

שומר בית הקברות איבד את המפתח **'אורח נטה ללון' ותפיסת המוות ביצירתו של עגנון**

אורח נטה ללון הוא הרומן הראשון של עגנון העוסק בהיסטוריה ומתרחש בהקשר היסטורי עכשווי.⁸³ הדברים הבאים מבקשים למקם את הדיון ברומן כנקודת קצה ברצף אפשרי שמוביל מוהיה העקוב למישור ועובר דרך "הנדה", רצף המאפשר לקרוא שינוי בתפיסת המוות של עגנון מתפיסה מימטית לאלגורית ולעמוד בין השאר על משמעות השינוי הזה. ככל דיון ביצירה של עגנון גם הדיון הזה בוחר מקטע שהצדקתו אינה מוחלטת אלא נובעת מהרצון לדון ביצירה המרכזית של התקופה שבין מלחמות העולם, אורח נטה ללון.

"צומת בין הדורות", מכנה גרשון שקד את עגנון בדיונו היסטוריה של הסיפורת העברית, ובכך הוא מציב את עגנון כחוליה מקשרת רב-כיוונית בין איבריה השונים של ההיסטוריה הספרותית. התמונה היא תמונה של רציפות, ועגנון מתפקד בתוכה כחוליה שמסבירה איך חלקיה השונים של ההיסטוריה הזאת קשורים זה בזה. לכאורה זוהי קביעה חפה מהקשר פוליטי, אך נראה לי שבנקודה זו בהיסטוריה האינטלקטואלית שלנו קשה להמשיך ולראות בעגנון תופעה גאונית מבחינה אסתטית גרידא. ברור שאין בכך כדי לומר שעגנון אינו הדגטה של הספרות העברית, אך עדיין הוא עומד במוקד העיסוק בספרות העברית לא רק מבחינה ספרותית אלא גם ואולי בעיקר מבחינה פוליטית. הכוונה היא שעגנון הנקרא כצומת בין הדורות, כלומר בגופו ובגוף כתיבתו מאפשר לראות את המעבר מהתרבות היהודית האירופית אל התרבות העברית בארץ ישראל כתנועה על פני רצף. רציפות זו, אין צורך לומר, היא העומדת בלב הטלאולוגיה הציונית, הטוענת מראש לרציפות כזאת ומוכיחה אותה באמצעות המחקר הספרותי בעגנון המעוגן בעצם קיומה הממסדי. הצורך הזה הוליד לטעמי קריאה בלתי מדויקת בעגנון בכלל ובאורח נטה ללון בפרט, וזו נובעת מהצורך הלא ספרותי לזהות את עגנון כדובר של הרומן, שהוא בתורו תוצאה של הדרישה לראות בציוניות של הדובר את הציוניות של עגנון. הדיון בתפיסת המוות על פני הרצף המוצע מאפשר לבחון את הטיעון הזה לאור הערעור המודרניסטי העקרוני על עצם האפשרות של זהויות מהסוג הזה, ולאור מה שנראה כהתנגדות לראייה כזאת המתפרשת מתוך הספרות עצמה.⁸⁴

* * *

בניסוח כללי אפשר לומר שתפיסת המוות בספרות העברית החדשה מצויה כבר תמיד בזיקה אל הציונות, זאת משום שמלבד מקרים יוצאי דופן כמנדלי המוקדם, דוד פוגל וקומץ אחרים, הספרות העברית החדשה היא כבר חלק מהרעיון הציוני וכזאת היא עומדת בהכרח על השאלה של הקיום בהיסטוריה, החיים והמוות של הגוף הלאומי והצורך בחידוש היהדות ברמותה של הציונות.⁸⁵ אני מבקש לבחון את השיח שמקיים את הזהות הזאת מראשיתו אצל עגנון ברומן והיה העקוב למישור, העוסק במותו הפיקטיבי של מנשה חיים החי, אבל נחשב למת בעיני הקהילה. היצירה הבאה שבה נבחנת תפיסת המוות היא "הנדה", שעוסקת בחייו ובמותו של הנער גרשום, נכדו של הפרנס המתנגד אביגדור, כמטונימיה לחיים ולמוות של הקהילה. מראייה כזאת נובע שהמתח בין החסידות למתנגדות בסיפור יכול להתפרש כמקום שבו החסידות מסמנת בסיפור, אם לא במציאות החברתית, את היסוד הוויטלי שללא הריסון האפולוני עשוי להוביל לאבדון, ואכן מוביל למותו של גרשום. הציונות בתפיסה כזאת מציעה מיצוע בין הלהט האוטופי-משיחי המאפיין את החסידות ובין הרציונליות האפולונית האינדיווידואלית שביטויה הוא ההשכלה, ותוצאות הדבקות המופרות בה הן התבוללות והתפוררות של הקהילה.⁸⁶ במערך הזה, אורח נטה ללון, העומד במוקד הדיון, הוא המקום שבו התפיסות האלה והמסקנות האמנותיות וההיסטוריות הנובעות מהן מגיעות לנקודת הקצה שלהן ומחייבות שינוי רידקלי באמנות הסיפור של עגנון שפירושו מעבר למודוס אלגורי ויותר על תפיסת ההיסטוריה הציונית.

צד אחר של תפיסת המוות היהודית שיש להביא בחשבון בדיון הזה מצוי במה שאפשר ללמוד מסיפור יציאת מצרים, שבו נתפס הקיום הלאומי החופשי כקיום שהוא לעולם מעבר לניסיון ההשמדה. מכיוון שכך היהודי הלאומי הוא כמי שניצל מהשמדה באמצעות התערבות אלוהית, ולפיכך, לפחות במידה מסוימת, הוא כביכול לעולם כבר מעבר למותו. עבור עגנון ביצירתו המוקדמת התבנית הזאת תקפה והעבר מסומן על ידי הפרעות, קידוש השם ובמילים אחרות מה שנהוג לכנות "ההיסטוריה היהודית".⁸⁷ ביצירתו המאוחרת הפך עבר זה באופן מחריד להווה ברמותה של השואה. אורח נטה ללון מסמן לטענתי שהשינוי בכתבתו של עגנון הבשיל עוד לפני השואה. העובדה שעגנון תיקן את הרומן לקראת הוצאתו לאור בשנית בשנת 1950 וערך בו שינויים רבים המדגישים את האופי האלגורי של הטקסט אך אינם משנים אותו מצביעה על כך שהמודוס האלגורי שאליו פנה בשנות ה-30 התאים להתמודדות ספרותית עם השואה, כלומר עם מוות בקנה מידה ובאופן שאינם ניתן להכלה אלא רק לסימון בלתי יציב.⁸⁸ המוקד של הדיון הזה מוכרח להיות ברמות שיותר מכול מעניקה יציבות מסמנת לנרטיב, הלא היא דמותו של המספר, ובהשלכה דמותו של הסופר, שזיקתם הפרשנית אל עגנון עומדת בלב הדיון באורח נטה ללון.

הדיון בתפיסת המוות כפי שהיא מובעת ביצירה כמכלול טקסטואלי מכיל אפוא

את השאלה על אודות המוות והחיים ה"אותנטיים" ו"הוויטליים"⁸⁹. שאלות אלה מוצאות את המוקד שלהן ב"קול" שהוא גם המקום – טופוס – שבו מתקיימת הספרה הציבורית. אריסטו הבין את הזירה הפוליטית כמקום שמתרחש בלשון הפיגורטיבית, זו הלשון שיוצרת מקומות משותפים לדובר ולמאזינים. המקומות של הלשון הפיגורטיבית הם ה-Topoi – הטופוסים. המקום המשותף הנחוץ להתרחשות הפוליטית היסודית של השכנוע. במונחים אחרים המקום הזה חוזר בפוליטיקה המודרנית בדמותו ובדימויו של המנהיג. בצורה שהייתה נכונה עוד יותר בתקופה שבה הרדיו היה אמצעי התקשורת ההמונית, קולו של המנהיג – הנואם שמסמן את הנוכחות של הנעדר – הוא העם מצד אחד, והמתים מצד שני. כשהמנהיג מדבר הוא עושה זאת בשם שניהם והופך אותם לאחד, מוחשי, מכיוון שדיבורו של המנהיג נתפס בהכרח כדיבור נטול פנטזיה – מימטי – שיח ריאלי ומציאותי.⁹⁰

השאלה כיצד מגיבים זה לזה הפואטי והפוליטי מוצאת את אחת מאפשרויות הדיון בה בקול, אשר כדברי פול דה מאן:

גם אם אנחנו משתחררים מהשאלות המזויפות על כוונה ומצמצמים בצדק את המספר למעמד של שם דקדוקי שהנרטיב אינו יכול להתקיים בלעדיו, עדיין לנושא הזה מוצאת פונקציה שהיא אינה רק דקדוקית אלא גם רטורית, בכך שהיא נותנת קול, אם אפשר לומר, לסינטגמה דקדוקית. המונח קול, גם כשהוא משמש כמונח דקדוקי כשם שאנחנו מדברים על קול פסיכי אינטרוגטיבי, הוא, כמוכן, מטפורה המנכיחה בדרך האנלוגיה את הכוונה של הנושא מהמבנה של הפרידקט (המושא). במקרה של השיח הדקונסטרוקטיבי שאנחנו מכנים ספרותי או רטורי או פואטי זה מייצר סיבוך ייחודי [...] המספר שמדווח לנו על אי-האפשרות של המטפורה הוא בעצמו, או כשלעצמו, מטפורה, המטפורה של הסינטגמה הדקדוקית שמובנה הוא הכחשה של המטפורה המוצבת כעדיפות הראשונה שלה על ידי אנטי-פראזה, וכך הנושא-המטפורה נפתח לסוג של דקונסטרוקציה בחזקה שנייה.⁹¹

למעשה מדובר כאן בצדו השני של המעבר שבו עוסק אגמבן של הקול אל השפה דרך המוות. דה מאן מתאר את צדו השני של התהליך שבו עובר הקול מסובייקט אנושי אל נושא דקדוקי. המספר הוא ייצוג של המחבר, וכסובייקט תכונותיו הן למעשה השלכה מטפורית של רצף הטקסט על מבנה המשמעות; קול שהוא בתורו מטפורה של נוכחות שמכסה על התהום שנוצרת כתוצאה מהיעלמותו ההכרחית של הסובייקט המדבר מהכתיבה. טבעו של המהלך הזה שמייצר ייצוג של נוכחות אנושית מתוך רצף דקדוקי הוא שהוא פתוח לפירוק בחזקה שנייה משום שפירוקו כבר מוכל בו ("אני" הוא דבר והיפוכו).

ה"קול" האנושי, שהשפה כביכול מנכיחה, הוא עצמו המקום שבו המוות נוכח כמחיקתו של בעל הקול, כהפרדה שהשפה יוצרת בין מי שקיים ובין הקיום עצמו, במונחים של לוינס, בין Existance ל-Existant.⁹² הקול והמוות חולקים את אותו מבנה שלילי עקרוני בכך ששניהם מסמנים את היעדר האנושי. הקול, שאמור לסמן בצורה

הברורה ביותר את החי הדובר, הוא כבר המעבר אל השפה, אל הכתיבה, הניתוק מהדובר החי. דברים אלה נדונים, אמנם במונחים אחרים, בעבודה של בלאנשו המבקשת לראות בכתיבה מסלול קיומי, תהליך שבו מכיר הכותב במעמדו הנעדר מהטקסט, כלומר הפיכתו של הטקסט לאלגורי במודע ולא רק לאלגורי כאפשרות קריאה.⁹³ השונות בייצוג של המוות, שנדונה במהלך העבודה הזאת, מראה שאף אם הקריאה היא לעולם אלגוריה, הרי לא כל הטקסטים מודעים לכך או מקבלים זאת, וחלקם עוסקים בדיוק בניסיון, שלעולם לא יצלח, להימנע ממנה. בחלוקה גסה אפשר לומר שבפני כל טקסט פתוחות שתי אפשרויות לייצוג המוות: מטונימי-מימטי ומטפורי-אלגורי. המונחים מטונימי ומטפורי משמשים כאן כפי שהם משמשים את יאקובסון כאבחנה בין ציר הציורוף ובין ציר הברירה. לפי החלוקה הזאת טקסט שבו תפיסת המוות היא מטונימית-מימטית יהיה טקסט שבו המוות מוכל בתוך הטקסט, מתואר באופן ריאליסטי במידה זו או אחרת. לעתים קרובות טקסט כזה ייחתם במוות. חתימה זו מהווה ראייה לכך שהטקסט מתקיים מעבר למוות ומכיל אותו בתוכו, כמו גם שהמוות מהווה את הסיגור שלו, שהוא כשלעצמו פיגורה של דיבור. האפשרות המטפורית-אלגורית חושפת בהכרח את האופי הפיגורטיבי, הבלתי "חי", כלומר "המת" של הטקסט. טקסט כזה לא יכול, או שימעיט מאוד, בתיאור מימטי של מוות, ואף לא ינטה לסגור את הסיפור במוות, מכיוון שהטקסט בכללותו הוא פיגורה של שתיקה ולא של דיבור.⁹⁴

נראה שלא תהיה זו הגזמה לומר שהקשר בין שפה ומוות הוא ממוסכמות היסוד של הספרות המודרנית, כדברי קפקא: "לכתוב כדי שאוכל למות ולמות כדי שאוכל לכתוב" או Schreiben oder sterben בניסוחו של רילקה. בלאנשו דן בשניהם ומעמיד את תפיסת המוות שלהם כאפיון של מצבו הקיומי של הסופר המודרני:

הסופר הוא זה שכותב כדי להיות מסוגל למות והוא זה שמוצא את הכוח לכך כתוצאה מיחסים טרם זמנם עם המוות. הסתירה נמשכת אך היא מוסכרת בצורה שונה. באותו האופן שבו המשורר אינו קיים אלא לנוכח השירה, כפי שניכר – על אף שמוכרח שיהיה לפני הכול משורר כדי שתהיה שירה – באותה צורה אפשר להרגיש שקפקא נע אל עבר היכולת למות באמצעות מה שהוא כותב. דבר זה פירושו שהיצירה בעצמה היא חוויה של מוות שדומה שמוכרחים להגיע אליה לפני שאפשר להגיע אל היצירה, ובאמצעות היצירה אל המוות.⁹⁵

בלאנשו עומד על תופעה שיש לה סימנים בכל היצירות שנדונות כאן, והיא שבלב תפיסת המוות של האדם המודרני עומד הקושי למצוא את המוות שהוא באמת "שלו". לפי בלאנשו, ניטשה, הגל והייזגר העמידו פילוסופיות שעוסקות בדיוק בניסיון להסביר את הקיום האנושי על בסיס מציאת המוות, משום שהריבונות של האדם מתחילה כשהוא לומד למות, והספרות, במיוחד הודות ליחסים בין קול, לשון וכתיבה, היא מרחב הלמידה הזה. עצם אפשרות היצירה נובעת מיחסים שיש לסופר עם המוות ועם

היכולת למות, שאותה הוא מוצא באמצעות היצירה. זהו אמנם מעגל, אבל הוא אינו שונה מכל מעגל הרמנויטי וחשיבותו בכך שהוא מעמיד בפנינו מעגל בלתי נמנע של מוות ויצירה ספרותית.⁹⁶

כבר בשלבים המוקדמים של כתיבתו תוהה עגנון באופן עקרוני על אפשרות הכתיבה ועל המעמד הקיומי של היוצר ביחס אליה. אגדת הסופר הוא הסיפור שעליו נכתבה הפרשנות הרבה ביותר בנושא הזה, ולאחרונה אף הועמדה על ידי מיכל ארבל במוקד תפיסת העצמי של עגנון.⁹⁷ הדיונים באגדת הסופר עומדים על המתח שעגנון יוצר בין היצירה ובין הקיום הגשמי-ארוטי, והם מעמידים אותם על ציר שנע בין רומנטי למודרניסטי. מתח זה אינו מוגבל ליצירה הזאת והוא מהווה ציר מרכזי גם ביצירות אחרות, וביניהן בולטות והיה העקוב למישור ו"הנדרח". המשותף ליצירות אלה הוא שבמרכזן עומדים גברים שמתקשים להתמודד עם הארוטיקה שכרוכה בחיי אישות, אינם מצליחים לפייס הלכה למעשה בין הארוס הגשמי ובין הארוס הדתי-אמנותי. בדרכים שונות מוצאים הגברים בסיפורים האלה את מותם כתוצאה מכישלון זה. אגמבן מציע הסבר לא פסיכולוגי לקונפליקט הזה:

אם היחסים בין שפה ומוות "טרם נחשבו" הרי זה משום שהקול – המהווה את אפשרות היחסים האלה – הוא הלא-נחשב שעליו המטאפיזיקה מבססת כל אפשרות של מחשבה, הבלתי נאמר שעליו מבוססת עצם אפשרות האמירה. מטאפיזיקה היא המחשבה והרצון של ההווה, כלומר המחשבה והרצון של הקול (או המחשבה והרצון של המוות), אבל "המחשבה" הזאת ו"הרצון" הזה מוכרחים להישאר בלתי מוגדרים משום שהם יכולים להיות מוגדרים רק במונחים של השלילה הקיצונית ביותר.⁹⁸

הטענה של אגמבן היא שהמטאפיזיקה מסתירה למעשה את האפשרות לחשוב על היחסים בין שפה ומוות, משום שעצם האפשרות לקיומה בנויה על ההסתרה הזאת. מה שנובע מכך הוא שהארוס האנושי, החיפוש אחר הידע, החיפוש אחר מה שהמטאפיזיקה אינה מצליחה להכיל ולהסתיר, הוא החיפוש אחר הקול, הוא חיפוש אחר "מוות אחר" מזה הטבעי:

הפילוסופיה, בחיפוש שלה אחר קול אחר ומוות אחר, מוצגת בדיוק הן כחזרה אל הן כתנועה אל מעבר לידע הטרגי; היא מחפשת להעניק קול לחוויה השתוקה של הגיבור הטרגי ולקומם את קולו כיסוד של הממד העקרוני ביותר של האדם.⁹⁹

אפשר, כך נראה, להבין את הידע הטרגי כאותו הידע שעליו מדבר ניטשה בהולדת הטרגדיה, והוא הידיעה שמוסר סילנוס: מכיוון שנולד, טוב לו לאדם שימות. אפשר גם לראות שהטרגדיה אצל אגמבן היא שם כללי לספרות. אם לקבל את מה שעולה בבירור מהשיחה של דן מירון עם גרשם שלום, כמו גם מהיצירות עצמן, לעגנון לא היה עניין במטאפיזיקה והוא גם לא נטה למחשבה מופשטת.¹⁰⁰ עם זאת, ניכר שעגנון הבין את הרעיונות האלה היטב, כפי שאפשר לראות בנאומיו, ובמיוחד בנאום שנשא בבית הנשיא עם קבלת הספר לעגנון שי.¹⁰¹

הדברים של בלאנשו ושל אגמבן מצביעים על כך שהספרות המודרנית במהותה עסוקה בחיפוש אחר הקול, שהוא החיפוש אחר מוות ששונה במהותו מהמוות הטרגי. כלומר מדובר בחיפוש אחר מוות שהוא בעל משמעות שחורגת מסימון ההבדל בין האלים לבין בני האדם. זאת בעיניי הדרך שבה יש להבין את המוות המתואר בסיפורים, שמעצם היותם בתוך הסיפור, הטקסט כבר מצוי (קיים) מעבר להם, כהמצאה ומציאה של הקול שהופך את המוות הסתמי, השרירותי, למוות בעל המשמעות.

כפי שאראה בהמשך זהו גם ההבדל המהותי שבין תפיסת המוות באורח נטה ללון ובין תפיסת המוות בסיפורים מוקדמים יותר. באורח נטה ללון המוות מוזכר לרוב, אך הסיפור אינו מצוי מעבר למיתות המתוארות. מכיוון שזהו סיפור אלגורי הוא חושף את כל הסיפור כמוות וכאלם שמופר למרות הידיעה הברורה שהחכמה האמיתית מצויה בשתיקה. הטרגדיה של אורח נטה ללון היא עצם הדיבור. זאת לעומת הסיפורים הארס-פואטיים המוקדמים יותר שבהם, כאמור, הטרגדיה מצויה בקונפליקט בין הארוס הגופני ובין הארוס הרוחני-דתי שמסתיים במוות – סיום שהוא גם מציאה של הקול, קולו של הסיפור עצמו.

בסיפורים המוקדמים שהוזכרו, התנגשות הארוס הגשמי עם הארוס הרוחני אינה באה על פתרונה אלא במוות. אפשר לומר, בקירוב ראשוני, שתפיסת המוות בסיפורים המוקדמים של עגנון היא מימטית בשני מובנים: היא ניתנת לתיאור דמוי מציאות ואף מתוארת באופן הזה, והמוות בסיפורים הוא פיגורה של קול. המוות מצוי לעתים קרובות בסיגור של הסיפור, כפיגורה של חתימה של טקסט, כמעט כמו מצבה. הקונפליקט בין סוגי הארוס, שהוא בסופו של דבר הסיפור עצמו, מוצא את פתרונו במוות, שהוא גם מציאת קולו של הסופר. הכלתו של המוות בתוך הסיפור מביאה אותנו לראות המשכיות במקום קטיעה ודיבור מעבר למוות.

אפשר לראות שחז"ל עמדו על היבט עקרוני מאוד של הקול כאשר העמידו אותו על יחסו אל הערווה. הארוס הוא זה שמניע את החיפוש של האדם, אותו החיפוש אחר הקול שלו.¹⁰² הארוס, כשהוא מכוון אל האל, הוא לעולם הנכחה של המרחק האינסופי שמפריד בין האדם לאל, מרחק שבמהותו מתנגש עם קרבתו של האובייקט הארוטי-הגשמי, שלפיכך נמצא בזוי ביחס לרוחני.¹⁰³

מיהו אם כך "עגנון" שמדבר באורח נטה ללון, האם הוא אותו האיש שעמד לאחר מכן על הבמה וקיבל מחצית מפרס נובל לספרות ונימק את עמידתו "מתוך קטסטרופה היסטורית שהחריב טיטוס מלך רומי את ירושלים"? האם יכול לעמוד אדם במקום כלשהו בגלל טיטוס מבלי שקולו ייהפך לטקסט, מבלי להפוך לטקסט בעצמו? הדברים הבאים מעמידים רצף, אך זהו בוודאי רק רצף אחד אפשרי מני רבים, המתאר מהלך שבו משתנה תפיסת הסיפור של עגנון, יחד עם התפיסה שלו את עצמו ואת המקום של סיפורו ביחס לסיפור של הקהל שאליו הוא מדבר, קהל שמוגדר בין השאר על ידי קולו, שכבר אינו שלו, מהרגע שהוא כסופר נכנס אל מותו, אל הטקסט עצמו.

'והיה העקוב למישור'

תפיסת המוות ב'והיה העקוב למישור' מעניינת במיוחד משום שזו היצירה הארוכה הראשונה של עגנון, והוא עצמו ייחס לה חשיבות רבה. היא פורסמה תחילה בהמשכים בהפועל הצעיר ולאחר מכן בספר על ידי ברנר בשנת 1912. הספר עצמו הצליח, אך התקבלותו לוותה בטענות על סטיליזציה מוגזמת אפיגונית בלתי מודרנית בעידן יהודי שחלף.¹⁰⁴ בעקבות אבחנותיו של המבקר א' יערי נתפס הסיפור פחות כיצירה מקורית ויותר ככתיבה מחדש של סיפור חסידי ידוע, "היורד".¹⁰⁵

והיה העקוב למישור מספר על ירידתם של ר' מנשה חיים ואשתו קריינדיל טשארני מנכסיהם, ועל יציאתו של ר' מנשה חיים למסע של קיבוץ נדבות. תיאור דינמיקת ההתרוששות של הזוג נעשה בדיוקנות כלכלית רבה, אך ברקעה עומדות העובדות שלזוג אין ילדים ושר' מנשה אינו ממלא אף אחד מתפקידיו הכלכליים והמגדריים המקובלים. ר' מנשה חיים מחליט לפיכך לצאת את בוצ'אץ' ולהתקיים תוך שהוא מחזר על הפתחים בשולי היישוב היהודי, קיום שאינו מחויב אלא ליד המאכילה אותו באותו הרגע. לפני שיצא לדרך ביקש ר' מנשה חיים וקיבל כתב המלצה מאת רב העיר. בהמשך נדודיו הוא מוכר את ההמלצה לקבצן אחר ובכסף שקיבל שותה לשוכרה ומאבד את כל רכושו. אותו קבצן מת מיד לאחר מכן ועל פי כתב ההמלצה מזוהה המת כמנשה חיים. רב העיר מתיר את קריינדיל טשארני מעגינותה, היא מתחנתת שוב ולעת ברית המילה של בנה חוזר מנשה חיים אל בוצ'אץ' ומגלה שהוא מת.

