עם ועולם
שי לישראל ברטל

עורכים

דימיטרי שומסקי • יונתן מאיר • גרשון דוד הונדרש

מרכז זלמן שזר לחקר תולדות העם היהודי
ירושלים
2019

עגנון – מבט נוסף על ראשית המודרניזם בספרות העברית

אריאל הירשפלד

א

הספרות העברית החדשה, שהחלה את דרכה רק באמצע המאה התשע עשרה, הייתה זקוקה להרבה יותר מאשר כתיבת סיפורים ושירים ופרסומם בעיתונות או בספרים. היא הייתה צריכה להשלים את ההיסטוריה שלה כספרות. סופר עברי שביקש לכתוב רומן עברי בשנות החמישים של המאה התשע עשרה במזרח אירופה מצא את עצמו בתוך תרבות מוזרה, יחידה במינה למעשה. היו בה שתי לשונות לפחות, ובעצם ארבע: העברית, היידיש, לשון הארץ והארמית. אבל לא הייתה בה ספרות של ממש, כזו העשויה סופרים, סיפורים, קוראים ומבקרים.

העברית והארמית היו לשונות על־זמניות ועל־מקומיות בתרבות היהודית, ההמשכיל היהודי שלט בשתיהן. העל־זמניות והעל־מקומיות של העברית והארמית הן שהכשירו אותן להיות שותפות ביצירת העברית הלאומית החדשה, העברית של הספרות החדשה. (יש להצביע כאן על ההבדל המרתק בין הלאומיות האירופית, הקושרת בין לשון למקום ולאדמה, ובין הלאומיות היהודית, שצמחה סביב לשון על־מקומית. התכונה הזאת לא נטשה אותה לחלוטין גם כשהספרות העברית התחברה בסופו של דבר עם המקום האחד – ארץ ישראל.) אבל בכך לא התמצתה מוזרותה של התרבות היהודית בזיקה לספרות. התרבות היהודית שימרה בתוכה עולם לשוני מפותח ביותר, אבל הוא לא היה עולם ספרותי. הספרות העברית ידעה אומנם כמה אפיזודות של פריחה לאורך ההיסטוריה שלה, אבל האפיזודות הללו היו קצרות ולא רצופות, לא במקום ולא בזמן. הנובע מכך הוא שלא הייתה לעם היהודי היסטוריה ספרותית משלו. לא הייתה לו מסורת של ז'אנרים סיפוריים, של גורמות אסתטיות. חמור מכך: לא היה בו מקום תרבותי מובחן, ואין צריך לומר בעל ערך, לדמות הסופר והמשורר. התרבות הזו חסרה משום כך רכיב עמוק ביותר: המיתוס של המשורר בתרבות. גם אם זכרו והיטב את המשוררים הגדולים של תור הזהב בימי הביניים בספרד וגם אם חזרו וקראו בשירי הקודש שלהם, הם נותרו דמויות אגדה קדמוניות שאין להן קיום ממשי, חיוני ואפשרי בעולם קונקרטי, עכשווי.

אברהם מאפו (1808–1867), שגדל בישיבת טלובודקה בקובנה שבליטא ונחשב עילוי

בלימודי היהדות, הוא זה שמצא את הדרך להעמיד בתוך התרבות היהודית באמצע המאה התשע עשרה רומן עברי חדש – "אהבת ציון" (1853). מאפו, שלמד מרבו אליהו קלישר גם צרפתית וגרמנית ואפילו רומית, קרא את הספרות האירופית הרומנטית ובעיקר את זו הפופולרית ביותר, נוסח ספרי ההרפתקאות של אלכסנדר דימא הבן ו"מסתרי פריס" של אז'ן סי, וביקש לכתוב כדוגמתם מעין רב־מכר עברי שישמש בעיקר את בנות המשכילים היהודים. מאפו הצליח אומנם לכתוב רב־מכר; ספרו הצליח והתפרסם בעולם היהודי באורח סנסציוני ממש. ואולם ספרו רחוק מאוד מן המודלים הצרפתיים שלו. "אהבת ציון" הוא סיפור קלסיציסטי נשגב. עלילתו המורכבת מזכירה אומנם את מערכות ה־"Plot" האופייניות לרומן ההרפתקאות הרומנטי, אבל סגנונו וכל מהלכו קשורים בעולמות אחרים לחלוטין. הסיפור הוא למעשה פסטורלה רנסנסית, המגוללת את סיפור אהבתם של רוֹעֶה ובת אצילים מירושלים בימי מלכות יהודה. אהבתם נפגעת בגלל מזימת רשעים המתרחשת במקביל לחורבן ירושלים בידי הבבלים. סיום הרומן מתאר את איחודם של האוהבים לאחר השיבה מגלות בבל והבנייה מחדש של המקדש. הסיפור כולו כתוב בלשון תנ"כית מפוארת. מאפו שלט בעברית התנ"כית בשלמות וירטואוזית עד שהצליח ליצור ממנה סגנון חדש המשתמש ברטוריקה העתיקה באורח נועז ואקספרסיבי להפליא.

יצירת המופת הזו אינה כלל בגדר חיקוי הספרות האירופית בת הזמן ההוא. ההשפעה של הספרות הרומנטית ברורה, אבל לא פחות מכך ברורה גם ההתנגדות הבאה מתוך התרבות היהודית והאתוס התרבותי שלה. מול הרֵאליזם העכשווי של הספרות האירופית נסוג מאפו לתקופת התנ"ך. הנסיגה הזו אינה רק בגדר פחד מפני רֵאליזם חשוף מדי, אלא היא הכחָעה היסטוריוסופית־ספרותית מרתקת: מאפו הרגיש בצדק כי רֵאליזם אירופי תקף מדוסד על חברה בעלת מסורות פנימיות מפותחות ותרבות חומרית וכלכלית בעלת דינמיקה עצמאית המובנת כלשון שלמה. הוא חש היטב בפן הלאומי של הרֵאליזם. מסקנתו הייתה, שהזמן היחיד שבו הייתה בעולם היהודי מציאות כוללת־כול, בעלת ציביליזציה חומרית מלאה ועצמאית, היה בתקופת המלכים בתנ"ך. זאת ועוד: מאפו הרגיש היטב גם באתוס הנוצרי המפעם בכל סיפור איתופי, ובמושגי המרטיריות והגאולה הדתית המונחים ביסוד כל סיפור. מאפו ביקש להעמיד סיפור שבו תתרחש גאולה יהודית מתוך מציאות תאולוגית יהודית שתובן גם כמציאות רֵאלית תקפה, וכך הוא ארג את סיפורו סביב סיפור גלות בבל ושיבת ציון.

