

מקומו ומשמעותו של הפארודי במערכת ההשטאה העגנונית*

מאת רבקה פרידמן

נתמסדה, על-כן, כמוודס הבעה ראשי לציויליזאציה במצבים של מעברים ונזילות.

העיצוב הפארודי בכלל נזקק לשלושה מרכיבי יסוד: ההסוואה, האיתות והפיענוח. אם שני המרכיבים הראשונים הם תחום פעולתו של הפארודיסטן, הרי האחרון הוא תחום פעולתו של המידיום הקולט — הקורא. חשיבותו של אקט הפיענוח היא משמעותית ביותר לגבי כל יצירה, ותהינה הדרכים לעיצובה אשר תהיינה, אולם בפארודיה נדרש הקורא לחידוד מודעי רגיש ביותר שבלעדיו מוקפאים לחלוטין תפקודיה ומגמותיה של הפארודיה.

הפארודיסטן המתוחכם מרבה בתחבולות ההעלמה וההסוואה של המיכניזמים הפארודיים שהוא מפעיל ויעילותם היא לעתים מפתיעה ביותר, לא רק לגבי הקורא התמים, אלא אף לגבי הקורא המאומן ביותר. מאידך, אף מבעד למעשה ההסוואה הקפדני ביותר ניתן תדיר לחשוף בארג הפארודי מערכת איתותים שהפארודיסטן אורג במיוחד למען הקורא כדי לסייעו בתהליכי הפיענוח, שבלעדיהם נשארות המשמעויות של היצירה עלומות לחלוטין. המערכת האיתותית שמפעיל הפארודיסטן מבוססת, על-פי-רוב, על גירויים וזרויות סיגנוניים, סמאנטיים או תימאטיים, שהוא זורע לאורכה ולרוחבה של היצירה. הללו מהווים מרכיבי הפתעה והזרה בתהליך הסיפור, מאחר ואינם מתלכדים עם הציפיות הנבנות של הקורא וכופים עליו, משום כך, את תהליך הפיענוח. אם תחבולות ההסוואה ומרכיבי האיתות במכניזמים פארודיים מסויימים עשויים להיות גלויים ביותר, הרי באחרים נוטים הם להיות חמקניים ותהליך פיענוחם גובל, לא אחת, בתהליכים חקרניים, בלשיים כמעט.

השימוש העיצובי במידיום הפארודי ביצירת עגנון, המסייע לאמן, בשל הריחוק האסתטי שנוצר, במיתון ההיבטים הפאטיטיים של החומרים התימאטיים, מהווה אף דרך עיצוב המפקיעה את הזמני והמקומי ומעצמת את הסגוליות הסמלנית והאלגורית של ההווייה הבידיוגנית.

בחינתם של המיכניזמים הפארודיים המופעלים ביצירת עגנון תחשוף כי ניתן לסווגם לשתי קטגוריות יסוד:

א. פארודיה מילולית-זורכאלית, כלומר, שימוש פארודי במערכות מילוליות מטוענות.

ב. פארודיה צורנית, כלומר, הפעלה פארודית של קנונוציות צורניות שנתמסדו תכופות כתבניות מופת ארכיטיפיות, החל מאלה המקומיות-מגובלות ועד לשימושים פארודיים ז'אנריים נרחבים. יצירתו של עגנון מתובלת במיקרופארודיות מילוליות הנוצרות כתוצאה מיישום מערכות מילוליות מטוענות למיבדה, המהווה עימות משמעותי חד עם הקונטקסט המקורי. כך, לדוגמא, ארוג עיצוב כשולן הכלולות של דינה ויחזקאל ב"עגנונות" בשימושי לשון מקונטקסט שיר-השירים. ההיפוך הפארודי, המסתכר מהפערים שבין המשמעויות המקוריות של המודל הקדום, שהתמסד כמסמל

