



# אות

כתב עת לספרות ולתיאוריה

03 גיליון  
2013 סתיו

מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית  
אוניברסיטת תל-אביב

עורכים מיכאל גלזמן, מיכל ארבל, אורי ש' כהן  
המערכת אבנר הולצמן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד, עוזי שביט

רכזי המערכת חן אדלסבורג, נטע דנציגר, נדב ליניאל  
עריכת טקסט דינה הורביץ  
עריכה גרפית מיכל סמו-קובץ ויעל ביבר, המשרד לעיצוב גרפי באוניברסיטת תל-אביב

על העטיפה: אביגדור אריכא, רישום, 1953; מתוך קטלוג התערוכה "כלב חוצות", בית עגנון, ירושלים, 2010  
(צילום: אברהם חי; באדיבות בית עגנון, ירושלים)

ot.kipp@gmail.com

© 2013 כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל-אביב, תל-אביב 6997801  
הוצאת הקיבוץ המאוחד  
נדפס ברפוס אליניר

# הילדות והחור השחור: הרהורים על "שבועת אמונים" לש"י עגנון

שלמה בידרמן

פתאום נתעגלו עיניו של יעקב וניתוספו לו פנים שניות סביב לפרצוף פניו, כצייר שנתגלה לפניו דבר שלא ראה מעולם ומתאמץ לתפוס אותו. שמואל יוסף עגנון, "שבועת אמונים"

דבר משונה קרה לו ליעקב רכניץ: בפתע פתאום, ללא כל אות או רמז מוקדמים, נוספו לו פנים שניות מסביב לפניו הראשונות. עוד אנו תוהים מה טיבן של פנים שניות אלה וכיצד הן נבעו מהתעגלות עיניו של יעקב, ובכלל, מה פשרה של התעגלות עיניים זו, והמספר מטיל לפתחנו את דימוי הצייר הרואה לראשונה דבר־מה ופניו הנוספות מבטאות את המאמץ לתפוס אל נכון את החידוש המסעיר. אלא שדימוי זה נשמע רופס־משהו: אם נעלה בדמיוננו

1. ש"י עגנון, "שבועת אמונים", עד הנה, שוקן, ירושלים ותל־אביב 1998, עמ' 215. מכאן ואילך, מראי מקום ללא ציון שם המקור מפנים למהדורה זו.

צייר העומד נדהם מול דבר-מה חדש לגמרי שעינו לא שזפה עד כה, נתמקד ככל הנראה גם בשינויים החלים בהבעת פניו (מבעים של תימהון, שמחה, תדהמה, סקרנות, אימה, או שילוב איזשהו של כל אלו), אבל ספק רב אם נראה אותו כמי ש"ניתוספו לו פנים שניות סביב לפרצוף פניו". היפוכו של דבר, נראה שיכולת הציור מותנית דווקא בהיעדר פיצול בין הפנים הראשונות לפנים השניות, שהרי פיצול שכזה עלול להעכיר את עדשתו המתבוננת של הצייר. אם ביקש המספר לנהוג גם הוא כצייר ולצייר בלשונו את הבעת פניו של צייר, דומה שנכשל בכך כליל. אלא שאולי הפנים הנוספות הללו הן פנים מטאפוריות שבהן מאפיין המספר לאו דווקא צייר כלשהו אלא את כוחה היוצר של ההתבוננות. זוהי אפוא תוספת-פנים פנימית המיוחדת לאמנים המעלים ביצירתם את מה שאבותיהם לא שיערו, החוצבים מתוך פנימיותם את מעשה הבריאה של החדש, הלא-מוכר. הפנים הנוספות הללו הן ההילה הסובבת את ההתבוננות הרגילה, זו המאפשרת לאמן לראות אחרת, להתבונן באופן שונה, למתוח עד דק את קשת התחושות והרגשות. האם מטאפורה זו אכן מבטאת את כוחותיו היצירתיים של יעקב רכניץ? מצד אחד, אפשר כמובן לטעון שאף על פי שרכניץ לא היה בטבעו צייר הבורא עולם בכוח התבוננותו החודרת, אלא דווקא מדען-טבע השולה אצות מן הים, עיסוקו המדעי הנלהב אינו שונה בבסיסו ממעשה האמנות. בדומה לאדלר הווירולוג ברומן שירה, שהדביק עצמו במחלה, ובכך, מעשה אמן, הקריב עצמו כמושא של יצירתו, ניתן לראות אף את רכניץ כמי שמקדיש ואפילו מקדש את עצמו לייעודו האמנותי-מדעי, שהרי יחסו לים הוא כיחסו של האוהב לאהובו: "מחיבת הים ומאהבת צמחיו קורא הוא לו פרדסי שלי, כרמי שלי, ושאר מיני שמות של חיבה" (עמ' 170). מצד אחר, ניתן להרהר שמא המטאפורה של "פנים שניות" אינה אלא ביטוי אירוני, מעין קריצה ערמונית המחדרת דווקא את הפער שבין רכניץ הפסטיבי, רפה-המעש ועצור-היצר, ובין "צייר שנתגלה לפניו דבר שלא ראה מעולם". עגנון, כהרגלו, משאיר את שתי האפשרויות כמתקיימות זו לצדה של זו.

את הנובלה "שבועת אמונים" סיים עגנון לכתוב בשנת 1943, בתקופה שבה שקד על כתיבת הרומן תמול שלשום, שיש הרואים בו – ובצדק גמור, לדעתי – את אחת מיצירות המופת, לא רק של הספרות העברית אלא אף של הספרות המודרנית במאה העשרים. הנובלה "שבועת אמונים" היא, כמובן מסוים, הפנים הנוספות של תמול שלשום, וקשה להתעלם מן העוצמה האמנותית המטלטלת המצויה ביצירה לא ארוכה זו חרף – ואולי דווקא בגין – הפוליפוניה המבנית והסגנונית שבה.

לפי מיטב המסורת של ספרות המאה התשע עשרה נפתח הסיפור במעקב אחר קורותיו של הגיבור, יעקב רכניץ, בחור צעיר (כבן שלושים בערך ואולי פחות) שנולד במדינות הקיר"ה (ככל הנראה בוינה, עיר הבירה הקיסרית) ושם גדל, למד והוכתר בתואר דוקטור. הכשרתו האקדמית היא במחקר אצות ים וכבר במחקריו הראשונים עשה חיל ואף גילה אצה חדשה שנקראה על שמו. הוריו של רכניץ, שפרנסתם לא הייתה מצויה, לא הצליחו לממן את לימודיו, אלא שסמוך לדירתם הצנועה בוינה ניצב ארמונו של הקונסול העשיר גוטהולד אהרליך, שהתגורר בו עם אשתו גרטרוד ובתו היחידה שושנה, שהייתה צעירה מרכניץ בכמה שנים. בסיועו של הקונסול נכנס רכניץ לגימנסיון ואחר כך לאוניברסיטה, ועם תחילת סיפור העלילה הוא עולה לארץ-ישראל ומשתקע ביפו. זוהי תקופת סוף העלייה השנייה, שנים ספורות לפני פרוץ מלחמת

העולם הראשונה, וביפו של אותה העת לא נמצאת לו לרכניץ מסגרת שתתמוך במחקריו הימיים וכך הוא משכיר עצמו לשמש כמורה בבית ספר תיכוני, כמלמד רומית וגרמנית, ואת מחקרי אצות הים הוא ממשיך לערוך בשעותיו הפנויות, בהפלגות אל הים, כדי לחקור אצות חדשות; שם הוא "שולה" [...] מיני אצות שאינן עולות ליבשה, ולכו מקיש בו כצייד שרודף אחר צידו" (שם). כך עוברים עליו הימים ב"יפו יפת ימים", שהמספר מאפיין אותם באומרו "החיים קלים היו והמעשים מועטים" (עמ' 169).

אפיון זה של החיים כקלים וכמעוטי מעשים הוא כמובן מטעה, שכן אין הוא אלא מסך דק המכסה על פני מציאות זרה ומאיימת שחוקיה שונים לגמרי מאלה המוכרים לנו במרחב ובזמן הציבוריים שלנו. אבל כל עוד עוטה מסך זה את המציאות אנו מצויים בעולם ילדות תמים-לכאורה שבו משחקים להם שני ילדים, שושנה ויעקב, בגינת הארמון של הורי שושנה. כמעט אגב אורחא מיידע המספר את קוראיו בעניין הבא:

בקטנותו משחק היה עם שושנה בתו יחידתו ושל הקונסול, תינוקת קפריצית שקירבה אותו משאר הילדים ולא נתנה לשום תינוקת לשחק עמו, שהיתה אומרת יעקב שלי הוא, כשאהיה גדולה אקח אותו לאיש. לתוספת חיזוק נטלה תלתל מתלתליה ושער מבלוריתו ויעירבבה אותם ושרפתם ואכלו את אפרם ונשבכו זה לזה שבועת אמונים. (עמ' 172)

פגישתם המחודשת של שושנה ויעקב כבני אדם בוגרים מביאה לחידושה, או לאשרורה, של שבועת האמונים מן הילדות. אשרור זה מתבצע באורח דרמטי, מעט מוגזם, שמרחיק את העלילה מהקוטב הריאליסטי שממנו יצאה. שושנה דורשת מיעקב לחזור באזוניה לא רק על תוכן השבועה אלא גם על נוסחה, מילה במילה: "נשבעים אנו באש ובמים, בשערות ראשנו וברם לבנו, שנישא זה לזה ונהיה איש ואשה, ואין שום כח שבעולם יכול לבטל את שבועתנו, נצח סלה ועד" (עמ' 193). שושנה אינה מסתפקת בכך ומעניקה לקימומה של שבועת האמונים מעמד ריטואלי מובהק:

כיון שהלכו עמדה ואמרה, ומה דעתך יעקב, כלום הפקענו עצמנו מאותה שבועה? הקיש לבו ולא היה יכול לענות אותה רבר. אמרה לו, יעקב עומד אתה בשבועתך? הביט בה ולא אמר כלום. אמרה שושנה, מוכן אתה לקיים את שבועתך? הגביה יעקב את קולו וקרא, מוכן אני, מוכן אני, מוכן אני. (עמ' 194)

