אל דימויי העבר כדי להתבונן בדימויי משאלתה־שלה, ובדימויים אלו מתפרקת ההבחנה בין מקורות אותנטיים לבין מבדים של מקורות אותנטיים. בנדיקט אנדרסון העמיד אותנו על כך שלאומיות היא תוצר תרבותי, שאומה היא קהילייה פוליטית מדומיינת התופסת את עצמה כאילו גחה מימי קדם (אמיתיים או מדומים), וש"עתיקות יומין', ברגע היסטורי מסוים, איננה אלא **התוצאה ההכרחית** של 'חידוש'".[47] שנים רבות לפני אנדרסון לימד אותנו אחד העם להבחין בין "אמת ארכיאולוגית" ל"אמת היסטורית": "כי אין לך גבור היסטורי, שלא נצטיירה צורתו הרוחנית בדמיון העם באופן שונה לגמרי ממה שהיתה במציאות, והציור **הדמיוני** הזה, שיצר לו העם לפי צרכיו ונטות רוחו, **הוא הוא** הגבור האמיתי, שהשפעתו מתמדת והולכת, לפעמים אלפי שנה, – **ולא** האוריגינל המוחשי, שהיה זמן קצר במציאות, והעם לא ראהו כלל **כמו** שהיה...".[48]

אומה שמייצרת את עצמה מחדש, שממציאה את עצמה בנוסח חדש, חייבת לספר לעצמה את סיפור המיתוס ההיסטורי של עצמה. המיתוס הזה ספק מקורי ספק בדוי מן הלב: המבדה הופך מצל למעוף, מדמיוני דמיונות לאמת לאמיתה. זו האלכימיה של היצירה, ויש בה כוח התחדשות וכוח חיים, לא רק כשלון ומוות. בשונה מן המבקרים שראו ב"עידו ועינם" יצירה קודרת ורוויית ייאוש, "אזהרה איומה" ו"נבואה פסימית ביותר",[49] נראה לי – למרות שההימנונים אולי מזויפים ולמרות שגינת וגמולה צנחו אל מותם – שהסיפור אינו מסתיים באפלה גמורה, כי אם באור. האור הוא אור אירוני ולא אירוני בעת ובעונה אחת; במילות הסיום של המספר עצמו, "וכל שאינו סומא ויכול לראות ניאות לאורו" (עמ' שצה).

צורה ומציאות ב"מזל דגים"

ב"מזל דגים",[50] כמו ב"עידו ועינם", התמה המטא־פואטית עוסקת בשאלת המקור. במרכזו של הסיפור "עידו ועינם" עומד, כפי שראינו, הספק המבלבל והלא מוכרע באשר למקורה של השירה; ההימנונים העינמיים הם ספק עתיקים, שבטיים ואותנטיים, ספק בני הזמן, אישיים ומזויפים. ב"מזל דגים", שאלת המקור אינה נסבה על האובייקט האמנותי עצמו כי אם על הצורה הטבועה בו. מצד אחד, מקורה של הצורה הוא במציאות עצמה וביכולתו של האמן להתבונן, להפשיט ולייצג: בצלאל משה מצייר את צורת הדג מתוך גוף הדג שעיניו

רואות. יכולת זו היא המצילה אותו מקיום רק כבשר, כחַי בולע ונבלע, היא שמאפשרת לו לממש את אנושיותו וליצור. על פי תפיסה זו, האמן מחלץ את הצורה מן החומר, מן הגוף; מקורה של הצורה הוא במציאות החיה והמתנועעת. מצד אחר, הטקסט מציע גם תפיסה נוספת, העוקפת כביכול את זו הראשונה. על פי ניאו־אפלטונית זו, העומדת גם ביסודן של תפיסות רומנטיות, מקורה של הצורה האמנותית – לפחות זו הכובשת את כל ישותו של האמן – הוא טרנסצנדנטי לגמרי. יתרה מזאת; לא זו בלבד שמקורה של הצורה חיצוני למציאות אלא שהצורה עצמה אף איננה טבועה בחַי הנברא. זוהי צורה נצחית וקדומה שמעולם לא מומשה בעולם הנבראים אלא נגנזה בידי בוראה עבור האמנים שיציירוה ויספרוה.

בשני הסיפורים, שאלת המקור קשורה לשאלת הפעולה בעולם. גם ב"מזל דגים", כמו ב"עידו ועינם", התמה המטא־פואטית עוסקת בכוח שיש ליצירה האמנותית לחולל תמורות בעולם, ובשני הסיפורים כאחד היצירה משנה מציאות, הופכת למציאות, דווקא בשל הכפילות המבלבלת של מקורה או של מקור צורתה. ב"עידו ועינם", דווקא זהותם הכפולה והסותרת של השירים – הן כמקור אותנטי והן כזיוף – מאפשרת למעשה היצירה לשקף את מעשה דמיונו של עבר לאומי כבסיס לדמיונה של זהות לאומית חדשה. ב"מזל דגים", דווקא מקורה הכפול והסותר של הצורה – צורת הדג הממשי שחילץ האמן מכאן וצורת הדג שנגנזה על ידי הקדוש ברוך הוא לציירים מכאן – הוא שמאפשר לאמן להמשיך כביכול את מעשה הבריאה ולהוציא מן הכוח אל הפועל, בעוצמה הרסנית, את הזהות המובלעת שבין בני אדם לדגים.

הסיפור "מזל דגים", כפי שמציינת כותרתו, עומד בסימנו של מזל דגים, וסימן המזל חשוב להבנת משחק המשמעויות של הסיפור. בהקשר אחד, מזל דגים הוא מזלו של חג פורים. בתארו את הדגים העצובים שמצייר בצלאל משה מעיר המספר שמזל דגים הוא "מזל אדר, חודש שמרבין בו בשמחה" (עמ' 608). הסיפור אמנם אינו סיפור שמח במיוחד, אך המאפיינים הקרנבליים שבו מרכזיים וחזקים, ושיאו הפורימי הוא בהתחפשות – ב"חיפושו" של דג לאדם. בהקשר שני, מזל דגים הוא מזל של כפילות. הדגים במזל הם תמיד שניים, מכפילים זה את זה ומנוגדים זה לזה. בהכפלתם הם יוצרים מעין השתקפות, תמונת ראי זה של זה – וההשתקפות עומדת כסמל למעשה האמנות. כזכור, בקריאה בסיפורים

"אגדת הסופר", "בדמי ימיה", "עד עולם" ו"עידו ועינם" התחקינו אחר חשיבותן של ההכפלות ההפוכות (וההשתקפויות במראה בכלל זה) לבנייתה של התמה הארס־פואטית, ונחזור ונידרש לעניין זה גם בפרק הבא, בדיון על הסיפורים "על אבן אחת" ו"גבעת החול". בכל הסיפורים הללו, ההשתקפויות מייצגות את הזיקה המורכבת שבין מעשה האמנות לבין המציאות שמחוצה לו. כך הדבר גם כאן. פישל והדג משקפים זה את זה; ציורו של בצלאל משה והטקסט הסיפורי עצמו מוציאים את ההשתקפות מן הכוח אל הפועל. משאלות הזלילה של פישל הן בבחינת ויזואליזציה של צורת המזל, הכפולה וההפוכה: פישל, המדומה לדג, מבקש לבלוע חי את הדג ברגע שהוא רואה אותו, וכפי שהדג עצמו מסביר, כאשר דג בולע דג, הנבלע מוטל בתוך כרסו של הבולע "ראשו של זה כנגד זנבו של זה" – כמו בציור המזל עצמו (עמ' 605, 618). בהקשר שלישי ואחרון, מזל דגים מסמל פריון. גם פישל וגם הדג הם "גברים שבגברים", אדירי גוף וכוח, ונראה שגבריותם אינה חסרה דבר; הדג פוקד בנות לויתן ופישל הוא הגבר השולט בנשות הבית – באשתו ובבנותיו.[51] ובכל זאת הפריון הגופני אינו מודגש בסיפור. לא צאצאי הדג ולא בנותיו של פישל הם לב העניין. לבו של הסיפור הוא דווקא הפריון האמנותי: בקשת האמן, היתום הרעב והעלוב, להוליד דבר חדש, לצייר את צורת הדג "שעלה ברצונו של הקדוש ברוך הוא לבראו בבריאת הדגים ולא בראו והניחו לציירים לצייר" (עמ' 619), ומה שמתגלגל מבקשה זו – מעשה ציור פני האדם על ראש הדג, מעשה שאכן מוליד דבר חדש ומחולל תמורות בעולם.

התמה המטא־פואטית של הסיפור מוצנעת בתוך עלילה קומית שעניינה מפלתו של זללן. עלילת המפלה מונעת על ידי שלוש פגישות בין אדם לדג. פגישות אלו גורמות בצירופן לשרשרת אירועים המביאה על הגיבור שבץ ואולי גם מוות. הפגישה הראשונה עניינה בליעה והיבלעות; שתי הפגישות הבאות עניינן הטרנספורמציה שמחולל מעשה היצירה במציאות הבליעה וההיבלעות.

פישל קארפ, גדול כרסתני ביטשאטש, יוצא בוקר אחד כדרכו לתפילת שחרית בבית המדרש. "לפי שדרך הילוכו לבית התפילה נוהג הוא להקיף את השוק ולהציץ לתוך האיטליז ולצאת לפרשת דרכים לקדם את הגויים והגויות שמביאים עופות וירקות לעיר" (עמ' 604), מביאות אותו רגליו גם באותו בוקר לעיבורה של העיר, שם הוא פוגש בדייג הנושא במכמורתו את הדג הגדול ביותר שראה פישל מעודו. אף שבאותה עת נמנעו יהודי העיר מאכילת דגים,[52] פישל,

החומד את הדג מאוד, אינו יכול להתאפק והוא קונה אותו ומחביאו מעין הבריות בשק טליתו ותפיליו, שק שעשוי מעורו של עגל שלם.

כאשר פישל מגיע לבית המדרש הוא מוצא שכל המניינים כבר השלימו את תפילתם. היחיד שנותר שם הוא בצלאל משה, היושב "בקרן זוית מאחורי התיבה אצל ארון הקודש שהוא מקום מוצנע שאין כל עין שולטת שם והיה מתעסק בעשיית מזרח ובמזל דגים היה עומד" (עמ' 608). כאן מתרחשת הפגישה השנייה בין דג לאדם, והפעם בין בצלאל משה לדג. לאחר שפישל מלגלג על הדגים העלובים שהיתום מצייר ומראה לו את הדג שקנה, הוא מוציא את כלי תפילתו מן השק, חוזר וטומן שם את הדג ומשגר אותו ביד בצלאל משה, כדי שיביאו לחנטשי רעכיל אשתו וזו תכין ממנו מטעמים לארוחת הבוקר. בשלב זה הטקסט נפנה לתיאור ייחוסו של הדג וקורותיו עד שנלכד במצודת הדיג בסטריפא ועד שנמכר לפישל, וכאן הוא חוזר ומגיע להווה הסיפור, להמשך הפגישה בין הצייר לדג.

