

עין היכ"ל
כתב עת לחקר יצירת עגנון



גליון ב', תשע"ג - 2012

השגחה במעי הדג
ספר יונה, המדרשים עליו ומהדורת יעקב שטיינהרט
'מזל דגים' לש"י עגנון ומהדורת יוסל ברגנר

אביד'ב ליפסקר-אלבק

חלק ב :

הגועל מהממשי והייאוש מהייצוגי
'מזל דגים' לש"י עגנון ומהדורת יוסל ברגנר

לרפי וייזר – בתודה מאוחרת

א. הגועל מהממשי

סיפורו של ש"י עגנון 'מזל דגים' נדפס לראשונה בכתב העת מולד (יד, 1956) וזכה לכמה פירושים שהמקיף בהם הוא של גרשון שקד.¹ במאמר פרשני המביא קשת עשירה של תובנות לסיפור הזה הניח שקד כי הקישורים האינטרטקסטואלים של סיפור זה "[...] מדגישים שהאירוע ממשיך בצורה זו או אחרת פרדיגמות קיימות, או בניסוח אחר – שהאירוע החדש [המעשה בפישל קארפ: א"ל] אינו אלא טרנספורמציה של מודל ספרותי קדמון החוזר ומממש את עצמו בהקשר חדש".² לשם ביסוסה של הבחנה זו הביא שקד סימוכין משכנעים ביותר, הכוללים סקירה מקיפה של חלק מהמקורות המקראיים והמדרשיים שנזכרו בחלקו הראשון של מאמרי. בחלק זה של המאמר אני מבקש להציע מבט אחר על היחס שבין הסיפור 'מזל דגים' והמקורות האלה. היחס החדש המוצע כאן אינו שולל את הטענה המשכנעת של שקד, כי עגנון הכיר את המקורות המדרשיים על ספר יונה, וכי בדרכים ישירות ועקיפות עיצב מוטיבים מרכזיים בסיפור כגרעיניהם של מהלכים חוזרים למקורות אלה.³ בדברים כאן אני מבקש להצביע על מהלך פונדמנטאלי של עגנון כלפי המקורות האלה ולשחזר עמדה והתייחסות מסדר ראשוני \ אינסטינקטיבי של עגנון כלפי עצם ההיבלעות במעי הדג, שגם הנוסח המקראי אינו מתייחס אליו אלא בעקיפין (בתפילת יונה) כשהייה בשאול, באימה ובחשיכה, ואשר המדרש הקדום מחליף אותו באשכול מוטיבי אגדי ופנטסטי של סובלימציות סימליות (בטן הדג כחלל בית-כנסת, מרגלית מאירה התלויה בו כנברשת, ועיני הדג הזורחות פנימה כחלונות שקופים וכו'). אל עצם ההרגשה החושית-הממשית הזו של שהייה במעי הדג, שהרגש האינסטינקטיבי כלפיה הודחק במדרש, עגנון מבקש להגיב בסיפור 'מזל דגים' ללא כל סובלימציות – ברגש של גועל.

זהו הרגש שהמספר מבקש לגבור עליו בכל חלקי הסיפור 'מזל דגים', ואותו אני מבקש להציג כתימטיקה של הסיפור וכעקרון פואטי ומטא-פואטי בין עקרונות אחרים ביצירת עגנון. במישור חוץ טקסטואלי מתעוררת שאלה מסדר גבוה יותר לגבי פרשנות עגנון: כיצד אירע שיסוד בולט כל-כך בטקסט הזה 'נעקף' על ידי פרשנו של עגנון, אף כי כשמצביעים עליו, אי אפשר

¹ גרשון שקד, "עד דלא ידע: על 'מזל דגים' מאת ש"י עגנון", בתוך (עורכים) מ' ברינקר, י' יהלום, י' פרנקל, אסופת מאמרים לזכר דן פגיס, חלק ראשון, מחקרי ירושלים בספרות עברית י-יא: ירושלים: האוניברסיטה העברית (תשמ"ח), עמ' 339-357. המובאות במאמר זה מן הגרסה הראשונה.

² שקד, שם, עמ' 341.

³ ראו גם עבודת מחקר מקיפה על משקעי קבלה ביצירת עגנון בספרו של אלחנן של'ה, הקבלה ביצירת ש"י עגנון, תימה: סדרת מחקרים בתימטולוגיה של עם ישראל, רמת-גן: אוניברסיטת בר-אילן, תשע"א. של'ה נדרש פעמיים לחקר המקורות הקבליים בסיפור 'מזל דגים'; בפעם הראשונה בעיון במוטיב של גלגול בבעלי חיים (שם, עמ' 213-214), ובפעם השנייה בהשוואה מפורטת של קטעים מהסיפור לזוהר (שם, עמ' 257-258).

שלא לראות את דחיסות הופעתו כמעט בכל חלקיו של הסיפור הזה? על שאלה זו אפשר להשיב לאחר מהלך פרשני אשר מצד אחד יעניק משמעות ליסוד הזה כקונסטרוקט פואטי בסיפור, ומצד אחר יעריך את אפשרויות ההכלה של פירוש זה במסורת הפרשנית על עגנון – היבט שאשוב אליו בסיום המאמר.

גועל הוא רגש שהמספר אחוז בו החל מהפרק הראשון של הסיפור שכותרתו 'בעל בעמיו' ובו מתוארת הדמות הראשית – פישל קארפ – כדמות אדם ש"ערפו היה שמן" והוא נמדד 'באמת ידו של עגלון מלך מואב'. היסוד הדוחה הנרמז בדימוי הזה לעגל מרבק ול'בעל עגלה' (שהוא במבטא העיירתי 'בֵּלְגוּלָה' כלומר איש גס) קשור לפרטים נטורליסטיים בטקסט המקראי בתיאור מראית חיצונית של דמות באמצעות אבריה הפנימיים. אלה יחסים הנרמזים לא רק ב"כריסו שהייתה בריה בפני עצמה", אלא בהפניה המטונימית למה שכתוב בספר שופטים על אופן מותו של עגלון שנדקר בחרבו של אהוד בן-גרא, והחֵלֵב המכסה על מעיו עם תוכנם נשפכו חוצה.⁴ צורה זו של הפרת הגבול שבין האיברים החיצונים והפנימיים (בעיקר אברי העיכול המכילים את פסולת הגוף), היא זו שאליה מתייחס המספר כשהוא מתאר את פישל קארפ מנקודת מבטם של "אוכלי קורקבנים", שהיו אומרים כי "פימתו לגבי כריסו כקורקבן לגבי עוף, ופימתו הרי שמנה היתה כאוזן קודם לחנוכה" (ע' א). עגנון מעמיד את יחסי החוץ והפנים של איבר אוכל ואיבר נאכל כמתחלפים, כמו למשל הגזר הלפות בכרכשת שבולע פישל קארפ – כלומר כאיבר פנימי בולע שנעשה לאיבר נבלע. לכך שייך גודל הדמות, אשר גם וְרָסָס וגם שקד הסמיכו אותו למסורת הסיפור האירופית של הסיפור הגרוטסקי בנוסח גרגנטואה ופנטגרואל של ראבֵּלָה. זהו גוף שיכולת ההתמתחות שלו רבה עד כדי היעשותו לקיבה עצומה הבולעת את כל הקיבות שבעולם. הגוף החיצוני נעשה לכרכשת, ואילו הגוף הפנימי נשפך חוצה, כמרומז בדימוי של פישל לעגלון מלך מואב. בהצבה זו של המוטיבים הסיפוריים בפרק א' מצטייר ההבדל שבין מסורת הסיפור הגרוטסקי על הזללנים הגדולים שבספרות הכללית והעברית לבין מה שצייר עגנון בדמות פישל קארפ. גרגנטואה ופנטגרואל, שני הענקים הזללנים גיבוריו של ראבֵּלָה, עוצבו במסורת ההגזמה הגרוטסקית של הבארוק, מסורת שעקבותיה ניכרות בספרות העברית בדוגמה הידועה של 'אריה בעל גוף' של ביאליק. אולם סיפור זה של עגנון לא בא לכתחילה לעצב את המוגזם, המפלצתי והמעוות כגרוטסקי, אלא ביקש באופן ממוקד לתארו כמעורר-גועל.⁵

⁴ שופטים, פרק ג': "כא) וַיִּשְׁלַח אֱהוּד אֶת יַד שְׂמֹאלוֹ וַיִּקַּח אֶת הַחֶרֶב מֵעַל יָרֵךְ יְמִינוֹ וַיִּתְקַעָהּ בְּבִטְנוֹ: (כב) וַיִּבֹא גַם הַנֶּצֶב אַחַר הַלֵּהב וַיִּסְגֹּר הַחֵלֵב בְּעַד הַלֵּהב כִּי לֹא שָׁלַף הַחֶרֶב מִבִּטְנוֹ וַיֵּצֵא הַפְּרָשָׁד נָה".