שבועת אמונים זו גם מסיימת את הנובלה ובכך היא מקפאיה לכאורה את הזמן, שהרי מה שהיה הוא מה שיהיה, אלא שבינתיים התחולל בנרטיב היפוך קיצוני מקוטב ריאליסטי לקוטב כמו-סוריאליסטי שבו נערכת תחרות ריצה לילית על שפת הים בין שש מחזורותיו של רכניץ, תחרות שהמנצחת בה אמורה לזכות ביעקב ולהתלוות אליו בנסיעתו אל המשרה המצפה לו באחת האוניברסיטאות שמעבר לים. באורח לא מוסבר כלל מצטרפת לתחרות זו גם מי שהייתה הילדה הקפריזית שושנה אבל עתה היא חולה קשה המוטלת סרוחה על משכבה מזה זמן במצב של מעין חוסר הכרה בשל מחלת שינה מסתורית שנפלה עליה:

תלה רכניץ את הזר בזרועו והתחיל רץ עד שהגיע אצלן ומצא את כולן, ועמהן אחת שלא היתה עמהן תחילה ועליה כסות לילה, כנערה שהבהילוה פתאום בשנתה. דמומות וחרדות עמדו הנערות ועמהן שושנה אהרליך שקדמה את כולן בריצה ובאה ועמדה עמהן. לא לאה ולא רחל ולא אסנת ולא רעיה ולא מירה ולא תמרה ראו אותה רצה, אבל כל אחת ואחת מהן הרגישה בשעת ריצתה שאחת רצה וקודמת אותה ולא ידעו ששושנה אהרליך היא, חברתו של יעקב, שזה ימים ושבעות היא ישנה ואינה עומדת ממטתה. מחמת חרדת נפשן שכחו את הזר ואת שהתנו עם יעקב. ואף יעקב שכח את הדבר ועמד לפני שושנה.

נשמע פתאום קול יוצא מבין ריסי עיניה של שושנה קורא לו בשמו. עימץ יעקב עיניו וסגר עפעפיו וענה ואמר בלחישה, שושנה את כאן? ניענעה שושנה ריסי ופשטה את ידיה ונטלה את העטרה שבזרועו של יעקב ונתנה את העטרה בראשה. (עמ' 232)

ברוך קורצווייל טען כי בסיום זה שושנה גואלת את רכניץ ומוכילה אותו לחיי אמת (ומכאן אף הכליל באומרו ש"האשה היא הגיבור האמיתי בחיים – זה וידויו של המשורר עגנון"),<sup>2</sup> אולם אני מתקשה להאמין שפרשן חד-עין כמוהו לא הבחין בכך שהמירון, כפי שהוא מתואר בסיפור, הוא ההיפוך המוחלט של חיי אמת ושל חיים בכלל, וכולו טבול חידלון גמור. אבל שערי פרשנות על יצירות עגנון לא נסתתמו, ועל אחת כמה וכמה הם פתוחים לרווחה לסיפור כה מורכב, סבוך וסתום כ"שבועת אמונים", ששב ופוצר בקוראיו לפרשו. ואכן, ל"שבועת אמונים" הוצגו פרשנויות למכביר. משפחה פרשנית אחת היא זו הרואה בסיפור אלגוריה: יש שנתלו בשמותיהם של שושנה ויעקב וחיפשו בנובלה את ניסיונות האיחוד המיסטיים שאמורים להביא לפריחתה של "שושנת יעקב" הנודעת, אחרים בחרו להתמקד בדימוי משיר השירים "שושנה בין החוחים" והשוו את יחסיהם של יעקב ושושנה לקשר שבין הקב"ה ובין כנסת ישראל, ונמצאו אף כאלה שראו את שושנה כספירת מלכות הקבלית ואת יעקב כאחד משלושת האבות, שוכן ספירת תפארת. ספר פרשני שלם הוקדש למחקר מדוקדק של ספרות מדרשית, ספרות קבלית וכתבי הומרוס, מתוך כוונה לחלץ מטקסטים אלה את הצופן המלא לפיצוח חידתו של הסיפור. בהקשר מעין זה שימש למשל המספר הקמאי 7, כששושנה (הנערה השביעית) מומשלת לשבת הניצבת מול ששת ימי המעשה (שש הנערות). היו אף פרשנים שביקשו להחיל על הסיפור את ההיסטוריה של היהדות המודרנית וראו בדמותם של שושנה ואביה את הופעתו של העבר היהודי מן הגלות בתוך ההווה החילונית של רכניץ וסביבתו היפואית. לא זה המקום להתעכב על מידת התועלת והנזק שבפרשנויות מפולפלות כאלה. בצדק, לטעמי, העירה נעמי תמיר שמעשה שבועת האמונים הוא מורכב מכדי שנוכל להכניסו למיטת סדום אלגורית, והילכך, הניסיונות השונים להציע לו פירוש אלגורי עלולים להיראות מאולצים ואף מגוחכים.<sup>3</sup>

קבוצה אחרת של חוקרים ופרשנים ביקשה למצוא בסיפור פשר לא אלגורי. תמיר מצאה בסיפור ארבעה מישורי משמעות המתקיימים זה בצד זה ונחתכים ומצטלבים בנקודות שונות:

2. ברוך קורצווייל, מסות על סיפורי עגנון, שוקן, ירושלים ותל-אביב תשכ"ו, עמ' 121.
3. נעמי תמיר, "שבועת אמונים: ארבעה שהם אחד", בתוך הלל ברזל (עורך), שמואל יוסף עגנון: מבחר מאמרים על יצירתו, עם עובד, תל-אביב תשמ"ב, עמ' 330-350.

מישור משמעות מיסטי על כוחה המסתורי של שבועה שאין להשתחרר ממנה, על בת מלך נדרמת המצפה לנסיך שיבוא ויעירה, ועל כוחות מסתוריים, לא רצינוניים, הקובעים את גורלו של אדם; מישור משמעות פסיכולוגי על געגועים לילדות ועל חוסר האפשרות להינתק ממנה, על חוסר בגרות, פחד מהתקשרות רגשית ובריחה מן המציאות ומבני אדם; מישור משמעות שעניינו אהבה אידיאלית לאשת-חלומות המייצגת את האידיאל והשלמות ועל אי-נכונות השלים עם התגלמותה הריאלית והחלקית של האידיאה המושלמת; ומישור משמעות חברתי על בן למשפחה ענייה הבא במגע עם נציגי מעמד חברתי גבוה ממנו, סובל מרגשי נחיתות ומנסה לעלות בסולם החברתי באמצעות קריירה אקדמית. גרשון שקד הוסיף לנדבכים אלה את ההתבוננות הפסיכואנליטית, לפיה עיקר עניינה של הנובלה הוא היחסים הדו-משמעיים שבין בן לאמו, או, מוטב, בינו לבין האם המאומצת או המאמצת. מכיוון שהאם המאומצת נפטרת מעביר הגיבור אל הבת את היחס שהיה שמור עד כה לאם, והבת נעשית לאם, לאחות ולאהובה גם יחד. במערכת פתולוגית זו מתפתחים בין בני הזוג יחסים כמעט בלתי אפשריים, ובשל כך אין רכניץ מסוגל לכל קשר ארוטי אחר. כדי להימנע מיחס מחייב לאישה אחת הוא מרבה לסובב עצמו בנשים, שהרי כל קשר של ממש הוא מעין בגידה בקשרי התשנית שיש לו לגיבור אל אמוראחות-אהובתו.<sup>4</sup>

אין בכוונתי להרים נדבך פרשני נוסף שיאמר במה עוסקת הנובלה "שבועת אמונים"; אין ברצוני לקבוע – כפי שקבע שקד, למשל – "הנחת יסוד" שתכונן את הטרימינולוגיה הפרשנית ואת המתודולוגיה שלה. אני מבקש לראות את הנובלה רבת-העוצמה הזאת כמתחמקת ככל יכולתה מפרשנות קונסטרוקטיבית כלשהי כשהיא מגששת דרכה אל תוך-תוכו של היעדר איום ונורא שאליו שבים כל הדברים, שבו הם נמוגים ושממנו אין להם דרך יציאה. גם הצבעה על כמה רובדי משמעות מקבילים העולים מהנובלה, עד כמה שהיא עדיפה על פני נאמנות נלהבת לקו פרשני בדיד, תשקף שלא כהלכה את הערבול חסר הסדר השורר ב"שבועת אמונים". לדעתי, הנובלה ממחישה בעליל את התמוטטותו של המבנה ההכרתי, שעמו מתמוטטים גם תהליכי המשמעות של כל תמונת עולם מוגדרת שהייתה עשויה לנבוע ממבנה כזה.

קריסה זו של הציר האפיסטמי מוצאת ביטוי בטשטוש נקודת המבט ההכרתי של המספר. לעתים קרוב המספר עד מאוד לנקודת המבט של גיבורו ולעתים הוא נוקט דווקא ריחוק ממצבי התודעה של רכניץ עד כדי שימוש בכיטויים דקים של לעג שאינם מכוונים אך ורק לפעולותיו ולמחדליו של הגיבור אלא אף מטילים צל על עצם האדוקוטייות של תמונת עולמו. שתי דוגמאות ממחישות במשהו את הטשטוש הזה. דוגמא אחת קשורה ביחסו של יעקב לאמה של שושנה. קשרי החברות בין שושנה לרכניץ ניתקו עם התבגרותם: הנערה נשלחה ללמוד ב"פנסיון של בנות" ואילו רכניץ סיים את לימודיו התיכוניים והתקבל לאוניברסיטה; תחילה ביקש ללמוד רפואה אבל התעלף בשיעור אנטומיה, וסופו שהגיע לתחום מחקר אצות הים. בתקופת לימודיו באוניברסיטה התגברה מחלתה של אמה של שושנה וסופה שגברה עליה. הידיעה על מותה מגיעה אל רכניץ בדרך מקרה והוא מתמלא עצב: "יודע היה יעקב

4. גרשון שקד, "דיוקנו של המהגר כנברוטיקן צעיר (על 'שבועת אמונים')", פנים אחרות ביצירתו של ש"י עגנון, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1989, עמ' 120.

