

עד דלא יודע

(על "מזל דגים")

כרוניקה ובריון

הסיפור מזל דגים, שנדפס לראשונה בחייו של המספר (בכתב העת מולד, יד, חוב' 51, ינואר-פברואר 1956, עמ' 16-57), הוא מן הסיפורים הבולטים בקובץ עיר ומלואה, שיצא לאחר מותו של המחבר בשנת 1973.¹ שלא כמו כמה סיפורים אחרים בקובץ זה יצא הנוסח האחרון של סיפור זה מקולמוסו של המחבר עצמו. הוא קרוב לסיפורים כרוניקליים אחרים בקובץ, המתיימר להיות מעין כרוניקה של העיירה ביטשאטש. לו ולסיפור-תאום שלו הצפודעים גם מעין מקור כרוניקלי אותנטי, שהסיפורים מתייחסים אליו בצורה פארוודית. כוונתי לספר חסד לאברהם (מהדורה שניה, לעמברג 1898), שהוא ספר שו"ת של הרב של ביטשאטש באותן שנים, הרב אברהם תאומים. הוא כותב שם בתשובה כ"ו מחלק 'אורח חיים': "מעשה שהוקירו הדייגים השער מהדגים ועי"ז נמנעים העניים מלקנות דגים של שבת ודרשו ממני לאסור איסור שלא יקנה אדם דגים של שבת עד שיוזל השער, כמו שעשה מעשה בשו"ת צמח צדק סימן כ"ח עיין שם טעמו ונימוקו 'ולא היה ידי עמהם בזה ואברר את אשר בלבבי בזה'.² אין קטע זה מקור ממשי לסיפור שלנו, אבל הוא עדות לכך, שהמחבר מרמז על "דברים כהווייתם", שדווקא הם עשויים לשמש מעין נקודת מוצא להפלגה פנטסטית וגרוטסקית. ללא קשר למקור מנסה המחבר להעמיד פנים, שהוא מביא דבר דבור על אופניו ושיש לסיפור הגרוטסקי שורשים ריאליים: "לפי שראיתי שרוב העולם אינו מכיר את מעשה פישל קארפ, או שמכירים מקצתו ואין מכירים את כולו, או שמכירים את המעשה בשילוח, והרי אין אויב לחכמה כידיעה שטחית, לפיכך נטלתי עלי לספר דברים כהווייתם.

יודע אני כי שלא עלתה בידי לבצר את כל הפרטים וליישב כל המקומות, ואין צריך לומר שאחרים היו מספרים יפה ממני, אלא שאני אומר לא פירוט פרטים הוא העיקר ולא יישוב דברים שאינם מן העיקר הוא העיקר, ולא היופי הוא העיקר, אלא האמת הוא העיקר. וכגון זה מותר לי לומר כאן, כל דבר דבור על אמיתו." (מזל דגים, עיר ומלואה, שוקן, ת"א, תשל"ג, עמ' 602).

ההדגשה על אמינות הפרטים ואמיתותם היא מוגזמת ומחשידה את הטקסט. נראה, שהמחבר מרמז על חוסר האמינות ההיסטורית ועל כושר הסיפור האסתטי. בחינת ללמד דברים מהיפוכם – דרך שהאירוניה אמונה עליה.

מן הדברים מסתבר, שהפנטסטי והגרוטסקי אינו פחות "ממשי" מכל מה שמייצג את היומיום הטריביאלי. ואכן, בהמשך הדברים מסתבר, שגם אם אין הדברים אמינים במישור הריאלי יש להם, כנראה, אמינות במישור שמעבר לריאלי.

גלגולים גרוטסקיים של טקסטים מסורתיים

כמו לשאר יצירותיו של עגנון יש גם לסיפור מזל דגים קשרים אינטרטקסטואליים עם הקאנון של המסורת היהודית והוא מופרה על ידו, בין שהמובאות הגלויות או הסמויות מרחיבות ומעמיקות את עולם הסמלים של הסיפור ובין שהיחס בין הטקסט הקדמון לטקסט הנתון הוא פארודי בלבד. במרכז הסיפור אחד מן הסמלים הטעונים ביותר בכל הספרויות והתרבויות – סמל הדגים. המחבר העלה קונוטציות וארמזים שונים ל"דגים". באמצעות הכותרת קשור הסיפור גם לירח אדר (ובעקיפין לפורים) העומד כידוע בסימן מזל דגים. משמעו העברי של שמו של הגיבור פישל קארפ הוא "דגיגון קרפיון" ואחד מן הגיבורים העיקריים של הסיפור הוא הדג, שקארפ קונה מאחד הדייגים. הסיפור עומד גם בסימן הדגה שאכלו בני ישראל במצרים, שהוא אחד מן הסמלים המסורתיים לחיי שעה.

נביא כאן מקצת המקורות באגדה ובמדרש העוסקים בנושא הדגה מנקודות ראות שונות וננסה לעמוד על הקשרים שביניהם כטקסט סמוי לבין הטקסט הגלוי של הסיפור.³ ודוק:

1* "הרגיל בדגים קטנים אינו בא לידי חולי מעים ולא עוד אלא שדגים קטנים מפרין ומרבין ומברין כל גופו של אדם" (ברכות מ; א).

2* "מהו לכתוב תפילין על גב עור של דג טהור? אם יבוא אליהו ויאמר" (שבת קח; א, והשווה: מזל דגים, עמ' 620).

3* "זכרנו את הדגה אשר נאכל במצרים רב ושמאל חד אמר דגים וחד אמר עריות, כשהיו ישראל שואבין מים הקדוש ברוך הוא מזמין להם בתוך המים דגים קטנים בכדיהן" (יומא עה; א).

4* "מה דגים שבים כל הגדול מחבירו בולע את חבירו אף בני אדם אלמלא מוראה של מלכות כל הגדול מחבירו בולע את חבירו" (עבודה זרה ד; א והשווה: שם, עמ' 611).

5* "מה דגים שבים כיון שעולים ליבשה מיד מתים אף בני אדם כיון שפורשין מדברי תורה ומצוות מיד מתים" (עבודה זרה ג; ב, שם, עמ' 611).

616-617 וכן שם, עמ' 629 ואילך).

6* (6) "כשנפל גורל המן באדר אמר החודש הזה מזל דגים כשם שהדגים בולעין כך אני בולע אותן. אמר לו הקדוש ברוך הוא רשע! דגים פעמים נבלעין ופעמים בולעין" (אסתר רבא ז. שם, עמ' 610-613).

סיפור זה, המצהיר שהוא פרק בתולדות העיר ביטשאטש, אינו מספר רק על מעשה שהתרחש, כביכול, במציאות היסטורית כלשהי. הוא אינו מסתפק ברצף הכרונולוגי, בין שהמחבר מעוותו ומגזימו ובין שהוא מספר דברים כהווייתם.

אין סיפור "כרוניקלי" טהור. הסלקציה מן הרצף בכרוניקה ההיסטורית יוצרת רצף סיפורי, העומד בניגוד לרצף האין סופי של האירועים; קל וחומר בסיפור שבעצם מהותו אינו מחויב לרצף זה. הקישורים האינטרטקסטואליים מבטלים (כפי שנראה להלן) את האפשרות ההיסטורית הטהורה מלכתחילה, משום שהם מדגישים שהאירוע ממשיך בצורה זו או אחרת פרדיגמות קיימות, או בניסוח אחר – האירוע החדש אינו אלא טרנספורמציה של מודל ספרותי קדמון החוזר ומממש את עצמו בהקשר חדש.

כמו בסיפורים אחרים של עגנון גם סיפור זה קיים על ציר הרצף של המסורת הספרותית לא פחות מאשר על ציר הרצף של האירועים ההיסטוריים או הפסבדו-היסטוריים. המסורת הספרותית מעצבת את ההיסטורי ומטביעה עליו חותמה. היוצר מאותת שהאירוע ההיסטורי אינו אלא הד של מודלים ספרותיים שונים. כתוצאה מכך יש לסיפור השלכות לאחור ולפנים והוא קיים אז ועתה.

מהן, איפוא, ההשפעות של המסורות המדרשיות על הטקסט?

הדג מופיע בהקשרים ובמנהגים עממיים שונים בראש וראשונה כסמל של פריון. גם הדמות הראשית בסיפור זה, שכשמה כן היא דגיגון קרפיון, היא דמות רנסאנסית, סמל של פרייה ורבייה, שכח הגברא העודף שלה מתבטא בכח האכילה, שאינו יודע גבול. זו דמות הדומה לשני הגיבורים הרנסאנסיים של רבלי, גרגנטואה ופאנטאגרואל, שבאמצעותם ביקש רבלי לעצב כוחות מהפכניים הצפונים בנפשה של חברה המבקשת לחרוג ממסגרותיה ולצאת מכליה. כוח הבליעה האורלי מייצג במידה מסוימת גם עוצמה מינית (1*).

