יואב אלשטיין

עיגולים ויושר

על הצורה המחזורית בסיפור

אל״ף ✱ הוצאת ספרים בע״מ
תש״ל — 1970

פרק ששי

רקע מדרשי סמוי

עיון בסיפור „מעשה העז"

[א]

המעיין בכתבי עגנון עומד מיד על עובדת השפעתם של מדרשים ואגדות על הסופר וסיפוריו. השפעה זו ניכרת בכמה אספקטים של היצירה: העלילתי (שבו מופיעים זיכרי־מקרא וזיכרי־מדרש צמודים זה לזה), הסגנוני והסמלי.

כבר בקריאה ראשונה מובחן סוג זה של היסמכות גלויה על המדרש כסוג רווח ביותר בכתבי הסופר. במקרה כזה, עם שהביקורת עומדת ומצביעה מיד על „הרקע המדרשי הגלוי" ששימש בסיס לסיפור מסויים (כמו אגדת העני ברומי בסיפור „המטפחת"), אין היא מטריחה עצמה להתמודד עם מיכלול הבעיות הנובעות מעצם זיקת הסיפור והמדרש. האם עגנון מתבסס על האגדה כפי פשטה או מגלה בה פנים חדשות באמצעות הסיפור, חותר ויורד עד לפני־ולפנים שלה כדי לדלות את רעיון התמצית? או אולי משמשת האגדה לסופר נקודת־מוצא גרידא וסיפורו מפליג ממנה והלאה

ובנוטשו את הוראותיה המקוריות הולך וסולל דרכים משלו? ניתן גם לנסח שאלה מאספת ומסכמת: האם סיפורו של עגנון הולך ומתפתח במקביל לאגדה או סוטה ממנה?

ודאי שתשובה אחידה לשאלות אלו אינה בנמצא ושונות הן התשובות כשוני הסיפורים עצמם. עיון בסיפור המטפחת, למשל, ממציא לנו דוגמא מובהקת של „רקע מדרשי גלוי" אשר הסופר מעוגן בו וממשיך בטוויית החוט היוצא ממנו. בסיפור זה עגנון דורש את ענייני הגאולה המודרנית כקוו־המשך של רעיון הגאולה הקדום.

והנה, לעומת השימוש הרווח בקטעי־מדרש חשופים וגלויים, נעזר עגנון לפרקים באסוציאציות מדרשיות סמויות, אשר אין להבחין בהן בקריאה ראשונה. עגנון משתמש אז במדרשים ובאגדות כברקע מוסכם, כביכול מצוי הקורא אצל המדרשים ויודע אותם כסופר גופו ורמזים גרידא יועילו כדי לשוב ולהיזכר בהם. מי שאינו חש לעובדת קיומו של רקע מדרשי זה, כמרכיב סמוי של סיפורי עגנון, נידמה שהוא מזניח מימד חשוב של יצירתו, אשר תרומתו מכריעה להבנת התוכן והמיבנה של אותן יצירות בהן הוא מצוי.

הדיון שלהלן מהווה נסיון לעיין בסיפור „מעשה העז" תוך זיקה עודפת ליסוד המדרשי הסמוי, שממנו מוצא ומבוא להבנת הסיפור כולו.[1]

[ב]

עלילתו של סיפור „מעשה העז" מסתמכת על סיפור־אגדה שבמרוצת הזמן נעשה לסיפור־עם רווח ביהדות מזרח אירופה, וכפי עדות בעלי הפולקלור, במיוחד בקרב יהדות גליציה.[2]

עיקרו של סיפור זה אומר: לזוג יהודים זקנים מצוייה עז חולבת. העז נעלמת לעתים קרובות וחוזרת ומביאה חלב לאדוניה. יום אחד משתאים הזקנים למקום היעלמה של העז והזקן מחליט ללכת בעקבותיה לחשוף את התעלומה. בהולכו אחריה הוא מגיע למערה, ולתוכה יורדת העז ואחריה

[1] כל סיפוריו של ש"י עגנון, כרך אלו ואלו, שוקן, ירושלים ות"א, תש"ך, עמ' שעג—שעה.

[2] ראה Dov Noy ed., Folktales of Israel, The University of Chicago Press, 1963, p.p. 4—7.