⁵ פרנסואה ראבֵּלָה (1494-1553), גרגנטואה ופנטגרואל (תרגום, מבוא והערות עידו בסוק), תל-אביב: דביר, 2003. היצירה בת חמשת הספרים נדפסה משנת 1532 ואילך והיא מבטאת את הלכי הרוח הרפורמטורים של המחצית השנייה של המאה השש-עשרה. בפיתחה שיר הלל ליינות שינון – עיר הולדתו של ראבֵּלָה – ולאורך כל היצירה ההומוריסטית והסאטירית הזו ניכרת נטייה לנהנתנות הדוניסטית רנסנסית, והיא משקפת אותה תשוקה של הבלעת העולם והכללתו בסובייקט ההומניסטי החדש של הרנסנס – תימה שאין לה כל

עגנון בחר בחומרים, שעל פי הטרמינולוגיה העברית של המקורות ההלכתיים יש לכנותם כשייכים למה שהתרבות העברית מגדירה כ'מוקצה מחמת מיאוס', כלומר לאותו רפרטואר של תגובות (הקאה, הירתעות, הרחקה והקצאת מקום מרוחק) שז'וליה קריסטבה משייכת אותו למרחב של ה'בזות'.⁶

הפרקטיקה הפואטית של הגרוטסקי עורכת בדרכה מתיחה מוגזמת של האובייקטים שלה (אף מוגדל, כרס עצומה, עיניים פעורות לרווחה וכדומה), או ממציאה היברידיים מגוחכים ומעוררי אימה של אנשים וחיות. היא מציבה אותם באופן סימבולי במעטפת החיצונית המקיפה את תחומי החיים הריאליסטיים; הטרולים, השדים והרוחות ביער, או למשל מפלצות ה- Grottesque שהוצבו סביב לכנסיות הגותיות על צריחיהן ועל הקשתות החיצוניות שלהן, כנציגים של חיים שדיים לגבולם של 'חיים נורמטיביים'.⁷

ה'מוקצה מחמת מיאוס' אינו הגבולי, אלא הנדחה אל מעבר לגבול. הוא מה שהורחק לחלוטין מחוץ לכל תחום חיים (ובוודאי מתחומו של הקדוש), באותה תגובה של עווית אינסטינקטיבית של הקאה, שמתורגמת מבחינת התגובה התרבותית להוקעה חוצה של המגונה והמזוהם. רפלקס ההקאה והפליטה חוצה של מה שאינו ראוי להכנסתו אל הגוף פנימה, קשור באופן ישיר או סינקדוכי להפרשות של הגוף האנושי או להפרשות של בעלי חיים הסמוכים לו

שייכות ליצירתו זו של עגנון. על ההקבלה הקרנבלית לראבלה ראו שמואל ורסס, "בין אדם לבעל-חיים – מוטיבים וגלגוליהם ב'עיר ומלואה'", בתוך: גרשון שקד ורפי וייזר (עורכים), ש"י עגנון – מחקרים ותעודות, ירושלים: מוסד ביאליק, תשל"ח, עמ' 253-267, וכן: הנ"ל, ש"י עגנון כפשוטו: קריאה בכתביו, ירושלים: מוסד ביאליק, תש"ס, עמ' 189-212. בעקבות ורסס מעיר על כך גם שקד, שם, עמ' 339; 348. איני מקבל את עמדת השניים כי 'מזל דגים' היא יצירה קרנבלית באופן שבו מיכאיל בחטין מגדיר ז'אנר זה. בעניין זה אני מסכים עם מיכל ארבל הדוחה אף היא את האפיון הזה: "הסיפור אינו סיפור קרנבלי, הטקסט אינו חוגג עם פישל את החיים, במעין מסיבת זלילה אחת גדולה והערכים המגולמים בו אינם ערכי הקרנבל" (מיכל ארבל: כתוב על עורו של הכלב: על תפישת היצירה אצל ש"י עגנון, ירושלים: כתר, 'הקשרים' ואוניברסיטת בן גוריון בנגב, 2006, עמ' 143). לעומת זאת הסמכתו של הסיפור 'מזל דגים' לסיפורו של ביאליק 'שור אבוס וארוחת ירק', כדרך שמעיר על כך שקד, נראית לי פורה ביותר, באשר היא מצביעה על אותו יסוד בולמי ותגובת הגועל כלפיו שהוא יסוד משותף לשני הסיפורים.

⁶ בכך אני מבקש לאמץ את הצעתה של רחל אלבק-גדרון שקראה מאמר זה והעירה כי יש **לדחות** את הניאולוגיזם העברי 'בזות' כתרגום למושג ה- L'abjection של ז'וליה קריסטבה ולשוב אל המושג העברי 'מוקצה מחמת מיאוס', שהוא ביטוי מדויק למה שאנו מרחיקים מאיתנו ('מקצים' בלשון ההלכה היהודית) משום גועל. וראו פנומנולוגיה של ה'מיאוס' בספר: ז'וליה קריסטבה, כוחות האימה: מסה על הבזות (מצרפתית: נועם ברוך), תל-אביב: רסלינג, 2005, עמ' 8-9.

⁷ גם בהבנה מאוחרת, רומנטית, של היסוד הזה, כמו למשל ברומן הגיבן מנוטר-דם של ויקטור הוגו, דמותו של הגיבן קוואזימודו (בלאטינית: חצי-צורה – כלומר מי שצורתו לא הושלמה והוא בעל פוטנציאל מדומיין להרכב צורני הברידי) אינו בהכרח מגעיל, אלא גבולי ומעורר אימה. מרחב החיים שלו הוא בין קמרונות הכנסייה מבחוץ ובמעברים שבין הקשתות הגותיות התומכות את המבנה מבחוץ. הוא אח אנושי לגרוטסקות המעטרות את המבנה מבחוץ, ורעו המאומץ של כומר הכנסייה, אך לעולם אינו מוקצה מחמת מיאוס מחוץ להווייה הכנסייתית.

(הצואה, ליחות הגוף או תוכן הקיבה המוקא מהפה) ובאופן תסמוכתי מטפורי לכל הדומה להן ומזכירן, בריח, בצורה, בטקסטורה או בצבע.⁸

דמויותיו של ראבלה, כמו דמותו של אריה בעל גוף, הן באמת גרוטסקיות, אך אינן קשורות למעורר גועל. ההשוואה של שתי יצירות אלה ל'מזל דגים' מחמיצה את האיכות הספציפית שמתלווה לפעולת האכילה בסיפור זה של עגנון, שהיא סמוכה באופן הדוק כל-כך דווקא ל'מוקצה מחמת מיאוס', כלומר למה שהיה צריך להרחיקו מהגוף והוא נמצא בלוע בתוכו. יחסים אלה של בליעה בלתי ראויה – או של הכלת הדבר הדוחה במה שאינו ראוי להכילו – מגולמים בסיפור 'מזל דגים' פעמים רבות ברמות שונות של סיפור המעשה: ברמת החומר של המוטיבים הלשוניים והתמוניים וברמה הפונקציונלית של המהלכים הסיפוריים. עגנון מגולל בפתיחה מעשה טיפוסי של הגיבור פישל קארפ שהיה "עובר את השוק [...] ראה תרנגולת שמנה, חתיכת בשר נאה [...] לוקחם עד שלא יקדימוהו אחרים אם הספיק להם שק טליתו ותפיליו מצניעם בשק טליתו ותפיליו ומביאם אחר תפילתו לביתו" (עמ' ג'). יחסי העירוב שבין תשמישי קדושה לבין בשר בלתי-מעובד המושמים באותו כלי אחסון מייצגים באופן מדויק ומסמנים את מקורו של הגועל. כל אחד מהפריטים אינו מגעיל משום בחינה שהיא כל עוד 'הוקצה' לו מקומו הנכון. הוא נעשה למעורר גועל כשהוא מתערבב בשונה ממנו, כשהוא פולש אל מרחב שלא הוקצה לו. ערבוב זה מביא לכך שהגיבור אוכל מזון שנגע בחפץ שהיה מונח על קודקודו (התפילין), או מניח על קודקודו תפילין המשוחות בשמן הבשר של מזונו.⁹