בתיאור הדג, כפילו של פישל קארפ, נזקק המחבר לתיאור ישיר של העוצמה המינית: "כאן רקד עם בנות לויתן. כאן פקד אותן כחתן. כאן עשה ימיו במשתה הילולים, עם כל חכמיו חכמי שבלולים" (עמ' 611). אף על פי שהדברים נאמרו כמעט בצורה סטיכית, כחרוזי שעשוע מכאניים וכאילו בלתי מודעים, יש להם משמעות רבה, משום שהמחבר מגלה באמצעותם טפח מן הצד הנסתר, המיני, של הדמות הגרגנטואנית.

ההשוואה שבין דג העולה ליבשה לבני ישראל (5*), החדלים מן התורה, יוצרת השוואה מובלעת בין פישל קארפ, שהתורה משמשת לו עילה לאכילה

ושתייה, לבין דג שעלה מן המצולות. שניהם כאחד נידונים למיתה, משום שאין להם בעולמם אלא אכילה ושתייה בלבד. הקשר הפנימי שבין עודף ויטאליות לבין תשוקת האכדון הובלט כאן באמצעות היחס אל הטקסט המובלע. אכלנים שאינם יודעים שובעה ומגבלות רוחניות סופם יהא מר כסופו של אותו דג השוהה מחוץ למים.

מלחמת הקיום האנושית מדומה במדרש למלחמת הקיום של הדגים(4*); מסתבר מן הטקסט (כמו מן הטקסט המרומז) שהתשוקה לטרף, לכוח ולמין משאינה יודעת גבולות וחוק, סופה שהיא מביאה לידי אותה אנרכיה, שבה כל דאלים גבר. הדמות הגרוטסקית המנופחת היא כוח מהפכני המתנפץ מכוח ההתפתחות הדיאלקטית שהיא עצמה יוצרת. רצון החיים הנרקזיסטי טומן בחובו את הרס עצמו. השפע הוויטאלי, כביכול, מוביל אל תשוקת ההרס העצמי ואל המוות.

הסיפור קשור לחודש אדר, לימי פורים ולהווי הקרנבל הפורימי(6*). ביום הקרנבל מתגבר אצל הגויים היסוד הדיוניסי על היסוד האפולוני. גם ליהודים הותרה הרצועה בקרנבל-זוטא שלהם והם חייבים לשתות בפורים על פי הכלל: "מיחייב איניש לבסומי בפוריא עד דלא ידע בין ארור המן לברוך מרדכי." (מגילה ז, ב).⁴ המנהג העממי יצר ביום זה גם את הפורים-שפיל, שבו מתחפשים הכל לגיבורי המגילה, והיהודים משחקים בתיאטרון כעכו"ם רחמנא ליצלן. בניגוד לכל ימות השנה מותר לו לאדם בפורים-שפיל להיות הוא עצמו ואחר בבת אחת; תכונה תיאטרונית האופיינית לקרנבל של גויים ולקרנבל-זוטא של יהודים. בדומה לטישטוש התחומים המתחולל בחוויה הקרנבלית מיטשטשים גם בסיפור זה המיתארים שבין אדם לדג ובין דג לאדם: פישל קארפ, שהוא דג מכוח שמו ובכוח זלילתו, הופך במשך העלילה לכעין דג וכנגד זה מתגלגל הדג לדמותו של פישל; והאמן הוא-הוא שממזג בין שניהם בציור של מזל דגים.

החומרים המדרשיים מעניקים, איפוא, עומק סמלי לטקסט הספרותי ומרחיבים את מסריו. עם זאת יש להטעים שהסיפור מאותת גם איתותים כרוניקליים, המנסים לקשור בין ההוויה הפנטסטית הנוצרת במהלך העלילה, לבין המציאות החברתית החוץ-ספרותית של העיירה.

הסיפור אינו יוצר רק חלומות באספמיה, אלא מפרש בצורה זו או אחרת את המודל החברתי שהמחבר הודיע באורח אירוני, כביכול, שהסיפור מתייחס אליו.

אדם ודג

כפי שראינו שזורה בגוף היצירה רשת מדרשית מורכבת ועשירה. אך גם בלא הרמזים לתחום המדרש נוכל להבחין בקשר שבין עוצמה, ובמובלע גם

כוח מיני, לבין אכילה. דמותו של פישל קארפ היא דמות של ענק אגדי, שהמחבר מדבר עליה בלשון גוזמאותיו של רבה בר-בבא⁵. בדמותו של פישל קארפ מתממש מיתוס של דמות בשר ודם: הוא גלגולו של אריה בעל גוף והטבח בשור אבוס וארוחת ידק של חיים נחמן ביאליק: "פישל קארפ בעל בית מסוים היה. בעלי בתים שכמותו אינם מצויים בכל דור ובכל מקום. גבוה היה וכגבהו כן רחבו, לפי שיעור קומתו כך היקפו. וכמידתו כן מידת איבריו. ערפו היה שמן וכולו כמו שאומרים אצלנו בביטשטש, באמת ידו של עגלון מלך מואב נמדד, מלבד כריסו שהיתה בריה בפני עצמה. כרס כזו אינה מצויה בדורנו, אבל אף בדורו של פישל נמנתה עם חידושי העיר" (עמ' 602).

זו דמות בשר-ודמית שיש לה מימדים מיתיים. היא פורצת את המימדים המקובלים של הדור והופכת ממילא לחד בדרא ובדורות רבים. המיתיות של המימד זוכה לפירוש קומי, הן משום שיש איזו אי-חפיפה בין נושא ההערצה לבין אמות-המידה של השכל הישר (האם צריך להעריך אדם משום שטיפח כרס ענקית?) והן משום שחלקי הגוף המתוארים מפורשים על ידי המחבר באמצעות צירופים, ניסוחים וקישורים מטאפוריים המגחיכים את המימדים הענקיים הללו: "לא לחינם היו אומרים פימתו לגבי כריסו כקורקבן לגבי עוף, ופימתו הרי שמנה כאוז קודם לחנוכה" (שם, שם). המטאפוריקה הקומית נוצרת, משום שבית הבליעה החי מדומה לעתים קרובות לחומרים שהוא בולע ונמצא שבית הבליעה והחומרים הנבלעים משמשים בערבוביה. המקורות מצביעים אמנם על הדג כדמות בולעת ונבלעת, אבל הטקסט מדגיש היבט זה הרבה יותר.

הדג המיתי מעוצב בסיפור זה כמין בית בליעה חי: "כבר בבחרותו כשעדיין ירקרק בהיר היה כבר יצא שמו בין נכבדי מים. דגים קטנים עם גדולים יראו ממנו. עד שלא הגיע אצלם שטו ובאו לקראתו ונכנסו חיים לתוך פיו. אחד דגים שכרסם בית משוט להם ואחד דגים ששטים על צלעם, אחד ימניים ואחד שמאליים, מעצמם מאליהם באו להיות מאכל לו. כיוצא בהם החוטמנים ובעלי עינים שבראש.

אחד שחוטמם ועיניהם מימינם ואחד שחוטמם ועיניהם משמאלם. הדג שלבו סמוך ללחיו לא נתן חחים בלחיו ופער עליהם פיו לסעוד את לבו. והלא מימינו לא שמענו שאותם הדגים שרויים בנהרות שלנו, אלא על שום כוחו וגבורתו הפריזו לומר שאפילו דגים שבים כפופים לו" (עמ' 611). התיאור הגרוטסקי נובע מן הניגוד שבין הקטלוג של סוגי הדגים לבין עיצוב גורלם המשותף בכרסו של דג-הדגים. הקיטלוג הפסבדו-אכטילוגי המוגזם הוא מצורות ההפלגה הגרוטסקיות האופיניות לעגנון ביצירה זו וביצירות אחרות. תפקידו של הקטלוג להפריד, כביכול, בין סוגי הדגים, אך למעשה הוא מטשטש את המיתארים, טישטוש שהוא אחת מתחבולות העיצוב

הגרוטסקי. בין כה וכה נוצרת השוואה נסתרת בין הדג לבין מקבילו האנושי: מה שלל־הדגה סופו לאבד את ייחודו בכרסו של הדג, כך הדגה ושאר מיני חיות עתידים לאבד זהותם ולהתעכל בכרסו של הדג־האדם (פישל קארפ). אכילה פירושה עיכול ייחודו של הנאכל; כיוון שהנאכל מאבד את ייחודו, הרי הוא הופך לחלק של האוכל עד שגם זה עצמו נאכל. הוא נבלע בכרסו הגדולה של מי שגדול ממנו כאותו דג המוצא מקומו תחילה במכמורת ולבסוף בכרסו של פישל. פישל מוצא מקומו לבסוף בכרסה של האדמה הגדולה, שהיא הגדולה מכל הכרסים – אוכלת בניה. התשוקה האורלית הופכת את הגיבור לפה או לחיק עד שהאדמה פוצה פיה ובלעת אותו ומשיבה אותו לחיקה. שתי המטאפורות שנזקקנו להן ביחס לאדמה – פה וחיק – הן מטאפורות אמהיות ולשתיהן קרובה המטאפורה של הקבר.