הזקן. במערה זו חוברים על הזקן כל הסכנות והפיתויים שבעולם. זה אינו מתפתה וממשיך לעקוב אחרי העז. עד שמגיעים לארץ־ישראל. הזקן כותב איגרת לאשתו להדריכה שאף היא תלך בעקבי־העז ותגיע אחריו לארץ־ישראל. כשהגיעה העז לבדה אל אשת הזקן, לא מצאה זו את האיגרת וסברה שבעלה מת בדרך. מרוב צער הלכה ושחטה את העז ורק אחרי השחיטה נמצאה האיגרת. הרב וכל הקהילה שומעים את המעשה וגועים בבכי על החמצת־הגאולה.

עגנון נטל את סיפור העם ועשה בו שינויים מעטים; תחת הבעל והאשה הוא מעמיד את דמות האב ודמות הבן. שניהם מנסים לדעת היכן מקום היעלמה של העז, אבל האב, כמסתבר, חסר־יוזמה הוא ואילו הבן מוצא בסוף את דרכו לארץ בלכתו אחרי העז במערה. עגנון מפתח את מומנט השיחה בין האב ובנו, מרחיב את תיאור הארץ ואת קינת־האב על בנו. לעומת זאת הוא מקצר את מוטיב המערה. אף אין הוא מסיים את סיפורו בלקח מוסרי, כנהוג בסיפורי העם, אלא בקביעת עובדה, שהאב והבן איבדו כל קשר ביניהם ובעוד הבן חי את חייו בארץ ישראל ברוב טובה, מתענה האב בגולה ומחלתו הולכת ומחריפה. אובדן הקשר בין הדורות נחרץ ופולש לתוך הסיפור וחומרתו מחדירה נימה של כאב בכל הסיפור כלו.

המקום שבו מתרחשת העלילה אינו אחיד. הוא מקום נע ומתפרש בין הגולה וארץ־ישראל ולא פחות חשוב משני קטבים אלה הוא האינטרגנום הטריטוריאלי, הינו, המערה או מחילת־העפר, שדרכו עוברת העז ובו נערכת המטאמורפוזה הרוחנית.

ראשי הפרקים העיקריים של העלילה, על נוסח עגנון, הם חמישה:

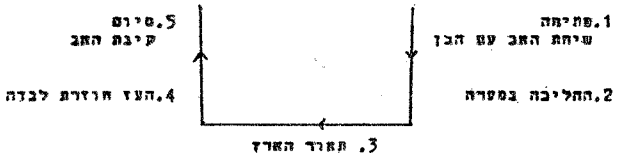
א. פתיחת רקע ושיחת האב עם בנו על מקור החלב.
ב. הליכת הבן במערה אחרי העז.
ג. תיאור הארץ.
ד. שבת; העז חוזרת לבדה, נושאת איגרת לאב.
ה. קינת האב על בנו; שחיטת העז וסיום.

מיבנה זה מבליט יסודות סימטריים וא־סימטריים ביצירה. קיימות שתי מקבילות, האחת מורכבת מן הפרקים א, ה והשניה מן הפרקים ב, ד׳. פרק ג הוא היסוד הא־סימטרי שבסיפור ועומד לעצמו.

[ג]

נושאה של המקבילה הראשונה, על שני אגפיה, הוא יחסי־האב־והבן, כאשר באגף האחד (קטע א) מסתמן היחס על ידי שיחת השנים בדבר אפשרות מציאת מקור־החלב, וכאשר באגף האחר (קטע ה) מסתמן היחס על ידי קינת־האב.

שיחת האב והבן יש בה יצוג יחסי דור האבות ודור הבנים. שומעים אנו כאן שיחה קטועה, עמומה למדי ותובעת פירוש. מי הוא היוזם האמיתי לגילוי מקור החלב, האב או הבן?, ומה משמעה של מלת „מה", כתשובה



(יסודות סימטריים - 1-5; 2-4 . יסוד א-סימטרי - 3)

ציור 9:
מיבנה הספור „מעשה העז"

שמשיב האב לשאלת בנו בדבר מציאת עצה איך לעקוב אחרי העז?! האם מציינת היא תמיהה, שאלה, או שאלה ריטורית שאופייה דחייה, שמעידה על אוזלת־יד והסתפקות־ביש, שתי תכונות שהן מאופיו של דור האבות?! או שמא אוצרת מלה זו את כל האפשרויות ביחד ומלמדת על גישה אמביוולנטית ביחס לארץ, תכונה המציינת את יהדות הגולה ואת האב כמייצגה!

