



# אות

כתב עת לספרות ולתיאוריה

03 גיליון  
2013 סתיו

מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית

אוניברסיטת תל-אביב

עורכים מיכאל גלזמן, מיכל ארבל, אורי ש' כהן  
המערכת אבנר הולצמן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד, עוזי שביט

רכזי המערכת חן אדלסבורג, נטע דנציגר, נדב ליניאל  
עריכת טקסט דינה הורביץ  
עריכה גרפית מיכל סמו-קובץ ויעל ביבר, המשרד לעיצוב גרפי באוניברסיטת תל-אביב

על העטיפה: אביגדור אריכא, רישום, 1953; מתוך קטלוג התערוכה "כלב חוצות", בית עגנון, ירושלים, 2010  
(צילום: אברהם חי; באדיבות בית עגנון, ירושלים)

ot.kipp@gmail.com

© 2013 כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל-אביב, תל-אביב 6997801  
הוצאת הקיבוץ המאוחד  
נדפס ברפוס אליניר

## הרוצחים: "ביער ובעיר" ו"האדונית והרוכל" לש"י עגנון

מיכל ארבל

שני סיפורים של עגנון, "ביער ובעיר", שפורסם ב-1938,<sup>1</sup> ו"האדונית והרוכל", שפורסם ב-1943,<sup>2</sup> מעמידים במרכזם רוצחים. שני הסיפורים מתרחשים באירופה; בשניהם הרוצחים

\* מאמר זה זכה להיקרא על ידי רבים. אני מודה מאוד למיכאל גלזמן, לשלמה בידרמן, לתלמידי סמינר המחקר שהתקיים באוניברסיטת תל-אביב בשנת 2013, אורי אליס, נטע דנציגר, שי עבדי, שגב עמוסי, אמיר פלג ואריאל פרידן, וכן לנדב ליניאל, על הערותיהם המצוינות.

1. הסיפור "ביער ובעיר" התפרסם לראשונה בעיתון הארץ ב-15 באפריל 1938. כל המובאות מן הסיפור לקוחות ממהדורת כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך ב: אלו ואלו, שוקן, ירושלים ותל-אביב 1962, עמ' רסז-רעח.

2. הסיפור "האדונית והרוכל" התפרסם לראשונה בקובץ בסער, שיצא לאור ב-1943 מטעם אגודת הסופרים למען החיילים העבריים המשרתים בצבא בעלות הברית. כל המובאות מן הסיפור לקוחות ממהדורת כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך ו: סמוך ונראה, שוקן, ירושלים ותל-אביב 1962, עמ' 92-102.

הם גויים; בשניהם הגיבור היהודי נקלע למחיצת הרוצח או הרוצחת כשהוא נמצא לברו ביער, מחוץ לתחומי החברה היהודית, העיר, הציביליזציה; בשני הסיפורים, אף על פי שחייו של הגיבור בסכנה, הוא נמשך אל הרוצחים בעוצמה, כאילו בחבלי קסם, וזאת לא למרות היותם רוצחים אלא דווקא בשל היותם רוצחים; ובשני הסיפורים, פגישתו של הגיבור עם הרוצח או הרוצחת היא פגישה הרת משמעות וגורל.

במרחבה של יצירת עגנון, תשוקתו של גיבור יהודי אל רוצח או רוצחת גויים מפתיעה ומעוררת מחשבה. ההזדהות של נער יהודי עם שודד ורוצח גוי, המביאה לכריתת ברית של אמן ואמונה ביניהם בסיפור "ביער ובעיר", והזוגיות המינית הסוערת בין רוכל יהודי לאדונית גויה הטורפת את בעליה בסיפור "האדונית והרוכל", פורצות בדרך דרמטית את דפוסי היחסים בין יהודים לגויים ביצירת עגנון ומציבות אתגר לתפיסות המחקריות השגורות בשאלת העמדות הלאומיות המיוצגות בסיפוריו.

המחשבה הלאומית ההיסטורית מלווה את כתיבתו של עגנון החל מ"עגונות", סיפורו הראשון בארץ-ישראל, שפורסם בשנת 1908,<sup>3</sup> ועד לסיפורי המאוחרים ביותר. בתוך ההקשר הרחב הזה נטוע העיסוק בהיסטוריה של יהודי פולין, המוצגת בעיקר כהיסטוריה של רדיפות וסבל. כבר בעשור השני של יצירת עגנון, במחזור "פולין סיפורי אגדות", שתחילת פרסומו ב־1919, וכן בהעמדתה של אגדת רבי אמנון ממגנצא כמופת של קידוש השם בסיפור "יתום ואלמנה",<sup>4</sup> מוצגת דיכוטומיה ברורה וחד־משמעית בין הרודפים הגויים לבין קורבנותיהם היהודים: עלילות דם, עינויים ורציחות מכאן, מופתים של קידוש השם מכאן. שמואל ורסס רואה בעולם ההיסטורי המוצג במחזור "פולין סיפורי אגדות" כבואה של כלל יצירת עגנון, "מציאות אידילית בימי קדם ביחסים שבין היהודים הראשונים שהגיעו לפולין לבין שליטיה ועם הארץ שלה, לעומת הוויה משברית של רדיפות ועלילות דם בשלבים הבאים. מבעד לציפוי האידילי הדק מזדקר לעין מתוך כמה מן הסיפורים הללו של 'פולין' חיזיון של התעללות ומרטירולוגיה עזובה".<sup>5</sup> ואכן, גם ביצירות אחרות של עגנון חוזרות התייחסויות לעלילות דם, לגזרות ת"ח ולמופתים של קידוש השם בעבר הרחוק, ולהתנכלויות של יום־יום ולרציחות של יהודים בעבר הקרוב. התמונה המצטיירת היא שחרף תיאורים מועטים של גילויי שכנות או שיתופי פעולה, ביסודו של דבר היחסים בין היהודים לשכניהם הפולנים מוצגים כיחסים שבין נרדפים לרודפים, בין קורבנות לרוצחיהם.

3. נוסח ראשון של הסיפור "עגונות" ראה אור בכתב העת העמר, 1908, עמ' 53-65.
4. נוסח ראשון של הסיפור "יתום ואלמנה" התפרסם לראשונה בברלין, במאסף רימון, ג, 1923, עמ' 39-38. האגדה על רבי אמנון מופיעה כבר בגלגול מוקדם של הסיפור, שנשא את השם "חלומי של יעקב נחום" ונרפס בקובץ יזרעאל בעריכת א"ז רבינוביץ, יפו 1913, עמ' 8-16.
5. שמואל ורסס, ש"י עגנון כפשוטו: קריאה בכתביו, מוסד ביאליק, ירושלים 2000, עמ' 218. ניצה בן־דב תיארה את רגע ההתהפכות "שבו חיי היהודים הופכים מגן־עדן לגיהנום עלי אדמות" בסיפור "במצולות", הכלול במחזור "פולין סיפורי אגדות", והצביעה על הפסיכיות המזוהה והמקוממת שבה "היהודים מקבלים את השינוי הקיצוני שחל בחייהם מטוב מוחלט לרע מוחלט, כאילו ציפו לשינוי זה בכל השנים הטובות" (ניצה בן־דב, "הסיפור 'במצולות' כפרדיגמה ליחסי יהודים פולנים", עי"ן גימ"ל: כתב עת לחקר יצירת עגנון, ב, 2012, עמ' 47).

מסוף שנות השלושים נעשים האבל על התמוטטותו של העולם היהודי המסורתי במזרח אירופה, יחד עם חשבון הנפש הלאומי וההתקדשות לשימור זכרה של העיר האהובה והאבודה, בוטשאטש, לתמות מרכזיות ביצירת עגנון. הסבל המתמשך שהמיטו פורעים, מענים ומרצחים גויים על היהודים בהיסטוריה הרחוקה יותר נעשה לבבואת הפרעות וההתנכלויות במאה העשרים. כך, לדוגמא, הרומן אורח נטה ללון, שעלילתו מתרחשת לאחר מלחמת העולם הראשונה, מעמיד במרכז חשבון עולמו הלאומי את סוגיית קידוש השם, את חלותו או אי-חלותו של העיקרון הדתי של הצדקת הדין, ואף חוזר ומעלה בהקשר זה את מופת קידוש השם של רבי אמנון ממגנצא בזמן מסעי הצלב באשכנז. והנה, בשנה שבה החל הרומן לראות אור בהמשכים התפרסם גם הסיפור "ביער ובעיר"; וסיפור זה, בניגוד גמור לעולמו ולאווירתו של הרומן, בוחר לספר על נער יהודי עול ימים בשנים שלפני המלחמה, המעדיף לשהות ביער ולא בבית הוריו ובעירו, ושם, ביער, הוא כורת ברית עם רוצח גוי. כיצד ניתן להבין מהלך כזה, שכאילו מתעלם מן הפרדיגמה הלאומית הטעונה של יחסים בין יהודים לפולנים, וליתר דיוק, הופך אותה על ראשה?

לאחר מלחמת העולם השנייה, האבל על העולם היהודי שאבד, על העיר שנשמדה, נעשה קשה מנשוא. הספר עיר ומלואה – "ספר תולדות העיר ביטשאטש היא בוטשאטש אשר כתבתי בצערי וביגוני" – מוקדש כולו להצבת שם וזכר לעיר שכבר איננה עוד. סיפורי חוזרים ומעלים את חורבן העיר, לרבות רצח שארית יהודיה ביום אחד. אמנם רוב הסיפורים אינם נדרשים לסופה הנורא של העיר כי אם לתפארת עברה, לתיאור חייה השוקקים, בתי הכנסת ובתי המדרש שהיו בה, אנשיה ומאורעותיה, אבל כל הסיפורים הללו עומדים בסימנו של האובדן, מעצם העובדה שיש לספרם כדי לשמר משהו מן העולם שנשמד. זוועות ההשמדה נוכחות גם באמצעות יצירת זיקה היסטורית בין רצח היהודים בידי גויים בעבר הרחוק לבין רצח היהודים בידי גויים בעבר הקרוב מאוד. כך, למשל, הסיפור "האיש לבוש הבדים", שזמן התרחשותו סמוך לגזרות ת"ח, מתאר את מסכת עינוייה המחרידים ומותו הנורא על קידוש השם של רבי גבריאל בעל תפילה, וגם בו חוזרת ונזכרת האגדה על רבי אמנון ממגנצא. הסיפור על העינויים והרצח של רבי גבריאל דורות קודם לזמן הסיפור, וכמוהו הסיפור העתיק עוד יותר על העינויים והרצח של רבי אמנון ממגנצא באשכנז של ימי הביניים, נעשים כמעין הקדמה לסיפור הנורא, שאיננו ניתן לכתיבה, על עינוייהם ורציחתם של מיליוני היהודים בידי הנאצים ועוזריהם.<sup>7</sup>

6. שמואל יוסף עגנון, עיר ומלואה, שוקן, ירושלים ותל-אביב 1973, עמ' 5.
7. בעניינים אלו הרחבתי בספרי כתוב על עורו של הכלב: על תפיסת היצירה אצל ש"י עגנון, מסה קריטית, כתר ומרכז הקשרים, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, ירושלים ובאר-שבע 2006, עמ' 53-104, ובמאמרים "המשכיות ושבר בזהות הלאומית ביצירת עגנון: 'אורח נטה ללון', 'המכתב' ו'הסימן'", בתוך גידי נבו, מיכל ארבלי ומיכאל גלזמן (עורכים), עתות של שינוי: ספרויות יהודיות בתקופה המודרנית, קובץ מאמרים לכבודו של דן מירון, מכון בן-גוריון לחקר ישראל והציונות, שדה בוקר 2008, עמ' 173-208; "המופת של ר' אמנון ממגנצא: התפתחותו של איקון תרבותי ביצירת עגנון", בתוך אבידב ליפסקר ורלה קושילבסקי (עורכים), מעשה סיפור: מחקרים בסיפורת היהודית, כרך ב, הוצאת אוניברסיטת בריאילן, רמת-גן 2009, עמ' 325-359.

על רקע כל זאת, כיצד ניתן להבין את הסיפור "האדונית והרוכל"? הסיפור, שהתפרסם לאחר שכבר החלו להגיע ארצה הידיעות על השמדת יהודי אירופה בידי הנאצים, ואשר ראה אור בקובץ בסער, שנדפס במיוחד עבור חיילים עבריים ששירתו בצבא בעלות הברית, מציג עליה מוזרה ביותר בדבר תשוקתו של רוכל יהודי נודד לגייה רצחנית הניזונה אך ורק מבשר בעליה. גם ההקשר ההיסטורי של זמן ההדפסה ושל ייעודו של הקובץ, גם איתותיו של הטקסט עצמו מזמינים – כמעט מחייבים – לקרוא את היחסים בין הרוכל לאדונית כאלגוריה החוזרת ומאשרת את הפרדיגמה הלאומית המקובלת. ואולם, כל ניסיון פרשני כזה נתקל בפרכות ובסתירות שלא ניתן ליישבן. נראה כי יותר משהפרדיגמה הלאומית מבנה את משמעות הסיפור, הסיפור – למרות הקשר פרסומו הטעון כל כך, בזמן מלחמת העולם השנייה – מסבך ומבלבל את הפרדיגמה הלאומית.

טענה זו אין פירושה כי הסיפורים "ביער ובעיר" ו"האדונית והרוכל" חורגים מן הפרדיגמה הלאומית במובן זה שהם מתקיימים מחוץ לגבולותיה; להפך, משמעותם מתכוננת מתוכה. פרנצישק בסיפור "ביער ובעיר" לא היה תופס מקום כה חשוב בדרמה הנפשית של הנער המספר אם לא היה רוצח – ואם לא היה גוי; ויוסף הרוכל בסיפור "האדונית והרוכל" לא היה יכול להשליך על דמותה של הילני את תשוקותיו הנסתרות אם זו לא הייתה טורפת בעלים – ואם לא הייתה נוכרייה. יחד עם זאת, שני הסיפורים, השונים זה מזה בכל מובן אחר, פונים שניהם כאחד מן החוץ פנימה, מן הקיום החברתי ומן ההקשר הלאומי אל הקיום הנפשי, בדרך המערערת את עצם הדיכטומיה בין חוץ לפנים, בין לאומיות לבין דרמה נפשית. כתוצאה מכך, שניהם מאירים באור לא צפוי גם את התפקיד שממלאים הדימויים הלאומיים בדרמות הרגשיות שבנפש, גם את פעילותן של תשוקות וחרדות מודחקות במרחבה של המחשבה הלאומית.

לכאורה, הזיקה בין המצב ההיסטורי הלאומי לבין עולמו הנפשי של הגיבור מובנת מאליה ואינה מובילה לשום ערעור. משנות השבעים של המאה התשע עשרה ואילך קשרה הספרות העברית קשר בל ינתק בין המשברים הלאומיים לבין חיי הנפש של היחיד. במסתו "הז'נר הארץ-ישראלי ואביזריהו" כתב יוסף חיים ברנר כי על הסופר לתאר את "גילויי החיים הפנימיים והמהות שלהם בתוך יחסי וגוני זמן ידוע וסביבה ידועה";<sup>8</sup> הזמן והמקום, ההיסטורי והפוליטי, הם כוחות המעצבים את החיים הנפשיים הפנימיים. כך הדבר גם ביצירות מרכזיות של עגנון. ואולם, בסיפורים "ביער ובעיר" ו"האדונית והרוכל" (וייתכן שאף ברומן תמול שלשום), היחסים בין הלאומי לנפשי אינם רק יחסים סיבתיים של השפעה. הלאומי מושלך על הנפשי והנפשי מושלך על הלאומי; הלאומי מתקיים בעת ובעונה אחת גם כמציאות ממשית המשפיעה על הנפש, גם כדימוי המגוים לדרמה הנפשית הפנימית ומנוהל על פי חוקיה-שלה. וכאשר הסיפורים מזעזעים את עצם ההבחנה בין הלאומי לנפשי עולה ההכרה כי בכינונה של כל תפיסה לאומית פועל בהכרח יסוד נפשי לא מודע – פנטזיה, משאלה, תשוקה, חרדה – המטיל עצמו מחיי הנפש הנסתרים והעמוקים ביותר אל מרחבן של התפיסות הלאומיות.

8. יוסף חיים ברנר, "הז'נר הארץ-ישראלי ואביזריהו" (תרע"א), כתבים, כרך ג: פובליציסטיקה; ביקורת, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב תשמ"ה, עמ' 569.

הדרמה הנפשית, על הסיפור הלאומי הפולש לתוכה, נוגעת גם בשאלות של כתיבה. הדבר בולט בסיום הסיפור "ביער ובעיר", שבו הנער מגלה את כוחה הגדול של המילה שמסר לרצח ונעשה לאמן, והוא מתקיים במובלע גם ב"האדונית והרוכל". שורשו של המהלך נעוץ בקשר עתיק היומין בין רצח ליצירה. כבר במיתוסים הקדומים ביותר מתכוננים גם העולם, גם הסיפור על העולם, מתוך מעשה רצח. במרכזו של "אנומה אליש", מיתוס הבריאה הבבלי שחובר ככל הנראה בתחילת האלף השני לפני הספירה, מסופר על מַרְדֵּךְ, מלך האלים, המורד בתַאֲמַת, אם כל חי. תַאֲמַת מבקשת לבלעו חיים, אולם מַרְדֵּךְ מתגבר עליה ומבתק את גופה; כך נוצרים העולם והחיים וכך נוצר גם החוק. הרצח שבתוך המשפחה מאפשר לבן להיחלץ, להיוולד שוב כנטול אם או אב, כבורא עולם וכמחוקק. כך גם במיתוס הבריאה היווני שבו כרונוס כורת את איבר המין של אביו ומשליכו לים כדי להגיה מן הכלא שבכטן האם־האדמה, ועם היחלצו נוצר הזמן. בהמשך, זאוס, בנו של כרונוס, גובר על אביו כדי לחלץ את אחיו שנבלעו על ידו מיד עם היוולדם, וכך נוצר העולם המוכר לנו. רוצח האב הידוע מכולם במיתולוגיה היוונית הוא אדיפוס, כמוכן; הנבואה על דבר הרצח העתידי של האב בידי הבן מביאה תחילה לניסיונו של האב לרצוח את הבן ואחר כך להגשמת הנבואה בדבר רצח האב בידי הבן. הסיפור על הרצח מביא לרצח שמביא לסיפור – לטרגדיה שכותב סופוקלס. שהרי, כפי שאומר אריסטו, עבור הטרגדיה "יש לבקש [...] אירועים גורמי סבל המתרחשים בין קרובים, כמו אח ההורג, או מתכוון להרוג, את אחיו, בן את אביו, אם את בנה, בן את אמו, או מעשים אחרים כאלה".<sup>9</sup> מן המיתוס הקדום על רצח האב מתגלגלים גם הטרגדיה של סופוקלס, גם הסיפור הפסיכואנליטי המודרני שמספר זיגמונד פרויד על מקורה של התרבות ועל מיניותו של הבן. סילוק האב, המאפשר את פעולתו של הבן, את היצירה, עשוי להתבטא לא רק ברצח האב עצמו אלא גם ברצח אח או ברצח אישה; בכל רצח. ביצירתו, האמן מבקש להתחרות באל־האב ולברוא עולם, לברוא אדם, כמו פיגמליון הבורא את גלתיאה אצל אוכירדיוס או כמו פרנקנשטיין הבורא את המפלצת אצל מרי שלי. ומי שאינו יכול לברוא אדם נמשך כבחבלי קסם למעשה הקרוב בעוצמתו לבריאת חיים, והוא מעשה נטילת החיים. המשיכה העצומה אל כוח אדיר זה הנתון בידי האדם מוליד גם טרגדיות יווניות על אדיפוס רוצח האב, על אגממנון מקריב הבת, על אורסטס רוצח האם או על מדיאה הורגת הבנים, גם רומנים כמו החטא ועונשו והאחים קרמאזוב של פיודור דוסטויבסקי, או, מאוחר יותר, בדם קר של טרומן קפוטה, רומן ניו־ז'ורנליסטי פורץ דרך המסמך את מעשה הכתיבה למעשה הרצח ומתחקה אחר הקרבה המתעתעת בין נטילת חיים לבין מתן חיים במילים, בין הרצח כמצב הקיומי לבין ההיחלצות ממנו בכתיבה עליו.

