

ביתו של הז'אנר הזר: לבעיית אמנות הרומאן של ש"י עגנון

דן מירון

א

במשך יותר משני שלישים משנות היצירה הארוכות שלו עסק ש"י עגנון דרך קבע בחיבור רומאנים. הוא ניגש לחיבור הרומאן הראשון שלו זמן לא רב אחרי עלייתו השנייה לארץ ישראל בשלהי 1924, והתחבט בסיומו של הרומאן האחרון שלו סמוך למותו ב־1970. במשך התקופה הארוכה שבין שני תאריכים אלה לא חלפה שנה, שבה הוא לא היה נתון בעיצומה של עבודה על אחד הרומאנים שלו. כל הישגיו הספרותיים הגדולים האחרים הושגו אז על רקע המאמץ הקבוע והמתמשך שהושקע בעיצובם של הרומאנים. אכן, במקרים אחדים התמשך מאמץ זה על פני שנים רבות, והיה כרוך במאבק קשה עם מוסכמותיו הצורניות והתימאטיות של הז'אנר הרומאניסטי, כמו גם עם עצם ההנחות האסתטיות המונחות בתשתיתו.

עגנון כתב חמישה רומאנים מובהקים. תחילה נכתב **הכנסת כלה** – הרומאן שפותח והורחב בסבלנות ובאיטיות במשך המחצית השנייה של שנות העשרים מתוך הנובלה הפסידורחסידיה הקצרה בעלת אותו השם, שנתפרסמה כבר ב־1920 (נכתבה, כנראה, בימי מלחמת־העולם) במסגרת הסיפורים המסורתיים־ה"יראיים", שעגנון עיבד באותן שנים על־פי מקורות שונים ("הכנסת כלה" נכתב על־פי נובלה חסידיה אונטית). בהרחיבו סיפור "אקסמפלה" זה על אודות חסיד אמיתי, אמונתו, ביטחונו, הניסיון שעמד בו והשכר שקיבל, שילב בו עגנון עשרות סיפורים אחרים, העוסקים גם הם, כל אחד לפי דרכו, בענייני אמונה ומבחנה, בייחוד אמונתם ומבחנם של אנשים, המשחרים אחר זיווג הולם לעצמם או לילדיהם. משהושלם העמיד הרומאן רצף אפי נרחב, שיכול לשמש בסיס למהדורה הראשונה של כתביו המכונסים של המחבר, אשר הופיעו בברלין ב־1931. עד להשלמתה של **הכנסת כלה** לא ראה עגנון מקום לפרסום מכונס של כתביו.

עוד קודם להופעתה של **הכנסת כלה** בדפוס, מכל מקום, החל להתפתח גרעינו של הרומאן הגדול הבא של עגנון. לעומת קודמו, שהעלה תמונת מציאות יהודית־מסורתית בגליציה של המחצית הראשונה של המאה התשע־עשרה, צריך היה הרומאן החדש לעסוק בארץ ישראל ובתקופה היסטורית קרובה הרבה יותר, זו של העלייה השנייה בראשית המאה העשרים. מראש אמור היה הרומאן לגולל סיפור כפול: סיפורו של כלב חוצות ירושלמי מזה, וסיפורו של עולה חדש, מי שביקש להיות חלוץ ונעשה לצבץ בשכונות היישוב הישן של ירושלים, מזה. שני הסיפורים מתנגשים זה בזה בעת שהכלב נושך את הצבע וגורם את מותו במחלת הכלבת. הפרשה, שהתבססה אולי על מעשה שהיה בירושלים ב־1911, נראתה לעגנון כאילו נתנה ביטוי מלא לאספקט הטראגי של התקופה, שכבר נהפכה במחצית השנייה של שנות העשרים לחוליה מרכזית במיתוס הציוני ההרואי־האופטימי. אבל איחויים של שני הסיפורים השונים המשולבים בה עורר קשיים אידיאיים ואמנותיים עצומים. עגנון טרח על כתיבת הרומאן במשך חמש־עשרה שנים, שבמהלכן הוסטו לא אחת המוקד הצורני והדגש ההגותי שלו. גם כשהופיע בשנת 1945 הרומאן המושלם, תחת הכותרת **תמול שלשום**, נראתה התבנית האמנותית הכוללת שלו יותר בבחינת הלחמה משוכללת מאשר בבחינת יציקה אחת.

תוך כדי התקופה הארוכה של העבודה על **תמול שלשום** פרסם עגנון שני רומאנים נוספים, שכתבתם היתה מהירה וכנראה גם קלה יותר: "סיפור פשוט", רומאן קצר יחסית, העוקב אחר מסעו של איש צעיר, שנכפו עליו נישואין ללא אהבה, אל הטירוף ובחזרה ממנו, ראה אור ב־1935. **באורח נטה ללון**, שפורסם תחילה בהמשכים ואחר כך כספר בשנים 1938–1939, פיתח

הרצאה שהושמעה בכינוס העולמי למדעי היהדות, ירושלים, 8.8.1985. נדפסה ב*בידיעות אחרונות*, 23.4.1986; 25.4.1986.

המחבר מתוך התרשמויותיו בעת ביקורו הקצר (והאחרון) בעיר מולדתו בוטשאטש בשנת 1930, מסכת סיפורית רחבה, שאוטוביוגרפיה אירונית ותיאור היסטורי של שקיעת החיים היהודיים במזרח-אירופה אחר מלחמת-העולם הראשונה הם השתי והערב שבה.

זמן לא רב לאחר השלמת **תמול שלשום** ב-1945 ניגש עגנון לכתיבת הרומאן הגדול האחרון שלו, **שירה**, אשר כקודמו, ושלא כשלושת הרומאנים האחרים, אמור היה להתרחש בארץ ישראל. תחילה התקדמה עבודתו על רומאן זה בצורה תקינה. עד 1954 הושלמו (ואף פורסמו) שניים מתוך חלקיו של הרומאן. בשניהם ניכרה שליטתו העילאית של המחבר במוסכמות הז'אנר הרומאניסטי, המקשרות את סיפור חייהם וגורלם של כמה גיבורים אינדיווידואליים עם סיפורה הנרחב של תקופה שלמה (שנות השלושים בארץ). מעולם לא כתב עגנון סיפור כה עשיר ומקיף בצורה כה רהוטה ואחדותית, והרומאן שהיה נכתב והולך נראה לרבים כחיבור שייעשה לגולת הכותרת של יצירתו כולה. אבל במהלך העבודה על חלקיה הנותרים של **שירה** נתקל המחבר בקשיים שגברו והלכו. מתחילה היה הרומאן צריך להסתיים עם תום חלקו השלישי. אבל התברר, שהסיום בנקודה זו לא היה אפשרי, ועגנון החל בכתיבת החלק הרביעי, שבו נקלע לקשיים ללא מוצא. קשיים אלה היו כרוכים בהובלת ההסתבכות העלילתית העיקרית בסיפור בצורה משכנעת לעבר פתרונה המיועד. גיבור הסיפור, הרבסט, מרצה ירושלמי שחייו הרגשיים ועבודתו המדעית כאחד נתונים במצב של דעיכה, מנהל הרפתקת אהבים קצרה עם אחות בית החולים, **שירה**. לאחר שזו נעלמת והפרשה מגיעה כאילו לסיומה החטוף, מתחיל הרבסט לחפש אחר **שירה** חיפוש כפייתי. בסופו של הסיפור הוא היה אמור למצוא אותה חולה בבית המצורעים הסמוך לעיר ולהצטרף אליה על מנת שיחיה אתה שם, במחיצת המצורעים, "עד עולם". הפתרון המפתיע של הסיפור היה מוכן אפוא בידי המחבר, אבל חסרה לו הדרך, שהיתה יכולה להוליך אליו בטבעיות כאל יעד סופי, המתחייב מכל מה שקדם לו. עגנון המשיך לעבוד על **שירה** במשך כל שנות החמישים והשישים, אך לבסוף נואש, כנראה, מהשלמתו. זמן קצר לפני מותו אף התיר את פרסומו בצורתו המקוטעת, שבה הגיע לידינו בפרסום שלאחר-הפטירה (1971).

עגנון כתב אולי רומאן אחד או שניים נוספים. השאלה – שאלה של הגדרה ז'אנרית – היא האם ניתן למנות כמה מסיפוריו הארוכים, בייחוד אלה שנכתבו על רקע "גרמני" במשך שנות החמישים, בין הרומאנים שלו. לאחר מותו פורסם סיפור ארוך כזה, **בחנותו של מר לובלין** (1974), "כ"רומאן". אבל אם **בחנותו של מר לובלין** הוא רומאן, אין סיבה שלא לראות גם בסיפור ארוך כ"עד הנה" (1952) רומאן. אלא שהמחבר עצמו מעולם לא הגדיר סיפורים כאלה כרומאנים, ובכל מקרה, הם נבדלים הבדל מוחלט – מבחינת הבעיות האמנותיות-הז'אנריות שהם מעלים – מן הרומאנים המובהקים שלו. הללו, למרות כל ההבדלים הבולטים שבינם לבין עצמם, מעמידים חטיבה ברורה ועצמאית ביצירת עגנון; חטיבה המוטבעת בחותם מאבקו עם הז'אנר הרומאניסטי על כל אשכול מסורתי, מוסכמותיו ונושאו.

ב

מקובל לראות בחטיבה זו את המפעל האמנותי המקיף והחשוב ביותר שנוצר במהלך התפתחותו של הרומאן העברי, למן הנחת יסודותיו בידי אברהם מאפו בשנות החמישים של המאה התשע-עשרה ועד ימינו. הערכה זו בוודאי צודקת, והיא אינה תלויה לא בדירוגי ערך אלה או אחרים של הרומאנים הבודדים ביחסם זה לזה ולא בדירוגיהם הספציפיים ביחס לרומאנים של מחברים אחרים. יכול מבקר מסוים (כגון גוסטב קרויאנקר) לראות ב"אפוס גדול" ושלם **כהכנסת כלה** את יצירתו הרומאניסטית העיקרית של עגנון. מבקר אחר (כגון שמעון הלקין) יכול לסמן את הישגו הגדול של עגנון דווקא ברומאן וידויי-אוטוביוגרפי **כאורח נטה ללון**. רבים חשים, שעגנון הגיע למיצוי יכולתו כרומאניסטן בהתפתחות הפסיכולוגית המשכנעת לחלוטין, המנחה את עלילת "סיפור פשוט". מבקר מרכזי כברוך קורצווייל רואה דווקא בסיפור הטרוגני

ואולי חסר שלמות כתמול שלשום את "הניסיון החשוב והמוצלח ביותר בשדה הרומאן החברתי בספרותנו החדשה".¹ אחרים, כאמור, סבורים שמבחינת העושר האנושי של העולם הסיפורי המעוצב ומבחינת רהיטות העיצוב הסיפורי עצמו עולים החלקים הראשונים של שירה, ובסופו של דבר עולה שירה כולו, למרות קיטועו, על כל הרומאנים שכתב עגנון לפניו. נמצאים מבקרים, המעדיפים את דרך טיפולם הרומאניסטי של מספרים אחרים בנושאים שגם עגנון נזקק להם (העדפה כזו משתמעת, למשל, מדבריו של נתן זך על רומאן העלייה השנייה של א. ראובני, עד ירושלים, בהשוואה לתמול שלשום של עגנון). אבל קשה למצוא קורא בר הכי שאינו חש במשקלם המצטבר של חמשת הרומאנים, העולה על זה של כל רצף רומאניסטי אחר בספרותנו, ושאינו מבחין בעובדה, שברומאנים אלה התרחש המפגש המקורי והמעמיק ביותר בין הסיפור העברי לדורותיו לבין מסורת הרומאן האירופי.

הדברים שלהלן מסתמכים על הערכה רווחת זו, והיא משמשת להם נקודת מוצא מובנת מאליה. מכל מקום, היא כשלעצמה אינה עומדת לדיון בהם. הדיון יתרכז בהבהרה ובקונצפטואליזציה של התחושה, שלמרות זיקתו המובהקת של עגנון לז'אנר הרומאניסטי ולמרות ההישגים הגדולים שהשיג בו, לא היה זה ז'אנר "טבעי" לגביו. אדרבה, לאורך כל יצירתו מתגלות אי-נוחות, מתיחות ובעייתיות ביחס לז'אנר זה. אנו חשים כי הסופר נאבק ברומאנים שלו עם איזו ישות אמנותית "זרה" ובלתי מתמסרת. הוא נלחם על כך שתינתן לו גישה לישות זו על-פי תנאיו שלו ובמסגרת חוקי היסוד של אמנותו הוא, ומאבק זה אף פעם אינו קל. גם בשעה שהמחבר יוצא ממנו בניצחון מלא, אותות המאבק הקשה טבועים ביצירתו. כוונת הדיון היא להצביע בקצרה על כמה מאותות אלה – "סימפטומים" המעידים על המתיחות והקושי במפגשו של המספר עם הז'אנר הרומאניסטי. כמו כן מבקש הדיון להציע באורח כללי כעין פירוש לקשיים אלה של עגנון ולמשמעותם הספרותית-ההיסטורית; שכן ה"זרות" שחש עגנון ביחס לז'אנר הרומאניסטי משקפת לאו דווקא מגבלה פרטית, אלא בעייתיות תרבותית-היסטורית מקיפה, אשר רגישותו של עגנון ביחס אליה היתה גדולה מזו של מרבית הרומאניסטים העבריים האחרים. קבלה שקיבלו הם את מוסכמותיו של הז'אנר נראתה לו נוחה וקלה מדי ובלתי מתיישבת כל-צורכה עם נקודת המוצא של התרבות הספרותית היהודית המקורית. מרגישות זו נבעה גדולתו של ההישג שהושג ביצירתו הרומאניסטית של עגנון, אך ממנה נבעו גם קשייו ביצירה זו.

ג

נפנה תחילה אל כמה מן ה"סימפטומים", המעידים על קשיים אלה, ונחלקם, לנוחות הדיון, לסימנים "חיצוניים" ו"פנימיים" על-פי ההבחנה המקובלת (השרירותית כשלעצמה) בין דרכי הבחינה החיצוניות והפנימיות של יצירת הספרות (ולק-וורן ותלמידיהם). ובכן, סימן ראשון, חיצוני אך רב-משמעות, מתגלה בתחום הביוגרפיה של עגנון כאמן יוצר. נשים לב לעצם האיחור הרב בפנייתו של עגנון אל הז'אנר הרומאניסטי. הוא החל את דרכו כסופר-נער באמצע העשור הראשון של המאה העשרים. שנות החניכה הספרותית העיקריות שלו עברו עליו בימי ישיבתו הראשונה בארץ ישראל, בין השנים 1907-1913. במשך שנים אלה, שבהן התגבש כשרונו כמספר, לא גילה נטייה כלשהי להיזקק לז'אנר הרומאניסטי. מאמציו הופנו לתחום המעשייה הכמו יראית ("עגונות") מזה, ולתחום הנובלה האימפרסיוניסטית או גם הסימבוליסטית ("גבעת החול", "לילות") מזה. שנות החניכה אף הגיעו לסיכומן ביצירת המופת הראשונה של עגנון, שניתן היה לראות בה משום הפניית עורף מכוונת לרומאן. ב"והיה העקוב למישור" (1912) כתב המחבר את סיפורו הגדול הראשון, אך הוא בחר לפתחו לא במסגרת המוסכמות של הז'אנר הרומאניסטי, אלא במסגרת מוסכמותיו וסגנונו של הסיפור היראי היהודי המסורתי. עגנון נראה כאן בפירוש כמי שמעמיד אלטרנאטיבה אפית יהודית מסורתית לדרך ההליכה במסלול הרומאן האירופי, שאלה פנו מרבית יוצרי הסיפור העברי הארוך ממאפו ואילך. במשך עשור השנים, שבהן שהה הסופר בגרמניה (1913-1924), הגיעה אמנות הסיפור שלו לשכלול מרבי. מבחינות מסוימות הוא לא היה עתיד לכתוב אי פעם ביתר ברק ושלמות מאלו שנתגלו עתה במעשיות

יראיות כ"אגדת הסופר" (1919) ו"סיפורי פולין" (1925), או בנובלה הלירית "בדמי ימיה" (1923). אף-על-פי-כן גם עתה לא הגיע לכתיבת רומאן. אמנם מצויים סימנים לכך, שבשלב זה כבר התעורר בו הרצון לפנות לעבר ז'אנר זה. אנו יודעים, למשל, על כוונתו לכתוב את סיפורו "הנדח" כרומאן בן ארבעה חלקים. אבל "הנדח", שראה אור יחד עם "אגדת הסופר" ו"מעלות ומורדות" ב-1919, נכתב בצורת נובלה היסטורית המשולבת מבחינה סגנונית ותימאטית במסכת הסיפורים היראיים-החסידיים של המחבר מאותן שנים. הפנייה אל הרומאן חלה, כאמור, רק אחר עלייתו המחודשת לארץ ישראל, בשנות ישיבתו הראשונות בתלפיות; כלומר, יותר מעשרים שנה אחר התחלת הקריירה הציבורית שלו כסופר.

