

רכותיהם נסעו ברכבת כשם מושפעים בממן ובמטללים וכשהזרו מרבותיהם
חزو ברגל ללא פروفתא בכיסם ובלא שם חפן.

מהלכים להם שני החסידים רעבים וערומים. והם לא היו למורים לרעוב
ופروفתא כדי ליקח בה פروفתא פח או כוס חמין לא היהת בידם. ואף על פי שכבר
הגיעו לשנות בינה בכו כתינוקות. הרהר כל אחד בלבו, נסין גדור ניסה אותה
הקב"ה והיאך אעמור בנסין קשה שכזה.

עם שהם מהלכים הציצו וראו את ר' יעקב יוסף מהלך נגדם. ביקשו להתעלם
מןנו, משומ שחיו מתבישים להראות עצם בפנוי כשם רעבים וברדיהם
הטובים אין עליהם. בין לבנים נתקרב הוא עצמו. ראו שבגדיו קרוועים והוא
פצעו, אבל בפנוי לא ניכר שם צער.

שאלו שני החסידים בשלוומו של חברם. השיב להם מהולל שם השם שלום לי.
אמרו לו אם אין אנו טוענים הרי ארע לך דבר. אמר להם מתחכונין אתה למוני
ולמטללי שגלו מני? שאלו אותו ממון הרבה הייך? אמר להם, שליל ושל
בתיה הכהנויות ליתן לה לנדרניה. הבינו עליו כשבה קלה והוא משוחמים. אמר
ר' יצחק יעקב נדרניה של בחך גולו מך ואתה מספר את הדבר כאילו הוא דבר
של מה בכך. שתק ר' יעקב יוסף. אמר ר' אברהם יצחק ואי אתה מצטרע? אמר ר'
יעקב יוסף דבר שיכולים ליטול מני מה אני שאצטער עליו. ליגלג ר' יצחק
יעקב, הכל מתקן מרת ההשתות שיש לך. אמר ר' יעקב יוסף, וכי אני מהויב
לייגע עצמי למצוא טעם לדבר. מכל מקום אין לשון השתות שייכת לכאן. אילו
היהתי אני בעל המעשים לצווות שיעשו بي לך או לך אפשר שהיה מקום לומר
שהגעתי למרת ההשתות.

مثال לסיפור תולדי (פתחה לדין ב'תמול שלשות')

דן מירון

לשם ידידי, יוסף ירושלמי

א

למעלה מחמשה עשרים החלפו מהופעת הנוסח המלא והמגושש של הרומן
'תמול שלשות' בשני כרכיו (שלהי 1945, ראשית 1946). TICKF לאחר הופעת
הספר העריך אותו ברוך קורצוויל באיגרת אישית למחבר כתיפור "גפלא"
וכיצירה "גאנונית" (קורצוויל 1987: 18). בפומבי תיארו כ"הנסין החשוב
והמושכל ביותר בשירה הרומן החברתי בספרו החדרה" (קורצוויל 1962:
104). במושג 'רומן חברתי' התכוון המבקר לא לרומן העוסק במיזח בבעיות
חברה — לעומת רומן המתמקד בעולםו של האדם היחיד — אלא לרומן אפי,
החוור לאובייקטיביות והקובע מרחק בין המספר לעולמו המוסף, לעומת רומן
האני האוטוביוגרפייהלי, המבוסס על צמצום או ביטול המרחק בין המספר
למסופר. הרומן החברתי, לפי זה, מתראר את היחיד על פי מקומו האובייקטיבי
ב'עולם' ומילא גם בתוך החבורה על שפע זיקותיה וקשריה הפנימיים
והחיצוניים, ולא את היחיד "בערטילאותו והתמודדותו המרדרנית" הסובייקטיבית
עם החברה שבתוכה הוא נתון (שם: 20). 'תמול שלשות', לפי זה, מייצג את
פסגת המעלה של הפרווה האפית העברית המודרנית רחבה הירעה מימי מנדלי
モכר ספרים ואילך.

הערכה מופלגת כזו ל'תמול שלשות' השתרשה והתחזקה במשך השנים. אמנם,
בראישת דרכו התקבלות של הרומן היא נתקלה פה ושם בערעורים, שהסתמכו על
מה שנראה כחוסר אחידות ושלמות במבנה ובשיטת הספר שלו. דברים קשים
ובוטים נגד 'תמול שלשות' הושמעו (ב-1959) מפני שלמה צמח. לגבי היה 'תמול
שלשות' בבחינת אכזבה רבתיה: סיפור שהוא "זמן מתחילה בריאותו שהוא

הرومאנן העברי השלם", אלא שנשתבסה בו לאין תקנה דרכו של הסופר, ו"לא יצאו הדברים מכל רשותם, שקטען כרוניקה של מאורעות ותאור הליכותיהם של בני אדם, שהכל ידעו אותם, משמשים בהם בערבותיה"; והוא הדבר שהודיח את הסופר, מחמת מצוקת יצירה שלא עלתה יפה, אל "מקלט הפאראובליה" הרמנית, שבה "הכל מותר והכל אפשרי", עד שהעה ביטפורו מן היבריד משונה, שאינו "רומאן" כלל (צמ"ח 1965: 137). אלא שענערורים אלה לא נתקבלו. דחו אותן הן המבקרים והפרשנים "המקצועים", ברובם המכريع, והן עולם עוזו (1993), סופרים ומספרים, החל במשה שמיר (ב-1958 וב-1959) ועד לעמוס עוז (1993), שהגיבו על הסיפור בהערכתה. הערכתו של קורצוויל, שתמלול שלשות' הוא, נשתקעה במשך השנים, אלא, אדרבה, היא נעשתה מופלגת ומחודרת, ורק לפני עשור היא קיבלה את ביטוייה המפליג ביותר בדרכיו בעז ערפל, שכינה את הסיפור "רב-רומאן" והסביר: "אין הוא רק הגadol ברומנים של שי עגנון. הוא גם הגдол ברומנים שבספרות העברית החדש והגדולי הרומנים של ספרות העולם במאה העשורים בכלל. זה ורמאן המתמודד עם רביים מהקשיזים המרכזיזים של הקום היהודי האנושי-האינדיבידואלי, החברתי, הלאומי והמטאPsiי" (ערפל שם*).

אין צורך לקבל את כל הפלגות הללו כדי להסכים עם עיקרי דבריו של ערפל: אכן, "תמלול שלשות'" הוא 'רב-רומן' – בתוקף היקפו ומעלתו האמנותית, בתוקף דחיסותו הספרית ועומקו ההגוטי. הוא גם 'רב-רומן' במובן ליטרלי יותר של כינוי השבח; הינו, הוא רמן המחזיק בתוכו, בכוכל, רומנים אחרים, ומן מרכיבתו, שכמעט אין למצוא ודוגמתה בספרות העברית. בתרך יצירת מספר, שכambilתו הצטיניה תמיד, בכל אתר שבה, וגם כשהעמידה פניה חמיימות מוחלטת, בירבי משמעויות, בתוכיים ופערים שבין פני השתח הספריים למוקמים המסתתרים מתחתיים, "תמלול שלשות'" הוא, ללא ספק, הסיפור המורכב ורב-המשמעות ביותר. כבר לאחר קריאות ראשונות בו אמר עליו קורצוויל, שיש בו עניינים מסוימים "פי אלף יותר – מביטפורי ספר המעשים", שנחשבו לייצרוונו החידות והסתומות ביותר של עגנון (קורצוויל 1987: 18). סיפור זה הנו חטיבת ענק, המחזיק בחוכה שפע רב של יחידות ספר הטרוגניות, המציגות זו לזו – צירוף שיש בו לא רק טגוניות יחידה במינה ובמידה אלא גם מתיחות שאינה מתופת.

* הדים נכתבו וסודרו קודם לכן כבינוס בעז ערפל מסה זו וכן מסות נוספת על "תמלול שלשות'" בטפורו 'רב-רומן': חמזה מאמרם על "תמלול שלשות'" לש"י עגנון, תל-אביב תשנ"ח.

בכל אחד מהיבטי המרכיבים של הספר – ההיבטים העליתיים, ה"זאגניים", ההגותיים והטגוניים – מסתמנים צירופים והרכבים יהודים, ונינתן אף לומר – מזרדים, הממעידים את רושמו הכללי בסימן השפע המביך. זה רושם עז, מעורר, מגהה, סוגestiיבי להפליא. אבל זה גם רושם מלבל, מעורר היהות, מכונן את הדעת לסתירות פנימיות, שהקורא אינו בטוח בהן שכן עלות בסופו של דבר בקנה אחד, הגם שהוא חש שהטופר הצליח, בסך הכל, לומר ביטפורו איזו אמירה גודלה ורצופה, לפחות מן הבדיקה האמנותית, אם לא מן הבדיקה ההגותית. רושם זה משלת את הקורא למסע של חיפושים אחר המשמעות' בה"א הידיעה של הספר, והמסע אינו מגיע לעולם לסייעו, אף כי לכל אורכו נחשפות בספר משמעויות מפליאות במורכבותן ובעניןיהן שאין מעוררות. בכל פן שבו מתנודר הספר בין קרניהם של דילמה, ומצלחת, בסופו של דבר שלא להיענץ על גבי אחת מהן אלא להישאר בינוין, בתחום שבו האפשרויות המנוגדות כאילו שכנות זו לצד זו.

הדבר הוא לא רק בהיטלטלות בלתי פוסקת בין שני גיבורים, אשר צירופם הנו מזור ביותר – האיש "פושט", האפרוori יצחק קומר, "אדם חדשני ממושיע" לגמרי, לכוארה, ואף הרבה פחות מזו: מי שי"א היה רישומו ניכר על הברית" ואם "נודמן לך לדבר עמו אין אתה להוט לדבר עמו שנית. ואם אתה פוגע בו בשוק פעמים אין אתה מכירו" (תמלול שלשות': 223); ולעומתו הכלב בלבד, אשר בתחילת דרכו באמנו גם הוא "כלב חוץות שאזניו קצורות וחוטמו חרד וונבו דלול ומראה שערו ספק לבן ספק חום ספק צחוב, מאוחם הכלבים שהוא מושטחים בירושים עד שלא נכנטו האנגלים לארץ" (שם: 274), ככלומר יצור ממושיע, חסר צבע מוגדר, מחק צורה, אבל בהמשך הדרך, כתוצאה מן התמורה הכלתית מוסברת שחלה בחיו ומן הסבל שהוא כורך בה, הוא נעשה לבעל חשבונות, לחקרן, למ Chapman, ובסופו של דבר אף למען תאוסף כלבי, אングוסט, היוצר קוסטומוגניה מיתית מקיפה, הבאה לסלק את האדם ממרכז הכריה ולהעמיד במקומו את "הכלב הקדרמן". לא רק תנועה ספרותית זו בין שני הגיבורים, ועם גם בין מצב של עימות אנטלקטואלי ורגשית, אימודעות ודרבנות (פנימית) מופלגת, מרתקת את הקורא ועם זאת מביכה ומבלבל אותה. הצירוף הגורי של יצחק ובילק, שקולמוסים כה ורבים כבר נשתברו בניסיון להסבירו, הוא רק אחד היחסורים או היחסים, המעידים את "תמלול שלשות'" בפני הקורא לא רק כסיפור אלא גם כחידה. לא פחות מORTH ובעיתתי הוא צירופם של דרכי ספר שונים ומשונים, שהספר מיטלטל בינוין: ריאליות מימתי שקווף ופרטני לעומת פנטסיה, גורוטסקה, אלגוריה, סטירה מניפולטיבית, אנטומיה, אנטיקלופדריה היסטורית וכו'.

מחיעים ומגרים הקוים הבלתיים המתוחדים כשם מתחוכים ומצטלבים בין שתי ערים — יפו וירושלים — בתנועת מטולת, אשר בשלעצמה הנה קונכנית רומניתית ותיקה ומוכרת (וראה חנאות המטוות בין מוסקבה לסנקט פטרבורג ברומן הרומי של המאה התשע-עשרה או בין לונדון לפריס ברומנים אנגלים, או בין ניו יורק לפריס ברומנים אמריקניים), אבל ברומן שלפנינו היא מצבעה לא רק על המורכבות וההיוקרה הרחוב של הפנומה החברתית ועל נפשו החזיה של הגיבור, אלא גם, כפי שהוכיח אריאל הירשפלד (תשמ"א, תשמ"א), על קיומם של שני סוגים מרוחב שונים בספר, נבדלים זה מזה בחוקיות האסתטית של עיצובם: מרוחב ריאלי-סימטי מזה ואקספרסיוניסטי-יגרוטסקי מזה.

לינגודים פנימיים אלה יש להוסיף את הניגוד המביך בין מעמדו של הגיבור לבין תקופתו וקובוצתו, "אחיננו אנשי טגולתנו שכינרת ושבמרחבה, שבעין גנים שנחוג לחשוב ("אחיננו אנשי טגולת שלושם": 607), או שהוא מתגלה דוקא ושבאום גוני היא דגניה", תחמול שלושם: 607), או שהוא מתגלה דוקא בפעלו של אלה, שהקימו את תל-אביב על מדבר החולות שמצוינה של יפו, וכי אין נוהגים לחשוב? האם המהות האידאית של התקופה מגולמת באישיותו ובחרותו של א"ד גורדון (הומו פיע על בית הספר החלקו השלישי), או שהוא מתגלה דוקא בדמותו ובחרותו של מנחמקה יהודם, homo pudens, המומו ברגעים קרייטיים בחו"י יצחק קומר בחלקים הראשונים והרביעי של הספר אנטיפר של תשכ"ז; ברול 1970), אמביוולנטיות שיתית ומכונת לא רק בהצגת הגיבור אלא גם בנוכחותו של המספר, כפי שהוא מגלת עצמו באמצעות הגוף הדקדוקי שהוא נocket במקומות שונים במהלך הספר, שהוא לעיתים גוף וראשון יחד של מספר יודע כל, אובייקטיבי, רחב אופקים ורב ידיות, ושלעצמו מנוטק מהמעשה המספר, ואילו לעיתים אחרות הוא גוף ראשון ובמים של מספר, שהוא במקומות רבים בספר קולו של אחד מבני החבורה שאליו משתיך הגיבור, ובמקומות רבים אחרים הוא כמעט קול מהשבותו של הגיבור או מבטאו ישיר של הכרתו. אין איש העליה השנייה והן כמבטאו של יצחק קומר ומהעד מחשבותיו אין הדבר הרבה בגין ראשון ובאים מנוטק מן הספר ואין הוא משקף הבנה או הכרה וחוות ומקיפות. ניגוד קבוע ומכופל זה — במעטדו המספר של הגיבור ובמעטדו המספר ב'תחמול שלושם' — הביא כמה קוראים ופרשנים להבנת הספר לא רק ברומן, שהיבורו הראשי מתפצל לאדם ולכלב, אלא גם ברומן שגיבورو ומספרו מתפצלים ליחיד וקובוצה: הגיבור כיחיד הנו "ויצא הדפן הנמנון בגורל הכלל, המכונן על ידו, אך מופקע הימנו ומגיע על כן למותו". הספר כיחיד הוא האפיקן היודע כל, המופקע מן הקבוצה ואף מן התקופה, שהוא יכול לבוחנן בפרשנויות, אשר להן שלעצמם אין גישה אליהן. הקבוצה היא קבוצת אנשי העליה השנייה, שהגיבור שיך אליה ושהמספר מייצג לעיתים קרובות את השגותיה וראيتها בשעה שהוא נocket לשון גוף ראשוןabis. נמצא, לפי זה,

שלמחבר היו כאלו "שתי מטרות" שונות בחיבורו, שאמם כי הן "משלימות זו את זו", אין הן מצטרפות בסופו של דבר לחשבון אחד.ungen רצה לציר ולבטא "אני קיבוצי" של קבוצה ואני אינדיבידואלי, שייכותו לקבוצה היא אמביוולנטית (ברול 1970; וראה בראשי 1991-1992, ב: 313-314).

אלא שגם הקבוצה עצמה, מבלי שיש לך לגיבור — המציג אותה ועם זאת הוא גם אינו מייצג אותה — אף היא מצוירת ב'תחמול שלושם' בכמה ביבאות, שאין עלות בקנה אחד. בבאות אלה, המסתמכות על מבחנים שונים להלוטין של חומרים היסטוריים אילוסטרטיביים, מעוררת שאלות נוקבות ביתס לעצם מהות ההיסטוריה של התקופה ויוצריה. למשל: האם תקופת העליה השנייה מתגלמת בעיקר במפעלים של אלה, שהקימו את ההתיישבות השיתופית, כפי שנחוג לחשוב ("אחיננו אנשי טגולתנו שכינרת ושבמרחבה, שבעין גנים ושבאום גוני היא דגניה", תחמול שלושם: 607), או שהוא מתגלה דוקא בפעלו של אלה, שהקימו את תל-אביב על מדבר החולות שמצוינה של יפו, וכי אין נוהגים לחשוב? האם המהות האידאית של התקופה מגולמת באישיותו ובחרותו של א"ד גורדון (הומו פיע על בית הספר החלקו השלישי), או שהוא מתגלה דוקא בדמותו ובחרותו של מנחמקה יהודם, homo pudens, המומו ברגעים קרייטיים בחו"י יצחק קומר בחלקים הראשונים והרביעי של הספר אנטיפר של תשכ"ז; ברול 1970), אמביוולנטיות שיתית ומכונת לא רק בהצגת הגיבור אלא גם בנוכחותו של המספר, כפי שהוא מגלת עצמו באמצעות הגוף הדקדוקי שהוא נocket במקומות שונים במהלך הספר, שהוא לעיתים גוף וראשון יחד של מספר יודע כל, אובייקטיבי, רחב אופקים ורב ידיות, ושלעצמו מנוטק מהמעשה המספר, ואילו לעיתים אחרות הוא גוף ראשון מבאים של מספר, שהוא במקומות רבים בספר קולו של אחד מבני החבורה שאליו משתיך הגיבור, ובמקומות רבים אחרים הוא כמעט קול מהשבותו של הגיבור או מבטאו ישיר של הכרתו. אין איש העליה השנייה והן כמבטאו של יצחק קומר ומהעד מחשבותיו אין הדבר הרבה בגין ראשון ובאים מנוטק מן הספר ואין הוא משקף הבנה או הכרה וחוות ומקיפות. ניגוד קבוע ומכופל זה — במעטדו המספר של הגיבור ובמעטדו המספר ב'תחמול שלושם' — הביא כמה קוראים ופרשנים להבנת הספר לא רק ברומן, שהיבורו הראשי מתפצל לאדם ולכלב, אלא גם ברומן שגיבورو ומספרו מתפצלים ליחיד וקובוצה: הגיבור כיחיד הנו "ויצא הדפן הנמנון בגורל הכלל, המכונן על ידו, אך מופקע הימנו ומגיע על כן למותו". הספר כיחיד הוא האפיקן היודע כל, המופקע מן הקבוצה ואף מן התקופה, שהוא יכול לבוחנן בפרשנויות, אשר להן שלעצמם אין גישה אליהן. הקבוצה היא קבוצת אנשי העליה השנייה, שהגיבור שיך אליה ושהמספר מייצג לעיתים קרובות את השגותיה וראيتها בשעה שהוא נocket לשון גוף ראשוןabis. נמצא, לפי זה,

אמנם, מושלבת בה גם סטירה עוקצנית, ואילו מצדד האחד ניבטים פני אימה – השכה, פנים שבhem "הכל כובב, הכל מעבר להישג היד". רק היאוש והמוות יש בהם ממש ויש בהם תפישה", כפי שהתבטא משה שפיר (שפיר 1989 : 52) ; או באלה, המשקפים את "ההוויה המבעית" או את "ההוויה האיומה של חיינו מודעת או שלא מודעת", כפי שניסח זאת שי"ע גנון עצמו (קורצוייל 1987 : 20). מתווך כך דינה ההיסטורית של התקופה אף הוא החזוי. הקורא יוצא מיתמול שלושם, מבלי שיוכל להזכיר בשאלת, אם לגבי עגנון מפעלה של העלייה השנייה היה, כפי שקובעת הגרסת ההיסטוריה הרשמית, בראשית אופת קשיים אך גם גבורת וצולחת של מעשה לאומי ורב, או שהיה בחינת ממץ סייפי, שהסתמכם בתוצאות גרוועות בהרבה мало של המאמץ שקדם לו (העליה הראשונה, שהסתמכו תמותאות ברומן בפירות ובאורח נוקב). אין לנו יותרם את כישלונו וכילינו של הגיבור הם ורק בבחינת רקע ניגודי להתగורותם ולהתاهותם של אנשי כינרת ומורכבה, עין גנים ודגניה (ועליתן הספרו כמעט שאינו מ恰恰ב), או שהוא הם מלמדים על ליקוי מהותי שפגם מראש גם במפעלים של בני עין גנים ודגניה, ובгинיו עלול היה כל מפעל העלייה לעלות בתהו ואולי גם להימחק מן הזיכרון ההיסטורי (כפי שנשתכחו ממאיציהם ויסורייהם של איכרי המושבה מחנינים, הקבוצה הגליציאית היחידה בקרבת אנשי העלייה הראשונה), אלמוני נבלעו שרידיה המערדים של העלייה הששית, שנותרו בארץ ישראל לאחר מלחמת העולם, בגליה הטוערים של העלייה הששית, ונמצאה להן תקומה אחרי שבימי המלחמה והפוגומים שבאו בעקבותיה "נשתנו קצת דעתותן של ישראל וראו שאין פלייה לישראל אלא בארץ ישראל. התחלו עולים ובאים ועשויים יושבים חדשניים" ותוספות אל תוכם גם כמה מקודמים, שנותרו בעירפה ועיר-שם (ראה עגנון 1971). האם במקורה פוטק ואומר אחד הגיבורים הנගונים ביותר של הספרו (פקיד הבנק אורוגלבראנד) : "כל שיש לו הוצאות הדרך חזר לחוצה הארץ. כדי לקרוות לעליתנו שם. אם אנו עוזבים את הארץ שמן יעמוד אחרינו" ("תמלול שלשות" : 162).

וכל אלה אינם אלא גילויים חלקיים, דוגמאות היסטוריות ואנושיות מומחשות, של ניגוד כולל ומקיף הרבה יותר, המטלטל את הקורא של 'תמלול שלשות' בין שתי תמנונות מציאות או השקפות עולם בעלות השכלות מטפיזיות מנוגדות: מחד גיסא, השקפת התופסת את המציאות ככאוס מוסרי, הנשלט על ידי בורא עולם אטום, אדיש ועויר, שאין להבין את דרכיו משום שאין להן מובן, ואנו עומדים בפניו "מרעים ומשותמים" מלחמת שיממון מוסרי, זועעה ופחד קיומי. השקפה זו יוצרת בספרואן "קוסמוס ספרותי" – ש"אין בו כל חשבון סביר של שכר ועונש, אין בו כל משמעות מוסרית" (באנד 1967 ; ראה בראשי

1991-1992, ב : 301). מאידך גיסא, מסתמנת השקפה או תפיסת מציאות, שהיא, אמנם מחמירה וקודרת מאוד, אלא שהיא טבועה עד עומקה בחותם ההכרה בסביבות המוסרית השלטת במציאות שלטונו ללא מצרים וללא רחמים, במוקף החוץ של "אלקי הרוחות", שאין לפני חוק ו"קלות ראש" והוא מודר לבירויות בגומול, גמול המעשים ומהදלים מדעת שלא מדעת, בין שגמול זה ונרא בעונשו של יצחק קומר ובין שהוא העליבות והאפשרות של חייל כל אותו גיבורים משניהם של הספרו, שאינם ראויים אפילו לעונש; שכן עגנון מבחיין כאן בין בני אדם לא לפדיותם ואמונותיהם אלא לפדיות הממשיים על שביהם... המתגלה בהתאמנה בין דיבור למעשה, בין אמונה לחוים המשיים על פיה. והוא דן אותן לפדיות התואם הוה (ראה בענין זה ערפלוי 1989). גם בפני "אלקי הרוחות" הזה, הכוורת העבריה בעקביו בעל העברה עד אשר "קשורה בו כבל" היא "מלפפטו והולכת לפני ליום הדין" (סוטה ג ע"ב); והוא מראה המקומ שאליו כיון עגנון את קוץוצויל, כשהלה שאלו אותו לפחות דמותו שלblk ותפקידו בספרו), עומדים אנו "מרעים ומשותמים", אלא שעמידתנו זו נובעת לא מכפירה ומגילוי עולם נתול משמעות מוסרית, אלא מ"פחד ורעדה" קירקוגורייאניים, שמקורם בתחוםה אל מול המיטותייה המהיריה של הנגגת עולם אלהית מוחשת באורה ודאי לדרגוthon הדתית ועם זאת בלתי מובנת לשכלנו; אותם פחד ורעדה שאחוו באברם בעת שהיה שקדור על מילוי מצות האל, שהורה על עקדת יצחק ושחיתתו. בין זה וכלה, קוראים אנו את סיפורו גם של יצחק קומר בייסורים נוראים כסיפור עקרה אבסורדי, שנייתן לפרשו גם שגורו מותו של עקדת מיסטי. כך, בכל צד ופינה שבו, מעמיד 'תמלול שלשות' את קוראו בפני דבר והיפכו או בפני דברים והיפוכיהם. אף על פי כן, כאמור, אנו חשים, שהמחבר לא רק התיימר אלא גם הצליח ליצור בספרו רושם אסתטי שלם, שהוא פרודוקסלי ומוכן מאליו בעותה אחת. רושם כזה קנו בהכרח לא רק מרכיב אלא גם חידתי.

הרשות הזה, במורכבותו ובחידתיותו, מגהה ומאתגר אותנו היום כפי שגירה ואתגר קוראים לפני חמישים שנה ולאורך כל העשורים שהלפו מהופעתו של הרומן. אמנם, במשך הזמן שהלך עשו הביקורת, הפרשנות והחקיר הספרותיים גדולות בפיענוח רבות מהידיוטו של 'תמלול שלשות' ובמתן תשובה על כמה וכמה מן השאלות המשתמעות ממנו. ניתן לומר, שמסכת העיונים הביקורתיים והפרשניים העוסקים ברומן היא לא רק מkeit ומסעפת (cumutally שים פרטיטים, מהם רחבי היקף), אלא גם רצופה רצינות והתקינות לגופו של העניין המשובך והקשה ולעתים גם מזיהירה בברק אינטלקטואלי. בשום פנים ואופן אין להסתיכם עם דעתה של ניצה בנד, שהציגה לאחרונה את התלבתו של הביקורת

בפרשנות 'תمول שלשות', וביחוד בפרשנות דמותו של הכלב "המשוגע" בלבד, כאות ל"שיגעון הביקורת" ולתוצאות הרטמיים של ניסיוניותה לחזור את מעבר לגבולותיה הלגיטימיים (בן-דרב 1997: 386-377). זאת, לא רק משום שבנדב משמעה את זהירותה לאחר שהיא עצמה הצעה פרשנות משלמה לroman — ופרשנות, שהבעיתיות שבה אינה פחותה מזו שבכל הפרשניות שקדמו לה — אלא גם ובעיקר מפני שהזורך בפרשנות וההיענות לאתגר שללה נובעים באורח ישיר מן הטיפוף עצמו. למעשה, לא מתיכן זיקה חיה ואותנטית לטיפוף שאינה מביאה לניסיון לטיפוף.ילגלו עגנון ככל שיגלגל על הפרשנות של האמנות או של הטקסט — והוא אمنם ממשיע דבריו לעג בעניין זה ב'תمول שלשות' ולא רק בו (אלא שהוא גם ממשיע בדברים הפוכים, כדרכו) — הוא עצם, ככלمر עצם עשייתו האמנותית, הם המחרידים מרכיבו את יציר הפרשנות, שהתעוררתו במלואו דרישה להנאה מן הטיפוף ולמצוי החוויה שהוא מעורר לא פחות משורשה התעוורותם המלאה של יצירים אחרים לשם מיצוי הנאות וחוויות אהרות; ואין תימה בכך, שהיציר הזה מתחמק במידה רבה בחידות של הופעת הכלב בלק ושל מערכת הזיקות שבינו לבין הגיבור, יצחק קומר. מי שיחידות זו לא הסערה אותו העמיד הפרשן "את יצחק לבבו במרקן דיוונו" (שם: 377) כמעט ללא זיקה לבעית המשמעות של דמות הכלב. מכל מקום, כמה מאמרי הפרשנות, העוסקים ב'תمول שלשות', החל במאמרי היסוד הקלאסיים של קורצוויל, משלום טוכנר ואלייזור שביר, שנכתבו בשנות הארבעים והחמישים, דרך מאמריו של עדי צמח משלנות השישים והשביעים ועד למאמריו של בעז ערפלி בסוף שנות השמונים — הן מתחיבות הפרשנות המועלות ביותר שבביקורת עגנון בכללה, ואין להעלות על הרעם דyon רציני ברומן שלא יביא בחשבון ושלא יתמודד עם מסקנותיהם.

עם זאת, ומבליל להטיל דופי כלשהו במפעל המתחשך והמצטבר של הפרשנות והמחקר, מותר, כמובן, לטעון, שהידית 'תمول שלשות' עדין לא נפתחה — בודאי לא נפתחה במלואה. גם היום מוחש בעילץ הצורך בהמשך ההתמודדות עם הטיפוף הסבוך; ויתרה מזאת, דומה כי לפחות העיון והמחקר הנוכחים דרושה אפילו איזו התארגנות מחודשת של הביקורת והמחקר, חשבון נפש, הקשאה מחודשת של משאבי חשיבה וחקירה, לשם "הסתערות" חדשה, היונית, רב-אגפית על הרומן העברי המורכב והמעניין ביותר.

כמה מן הבעיות המרכזיות ביותר בפרשנות של הרומן עדין לא זכו להארה של ממש. הביקורת או שלא נגעה בהן כלל או שנגעה בהן נגיעה רופפת וAKERAIT בלב. למשל, בעית הפרשנות עצמה, כפי שהיא נהפכה לעיקר מערקיו העליתיים והגוגטיים של הטיפוף עצמו. כאמור, עגנון מגלג ביטפור למאציהם הכושלים של הפרשנים. בתחילת החלק הרביעי שלו הוא מפתח סטריה נרחבת ומשוערת מאוד, המציגנה את הפרשנות הספרותית והפילולוגית במעורמהן (חוך חיאר ניסיונתיהם של עיתוני ירושלים, יפו וחרון לארץ לפעמה את פשר השערוריה סביב הצלב בלבד). הוא אף מניח לדמות חסובה בטיפוף, הציר-האמן בולוקוף, להשמי הצלב בלבד). הצעה את הפרשנות האנתרופטזית, או העמדת המימוש האמנותי על "משמעותו", הצעה בתנות האנתרופטזית, וגונן: "שיטה היהת ביחסותיה והשכתיות הכלול הולך אחריה מהחשבה, ולא ידעת שיעיר ציר" ('תمول שלשות': 241), או גם: "באמת אין כל תמורה נאה צrica לפירושים דיין לאמן שהוא מציר, ופעמים אף הוא אינו יוציא מהמציר, מכל מקום יודע הוא יותר ממפרשיו" (שם: 211). אולם חוך כדי יוצר עגנון סיפור, שבו מוצגת בעית הפירוש של הטקסט לא רק כמקור לצורך נפשי עמוק, לכמיהה נסערת ולשאיות דעת שאין לעמוד בפנייה, אלא גם כמקור לבעה של חיים ומותה. הרי בלק הכלב העמיר הצעה מכח נשתנו כל חייו. ההתאמה שבינו בין סיבתו נפשקה, והוא גולה ממקומו. חי השגירה הכלבים שלו נחפכים לוויי מנטה וחיפוש פשר. הוא ממש שוטח עצמו לפני אנשים, האמורים להיות בעלי יכולות וידע פרשניים, וUMBACH מהם בוחנן כלבי אילם שיפענחו או "פירשו" אותו, ומשהלו מגלים את אי רצונם או את אי יכולתם לפרש את הטקסט (כגון אותו מנהל בית ספר, שקרה את המילה הכלב), הרשותה על גבו של בלק, מימין לשמאלו והעניק לכלב בטעות את השם יצחק קומר, בתקווה ובधבעה שהוא יפרש את מה שכתב. עם כל האלמנטים הגרוטסקיים שבטיספור זה על אורות הכלב שוחר האנתרופטזית הטקסטואלית, אין ספק שהוא גם טיפוף רציני למגורי, ולא רק מפני שהמודף של בלק מביא בסופו לנשיכת הגורלית ולמוותו של יצחק, אלא גם משום שהוא מציג אמת נוקבת: ה策וד בפרשנות הוא תוצאה בלתי נמנעת מן הסבל. החיים שעשוים להתנהל ללא פרשנות רק כל עוד הם אינסטינקטואליים-חייטיים, חיים של הסדרים מותנים ותゴבות אוטומטיות. ברגע בו חודר לחיים אלה אלמנט של אי התאמת, אי מובנה, אי נתת — בו ברגע גם מרים האורך באנתרופטזית, בחקירת ה'יפשר', את ראשו

המכור, ושוב אין להיפטר ממנו, כשם שבעל העbara אינו יכול להיפטר מעברתו שנרככה בעקביו כאחטו כלב. כיוון שהסל, הצורה הרדיילית של אי ההתחאה, אי המובנות ואי האוטומטיות, הנו תופעה אוניברסלית, אשר כמעט אין לתאר את החיים בילדיה, הרי גם הפרשנות והכמיהה לפרש הנם יסוד אוניברסלי, ואף גורלי בחיים. אין כל אפשרות שלא לראות כי זהו אחד העניינים המרכזים ביותר שמעמיד סיפורו *'תمول של שלוש'* בפני הקורא, אם לא העניין המרכזי ביוור.