ההסתכלות בכתבי עגנון מחייבת אותנו להשוות בין הכניסה של ר' מנשה חיים אל בוצ'אץ' לזו של שמואל יוסף לשבוש באורח נטה ללון.¹⁰⁶ אך עוד לפני כן אפשר לראות שעצם יציאתו של ר' מנשה חיים לדרך כרוכה בתפיסה של העולם הזה כעולם שבו מנשה חיים נטול הילדים הוא "מת" והוא נע במרחב יהודי נוטה למות. כך מתואר החיזור על הפתחים של ר' מנשה והאופן שבו הוא עונה לשאלות בבית המדרש בעיירה שאליה הוא מגיע:

למה אנוכי כאן? ודאי לא באתי לכאן אלא להתחקות על שורשי בניינים של אנשי קהילתכם, למה קרויים מתים? כלום מן המתים שהחיה יחזקאל הם או מבני בניהם של מתי מדבר הם? ואפשר על שום כך נקראים מתים על שום שעוזבים אורח הגון שכמותי ואין דואג ואין עוזר עד שיכלו כוחותיו וימות ברעב (שם, עמ' פו).

אף על פי שמדובר רק בדוגמה אחת היא רחוקה מלהיות מקרית. השיטוט של ר' מנשה חיים במרחב היהודי הוא שיטוט במרחב מת או נוטה למות שאיבד את החיוניות שלו. השאלה ששואל ר' מנשה אמנם מובילה אל האוכל, אבל לפני כן הוא מעמיד את שתי האפשרויות היהודיות: האם הם ראו את ימות המשיח, כלומר מהמתים שהחיה יחזקאל, או האם הם "מתי מדבר" שביאליק כבר העיר? גם בני העיר עונים תשובה כפולה – האחת בענייני המתים והשנייה בענייני האוכל. תשובתם היא אפיון עקרוני למדי של מצב היהדות באירופה המזרחית:

אם כן למה קרויים מתים? צא ולמד מה שעשה חמי"ל הצורר ימ"ש שהרג ואבד את כל הקהל הקדוש ולא הניח אחריו כאן אלא עיר של מתים. כשמוע מנשה חיים את הדברים הרעים האלה נאנח אנחה גדולה ומרה, על אותה צוקה וצרה. אך אנחה הולכת ואנחה באה והתכלית לעולם עומדת (שם, שם).

תשובת בני העיר מצויה באותו מישור של השאלה של מנשה חיים, כלומר בין ההיסטוריה לקיבה. ואף שצורכי הקיבה מסופקים בסופו של דבר, ברמה ההיסטורית מצויים שניהם בעולם מת. דבר זה עולה בחריפות רבה מהאזכור של קידוש השם בגזירות ת"ח. הצינונות בהכרח נמצאת ברקע הדברים האלה, וכדמותו של ביאליק, מחבר עיר ההרגה, היא מבקשת להראות את המוות על קידוש השם כמוות ריק ומיותר שאין לו מטרה ותכלית. הפניית השאלה כלפי הקורבנות וזתה לביקורת מצד מנדלי כבר עם צאת הפואמה, אך באמצעותה מעלה ביאליק את האפשרות הלאומית כמרפא למוות המשפיל, כהקרבה שיש בה תכלית, הצדקה והמרה של המוות בחיים.¹⁰⁷ במונחים דתיים השאלה היא אם על היהודים לחכות למשיח באופן פסיבי או שעליהם להיכנס אל ההיסטוריה, דרך החלל שהאל השאיר בה, ולשנות את מצבם הקיומי, המרחבי והלאומי.¹⁰⁸ שאלה זו ממלאת תפקיד מרכזי באורח נטה ללון והיא אינה חודלת מכתובתו של ענגון עד השואה.

אלא שמנשה חיים הוא כבר בבחינת אדם מת, כפי שהוא אומר לפונדקאי בערב שבו הוא משתכר ומאבד את כתב ההמלצה שלו:

שתה אני אומר, שתה ואני פורע. כלום ירושה אני צריך להנחיל לבני. כבר מתי, מתי, מי שאין לו בנים כמת שווהו רבנן, ואני חשוב כמת. עבירה גרועה מן המיתה. אי הנח לה למיתה, מוטב שנהיה שמחים, לחיים ר' פונדקי לחיים כל ישראל. לחיים ריבוננו של עולם.

הראיתם אומלל כמותי
נפשי הוי נפשי שואלת
שכתי אחרי מותי
ובכיתי נעולה כל דלת
שכתי אל עולם התווה.

אל עולם התווה אל עולם התווה עולם הפוך עולם התווה עולם משונה סליחה ריבונא דעלמא כולה" (שם, עמ' קה).

ר' מנשה תופס את עצמו כמי שכבר מת בעודו חי, כמת חי המצוי במרחב שמתאר בלאנשו, ובאמצעות השיר הוא מספר למעשה את שעתיד להתרחש לו בהמשך הסיפור.¹⁰⁹ הוא עושה זאת כשהוא מצטט זמר ששמע ביריד מפי מטורף לכוש תכריכים. הבסיס לדברים שלו, לתחושת המוות שלו, הוא היעדר הבן וההמשכיות. לפי התפיסה הזאת, שבהמשך הסיפור תתממש באכזריות, המוות מצוי בהיעדר ההמשכיות ולא בחידלון של היחיד, והיא היפוכו של תפיסת מוות הדונסטית. זו נקודה שקשורה באופן אנלוגי אל מקומו של המוות כפיגורה של דיבור, ובאפשרות הקריאה של כל הפרשה

כאלגוריה לאומית,¹¹⁰ שכן עצם הייתכנות של האלגוריה הלאומית תלויה במקביל בהנחות של המשכיות בין הקול הדובר ובין הלאום. תפיסת החיים כהמשכיות שמעבר לקיומו של היחיד היא זו ששומרת את יציבות היחס בין הטקסט ובין הלאום. אנלוגיה זו מתבהרת כאשר ר' מנשה חוזר לבוצ'אין' ומוצא שהוא מת, או לפחות חשוב כמת. זה קרה משום שהקבצן שר' מנשה מכר לו את כתב ההמלצה מת. אובדן המשכיות השני של מנשה חיים הוא שיוציא אותו באופן סופי מהקהילה, וזה המוות שגם מתואר באופן מעניין ומימטי ביותר:

הם ממרחים את גוף הקבצן והנה קצף לבן עכורי עלה על שפתותיו וחורורות כהה השתרעה על לחייו ולא נשאר בהם אפילו כדי רביעית דם, וריח סולד ומשכר התחיל מתמר ועולה מגרונו כריח היוצא ממערת לוט. ופתאום נודעזעו שתי עיניו. וישמחו כולם ויאמרו הנה הוא מתעורר, הנה הוא פוקח עיניו. לא היו רגעים מועטים עד שקפצה נשמתו מבעד חלל לבו אשר שרוף שרף היין. ובכוא הרופא ובדק את גופו רשם בפנקס מה שרשם ומסר מין כתב לגבאי בית-המדרש כי מת האיש ואין לו חיים. התחילו הכול צועקים חמס, חלל, עגלה ערופה חייבים אנו להביא, כסדום היינו, סדום ממש, אדם מישאל גווע בראש כל חוצות ואין מאסף אותה הביתה. ודאי מתוך רעב מת. וכל מי שהיה באותו מעמד בבית-המדרש ראה היה את חברו כאילו הוא הרג את ההלך, עד ששקעה הלהבה ונתייגעו הגרונות והשו הקולות ולא היו היודעים מה לעשות במת כי אין לו שם קרוב וגואל (שם, עמ' קיא).

מיתו של הקבצן מתוארת באופן מימטי לא מן ההיבט הרפואי אלא מן ההיבט הספרותי. רגע המוות מתואר בפירוט ובדיוק, כולל הפרפורים האחרונים. אמנם הלשון סבה מיד על עצמה וקושרת בין הריח שעולה מהמת שהוא כמערת לוט ובין הקריאה של הקהל "כסדום היינו", אך בכל מקרה השפה מכסה על המוות ומכילה אותו, או במילים אחרות מדובבת את התרחשותו. המוות הזה הוא למעשה מותם של שני אנשים, של הקבצן הקונה, שנחשב על סמך כתב ההמלצה לר' מנשה, ושל ר' מנשה עצמו. מותו של הקבצן נפרד ממותו של ר' מנשה, אף על פי שזה האחרון טען שהוא כבר מת. רק עם חזרתו של ר' מנשה לעיר יתברר מותו, או אם לדייק, הפער בין קיומו הקיומי ובין אי-קיומו בקהילה.

עולה מהדברים שר' מנשה גזר על עצמו את מותו השני מתוך כך שביקש לחזור אל מקומו, אך מכיוון שלא עשה זאת ונשאר רחוק מביתו בכל המובנים, ושיקע את עצמו בשיכר, מצא את עצמו בבית הקברות, בשולי העיר, בשולי החיים. סיום התיאור במילים השאולות ממגילת רות מצביע על כך שלא תהיה זו הגזמה לקרוא בדברים חיווי על המצב של ישראל בין העמים. בקריאה כזו הקיום של ישראל בגלות הוא קיום עקר, כקיומם של ר' מנשה ואשתו, קיום שאין לו המשכיות, שהוא למעשה קיום שכולו מוות. בסיפורים כמו "הנדח" או במחזות 1917 עולה הדבר בצורה ברורה עוד יותר. העבר היהודי הוא עבר של גזירות שמד ומוות, והעתיד היחיד שפתוח בפניו הוא שיבה אל בית-ציון והחייאה של הארוס הקשור בה. אפשרות זו היא היחידה הפתוחה

בפניו, במיוחד מהרגע שר' מנשה ניתק מהטקסט שנתן לו הרב ושאשתו תפרה לו אל תוך מלבושו.¹¹¹ אם מדובר באלגוריה הרי יש כאן התייחסות אל ישראל, השכינה, הטקסט המקודש והעזיבה של אותה התורה, מתוך סיבות שבסופו של דבר קשורות אל אי-היכולת להתמודד עם החובה להתחדש ולדאוג להמשכיות שבלעדיה אין אלא מוות. אופייה הדקונסטרוקטיבי של קריאה זו עולה מהמעגליות שיוצרים הייצוגים בנקודה זאת, ועלינו להבין את אשתו של מנשה חיים, קריינדיל טשארני, כפיגורה של השכינה, ברמה האלגורית, בעוד שברמה הטקסטואלית היא האישה כפשוטה. ר' מנשה חוזר אל עירו, היא בוצ'אץ', חזרה שהיא בתורה פנייה אל המודל הקלאסי של שיבת אודיסאוס לאיתקה:

הוא עם בוצץ והיום רד מאוד ויבוא עד ירכתי העיר אשר שם ישכנו הנכרים וידע כי קרוב הוא מאוד אל העיר כי עלה עשן באפו וריח בליל חזירים במחילה. ובאמת בכוח הבחנתו הבחין כמה בתים וצמצם ראיתו והבחין בין בית לבית ובין גן לגן ובכוח זה נודדו והלך בזריזות יתירה עד שנתעוררו הכלבים בשכונת הגויים לקול צעדיו. וכלב גדול קפץ עליו עד שפרחה נשמתו כמעט מפחד, אך הכלב לא עשה לו כל רע, רק התאבק בעפר רגליו ליקק את בגדיו במין געגועים וריצו כאילו מכיר הוא לו מתמול שלשום. החליקו מנשה חיים בכנף בגדו הן לשם חיבה והן לשם זירוז לומר לו כלך ולך..... ואולם בלכתו נפל רוחו בקרבו כי כל מי שפגש לא הכירו כמו שכתוב מוזר הייתי לאחי.

ואם דרש בשלום איש נענה בשפה רפה, ואפילו שומר השער לא שת לכו אליו. ויאמר מנשה חיים לולא הכרתי את האנשים האלה כי אז האמנתי כי לא זו הדרך ולא זו העיר בוצץ. וייפלא בעיניו מאוד, מה זאת? אפשר כל כך נשתנה במשך זמן מועט שכזה עד שאין מכירים אותו. הרי עדיין לא עברו חמש שנים מיום שיצא מעירו (שם, עמ' קיט).

הכניסה של ר' מנשה אל בוצץ היא נוסחאית והיא תשמש את עגנון גם בתיאור הכניסה של המספר אל שבוש החרבה. שתי הכניסות מתייחסות אל המודל הקלאסי של האודיסיאה. במקרה הזה הדמיון קיים אפילו בכך שאת ר' מנשה, כמו את אודיסאוס, מזהה ראשית הכלב ארגוס באודיסיאה. כלבו של אודיסאוס המזהה את בעליו יכול למות מזקנה, משום שמשימת ההמתנה שלו הושלמה. בשני המקרים הכלב הוא היחיד המזהה את השב, בעוד האחרים אינם מזהים את בעליו. בוהיה העקוב למישור מתרחש דבר דומה, אף שר' מנשה כלל אינו מבקש להסתיר את זהותו. בעוד אודיסאוס שב לעולם אל מול דוגמת שיבתו המרה של אגממנון שנרצח על ידי איגסטוס וקליטמנסטרה, ר' מנשה אינו מעלה על דעתו שזהותו אינה תלויה בו עצמו, ושאשתו עשויה להילקח ממנו. במילים אחרות, הוא אינו יכול להעלות על הדעת שהוא מת. מת חי.¹¹²

באורח נטה לזון העיר שאליה חוזר המספר היא עירו, אבל כבר במונח שונה משום שעירו היא גם ירושלים. מכיוון שהוא כבר חי בארץ ישראל, השיבה שלו היא שיבתו של האורח, שהיא יותר ביקור בעיירת הולדתו ועלייה לקברי אבותיו. יחד עם זאת

מדובר בשיבה, ובחזרתו הוא מוצא שעירי הפכה למרחב של מוות, בעוד הוא כביכול חי כמספר. גם אם במהלך הקריאה בספר ישנה הראייה הזאת של חייו ומותו של המספר, ברור שמדובר בתשתית שונה לחלוטין משיבתו של ר' מנשה, שלא הצליח ליצור המשכיות מטאפיזית ושאיבד את הקשר אל הטקסט של חייו.

ר' מנשה המבקש לשוב מגלה שאשתו כבר אינה אשתו, שהיא נשואה ועתה חוגגים את ברית המילה של בנה. ר' מנשה הוא חימת שאין במצבו נחמה מטאפיזית לכך מהנחמה המוסרית שנובעת מהכרעתו לקבל על עצמו את מותו ולא לשוב אל חייו ולהרבות ממזרים בישראל. בכך מוצא ר' מנשה את מותו ובאופן אלגורי את חייו. זאת משום שהוא מעמיד מעל חייו את הקהילה, ומתוך כך הוא מוצא את המשכיות שלו בה וגם את מקומו בתוכה, גם אם המקום הזה הוא בית הקברות. ההתייחסות אל מזמור תהילים ס"ט היא כמובן אירונית: "ט. מוֹזֵר, הֵייתִי לְאֶחָי; וְנִכְרִי, לְבְנֵי אֹמִי. י. פִּי־קִנְאָת בֵּיתְךָ אֶכְלָתִנִּי; וְחֲרָפֹת חוֹרְפִיךָ, נִפְלֹוּ עָלַי".

ניכר שהדברים אינם מתאימים בדיוק למצבו של ר' מנשה, מוזרתו אינה נובעת מכך שהוא לוקח על עצמו אחריות דתית מופלגת; להפך, היא נובעת מסוג של הפקרות זוגית וחברתית, ועם זאת נמשכת מתוך קבלה של אותה האחריות. המתח בין הפקרות לאחריות חושף בין היתר את התלונה הכמוסה בשני הטקסטים על היעדר מעורבות של האל בעולם ועל המצב הבעייתי שהיעדר זה מעמיד בו את המאמין.

בית הקברות היהודי הוא מקום שרחוק מלהיות חד־משמעי. בעקבות פוקו, נהוג לראות בבית הקברות הטרוטופיה.¹¹³ פוקו מתאר את בית הקברות כמרחב שאמנם נמצא כאן, אבל הוא גם לא כאן, או בימלים אחרות כמעין מראה שכל המרחבים האחרים שלנו משתקפים בה. אבריאל בר לכב מאייך את התפיסה הזאת באמצעות טיפולוגיה של מקומו של בית הקברות בתוך המרחב היהודי.¹¹⁴ בר לכב מצביע על כך שבית הקברות היהודי בימי הביניים מצוי בשולי המרחב היהודי, הוא אינו מפואר, משום "שדברי חכמים" הם מצבתם האמיתית. בר לכב מראה שבני הקיבוצים הראשונים, כבואם להבדיל את עצמם מאבותיהם בגולה יצרו בתי קברות מטופחים למדי. קל לראות את ההמשך של בית הקברות הקיבוצי בבתי הקברות הצבאיים, שגם הם שונים באופן בולט מבתי הקברות האחרים ומתאפיינים בטיפוח ובגינון. שתי הטיפולוגיות הראשונות והעיקריות שמתאר בר לכב הן בית הקברות "כשכונה" ובית הקברות "כגשר". אלה כרוכות בתפיסת מוות שנוטה ליצור קשר ישיר ופעיל בין המתים ובין החיים. הטקסטים שתומכים בטיפולוגיות האלה לקוחים במובהק מספר החסידים.

אין זה מקרה שעגנון מפעיל מגמה חסידית קיימת ביהדות באמצעות הסיפור הזה; ראשוני המבקרים כבר עמדו על כך.¹¹⁵ ר' מנשה אמנם מצוי בשולי החיים של העיריה, ובמיוחד מחוץ לחיים של אשתו, אך במובן מסוים הוא עובר תהליך של התקדשות תוך כדי השהייה בבית הקברות. שהייה זו מתאפשרת משום שהוא מוצא את מותו, לאחר שאיבד את חייו, באמצעות הזיקה אל הקהילה. על אף השוליות של חייו העכשוויים

והקודמים לחיי העיירה, ר' מנשה נשאר מוקד הסיפור. הוא מת חי, או חי מת, וקשה מאוד להבדיל בין השניים האלה, ויחד עם זאת הוא מחוץ למרכז והוא המרכז עצמו כפי שעולה מסוף הסיפור. בכך מעמיד עגנון את בית הקברות ואת המת במרכז התודעה של הסיפור והופך את המוות משתיקה לדיבור.

הפנייה אל תפיסת מוות חסידית מייצרת רצף בין החסידות לצינונות בתפיסת בית הקברות והמוות המוקדש לקהילה כאחד מיסודותיה. דברים אלה מחזירים אותנו גם אל שאלת הוויטליות של היהדות והתפיסה של עגנון את החסידות כהחייאה של האלמנט הוויטלי-דיוניסי בתוכה, כאלמנט שמרוסן ומעובד בצינונות. תפיסה דומה מצויה גם ביצירתו של שלונסקי כאשר אותה דבקות עוברת מטמורפוזה כשהיא פוגשת את ארמת ארץ הקודש והופכת להיות כוח של פריון. באמצעות ניטשה אפשר לומר שמדובר בעיבוד של התפיסה הדיוניסית הרואה בקיום מוות החבוק בתוך החיים של העולם הזה.

אפשר לפנות מכאן אל סיום הסיפור ולראות כיצד בונה עגנון את דמותו של ר' מנשה לקראת רגע מיתתו כמי ששותק, וכיצד באמצעות מיקומו בסיגור הופך המוות לפיגורה של דיבור:

ומנשה חיים חשב כמה קלה היה שלא יהא אותו מעשה נעשה וזמר לעצמו בקולו הצרוד פסוק אחד מתהילים תשב אנשו עד דכא ותאמר שובו בני אדם. וכאשר ראה מנשה חיים כי נתבהל השומר מאוד הגביה את זרועו ואמר באמת אמרו חכמים העולם הזה כל מה שנברא בו יורדין לשאול. אבל חלילה להתרעם על מדותיו, כמו שכתב השל"ה הקרוש דעו בני שהמפתחות מסורים בידי אדם ויש בזה סוד כמוס כי ממש בידי האדם נתונים הם המפתחות החיצוניים והמפתחות הפנימיים. ויפה אמרו חכמינו ז"ל במדרש אשרי אדם שעומד בניסיונו שאין אדם שאין הקדוש ברוך הוא מנסה אותו. מנסה לעשיר ומנסה העני אם יכול לעמוד ולקבל יסורים. מנשה חיים כלה לדבר ושניהם הבינו מי האשה שבאה להעמיד מצבה למנשה חיים כי קריינדיל טשארני היא, היא קריינדיל טשארני אשת מנשה חיים. ומכאן ואילך לא דיבר מנשה חיים דבר, רק חיזק ליבו באלקים בשארית כחו. לעתים היה עוזב את מקומו והולך אצל גדר בית הקברות לראות מרחוק קברו של אותו קבצן אותו מנשה חיים המדומה, שהסיתו לדבר עבירה ונטל ממנו את אשתו וכתר שמו מישראל לעולם. ואש נשקה בעצמותיו. ומיום ליום היה גופו הולך וכלה עד שנפחה נפשו וימת. והשומר היה בקי באותו מעשה שסיפרנו לעיל העמיד את המצבה לראוי לה ויתן שם ושארית בישראל למנשה חיים הכהן שהלך ערירי. ובכואב יום הכסא עמדה קריינדיל טשארני על קברו של מנשה חיים ודמעותיה נערו לעפרו. תנצב"ה" (עמ' כז).

"שובו בני אדם" מבקש מנשה חיים שאינו חי. במילים אחרות הוא אומר ש"חוק העולם הוא המוות". האופן שבו הוא עונה לשומר בית הקברות התמה מחייב לראות כיצד מוצא הפסוק מהקשרו ונקשר אל הזמן של הסופר ומתפרש כהערה על המודרניות. הבן אדם הוא זה שנעלם וקולו של השר, הקול הצרוד, בא מעבר לחייו. ר' מנשה מצטט את מזמור צ' בתהילים ואין בכך משום כפירה. המזמור מעמיד את חיי האנוש אל מול

האינסופיות של האל, ובתחושה זו של אפסות וחידלון מבקש את חסדו ואת שיבתו. שינעים את זמן השתייה בחיים האלה. מעניין במיוחד הוא הסיום של המזמור, שהוא ככל הנראה גם השיא הציוני של הסיפור הזה:

”וַיְהִי, נֹעַם אֲדָנִי אֶלְהִינֹרְ-עֲלִינֹ: וּמַעֲשֵׂה יְדִינֹ, כּוֹנֵנָה עֲלִינֹ; וּמַעֲשֵׂה יְדִינֹ, כּוֹנֵנָהוּ.”

קשה למקם בתוך המזמור הזה את התמיהה של השומר – האם הוא קורא את כל המזמור בשלמותו או שהוא מתייחס רק לפסוק שנשמע. התשובה של מנשה חיים מראה שלפחות עגנון קורא את כל המזמור. תשובתו של מנשה חיים מרירה ולא ברור אם היא בקשה של המת לחיות או בקשה שלו שימותו כולם. הבקשה שבסוף המזמור היא גם בקשה ציונית מובהקת; ההקשר שבו הדברים מובאים והפסוק שנשמע מעמידים את מעשה ידינו המבקשים ברכה. מעשה ידיו של מנשה חיים הוא מעשה של מוות, ומשום כך הוא חסר תוחלת אלא אם הקהילה שמנשה חיים מקדיש לה את חייו נתפסת כמהות חיה שמעבר למידת חיי האדם. נראה שזה המקרה ובהלתו של שומר בית הקברות יכולה להיות מובנת עתה כבהלה מפני המשמעות הרדיקלית של הדברים. אם הקהילה היהודית במובן הרחב הופכת להיות מקבלת של קורבן היא חורגת ממידת האדם ונוטלת לה ממידת האלוהות, כפי שאכן נוטל ר' מנשה ש"אש נשקה בעצמותיו". בכך כבר טמונה ההבנה המוקדמת מאוד של עגנון בדבר אופייה הבעייתי מבחינה משיחית של הציונות, שאינו ניתן לסיכום מדויק בלי לחטוא בפשטנות. אם לחטוא הרי אפשר לומר שהמשיחיות מצויה בציונות באופן אמביוולנטי מראש, כיסוד פעיל ובלתי פרגמטי מצד אחד וכגורם מערער ומשדל לפסיכיות מצד אחר.