איחור כזה אין לו, כמדומה, אח ורע בתולדותיהם של הרומאניסטים המובהקים בספרות העולמית או בספרות היהודית. בנוהג שבעולם מספרים, העתידים להקדיש מאמצים קבועים וסדירים ליצירה במסגרת הז'אנר הרומאניסטי, מתאמנים במשך כמה שנות חניכה בצורות סיפוריות קצרות ופחות מורכבות. אבל נתקשה למצוא מקרה, שבו נדחתה הפנייה אל הרומאן עצמו אצל יוצרים כאלה יותר מאשר שנים אחדות – עשור אחד לכל המרובה. יתרה מזו, דחיית הפנייה אל הרומאן כרוכה במקרים כאלה תמיד בעצם תהליך ההתחזקות וההתגבשות של הכשרון הספרותי. ברגע שבו מגיע הסופר מן הסוג הנדון לתחושה ראשונית של עוצמה ושליטה אמנותית (לעתים גם קודם לכן), הוא פורץ מן הצורות הקצרות והפשוטות יותר אל הרומאן. אצל עגנון היתה הדחייה לא רק ממושכת הרבה יותר, אלא גם בלתי תלויה בתהליך ההבשלה וההתחזקות של אמנותו. זו הגיעה, כאמור, לבגרות כבר ב"זה היה העקוב למישור", אשר הופיע כמעט עשרים שנה לפני הופעת **הכנסת כלה** בנוסחה הרומאניסטית המורחבת. במשך עשרים וחמש שנות יצירתו הראשונות נראה עגנון בפירוש כמספר המסתייג באורח עקיב ועקרוני מן הז'אנר הרומאניסטי – כדוגמת מספרים רבים בני דורו בספרותנו ובספרות האירופית, שלא חרגו מעולם מתחום הסיפור הקצר והנובלה (מספרים כצ'כוב או י"ל פרץ). גם לאחר הופעת **הכנסת כלה** יכול היה להיראות כאמן הצורה הסיפורית הקצרה, שחרג חריגה בודדת אל תחום הרומאן (מעין חריגתו של ארתור שניצלר **בהדרך לחירות**). פעולתו כרומאניסט עקיב ומובהק מאפיינת, למעשה, את הקריירה הספרותית ה"שנייה" שלו, את חייו הספרותיים החדשים, שהחלו בהיותו כבר בשנות הארבעים לחייו, אחר הסיכום והכינוס של יצירתו המוקדמת (מהדורת כתביו בת ארבעה הכרכים משנת 1931). השתהות יתרה זו היא בבחינת "סימן" של ריחוק וקושי, והיא אומרת דרשני.

ד ■

סימן שני, אף הוא "חיצוני" כביכול, כבר תואר בפתיחת הדברים. המדובר הוא בקושי המופלג שהתקשה עגנון בפיתוחם ובהשלמתם של לפחות שניים מחמשת הרומאנים שלו: **תמול שלשום** ו**שירה**. הנפתולים שנפתל המחבר בעבודתו על הראשון נחקרו זה לא כבר ותוארו על-ידי שרה הגר ז"ל במאמרה **"תמול שלשום"** – התהוות המבנה ואחדותו.² אמנם, הגר ניגשה אל הנושא מנקודת מוצא סטרוקטוראליסטית (כלומר, היא דנה בתולדות ההתהוות של הרומאן כפי שהם מתגלים בסדרה של היסטים או מפנים מבניים בהתפתחות הקונצפציה העלילתית של הרומאן). אבל, למעשה, ניתן לקרוא את תיאורה המבנייה "אובייקטיבי" גם כסדרה של איורים לאישיותו האמנותית של עגנון. החיפושים הצורניים וחילופי ההדגשים התימאטיים מגלים לפנינו סופר שלמד לחיות ולתפקד במצב של משבר אמנותי מתמשך, שהוא גם משבר רוחני-אידיאולוגי, אשר אולי אין לו פתרון. עבודתו מתנהלת בהקשר מתמיד של מבוכה, שהיא מבוכת שפע ומבוכת חיפושי דרך גם יחד. הוא נתקל בדרכו ללא הרף באפשרויות ובקשיים חדשים, שהוא בודקם אחד-אחד בסבלנות אין קץ וביכולת להימנע מהכרעות חפוזות. מדי פעם בפעם הוא מבחין בהסתמנותו של מבוי סתום, ואז הוא מרחיק עצמו מן העבודה על הרומאן ומתפנה לפרויקט אמנותי אחר, פחות קשה, על מנת שיחזור, לאחר שישלים אותו פרויקט, לטפל בקשיים ששיתקו אותו קודם לכן. כל זה מעיד, כמובן, על הכוחות הנפשיים הגדולים של עגנון,

כמו גם על משמעת הברזל האמנותית שקיבל על עצמו. עם זאת, מעיד התהליך גם על איזה חוסר תחושת כיוון או התמצאות בכתיבתו הרומאניסטית; חוסר, אשר אין אנו נתקלים בו לעולם ביצירותיו האחרות, הקצרות יותר, תהיינה מורכבות ככל שתהיינה. **בשירה**, כפי שראינו, יודע המחבר את מחוז החפץ שאליו הוא חותר, אך אינו יכול למצוא את הדרך למחוז חפץ זה. בשני הרומאנים הוא נראה לנו כספינה חזקה וגדולה, המשייטת בים זר לה.

אמנם שלושת הרומאנים האחרים של עגנון נכתבו, ככל הנראה, ברהיטות ובשטף, והללו ניכרים היטב ברצף הסיפורי הקולח של שניים מהם: "סיפור פשוט" ואורח נטה ללון (שני רומאנים שנכתבו במשך ההפסקות או ה"מנוחות" שנטל לו עגנון במהלך עבודתו הממושכת על **תמול שלשום**). אבל נשים לב לכך, שהרומאנים שבהם התקשה עגנון הם המהווים – לפחות מבחינת ההתכוונות האמנותית-האידיאית (אם לא מבחינת התוצאה האמנותית) – את עיקר יצירתו הרומאניסטית. יחד עם **הכנסת כלה** הם טרילוגיית הענק, שאותה ביקש להציב במרכז יצירתו כולה. בשלושה רומאנים אלה ניסה להפעיל את אמנות הרומאן במלוא ממדיה: לעצב שפע של דמויות בדיוניות בעלות חיים נפשיים אינדיווידואליים מלאים, ועם זאת לתאר חברה שלמה, הנתונה בתקופה היסטורית ספציפית; לקשר את הפרט בכלל, את היחידים בהיסטוריה, את הנפש האינדיווידואלית בתרבות הקולקטיבית. למעלה מזה: ברומאנים אלה ביקש עגנון לבטא את תפיסתו לגבי המפנה ההיסטורי הגדול שחל בחיי העם היהודי מראשית המאה התשע-עשרה ואילך. **הכנסת כלה** נועד להיות רק נדבך ראשון במבנה, שתשתיתו טבועה בחיים היהודיים המסורתיים-העממיים של מזרח-אירופה שלפני הזמנים החדשים, אך קומותיו העליונות מגיעות לא רק אל ייסוד הציונות ותחילת המפעל ההתיישבותי בארץ ישראל, אלא גם אל המשך התפתחותו של מפעל זה ואל אפשרויות הקיום היהודי העתידי המסתמנות בו. בכך אמר עגנון לנצל את מלוא הפוטנציות של הז'אנר הרומאניסטי לא רק מבחינת אפשרויות הסיפור והתבנות הגלומות בו, אלא גם על-פי תפקידו ההיסטורי כז'אנר ספרותי, אשר באמצעותו יותר מאשר באמצעות כל ז'אנר אחר ביטאה התרבות האירופית בזמנים החדשים את תפיסתה דינאמית של עצמה ושל החברה שהולידה אותה. הרומאן, כפי שהבחינו הוגי דעות רבים ממארקס ואילך, מושתת בצורתו ובמהותו הז'אנרית על תפיסת עולם דיאלקטית, המעמתת המשכיות ותמורה בחיי היחיד והחברה ומבטאת בצורה זו את ההתפתחות ההיסטורית, שפניה תמיד הם לעבר העתיד (אפילו הדבר הוא בניגוד למגמות האידיאיות המוצהרות של הרומאניסטן עצמו, כמו במקרה של בלזאק).

אנו מבחינים בכך, שהקשיים הגדולים שבהם נתקל עגנון הופיעו דווקא בשני הרומאנים הארץ-ישראליים שלו, ולא ברומאנים העוסקים בחיים יהודיים, שמעגלם ההיסטורי נחתם ונסגר עוד קודם לחורבן יהדות מזרח-אירופה במלחמת-העולם הראשונה ובאסונות שבאו לאחריה. קיים אפוא קשר מהותי בין קשיים אלה לבין האופי ה"פתוח" של המציאות ההיסטורית שעוצבה **בתמול שלשום** וב**שירה**. עגנון התקשה בכתיבת רומאנים אלה משום שהתקשה בקביעת יחסו למציאות זו, בהכרעה ביחס לכיווני ההתפתחות שלה ובהערכת סיכוייה בעתיד. הרומאן כז'אנר המבטא דינאמיות, השתנות ופנייה לעבר העתיד הוא-הוא שהיה "זר" לו, בלתי "טבעי" ושיג לאמנותו הסיפורית, שהגיעה לשכלול כה רב בעיצובה האירוני-הנוסטלגי של מציאות היסטורית שנסתם עליה הגולל. דווקא משום כך דבק עגנון ברומאן, שרק בו היה אולי כדי להפקיע את אמנות הסיפור שלו מאותה סגירות משוכללת בעבר, אשר נעשתה סימנה המובהק.

ה

הסימן השלישי הוא ספק "חיצוני" ספק "פנימי". הוא מתגלה לעינינו שעה שאנו נוכחים כי הרומאן לא היה הצורה הסיפורית היחידה, שבמסגרתה ניסה עגנון לארגן רצף סיפורי ארוך ואפילו ארוך מאוד. יודעי תולדות יצירתו של עגנון זוכרים, שה**כנסת כלה** לא היה חיבורו הגדול הראשון. קדם לו החיבור "בצרור החיים", שהתפרש על פני שישים גיליונות דפוס (כלומר, החזיק

כמעט אלף עמודים מודפסים), והיה גמור וערוך בכתב־יד (הוצאת שטיבל אף הודיעה על פרסומו הקרוב) שעה שעלה ביתו של עגנון בהומבורג בלהבות בשנת 1924, וכל ספריו וכתב־היד שלו נשרפו. ידיעותינו על ספר זה אינן רבות. המחבר, שהצר על אובדנו כל ימיו וראה בו אסון ליצירתו ועונש לו (על נטישת ארץ ישראל), לא הרבה לספר על תוכנו ועל מתכונתו. עם זאת, מן המעט הידוע יכולים אנו ללמוד בבירור, ש"בצרור החיים" נכתב לא במתכונת של רומאן, אלא כמחרוזת דיוקנאות וכרוניקות של אישים ומאורעות. הספר נועד להציב יד זיכרון (מכאן שמו) לעולם שלם של אנשים ומוסדות בקרב יהדות פולין המסורתית, שהועלה הן מתוך זיכרוננו האישי של המחבר והן מתוך הזיכרון הלאומי ההיסטורי הקולקטיבי. בספר זה ניגש אפוא עגנון לעיצוב המציאות היהודית על־פי מתכונת של ז'אנרים סיפוריים יהודיים מסורתיים – כגון הז'אנר של ה"מעשה בוך" או של ספרי ה"גסטה" היהודיים, או אף הז'אנר של הפנקס הקהילתי, שבו נרשמות פרשיות בולטות בחיי העדה, אירועים של חורבן ושמחה, ובו נקבעים גם דיוקנאותיהם של גדולי העדה – רבניה, פרנסיה ולמדניה. פנייה זו אל הסיפור הממושך באמצעות הרצף הסדרתי־המחזורי והקישור המדרשי ה"פתוח" עמדה בניגוד בולט לפנייה אל הסיפור בדרך הרומאן והמוסכמות הנאראטולוגיות שלו, המחייבות את ריכוזה של העלילה סביב קונפליקט מרכזי, המפר את שיווי המשקל הסיפורי בתחילתם של הדברים ומחדש אותם עם הגיעו לפתרונו בסופם. כמו ב"והיה העקוב למישור" ועוד בהרבה יותר תוקף הפנה כאן עגנון עורף לז'אנר הרומאניסטי, והציג עצמו לא כמחברו של רומאן, אלא ככרוניקאי יהודי מסורתי, המעלה על גליונות פנקסו את הרשומות הקדושות של עדת בית ישראל.

התחלה אבודה זו חשובה לענייננו לא רק משום שאותות השפעתה המבנית והתימאטית ניכרים בבירור גם בהכנסת כלה (מכאן נטייתו של עגנון ברומאן זה להרבות בסיפורי אינטרפולאציה מעל לכל מידה המקובלת בסיפורת הפיקארסקית התקנית), אלא משום שהיא מלמדת על היסוס עקרוני של המחבר ביחס להתאמת הז'אנר הרומאניסטי ליצירתו ולדרכו בסיפור. יכול להיות שהוא הגיע לפנייה אל ז'אנר ה"פנקס" או ה"מעשה בוך" לאחר שנכשל בפיתוחו של ה"הנדח" לרומאן מקיף, ומתוך ההכרה שדרכו אל ההיקף הסיפורי הגדול חייבת להיות שונה מדרך הרומאן. מכל מקום, היא מתמלאת חשיבות משנה, כשאנו זוכרים כי גם בעשרים שנות חייו האחרונות, אחרי השלמת שני החלקים הראשונים של *שירה*, נטה עגנון להחזיר את רצף הסיפור הארוך מן המתכונת הרומאניסטית ה"סגורה" אל המתכונת הכרוניקאית־ה"פנקסית" ה"פתוחה". בעוד הוא "תקוע" בקשיים שמנעו את השלמתו של *שירה*, התפנה לכתובת סדרות ענק, שהלכו ונוצרו פרקים־פרקים עד לפטירתו, ולמעשה יכולות היו להימשך עד אין קץ: ה"פנקס" הגדול של העיר בוטשאטש, *עיר ומלואה* (הופיע מן העיזבון בשנת 1973. פרקים רבים שלו ראו אור בחיי המחבר); האוטוביוגרפיה המדרשית־מטאפיסית "הדום וכסא", המספרת את תולדות נשמתו של המחבר מבריאת העולם ועד ימי הבית הראשון (עגנון הספיק להשלים רק חלק קטן ממפעל ענקי ומוזר זה; ראה הפרקים שנלקטו בכרך *לפנים מן החומה*, 1976); המחזורים "קורות בתינו" (המחזור בשלמותו נדפס מן העיזבון ב־1979); "סיפורים נאים של ישראל בעל שם טוב", מעין מקביל ל"שבחי הבעש"ט" (1962); "ספר תכלית המעשים" (אותה שנה) וכו'. האחרון צריך היה להקיף את "כל גליציה כולה --- דור אחד קודם לימות המלחמה", והיה אמור להתפתח למעין חוליית־ביניים בין *הכנסת כלה לאורח נטה ללון*, כעין מיצוע "פנקסי" בין שני הרומאנים הגדולים.³ כל החיבורים הגדולים הללו מושתתים מבחינה מבנית ותימאטית על המודל המדרשי־הפנקסי. למעשה, הושקע עיקר מרצו היצירתי של עגנון בשנות החמישים והשישים בסיפורים ששולבו בסדרות המבוססות על מודל זה. אנו יכולים אפוא לומר, שביצירת עגנון משמשות זו בצד זו שתי מתכונות של סיפור ארוך, והן מתחרות זו בזו, או גם משתלבות זו בזו: מתכונת ה"פנקס" או המדרש או ה"גסטה" קדמה למתכונת הרומאן ושימשה לה כעין אלטרנאטיבה. כשהחליט עגנון לפנות בכל זאת אל הרומאן, כאילו שקעה המתכונת הקודמת אל מעמקי יצירתו ונעלמה מן העין, אבל מן המעמקים היא המשיכה לפעול ולהשפיע, ולא רק על *הכנסת כלה*, שהוא, בחלקו הגדול, קבצים או מחזורים של סיפורי אמונה ושידוכין הערוכים

במתכונת הפנקסית, אלא אף על רומאנים כאורח נטה ללון ושירה (שיש בהם מחזורים נרחבים של כרוניקות ורישומי דמויות). באותה שעה ניכרו אותות השפעתה של המתכונת גם בחיבורים אחרים של עגנון, החל ביצירה מקורית מודרנית מובהקת שלו כגון "ספר המעשים" וכלה ביצירות למדניות-לקטניות מסורתיות כגון **ימים נוראים** ו**ספר סופר וסיפור**. לאחר שעגנון כאילו מיצה את יכולתו להתמודד עם הז'אנר הרומאניסטי בשירה, חזרה המתכונת הפנקסית וצפה מן המעמקים אל פני השטח של יצירתו, שעליהם התפשטה והשתרגה בלולאות סבוכות ומתרבות כמו צמח החוגג בפריחה פרועה את כיליונו של היריב הטבעי שלו, אשר צמצם ודחק עד כה את תחום שליטתו. התחרות הגלויה והסמויה בין המתכונת ה"פנקסית" למתכונת הרומאניסטית ביצירת עגנון נראית לי גם היא בבחינת סימפטום לבעייתיות העקרונית שבזיקתו של המחבר לז'אנר הרומאניסטי ה"זר". גם בה מוצא את ביטוי אותו "אי־נחת ברומאן", Unbehagen in dem Roman, אם יותר לי שימוש תוך שינוי בכותרת חיבורו הידוע של זיגמונד פרויד.

