

המקור ותהום הנשייה – בין סיפור לסיפור־עם בשני סיפורים של ש"י עגנון

מאת

אריאל הירשפלד

עגנון, לא פחות מל' פריץ, רצה לטעת את יצירתו בהוויית ה'עם' כפי שהוא מגולם ב'שירי־עם' וב'סיפורי־עם'. רעיון ה'עם', במונחו הרומנטי, הלאומי, אחז בחובו אמת־של־חיים, כשהיא גלומה בצביון מיוחד במינו – צביונו של העם המסוים. תחושה זו, שהייתה בעלת מעמד של אמת ראשונית מאז סוף המאה השמונה עשרה ועד אמצע המאה העשרים, פיעמה כמוזן גם בכל יוצריה של הספרות היהודית שפעלו בסוף המאה התשע עשרה ובראשית המאה העשרים. היסודות העממיים ביצירתם של ביאליק, טשרניחובסקי, פריץ ועגנון הם מן המפורסמות, והם גם תוארו לא פעם במחקר.

אולם עגנון, מתחילת דרכו ממש, פעל בשדה הזיקות שבין הספרות העממית והספרות ה'פה', בדרך משלו, שהייתה רחוקה מאד מן האמון התמים ב'תומה' של יצירת ה'עם', ורחוקה עוד יותר מן הרצון ליצור רושם 'עממי אותנטי' ביצירתו החדשה, האמנותית. עגנון נטע בפער שבין היצירה האמנותית לבין זו העממית רשת סבוכה של מתחים, סתירות וספקות, עד כי לא פעם נראה, כי יצירתו החדשה באה, בין השאר, לפגוע בסיפור המסורתי ולהרוס את מהימנותו או את מושגי היופי והערך שפעלו בו, לא פחות מאשר להיוון מכוחו המפרה, המכונן זהות ותחושה של אמת.

ברור היה לכל קוראיהם של סופרי הדור ההוא, כי היסודות העממיים, במקום ששימשו חומר ליצירה, עברו בה עיבוד מרחיק לכת. גם מושג ה'עיבוד' וגם אופניו השונים היו כבר בגדר מסורת ספרותית ענפה, ומושגים כ'מעשייה אמנותית' או 'שיר־עם אמנותי' היו כבר בגדר מורשת אפופת שגב מאז ימיהם של הרדר, גתה, הופמן, פושקין ואנדרסן.¹ גם יצירותיו של

1 ראו במיוחד האבחנה בין 'מעשייה ספרותית' ו'מעשייה אמנותית' בספרו של מקס לותי: M. Luthi, *The Fairy Tale: Seeds of Surrealism*, M. B. Corcoran (trans.). Ann Arbor, MI 1963. על הפערים בין M. Thalman, *The Romantic European Folktales*, J. D. Niles (trans.), Philadelphia, PA 1982; וכן: M. Thalman, *The Romantic European Folktales*, J. D. Niles (trans.), Philadelphia, PA 1982.

עגנון, המושתתות של יסודות עממיים, הובנו בדרך כלל כעיבוד אמנותי מסורתי של ה'חומר' העממי.² עם זאת, רבים מבין קוראיו של עגנון חשו היטב כי הוא מחולל משהו החורג ממושגי העיבוד השגורים, וכי הוא הולך מרחק רב יותר מכל היוצרים בני דורו בזיקה למקורותיו השונים, וכי במרחק הזה רוחשת דרמה כאובה של הרס ואבדן.

בדפים שלהלן אייחד מבט לשני תמורות גדולים ביצירת עגנון, הנוגעים בעצם המגע עם יסודות 'עממיים' ובעצם במושג ה'עם' עצמו, כדי ללמוד משהו על אותה 'סינפסה' סבוכה המקשרת בין גופי הידע והספרות הללו בכתיבתו של עגנון. המושג סינפסה, שנלקח מתחום האנטומיה, בא להגדיר קשר עז של הולכת אנרגיה בין שתי ישויות, אלא שהקשר עצמו אינו נעשה בדרך של מסירה ישירה ופשוטה, אלא באמצעות גישור על פני פער שבו אין כל מגע ישיר בין תאי העצב עצמם, ובו נעה האנרגיה במדיום אחר. כלומר: הקשר מגשר על פני נתק; נתק שבו עובר המסר באופן אחר, ה'מתפרש' מחדש על ידי זרועות התא הבא הממתין מעבר לנתק. האנרגיה, העוברת בתאי העצב בצורה של זרם חשמלי, מומרת בסינפסה, לשבריר דק מאוד של זמן, לתנועה המתרחשת באופן כימי, ורק בתום המעבר היא חוזרת להיות זרם חשמלי. מושג זה נראה לי סמל יעיל להגדרת המתח בין הולכה, מסירה, ניתוק ותיקון, המתרחשים בתמורות תרבותיות בכלל ובמגע בין יצירת עגנון לבין היסודות העממיים בפרט.

בסיפור הראשון שפרסם עגנון בארץ-ישראל – הסיפור שממנו הוא נטל את שמו הספרותי, ושהוא ראה בו את פתיחתו הטקסטית-סמלית של מעשה היצירה שלו – 'עגונות', נטע עגנון תמרוך סבוך ומרתק המצביע על יחס יסודי אל מורשת ה'עם' כולה. התמרוך הזה מוצב משני עבריו של הסיפור – בראשו ובסיומו. הנה היא הפתיחה:

מובא בכתבים חוט של חן נמשך והולך במעשיהם של ישראל והקדוש ברוך הוא בכבודו ובעצמו יושב ואורג הימנו יריעות יריעות טלית שכולה חן וחסד לכנסת ישראל שתתעטף בה. והיא מזהירה בזיו יפיה אפילו בגליות אלו כמו בנעוריה בית אביה במקדש מלך ועיר מלוכה. ובשעה שהוא יתברך רואה שלא נתנוולה חלילה

J. D. Zipes, *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales*, Austin, TX 1979

2 חלוצי הדיון בדרכי העיבוד העגנוניים לחומרים עממיים היו אברהם יערי ופישל לחובר בסקירות קצרות שנעשו בשנות השלושים של המאה שעברה. הערות חשובות על כך יש במאמרו של גרשום שלום, 'מקורותיו של "מעשה רבי גדיאל התינוק" בספרות הקבלה', ד' סדן וא"א אורבך (עורכים), לעגנון ש"י: דברים על הסופר וספריו, ירושלים תשי"ט, עמ' 289. העבודות השיטתיות בתחום זה הן של עליזה שנהר: 'מוטיבים עממיים ב"חופת חודים" לש"י עגנון', מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי ד (תשמ"ג), עמ' 27–62; ובעיקר של שמואל ורסס: 'ההליכי ההיגוד של סיפורי-עם ביצירת עגנון', מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי א (תשמ"א), עמ' 101–126; ובספרו, ש"י עגנון כפשוטו: קריאה בכתביו, ירושלים, 2000, עמ' 93–105, 123–189.

ולא נגעלה גם בארץ אויביה, כביכול מנענע לה בראשו ומקלסה ואומר הנך יפה רעייתך הנך יפה. וזהו סוד הגדולה והעוז והרוממות ואהבת דודים שמרגיש כל אדם מישראל. אבל פעמים יש שמכשול רחמנא ליצלן מתרגש ובא ומפסיק חוט בתוך היריעה, נפגמה הטלית ורוחות רעות מנשבות וחודרות לתוכה ועושות אותה קרעים קרעים, ומיד רגש של בושה תוקף את הכל וידעו כי עירומים הם. נשבת שבתם, חגם חגא ואפר להם תחת פאר. באותה שעה תועה כנסת ישראל ביגונה ומיללת הכוני פצעוני נשאו את רידי מעלי. דודה חמק עבר והיא מבקשת אותו ומנהמת ואומרת אם תמצאו את דודי מה תגידו לו, שתולת אהבה אני. וחולי זה של אהבה אינו מביא אלא לידי מרה שחורה רחמנא ליצלן, עד אשר יעדה עלינו רוח ממרום לחזור ולסגל מעשים טובים שתפארת הם לעושיהם וממתיחים שוב אותו חוט של חן וחסד לפני המקום.