המקבילה השניה מעמידה את המקום, המערה, מול הזמן, השבת, ומאחדת את המסע הדו־כיווני שעורכת העז מהתם להכא ומהכא להתם. המערה והשבת, שניהם סמלים המציינים מציאות־על. המערה הינה ביטוי למציאות על־חללית. התת־חללי (המערה) נתפס תמיד בסיפור־עם, כבמיתולוגיה, כקשור לעל־חללי מצד שורשם המשותף, העגון בחוויה ארכיטיפית אחת של שבירת הרצף החללי המקובל. פה וגם שם הדרך הפלאית קשורה מעצם טיבעה

לקטבים הוורטיקאליים של הדימנסיה החללית ובנסיונות קשים המתלווים לכך — טיסה מעבר להרי חושך, הליכה במחילות־אדמה וכיוצא באלה.[3]

מירצ׳ה אליאד, חוקר המיתוס, מסביר כך את סמל המערה ותכונותיו:

1. מקום פלאים זה מהווה בקיע באחדותו של החלל.
2. בדרך כלל מסמן הבקיע פתיחת מעברים ודרכים מאזור קוסמי אחד למישנהו, כמו מהארץ לשמים ולהיפך, או מהארץ לשאול ולהיפך.[4]

במקרה שלנו, השימוש בבקיע החללי משרת גם את האופי החללי גם את האופי הזמני של כיסופים ומשאלות אסכאטולוגיים, שהנפש עייפה מלצפות להם, והיא מבקשת את בואם המיידי. הבקיע מעיד, איפוא, מצד אחד, על דרך ניסתרת, מקוצרת, שמקרבת את האדם לטריטוריה הנכספת והיא ביטוי מטאפורי למה שמכונה „קפיצת הדרך". מצד שני, מהווה הבקיע החללי סמל, לאפשרות של דילוג בזמן והחשת עידן הגאולה.

אספקטים נוספים של סמל המערה תורמים אף הם להבהרת משמעות הסיפור. על פי יונג מציינת המערה צלילה אל חוויית התת־מודע; היינו, ההולך במערה נמצא בסיטואציה דמויית־חלום, בין שהוא חלום־אישי ובין שהוא חלום־קיבוצי. ואמנם כיסופי־גאולה הולידו חוויות בעלות אופי חלומי מובהק וכבר בעל התהלים קרא עליהם את המקרא „היינו כחולמים".

בהתאם לכך מציינת המערה, לדעת יונג, את הרחם או את פעולת השיבה אל הרחם, שהיא חזרה אל מצבים בראשיתיים, אל המקור.[5]

[3] את הקוטב העליון בדימנסיה הוורטיקאלית אנו מוצאים, לדוגמא, בחלומו של הנער, בסיפור „המטפחת", בדמות קפיצה מעבר להרים. מוטיב זה מצוי הרבה בסיפורי עם, וראה למשל אגדות־יפן, תרגום א׳ א׳ עקביא, הוצאת משרד החינוך והסתדרות המורים בישראל, תש״ך, עמ׳ 15, 17. הליכה במערה מתוארת אצל ברדיצ׳בסקי, ממקור ישראל, מוסד ביאליק ליד דביר, תרצ״ט, ח״ב, עמ׳ קמ—קמב, ד״ה: „מעשה באשה אחת כובשת". ושם מובאים המקורות המדרשיים של סיפור האגדה. ברם, נידמה שעגנון לא שאב את מעשה העלילה ישר מן המדרש אלא בתיווכו של סיפור העם. משום כך אינני מזכיר את המקורות המדרשיים כאן.

[4] ועיין Mircae Eliade, The Sacred and the Profane, 1959, N.Y., 1961, p. 37.

[5] עיין C. G. Jung, Symbols of Transformation, N.Y., 1956, p.p. 296, 369, 423 וכן: Maud Bodkin, Archetypal Patterns in Poetry, London, 1963, p.p. 103, 149 המיישמת את תורת יונג בתחום הספרות.

במקרה שלנו, ההליכה במערה יש בה מומנט של שיבה היסטורית־מיסטית אל שורשי הווייתנו הלאומית. ועד כמה משכנעת ומפליאה היא העובדה שפירושו של יונג מוצא לו סיועין מאחד המקורות המדרשיים הגורס גם הוא „באתי לגני — לגינוני" בהסתמך על הוראה סימנטית־יוונית (גנוס־גנסיס), שמשמעותה היא מקור וראשית; (וראה המקור המדרשי במילואו בסוף הערה 7).

אמנם עגנון אינו מקדיש תשומת־לב מרובה להליכה במערה. הוא פוטר אותה במשפט אחד או שנים ומציין, רק כבדרך אגב, את זמן ההליכה „שעה או שתים או יום או יומיים". ברם, אין זו אלא אחת ההבלעות הטיפוסיות לעגנון, בהן מיעוט מפורש ומוגזם של הנושא מעורר פעולה פאראדוכסלית להפך דווקא בנושא ולבררו יפה מתוך תשומת־לב מרובה.