ו

מכאן עוברים אנו אל סימנים "פנימיים" מובהקים; דהיינו כאלה המסתמנים בגוף הטקסטים של הרומאנים. נמנה כאן רק שלושה מהם.

סימן ראשון, בולט ביותר, מתגלה בנקודה רגישה ביותר במערכת המבנית של מרבית הרומאנים, הלא היא נקודת הסיגור (closure). הקשיים והבעיות הסטרוקטוראליים המתעוררים בעת הסיגור של הרומאן מופרים לכל בקי בתולדות הז'אנר, והם נדונו ארוכות בספרות הביקורתית והתיאורטית העוסקת ברומאן (כבר א"מ פורסטר תיאר אותם תיאור חי ושנון בספרו "היבטים של הרומאן"). הרומאניסטן עומד בשעת "נעילה" זו בפני הקושי המכריע שבאכיפת חוקי האמנות (המחייבים סיום היצירה לא רק מסיבות טכניות, אלא גם לשם קביעת שלמותה האמנותית וסימון סופי של משמעותה) על המציאות, המתנכרת להם (היא אינה מכירה בסיומים חדים וחלקים. אפילו במקום שבו מסתיים הסיפור במות הגיבור נותרים הגיבורים האחרים). בעוד שעד עתה טרח ושקד על יצירת המשכיות סיפורית שופעת וקולחת, הנראית כאילו היתה נובעת מהמשכיות החיים עצמם, שומה עליו עכשיו לקפד המשכיות זו, וזאת מבלי להרוס את העולם דמוי המציאות שברא בסיפורו. עם זאת, כפי שנתברר בחקר התיאורטי של הרומאן בעשור האחרון, חוליית הסיגור היא אולי החוליה החשובה ביותר בקביעת מכלול המשמעות של המבנה הרומאניסטי כולו, ועל־פיה בעיקר נקבע ההבדל בין התבניות הרומאניסטיות המסורתיות ה"קלאסיות" לבין אקספרימנטים תבניתיים חדשניים; שכן רק בהגיעו אל הסיגור מגלה המספר את נכונותו או אי־נכונותו להישמע לכלל הנאראטולוגי הבסיסי ביותר, שהנחה את פיתוחה של עלילת הרומאן המסורתי: פתיחת הסיפור על־ידי יצירת חוסר שיווי משקל נאראטיבי וסגירתו על־ידי סגירת הפערים שנוצרו והחזרת שיווי המשקל לתקנו. אפילו בין יוצרי הרומאן של המאה העשרים לא רבים הם אלה, שהעזו להותיר את סיפוריהם "פתוחים" ללא "פתרון" וללא סיכום. אצל מרבית יוצרים אלה היתה הבחירה באפשרות זו של סיום־ללא־סיום פועל־יוצא מובהק של השקפת עולם, הכופרת בהנחה, שבמציאות מתגלים סדר כולל או משמעות "מקיפה" כלשהם.

רבת עניין היא אפוא מבחינה זו, התקשורת הבולטת של עגנון בסיגור הרומאנים שלו. זו היתה כבר לשם דבר.⁴ היא אופיינית לפחות לשלושה מחמשת הרומאנים. לראשונה היא נתגלתה במובלט דווקא ברומאן בעל מבנה כמעט מושלם, "סיפור פשוט". המחבר סיגר את הרומאן בסיכום סיפורו של הגיבור, הירשל הורביץ, ששקע אל הטירוף וגם חרג ויצא מתוכו על מנת שיקבל על עצמו את חיי הפשרות והמגבלות, שהם מנת חלקם של מרבית בני־האדם. אבל סיגור זה לא הביא לכלל סיום את סיפורה של הגיבורה, בלומה נאכט, שבהצגתה נפתח הרומאן. בלומה, קרובתו ואהובתו של הירשל, פרשה מבית משפחת הורביץ, שבו עשתה ספק כקרובה אסופית ספק כמשרתת, שעה שנודע לה על התרוממות תכנית "נישואי התועלת" של הירשל

למינה צימליך. היא הסתגרה בבית עקביה ותרצה מזל ומנעה עצמה כמעט לחלוטין ממגע עם העולם החיצוני, ובעיקר מהיענות למחזרים השונים, המחלים את פניה באהבתם. הקורא (כמו המספר והגיבור של הרומאן עצמו) תמה תכופות מה הטעם להתנהגותה ומה יעלה בסופו של דבר בגורלה. אבל עגנון נאלץ לסיים את הרומאן מבלי שיישב תמיהות אלו. סיפורה של בלומה נאכט נקטע כאן כאילו באמצעו, ואולי אף בראשיתו, והקורא חש בבירור שהסיפוק המסורתי הצפוי לו בסיגורו של רומאן נשלל ממנו, או לפחות נפחת ונפגע במידה ניכרת. למעלה מזה, הקורא חש עמומות בהתערערות שיווי המשקל הסטרוקטוראלי של הרומאן כולו, לא רק בגלל עצם קטיעת סיפור גורלה של הגיבורה הראשית. מפריעה לו גם העובדה, שחוליית הסיגור אינה מקבילה ומותאמת כאן לתאומתה, חוליית הפתיחה או הפרישה (האקספוזיציה). הרי הרומאן נפתח בתיאור התייתמותה של בלומה, נסיעתה לבית הורביץ, התקבלותה הדורפרצופית בו (ספק כקרובה שיש לתמוך בה, ספק כמשרתת שאפשר לנצלה) והתפתחות פרשת האהבה בינה לבין הירשל. הקורא האמון על מוסכמות הרומאן הריאליסטי ה"מעוגל" והמתובנת היטב (ש"סיפור פשוט" נענה לכולן עד כה) מצפה שגם בסיכום תחזור בלומה ותעמוד במרכז הדברים, לאחר שנדחתה ממוקד תשומת הלב במשך חלק גדול מן הסיפור; אך, כאמור, הדבר אינו קורה. המספר עצמו חש ברורות בבעיה שנוצרה, ומשום כך הוא חותם את הסיפור לא בסיום הדיאלוג הסופי של הירשל ומינה, אלא בתוספת של כעין כתובת מתנצלת: "תם מעשה הירשל ומינה, אבל מעשי בלומה לא תמו". לכאורה הוא מבטיח בכתובת זו, שהאיזון הסיפורי המופר יוחזר בספר מיוחד, אשר יתמקד בגורלם של בלומה, של גציל שטיין ושל גיבורים אחרים של "סיפור פשוט", שסיפור קורותיהם נשאר כאילו תלוי על בלימה. עם זאת, הוא מסייג מיד את הבטחתו ואולי אף רומז בהערת חתימה, שלא יקיים אותה לעולם: "כמה דיו נשפך וכמה קולמוסים נשבר לכתוב את מעשיהם. אלקים בשמים יודע אימתי".⁵ אכן, עגנון לא כתב מעולם את המשך סיפורה של בלומה נאכט. הערתו בסיום "סיפור פשוט" באה להציל במידת-מה את שיווי המשקל הסיפורי של הרומאן יותר מאשר לבשר את המשכו. מכל מקום, היא העידה בגלוי על כך, שהמספר עצמו ידע כי לא עלה בידו לסגור את סיפורו בצורה שתניח את דעת הקורא, או גם את דעתו שלו.

לאחר "סיפור פשוט" הציב תמול שלשום בפני עגנון בעיות סיגור קשות ביותר. כאן נבעו בעיות אלו לאו דווקא מקיטוע סיפור חייהם של גיבורים חשובים (אדרבה, כאן מובלטת הסופיות על-ידי מותו וקבורתו של הגיבור, יצחק קומר, שבהם מסתיים הרומאן. המוות, הסיום ה"טבעי" ביותר של כל סיפור, נוצל כאן לשם סיגור בפעם היחידה ביצירתו הרומאניסטית של עגנון). לעגנון ולקוראיו הפריעה כאן סדרה שלמה של שאלות בלתי פתורות – שאלות תיאולוגיות ומוסריות, וכן שאלות הכרוכות בהערכת מפעלה ההיסטורי של העלייה השנייה – אשר גורלו האבסורדי והאיום של יצחק הותירם ניצבים בפניהן באפלה מוחלטת. קודם כל, הציקה לעגנון שאלת המשמעות הדתית של מותו השרירותי של יצחק במחלת הכלבת, כמו גם של ה"גורל", שארב לו מרגע המגע הראשון, הטריביאלי, עם הכלב. לא ברור היה מהי המשמעות המוסרית של הפיוס שהשתרר בעולם לאחר מותו וקבורתו של יצחק והתבטא בשבירת הבצורת ובירידת גשמי ברכה על שדותיה החרוכים של הארץ. האם היו ה"אלים" הצמאים והאכזריים של האדמה והשמים זקוקים לקורבן אדם ולדמו, כדי להיענות לתפילות הצום והצימאון של בני-האדם? עגנון לא יכול בשום אופן לקבל הנחה זו, המשפילה את הסדר הדתי של העולם לרמת הסדר הפולחני של עולם המיתוס הפאגאני. אף-על-פי-כן, זוהי התשובה היחידה המשתמעת מן הצורה שבה סיגר את סיפורו. כמובן, נשאלה גם השאלה מה אנו יכולים ללמוד על משמעותם וערכם של הציונות ומפעלה החלוצי בארץ ישראל מסיפור המסתיים באורח אבסורדי ומזעזע כל-כך. כל השאלות הללו הכבידו על עגנון והציקו לו מאוד. כידוע, הוא אף העלה על הכתב כעין אפילוג, שבו ניסה להקהות את עוקצן, אם לא לפתור אותן, ברמזים על כך, שמה ש"קולקל" בדור גיבורי הרומאן – יצחק קומר, שפרה אשתו, וסוניה צוויירינג, אהובתו לשעבר – יתוקן בדור בניהם, שבו יתקשרו בנה של סוניה ובתם של יצחק ושפרה בקשר של אהבה ונישואין.⁶ אלא שחושיו האמנותיים עמדו לו, והוא נמנע משילוב סיום "מתוק" וגרוע זה (אשר אין בו, אגב, גם משום

תשובה אמיתית לאף אחת מן הבעיות שעליהן בא להשיב) בטקסט הסופי של **תמול שלשום**. עם זאת, גם כאן לא נועז להיפרד מקוראיו ללא הבטחה כלשהי של פתרון בהמשך. חוסר שיווי המשקל האידיאי לא הניח לו להותיר אותם שרויים בלב התדהמה המוסרית והספק הדתי, שאליהם מוביל הרומאן כולו, והוא יצא ידי חובה גם הפעם, כמו ב"סיפור פשוט", בכתובת מסיימת, המבטיחה סיפור נוסף: "נשלמו מעשיו של יצחק / מעשיהם של שאר חברינו וחברותינו יבואו בספר חלקת השדה".¹ ספר "חלקת השדה" לא נכתב מעולם.

בשירה, כאמור, ידע עגנון מהו מחוז החפץ, שאליו התכוון להוליך את הסיפור בסיומו; אבל מחוז חפץ זה היה שרוי על גבי מישור כה מרוחק מזה שעל פניו מתרחש סיפור המעשה של הרומאן כולו, עד כי לא נמצאה דרך אמנותית משכנעת להגיע אליו. לפי התכנון המקורי, צריך היה הרבסט להצטרף אל שירה בבית החופשית ביום בו הוא מכניס בבריתו של אברהם אבינו את בנו, גבריאל; כלומר, בסוף חלקו השלישי של הסיפור (כל שלושה החלקים הראשונים נפתחים או מסתיימים באירוע הנוגע ללידה: לידתה של הבת, שרה, בפתח החלק הראשון, הפרייטה של הנריאטה הרבסט בעת שהותם של ההרבסטים בכפר, בסיום החלק השני, לידתו של גבריאל, שנולד מאותה הפריה, בסוף החלק השלישי). אבל כיצד יכולים אנו להאמין בכך, שהרבסט, אותו מלומד חלוש אופי, המתואר ברומאן כולו וגם בחלקו השלישי, מוכן למעשה "קיצוני" כהצטרפות לאחות שירה גסת ההליכות בבית המצורעים. הרבסט המגלגל בכרטיסיות המחקר שלו ואינו מגיע לכתיבת חיבורו, המבקר ביקורים של חנופה בביתם של פרופסורים אלה או אחרים, העלולים להכשיל את מינויו לדרגת פרופסור, החרד פן תגלה אשתו את פרשיית האהבים שלו עם שירה, האם יכול הוא להיעשות למעין קדוש? האם יש בו משהו מן ה"קדושה" המדעית, המתגלה במעשיו של המומחה הווירולוג, שהדביק עצמו במחלה מסוכנת כדי לבדוק את התרופה שהמציא כנגדה (הרבסט שוחה לפניו ומנשק את ידו), או במעשיו של עדיאל עמזה מ"עד עולם" (סיפור שנכתב, אגב, במסגרת עבודתו של עגנון על שירה ונועד מתחילה להוות חלק מן הרומאן)? הרי עד לתום החלק השלישי אין הרבסט מגיע אף לנקודה, שבה הוא יכול לומר לעצמו ביושר לבב שהוא אוהב את שירה. למעשה, הוא מפגין כלפיה בעיקר כעס וטרוניה. אמנם, היעלמותה מדאיגה אותו והחיפוש אחריה נהפך אצלו למעין כפייה, שאת טעמיה אין הוא עצמו מבין. הוא רואה אותה בעיני רוחו נרצחת שוב ושוב (לא לפני שהיא נאנסת באכזריות) על-ידי ערבים – והמראה מבטא הן את חרדתו לגורלה והן את האלימות המפעפעת בו כנגדה; אלימות המעורבת בתשוקה מינית חריפה. כל אלה, מכל מקום, אינם מקרבים אותו אף כהוא-זה למעמדו ולעולמו של הקדוש ההודי, שעליו הוא עצמו מספר לשירה כשהוא מצטרף אליה בבית המצורעים (בפרק הסיום שסופח לרומאן במהדורתו המורחבת בשנת 1974). הקדוש לא נענה להזמנותיה המרובות של הקורטיזאנה היפהפיה והנודעת, ורק לאחר שחלתה וכל מאהביה נטשוה הצטרף אליה כדי להישאר במחיצתה לתמיד. ואילו הרבסט, כפי שאנו מכירים אותו, שיחר אחר חסדיה המיניים של ה"קורטיזאנה" שירה דווקא בימים שבהם רבו מחזריה, ואילו לאחר מכן ספק אם היה מסוגל להעניק לה נשיקת דבקות והתדבקות (במחלתה, הצרעת), שבה צריך היה הרומאן להסתיים. כדי להצטרף אל שירה חייב היה הרבסט לשנות את כל מבנה אישיותו. היה עליו להתנתק הן מחייו המשפחתיים, הן מעבודתו המדעית, הן מן ההווי הקרנטי של ירושלים האוניברסיטאית, הן מן הקדוניזם הארוטי שלו והן מן הנרקיסיות האופיינית לו בכלל וביחסיו עם נשים בפרט. בקצרה, היה עליו לחדול להיות "אדם חושני ממוצע" ולגלות בקרבו את העוצמה הדרושה לקיום על רמה מטאפיסית; קיום, המושתת כולו על שלמותה של אהבה, שאין עמה מגע בשרים. בעוד שבסיפור כ"עד עולם" יכולים אנו להשתכנע באותנטיות של הליכת המלומד עדיאל עמזה לבית המצורעים, שבו מצוי כתב-היד הדרוש לו לשם העמדת עבודתו המדעית כולה על בסיס האמת הבחונה והמבוקרת (אמנם, גם הליכה זו ניתנת לפירוש אירוני-סאטירי ואולי אף מחייבת פירוש כזה), הרי ברומאן פסיכולוגי-ריאליסטי כשירה אין הליכתו של גיבור כהרבסט לאותו בית מצורעים מתקבלת על הדעת כלל. מכל מקום, כדי לעשותה מתקבלת על הדעת חייב היה המחבר לערוך ברומאן איזו תפנית עמוקה, שתהיה בבית-

אחת קיצונית, אך גם משכנעת בטבעיותה. מאמציו להגיע לתפנית כזאת לא נשאו פרי. הסיגור שנמצא מוצדק לחלוטין ב"עד עולם" נשאר בבחינת מחוז חפץ בלתי מושג, אולי גם בלתי אפשרי, בשירה. שוב עמד עגנון בפני בעיית סיגור שלא היה לה פתרון, אלא שהפעם היתה בעיה זו חמורה דיה כדי לשתק את כלל התהליך של השלמת הרומאן ושכלולו הסופי. בגללה, ללא ספק, יותר מאשר בגלל כל קושי אחר, נשאר **שירה** בידו לא כחטיבה סיפורית שלמה, אלא כמין טורסו של רומאן.