בסיפור "ביער ובעיר", הברית בין הנער לבין הרוצח המורד כאב מאפשרת לנער לומר את דברו־שלו במרחב נטול אב אך בחסות האב, והיא הופכת על ראשו את סיפור קין והבל, שהוא הסיפור הראשון שמספר ספר בראשית על מעשי בני האדם על פני האדמה. בסיפורו של עגנון, המשועבד הזקן מבלבל את סיפור קין והבל בכך שהוא טוען שהבל הרג את קין, ואילו גיבורי הסיפור, הנער ופרנציסק, מערערים על עצם הכרחיותה של זיקת הרצח בין אחים, בין לאומים. במקום שהאח הגוי ירצח את אחיו היהודי, הברית שביניהם – המפתיעה, המנוגדת

9. אריסטו, פואטיקה, מיוונית: יואב רינון, מאגנס, ירושלים תשס"ג, עמ' 34.

לכל סיפור לאומי קבוע וידוע – היא המייצרת את המילה הגואלת "שהכל", "ששאל", ואף את הסיפור עצמו. ואילו ב"האדונית והרוכל", ההתנודדות בין התשוקה להיבלע חזרה אל תוך האישה, להיספג ולהיעלם, לבין האימה מפני דבר זה עצמו, מפני הרצח, מפני היעשות-אך-בשר וההיטרפות בחיים, פולטת לבסוף את הרוכל בחזרה אל עולם הסימנים ושולחת אותו לשוב ולנודד ולמכור, כתמיד, את מרכולת דבריו.

חרף השוני הגדול בין שני הסיפורים, הקריאה המוצעת כאן תעמוד על התנודה המשותפת להם בין החוץ לבין הפנים, בין הפרדיגמה הלאומית לבין התפקיד שהיא ממלאת במרחב הנפשי, תנודה תמידית ולא מוכרעת הנוגעת, במישרין או בעקיפין, להתכוננותו של הסימן, לאפשרות לומר את המילה ולספר את הסיפור.

## ביער ובעיר

המספר בסיפור "ביער ובעיר" הוא מבוגר החוזר ממרחק השנים אל ימי נעוריו, והסיפור מסופר דרך עיני הנער שכבר יצא מחזקת ילד אבל עדיין לא הגיע לכלל בגרות.<sup>10</sup> תורה הוא כבר אינו לומד ולעבוד עדיין אינו צריך. כיוון שהוא נמצא במצב לימינאלי, במעין הפוגה בין הרשויות, הוא יכול לחמוק משלטונו של הסדר, מן העיר, מבית המדרש ומבית ההורים, ולהימלט אל היער, שבו הוא מבלה את כל עתותיו. בעודו מוציא את ימיו ביער מגיעה לעיר השמועה שפרנציסק השודד והרוצח ברח מבית האסורים ויש חשש שהוא משוטט ביער. סיטואציה כזו, שבה נער יהודי רך נחשף במקום לא מיושב וללא הגנה לאלימותו של רוצח גוי, מעלה מיד את אפשרות התממשותה החוזרת של הפרדיגמה הלאומית: הגוי יפגע ביהודי חסר האונים פגיעה קשה ואולי אף אנושה. ואולם, עוד לפני שהרוצח מופיע בסיפור, משהו במרחב המתואר מאותת כי לא זה הסיפור שסופר כאן. לכאורה, הדיכוטומיה הלאומית שבין הקורבנות היהודים לרוצחים הגויים מבוטלת במעין מהלך רומנטי ומומרת בדיכוטומיה חדשה המציבה מצד אחד את העיר – הציביליזציה, בית אבא – כאתר של מלנכוליה, דיכוי והידלדלות הכוחות, ומן הצד האחר היא מעמידה את יער הפרא כאתר של עוררות גדולה, של שפע כוחות חיים אדירים וכוחות הרס ומוות אדירים לא פחות; כאתר של הנשגב ושל המזוויע. בדיכוטומיה חדשה זו, החברה היהודית בעיר, יחד עם זו הפולנית, ניצבת, כביכול, מול הנער והרוצח הכורתים ביניהם ביער ברית של מורדים. והנה, גם מהלך זה, שעיקרו ביטול חלותה של הפרדיגמה הלאומית והמרתה באחוות גברים בטבע הפראי, איננו משקף נכונה את המתרחש בסיפור, שהרי הברית בין שני הגברים, בין הנער היהודי לגבר הגוי, השודד והרוצח, היא, כפי שיסתבר, ברית דתית, ובשל קדושתה הדתית יש בה מן הנפלא ומהתרוממות הנפש. יותר מכך; דתיותה של הברית איננה נשענת על רליגיוזיות רומנטית מופשטת כי אם על דתיות יהודית. הברית אמנם נכרתת במרחב המנוגד לעיר, לציביליזציה, לסדר הדתי הממוסד, אבל

10. ראו על כך אצל Nehama Aschkenasy, "Agnon's Dickensian Moment: 'Baya'ar uva'ir'", *Journal of Modern Jewish Studies*, 2:2, 2003, p. 174



מרחב זה איננו מתכוונן בסיפור אך ורק כמרחב רומנטי, טבעי ונשגב אלא גם – ובעיקר – כמרחב יהודי דתי במובהק.

מה טיבו של המרחב שמכוונן הנער ביער? היער מוגדר קודם כול על ידי ניגודו, על ידי מה שהוא לא: העיר. הסיפור, הקרוי על שם שני המרחבים – ולא, לדוגמא, על שם הדמויות או האירועים – נפתח בהעמדת העיר והיער זה לעומת זה. העיר נזכרת בקיצור רב כמקום שלילי המדכא את כוחות החיים. בימות הגשמים ובזמן השלג, בסתיו ובחורף, הנער לכוד כעציר בבית אבא בעיר; בימים אלו, אפילו השמים והארץ מזוהמים – "שהעולם צונן והארץ לחה ומטונפת והשמים מלוכלכים בעבים" (עמ' רסז) – והנער מעביר את ימיו כשהוא רבוץ על מיטתו וקורא בספרים או הולך לבית החבורה ציון, שם הוא קורא עיתונים ומקשיב בפסיכיות לשיחה. אבל מיד עם בוא האביב, עם התייבשות המים (שעתידים למלא תפקיד מרכזי בסיפור), הוא נמלא חיים, כטבע עצמו, ונמלט מן העיר אל היער: "כיון שזרחה חמה של ניסן ונתייבשה האדמה הנחתי את עירי והלכתי ליער. וכיון שנתבצרה החמה ברקיע לא הנחתי יום שלא הייתי ביער" (שם).

לעומת העיר, היער הוא מקום שבו כוחות החיים פורצים באושר אורגימטי החוצה, מקום של שלמות פרימורדיאלית, של אחדות הרמונית בין אדם לטבע, מקום של שמחה ויופי – ואף מקום של יצירה, ש"[...] הלא כל מה שביער אומר שירה":

מי יספר כל מה שראו עיני ושמעו אזני בין אילנות שביער. שמים וארץ, אילנות ודשאים, כמהים ופטירות, ציצים ופרחים, צפרים וצפוריות מתעסקים ועומדים מקיצת הבוקר ועד שינת הלילה לפאר את העולם, אלו בגוונים נאים ואלו בקולות נאים, וכל שעה נאה מחברתה, כאומנים שכל זמן שמזקינים מתמחים במלאכתם. מוסיף עליהם האור שבין שמים לארץ, דומה שהוא ירקרק והוא כחלחל, כחלחל והוא ירקרק, נמשך כזהב שחוט ונטוה כחוטים. מוסיפה עליהם הרוח. פורשת היא לעצמה לטייל יחידה, כיון שהיא יוצאת מיד כל יצורי עולם מתלווים עמה, עלים ושיחים, צפרים וצפוריות ואפילו גלים ובני גלים בניו ובניו של נהר יוצאים עמה לשוח. זה הנהר שמושך בין אילנות שביער ומורביות ירוקות ואפלוליות מוריקות ומאפילות עליו משני צדדיו וצפרדעים מקרטעות על שפתיו ומדברות בשיר. (עמ' רסח)

לא רק הצפרדעים מדברות בשיר אלא גם הנער המספר. מילותיו שרות את שירת היער, מתזמרות משפטים קצרים וארוכים במקצבים הרמוניים, מזרימות תקבולות ושרשראות של צמדי מילים המשופעות בחרוזים ובמצלולים חוזרים.<sup>11</sup> התיאור מסתיים בפסוקית המהדהדת כולה צלילים: "מורביות ירוקות ואפלוליות מוריקות ומאפילות עליו משני צדדיו וצפרדעים מקרטעות על שפתיו ומדברות שיר". אל המקצבים הזוגיים הזורמים מצטרפת מטאפוריקה

11. למשל תקבולות כמו "שראו עיני / ושמעו אזני", "מקיצת הבוקר / ועד שינת הלילה"; חרוזים כמו "רוח / לשוח", "עליו / על שפתיו"; מצלולים חוזרים כמו "שמים וארץ / שמים וארץ", "אילנות ודשאים, כמהים ופטירות, ציצים ופרחים, צפרים וצפוריות", "בגוונים נאים / בקולות נאים"; "ירקרק והוא כחלחל, כחלחל והוא ירקרק", "נמשך כזהב שחוט ונטוה כחוטים"; "עלים ושיחים", "גלים ובני גלים בניו ובניו של נהר".

זוגית בתיאור החיות והצמחים, המרחבים (שמים וארץ) וכוחות הטבע (הנהר והרוח).<sup>12</sup> מה יש ביער שמאפשר את ההרמוניה, את הפריצה הליבידינאלית של שמחה, את השירה? ברי מה אין בו: אין בו אבא, אין בו אמא, אין בו בית מדרש ואין בו חברים מבני החבורה ציון. עבור הנער, היער הוא מקום שמחוץ לציביליזציה, מחוץ לקהילה, מחוץ לחוק האב – או, למצער, הוא מקום שמספק דימוי כזה. ביער, כזכור, אין בכלל בני אדם – לפחות, כך נדמה בתחילה; על כל פנים, אין בו יהודים, פרט לנער עצמו. האב אינו מרוצה ממעשי בנו משום שההליכה אל היער משמעה פרישה מן התורה, מן החוק, וגם האם אינה מרוצה, משום שביער הבן אינו טועם טעם תבשיל חם; במונחי הדיכוטומיה שמציב קלוד לוי־שטראוס, הנער מתרחק מן ה"מבושל", המתורבת, לכיוונו של ה"נא"־יחסית והטבעי־יחסית (שהרי בכל זאת, המזון שהנער לוקח עמו ליער הוא פת אפוייה).<sup>13</sup>

ועם זאת, היער אינו רק מקום־פרא; הכול מתקיים בו בחסד האל, וחסד האל מצוי בו ונגלה למאמיניו. ושוב, האל בסיפור "ביער ובעיר" אינו אלוהות פנתאיסטית בנוסח שפינוזיסטי או עקרון־תואם סימבוליסטי או איזו ישות טרנסצנדנטית רומנטית, "אל" פרימורדיאלי, "אלים" או "שר יער", כמו למשל בפואמה "הברכה" של ביאליק. כאן, האל הוא הקדוש ברוך הוא, הוא ולא אחר: "וכיון שנתבצרה החמה ברקיע לא הנחתי יום שלא הייתי ביער. בכל יום משעה שזרחה ועד ששקעה יושב הייתי בין העשבים בצלו של אילן ואוכל את פתי וקורא בנביאים וכתובים ומסתכל בכל מה שברא הקדוש ברוך הוא שם בין שמים לארץ" (עמ' רסז-רסח). מבחינה דתית, מעשיו של הנער אינם פשוטים. המשנה קובעת כי "המהלך בדרך ושונה ומפסיק ממשנתו ואומר מה נאה אילן זה ומה נאה ניר זה מעלה עליו הכתוב כאלו מתחייב בנפשו",<sup>14</sup> אולם התפעלותו של הנער מיפי הברואים והבריאה אומרת כולה הלל לבורא; בעצם, הוא מקיים בהרחבה את ברכת האילנות, שהרי מי שיוצא בימי ניסן – שזה הזמן שבו הנער שבסיפור יוצא ליער – ורואה אילן מלבלב, חייב לברך "ברוך שלא חיסר בעולמו כלום וברא בו בריות טובות ואילנות טובות להתנאות בהן בני אדם".<sup>15</sup> עם זאת, אין ספק שהנער מוציא עצמו מן הכלל ועושה דין לעצמו. הוא מפסיק את משנתו, נוטש את בית המדרש ומחבר לו ביער משנה או תורה משלו; ובשל כך הוא אכן מתחייב בנפשו, כדברי מסכת אבות.

והנה, אף על פי שהנער מתחמק מבית המדרש ומלימוד תורה, הוא נושא עמו אל היער לא רק את הפת האפוייה אלא גם את כתבי הקודש, כתבי האל – הנביאים והכתובים. אבל את התורה הוא אינו נושא עמו; התורה, על חוקיה, נשארת בעיר, בבית המדרש ובבית אבא. גם דברי חכמים החרוטים על לבו של הנער מובאים אל היער, שהרי כאשר הוא מספר על שירת הצפרדעים הוא ממחר להבהיר לכבוד מי הן שרות ומזכיר עליהן את דברי חכמינו זכרם לברכה: "ומה ראיתי להזכיר שירתן, אלא שאמרו חכמים בשעה שסיים דוד המלך עליו

12. כפי שנראה בהמשך, גם כותרת הסיפור גם עלילתו מקיימות מבנה צמדי: שתי טבילות בנהר, שתי פגישות עם המשועבד הזקן ושתיים עם פרנציסק. ואולם, הצמדים האלה אינם הרמוניים אלא מייצרים מתחים והתנגשויות.

13. קלוד לוי־שטראוס, מיתולוגיות, כרך א: הנא והמבושל, מצרפתית: יותם ראובני, נמרוד, תל־אביב 2004, עמ' 9, 38.

14. אבות ג, ז.

15. בבלי, ברכות מג ע"ב.

השלום ספר תהלים זחה דעתו עליו, אמר כלום יש בריה בעולם שאמרה שירה כמוני, נזדמנה לו צפרדע אחת, אמרה לו אל תזוה דעתך עליך, שאני אומרת שירה יותר ממך. לכך הזכרתי שירתן" (עמ' רסח).<sup>16</sup> לאחר הטבילה המענגת והאקסטטיב בנהר הנער רואה עצמו כאחת מן הבריות הקלות שביער ובמים ומצטרף להלל, לשירה ה"נאה" – בשני מובניה, גם הראויה אך גם היפה – של הצפרדעים: "כשאני עולה מן הרחצה משתטח אני על העשבים הרכים ואני אומר לעצמי טוב ה'. ומאחר שנאים הדברים אני כופלם ומשלש אותם" (עמ' רסט). את תורתו זו הוא אף דורש בציבור לנמלים, כרב לתלמידיו: "באותה שעה מתקבצות אצלי כתות כתות של נמלים ובאות לשמוע. והואיל והן נמוכות ואינן מגיעות לשפתי פושט אני את ידי ונוטלן ומגביהן ומעמידן על כף ידי ומקרבן אצל פי ומדבר עמהן כאילו אני והם שווים אנו. ואני חוזר על דברי ואומר טוב ה'. ומאחר שנמוכות הן בעיני עצמן ואינן מגיסות לבן לדבר בפני מנענע אני לי ראשי ואומר לי במקומן יפים הדברים שאמרת" (שם). משחק הדמיון של הנער כרבן של נמלים הוא משחק חמוד ושמה; וחמוד ושמה גם שיח האהבה והקנטור שלו עם החמה לאחר הרחצה.

השמחה, המשחקיות והדמיון מתאפשרים בשל יכולתו של הנער לחמוק מן הסדרים המקובעים אל אזורי הגבול של המרחב והזמן. מבחינת המרחב הוא נע בלא הרף בין העיר ליער, מעביר טקסטים, חפצים, חומרים ממרחב למרחב. מבחינת הזמן הוא נמצא למעשה "בין הזמנים" – גם במובן זה שהוא פוטר עצמו מלימוד תורה, גם במובן זה שהוא נמצא ביער רק בהפוגות שבין תקופת גשמים ושלגים אחת לשנייה ורק בזמן שבין זריחת השמש לשקיעתה (שהרי בלילה, כאשר "מלכת השמים" מסתלקת, הוא חוזר לעירו ולבית הוריו ולמיטתו), אך בעיקר במובן זה שהקיום בין הזמנים נגזר מגילו: "כשהייתי נער עשיתי רוב עתותי ביער. אדם בטל הייתי באותו פרק. פרקתי מעלי עול תורה ועדיין לא הייתי שכמי לעולה של פרנסה וכל יהבי היה מושלך על אבא, לפיכך בן חורין הייתי לעשות כל מה שלבי חפץ" (עמ' רסז). כמו ביחס לאל כך גם ביחס לאב, הנער פוטר עצמו מן העול, מחובת הציות, אבל בה בעת הוא אינו מוותר ולו כמלוא הנימה על זיקת החסות. האב אינו מרוצה מכך שבנו פרש מן התורה ועזב את בית המדרש ואילו הבן מתעלם מרצון אביו; אך הוא אינו מורד בו מעשה גבר צעיר, אינו נאבק בו ואינו נקרע מעליו, אלא להפך, הוא כאילו חוזר לימי ינקותו ומשליך את כל יהבו – את כל צרכיו – על האב, המוצג כמעין אם מזינה. דווקא מתוך הרגרסיה לחסות תינוקית שלמה בחיק האב ("כל יהבי") הנער משיג שחרור מעולו של אותו האב, שהרי תינוק שעדיין לא נכנס לגמרי לתוך הסדר כמעט אינו חייב בחוקיו. ההידמות לתינוק מאפשרת אפוא לבן להשתחרר, ולו לזמן־מה, מחוקי האב, מבלי להתנגש, לסבול, לסעור, להיקרע לגזרים. בכך נפלג עגנון בסיפור זה ממסורת הספרות העברית החדשה, שהרי החל מספרות ההשכלה, המרד הגמור בעולם האבות מוצג כאירוע המכונן של חיי הגיבור ושל המהפכה המודרנית בחיי היהודים. בספרות של מפנה המאות התשע עשרה והעשרים, אצל סופרים כמו מ"י ברדיצ'בסקי, מ"ז פייארברג ו"ח ברנר, מרד הכרחי זה מחולל טראומה הרסנית בחייו של הגיבור היהודי הצעיר, וכך הדבר במידה רבה גם ברומן תמול שלשום של עגנון עצמו.<sup>17</sup>

16. המדרש על המלך דוד והצפרדע מופיע בילקוט שמעוני, תהלים רמז תתפט, וראו גם זוהר, רעיא מהימנא, כרך ג (במדבר), פרשת פנחס, רכב ע"ב.

17. במאמר מוקדם משנות השלושים טען דב סדן כי עגנון מחולל מפנה ביחס "למוטיב היסודי

ההפוגה בזמן, הקיום ברווח ש"בין הזמנים", בין זמן החובה של הילד לזמן החובה של הגבר, היא מצב חולף שעתידי להתבטל במהרה, ועם זאת היא איננה נחווית כארעית וכחולפת אלא כמצב עקרוני. כמושגיו של דונלד ו' ויניקוט,<sup>18</sup> באמצעות התנועה שבין שני הזמנים והמרחבים הנער יוצר לו, בחסות אלוהיו הטוב והמיטיב והמכיל-כול, מרחב שלישי פוטנציאלי, מרחב "יערי" משחקי שבו הוא הווה, קיים במלאות, מבלי שיצטרך "לעשות", לשאת בעול. מרחב משחקי זמני זה נושא עמו את הפוטנציאל להיעשות מרחב פנימי קבוע; מרחב של ביטול חוק, של דמיון ושל יצירה. במרחב זה הנער מכונן לו חוקים משלו המתירים לו להתקיים, בעת ובעונה אחת וללא סכסוך, הן כבנו של האב ובנו של האל והן כבן חורין – בן החופש, בן החופשי מחוקו של האב. וליתר דיוק: בן הבורא לעצמו, מחוקק לעצמו, אל-אב על פי רצונו, המכונן לעצמו אמונה ודת על פי דרכו. אין תימה אפוא שהנער כה כמה אל היער; שם הוא שרוי עם האל-האב בגן עדן שלפני חקיקת החוק, לפני הפרתו ולפני הגירושו: לפני כל התנגשות שהיא בין בן לאב. ואכן, תיאורי היער שזורים באלוזיות למעשה הבריאה ולסיפור גן עדן.<sup>19</sup> נראה הדבר שאף על פי שהנער אינו לוקח עמו לייער את ספר התורה, סיפורי התורה על האירועים הראשונים של הפרת חוק – סיפור גן עדן, וכפי שיתואר בהמשך, גם סיפור קין והבל – בכל זאת נמצאים שם.