אף על פי כן, הביקורת כמעט לא עסקה בספר מצדו המכיעו הזה — היינו, אותו צד, שמננו נשקפת העלילה כולה כמספר חיפושים, שבו מבקש הטקסט אחר הפרשן שלו. העניין הוללה על סדר היום הפרשני ורק לפני זמן לא רק במאמרה (*באנגלית*) של אין גולומב-הופמן *"כיתוב וטירוף ב'תمول של שלוש"* (ראה גולומב-הופמן 1991: 126-148). אולם הפרשנית מעמידה את הורבים בצורה הפוכה מזו שבה העמידם עגנון. לדעתה, מלבד הספר מצדו המכיעו הזה על ריפויו של הטקסט באשר הוא, על נטייתו להתפורר, להתמוסט, לאבד פשר, ומכאן הקשר שבין כתוב לטירוף. באמצעותו מן הספר הפק: הטקסט, מרגע שייצא מתחת לידיו של המחבר ונעשה ישות בפני עצמו, הוא בעל מוצקות אמיתנית. אפילו הוא שרירותי וモטעה הוא חותך גורלו; ולא זו בלבד, אלא שגם במקום בו הוא שרירותי ומוטעה (כגון במרקלה שלblk, שהוא אמן, כלב, אבל לא משוגע) הוא מגלח מהרידה לשנות את המציאות, להתחימה אליו, ועל ידי כך להפוך מטעות לאמת, בבחינת אישור ואימות מה שכח קפה ביוםנו: "מזר הוא כיצד העמדת פנים, אם תתמסר לה בשיטתיות מספקת,

יכולה ליהפוך למציאות" (קפקא 1949: 561).

הרי פרשת יצחק וביק שינתה להבנה, בין השאר, כאילוסטרציה של הבעיה, שעדיה ביסוד הפילוסופיה של הלשון במשך מאות שנים, הלווא היא בעית התואם בין *"AMILIM"* ל*"דברים"*, או, בלשון ימינו, בין הסימן למסומן. השיכות של עניין זה לפרשנות של הרומן לא הזוכה אלא בדרך אקראית (במאמרו של אורפל משנת 1989); אבל לא תיתכן פרשנות מצאה של הרומן בשום רובד שלו, ובוודאי לא בזה הגותי, מבלי שיבורו התפקיד שמתפרקת באגפיו השונים המשוואה: מילים = דברים. משווה זה מגולמת בעשרות וריאציות בחלוקת השונים של הסיפור, אך בעיקר מהו זה היא את התשתית הגותית של מעשי יצחק כבע וכיחוד צייר שלטים (כלומר, מומחה לסימנים, שהיחס הנכון בינו לבין לבין מטומניהם הוא בבחינת צורך מסחרי ומוסרי בעת ובעוונה אחת), ובעקבותיהם — טרגדיית המפגש קומר-blk. הרי בתחילת נובעת הטרגייה שבמפגש זה מחוסר התואם שבין המילה לדבר שהיא מייצגת. המילים שרשם קומר במקחולו על עורו שלblk — *"כלב משוגע"* — לא הלאו את ישותו ומהותו שלblk. חוסר תואם

זה, שיבוש סמנטי פשוט לכאהורה, הוא שהחריב את עולמו של הכלב, פתח למני הוויה של ייסורים וגולות, הפרק אותו לבקשת 'אמת' ולהציגו של 'מחקר' מילישרים תקופה של רמח"ל, ובסתורו של דבר אף לבקשת נקמתו הפיסית והמטפיסטית של הכלב מידיו האדם. אולם בזמן הציגכם הופיע בין המילים לדברים. הסימן כבש את המסתמן ושינה את תוכנו; הוויה נכעה למילה. בסופו של דבר נעשהblk בכלב משוגע וגוצרה התאמה מלאה בין הכתובת הרשומה על עורו. עכשו הצד הטריגי במפגש בין הכלב לאדם מתחייב דזוקא מן המתואם שבין המילים לדברים או שבין הטקסט למציאות. היחיד שאיננו מכיר בהתאם החדש הזה הוא המחבר של הטקסט, יצחק. הוא סבור עדרין שהמלילים *"כלב משוגע"* הן פרי שיריות לבו ואינן מתארות את האמת, וכן מגיע הספרו לדגש האנגונורטיס (התודעה) המיחודה במיינו שלו, שבו התודעות בעלת אופי קומי (אנשי מאה שערים נוכחים לפטע כמה מגוחך היה פחדים מן הכלב, שילא היה משוגע כלב) הוא הפתה לקטטרופת הטרוגית. בזורה זו אומר הספרו לא רק, שהחאים והמותם הם בידי החותם הסמנטי, בזורה שבין מילים לדברים או דיבורים ומשמעותם או *"השכל האנושי"* ו*"שלל המעשים"*, אלא גם שתואם זה כשלעצמם יכול להיות קטלני, ושהעמדת טקסט או ציר חמונה או קביעה של סימן כלשהו הם בבחינת מעשה גורלי. לא במרקלה מבין בלוקוף, שעיקר הציר — ציר, ו"שלא אתה העיקר אל עשייתך, ולא עשייתך העיקר אלא המעשה" (*תمول של שלוש*: 242) זמן קצר קודם שהוא מותח את הוילין על מנת שייתיכון אחריו עם התמונה האחורונה שלו, זו שתבלע לתוכה את כל הוויתו בעוד הוא עצמו חוזר אל העפר. באוטה מידה החושש חממדת, נציגו של עגנון הצעיר, ההיסטורי, שמא בכותבו את הספר המבקש להיכיב ימות, *"כאילו דבר זה שמקש לכתוב סוף כל דבריו הוא"*, ומשום כך הוא שרווי بلا יצירה, באי אמירה (שם: 377). למעשה, כפי שניתן להראות, הבעיה של הסימן בהתאם או באיל התאמתו למסומן ובគחו הקטלני העולל להתגלותה הן בהתאם והן באיל התאמנה מסתמן בצורות שונות בכל פן מן הפנים הרבים של הספר. כאמור, זהה בעיה שהביבורת רק זה עתה מתחילה לגash לעבר הבנת תפוקה בייסוד המערכאות הагותית והעליליתית של *'תمول של שלוש'*.

במקביל לה וכמהשיך המתחייב ממנה מסתמן גם המרכזיות של ביתו היחס בין אמונות למציאות, צער מרכזוי, המשמש גם הוא בייסוד המערכאות הללו. הרי הספרו כולם, ומעשה יצחקblk בעייר, ניתנים לפירוש מתוך זיקה למשווהה אמונה = מציאות; זיקה, הנידונה בספר בנוסחים שונים ומשוניים, החל בתיאור הטריגי של הספר גוריישקין, המאמין כי רק ספרות דוקומנטרית, המתארת דברים כפושים וכחוויות ההיסטוריה, היא בעלת ערך קיים ועומד, וכלה בסימבול המחריר של ארץף, ההופך מציאות לאמונות על ידי רצח (המתה החיות

מispiel לסתיפור תולדתי

המתגעה לכלבו החום בעל עיני האיליה שנגנבו, שהוא יצבע בשבילו את כלביו בכל צבע שהוא חפץ בו, "חום או אדום או צהוב או יוק" (שם: 139) – הצעה המלמדת, כביכול, על נתיתו הצירית החופשית מזיקות מיטיות משעבות, ה"מודרנית" (כלב יוק – כמו הפסים הכהולים של פרנץ מארק). עד לערב הקטשטרופה שבסיום הסיפור ממשיך יצחק, בעותם גאות וקלות הנפש, לציר "צורות של צחוק", כמו ביום אחד שהוא שרווי בנהנת כמעט משלם משפחתי בבית החרט העני ומנסה לשעשע את בנו הקטן בציורים – "כגון כלב שאוחז מקל בפיו וכן שאר ציריים שכבדחים את הלב" (שם: 527). מכל מקום, את יצירתו האגדולה היחידה יוצר יצחק בשעה שהוא מציר מה שמציר על עורו של בלק. אין ספק, שמעשה יצירה זה כורך בהחפרצות יצירתי עצומה, אם כי בלתי מבוררת וכאליו בעת המכונת. על כך מעידות המילימ, הקובעות בבירורו, שייצחק שרווי בעת כתיבת הכתובה במשהו מעין רטט השראה. האמן המודרך שבו פורץ והוא מן המחוואו. הכתוב על עור הכלב מעורר בו התרגשות כמעט טקסטואלית ("נתחפה זרועו של יצחק וידו החלה מרחתת, פשט את מכחו לו לפני הכלב").

כמו שפסק בלוקוף, שטען כי טעה כשהיא סבור שבציר "הכל הולך שם" (275). מכאן שצורך לאו הכלב לא שידוע למספר וליצחק עצמו אחרי המחוואה, גם יצחק מציר על הכלב לא שידוע למספר וליצחק עצמו "אם מלכתחילה נתוכוں לכתוב מה שכtab, או לסוף נדמה לו שבמחשבה תחילת כתוב", שם). מקור יצירה היה בעולם היצירות-היצרי ולא ברעיון או במחשבה. לאחר שיצר את יצירתו, חש יצחק כלפיה תחושות מובהקות של אמן, שמצא את פורקנו. הוא היה שמח, בטוח במקורות המוחלט של יצירתו ("לכתוב על עורו של כלב לא קדרו אדם מעולם") וחש צורך עז בהציג יצירתו ברבים על מנת שיזכה בתהילהם. אכן שאנו עתה בידנו הוא "מסתכל לראות אם מגישין בו", וכיוון שהරחוב ריק מادرם הוא מצר על "שאין העולם רואה" אך מתנחם בחילה שתבוא בעתיד, כשייראו אחר כך". כדי שעתיד זה לא יתעכב למעלה מן המידה, הוא משלח את הכלב בבעיטה גסה על מנת "שישוט בעיר ויפרסם את מעשיו" (שם: 276). יש כאן, ללא ספק, פרודיה של העשייה האמנותית ועל מרכיביה הנפשיים ה"גבויים" (ההשראה) וה"גמוכים" (הצמא לתהילה ולפרוטסם). עם זאת, מובעת בדברים אלה אחת האמתות המרכזיות ביתור של הסיפור: אמת היה האוטונומיים הגורליים של היצירה האמנותית, שהיא חזקה ותקיפה מיוצחה, ולמעשה גם חכמה ועומקה ממנה, והיא אף יכולה לקום עלייו ולכלתו, כמו אותו סיפורו, שחומרת הצער מתירא מכתיבתו, שמא בסימיו את יצירתו יביא עליו את מוותו.

ביקורת של 'תمول של שלושים' כמעט נגעה עדין בפן החשוב והמרכזי הזה של הסיפור. ככל הדיעו לי נدون הפן הזה בפירוש רק במאמר אחד, אשר כמו

לשם הפיכתן למוצגים מוזאליים). אף כי המבקרים ה'קלסים' הבחינו בהופעות חלקיות של הכעה, כגון בדרכיו של קורצוויל על ארוזף בחתימת מאמרו "על כלב, הכלב הדימוני" (קורצוויל 1962: 114–115), הרי הצעתה בשלמותה וההצבעה על הקשר הישיר שבינה בין עליית יצחק-בלק הן בבחינת צורך ביקורת-פרשני, שהביקורת החלה אך זה לא כבר לגשש לעבר סיופון. רק עתה הchallenge להישאל השאלה מה טעם וראה עגנון לאכلس את 'תمول של שלושים' בעשרות דמיות של אמנים וסופרים – מהן דמיות מוכחות, מהן דמיות בדיוניות של אמנים (כגון יצחק בלוקוף) ומהן דמיות סמליות – וכן לשbez בו שפע של הערות והארות מטפואטיות (העשויות להתרחב עד כדי ריסטי מסות) על ענייני אמונה ויצירה (כגון דבריו של בלוקוף, שכבר הוזכר). בורור, שהכוונה הייתה לא רק לעובות את הרקע ההיסטורי של העלילה, להגין לעגנון לבטא את יחסיו ל"בצלאל" וכו', אלא הדברים נוגעים במה שהוא עיקר העיקרים בספר הן פרודוי, ועם זאת רציני לגמרי, למעשאו הגרורי של יצחק קומר, ציור המילים "כלב משוגע" על עורו של הכלב בלק. אם ארוזף הופך בעלי חיים ליצירות אמניות על ידי הריגח ופחולצם, הרי יצחק הופך כלב חי ליצירת אמנות' מהלצת וגרטם בכך להרט סדרי הקיום הנאותים שלו והוציאו, בסופו של דבר מרעטו הכלבית. האנלוגיה היא ברורה, אם כי לא ברור מי הוא שנהג ב"אובייקט האמנותי" שלו בither אכזריות, ארוזף, אשר לדבריו קורצוויל, מייצג בספר את "הצד הבלתי אנושי, הקי שכאופיו של כל יוצר גדול" (שם: 115), או, יצחק, אשר לדבריו בלויקוף איןנו אמן, "מהחר שאין אדם נעשה אמן אלא אם כן נולד אמן" (תمول של שלושים': 241).

יצחק איןנו אמן יוצר, אבל הוא בעל יצדים אמנותיים חזקים, שהוא עצמו כמעט אינו מודע להם, ושרק אליו בלוקוף הוא המבחן בהם במעטם, שעה שהוא תקופה על יצחק אשר איןנו אמן, ובכל זאת יש בו איזו סגולה, שהציגו המושך חש בקשר שבינה בין האמנות, וכשהוא מציין אותה ("סגולת מיויחדת יש בך ואני יודע מה הי"), הריחו מctr על יצחק, שהוא יכול להיות אמן ולא נתמול מולו ("חבל לי עלייך שלא נולدت אמן", שם). על היצור האמנותי המופיע ביצחק אנו למדים כבר בחלק הראשון של הספר, בתיאור מצב הרוח המרום, הכלתי אופייני, שתפרק את יצחק לאחר שהשתלט, בעורתו של الرجل המתוקה, על סודות מלאת הצעות. לפטע נחה על הצעיר המודוכך והאפורוי "קלות נש" ורוח חזוק ולצון. "עפשו קללה וידיו קללה כנפשו", ריש שהוא "חומר לו לצון ומציג ציריים של חזוק פעמים להתחmia את הבריות ופעמים לשמח את התינוקות" (שם: 136). באותו עידן של גאות בחוות היו מציגו לשומר הלילה ביפו,

מאמרה של אן גולומב-הופמן על זהותו של בליך כ'טיקסט', אף הוא נكتب הרחק ממרכזי העיסוק הפרשני בספרות העברית ואינו מוכר אפילו למבקרים מומחים. כוונתי למאמרה של רבקה פרידמן, "על מקומו ומשמעותו של הפארודי במערכת ההשיטה העגוגנית", שפורסמה בשנת 1987 ב'היו"ר' הניו-יורקי, ולא עורר שום הרה. המאמר, המציג בפירוש את יצחק קומר כ"אמן" ואת בליך כיצירת האמנות שלו, ראוי, ללא ספק, שחוופה אליו דעתם של פרשנוי 'תמול שלושם' – בודאי הרבה יותר משראים לכך מאמורים חסרי יהדות פרשנוי ודלי תרומה, שזכו להדר ניכר, כגון מאמרו של עמוס עוז "אשמה ויתמות וגורל" עם זאת, כמו מאמרה של אן גולומב-הופמן, נראה גם מאמרה של רבקה פרידמן כאילו היה מתחיל בewisוש לעבר יעד שעדיין לא הגיע. פרידמן מציגה את עניין "אמנותו" של יצחק כ"פארודיה צורנית" (הינו, סיטואטיבית-תמטית, לעומת "הAMILOLIT הווובלית"), השופכת אוור על מרחיב התמטיקה של העשייה האמנותית ב'תמול שלושם', לרבות גילוייה בפרשנות השיטוך האמנותי של חמגדת-עגנון, שכבר הוזכרה. אבל זהה, כמובן, תפיסה מוגבלת מדי הן של ספרו 'יצירתו' של בליך והן של מושג הפורודיה. המרחיב התמטי וההגותי המואר בכוח המעשה האמנותי של קומר הוא רחוב ביוטר. מפגש קומר-בליך מייצג לא רק את סבך הזיקות שבין אמן ליוצרו, ואף לא רק את הקומפלקס הסמיוטי של מפגש הטימן והמסומן, אלא את כל המערכת המוסרית שמללה הרומן, את בעית האחריות של האדם למעשיו – לרבות אלה שנעשו ללא דעת או מתוך "zechak וקלות ראש". מסתמן כאן מערך משולש – אמן-יצירה, טימן-מסומן, עושה-מעשה – והמערך בכלל מגיע למיקור במפגש קומר-בליך. אין זה רק בבחינת הצגה "פרודית-קלילמקטית" של נושא האמנות בסיפור, אלא והוא הריגע הנרטיבי המביא למיוחד מושלים את המשולש, אשר בכל אחת מצלעותו מסתמנת אפשרות של 'טעות' גורלית – אסתטיית, סמנטית ומוסרית. וזה גם הריגע בו מתגללה החלק הפסיכיאטרי של המשועה (היצירה, המסומן, המעשה) תקין ופעיל יותר מן החלק האקטיבי (היווצר, הטימן, העושה); כפי שאומר הצייר בלויוקוף: "לא אתה העיקר אלא עשייתך, ולא עשייתך העירך אלא המעשה" (שם: 242). לעניין זה עצמו מתכוון המספר של הרומן כשהוא מדבר על "שכל המעשים". הפרשה כולה סבוכה ורבת פנים, ובירורו, לכשייעשה, יקרין לעבר כיוונים שונים במרחב היرومּן ויגלה פנים חדשות, בלתי מוכרות עד כה, גם בכמה וכמה הוויות בטיפורו, הנראות זה כבר כאילו היו מפוענחות ו"סגורות" מבחינה פרשנית. מה, לבארה, עניין מפוענה ומברור יותר מן המשמעות של מקצועו הצעוב של שיצחק קומר נקלע אליו שלא ברצוינו ושלא על פי כוונתו. הן הכל יודעים, שמקצועו הצעוב מוצג ברומן כהיפוכה של עובדת הארץ, שאלה נשא יצחק את

נפשו. האחיזה בו הריהי בבחינת ראיית החטא של קומר, ולא במקורה זומן יצחק למקצוע על ידי משודר (לאחר שכבר התנסה בו באנייה בפיוקחו של שונא ישראל) והתחזחה בו בהדריכתו של "ארק-פוקר" כ"הרגל המתוקה". למללה מזה: מקצוע הצעוב מסתמן בפירוש כסמל של פגס פסיקולוגי, מוסרי ומטפיסי כאמור: תיקון השטח תוך התעלמות מן הפנים, ומכאן – שטויות, כובע, טשטוש, הדקה פנימית מהשחתת מודעת, או יצירה פער מכוון בין הטימן למסומן או בין השלט ואיפלו צביעות מודעת, בעניין זה הסכימה הביקורת הפרשנית כולה, שאת למציאות המשחתת מהזרחי. בטענה זו הסכימה הפרשנית כולה, שאת מסקנתה הקולקטיבית מותר, כמודמה, להציג על ידי סיכון הפסקנו של עדי צמח: "הצבע אינו מתייחס לפניותיהם של הדברים. היא אינה מעניינו. קל להפריך את הכליל הצהוב לאדום ולירוק בלי להתעמק במלאת התקנתו של הכליל הנכבע", ומכאן "הקשר שבין הצבע והצעוב", הכרוך גם ב"מעבר מהחי המסורתי לחיה החולין" (צמה תש"ז: 32). לבארה, יש לטיכום זה האחיזה איתנה בגוף הרומן. הרי יצחק עצמו קובל באונלי מנוחמיה הרוב: "עליתי לארץ ישראל לעובדה ולשומרה, ולבסוף מה אני, צבע לכלך" ('תמול שלושם': 176). חמדת מאיר פנים לקומר בוכות שיתחנן מוצאם הגליציאי "אף על פי שאין דעתו נוכח מאמנתו, שיש בה משום הטעה. שודך הצעבים לשפר דברים מכוברים..." (שם: 377). המספר עצמו מסכם ל夸רת סוף הספר וקובע, שמקצועו של יצחק בבחינת שיבוש וטעות היה, שהרי "לפי טיבו ולפי הקשרו צרך היה יצחק לעמוד על הקרקע ולראות חיים על האדמה" (שם: 604). עם זאת, נאמרים בספר – בידי אותו מספר – דברים אחרים לגמרי בעניין מקצוע הצעוב. למשל, במקרים בו מסביר המספר מדוע היו אנשים נוהרים להסתכל במעשייו של יצחק לאחר שחידש בית מין הפתניים בצעב: "שני דברים מושכים לבו של אדם", הוא אומר, "בית חדש ובית שכובו. בית, משומש שהוא חזק בין לבין העולם, וצעבים מפני שהם דוגמא של מעלה של צבעי הדרקע, שנשנתו של אדם קרוואה מהם" (שם: 136). המשיכה על הצעב ועל הצעבות היא, לפי זה, משיכה ורונית הרבה יותר מן המשיכה אל הבית שנצבע. הבית מושך את לבו של האדם המביט בו בהבטחת קורת גג, הגנה, שלווה, חיז, ותוך כך הוא טוגר ואוטם אותו (חזק בין לבין העולם), מkapilo בתוך הווייתה האנוכית. ביתו של האדם הוא, אכן, "מצצו". לעומת זאת, הצעב פותח את בד האדם, מחיזרו לעולם, לדרקע, לשורש נשנתו הקוסמי. הוא מScheduler אותו מעצמיותו המוגבלת, ומאפשר לו לגדל להשתנות; שכן היכולת לצבע כל צהוב היא לעיתים גילוי האפשרות להשתנות, "שדרך בני אדם להיות משתנים" ככלים הללו שצבעם הצעב" (שם) – משתנים באמת, מחליפים עצב בשמחה, כובד ראש בלצון, יאוש בתקווה, שכן טעות היא "שטוועה רוב העולム" כשהוא מקבע

תכונתו של איש ואיש וכשהוא רואה שהאיש אינו נהוג לפי התוכנה שיוחסה לו הוא אומר "שמא אינו הוא, ובאמת מידות הרכה יש באדם מתחילה בריתו והכל לפי רוב הטיבות" (שם). משמע האדם בפנימיו עשו גוני גונים והנטיבות יכולות להפיק מתוכו גון זה או גם היפוכו. כמובן, היכולת להחליף גון היא גילומה של חירות אונשית מהותית, שאנו נוטים להעתלים ממנה אך ורק לשם קיבוען הנטיבות. הרי, בסופו של דבר, הטענה שהצבעה היא זיהוף ו"הצובע – צבוע", אינה שונה בעיקורה מטענתו הנלעגת של גורשקין, שהסתפרות ממציאות דברים שלא היו ולא נבראו, ומשום כך ראוי אך ורק בספר עובדות ההוריתן או להעלות זיכרונות. באותה מידת אין היא שונה גם מן הסברה ה"קלסית" שהסימן חייב תמיד להיות כפוי למסומן ודובוק בו ולא תיתכן חירות של הסימן, שיש בה משום גיליי "סתורי" של המסמן, שאינם ידועים לו לעצמו; והרי הספר כולל פריך סבירה זו ומצביע על עדיפות הסימן, שהמסומן מתאים עצמו אליו ולא להפfn. מכל מקום, די בבירור קצר זה כדי להוכיח בודאות, שגם עניין "ברור" וכאילו חרד-משמעותי כענין הצבעות והצבעה בתמול שלושם, אינו ברור ואינו חרד-משמעותי כלל; ואין הבירור עוסק כאן אלא בדוגמה אחת מרבות. והוא מלמד, למעשה, על כך, שהרבה עניינים ברורים ופסוקים בפרשנות הספר אינם ברורים ואיןם פסוקים, ומותר אולי לומר לא רק הרבה עניינים אלא כל העניינים.

ואם העניינים הבורים וה"סגורים" הללו עדין טענים פתיחה ודיוון מחודשים, הרי עניינים אחרים, הנתונים זה מכבר במחלוקת, על אחת כמה וכמה. כמובן, המחלוקת המתמשכת והעמוקה ביותר בפרשנות 'תמול שלושם' הנה המחלוקת בעניין המשמעות הסמלית של בלק. וזהו, למעשה, מחלוקת כפולה. מחד גיסא, נחקרים המבקרים בשאלת ה"מהות" האונטולוגית של בלק ביחס ליצחק קומר: האם בלק מהו גילום סמלי של חלק בלתי מוכר באישיותו של קומר; כמובן, האם שתי הדמויות מייצגות אישיות פסיקית אחת, שהתפצלה לשתי בכוונות, או שמא מדובר בשני גיבורים נפרדים למגרא, האחד אדם והآخر כלב, המקיים ביניהם ויקות מגע ואנלוגיה כשם שגיבורים ובאים כל בرومן ובדרמה מקיימים ביניהם ויקות כלאה מבלי שהן תהפוכה אותו ל"חלק" מיישותו של זולתם? מאייך גיסא, נחקרים המבקרים, ביחס אלה שאינם מייחסים לבלק ישות אונטולוגית נפרדת אלא רואים בו חלק מייצק קומר, בשאלת זהותו של החלק המסוים: האם חלק זה שirk, מבחינת מבנה האישיות ל"סתם" (האיד הפרוידיאני)ala מזוע או שהוא מגלה חלקים מורחקים של היאני (האגן). אשר למחלוקת הראשונה, דומה שדעת הרוב נוטה בה לצד ויהי של בלק כ"חלק" מסוים. אלה שאינם סבורים לכך בולדיטם (כגון אילעור שביד), אף על פי שיש להם חיזוק מסוים בעובדה, שדרעתו של עגנון,

כנראה, כרעתם (ראה מכתבו לקורצוויל מ-28.1.1946-20.1.1947: 28. קורצוויל-עגנון-אצ"ג), לעומת זאת, המחלוקת השנייה מפלגת את פרשני הספר פילוג חריף זה חמישים שנה. מצד אחד מתייצבים קורצוויל ומשיין, המזהים את הכלב בעיקר עם ה"סתם" הליבידי אני ורואים בו את גילום היצירות האינטינקטואלית המודתקת של יצחק. ואילו מן הצד השני מתייצבים מאו 1948 בעקבות משלותם תוכנן אלה הרואים בכלב דווקא את גילום החלקים הקוגניטיביים-הכרתיים-הביקורתיים של האגו, שיצחק הדיחים וטשטש מתחם געגועיו ה"אטואיסטיים" לשלימות ולתומם של הקיום היהודי המסתורתי. אלה הם גילומיהם של הספקנות, הרציניות האנגלית, ה"חיטוט" והוורቤות העודפת של "דור ברנור" (לדברי תוכנן ילתו של בליך אינה אלא "יבבת האימים של הדור הברנורי" [טוכנר 1968: 79]). פירוש אחרון זה שוחזק בשעתו (1959) על ידי קריאתו הוציאר-היסטוריה של יעקב כ"ז בתمول שלושם" (במאמרו "עגנון מול המבוכה הדתית"), זוכה, כמודעה, ליתר פופולריות בעת האחזרונה. באורה מעניין וכайлו מפתיעו הוא חוץ זה לא מכבר דווקא במסגרת פירוש פסיאנלי-טי של הרומן שהתחמקר בפיunganו חלומו של הכלב בלק; פירוש שקבע בודאות את מוקדו הסמלי של בלק לא בתחום הליבידו אלא בתחום המודעות וההכרה, "המאבק על חיפוש האמת והיריעה", וה"צורך הפנימי להבין את מציאות החצים שנטרפה פתאום" (שרייבוים 1993: 101).