ברומאנים שבהם הצליח עגנון להגיע לסיגור מלא הושג סיגור זה בדרך של טור דה פורס סיפורי ואידיאלי, כעין דאוס אַקס מאכְינָה אירוני, שהצביע בעצם על הבעייתיות של הסיגור (כלומר, של איזון חוסר שיווי המשקל הנאראטיבי וההגותי של הסיפור) לא פחות משהצביעו עליו הסיומים החצויים או הפגומים של הרומאנים האחרים. **בהכנסת כלה** חייבה האגדה החסידית את סיגור הרומאן בגילוי האוצר במערה (באמצעות התרנגול רבי זרח), המביא לפתרון בעיות השידוכין והנדוניה של בנות רבי יודיל חסיד בדרך של התערבות כוחות ממרום. פתרון זה אפשר את חתימת הסיפור בתיאור המפורט של טקס החתונה וב"שירת האותיות" של החכם הירושלמי, המבטיחה כי הנאמנות לתורה ולאותיותיה תביא לפתרון כל הבעיות. כמובן, הקורא המודרני שואל את עצמו כיצד היתה תסבוכת האירוסין של פסילי, בתו של רבי יודיל, מוצאת לה התרה בלי נס מן השמים. בעוד הוא מבחין גם בסמליות הארצית ההומוריסטית, המקופלת בתיאור התמים של הנס (הנערה רודפת אחרי "הגבר"; התרנגול חודר למערה ומוצא שם זהב – רמז להשגת הנישואין בדרך ה"טבעית", דרך גבר בעלמה), הריהו יודע, שהפתרון שאותו חוגג הסיפור בסיומו אינו אלא ציון להיעדר פתרון דומה בעולמו שלו, של הקורא, שבו אין המציאות מקבלת את ההכתבה שמכתיבות לה כ"ב אותיותיה של שפת התורה. **באורח נטה ללון** מסתיים הסיפור ב"נס" טריביאלי: גילוי המפתח המקורי של בית המדרש, שאבד בתחילתו של הסיפור. מסתבר, שהמפתח נפל לתוך סדק בבטנת המזוודה של הגיבור, ורק עתה, עם שובו לארץ ישראל ועם ניקוי מזוודתו, נמצאת האבדה, שגרמה לו כה הרבה צער ומורת רוח והיתה לגביו כעין סמל של בגידתו בייעודו: שמירת המורשת של תרבות בית המדרש והשתלטה בחיים היהודיים החדשים בארץ ישראל. גילוי המפתח דווקא בארץ ישראל יכול להתפרש כמין הבטחה להתחדשות מסורת בית המדרש בארץ, אך הוא יכול גם לשמש הבלטה אירונית לתיאור כישלון ניסיונו של הגיבור-המספר לחדש את חיי בית המדרש בעיר מולדתו (המפתח חוזר אליו בשעה שכבר אין לו צורך ושימוש בו). בכל מקרה, הוא מצביע על עיוורונו, על היותו נתון לחסדי המקרה או להשפעתם של כוחות פנימיים סמויים מן העין, הפועלים בו בתוכו, והשמים לאל את כל כוונותיו התרבותיות-הלאומיות הטובות. גילוי המפתח **באורח נטה ללון** הוא המקביל המודרני המולעג והמוקטן של גילוי האוצר **בהכנסת כלה**. שני הגילויים סוגרים את הרומאנים סיגור שלם, אך אירוני. המספר כאילו אומר באמצעותם: אנו, בני-האדם, איננו מסוגלים לסיים את "עניינינו" סיום שיש בו פשר וטעם. אנו נאלצים להותיר סיום זה לכוחות שמעלינו או שמתחתינו; אבל מהי זהותם של כוחות אלה? האם הם כוחות האל, הגורל, המקרה, התת-מודע?

קשיי הסיגור משקפים אפוא את עומק הבעייתיות, שבה נתקל עגנון שעה שנזקק לרומאן, שהוא הז'אנר אשר באמצעותו, יותר מאשר באמצעות כל ז'אנר ספרותי אחר, ביטאה התרבות המערבית ההומאניסטית של הזמנים החדשים את ביטחונה ביכולתו של האדם לעצב את חייו ולקבוע להם כיוון ומשמעות. הקושי הסטרוקטוראלי-טכני שיקף ישירות את הקשיים האידיאיים-הרוחניים, שנוצרו בעת המפגש עם הז'אנר ה"זר".

ז

סימן "פנימי" שני: ההתרוצצות המתגלה במסעו האמנותי של עגנון ממודל אחד של הרומאן למשנהו. קיימים, כמובן, מגעים רבים בין הרומאנים של עגנון, ויש ביניהם כמה וכמה צדדים שווים. אף-על-פי-כן אין רומאן אחד דומה למשנהו במודל הסטרוקטוראלי שעליו הוא מבוסס ובהנחות היסוד הפואטיות שלו. רבגוניות זו עומדת בניגוד בולט לאחידות הבסיסית, המתגלה

במכלול יצירתם של רומאניסטים מובהקים רבים. הללו מפתחים בדרך כלל מודל סטרוקטוראלי-רומאניסטי מרכזי שממנו הם סוטים רק לעתים רחוקות ולצרכים סגנוניים מיוחדים. משום כך ניתן לדבר בהכללה על "הרומאן" של הנרי ג'יימס או של צ'ארלס דיקנס, או על המבנה הרומאניסטי הדוסטויבסקאי, או על המודל הרומאניסטי הבסיסי המשוקע במרבית הרומאנים של ויליאם פוקנר מ"סארטוריס" ואילך. כל המושגים הללו מציינים מערכת מורכבת סטרוקטוראלית-תימאטית, הנמצאת אמנם במצב מתמיד של השתנות והתפתחות, אך עם זאת היא חוזרת על עצמה במרבית הרומאנים העיקריים של המחבר המסוים, משום שהיא מבטאת באורח העקיב והשלם ביותר את תפיסת המציאות שלו, את השקפת עולמו ואת גישתו האמנותית למעשה הסיפור, ומשום שהיא משרתת באורח הנאמן והיעיל ביותר את תכסיסי הסיפור השונים שהוא נוקט לשם מימוש סיפורי של חזונו. מערכות כאלו משתלטות בסופו של דבר גם על יצירתה הרומאניסטית של ספרות זו או אחרת במשך תקופה שלמה או במסגרת של תת-ז'אנר מוגדר. מכאן האפשרות לנסח הכללות תקפות ביחס למוסכמות של הרומאן האנגלי ה"ויקטוריאני", או של הרומאן הצרפתי במחצית השנייה של המאה התשע-עשרה או של רומאן הנדודים הספרדי של המאה השבע-עשרה.

יצירתו הרומאניסטית של עגנון אינה נסמכת בבירור על איזה מודל אישי, ואף אינה נענית ברורות למודל אחד קיבוצי היסטורי או תת-ז'אנרי. לכאורה נראה כל אחד מחמשת הרומאנים כאילו היה נסמך על מודל היסטורי שונה, כך שבצירופם יכולים הם להיראות כמין סיכום תמציתי של ספרות הרומאן מתחילתה במאה השבע-עשרה ועד ימינו, או כאילו סטראציה-רבתית של התפתחות הפואטיקה הטיפולוגית של הרומאן מדון קישוט של סרואנטס ועד להאיש בלא תכונות של מוסיל. הכנסת כלה כתוב במתכונת הרומאן הדון קישוטי, שבו עדיין שרויה אמנות הרומאן סמוך לגבולם של סיפור האבירים מזה ושל האנאטומיה הסכולאסטית מזה. "סיפור פשוט" הוא רומאן פלובריאני מובהק, דוגמת מופת לרומאן הפסיכולוגי הריאליסטי המעוגל והשלם, המושתת על רצף סיבתי, שלא חסרה בו אף חוליה אחת, ואשר השפעות ההסכמה החברתית, התורשה, החינוך והאינטראקציה של היחסים בתוך המשפחה משתלבות בו באורח מתואם ומדויק ביותר בקביעת גורלו של הגיבור, וממילא גם בקביעת התפתחותו של סיפור המעשה. זוהי היצירה הבולטת ביותר, שיכולה הספרות העברית להציב בצדם של רומאני המופת הריאליסטיים של המחצית השנייה של המאה התשע-עשרה. אורח נטה ללון קרוב מאוד לרומאני התודעה המודרניים, שבהם ממלאים הזיכרון, האסוציאציה ורצף הקיום התודעתי השוטף של הגיבור את המקום שמילאה הסיבתיות החברתית-הפסיכולוגית ברומאנים של דורות קודמים. תמול שלשום מצרף בתוכו את מתכונת "רומאן התקופה" ההיסטורי-הריאליסטי למתכונת סיפור הגרוטסקה המטאפיסית הקאפקאית. שירה יוצא מנקודת מוצא של "רומאן משפחה" ריאליסטי, מתפתח ל"רומאן תקופה" ומנסה לחרוג גם לעבר סימבוליות מטאפיסית. טיסה זו על פני שלוש מאות השנים של התפתחות המודלים הרומאניסטיים, שלא היתה כמותה בספרות העברית, מגלה מחד גיסא את כושר ההתפתחות וההשתנות של עגנון, את נטייתו לניסוי אמנותי, לעירוב סגנונות ולצירוף בלתי מקובל של מבנים ותימות, השייכים כאילו לתחומים סיפוריים שונים וזרים זה לזה. מאידך גיסא היא מעידה גם על איזה אי-שקט או אי-נוחות בטיפולו של עגנון בז'אנר הרומאניסטי. כל אחד מן המודלים המקובלים של הרומאן כאילו מפריע לו ומצר את צעדיו בדרכו שלו, והוא ממנהר להשתחרר מכל אחד ממודלים אלה לאחר התנסות יחידה בשימוש בו, או שהוא אף שובר בתוך עצם ההתנסות את כליו של המודל ומנסה להרכיב עליו מודל נוסף. תופעה זו חושפת בעת ובעונה אחת את הווירטואוזיות של עגנון ואת קשיי ההסתגלות שלו לז'אנר שבחר להעמיד במרכז יצירתו.

ח

סימן "פנימי" שלישי: האמביוואלנטיות העמוקה של עגנון ביחס לרומאן, כפי שהיא מתגלה בצורה תימאטית וקונצפטואלית חשופה, היינו בדברי זלזול או ביקורת על הרומאן, המושמעים

מפי הגיבורים או המספרים בגופי הסיפורים. דברים כאלה מופיעים ברומאנים – החל ב"סיפור פשוט" וכלה בשירה – לעתים לא נדירות, וכשם שהם מלמדים על הגיבורים או על המספרים המשמיעים אותם, כך הם מלמדים גם על תנודות וחוסר יציבות ביחסו של היוצר עצמו אל הז'אנר שבו הוא משתמש. מן הדוגמאות הרבות לעניין זה אביא רק אחת, והיא דוגמתו של ד"ר לנגזם, רופא הנפש של הירשל ב"סיפור פשוט". דוגמה זו חשובה במיוחד, משום שברור כי לנגזם הוא דמות בעלת סמכות רבה בעיניו של עגנון. במידה מסוימת מגלמת דמות זו אפילו כעין אלטר-אגו של המחבר עצמו. כמי ששהה במרכזי התרבות האירופית ולמד בהם את מדע הרפואה, דומה לנגזם לעגנון, שלמד מאירופה את אמנות הסיפור. אבל לנגזם חזר בו מן האוריינטאציה המדעית-האירופית שלו והוא מרפא את חולי הנפש שבמוסדו לא באמצעות אנאליזה, ואף לא באמצעות תרופות, אלא בהרגעה, בחמימות, באהדה פאסיבית, בסבלנות, ובעיקר באמצעות סיפוריו על עיירת המוצא היהודית הנידחת שלו. בכל אלה מהווה דמותו, ללא ספק, כעין אנאלוגיה לדמות עגנון עצמו. מעניין אפוא שדווקא אותו לנגזם מזלזל לחלוטין ברומאנים. הוא אומר: "ספרים אלו מה כתוב בהם, על עסקי שמלות וקישוטי נשים, כל מי שהוא חייט או מוכר אריג ותכשיטין יתעסק בהם, מי שאינו לא חייט ולא מוכר אריג ותכשיטין מה לו אצל רומנים"⁸. עם זאת, דואג לנגזם לכך, שהירשל, החולה שלו, שאינו יכול להשלים עם אובדן אהבתו, יקרא סיפורי אהבה אלה. הוא אפילו בוחן אותו ובודק אם הבין את תוכנם. האם מנסה הוא להביא אותו באמצעותם ל"קאתארזיס" פסיכולוגי-אסתטי? לסובלימאציה סיפורית-אמנותית, שתרחיק אותו מייסורי האהבה שהביאוהו לשיגעונו? האם מנסה הוא להדריך אותו באמצעות ענייני השמלות והתכשיטים של הרומאנים אל הנורמאליות, המקבלת על עצמה פשרות ומגבלות אמוצינאליות-ארוטיות ומגוננות על עצמה באמצעות חיי הזיה רגשיים-מיניים מבוקרים במסגרת הבדיון הספרותי? בכך לא די: הערכתו הזלזלנית של לנגזם, שיחסו השגרתי והשטחי אל הרומאנים אופייני למדי לאנשי מדע מסוג מסוים, נתקלת בעובדה, שאותם רומאנים, שעליהם הוא מדבר, נשתיירו בידו אחרי התאבדותה של אשתו, שהיתה קוראת נלהבת של סיפורי אהבה אלה, ובסופו של דבר אף טרפה את נפשה משום איזה "רומאן" שהיה בינה לבין איזה גנדרן בעל רגל של עץ. כאשר נודעים לנו פרטים אלה, מצטייר לפנינו רופא הנפש לא רק כאדם שלא השכיל להבין לנפשה של אשתו ולא עלה בידו לרפאה – אולי מפני שלא קרא ברומאנים ולא הכיר את עולמה הרגשי, שהושפע מהם – אלא גם, אולי, כגבר שלא השכיל לעורר את אשתו מבחינה רגשית ומינית, ובכך שילח אותה לזרועותיו של מאהב שטחי וגס, שכל כוחו הוא בזכרותו הנוקשה והנכונה תמיד (רגל של עץ). דברי הזלזול שלו יכולים להתפרש בהקשר זה כמחווה של התגוננות או של הדחת האמת על דבר כישלונו ביחסיו עם האדם הקרוב לו ביותר. זלזולו ברומאנים הוא גנאי לו לא פחות משהוא גנאי להם. זוהי דוגמה מובהקת לאיתות הכפול שמאות עגנון כמעט בכל פעם שבעיית הרומאן וערכו האינטלקטואלי והמוסרי עולה על פני השטח התימאטיים של סיפוריו. גם איתות זה מלמד על יחסו הדו-משמעי של המספר אל הז'אנר שלו.

ט

עד כאן דיוננו ב"סימפטומים" המעידים על יחסו המתוח והבעייתי של עגנון אל הז'אנר הרומאניסטי. עתה נתהה על משמעותו ופשרו של יחס זה.