הסיפור גדוש במצבים שמסמנים סוגים שונים של עוררות-גועל, ובהם מפרש המספר את תגובת הגועל שלו עצמו מהדמות שידיו עיצבוה. הסיטואציות הסיפוריות הן למעשה טכסונומיה של סימונים פרדיגמטיים שבאים להשיב לשאלה המציקה 'מה מגעיל אותי?'¹⁰ התשובות לכך תולות את הגועל בצמצום המרחק ובסמיכות מקום בלתי ראויים של עניינים אוראליים – אכילה, עישון וכיוצ"ב להפרשות הגוף, כמותם תיאורים שבפתיחת פרק ב' בסיפור ('דג מצא', עמ' ג').

⁸ אלה מופיעים בדרגות שונות של דחייה בספר יונה; מעי הדג, הסוף החבוש לראש הנביא, פעולת ההקאה של הנביא ליבשה והתולעת המכה בקיקיון.

⁹ יש להניח כי מכאן בא לתפילין צבען הצהוב לאחר שהשתנה צבען השחור בשל השומן שדבק בהן, ולא כפי שסברה דבורה לוי כי כך נתכנו. ראו: דבורה לוי, "על מזל דגים": http://www.schooly2.co.il/jerusalem-arts/page.asp?page_parent=19542

¹⁰ אפשר לומר כי בסיפור זה יותר מאשר בכל טקסט אחר חוקר עגנון את שרשי האיטנטיביות שלו עצמו. וראו הערה שכתב עליו דב סדן: "עגנון הוא אתרוג מהודר ומובחר, ואותו אתרוג מונח בפשתן רך מן הרך, והפשתן מונח בקופסה של עצי-זית, והקופסה של עצי-זית מונחת בקופסה של כסף" (דב סדן, קערת אגוזים, תל-אביב: נימון, תשי"ג, עמ' 166).

במישור אחר מעצב עגנון את הגועל כצורה של הַכּלָה לא ראווה של דבר בתוך דבר. כעין הסתוות 'המגעיל' בתוך מעטה תמים ואפילו קדוש – מצב היוצר מימד של הפתעה המוכרת לנו בהתגלות הדוחה בעת מציאת גוף זר (לעיתים מטונימי לגופנו כמו שיערה במאכל) או אורגניזם חי בתוך המזון שלנו (כמו חרק או תולעת במזון). לסוג זה של ערעורי הפרדה 'מגעילים' שייך התיאור המפורט של שק הטלית שהוא עשוי מעור של עגל שפישל קארפ כילה בסעודה אחת, כדי שיחלה ולא יילקח לעבודת הצבא. שק זה נעשה עצמו לכעין קיבת-עור גדולה שבתוכה הושמו התפילין ביחד עם נתחי-בשר שנקנו בשוק, ומאוחר יותר שימש כשק להניח בו את הדג הענק שקנה מידי נוכרי (עמ' ז').¹¹

הגועל הוא אפוא תוצאת ערבוב בלתי ראוי (הבשר והתפילין) או הפרת התחומים והגבולות של הקצאות תחומים מותנות-תרבות. הבחנה זו ביחס ל'בזות' עומדת ביסוד המסה של קריסטבה והיא מנסחת אותו כך: 'היעדר ניקיון או היעדר בריאות, לא הם שהופכים דבר מה לבזוי, אלא מה שמשבש זהות, מערכת, סדר. מה שאינו מכבד את הגבולות, את המקומות ואת הכללים'.¹² מכאן הבדלי התגובה האינסטינקטיבית כלפי השמנה מוגזמת לעומת התגובה לרזון מוגזם. בשעה שהראשון מעורר דחייה וגועל השני נתפש כמוזר בלבד. ההשמנה היא ההתרחבות אל הגבול שמחוץ לסובייקט, היא מסמנת אפשרות של התחככות עם הזולת, היא איום של פלישה אל הגבול שמעבר למה ש'הוקצה' לו. ה'שמן' מסמן התרחבות בלתי-פוסקת של כלי קיבול המאיים לבלוע את הסמוך לו. זהו סוג המגע הכפוי עם גופניות אחרת, שאליה מגיבה הכתיבה של עגנון בבעתה נגעלת מול יציר כפיה שלה – פישל קארפ. מן הטעם הזה עגנון מעצב כמגעיל בסיפור זה כל מה שיש לו איכות לחה, רירית או רטובה. ה'רטוב' מועד 'לחלחל' אל מה שנמצא בשכנות לו, ולבטל את הגבולות 'היבשים' והמופרדים של סובייקטים אחרים. זהו סוג פריעת הסדר שכלפיה מגיב עגנון ביתר-גועל כשהוא מתאר כיצד "לאחר שהקיא הדג שארית כוחו הניחו פישל על שולחן הקריאה והוציא כלי תפילתו מן השק ונטל את הדג וחזר ותחבו לתוך השק" (עמ' י). הדג הוא הממשות 'הלא-מטפורית' של הגועל לגבי עגנון – הוא "מופלג בבשר ובשומן וסנפיריו חמוצים מדם" (עמ' טז). אל לחות-שמנונית זו, המוחשת לאורך הסיפור, מגיב עגנון ברתיעה יותר מאשר לכל יסוד אחר, והוא מקדיש לה פרק מיוחד 'מחשבות מפולמות' (עמ' יז), שהן מחשבות הדג – 'מחשבות לחות' – ש'המגעיל' חושב על עצמו. בפרק זה מהרהר הדג על עצמו ועל פישל 'אוהבו', מחשבות אשר "רובן", כלשון עגנון, "מכחישות את הדעת" (עמ' יח).

¹¹ ראו השוואה זו של תיק התפילין לקיבה ענקית: מיכל ארבל, כתוב על עורו של הכלב, עמ' 139, וכן וראו על מוטיב זה של מעיים ('לחולת מעשה מילואים') וקיבה (פשטידת הקיבה) הנבלעים כמאכל אל הגוף בניתוח סיפורי ביאליק 'אריה בעל גוף' ו'שור אבוס וארוחת ירק' אצל עדי צמח, הלביא המסתתר, ירושלים: קרית ספר, תשל"ו, עמ' 218-228.

¹² קריסטבה, כוחות האימה: מסה על הבזות, עמ' 9; ראו גם עמ' 17.

בתוך המרחב האפיסטמולוגי הזה של 'מחשבת הגועל' פוער עגנון חלל אונְטֶנְטוֹני של התעצמות המגעיל מתוך עצמו, זה שנולד מהתודעה המתועבת של הדג, לפיה לא נוצרו דגים בעולם אלא כדי ש"יהיו קוברים אותם בכרסם של בריות בני אדם".¹³ מחשבת-הדג מציירת לעצמה את עצמה כמזון לח ודוחה הנטפל לפני הגוף האנושי, וטומן את עצמו בתוכו דווקא ברגע שהוא נעשה למאוס מעבר לכל מידה, כשהוא סמוך לקיצו וכשהוא רטוב מרקבוביות של גוויה: "באותה שעה קץ [הדג] בעולמו והתחיל מוציא רירין מחמת מיאוס ואילולא כוח החיים שלא הניח ממנו היה כר את פליטת חייו" (עמ' יט). הדג אינו לח במים, כאשר הוא שוחה בהם, שם הוא נתון במרחב הרטוב כ'מים בתוך מים', כביטוי הידוע של ג'ורג' בטאיי. הוא נעשה ל'ברייה מפולמת מליאה ליחה' (עמ' כא), המעוררת תגובת גועל כשהוא נידוג מהמים, כלומר כשהוא עובר מגבולו הרטוב אל היבשה ונעשה לאובייקט של תשוקה בולמית עבור פישל המבקש לבולעו.