ולדבר זה נתכוון המחבר בסיפור המעשה שלהלן... (ש"י עגנון, אלו ואלו, עמ' תה)

הסיפור על הקב"ה האורג טלית מ'חוט של חן וחסד' הנמשך ממעשיהם של ישראל כדי שכנסת ישראל תתעטף בה לפניו והוא יאמר לה את דברי הדוד בשיר השירים 'הנך יפה רעייתך', הוא פרק מסיפור הגאולה היהודי, הנמתח מן הבריאה ועד אחרית הימים. הסיפור נמסר כאן בדרך האלגורית שמקורה הוא במדרשי חז"ל ('ראה מה הקדוש-ברוך-הוא מקלס לישראל – 'הנך יפה רעייתך הנך יפה' [שהש"ר א, ובעוד מקומות]) והתגלגלה באופנים רבים בספרות הקבלית. הסיפור הזה עצמו אינו מובא דווקא 'בכתבים' כלשהם כפי שמצהיר המספר בפתיחה (ועוד אחזור לכך), אבל הוא עשוי בנוסח המדרש והוא מתמוזג ברוחו לחלוטין, ומהלכו האופייני – מן השלמות הקדומה ('בנעוריה בית אביה במקדש מלך ועיר מלוכה') ועד התיקון האחרון שימתח 'שוב אותו חוט של חן וחסד לפני המקום' – הוא מהלכו המופשט השלם של סיפור הגאולה. אותו פרק בשיר השירים שממנו נטל עגנון את הצירוף 'על כפות המנעול', ששימש אותו בכמה מסיפוריו, ולימים – ככותרת כרך 'סיפורי אהבים' שלו, הוא זה המשמש לו כאן בבניית האלגוריה השלמה: האפיזודה שבה חמק הדוד ושבה תועה הרעיה בלילה עד שהשומרים קורעים את רידיה. הוא פרק ה'קריעה' של ה'טלית'. כלומר הוא פרק ההווה ההיסטורי, הרחוק מכל גאולה. המרתק בסיפור הזה, שעגנון מעבד ממקורותיו המדרשיים, הוא שקריעת הטלית, אותו פרק של מכשולים, בושח ואבדן דרך, אינו מקביל דווקא לחורבן בית המקדש ולגלות, כפי שמובן בו באורח שגור, אלא הוא מקביל לתהליך מאוחר יותר של סיאוב או קלקול המתרחש בעם, ומפסיק את רצף החוט שיצר את יריעת הטלית-חופה שבין האל והעם. כלומר עגנון מסמן כאן פרק נוסף בסיפור הגאולה, שאינו קשור דווקא באירועים היסטוריים בעלי מעמד מיתולוגי כחורבן, המרחיק אותה עוד יותר, ומרמז כי הסיפור היהודי הנצחי הזה עומד אולי בפני קרע שאין לו עוד סיכוי לתיקון.

הפרק הנוסף הזה, פרק הקרע, שנוסף לסיפור הגאולה, הוא תוספת עקרונית בעלת משמעות מטה-ספרותית מכריעה, הנוגעת לכלל יחסו של עגנון הצעיר בבואו להיות סופר עברי: הפרק הזה אינו מזוהה עם רגע משברי מובחן בתולדות היהדות (שבתאות, פרעות ת"ח ות"ט, הפילוג בין חסידות ומתנגדות, השכלה או ציונות וחילוניות למשל), משום שהוא אינו רגע היסטורי אלא הוא מצב ספרותי: הקריעה היא רגע ההווה באשר הוא. כלומר – סיפור שמעמדו הוא מיתולוגי יכול להיות מעצם טיבו המרומם רק בעבר, ואילו פרספקטיבה אותנטית של מבט ממשי על העולם, המחייב ראליוז ('ראליזם', כאן – כניגוד ל'אידיאליזם'), מערערת מעצם טיבה את המבט המכליל, העליון, והיא רואה את המציאות האנושית, היהודית הראלית, והיא תגלה כי הוא מכיל יסודות המערערים כל סיבתיות וכל כיוונית בתפיסת המעשים וההיסטוריה. עם זאת, אין לטעות ולייחס לראליזם העגנוני, בעיקר לעניין היעדר הסיבתיות שבו, איכות של חילוניות. הראליזם הוא מושג האמת' שעגנון נזקק לו פעמים רבות, והוא מחויב לו מעל כל ערך אחר. מושג האמת העגנוני לא נראה לו מחוץ חילוני דווקא אלא הוא גילום של האלוהות – באופן המורכב והרדיקלי שעגנון הבין מושג זה. ה'הווה' המפורר ביותר, החילוני והארצי, הוא בעיניו גילוי של האלוהי, לא בהיותו מופלא או נשגב דווקא, אלא בהיותו שרירותי, כאוטי, תהומי ובלתי מובן.

הקרע הזה הוא אפוא הדבר המתרחש בהווה והוא גילומו הסמלי של ההווה ההיסטורי שבו מתרחש הסיפור הבא בתוכו – 'עגנונות'. יתר על כן: הפתיחה הזאת מזמינה את הקורא לקרוא את 'עגנונות' כולו כהמשך האלגוריה של סיפור הגאולה ברמה חדשה – לא ברמת ההכללה הגורפת כבפתיחה, שבה רגע קצרצר מתוך שיר השירים אוהז את ההווה ההיסטורי כולו, אלא בצורה מפורטת ומורכבת יותר, אבל גם בה יובן כי גיבורי הסיפור ומהלכו מייצגים באופן סמלי-אלגורי את קריעתו של חוט החן והחסד שבין העם לאלוהיו – את קריעתו של סיפור הגאולה עצמו. ה'עירום' שבקריעה הוא גם יציאה מתחום כוחה המגונן של עלילת הווגיות שבין העם – כנסת ישראל, והדוד – אלוהיה. כלומר – הסיפור אינו רק סיפור על אודות יהודים השרויים בעולם ובהיסטוריה, אלא הוא חלק מן הסיפור היהודי האחד, ויש להבינו כסיפור על מערכת היחסים בין העם והאלוהים. אין כמובן לבוא ולחפש איזו דמות שהיא ייצוג של האל וכיוצא בזה, אלא לראות את הסיפורים כשתי ספירות המתארות את המציאות והן מונחות זו על זו.

בדרך הזו יצר עגנון מצב ספרותי מורכב ומיוחד במינו: כך הוא יצר מושג של סיפור יהודי סגולי; סיפור שיהודיותו איננה עשויה מלשון אחת דווקא או מאיזו מסורת ספרותית של סיפורת לאומית עברית – מסורת שהייתה כידוע ענייה למדי, קטועה וחסרת יחוד ברור, אלא היא עשויה במחובר לסיפור קיים, עתיק וחובק-כול, והוא קיים אמנם כסיפור של העם היהודי. מצד אחר, הוא יצר כאן אפשרות ספרותית משוכללת ביותר, שבה 'הקרע' – המצב ההיסטורי

שב'תוכו' ייכנס הסיפור החדש – הוא בלאו הכי מצב כאוטי ופרוץ, והוא מסוגל לקבל אל תוכו חומרים זרים, 'רוחות רעות' למיניהן, והוא יכול להיות כלי חיבור לשפע אדיר של אופני סיפור. הרי באופן הזה – כל סיפור יעמוד ביחס שהוא שייכות ו'קריעה' בעת ובעונה אחת לסיפור היהודי האחד.

בסיומו של הסיפור יצר עגנון מבנה מקביל אך מהופך, הקושר את הסיפור מכיוון אחר אל ה'עם': בן-אורי ודינה, גיבורי הסיפור, נותרו פרודים ואבודים בעולם – דינה התגרשה מבעלה ר' יחזקאל שנישואיה עמו היו ריקים מתוכן – גם בגלל אהבתה לבן-אורי וגם בגלל אהבתו של יחזקאל לפרדילי. הרב שחיתן את דינה וגם ערך את גירושיה רואה בחלום 'את השכינה בדמות אשה נאה כשהיא עטופה שחורים ועדיה אין עליה והיא מנידה עליו את ראשה בצער' (שם, עמ' תיד-תטו). ומן החלום הזה הוא יוצא לחפש את בן-אורי ב'גולה' ואומר לאשתו 'אל תבקשיני, חובת גלות נתיחייבתי לתקן עגונות'. אבל היציאה הזו אינה מתקנת את הסיפור ואינה 'מתקנת עגונות', ובמקום זה – הרב עצמו, נציגן של הלכות היהדות המעשית ומסורתה בסיפור, נעלם גם הוא, וגם אשתו נותרת עגונה: 'נשק את המזוזה ויצא. בקשוהו ולא מצאוהו' (שם, עמ' תטו); וזו מובאה מאותו פרק משיר השירים ששימש בפתיה, הנסבה עכשיו אל דמות הרב). אבל גם זה אינו סופו של הסיפור; מכאן ואילך מתפורר הסיפור עוד ועוד. בתחילה מביא המספר גרסאות שונות: 'אומרים שעדיין הוא תועה' (שם, עמ' תטו). ראשית מובאת גרסת שד"ר אחד שנדר בגולה וראה אולי, ספק בחלום, את בן-אורי מצייר ולידו זקן אחד. ואחר כך 'התחילו הרבה מספרים, אבל סיפורם נעשה מפוקפק יותר ויותר והופך 'מעשיות נוראות ונפלאות' בנוסח מעשיות חסידים שחלקן בדוטה וחלקן שקר גמור. ולבסוף מגיע סימונו של הזמן ההווה:

כעת יאמר שהוא סובב הולך בארץ הקדושה. הגדולים מפקקים בדבר ויש מהם שמלגלגים. אבל תינוקות של בית רבן אומרים שפעמים בערבים מזדמן להם זקן אחד, מתקרב להם ומציץ לתוך עיניהם והולך לו. ומי שיודע אותו המעשה שסיפרנו לעיל אומר שזקן זה אינו אלא אותו הרב. ולאלקים פתרונים (שם, תטו).