מעניינת במיוחד היא בחירתו של מאפו בז'נר הפסטורלה הרנסנסית, בנוסח הפסטורלות של טאסו וגוארינ'. הבחירה הזאת מוסברת מכמה כיוונים. ראשית, היה כבר משורר עברי חשוב, ר' משה חיים לוצאטו, שכתב פסטורלות עבריות במתכונת איטלקית באמצע המאה השמונה עשרה. המחזות של לוצאטו הם אלגוריות דתיות טעונות, ממש

במתכונת הנוצרית, והוא מייחד את כל רכיביהן. שנית, מאפו חש היטב כי רומן ראשון, האמור לשמש בסיס לציביליזציה ספרותית חדשה, אינו יכול להיות סיפור מקרי הנטול ממציאות קונקרטית כלשהי, וכי עליו לבצע תפקיד "מיתולוגי" ולייסד "קלסיקה". מאפו קיבל על עצמו במלואן את ההנחות האירופיות של הקלסיציזם ויצר מעין תמונה של ניקולה פוסן בפרוזה עברית כמו־עתיקה במציאות הדומה לדימויי ארקדיה כפי שעוצבו באירופה החדשה. עם זאת דווקא במישור הזה חש מאפו כי הוא אינו פועל רק כתרבות־מיעוט המחזקה את התרבות השלטת סביבה. מאפו ידע היטב, יותר מרוב אמני אירופה, כי הבסיס הקדום ביותר לז'נר הפסטורלי המערבי מצוי בתנ"ך, בטיפורי האבות ובעיקר במגילת רות, וכי בכל מה שכרוך בלשון השייכת לסיפורים התנ"כיים האלה הוא אינו מחקה איש, אלא נוטל מן המקור עצמו ועושה בו כבתוך שלו.

מאפו יצר אפוא בסיס, מקום, Locus, העשוי זיקה עמוקה בין לשון, ז'נר ומקום לסיפורת עברית חדשה. הנסיגה אל הרנסנס (מצד תולדות הספרות האירופית) אינה אות של אנכרוניזם מכיוונה של התרבות העברית, אלא הצהרה על כך שהתרבות הזו מתגדלת בכמוסת זמן משלה, ושב־1853 היא נמצאת בשלב של רנסנס, או שבעצם החלה ליצור לעצמה מעין רנסנס. "אהבת ציון" הוא אחד מהישגיה המפעימים ביותר של הספרות העברית החדשה, משום שהוא יצר בבת אחת אתר של עצמאות תרבותית. הזיקה בין הספרות העברית החדשה ובין הספרות האירופית, שהייתה לגביה, בטבע הדברים, מודל שליט ומחייב, לא הייתה מכאן ואילך זיקה של תרגום וסיגול סביל של נורמות ומופתים, אלא משא ומתן דרוך רצוף מחשבה מעמיקה מעין כמותה על ההבדלים התרבותיים והתאולוגיים בין אירופה ובין היהדות ועל המקורות הספרותיים היהודיים הפזורים לכל אורך ההיסטוריה הארוכה של היהדות.

הצעד שבא אחרי המהפכה הספרותית של מאפו היה הובלתה של הפרוזה העברית החדשה אל המציאות הקונקרטית של היהודים בעיירות מזרח אירופה. הצעד הזה נעשה, כחצי דור אחרי מאפו, בידי ש"י אברמוביץ', הוא מנדלי מוכר ספרים. המופתים הספרותיים שעמדו לפני מנדלי היו סרוונטס, גתה והסופרים האנגלים של המאה השמונה עשרה, אבל עיקר חידושו היה בכניסתו הבוטחת אל המציאות ההיסטורית של העיירה היהודית, אל מציאות חברתית, כלכלית ופסיכולוגית עכשווית לחלוטין לגביו, ובמציאת עברית חדשה לתיאור הרֵאליסטי שהמציאות הזו תובעת. ברור היה שאי־אפשר עוד להפעיל את העברית התנ"כית בזיקה לתיאור רֵאליסטי הקשור בהווה ההיסטורי, לא רק משום חלקיותו של המילון העברי התנ"כי (בעברית התנ"כית אין מספיק מילים לתיאור מציאות מודרנית כלשהי) אלא משום הילת הקדושה האופפת את העברית הזו, "לשון הקודש". זאת ועוד, איש לא דיבר עברית ברחוב היהודי במאה התשע עשרה. לא הייתה

אפוא כל אפשרות ליצור רֵאליזם לשוני במובן ששימש אצל בלזק או דיקנס. הפתרון של מנדלי מוכר ספרים היה הפתרון שהיה גלום כבר בתולדות הלשון העברית: הוא עבר מן הלשון התנ"כית ה"קלסית" אל לשון המשנה, אל העברית של חז"ל, העברית החילונית העתיקה, ויצר באמצעות המעבר הזה ריבוד סגנוני בין "גבוה" (תנ"כי) ובין "נמוך"; כדי להתמודד עם לשון דיבור ממשית, על עיוותיה השונים, הוא נטל את הארמית, מעין מקבילה קדמונית של היידיש, ויצר קול נוסף בריבוד הסגנוני. סגנונו של מנדלי, שדרש כמובן שליטה וירטואוזית ביותר בלשון העברית, מרהיב עד היום את קוראיו בצבעוניותו הבלתי רגילה ובדחף הקומי המפעם בו. הסגנון הזה הפך למודל הספרותי המחייב בספרות העברית החדשה במשך למעלה משני דורות, והוא הסגנון שבו יצר ש"י עגנון.

ב

עולמו הרוחני של עגנון מושתת על יסוד יהודי מובהק, אף כי השכלתו בתחום הספרות האירופית שייכת גם היא למורשת ילדותו (הוא הכיר את כתבי גתה, שילר ושיקספיר בילדותו, לצד כתבי סופרי ההשכלה העברים). ידיעתו בתחום הקורפוס היהודי למן התנ"ך ועד אחרוני הספרים של דורו הייתה פנומנלית. את הקורפוס היסודי של התנ"ך, המשנה והתפילה ידע למעשה בעל־פה. ההיכרות עם ספרות אירופה הקרובה לדורו החלה בקריאת הספרות האימפרסיוניסטית של סוף המאה התשע עשרה, כהמסון וביירנסון, ואחריה הרֵאליזם של המאה התשע עשרה. שנות השהייה של עגנון בגרמניה (1912–1924) היו, בטבע הדברים, גם חוויה של קרבה עזה עם המודרניזם האירופי בשיא רתיחתו, בכל תחומי האמנות. אולם הקרבה הזאת אינה המקור הראשון למודרניזם של עגנון. כבר מתחילת יצירתו ניכרו בכתיבתו היטב אותות ברורים של מודרניזם, ומן היצירות הראשונות ממש מוחש בכתיבתו מתח עז בין עולם המסורת ובין העולם העכשווי.

הקשר הנפשי העמוק והידע השיטתי של עגנון בתחום הספרות היהודית לטוגיה והצטייגותו המופלגת בלימוד המתמיד שלה הם המקור לדרמה המרתקת בין עגנון למודרניזם הספרותי האירופי. אחד היסודות שבהם ניכר המתח היסודי הזה הוא ביחס שיוצר עגנון בין סיפוריו לבין הסיפור האסכטולוגי היהודי המסורתי – סיפור הגאולה.