ברורו, שהביקורת חיה בהתהיכס מחדך למחלוקת זו על כל מרכיביה לאו דווקא במגמה להזכיר לעבר צד אחד מן הצדדים שבנה. עליה להזכיר את הרומן דקונסטרוקציה עצמית, כפי שימושו מן הסתרות שכבר הוזכרו (כגון הסתרה הבולטות בהערכת מקצוע העכבות); או שתי הגרסאות של דמות בליך – כבietenיו של ה"סתם" או הליבידו וככיתו של ההברה החותרת לפחות – אין סותרות זו את זו, למעשה. במרקחה האחזרון חיבת הביקורת לחשוף את התהשרות היפויוות העמוקות של 'תמול שלושם' אשר על נביהן יסתמן המכנים המשותפים האמתיים בין העמדות המנוגדות, מכנים משותפים, שיש בהם כדי להפקייע את הניגודים מתוך הסתרה המפוררת מבלי לבטלה, להוציאם מן העימות שבו כל צד שביהם פועל ומאיין את זה שכגדו ולהנכיסם לעימות אחר שבו עשויים הצדדים המנוגדים להילפת זה בזו כמרכיביה של אמת דיאלקטית כולה. כמובן, אין הכוונה בדברים אלה להודאה פשנית סתמית בצדקה של שני הצדדים במחלוקת (מעין הוראות הידועה של הרוב בצדקה של שני הטוענים לפניו) ואף לא בהתחמקות פשנית עוד יותר לטענה כי עמדה מסוימת בויכוח נכונה לגבי מקומות מסוימים בספר וαιלו עמדה אחרת נכונה לגבי

מקרים אחרים, אף כי לבארה, ניתן להוכיח טענה זו ברוגמאות מלאפות. המחלוקת בעניין משמעותו ומהותו של בליך היא אמן דוגמה מובהקת למה שניתן לתארו כסינדרום השמייה הקצרה בפרשנות הספרותית. שמייה קצרה, שאינה יכולה לכטוט בעת ובעונה אחת את חלקו התחתיו ואת חלקו העליון של הגוף, תימשך מדי פעם אילך ואילך לפי מוקד הצינה או הרגשות של האיש היישן. פעמים היא תטולט לעבר הרוגלים, שמהן ראשית צינה לגוף האדם, ופעמים תימשך דזוקא לעבר הראש המבקש מוקור או מאור. באותה צורה מושך המבקר בכל העוצמה וכוח השכנוע שנិזון בהם את השמייה הפרשנית לעבר אותו חלקים או צמתים ביצירה הספרותית הנראים לו רגשים וROLVENTIM במיוחד — תוך ערטול מרעת או שלא מודעת של חלקים וצמתים אחרים. המבקר الآخر מושך את השמייה ומכסה בה את החלק שהוא מעורטול, והוא דזוקא זה הנאה בעניינוROLVENTI ורגיש וראוי ל"כיטוי" מרבי, וחושף את החלק המכוסה. כך הצביע קורצוויל בכוח שכנו רב (במאמרו "על בליך הכלב הדמוני") על כל אותם צמתים בפיתוח המתמטיקה ה"כלבית" ב"תמלול של שלושים", שבהם נראים דמות הכלב ונשלט נשלט לנשים, ביחס "קל" או אובסיבי ו"כבד" לנושא הנאמנות הסקסואלית וכו'. באוותה שעיה הוא התעלם פחות או יותר מכל הצמתים האחרים של המתמטיקה הנדונה וביטל אותם כאלו היו בבחינת "סטירה" בלבד ולא בבחינת "סמל מהרי" (הmbker, אגב, לא הבHIR מה הם הטעמים העקרוניים לייחוס חמיזוניים). בצדיה זו הוא נאלץ לפענו את ממשעות בליך כמעט אך ורק על פי טקסטים שאינם משלבים בתאוור בליך, אף כי הם כוללים בסיפור, שכן מרבית תיאוריו ומחשבתו של בליך אינה מחזקת את פרשנותו. הדבר הביא לפירוש קטעים מרכזיים בסיפורו של יצחק קומר באורך שאינו מתiere בשום אופן עם המשתמע מן הספר עצמו. כך, למשל, נאלץ קורצוויל לטען שקומר נמשך תמיד אל סוניה ושאהבתו לשפהו אינה אלא "בריחה" ממשיכה מינית עצה זו, שהרי טונית היא שעורה ביצחק את ה"כלב" שלו. דומה, שהסיפור, פשוטו וCMDRSHO, אינו מאשר קרייה כזו. טוכנر משך את השמייה בכיוון ההפוך, והצליח בצויה זו לא רק לזהות את בליך עם האגו המיוור והמודח של יצחק, אלא גם להעניק אישור למשיכתו האמיתית של יצחק לשפה, כמשמעותה במסגרת הנהיה ה"אטואיסטי" שלו לעולם ילדו וניסינו הלא מודע לשחרור בדמות האבות את דמותם אמו. הכלב הפסקי והאנטלקטואלי שלו מפר את אושרו המני והאמוציאוני של קומר במחיצת ספרה ממשום שהוא כופר בעצם יכולת השיבה אל העולם החמים האבור. אבל טוכנר ערט את כל הtekstyim הרבים שעלייהם הצביע

קורצוויל והם באמת, ולא ספק, מצביעים על הקשר בין בליך לבין עולם היצרים, ובעיקר על הקשר ביניהם לבין התשוקה המינית. אגב, שני הפרשנים הותירו בערטול גמור צמתים נוספים שבתמטיקה ה"כלבית" של יתמול שלושים. למשל, שניהם וכן גם אחרים (כגון אליעזר שביד) לא העניקו משקל מספיק לכל אותן "חיקיות של דופי" קוסמוגניות, שבחן עסוק בליך בסיווה של לילית בחלקו הרובע של הרomen. חיקיות אלו מתרחבות, כמובן, למען מיתוס בריאה כלבי ואין תורות בבירור לא לתפקידו של הכלב כSAMPLE סקסואלי ולא לתפקידו כSAMPLE של תודעה ספקנית-רצינגלית. לא נהמת היצרים המתועדים ולא "יבת האימים של הדור הברנרי" אלא נעימה אחרת למגמי הושמעה כאן: נעימה הטעונה זיהוי לא במסורת של תוארית האלא מודע האנטינקטואלי ולא במסורת הקראית הסוציא-היסטרוית של הספרות כתגובה על משבור האמונה וחילופי הדורות והתרבות בחיה עם ישראל בדורות האחוריים, אלא במסורת סימבולית-אנתרופולוגית, המזינה פירוש נסח לויישטראות יותר מאשר פירוש נסח פריד או בר (ראה ניסיונותיו של בROL בפירוש כמו אנתרופולוגיה של מוטיב הכלב; אולם, ניסיונות אלה עומדים עדין במידה רבה מידי בסימן ההשפעה של קורצוויל, בROL תשכ"ט, 1972). משום כך פטרו קורצוויל וטוכנר כאחד את חיקיותו הקוסמוגניות של הכלב כתירה גרידא — כנראה, סטריה על חקר המקרא או על המחקר האנתרופולוגי. טקסטים שאילעוז שביד, שהציג את בליך אמן כגיבור עצמאי אך בכל זאת כגילומה אף אליעזר שביד, שהציג את ההייחית-הכלבית התת-אנושית המזינה בכל אדם ואף ביצחק הסמלי של ההוויה מהשבה, שהנלג בעיה הוא דזוקא הגיונה המסקני" (שביד 1964: 59). שאים אלא "מחשבה, שהנלג בעיה הוא דזוקא הגיונה המסקני" (שביד 1964: 59). אולם הקורא הזיר לא יתן אמון בו זוללים של הפרשנים, שהקטעים הנידונים בספר או מתייחסים היטב עם פירושיהם, אלא יראה בו תוכאה ברורה של תיאוריו ומחשבתו של בליך איננה מוחזקת את פרשנותו. הדבר הביא לפירוש קטעים מרכזיים בסיפורו של יצחק קומר באורך שאינו מתiere בשום אופן עם המשתמע מן הספר עצמו. כך, למשל, נאלץ קורצוויל לטען שקומר נמשך תמיד אל סוניה ושאהבתו לשפהו אינה אלא "בריחה" ממשיכה מינית עצה זו, שהרי טונית היא שעורה ביצחק את ה"כלב" שלו. דומה, שהסיפור, פשוטו וCMDRSHO, אינו מאשר קרייה כזו. טוכנר משך את השמייה בכיוון ההפוך, והצליח בצויה זו לא רק לזהות את בליך עם האגו המיוור והמודח של יצחק, אלא גם להעניק אישור למשיכתו האמיתית של יצחק לשפה, כמשמעותה במסגרת הנהיה ה"אטואיסטי" שלו לעולם ילדו וניסינו הלא מודע לשחרור בדמות האבות את דמותם אמו. הכלב הפסקי והאנטלקטואלי שלו מפר את אושרו המני והאמוציאוני של קומר במחיצת ספרה ממשום שהוא כופר בעצם יכולת השיבה אל העולם החמים האבור. אבל טוכנר ערט את כל הtekstyim הרבים שעלייהם הצביע

וירידת הגשם. המספר של 'תمول שלושם' מקבל אקט זה ברצינות מוחלטת, ללא קורת של לגילוג סטורי, ומאשר אותו על ידי קישור נשיכתו של יצחק ובקיעת ערוּוֹ וכן מותו בכלבת בעקבות הנשיכה הזאת, בשבירת הבצורת ובכירידתם של גשמי ברכה מבטיחי התרעננות והתחדשות בסיטומו של הספר.

המשתמע מכל זה אינו ולוזול בתוכנות הפרשנים, שככל אחד מהם האיר פינה קיימת בפועל בגוף הסיפור והעמידנו על מרכיב חשוב במלול החטמי הנדון. עם זאת, ברור, שאיש מן הפרשנים לא הצעיר פירוש כזה הווא בכל אפסרי; הינו, והמווטיב היכלי בroman. יש להזכיר אפוא אם פירוש כזה הווא בכל אפסרי; הינו, אם אין הסתיירה או התהפקות בפיתוח המוטיב בבחינת אמת דקונסטרוקציונית סופית. אם לא כך הדבר, מתקשת הרחבה והבנה של המוטיב עד כדי זהה כל מרכיביו לרבות היחסים הדיאלקטיים שביניהם בMSGת קוהרנטיות אחת. במילים אחרות, דרישה החלצת מסינדרום השמיצה הקצרה, שתבוֹא, כמובן, בהזאה בטענות שני החלטת השמיצה הזאת בשמיצה קרוועה או חתוכה, ככלומר, שפלוני צודק במקומם הצדדים בחלוקת על משמעות הימיה ובהעלאת הסברה, שפלוני צודק במקומם אחד ולפמוני באחר וחתמה היא, כביכול, המשנה את משמעותה לאורך הספר; אלא יש לחזור לפרישת שמיצה רחבה וגדולה, שתאפשר "כיסוי" המערכת פירושה, אלא בתמונות ובצמתים סמליים רבים אחרים, שבהם מגלה מהלוקה הפרשנים כיצד כל אחד מהם נאחז בחילך מן האמת ואינו מוצא את הדרך להיבورو עם החלקים האחדים. כך, לדוגמה נוספת, התמה של מידת ה"השתות" או מדרגת ה"השתות", המופיעה בתיאור מצבים נפשיים של כמה מגיבורו 'תمول שלושם', לרבות יצחק קומר, והבנייה הנכונה הכרחית לשם תיאור אידיקוטי של התהיליך הפסיכולוגי והמוסרי הדוחף את הגיבור לקרואן קצו הטרגי. כוכו, יצחק מגיע ל"מידת ההשתות" שעה שהוא מוצא את מקומו ומלاكتו בירושלים, בין פשוטי בעלי המלאכה, לאחר שהוא נרגע במידת מסוימת מן הטולטל על ידי פרשת יחסיו עם סוניה צוירינג. זהה מידת של איזון פנימי או של קיום ונפשו ללא סערות, ללא עליות וירידות, של מי שלמד לקלב בעניינים יפות "כל מה שבא עליו" וכל מהפוכה המתווכח סביבו אינה מוציאה אותו מ"מידתו" (229). השאלה היא כיצד יש להבין מצב זה של שיוי משקל בין כחוות הנפש השונים, שממנו "נופל" יצחק עם פגישתו עם שפה והתקלוותו בכלב בלבד. יעקב כ"ץ פריש את מידת ההשתות של יצחק כ"אדישות" מבחינה פסיכולוגית וכ"העדור הכרעה בין הנטיה לישן והחדש מבחינה סוציאו-תרבותית" (כ"ץ 1959 : 169, 172). שיוי המשקל הפנימי של יצחק הווא, לפי זה, תוצאה מהשעיה המאבק הפנימי הכלתי מודע המתחולל בנפשו — השעה זמנית, שתסתהים במפולת בשעה שיצחק ינסה

להזכיר ל佗בת "היבלוות" בעולם המוסורי המוצג על ידי מאה שערים. ערי צמה, לעומת זאת, מצין את מידת ההשתות כמעלה רוחנית גבוהה ביותר: "מידת ההשתות, האטאראקסיה, היא מידה גדולה בחסידות, ולא רבים הם המציגים אלה" (עמ' תש"ז : 27). הוא מזהה אותה עם מצב של אווש פנימי המביא מנוחה והטעירות אחת, כמו או בעניינו של "הרגל המתוקה"; והוא תמה על שמידה זו ניתנה לאותו קל-שבקלים שאינו יודע רגש רתוי אמיתי מהו", אך אין מסביר כיצד ניתנה מידה זו, ולוגם באורח זמני, ליצחק קומר, גם אם פועם בו רגש רתוי אמיתי, הרי זה רגש עמוס ואקרים, שאין יכול לשלאצמו להביא את האדם לשינוי משקל כמעט מיסטי. חביבה ינאי הבחינה בkowski נושא. מידת ההשתות של קומר היא, כאמור (בדומה לדברי יעקב כ"ץ) "תוצאה של התנסות כוחות מנוגדים, אשר חוסר ההכרעה ביןיהם מתבטא במנוחה חיצונית, שאינה אלא מנוחה מודroma". אבל אותה מידה מיויחסת על ידי יצחק עצמו למשמעותה הרבה הנערץ עליו והיא מתפרשת על דייו במצב נפשי שמעבר לשמה ולבצע מכוחה של שלמות פנימית. כך, מתרבר שעגנון "יצק אל תוךו וזה תוכן רב תהפקות וניגודים" (יונאי תשכ"ז): ניתן להסתים עם מסקנתה האחרונה זו של יונאי, במידה שאנו מניחים שהנחה בלאית לגבי הרומן, שהסתירה הפנימית היא המודוס המהותי של התפתחות. אם אין לנו מניחים הנחה כזו לא נוכל להסתים לכך, שהמושג, המשמש במובנים שונים במקומות שונים בספר, אינו נערץ בסופו של דבר בתשתיית של משמעות ראשונית אחת. יתכן, שהמושג בכל הופעותיו מעיד תמה אחת, רצופה, שאין לנו עמדדים על משמעות מוכביה המנוגדים אלה אלא אם כן אין לנו מביבים באותו שעה גם את משמעות רציפותו הדיאלקטיבית.שוב יש להליץ צומת השוב, המגלם, עיקר מעיקרי ההשכמה הפסיכולוגית והמוסרית, המשמש ביסודו 'תمول שלושם', הן מסינדרום השמיצה הקצרה והן מפרטן השמיצה הקרוועה. עגנון אינו אומר לא באמצעות הכלבים של הרומן ואף לא בשימושו במושג ההשתות (אשר, אגב, אינו ש亞וב מן ההגות החסידית, הגם שהוא מופיע בחלוקת בבחינת "רודIMENT מספרי היראה הקלטיים" — מקוורו בספר יסוד של ספרות המוסר כגון ספר חובות הלבבות, ועיקר משמעותו "מודרגת של חסידים המיחדים כל מעשיהם לאלהים, ומשום כך אדישים ושלוים הם בין שמשתבחים בפי הבריות ובין שמתגנים עליהם", פיקאוז' 1994 : 44) אמירותיו שונות שאין ממשתבלות זו בזו ושם הוא אף מבטלות זו את זו, אלא הוא אומר אמרה כולה אחת, שהיא, על פי עצם טיבת הטרוגניות ודיאלקטיות. משמעותה של אמרה זו היא או שהסתירה היא האמת הטעפית, או שמתחלת לסתירה מסתתרת אמת ראשונית ועומקה יותר שעדרין עליינו לגלוותה. ומה שאמור בחלוקת בלבד או בחלוקת מידת ההשתות אמרור גם בחלוקת האחירות בפירוש 'תمول שלושם', ובעיקר בחלוקת על המשמעות

המוסרית של הסיפור, שבענינה טוענת דעת הרובים (שבד, באנו, עדי צמה ואחרים), כי הסיפור מציג מציאות מסוילת תוכן מוסרי ערכי, ואילו אחרים, מעתים (למשל, בעז ערפל) סבורים ההפך. הגיעו בה המחלוקת על מידת היינוגיות שבדמותו של יצחק קומר כבן תקופתו וקובצתו. הגיעו בה המחלוקת על "משמעות" התקופה והערכה וכן הלאה. בכל המחלוקת הללו דרישות הכרעות אינטלקטואליות שהפרשנות עדין לא הגיעה אליהן. עבירותם של דבר, כאמור, דרישת הכרעה, בין פירוש 'תמל שלושם' בගילים שיטתי של אי אפשרות ההכרעה, בין הפנים השונות של האמת לבין פירושו בגילום שיטתי של אמרת, שפניה השונות אין מبطلות אלה את אלה אלא משלימות ומרחיבות אלה את אלה.

ג

הביקורת והמחקר חיברים אפוא בהתארגנות מחודשת לקראת הבנת 'תමול שלושם' במסגרת של השגה רחבה בהרבה мало שקבעו עד כה את פרשנות הרoman. אולם דומה,ermen הרاوي, שהם, הבדיקה והמחקר, לא ינסו עתה להגיע בתתידרash לעבר התוויה כוללת של אותה השגה או לעבר זיהוי של העיקרון הקונצפטואלי הכלול המתגלה בכל היבטי הסיפור. מבחינה זו יכולות ואף צריכה הביקורת ללמידה את המשתמע מתולדותיה היא, בעצם מהלך התפתחותה עד כה. ניתן, כמובן, לפצל מהלך זה פיצול כולל לשני רצפים, הנבדלים וזה מהו לא רק במחות המתודולוגית (ביקורת ספרותית פרשנית מזה וחקר ספרותי צורני תיאורי והיסטורי מזה) אלא גם בזמןן. הרצף הראשון אופייני להתקפות העיסוק הביקורתי ב'תමול שלושם' במחיצת הראונה או בשלושה העשורים הראשונים של התקופה שלאחר הופעתו של הרoman. ואילו הרצף השני מאפיין את המחזית השנייה ובעיקר את שני העשורים האחוריים של אותה התקופה. ברור, שהראשי הרצף המאוחר נעצרים בעומקו של הרצף המוקדם, ובאותה מידה, קצחותיו והמשכיו של הרצף המוקדם משתלבים אל תוך עוביו של הרצף המאוחר. כך ניתן למצוא שפע של העורות והארות בעליות מטען תיאורי-מחקרית כמעט בכל אמרי הפרשנות וההערכה שנחקרו בתקופה המוקדמת ואך ניתן למצוא בחקר עגנון הכלול של התקופה אבחנות מחקרים חשובות בעניין עיצוב העלילה, המבנה, המקום התיאורי והגיבורים ב'תමול שלושם' (כך, באורח בולט, בדרינו הנרתוב של גרשון שקר במאפייני המבנה והעלילה של סיפורו של עגנון משנת 1966).

באותה מידה נכתבו ונכתבם גם בעבר הקרוב וגם בהווה אמרי פרשנות כוללים, שהם המשך ישיר של הביקורת המוקדמת (כך, לדוגמה, אמריהם של רבינוביץ [1970], מלץ [1972] ועווז [1993]. כמו כן ניתן, כמובן, למצוא גם בגוף

מאמרי המחקר, שפורסמו בתקופה האחורה הערות והشكפות השיכות במישרין לתחומי הפרשנות וההערכה — ובמקרים אחדים ממשות השקפות אלו, במודען, כביסיס גליות לטיוט המחקרי (כך, למשל, במאמריו של ערפל). אף על פי כן, ניתן להבחין הבחנה ברורה בין שני סוגים מתח אינטלקטואלי שונים, המכנים כל אחד משני הרצפים הנדוונים טונאליות ואופי משלו. הרצף הראשון מתאפיין בעיקר על ידי גיחות פרשניות חדשות — לעיתים מסערות ומלהיבות — של מבקרים שניטו לגליאו בקיורי דרכ, במעט עיט העט אל טרו, אל מרכז המשמעות הנעלם או המעוררפל של הרמן, לצורו אותו בחטא, להעלותו ולהציגו לעין הקוראים. בזאת אחר זה יצאו המבקרים — ברוך קורצוויל, מושלם טוכנר, אילעדי שביד, אברהם באנו, עדי צמה ואחרים — למטע המהיר הזה, שתכליתו פיזוח מיידי של גרעין המשמעות של הסיפור ללא דיוון ממושך בהיבטים השוניים של הרמן ולא תאור שיטתי של מרכיביו. בדרך כלל התארגן המסע טביב צומת אחד בשבסיפור, שנראה למבקרים כאילו הכליל את תמצית סורו של 'תමול שלושם' ועם פיענוחו יתפנה הסיפור בכללו. הצמות העיקרי היה, כמובן, צומת המפגש קומר-בלק, ומכאן הניסיונות הבלתי פוסקים לפענה את סמל הכלב וחידת "שייכות" לקומר (קורצוויל, טוכנר, שביד, כ"ז, ברול). אבל היו גם צמתים ודמיות אחרים, שוכנו בהבלטה יתר. כך תלה באנו את עיקר משמעותם של הסיפור בסימונו הטרוגני, ב"עקדת יצחק". עדי צמה עשה ניסיון מבירק להבקיע אל עיקר משמעותו של הסיפור מנקודת מוצא של דמות משנית לכארה, "הרגל המתוקה", מסמל, שלא משך תשומת לב, סמל הנעלמים והיפוכן — המכוב, ומחלום אחר של יצחק, חלום "שתי הקומות". דומה, כי ניסיונות מעין אלה הגיעו למצויים בשנות השבעים. כאמור, עדי נכתבים עיוני פרשנות כוללים על 'תමול שלושם', אך החידוש שביהם אינו רב ואך ניכר בהם ריפוי אינטלקטואלי לעומת המתח והברק של אמרי קורצוויל, טוכנר, שביד וצמתה. הביקורת בעיקירה פרשה מניסיונות כאלה ופנמה לאפיקים אחרים, שהמכנה המשותף להם מתגלה, כאמור, בהמרת מגמות הפרשנות וההערכה במגמה של תיאור אנלטי וכן בהחלפת המקבב והטונאליות של הדיוון הביקורי במקצב האטי יותר והפחות חריף של הדיוון המודרך על ידי כוונות מחקריות. גם עתה ממשיכים הדיוונים להתמקד באחד האספקטים של הסיפור או בבעיה מן הבעיות שהוא מעורר, אלא שההתמקדות זו כבר אינה מונחית על ידי חיפוש נקודת משען בורדת, שמננה ניתן היה לנוק, בכיוול, אל עיקר המשמעות של הסיפור. תחת זאת היא מתחבשת על ההנחה, שמתוך דיוונים תיאוריים חלקיים ניתן היה לצבור נתונים ומצאים, אשר, בסופו של דבר, יאפשרו פירוש מקייף וממצאה יותר של הרמן. הפניה לעבר כיוון זה הסתמנה, אמנם לא באורה חרמ-משמעות, כבר בסוף

שנות השישים, כגון בהופעתם (המשותפת) של מאמרה של חביבה יונאי על דרכי עיצובו של הגיבור הראשי, יצחק קומר, ושל המחבר הבלתי של יעקב מנצ'ור בחילופי הגרסאות של נוסחי 'תמלול שלשות' השונים (ראה מנצ'ור 1968: 221-230), שנוסף לו גם המחבר על הזיקה לשפה המקראית ב'תמלול שלשות' (שם: 230-249). בסימן התפנית עמדו גם מהקרו של הלל ברול, מן השנים תשכ"ט, תש"ל ותש"ב, הן אלה שעסקו בחקר מוטיב הכלב והן אלה שעסקו בהשוואת 'תמלול שלשות' לייצירות קפקא ('חקירות של לב', 'המשפט'). ברזל כבר לא עסק בדמותו של בליך כאילו הייתה היא 'מפתח', שבו בערך ניתן היה לפתח את כל שעריו המשמעות של הרומן. אולם, בעצם צמידותו לעניין הכלב ומוקומו בסיפור גילה ברול עדין את זיקתו המובהקת לנושאה ולМОקדני העתניגותה של הביקורת המקדמתה. שכן, ניתן לומר, מסימניה של הביקורת המאהורת היא התרזחות מסוימת מן העיסוק בנושאה זה, כפי שמלהדרת באורח הומוריסטי כותרת אמרו של בעז ערפלி מחשש: "עלילתו ומותו של יצחק קומר: דרמה בחמש מערכות (מלבד הכלב)". הקרייזה לעבר הכותרת ההומוריסטית של ג'ירום ק' ג'ירום ('ארבעה בסירה אחת מלבד הכלב') מלהדרת על מחושתו של החוקר, שענין הכלב, שהלהיט את הרוחות של הפרשנים בשנות הארבעים והחמישים, ראוי לו שייעבור עתה תקופה של צינון.

משמעותה מבחינה התפנית הנדונה הייתה החשיפה, בשנת 1971, של האפילוג הגנו של 'תמלול שלשות' בלוויית העורתו של גרשון שקד בעניין תכני, זיקתו לסיפור והטעמים לנזיותו. בפעם הראשונה הוצא לרשות הרבים חומר ארכינווי הקשור בטקסט של הרומן. עד עתה היו מוכרים רק אותם פרקים ונוסחים מוקדמים של הספר שראו או רבדפו במשך שנים רבות שלושים וראשית שנות הארכאים, שעגנון, דבריו אז במאכת לדב סדן, היה "מחתק — אברים אברים" מסיטוריו הגדל "זומאכלי את הקוראים" (הגר 1978: 163); וגם פרקים אלה זכו לתשומת לב מועטה מאוד (ראה אנדר 1967 וכן מנצ'ור 1968) משום שנותני הطن בפישת האיחוי של המוקرمת פסלו בתוקף עיסוק בגניזה של היצירה וביחור בפישת האיחוי של סיפורו בליך וסיפורו קומו. קורצוויל טען כי אין "רוזה" להעלות בהערכתו את שאלת הגניזה, ה"מענינות" כשלעצמה, לאחר שהרומן בנוסחו המגובש "מעמיד אותנו בפני אחדות מחושבת" (קורצוויל 1962: 107); ואילו טוכרנו תקף בזעף את האפשרות שענין הגניזים עומד לדין ובקבוע נחרצות: "חקר תהליכי היצירה ושלבי התהווות לא יסייעו דעתה להבנת מהותה" (טוכרן 1968: 63). היה טעם כפול להתגונתה של שנות החמישים עמה, יש לומר, בסימן האימוץ של הנחות ה"ניו קרייטיציזם" האנגלו-אמריקני מזה והניתוח השהוי של הטקסט ברוחם של פרשנים

מרכז-ארופים כגוןAMIL שטייגר מזה. הנחות אלו לא עודדו דיון במאנה שנראה כנתון "חו"ץ-ספרותי"חו"ץ-טקטואלי ותבעו התמורות בטקסט המוגמר כבסיסgorot או שיטה אוטונומית ו"סגורה". בחלוקת האחר הייתה ההתגונות טקטית, שכן הצבעה על פרשת האיחוי של סיפורו בליך וסיפורו יצחק שימושה בידי מבקרים וקוראים שהסתינו מיתמול שלשות' וממצאו אותו לקי' בחוסר איחיות ובערובו ה"ברוי" ב"שמעא", בך קורצוויל ובעiker טוכנר ניסו להדוף את התגודותם זו, שהתחבשה, כביכול, על שיקול בלתי לגיטימי. מכל מקום, בראשית שנות השבעים, החל היהס לעניין זה — ובעקיפין גם למכלול העבויות התאורטיות שהוא קשור בהן — להשתנות. השניי התגלה, כאמור, בעצם הפרסום של האפילוג הגנו וכן בדברי הלועאי של שקד, שהם ניתן היה למדור כי חקירה אחרתית של פרקים בתהליך ההתחווות של הרומן איפלו היא נסמכת על חומר ארכינווי, עשויה דואק לחזק את ההכרה ב"אחדות המוחשבת" ובאנטוגרויות האסתטיות של הנוסח המוגמר, כגון על ידי הבנת הטעמיים לגינויו — המזרקה — של האפילוג ההארמונייטי, מקהה העוקצים. על פי טעמיים אלה ניתן היה להכיר ביחס חוקף בקריטריונים האמנותיים שהנחו את המחבר, ואשר על פיהם חייב היה לותר על פרק הסיום הקצר.

לקח דומה בהיקף רחוב הרובה יותר ניתן היה להעלות מחלוקת של שרה הנג', תלמידתו של שקד, על "התהווות המבנה ואחדותו ב'תמלול שלשות' ", שראה אור בשנת 1978. דומה כי פרסומו של מחקר זה בקובץ חשוב של מאמרים ומחקרים העוסקים בענין היה הסימן המובהק להתחבשותו והתקבעתו של המפנה, שבו אנו מדברים. במחקר, שהסתמך על הנוסחים המוקדמים שפורסמו בשעתם, וכן על חומר ארכינווי שהכיל הן קטיעים גנוזים של הטקסט והן איגרות לאים שונים, העמידה הנג' חיאור מתועד של תהליך יצירתי ממושך ומפותל (בן המשעשעה שנה לפחות), שהתקדם צעד-צעד, באמצעות ובקשיים גדולים, לעבר גיבוש הנוסח המוגמר של היצירה. ערכו של המחבר התגמל לא רק בדיק ובהידור של התיאור כשלעצמם וכן במסקנות העוברתיות שהתקבשו ממן (כגון, שהכוונה לאחות את סיפורו יצחק ובליך והופעה בשלב מוקדם למדוי בתהליך היצירה — באמצעות שנות השלים לכל המאוחר), אלא גם בזיקה שנוצרה בו בין התיאור המחברי לשאים בתחוםו. כבר הכוורת של המאמר הצבעה על זיקה זו, שכן בעוד שענין התהווות המבנה, המופיע בפתחה, הוא אכן בתהווות של התיאור המחברי האובייקטיבי. הרי עניין 'אחדות' של המבנה, המופיע בסופה, שיק' למעשה בתחום הערוכה והפרשנות ואינו ניתן לקביעה אובייקטיבית חד-משמעות. צירוף עניינים כזה יכול להוביל לדין שיש בו, מבחינה מתודולוגית, עירובן מן בשאיו מגנו, אבל הוא יכול להוביל גם לשימוש פורה באמצעות מתחומים מתחדולים שונים לשם

העמקתו של בירור אחד. שימוש כזה מותנה בהכרה, מחדר גיסא, שהחטייתו האובייקטיבי הצורני או ההיסטוריה, איינו יכול,-shell עצמו, להוות בסיס בלעדיו להכרעות אסתטיות ופרשניות (והקביעה כי המבנה של 'תمول שלושם' הוא אחד היא בפירוש הכרעה מסווג זה), אבל גם, מיידך גיסא, שהחטייתו הוא יכול להזכיר ולחרחיב את הדיון המביא להכרעות אלו ולספק לו רקע מבahir ונקודות אחיזה ובקרה שתשפרנה את הטיכוויו, שההכרעות, תהינה שקולות ונכונות. ניתן לומר גם זאת: צירוף העניינים מן התחומים המתודולוגיים השונים יכול לבטא את הידיעה, שהחטייתו המחקרי האובייקטיבי בספרות אינו יכול להיעשות כהלהה ללא שיחיה קשור בינו לבין הנחות והשגות שהן מחוץ לתחומו. רק ההבנה השיפוטית-הפרשנית, שענין החdot או האי אחוות של מבנה הרoman הוא אכן בעל חשיבות מכרעת מבחןתה, מצדיקה למעשה את התיאור המפורט של תהליכי התהווות המבנה ומשחררת את המחקר מסתמיות ומטריוויאליות תיאוריות שהוא עלול ללקות בהן.