היסוד הטראנסגרסיבי הזה של פריצת הגוף הלח, הרירי אל המקום היבש של הסובייקט המספר, הוא הנושא המטפורי המרכזי של הסיפור. המספר מגיב בתגובה אנוקטית של עווית בחילה כלפי הבולמיה המבקשת באמצעות סוכנה פישל קארפ, להכלילו בתוך החיים העיירתיים היום-יומיים. בהקשר זה כדאי להיזכר כי כמה יצירות של עגנון נתונות במתח המופרז הזה שבין משיכה בולמית למזון ותגובה אנוקטית-מבוהלת מפניו. רתיעה ממין זה מופיעה ברגעי המשבר של הירשל ב'סיפור פשוט' בעיקר בארוחת האירוסין שלו למינה. גם בסיפור זה מופיע יצור מימי (למחצה) – בר אווז – שהירשל מגיב אל חרטומו כאל בעל חיים שבעת הגשתו לשולחן הוא נותר אחוז בתודעתו כשייך לסביבה בוצית-לחה.¹⁴ הבחילה של הירשל מסמנת בסיפור הזה את ראשית הפרישה שלו מסדר חברתי בורגני מזוהם, לח ודביק. תגובתו האנוקטית מסמנת את ההינזרות מטובות ההנאה של ארוחת אירוסין זו, מהנישואים, מהרווח הכלכלי המלוזה אליהם (שהמזון הוא הסמל הייצוג שלו) ומהנאת המין ביחסיו עם מינה. ואכן פעמים רבות נתפשים הדחפים הבולמיים אצל עגנון כמאיימים על

¹³ ההרהור הזה של הדג שייך, לשיטת עגנון, למבדה הגנאלוגי של הדג שמוצאו הקדום מן הדג ששהה בבטנו של הדגה שבלעה את יונה. זהו אפוא חלק מן המְחַשֵב-המדְרֵשִי-מיתולוגי של הסיפור, כפי ששקד הבינו. המחשב הזה הוא גנאלוגי ומיתולוגי מעיקרו ואין לו כל מגע עם הסתכלות אקולוגית מערכתית. ראו: דן משייקר: "לא על האדם לבדו: עיון אקולוגי בסיפור 'מזל דגים' מאת ש"י עגנון", עי"ן גימ"ל: כתב עת לחקר יצירת עגנון, גיליון א' (תשע"א) עמ' 94-122.

http://www.biu.ac.il/JS/li/aj/first_issue.html

¹⁴ 'נכנסה משרתת והביאה כלי גדול של חרסונה בדמות בר אווז... שטוח עמד העוף החרסיני כשחרטומו הזועף פתוח כקבצן שהוציאו פרוסתו מפיו. הבל חם ושמן עלה הימנו ועיטף את המנורה... ש"י עגנון, על כפות המנעול, ירושלים ותל-אביב, תש"ך, עמ' קכו. עגנון שב אל הטופוס הדוחה בעיניו של עוף המים גם ב'מזל דגים' בתיאור התפילה שעל ראש פישל: "ואף היא עצמה קמוטה היתה ועינה כעין חרטום בר אווז, ואף התיאור שבורה היתה ועליה רום אצבע שומן" (עמ' כב).

הקדושה המסדירה את חיי האדם בעולם, כמו למשל בסיפור 'והיה העקוב למישור', שבו מאבד הגיבור מנשה חיים את התפילין שלו בגלל תאוות אכילה. היסוד הזה בולט כדי כך ביצירת עגנון, עד כי נמצא מי שראה בכך ביטוי כפוי על יצירתו משום היסוד הביוגרפי האישי של הסופר, שהיה כידוע צמחוני.¹⁵ יוצא מן הכלל בענין זה הוא תאומו-התשלילי של 'מזל דגים' – הסיפור 'אצל חמדת' שבו האכילה מצטיירת כמעשה מופרד מן המעשה הקדוש ולפיכך כאפשרי להכלה בעולמו של המספר.¹⁶

התעצמות הגועל כישות גדלה ובלתי מרוסנת היא כה משונה ומוזרה בעיניו של המספר ב'מזל דגים', עד כי הוא עצמו עומד משתאה מול היעשותה לממשות בידיו שלו עצמו. אמנם 'האפולוגטיקה' שבפתח הסיפור כוללת דברי התנצלות מובלעת על שרשור עובדות שאינו יכול להיתפש כ'אמת', וכי המספר יודע כי לא עלה בידו "לבצר כל הפרטים וליישב כל המקומות", אך למרות זאת הוא עומד על כך כי "כל דבר דבור על אמיתו" (עמ' א). ההתעצמות הזו אינה לפיכך הגזמה בשום צורה – מה שעלול להיראות כך בעיני מי שקורא את הסיפור כסאטירה או כגרוטסקה – אלא היעשותו של דבר-הגועל לממשות שהיא מעבר לגבול שהוקצה לה. כלומר זו עלילה של התערערות הסדר האונטולוגי מתוך עצמו – דרמה של התעצמות אותנטונית של ה'ממשות' מתוך עצמה ובליעת עצמיות אחרת העומדת בגבולה. לכך יש לשייך את הביטוי המוקשה מעט שמשלב עגנון במחצית הפרק הראשון של הסיפור כשהוא כותב על פישל קארפ כי 'כבר בבחרותו ניכר שעתיד הוא להיות[ת] אדם של ממש' (ההדגשה שלי, עמ' ב). הדימוי הספרותי של פישל לעגלון מלך מואב נעשה מכוח

¹⁵ על הצמחונות של עגנון ראו רות נצר, "השגעון ושירת הקבצנים הסומים – עוד מבט על 'סיפור פשוט' של עגנון", בתוך: השלם ושברו: מיתוס, ספרות, שירה: כינוס מאמרים ממבט פסיכולוגיית המעמקים של יונג, ירושלים: כרמל, 2009, עמ' 194-225. וראו הספר: רנה לי, עגנון והצמחונות: עיונים ביצירות של ש"י עגנון מן ההיבט הצמחוני, תל-אביב: רשפים, 1993. ראו הקדשת ביאליק לעגנון: "לעגנון רב סגנון / רב ספרא ורב מג / המודר מבשר / ואוכל רק דג [...] מאתי הקטן / הפורץ כל סיג / שי דל, קליפת בצל / חרצנים וזג"

¹⁶ 'אצל חמדת' נדפס לראשונה בלוח הארץ (תש"ג), ונכלל בכרך סמוך ונראה, ירושלים ותל-אביב: שוקן, תשי"א, עמ' 54-77. הסיפור מצייר חזן-זללן שהמספר מביא לו מכתב מאביו סמוך לכניסת יום כיפור. לפי תבניתו מקביל המספר לנער הצייר שב'מזל דגים' שהוא שלוחו של הגיבור. יחסי התשליל בין שני הסיפורים רבים אולם נעיר רק לגבי העיקרון המהופך של הצבת גבול שבין מעשה האכילה והמרחב הקדוש שבסיפור זה הוא נשמר בקפידה רבה ולפיכך הוא מציב אפשרות של מעבר מהממשי אל המקודש במעשה של 'קפיצה ריטואלית'. בסיפור 'מזל דגים' הגיבור מייצר רצפים בלתי-ראויים בין הממשי למקודש ובכך מסמן את המרחב של הגועל. 'צל חמדת' הוא סיפור שאין לו קשר ממשי ל'ספר המעשים' כהשערותו של א"א אורבך, שכתב את דבריו טרם אפשר היה לראות את הטקסונומיה התמטית של כלל יצירת עגנון בפרספקטיבה משוחררת מן הגנאלוגיה שלה. ראו: א"א אורבך, "פרקים של 'ספר המדינה' ומקומם בתוך 'סמוך ונראה'", בתוך: ג' שקד ור' ויזר (עורכים), ש"י עגנון מחקרים ותעודות, ירושלים, מוסד ביאליק, עמ' 195-226.

¹⁷ במהדורת יוסל ברגנר כתוב 'להיום' וצ"ל 'להיות'.