בצלאל משה הרעב והעייף יושב לפוש בצד הדרך ומתפתה להוציא את הדג ולזון בו את עיניו. בבית המדרש, בראייה ראשונה וחטופה, הוא ראה את ייסורי הגסיסה של הדג, "שהיה מפרפר בתוך כפיו של פישל כמו שהיה ישראל נח אבא מפרפר כשנפל מגג בית יראתם" (עמ' 609); בראייה השנייה והממושכת "התחילו עיניו גדלות והולכות ומקיפות את הדג, אותו ואת סנפיריו, אותו ואת קשקשותיו, אותו ואת ראשו, אותו ואת עיניו, שבראן יוצרן לראות בהן את עולמו" (עמ' 619). כל העולם מתבטל מפני צורת הדג שהצייר מבקש לצייר; הצייר רואה את הצורה "ואחזתו צמרמורת והתחיל לבו מפרכס ואצבעותיו מרתתות" (עמ' 620). האמן האמיתי זוכה לגילוי צורה; הוא נשאב אל תוך הטרנסצנדנטיות של הצורה הנגלית לעיניו. ואולם, כיוון שאין לו לבצלאל משה נייר, אין הוא יכול לממש את הצורה בציור. בלית ברירה הוא מכניס את הדג בחזרה לשק – וידו נתקלת בתפילה של ראש. רצועות התפילה מלוכלכות וצבען פקע, והתפילה עצמה "קמוטה היתה ועינה כעין חרטום של בר אוז, ואף התיתורא שבורה היתה ועליה רום אצבע שומן" (עמ' 621). בצלאל משה איננו מעלה על דעתו שהתפילה כשרה ושפישל חסר אותה, והוא קושר אותה לראש הדג. "כיון שנגע בדג להוריד את תפילתו מראשו חזרו אצבעותיו לרתת מחפץ הציור" (עמ' 623), והוא מצייר על ראש הדג המעוטר תפילה "את צורת ר' פישל קארפ, עד שנתבטלה צורת הדג מפני צורתו של ר' פישל קארפ" (שם).

בינתיים עומד פישל בבית המדרש, תפילת היד בזרועו ותפילת הראש חסרה, והוא צועק "נו נו, כלומר תנו לי תפילה של ראש ואין מי שישמע צעקתו" (עמ' 622). לאחר שהוא נואש ומבין "שאין תכלית לעמוד בבית המדרש ולצעוק נו נו בזמן שאין מי שישמע נונוייו" (עמ' 626) הוא חוזר לביתו, התפילה של יד קשורה לו בזרועו, ורואה אנשים מתגעשים בפתח ביתו ומדברים על מת. כיוון שאינו יכול לברר מה קרה, שהרי הוא אסור בדיבור, ובתו הקטנה אינה מבארת לו מה שהתרחש, נכנס פישל וחוזר ופוגש את הדג פגישה נוספת ואחרונה. הדג מוטל על הארץ, התפילה בראשו, מלוכלך כולו בגיר שחור מן הרישום שכבר התבטל בעורו המפולם. "צעק פישל צעקה גדולה, אוי, הדג שלי. וחזר וצעק צעקה שניה אוי, תפילין שלי" (עמ' 628), ומרוב כעס אוחז בו השבץ. את סופו של הדג המספר אינו יודע, ועל סופו של פישל מוכרות לו שתי גרסאות: האחת, שפישל "היה תושש והולך עד שמת", והאחרת, שחזר לאיתנו ואף הוסיף כוח, "אלא שפעם אחת בשבת חנוכה שחל בו ראש חודש בין קוגיל לקוגיל שוב אחזו השבץ ושבק חיים לכל חי" (עמ' 630).

הפגישות עם הדג – אלו של פישל קארפ וזו של בצלאל משה – מקבילות ומנוגדות זו לזו. הן מציגות, בהשתקפותן ההדדית, שתי אפשרויות הפוכות למגעו של האדם עם העולם. דרך הניגוד בין פישל קארפ לבצלאל משה מכונן הסיפור את ההבנה בנוגע לחריגותו, לייחודו ולמשמעותו הגואלת של מעשה האמנות. פישל קארפ, גדול זללני ביטשאטש, אינו מייצג פתולוגיה מקומית; הוא מייצג את המצב האנושי בכלל. הטוטאליות של הזיהוי בין פישל לבין קיבתו, בין פישל לבין תאוות האכילה שלו, מצביעה, דווקא דרך ההעצמה וההגזמה, לא רק על חריגותו של פישל כי אם בעיקר על ייצוגיותו. פישל הוא הגילום הקיצוני של האדם בכלל, האדם הזולל בתאווה את העולם שמחוצה לו, ובסופו של דבר, כפי שנראה בהמשך, זולל אף את עצמו. לעומת זאת, מעשה היצירה של בצלאל משה הוא מעשה היחלצות של אדם המושך עצמו בשערותיו מתוך ביצת האכילה וההיאכלות אל משהו שמעבר לה – וזה משמעו של מעשה האמנות. כדי לעמוד על טיבו של האמן ב"מזל דגים" צריך אפוא להקדים ולעמוד על ההוויה האנושית שממנה הוא נחלץ; לכן, לפני שנתבונן בדמותו של בצלאל משה, נתבונן בדמותו של פישל קארפ.

הדבר הראשון הבולט לעין בעיצוב דמותו של פישל קארפ הוא ההגזמה.

מידותיו של פישל הן מידות מופרזות – הן בממדי גופו, הן בכמויות המזון האדירות שהוא סופח והן בהתמסרות הטוטאלית של תודעתו כל כולה לתשוקת האכילה. בתחילת הסיפור, כאשר פישל מוצג בפני הקורא, מופיע קודם כול תיאור של הגוף:

> פישל קארפ בעל בית מסויים היה. בעלי בתים שכמותו אינם מצויים בכל דור ובכל מקום. גבוה היה וכגבהו כן רחבו, כלומר לפי שיעור קומתו כך היקפו. וכמדתם כן מדת איבריו. ערפו היה שמן וכולו כמו שאומרים אצלנו בביטשאטש, באמת ידו של עגלון מלך מואב נמדד. מלבד כריסו שהיתה בריה בפני עצמה. כרס שכזו אינה מצויה בדורנו, אבל אף בדורו של פישל נמנתה עם חידושי העיר. ומעשה ובאו שני סוחרים מלמברג לקנות גריסין בביטשאטש, נזדמן להם פישל קארפ. הביטו עליו ואמרו, אפילו בין אוכלי קורקבנים ושותי מי דבש שבלמברג היתה כרס שכזו ראויה להתכבד. רחבה היתה כדוד שמבשלים בו פובידל"א. לא לחנם היו אומרים פימתו לגבי כריסו כקורקבן לגבי עוף, ופימתו הרי שמנה היתה כאוז קודם לחנוכה. גלל כן כיבד את כריסו וטרח עליה שלא תהא חסירה עמו כלום. אם בשר ודגים, הרי בשר ודגים, ואם רוטב וגריסין, הרי רוטב וגריסין, ואם אתה רוצה לפתן של שזיפים, הרי לפתן של שזיפים, מלבד גזר לפות בכרכשת שמילואה קמח קלוי בשומן ובצמוקים, ומלבד המאכלים הבאים לפני הסעודה. ובין סעודה לסעודה גלגל עמה במאכלים שמשביעים את הרעב ומרעיבים את השבע (עמ' 602).

כבר בתיאור הפותח נטענים ממדיו החריגים של הגוף במשמעויות ספציפיות. הגודל מזוהה עם עוצמה. תיאור הגוף צומח מן ההכרזה שפישל הוא "בעל בית מסויים", אדם בעל רכוש ומעמד, והקישור לדמותו של מלך מואב מסמיך את הגודל הגופני לעוצמתו של מלך. אולם העוצמה המתלווה לממדים החריגים היא עוצמה גופנית וחומרית בלבד, והיא מנוערת מכל עוצמה רוחנית, אינטלקטואלית או מוסרית. ואכן, עושרו של פישל בא מהלוואה בריבית, והצדקה רחוקה מלבו. יתרה מזאת; פישל, שכל מידתו היא מידת הגוף, נמדד באמת ידו של מלך מואב, ודרך כך הטקסט מרמז שמידת הגוף איננה מידה יהודית כי אם מידתם של גויים אויבי ישראל. כפי שנראה בהמשך, פישל שוקד לייחס הצדקה דתית לפולחן

הגוף והזלילה הממלא את כל הווייתו. ואולם, למרות ההכשר שפישל מעניק לבולענותו, גופו עצום הממדים מייצג בכל ישותו, בכל רגע ורגע, את ההתרסה של הבשר, של הנהנתנות, של כוח החיים האנימלי כנגד ההוויה הרוחנית, נטולת הגוף, המיוחסת לעולם היהודי המסורתי.

במרכזו של תיאור הגוף עומדת הזלילה. הגוף המתואר איננו הגוף הנע, הגוף העובד, הגוף הנאבק או הגוף המיני, כי אם הגוף האוכל. כבר בתיאור הפותח פישל מוצג כאיש שמן, ולתיאור ממדיו משורבבים שמות מאכלים ומזונות: גריסים, קורקבנים, מי דבש, פובידלא, עוף ואווז. מרשימה צנועה זו מתגלגלת מסכת קרנבלית שלמה של תיאורי זלילות ושל תפריטים גדושים ומפורטים בהגזמה: בשר, דגים, רוטב, גריסים, לפתן של שזיפים ו"גזר לפות בכרכשת שמילואה קמח קלוי בשומן ובצמוקים" (שם). הגודש, הייתור והירידה לפרטים טפלים ברשימה כללית ומדגימה יוצרים את הרושם כאילו המספר עצמו, פיו מלא רוק, נשאב במהלך דבריו אל תוך תודעתו אחוזת הבולמוס של פישל. עם זאת, חשוב לראות שבמהלך הסיפור, שני הגיבורים כמעט שאינם אוכלים: פישל רק שותה חמין בדבש עם השכמה, ובצלאל משה אוכל מעט דובדבניות שקנה בפרוטה; הסיפור אינו עוסק במימוש התאווה כי אם באי התממשותה.