מסכת אמנות התחפושות הריטורית של ש"י עגנון, עדים אנו להפעלתו של המידיום הפארודי, המשתקף לרוב במיקרופארודיות המשובצות ביצירות שהן בעיקרן א-פארודיות. מבחינה הסטורית מעוגנת הפארודיה (ביונית: שיר מנוגד) בדרמה הקלאסית העתיקה. באמצעות ההקבלה המעוותת לתימות הטראגיות, שימשה הפארודיה כמחזה ביניים של פורקן קומי מהעומס הרגשי של התימאטיקה הטראגית. כתוצאה מזאת, עם ההתפתחות בממד הזמן, נתמסדו מניטין שליליים לפארודיה עקב ההתייחסות אליה כאל תרגיל העתקה נחות של המקור המחוקק בשירותה של הסאטירה; ואילו הפארודיסטן עצמו נגרס, לפיכך, כיוצר ממדרגה נחותה. לאור העובדה שעל הסופרים החשובים ביותר של המאה הנוכחית נמנים אלה שהפכו את הפארודיה לאמצעי הבעה מרכזי ליצירתם, עדים אנו בעשורים האחרונים למודעות גוברת של הביקורת לחשיבותו של הפארודי בהתפתחות הכללית של צורות ספרותיות ושל מודוסים ראשיים של הבעה ולהערכה מחדש של הפארודיה המודרנית כמשוחררת מהקונוטאציות של החיקוי הנלעג בלבד ומהאפקטים הקומיים (ראה, לדוגמא, את גישות הפורמאליסטים הרוסים, כגון טיניאנוב ושל מבקרים מערביים, בעיקר: קרימידאן והטצ'ן). יתר על כן: בסיפורת הזמן החדש עדים אנו לשימושים בטכניקות פארודיות ביצירות שכלל לא ניתן לסווגן בתחום הפארודי. כך גורסים, לדוגמא, מבקריה החשובים של יצירת דוסטויבסקי כיום שלא ניתן להבין יצירה זו לעומקה מבלי להתייחס למשחק הפארודי שלה על יצירת גוגול, וכן אין ספק שכל הערכה של יצירות ג'ויס או מאן תהא לוקה בחסר ללא ההתייחסות למרכיבים הפארודיים שלהן. תחת הרווחה הקומית שמביאות עמהן הפארודיה הקלאסית וגרורותיה, על-כן, הופך הפארודי כאן להגחכה ארסית של החולשות האנושיות ושל תופעות המופעלות על-ידי הטפשות וצרות המוחין האנושיות מחד-גיסא, ומאידך, הגחכתו של המאמץ האנושי הכושל בהתמודדות עם ההיבטים המביכים של קוסמוס עתיר סתירות.

מאחר והפארודיה, שלא כמוודוסים אחרים, איננה השתקפות קיימים, אלא השתקפותן של הבעות וצורות אמנותיות קיימות, הרי מלאכתו של הפארודיסטן משתקפת באמצעות המרת התכנים המקוריים בתכנים המנוכרים לצורות המקוריות. כלומר, הפארודיסטן מטפל בחומרים התימאטיים לא בצורה ישירה אלא באמצעות מידיומים צורניים אסתטיים קיימים אחרים. טכניקה זו מאפשרת לאמן ליצור ריחוק אסתטי בינו לבין החומרים התימאטיים של אמנותו. לפיכך, לדעת קרימדיאן, נוטה הסופר להשתמש בפארודי לביטוי חוויות, שאחרת יקשה עליו להעניק להם לברש אסתטי והיא

*דברים שהושמעו ביום העיון ליצירת ש"י עגנון בישיבה אוניברסיטה, שנחקים ב-12/4/86, ליובל ה-20 להענקת פרס נובל לסופר.



ש.י. עגנון

קומר/בלק את השתלטות המהות הייצרית הנשית, "השותף למהות הייצרית הכלבית", על נושאי החום האנושי (קורצווייל), כלוקות מבחינת כעיית התלכדותן עם מערכות התיכונות והאפיון הכוללות של תמול שלשום.

בדיקה זהירה של הארגון הריטורי הסבוך של תמול שלשום תגלה, לדעתנו, מערכת אירמוזית מתוחכמת ביותר, שהציב הסופר, המצביעה על כך שמעבר לפן הגלוי של היצירה, דהיינו: קיומו האמנותי והתימאטי של תמול שלשום כמאיר את המתחים התרבותיים והחברתיים שבמציאות א"י של ראשית המאה, מתרקמת כאן סאטירה אכזרית ביותר המעוגנת בקרית הספר העברית בא"י של ראשית המאה, אך מתרחבת לפארודיה כוללת המוכרחת על ציר האמן ומעשה האמנות, כפי שנוכח להלן.

למירקע המיבדי של תמול שלשום מוחדרת גלריה רחבה של דמויות מתחום המציאות הריאלית (ש.בן-ציון, ברנר, ר' העשיל, נטע גנסין, א. נ. גנסין, ר' מלכוב, דיזנגוף ואשתו, בן-יהודה וזוגתו, יהושע שטמפפר, א.ד. גורדון, רופין ואחרים), הפועלות באינטראקציה מליאה עם הדמויות הבידיוניות ומשתלבות כמרכיב אורגאני של היצירה כולה.

שילוב הריאליה במיבדה משמש תכופות לחיזוק הפן המהימנותי של היצירה, אולם בתמול שלשום מהווה הוא, לדעתנו, אף מרכיב

המושלם ביותר של התקשורת האירוטית, לבין העתקו, מעצם את ממדי הכשלון במציאות החיקוי.