הסיפור עצמו לְמַמְשׁוֹת מִתְרַחֶבֶת, כְּצִיּוֹר הוֹמוּ מֵאֲגָנוֹס, שְׁכַל תְּכֵלִיתוֹ הֵיֵא גִידוּלוֹ הַאיִנְסוּפִי בִּאֲמֻצְעוֹת בְּלִיעָה בּוֹלְמוֹסִית שֶׁל מִזוֹן.¹⁸

הַמִּמְשׁוֹת הַזֶּה שֶׁל הַגּוֹפְנֵי מִתְאַפְשֶׁרֶת דּוּוֹקָא מִשׁוּם שֶׁהַגִּיבּוֹר פּוֹלֵשׁ אֶל מִרְחָב הַקְּדוּשָׁה וּמִנְצֵל אֶת מוֹעֲדֵי יִשְׂרָאֵל וְהָאֲרוּחוֹת הַחֲגִיגוֹת הַמִּתְלַוּוֹת אֵלֵיהֶם לֹאכִילָה וְלֹסְבִיאֵת יִתְרֵ. הַמוֹטִיב הַפּוֹרִימִי שֶׁל מִזַּל דְּגִים שְׁחֹדְשׁוֹ אֲדָר, וְשִׁסְעוֹדֹת פּוֹרִים וְשִׁתִּיית יִין 'עַד דְּלָא יִדְע' מִתְרַחֶשֶׁת בּוּ, הוּא רַק דּוֹגְמָא אַחַת שֶׁעֲלִיהָ הַצְּבִיעַ בְּצַדֵּק גִּרְשׁוֹן שְׁקָד, וְאֵף בַּחֵר בַּה כְּכוֹתֶרֶת לִמְאִמְרוֹ ("עַד דְּלָא יִדְע"). בְּאֹפֶן רַחֵב יוֹתֵר אֲפֻשֶׁר לֹמַר כִּי הִיסוּד הַמְּנַהֵג־הַפּוֹלְקֵלּוֹרִי הַדְּתִי וְהַעֲמִמִי נַעֲשֶׂה לִמְשֶׁרֶתוֹ שֶׁל 'הַגּוֹפְנֵי-הַמִּמְשִׁי', כְּלוֹמֵר לְכֹלֵי הַפּוֹךְ מִמֶּה שֶׁהוּא נֹעֵד לוֹ – לְטַפַּח אֶת הַקְּדוּשָׁה. בְּבַחֲרִית שְׁמוֹ שֶׁל הַגִּיבּוֹר 'קְאָרְפִּי' נִתְכוּוֹן אֲפּוֹא עֲגֻנוֹן לֹא רַק לֹאֲלוֹזִיָּה הַגְּלוּיָה לְמִדֵּי אֶל הַמִּין שֶׁל הַ'קְּרַפִּיּוֹן', אֲלֵא לְגוֹפְנֵיֹת הַנְּרַמְזֵת מִן הַצְּלִיל שֶׁל הַמְּלָה הַדּוּמָה לֶה כֹּל-כֶּךְ בִּיִּדְיִשׁ: 'קְעֶרְפֶּעֶר' (=גּוֹף). יֵשׁ לְהַנִּיחַ כִּי עֲגֻנוֹן הֵיֵא מוֹדַע גַּם לְמִימְרָא שֶׁהֵיִתָּה שְׁגוּרָה בְּפִי יְהוּדֵי גְרַמְנִיָּה בִּיִּדְיִשׁ-גְרַמְנִית: "קְאָרְפֶּעַ – אִיז קְיִין חֶרְפָּה, הַעֲלֵט – אִיז מִיר רַעֲלֵט, סְאָלֶס – אִיבֵר אֲלַעֶס". מִשְׁמַעוֹתָה הֵיֵא כִּי אֲכִילַת הַקְּרַפִּיּוֹן לְכַבּוֹד שֶׁבֶת אִינָה חֶרְפָּה, זֶאב הַמִּים אֲכִילַתוֹ תְּקִינָה וְאֲכִילַת הָאִילִתִּית עֲדִיפָה עַל שְׁנֵיהֶם". אֵךְ בְּאִמְרָה זֹאת מִסְתַּתֵּר 'הַן מְכַלֵּל לֹאוּ', כְּלוֹמֵר יִדְעֵת הַחֶרְפָּה הַמִּשְׁתַּמֶּעֶת מֵאֲכִילַת קְרַפִּיּוֹן זוֹל לְסַעוֹדֹת הַשֶּׁבֶת. צִירוֹף זֶה שֶׁל הַמִּילָה 'חֶרְפָּה' הַחֹרֶזֶת עִם הַ'קְּאָרְפֶּעַ' טְבוּעַ אֲפּוֹא בְּזִיכְרוֹן הָאִיִּדְיוֹמָטִי שֶׁל עֲגֻנוֹן, וְהוֹסֵב לְתִיאוֹר חֶרְפַּת-הַגּוֹף-הַדְּגִי הַלַּח וְהַשְּׁמֵן, שֶׁהוּא סוֹכֵן הַתְּרַחֲבוֹת שֶׁל הַמִּמְשִׁי, זֶה אֲשֶׁר כְּלִפּוֹ מְגִיב עֲגֻנוֹן בְּגוֹעֵל וְשִׁמְתוֹכּוֹ הוּא מְצַמִּיחַ אֶת דְּמוֹתוֹ שֶׁל פִּישֵׁל קְאָרְפִּי.¹⁹

¹⁸ עֲגֻנוֹן הַכִּיר בּוּוֹדָאֵי סִיפּוֹר פּוֹלְקֵלּוֹרִי מוֹדְרְנֵי שֶׁל הַיְהוּדִי הַזּוֹלֵל לֹלָא גְבוּל כְּדִי שְׁגוּפוֹ הַעֲנֵק יִבְעֵר בְּאֵשׁ גְּדוּלָה כְּאֲשֶׁר יִתְפַּשׂוֹ אוֹתוֹ גּוּיִים וְיַעֲלוּ אוֹתוֹ עַל מוֹקֵד, כְּמִין 'פִּיצוּי' לְשִׁלְהַבַּת הַקְּטָנָה שֶׁבָּהּ בְּעַר אֲבִיו הַצְּנוּם כְּשֶׁנִּתְפַּשׂ וְנִשְׂרַף בִּידֵי גּוּיִים.

¹⁹ רֹאוּ הַסְּעִיף 969 בִּסְפָר: Abraham Tendlau, *Sprichwörter und Redensarten deutsch-jüdischer Vorzeit*, Frankfurt am Main: Verlag von Z. Kauffmann, 1860, p. 336

"Karpe is kaan Charpe;

Hecht is mir recht

Sam is über Allem"

וְרֹאוּ הַפְּנִיָּה וְתִרְגוּם מְחֹרָז לְמִקּוֹר זֶה בְּעֵרֶךְ 'דְּגִים': יוֹם-טוֹב לוֹיִנְסְקִי, אֲנֻצִיקְלוֹפְדִיָּה שֶׁל הוֹוִי וּמִסוֹרֶת בִּיהוּדוֹת, כֶּרֶךְ א', תֵּל-אֲבִיב: דְּבִיר, תִּשְׁ"ל, עַמ' 122. הַדְּג שְׁנִיצוּד בְּסִטְרִיפָא הוּא מְסוּג זֶאב הַמִּים, דְּג טוֹרֶף – שְׁמִיִּצַּע אֶת הַזְּלִילָה הַטּוֹרְפִנִית שֶׁל פִּישֵׁל-הַקְּרַפִּיּוֹן. סוּג זֶה שֶׁל הַיְפּוֹךְ שִׁיךְ דּוּוֹקָא לְמִצּוּוֹת הַהִידוֹר שֶׁל אֲכִילַת הַדְּג בְּשֶׁבֶת, כְּפִי שֶׁמְבִטָא הַמְּאִמֵר הַפּוֹלְקֵלּוֹרִי. שְׁמוֹ שֶׁל הַדִּיג בְּסִיפּוֹר – פֶּטְרוֹ – קֶשׁוֹר בְּמֵאֲרַג הַמוֹטִיבִי הַנוֹצְרִי יְהוּדִי שֶׁל רֵאשׁוֹנֵי הַנוֹצְרִים שֶׁהֵם צִיִּידָא – 'דִּיִּגִי נְפֻשׁוֹת' כְּמֵאִמֵר יֵשׁוּ, כְּאוֹתוֹ רֵאשׁוֹן הַנוֹצְרִים פֶּטְרוֹס. הִיסוּד הַנוֹצְרִי קֶשׁוֹר בְּסִיפּוֹר זֶה תְּמִיד לְמִימֵד שֶׁל הַפְּרַעָה קוֹסְמִית שֶׁל הַסֵּדֶר הַיְהוּדִי, תְּחִילָה בְּדִיִּגִים נוֹצְרִים שֶׁהֲעֵלוּ מְחִירָם שֶׁל דְּגִים, וְאַחֵר כֶּךְ בְּנִפְלִיתוֹ שֶׁל מִי שֶׁעֲבַד בְּכַנְסִיָּה אֲבִיו שֶׁל בְּצִלָּל מִשָּׁה וְנִפְל מִן הַסּוֹלָם וּמֵת.