התאווה עומדת במרכז הווייתו של פישל. הוא חושב ללא הרף על מזונותיו, תודעתו נתונה כל כולה, כל הזמן, במסירות נלהבת, לענייני מאכל ומשקה. המזון מעורר בו עוצמות רגש חריגות. כך, למשל, כאשר הוא רואה את הדג "מפרכס שם במכמורת", "התחילה נפשו מפרכסת מרוב חשק ליהנות מסעודתו של הדג", ומרוב תאוות לבו "ריתתו שפתיו של פישל ונתכסו שיניו תיאבון כקיפונית שמרובה בקשקשים ובסנפירים ונתעממו עיניו" (עמ' 605). בהתאם לכך, כאשר המספר מתמקד בדמותו, הטקסט עצמו עוסק ללא הרף במזון. כבר בתחילת הסיפור מתאחדת דמותו של פישל עם תאוותו הגדולה: שני עמודיו של הפרק הראשון גדושים בתיאורי אכילה ומזון, והזיהוי בין הגיבור לבין תאוות הזלילה מתקבע מיד. כזכור, הפרק נפתח בתיאור הגוף הזולל, ואחריו בא תיאור שעניינו הרגלי הסעודה של פישל וצידוקם הדתי־פולחני. אחר כך בא סיפור תחילתו כ"אדם של ממש" (עמ' 603), ומובן שטקס המעבר שהוא עובר בנעוריו הוא מבחן של זלילה וסביאה, שבו כוח האכילה העצום שלו מוצג מול חולשתו של זקן נטול שיניים. הפרק נחתם בתיאור הרגלי התפילה של פישל. אם תיאור הרגלי

האכילה העטה על הזלילה מעטה של הצדקות דתיות, הרי תיאור הרגלי התפילה מבהיר שהעדפותיו הפולחניות של פישל נקבעות בבירור על ידי האינטרסים של קיבתו. כך, לדוגמה, פישל מתפלל במניין שני או שלישי, ולפעמים אף ביחידות, משום שבבקרים הוא משחר לטרף: "וכך היה מנהגו של פישל קארפ. נוטל מקלו בימינו וטליתו ותפיליו בשמאלו ועובר את השוק ומציץ לתוך האיטליז ומשגר עיניו לפניו, ראה תרנגולת שמנה, חתיכת בשר נאה, פרי הראוי לברכה או ירק שכדאי לצרפו לסעודה לוקחם עד שלא יקדמוהו אחרים" (שם).[53]

הכרס מוצגת כמיצוי אישיותו של פישל, כהישג החריג והמרשים ביותר שלו. בתיאור הפותח מצוין ש"כרס שכזו אינה מצויה בדורנו, אבל אף בדורו של פישל נמנתה עם חידושי העיר" (עמ' 602), עד שאפילו סוחרי למברג מתפעלים ממנה. הכרס היא העדות הגופנית החד משמעית להישגי האכילה של פישל; כל מה שהוא זולל נאגר בסופו של דבר במשמניה. הכרס היא גם הקיבה המצויה בתוכה, אותו איבר המבקש לאכול וקולט את כל מה שנבלע. פישל, שכל עולמו מתמצה בתאוות האכילה ובמימושה, הופך לאחד עם כרסו־קיבתו. הוא גם מזוהה עמה וגם מזדהה עמה; הוא איננו אלא קיבה מהלכת. נוסף על הכרס, גם שק הטלית והתפילין משמש לפישל כקיבה. השק היה פעם העור שהכיל בתוכו עגל חי, שבסופו של דבר נאכל על ידי פישל; כעת הוא מכיל את הציד החי שפישל צד לו בשוק, לפני שהוא מעביר אותו מקיבת השק לקיבת הכרס. זהותו של פישל מצומצמת לדרגת איבר, והטקסט עוד מצמצם ומנמיך את הזיהוי, שכן אותו איבר מדומה לבעל חיים ולחפץ (בתיאור הפותח מדומה הכרס לאווז מפוטם ולדוד שמבשלים בו פובידלא), והוא משתקף בקיבה הנוספת, החיצונית, שהיתה פעם בעל חיים (עגל) והפכה לחפץ (שק). יוצא מכך שכבר בתיאור הפותח מונמך פישל מדרגת אדם לדרגת בעל חיים וחפץ, והנמכה זו תמומש במהלך הסיפור ותצא מן הכוח אל הפועל בסיומו.

אם כן, זהותו של פישל כאדם לא רק מצומצמת ומונמכת אלא אף מפורקת. הפירוק מתחיל בגוף; כאמור, הכרס היא המיצוי והגילום של פישל, אולם בה בעת היא גם יצור נפרד שבעליה שרוי עמה ביחסי מסירות ואהבה.[54] בתיאור הפותח מציין המספר שהכרס היא "בריה בפני עצמה" ומעיד שפישל "כיבד את כריסו וטרח עליה שלא תהא חסירה עמו כלום" ודאג לסדר מזונותיה כך שאם יבוא המשיח "שלא יהיו כל ישראל שמחים במשיח ועלובה זו עצובה" (שם). למראה

הדג ממחיש פישל הנרגש את יחסי הנפרדות מלאי החיבה עם הכרס: "חזר והביט על הדג וכן על כריסו שלו, על כריסו שלו ועל הדג וכן אמר להם, רואים אתם זוללים שכמותכם מה מוכן לכם. מיד לאחר שנסיים תפילת שחרית נשב כאחד ונאכל" (עמ' 605). חוכמותיו של פישל מפרידות במקום שבו אין הפרדה (כאשר הוא פונה אל הכרס כאל יצור נפרד) ומחברות במקום שאין בו חיבור (כאשר הוא פונה אל הדג כאילו הוא גילום שלו־עצמו). ההבחנה בינו לבין כרסו, ביחד עם ביטול ההבחנה בין אוכל לנאכל (פישל, הכרס והדג ישתתפו "כאחד" בארוחה) – כל אלה יוצרים מערבולת מפרקת: תאוות האכילה מבטלת את צלם האדם גם באמצעות פירוק הגוף לאיבריו וגם באמצעות איחויו עם החי הנאכל.

האנלוגיה מפרקת הזהות בין פישל לדג עומדת במרכז הסיפור.[55] הזכרנו קודם שכאשר פישל רואה את הדג מפרכס במצודה, גם נפשו שלו מפרכסת; ומרגע זה ואילך נבנית בטקסט – ובעלילה – אנלוגיה קיצונית, קרנבלית, בין פישל לבין הדג: שמו של פישל קארפ ושמות חבריו הם כינויי דגים או מילים המציינות דגים; גם העלילה וגם הקשר הזמן – חודש אדר וחג פורים – מרמזים למדרש ב"אסתר רבא", הקושר בליעה והיבלעות בדג ובאדם.[56] ויתרה מזאת, כשם שפישל, בעל בעמיו, הוא גדול הזללנים בביטשאטש, כך גם הדג הוא הגדול והבכיר בדגים; כשם שנאמר על פישל ש"כבר בבחרותו ניכר שעתיד הוא להיות אדם של ממש" (עמ' 603), כך נאמר גם על הדג ש"כבר בבחרותו שעדיין ירקרק בהיר היה כבר יצא שמו בין נכבדי מים" (עמ' 611); כשם שפישל זללן ומשיג את מזונו בדמים שהוא גובה מן הלווים ממנו, כך הדג, ש"לבו סמוך ללחיו" (שם), טורף את כל הנקרה בדרכו; פישל נקרא צדיק על ידי חנפיו, ואילו הדג כועס על שחנפיו־שלו לא קראו לו כך; וכשם שפישל קושר כל זלילה למצוות ולטקסים דתיים, ומהרהר על חוכמתו של משה רבנו שכיוון את הסעודות והתעניות לתיאבונו של המאמין, כך גם הדג, אפילו שהוא מכריז על עצמו שאינו יהודי (עמ' 617), בכל זאת הוא מין דג יהודי שתודעתו נטועה בעולמה הרוחני של היהדות, וכשהוא נמשך כלפי מעלה ברשת הוא סבור "שזוהי עליית נשמה שנשתבחו בה הצדיקים" (עמ' 614); בבית המדרש הוא מקונן ש"גם כי ארבֶּה תפִלה איננו שומע" (עמ' 609), וכאשר הוא נישא בשק התפילין, בדרכו אל המטבח, הוא מהרהר בדגים שיהודים אוכלים ובדגים שדגים אוכלים ומגיע למסקנה שהוא שייך לעם הנבחר באמת, כי "אוהב הקדוש ברוך הוא את הדגים יותר מן היהודים" (עמ' 617). ברגע מותו

הוא מפרש את ייסוריו באמצעות פסוק מהושע, ואת הפסוק הוא מפרש באמצעות ייסוריו: "והואיל ודג כשר היה ריחמו עליו מן השמים ואסף את רוחו בפסוק מן הנביאים" (עמ' 618). מיזוג הזהויות מגיע לשיאו בציור פני פישל על ראש הדג עטור התפילין ובאיחוד גורלם של השניים: גם פישל, כמו הדג, מניח תפילה אחת בלבד; גם הוא, כמו הדג, אינו יכול לדבר, בתחילה משום שהוא אסור בדיבור ואחר כך משום שאוחזו השבץ; וגם הוא, כמו הדג, מת ככל הנראה בעקבות פגישתם הגורלית ונאסף אל אבותיו.

הזיהוי בין פישל לדג מטעין את תשוקת האכילה במשמעויות קניבליות ואף במשמעויות של טריפה עצמית. האנשת עולם הדגים הופכת את הפעולה הטבעית של הדג, הטורף את בני מינו, להפרה מבהילה של הטאבו על קניבליזם.[57] הדג שבסיפור הוא "בריה גדולה שאימתה מוטלת על כל הבריות שבסטריפא והכל מוכנים למסור לה את נפשם של אחיהם וקרוביהם" (עמ' 614), ואפילו שריו ועבדיו רואים בו רוצח. וכפי שציינו קודם, הדימוי הוויזואלי של הבליעה – דג המוטל בתוך כרסו של דג כשראשו של הנבלע כנגד זנבו של הבולע (עמ' 618) – הופך את הנבלע לתמונת ראי של הבולע. הסיפור מפרק לא רק את המרחק בין אגואיזם גופני לבין קניבליזם אלא גם את המרחק בין שררה וכוח (כולל כוח כלכלי) לבין קניבליזם. הזיהוי בין פישל לדג מערער את ההבחנה בין הנורמטיבי – זכותם של בעלי הכוח לתענוגות גופניים, שבסופו של דבר איננה אלא חלק מזכותם הבסיסית לנצל את החלשים מהם – לבין המוקצה, הקניבליזם. הזיהוי בין פישל לדג מעתיק אפוא את ה"קניבליזם" מן הדג אל האדם; ואולם, כיוון שתשוקתו של פישל לאכול את הדג – דהיינו את השתקפותו־שלו – עומדת במרכז הסיפור, נראה הדבר שהקניבליזם, בעִוורונו מפרק הזהות, מוסב בסופו של דבר אל עצמו ומוביל לטריפה עצמית.[58]