שיאה של ההתענגות ושל ההתמזגות עם הבריאה הוא בטבילה בנהר:

כבר סיפרתי שהיה שם נהר. אם היו מימיו צלולים הייתי רוחץ בו. עומד הייתי עד לצוארי במים ושתי רגלי דשות בקרקע שלמטה מן המים ודגים קטנים ושאר מיני בריות שבמים מכרכרים ומפוזים שם וראשי נזקף כלפי מעלה ורוח שוטטת על פני וכל הבריאה כולה

שבסיפור העברי, דהיינו המרד בדור האבות, המתבטא בסכסוך קשה עם האב עצמו: "זוכר אתה פרשת-החיכוכים שבין ירמיה פייארמן ואביו המלמד או בין מיכאל ואביו הרב וכדומה? אך לעומת-זה שים לבך ליחסי השלווה, האידיילית כמעט, שבין חמדת ואביו או זקנו. יש נצנוצי סכסוך, אך זוהי יותר קאפריסה של התפקרות ממלחמת התפקרות. זוהי התאמצות להשתמש ב'ספרים החיצוניים', כדי לחזק את הכוונה והיכולת של תשובה גמורה לעולמו של הסבא" (רב סדן, "עם ארבעת כרכיו הראשונים" [1932], על ש"י עגנון: מסה עיון ומחקר, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1959, עמ' 13-14). הבחנתו של סדן מביאה אותו למסקנות מרחיקות לכת; קשה לקבל את עמדתו שגיבורו של עגנון מבקש אך ורק לשוב לעולם האבות. היחס הקונפליקטואלי כלפי האב עומד במרכזן של כמה יצירות מרכזיות של עגנון. בתמול שלשום, לדוגמא, מתואר אב חלש שחולשתו שהופנמה מכשילה את הבן, ובסיפורים אחרים, כמו "המטפחת" ו"תום ואלמנה", וכן בקטעי זיכרונות (ראו, למשל, מעצמי אל עצמי, שוקן, ירושלים ותל אביב 1976, עמ' 55-56), חוזרת ומודגשת החוויה החזקה של היעדר האב; ודווקא היעדר זה הוא המאפשר לבן ליצור.

18. ראו D.W. Winnicott, *Playing and Reality*, Tavistock, London 1971

19. האלוזיות למעשה הבריאה עולות מן החזרה על הצמד "שמים וארץ", מהסמכת השמים והארץ לאור – "האור שבין שמים לארץ" (עמ' רסח) – ומיד לאחר מכן גם לרוח, מהדהוד הביטוי "כי טוב" בסיפור הבריאה בחייו "טוב ה'", בתיאור הנהר, ש"מושך" ביער בין האילנות ומזכיר את הנהר ש"יצא מערן להשקות את הגן" (בראשית ב 10), ומתיאור הרוח ש"פורשת היא לעצמה לטייל יחידה" (עמ' רסח) ומחברת בין רוח האלוהים במעשה הבריאה לבין אלוהים ה"מתהלך בגן לרוח היום", לאחר שצמד ברואיו הפר את מצוותו ואל כל מעץ הדעת (בראשית ג 8).

מצטרפת עמי. כיצד, מים שחברו עלי ואדמה שאני עומד עליה ורוח ששוטטת על פני  
ובריות שבמים שמכרכרים שם וחמה שלוהטת על ראשי. (עמ' רסח-רטט)

על פי תורת אמפדוקלס, שאומצה בידי אריסטו והתקבלה במחשבה היהודית בימי הביניים, ארבעת יסודותיו של העולם הם אוויר, מים, אדמה ואש.<sup>20</sup> ברחצה בנהר, הנער מתאחד עם יסודות אלו: ראשו נזקף לרוח, גופו טובל במים עד לצווארו, רגליו דשות בקרקע האדמה ועל קודקודו לוהטת אש החמה; הבריאה כולה מצטרפת אליו. ואולם, נוכחותם המרומזת של סיפורי בראשית, ובעיקר הגירוש מגן עדן ורצח הבל בידי אחיו קין, מאותתים שהאחדות הנפלאה של הנער עם יסודות העולם אינה יציבה, והיא עתידה להתפרק באלימות: הקרע קרוב לבוא. בפרק א בבראשית, בסיפור הבריאה הראשון, המים מוזכרים הרבה אבל האדמה והעפר אינם מופיעים כלל, אולם הם מוזכרים הרבה בפרק ב, בסיפור הבריאה השני, שעל פיו האדם נוצר מעפר שנלקח מן האדמה: "אלה תולדות השמים והארץ בהבראם ביום עשות ה' אלהים ארץ ושמים. וכל שיח השדה טרם יהיה בארץ וכל עשב השדה טרם יצמח כי לא המטיר ה' אלהים על הארץ ואדם אין לעבד את האדמה. ואד יעלה מן הארץ והשקה את כל פני האדמה. וייצר ה' אלהים את האדם עפר מן האדמה ויפח באפיו נשמת חיים ויהי האדם לנפש חיה. [...] ויצמח ה' אלהים מן האדמה כל עץ נחמד למראה וטוב למאכל ועץ החיים בתוך הגן ועץ הדעת טוב ורע" (בראשית ב 4-9). סיפור בריאה זה מוביל לסיפור חטאם של אדם וחווה בגן עדן. כאשר אדם מפר את דבר האל-האב ומאיים להשתוות לו בכוחו מיד מושת עליו עונש גירוש מגן עדן והוא נקרע מעל טובה האינסופי של האדמה: "ארורה האדמה בעבורך בעצבון תאכלנה כל ימי חייך. וקוץ ודרדר תצמיח לך ואכלת את עשב השדה. בזעת אפיך תאכל לחם עד שובך אל האדמה כי ממנה לקחת כי עפר אתה ואל עפר תשוב" (שם, ג 17-19). בשונה מן הנער, המסתלק מלימוד תורה ומעבודה ובכל זאת מטיל את כל יתרו על אבא, ברגע שאדם הראשון מפר את חוק האל, הסבל והמוות מופיעים; הוא אינו יכול עוד להשליך את כל יתרו על בוראו, והאדמה כבר אינה מספקת לו את כל צרכיו בכל עת. יתרה מזאת, כיוון שהמוות הופיע וקיומו של האדם נעשה זמני, האדמה היא אף זו שתבלע אותו לתוכה בסוף חיייו. לא בכדי הנער משאיר את ספר התורה בבית ואינו נושא אותו עמו אל היער. דומה שבכך הוא מבקש להימנע מן הגירוש מעל האדמה, מגן עדן; הוא אינו רוצה לאכול מעץ הדעת, להכיר במינותו, לאיים על אביו ולהיקרע מן האחדות המבורכת עם יסודות העולם, וכפי שנראה בהמשך, הוא מבקש להימנע גם מתוצאותיו של הסיפור הבא בספר בראשית, סיפור הרצח של אח בידי אחיו, המוביל לקרע קשה ונוסף מעל פני האדמה: "מה עשית", אומר האל לקין. "קול דמי אחיך צעקים אלי מן האדמה. ועתה ארוור אתה מן האדמה אשר פצתה את פיה לקחת את דמי אחיך מידך. כי תעבד את האדמה לא תספ תת כחה לך נע ונד תהיה בארץ". וקין משיב

20. ראו רבי סעדיה גאון, אמונות ודעות, הקדמה, אות ה; מאמר ראשון, אות ג; רבי יהודה הלוי, הכוזרי, מאמר שלישי, לא-ס; רבי משה בן מימון, משנה תורה, ספר המדע, הלכות יסודי התורה, ג-ד. לעומת זאת, מקורות מוקדמים כמו ספר יצירה ומדרש שמות רבה מונים רק שלושה יסודות: "שלושה בריות קדמו את העולם המים והרוח והאש" (שמות רבה, דפוס וילנא, פרשת בא, פרשה טו). רבי משה קורדובירו נדרש לאי-התאמה זו בפרדס רמונים, שער יא, פרק ג, והוא מנמק במשל מדוע יסוד ה"עפר" מתגלה במאוחר לשאר היסודות.

לאל: "גדול עוני מנשוא. הן גרשת אתי היום מעל פני האדמה ומפניך אֶסְתֵּר והייתי נע ונד בארץ והיה כל מצאי הירגני" (שם, ד 10-13, 14-15).

ואולם, לא זו בלבד שההקשרים המאיימים והאלימים של השתת עונש גלות ומוות על הבן בידי האב, של רצח אה, של השתעבדות לאדמה והיבלעות בתוכה או של קרע מעל פניה אינם מופיעים כלל בשלב זה של הסיפור, בטבילה הראשונה של הנער בנהר, אלא שהיפוכם הגמור הוא זה שמתקיים. הנער, הפושט את כל בגדיו ועומד עירום ואינו מתבושש, חוזר כביכול לאחדות ההרמונית שהתקיימה לפני שנתגלה כל סכסוך שהוא בין הבן לבין האל-האב, לפני האיסור שמשית האל-האב על הבן, לפני הפרת האיסור, לפני הבושה המינית, לפני שהאל-האב מכיר באיום של הבן עליו ולפני העונש הנורא המסיר מעל הבן את כוחו. באחדות הרמונית זו אין זולת, ולכן גם אין אח ואין איום ברצח: הבל וקין אינם עומדים זה מול זה ביער כנרצח וכרוצח, ובהשלכה לענייננו, כיהודי וכגוי. בחוויית האחדות שהנער מבקש לכונן לעצמו ביער, הפרדיגמה הלאומית הקבועה, המציבה דיכוטומיה חד-משמעית בין יהודים לגויים – פרדיגמה זו מושעת, כביכול.<sup>21</sup>

אף על פי שלא נרמז בשום דרך שהנער עצמו מזהם (בינתיים, רק בעיר השמים מלוכלכים והארץ לחה ומטונפת) הטבילה בעירום נושאת משמעויות של טבילת טהרה; היא משחררת את הנער לגמרי מן הזיהום של העיר ומביאה אותו, מתוך החירות הגמורה, לאחדות מיסטית עם הבריאה. הטבילה כולה הנאה, ומתוך ההתענגות מגיעה ההתעלות – "וראשי נזקף כלפי מעלה" (עמ' רסח) – ועמה ההתמזגות, המאחדת אותו עם "כל הבריאה כולה" (עמ' רסט).<sup>22</sup> הבריאה עוטפת את הנער מכל צדדיו, מן הקרקע שמתחתיו, שם דגים קטנים ושאר בריות המים מפזזים ומכרכרים סביב רגליו הדשות, דרך המים עצמם, החוברים לגוף, ולמעלה מזה, עד לרוח המשוטטת על הפנים ועד למרומים, שמהם החמה שולחת אליו את להטה. ולא זו בלבד שהבריאה כולה באה אל הנער ועוטפת אותו אלא שבמהלך לוריאי הנער מחולל בגופו

21. חוויית האחדות הפרימורדיאלית המענגת שמעניקה הטבילה במים מנוגדת כמובן להפרדה המתקיימת בעיר בין המאמינים לבין האל, שאליו ניתן להתקרב רק באמצעות לימוד התורה; הפיצול באנרגיה הליבידינאלית בין טבילה בנהר ללימוד תורה מזכיר את המדרש המפורסם על ריש לקיש הקופץ למי הירדן שבהם טובל רבי יוחנן יפה התואר, אך כאשר רבי יוחנן משכנע את ריש לקיש לוותר על התשוּקה, לצאת מן המים ולהקדיש את כוחו ללימוד תורה, סר כל כוחו של ריש לקיש מעליו עד כדי כך שהוא אינו מסוגל להביא את בגדיו (בבלי, בבא מציעא פד ע"א; אני מודה לשלמה בירדמן שהעמיד אותי על הקשר זה).

22. בסיפור מוקדם יותר של עגנון, "אגדת הסופר", שנוסחו הראשון ראה אור ב־1919, הטבילות הריטואליות של רפאל הסופר תופסות מקום מרכזי ביותר, והטבילה האחרונה, בנהר הקפוא, פורצת את הדרך לחוויה מיסטית. טבילותיו של הנער בסיפור "ביער ובעיר" שונות לגמרי מאלו של גיבור "אגדת הסופר" ואין בהן זכר לטקסיות הנוקשה והכפייתית או לרודפנות שבטבילות היומיות החוזרות ונשנות ואף לא לסגפנות הקיצונית שבטבילה במי קרח. טבילתו של הנער אומרת כולה חירות, שמחה והתענגות גופנית ונפשית, וגם רחצות מעין אלו מופיעות אצל עגנון, למשל בתיאור רחצותיו הנעימות של יצחק קומר בימה של תל-אביב בחלק השלישי של הרומן תמוז שלשום. עדויות על אהבתו הגדולה של עגנון לרחצה בים, בירדן ובירקון מופיעות במכתביו לאשתו, וראו שמואל יוסף עגנון, אסתרליין יקירת, שוקן, ירושלים ותל-אביב 1983, עמ' 116, 131, 136-137, 139, 143, 275, 279, 280-282.

ממש את האחדות הקוסמית, מצרף אדמה, מים, רוח ואש וניצב, בלשונו של מירצ'ה אליאדה, כמעין axis mundi, "ציר העולם" המחבר תחתונים לעליונים.<sup>23</sup>

ואולם, כפי שנטען קודם, מצב זה של אחדות אינו יכול להיות מצב של קבע. כשם שבגן עדן שבסיפור בראשית נמצא נחש, בגן עדן של היער נמצא רוצח: "כשבאה השמועה שפרנציסק ברח מבית האסורים התחילו אבא ואמא מתייראים, שמא אותו רוצח שרוי שם, והיו מבקשים ממני שלא אשוטט ביערות. לא טוב לפגוע שודד ביער, שעושה דמם של בני אדם שחוק, כל שכן עכשיו שהרגו את חבריו ונשבע ליקח את נקמתם" (עמ' רסט). דמותו מהלכת האימים של השודד נטוית בשיחת העיר. אף על פי שפרנציסק פגע בגויים ולא ביהודים, עבור בני הקהילה הוא הפרדיגמה של הרוצח הגוי הבא עליהם מבחוץ לשחטם: "סמוך לחשיכה מגיפים את התריסים ונועלים את הדלתות ומוסיפים מנעול על מנעוליהן ועולים על מטותיהם מתוך אימה מפני פרנציסק שמא יבוא ויפשוט ידו בהם, שאין כל דלת ומנעול עשויים להגן מפניו" (עמ' רע). והנה, מתברר שהנער נפלג מקהילתו לא רק בהעדפת השהייה ביער על לימוד תורה בעיר אלא גם בעניין נוסף וחשוב זה שהקהילה מתאחדת סביבו: הוא מסרב לזהות את עצמו כקורבן פוטנציאלי של הרוצח, כהבל מול קין, כיהודי מול גוי. הנער בוחן את תגובת בני העיר לפרנציסק מתוך מרחק ביקורתי, וברור כי יחסו אל השודד והרוצח שונה מזה של בני עירו והסיפור שהוא טווה שונה מסיפורם. נראה כי דמותו של פרנציסק משמשת לנער מעין מראה – מהפכת אך גם מכפילה – לבחון בה את עצמו. האנלוגיה בין פרנציסק לנער מסתמנת כבר בתיאור הראשון של השמועה ברבר בריחתו של השודד: פרנציסק בורח מבית האסורים אל היער כשם שהנער בורח מבית הוריו אל היער, בשני המקרים הדבר אינו לרצון הוריו של הנער ובשני המקרים מדובר בהפרת חוק.

קסמו של פרנציסק פועל לא רק על הנער לבדו. למרות האימה וההסתגרות, למרות הגפת התריסים הפיזית והנפשית, גם בלבם של בני העיר מתעורר שמץ של הזדהות עם הרוצח. החוצפה המרהיבה של פרנציסק, האומץ להיכנס דרך הארובה לבית השופט שדן אותו להריגה, לטפוח לו בחיבה על כתפו ולייעץ לו לחוס על עצמו וללכת לנוח, מייצרים מעט נחת והערצה אצל כל מי שקצת מרדנות אדיפלית כנגד אב בית הדין וכנגד הרשויות עדיין מפעמת בלבו. כיוון שהימים עוברים ופרנציסק אינו פוגע באנשי העיר, דעת הקהל נוטה קמעא לטובתו והבריות מסיחים בו בחיבה מסותרת, מוצאים הצדקות לרציחותיו – את הגבר הרג משום ש"שוטר היה שרדף אחרי פרנציסק להרגו והקדים הוא והרגו", ואת האישה הרג משום ש"הרגל עבירה הוא אצלם שהורגים נפשות משום אישות" (עמ' רע) – ורואים בו לא "סתם גזלן" אלא מורד, שבגבורתו אינו מתיירא אפילו מן המלכות. מרידתו מייצגת במידת-מה את משאלתם-שלהם, הכבושה והמוגפת, להתקומם: "פעמים שהלב מעלה טינא על העולם שיש בו דברים הרבה שמביאים לידי רעה, נמצא אדם שעושה דין לעצמו יש שמוצאים לו זכות" (שם). ועם זאת, הזדהותם של יהודי העיר עם פרנציסק אינה דומה להזדהותו של הנער. עבורם, פרנציסק נעשה לרגע חולף מרוצח גוי המאיים על הקהילה למורד במלכות, ואילו עבור הנער, דמותו מקבלת חשיבות מכרעת ונעשית לכוח פנימי רב-משקל בדרמה הנפשית המכוננת אותו כאמן.

23. ראו מירצ'ה אליאדה, המיתוס של השיבה הנצחית, מצרפתית: יותם ראובני, כרמל, ירושלים, 2000, עמ' 18.

למרות יראתם וצערם של אבא ואמא, הנער אינו משנה ממנהגו וממשיך לעשות את ימיו ביער, "זה היער שנטע לו הקדוש ברוך הוא עד שלא נבנתה העיר, שמשעבדת את הגוף ומענה את הלב" (שם). ואולם, מרגע שעלה בסיפור שמו של הרוצח מתברר שהיער אינו באמת מקום ריק מאדם; הוא ריק רק מיהודים, שהרי "סוחרי יערות וקוצצי אילנות" מגיעים אליו לצורך עסקיהם. ואכן, הפעם, בבואו ליער, הנער רואה שהעשבים רמוסים ממדרך רגל אדם וחושב שהוא עומד לפגוש את פרנצישק, אבל במקום זאת הוא פוגש זקן מופלג, אריס שהיה משועבד כל ימיו לאדונו עד ששחררה אותו המלכות משעבודו. שתי הפגישות של הנער עם המשועבד הזקן הן מעין הקדמה לשתי פגישותיו לאחר מכן עם הרוצח פרנצישק, ושתיהן קשורות בשתי הטבילות בנהר. לא במקרה, השאלה הראשונה שהנער שואל את הזקן היא אם עתידים לרדת גשמים. המשועבד משתחוה ועונה בשלילה, ואז הנער שואל אם אינו מתירא מפרנצישק, והזקן עונה שוב בשלילה ושוטח בפניו את תפיסתו על המוות ועל הרצח.