גיבורי 'עגונות' נעלמים בעולם. נוכחותם עוברת למישורים אחרים – לחלום, ובהמשך – לסיפור-עם מופרך ובסוף לשברי רשמים של ילדים שאין בהם עוד כל עדות של שייכות לסיפור, אבל מי שמכיר את המעשה – אומר משהו על שייכותם אליו. יתר על כן, בסופו של הסיפור – לא הגיבורים הם עניינו אלא הרב, חוליית הקשר האחרונה עמם, שהלך בעקבות חלום שהוא פירשו כן, ואולי שגה? וגם הוא נעלם. ההיעלמות הזו בערפל אי הידיעה יוצרת רושם מורכב ביותר: הגיבורים, שהתקרבו והוארו על ידי הסיפור בוכות אהבתם, הפכו 'עגונים' ונסוגו אל תוך חשכת הבדידות שאין בה סיפור, אבל החשכה הזו היא ה'עם' וסיפוריו. הסיפורים

האלה שונים מהותית מסיפורו המגובש והתקף של המספר; הם רבים וגם חסרי אותו תוקף של אמת, אבל הם רוחשים בעם ובחיים. בדרך הו נמוג הסיפור אל תוך ה'עם'. הסיפור אמנם נכשל בכינונו המחודש של מקדש מעט בירושלים, משום אותה עגינות פנימית המנצחת כל חלקה טובה בעולמו, אבל הוא מוצא את מקומו באיזו הוויה של חיים וסיפור הנמשכת והולכת מחוץ לו. אבל לא פחות מזה: ברור כי הווייתו של סיפור ה'עם' מקבילה לאבדנם ולערטילאיותם של הגיבורים לאחר פרדתם. הם תלושים ממקום ומומן והם מרחפים באזור דמדומים שבין עובדה ובלוטה.

בדרך הו יצר עגנון מעין שייכות כפולה – הן לסיפור היהודי העל-היסטורי, סיפור הגאולה, הן לסיפור ה'עם' ש'עגונות' נשתל בתוכו. ברור כמובן שזהו מעשה של יצירה גמור: אין תקדים ספרותי עברי-יהודי לסיפור שהוא יצירת אמנות המצרף עצמו לתולדות העם במובן החמור, הדתי-משיחי של המושג ובונה בדרך כה מתוחכמת קשר אחר לגמרי – עם מעשיות עממיות הרווחות בנוסחים משתנים בכל מקום יהודי. אופן הקישור שיצר עגנון בסיפור 'עגונות', שבו הקשר נעשה באמצעות 'קרע', יוצר מרחב רחני חופשי לחלוטין בתוכו. אבל יש להדגיש: עגנון ב'עגונות' נשבע שבועת אמונים למערכת השייכות הו ולמכלול משמעותה, ובזאת העמיד עצמו כסופר לאומי במובן שאין עמוק ממנו. לא הרעיון הציוני הוא העושה זאת, אלא ה'נושא' הגדול שלא יזו ממנו – תולדות ה'עם' בהיסטוריה.

יש עוד לייחד מבט על שתי המילים הפותחות את הסיפור: 'מובא בכתבים'. הראיה מן הכתוב היא כידוע דרך הביסוס וההוכחה בכל הספרות היהודית לענפיה הרבים. ה'כתוב' הוא המקור לכל פירוש, והוא גם הבסיס למבנה הספרותי הצומח לאורך ההיסטוריה. ה'כתוב' הוא הקודם. הוא הקודם בזמן ובערך, והוא מובן ככתוב יותר ממה שנכתב אחריו או עליו. הוא בבחינת חרות באבן הקשה של הזמן. לגבי ה'זו"ל ה'כתוב' היה התנ"ך, אבל לגבי חכמי ימי הביניים גם ה'זו"ל הפכו 'כתוב' ולמאוחרים יותר הפכו הקודמים ל'כתוב' – עד היום הזה, שבו עגנון וביאליק הם 'כתוב'. המנגנון הזה של הפיכת הקודם לגבוה מצד הסמכות הרוחנית, עד הפיכת הקדמון לסמכות הרוחנית העליונה, הוא מנגנון תרבותי אוניברסלי, אבל היחס המיוחד ל'כתוב' כמסמן כתב, והתמרור המורה עליו – 'ככתוב' (לסוגיו השונים) – הוא עברי, והוא כרוך בתולדות העברית כהשתלשלות של לשון ואמונה. ה'כתוב' הוא מסד. הוא כמבנה הקבוע בעולם; הוא מקום. ממנו יוצאים ואליו באים. הוא יציב יותר מארץ והוא קיים בזמן בדרך שרק כתבים קיימים בו – באותה דרך של העתקה שעגנון הקדיש את 'אגדת הסופר' לפירושה. הכתבים מועתקים ועוברים בזמן ומקבלים אל תוכם את משמעות הזמנים.

פתיחת 'עגונות' ב'מובא בכתבים' היא מחווה עקרונית וגם טקסית: עגנון הצעיר מודיע בזאת שהוא משתית את יצירתו על מבנה ההוכחה והלימוד היהודי העתיק, שבו הכתוב החדש מציג עצמו כטפל לקודם וכנובע ממנו. אבל הפתיחה הזאת אינה פשוטה. הסיפור הזה על

הקב"ה האורג יריעות של טלית הנקרעות והולכות משום 'מכשול רחמנא ליצלן' אינו מצוי ב'כתבים'! הוא עשוי אמנם בסגנון הנובע מלשון המדרש, והוא מתחפש היטב לסיפור מסורתי ותבנית היסוד שלו היא סיפור הגאולה, אבל הוא אינו סיפור מסורתי כלל והוא מכיל גם פערים מזוירים שאינם אופייניים לסיפור המדרשי. זהו סיפור עגנוני לכל דבר. במובן מסוים זוהי ציטטה מדומה.³ אבל לא בזה העניין. משום שהציטטה המדומה הזאת משמרת היטב את רוחו של סיפור הגאולה הקבלי-חסידי. העניין הוא בזה שעגנון יוצר מבנה אוטונומי המכיל גם את בסיסו הקדמוני כיסודות שהופנמו בתוכו. כך עגנון משנה את אופן העמידה של יוצר עברי מול הסמכות הכתובה הקדומה וטוען שהסמכות הזו גם היא בגדר יצירה ושהיא נובעת מתוך הכותב לא פחות מאשר מן ה'כתוב'. מה שהיה בבחינת בסיס אובייקטיבי הנתון מחוץ להווייתו ההיסטורית והאישית של יוצר עברי מסורתי, הפך כאן לאיבר חי ביצירה; קיומו נבלע ב'אני' היוצר.

בדרך הזאת מובן הסיפור היהודי העל-היסטורי, סיפור הגאולה, כסיפור הנתון עדיין לשינוי; כסיפור ההולך ונוצר עדיין וכמקיים סוג כלשהו של 'חוט' בין העולם הזה, האנושי, לבין עולם הנצח של סיפור הגאולה, אך מצד אחר – מושג ה'עם' עצמו עבר ערעור חמור. מיהו ה'עם' הזה? האם הוא אותה ישות אלגורית אחדותית הגלומה בדמות הרעיה מ'שיר השירים'? האם נותר ממנה דבר מוחשי ומובן בסופו של הסיפור?

ב

בסיפור הקצר 'שלוש אחיות' בונה עגנון מצב מנוגד לזה המונח ביסוד 'עגונות': בניגוד לעגונות הנשען על סיפורו המכונן המקיף ביותר של ה'עם' והוא נמוג אל תחומם של 'סיפורי-עם', 'שלוש אחיות' מוצג כסיפור-עם על אף שאינו כזה כלל. יתר על כן, עגנון מציג כאן מעין סיפור-עם, או מעשייה אמנותית, שמהלכה סותר את יסודותיו החינויים ביותר של סיפור ה'עם':

שלוש אחיות

(לב. כצנלסון ברכה)

שלוש אחיות דרו בבית אפל והיו תופרות כלי לבן לאחרים. מאור הבוקר עד חצות לילה, ממוצאי שבת עד ערב שבת עם חשכה לא זזו מאצבעותיהן לא מספרים ולא מחט ולא פסקה גניחה מלבן, לא בימות החמה ולא בימות הגשמים. אבל ברכה לא ראו בעמלן, ואם מצאו פת חריבה לא היה בה כדי שביעה. פעם אחת נתעסקו בעשיית כתונת נאה לכלה עשירה. משסיימו מלאכתן נזכרו צרתן שאין להן כלום חוץ מעורן על

³ ראו: ג' שקד, פנים אחרות ביצירתו של ש"י עגנון, תל-אביב 1989, עמ' 11-27.