שמרת גרטרוד חולה והיה מיצר ודואג, אבל מעולם לא היה עצב כבאותו לילה, שכל הימים היתה חיה ועכשיו היא מתה" (עמ' 175). עצבות עמוקה זו מוצגת באופן הבא:

אף אמו של יעקב מיטיבה עם יעקב כאם שמיטיבה עם בנה ויעקב אוהבה כבן שאוהב את אמו, אבל חיבה זו שחיבב יעקב את מרת גרטרוד אהרליך נאצלת היתה מאותה אהבה שאינה מתבארת בשום טעם מן הטעמים הטבעיים, אף שבוודאי יש סיבה לדבר, כשם שיש סיבה לכל דבר, אלא שנשתכחה הימנו הסיבה ונעלם ממנו הטעם ולא נשתייר מהם אלא תוצאות הדבר בלבד. (עמ' 174-175)

אי אפשר לא לעצור בתדהמה אל נוכח המשפט הסתום הזה, שלא מעט משפטים כמותו פזורים במקומות שונים בנובלה. כמה תהפוכות עוברת אהבת יעקב רכניץ למרת אהרליך: אין הוא אוהבה אך ורק "כבן שאוהב את אמו"; בניגוד לדלותו של תיאור שכזה, אהבת יעקב לאמה של שושנה מאופיינת כ"אהבה נאצלת". נאצלות זו מעמידה אותה מעל ל"טעמים הטבעיים"; יהיה פירושם של אלה אשר יהיה, האהבה לאמה של שושנה היא טרנסצנדנטית להם. אבל כאן מתחוללת בתיאור תהפוכה נוספת: מסתבר שבכל זאת יש לאהבה זו "סיבה", משמע, אין היא נאצלת למעלה מן "הטעמים הטבעיים" אלא היא כפופה למעגל הסיבות האריסטוטלי שבו "יש סיבה לכל דבר". כאן מצפה לקוראים עוד תהפוכה: אולי יש סיבה לאהבה נטולת הטעם הטבעי של יעקב לאמה של שושנה, אבל זוהי סיבה שנשתכחה, ולכן מה שנותר מאותה אהבה נאצלת שהיא למעלה מכל הטעמים הטבעיים אך גם כפופה להם אינו אלא "תוצאות הדבר בלבד", כשהדבר עצמו נותר אפוף ערפל סמיך של ידיעה המבטלת את עצמה. סטרוקטורה זו של משפטים תמוהים, מעין-פילוסופיים, שבה וחוזרת בצמתים שונים לאורך הנובלה. בצומת הנוכחי, הרחקת דחפי התשוקה האינפנטילית של בן דרמות-אם מועמדת אל מול התמיהה הבלתי פתורה באשר להתקת התשוקה (שמניעה, כאמור, הם למעלה מן הטבע אך גם כפופים לשלשלת הסיבות) מהאם אל תחליף אידיאלי שלה. תיאור מעורפל וכמעט-מעגלי זה מותיר חלל סתום ברשת התיאורית שהמחבר טווה, בעיקר בשל הקולות המנוגדים הנוכחים בה. דוגמא נוספת לערפול כזה מצויה באחד הקטעים המבדחים לכאורה המצויים ביצירה, בתיאור סעודתם הראשונה של הקונסול, שושנה ורכניץ במלון ביפו בערב שבו הגיעו האב ובתו לארץ-ישראל עם סיום מסעם באפריקה. בסיום הארוחה מוגש קפה לסועדים ורכניץ תולה בו את מבטו:

המלצר בא והעמיד לפני כל אחד ואחד כוס קטנה של קהוה שחורה. עלה ריחה לפניו והזכיר לו את חדרו, כשהוא יושב לו יחידי ושותה את כוסו וקורא בספר ואין כל עין שולטת בו. הביט בקהוה שקצף חוררוור ושחום מסתלסל ועולה ממנה, וסיעה של עינים זעירות ודוקרניות מבצבצות בתוך הקצף כעינים של זיקיות. אתה שותה בלא צוקר? אמר הקונסול. לא כן, אמר יעקב ושכח ליטול לו צוקר. נטלה שושנה את צבת הכסף וקלטה בה פרוסה של צוקר והטילה לתוך כוסו. עוד אחת? שאלה שושנה וחזרה וקלטה פרוסה שניה. חן חן אמר יעקב, והרהר בלבו אם כח הדוחה שיש בכל דבר למה שמזיקו לא יעכב את שושנה, הרי יפול הצוקר לתוך הכוס המלאה ותעבור על שוליה. עם שהוא



מהרהר ומביט נדמה לו שאותה פרוסה ראשונה היא, ואין להתיירא, מאחר שעם מזיגת הכוס הניחו מקום לצוקר. (עמ' 180)

כיצד תוצנח לה קוביית הסוכר אל תוך כוס הקפה? האם יעבור הקפה על שולי הכוס? האם יישפך קצף הקפה, שהוא גם חיזור וגם חום, על המפה הלבנה? ואף אם יעבור בשלום מעשה הצלילה של הקובייה הראשונה, מה יקרה עת תעשה שושנה מעשה נוסף ותשליך אל תוך הספל את קוביית הסוכר השנייה? אמנם קיים בעולם כוח דוחה המונע נזק שכזה – סוג של אמצעי הגנה המונע הצפות חסרות בקרה – אבל הרי אין לסמוך על שושנה שמנגנון הגנה זה יעכב בעדה מלעשות מעשה שיחולל הצפה. ובכל זאת, אין להתיירא! אין להתיירא מעליית הקפה על גדותיו, "מאחר שעם מזיגת הכוס הניחו מקום לצוקר". אל קלילותה של הסיטואציה מתגנבת לה לפתע המילה "להתיירא", שבמבט ראשון היא פארודית לגמרי אבל למעשה קשה עד מאוד לצרפה בחינניות לאותה חניגת-קפה, שהרי אנו זוכרים היטב את תחילתם של הדברים, כאשר כוסות הקהוה הוגשו ויעקב הרהר בערגה בכוס הקפה שהוא לוגם בכטחת הבדידות בחדרו כש"אין כל עין שולטת בו".<sup>5</sup> כבר בהרהור תמים זה מבצבצת ההכרה בפגיעתה הרעה של העין המתכוננת, שהחדר האטום משמש מפלט ממנה, ואכן, מיד לאחר מכן מתואר הניגוד המבהיל בין המצב הכמו-אידיאלי של הישיבה בכית ובין העימות האלים עם סיעת העיניים היוצאות מתוך כוס הקפה. עתה, לא זו בלבד שעין שולטת גם שולטת ברכניץ אלא שהוא ניצב מול "סיעה" של "עינים זעירות ודוקרניות" ואלה "מבצבצות בתוך הקצף כעינים של זיקיות" (וכידוע, עיני הזיקית מיוחדות בשל שדה הראייה הרחב שלהן, מפני שהן נעות בכיוונים שונים זו מזו). עיניים מתרוצצות אלה מטריפות על יעקב את שלוותו עד שהוא שוכח לשים צוקר בקפה, אפילו לאחר שהקונסול טורח להזכירו על כך. על הדעת עולה כאן הדימוי המדרשי לפיו למלאך המוות אלף עיניים. מחשבותיו הכמוסות של רכניץ על גלישה אפשרית של הקפה (על כל משמעויותיהן הפסיכודינמיות) מוקפות אפוא במסגרת לעגנית סמויה הטומנת בחובה תהום רבה של אימה אל נוכח בצבוצן של העיניים הדוקרניות. לפנינו תיאור חצוי – חלקו מחייך וחלקו מעוות מאימה. דומה כאילו מאן-דהוא מציץ מעבר לכתפו של רכניץ, ואולי אפילו יושב ממש על כתפו, וכאשר המספר מציג את חששותיו של רכניץ מהצפה צפויה משמיע חלק אחר של המספר, סמוי ומפוכח, צעקת חרדה רצינית להחריד, אולי בצורת "קול צריחה משונה":

קול צריחה משונה הפסיק את רכניץ ממחשבותיו. התוכי הזה שאמש קודם אמש היה יושב בכלוב במלון והיה מחזר על יללת התנים עמד עכשיו בגן וחזר על קול השעון. לפני התוכי עמד הברון הזקן מלוכש בגדי לבן וכובע טרופי בראשו כשהוא אוחז בידו תפוח. עמד התוכי על רגל אחת ופשט רגל אחת וחטף את התפוח ואכל. [...] עוף נאה, אמר הברון לרכניץ. קניתי אותו מצייד אחד שצד אותו כדי לאכול את בשרו. יש מקומות שאוכלים בשר תוכים. פרפלוכ"ט, קרא הברון. פרפלוכ"ט, קרא אחריו התוכי. צחק הברון וגער בתוכי ואמר, פרפלוכ"ט אל תאמר פרפלוכ"ט פרפלוכ"ט. נענה התוכי אחריו וצוות, פרפלוכ"ט פרפלוכ"ט. (עמ' 203)

5. כאן ובהמשך, כל ההדגשות במובאות הן שלי.

צרכת הפרפלוכ"ט, שהיא מילת גנאי גסה ופירושה ארור, מקולל, נאמרת בלשון-אנוש מפי מי שאינו שולט בלשון כלל, שהרי לפנינו תוכי ולא אדם. ייתכן שזה המרב שניתן להגיע אליו באפיונה המילולי של המציאות: צווחתו של תוכי – לשונאי חסר לשון – המתווה על המציאות את הכינוי השולל פרפלוכ"ט.

מעט לאחר מכן מקבל רכניץ איגרת מאוניברסיטה באמריקה שראשיה נמנו וגמרו להציע לו פרופסורה וקתדרה והוא מתעתד להפליג מארץ-ישראל לאמריקה. שושנה, המוטלת חולה על משכבה בבית המלון, נשמטת אל שולי זיכרונו, אלא שבנקודה זו מתערב המספר ומעלה תמיהה על חוסר העניין הרגשי של רכניץ בשושנה – אחותו המאומצת, ארוסתו, אשתו, ואולי אף תחליף-אמו: "והיאך אפשר שלא נצטער בצרתה של שושנה, אלא סיבות הרבה נשתלשו ובאו שהחרישו את לבו, שבכל בקיאותנו בלשון אין אנו מוצאים לזה שם" (עמ' 224). נראה שהשימוש בלשון רבים כאן, כמו במקומות אחרים בכתבי עגנון, מבקש לאגד יחדיו את המספר עם קוראיו ואולי אפילו להנכיח את הקוראים בלב-לבו של הסיפר,<sup>6</sup> אלא שכאן מושאה של השותפות הזאת הוא אי-היכולת לאפיין אל נכון את יחסו האטום-לכאורה של רכניץ אל שושנה. אל נא תחשדונו אפוא בהיעדר בקיאות בלשון. לא ולא. אלא שחרף בקיאותנו הלשונית המופלגת אין אנו מוצאים שם מתאים לאפיונן של אותן "סיבות הרבה" שהביאו את רכניץ למה שהביאו. ימשיך לו ידידנו יעקב ויעסוק במחשבות על שתי כוסות הקפה, זו שלא שתה בחדרו וזו שעמה עליו לשרות עתה בחדר האוכל של המלון, שמאיימת בכל רגע לגלוש על גדותיה. מה שרכניץ אינו יודע, וודאי שאינו נותן עליו את הדעת, הוא שאין לנו כל יכולת להכיל בלשוננו את קהותו הרגשית, ועל אחת כמה וכמה שלשוננו כושלת באפיונן של אותן עיניים זעירות דוקרניות שמבצבצות כנגדו, "שבכל בקיאותנו בלשון אין אנו מוצאים לזה שם". ואף לא ל"זה", ול"זה", ול"זה". פרפלוכ"ט.