הרומן "תמול שלשום", שבו מגולל עגנון את סיפורה של העלייה השנייה לארץ ישראל בראשית המאה העשרים, נפתח במילים "כשאר אחינו אנשי גאולתנו בני העליה השניה הניח יצחק קומר את ארצו ואת מולדתו ואת עירו ועלה לארץ ישראל לבנות אותה מחורבנה ולהבנות ממנה". מי הם "אנחנו" שהם "אחינו" ושגאולתם היא "גאולתנו"?

"אנחנו" הם העם היהודי כולו. אלמלא הייתה כאן המילה "גאולתנו", אפשר היה לחשוב שעגנון מדבר בשם קהילת העלייה השנייה בארץ ישראל; אבל הצירוף "אנשי גאולתנו" מבהיר, כי הסיפור מתייחס לממדים היסטוריים גדולים הרבה יותר, ממדים החורגים למעשה מתחום ההיסטוריה אל תחום האמונה בסיפור הדתי היהודי, העתיד להסתיים בגאולה שלמה ובביאת המשיח. המשפט מבליע רמזים נוספים לסיפור היהודי העתיק, הנשען בעברו על הבריאה ועל הבחירה, על ההבטחה, על בניית המקדש ועל חורבנו. יצחק קומר "הניח את ארצו ואת מולדתו ואת עירו ועלה...", ואי אפשר שלא להיזכר בפסוק הפותח את פרשת לך לך: "ויאמר ה' אל אברם לך לך מארצך וממולדתך ומבית אביך אל הארץ אשר אראך". ובסיומו נאמר "לבנות אותה מחורבנה". עצם מבחר המילים מגלה את הסיפור, סיפור החורבן, ראשיתה של הגלות.

ברגע הראשון נראים הניסוחים האלה ב"תמול שלשום" כניסוחים מלאי אופטימיות הקשורים לשפה הנמלצת של הרעיון הציוני בימיו ההרואיים וליומרה הדתית המובלעת בציונות כאילו היא מביאה עימה את גאולת העם מן הגלות וכאילו יש בה ממד אלוהי, הבא מחוץ להיסטוריה ומשנה את מהלכה כאיזו יד עקיפה היורדת משמיים ולוקחת "עם" אל ארצו, ולא מעשי בני אדם, חברה, רעיון ומאבק פוליטי מעשי ומר. אבל הקורא ברומן עד סופו יגלה, כי אין בו אף שמץ מן הרטוריקה של התעמולה הציונית (מלבד כמה קריקטורות על חשבונה), וכי יש בו שותפות עמוקה עם משמעותו של המעשה הציוני ותחושה שהוא שייך גם לסיפור הגאולה היהודי, גם אם לא באורח ישיר ותמים המזהה את העלייה השנייה הציונית עם הגאולה השלמה. גיבורו הציוני של הרומן, יצחק קומר, אינו מצליח לעמוד בשום אתגר מאתגרי הציונות. הוא אינו עובד אדמה ואינו מפריח שממה אלא הוא עובד כצַבע, ובעיקר חוזר אל העולם היהודי הישן של ירושלים, אל שכונת מאה שערים, וכלב חוצות גושך אותו והוא מת בכלבת. לפני מותו נתקפת הארץ כולה בצורת קשה, וירושלים נתקפת במגפה. מות הגיבור, ממש כבסיום "אדיפוס המלך" של סופוקלס, מביא עימו גשם ורפואה לעיר. לאחר מות הגיבור ולאחר רדת הגשמים המסיימים את הבצורת, בדף האחרון של הרומן, אומר המספר:

> כשיצאנו לחוץ ראינו שהאדמה משחקת בציציה ובפרחיה. ומקצה הארץ עד קצותה באו רועים ועדריהם, ומן האדמה הרוויה עלה קול הצאן, ולעומתן ענו צפרי שמים. ושמחה גדולה היתה בעולם. לא נראתה שמחה כזו. כל הכפרים שביהודה ושבגליל שבשפלה ושבהר העלו פרי תבואה וכל הארץ היתה כגן אלקים. וכל שיח וכל עשב העלה ריח טוב, ואין צריך לומר תפוחי הזהב. כנוה ברכה היתה כל הארץ וישביה כברזוכי אלקים. ואתם אנשי סגולתנו שבכנרת ושבמרחביה, שבעין גנים ושבאום גוני היא דגניה יצאתם

לעבודתכם בשדות ובגנים, זו העבודה שיצחק חברנו לא זכה לה. יצחק חברנו לא זכה לעמוד על הקרקע לחרוש ולזרוע, אבל זכה כר' יודיל זקנו וכשאר כמה צדיקים וחסידים שניתנה לו אחוזת קבר באדמת הקודש.

משפטי הסיום של "תמול שלשום", לאחר סוף סיפורו של יצחק קומר ש"לא עמד בניסיון" החלוציות ובמקום להיות עובד אדמה הפך לצבע ובא לירושלים ונכנס למאה שערים דווקא, וגורלו נקשר בגורלו של כלב חוצות עד שנושך ומת בכלבת, חוזרים אל טון הדיבור ואל המשלב הלשוני של משפט הפתיחה ואל אוצר המילים של הגאולה. ברור כי הרומן מגולל סיפור שלא זו בלבד שאינו מתאים לחזון הגאולה האופטימי הפשוט, אלא הוא מעצב סיפור ועולם הזרים לחלוטין לרעיונות התיקון והשחרור של הציונות בעידן ההוא, ומערער עליהם ואותם. ובכל זאת סיפור הגאולה הוא מסגרת המבט על הסיפור ועל התקופה ההיסטורית הניבטת בעדו; הוא השקף הרחב המכיל את "תמול שלשום". העובדה הזאת מזמינה פירוש.

אצביע רק על שני כיווני יסוד של פירוש: סיפור הגאולה הוא מסגרת אירונית, כלומר הצגה של רעיון שהרומן מפריך אותו ומגחך עליו, או שהוא נושאו הרציני ביותר של הרומן, שהוא תיאור של חבלי הגאולה – שלבי הסבל הטרגיים שיעבור העם בדרך אל הגאולה. כלומר רעיון הגאולה הוא בגדר היברים מעצם טיבו, והוא הביא ויביא לעולם נפילה טרגית בדרך מימושו. בין כך ובין כך איש אינו יכול להתעלם מן העובדה שהסיפור הישראלי הזה, המתרחש בהיסטוריה הקרובה ובמקום הזה והמדייק כל כך בייצוגה של המציאות הפיזית, התרבותית והפוליטית של הזמן סביב 1910 בארץ ישראל, מוקף בסיפור הגאולה וניבט מבעד לו.

