

לפני ולפנים

עיון חוזר בסיפור 'עגונות' מאת ש"י עגנון

1.

הסיפור 'עגונות' הוא סיפורו הראשון של ש"י עגנון שנתפרסם בארץ¹. זהו הסיפור הראשון ששמואל יוסף טשאטשקס חתום בו בכינוי 'ש"י עגנון'². להלן חזר המחבר ועיבד את הסיפור נוסח אחר נוסח: בקובץ הסיפורים 'בסוד ישרים' (בהוצאת 'יודישער פערלאג', ברלין, 1921), בכרך השלישי של 'כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון' (בהוצאת שוקן, ברלין, 1931) ובכרך 'אלו ואלו' (החל ממהדורת 1953). וכבר העירו חוקרי-עגנון דברים נבונים על שינוי-הנוסח – ועוד ידם נטויה, ואנחנו מצפים לכל גילוי וחיידוש וניצוץ³.

2.

נוסח הקטע, הפותח את הסיפור 'עגונות', אפשר שהוא חיקוי של מדרש קיים ואפשר שהוא קיים בכתבים כלשהם. מכל מקום הוא אמור כאן מתוך מגמה גלויה לשזור את מעשה-הסיפור הלהן כהדגמה לדברי חכמים. מכאן שהקטע עצמו ראוי לעיון.

וזו לשונו בנוסח הראשון:

"מובא בכתבים: חוט של חן הולך ונמשך במעשיהם של ישראל, והקדוש-ברוך-הוא ככבודו ובעצמו יושב ואורג הימנו יריעות יריעות – טלית יקרה שכולה חן וחסד, לכנסת ישראל שתתעטף בה לשעת שמחה וחדווה של מצווה, ולפיכך יש שהיא מזהירה בזיו יופיה גם בשבת ויום-טוב אלו של גלויות, כמו בנעוריה בית אביה, במקדש מלך ועיר מלוכה. ובשעה זו, כשהוא יתברך רואה, שלא נתנוולה, חלילה, ולא נגעלה גם בארץ אויביה, הריהו מנענע לה, כביכול בראשו ומקלסה: "הנך יפה רעיתי, הנך יפה..." וזהו סוד הגדולה והעזו והרוממות ואהבת דודים שמרגיש בשעה זו כל אדם וכל אישה וכל תינוק בישראל. אך יש שאיזה מכשול, רחמנא ליצלן, מתרגש ובא ומפסיק חוט בתוך היריעה, נפגמה הטלית ורוחות רעות מנשבות וחדרות לתוכה ועושות אותה קרעים קרעים, ומייד רגש של בושה גדולה תוקף את כולם "וידעו כי עירומים הם..." נשבת שבתם, חגם – חגא, ואפר להם תחת פאר, ותועה היא כנסת ישראל כיגונה ומיללת: "הכוני פצעוני, נשאו רידי מעלי", דודה חמק עבר והיא מבקשת אותו, מנהמת ואומרת: "אם תמצאו את דודי מה תגידו לו? שחולת אהבה אני..." וחולי זה של אהבה אינו מביאה אלא לידי מרה שחורה ומנוול אותה על הכל כאישה מופקרת, רחמנא ליצלן... עד אשר יצרה עלינו כוח ממרום לחזור ולסגל מעשים טובים שתפארתם לעושיהם, ומקתיחים שוב אותו חוט של חן וחסד לפני המקום"⁴.

את טעמם של דברי הקטע הפותח אפשר להבין כך:

(א) קיימת זיקה מתמדת בין כנסת ישראל ובין הקדוש-ברוך-הוא. זיקה זו היא דינאמית ובעלת-משמעות. אפשר שיש בה פליאה, האחוזה בדינאמיות האלוהית בספירותיה, כתפיסת המקובלים. וכך, למשל, נאמר בספר 'הזוהר' (ח"ג יז ע"א): "ולמדנו, שאמר רבי שמעון: כל זמן שכנסת

ישראל נמצאת עם הקדוש־ברוך־הוא – הקדוש־ברוך־הוא הוא בשלמות, בחדווה, ברכות שורות בו ויוצאות ממנו לכל האחרים; וכל זמן שכנסת ישראל אינה נמצאת עם הקדוש־ברוך־הוא כביכול ברכות נמנעות ממנו ומכל האחרים. וסוד הדבר: בכל מקום שאין נמצאים זכר ונקבה אין ברכות שורות עליו⁵.

(ב) הזיקה הנ"ל משולה לחוט של חן הנמשך כמעשיהם של ישראל. מכאן – גישה הרואה את תשתית הקומוניקאציה אל האלוהות – כמעשים. גישה זו היא היסטוריוזופית מעיקרה, והיא נשענת על תורת־הגמול.

(ג) הפעילות החיובית של ישראל מפעילה את הקדוש־ברוך־הוא למעשה סמלי של גמול. זוהי תפיסה מיתית, ואפילו מאגית, הן של הקומוניקאציה והן של האלוהות. תמציתה של התפיסה: החסות הקדושה מותנית כמעשים של ישראל. סמל החסות הקדושה הוא הטליה⁶.

(ד) עובדה זאת מחייבת אחריות היסטורית. קיימת ה'אופציה' להמשיך בזיו יופיה של כנסת ישראל גם בגלויות, "כמו בנעוריה בית אביה, במקדש מלך ועיר מלוכה". עבר והווה מתלכדים באמצעות טיב המעשים.

(ה) הסיטואציה של העבר נתפסת כמערכת אידיאלית לעומת הסיטואציה של ההווה. הגלויות וארץ־ישראל עולים כאן כשני צדדים שיש עימות כלשהו ביניהם.

(ו) הקומוניקאציה המקודשת נמשכת ללא הפרעה, למרות הנסיבות ההיסטוריות הקשות "בארץ אויביה".

(ז) דמותה של כנסת ישראל 'מוחזרת' אל שיר־השירים – על מטען המסורת הפרשנית והדרשנית הכרוך בו – והיא מוצגת כדמות נשית, "שלא נתנוולה חלילה ולא נגעלה גם בארץ אויביה" והיא "מזהירה בזיו יופיה אפילו בגלויות". ועל כן הקדוש־ברוך־הוא מקלסה: "הנך יפה רעיתי, הנך יפה" (שיר־ש א', 15).

(ח) קילוס אהבה זה מאשר את הקומוניקאציה בין כנסת־ישראל לבין האלוהות, אשר בה טמון "יסוד הגדולה והעזו והרוממות ואהבת־הדודים, שמרגיש כל אדם מישראל". או כדיבור אחר: הרגשות הנעלים והמפעמים־את־הלב מקורם בסוד המגע עם האלוהות. סוד זה מרגיש "כל אדם וכל אישה וכל תינוק מישראל".

(ט) מכאן מתחייב גם 'המכנה המשותף' בין אהבת הדודים לבין הגדולה והעזו והרוממות. אלא שזרימת־גומלין זאת בין כנסת ישראל לאלוהיה אינה מובטחת. "פעמים יש שמכשול רחמנא ליצלן מתרגש ובא". מקורו של המכשול – כמעשי בני־אדם, הגורמים ניתוק של חוטי־היריעה־הקדושה.

(יא) המכשול מתואר סמלית כפגם בטלית, הנחשפת ל"רוחות רעות מנשבות וחדרות". הרוחות מגבירות את הנזק. החטיבה השלמה מתפוררת קרעים קרעים.

(יב) מאז הופכת הדמות הנשית היפה האחת – לרכיב, שרגש של כושה תוקף אותם כאשר מתחוויר להם, שהם חסרי החסות הקדושה: "וידעו כי ערמים הם" (בראשית ג' 7). העירום עולה כאן כהוויה שלילית, כניגוד לעטיפת הטלית.

(יג) הרגשת התיסכול משתלטת על מושגי הגדולה והעזו והרוממות: "נשבת שִׁבְתָּם, חגם – חגא, ואפר להם תחת פאר", בניגוד לדברי הנביא מנחם: "לשום לאבלי ציון לתת להם פאר תחת אפר –" (ישעיהו סא' 3).

(יד) ושוב חוזרת הדמות הנשית, אך הפעם מצבה ירוד ביותר: היא תועה ביגונה ומיללת, היא חולת־אהבה, "וחולי זה של אהבה אינו מביא אלא לידי מרה שחורה, רחמנא ליצלן", "ומנוול אותה על הכל כאישה מופקרת".