האפשרות הבולענית הזו, שאליה שמו לב כל פרשני הסיפור ובמיוחד שקד, אינה כשלעצמה הנושא 'האמיתי' של הסיפור, כפי שעגנון מעיר, ולטעמי – כלל ועיקר לא באופן אירוני. אכן בעצם הצבת הפרטים המתארים את היסוד הבולמי עגנון מודה כי 'לא עלתה בידו לבצר את כל הפרטים וליישב את כל המקומות', וכי סיפור מעין זה של מעשי זללנות 'אחרים היו מספרים יפה ממנו', אלא ש"אמיתו" של הסיפור נעוצה בעלילה האונטולוגית שלו – בתיאור נצחון הממשות על כל מרחב אחר של מה שאינו ממשי: התודעתית, האמנותי והמקודש. עיקר העלילה נטוע במחשבה שחושב פישל על האופן שבו הוא יסב את כל פעולותיו למעשה אכילה, ועל האופן שבו הריטואל הקדוש (התפילה, ברכות המזון ואפילו ימי התענית) יתורגם לפולחן של הממשי, שהוא בליעת המזון והרחבת הגוף עד שיתפוש את החלל של המציאות כולה. התעבירות זו של הממשי מתוך עצמו היא שמעוררת אצל עגנון בחילה מטאפיסית,²⁰ משום שהיא מחביאה בכרסה את מה שהיא גדלה ומתעברת ממנו, וכשאינ הדבר עולה בידה, היא חותרת במסתרים לגנוב את גבולו של הקדוש, ולהפכו לישלממשי כמוה. את המזימה המטאפיסית הזו מתאר עגנון כמאמצי ההחבאה של הדג בידי פישל, אשר 'חישב להחביאו בין כריסו ולבגדו, כגונבי מכס', אלא 'שכריסו רחבה אינה קולטת תוספת חוץ', ולפיכך בחר לשים את הדג 'בשק טליתו ותפיליו' (עמ' ז). הדרמה של "התעברות הממשי" נעשית אפוא למטאפיסית, משום שהיא מפנה את מגמת ההתרחבות שלה אל הייצוגים הסימבוליים של הקדושה – אל שק הטלית והתפילין. בתוך עולמו של עגנון עצם המחשבה כי המפגש עם הממש-הלח-הירי והזדוני עלול להתרחש כהפתעה בעת מגע עם הקדושה – בעת הוצאת תפילין מרוחות בשומן דג ובריר עורו הלח – היא מחשבה מעוררת צמרמורת-גועל עד מות.²¹ מן הטעם הזה הוא שלל לכתחילה בסיפורו את האפשרות להשתמש בתשמישי קדושה של אחרים, והנה כשפישל מחפש אחר תפילין חלופיות להניח בבית הכנסת, הוא מגלה להוותו כי כבר אין נוהגים להשאירן שם 'לפי שפסקו מלהניח את טליותיהם ותפיליהם בבית המדרש' (עמ' כג). אף כי עגנון מנמק זאת במעשה של שיכור, שהיה גונב את תשמישי הקדושה ומוכרם, נראה העיצוב העלילתי הזה בתוך הסיפור 'מזל

²⁰ ה'בחילה' המיוחדת הזו היא תגובה רפלקטיבית של התודעה מסדר גבוה שהוא מעל התגובה האינסטינקטיבית של הגוף עצמו המגיב בעויות של גועל. בכך נעשית ההכרה הזו לדומה ביותר למה שאנו מוצאים ברומן הידוע של סרטור הבחילה, אשר בו עוברת תגובת הגועל הליך של פנומנולוגיה רפלקטיבית בידי הגיבור רושם היומן, והוא תופש אותה כאופניות של קיום מודרני (ז'אן-פול סארטר, הבחילה, תרגום: הדרה לזר, תל-אביב: סימן קריאה, תשל"ח).

²¹ זהו רגע הולדת הבחילה אצל גיבורו של סרטור כשהוא מעיד: "חשתי כאילו אני מלא ליחה, או חלב פושר" (שם עמ' 13). הבחילה איננה בי, טוען הגיבור, אלא היא הדבר המתפשט ככתם צבע מאובייקט אחד לשני (החולצה אל הקיר). היא הפרת הגבול בין העצמים הנפרדים בעולם. היא הפרת הסדר האונטולוגי וחזרה למסה המעורבת של יש מתמוסס בתוך עצמו. היא עשויה "מרגעים נרחבים ורכוכים המתפשטים בשוליהם כמו כתם של שמן" (סארטר, שם, עמ' 28-29).

דגים' כתגובה איסטניסית, המשמרת את הסובייקט (ובמיוחד את הסובייקט-המספר) מפני מגע עם ממשות מתרחבת ולא-מפוקחת של הזולת – היבט שפורץ פה ושם בכתבי עגנון, כשהוא מתאר דמויות נקיות דעת וגוף המשמרות עצמן ממגע מזהם עם הממשי של העולם ה'זולתי'.²²

ב. הייאוש מן הייצוגי

ההתכנסות האיסטניסית אל רשות היחיד היא אפוא צורה של ביטול הממשות, נסיגה אינטרוֹרְטִית, שעגנון אינו נותן לה ייצוג בסיפור המעשה, אלא במה שאפשר לְדַמּוֹת כ'אני המספר המובלע' שלו. אולם עגנון מקדיש בסיפור זה פרק נכבד לאפשרות של חילופין לממשות הזו – מעבר לחיי האמנות המסורים באופן טוטלי לייצוג של הממשי. בלשונו של עגנון היחס אל הממשי מתחלף ביחס אל 'צורתו'. המילה הזו – 'צורה' – חוזרת פעמים רבות בפרק התשיעי, המתאר את הנער היתום בצלאל משה שהיה מעטר את בית הכנסת ב'צורות' מצוירות. מפרשיו של הסיפור, גרשון שקד ובמיוחד מיכל ארבל עסקו בהרחבה במושג הזה ובדמות-אמן זו שבתוך 'מזל דגים' ובכלל יצירת עגנון.²³

עגנון עצמו, כידוע, מכוון את קוראיו-מפרשיו למקבילה של מעשה זה בבצלאל משה שצייר על עורו של הדג, למה שעשה יצחק קומר גיבור תמול שלשום כשכתב על עורו של כלב (עמ' כא). אולם לצד מקבילה מרתקת זו שבין המוטיבים של 'כתיבה על עור חיה', פעולה שנהפכה אצל עגנון מסמל חד-פעמי בסיפור בודד ל'ריטואל טקסטואלי' בכלל כתבי עגנון,²⁴ מתפתחת בתוך הפרק התשיעי כתיבה מסאית שאפשר לראות אותה כרפלקסיה על 'העלילה המטאפיסית והאונטולוגית של הסיפור' – העלילה של התעברות הממשי מתוכו באופן שמעורר אצל המספר תגובת גועל.

²² הדוגמה המובהקת לכך – רפאל, גיבור 'אגדת הסופר', ההולך ומרחיב את מעגלי הנזירות שלו ככל שהוא מתקדש לכתיבת ספר תורה.

²³ ראו על כך בהרחבה במאמרים מאת: גרשון שקד, "עד דלא ידע", עמ' 353-355. מיכל ארבל, כתוב על עורו של הכלב: על תפישת היצירה אצל ש"י עגנון, עמ' 105-152.