יש זהות בין תהליך האכילה לבין תהליך הקבורה: יצורים חיים נקברים בכרסו של יצור חי החוזר ונקבר בכרסו של יצור חי, עד שכל החיים נקברים בכרסה של האדמה: "אחר שנים שקעה המצבה באדמה. לא החיים בלבד סופם עפר, אלא אף המתים כך, וכן דברים שעושים לזכרונם. יש שזוכה שמצבתו עומדת כשני דור, ויש שמצבתו עומדת כשני דורות, לסוף היא שוקעת והולכת עד שנבלעת באדמה.

אף מצבתו של ר' פישל קארפ שקעה ונבלעה באדמה, אבל כותרתה לא שקעה. ועדיין רואים שם זוג דגים. בעיר אחרת היו אומרים דג קבור שם" (עמ' 631).

אין הגוף בלבד שוקע אלא גם זכר הגוף, ולא זו בלבד שזהותה של הגופה נעלמת בתהליך, אלא אפילו זכרו של אדם מתפוגג והולך. עגנון תיאר כאן יפה את הדיאלקטיקה האירונית של הקיום האנושי: ככל שבולע האדם יותר הוא מקרב את קיצו שלו; ככל שהכוח הוויטאלי (ליבידאלי) מתעצם הוא מכיל בקרבו את סתירתו. המהפכה טומנת בחובה את דיכוייה; כוחות החיים צופנים בקרבם את המוות.

טישטוש הזהות בין מי שביקש לאכול ובין מי שעמד להאכל מתמשך והולך במשך כל היצירה ומגיע לשיאו לקראת סיומה: "כשהפשיטו אותו [את פישל, ג.ש.] את בגדיו להקיז לו דם מצאו של יד בזרועו. עמדו משתוממים, אפשר שאדם שיש לו מוח בקדקדו מניח של יד ואינו מניח של ראש? לא הספיקו ליישב מעשה פישל עד שנתקשו במעשה הדג.

שמימיהם לא שמעו שהוציאה הסטריפא דגים מניחי תפילין, ואף המובהקים שבאוכלי דגים שבביטשאטש אמרו, מימינו לא ראינו דג מוכתר בתפילין" (עמ' 629). פסוקים אלה מפרשים שלב מרכזי במהלך העלילה, שבו הפריד וחיבר האמן בין הדג לבין האדם.

מסתבר, שרק האמנות מסוגלת לחבר בין בלתי דבקים וליצור אחדות גרוטסקית בין אדם לחיה, כשהאדם חסר מה שיש לדג ולדג יש מה שחסר

לאדם: "כשהושיט ידו לצייר נתגלגלה צורת הדג בצורת ר' פישל וצורת ר' פישל בצורת הדג וצייר צורת ר' פישל על עורו של הדג. משונות דרכיהם של בעלי אמנויות, שכיון שהרוח מפעמת בהם יישותם מתבטלת והרי הם נפעלים ופועלים כמצווה עליהם מפי הרוח הפועל במצות אלוקי הרוחות לכל בשר. ובמה זכה ר' פישל שנתגלגלה צורתו בצורת דג, בשביל שאוהב דגים היה" (עמ' 624).

טישטוש התחומים והדמויות אינו מעשה אמנות בלבד, האמן מביא למסקנה פנימית אחרונה מה שמשתמע מן המציאות הבידייונית וזו חוזרת ומוכיחה, כביכול, שהאמן ראה נכוחה. הוא מימש באמנות שני הומונימים שמסתבר שהם סינונימים. היחסים בין פישל והדג הם יחסי תיקבולת. השניים הם מעין סינונימים, שהמחבר מנסה ליצור ביניהם יחסי סימטריה. הדג מדומה לפישל ופישל לדג, עד שהמחבר מטשטש בכוונה את האפשרות להבחין בין הנושא והמוביל (Tenor and Vehicle), והם נעשים סינונימים זהים הנבללים זה בזה. האמן ראה את הדברים לאשורם, משום ששתי הדמויות שאפו לטישטוש עצמן: שתי הדמויות מונעות על-ידי תאוה לחיים, המתבטאת בתשוקה לאכילה יתרה, והיא היא המובילה אל המוות. תשוקת החיים טומנת בחובה באורח דיאלקטי את אבדן הזהות וזו כמוה כאבדן העצמיות.

מי שבולע, מסתבר מן הטקסט, הוא גם מובלע או נבלע. גם הדג וגם הגיבור מאבדים את זהותם, משום שהם נבללים ונבלעים זה בזה. מי שמסוגל להציל את הדמות מן ההיבלעות ומן הנשייה הוא האמן, הניחן בכשרון להנציח את שניהם ומשהו שהוא גם מעבר להם (דמותו של בצלאל משה ועל כך להלן). האמנות היא האחת והיחידה המסוגלת לעמוד בפני ההבלעה, משום שהיא מנציחה עצמה ויוצרת אובייקטיפיקציה, שפירושה מתן דמות שמעבר לסובייקט.

סימטריה ואסימטריה - מן האיזון הקלאסי אל הגרוטסקי

עקרון הסימטריה הוא אחד מעקרונות העיצוב האופייניים לעגנון ופירושו נסיון לאזן את העולם הן מבחינה סגנונית והן מבחינה קומפוזיציונית.⁶ זהו קו הנקוט בדרך כלל במסורת הקלאסית הנוטה לסימטריזציה מתמדת של המבנים. כל הגזמה עומדת בניגוד לעקרון הסימטרי. ההגזמה, ההערמה וטישטוש התחומים הם יסודות אנטי-קלאסיים, שהיצירה העגנונית איננה סובלת לכאורה, אבל כשהיא מרבה בהרחבה של סימטריות עד שאלה הופכות לאנטי- (או א) סימטריות היא יוצרת באורח דיאלקטי את ניגודיה מתוך עצמה.

שמירת הסימטריה פירושה גם שמירה על גבולות בין זהויות, כגון בין חי

ודומם, אדם וחיה, גבר ואשה וכל כיוצא באלה. חישוף הניגוד בין חלקי הסימטריה או גילוי התרוקנות קווי הדמיון מציג את הסימטריה ככלי ריק והורס את האשליה הקלאסית של איזון אפשרי בין יחידות.

יש תבניות סימטריות קומפוזיציוניות שבהן משתתפות דמויות בעלות תכונות דומות, שמתברר שאין להן תכונות משותפות אלא רק שם משותף או דמויות בעלות שם משותף, שמתברר שאינן סינונימיות אלא כפולות ומכפילות זו את זו. הסינונים מתגלה כהומונים, ההומונים מתגלה כסינונים, ובשני המקרים מעוררת הזהות (או אי־הזהות) בין היחידות בעיות, משמתגלה, שהזהות האפשרית בין שני רכיבים דומים היא בעייתית.

הכפיל הוא דמות סימטרית מובהקת המכילה את שבירתה. משבר הכפילות מתגלה משמתברר – שסינונים (דמויות הקרובות בתכונותיהן אך שונות בשמותיהן) אינו אלא הומונים (קרובות בשמותיהן בלבד). מה שנראה כהומונים (דמויות קרובות בשמותיהן) הופך באופן מפתיע גם לסינונים (קרובות גם בתכונותיהן).

המשבר המפתיע ביותר מתרחש כששתי דמויות סינונימיות או אנטונימיות (מנוגדות בתכונותיהן) מתאחות ונוצרת דמות שאינה מסוגלת להכיל את כפילות עצמה או דמות המכילה בתוכה דבר והיפוכו. בכל המקרים הללו מכילה הסימטריה את סתירתה.