מרווח זה שבין הציונות כפתרון פרגמטי לצרת היהודים ובין חוסר האמונה ואי-קבלת עול מלכות שמים הוא הפותח גם את הדיון התיאולוגי באורח נטה ללון. מרגע ששומר בית הקברות "מבין" את סודו של ר' מנשה חיים יכול מנשה חיים לשתוק, כלומר להתחיל למות (הקהילה תדבר בשמו בעצם קיומה). אפשר לומר ששומר בית הקברות הוא מעין פיגורה של המספר, קולו הוא המילים החזקות על המצבה. צריך לראות שתפיסת הסיפור כמצבה היא התפיסה המוקדמת ביותר של עגנון, והדיון באורח נטה ללון יחשוף את השינוי בה.

השתיקה של ר' מנשה חיים היא מסירת חייו לקהילה – הוא מוותר על קולו לטובת הקהילה, לטובת הקול האחר שמגיע מבחוץ, קולה של הקהילה שהוא קול טקסטואלי. במקור זהו קול האלוהים, אך המידה שבה קולו של המספר מחליף אותו היא מידת האמביוולנטיות כלפי הציונות. אף על פי שהוא עומד מן הצד ומביט במצבה שלו, ככל זאת הוא מצוי במרכז הסיפור. קיומו במרחב בית הקברות כמי ששותק מטשטש את הגבול בין חייו ומותו ומעמיד אותו כאלגוריה שניתן לראותה כאלגוריה לאומית אם מגדירים לאום ככינונה של קהילה שאפשר להקריב למענה.¹¹⁶

דמותו של האמן, מסתבר, "מלאך המוות כרוך בעקביה", כפי שנאמר על מנשה

חיים כשנחשב למת: "ומי שעניינים לו לא חסך עיניו מדמעה על האיש אשר קרה אותו אשר קרהו, כי בוודאי ביקש לחזור אל אשתו אך אהה מלאך המות כרוך בעקבו של אדם" (שם, קטו).

לכאורה חורת המצבות הוא דמותו של האמן, אבל הוא אינו עושה מלאכתו לבד אלא בשיתוף עם ר' מנשה והאמן, יש בו משניהם. השומר, נמסר לנו, היה בקיא בסיפור והוא זה שהעמיד את המצבה של מנשה חיים האמיתי, אם יש כזה. עגנון מבדיל בצורה עקרונית בין המצבה הראשונה שעושה השומר, שהיא המצבה שעשתה קריינדיל טשארני למנשה חיים, ובין המצבה השנייה, שהיא הסיפור. ההבדל הוא בין העשייה של המצבה הראשונה, שהיא עבורת האמן, ובין העשייה של המצבה השנייה שהיא העשייה של הסופר: "ויהי היום ושומר בית הקברות הוא גם המחוקק החורת מצבות עומד לפני מצבה אחת גדולה ונאה ומתעצם לעשותה בתכלית השלמות. ומה נשתומם מנשה חיים כאשר ראה את שמו חרות על המצבה" (שם, קכ"ה).

מי ששומר את בית הקברות הוא זה שעושה מצבות והוא גם המחוקק. השימוש במונח הזה אינו יכול להיות מקרי. את המצבה הראשונה של מנשה חיים, זה המזויף, עושה המחוקק, והוא עושה אותה מתוך שאיפה לשלמות, אבל בלי לדעת את הסיפור ולא מתוך בקיאות בלשון המספר. לעומת זאת את המצבה השנייה הוא מעמיד בבקיאות ושלמות, והיא המצבה האמיתית משום שהיא מכילה את מנשה חיים, את קולו. הסיפור נחתם בכך שקריינדיל טשארני מזילה דמעות על קברו של מנשה חיים, אבל איננו יודעים שוב באיזה מן הקברים מדובר. יוצא שמבחינה אחת המצבה השנייה זהה לחלוטין לזו הראשונה ורק לעיני הקורא קיים הבדל, כאשר המצבה השנייה מכילה בתוכה את הראשונה. מבנה המשמעות הכפול של המצבות מעמיד אותנו על הפער הקיים בין המספר ובין האמן. ר' מנשה שאינו ר' מנשה, הקבצן שנטל את כתב ההמלצה, הוא פיגורה של המספר שנוטל את הטקסטים מהמתים ומעמיד פנים שהם שלו; העמדת הפנים הזאת של המספר מעמידה בספק את זהותו שלו ואפשר אף לומר שהיא עולה לו בחייו.

בין השלושה נוצר מעין פלימפסט, בלשונו של ז'ראר ז'נט, פיגורה מורכבת שעוסקת בעצם טיבו של הסיפור ובערעור של הזהות שהטקסט נושא אתו.¹¹⁷ פיגורה זו מורכבת מהקונה של הטקסט, שמת בזהות שאולה כבעליו של סיפור שאינו הסיפור שלו; מדמותו של שומר בית הקברות, שהוא האמן, הקורא והכותב של המצבה, המחוקק ששואף מצד אחד לשלמות ומצד שני לבקיאות, ושהסיפור "האמיתי" הוא השילוב של שניהם – מנשה חיים גם הוא חלק מהפיגורה הזאת. הוא גיבורו של הסיפור שמאבד את חייו מכמה סיבות שהטכנית והמכריעה בהן היא אובדן הטקסט – זהותו שנובעת מאובדן הייעוד שלו. מנשה חיים אכן משלם בחייו על כך שהוא אינו מצליח ליצור המשכיות ולשאת באחריות של החיים. היציאה שלו מהחיים כרוכה ביחסים שלו עם הקהילה שדרכם הוא מצליח למצוא את מותו רק לאחר שהוא מעמיד את הקהילה לפני עצמו.

אם אפשר לסכם את הפיגורה שעולה מהקישור בין שלוש דמויות המספר האלה אפשר לומר שיחד הן יוצרות פיגורה של קול. הקול מופיע כתולדה של המעבר בין החיים לטקסט באמצעות הלשון. ההצבעה הטהורה של הקול אל ההווה (מנשה חיים) מתחלפת בטקסט המצביע אל המוות (הקבצן) והופכת לסיפור בידיו של האמן (שומר בית הקברות). הקול – אותה הצבעה על הווה ללא משמעות – נכנס אל הלשון, ובכך הוא בונה את הקהילה וחוקיה. המקרה של מנשה חיים מראה שהקהילה וחוקיה הם, על פי בחירה של החברים בה, חזקים יותר מהחיים הביולוגיים.

מותו של ר' מנשה חורג מהאנונימיות שלו ומקבל משמעות משום שהוא נשאר במצבה ומשום שהוא מקבל מובן של הקדשה לקהילה. המבט של מנשה חיים, שרואה את שמו חרות על המצבה, הוא לעולם גם מבטו של הסופר הרואה את שמו בראש הסיפור. המבט הזה מגלם בתוכו את רגע ההכרה במוות שכרוך במעבר דרך הדיבור אל הכתיבה. אפשר לומר שהסופר, כישות שהיא מעבר לביוגרפיה, מכיל את המשוטט (מנשה חיים) – המת (הקבצן), ושומר בית הקברות. בסופו של דבר יצירתו היא מצבה מכיוון שהטקסט שעליה לעולם מצביע אל עולם המתים באופן גורף עד כדי כך שגם את החיים הוא הופך למתים.

הסיפור מסתיים במוות, אך מוות זה הוא תמונת ראי של מיתות אחרות, ודווקא בדומות שלו למיתות אחרות הוא הופך להיות דיבור. מכיוון שהדיבור הסיפורי כרוך מראש ביכולת למות, כל המיתות המתוארות בצורה מימטית, ואלה שאינן מתוארות, הופכות להיות החיים האמיתיים עד כמה שאלה מצויים במרחב הספרותי. זה הדיבור היחיד האפשרי, לעומת החיים עצמם שהם שהייה זמנית, בסופו של עניין, בתוך בית הקברות. לא לחינם מסתיים הסיפור בכרכה השגרתית תהיה נשמתו צרורה בצרור החיים, המדגישה את ההיפוך "האמיתי" שבין החיים למוות. היפוך זה של החיים והמוות במעברם מהיחיד אל הקהילה ממשיך להטריד את עגנון, וחוליית מעבר בדיון נמצאת בסיפור "הנדח".

הביאני המלך חדריו: 'הנדח'

אחת הדרכים לדרון במשמעות של תפיסת המוות בהקשר של התרבות הציונות היא דרך ראשיתה, וראשית אחת כזאת נמצאת אצל פינסקר, בהבחנה שהיהודים הם "מת חי", לעומת הרצל שמבקש למצוא מוות יהודי עם כבוד.¹¹⁸ באופן טבעי שאלת החיים והמוות של היהדות, חיוניותה של היהדות כגוף לאומי חי ויטלי ביחס ללאומיות האירופית היא נושא מרכזי בכתיבה של עגנון, ולא יהיה זה מוגזם לומר שהדיון בתוך הציונות מושפע ואולי אף משפיע על הדיונים של התרבות המערבית באותה התקופה. לפחות כשמדובר בעגנון, אין צורך לבסס זיקה גלויה לניטשה כדי לטעון שכתבתו מתמודדת עם הרעיונות האלה המשמשים מוקד, ובמידה מסוימת מקור לאקלים הרעיוני שבתוכו פועלת גם יצירתו של עגנון. על החשיבות של ניטשה ושל

שפנגלר ועל עומק השפעתם על התרבות העברית בראשית המאה ה־20 כבר נכתב. דן מירון, לדוגמה, מתאר את תפיסת ההיסטוריה של אלתרמן באמצעות שפנגלר, ברניקר מזהה את ניטשה ואת תרגומיו ברקע המחשבה של ברנר, ובספר שערך יעקוב גולומב מתוארת בהרחבה נוכחותו המרשימה של ניטשה בתרבות העברית. עובדה ידועה היא התרגום המהיר של זרתוסטרא לעברית בידי פרישמן והתרגומים החוזרים והרבים של ההקדמה לשקיעת המערב של שפנגלר.¹¹⁹

על הרקע זה ברצוני לבחון מתח עקרוני מאוד ביצירתו של עגנון בין חסידות למתנגדות. בחקר עגנון נתפסת החסידות כמקור ליצירה של עגנון המוקדם וכמעין מחוז געגוע של אמונה בעגנון המאוחר. מירון לעומת זאת רואה בטיפול של עגנון בסיפור החסידי אנטי־רומן "היוצא להפריך את ההנחה שאמת (פרשנית) אפשרית במסגרת הנרטיבית". בכך מסמן מירון למעשה את המטען החסידי כמסומן של נרטיביות מסורתית.¹²⁰ אריאל הירשפלד, לעומת זאת, רואה את המתח בין חסידות למתנגדות כמרחב של אשמה במובן זה שהמאבק ביניהם, הקיצוניות והמלחמות הפנימיות על האמת הפרשנית מסומנות כמקור וכגורם האמיתי והעקרוני של הייסורים שישאל מתנסים בהם. תפיסה זו מאפשרת לראות את החסידות כמסמנת דיוניסית, על כל תשוקת המוות המשתמעת מכך, תנועה שרדופה על ידי רוח רפאים פרנקיסטית שלעתים קרובות אורכת לחסידיו של עגנון.¹²¹ החסידות ככזו מצויה בעימות מר, יהודי בצורתו, עם המתנגדות האפולונית. מקפידיו הגדולים של עגנון, מגרונם יקום־פורקן ועד רפאל הסופר, רדופים על ידי רוח רפאים אפולונית, רוחו של האמן עצמו.

ניתן לתאר את השינוי שחל בתפיסת הסיפור והאמנות של עגנון באמצעות המעבר הזה מרפאל הסופר, כפי שהוא מובן ביצירה המוקדמת של עגנון, אל דמותו של רפאל התינוק באורח נטה ללון, כסופר שהוא מחבר הטרגדיה היהודית החדשה שנושאה הוא הצינונות. זו גם בסופו של דבר טענה על התפתחות הרומן של עגנון, שלפיה אורח נטה ללון הוא הרומן ההיסטורי הראשון של עגנון מכיוון שהטרגדיה המתרחשת בו היא היסטורית והיא מאפילה על הטרגדיה האנושית ומכתיבה אותה.¹²²

מנקודת מבט זו הצינונות נתפסת כתולדה של התנגשות בין כוחות מנוגדים שהתרבות האירופית הקולוניאלית מפעילה על היהדות.¹²³ המתח בין הדיוניסי והאפולוני, בין החסידות למתנגדות, מונע על ידי ההשכלה והאמנציפציה שלכאורה מאפשרות ליהדות נורמליזציה, אלא שזו למעשה גם דרישה להתפרקות מההבדל שמגדיר את היהדות. הבנייה של הרצף ההיסטורי היהודי, בסיפורי "פולין", אך לא רק בהם, כרצף של משברים וטבח, מעמידה את המשיחיות החסידית כתגובה לאתגר של המודרניות המתרחשת בתוך משבר היסטורי עמוק שעגנון מודע לו היטב.¹²⁴

מבחינה זו "הנדח" הוא אחד הסיפורים המוקדמים והמעניינים באופן שבו עגנון מפרש את ההיסטוריה היהודית באמצעות מערך המתחים הזה. "הנדח" הופיע לראשונה תחת השם "עליית נשמה" בהשילוח בשנת 1909. עגנון עבר על תיקונו של הסיפור

בשנת 1913 והבטיח לשלוח אותו ללחובר ב־1914. העבודה עליו הסתיימה רק ב־1918 והוא פורסם ב־1919 בגיליון הרביעי של התקופה תחת השם "הנדח". לקראת הוצאת כל כתביו ב־1926, עבד עגנון על הסיפור עוד כשלושה חודשים נוספים, מה שעל פי הדיווחים הותיר אותו באפיסת כוחות.¹²⁵ זמני החיבור והפרסום של הסיפור והשינויים שהוא עבר מאפשרים לראות בסיפור הזה בין השאר חוליית מעבר בין תפיסת המוות המוקדמת של עגנון לבין ראשית התקופה שבין מלחמות העולם.

הסיפור נפתח בכך שאיידילי, בתו הצנועה והכשרה של הפרנס ר' אביגדור, מצויה על סף מוות. סביב מותה של איידילי נוצר סכסוך, סכסוך בין חסידים ומתנגדים באופן שמזכיר מעט את תהילה, ובמקרה זה מדובר בסכסוך בין ר' אוריאל החסיד לר' אביגדור, המתנגד התקיף המגרש אותו מהעיר:

נתעורר לכב קדשו ואמר, אוריאל אוריאל, שמא על כבוד עצמך אתה חס, ובמה תדע להבחין את האמת? אף על פי כן נתגברה הטבעיות וקלל את הפרנס, וקללה נמרצת נתעקרה מפיו, כי ירח ממנו נדח. וכל מי שהיה באותו מעמד נענע ראשו ואמר, נשך אביגדור בזנבו כנחש, אוי לו ואבוי לו, כך נאה לו וכך יאה לו (אלו ואלו, עמ' י"ב).

הדבר הראשון שעולה מהדברים הוא אי־האפשרות לראות בסיפור קביעה מוסרית בעד צד זה או אחר. תיאור המאבק בין המתנגד לחסיד והקללה הזאת על רקע גוויעתה של איידילי מצביעים על כך ששניהם חוטאים במעין היברים יהודי הנובע מייחוס קרושה יתרה להשקפת העולם של עצמם, אולי הקללה "טבעית", ואכן הקללה שמקלל החסיד היא תולדה של "התגברות הטבעיות". בלי ליטול דבר מהחיות של התיאור, דמותה של איידילי מוליכה אל האלגוריה. איידילי, היא Eidos או בגרמנית Eidlich שפירושו שבועה, מה שמציב אותה כפיגורה אפשרית של השכינה. בנוסף על כך היא בת שלושים ושלוש במותה, גיל שמרמוז אל ישו, וכיחזקאל חפץ היא מסמנת בכך את המגע היהודי עם העולם הנוצרי ואת התוצאה הממיתה של מגע זה.

לפי קריאה כזו הופעתו של הצדיק כשהיא על ערש דווי בהחלט יכולה לפרש את הפנייה אל החסידות כתגובה לאובדן החיוניות של היהדות הרבנית עם עליית ההשכלה, אובדן שהיה בלתי נמנע בשל הקרבה האורגנית שבין זו ובין ההשכלה. באורח נטה ללון נאמרים דברים כאלה במפורש:

אנשי מדרשנו הישן היו נוטים אחרי החקירה, שהיו אומרים שהתורה והחכמה ירדו כרוכים, ומי שחסר אחת מן החכמות חסר בכל התורה, וכשנפתחו בתי הלומדיות לפני ישראל שלחו את בניהם לבתי הלומדיות, כדי שיוסיפו על חכמת התורה. וכיוון שנכנסו הבנים לבתי הלומדיות שוב לא שבו לבית המדרש, אלא נעשו עורכי דין או רופאים או רוקחים או בוכהלט"רים או סתם בני אדם בלא תורה ובלא חכמה. ואילו החסידים שהתלוצצו על החוכמות החיצוניות ורחקו מן ההשכלה לא שלחו את בניהם לבתי הלימודיות ונשתתרו רוב הבנים אצל אבותיהם. וכשנתמעטה החסידות נתמלאה מהתורה. והיא שעמדה לה (אורח נטה ללון, עמ' 185).

עגנון מעמיד הסבר שעומד בין ההיסטורי למיתולוגי לבין התהליך שחוהה הקהילה היהודית בעקבות ההשכלה. באורח בלתי נמנע מהווה ההשכלה פתח להתבוללות, והחסידות שהתפתחה במידה רבה כתגובה לאיום הזה אף לא הצליחה לקיים את המתח המשיחי בתוכה, ומשזה נתמעט, נתמלאה "מהתורה". "הנדרח", כפי שאפשר לראות, משמש מעין זירה היולית להסבר הזה. הדברים עולים בחריפות מהתיאורים הקודרים של האווירה הסגפנית של ר' אביגדור ובני ביתו לעומת ההוויה החסידית מלאת החיים. אלו ואלו יהודים, אך החסידים עוסקים בסיפור סיפורים, בשתייה ובאכילה, ואילו בכיתו של ר' אביגדור עוסקים בלימוד לשמו. לבסוף מוציאה אידיילי את נשמתה. תיאורו של הרגע הזה מפתיע בפרטנותו:

פתאם ראתה לפניך מלאך, ארכו מסוף העולם ועד סופו, מכף רגלו ועד קדקדו מלא עינים, לבושו אש כסותו אש כולו אש וסכין בידו וטפה מרה תלויה בה. מיד הוריקו פניה ונתפקו חוליותיה ונתפרקו עצמותיה והקדוש ברוך הוא ככבודו ובעצמו ירד אליה כביכול והתראה לפניך והיא מסרה לו את נשמתה הטהורה (שם, עמ' כ"ב).

עגנון תופס כאן את רגע המוות כניתן לתיאור, והפירוק של הגוף מתרחש גם מבחינה מצולולית. התיאור נסמך כמובן על טקסטים אחרים, אך אין בכך כדי להוריד מגורל המעשה האמנותי וממשמעותו.¹²⁶ הניסיון וההצלחה להעמיד תיאור מימטי של רגע המוות הם למעשה ביצוע, או הוצאה אל הפועל, של מיתולוגיה מופשטת. אפשרות זו מצביע על כך שהמוות אינו נתפס כאחרות אלא כחלק מהעולם המתואר שהלשון יכולה לו. הדבר שחשוב להדגיש כאן הוא שהמוות אינו אירוע אלא התרחשות בתוך הזמן ולכן הוא בעל משך שמאפשר נרטיביות.¹²⁷

מיד בהמשך, כאשר בנה של אידיילי, גרשום, נחלה, ניכרת אשמתה של ההתנגדות בדמותו של ר' אביגדור, מכיוון שהיא זו שמנעה מאידיילי, מעצמה ומבשרה, את התרופה למחלתה, שהיא כידוע מחלה של הלב: "ראה רבי אביגדור את גרשום מסגף גופו כל כך, התחיל מתיירא שמא יבוא חס ושלום לידי חולי הלב כאמו עליה השלום" (שם, עמ' מ').¹²⁸ רושם זה מתחזק בהמשך כאשר מסופר על רבי משולם, בעלה של אידיילי, שיוצא אל הכפר לבקש רחמים מר' אוריאל בעקבות סיפור על צדיק שהחיה את בתו של המלך (עמ' כ"ד):

ורבי אביגדור ידע את כל אשר נעשה. הוריד רבי אביגדור שתי עיניו הקשיות על פני בתו היחידה כשהיא גוועת ונבעו דמעותיו הכבדות לתוך דמעותיה וחזיק את לבו בה' הרחמן שרחמיו מרובים שירחם עליה וישלח את עזרתו מקודש. באותה שעה הרהר רבי אביגדור בלבו, שמא יאמרו שבזכות תפילתו של אוריאל נתרפאה אידיילי בתו ונמצאין הבריות נכשלים על ידה. תלה רבי אביגדור שתי עיניו למרום ואמר, רבונו של עולם קח נא את נפשה מיד שלא יתגבר חס ושלום כוח השקר על ידה בעולם. לא היו רגעים מועטים עד שנשלם קצו של גוף ויצתה נשמתה בטרהה. (עמ' כ"ה)

אין ספק שהאשמה כאן כבדה מאוד. אב המבקש את מותה של בתו כדי שלא יגבר שמו של הצדיק היא טענה קיצונית מאוד ביחס לאמת האמונית. אפשר אף לראות בכך היכרס הנובע מהרצון לשלוט באמת המצויה במיתה, ולצד זאת לראות את הקושי הטבעי של הקורא לראות אב שמבקש את מיתת בתו משיקול זה, מה גם שאפשר להבין מהטקסט שהשמים שומעים לתפילתו של ר' אביגדור. ואולם יש להודות שהמקרה הזה אינו שונה באופן עקרוני מזה של חנה ושבעת בניה או מכל מקרה אחר של קידוש השם שבו מעורבים ילדים, כאשר המאמין מעמיד את אמונתו לפני חיי הצאצא, שנתפסים, כפי שראינו בוהיה העקוב למישור, כהמשך של העצמי.¹²⁹

מותה של איידילי מתואר פעמיים – בפעם הראשונה הוא מתואר בדיבור משולב של המספר ושל איידילי דרך נקודת המבט של איידילי, ובפעם השנייה מתוך מסירה של המספר המסכם בכך את תהליך גוויעתה. כאן באופן בולט עוד יותר מזה שראינו בוהיה העקוב למישור נמסר המוות באופן מימטי, כמובן הבסיסי ביותר, כחיקוי של פעולה. האפשרות הפואטית לדובב את המוות, כלומר לדבר את רגע בואו בצורה כזאת, נעדרת לחלוטין מאורח נטה לזן ובכלל אינה מצויה בכתיבה המאוחרת של עגנון. ככל נקודות המבט הפואטיות האלה מגלם בתוכו מתח שהוא עקרוני ביותר ואולי אף רגע מעבר ביצירה של עגנון. בהרחבה מסוימת אפשר לומר שמתח זה מקביל למתח בין ההשקפה היהודית לבין ההשקפה הנוצרית בדבר משמעות המוות שלי, כלפי עצמי. לוינס מעמיד זאת כטענה כלפי היידגר, ואתה הוא פותח את סדרת השיעורים שלו שמוכאים בספר אלוהים, המוות והזמן:

האם אי-האפשרות לצמצם את המוות לניסיון, האמת השגורה הזאת של אי-האפשרות לחוות מוות, של אי-המגע בין החיים למוות – האם אין אלה מסמנים השפעה, השפעה פסיבית יותר מטראומה? [...] תמותה בתור המודאליות של הזמן שאין לצמצמה להטרמה, אף לא פסיבית [...] ואל לנו להחליט מהר מדי שרק האין הוא איום [...] כאן המוות לובש משמעות אחרת מהחוויה של המיתה. הוא לובש משמעות שמגיעה ממותו של אדם אחר, של מה שנוגע לנו במוות הזה. מוות ללא חוויה אך עם זאת נורא.¹³⁰

לוינס מנסה באופן עקבי לפרק את הגרעין של הדיון ההיידגריאני בקיום הבנוי על האימה של העצמי מפני אפשרות איונו המובנת פֶרע העליון. אם לעקוף את הדיון הפילוסופי באמצעות הספרותי, אפשר לומר שלוינס מערער על מוסכמה רומנטית עקרונית בחשיבה של היידגר הקושרת בין מחשבה, דמיון ורגש לבין הניסיון. אחרותו של המוות, היותו מטיל אימה ולפיכך מקורו של הרגש, כרוכה בהיותו אחרות טוטלית ובלתי ניתנת לידיעה ולפיכך מעוררת חרדה. יש לכך כמובן צד בתפיסת הזמן, שלפיה זמן החיים הוא ליניארי והיחסים בין הקיום לזמן מתרחשים בשפה. לוינס מערער על כך כמעט מכל זווית אפשרית, ובמיוחד באמצעות העמדה אחרת של היחס אל האחר והאופן שבו מותו של האחר משפיע עלינו.