טו) גם שלב זה בהוויית הדמות הנשית אחוז בשיר השירים: "הכוני פצעוני נשאו את רידי מעלי" (שה"ש ה' 7), דודה חמק עבר (ה' 6) והיא מבקשת אותו, מנהמת ואומרת "אם-תמצאו את-דודי - מה תגידו לו? שחולת אהבה אני?" (ה' 8).

טז) כאן מתגלה שוב המגמה ההיסטוריוזופית, המחזירה את הציפיה לנאולה אל עולם המעשים, "מעשים טובים שתפארת הם לעושיהם". אלא שאין תועלת במעשים אם לא תתרחש במקביל תפנית למעלה: "עד אשר יערה עלינו רוח ממרום -". ואז יחזור ויתמתח חוט החן והחסד - והסדר האלוהי ישוב אל תיקונו. עירוי הרוח מופנה כלפי 'אנחנו', סימן למעורבותו האישית של המספר-הדורש-המפרש.

3.

מן העיון המפורט במדרש-אגדה זה, המעמיד את הקורא פנים-אל-פנים עם מימד העומק, אפשר להסיק מסקנות אחדות:

עולם המעשים נושא עימו משמעות סמלית. מעשי בני-אדם כמעשי-האל. הקומוניקציה נוצרת אם קיים תואם בין המעשים. תואם זה יוצר את האחדות ואת החסות הקרושה. אלא שסימן שאלה אפוף מסתורין מרחף על אחדות זו ומסכן אותה: טיבו המקרי והדימוני של המכשול. יש משמעות עמוקה לזיקה הארוטית. הארוס הוא לא רק הכוח המחבר בין אנשים, אלא גם השביל המוליך מן האדם אל אלוהיו. מכאן שאין לאדם שליטה עליו, וגילוי הוא בבחינת סוד. הסמל המייצג את החסד האלוהי הוא היופי. היפוכו: הכיעור והעירום. סמלה המייצג של החסות הקדושה היא הטלית, שכיסוייה הוא גילוי-נשמה, וחילולה (או קריעתה) - הסתר-פנים⁷.

nakedness
= fallen
state
cf Nister

המחבר של 'עגונות' מודיע במפורש, שאל הדברים הטעונים וטמונים במדרש-האגדה הוא התכוון בבואו לספר את סיפור-המעשה, שהוא - לדבריו - "מעשה רב ונורא מארץ הקודש". זהו, איפוא, סיפור על הטלית שנפגמה בעטיו של מכשול כלשהו, שמקורו כמוס בסתרי הגורל. הכינוי 'מעשה רב ונורא' מכוון את הדעת אל צירוף מאורעות ועניינים, החורגים מן ההתרחשות הרגילה, היומיומית, מסיגים את תחום הראציונאלי, מעוררים תמיהה, פליאה, ואולי אף מה שאריסטו מכנה ב'פואטיקה' 'חרדה וחמלה'⁸, בקיצור - מדובר בסיפור טארגי. ואמנם ניתן להבחין בסיפור 'עגונות' סימני-היכר אחדים:

- ★ חוסר-האונים של הגיבור לעומת גזירת הגורל;
- ★ מלחמתו של הגיבור ותבוסתו;
- ★ פעולה בלתי-בלומה של כוחות דימוניים מבפנים, בדמות תשוקות ויצרים;
- ★ התנגשות בלתי-נמנעת בין הגיבור לנסיבותיו;
- ★ התרחשות העלילה תוך נגיעה במערכת של ערכים.

4.

העשיר המופלג הקצין ר' אחיעזר "נתן את ליבו לעלות מן הגולה לעיר הקדושה ירושלים, תיבנה ותיכונן, לתקן בה תקנות גדולות ולהתקין קצת את הפרוזדור מחורבנו עד שנזכה ויהיה לטרקלין כשיחזור הקדוש ברוך הוא שכינתו לציון במהרה בימינו". כך פותח המספר את סיפורו ומוסיף בנוסח ספרי-יראים: "זכרה לו אלוקים לטובה לאותו שר מה שעשה לאחיו בני עמו היושבים לפני ה' בארצות החיים אף על פי שלא עלתה בידו".

לאחר פתיחה זו, הרומזת לבית-המקדש החרב ולירושלים השרוייה בעזובה ובציפייה להחזרת

השכינה, מעלה הסיפור את דמות הבת, היא דינה⁹, גיבורת הסיפור. הוא פותח מתוך-מתון בחרדתו ובפינוקיו של האב וממשיך במעלותיה של הבת, "שכן כל המעלות הטובות חברו בה יחד".
התיאור הוא אידילי, והמספר מוסיף באמצעות לשון פיגוראטיבית נופך של אווירה טקסית. אווירה זו נוצרת בעקבות השדה הסמאנטי המלכותי, הנוטה אל הקדושה – ובעקבות הריתמוס המיוחד של הדברים, שניתן להציגו בערך כך:

התכונות: פניה ככת מלכים

צדקת ישרה כאחת מהאמהות

קול דיבורה כינור דויד

כל כבודה פנימה כחדרי חדרים

הטקס: ועדת יונים מנפנפות סביבה בדמדומי חמה

הוגות לה חיבה בנהימתן

וסוככות עליה בכנפיהן

ככרובי זהב שעל ארון הקודש

ריתמוס בפרוזה מעלה סטיה מובהקת מן הדיבור הדיסקורסיבי, שהפרוזה אמורה כביכול לחקותו. אך הוא מבליט בעת-ובעונה אחת את השוני בין הדיבור בפרוזה, אשר בו מתקיימת ריבונות המיבנה התחבירי, לבין הדיבור כשיר, אשר בו מתקיימת ריבונות המבנה הריתמי. הדיבור הריתמי בפרוזה – על אף ייחודו וסטיותו – אינו הופך לדיבור שירי. הוא הופך ממנו ובו אמצעי להבליט את קולו האישי של המספר – והוא מפעיל בדרך כלל נעימה פאתיטית, גם כאשר הטקסט לפניו ואחריו איננו פאתיטי מכל וכל.

אלא שכאן נעימת הדברים היא פאתיטית מעיקרה, והדברים משמשים מעין אקספוזיציה של העלילה המתקשרת ועולה במילים: "וכשהגיע עתה עת דודים"¹⁰.

5.

אלא שלא היתה צפויה התפתחות הארמונית, באשר "כאן קטרג השטן". הסיבוך בעלילה נגרם בידי כוח דימוני, שפעל לא מבחוץ על הבת שהגיעה לפרקה, אלא מבפנים, על אביה: "שבייש רבי אחיעזר את כל בתי המדרשות והישיבות שבארץ-ישראל ושלח לבקש חתן לבתו מבני הגולה שבחוצה לארץ. אך מי יאמר לו לשר וגדול שכמותו, מה תעשה". נקודת המפנה היתה בהכרעה האנושית החופשית לכאורה. הרשות נתונה – והכל צפוי.

הזיווג בין בתו של אחיעזר, היא דינה, לבין המיועד לה, הוא יחזקאל, עורר ציפיות. בנוסח הראשון של הסיפור נאמר: "ומחכים גם לצדקה גדולה ותיקון גדול שיהא ודאי נעשה בעיר-הקודש עם חתונתה של זו, ביום שמחת ליבו של אותו חסיד ונדיב –" ("עמ' 54).

ור' אחיעזר החליט לעשות מעשים. מאחר ש"עכשיו ראוי שהחתן דנן יורה בישיבה רבתי בעיר-הקודש ירושלים, תיבנה ותיכונן, ומכל העולם ינהרו אליו תלמידים לשמוע תורה ומסורה מציון" – "שלח וקיבץ כל מיני אומנים גדולים ובנה פלטרין נאה".

נוסח הדברים מפליג בציפיות ורומז רמז ברור אל חזון הנאולה של הנביאים באומרו: "כי מציון תצא תורה ודבר-יהוה מירושלים"¹¹. יש כאן, איפוא, צירוף של ציפיה לתיקון גדול עם יומרה גדולה ותמימה של "אותו חסיד ונדיב".

וכאשר מדובר במבנה של עצים ואבנים, בו מנסה האדם לגלם ולהגשים ערכים-שלי-רוח, ליצור בידי אומנים "מקום שכדאי שיאמר שם: זה אלי ואניו"¹² – מתעוררים ממילא ספקות מפני סכנת המגע הקרוב אל תחום העבודה הזרה.