בפארודיה הצורנית ממיר הפארודיסט את התכנים המקוריים בתכנים המנוכרים לצורות המקור, מתוך שימור העקרונות המיבניים. התוצאה היא סתירה חדה בין יצירת החיקוי לבין המודל המחוקה, והעלילה החדשה היא, איפוא, זו המשתקפת בפערים שבין שתי העלילות. בטיפול הפארודי בתכנית הריטורית ההתגלותית של חזון שמואל להסבר עיסוקו של רכניץ באצות הים (שבועת אמונים, ר"כ), אכן משתמרים עקרונות התכנית הריטורית המקורית, דהיינו: חזון היוודעות לילי בין האוטוריטה העליונה לבין מושאה, האדם, המבוסס על עקרון החזרה והשחרור ההדרגתי של המרכיב ההפתעתי לקראת רגע המודעות ההתגלותי — "לילה אחד קרא בהומרוס, שמע קול כקול גלי הים ועדיין לא ראה את הים. סגר את הספר וזקף אזניו לשמוע. ואותו קול מפוצץ והולך כקול מים רבים. עמד מכסאו והביט לחוץ. הלכנה עמדה ברקיע בין עננים לכוכבים ובארץ השקט ומנוחה. חזר אצל ספרו וקרא. חזר אותו קול אצל אזניו. הניח את ספרו ועלה על מטתו. הקולות דממו, אבל ים זה ששמע רכניץ קולו מרקיע עצמו לפניו ונמתח והולך בלא סוף..." (שם). אולם שעה שיצירת החזון המקורית מוליכה לקראת התקדשותו של הפרט האנושי להפרייתם של יעדי ההווייה האלוהית עלי אדמות, הרי יצירת החזון החיקויית מוליכה לקראת התקדשותו הפארודית של רכניץ להווייתו העקרה והמנוכרת, המסתמלת בעיסוק באצות הים: "התחיל מחזר אחר מקצוע של ים ונפנה לתורת הרפואה, שאם הוא רופא יכול לשמש כספינה ולעבור ארחות ימים. כיון שנכנס לאולם האנטומיה נתעלף, וידע שלא יהא רופא. פעם אחת הלך לבקר את חברו חוקר אצות שחזר מן הים והראה לו את האצות שהביא עמו. ראה רכניץ ונשתומם, כמה מרובים צמחים שבים ומה מועטות ידיעותינו בהם. לא נפטר רכניץ מחברו עד שידע למה הוא נחבקש" (שם). גילום הבטי החולשה שבדמותו של רכניץ מבעד לשימוש הפארודי בתכנית ההתגלות הארכיטיפית הנישאה, המבוססת על מינוי אוטוריטטיבי עליון, פועל לא רק כמעצם המצב הכפייתי-מילכודי שבו מצוי רכניץ, אלא אף מגחיק את אפשרות השתחררותו ממנו.

שעה שהפארודיה הצורנית מהווה כ"שבועת אמונים" מרכיב עיצובי מוגבל כלבד, הרי תמול שלשום מהווה, לדעתנו, במה מיבדית שעליה מופעלת הפארודיה הצורנית כאמצעי גילומי ראשון במעלה. על מנת לעמוד על מרכזיותה של הפארודיה הצורנית גם כעיקרון מיבני וגם כמרכיב משמעותי כאן, יהא עלינו להצביע על נסיבות צמיחתה ופיתוחה ועל אופני התלכדותה עם המסכת הכוללת של היצירה.

עיון במלאכת הפיענוח הפרשנית המאלפת שיושמה לתמול שלשום, יחשוף שתי תמיהות יסוד שלא נתיישבו עדיין, לדעתנו: א. האם העובדה שמרבית הדמויות, המאכלסות את הרומן, מאופיינות בזיקה לעולם האמנות והאומנות בכלל ולעולמו של המעשה האמנותי הספרותי בפרט היא מקרית או שמא מבססת היא כורח קיומי של הרקמה המיבדית ביצירה?

ב. האין הקשר קומר/בלק מסתבר כהקשר אורגאני, בזיקה הכוללת של העולם המיבדי של תמול שלשום, לתחום האמנות והאומנות? הפיענוח הפרשני של בלק כמייצג הכוחות הדימוניים-השואלים אכן מסתבר, לדעתנו, הן מהגיבוי הפנים-טקסטואלי של היצירה והן כמתלכד עם מערכות המסומנים החוץ-טקסטואליים שלה. מאידך, נראית לנו הגישה המיישמת את המהות הדימונית של בלק כהרחבה תודעתית של יצחק קומר (בעיקר טוכנר) או זו המזהה בהקשר

אירמוזי לקורא להסתייע בחמרים מתחום המישור הריאלי על-מנת לפענח היבטים סתומים במישור הבידיוני. עיון ביצירה המסאית, המקבילה מבחינת העיתוי ליריעתו של תמול שלשום ובעיקר במסתו של ברנר "הז'אנר הארץ-ישראלי ואבזיריהו" וביסודות המימוארניים שב"רוסף ברנר בחייו ובמותו" לעגנון, יחשוף בנוסף להתייחסויות המפורשות שבמסתו של עגנון לתמול שלשום, מגעים מפתיעים בין מרכיבי הריאליה שלהם לבין התימאטיקה הכוללת של היצירה, שיש בהם כדי להאיר תמיהות בלתי מיושבות במערכת הסמלנית של הרומן. יתר-על-כן: גורסים אנו כפריט איתותי מחזק נוסף את הדהודו של שם היצירה העגנונית במסה הברנרית: "ההישוב הזה, אמור מה שתאמר, הן הוא לא רק חדש, צעיר ותמול שנותיו עלי ארץ, אלא גם קטן, פשוט ונער יחבבו" (268).