ואמנם, בסיפור העממי, שהוא כאמור מקורו של הסיפור שלפנינו, מסתייע תיאור המערה באלמנטים נוספים ושומעים אנו על סכנות האורבות לזקן במערה כחמדת־הממון וכפיתויים ארוטיים.

האגף האחר של המקבילה השניה הוא קינת האב, שבאופן יחסי תוארה באריכות, האומרת אף היא דורשני. אריכותה באה לה בגלל שלושה־ארבעה משפטי־קינה, החוזרים בתוכנם זה על זה, ועיקרם עומד על קטעי־פסוקים מן המקרא. בקריאה ראשונה נראית אריכות זאת בחינת יתר־כנטול־דמי. הרי יכלה הקינה להצטמצם כולה במיסגרת משפט אחד נימרץ, הניסמך על הפסוק הדומיננטי ביותר מבין אלו שהוזכרו. מה טירחה טרח, איפוא, הסופר לחזור פעמים מספר על מוטיב אחד בווריאציות לשוניות שונות?!

העומד על טיב ההקשרים המיקראיים שמהם נילקטו פסוקי הקינה יבחין שגם כאן התכוון הסופר לרמז כלשהו. הקינה פותחת במלים: „בני בני איכה?", נשנית במשפט: „מי יתן מותי אני תחתיך בני, בני" ונשלשת ב: „חיה רעה אכלתהו טרוף טורף בני". היא מסיימת בזכר־מדרשי ידוע: „אוי לו לאב שהגלה את בנו וכו׳". נעסוק תחילה בשלושת הקטעים המקראיים. האסוציאציות המתבקשות ממילא הן שלוש: יחס אלוהים ואדם הראשון („איכה"), יחסי דוד ואבשלום („מי יתן וכו׳"); יחסי יעקב ויוסף („טרוף טורף"). שתים הראשונות כורכות את המעשים בחטא, חטאו של אדם הראשון כלפי האל וחטאו של אבשלום לאביו. נמצא ששתי אסמכתות אלו שהוכנסו

לקינה מלמדות על טענה מובלעת של האב בקינתו, שיש בה מעין הטלת־דופי היסטורית בדור הבנים שחטאו בעצם העזתם ללכת אחרי העז לחפש את מקור חלבה בארץ זבת החלב והדבש. האסמכתא השלישית סוטה מדרך קודמותיה והיא תורמת להפלגת המומנט הציני־אירוני שבסיפור, בהקבילה בין האב יעקב המתאבל על בנו החי, ובין הזקן החולה וגונח שרואה בגולה את שולחן־מעדניו ומתאבל על בנו, החי אותה שעה שאנן ובוטח בארץ התחייה. פסוקה האחרון של הקינה הלקוח מן המדרש מאשש תפיסה אירונית זו המניחה שדור הגולה רואה בארצות הגולה מקום־מיבטחים, עד שהוא מקביל אותו לשולחנו של הקב"ה וקורא על בנו: „אוי לאב שהגלה את בנו" שסיומו המצוי במקור אינו מוזכר בפי האב בסיפור אך הוא צץ ועולה בדרך האסוציאציה: „ואוי לבן שגלה מעל שולחן אביו".

המראה העקומה של המציאות משתברת כפליים כאשר מובחנת יפה האוריינטציה המוטעית של האב־הדור הזקן לגבי יחסי הגולה והמולדת; הזקן מוצא לבסוף את הפתק וכל קינתו, האשמתו, ובחינותיו הופכים להיות דברים שאין בהם עוד ממש.

[ד]

לעומת היסודות הסימטריים מהווה תיאור הארץ יסוד א־סימטרי, וכבר בשל כך נתון הוא מבחינת המיבנה במרכזה של היצירה. (ראה הציור).

מעמד מרכזי זה מיסב את מלוא תשומת־הלב אליו. והנה, מבחינים אנו שתיאור הארץ לוקה באריכות־יתר — הוא משתרע על 12 שורות בסיפור קצר, התופס כל כולו שני עמודים בלבד.

זאת ועוד: התיאור משופע בפסוקים מן המקרא, המנתקים אותנו מכל תמונה ריאלית של המציאות המתוארת, מעין הפרזות שהיסוד הרומנטי־לשוני שבהם מתקתק יתר על המידה. כך צצה השאלה: האם כישלון אמנותי יש כאן או איזו כוונה נסתרת של הסופר? מה ערכה ותרומתה של מידת־ההפרז למיטווה הכללי של הסיפור? — דבר זה צריך בדיקה.