אפשר לגשת לכל אחת מן הנקודות שהועלו עד כה ולדון בה לגופה. אחדות מן הבעיות שסומנו מסתברות ומתבהרות בהקשרים היסטוריים-ספרותיים ספציפיים. כך, למשל, ניתן להסביר את השתהותו הממושכת של עגנון בפנייה אל הז'אנר הרומאניסטי הסבר תרבותי-סוציולוגי על-פי הנסיבות הספרותיות, ששררו בעת כניסתו ליצירה הספרותית בראשית המאה העשרים. כידוע, עמד הרומאן בתקופה זו בסימן משבר בכל אתר. הטופס הקלאסי שלו, שפותח במשך המאה התשע-עשרה, התמצה. הנחות היסוד הפואטיות ששימשו בו שוב לא הלמו את הרגישויות האסתטיות החדשות, שחודדו על-ידי תנועות אמנותיות כגון הסימבוליזם והאימפרסיוניזם,

ותפיסת נפש האדם שהנחתה אותו שוב לא עלתה בקנה אחד עם הפסיכולוגיה החדשה של התקופה, זו של ויליאם ג'יימס, אנרי ברגסון ופרויד. התמקדותו של הרומאן הקלאסי בתיאור ההקשר הפיסי, החברתי וההיסטורי של הפעילות האנושית נראתה עתה גם היא מוגזמת ובאה על חשבון העיקר – מסירת המציאות כפי שהיא נקלטת על-ידי חושיו ותודעתו של היחיד. עצם ההנחה הפוזיטיביסטית, שקבעה את רצף ההתפתחות העלילתית של הרומאן – ההנחה בדבר שלטון הברזל של התהליך הסיבתי, האחראי לכל תמורה במציאות הפיסית והנפשית כאחת, והמאפשר משום כך הסבר סיבתי מלא של כל תמורה שכזו – הועמדה עתה בספק על-ידי הפילוסופיה ומדעי הטבע גם יחד. נדמה היה לשעה, שהרומאן, כתבנית אמנותית וכאמצעי ביטוי אידיאי גם יחד, הגיע לסוף דרכו, כשם שהאפוס הניארוקלאסי גווע ונעלם בהדרגה במשך המאה השמונה-עשרה. בכל פינה הסתמן תהליך דחיקתו ממקום הבכורה שלו כז'אנר הסיפורתי הראשי של המאה התשע-עשרה ועלייתם לגדולה של ז'אנרים משניים עד כה, כגון הסיפור הקצר והנובלה, שלא היו מחויבים כמוהו למסירת הרצף הסיבתי של ההתרחשות האנושית המתמשכת, ומשום כך ניתן היה להביע באמצעותם את הרגישויות החדשות, שלא היו מכוונות למסירת רצף זה.

בספרות העברית נדם קולו של הרומאן כמעט לחלוטין. כז'אנר הסיפורתי המרכזי של ספרות ההשכלה המאוחרת (מאפו, סמולנסקי, ברודס) נקשר הרומאן בספרות זו ונדחה בתוקף יחד אתה. מראשית שנות התשעים של המאה התשע-עשרה ועד למלחמת-העולם הראשונה פעלו בספרות העברית רק שני רומאניסטים מובהקים, י' ברשדסקי וא"א קבק, ושניהם לא יצגו את המגמות האמנותיות והאידיאיות שהלכו וכבשו להן מעמד בכורה. אלו השתקפו דווקא ביצירותיהם של מספרים שלא נזקקו לרומאן, כגון מ"י ברדיצ'בסקי, י"ל פרץ, ה"ד נומברג, ג' שופמן, א"נ גנסין וכו'. י"ח ברנר מרד בגלוי ברומאן וכתב "אנטי-רומאנים", שבהם הופרו בזו אחר זו כל מוסכמות העיצוב של הזמן והמרחב, שהיו מקובלות ברומאן המאה התשע-עשרה. למעשה, הצטרפו סיפורי הארוכים, ובראשם הסיפור **מכאן ומכאן**, לתרומתה הבולטת ביותר של הספרות העברית לעיצובו של הרומאן המודרני של המאה העשרים. אבל במשך העשור הראשון של המאה עדיין לא נראו סיפורים אלה כמבשרי לידה חדשה של הז'אנר הרומאניסטי, שסיגל את עצמו לאקלים האמנותי והאינטלקטואלי החדש, אלא רק כציוני מחאה והתנגדות על קברו של הרומאן הישן. ברנר עצמו סירב בכל תוקף לאשר את תיאורם כ"רומאנים".

עגנון נכנס ליצירה הספרותית בעיצומו של עידן משבר זה בהתפתחות הרומאן האירופי והעברי, וכמו מרבית בני דורו בספרות העברית הוא פנה מן הרומאן והלאה לז'אנרים שנראו הולמים יותר את ספרות התקופה – לגנדות סימבוליות, נובלות אימפרסיוניסטיות, המשחזרות לא מציאות חברתית היסטורית אלא רצפים של מצבים נפשיים משתנים, התרחשויות תודעתיות ואירועים פסיכולוגיים סמויים מן העין. יצירתו היתה אופיינית ביותר למעמדה ולכיווניה של הסיפורת העברית בשנים האחרונות שלפני מלחמת-העולם; מעמד וכיוון, שהמבקר (והמספר) יעקב רבינוביץ סימן אותם כבר אחרי המלחמה – בתמונת מחט – כלומר, בתמונה המבטאת מצב של דיקוק, עידון והתרכזות בחוד המעמיק לחדור או המגביה להתנשא כלפי מעלה, לעומת מצב של עיבוי, מלאות ושאיפה ליציבה בטוחה וסולידית על קרקע המציאות.

לאחר מלחמת-העולם פרח הרומאן מחדש. הזעזוע ההיסטורי הגדול, שהקיף המוני אדם, הוכיח מחדש את הרלוואנטיות של תפיסת היחיד בתוך המארג החברתי הרחב ושל הצגתו על רקע האירועים ההיסטוריים האובייקטיביים, המגיעים בהכרח גם אל עולמו שלו והמשנים את חייו הנפשיים, כשם שהם משנים את תנאי קיומו החברתי והחומרי. בינתיים פילסו החלוצים הגדולים – אבות הרומאן המודרני האקספרימנטאלי – דרכים חדשות בעיצובו ובבניינו של הרומאן. ג'ויס, פרוסט, ז'יד, ז'יל רומאן, תומאס מאן, מוסיל, ביאלי ואחרים הציבו לספרויותיהם סדרה של מודלים רומאניסטיים חדשים, שהפרו את הז'אנר והעניקו לו תוקף רוחני אקטואלי.

בשנות העשרים נכתבו מאות רומאנים חדשניים ופחות חדשניים, שהצטיינו בחיוניות ובעוצמה שכמותן לא ידע הז'אנר מימי גדולתו באמצע המאה התשע-עשרה. גם בספרות העברית החלה פריחתו המחודשת של הרומאן עם התחזקותו של המרכז הספרותי הארץ ישראלי בימי העלייה השלישית. במרכז זה הוקם עתה ממסד ספרותי, שבא לפרנס לא רק קוראים מעודנים, השולטים בשפות אחדות והמחפשים בספרות העברית רק את הניחוח המיוחד לה (כגון קוראיו המעטים של עגנון בגרמניה: אנשים כגרשם שלום, מרטין בובר ופרנץ רוזנצווייג). היה עליו לספק את צרכיו של קהל קוראים "טבעי", רחב ועממי יותר, אשר בחלקו היה כבר "עברי" לחלוטין (כלומר, העברית היתה שפת אמו או שפת הקריאה היחידה שלו). קהל זה תבע מן המו"לות העברית של התקופה רומאנים לקריאה, וזו נענתה לו בשפע תרגומי רומאנים מספרות העולם (דיקנס, טולסטוי, דוסטויבסקי, טורגנייב, סטנדאל, בלזאק, פלובר, זולא, המסון, רומן רולאן וכו'), וכן בעידוד הסופרים העבריים עצמם ליצירת רומאנים. הזעזוע הגדול, שעבר בימי המלחמה והמהפכה הרוסית על בית ישראל במזרח-אירופה מזה, והצהרת בלפור והתרחבות המפעל הציוני מזה, גרמו לתחושה כללית, שתקופת הגלות בחיי עם ישראל עומדת בסיומה ושמתיחלה תקופה חדשה בהיסטוריה הלאומית. תחושה זו הביאה לשאיפה – מצד הקוראים, המבקרים והסופרים כאחד – להעמדת יצירות סיפורת רחבות, שיהיה בהן משום סיכום היסטורי ופתיחת פרספקטיבות חדשות לעתיד. הביקורת תבעה במפגיע, שה"מחט" של הסיפורת העברית תיהפך ל"פירמידה" מעופה ויציבה בתחתיתה, ודקה ומשוננת רק בשיאה (יעקב רבינוביץ). בזה אחר זה הופיעו עתה בארץ ישראל וגם מחוצה לה מספרים, שפנו בשלב מוקדם יחסית של יצירתם לעבר הז'אנר הרומאניסטי (א' פריימן, יהודה בורלא, חיים הזז, ש"ל בלאנק ואחרים). מספרים ותיקים יותר, כגון א' ראובני, פנו מן הסיפור הקצר אל הרומאן המקיף, המסכם תקופה שלמה. א"א קבק חגג עתה את ניצחונו של הז'אנר בסדרות הרומאנים ההיסטוריים והאקטואליים שלו, שבהם פירש את העבר וחזה את העתיד במסגרות הפרספקטיבה, שהעמידה לרשותו השקפת עולמו הציונית-המשיחית.

עגנון לא יכול היה שלא לחוש בתפנית זו בהתפתחותה של הסיפורת העברית ובציפיותיהם של קוראיה. הוא חש בה, כנראה, עוד בשבתו בגרמניה (כפי שמלמד ניסיונו לכתוב את "הנדח" כרומאן היסטורי נרחב), אבל תחושתו נעשתה חריפה ודוחקת פי כמה עם עלייתו לארץ ישראל. הוא הבין, שמעתה יהיה עליו להתמודד על מקומו בתודעתו של קהל קוראים שאינו מוכן להסתפק בסיפורים קצרים מתוחכמים ומעודנים כ"אגדת הסופר" או בנובלות לירות-אירוניות אווריריות כ"בדמי ימיה". קהל זה תבע עתה דברי סיפור רחבים, העומדים בסימן המלאות, הפירוט והסולידיות התיאורית-המימטית. קהל זה היה נכון לקרוא סיפורי-סיכום היסטוריים גדולים, העוסקים בחיים היהודיים בעבר (כגון **שלמה מולכו** של קבק), ויותר מזה רצה בסיפורים רחבים ומקיפים העוסקים בהתפתחות המפעל הציוני בארץ ישראל. אין מקום לספק בכך, שעגנון החליט עתה לכתוב סיפורים כאלה – רומאני עבר מקיפים (**הכנסת כלה**), רומאנים קרובים יותר אל ההווה ("סיפור פשוט") ורומאנים העוסקים בארץ ישראל ובהתפתחות המפעל הציוני בה (**תמול שלשום**). אמנם, כוונתו היתה לא לקבל את טעמו של קהל הקוראים שנהנה מן הפאתוס ההיסטורי-הציוני של קבק או מן הנאטוראליזם הדארוויניסטי של א' ראובני, אלא להיאבק עם קהל זה, להתמודד אתו ולהציג לפניו רומאן מסוג שלא היה מוכר לו. על כך מעידות בבירור הן הבחירה בתימה של "הכנסת כלה" והן דרך העיצוב של תימה זו ברומאן הראשון שלו. אולי עוד ביתר תוקף מעידה על כך כוונתו (שהתגבשה, כאמור, כבר בסוף שנות העשרים) לכתוב את סיפור העלייה השנייה הארץ ישראלי שלו סביב הציר הכפול של מעשה הכלב ומעשה האדם שנושך על-ידיו. עגנון החליט לכתוב רומאנים – אבל לפי תנאים ומושגיו שלו, ובדרך שיהיה בה משום המשך ישיר של אמנותו. עם זאת, ניתן להסביר לפחות חלקי את עצם פנייתו עתה אל הרומאן במסגרת ההקשר הספרותי-ההיסטורי-הסוציולוגי ששורטט כאן. הקשר זה מסביר, כביכול, מדוע פנה עגנון אל הרומאן רק במחצית השנייה של שנות העשרים.

י

כמו כן ניתן היה אולי להסביר את הקשיים הסטרוקטורליים, שבהם נתקל עגנון בעבודתו על הרומאנים שלו, ובייחוד את הקושי המתגלה בסיגור של הרומאנים, בהקשר הספרותי-ההיסטורי של המודרניזם בכלל ושל הרומאן המודרני בפרט. כאמור, הרומאן המודרני של המאה העשרים נוצר מתוך מאבק עם הנחות היסוד של רומאן המאה התשע-עשרה, לרבות ההנחות הסטרוקטורליות, שהציפייה לסיגור מוחלק או "מלא" היא אחת החשובות שבהן. ציפייה זו מסמנת, כפי שכבר נרמז, לא רק את קו האופק הנאראטיבי, אלא גם את קו האופק האינטלקטואלי של הרומאן הקלאסי. היא מבטאה בין השאר את ההנחה הגלויה או הסמויה, שהפעילות האנושית ניתנת לסימון ברור כשלשלת רתוקה, שכל אחת מחוליותיה אמנם שלמה בפני עצמה, אך גם אחוזה ומשולבת בחוליות שלפניה ושלחריה בקשר של סיבה ומסובב. כשם שהשלשלת החלה באיזה אקט ראשוני של הנעת המכאניזם הסיבתי (על-ידי הפרת הסטאזיס ויצירת דינאמיקה, הנובעת מקונפליקט או מפערים), כך היא חייבת להסתיים בנקודה שבה פוסקת תנועתו של מכאניזם זה (החזרת הסטאזיס על-ידי פתרון הקונפליקט וסגירת הפערים). הרומאן המודרני כפר בתמונה ליניארית-סיבתית זו של ההתרחשויות הדינאמיות בחברה או בנפש האדם. את ההתרחשויות הנפשיות הוא נטה לתאר לא כשלשלת של מניעים פסיכולוגיים ותוצאותיהם, של פעולות והיפועלויות, אלא כ"נהר של תודעה" זורם בלי הרף, בלתי ניתן לחלוקה ברורה, מורכב ממספר בלתי מוגבל של יחידות המעורבות זו בזו. גם את ההתרחשויות החברתיות-ההיסטוריות הוא נטה לתאר כמערבולות ענק, שלמקריית ולסתמיות חלק רב בהן. ממילא חייב היה הרומאן המודרני – לפחות חלקים ממנו – להרחיק עצמו ממוסכמות מבניות כמו מוסכמת הסיגור המלא. ואכן, מוצאים אנו בסיפורת של המאה העשרים דוגמאות רבות של עלילה, המביאה, כביכול, לקיפודו של סיפור המעשה "באמצע" או לטשטושו באמצעות סיום "סתמי", הנראה כאילו נבחר באקראי (בסיפורת העברית הוצגו סיגורים כאלה לראשונה ביצירות כבחורף של ברנר או "בינותיים" של גנסין). עגנון, לפי זה, המשיך את דרכו של הרומאן המודרני בהסקת המסקנות המבניות מן הפרדה מהנחות היסוד הרוחניות והצורניות של רומאן המאה התשע-עשרה. מכאן, כביכול, נובעים קשיי התבנות ברומאנים שלו.

■ יא

כאמור, ניתן היה להציע הסברים ספציפיים מעין אלה לכל אחד מסימני הקושי והמבוכה שהוזכרו קודם, ובכל אחד מהסברים אלה יכולה להיות גם מידה של אמת היסטורית-ספרותית, שאסור להתכחש לה. עם זאת, אין בהסברים כאלה כשלעצמם לא משום תשובה מלאה על השאלות, המתעוררות בקשר לכל אחד מן ה"סימנים" בנפרד, ובוודאי שלא משום הארה מלאה של הבעייתיות הכוללת, שהסתמנה על-פי צירופם של ה"סימנים" הללו. זה הטוען כי קשיי הסיגור ברומאנים של עגנון משקפים את המודרניזם המהותי שלו, חייב להשיב על כמה שאלות, כגון: מדוע מתגלים קשיים אלה לראשונה דווקא ברומאן, שבו קיבל עגנון על עצמו את כל כלליו התבניתיים של רומאן המאה התשע-עשרה, ובהתאם לכך פיתח בו עלילה, המבוססת על שרשור סיבתי מושלם, ללא השמטת חוליה אחת של התהליך הנפשי, המביא את הגיבור לשיגעון וגם מחלץ אותו ממנו? מדוע הקפיד המחבר הקפדה כה רבה על סיגור מלא ומהודק של מרבית הסיפורים הקצרים והנובלות שלו, לרבות סיפורים מודרניים מובהקים כגון "שבועת אמונים", "עידו ועינים" ו"עד עולם"? מדוע, לעומת זאת, הוא ראה עצמו פטור לגמרי מהסברים והתנצלויות בכמה מסיפוריו הקצרים (בעיקר סיפורי "ספר המעשים") או הארוכים יותר (נובלה נרחבת כ"עד הנה"), שבהם אכן מימש תפיסת מציאות "מודרנית"-אנארכית או אבסורדית באמצעות ויתור מוחלט על סיגור מן הסוג המקובל, בעוד שבסיומי הרומאנים לקויי-הסיגור מורגשת תמיד מועקה וניכר תמיד הצורך בהתנצלות?