בשרן, ואף הוא מזקין ותושש.

נתמלא לבן צער.

נתאנחה אחת ואמרה כל ימינו אנו יושבות ומתייגעות לאחרות ואנו אפילו פיסת בד כדי לעשות לעצמנו תכריכים אין לנו.

אמרה שניה אחותי, אל תפתחי פה לשטן.

ואף היא נתאנחה עד שזלגה דמעות.

ביקשה שלישיית לומר אף היא דבר. כיון שפתחה לדבר ניתזה צינורה של דם מפיה וטינפה את הכתונת.

כשהביאה את הכתונת אצל הכלה, יצא הגביר מטרקלינו. ראה את הכתם. גער בתופרת והציאה בניזיפה. ואין צריך לומר שלא נתן לה שכרה.

הוי, אילו רקקה שניה דם והשלישית היתה בוכה, יכולים היינו לכבס את הכתונת בדמעותיה ולא היה הגביר בא לידי כעס. אבל אין הכל עשוי יפה בעתו. ואפילו הכל היה עשוי יפה בעתו, כלומר אילו היתה זו בוכה אחר שזו רקקה דם, עדיין אין כאן משום נחמה גמורה (ש"י עגנון, אלו ואלו, עמ' קצו-קצז).

'שלוש אחיות' אינו סיפור עממי וגם אינו מבוסס על מקור עממי. הוא מבוסס על שיר יידי פרי עטו של י"ל פרץ – 'שלוש תופרות', הכתוב במעין נוסח עממי, או שיר-עם אמנותי. 'שלוש תופרות' גם הוא אינו מבוסס על מקור עממי, אלא הוא עיבוד, או פרודיה רצינית של שיר אנגלי נודע מאד – 'שיר הכותונת' (*The Song of the Shirt*) מאת תומס הוד. 'שיר הכותונת' היה בחציה השני של המאה התשע עשרה מעין המנון הקובל על גורלם של המקופחים המנוצלים על ידי המעבידים בעלי ההון. הוא היה השיר המפורסם ביותר בעולם המערבי בנושא זכויות העובדים ובמיוחד – זכויות הנשים העובדות. הוא פורסם לראשונה ב'פאנץ' הלונדוני ב-1843 וחולל סערה. הוא תורגם מיד לכמה לשונות אירופיות וזכה לאין-ספור חיקויים, פרודיות ועיבודים. הוא עובד למחזה, הולחן והפך למוטיב איקוני של ציורים. פרץ נשען על פתיחתו של 'שיר הכותונת' בדיוק רב, אך הוא ממשיכו בכיוון משלו – המקנה לו מהלך משולש המוביל לאסון. גם המשכו של השיר עושה שימוש בפרטים שונים מ'שיר הכותונת'. פרץ שינה את זהות הגיבורה – מתופרת אומללה אחת (הגב' בידל מלאמבת), שאינה נזכרת בשיר אך זהותה נודעה בעולם בצד השיר) – לשלוש נשים תופרות, והוא גם הוסיף את סממני העולם היהודי ונימות דיבור אופייניות. להלן מובא תרגום מילולי של השיר (המקור שקול ורדו; התרגום שלי, א"ה):

שלוש תופרות

אדומות העיניים, כחולות השפתיים
 ובלחיים – אף לא טיפת דם.
 חיזור הוא המצח, שטוף בזיעה,
 קטועה הנשימה ולוהטת –
 שלוש נערות כך יושבות ותופרות.

נוצצת המחט, צחור הפשתן כמו שלג,
 וחושבת אחת: תופרת אני ותופרת,
 תופרת ביום ובלילה תופרת
 אך שמלה לחופה לא עשיתי –
 מה יוצא לי מכל תפירתי?

אינני נרדמת אינני אוכלת,
 אתרום לקופת ר' מאיר בעל הנס
 אולי הוא יביא לי תיקון –
 אפילו אלמן, יהודי זקן
 עם המון ילדים.

וחושבת שנייה: תופרת אני ואורגת,
 ואורגת לי צמה מאפירה.
 הראש לי קודח, מכות הרקות
 ובקצב מכה המכונה
 טא־טא, טא־טא, טא־טא.

הוא רמוז לי, והבנתי –
 בלי חופה ובלתי טבעת
 יהיו משחק וריקודים
 ואהבה – אולי שנה שלמה.
 ומה אחר־כך? אחר־כך?

והשלישית יורקת דם ושרה:
 אני תופרת לי עד מחלה, עד עיוורון,

הלב נצבט עם כל דקירה,
 ויש לו השבוע חתונה,
 אינני מאחלת לו כל רע.

אהה, נשכח כל שהיה!
 מקופת הקהל לי יתנו תכריכים
 וגם פיסת קרקע קטנטנה,
 ואז אנוח באין מפריע
 ואז אישן, אישן, אישן.

'שלוש אחיות' ממשיך בדרכו של פּרֶץ; הוא סיפור המבקש להישמע כסיפור-עם ולהישען על הנוסחה הנפוצה ביותר בעולמם של סיפורי-העם – 'שלוש אחיות'. הנוסחה הזאת פועלת בו פעולה מרתקת ועגנון מפיך ממנה מהלכים רבי רושם. כל האקספוזיציה (עד 'פעם אחת') הופכת מכוח השילוש הזה לסמל כביר וחובק-כול ההופך את גורל הנשים התופרות לתמונה קודרת המושלכת על גורל האדם בכלל. עם זאת: המספר בסיפור הזה אינו מבקש להישמע כמספר סיפור-עם שגור, ובשלב מוקדם מאד הוא קובע סדקים בולטים במסכת הכמו-עממית שלו. הוא כמו עומד בצדו של הסיפור כאילו היה מחזה המוצג על בימה, והוא מעין מספר-מתווך המדווה עליו לקהלו. שלושה פעמים הוא חושף את נוכחותו הפעילה: במשפט השלישי: 'אבל ברכה לא ראו בעמלן', שבו הוא מגלה כי הוא יודע שסיפורו עד כאן אמור ליצור ציפייה לכך שהאחיות יפיקו רווח רב מחריצותן ועבודתן האינסופית, והוא בא להזים את הציפייה הזאת; בפסקה הלפני-אחרונה: 'ואין צריך לומר שלא נתן לה שכרה', שבה הוא מלכסן מבת אל קהלו, ומאשרר את אותו היעדר ציפייה לשכר ולרווח, כאומר: 'אתם ואני יודעים בוודאי...!', ומוסיף לכך איזו ודאות מוסרית: התופרות הפסידו את שכרן כי הן השחיתו את בד הכותונת (שהיה, כנהוג, בבעלותו של הגביר) ובעיקר – את ערכה הסמלי, ובכך הוא חותם את חלקו הראשון של הסיפור; ובפעם השלישית – בפסקה האחרונה, שהיא חלקו השני של הסיפור המוקדש כולו לדברי המספר על אודות העולם הזה שהוא סיפורו על אודות שלושה האחיות: 'הוי, אילו רקקה שניה דם והשלישית היתה בוכה...!', הוא עומד נוכח העולם הזה, ומביע משאלה שניתן יהיה לכבס את הכותונת המוכתמת בדמעות, ומבין שאין כל אפשרות להפך ולשנות את סדר הדברים. המילים האחרונות הופכות בבת אחת את האמור לפנין לסמל קודר. אין המדובר בכביסה מעשית של כתם דם בדמעות, אלא ביכולת לבכות ולהיטהר ולהתאושש עוד לאחר שבר וחורבן שהם כתם הדם, כי כתם הדם הוא גילוייה של מחלה סופנית ובעצם הוא גילויים של שבר ופגימה בממדים גדולים ועמוקים ביותר. אי יכולתו של המספר לשנות את סדר הדברים היא תמרוז מטה-ספרותי מרתק, משום

שבכך טוען המספר שהוא אינו יוצרו הכול-יכול של הסיפור. גם אם הוא מחברו, הוא אינו חופשי לעצבו כרצונו. הוא עד לאמת החזקה ממנו והוא מחויב לה יותר מאשר לעצמו ולציפיותיהם האנושיות של בני אדם, הקוראים 'הוי, אילו, ונכספים שהדברים יהיו 'פים' ו'בעתם' כמעשי הקב"ה בכריאה וכגשמים בתפילת הגשם. בדרך הזו יוצר עגנון ממד של אמת; תחום עצמאי וחזק מכל זיקה חיצונית של איווי או אידאה. האמת הזו גם אינה זהה עם צדקתם המדומיית של מעשי האל דווקא, הרי נאמר כאן בפירוש ש'אין הכל עשוי יפה בעתו'. עבודת הכתיבה והסיפור בעיניו איננה אפוא יצירת בדיון ו'דמיון' אלא מעקב דרוך, החייב להיות נאמן לחלוטין, אחר התרחשות שהיא חיצונית לתודעת הסופר ואובייקטיבית באשר לו. המילה 'מעשה' כאן איננה מכוונת למשהו רופף מצד מציאותו כמו 'מעשייה', אלא היא מסמנת משהו ש'נעשה בעולם', ולכן חלו בו חוקי העולם החזקים והמכריעים ביותר והוא ראוי להיות בבחינת מופת. משהו המגלם חוק נצחי העליון על הכול.