עגנון משמר את קול הרקע הזה של סיפור הגאולה גם בתוך הסיפור, וברצינות גדולה. כשיצחק מתקרב לירושלים בפעם הראשונה, הוא נוסע בעגלה בין ההרים: "רוח באה והתחילה מנשבת. וקול דממה דקה נשמע כקול נהי בהרים..." (תמול שלשום, שוקן, תשכ"ח, עמ' 189). עלייתם של שני הצירופים המקראיים (מלכים א' יט, יב; ירמיה ט, יח; לא, טו) בדברי המספר בונה ברקע ההתקרבות אל העיר ספֵרה טעונה מאוד של רגש ומשמעות; הקול הוא קול אלוהי, ודבריו הם קול הגלות: "קול נהי נשמע מציון איך שודדנו בושנו מאד כי עזבנו ארץ כי השליכו משכנותינו" ועד "רחל מבכה על בניה". ירושלים כמו מוקפת בספֵרה של דיבור ומשמעות, וכשיצחק נכנס בה הוא שומע אותה. וכשהעיר מתגלה לעיניו לראשונה:

> נסתכל יצחק לפניו ולבו התחיל מקיש, כדרך שלבו של אדם מקיש בשעה שמתקרב למקום חפצו... נתגלתה לפניו פתאום חומת ירושלים, שזורה באש אדומה, קלועה

> בזהב, מוקפת עגנים אפורים פתוכים בעגנים כחולים, שחורצין וחורתין בה צורות בזהב ירוק בכסף נבחר בנחושת קלל בבדיל סגול. הגביה יצחק את עצמו וביקש לומר דבר. דממה לשונו בפיו כמתוך זמר אילם (שם, עמ' 190).

זוהי לשונו של הפיוט העברי העתיק בפיוטים האקסטטיים המתארים את כיסא הכבוד. כלומר ברגע ההתגלות הראשון של ירושלים היא גראית לא רק "יפה" עד אין קץ, אלא היא גראית מבעד למילים הבאות מעולם הקדושה המרוממת ביותר ברגע התעלות אל חיזיון אלוהי.

וכשיצחק מגיע ביום פטירתה של אימו לכותל המערבי בונה המספר מבט המעלה בדרך ההיפוך את תמונת בית המקדש בימי זוהרו. מול שירי המעלות של הלוויים שבתהלים כותב עגנון כאן את "שיר המעלות היורדות", מתוך תשומת לב מעניינת ביותר למשמעות המילה "מעלה" בשירי המעלות שבתהלים. אף ראוי לזכור, כי הדרך אל הכותל המערבי עשויה מדרגות מדרגות כיוון שהוא מצוי בעמק עושי הגבינה:

> על גב כל מעלה ממעלות האבן שבדרך לכותל המערבי מוטלים כתי כיתים של עניים, חיגרים וסומים, קטועי זרוע ובלויי רגל, תפוחי צוואר ומפוחי כפן וצמוקי לב, ושאר בעלי מומים ולקויי איברים, קטעי בני אדם שיוצרם הניחם באמצע מלאכתו ולא השלים יצירתם, וכשהניחם הניח ידו עליהם ורִיבה עינוייהם, או שהשלים יצירתם ופגעה בהם מדת הדין. וכל מעלה שנמוכה מחברתה צרתה למעלה מחברתה. משירדת כל המעלות הללו אתה רואה צרור של סמרטוטים. סבור אתה סמרטוטים הם, והם אשה ובתה, ולא ניכר אם הבת צעירה מאמה, אבל ניכר שצרתן אחת, זו צרת רעב. עיניהן מביטות כנגדן, ודומה שלא העינים הן המביטות אלא מוגלא זו שבעינים. מוטלים להם שיורי גופות אלו כנגד בית מחמדנו שחרב, מקום שכל תפילה וכל תחינה שהיתה לכל אדם מישראל הקדוש ברוך הוא היה שומע וממלא בקשתו, ועכשיו שחרב מתפללים ומתחננים ומבקשים ואין התפילה נשמעת. ואם נשמעת עושה היא מחצה, אדם גושע ישועת הנפש ואינו גושע ישועת הגוף (שם, עמ' 349).

המשחק המבריק והמבעית הזה בסמל המעלות יוצר כאן רושם המהופך לשגב: הסדר המדייק של הירידה, המעמיד תבנית סימטרית של מומים ומחלות, כשבשיאו/תחתיתו חזיון האם והבת העיוורות, הוא תשליל גרוטסקי של המקדש; תמונה סמלית אך ראליסטית לחלוטין של סביבת הכותל באותם הימים, אבל גם סמל גדול להווייתו החורבן של העם היהודי. התמונה הזו, המוצבת במרכזו המדויק של הרומן (סיומו של החלק השני שבין ארבעת חלקיו), היא ביטוי מרוכז של השלב האמצעי, ההיסטורי, של הסיפור

היהודי הנמתח בין בריאה לגאולה. הסיפור המשיחי והציפייה לגאולה גרמזים בו אומנם, אבל חזק מהם הוא רושם ההרס, היעדר הקשר עם האלוהות והפגיעה בצלם, האנושי והאלוהי. איקונין האם והבת העיוורות, שאין להן לא כיוון ולא מוצא מאסונן, הוא קודש הקודשים של המקדש החרב, והוא גילומו של מצב כללי הרבה יותר. מול רושם הכיוונ‍יות העז של סיפור הגאולה, שכולו מוביל אל פתרון, נראה מצבו ההיסטורי של העם, גם בעיצומו של המעשה הציוני, כמצב מפורר, נטוש וחסר כיוון. ובכל זאת הטיפול בשאלת העם בהיסטוריה נעשה באמצעות סיפור הגאולה, גם אם בניגוד לו. עגנון ממקם את הסיפור האקטואלי בתוך הסיפור האסכטולוגי כניגוד מודרניסטי רועש: מציאות קרועה, חסרת כיוון, אבסורדית לחלוטין. דמות הכלב בלק מסמנת יותר מכול את ההרס הגמור של מושג הסיבתיות הספרותי. הסיום הדומה לטרגדיה קלסית אינו אלא תפאורה דקה למציאות מחרידה המנערת מעליה כל סיכוי למשמעות. יותר מכך: הציונות עצמה נראית מבעד לרומן הזה כסיפור מסורתי, אגדי ומיושן, שאינו מסוגל לעמוד בפני הסטיכיה של כוחות ההיסטוריה הממשיים.

תמול שלשום אינו היחיד בין סיפורי עגנון שעולמו ניבט מבעד לסיפור הגאולה – הסיפור האלוהי של העם, הנמתח "מעל" ההיסטוריה וחוקיו הם חוקי האלוהות מול הבריאה. למעשה כמעט כל סיפוריו מזכירים קטעים או רגעים מכריעים בסיפור הזה, ובכך יוצרים מעין כפל סיפורים מתמיד: הסיפור הארצי, עיקרו של הסיפור החדש, מוצב בתוך סיפור רחב יותר – סיפור הגאולה היהודי.