מצד אחד, המשועבד הזקן הוא מעין ליצן, jester, המהפך את היוצרות: הוא מנבא תמיד שלא ירד גשם, גם כאשר גשם אינו צפוי לרדת וגם כאשר הוא צפוי; הוא רואה שמחה בשעבוד וסבל בחירות; והוא טוען שהבל הוא שרצח את קין. עם זאת, תורתו אינה שטות, וכפי שנראה בהמשך, מהדהדים בה מהלכים נפשיים ורעיונות תיאולוגיים של הנער עצמו. את משנתו על הרצח פותח המשועבד הזקן, שאינו יהודי, "במעשה בראשית, היאך ברא הקדוש ברוך הוא את עולמו והניח את אדם וחווה בגן עדן ונתן להם כל שבעים" (עמ' רעב). השימוש בכינוי היהודי לאל, "הקדוש ברוך הוא", הוא ודאי פרי תרגומו של הנער, אך בעשותו כן הנער קושר בין דברי המשועבד הזקן לדברי עצמו, שהרי בתחילת הסיפור הוא תיאר את "כל מה שברא הקדוש ברוך הוא שם בין שמים לארץ" (עמ' רסח). יתרה מזאת; הסיפור נפתח, כזכור, בתיאור הטעון באלוזיות לסיפורי בראשית על בריאת העולם ועל גן עדן, והנה, גם המשועבד הזקן נדרש לספר בראשית בסיפורו־שלו, בסיפור שבתוך סיפור. הזקן מעלה סוגיה קשה. על פי תפיסתו, האל הוא שברא את העולם על פי רצונו; הוא ששם את אדם וחווה בגן עדן יחד עם הנחש והביא לכך שהאדם יהיה בן תמותה ויסבול; והוא שיצר עולם שבו, כבר בימיו הראשונים, למרות כל השפע העצום, אח הורג את אחיו ללא סיבה. המשועבד, שמעדיף – כמו הנער ביחסו לאביו – להשליך את כל יהבו על האדון שעל הארץ, כמו גם על האדון שבשמים, על האל־האב המזין בשפע, אומר לנער שמי שמקבל עליו את האדון מקבל עליו את כל מה שהאדון קבע בעולמו. יש לקבל שלא רק הציות הגמור אלא גם היפוכו, הפרת החוק, מקורו באדון; כך גם המרד באדון עצמו, הגורר אחריו עונש גירוש ומוות, וכך גם רצח האב. לכן, אחת היא אם קין רצח את הבל או הבל רצח את קין: בני האדם ירצחו זה את זה תמיד, וכיוון שזה חוק האל, חוקו של הקדוש ברוך הוא, אין ממה לפחד ואין את מי לשפוט. קין והבל אינם אלא תמונת ראי זה של זה, תמונה הפוכה אך גם מכפילה, וגם המשועבד הזקן, שמתגעגע לכלאו ומקונן על אובדנו, והיפוכו, המורד הרוצח הצעיר שברח מכלאו, אינם אלא תמונת ראי זה של זה.<sup>24</sup> לא בכדי מסתמך המשועבד הזקן על ספר בראשית; העלילה הראשונה המסופרת בספר זה על בני האדם היא עלילה של הפרת חוק, חקירה בלשית והגליה של האשמים מגן עדן אל

24. השתקפויות מכפילות ומהפכות מופיעות לרוב בסיפורי עגנון העוסקים ביצירה ובאמנות, למשל "גבעת החול", "אגדת הסופר", "ברמי ימיה", "הפנים לפנים", "עד עולם", "עידו ועינים" ו"מזל דגים", וראו על כך בספרי כתוב על עורו של הכלב, לעיל הערה 7.



האדמה, אל חיים של מאמץ וסבל שסופם מוות. הסיפור הבא אחר כך מגולל את העלילה הראשונה של בני האדם על פני אותה אדמה, עלילה של רצח, של חקירה נוספת ושל עונש נוסף של הגליה. אלו היחסים בין האל לבין בני האדם מראשיתם. מדוע משכין האל את הנחש בגן? מדוע הוא שועה למנחת הבל ולמנחת קין אינו שועה? מדוע הוא שואל את אדם, "מי הגיד לך כי עירם אתה?" (בראשית ג 11) ומדוע הוא שואל את קין "אי הבל אחיך" (שם, ד 9)? וכי ייתכן שהאל אינו יודע את התשובות? לפחות במקרה של קין והבל האל יודע היטב היכן האח הרצוח, שהרי הוא שומע את קול דמיו צועקים אליו מן האדמה. ואם הוא יודע, מדוע התיר את הרבר? על פי הזקן, האל ברא את שני האחים כאחד, את קין ואת הבל, את הרוצח ואת הנרצח – או, לשיטתו, את הנרצח ואת הרוצח.

כפעם השנייה שהנער פוגש את הזקן נושא הלה בידיו קְדָרָה מכוסה. הפעם, האוכל המובא אל היער אינו פת אפוייה אלא תבשיל בשר חם שריחו נודף. למי מיועד התבשיל? האם אדם שוכן ביער? אולי פרנצישק? הנער שב ושואל אם ירדו גשמים, והזקן שב ועונה שלא ירדו גשמים. הנער פושט אפוא את בגדיו ונכנס לנהר:

אותו היום טעה טעות גדולה. לא הספקתי להכניס ראשי בנהר עד שנספך עלי נהר מלמעלה. לא הספקתי לצאת מן הנהר עד שגאו מימיו ועמדו עד לצוארי, שבאותה שעה נבקע הרקיע ונפתחו השמים וירדו גשמי זעף ונתמלא כל הנהר כולו מים. נתאמצתי ועליתי ליבשה. אבל יבשה זו יצתה מכלל יבשה והיתה מקלחת מים כנהר, ולא היא בלבד, אלא אילנות ועשבים מקלחים היו כמעיינות, אלו מלמעלה ואלו מלמטה. מצאתי את בגדי שרויים בטיט וברפש, כאילו גבלו אותם באדמה ולשו אותם בבזק ושרו אותם בכל מימות שבעולם. נתעטפתי ורצתי לעיר ומים חדים מקלחים עלי מלמעלה ומימי הארץ מבקשים לבלוע אותי מלמטה ובגדי מקיפים אותי כנחשול ומנעלי שותים מים ושותתים מים וכל עצמי כמים המהלכים ורוחות ורעמים וברקים מבעתין את הרקיע ומים העליונים מזדווגים למים התחתונים ופרים ורבים. (עמ' רעב-רעג)

מדוע מתהפכות הטבילות? מדוע הטבילה השנייה בנהר איננה טבילה של התמזגות מענגת ומשגיכה אלא של סכנת היבלעות והשמדה בתוהו ובוהו של אדמה ומים? האם נוכחותו (המשוערת) של הרוצח ביער שחררה מכלאם את כוחות הטבע הפראיים וחשפה את פניו המאיימים, המסוכנים? גם הסיפור בדבר הסכנה המסתתרת ביער הפרא הלא-מיושב הוא סיפור עתיק ימים המופיע כבר במיתוס השומרי, במסעם של גילגמש ואנכידו אל יער הארזים שבו שוכן חומבבה המפלצת, ומאו ועד היום הוא חוזר ומסופר באינספור גלגולים. תפיסת היער כמרחב חוץ-ציביליזציוני גן עדני, שבו מתקיימת שלמות אבודה, הרמונית ולא מופרעת בין האדם, הטבע והאל, היא תפיסה רומנטית רבת-השפעה, אבל כך היא גם ההכרה בעוצמתם של הכוחות ההרסניים והמבעיתים הטמונים בו.

ברוך קורצווייל עמד על הופעותיו של היער בכמה מיצירותיו של עגנון כניגודה של הציביליזציה, ובהתאם לכך הוא מפרש את יחסיו של הנער עם פרנצישק פורע החוק כאקט של מרד חברתי.<sup>25</sup> ואכן, עבור הנער, היער הוא אתר של השעיית החוק; ועם זאת, חשוב לראות

25. בהקשר זה דן קורצווייל בייצוגי היער בסיפורים "והיה העקוב למישור", "ברמי ימיה", "סיפור

כי הוא גם אתר של חקיקת חוק חדש, של חידושו ותחייתו של החוק כחוק פנימי. מהלך זה מתפרש בשני מישורים מקבילים: הפסיכואנליטי והתיאולוגי. במישור הפסיכואנליטי, היער מייצג ביצירות עגנון חלקים לא מודעים בנפש הגיבור או הגיבורה, תשוקות ליבידינאליות ודחפי מוות מודחקים. היער הוא גם מרחב מיסטי, והדבר ניכר במובהק, לדוגמא, בסיפור "על אבן אחת", וכמובן, בסיפור "ביער ובעיר". ביצירת עגנון, חוויות מיסטיות – ביער כמו גם בעיר – הן חוויות של מגע עם הלא-מודע.<sup>26</sup> הטענת המשמעות היא הרדית: החוויות המיסטיות נטענות בתכנים פסיכולוגיים אך בה בעת החוויות הנפשיות נטענות במובנים של הידבקות בכוחות עליונים של קדושה ויצירה. וכך הדבר גם בטבילות של הנער בנהר בסיפור "ביער ובעיר". בהקשר זה, המיסטי-פסיכולוגי, נראה שהנוכחות הגלויה של הזקן המשועבד והנוכחות הסמויה של הרוצח חושפות בפני הנער את האסטרטגיה האדיפלית שלו-עצמו. בחירתו להשליך את כל יהבו על אבא כתינוק ולהסיר מעליו את עול הדאגה לעצמו כאילו נלקחה מתורתו של המשועבד הזקן, המוצא חירות בשעבוד. מן התפיסה התיאולוגית של המשועבד הזקן עולה כי השעבוד הגמור לאל-האב מוביל לסירוב אנרכי לכל הבחנה בין טוב לרע, ולפיכך אין תימה בכך שדווקא המשועבד הזקן הוא שמזין בתבשיליו את מפר החוק, את המורד באב, המסתתר ביער. מתברר כי השעבוד המלא לאב איננו רק ניגודו של המרד באב אלא הוא גם ההשתקפות שלו. שתי הדמויות כאחת פעילות בדרמה הנפשית של הגיבור המספר: הנער המתחמק מחוק האב ובורח מן הכלא של בית אבא אל היער הוא בעת ובעונה אחת גם המשועבד הזקן וגם הצעיר מפר החוק.<sup>27</sup> המגע עם דחפי האיד המומחזים ביער פותח מעין תיבת פנדורה והכוחות המשתחררים מאיימים להתפרץ ללא רסן, להציף ולהטביע ולבלוע לתוכם את הנער בשטף נוזלי, היולי, נטול חוק וגבול, לא מובחן, והוא נס מפניהם באימה.

במישור נוסף, המישור התיאולוגי, הנסיגה לעולם גן עדני שבו ספר בראשית עדיין איננו ספר כתוב אלא הוא מציאות המתרחשת בפועל, עולם שבו החוק עדיין לא נחקק וההפרדות עדיין לא התרחשו, טומנת בחובה סכנה לנסיגה נוספת. במעשה בראשית אלוהים "מבדיל בין מים למים" (בראשית א 6), אלו שמעל לרקיע ואלו שמתחת לרקיע, ובלשון המדרש – בין "מים עליונים" ל"מים תחתונים".<sup>28</sup> כאשר הנער מבקש לעבוד את אלוהיו ביער על פי דרכו, כבן חורין גמור, הוא מתחייב בנפשו. הוא פותח פתח לכיטול הגבולות והחוקים, לנסיגה לא

- פשוט" ו"ביער ובעיר", וראו ברוך קורצווייל, מסות על סיפורי ש"י עגנון, שוקן, ירושלים ותל-אביב תשל"ו, עמ' 35. פרשנות של הסיפור "ביער ובעיר" כסיפור של מרד חברתי ראו אצל דב סדן, "שלשה סיפורים וסביביהם", מאזנים, כא, תשכ"ו, עמ' 354-362; קורצווייל, שם, עמ' 71; גרשון שקד, אמנות הסיפור של עגנון, ספרית הפועלים, תל-אביב 1976, עמ' 59.
26. על הזיקה בין החוויה המיסטית ללא-מודע ולמעשה היצירה של האמן ביצירתו של עגנון ראו בספרי כתוב על עורו של הכלב, לעיל הערה 7.
27. פרויד מצביע על שתי דרכי פעולה של הבן בשלב האדיפלי של חייו – האחת היא המרד נגד האב ואימת הענישה בסירוס שהוא נושא עמו, והשנייה היא הידמות לאם והפניית כניעות "נשית" כלפי האב כדי להשקיט את זעמו המשווער; וראו Sigmund Freud, "The Dissolution of the Oedipus Complex" (1924), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. XIX, The Hogarth Press, London 1959, pp. 173-179.
28. הסיפור חוזר כאן על לשון המדרש בבראשית רבה, פרשת בראשית, פרשה ה, סימן ד, וכן במדרשים מאוחרים לו.

רק מן הסדרים שאינם נראים לו אלא מכל הסדרים, ואף מסדרי בראשית. ואכן, כל ארבעת היסודות מותכים כאן זה בזה וחוזרים לתוהו ובוהו, וההבחנה בין מים למים ובין אדמה למים מתבטלת. לא רק בעלי החיים שבמים וביבשה פרים ורבים, כפי שברכס האל בכריאה, אלא אף החומר ההיולי עצמו: "ורוחות ורעמים וברקים מבעתין את הרקיע ומים העליונים מזדווגים למים התחתונים ופרים ורבים" (עמ' רעג).<sup>29</sup> בשני המישורים כאחד נראה כי הנער התקרב מדי לגילוייו של סוד, להצצה קטסטרופלית אל מעבר לפרגוד. במישור האחד, נוכחותו של המשועבד הזקן ותחושת קרבתו של הגבר הרוצח, המורד, חושפות בפניו יתר על המידה את האסטרטגיה האדיפלית כפולת-הפנים שלו-עצמו; במישור השני, בחזרה לאחור, כביכול, לתוך מעשה בראשית, לתוך גן עדן, ומחוץ לתחום הדין, החטא והעונש שהוקצה לבני האדם לאחר הגירוש, הנער נכנס למחיצת כוחות שבעוצמתם אינו יכול לעמוד. חרף השוני הגדול בין "ביער ובעיר" לבין "הברכה" של ביאליק, בשתי היצירות, ההתקרבות המסוכנת של הילד או הנער ליריעה, להצצה מעבר לפרגוד – לסוד ההכפלה של המים – מביאה לגירוש מגן עדן. כפי שנראה בהמשך, כמו בפואמה של ביאליק כך גם כאן, הגירוש הוא שמוליד את הדיכוי, את המילה המסמנת את הכוליות שאבדה, החוזרת ומעלה את אוברונה של הכוליות.

הבריחה המבועתת של הנער מן היער מסמנת את אוברנו של הקיום ההרמוני בין הזמנים ובין המרחבים, קיום ללא עול חוקיו של האל-האב אך עם ברכת חסדו האינסופי, המזין והמכיל. ההרמוניה ביער היא מצב זמני, כמעט גנובי; שיווי המשקל השביר שלה מתנפץ באחת ואת מקומה תופס הכאוס המשתולל; המים המענגים, העוטפים והטהורים נעשים לכוח רצחני, מטביע ומזהם. כזכור, מקור הזיהום של היער, שהנער הציב בתחילת הסיפור כניגוד ליפי היער, הוא במים: "והארץ לחה ומטונפת והשמים מלוכלכים בעבים" (עמ' רסז). כך הוא הדבר – ואף ביתר שאת – בכריחה מן היער, אלא שהפעם הניגוד בין היער לעיר מתבטל, שהרי המים מתפרצים ביער, והטיט והרפש מצויים גם בו ואינם נבדלים מאלו שבעיר: "השמים היו מלאים מים והאדמה לחה ומטונפת וכל העולם לא היה כדאי שיביטו בו" (עמ' רעג). אוברנה של ההרמוניה שביער מביא לנסיגתם של כוחות החיים, למלנכוליה, ונסיגה זו מתוארת דרך הזיהום שמחוללים המים, שקודם זרמו בעוצמה ועכשיו הם עומדים ומתעפשים: "שעמום וטחב שלטו בחוץ כטחב ושעמום שבבגדי" (עמ' רעד). ואולם, "לסוף כמה ימים טהרו השמים והארץ נתייבשה" (שם). הנער נוטל את ספרו וחוזר ליער, אך היער השתנה מעיקרו: "רמום ומאפיל עמד היער. מיום שפירשתי ממנו שינה את טיבו. אן שמחתו, אן אורו? דמומים עמדו אילנות שביער ואפילתם האפילה על האוירים שבין ענפיהם" (שם). אל מול המוזיקליות מלאת השמחה של יפי היער ושירתו בתיאור הראשון עומדת המוזיקליות האפלה והכמעט דמומה בתיאור השני. שלושת המשפטים הפותחים את התיאור מקיימים מבנה סימטרי כאשר הדמום

29. ב"אנומה אליש", סיפור הבריאה הבבלי, העולם ועמו הסדר, החוקים והמצוות, נוצרים דרך ההפרדה בין מים למים. המאבק בין מַרְדַּךְ, מלך האלים, לבין תַּאֲמַת, היס הקדמון ואם כל חי (שמשמעות שמה היא אולי "תהום"), מסתיים בביתור גופה של האם לשניים, כצדפה. מחציה האחד מַרְדַּךְ בורא את השמים, העוצרים בתוכם את מימיהם, ומחציה השני הוא בורא את הארץ על מימיה; וראו ש' שפרה ויעקב קליין (עורכים ומתרגמים משומריה), בימים הרחוקים ההם: אנתולוגיה משירת המזרח הקדום, עם עובד, תל-אביב 1996, עמ' 9-54.

והאפל חובק משני צדיו את צמד השאלות על האובדן בנוסח הקלאסי של "ubi sunt", וכך גם המשכו של התיאור:

נכנסתי ליער. הארמה היתה לחה ותחוה וריח של פטריות עלה הימנה. פטריות הרבה צצו שם מלוא כל היער. תחת כל אילן ותחת כל שיח, מתוך העשבים ומתוך החסית וכן בשאר מקומות. מאחר שהארמה היתה לחה ומצוננת לא חלצתי את מנעלי ולא נשתטחתי על העשבים אלא טיילתי והלכתי. כמהין ופטריות צהבהבים ומגוונים צצו ופרחו ותולעים נצטנפו על פני הארמה. נתעוותו וברחו, נתעוותו והחביאו עצמן בקרקע. השם יודע ועד שלא חשבתי לעשות עמהן רעה. (שם)

המבנים התקבולתיים, הליטוטס, החזרות והאליטרציות אינם יוצרים מנגינה חוגגת, נוסקת, כמו בתיאור שבתחילת הסיפור, אלא להפך, מנגינה אטית ונמוכה; והפעם, הנער אינו חולץ את נעליו ואינו פושט את בגדיו ואינו משתטח או טובל. הנער כאילו באמצע; לא בעירום הטהור שבטבילה הראשונה, לא בכגדים הרטובים והמזוהמים בטחב לאחר הטבילה השנייה. גם הפלורה והפאונה של היער משתנות. הכמהין והפטריות, צמחי הרטיבות והצל הם שפרים ורבים כעת בפעילות וגטטיבית פרועה וחסרת שליטה, ואת מקומן של הציפורים והציפוריות הנוסקות בשירה אל הרקיע תופסות התולעים המצטנפות, המתעוותות, המתחבאות באימה באדמה. מן ההזדווגות הפרועה של מים ומים נולדו יצירי אדמה וחשכה נמוכים ומעוותים, היפוכיהם של הציפורים והציפוריות שתוארו בתחילת הסיפור. הניגוד הרומנטי והמרקזי כל כך בין העיר, הציביליזציה, לבין היער, הנמצא מחוץ לציביליזציה, קורס פנימה: הטחב של העיר, וכמוהו הפטריות, הכמהין והתולעים של היער, כולם תולדה של אותה התפרצות חסרת גבולות של נוזלים.