המבט הסמוי השולל הזה, שאינו של רכניץ, מביט בעלילה, ומה שהוא רואה, אם הוא רואה בכלל, מצוי מחוץ לתחומה של הלשון ולכן אף מעבר לגבולם של המשמעות וההבנה. אין דבר שמבטא ביתר-עוצמה את המבט הריק הזה מאשר השימוש הכמעט כפייתי בדימוי העין או העיניים. נוכחנו בכך כבר בראשית הדברים, בהתבוננות בפניו הנוספות של רכניץ שנבעו מהתעגלות פתאומית של עיניו. לכל אורך הנובלה העיניים מתעגלות, מבצבצות, נעצמות, חודרות, נוקבות, קורסות, משמיעות קול מבעד לריסים, ורק פעולה אחת כמעט שאינה מיוחסת להן: העיניים ב"שבועת אמונים" ממעטות לראות, ואף כאשר הן רואות, אין ראייתן ראייה נכוחה. גם באותם רגעי חסד ספורים שבהם מוצגת להן אפשרות ראייה שיש בה ממש, לא כזו המותנית אך ורק בנקודת המבט של אדם מסוים, מוחמצת אפשרות זו בשל הרפיון ההכרתי המביא לערפול ויזואלי – דמעות, צניחת עפעפיים, שינה כבדה.<sup>7</sup> יש הרואים במחלת השינה התוקפת את שושנה אירוע אלים השובר את ההרמוניה המדומה ששררה ביפו יפת הימים ובקרב תושביה, אבל מחלה זו אינה אירוע חריג לגמרי. מוטיב השינה אינו מייחד אך ורק את החולה

6. למשל בסיום הסיפור "שלוש אחיות", וראו שמואל יוסף עגנון, אלו ואלו, שוקן, ירושלים ותל-אביב 1998, עמ' 159; אני מודה למיכל ארבל שהפנתה את תשומת לבי לשימוש זה.

7. מוטיב דומה מופיע ברומן הטירה של פרנץ קפקא. גם שם דומה שהשינה היא המצב הראשון במעלה של הנפשות הפועלות, וראו על כך אצל יואב אריאל ושלמה בירדמן, "השינה הגדולה", אלפיים, 18, 1999, עמ' 222-240.

הצעירה. השינה מרבה לצנוח בנובלה זו על זקנים ועל צעירים כאחד, ויותר משהיא צונחת עליהם היא משתלטת על הווייתם ללא מעצור. צאו וראו עד כמה מודגשת עצימת העיניים כמרכזית מאין כמוה בתיאור המתרחש. כך, למשל, לאחר חידושה של שבועת האמונים בין שושנה ליעקב מצטמצמים הקשרים ביניהם לפגישה מלנכולית אחת שבה שושנה היא הדוברת העיקרית, מה שהיא אומרת בה הולך וסובב סביב שאיפתה למות ולכלות, ודבריה רוויים עצב עמוק, דכדוך הרוח ותעוקת הלב. בפגישה זו מזכירה שושנה את תחושותיה בהלוויית אמה, שבמהלכה "הייתי בעיני כאילו העולם נטול ממני, ועכשיו, יעקב, הריני כנטולה מן העולם" (עמ' 210); היא מציינת שעצבותה נגרמת בשל "דברים [...] מרובים", "וכל דבר ודבר עצב, עצב מאוד", ובתגובה על דברי יעקב "הלוא עדיין את, אנו, עדיין אנו צעירים וכל החיים לפנינו", היא מגיבה בשאלה: "אלה החיים שהם לפנינו, סבור אתה שטובים הם מן החיים שמאחרינו" (שם). דרך הראייה היחידה שהיא מבקשת לעצמה היא בעצימת העיניים, לא כדי להמיר את עיני הבשר החיצוניות בעיני הרוח הפנימיות אלא כדרך שבה כפיות העיניים – פנימיות כחיצוניות – להשתמש בדמעותיהן כמטפי כיבוי שיערפלו עד לבלי הכר את אופק הראייה:

אמרה שושנה ליעקב, פעם אחת חלמתי שאני מתה, ולא הייתי לא עצבה ולא שמחה, ואולם מנוחה כזו שהרגשתי בכל איברי, לא תמצא בארץ החיים. ודבר זה היה יפה, לא ביקשתי דבר ולא שאלתי דבר, כמדומה הייתי שנעלמת אני בתוך מרחקים כחולים שאין להם סוף. בבוקר פתחתי ספר ומצאתי כתוב שם שאין אדם חולם על עצמו שהוא מת. אם כן אפשר שדבר זה לא היה חלום אלא בהקיץ ממש. אם כן היאך אני חיה אחר מיתתי? דבר זה יעקב חידה היא לי. מאמין אתה בתחיית המתים? אמר יעקב, ודאי שאיני מאמין בתחיית המתים. אמרה שושנה, אל תאמר ודאי, וראות שלך מביאות אותי לידי דמעות. עם שהיא מדברת עצמה את עיניה.

באותה שעה דמתה שושנה כאילו מרחפת היתה על פני המרחקים הכחולים שסיפרה עליהם. הרגישה שושנה פתאום שיעקב מביט בה. הוציאה את מטפחתה וניגבה את עיניה ופתחה אותן והביטה בו בחיבה גמורה. אחר שעה קלה אמרה, הריני עוצמת את עיני ואתה יעקב שקה לי על עיני. נתמלאו עיניו של יעקב דמעות. עוד הדמעות בעיניו נתן פיו על עיניה הלחות. (עמ' 211)

הנשיקה שנושק יעקב בעיניים שטופות דמעות לעיניה העצומות של שושנה, לאחר שזו ביטאה משאלת-מוות נחרצת, אינה ביטוי ארוטי אלא דיכויו של הארוס ביד המוות. המגע הגופני מתנהל לו – ואיך לא? – בעיניים עצומות, לא בשל הריכוז והמאמץ שפעולה זו תובעת אלא בשל הקשר ההדוק בין מיניות ובין חידלון, כשלעתים נדמה שאין הם אלא פנים שונות של אותו דבר עצמו. נשיקת העיניים העצומות ממירה את הארוס בשחזורו של פולחן מוות, כאילו יש מקום לנשיקה זו רק כאקט של פרידה סופית מ"ארץ החיים" (וזהו, כמובן, עוד תעלול אירוני הנבנה על כפלי-המשמעויות המנוגדות של הביטוי "ארץ החיים"). מחלת השינה של שושנה, התוקפת אותה זמן לא רב לאחר פגישה נוגה זו, היא אפוא ההמחשה הקיצונית למצב עיניים שבו הנשיקה היא לעיניים עצומות. סביר להניח ששושנה לא נדבקה מחרק אפריקאי

איזושהו; דבר-מה אחר הוא שהצניח עליה את העייפות שאין לה סוף ואין לה תכלה וגרם לעיניה להיעצם – בדומה לעיניו של הקונסול ובדומה לעיניו של יעקב.

העיניים העצומות הן מוטיב מרכזי גם בתחרות הריצה ההזויה החותמת את הנובלה. כאשר רכניץ מנסה לעקוב אחר מרוצתן של הבנות חש המספר להעיד על מצב עיניו: "עימץ יעקב עיניו וסגר עפעפיו והפקיד את הדבר בידי הזמן. הזמן עמד ולא השתדל עם יעקב" (עמ' 230). בהקשר זה ראוי לשוב ולצטט את משפטי הסיום של היצירה, את הרגע שבו "האיחוד" בין שושנה ליעקב מביא את העיניים העצומות לידי חשכה גמורה: "נשמע פתאום קול יוצא מבין ריסי עיניה של שושנה קורא לו בשמו. עימץ יעקב עיניו וסגר עפעפיו וענה ואמר בלחישה, שושנה את כאן? ניענעה שושנה ריסייה ופשטה את ידיה ונטלה את העטרה שבזרועו של יעקב ונתנה את העטרה בראשה" (עמ' 232). שושנה מנענעת את ריסייה ושמה את העטרה בראשה (הרמז לפסוק 11 מפרק ג בשיר השירים הקורא לבנות ציון לצאת ולראות "במלך שלמה בעטרה שעטרה לו אמו ביום חתנתו וביום שמחת לבו"), אלא שיום החתונה הזה מתנהל בין עימוצי העיניים של יעקב ונענועי הריסים של כלתו, בטקס ביזארי של איחוד עם נערה הלומת שינה, מעין-מתה. רגע שהיה אמור לבטא אור גדול מביע חשכה גמורה. חורבנו הארוטי של רכניץ, שסימנים מוקדמים לו פוזרו לאורך הנובלה, שוב אין לו תקנה, שהרי הוא נעוץ בהתמוטטות עיניו ובכיבו נקודת הראות שלו.