*

שירו של פרץ עוסק בעוני ובמחלה והוא מגולל באורח מוחצן והד-משמעי את דברו על עריריותן של האחיות, על עונין ועל מחלת השחפת המכלה כבר את ריאותיה של האחות השלישית. גם אם יש בו לרגע קצר איוה ריכוז של ביטוי, כמו ב'אני תופרת לי עד מחלה ... עד עיוורון' (במקור היידי: 'איך ניי מיר קראנק, איך ניי מיר בלינד'), הוא אינו מבקש ליצור ביטוי חד-פעמי החורג אל מעבר לביטויי הקובלנה המבקשים לפרוק את מטען המצוקה ולהיסוג. אלו שדרים אמוטיביים שאינם מבקשים להפוך לתובנה דיסקורסיבית כלשהי. עם זאת, ברור כי עגנון לא זלזל בשיר ולא ראה בו רק מקור לסמל הגדול של שלוש אחיות תופרות, אלא הוא ראה עצמו מחויב ל'מעשה' המגולם בו, משום שהוא נוטל מן השיר פרטים רבים ומטפל בהם בתשומת לב גדולה: הרושם הנוצר על ידי הריתמוס והחזרות – כאילו שלוש האחיות עובדות עד אין-סוף (יסוד הבא משירו של הוד), חתונת העשיר, סדר הדיבור בין האחיות, יריקת הדם, האנחות – כל אלה מצאו את מקומם בסיפורו. אבל עגנון מיקם את הפרטים הללו בתוך מערכת חדשה לגמרי, מורכבת להפליא ושונה מאד מצד העולם הנפשי והמוסרי המגולם בה. הוא גם מסלק מתוכו את פרטי העולם המודרני (=מכונת התפירה) ויוצר עולם ארכאי ועל-זמני. ובעיקר: עגנון יוצר מתח עז ומתמיד בין הסמל העממי של שלוש האחיות וממדי ההכללה הכבירים שלו לבין מרקמו המיוחד של הסיפור, המצביע בכל פרט מפרטיו על היותו סיפור-לא-עממי ואפילו אנטי-עממי. 'שלוש אחיות' הוא 'שדר גרסיסי' בלשונה של לינדה הצ'און,⁴ המזכיר בשורה ארוכה של אמצעים (שיתוארו עוד להלן), את מתארו המעוצב היטב של הדיבור; את התנודות הדקות ביותר של הטון ומטענו האמוטיבי ואת הפערים הרבים והמשתנים

בין ה'עולם' לבין הדובר. זהו מקרה מובהק של 'אנר המודע לעצמו' בלשונו של רוברט (אורי) אלטר.⁵ ובכל זאת, כפי שאטען בסוף, עגנון אינו מבקש לבטל כליל את הממד העממי-מיתי, אלא ליצור מצב ספרותי המתוח בין המודוס העממי לבין זה הרומניסטי.

'שלוש אחיות' נפתח בסדרה של הכללות: ארבעה משפטים שהם האקספוזיציה של הסיפור; הם מכלול הידע המקדים הדרוש לבניית הסיפור בשלמותו. ארבעת המשפטים ערוכים בשתי קבוצות: שניים מול שניים. שני הראשונים עוסקים בעבודתן של האחיות ושני הבאים עוסקים ב'חיים' שלמענם עובדות האחיות. המשפט הראשון פועל כמעין אקסיומה: הוא החוק המוחל על הסיפור כולו.

שלוש אחיות דרו בבית אפל והיו תופרות כלי לבן לאחרים.

אם נביט רגע ארוך יותר במשפט הזה, יתגלה כי חלקו השני מתייחס לראשון בדרך מתוחכמת להפליא: הוא מצמיח מעין ניגוד לו – ניגוד שבין 'בית אפל' ל'כלי לבן'. אלא שהניגוד אינו פשוט – 'לבן' אינו ניגודו של 'אפל' אלא הוא מובלע באשכול של ניגודים שקם בעקבותיו: 'כלי לבן' הם כלי נישואים (מצעים וכותנות), ומיד מזדקרת העובדה ששלוש האחיות אינן נשואות, הן מתגוררות בבית אחד. יתרה מזו, נראה כי כל ה'אחרים' נישאים ואילו שלוש האחיות העריריות, דווקא הן היוצרות את כלי הנישואים. זאת ועוד, מכוח הניגוד המובלע במשפט מוחש כאילו כל העולם עסוק בנישואים וכולו מוצף אור בעוד שלוש האחיות החוקות ב'בית אפל' הנראה כבור קבר. ויש להדגיש עוד את העובדה המובלעת בניגוד הזה (ושאיננה מוחשת כלל בשיר של פרץ) – כי דווקא נשים עריריות עוסקות בכלי היוזוג. מן המתח הזה, המתח המיני שבין הנשים הבודדות לבין מעשי היוזוג הגלומים בכלי הלבן, עתיד הסיפור העגנוני להיבנות.

המשפט השני, הארוך והמורכב, בונה תמונה קיצונית ביותר של זמן ועבודה. המשפט בנוי לתלפיות כשני עולמות-זמן השרויים זה בתוך זה, ושניהם מסודרים בדייקנות: מידות הזמן החיצוני גדלות – יממה, שבוע ועונות השנה – 'מאור הבוקר עד חצות לילה, ממוצאי שבת עד ערב שבת עם חשכה... לא בימות החמה ולא בימות הגשמים', ואילו תנועת העבודה היא מונוטונית, זעירה ואין-סופית: 'לא זוו מאצבעותיהן לא מספרים ולא מחט ולא פסקה גניחה מליבן'. יתר על כן, הזמן החיצוני, החולף בזמן העבודה, מתואר כך שמידותיו מתפשטות עד קצה האפשר ממש, אם מצד צורכי הגוף ואם מצד ההלכה היהודית, עד שנדמה שהזמן שבו מתרחשים ה'חיים', הזמן שלמענו מתפרנסות האחיות, מתכווץ ונעלם מן התמונה כליל. ומולו מתוארת העבודה כתנועה לא-רצונית כמעט, מונוטונית ומכנית, שבה המספריים והמחט קונות עצמאות וזוות מעצמן כמטאטאים ב'שוליית הקוסם'. הקטלוג היוצר את רושם המונוטונית

החזק הזה עשוי כולו שלילות – 'לא... לא... ולא... ולא... ולא... ולא', והשלילות האלה הן המקשרות בין תמונת העבודה המונוטונית לבין עונות השנה המקיפות אותה! מורכבותו של המבנה הזה ראוייה למבט שהוי. לא זו בלבד שגיבוב המילה 'לא' יוצר בעצמו מתח שלילי, אלא שהמעבר בין תנועת המחט והמספריים לעונות השנה באמצעות המילה 'לא' יוצר ממד סמלי נוסף: שלוש האחיות עיוורות לעונות השנה. 'עונה' בעברית אינה מסמנת רק פרק במעגל השנה, אלא היא המילה לפרקי הפריזון הנשי. היוצא הוא שעבודת האחיות מנתקת אותן כליל ממעגל הפריזון, מממד הטבע שבאדם. עוד יש להתבונן רגע בקטלוג העבודה, המשלב בין עבודת המחט והמספריים גם גניחה: 'ולא פסקה גניחה מליבן'. גם קולות המצוקה הפכו חפץ מכוח הקטלוג.

מול שני המשפטים הראשונים באים שני משפטים קצרים ונחרצים. הסיפור שולל מן האחיות כל סיפוק וכמעט גם כל פרנסה: לא 'ברכה' ולא לחם. והתמונה קיצונית עוד הרבה יותר: לא 'לחם' כי אם 'פת חריבה', ולא השתכרו אלא 'מצאו'. כבר כאן מוחש מאד כי מבנה המשפטים ומבחר המילים פועלים כאן כבשיר: המבנה המורכב של המשפט הארוך ומבני חלקיו ומקצבו יצרו רושם גורף, מעוות למעשה, של חיי האחיות, והמשפטים הקצרים מקצינים זאת עוד וביתר שאת. התמונה היא מרה ובוטה: ה'חיים', הדבר שלמענו עמלות האחיות כסיופוס, הוא דק ומתחמק ונעלם כמעט מידיהן.