²⁴ פרקטיקות ריטואליות של כתיבה הן סוגיה מרכזית במאמר זה. בחלקו הראשון מזכרה המיקרוגרפיה כריטואל כתיבה ההופך את הסימבולי לממשי באמצעות הפיכת האותיות לנקודות שבאמצעותן (בדומה לקליגרמות המודרניות של שירה קונקרטיית דוגמת גיום אפולינר, או כריסטיאן מורגנשטרן) מצייר הכותב את הממשי – את צורת יונה הנבלע בפי דג. בחלקו זה של המאמר בסעיף ג. 'האיחוד הקדוש בין הממשי והייצוגי' נתייחס אל 'ריטואל של כתיבה על גבי עור חיה'. אצל עגנון נעשתה כאמור התימה הזו לפרדיגמתית. במיוחד חשוב לכך סיפורו 'כדויד חשבו להם כלי שיר' על עני בדעת שאסף מזמורים קלוקלים וכתבם על גבי עורות. הסיפור עוסק בטרנסגרסיה ריטואלית, במעשה נפסד של כתיבה פסולה על גבי העור. ראו: ש"י עגנון, אלו ואלו, ירושלים ותל-אביב: שוקן, תשכ"ז, עמ' שיד-שיז.

עגנון העניק לפרק התשיעי את השם 'יסורי רצון' ובו הוא פורש את תשוקת האמן להחלפת הממשות ב'צורה' ייצוגית כביטוי חזותי מצויר או כתוב:

הצייר כשהוא מבקש לצייר צורה מסיר עיניו מכל דבר שבעולם חוץ ממה שהוא 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 את דעתו לציירו התחיל מגדיל עצמו כמלוא כל העולם. ראה בצלאל משה ואחזתו צמרמורת והתחיל לבו מפרכס ואצבעותיו מרתתות, כדרך בעלי אמנויות שמרתתין מתוך יסורי הרצון מתוך שמבקשים לספר מעשיו של הקדוש ברוך הוא כל אחד לפי דרכו, הסופר בקולמוסו והצייר במכחולו (עמ' כא).

הפסקה הזו, שהיא מסה פינומנולוגית מבריקה על מעשה האמנות, מעמידה את הנושא המטאפיסי של הסיפור בכל ברירותו; הסתלקות האמן מהעולם הממשי לשם ייצוג הסימבולי. אולם בתוך התשוקה שעגנון מכנה אותה 'יסורי הרצון' (הדחף האמנותי), נמצאת פגימה מולדת שמקורה באידיאליזם שלה עצמה; רצון זה עצמו קשור באופן הכרחי לפרקטיקה של הענקה כוח מוגזם דווקא לממשי. זוהי הבחנה פינומנולוגית, באשר עגנון מְשַׁעָה כל דיבור על ממשות היסטורית עיירתית, כלומר משעה מהדיבור את המרחב האונטולוגי של גיבורו פישל קארפ, ומפנה קשב ממוקד אל התנאים התודעתיים הנצרכים לכינון (constituting) ייצוגה של מציאות זו במחשבת האמן. התודעה המבקשת 'לצייר צורה', כלומר להעמיד סימן ייצוגי (סימן כתוב או מצויר) של המציאות, אינה יכולה לעשות זאת בלא להפנות מבט מהופנט אל האובייקט המיוצג, ובכך לגרום ל"הרחבתו" עד-אין-שיעור. מומנט אינטנסיונאלי זה ('התכוונות' במובן הפינומנולוגי) של קשב שאין לו שיעור כלפי הממשי, כאפשרות יחידה של ייצוג, הוא שמעצים את הממשי ועושה אותו למפלצתי. לכך קורא עגנון 'ביטול העולם' לשם הצורה. מעשה זה של התכוונות אל אובייקט מסוים הוא 'ביטול העולם' שלא מרצונו ושלא מדעתו של האמן. זו פעירה של כוֹרָה (Chora), חלל תודעתי מרוקן, שלתוכו פולש הממשי ומתעַבֵר שם למפלצתי. זה הוא שאירע לבצלאל משה; כי כשהעלים עיניו מן העולם, העניק לדג אפשרות 'להגדיל עצמו כמלוא כל העולם'. הדרמה האונטולוגית שבחלקו הראשון של הסיפור הוסבה עתה לדרמה פינומנולוגית, כלומר החליפה את המרחב הממשי במרחב תודעתי.

באופן פרדוקסאלי בתוך הפעולה של ביטול הממש מתבטלים גם אותם חלקים של המציאות הנחוצים כל-כך להעמדת הצורה הייצוגית: "בצלאל משה לצייר ניתן לו, נייר לא ניתן לו. [...]. דוגמא לצייר יש, גיר לצייר בו יש, מה לא יש, נייר לצייר עליו לא יש" (עמ' כא). הדרמה הפינומנולוגית על ה'ייצוגי' וה'ישי' מגולמת בשפת-סקאז (חיקוי של דיבור לוקאלי עממי) של בן-עיירה ששיחו 'התמים' מהדהד תחביר של יידיש ('יש-אין') בעברית הסיפורית. אולם דווקא

בעגה עממית זו מגולמת באופן המזוקק ביותר המחשבה הסותרת את עצמה של ביטול היש לשם יצירת האמנות באמצעות היש. מעשה זה הוא – בשיא ייסורי רצונו של האמן – כאותו פרגמנט סיפורי שמביא עגנון בסמוך לכך על אותו 'החזן האילם כשהיה לבו מתרגש לומר ניגון היה פותח פיו ומנענע בשפתיו עד שהיו לחייו מזדעזעים ומשתברים מייסורים' (עמ' כא).

דרמה חדשה זו עוסקת אפוא בשאלה של התנאים התודעתיים לייצוג המציאות, ולא במציאות עצמה. היא מסמנת בכך את מקום לידתו של הגועל בתוככי הנפש הנגעלת עצמה. הגועל הוא תודעתי לחלוטין והוא ניתן לכיווץ אנוקטי או להרחבה בולמית ('תוספת חיים' בלשון עגנון) בהתאם לאינטנסיה שמפעילה התודעה.²⁵ במרחב הזה יש מקום חשוב לרצון, אולם גם הרצון משועבד להגיגה הפנימי של ההתרחשות התודעתית – כשהיא מְפַנָה חלל ריק למושאי התשוקה הייצוגיים שלה, היא מאפשרת בהכרח מרחב מוגזם להתפשטותו של הממשי. ההכרח הזה הוא שורשו המטאפיסי של הגועל – הוא האופן הפרדוכסלי שבו הסובייקט עצמו אִפְשֵׁר את החדירה הטפילית אל גופו שלו, דווקא כשביקש לפנות מקום לסובלימציה, כלומר לייצוגי, לאמנותי ולסימבולי. כשעגנון מזמין את קוראיו להשתתף באירוע אינטנסיונאלי כזה במחווה רטורית אגבית כביכול – 'ציירו לכם עולם שנתבטל ישותו בשביל צורה אחת שמרחפת על פני החלל ותופשת את כל ההוויה' – הוא גורר אותם באמצעות פיתוי ארס-פואטי לבצע אותה פעילות של 'נפש מציירת', ובכך לכוון אצלם אותו מרחב מבוהל מן הגועל שנפשו שלו נתקפה בו. זו 'בהלה' מן הגילוי כי הנפש-האמנותית-המדמה מייצרת את הממשות הנמוכה ביותר דווקא ברגע שביקשה לעשותה למשהו 'גבוה' ממנה.

בכך מתבטא הייאוש התהומי של עגנון מן האפשרות לתקן את הקלקול שבממשי הנמוך באמצעות ייצוגו האמנותי הגבוה. האמן יכול להינזר מן העולם, כאותו יתום רעב בצלאל משה שאין לו מזון ואין לו אב ואם שיזינו אותו, כלומר להיות מי שרצונו מכין אותו – להיות סוכן של 'עולם שנתבטלה ישותו'. אולם גם אצלו – אמן תמים וחף מכל חטא – ברגע ריקון התודעה מן היש 'באה צורת הדג וקבעה עצמה שם וקיבלה תוספת חיים, כביכול יותר ממה שהיה בו בדג בזמן שהיה חי' (עמ' כא). בפרק התשיעי, שפתיחתו הובאה כאן, סימן עגנון את **עצמו** ככוח פוער של חלל לממשי, ובמיוחד למגעיל, שממנו הוא ירא כל-כך. בכך משתקפת תחושת אשמה עמוקה של המספר בגין פעירת המרחב הייצוגי שאִפְשֵׁר הוא עצמו ובכך פער פתח לממשות מאוסה כל-כך כקרפיון-לווייתני זב-ריר שתפש את חללו של העולם כולו. זו האשמה במה שאִפְשֵׁר לכתחילה את לידתו של הסיפור 'מזל דגים', בדומה למה שאִפְשֵׁר המהתלה המרושעת של יצחק קומר בשעה שכתב על עורו של הכלב את הכתובת 'כלב משוגע'.