[ה]

הפסוקים שבהם משתמש הסופר לתיאור הארץ שאולים כולם משיר־השירים; הקטע שבו הם מרוכזים אומר:

„ראה הרים רמים וגבעות עם פרי מגדים ובאר מים חיים נוזלים מן ההרים ורוח מפיחה כל מיני בשמים, והעז עולה באילן ואוחזת בסנסיניו. וחרובים מלאים דבש נושרים מן האילן והיא אוכלת מן החרובים ושותה ממעין גנים... אמר: עד שיפוח היום ונסו הצללים אשב לי על ההר תחת העץ, אחרי כן אלך לביתי ואביא את אבי ואמי לארץ ישראל".

בקריאה ראשונה נידמה שהציטטין משיר־השירים באים לסמל את אהבת ישראל לארץ־ישראל. בעיון שני נוטים אנו לחשוב שבו בזמן רומז עגנון למה שכבר חז"ל כיוונו בו בשיר השירים: אהבת ישראל והמקום; כאילו בהגשמת העלייה לארץ מגשימים ישראל את אהבתם למקום. (אם נקבל גירסה זו, הרי שומעים אנו בה הדים מתורת התחייה של הרב קוק).

ברם, סברות אלה מידי מעמד של סברות לא יצאו. אילו רצה עגנון לרמוז לנו על אהבה, מאיזה סוג שהיא, היה בורר לו פסוקים יפים מאלה. הרי מצויין ומרובה הוא ספר שיר־השירים בפסוקים בעלי משמעות ארוטית גלוייה, אף חזקה יותר. נידמה, איפוא, שבהזכירו את שיפעת המים והגנים והפסוק „יפוח היום" כמעט במלואו, רצה הסופר לציין דבר אחר. הוא רומז למציאות ריאלית בת זמן ומקום מסויימים (צפת במאה ה־16), המלכדת חווייה ריאלית וחווייה מיטאפיסית (מקובלי צפת) לידי קיום הווייתי אחד. ואמנם, נדמה שהפסוקים שבירר לו המספר הולמים ביותר לתאר הווייה זו בשני האספקטים שלה מחד, ובהתלכדותם מאידך. ראיות להנחה זו תבואנה מיד מתוך בדיקת המדרשים שלהלן.

[ו]

תיאורי הארץ בסיפור מתרכזים סביב שלושה עניינים:

א. ארץ משופעת במים רבים.
ב. ארץ משופעת בגנים ובפירות.
ג. הפסוק „עד שיפוח היום ונסו הצללים".

שתי המטאפורות הראשונות והפסוק מופיעים בספרי המדרש פעמים רבות. בסדר אליהו רבה מצינו לאמור:

„מה טובו אהליך יעקב משכנותיך ישראל כנחלים נטיו כגנות עלי

נהר. וכי מה טיבם של נחלים אצל בתי מדרשות? אלא מה נחלים יורדין בני אדם לתוכם כשהן טמאין וטובלין ועולין מתוכם כשהם טהורין, כך בתי מדרשות בני אדם נכנסים לתוכן כשהן מלאים עוונות ויוצאין מתוכם כשהן טהורין... כגנות עלי נהר, אלו מלמדי תינוקות שבישראל... דבר אחר: אלו חכמים ונבונים שבישראל שעסוקים בתורה בכל יום תמיד, ועליהן הוא אומר: היושבת בגנים, חברים מקשיבים לקולך, השמעיני (שה"ש ח, יג)... לכך נאמר: כגנות עלי נהר".[6]

וכן להלן:

„באתי לגני אחותי כלה (שה"ש ה, א), זו כנסת ישראל; אריתי מורי עם בשמי (שם), זו תורה נביאים וכתובים; אכלתי יערי עם דבשי (שם), זה מדרש הלכות ואגדות. וכו'"[7]

שומעים אנו כאן על סמיכותם ודמיותם של בתי־מדרשות לנחלים וגנים. עגנון משתמש בשתי מטאפורות מדרשיות אלה כדי ללמדנו שצפת בימים ההם היתה מקום מרובץ בתורה ובבתי־מדרשות. דברים אלה אמנם מתאשרים היום על ידי המחקר ההיסטורי. יתר על כן: מתוך דימויי־המדרש אנו שומעים שבתי מדרשות מכפרים על עוונות כמים שמטהרים מן הטומאה; כאילו השמיע הסופר את דעתו שישיבת ארץ ישראל בכלל, כישיבת צפת בימים ההם, מטהרת מטומאת חו"ל. עגנון העדיף, איפוא, למסור לנו את הפרטים הריאליים של צפת במאה ה־16 במעטה של פסוקים הגוררים זיכרי־מדרש; בה במידה מצא לנכון לגלות בעקיפין את דעתו על ישיבת חו"ל וישיבת ארץ־ישראל. ברם, הסיבה העיקרית נעוצה בדבר אחר: הסופר השתמש באמצעי־עקיפין זה כדי לשמור על האווירה המרפרפת, השמיימית,

[6] סדר אליהו רבה, במברגר את ואהרמן, ירושלים, תש"ך, פרק ט, יט, עמ' 116—117.