כאן מסתיימת האקספוזיציה, בלי כל סימן גרפי מיוחד (כפתיחת פסקה למשל), אלא רק באמצעות הפרת ההכללות הללו במילים 'פעם אחת'. הכול נעצר, ובמקום הזמן המוכלל והמחזורי ובמקום המבט המרוחק והמכליל בא מבט ממוקד בזמן אחד. הכותונת הנאה לכלה העשירה – היא העוצרת את התנועה האין-סופית. הכול משתנה באחת. המבט לוכד את האחיות ברגע שונה לגמרי ממה שהקורא הורגל אליו – רגע סיום המלאכה. לא חפצים עושים כאן כרצונם אלא שלוש האחיות עוצרות את מעשיהן ונזכרות: 'משסיימו מלאכתן נזכרו צרתן שאין להן כלום חוץ מעורן על בשרן, ואף הוא מזקין ותושש'. די בהקשבה למשפט הזה, למקצבו החדש, לחרוים השקטים הנכנסים בו ולסיומו המצמרר – כדי לחוש באחת שנעלמה כל האירוניה המרוחקת של הפתיחה וכי קשב חדש, אינטימי ומשתתף, תפס את מקומה.

היחס בין האקספוזיציה ל'דבר' המתחיל ב'פעם אחת' עתיד עוד להתבהר ולצמוח למערכת מורכבת ביותר, שהיא מרכזו של הסיפור. אני נוקט את המילה 'דבר' כתרגום למילה היוונית 'לוגוס' כפי שהיא משמשת במושג 'פרולוגוס' (פרולוג). 'לוגוס' דומה במשמעותה ל'דבר' במשמעותה התנ"כית: דיבור, דיבור המגלה דרך, עיקרון (דבר אלוהים למשל), וגם חפץ, אירוע ומעשה. היחס בין האקספוזיציה לבין ה'דבר' ב'שלוש אחיות' הוא של כלל והיוצא מן הכלל. התפנית המתרחשת ב'פעם אחת' עתידה להפר כליל את הכלל שתואר בפתיחה.

במשפט החותם את הפסקה הראשונה מתגלה תפקידו המכריע של המצלול בסיפור. עגנון מעמיד בכונה מצלול שונה מול האנומטופאות הביטות של פרץ החזרות הנחרזות, היוצרות מעין מלודיה מקוננת המקיפה את היזכרותן של האחיות, וסיומו בפסוקית 'ואף הוא מזקין ותושש'. הוא מכתיר אותו במצלול כה רב הבעה וכה רחוק מן העולם השכלתני של משפטי האקספוזיציה עד שאי אפשר שלא לראות שחלק חשוב מאד ברצף שנוצר עד כאן טמון במישור המצלול. לא רק המקצבים המשתנים ממשפט למשפט אלא גוני ההברות וזיקותיהן העשירות עם משמעות המילים.

וכאן, אחרי שכל המהלך שנבנה עד כה החזיק פסקה אחת ארוכה, מקדיש המחבר פסקה שלמה לשורה אחת: 'נתמלא לבן צער'. זהו יסוד שירי מובהק: השימוש בצורה הגרפית של הטקסט כדי להעצים את כוחו. שלוש המילים הללו עומדות פתאום לבדן מול הפתיחה, ובאחת מתגלה הדרמה העדינה שאליה מכוון עגנון את המבט: מול 'אלא פסקה גניחה מלבן' נאמר כאן 'נתמלא לבן צער'. מה שהיה בגדר פורקן מכני, העשוי הסכנה והרגל, משתנה, מתהפך, לתהליך של התמלאות ברגש, להרגשה ולהכלה. מה שנתפס כדמויות קטנות הכלואות במעשים זעירים וחזורים כמכונה, צומח לנגד עינינו להיות דמויות אדם גדולות ומלאות ערך. והעיקר הוא השינוי במיקוד: מה שהחל בריחוק אירוני והמשיך באותה עצירה והיזכרות בצרה מגיע כאן לעצירה והתבוננות בצער. המשפט הזה, בגלל מיקומו ודרך ההובלה אליו, אינו רק על אודות צער, אלא הוא נושא את משמעותו הפשוטה והגדולה בעצמה מפתיחה ומביא אותה אל הקורא במלוא פגיעותה וחומרתה. די להיזכר לרגע נוסף בשורות השיר המייבבות כדי לראות את ההבדל בין פריקה סנטימנטליסטית של רגש לבין הכלה שלו. כאן, במקום הזה פנה עגנון עורף לשיר ושינה לחלוטין את עניינו.

בחלקו השני של הסיפור, במקביל למבנה השיר, אומרת כל אחת דבר־מה. כל אחת דבר אחר. מ'שלוש אחיות' הן הופכות לשלושה בני אדם נבדלים כשכלל אחד דבר אחר לאמרו. אין זה רק מעבר טכני מתיאור לדיאלוג. ברצף התנועה שנוצר עד כאן – שבו הצטיירה התקרבות הדרגתית של המבט והעמדה אל האחיות – מוחש היטב שהדיאלוג הוא שיאה של ההתקרבות הזו: מה שתואר ממרחקים גדולים של חלל וזמן מתואר כאן מתוך קרבה שהיא כה אינטימית עד שהיא שרויה גם בתוך מעגל קולן של האחיות וקולטת את צביונה הנבדל של כל אחת מהן. עגנון, כפרץ בשירו, מסדר אותן על פי סדר של התגברות שבו האחרונה היא היורקת דם: הראשונה 'נתאנחה', השנייה 'אף היא נתאנחה עד שזלגה דמעות', והשלישית – 'כיון שפתחה לדבר ניתזה צינורה של דם מפיה'. אלא שהסדר הזה הופך בסיפור למבנה מורכב ועתיר גוונים שאין להם כל תקדים בשיר: כל אחת אומרת שני דברים. ניתן להגדיר אותם כדיבור שכלי מול דיבור רגשי – אנחה למשל. הדיבור הרגשי יוצא בדרך בלתי אמצעית מן הגוף; מן החזה; מן הלב.

האחות הראשונה נאנחת קודם ורק אחר כך אומרת, והיא אומרת את הדבר הארוך ביותר. האחות השנייה מדברת קודם, מעט, ואחר כך היא נאנחת וגם בוכה וזולגת דמעות. השלישית: היא מבקשת לדבר ובו בזמן פורצת מפיה לא אנהא אלא 'צינורה של דם'.

הדברים הללו אינם דקדוקי עניות אלא מהלך עלילתי מלא מתח. כל אחת מן האחיות מעמידה אופי אחר ויחסים אחרים בין הרגש והגוף לבין השכל. הראשונה מקדימה את האנהא לדיבור כנפרעת ממנה ומן הגוף והיא המאריכה בדיבור. היא הנבונה והשכלתנית בין האחיות. הדברים שהיא אומרת הם פשוטים לכאורה אבל הם זיקוק סמלי רציני מאד של מצבן: היא מדגישה כי הן נשים. היא האומרת 'כל ימינו אנו מתייגעות לאחרות'. מה שהיה ניגוד סתמי בראשית הסיפור – 'כלי לבן לאחרים' – מתחדד כאן לניגוד בין נשים עריריות לנשים נשואות. דומה שרק כאן צמחה מודעותן להיותן נשים ולא בני-אדם סתם. בבת אחת משתנה משמעותה של ה'צרה' שתוארה קודם. העובדה ש'אין להן כלום חוץ מעורן על בשרן' איננה מובנת עוד רק כעוני חומרי אלא כמודעות לבדידות, היעדרם של זולת ובן-זוג, היעדרה של ידדות ובעיקר – של מיניות פעילה ואימהות. והיא מוסיפה עוד דבר: 'פיסת בד לעשות לעצמנו תכריכים אין לנו'. כאן מנצל עגנון את כפל המשמעות של 'כלי לבן' שבפתיחה; כפל משמעות שהיה רדום עד כאן. לשני הסוגים של כלי הלבן, למרות ההיפוך הברור בהקשר שבין נישואים למוות, יש תפקיד דומה: הם סמלי טהרה. הם סמלי הערך, הקדושה והטקס של הנישואים והקבורה. דברי האחות הראשונה אינם אפוא בגדר תלונה ויבבה כלל אלא תובנה חמורה: את טקס היוזוג החמצנו. לא היינו בעתו ובעונתו. והנה, הטקס הבא המתקרב אלינו – אנו קרובות להחמיצו גם כן. היא הבונה את הזיקה בין בגדי נישואים לבין בגד המוות כזיקה נכונה ומחייבת.

