

על חקר יצירתו של ש"י ענגנון

משולם טוכנר

רתו של ש"י ענגנון. אף היא, כיצירתו של ביא" ליק, נחנה באותה סגולת פלאים, העושה אותה מקור פורה בלתי נדלה למחשבה בקרתית מתחדשת והולכת. המעיין, איפוא, בפרשת הבקר רת סביב יצירתו של ענגנון, החל מדברי ברנר מלפני דור ועד אסופת מאמריו של ברוך קורצ" ווייל, שיצאה זה עתה לאור,* נפרשת לפניו יריעה כפולה: מחד גיסא יצירה גדולה, מן המקוריות ביותר בדורנו, מוארת והולכת בלי הפוגה, ומ' אידך גיסא פרשה חדשה, דרמטית ורבת תנופה בתולדות הבקורת העברית.

ב. ברנר וברדיצ'בסקי בעמדתם כלפי יצירת ענגנון היום, לאחר חקירה של דור, ברור, שאותו גרוי אינטלקטואלי מיוחד במינו, שהקורא היהודי המודרני חש ביצירתו של ענגנון, נוסף, כמובן, על החוויה האסתטית המפוארת, מותנה בעובדת היסוד, שיצירה רבת פנים זו חושפת בשלמות אימננטית שני תחומי מציאות מנוגדים בתכלית. הספורים מן החיים הישנים («והיה העקוב למי שור», «בלבב ימים», «הכנסת כלה» וכו') על מציאותם המוחשית — תחומי הווי מלפני דור, על עטיפתם הרוחנית — הווית מסורת בנהוג ובתודעה, ועל דמות גבוריהם היראים השלמים, גלויי הלשון ואלמי הלב — מפליאים בבואם בד בבד וללא מחיצה עם הספורים מן החיים החדשים («גבעת החול», «ספור פשוט», «אורח נטה ללון», «ספר המעשים», «תמול שלשום» וכו') על מציאר תם המוחשית — תחומי הווי של ימינו, על עטי פתם הרוחנית — הוויה מודרנית נגועת תסביכים בנהוג ובתודעה, ועל דמות גבוריהם הקרועים, הנפתלים, אלמי הלשון וגלויי הלב. הווית המסורת והווית החיים המודרניים ביצירתו של ענגנון מהוות, איפוא, כל אחת לעצמה שלמות פנימית, ששרשיה ונופה גדלים בקרקעה. שתיהן הוויות עצמאיות. השתלבותן במפעל יצירה אחד על אף גודן המהותי הבלתי מתפשר היא בלי ספק מן התמיהות הגדולות בספרות העברית, האחוזת מראשיתה בסבך הסתירות לאין מוצא בין החיים והדת. תופעה זו, שוספר עברי, השתול עמוק

א. יעודה הכפול של הבקורת

הבקורת ככל רשות רוחנית, שואפת לתודעה עצמית מלאה. תלותה ביצירה האמנותית לא ערערה מעולם על זכות זו. יתר על כן, היא הגבירתה. אולם תודעה עצמית והכרת תחומי הוויה ושטחי פעולה עדיין אין משמעותן מיצוי כל הערכים והצרכים הפנימיים, הגלומים במ' הות. נהפוך הוא, ככל שנחשפה ישותה של הבקורת רת רבו הספקות. נתברר, כי זיקתה ליצירה הספרותית (ובמתח רחב — ליצירה האמנותית כולה) כבלה אותה לאין ישע. התביעה לחוקיות פנימית בלתי תלויה, שהיא נחלת כל רשות רוחנית, נשארה מעל. סגולות היסוד ביצירה — הייחוד האישי הא-פריורי והוויות החיים במ' משותן — כפו מראש על הבקורת צמידות בלתי אוביקטיבית. המתודה הנכספת ליצירת קני- מידה מוחלטים להערכה אוביקטיבית חד-משמ' עותית היא אמנם עדות ללחץ בלתי נלאה של האינטלקט על התגובה החוויתית לביטוי על- אישי בר-סמכות; אולם כל המאמצים הספקור לטיביים המפליאים, החל באריסטו וכלה בבקור רת האמריקנית הנוכחית, ליצירת מדע-בקורת על גדרו המופשט ומונחיו המיוחדים, החטיאו את המטרה. ההזקקות ליצירות הקלסיות, הנש' נית והולכת בכל נסיון בקרתי חדש, מעידה בצורה בלתי משתמעת לשתי פנים, כי כל הער' כה מוחלטת היא אשליית-שוא. לא זו אף זו, ההזקקות לאותן היצירות עצמן מאשרת שוב את הדעה, כי אין הבקורת עשויה להתקיים כל עיקר בלי צמידות ללא תנאי ליצירות נבחרות. מערכות-הלוואי הצמודות ליצירות אלה הן הן הבבואה הנאמנה לדרכי התהוותה והתפתחותה של הבקורת בגלגוליה ההיסטוריים. רק הסתכ' לות בהשתלשלותה ובהתפצלותה המהותית של מסכת בקורת שלמה על יצירת מופת אחת עשויה לגלות את מלוא משמעותה הכפולה של הבקורת האמתית, המשמשת את הרב לא בלי פרס, החור' תרת אל נבכי היצירה ומאירתה, ובעת ובעונה אחת מגלה גם את עצמה על כל הפעילויות האס- תיות, החברתיות, המוסריות ואף האינדיבי- דואליות שלה. מסכת מעין זו מהווים, בלי ספק, דברי הבקורת העשירים, שנכתבו סביב יצי'

* מסכת הרומן, ש"י ענגנון מאת ברוך קורצווייל. הוצאת שוקן תשי"ג.

הדברים אמורים לגבי יצירת נעורים, הרי זה אותו ערוב אופיני העתיד להתגלות כאחד מסגולות היסוד המופלאות ביותר ביצירתו של עגנון. לא פחות מפליאה, אף כי מוסברת מצד הווייתו ה"פובליציסטית של ברנר כאמן, היא הערתו, "שמה שחסר לעגנון לגמרי הוא היסוד האינטלקטואלי" (שם). אותה יצירה — "והיה העקוב למישור" — שבקשר עמה אמר ברנר, "אם יש מקום בשפה בלתי מדוברת כשפתנו לאפוס עממי אמנותי הרי ש"י עגנון הוא אחד מגדולי יוצריו" (כרך 8 עמ' 360) — יצירה זו עצמה עתידה להתפרש לאחר מכן לא רק כרחוקה, לשי משמעותה הפנימית המסובכת, מלהיות אפוס עממי, אלא אף כראשונה בשורת היצירות האינטלקטואליות המובהקות ביותר של עגנון. דור דור, אפוא, ומשמעויותיו. מבקר מבקר וסייגיו. מן הנמנע היה, כנראה, שברנר בעל האינטלקט החשוף, החטטני והמסתער יחא עשוי לחוש באינטלקט הכבוש, המחופה והבלתי לוחם של עגנון.

אף ברדיצ'בסקי, שהתלבטותו בין שני העולמות עשויה היתה, לכאורה, לפקח את אזניו לקלוט את הדיסוננס הבלתי נמנע, הכמוס ב"מעמקי ההרמוניה של הספור", והיה העקוב למי"שור" — אף הוא לא קלט. ואם נתפס בדעתו, נתפס לדיסוננס החיצוני, הלשוני, בהטילו ספק, אם סטיותו של עגנון מן הדרך הכבושה בספרות העברית היא פרי חקוי לשוני מסוגם של "מנדל סטנוב ורמח"ל או זה באמת מכה חדש" (שדה ספר, חלק 3 עמ' 97).

ואם ברנר וברדיצ'בסקי שלפי שורש הווייתם מן הראוי היה שירגישו בפרובלמטיקה הגנוזה בנבכי יצירתו של עגנון — ולא הרגישו, אין פלא, שהבאים אחריהם אף הם עקפו את העיקר ולא נתנו את דעתם לבעיה המרכזית ביצירתו של עגנון.

ג. העקיפה בבקורת ותוצאותיה.

עקיפה זו, שלא מדעת, פילגה את מחנה ה"מבקרים לשנים: אלה, שמתוך שלא ראו את העיקר, באו לכלל טעות גם בלוואי — שאף הוא עיקר ביצירה; ואלה, שאולי ראו מקצת מן העיקר, סילפוהו ללא יסוד. הראשונים נקטו בדרך כלל מידה חיצונית. וכל מידה שאינה באה מלווה של היצירה — ותהא שופעת שנינות לאין שיעור — סופה להחטיא את המטרה. הערכה מעין זו היא שקבעה, כי עגנון "מומחה רק לקפוא ועומד, שעולמו מעור אחד, עולם שקט נח... אין נסתרות

בתחום המפוקח-המעורער, עשוי לגלות את עצמו בשלמות משכנעת גם בתחום המסורת התמים-ההרמוני, וממילא גם בתחומים מנוגדים אחרים סמויים וגלויים כאחד, היא מקורה של הפעילות הבלתי פוסקת בבקורת על עגנון. יתרה מכך, סגולת האמן וייחוד דרכו בבטוי האסתטי: ה"חוקיות הפסיכולוגית, השולטת ללא ערעור בתהליכים הנפשיים ובגילוייהם המעשיים של גבורי יצירתו; התוכן המסוער, המלווה נעימת הבעה מתונה, כמעט אידילית; הגיחוך הפנימי, המחופה, העודף על הסטירה הגלויה; העדר תודעה לוחמת, סוציאלית או לאומית (כביאליק וברנר) או תודעה אינדיבידואליסטית ופרימיטיביוויסטית (כברדיצ'בסקי וטשרניחובסקי), ואף לא תודעה אסתטיציסטית או ניאורומנטית (כפרץ) — כלומר האמנר תיות הצרופה, האינדיפירנטית כביכול, זו השובה את חוויית הקורא ביפעתה הקורנת, והמשמשת, כשלעצמה, עילה רבת תנופה לבקרת אסתטית — אף היא אינה עשויה, עם כל יקרתה, להסיח את דעתנו מן הניגוד הפרובוקטיבי, השולט בין שני העולמות, שעגנון העלה, ולשתלנו ב"היכל השן" של האמנות הטהורה. נהפוך הוא, יפעה זו, ה"נראית כמחפה על תהומות ופרצים, מגבירה ביתר שאת את זיקת הלהט האינטלקטואלית והאקטוראלית לשסע זה בהוויית חיינו ולבבואתו ביצירה. על כן מופלא הוא, שברנר בפלגות נפשו וברזיקתו המסובכת לעצמות ההיסטורית שלנו לא עמד מיד על המתמיהה בסטיותו של עגנון מן הנוסח המקובל בספרות העברית, ובשיבתו, כביכול, לארחות המסורת. אמנם יודע הוא להבחין בין אגדותיו של ברדיצ'בסקי ובין האגדה "עגור נות" של עגנון, "שבה אין כלל מעשי נסים ודברי רים שלמעלה מן הטבע אלא הכל פשוט ונאה" (כל כתבי י. ח. ברנר כרך 8 עמ' 149). ברם עיקר הטעמתו הוא אחרי ככלות הכל בענין "הפסיכור-לוגי-ריאלי עולמי" (שם). כלומר בענין האסתטי ולא באותו ענין מסוים, בתוכן ובסגנון, שרשאים היינו להניח, שברנר, יותר מכל סופר אחר, יתפס לו בתמיהה. אולם נראה שאין סופר מסוגו של ברנר יכול לפרוץ מדפוסי הווייתו היוצרת, ה"משעבדים אף את כושר ניתוחו הבקרתי, ולראות בזולת את עצמו או לפחות את לבטיו, אלא אם כן זיקת-הדמיון, החיצונית לפחות, מצויה ביניהם (כגון ביחסו למנדלי מוכר ספרים). לשיכך אין תימה, שברנר הריאליסטן-המעורטל ידרוש שלא לשבח אותו, "ערבוב של חלומות וסכלות של ריאליסמוס ואגדה" (כרך 8 עמ' 251). ואף אם

שאליה הבריה את עגנון, היא שפגמה. רק קונ" פרונטציה גלויה ללא התחמקות של שני תחומי מציאות מנוגדים אלה בתודעתו המפוקחת של המחבר; רק הכרה מלאה ביחס השווה ללא הפ" ליה, שהאמן בתוקף הווייתו אנוס לנקוט כלפיהם, על כל הקשיים הכרוכים בעמדה זו ועל האמצעים הפסיכיים והאסתטיים, שהוא נזקק להם כדי ל" שמור עליה — רק הם עשויים להעמידנו על ערכה של היצירה ופשרה.