כאן עלינו לחזור אל ההתייחסות האירונית המטלטלת בחוזה את תמונת המציאות השגרתית ומעמידה את ההיגדים האינטרוספקטיביים כחורים שחורים סופי-משמעות. אין זה המקום לדיון מקיף על שלל התפקידים שממלאת האירוניה בכתביו של עגנון, בתחנות השונות במסלול יצירתו; יקצר המצע הנוכחי גם מניתוח מדויק של המופעים האירוניים ב"שבועת אמונים". נסתפק כאן אפוא בהצבעה על תפקודה הבולם של האירוניה בנובלה זו. בדומה לכולא-ברקים, האירוניה בולמת משמעויות, ובכך היא יוצרת פערים ופותחת מרווחים של משמעות חסרה. בחללים שהיא מותירה מאוכלסים צללים בלבד, שעל פי רוב מייצגים סוג זה או אחר של כשל – לוגי, לשוני או רגשי. הדבר בולט במיוחד בהתייחסות האירונית לתשוקה המינית ולדחף הארוטי של רכניץ. אכן, בכל מקום בנובלה שבו נמצא תיאור של תשוקות מיניות או של ביטוי יצרי נמצא בצדו תיאור הפועל במהופך ובולם את הדחף המיני עד לעיקורו הגמור. הרחפים המיניים מוקפאים על ידי האירוניה הבולמת ומסתיימים בקול ענות חלושה. כהמחשה אחת לכך נתבונן בדרך שבה מאפיין המספר את מערכת יחסיו של יעקב עם אסנת, אחת משש הנערות:

מה מבקשת אסנת? אסנת מבקשת הרבה ואינה מבקשת כלום, אינה מבקשת כלום ומבקשת הרבה. ליל קיץ אחד ביקשה לילך לראשון לציון וביקשה ממך ללוות לה. ואתה הלכת עמה שלוש שעות בחושך ובחולות, לילה לשם ולילה בחזרה, ואפילו בפפיץ של חגורתה לא נתנה לך לנגוע, לא בהליכתך ולא בחזירתך. (עמ' 200)

עקרותה הארוטית-מינית של ההליכה הלילית הזאת, מיפו לראשון לציון וחזרה עם נערה שקצת לפני כן אופיינה כבעלת "שפתיים לוהטות", אינה יכולה שלא להעלות תחושות של תסכול ומפח נפש. במבט ראשון לפנינו עוד מופע של אינהיביציות מיניות שאינן מאפשרות

לתשוקה לבוא לידי מימוש גופני. קשה לראות מה תוכל האירוניה לעולל כאן, אבל המספר של "שבועת אמונים" אינו אומר נואש. נשים לב לכך שבאזכור הליכת־נפל זו לראשון לציון הוא עובר לפתע מדיבור בגוף שלישי לפנייה ישירה, בגוף שני, אל מאן שהוא שעמו הוא מצוי כביכול בקשר־שיחה. "ואתה הלכת עמה שלוש שעות בחושך ובחולות". למעשה, כבר קודם לכן נזקק המספר לדיבור בגוף שני בהקשר דומה, כשתיאר את רחל היילפרין ופנה לפתע אל מי שפנה והעיר ש"שפתיה מחייכות כן, ואתה מבקש למסור לה נשמתך עד שלא נטלה אותה מעצמה" (עמ' 183). גם ההתייחסות אל נשיותה הפורצת של אסנת מחלצת מן המספר ביטויים נוספים של קרבה. כאן, לא זו בלבד שהוא נוקט לשון של פנייה ישירה, הוא אף מכנה את נמענו "חביבי":

[...] שפתיה של אסנת לוחטות, אף על פי שאינן להוטות אחר נשיות. יש שאתה יושב עמה שתיים שלוש שעות וקרוב אתה חביבי לאבד את עשתונותך ואתה מבקש ליטול אותה בזרועותיך, ואולי אף היא מבקשת מעיך זה. ואף על פי כן אין אתה עושה כן, אלא אתה נוטל את הפיפין היוצאים מחגורתה ומוסיף לדבר על חזיונותיו של איבסן וכיוצא בהם. מנהגים קבועים בעולם, ואם סבור היית שיכולים לשנות מן המנהג, לגבי אסנת אין יכולים. עינייה הכחולות כפלדה עשויות לחתך את נפשך כזיתים [...] ואף על פי כן אין אתה נוגע בה ואפילו לא באצבע קטנה. (עמ' 200)

במאמרו היפה "להיות עקור עפעפיים": אדיפליות ומלנכוליה בסיפור 'רץ' לדויד גרוסמן" מאפיין מיכאל גלזומן מעברים מגוף ראשון לגוף שני ככאלה הממחזים "איזו זרות עקרונית של ה'אני'־המספר כלפי עצמו"; הדיבור אל עצמך בגוף שני אמור לעקוף את הקושי שנוצר בפנייה אל עצמי בגוף ראשון.<sup>8</sup> ב"שבועת אמונים", המעבר הוא בכיוון מנוגד: לא מגוף ראשון לגוף שני אלא דווקא מגוף שלישי לגוף שני. אם המפנה האחד מציין בריחה מאינטימיות, המפנה האחר, אם נתייחס אליו כפשוטו, מגביר אותה, כביכול ראוי לו לדיבור ארוטי שייאמר מתוך קרבה רבה יותר מזו שמאפשר דיווח בגוף שלישי. אבל עדיין נותרות שאלות מטרידות: מיהו הדובר בפנייה זו בגוף שני? ומיהו בן שיחו? הייתכן שהתחלפו כאן התפקידים והדובר הוא לפתע רכניץ עצמו כשהוא פונה, כנגד כל המוסכמות הנוהגות, אל המספר שעד כה ייצג אותו? ואולי בכל זאת הדובר הוא המספר אלא שכאן אין הוא פונה לרכניץ אלא מסב כביכול את ראשו לאחור ומשוחח עם אחד הקוראים (גבר, במקרה זה)? ומיהו זה שמדווח על חילופי דברים אלה בין דובר לנמען? המעבר מגוף שלישי לגוף שני הוא, כמובן, ביטוי לאינטימיות שאמורה להגביר את הרגשה הארוטית, אבל בעת ובעונה אחת עם הגברה זו יש למעבר הלשוני מעמד אירוני מובחן המעמיד את האינטימיות כביטוי רגשי ריק, חסר ייצוג, ללא ראשית וללא תכלית; אין פלא שכל הכמיהות המיניות הללו אינן מגיעות אפילו לידי מימוש חלקי.

8. מיכאל גלזומן, "להיות עקור עפעפיים": אדיפליות ומלנכוליה בסיפור 'רץ' לדויד גרוסמן", אות, 2, 2012, עמ' 177. בהקשר זה מעיר גלזומן בצדק כי "להימנעות מלשון 'אני' יש, בנוסף על המשמעות הפסיכולוגיות, גם השתמעויות אתיות" (שם). לכך הייתי מוסיף גם השתמעויות אפיסטמיות, כלומר הימנעות מקביעת גבול ברור בין ה'אני' המכיר ובין המציאות המוכרת.

את המלכודות האירוניות הללו, ועוד רבות כדוגמתן, מציב המחבר לא רק במיומנות של צייד ותיק ומנוסה אלא גם בתזמון מושלם ומתוך התאמה שקופה של כל חלקי הנובלה אלה עם אלה. הנובלה "שבועת אמונים" היא אחת היצירות המהודקות ביותר שנכתבו בעברית, בוודאי בתקופה המודרנית. יותר משמץ של אירוניה (ואולי מוטב לומר מטא-אירוניה) ניתן למצוא בכך שיצירה שמפרקת משמעויות, שמוצאת עצמה כה סמוך לחידלון אנושי, שמציגה מציאות שבה (כדברי קהלת, שעגנון נזקק ללשונו פעמים רבות לאורך הנובלה) "חשכו הרואות בארובות" – שדווקא יצירה זו בנויה בהרמוניה לשונית מופתית, צבת בצבת עשויה. קשה שלא להתפעל מהמבנה הקונטרפונקטי המדויק של הנובלה ומהארכיטקטוניקה המורכבת של פסקאות, משפטים ומילים, שכמותם ניתן למצוא ביצירותיו של יוהאן סבסטיאן באך, אלא שבאך מוצא בפסגת המבנה הקונטרפונקטי את השקט האלוהי הנצחי ואילו מחבר "שבועת אמונים" מוצא כמדומה באותה פסגה את שתיקתו של חור שחור.

חור שחור זה הוא, למרבה הבעתה, הילדות. רבים וטובים מחוקרי עגנון וממבקרי "שבועת אמונים" אכן הציבו את הילדות כציר מרכזי של הנובלה. רובם פסעו, ברב או במעט, בעקבות קורצווייל, שאפיין את יעקב רכניץ כאדם קרוע: "מציאותו של איש זה היא מציאות מדומה. יחסו אל כל בני האדם, בעיקר אל שש הבנות, הוא יחס מדומה. לאיש זה היתה רק מציאות אחת – עולם הילדות. אבל אי-אפשר היה להתגבר על עולם זה, וגם אי-אפשר להיפרד ממנו".<sup>9</sup> קורצווייל אף מסכם את חשיבות הילדות במכלול יצירתו של עגנון: "מתברר שבעית הבעיות אצלו היא יחסו לחוויות ילדותו".<sup>10</sup> פרשנים אחרים הרחיבו בנקודה זו. אצל כמה מהם שושנה נתפסת כמבטאת את הילדות האידיאלית, את כוח המשיכה האדיר שהילדות מפעילה על בני אנוש בוגרים (המתבטא בנובלה בשבועת האמונים הילדותית שכופה עצמה על הנפש הבוגרת בכוח שאין ממנו מפלט) ואת הקושי, שלא לומר מחסום, שהיא מציבה בפני רכניץ הבוגר, המבקש לשווא להחיות מחוז חפץ קדום זה. קרוב לוודאי שדוקטור רכניץ עצמו היה מהנהן בהסכמה למשמע הדברים הללו בשבח הילדות, אפילו אם זו אבדה לו לנצח; ראו נא כיצד המספר, המייצג אותו, מפליג בשבחייה: "רכניץ קנה לו את תלמודו בילדותו, בזמן שהעניינים הדמיוניים והפעלים הטבעיים הולכים יחד בשלום ובמישור, ואף בהשתנות הזמן ובהתגברות כוח השכל אינם חלוקים אלו על אלו" (עמ' 177). אבל תמונת ילדות אידיאלית זו אינה היגד כוללני כלשהו; היא מוצגת לנו אך ורק מנקודת מבט מסוימת – זו של יעקב רכניץ. זוהי בבואת ההתבוננות של רכניץ בעברו. השילוב התואם בין המעשה לדמיון, ההרמוניה שבין המציאות החיצונית לעולם החוויות הפנימי, הם הממחישים לרכניץ את השמחה המאפיינת את הילדות ונעלמת עם היותנו "טעוני שנים".<sup>11</sup> די להיזכר כאן באותה פתיחה נודעת לשירו של חיים נחמן ביאליק "זוהר" (1901):

9. קורצווייל, מסות על סיפורי עגנון, לעיל הערה 2, עמ' 119.

10. שם, עמ' 120.