האחות השנייה, לא זו בלבד שהיא ממעטת בדיבור, אלא שהדבר שאותו היא אומרת הוא שיש לשתוק ולא לדבר. היא מביעה פחד מפני הדיבור כאילו צפון בו ובהמשכו המוות עצמו. אבל מצד אחר – היא נאנחת ובוכה, וכאן יוצר הסיפור חוקיות חדשה ומרתקת שחל בה מעין 'חוק שימור האנרגיה' במשק הרגשות והגוף: מה שנחסם מצד הדיבור והמחשבה נצבר ופורץ דרך הגוף ונווליו. כאן, לפי שעה, דמעות בלבד. האחות השנייה ניצבת בין הראשונה והשלישית לא רק כממוצע ביניהן אלא כנקודת תפנית. עקרון השתיקה, שהיא סומכת ידיה עליו, מתגלה כ'פתח לשטן' גם הוא. או ההיפך הגמור: היא ניסתה לחסום מה שנפרץ בידי הראשונה אבל איחרה את המועד. ה'פתח לשטן' נפתח.

האחות השלישית יורקת דם; 'ניתזה צינורה של דם מפיה וטינפה את הכתונת'. כתם הדם הזה הוא הכתם האסור ביותר שיהיה על כתונת כלה לפני כלולותיה. מן הכתונת והדם צומחת תמונה מחרידה: האחות הפכה באמצעות הכתם את הכתונת לכתונת הכלולות שלה. יריקת הדם הזה, הנזכרת גם בשיר, מאבדת כאן לחלוטין את איכותה המלודרמטית, האופיינית לסיפורי העוני והניצול של המאה התשע עשרה ולאופרות הנשיות הגדולות של ורדי ופוצ'יני,

כשם שהיא מאבדת כמעט כל קשר לסיבתה הפתולוגית במחלת השחפת. יריקת הדם בסיפור היא יותר מכול נפשית ופסיכוסומטית. כתם הדם שניתו על הכותונת הוא דם בתולין שפרץ, לא בעתו, ולא מן הרחם, אלא מן הפה. במקום תמונה סוחטת דמעות צומחת כאן תמונה גרוטסקית. לא ממדי הכתם עושים אותה ואפילו לא מיקומו על פני הכותונת, אלא המהלך השלם והרצוף של החילוף מן המיניות והרחם אל הפה. החילוף הזה מתגלה במלוא תוקפו במלה 'כיון': 'כיון שפתחה לדבר ניתזה צינורה של דם מפיה! כלומר – בו בזמן ומפני שפתחה לדבר פרץ הדם מפיה. העולה מכך הוא כי הדם הוא הדיבור. הוא הדבר שנאמר בדיבור, כי הגוף נטל מכאן את רשות הדיבור ודיבר בלשונו. אלא שדברו של הגוף, מקץ שנים כה ארוכות של צרה וצער, הוא אזילתו של הגוף. זהו סימונו של מהלך שהחל להתגלות בדברי האחות השנייה, אבל מכאן ואילך מובן שהוא מתרחש ונצבר לאורך כל חייהן של האחיות: עוניין אינו אלא הסתר פניו של צער הבדידות הנשית והתסכול הנורא של היעדר המימוש המיני והרגשי. וה'צרה' הגדלה עמך בחייהן היא צרה של גוף ונפש שאי אפשר להפריד ביניהם. הדם הפורץ מן הפה הוא קולה של הנשיות שאמורה הייתה לפרוץ כדם בתולין בהגיע הנערה לפרקה – תחילת עונתה. ובאותו 'חוק שימור אנרגיה' הפועל כאן, חסימתו של הדם החוץ, דם הבתולין, פעלה כסכר שלא עמד ולא יכול לעמוד בפרץ, כי מה שנחסם איננו זוטא אלא איתן טבע – האימהות.

עגנון משתמש כאן במילה נדירה – צינורה, המופיעה בתלמוד הירושלמי ופירושה קילוח של רוק, ועניינה שם הוא היותה דבר המטמא את בגדי הכהונה (ירושלמי, חגיגה עט, ז). גם בלי הידיעה הזאת מוחש כאן היטב כוחה המטמא של טיפת הדם הזו, אבל גילוי מקורה מעצים אותו ומחדד את דיוקה הרב של המילה במקום הזה. בחירת המילה הזו דווקא מתוך מרחב העברית מלמדת דבר מהותי על הקשב העגנוני לאוצר המילים העברי. הסיפור כולו כתוב בלשון פשוטה ומעשית מאד. פעם אחת נוקט עגנון צורה נדירה – 'תושש', ופעם אחת מילה נדירה – 'צינורה', ובשני המקרים מוחש מאד כמה מדויק וחד הוא מעשה בחירת המילים, ובעיקר: עד כמה 'מודע לעצמו' הטקסט הסיפורי הזה כמעשה השרוי במרחב הטקסטואלי העל-זמני של העברית; מרחב הרחוק ביותר מעולמם הלשוני של סיפורי-עם.

מ'צינורה של דם ... וטינפה' ברור: האחות השלישית השחיתה את הכותונת. היא הכתימה אותה בכתם המטמא אותה ופוסל אותה מלמלא את תפקידה בכלולות הכלה העשירה. חמור מזה: היא לקחה בכך את הכותונת לעצמה (יש להזכיר שוב כי הבדים לתפירה ניתנו לתופרות על ידי לקוחותיהן). ולכן ברור ש'אין צריך לומר שלא נתן לה שכרה'. טרקלינו של הגביר, גם אם אינו חורג כלל מעולמו של הסיפור, מזכיר, על שום המילה 'טרקלין' בלבד, את שימושה המטפורי הנודע של המילה בפרקי אבות (ד, טז): 'התקן עצמך בפרודור כדי שתיכנס לטרקלין'. ומן המילה הזו הופך הסיפור, באחת, גם לאלגוריה קודרת על חיי האדם בדרכו לעולם הבא: הבד הלבן הוא חייו שניתנו לו בתור פיקדון, והוא מתוך עוצם סבלו ועומק

פגימתו, משחית אותם ופוגם בטוהרם, והוא עומד מול משפטו נכלם ועלוב, בלתי מזבן ובעיקר – בודד. מה יודע הגביר על עריריות ועל מחלה?

הסיפור הוביל לקריאה אלגורית שלו עוד לפני כן, בעצם המספר הטיפולוגי של שלוש האחיות. אלא שהאלגוריות שלו פתוחה יותר, ואיננה מסמנת בהכרח את יחסי האדם והבורא במתכונתם שבפרקי אבות, אלא מצב אנושי כללי יותר; תבנית של עמל וסבל והחמצה הפוגמים בסופו של דבר בתמצית ערכו של המעשה והסבל שנסבל למענו. בזה טמון עיקר עניינו של עגנון בשייכות היסוד העממי של מוטיב שלוש האחיות עם מערכת הסיפור החדשה, ה'נרקיסית', המייצרת הפרעה כה עמוקה בורית המהלך הסיפורי, עד שהיא קובעת בו ממד הסותר כליל את העמדה המוצהרת בו – כאילו האחיות הן הקרבן לרוע המקיף אותן. הרי מגעי המילים והסמלים שיוצר עגנון מגלים מישור אחר – שבו האחיות לוקחות את הכותונת לעצמן והופכות אותה לכלי-לבן במעין נישואים אבודים. הכיוון הזה, המצדיק למעשה את הגביר, שאין צריך לומר שלא נתן לה שכרה, עומד במקום הסותר כל אתוס הקשור בסיפור העממי.⁶

הפסקה האחרונה, אינה אפילו אלא מטלוגוס; דבריו של המספר, הנוגעים באותה תפיסה אלגורית פתוחה של הסיפור. גם אם הם אינם מפרשים אותה, הם מחדדים את המחשבה על 'דבר' שנחשף לעיני הקורא עד מידה חדשה של חדות. המספר רואה בדמעות סמל לאבל ובכי. משאלתו מגלה כי גם הוא מוצף משאלות וציפיות למקרא הסיפור: הגשמת המשאלה לבכות עוד אחר רגע החורבן פירושה שניתן היה עוד לחיות אחריו ולהפוך אותו לתובנה, ורגע ההרס לא היה הדבר האחרון במהלך הגורל; הדבר המכריע והמשחית הכול. זה, אם היה מתאפשר, הוא הי'פה בעתו'. הי'פה אינו 'נאה' (ככותונת); היפה הוא רגע של ערך בתוך שלילתו; הוא התגברות אנושית על מכה המכלה אותה. הי'פה בעתו' דומה אולי לסיומי הטרגדיות הקלאסיות, שבהן מתרחש עוד 'לימוד' מתוך סבל. אבל לא כזה הוא המצב האנושי במקום הזה. ההרס הגמור הוא הדבר האחרון והבולע הכול ואין ממנו עלייה, והאדם קורס אל תוך פגימתו. המספר מעלה אמנם את האפשרות ההרואית הזו, שבה יקום האדם מתוך ההרס וכבס את חייו בבכי. כלומר היא קיימת בעולם אבל לא בסיפורו. זוהי הצהרה בדבר נאמנות, ובעצם תלות, של המספר באמת קיומית הניצבת מולו והיא בלתי ניתנת לשינוי. זוהי טענת האמת של הסיפור. המספר אינו פוטר עצמו מלהתייחס לאפשרות השנייה, הי'פה, במבט גבוה יותר: גם אם היא מתקיימת, 'עדיין אין כאן משום נחמה גמורה'. סדרו של העולם פגום מעיקרו, ואין ולא יהיה לכך תיקון.