בקצרה, מחקרה של הגור הרגים, לפחות על פי כיוונו ומשמעותו, מודל של גישה מהקriticת "היקפית" או "רב-אגפית"; הינו, גישה המבקשת להבין את היצירה לא על ידי חזרה מידית אל המרכז של משמעותה, אלא על ידי הקפתה מצידה השוניים אגב מיחום ברור של היבטים השוניים שליה (במקרה הנדרן ההיבט של המבנה והתהווות), אך גם תוך שמייה מתחמת על הזיקה לאיזה מרכז משמעות והערכתה שהוא מחוץ לתחום הנדרן. המחקר הרבי-אגפי מסמן בבהירות את תחום הבדיקה שלו, מתמקד בו ואינו מתיימר להעמיד עלי פיו פירוש שלם ומקיף של היצירה, אך הוא גם מודיע לאפשרות שאותה בדיקה, ככל שהיא מוגבלת ותחומה, תאבד משמעות ועריך אם לא תתרום בסופו של דבר להצטברות הנתונים לקראת הפירוש המקיים. כך הלכו בשני העשורים האחרונים חוקרים שבדקו מגזרים שונים במבנה, במוקם או בעילילה של הספר, כגון אריאל הירשפלד שניתח את עיצוב המרחב ב'תمول שלושם', או בעו ערפל שעסוק בהיגיון העלייתי של הרומן ובדרכו של המספר בקביעת שיטות ערכיים באמצעות תכניות עלילתיות אנלוגיות. ובקה פרידמן תרמה לתהליכי הבירור במאמרה על היבט הפורדי ב'תمول שלושם' ועל משמעותו של מוטב האמנות בעיצוב ספרו של יצחק קומו. ההצדקה המהותית לפניויהם של המבקרים והחוקרים הרציניים לעבר הדרך "היקפית" זו זאת גלויה לעין. בורור, כי מה שניתן היה שייעשה באמצעות האינטואיציה הפרשנית והותבנה האנליטית הכללת כבר נעשה ביחס ל'תمول שלושם' על ידי פרשנויו המוקדמים. באותה מידה ברורות היו גם מגבלותיה הבלתי נמנעות של פרשנות מן הסוג הנדרן — מגבלות הפגועות בהבנתה של כל יצירת אמנות בשלה ועל אחת כמה וכמה בהבנת ייצור מורכבת,

מסובכת, ארוכה, עתירת פרטים ורבת הדוחדים כמו 'תمول שלום', כאמור, כבר בראשית שנות השבעים מיצתה הביקורת המוקדמת את אפשרוויותה. מבחינה מסוימת היוו מאמריו של עדי צמח את תחנות הסיטים בדרכה. היא הגיעו בהם לשיאו ולחיסולו העצמי שעלה שם העמידו פרשנות של דובין מסובך מאיין כמוותו על חוריה של חנית דקה, המורכבת מדרמות אחת שבסייעת (הרגל המתוקה), מסמל אחד שבו (נעליים) ומחלום אחד של הגיבור. מעולם לא הגיעה לגילוי כה מביך יכולתו של המבקר ל'יעץ' — ولو גם למשך הקיאה במאמריהם — מסה רבה וכברה כל כך על גבי נקורות דקה ומוסערת כל כך; אך מעולם גם לא היה ברור יותר, שהייצוב המרהיב הזה הוא רגעי ואורע. בהכרח התברר גם הצורך בפניה ממציע ביקורת מרהיבים מעין אלה לפוצצותות ביקורתו אחרת. אם אכן 'תمول שלושם' הוא יבר-רומן, הינו מערכת היורכית ענקית המורכבות ממערכות משנה רבות כל כך, אשר כל אחת מהן היא בבחינת מערכת מוגדרת על מרכיביה משנה, הרי אין כל אפשרות להתגבר' עליו באחת חרב פרשנות אחת. הגישה ההיינדי שיש בה כדי לקדם את העיון בספרות קידום של בשלב הנוכחי, הגישה היחידה שיש בה כדי לקדם את העיון בספרות קידום של ממש.

אמנם, לפתחה של גישה כזו ורוצחות גם כמה סכנות, שהעיקריות שבחן הן סכת היפויו וחוסר הקוهرנטיות, מוזה, וסכתת הגלישה אל הבלתי משמעותי ואף אל הטריוויאלי, מוזה. סכתת היפויו כרכבה בעצם העיקנון הרבי-אגפי. במידה מסוימת היא בלתי נמנעת, אם כי ניתן לממן ולסייע אותה במירה, שהחוקר, שנטל על עצמו בדיקת תחום מוגדר ומוסים בספרות, ואפילו תחום שני, קשור את בדיקתו בהנחות או בהשנות מסוימות בדברו מרכזו המשמעות. במילים אחרות: בדיקתו בהנחות הונברך שרווי בחתיתה של הפירמידה הסמנטית ההירארוכית של גם כשתהתחום הונברך לשאת את עינוי מרדי פעם אל שיאו של הפירמידה, וחזקה הספר חייב הבודק לשאלה אתacia האחד והחזרה, שתקרו באת מעשו על התהכוונות הזאת אל עבר השיא האחד והחזרה, שתקרו באת מעשו למשיהם של חוקרים אחרים, העוסקים בבדיקה אגפים ונדבכים אחרים באותה פירמידה. אך גם הם נושאים ענייהם לעבר החור המורם מעל. אמנם, בדיקה כזו של החלק תוך שמיות הקשר עם תורעתו שלם, או בדיקת מתחם מתחמי ההיקף תוך הרגשת הזיקה אל המרכז נושאთ בתוכה סתריה מהותית, שהרי הבדיקה היקפית של המתחמים השונים השוניים באיה בעיקרה כדי לאפשר פיענוח עברו הדריך לאורה של ידיעת אותו דבר שאנו מבקשים לגלוות. בעוד אנו מבקשים למדוד מן הפרטמים על הכלל, הכרח הוא לנו שנלמד, באותה שעה, גם מן הכלל על הפרטמים, ובלא ידיעת הכלל לא נדע אפילו מהם הפרטמים המשמעותיים

לייחסו המורכב והאמביולנטי של עגנון ל"בצלאל" כדוגמה למפעל תרבותתי אמנותי ציוני לאומי-חילוני, אלא גם את המשמעות הספרותית של השימוש שעשה עגנון ביחסו של שלשות' בדמויות מעולמו של בצלאל. ביחוד בולט טיפולו של החוקר בזיקה בין הדמות הבריאנית של הציר שמשון בלוקוף, שיצחק קומר מוצא בו מעין אב-מודריך ואמן אידיאלי, לבין הדמות ההיסטורית של הציר שמאול הרישנברג (שם: 244-253), וכן במידה מסוימת גם הטיפול בזיקה בין הדמות הבדיאונית-הסמלית ארוז' לדמותו של הוואולוג ישראל אהרון (שם: 256-260). בשני המקרים, וביחד בזזה של בלוקוף-הרישנברג, מתחכק החוקר לא רך על נקודות הרמין והשיטוף, המצדיקות קריית תיאורי הדמויות הבדיאניות בנוסח של רומן מפתח, אלא גם על השינויים והסתויות ששינה עגנון (לעומת הדמות ההיסטורית) במהלך העיבוד והפיתוח של הדמות הבדיאונית; שינויים וסתויות, המשרתים בבירור את התפקיד הספרוני והסמלי של הדמות במרקם הכללי של "המול של שלושים". למעשה, ורסס מולין את הדיוון עד לסייעו של בירור המודל של ה'אמן', המשמש בתשתית ההיסטוריית וההגותית של הרמן והמ��████, כאמור, במרכזה של מערכת תמצית חשובה שבו. אף כי אין הוא עבר את הסף ונכנס בפועל לבירורו של מודל זה, הריהו צובר למעגנו חומריים ותובנות חשובים מאוד לקידומו של בירור כזה. במידה מסוימת אנו מסתיעים באורה דומה בבירורים שערכה נורית גוברין ביחס לדמותו של יעקב מלוכב, המלוני והפובליציט, והשתקפותה ביצירות עגנון וביחד בחלק השלישי של 'המול של שלושים' (גוברין תש"ט: 71-79). גוברין מסבירה היטב מדוע עגנון להשתמש במלונו של מלוכוב כבمعنى "חליף לבית אב", שבו מצאו צעריר העליה השנייה משוער מעין מלוכוב משפחה, וכן כיצד שימושו בית מלוכוב "כממשק שכונדר, כקוטב חמימות של עולמה של יפו החילונית והריקנית" (שם: 73). כמו כן מסבירה גוברין כיצד מצא עגנון בעצמו קרובה למלוכוב, פובליציסט מסורת-ידתי, שהיה מפרסם את מאמרי ביהחבצלת, משום ויקתו של האחרון — זיקה של יידיות אישית עמויקה והערכה לאישיותו הייחודית של הטופר תוך הסתייגות נמרצת מדעתו וumedותתו.Capabilities זו לא רק שיקפה כפילות מקבילה בלבו של עגנון עצמו אלא גם הייתה שימושה ביותר בתוך המערך הריאלקטי של 'המול של שלושים', שבו נעה הערכה של כל חופה בין קוטב החיבר וקוטב השיללה (שם: 74).

בקצהה, בירוריה ההיסטורית של גוברין מקלים علينا את הבנת הטעם לשימוש המרובה שהשתמש עגנון בדמות מלוכוב ביחסו של שלושים' ומביאים אותו עד לסוף הפינוקה של משמעות השימוש זהה, כפי שהוא משתלב במרקם המשמעות הרחבים של הרמן בכללו.

קיימות גם דוגמאות בולטות המצביעות בכיוון ההפוך והראויות שהמשמינה

sshoma עליינו לבודקם. והוא מנגל הקסמים הרטמנוטי הידוע, שחקירת הטקסט הספרותית אינה יכולה — באורח עקרוני — להיחלץ ממנה. בעוד החקירה הזאת מהויבת בלימוד פרטיו הטקסטיים, שכן כל אפשרות "להשתלט" עליו בכתה אחת, הריהי נעשית בלתי רלוונטית ולמעשה גם בלתי אפשרית במירה שהיא נרכחת ללא השגה מסוימת ביחס למשמעות של הטקסט השלים. סתירה זו מונחת ביסודה של כל פרשנות אמנותית ואולי של כל פרשנות באשר היא. כל מי שעוסק באורח אוטנטני בפרשנות "חי" אתה ומנסה כמעט יכולתו להתגבר עליה בדריכי מסה וטעות, תובנה ובחינתה, התרשומות ותיקון התרשומות. הוא מניח הנחות כוללות לגבי היצירה או התעוורה המתרפרשת ובודק את פרטיה לאוון. תוך כך הוא גם מכיר באופןין הטנטטיבי והארעי של הנחותיו הכלולות ודורך את עצמו לקריאת האפשרות שמצוין יჩיבו את שניין או לפחות את הרכבתן או סיוגן. בתחום ההפוך והחלוקה הנקה ממנהן היא המודעות החrifפה לאפשרותן או גם להכריחותן ובצדיה הפתיחה והנכונות לביבורת עצמית ולהתקון טעויות. כמובן, גם המשא וההגנה היחידה ממנהן היא המודעות החrifפה לאפשרותן או גם להענין ולא והמתן והויכוח בין החוקרים השונים, כשהם מכונים לגופו של העניין ולא לגופם של אנשים ומנהלים בבהירות ובישיור אינטלקטואלי מסיעים ביישור ההדרורים ומאפשרים התקדמות מושתפת לעבר מטרה פרשנית מושתפת.

אשר לסכנת הגלישה אל הפרטים הכלטיים ממשוערים, זו קיימת, והיא אף מודגמת בהירות בכמה מן המחקרים שהוקדשו לאחרונה לשאלת הקשר בין 'המול של שלושים' למקורות היסטוריים — פרשיות שהתרחשו בעלייל ואשר עגנון, שהיה עד להן או שמע עליהם או קרא על אודותיהם בעיתונות התקופה או בספרים שהיו בהישג ידו, השתמש בהן והבליען בסיפורו. קירות אלו, ההולכות ומתרכבות לאחרונה בנסיבות, יכולות כמובן לתורם תרומות מסוימות להבנת הרמן בתנאי שהן שואלות את הנוכחות, ובעיקר את השאלה: מה מלמד הקשר בין פרטיהם מציאותיים אלה ואחרים לבין גילוםם הדרוני בסיפור על המגמות והחוקים האמנוטיים, שפעולות מתגלה בתהיליך ה"עליל" של החומר החוץ ספרותי. סביר שאליה זו ניתן לשאלות משנה, כגון: מה יכול היה להיות במישרין או בדרך האוצר המרומז, באיזו מידת שירטו החומר, שהעלו מתוך אותו מוקוד את העריצים הנרטיביים וההגותיים המשתמעים מן הרמן, וכן, אילו שינויים הטיל המחבר בחומרים ששאב מן המקורות השונים — שינויים שבתוכן ושינויים שבטגןון — ועל מה הם מלמדים. כדוגמה לשימוש נכוון בחקר מוקודות כזה ניתן להזכיר את בירורי המפורטים של שמואל ורסס במחקרו "עגנון בעולם של 'בצלאל'" (ורסס תשנ"ד). בירורים אלה מבהירים היטב לא רק את הרקע

תמרור אזהרה מפני הטריויליזציה של המחקר. למשל, בראשית דבריהם, הפרוולוג הצבעוני של 'תමול שלשות', מזכיר המספר במשפט אחד את התהפלות הקרטוגרפיה של יצחק קומר, הבא, בדרךו לארכאולוגיה, בשער העיר קרא וראה שם שתי עצמות ענקיות של 'חיית קדרומים', שעלייהן כתוב בעל-'שביili עולם' (הוא אברהם מגנדייל מאחר) "עין לא ראתה זולתן בכל ארצות תבל" ("תමול שלשות": 20). חוקר שברך לאחרונה את המקורות של ראשית הרබרים' הקדיש למשפט זה ריון מושך, שבו קבע, על פי עדותם של מנהל המוזאון ההיסטורי ושל מנהל המוזאון הארכאולוגי של קראקוב, שהמדובר הוא לא בשתי עצמות אלא בשלוש, ובכך, שהעצמות הללו, שהן חלק מליחס של לווייתן מהתקופה ההולווצנית, חתך ממוחו של קרנף מהתקופה הפלייטווצנית וחילק מברכו של קרנף מהתקופה הפלייטווצנית, מוצבות לא במכואות העיר, כפי שיפור עגנון, אלא "מצד שמאל למבואה המערבית של כנסיית ואוזול". כך הן מוצבות עכשו וכך היו מוצבות גם בעת שפקד קומר את העיר ו אף קורם לכן. בעל-'שביili עולם' ידע זאת ואך כhab בפירוש, שהעצמות נמצאות בכנסייה לקאטעדראל ואוזול', ולכן "קשה לדעת מה טעםamina עגנון את הכתוב בישיבי עולם' והחטיא למיציאות" (הולץ 1994ב: 20-21). החוקר לא העלה על דעתו כי מלבד אפשרות של שכחה פשוטה מסבירה את 'החתאתו' של עגנון אקונומיה סיפואית אלמנטרית. עגנון לא רצה להאריך בתיאור בלתה נחוץ של ביקור קומר בקראקוב, ומושם בכך לא הניח לקומר לצאת מקרים הדכבת בעת שהייתה הקצורה בתמן הדכבת של העיר. ביקור בקדדרות ואוזול, המתגשאת על גבי גבעה בחלק אחר של העיר, היה מחייב תיאור מפורט שלא היה מעוניינו של הסיפור. עם זאת לא רצה עגנון לוטר על מומנט ההתקפות של קומר מן העצמות הפרה-היסטוריה, ומושם בכך התיר לעצמו להעביר את העצמות מבאו הבנסיה למבואה העיר. בירורו של החוקר לא רק שאינו מוסיף דבר להבנת הסיפור ודרךו אלא שהוא אף מטעש את מחשבתו של הקורא ומעורר בו זלזול ביחס למודוס מחקרי, שאינו חייב מעיקרו להיות נטול ממשמעות.

מחברר אפוא כי ככל שהמקרה ב'תමול שלשות' נזקק יותר לפרטים או להיבטים חלקיים של המרכבות המרכיבות את הסיפור גדול, כן חייב הוא להיאחו ביתר תוקף ב��וי תווויי "גדולים", בפרשפטיבות וחבות, שבאמצעותם ייווצר קשר מתמיד בין הפרטים לעיקרו ובין פריפרויות שונות למרכו. אחד מקווי התוווי או הפרשפטיבות הללו, שהאהוויה בהם עשויה להגן על הדין המפורט ב'תමול שלשות' מאיבוד הרלוונטיות ומלהקעה בטריוויה קשור בזיהוי הסוגי של הסיפור; ודוקא זהה זהה בביטחון הזנחה חמורה.

הדבר הוא, כמובן, כאמור, לא בעצם הזיהוי של 'תමול שלשות' כירומן', שעליו כמעט

אין ויכולות (שלמה צמח היה, כמדומה, היחיד שכפר בזיהוי זה), אלא בזיהוי סוג או מין הroman שעובד כאן. ליתר דיוק, המחבר הוא בבירור השאלה אילו מסוגות או קוגניציות זיאנריות-רומניות התבלטו וקבעו את הדמייננטה התמת-סוגית של 'תමול שלשות' כרומן. הביקורת כמעט שלא נזקקה לעניין זה, ובמידה שנזקקה לו הצמיחה גידולי פרא מזרומים, שאינם יכולים למצוות אלא בחלוקת שדה נטושה ומונחתת. לדוגמה: זה לא כבר וזהה 'תමול שלשות' מבחינה תתי-יאנרית כ"בין השאר פרודיה על 'רומן-חינוך' ", שהוכחות מזהה אותו עם 'ה-Bildungsroman' (ערפלי שם"ח). ובכן, ראשית רומן-חינוך (Erziehungsroman) איננו Bildungsroman, שהוא רומן העיצוב או ההתעצוב' (המילה הגרמנית 'Bildung' משמשת כאן לא במובן הscalala אלא במשמעותו, יצירה 'בילדונג' המשמשת כאנלאט בILDONG שבדבב הscalala אללו הוא ניכר. בעוד תמונה). ההבדל שבין שני התמת-סוגים הרומנים-טיטים הללו הוא ניכר. בעוד שה'Bildungsroman' שהוא רומן העיצוב הגנוף יותר, עוסק במסירות תהילך עיצוב האישיות של גיבור צויר, המתואר תמיד תמיד בשנות הילדות והתבגרות, הרי האישיות המודרנית-איירופית' עוסקת בעיקר בתיאור החיים במסגרת שיטת ה'ארכיאולוג'ים, היא זה ה'פרא-אקליק-סקול' ה'בריטי', ה'גימנסיה' ה'פרוטיס' המלחמייה, בתיאור מסויימת, ה'חינוך' האוטטורו-הנגני או ההדר והישיבה הספר הצבאים של צוערי הקצינים בצבא האוטטורו-הנגני או הדרדר והישיבה היהודים המודרנים-איירופים. רומן העיצוב חותר להביא בחשבון את כל הגורמים שנטלו חלק בעיצוב אישיותו של הגיבור, והוא שם לב בראש ובראשונה לאירועי המשפחה, הקהילה והתרבות שלתוכנן נילד הגיבור. רומן החינוך, לעומתו, מעוניין בעיקר בהשפעת מערכת החינוך פורמלית מסורת על אישיות הגיבור, וכמעט תמיד בעיקר הקצורה בתמן הדכבת של העיר. עגנון לא רצה להאריך בתיאור בלתה נחוץ של שמיות הקצורה בתמן הדכבת של העיר. ביקור בקדדרות ואוזול, המתגשאת על גבי גבעה בחלק אחר של העיר, היה מחייב תיאור מפורט שלא היה מעוניינו של הסיפור. עם זאת לא רצה עגנון לוטר על מומנט ההתקפות של קומר מן העצמות הפרה-היסטוריה, ומושם בכך התיר לעצמו להעביר את העצמות מבאו הבנסיה למבואה העיר. בירורו של החוקר לא רק שאינו מוסיף דבר להבנת הסיפור ודרךו אלא שהוא אף מטעש את מחשבתו של הקורא ומעורר בו זלזול ביחס למודוס מחקרי, שאינו חייב מעיקרו להיות נטול ממשמעות.

החינוך המודרני-תולית-פרגמטי של זמנו ב'זמנים קשים'. "פרודיה" על רומן החינוך לא תיתכן אלא אם כן תועלינה בה בהקשר פרודי הקוגניציות של רומן החינוך. כך הדבר, למשל, באוניברסיטה של שי' אברמוביץ', שבו תיאר הספר באמצעות ב'היאשן' או 'האיש הקטן' של שי' אברמוביץ', שבו תיאר הספר באמצעות הקלישאות של רומן החינוך את תהליך עיוותו והשתתו של הגיבור, שנחפרק מ"אישון" העין של אמו, "גשםתה", בנה האהוב, ל"איש קטן" נוכל וערומי, השוקד בלי הרף על טובות עצמו על חשבונות של אחרים.

אין צורך לומר, שה-תאםול שלשות' איננו לא רומן-חינוך ולא פרודיה על החינוך.

הרי הרומן פושח כליל על חיאות ימי ילדותו ונעוריו של גיבוריו והוא מעמיד אותו לפנינו לאחר "שיצאו ימי בחרוזות", כשהוא בן עשרים או כמה. כל שאנו יודעים על אודות חינוכו הוא, שהיה זה חינוך-חדר עירתי מסורתי שגרתי, וכל שאנו יודעים על 'תוצאות' חינוכו זה הוא שהוא בקורס מעין משקע של נחיתות לעומת מי שזכה לחינוך גימנסיאני כלללי. אך, למשל, בשעה שהمسפר מסכם את הרהוריו של יצחק בשאלת מודע הוא מתקשה כל כך במתן ביטוי לרגשות ולמחשבות שבלבו בשעה שסונה מצטיינת בזריזות ניסוח ומסוגלת לגילgal אפלו במושגים כגון רמיןיסנץיה דמיונית (123). החירץ הוא ש"סוניה למדה בבית ספר כללי וקנתה לעצמה רעיונות כליליות", ואילו יצחק, כל תורתו שקיבל בחדר ובכיתה המדרש מספקת לו כדי קראיה בעיתון עברי ובספר עברי, מסתכם פחות או יותר כל שיש לו, לעגנון לומר על חינוכו הפורמלי של יצחק. ככל עיסוקם ביידיות וציונות וציונות ויהדות (124). בהעරות לגלגניות אלה הרומן מעמיד לפניו את גיבוריו כשהוא, אמנם, אינו אדם 'מגובש' (יצחק קומר לא יהיה אדם 'מגובש' או 'בשל' לעולם) אבל הוא כבר אדם, שאישיותו מעוצבת פחות או יותר, ושוב לא יחולו בה שינויים ותחומות מרחיקי לכת. משום כך וכן משום שמרובית המבנה האישיות של יצחק משוקע בתחום הלא מודע יצחק כמעט לא לימד דבר מטעויותיו הרבות, ויהיה נורן לכישלונות ולמות מחריד. טעויות וכישלונות אלה, המצתברים בסיפור זה על גבי זה, אינם מקנים לו מן אופי של 'פורהיה' על רומן עיצוב מסוים שפזרהיה צו, אשר אין כל קשר בין לבין תיאור תוכחותיו האומללות של החליך עיצוב בלתי מוצלח, אפשרית רק במסגרת סיפורת המבוססת על שלילת ההנחות הפסיכו-סוציאולוגיות המציגות את היישות האנושית בעין הילודות כחומר ניתן לעיצוב על ידי כוחות שמהווה לה, או על ההנחה הפוכה, שהישות האנושית הבסיסית היא בעלת יכולות קבואה מראש והשהשפתה תחליך העיצוב' עליה היא משנה או זניחה. אך נכתב טרייסטראם שנגדי' של לורנס סטרן כפורהיה על רומן העיצוב האנגלי המכוקם (בעיקר הרומנים של פילדינג) ועל ההנחות הפסיכו-סוציאולוגיות של לוק (האדם מתחילה את חייו כילוח חלק, טופג רשםים וכו') ששימשה בתשתיתו. בזמננו נכתבה 'תוֹךְ הפח' של גינתר גראס כפורהיה על רומן העיצוב המודרני הפסיכו-אנגייטי והפסיכו-סוציאולוגי. מכל זה אין, כמובן, אף זכר ביחסו של שלום, שנושא העיצוב והחינוך כל אינם כלולים באיגונוטר הפורהי העשיר שלו. הרי נוכחות של הפורהיה מותנית בהחיהה של המודול-הקרבן שלו, ובתמול שלושם' נמנע עגנון במפגיע מהחיהה חיורית של תהליכי העיצוב והחינוך של הגיבור.

רוזגנה נספת, פראית ומורה עוד יותר בויהי התת-ז'אנר הרומנטיסטי של

'תמול שלושם', ניתנה לאחרונה, מתווך קשר עם בירור הפרטים ההיסטוריים הרבים המשמשים רקע של רומן, בקביעה כי "הרומן 'תמול שלושם' שיין, לדעתו, לטוג הספרותי הידוע בשם ברון תיעורי (documentary fiction). מידת התיעוריות של הספר מתגללה אגב עיון בכל פרטיה התיאוריים, השיחות, הדמיות והഅוכרים למיניהם" (הולץ תשנ"ד: 178). הגיונו של זיהוי זה כМОHO בדיקת הagiונה של קביעה, שייש לשיך את עוגת הטרית (sponge cake) לסוג המכון הידוע בשם חביתה, מאחר שעוגה כזאת, כשהיא עשויה כהלה, מרובכת במספר ניכר של ביצים שנטרפו היטב. הטענה כי התיעוריות מתגללה ב'תמול שלושם' בכל פרטיה התיאוריים, השיחות, והഅוכרים, היא כמובן אבסורדית. אבל אפיו אנו מקבלים שעגנון אכן הרבה כאן מאוד בשימוש בפרטים שנשאבו מהתעודות ומקורותיהם למיניהם, עדין אין לנו רשות להסיק מכך מסקנות בדבר הזהות היזאנרית של הסיפור, ובוודאי שאין אנו יכולים לקובע והות זו אולי היהתה זהות של ברון תיעורי. זיהוי כזה לוקה בטעות ההגינות הבסיסית, הנובעת מביטול ההבדל שבין החומר והצורה, התוכן והמבנה, האילוסטרציה והעריוון המבקש הבהיר באמצעות ההגדמה. וזהו היזאנריה של סיפור אינה נקבעת על פי החומרים המשוקעים בו, אלא, להפוך, היא תבנית אסתטית הקובעת מה יהיה חומרם אלה ומה שימוש יעשה בהם. כאן הכל תלוי לא בטיב המילוי אלא בטיבת הagiונה ובצורתה של התבנית שלתוכה המילוי נוצק. ברון תיעורי כפי שאנו בטיבה מזכיר אותוzman משנת המגיפה' וירובייטון קרווס' של דניאל דיפו ועד ימינו, הוא בדין המנסה להיראות כאלו היה שיפור תיעורי אותנטי, הינו סיפור משולל ורבד בדיוני ומכוסס אך ורק על תיעוריות, ממש כשם שבדין וידרי הוא כביכול להיראות כוודיית אותנטית של אישיות היסטורית בALTHI בודיה. בדין, המנסה להיראות כוודיית אותנטית של פרטיו שנשאבו מהתעודות אלו או אחרות, הבודין התיאורי מגלה את טיבו לא בפרטיו להיראות כאלו או אחותו, השליטים בדין אלא בנאמנותו לפואטיקה ודוקומנטarity או לא-אחותו' דוקומנטרי, השליטים בדין כביכול, לרבות בחלוקתיהם המזאה דמיונית של המחבר ואין להם שורש במקור חיוני כלשהו. הינו, הסיפור יכול מנסה להיראות כאלו התבৎס על עובדות ניתנות לתיעור. הוא מבהיר בטענה, שהוא שופר בו הוא האמת' כפי שנמסרה מכל רaison, והוא מצהיר על העדר זיקה לדמיון, להשערה ולבידי. בהתאם לכך מפתח הבודין התיאורי אופני עיצוב המוטבעים בחותם הפואטיקה התיעורית. למשל, הוא לעולם לא יכתוב כסיפור המושמע מפי מספר יודע כל, החדר לכברון עולמים של הגיבורים, יודע את מחשבותיהם שאין נהגות בקהל רם וחדר לייצר לבכם שאולי אינם מודעים גם להם עצם; אלא הוא יסתמך על סיפור של מספר בגוף ראשון שהוא על הרוב מספר עד ומתעד, מספר מצלים ("אני מצלה") ומצטט. כך מספר זה לא ישלב לעולם בסיפור משפטיים כגון: "יש בו

רייגושים עזים (כגון בתיאור כניסה הראשונה של יצחק לירושלים או בתיאור האור הרך והעצב השורי על הכותל המערבי בעת שקיעה) או גם לשיאי היפרבוליות הגראוטסקית. בסיפור מצוטטים מדי פעמיים קטעי מכתבים, בין אלה שנכתבו בפועל ובין כאלה שיצחק התכוון לנוחותם אך לא כתובם בטופו של דבר, מוזכרים מאמריהם ויצירותם ספרות בני התקופה וככ' אף העצוטים או האזכורים מובלעים חמיד ברצף שאינו תיעודי כלל – רצף או טריטרי או פנטסטי. תכופות מעתה המספר מן המקורות אך ורק על מנת שהփוך את קערתם על פייה וילגלא לגelog ארטיס לסמוכותיהן הנאייבות שלהם ולהשכה המוגבלת והモטעית שבאה לידי ביטוי בהם. אין ספק שכמה נקדות לאורך הספרו מפתח עגנון, בין שאר הפרודיות המגוננות את 'חמול שלשים', גם פרודיה על הברון היהודי, פרודיה חריפה, חרורות לגelog וביטול לאותו האמתיות והעובדות המפרנס בדיון זה. ולא עוד אלא שהוא מעלה על בית הספרו גם דמות, המציגת אתosis זה ודן אותה בצדונים שבצונני. הספר או הכתבן גורשין, כמוחת בקורת על הספרות העברית בת הזמן (על כך שהוא משקעת עצמה בעניינים "галותיים") והנושא את نفسه להיות "ספורה של ארץ ישראל", רוצה לכתוב ספרות יפה שאינה נראית בספרות יפה, אלא היא נראית כ"דברים כהוויותם, שאין אמת כאמתת המעשים" ('חמול שלשים': 107): והוא אף טוען, שהעמדת הפנים של הספרות, בדין היהודי לא רק להסתיע בתעודות קיימות בפועל אלא גם "להמציא" מקורות תיעודים שאינם קיימים.

ברור, שככל האמצעי העיצוב הלו כמעט שאינם ממשים ב'חמול שלשים'. הספר מטופר בפי מספר יודע כל, הבקי בנכני הנפש של גיבוריו, שהם עצם אינם מודעים להם. הוא יודע אותם ומגלת אותם לפניו בשיחם ובשתיקתם. הוא יודע מדוע לבש יצחק שלא מודעת את בגדיו המשובחים בעת החיזור אחרי סוניה, ומה חש בשעה שידיו כתבו, כאילו מעצמן, מה שכתו על ערו של בלך, ומה הייתה תפילתה הדמויה של שפירה בעת שהיתה של יצחק ביפו, וכמו כן, גם מה חזב ומרגיש יודע ומשער ושונא ואוחב הכלבל בלך. הוא יודע את כל מעשייהם הגלויים והנסתרים של הגיבורים ובוחר מתוכם מה שראוי לנו, הקוראים, שנדע, על פי שיטת סלקציה הנתונה בשליטותו ואינה מודרכת על ידי שום מגמה תיעודית. העלילה של הספר מורכבת יותר, מיטלטלת במרקח ובכירה פחותה גם בזמן, מבוססת על רצפים שאינם נסמכים לא על סדר הכרונולוגי ולא על מהלך סיבתו כפושטם. הלשון, הגם שהיא מכונת היטב לצורכי הספר ולמעשה היא גם מדויקת מאוד, מפעילה את מרבית הכלים הלשוניים אשר פורזה עברית ספרותית מוקרא, משנה, גمرا ומדרשי, מטופורת ואלטיבית. התיאור מתנסה מדי פעמיים בפירושם של שמותם של מיסרים מימית ועיקרים אקספרסיה חריפה של לשאיי פיות שהם מעלה ומעבר למיסרה מימית ועיקרים אקספרסיה חריפה של

הווצב ההיכל. בסיס כזה מצוי בתשתיתה של יצירת עגנון בכל אתר, גם בחלוקת הלגנדיים והפנטסטיים. עגנון היה חסר קני של האמת והדיווק ההיסטוריים, שאין שום זיקה בין דוקומנטריותו. הוא חקר ודרש בעבודות ההיסטוריות שהיה קשור, ولو גם עקיף, בין לבן סיפור מסיפורי. ידיעותיו ההיסטוריות, האתנוגרפיות והספרותיות (בתוכלו היהודות האירופית-האשכנזית בכלל ובתוכלו יהדות פולין בפרט) סייעו בידיו להפעיל בעת כתיבת סיפוריו בקרה של חוקרי היסטוריון, אשר לה, אמן, לא השעבד מעולם ואת עלה פרק ביודען במקום שבו נדרש לו פריקת על צו. אבל בכל מקום שבו לא נתהוויה סתירה בין המגמות האמנויות של הספר לבין הדיקון ההיסטורי והגאוגרפיה ראה בזה האחרון ערך שאין יותר לעילו. אין ספק בכך, שבתשלום שלושם הקפיד במוחדר על דיקון ההיסטורי ממשום שביקש לתאר כאן, בין השאר, דיקון של תקופה ההיסטורית רבת-חשיבות. אכן, לא תיתכן הבנה של הרומן ללא זיהוי התפקיד של דיקון ההיסטורי זה ולא רק בזורת הויקות המימיות שבין הספר למציאות ההיסטורית שהוא אלא גם בזרת המבנה של הספר. בקביעת הזותות התתיז'אנרית שלו וב犹িজט מושמעו המטא-היסטוריה. תיאורו של 'תשלום שלושם' כיבידין תיעודי, מכל מקום, לא יסייע לכשחו בהבارة תפקוד וב-מדדים זה.