סימטריה המתבטאת בזהויות כפולות גורמת לבלבול זהויות ולאבדן האוריינטציה הבין־אנושית (קומדיה של זהויות ושל טעויות). סימטריה זאת היא מן הסימנים האפשריים של הבורלסקה או הגרוטסקה. שבירת הסימטריה באמצעות טישטוש הזהויות או על ידי חישוף אחדותם או שונותם של הכפילים אופיינית ליצירות, שצמחו מן השורשים האנתרופולוגיים של הקרנבל. טישטוש הזהויות ועיצובה של אחדות אמיתית או מדומה הם גם מן הגורמים העיקריים המטביעים חותמם על הגרוטסקה.⁷

ואכן טכניקת הכפיל היא אחת מן התחבולות העיקריות בעיצוב בעיית הזהות ביצירתו של עגנון ובאמצעותה מגיע המחבר למתחים גרוטסקיים מורכבים. עגנון נטה לתחבולה זאת כבר בראשית דרכו.⁸ אחד מסיפוריו הראשונים בארץ־ישראל, והיה העקוב למישור, קבע במידה רבה את המשך דרכו בסוגייה זאת:⁹ הגיבור בוהיה העקוב למישור, מנשה חיים, מאבד את זהותו בגלל סביאה וזלילה: לאחר שזלל וסבא הוא נרדם ובשנתו נגנב ממנו כספו. תחילה מכר לקבצן אחר את מכתב ההמלצה של הרבי, מכתב, שהקנה לו בצורה זו אחרת את זהותו. מכיוון שזלל וסבא והתמכר לִבְצַע עליו לחזור ולקבץ. בינתיים מת אותו קבצן, שהמכתב בידו. הוא מזוהה על־ידי הציבור כמנשה חיים ונקבר במקומו. מה שמתיר את עגונתו של מנשה חיים לאחר.

מכיוון שהכפיל נפטר נישאת אשתו של מנשה חיים לאחר.

מעשיו של מנשה חיים גרמו, איפוא, לאובדן הזהות, לבלבול רשויות

ולחטא הלכתי, משום שאשתו נישאה לאיש בעוד בעלה בחיים. מנשה חיים עצמו ממשיך לחיות תחת זהות שאלה, עד שגם הוא נקבר ורק אז מוחזרת לו זהותו.

האכילה, הסביאה ורדיפת הבצע הם, איפוא, הגורמים העיקריים לאובדן זהותו של גיבור ולמיזוגה המדומה עם דמות כפילה (דמותו של מנשה חיים המתמזגת בדמותו של הקבצן). שני הקבצנים (מנשה חיים והקבצן) הם כשני סינונימים (קבצנים) שלא הצליחו לשמור על ייחודם והפכו להומונימים גרוטסקיים (שני מנשה חיים) עד שמכוח החסד הופרדו זהויותיהם בקבריהם. תשוקת חיים חולנית ובלתי מוצדקת הביאה לאבדן זהותו של מנשה חיים, בלא שזו תושב לו אפילו לאחר מותו ואילולא נס שאירע לו (החזרת המצבה לגופה האמיתית) היה נבלע במותו כשם שנבלע בחייו.

מנקודת ראות זאת והיה העקוב למישור הוא סיפור גרוטסקי מובהק, המתאר את הרגע האורגיאסטי של הקרנבל הגרוטסקי ובעקבותיו את הרגע, שבו חוזר הגיבור ומתפכח משכרונו ועומד ערום וערייה וחסר זהות בפני מציאות חדשה: הקרנבל נסתיים ומלך הקרנבל מתגלה כמלך אביון, כיצור שאיבד את זהותו, שאפילו מסכתו העלובה ניטלה ממנו.

הרומאן הכנסת כלה מבוסס בעיקר על טכניקת הכפילים היוצרת קומדיה של הרבה טעויות. לא זו בלבד שיש שם שני גיבורים ראשיים בעלי שם דומה, שהם מקור לטעות הקומית העיקרית, אלא בנוסף להם מופיעים כמה וכמה גיבורים הנוטלים לעצמם זהות של הגיבור הראשי ר' יודיל חסיד: הגיבור המקביל לגיבור הראשי הגורם למפנה בעלילה הוא ר' יודיל נתן־זון; ר' יודיל חסיד שואל ממנו את זהותו שלא במתכוון וזוכה, הודות לזהות השאולה, לחתן לבתו. לצידו של ר' יודיל נתן־זון, ההומונימים שהוא למעשה אנטונים, קיים גם ר' יודיל שאינו ר' יודיל, קבצן השואל, בדומה לר' יודיל חסיד עצמו, את זהותו של ר' יודיל על מנת לאסוף כספים (והוא דומה בנידון זה לקבצן בוהיה העקוב למישור), וכן שחקן המשחק את ר' יודיל בפורים־שפיל ומכניס אל העלילה יסוד קרנבלי נוסף. ריבוי ההומונימים מנפץ במידה מסוימת את "רצינותה" של העלילה הקומית העלולה להסתיים בקטסטרופה. צריך להדגיש, שמרבית הדמויות חיות תחת זהות שאולה וכל הזהויות השאולות נועדו לפרנסתן של הדמויות השואלות, כשרק לר' יודיל נתן־זון יש "עוצמה" אותנטית (הווה אומר, רכוש). כל שאר הדמויות ריקות מבחינה זאת ומתפרנסות זו מזו.

הגבול בין הזהויות מיטשטש רק ביום הנישואים של בתו של ר' יודיל חסיד: כאן מגיע טישטוש הזהויות לסוף טוב, משום שהזהות המדומה של ר' יודיל זוכה לעוצמה אותנטית ובדרך זאת לזהות אמיתית מכוח הנס שנעשה לה – מציאת האוצר על ידי ר' זרח התרנגול. ר' יודיל חסיד ור' יודיל נתן־זון, מי שעשויים להיות הומונימים בלבד, הם גם סינונימיים. אילו נסתיים

הסיפור כקטסטרופה קומית היה מתברר, שמי שהכל חשבו שהם אדם אחד לא היו אלא הומונימים, ושלמעשה אינם אלא אנטונימים. כך היתה מתגלה חרפתו של ר' יודיל חסיד. מכוח הנס נתברר שההומונימים הם גם סינונימים מצד רכושם והכל בא על מקומו בשלום.¹⁰

הרומאן מסתיים בפיוס קומי ולא במשבר גרוטסקי, משום שהמתחים של זהות ותאוות זלילה נפתרים בחגיגת הנישואים המעניקה לגיטימציה להאחדת הזהויות, כאשר שני היודלים מתפקדים כשני מחותנים; לבסוף נפרדות הזהויות כשר' יודיל חסיד זוכה לעלות לארץ־ישראל. אין זה קרנבל גרוטסקי, משום שהורדת המסכות אינה גורמת לקטסטרופה.

משמעות אחרת ותבנית אחרת יש לבעיית ה"כפילים" והזהויות בתמוז שלשום, שבו בלק הכלב ויצחק קומר האדם הם אנטונימים התלויים זה בזה: כל אחת משתי הדמויות משמשת כעין Alter Ego של רעותה. הן אינן מקבילות בצליל או במשמעות אבל מקבילות בניגודים, שאינם יכולים זה בלעדי זה. שתי הדמויות נמשכות זו אל זו בחבלי קסם: תחילה קומר לכלב ואחר כך הכלב לקומר: עד שבנשיכה אחת "בולע" הכלב את האדם, ולאחר שזהותם אוחדה נעלמים שני הגיבורים מן הבמה. בין שני האנטונימים נוצרה אחדות טראגית: זהויותיהם מתבטלות משום שהן מתאחדות. זוהי סכיזופרניה שנתבטלה, הגורמת להרס של האישיות שנתבטלה חצייתה. הדמות שנתפצלה לדבר והיפוכו חוזרת ומתאחדת, ומשום כך נקרעת לגזרים, מכיוון שאין אדם מסוגל לחיות באחדות הומו־סינונימית זאת.¹¹ במצב גרוטסקי זה אין פיוס, משום שלא נוצר פיצול חוזר במשחק שבין פיצול לאיחוי הכפילים. הייתי יכול להביא דוגמאות נוספות מחלק גדול מסיפורי ספר המעשים וביחוד מסיפורי כפילים מובהקים כקשרי קשרים ועד הנה. בשני הסיפורים הללו משחק המחבר בשאלת הזהות בעזרת שמו שלו "שמואל יוסף" ויוצר באמצעות שני השמות הללו, הניתנים לשני בני אדם שונים, שני כפילים. בתודעת הנמענים, האמונים על שני השמות של המחבר ומזהים אותו כדמות אחת, גורמת זהותם הסינונימית לקישורים גרוטסקיים.¹²

מה שמתגלה במרבית הדוגמאות שהבאנו ובדוגמאות אחרות שלא הבאנו הוא, שהסימטריה הנראית לעין ביצירתו של עגנון היא סימטריה מדומה. בתשתיתה של הסימטריה הקלאסית המדומה קיים קרע עצום, שהנסיון לאחדו גורם לפיצוץ גרוטסקי טראגי. כל זמן שאדם נפרד מן האלטר אגו שלו הוא מסוגל לחיות. משמתאחדות הישויות אין האדם יכול להכיל את כפילותו כישות אחת.