ואמנם מסור ליבו של הקצין ר' אחיעזר לשכלל ולפאר את בית ה', העומד להיבנות ביוזמתו, "והוא שם ליבו אל ארון הקודש שיהיה מצויין ביופיו, בבחינת עין לא ראתה".

6.

בדרך זו מגיע אל זירת הסיפור האמן בן-אורי.

וכך מתואר בן-אורי בנוסח הראשון של הסיפור: "אדם זה שתקן היה וצנוע מטבעו, בעל-מלאכה פשוט לכאורה, אבל איזו רוח יתרה היתה נשקפת מעיניו המסתכלות כמו מתוך חלום. ותלתליו שחורות לו ככנף העורב, שאינו מסלסלן כלל והרי הן פרועות עליו, כאילו פרש ראשו כנפיים ורוצה לעוף למעלה-למעלה, אף אצבעותיו ארוכות הן ומיושרות מעשה ידי אמן, ויושב הוא, אדם תמוה זה, ועוסק במעשי צעצועים שלו בשתיקה, כאילו כל עיקר מלאכתו נעשה פנימה לו –" (ע' 54-55). הנוסח המאוחר מוותר כליל על פרטי חיצוניותו של בן-אורי ומסתפק בשני עניינים: אורח התנהגותו המסוייג (שתקן, צנוע) והקרינה המובחנת של רוח יתירה מעיניו וממעשי ידיו. דברים רבי-עניין על דמותו של בן-אורי העלו חוקרי עגנון¹³. לא נוכל, כמובן, להעלות כאן אפילו מקצתם.

מכל מקום אין ספק שבן-אורי הוא דמות מרכזית בסיפור. הרמו הברור, האחו בשמו של האמן הקדום, בונה המשכן בחסד האל ובהשראתו, בצלאל בן-אורי בן-חור ממטה יהודה (שמות לא' 1-11), עשוי להשתמע לשתי פנים:

א) כרמו פאטיטי, לאמור: בן-אורי זה בכך-אורי ההוא, מעין גלגול חדש של המיתוס הישן, סימן לחידושה של הברית, אות לתיקון הגדול המצופה. בן-אורי זה הוא הגיבור האמיתי של העלילה הרומאנטית-היסטורית.

ב) כרמו אירוני, לאמור: בן-אורי מן הסיפור שונה עקרונית מן הדמות במקרא. אין הוא בעל-שרשים כשבת, במשפחה, בבית. אין הוא מוגן על-ידי איש, והוא אמן משוטט ממקום למקום. אלא שהוא "מתכשר מאד במלאכת-מחשבת". הוא לא הופקד ע"י האל. הקצין ר' אחיעזר מצא אותו ב"שוק-בעלי-המלאכה". אין הוא גיבור העלילה אלא אמצעי בידי מעבידו לבנות את ארון-הקודש למען הפלטרין הפרטי שלו. מתנת-השמיים, דהיינו כשרון האמן שלו, אינו אלא סחורה-העוברת-לקונה.

יש לשער ששני ההיבטים כלולים בדמות, בבחינת הכנת הקורא עם כניסת בן-אורי לסיפור. הבעיה היא, איפוא, מהו טיב הקומוניקאציה עם האלוהות האחוזה בדמותו של בן-אורי. אפשר שהסיפור מכוון את הדעת אל היחס בין ערכי-הרוח האמיתיים לבין עיצובם בחומר. לשם כך דרושה קומוניקאציה עם האלוהות. היא אינה יכולה להיות מודעת, אך היא מורגשת ומוחשת, נשמעת לאוזן ונקלטת בנשמה. אפשר לומר, אולי שר' אחיעזר בחר לתכלית שלו באדם הנכון. טעמה היוצר של האמנות אינו דווקא בחידושה, אלא כטיב מקורותיה. אם אמנם נרמז כאן קיפאון, כפי שטוען ברוך קורצווייל¹⁴, הרי עיקר משמעותו אחוזה בצורות, שהרוח התנדפה מהן ופרחה. החידוש אפשרי – באורח פאראדוקסאלי – לא על-ידי ניתוק והתרחקות משרשי היניקה הרוחנית אלא דווקא מתוך התקרבות ואחיזה בהם.

ר' אחיעזר ביקש לגלם את הצורך שלו בצורה¹⁵, אורח-החיים והמסורת שמרו עליו, כביכול, מעבודה זרה. בכך-אורי הוא מצא במקרה, על-פי טביעת-עין, יותר מאשר ביקש. הוא מצא אדם, שצורך זה הפך לו לרצון, למעשה-יצירה, להתרוננות-לב. זו היתה עשויה להיות המזיגה האידיאלית, דווקא מפני כוחה העלום והאיראציונאלי של התרוננות זו.

אומר המספר בנוסח הראשון: "איזו רוח של שמחה ורננה התחילה מפעמתו, כמי שמצפה לגילוי אליהו". ש"י עגנון השמיט משפט זה בכאור לערוך את הנוסחים האחרים של 'עגונות', אך הדברים נאמרו ורישומם חזק מאוד. אפשר שהאינדוקאציה הברורה לחוויית-ההתגלות המיסטית (גילוי אליהו)¹⁶, נראתה מוגזמת. אפשר שביקש להצניעה.

.7

והנה פרץ הניגון מתוך ליבו של האמן הצעיר, התפעם בחדוות-יצירתו והתגלגל ללחן מעורר וקורא לדינה, הכלה הנאוהה המוזמנת לזיווג המיועד והנבחר. מבלי להיכנס אל גוונים ודקויות של משמעות הניגון, אפשר להבחין בכוחו הקומוניקאטיבי, הנתפס כאן ככוח דימוני: "וליבה התחיל נמשך אל בית המלאכה כמו על-ידי כשפים רחמנא ליצלן".

זו היתה ראשית ההתעוררות הארוטית של דינה. "התחילה דינה יורדת אליו לראות גם במעשיו של האומן ולהסתכל בהם, ונערותיה מלוות אותה לשם - - - ונסתכלה בארון ובחשה את הסממנים ובדקה את הקישוטים ונטלה את הכלים. ובן-אורי היה עושה את מעשהו, מקציע חוליא מן התיבה ושר, מקציע ושר. שומעת דינה קולו ואינה יודעת נפשה. אף הוא היה מכוון קולו להמשיך ליבה בנגינתו שתהא עומדת כאן ולא תזוז לעולם". ומוסיף הנוסח הראשון: "ושניהם ליבם ירא וחרד ונהנה כאחד, כמי שעומד כנגד אורה של הדליקה - וקשה עליהם הפרידה" (ע' 55).

מן הראוי להבחין בין החוויה של דינה לבין החוויה של בן-אורי¹⁷. בן-אורי משך את דינה באמצעות מעשים חושיים: מלאכת-מחשבת והשמעת הניגון בריתמוס המיוחד לו (מקציע ושר, מקציע ושר). נוכחותה לא הסיחה את דעתו ממעשיו, אך היא נעמה לו. מעין תוספת השראה. אין הוא מתבונן אליה כאל מודל¹⁸, אך הוא חש בזרם הפנימי של האהדה. מבחינת בן-אורי נוצרת כאן קומוניקאציה דראמאטית, אשר בה הוא ממלא את תפקיד האמן, ואילו דינה - את תפקיד הצופה. שניהם זקוקים זה לזו להשלמת מעשה האמנות.

לא כן דינה. "שלא יוצרת היא אלא יצירה"¹⁹. ההתעוררות החושנית דוחפת אותה למעשים של התקרבות ומגע. היא ביקשה לא רק להאזין ולהתבונן, אלא גם להשתתף בתהליך היצירה של בן-אורי. תהליך זה לא היה בעיניה אלא אמצעי לתכלית רגשית-ארוטית. גם מבחינתה של דינה נוצרה קומוניקאציה דראמאטית, שכל עיקרה במשיכת-הלב ובנכונות למגע בעל משמעות. על אף השוני במצע החווייתי של שניהם - שוני, שיש בו כדי למנוע את התקשורת החיוכית - הם הרגישו במתח המסוכן בו היו שרויים.

.8

והנה אמנם מגיע המשבר: "אבל משנתעסק בן-אורי במלאכתו, יתור נתדבק במלאכתו, עד שהיו עיניו וליבו נתונים לארון הקודש, לית אתר פנוי מיניה. ולא זכר בן-אורי את דינה וישכחה". זו לא היתה נסיגתו של האוהב הרומאנטי מפני חומות המציאות, סלעיה ופטישיה. בן-אורי נבלע במעשה האמנות שלו. הוא 'נחלץ' כביכול מסכנת הארוס, אלא שנפצרה לפתחו סכנה אחרת, חמורה לא פחות: סכנת העבודה הזרה.