הוא אכן גם בתיאור 'תשלום שלושם' כירומן חברתי או כיאפס. הגם שתיאורים אלה אינם מוזרים כתיאורי הספר כיבידין תיעודי או כפראודה על רומן-חינוך, אין הם מקדמים אותנו הרבה בהבנת הזותות היאנרית של, אם משום שהם כוללים וסתמיים ואם משום שהם מבוססים על טקסטוניות מושננות של הקונבנציות הרומנטיות. הבעיה תובעת בירור חדש דוקא על רקע הפריחה לאחרונה בכירור מקורותיו ההיסטוריים של הרומן.

ד

הטשטוש בקביעת הזותות היאנרית של 'תשלום שלושם' נגמר, כנראה, כפי שנגמרו גם טשטושים ועיוותים אחדים בפרשנות הרומן, מן הקשי הנובע מחיבורם של אלמנטים, שאינם בעליים, ביסודו, בקנה אחד. כאמור, כל פן שכירומן מציג חיבורים ולחמות מוזרים מעין אלו, והפן היאנרי אינו יוצא מכל זה. עיון ב'תשלום שלושם' על רקע רחוב של מסורות ספרות-רומנים ניטות חושף קשרים אמיצים, המחברים אותו עם כמה מבניות זיאניות, המעציבות תחת טוגים שונים ומשונים בפזרזה הבדיונית ה'ארכאה' (מה שמכנה נורטורוף פריי "צורות מתמשכות ספציפיות", שהרומן הוא רק אחת מהן, ראה פריי 1957:

303-314) מ恰恰ות ביחיד שלוש מבניות כאלה, שהשפעתן אינה מקומית, אלא היא ניכרת במרקבי תמול שלושם' כלו. אליהן נספחות גם מבניות משנה בעלות השפעה מוגבלת ומוקדמת יותר. כל המבנויות הללו חותרות למערכת מבנית-יזאנרית כוללת חר-געמית, הנראית מurbat מין בשאינו מינו. אין תימה בכך, שזויה מערכת מורכבת, הטרוגנית וקשה לזהות.

המבנה היאנרי או התתיז'אנרי המכחלות בתודעת הקורא של 'תשלום שלושם' יותר מן האחوات היא זו של הרומן הריאלי-הפסיכולוגי הטרגי. רומן כזה עוקב אחר מהלך חייו של גיבור, שפגם מסוים באופיו וליקוי או ליקויים מסוימים במעשו ובסיקותיו לסביבתו מדרדרים אותו מצב של שלוה או הצלחה, יחסיות עבר מפולת. כדי שייהי הרומן טרגי אסור שהפגם או הליקוי המסתויים יהפכו את הגיבור לירע או ל'מושחת' ויחסמו את הזוחותנו, כקוראים, גיבור — על הרוב מותם בטרם עת, המובא עליו בידי עצמו, אם באורה ישיר גיבור או באורה עכמי לדעת) או באורה עקיף — מעדיה על מעלו המסויימת של הגיבור, שכן יתכן שאנשים פחוותים ממנה כלל לא היו רגשים לפgem או ליקוי ולא היו נפצעים מחותאותם. מכל מקום, בין שהמפולת האנושי המוצע (בכך נבדלת הטרגדיה המודרנית מן הטרגדיה הקלסית, המכירה רק בגיבור טרגי שהוא נעלם מאתנו; וראה עוד על כך להלן). במובן מסוים המפולת הניחתה על אותו גיבור — על הרוב מותם בטרם עת, המובא עליו בידי עצמו, אם באורה ישיר גיבור עכמי זיהוי) מודרני של המושג: הפעלה מרבית של רגשי הפחד והרחמים תוך מודעות לכך, שהנפילת המפחידה, שהיא יכולה להיות נפילתו שלנו, הייתה בלתי נמנעת, ושhaija נבעה לא מהתנכחות של כוחות חזוניים עוניים לגיבור חף מפשע (בטיס המלודרמה) אלא מהסתמכות הכרוכה בשורשי אישיותו של הגיבור. בספרות הריאלית של המאה התשע-עשרה מצויות דוגמאות המופת הבולטות של התתיז'אנר הזה: 'האדום והשחור' של סטניאל, 'מאדים בוכרי' של פלובר, 'אגנה קארוגינה' של טולstoi, 'האחחים קראאמזוב' של דוסטויבסקי. לעיתים מתגונן ביצירות אלו המركם הריאלי-הפסיכולוגי על ידי שימוש עתיר הדודים בסמלים, המיצגים את הגורם, שההתקלתו בו מביאה לחורבן הגיבור (כגון סמל הרכבת ב'אגנה קארוגינה', המיצג בעת ובוונגה את החבורה המודרנית האורבנית-הקפיטליסטית, שאורחות חייה אחרים, במידה מסוימת, לנפילתה

של אנה ואות נקמת האל בנוואפת-החווטה ובאט שונחה את בנה. כאמור, באחת השעה מגלמת הרכבת השועטת גם את הרדינמיקה הפסיכית האלים הדוחפת את אנה מהותה למעשה של הרט עצמי). לעיתים נדירות יותר מתבוסס הרomon הטרוגני על מערכת דר-קומתית מקיפה, המזכירה היבט ריאליסטי-ימייטי ופסיכולוגי מובהק להיבט סימבולי בלתי מימייטי. כך הדבר, למשל, ב'מוני דיק' של מלוויל, שבו מביא הגיבור הטרגי על עצמו חורבן ברופתו האובססיבית אחריו הלוייתן מובי דיק, שפוגש כסמל הטבע האלים, שהאדם האמריקני נתקל בו במסגרת חווית ה'פרונטיר' הייחודית שלו או כארכיטיפ פאלִי, שהגיבור, אחאב, 'רודף' אותו משום המינוי הפגומה שלו עצמו (המוסמלת ברגלו הכרותה). ברור, שב'חמול של שלשות' מתקיים, אמנם, בדרך ייחודית ביוור, ציור של רומן טרייגי ריאליסטי-ימייטי עם סיפור סימבולי, הכרוך, כמו ב'מוני דיק', בהתנגשות עם בעל חיים.

בעו ערפלី כבר הצעיע, למעשה, על התבנית הטרוגית השליטה ב'חמול של שלשות' שעה שתיאר את מבנה העלילה של מעשה 'עליתו ומותו של יצחק קומר' לא כפרודיה על רומן-חינוך (אנו רשים, כמובן, להזכיר תושמת לב לשיכובו זה, שאינו מפחית מערך מאמרי החשובים של החוקר) אלא כטרגדיה בחמש מערכות: (א) ראשית הדברים: יצחק נחלץ, בכיכול, מעוגל חיים חסום ונחוץ כצעיר חסר ייחוד וכישרונות הגדל בבית אב עני ונמוך רוח בעירה קטנה החזון הציוני, החלומות על תיקון החיים על ידי עובדות האדמה והעליה לארץ ישראלי. (ב) התרסקותם של חלומות התקון, הרווחה ואפקט הנדרשה האישית של יצחק עם עמידתו בפני הקשיים המרים, שבhem היה כרוכה הגשתה החזון הציוני בארץ ישראל, ולאחריה המתקנות חלום המימוש האורוטי באבאה 'טהורה' בתוצאה מן הרמן' עם סוניה צוירינג והתמותתו. (ג) ניסיונו של יצחק לבורוח מתחודשת כישלונותו, להגע ל'מידת ההשתות' בקרוב בעלי המלאכה הפשוטים בירושלים והתחабתו בשפה. מעין מערכת הטעמי האורוטי באבאה 'טהורה' אף צוואה מן הרמן' עם סוניה צוירינג והתמותתו. (ד) חורה, בכיכול, אל אפשרויות ההגשתה העצמית והציונות בנסיבות קלות ונוחות. יותר עם השיבה הזמנית ליפו; החמצת ההזדמנויות הנפתחות בשלב זה. (ה) שיבת אל ההוויה הבלתי אישית, המתוكة, המגולמת בירושלים ובנישואין עם שפהה בלבד מהה שעריים והחרובן המלווה עתה את הגיבור (שאינו מודע לו) בכל אשר ילך עד למצוי שבטיום (ערפלី תשמ"ח). ניתן לקבל ללא היסוס תוואי עלייתי זה שהציג ערפלី, אף כי קשה לקבל כמה מהנחות היסוד הפסיכיות המשמשות בו, וביחד קשה לקבל את חיורו והרכחו של יצחק קומר, המסבירים, בכיכול, את התוואי. ערפלី מציג את קומר כאדם פגום ולקיובי ביור, שכמעט אין לגלוות במעשו מניע הרואי להערכה. אפיו עלייתו לארץ ישראל מקורה אך ורק בחולשה ובליקוי שבו. ספק

הוא אם ניתן ליחסב הצעגה זו עם תחשותינו כלפי קומו; עם העובדה שאנו בכלל זאת חווים את מפלתו כחויה טרגית מעוררת פחד ורוחמים או אפילו "חיל ורעדת" קירקוגוריאים (עגנון עצמו קובע: "קשהנו מתבוננים במוארעתי של יצחק אנו עומדים מרעים ומשוממים", 604); וכן עם העוברה שיזחק, בכל פגימותיו, נבחר ליציג את "חברינו" או "אחינו אנשי גואלתו בני העליה השניה" (7). אמנם, הצעתו המנמוכה של ערפלី היא בבחינת תשובת-משכקל וראיה להפלגות הרומנטיות בדברי מבקים, שהציגו את יצחק כאדם "עמוק", נתוע עמוק "עbero" המסורתי, תלוי לחלוtin ב"שורשו" ימושם כך הسطיה הקטנה ביחסו ממקורו מזעמתו אותו, מוציאה אותו מכליו" (קורצווייל 1962: 110) או כ"הטיפוס הרתי האמייני הנגרור אחורי הרע, המבקש לחזור, המתחבט, הירא והמחפש" (צמה תש"ז: 30). המבקרים קראו בטקסת את הרהורי לבם. יצחק הוא אדם עמוס ומודחך, אך לא "עמוק" ולא טיפוס דתי "אמיתי". הוא מփש מפלט בעולם המסורתי מבלי שה"פינומן" הדתי עצמו יהיה קרוב אליו או מושג לו, ולא גם באורך אינטואיטיבי בלבד. תיאורו כמתחבט, ירא ומפחש עומר בסתייה מוחלטת לסיפור חולדי שפה עצמאית, יצחק הוא אדם, שיש בו מידה ניכרת של מה שמתארת חביבה יונאי כ"עדינות נפשו, ישנותו, חוסט-לבבו ורצינותו" (יונאי תשכ"ז: 132). ראוו לנו שנתקבל את עצה של יונאי ולא נקבל את מיעוט דמותו של יצחק כפי המספר של 'חמול של שלשות' כפשוטו, ואך נשים לב ליחסם החיוויי ואך הנלבב אליו של אנשים בקיוחטים וחידיעון כיווןן לייכטפוס, שימוש בלויקוף וירידיה ובינוביך, כשם שרואו לנו שנואן את האינפורמציה הקשה על התעלמותו של יצחק מן הנעשה בבית אביו, בקרוב בני משפחתו, באינפורמציה על הסיווע העדרין והנדיב שהוא מגיש למושחת בלויקוף או לבני משפחתו של ר' פיש החולה. יש ביצחק דבר המעורר חביבה ואפיו אהבה אליו (אם סוניה צוירינג האגואיסטית חשה בו, אין שום סיבה שאנו, הקוראים, לא נחוש בו) והוא המאפשר לו למלא תפקידו של גיבור טרגי. המבנה העלילה הטרוגני אפשר ב'חמול של שלשות' מושם שהגיבור יכול לעמדת תנאי המינויים של הגיבוריות הטרగית ולא משום, שהמחבר מחליף כאן, בכיכול, נקודת השקפה אלוהית קטלנית בנקודת השקפה אנושית אמפתית (כך ניסת ערפלី לתרץ את הנוכחות של התבנית הטרוגית בסיפור על חי גיבור, שלפי הבנתו אין בו טרגזום אמיתי).

הבהירת הקשר בין 'חמול של שלשות' למסורת המגולמת בדורנים הטרוגניים הגדולים של המאה החשע-עשרה, טובעת הדגשה של עניין ספרותי עקרוני, שאנו קשור במבנה ובעלילה. הרמן הטרוגן של המאה התשע-עשרה היה, כמובן, מסוים, היתשובה הספרותית המורונית לטרגדיה הקלסית ולוז של הרנסנס ולהשקות העולם שמצווא בהן את ביטוייהן. בטור תשובה כזאת ניתק הרומן את התבנית

הטרוגית מהקשר החברתי-האידיאולוגי האրיסטוקרטית שלה ומין המטפיסיקה הכרוכה בו, וניתוק זה חיבג הגדולה מחדש של כל מרכיבי התבנית: הגיבור הטרגי, הפוגם הטרגי, מהות הסבל הטרגי, משמעות הדיאנומיה (ההגנות) הטרוגית וכן הסיגור הטרגי העומד בסימנה של הקתרוזיס. כל אלה הוגדרו עכשו מחדש בהתאם לרקע הבורגני-היום-יומי של הגיבורים, לאמצעי העיצוב הפיזיטיים-המטפוריים של הדרמה הפרוזאית שהחליפו את אמצעי העיצוב הפיזיטיים-המטפוריים של הרמות הטרוגית, בהתאם להשकפת העולם המודרנית, אשר במרכיבת המקרים, למרות יוצאים מן הכלל מפורטים (כגון תומס האדרי) קשורת את גורל האדם באופיו ולא במוריה או בפאטום מטפיסים. התמורות, שחלו בתבנית הטרוגית מחוץ לה בקבורת ראה למשל קינג 1978), ולא זה המקום להידרש לבירוון. די אם נזכיר מהתאמה לויאן המודרני ולמנטליות המודרנית המיצוגת על ידיו,ណנו ארוכות לביקורת (ראה למשל קינג 1978), אלא זה מקום להידרש לבירוון. די אם נזכיר כאן את כפל הגישות המסתמן ברומן המודרני ברכאו להבליע בתוכו או להטמיע את התבנית הטרוגית. הרומן של mama התשע-עשרה בכללו הניתה שהאדים הטרוגי וניסיון החיים הטרוגי אינם קשורים בהכרח באצולה ובפרשיות אהבה ומאבק כוח של המעדר העליון, אלא הם ניתנים לגילוי בתחום אורך החיים היומיומי של בני המעדר הבינוני או אפילו הנמוֹן. בעוד שהרומנטיסטים של mama השמונה-עשרה לא האמינו בדרך כלל באפשרות של ניתוק כזה וקשו ממשום כך את הרומן בעיקור במסורת של הקומדייה, שהיוו רותקוות מלכתחילה להוויה המעדר הבינוני והדמויות המצוירות, היום-יומיות ואף ה'փחות' מאתנו. ספרות mama התשע-עשרה פסעה פסעה גודלה לעבר המודרניזציה של התבנית הטרוגית על ידי שילובה בחיי היום-יום של האנשים היפשוטים. ואולם על רקע זה הסתמננו בה שתי מגמות שונות. האחת חרתה למצוא שגב טרני בגיבורים המודרניים הכלתיים אצילים (על פי מוצאם), או, כפי שאומר דונאלד פאנגר, מתארו של "הריאלים הרומנטי" בספרות mama התשע-עשרה: "אמנם, שב לא היה קיים קשר מחייב בין מעמד חברתי לאפשרויות של הטרוגיה. בכל אדם ניתן היה למצוא את הגדולה (magnitude) הדורשה" (פאנגר 1965: 262). אבל האצלות הנפשית, המודדים הגדולים מן החיים, חייכים היו להימצא בגיבור, ואם לא כן לא ניתן היה לעשותו לגיבור של טרגדיה. דוגמאות למכיר של טרגיים הריאלי-מודרני כזה ניתן למצוא הן בכתבייהם של אותו טופרים, שפאנגר הבליטם בראשי המיצגים של הייאלים הרומנטי" — בלואק, דיקנס וביחוד דוסטויבסקי — והן בכתבייהם של רומנים אחרים, כגון ג'ורג' אליאט, תומאס האדרי והנרי ג'יימס. לעומת דוגמאות אלו מייצגת 'מאדים בובאיי', למשל, מגמה הפוכה, החומרה להחיל את הפורמללה הטרוגית על דמותו ועל ניסיון חיים שאינם "גדולים מן החיים" ושאן בהם בהכרח מידת אצלות. אמה בובאיי מעצבת בפירוש ובכוונה מכון כדם ביןוני.

אישה השוואת אמונה לגודלות אין בה סגולות נשפם המציבעות על גודלות כלשהי. היא לkıיה בכל פגמי החיים של הסביבה הבורגנית הקrutנית, שהיא כה מושמת בה. אף על פי כן, האמין פולבר שرك בסובלמץיה של דמות כזאת, בהעלאתה אל העמלה הטרוגית כמו גם בשימוש באמצעות העיצוב המיתמיים המלוטשים והמעודדים ביותר דזוקא בתיאור ניסיון החיים המכוער והגבלי של אדם כזה, הוא יצור קשור Chi בין המסתוריות האמנותיות ה'גבוחות' למציאות הפסיכולוגית והחברתית המודרנית האותנטית. פולבר יצא לחשוף את המשקע הטרוגית, בהתאם להשקייה הטעוני הממוצע בין התקופה, ובעקבותיו יצאו הרבהם, לרבות המספרים הנטורליסטיים, שהרחיקו לכת בהשלפת הגיבורים וניסיון החיים שתיארו תוך ניסיון למתחוי את הרשות הטרוגית בצורה שיהיה בה כדי להקיף אפיקו פרשה כגון זו המתוארת בטרוגיה אמריקנית' של מיאודורו דרייר. מגמה זו, שהייתה, במובנים רבים, יידקלית' הרבה יותר מן האחרות, חייבה שינויים מרחיקי לכת במרכיבי התבנית הטרוגית ובעיקר היא שינה את המהות של הקתרזיס הטרוגית, אשר שוב לא יכול להמריא אל אותה תחוותה של היחסות ושינוי משקל נפשי לנוכח ההכרה בקשר בין אופיו של הגיבור לסלבו ולגורלו המר, ובאי הנגענות של אסונו בהיות האחזרון חלק בלתי נפרד ממנו עצמו. תחשוה זו יוארה הגביהטי' המנסה ממנה, השלווה המילוטנית של Calm of mind. All passion spent

— יכול לא יכול להיות חלק מן הסיגור הטרוגי של 'מאדים בובאיי'. האسن הוא כאן נורא: פרפורי הgesesse של הגבורה שהערילה את עצמה מתחאים בדיקנות מחרידה, אבל שום אוינו מבלה מעבר לאפלה. אנו מכירים בכך שהאשן היה בלתי נמנע, שהוא נבע ישירות מן התנתגשות של הגבורה עם סביבתה ומליקוי האופי והחינוך של הגבורה כפי שהתגלו בתנתגשות זאת. אבל הכרה זו אינה מעניקה לנו לא שלווה ולא שיוי משקל פנימי, לא חווית השלמה ולא תחוותה גביהטי אינטלקטואלית. אדרבה, היא משקעת אותנו בither תוקף בפחד וברחמים משום שהיא מצבעה על הקרבה המסתוכנת בינינו, האנשים החושניים הממוסעים, בין הגבורה המתיסטרת. אנה קראונינה היא אולי אדם מלבד וואוי לאהבה יותר מאשר בובאיי אבל במוחה היא אינה מעניקה לעצמה או לנו "מירוק" קלסי. אפילו מאמה בובאיי אובי במוחה היא אינה מעניקה לעצמה או לנו "מירוק" קלסי. לפניו, שטבר שחוורנה של אנה הוא, בין השאר, ביטוי אמונתו הותית של טולטטי, לנקמת האל (הומו לזרון הוא מדברים לב 35: "לי נקם ושילס"), אינה הופכת את הסיום לרגע של התעלות טרגית מעין זה שהוא מוצאים בסיטומי 'айдיות' של רוסטובייטסקי או 'מובי דיק' של מולויל.

בBOR, שיגנון הלק ב'תמול' שלשם' בעקביו המסתור הפלורית ולא בעקבות יריבותה, המסורת הריקנסית-הדורטוטיבסקית. מבחינה זו ניתן למצוא ביצירותו, שבהן ניסה להתמודד עם התבנית הטרוגית, פניות בשני הכוונים. ביצירות מידה של אצלות. אמה בובאיי מעצבת בפירוש ובכוונה מכון כדם ביןוני.

מוקדמות כגון זהיה העקבות למשורר והנידח' הטרגדיה מוליכה לסיום של קתרזיס קלסית. מנשה חיים מגלה בקרבו את האצילות והגדולה' המKENות לו מעמד של גיבור טרגי ויוצא מן העולם בטוהרה, שיש בה מן הקדושה. מותו מתקן את הפגם שפגם, הופך את העקבות למשורר ובוצרה זו משורה על הגיבור ועלינו הקוראים שלווה והארה. גרשון מ'הנידח' שאצילותו הנפשית מתמחשת מראשית הטיפוף, מות' אהבה' מיסטי, שבו הוא דיבק באלהיו וברבו הצדיק רבי אוריאל ותוך כך גם מכפר על יגדיתו בסבו הפרנס המתENGד. אף כאן מוליכה הטרגדיה לקתרזיס גבישית אפופת זהה. אולם משפנה עגנון מן הנובל היהtragית הפוטית לרומן הדריאליsti הוא נתקע עצמו מן המטרות הרומנטיות ונצמד למופת הפלוריани. כך ב'טיפוף פשוט', וכן, בither חוף, ב'תmol שלשות'. ב'שירה', ככל הנראה, ניטה עגנון למוג את שתי המטרות במסגרתו של רומן שבו, יותר מכל יצירה אחרת שלו, השתדל לאצמו את המכתנות הטרגדית הקלסית ותוך כך גם להתעמת עמה. בעוד שהרבסט ביטא כאן את הקשר הפלוריани, שירה הייתה אמרה למשון את הרומן לעבר הגבאים של הריאלים הרומנטי הדוטרייבסקאי. הסיום, כידוע, עומד ביטמן הקתרזיס הקלסית, שעja שהרבסט מקבל על עצמו, באחבותו לשירה, את גורל הצרעת והחפים בבית החופשית. אבל אולי לא מקרה הוא שעגנון לא הצליח לחבר את גוף הרומן שכח עם הסיום האבודה' הזה שהיה כבר מוכן תחת ידיו. המטרות המנוגדות לא ניתנו, לנראה, לאחוי, ווערבה זו קבועה את גורלו של 'שירה' ברומן שלא יושם לעולם.

ב'תmol שלשות' נאחז עגנון במסורת הפלוריית ללא היסוס ואך הרחיק לכך בפיתוח האפשרויות הגלומות בה. הוא כאלו טען: אם ניתן להחיל פורמלות טריגיות על תיאור ניסיוני חייהם של אנשים כמו בובאי או אפי בריסט (גיבות הרומן של תיאודור פונטאננה), הבה נצעד צעד נוסף ונבחן את האפשרות להחיל פורמלות כאלו על אנשים זעומיים יותר, נעדרי שאיפות רומנטיות אל ה'מוחלט', נעדרי נוי חיצוני, נעדרי תעוזת נשג גROLה, מחשבות מעניינות, דיבור מרותק, יומרות גדולות ממידותיהם (מאילו יש לאמה בוכרי בשפע), ובעיקר דלי מודעות; אנשים שכמעט אינם מנהלים שיג ושיח עם עצם, ומשום כך הם נראים אוטומטיים כל כך, מטופחים כל כך, חסומים בפני כל חדרה, אלא אם כן הרושגה זו בדרכיו עקיפין מפותלות, בבחינה מדוקדקת של מעשייהם ומחדריהם הקטנים ובחדרה למניעיהם וכו'.

בשוק פעמים אין אתה מכירו" (223). אמן, יצחק קומר אינו בשום פנים ואופן גיבור 'שטוח', כפי שטענו כמה מבקרים (למשל באנד 1967). קביעה זו משקפת אי הבנה של מושג 'הגיבור השטוח' כפי שהוא משמש בתאוריה של הרמן מיימן פורטער (פורטער 1927: 103-117). זה מושג המכונן לא לעומק נפשו של הגיבור המועלץ בסיפור אלא מלמירת העומק של העיצוב שלהם. פורטער הגידר את הגיבור השטוח כגבור שעיצובו מבוסס על תוכנה אחת ויחידה שלו, או אפילו על אמייה יחידה שלו ("עלולים לא אטווש את מר מקובר") — אמריתה הקבועה של מרת מקובר ב'זרוד קופרפילד'. אנו יכולים להזכיר באמריטה הקבועה של סנדREL האישה 'משמעות נימין שליש': "אם אתה רוצה כך, יהא כך. מה אפשר לי?". עיצוב שטוח כזה בא לשורת מטרות סיפוריות מסויימות והוא שלעצמיו אינו מלמד דבר על 'עמוקיו' הקימיים או הבלתי קימיים של הגיבור. (סנדREL האישה, למשל, הוא יצירה טיפולית שאינה נעדרת עמוק, למטרות העיצוב השטוח שלו). יצחק קומר הוא גיבור נטול סגולות חשיבה והבעה וביעיך נטול מודעות עצמית. הוא שקווע ב'דימויות' ("בעל דמיונות היה יצחק"), 7; ככלומר, בלתי מסוגל לבחינה מודעת של הפרה-קונצפטuat והפנטזיות שהוא מביא עמו לכל מצב ווימן. משומן כך על הרוב הוא אינו יודע או אינו מבין כיצד הוא פועל ומדובר הוא פועל כפי שהוא פועל. הוא אינו יודע אפילו מודע הוא לובש את בגדי המשובחים בימאות החול בתקופה בה הוא מוחזר אחרי סוניה, ואלו היו שנאים אותו מודיעו הוא עושה כן, "לא היה יודע להסביר. לא בכל יום מעשה של אדם מסוימים בידיו של אדם" (222). ביחסו אין הוא יודע ומבין את נטייתו הפתואומית למעשים של "קלות ראש"; נטייה, המשחררת אותו, אמן לעיתים רחוקות, מן הדפרסיה המתחונה שהוא נתון בה בדרך כלל (גון מגני ה"היואחות השקטה" שדרניאל דיבטו ראה בה את סימן ההיכר העיקרי של האדם המצו) והמקלעת אותו לוגעים ספריים למשהו מעין מצב מאני: "ידו קלה ונפשו קלה כידו" ומתחוך "קלות נשף יש שחומד לו לצוץ ומציג צירום של צחוק, פעמים להתחmie את הבריות ופעמים לשם את התינוקות ופעמים לעצמו ולהנתחו" (136). נטייה זו, המתגלה בו כבר בעת שהותו ביפו מוצאת את ביטויו ואורח המוזר אך גם אופייני ביותר בעת המפגש עםblk וכחיתת המילים "כלב באורה המוזר" על ערו — פרשה העומדת בסימן של עליצות מאנית ברורה — והיא משוגע" על ערו — אוטומטיים כל כך, חסומים בפני כל חדרה, אלא אם כן הרושגה זו בדרכיו עקיפין מפותלות, בבחינה מדוקדקת של מעשייהם ומחדריהם הקטנים ובחדרה למניעיהם וכו'.

עגנון יצר כמה גיבורים 'ודודים' מעין אלה. אך מעולם לא עשה אותן אוטומטיים ומחדריים כמו יצחק קומר, אדם אשר "לא היה רשאי ניכר על הבריות" והוא "אינו מצטיין לא במראה ולא בשיחה". אתה נתקל בו "ואין אתה נתן לך עליון", משוחח עמו — "אין אתה להוט לדבר עמו שנייה. ואם אתה פוגע בו

ושם גם בחולמותו או בהזיותו. מעמקים אלה הם בבחינת נתון, שאי הבאות בחשובן חוסמת את אפשרות ההבנה של הרומן ועל אחת כמה וכמה שהוא מבטלת את אפשרות קרייתו כרומן טרגי, ומכאן שתיאורו של יצחק כגיבור שטוחה הוא מטהה ומשבש דעת במיוחד. עם זאת, מעמקיו של יצחק משוקעים כולם בלא מודע, ובתור מי שחי חי הכרה מכובדים ורודודים ביותר והוא מעמיד את הפורמללה הטריגית בבחינת הקשה והעקוני ביתר שללה. עגנון וסיפורי עומדים בבחנן זה, ולמרות בינוינוו ואפרוריוו של הגיבור אנו קוליטים את סיפור חייו ומותו כסיפור טרגי מזועע על דבר 'פוג' או 'חטא' וונושם הנורא. הגיבור מצילח לגם את מה שעגנון עצמו תיאר כ"ההוויה האימה של חיינו מדעת או שלא מדעת" (קורצווייל-עגנון-אץ"ג 1987: 20). מחר הרדייליזציה הזאת של החלת הטריגית על הבלתי אצילי והבלתי מודע לעצמו הוא שחקה ונוסף של הקתרזיס הטריגית. למעשה, ב'חמול שלושים' מגע תחין' שהקיה ולמיוזו הקיזוני ביותר. הגיבור חטא ונענש. בבחינתנו האנושית (אם כי לאו רודוק מאבחן "אלות הrhoות") היחס בין החטא לעונש הוא בלתי פורפרציוני באורך מחריר. משום כך יסתהים הרומן בפחד ובעה שאין עם אף שמן התעלות או "הבנה". יסורי המחללה והגיטסה מתוארים במלוא הדיק הפלובייני האcordי ומוליכים להציגת שאלה שאין עליה מענה בפי המספר: "ישק זה שאינו גרווע משאר כל אדם, מפני מה נגענש כל קץ? וכי בשבי שנתרגה בכלב? והרי לא נתכוון אלא לשם שחוק" (604). אמנם, לא הכרחי הוא לפרש שאלה זו וכילו לימדה על כך שהעולם המתואר ב'חמול שלושים' הוא עולם של לית דין ודין. כל שהשאלה מלמדת עליו הוא שחטא ועונשו של יצחק, כשהם נמדדים במידות החיים האנושיים הרגילים, אינם מתחברים למערך סיבתי מחומר לנו. אבל, למעשה, גם החטא והעונש של אנה קורניתה ושל אמה בוכאיי אינם מתחברים למערכיהם מחוררים המתקבלים על לבנו — דבר שלאمنع לפחות מטולstoi להאמין באמונה מלאה בתוקף הדין האלוהי שנתקיים באהנה ובוצע בה בידי עצמה. מכל מקום, ברור, ש'חמול שלושים' לא רק אהו במסורת הרומן הריאלייסטי הטרגי וקשרו באגדה מאגפה (האגג' הפלובייני), אלא גם מפתח אותה ואת האגדה המסויים שבה, שאליו הוא קשור, אורה' אוחם, ניתן לומר, עבר מסקנות קייזונית, בוון את תנאים הקשים ביותר. תමול שלושים' הוא, בין השאר, אקספרימנט אסתטיפואטי נועז באפשרויות המתהה של הבחינת הטריגית עד לנקודות הפקעה שללה: אבל, כמובן, לא עד בכלל.