לפני שאפרש את המבנה הזה יש להתבונן בסיפור הראשון שפרסם עגנון בארץ ישראל, הסיפור שממנו הוא נטל את שמו הספרותי ושבו הוא ראה את פתיחתו הטקסית־סמלית של מעשה היצירה שלו – "עגונות". העניין הוא בסיפור המסגרת שלו, המופיע בפסקת הפתיחה של הסיפור:

> מובא בכתבים חוט של חן נמשך והולך במעשיהם של ישראל והקדוש ברוך הוא בכבודו ובעצמו יושב ואורג הימנו יריעות יריעות טלית שכולה חן וחסד לכנסת ישראל שתתעטף בה. והיא מזהירה בזיו יופיה אפילו בגליות אלו כמו בנעוריה בית אביה במקדש מלך ועיר מלוכה. ובשעה שהוא יתברך רואה שלא נתנוולה חלילה ולא נגעלה גם בארץ אויביה, כביכול מנענע לה בראשו ומקלסה ואומר הנך יפה רעיתי הנך יפה. וזהו סוד הגדולה והעוז והרוממות ואהבת דודים שמרגיש כל אדם מישראל. אבל פעמים יש שמכשול רחמנא ליצלן מתרגש ובא ומפסיק חוט בתוך היריעה, נפגמה הטלית ורוחות רעות מנשבות וחודרות לתוכה ועושות אותה קרעים קרעים, ומיד רגש של בושה תוקף את הכל וידעו כי עירומים הם. נשבת שבתם, חגם חגא ואפר להם

> תחת פאר. באותה שעה תועה כנסת ישראל ביגונה ומיללת הכוני פצעוני נשאו את רדידי מעלי. דודה חמק עבר והיא מבקשת אותו ומנהמת ואומרת אם תמצאו את דודי מה תגידו לו, שחולת אהבה אני. וחולי זה של אהבה אינו מביא אלא לידי מרה שחורה רחמנא ליצלן, עד אשר יעדה עלינו רוח ממרום לחזור ולסגל מעשים טובים שתפארת הם לעושיהם וממתיחים שוב אותו חוט של חן וחסד לפני המקום.
> ולדבר זה נתכוון המחבר בסיפור המעשה שלהלן... (אלו ואלו, שוקן, תשכ"ח, עמ' תה).

הסיפור על הקב"ה האורג טלית מ"חוט של חן וחסד" הנמשך ממעשיהם של ישראל כדי שכנסת ישראל תתעטף בה לפניו והוא יאמר לה את דברי הדוד בשיר השירים "הנך יפה רעייתי" הוא פרק מסיפור הגאולה, הנמסר כאן בדרך האלגורית שמקורה במדרשי חז"ל ("ראה מה הקדוש ברוך הוא מקלס לישראל – הנך יפה רעיתי הנך יפה", שיר השירים רבה א, ועוד) והיא התגלגלה באופנים רבים בספרות הקבלית. הסיפור הזה ממש אינו מובא דווקא "בכתבים" כלשהם, כפי שמצהיר המספר בפתיחה (ועוד אחזור לכך), אבל הוא עשוי בנוסח המדרש והוא מתמזג לחלוטין ברוחו של המדרש, ומהלכו האופייני, מן השלמות הקדומה ("בנעוריה בית אביה במקדש מלך ועיר מלוכה") ועד התיקון שימתח "שוב אותו חוט של חן וחסד לפני המקום", הוא מהלכו המופשט השלם של סיפור הגאולה.

פרק ה' בשיר השירים הוא המשמש כאן יסוד בבניית האלגוריה השלמה: האפיזודה שבה חמק ה"דוד" מביתה של אהובתו והרעיה תועה בלילה עד שהשומרים קורעים את רדידה היא פרק ה"קריעה" של ה"טלית", כלומר היא פרק ההווה ההיסטורי, הרחוק כל כך מגאולה. המעניין בסיפור הזה הוא שקריעת הטלית, אותו פרק של מכשולים, בושה ואובדן דרך, אינה מקבילה דווקא לחורבן בית המקדש ולגלות, אלא לתהליך מאוחר יותר של סיאוב או קלקול המתרחש בעם ומפסיק את רצף החוט שיצר את יריעת הטלית/חופה שבין האל ובין העם. כלומר, עגנון מסמן כאן פרק נוסף בסיפור הגאולה, שאינו קשור דווקא באירועים היסטוריים בעלי מעמד מיתולוגי כחורבן ומרחיק אותה עוד יותר, ורומז כי הסיפור היהודי הנצחי הזה עומד אולי בפני קרע שאין לו עוד סיכוי לתיקון.

הפרק הנוסף הזה, פרק הקרע, שנוסף לסיפור הגאולה, הוא מן הזינוקים הגאוניים בעליל של עגנון הצעיר בבואו להיות סופר עברי. הפרק הזה אינו מזוהה עם רגע משברי מובחן בתולדות היהדות (למשל שבתאות, הפילוג בין החסידות למתנגדות, השכלה או ציונות וחילוניות), משום שהוא איננו רגע היסטורי אלא הוא מצב ספרותי: הקריעה היא רגע ההווה באשר הוא. כלומר, סיפור שמעמדו מיתולוגי יכול להיות מעצם טיבו המרומם רק בעבר, ואילו פרספקטיבה אותנטית של מבט ממשי על העולם, המחייב

רֵאליזם (רֵאליזם כאן כניגוד לאידֵאליזם), מערערת מעצם טיבה את המבט המכליל, העליון, והיא רואה את המציאות האנושית, היהודית והכללית, במורכבות כזו, שאין מקום להכילה בסיפור ליֶנָארי, ממוקד ותכליתי, דתי – כסיפור הגאולה. עגנון הצעיר הגיע כאן לתובנה שהזעזוע העמוק, המהפכני, שהספרות העברית החדשה מחוללת בתרבות היהודית הוא לאו דווקא בציוניות שלה, אלא בחובתה להתמודד עם ההישג הגדול ביותר של הספרות המערבית במאת השנים שקדמו לו – הרֵאליזם; וכי מחשבה מעמיקה על הרֵאליזם תגלה שהוא מכיל יסודות המערערים כל סיבתיות וכל כיווניות בתפיסת המעשים וההיסטוריה, ובכך הוא חילוני ומודרניסטי במהותו. הרֵאליזם הוא מושג ה"אמת" שעגנון נזקק לו פעמים רבות, והוא מחויב לו מעל כל ערך אחר. לא כאן המקום לפרש זאת, אבל אעיר כאן רק כי מושג האמת העגנוני לא נראה לו מחוז חילוני דווקא אלא הוא גילום של האלוהות – באופן המורכב והרדיקלי שעגנון הבין מושג זה. ה"חוזה" המפורר ביותר, החילוני והארצי, הוא בעיניו גילויו של האלוהי, ולא בהיותו מופלא או נשגב דווקא, אלא בהיותו שרירותי, כאוטי, תהומי ובלתי מובן.