אל הארוס הוא נמשך - אך דחה אותו מפני החומר: "כפוף היה עומד כל היום והיה צר צורות נאות על הארון ומטיל בהן נשמת חיים". נוצרה מעין תחרות בין ארון-הקודש לבין דינה. כל מעייניו של בן-אורי התגשמו בצורות החומר. דינה נשכחה מלב.

אין לשער כלל, שמדובר כאן ב'סובלימאציה', כלומר בעידונו - מדעת או שלא מדעת - של תהליך

יצרי. אדרבא, היה כאן מימוש עקבי של אישיות האמן. בהקשר הדברים בסיפור 'עגונות' אין להעלות על הדעת התפתחות ארוטית קומוניקטיבית. המרד של דינה היה, איפוא, בלתי נמנע.

.9

בנוסח הראשון נאמר, שהארון "נעשה מין פרק שירה לעצמו - -". משפט זה הושמט במהדורות הבאות. 'פרק שירה' הוא פיוט קדום, אולי אף מן המאה ה-10, ועיקרו שירי הלל אל הבורא מפי בראיו, החיים והדוממים, פרט לאדם. זוהי מערכת הימנונית מורכבת ומעניינת, הכוללת פסוקים רבים מן המקרא. על פי איזו הוראה עשוי ארון הקודש להיעשות 'פרק-שירה' - לעצמו? קשה להשיב תשובה חד-משמעית לשאלה זו. מכל מקום ברור, שבן-אורי צר בארון הקודש דמויות: "ארייות ונמרים אלו האוחזים בארון הקודש כמעט שפיהם מלא רינה לתנות גדולתו של הקודש ברוך הוא. ונמרים הללו, שכנפיהם פרושות למעלה, כאילו רוצים הם לעוף מכאן הרחק-הרחק, להתרומם עד לכסא הכבוד, וחיות הקודש שלמעלה - אך כיוון שהם שומעים צלצול פעמוני הזהב של הכפורת, בשעת פתיחת הארון, הם נשארים במקומם והרי הם תלויים ועומדים בין שמיים וארץ ואינם זזים משם לעולם - -" (ע' 55)²⁰.

אפשר שבן-אורי התקרב אל התחום המסוכן בין המגע הבלתי-אמצעי עם האלוהות באמצעות עיצוב הסמלים לבין ראיית הסמלים כחלק מן ההוויה האלוהית עצמה. אלא שבן-אורי לא היה מסוגל לעשות מעשה וגם לעמוד על משמעותו ומגבלותיו. הא פעל כאנוס על פי השראתו ולא היה בן-חורין. עם השלמת העבודה כאילו מתנפצת השראתו של בן-אורי: "נסתכל בן-אורי במעשה ידיו והיה משתומם שזה קיים ועומד והוא ככלי שנתרוקן. עגמה נפשו עליו והתחיל בוכה"²¹. בכיו אינו בכי של שמחה וסיפוק.

.10

אפשר שהיו כרוכות במעשהו של בן-אורי, כבכוונתו של הקצין המכובד ר' אחיזר, התקווה והציפיה להשתלב במעשה התיקון הגדול, בהחזרת השכינה אל עיר הקודש. אלא שיומרה זו אינה עשויה להתקיים במעשה-אמנות - גם אם הוא שואב ממעיינות-שלה-השראה-אמיתית. נחוץ כנראה, מאמץ מיוחד ובלתי צפוי של הרוח כדי לחלק את ירושלים מ'עגינותה'. במדרש הפותח יש רמז למקור אלוהי של עירו הרוח - והסיפור מסתיים במילים 'ולאוקים פתרונים'. אפשר שיש כאן רמז לאחד מסודות הסיפור: גיבורי הסיפור פועלים כמונעים ע"י כוחות הגורל, מבלי שיהיו מדעים לו. 'הסתר-הפנים' מונע מהם לקיים את ההוויה שהם מיועדים לה. אין להם יכולת להגשים את הסמליות הרוחנית הגלומה בהם. אין הם מסוגלים להשיב את 'טלית-החן-והחסד' אל תקנה ושלמותה. הציפיה לעירו הרוח כמזה כציפיה לנס. הסוד הכרוך במכשול כמזהו כסוד האופף את סילוקו-שלה-המכשול. המוצא אינו מותווה אלא ברמזים: נחוץ מאמץ מודע ובלתי נלאה של הרוח תוך ציפיה לגילוי-פנים. האחיזה במחוד-הערגה ללא מאמץ גדול של הרוח יניח את הדמויות הפועלות-כצלליות בענינותן. חוסר-הקומוניקציה בין איש לחברו הוא אות וסימן לניתוקים בכריאה כולה. המיתוס המיסטי של האר"י מצפת, על ראייתו החדרת של השבירה בהוויה ועל ציפייתו הפעילה לתיקונה²², עולה כאן ממעמקי הסיפור.

.11

הנוסח המאוחר מקצר מאוד ביציאתו של בן-אורי מן הזירה: "יצא בן-אורי לשאוף רוח צח בין עצי

הגן, כדי לחזק קצת את גוו, החמה שקעה במערב לפני הרקיע האדימו. ירד בן־אורי אל ירכתי הגן וישכב וירדם". (אלו ואלו, ע' תח').

לא כן הנוסח הראשון: "ישב לו בן־אורי עד שנפלה עליו תרדמה, ובא המלאך הממונה על החלומות ברוב ענייניו ומראה לו מאורות בשמים, שהם כעין אבוקה שניטלה מהן הפתילה. מלהטים רגע וכבים, מתלהטים וכבים ואין דבר שיעמיד אורם ויקיימו לאורך ימים. אנה בא, איפה נעלם אותו האור ואותו הלבב שכבה?" (ע' 56-57).

יש כאן מעין מיתוס, הרומז לטיבו המופלא של בן־אורי במערכת האורות והניצוצות של העולם הנברא: מעין כוכב המתלהט ודועך, כמוהו ככל הכוכבים שאין להם מספר והם רומזים ותועים במרחב האינסופי, ואורם קיים־אינרטיים – והחידה נשארת בלתי־פתורה. ההכללה הקיומית־היקומית רומזת למשמעות כלשהי, החורגת מיכולתו של הכוכב הבודד להבינה. ש"י עגנון דחה מיתוס זה מן הנוסח האחרון.

.12

כאשר בן־אורי נרדם – התעוררה דינה ויצאה מתוך דחף פתאומי, כאשר רק "כסות־לילה על גופה ועל פניה חרדה", ופנתה אל בית־המלאכה של בן־אורי. ואף כאן לא קשה להבחין, שש"י עגנון צמצם במידה ניכרת בעיבודו החדש את תחום ידיעתו של המספר. הוא משתדל, ככל האפשר, להשאירו בחוץ, מחוץ להרהורי־הלב של גיבוריו. הנוסח הראשון מבליט יותר את הצד הארוטי הישיר, את ציפיית העלמה לתגובתו של בן־הזוג המיוחל, את ערגתה ותאוותה. דינה פועלת כאנוסה על־פי דחפיה המיניים²³. אף על פי כן אין זו פעולה בלתי־הרמונית, הנוגדת את מהות ישותה של דינה.

אפשר, לעומת זאת, להעלות על הדעת גישה אחרת: שמא היתה כאן הפעלה דימונית, שעוררה את דינה לפעול בניגוד למהות ישותה, באמצעותו של כוח זר הפורץ אל הווייתה הפנימית בדמות השטן. הרי יציאתה בכסות־הלילה של 'בת־המלך' השמורה והמוקפת נערות אל מקומו של בעל־המלאכה המשוטט, המסופרת כאילו היה זה אקט מובן־מאליו, כביכול, מהווה למעשה מהפכה גמורה בכל אורחות חייה ונהגיה. זוהי פעולה בלתי־הרמונית מעיקרה.