[7] שם, פרק כד, עמ' 129. המים כסמל לתורה הוא דבר מצוי ומקובל בספרות המדרש. ועיין על כך: שיר השירים רבה, פרשה א (בהוצאת גראסמאן־וויסברג, ניו־יורק, תש"ו, עמ' 11). מוטיב הגנים כסמל לאוהלי־תורה, ושכינה השורה בם, גם הוא מופיע הרבה. ועיין מקבילות בשיר השירים רבה, פרשיות א, ד, ה, ו (בהוצאה הנ"ל, עמ' 7, 11, 58, 65). לענייננו ראוי לצטט את הקטע הבא: „באתי לגני. אמר ר' מנחם מתניה בר' אלעזר בן ארונה בשם ר' שמעון בר' יוסנה: באתי לגן אין כתיב כאן אלא לגני, לגינוני, למקום שהיה עיקרי בתחילה" (שם, פרשה ה, עמ' 58).

שהסיפור רווי הימנה. בסיפור, באים פסוקי שיר־השירים לציין אווירת־אהבה שמיימית־מטאפיסית, מחד, והוויה ארצית־היסטורית של בתי מדרשות ותורה הנילמדת בהם, מאידך, בלי שהאחת תהיה מקפחת את זולתה. שימושו של הסופר במים נוזלים, מעיינות חיים, נחלים וגנים, כסמל לבתי־מדרשות, מרחיב את התיאור הריאלי בלי לפגום באווירה הפאסטוראלית המרחפת בחללו של הסיפור. תיאור הנחלים והגנים משתלב בתיאור הכללי של הסיפור, בתור מרכיב נוסף של מערכת העלילה, למרות שהוא רומז לתחומי־תיאור ריאליים אחרים שלא נזכרו במפורש בסיפור. השימוש בפסוקים בעלי קונטכסט מדרשי רחב, מעלה את הפסוקים האלה ממעמד של אמצעי־תיאור רגילים למעמד של סמלים.

כיוצא בזה לגבי הפסוק „עד שיפוח היום". פסוק זה משמש מצד אחד אלמנט סיפורי רגיל. הוא מציין את מצבו של הנער הסובר לחכות „עד שיפוח היום", היינו, עד שיעבור היום הזה ויזרח יום מחר ואז ישוב לביתו. מצד שני משמש הפסוק כרמז למשמעות היסטורית־מטאפיסית, היוצאת ללמד על צפת של המאה ה־16 כחוליה אחת בשרשרת הכמיהות והנסיונות לגאולה. צפת זו אינה אלא פריט אחד מחטיבת הגלויות והשיעבודים ונסיונות ההשתחררות מהם, בני זמן ותקופה מסויימים, המשמשים שלבים בסולם הגאולה העתידה לבוא.

דברים אלו אין הם אלא כעין פירוש למדרש מפורש בספר „אגדת בראשית" אשר כתוב בו לאמור:

„שיר למעלות אשא עיני אל ההרים (תהלים), זה שאמר הכתוב: עד שיפוח היום וגו' (שה"ש ד), לפי שישראל משתעבדים מבבליים הם אומרים: רבון כל עולמים, עד מתי משתעבדין בנו?! שנאמר: עד אנה אשית עצות בנפשי (תהלים ג)? והקב"ה עונה להם: עד שיפוח היום, יפוח יומא ואינון ערקין, שנאמר: ונסו הצללים, אלו הבבליים..."[8]

ולהלן הוא אומר:

„ונסו הצללים, חסרין שני דברים וחוזרין שני דברים. שנאמר:

[8] אגדת בראשית, וארשא, תרלו, פרק לו, פסקה א.