העלילה הגרוטסקית כתהליך של היבלעות

מהו הקשר בין כל זה לבין תבניתו של הסיפור מזל דגים, שבה מתממשת הגרוטסקה של אבדן הזהות? אם אנו עוקבים אחרי העלילה, הרי גם כאן שתי דמויות סינונימיות ההולכות ומתאחות לדמות אחת.¹³ אבל אפשר לתאר את תבנית הסיפור גם כמעבר מן המטאפורי אל המילולי: פישל הדומה לדג מכוח זלילתו הולך והופך לדג בעצמו. ובהמשך העלילה חוזרות הדמויות ומתגלגלות מן התחום המילולי לתחום הסמלים: מי שהיו כדגים הופכים לסמל הדגה הבולעת בצירור מזל הדגים של האמן.

מצד אחד ניצבת דמותו של פישל קארפ, גדול זללני ביטשאטש, שלא נברא העולם בעיניו אלא לאוכלו בלבד: "ראה תרנגולת שמנה, חתיכת בשר נאה ופרי הראוי לברכה או ירק שכדאי לצרפו לסעודה לוקחם עד שלא יקדימוהו אחרים" (עמ' 603). ומצד אחר הדג – מלך הדגים – הנוהג בברואים כולם כמי שנולדו להאכילו ולשרתו: "היה שט במים אדירים, מפניו חלו קשקשת וסנפירים. כאן אכל דג וכאן דגה. כאן עשה לו חג ולאויביו חגא. כאן יצא עם קלגסיו ובדם חצה עד לקשקשיו. כאן רחץ בדם סנפיריו, טרף ומחץ ראשי אביריו וכו'" (עמ' 611).¹⁴

שתי הבריות הללו הן מטאפורות של ה"דגיות", המסמלת יצורים שאין להם בעולמם אלא בית בליעה בלבד. במונחים פסיכואנליטיים אפשר לומר, שבעולמם של השניים שליט הסתמי חסר הצורה, שצורתו הולכת ומתמסמסת ומתרחקת מסף המודע ככל שהוא מבליע לתוכו צורות נוספות. שתי הדמויות מופעלות על ידי כוחות אירציונליים ואורגניים המשתלטים עליהם. הסתמי הוא בשליטתם של אותם הכוחות היצריים, הנוטלים מן האדם את ייחודו ומקרבים אותו לעולם שבו כל הגופות שווים. משתמזגים השניים הופכת האכילה לתהליך של התפקעות ושל מיתה. כל זמן שהדג (כאלטר אגו) מופרד מן ה"אני" (פישל קארפ) מסוגל ה"אני" להמשיך ולחיות. כשהדג נבלע כביכול, (ויש להטעים, שהבליעה היא לכאורה בלבד, שהרי פיסית אין הדג נאכל) משתלט הנבלע על הבולע והתודעה המפרידה בין אדם לחיה (כין האדם לסתמי או בין האני העליון לסתמי) שוקעת בנבכי הסתמי. ביטול הסינונימיות בין שתי הדמויות עד שהן נעשות לאחת, גורם לאובדן הדיפרנציאציה ולשיבה אל הטרומ־לשוני (המבוסס על דיפרנציאציה בין סינונימים) והטרומ קיומי.

הפרדוקס הוא, כמובן, שהמחבר מנסה גם לחבב על נמעניו את עוצמתם הגרוטסקית של שני גיבוריו. הללו מהלכים על הנמענים קסם משום שהם הורסים את הגבולות של האנושי משמתגלה בהם העוצמה החיונית של הגרוטסקה. סוד קסמם הוא בכך, שהם מציבים מימד אחר לעומת המימדים האנושיים המגומדים והשיגרתיים של היצורים הסובבים אותם. גדולתם של

ענקי הבשר מעוררת אצל הנמען את התחושה כאילו הותרו לרגע כל הרצועות וניטשטשו כל הגבולות. חוויית ההפקר היא שמביאה גם להתפקעות ולהתפכחות (של הגיבורים ושל הנמענים). טישטוש הגבולין הוא למעלה מכוחו של אדם ולפיכך הוא טומן בחובו ממידת ההיבריס (הגאווה היתרה כלפי הגורל והאלים) ומשמנסה האדם להרוס אל מעבר למיגבלותיו הוא מקרב את ההתפקעות הגרוטסקית של הבועה האנושית. עונשה של חיות עודפת הוא המוות, משום שהדמות התנפחה מעבר לשעורה ועברה את גבולות המותר והמותר האנושי – מותר האדם מן הבהמה והמותר לו על פי מימדיו ועל פי יכולתו. מי שבולע למעלה מכוח הבליעה האנושי סופו שהוא נבלע על ידי בית הבליעה של הנצח או האפס.¹⁵

אמן הגרוטסקה

תהליך הבליעה כהיבלעות הופך מסמל למציאות, רק כדי לחזור ולהיות לסמל בציורו של הצייר, המצייר את שתי הדמויות הגרוטסקיות הראויות לציון סימבולי כמזל דגים. מה שנותר אחריהם לא יהיה אלא אותו סמל: מזל דגים של הצייר כסמל לזלילתו הנצחית של האדם, הזולל עצמו למוות.

ה"צייר" האמן הצליח לעצב מיזוג גרוטסקי: אדם הדומה לדג, דג הדומה לאדם. המיזוג בין השניים גורם לאפקט גרוטסקי, המצחיק ומפחיד כאחד, משום שהוא מביא את הנמענים להכרה שהמיזוג איננו מלאכותי-דמיוני אלא שזו אמת אנושית מפחידה וגם, כאמור, מושכת.

מי שמסוגל ליצור מיזוג זה ולהישאר בחיים, בניגוד למושאי המיזוג שאיחויים גורם למותם, הוא האמן בצלאל משה (ואין זו הפעם הראשונה שעגנון נזקק לשמו הסמלי של אחד מן הארכיטיפים של האמנות היהודית, בונה אהל המשכן, בצלאל בן חור)¹⁶.

מכמה בחינות אין בצלאל אלא כפילו של המספר, בעל מזל דגים, המזהה עצמו עם הסופר, הכותב את תולדות עיר מולדתו ביטשאטש. מה בצלאל משה מיזוג בין שני גורמים גרוטסקיים בציורו, כך עשה גם שמואל יוסף בסיפורו.

בצלאל משה הוא שמגלה, שתפילין-של-ראש, החסרים לפישל קארפ, קיימים אצל הדג, אף על פי שאיננו יודע שאלה שאינם מצויים אצל הדג מצויים אצל פישל: "אמר לו בצלאל משה לדג, מה חתול שהוא מן הבהמות שאינן טהורות זכה לתפילין אתה שכשר אתה ומאכל שבת אתה ואולי אף נשמת צדיק נתגלגלה בכך על אחת כמה וכמה שראוי אתה למצות תפילין, אבל מה אעשה לכך שלא ברא לך יוצרך ראש להנחת תפילין, שראשך צר וארוך ודומה לראשו של בר אוז, מכל מקום הריני קושר לך התפילה ברצועותיה ואם אין אתה מסיח דעתך מן התפילין נמצאת חבוש פאר" (עמ' 150)

מרגע שבצלאל משה מלביש תפילין של־ראש לראשו של הדג, בדומה לאחד ממשכילי הזמן שעשה כן לחתול,¹⁷ הוא מביא לידי סיכום סופי וקיצוני את התהליכים העיקריים שגרוטסקה זאת יוצרת: תהליך של שיבוש הגבולות שבין קודש לחול ובין הדת והחיים המסומל בטישטוש התחומים שבין שק של תפילין לשק של מאכלים ובין דג לבין תפילין.

מה שנתעוות בחיים כתהליך גרוטסקי בגלל תיאבון היתר של היצורים האנושיים, מתמזג אצל האמן מכוח האמנות. עירבוב תחומים בחיים הוא חטא, עירבוב התחומים מכוח התחבולה המטאפורית באמנות הוא מצווה.¹⁸ אין אמנות בלא שיבוש גבולות שבין זהויות (זה סודה של המטאפורה), כשם שאין חיים שאפשר לשבש בהם גבולות ולהפוך הומונימים לסינונימים או לאחדם לגוף אחד. רק הקרנבל מנסה לעשות זאת ליום אחד וככל שהאורגיה גדולה יותר הנפילה וההתפכחות עגומים יותר. הקרנבל הוא נסיון להפוך את העולם כולו לבדיון על־ידי טשטוש הגבולות בין דמיון למציאות. מה שמנסים החוגגים לעשות בחגיגת הקרנבל אחת לשנה עושה האמן בכל ימות השנה. הוא־הוא שמסוגל להתגבר על התיאבון הגרוטסקי בכוח האמנות; הסובלימ־ציה האמנותית היא מעין לגיטימציה ליצר. יצר החיות במערומיו מוביל אל המוות, יצר היצירה הרוחנית והאמנותית – אל הנצח: "ואלמלא ציורים שהוא מצייר דומה היה על עצמו כבהמה שכל מחשבותיה אכילה ושתייה" (עמ' 619). לכל אורכה של הנובלה מזל דגים מדגיש המחבר את היחס שבין מציאות לדמיון: מה שמסמן בבדיון מציאות – מתפקע כבועה; מה שקיים ועומד הוא מה שמסומן בבדיון – כבדיון.