"בא השטן והכניס קנאה בליבה, הראה לה באצבע על הארון ואמר לה, מה את סבורה, מי הדמים קולו של בן־אורי אם לא ארנא זה. עם שהוא מדבר עימה דחפה ונגעה בארון. נטה הארון ונפל בעד החלון הפתוח". לפי הנוסח הראשון יודע המספר את הרהורי־ליבה של דינה עוד לפני התערבותו של השטן. לאמור: "ותוססים במוחה רעיונות ומתמזמים וחוזרים ומבצבצים ולובשים צורה של כעס – וליבה עליה כמרקחה... בא השטן ומזג סם של נקמה לתוך ליבה, ולוחש הוא לה ואומר: "בעל דבכך הוא זה... ונכנסים הרעיונות לתוך ידיה והן מתפרשות מאליהן ופתאום דחפו דחיפה גדולה בארון־הקודש – וזה נטה ונפל בעד החלון הפתוח!" – (ע' 57).

דינה הרגישה את עצמה עזובה ונכגדת. היא נקמה את נקמתה בכוח זרועותיה ובאלימות. ניתוק הקומוניקציה, הכפוי עליה, הפך את אהבתה להתפרצות של זעם. אם אהבה אין – גם יצירה היה לא תהיה.

נפילת הארון מוצגת כהריגה. "שושנים ופרחים מתנדנדים עליו כאבילים על קברו של מת. הלילה פרש פרוכת משי שחורה על כל הארון. הלבנה יצאה מבין העבים ורקמה כעין נימין של כסף כמראה דמות מגן דוד על הפרוכת". הארון נשאר שלם באבריו החומריים, אך הוא הוצא אל מחוץ להקשרו המיועד. הוא נשאר ארון, אך הקדושה, כביכול, נסתלקה ממנו. הוא נקלט במקומו החדש אך חשוב כמת.

דינה המורדת הועמדה כמבחן האחריות למעשה שעשתה. "גדולה רעתה וחטאתה מי ישאנה". כבדידותה מתחייבת דינה לעמוד בעימות עם עצמה. זה קורה במפתיע – כאמצעותם של המראה הישנה והנר. "קפצה דינה מעל מיטתה והדליקה נר במנורה, ומן האספקלריא הגדולה הבהיקה כנגדה בבואה של נרה. אספקלריא זו של אימה הצדקת היתה ולא נשתייר בה ממאור פניה ולא כלום. עכשיו אם תעמוד היא לפניך אינה מראה לה אלא פניה, פני חוטאת ופושעת. אמי אמי מצעק לבה בקרבה ואין עונה".

כרגע של בדידות, הנראה כחסר מוצא מועתקים הרהוריה של דינה אל בן-אורי. ואילו בן-אורי שוכב בין עצי הגן "ככינור שנתקו נימיו ופרחו מנגינותיו". בנוסח הראשון מוליך חלומו של בן-אורי לדינה. בנוסח המאוחר מהווה הפיסקה על בן-אורי מעין 'גשר' אל הארון המוטל בחצר.

"שר של לילה פרש כנפי אפלוליתו והאריות והנשרים שעל גבי הארון מתכסים בצלליו. לבנה זכה יצאה מבין העננים ולבנה שניה לה עולה כנגדה מן הבריכה שבגינה והן עומדות זו כנגד זו כשני נרות של שבת". לא קשה להבחין במגמה הטקסטית של תיאור הרקע²⁴. עיקרו של הטקסט להעלות ממדים קוסמיים של צללים ואורות המשלימים זה את זה וזה עם זה. רוגע של-השלמה חופף על הכל.

"למה היה הארון דומה באותה שעה? לאישה שפורשת כפיים בתפילה ושני שדיה אלו שני לוחות הברית מתנשאים עם ליבה בתפילה לפני אביה שבשמים". (ע' 57). הזיהוי של שדי האישה אל לוחות הברית מעוגן בתלמוד ובמדרש²⁵ ואחוז בשיר-השירים²⁶. המסורת הספרותית שזורה, בלי ספק, במעשה ידיו של בן-אורי. אלא שכאן נוצרת מעין הקבלה בין ארון-הקודש לבין דינה. המגמה האמנותית מתגלה בהשמעת קולה של יצירת בן-אורי, דהיינו קול אהבתה של דינה, העולה כאן כנפרדת מדינה ומעוצמת בארון-הקודש המובס.

ומה טוענת הדמות הנשית?

היא שואלת: מפני מה התרוקן גופו של האמן מנשמתו עם השלמת מעשה האמנות? מפני מה יוצאת נשמתה של דינה ריקם? עד מתי תעגינה הנשמות?

העגינות מתהווה מן הפער בין הציפיות לבין האפשרות לקיימן. לא המרד של דינה פגע בכך-אורי. אובדן השראתו פגעה בו. יתר על כן: לא ארון-הקודש הוא שפגע בדינה. התעלמותו והיעלמו של בן-אורי פגעו בה. חוסר התקשורת בין הנשמות לא נבע מתוך נסיבות מקריות, אלא מתוך ההימשכות של כל פרט אחר האינרציה של נטייתו האישית, ללא רצון אמיתי להביא בחשבון נטיות מנוגדות של הזולת. העגינות הופכת מהתרחשות למצב קבוע, שהוא פגם בעולמו של הקדוש-ברוך-הוא. ועד שפגם זה לא יתוקן "שירת היכלך תהגה נכאים".

14

פרק ד' של הסיפור פותח במילים "עת הזמיר הגיע"²⁷. הכוונה להכנות לחתונה של דינה עם יחזקאל, החתן שכחר לה אביה. "והנה על ההרים רגלי מבשר"²⁸. החתן מגיע, והוא בבחינת "מרגלית יקרה דלו השלוחים מים התלמוד שבפולין וחתונה עתידה להיות שלא ראתה ירושלים כמותה מיום שהלכו בניה בגולה".

והנה ממש לפני החופה מחליטה הכלה להתוודות באוזני הרב על חטאה. מוסיף הנוסח הראשון: "סיפרה לו ולא העלימה ממנו דבר אפילו על עבירה זו שעברה על 'ולא תתורו אחרי לבבכם'²⁹. הרב מבקש מפני דרכי שלום להחליק על מה שקרה ולתקן כסתר את העוול שנגרם. אך מתברר שהעוול אינו ניתן לתיקון. קל וחומר – לתיקון קל. ארון-הקודש של בן-אורי נעלם, "נגנב או גננו או

נתעלה למרום, מי יגיד ומי יאמר?"

והחופה - חופה. "אף על פי כן דומה שמיין עצבות רחמנא ליצלן כבשה לה כאן מקום, שהיתה דוחקת את החופה וקורעת אותה ממש מראשיהם". וכך "צמד חמד זה עצבות יש בהם שעושה מחיצה ביניהם ומרחקת אותם זה מזה בזרוע".

נשואים אלה תבוסתם היתה אחווה בראשיתם. אין אנו יודעים כיצד קיבלה דינה את דברי הרב. יש לשער, שדבריו לא נקלטו כרוחם. הרב נהג כמאמין תמים וביקש בדברי כיבושין ובדרכים פשוטות להתיר מצב מסובך. התמימות מפלסת את הדרך לסיטואציה שקרית, וזו אין בה כדי לעמוד בפני הלחצים הדימוניים. אפילו מזור כיצד השתלטה העצבות לא רק על הזוג הצעיר, אלא על הקהל כולו. הורגש שהציפיה לתיקון הגדול לא תתמלא.

"ולא קרב זה אל זה כל הלילה, אפילו שהכניסום לחדר מיוחד". לא נוצרה שום קומוניקאציה. לא רק ארוטית.

.15

הנה מתגלה, שליבו של יחזקאל אף הוא משוך אחרי נערה ששמה פראדעלע - והיא נשארה שם, בפולין. גם יחזקאל נהג כאיש מסורת תמים, וקיבל את הדין שנגזר עליו בלי להתנגד או אף בלי להסתייג. אמונתו באורחות-התבונה של מסורת האבות היתה תמימה, והוא ממילא הצדיק את תבונתם. אלא שליבו נשאר עגון במקום אחר. ועל כן "המזיקים שולטים בתוך ליבו ומצערים אותו הרבה". פגיעותו של יחזקאל בולטת דווקא על רקע למדנותו המפליגה, שאין בה הגנה מפני הכוחות הדסטרוקטיביים של הרגש. הוא נמצא "מבזבז אוצרות חכמה ביד רחבה" (ע' 61). הנוסח הראשון מקרב את קול תורתו למידה של השראה: "קול תורה הולך ומשתפך. כשר' יחזקאל דורש - כעין זמר יוצא מפיו, וכל פשט, דרש ורמז שפיו מפיק, מלאכים מלווים אותו ומאירים את פני אומרם באורה של תורה".