ד. גילוי של דב סדן ביצירות מן החיים הישנים. הופעתם של ארבעת הכרכים הראשונים מ" כתביו המקובצים של עגנון בשנת תרצ"א חוללה את המפנה. השורה המלוכדת של יצירות מופלגות ומפולגות בתחומי הווייתם שוב לא הניחה מקום להתחמקות. חדו של המחקר אנוס היה לפנות פנימה, למעמקים. בתרצ"ב הבקיע דב סדן (שטוק) את חומת הקסם בחשפו ברבדי העומק של ה" יצירות מן החיים הישנים זיקה בלתי מפוקפקת להווייתנו הנוכחית, המערערת, ולמוטיבים היסודיים של הספרות העברית החדשה. גילוי זה חיסל את הבדותה, שעגנון הוא „אמן יוצא דופן“, ה" מבקש „דרך חורה אל דרך חיים של שומר-דת“, וביסס בזה לחלוטין את ההכרה, שעגנון כאמן ער מד בצומת הווייתו ובתודעתה המפוקחת. יתרה מכך, סדן שלל את היסוד לכל אותו ערעור על הסטיליזם ועל המניריזם, שרבים ממבקריו תלו ביצירתו. סדן הוכיח כי הצורה ביצירתו של עגנון היא אימננטית, ושהחוק האסתטי על דבר התואם בין ההווייה וביטוייה שולט בה ללא ערעור. הוא הוכיח כי הלשון המדרשית המקובצת, ששמשה כטרה להרבה חצים, הועלתה לדרגת כלי ביטוי אמנותי כדי „לראות בעיני הסב עצמו ולדבר על כך במושגיו ובלשונו“; וש„ההומור גם הוא אחד מאמצעי העקיפין להערים על חובת הכבוד לגבי האבטוריטה, אמצעי ששימוש המיוחד אינו פוגע בגלוי ובמודע את עמידת ההערצה בפני המסור רת“ („אבני בוחן“ עמ' 203). ואף אותה תמימות, שרבים טעו בה, אינה תמימות של אמונה אלא של אמנות. בלעדיה לא היה עגנון יכול „לתקוע עצמו למעגל הסגור של עולם העבר“ (שם עמ' 200), ולהעלות את „ספור המעשה שבפי עם היראים והשלמים לכל תגי אפיו וסממניו ככלי בטוי מושלם“ (200). תמימות זו למרות שהיא עשויה ב" אמצעים אסתטיים רבים — אינה מלאכותית; כשם שההמנעות מפגישה גלויה בין עולם ה" תמימות ועולם החוץ ביצירות מן החיים הישנים

רק נגלות, רק היצוניות... אינו יודע עולמם של בני הדור... שהוא סרסורם של יראים ושלמים... הרואים את העולם כנחלת השם נעור מן השטן... וממילא „...אין אנו זוכרים את הגבור (ביצירתו) אנו זוכרים את המאורע...“ כי „מעשהו (של עג" נון) מעשה גובלינים, מעשה משור ולא מעשה פסל...“ (ד. א. פרידמן, השלח, כרך 42, תרפ"ד). מתוך שלא נתן המבקר את דעתו על המופלא שבנושא היצירה טעה טעות אופטית. נתעלם ממנו, שהנסיון לתת הוויית מסורת לפי תומה (וללא כל מגמה כפי שהמבקר בעצמו ציין) על ידי סופר, שהוא עצמו שוב אינו שייך להווייה זו (וגבעת החול" עשוי היה להעיד על כך), מחייב בדיקה בעומק ולא בשטח. עתידים אנו לחזות לאחר מכן, שלא רק ביצירות המאוחרות אלא אף באותה יצירה, שכבר היתה קלטית בשעה שנכתבה הבקורת הנזכרת — ב„הזיה העקוב למישור“ — מציוות גלויות ונסתרות כאחד. שלא זו בלבד, שבאותו „עולם נח ושקט“ מצוי השטן, אלא ש" אותו שקט ואותה תמימות מחויבי המציאות, ה" שולטים בו באורח טבעי כל כך, לא על נקלה נקנו לו למחבר, כי אם על ידי הדחקת תודעתו ה" מפוקחת לשטח הסמוי ביצירה — שטח העתיד לצוף ולעלות בבוא המועד בכח אינטואיציה חוש" פת מעמקים של מבקרים מסוגם של דב סדן וברוך קורצוויל. מעתה אין רבותא אם „המעשה הוא מעשה גובלין“ או מעשה פסל: בין כך ובין כך דמותו של מנשה חיים הכהן מבוצץ שוב אינה עשויה להשכח.

אולם אם בקורת זו לא השיגה את תכליתה משום גישתה האסתטית, הבאה לה מבחוץ ולא מזיקת-שרש ליצירה, ואולי גם משום סלידה אופינית, שמן הנמנע שלא לחוש בה, להוויית המסורת כנושא ביצירה העברית בכלל — הנה גישתם של אלה, ששעבדו את מידתם האסתטית לפניות חד-צדדיות, הבאות ויוצאות אל מעבר לתחום הספרותי — החטיאה את המטרה מכל וכל. המבקר, שמתעמים שקופים למדי ביקש לראות בעגנון „סופר בעל שקט של תמימות שאינו מעולמנו... החי את אלה החיים (חיי ה" מסורת) ברוחו ובדמו והם לו אמת יותר מחיים הקרועים של ההווה“ (א. מ. ליפשיץ תרפ"ו — כתבים, כרך ב') — לא זו בלבד שנסתבך לאין מוצא שעה שבא לדרך על „גבעת החול“ והבדמי ימיה“, העוסקים בחיים הקרועים של ההווה (ומה היה אומר על „שירה“), אלא אף מיעט שלא מ" רצונו את דמות מפעלו של עגנון. התמימות,

כלפי אותו עולם, שהוא עצמו יוצרו. על רקעה של מלחמת ה"דת והחיים" בספרות העברית החדשה שוב אין לראות את יצירתו של עגנון כיוצאת דופן. ואם יש לראות בה פרדוקס הרי זה פרדוקס מיוחד במינו: „שדוקא סיפור שנתכוון להיות כולו ברוח המסורת נתן אולי את הביטוי העמוק ביותר לצידוק המלחמה של כמה מאידיאלי ההשכלה". סדן מסכם לפי דרכו בבקורת המעמקים שלו לאמור: „בסופו של חשבון מתגלה כי שלושת הדורות שנתגרשו לקרן זויה, כדי שלא יעמדו כצד של בקורת העלולה לפגום את השלמות (שתיאורה רב ההערצה היה צורך לדור הקפיטור" לציה ולאפיו של המספר) — התחכמו ונכנסו לפני ולפנים של אותו עולם תמים, לבושים בלבוש ועטורים בעטרתו ומשתמשים בכל סממניו שלו, כדי לערער את בירת האויב מתוך מבצרו שלו פנימה" (205).

ה. על היצירה המזימה את הבקורת.

המסקנה המתבקשת היא, איפוא, שנקודת היצירה מוצא של עגנון לא הייתה שונה מלכתחילה מזו של אנשי דורו — „בראשית היה הנבוך" (233). „עירום ותהום שנגלו באומן ובפוצ'פ נגלו ב"בוצ'ץ" (שם). עגנון בן דורנו הוא „שעבר כל מדוריו והוא בשר מבשרו ועצם מעצמו, נפש עברית מודרנית בעומק פרכוסיה והיא נמלטת מבלייל סכסוכיה, מעצמה" (234). בריחה זו אל עולם האבות, שאינה שונה במהותה מן הבריחה של ביאליק לבריכה או לילדות ושל טשרניחובסקי לאידיליה, מסתברת, לפי סדן, מתוך זיקת התבטלות והערצה של עגנון לאביו ולסבו, בניגוד לזיקה עמוסת התסביך ביחסי האבות והבנים של רוב סופרי הדור. בניקת התבטלות זו, כלומר ב"העדר" אותה אינדיבידואליות תקיפה נועזת ש"נתגבשה לראשונה באותם תרגילי סיוף עם בית האב" (כמו ברנר וברדיצ'בסקי), מתבארות, לפי סדן, שתי תופעות יסוד בהווייתו של עגנון: מחד גיסא יכלתו לעצב במידת השלמות את עולם האבות, ומאידך גיסא רפינו וכשלונו לעצב את דמות עצמו. ולדוגמה מובלטת אותה „רכרוכית של חמדת ב"בנערינו ובזקנינו" ליד התוקף ש"בדמות זקנו" (190). סדן מטעים שברדיצ'בסקי וביחוד ברנר „חזקים היו כשעיצבו את דמות עצמם, אך הוא (עגנון) חלש במעשה עיצוב זה. כל אימת שהוא מעוסק במעשה זה, הוא מוכה אותנו בצד הטפל שביצירתו" (190). הטעמה זו, שהצד הטפל ביצירתו של עגנון זהה עם בבואת

אינה מנוסה, אלא מכוונת לאותה מטרה אסתטית — לשלמותו של עולם העבר. ויעיד על כך מעגלו של ר' יודיל: כי מבחינת זמנו ומקומו חייב היה לכלול גם פגישה עם ההשכלה „שבימים ההם כבר הלמה בחומה הבצורה". אולם אילו עשה כן, ודאי שהיה יוצא חובתו כלפי הסתכלות היסטורית אך היה אנוס להעמיד עולם כנגד עולם, כשהאחד משמש אספקלריה של בקורת גלויה לאויבו, וכך היתה נהרסת התמימות שלשם שמיר"תה דרושה בהחלט הכחדה של כל אמת-מידה מודעת שמעבר לתגובה ולארגומנטציה הכשרה לפי המסורת עם האוירה של השגחה טובה, המ"פייסת כל טראגיות" (201). ברם היתכן ששלשה דורות של בקורת הדת, שהספרות העברית ספוגה בה, ימחו ללא הד? היתכן שתודעתו המפוקחת של עגנון עצמו בעל היצירות המודרניות המעוררות ערות ישלים ולא יערער על הסחה מדעת זו? נפש האדם והיצירה בביטויה הספונטאני הכן אינן עשויות לעמוד בנסיון כזה. ובנוסחו של סדן: „כמה דורות של מחשבה בת חורין אינם משלי"מים עם קבורת ההיסח". התגובה האנטגוניסטית תתחפר אבל לא תכרת, „כי כמה וכמה דרכי סתר לבקורת של המחשבה שלא מתחום המסורת וב"דרכים אלה היא מגיחה ותובעת את שלה" (201). דרכים אלה בצורת תגובות של הומור, אירוניה וסטירה, „שלא בלשון האשמה ושלא בלשון קטרוג אלא בהרצאת דברים לתומם", ואף על פי כן ללא כל אפשרות של התחמקות ממשמעותן ה"ברורה, חשף סדן, לראשונה, ביצירה הפרובלמ"טית ביותר מבחינה זו — ב"הכנסת כלה". זיקת עגנון להווית החיים ביצירה זו ולר' יודיל חסיד, גיבורה המובהק, שרבים נטו לראותה כזיקה של תמימות, נתערערה כליל. מעתה „אין אתה יודע אם הערצת התמימות היא שטחה ורמזי הבקרת הם קרקעיתך או חילופו של דבר. על כל פנים, מתערערת בכ אותה הודאות באידיאליזציה, ו"אפילו אם אתה מניח כוונה של אידיאליזציה, היא עשויה שתתבדה בסיומו של חשבון, ולכל המופרו אתה רשאי לראות באפשרות זו של כפל-ראייה את הפשרה שבין כוונת האידיאליזציה ובין יצר הבקורת" (204). אף אותו מעשה אנושי גדול, שסדן חשף הטעים בדמותו של מנשה חיים ב"הייה העקוב למישור", המסתלק לרצונו מן ה"חיים ואינו מעמיד את אשתו על החטא, שהיא שרויה בו, ו"בלבד שלא יפר אשרה" ויהרוס חייה, למרות שזה בניגוד למצווה ומפורש בדין — אינו מניח שיוור של פקפוק בטיב עמדתו של עגנון

רית מוקדמת. אין ספק ששנות העשרים והשלשים העלו את המתיחות הנפשית הנחרדת של היהודי הצופה אל נתיבות עמו, לשיאה. המראות, שלוט שו על ידי ביאליק ב„מגילת האש“ ב־1905, נתגלו כמראות חזון, המשקפים גורל נחרץ ללא מפלט. התממשותו החלקית של חזון זה בגורלה של היהדות הרוסית אחרי מלחמת העולם הראשונה ולפני השניה שוב לא הניחה מקום לאשליות. המציאות היהודית חגה ונעה בתהליך של התפוררות גוף ורוח. תחושת הבאות, שנתלכחה ר הלכה, הסעירה את ההווה המעורערת בצפית חרדות אחרונה:

נמים, עמקים ושחורים תהומות אבדון
 נחיתת הנפנת? חודו...