הפגישה החוזרת של פישל עם הדג ועם תפילתו שנתחללה (עמ' 628) מגלה לו לגיבור שחיו נשתבשו, משום שפרץ את גבולות האנושי. בעקבות גילוי זה תוקפו השבץ, ומכאן ואילך הוא הולך וגוסס עד למותו. מסתבר, איפוא, ממהלך העלילה, שאדם החורג מגבולות האנושי בחייו הוויטאליים חוטא בהיבריס ונענש.

הסיפור הוא פרדוקס, שהרי כל מה שמתרחש בו מתרחש, כמובן, בדמיונו של האמן: האמן מדמה לעצמו את דמויות הענק של פישל ושל הדג הפורצות כל גבול והן כנראה השלכה של תשוקות כמוסות שלו ושל "כלאדם"; באותה הזייה סיפורית עצמה מגלם המחבר את עונשה של ההזייה. מי שהוזה את פריצת הגבולות של הוויטאלי הוזה גם את הענשתו של הפורץ, למרות שגם ההזיה וגם עונשה מותרים לדמיון: הסיפור על אודות ההשתוקקות לחטא אורלי ועל אודות עונשה של תשוקה זאת. רק החולם ההוזה את ההזיה מסוגל ליצור מרחק אפולוני מן החוויה הדינוניסית.

יצורי־אנוש רגילים אינם מסוגלים לעמוד במתחים של החוויה הגרוטסקית המכילה דברים והיפוכם; רק האמן, הנהנה מעיצובם של מתחים אלה, מסוגל

להתמודד עמהם ולהישאר "בריא ושלם": "הצייר כשהוא מבקש לצייר צורה מסיר עיניו מכל דבר שבעולם חוץ ממה שחפץ לצייר. מיד הכל מסתלק חוץ מאותה צורה. וכיון שהיא רואה את עצמה יחידה בעולם הרי היא מתמתחת והולכת ומתפשטת וממלאה את כל העולם. כך אותו הדג, משנתן משה דעתו לציירו התחיל מגדיל עצמו כמלוא על העולם.

ראה בצלאל משה ואחזתו צמרמורת והתחיל לבו מפרכס ואצבעותיו מרתחות, כדרך בעלי אמנויות שמרתחין מתוך יסורי רצון ומתוך שמבקשים לספר מעשיו של הקדוש ברוך הוא כל אחד לפי דרכו, הסופר בקולמוסו והצייר במכחולו" (עמ' 620).¹⁹

האמן מסוגל כאלוהים לקשור במכחולו הגרוטסקי דבר והיפוכו, לקרב כתלים שהמציאות אינה סובלת קירבתם. הוא בורא כריבון העולם הוויה גרוטסקית, המכילה אותו כוח-משיכה חיוני האופיני לגרוטסקה, למרות שהדיאלקטיקה הפנימית שלה מייעדת אותה לשחיטה.

האמן עצמו, כאותה זונה שאכלה ומחתה פיה, מסוגל לתאר את הקסם והחרדה, בלא שישא באחריות להרס הטמון בהם. הוא מואר כאן, כמו ביצירות אחרות (כגון אורח נטה ללון), באור אירוני.²⁰ האמן אינו אלא כאותו ילד קטן ויתום, שאין לו בעולמו אלא כשרון המכחול.

עד דלא ידע - המהפכה המכילה את קיצה

הסיפור אינו זקוק, אולי, לפירוש חברתי, משום שאותו ניגוד דיאלקטי בין כוחות החיים לכוחות המוות - המופעלים בנפש האדם בבת אחת והמביאים לידי כך שככל שגובר יצר הקיום מתגבר והולך יצר ההרס העצמי - עשוי להתבטא במערכות סמלים שונות ומשונות; אך אין להתעלם מכך שיש לסיפור מערכת סמלים מסוימת מאוד שאיננה רק "מוביל" של המסר אלא היא גם נושא כשלעצמו: עגנון כתב על מקום מסוים ועל זמן מסוים ונזקק למערכת סמלים מסוימת ומובהקת: המקום המתואר הוא העיירה ביטשאטש; סמליו העיקריים של הסיפור שאובים מן המסורת היהודית: טלית, שקית של תפילין. המנהגים הרווחים במקום ובזמן גם הם מסורתיים: מנהגי תפילה יהודיים, שבהם אסור לדבר בין הנחת תפילה לתפילה, ושורה ארוכה של נוהגים חברתיים המתייחסים למצוות שהזמן גרמן ובעיקר לסדר החגים היהודיים (חנוכה, יום הכיפורים, ימי שבת וחג המוזכרים בסיפור).

חלק גדול מן התבנית הגרוטסקית מבוסס על הקשר שבין החגים והמנהגים היהודיים לבין המאכלים שנועדו לחגים אלה: "מה שהיה ר' פישל אוכל בסעודת ר' חידקא מספיק היה למנין יהודים לכל השבת כולו, ומה שהיה אוכל בערב יום הכיפורים היה מספיק לכל אדם לשלוש רגלים. אף המועדים שלא נזכרו בתורה, אבל הם מתקנת עזרא ובית דינו, כיבד במאכל

ומשתה, וכן שאר ימים מיוחדים שמצוה להרבות בסעודה" (עמ' 602). הניגוד העיקרי בחומרים המטאפוריים הוא בין העולם של המסורת הדתית לבין תשוקת האכילה, שהיא ביטוי לתשוקה המינית לתשוקת השלטון והכוח של הגיבורים השונים. פישל קארפ מוכן כאותו דג לאכול את הכל ואת כולם; הוא מבטא רנסאנס יהודי של כוחות יצריים מודחקים המתפרצים מן הסתמי והופכים את כל מסגרת הקיום היהודית-דתית המסורתית לחוכא ואיטלולא. איזו משמעות דתית יש לשק התפילין, העשוי מעור של עגל, שאותו אדם אכל על מנת להימלט מן הצבא, ומיועד בעיקר להצפנת מאכלים שנקנו בשוק? האם נטל עגנון את הבדיחה היהודית על ההגדה והקניידלך והביא אותה עד אבסורדום? תרבות שבה ההגדה מתבטלת מכוח עוצמתם של הקניידלך עשויה לגרום לביטול עצמה. אין כאן חילון הקודש אלא חילולו. מי שמניח את דגו בשק תפילין, סופו שהוא מביא לידי הלבשתם של תפילין של ראש על ראשו של דג. הסמלים הדתיים אינם מסמנים רק את עצמם אלא הם מערכת המציינת סייגים ונורמות בחברה מסוימת, שאלולא מורא שמיים עליה – איש את רעהו חיים אכלו. הניגוד הבינארי איננו בין הדת והחיים אלא בין החוק וכללי ההתנהגות האנושית לבין האנרכיה שבה כל דאליים גבר.

הנער (או המספר כסופר שהנער משמש מעין דגם שלו) המתנזר והיתום (שהוא מחוץ לעולם של פרייה ורבייה ואכילה) יכול לכל היותר לרשום באמנות את תהליכי שקיעתה של אותה תרבות מחוללת.

עגנון הביא כאן לביטוי קיצוני ביותר את המהפכה היהודית בעת החדשה שהעלתה את עם הארץ לראש הסולם והורידה ממנו את התלמיד-חכם.²¹ זה המעבר המהפכני מעולמו של "המתמיד" לעולמם של אריה בעל גוף (ח.נ. ביאליק)²², פנדרי הגיבור (ז. שניאור), פישל קארפ ו"העברי החדש" (מברדיצ'בסקי ועד למשה שמיר). צריך להטעים, שכל אלה שתיארו את עם הארץ המתנשא למלוך התייחסו אל הדמות לפחות בצורה דו-משמעית. רובם שרו "שיר הלל לעמי ארצות" ומיעוטם ראו את הסכנות שבעלייתה של הדמות החדשה בחברה היהודית. באריה בעל גוף ובמקבילה המיתית שלו שור אבוס וארוחת ירק מתאר ביאליק את "בעל הגוף" בצורה חיובית למדי ומתוך כך נותן ביטוי לתמורה המהפכנית הנזכרת לעיל.