לאט לאט מתפוררת כל ההוויה. דינה מעוררת את קולותיו של בן-אורי. ליבו של יחזקאל אצל פראדעלע³⁰. פראדעלע נישאה לאיש. השיבה מתרוקנת והולכת. "התלמידים משתמטים בחשאי, כורתים להם ענף מן הגן ועושים להם מקל ויוצאים לדרך". הגן פרוץ, נטיעותיו מתקצצות. "הכל רואים שנשמתו של רבי יחזקאל לקויה, רחמנא ליצלן". הזיווג הותר. ירושלים נעזבה.

.16

כאן מסתיים סיפורם של גיבורי הסיפור. פרק ו' הוא בבחינת אפילוג, שבמרכזו הרב. עליו לשאת באחריות.

על הרב עוברת חוויה מיסטית. והרב הוא רב. אין הוא מופקע מתפקידו החברתי-הקיומי. הנה אומר: עליו להיות מעין מתווך, מסייע-בקומוניקאציה בין האדם לאלוהיו. אין הוא נתפס בסיפור מצד הבנתו או ידיעתו את התורה, אלא מצד המאמץ הנדרש ממנו לקיימה. מכאן האחריות העצומה המוטלת עליו. ואילו הוא נהג בתום-לב ומפני דרכי-שלום העדיף פשרה על האמת. יש לו איפוא חלק במכשול, אם כי לא בכוונה רעה.

על כן עליו להתייבב לפני בוראו. הוא נשלט ע"י כוחות עליונים ונגזרת עליו גלות. השכינה מתגלה לנגד עיניו "בדמות אישה נאה כשהיא עטופה שחורים ועדיה אין עליה והיא מנידה עליו את ראשה בצער". אולי רומזת דמות זו לדינה, הנושאת בצערה את דין ה'. מכל מקום אין החוויה המיסטית קלה ומרנינה. הרב נאלץ להפעיל מערכת טקסית ומאגית כדי לגלות את פשר

ההתגלות העצובה. והוא אמנם מצליח: "הראוהו מן השמים כמה דברים המכוסים מן העין, נשמות תוהות מתוך עצמת נפש ומחזרות אחר זיווגן".

שם, במחוז התוהו, הוא נפגש פנים-אל-פנים עם בן-אורי, והלה שואל אותו במילים שהשמיע דויד הנרדף אל שאול הרודף: "מדוע גרשתני מהסתפח בנחלת ה'?" אמר הרב, הקולך זה בני בן-אורי?³¹ העימות עם בן-אורי מבחיר לרב את טעמה של הגלות שנגזרה עליו: "נתחייבתי לתקן עגונות".

"מכאן ואילך התחילו הרבה מספרים שאותו רב סובב הולך בעולם התוהו רחמנא ליצלן". עולה המתח המתמיד בין המאמצים המתמידים והבלתי-פוסקים של הרב למצוא את הדמות המבוקשת לבין הציפיה המתמדת לנס. הכוחות הרבים והמופלאים לחולל נס, המיוחסים לרב, אינם מספיקים. אפילו העליה המופלאה ארצה על-גבי "פאטשיילע אדומה" (כעליית חנניה בסיפור 'בלבב הימים') אין בה די.

אפשר שהחיפוש הנצחי הוא התשובה היחידה לעגינות הנצחית. ורק לאלוקים פתרונים. האמנם זו תשובה פסימית? לא דווקא. החיפוש תמיד קשור בציפיה ובתקווה. לא כל שכן כאשר ידוע למחפש, שאין הוא יכול לצפות לנס אלא מתוך יגיעתו הבלתי-נלאית.

17.

הסיפור בנוי גרעין ומסגרת, הקשורים קשר הדוק זה בזה. גרעינו של הסיפור ערוך כעלילה, שבה משתתפות ארבע דמויות.

פרק א' הוא מעין אקספוזיציה, המציגה את ר' אחיעזר ותוכניתו, את דינה ויפיה, את בן-אורי וכשרונו ואת רבי יחזקאל, תכונותיו ואת הציפיה השלוחה לקראתו.

פרק ב' מעלה את סיבוך העלילה בעבודת בן-אורי ושירתו, בהבשלת האהבה של דינה אל בן-אורי, בשקיעתו של בן-אורי במעשה ארון-הקודש והסחת הדעת מדינה. באותו הפרק מתחולל המפנה בעלילה: השלכת ארון-הקודש.

בפרקים ג-ד' מתרחשת הידרדרות: בן-אורי נעלם לאחר שסיים את מלאכתו, דינה מתענה בייסורי-מצפון וגעגועים, מתוודה באוזני הרב והרב נכשל בתפקידו, נישואי דינה ורבי יחזקאל נכשלים מראשיתם ותוכניתו של ר' אחיעזר מתפוררת.

בפרק ה' מתברר, שאין פתרון לדינה ולרבי יחזקאל, וכל הדמויות מסתלקות מן הבמה. מסגרת הסיפור מורכבת ממדרש כללי, הפותח את הסיפור, ומאפילוג (פרק ו'). המדרש מכוון את הדעת מן הדיון הכללי אל האירוע המסויים ומן ההוויה השלמה אל המכשול, ואילו האפילוג מכוון את הדעת מן האירוע המסויים אל העיון הכללי ומן המכשול אל הציפיה להוויה השלמה. מבנה המסגרת יוצר מעין איוון רוחני לעלילה הטראגית.

18.

הדיון ביחס בין גרעין הסיפור למסגרת מחזיר את הקורא למספר, המפעיל את הסיפור ונפעל באמצעותו. מספר זה מעלה בדבריו ובכך מדבריו המישה רבדים, השזורים זה בזה ומאפשרים לקורא המתעמק להבחין בתהליך רוחני מסויים, שהוא בעיקרו תהליך דראמטי.

הסיפור מתגלה לתחילה כמעשה-היראים, הפותח במדרש ומספר מעשה שהיה, מעשה טראגי, שמסלולו נע מן האושר והשלמות אל החטא, ומן החטא אל האסון ואל הגלות. מעשה הפותח במופלא ובציפיה אל הנס ומסיים במופלא ובציפיה אל הנס.

המספר האירוני צמוד למספר התמים. אפשר שהוא רומז כבר במדרש הפותח למגמה הבלתי-אידיאלית הטעונה אפילו כשירה-השירים, הפותח ב'הנך יפה רעית' ויוצא אל 'חולת אהבה אני'. הוא רואה את

הכלה המזהירה בזיו יופיה והנה היא באה לידי מרה שחורה וניוול כאישה מופקרת ר"ל. מספר זה אחוז ב'קודמו' כצל לאורך כל הסיפור. אין הוא מכחיש את דבריו, אך הוא מתבונן אל המתרחש מזווית אחרת. והנה הוא רואה את כל המצבים ואת כל הערכים כיהסיים. למשל: מעמד-המלכות, שבו מוצגים הקצין ר' אחיעזר וביתו היפהפיה דינה, הוא מעמד מדומה, ושום כוח - חיצוני או פנימי - אינו מגן עליו. החלטתו של הקצין למצוא חתן כליל-השלמות בפולין דווקא נראית לו לפחות מוטלת בספק. בן-אורי שנשכר לבנות ארון-קודש מלאכתו אינה משיגה את יעודה אלא מטילה פגם בשתי נשמות: נשמת האמן ונשמתה של דינה. דינה ויחזקאל נישאים למרות שליבותיהם עגונים בנפשות אחרות. יחזקאל חזק מאוד בתורה, אך זו אינה תורת-חיים ואין בה כדי להגן עליו מן הפורענות. הרב מתכוון לעשות מעשה של מצווה, אך עושה בעצם מעשה חטא.

המספר האירוני הוא פסימי יותר מן המאמין התמים. כאשר האחרון אומר "ולאלוקים פתרונים" הוא מצפה לתמורה חיובית, בכחינת נס. כאשר המספר האירוני אומר את זה, הוא מפקפק, בעצם, בכל פתרון חיובי.

אפשר לומר, שהאמן מנחש אותנו להתבונן אל תהליך פנימי שלילי של המספר. תהליך זה אינו מוצג כהתפתחות בזמן, אלא כמצב, אשר בו מתגלות שתי המגמות בעת-זבעונה-אחת. מצב מורכב זה נובע מן המגמה האמנותית לייצב את העלילה הדראמטית הפנימית של המספר ולומר, בערך, כך: בוודאי חלה תנועה כלשהי מן המספר התמים אל המספר האירוני. אך אין זה אלא אותו המספר עצמו, ובהגיעו אל ה'סיבוכ' האירוני הוא אינו חדל להיות תמים. שלבי העלילה הפנימית של המספר מצטברים.