כדמותו של חמדת, כמות שהיא משורטטת בתמול שלשום, מצויים אכן סימוכין לנוכחותו של עגנון עצמו במידה של היצירה (ע. צמח) על-פי זהות ברכיבים ביוגרפיים, הגותיים והתנהגותיים, כגון: זהות בעיר המוצא, בהתלבטויות בענין הישיבה ביפו וכן במנהגו של חמדת להרחיק את מבקרו השונים, לכל יבטילוהו ממלאכת היצירה, באמצעות השלט "אינני" שתולה היה על דלת חדרו, פרט המאושש כרכיב ביוגרפי תקף על-ידי עגנון עצמו ("מעצמי אל עצמי", 138). מאידך, עדים אנו לפערים בין השנים ובעיקר במישור המעשה האמנותי. חמדת, שלא כיוצרו, משורטט כסופר שאחזו שיתוק יצירתי מוחלט מרגע הגיעו לארץ-ישראל, ולמרות מאמציו הרבים איננו מצליח להגיע לכלל יצירה. לעומת זאת מהדהדים, לדעתנו, בדבריו של הצייר הפורה, שמשון בלויקוף, עיקרי גישתו הפואטית של בוראו, ובדיקה גימאטרית תעלה כי "עגנון" טשאטשקיס" זהה ל"חל שמשון בלויקוף".

בגלריה המנומרת והמשופעת של האמנים והאומנים למיניהם, המאכלסים את עולמו של תמול שלשום, משתקפים היטב הפערים ההירארכיים המהווים אף היבטים שונים בפואטיקה האמנותית בכלל. לצידם של ברכיבי הכישרון, מצויים ה"לכלכנים" למיניהם ולא נגרע אף מקומו של האמן המפחלץ, המוציא מתחת ידו מעשה אמנות, שבהסתכלות שטחית נראה כהשתקפות אמת של חיים, אך למעשה איננו אלא פוחלץ נעדר חיים עם עינים וגוגיות; ולצידו של האמן היצירתי, ניצב רעהו המסתפק בכתיבה מימוארית. מתוך הארה הדדית של הריאליה והבידיון, משתקפת אף העסקנות הציבורית כהרחבה תחליפית-כפייתית לשדה האמנות. הארה זו היא דרסיטרית, משום שמבעד לעדשת העסקנות העקרה, משתקפת אף האמנות כמצב אובססיבי של הפרט כחיפושיו הפאטיטיים אחר הכרה כלשהי (תמול שלשום ו"מעצמי אל עצמי", 115).

לאור הזהות שבין ה"אמן" וה"אומן" ביצירת עגנון (ראה בעיקר: "אגדת הסופר" ו"קשרי קשרים"), נוטים אנו להקיש כי הכוונת של הסאטיריקן בתמול שלשום מכוונת, כוון היטב, בכיוון האמן ומעשה האמנות, המהווים אף ציר תימאטי ומיבני מלכד של כלל היצירה. הסאטיריזאציה של מוטיב האמן והמעשה האמנותי היא כפולת תער כאן, משום ששעה שמצליפה היא קשות-כתופעות הבולמוס היצירתי, הרי בעת ובעונה אחת היא מעבירה תחת שבת כיקורתה הקטלני אף את תופעות הסיגוף היצירתי.

הסאטיריקן מכוון כאן את כלי זינו כנגד שני הקטבים המנוגדים והסותרים של קרית-הספר העברית הא"י של אותה תקופה, אשר פעלו כמשתקיו של הגניוס האמנותי העברי. מן העבר האחד ניצבת לה האסכולה של ש. בן-ציון, שפסל בקשיות רבה את נושא הגולה כציר תימאטי של האמן העברי הא"י ולא התיר פרסומים של יצירות שצירן