על רקע תפאורה זו מופיע בדרמטיות רבה הרוצח פרנציסק. כנגד הנער קופץ פתאום אדם נמוך ובעל בשר ומגודל שער וצועק עליו: "מה אתה עושה כאן?" (שם). הופעתו מבהילה ביותר, והרי פרנציסק הוא רוצח שעלול להרוג את הנער ברגע מחשש שימסור את מקום הימצאו לשלטונות. אבל הנער אינו פוחד מן הרוצח; אולי הוא אפילו חיכה לפגישה עמו. לשאלת פרנציסק אם אינו מתיירא הוא עונה, מילה במילה, את התשובה שהזקן המשועבד ענה לו, לנער, על אותה שאלה עצמה בפגישתם הראשונה: "ממי יש לי להתיירא? אריות ונמרים אין כאן, דובים ושאר חיות רעות אין כאן, אם כן מה לנו להתיירא?" (שם). הנער כבר יודע שבתוך כל מה שכרא הקדוש ברוך הוא בעולמו יש עיר ויש יער, יש טבילה מענגת ומשגיכה ויש טבילה מבעת ומטביעה, יש משועבד זקן ויש פרנציסק; בכל אחד ואחד מאינסוף הצמדים שבעולם, הזהות כוללת ניגוד, והניגוד – זהות. לא בכך, צמד המילים "ביער" ו"בעיר", המציגות ניגוד, מורכבות בדיוק מאותן אותיות, בהחלפה אחת, וגם ההפרדה בין מים למים, כך התברר, אינה יציבה כל כך. וכמו שבלב אנשי העיר שומרי החוק יש קטנות וצביעות וגם אכזריות מרובה, כפי שיתגלה לאחר לכידתו של פרנציסק, כך גם בפרנציסק יש לפחות משהו ממידת האיש שעל שמו הוא קרוי, פרנציסקוס הקדוש מאסיזי, שמרד באביו וחבר לציפורים ולחיות היער, שעמן דיבר בלשונן.<sup>30</sup>

30. אריאל סימקין עמד על כך שפרנציסק קרוי על שמו של פרנציסקוס הקדוש מאסיזי, וראו

הנער והרוצח משוחחים, והנער מראה לרוצח את כתבי הקודש שבידו ומפרש לו את טיבם. הרוצח נותן לנער לשנות טיפת יין שרוף והנער מברך עליו. הרוצח שואל לפרש הברכה והנער מפרש לו, "שהכל נהיה בדברו" (עמ' רעה), והרוצח תוהה שעה קלה ומתגרד בפדחתו ואומר "יתכן, יתכן שכן הוא" (שם) ומבקש מהנער שיחזור ויאמר את הברכה בלשונו, לשון הקודש. הנער חוזר על הברכה והרוצח חוזר ומתגרד בפדחתו וחוזר ואומר "יתכן שכן הוא. יתכן שכן הוא" ושונה לעצמו: "טשאקל, טשאקל" (שם). לבסוף הרוצח מבקש שהנער יישבע לו שלא יספר לאיש על כך שפגש אותו, והנער אומר שאין לו מה להישבע, שהרי אינו יודע מי הוא. הזמן חולף, ויום אחד, כאשר הנער יוצא כהרגלו אל היער, הוא רואה שתפסו את הרוצח הנמלט ומוליכים אותו לבית האסורים, אך אף על פי שהוא אזוק באזיקים של ברזל פרנצישק נראה כמי שמטייל לו להנאתו, נושא בתוכו את חירותו. הנער נדחק בהמון המצטופף ורואה שהרוצח הוא אכן הגוי עמו ששה ביער וניכר בו, בעיני הנער, שהוא יודע שלא הוא שמסר אותו לרודפיו. כאשר נעלם פרנצישק עם שוביו הנער חש ששתי עיניו של הרוצח נותרות עדיין תלויות ועומדות לעצמן כאילו נחקקו באוויר והן מצומתות כעין אחת גדולה הקבועה במצחו: "אם ניתנה עין זו להדרש כך היא מתדרשת, אף על פי שאני מסתלק מן העולם וכל העולם אינו שווה לי כלום קורת רוח יש לי ממך שלא נטפלת להם למבקשי נפשי" (עמ' רעז). הסיפור מסתיים בהוצאה להורג המתקיימת בעיר שוללת החיים, המעלה על במתה את קטנותם של בני האדם ואת אכזריותם. אבל דווקא מתוך הספקטקל הציבורי של תליית הרוצח עולה בשורה של ישועה, והסיפור ממריא מן הגרדום אל הרגע המופלא של היעשות הנער לאמן. לפני שתולים את פרנצישק בא כומר ודורש ממנו להתוודות; פרנצישק אינו מתוודה, וכאשר הכומר שב ומציק לו, פרנצישק, בן דמותו של פרנצ'סקוס, מציין בשפתיו כציפור, "כאילו נתכוון ללמד את הנשמה בשעה שיוצאת מן הגוף לשון של בעלי כנפים" (שם). בסופו של דבר התליין כורך את החבל על צווארו "עד שפרחה נשמתו של פרנצישק מגופו" (שם) כציפור בת חורין, ובשעת יציאת הנשמה

נשמעה כמין הברה יוצאת מפיו של פרנצישק. הטה התליין אוניו ושמע שהוא אומר טשאקל.

הברה זו הרבה נתחבטו בה. יש שפירשוה כך ויש שפירשוה כך. אף אני פירשתי אותה, וכך פירשתי אותה, אין טשאקל אלא לשון שהכל, כלומר שהכל נהיה בדברו. הצדיק אותו רוצח עליו את הדין, שהכל נהיה בדברו של הקדוש ברוך הוא. בשעה ששמע את הדברים בראשונה פקפק ואמר יתכן שכך הוא, עכשיו בשעת מיתתו הודה בהם הודייה שלימה. (עמ' רעח)

במאמרו "פרנצ'סקוס הקדוש מבוטשאטשי: הערה על 'ביער ובעיר' לש"י עגנון", מחקרי ירושלים בספרות עברית, כב, תשס"ח, עמ' 447-455. נוסף על האגדות שסימקין מביא, חשוב לזכור כי כאשר פרנצ'סקוס הקדוש חזר בתשובה לאחר ששב ממסעות המלחמה שלו, הוא חילק מכל אשר מצאה ידו לעניים ובשל כך הסתכסך עם אביו. האב תבע את הבן למשפט, ופרנצ'סקוס הסיר מעליו את כל בגדיו בפני השופט והחזירם לאב, כאות לסילוק כל חובותיו כלפיו, ונותר עירום כחיות היער.

במילים אלו, במימושה של הברית בין הנער לרוצח, הסיפור נחתם. מה יש בה, כברית הזאת? במרכזה עומדת המילה – "טשאקל". בתחילת הסיפור הנער עסוק במה שברא הקדוש ברוך הוא, ובסיומו הוא עסוק במה שאמר הקדוש ברוך הוא, בדבר, בלוגוס, במילה. לכן הכתוב תופס מקום כה מרכזי בפגישת הנער והרוצח ביער, ולכן שלוש פעמים השניים חוזרים על זיהויו: "כתבי הקודש" (עמ' רעד-רעה). הנער מלמד את פרנציסק את משנתו־שלו, לפיה גם מורד באב ופורע חוק – כמו פרנציסק וכמו הנער עצמו – יכול להשליך את כל יהבו על האל־האב, על בורא הכול. הסתירה שבדבר גם היא חלק מאותו "הכול" שנברא בדבר האל, כמוה כשאר הניגודים המתהפכים לזהות וכמו כל ההפרדות המאיימות לקרוס לתהום מקורן. הנער, המקפיד לברך ברכה יהודית על הנוזל המחבר אותו כברית עם הרוצח הגוי, מנסח את ההכלה הטוטאלית של העולם באל כתהליך מתמשך (הכול נהיה, הולך ונהיה) המתחולל באמצעות המילה: "כדברו".

ואולם, לא רק פרנציסק לומד מן הברית, מן המילה, אלא גם הנער. המילה "שהכל", אותה מילה שהוא עצמו לימד את פרנציסק, חוזרת אליו משפתי הרוצח ברגע ההוצאה להורג ומשמיעה לו דבר־מה חשוב: שכוחה של המילה נתון בידיו־שלו. במובן אחד, כאשר הנער יוצא מן המרחב הלשוני הציבורי, השחוק, שבו בני אדם חוזרים יום־יום, שוב ושוב, על ברכות הנהנין כמעשה של שגרה, ללא שימת לב, הוא מגלה פתאום שבכוחו לחולל נס בלשון, להחיות את המילה השחוקה "שהכל". מתוך שבירתם של גבולות חברתיים, ולכן גם לשוניים, הוא יכול ליטול את קליפתה של המילה שנשחקה והתרוקנה מרוב שימוש, בניסוחו של ביאליק במסתו "גילוי וכיסוי בלשון", ולמלא אותה מחדש בתוכן רב־עוצמה והרה עולם; הוא יכול לדבר שירה ולא פרוזה, לתת לשפה להדהד את התוהו נטול המילים שמתחתיה. במובן שני, הקשור כמובן בראשון, הנער לומד כי הוא נושא את דבר האל. דווקא כאשר הוא יוצא מן המרחב המסומן לו – העיר, בית המדרש, בית ההורים – וחוצה את הגבול אל היער, דווקא כאשר הוא פוגש בו את הנוכרי והזר, את הרוצח הגוי, דווקא כאשר הוא נע בין המרחבים המנוגדים ומייצר ביניהם זרימה,<sup>31</sup> הוא יכול לכונן לעצמו מחדש את דבר האל ולהעביר אותו הלאה, גם אם בשיבוש, בשינוי, במעין תרגום של השומע לשפתו־שלו. אמנם דבר האל איננו מפורש לנער לגמרי אבל הוא גם איננו נסתר ממנו לגמרי והוא יכול לתת לו מילה, סימן המשלח את הנשמה למעלה כציפור. במובן זה, הנער בעל המילה, הסימן, דומה אולי לאוראקל של אפולו בדלפי, שכדברי הרקליטוס איננו מגלה דבר ואיננו מסתיר דבר אלא נותן סימן.

31. פיליפ ברומברג רואה את המצב הדיסוציאטיבי, שבו העצמי מזוהה עם מציאויות סובייקטיביות שונות לגמרי – כאן, העיר לעומת היער – לא רק כפתולוגיה אלא גם כמנגנון נפשי בריא ואף יצירתי, אם מתקיימת ביניהם זרימה: "Standing in the Spaces" is a shorthand way of describing a person's relative capacity to make room at any given moment for subjective reality that is not readily containable by the self he experiences as 'me' at that moment. It is what distinguishes creative imagination from both fantasy and concreteness, and distinguishes playfulness from facetiousness" (Philip M. Bromberg, "Standing in the Spaces: The Multiplicity of Self and the Psychoanalytic Relationship", *Contemporary Psychoanalysis*, 32:4, 1996, p. 5)

## האדונית והרוכל

הסיפור "האדונית והרוכל" התפרסם חמש שנים לאחר "ביער ובעיר", בתוך ימי מלחמת העולם השנייה ולאחר שהגיעו לארץ הידיעות על ההשמדה השיטתית של יהודי אירופה בידי הנאצים ועל השתתפותם הרחבה של הליטאים והפולנים במעשי הרצח. בימים אלו, כתיבת סיפור על הזדהות וקרבת לב בין יהודי לבין רוצח גוי נעשתה לאפשרות רחוקה. ואכן, קשר התשוקה בין הרוכל לאדונית מתגלה כקשר אלים ורצחני. גם עיצובו הספרותי של סיפור זה שונה לגמרי מזה של "ביער ובעיר". הסיפור מעוצב כמעין מעשייה אמנותית, סיפור בלהות גותי שמהדהדים בו גם מיתוסים קדומים של טריפה, גם סיפורי ערפדים בני הזמן.<sup>32</sup> ההתרחקות מן הריאליזם מזמינה לראות בסיפור אלגוריה, וכך אמנם ראו אותו חוקרי עגנון, שהציעו לו פרשנויות היסטוריות לאומיות שהציגו את היחסים בין הילני האדונית הגויה לבין יוסף הרוכל הנודד – התשוקה, החיים יחד, האיום בטריפה וההצלה ברגע האחרון – כאלגוריה ליחסים ההיסטוריים שבין גויים ליהודים באירופה. אולם היחסים המתוארים בסיפור אינם רק יחסים בין יהודי ללא יהודי; הם גם יחסים בין גבר לאישה. האם סיפור האימה על כוחה המפתה של האישה ועל הסכנה המחרידה הצפויה לגבר, שעשוי להיטרף על ידה, הוא אך ורק משל המשרת את הנמשל הלאומי? ואולי יחסי המשל והנמשל הפוכים וההקשר הלאומי, קרי, יהודיותו של הגבר ונוכריותה של האישה, הוא המעצים את פנטזיית האימה המינית של ההיטרפות בפי האישה? לכאורה, הקשר פרסומו של הסיפור – ב־1943, בקובץ בסער, שיועד כאמור לחיילים יהודים קוראי עברית בצבאות בעלות הברית – מטה את הכף לטובת הפרשנות ההיסטורית הלאומית; אבל נראה שהסיפור אינו נותן עצמו להיקבעות חד־משמעית, לא בהקשר הלאומי ולא בהקשר המגדרי. מצד אחד, הפרשנות האלגוריסטית הלאומית מובילה, כאמור, לסתירות; מצד אחר, פנטזיית האימה המינית שואבת את משמעותה מן ההקשר הלאומי ואין לה קיום בלעדיו. יתרה מזאת, נראה כאילו כוח האימה של הסיפור עולה דווקא מן העמימות הזאת, מן התנועה הלא־מוכרעת בין שני מקורות הסכנה.

32. הן ז'אנר המעשייה האמנותית והן ז'אנר הסיפור הגותי ראשיתם בסוף המאה השמונה עשרה, במעשייה האלגורית "Das Märchen" ("המעשייה") של גתה וברומן *Heinrich von Ofterdingen* של נובאליס, וכן ברומן הגותי הלא־גמור של פרידריך שילר, *Der Geisterseher* ("החווה ברוחות"). שני הז'אנרים זכו לתפוצה רחבה ברומנטיקה הגרמנית והגיעו לשיא שכלולם ומורכבותם האירונית במאה התשע עשרה, בסיפוריו של את"א הופמן. דמותה של האדונית מעלה על הדעת גם את המסורת הספרותית הפופולרית של עלילות הערפדים שראשיתה במאה השמונה עשרה, בשירה הגרמנית (ובכלל זה בכתיבתו של גתה) והאנגלית (אצל קולרידג', לדוגמא). כבר בשלב מוקדם זה, דמותם העל־טבעית של הערפדים, גברים כנשים, העולים מן המתים כדי למוץ דם מבני אדם חיים, מתקבעת בתוך הקשרים ארוטיים ומתוך התנגשות עם ערכים נוצריים. בעשור השני של המאה התשע עשרה פרסם בירון שיר על ערפדים ויזם תחרות סיפורי אימה שבמהלכה חיבר רעו ג'ון ויליאם פולידורי את סיפור הערפדים הראשון. עלילות ערפדים נפוצו במהירות בסיפורת ובדרמה באירופה והז'אנר נעשה פופולרי יותר ויותר. פרסומו של הרומן דרקולה בידי בראם סטוקר ב־1897 יצר דימוי רבי־עוצמה של הערפד כבן אצולה החי לברו בטירה מבודדת במזרח אירופה, כמו האדונית בסיפור שלפנינו; וראו Christopher Frayling (ed.), *Vampyres: Lord Byron to Count Dracula*, Faber and Faber, London 1992

בשונה מן הסיפור "ביער ובעיר", בסיפור "האדונית והרוכל" הגיבור אינו מטייל ביער להנאתו. הוא נאלץ לעבור בו מתוך כורח, וכל בקשתו היא למצוא מחסה במקום מיושב. לאחר שהאדונית הגרה בבית מבודד ליד היער דוחה את התמרוקים והמטפחות שהוא מציע לה, ולאחר שהוא שב ומשרל אותה עד שהיא קונה ממנו סכין של ציידים, הרוכל חוזר לדרכו. הלילה יורד, והרוכל תועה ביער בחשכה. כאשר הבית המבודד שב ונקלע בדרכו הוא נאלץ לחלות את פני האדונית הזעומה וקשת הלב ולבקש לו מקום לינה. המעבר מן היער אל הבית – מן הנדודים אל ההתיישבות, מן הסכנה אל הביטחון – מתגלה כמעבר מתעתע: תנועתו של הרוכל היא מחוץ מפחיד בגלוי – היער – אל פנים מחריר ומסוכן פי כמה בתוך הבית. הבית, Heimlich, הוא האתר הנורא של ה-Unheimlich, ה"מאיים", ה"אלביתי", המבעית.<sup>33</sup> מאחורי רגילותם הביתית והמוכרת של החפצים בבית, מאחורי הסדרים שהרוכל מכונן יחד עם האדונית בחייהם המשותפים, מסתתרת זוועה שאינה נתפסת כדעת. הביטחון היומיומי אינו אלא מסווה רופף וזמני לאימה. מה מקורה של האימה בסיפור? לכאורה, התשובה ברורה: הסובייקט המאיים הוא הגבר, ומקור האימה, החיצוני לו, הוא האישה. הצורה המסוימת של האיום מזוועה במיוחד: האישה הנוכרייה היא אנתרופופאגוס, אוכלת אדם, או אולי נכון יותר לכנות אותה "אנדרופופאגוס", אוכלת גברים. ההרגל של האדונית לאכול את בעליה הפך לה לטבע שני; לא זו בלבד שהיא משתוקקת לאכול את הגברים החיים עמה, היא אינה יכולה אחרת. חייה תלויים בכך משום שגופה כבר אינו מסוגל לעכל מזון אחר.

ההתגלמות של אימת הגבר מפני האישה בדימוי הקיצוני של טריפה היא עתיקה מאוד. כזכור, במרכזו של "אנומה אליש", סיפור הבריאה הבבלי, עומד המאבק בין מַרְדֵּךְ, מלך האלים, לבין תַּאֲמַת, הים הקדמון ואם כל חי, המבקשת לבלוע אל קרבה את צאצאה המורד ולהשמידו. בשיאו של הקרב עם מַרְדֵּךְ "פתחה תַּאֲמַת את פיה לבלעו",<sup>34</sup> והוא, ברגע האחרון, מצליח לגבור עליה: "יירה חֲדִיחַן, פֶּלַח כרסה, / קרבה בתק, בַּקַּע לבה, / לכדה, ונפשה בַּלַּע, / גִּיְתַה השליך, עליה דָּרֶךְ".<sup>35</sup> ריטושו של גוף האם, שמכרסה יצאו האלים, לרבות אביו של מַרְדֵּךְ עצמו, מסמן ב"אנומה אליש" את ניצחונם של האלים-הבנים על אותה אם קדמונית, את היחלצותו של האל-הגבר מן האיום הנורא של ההיבלעות-חזרה אל תוך המקור הנשי.

33. מאמרו של פרויד "Das Unheimliche" (1919) תורגם לעברית בידי חיים איזק תחת הכותרת "המאיים" (זיגמונד פרויד, כתבים, כרך ד, מגרמנית: חיים איזק, דביר, תל-אביב 1968, עמ' 7-30), ואחר כך בידי רות גינזבורג, תחת הכותרת "האלביתי" (זיגמונד פרויד, מבחר כתבים, כרך ח: האלביתי, מגרמנית: רות גינזבורג ונילי מירסקי, רסלינג, תל-אביב 2012, עמ' 41-87). משמעו של הביטוי בגרמנית הוא המבעית, הלא-מוכר, מה שאינו מן העולם הזה. פרויד מפרש אותו כהיפוכו של Heimlich, הביתי, המוכר, אך גם החשאי (מה שצפון בבית), ורואה בו את האיום שנושאים עמם תכנים מודחקים, "חשאיים", החוזרים ועולים בשל חוויות המערערות את הביטחונות שנבנו כנגד אמונות טפלות: "המאיים שבחוויה נוצר כשתסביכים אינפאנטיליים מודחקים קמים לתחיה מכוחו של רושם, או כשאמונות פרימיטיביות שהאדם התגבר עליהן, נראות כמתאמתות" (כתבים, שם, עמ' 28; ההדגשות במקור). קו של דמיון נמתח בין ההגעה החוזרת של הרוכל לבית האדונית המפתה והמסוכנת לבין זיכרון ההגעה החוזרת לבית המפוקפק שמתאר פרויד במאמרו, וראו שם, עמ' 18.