11. מהפגישה הראשונה במלון עם הקונסול ושושנה יוצא יעקב "ערום מכל שמחה", ובשיחה דמיונית שהוא מנהל עם שושנה הוא מפטיר: "כבר יצאנו מכלל תינקות המשחקים והרי אנו בני אדם טעוני שנים. חבל חבל שאין אנו שמחים" (עמ' 181).

בְּעֶצֶם יְלִדוֹתַי יִחִידֵי הַצְּגָתִי,  
וְאֶשְׁאֵף כָּל־יְמֵי סְתָרִים וּדְמָמָה;  
מְגוּפוֹ שֶׁל־עוֹלָם אֶל־אוֹרוֹ עֲרַגְתִּי,  
דְּבַר־מָה בְּלִי־דַעְתִּי כִּי־בִּי הִמָּה.<sup>12</sup>

אנו ניצבים נפעמים בלב-לבו של חדר האטום למעשים חיצוניים, חדר שהוא פנימי מכל החדרים – עולם שבו החיים הם "סתרים ודממה". חוויית הילדות מבוססת על ערגה בלתי מודעת, על כיסופים תת־קרקעיים ההומים כיון, מעבר קסום מהגוף אל האור. תמונה מבנית זו של הילדות נוכחת גם בתודעתו של רכניץ. לפנינו ביטויים דומים של נוסטלגיה: הילדות נתפסת או נחוות כאירוע או כאוסף של אירועים; היא הניצבת "בראשיתם" של החיים הבוגרים והיא המזינה אותם. ראייה כזו תופסת את הזמן כליניארי וכהיררכי, שהרי אירועי הילדות נמצאים שם (העבר הפנימי), בעוד אנו נמצאים כאן (ההווה החיצוני). לפנינו אפוא תפיסה מרחבית של הזמן – שהיא, כידוע, התפיסה השגורה. בהתאם לה, הילדות היא מעין מכל, בית קיבול המחזיק בתוכו את הזמן האבוד או הלא־אבוד – מקום שממנו יוצאים ואליו חוזרים, לפעמים. ראייה זו של זמן־דרך־חלל יכולה במקרים רבים לבסס את התכלית שלשמה פונה האמן אל ילדותו – לתהות על עצמיותו, לברוק מחדש את זהותו העצמית. הרי רק מפני שבעצם ילדותי הוצגתי יחידי לגמרי – רק בשל כך כל ימי, מאז ועד עתה, אני שואף סתרים ודממה. תפיסתו של רכניץ את ילדותו, בדומה לזו של ביאליק, מתמקדת בחוויית ילדות המאופיינת אף היא בסטרקטורה נוסטלגית־ליניארית, אולם לא תפיסת הילדות היא שמייחת את הנובלה "שבועת אמונים".<sup>13</sup> רמז ראשון לכך ניתן למצוא בניסוח הנמלץ המשמש לתיאור ההרמוניה הילדית: "העניינים הדמיוניים והפעלים הטבעיים הולכים יחד בשלום ובמישור". ייתכן שהמעבר הסגנוני אל הלשון העברית הנמלצת של פילוסופיית ימי הביניים אינו אלא קריצה אירונית המכוונת כנגד אותה תמונה הרמונית של הילדות שרכניץ אימץ לעצמו ומציגה בין השיטין תמונה אחרת לגמרי.<sup>14</sup> זוהי תמונה השוללת לחלוטין את הראייה הליניארית של הילדות. בהקשר זה הבה לא נשכח את קולו של התוכי חסר הלשון החבוי לו מאחורי כתפו של

12. חיים נחמן ביאליק, שירים תרנ"ט-תרצ"ד, בעריכת דן מירון, עוזי שביט, שמואל טרטנר, זיוה שמיר ורות שנפלד, דביר ומכון כץ לחקר הספרות העברית, תל־אביב 1990, עמ' 88.
13. יש הרואים בש"י עגנון את המשמר הגדול של היהדות, מי שאוסף בנוסטלגיה זיכרונות־עבר אידיאליים ומעמיד את עולם התורה של יהדות העבר כאנלוגי לעולמו התמים, החף משקר והמאושר של הילד. זוהי, לדעתי, אחת ההכללות המטעות בהערכת מפעלו הספרותי של עגנון. די בקריאה זהירה של האוסף עיר ומלוואה – האנתולוגיה שבה ביקש עגנון להעמיד יד זיכרון לעירו בוצ'אץ' – כדי להיווכח עד כמה יחסו של המחבר לילדותו האישית, הדתית, האומית והתיאולוגית הוא אמביוולנטי, לעתים אירוני ולעתים אף מלא כאב וזעם. הוא הדין ביצירות נוספות של עגנון, למשל "שני תלמידי חכמים שהיו בעירנו" (שמואל יוסף עגנון, סמוך ונראה, שוקן, ירושלים ותל־אביב 1998, עמ' 7-44).
14. רכניץ היה מצוי אצל ספרי חוכמה פילוסופיים ולא אחת משמש סגנונם המיוחד כאמצעי הרחקה אירוני בין הדובר ובין רגשותיו, וראו למשל את ההצדקה הפילוסופית שרכניץ מוצא לפסיביות הרגשית המצמיחה שבה הוא שרוי, זו המביאה אותו "לידי ערוב לב" ואינה מאפשרת מימוש ארוטי (עמ' 180).

רכניץ ואולי אפילו רוכב על כתפו כשהוא צורח פרפלוכ"ט. מה שנגלה מנקודת מבט חלולה זו במעבר מהבגרות אל הילדות אינו מעבר מאירועי ההווה שבעולם הנורמטיבי היומיומי אל אירועי העבר. החזרה לילדות אינה מסע אחורה בחלל-זמן אל תוככי החדר הפנימי או אל תוך מכל זיכרונות-העבר. הילדות אינה נמצאת "שם" – לא כערגה ראשונית אל חיים פנימיים המכוננים את הקיום הבוגר ואף לא כטראומה קדמונית המצלקת את חיי הנפש. המעבר הוא ביסודו אפיסטמי: מאופן הכרה אחד אל משנהו, אל השתלטותו המשתקת של הזיכרון על תמונת העולם העולה מן הניסיון.

המשמעות של הילדות כמצב אפיסטמי מצביעה אפוא על דרך התבוננות, על מצב הכרתי ראשוני, קמאי, שבו אין למכיר שליטה על האופק הכרתי שלו. היפוכו של דבר, אופק זה אופף אותו לחלוטין וגבולות הכרתו הם לא יותר מאשר ההכרות הכפויות עליו במצב זה. התפיסה הליניארית של הילדות מאופיינת, כאמור, כתלוית-זמן: מה שאירע בילדות אירע שם, בעבר. יש שיראו את העבר כהתנסות חווייתית ייחודית, מיסטית אפילו, ויש שיאתרו את התפקיד ההרסני שהוא עלול למלא כמכל של הדחקות נפשיות חבלניות. לעומת זאת, התפיסה האפיסטמית הלא-ליניארית של הילדות אינה שותפה לדיכוטומיה כזו, אף כי היא עשויה לראותה כנובעת ממנה. הילדות כמצב הכרתי אינה אירוע או סדרת אירועים המצויים בזמן אלא מה שנתפס כמכונן את תפיסת הזמן. במובן זה, התפיסה האפיסטמית של הזמן אינה תלוית-ביוגרפיה, שהרי היא משמשת כמסגרת המאפשרת אותה (ניתן לכנותה "ביוגרפיה קדם-ביוגרפית"). ת"ס אלייט הפליא להתוות את הילדות כמצב אפיסטמי כשתיאר את זיכרונות הילדות בראשית הקוורטט הראשון מתוך "ארבעה קוורטטים" לא כבית קיבול של זיכרונות אלא כאמצעי תהודה: "קול צעדים מהדהד בזכרון / לארץ פרודור שלא עברנו בו / לעבר דלת שלא פתחנו מעולם".<sup>15</sup> הילדות היא אותו הדהוד – סטרוקטורה מוזיקלית המנותקת ממטאפורות של חלל ולכן היא אינה מותנית באירועים "ביוגרפיים" (כמו פרודור שבו עברנו או דלת שאותה פתחנו). המעבר מבית המגורים הנוטש אל עולם הילדים הוא עבור אלייט מעבר "אל עולמנו הראשון";<sup>16</sup> אין זה מעבר מאירועי העולם היומיומיים אל אירועי הזיכרון אלא מעבר מעולם לעולם, ממצייאות שיש לה ממדי-זמן למציאות שבה הזמן הוא נקודת אמצע ניחת, הווה תמיד.

בניגוד גמור לתפיסה הליניארית של הילדות, הרואה בה כאמור התנסות חווייתית ייחודית או מחסן של הדחקות חבלניות, תפיסת הילדות כנקודת התבוננות אפיסטמית מעמידה אותה כמצב תודעתי שאין בו אופציות להתבוננויות שונות – להדחקות כמו לתובנות. הילדות האפיסטמית היא דרך התבוננות של אמצע שיש בה מוחלטות בכך שאין היא נתונה להכרעות ולהעדפות, וככזו היא עלולה לכפות עצמה ולהעלים את האופציות ההגנתיות הניצבות על פי רוב בפני האדם הבוגר. היא פולשת אל ההווה הבוגר ומקפאיה אותו. אריאל הירשפלד עמד יפה על המצב הילדי הזה בניתוח סיומו של הסיפור הקצר "גבעת החול", המתאר את חמדת עומד על גבעת החול בעת הדמדומים ולמראה צל מולו הוא קובע ש"אם צלו של אילן הוא סימן שאהבתנו קבועה ועומדת ויש לה קיום ואם צל של עובר אורח הוא סימן שאהבתנו עברה

15. ת"ס אלייט, "Burnt Norton", ארבעה קוורטטים, מאנגלית: אסתר כספי, המעורר, תל-אביב 1999, עמ' 7.

16. שם, עמ' 8.