בדמותו של פישל קארפ חשף עגנון את הדיאלקטיקה הפנימית של הרנסאנס. גם עגנון מתייחס אל הדמות במידה מסוימת של הערצה. תיאורי גבורת אכילתם ותיאבונם של פישל ושל מלך הדגים אינם חסרי הערצה. הקורא חש לעתים שהערצתו הניצ'אנית של המחבר נתונה לדג העליון, יותר מאשר לדגי הרקק; ברם המחבר חש (והנמען מקבל איתות זה) בדיאלטיקה הפנימית של אותם דגים עליונים: תחילה הם בולעים דגים אחרים ולבסוף בולעים את עצמם. התיאבון הרנסאנסי לבלוע את העולם הוא גדול כל כך עד

שהוא עלול לבלוע את עצמו.

הסיום של הסיפור הזה הוא איחוד בין סינונימים שלא היו מעולם אנטונימים. הדג איננו האלטר אגו של האדם, הוא הוא הרחבתו של האדם (הווה אומר לא רק מטאפורה, אלא גם מעין מטונימיה), מימוש התיאבון האין־סופי שלו, סימן לכך שתיאבון שאין לו גבולות, סופו שהוא בולע את בעל התאווה.

נראה לי, שלא ארחיק לכת אם אומר, שההנחה המובלעת במשמעותה הסמלית של יצירה זאת היא שהמהפכה החומרית הרנסאנסית שעברה על העם היהודי בדור זה היא תחיה גרוטסקית־קרנבלית הטומנת בחובה סכנות עצומות: היא עלולה לשבור בכוחה המדהים תחומים ונורמות; היא שואפת, כמאמר המשורר, לסכינה שלה. מי שמגיע עד דלא ידע עלול לאבד את שפיון הדעת.

הערות

1. נדפס לראשונה במולד, יד (1956), עמ' 16–37. כל המובאות במאמר זה הן על פי ש.י. עגנון, "מזל דגים", עיר ומלואה, ת"א, תשל"ג, עמ' 602–631.
2. עניין זה וכמה עניינים אחרים במסה זאת למדתי מידידי רפאל וייזר. המאמר מתבסס בכמה מהנחותיו על ספרו של באכטין הנזכר להלן בהערה 7.
3. על היחס בין גלוי לסמוי עיין בספרי: אמנות הסיפור של עגנון, ת"א, 1973, עמ' 89–132.
4. לתיאור משחק פורים, ראה: יום־טוב לוינסקי "משחקי פורים", ספר המועדים ו', ת"א, 1955, עמ' 209–211. וכן להלן במאמרים של יוחנן שודט, אפרים רייס ושמריהו לוין שם, עמ' 212–219. סיכום של מנהגי פורים בפולקלור היהודי ראה בספרו של יהודה ברגמן, הפולקלור היהודי, ירושלים, תשי"ג, עמ' 85–89.
5. אגדות רבה בר־בר־חנא ראה בעיקר: בכא בתרא ע"ג ב. הגזמה עצומה בענייני אכילה או שתיה היא שגורה למדי במקורות ועיין למשל בתיאור הבא של ר' יוחנן בן נרבאי: "אמרו עליו על יוחנן בן נרבאי שהיה אוכל ג' מאות עגלים ושותה ג' מאות גרב יין ואוכל מ' סאה גוזלות בקינוח סעודה." (פסחים נ"ז, א).
6. בעיית הזהות וההיבלעות, שהיא מרכזית למדי בסיפור זה, היא בעלת משמעות מיוחדת בכלל יצירתו של עגנון הן במישור האמנותי והן במישור התימאטי. בתחום האמנות יש, אולי, לזכור שעגנון ראה עצמו כחלק של מסורת תרבותית אנונימית רובה ככולה, המבקשת להרוס גבולות אינדיווידואליים בין יוצרים ואינה מדגישה את רשותו וסמכותו של היוצר על הטקסט שלו. (הזדהותו של עגנון עם טקסטים מסורתיים מופיעה בהקשרים שונים ועיין: "זה חמישים שנה" (עם קבלת פרס ישראל לספרות), הארץ, 4.5.1954, "סעודת נובל", נאום שמואל

יוסף עגנון, הארץ, 11.12.1966, וכן מכתב מיום 3.12.1921 בצרור מכתבים לזלמן שוקן. נדפס ב־הארץ, 26.7.1963, ובעיקר בסיפור חוש הריח, אלו ואלו, ירושלים ות"א, תשי"ג, עמ' רצ"ז-רצ"ח. וכן השווה לדברים בספרי הנ"ל (לעיל הערה 3) עמ' 23-24. אני מתכוון בעיקר למסורת המדרשית, שהיא מסורת אימפרסונלית, ומי שהולך בעקבותיה, מתמודד עם בעיית זהות עוד בטרם החל לכתוב. ריבוי הקישורים האינטרטקסטואליים, האופייניים כל כך לאמנות היהודית, מן התנ"ך ועד לאחרונים, מכביד על ייחודה של היצירה. חלק גדול מיצירה זו הוא אנונימי, חלק אחר רואה באנונימיות אידיאל.

אדם נקרא על שם ספרו ולא הספר על שמו של האדם. עגנון יצר בעיות זהות גם ביחס לגבולות היצירה שלו עצמו, כשהוא קושר קשר בין־טקסטואלי ביצירה זאת ובהרבה יצירות אחרות בין טקסט זה לבין טקסטים אחרים בקאנון של יצירתו שלו. (ולתיאור רחב יותר של התופעה עיין: ג. שקד, הסיפורת העברית 1880-1980, בארץ ובתפוצה, ת"א, 1983, עמ' 192-194). הדוגמה האופיינית בסיפור שלנו היא כשהמחבר קושר בין מעשיו של בצלאל משה כאן לבין מעשה יצחק קומר בתחול שלשום: "אם אני רוצה לצייר אותך אין לי אלא לפשוט עורי מעלי ולצייר על עורי. והרי יכול היה לצייר על עורו של הדג, כשם שעשה יצחק קומר שכתב על עורו של בלק, אלא בלק כלב היה, שעורו קולט את העין, מה שאין כן בריה מפולמת מלאה ליחה, שהצבע מתפשט בתוך הליחה ואינו עושה צורה." (עמ' 620). לסופר היוצא גם ממסורת אירופית אינדיבידואליסטית היה קושי מיוחד להתמודד עם המסורת הסיגנונית־תרבותית שבחר לעצמו וליצור על פי כללי הצופן שלה: כללים של גזירה שווה ודברי תורה עניים במקום אחד ועשירים במקום אחר, שבעטיים הוא מפנה מטקסט בדיוני סגור אחד לטקסט בדיוני סגור אחר, כגון מחזל דגים לתחול שלשום, וכל כיוצא באלה כללים, שהמדרש נתברך בהם. הללו חלים גם על יצירתו של עגנון והוא במתח מתמיד עם הנורמות המסוגנות השאובות מן הקאנון האימפרסונלי שבחר בו.

המאבק על עצמיותו ונגד ההיבלעות במסורת רוחנית־תרבותית מבליעה הוא אחד מן המתחים האמנותיים המורכבים ביותר ביצירתו של עגנון והוא עמד בו בהצלחה ניכרת. לעניין תפקיד סיגנונם של חז"ל ביצירתו של עגנון ראה ב.

דה־פריס, "ו"ו המהפך", לעגנון שי, ירושלים, תשי"ט, עמ' 77-82.

7. היה זה באכטין שעמד על מרכזיותו של הקרנבל להגדרת מהותה של הגרוטסקה. בחגיגת־עם זאת מאבדים אנשים את זהותם: המסכה, השכרון והזלילה, וההעצמה של תכונותיו היצריות של האדם אופייניים לגרוטסקה הקרנבלית, המדגישה מצבים, שבהם חוזר האדם למצב עוברי טרום־אינדיבידואלי M. Bakhtin, *Rabelais and his World*, Bloomington, 1984, 21-25. אין זה מקרה שהגרוטסקה של אבדן הזהויות מדגישה שלבים שונים בהתפתחותו היצרית של האדם: האורלי - ריבוי האכילה והשתיה, האנלי - ההנאה מן ההתגוללות בקיא ורפש והפאלי - ההנאה היצרית־אורגיאסטית ממין בלתי אישי. דוגמא מובהקת, המובאת על ידי באכטין לסוג ספרותי זה היא יצירתו של רבלי (שם, עמ' 26-27).