הקניבליזם אינו מוצג בסיפור כסטייה נדירה מן הנורמה, אלא כמאפיין אנושי. דמותו הטורפנית של פישל קארפ מייצגת – דווקא דרך ההגזמה – את כל האדם: "שמא תאמר פישל ענין אחד ואתה ענין אחר, הוה יודע שאם אין אתה להוט אחר בשר ודגים אתה להוט אחר שאר דברים" (עמ' 631). הייצוג המכליל מתאפשר משום שתאוות האכילה החריגה של פישל איננה מוציאה אותו מן הכלל ואיננה מנתקת אותו מן הקהילה שבה הוא חי. פישל חי בשלום עם הנורמות של הקהילה; האנרכיה של הגוף הזולל איננה מתעלמת ממצוות הדת, איננה מורדת בן ואיננה

מבטלת אותן, אלא בולעת אותן אל תוכה. גרשון שקד עמד על כך שכל מצווה דתית וכל טקס דתי מתורגמים מיד בתודעתו של פישל לערכיהם הקולינריים;[59] ואולם, גם ההפך נכון: כל זלילה וכל אכילה נקשרות כאמור למצוות, לטקסים או לטקסטים דתיים.[60] הערכים הדתיים מתעכלים בתוך זללנותו החמדנית של פישל, והזללנות עצמה עוברת הכשרה. בדומה לכך, גם ההלוואה בריבית עוברת הכשרה. מצד אחד פישל מדבר על התורה במושגי ריבית, למשל כאשר הוא מעיר לבצלאל משה ש"על גליון גדול שכזה יכולים היינו לכתוב את שמות כל הפרשיות שבתורה וריבית של ריבית של כל פרשה ופרשה" (עמ' 608), מצד אחר הוא מקפיד – בעודו מתעשר מדמי הריבית של לווים נזקקים – שלא לעבור עבֵירות. כאשר הוא מתיירא שמא מת על סף דלתו בכור בהמה ונזכר במעשייה על היתומה שנגזלה, "פשפש במעשיו ולא מצא בעצמו חוץ מזה, שפעם אחת הלוה לאחד בשעת דוחקו ושכח להזכיר שהוא מלוה לו לפי היתר עיסקא" (עמ' 628). סיגולם של הערכים הדתיים לחמדנות ולזללנות מעיד לא רק על פישל כי אם על הקהילה שהוא איבר מאיבריה. ואמנם, לא זו בלבד שהעיר אינה מוקיעה מתוכה את המלווה בריבית קשה הלב, החמדן והזללן, היא אף מעריצה את כוחו ואת משמניו. אפילו המבקרים, הסוחרים מלמברג, מתפעלים ממנו, וגם המספר האירוני מתפעל ממנו, כביכול. לבצלאל משה ברור שאם פישל יכעס עליו, הכול "יאמרו צדיק הוא רבי פישל, שדרך העולם שאם בעל בית גוער ביתום עני הכל מצטרפים לו לנזוף בו" (עמ' 624). הטמעה משותפת זו של הערכים הדתיים בחמדנות הגסה, זיהוי הצווים הדתיים עם אגואיזם גופני – כל אלה מפרקים את זהותו של הציבור; לא רק פישל מאבד את צלמו והופך אחד עם הדג אלא גם הקהילה כולה.

כל מה שתיארנו עד כה – גם נוכחותו המרכזית של הגוף, מידותיו העצומות והאיברים המוגדלים; גם הזלילה, האונים הגבריים והוויטליות; גם פירוק גבולות הגוף והזהות דרך עצמאותם של האיברים ודרך ההתמזגות עם הדג; וגם השפע והעודפות והשצף והקצף, סחרחרת התנועה מלאת החיים של הטקסט – כל אלו נמנים עם מאפייני הגרוטסקה, או "הריאליזם הגרוטסקי", במושגיו של מיכאיל בחטין.[61] הביקורת כבר עמדה על אופיו הגרוטסקי של הסיפור ועל הקרבה שבין דמות הגיבור לבין דמויותיהם של גרגנטואה ופנטגרואל בספרו של רבלה. שמואל ורסס, לדוגמה, רואה בפישל "מעין גרגנטואה יהודי" ומציין ש"בולט בסיפור

המוטיב הראבלֶזי, כשהוא מגולם לכל פרטיו, של אכילה גסה שלא במידה, במימושה המופרז ובהשתוקקות אליה"; עיקרה של הגרוטסקה בסיפור, לדעתו של ורסס, הוא ב"משמעותו של הגוף הגרוטסקי, השרוי בתהליכי התחלפות ותמורה מוזרות, כשהוא פושט צורה ולובש צורה, תוך התמזגות עם גופים אחרים וטשטוש המחיצות שביניהם, או כשהוא גדל והולך תוך כדי בליעת גופים אחרים הבאים אל קרבו".[62] שקד מעמיד את הגרוטסקה במרכז דיונו בסיפור, כאשר הוא קושר את הזהות בין אדם לדג בהחלפת הזהויות במשחקי התחפשות ב"פורים־שפיל" ובחציית הגבולות הקרנבלית. הזיהוי בין פישל לדג מביא על פישל בסופו של דבר את מותו משום ש"כל זמן שאדם נפרד מן האלטר אגו שלו הוא מסוגל לחיות. כשמתאחדות הישויות אין האדם יכול להכיל את כפילותו כישות אחת".[63] גבולות הזהות נפרצים גם מעצם האכילה, שהרי "אכילה פירושה עיכול ייחודו של הנאכל; כיוון שהנאכל מאבד את ייחודו, הרי הוא הופך לחלק של האוכל עד שגם זה עצמו נאכל".[64] שתי הדמויות האוכלות, זו של הדג וזו של פישל, "מונעות על־ידי התאווה לחיים, המתבטאת בתשוקה לאכילה יתרה, והיא היא המובילה אל המוות. תשוקת החיים טומנת בחובה באורח דיאלקטי את אבדן הזהות וזו כמוה כאבדן העצמיות".[65]

היסודות הגרוטסקיים־הקרנבליים אכן תופסים מקום מרכזי בסיפור, ועם זאת, הסיפור איננו סיפור קרנבלי. הטקסט איננו חוגג ביחד עם פישל את החיים, כמעין מסיבת זלילה אחת גדולה, והערכים המגולמים בו אינם ערכי הקרנבל. בחטין מתאר את הקרנבל הימי־ביינימי כהפוגה משחררת ששמה לצחוק את העולם כולו, כולל את עצמה, ונותנת ביטוי למרדנות המתפרצת של החושני והגופני כנגד ההיררכיות והערכים הרוחניים, החמורים והמקובעים של העולם שמחוץ לקרנבל. רוח הקרנבל היא רוחה של ההתחדשות וההשתנות המתמדת, ולכן המוות נתפס בה כחלק משמחת קיומו של עולם המפנה מקום לצמיחתם של חיים חדשים.[66] תפיסה זו של המוות אפשרית משום שרוח הקרנבל היא רוח אוניברסלית הגורפת את כל בני האדם אל תוך חוויה משותפת של חגיגת חיים. דמותו של פישל קארפ היא אכן דמות קרנבלית, והטקסט מציג את תשוקת החיים הגופנית האדירה והאנרכית שלו, את זללנותו ובלענותו, לא רק בגינוי ובביקורת כי אם גם בצחוק ובהנאה. ואולם, חגיגת הגוף ב"מזל דגים" איננה הביטוי לכוחם החיובי של החיים, והמוות איננו בשורת הלידה החדשה.[67] מפלתו של פישל קארפ

אינה מביאה להתחדשות. מי שיכול ליצור ולחדש בעולם הוא דווקא בצלאל משה, והערכים המגולמים בתשוקת היצירה שלו הפוכים לערכי הקרנבל. בחטין טוען שהיסוד החומרי־גופני נתפס בגרוטסקה כאוניברסלי וככלל־עממי ולכן הוא מהווה משקל־נגד לניתוק מן השורשים החומריים־הגופניים של העולם, דהיינו למגמה של התבודדות והיסגרות, לבקשה של שלמות מופשטת ושל משמעות עצמאית ותלושה מן החומרי־גופני.[68] והנה, הערכים הנבחרים, הערכים שהטקסט של "מזל דגים" מזדהה עמם באמת, הם דווקא ערכי ההתבודדות וההיסגרות, ההשתקעות בספֵירה החמורה, הרוחנית והמופשטת, והשאיפה אל המושלם והנצחי הקודמים לגופני ומשוחררים ממנו. ערכים אלו מתגלמים בנפשו של האמן ובמעשה היצירה שלו.

האמן איננו ניגודו ה"טהור" של הזולל. בצלאל משה הוא אדם – בשר ודם – ולכן עצם קיומו, במובן הבסיסי ביותר, תלוי במילוי הקיבה. וכיוון שהוא יתום עני, התלוי בחסדי הבריות, הוא רעב כל הזמן ורעבונו מציק לו ב"הרהורי אכילה" (עמ' 618). במובן זה בצלאל משה, האמן העני, דומה לפישל, הזללן העשיר: לשניהם יש קיבה המבקשת להתמלא. ישראל נח, אביו של בצלאל משה, נפל מגג בית יראתם ומת, כנראה מחמת הרעב: "יש אומרים יין נסך שהשקוהו גרם לו שנפל ומת, ויש אומרים שיצא לפעלו ולא סעד תחילה משום שכלתה הפת מן הבית ואחזו הרעב ונתמוטט ומת" (עמ' 625). הבן היתום תלוי בחסדי הבריות ואף הוא רעב כל הזמן: "רוצים נותנים לו לאכול, אין רוצים אין נותנים. ואם יש לו מה יאכל יותר משהאוכל משביעו הוא מרעיבו, שהוא חושש שמא למחר נפשו מצפצפת לצאת מחמת רעב" (עמ' 619). הרעב דוחף אותו להשתוקקות למזון, אותה השתוקקות הממלאה את כל ישותו של פישל קארפ. גם אצלו, כמו אצל פישל, תשוקת האכילה מפרקת את צלם האדם והופכת אותו לבהמה: בצלאל משה "צם ואינו צם, שאפילו צם כל היום אין הצום מתחשב, שהרי לא מרצונו צם, אלא מתוך שאין לו מה יאכל. ואלמלא ציורים שהוא מצייר דומה היה על עצמו כבהמה, שכל מחשבותיה אכילה ושתיה" (שם). מחמת הרעב הוא אף דוחה "אומנותו" מפני "מזונותיו" וקונה בפרוטתו האחרונה פירות במקום נייר וצבעים. המספר מזכיר לנו שלא רק בצלאל משה, שהוא צעיר ורעב, עקוד אל קיבתו, אלא "שאף הצדיקים שמרבים בתעניות אינם יכולים לעמוד בלא אוכל" (שם).