יש דמיון מסוים בין הדיון של עגנון ובין זה של לוינס. לפי התפיסה הזאת, היחיד

הוא קודם כול חלק מקהילה, גם אם מדובר באדם "אחר" אחד. הקשר אליו הוא מוחשי דיו בשביל להיות בעל משמעות קיומית ומוסרית (מוחשי דיו כדי להעמיד אונתולוגיה ומחייב דיו כדי לפתח אתיקה). במילים אחרות, על פי לוינס הרע העליון, האפשרות שמעוררת חרדה, אינו דווקא האיון של העצמי, אלא איונם של האחרים. אם בשביל היידגר הגיהינום הוא עולם שבו אני אני, בשביל לוינס הגיהינום הוא עולם שבו אני קיים אך אין בו בני אדם.

אפשר אולי לומר שהרמיון בין התפיסה של לוינס לבין זו שאנחנו מוצאים אצל עגנון הוא דמיון יהודי וספרותי. העצמי הוא חלק מקהילה וחלק מתפיסת זמן משיחית באופן שמחייב מחשבה אחרת על המוות. ידיעת המוות, כולל ידיעת מותי שלי, מתגבשת בתוך יצירתו של עגנון בצורה די ברורה, כידיעה שמסופרת מפי אחרים ושמוחשיותה מצויה בפגורה האולטימטיבית שלה – הגופה. הגופה אצל עגנון אינה כלי לחייו של האני הקיומי אלא החיים עצמם השומרים על עצמותם הזאת גם מעבר למוות. באמצעות הרמיון של גלגול המחילות מגלה עגנון דרך דמיוניתו התנגדות לתפיסה הקיומית של היחסים בין האני, גופו והזמן. כך לדוגמה בבלבב ימים הנשים מתגרשות מבעליהן, העולים הנלככים, עם הגיעם אל הים משום ש"כשארם מת בספינה אין קוברים אותו, אלא קושרים אותו בדף של עץ ומטילים אותו לים ובאים כל מיני דגים גדולים, מהם מכרסמים את כפות רגליו, מהם אוכלים את חוטמו ואת שפתיו [...]. בין כך ובין כך, אוי לו שאינו בא לקבר ישראל".¹³¹

לדעתי אין להבין את העיסוק של עגנון בגורל הגוף לאחר המוות, הדיון בגלגולי מחילות ובגורל הגופה, כפטישיזם או כאירוניה. העיסוק של עגנון בגופה הוא הליך פיגורטיבי שמקביל לדאגה לנשמה לאחר המוות. בתפיסתו של עגנון, המתפתחת במהלך התקופה שבין המלחמות, ההמשכיות של הנשמה זהה לזו של הגוף; לאו דווקא משום הסיכוי לתחייה, אלא משום שהאמונה שמעניקה תוקף לנצחיות הנשמה היא גם זו שמעניקה תוקף לשאלת הקבורה והיא זו שעוסקת בה באופן אינטנסיבי ביותר.¹³² כל זאת כמובן להבדיל באופן חד-משמעי מהאמונה הנוצרית שמוותרת על הגוף ומפרידה בינו ובין הנשמה וכמעט אינה עוסקת בגורלו.

על רקע זה אפשר לראות שמותה של איידילי נמסר באמצעות הפעלה של האינטר-טקסט המדרשי הרואה את המוות כמלאך בעל אלף עיניים. המספר אף יודע לומר שהקב"ה בעצמו יורד לקחת את נשמתה, אך הוא עוצר אותנו על "כביכול". בקריאה ראשונה נדמה שהכביכול הזה הוא מטבע לשון שגורה בנוכחותו של הקב"ה, שמקורה בעצם ההעזה שבתיאור ירירתו ליטול את נשמתה של איידילי.¹³³ בקריאה נוספת יוצא ה"כביכול" מפשוטו ומבקש להתעכב עליו. המילה עצמה בנויה מצירוף של כף הדימוי, קיצורו של כמו, מ-ב, שהוא קיצור של בתוך, ומ"יכול". זאת אומרת שהתיאור הוא כולו כמו בתוך מה שיכול הקב"ה. זהו אינו תיאור מימטי אלא תיאור של עולם אפשרי ושל מיתה אפשרית. כך, במילה אחת, שבצדק נתפסת כ"כאילו", מופעל התיאור שמרוחק מ"כאילו" המופרך, ומרוחק לא פחות מ"כמו" שהיא זיקת הדומה. רושם זה מתחזק

מכיוון שמותה של איידילי מתואר פעמיים. הכפלתו של התיאור וחזרה אל רגע יציאת הנשמה באמצעות תיאורו מנקודת המבט של המספר המשולבת בזו של ר' אביגדור ור' משולם מביאה לפירוק התיאור של רגע המוות כרגע מימטי ומניעה אותו אל עבר האלגורי. עצם הפיצול הזה הוא ששובר את אשליית המציאות ומתחיל את התנועה אל הקריאה האלגורית.

עם זאת, הפיצול, יחד עם האחידות הלשונית והסגנונית, מדגיש ביתר שאת את הנוכחות האחידה של הקול המספר ומעמיד אותו כ"חי" האמיתי של הסיפור. דווקא קרבתה של הפרשנות האלגורית מביא אותנו לידי הכרה בכך שהקול הדובר הוא הישות הקיימת בתוך עולם שהוא כולו עולם רפאים. כפי שכבר ראינו, הקול מטבעו מצביע על הקיום, על התרחשותה של השפה. הצבעה זו פירושה הרחקה של הקפיצה המטאפיזית בין הקיום לשפה, שמתרחשת באמצעות הקול ושמשמעה מותו והרחקתו של הסובייקט הדובר. התיאור של עגנון מעודד את הקריאה האלגורית ומדגיש את יחסה השונה של המסורת היהודית אל האלגוריה ואל הקול. לעומת המסורת המערבית שדחקה את האלגוריה מפאת הרומנטיקה כצורה מכאנית ולא רגשית, היהדות מעולם לא עשתה כן, אלא רק בדמותה של הספרות העברית החדשה והציונית וגם אז רק בצורה אמביוולנטית.¹³⁴

לאחר מותה של איידילי עובר הסיפור להתמקד בדמותו של גרשום, בנה, שלומד בישיבה וחוזר לרגל השבעה, חג הפסח ועם פרוץ האביב. גרשום הוא נער מאורס ועגמומי שמות אמו "מביא אותו לידי מחשבות על החיים והמוות" ומחשבות אלה מביאות אותו לידי שיתוק ארוטי ביחס לתלמודו וביחס לארוסתו. ניסיונותיו לשבור את השיתוק הזה מובילים אותו למגע עם החסידות, דבר שזקנו, כאמור, מעדיף על פניו את המוות. כתוצאה מההיקלעות אל מערך הקונפליקטים הזה מת גרשום תוך אמירת פסוקים משיר השירים, בשחזור של המגע היחיד שהתקיים בינו ובין ארוסתו לאחר סעודת הפסח, וב"הביאני המלך חדריו" מחזיר גרשום את נשמתו לבורא.

מהלך הדברים הזה מחזיר אותנו אל מערך הקונפליקטים של הסיפור ואל השאלה מדוע מת גרשום. מובן שאין לכך תשובה פשוטה וכל תשובה היא בהכרח אלגוריה של פרשנות, אך אנסה להראות כאן שמותו של גרשום כרוך בהכרח באי-הצלחתו ליצור פשרה בין ההכרה הדייוניסית בכך שהמוות הוא חוקו של עולם, על הארוטיקה הנובעת מכך בעבודת האל ובחיי האישות, ובין האפולוניות המתנגדית מבית.¹³⁵ רושם זה מחוזק ונבנה לאורך הסיפור בדרכים רבות. כך לדוגמה הקורא מתוודע אל דמותו של גרשום באמצעות מכתב מאת זקנו ר' אביגדור. אנחנו שמים לב לכוונה שבהיעדר, לחולשתו של אבי הנער ר' משולם. המכתב, מתברר, הוא תשובה למכתב נחמה ששלח גרשום לזקנו. ר' אביגדור ממאן להתנחם אלא בסיפור שהוא מספר לגרשום על כך שאמו למעשה כבר "הייתה מתה", מכיוון שהיא נפלה לסטריפא בהיותה בת שנתיים וניצלה על ידי איש אחד מבית המטבחיים. כאן מוצא ר' אביגדור את נחמתו:

וראה נא ראה מפלאות תמים דעים גדולים מעשי ה' כי רצה למען יישארו אחריה בנים ובנות, כי כן אמרו חז"ל המניח אחריו בן לא נקראה מיתתו מיתה אלא גוויעה. זאת היא נחמתי מעט... והנה אחת שאלתי ממך אותה אבקש והיא אם אמנם ידעתי כי לא תתחבר עם אנשים ריקים ופוחזים רק עם יראי ה' גדולים חקרי לב בכל זאת ראיתי להזהירך נאמנה מני כת החסידים החשודים מפירי בריתי והלומי יין אשר פשטו כילק השדה. (שם, עמ' כ"ח)

הדברים האלה מדגישים את אופיו הבלתי מתפשר של ר' אביגדור, אך הדברים עוד יותר חריפים לאור העובדה שמדובר במכתב תשובה למכתב ניחומים.¹³⁶ הטקסט של גרשום נסתר מאתנו, הוא, הנער, אינו מוצא את קולו, שנשאר חבוי בתוך רעם הקול הרועם של זקנו. קולו של ר' אביגדור מסרב לנחמה שהציע גרשום, וגם מגרשום הוא מונע את הנחמה האפשרית ברמות האיסור החמור ביחס לחסידות, שיכולה הייתה לשמח ולהשכיח ולהציע נחמה. האיסור החמור הזה נובע מסוג של טהרנות שמביאה את גרשום לפרש גם את הארוס כטמא. השיתוק מקושר באופן כמעט בוטה למצבה של היהדות הרבנית. גרשום שוקע בתוך האבלות שנכרכת באופן מפורש באבלות הדתית:

אור התנור טרם כבה ומנורה קטנה מאירה את המפה הפרושה על חצי השולחן ואת ביצת המשרת ואת ריקי השמן ואת כוס החלב שהכינה לו בעלת הבית לסעודת הלילה. אבל הואיל והגיע חצות לילה שכל העולם מתאבל ומקונן על בית אלוקינו שנחרב נתבייש לישב ולאכול (שם, עמ' ל"א).

גרשום נכנס לסחרור דתי ולעיסוק אובססיבי במוות מכיוון שהוא אינו מוצא אפשרות של תיקון לפגם באמצעות ההמשכיות. האפשרות לתיקון כזה ממשיכה להירמז באמצעות משיכתו אל הנסתר ואל החסידות. כך למשל מתוארת המשיכה שלו אל הדרש שבאגדות: "נסתכל גרשום בהם ולבו נמשך אחרי הדרושים, שדימו את האצילי לחומר ועבירת הלב לחמץ בפסח" (שם, עמ' ל"ג).

ואכן, החזרה אל עירו מתרחשת "סמוך לשרפת החמץ" (עמ' ל"ג). אם החמץ היא עבירת הלב על פי הדרוש החביב עליו, הרי בכך כבר נרמזת מיתתו, ובעצם גם נרמזת סיבת המוות, שהיא הרצון לטהרה שאינה אפשרית, או אי-היכולת לקבל את קיומו של המרכיב הארוטי-דמוני שבתוכו. הפגישה עם ארוסתו על שולחן הפסח מביאה אותו לידי מגע עם הרמון הארוטי שבו; מגע זה נכפל על ידי האביב שמתפרץ ומביא אותו למשבר שאחריו הוא נקלע לתפילה של חסידים. האירועים המובילים את גרשום אל הקלויז החסידי מצביעים גם על אפשרויות הנחמה על המוות, שנתונות לפני האדם. פירושן, פחות או יותר, קבלה של העולם והתנחמות בהמשכיות ובעולם הזה, ובעצם בשקיעה מסוימת בטמא, לאו דווקא בבחינת מצווה שבאה בעבירה, אלא יותר בבחינת מציאת רסיסי הקרושה שבקליפה:¹³⁷

הישרדות

קידשו על היין ואמרו ההגדה, שתו ואכלו ושתו ובירכו וגמרו. נטל רבי זונדיל מקטרתו ועד שנעצה בפיו חטפתהו שינה ונרדם. ואף בעלת הבית עשתה מעשה בעלה ונתנמנמה. גרשום קרא והוסיף, והואיל ושתה ארבע כוסות נתמלא לבו ונתן קולו בנעימה. שמעה מנוחה ושמחה, כאילו ניתן לה אח והוא ממלא את הבית בקולה של תורה. גרשום קורא חד גדיא, ומנוחה עונה אחריו חד גדיא חד גדיא דזבין אבא. וכך היו מוסיפים וקוראים בשיר השירים, הוא פסוק והיא פסוק, עד שסיימו כל הספר ופירשו זה מזה. (שם, עמ' ל"ז)

מה שמתואר כאן הוא סוג של מגע ארוטי. הטקסטים שהם קוראים יחד לאחר שההורים נרדמים מצביעים על המעגליות הטרגית והמאכלת של העולם (חד גדיא המסתיים במלאך המוות ששוחט לשוחט) ועל הנחמה הארוטית שמצויה בלב המעגל הזה. קריאה של פסוק אחר פסוק משיר השירים היא מעשה מיני שכל השותפים והקוראים מודעים לו. התיאור הזה עומד בניגוד נורא לעצבות ששורה בבית ר' אביגדור ש"כל מי שנכנס לשם ואפילו לבו מלא שמחה נשמט ויוצא עצב" (שם, עמ' ל"ז). האביב פורץ בכל עוז ואתו נקלע גרשום אל השטיבל החסידי בטעות, אך כשהוא מכיר בטעותו הוא מצוי כבר בלהט הריקוד:

לא היו רגעים מרובים עד שהניח גרשום הספר מידו ונתעצם בכל כח ראייתו במחול, ואף על פי שידע שהריקוד ריקוד הוא התבונן בכל תנועה ותנועה ושפתיו התחילו מרחשות בנעימה, עד שגמרו מלרקד ובירכו זה את זה במועדים לשמחה. יצא גרשום מן השטיבל ומין לחלוחית חיונית הייתה מפעפעת באיבריו. לילי ניסן עמדו בעצם נעימתם ומן השדות הקרובים לעיר עלה הריח המתוק והוא מהנה עצמו מחסדי היופי. עד שהוא הולך פגע בו זקן אחד. אמר לו גרשום שלום. הראה לו הזקן מקלו ואמר, ריקא, הרי אני כבן שבעים שנה וכל ימי אני יושב סמוך לבית יראתם ולא נכנסתי לשם, ואתה כיוון שהגעת לאותו מקום פחו עליך יצרך ונכנסת לביתם של אלו (שם, עמ' ל"ט).

גרשום ננזף על ידי הזקן בציטוט מלשונו של ר' עקיבא בהגדה. הנזיפה והבהלה מפני העוצמה של המפגש עם הארוטי מכריעות את גרשום ומחזירים אותו אל האבל. גרשום הופך להיות בגופו מקום המפגש של הזרמים השונים בתוך היהדות כאשר ר' אביגדור מכניס חזן מהכת אל ביתו בבלי דעת. גרשום הולך ושוקע בתוך אבל בלתי מעובד שאינו מצליח לגשר בין המוות לחיים ובין הרוחני לגשמי. ארוסתו מנוחה מכירה בכך עוד לפניו. המשבר של גרשום ניתן לתיאור במישור הפסיכואנליטי כבהלה של גרשום מהמפגש עם האני הסתמי והארוטי שלו, וכבהלה מפני האובייקט, אך פרשנות זו תישאר לעולם חלקית כל עוד אינה מתוארת בתוך ההקשר המטאפיזי של הקונפליקט הנפשי שהוא אינו פחות מהותי מזה המיני.¹³⁸

ההסבר לסוג הדיכאון שבו שוקע גרשום ניתן לתיאור באמצעות פרשנות אלגורית של הקונפליקט שבו הוא מצוי. האלגוריה, כפי שהראה דה מאן, אינה מוציאה את הפסיכולוגיה של הדמות מכלל חשבון, אך היא מדגישה את אופייה החלקי והאינטר-

טקסטואלי של הפסיכולוגיה הזאת.¹³⁹ במקרה שלפנינו אפשר שהדיון של ניטשה באפולוני ובדיוניסי עוזר להסביר את מערך המתחים שמובילים אל השיתוק והמוות שבאים על גרשום:¹⁴⁰

ועתה נתאר לעצמנו עולם זה המיוסד על תדמית ועל מידה נכונה, והעצור כל כולו בסייגים של מלאכת מחשבת, כיצד הדהד בו הצליל שנפל לתוכו, צליל האקסטזה של החינגה הדיוניסית בנעימות קסם המפתות וגוברות, כיצד נתרעשו בו הקולות האדירים מעל לכל מידה נכונה של טבע שופע הנאה, צער והכרה, עד היותם לזעקה נוקבת: נתאר לעצמנו מה משמעות נודעה עוד לאותו אמן אפולוני המפייט פיוטי מזמוריו בלווי צלילי נבל כמעולם רפאים, אל עומת זו שירת העם הדימונית! המווות של אמנויות ה'תדמית' מחווירות מול פני אמנות דוברת אמת בעלפון שכרונה, מול קריאות 'הוי ואבוי!' אשר חכמתו של סילנוס מטיחה בפני אלי אולימפוס בהירים-עליצים. הפרט על כל סייגיו ומידותיו הנכונות צלל אבד כליל במצבים דיוניסים אלה של שכחון העצמי, שכח את כל הצויים האפולוניים. המידה היתרה נתגלתה כאמת, הסתירה, האושר שנולד מן היסורים, אמרו את דברם מלב לכו של הטבע. וכך ארע שכל היכן שהדיוניסי חדר לתוכו, האפולוני בוטל והושמד. אך כמו כן בגדר הוודאי הוא, שבכל מקום שבו נהרפה ההסתערות הראשונה, כבודו והדרו המלכותי של האלה הדלפי הילכו אימים ביתר נוקשות וביתר שאת מאשר עד כה. כי הנה אין בפי הסבר אחר למדינה הדורית ולאמנות הדורית, מאשר היותן המשכיותו של המחנה האפולוני הלוחם: אמנות מרדנית מחמירה כל כך, מוקפת חומות וחיל, וזו הקפידה שבחינוך צבאי תוקפני, זה היצור הממלכתי האכזרי וחסר רחמים, כל אלה לא היו יכולים להתקיים זמן ארוך כל כך, אלמלא היו פרי המרי המתמיד נגד היצור הדיוניסי הטיטאני ברברי.¹⁴¹

אולי לא ניתן להסביר דבר מלבד ניטשה באמצעות ניטשה. אך אפשר להבחין ברלוונטיות של התיאור הזה, שנשמע כמעט כמו המונולוג השתוק של גרשום. אם המונחים האלה מאירים במידה מסוימת את הקונפליקט של גרשום שמביא עליו כליה בסוף מעשה הרי שיש כאן גם אפשרות לקשור את עגנון ואת הסיפור אל הציונות. תיאורי המתח שבין החסידות להתנגדות אינם באים רק להטיף ל"אחדות" שבין היהודים. ממד זה בוודאי קיים, אך הוא שולי לעומת האפיון של הציונות במונחים של התנגדות של היהדות האפולונית לדיוניסיות החסידית והחיוניות שנמצא בשילוב ביניהם שהוא המעשה הציוני. דבר זה מתחוויר אם קוראים את "הנדח" כראשיתו של רצף שמוביל עד בלבב ימים. גם אצל ניטשה הטרגרדיה היוונית היא רק ביטוי של המעשה המדיני-חברתי, ובמקרה שלפנינו ברור מהו הטקסט שבעיני עגנון הוא הטרגרדיה היהודית העכשווית. ואכן הסיפור נע במסלול בלתי נמנע של טרגדיה שמביאה כליה על גרשום. חוכמתו של סילאנוס שפירושה "טוב לו לאדם שלא נולד בכלל, ואם כבר נולד שימות במהרה" משתלטת על גרשום, שמנוע מהמרתה:

"למה היה גרשום דומה, למשי שחותך החייט ועושה הימנו מלבוש נאה, ואילו לא חתכו לא היה יכול לעשות ממנו מלבוש" (שם, מ"ט).

התיאור הזה, על אף שהוא עשוי מלבוש, הוא כתיאורו של אורפאוס שנקרע לגזרים בנגינתו. פרשנותו של המשל הזה, כפי שמלמד פרנקל, היא לעולם חלקית ובאה לומר דבר שקשה לאומרו בצורה אחרת.¹⁴² גרשום נקרע לגזרים ומשלם בגופו את המחיר באופן שהוא כמעט פרה-פיגורה של יצחק קומר. שניהם נקרעים באופן טרגי במובן הזה שהם מגלמים את ההתנגשות שבין המעשה האנושי ובין חוק המוות של העולם, בין הצורך של העולם היהודי להשתנות ובין המצב הבלתי אפשרי שלתוכו נקלע האדם שבגופו צריך להתרחש השינוי. חידוש היהדות באמצעות הציונות פירושו הסמכה של הלהט הדיוניסיי-משיחי שבחסידות אל תפיסה אפולונית של ההיסטוריה היהודית ושל הפעולה הנדרשת כדי להבטיח את הישרדותה. המשיחיות הטוהרה אינה מונעת לפעולה והאפולוניות הטוהרה גם היא משותקת, כפי שהיהדות הרבנית הייתה במשך זמן כה רב בסירובה "לפרוץ בחומה".

השילוב ביניהם הוא שמטיח אל חופיה של הארץ גל אחר גל של עולים שמקדישים את קיומם

לעתידו של גוף מטאפיזי בשם "העם". מותו של גרשום הוא בלתי נמנע, כפי שהתקון שלו נמצא בעליית אחיו משה בבלבב ימים, שממשיכה את סיפורו. מותו של גרשום מצוי בדיוק בתפר שבין הגויעה של הדוגמה ובין חידושה, ומותו הוא ביטוי שלם של המתח הזה; יש בו קתרזיס כפי שניטשה מאפיינו: כאישוש של חולשת החוכמה אל מול הטבע, כמו גם בהעובדה שמדובר באופן ברור באגדה, כלומר ביצירה שמסיגה את גבול המימטי אל המיתולוגי.

ביטוי של המתח הזה כפי שהוא נכתב בגופו של גרשום מופיע בדמות הכיסופים המביאים את מותו כשהם מביעים – כבטרגדיה – את המידה היתרה, את תכונת העורפות שמביאה על הגיבור הטרגי את הכליה:

יצא רבי אביגדור ועמד גרשום לפני ה' הרחמן וככה לפניו יתברך, רבון כל העולמים מי יתן והיה לבי פועלם. לב זה שנתת בי כלום דופק הוא? הרי נחבא הוא מפני שמך הגדול והנוראה בשעה שהיה ראוי לו לשאוג מגודל האהבה אליך השם (שם, עמ' נ"ה).