כצל עובר".<sup>17</sup> חמדת ניצב ללא נוע, כילד ממש, נכפה הכרה, ומותר למציאות החיצונית לקבוע את עתידה של מערכת היחסים שבינו ובין יעל חיות. זהו, כמובן, ביטוי קשה לאובדן שליטה:

רוצה היה חמדת להיות תלוי ועומד בין תקוה ויאוש. ופתאום באה מנוחה בלבו, זו המנוחה שבין נפילת התינוק ובכייתו. באותה שעה נודעו הצל והתחיל מתקרב אצל חמדת. נתאנה חמדת ואמר, הוי בעל חי. איש או אשה? אשה. חמדת שאף רוח ואמר, ברוך השם שאינה יעל חיות, שאלמלי יעל חיות היא הייתי רואה בזה סימן רע.<sup>18</sup>

ועל עמידתו של חמדת "בין תקוה ויאוש" כתב הירשפלד:

המצב שאותו מחפש חמדת אינו כלל מצב של זיווג או תיקון כמובן הרומנטי של המילה, אלא הוא מימוש של איזו הוויה פנימית ויסודית שניסוחה הראשון הוא "להיות תלוי ועומד בין תקוה ויאוש". חשובה כאן המילה "עומד", כלומר הפיכת המתח הערטילאי הזה שבין תקווה ויאוש למקום; מקום להיות בו. אבל רק הניסוח השני מגלה את מלוא המתח הריגשי העומד ביסוד החיפוש הזה. הניסוח המביא בלבו של חמדת "מנוחה", משום שהוא מנסח נכונה את המקום הנפשי שבו הוא שרוי, הוא אותה הגדרה מדהימה של מנוחה הנמצאת בין "נפילת התינוק ובכייתו". רק במקום הזה נפער משהו בנפשו של חמדת המגלה משהו עמוק ויסודי, ראשוני באמת. זוהי חוויה בסיסית שהכלי להגדרתה הוא אסון של תינוק: אותו רגע של שקט שמתוך תדהמה, של האם והתינוק כאחד, שבין הנפילה ובין התגובה עליה [...] ה"מנוחה" היא מנוחתו של האדם העצוב – אין בה שמחה, אבל יש בה שיקוף נאמן של מצבו.<sup>19</sup>

הירשפלד אבחן היטב את הראשוניות המכוננת שיש בעמידתו חסרת התנועה של חמדת על ראש הגבעה ככזו שאינה מאפשרת מציאת פתרון מניח את הדעת למעצוריו הארוטיים. המנוחה הנפשית שבעמידה זו מומשלת לרגע שבין נפילת התינוק לבין בכייתו. הירשפלד מתאר את המנוחה הנפשית הזאת כרגע של שקט שמתוך תדהמה, אבל לכך יש להוסיף את ההיעדר שקיים באותו מקום שבו חמדת ניצב ללא נוע. זוהי הרי הקפאה של נקודת האמצע – נקודה שאין לה כל מעמד אלא בהתייחסות לצירים שביניהם היא ניצבת: תקווה מול ייאוש. האם יש בעמידה ילדית זו משום שחרור? תורות הודיות שונות היו משיבות על כך בחיוב נלהב בהצביען על המעש שבחוסר המעש, או על חוסר המעש כפעילות המקיימת את עצמה בלבד. אבל בעולם המודרניסטי של יצירות עגנון, העמידה באמצע מודגמת באמצעות המטאפורה המזעזעת של הרגע שבין נפילת התינוק לבין בכייתו. זהו אמצע מצמית שיש בו ניחות מוחלטת אבל המנוחה אינה שרויה בו כלל. זהו מצב נטול זמן לא בשל הטרונסצנדנטיות שלו אל מול רצף הזמן המוכר לנו אלא להפך, בשל התפרטותו של רצף זה ליחידות אינסופיות

17. ש"י עגנון, "גבעת החול", על כפות המנעול: סיפורי אהבים, שוקן, ירושלים ותל-אביב 1998, עמ' 304.

18. שם, שם.

19. אריאל הירשפלד, לקרוא את ש"י עגנון, אחוזת בית, תל-אביב 2011, עמ' 59.

של חרדה ואימה כאשר הנפילה כבר אירעה ולא נותר אלא להמתין, רק להמתין, מתוך תקווה מעין־מורבידית לפריצה מחודשת של החיים דרך הבכי, זעקה שתשיב את הזמן למסלולו. אין מקריות בכך שאפיונו החד של מצב האמצע נזקק למטאפורה מתחום הילדות המוקדמת, שהרי הילדות נתפסת כאן כמטונימיה לאותו מצב של שיהוי כפוי שאין בו כל פעילות ואף לא אפשרות של פעילות.

בהקשר זה מתגלה שבועת האמונים ששושנה ויעקב נשבעו זו לזה וזה לזו בילדותם במלוא האירוניה האיומה שלה. יש בה הכול, חוץ מ"אמונים". זהו אותו מצב אמצע כפוי, זה, פולשני, מציאות שאין בה חופש בחירה, שאינה כפופה להיסוס, לגמגום, לחרטה ולבושה, שאינה נתונה למשאלות הלב ואינה מצייתת למרותו של ההיגיון או לזו של השכל הישר. אם הייתה שבועת אמונים זו אירוע טראומטי השרוי בהרחקה היה אולי טעם לשגר את רכניץ אל מטפל כדי להביא לו פורקן כלשהו. אם הייתה שבועת האמונים תוצר של גזרה שנקבעה מראש בידי האלים או בידי הגורל עצמו היה נותר מקום לתקווה שהטרגדיה הבלתי נמנעת שהשבועה מביאה עמה תאפשר עתה, או לאחר זמן, קתרזיס, זיכוך רוחני או טיהור רגשי. אבל שבועת האמונים הזאת – הווה אומר, הילדות כמצב הכרתי קמאי – אינה טראומה שנחקה על לוח צפחה או נכתבה על דפדפת פלא או הוטמנה במעמקיו של מכל, והיא אף אינה גזרת גורל. המחבר רואה אותה כחור הכרתי שחור השואב אליו את עולמו של רכניץ הבוגר ומותיר את נפשו כריק חלול.

ואולי בכל זאת נותרה תקווה? אם אכן ניתן עוד לקוות להימלטות מאותה שינה כפייתית או עצימת עיניים חסרת שליטה כדי להלך סוף־סוף בעיניים פקוחות שהמשא הבלתי אפשרי של הילדות אינו סוגר בעדן, מגולמת תקווה זה בתחרות הריצה ובתוצאותיה: "מהלך לו רכניץ בין הנערות כמו נושא ונישא, כבלילות הראשונים הטובים לפני שנה שתי שנים ושלוש שנים. אותה שעה הסיע כל מחשבותיו משושנה. רק זכרה בלבד עטר את לבו כריסי הזהב שלה שמעטרים את עיניה בשעת שנתה" (עמ' 227). שושנה נעשית לזיכרון, וכזיכרון ניתן לכאורה להסיע את המחשבות ממנה. אפילו עיניה הסגורות אינן עוכרות את אשליית היותו נושא ונישא בין הנערות. בין לבין מגיע זמנה של התחרות, והנערות, משנמנו וגמרו לקיימה, התנו ביניהן "שכל שקודמת את חברותיה בריצה זוכה ונוטלת זר זה של עשבים שלקט מר רכניץ בעצמו מעשבי הים. מסכים אתה מר רכניץ? נענה רכניץ ואמר, מסכים אני. עם שאמר כך החווירו פניו והתחיל לבו גועש" (עמ' 229). הפנים מחווירות והלב גועש, ואף הידיים מרתתות והקול מרעיד (עמ' 230). ומתוך מצב זה של געש ורתת הוא מזניק את הנערות, ואלה יוצאות לדרך: הן רצות והוא עוקב אחריהן. נשים לב היטב: עיניו כאן פקוחות לגמרי, כה פקוחות וכה ממוקדות במציאות החלופית שלכאורה הולכת ומתהווה לנגדו עד ש"עיניו התחילו לזהות עד שחשש בעיניו. אף על פי כן לא גרע עיניו ממרוצת הנערות וזקף אזניו לשמוע את קול רגליהן, אף על פי שקשה היה לשמוע, שבאותה שעה התנשאו מימי הים ונתנו קול" (עמ' 230-231). רכניץ נאבק כדי להשאיר את עיניו פקוחות; זה הסיכוי האחרון לצאת מתחרות הריצה לחיים של זוגיות מפרה. אבל אז הופך הזמן את פניו, נקודת המבט נצמדת בחוזקה אל האמצע הנייח ומצב ההכרה היילדי פורץ במלוא קיבעונו הקמאי ובולע את עתידו של פרופסור דוקטור רכניץ בלי להשאיר ממנו שריד ופליט. וכל זה מתחיל, כמובן, בעצימת עיניים:

לקול הגלים ולמראה הים שנמתח בלא סוף **עצם רכניץ את עיניו**. ראה את אמו כורעת לפניו על ברכיה, מפני שהוא קטן, והיא קושרת לו עניבה חדשה לצוורונו, שאותו היום יום לידתה של שושנה והוא קרוא לבית הקונסול. אין כל ספק אמר רכניץ לנפשו, שאין זו אמא, ואין צריך לומר שאין זו אמה של שושנה, שזו רחוקה וזו מתה, **ואם אפתח את עיני אראה שאין כאן אלא תעתועי ראייה**. עד כדי כך, שזו עשתה את עצמה גם אמו שלו וגם אמה של שושנה. והואיל ואין גוף אחד עשוי להיות שנים בהכרח שאין כאן לא אמו ולא אמה של שושנה. אם כן מי היא? שמה שושנה היא? שושנה ודאי לא, שהרי שושנה מוטלת חולה. (עמ' 231)

פעמים רבות קראתי את הנובלה הזאת, וככל שאני מוסיף וקורא על יעקב הקטן שדמות־אם חסרת פנים ומחוקת זהות קושרת לו עניבה חדשה לצווארו הולכת ומתעצמת בי תחושת תוגה. היכן המוצא מתמונה כפייתית זו? לאן היא עשויה להוביל? ניסיונות פרשנות מרשימים ביקשו להעניק לעלילה הסבוכה הזאת פשר פרוידיאני שבמרכזו ניצב הקיבעון האדיפלי של רכניץ בדמות אם שאסורה לו ולכן היא מומרת באם מאמצת, ואחר כך היא מוחלפת בבתה של אותה אם מאמצת, וזו אסורה לו בגילוי עריות כפול – כאם וכאחות. קיבעון זה מסביר את רפיונו של רכניץ בכל הנוגע לקשירת קשר ארוטי יציב ובוגר עם אחת משש הנערות המאוהבות בו, כפי שכותב גרשון שקד, המפתח ניתוח זה לפרטי־פרטיו: "הקיבעון האדיפלי אינו מאפשר לו [לרכניץ] קשר רגשי או מיני עם אף אשה זולת זו האסורה עליו".<sup>20</sup> אולם פתרון פרשני זה אינו נראה לי משכנע. העמדת הדברים על הקיבעון האדיפלי מחלישה את ההישג האמנותי הנדיר של עגנון ביצירה זו ומעמידה אותו על "ניתוח מקרה", שמבחינה פסיכואנליטית אין בו חידוש רב. אבל הנובלה "שבועת אמונים" היא יצירה חדשנית בעליל, זרה ומזרה בנועותה. תמונת הילד הקטן שדמות־אם ערטילאית קושרת עניבה לצווארו היא תמונה עצובה כל כך משום שהיא־היא נקודת האמצע הריקה. האם מופיעה אבל נעדרת בהכרח. ואפשר גם כך: הופעתה הכרחית אבל בלתי אפשרית. ולכן, יחסי הילד עם דמות האם שוקעים לנקודה נייחת של היעדר הכרעה, ויתרה מזאת, של היעדר אפשרות הכרעה (בדומה למצבו של חמדת ב"גבעת החול"). השיהוי שאין ממנו מוצא, "ההיתקעות" האפיסטמית במצב הכרה ילדי, המאפיינת את "גבעת החול", מועצמת ב"שבועת אמונים" אל מעבר לבלתימתם של הדחפים הארוטיים. כאן בולמת הנוכחות הנעדרת של האם את עצם האפשרות לחיות בעיניים פקוחות. מיכל ארבל אפיינה היטב היעדר זה כ"מלכוד הכפול של החסר".<sup>21</sup> התשתית שארבל מציעה לניתוח