ואולם, במובן אחר, בצלאל משה שונה בתכלית מפישל קארפ. ההבדל

המכריע בין השניים נעוץ בכך שלא כל מחשבותיו של בצלאל משה נסבות על אכילה ושתייה; כאשר הוא מצייר ציורים, מחשבותיו נתונות לציוריו. האמנות היא המצילה אותו מלהיות אחד עם מה שהוא אוכל. "משהו" במעשה האמנות מאפשר לאמן להתנתק, ולו לזמן־מה, מתשוקת האכילה, ואותו "משהו" הוא מותר האדם מן הבהמה, מותר האדם מן הדג. מן ההבדל המכריע שבין פישל לבצלאל משה עולות שתי מסקנות. המסקנה האחת היא, שלפי הסיפור "מזל דגים", האמנות היא המאפשרת לאדם להיות אדם; המסקנה השנייה היא שהמצב הקיומי של היות אדם, היות אמן, הוא מצב מפוצל, סכיזופרני: "באותה השעה שהתחיל הדג מסתלק מן העולם היה בצלאל משה גורר רגליו בקושי מטורח משאו ומטורח המחשבות המקבילות. כל זמן שהיה יושב בבית המדרש היה לו לב אחד להתכשר במלאכתו ולעשות מזרח נאה. משיצא לחוץ נעשה שני לבבות. חישב על המזרח בא רעבונו, חישב על אוכל בא המזרח" (עמ' 618).

מדוע דווקא האמנות היא המקיימת את האנושי? מה יש בה המאפשר לאמן לחרוג ממידת הגוף? לכאורה נראה הדבר שבצלאל משה נבדל מפישל ומן הדג ביכולתו לא רק לחיות אלא גם להתבונן בחיים. ההתבוננות, שבסופו של דבר איננה אלא אינטרוספקציה, מובילה בהכרח לקפיצת המדרגה אל ההפשטה והייצוג, והיא המצילה אותו מקיום כבשר טורף ונטרף. על פי הבנה זו, דרך ההתבוננות והייצוג מוציא בצלאל משה מן הכוח אל הפועל את האמת החבויה, את הזהות שבין פישל לדג; ולא זו בלבד שהייצוג האמנותי של מה שהרסני במציאות איננו הרסני עבור האמן, אלא שזו הדרך היחידה עבורו להינצל מאותה הרסנות.[69]

בצלאל משה חושף – ומייצג – את הזהות שבין פישל לדג פעמיים. בפעם הראשונה הוא מצייר את צורת פישל החי על ראשו עטור התפילה של הדג המת ומביא למותו, או לפחות להתמוטטותו, של פישל; בפעם השנייה הוא מצייר זוג דגים עבור מצבת הקבר של פישל. המצבה שוקעת אך צורת הדגים החקוקה בה נותרת כסימן: "אחר שנים שקעה המצבה באדמה. לא החיים בלבד סופם עפר, אלא אף המתים כך, וכן דברים שעושים לזכרונם. יש זוכה 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" (עמ' 631). בשונה ממה שראינו בסיפורים

שנדונו בפרקים הקודמים, בצלאל משה איננו מבקש לעבור מן המציאות אל תוך היצירה, ועם זאת, כמו בסיפורים "עגונות", "אגדת הסופר", "עד עולם" ו"עידו ועינם", גם כאן היוצר פורש מן הציבור ומן העולם ומקדיש עצמו ליצירתו, וזו ממלאה את כל הווייתו; כמו ב"יתום ואלמנה", גם כאן היוצר מבודד משום שהוא מצוי במילא בשוליה של החברה; כמו ב"אגדת הסופר" וב"עד עולם", גם כאן מעשה היצירה הוא שמציל אותו מן הקיום כבשר מכלה ומתכלה; כמו ב"עגונות", "יתום ואלמנה", "על אבן אחת", **תמול שלשום**, "עד עולם", "עידו ועינם" ו"המכתב", שלמותה של היצירה (כאן – של הצורה הנגלית לעיניו) מאחדת אותו באיחוד מיסטי עם הטרנסצנדנטי ומחוללת בו טרנספיגורציה.[70] ובשונה מאשר ב"אגדת הסופר", "בדמי ימיה", "עד עולם", "הסימן", **אורח נטה ללון** ו"המכתב", בצלאל משה אינו מבקש ביודעין להעמיד מצבה, לתת סימן למה שאבד ואיננו עוד, אבל מעשה הציור שהוא מתבקש לצייר – צורת הדגים לחקיקה – הוא חלק ממעשה הקמתה של מצבה והוא מסמן לא רק את מה שנעלם אלא אף את ההיעלמות עצמה.

ואולם, למרות חזרתן של תמות היסוד הרומנטיות הללו, שני מעשי היצירה המתוארים בסיפור מייצגים תפיסה שונה של האמנות מזו שראינו בסיפורים שנדונו בפרקים הקודמים. ראשית, במעשה היצירה תשוקת האמן אינה מכוונת להיבלעות ביצירה: בצלאל משה אינו מבקש לסגת מן העולם אל ציוריו אלא לייצג אותו בתוכם. שנית, חדירת מעשה האמנות אל העולם והתמורות שהוא מחולל בו בבלי דעת הופכות ממובלעות לגלויות: ציור פני פישל על ראש הדג מביא לשבץ ואולי גם למוות. הכוח שניתן למעשה האמנות לשנות את המציאות נרמז גם ב"עידו ועינם", אולם שם, התמורה שמחוללים השירים בעולם מובלעת ומרומזת, ועצם קיומה תלוי בפרשנות. ב"מזל דגים", לעומת זאת, השפעתו של מעשה היצירה על סביבתו אינה מרומזת ואינה מובלעת: היא מוצגת במפורש בעולם הבדוי. מה שטעון פירוש איננו עצם קיומה של התמורה במציאות אלא משמעותה. שלישית, צורת הדגים הנחקקת על המצבה איננה רק הסימן לשני הבולעים שנבלעו ואינם עוד; הצורה מייצגת לא את מה שאבד כי אם את מה שקיים תמיד, את חוק הכפילות והזהות המכונן את עולמם של טורפים ונטרפים. אולי זו הסיבה שבשונה משאר דברים שעושים לזכרם של המתים, דברים שכהערת המספר נעלמים בסופו של דבר כמותם, צורת הדגים על המצבה איננה נבלעת באדמה. רביעית – וכאן נעוץ

עיקר ייחודה של התמה המטא־פואטית ב"מזל דגים" – במרכזו של מעשה האמנות עומדת המחשבה על דבר מקורה של הצורה.

מנַין לקוחה הצורה? כאמור, לכאורה נראה שההתבוננות היא שמאפשרת לבצלאל משה לתפוס את צורת הקיים ולהנציח אותה בייצוג האמנותי. כך סבור פישל קארפ: כאשר הוא מסתכל במזרח שצייר בצלאל משה ברי לו שהיתום מצייר "ממה שברא הקדוש ברוך הוא בששה ימים" (עמ' 608), והוא מראה לו את הדג שהוחבא בשק התפילין כדי שילמד כיצד נראה דג אמיתי וישפר את ציוריו. גם המספר סבור כך, לכאורה, שהרי בסיום הסיפור, בתארו את כותרת המצבה, הוא מעיר שלפי "שבצלאל משה נתמחה בצורת הדגים מרוב הסתכלות ועיון באותו הדג ששיגר פישל בידו עשה את הדגים יפה" (עמ' 631). ואולם, אותו מספר עצמו מתאר לנו את מה שמתרחש בנפש האמן ברגע היצירה, ומן התיאור עולה שצורת הדג איננה לקוחה מן המציאות העומדת לנגד עיני האמן. אמנם בתחילה מבקש בצלאל משה, שמעולם לא ראה דג חי, למצוא את הצורה בדג הקיים:

> התחיל מדמה צורה לצורה, היינו אותם הדגים שצייר הוא לאותו הדג שהוא מוליך אצל אשתו של פישל. הודה ולא בוש, של פישל נאה מאותם שצייר הוא. במה? דבר זה אי אפשר לצייר במלים, דבר זה צריך ראייה. הביט על כל צדדיו. ראה שאין שם אדם. הכניס את ידו לתוך בית דירתו של הדג והוציא את הדג. נטלו ונסתכל בו. תמה אני אם כל אוכלי דגים שבעולם נסתכלו בדג כאותו היתום באותה השעה. התחילו עיניו גדלות והולכות ומקיפות את הדג, אותו ואת סנפיריו, אותו ואת קשקשותיו, אותו ואת ראשו, אותו ואת עיניו, שבראן יוצרן לראות בהן את עולמו (עמ' 619).

גם עיניו של בצלאל משה וגם עיני הדג נבראו כך שיוכלו לראות את עולמו של בוראן, אולם עיניו של בצלאל משה שונות מעיני הדג ושונות אף מעיניו של פישל, המשוגרות לפניו לראות את המזון בחנויות. עיניו של בצלאל "בולעות" כביכול את הדג הקיים, אך הבליעה הזו אינה השתתפות במעגל הבליעה וההיבלעות של החי, אלא היא ההיחלצות ממנו. עיניו של בצלאל משה רואות מעבר לעולם הנברא, והוא זוכה לגילוי צורה:

> התחיל הדג פושט צורה ולובש צורה עד שנסתלק מצורת הדג שלקח פישל בממון הרבה, והתחיל מתדמה והולך לדג שעלה ברצונו של הקדוש ברוך הוא לבראו בבריאת הדגים ולא בראו והניחו לציירים לצייר. מאחר שזה מן המופלאות שאין לנו רשות לדרוש בהם הריני מקצר ועולה (שם).