גרשום מצוי בתחום השפעתו של החוזר שמתארח בשבוש אצל רב אביגדור והוא גם זה שמעמיד את גרשום בפני כפל העולמות שבטקסט. מתברר שהסיפור פועל על מערך של כפילויות וביסודן תיאור המוות של אידיולי שמתואר פעמיים באופן מימטי ואלגורי. במקביל עולה מהניסיון של גרשום שהמתח בין ההתנגדות לחסידות הוא גם מתח טקסטואלי בין פרשנות מיסטית לרציונלית, בין הפשט לדרש, ומכאן הקושי לשלב בין הקריאות. זהו מתח דומה למדי לזה שבין דרכי המסירה של המוות, אלא שכאן הוא מדווח. המאבק החברתי הורג את היחיד משום שהוא דורש ממנו להכריע בין אפשרויות שכל אחת מהן לבדה עקרה. לנוכח האיסור שבו הוא נתון גרשום שוהה רק בעולם אחד. גם מבחינה זו קיים דמיון ברור בינו ובין יצחק קומר שמצוי כבול בתוך האיסור של עצמו, שאינו מאפשר לו להגיע לידי מידת ההשתוות. הלב הופך

להיות פיגורה מובילה בדיון העגנוני בחסידות, בחסידים, שאותם הוא לעולם מכנה "הנלכבים" ואת סיפורם בלבב ימים, ובזיקתם של אלה לארץ ישראל:¹⁴³

בא לו לבית המדרש ומצא שכבר נתכנס רוב הציבור לתפילה ויושבים ואומרים שיר השירים. מקצתם אמרו בקול ובניגון ומקצתם אמרו בלחש. נטלו לו גרשום סידור והלך למקומו אצל הבימה. פתח את סידורו והניח ראשו בין שתי ידיו ועמד שעה קלה עד שהוציא את ראשו והתחיל קורא בשיר השירים בהתלהבות איומה ובגבורה נוראה, והיה קורא והולך עד שהגיע לפסוק משכני אחריו נרוצה. וכיוון שהגיע לפסוק משכני אחריו נרוצה יצתה נשמתו בטהרה. ועדיין שפתיו נרחשות הביאני המלך חדריו. נפשו יצאה בדברו. ככה מת גרשום נכד רבי אביגדור, כי שרה רבי אביגדור עם רבי אוריאל ועם חסידים רב (שם, עמ' ג"ו).

הסיבה הרפואית למותו של גרשום, כך אנחנו נרמזים, היא הלב. תיאור המוות של גרשום שונה מאוד מתיאור מיתתה של איירילי. הסופר בוחר בסוף הסיפור בדרך הלא מימטית כדי לתאר את המוות. ניתן לפרש זאת גם כהכרעה מודעת, שפירושה ויתור על תפיסת הסיפור כמשקף עולם מציאותי ומעבר לתפיסה של הסיפור כבעל קיום רק בשפה, וקבלה של המוות הגלום בקול המספר.

המספר תוחם את המוות של גרשום בהערה שמחזירה אותו אל ההקשר של קללת הצדיק, כלומר אל הספרה של המיתוס ושל הכישוף. בכך שב הסיפור ומנכיח את הפעולה שלו עצמו כהחייאה שבמסגרתה מסופר המוות של גרשום. גם אם זו הערה שניתן לומר אותה במקרים ספרותיים רבים, הרי שבהקשר זה אין הדבר מובן מאליו כלל. פרשנות אחרת הייתה יכולה לראות במוות של גרשום תוצר טרגי של חילוקי דעות ומחלוקות פנימיות, ואותה פרשנות הייתה בהכרח גם דוחה את הטענה שיש כאן דיון מהותי בחיים ובמוות של הגוף היהודי, שמותו של גרשום הוא ביטויים ולא השורה התחתונה במשפטם האתי.

כידוע, בחירת השמות של עגנון רחוקה מלהיות מקרית; הדלות המדרשית שנוגעת לגרשום בן משה מעלה על הדעת שההתייחסות היא קריצה כלפי חוקר המיסטיקה היהודית גרשום שלום ודרכו בהבנת הקשר בין המשיחיות לציונות.¹⁴⁴ המשיחיות הזאת שמבקשת לה ביטוי היא, אם כן, חלק חיוני, חי והרסני בתוך היהדות, כפי שעולה במקרה שבתאי צבי וכפי שניכר ברוח הרפאים של חורבן הבית.¹⁴⁵ מול הדיוניסיות החסידית עומדת המתנגדות, "התורה הפלגאית" או "הפרושית", והיא האפולוניות שתכליתה ריסון הגורם ההרסני, ולפיכך עורפותה גם היא הרסנית ומעקרת. האפולוניות היא גם בסופו של דבר כור המחצבה של הניתוח ההיסטורי המפוכח שמעמיד במרכז עניינו את היחיד. ההעמדה של היחיד ככזה היא גם זו שמובילה אל הלימוד ואל השאיפה להרחבת הדעת, שמובילה בסופו של דבר לחילון שבו מצויה השיבה להיסטוריה כהתבוללות או כציונות. המשיחיות לעומת זאת מבינה את היחיד רק כחלק מהקבוצה וחרף העובדה שיש משמעות למעשיו, אלה אינם מובנים בקנה מידה רגיל של פעולה היסטורית מכיוון שהמשיחיות היא אנטי-היסטורית.¹⁴⁶

הציונות המדינית היא תנועה שמתייחסת אל הזמן באופן בלתי משיחי, כלומר מבקשת לנתק את היהדות מתפיסת הזמן המשיחית ולהכניס אותה לתפיסת זמן נוצרית, שבה הקיום הוא אל המוות ולא מעבר לו. כלומר תפיסת זמן שרואה את העבר (הזהות) כהבניה אל העתיד. כך הציונות תופסת את היהדות כגוף שלם ששלמותו מקורה בעבר המשותף (הזיכרון) ושפעולתה צריכה להיות משותפת ומיוסדת על זיקה בין העבר הזה ובין העתיד ההיסטורי שהאידיאולוגיה חוזה. לפיכך היסוד המשיחי חיוני בתוך הוויטליזציה של היהדות ולכן גם חשובה כל כך הפרגמנטציה של המשיחיות, ההוצאה שלה מתוך ההיסטוריה וההעברה שלה לתחום שבין היחיד ובין האלוהים. כמובן שהעברה זו, כשהיא מתרחשת כפי שהיא התרחשה אצל גרשום, מביאה לידי קריסה, אבל זו היא עודפותו של הטרגי, שאינה חלה על האדם הרגיל.

המעבר שחל בתפיסת המוות בתוך "הנדח", מאירוע מוכל בחיים וניתן לתיאור אל דבר שאפשר לומר אך אי-אפשר לתאר, כלומר אל האלגורי, הוא תוצאה של מהלך שיש לו גם משמעות במבנה הדורי של הדמויות. מהרב אביגדור, המתנגד התקיף, דרך איידילי, שהוצלה מטביעה אך שילמה בלבה, ועד גרשום, שאינו יכול להשלים עם המוות וגם אינו יכול למצוא נחמה בארוטיקה של החיים, ומת, כדברי המספר, כתוצאה מהמאבק בין החסידים למתנגדים.

סיכומו של הניתוח הזה מצוי באורח טבעי בבלבב ימים, הסיפור שחותם את אלו ואלו ומסכם את פרשת "הנדח" שפותחת אותו. העריכה בוודאי אינה מקרית, עגנון הקדיש מחשבה רבה לעריכת הכרך הזה.¹⁴⁷ סיום הפרשה מתרחש בתוך הגבולות האגדיים לחלוטין של עליית החסידים מבוצ'אץ לארץ ישראל. עגנון פונה בכך אל סיפור אלטרנטיבי לסיפור הציוני שרואה את הציונות לא כמהפכה אלא כמהשכה של זיקה דתית רציפה לארץ ישראל.¹⁴⁸ בארץ ישראל נפתרת הטרגדיה היהודית, אף אם הצרות רחוקות מלהסתיים, והיא נפתרת גם כמובן הזה שההמצאות בארץ ישראל היא בעצמה הפשרה שבין הדיוניסי והאפוליני. ההמצאות בארץ ישראל היא במציאות נטולת משיח אך לא נטולת היסטוריה, ולפיכך במונחים אחרים היא אפולונית מבלי לוותר על הזיקה אל המשיחי. כך גם צריך להבין את אדישותו של עגנון לשלטון החילוני שבמדינה, שעומד מול המשיח, כמו משוואה מתמטית מול אגדה. תיקונו של הקונפליקט שהביא למוותו של גרשום נמצא לכן בדמותו של אחיו משה שעומד מול הכותל וקורא בניגון את אותם הפסוקים שבהם יצאה נשמתו של גרשום, אך עתה ממלאת עליצות את לבו:

הניח רבי משה ראשו בכותל ונזכר שהוא עומד במקום שלא זוה משם שכנה מעולם, התחיל קורא בשיר השירים בהתלהבות איומה ובנעימה שקרא בה רבי גרשום אחיו עליו השלום בשעת יציאת נשמתו, עד שהגיע לפסוק הביאני המלך חדריו שבו נסתלק רבי גרשום אחיו מן העולם. לא הספיק רבי משה לסיים כל הפסוק עד שנכנסה בו שמחת ארץ ישראל ונכנסה בו חיות חדשה (שם, עמ' תקמ"ה).

לא רק שנשמתו אינה יוצאת אלא שהשמחה נכנסת בו, והיא ביטוי של ביטול הפער הבלתי אפשרי שקרע את גרשום. סגירת המרחב הזה בנויה כאמור הן מקיצור המרחק הפיזי שבין חדריו של המלך לבין משה והן מקיצור המרחק המטאפיזי ביניהם. כאן נשאלת השאלה האם עגנון רואה את הדברים כחלק ממערך הגאולה. לדעתי קשה לראות זאת אחרת: אין יהודי יכול להיות יהודי בלי להאמין בדרך זו או אחרת בביאת המשיח, וקשה מאוד שלא לראות את שיבת ישראל לארצו כחלק מהמהלך הזה.¹⁴⁹ יחד עם זאת חלקו השני של הפתרון, המצוי ברמותו של חנניה, מדגיש את אי-העבירות של המרחק שנתר. חנניה הפלאי שעובר את הים על מטפחת מוציא נשמתו בטקסט מרובה זיקות לזה של מות גרשום:

אותו היום שמת בו חנניה ראש חודש ניסן היה. חגר על מתניו את מטפחתו ועמד לילך לבית הכנסת. פתאום חש ברגליו. אמר, רגליו של אותו אדם מבקשות שלא אטריחן, אתפלל בביתי. כשהגיע לפסוק השמים שמים לה' והארץ נתן לבני אדם יצתה נשמתו בטהרה (שם, עמ' תק"נ).

חנניה הוא דמות משיחית, כמעט אגדתית ברוב המובנים, ומותו מסמן תנועה הפוכה לזו של מות גרשום במובן זה שהמוות של חנניה הוא ביטוי דווקא ליציאה מהפלאי ולכניסה אל מעגל נורמלי של חיים ומוות, בעוד שגרשום מבקש לחרוג ממנו. עם החידוש של היהדות ועם ההגעה לארץ ישראל יכול חנניה למות מוות רגיל, כולל תיאור קצר של התחושה ברגליים. מה שחשוב הוא יציאת הנשמה בפסוק שמדגיש את הפער הכמעט נוצרי שבין קיסר לאלוהים: השמים לה' והארץ לבני האדם. ובארץ ענייני בני האדם מתנהלים באופן נפרד עד אינסוף וקשור עד אינסוף לענייני השמים. מותו הרגיל של חנניה, גם אם בגיל מופלג מאוד, הוא הסיפור של הסיפור ושל כל הכרך. הבחירה של עגנון לסיים את הסיפורים האלה במוות מחזירה אותנו אל התפיסה של הסיפור, של הנרטיב, של הטקסט, בתור החיים האמיתיים. חיים טקסטואליים שכאלה, סיומם הוא פיגורה של מוות, ובאופן הזה המוות המסופר הוא בעצמו פיגורה של סיום הטקסט המוחשי וסיום הסיפור. במילים אחרות, אנחנו מצויים שוב בתוך תפיסה של הסיפור כחיים, ושל החיים שמחוץ להם כמוות, שכפי שראינו עדיין מצויה בתחום תפיסת הסיפור כסיפור מימטי שתמציתו היא הקול של המספר שנתפס כ"חי", למרות ודווקא מפני שהוא המרה למטאפיזי של החי הפיזי שכותב אותו.

בעקבות הדברים עד כאן אפשר לומר שהסיפורים המוקדמים של עגנון נוטים לתפוש את המוות באופן אמביוולנטי: מצד אחד כאירוע הניתן לתיאור מימטי ומצד אחר כאחרות שניתנת להכלה בנרטיב אך אינה ניתנת לתפיסה. כך נוצר כפל מבטים ומבעים בייצוג המוות. הכפילות הזאת אינה אלגורית במתכוון, אבל כפי שהראה דה מאן המוות הוא מסמן של האלגורי (כאותה גולגולת בציור הבארוק או בהמלט) והסיפורים נוטים להסתיים במוות. גם אם תיאורטית כל סיום הוא פתוח, הרי שיש להתייחס לכך שהנרטיב מסתיים במוות או בסמוך למוות. בכך נקבע אופיו של

הנרטיב עצמו כמימיזיס של החיים, מכיוון שסיום הנרטיב הופך להיות סיום החיים. הקול המספר תופס את עצמו חי עד מותו. אותו הקול שבתחילה עמדנו על כך שהוא לעולם מות הדובר מקבל חיים בכך שהוא הופך את הנרטיב לדרמה של חיים ומוות. מעשה היצירה לפיכך נתפס כאן כחיים לעומת מוות, צורך קיומי במלוא מובן המילה.¹⁵⁰

אחרי הכל זוהי תפיסה רומנטית ומכאן גם ההקשר הלאומי שלה, שבו היא מעמידה את היחיד לעולם ביחס אל הכלל. הדיון של עגנון בחיים ובמוות ובחיבורם אל האדם והקהילה מתנהל במונחים ויטליסטיים בשלב הזה כפי שעולה מהפרשנות שניתנה כאן ל"הנרח". הציונות, באמצעות הזיקה לארץ ישראל והתפיסה שלה את היחיד בזיקה לכלל, נתפסת כיסוד ויטליסטי, אם כי בהכרח גם טרגי. יצירתו של עגנון מלאה בתחושת האובדן שכרוך ברצון הציוני לחזור אל ההיסטוריה. אפשר אפילו לומר שעגנון מתקשה לאמץ את התפיסה הציונית מכיוון שהיא ספוגה בתפיסה הנוצרית של הקורבן ושל קיום לקראת המוות, אך לפחות ביצירתו המוקדמת הוא עושה זאת באופן מסוּג באמצעות סיגור הסיפורים במוות.

מותה של איידילי הוא קודם כול מותה של איידילי, אך מותו של גרשום הוא כבר מוות אלגורי – ושוב הוא אינו רק שלו. בתוך אלה משובצת תפיסה של החיים והמוות כהמשכיות ביולוגית. הפיגורה של הגווייה והקבר הופכת להיות אתר של חיי מת התלוי במשיח. ייצוג המתים במונחים אלה הולך ומתפתח ביצירת עגנון ובסופו של דבר אפשר לראות בו ממד של התנגדות לתפיסה הלאומית המרחיקה ככלל את הגשמיות של הגוף המת באמצעות הלאום המופשט הלבוש בתי קברות צבאיים מטופחים ואנדרטות אסתטיות. ייצוג הגוף לאחר המוות ודיון כמה שיתרחש בו הוא גם מעיקרי האמונה היהודית. אותה אמונה בהמשכיות של הגוף היא זו שמומרת בהקשר הלאומי באמונה בהמשכיות של "הגוף הלאומי". העם שעליו מדבר עגנון אינו "העם" שעליו דיבר בן גוריון, במיוחד מזמן הקמת המדינה, ודווקא אותו קיום של מנשה חיים בבית הקברות כגווייה חיה יכול להיתפש כאתר ראשוני של התנגדות.

כך חוזרת שאלת הקשר שבין הסופר ובין הקהל הקורא. באורח נטה ללון עומד המספר כסופר במוקד שאלת החיים והמוות וייצוגם. המספר בספר, עד כמה שהוא דמות, הוא סופר שגדל בעיירה שבוש, עלה לארץ ישראל ועתה באמצע חייו הוא חוזר אליה. דמותו של הסופר כמספר נבחנת ברומן לצד שאלת מקומו של הסופר. אט אט מתרחק הסיפור מהמספר וחושף את העובדה שהספר כלל לא נכתב על ידי המספר ושהמספר כסופר כלל אינו מספר את הסיפור. מי אם כן מי מספר אותו? התשובה היא כפשוטה, עגנון. מהלך זה הנו אפשרי בשל המפנה האלגורי שחל ברומן. הספר כולו בנוי כאלגוריה, ככניסה לשטח רפאים. אף שהספר נכתב לפני השואה, הוא מדבר על החורבן של יהדות אירופה ומייצג אותה באופן אלגורי. מאליו התיאור הזה כבר מתנגד לתפיסה הציונית של המשכיות ליניארית בין העם היהודי באירופה ובין ארץ ישראל. שבוש של אורח נטה ללון היא עיר מתה, מחוז כמעט ריק שכמו המספר כסופר משאיל את עצמו לאלגוריה של כל מה

שהיה ואינו עוד, מציאות שמה שיש בה הוא זכר, שבר או מום. סופו של התהליך הזה מוביל כמעט באורח בלתי נמנע אל "מותו" של המספר כסופר, רק כדי להשיב את הסופר כתינוק, כשפה כמעט טהורה שהגופניות שלה פגומה.

מותו של המספר ולידתו של הסופר: 'אורח נטה ללון'

אורח נטה ללון נפתח בכניסה של המספר אל עיירת הולדתו שבוש בערב יום הכיפורים. איש אינו מקבל את פניו מלבד גומובייץ, פקיד רכבת בעל שם מפלסטיק וזרוע מגומי, והוא מתקשה למצוא את דרכו אל תוך עירו. הפתיחה עמוסה מאוד מבחינה סמלית וספרותית ודומה שהעומס הזה נועד לחייב שאלה על הייצוג: האם השפה מתארת מציאות, עולם "אמיתי", או שמא מדובר בעולם אחר. השאלה הזאת עקרונית תמיד וכאן היא נעשית חשובה במיוחד משום הזיקה הגלויה של הרומן ודמות המספר בה לעגנון הביוגרפי. המספר ברומן כסופר הוא דמות שמעמידה שאלה לא רק על היחס בין הלשון לעולם אלא גם, ואולי בעיקר, שאלה על אחדות הקורפוס העגנוני, יחס הרובר בסיפוריו אל עגנון הביוגרפי, ויחס העולם המתואר בסיפורים אל המציאות ואל ההיסטוריה היהודית. במילים אחרות, אורח נטה ללון שואל האם בכלל אפשר לדבר על "עגנון".

מבחינת העלילה זהו סיפור פשוט מאוד, אולי פשוט מדי. הרומן מתאר פחות משנה בחייו של סופר ארץ ישראלי ש.י. לשעבר צ'עצ'קס המספר בגוף ראשון על שיבתו, שהייתו, ויציאתו מעיר הולדתו שבוש. הדיון ברומן בעל היקף כזה הוא בהכרח חלקי והוא עומד רק על חלק מהפרשנויות שניתנו לרומן. גם האפשרות הפרשנית שעולה כאן, שלפיה מדובר ברומן אלגורי המשבש באורח עקבי את זיקותיו אל החוץ-טקסטואלי, היא אפשרות פרומה באופייה. מוקד הפרשנות הוא תפיסת המוות של הרומן וסופה ברומנטיקה של עגנון. באמצעות ניתוחו של קרל שמיט את הרומנטיקה הפוליטית אנסה להראות שבאורח נטה ללון מתרחשת פרידה מהותית מתפיסה רומנטית יחסית הן של הספרות והמספר והן של הרומנטיקה הפוליטית.¹⁵¹

מטבעו, דיון כזה באורח נטה ללון נשען על תפיסה דקונסטרוקטיבית של הטקסט, ולפיכך גם התיאוריה שבה נעשה שימוש אינה אחידה, כמו גם זאת שההיענות של הטקסט לדקונסטרוקציה גם היא לעולם חלקית.¹⁵² כפי שניכר מאופי הדיון עד כאן תפיסה זו אינה סותרת את הדיון ברצף ההתפתחות של עגנון כיוצר אך היא מודעת לכך שההזדקקות לרצף העגנוני, גם אם נוקטת לשון מובנת מאליה, היא אלגוריה ארעית של רציפות. במסגרת זו הפנייה אל האלגוריה כמאפיין מרכזי של הרומן מעמידה את אורח נטה ללון כעוד סימן באמצע חיי עגנון למעבר מיצירתו המוקדמת אל המאוחרת. הפרשנים מסכימים ביניהם שאורח נטה ללון היא יצירה מרכזית של עגנון, אף כי רק קורצווייל והלקין כתבו עליה כעל פסגת יצירתו. היא נכתבה ופורסמה כשעגנון היה כבן חמישים והיא עוסקת במשבר אמצע החיים של דמות המספר ובחורבן עולם ילדותו,

שהוא גם חורבנה של יהדות אירופה. הפרשנות נטתה לראות ביצירה רומן אוטוביוגרפי כמעט כפשוטו. ארנולד באנד לדוגמה חשב שאורח נטה ללון מציג מעט בעיות פרשניות: "הפרשנות והטון של הרומן הם פשוט בלתי נמנעים ונתמכים מהתחלה עד הסוף על ידי עלילה פשוטה וסדרה של אפיזודות הומוגניות"¹⁵³. בפרשנותו מתמקד באנד בדמותו של המספר ובסיכום הוא כותב ש"המספר שנכנס לסיפור, מת כאישיות: הוא גילה ששבוש אינה קיימת עוד, ולפיכך הוא נולד מחדש כפי שמסומן בלידה ובמילה של הילד שנקרא על שמו" (שם, עמ' 325).

הילד שבאנד מדבר עליו הוא הילד הראשון שנולד בעיירה מאז המלחמה, והוא נולד לרחל, בתו של בעל המלון שבו מתארח המספר, ולירוחם חופשי, פועל שעלה לארץ ישראל וחזר מלא מרירות. המספר קשור בצורה מיוחדת אל הזוג הזה – תחילה הוא מנסה לשאת חן בעיני רחל, ולאחר מכן הוא מבקש לשאת חן בעיני ירוחם, שמאשים אותו בכך ששיריו נטעו בו רעיון כוזב על טיבה של ארץ הקודש. הוא מבקר אצלם פעמים מספר, וסופו שהוא מעניק כסנדק לתינוק את המפתח לבית המדרש לפני שהוא יוצא סוף-סוף לארץ ישראל. התהליך שבאנד מצביע עליו הוא הרבה יותר ליניארי מזה שעולה מהסיפור. לפי התיאור הזה חיי המספר הם כלפיד הנמסר לתינוק שהוא כביכול "בשר ודם". "מותו" של המספר הוא המרכיב המטפורי שמתווך בין המספר ובין התינוק, ושניהם, בפרשנות של באנד, נתפסים כ"חיים" בעולם הסיפר. לפי פרשנות זו הסיפור מתאר עולם מציאותי שאפשר לפרשו באמצעות המחשה של הריאליות המיוצגת בלשון. התינוק והמספר "חיים", המוות הוא פיגורה, הכלי הסמלי שקושר את שלשלת הדורות היוצרת גוף לאומי חי. המציאות היא החיים, המוות הוא מטפורה. בהתאמה אפשר לומר שהלאום המדומיין הוא מציאות, בעוד שהאדם הריאלי הוא פיגורה (סינקדוכה) של האומה.

תפיסת המוות הזאת, לצד התפיסה של הסיפור כסיפור פשוט, מאפיינת תפיסות מודרניות של קהיליית הלאום. כל זאת בנבדל מהקהילייה הדתית הפרה-מודרנית, שבה המוות נתפס כהכרח אלוהי ושבה אין פער בין הקוסמולוגיה להיסטוריה. הדיון העכשווי בלאומיות, שנהוג להתחיל אותו בעבודה של בנדיקט אנדרסן, רואה בעלייתו של הרומן המודרני המוקדם ביטוי להתפחותו של זמן ליניארי ריק שבו האומה מתקיימת עם הפנים אל העתיד.¹⁵⁴ עגנון כמובן מלא מודעות, אירונית בדרך כלל, לפער שהמודרניות יצרה בין הקוסמולוגיה ובין ההיסטוריה, וכפי שראינו הוא מציע תחילה את הציונות כגורם מתווך, כמיצוע, בין הקוסמולוגי להיסטורי, האפולוני והדיוניסי, החסידי והמתנגדי, ורק מאוחר יותר הוא מצביע על הפער ביניהם ההולך ונמשך בתוך הציונות, כשהשמים לה' והארץ לבני האדם והאגדה נותרת כאמצעי היחיד לתווך ביניהם.