(מגילת האש)

הרגע האפוקליפטי על נהר האבדון, כשהבחרים, שאכלו משורש השטן, מקשיבים דמומים, ללא הד וללא תגובה, לויכוח בין זעום העפעפים ובין בהיר העינים, והעלמות עצומות העינים מתקרבות אל עברי פי תהום — רגע אחרון זה, על דממת אימיו, לפני הגריפה לגיא צלמות, מסמל את ההווה האמתית של ערב השואה. תודעת כליה זו, המלווה באזלת יד תהליך אטי של התמוטטות עם, מתעלית על רקע המשבר העולמי לממדים אוניברסליים. ביטויה האמנותי של חוויה זו שוב אינו עשוי להנתן באורח המקובל: לא חש בון נפש חטוני, לא התערטלות פרובוקטיבית, לא הטעמת גבורה של אינדיבידואליות מאיזה סוג שהוא, אף לא התחפרות יהירה ב„ריאליות פשוטה קצוצת כנפים, ריאליות וחלחלת“ (ברנר — מכאן ומכאן) — לא אלה ולא אלה עשויים להביע את התמורה המתחוללת בהווה של שנות העשרים והשלשים. לכך דרושים כלים חדשים. ואמנם כל האמצעים לקביעת יחס חדש בין חזות והגות, בין רתוק לעבר ונתוק להווה, בין אני נרתע והתרחשות מסתערת — כלומר, כל אותם ההשגים הפסיכיים והלשוניים, אם בדרך בנין ואם בדרך סתירה, המציינים את האפיקה המודרנית בספרות העולם, מצויים בתוקף אותה מציאות גם ביצירה האפית של עגנון. בין אם הם פרי זיקת השפעה ובין לאו — ובתחומה של יצירה גדולה אין לזיקה זו בעצם כל חשיבות, יתרה מכך, קרוב לוודאי ש־כשרונו המקורי של עגנון וההווה היהודית היספציפית עשויים היו להבשילם מבפנים ואולי אף ביתר עצמיות — מכל מקום מתערערת והר לכת הנחתו של א. קריב (בתרציח) בדבר „הארץ ש ת היהודית הגמורה“ של עגנון. ספק הוא אם

דמותו בה, טעונה בירור. כי אם יתכן במידת־מה אותו ערבוב תחומים ושטטוש זהות בין הדמות ועיצובה, בין התוכן וביטויו לגבי „בנערינו ובזקנינו“, ובמידה פחותה הרבה יותר לגבי „גבעת החול“, מתמיה הדבר לשמוע זאת שוב בתרציח, לאחר ש„ספר המעשים“ וביחוד „סיפור פשוט“ כבר נתפרסמו ואף הוערכו כערכם על ידי דב סדן עצמו. ההזרה „שלא להקל בעמדת ה־מפתח שבסיפוריו על דורו החלול של היום, שאינם מעולים בטיבם כסיפורים על דורו המלא של שלשום“ — נראית כמיותרת. היש מקום להטיל ספק בעצמת היצירה ב„סיפור פשוט“ ובכוח העיצוב בדמותו של הירשל, שאף הוא זכאי, בהתאם להרשאתו של סדן, ליצג לא פחות מחמדת את המחבר עצמו? (שלא להזכיר את היצירות המאוחרות, „אורח נטה ללון“ וכו...). נראה כי נתקיים במבקר מה שדימה למצוא במבוקר. אף הוא, למרות כפל הראיה, רואה את עצמו „בוטו במסיבת דורו ובעילוי בו במסיבת האב והסבא“. בקורת המעמקים של רב סדן מיצתה כאן את משמעותה הכפולה: הקרן שפלשה לנבכי ה־יצירה זרעה אור גם לנפשה של הבקורת. אולם היצירה, שגדולה היא מן הבקורת, מזימה אותה בקביעות ובעקיבות. כל אימת שנסקפת ליצירתו של עגנון סכנת הקפאה בנוסחות הערכה מוכר־עות, היא נחלצת לכיבושים חדשים, המכריחים את הבקרת לתהות מחדש על קנקנה. שנות הש־לושים וביחוד הארבעים הפכו את הקערה על פיה. שפע של יצירות גדולות, מן הגדולות ב־יותר — „סיפור פשוט“, „אורח נטה ללון“, „תמול שלשום“ וכו' — הראו בעליל נטיה הפוכה מזו שציין סדן: האינדיבידואליות של המחבר, זו המעורערת בידועים, מגבירה חילים בעצמה אמינות מזהירה, ואילו עולם האבות בגלגוליו הר נוכחיים מתפורר והולך ומפריך כל תקווה, אפילו בהסוואה, לתקון נפש כלשהו. הספק שסדן מטיל, איפוא, ביכלתו של חמדת לעמוד עמידה של בדידות והתערטלות עצמית „המנתחת כאיזמל חי“, משום שאין בו אותה אינדיבידואליות נועזת, שנתגבשה בריב עם בית האב, מופרך היום לאור התערטלות נועזה יותר — ללא כל התחמקות ל־איזה „אף על פי כן“ ברנרי מצד גלגוליו המאוחרים של חמדת.

ו. המפנה בחיים וביצירה בשנות העשרים והשלשים. אולם התערטלות היולית זו, הכרוכה במערכת כלי ספיגה והבעה חדשים, טעונה הערה היסטור

אכסיסטינציאלית". כל אלה מותנים, לפי הסיפור „פת שלמה", באיזו אייכוולת בלתי מובנת לקיים חובה פשוטה, שלכאורה אינה בלתי ניתנת לכי-צו. כל המאמצים להביא לבית הדואר את ה-מכתבים, שד"ר יקותיאל נאמן מסרם לידי, עולים בתוהו. הררי הררים של מכשולים נערמים על דרכו ומונעים אותו מלקיים את שליחותו. מי הוא בעצם אותו ד"ר יקותיאל נאמן, שהמאמצים סביב קיום שליחותו מערערים את יציבותו של עגנון ומטילים אותו לתוך עולם של מבוכה וסיוט? זהותו המוסוית היא נקודת-מוקד ביצירתו של עגנון, ווידעו — השג רב תנופה לבקורת. קורצ' וויל הסיר את המסווה וגילה שד"ר יקותיאל נאמן הוא משה רבנו. גילוי-לוט זה עלה בידי בזכות הערה סתומה-שקופה של המספר עצמו על ספרו של ד"ר יקותיאל נאמן: „יש מן חכמים שאומרים כל מה שכתוב בו מפי האדון (...) כתבו יקותיאל נאמן. ולא הוסיף על דבריו ולא גרע מדבריו ולא כלום. וכך אומר יקותיאל נאמן. ויש אומרים לא כי, אלא נאמן מפי עצמו כתבו ותלה את דבריו באדון אחד שלא ראהו אדם מימיו... ברם דבר זה צריכני לומר שמיום שנתפרסם בעולם נשתנה העולם קצת לטובה, שמקצת בני אדם תיקנו את מעשיהם... ויש שמכוונים את איבריהם להיות עושים הכל כמו שכתוב בספר". — את הקטע הזה מתוך הספור „פת שלמה" פרש קורצ'וויל בהארה אינטואיטיבית של מפענח-צפונות: „ד"ר יקותיאל נאמן מסמל את משה רבינו, את העבד הנאמן, יקותיאל אחד משמותיו של משה. ספרו, זוהי ה-חורה, משפיע על העולם לשנותו. הוא כתב אותו ספר לדעתם של הרבה חכמים מפי האדון (...). דהינו שם הויה — ארבע נקודות כנגד ארבע אר-תיות של שם הויה — ויש בין החכמים השוללים את מקורה האלוהי של התורה. נאמן-משה טוען לדעה הראשונה, לגבי עגנון עומד מאחורי נאמן-משה אלוהי התורה" (מסכת הרומן עמ' 88). זיהויו של ד"ר יקותיאל נאמן מאיר את כל הפר-שה הסתומה של „פת שלמה", ואף פרשות סתו-מות אחרות ביצירתו של עגנון. שליחותו של ה-משורר להביא את המכתבים של נאמן לבית הדאר ולמסרם לנו באחריות מסמלת את התביעה הפנימית לקיים חובה ויעוד לא בלתי מודעים לו, כלומר, את תורת משה. היצרים והתודעה המו-דרנית מסיחים את דעתו מקיומה ומונעים אותו בידועים ובלא יודעים מביצועה: „עכשיו ברור לגמרי הסכסוך בין הפקודה ובין התאוה החוש-נית, שאותה מסמלת תשוקת האכילה. רצונו של

ניתן להאמר בדרך ההכללה ללא סייג (וקריב הן שולל הכללות), שיצירתו של עגנון היא „נטע נעמן כל כך על קרקע פרישותונו מקרקע עולם ונטע זר כל כך על קרקע המושגים החדשים והזיקות החדשות של הדורות האחרונים" („עיר-נים" עמ' 42). היום ברור שחקר יצירתו של עגנון מחייבת גישה מצד אותם המושגים החדשים דוקא.

את הצורך „לדון על עגנון מתוך הפרספקטיבה העולמית של בעית הספור בן זמננו" מטעים ב-עיקר ברוך קורצ'וויל. הופעתה המודעת של גישה זו, הכפוייה בראש ובראשונה על ידי היצירה עצמה, היא, כדרכה של כל בקורת סוללת דרכים, פרי צירוף של נסבות אוביקטיביות ואישיות אינ-דיוידואלית. הצמידות ליצירה של עגנון מותנית בחיפוי פשר ופורקן לשני הגורמים גם יחד. מבחינת הנסיבות אין ספק ששואת ישראל, שהתחוללה עם מלחמת העולם השניה פקחה את תודעתה של הבקורת והשכילתה. השואה ששימ-שה את היצירה בסמוי — שימשה את הבקורת בגלוי; ששימשה את זו מלכתחילה, שימשה את זו לאחר מעשה. כל שגנון היה ביצירה ואתה ללא פשר — נתגלה ונתחווה לה לבקרת בשנות הארבעים. היצירה הגדולה על ממדיה ואמצעיה האסתטיים האוניברסליים, שגלמה את בבואת החזות בטרם התרחשה, לא היתה עשויה, כנראה, להתגלות בדיוקנה החדש, אלא לאותה בקורת, היונקת מאינדיוידואליות יהודית עזה ספוגת תר-בות אירופית, שבאה נסערת-הווייה ישר מן ה-מפולת. ושוב מילאה הבקרת אחרי שליחותה הכפולה — פירשה את היצירה והאירה את עצמה.

ז. גילוי של ב. קורצ'וויל ביצירות מן החיים המודרניים. בתש"ב פרסם ברוך קורצ'וויל לראשונה את הפירוש האופייני מחולל המפנה ל„פת שלמה" — אחד מספורי „ספר המעשים". הגילוי היה מרעיש ומעמיק בהבחנתו. כל המוטיבים הגלויים וה-סמויים בעולמו המעורער של האני-המתוודה, המופיעים בסיפור זה, והעתידים להופיע בגילויי-הם השונים בספורים האחרים, צוינו כבר כאן בבהירות רבה: המשפחה המסמלת את העולם בקביעותו והעקירה ממנה כמעבר לעולם בהת-ערעותו. מצור הערירות ללא מפלט ולחץ ה-איזויים האסורים, כיסופי שלמות שאינם באים על סיפוקם, ומעל לכל, האתמוספירה הנסערת של תעיה-ללא-חוף ולבטים-ללא-פדות. ובנוסחו של קורצ'וויל — „איזוי התהומי והחטא ובדידות

אדם, תשוקתו לאבטונומיה עצמית, הם מתנגדים לרצונו של הקב"ה (88).

את הערעור הנפשי הפנימי, התהומי, שאנ"סגוניזם זה חולל באישיותו של האנימהמטודה בספור זה ובשאר הסיפורים, אין קורצוויל נלאה מלתאר בווריאציות שונות, שבכולם ניכרת מלבד פרשנות לעגנון גם רקונסטרוקציה אינדיבידואלית בולטת של דמות בן דורנו.

התפקיד הפסיכירוחני שמשה רבינו ממלא בספור זה נסתבר אפוא, אולם על שום מה הווסוה והוסתר בדמותו של ד"ר יקותיאל נאמן עדיין לא הוברר. כדי לפתור תעלומה זו על מלוא משמער הה הרוחנית והאסתטית מן הראוי שנציב את גילוי של קורצוויל נוכח גילוי של דב סדן עשר שנים קודם לכן. קונפרונטציה זו מעמידתנו מיד על השנוי העקרוני דרמטי שנתחולל בעמדות: מה שירד למחתרת ב„הכנסת כלה" עלה ב„ספר המעשים"; ומה שעלה ב„הכנסת כלה" ירד ל„מחתרת ב„ספר המעשים" — מה שהיה סמוי כאן נעשה גלוי שם ולהפך. שינוי זה בפוזיציות, כלור מר, ירדתו של עולם המסורת למחתרת בספורים מן החיים המודרניים מחייב הבנה חדשה ביצירתו של עגנון. ההנחות הרוחניות, ובמיוחד הערכים האסתטיים בפוזיציה חדשה, הועמדו שוב במבחן. הבקורת נדרשה הפעם יותר מקודם לכן, ואין ספק שיותר מבכל מקרה אחר בספרות העברית החדשה, להתערב ולאשש סמכות אסתטית, שמציאותה מורגשת ומהותה סתומה. דב סדן בעמדה שלו הר כיה ללא היסוס — והוכחתו קיימת — שההרמוניה והתמימות ביצירות מעולם המסורה, עם כל זרותן להווייתנו החדשה, הן צורות אסתטיות אימננטיות, שדחיקת התודעה המודרנית למחתרת וציפוייה ב"במשחת ההרמוניה היא הכרח פנימי בלתי נמנע, שהזיקה ליצירה של עגנון היא בהכרח אינטלקטואלית, אבל השלמות האסתטית אינה נפגעת משום כך כל עיקר, להפך היא מתעצמת והולכת. נראה עתה אם קורצוויל בעמדה החדשה יסיק אף הוא ללא היסוס מסקנות כאלה.

ח. הצדקת ההכרח הפנימי בצורה האמנותית של „ספר המעשים".