ההתבוננות במציאות, בחַי הנברא, איננה אלא מקפצה אל ראיית הצורה הבראשיתית, הצורה שמעולם לא התממשה במציאות והיא מחכה למימושה באמנות. עיניו של בצלאל משה חורגות מגופו של עולם אל צורתו. לעומת גופו של פישל קארפ, לעומת גופו של הדג, לעומת החגיגה הקרנבלית של הזלילה (התהוות וכליון) ושינוי הצורה (שוב התהוות וכליון) – לעומת כל אלה מוצבת תשוקתו של בצלאל משה. אין זו התשוקה לחלץ את הצורה מן הגופים המתהווים והמתכלים אלא התשוקה להנציח את הצורה המושלמת, הצורה הקודמת לזמן, הלא מתהווה, התשוקה הטוטאלית לצייר את צורת הדג שלא נברא. בסופו של דבר, המהלך המטא־פואטי בסיפור נע ממחשבה אריסטוטלית, לפיה החיקוי האמנותי היפה תופס את צורת הדברים הקיימים, אל כיוונה הכללי של מחשבה ניאו־אפלטונית, לפיה הצורה היא אידיאה מושלמת ונצחית הקיימת לפני הדברים הקיימים (המייצגים אך גילום חלקי מאוד שלה) וללא תלות בהם.[71]

המיתוס בדבר הצורה הגנוזה לציירים מרמז למדרש האור שנגנז במעשה בראשית: "אור שברא הקדוש ברוך הוא ביום ראשון, אדם צופה בו מסוף העולם ועד סופו. כיון שנסתכל הקדוש ברוך הוא בדור המבול ובדור ההפלגה וראה שמעשיהם מקולקלים, עמד וגנזו מהן, שנאמר 'וימנע מרשעים אורם'. ולמי גנזו, לצדיקים לעתיד לבא, שנאמר 'וירא אלהים את האור כי טוב'" (חגיגה יב ע"א). האור נברא ונגנז כיוון שהקדוש ברוך הוא צפה למה שעתיד לקרות בדור המבול וראה "כי השחית כל בשר את דרכו על הארץ" (בראשית ו יב). חוכמת הקבלה מפרשת שהאור נגנז ברזי התורה, והמקובל המגיע לרזים אלו קולט ניצוץ ממנו.[72] אם כן, עגנון מקביל כאן במובלע – בדרך נועזת וקיצונית הרבה יותר מאשר ב"אגדת הסופר" – בין מעשה האמנות לבין ספר התורה. שמו של האמן – בצלאל משה – מתקשר אף הוא להקבלה זו. השם "בצלאל" מתייחס לאמן בונה המשכן, בצלאל בן אורי, למי שממש את התבנית, את הצורה האלוהית בחומר,

כדי לשים בה את תורת האל; והשם "משה" מתייחס למי שהביא את התורה מן האל לבני האדם.

על פני הארץ הנשחתת, שבה משחית כל בשר את דרכו, יכול האמן להגיע אל הצורה הבראשיתית, הלא ברואה, הנצחית והלא מתכלה, הגנוזה לציירים לעתיד לבוא; והוא יכול לגלם צורה זו ביצירות שהוא יוצר. במובן זה, האמן איננו מוגבל למעשה החיקוי של מה שקיים אלא הוא מוזמן כביכול להשתתף עם האל במלאכת הבריאה. האמן, בשונה מן האל, אינו בורא את הצורה; זו נמסרת לו במעין התגלות מיסטית, ברגע של השראה אלוהית. ברגעי השראה אלו האמן, כמו האל עצמו, מממש את הצורה הנצחית והטרנסצנדנטית – ולא את הבריאה המקרית והמתכלה – ביצירותיו עלי אדמות.

ואכן, חוויית המגע עם הצורה הגנוזה מתוארת בסיפור כחוויה טוטאלית של התגלות מיסטית. מרגע שהצורה נגלית לבצלאל משה מתבטל העולם וכל ישותו של האמן נכבשת לה:

> הצייר כשהוא מבקש לצייר צורה מסיר עיניו מכל דבר שבעולם חוץ ממה שהיה חפץ לצייר. מיד הכל מסתלק חוץ מאותה צורה. וכיון שהיא רואה את עצמה יחידה בעולם הרי היא מתמתחת והולכת ומתפשטת ועולה וממלאה את כל העולם. כך אותו הדג. משנתן בצלאל משה דעתו לציירו התחיל מגדיל עצמו ומרחיב עצמו כמלוא כל העולם. ראה בצלאל משה ואחזתו צמרמורת והתחיל לבו מפרכס ואצבעותיו מרתתות, כדרך בעלי אומניות שמרתתין מתוך יסורי הרצון מתוך שמבקשים לספר מעשיו של הקדוש ברוך הוא כל אחד לפי דרכו, הסופר בקולמוסו והצייר במכחולו. ונייר לא היה לו. עכשיו ציירו לעצמכם עולם שנתבטל יישותו בשביל צורה אחת שמרחפת על פני החלל ותופסת את כל ההוויה ופיסת נייר אין לצייר עליו (עמ' 620).

כזכור, כאשר רואה פישל את הדג "מפרכס שם במכמורת [...] התחילה נפשו מפרכסת מרוב חשק ליהנות מסעודתו של הדג", ומתוך תאוות לבו "ריתתו שפתיו" (עמ' 605). והנה, כאשר בצלאל משה מתבונן באותו הדג עצמו אוחזת אותו צמרמורת, לבו מפרכס, ומעוצמת רצונו לצייר את הדג אצבעותיו מרתתות. ואולם, למרות התגובות הגופניות הדומות, חווייתו והווייתו של בצלאל משה

באותו רגע שונות בתכלית מאלו של פישל. עבור פישל, העולם כולו מתנקז לתוך גופו של הדג, והוא מבקש לבלעו מבלי שיבין שבכך הוא מבקש אף לבלוע את עצמו; עבור בצלאל משה, לא זו בלבד שהעולם עובר טרנספיגורציה ונתפס כצורה, אלא שהוא אף מתבטל בשל צורה שמעולם לא התממשה בעולם הגופים, צורה "שמרחפת על פני החלל ותופסת את כל ההוויה" (עמ' 620).

ההתבוננות בגופו של הדג המת – המגע עם הממשי שחלף, עם חורבות קיומו של העולם, דהיינו עם ההיסטוריה – היא שמאפשרת לאמן את עליית המדרגה, את המעבר מגופו של עולם אל הצורה הטרנסצנדנטית הגנוזה. כאשר הצורה איננה הפשטה של גוף ממשי אלא פוטנציאל אמנותי חיצוני, שמעולם לא גולם במציאות, היא מעניקה לאמן חירות; והמגע עם הצורה מאפשר לאמן לברוא, ליצור, לחולל תמורות בעולם. לכן, כש"באה צורת הדג וקבעה עצמה" בעיניו המפושטות כמכמורת של בצלאל משה, היא קיבלה "תוספת חיים, כביכול יותר ממה שהיה בו בדג בזמן שהיה חי" (שם). אולם בסופו של דבר, בצלאל משה אינו מצייר לא את צורת הדג הממשי ולא את צורת הדג הגנוזה. בשל חסרונו של מצע חומרי, בשל היעדרו של "גוף" לייצג בו את הצורה, הוא נאלץ להשתמש בגופו של הדג כבמצע; ועליו הוא מצייר לא צורת דג אלא את צורתו של פישל, את צורת הזהות בין פישל לדג. עצם המגע עם עולם הצורות הטרנסצנדנטי מאפשר לו לשנות את צורת המציאות: "כך בצלאל משה, רשם קו וחזר ורשם קו ומקו לקו יצאה צורת ר' פישל קארפ, עד שנתבטלה צורת הדג מפני צורתו של ר' פישל קארפ. וזה דבר שאינו שכיח כל כך, שהרי ר' פישל ראשו מעובה ועגול ואותו הדג ראשו ארוך וצר כראשו של בר אוז" (עמ' 623).

כאשר בצלאל משה מנכיח את הזהות בין פישל לדג הוא מנכיח צורה הקיימת בעולם במילא, אולם המגע עם צורת הדג הגנוזה מעניק לו את הכוח להיות שותף כביכול לאל במעשי הבריאה, ולא רק לחקותם באמנותו. שותפות זו היא שמטעינה את היצירה המוזרה בכוח הרסני כל כך. בצלאל משה מביא על פישל את מפלתו משום שכאמן אמיתי, מעשה היצירה שהוא יוצר איננו רק פרשנות לעולם, איננו רק סימן לקיים, אלא הוא כוח פעיל המשנה מעצם קיומו את המציאות בדרך זו או אחרת. במקרה זה, ציור פני פישל על ראש הדג מביא על פישל את סופו. ראשית, משום שהציור מזכיר שפישל כולו בשר, והוא צריך ללכת בדרך כל בשר "בעולם הזה, שאין כל בריה באה בו אלא למות" (עמ' 610).

שנית, הציור מוציא מן הכוח אל הפועל את הזהות שבין פישל לדג, ואם השניים זהים זה לזה, והדג האילם מת, גם פישל צריך להיאלם ולמות. ואולם, לא מוזרותה של האמנות היא העיקר, ולא הסתברותה הכמעט טריביאלית של התוצאה היא העיקר. העיקר הוא מעשה היצירה האמיתי. מעשה זה חורג מגופו של עולם אל הצורה הגנוזה, השמורה לאמנים לבדם, וחוזר אל אותו עולם בעוצמה שאי אפשר שתותיר אותו על כנו ואי אפשר, גם אם כלל אינה מכוונת לכך, שלא תחולל בו תמורות.

"מזל דגים" איננו הסיפור היחיד של עגנון שבו מעשה היצירה הוא מעשה מוזר ונפלה של ציור על עור חיה: קדם לו הרומן **תמול שלשום**, שבו הגיבור, יצחק קומר, כותב את כתבו על עור של כלב. יצחק, בשונה מבצלאל משה, אינו אמן כי אם אומן, אינו צייר כי אם צבע פשוט; אך הרומן מטעין את מעשה הכתיבה על עור הכלב במשמעויות של מעשה יצירה. עגנון עצמו עמד על הקִרבה שבין מעשהו של בצלאל משה למעשהו של יצחק. כאשר בצלאל משה ממולל את הגיר השחור באצבעותיו, מבקש לצייר את הדג המונח לפניו אך חסר לו נייר לצייר עליו, מעיר המספר: "והרי היה יכול 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). גם הכתיבה על עורו של הכלב החי, גם הציור על עורו של הדג המת, הם מעשים של פריצת גדר; שניהם נעשים מתוך תשוקה עצומה; בשניהם העושה נדחף לעשותם על ידי כוח לא מודע, כוח שכביכול חזק ממנו־עצמו; שניהם מתחוללים מתוך חוויה מיסטית עמוקה של התמזגות הכותב או הצייר עם כוחות שמחוצה לו ומחוץ למציאות. שני המעשים מביאים לידי תמורה מרחיקת לכת במציאות, ותוצאותיהם הרות אסון: **בתמול שלשום**, המילים "כלב משוגע", שיצחק קומר מצייר על עורו של בלק, אכן הופכות את הכלב למשוגע, לחולה כלבת, והנשיכה שהוא נושך את יצחק ממיטה עליו את מותו הנורא; ב"מזל דגים", המחזה המבעית של הדג־פישל השוכב מת על הארץ, עטור בתפילת הראש החסרה לפישל האדם, מביא על אותו פישל שבץ ואולי גם מוות. בשני המקרים, תחילתה של פריצת הגדר, ראשיתה של שרשרת האירועים המובילה לאסון, היא ביצירתה של מטפורה הנוגעת בשאלות עמוקות של זהות.

הכתב האנושי על עור הכלב וצורת האדם על הדג מפרקים את הגבול המפריד בין האנושי לחייתי; האמנות מוציאה את הזהות שבין יצחק לבלק (זהות שיצחק מנסה להרחיק מעליו), ואת הזהות שבין פישל לדג (זהות שפישל חוגג בתאווה), מן המודחק אל המונכח, מן הכוח אל הפועל.