התימאטי לא סבב סביב הניסיון הא"י (וראה לענין זה: נורית גוברין, העומר, תנופתו של כתב-עת ואחריתו). מאידך, מן העבר האחר ניצב לו ברנר, שפסל את ה"ז'אנר הא"י" מכל וכל, הטיף בקשיות עורף לפיתוח יצירתי רק של מוטיבים חוץ-א"י וכללה זעמו באלה שבחרו ב"פרי הארץ" כבתימאטיקה אמנותית-יצירית. למרות זיקתו האישית האמיצה של עגנון לברנר, המשתקפת בפן המפורש של תמול שלשום — "המבקרים הטובים שלנו רגילים לראות את ברנר כפיסימיסטון, לפי שהם דנים על פי ספריו ואינם מכירים את צחוקו" (395) — הרי במסה המימוארית שלו על ברנר מהדהדת הסתייגות חד-משמעית מההיבט הברנרי: "אגיד ולא אכחד, ברנר כל העולם היה עליו כעמק עכור וכל מעשיהם של היהודים היו בעיניו הכל ותהו. הייתי חושש שמא יראה את יישובנו כדרך שראה שאר יישובים שכתפוצות הגולה וירפה את ידינו" (מעצמי אל עצמי, 112). יתר-על-כן: במסה זו מעיד עגנון על עצמו שבעיצומה של הקלחת סביב מאמרו של ברנר, שבו קוטל הוא את הז'אנר הא"י, היה הוא עצמו שקוע בחיבורו של "גבעת החול", שצירו העלילתי סובב סביב החיים בא"י. בתמול שלשום מוארת האירוניה המרה שבהתגוששות זו, משום ששעה שהתכתיבים האמנותיים הצליחו בעיקורו של הכוח היצירתי אצל ברוכי הכישרון, הרי נכשלו בהגבלת הייצור ה"אמנותי" של נעדרי הכשרון. ענין המשתקף מתגובתו הסאראקסטית של דיזנגוף בדילמה על התמיכה בסופר העברי: "יש סופרים או אין סופרים, הריני שולח לכם חבית דיו ואתם כותבים כמה שאתם רוצים" (תמול שלשום, 448).

לאור אלה יובן "שיתוקו" האמנותי של חמדת, כפילו האחד של עגנון, כהשתקפותה של אותה צליפה סאטירית. פרשת נסיונותיו הכושלים של חמדת להתרכז בהיבטים היצירתיים ובמעשה האמנותי, משורטטים ביצירה כגובלים בממדים כפייתיים-מילוכודיים ומעוצבים על-פי העיקרון הקומי של "הרה עמל וילוד אוון". כלומר, הפעלת מאמצים נואשים למימוש של אקט, הנידון מראש לכישלון חרוץ. חמדת דואג מראש לפרטי הפרטים ש"סייעוהו" ביצירה האמנותית, למן הדאגה להרחקת גורמי-חוץ העלולים להבטילו — ומאחר ומוות היצירה מתמהמהת, הופכת הרחקה זו למחמדת — ועד לכינון הקבוע של נסיבות-פנים נאותות ליצירה: "... יין וקהווה מצויים חמיד בביתו של חמדת, שהיין משמח את הלב והקהווה מעוררת לעבודה. ואף על פי שאינו עושה כלום אין הקהווה זהה מתוך ביתו, שאם יזכה לעבוד לא יצטרך לחזר אחר קהווה" (413).

מן העבר שכנגד ניצב כפילו האחר של עגנון, שמשון בלויקוף, המאופייין במהויות התום והאופטימיות. מבעד לדמותו של בלויקוף מערער עגנון את תשתית הפואטיקה הברנרית, שעל פיה נחפש מעשה האמנות כחשקיף המציאות, כ"תמצית של התגבשות חיים... והמבטלת כל יצירה שאיננה מממשת עקרונות אלה. כנגד גישה זו ניצב בלויקוף, שבדבריו מהדהדים עיקרי הפואטיקה העגנונית. על-פי האסכולה הבלויקופית נתפסת יכולתו של האמן ליצור כאימנציה רוחנית עליונה המוענקת לו — "מצייר מה שמראים לו מן השמיים...". — והמעשה האמנותי נחפש לא כנשלט על-ידי תכתיבים אידיאליים, אלא כמונחה על-פי העיקרון האמנותי בלבד: "שטוח היתה בי וחשבתי שהכל הולך אחר המחשבה, ולא ידעתי שיעקר ציור ציור..." (241). אם חמדת מהווה את ההשתקפות העגנונית שעמדה בצל המעצורים היצירתיים, תוצאות ההשפעה הברנרית, הרי בלויקוף מגלם את שחרורו הגמור ואת דביקותו ב"שורש נשמתו" המקורי. אולם אף בלויקוף איננו יכול להמשיך וליצור. במאבק המר של האמן על קיומו האמנותי, בנסיבות המאופיינות בחילון של כל אמות-

המידה המקודשת, עליו לעשות תפנית חדה שתשחררה ממערכי התום ולכן על בלויקוף לפנות מקומו למרחב העיגוני, שרק במסגרתו מתאפשרת ההתמודדות האמנותית עם המהות הקיומית עטירת הסתירות; על בלויקוף החלש, חולה הלב והריאה, לפיכך, לעבור מן העולם בדמי ימיו.