את הפרובלמטיקה, על כל פנים, מכיר קורצוויל וייל ומטעימה בבחירות רבה וללא התחמקות. בהקדמה ל„ספר המעשים" הוא כותב: — „ישנה בספרותנו החדשה מעין פינה אכסוטית ובה כחידה בעיני הקורא תופעה ספרותית מיוחדת במינה, המעוררת תמהון, אי שקט וגם אי נעימות נפשית

בלב הרבה קוראים. במיוחד מפליאה הואיל והי קורא התמים תופס אותה בחינת ניגוד מבהיל, מפריע לשאר יצירות המחבר, המובנות לו תכלית ההבנה כביכול, שאותן הוא מחבב על אוירת השלווה וההרמוניה שבהן, כאילו עלה לפתע על דעת המשורר לשהק במעשי להטיס, להתל בקורא ובעצמו ולהזמין את קהל הקוראים הנכבד לריקוד שדים אמנם צנוע, אבל מספיק בהחלט כדי להר ציאו מכליו" (70). קורצוויל תובע מן הקורא האמתי, ועל אחת כמה וכמה מן החוקר הספרותי, נא להגרר אחרי זיקה שטחית זו, אלא להעמיק יותר „כדי להגיע להבנה שלמה או לפחות חלקית של פינזמן ספרותי זה". מכאן, שתפקידו של החוקר הספרותי, כפי שקורצוויל מגדירו, הוא: „לבדוק את לגיטימיותו הפנימית של „ספר המעשים", לתור אחרי אמיתותם הפנימית, אחרי ה" כורח האמנותי שבספוריה, היכול להעיד נגד הטענה שכאן לא יותר מאופנה, מפרטנזיה מר דרניסטית" (71). קורצוויל מתמודד עם התפקיד ואין ספק, שאת התרומה החשובה ביותר לעקירת אותה זרות השולטת בין הקורא והיצירה הכאר טית של עגנון תרם הוא. הוא הבליט את התהליכים האירציונליים בהתרחשויות לסוגיהן, ציין ומיין את הקטגוריות של זמן, מקום, חלום ויקיצה, חיים ומות וכיוצא בהן בהתערערותן, וחשף את החוטים המקשרים את הוויית הסיטים בספרים המוזרים האלה עם גילויים דומים ביצירות האחרות של עגנון. בזה, אין ספק, קרב את הקורא והכניס לתחומה של יצירה מסובכת זו. אולם קירובה של היצירה עדיין אין משמעותה פענוחה. „הלגיטימיות הפנימית" של „ספר המעשים" ר „הכורח האמנותי" שבספוריו עדיין טעונים הוכחה. והנה הוכחה זו, שהיא, לכל הדעות, תכלית המחקר הנוכחי על עגנון, ומשאלת-יסוד בחקר האפיקה המודרנית בספרות העולם, מצטיינת בזה שהיא רחוקה מלהיות חד-משמעונית ומכרעת, להפך, היא רבת היסוסים: תחילה מציין קורצוויל, והוא חוזר על כך בווריאציות שונות, ש „עגנון הוא הראשון שניסה את כוחותיו בצורה האמנותית המודרנית ביותר של הספור, המשקפת מתוך ערבוביתה החיצונית בבחירות שאין למעלה ממנה את קלסתר פני תקופתנו הפרובלימטית" (71) — מסקנה אמנותית שהגיעו אליה לפני עגנון ג'ויס, קאפקא, רוברט מוסיל, תומס וולף וכן אולם מיד מוסיף קורצוויל ואומר: „שלמרות כל ההקבלות המעניינות עם יצירות דומות של סופרים מודרניים אירופיים, יהיה בידנו לגלות

את הערעור הנפשי הפנימי, התהומי, שאנ"סגוניזם זה חולל באישיותו של האנימהמטודה בספור זה ובשאר הסיפורים, אין קורצוויל נלאה מלתאר בווריאציות שונות, שבכולם ניכרת מלבד פרשנות לעגנון גם רקונסטרוקציה אינדיבידואלית בולטת של דמות בן דורנו.

התפקיד הפסיכירוחני שמשה רבינו ממלא בספור זה נסתבר אפוא, אולם על שום מה הווסוה והוסתר בדמותו של ד"ר יקותיאל נאמן עדיין לא הוברר. כדי לפתור תעלומה זו על מלוא משמער הה הרוחנית והאסתטית מן הראוי שנציב את גילוי של קורצוויל נוכח גילוי של דב סדן עשר שנים קודם לכן. קונפרונטציה זו מעמידתנו מיד על השנוי העקרוני דרמטי שנתחולל בעמדות: מה שירד למחתרת ב„הכנסת כלה" עלה ב„ספר המעשים"; ומה שעלה ב„הכנסת כלה" ירד ל„מחתרת ב„ספר המעשים" — מה שהיה סמוי כאן נעשה גלוי שם ולהפך. שינוי זה בפוזיציות, כלור מר, ירדתו של עולם המסורת למחתרת בספורים מן החיים המודרניים מחייב הבנה חדשה ביצירתו של עגנון. ההנחות הרוחניות, ובמיוחד הערכים האסתטיים בפוזיציה חדשה, הועמדו שוב במבחן. הבקורת נדרשה הפעם יותר מקודם לכן, ואין ספק שיותר מבכל מקרה אחר בספרות העברית החדשה, להתערב ולאשש סמכות אסתטית, שמציאותה מורגשת ומהותה סתומה. דב סדן בעמדה שלו הר כיה ללא היסוס — והוכחתו קיימת — שההרמוניה והתמימות ביצירות מעולם המסורה, עם כל זרותן להווייתנו החדשה, הן צורות אסתטיות אימננטיות, שדחיקת התודעה המודרנית למחתרת וציפוייה ב"במשחת ההרמוניה היא הכרח פנימי בלתי נמנע, שהזיקה ליצירה של עגנון היא בהכרח אינטלקטואלית, אבל השלמות האסתטית אינה נפגעת משום כך כל עיקר, להפך היא מתעצמת והולכת. נראה עתה אם קורצוויל בעמדה החדשה יסיק אף הוא ללא היסוס מסקנות כאלה.

ח. הצדקת ההכרח הפנימי בצורה האמנותית של „ספר המעשים".

את הפרובלמטיקה, על כל פנים, מכיר קורצוויל וייל ומטעימה בבחירות רבה וללא התחמקות. בהקדמה ל„ספר המעשים" הוא כותב: — „ישנה בספרותנו החדשה מעין פינה אכסוטית ובה כחידה בעיני הקורא תופעה ספרותית מיוחדת במינה, המעוררת תמהון, אי שקט וגם אי נעימות נפשית

הנפשית והאמנותית אין פתרון יותר רצוי מההתגלות גלות שהיא התחמקות כאחד" (80). כלומר, ה"ביטוי האמנותי המעורער משקף משחק מתבואים אידיאולוגי. כי מאחר שיש סכנה שאת המשורר יבינו שלא כהלכה לא מן החכמה הוא להתבטא באופן גלוי. לאחר כל אלה מוצא קורצוויל עוד לנכון להוסיף, "שהספור המיטא־ריאליסטי, כדי להשתמש בביטוי בו מנסה פליכס וולטש להקל על הבנת ספורי קאפקא, הוא הפתרון הנוח ביותר לעגנון במצוקה זו" (80). קורצוויל צודק באמרו, "שההשוואה המעניינת והמאלפת שבין ספורי "ספר המעשים" ובין ספורי קאפקא הוא בלי ספק דבר שיש לעמוד עליו" (81). אולם מאחר שהוא עצמו אינו עומד עליו אין להסיק מכאן כל מסקנה לגבי הבעיה הנדונה, כלומר, הצדקת הכורח האמנותי של "ספר המעשים". הדבר היחידי שניתן לעמוד עליו בקטע הנזכר לעיל הוא הביטוי רב המשמעות: — "הפתרון הנוח ביותר לעגנון במצוקה זו". האינטרפרטציות השונות, שקורצוויל וייל הביאו בו אחר זה, מעידות שהמצוקה היא של המבקר ולא של היוצר.

ט. הספקות ביחס להוכחת הלגיטימיות האמנותית של הספור הכאוטי.

ואמנם המצוקה היא ודאית. ההוכחות השונות להצדקת האדקוואטיות בעיצוב האמנותי של "ספר המעשים" מתגלות כבלתי מכריעות. להפך, הן מעוררות קושיות וספקות שאין מנוס מהן. בראש וראשונה יש לערער על ההסתמכות הסימבולית על ספרות העולם. ההנחה, שהצורה האמנותית ביותר של הספור משקפת בערבובייה החיצונית את פני תקופתנו הפרובלמטית — אינה בגדר מושכל ראשון. היא עצמה עדיין טעונה פירוש והוכחה. ההסתמכות על כמה וכמה סופרים כגון ג'ויס, קאפקא, אדגר אלן פו, גוגול, תומס וולף וכי' אינה מועילה אף היא, מאחר שיש כאן הכללה ללא בירור ענייני מפורט. כבר ציינו שהבקורת מפסידה מתקפה בשעה שהיא ניתקת מצמידותה ליצירה המסוימת. אינו דומה כלל הכאוס ועיצובו האפי של ג'ויס לאלה של קאפקא, ועל אחת כמה וכמה שאין שוויון ביניהם לבין תומס וולף. החוקיות האסתטית האימננטית של כל אחד ואחד מהם עשויה להתפרש אך ורק מתוך יצירותיהם הם ולא מתוך גזירה שווה. על כל פנים גזירה שווה אן־בלוק היא כמעט ללא תועלת ממשית. קורצוויל הרגיש בכך וחיפש בצדק אחרי, "החוקיות הנפשית המיוחדת

חוקיות נפשית מיוחדת הנותנת את סימניה בכל אחד מספורי המחזור" (71). חוקיות נפשית מיוחדת זו של עגנון, שקורצוויל מצאה לראשונה, ב"פת שלמה", היא הבעיה הדתית. "ספר המעשים" הוא, לאמתו של דבר, וידוי על דבר זיקה מסובכת לדת. "תהליך הדמוניזציה מקורו בנפש המשורר, באי יכלתו להתנחם בניחומי ה"דאית הדתית במשמעותה התמימה המקורית" (77). ובוואריאציה נוספת: "כמניע נפשי חשוב להתהוות סיפורי "ספר המעשים" יש להביא בחשבון את ההתמוטטות של הודאות הדתית ה"גורת בעקבותיה נסיונות בריחה מפני הצווים השונים, הקשורים בעולם האבות. נסיונות בריחה אלה אינם מצליחים. כך הופכת המציאות ה"חזונית של המחבר למשהו מאד מאד מסובך" (79). ואם לא די בכך, מן הראוי להביא עוד וואריאציות לאותו מאמץ בלתי פוסק להוכיח שהביטוי האמנותי של "ספר המעשים" הוא אד־קוואטי, ושוב באותו נימוק, שהרקע הנפשי המעורער של הסופרים משקף את "המציאות הנפשית רבת האנפין שבנשמת המשורר". "ש"חדלה מהיות בכל המובנים מציאות אחידה. עבר הווה ועתיד מתנגשים בה. צורת חיים אחת רבה עם השניה. אין כאן זכר להרמוניה, לתודעה ברורה. קמה ההכרה, שבעת ובעונה אחת מצאו את מקום משכנם בנפש המשורר עולמות שטותרים זה את זה". וכאן מוסיף המבקר ואומר: "עצם הכרה זו די היה בה כדי לנמק למה התיאור הריאליסטי המקובל, פרי תורת תודעה מסוימת, פשטנית, אינו נראה כבר כביטוי אמנותי הולם את החוויה התודעתית החדשה. בנקודה זו ממשיך עגנון "בספר המעשים" בדרך האמנותית, שסללו סופרים כמו ג'ויס, קאפקא, א. ת. א. הופמן, פו ו"גוגול" (80). אולם אף אינטרפרטציה זו, המתקבלת לכאורה על הדעת, טעונה, כנראה, הנמקה נוספת: "ובכל זאת נימוק מיוחד לו לעגנון למצוא לו דרך בלתי רגילה זו לוידיי האמנותי... אי אפשר לתאר תאור ריאליסטי כיצד אין הנפש שלמה עם עולם האבות. ובכלל לא מן החכמה הוא להזכיר במפורש דברים כאלה. תאורם הריאליסטי היה יכול לגרום לטעות הפוכה מן הראשונה, יותר מסוכנת ממנה, היינו: כאילו חייב ה"משורר במובן חד משמעותי מציאות אחרת, זאת אומרת את מציאות הכפירה. ולא כן הדבר, אלא נשמתו תלויה בין העולמות המנוגדים ונכספת דוקא לעולם האבות, רק שכיסופים אלה גם הם אינם באים על ספקם המלא. כאן למתיחות

צורך האסתטי בדיסהרמוניה, בהפרכת החוקיות הסיבתית, בהסוואות ובחידות של הספור הכאוטי המוזר? על כך לא קבלנו, לדאבונו, תשובה חד-משמעונית מכרעת.