שאלות אלו בדבר זהות, תשוקה, הדחקה והנכחת המודחק במעשה היצירה נדונו בפרק הנוכחי בתוך מסגרתה של המחשבה על דבר הזיקה שבין מבדה למציאות, כפי שהיא מיוצגת בסיפורים "עידו ועינם" ו"מזל דגים". בפרק הבא ייבחנו שאלות אלו בהקשר מחשבתי אחר: הדיון ייוחד לבחינתו של מעשה היצירה – גם במעשה הכתיבה על עורו של כלב ברומן **תמול שלשום**, גם במעשי הכתיבה המתוארים בסיפורים "על אבן אחת" ו"גבעת החול" – בתוך מסגרתה של מחשבה המבוססת על מושגים, הבחנות והבנות פסיכואנליטיים.

פרק רביעי

דיוקן האמן כגבר לא מודע

"על אבן אחת", "גבעת החול", **תמול שלשום**

"יפה היה לו חלומו כמות שהוא, כשלג קודם שנתמסמס"
("פנים אחרות", נוסח ראשון).[1]

עגנון מעולם לא קיבל עליו את תורתו של פרויד. עדויות ביוגרפיות מצביעות על התנגדותו הנמשכת לתיאוריה ולפרקטיקה הפסיכואנליטיות, ובכמה מסיפוריו – בנוסח הראשון של "פנים אחרות", ב"עד עולם" וב"לפנים מן החומה" – הוא משלב עקיצות ביקורתיות כנגדן. אברהם בנד טוען שאין זה מן הנמנע שעגנון הצעיר קרא על פרויד כבר בימי נעוריו; העיתונות הווינאית (שהגיעה לבוטשאטש) הרבתה לעסוק בעשור הראשון של המאה בסערה שעוררו דעותיו של פרויד. בשנות השלושים – גם בשל היכרותו עם הפסיכואנליטיקן מקס אייטינגון וגם בשל התעניינותה המתמשכת של אסתר, אשתו של עגנון, בפסיכואנליזה – העמיק עגנון את היכרותו עם התיאוריה והפרוצדורה הטיפולית הפסיכואנליטית. לדברי בנד, אף על פי שיחסו של עגנון לפסיכואנליזה היה אמביוולנטי, השפעתה ניכרת בכתיבתו בשנים אלו, לדוגמה בראשוני הסיפורים של "ספר המעשים", וכן בסיפורים "המטפחת", "פנים אחרות" ו"סיפור פשוט".[2] דן מירון טוען שב"סיפור פשוט" עגנון מתמודד – באמצעות ד"ר לנגזם – לא רק עם הפסיכותרפיה כענף של הרפואה אלא גם עם "הפסיכואנליזה הפרוידית בתור חיווי פילוסופי־אנתרופולוגי, היינו כפירוש של מצב האדם ושל התפקיד

מן התהום" (עמ' שסג) – וחוזרים למקור הקדום: "היית רואה דוגמא של ימים טובים שהיו לישראל, שהיו בנות ישראל יוצאות וחולות בכרמים" (שם).

42. וראו ב"אחרית דבר" שצירפה נילי מירסקי לתרגומה, בתוך הופמן, **סיפורי הופמן**, עמ' 192.

43. ויס, **עגנון: "עגונות" "עידו ועינם"**, עמ' נד.

44. שם, שם.

45. שם, שם.

46. וראו בעניין זה אצל צוקר, "בעיית הפירוש של 'עידו ועינם' ו'עד עולם' לש"י עגנון", עמ' 33–40.

47. אנדרסון, **קהילות מדומיינות**, עמ' 12; ההדגשה במקור.

48. אחד העם (אשר צבי גינצברג), **כל כתבי אחד העם**, תל אביב: דביר, תש"ז, עמ' שמב; ההדגשה במקור.

49. וראו, למשל: "'עידו ועינם' הוא הסיפור הפסימיסטי ביותר שכתב עגנון" (קורצווייל, **מסות על סיפורי ש"י עגנון**, עמ' 160); "אין ספק, שהאקלים האופף את היצירה קודר ורווי יאוש" (טוכנר, **פשר עגנון**, עמ' 122); "יש כאן אזהרה איומה עם נבואה פסימית ביותר שמשמיע עגנון", וכן "סיפורנו זה מסתיים איפוא בשלילה מוחלטת, בניהיליזם גמור או בהרגשה של פאטאליות גמורה" (צמח, "על התפיסה ההיסטוריוסופית בשניים מסיפוריו המאוחרים של עגנון", עמ' 381).

50. הסיפור "מזל דגים" ראה אור לראשונה בחוברת **מולד** יד:51, 1956, עמ' 16–37. ההפניות כאן הן **לעיר ומלואה**, תשל"ג, עמ' 602–631.

51. שקד עומד על הקשר שבין סמל הדג לכוח הגברא של פישל: "גם הדמות הראשית בסיפור זה, שכשמה כן היא דגיגון קרפיון, היא דמות רנסאנסית, סמל של פרייה ורבייה, שכוח הגברא העורף שלה מתבטא בכוח האכילה, שאינו יודע גבול" (שקד, **פנים אחרות ביצירתו של ש"י עגנון**, עמ' 141).

52. עגנון מתייחס כאן למעשה שהיה, "שבאותם ימים הדירה עצמה ביטשאטש מאכילת דגים, לפי שהעלו הדייגים את שער הדגים ונמנעה כל העיר מליקח דג אפילו לשבת, חוץ ממשפחה אחת שלא נשתתפה בצער הציבור כמו שסיפרתי במקום אחר" (עמ' 607). עגנון, שכותב על פרשה זו בהרחבה בסיפור "הצפרדעים", חוזר ונדרש לה כאן במקומות נוספים (ראו עמ' 612, 613, 614, 615) ואף קובע את זמנה – וזמנו של הסיפור – לשנת תרכ"ג או תרכ"ד.

53. הגופניות הזוללת והמעכלת כה בוטה עד שהמספר טורח לתעד במדויק את כל ביקוריו של פישל באותו בוקר בבית הכבוד: גם עם השכמה, "שפת לו קומקום ושתה חמין בדבש. מילא את שפופרתו טיטון ונכנס למקום שנכנס" (עמ' 604), וגם בבית המדרש, "אחר ששיגר את הדג לאשתו הכין עצמו לתפילה, היינו מילא מקטרתו טיטון ויצא למקום שיצא ושהה כמה ששהה ונטל ידיו לברכת אשר יצר, אחר כך הלך אצל טליתו ותפיליו להתעטף בהן לתפילה" (עמ' 622).

54. הטקסט מרמז – אם כי בהבלטה פחותה – לעצמאותם של איברים אחרים: הפימה מוקבלת לכרס באמצעות דימוי לשני בעלי חיים נפרדים (עוף ואווז), העיניים משוגרות לפני פישל (עמ' 603) ורגליו נטענות על ידי כרסו כדי שיוכלו לשאתה (עמ' 626).

55. ורסס ושקד עומדים בהרחבה על האנלוגיה בין פישל לדג ועל ההקשרים המדרשיים התומכים בה: ורסס עומד על התמזגותו של הגיבור בדג ושקד מעמיד עניין זה במרכז דיונו, וראו שמואל ורסס, "בין אדם לבעל־חיים – מוטיבים וגלגוליהם ב'עיר ומלואה'", **ש"י עגנון – מחקרים ותעודות**, עורכים: גרשון שקד ורפאל וייזר, ירושלים: מוסד ביאליק, תשל"ח, עמ' 253–267; שקד, **פנים אחרות ביצירתו של ש"י עגנון**, עמ' 139–157.

56. "בא לו [להמן] מזל דגים שהוא משמש בחודש אדר [...] ואמר כשם שהדגים בולעין כך אני בולע אותן. אמר לו הקדוש ברוך הוא: רשע, דגים פעמים נבלעין ופעמים בולעין, ועכשיו אותו האיש נבלע מן הבולעין" (אסתר רבא ז יא). על זיקתו של "מזל דגים" למקורות מדרשיים ואחרים בספרות העברית ראו אצל ורסס, "בין אדם לבעל־חיים"; שקד, **פנים אחרות ביצירתו של ש"י עגנון**, עמ' 140–142.

57. הצגת הדג כחיה "קניבלית" הטורפת את בני מינה מופיעה כבר במדרש, כמשל ליחסי אנוש: "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 ע"א). תפיסה זו חוזרת ומתגלגלת בספרות, בין היתר בטקסטים המשכיליים שמביא ורסס בפרשנותו ל"מזל דגים", וראו ורסס, "בין אדם לבעל־חיים". לדוגמה, ב"גלגול נפש" של יצחק ארטר הדג הטורף מעיד על עצמו: "ואבלע את הרמש, ואבלע את שרץ המים, ואבלע גם את הדגים בני עמי, ואבלע גם כל דל וכל צעיר במשפחתי"; גם כאן הקניבליזם משרת את המשל: נשמת הדג מתגלגלת לגופו של מוכס מכס הבשר והנרות, ותהי "איש בולע כדג אחיו ובני עמו" (יצחק ארטר, **הצופה לבית**

ישראל, מהדיר: יהודה פרידלנדר, ירושלים: מוסד ביאליק, 1996, עמ' 130, 131). אפילו בטקסט הדידקטי־מדעי "השקפה כללית על הדגים" של ש"י אברמוביץ (פרק מתורגם ומעובד שלא כונס בספר **תולדות הטבע**), הכותב שואל ועונה: "על השאלה הזו ממה הדגים מתפרנסים? נשיב, שהם בולעים איש את אחיו" (**הבוקר אור** ב, תרל"ז, עמ' 211–217, 318–323; ג, תרל"ח, עמ' 440).

58. בסיפור אחר שעניינו תאוות בשרים – "האדונית והרוכל" – עוסק עגנון בטרנסגרסיה קניבלית מפרספקטיבה הפוכה ומתאר את תשוקת הגיבור (וחרדתו) לאבד את עצמיותו דרך ההיטרפות על ידי אישה.

59. שקד, **פנים אחרות ביצירתו של ש"י עגנון**, עמ' 141–142.