גישתו הפרשנית של עדי צמח, המהווה פיתוח לזו של קורצווייל, רואה בדמותו של "הרגל המתוקה" דמות ניהליסטית הניצבת מעל לקוד החברתי וזוכה מלוא החופניים מטובם של שני העולמות כאחד. ממצה הוא את העונג החומרי שעולם הכפירה היפואי מציע לו ומאידך זוכה הוא להגיע למדרגה הגבוהה ביותר בדירוג ההירארכי של התחום המנוגד, שעה שזוכה הוא להתגלותו של נכד הבעש"ט, הרבי מברסלב, בחלומו. צמח מעגן את היקשיו בחיאור הטקסטואלי של חלומו של "הרגל המתוקה": "חלום זה שכולו מלא תמימות ושלימות ושלווה פנימית, חלומו של חסיד ירא ושלם. ומיהו הירא, החסיד החולה? הרגל המתוקה... איש זה זוכה למה שלא זכו לו כל הצדיקים והחסידים טהורי הלב ונקיי הדעת שבספרנו... ומכאן, לדעתו של צמח, "קשה לנו לדמות בנפשנו וריאציה ניהיליסטית יותר, מרה ואכזרית יותר על הנושא העתיק של "צדיק ורע לו, רשע וטוב לו" (הארץ 7/26/63).

החומרים הטקסטואליים, המתייחסים לעיצובה של דמות "הרגל המתוקה", אכן מביכים הם, אך, לדעתנו, לא משום שהסופר ביקש לגלם דמות ניהיליסטית, הניצבת מעל לקוד חברתי והדתי כאחד והמתכבדת בכיבודים הסופרלאטיביים של שני העולמות. לדעתנו, נלכד כאן צמח במלכודת המשטה העגנונית, והשימוש כלשוונת הקונטקסט החסידי לגילום מעשה עליותו של "הרגל המתוקה" לשלב הקדושה הנעלה ביותר בסולם ההירארכי החסידי, אינו אלא שימוש פארודי. בדיקתו של ההקשר הטקסטואלי המציג את "הרגל המתוקה" לתוך עולם הסיפור של תמול שלשום, תחשוף כבר כאן את המגעים הפארודיים עם הז'אנר החסידי המוכרח על ציר התיקון. סיפור הז'אנר החסידי התיקוני מתוכננת כתבנית מתהפכת, המוכחנת בארבעה שלבי יסוד: א. המרכיב הקאטאטרופאלי, המתפרש כתגמולה של ההשגחה העליונה על מעשה העיות האנושי; ב. החזרה בתשובה של הנידון; ג. מעשה התיקון, שהוא ניסי ומבטל את המרכיב הקאטאטרופאלי; ד. השכר, המתפרש כהיפוך תבנית מוחלטת לנקודת המוצא הקאטאטרופאלי הבראשיתית. שלבים אלה משתקפים בקונטקסט המיכדי שבאמצעותו מסתברת סיבת כינויו של "הרגל המתוקה". אולם שעה שיצירת המקור מצביעה על מאזן הסדר האלוהי העליון, הרי יצירת החיקוי נשלטת כליל על-ידי יד-המקרה הגרוטסקית-קומית: הכשתו של "הרגל המתוקה" על-ידי נחש וגזירת הרופא על קטיעת הרגל המורעלת — מהוות את המקבילה למרכיב הקאטאטרופאלי, שעה שהתפילה כבית-הכנסת, השתטחותו "כפישוט ידים ורגלים וככיתו המרה" (72) — מבססות את המקבילה למרכיב החזרה בתשובה. הערכי, הבא לעזרתו של "הרגל המתוקה" בלויית חמורו טעון החלווה והעוטר את הרגל הנפוחה בחלווה שמוצצת את הארס הממית — אלה משקפים את המקבילה הפארודית למרכיב התיקוני-ניסי, הגורם להיפוך התבנית. בהקשר זה מסתברת זכיותו של "הרגל המתוקה" להתגלותו של הרבי מברסלב כמקבילה פארודית למרכיב השכר. יתר-על-כן: מעשה התיקון הפארודי מזכה את "הרגל המתוקה" בכוחו של בעל המודל המתוקה, כלומר, יכולת השליטה בפיתוי העולם הזה ובכל "קליפות" הכלביות והנשיות למיניהן. בדעבד נוטים אנו לייחס אף את השתכרותו של "הרגל המתוקה" ואת התגוללותו בשלולית היין כבית-הכנסת, המשמשות לצמח מרכיב מחזק לחיאוריה הניהיליסטית שלו,

למגעים הפארודיים עם הז'אנר החסידי. מבעד לפארודיה לגלגנית זו, מבוקרות, לדעתנו, האסכולות הפואטיות ה"רעילות" למיניהן; כל עוד מחלחל הרעל באבר הנגוע, אחת דתו — להיקטע! הישרדותה של פואטיקה מסוג זה מותנה באיזון בין המרכיבים ה"רעילים" לבין המרכיבים ה"ממתקים", המנטרלים את הארס הממית. "הרגל המתוקה", לפיכך מייצג כאן את ההיפוך הקוטבי לפואטיקה הבלויקופית. אולם, בהקבלה לרעותה, אין הפואטיקה האמנותית המבוססת על המרכיבים ה"ממתקים" בלבד יכולה לעמוד לאורך ימים ואף הישרדותה מותנית, כפי שהצבענו לעיל, באיזון העדין בין המרכיבים הממתקים לבין ההיבטים האחרים. אף-על-פי-כן, סכנת הסכימאטיות שבעיצוב ממין זה איננה משתלטת על איפיונו של "הרגל המתוקה" והודות לגדולתו האמנותית של בוראו, עוטה הדמות מליאות איפיונית משטה ביותר.