אכן, העוקב אחרי דברי קורצווייל על הספור הכאוטי של עגנון נוכח לדעת, שכבר מלכתחילה מתלבטת בקרתו בסתירות פנימיות, לא בלתי מודעות לו. קיים הרושם, שהאמצעים המפוארים, עשירי האינטואיציה האסתטית והארודיציה הגדולה בספרות העולם, לא השיגו את מלוא מברקם, על אף ההישגים הרבים שאינם מוטלים בספק. אחרת אין להסביר את הספקות, שהמבקר עצמו לא זו בלבד שאינו מתעלם מהם, אלא אף מטעימם ומנסחם ללא רתיעה. בד בבד עם הנסיגות השונות להוכיח את האדקוואטיות של העיצוב האפי ב"ספר המעשים" אין קורצווייל פוסק מלהטעים את "הקונסטרוקציה המחוכמת" של ספורים מוזרים אלה. אין ספק, שקורצווייל צודק באמרם (ובמיוחד אם נזכור את גילוי המפתיע ב"פת שלמה"), "שיסודות טרום-תודעתיים הועלו כאן לגבוש הספרותי בעזרת אינטלקט חריף, היודע בשעת הכתיבה הרבה הרבה על משמעותם הדימונית של הדברים, שאותם הוא מגלה, מסתיר ומסגנון" (75). אולם מיד הוא מוסיף ואומר: "אין לזקוף משום כך את התהוות "ספר המעשים" בראש וראשונה על חשבונה של ספונטאניות יוצרת תמימה". הערה זו מעמידתנו מיד על הבעיה בעיצומה. למאי נפקא מינה אם אין כאן "ספונטאניות יוצרת תמימה"? משמע — פגם! הקונפונטציה בין שני העקרונות האסתטיים: "ספונטאניות יוצרת תמימה" נוכח "קונסטרוקציה מחוכמת" היא, איפוא, לא בלי משמעות. יתר על כן, למקרא הערה מעין זו: "בדיוק כמו שכמה מספוריו ובמיוחד הקטנים לקויים במידה שהרצון לכל מיני התחפשויות וחידות אינטלקטואליות מתבלט ומקלקל את השורה" (128) — מתעוררת השאלה: כלום אין ערכם המחלט של הספורים האלה מתערער והולך בעיני המבקר, וממילא אתם גם הבנין הבקרתי כלו? יתכן אולי שהערות ספורות אלה לגבי "ספר המעשים" בלבד לא היו זוכות לתשומת לב יתרה אלמלא התעצמותן הגוברת והולכת ככל שמתרבים הספורים מן הסוג הזה. ההערה לספור "קשרי קשרים", שקורצווייל נתח אותו נתוח ממצה, מפתיעה אף היא באותה סתירה פנימית: "מאידך גיסא יש לציין, שבצורה גוברת והולכת נעשים ספורים

של עגנון". ואמנם צדק בקבעו, שהזיקה המסובכת לדת היא אביה-מתוללה של חוקיות מיוחדת זו. הזיקה לדת ערערה את המציאות הנפשית של עגנון. אולם מכאן ואילך, כלומר, הדרך בה הוא מסיק מסקנות אסתטיות מתוך ההנחות הרוחניות היא כולה רצופה תמיהות ופרכות. אין לשכוח שקורצווייל הוא כלו אימננטי, אינו נעזר בביאור גרפיה של עגנון כלל, והרקע ההיסטורי נזכר אך מעט מאד (כמה הרחקנו מהיפוליט טן והולכים בדרכיו). מתוך כך נוצר מעגל קסמים. קורצווייל קובע שהרקע הנפשי של הסיפורים משקף את "המציאות החוויתית המסובכת" של המחבר — אולם זו מנין לנו, אם אין כל אסמכתא היצונית או כל עדות אחרת? בהכרח נאלץ לאמר, שאת קיומה של המציאות החוויתית המסובכת של המחבר הוא מסיק מן הרקע הנפשי המעורער של הסיפורים — הוזה אומר: מעגל קסמים. יתר על כן, קורצווייל כאילו אינו חש, שהוא מטש-טש לפעמים את הגבולין בין הקריטריון האסתטי ובין הקריטריון הרוחני. הקושי הוא, אחרי ככלות הכול, בזה שהמראות, ההתרחשויות והדמויות המתגלים בספורים הכאוטיים, הם מחוץ לחוקיות הסיבתית השולטת בהוויתנו, ולא בהנחות הרוחניות, היכולות להיות מאיזה סוג שהן. מנין לנו, איפוא, שאותו פוטוגרפיזם אבסטרקטי, הנראה לפי קורצווייל (אף אם לא במפורש) כמותנה ביסוד הזיקה בין המציאות ובבואתה ביצירה, מנין לנו שפוטוגרפיזם זה משקף אל נכון הוויה קיימת? שעגנון הוא בעל ישות מסובכת ומסוכסכת מאז ומעולם — על זה אין חולקים. אולם שישות זו חייבת — בחינת אכסיומה — להשתקף ביצירה במראות מופרכים מבחינת ההגיון, בעיצוב אפי בלתי הרמוני, זו מנין לנו? והרי לגיטימיות זו היא שנתחייבה בהוכחה. מה גם שהמדובר הוא באותו עגנון עצמו, המתגלה באורח הרמוני עילאי ביצירותיו מן העולם הישן ואף החדש (סיפור פשוט). כלומר, אותה ישות מעורערת יכולה להתבטא פעם ביצירה "הרמונית" ופעם ביצירה "דיסהרמונית". משמע, שההרמוניה או הדיסהרמוניה הן קטגוריות אסתטיות עצמאיות ואינן פרי שעבוד אבסטרקטי עוזר להוויה הרוחנית של היצור. ואמנם ראינו למעלה, שאת ההרמוניה ביצירות מן החיים הישנים השיג עגנון מתוך מאמץ פסיכיאסתטי מכוון ותכליתי. את התודעה המודרנית דחק למחלת מתוך צורך אימננטי, כדי להציל את השלמות האסתטית בחיים הישנים, התמימים. כפי שהוכיח דב סדן, אולם, מהו ה-

האלה. כלומר, הטענות נגד „הקונסטרוקציה המחוכמת“, נגד „התכנון המחשבתי“, נגד החידות וההתחפשויות, וביחוד נגד העדרה של „ספונטאניות יוצרת תמימה“ ביצירות האלה. טענות אלה נסמכות, כנראה, על ההנחה שכל כתיבה אינטלקטואלית מתוכננת ביצירה — היא פגם. כתיבה מעין זו אינה יכולה להיות אלא אגוצנטרית ושרירותית, וממילא עשויה להיות גם בלתי מובנת לקורא. כתיבה ספונטאנית יוצרת תמימה — שאני. היא מחוסנת בפני כל אי הבנה. מן הראוי לבחון, איפוא, דעה זו, שהפכה להיות מטבע עובר לסוחר בבקורת. מלכתחילה יש לשאול: האמנם עשוי דיון בדרכי התהוותה של יצירה ובטכניקה של הכתיבה האמנותית לתרום משהו להבנת מהותה? מי עמד בסוד היצירה, ולמאי נפקא מינה אם היא נוצרה ספונטנית או מתוכננת? מי יקבע את התחומים המדויקים בין החוויה ובין האינטלקט בפעולת היצירה, ומי יעדיף מקור אחד על משנהו ביצירת מופת? האמנם סצינה החושפת תהליך פסיכי מסובך ב„סיפור פשוט“, מעמד אירוטי דק ועדין ב„שירה“, דיאלוג עצור ורב משמעות ב„פנים אחרות“ וכדומה, הם פרי ספונטאניות יוצרת תמימה ללא „תכנון מחשבתי“, ואילו הסוואת רבת ההשראה של משה רבנו בדמותו של ד"ר יקותיאל נאמן, הופעת הסבא ב„אוטובוס האחרון“, „בלק“ על כל הוויותיו, התעיה הסהרורית של גמזו, גמולה וגינת (וזהו המתמיה אחרי ככלות הכל ב„עידו ועינים“ ולא הגימלים) וכדומה — כל אלה אינם פרי יצירה ספונטאנית תמימה, אלא רק פרי קונסטרוקציה מחוכמת, שעשועים בחידות מחידות שונות?.. האמנם כן הדבר? בדומה לכך אמר פרישמן על „מגילת האש“: — „המלאכה שבה בולטת מעט יותר מדי“. ברנר אף הוא היה בדעה זו, ואילו פיכמן וביאליק בעצמו מעדיים, שיצירה זו נוצרה דוקא בספונטאניות מחושמלת. אין להמנע, איפוא, ממסקנה, העשויה לחסוך הרבה עמל-שוא מן הבקרת, שהדיון במלאכת הכתיבה לא זו בלבד שהוא מזוקק כשלעצמו, אלא אין בו חשיבות לבחינת מהותה של יצירת מופת.

אלה אכסקלוסיביים יותר, בכוח כפיתותם בראש וראשונה לחוקיותו הפנימית של מחברם בלבד, ללא שימת לב לשאיפת הקורא. להעניק לספור גם שתרף, מעין פענוח רזי הנפש, היכול לשמש בחינת תרגום המתקבל על הדעת בתוך הספירה של חיי יום-יום. כאן קימת סכנה — לא אמנותית, אבל אם מותר לומר כך, חברתית, להתרחקות שבין הסופר לבין קהל קוראיו“ (131). הסתירה גלויה: אם אין כאן סכנה לאמנות — מה סכנה יש כאן? כלום רשאים אנו לתבוע מהמחבר — אם יש בכלל ממשות בדברים כגון אלה — שיתחשב בקורא יהא מי שיהא? וכלום קורצוויל בעצם מפעלו הניח מקום לספק כלשהו, מי חייב להסתגל? אולם אם עד כאן עדיין תהים היינה, באה ההערה ל„עידו ועינים“ עם כל הסייגים הדורש-משמעותיים שלה והבריחה כל ספק. יחסו של המבקר לגיטימיות הפנימית ולכרח האמנותי בספור הכאוטי, לאור הערה זו, נראה פרובבלמטי ללא תקנה. בהערה זו אומר קורצוויל: „מאיך גיסא מצווה הבקרת שוב להדגיש — והפעם הדגשה מיוחדת — שלא כתפקיד הקורא הסתמי תפקיד החוקר הספרותי. ומכאן יש לטעון נגד עגנון, שהוא פיתח ממש בשנים האחרונות סיסטמה שלמה של דרכי התחפשויות המסובכות והמפותלות ביותר, שהוא משתעשע בחידות מחידות שונות, שפה ושם אינן הכרח אמנותי, אלא הפכו מטרה לשמה, מעין לשון רוים שבה משוחח המשורר עם עצמו בשעה שהוא מדבר עם הקהל“ (135). הערה זו נוכח מפעלו הפרשני הגדול של המבקר היא הדיה מזעזעת. האין כאן נסיגה הוזהרת עם דעתו של אותו קורא סתמי, שקורצוויל עצמו הוזהרנו מפניו? יתרה מכך, האין לראות בהשגותיו על „ההתחפשויות המסובכות והמפור-תלות, על החידות מחידות שונות, שפה ושם אינן הכרח אמנותי“ — מבלי לציין בדיוק היכן — מעין חיפוי על המצוקה היסודית, על אי היכלת להוכיח במידה משכנעת את החוקיות דאסתטית האימננטית ביצירות הכאוטיות — חיפוי על ספקות שהמבקר מטיל באינטרפרט-ציות שלו עצמו כפי שהוכחנו למעלה? מן המותר לציין, שהענין הוא שרשי וטעון בירור מדוקדק.

יא. על האפשרות להוכיח על אף הכל את הלגיטימיות האמנותית של הספור הכאוטי.

מן המותר לציין שהקושיה חזרה למקומה: היש אפשרות להוכיח את האדקוואטיות של

י. הטענה בדבר התהוותן של היצירות.

תחלה יש לבחון את הטענה על דבר הפגם, שהמבקר מטיל בעצם התהוותן של היצירות

ביאליק ולא של ברנר. זה יהיה דיסוננס גמור, פגיעה בטעם האסתטי — וסמי מכאן כל חשש אידיאולוגי — להעלות מחדש את הקונפליקט בצורה גלויה וריאליסטית ללא סייג. אף במציאות החיה אין קונפליקט זה נדון בתמימות רצינית גלויה אלא במחופה, ברמו ובעוקץ. עם כל זאת אין לשלול שהבעיה הדתית קיימת ופועלת בהווה המודרנית. ועגנון בתוקף מציאותו — הביאוגרפיה שלו מעידה על כך — ובתוקף המציאות היהודית כולה אינו יכול שלא להכניסה ליצירתו המשקפת „את טוטליות החיים היהודיים“ על כן אין מוצא אחר, אלא כשם „ששלת הדורות (של התודעה המודרנית) שנתגרשו לקרן זיית כדי שלא יעמדו כצד של בקרת העלולה לפגום את השלימות — התחכמו ונכנסו לפני ולפנים של אותו עולם תמים לבר שים בלבושו ועטורים בעטרתו ומשתמשים בכל סממניו שלו, כדי לערער את בירת האויב מתוך מבצרו פנימה (דב סדן על „הכנסת כלה“ — ועיין לעיל) — כך ב„פת שלמה“ (וכן בשאר הספורים) נכנס משה רבנו לעולם המודרני המערער לבוש בלבושו ועטור בעטרתו — כלומר מוסווה כדוקטור, ותורתו כצורר מכתבים — כדי שלא לפגום בשלמות האסתטית של המראה החיצוני וההוויה הפנימית בעולם המודרני, ואולי אף כדי לערער אותו מתוך מבצרו פנימה. ואמנם קשה כמעט להעלות על הדעת, כיצד אפשר היה להעלות בקנה אחד את הפרובלמה הדתית במשמעותה המחייבת עם נסיבות חיים מודרניים בלי אמצעי אסתטי זה. הוא פותר באופן מקורי-גאוני את הבעיה האסתטית והרוחנית גם יחד ואף מוסיף ליצירה, האורגנית בלאו הכי, ממד חדש לעומק. הניתן להטיל ספק במקורו הספונטאני של תכסיס אסתטי מופלא זה?