גורמים גרוטסקיים מעין אלה קיימים בספרות שלנו מימי הביניים ובעיקר

באותן מאקאמות (כגון מחברות עמנואל), שבהן המחבר גיבורו הם מעין כפילים הנהנים מן התחרות האורלית של משחקי הלשון ומן האורליות האורגיאסטית של ניבולי הפה. ראה: עמנואל הרומי, מחברות עמנואל, מהד' ד. ירדן, ירושלים, תשי"ז.

ועיין ביחוד המחברת השנייה: להלל היפה ולגנות הכעורה, (עמ' 35-44): המחברת השלישית: והיא מגילת החשק (עמ' 45-70), וכן המחברת השביעית: האשה צנצנת המן ובעלה עגל ירבעם, (עמ' 125-138). ביאליק נזקק לצורות ביטוי גרוטסקיות בעיקר במקבילה המיתית לאריה בעל גוף – שור אבוס וארוחת ירק.

הגרוטסקה הקרנבלית, הכרוכה באכדן הזהות, היא בדרך כלל תופעה חברתית, החושפת מצב מהפכני, שבו האנושי חוזר לשורשיו היצריים. היצירה הגרוטסקית היא גם מעין ביטוי אחרון של תרבות שוקעת. זלילה גדולה עד להרס עצמי. גילוי אחרון של יצר החיים לפני האכדן המוחלט של הזהות. ההיבלעות תוך כדי בליעה הופכת מעין ביטוי לחוויה האוקיינית, לשיבה אל האם הגדולה, שבה שוב אין ייחוד ואינדיבידואליות, משום שבפי הקבר הכל שווים, קל וחומר בקבר עצמו.

8. גם הסיפור עגונות, משנת 1908, בכור סיפוריו של עגנון בארץ-ישראל, פתוח לפירוש לעניין אכדן הזהויות, משום שהדמויות אינן זוכות לבני זוג הולמים. ועיין לעיל: המיתוס וסיפור המעשה.

9. ועיין: ג. שקד, הסיפורת העברית 1880-1980, ב' (לעיל הערה 7), עמ' 189-190.

10. ולדיון נרחב יותר בסוגייה זאת בהכנסת כלה עיין לעיל בפרק השלישי "אחדות ופיצול".

11. הרומאן תמול שלשום נתפרש על ידי מבקרים שונים מנקודות ראות שונות. מבחינת תוכנם של הדברים (שני הגיבורים יצחק ובלק משמשים כאלטר אגו זה לזה) אין הבדלים עקרוניים בין הפירושים השונים, ואני הרחבתי כאן רק את הניסוח הריטוריים-מנטלי של הדברים. כוונתי בעיקר למאמריהם הידועים של ב. קורצווייל, מ. טוכנר, י. כ"ץ, א. שביד, א. באנד ולאחרונה ב. ערפלי.

12. הדמויות המופיעות שם מופיעות בשמות פרטיים של שם המחבר ובשמות משפחה של שני בעלי תריסין בתולדות ישראל: יוסף אייבשיץ ושמואל עמדין. "איני אומר שהם הם יוסף אייבשיץ ושמואל עמדין. אבל אם אומר שאחד מהם היה זה או זה אין הדבר רחוק מן האמת" (קשרי קשרים, סמוך ונראה, ירושלים ות"א, 1950, עמ' 190).

בסיפור עד הנה הדברים יותר מפורשים: "חבר זה שמו כשמי, ודבר זה אינו שכית, הואיל ושני שמות לי שאינם מצויים לבוא כאחד, אלא שהוא נקרא בשמו השני ואני בשמי הראשון, ולא ידענו שאנו שווים בשמותינו (...) והואיל ושמותינו שווים משוכים אנו זה אחר זה". עד הנה, עד הנה, ירושלים ות"א, 1952, עמ' פב.

13. בחלק גדול מסיפוריו המאוחרים של עגנון שוררת פסימיות קיומית עמוקה. אני מתכוון לסיפורים כמו עידו ועינים, עד עולם, המלבוש, סיפורי ספר המעשים, כיסוי הדם ועוד. הסיפור שלנו מתאר את דרך כל בשר כבליעה אחר בליעה, עד

- שהבולע עצמו נבלע בבית הבליעה הגדול של הקיום-הקבר. מה שנותר אחרי מותו של האדם הוא הסמל האמנותי, המסמן שמהו בדומה לו – היה.
14. אגב, מן הראוי שאפנה את תשומת הלב לכך, שהמחבר עובר כאן מפרוזה מאוזנת לפרוזה מאוזנת יתר על המידה – הפרוזה החרוזה. הפרוזה החרוזה היא אחד מסימני הגרוטסקה של עגנון והוא נזקק לה בקטעים גרוטסקיים בתחול שלשום (ירושלים ות"א, 1945, בייחוד עמ' 288–289). בקטעים גרוטסקיים במזל דגים חושפת סימטריות-היתר את ריקנותה שלה. היא מסומנת באמצעות החרוז המאקאמי, המבוסס על הומונימים חרוזניים המדגישים ריקנותו של הקישור המיצלולי. הטכניקה הסיגנונית הולמת כאן את תוכנה של היצירה. החרוזה המכאנית אצל עגנון היא אחד מן הסימנים הסיגנוניים להופעת ה"סתמי" והאירציונלי. מימדי-היתר של הדג ותפקודו כ"סתמי" מעוצמים, איפוא, על ידי החרוזות המוגזמת.
15. ועיין בהשוואה מעניינת ומאלפת של שמואל ורסס בין דימוי החיה (וגלגולי אדם וחיה) ביצירתו של ארטור לבין דימוי החיה ביצירתו של עגנון. ורסס מתאר גם היבטים מסוימים של הגרוטסקי בסיפור מזל דגים. שמואל ורסס, בין אדם לבעל חיים, ממנדלי עד הזז, סוגיות בהתפחות הסיפורת העברית, ירושלים, הוצאת מאגנס, 1987, ביחוד עמ' 260–270.
- הארה אחרת לשאלת הגרוטסקי במזל דגים (היחס בין הריאליסטי לבין הפנטסטי) בספרה של אסתר פוקס, אמנות ההיתממות – על האירוניה של ש.י. עגנון, מכון כ"ץ, ת"א, תשמ"ה, עמ' 145–146.
16. הכוונה בעיקר לבצלאל בן אורי, הגיבור-האמן בסיפורו הראשון של עגנון עגונות (עיין לעיל הערה 8).
17. הרמיזה מתייחסת לסיפור שסופר על פרץ סמולנסקין שחבש תפילין לראשו של כלב. קלוזנר דן באריכות אם להאמין לסיפור או לקבלו כמיתוס אנטי-משכילי שיוחס למשכילים שונים בלא שיהיה לכך בסיס עובדתי. י. קלוזנר, ההיסטוריה של הספרות העברית החדשה, ה', ירושלים, תש"ט, עמ' 35–36.
18. לשאלת הקשר הביסוציאטיבי המשותף למציא, למשורר ולהומוריסטן עיין בספרו של: A. Koestler, *Insight and Outlook*, London, 1949.
19. הדברים שהובאו מרמזים למאמר: "אני הוא שאמרתי לעולמי ולשמים דיי לארץ דיי. ואילמלא שאמרתי לעולמי דיי עד עכשיו היו מותחים השמים והארץ והולכים" (בראשית רבה, פרשה מ"ו, סימן א'; תיאודור-אלבק, עמ' 469–461) וכן למאמר: "בוא וראה שלא כמידת הקדוש ברוך הוא מידת בשר ודם, מידת בשר ודם צר צורה על גבי הכותל ואינו יכול להטיל בה רוח ונשמה קרביים ובני מעים, והקדוש ברוך הוא אינו כן, צר צורה בתוך צורה ומטיל בה רוח ונשמה (...). אין צור כאלוהינו מאי? אין צור כאלוהינו, אין צייר כאלוהינו" (ברכות י', א). צריך לשים לב לקישור הפארודי בין ריבון העולמים לבין האמן היוצר.
20. ועיין ספרי הנ"ל: אמנות הסיפור של עגנון (לעיל הערה 3), עמ' 264–278.
21. ד. כנעני, הנגלות והנסתרות ביצירתו של ש.י. עגנון, בינם לבין זמנם, מרחביה, 1955, עמ' 11–13.
22. על הניגוד הרנסאנסי בין יצרים לדיכויים ביצירתו של ביאליק, עיין: ד. סדן, אל השיתין, בין דין לחשבון, דביר, ת", 1963, עמ' 3–13.

גרשון שקד

פנים אחרות
ביצירתו של ש"י עגנון

הוצאת הקיבוץ המאוחד
תל אביב, 1977



הוצאת הקיבוץ המאוחד