גם על ההסבר, הקושר את איחורו של עגנון בפנייה אל הרומאן בהתפתחות מעמדו של הז'אנר הרומאניסטי בספרות האירופית והעברית ברבע הראשון של המאה העשרים, אפשר להערים

קושיות מקושיות שונות. אלא שהקושי הבסיסי הוא בעצם הניסיון "להסביר" את עגנון על-פי איזה רצף ספרותי-היסטורי חיצוני ליצירתו ולעולמו הרוחני הייחודי. הסבר כזה יוליך בהכרח למבוי סתום. בעוד שידעת הרצפים ההיסטוריים והספרותיים, שבתוכם פעל עגנון, הכרחית היא לשם הבנת יצירתו ולשם קביעת ייחודה של דמותו הספרותית על רקע זמנו, אין הם כשלעצמם יכולים להסביר את היצירה או את הדמות. במקרה שלנו רשאים אנו ואולי גם חייבים להתבונן בכל אחד מן ה"סימפטומים" שהוזכרו בהקשרו ההיסטורי או הספרותי הכולל. עם זאת, לא נבין את המשתמע מהם קודם שנחבר את הנקודות הבודדות ל"גשטאלט" עגנוני ייחודי. סימונו של "גשטאלט" כזה חייב להתבסס על היפותיזה רחבה ומקיפה לא פחות ממנו, אשר כמוהו ובמקביל לו תלכד את הנקודות המרכיבות אותו למערכת אחת, המשקפת את יצירת עגנון בייחודה האוטונומי.

יב

יש ברצוני להציע כאן ראשי פרקים של היפותיזה כזאת, אם כי הנסיבות אינן מאפשרות להיכנס כניסה כלשהי להוכחתה על-פי הטקסטים של הרומאנים עצמם. הדברים יועלו אפוא בצורת הכללות, המזמינות פירוט, הוכחה, דיון וויכוח.

בעיקרו של דבר, עומדת ההיפותיזה על ההנחה, שעגנון זיהה את הרומאן כז'אנר "זר", אשר פער תרבותי ואסתטי עקרוני מפריד בינו לבין יצירתו שלו וכן בינו לבין כלל המסורת הספרותית היהודית האוטנטית, שעגנון התיימר להמשיכה ולפתחה. הנחה זו מעוררת מיד קושיות חמורות: הרי עגנון, מראשית דרכו, כתב לא רק סיפורים במתכונת ספרי היראים היהודיים או במתכונת אגדות החסידים. הוא כתב גם נובלות אימפרסיוניסטיות וסימבוליסטיות מודרניות מובהקות, שאותות השפעתם של מספרים אירופיים בני הזמן, כגון קנוט המסון, ניכרים בהן ביותר. מדוע אפוא רשאים אנו להציג דווקא את הרומאן כאילו היה "זר" למורשתו הספרותית היהודית של עגנון? זאת ועוד: דווקא במשך עשרים שנות יצירתו הראשונות, שבהן, כאמור, התנזר מכתובת רומאנים, לא ראה עגנון את עצמו כאדם "דתי", המחויב חיוב מלא כלפי מצוות התורה ומסורת ישראל. הוא אמנם הרבה אז בשימוש אסתטי-ספרותי בנוסחי הספרות המסורתית-היראית, אבל בכך לא נבדל הבדל עקרוני מסופרים חילוניים רבים אחרים, שאף הם נזקקו לנוסחים אלה או שכמותם מטעמיהם שלהם, ועל-פי השקפותיהם הלאומיות והחברתיות, כגון "ל פרץ ומ"י ברדיצ'בסקי. התקופה ה"דתית" בחייו וביצירתו החלה אחרי עלייתו השנייה לארץ ישראל באמצע שנות העשרים; כלומר, היא החלה בדיוק בשלב שבו פנה לכתובת הרומאן הראשון שלו. הפנייה אל הרומאן לא סתרה אפוא את זיקתו המועצמת למורשת היהודית הייחודית, אלא להפך, היא כאילו נעשתה לביטוי הספרותי של זיקה זו, או, לפחות, היא עלתה עמה בקנה אחד. כיצד ניישב פירכה זו? כיצד נבין את הרומאן כז'אנר "זר", נוכרי מבחינה תרבותית-ספרותית, שעה שבפועל הוא מבטא אמן, אשר זה עתה חייב עצמו נפשית וציבורית לאורח חיים יהודי דתי?

קושיות אלו ניתנות, לדעתי, ליישוב מלא. יותר מזה: מתוך שאנו תוהים עליהן מתברר לנו לא רק כיצד מצא עגנון "זרות" תרבותית ברומאן דווקא (ולא בנובלה או בסיפור הקצר), אלא גם מדוע ראה צורך לגבור על זרות זו ולהפוך את הז'אנר הרומאניסטי לכלי העיקרי של אמנותו; שכן, עגנון יצא להתמודדות הגדולה עם ז'אנר זה דווקא משום שהיה "זר" ונוכרי. משל לצדיק היוצא למאבק עם הקליפה, כדי להפיק מתוכה את ניצוץ הקדושה הגלום בה. משום כך, בין השאר, חלה פנייתו אל הרומאן דווקא עם פנייתו האישית והספרותית אל הדת. אבל משום כך היתה פנייה זו גם בבחינת "ניסיון", מאבק קשה וממושך. עגנון יצא לעשות מעשה "תיקון" גדול, וככל המבקש לתקן העמיד עצמו במקום הסכנה, שבו היה עלול גם להיפגע.

יג

ביתר פירוט: אמנם, מבחינה אובייקטיבית התבסס עגנון בנובלות ובסיפורים קצרים כ"גבעת החול", "לילות", "עובדיה בעל מוס" ו"בדמי ימיה" על מודלים ספרותיים אירופיים "זרים" לא פחות משהתבסס על מודלים כאלה ברומאנים שלו. אבל לאמת אובייקטיבית זו אין משמעות רבה בדיוננו, שבו מכרעת אמיתו הסובייקטיבית של הסופר עצמו. מה גם שהיו גם צידוקים אובייקטיביים-היסטוריים ליחס אל הרומאן דווקא כאל נציגה המובהק של התרבות הספרותית האירופית הזרה. עגנון חש ב"זרותו" התרבותית של הרומאן, מפני שזה האחרון היה הז'אנר הספרותי האירופי הפופולארי ביותר, וסתם קריאה בספרות אירופה פירושה היה קריאה ברומאן. יותר מזה: הרומאן היה זר לו משום שבו ניצבה לפניו התרבות האירופית ההומאניסטית-החילונית בגילומה הבוטה ביותר. הן הרומאן היה הכלי הספרותי העיקרי שבאמצעותו ביטא עצמו האדם האירופי של הזמנים החדשים. בו הוא תיעד את מסעו מעת פרידתו מעולם הביטחונות הדתיים של ימיהביניים, מעולמן של הסכולאסטיקה והקאזואליסטיקה, ויציאתו להתנסות אמפירית במציאות, שהיא מפגש של חוקי הטבע ורצונו שלו, של האדם עצמו. ברומאן בעיקר הוא העלה את דמות עצמו כמי שיכול לקבוע כיוון לחייו ולהעניק להם משמעות על-פי מידותיו ומגמותיו האנושיות שלו עצמו. בו הוא העניק המחשה סיפורית מפורטת למגמתו העיקרית: השגת אושר עלי אדמות מתוך מימוש מלא ככל האפשר של כל הפוטנציות הגלומות בו. הרומאן היה גם הז'אנר, שהציב את הקאטגוריה של האהבה הארוטית, העומדת לא רק על המשיכה המינית, אלא גם על "התאחדות הנשמות" של האוהבים במרכז זירת הערכים האנושיים, שמימושם הוא-הוא המביא את האדם לאושרו (ומכאן הזהויה העממי של מושג ה"רומאן" עם מעשה אהבה). הספרות העברית נצמדה אל הרומאן ממאפו ואילך בדיוק משום שבו ניתן היה לה לבטא באורח המלא והמפגיע ביותר את מגמותיה ההומאניסטיות האנטי-מסורתיות. באמצעותו היא הטיפה לאהבה ארוטית כערך אנושי עילאי (תוך ביקורת קטלנית על הנורמה של ה"שידוכין" ללא אהבה – בעצם, ללא כל היכרות בין בני הזוג – שהיתה מקובלת בחברה היהודית המסורתית); היא הדגישה את הערך העליון של הוויית האדם היחיד, החותר למימוש עצמי על-פי תכונותיו ורצונותיו שלו ואינו חושש מקרע עם העדה היהודית, או אף ממאבק גלוי וחרף עמה. הרומאן סייע לספרות במאבקה נגד המיסטיפיקאציה הדתית של עובדות החיים. באמצעותו היא המליצה על התנהגות רציונאלית מבוקרת (במידה שזו אינה סותרת את הרגשות האנושיים הבסיסיים), הצביעה על הקשר בין יוזמה להישג בחיים, בין פעילות להתקדמות, והטיפה למעשיות יהודית חדשה, להמרצה כוללת של החיים הלאומיים בתחומים הכלכליים, החברתיים והרוחניים, אשר רק בה ימצא תיקון למועקותיהם ההיסטוריות. במקום לצפות לגאולה באמצעות "טבעת המופת" של המשיחיות היהודית, הציע הרומאן לצעיר מישראל לחשוף את המרץ והיוזמה הגלומים בהווייתו הוא ולצאת עמם למסע של הרחבת החיים וחדושים.

מגמותיה אלו של הספרות העברית החדשה היו זרות לעגנון מראשית דרכו, ולאו דווקא מסיבות של הזדהות עם עולם המסורת והדת. הפריעו לו בהן בעיקר האופטימיות הפשטנית, האמונה בכוחו של ה"רצון" האישי והלאומי, הביטחון הפוזיטיביסטי, ההתעלמות מן הרשת הדקה של המכשולים, הטעויות, העיוורון והכסילות הפרושה על פני כל מרחבי החיים. כבר בסיפוריו הראשונים הוא העלה דמות שונה לחלוטין מן הדמות הארכיטיפית של הסיפור העברי. במקום הצעיר הנמרץ, השאפתן, האינטלקטואלי, המודע לעצמו (או המאמין שהוא מודע לעצמו), מתוך שהוא עוסק ב"חיטוט" עצמי, האמון על הספרות ומיטיב להשתמש בלשון, הבוחן את כוחו לכוון את גורלו ולהעניק לחייו פשר – העלה הוא דמויות אנשים ונשים פאסיביים, דלי מודעות עצמית, חסרי תחכום וזריזות לשון, שתקנים, רפי שאיפה ויומרה, תועים בדרכי החיים אף מבלי שידעו כי תועים הם. הוא בחן בפירוט ובדקות את קשר האהבה – הנורמה האנושית-הרוחנית העליונה של ספרות הרומאן – וגילה בו בעיקר מכשולים וטעויות, אי-הבנות וייסורי "עגירות".

גיבורי האוהבים הספורים, ההולכים בדרכם לבטח (כגון תרצה מינץ-מזל ב"בדמי ימיה"), טועים ונכשלים יותר מכל הגיבורים האחרים. אמנם, הכישלון הארוטי הוא נושא מרכזי בכלל הסיפורת העברית של ראשית המאה העשרים; אבל גיבורי עגנון נכשלים באהבתם בדרך שונה משנכשלים בה גיבורי ברדיצ'בסקי, ברנר וגנסין (למרות שקיימות גם נקודות מגע מסוימות בין עגנון לגנסין בסיפורים כ"גבעת החול"). בעוד הגיבור הצעיר האופייני של סיפורת ראשית המאה מזהה את ביטחונו העצמי המיני הרעוע ואת כישלונו במימוש העצמי באמצעות הנורמה של האהבה הרומאנטית כחולשה "יהודית", כמורשת תרבות בית המדרש הנזירית הרובצת כאלה בעצמותיו, נכשלים הגיבורים העגנוניים משום שקשר האהבה, העומד מעצם טבעו על כיוון המדויק של שתי הוויות מורכבות זו כלפי זו, צפוי יותר מכל קשר אחר להשתבשות ולהינתקות. זהו קשר אנושי נפתל וטרוף, שקיומו התקין מותנה בעזרת כוחות שמחוצה לו (סיעתא דשמיא), ובשום פנים ואופן אין הוא כשלעצמו יכול לשמש נורמה מכוונת, המדריכה את האדם בדרכו והקובעת לו את כללי ההתנהגות הנאותים. גיבורי ברדיצ'בסקי וברנר הם אנשים חזקים ותקיפים, או אנשים המציגים עצמם כחזקים ותקיפים, המתמוטטים לעתים על ספו של הכישלון הארוטי. גיבורי עגנון נראים מראש כאנשים חלשים, שכישלונם הארוטי אינו אלא ביטוי לחולשתם הכללית. עגנון בחר בגיבורים חלשים כאלה לאו דווקא משום שהללו (כפי שנטען באחרונה במחקר המסתייע כביכול בפסיכואנאליזה) הלמו קווים מסוימים שבמבנה אישיותו הוא, אלא בעיקר משום שבאישיותם ובגורלם הסתמן מה שנראה לו הגרעין של האמת האנושית הקיומית בכל אתר.

"אמת" זו, כפי שהיא משתקפת החל ביצירותיו הראשונות ואילך, ניתנת למיצוי בנוסחה פשוטה למדי: האדם "לבדו", כשהוא מסתמך על כוחותיו הפנימיים בלבד, או גם כשהוא מנסה לחזק את עצמו מכוחן של התקשרויות אנושיות אישיות (אהבה, משפחה) וכלליות (תנועות לאומיות וחברתיות), צפוי לעיוורון, לכישלון ולבסוף לחיים של "מידת ההשתוות" שמתוך "היוואשות שקטה" (ביטוי של דניאל דיפו), אם לא למחלה ולטירוף. רק בשעה שהאדם מקבל על עצמו עול של ערכים ומצוות שסמכותם אינה תלויה בו (דת), ניתן בידו קנה המידה, המאפשר לו למוד את חייו נכונה ולכוון אותם לעבר מחוז חפץ מוגדר. אמנם, גם קבלתם של ערכים ומצוות אלה אינה מבטיחה הצלה, שכן רבות נפתלות עד אין קץ הן דרכי הרמייה העצמית, שבהן יכול האדם לשבש גם את דרכי הדת ולהטותן ממסילותיהן האמיתיות. האב העשיר יכול לדחות מעל פניו בתו את אהבה האמיתי המיועד לה מלמעלה בשם הדת ולימוד התורה. סופר הסת"ם, העושה מלאכתו בטהרה, יכול להשתבש בעצם טהרתו ולצפות לזרע של קיימא מבלי שיקיים מגע מיני עם אשתו – ובכך לחטוא כנגד האל וחוקי הטבע כאחד. עם זאת, עשוי קנה המידה הדתי לסייע בתיקון דרכו של האדם, בהפיכת העקוב למישור, בהסרת כבלי העגינות ובהשוואתם של המעלות והמורדות.