התבנית היזאנרית השנייה, שהשפעה השפעה ורחבה ומעמיקה על כלל הזהות היזאנרית של 'תמלול שלושים' היא זו של האפולוג (apologue) באותו מוכן שבו משמש המושג בתאוריה של הספרות, למין פרטום חיבורו של שלדון סאקס 'הבדין וצורת האומן' (*Fiction and the Shape of Belief*) בسنة 1964. המושג במקורו היה קרוב מאוד, כמעט סינוני, למושג המשל. הוא הוגדר כ"סיפור אלגוריה המכון להקניית מוסר-הescal מועל" — וביחד סיפור שבו הנפשות הפעולות או המדברים הם בעלי חיים או עצמים שאין בהם חיים" (מלון אוקספורד של השפה האנגלית). למעשה, ציין האפולוגוס משל בעל יסוד סיפורי מפותח באורך יחסית (לעומת המשל האיזופי התמצתי מודר), ובמיוחד משל המיצג באמצעות סיפור על בעלי חיים — שועלים, אריות, חמורים, כלבים, צבאים, צפרדעים, זמירים, עורבים וכו' — מידות אנושיות מוכילות (גאוות, חמימות, טיפשות, פיקחות וכו') בהתגשות בעלת תוצאות אידיאו-דידקטיות ברורות, הניתנות לסייעות 'מוסר-הescal'. בתקופתנו משמש המושג בעיקר לציון בדיון אורך יחסית (ארוך בהרבה לא רק ממשלי איזופוס או ממשלי השועלים העבריים אלא גם ממשלי אפונטין וקורילוב), שף כי קלט לתוכו מתכונות הרומן או הרומנים עודנו סיפור המכון על ידי "אמת" קבואה או על ידי הכוונה לשמש "דוגמה בדיונית של אמת הניתנת לניטוח בחיווי או בסדרה של חיויות". הגדתו התמציתית של שלדון סאקס היא: "יצירה המארגנת כרומה חיויות". בודרתו האמיתית של שלדון סאקס (סאקס 1964: 26) דוגמאות של היזאנר בדמותו הניתנת לניטוח בחיווי או בסדרה של חיויות" בדיונית של האמת הגלומה בחיווי הניתן לניטוח בחיווי או בסדרה של חיויות" (סאקס 1964: 26). דוגמאות של היזאנר במוכנו זה הן 'קאנדר' של וולטר, וראסלאס' של סמיואל ג'יינסטון, שהופיעו באמצעות המאה השמונה-עשרה (שתי היצירות בשנת 1759). סאקס משיק אליו גם את 'מעשי גוליבר' ואפילו את 'טומ גיינס'. אבל היזאנר רוחה לא רק ב'עדין התבונה' אלא גם בתקופות שלאחרין, לרבות בתקופה המודרנית ('חוות בעלי החיים' של ג'ורג' אורוול), וכל אורך תולודתוו באמצעות המאה השמונה-עשרה התפתח לצד הרומן והנובליה וקלט הרבה מתכונותיהם. עם זאת שמר על התכונות העצמאיות המיחידות אותו, כגון הנטייה המוטבעת לאילגוריים ולشيخוש תכוף בתקופה, שבה נחשבה האילגורייה כדרמיות של בעלי חיים. כך הדבר אפילו בתקופה, שבה נחשבה האילגורייה ליזאנר נחות ושתיכום התוכן הדידקטיבי של האפולוג ב'מוסר-הescal' כאילו נעשה בלחין מבניה אמנותית ואינטלקטואלית. גיתה, שהיא המנחה העיקרית של הטעמים להתנגדות אלגוריה (מסוף המאה השמונה-עשרה ואילך) ושל הבחינה (המלאות במידה רבה) בין הסמליות האילגוריית ה'פסולה' לסמליות הפיזית

הכרשה, עיבר את האפולוג הימיביגני הידוע על השועל רינקה ועל התחמקויתו הערמומיות ממשפט הזכר שלו היה ראוי בשל מעשי הרועם, והותיר בו משקע אליגורי רב. הוא, אמנם, מחק מן הסיפור את מוסר ההשכל הגלוי ועיבה עד מאד את הייחוד הפסיכולוגי והסגנוני של כל אחד מן הגיבורים, השועל רינקה ויריביו הרוב, הוזב והחтолן וכן המלך האריהatab-הבעז ואשתו הלביא; ועם זאת הודה בסימנה של יצירתו בכוונתו להביא לקורא תועלת מוסרית ואנטלקטואלית (היכולת להבדיל בין טוב לרע, להכיר את המיציאות, להבחין בין האמת לשקר וכור') באמצעות חיבור המיצאות עם האלגוריא או האמתי עם המשל:

זו מושגoot שירtinyo, בה הקשoir כורך ימר

דבר משל עם אמתות.

(ג'יטה 1996: 177)

אכן, האפולוג מנצל כמעט תמיד את חיבור היסודות של הייצוג האלגוריא עם הסיפור המפתח, רב התפניות, כדי לחודד את הבדיקה בין האמת לשקר, הגלוי לעין והסתתר ממנו. לעיתים לא ורקות עלילתו מתארגת מושם כך ב策ות מטע, שבו מגלה התנוועה במרחב את תהליכי החיפוש של האלגוריא עם

בספרות העברית החדשנית מהימים שלפני עגנון הופיע האפולוג בטיפורת הרצינגליסטית הדריקטיבית של ההשכלה, שבה גם שימוש מסגרת לצירוף מופת, 'סוטחי' של שי' אברמוביץ, ואך בטיפורת של חיבת-צין מצא את מקומו ('שירת הזומר' של בוקי בן גילג). עגנון גילה עניין רב בו כמעט מראשית דרכו, שחזור אותו מרדי פעם בצורותיו העממיות (כגון בפרקם רבים של 'הכנסת כליה') ומייצג את התרבות העממית של המושג. הטעונים אלגוריאים הטעונים פירוש חד-משמעות, אלא שהיצירה אינה יכולה למצוא את הפירוש הזה ועל ידי כך היא קובעת עיקרי גדול במשמעותה: העיקר של התמונות יחסוי הייצוג הסימבוליים, שבליידיהם לא יתכננו אמונה, מוסר, תרבות ואמנות.

באפולוג של בלק הילך עגנון בדרך מקבילה לו של קפקא — אם כי לא בהכרח זהה עמה, וההקבלה בין טיפורי בלק לטיפורי קפקא הייתה מושם כך בלא נמנעה (אף כי בשום אופן לא ניתן היה להסיק ממנה, כפי שהסתיק שי' צמח, שעגנון 'חיה') את קפקא או שהזיקה למשל האפולוג בטיפור העידה בהבוח על פרשת בלק — בחינת האפולוגית. אמנם, עגנון העניק לבעל החיים העומד במרכז טיפורי ייחודי פסיכולוגי מומחה להפליא. בכך ציין אליעזר שביד, שבקראת טיפורי של בלק עליינו לשים לב ואך לסמול ולמשל שבו אל גם ואולי בעיקר לדמותו הריאלית בעלת המיציאות הנפשית ות:right;ghost"הכלבית" לעילא; דמות שיש לה "איישות" מוחשית ואפילו חולומות "כלבים" אופייניות ("כלבי' גיבורי של עגנון מרובה הכלב לחלים, ואחר מגילוי הగונות שביבירה אלה הם חלומותיו", שביד 1964: 53). אף על פי כן אין ספק בכך, שבלק נותר גם סמל

המשוגע' אלא הגיבור האנושי, ישראלייך). אף כאן מוליכה ההתקלות בין השנים לתוכאות סיפוריות מסווכות ומשמעות, אשר, אמן, אין מסתיימות באורח טרגי. אף ב'סוטני' זוכים הגיבורים האלגוריים, ובעיר הסוסה, לעצוב פסיקולוגי מייחד ועשיר, לאופי, לאישיות ולטגנון דיבור משליהם. אף כאן ניתן לפרש את המפגש של הגיבור האנושי עם בעל החיים הסמלי כפגש בלתי מודע בין לבין חלקיים מודחקים של אישיות האדם, והῆנסה לתעל את חייו הנפשיים לאפיק הקוגניטיבי-הרצינוני בלבד. מפתח הדמיון בין הסוסה לאמו של ישראלייך ומפתח דמיון הקשרים של ישראלייך, הבן המשיכל אך התളוי, ואמו העיריתת הבלתי מודרנית והבלתי משכילה אך הפרקית והונבנה, לקשרים של ישראלייך הפטרוני והאנאיי לסוסה החיממת. במובן מסוים המפגש בין ישראלייך לסוסה הוא המפגש בין האדם המכוניליסטי לדבדים האטאויסטיים-העממיים, ההיסטוריהים, הנאייים והילדותיים שבו בעצם. קרייה דומה של המפגש בין קומר לכלב היא אפשרית וכך נостחה בפועל. אולם במקום שבו יחשיש ישראלייך-הסוסה מסתכים בכל זאת באקוויילנטים של סטירה וגורוטסקה מטוגנים שונים וביחוד חוספות של סטירה מנפיאית, המערבת את הפנטסטי במציאות ואת היומיזמי באקווטי. עם זאת התשחתית של סייפור בלב אינה סטרית אלא אפלולוגית (ראה הבחנתו הבסיסית של שלדון סקס בין האפולוג לסטירה; סקס 1964: 1-15). הסטריה בא להוקיע, להלעיג, לנפח מציאות פגומה. האפולוג בא לגלם אמת נתנת להכללה. בהכרה זו מותנה לא רק הפירוש של סייפור אלא גם הבנת השפעתו על הוותות הזיאנרית של 'תמלול שלושים' בכללו.

הנוכחות החזקה של האפולוג ברום מסבירה באורת חלקית את המורכבות של הוותות הזאת. קיים ניגוד מסוותי ומהותי בין מגמות הרוםן הפסיכולוגי-הראליסטי לבין אלו של הסייפור האפולוגי. אף כי הסייפור האפולוגי, כבר במאה השמונה-עשרהబודאי במאה החמשע-עשרה ובמאה העשרים, קלט הרבה מתכונותיו של הרמן. הניגוד, בצוורה זו, אמן ניתן לגישור — על ידי אינדריבידואציה פסיכולוגית מרבית של גיבורי האפולוג וכן על ידי עמעום מסוים של האקוויילנטיות האלגורית בין סימן למוטמן. עם זאת, למרות הגישור, הניגוד בעינו עמד. הניגוד בולט עוד יותר, כשהמדובר בנסיבות של אפולוג ורומן טרגי, שכן הטרגדיה איננה סובלת טשטוש של החדר-פעמיות שבחיי האדם הטragי ובאיישותו. אלמלא היו אלה חדר-פעמיים כל כך וכבלתי ניתנים להשבה, הרי גם החרס והכלילון שלהם לא היו משפיעים עליינו השפעה מזועעת, מעוררת פחד ורחמים ו'ממרתק' אותנו. הרס של סמל יכול להיות בעל ממשמעות חמורה, אפילו מאימת, אבל לא תהיה לו ממשמעות טרגית. רק מי שאנו חשים באנוישותו החדר-

פעמייה, כפי שהוא חשים בו שلنגן, יכול לכלות באורה טרגי. משום כך ברומנים המציגים אפולוג בצד סייר ריאלייט-טרגី, כגון 'מוובי דיק', הגיבור הטרגי יהיה תמיד הגיבור של הספר הריאלייטי ולא הסמל המרכז של האפולוג. כך הדבר, כמובן, גם ב'תmol שלושם'. אולם בסיפור אחרון זה הטריגזים מתקיים בכך האפולוגיות בזכות ההרס של האפולוג. כך הדבר בספריו האפולוגיים של קפקא, שבהם הגיבורים הסמליים-האלגוריסטיים עשויים הגיעו מעמד של ניבורים טרגיים (ב'הגלגול' מביא מותו הטרגי של הגיבור האדם-המקל לקטוזיס מופלאה, אחת הדוגמאות המעניינות ביותר של הקטוזיס בספרות הטריגית המודרנית). האלגוריה יכולה לקלוט אופי טרגי רק בשעה שהיא עצמה נמשת לאירוע העבר מהצלה לכישלון, ובסתור של דבר היא מתחמותת לעינינו בונפה על הרוב הסמל, ששוב אינה הולמת את דן המשמעות. משום כך, ככלומר, דווקא מפני שהאפולוג שב'תmol שלושם' הוא אפולוג 'שבורי', הסתרה בין הרומן הטרגי לאפולוג אינה גrollה כאן ובסתור של דבר אויל גם אינה קיימת כלל. אלא שהזהות הזואנראית הכוללת של 'תmol שלושם' חתומה — מלבד בחותמיהם השונים והנפרדים של האפולוג והרומן הטרגי — גם בחותם של חיבור וצנרת נספה. וחותם זה מסמן ומפלג והוא זו, שהיא מסובכת והטרוגנית גם בלאו הבי.

ו

התבנית הנוספת אינה אלא זו של הרומן ההיסטורי, כפי שהוא מוכר לנו בגילויו האופיניים בספרות החדש, החל בדוגמאות המופת הרומנטיות של סיורי וולטר סקוט מראשית המאה התשע-עשרה.

התחוישה בזהות ז'אנריה זו של 'תmol שלושם' — בתור זהות חילquit של הרומן — הייתה קיימת תמיד. עם זאת היא לא הגיעו מעולם לגיבוש קונצפטואלי ברור. מחד גיסא, עצם ה'היסטוריה' של הספר הייתה גלויה לעין. הפיהה בשנים האחרונות של מחקרים המציעים מעין אנותיצה היסטורית של 'תmol שלושם' מקורה בהכרה זו, שמצאה את ביתו כבר בתగובות המודרמות ביחס הרומן עם הופעתו (ב-1945, עם הופעת הכרך הראשון של 'תmol שלושם', כתוב קורצוייל: כי היצירה הנה גם בבחינת "מקור ההיסטורי חשוב לחולדות היישוב"). מאידך גיסא, האופי הזיאני הטרוגני כל כך של 'תmol שלושם' מנע מן המבקרים והחוקרים את הביטחון, שהוא דרוש לשם היזון בו קרומן ההיסטורי על פי הגדרתו הזיאני ההיסטורי המקובלת של המושג. בדוחים הכללים ברומן ההיסטורי העברי לתקופותיו לא הוזכר 'תmol שלושם' כלל. כך החל במאמרו החלוצי של דוד כנעני " עבר בהווה (על הספר ההיסטורי בעברית)",

שנכתב בשנת 1955 (בעקבות הופעת 'מלך בשור ודם' מאת משה שמיר) ועד למונוגרפיה של רות שנפלר מן המלך המשיך ועד למלך בשור ודם', שראתה אור בשנת 1986. בשתי הסקירות, זו של כנעני וזו של שנפלר, נזכר עגנון במספר סיורים היסטוריים רקס בהקשר היהודי ה'קלסי', הינו בזיקתו לעולם היהודי המסורתי המזרחי-איורי. כנעני ציין את דרכו של עגנון להזיק להיסטוריה לא על העם ב'ההפטחות האיטיות, המקוטעת, המפוגלת, תוך השפעת גומלין בין קתנים וגדולים, בין העיקר, והטפל' (כנעני ציטט כאן, לשבחו של עגנון, משפט של ג' לואץ, שעלה פיו וניתן היה להסיק, שעגנון הילך בדרך הספר האמנות ההיסטורית העכוון'). הדוגמה שהבאי המבקר הייתה הנובללה 'מחמת המזיק', שלולבה ב'הכנסת כליה' (כנעני 1955: 195). שנפלר הקriseה ויוון קצר ל'הכנסת כליה', שבו אפיינה את עגנון כמי 'שהחרחק מן הסמנים המקובלים של הזיאן ההיסטורי, כתוב את סייריו ההיסטוריים כמוין אגדות עט, טשטש בהם במקומו את פרטקטיבית הזמן' ויצרמו — את 'הכנסת כליה', למשל — כ'סאגה משפחתייה בתוספת יסודות פיקארסיים ולגנדראים' (שנפלר 1986: 32). 'תmol שלושם' לא נזכר בספרה של שנפלר, אףלו בرشימת החיבורים ההיסטוריים החותמתו ומאגל זהות זו, שהיא מסובכת והטרוגנית גם בלאו הבי.

הנואר מצד המאורעות האגדולים' שבה, שקבעו תאריכים ותקופות בספריו גורקאו מאר דיניגוף ווירג'ברנט; שימוש בשפע של חומר ההיסטורי תיעודי; תיאור תולדות יסודן של ערים (תל-אביב), שכונות (מאה שערים, נחלת שבעה), יישובים חקלאיים (עין גנים), הצגת המתה וההתגשות בין בתי בドויות, כגון י"ח ברנר וא"ר גורדון, מאיר דיניגוף ווירג'ברנט; שימוש בשפע של חומר ההיסטורי תיעודי; תיאור העיון ליישוב החדש בארץ ישראל; ההתגשות בין בני העלייה הראשונה לבני העלייה השנייה) וכו'. ככלומר, משומם מה הרמוני הרב שבין 'תmol שלושם' לרומן ההיסטורי במתכונתו המקובלת, ה'קלסית' לא משך אליו את תשומת לבם של אלה שגilio עניין בהפתחותו של הרומן ההיסטורי בספרות העברית החדשה.

לעומת זאת, הביקורת גם לא יכולה להתגער מן ההקשר ההיסטורי הכרוך של הספר. כבר עם הופעת הכרך הראשון מן התקופה של רומן ההיסטורי הכרוך של קורצוייל 1962: 103). מאידך גיסא, האופי הזיאני הטרוגני כל כך של 'תmol שלושם' מנע מן המבקרים והחוקרים את הביטחון, שהוא דרוש לשם היזון בו קרומן ההיסטורי על פי הגדרתו הזיאני ההיסטורי המקובלת של המושג. בדוחים הכללים ברומן ההיסטורי העברי לתקופותיו לא הוזכר 'תmol שלושם' כלל. כך החל במאמרו החלוצי של דוד כנעני " עבר בהווה (על הספר ההיסטורי בעברית)",

הועלמה גם למדרגה של מקור ההיסטורי חשוב לתולדות היישוב" (קורצוויל 1962: 103). הופעת הכרך השני ב-1946 – היא שחשמה במידה מרובה בפני המבקרים את אפיק החשיבה הקשור במחות ההיסטורית של 'תمول שלושים'. השתקעותו של המספר בפרשת הכלב בלק מהר גיסא, והיסחפותו של יצחק קומר לעולמה של מאה שנים, מארך גיסא, עוררו ספקות ביחס לכוננותו ההיסטורית של המחבר. פרשת בלבד על מוקמה הפנטסטיים והגרוטסקיים נראית בלתי שיכת לעולם ההיסטורי-הראלדי, אף כי בפרשזה זו שיקע עגנון חומר רקע היסטורי על תולדות ירושלים החדשנית שלא נפל בכם ובעומק הפרטקטיביה ההיסטורית של מתיורי המושבות ומיפוי לירושלים החדרית, השתקעותו בו האחורה והמות יצחק מן המושבות ומיפוי לירושלים החדרית. אשר להি�יחסתו של הנורא הפוך אותו בה לאחר שמצוה בה, כביבול, מנוחה ונחלה, אלה הטרידו את המבקרים והפרשנים בהעמידם את הגיבור כמו שהוא מיציג את תקופתו ואת קבוצתו, אנשי העלייה השנייה. משולם טוכנפר פסק, למשל, שהшибה אל מה שעריהם מבטלת כל אפשרות לראות ביצחק קומר גיבור היסטורי, הינו, גיבור המציג מציאות ההיסטוריות כוללת או תופעה ההיסטורית מקיפה. הרי העלייה השנייה כל לא ידעו "מקרה של תשובה מעין זו". דרכם של בני אותה עלייה והחמשית. ההתעלומות מן המרחק ההיסטורי זהה פוגעת לא רק בדמיונו של טוכנור אלא במרבית ההשאות בין 'תمول שלושים' ליצירות הספרות של העלייה השנייה ובעיקר למcean ומכאן' ו'שכל וכשלון', שהן על הרוב השוואות נאייבות והומניסטיים-החילוניים – "כיבוש עירוה וחיים בחיק הטבע וניצחונות רוח האדם ויסודות חדשים של ציבור" (כהגדתו של ברנר 'מכאן ומכאן'). משמע, שיטיתו של קומר היא לא רק מוקשה אלא גם מעידה על כך, שנורו אינו ניתן לאינטראקטיבי, ככלומר היא ביתאה ובחנה את נהייתה האישית של עגנון לשיבה אל עולם התום והשלמות שאבד, ופתחה צוהר "אל נשמהו של היוצר עצמו בתלבתו בין אמונה לפניה, בין מסורת למודרניות" (טוכנפר 1968: 65).

בשיקוליו אלה לא דיק המבקר כמה דיוקים, שהתחשבות בהם הייתה עשויה, אולי, לשנות את שיפוטו. ראשית, הוא הציג את העלייה השנייה עצמה וכן את ספרותה כאילו היא הווות מונוליטיות בעליות טימני היכר חד-משמעות. העלייה השנייה כאילו לא הייתה בתנוחה אלא לייסוד עין גנים ודגניה, ולא, למשל, לייסוד תל-אביב, שהייתה יצירה יהודית-אנושית מובהקת שלא לפחות ממשיים הקבוצות השיתופיות של גדרות הכנרת; ומכאן שהיה במפעלי העלייה השנייה כשלעצמם ניגודים ו'יטיות', אשר עגנון, אגב, מציין עליהם בפירוש בספרות אשר לספרות העלייה השנייה, הרי ברנר עצמו תיארה כמו 'מחנינים' – ספרות הייזאנר הארץ-ישראלית' המכידיל מזה וספרות האנטידי'אנר, המזעגת על ידי יצירות הווא ויצירת תלמידיו, מזה. הלו 'מכאן ומכאן' נועד לא להדגים נורמה

תרבותית-ספרותית שלטת אלא לשבור נורמה כזאת; ממשע שגם בספרות הנורמה היו ניגודים פנימיים עזים, אשר, בין השאר, הפכו דוקא את ירושלים, בין זו החדשה ובין זו החרדית-המסורתית, לזרת ההתרחשות של הספרות בן הזמן. כך, למשל, במאן ומכאן' (בחלקו) ובשכל וכשלון' (ברובו) של ברנר עצמו או בעצובן של א' ראובני; שלא לדבר על הטירilogיה היישולמית של הספר האחרון, שנכתבה כבר אחרי מלחמת העולם הראשונה. שנית, תוכנן התעלם מן העובדה, שהוא משווה דבר ספרות, העוסק באמנו בתקופת העלייה השנייה אך משקף מציאות ספרותית-דרוחנית מאוחרת הרבה יותר (שנות השלושים והארבעים), עם יצירות ספרות שנכתבו בעיצומה של התקופה המתחוררת. 'מכאן ומכאן', המתאר אירועים שאירעו בשנים 1909-1910, ראה אור טמון מאד לארועים אלה (ב-1911) וכאיו בקע ישירות מותכם, ואילו 'תمول שלושים', המתאר אירועים שאירעו בשנים 1908-1910 הגיעו לגיבוש הסופי רק באמצעות שנות הארבעים, ובינו לבין אירועים הפרדו לא רק שתי מלחמות עולם ושות' יהודית אירופת, אלא גם התמורות העצומות שהתחוללו בתולדות המפעל הציוני בעקבות מלחמת העולם והצהרת בלפור – המנדט הבריטי, העליות השלישייה, הרובעית והחמשית. ההתעלומות מן המרחק ההיסטורי זהה פוגעת לא רק בדמיונו של טוכנור אלא במרבית ההשאות בין 'תمول שלושים' ליצירות הספרות של העלייה השנייה ובעיקר למcean ומכאן' ו'שכל וכשלון', שהן על הרוב השוואות נאייבות ובלתי היסטוריות (ראה למשל מארטו דוד מלץ משנה 1972). ואולם במרקחה של טוכנור גורמת ההתעלומות להחמצת האפשרות, שドוקא ההסתוריות של 'תمول שלושים' היא שגרמה לשוני המודגשת כל כך בין ספרו זה לבין הווייה העלייה השנייה המבוססת על הדמיון העצמי של בני התקופה. הרי מעצם העובדה ששיפורו של עגנון נכתבת בקדמה ההיסטורית, שבה העולם המתוואר היה כבר בבחינת 'תمول שלושים' – מציאות אמן לא רוחקה מאד בזמן אבל כבר חותמה וסגורה וקבועה בהקשר ההיסטורי – דוקא עובדה זו תחיבב פרטקטיביה שונה לחולותן מזו של ספרות שנכתבה מזווית ריאלית של היום, עכשו; ופרטקטיביה זו עשויה להתגלות בכל אותן סיטיות מן הטרואטיפ של התקופה, שבגללן שלול טוכנור מן הספרות ומගיבו מעדם 'ההיסטוריה'. 'תمول שלושים' מציג את כלל ההוויה המתחוררת בו מ马拉ק, שמקורו לא רק בפער אירוני שבין ידיעת המספר לתמימות הגיבורים אלא גם בפער ההיסטורי, שבין זווית הראות של המספר בזמן הספר לאילו של הגיבורים בזמן המספר. עגנון מייחס כאן אפילו לכמה מן הגיבורים הרוגים יותר ידיעת שקיום בזמנם ובמקום, הוא חולף ובудור הוא מתרחש הוא כבר נחלתו של עבר ההיסטורי. אורגלאבראנד אומר לקומר: "עוד יבוא דור ויביתו עליינו בשם שאנו מביטים על הבילויים – כדי לקרות לעלייתנו שם. אם אנו עוזבים את הארץ

שmeno יעמוד אחרינו" (162). אכן, מרבית בני העלייה השנייה עזבו את הארץ והותירו אחריהם כמעט ריק את שמה המפואר של עלייתם. מכאן שהיכבים אלו ליחס להליכתו של קומר למאה שערים (אלטדרטיבה לעזיבת הארץ) משמעות היסטורית. טענוו של טוכנר, שהליך זו מתפרשת אך ורק בהקשר עגוניאישן חוץ-טקטואלי אין לה על מה שתסתמך ואין היא ראויה להישמע אלא באותו הקשר כולל שבמסגרתו יכולה היא להגיד מיצירותיו של עגנון. מותר לוודים בכך לראות בכל יצירות הטופר ביטוי לנחיות וללחצים בעולם האיש. אפשרות זו אינה משחררת אותו מן הצורך בהבנת כל אחת מן היצירות הללו, במסגרת הבדיונית האימנטנית של עצמה.

עדתו של טוכנר נעשתה במשך שנים החמשים והשישים לצד' בויכוח נסף על המשמעות של 'תmol שלשות'. היו שצדדו בנטיתו להציג את סיפורו קומר כאלו היה נטול תוכן היסטורי יוצגי. טוכנר עצמו מצא עצמו באורח אירוני בסכמה מלאה עם שי' צמח, שהקצין מאד ערלה וזקע כי 'תmol שלשות', שלא היה מילא רומן כהכלתו, על אחת כמה וכמה שללא היה 'רומן העלייה השנייה' ומשום כך בודאי שהוא רומן היסטורי. בקדוחה זו נאלץ טוכנר, שניהל פולמוס חריף עם צמח בעניין 'תmol שלשות', להזכיר לבעל דברו, אבל בעצם גם לעצמו, שלא קיים טופס יחיד, אידיאלי של 'רומן העלייה השנייה', וש'תmol שלשות' יכול להיחשב לרומן העלייה השנייה היא הרקע המובהק של הספר מקומ, הויתה ההיסטוריה של העלייה השנייה היא הרקע המובהק של הספר (טוכנר 1968: 85). הינו, טוכנר נסוג במידה מסוימת מעמדתו, השוללת 'תmol שלשות' ומגיבו יוצוגיות היסטורית. באנד קבע 'תmol שלשות' איננו רומן העלייה השנייה, שכן זו אינה ממשת אלא 'רקע היסטורי למתרחש' בו, ואילו נושא ההיסטורי האמתי של הספר היא "אותה פקעת של רגשות סוערים הקשורים בהיפות הפסיכיות בעולם היהודי והלא היהודי במאז הזאת — שכירות כלים ועקרות שורשים מכאן. והמאצים הנואשים לעצב כלים חדשים, להcottות שורשים חדשים מכאן" (באנד 1967; ברשי 1991-1992, ב: 302). המבקר לא השיב, מכל מקום, על השאלה המתקבשת בעניין עצם האפשרות להבחין בין "רקע" היסטורי ל"גושא" ההיסטורי בספר; יותר מזה, כיצד קובעת הבחינה זו את הבהיר — בזיקה אל הממד ההיסטורי — בין 'תmol שלשות' לבין כל יצירה אחרת של עגנון, כגון 'ספר פשוט' ו/orה נתה ללון' או 'שבועת אמוניים'? הרי ארתה פקעת של רגשות ותהיות, שעליה מדבר באנד מוצאת ביטוי בספריו ספר 'המעשיים' החלומאים-ההיסטוריים ממש כפי שהוא מוצאת ביטוי בספריו היראים' המכותרניים. 'תmol שלשות' נבדל אפוא מארץ-ישראל עגנון בזיקתו אל הממד ההיסטורי לא בקשר שבינו לבין התמטיקה הכלולה של המשבר בחיי עם ישראל

אלא דוקא באחיזתו הקונקרטית והפסטיבית בהוויי של העלייה השנייה שהוא לא רק "רקע" למתרחש בו אלא גם ובעיקר אחד האובייקטים המרכזיים, שתיאורם ואפינם הם מכונות היסוד שלו.

אליעזר שביד הצעיר פורמלה מתחכמת ופורייה לאין ערוך יותר בשקבע שתmol שלשות' הוא דוקא רומן של העלייה השנייה ושבורו הוא אכן גיבור היסטורי המציג את גורלה של אותה עלייה; אלא שאין מדובר ביצוג "על דרך הסמל במובנו השגרתי והמטעה". אלא מדובר ביצוג על ידי סמל "במובנו הנדריך והנכון". אמן, יצחק קומר אינו אופיני ל"משמעות של העלייה השנייה, שרכבה עוזבת ארץ ישראל במקדם או במאוחר ומיעוטה נאחז בעין גנים, ברגניה ובתל-אביב, אך מעולם לא הגיע למאה שערים". אבל הוא מסמל את העלייה הזאת מפני שהוא "חי את גורלה במסקניות גדולה מזו של רוב בני העלייה השנייה", ובכך "הוא אינו המצוי ביותר כי אם המסקני ביותר" (שביר 1964: 54). הדברים מעוררים מאוד ומומינים מושפט מוחשبة ועין. דא עקא, שהמבחן לא רמז מהו התוכן הסמלי שבזכותו ניתן לומר על יצחק שהוא חי את גורל העלייה השנייה באורה 'מסקני' יותר מאחרים. וודאי שkomar אינו מאפיין את הטיפוס המוציא' ואת הגורל המוציא' של אנשי העלייה השנייה (במידה שבכל קיימים טיפוס וגורל 'מורים'agal); אבל באיה מובן הוא 'חי' את גורלה של העלייה באורה 'מסקני' יותר מאשרו ברל צנלסון או רחל צאנלסון שור, או רחל המשוררת, או נוח נפתולסקי או מניה שוחט או דוד בן-גוריון או אפיקו ברלה שויגר, אותו נער שעשוים מהתולל ונרבב בשל 'השומר', שנחשב לקרבנה הראשון של העלייה השנייה, ותמנתו החינכנית הייתה תליה על כתלי חדרהן של נערות (והיא תמונה "בריל' שלנו") התליה על גבי כתל חדרה של סוניה צוירינגן, אף על פי ששוניה לא הכירה את ברלה אישית). ברלה נהרגי במאבק עם כפריים ערבים בגليل התחתון. למעשה, הוא רק נפצע מרסיסי עופרת של כדורי רובה ציד והביא על עצמו את מותו בבריחתו מבית החולים ובנהינו להרעלה העופרת להצmitt את חייו. האם מותה זה היה פחות 'מסקני' ממותו של קומר בכלבת? האם יתמותו ודרכו של קומר היו בהכרח יותר אמתים ויצוגים מבחינה היסטורית מן השובבות וחותם האחריות של ברלה? שביד הציג אפשרות, שהחERICA הביקורתית עדין לא ניסתה לבדוק אם היא ניתנת לימוש פרשני משכנע.