על רקע זה בולטת טענתו של מירון שהרומן עבור עגנון הוא זירת התמודדות עם אלמנט זר שעגנון אינו מצליח ואינו רוצה לעכל בשלמות. במידה רבה הקושי שמדובר בו הוא גם זה של תפיסת הזמן היהודית לבוא לידי מידת ההשתוות עם תפיסת הזמן הציונית. עם זאת מירון אינו ממקם את הקושי הזה ברומן והוא סבור שאורח נטה

ללון הוא "רומן וידויי אוטוביוגרפי" שנכתב כרומן תודעה המספר את כישלון המספר "לדעת את עצמו".¹⁵⁵ איני סבור שמירון ביקש לטעון שרומן אוטוביוגרפי מוצלח הוא רק זה שמצליח לדעת את עצמו, ולפיכך אם אורח נטה ללון נתפס כרומן ריאליסטי אזי הוא רומן ש"מצליח" לתאר תודעה שנכשלת בהכרת עצמה.¹⁵⁶

מירון מניח, אם כן, שזהו אותו סוג של רומן שעליו מדבר אנדרסן ובו מתפתחת וכושלת תודעת המספר בזמן ליניארי. על הרקע הזה ניתן לראות שתפיסת הזמן של עגנון באורח נטה ללון הנה מפוצלת: מצד אחד היא מכירה בהיסטוריה הריאלית ומצד אחר היא רואה אותה כמראית עין המכסה על פני אמת היסטורית עמוקה יותר. אמת זו פועלת בזמן ספרותי ולא ליניארי, ומשכו הוא משיחי, קרוב לזה של מלאך ההיסטוריה של קליי לפי בנימין: "במקום שם מופיעה לפנינו שרשרת של אירועים, רואה הוא שואה אחת ויחידה, העורמת בלי הרף גלי חורבות אלו על אלו".¹⁵⁷ כך הופכת מלחמת העולם הראשונה בספר מאירוע היסטורי חד-פעמי למופע נוסף של אותו עיקרון היסטורי.¹⁵⁸ פיצול זה בתפיסת הזמן וההיסטוריה הוא בעצמו תת-תסעיף של המבנה האלגורי העקרוני של הספר שפירושו לפי דה מאן פיצול תמידי.¹⁵⁹ נקודת המבט האחת היא זו המשיחית שרואה את ההיסטוריה כערימה של אסונות. זו נקודת מבט משיחית משום שהיא א-היסטורית, ומשום שהיא אינה מוצאת שום צידוק לפעולה בעולם. המקבילה שלה בתוך הסיפור היא נקודת המבט שאפשר לכנות נקודת המבט של הסופר/מחבר (author), שייקרא כאן הסופר. בהמשך אבקש להראות שהסיפור מכיל פיגורה של נקודת המבט הזאת בדמותו של התינוק רפאל. נקודת המבט השנייה היא זו האנושית, שהיא נקודת המבט הטרגית, נקודת המבט של המספר כסופר. הטרגיות של נקודת מבט זו נובעת מהיותה אנושית – היא פועלת ולפיכך טועה ובלתי מודעת לעצמה ולגיהוך של פעולתה בתוך ההיסטוריה. תפיסת ההיסטוריה של המספר עומדת ביחס לתפיסת ההיסטוריה של הסופר, כמו שהמספר עומד ביחס לטקסט. בעוד שהסופר שמספר את הסיפור, אך לא חיבר אותו, נשאר בלתי מודע לנקודה זו, מבחינת הסופר שמספר עליו, מבחינת הטקסט, זו הכרה שאין ממנה חזרה באופי הבלתי רומנטי של העולם הזה. עולם שבו קיים פער בלתי ניתן לגישור בין אלוהים לאדם, ובין האדם לטקסט.

התודעה של המספר כסופר היא תודעה חלקית ואנושית שמאפשרת פעולה ציונית בהיסטוריה והיא גם זו שמצוידת באנליזה היסטורית, ציונית גם היא, שהטקסט מפרק ללא הרף. הקריאה לאחור שרואה בשואה את המסקנה הבלתי מתפשרת של הספר אינה מדויקת; הספר אמנם כבר מכיר בכליה של הגולה היהודית באירופה ובמידה רבה ארץ ישראל היא אכן האפשרות היחידה לחיים (במובן הרחב שכבר הצבענו עליו) יהודיים. אבל צריך להכיר בכך שהפרשנות הזאת אינה הכרחית, וההמשכיות בין הגולה ובין ארץ ישראל מוטלת בספק, ובכל מקרה אין גאולה במעבר הזה לארץ ישראל ונקודת המבט הציונית בספר לעולם מפורקת על ידי נקודת המבט המשיחית.

תפיסת המוות משמשת את כן כמעין נייר לקמוס המאפשר את השאלה אם מדובר ברומן ריאליסטי שחלק מהפרקטיקות שלו אלגוריות, או אם מדובר ברומן אלגורי

שהפרקטיקות שלו הן בחלקן ריאליסטיות – במובן של דומות למציאות. כאשר מעמידים את השאלה באופן הזה אפשר לראות ש"הנרדח" ווהיה העקוב למישור הם סיפורים שונים באופיים מאורח נטה ללון. לפי תפיסת המוות בסיפורים אנחנו יכולים לומר שמדובר בסיפורים ריאליסטיים שחלק מהפרקטיקות בהם הן אלגוריות. שכן הטקסט מייצג חיים לעומת היעדר המייצג מוות. השאלה אם העולם המיוצג באורח נטה ללון הוא עולם "חי" או "מת" עומדת במידה רבה בלב שאלת הייצוג בו, ומן הסתם היא גם שואלת על המשיחיות בו. כאמור, הפרשנויות המרכזיות לרומן מתנגדות לראייה כזאת והפרשנים מסכימים ביניהם, הלכה למעשה, שמדובר ביצירה ששמה לה למטרה להיות תיאור אוטוביוגרפי סמלי של החזרה של עגנון הביוגרפי לבוצ'אץ'/שבוש, עיירת הולדתו, בין סתיו 1929 לקיץ 1930.

חיבור זה בין המציאות לכדיון ובין הסופר למספר מתאפשר באמצעות הפנייה אל הקטגוריה של הסופר/יוצר/מחבר/עגנון. בפרשנותו טוען באנד שהמשמעות של הרומן אינה משתמעת לשתי פנים. טענה כזאת אפשרית משום שבאנד יוצר זיקת משמעות ישירה בין העלילה הפשוטה של הרומן, אורח מגיע, שוהה, נוסע, ובין האלגוריה של ההיגד הנובעת ממנה באמצעות השימוש בקטגוריית המחבר. בכך הוא מתנגד לקריאה האלגורית, שלהברדיל מזו שלו אינה קוראת את הסיפור כפשוטו, ותוקף אותה כפשטנית תוך התעלמות מהאופי של האלגוריה: "שחלק מהאלגוריה הוא, שלמרות האטימות והערפול האופייניים לה, ההתנגדות להבנה צומחת מהקושי או מהצנזורה שהם חלק ממנה שנאמר ולא מאמצעי ההיגד".¹⁶⁰

שאר הפרשנים גם הבחינו בהתנגשות בין אמצעי ההיגד לרובדי המשמעות המסומנים על ידם והם נחלקים באופן שבו הם מתמודדים עם הקושי הזה. באנד ולאור מיישבים את הקושי באמצעות הגברה של ה"מציאות". הזמן הקצר שעשה עגנון בבוצ'אץ' מביא את לאור לטעון שמכיוון שעגנון שהה בבוצ'אץ' רק שבעה ימים, הוא שיקע ביצירתו את הרשמים מימי המאורעות בארץ ישראל, הזחה ששומרת על התפישה המימטית של הטקסט. לטענתו עגנון פשוט מקיים את מה שאריסטו מכנה ההבדל בין היסטוריה לשירה: קולט ומספר את מה שיכול להתרחש ולא את מה שהתרחש. בתוך כך לאור מחביא עוקץ קטן, ולפיו עגנון היה מסוגל לראייה כזאת משום שהיה מצויד, מלבד בכישרון, גם באידיאולוגיה הציונית שאפשרה לו להבין את מה שיכול לקרות:

כתיבת הרומן אורח נטה ללון מותנת לכן באידיאולוגיה הציונית המכירה בפרימאט של המפעל הציוני על פני המשך החיים בגולה – וזאת חרף זיקתו העמוקה של עגנון, שאין למעלה ממנה, כלפי המסורת היהודית הגלותית.¹⁶¹

הלקין, אחד הפרשנים הראשונים והמקיפים של הרומן, ראה בו מפגש בין הריאליות האוטוביוגרפית ובין האידיאליות הגלויה כביטוי לעברו של המספר שאותו הוא בוחן לאור הבנתו הבוגרת את העולם. הלקין אינו מתקשה לראות "שהנימה הלירית האלגית בספר מתגברת על היסוד הסיפורי שבו", אך לפי קריאתו מקום הדיון הוא הלשון כביטוי

של תודעת הסופר, שנעה בין ראייה בוגרת מטונימית ובין ראייה ילדותית מטפורית.¹⁶² הגברת הריאליות ופסיכולוגיזציה של דמות המספר הן פרקטיקות המצויות משני הצדדים של המטבע המחבר-עגנון כמקור המשמעות והסמכות ההיגדית של הרומן. אמנם במונחים של הביקורת החדשה המספר מנותק מהסופר הביוגרפי, אך כפי שכותב שון בורק בספרו מותו ותחייתו של המחבר, הביקורת החדשה הרחיקה את המחבר מהטקסט רק כדי להסתיר את היעלמותו. ואכן, כמה מהפרשנים, ובמיוחד שקד, עושים שימוש רב-השראה במונחי הביקורת החדשה על מנת לייצר קריאה אחדותית ברומן.¹⁶³ במאמר היסוד "מהו מחבר" מזהה פוקו את הדחף הזה לבסס את הקטגוריה של המחבר באופני הייצור והצריכה של הספרות בחברה המודרנית:

פונקציית המחבר מספקת את הבסיס שמסביר לא רק את הנוכחות של אירועים מסוימים בטקסטים, אלא גם מסביר את השינויים, העיוותים והשונות שבהם [...] התודעה או התת-מודע שלו הם הנקודה שבה נפתרים הניגודים, ובו אלמנטים מתנגשים נקשרים ומאורגנים סביב המקור של הסתירות.¹⁶⁴

כך אכן מסכם שקד את הפרשנות של דמות המספר כסופר ומערכת קשריו הענפה עם דמותו הביוגרפית של עגנון:

מספרו של עגנון הוא הסופר כעד ראייה שממצאיו ועצם עמדת ההתבוננות שלו רובצים עליו כמשא ועול. הוא "קשור" וחש אחריות עמוקה למצבו זה והקשירות מתבטאת באפקט של קשר אל הסופר האותנטי, המעורב בשלמות בדבר. חוויתו היא חוויה גדולה, שבה הזיקה האישית ביותר היא בעלת משמעות לאומית, וההארה הלאומית היא בעלת ממד אישי.¹⁶⁵

במקרה של שקד אפשר ממש לראות שההתנגדות לאלגוריה נובעת מכך שזהו השלב הראשון ברקונסטרוקציה שבהכרח מובילה לערעורם של מערכי הסמלים ושל האידיאלוגיות שנובעות מהקשר בין היחיד לכלל, המונח ביסוד הספרות הלאומית ובא לידי ביטוי ביצירת הספרות הקנונית.¹⁶⁶ הביקורת העגנונית אינה יכולה ואינה רוצה לוותר על קריאה ברומן וביצירתו של עגנון בכלל, המנכיחה באופן מטאפיזי את דמותו של הסופר הציוני עגנון בפיגורה הלשונית של המספר העגנוני. דבר זה מובן מסיבות אידיאלוגיות ציוניות אבל הוא גם מתפרש מבחינה ממסדית מכיוון שעליו תלוי הענף שנקרא "חקר עגנון" שמתחקה אחר מוטיבים ביצירה הבודדת ועל פני הקורפוס הטקסטואלי של עגנון בכלל. הממד הפוליטי קשור בעצם היכולת לקשור את עגנון אל הקורפוס שלו ואת שניהם אל הציונות ובמיוחד אל הציונות המשיחית בצורתה הגוש-אמונית. מוטיבציה פוליטית זו פועלת ומופעלת משני הכיוונים והיא שאחראית בעיניי להתעלמות הבוטה של ביקורת עגנון מהרקונסטרוקציה ובמיוחד מהדברים שנאמרו בה על מות המחבר ועל הקשר בינו ובין היצירה שלו.¹⁶⁷ מנקודת מבט זו כל הקריאות שציטטתי עד כאן אינן מוטעות; להפך, אלה קריאות יפות ורגישות שעומדות על ההיבטים המרכזיים ברומן, אך הן מצוידות בתיאוריות

שמקשות עליהן לקרוא רומן כמו אורח נטה ללון, שהוא אלגורי ולפיכך דקונסטרוקטיבי מעיקרו. עיקר הקושי מצוי ב"מות המחבר" העומד ביסוד תפיסת המוות של היצירה. הכוונה ב"מות המחבר" היא קודם כול להיעלמותו המטאפיזית של הסופר מהטקסט תוך כדי ההמרה שלו לשפה. בלאנשו, כאמור, ראה בכך את מהותה של הספרות מאז קפקא, המכירה ביוהרה הריקה שגלומה בטענה לאלמוות אישי בתוך האמנות, ולפיכך שואפת להעלים את האני המדבר בתוך המרחב הספרותי שהוא מרחבו של המוות.¹⁶⁸ ההתעקשות על הביטוי הטעון "מות המחבר" נובעת מהטענה העקרונית שהמרחב הטקסטואלי המודרני הוא מרחב אלגורי שכלל אינו מבקש לתאר עולם חי, טענה שוודאי ניתן לערער עליה, אבל קשה לעשות זאת במקרה של אורח נטה ללון שמתאר מראשיתו, וכמעט במוצהר, כניסה אל עולם המתים, ושעלילתו מתרחשת בתוך מערך של ייצוגים שהוא אלגורי מעיקרו, כלומר מערך ייצוגים שאינו מבקש להסתיר את היותו ייצוג מלאכותי ומת של עולם שאינו "חי" בשום מובן ומדגיש את הזרות ההכרחית שבין הסופר ויצירתו. תפיסה כזאת משבשת את הקריאה שעושה ריאליזציות ופסיכולוגיזציות של אמצעי ההיגד שבסיפור, והיא גם סובלת מהשם הרע שיצא לאלגוריה בתרבות הציונית. לפי התפיסה הזאת האלגוריה היא סיפור פשטני שמייצג בצורה סכמטית רעיון דידקטי פשטני לא פחות, או במילים אחרות האלגוריה היא פשוט אמנות גרועה. כפי שכבר ראינו, אפשר לומר שיש בכך מידה של צדק, מכיוון שהייצוג האלגורי אכן תלוי בריקונו של המיוצג מחיים, בהיותו "מת" ולא מימטי. השאלה שנשאלת היא איך אפשר לטעון שמדובר באלגוריה כאשר הרמויות מלאות חיים ועומק וזירת ההתרחשות היא ריאלי, והמסר רחוק מלהיות ברור? התשובה נעוצה בהבדל בין דומות למציאות ובין ריאליזם.¹⁶⁹ לעתים קרובות אמצעי ההיגד והייצוג האלגורי הם דמויי מציאות באורח קיצוני, כפי שכולנו יודעים מהתבוננות באלגוריות בארוקיות, ובכך שונה האלגוריה הבארוקית מזו הפוסטמודרנית, שספק אם המסר שלה תמיד רציני.¹⁷⁰ בשני המקרים מהותה של האלגוריה אינו "אי-ריאליזם" אלא חשיפה של מנגנון הייצוג באופן שמנכיח את חוק המוות של העולם, את אי-השלמות של הייצוג, את שיבוש האמירה ואת הטרגיות שבמעשה האמנות ההופך את החי למת. כל זאת בניגוד לתפיסת הסמל הרומנטי המבקשת לטשטש את אלה. בנימין היטיב להגדיר זאת בזיקה אל המשבר של התרבות המערבית:

בסמל מתגלים לרגע, עם זוהר השקיעה, פני הטבע המזדככים באור הגאולה, ואילו באלגוריה נחשפים לעיני הצופה ה"Facies Hipocratica" של ההיסטוריה כמין נוף קדמוני שקפא. ההיסטוריה, על כל הבא שלא בזמנו, רווי הסבל והמוחמץ הנלווים אליה מתחילתה, זהו גרעין ההתבוננות האלגורית, ההצגה הבארוקית, החילונית של ההיסטוריה כדרך הייסורים של העולם; רק בתחנות החורבן יש לה משמעות. משמעות כה רבה, התמכרות כה רבה למוות, משום שהמוות הוא החזרת חריתה עמוקה ביותר את קו הגבול הקטוע בין פייסיס ומשמעות. אבל אם הטבע נידון מאז ומעולם למיתה, כי אז הריהו מאז ומעולם גם אלגורי.¹⁷¹

זו פסקה ידועה והיא יכולה להיות הווירגליוס שלנו בכניסה אל עולם המתים של אורח נטח ללון. האלגוריה עוסקת בייצוג הכליה, שהיא הכליה של היחיד בתוך ההיסטוריה, ויש לה משמעות "רק בתחנות החורבן". אלא שאין זו משמעות דתית, כי אם משמעות חילונית. קו הגבול שהאלגוריה מסמנת הוא קו גבול קטוע. המשמעות לכאורה מצויה בצד החיים, באפשרות הפעולה והקיום, אך זו אפשרות רק לכאורה, מכיוון שהמוות של החי הוא הסימון היחיד שמאפשר את הפרדה בין הטבע המת ובין החיים. זה גם ההסבר של בנימין לעיסוק הרב של אמנות הבארוק בחורבה, שבה ראו לדעתו אמני הייצוג את הייצוג המושלם של החדש, הבנוי ממה שהותיר העבר. אין צורך לטעון שעגנון הוא אמן בארוקי בשביל לראות בדברים האלה הסבר לאופני הייצוג של הרומן.

כבר הכותרת של הרומן נטולה מתוך הקשר של יקום וקיום ספרותי עגנוני, והיא בעצמה כותרת הפרק התשיעי של הסיפור הגותי "חופת דודים"¹⁷². הסיפור פורסם לראשונה בהשילוח בסתיו 1913 תחת הכותרת "חופה שחורה" ובהמלצתו החמה של בובר. במכתב אליו מה-21 בפברואר 1921 עגנון אף כותב שזה "הטוב מכל סיפורי אשר כתבתי עד הנה"¹⁷³. הסיפור עוסק בנישואיו של יוחנן, שומר בית הקברות, שבעצמו: "כמת יתהלך בין רגבי עפר אשר גם מת איננו וחייה לא יחיה" – למתה.¹⁷⁴

כמו רבות מהדמויות ברומן, גם כותרתו נטולה מתוך עולם שהוא אינו אלא עולם ספרותי. הכותרת מצביעה בצורה מפורשת אל הטקסטואליות העגנונית ובכך קושרת את שיבתו של המספר אל השיבה האחרת, זו של מנשה חיים. התוצאה היא העמדה מראש של שיבת המספר כשיבה אל שדה קברים ומתוך כך המספר כסופר הוא במידה זו או אחרת כשומר הקברים הנשוי לאישה שאינה בין החיים. ראיות לכך אפשר למצוא בבחינה קרובה של רגע הכניסה לשבוש בפתח הרומן. כניסתו של המספר אל שבוש היא תמונה שזועקת מרוב חשיפה של חורבן ומוות. כאמור, שיבתו של המספר מתרחשת בערב יום הכיפורים, חג המשרטט את הגבול בין החיים למתים, והיא נפתחת בפגישה עם גומובייץ, פקיד תחנת הרכבת שכבר שמו אינו טבעי, אך הוא יודע לגלגל את שמה של העיר בטבעיות גמורה.¹⁷⁵ השיבה אל העיר בערב יום הכיפורים ופתיחת הסיפור בה חושפות באופן בוטה כמעט את המלאכותיות ועודף המשמעות של הסיפור על פני העולם. ערב יום הכיפורים, בדיוק לרגל החלטתו של האל בדבר החיים והמוות. אך עוד לפני שמגיע האורח לבית הכנסת, כבר אנחנו יודעים שדינו גזור וכדנטה באמצע חייו עומד האורח ואינו מוצא מי יוביל אותו: "מהלך אדם בינוני עד לעיקרה של העיר חצי שעה. נושא עמו את כליו מהלך רבע שעה יותר. הליכתי אני ארכה שעה ומחצה שכל בית וכל חורבה וכל אשפה העמידו בי פנים ועיכבוני"¹⁷⁶.

כמו בקומדיה האלוהית גם כניסתו של המספר לשבוש אינו חורגת מגדר המציאות. הסיבתיות העקרונית של העולם נשמרת והוא מפרט מדוע הוא מתעכב. ישנן סיבות לכך שהוא מתעכב, אך עצם אפשרותה של סיבתיות זו אינה מוצאת את הנמקתה בטקסט אלא אם הטקסט הוא העולם. וכך מתוארת העיר שנגלית לפניו:

מן הבתים הגדולים של שתי קומות של שלוש קומות של ארבע קומות לא נשתיירו אלא הדיוטאות התחוננות, ואף הן רובן חרבות. ויש בתים שלא נשתייר מהם אלא מקומם בלבד. אף באר המלך, היא הבאר ששתה הימנה סובייסקי מלך פולין כשחזר נוצח מן המלחמה, מעלותיה שבורות והטבלא שקבעו לשמו רצוצה ואותיות של שמו שהיו עשויות זהב מטושטשות ועשבים אדומים כדם עולים מהן, כאילו שפשף בהם מלאך המות את סכינו. שקצים ושקצות לא עמדו שם ולא נשמע משם לא זמר ולא צחוק, והיא נובעת מים ושופכתם לרחוב, כדרך ששופכים המים בשכונת המת. כל המקומות כולם נשתנו. ואפילו האוירים שבין בית לבית נשתנו. לא כמות שראיתי אותם בקטנותי ולא כמות שהראום לי בחלום סמוך לחזירתי. אבל ריחה של שבוש עדיין לא נמר. זה הריח של דוחן מבושל בדבש, שאינו פוסק מהעיר מאסרו חג של פסח ועד סוף מרחשון, עד שיורד השלג ומכסה את העיר (שם, עמ' 8).

התמונה שעגנון מתאר כאן היא כמעט אלגוריה בארוקית וכבר בהתחלה קורסת לגמרי האפשרות לראות ברומן סיפור שמבקש להיות הרחבה של הביקור של עגנון בעיר, מכיוון שכשעגנון כתב לאסתר על הביקור הוא כתב שקיבלו אותו בעיירה בכבוד מלכים ו"שלא עזבו אותו לרגע", ואילו כאן המרחב ריק.¹⁷⁷ אבל אי-המימטיות מצויה בדברים עצמם, בכך שזהו תיאור נוסחאי קלאסי של כניסה למרחב אלגורי, של כניסה לעולם של מוות. כל מילה בפסקה הזאת קשורה בדרך זו או אחרת אל הקו שחורת את ההבדל בין טבע למשמעות.