3 השלב הבא הוא עמוק יותר בתנועה הפסימית. זהו רובד המספר הדימוני, המגלה את הסיפור כהתעצמות בין כוחות איראציונאליים, כאשר השטן מנצח על כל מפנה שלילי. כבר בדברי המדרש הפותח מבליט מספר זה את המכשול, שאינו נגרם בעצם ע"י שום סיבה סבירה. ניב-ההסתייגות האירוני רחמנא ליצולן עשוי לסמן את מסלולו של מספר זה. לפי נקודת-ראותו ניתן להבחין, שהאדם הורס את עצמו בכליידעת. הקצין ר' אחיעזר מתכוון לעשות תיקון בירושלים - והוא מוסיף חורבן. הוא מביא אל ביתו ואל בתו שני אנשים צעירים: בן-אורי מעורר את אהבתה באמצעות הניגון, המתגלה ככוח דימוני, והבריות אומרים להלן "כי קול זה אינו של בשר דם אלא אותן הרוחות שנבראו מהבל פיו של בן-אורי בשעה שהיה יושב ומזמר מנהמות לפו בחדר". ואילו ר' יחזקאל כפות וקשור מבפנים ע"י אהבה תמימה ואסורה לפראדעלע, ותורתו העמוקה והרחבה אין בה כדי לגבור על הזרות ועל התיסכול, מאחר שאפילו תחת החופה עמדה עימו גם העצבות, "שהיתה דוחקת את החופה וקורעת אותה ממש מראשיהם". דינה כאילו אחוזה ע"י דיבוק הן בשעה שהשטן הפעיל אותה להשליך את ארון-הקודש והן בשעת החופה ואחריה. הנסיון של דינה להתגבר על הכוחות הדימוניים באמצעות הווידי נכשל מפני אחיזת-עיניו של הרב, שביקש לטייה את הסבך הדימוני באמצעות הטקס והדרש. אמצעים אפקטיביים אלה היו בהקשר הנידון ריקים וחסרי-כוח. בן-אורי אף הוא פעל כאנוס על פי כוחות שאין לו שליטה עליהם, ואף אין לו מגע קומוניקאטיבי חיובי עימם. הרוח שפיעמה אותו עזבה אותו והפקירה אותו לחלו ומרוקן. האמנם היתה זו רוח הקודש? שמא נתחולל בנפשו של האמן מאבק בין הרוחות - והרוח הרעה ניצחה זמנית, ונשמתו עדיין תועה בתוהו ומצפה לתיקון? גם הרב, שעיניו היו אחוזות, מופעל לקראת סוף הסיפור ע"י כוחות דימוניים ויוצא לגלות. הוא משאיר את הרבנית עגונה, כאשר הוטל עליו 'תיקון נשמות עגונות'.

המספר הדימוני הוא פסימי יותר משני 'קודמו'. באומרו 'ולאלוקים פתרונים' הוא מתכוון לכוח העליון, המולך לא רק בעולם הנברא אלא גם בעולם התוהו. שני העולמות קיימים ושרירים. עוצמת התוהו, אם גם נבלמה, אינה חדלה לתסוס ולהשפיע ולקבוע גורלות.

ושוב ניתן לומר, שההתפתחות הדראמאטית, שהוליכה את המספר מן העמדה האירונית כלפי הסיפור התמים אל העמדה הדימונית, החושפת מערכת מניעים סמויים-זמן-העין, מחריפה את ה'סיבוכ', אך אינה מבטלת את שני השלבים הקודמים. נוצר איפוא מצב מצטבר מורכב יותר.

ה'תבנית' הדימונית נושאת עימה שתי אפשרויות. האפשרות הדסטרוקטיבית היא כניעה לכוחות האיראציונאליים, אפילו ללא נסיון אנושי של התעצמות. ואז, כמובן, אומרות המילים 'ולאלוקים פתרוני' שהאדם הגיע אל גבול יכולתו הרוחנית והרצונית, שאין הוא מסוגל להיות יותר פועל אלא רק נפעל. אך קיימת גם אפשרות קונסטרוקטיבית. ועיקרה שינויי-ערכים בתפיסת ההתרחשות, נסיון אנושי להבין ולסמן באמצעות סמלים את המערכת האיראציונאלית הפועלת ומשפיעה בעולם, מתוך אמונה שקיימת דרך-של-תקשורת אליה, ודווקא באותו תחום שבו היא מפעילה את הכרעותיה הרות-הגורל: בתוך נפשו של האדם פנימה. המוצא הקונסטרוקטיבי מן המיתוס הדימוני הוא במיתוס המיסטי - במסגרת שאינה משליכה מאחורי גווה את האמונה התמימה, אלא כוללת אותה.

זהו, איפוא, המפנה הדראמאטי הפנימי של המספר, העשוי להעלות פירוש מרחיק לכת של מאורעות הסיפור, כאשר במרכזם תגלגה דמות השכינה ובעיית גלותה וגאולתה.

מן הראוי להסתייג ולהעיר, שאין לנו ענין כאן עם טקסט קבלי אלא עם סיפור, המבקש להפעיל מדיום אנושי (כלומר, מילים) לשם עיצוב היחס בין התחום הגלוי והתחום הסמוי בחיי-אדם, וכן להיפך: לעצב את חיי-האדם כדי להפעיל את התחום הגלוי והתחום הסמוי בלשון. רובד מיסטי בסיפור מכוון את הדעת לא רק לפרשנות המסופר ולמניעיו, אלא לגילוי נקודת-ראותו והשקפת-עולמו של המחבר על החוקיות הפועלת בחיי בני-אדם, על המכשולים וסיבותיהם, מכשולים המונעים תקשורת בעלת-משמעות בין אדם לחברו ובין אדם למקום, ועל הפתרון והאפשרי. זוהי תגובתו של המספר המודרני, המשקיף אל כשלונם של חיי-אדם וחותר לפשרו. זהו המאמץ לבקש אחר מוצא אופטימי מתוך הוויה סבוכה ממנה ובה.

מרוכד זה, שפיענוחו ראוי למחקר קפדני לגופו, צומחת ההיוודעות, בבחינת היבט מסוף הסיפור אל ראשיתו. ההיוודעות היא מפנה רוחני פנימי, פועל-יוצא המצטברות 'נסיון-החיים' הדראמאטי של המספר. מִפְנֵה ולא התרה. ומניח את ההתרה פתוחה. אך הפעם לא מתוך תמימות, לא מתוך ספקנות, לא מתוך פחד-הגורל, אף לא מתוך גילוי מיסטי, אלא מתוך פקחון והשלמה עם ההכרעה האלוהית. וכך בערך רואה מספר זה את הסיפור:

קיימת אפשרות קומוניקטיבית בין האדם לאלוהיו. אלא שהיא מוגדרת ביחס של היענות לתביעה מתמדת. התביעה המתמדת, כפי שמלמד סופר-של-הסיפור, קיימת גם בשעה של הפרת ההרמוניה הקיומית. אין התביעה מפורשת וברורה, וכל דברי החכמים ופלפולי ההלכות אינם אלא פרשנות ספקולטיבית, שה'שמא' עדיף בה מן ה'ברי'. אין פתרונות קלים ופשוטים למצבים מורכבים, וכל פתרון קל הוא שקרי במהותו, ועל כן הוא גם נידון לכשלון ממנו וכו'. אין מנוס מן האמת.

המאמין המפוקת, המגיע מסוף הסיפור אל ראשיתו, עובר מסלול אופטימי, השזור מעין אחדות דיאלקטית בין חיפושיו האנוסים והאינסופיים של הרב לבין הטלית שכולה חן וחסד. ברור לו, שהא בהא תליא. העגינות היא מצב אנושי, שאין לו פתרון אלא במאמץ המתמיד והבלתי-נלאה לחפש אחריו. מצוות אנשים מלומדה אינה מספקת, והיא מובילה לא פעם אל טעות פאטאלית, כפי שקרה לרבי יחזקאל, כפי שקרה לרב. הכוחות הטמירים הפועלים בעולם, האיראציונאליים והדימוניים, אף הם שייכים למערכת האלוהית, ויש לעשות מאמץ רוחני ללמוד את מהותם ולהשלים עימם.