אתדים נרתכו לאפשרות זאת. הל ברזל, כאמור, פתר את בעיית ההיסטוריה של 'תmol שלשות' על ידי הפרדה מוחלטת של הספר לשני טיפורים ממשלים זה את זה אך גם שונים זה מזה, ספרו של יצחק, הגיבור היחיד של 'תmol שלשות' וסיפורו של התקופה, שהיא גיבורו הקולקטיבי של הספר (ברזל 1970). ספק

הוא אם ניתן לקבל פיצול כזה, המתגבר על הקשיים בתחום הדין בנסיבות ההיסטורית של הרומן על ידי הרמת השמירה מרוי בשמירה החותכה או הקורואה. מכל מקום, ברזל מעולם לא השיב על השאלה המתבקשת: מדוע, בroman שבו שאף המחבר לעצב דמות של תקופה זו? משום בכך העגה בידי חביבה בעל דיזוקן שאינו אופייני לתקופה זו? משום בכך עדיפה הצעגה בעגינה יונאי, שראתה במחה היינוגה זהה, או בפרט בין הגיבור לנציגה של מקופתו לגיבור צמי שאינו אופייני לתקופה זו בדומהה המקובלת, אחד הפודוקסים הבסיסיים הקובעים את משמעות הסיפור בתוך ויראה פגימית של ניגודים. יונאי צינה בצדך, שהתודעה האמביוולנטית והפרודוקסלית אופיינית בעגין זה (כמו גם בעניינים אחרים) לסיפור עצמו ולמטפורו והודימה טענה זו על ידי השוואת הפתיחה, המציגת את יצחק קומר כנציג שנדרדי של "אוחינו אנשי גאלתנו בני העליה השניה", לחתיימה, המתנצלת על כך, שהסיפור, שנאחז בגורלו של קומר, עקף, למעשה, את סיפורה האמתי של העליה השניה שהוא סיפור "אוחינו אנשי גאלתנו שבכינרת ובמרחבה, שבעין גנים ושבאום גוני הדיא דגניה", אלה שיצאו לעבודתם בשירות ובגנים ונאחזו בה (עמ' 607) ואוטם אין יצחק מייצג כלל.

ברור, שעגנון עצמו נקלע בעגין זה ל��שי, שבא לידי ביטוי הן בכתיבת האפילוג הרמונייסטי המצו依 עתה בידינו והן בהבטחה המפורשת ל佗ות את תමול שלושים' בroman המשך בשם 'חילkt השדה', שנушתה לחתיימה הפורמלית של הספר. הבטחה זו, כמו ההבטחה להשלים את מעשה הירש ומנה בסיפור פשוט, בroman המשך שיגולל את פרשיותם היהם של בלומה נאכט וגצל שטין, היא מסווג ההבטחות, שאין מתקיימות בדרך כלל ושואלי גם אין כוונה לקימן. חסידיו של עגנון ציפו לשוזא להופעת 'חילkt השדה' (דב סדן אפיילו התרעם על עגנון בעת הופעת החטיבות הראשונות של 'שירה' על שיקיע את כוותתו בסיפור אהבים של הרבט והאחות ה'מופקרת' תחת שיקיעו אותם בהשלמת רומן דגניה וכינרת המובטחת). מכל מקום, הבטחו של עגנון העגינה על מודעתו לבעה שבהתחבטו המברקרים ושם היא שותף בעצמו להתייחס על הבהיר בקומר וביפויו כבמרכו רומן העליה השניה שלו. יתכן שהבטחה כמו גם האפילוג המושמט העידן על פיצול מסויים באורח מחשבתו ויצירתו של הספר, אשר, לדברי גרשון שקד, היה, מחד גיסא, מכך "הערכה אל האידאים של העליה השניה ותונעת העבודה", אך חש, מאידך גיסא, כי אכן לא יכול להעמיד את האידאים הללו בהתמחשות ההיסטורית במרכו יצירה גדולה שלו, ובוצרק "העדיף — את השיקול האמנותי — על השיקול האידאי" (שקד 1971: 215). אם כי יש מקום גם לבריקת האפשרות ההפוכה, שלא מדובר כאן בפיצול אמתי אלא בפיצול טקטיד-ארוני. עגנון לא קיבל מעולם, אף לא בימי העליה השניה עצמה,

את הרימוי העצמי של אותה עלייה כפי שהשתקף בספרות ובחחים הצבוריים, ובמיוחד נעשה דימוי זה החשור בעיניו מסוף שנות העשרים ואילך (תקופת העבודה על 'תمول שלושים'), שעה שנעשה לנשך פוליטי ובי-עצמה בידי תנועת העבודה הציונית במאבקה על hegemonia ביישוב הארץ ישראלי; נשך שבאמצעותו נערכה דה-לגייטימציה הציונית הן של 'ציונות הכלכלית', שוויתה עם העלייה הראשונה ועם 'מושבות הברון' והן של הציונות הריביזיונית, שלא היה לה חלק בעלייה השנייה, ובכך, כביכול, ניכרה תלייתה מן האגדה, מן העבודה החלוצית, מן הנכונות להקריב קרבנות אמת על כיבוש העבודה והארמה בארץ ישראל, בעודו היא תובעת גבורה מדרומה וקרבנות הירואים במאבק פוליטי וצבאי ששעטו עדין לא הגעה. יתרון, שעגנון נפנף את הבטחת 'חילkt השדה' שלו לעניין קוראו כדי להחל בהם ולומר להם כי הוא מיטיב לדעת, שביעיניהם רומן 'תمول שלושים' איננו הרומן האמיתי של העלייה השנייה. באויה שעא ביקש גם להבהיר להם כי אי התאמה זו של הרומן שלו לציפיות הסטרואוטיפיות מرومן העלייה השנייה הוא בדיקת הדבר שאלוי התכוון, והסתיר לא יהליק' במקורה מן המוקד של דגניה ומרוחביה למוקד של יצחק קומר ובכל ומאה שערם, וכן שהיסטט זה לא היה מנוגד להכרעות אידיאות, שהוכנו, כביכול, בפניו שיקולים אסתטיטים, אלא הוא היה מכוון על ידי כוונות אידיאות וסתטיטות מקבילות, משלימות זו את זו, אמן מסובכות, ומשותן כך דזוקא בו גלים עיקר המסר ההיסטורי של הסיפור.

לא נוכל לדעת בזוראות מה היו מחשבותיו וכוונותיו האישיות' של עגנון בעגין זה. עם זאת יכולים אנו לדעת בזוראות על פי עדותם הבורווה של הטקסט עצמו, שהסתירה בין התקופה' המתחארת 'בתמול שלושים' לבין הגיבור האמור לייצגה משלבתה היטוב ב'ישטה', שהיא תשתית המعرفת האמנותית המופעלת בסיפור. שיטה זו מתגללה בדריכים שונים בכל פן שביפויו, אבל בפן הזוהה ה'ז'אנרית' שלו היא מתגללה בכל חיקפה ובבהירות יתר. הן נוכחנו, כי כל אחד ממרכיבי הזוהות הזאת עומד בסימן נורמה וشبירתה. בroman פסיקולוגי טרגי, נאמר, מותח עגנון בתمول שלושים' את התבנית הטוגנית עד לסק' פקעה בהרכיבו אותה על גיבור עזום' כ' יצחק קומר, שספק אם יכול הוא לשאת את משא הטרוגיות, הפעלה של התבנית עומדת אפוא על קביעת נורמה וערעורה בעת ובעונה אחת. כאפולוג, המושט את משל' בעלי החיים, יוצר 'תمول שלושים', כמו סייריו של קפקא, משל שאין לו נמשל ברור או שיש לו נמשלים אחרדים כאלו לא היו עולמים בקנה אחר. גם כאן מוצבת תבנית המיעדרת לשכירה או לערוור. והוא הדבר הקורה גם בroman ההיסטורי הרояי, שחווותיהם ומשמעותם מודגמות על ידי גיבור שאינו 'אופייני' לתקופה ושהינו מייצג את המפעל. גם התבנית של הרומן ההיסטורי

מוצבת אפוא על מנת שתתעורר ותשבור. הסתירה הפנימית אופיינית לפני זה, לכל אחד מדפסי-האם היזנרים המציגים למאטיקס הרומנסטייה הכללת של 'תמלול שלשום'; ועל Achth כמה וכמה שהוא אופיינית לדפסי האם הללו בהצטראותם זה זה בבחינה מין לשאינו מין. שוב עליה השאלה אם סתרה זו מקורה בעיקרון סתירתי, דקונסטרוקציוני השולט ברומן על כל היבתו או שמקור הסתירה בחתירה עמוקה ומתחילה לטנתה של הערכות ועמדות מגוונות; סינתזה מורכבה ומסובכת, שאופיינית לא הוגדרו עדין. בעודו לא פsie, אפשרות לנסתה להשיב על שאלה זו, ניתן, כמובן, לקבוע כי ברובם האמנות של היצירה מתפקדת הסתירה הנדונה תפקיד מלא ואפקטיבי. עגנון 'עובד' באמצעותה. הוא אינו מניה לה שתחדר שטח של פרודוקטים, שניגודיהם הפנימיים מהותיים משליהם עליהם שיתוך, אלא הוא מפיק מן הניגודים הפנימיים הללו את הדינמיות המתניתעה את הסיפור והמתפתחת את 'הגין המעשים' (או 'שכל המעשים') שלו, שהוא תמצית הגות.

בין כה וכלה, ברווז, כי הייתה לעגנון כוונה להעמיד בסיפור מעיך מסוען המבוסס על מוסכםותיו של הרומן ההיסטורי. כדי לשבור נורמה צריך, תחילתה, רק לעובדות, למעשים ולהתהליכים אלא בעיקר לערכם, לחשבותם. ההיסטוריה אינה רצף של הווית אלא היא בראש ובראשונה מסכת עובדות ותהליכיים שהתחוללו בפועל ב嚷וד זמן מסויים. היא בראש ובראשונה מסכת של הנחות. ויכוחים, מושגים, טענות, השערות, דמיונות, 'סיפורים' (נרטיבים), המתיחסים לא רק לעובדות, למעשים ולהתהליכים אלא בעיקר לערכם, לחשבותם, ההיסטוריה אינה רצף של הווית לא רק 'עסוק בה' אלא הוא גם חלק منها, חלק מן השיח ומשום כך הרומן לא רק מפרק את עצמו, מגיע למסקנות, פותח את סיכון הדיאלקטי המוכיח עצמו, מפרק את הערכות ההיסטוריות ובאמצעותם הוא יוצר לבדיקה נוספת. לצד האנשים הנחותם במבנה ההיסטורית ובאמצעותם נבונות היפותזות, בורא קונסטרוקציות מושגיות, קובע הנחות מטה-היסטוריה, נבונות ומוותעות — זאת גם במקומות בו הוא נמנע משילוב הכללות פרשניות וחוותלניות. הוא מעלה נגד עניינו את עולמה של העלייה הקונבנציות הוא סיפורו ההיסטורי המובהק ביותר של עגנון, המשוחרר את מיטב הקונבנציות של 'רומן התקופה' ההיסטורי. אמנם, עגנון יוצר כאן את דימוי התקופה על מנת שיקרע אותו לגזרים ויacha את הגזרים לדיוון חדש לא שיערו ההיסטוריונים לקעקע את פירושיו המקובלים או את דמותו השגרתית ולהציג תחתיהם פירושים או דמות אלטרנטיביים. אבל לשם כך חייב הוא ליצור במלא החיות והצבעוניות את הדימי, שבו עומד הוא לעשות, באמצעות יצחק קומר וסיפור גורלו הטרגי, מעשה דקונסטרוקציה גדול, ומן הצירוף הזה של הדימי החינוי והצבעוני ושל הדקונסטרוקציה המפוררת אותו, נוטلت ממנו את גונו הבHIRIM, משקיעה אותו בעכרוריות ובאי סדר, נולד הרומן כאנירה היסטורית מקורית, מפתיעה, מגירה ואפלו מועצת. שכן עגנון לא הסתפק כאן בהיסטוריות בסיסית מן הסוג שעליו דבר לוקאץ' ('הרומן ההיסטורי', 1955); הינו, היסטוריית המנicha את 'משמעות' התקופה נתון אובייקטיבי ועובדתי (המתווד המרקסיטי מספק נתון זה), אשר הסופר ממשו אמנהות על ידי מסירת חיויות הקיום של האנשים החיים אותו — מועצת ושלא מדרעת (ובעיקר שלא מדרעת). עניין לוקאץ' הרומן ההיסטורי הוא רומן המתאר אנשים המתקיימים בתחום הרצף ההיסטורי והחוויים אותו על פי

טיבו וגוניו הספרטניים ברגע המסיים במהלך ההפתחות הדיאלקטית שלו. אנשים אלה, הנחותם במבנה ההיסטורי, מאופיינים על ידי ונושאים אותה בתוכם. אפלו חכונותיהם האישיות ביותר 'ცבעות' בגין המוחך של הרוגע ההיסטורי שלתוכו נולדו ובו התפתחו. לשיא המשמעות ההיסטורית שלהם מונעים מהם בעת שהרגע ההיסטורי מעמיד בפניים בקשר גROLות או קטנות, גROLות או גום יומיומיות, המחייבות אותם בבחירה (גם חמיקה מבחרה היא בחירה, וגם מהרלו הוא מעשה). כמובן, כל הנחותם האלה קיימים בבחירה גם בתמול שלושים.' הגיבורים חיים בוחך זמני. רובם מודעים למוחות ההיסטורית היהודית של זמן זה, ואפלו אלה שאינם מודעים לה (לרבות הכלב בלבד, שהוא כלב 'היסטוריה' לגמרי) חיים אותה חיים אינטואיטיביים.

אבל עגנון כתוב את הרומן גם כסיפור ההיסטורי במובן אחר, אשר לפיו 'משמעות' התקופה אינה ברורה כלל, ובעיקר אין קשר בלעדיה בין אמת עובדותו לבין ההיסטוריה אינה כאן רק מסכת עובדות ותהליכיים עובדותו תחתיה. ההיסטוריה אינה בכאן רק מסכת של הנחות. ויכוחים, מושגים, טענות, השערות, דמיונות, 'סיפורים' (נרטיבים), המתיחסים לא רק לעובדות, למעשים ולהתהליכים אלא בעיקר לערכם, לחשבותם, ההיסטוריה אינה רצף של הווית אלא היא בראש ובראשונה מסכת עובדות ותהליכיים ומשום כך הרומן לא רק 'עסוק בה' אלא הוא גם חלק منها, חלק מן השיח הדיאלקטי המוכיח עצמו, מפרק את עצמו, מגיע למסקנות, פותח את סיכון התקופה נספה. לצד האנשים הנחותם במבנה ההיסטורית ובאמצעותם נבונות היפותזות, בורא קונסטרוקציות מושגיות, קובע הנחות מטה-היסטוריה, נבונות ומוותעות — זאת גם במקומות בו הוא נמנע משילוב הכללות פרשניות והחוותלניות. הוא מעלה נגד עניינו את עולמה של העלייה הקונבנציות של 'רומן התקופה' ההיסטורי. אמנם, עגנון יוצר כאן את דימוי התקופה על מנת שיקרע אותו לגזרים ויacha את הגזרים לדיוון חדש לא שיערו ההיסטוריונים לקעקע את פירושיו המקובלים או את דמותו השגרתית ולהציג תחתיהם פירושים או דמות אלטרנטיביים. אבל לשם כך חייב הוא ליצור במלא החיות והצבעוניות את הדימי, שבו עומד הוא לעשות, באמצעות יצחק קומר וסיפור גורלו הטרגי, מעשה דקונסטרוקציה גדול, ומן הצירוף הזה של הדימי החינוי והצבעוני ושל הדקונסטרוקציה המפוררת אותו, נוטلت ממנו את גונו הבHIRIM, משקעה אותו וללאן.

כך בתמול שלושים' הזיקה להיסטוריה אינה גלומה אך ורק בעובדה שיצחק קומר ובקל חיים בעולם ההיסטורי מוגדר ואך לא בשפע האינפורמציה ההיסטורית ששיתק עגנון בפרקם רבים של הספר, הן אלה המהארים את קומר ובלק והן אלה שאינם מתיחסים ישירות לשני הגיבורים הראשיים. הזיקה להיסטוריה מגולמת בראש ובראשונה בתהיה — הן באמצעות הגיבורים והן بعد הפריזמה של התיאורים ההיסטוריים ה'פנורמיים' — על דבר טיבו ומשמעותו של הזמן

ההיסטוריה כפי שהוא מגולם בתקופה המתווארת. עגנון שואל את עצמו מה 'באמת' היה טוביה של יתקופת' העליה השנייה הן מבחינת חווית החיים של אלה שנולדו בה חלק והן כחולים בשלשלת של התפתחות לאומית-היסטוריה עצותית ('אחינו אנשי גאלתנו'); חולייה, שכואה או חולשתה ניכרות באחיזתה בחוליות בעלי שבאו לאחריה קשירה עם העליה הראשונה והישוב הישן), וכן באחיזתה של פסיקולגי טרגי, ובהשפעתה עליהם לכל אורך השלשלת עד להוויה האומי, שבו נכתבת ההיסטוריה שלם קובעות את התשתית המושגית של הפן ההיסטורי בסיפור ובBITS מערצת תרומה מכרעת לקביעת המשמעות של הספר בכללו ולBITS מערצת העיכול, של האינפורמציה ההיסטורית המובלעת בו. אינפורמציה זו כשלעצמה עדין אינה בבחינת משמעות כפי שכבר נאמר (בקשר לזיהויו המוטעה של הרומן כבדון תיעודי), לא החומרים הם הקובעים את צורת התבנית אלא התבנית היא הקובעת אילו חומרים ייקלטו לתוכה ומה צורה הם יקלטו בה. לא הפרטים ההיסטוריים המדוריים מודר ששלעצמם הם הקובעים את המשמעות ההיסטורית של תmol שלשות, אלא התבנית שקבעה חומרים אלה ופלטה חומרים אחרים, לא פחות 'חשיבות' מהם, לכארה, היא המכירה בקביעת אותה משמעות. מבנית זו היא שהכרעה בעדר העמדת ספרו של יצחק קומור כМОול ההיסטורי הבסיסי של פיו עליינו להבין גם את משמעות תקופתו של קומור. מושם כך פلتה התבנית זו את החומרים ההיסטוריים, שהיו יכולים להיחשב למובהקים ביוור והכוורים בירמן תקופה, העוסק בעליה השנייה: פרשת יסוד ההתיישבות השיתופית בדגניה ובכינרת, המאבקים האידאולוגיים והפוליטיים בתחום העלייה השנייה, פרשת התגבשותו של 'השומר' וכו'. תחת זאת קלטה התבנית חומרים, שאננס מקורסים באורה או מובהק במושג העלייה השנייה, כגון הוויי ירושלים החרדית שבתוך החומות ושמוחצת להן, תולדותיהם של אומנים יהודים בירושלים במחלוקת החומות ושמוחצת להן, תולדותיהם של אומנים יהודים בירושלים במקביל ממציאות היסטורית מסוימת, כמו ש庆幸ה אפשרי במסגרת של הבנתו כפרק ממציאות היסטורית חר-פערמיט. כך, ניתן לומר, בחור עגנון להעמיד את זהות נסיבות היסטוריות חר-פערמיט. אשר כאילו אין יכול להתקיים, או הזיאנית של תmol שלשות' על שילוש, אשר כאילו אין יכול להתקיים. כאן שקיומו יהיה בהכרח נודע יציבות, צפויቢ הרף להתומות או להתרוקות. כאן המקור לחלק ניכר מן הקשיים שהעמיד הרומן בפניו קוראי. אבל כאן גם הרקע לאתגר הפרשני העיקרי העיקרי שמעמיד הרומן בפניו אותם קוראים. עגנון בחר בציורו ובפרקט אמתות מקובלות על פיהן.

בכל מקרה, התבנית הזיאנית של הרומן ההיסטורי בעל הגוון האידאי. הפולמוסי היא בבחינת שותף מלא בקביעת הזהות הזיאנית של תmol שלשות. השפעתה ניכרת בעיצוב הסגןון, המבנה, התיאור וההגות ברומן כולם. היא זו שקבעה, כאמור, את הכותרת 'תmol שלשות' עצמה. אמנם, תואניה והדגשיה מצטרפים לתוואים ולהדגשים של התבניות הזיאניות האחרות, ויוצרים יחד עם

תרשים רומנטיזינגנטי מסובך ומורכב ביותר; שכן בעוד שהתבנית של הרומן הפסיכולוגי הטרגי וו של האפולוג ניתנתה להלחמה במאמצים מוסמיים והתבנית של הרומן הפסיכולוגי הטרגי וו של ירומן התקופה' ההיסטוריה ניתנתה למיוזג ללא מאיצים רבים (מיוזג כזה יעמיד את הגיבור הטרגי בין השאר כקרבנה של תקופה או כמו שהקונפליקטים המהותיים שבמצב ההיסטורי מסוים התפתחו בו לקובנילקט איש-פנימי טרגי), הרי החותם המשולש המחבר רומן פסיקולגי טרגי, אפולוג ורומן היסטורי לא במחורה ייקשר, ודומה שעד ל'תmol שלשות' כלל לא עשה בספרות ניסיון לקשורו. האפולוג והסיפור ההיסטורי כשלעצמם עשויים להתאחד במידה, שפרשה ההיסטורית מסוימת מתפרשת כאילוסטרציה של כל אוניברסלי בעל משמעות מוסרית הנימנת לסייעם דידקט. כך יכול ג'ורג' אורוול לספר את סיפור המהפהחה הבולשביקית כדוגמה לנטייה האוניברסלית של הערים האנושית לחדור לכל מערכ כוחני ולהשתלט עליו, אפילו בשעה שהמערך הופעל מלכתחילה מתוך כמיה לחירות ולצדקה. ב'מטען גוליבר' סוכמה בין השאר פרשת הסוככים בין אנגליה וצורתה במהלך המלחץ המוחץת השנייה של המאה השבע-עשרה ואילו ב'סוטחי' סוכמו תולדות עם ישראל בגלותו. אולם המיזוג של האפולוג עם הסיפור ההיסטורי מחייב דילול מרוחיקlect כת שחשגו בשעה שמצויר אל שני אלה פערם של חי' גיבורי. מושם כך קשה כל כך להשיגו בתוכן האנושי המוחשי והחרדי גם הרומן הפסיכולוגי הטרגי, המחייב דוקא עיבוי התוכן האנושי המוחשי של חי' הגיבורים. לעומת זאת, המיזוג של האפולוג עם הרומן הפסיכולוגי הטרגי אפשרי רק במידה שימושות ניסיון החים הטרגי מתרפתה במוניים כוללים, אוניברסיטיטיים, העשויים לעלות בקנה אחד עם הקונצפטואליות המורכלת והאוניברסלית של המשל. אבל מיזוג כזה נעשה בעיתוי ביחס לאשר מצטרף אליו הרומן ההיסטורי, התובע דוקא קונקרטיזציה ההיסטורית של ניסיון החים הטרגי, הבנתו כפרק ממציאות היסטורית מסוימת, כמו ש庆幸ה אפשרי במסגרת של נסיבות היסטוריות חר-פערמיט. כך, ניתן לומר, בחור עגנון להעמיד את זהות הזיאנית של תmol שלשות' על שילוש, אשר כאילו אין יכול להתקיים. כאן שקיומו יהיה בהכרח נודע יציבות, צפויቢ הרף להתומות או להתרוקות. כאן המקור לחלק ניכר מן הקשיים שהעמיד הרומן בפניו קוראי. אבל כאן גם הרקע לאתגר הפרשני העיקרי העיקרי שמעמיד הרומן בפניו אותם קוראים. עגנון בחר בציורו הנайл ורויי הניגודים הפנימיים מושם שדווקא באמצעות נתן היה לו לומר ב'תmol שלשות' מה שהתקבש לו שייאמר בו. עם זאת הוא גם השכיל בכוחו של תמרון אמוני מפליא שלא להניח לצירוף להתומות או להחפוץ מתוכו על ידי ניגודי הפנימיים. עם כל הטרוגניות ואפילו המוזות שב'תmol שלשות' מעלה בנו הספרו, בסופו של דבר, רושם של 'אחדות מוחשבת', כפי שקבע קורצוויל

כבר ב-1946, ורשות זה הוא أولי הגדולה והמרתקת ביחידות תובעות הפיענות, שבוצותן מטעילה אותנו בעית המשמעות של הרומן הגדול כבר יותר מחמשים שנה.

7

פתחון בעית המשמעות של 'תמלול שלושם' כרך במדיה מרובה לימודי המשתמע מן המורכבות והמגוות היזנרטית של הרומן. כמובן, לא כל הקשיים שבטיופר הם תלויי הזוחות היזנרטית, וربים מהם לא יוסרו גם כאשר תובנה לאשרון התערובת היזנרטית שיציר עגנון ב'תמלול שלושם', סיבותיה ומטרותיה. עם זאת, הבנה מלאה של מהות הסוגיות של הטיפוף תקבע מסגרת, שבתוכה מתאפשר הארחה מלאה יותר של כל הבעיות האחרות. מיקומה של הזוחות היזנרטית במערכת הסמנטיבית ההיררכית של הטיפוף מעניק לה מעמד של קידימות במהלך הפרשני המתבקש. בירורה אפשרי בירורו נאות גם של עניינים שהם בבחינת נדבכים המונחים על גביה. אי בירורה יגרום לליקויים בלתי נמנעים הכוללת ראוי, כמו רומן היזנרטית או הריב-אגפת, שדורב בה, שנפתח דוקא בדיון בתבנית החתדיינרית של הרומן ההיסטורי ולא באלו של הרומן הפסיכולוגי הטרגי ושל האפלולוג, שהן המרכיבים העיקריים של עניינים אלה, שיחסו לו הבסיס. בדיון היזנרטית או הריב-אגפת, העטם אמן שלא מתחזק מודעות מספקת לאספקט היזנרטית שנדונו. הטעם להעדרה טקנית זו של הפתיחה בדיון ברומן ההיסטורי דוקא הוא כפוף.ראשית, הדיון בזהותו היסטורית של 'תמלול שלושם' כפתח לחידת המשמעות' שלו, היזנרט עד כה, כפי שראיתנו, בגלל היעדר ההכרעה בביטחון בעניין הייזוגיות היזנרטית של הרומן. מילא, רב הסיכוי שבמהלכו של דיון כזה תופענה תגילות וחובנות חדשות, שהייתה בהן כדי לסייע בפריצת כמה מבויים שתומים, שהפרשנות של 'תמלול שלושם' עומדת בפניהם מזה זמן רב ללא התקדמות של ממש. כאמור, החוקרים שנחחו בשנים האחרונות בבדיקה הויקות והמקורות ההיסטוריים של הטיפוף חשו באפשרויות הגלומות דוקא בMagnitude ההיסטורי המוזנת, אלא שתוחחותם עדרין לא עברה תהליך של גיבוש קוונצפטואלי ומילא לא העבריה אותן מחחומי המחקר השירוטי (האנקלאר) אל תחום הפרשנות, ככלומר, מהכנת החומר לפישן למילוי התפקיד הפרשני עצמו. שנית, הפתיחה שבדיוון ב'תמלול שלושם' כרומן היסטורי מתבקשת, כמו רומן, מן המשתמע מבירורו האנגנס' של היצירה.

כל הידע לנו על חיליך הייזוגיות הממושך והקשה של 'תמלול שלושם' הן

ממחקרים של שרה הָגֶר הָן מקורות אחרים, מלבד על כך, שבתהליך זה קרמה היזנרטות בתבנית האפלוגית להיזנרטות בתבנית הרומן הפסיכולוגי הטרגי, ושתי אלה קדרמו להיזנרטות בתבנית הרומן ההיסטורי. שלוש התבניות צפו ועלו בזו אחר זו וברוחה זמן ניכרים. ועובדת זו מסבירה, לפחות באורח חלקי, את ההתmeshות הכלתית וגילתה של מעשה כתיבת 'תמלול שלושם', את ההפסכות הארכוטיות שהחלו בו (תווך מהלך העבודה על 'תמלול שלושם' נכתבו, בין השאר, 'סיפור פשוט', 'אורח נתה לתlon', 'סיפורו' בשובה ונחתה' וربים מפרקיו בספר המעשימים'), עגנון גישש באיטיות אחר ההרכבה המסובכת שהתקבשה לו עד שהצליח להתיק את האמלאנט הרומנטיסטי המורכב והמרהיב הנתן פנינו.

כאמור, בתחילת הרעיון בדבר כתיבת סיפור אפלוגי על דבר הכלב היישולמי. הרעיון הופיע כבר ב-1926, כشنיטים אחורי חווותו של עגנון לארכ ישראל משה היו המושחת בגרמניה, ובעוורו מחשש בקדחתנות דרכים לרענן יצירתו וכן נושאים לטיפורים בעלי רקע ארץ ישראלי (כגון 'השנים הטובות'). ביחסו דרשו היה לו בשלב זה וושא לטיפוף ארץ ישראלי 'אדול'; אמן, המכונה המסתורתי של האפלוג (למן 'קאנדייד' ועד 'לחמות בעלי החיים'). בשליה 1926 דיווח הטופר לש"ז שוקן כי הוא "עסוק בספר גדור המתאר את חי הארץ לפני שמוונה-עשרה שנה. שם הספר "תובל קין" נזכר ב'תמלול שלושם' כאחד מאבי-אבותיו (עגנון-שוקן 1991: 194). תובל קין נזכר ב'תמלול שלושם' כמשמעותו' משוריר פועל של בלק, מי שהיה מנהיג כת של כלבים בירושלים ומושל בכיפה 'משער יפו' עד לרוחוב מוכרי ירקות שבקרה השוק העליון', והוא עסוק באמונה בצורכי ציבור ומנקה את ירושלים מזוהמתן [של הבריות, ד"מ] ומפקח בלילה על יוושה" (תובל שלושם: 470); הינו, תובל קין היה גילום כלבי-אלגוריא של 'שומר' החומות', נטור-יקרתא. אין אנו יודעים אם כזה היה גם בשעה שהגה בו עגנון בשנת 1926. מכל מקום, באותו שלב היה הכלב לא מאבותיו של בלק אלא בן ומונ. הכרונולוגיה שמצויר עגנון במכחטו ('לפניהם שמונה-עשרה שנה') מכוונת אותו בדיק לשנת 1908, היא שנת ראשית ההתרחשויות של 'תמלול שלושם'.

סיפורו 'תובל קין', הגרעין הראשון של 'תמלול שלושם' לא הושלם ואולי גם לא נכתב כלל ולא יצא מגדר מחשבה ותכנית (בארכינו של עגנון לא נמצא פרגמנט בשם זה). עגנון שקע באותה תקופה בעריכת כתבי הישנים לדפוס בהדורה חדשה, מהדרונה כולה ראשונה נבלע בעבודה על סיפורו סיפורי. ובשנת 1927, במהלך הכהנה של אותה מהדרונה נבלע בעבודה על סיפור גדול אחר, הלא הוא 'הכנסת כליה' בנוסחו המורחב. מימוש פרויקטים יצירתיים אחרים, ומה-גם במקרה שנעדרו להיות רוחבי-היקף באורח יחסי, נדרה. מכל מקום, עם השלמת מהדרות

הכתבבים, שכלה כבר גם את 'הכנסת כליה' המורחוב, חזר הסופר אל התחכנית האפולוגית-הכלבית' שלו. בשנת 1931, זמן לא רב לפני נסיעתו לגרמניה לשם פיקוח על הדפסת ארבעת הכרכים של סיפורי המקובצים, ריווח לשוקן שהוא עסק מחדש בסיפור גדור מלחי' ירושלים לפני עשרים שנה" (שם: 270), ובאותה שנה אף פרסם פרק מסיפור זה בשם "ר' גוונם יקום פורקן"; פרק, שהיה שיך ביסודו למסכת האפולוג 'הכלבי' על הרוחבתו ההיסטורית.