34. בימים הרחוקים ההם: אנתולוגיה משירת המזרח הקדום, לעיל הערה 29, עמ' 30.

35. שם, עמ' 31.



ההיחלצות מתיקה את מעשה יצירת העולם מן האם היולדת אל הגבר הפועל: הַרְג האם תֵּאֲמַת הוא הפתח למעשה הבריאה בידי מְרַדֵּךְ, ובכלל זה בריאת האדם.

איום ההיבלעות־חזרה במקור האמהי, בנשי הלא־מובחן, עומד גם ביסוד החרדה מפני החדירה אל גוף האישה במשגל. בפנטזיית האימה, הכוח והשליטה הכרוכים בחדירה הגברית הם אשליה, פיתוי, שמאחוריהם מסתתרת הסכנה של היספגות פסיבית, של סירוס הגבר ואיונו בידי האישה המפתה. החדירה נתפסת כתהליך לא נשלט שאי אפשר לעצור אותו; היא עשויה להיות כהרף עין להיבלעות גמורה כאשר המסע המתמיד של התבגרות הבן, של פרידה ואינדיבידואציה מגוף האם, הופך באחת את כיוונו אל עבר התפרקות העצמי בחזרה אל תוך האישה. בספרו על האם הגדולה, *Die Große Mutter*, טוען אריך נוימן כי בטנה של האישה, האם הגדולה, איננה רק מקור החיים אלא היא גם העולם התחתון, המוות.<sup>36</sup> תמונת האימה המציגה את האישה כמי שטורפת מטבעה את הגבר המזדווג עמה היא הלבוש הקיצוני של חרדה זו. ייתכן שהדימוי לקוח מעולם החרקים, מגורלו המר של גמל שלמה, שכבר בעת ההזדווגות, בעוד פלג גופו התחתון מפנה את הנקבה, היא לועסת ובולעת את פלג גופו העליון. הדימוי הוויזואלי של חרדה זו הוא ה"ואגינה דנטטה", הוואגינה בעלת השיניים, החוזרת ומופיעה בפולקלור ובאמנות של תרבויות שונות.<sup>37</sup> זכר לדימוי זה מצוי גם בשפה העברית, בלשון התלמוד הירושלמי המחליפה בין פיה התחתון של האישה לפיה העליון ומכנה את הוואגינה "בית השיניים";<sup>38</sup> זה אולי מקור הביטוי "כרסה בין שיניה". ניתן לקשור בין החרדה מפני טריפה ברגע המשגל לבין חרדות הסירוס המלוות על פי פרויד את הסיבוך האדיפלי,<sup>39</sup> אך נראה כי פנטזיית האימה של ההיבלעות בנשי מייצגת במידה רבה את האיום על האינדיבידואציה בכלל. על פי שנדר פרנצי, המשגל, עבור הגבר, מוטבע בסימנה של התשוקה המינית הראשונה של הילד, והיא התשוקה להיספג חזרה ברחם האם. תשוקה

36. וראו דבריו של נוימן בעניין זה: "We begin with the territory of the belly, which most strikingly represents the elementary containing character of the vessel; to it belongs the womb as a symbol of the entrance into the region. The lowest level of this belly zone is the underworld that is contained in the 'belly' or 'womb' of the earth. To this world belongs not only the subterranean darkness as hell and night but also such symbols as chasm, cave, abyss, valley" (Erich Neuman, *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*, trans. Ralph Manheim, Pantheon Books, New York 1954, p. 10); "The ambiguous, that is, life giving and death dealing, fascination of the belly of the Great Goddess [...]" (*ibid.*, p. 145).

37. נוימן מביא דוגמאות מתרבויות שונות לדימוי ה"ואגינה דנטטה" ומסכם: "The mouth as rending, devouring symbol of aggression is characteristic of the dangerous negative elementary character of the Feminine" (*ibid.*, p. 123); "The positive femininity of the womb appears as a mouth; that is why 'lips' are attributed to the female genitals, and on the basis of this positive symbolic equation the mouth as 'upper womb,' is the birthplace of the breath and the word, the Logos. Similarly, the destructive side of the Feminine, the destructive and deathly womb, appears most frequently in the archetypal form of a mouth bristling with teeth" (*ibid.*, p. 173).

38. ירושלמי, יבמות ו ע"א.

39. ראו פרויד, "The Dissolution of the Oedipus Complex", לעיל הערה 27, עמ' 173-179.

זו להיספגות, לשלילת אקט ההולדה, היא תשוקת החי בכללו לחזור למקור החיים הקדמוני, שהוא הים המזין.<sup>40</sup> ביסוד החרדה מפני ההיבלעות עומדת אפוא התשוקה להיבלעות; כאן שורש עוצמתה הרבה ונפיצותם של דימוייה בתרבויות שונות.

דוגמא מובהקת לפנטזיית חרדה מינית מפני ההיבלעות בגוף האישה היא עלילת אודיסאוס ואנשיו באיִיִּה, האי של קִירְקִי, "בת־אלים אִיִּה" ו"יפת־המחלפות". עם הגעתם לאי, מחצית מן הלוחמים יוצאים לתור את המקום ומגיעים לבקעה מבודדת ובה היכל שבפתחו סובכות חיות טורפות אדם, זאבים ואריות מבויתים. מן ההיכל בוקע קול מופלא של זמרה: זמרתה של קירקי. הלוחמים, להוציא לוחם חשדן אחד, מתפתים לקול האישה, נכנסים למקדשה ומקבלים מידה מזון ויין, ובמכת המטה שבידה הם נעשים לחזירים, חיות בית כלואות המפוטמות לקראת שחיטתן ואכילתן. הלוחם האחד שלא התפתה מזעיק את אודיסאוס, והלה חש לעזרת רעיו. בסיועו של הרמס, הנותן לו לאכול עשב המגן עליו מפני כשפי המזון הנשי, מתגבר אודיסאוס על קירקי. האלה הנדהמת מנחשת מיד שהגבר שגבר עליה אינו אלא אודיסאוס רב־המסעות, והיא מציעה לו למהר ולהשיב את חרבו לנדרה ולעלות עמה על יצועיה. אודיסאוס, שהרמס הזהיר אותו מפני מהלך כזה של פיתוי, מסרב; הרי ברגע שייעתר לה ויתערטל, היא תעשה אותו "רפה־כח וחדל־אונים".<sup>41</sup> הוא מוכן להיעתר לאלה היפהפייה רק אם תישבע בשבועה חמורה שאינה חורשת כל מזימה נגדו. גם לאחר שעניין זה הוסדר לשביעות רצון השניים, אודיסאוס הקם ממשכבי קירקי אינו מוכן לגעת במטעמים שהוכנו עבורו עד שהיא תשחרר את אנשיו מן הכישוף. קירקי נענית לדרישתו, אבל אודיסאוס ולוחמיו אינם מזרזים להמשיך במסעם לאיתקה והם נותרים באי במשך שנה שלמה, "אוכלים הבשר הרב ושותים היין המתוק".<sup>42</sup> הגברים המתפתים לקבל מזון מידיה של קירקי מאבדים את חירות תנועתם, את כוחם ועצמאותם ואף את צורתם כבני אנוש. גם לאחר הסרת הכישוף הם נותרים באי מרצונם, כמכושפים; נראה הדבר כאילו תענוגות הבשר שוללים מהם את גבריותם ביותר מדרך אחת. קירקי היא רק אחת מן הדמויות הנקביות העצמאיות ורבות־הכוח האורבות לאודיסאוס וללוחמיו כדי לבלעם חיים, בפועל ממש או בהשאלה. עוד לפני הפגישה עם קירקי הגיעו אודיסאוס

40. לדברי פרנצי, "For the at first merely groping efforts of the male animal to introduce a part of its body as well as its sexual secretion into the uterus reminds us of the attempts of the child, awkward and clumsy as they are in the beginning but pursued with ever increasing energy, to obtain by force, with the help of his erotic instinctual organization, a return to the maternal womb, and to reexperience at least in a partial and symbolic sense, and at the same time to nullify, the process of being born" "This motive may well be the striving to restore the lost mode of life in a moist milieu which at the same time provides a supply of nourishment; in other words, to bring about the reestablishment of the aquatic mode of life in the form of an existence within the moist and nourishing interior of the mother's body" (Sandor Ferenczi, *Thalassa: A Theory of Genitality* [1924], trans. Henry Alden Bunker, *The Psychoanalytic Quarterly*, Albany, New York 1938, pp. 53, 54)

41. הומרוס, אודיסיה, שיר עשירי, מיוונית: שאול טשרניחובסקי, עם עובר, תל־אביב 1987, עמ' 188.

42. שם, עמ' 194.

ואנשיו לאי שבו שוכן הקיקלופ פוליפמוס, שהוא אמנם זכר ענק אך מתואר כבעל כמה מאפיינים נקביים.<sup>43</sup> פוליפמוס לוכד את הלוחמים במערתו וסועד את לבו בשישה מהם; הנתורים, באקט פאלי, מלהיטים באש מוט עץ זית מחודד, מחדירים אותו לעינו האחת של הקיקלופ הישן, שיכור מיין, ונמלטים עם שחר מן המערה כשהם צמודים לבטני האיילים היוצאים למרעה בעוד הענק העיוור ממשש ללא הועיל את גביהם של בני הצאן. גם לאחר שאודיסאוס יוצא שוב לדרכו, בתום השהות בת השנה אצל קירקי, נקרים בדרכו יצורים נקביים המאיימים עליו ועל אנשיו בבליעה: לדגלי הסירנות נערמות עצמות מרקיבות של ספנים שנשאבו אל שירתן בחבלי קסם עד שאיבדו כל עניין בחיים וגוועו, וסקילה וכריבדים, שתי מפלצות ים נקביות אימתניות ומבעיתות שהתקמו משני עבריו של מיצר ים, מבקשות לבלוע את אודיסאוס ואנשיו. הספינה סוטה מן המערבולת היונקת שיוצרת כריבדים לכיוונה של סקילה, "מפלצת זועות" בעלת שישה צווארים מתעקלים שעל כל אחד מהם "ראש מאד אים, שנים תקועות בשלש מערכות, / רבות, צפופות ורצופות, בן ילין המות השחור",<sup>44</sup> ומכולם יחד בוקעת צווחת נביחות כשל גור כלבים קטן. שישה מלחים נלעסים ונבלעים בפיותיה הנוראים של המפלצת בעודם זועקים לעזרה ואילו אודיסאוס ניצל, אך אחר כך, כשספינתו מתנפצת והוא שט על קורות המחוכרות זו לזו, הרוח מסיעה אותו היישר אל כריבדים, שכולה פה עצום אחד הכולע ופולט את מי הים שסביבו שלוש פעמים ביום. הרפסודה נבלעת, אבל אודיסאוס ניצל בעור שיניו בהיאחזו בענף תאנה שמעל למים, שם הוא נותר עד שהפה האדיר חוזר ופולט את הקורות והוא מתיישב עליהן וחותר במים בזרועותיו. על הקורות הללו הוא נסחף תשעה ימים, עד שהוא מגיע לאי של קליפסו היפה-באלות, וכיוון שקליפסו מתאהבת באודיסאוס, היא עוצרת אותו במערתה הגדולה במשך שבע שנים תמימות. שוב, האלה-האישה בולעת את הגבר, משתקת את כוחו, מבטלת את עצמאותו ושוללת ממנו את חופש התנועה שלו. רק לאחר התערבותו של זאוס, האלה-הגבר, משתחרר אודיסאוס ממערתה של האלה היפה.

חרדת ההיבלעות אינה פוסחת על הספרות העברית. ספר משלי חוזר ומזהיר מפני האישה הנוכרייה המפתה והמסוכנת, נטולת הבעל (משלי ב 16; 5 ז) – כמו האדונית בסיפור – זו ש"כל באיה לא ישובו ולא ישיגו ארחות חיים" (שם, ב 19), שהגבר הולך אליה "כשור אל טבח", והיא, "רבים חללים הפילה ועצמים כל הרגיה: דרכי שאול ביתה ירדות אל חדרי מות" (שם, ז 22, 26–27). הסכנה הצפויה לגבר מן האישה מדומה לסכנת טריפה, שהרי לאחר המשגל, האישה המנאפת "אכלה ומחתה פיה" (שם, ל 20). גם בסיפור יוסף ואשת פוטיפר – העומד, כפי שהראה ברוך קורצווייל, ביסוד "האדונית והרוכל"<sup>45</sup> – האיום הכרוך במיניות הנשית נקשר בעקיפין למזון. בסיפור המקראי, פוטיפר חולק עם יוסף את כל אשר לו חוץ מן "הלחם אשר הוא אוכל" (בראשית לט 6) – והלחם עומד באנלוגיה לאשתו המפתה והמסוכנת של פוטיפר. ב"האדונית והרוכל" נאמר שהילני חולקת עם יוסף הרוכל הכול "חוץ מן הלחם שאינה אוכלת עמו" (עמ' 97). עגנון, כמובן, אינו היחיד בספרות העברית החדשה המבטא את החרדה

43. ראו על כך אצל Seth L. Schein, "Introduction", in *idem.* (ed.), *Reading the Odyssey: Selected Interpretive Essays*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1996, p. 25

44. הומרוס, אודיסיה, שיר שנים עשר, לעיל הערה 41, עמ' 226.

45. ברוך קורצווייל, מסות על סיפורי ש"י עגנון, לעיל הערה 25, עמ' 127.

מפני האישה בדימוי הגופני של טריפה. כך, למשל, השיר "העיניים הרעבות" של חיים נחמן ביאליק (1901) נפתח בתיאור איבריה המפתים של האישה – "העיניים הרעבות האלה שככה תתבענה, / השפתים הצמאות האלה השאלות: נשקנו! / העפרים העדגים האלה הקוראים: תפִּשְׁנו!" – ונחתם בסכנת ההיבלעות: "חֲמֹדוֹתֶיךָ הַצְפוֹנוֹת שְׁשָׁבְעָה כְּשֹׂאֵל לֹא־תִדְעָנָה"<sup>46</sup>. חמורותיה הצפונות של האישה אינן אלא השאול, הרחם הגדול של המוות, שלעולם לא ניתן להשביעו. בספרות העברית של תחילת המאה העשרים, עיצובן של החרדות מפני ההיבלעות באישה הושפע כנראה גם מפילוסופיות מיוזגניות כמו אלו של שופנהאואר ואוטו ויינינגר, שספרו רבי־ההשפעה מין ואופי התפרסם ב־1903. חרדת ההיבלעות מופיעה גם ביצירות מאוחרות יותר: ברומן הוא הלך בשדות של משה שמיר (1947), לרונגמא, חרדותיו של אורי מאובדן זהותו ועצמאותו בשל הקשר המיני עם מיקה משתקפות באזהרת מפקדו בפלמ"ח, המייחס למיקה את הרצון להפוך את אורי לקונסרבים (שימורי מזון) בחדר משפחה.<sup>47</sup>

פנטזיה של תשוקה וחרדה מפני ההיבלעות באישה מופיעה כבר בתחילת דרכו הספרותית של עגנון. המיתוס הגרמני על טנהויזר, המשורר אוהב הנשים שוונס מפתה אותו להיכנס אל מערתה שבה הוא נבלע ונעלם שם ועקבותיו לא נודעו, התגלגל אצל עגנון לסצנה בסיפור המוקדם "בארה של מרים" שהתפרסם ב־1909, שלושים וארבע שנים לפני "האדונית והרוכל"<sup>48</sup>. בסיפור, הגיבור נוסע ברכבת בדרכו לארץ־ישראל ועל ידו ישנה אישה נוכרייה. נוכחותה בקרון הריק מעוררת בגבר הצעיר פנטזיה שבה האישה היפה מפתה אותו ומעלימה אותו לבלי שוב במערתה. המעשה כולו מופיע שוב, הפעם כחוויה שחוה עגנון עצמו, בסיפור האוטוביוגרפי הגנוז "חמדת", שפורסם לאחר מותו.<sup>49</sup> חרדת ההיבלעות מופיעה גם בקצה המאוחר ביותר של יצירת עגנון, בסיפור מן העיזבון, "הנעלם"<sup>50</sup>. הסיפור, הנושא קווים משותפים לסיפור "האדונית והרוכל", מגולל את קורותיו של בחור יהודי בשם דן הופמן, חייל משוחרר העושה את דרכו חזרה לעירו כדי להתאחד עם ארוסתו ונכלא בידי אדונית כפרית בכיתה שבקצה היער למשך שש שנים. האדונית קושרת את הצעיר היהודי החסון בשלשלת של ברזל לקיר, מלבישה אותו שמלת אישה עשויה סמוט כחול ומגדלת את שעריו. מתקן תנורים יהודי רואה אותו במקרה להרף עין ואינו יכול להכריע אם זכר הוא או נקבה ואם יהודי הוא או לא יהודי. האדונית עצמה, שבנעוריה דחתה מעל פניה את כל מחזריה, מצמחת שפם כגבר; היא מכה בשוט את התנר שראה את החייל הקשור ומאיימת עליו ברצח, אך התנר מספר את שראו עיניו לשלטונות. ללא קשר גלוי למעללי האדונית כפי שסופרו עד לנקודה זו, כאשר השוטרים

46. חיים נחמן ביאליק, השירים, בעריכת אבנר הולצמן, דביר, תל־אביב 2004, עמ' 104.

47. משה שמיר, הוא הלך בשדות, מהדורה חמישית, ספרית פועלים, תל־אביב 1966, עמ' 252.

48. הסיפור, שהוא נוסח ראשון וחלקי לסיפור "אגדת הסופר", פורסם ב־1909 בהמשכים בעיתון הפועל הצעיר בירושלים (21 במאי, עמ' 5–10; 3 ביוני, עמ' 6–11; 17 ביוני, עמ' 4–6; 1 ביולי, עמ' 8–13; 16 ביולי, עמ' 4–9), וכוונס בתוך אמונה ירון, רפאל ויזר, דן לאור וראובן מירקין (עורכים), קובץ עגנון, כרך ב, מאגנס, ירושלים תש"ס, עמ' 11–42.

49. ראו שמואל יוסף עגנון, מעצמי אל עצמי, לעיל הערה 17, עמ' 18.

50. הסיפור פורסם לראשונה מן העיזבון בכתב העת מולד, 19–20, 1971, עמ' 3–30, וכוונס בקובץ עיר ומלוואה, לעיל הערה 6, עמ' 448–491.