ההתחפשויות והחידות הן, אפוא, כורח אמנותי, ובמיוחד ביצירה מודרנית, העוסקת בהוויה היהודית, המסוכסכת יותר מכל אומה אחרת עם בעית הדת. על כן ישים עגנון את כל הפרובלמטיקה ביחס לשיבה ל„מאה שערים“ בפי הכלב ולא בפי קומר, החוזר בתשובה ללא אומר ודברים („תמול שלשום“). עגנון משכנענו, שרק על ידי אמצעים אסתטיים מופלאים, בלתי רגילים ואירציונליים, שאינם בשום פנים בגדר של התחכמויות, הרפלקסיות עקרות“ (64), אלא גלויים ספונטאניים מובהקים כשאר „סמלים האמנותיים“ ביצירתו — רק על ידי תכסיסים

הביצוע האפי בספורים האלה או לאו? היש כנחה של הבקורת לפרש ולאשש את הסמכות האסתטית הקיימת בלאו הכי („עידו ועינם“ הוא הספור הפסימיסטי ביותר שכתב עגנון) — אומר קורצוויל, ומי שאומר דברים כאלה אינו מטיל ספק בערך האמנותי של היצירה) או לאו? התשובה היא על אף הכל חיובית וללא היסוס. יש לאל ידה של הבקורת לעשות זאת. אמנם לא ביום אחד ולא בבת אחת. קורצוויל התקרב לפתרון, הוא תפס את השור בקרניו אולם אישם נתן לו להתחמק מתחת ידיו. אנו מצווים לחזור ולבדוק את הענין. נקודת המוצא והמפתח לפתרון הוא שוב גילוי של קורצוויל ב„פת שלמה“. התשובה לשאלה, מדוע ראה עגנון צורך להסוות את משה רבנו בדמותו של ד"ר יקותיאל נאמן, — כלומר, על שום מה הוריד עגנון את הבעיה הדתית למחתרת — מכילה את הפתרון. כאן ראוי שוב להעזר בהנחותיו של דב סדן, שפתר את הפרובלמה האסתטית בספור מן העולם הישן. ההרמוניה והתמימות, שהם צורך אימננטי בסיפור המסורתי, הושגו על ידי דחיקת התודעה המודרנית למחתרת. זה היה פרי הכנון אסתטי מובהק. אמנם התודעה המפוקחת הבקיעה בהכרח את החומה ההרמונית ונזדקרה תחלה למבקר ולאחר מכן לעין כל. אולם היצירה לא נפגמה משום כך. משחק המחבואים האסתטי הזה שכנע לחלוטין. יתר על כן, הכפילות הדור משמעותית, החוץ והפנים, הפרספקטיבה לעומק נתקבלו לא רק כהכרח אסתטי למי שבא לכתוב על עולם המסורת, אלא כמוצא גאוני גם למתחנות הרוחנית בין החיים והדת, המתגנית בהוויתו השטועה של עגנון ואף בהוויתו אנו בין אם נודה ובין אם לאו. הבעיה היא בראש וראשונה בעיה של טעם. בעיה של אסתטיקה: כשם שאי אפשר היה להכניס ללא מסווה את התודעה המפוקחת לעולם הדתי ההרמוני מבלי לערערו מבחינת השלמות האסתטית האימננטית, כך אי אפשר להכניס את בעית הדת בלי מסווה לעולם המודרני. אמנם חשש שמא העולם המודרני יתערער, ותקוה שמא יחזור בתשובה — אין, שהרי בלאו הכי הוא מעורער ללא תקנה. אולם השלמות האסתטית עשויה בלי ספק להפגם. העולם המפוקח, המיודע לעצמו ולזולתו, הנלאה ויגע עד אין קץ, אשר יצא מכור-המבחן הדתי בלי פדות — עולם ציני זה שוב אינו יכול לסבול דיון רציני, תמים ומעורטל בבעיה זו, לא בנוסח היודי של לילינבלום ולא של פייארברג, לא של

מסתורית ללא יכולת לדבר ואף לנוע. יעקב רכניץ, שההכרעה אינה מסורה בידי, מחליט באין מוצא אחר למצוקתו, לנסוע לאמריקה. והנה במעמד האחרון בסיפור, במעמד הפרידה כששש הנערות מתחרות ביניהן בריצה כדי לזכות בזרו של רכניץ, מופיעה שושנה, כנערה שהבהילה פתאם בשנתה ומקדימה את כולם בריצה, אף כי לא ראו אותה רצה. ולאחר מכן: „גשמע פתאם קול יוצא מבין ריסי עיניה של שושנה קורא לו בשמו. עימץ יעקב עיניו וסגר עפעפיו וענה ואמר בלחישת שושנה את כאן? ניצענה שושנה ריסייה ופשטה ידה ונטלה את העטרה שבזרועו של יעקב ונתנה את העטרה בראשה” (שבועת אמונים עמ' צט). סיום זה, הסותר, לכאורה, את ההתפתחות הסיבתית, הוא לאמתו של דבר, פרי נטיה אסתטית ברורה להמנע מסיום שבלוני ויחד עם זה להשאיר נאמן להוויה הפנימית של היצירה. כל סיום אחר, רומנטי או ריאליסטי, לחיוב או לשלילה, נדון היה מלכתחילה לכשלון. בין אם יעקב רכניץ היה נוסע לאמריקה ומנתק את קשריו עם שושנה, ובין אם היה זוכה בה ונושאה לאשה — ומוצא אחר בסיפור אהבים לכאורה אין — סיום כזה או כזה היה מהווה דיסונס גמור לתכנה ולאפיה של היצירה. כל הכרעה בספור, שבו ההיסוסים הפסיכיים הם כל עיקרו, היה הורס את רציפותו ושלמותו האסתטית. הסיום לא-סיום, שעגנון יצר, דומה כאילו ממשיך ואורג הלאה את מסכת היחסים הכבדה, מבלי שהקורא יעקר באפן דרסטי שבלוני גם עם סיום הקריאה מתוך האתמוספירה המיוחדת של הספור. לא זו אף זו, בתוקף האופי הפלאי, הבלתי ריאלי והסמלי רוחני של מחזה הסיום, ניתן לקורא להרגיש, שככלות הכל עיקרו של הענין הוא בנצחונה של האהבה מעבר ומעל לכל מעצור, ששבועת אמונים קיימת, ושהאהבה היא נצח. ואשר לסיום הריאלי מה ערך וחשיבות לו? האמצעי האסתטי, המוברח מן העולם הסיבתי, נמצא אם כן הולם ויעיל גם בהוויה פסיכית שאין לה כל זיקה לדת. ומענין לציין שפירושו האלי-גורי של א.קריב על „שבועת אמונים” (מן החול אל הקודש, „הדור” א' 12.11.1948) עם כל זורתו בפרטיו ובכלליו, אינו סותר את האמור ואף אינו בלתי חוקי. האמת הפסיכית ביחסים ובדמור יות, ובמיוחד הסיום, אוצלים ליצירה שקיפות סימבולית אל מעבר לתחום המוחשי והמוגבל של העלילה, אל האוניברסלי. וככל יצירה מסוג

כאלה עשוי עגנון לנגוע בנקודת המוקד הדתית ולצאת שלם ומחוסן מפני כל סכנה שבלונית. בכוחה של אינטואיציה אסתטית זו משכנע אותנו עגנון, שהעלאת דמותו של הסבא מעולם האמת („האבטובוס האחרון”) לתוך מערכות החיים המודרניים על כל משמעויותיה — אינה יכולה להעשות בדרך ממאריסטי-סנטימנטלית, או בכל צורה אחרת מקובלת, אלא בדרך הופעה אירציונלית המוסווית קמעה במסווה ריאליסטי. ההנאה הבלתי מפקפקת, שאנו נהנים מתמונה זו, מעידה, שאנו מזדהים אף בלא יודעין עם טעמו האסתטי של עגנון. יתר על כן, עגנון כאילו אינו יוצר כאן את הטעם האסתטי אלא חושפו ממעמקי ישותנו המודרנית, מוציאו מן הכוח אל הפועל. וכדי להוכיח שהאמצעים האסתטיים האלה אינם צמודים לתחום אחד בלבד, ולא נוצרו אך ורק לשם הכנסת התודעה הדתית למראות החיים המודרניים, מן הראוי לבדוק בדיקה אסתטית יצירה אחת לפחות, שאין לה כל זיקה לבעיית הדת ולתודעתה: אין ספק ש„שבועת אמונים” היא מן היצירות השקופות ביותר של עגנון. אף אותה התנהגות עצורה-מזוהה, שבשושנה אהרליך היא לובשת בשיאה צורה של אדישות חולנית ומחלת שינה, ואצל יעקב רכניץ — מבוכה ללא מלים, אף התנהגות זו, המשרה על היצירה הלך רוח כבד-מערפל של מועקה-בלתי-סרה, מסתברת מעצמה על רקע היחסים הפסיכיים המסובכים והאופי הרגרי-סיבי של זוג האוהבים. יעקב רכניץ, האוהב את שושנה ומוכן לשאתה כל רגע („מוכן אני, מוכן אני, מוכן אני...”, „שבועת אמונים” עמ' מב), אבל אינו מעז להעלות אהבה זו על שפתיו, משום הבדל במעמד וחשש מוסרי להיות כפוי-טובה למיטיביו; ושושנה, שאף היא קרבן של אהבת-נעורים נמנעת בגלל אותם המעצורים המעמדיים והחינוכיים עצמם — שניהם פועלים לפי חוקיות פסיכית הגיונית בהחלט. והנה למרות כל זאת חל בסיומה של היצירה מפנה אי-רציונלי מפתיע, שלמראית עין ראשונה אינו עשוי להתקבל על הדעת. היחסים בין שושנה ובין יעקב רכניץ, על אף המשיכה ההדדית המתגלית ומתעלמת חליפות, אינם באים לכלל הכרעה. התודותו של האב בפני רכניץ, שאלמלא מחלתה של בתו לא היה מונעה ממנו, היא כפולת-משמעות: תרצה הרי זו דחיה; תרצה — לאו דווקא. על כל פנים שושנה, שרק ידה וברצונה להכריע בענין, שקועה בשינה

הנפלה הזו של שלוה צופנת הפתעות לא הגיע לגמרו ואולי לא הגיע אלא לאמצעו. ושעל כן מוטב אולי המפרש יכתוב בראש פירושו בסוגריים שתי מלים קטנות כאזהרה לעצמו ולקוראו כאשר כתבתי בראש דברי: לפי שעה.

יב. על חקר המוטיבים.

ושוב יש לזכור, כי בעיות הבקורת ואמצעיה ביהסיהם ליצירתו של עגנון אינם מתמצים בדיון על החוקיות האסתטית של הסיפור הכאוטי בלבד. וזה לא רק משום היקפו הכביר של מפעל היצירה, אלא בעיקר משום סגולותיו העצמיות, האוצלות לו שקיפות חזותית והגותית לממדים רבים לאין ספור. סגולתיות זו מעידה, שהאפיקה העגנונית, השתולה בריאלי ומרקיעה הרחק מעבר לו, יסודה בהוויה פיוטית, שעיקר ביטויה בלשון של סמלים. הנחה זו מחוקקת לא בזה בלבד שבספר יום מסוג „אורה נטה ללון“, „עד הנה“ ובדומים להם חסרה העלילה, „היסוד הסיפורי והגרעין האפי לפי המושגים המקובלים“ — ואף לא בזה שבסיפורים האלה בולט אופי של וידוי, שעם כל החיפוי האירוני הרקמה הלירית אינה מטושטשת בו, אלא בעיקר בזכות סגולה מובהקת אחת — סגולת המוטיבים. שרשרות של מוטיבים, בחינת „סמלים אמנותיים“ טעוני חוויות ומשמעויות מוגדרות, החוצים את היצירות הבודדות בגלוי ובסמוי, ושזורים ברציפותם ובהשתלשלותם מיצירה ליצירה את האחדות הגדולה בעולם היצירה של עגנון — אין להם אח ורע בספרות העברית אלא ביצירתו של ביאליק. כאן הם אימננטיים. המוטיבים הגלויים בתכנם המסוים, כגון, „אהל שם“, „נר התמיד“, „גחלת האש“, „הדמעה הכמוסה“ וכדומה, והמוטיבים הסמויים בזכרי הלשון הם גיבושים חוקיים בשירה, שכל עצמותה ריכוז מטען חזותי־משמעותי רב בניב מועט. אלא בפרוזה, שדרכה בפירוק המטען החזותי־משמעותי ובפרוטו בניב בלתי מסויג — המוטיבים אינם אלא זכות. אכן זכות מיוחדת, בחינת בית־גנוים לאוצרות נוספים סמויים מן העין. עושר זה הוא שכיוון את הבקורת לאותו אפיק־מחקר רב סיכויים, השולט בספרות העברית בעיקר לגבי יצירתו של ביאליק — הוא חקר המוטיבים. אלא בשינוי אחד, הפעם בשטח האפיקה. ושוב נתגלתה הבקורת הצמודה ליצירת מופת במשימתה הכפולה: חושפת נבכי מעמקים ביצירה ומפלטת נתיב חדש לעצמה. כי אם היה עוד צורך להוכיח את רב־ממדיותה של היצירה

זה עשויה אף היא לשמש בית אחיזה לאינטרפרטציות שונות. מה גם שפירושו של קריב, המזהה את זיקת הלבטים בין רכניץ ושושנה עם היחסים הנפתלים בין היהודי המודרני והמסורת הדתית, הוא בסופו של דבר חלק אימננטי רוחני ביצירתו של עגנון. נוכל לסכם ולומר, שהדיסהרמוניה, הסטיות האירציונליות וההתחפשיות בסיפורים הכאוטיים והבלתי כאוטיים של עגנון עשויות ומחויבות להתפרש כצורות אסתטיות אימננטיות. הטענה שכאן לא יותר „מאופנה, מפרטנזיה מודרניסטית“ — מופרכת לחלוטין.