ופדויי ה׳ ישובון ובאו ציון ברינה ושמחת עולם על ראשם (ישעיהו נג). ופדויי ה׳ ישובון ובאו ציון ברינה ושמחת גו׳, הרי שנים; ונסו יגון ואנחה, הרי שנים; לפיכך הוא אומר: עד שיפוח היום ונסו הצללים וכו׳״.[9]

שיעורו של מדרש זה בא להורות ש„עד שיפוח היום״ מרמז לזמן הגלות, שהיא כלילה של צללים שיש לו סוף וקץ ואחריו יזרח יום־הגאולה. יתר על כן: הבטחה היא, שניתנה מאיתו יתברך, שכל שיעבוד שמשתעבדין הגויים בישראל (ולפי מדרשים אחרים שיעבוד־בבל הוא אחד ברצף של שיעבודים שכולם נמשכים תקופת־מה עד בוא קיצם) אינו שיעבוד־עולם, אלא סוף וגבול לו, וכתומו תבוא הגאולה.

הנער האומר בסיפורנו „עד שיפוח היום ונסו הצללים אשב לי על ההר תחת העץ״, משלב דבריו בעלילה החיצונית המתוארת בסיפור, שהיא מציאות־הציפייה ליום מחר הקונקרטי. זה מחד. אבל מאידך, דבריו אלה מקבלים משמעות היסטורית־מיטאפיסית העגונה במדרש והיא משמעות הציפייה־לגאולה, העוברת ומבריחה את כל ההיסטוריה היהודית.

[ז]

סממניו של תיאור הארץ שמלכתחילה נתפסו כטעם־לפגם, נימדדים עתה באור אחר. האינטנסיביות של התיאור מעלה תחושה, שלקטע תיאורי זה יש חשיבות מוקדית ביצירה,[10] כזו שמטילה אור אחר על כולה וצובעת אותה מחדש. הנקודות שתרמו במיוחד להעמקת המשמעות, לא רק תיאור הארץ אלא

[9] שם. ומקבילה בשהש״ר: „עד שיפוח היום וכו׳. רבי יודן ור׳ ברכיה. רבי יודן אמר: עד שתניס פיחה בלילן של מלכויות... ונסו הצללים, לא כבר העברתי מהם שני צללים קשים, צל טיט וצל לבנים?... ר׳ ברכיה אמר: ...ומהו ונסו הצללים, אלו צללי יגון ואנחה. סוב דמה לך דודי, סוף שאני נהפך לכם ממידת הדין למידת הרחמים וממהר גאולתכם כדם צבי ואיל״ (שהש״ר, פרשה ב, בהוצאה הנ״ל, עמ׳ 37).

[10] מאופייה של כל מוקדיות שהיא תובעת התרכזות מכסימלית בנקודה אחת ואינה מתירה את קיומה של נקודה אחרת מקבילה. ראה י. ה. ייבין, „הפרוצס של היצירה״, מבחר המסה העברית, ת״א, תשה, עמ׳ 682—684. הוא קורא לנקודה המוקדית בשם „נקודת גיבוש״ או „מרכז ההתהוות״. לעניין האינטנסיביות של נקודת המוקד עיין: בודקין (Bodkin), שם, עמ׳ 96, בהערה.

גם שיחת־האב והבן ולאחר מכן קינת־האב, ניתפסו מלכתחילה כפגומות משהו, מבחינת המישור החיצוני, ואילו שעה ששיקען הסופר במישור הפנימי והקורא עמד על משמעות „השקעה״ זו, בחינת תורה אזוטרית היפה רק לחקרנים, ניטל פגמן והובלטה האינטנסיביות של השפעתן על כל מהלך הסיפור.

העתקתו של המרכז הסיפורי למישורים הפנימיים, נעשתה לא רק בשל הסממנים החיצוניים של התיאור. מרכז הסיפור פלש אל מעבר לפני השטח, באמצעות חתירת־רמזים אל הפסיכולוגיה של הדמויות, ואל הרקע ההיסטורי־אסכאטולוגי. פסוק „יפוח היום״, הגורר אחריו את הקונצפציות המדרשיות לתוך המערך הסיפורי, נהפך איפוא, כמו הפסוקים שלפניו, לסמל. נתהווה משחק וורטיקאלי בין מערכת הגילויים ומערכת ההבלעות (בחינת מערכת־המקרים ומערכת־הסמלים), שנקודת־כובדו נקבעה בפנימיותה של היצירה. הובחן, איפוא, שדווקא במישור העומק יש לחפש ולמצוא את מרכז־החוקיות של הסיפור, מרכז המשמש מקור לדינמיותו ולהתפתחותו.