ההשוואה של הנוסח המתוקן של הרומן מתש"י למהדורה הראשונה מ-1939 הנה מאירת עיניים.¹⁷⁸ בשתי המהדורות הכניסה כמעט זהה, לבר מהתיאור של הבאר. במהדורה הראשונה סביב הכתובת צומחים רק עשבים שוטים ואילו במהדורה המאוחרת העשבים "אדומים כדם כאילו שפשף בהם מלאך המוות את סכינו". נראה ששינוי זה עשוי בהחלט לקשור אותנו לסיפור "מחולת המוות או הנאהבים והנעימים" שפורסם לראשונה ב-1916. זהו סיפור אפל המתאר חתונה שבה הפריץ הורג את החתן וחוטף את הכלה, והוא נפתח בתיאור חורבה ומתרחש כולו במרחב מת שהחיים מנועים מלגשת אליו: "בירכתי ארץ פולין שוכנת עיירה קטנה ובקצה העיירה עומד בית-כנסת ישן נושן. ואצל בית-הכנסת גל של ד' אמות ועשבים אדומים כדם מבצבצים מתוך הגל. חופות לא יעמדו שם. קול מצהלות חתנים מחופתם לא ישמע שם. וכל זרע אהרון הכהנים לא ידרכו על הגל ההוא עד היום הזה".¹⁷⁹

הקישור הטקסטואלי הזה מתפקד אף יותר מכל קישור טקסטואלי רגיל, מכיוון שמדובר בקובץ הסיפורים "פולין", שבמידה רבה אפשר לומר על אורח נטה ללון שהוא סיכומו. הבדל נוסף בין המהדורה הראשונה לשנייה מצוי בכך שהבאר שופכת את מימיה לרחוב, "כמי שמת לו מת ושופך את מימיו לפני ביתו".¹⁸⁰ גם ההבדל הזה אינו משנה את המשמעות המקורית אלא מוסיף עליה את המנהג לשפוך מים בשכונת המת. זהו מנהג קדום ותפקידו להודיע שמישהו מת בלי לומר זאת במפורש. ייתכן שמקור המנהג בסברה שמלאך המוות טובל את חרבו במים שבסביבת הנפט ומרעיל אף אותם.¹⁸¹ בשני

המקרים האלה ובעצם לאורך הרומן כולו אפשר לראות שעגנון לא שינה את המשמעות של הרומן, ולאחר השואה, כשניגש למלאכה הוא עשה זאת באופן שרק הקצין והדגיש את מה שהיה בו מלכתחילה: תפיסה של העולם המסופר כעולם חרב ומת.

אם במהדורה הראשונה הבאר שופכת מימיה כיחיד שמת לו מת, הרי במהדורה השנייה זו שכונה, ומלאך המוות משפשף בה סכינו. מעניין שהדיונים הרבים בשאלה עד כמה הבין וחזה עגנון את השואה אינם נזקקים לאופני העריכה של הטקסט לאחריה. בדיקה מקיפה של ההבדלים בין הנוסחים אינה יכולה להתקיים כאן, אך היא מראה שעגנון נזהר מאוד משינויים עקרוניים במבנה המשמעות של הרומן והקפיד לבצע שינויים שמתפרשים כליטוש או הקצנה של אמירה שכבר הייתה נוכחת.¹⁸²

לאחר מכן אנחנו מגיעים לשורה בתמונת הפתיחה שמקשה ביותר על הקריאה האלגורית ושמאפיינת את הקושי העקרוני שניצב בפני קריאה כזאת ברומן. העיירה נראית בעיני השב שונה מכפי שזכר אותה ושונה מכפי שהראו אותה בחלומו בסמוך לחזרתו. יתרה מזאת, "ריחה לא נמר", כלומר הריח נשאר ללא שינוי והוא מזדקר בפנינו כסמן של ריאליות כפי שמגדיר זאת בארת.¹⁸³ לפי בארת זהו הפרט המיותר, העודף על צורכי העלילה, שמסמן בנוכחותו בטקסט את ההוויה הטהורה, כלומר את היותו המציאות. זהו הסבר רב כוח, אך במקרה שלנו קשה להיאחז בו משום שהוא נובע מכל אותם הפרטים שמנויים לפניו ומשמצביעים דווקא אל האלגוריה.

בנקודה הזאת עלינו להשלים עם כך שהקביעה שטקסט הוא אלגורי היא לעולם קביעה אמביוולנטית משום שאין פירושה היעדר של סיטואציית סיפור או היעדר בדיון, ולא מדובר בכך שאין מקטעים של הסיפור שדומים למציאות, אלא במשק המשמעות הכולל של היצירה. משום כך אין קושי בכך שהכניסה מתוארת כרגע שבו מופיע בפנינו הקול המספר שמתייחס אל עצמו כאל דמות. בסופו של דבר הקביעה שמדובר באלגוריה מתייחסת לכך שסיטואציית הסיפור הזה, אף אם היא אחידה, הרי שאינה בונה משמעות אחידה, אלא נוטה לפרק את עצמה ולחשוף את מנגנוני הייצוג שלה, כפי שניכר מאוד ברומן הזה. העובדה שהריח לא נמר אף תומכת בראייה כזאת – אם נשווה אותה לשיבתו של ר' מנשה לכוצ'אץ' מן הדרך, הרי שהוא מוצא שהעיר היא אותה העיר ושרק הוא השתנה ואיש אינו מכיר אותו. גם הריח שבא באפו שונה, והוא ריח של "בליל חזירים במחילה". אך אף שהריח השתנה, העיר, הקהילה והעולם שאליו שב ר' מנשה נשארו כפי שהיו ואילו הוא השתנה לכלי הכר, והוא חוזר במשק של סיפור שהוא בסופו של דבר מימטי.

באורח נטה ללון התמונה הפוכה כמעט באורח מוחלט: הריח אמנם לא השתנה, אבל כל השאר כן, מלבד המספר שהוא עצמו דווקא מוכר לעצמו לעומת כל העולם סביבו שזר לו והוא לו זר. זה ההבדל העקרוני והמודגש בין אורח נטה ללון ובין סיפורי השיבה שקודמים לו. ביחס לווהיה העקוב למישור זו שיבה הפוכה. מפתח לטעון בנקודה זו שההיפוך הזה פירושו, שלעומת ר' מנשה בוהיה העקוב למישור, שיצא מכוצ'אץ' חי ושב מת לעיירה מלאת חיים, במקרה שלפנינו המספר שב חי לעיר שהיא מתה. ראייה

כזאת אפשרית אך היא נופלת במלכודת של הזהות לכאורה בין המספר והסופר, בעוד שהיא אינה אלא עדות לכך שהקול המספר מחביא את זרותו העקרונית עוד יותר עמוק מאחורי "חיו" לכאורה של המספר, חיים שככל הנראה אין להם על מה להתבסס ביוגרפית.¹⁸⁴ יחד עם זאת קיומה של סיטואציית סיפר ושל דמיון למציאות הנה חשובה לאבחנה שמדובר בסיפור שיש לקרוא קריאה אלגורית, מכיוון שללא ההתלבטות בין אפשרויות הקריאה אין שום משמעות לאלגוריות, כפי שלא תיתכן דקונסטרוקציה ללא מבנה. תנאי היסוד של שניהם הוא התלבטות בין פרשנות שהיא ריאליזציה של הבריון, ובין פרשנות שרואה את הריאליות כבריון.¹⁸⁵

מיד עם כניסתו לעיר פוגש המספר בחבורה של בני המקום המתייחסים אליו באדישות ושולחים אותו אל המלון עם דניאל ב"ח בעל הרגל מעץ שגר בסמיכות ומזדמן למקום. המספר וב"ח מתוודעים זה לזה ומתברר שרגל העץ מקורה בתקרית פרנסה ולא במלחמה – בזמן שב"ח ניסה לסחור בסחרין, עוד סימן למלאכותיות. דניאל ב"ח הוא וירגיליוס צולע בכל מובן, אך הוא מוביל את המספר אל מלוננו, פיגורה של בית שבור, ארעי, שמנהלת משפחה מתפרקת ומתארחים בו אנשים שבורים. חשיבותו של ב"ח כמדריך מתקיימת בשני מישורים: האחד הוא מישור האמונה שבה הוא מציב אתגר אמיתי בפני המספר, והשני הוא בכך שהוא מוביל אותנו אל בנו, רפאל התינוק. במישור האמונה דניאל ב"ח מציב בפני המספר אתגר – לא בכך שהוא כופר, אלא בכך שהכפירה שלו מבוססת דווקא על אמונה שהאל מתערב בהיסטוריה ולפיכך הוא אחראי להיסטוריה האסונית של היהודים. השיחה הבאה מתנהלת בין המספר לבין דניאל ב"ח ואביו, העומד לעלות לארץ ישראל בהזמנת חבריו של בנו ירוחם שנהרג בפרעות בקיבוץ רמת רחל:

כמה הייתה נסיעתי קלה אילו הבטחתני בני שתלך בדרך הישר. קפץ דניאל מכסאו והניח ימינו על לכו ופשט את שמאלו כלפי מעלה ואמר, שמא אני עיקמתי את הדרך, הרי הוא עיקם את הדרך. אמר לו אביו, הנח בני הנח. כל מה שעושה הקדוש ברוך הוא לנסותנו עושה. אם נעמוד בנסיון הרי טוב, ואם לאו שולח נסיון קשה מן הראשון. אמר דניאל, ואין הקדוש ברוך הוא רואה שאין יכולים לעמוד בנסיונותיו הראשונים, שמטריח עצמו ומביאנו לירי נסיונות חדשים (שם, עמ' 36).

ההיסטוריה ומקומו של האל בה הן נושאי הדיון בין השלושה והשאלה היא אם היא מבטאת את רצונו של האל אם לאו. הנטייה לשפוט את ההיסטוריה במונחים מוסריים, אף אם היא מובנת מאליה, דורשת הסבר. בעקבות אבחנה של בארת על אופיו המוסרי של הנרטיב מסביר היידן וייט את המעבר מכתובת כרוניקות לכתובת היסטוריה ואת הכניסה של ממד מוסרי טלאולוגי אל התפיסה של רצף האירועים.¹⁸⁶ דומה שעגנון מבחין בכך, אך הוא גם מבחין במסקנה המתבקשת מכך שההיסטוריה, כפי שטוען בנימין, היא חילונית מיסודה, מכיוון שהיא נעדרת ממד משיחי. בעוד שהכרוניקה היא ביטוי מושלם לקבלה אמונית של העולם, ההיסטוריה ללא משיח מאפשרת שיפוט

מוסרי של מהלכו ושל פעולת האל בתוכה. דבר-מה שהיה שמור לאל נעשה נחלת האדם. המעבר מהאמונה של ר' שלמה בכך שהעולם מבטא ניסיון שבו מעמיד אותנו האל, אל הבן המחליט שאם כך מתנהל העולם איך אפשר להאמין, ואם אי-אפשר להאמין על שום מה יקיים אדם מצוות, הוא מעבר טבעי ומתבקש והוא מבטא בדרכו את תמצית תהליך החילון. בכך אנחנו חוזרים אל הצינונות ורואים שמנקודת מבט כזו הצינונות היא תנועה שמבנה המחשבה שלה דתי, מכיוון שהיא מבוססת על אי-קבלה של פעולת האל בהיסטוריה ומבקשת להחליפה בפעולתו של האדם. אלא שהעמדת האדם במקומו של האל לעולם אינה יכולה להיות דתית, ולפיכך הצינונות עומדת עתה כתפיסה בלתי משיחית של היהדות אל מול תפיסה משיחית שלה. הקריסה של העולם המתואר לאלגוריה מקורה בדיוק בכך שהנרטיב ההיסטורי היהודי שוב אינו יכול למצוא משמעות מוסרית שאינה משיחית.¹⁸⁷ זה למעשה גם המקום שבו חותם בלבב ימים את אלו ואלו בסוג של השלמה עם החלוקה בין השמים לה' והארץ לבני אדם.¹⁸⁸ תפיסת המוות עוברת שינוי, הנרטיב שוב אינו מייצג חיים ואינו מייצג קולקטיב אלא חורבן, את שכבות העפר המונחות אלו על אלו, כאשר רק האלוהים יכול לתת כיוון ופשר לרצף הזה. המוות לא רק שאינו נעדר מהסיפור אלא הוא אף מופיע בו ללא הרף, אך לעולם לא באופן מימטי אלא רק כציון עובדה נוספת, עוד מוות שמתווסף אל השפע של המוות שממלא את הרומן מראשיתו ועד סופו. בניגוד לכל אלה כמובן מופיעה דמותו החיה למדי של המספר ועלינו לשאול שוב על אודות מעמדו בסיפור. אולי כדאי להתחיל בכך שהמספר אינו הסופר של הרומן. בסיום הרומן המספר מבהיר לכאורה במפורש, שאין שום קשר בינו ובין הסיפור:

וכאן צריכני ליתן טעם, אם סופר אני היאך העברתי את הזמן ולא כתבתי דבר כל אותם הימים שהייתי שרוי בשבוש. אלא אם בא דבר ומקיש על לבי אני שולחו. חוזר ומקיש, אני אומר אי אתה יודע שאני שונא ריח הדיו. כיוון שאני רואה שאין לי המלטה ממנו הריני עושה, ובלבד שלא יטרידני מכאן ולהבא. אותם הימים שעשיתי בעירי באו דברים הרבה והקישו על ליבי. כיוון ששלחתי אותם הלכו להם ולא חזרו אצלי (שם, עמ' 420).

המהדרות זהות בדיוק בדברים האלה. שקד רואה אותם בתור שבירה של הבדיון שרק מחזקת את הקשר בין המספר לסופר. אני סבור שאין לכך הצדקה, מכיוון שאין שום אפשרות לטעון שיש כאן שבירה של הבדיון שמעולם לא טען שהסופר בסיפור הוא זה שכתב אותו; זו הנחה של הקורא. המספר של הסיפור הוא סופר, אך הוא לא הסופר שכותב את הרומן, ועגנון חד-משמעי בעניין זה. אך שקד מתמיד בקריאה זו המביאה אותו למסקנה ש"אותה חוויה העוברת כחוט השני ביצירה, שעניינה עדיפות העולם על היצירה, מתבטאת בהכרזתו של היוצר [...] החיים נעשו חשובים יותר מן הספרות [...] הצהרה זו גם חוזרת ומבטלת את הבדיון. המספר כסופר מצהיר שהשהות בשבוש היא מעשה שהיה" (שם, עמ' 35).

זהו המקום העקרוני ביצירתו של עגנון, המקום שבו קורע עגנון את הסופר מעל

המספר. הקריעה הזאת אכן שוברת את הבדיון, אבל מדובר בקשר הבדיוני בין קול הטקסט לקול המספר ולסופר הביוגרפי, ואין לנו ברירה אלא לקבל את התוצאה. שקד אמנם ממשיך לקרוא את היצירה כמימיזיס של תודעה, אך עגנון יוצר כאן פער בלתי ניתן לגישור בין המספר כסופר ובין הסופר ככותב. ההבדל העקרוני בין אלה הוא שהמספר כסופר הוא אכן דמות ראויה לפסיכולוגיזציה, על אי-המודעות והאטימות שמאפיינות אותה מתחילה ועד הסיום. הסופר לעומת זאת הוא מדיום של הטקסט, הוא בלתי ניתן לשחזור מתוך הטקסט. מכיוון שהוא אינו מרכיב או מחבר אותו ובהכרח גם אינו שולט בו, הלשון מוליכה אותו.

חשיפת ההתנגדות ליישום הקרע בין הסופר והמספר מראה עד כמה הביקורת החדשה היא רומנטית ומודרניסטית בכך שהיא מנטרלת את הקרע בין היוצר ליצירתו. פוקו מסביר זאת בכך שהמחבר אינו התפתחות ספונטנית אלא תוצאה של פעולה מורכבת של קריאה הבונה יצור רציונלי.¹⁸⁹ כלומר קטגוריה שמאששת את התפיסה הרופסת שלנו של עצמנו וקיומנו בעולם שהוא רציונלי ובר-הבנה. זה ודאי חלק מההסבר, אבל נראה שהמקור העקרוני של ההתנגדות מצוי בשטחה של הלאומיות הספרותית שמבקשת לבסס את הקשר בין המרחב הספרותי היהודי-עברי ובין המרחב של הישראליות. לא מעט משום שבמרחב הספרותי של הספרות העברית החדשה המעבר בין אירופה היהודית לארץ ישראל העברית הוא חלק ובלתי מורגש, להבדיל מהקרע שיוצרת הריבונות במעבר מיישוב יהודי לריבונות ישראלית.

במונחים אחרים אפשר לומר שההבדל הוא בין הטקסט כמימיזיס של תודעת הסופר ובין הסופר כאלגוריה של הטקסט. בחינת מעמדן המשונה של המיתות הפנים-דיגיטיות, ובמיוחד היעלמותן של חנוך ומציאתו לאחר החורף קפוא ורכון על צווארי סוסתו, מחזקים את הדעה שמדובר ברומן שהמודוס שלו אלגורי: "לא כחנוך שהטריח את הענוך על חנם, ועכשיו שניהם תועים בעולם התווה ואין ידוע היכן הם. אומרים, שהראו את עצמם בחלום. ולמה לא שאלו את חנוך היכן הוא, שהראה עצמו מת ונתייראו לדבר עם מת" (שם, עמ' 201).

המוות כחוקו של העולם המיוצג הוא לא רק מות אנשים, אלא עצם מעשה הספרות והבדיון כמרחב של מוות. מלבד העיסוק הישיר הבלתי פוסק במוות ומתים, כל סימן חיים בטקסט כמו אותם מים מפכים בבאר מסמן היעדר מוות. דוגמה יוצאת מן הכלל לכך מצויה בביקור של המספר בבית הקברות:

מהלך אני בין הקברים ואיני חושב מאומה. אבל שני שלוחי הלב, אלו שתי עיני, צופות ורואות. העיניים הללו ברשותו של לב הן, והלב ברשותו של ממת ומחיה. פעמים הוא נותן רשות להסתכל באלו שחיים ופעמים באלו שמתו.

אלו שמתו קודם למלחמה ואלו שמתו במלחמה ואלו שמתו אחר המלחמה מונחים להם כאחד, כאילו אין חילוק ביניהם. כל זמן שהיו קיימים אלו היו מצטערים על ימים שעברו ולא יחזרו ואלו היו מצפים לימים שיבואו. כיוון שנעשו מתים אבד סברם של אלו ובטל צערם של אלו.

כל מדותיה של עין יש להם קצבה, ואין אדם רואה אלא כשיעור עיניו. ואילו המתים אפילו אתה משכיב עיניך זו על גב זו הם באים ועומדים לפניך ואתה מביט משלם (שם, עמ' 82).

הדברים האלה נראים כמעט כמו נכתבו על מנת להדגים את תפיסת האלגוריה של בנימין. המספר אף משווה בין היעדר המקום בבית הקברות ובין החללים שישנם בעיר, והוא מסביר את ההבדל הזה. אותה קצבה של עין, אותה ראייה כשיעור העיניים הוא הסבר של המפנה הפואטי. הקשר בין החיים ובין היצירה הוא קשר מגביל מכיוון שהחיים נגלים לנו באופן מאוד מצומצם, ואילו המתים באים לפניך ואתה אינך רואה אותם אלא את המשל שלהם, כלומר את הפן האלגורי שבהם. זה ההבדל בין שתי עיניו של המספר כסופר לבין מערום העיניים הטקסטואלי של הסופר. זה בעיני עגנון גם ההבדל בינו ובין ברנר, שעליו הוא כותב:

ברנר לא היה בעל דמיון. סיים כתיבת ספר גימר בו כל פרי הסתכלותו בעולם שנודמן לו להסתכל בו, כלומר באותה המציאות שנתמצא בה ומיצה אותה עד תכליתה. מה שאין כן בעל דמיון ואין צריך לומר בעל חזון, שכבר בזמן שעוסק בכתיבת ספר אחד כבר מראים לו שלושה-עשר ספרים אחרים שמבקשים להכתב על ידו.¹⁹⁰

אמנם הדברים הם משנת 1951, אבל האיחור שלהם קשור לעצם הטענה שהמפתח לעגנון המאוחר מצוי באורח נטה ללון כשעגנון מפתח הבדל בין סוג אמנות מימטית "חיה" שבה האמן החי לוקח את החיים וכותב אותם, ובין אמנות "מתה". במקרה שהחי הוא אמן טוב כמו ברנר, הוא אף מצליח לאחוז במציאות, כל זאת לעומת אמנות הדמיון, שהיא אמנות "מתה", ואינה מפרידה בין העולמות המתים והחיים. קרייג אוונס, מן הדוברים הרהוטים על טיבה של האלגוריה, מסביר זאת בכך שבאלגוריה תפיסת הזמן והאירועים שמתרחשים בו היא סימולטנית, והם נתונים כשקפים האחד על גבי השני. בדיוק כפי שאומר זאת עגנון בבית הקברות, העיניים מצויות האחת על השנייה. כך שכל המשברים שבהם עוסק הסיפור – משבר אמצע החיים, משבר היהדות, משבר האמונה, משבר הנישואין, משבר המודרניות ומשבר הייצוג הם בור-זמניים או לפחות אינם מתרחשים בזמן הומוגני וריק אשר הוא, על פי אנדרסון, זמנה של הלאומיות.

המספר אכן מת, אך לא בנקודת זמן ולא באופן פשוט. המוות של המספר כסופר מתרחש ברמה שבה הכתיבה הולכת ומוחקת את קיומו של האדם הכותב. אמנם מותו של המחבר הוא אולי נושא שחוק אבל הוא אינו פחות רלוונטי משום כך. נוכחותו המתה של המספר כסופר בעולם הברדוי היא זו שיוצרת את הנוכחות המטאפיזית של עגנון הסופר בטקסט. בארת מסביר זאת היטב: "מרגע שעובדה מסופרת לא עוד מתוך הכוונה לפעול ישירות על המציאות אלא בעקיפין, כלומר, באופן סופי מחוץ לכל פונקציה מלבד זו הסמלית, הנתק הזה מתרחש, הקול מאבד את מקורו, המחבר נכנס אל מותו שלו, הכתיבה מתחילה".¹⁹¹

אפשר ודאי להתווכח עם ההנחה שיש הברדל בין פעולה טקסטואלית ישירה לעקיפה, אבל בנקודה הזו נסתפק באבחנה שבמקום שהכתיבה מתחילה מסתיימת השליטה במשמעות והסופר נכנס לתמונה – לא עוד כאדם, אלא ככתובת לאלגוריות של פרשנות הנובעות מהטקסט, אך לעולם לא מהסופר.

ממה שנאמר עד עתה אפשר לראות שתיאור הדרמה הארס־פואטית באורח נטה ללון בדרכו של שקד – כדרמה של התבגרות ובחירה בין החיים ליצירה – הוא חלקי. עגנון מצוי מעבר לראיית החיים והיצירה כדיכוטומיה, במקום שבו המחבר מוותר על החיים ונכנס אל מרחב טקסטואלי שבו מתבטל ההברדל בין ה"חיים" וה"יצירה". המספר הוא דמות ולא אדם, ואף שדמות המספר היא שמואל יוסף, ואולי דווקא משום כך, הקשר ביניהם מפוקפק ואירוני. הניסיון לייצר רצף בין עגנון האדם לבין משמעות הטקסט אינו עולה יפה. המספר אינו שובר את הבדיון משום שזה שבור מלכתחילה, מעצם התנהלותו במרחב אינטר־טקסטואלי מופגן. האירוניה שמאפיינת את הרומן היא לפיכך כדברי דה מאן, "אם כל האלגוריות", הרגע שבו הכתיבה האסתטית פונה מעצמה ואומרת דבר ודבר אחר. המודוס האלגורי מביא אתו את מותו של המחבר כסופר וכמספר אך מעניק בתמורה את חייו המפורקים של הטקסט.

פיגורה מקסימה לכך נמצאת בדמותו של רפאל התינוק, שהוא בין השאר פיגורה של טקסט, של אותה פנימיות חסרת תנועה שממנה המספר מתנתק כל הזמן, מכיוון שהמספר הוא לעולם פיגורה של קריאה. כמובן שגם המספר כסופר וגם התינוק הם דמויות במובן ה"רגיל", אם יש מובן כזה, אך התינוק הוא גם האירוניה של ראיית הטקסט כילוד המחבר. כמו טקסט הוא מביא את כל המקומות והאנשים אצלו, אך בתמורה הוא מוותר על התנועה בעולם ועל ההבחנה בין החיים והיצירה, בין החיים והמוות ובין המתים והחיים. בקריאה ריאליסטית זו דמות שוברת לב, אך בקריאה אלגורית היא נוגעת ללב ואף מעוררת שבריר של עליצות, בחוסר המחויבות שלה לקריאה קוהרנטית ומונוליתית; אפשר לראות בכך נצנוץ של גאולה האופיינית לאלגוריה.