מחפשים בביתה, מפקדם מתרה בהם "ואתם אל תגעו בשום מאכל אשר יתנו לכם ואל תשתו שום משקה אשר תמצאו כאן".<sup>51</sup>

החרדה מן ההיבלעות באישה המושכת והמפתה קושרת את מיניותה בנוכריותה. לא זו בלבד שהדמויות הנקביות המאיימות שאודיסאוס פוגש במסעותיו הן זרות, אלא שהן אפילו לא אנושיות; גם במשלי, האישה המפתה היא נוכרייה, ואשת פוטיפר אף היא נוכרייה. בסיפור שמשון ודלילה, הנזכר אף הוא בסיפור "האדונית והרוכל", האישה המפתה היא פלשתית, בתו המושכת והמסוכנת של האויב. גם האישה הישנה ברכבת ב"בארה של מרים" וגם האדונית ב"הנעלם" הן נוכריות, וכמובן, הילני ב"האדונית והרוכל" היא נוכרייה, ונוכריותה היא שעומדת במרכז הסיפור. החיבור בין המיניות הנשית לבין הנוכריות מטעין את שני העניינים במשמעות. בהקשר אחד של החיבור, המיניות הנשית נתפסת על ידי גברים כזרה, כנוכרית. פרויד מודה שעבור הפסיכואנליזה, המיניות הנשית היא "יבשת אפלה", טריטוריה נוכרית.<sup>52</sup> ואם מיניותה של האישה נוכרייה, הרי שייצוגה של האישה כנוכרייה במובנים חברתיים ולאומיים מעצים את מיניותה, את כוחה המפתה ואת האיום שהוא נושא עמו.<sup>53</sup> אישה שאינה מבויתת, שאינה בת העם, השבט, המעמד, המשפחה, היא אישה מושכת יותר, משום שמיניותה אינה נשלטת על ידי הסביבה החברתית שממנה בא הגבר, אך בה בעת, ובדיוק מאותה סיבה, היא גם מסוכנת יותר. לא במקרה, האישה הנוכרייה המפתה מוצגת כאישה חזקה שאינה כפופה למרותו של אב או בעל: כך כל הדמויות הנקביות באודיסאה, כך האישה הנוכרייה במשלי, וכך גם האדונית בשני סיפוריו של עגנון. כמו אשת פוטיפר וכמו המפלצות והאלות באודיסאה, גם הילני ב"האדונית והרוכל" נמצאת בעמדת כוח ברורה מול יוסף: הרוכל עני, בן למיעוט נדרף ומדוכא וחסר מקום, בעוד האדונית עשירה, מבעלות הארץ, והמקום הוא מקומה. הרוכל היהודי הנודד נאלץ לבקש חסות מאדונית המקום; הוא תלוי בחסדיה, אבל היא, לכאורה, אינה תלויה באיש, לא לפרנסתה, לא לרווחתה: לא במשפחה, לא בחברים, לא במשרתים. בפועל מתברר שהיא בכל זאת תלויה ברוכל כמקור יחיד למזון, בתלות המשעבדת של טורף בנטרף. בהקשר אחר של החיבור, המיניות הנשית מאייכת את הנוכריות. המטאפורה של פרויד על מיניותה של האישה כיבשת אפלה מנסחת לא רק את היחס הפאלוצנטרי לאישה אלא גם את היחס הפאלוצנטרי ליבשת האפלה, את זיקת המשיכה והחרדה של אירופה הקולוניאלית החודרת במאה התשע עשרה יותר ויותר לתוך תרבויות זרות לה המבקשות – בפנטזיית החרדה שלה – לבלעה בתוכן. הזיקה הרו-כיוונית בין שאלות של מיניות ומגדר לשאלות

51. שם, עמ' 481.

52. "We know less about the sexual life of little girls than of boys. But we need not feel ashamed of this distinction; after all, the sexual life of adult women is a 'dark continent' for psychology" (Sigmund Freud, "The Question of Lay Analysis" [1926], *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. XX, The Hogarth Press, London 1959, p. 212)

53. גם האיום המסוים כאן, האיום בקניבליזם, מיוחס בתרבות המערבית לנוכרים. מאז פרסום מחקריו של ויליאם ארנס גברה המודעות ליסוד המוטה והמדומיין בתפיסה זו של המערב, וראו, למשל, Maggie Kilgour, "Foreword", in Kirsten Guest (ed.), *Eating their Words: Cannibalism and the Boundaries of Identity*, State University of New York Press, Albany 2001, p. vii

של זהות לאומית עומדת בלב הספרות העברית החדשה כבר מאמצע המאה התשע עשרה. הביקורת המשכילית על הפתולוגיה של החברה היהודית המסורתית והעמדתו של מודל חברתי אלטרנטיבי מתנסחות, בין היתר, במונחים מגדריים ומיניים שעניינם תיקון הגבריות ותיקונם של חיי האהבה, וגם הביקורת הציונית על "היהודי הישן" והעמדתו של מודל רצוי ל"עברי החדש" נדרשות באופן מרכזי לשאלות של זהות גברית.<sup>54</sup> על רקע טעון זה, רומן כמו חיי נישואים של פוגל (1929-1930), העוסק ביחסים סאדו-מזוכיסטיים בין גבר יהודי חלש לאישה נוכרייה, מזמין מניה וביה פרשנות לאומית; על אחת כמה וכמה כך הוא הדבר בסיפור הטעון בסימנים לאומיים מפורשים כמו "האדונית והרוכל".

ואמנם, קורצווייל מפרש את הסיפור כאלגוריה לאומית. לטענתו, התמה הלאומית בסיפור נוגעת גם למשבר ההתבוללות וגם לזירת העימות שבין יהודים לגויים: הילני מייצגת את קסמיו של העולם ההלני, יוסף מייצג את היהודים המתפתים שלא בטובתם לקסמים אלו וממהרים להשיל את זהותם ולהתבולל. יוסף שבסיפור איננו כיוסף המקראי, שעמד במבחן פיתוייה של אשת פוטיפר, שהרי הוא שש להתפתות לאישה הנוכרייה הנקלעת בדרכו. בסופו של דבר, העולם הנוצרי מוציא בהכרח מן הכוח אל הפועל את השנאה הטבועה בו כלפי היהודים, והיהודי עצמו הוא שמספק את הנשק – דהיינו את סכין הצידים – לרוצחיו. רק התשובה, ההתעוררות לקריאת שמע והחזרה אל האב שבשמים מצילות את יוסף – דהיינו את העם היהודי – מהשמדה גמורה.

הסיפור אכן חוזר ונדרש לסמלים לאומיים ודתיים: היהודי הנודד, הגויה הצניידת, מליקת ראשי העופות, אכילת בשר בחמאה, המרת בגדי היהודי בבגדי אנשי המקום וההתחברות עמם, נוכחותם של פסלי הצלוב, קריאת שמע. ההקשר הלאומי מתחזק באמצעות ההרמז לסיפור יוסף ואשת פוטיפר ואזכור סיפור שמשון ודלילה.<sup>55</sup> בשני סיפורים תנ"כיים אלה מוצג מנהיג יהודי – לעתיד לבוא או בהווה – המעורב שלא בטובתו ביחסים עם אישה נוכרייה, מפתה, הממיטה עליו צרה או אסון. סיפור שמשון ודלילה מתיישב עם הפרשנות הלאומית של "האדונית והרוכל" יותר מסיפור יוסף ואשת פוטיפר משום שמשון נמשך לעולמם של סרני פלשתים, משום שבשונה מיוסף, הוא מתפתה לקסמיה של האישה הנוכרייה, ומשום שבגידתה של דלילה בו, בשונה ממעשה אשת פוטיפר, אינה על רקע של עלבון מיני כי אם על רקע לאומי. נוסף על כל זאת, כפי שצוין קודם, גם ההקשר ההיסטורי של פרסום הסיפור, בימי המלחמה ובקובץ בסער, מזמין קריאה לאומית. אמנם תוכני הקובץ לא הוגדרו, אך היצירות שנכללו בו התייחסו ברובן במישרין למאורעות הזמן. "האדונית והרוכל" אינו נדרש ישירות לשואה, ואף קורצווייל נמנע בפרשנותו מלהזכיר אותה, אבל הפרשנות הלאומית שהוא מציע נראית לא רק מסתברת אלא גם מתבקשת.<sup>56</sup>

54. וראו את המהלך המחקרי שנבנה בעניין זה אצל דוד ביאל, ארוס והיהודים, עם עובד, תל-אביב 1994; דניאל בויארין, "נשף המסכות הקולוניאליות", תיאוריה וביקורת, 11, 1997, עמ' 123-144; אניטה שפירא, יהודים חדשים יהודים ישנים, עם עובד, תל-אביב 1997; מיכאל גלזמן, הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2007.
55. על אזכורו של סיפור שמשון ודלילה בסיפור ראו הלל ברזל, בין עגנון לקפקא: מחקר משווה, בראוריין, רמת-גן 1972, עמ' 291.
56. כך מפרש דן לאור את הסיפור: "האדונית והרוכל" לשי"י עגנון

פרשנותו של קורצווייל השפיעה במידה מכרעת על תפיסת הסיפור בקרב ציבור הקוראים, אולם בשונה מקורצווייל וממבקרים נוספים שהלכו בדרכו,<sup>57</sup> אני מבקשת לטעון שיחסי הייצוג בין המיני ללאומי ב"האדונית והרוכל" אינם יציבים ואינם חד-משמעיים. האומנם האיום שמציגה המיניות המפתה והאקטיבית של האדונית הוא אך ורק מטאפורה לאיום הלאומי? ואולי האיום הלאומי ההיסטורי של העולם הנוצרי על היהודים עומד כמטאפורה רבת-עוצמה לבניית פנטזיית האימה מפני ההיבלעות בפיה העליון – והתחתון – של האישה? כדרכו של עגנון ביצירות אחרות ובהקשרים אחרים, גם סיפור זה מפתה את הקוראים לפרשנות מסוימת (כאן – פרשנות לאומית), אך בה בעת הוא מציב בדרכה מכשולים. כך, לדוגמא, האדונית, למרות הערותיה האנטישמיות, אינה מבקשת לטרוף את הרוכל בשל יהדותו. הרי היא טרפה את כל בעליה הקודמים, שלא היו יהודים, והרוכל הוא היהודי הראשון שנקלע בדרכה: "מימי לא ציירתי לי שבשרו של יהודי מתוק כל כך" (עמ' 96). בכך האדונית דומה לפרנציסק מ"ביער ובעיר", שהטיל את אימתו על יהודים ולא יהודים כאחד, וששני קורבנותיו הנזכרים בסיפור לא היו יהודים. גם הסיום אינו מתיישב בקלות עם תפיסותיו ההיסטוריוסופיות הלאומיות של עגנון, שהרי לאחר דרמת היחסים, לאחר הפיתוי, החיים המשותפים, האימה הגוברת, ההשתהות, ההצלה כמעט בנס ומות האדונית, הרוכל שב ויוצא לדרכו והכול חוזר כביכול לקדמותו, בבחינת מה שהיה הוא שיהיה: "ואותו רוכל נטל את קופתו וחזר ממקום למקום וחזר והכריז על סחורתו" (עמ' 102). הסיפור אינו מסתיים לא בשברם של חיי היהודים בגולה ולא ברמז לפתרון לאומי. סיפורים אחרים של עגנון שנכתבו מסוף שנות השלושים ואילך חוזרים ונדרשים להרס עולמם המסורתי של היהודים במזרח אירופה, עד לאובדנו הגמור, כאל אסון נורא, ומציגים כנגדו את העתיד הלאומי, והם חוזרים ומתחבטים בשאלה הקשה אם עתיד זה ממשיך בגלגול חדש את הקיום הלאומי הישן שאבד או שמא השבר אינו יכול לתקן.<sup>58</sup> גם כך וגם כך, היחס אל החיים היהודיים בגולה בסיפורים אלו לעולם אינו בבחינת "מה שהיה הוא שיהיה". אפילו אימוצו, בסיום הסיפור, של הדימוי הנוצרי כל כך של היהודי הנודד, מעורר תהייה.<sup>59</sup>

- בספרו חיי עגנון, שוקן, ירושלים ותל-אביב 1998, עמ' 348.
57. ראו, לדוגמא, ברזל, שם, עמ' 282-309; יעקב בהט, ש"י עגנון וח' הזז: עיוני מקרא, יובל, חיפה תשכ"ב, עמ' 122-123; אברהם בנד, "עלילה תרתי משמע: עלילת הדם כמוטיב ספרותי", בתוך יהודית בראל, יגאל שורץ ותמר הס (עורכים), בין ספרות לחברה: עיונים בתרבות העברית החדשה, כתר והקיבוץ המאוחד, ירושלים ותל-אביב 2000, עמ' 133-136.
58. ההתחבטות האמביוולנטית בשאלה זו של המשכיות ושבר בולטת ברומן אורח נטה ללון, בסיפורים המסיימים את "ספר המעשים", "בדרך" ו"המכתב", ובסיפור "הסימן"; בעניין זה הרחבתי במאמרי "המשכיות ושבר בזהות הלאומית ביצירת עגנון", לעיל הערה 7, עמ' 173-208.
59. החל מן המאה השלישית, מקורות נוצריים מתייחסים ליהודים כאל ממשיכיו של קין, הנידונים כמותו לנדוד לנצח, גרים על פני האדמה, כעונש על רצח המושיע. האגדה על דמותו של היהודי הנודד מופיעה לראשונה במאה השלוש עשרה. במקור הקדום ביותר, שנכתב בידי רוג'ר מוונדובר ונכלל בכרוניקה הלטינית שחברה באנגליה, *Flores Historiarum*, היהודי מכונה "יוסף"; בגרמנית הוא מוכר בכינוי "היהודי הנצחי", ובמאה השבע עשרה הוענק לו השם "אחשוור". על פי הגרסה הידועה ביותר, המובאת אף היא בכרוניקה *Flores Historiarum*, ישו, במסע ייסוריו אל הצליבה, נשען לרגע על קורת דלתו של סנדלר בשם קרטיפילוס, אך הלה הכה

דווקא דמותו של יוסף המקראי – שכפי שקורצווייל מבחין, גם הגיבור וגם הסופר נקראים על שמו – תורמת להפכפכותו של היחס בין המיני ללאומי בסיפור. יוסף אמנם מוצג במקרא כצדיק גמור שאשת אדוניו מנסה לפתותו והוא עומד בפיתוייה, אבל המדרש, מטעמיו, בונה תמונה מורכבת הרבה יותר של דמותו.<sup>60</sup> המדרש בבראשית רבה מוטרד מחבירתו של יוסף למלך הנוכרי, לפרעה, ותולה בחציית גבולות הנאמנויות הלאומיות את פריצתם של גבולות המין והמגדר. על פי המדרש, ראובן, שאינו מזהה את אחיו, מטיח ביוסף כי הוא דומה לפרעה: "כי כמוך כפרעה, מה פרעה גוזר ואינו מקיים אף את גוזר ואינך מקיים, מה פרעה להוט אחר הזכרים אף אתה כן, מה פרעה מלך ואתה שני לו בארץ מצרים, כך אבא מלך בארץ כנען ואני שני לו, ואם שולף אני את חרבי ממך אני מתחיל, ובפרעה רבך אני מסיים".<sup>61</sup> יוסף, החובר לשליט הגוי ומידמה לו, מוצג כמי שוויתר על נבדלותו ועל זהותו כבן ישראל ולכן הוא נתפס בעת ובעונה אחת גם כאויב וגם כמי ששטוף במשכב זכר. יתרה מזאת, לפי המדרש, עוד לפני שהאחים זוכים לפגוש את יוסף הם משערים שבשל יופיו החריג הוא נעשה במצרים לזונה ממין זכר, והמקום הראשון שאליו הם פונים כדי לחפשו הוא שוק הזונות: "שמא בשביל שהיה יפה תאר הושיבוהו בקובה".<sup>62</sup>

אותו וזירו אותו בגסות להמשיך בדרכו. על כך אמר ישו לסנדלר כי הוא, ישו, עוד יעמוד וינחה, ואילו הסנדלר ילך וילך עד יום אחרון. מאז הסנדלר נודד; הוא הכיר בצדקת ישו, המיר את דתו לנצרות והוא סובב בעולם כדי להפיץ את תורת המושיע ולשכנע את הבריות לקבל עליהם את דתו. החל מן המאה השש עשרה תוארו פגישות עם היהודי הנודד בערים שונות באירופה, ומתחילת המאה השבע עשרה הונצחה דמותו בשירה, בסיפורת ובדרמה, בין היתר ביצירותיהם של שוברט, שלגל, גתה ושלי. סקירות מקיפות על דמותו של היהודי הנודד ראו אצל George K. Anderson, *The Legend of the Wandering Jew*, Brown University Press, Providence 1965; R. Edelman, "Ahasverus, the Wandering Jew: Origins and Background", in Galit Hasan-Rokem and Alan Dundes (eds.), *The Wandering Jew: Essays in the Interpretation of a Christian Legend*, Indiana University Press, Bloomington 1986, pp. 1-10; Aaron Schaffer, "The Ahasver-Volkbuch of 1602", *ibid.*, pp. 27-35.

60. לטענת קורצווייל, סיפורו של עגנון מעמיד ניגוד בין יוסף, שעמד במבחן, לבין יוסף הרוכל, שהפתה במהירות לאדונית (קורצווייל, מסות על סיפורי ש"י עגנון, לעיל הערה 25, עמ' 127-129). צחי וייס מסתייג מטענה זו ומציין כי המדרש רואה את יוסף שבמקרא ראייה ביקורתית יותר: יוסף המיט על עצמו את הפיתוי בשל גנדרנותו (תנחומא, דפוס ורשה, פרשת וישב, סימן ח), וגם הוא, ולא רק אדוניו, אשת פוטיפר, התכוון לדבר עברה (בבלי, סוטה לו ע"ב). לטענת וייס, יוסף הרוכל שבסיפור מכור לתשוקת החטא, והמאבק בינו לבין האדונית הוא המאבק שבין האלוהות הטובה לסטרא אחרא; וראו צחי וייס, "מות השכינה" ביצירת ש"י עגנון: קריאה בארבעה סיפורים ובמקורותיהם, הוצאת אוניברסיטת בר-אילן, רמת-גן 2009, עמ' 46-69.

61. בראשית רבה, מהדורת תיאודור אלבק, פרשה צג. ייחוס משכב זכר למצרים נמצא במדרש ספרא, בפירוש לביטוי "כמעשה ארץ מצרים" (ויקרא יח 3): "בעבודת אלילים ובגלוי עריות ובשפיכות דמים ובמשכב זכור ובהרבעת בהמה" (ספרא, אחרי מות, פרשה ט).

62. בראשית רבה, שם, פרשה צא. יופיו של יוסף כה חריג עד שהוא ממיט סכנה על נשים. במדרש תנחומא מסופר כי "פעם אחת נתקבצו המצריות ובאו לראות יופיו של יוסף, מה עשתה אשת פוטיפר נטלה אתרוגים ונתנה לכל אחת ואחת מהן ונתנה סכין לכל אחת ואחת וקראה ליוסף והעמידתו לפניו, כיון שהיו מסתכלות ביופיו של יוסף היו חותכות את ידיהן, אמרה להן ומה אתן בשעה אחת כך, אני שבכל שעה רואה אותו על אחת כמה וכמה" (תנחומא, דפוס ורשה,



כמו יוסף שבמדרש, החובר לפרעה, גם יוסף שבסיפור "האדונית והרוכל" חובר לשליטה הזרה, לאדונית המקום. אלא שנטישת הזהות הלאומית, שבמקרה של יוסף שבמדרש הייתה בגדר חשד בלבד, מתממשת עבור יוסף שבסיפור. הוא משיל מעליו את בגדי יהדותו ומעמדו – "פשט בגדי רוכל ולבש בגדי חירות ונתחבר לאנשי המקום עד שהיה כאחד מהם" (עמ' 95) – נוטש את חוקי דתו, אוכל את העוף שהאדונית מולקת את ראשו ואפילו מוצץ את העצמות וגם אינו מושך ידו מבשר וחמאה. הוא נהנה מאכילת הבשר ביום ומתענוגות הבשרים בלילה "עד שהתחיל שוכח שהוא רוכל עני והיא אדונית" (עמ' 96). גם בסיפור, כמו במדרש, הוויתור על הזהות הלאומית הוא גם ויתור על הזהות המגדרית. אמנם בתחילה הרוכל קונה את דרכו אל תוך הבית בעבודת כפיים, אבל לאחר שמקום משכבו מתקדם מן הרפת הישנה אל חדר הכלים שיצאו מכלל תשמיש ומשם אל מיטתה של האדונית, הוא בטל מכל מלאכה: "האדונית לא נתנה לו להתייגע לא בבית ולא בשדה, אדרבא הטילה על עצמה כל עבודה ופינקתו במאכלים ובמשקאות, ואם קינטרתו ביום הראתה לו חיבה בלילה, כדרך הנשים שפעמים הן כך ופעמים הן כך" (עמ' 95-96). יוסף, בהיפוך מגדרי, נעשה למקבילה הגברית של "האישה המוחזקת" בחברה הפטריארכלית, אובייקט מיני המיועד לקונסומציה: גלגול לא מאוד רחוק של הדימוי המדרשי של יוסף היושב בקובת הזונות.