20. שקד, פנים אחרות ביצירתו של ש"י עגנון, לעיל הערה 4, עמ' 123. בהקשר זה מוסיף שקד: "העולם אמנם מפורד וחוק הדיפרנציאציה שליט בו, אבל מי שלא הגיע לידי בגרות קולט את העולם כגוש אחד גדול. כשם שהאם הביולוגית והאם והאחות המאומצות משמשות בערכוביה, כך מהוות שש הנפשות המחפשות חתן גוש נשי אחד, והגיבור, שאינו מסוגל להפריד ביניהן, מעדיף להיות עם כולן יחד מאשר עם כל אחת לחוד. כאותו תינוק המכיר באם ובאשה כללית וכוללת בלבד, כן גם גיבורנו לא הגיע לפיצול בהוויה האנושית והוא נוטה להיכנס למצבים אמביוולנטיים חסרי מוצא, שאינם מחייבים אותו להכרעה בין אלטרנטיבות ולבחירה חד־משמעית" (שם, עמ' 122).

21. מיכל ארבל, כתוב על עורו של הכלב: על תפיסת היצירה אצל ש"י עגנון, מסה קריטית, כתר ומרכז הקשרים, אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, ירושלים ובאר שבע 2006, עמ' 24.

”גבעת החול” יפה גם להבנת מעמדה של השבועה ב”שבועת אמונים”: בעיניה, עלילת ”גבעת החול” היא פסיכולוגית ”במובן זה שהיא מתחקה אחר תהליכי נפש, אך לא במובן זה שהיא מעניקה להם פירוש גואל”, ואין בה ”תהליך משחרר של מעבר מאי מודעות למודעות” אלא דווקא נוכחות לוחצת ואטומה של הרחקה שהיא תוכן בפני עצמו והיא אינה ניתנת להמרה או לסילוק.<sup>22</sup> גם ב”שבועת אמונים” מצויה ההדחקה האטומה הזאת, והיעדרותה הנוכחת של האם ממחישה אותה, אולם כאן ההיעדר הוא גם אפיסטמי ולא רק רגשי, שהרי האם המופיעה לנגד עיניו של יעקב רכניץ הילד אינה מייצגת דבר; יחסי הייצוג בין הדמות ובין מה שאמור לעמוד מאחוריה נפרמים ללא תקנה. הדמות הקושרת את העניבה של הילד היא דמות חסרת פרצוף, ולכן ההנחה הראשונה שזוהי אמו של יעקב או אמה של שושנה אינה יותר מאשר אבחון מוטעה, מעין אילוזיה שמתבררת חיש מהר כטעות בזיהוי שעצימת העיניים אחראית לה. רכניץ אמנם יפקח את עיניו וייווכח שתמונת הילד הקטן, העניבה והאם אינה אלא ”דמיוני דמיונות”, אבל פקיחת העיניים אין בה שחרור, מה גם שאינה אלא אינטרלוד בין עצימה לעצימה. ואכן, במרחק כמה משפטים מדווח לנו המספר ש”עִימָץ יעקב עִינָיו וסָגַר עַפְעָפָיו והִפְקִיד את הִדְבַר בִּידֵי הַזֶּמֶן. הַזֶּמֶן עִמַד וְלֹא הִשְׁתַּדֵּל עִם יַעֲקֹב” (שם). וכזכור, המפגש האחרון בינו לבין שושנה מתקיים כולו בעיניים עצומות.

כשאני חושב על אפשרות חלופית לתפיסת הילדות ב”שבועת אמונים” אני נזכר בכמה מסרטיו של פדריקו פליני. אני מוצא צד שווה בין ”שבועת אמונים” ובין שמונה וחצי: בשתי היצירות, הילדות אינה נתפסת כמאורע אלא כמצב הכרתי. הן אצל עגנון והן אצל פליני (כמו אצל ת”ס אליוט ב”ארבעה קוורטטים”), הילדות אינה תוכן אלא נקודת מבט. אבל מתוך בסיס משותף זה מתווה פליני, בניגוד עמוק וחד לעגנון ב”שבועת אמונים”, את הילדות כמצב הכרתי משחרר. גם אצלו, הילד המתבונן בעולם ניצב בנקודת אמצע, אבל אין זה אמצע משתק אלא דווקא נקודה ארכימדית של יצירה. ואכן, בסיום הסרט שמונה וחצי קורסת המציאות החיצונית כליל כאשר הגיבור, שהוא במאי סרטים, נכשל סופית ביצירת סרטו האחרון – אין מפיץ, אין תסריט, אין ספר בימיו, חסרים דיאלוגים, השחקנים כושלים, התפאורה מגוחכת – אבל אז פורצת נקודת המבט הילדית ומשתלטת על המציאות עד שהיא כובשת אותה כליל בכוח ההתבוננות היוצרת. הקווים הליניאריים שאפיינו את המציאות החיצונית קורסים כולם עם התפרקותה הגמורה של תפאורת הסרט ומומרים בתנועה סיבובית – מעגל של מחוללים ההולך וסובב בזירה עגולה של קרקס. המעגל, שכל הדמויות בסרט נוטלות בו חלק, נע במהירות ונשאב אט-אט משוליו אל מרכזו. ובמרכז, כמובן, מצוי הילד. לא במקרה הוא מצוי שם כנגן בתזמורת ליצנים, כמי שמשותף במעשה האמנות – בריאת החיים כמחול מתוך תנועתה של המוזיקה. ואז כבים האורות בזירת הקרקס בזה אחר זה ונותרת רק אלומת אור אחת – נקודת התבוננות יחידאית – הממוקדת כולה בילד. כך מסתיים הסרט בחזרה ”אל עולמנו הראשון” שבו נוכחת הילדות כנקודה ארכימדית של יצירה.

תפיסה אפיסטמית זו נושאת עמה את אפשרותה של הגאולה באמצעות אימוץ נקודת המבט של הילד האמן, אולם גאולה כזו אינה עולה כלל על הדעת שעה שהילדות מתכנסת

22. שם, עמ' 175.

אל תוך אותה נקודה סינגולרית של שבועת אמונים קמאית שהכול נבלע בה וכל באיה לא ישובו. המרכז הילדי ב"שבועת אמונים" הוא מרכז ריק. הנוכחות של הילדות לא תפתור דבר, ולא תתווה דרך, אבל היא תחסל כל מה שעשוי היה להתפתח ממנה. היא חזקה מדי, צורמנית מדי, חסרה בה אם: הדמות העונבת את העניבה אינה מזוהה. במצב אמורפי כזה אין הילדות יכולה לחולל את הקונקרטיזציה הנדרשת כדי לקיים חיים בוגרים, כאן או שם, עכשיו או אי פעם. בניגוד חריף לסרטו של פליני, הנחתם בתמונת הילד האמן המחלל בחליל, הנובלה של עגנון מסתיימת בדמות מתה-חיה המכתירה עצמה בזר של אצות. זהו אקט של חידלון גמור שנגרם על ידי שבועת אמונים שאינה אירוע כלל אלא מסגרת הכרתית שאין בה גאולה ואף לא נחמה, ודאי לא תקווה. לחידלון כזה אף אין הילה וגנריאנית; הוא קרוב יותר להוצאתו להורג של יוסף ק'.

ממש באותם ימי העלייה השנייה שבהם התרחש ביפו יפת הימים המקרה העצוב של יעקב רכניץ ושושנה אהרליך אירע גם בירושלים מקרה מצער. בחור צעיר, צָבֵע במקצועו, שנשא אישה מבנות היישוב הישן כמה ימים קודם לכן, ננשך על ידי כלב חולה וזמן קצר לאחר הנשיכה החל גופו לקרוס ודעתו צנחה והתבלעה עליו, וכך הלך ודעך בייסורים גדולים וקשים עד ש"פלט את נפשו הכואבת והשיב רוחו לאלקי הרוחות שאין לפניו לא צחוק ולא קלות ראש".<sup>23</sup> אולם בניגוד ליצחק קומר, גיבור הרומן תמול שלשום – שעגנון חיברו כאמור באותה תקופה ממש שבה כתב את "שבועת אמונים", בעיצומה של מלחמת העולם השנייה – רכניץ ככל הנראה לא מת, ודווקא ברומן תמול שלשום אנו מוצאים עדות על מעשיו לאחר מה שאירע לו ביפו:

יצחק עמד ממטתו. רחץ פניו וידיו, ולא הלך אצל הים, שכבר הגיע חצות יום, ובאותם הימים לא היינו נוהגים בימות החמה לילך בצהרים אצל הים, חוץ מדוקטור רכניץ, שהיה מחזר אחר אצות, ועכשיו שיצא לאמריקא אין רואים אדם בצהרים אצל הים.<sup>24</sup>

ייתכן שרכניץ עדיין מצוי באמריקא וייתכן שלא. סבורני שבכל מקום בו הוא נמצא, עיניו עדיין עצומות. אבל ביפו אין רואים אדם בצהריים אצל הים.

23. שמואל יוסף עגנון, תמול שלשום, שוקן, תל-אביב וירושלים 1998, עמ' 464.

24. שם, עמ' 300.