הקרע הזה הוא אפוא הדבר המתרחש בחווה והוא גילומו הסמלי של החווה ההיסטורי שבו מתרחש הסיפור הבא בתוכו, "עגונות". יותר מכך, הפתיחה הזאת מזמינה את הקורא לקרוא את "עגונות" כולו כהמשך האלגוריה של סיפור הגאולה ברמה חדשה – לא ברמת ההכללה הגורפת כבפתיחה, שבה רגע קצרצר מתוך שיר השירים אוחז את החווה ההיסטורי כולו, אלא בצורה מפורטת ומורכבת יותר, אבל גם בה יובן כי גיבורי הסיפור ומהלכו מייצגים באופן סמלי־אלגורי את קריעתו של חוט החן והחסד שבין העם לאלוהיו, את קריעתו של סיפור הגאולה עצמו. ה"עירום" שבקריעה הוא גם יציאה מתחום כוחה המגונן של עלילת הזוגיות שבין העם ככנסת ישראל ובין הדוד אלוהיה. כלומר, הסיפור אינו רק סיפור על אודות יהודים השרויים בעולם ובהיסטוריה אלא הוא חלק מן הסיפור היהודי האחד, ויש להבינו כסיפור על מערכת היחסים בין העם ובין האלוהים. אין כמובן לבוא ולחפש איזו דמות היא ייצוגו של האל וכיו"ב, אלא יש לראות את הסיפורים כשתי ספֵרות המתארות את המציאות והן מונחות זו על גבי זו.

בדרך זו יצר עגנון מצב ספרותי מורכב ומיוחד במינו. מצד אחד, כך הוא יצר מושג של סיפור יהודי סגולי; סיפור שיהודיותו איננה עשויה מלשון אחת דווקא או מאיזו מסורת ספרותית של סיפורת לאומית עברית – מסורת שהייתה כידוע ענייה למדי, קטועה וחסרת ייחוד ברור – אלא היא עשויה התחברות לסיפור קיים, עתיק וחובק־כול, והוא קיים אומנם כסיפור של העם היהודי. מצד שני, הוא יצר כאן אפשרות ספרותית משוכללת ביותר, שבה ה"קרע" – המצב ההיסטורי של"תוכו" ייכנס הסיפור החדש – הוא בלאו הכי מצב כאוטי ופרוץ והוא מסוגל לקבל אל תוכו חומרים זרים, "רוחות רעות"

למיניהן, והוא יכול להיות כלי חיבור לשפע אדיר של אופני סיפור. הרי באופן הזה כל סיפור יעמוד ביחס שהוא שייכות ו"קריעה" בעת ובעונה אחת לסיפור היהודי האחד.

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

פתיחת עגונות ב"מובא בכתבים" היא מחווה עקרונית וגם טקסית: עגנון הצעיר מודיע בכך שהוא משתית את יצירתו על מבנה ההוכחה והלימוד היהודי העתיק, שבו הכתוב החדש מציג את עצמו כטפל לקדום וכנובע ממנו. אבל הפתיחה הזאת אינה פשוטה. הסיפור הזה על הקב"ה האורג יריעות של טלית הנקרעות והולכות משום "מכשול רחמנא ליצלן" אינו מצוי ב"כתבים"! הוא עשוי אומנם בסגנון הנובע מלשון המדרש והוא מתחפש היטב לסיפור מסורתי, ותבנית היסוד שלו היא סיפור הגאולה, אבל הוא אינו סיפור מסורתי כלל, והוא מכיל גם פערים מוזרים שאינם אופייניים לסיפור המדרשי. זהו סיפור עגנוני לכל דבר. במובן מסוים זוהי ציטטה מדומה. אבל לא בכך העניין, שהרי הציטטה המדומה הזאת משמרת היטב את רוחו של סיפור הגאולה הקבלי־חסידי. העניין הוא בכך שעגנון יוצר מבנה אוטונומי המכיל גם את בסיסיו הקדמונים כיסודות שהופנמו בתוכו. עגנון משנה בכך את אופן העמידה של יוצר עברי מול הסמכות הכתובה הקדומה; הוא טוען בכך שהסמכות הזו גם היא בגדר יצירה, והיא גובעת מתוך הכותב לא פחות מאשר מן ה"כתוב".

בדרך הזאת מובן הסיפור היהודי העל־היסטורי, סיפור הגאולה, כסיפור הנתון עדיין לשינוי; כסיפור ההולך ונוצר עדיין וכמקיים סוג כלשהו של "חוט" בין העולם הזה, האנושי, ובין עולם הנצח של סיפור הגאולה.

ג

"ספר המעשים" הוא אחת מפריצותיו המודרניסטיות הנועזות ביותר של עגנון. הסיפורים שבו אינם כפופים להנחות הרֵאליזם מצד רצף המעשים היוצר את עלילתם; מתים באים אל עולמם ומתערבים בחיים והזמנים מסתכסכים בהם ומערערים את תחושת הרצף, ובעיקר מושגי הסיבה המקובלים מפנים את מקומם לתפניות הנראות תמוהות, מבהילות לעיתים, ותמיד הן זרות ומוזרות. עגנון מערבב בסיפורים סוגי ייצוג שונים ומחליף ביניהם במהירות בלא כל הודעה מוקדמת, והמשכם וסיומיהם של הסיפורים רחוקים מכל מה שניתן לצפות לו במהלך סיפורי רֵאליסטי. רבים כינו אותם סיפורים "סוריאליסטיים", והיו שראו בהם חלומות שנכתבו. הכינוי "סוריאליסטי" אינו מתאים כאן, משום שהסיפורים אינם מבקשים להיראות ככתיבה אסוציאטיבית רצופה שאין בה "הבנה" כלל. הסיפורים מכולכלים היטב ובנויים בעדינות ובכוונה רבה, וראייתם כחלומות שנכתבו אינה מסבירה דבר.

אחד היסודות שעגנון מטפל בהם ב"ספר המעשים" הוא מגעו של אדם מודרני במושגי הזמן המסורתיים: מדידת הזמן המקובלת ומושגי הזמן הקדושים.

"כניסת היום", רגע כניסתו של הזמן הקדוש, חורג בסיפורי "ספר המעשים" מתחום סימני הזמן הרגילים. הרגע הזה אינו רק סימנו של טקס ומעשה כלשהו אלא הוא שינוי מהותי במרקם הזמן, כאילו היה הזמן מסה שיש לה משקלים סגוליים שונים. ועוד, גם באופני הזיקה בין האירועים הסיפוריים מתרחשים כאן שינויים עמוקים. עיצוב הזמן הקדוש בסיפורים הללו מושפע בוודאי מעיצובו בסיפור החסידי, המקנה לו הילה של קדושה ואווירת קסמים אגדית; אבל בניית הסיפורים הללו סביב הזמן הקדוש מורכבת יותר מסממני אווירה רומנטיים, והיא מעוגנת בסיפורי חז"ל.