הנשמות העגונות, לפי מספר זה, הן נשמות שלא השלימו עם עצמן ועם עולמן: הקצין ייחס לעצמו מלכות, ויומרותיו להביא תיקון גדול לא עמדו בהתאם ליכולתו; דינה נסוגה מאהבתה ברגע מכריע והתמרדה בזעם, מחוסר יכולת להשלים עם מציאותו של בן-אורי או להתנגד לרצון האב ולפסקדין

הרב: כן-אורי נשלט ע"י השראתו ולא השכיל להבינה, לבלום אותה ולהפעילה באורח הרמוני לטובתו - ועל כן היא נטשה אותו לאנחות; רבי יחזקאל נכנע לאידיאל ה'זעיר-בורגני' של אבותיו וזנח את פראדעלע, וכך נוצרה אי-התאמה תהומית בין הרמה הגבוהה של תורתו לבין הרמה הנמוכה של מוסר-החיים שלו; הרב נכנע לצורך החיצוני ב'דרכי שלום' ויותר על האמת. הוא חטא לדינה, לבן-אורי, לרבי יחזקאל, לקצין. על כן נגזרה עליו גלות.

המספר האחרון מגיע, אל מה שמכנים 'קאטארסיס' לאחר שגורלן העגום של הדמויות חולף על פניו ומתברר לו, שהדמויות הסתלקו מן הבמה ללא התרה, ומה שהתרחש נגד עיניו - זו טראגדיה. המספר המפוקח אף הוא אינו מנותק מקודמיו, אלא ארוג בתנועה מאונת פנימית בעלילת המספר.

בסיפור 'עגונות' ניתן לעמוד על שתי עלילות:

עלילת הדמויות: מן האופטימיות אל הפסימיות הטראגית, ועלילת המספר: מן הפסימיות אל האופטימיות המיוסרת.

וכך נסגר המעגל.

הערות

1. ש"י עגנון: עגונות, העומר, קובץ ספרותי-מדעי בעריכת ש' כן-ציון, חוב' א', תשרי-כסלו תרס"ט/1908, ע' 53-65.
2. "מפי נחום גוטמן שמעתי, שעגנון נהג להתלוצץ ולומר, כי תחת החתימה 'עגנון' מסתתר שמו האמיתי של הכותב: 'גוטמן' - התיקונים היו למורת-רוחו של עגנון". נורית גוברין: 'העומר' - תנופתו של כתב-העת ואחריותו, הוצאת יד יצחק בן-צבי, ירושלים, תש"ם, ע' 192. הכוונה לעורך 'העומר', ש' כן-ציון, אביו של נחום גוטמן.
3. ע"ן, למשל: גרעון קצנלסון: "עגונות" של עגנון: גלגוליו של נוסח, מאזנים, כרך כ"ו, תשכ"ח-תשכ"ט, ע' 163-173; אורנה גולן: 'הסיפור "עגונות" והעלייה השנייה', מאזנים, כרך ל"ב, תשל"א, ע' 215-223; יצחק בקון: 'על "עגונות" לש"י עגנון', מאזנים, כרך מ"ר, תשל"ח, ע' 167-179 ובעיקר חיבורו הרחב והיסודי של הלל וייס: עגונות - מקורות, מבנים, משמעויות, הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, 1979.
4. עגונות, העומר, חוב' א', 1908, ע' 53. בנוסח המאוחר של הקטע הפותח ניתן להבחין בצמצומים אחדים.
5. מועתק מתוך מהדורת ישעיהו תשבי 'משנת הווה', כרך א', הוצאת מוסד ביאליק, ירושלים, תש"ט, ע' רנ"ג. לענין הויקה בין הפתיחה לבין קבלת האר"י ראה: הלל וייס: עגונות - מקורות, מבנים, משמעויות, ע' 29-32, וכן הערותיו הביקורתיות של דוד תמר: "עגונות" ומעגננים, מעריב, 7.8.81, ע' 33.
6. להרחבה עיונית של ההיבט המיתי ראה: יוסף שכטר: 'המיתוס והסמל', מולד, כרך ח' (לא), חוב' 39-40 (249-250), 1980, ע' 149-151.
7. עניין זה אהוז ומעוגן, לכל הנכון, באחת מחוויות הילדות של האמן. הוא נתן לה ביטוי בקטע 'זכרון בספר' שנספח כהקדמה לספר 'ימים נוראים', ג-ד' (הוצאת שוקן, תש"ז). וכן חוזר המוטיב בסיפור 'עם כניסת היום' (עד הנה, ע' קעו-קעז).
8. אריסטו: פואטיקה, תרגמה ד"ר שרה הלפרין, אונ' בר-אילן, תשל"ז, פרק י"ג, ע' 36-38.
9. ראה: הלל ברזל: סיפורי אהבה של ש"י עגנון, אונ' בר-אילן, תשל"ה, ע' 74-75, הערה 7.
10. השווה: חיים נחמן ביאליק: אגדת שלושה וארבעה, נוסח א', ויהי היום, דביר לעם, ע' קנא-קנר.
11. ישעיהו ב' 2-3: מיכה ד' 1-2.
12. שמות ט"ו.
13. ראה: יצחק בקון: 'על "עגונות" לש"י עגנון', מאזנים, כרך מ"ר, חוב' 3, שבט תשל"ח, ע' 167-179; ברוך קורצווייל: 'מסות על סיפורי ש"י עגנון', הוצאת שוקן, תשכ"ג, ע' 347.
14. ברוך קורצווייל: מסות על סיפורי ש"י עגנון, ע' 347.
15. ש"י עגנון אומר, בהקשר אחד, בסיפור 'עם כניסת היום': "מי שהוא טיפש מחליף את הצורך בצורה, מי שהוא חכם מחליף את הצורך ברצון". עד הנה, ע' קעה.
16. ראה: גרשום שלום: פרקי-יסוד בהבנת הקבלה וסמליה, מוסד ביאליק, 1976, ע' 23-26.
17. ברוך קורצווייל מבקש להפנות את תשומת-הלב אל "הויקה העמוקה בין הכוח היוצר הפעיל של האמן לבין הכוח היוצר הסביל של האשה, בחינת נציגת-הארוס. הסיפור כלו יודע לשלב שילוב מושלם ומחוכם את מוטיב הארוס במוטיב האמן היוצר". מסות על סיפורי ש"י עגנון, ע' 348.
18. השווה: יצחק בקון, שם, ע' 170.

19. ש"י פנואלי: יצירתו של ש"י עגנון: מסת-מחקר, הוצאת 'תרכובת וחינוך', תל-אביב, 1960.
20. הנוסח המאוחר בסיפור כבוש יותר.
21. הנוסח הראשון מרבה פרטים בפרשת השלמת מלאכת ארון-הקודש והתקנות הווייתו של האמן ומוסיף בסיום: "נדמה לי כי בזה בא הקץ לחיי רוחו. נשמתו כבר מונחת היא בארון..." (ע' 56).
22. ראה: גרשום שלום: רעיון הגאולה בקבלה, דברים בגו, עם עובד, 1975, ע' 206-215.
23. השווה: וזשא שפירא: 'מיגון לעיגון, או: מ'מגילת האש' ל'עגונות', נויית, כרך כ"א, חוב' ה-ח', אוגוסט-נובמבר 1963, ע' 12.
24. תמונת הבריכה מושפעת כנראה מן 'הבריכה' של ח"נ ביאליק, שפורסמה ב'השילוח', כרך ט"ו, תשרי תרס"ה (1904), כארבע שנים לפני פרסום הסיפור 'עגונות'.
25. יומא נ"ד ע"א: שיר השירים רבה, פרשה א' נח' סא'.
26. שיר השירים א' 13.
27. שיר השירים ב' 12.
28. ישעיהו נב' 7.
29. במדבר טו' 39.
30. פראדעלע 'מנצנצת' בסיפור כמעט כדמות הנערה האידיאלית. בעיקר בפרטים הרבים שמביא הנוסח הראשון. כל הפרטים קלוטים מתוך הרהורי-זכרוננו של רבי יחזקאל. פראדעלע רוקמת שקית לטליתו. לאחר שהוא נוסע לירושלים - היא נישאת לאיש. השם 'פראדעלע' מופיע בסיפור 'הנידח' בקשר לשיר (אלו ואלו, ע' מד'). שיר זה מוליך אסוציאטיבית אל הסיפור 'מחולות המוות או הנאהבים והנעימים' (אלו ואלו, ע' שנו-שנט'). מדובר באהבה רומאנטית וטראגית.
31. שמואל א' כ"ז 17, 19.