מתוך התלכדות עם התצפית ששורטטה לעיל, מסתבר, לדעתנו, בלק כרכיבו הקלימקטי של קונטקסט האמן והמעשה האמנותי ביצירה זו, משום שמגולמת בו הסכנה שבאפשרות התלבשותה של היצירה האמנותית בפוטנציאל דימוני, העלול, בסופו של דבר, לקום על יוצרו. הטיפול כמנטיב זה מהדהד אף ביצירות אחרות של עגנון, לדוגמא: התייחסותו של המספר ב"על אבן אחת" לר' אדם בעל שם, שגנו את כתביו כדי שלא יעשה בהם שימוש לרעה, ומוטיב עצמאותה הקיומית של היצירה האמנותית המשתקף ב"לפי הצער השכר". האמן, על-פי גישה זו, משמש רק כשושבין בין ההשראה האמנותית לבין המעשה האמנותי, העוטה מהות עצמאית בלתי תלויה ביוצרו ובלתי נשלטת על-ידו. מעקב אחר פיתוחה של עלילת הכלב בתמול שלשום יעמידנו על מגעיה המפתיעים עם העקרונות המתבנתים של האגדה המהרלית על הגולם מפראג, אולם הפערים בין השתים מבססים, לדעתנו, את אופיה הפארודי של אגדת תמול שלשום. בשתי היצירות מוענקים כישורים אנושיים ליצורים תת-אנושיים באמצעות המידיום של המילה הכתובה. אולם שעה שביצירת המקור השימוש במדיום זה מעיד על מעלתו הרוחנית הנישאה של יוצרה ומשקף את מודעותו למעשה היצירה, הרי ביצירת החיקוי הוא תוצאתם של נסיבות מקרית גרוטסקית-קומית והיעדר מודעות יוצרי מוחלט של התום הנאיבי הפאתיטי; ובעוד שיצירת המקור מורה, בסיכומו של דבר, על השתלטותה של המהות הרוחנית על המעשה היצירתי הגולמי, הרי ביצירת החיקוי הפארודית עוטה המעשה היצירתי ממדי הרס דימוניים פרנקנסטייניים שאינם ניתנים לכל שליטה. יתירה מזו: הכוח הדימוני האצור במעשה היצירה בתמול שלשום עולה אף על זה שבמודל הפרנקנסטייני, משום שבאחרון עדים אנו, בסופו של דבר, להשתלטות מלאה על המהות הדימונית ולהשמדתה, אולם המהות השטנית הבלקית ממשיכה בקיומה האימתני אף לאחר השמדת יוצרה.

בחירתו של יצחק קומר, המאופייין בתכונות התום והפשטות האנושית ובהיקלעות מקרית לתחום האמנות, כיוצרו של בלק, מורה, לדעתנו, כי סכנת שיחורו של הדימוני במעשה היצירתי מאיימת היא במיוחד בשל היעדר המודעות לתהליך היצירתי. מבעד לפארודיזאציה המכוונת להקשר האמן והאמנות בתמול שלשום, מסתברת התצפית שלפיה מוענק לאמן כח מיסטי-מאגי, כמעט בורא-אלוהי, כלפי מעשה היצירה ולפיכך מצווה הוא על מידות הזהירות והאיפוק היצירתיים. מאידך, עוטה כאן מוטיב האמן ומעשה האמנות הרחבה קוסמית כללית, הכוללת אף את הבורא האלוהי עצמו ואת יציריו-ברואיו, באמצעות פארודיה צורנית של מיתוס הבריאה. מבעד לתודעתו הכלבית של בלק מקרין הסופר השקף פארודי-

ויושביה כברוכי אלקים" (7) — וחתימתו המשלימה — "כנוה ברכה היתה כל הארץ ויושביה כברוכי אלקים" (607) — העשויות אף הן להראות כתבנית מעגלית שהוראתה מימוש הרמוני של החסד האלוהי, מסתברות לאור אלה כסיום קליימקטי לפארודיה האכזרית המוברחת על ציר האמן והמעשה האמנותי, שבמרכזה ניצב עתה לא האמן האנושי, אלא האמן האלוהי, והציפיות להתברך על-ידי השפע של אלוהות החסד, מתנפצות כאן כליל בעקב נצחונה החוגג של הקוסמוגוניה הכלבית המשתלטת על הכל. נוטים אנו, לפיכך, לצדד בגישתו של ארנולד באנד (נוסטאלגיה וסיוט, 447), הרואה בתמול שלשום, שיריעת זמנו המיכידית מוסבת לתקופת העלייה השנייה, אך אשר חובר ברובו בתקופת השואה, התרסה וזעקת על עקידתו של יצחק, שבקונטקסט זה הופך. הוא למייצגה הפאטיטי של כלל האומה.