60. כך, למשל, את אכילת הרוטב בסוף הסעודה מנמק פישל בכך שאינו רוצה לצער את כרסו כאשר יבוא המשיח; בזלילותיו הוא רואה כיבוד שבתות, ימים טובים ואף "מועדים שלא נזכרו בתורה, אבל הם מתקנת עזרא ובית דינו" (עמ' 602, וראו גם עמ' 603); על פת שחרית הוא מקפיד בשל שבחיה ב"עין יעקב" (עמ' 607–608); בקניית הדג הוא מגביה עיניו כלפי מעלה ומחזיק טובה לעצמו ש"יודע הקדוש ברוך הוא שאין בכל העיר מי שמרבה בברכת המזון כפישל" (עמ' 605); והוא מתהדר בכך שבחמש סעודותיו היומיות הוא "מרווה את הקדוש ברוך הוא בברכות הנהנין ובברכת המזון" (עמ' 621). פישל אף מחדש חידושים, גם בעניין מתיקות המזוזה (עמ' 604) וגם בעניין חוכמת משה רבנו בקביעת הסעודות והצומות (עמ' 606).

61. על פי בחטין, מקורה של הגרוטסקה הספרותית נעוץ בהומור העממי הקרנבלי של ימי הביניים, ומקור זה הוא המכונן את אופיה. ההשתמרות השלמה ביותר של רוח הקרנבל בספרות הרנסאנס ניכרת ברומן **גרגנטואה ופנטגרואל** של רבלה. לדברי בחטין, ביצירת רבלה, ובריאליזם הגרוטסקי בכלל, ניכרת "הדומיננטיות החריגה של היסוד החומרי־גופני של החיים: דימויי הגוף האנושי, מזונו, שתייתו, הפרשותיו וחייו המיניים. יתרה מזאת, דימויי גוף אלו מובאים בהגזמה קיצונית, עוברים היפרבוליזציה"; "בשונה מאשר בקאנונים מודרניים, הגוף הגרוטסקי אינו מופרד משאר העולם, איננו יחידה סגורה ושלמה. הוא אינו גמור, הוא גדל מעבר למידותיו, חוצה את גבולות עצמו. הדגש מושם על אותם איברים הפתוחים אל העולם, אותם איברים שדרכם העולם חודר אל הגוף או מגיח ממנו, או אותם איברים שדרכם הגוף יוצא לפגוש את העולם [...] הפה הפעור, איברי המין, השדיים,

הפאלוס, הטבור, האף"; "הגוף הלא גמור והפתוח (מת, מוליד, נולד) אינו מופרד מן העולם בגבולות ברורים; הוא ממוזג בעולם, בחיות, באובייקטים. הוא קוסמי, מייצג את העולם החומרי־גופני כולו על כל מרכיביו". אצל בחטין, החוויה הקרנבלית של הגוף היא חוויה אוניברסלית ולא אינדיבידואלית, והיא מחברת את האדם אל התנועה הוויטלית הלא פוסקת של כליון והפריה, מוות והתחדשות. וראו Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, translated by Hélène Iswolsky, Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1984 (1965), p. 18, 26, 27 המובאות מספרו של בחטין תורגמו לעברית מן המקור הרוסי בידי סבטלנה נטקוביץ'. לנוחות הקוראים, ההפניות הן למקומות המקבילים בתרגום האנגלי.

62. ורסס, "בין אדם לבעל־חיים", עמ' 268, 261, 264.

63. שקד, **פנים אחרות ביצירתו של ש"י עגנון**, עמ' 148.

64. שם, עמ' 144.

65. שם, עמ' 145. שקד מעיר שבעיית ההיבלעות, ואובדן הזהות הנובע ממנה, מעסיקה את עגנון כיוצר, גם משום ש"עגנון ראה עצמו כחלק של מסורת תרבותית אנונימית רובה ככולה, המבקשת להרוס גבולות אינדיבידואליים בין יוצרים ואינה מדגישה את רשותו וסמכותו של היוצר על הטקסט שלו" (והכוונה בעיקר לספרות המדרש), וגם משום ש"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" (שם, עמ' 155).

66. לשיטתו של בחטין, הקרנבל הוא החגיגה האמיתית של הזמן משום שהוא חגיגה של התהוות, של שינוי ושל התחדשות, והוא מתנגד לכל מה שמונצח ומושלם. הדימוי הגרוטסקי משקף תופעה בהשתנות, מטמורפוזה – שעדיין לא הושלמה – של מוות ולידה, גדילה והתהוות. הדימוי הגרוטסקי הוא תמיד דו משמעי, משום שנתונים בו בעת ובעונה אחת שני הקטבים של הטרנספורמציה – הישן והחדש, המת והמוליד, ההתחלה והסוף. דואליות זו מיוצגת בגוף: "הגוף כולל שני גופים: האחד יולד ומת, השני נהרה, נוצר, נולד [...] בשונה מאשר בקאנונים מודרניים, הגיל של הגוף מוצג בסמוך ללידה ומוות, לילדות וזיקנה, לרחם וקבר". הנמכה בגרוטסקה משמעה "ירידה לאדמה, מגע עם האדמה כיסוד שבולע ונותן חיים בעת ובעונה אחת. להנמיך משמעו בעת ובעונה אחת לקבור, לזרוע ולהרוג, וזאת

כדי להביא למשהו נוסף וטוב יותר. להנמיך משמעו גם להתעסק בחלק התחתון של הגוף, בחיי הקיבה ואיברי הרבייה; לכן, ההנמכה קשורה לאקטים של הפרשה והזדווגות, הפריה, הריון ולידה. ההנמכה כורה קבר גופני כדי לאפשר לידה חדשה; היא אינה מתמצה בהרסנות, בשלילה שבה, ויש לה גם מובן של התחדשות. להנמיך אובייקט אין משמעו רק להשליך אותו לחלל של אי קיום, להרס מוחלט, אלא גם להשליך אותו למטה, לחלק הנמוך של הרבייה, אל האזור שבו מתרחשות ההפריה והלידה" (בחטין, *Rabelais and His World*, עמ' 21, 26).

67. ורסס מציין ש"אין המספר שותף לה לאותה חדוות הזלילה של גיבורו, פישל קארפ, שלא באה על סיפוקה" (ורסס, "בין אדם לבעל־חיים", עמ' 261).

68. לדברי בחטין, "בריאליזם הגרוטסקי, הבסיס החומרי־גופני מופיע בתור היסוד החיובי במובן העמוק של המילה, והוא מיוצג לא בצורה פרטית, אגואיסטית, ולא במנותק מספֵירות אחרות של הקיום. היסוד החומרי־גופני נתפס כאן כאוניברסלי וכלל־עממי, ודווקא ככזה הוא מהווה משקל־נגד לכל ניתוק מן השורשים החומריים־הגופניים של העולם, לכל התבודדות והיסגרות בתוך עצמך, לכל שלמות מופשטת, לכל יומרה למשמעות עצמאית ותלושה מהארץ ומהגוף. אנו חוזרים ואומרים כי הגוף והחיים הגופניים נושאים כאן בעת ובעונה אחת אופי קוסמי וכלל־עממי; הם אינם הגוף והפיזיולוגיה במובן הצר והמדויק כמקובל בזמננו; הם לא עברו אינדיבידואליזציה מוחלטת ולא בודדו משאר העולם. מי שמתפקד כאן בתור הנושא של היסוד החומרי־גופני הוא לא הזן הביולוגי המבודד ולא האינדיבידואל הבורגני האגואיסטי אלא העם, העם המוצג כמתפתח, כגדל וכמתחדש ללא הרף. לכן הגופני כאן כל כך גרנדיוזי, מוגזם, ללא שיעור. להגזמה זו יש אופי חיובי ומאשר. התמות המובילות של דימויים אלו של החיים החומריים־הגופניים הן תמות של פוריות, גדילה ושפע העובר על גדותיו" (בחטין, *Rabelais and His World*, עמ' 19).

69. לדברי שקד, "האמנות היא האחת והיחידה המסוגלת לעמוד בפני ההבלעה, משום שהיא מנציחה עצמה ויוצרת אובייקטיפיקציה, שפירושה מתן דמות שמעבר לסובייקט" (שקד, **פנים אחרות ביצירתו של ש"י עגנון**, עמ' 145).

70. דיון בחוויית האיחוד המיסטי ובטרנספיגורציה המתחוללת באמן האמיתי במעשה אמנותו מוצע בפרק הבא, בקריאה בסיפור "על אבן אחת".

71. במובנים רבים, מיתוס הצורה שלא נבראה ונשמרה לציירים אינו עולה בקנה אחד

עם תפיסותיו של אפלטון, גם משום שמדובר בשתי צורות נפרדות (צורת הדגים הברואה וצורת הדגים השמורה לציירים) וגם בשל המעמד החשוב כל כך, ולא האנטי תבוני והמזיק, שהמיתוס מעניק למעשה החיקוי האמנותי.

72. מדרש הנעלם, זוהר, ח"א, קמ ע"א; ר' חיים ויטאל, **עץ הדעת**, זאלקייב 1871, עמ' מו–מז. וראו על כך אצל גרשם שלום, **פרקי יסוד בהבנת הקבלה וסמליה**, ירושלים: מוסד ביאליק, 1980, עמ' 64.

הערות לפרק הרביעי

1. שמואל יוסף עגנון, "פנים אחרות", **דבר**, 12.12.1933.
2. אברהם בנד, "עגנון מגלה פני פרויד", **מאזנים** סב:11, תשמ"ט, עמ' 17–21.
3. מירון, **הרופא המדומה**, עמ' 178.
4. שם, עמ' 181–182.
5. הנוסח הראשון של הסיפור "אחות" פורסם בגליון **הפועל הצעיר** 1–2, 11.11.1910. ההפניות כאן הן לנוסח המאוחר שנכלל במהדורת **כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון**, כרך שלישי (**על כפות המנעול**), תשכ"ב, עמ' תד–תז. הסיפור "תשרי" פורסם בגליונות **הפועל הצעיר**, 1911, ה:1, עמ' 9–12; ה:2, עמ' 9–11; ה:3–4, עמ' 10–13; ה:5, עמ' 9–12.
6. על פי דן מירון, הזיהוי שלאקאן זיהה את "המהפכה הפרוידית" "עם גילויו של הלא־מודע כישות מסַפרת, יוצרת שיח נארטיבי, איפשר את סימונו של הלא־מודע הטקסטואלי, שאין לזהותו בפשטנות עם הלא־מודע האישי של מחבר הטקסט, ופתח פתח לעיצוב מערכת שלמה של מושגים ומודלים דינאמיים הקובעים את התיקשורת הסיפורית כתהליך רב־שלבים שבו נוצרים מגעים בין המודע והלא־מודע שבטקסט למודע וללא־מודע שבקורא" (מירון, **הרופא המדומה**, עמ' 175–176).
7. הסיפור נכתב בתחילת שנות השישים ופורסם מן העזבון בידי הגב' אמונה ירון בשנת תשל"ה, בקובץ **לפנים מן החומה**, עמ' 5–50.
8. כמצוטט אצל פיטר גיי, **פרויד: פרשת־חיים לזמננו**, תרגום עדי גינצבורג־הירש, תל אביב: דביר, 1993, עמ' 361.
9. הירשפלד, "הראי והמארה".