מתוך "אמת" זו פנה עגנון מראשית דרכו לעבר הסיפורת הכמו מסורתית והכמו יראית. בעוד שבסיפוריו האימפרסיוניסטיים-המודרניים העלה בעיקר את מסכת הטעויות והכישלונות, האירוניות והסמיות, הנכרכת סביב האדם בן ימינו (שהוא האדם "לבדו") והמלפפת אותו עד מחנק בכל מעשה שהוא עושה ואף בכל כוונה שהוא מתכוון, הרי בלגדות ובמעשיות הכמו יראויות העלה טעויות וכישלונות, עיוורון ואירוניה, אשר בקציהם נפתח כאילו פתח מאיר לעבר הוויה של "תיקון". כל זאת, מבלי שיצור קשר מחייב עם עולם הדת. עולם זה משמש ביצירתו המוקדמת רק בבחינת אילוסטרציה ורקע – אילוסטרציה או רקע "קורקטיביים" – להוויית האדם "לבדו" בעיוורונו ובטעותו. אין תימה אפוא שהרומאן נראה אז לעגנון בלתי הולם את יצירתו בשני חלקיה – ה"מסורתי" והמודרני – משום עצם המרץ הפוזיטיביסטי הגלום בהנחות היסוד המכוונות את פיתוחו העלילתי ומשום כללי הסיבתיות, הקובעים בו זהות בין אופי לגורל. אם חשב על פיתוחו של סיפור "הנדח" לרומאן, הרי זה אולי משום שבסיפור זה חזר – בפעם היחידה ביצירתו המוקדמת – אל התימאטיקה המוכרת של היחיד, הפורש

מעולמה של עדתו ומשפחתו לשם מימוש רצונות לבו הוא (שהם, אמנם, רצונות דתיים-מיסטיים). נוצר כאן מעין מגע בין הסיפורת שלו לבין ספרות הרומאן, שראתה במימוש הרצון האינדיווידואלי של האדם – אפילו יעלה הדבר במחיר החיים עצמם – נורמה אנושית עליונה. אבל המגע היה שטחי ואולי גם מדומה. "הנדח" אינו אדם מודרני-ביקורתי, הפורש מעולמה של העדה כדי לחיות חיים רוחניים עצמאיים, אלא אדם מסורתי בעל מדרגה רוחנית גבוהה, הפורש מעדה ארצית לקויה בליקויי הגאווה ובקשת טובת ההנאה האישית על מנת שיצטרף לעדה רוחנית וקדושה, עדת החסידים. הוא מורד בסבו הפרנס התקיף לא כדי לקיים רצון חופשי משל עצמו, אלא כדי שיכוף את רצונו ויבטלו מפני רצונו של רבי אוריאל "השרף". "הנדח" לא יכול להיכתב כרומאן בסופו של דבר.

יד

פרשת "הנדח" מלמדת, מכל מקום, שהחתירה לעבר הרומאן החלה כבר בשלב מוקדם ביצירתו של עגנון. כל כמה שהרומאן היה "זר" בעיני המספר הצעיר, הוא היה גם הצורה הסיפורית העיקרית, הנורמטיבית, שבהתמודדות עמה צריכה היתה יכולתו להיבחן. הרגשה דומה ליוותה מחברים רבים בני הזמן, ששיקעו את מיטב כוחם בצורות הסיפוריות הקצרות, אך נשאו בלבם שאיפה למימוש עצמי ספרותי עליון ביצירה גדולה "שלמה" ו"מסכמת", שתחבר את כל חלקי עולמם הבדיוני ותחשוף את משמעותו הכוללת. כך חתר ברנר להעמדת הרומאן, שעוצב בסופו של דבר בשכול וכשלון. ברדיצ'בסקי הספיק באחרית ימיו להגשים (הגשמה חלקית) חלום ממושך בכתיבת **מרים**. אפילו י"ל פרץ תכנן, כנראה, כתיבת רומאן מקיף, שבו יתוארו החיים היהודיים משני עברי האוקיאנוס (לשם כך יזם אף נסיעה לאמריקה). אבל הקשיים שבהם נתקל עגנון בדרכו אל הרומאן גדולים היו מן הקשיים שבהם נתקלו יוצרים אלה. מבחינה זו מעניינת ומאלפת במיוחד היא ההשוואה בינו לבין ברדיצ'בסקי. ברדיצ'בסקי היה יריבו ומבקר של עגנון, ומי שלא סמך את ידו על יצירת הבגרות הראשונה שלו, "והיה העקוב למישור". עם זאת, היה גם צד של דמיון עקרוני בין שני הסופרים. ממש כברדיצ'בסקי שאף עגנון ליצור סיפורת שיש בה משום סינתזה בין המסורת האפית היהודית האותנטית לבין ספרות אירופה המודרנית. ממש כמוהו הוא פנה לשם כך אל נוסחי סיפורי היראים, ספרי ה"מעשה" העממיים-המוסרניים והאגדה החסידית ושאל מהם נושאים, דפוסי סגנון ותבניות עלילה. באורח מאלף נתקל גם ברדיצ'בסקי ב"זרות" של הרומאן, שעשתה אותו בעיניו לז'אנר מגרה, אך גם בלתי ניתן להשגה. במשך כל תקופת פעולתו הספרותית העיקרית, מסוף שנות התשעים של המאה התשע-עשרה ועד פטירתו בשנת 1921, הוא נשא את נפשו לכתיבת רומאן, שילכד סביבו את כלל "מערכת" יצירתו הסיפורית המסונפת. אבל הרומאן, המייצג באורח כה חד-משמעי את המסורת הספרותית האירופית, הציג בפניו חידה יצירתית, שפתרונה התמשך והסתבך. מחד גיסא, צריך היה זה להיות "רומאן גמור לכל תאיו וחדריו", שבו יצורפו חיי יחיד ורבים ויונעו על-ידי "גלגלי המקרים" לפי חוקות הרומאן האירופי של המאה התשע-עשרה. מאידך גיסא, צריך היה זה להיות רומאן יהודי שורשי לא רק בתימאטיקה ובסגנון שלו, אלא גם במתכונתו הסטרוקטוראלית ובתשתיתו הפואטית. המאבק על השגתה של סינתזה זו נמשך עד למותו של המחבר והביא בתחילה לכתיבתם של "הרומאנים הקצרים" ("בסתר רעם", "בית תבנה", "דרי רחוב"), הנראים ככרוניקות מסורתיות על דבר חטא ועונשו, גאווה ושברה, יותר מאשר כרומאנים; ולאחר מכן לכתיבת הרומאן **מרים**, שהוא צירוף מקורי ומוזר (ובוודאי לא שלם והרמוני) של רומאן "גיבורה", מעין הרומאן האירופי העוסק באשה הנוטלת את גורלה לידיה, עם סדרת "פנקסים" יהודיים-קהילתיים מסורתיים. הסינתזות הללו, ככל שהן רחוקות משלמות ומאיחוי פנימי אמיתי, גם הן לא היו אפשריות אלמלא נתגלתה קרבה מהותית בין תרבותו האירופית-ההומאניסטית של ברדיצ'בסקי לבין תפיסתו במהות המסורת היהודית והביטוי הספרותי האותנטי שלה. כידוע כבר ברדיצ'בסקי בתפיסה ההרמוניסטית-המונוליתית של מסורת ישראל, זו המזהה אותה זיהוי בלעדי עם האמונה הדתית והחיים בדרך התורה. הוא חשף

בהתמדה במסורת גילויים של אנטינומיות, של יצירות מתפרצת ואינדיווידואליזם מרדני, והעמיד אותה על הכפילות של סיני וגריזים, חרות וחירות. כפילות זו הקלה עליו מציאתה של התאמה מסוימת בין הרומאן האירופי למסורת הספרותית היהודית. אפילו חייב היה לנסח את מוסר ההשכל העולה מן הרומאנים שלו בלשון המוראליסטן היהודי-היראיה-המסורתי, עדיין יכול היה להעמיד במרכז דמויות כשלמה האדום או כראובן בן שמעון רפאלי, או אף כמרים עצמה, החותרים למימוש עצמי אנושי – מימוש יצרים, תשוקת הצלחה והתעשרות, רצון לחופש אינטלקטואלי ולעצמאות רוחנית.

כאן מסתמן ההבדל העקרוני בינו לבין עגנון, שלא יכול לקרב רחוקים בדרך דומה. מצבו הספרותי היה שונה לחלוטין מזה של ברדיצ'בסקי, משום שבעיניו הזדהה המסורת וספרותה עם התורה (במובן הרחב של המושג) ואורח החיים המכוון על-פיה. עגנון רצה לכתוב מתוך המסורת ולא בניגוד לה, או גם מתוך התרפקות נוסטאלגית עליה (כדרכה של הספרות העברית החדשה לפניו), ורצון זה מנע ממנו בשלב זה את הגישה אל הרומאן, והיטה אותו לעבר דפוסי סיפור תחליפיים כגון דפוס ה"פנקס" או ה"מעשה בוך", שנוצל בהיקף גדול ב"בצרור החיים" ובהיקף צנוע ב"פולין".

טו

אבל דפוס ה"פנקס" לא יכול לשמש תחליף אמיתי לרומאן. ראשית, הוא לא נתקבל על לבו של קהל קוראים רחב. חסרו בו הן סגולת הדינאמיקה, הנובעת מן הקונפליקט המכוון את פיתוחו העלילתי של הרומאן, והן סגולת הריגוש, הנובעת מן ההזדהות עם האנושיות המומחשת של גיבורי הרומאן. אבל לא רק בעיית ההיענות של קהל הקוראים היא שהניאה את עגנון מהעמדת יצירתו הסיפורית על דפוס ה"פנקס" (הגם שהוא חש בבעיה זו בחריפות גוברת והולכת מרגע בואו לארץ באמצע שנות העשרים). ההליכה אל ה"פנקס" ביטאה, למעשה, התחמקות מהתמודדות עם הנורמות הספרותיות של הדור, שהיו בעיקרן הנורמות של הרומאן (נורמות ה"רצון" הפעיל והחופשי, המימוש העצמי האינדיווידואלי, מימוש התקוות הלאומיות בדרך אנושית רציונאלית ורצונית, האהבה הארוטית המלאה וכו'). רק באמצעות הרומאן עצמו ניתן היה להתמודד עם נורמות אלו ולקיים מגע הדוק – אמנם, מגע של מאבק – עם נפש הדור. האורתודוקסיה הישנה נקטה תמיד דרך של חמיקה מן ההתמודדות עם התרבות הספרותית החדשה. היא "פסלה" אותה כולה, ופסלה במיוחד את הרומאן שבה (האורתודוקסים הכריזו, כי עם הופעת רומאנו של אברהם מאפו "איתוספו ספסלי בבתי הזונות")¹⁰ ובכך הסתפקה. אבל עגנון לא אמר לסגת אל חיקה של האורתודוקסיה הישנה ולנתק את המגע עם חלקו הער והחיוני של הציבור היהודי, אשר רק לו, לחלק זה, היה עניין כלשהו בספרות האמנותית בכלל וביצירת עגנון בפרט. הסופר חיפש לא דרך של התרחקות, אלא דרך של הגברת הקרבה – ללא ויתור על עקרונותיו האמנותיים, שחזקו עתה, במחצית השנייה של שנות העשרים, גם על-ידי התחייבותו החדשה לאורח חיים דתי. הוא רצה "להגיע" אל קהל הקוראים החדש הארץ ישראלי וליטול חלק בהתמודדות על עיצוב דמותו הרוחנית. לשם כך היה חייב למצוא את דרכו אל הרומאן. חובה זו היתה לגביו בבחינת צורך אמנותי ראשון במעלה, כמו גם בבחינת קבלה של שליחות רוחנית יהודית היסטורית. כמספר מודרני דתי גדול הוטל עליו לתקן את ה"קלקול" שקלקלה הספרות העברית החילונית לפניו. הוא צריך היה להסיט את הסיפורת העברית ממהלכה המוטעה, שאליו פנתה מימי אברהם מאפו ומנדלי מוכר ספרים, שעה שנצמדה אל הרומאן האירופי וקיבלה ממנו לא רק את מבניו ונושאים, אלא גם את הערכים הרוחניים הגלומים בהם. הדרך שיכלה להביא להיסט זה לא היתה דרך דחיית הרומאן ופסילתו, אלא דרך קירובו וייהודו.

המשימה שהטיל עגנון על עצמו עם בואו בשנית לארץ ישראל היתה משימת הבית של הז'אנר הזר. היה עליו לכתוב בעצמו – בראשי פרקים – את כל המסורת הרומאניסטית, שהיתה

צריכה להיכתב בעברית, אילו נקלט הרומאן בספרות העברית מן המאה השבע-עשרה ואילך, מדון קישוט ועד הר הקסמים והאיש בלא תכונות. הוא צריך היה להציג תשובת-משקל ליצירות המופת האירופיות מזה ולאהבת ציון, מסעות בנימין השלישי, ספר הקבצנים ושכול וכשלוש מזה. הרומאן משך דווקא בהיותו הצורה הסיפורית המודרנית, הטוענת להבנה כוללת של המציאות מתוך חוקיות חיי האדם והמתיימרת לחבר את חלקיה באמצעות שחזור אסתטי של חוקיות זו. עגנון שאף עתה ליצור סיפורת רחבה, שיהיה בה משום סיכום סינופטי של תמונת האדם היהודי בהתפתחותו ובהשתנותו. לשאיפה זו הביאו הן בגרותו האמנותית המלאה, הן האחריות הספרותית החדשה שנטל על עצמו עם התגבשות השקפת עולמו הדתית, והן הפרספקטיבה הרחבה, שנפתחה על-ידי התמורות ההיסטוריות הגדולות (חורבן החיים היהודיים באירופה, הסתמנות אפשרויות ההתפתחות של חברה יהודית חדשה בארץ ישראל). הבגרות האמנותית, הגיבוש האינטלקטואלי וההיסטוריה עצמה תבעו עתה, כביכול, את הפנייה מן הצורה הקטנה אל הצורה הסיפורית הגדולה. רק בזו היה עתה כדי לתת ביטוי מלא לאמן הבוגר ולתחושת המציאות החדשה שלו. רק בזו היה גם כדי לקרבו קירוב מרבי אל קהל הקוראים החדש שנוצר בארץ ישראל. באמצעות הרומאן ניתן היה לו לחבר את העבר עם ההווה חיבור סיפורי אורגאני. דפוס ה"פנקס" לא יכול לשמש בסיס לחיבור מעין זה – על כל פנים לא לגבי הקורא בן הדור. אחדות הפריטים הנחרזים בתוך דפוס זה מבוססת על תשתית המצויה מחוצה לו – התשתית של התורה והמסורה. הקורא בן הדור לא יכול לגרוס אחדות "חיצונית" (מבחינה אנושית) כזו. חיבור הזמנים והמקומות לא יכול היה להיות משמעותי לגביו במידה שלא התגלם באחדות "פנימית" מן הבחינה האנושית, כלומר בגורלו הדרמאטי של גיבור אינדיווידואלי מומחש המחשה סיפורית מלאה. שכן רק המחשה ספרותית אמינה של ניסיון חיים אנושי-אינדיווידואלי עשוי לעורר באדם בן ימינו הזדהות חווייתית. כל ניסיון לסגת מהמחשה כזו וליטול מן הסיפור את האנרגיה הנובעת מן המקור הפסיכולוגי ומן המקור ההיסטורי – ישקיע אותו בסטאטיקה, שתנתק את הקשר בינו לבין הקורא. עגנון הבין, שהוא יכול להשתמש בסטאטיקה זו רק בתור אמצעי אחד מרבים, המופעלים במסגרת המערכת הדינאמית הכוללת של הרומאן; כלומר, שיש ביכולתו להבליע את הדפוס ה"פנקסי" בתוך הרומאן ולהביא באמצעותו להשהיית המהלך העלילתי שלו. הדפוס הפנקסי יכול היה לשמש אותו ככלי עזר בהתמודדותו עם הז'אנר הרומאניסטי, כמין עוגן שהיה בו כדי לסייע לעמידתו בסחף המרץ ההומאניסטי, הנובע מן המעיינות העמוקים ביותר של הז'אנר. העמידה בפני מקורות הסחף עצמו היתה, מכל מקום, הכרחית.