רוב סיפורי "ספר המעשים" העגנוני מתרחשים על סיפם של ימים קדושים – שבתות, פסח, ראש השנה ויום הכיפורים. נקודת הפתיחה שלהם מסמנת את סף הזמן הקדוש:

> כל השנה כולה עסוק הייתי. בכל יום מקיצת הבוקר עד לחצות לילה יושב הייתי לפני שולחני וכותב... כיון שהגיע ערב ראש השנה אמרתי לעצמי, שנה חדשה ממשמשת ובאה ומכתבים הרבה הנחתי בלא תשובה, אשב ואענה עליהם ואכנס לשנה החדשה בלא חובות (התזמורת);
>
> הבית עמד מתוקן לפסח. הקירות הלבינו כשלג והרצפה הבהיקה כשיש... ואף אנו מתוקנים היינו לכבוד החג. אילו היה נכנס מיד היה מוצא אותנו מוכנים. אחר בדיקת חמץ ישבנו לסעוד. לא הגיעה הכף לפה עד שנפלה עלינו שינה ונתנמנמנו, שכל השבוע לא ראינו שינה (הבית);

> אותה שעה לא התקנתי עצמי ליום הכיפורים, אלא ערב יום הכיפורים עם חשכה הלכתי לבית הכנסת שבשכונתי, לא כמות כל השנים שנהגתי להתפלל בעיר (פי שניים).

עגנון מעצב את כניסת הזמן הקדוש ככניסה המשנה מהותית את חוקי המציאות, ואין הוא מודיע על העיקרון שבדבר אלא הוא מציגו כמציאות המגלמת חוקיות חדשה.

בסיפור "הגרות" (סמוך ונראה, שוקן, תשכ"ח, עמ' 117–119) האדם מחפש, בפועל ממש, את נקודת הזמן – את רגע הכניסה של הזמן הקדוש. הסיפור נפתח ב"ערב שבת לאחר חצות", ומן הרגע הזה ברור כי השבת מתקרבת והולכת. הסיפור רצוף סימני זמן נוספים, אלא שקוויותו של הזמן, האמורה לקרב את רגע הכניסה באורח רצוף, צפוי ובלתי הפיך, נעלמת באורח מוזר, ובמקומה מתגלים קטעי זמן המסכסכים את התפיסה הקווית האמורה להכין את כניסתו החד־משמעית של הזמן הקדוש:

> הבית היה מוכן ועומד לכבוד שבת. אבל אנשי הבית עסוקים היו בעסקי חול... בתוך שאני עומד וקורא ירד היום... הגבהתי את ראשי וראיתי שכל הבתים שבשכונה מאירים מגרות השבת ואנשי הבית כעוסים. הרהרתי בלבי בתים אלו מקדימים להדליק ועדיין לא קידש היום, מכל מקום צריכני להזדרז... שחה אדם אחד כלפי החלון והביט לחוץ והחזיר ראשו לאחוריו ואמר נהריים. באמת אין לשון נהריים עניין לכאן, אבל לפי דרכי למדתי שהוא לשון חושך. כלומר תפס אותו אדם לשון נקיה כדי שלא יביישני. עמדתי בבהלה והלכתי אצל הים... ובני אדם הרבה עמדו בין השלוליות המבהיקות לאורה של החמה ששקעה.

היעלמותה של תפיסת רצף קווית שתשמור על התמצאותו של האדם, גיבור הסיפור, בתנועת הזמן ותסמן במדויק, באורח מוסכם ומובן, את נקודת הכניסה של הזמן הקדוש כרוכה בסיפור הזה באשכול שלם של ערעורים בממדים אחרים. נקודת הפתיחה של הסיפור מסמנת תוכנית מעשה: "ערב שבת אחר חצות פניתי עצמי מכל עסקי ונטלתי עמי כלי לבן והלכתי לרחוץ". המעשה מתייחס לזמן ולאיכותו כזמן קדוש: הרחצה היא מעשה של היטהרות לקראתו. כלומר התנועה כפולה; היא תנועה בזמן וגם בממד אחר, מוסרי ורגשי. והנה, ברגע הזה –

> פגע בי מר חיים אפרופו... הרכנתי ראשי ואמרתי לו שלום. החזיר לי שלום ואמר הולך אתה להתפלל עם המקובלים. ניענעתי לו ראשי דרך הן. ואף על פי שלא אמרתי בפי הלוא שקרתי. ואני לא רציתי לשקר, אלא שלא מלאני לבי לומר בפניו דבר שאינו מכלל דבריו. הייתי גבוך, כדרך שאני גבוך בכל עת שאני רואה את מר אפרופו, משום שידעתי שאיני מרוצה לו ואפשר משום שנתתי עיני בבתו ואינה מזומנת לי.

השם המוזר "חיים אפרופו" תוקע באחת טריז בתנועת הסיפור הרֵאליסטית משום שהוא סימן אלגורי; הוא סמל המסמל דבר אחר מהותית ממה שנראה בעין, וכסימן אלגורי הוא מורכב במיוחד. "אפרופו" הוא "דרך אגב", אבל חיים אפרופו הוא הרבה יותר מאדם שפגשו בו דרך אגב. הוא אפשרות החיים דרך אגב; הוא מצב וסוג של זולת בעת ובעונה אחת. כלומר הפגישה הזאת ("פגע בי" – תנועה מן ה"עולם") מפירה את שתי התנועות שהיו בראשית הסיפור, את התנועה במרחב ובזמן ואת התנועה לקראת התיקון המוסרי, ההיטהרות. הדובר מתגלה בזיקה אל מר אפרופו כשרוי בקשר סבוך עימו: הוא משקר כי אינו מעז להיות מנותק מהווייתו של אותו זולת אגבי, אך הוא מסתיר את השקר ומגלה אותו ביתר שאת, והגילוי גורר אחריו מערכת נוספת של קשר: מבוכה של אשמה על התשוקה המינית שחש הדובר אל בתו של מר אפרופו, שלא נועדה לו.

אין שום פשע או חטא נורא במה שמתגלה בפגישה עם חיים אפרופו. מערכת הזיקות המתגלה כאן היא מערכת יחסים, ולמעשה היא מערכת של חיים על מלוא סיבוכה. שמו של אפרופו הוא חיים, ומן ההמשך מתבאר שאומנם מתעצבת לעינינו אידֵאה של חיים שלמים – על פערי ההשקפות, הדת והאמונה שבהם, על ציוויֵי המוסר, האמת והשקר, הסגנון והרצון להשכין שלום והתשוקה המינית העומדת מנגד ואינה מתאימה לדבר ונוטעת מבוכה סביבה.

המגע ב"אפרופו" פגע בתנועה הכפולה, בזמן ובנפש, לקראת הזמן הקדוש באורח בלתי ניתן לתיקון. במקום התנועה הרצופה הרצויה לקראת השבת צומח לעינינו מסע כאוטי כפרקטל מבעית של תנועות ובנות־תנועה המרחיקות את הגיבור, האני, מכל מושג מובן של כיוון ותכלית.