כך מובחן גם היסוד שהוציא את הסיפור מהיות מסווג כסיפור־עם והכלילו בתחום הסיפור הקצר. שהרי מה שגיבש סיפור קצר מן היסודות העממיים המוגשים בסיפור העם, הוא תוספת מימד העומק, היינו, בניין היצירה בשני מישורים לפחות. הסיפור נתעשר, איפוא, בתהודה חדשה והחד־משמעי הפך להיות רב־משמעי. וכבר תכונה זו מכרעת ומבדילה בין סיפור קצר לסיפור עם.[11]

וכאילו כדי להשלים את התמונה, נתווספה לה לכפילות המישורים כפילות המגמות בתיאור; עגנון מתאר בסיפור זה את צפת של המאה ה־16 כספוגת מציאות כפולה: זו שיש בה התערות חומרית־קונקרטית של חברת־יהודים בארץ, וזו שיש בה התגשמות התוחלת המיסטית־מיטאפיסית של דורות, לתחיית רוח ישראל בארץ.

[ח]

„עד שיפוח היום״, כסמל לצפיית־הגאולה, הוא אבן־פינה במסכת הכללית של הסיפור. ב„מעשה העז״ הפך המספר להיות היסטוריוסוף המת־

[11] עיין אריך אוארבך, מימזיס, ירושלים, תשיח, עמ׳ 15—16.

ייחס באמצעות סמליו לנסיון הגאולה החשוב שנתרחש בעם ישראל במאה ה־16. הוא מציין את התערות הבן בארץ ואת ניתוקה של הגולה מן המולדת: שחיטת העז כמוה כקיפוח מוחלט של הזדמנות־הגאולה ושל האתגר, שעמדו לפני העם במאה ה־16. (קיפוח הגאולה על ידי הגולה מזכיר לנו את גלות בבל שמלפנים, שלא עלתה לארץ בימי שיבת־ציון, ואת גולת ארצות־הברית שבימינו, שהסיפור מדגיש את החוקיות הפנימית של גורלן). מציאת האיגרת מחריפה את תחושת האשמה, מחד, ואת היסוד המקרי שבהתרחשות הדברים, מאידך. ועגנון כאילו מסכם בסיומו של הסיפור וקובע ש„עד שיפוח היום" היה גם במאה ה־16, כבמאות אחרות, אך תוחלת נכזבה.

ברם, צפת של המאה ה־16 היא תופעה נישגבה בתולדות עם ישראל, תקופת פריחה שהתקיים בה זיווגם של מאוויי החומר והרוח כאחד. וכיוצא במציאות הצפתית — המטאפורות של המדרש. אלה הפכו בידיו האמונות של היוצר להיות סמלים המשרתים, בה בשעה, גם את המישור החיצוני־עלילתי של הסיפור וגם את המשמעות האידיאולוגית הספונה במישורו הפנימי.

פרק שביעי

סמלים וסמלים סוריאליסטיים ביצירת ברדיצ׳בסקי

לגילויים הסוריאליסטיים בסיפרותנו היפה, כמו לגילויים המיתיים שבה, הוקדשה באופן יחסי תשומת לב מועטת מאד. בהיקף כללי, מתוך הארת הנוף הרומנטי־דיוניסי במרחבו, עמד על גילויים אלה ישעיהו רבינוביץ בספרו „יצר ויצירה". ברם, נותר מקום להתגדר בנושא זה, דווקא מתוך התיחסות דייקנית לפרטי גילויים של הסמל והדימוי הסוריאליסטיים ביצירותיו של סופר מסויים זה או אחר. מיוחד שבהם הוא מיכה יוסף ברדיצ׳בסקי.

ביצירת ברדיצ׳בסקי מתגלית חוויה ספרותית מרובת־פנים, המעוגנת בעולם החולין הלא־יהודי ובעולם הקודש היהודי כאחת. רב־אנפיות זו משתקפת בסמליו בהם ליכד כמה זיקות: הזיקה לאגדה, הזיקה למיתוס והזיקה לארוס.

זיקת ברדיצ׳בסקי לאגדה נשתרשה עד שהפכה להיות זיקת־עומק אל המיתוס, בחינת מצב חלומי, וזיקתו לארוס נתענפה ונעשתה לסוריאליזם, בחינת מצב אכסטאטי. ההבדלה הנעשית לעתים בין מצב חלומי לבין מצב אכסטאטי נתגלתה כמדומה. העוקב אחרי מהלכיו של הסמל המיתי ואחרי מהלכיו של הסמל הסוריאליסטי מבחין בשורשם המשותף. זה וזה מעוגנים בתחומי החלום, אם משתמשים במונח זה בהוראתו הרחבה; אמנם, זה מופיע