טז

עמידה זו חייבת היתה, כאמור, להביא ל"תיקונו" של הרומאן, לשינויו וליהודו. משום כך נכנס אליה עגנון בהכנסת כלה בדרך ההתנגדות הקשה ביותר. הסיפור, אשר אמנם הסתמך על הדגם הדון קישוטי, סתר בכל פרטיו התימאטיים והמבניים את הנחות היסוד הרוחניות של הז'אנר הרומאניסטי: (א) אם הז'אנר עומד מעיקרו על חיוב הומאניסטי של האדם היחיד בעל התודעה האינדיווידואלית והחד-פעמית, הרי עגנון בחר לרכז את הרומאן שלו סביב אדם דוגמאי, איש ימיה-ביניים, המחוסר כמעט לחלוטין תודעה אינדיווידואלית. (ב) הרומאן חייב עמדה ביקורתית של היחיד כלפי מוסכמות החברה והדגיש את זכותו לתנועה חופשית בין רובדי המערכת החברתית בזכות אישיותו וכישוריו, ואילו עגנון עיצב אדם מחוסר כל ביקורתיות כלפי מוסכמות חברתו; אדם, שאינו שואף כלל לשנות את מקומו בתוך הסדר החברתי הסטאטי, והשינוי הבא עליו, בסופו של דבר, מכוח רצון חיצון לו הוא בא (שינוי מעמדו החברתי של רבי יודיל עם גילוי האוצר). (ג) הרומאן מגלם תכופות את סגולות המוביליות והרצוניות של האדם בתנועה גיאוגרפית מכוונת. מכאן הטופס העלילתי של מסע החיפוש (Quest), המשמש ברומאנים רבים כל-כך. עגנון עיצב אדם השואף לסטאטיות מוחלטת. המוביליות נכפית עליו (על-פי מצוות אשתו והרבי מאפטא), אבל התנועה במרחב הגיאוגרפי חסרת כל משמעות

לגביו, שהרי מבחינתו אין דרך טובה ואין דרך רעה אלא "אדם נכנס לעיר יאמר אשרי שבאתי לכאן, שאם היה רע לפניו יתברך כלום היה מביאני לכאן".¹¹ (ד) הרומאן מדגיש את זכותו ואף את חובתו של היחיד לבדיקה ביקורתית של כלל מערכת האמונות והדעות שלתוכה הוא נולד. על הגיבור להשתית את חייו הרוחניים על שיקול דעת עצמאי. עגנון עיצב אדם החי לחלוטין בתחומה של המנטאליות הסכולאסטית והמפרש את כל פרטי המציאות – לרבות פֶּאָב האיצטומכה התוקף אותו בעקבות אכילה גסה – על-פי מה שקבעו הראשונים בספריהם. כמו "שירת האותיות" החותמת אותו מתבסס הספר כולו על ההנחה, שהטקסטים הקדושים הם הקובעים את טיבה של המציאות ועל-פיהם יש לפרשה. (ה) הרומאן מדגיש את זכותו של היחיד להתקשרות רגשית-ארוטית חופשית עם בן המין השני על-פי נטיית לבו ושלא על-פי כללי הסדר החברתי והדתי. כלומר, שלא במסגרת מוסד השידוכין (בעניין זה הרחיבה את הדיבור ספרותנו החדשה כולה. ראה, למשל, **ספר הקבצנים**). עגנון העמיד את הרומאן הראשון שלו על חיוב מובן מאליו של מוסד השידוכין, וסיפר בו סיפור, שסופו זיווג כמעט לא פחות גרוטסקי מזיווגיו של מנדלי בספר **הקבצנים** (נערה בשלה ובוגרת, אשה לכל דבר, נישאת לילד צעיר וחלוש – זיווג מחוסר כל תואם רגשי וסקסואלי), מבלי שייצור מודעות כלשהי לעובדה זו. (ו) הרומאן רואה בפעילותו של האדם היחיד, כמו גם בפעילותה של הקבוצה האנושית, את המקור לשינוי הגורל האישי או הקיבוצי. המרץ האנושי והיכולת הרציונאלית של האדם לשקול את דרכו, לתקן את טעויותיו ולדייק בכיוון מאמציו הם המביאים להיחלצות ממצבים של מצוקה. עגנון עיצב סיפור, שבו מביאים כל מעשיו של האדם אך ורק להגברת מצב המצוקה. ההיחלצות באה בדרך ההתערבות הנסית. שיווי המשקל הנאראטולוגי מוחזר לרומאן ממש באמצעותה של אותה "טבעת מופת", שהלגלוג לה היווה נקודת המוצא של רומאן ההשכלה כולו ושל **בעמק הבכא** של מנדלי בפרט.

יז

כך ניגש עגנון לביתו של הז'אנר הזר. הוא העמיד כנגדו מעין ז'אנר-שכנגד, ממש כפי שהעמיד סְרואנטס בדון קישוט מעין אנטי-ז'אנר לרומאן הפיקארסקי מסוגם של **לאסארילו דה-טורמס וגוסמאן דה-אלפאראש** (ראה בעניין זה דיוניו של קלאודיו גיין במושג הז'אנר-שכנגד).¹² **הכנסת כלה** היה מעין היפוך שלם, אבסולוטי, של הרומאן ההומאניסטי, "העמדתו על הראש". תוך כדי כך היה בו משום הליכה אל עצם מקורותיו של הרומאן האירופי בבחינת התחלה ab-ovo. אם הרומאן האירופי נולד בנקודת פְּרֵדְתָה של תרבות המערב מן העולם הסכולאסטי של ימי הביניים (דון קישוט, **גרגנטוא ופנטגרואל**), הרי גם עגנון חוזר ברומאן הראשון שלו לאותו עולם סכולאסטי-סטאטי שתרבותנו המודרנית כה זרה לו ומרוחקת ממנו. אבל בעוד שהרומאן האירופי המוקדם פורץ למסעו ההיסטורי-הספרותי בכוח ביקורת הסכולאסטיקה וההסתייגות ממנה, עגנון עומד כשהוא על הגבול בין הישן והחדש ומשקיף על כל אחד משני תחומים אלה מזווית הראות של התחום האחר. מבחינה זו היה **הכנסת כלה** גילום מושלם של כוונתו האמנותית ה"מתקנת" של עגנון.

הרומאנים הבאים היו בעיקרם המשכים דיאלקטיים של **הכנסת כלה**. **תמול שלשום** – העיקרי שבהם לפני **שירה** – עוצב מראש כסיפור קורותיו של צאצא מצאצאי רבי יודיל, העולה כמוהו לארץ ישראל. המפנים בהתפתחותו של האדם היהודי מימי רבי יודיל ואילך חייבו מעבר ממודל רומאניסטי אחד למשנהו. כיוון שאותו אדם התרחק בהדרגה מן המהות הסטאטית ה"בלתי רומאניסטית" של רבי יודיל וקרב אל הדינאמיקה של רומאן האופי הפוזיטיביסטי, ניתן ואף הכרח היה להשתמש במודל של רומאן זה כנתינתו בספרות המאה התשע-עשרה. כמובן, עגנון בחן על-פיו לא את יכולתו של האדם לממש את הנורמות של הרצון, שיקול הדעת האינדיווידואלי והאהבה הרומאנטית, אלא, להפך, את כישלונו המוחלט במימוש נורמות אלו. קשה במיוחד היתה קביעת המודל הרומאניסטי, שעליו אמר המחבר להשתית את רומאן התקופה הגדול של העלייה השנייה. מחד גיסא צריך היה רומאן זה לבטא את התעוזה

ההיסטורית, את המרץ ואת כוח הרצון הלאומי, שאפשרו את העקירה מן הגולה ואת ההיאחזות הציונית בארץ ישראל. מאידך גיסא חייב היה גם להעמיד בספק את כוחה של הקבוצה האנושית, הסומכת על כוחה בלבד, לכוון את מפעליה ההיסטוריים בדרך הנכונה. **תמול שלשום** צריך היה להכיל בקרבו את הגדולה ואת הטראגדיה של הגאולה שנעשתה ללא גואל, והצירוף של הסיפור הפנורמי ההיסטורי הריאליסטי ושל הגרוטסקה האבסורדית על המפגש בין האדם לבין הכלב נראה לעגנון כאילו הכיל בתוכו את ההפכים הנחוצים. קשה פחות היתה הבחירה בטופס של רומאן התודעה המודרני **באורח נטה ללון**, אם כי גם בו, כמו בטופס רומאן האופי ב"סיפור פשוט", חתר המחבר לא לגילוי עולמו התודעתי של הגיבור-המספר, אלא לרמיזה על מה שהגיבור אינו יודע ואינו מבין; אותה אמת, המעמידה את כל הגיגיו ומעשיו כמחדשה של מסורת בית המדרש בסימן הגיחוך והנלעגות. כשם ש"סיפור פשוט" חשף את הכישלון בעמידה במבחן הנורמות של הרצון והשליטה האינדיווידואלית של האדם בגורלו, כך חשף **אורח נטה ללון** את כישלונו בעמידה במבחן הנורמה של הידיעה העצמית ("דע את עצמך").

עגנון ביטא ברומאנים שלו את השקפת עולמו, הכופרת ביכולתו של האדם לכוון את חייו נכונה בלא סיעתא דשמיא ובלי קבלת עול מלכות שמים. עם זאת, היה המעבר ממודל רומאניסטי אחד למשנהו כרוך ביצירת מתח גובר והולך בין המתכונת הסיפורית הזרה לבין נקודת המוצא הרוחנית של המספר. מתח זה התגלה בראש ובראשונה בבעיות הסיגור של העלילה ברומאנים. **בהכנסת כלה** עדיין יכול היה הרומאן להסתיים בסיגור מלא תודות ל"טור דה פורס" יהודי אמונתי מזהיר, שביטא את ניצחון האמונה הבלתי רציונאלית (למעשה, את העיקרון האנטי-רומאניסטי) על כל עיקרון אחר. ברומאנים שבאו לאחר מכן נעשה הסיגור הבעייתי לגילוי העיקרי של הפער המתרחב בין נקודת המוצא היהודית הדתית לבין המציאות הפסיכולוגית, החברתית והמוסרית של האדם היהודי בזמננו. מכאן חזרתו של עגנון באחרית חייו אל המתכונת היהודית ה"פנקסית", שאינה דורשת סיגור כלל. הרומאן נעשה בשבילו בהדרגה בלתי אפשרי, משום שהוא חייב יישוב ניגודים שלא ניתן היה עוד ליישבם; שהרי רק מתוך יישוב ניגודים אלה יכול היה הסיפור להגיע לסיום, שהיה מבטא את מלוא כוונת המחבר. **בשירה** קרב עגנון קרבה מסוכנת להודאה במסקנות החילוניות מרחיקות הלכת, שהשתמעו מניגודים אלה כפי שהשתקפו בעיצוב של הגיבורים ובכיוון התפתחותו של סיפור המעשה: במציאות של האדם בן ימינו – אדם חושני ממוצע כמנפרד הרבסט – קיים רק כוח אחד, המסוגל אולי לשוות לדברים המתפוררים, האובדים בחלקיותם, שלמות ורציפות, וכוח זה אינו כוחו של האל, אלא כוחם של המין והאהבה הנולדת מתוכו. באותה מידה קיים רק כוח אחד המסוגל לשוות שלמות ורציפות מסוימות לסיפורם של הדברים, לעיצובם המילולי, וכוח זה אינו כוחה של התורה, אלא כוחה של האמנות הפיוטית. לא במקרה התגלמו המין והאמנות כאחד בדמות אחת ובשם אחד: שירה. דמות זו, הגדולה, המעניינת והמשכנעת בדמויות הנשים ביצירת עגנון כולה, הינה הקדושה, המארטירית של הדת ההומאניסטית, הכופרת באלוהים והמכירה רק בישות האנושית. הספר כולו צריך היה להיות ספר הקאנוניזציה שלה, כשם שהוא צריך היה לגולל גם את סיפור הפאסיון שלה ואת סיפור השפעתה הנסית על אדם אטום ועיוור כהרבסט, שעניו נפקחו לפתע בכוח האהבה אליה בדרכו "אל דמשק". דמשק היא, כמובן, בית המצורעים. קבלת השלמות של המין והשירה כשלמות אפשרית אחת לאדם בן ימינו חייבה גלות לבית מצורעים. עגנון לא ידע, כפי שראינו, כיצד להגיע אל גלות זו מבלי לאבד את הקשר עם המקור הנפשי והרוחני, שממנו יצא לדרכו כאדם וכאמן. משום כך לא סיים את **שירה**, בחר הרומאנים שלו, וכתב במקומו את "קורות בתינו", "עיר ומלוואה", ו"הדום וכסא". אילו היה מצליח לסיים את **שירה**, היה מסעו מן המסורת של ספרות היראים היהודית אל מסורת הרומאן האירופי מסתיים בניצחון אמנותי מזהיר, אך גם בהתפוצצות אדירה שמחמת היבלעות בתוך הווייתה של זו האחרונה; היבלעות, אשר מבחינתו של עגנון היה בה משום טביעה בתוך הזרם הגואה של היסוד הרוחני הזר, ההרסני.

הערות למאמרים

הערות של כותבי המאמרים.

פ' לחובר, ש"י עגנון – על "הכנסת כלה" (מעמוד 25 ואילך)

1. כל ספורי שמואל יוסף עגנון, כרך ראשון ושני: הכנסת כלה. כרך שלישי: מאז ומעתה. כרך רביעי: סיפורי אהבים. שוקן קומאנדיט געזעלשאפט אויף אקציען, מחלקת הוצאת ספרים, ברלין תרצ"א.

משולם טוכנר, על "הכנסת כלה" (מעמוד 39 ואילך)

1. עיין "הכנסת אורחים", ימים נוראים, ש"י עגנון, עמוד עד. וכן על הזיקה הריאלית של המוטיב – חיי שלמה מימון, פרק ראשון, תל-אביב תש"ב.
2. סיפורי יעקב – רבי יעקב סופר מדאבראמיל, לבוב תרע"ג.
3. כתבים, כרך ב, עמוד ריח.
4. ימים נוראים, עמוד עד.
5. שם, עמוד קצה.
6. שם, עמוד שיט.
7. עיין יצחק הינמן, דרכי האגדה, עמוד 187 ואילך, ירושלים תש"י; וכן יהושע אובסי, ההומור בתלמוד, מאמרים ורשימות, ניויורק תש"ז.
8. עיין מאמרו של ש"ד גויטיין, "עם ארבעת הכרכים של ש"י עגנון", מוסף לדבר, גיליון 21, תרצ"ב, וכן בנציון בנשלום "הכנסת כלה", מאזנים, שבועון, תרצ"ג, גיליון קעד-קעה.
9. עיין א"י ברוור, "עגנון מקור היסטורי", דבר, 2 אוקטובר 1936.
10. עיין עמודים רטז, שמ, שנב.
11. עיין א' קריב, "ש"י עגנון", עיונים, עמוד 47.
12. עיין דברי דב סדן שהובאו לעיל.

שמואל ורסס, על המבנה של "הכנסת כלה" (מעמוד 54 ואילך)

1. להלן נצטט על-פי מהדורה זו. סימון המובאות יובא בגוף הטקסט בסוגריים.
2. ועיין פירוטם: A. Band, *Nostalgia and Nightmare*, Los Angeles 1968, p. 131. דיון מפורט בחילופי הגרסאות של הכנסת כלה, עיין בדיסרטאציה של י' הלוי-צוויק, תקופת גרמניה ביצירתו של ש"י עגנון, ירושלים תשכ"ח, עמודים 190-228.
3. במאמרו "קטעים על עגנון", מאזנים, ז, תרצ"ח, עמוד 629.
4. על גורמי הליכוד של היצירה, עיין גם: מ' טוכנר, פשר עגנון, ירושלים 1968, עמודים 33-49.
5. ועיין: איגרת ליובל, הארץ, ט"ו באייר תרצ"ח.

יפה זיו-אב, על סיפורים וספרים ב"הכנסת כלה" (מעמוד 64 ואילך)

1. הסקירה כאן חלקית. מאמר מקיף בעניין זה: מ' טוכנר – "על חקר יצירתו של ש"י עגנון", פשר עגנון, הוצאת

עד כאן הערותיו של ד"ר ילינק. ראוי לחזור ולהדגיש כי עגנון משתמש בחומר ההיסטורי באופן חופשי וחובת הנאמנות למקורות לא חלה עליו כלל ועיקר. מתפקידו של חוקר הספרות לרמוז על קשרים אפשריים ולא מחייבים שבין הסיפור לבין העובדות מן ההיסטוריה.

דן מירון, **ביתו של הז'אנר הזר: לבעיית אמנות הרומאן של ש"י עגנון**

(מעמוד 397 ואילך)

1. ברוך קורצווייל, **מסות על סיפורי ש"י עגנון**, שוקן, 1962, עמוד 104.
2. גרשון שקד ורפאל ויזר (עורכים), **ש"י עגנון – מחקרים ותעודות**, מוסד ביאליק, 1978, עמודים 154-194.
3. ראה ה"התנצלות" החותמת את **האש והעצים**, שוקן, תשכ"ב, עמודים שלו-שלז.
4. ראה הדיון הנאיבי במקצת בסוגיה זו במאמרו של משולם טוכנר "בבית היוצר", **פשר עגנון**, הוצאת אגודת הסופרים בישראל, מסדה, 1968, עמודים 221-226.
5. **על כפות המנעול**, שוקן, תשי"ב, עמוד רעב.
6. ראה גרשון שקד, "חלקת השדה הנטושה: הערות אחדות לאפילוג מושמט", **מאזנים**, ל"ב, ג, שבט תשל"א, עמודים 213-215.
7. **תמול שלשום**, שוקן, תשכ"ב, עמוד 607.
8. **על כפות המנעול**, שוקן, תשי"ב, עמוד רלד.
9. **כל סיפורי מיכה-יוסף בן-גוריון (ברדיצ'בסקי)**, תל-אביב תשי"א, עמוד רעא.
10. מתוך הפאמפלט האנונימי "מלחמה בשלום" שהופיע בשנת 1870. פאמפלט אורתודוכסי זה יצא ללחום בספרות ההשכלה.
11. **הכנסת כלה**, שוקן, תשכ"ב, עמוד כא.
12. Claudio Guillén, "Genre and Counter-Genre", *Literature as System*, Princeton University Press 1971, pp. 135-158.