הפסקה שלאחר מכן וכל המשכו של הסיפור הם פועל יוצא של הפגישה הזאת, שאפשר להבינה כפגישה פנימית בין האדם לבין עצמו, והיוודעות גדלה והולכת לנוכחותו המורכבת והבעייתית של מרכיב החיים שבתוך האני; מרכיב שאינו יכול להיות מוכל בתנועה הכיוונית הפשוטה של הזמן החיצוני וכללי המצוות הכרוכים בו. חשיפתו של הגורם האלגורי מערערת את תפיסת המציאות כולה, ופוערת אותה לאשכול גדל והולך של מציאויות פנימיות. זוהי פעולתו של הזמן הקדוש, זמן הדין, המתקרב והולך וכל הזמן נמצא על הסף. אלא שמקומו של המצב האלוהי הזה שונה מזה שבסיפור המסורתי. אין זו מציאות ממשית החלה בעולם מרגע היכנס החג, אלא היא תנועה נפשית, פנימית, במרחב הפועל הרבה מעבר לנקודות הכניסה של הזמן הקדוש. מצב הסף של החג הוא הסדק, ההפרעה, שמבעד לו נחשף כל מה שעומד מנגד למושגים היציבים של הזמן הקדוש: עולם שממדיו גדלים והולכים עד שבפנימיותם מתגלה הים

החוסם כל תנועה, והוא מערער גם את מערכות התפיסה עצמן: הגשר, המשכה של הדרך הנטוי על גבי המים, מרתת.

מרתק להתבונן במעמדו כפול הפנים של הים בסיפור. בראשיתו אין הוא אלא כלי לרחצה וטהרה העומד כסימן כניסה אל הזמן הקדוש וכמבחן מוסרי בדרך אליו, כלומר הוא מכשיר ארצי בעל נוכחות רֵאליסטית וגם כלי סמלי וטקסי כמו מקווה. בהמשכו של המסע משתנה מעמדו של הים: הוא יוצא מידי פשוטו הן כסימן מקום ("הגביה עצמו הים והמים עמדו להם כחומה") והן כסמל של טקס. הים מתגלה כהוויה הפנימית ביותר של חיי האפרופו של האני וכשיאו של המסע הפנימי. ועם זאת הוא מוחש כביטויו החיצוני, הפעיל, של הזמן הקדוש לאחר שזה "נכנס" אל העולם. התנועה אליו היא אפוא התנועה לקראת השבת, והעמידה מולו היא כעמידה מול הזמן הקדוש עצמו ומול איכותו האלוהית. היוצא מכך הוא שדווקא דרך החתחתים הפנימית, שכולה אגב וכאב, היא דרך התגלותו של היסוד הקדוש על מלוא כוחו האלוהי. מה שהיה אמצעי הופך לבסוף תכלית ומה שהיה סמל מוגבל, בלשון ובמעשה, הופך סמל אינסופי, מערער־כול ובולע־כול, ממית בעוצמתו, חסר פשר אך הרה משמעות. העמידה על הגשר המרתת היא תודעה שכולה היחשפות, עירום מחשבתי כמעט גמור; כמעט על סף האין־מילים. ובכל זאת היא עמידה נוכח הים.

מילתו האחרונה של הסיפור, מרתת, מהותית למהלך שנבנה בו: זהו סימן הערעור בכל ממדי התפיסה. מכאן שהסיפור קורע ומבטל את סימן הסיום והתכלית שביסוד מושג הסיפור והמעשה האנושי שבתוכו, ומכאן גם את קווי המתאר שבין היבשה והים, הזמן הקדוש והחול, העיקר והטפל (אפרופו), הפנימי והחיצוני, וממיר אותו בסימן "רותת" שכולו תנועה: גשר השלוח אל האינסוף, ומרתת ומוסיף אל התנועה קדימה גם תנועות קריסה ונסיגה. אין זו התמזגות הרמונית בנוסח הטרגדיה או העליות לשמיים, כי גם הסימן הסמלי עצמו (הגשר, הדרך, הכלי) מתערער במגע עימו. זהו סמל המכיל בתוכו את ביטולו בלי שהוא פוגע בזרימה החלה בו. המילה מרתת קשורה ביראה הדתית שברגע הזה הופכת חוויה עזה, כבמקורה: "באימה וביראה וברתת ובזיע" (בבלי, ברכות כב ע"א).

סיומו של הסיפור בסמל הפתוח, המערער גם את מעשה הסימול עצמו, אינו מערער על התפיסה הספרותית והדתית העתיקה, אלא מוסיף לה ממד ביקורתי המחזק אותה דווקא. העמידה על הגשר המרתת היא ביצוע ספרותי רב כוח של מצב היראה; של העמידה נוכח האלוהי, המגלמת בכלי מילולי יעיל ומפתיע את העתקות המילים וקריסת התפיסה נוכח אינסופיותו הבלתי נתפסת של הכל־יכול. "הגרות" מסתיים אפוא בהבקעת

המכשולים ובמגע בלתי אמצעי עם משמעותו האלוהית של הזמן הקדוש שהתגלם במרחב.

ד

המודרניזם לגבי עגנון לא היה אידֵאל נשגב שראוי להצטיין בו כדי להיות מעודכן בעולמה של הספרות המערבית בת הזמן ולא היה בבחינת קודקס אסתטי הבא אליו מבחוץ, ממרכזי התרבות המערבית. המודרניזם היה לגביו יותר מכול יסוד חתרני העומד מול המסורת. היסוד החותרני הזה פיעם בו מנעוריו. היות שכל גורמה ספרותית הייתה כרוכה בעיניו במערכת תאולוגית ופוליטית, חתרנותו הספרותית נגעה מיד במכלול התאולוגי והפוליטי של היהדות כולה. ביצירתו של עגנון עברה המסורת היהודית עצמה טבילת אש מודרניסטית.

עגנון, כמו כמה מגדולי הספרות העברית של דורו (י"ח ברנר וא"נ גנסין למשל), אינו עומד עוד כמושפע מספרות "חזקה", אלא הוא עומד בחזית המודרניזם המערבי בזמן אמיתי ומוטיף לו את חידושיו מתוך יוזמה שאינה נעשית מתוך עמדה של מיעוט. העובדה שחידושיו של עגנון לא נודעו בעולם כחידושיו של קפקא, למשל, אינה נוגעת בהבדל של חשיבות ביניהם, אלא בתלות העמוקה של הכתיבה העגנונית בלשון העברית ובתיבת התהודה האדירה שלה. הצביון האינטר־טקסטואלי המיוחד לספרות העברית החדשה אינו יכול לעבור למעשה לשום לשון אחרת, ומכאן שגדולתו הספרותית של עגנון נדונה להיות סגורה בתחומה של הלשון העברית. עובדה מצערת זו מסתירה מעיני העולם את אחד מגדולי הפרוזה של המאה העשרים, אך היא פותחת בפני קוראי העברית את אחד מאוצרות הרוח המפעימים ביותר שנוצרו בתחום היהדות מעולם.