אולם עדיין קימת הרגשה, שיצירה אחת לפחות של עגנון — „עידו ועינים“ — הנסותרת עדיפות בה על הנגלות. קורצוויל מבליט זאת בהערות הנזכרות. ואמנם כאן המקום להעיר, שכבר הגיעה השעה, כי הבקורת המודרנית תודה, שהיצירה המופתית, אשר סמכותה, הנקבעת מכוח עצמה, אינה מוטלת בספק, היא שלימות גם כשהיא דיסהרמונית. ולא משום שאי־הודיה פירושה התעלמות חסרת־ישע מכל ההישגים המודרניים בשטחי האמנות השונים, אלא משום שהודיה למחצה היא גרועה מכל. האמנם יתכן לאמר, שהביטוי האמנותי הוא אדקוואטי בשעה שהסתום בה נתפענה, ואינו אדקוואטי בשעה שהסתום בה לא נתפענה? היצירה, כאמור, היא גדולה מן הבקורת. היא אף אינה קצרת רוח כמותה. שנים רבות היתה זהותו של ד״ר יקותיאל נאמן נעלמה מעינינו. עגנון עצמו לא אץ כלל לגלותו לנו. אף על פי שגילוי זה עשוי היה לחשוף, כפי שהוכיח קורצוויל, ממדים בלתי משוערים ביצירה. אין לדחוק, איפוא את הפענות. הבחנה מלאה בטעם אסתטי חדש היא פרי הסתגלות ממושכת. סמכותו האסתטית של „עידו ועינים“ קימת בלאו הכי. החוויה נענית לה. משמעותה האינטלקטואלית המלאה תסתבר בלי ספק בבוא המועד. אף דב סדן מודה במאמרו „מעשה מטפחת — פירוש לפי שעה“ („דבר“ כב' אב תש״ה), כי „אפשר וכגורל המפרשים הראשונים שלא ראו אלא את השכבה העליונה יהי גורל המפרשים האחרונים, הרואים את השכבה מתחתיה, אפשר ומחר מחרתים תתגלה גם שכבה לפנים משכבה התחתונה, גם שכבה מעל לשכבה העליונה. לאמור: גם יתר עומק בהיוליות וגם יתר רום בתודעה. ודרך הלצה ניתן לומר: אפשר בכל זאת, כי המספר הוא לא בלבד בכמוסה אלא גם במגולה הכם כמפרשיה, אם לא חכם מהם. הרי החזיון

האדם לחברו, אבל גם ביחסי האדם לקונו" (61).
 „כל פגיעה בבית, ביחסים שבין בעל לאשתו
 הוא חטא מטאפיסי ובעקבותיו העונש — גירוש
 לעולם התהו" (62).

המוטיבים היסודיים האלה וכן המוטיבים
 והנושאים המשניים, שהעלה קורצוויל בחקירתו
 כגון, נושא היער (44, 32), מוטיב האמצעים
 הבלתי מספיקים (54), מוטיב הארכאי (151),
 מוטיב התחליף (156), וכן מוטיב המטפחת
 שאותו העלה דב סדן (בגליון „דבר" כ"ב אב
 תש"ח) — הם לכאורה עורקים סמויים, אבל בהם
 זורמים דמיה של היצירה. אין ספק שחקר המר
 טיבים הוא מן האמצעים הבקרתיים היעילים
 ביותר ביצירתו של עגנון. אולם גם כאן חובה
 לבדוק אם שימוש בלתי מוגבל במפתח זה אינו
 עשוי לפעמים לסגור דלת במקום לפתחה. הבעיה
 היא, אם ניתן בכוח ה„סמל האמנותי" המוגדר
 והסטאטי לפענח גם התרחשות דינאמית הטעונה
 הסבר. ביצירות המפורקות מבחינת העלילה —
 „ספר המעשים" — ואף באותן היצירות, שחולית
 דבינים שלהן הוא ה„אני-המתודיה" — „אורח
 נטה ללון" ו„עד הנה" — חקר המוטיבים הוא
 יעיל ומאיר נתיבות. אולם הניתן בכוח המוטיב
 לפרש גם את „תמול שלשום" על עלילתו הנרחבת
 ועל התרחשויותיו החזותיות וההגותיות הבלתי
 רגילות? התופעה המופלאה ביצירה זו הוא,
 כידוע, הכלב „בלק". נסיונו של קורצוויל לפרשו
 כסמל אמנותי או כמוטיב כללי הוא כשלעצמו
 מאלף ורב ענין: בלק היא „חיה דימונית המבשרת
 רעות, סמל היצרים המשתוללים, סמל הפיתוי"
 (28). הכלב חי בשלום עם טיפוסים א־סוציאליים
 „הבזים לנשים אחרי שהכירו אותן", והחיים
 „כביכול מעבר לטוב ורע מבחינת המסורת"
 (לייכטפוס, רבינוביץ). לעומת זאת משמש הכלב
 ככנה „למי שמרגיש עצמו קשור בעומק נפשו
 למסורת של העבר".

הבהרתו והבלטתו של מוטיב הכלב לאורך
 כל יצירתו של עגנון (פרט ל„והיה העקוב
 למישור" ששם הוא כיוצא דופן, עיין עמ' 28),
 ובמיוחד ב„תמול שלשום", הן מלאכת-מחשבת
 מבחינת חקר המוטיבים. אולם השאלה החוזרת
 היא: הנוכל להבין את מלוא משמעותה של
 היצירה על כל שלביה, ובכללה את הכלב על
 הוויותיו המשונות, אם ננית שהוא אינו אלא
 סמל המאיר מן הצד את רקע העלילה בלבד,
 בדומה לשאר המוטיבים? מלכתחלה יש לשאול:
 הרשאים אנו לראות את הכלב כסמל בלבד,

העגנונית, את מציאותם של שבילי סתר, מבואות
 פלא אולמות צדיים, הצמודים ומובלעים בצדי
 הארמון ובתוכו, אשר בהארתם מתעצמים
 ומתעשרים המראות וההתרחשויות בפרספקטי-
 בות חדשות — באו המוטיבים והנושאים,
 שהעלתה הבקורת, והוכיחו זאת בעליל. נושא
 „השיבה המאוחרת", „שלפי טבעה אינה יכולה
 להצליח", שצינו קורצוויל ותגדירו כמוטיב
 יסודי המופיע ראשונה ב„והיה העקוב למישור"
 — כלומר, שיבתו של מנשה חיים לבוצ'ץ לאחר
 שאשתו נישאה לאחר ועולמו חרב לאין תקנה
 — מתגלה כמוטיב היסודי בכל יצירתו של עגנון.
 השיבה אל עולם האבות ב„הכנסת כלה", אל
 עיירת המולדת ב„אורח נטה ללון", אל „מאה
 שערים" ב„תמול שלשום" — כל השיבות האלה
 והדומות להן בסיפורים הקטנים סופן כשלון,
 ומשמעותן — התבדות אשליה של חזרה אל
 „עולם הילדות המתוקן", „אל הודאות הדתית
 התמימה". העלאת „מוטיב הומרי" זה היא
 התרומה הקולעת ביותר בשטח המחקר המוטיבי
 להכרת אחדותה ומהותה של יצירת עגנון.
 למוטיב זה מצטרף גם מוטיב „הבן התועה
 החוזר". ההבחנה שמבחין קורצוויל בין המוטיב
 הזה באמנות האפית הקלסית ובאמנות הסיפור
 של עגנון היא מאלפת לגבי ההנחות הרוחניות
 והאסתטיות של כלל יצירתו. ב„עד הנה" מקבל
 מוטיב קלאסי זה משמעות חדשה, „שדית". הבן
 התועה, החוזר, הוא „צעיר... מין גולם איש בלא
 מוח". והמשיב כאן „לב אבות על בנים ולב בנים
 על אבות" הוא בעצמו בן תועה, שאינו חוזר:
 „אדם שאין לו בית ולא חדר, שהמקום שהיה לו
 הניח והמקום שמצא לו נשמט מידו. ובכן מהלך
 הוא ממקום למקום ומבקש לו מקום" (מסכת
 הרומן עמ' 169). מוטיב מרכזי הוא „מוטיב
 המפתח", המופיע ברוב ספוריו של עגנון, החל
 ב„גבעת החול" וכלה ב„אורח נטה ללון". בכל
 המקומות האלה—אומר קורצוויל—מסמל המפתח
 אפשרות לשלטון בבית, באשה, בעולם מסוים
 המבטיח בטחון, מנוחת נפש, אבל המפתח פותח
 גם את עולם ההרפתקאות" (59). לקוטו וצרופו
 של נושא זה, הבא לידי שלמות מלאה בניחת
 „אורח נטה ללון", הוא מן ההישגים הבקרתיים
 המעולים ביותר בספרות הבקורת שלנו. נושא
 זה נסמך ל„נושא הבית": „שלטון בבית או
 במפתח היא ערובה לבטחון אכסיסטנציאלי
 ומיטאפיסי... ההתרחקות מן הבית, האיום על
 הבית, מסמלים תמיד הפרעות קשות ביחסי

בשעה שהוא מתגלה כגבורה הראשי של היצירה לצדו של קומר, שיש לו חלק שווה לו בהתרחשות ועדיף ממנו בהגות. סבורני, שאף העוקב אחרי ההתרחשות הגלויה בלבד, מן הנמנע שלא יכיר, כי קומר ובלק הם בעצם דמות אחת שנתפלגה לשנים: קומר הוא היסוד הבלתי מודע, היסוד החווייתי והאטאוויסטי, ובלק הוא בבואת תודעתו, המפרשת לו — שלא מרצונו — בלשון ההגות הגלויה את חוויתו הסתומה. יתרה מזאת, בהתחשב עם הגילויים האינטלקטואליים של הכלב רשאים אנו להניח ללא היסוס, שבלק הוא התודעה המודרנית המלווה את מאויי השיבה של קומר אל הווי המסורת ואף עושה אותם פלסטר. קומר עושה ובלק הוגה. „כל ימיו היתה מחשבתו (של בלק) קשורה במאה שערים“ (תמול שלשום). „כל העולם כולו לא היה כדאי לו כמקום שגלה משם.“ אף אם נפגם במקצת בנדודיו בין אומות העולם „מומר להכעיס לא נעשה“. „שהרי קץ בטובם של גויים והיה מוכן ועומד לוותר על כל חיי העולם הזה בשביל שעה אחת במקום שגלה“, שהרי רק בה במאה שערים דימה למצוא „חיים של ממש“. וענין השיבה אליה נצטייר לו בצירורים נאים שקשה לנו לצייר אפילו קצתם (עיני מאמרי על תמול שלשום: „דבר“ כב' אב תש"ח; „גזית“ כרך י' חוברת ז"ח). בד בבד עם הרהורי געגועים אלה על מאה שערים — געגועי קומר בעצם, שבלק משמש לו מעין מדיום, ויחד עם זה גם עוזר לו בפועל לשתק את ר' פייש ולזכות בבתו — הוגה אותו בלק עצמו הוגת קשה מלאת לעג וקלס על אותה מאה שערים, שאליה הוא נכסף לשוב, בתוקף פלג גושו האטאוויסטי — קומר. בלק מתפרץ בנביחותיו לתוך דרשתו של ר' גרונם יקום פורקן ואיש אינו מתעורר על כך. מאחר ששניהם מזדהים בהוויתם. שניהם — הכלב ור' גרונם — דסטרוקטיביים הם. שניהם שוללים, מנימוקים הפוכים, את הוויתה של מאה שערים „ור' גרונם גלימתו נגררת לו עד למטה מרגליו נטפל לו בלק ונתחבא בשולי הגלימה ונכנס עמו והבריות לא הרגישו הכלב הולך עם ר' גרונם“ את התודעה המפוקחת הזאת — את בלק — חייב קומר לסלק, אם יש ברצונו לשוב למאה שערים ולשאת את שפרה בת ר' פייש לאשה. עליו לדחוק את תודעתו המודרנית המעורערת מעולמו — הוא חייב לשכוח את סוניה, את רבינוביץ, את המושבות, ואולי אף את כל הנסיה שהביאתו