המפגשים עם התינוק רפאל, הר רחוק של אמנון ממגנצא ורפאל הסופר גם יחד, הם מפגשים שבהם מתבהר לנו המעבר מתפיסת מוות מימטית, זו שלפיה יש עולם חי לתאר והטקסט בהתאם הוא חיים שסיומם מוות, לתפיסת מוות אלגורית, שלפיה החיים מצויים, אך מחוץ ליצירה, והיצירה מכילה את החיים והמוות גם יחד משום שכל הבא בשעריה מוותר על החיים. המפגש בין המספר לתינוק חושף את הפער בין המספר כסופר, ובין הסופר כתינוק. זהו ההברדל בין מי שעדיין חושב שהוא שולט במשמעות לבין מי שוויתר על השליטה ומתמסר לחורבן, כלומר מוותר על ה"חיים" ומתמסר ל"יצירה".

חילופי הדברים בין התינוק שמכיר, בלי שום הנמקה, את הקורפוס העגנוני, ובין הדמויות האחרות, מאירים את ההברדל הזה בצורה טובה. התינוק מתעקש על כך שהוא רואה את ירוחם דודו המת:

שאל התינוק את אביו, והוא רואה את ירוחם דודי? אמר לו אביו, הרי הדרדו כבר מת, והיאך אפשר לראותו? אמר התינוק ואם מת כלום אין רואים אותו? אמרה אמו של התינוק, לא אפרוחי, אין רואים אותו.

שתק התינוק שעה קלה וחזר ושאל, למה לא מת הערבי, הלא הערבי אינו אדם טוב, הרי הוא הרג את הדרדו. מה זה מת? כלום כל שאין רואים אותו הוא מת? אמרה לו אמו, יש מהם שמתו ויש מהם שחיים. שאל התינוק את אמו והיאך אנו יודעים מי חי ומי מת?

נתאנחה אמו ואמרה, אל תזכיר אפרוחי את המתים. – למה? – שמא יראו את עצמם לפניך בחלום. – אם רואים אותם סימן שהם חיים? אמא, וכי אף ירוחם חפשי כבר מת? – למה? – מפני שאיני רואה אותו. אמרה אמו, ודאי שאין אתה רואה אותו, מפני שפסק לבוא אצלנו. – למה אינו בא אצלנו? נתאנחה אמו ואמרה, מפני שטוב לו במקום אחר. – מה זה מקום אחר? מקום שאינו כאן הוא מקום אחר. אמר התינוק אף אני איני כאן? אמרה האם, לא אפרוחי, לא בת עיני, אתה כאן, אתה כאן. שאל התינוק, למה אני כאן ולא במקום אחר? אמרה האם, מפני שאתה, אתה אפרוחי, חלוש קצת ואין אתה יכול להלך ברגליך. אמר התינוק, עכשיו אני יודע. – מה אתה יודע אפרוחי? – למה כל המקומות באים אצלי" (שם, עמ' 147).

התינוק רפאל, על גופו שאינו מתפתח, משאל עצמו בקלות לאלגוריה על מצבה של היהדות אחרי מלחמת העולם הראשונה. רק המגע בינו ובין הסופר חושף את מידת אי-הריאליות שלו ואת הקשר שלו אל הסופר. מבטו המבטל את ההבדלים שבין העולם הריאלי ובין העולם של הדמיון הוא המבט של הסופר המחליף את גופו הגשמי בגוף טקסטואלי, וכך הוא מתואר במפגשם הראשון: "בהשקפה ראשונה נראה לי כתינוק ובהשקפה שנייה כבחור, ובהשקפה שלישית לא כתינוק ולא כבחור, אלא כקופה של עור ובשר שקבע בהם היוצר שתי עיניים קשישות. או אפשר להפך כלומר כקופה של עור ובשר וכו'" (שם, עמ' 131).

כבר מהתיאור שלו ניכר שרפאל הוא יותר ייצוג של הסופר מאשר דמות, ואף שמן הסתם הוא בעל מאפיינים של ילד, השיח שלו וההיכרות שלו עם הקורפוס העגנוני אינם מאפשרים לראות בו דמות שאינה חלק מהפנימיות של הסופר, אם לא הייצוג של המהות העקרונית ביותר של הסופר. מהות זו קושרת בין המבט ובין הקול באופן שמאיינ את הגוף שמצוי בתווך, כפי שכותב זאת בלאנשו. ההתמכרות למבט שמאפיינת את האמן היא גם זו שמאפיינת את הילד:

מה שגורם לנו השתאות נוטל מאתנו את הכוח להעניק לו משמעות. נוטש את טבעו "החושני", נוטש את העולם, נסוג ממנו, ונוטל אותנו אתו [...] אם הילדות גורמת לנו השתאות, זה משום שהילדות היא הרגע של ההשתאות, היא בעצם משתאה [...] מי שמשתאה אינו רואה, במובן רגיל, את מה שהוא רואה. אלא הדברים נוגעים בו בקרבה מידית, ואוחזים בו ומושכים אותו אליהם ללא הרף למרות שהם משאירים אותו במרחק מוחלט.¹⁹²

בלאנשו מתאר מצב שבאמצעות רפאל אנחנו מבינים כמצבו של הסופר. זה אינו מקבל הכרעות אנטי־רומנטיות, אלא הוא כמי שקיבל הכרעה לא להיות, אם לא במוכן הבלתי נמנע של הטקסט. הוויה שקיומה בעולם שחרב, ומה שנשאר ממנו הן האותיות, העולם שכל הזמן בא אצל רפאל, אף שהוא עצמו אינו זו. אי־יכולתו להבדיל בין חי למת, בין המציאות ובין יצוגה היא קודם כול תכונה של הטקסט, ואף שכל הדמויות אינן אלא טקסט, דמותו של רפאל מעמידה פיגורה של פירוק עצם האפשרות לראות בטקסט ייצוג של המציאות שלא במוכן רגעי, מהוסס, דמות שמכילה את העולם בתוכה בדיוק כמו הסופר: כטקסט.

סיכום: המפתח האבוד – רומנטיקה פוליטית

חוקרים רבים כבר הראו שאפשר לתאר את השינוי הפואטי העיקרי של עגנון כתנועה מרומנטיקה למודרניזם ואף לפוסטמודרניזם. אין זו טעות בעיניי, אך השקפה זו דורשת פירוש חדש. ההצבעה שנעשתה כאן על תפיסת המוות כאזור עקרוני בתוך הכתיבה של עגנון מראה שחל מעבר מאובחן מתפיסת מוות מימטית לתפיסת מוות אלגורית, המביא לשינוי בתפיסה של הטקסט, של מקומו בעולם ותפקודו. השאלה שעולה היא מה המשמעות החברתית-פוליטית של השינויים האלה שבמקרה הזה נבחנו לאורך ציר המוליך מוהיה העקוב למישור אל "הנדה". ברומנטיקה פוליטית אפשר למצוא מפתח אם מקבלים את ההצעה של קרל שמיט להפריד – כשמדברים על רומנטיקה – בין האבחנה ההיסטורית ובין האבחנה הלשונית.¹⁹³ מבחינה היסטורית, אומר שמיט, האבחנה שהרומנטיקה מנוגדת לנאורות ולקלאסיציזם, היא לא בלתי נכונה, כל עוד מתבוננים בה מנקודת המבט של השינוי שהאירועים מסמנים. הבעיות מתחילות כשהיסטוריונים של התרבות מנסים ליישם את האבחנה הזאת כקריטריון מרכזי לאבחון. דבר זה מוביל לדעתו לריבוי של אנטיטיות פשטניות שמזהות רומנטיקה בכל מקום.

על פי שמיט, "עלינו רק לשים לב לדרך שבה הרומנטיקן מנסה להגדיר את הכול במונחים של עצמו, ונמנע מלאבחן את עצמו במונחים של משהו אחר" (שם, עמ' 7). הרעיון העקרוני הוא שהמפתח לרומנטיקה מצוי ב־"occasionalism", כלומר במקריות ובמצביות. האבחנה היא שהרומנטיקה לעולם משתמשת במונח "רומנטיקה" כפרדיקט ולעולם לא כנושא להגדרה. המצביות פירושה שהעולם הופך להיות הזדמנות להתבוננות של היחיד בעצמו, בדיוק כמו העין המתבוננת בעצמה שעגנון מדבר עליה: "הרומנטיקה היא מקריות עם סובייקט (סובייקטיביות מזדמנת) משום שיחס מקרי לעולם הכרחי לה. במקום אלוהים, הסובייקט הרומנטי תופס את המרכז והופך את העולם ואת כל מה שמתרחש בו להזדמנות" (שם, עמ' 18).

זו הגדרה יוצאת מן הכלל של המעתק הרומנטי ששמיט מאפיין כמעבר אל היחיד כסמכות מספרת שמתוקף ההתבוננות ה"גאונית" שלה נחשף העולם כולו. עגנון

עומד מהר מאוד על המגבלה של הראייה הזאת, כמו גם על ההתנגשות בינה ובין האמונה. משום כך חשובה כל כך הארעיות, המצביות של כותרת הספר: אורח נטה לזון. האורח מטבעו אמור לחשוף את הפגמים שבתמונה, להיות בעל יתרון הראייה מבחוץ, אך האורח בסיפור רואה עוד פחות מאחרים, ומרבית הראייה מתרחשת כראייה של הקורא מעבר לכתפו. המצביות שבה מצוי הספר אינה ניסיון להגדיר את העולם, אלא את האופן שבו העולם הוא ביטוי לזיקת היחיד אליו. לפיכך התיאור של החורבן הוא אכן תיאור של החורבן, אך הוא אינו תיאור היסטורי אלא תיאור של בעיית הזיקה אל העולם לאחר מלחמת העולם, ובמיוחד לאחר ההכרעה הציונית של המספר. להחלטה זו יש חלק בחורבן של העולם המסופר, כפי שעולה בבירור מכך שהתינוק היחיד שנולד בשבוס בזמן שהות המספר שם הוא התינוק של ירוחם חפשי שוויתר על ציוניותו וחזר לשבוס, ואותו התינוק הוא גם זה שנבחר על ידי המספר להיות זה שמקבל לידי את המפתח לבית המדרש הישן שהמספר כל כך התאמץ להחיותו.

פרשת המפתח תופסת מקום נרחב ברומן כמו גם ברבות מהפרשניות לרומן ובמיוחד בזו של קורצוויל.¹⁹⁴ זמן משמעותי משהותו של המספר עובר עליו בהתעסקות במפתח הזה – תחילה מדובר במפתח שמשאירה בידי חבורת העוזבים את שבוס עם הגעתו. את המפתח הזה הוא מאבד כבר בתחילת הסיפור והוא משמש מבוא לתחושת הזרות שלו: "מיום שננעל בית המדרש בפני איני מוצא מקום לעצמי. עד שלא אברתי את המפתח הייתי יוצא לשוק ומדבר עם הבריות או יוצא ליער או שמטייל בשדה, משאבד לי המפתח נעשו כל המקומות זרים לי" (שם, עמ' 77).

לא עובר זמן רב ודניאל ב"ח מפגיש אותו עם המסגר שעושה לו מפתח חדש. כבר עם עשיית המפתח מתלבט המספר מה יעשה בו לאחר שיסע: "וכי אתן את המפתח לירוחם חפשי ואומר לו, מר חפשי אחי עד עכשיו שמרתי אני את בית מדרשנו הישן עכשיו שמור אתה אותו" (שם, עמ' 105). המטען הסמלי של הדברים נראה די ברור, והמספר אף מעמיד את המפתח על הסמליות הברורה שלו: "עומד לו אותו אדם שבא לכאן. כבר גמלו לו שנותיו ויצא מכלל ילדות ועדיין הוא מבקש לו מפתח. מגוף הענין אתם מבינים שאותו אדם אני הוא, ומפתח אני מבקש לי, כדי לפתוח בו את בית מדרשנו הישן, שהמפתח שמסרו לי אבד, ואני צריך למפתח חדש" (שם, עמ' 98).

קל, ואולי אפילו קל מדי לראות במפתח מפתח. כמעט מתבקש לומר שזה בלתי אפשרי שעגנון יעמיד מפתח על מנת שיהיה מפתח ליצירתו, אבל הפיתוח של הפיגורה הנו כל כך עקבי עד שקשה שלא לבקש לראות בה מפתח כזה. שכן בסופו של הסיפור המספר אכן משאיר את המפתח (החדש) בידי בנו של ירוחם חפשי שהוא משמש לו סנדק. הפסוק שבו משתמש המספר כדי להסביר את המתנה הזו הוא אותו פסוק שעולה לו כשאשתו מוצאת את המפתח הישן בסדק ילקוטו. היא מציעה לו לשלוח את המפתח

חזרה לשבוש, אך הוא מזכיר לה שזה שבידם כבר מיותר ולפיו נופל מאמר חז"ל שאמר לבנו של ירוחם חפשי: "עתידים בתי כנסיות ובתי מדרשות שבחוצה לארץ שיקבעו בארץ ישראל. אמרתי לי, לכשיקבעו עצמם בארץ ישראל – אותו אדם המפתח בידו" (שם, עמ' 440).

הסמליות הבוטה של הסיום במפתח המקורי של בית המדרש שמוצא את דרכו לארץ ישראל והסמכתו למאמר חז"ל (מגילה כט, א) הביאו את הפרשנים וגם אותי לסכם את הדיון ברומן במפתח. קורצוויל רואה במציאתו סימן לכך שהרומן מסתיים "מעבר למציאות", בתחומו של הנס. אן גולומב הופמן ובעקבותיה מיכל ארבל-תור, רואות בכך שהמספר תולה על לבו את מפתח התיבה שבה הצפין את המפתח המקורי סימון של הפנייה אל הכתיבה. הסיפור הכתוב הופך להיות המפתח: "זה המפתח המצוי בידיו, המפתח המאפשר לו להיות לעד ולזכרון לעיר ההולדת שאבדה, לעולם שלם שנשמד ואיננו"¹⁹⁵.

זו בוודאי פרשנות נכונה במידה מסוימת, אבל צריך להודות לפחות בכך שהיא מייחסת מעט מאוד אירוניה לכתיבה של עגנון. על פי התפיסה הזו המפתח לבית המדרש הישן הוא המפתח של היצירה; בכך עומדים הפרשנים לצדו של המספר בכך שהם רואים רק צד אחד של המפתח, את צד הפתיחה. אכן, המפתח פותח את הדלתות, וכילד המספר אכן העריץ את המסגר, וגם כמבוגר החוזר אל עירו לא ניכר בו שהוא מבין שהמפתח גם נועל. במובן הזה, האלגורי לחלוטין, אפשר לראות שהשתלטותו של המספר על המפתח של בית המדרש איננה רק מעשה חסד וצדקה, אלא היא גם נעילה. אמנם בצעירותו הוא גם נהג לפתוח ולנעול את בית המדרש הישן, אלא שאז הוא "השכים והעריב בתורה" (שם, עמ' 20) ועתה הוא הולך לטייל.

עד כמה מעשה הנעילה של בית המדרש נוגד את טבעו של המקום, זאת אפשר להבין מהחידודים שמביא דוריאנוב בספרו, ומהם עולה שבית המדרש הוא בדיוק המקום שאינו נעול, שבו ישנים האברכים או סתם יהודים שאין להם מקום אחר לישון בו. כמעשה שמסופר באנשי חלם שביקשו לבנות להם עיר: "קודם כל החליטו החלמאים לבנות להם בית מדרש גדול. – אדם בונה לו בית – אמרו החלמאים, – יש לו מקום לאכילה ולשתיה ביום וללינה בלילה, ואין לו מקום לתפלה לא ביום ולא בלילה. בית מדרש יפה לאכילה ולשתיה ביום, יפה ללינה בלילה, ויפה לתפלה בין ביום ובין בלילה"¹⁹⁶.

לא רק מהטקסט הזה, אלא אף מהטקסטים של עגנון עצמו עולה שבית המדרש הוא בדיוק אותו המקום שאמור להיות זקוק פחות מכול למפתח. הציוניות של המספר מונעת ממנו וממרבית קוראיו לראות את הצד הזה של מעשה המפתח ומרכזיותו בטקסט, משום שכולם מקבלים את ריקונו של המרחב. התשובה לשאלה אם יש בשבוש אנשים שיכולים לאכלס את בית המדרש היא כפשוטה כן – ברגע שהאורח פותח אותו, האנשים באים. עם זאת, ובוודאי לאור הטענה שמדובר ברומן אלגורי,

אין טעם רב לשאלה מהי המציאות. מה שכן כדאי להבחין בו הוא שמדובר בקשר דיאלקטי: המספר לא רוקן את בית המדרש, אבל זה מתרוקן גם בגללו ודפוסי השליטה שלו במרחב הזה. הוא זה שנעל את הרלת וזה שפותח אותה על פי רצונו ומתעקש על השליטה הסמלית בפתיחות ובסגירות של המקום שאמור להיות פתוח לכול, כל הזמן. נראה שמדובר באלגוריה, אף אם חלקית, על היחסים בין הציונות לבין הגלות. הציונות וראי אינה אשמה במשבר של היהדות באירופה, אבל עמדתה כלפי הגלות היא גם עמדה של נעילה, לא רק מבחינה משאבית ומוסדית, אלא לפני הכול מבחינה עקרונית: הציונות אינה רואה בגלות היהודית אלא עסק שפשט את הרגל והתפקיד היחיד שמסור בידיו של המספר כסמל ציוני, הוא לחסל את עניו ולשים פעמיו לארץ ישראל.

זו עמדה רדיקלית למדי שבוודאי אינה משתלבת עם התפיסה הביוגרפית של עגנון הציוני. לאחר השואה זו גם עמדה לא נעימה, מכיוון שהיו לה תוצאות מעשיות כפי שהמחקר כבר הראה.¹⁹⁷ לצורכי הדיון הזה אין חשיבות רבה לשאלה אם עגנון הביוגרפי היה סומך ידיו על הפרשנות הזו. גם אם עגנון הביוגרפי ראה את הדברים כפי שראה אותם המספר, הטקסט ראה יותר והוא מכיל את העיוורון של מספרו. כל אלה מובילים למחשבה שמי שנשאר מאחור בעולם המתים הוא גם הרומנטיקן העגנוני במובן הפוליטי. העמדות הפוליטיות של המספר בסיפור הן ללא ספק ציוניות, וגם ההתעקשות שלו שירוחם חפשי יצטט את חרוזיו הרומנטיים מאוד על ירושלים נובעת מאותו מקור. אלה אותם חרוזים שבגללם עלה חפשי לישראל, ובגללן אף התאכזב מן הארץ:

אהבה נאמנה עד שאולה
 נשבעתי לך באלהי השמים
 כל אשר פה לי בגולה
 אתן כפרך ירושלים (שם, עמ' 205).

אף שהמספר אוהב את החרוזים האלה, בעיני הקורא הם נחשפים כקלוקלים מאוד. המספר כמובן אינו מצליח לתת את כל אשר לו בגולה לירושלים, והתהליך של מעבר בתי-המדרשיות מהגולה לארץ ישראל הוא תהליך מרוסק שאין בו ממש. במקרה הטוב יש מפתחות כמעט זהים, אך זה שבירושלים הוא עתה המקורי ואילו בגולה נותר מפתח שהוא העתק, ושניהם נועלים ואינם פותחים. הנסיגה של הטקסט מהרומנטיקה היא ברורה. דמות המספר כשיקוף של העולם מתגלה כדמות פתטית, בלתי מודעת, יורמנית וריקה.

הרומנטיקה של המספר היא גם פוליטית, ואולי כאן המקום שבו ניכר שהרומנטיקות של הלאומיות מתבטאת בכך שהיא מתייחסת אל האומה כמונחים של חיים ומוות, וכמהשך לכך כמונחים של ויטליזם. הרומנטיקה הפוליטית של המספר באה לידי ביטוי בחיבה הרבה שלו לאותם צעירים ככפר שמכינים עצמם לעלייה לארץ ישראל. למרות

הקרבה הרבה שחש המספר לצעירים האלה, קשה מאוד לומר שהטקסט מעמיד אותם כמופת, שכן גם פעולת העלייה שלהם מסתיימת באופן עגום למדי כאשר צבי, בן הקבוצה, מתנפץ אל הסלעים והשלטונות תופסים אותו (שם, עמ' 438).

גם בזירה היהודית מצוי המספר בעמדה משותקת לחלוטין, עמדה רומנטית להפליא לפי קרל שמיט, שאינה נפרדת מהמשבר האישי של המספר. המספר מצוי במשבר אמצע החיים, ודרך דמותה של רחל מתגלה הפנטזיה שלו להתחיל מחדש את החיים. כמו בשאר התחומים גם בתחום הזה הוא אינו בא לידי מעשה. כך שגם ההכרעה המעשית שלו לחזור לארץ ואל המשפחה שלו אינה הכרעה אידיאולוגית אלא הכרעה של אשתו, המכריעה גם את הפנטזיה השתוקה שלו לחזור/להתחיל מחדש חיים אחרים. אין בשיבה של המספר לארץ ישראל, משום ניצחון או חוכמה יתרה, אלא בעיקר מזל. עגנון מעקר לחלוטין את תחושת הצדק האידיאולוגי הציונית אל מול הגוויעה של הגולה. החיים והמוות אינם אינדיקציה לצדקת הדרך, לכל היותר וכפי שניכר בשירה או בסיפור כמו "הסימן" הם עילה לתחושה של אשמה שאין לה מרפא.

האורח משאיר מאחור את רפאל התינוק שכל המקומות באים אצלו, ואת המפתח הלא מקורי הוא משאיר בידי תינוקם של רחל וירוחם. לארץ ישראל הוא לוקח את עצמו בלי שהשתנה באופן מהותי, כפי שאפשר לראות מהיחס שלו אל ילדיו בהפלגה לארץ. תהיה זו טעות פרשנית לחפש בריאליזציה של הטקסט שינוי בדמותו של המספר ומסקנה אידיאולוגית הנגזרת מכך. הטקסט מכיל בתוכו את חוסר השינוי של המספר וחושף אותו ככזה, ובהכרח מצביע אל נקודת מבט אחרת. זו נמצאת ברפאל כפיגורה של הטקסט, או של האור-טקסט, טקסט המקור, שממנו נובעים הטקסטים האחרים. רפאל הוא אותו יצור משותק שאין לו גוף ואין לו יכולת תנועה. הוא נשאר בשבוש, ובכך הוא יכול אולי להיות הייצוג המוקדם ביותר של הפרידה של עגנון מהגולה. זו פרידה שאינה יכולה להיות אלא אלגורית מכיוון שהיא מתרחשת בתוך אלגוריה ומשום שאין בה שום הפרדה בין פרטי לבין ציבורי.

הפרידה של עגנון משבוש כאלגוריה היא הפרידה של הציונות מהגולה, של היהדות מאירופה, של שמואל יוסף מילדותו. המהלך החשוב שמתרחש כאן הוא חשיפת הקשר המשולש שבין תפיסת המוות של היחיד, תפיסת המוות של האומה ותפיסת המוות של הטקסט. משום כך אורח נטה ללון הוא הרומן הראשון של עגנון שנושאו הוא היסטורי במלוא מובן המילה, וההתמודדות עם ההיסטוריה מתאפשרת משום שעגנון מצליח לפרק את הוויטליזם האינהרנטי של הנרטיב הלאומי. כשהטקסט מפסיק להיות "חיים" משתבש מערך הערכים שנוטים לייחס לו, ודבר זה הוא שהופך את הקריאה והפרשנות של הרומן לדרמה אתית שכל הכרעה בה היא גם הכרעה בדבר ההיסטוריה. דווקא ברומן הזה חזרתו וחיייו של המספר הם חסרי משמעות מוסרית. הציונות של המספר מצוירת יותר כמזל ופחות כניצחון אידיאולוגי. כך גם קורה לעצם הדיון בשאלה האפולונית והדיוניסית והחיוניות של הגוף הלאומי; גם זו שאלה שאינה רלוונטית עוד. ההצלחה

של עגנון להוליד מחדש את הסופר כתינוק גלותי נכה וקצוץ איברים, היא זו שמאפשרת גם את ההתפתחות אל תמול שלשום ואת היווצרותו של הקול המספר, שהמחשבה עליו כעל רפאל התינוק היא יותר ממשעשעת, ובעיקר מנכיחה את הטרגיות שגלומה בעצם העמדה של להיות סופר יהודי, טרגיות שהחורבן הפיזי של יהדות אירופה לא יצר יש מאין אלא העמיק.

כי הקולות, הצבעים, לא היו כלל; הכול קר הוא, אילם; הכול אינו ולא כלום; והמוות הוא הלא כלום של החיים האלה¹⁹⁸