טשטוש הזהות הלאומית, המעמדית והמגדרית עושה את יוסף לגוף שאינו אלא בשר, גוף שכל עניינו תאוות בשרים ואכילת בשרים; והבשר האוכל הוא גם הבשר המיועד לאכילה.<sup>63</sup> אך ההיטמעות וההיספגות בבית האדונית אינן מלאות: יש מעצור המפריע לרוכל להיעשות לבשר-בלבד. עניין אחד מטריד אותו, והוא שאלת בעליה של האדונית. כבר בשיחתם הראשונה יוסף שואל את האדונית אם אין לה בעל, או ידיד ורע, והיא מספרת לו שהיה לה בעל, אבל הבעל נהרג; כאשר הוא שואל כיצד נהרג, היא עונה לו: "אם השוטרים אינם יודעים, אתה מבקש לדעת. מה איכפת לך באיזו מיתה נהרג, אם חיה רעה אכלתהו או אם נשחט בסכין. הלוא אף אתה מוכר סכינים שאפשר לשחוט בהן אדם" (עמ' 94). האדונית מבטיחה לרוכל שלא ימצאו את רוצחי בעלה, ועל כך הוא עונה לה שאילו ידע במה יוכל לשמח אותה היה נותן לה מחצית חייו. למשמע הערה אבירית זו היא מחייכת חיוך משונה. תשובותיה המוזרות מתחברות לסכין שבחרה לקנות ממנו ולריח הבשר החי הנודף מקרני החיות שבכתלים, אך הרוכל אינו נרתע. לאחר כמה חודשים של חיים משותפים הרוכל שוב מוטרד, הפעם מכך שהילני לעולם אינה אוכלת ואינה שותה. על שאלותיו בדבר מזונה היא עונה לו את התשובה הלא-מרגיעה במיוחד, "דם אנשים אני שותה ובשר אדם אני אוכלת. עם שהיא מדברת חיבקה אותו בכל כחה והניחה שפתיה על שפתיו ומצצה ואמרה, מימי לא ציירתי לי שבשרו של יהודי מתוק כל כך" (עמ' 96), והיא אף מוסיפה ואומרת, "יוסף בראשונה כשהראית את עצמך לפני רצייתי לשסות בכך את הכלבה, ועכשיו אני עצמי נושכת אותך ככלבה מטורפת, עד שאני חוששת

פרשת וישב, סימן ה). על דמותו המדרשית של יוסף בבית פוטיפר ראו James L. Kugel, *In Potiphar's House*, Harper Collins Publishers, New York 1990 וכן Joshua Levinson, "An-other Woman: Joseph and Potiphar's Wife; Staging the Body Politics", *The Jewish Quarterly Review*, LXXXVII:3-4, 1997, pp. 269-301.

<sup>63</sup> מעגל הטורפים והנטרפים המוחק את הזהות מופיע בסיפור נוסף של עגנון, "מזל דגים", וראו על כך בהרחבה בספרי כתוב על עורו של הכלב, לעיל הערה 7, עמ' 132-151.

שלא תצא מידי חי, הוי פגרי המתוק שלי" (עמ' 96-97). למרות דברים איומים אלו יוסף אינו קם ובורח. האם תשוקתו לבשר, גם לבשרה של האדונית גם לבשר מאכליה, כה גדולה, עד שהוא מכחיש את הסכנה הנוראה הכרוכה בהם? הטקסט מוסיף עוד הסבר, ההופך את היחס בין תשוקה לסכנה על פיו: למשמע דבריה המבעיתים של האדונית יוסף מקבל עליו לשתוק, "לא הציק לה בשאלותיו ולא הטריד אותה בדברים יתירים, אלא הוסיף אהבה על אהבתו, אם מחמת שבאמת אהב אותה ואם אולי מחמת אותה חידה שאין לה פתרון" (שם). החידה ללא פתרון, המעוררת את אהבתו של יוסף, אינה אלא חידת אכילת הגברים, חידת טריפתו-שלו ההולכת ומתקרבת. מה שמפתה את יוסף הוא עצם האיום להיבלע; ההיבלעות, ולא תאוות הבליעה, היא תשוקתו האמיתית. וכיוון שכך, גם הניגוד בין תשוקה לאימה בסיפור זה, כמו שרשרת הניגודים בסיפור "ביער ובעיר", קורס אל תוך עצמו: מה שהרוכל משתוקק אליו ומה שמאיים עליו אינם נפרדים זה מזה.

כיצד ניתן להבין את התשוקה המוזרה, הלא מתקבלת על הדעת, להיבלע? נראה שיש כוח מושך רב בהיטמעות חזרה בגוף האישה, בויתור על האינדיבידואליזם, בהיספנות ב"ים הקדמוני" – גם במשמעות שנתן להם פרנצי קיוס עוברי, מוכל ומיוזן, גם במשמעות הפרוידיאנית של דחף המוות, הדחף לאי-קיום, לחידלון מהיות.<sup>64</sup> אם כך הוא הדבר, הרי שמקור האימה מפני ההיבלעות איננו בחוץ, באישה המאיימת לבלוע, אלא בפנים, בתשוקת הגבר להיבלע. תשוקתו של יוסף היא התשוקה להסתפחות באדונית, במקום, בבני המקום. התשוקה איננה למין, איננה לבשר, אלא להיבלעות עצמה; לחופש מעצמיות, מנפרדות. יוסף מבקש להיבלע, להיפטר מסימני זהותו, מן האינדיבידואליזם: לנוח.

זכור, תשוקה זו נרמזת גם בסיפור אודיסאוס וקירקי, שהרי לאחר שאודיסאוס מתגבר על כשפיה של קירקי ומאלץ אותה להשיב לאנשיו את צורתם האנושית ולשחררם, הלוחמים אינם ממהרים לעלות על ספינותיהם ולהמשיך במסעם לאיתקה האהובה, שהם כל כך מתגעגעים

64. כפי שצוין קודם, פרנצי מתייחס לתשוקת ההיבלעות חזרה באם כאל תשוקה לחזור למצב עוברי מוזן, בדומה לצורת החיים הקדמונית בים (ראו הערה 40 לעיל). ארבע שנים לפני שפרסם פרנצי את ספרו *Thalassa* תיאר פרויד ב"מעבר לעקרון העונג" (1920) את הדחף לחזור למנוחה הטוטאלית שבמצב האנאורגני לא כתשוקה להיספנות במקור מזין אלא כדחף מוות, ככוח הפועל לצד הדחף הליבידינאלי בסתמי, וראו פרויד, כתבים, כרך ד, לעיל הערה 33, עמ' 137-95. תיאורים הנראים כאילו הוטבעו בחותמו של דחף המוות מצויים בכמה מיצירות עגנון. כך, למשל, בסיפור "פנים אחרות", מיכאל הרטמן, המתמודד לראשונה בחייו עם הצורך הקיצוני וההרסני שלו בשליטה, מוצף בזיכרון ילדות של נפילה המשחררת מכל מאבק ומאמץ כאשר הוא "מוטל בבור, ודבר מה מתוק מחלחל בפיו ושפתיו פצועות ולשונו נפוחה וכל גופו רצוף. אבל איבריו נינוחו, כאדם שזרק משאוי מעליו ונמתחו איבריו. פעמים הרבה אחר כך אירעו שניפל, ואילו מנוחה שכזו לא מצא בשום נפילה. נראה הדבר שאין אדם טועם טעם שכזה אלא פעם אחת בחייו" (כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך ג: על כפות המנעול, שוקן, ירושלים ותל אביב תש"ך, עמ' תסז-תסח). אולי ניתן לראות את סימניו של דחף המוות גם בחלקו האחרון של הרומן תמול שלשום, במשאלתו של יצחק קומר – לאחר שנכשל ולא הצליח לעמוד כחלוץ על הקרקע, ולאחר שנכשל ביחסיו הארוטיים עם סוניה צוויירינג – להיבלע בעולמה הממית של מאה שערים ובכך לחזור כביכול לעולם הילדות, שבו היה מקופל כעובר במעי אמו עד שעמד על דעתו ונפרד ממנו בבגרותו.

אליה, ואל נשותיהם האהובות, שגם אליהן הם כל כך מתגעגעים. במקום זאת, אומר אודיסאוס, "נפתה לבנו לביגבר בקרבנו" והוא נשאר לבלות על יצועי קירקי באי שלה ועמו אנשיו, "אוכלים הבשר הרב ושותים היין המתוק"<sup>65</sup> במשך שנה תמימה: נראה שלאחר שחרורם מן הכישוף האחד בוחרים הלוחמים, והפעם מרצינם, להתכשף בשנית, לאבד את כוחם ואת חופש תנועתם – ובהשאלה, לשוב ולהפוך לחזירים. ההצגה המיוזגנית של האדונית ושל קירקי כמפלצות זוללות גברים מקבלת אפוא בטקסטים האלו משמעות נוספת, אירונית, הרומזת לכך כי מקור הדמוניזציה של האישה הוא בפנטזיה הגברית, בהטלת התשוקה הגברית לאובדן האינדיבידואציה – והחרדה מפני תשוקה זו עצמה – על האישה.

אלא שהתשוקה להיבלעות אינה שלמה, לא אצל אודיסאוס ולא אצל יוסף הרוכל; בעיצומה של ההיספגות בבית האדונית נשמעת אזעקת הקיום, מופעלת טלטלת האימה. יוסף אינו מרפה משאלת הבעלים. לאחר זמן, כשהיחסים בין השניים מידרדרים, חוזר יוסף וחוקר את הילני על בעליה, והפעם היא מגלה לו כי היו לה בעלים מרובים, וכאשר הוא שואל על גורלם, האדונית טופחת על כרסה ואומרת כי "מקצתם אולי הם כאן" (עמ' 98). שוב היא מכנה את יוסף המבועת "פגר", ממליצה לו שיתפלל שסופו לא יהיה כסופם של אותם בעלים ואף מציעה דברי הרגעה מזוויעים לפיקה שבגרתו: "אל תחושי חביבתי, עדיין איני נושכת בך" (עמ' 99). יוסף מחוויר מפחד וכל שערו סומר "כזיפים של חזיר", כפי שאומרת האדונית (עמ' 98) לפני שהיא רוקקת בפניו. האימה מגיעה לשיאה; סוף כל סוף יוסף מביין כי עליו להסתלק, אולם הגוף שנספג בבית האדונית איבד את עצמאותו. יוסף המבקש לברוח מריח את ריח הבשר בתבשיל ונעשה לבשר בעצמו: "איבריו התחילו דוממים, כאילו אבדו כח שליטתם. כנגדם התחילו מחשבותיו מתגברות והולכות. אמר לעצמו, אעמוד ואטול קופתי ואלך לי. כיון שביקש לילך נתרשלו איבריו יותר" (עמ' 99). כמו אודיסאוס, גם יוסף הרוכל כאילו מאבד את יכולת התנועה.

הצלתו של יוסף באה לו מחזרת הסימנים, ואלה מכוננים מחדש את זהותו המובחנת. האדונית היא שמתחילה בכך. אף על פי שבתחילת יחסיהם נאמר עליה שהיא "שכחה שהוא יהודי וכן כל כיוצא בזה" (עמ' 96), הרי עם גבור רעבונה והידרדרות היחסים ביניהם היא משיבה את הגבולות הדתיים על כנם באמצעות הסמלים הנוצריים. בסצנה הקצרה שבה היא מגלה ליוסף את מניין בעליה וסופם היא גם מעלה על לשונה, לראשונה בסיפור, את אם האלוהים, ולא פעם כי אם פעמיים. וכאילו לא די בזאת, היא אף מזכירה ליוסף את אשמת יהדותו, שהיא אשמת רצח האל; וכאשר הם יוצאים לטייל ופוגעים בפסל הצלוב מאבן, היא מצטלבת ומתפללת.<sup>66</sup> הסמלים חודרים לתודעתו הישנה של יוסף. באותו לילה תוקפים אותו ביעותים: בחלומו, דוקרים אותו בלבו בסכין שהיא צלב של קרח, והכלבה משתחררת משלשלתה

65. הומרוס, אודיסיה, לעיל הערה 41, שיר עשירי, עמ' 194.

66. כמקור לסיפור "האדונית והרוכל" מביא דוד בוסאק מעשייה עממית פולנית על בת מלך שמתה ונקברה, ומדי לילה הייתה טורפת את החייל שהוצב לשמור על קברה. החייל האחרון מבקש לגבור על בת המלך, ובעצתו של זקן הוא מצטייד בסימני הדת – בצלב ובספר – וכן במקל. כיוון שהמתה אינה מסוגלת לגעת בצלב ולקרוא בספר, החייל מכה אותה במקל עד שהיא פולטת את כל הגברים שבלעה; וראו דוד בוסאק, "למקור יצירתו של ש"י עגנון", דעת, <http://www.daat.ac.il/daat/kitveyet/mabua/lemakor1-2.htm>

ונועצת את שיניה בגרוננו ולוקקת את הדם השותת. למחרת הוא מבקש להתחיל לעשות את דרכו החוצה ומעביר את מיטתו בחזרה לחדר הכלים שיצאו מכלל תשמיש, אבל הימים עוברים ושוב הוא שוכח שביקש לצאת מבית האדונית; שוב הוא שוכח שאינו אלא אורח. ואולם, לאחר שבוע עולה באפו ריח פיה של האדונית כריח אדם רעב והיא אומרת לו בחיוך משונה, "אל תחוש לי, אני לא ארעב" (עמ' 101). הפעם, ממש רגע לפני היטרפותו־שלו, יוסף מחזיר לעצמו את סימני הזהות שלו, את המילים: "עלה בדעתו פתאום לקרות קריאת שמע" (שם). ומכיוון ש"פסל יראתם" תלוי על הקיר הוא יוצא לחוץ, מתרחק בחשכה וכאילו חוזר לתעייה ביער כמו בתחילת הסיפור: "הביט לשמים ולא ראה שביב אור, הביט לארץ ולא מצא את רגליו. ראה את עצמו פתאום כאילו הוא שבו בשדה יער בין שלג זה שמתכסה בשלג חדש" (שם). הוא מתחיל לרוץ ופוגע שוב בפסל הצלוב מאבן: "אבי שבשמים, צעק יוסף, כמה נתרחקתי" (שם). הרצון לקרוא קריאת שמע והפנייה לאב שבשמים מטעינים את בהלת ההתרחקות במשמעות כפולה – גם כהתרחקות מבית האדונית, גם כהתרחקות מן האל. יוסף החוזר לזהותו כיהודי כאילו כבר שב ומרגיש את משא הרוכלות על כתפיו: "כתפיו ככדו מאוד, כאילו טוען את קופתו הכבדה" (שם). נראה כי משא הרוכלות אינו משא הדברים כחפצים, כמיני סדקית, מטפחות וסכינים, אלא משא הדברים כמילים, "הדברים האלה" (דברים ו 6), מילות קריאת שמע שאותן יש לדבר, ללמד לבנים – ולכתוב על מזוזות הבית ובשערים.

כאשר יוסף חוזר לחדרו, מיטתו מחוררת בדקירות סכין והילני מוטלת על הקרקע, הסכין שקנתה ממנו בידה. הוא מניח אותה על המיטה ונרכן מעליה, והיא חושפת את פיה, שיניה מבהיקות והיא מבקשת לנעצן בגרוננו. מתברר שכאשר נכנסה לשחטו ולא מצאה אותו דקרה בטירופה את עצמה. יוסף מנסה לטפל בה; הוא חובש את פצעיה ומנסה להאכילה אבל היא מקיאה כל מאכל, "שכבר שכחה תורת המאכל שבני אדם אוכלים, הואיל והיתה למודה לאכול בשר בעליה ששוחטתם ואוכלתם ושותה את דמם, כדרך שביקשה לעשות לו" (עמ' 101). מדוע מטפל יוסף במסירות כזו באישה שביקשה זה עתה לשחוט אותו? האם הסיפור מבקש להראות עד כמה רחמנים היהודים, שמבקשים להיטיב עם השונא הנורא ביותר שקם עליהם לשחטם? נראה הדבר שיוסף המטפל באדונית אינו מטפל בשונא זר חיצוני לו אלא בדמות שדווקא בנוכריותה ובזרותה הלאומית והמגדרית היא מגלמת את התשוקה שלו־עצמו, התשוקה הפנימית מאוד – ואת החרדה האימה מתשוקה זו – להיבלע, להסתפח, להיטמע, לחדול מהיות. כעבור כמה ימים האדונית מוציאה את נשמתה ומתה. יוסף מבקש כומר ואינו מוצא, מנסה לקברה אבל האדמה קפואה. בסופו של דבר הוא טומן את גופתה בארון על הגג, בשלג, והטורפת נטרפת – עופות השמים מנקרים את נבלתה. יוסף חוזר לדרך שממנה בא: "ואתו רוכל נטל את קופתו וחיזר ממקום למקום וחיזר והכריז על סחורתו" (שם). ייתכן כי סחורתו של יוסף – ששמו, כזכור, הוא אחד משמות הסופר הכותב את סיפורו – אינה אלא מרכולת של סימנים, והיא צומחת מן ההתגברות על התשוקה להיבלע, מן ההימלטות מסכנת הרצח, אך גם מנוכחותה הקרובה של תשוקה זו.

האם הילני היא האויב הזר? או שמא היא אינה אלא תסביך שניתק מיוסף ונעשה לדמות? והאם תמונת האימה המבעיתה של היד שלה, המניפה את הסכין שלו, אינה אלא הפנימי, המוכר והחבוי שנעשה פתאום לזר ולגלוי? והאם התגלותו של החבוי, הנותר בכל זאת לא לגמרי מפורש, לא לגמרי מפוענח, היא המולידה את הסיפור, את סחורת הסימנים? התנועה

בין שתי האפשרויות הפרשניות אינה מוכרעת. הז'אנר של האימה, טען פוקו, צמח מראשיתו מתוך כפילות חריגה: יחד עם סיפורי האימה הראשונים צמחו גם הפארודיות עליהם. מתוך "הפצע של ההכפלה" צומחים גם העודפות הפרשנית, גם חוסר ההיקבעות; הוא המחולל את התנודה המתמדת של הספרותי. אי־היציבות הדואלית ניכרת אף בשפתם הספרותית של סיפורי האימה הפשוטים ביותר: "שפת האימה, אף על פי שהיא חותרת להשיג אפקט אחד, מקדישה את עצמה לטווח אינסופי. היא מגרשת את עצמה מכל נקודת עצירה אפשרית. סאד והרומנים של האימה מציגים את אי־היציבות ההכרחית לכל היצירות שבשפה: הם מחייבים אותן להיות, בהכרח, עודפות וחסרות".<sup>67</sup> בסיפור "האדונית והרוכל", יוסף משתוקק להיבלע, להיטמע, ונרתע מכך באימה; האישה הגויה, הנוכרייה, היא זרה ופנימית כאחד, וכל הדרמה הזאת מתחוללת כאשר הלאומי מוטל לתוך הנפשי והנפשי מוטל לתוך הלאומי. גם בסיפור "ביער ובעיר", שאיננו סיפור אימה, ניכר "הפצע של ההכפלה". הנער הטובל מבקש להתמזג ולהיטמע בעולם ובבריאה, אך כאשר המים השוצפים קמים עליו לבלעו בתוכם, הוא בורח באימה. פרנציסק הוא הזר, הרוצח הגוי, שעמו הנער כורת ברית, אך בה בעת הוא גם פנטזיה פנימית של הנער על כוח ההשפעה העצום של דבריו, על יכולתה של המילה שהוא מוסר לקום לתחייה, לשחרר ולגאול אפילו את הזר מכל זר. הפצע של ההכפלה, אומר פוקו – אי־היציבות הנובעת מן העודפות במשמעות והחסר בהיקבעות – משקף במובהק את העיקרון המכונן לא רק את סיפורי האימה לכדם אלא את כל יצירות הספרות.

67. Michel Foucault, "Language to Infinity" (1962), *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews by Michel Foucault*, ed. Donald F. Bouchard, trans. Donald F. Bouchard and Sherry Simon, B. Blackwell, Oxford 1977, p. 65. התרגום שלי.