לארץ ישראל. ואמנם כבר על פתחה של מאה שערים דוחף קומר את הכלב במכחול ומכריז עליו „כשעיניו מחיכות ורגליו כועסות“ שהוא „כלב משוגע“, למרות שעדין אינו משוגע... ולאחר מכן שוב אינו נותן דעתו עליו אף כי הישוב כלו הומה ומתגעש בגללו. אמנם, סופרים וחכמים עושים אותו חומר ליצירתם (התודעה המעורערת של הדור — הכלב בלק — הוא גם נושא היצירה שלו). ורק הוא, קומר, דומה כאילו אינו יודע כלל על מציאותו. קומר דחק את החלק התודעתי שלו מתוך הוויתו — ולא כפי שקבע קורצווייל „שיצחק חברנו משך לו את כלבו את בלק לתוך עולמו“ (202). הפגישה השניה והאחרונה בין בלק ובין קומר בסוף הספור מסמלת את הקץ המר, את מותו של קומר. פילוגה של האישיות לשתי הוויות בחדות לא הועילה, כשם שלא הועילה גם לד"ר ז'קיל של סטיווינסון. בלק נושך את קומר. התודעה המודחקת מתפרצת והורסת את כל התקוות של קומר. השיבה למאה שערים מתוך התעלמות או בנגוד לתודעה המפוקחת היא אשליה שוא. מאה שערים איננה עולם האבות. והתודעה עצמה, שנטרדה בין מאויי התשובה של קומר ובין התגובה האינטלקטואלית המודרנית — נשתתה. פרשת קומר ופרשת בלק שלובות ואחוזות זו בזו בהתאם לויקת הגומלין הנפתלת בין חלקי הנפש המשוסעת. „תמול שלשום“ הוא היודי הטרגי, הפסימי והנעזו ביותר בספרות העברית החדשה. לא ארץ ישראל החלוצית ולא מאה שערים גאלו את הנפש הנתונה בתוהו היאוש. נוכח ממדים אלה של היצירה ספק הוא אם מהותו של הכלב, המהווה דמות מרכזי בה, עשויה להתפרש על דרך המוטיב או הסמל האמנותי בלבד. כבר ראינו לעיל שבלעדי הכלב לא היה עגנון יכול לנגוע בנקודה הרגישה של בעית הדת בהוויתנו בכלל, ועל רקע ארץ ישראל החדשה בפרט, ללא סכנת בנליות. גישה ריאליסטית מעורטלת בנושא זה היא, כאמור, בניגוד לטעם האסתטי של עגנון ושלנו. מהותו של בלק המהווה חלק מישותנו חייבת להענות לתביעות האסתטיות והרוחניות החדשות. ואמנם הקורא על פי סולם הקצב המעורער של מציאותנו ישוכנע כי ההרכב המיוחד של חיה ותודעה, של ישות בסטיאלית מגורת-יצרים ומיוסרת-מצפון בהוויתו של בלק, הנו עצם מעצמנו ובשר מבשרנו. לא המשל ולא הסמל עיקר כאן, לא „פני הכלב כפני הדור“ ולא „נמשלים רשעי

המודרניות. כשם שספק הוא, אם רשאים אנו לראות בויקתו של עגנון לבעיה הדתית, שקורצ' וייל מיחס לה בצדק חשיבות מכרעת, רק יחס אסתטי בלתי נמנע לשם מיצוי השלמות האימננטית של היצירה. אכן, מסופקני אם מותר לנו לראות במשבר הפסיכי של הירשל ב"סיפור פשוט" — "מרד בעקרוני התורה", אפילו "בצביונם המיוחד בחיי הקהלה" (מסכת הרומן עמ' 41). שהרי מלבד "האהבה-לא-באה" ושאר הגורמים הפסיכיים הטהורים, שהם כשלעצמם עשויים לערער את שלמות נפשו של טיפוס רגרסיבי כהירשל, הן הוא עצמו סגר את הגמרא ושוב לא חזר אליה בידיעתם וברצונם הגלוי של הוריו. עובדה המעידה, שב"סיפור פשוט" לפחות מקורה של בעיית הדורות אינה הדת במשמעותה המחייבת. מה שאין כן ב"תמול שלשום", שבה, לדעתי, גילה עגנון זיקה חד-משמעונית לבעיית הדת ולמעמדה בהוויתנו הנוכחית: מותו של קומר והשתטותו של בלק, פרי אכזבה הן מעולמה של מאה שערים — התחליף הפגום לעולם האבות — והן מעולמה של ארץ ישראל החדשה, אינם בעלי משמעות אסתטית בלבד. ספק גדול הוא אם מאווי השיבה לעולם האבות המתוקן והאמתי (ולא למאה שערים) הם רק פרי נהייה רומנטית אטאוויסטית. השאלה היא עקרונית: — היתכן כי יצירה מונומנטאלית, המתחבטת ללא הפוגה בבעיה רוחנית יסודית בחיי האומה, עשויה להיות אינדיפרנטית? וביתר דיוק, היכולה פרשת הדת שדב סדן מעיד עליה, שהיא כיום "פלוגתה אחרונה, שגם דיונה בתחומו של הציבור והכרעתה בתחומה של הרשות... שאם להעמיד את המחולקת על חודה הרי נאבקים בה שני כוחות — הכח האחד, המאמין באפשרותה, ואפילו הכרחה, של אומה חילונית גמורה, בהיפך דמותה על כל גלגוליה עד עתה, והוא טורח בהבטחת הבסיס לאפשרות הזאת לאור דוגמאות המתוקנים או המקולקלים שבעמים; הכוח האחר, המאמין בהכרחה, וממילא אפשרותה, של אומה דתית גמורה, כדיוק דמותה וגלגוליה, ביתר ברור, אחרון גלגוליה עד עתה" (לפלגות בישראל, "לוח הארץ" תשי"ד, 134) — היכולה, איפוא, פרשה זו המזינה את יצירתו של עגנון, להתגלות בה כנטולת הכרעה ומשוללת כל משמעות מחייבת? האמנם אין ביצירתו של עגנון ביטוי אחר, נוסף, בחינת מוצא שלישי ליחסו לדת, מלבד "העדר אפקט אנטי דתי והעדר פאתוס של קנאי דתי" (מסכת הרומן 8) ? על

ישראל ככלבים", ואף לא כאות ורמו לויקת לבטים קשה לאשה ולדת, אלא עצם ההודעות בכלב, ב"מהות הכלבית", במידה שאין להבחין "היכן מסתיימים מעשי בני אדם והיכן מתחילים מעשיהם של כלבים" ("תמול שלשום"). מכאן, שהמוטיב או הסמל האמנותי ביצירה זו של עגנון — אם ניטה לראות על אף הכל בכלב התגלמות מעין זו — שוב אינו דומה בתכונתו היסודית לשאר המוטיבים. סגולתו של הסמל האמנותי להקרין מתוך עמדתו המגובשת והמופרשת, ללא התערבות עצמאית פעילה בעצם תהליך ההתרחשות, מיטשטשת והולכת. המחיצה בין הסמל והמסומל נופלת, התחומים מתערבים, והרציפות הריאליסטית מתערצרת. הסמל שוב אינו מוסיג בחינת משמעות בלבד — הוא חי ברשות כפולה: שלו ושל זולתו. הוא פועל בהתרחשות ומעל לה. תופעה ספרותית זו, הרוחת גם בספרות העולם, מחייבת גישה מיוחדת בחקר המוטיבים.

יג. על הבעיה הדתית וחקר האסתטיקה.

העוקב אחרי הישגי המחקר ביצירתו של עגנון יתמה במידה שווה על המאבק הדרמטי של מבוכת בקורת עם שלות יצירה, ועל עצמת תנופה מגבירת חיל של אותה בקורת עצמה. הסקרנות האינטלקטואלית אף היא תתגלה לו כמתעצמת והולכת בד בבד עם הבקורת. זו ניוזנית מזו. אכן, כל שירכה המתישבת וכל מסך הנגול מעל היצירה מרחיבים ומעמיקים את המחקר. על כן יהא כל נסיון, הבא לסכם את מפעל יצירתו של עגנון, בחינת פותח פרשה ולא סותמה. דרכו של דב סדן בחקר המעמקים הסמויים והגלויים ביצירה, ובמיפוי שטחה של ספרות העם לכל גווניה אגב שיבוץ התופעה הספרותית הבודדת בה; וכן "הגישה התוארתית תבניתית" של ברוך קורצווייל, העוקב אחרי המשמעות האימננטית של המוטיבים והקטגוריות הנפשיות אגב שילובם בקטגוריות דומות בספרות העולם — שתי גישות אלה מצד שני המבקרים, מלבד ערכן המוחלט, משמשות בעת ובעונה אחת מניעי דחף גם לערעורים וגם להישגים נוספים — וזנה חשיבותן.

אכן, לא רק בעיות הלוואי אלא אף הנחות היסוד גופן נראות כטעונות עוד חקירה ובדיקה: ההנחה של דב סדן, כי "בראשית היה הנבוך" (עיין לעיל), טעונה בירור מעיקרה, לאור ירידתה של התודעה הדתית למחתרת ביצירות

וסמכותו. רק בכוח הביטוי הפיוטי-המטשורי ניתן להמחיש ואף לחוש מהות של יופי ביצירה מהי. א. קריב הוא בינתים היחידי שבקרתו מתקרבת בחלקה לבחינה זו. לדבריו מקפלת בתוכה יצירתו של עגנון „הומור, ליריות, דבקות, סטירה, גרוטסקה, דמיון וסמל. אך כולם לסוגיהם ענוגים מן המצוי, כולם מדוקקי ישות כבבואות הנשקפות מן המים. וכל שדבריו מובהקים יותר, עגנוניים יותר, הם מדוקקים יותר. יש שהמסכת שלהם ארוגה מחומר אי חמרי כמלאכים הנבראים מהבל פיהם של צדיקים. ישותם מרופרפת כעננים הקלים הקרויים פורחות; המעשים טופשים על בהונות ואינם טובעים עקבות תחתם; המלים הנאות עולות בצניעות ובכשרות כנשים מן הטבילה וכאלו מבקשות שלא להסתכל בהן ועולם המעשה כולו תהוי כמדרש אגדה. הכל תלוי כאן ברפיון על גבול הקיים ואינו קיים. והכל קיים בכח לחש וקסם אשר לא יכוננו בשם“.

(עיונים, 44).

הצופה לפרשת הבקורת על יצירתו של עגנון — צופה לבכת עינה של יצירה ובקורת כאחת. חפיפה זו בצמתי המהות, שעדיין רב בה הרצוי מן המצוי, היא בלי ספק משאלת שתיהן. עגנון עומד בעיצומה של יצירה המתנשאת אל פסגות חדשות. הבקורת, שעדיין לא השלימה את פעלה לגבי היצירה הקיימת, נתבעת שוב להתמודד עם היצירה החדשה. אם תעמד במשימה זו כשם שעמדה עד כאן, רשאים אנו לקוות, כי הבקורת העברית נכוננו לה עתידות.

כל פנים, זיקתה של בעיה רוחנית אקטואלית זו לביטוייה האסתטי ומשמעותה האמתית, כמו גם בעיות רוחניות אחרות, עדיין טעונות ברור רב. ואמנם המחקר הנוכחי המתרחב והולך ביצירת עגנון, ואחרון אחרון — חקר השמות והאליטרא ציה בה, מעידים כי רחוקים אנו מסיכום.

אולם, אם בפענוח ההנחות הרוחניות של היצירה זיקתן לגילויים האסתטיים השונים, וביתר צימצום, לגילויים האסתטיים הבלתי רגילים — ההישגים בפועל הם מרובים ויעילים; הנה בפענוח הסוד המופלא ביותר — סוד חנו ומקור יפיו של העולם העגנוני — כמעט ולא הושג דבר. מנין יפעתה הקורנת של היצירה העגנונית, ומה טיבה? לאיזה סוי היא שייכת ומה סוד רקמתה? כיצד שמים ערכי נוי בה, ובמה אומדים יקרת תפארתה? כאן, כנראה, קצרה ידה של הבקורת האנליטית וההשוואתית כאחת. סביב סביב תלך ואל העיקר לא תבוא. הדיון המופשט על היפה ללא צמידות לערכים הנדונים ביצירה — הוא ללא הועיל. וההשוואה ליצירת מופת אחרת, כגון לזו של המסון (י. פיכמן, בני דור, 339), מלבד שנתישנה, אינה עשויה לקבוע מעיקרה, ככל השוואה בעלמא, הבחנה של ממש במהותה האסתטית של היצירה. ואם במערכת בקרתית עשירת רוח ורבת הישגים, העוטרת יצירת מופת שופעת נוי כזו של עגנון, המחקר האסתטי הטהור כמעט לא הופעל, מן הנמנע שלא להסיק, כי אכן חסר-ישע הוא. לבחינת מהותה של יפעה אסתטית וניסוחה דרושה, כנראה, סגולה מיוחדת — סגולת משורר