בשלב זה החלה להתגבש התבנית הייאנרית השנייה. במאי 1931 כתב עגנון לשוקן כי מצוים בידיו שני סיפורים, שם אחד הוא "הכלבי" ואילו השני קריין "תחליה וסוף" והוא "כען המשך של אותו מעשה", ככלומר, שלמעשה הכלב קשורין זה בזה עלייתית, כמו כן בדורו, שהראשון שביהם היה סיפור אפולוגי ואילו השני היה סיפור אנושי-פסיכולוגי-טרגי. על כך מלמדת הכותרת "תחליה וסוף", המצטבעה על הכוונה לפתח עלילה המוליכה לקראת 'סוף' תרתי משמע — סופו של סיפור ומותו של גיבור הסיפור. העלילה הייתה אמורה לעבור מהתחלה אל אותו סוף עגום וכנראה לא צפוי בבחינת מעבר מהצלה למפלות, או ממצב מאוזן למצב שאין בו איון וסופו חורבן. בשנים 1934 ו-1935 פרסם עגנון פרקים מתוך אותם שני סיפורים. הראשון שביהם, "תחליה של יצחק", היה, ללא ספק, פרק ההתחלה שאחריו צריך היה לבוא גם פרק 'הסוף', אלא שהמחבר ראה צורך לשלב בין שני הפרקים גם את פרק "בלק" (1935), שהרי לללא הצגת הכלב ומאוועתו לא היה סופי של יצחק מתחבר, שכן כבר בשלב זה המפגש עם בלק הוא שהתנייע את התהילה שהביא לחורבונו של הגיבור. כל שango יכולם ללמדור מן הפרק "תחליה של יצחק", כפי שנתפרסם ב-1934 הוא שבעת כתיבתו עמד הטיפור האנושי (לעומת האפולוג 'הכלבי') על הפרדיגמה הטריגית, המחברת תחליה (הצלחה) עם סוף (כישלון). הדבר ניכר בבירור הן בנקודת הפתיחה של הסיפור: "יצחק קומר לא היה צבע מתחילה. אף הוא עלה לארץ ישראל מתוך אהבה דמומה וחולמת על שודות בר וגפן וזית" (עגנון: 1934: 21) והן בנקודות הפתיחה של פרק "בלק", שבה, ניתן לומר, מתחיל ה'סוף' של יצחק, הלווא היא נקודת הפגישה בין קומר לבלק בשכונות רחובות וכתיבת המלילים "בלב משוגע" על ערוו ("בלק", שבה, ניתן לומר, מתחיל ה'סוף' של יצחק, הלווא היא נקודת הפגישה בין קומר לבלק בשכונות רחובות וכתיבת המלילים "בלב משוגע" על ערוו (עגנון: 1935: 11). המשפט הראשון של הסיפור כבר הוא נועד להבליט את הפער התרבותי בין תחילתו של יצחק וסופה, והפרק הראשון כולם התמקד דזוקא בתיאור 'הצלחתו' ורוחוחו של קומר שלא מצא את מקומו בעבדות האדמה במושבות (פרשה זו מתוארת בכמה משפטים בלבד) אבל מצא "מלאה-מלוכה" בצעבודה.

עגנון נמנע, מכל מקום, מפרסום הפרק על 'סופי' של יצחק, משום שעטן

פרסום שני הפרקים על תחילתו של יצחק ועל בלק, התברר לו, שהחומר שבידו מחיב הרוחבה ובתי כרי רומן ואיחוי של שני הספרים הנפרדים, האפולוג והסיפור התרבותי בMSGתו המלוכרט של אותו רומן. עם פרסום "תחלתו של יצחק" כתוב לפניו העורך של ספר השנה של ארץ ישראל לשנת תרצ"ד, שבו נדפס הסיפור כי לאחר שקרא את הסיפור בהגהה בא למסקנה, שיש לפחות אותו כ'פרק מرومן' או 'פרק ראשון של רומן', דבר שייהיה בו כדי לאון אל שני הספרים כאלו יומן של ארט ושל כלבי' (שם). מאלפת היא ה'העבודה שהצ'יון ה'יאנרי' רומן' מופיע רק עם הולדת התכנית של צירוף סיפור האדם וסיפור הכלב, שעוצבו קודם לכך לא כרומן אלא כנובלות — נובלות אפולוגיות ונובלות טרגיות. ה'צירוף' יוצר אפשרות זו בעיקר על ידי הרוחבתה הסופור הטרגיה על יצחק, כפי שהוא יכולם ללמדוד מפרק 'תמול של שלושים' שראו אור בתרצ"ה ("שמונה פרקים מחיו של אדם אחד") ובתרצ"ו ("יומי אחד"). שני הפרוסמים מהווים את הפרקים כ-כא וכ-כדר בספר השני של הרומן. לאחר מכן פותח והוורח האפולוג, שפרקם נספחים מתוכו ראו אור ב-1941 ('ערוו של בלק'), ואולם המתכוונת הרומנסטיית עדין הייתה חסירה מרכיב מכרייע בחשיבותו, וזה לא הופיע, כמובן, אלא לאחר השלמת 'אורות נתה ללוון', ב-1938 (הפנייה לכתיבת רומן והקטעה, כמובן, את רצף העבורה על סיפורו הגרדי על ירושלים' (שוקן-עגנון: 306) ואולי גם לאחר פריצת מלחמת העולם ב-1939 וכינסתה למלוא תנועתה המחרידיה ב-1940. קרובה לוודאי שזימון כרונולוגי זה לא היה מקרי, שהרי המרכיב החסר, שנוסף עתה היה המרכיב ההיסטוריidi, הממלא תפקיד גם בזוהות ה'יאנרית' של 'אורות נתה ללוון'. קשה שלא לראות את תפקיד מרכיבים גם בזוהות ה'יאנרית' של 'אורות נתה ללוון'. קשה שלא לראות את הקשר שבין התעורורות הזיקה למרכיב זה לבין המאורעות שהתרחשו בסוף שנים השלישיות וכראשית שנים הארבעים. אמן, مكان ועד להנחותו של אנדר, ש'תמול של שלושים' משקף בעקיפין את תגובתו של עגנון על השואה (באנדר: 1967; בראשי: 1991-1992, ב: 305-306) וחוקה הדרן. קיימים טעמים כבדי-משקל לדחיתת השערה זו והשלכותיה הפרשניות. הטרגדיה של יצחק ומותו הנראת חסרה היו חלק מכוננותיו היצירתית של עגנון מראשית שנים השולשים ואין תחולות בהם ממשמעות אנטרכווניסטיות. ומה, שהדין עם דין לאור שהגיב על השערתו של אנדר (במאמרו "האם כתוב עגנון על השואה?") וכן על טענותיהם של אחרים, שיחסו ממשמעות 'ושאתי' לצירויות עגנון שנכתבו בתוך מלחמת העולם השנייה, בטענות מואלצות', שלא ביטאו אלא את 'מצוקותיה של ביקורת עגנון לנוכח מיעוט תגובותיו של הספר הנערץ על אירועי השואה בעצם

"התרחשותם" כמו גם את טעומם העקרוני של כל אלה שלא הבינו כי "התיחסות מאותרת, בהפרש שניים ניכר, אל המידי ואקטואלי" היא עיקר מעיקרי הפוואטיקה של עגנון (לאור 1995: 73). הפרכה זו של פרשנות מוטעית אין בה, כאמור, כדי להחליש את הזיקה שעננו עומדים כאן: היזקה בין המאורעות ההיסטוריים הגורליים של השנים 1939-1945 לעצם ההשתקעות של עגנון בשלב זה של עבודתו על 'תמלול שלושם', שלב ההרחבה הגדולה, הסיכום והגיבוש של הרמן, בהבלטת הממד ההיסטורי של הספר וביציקתו מחדש כרומן, שהוא בין השאר גם רומן היסטורי.

בשלב זה החל עגנון לחתים אל סייפו גם כאילו היה רומן של 'תקופה'. הדריך חיב שכמוהו מרחיק לכת של רבים מן הפרקים שכבר נכתבו. על טיבו של שכחוב זה אנו עומדים בבירור שעה שאנו משווים את משפט הפתיחה של "חילתו של יצחק" מ-1934 למשפט הפתיחה של הנוסח הסופי. לעומת:

ישראל לא היה צבע מתחילה. אף הוא עלה לארץ ישראלי מתוך אהבה דרומה וחולמת על שרות בר וגפן וזית. כנוה ברכה נראית לו ארץ ישראל ויושביה כברוכי אלוקים וכוי (עגנון 1934: 21).

כתב בנוסח 1945 :

כשר אחינו בני גואלינו בני העלייה השנייה יצחק קומר את ארץ
וأت מולדתו ואת עירו ועלה לארץ ישראל לבנות אותה מחורבנה
ולהיבנות ממנה. מיום שעמד יצחק חברנו על דעתו לא עבר עלי יום
שלא הגה בה. כנוה ברכה נראית לו הארץ ויושביה כברוכי אלוקים. וכוי
(תמלול שלושם: 7).

הבדלים מזדקרים לעין מיד ומעידים כמה עדים על התפנית שעבר הרמן. נוסח 1934 מושמע מפי מספר יודע כל ניטרלי, המכנה את הגיבור בשמו המלא ומציגו לפני הקורא כדדם שלא נועד להיות מה שנהייה, הינו, כפי שתחלתו לא הייתה כספו. לעומת זאת, הפתיחה בנוסח 1945 מושמעת מפי מספר שהוא נציגה של קבוצה אנושית היסטורית – קבוצת בני העלייה השנייה – והוא מדבר על " יצחק חברנו" באינטימיות מסוימת, בעל אחד מבני הקבוצה. בנוסח 1934 מזכירים געגועיו של הגיבור לא בארץ ישראל כשלעצמה, כהויה היסטורית ולאומית, אלא בארץ ישראל כנוה ברכה חקלאי אידילי, *C-locus amoenus* שופע פרין ושלווה, שיצחק חולם עלי מותך "אהבה דרומה". לא במקרה מתארגת פסגת הפתיחה בנוסח 1934 סביב אינטרקטטיבים מותך השירה הציונית המוקדמת של בייליק המקינה דמיו של ארץ ישראל פרוינית ("שדות

בר, נחלת אבות, ומרחב ודרכו"), המחזירה לאדם מישראל חווית 'בשרה', משקיעה אותו בבר, בשיכולים, בשפעת גבעולים (אצל עגנון: "כל השודות מעוטפות בתכואה") ומעמידה אותו כאחד מאוחם "ברוכי אלה שאננים מפחד בניהם יתעורר", איכרי אמות העולם בנאות הברכה של כפריהם. ההדגש הכספי אין בה, כאמור, כדי להחליש את הזיקה שעננו עומדים כאן: היזקה בין החקלאי מצויג גם בפסקת הפתיחה בנוסח 1945 אבל כאן מפני הוא את מקום הרכורה להדגש אחר, הוא ההדגש הציוני הгалוחי העקרוני, שמימושו אינם תלוי דוקא בהגשת חלומות ארקאדיים. כאן יצחק קומר הוא לא רק מי שהלום על התחדשות חיים על רקע אוטופיה חקלאית, אלא גם ובעיקר ציוני פעיל, המניה את ארצו מולדתו ועירו וועלה לארץ ישראל "לבנות אותה מחורבנה ולהיבנות ממנה" (חוקר כדי ציטוט הפזמון הידוע מתყון עגנון את העברית הקלוקלה שלו בעברית תקנית אין להיבנות ב... אלא להיבנות מ...). להיסט זה שההדגשה היה המשכים ברומן, כשיצחק ייוכח שעבודת האדמה אינה הדרך היחידה לבניית הארץ תוך היבנות ממנה; שכן חלק חשוב ביחסו של יצחק, כפי שיתברר בדיון אחר, לא היה, כמו שסביר יצחק עצמו, בזוניות העבודה האדרמה אלא דוקא בזוניות בנין הארץ באמצעות מלאכת הצבאות שבחר לעצמו – האפשרות להיעשות לבונה הארץ דוקא נפתחה בפניו בחלק השלייש של הספר והוא מהמייצ' אותו. מכל מקום, להבדל שההדגשה יש תוכאות הניכרות באורח בולט כבר בפסקת הפתיחה בנוסח 1934 נאמר: "אף הוא עלה לארץ יישראל מתוך אהבה דרומה" וכו'. ה'אף' אכן מושם במובן המקובל של גם, עוד, נוסף עוד, אלא במובן של תוספת דברים על נושא העניין והמאמר הקודם. כשם שנאמר על הلال בפרק אבות מה שנאמר בתוספת: "אף הוא ראה גולגולת אחת שצפה על פני המים", וכך שנאמר על בן גמלא ביוםא מה שנאמר ובחוספת: "אף הוא עשה מה מוכני לכיר" ועל היילני אמרו "אף היא עשתה טבלא של זחב", כן נאמר על יצחק קומר שהוא לא היה צבע מתחילה וכמו כן עלה לארץ יישראל מוחון חלומות להיות בה עובד אדמה. הדברים אינם באים לזרף את יצחק למישחו אחר שעשה כמותו אלא להציג את ההיגיון הפנימי שבמעשייו הוא. בנוסח 1945 הוחלף "אף" במילה 'כשהאר', המורה בבירור על כך שייצחק קומר עשה מעשה זומה לזה של אחיהם והפטוק בא לזרפו אליהם, אל "אהינו בני גואלינו בני העלייה השנייה". התמורה מבילתה את ההיסט במעטדו של יצחק, שהוא גיבור חי את גורל חייו האישיים, ונעשה עתה לנציג של קבוצה שלמה, לגיבור סינקופי, ככלומר, היסטורי. "יהודים משמעות זו למשפט הפתיחה קוראים אותם, וביחוד את הציורים היכלולים' והקלישאים שבהם, כאשר או לאו לגלוג של המספר, ובין שאין לנו קוראים אותם כך (וכשלעצמם) נטה אני

לחשוב, שהפרשנים הפריזו מאוד ביחסות כוונות אירוניות למשפטים, שאלוי הם מתייחסים דוקא ברכיניות ווטטות לחשיבותם של יצחק ושאר "אחינו בני גואלטנו"), אין בכך כדי לשנות את העיקר התמטי של הספר, כפי שהוא נקבע בפתחה החדשה: יצחק קומר וסיפור חייו הטרגי הם חלק מהוויה ההיסטורית ובתור ש캐לה הם מלמדים עליה ובמובן מסוים גם מייצגים אותה. בעצם משפט הפתיחה בנוסחת 1945 באים להציג את הספר בפני הקורא: עליך לקרוא את הספר המובא לפניו כסיפור של יחיד המיציג רבים, אף כי קריאה כזו קשה היא. אילו היה היה דבר קל לעשותו לא צריך היה להציג עלייה כבר במשפט הפתיחה של הרומן. וווקא מפני שהיא בלתי קלה ולכארורה היא פרודוקסלית צריך להזכיר עלייה ולהרגיש: יצחק קומר הוא אחד מאמינו, מ"שאר אחינו".

העמדה הנΚבעת בנוסחת מוצאת זו תינתן את אותותיה בכל מרחביה בספר. אימוצאה בשלב האחרון של גיבוש 'תمول של שלושים' חיב פיתוחים מרחיקי לכת בכל חלקו הרומי. על פייה הורחבה מאוד פרשת היפושי העבודה במושבות בחלק הראשון (שבה מתפקיד יצחק כנציג העלייה השניה בהתגשותה עם העלייה הראשונה). על פייה פרט עגנון את הפנורמה הרחבה של יפו הציונית בשלבייה הראשונה). פירושו רצויים להעדרותיה ההיסטורית של הביקורת, שעסקה בראש ובראשונה עם רוח הרעיון הרומי והפיגיש את יצחק עם אישים היסטוריים, עם עסקנים, סופרים ופקידיים. על פייה הורחב מאוד הרוקע של פרשת התקראותו של יצחק לבית ר' פיש במאה שערים, סופר סיפורו הייסוד של השכונה ותוואר ההוויי של שכונות ירושלמיות אחרות. על פייה נקבע הקשר בין יצחק קומר לר' יודיל מיהנסת כליה. בנוסחים המוקרים של הספר אין זכר לכך זה, אשר כלל לא עלה על דעת הספר בשנים שבחן עבר כמעט בעט ובעונה אחת הן על הנוסח המורחב של ספרו רבי יודיל ובנותיו והן על הספר הירושלמי, ששורשו נעוץ באפולוג הכלבי על חובל קין שנחפה לבלק. יתכן, שאפשרות הקישור נמצאה במחשבתנו של עגנון דוקא במהלך עבודתו על 'אורח נתה ללון', שבו יוצר היגיוריה-הספר הקבלה בין מצבו למתחאו ב'הכנסת כליה', שעה שהוא מביע צער, למשל, על כך שאין בידיו מתחתן קתנה ליתומיו של חנוך בעת פרדתו מהם לפני יציאתו משבוש: "מיישתי בכתורי בגדים וחשבתי בבני של אותו מלמד שבשירת האותיות שהכנסת כליה, שהיה עושים לטלית קטן כפתורים של כסף, ואם בא עני תולשין לו כפתחור ונוננן לו" ('אורח נתה ללון'); (425) ; אך מה שב'אורח' היה בבחינת הקבלת אגב נעשה ב'תمول של שלושים' כידוע לרשota אנלוגית רחבה, המקיפה לא רק את יצחק קומר (בחשואה לזקן-זקנו, רבי יודיל), אלא גם את אחיוו של יצחק, שמצוין במצב בנותיו של ר' יודיל קודם שנושעו על ידי נס האוצר, וכן את אחיו, הקורי יודיל, והוא מתקבל של החכם הירושלמי המשורר העני מ'הכנסת כליה', וכו'. הרשות הזו אינה דרישה אלא כדי

לקבוע את פרשת חייו של יצחק בפרשנויות ההיסטוריות עמוקה, לפרשנויות של דורות, המחריפה את ייצוגיותו של קומר כבן דורו הוא, הדור שבו צדיקותו של רבינו יודיל נחלפה באמונה הציונית של בני העליה השניה, ועליתו הארץ לשם עבודת ה' "על גבי מرمוי המשכלה" נחלפה בעבודת הארץ ובבנייהה בפועל, בשדה ובבניין.פרשנויות זו ולא היה מקום אלמלא עשה יצחק בשלב זה לגיבור ההיסטורי יציגי.

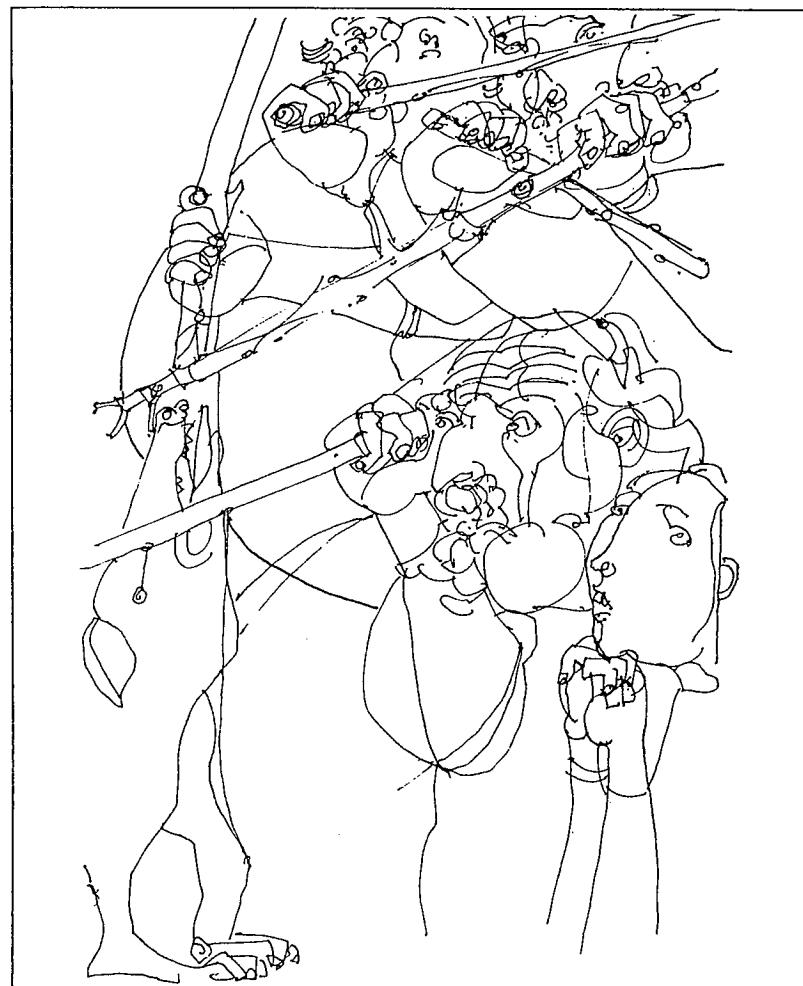
כלל עבודתו של עגנון על הרומן בשנות עיצומו האחרונות עמדה, כנראה, על הרחבת האפלולוג והרומן הפסיכולוגי הטרגי תוך התאמתם לתבנית הרומן ההיסטורי. בתוקף הרחבה זו כתוב עתה עגנון קטעים ארוכים שלא תוכנו קודם לכן (כגון מרובית פרקי החלק השלישי, כפי שבירה שרה הגור. החלק השלישי הוא, מבחינות רבות היסטורי) ביותר שבין ארבעת חלקיו הספר): אך גם רבות מן הפרשיות שכביר נכתבו נסח חדש. והוא הטעם לכך שהעינוי בפן ההיסטורי של 'תمول של שלושים' או התבוננות בחותם שטבעה תבנית הרומן ההיסטורי בזוהות הז'אנריה שלו צדיכים להעתק אוטנו קודם שנבאו לעסוק במשמעות ספרו הטרגי של יצחק ובמשמעות האפלולוג המת敷יס על הכלבל בלבד. העדרפה זו, כאמור, עומדת בנגדו להעדרותיה ההיסטורית של הביקורת, שעסקה בראש ובראשונה בזיקה בין ספרו יצחק לסיפור בלבד, ו록 אחר כך, אם בכלל — ומדובר לא בפירוט מספיק — ביחס שבין כל אחד משני אלה למספרו ההיסטורי על גורלה של העלייה השנייה. עתה עליינו ללכת בדרך הפוכה. טעמה העיקרי של הצעה זו אינו נועז באיזו העדרפה ערכית של תבנית הרומן ההיסטורי על פני התבוננות הז'אנריה האחירות. התקבעותה של תבנית זו בטום תחיליך ההתחווות של הרומן אינה מעניקה לה יתר חשיבות לעומת התבוננות האחירות (כשם שהוא גם מעידה על חשיבות שבחשיבותו לעומת הסקבות ה'קדומות'); אבל היא מלמדת על כך שהחשיבה התבניתית והגמר התיאורי שבסיטים עומד הנוסח הספרי ספגו אל תוכם מנה גדרה של הכוונה, שמקורה בתבנית הרומן ההיסטורי דווקא. משול הדבר לרגובה בנזיה משבכות אחותות. השכבה החיצונית, הקרויה ביותר אל פניהם השטח, אינה בהכרח החשובה שבחן מן הבדיקה הטקטונית אבל היא תהיה הראשונה לבריקה מצדו של האפלולוג. אפילו הארכאולוג, המתחפש דווקא את הקדומים הטפונים בעומק הגבעה, יתחל את חפירותיו בה. ורק לאחר הסרתה ובדיקתה אפשר יהיה להגיע ביעילות יתר לשכבות העומקיות יותר, שגם הן, כמובן, נעשו טובעות בחותמה, מקוועות בנקודות הבליטה שלה ומקומרות בנקודות ריפויה, כשם שהן, מצדן גם קבועו במדרה רכה את צורתה כדרך שהתחשית מכתיבת קווער ובילתה למה שמעליה. משום כך ראוי לגשת ל'תمول של שלושים' דרך הרומן ההיסטורי המשווך בו. כמובן, אין לעשות זאת מבלתי להביא בחשבון את

הקשר בין תוויאו ותוכניו של רומן זה לבין הרומן הטרוגי של יצחק והאפולוג שלblk. כאמור, ההרמנונטיקה הספרותית חסומה בתחום מגל סגור. הבנת הכלל מתחילה בבחירה הפרטימ, אך בחירת הפרטימ הרואים לבירור והציגם בפרשפקטיבנה פרשנית משמעותית מוחנות בהבנת הכלל. כך החדרזה על הסיפור מן השכבה המכמי-ציונית, על מנת להציג אל השכבות הפנימיות יותר, אפשרית רק על פי ידיעת התאמת שבין השכבות השונות. באותה מידת ידיעת התאמאה זו תיתכן רק על פי הבדיקה שתיעשה במהלך החוויה מפני השטח אל התשתיות. אין מוצא מן המגעל הזה. עם זאת, קביעה נקודת המוצא היא אקט מכרייע בתהליכי הפרשני גם כשהוא נחון ככלו בתחום המગעל ההרמנוני החסום. ככל מקרה, הפרק הבא בעיננו יתאר במפורט את התבניות וההשתמעות של הרומן ההיסטורי המגולם ב'תmol שלשות'.

מראוי מקום

- באנדר, אברהם (ארנולד), 1967. "החתאת עגנון" ב'תmol שלשות', 'מולד' 1 (1967) : 81-75. מובא אצל בראשאי: 306-300.
- בז'רשב, ניצה, 1997. 'אהבות לא מאושרו': תסכול אירוטי, אמנות ומות ביצירת עגנון' (ספרית אפקים), עם עובד, תל-אביב.
- ברוזל, הלל, תשכ"ט. "דיקונו של כלב", 'כרמלית' יד-טו: 161-173.
- , 1970. "משמעותם של משלוי חיים ב'תmol שלשות'", 'גזית' נז, א-ד (1970) : 5-10. מובא אצל בראשאי: 307-314.
- , 1972. 'בין מכאן ומכאן' לבין 'תmol שלשות', 'מולד' ד, חוברת מלץ, דוד, 1972. "בין מכאן ומכאן" לבין 'תmol שלשות', 'מולד' ד, חוברת 531-524.
- מנצ'ור, יעקב, 1968. 'עיזונים בלשונו של שי עגנון', הוצאת דבר, תל-אביב Sheldon Saks, *Fiction and the Shape of Belief*, The. 1964. University of Chicago Press, Chicago and London.
- עגנון, שי, 1934. "תחלתו של יצחק" ספר השנה של ארץ ישראל לשנת תרצ"ד, הוצאה שם, תל-אביב: 32-21.
- , 1935. "בלק", ספר השנה של ארץ ישראל לשנת תרצ"ה, הוצאה שם, תל-אביב: 24-11.
- , 1953. 'תmol שלשות', 'אורח נתה ללון', כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, הכריכים רביעי וחמישי, הוצאה שוקן, ירושלים ותל-אביב.
- , 1971. "אפילוג ל'תmol שלשות'", 'מאוניס' לב, חוברת ג: 212-213.
- 7.4. 1950. "בין אמונה וכפירה", על המשמר, כרך א' (1955). 'בינם לבין זמנם', ספרית הפועלים, מרחביה כ"ז, יעקב, 1959. "עגנון מול המבוכה הדתית", 'לעגנון שי', הוצאה מאגנס, ירושלים: 177-163.
- לאור, דן, 1995. שי' עגנון: היבטים חדשים', ספרית פועלים, תל-אביב לוקאץ', גיאORG, 1955. 'הרומן ההיסטורי', תרגם א' סולה, ספרית פועלים, מרחביה מלץ, דוד, 1972. "בין מכאן ומכאן" לבין 'תmol שלשות', 'מולד' ד, חוברת 531-524.
- שנIDER, יעקב, 1968. 'עיזונים בלשונו של שי עגנון', הוצאה דבר, תל-אביב Sheldon Saks, *Fiction and the Shape of Belief*, The. 1964. University of Chicago Press, Chicago and London.
- גיתה, יהאן, 1996. 'דרינקה שועל', תרגם י' כפכפי, הוצאה הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- הגור, שרה, תשל"ח. "תmol שלשות": התהווות המבנה ואחרותיו", ג' שקד ור' וייזר (עורכים), שי' עגנון: מחקרים ותעדות', מוסד ביאליק, ירושלים: 154-194.

ההיסטוריה העברית במאה העשרים', הוצאת פפירות, תל-אביב
שקד, גרשון, 1971. "חלוקת השרה הנטושה: הערות אחותות לאפלוג מושמט",
'מאזנים' לב, חוברת ג: 213-215
רשייבום, דבורה, 1993. 'פשור החלומות ביצירוחיו של ש"י עגנון', הוצאה
פפירות, תל-אביב



אביגדור אוריכא, [בלק מול רודפיין], רישום עט (1955) באדיבות האמן

- עגנון-שוקן, 1991. "ש"י עגנון, ש"ז שוקן: חילופי איגרות (תרע"ו-תש"ט)",
הוצאה שוקן, ירושלים ותל-אביב
עו, עמוס, 1993. "'אשמה ויתמות גורלו', 'שתיקת השמיים': 'עגנון משותם
על אלוהים' הוצאה כתור, ירושלים: 219-73
ערפל, בעז, שם"ח. "עליתו ומותו של יצחק קומו: טרגדיה בחמש מערכות
מלבד הכלב", 'הארץ' (תרבות וספרות), 17.4.1987
—, שם"ח. "תمول שלשות": פארודיה על רומן חינוך", 'הארץ', 19.4.1987
—, 1989. "'פני שטח' אידיאולוגיים ו'מבני-עמוק' ערقيים-לאומיים: מתכניות
אנגליות לשיפוט ערך ב'תمول שלשות' לש"י עגנון", *Hebrew Studies*, 30, pp. 7-28
פANGER, دونאלד, 1967. *Dostoevsky and Romantic Realism*. Harvard University Press, Cambridge
FORSTER, א"מ, 1927. *Aspects of the Novel*, Harcourt, Brace & Comp., New York
פִּיקָּאֹזִי, מנדרל, 1994. בין אידיאולוגיה למציאות: ענווה, אין, ביטול מציאות
ודבקות במחשבתם של ראשי החסידות', מוסד ביאליק, ירושלים
פרידמן, רבקה, 1987. "על מקומו ומשמעותו של הפארודי במערכת ההשתאה
העגנונית", 'הדור' כא: 22-18
Fry, Northrop, 1957. *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, Princeton, N.J.
צמח, עדי, תש"נ. 'קריאה תמה בספרות העברית בת המאה העשרים', מוסד
בייליק, ירושלים
צמח, שלמה, 1965. 'שתי המזוזות', הוצאה מסדה, רמת-גן
קורצוויל, ברון, 1962. 'מסות על סיפורי ש"י עגנון', הוצאה שוקן, ירושלים
ותל-אביב
קורצוויל-עגנון-א"צ גריינברג: חילופי איגרות', 1987. הוצאה אוניברסיטת בר-
אילן, רמת-גן
King Jeannette, *Tragedy in the Victorian Novel*, Cambridge, 1978
University Press, Cambridge
�פקא, פרנץ, 1949. *Tagebücher* Schocken Books, New York
ריבנוביץ, רואבן, 1970. "בשור שני העולם" דבר, 30.2.1970 ; 20.2.1970 ;
шибיד, אליהו, 1964. 'שלוש אשמורות', הוצאה עם עובד, תל-אביב
שמער, משה, 1989. 'נושאי המשך', הוצאה דבר, תל-אביב
שנפלו, רות, 1986. 'מן המלך המשיך ועד מלךبشر ודם: עינויים ברומאן