6 על היסודות הסותרים את עולמו של הסיפור העממי ראו: B. Bettelheim, 'Fairy Tales as Ways of Knowing', M. M. Metzger and K. Mommsen (eds.), *Fairy Tales as Ways of Knowing: Essays on Märchen in Psychology, Society and Literature* (German Studies in America 41), Bern 1981, pp. 1–24

יש עוד לייחד מבט ברגע התפנית של חיי האחיות, רגע השבר של הסיפור, הרגע בו 'פעם אחת נתעסקו בעשיית כתונת נאה לכלה עשירה'. מדוע כאן דווקא נעצר הרצף החוזר ונשנה של חיי ההרגל שנמשכו שנים על שנים? מדוע כאן דווקא אירעה ההיזכרות הזו שהביאה פתאום למבט אל העצמייות, אל ה'חיים', אל ה'צרה' והצער? כאן, יותר מכל מקום אחר בסיפור, מזדקק עולמו ההגותי של עגנון, באמצעות בנייתו של פער סיבתי מטריד. מהי ה'סיבה' לתפנית? הדבר טמון ב'נאה' שבכותונת. ה'נאה' הכרוך בהיות הכלה עשירה. בכותונת הזו צריכות היו האחיות לחרוג מן הרגיל והדרוש לטקסי הנישואים וליצור דבר יפה. לא רק כלי לבן נוצר כאן אלא משהו החורג ונכנס אל תחום האמנות. הצורך ליצור יופי הוא שיצר כאן מהלך שונה שבסופו עמדו שלוש האחיות מול מעשה אמנות מעשה ידן. הכותונת כדבר יפה חדלה להיות כלי והחלה להיות סימן נושא משמעות. יתרה מזו, ערך היופי גזור מכוחו של הארוס העובר לחפצים ולמילים. שלוש האחיות נחשפו פתאום למשמעותם של מעשיהן ולכוח הארוטי העובר מהן אל הכותונת וחזר אליהן כאור ממראה. 'רגע האמנות' של שלוש האחיות הוא הרגע שהפך את רגילות חייהן וחשף בפניהן את מותן.

*

ה'יפה' מותנה בעושר חומרי. הוא קשור בשפע ובעודף. מקומו לא יכירנו בתחומו של העוני וההכרח. ה'יפה' חורג מתחום העבודה וגם מן השכר עליה. הוא סוחט מן התופרות את תמצית חייהן. זו הסיבה להבדלה בין 'נאה' במקום הזה לבין ה'יפה' שבסיום הסיפור – היפה הצפון בבכי. כלומר בסיפור הזה יצר עגנון הבדלה בין שני סוגים של יופי. לאחד, ליפה של האמנות, הוא מייחד את המילה 'נאה' מלשון 'חז'ל, וליפה המתגלה בצער הקיום האנושי הוא מייחד את המילה 'יפה' התנ"כית, הנשגבת ממנה. במקום הזה סותר הסיפור את עולמו של השיר כליל. לא העוני, הניצול והמחלה כילו את חיי התופרות העניות, אלא כניסתו של כוח זר, החורג מכל מובן חברתי-היסטורי. ה'יפה' הוא האכזר המוחלט. גם אם הוא מותנה בעושר החומרי הוא אינו מוסבר על ידו, כשם שהוא אינו מוסבר על ידי מחולליו הארציים בחיי יוצריו. ב'יפה' הזה מוקרן גם הסיפור עצמו. מבנהו של 'שלוש אחיות' נשען על הדיאלוג בין האקספוזיציה וה'דבר'. האופן שבו חוזרים בעדינות החומרים שנזכרו בו – כמו ה'אחרים' שהפכו ל'אחרות' או ה'גניחה מליבן' שהתחלפה ב'נתמלא ליבן צער', ומצד אחר תחושת המפנה החד והשינוי העמוק שחל בכניסה אל ה'דבר' – כל אלה בונים מערכת אורגנית מאד, חסכונית ומרוכזת ביותר. המערכת הזו ערוכה על המתח בין 'נאה' ל'יפה'. ה'נאה' מותנה בהרס. ה'יפה' נותר מחוץ למציאות. ברור כי סדר היום הרעיוני הזה אינו עניין לסיפור-עם. עניינו של הסיפור הוא בנייתה של האמנות 'הגבוהה' בחיי האדם.

יש להעיר עוד על ההקדשה 'לב'. כצנלסון ברכה'. ברל כצנלסון היה ידיד קרוב של עגנון ומן הבודדים בין מנהיגי הציונות שעגנון העריך ואף העריץ. הוא ראה בו אחד מ'ארבעה חרשים':

כשאני מביט בארץ ורואה כיצד נתעלה היישוב מקבוצות קבוצות של אמיגרנטים ומכתות כתות של חולמים רואה אני ארבעה חרשים, שכמדומני שהם עיצבוהו ועשאוהו, [...] ארבעה אלו שנתן המקום בידם לתת דמותו של היישוב הם לפי דעתי י"ח ברנר ורתור רופין ורבינו הגדול ר' אברהם יצחק קוק וצ"ל וברל כצנלסון (ש"י עגנון, מעצמי אל עצמי, עמ' 148).

וכשהוא בא להגדיר את כוח מנהיגותו מביא עגנון מדבריו של פועל בן העלייה השנייה:

עומדים היינו וחורשים וכל אחד מעמנו שקוע בצרת נפשו ואינו מרגיש שעושה כאן דבר חוץ מפרנסתו. יום אחד בא ברל כצנלסון והתחיל מדבר עמו, נכנסה בנו רוח של חיים. התחלנו מרגישים שעבודה זו שאנו עובדים מתוך ההרגל מתוך שאין לנו ברירה מתוך צורך פרנסה הרי היא עבודה שאין למעלה הימנה (שם, עמ' 144).

ברור כי הקדשת 'שלוש אחיות' לברל כצנלסון היא מתת אוהב. אבל נראה כי מובלעת בה אמירה רצינית וקודרת המופנית כנגד עמדתו האופטימית-משיחית של כצנלסון בדבר הטעם והתיקון שבעבודה הציונית; אמירה העשויה גם היא אלגוריה: שלוש האחיות העניות והעריירות העובדות מתוך הרגל וצער הן העם היהודי בחיי הגלות. הכותונת הנאה המבשרת מוצא כלשהו, הבאה מטעם הגביר – הקב"ה, או לפחות מספרת על נישואים ויופי ותיקון, היא המהפכה הציונית ותפיסת העבודה שלה הרואה בה תיקון העם וגורלו. אבל שלוש האחיות (העם) שריות זה כבר בתחומי הזקנה והמחלה, והתיקון, הבא כה מאוחר, מעורר עכשיו הרס וחורבן, ואין בו עוד רפאות – כדבר הפסוק במשלי (יג 12): 'תוחלת ממִשכה מחלה לב; יש מידה לתוחלת, שמעבר לה בא המאוחר מדי, ובו מתהפך התיקון על פיו.

היסוד העממי ב'שלוש אחיות' מקנה לסיפור ממד של מיתוס. האפקט המוזר של הסיפור נובע בדיוק מן המתח הבלתי אפשרי בין המהלך המודרניסטי של הסיפור, המוביל לקעקוע גמור של יחסי הטוב והרע שבו, לבין האיכות הנאיבית של הסמל העומד ביסודו. בסיפור הזה ביקש עגנון להפעיל את היסוד העממי במלוא כוחו, ואולי אפילו 'לעדכן' אותו, בניגוד חריף למקומו של ה'עממי' בסיום 'עגונות', שבו הוא זהה למעשה עם אבדנה של כל משמעות – הוא תהום הנשייה שבה אובד קולו של כל סיפור. ה'עממי' ניצב משני צדיו של מעשה הסיפור – הוא מקורו והוא אבדנו.