סארקאסטי ביותר של מעשה בראשית, תוך שימור העקרונות המיבניים והגתכת העקרונות האידאיים-תימאטיים של המיתוס הקדום. אידיאת הבריאה של קוסמוס מכוון ונישלט על-פי תבנית בוראית-אלוהית כל-יכולה מתנפצת כאן לחיקוי פארודי נלעג ביותר, שמופקעים בו לחלוטין המרכיבים ההשגחתיים-מכוונים מחד-גיסא ומרכיב הנבחרות האנושית מאידך גיסא, משום שכתבנית הפארודית, המושתתת על עקרונות הנסיבתיות המקרית, הגרוטסקית-קומית, מוענק נזר הבריאה לגיבוריה הראשיים — לכלב ולעיט, ותופעות ההפרייה וההשקיה הקוסמיות, המתפרשות ביצירת המקור כאימנציה של החסד הבוראית-אלוהי, מסתברות בחיקויה הנלעג, כתוצאה של הנשיכה הכלבית. לאור אלה מסתבר אף הסיום המפתיע של תמול שלשום כפארודי, משום שגשמי הברכה השופעים לאחר קבורתו של יצחק והעשויים להתפרש כפיוס קוסמי, אינם בקונטקסט זה אלא תוצאה של אותה נשיכה כלבית, המתלכדת כאן עם התיאוריה הכלבית הפארודית על סיפור הבריאה.

פתיחתו של תמול שלשום — "כנוה ברכה נראתה לו כל הארץ

ספרות עברית,

הנטר קולג', אוניברסיטת העיר ניו-יורק

30 days of enjoyable stay in
ISRAEL

July 9 — Aug. 6. 1987

PRICE \$1700

For application and information,
call or write to:

Rabbi Meyer Golombek
NATIONAL COUNCIL
FOR TORAH EDUCATION —
Mizrachi-Hapoel Hamizrachi

25 West 26th Street New York, N.Y. 10010

Telephone: 689-1414

Sponsored by the

NATIONAL COUNCIL
FOR TORAH EDUCATION
and the
TORAH DEPARTMENT
OF THE WORLD
ZIONIST ORGANIZATION

סמינר קיץ למחנכים עבריים בישראל

מטעם ועד החינוך התורני של המזרחי-הפועל
המזרחי תוך שיתוף פעולה עם

המחלקה לחינוך ותרבות תורניים

ההסתדרות הציונית העולמית
האגף האמריקאי

לחודש ימים

מה-9 ביולי עד ה-6 באוגוסט 1987

המחיר אך ורק \$1700

מחיר הסמינר כולל — טיסה הלוך
וחזור, איכסון וכלכלה, הוצאות נסיעה
וסיורים בארץ

סע אתנו לישראל ללמוד. לחוג, לבלות בנעימים
הסמינר יכלול:

סיורים מודרכים בכל רחבי הארץ, באתרים
קדושים ובמקומות ארכיאולוגיים; ימי עיון
בבעיות חינוך ובשיטת הוראת לימודי היהדות;
פגישות עם אישים תורניים ומנהיגי המדינה.
מדריכים אחראים ומנוסים יתלוו לסמינר
ולפעולות החינוכיות.

מספר המשתתפים מוגבל וכל הקודם זוכה!
תשיג עונג רוחני וסיפוק נפשי כאחד

הדואר

✓ שבעון
ההסתדרות
העברית
באמריקה.
יוצא על-141
חזרת "הדואר"

השנה הששים ושש, גליון כ"א, ערב פסח תשמ"ז • עורך כללי: שלמה שמיר, עורכת מדור ספרות: ד"ר יעל פלדמן



זו שאנו אוכלים על שום מה על שום שלא הסניק בניקס של
אבותינו להגנוז עד שנגלה עליהם מלך נרלי הנלכים ה
הק כה ותם שנאמר ויאפו את הכינק אשר רהויצו
ממצרים ענות מינות כילא הגנוז כינורשו טמזרים ודא
יכרו להתמהמה וגם צדה לא עשו קדם



- בגליון
- חב"ד -
- תנועה של
- פרדוקסים
-
- הקברניט
- וראש המודיעין
-
- עדיין מוקדם
- להספיד את
- העברית
-
- גבריאל פרייל:
- ארכיון חורפי
-
- טרקלין
- ישראלי
-
- ה"סדר" בספרות
- היהודית
- אמריקנית