²⁵ על היסוד הזה בנוי סיפורו של פ' קפקא הגלגול; היעשותו של גריגור סאמסא לחרק והתמלאותו של חדר המגורים שלו בגופו החרק'. הגועל נפער מהמקום שבו מעצב קפקא גוף של חרק שמזונו טבוע בתוך גופו – התפוח שנתקע בין כנפיו של החרק בגבו שהוא כמובן העצמה מהפכת של תגובת הגועל המוכרת של התגלות חרקים במזונו.

מהלך העלילה מוכתב מעתה על ידי ההכרה הזו ולכן מסיים אותה עגנון במילים 'ריפה בצלאל משה את ידיו והחזיר את הדג לשק...' (עמ' כא), כלומר נסוג אל עולם האובייקטים שאותו ביקש לבטל.

ברמה עקרונית של תיאור מנגנונים פואטיים מעניק בכך עגנון הסבר לצורה אפשרית של שיתוק אמנותי. הוא כורך אותו בגועל שהנפש היוצרת חשה ממוצריה דווקא ברגעי הסובלימציה הגבוהים ביותר שלה. ברגעים אלה של שיתוק היא מבקשת להחליף את כוונת הייצוג הראשונית שלה באפשרות האוטופית של הסתכלות בכוונת הבורא שברא את עולמו בצורות שעלו לפניו, כלומר לתפוש את הממשי כאילו היה כבר ביטוי מושלם של הייצוגי:

תמה אני אם כל אוכלי דגים שבעולם נסתכלו בדג כאותו יתום באותה שעה. התחילו עיניו גדלות והולכות ומקיפות את הדג, אותו ואת סנפיריו, אותו ואת קשקשותיו, אותו ואת ראשו, אותו ואת עיניו שבראן יוצרן לראות בו את עולמו.

התחיל הדג פושט צורה ולבש צורה עד שנסתלק מצורת דג שלקח פישל בממון הרבה, והתחיל מדמה והולך לדג שעלה ברצונו של הקדוש ברוך הוא לבוראו בבריאת הדגים ולא בראו והניחו לציירים לצייר. מאחר שזה מן המופלאות שאין לנו רשות לדרוש בהם הריני מקצר ועולה. (עמ' כא)

ההתבוננות בממשי נעשית להסתכלות מדיטיבית כדי כך שהיא מפרקת את האובייקט – את הדג – לגופו, סנפיריו, קשקשותיו ועיניו. זו הסתכלות שמפשיטה את האובייקט מממשותו כדי לעקוף את פשטותה המאיימת. הדג שוב איננו דג אלא 'הסתלקות מצורה של דג' והחלפתו בצורה שעלתה 'ברצון האלוהי לברוא דג'. אלא שהאבסטרקציה הזו איננה המשימה האמנותית של המספר ב'מזל דגים', המבקש דווקא להתבונן ב'יש' המעורר בו גועל ללא שיור. זהו פיתרון אידיאליסטי שהמספר וגיבורו – בצלאל משה – דוחים, משום שהוא אינו מניח להם להיות מה שהם – יצורים מסמנים, כותבים ומייצגים, ואינו מעניק להם יכולת אמיתית לייצוג בורא', שהוא כדבר עגנון 'מן המופלאות שאין לנו רשות לדרוש בהם'.

ג. המענה הקדוש לגועל מהממשי ולייאוש מהייצוגי

העתקת הדרמה הסיפורית על הממשי מן המישור האונטולוגי שלו אל המישור האפיסטמולוגי הפינמולוגי שלו היא לטעמי השבר העמוק בתוך הסיפור, שאליו מפנה עגנון את עיקר מבטו כמספר, ולכך כדאי להסב גם את הקשב הפרשני לסיפור זה; אל האופן שבו מטפל עגנון במעשה היצירה בפרק המוקדש לבצלאל משה. הבליטות הזו של מעבר אל עולם העיצוב הייצוגי משתקפת בכל העבודות הפרשניות שליוו את היצירה הזו. אלא שכאן מתבקש מהלך ממוקד יותר בתיאור של פעולת הציור או הכתיבה, שהיא מוזרה מבחינת העיצוב הממשי

שלה בסיפור הספציפי הזה – ציור על עורו של הדג. פעולה זו – כל פרשני עגנון קישרו אותה, מכוח עדותו של המספר, לציור על עורו של הכלב בלק ברומן תמול שלשום. אולם הקבלה זו של שתי היצירות אינה מספיקה לשם הצבתה כפרדיגמה של 'כתיבה על עור חיה'. כוונתי אל הצורה היהודית הקמאית-הריטואלית החשובה ביותר של רישום טקסט קדוש על גבי עור חיה, נושא שקיבל, כידוע, נפח ספרותי עצום בסיפוריו של עגנון 'אגדת הסופר' ובסיפור 'כדויד חשבו להם כלי שיר'. הקריאה ב'מזל דגים' חייבת אפוא לחזור אל נקודת ההתחלה הקמאית של מעשה סימבולי וריטואלי, שבו הוסדרו היחסים של הקדושה וייצוגיה המילוליים עם העולם האנושי ועולם החיות - בין מה שתחומו סובלימציה מוחלטת לבין מה שנותר תמיד בתחום של הממשות המוחלטת.

בהשלטת הסדר הקדוש חייב להיות סימון כל שהוא של הטראנסגרסיה שהוא כובש. 'הכתיבה' הקדושה המובהקת ביותר בריטואל היהודי – כתיבת התורה על גבי קלף, הכתיבה על גבי עורה של חיה – מסמנת את פעולת הכיבוש הזה (אף שבמקורה הוצגה ככתיבה על אבן מההר שאסור לגעת בו או לטפס עליו). ריטואל הכתיבה על העור מסמן אפוא פעולה של התרת טראנסגרסיה (רציחת החיה ושימוש בה), והסדרת היחסים שבין אדם וחיה. העור שעליו נכתבת התורה הוא של בהמה כשרה, כלומר הריטואל עצמו מעמיד את ההבחנה בין קדוש לטמא בתוך עולם בעלי החיים ומניח את ההיתר לשימוש בהם ולאכילתם. ההבחנה הזו בין בעלי-חיים טהורים וטמאים היא, כפי שכבר הראו בכמה עבודות פינומנולוגיות באנתרופולוגיה פילוסופית של הדת, הפתח המאפשר אכילת בשר כצורה של התגברות על מה שנתפש לכתחילה כטראנסגרסיה. אפשר להסתייע כאן בתיאור שהציג ג'ורג' בטאי בספרו תיאוריה של הדת: המצב הקמאי של טרום ההסדר הדתי שתואר בשני מישורים – כמציאות החיה כ'מים בתוך מים' וכמציאות האדם שהיא תמיד רפלקטיבית,²⁶ כמין מוצא להבנת פעולת האכילה של הבשר וכצורה של הבחנה בין בני אדם ובעלי חיים. מצד אחר, אפשר להסתייע במחשבה על אודות טראנסגרסיה של ז'וליה קריסטבה בספרה כוחות האימה, כדי לתאר את האופן שבו מנסה הדת להסדיר את מה שנראה אינסטינקטיבית כפעולה אסורה – אכילת הבשר.

שני התיאורים באים להשלים משימה אנתרופולוגית-פינומנולוגית של הענקת הסבר לאופן שבו הצליחה התרבות (ההכרה האנושית) להתגבר על רתיעתה היסודית מפני טריפת בשר, הנדמית כל כך למעשה חייתית. המשימה הזו קיבלה גם הסברים נוספים – פרוידיאניים, יונגיאניים וסטרוקטורליסטים בנוסח של קלוד לוי-שטראוס. אולם כאן הובאו שניים

²⁶ ז'ורג' בטאי, "בעל החיים הנטרף, הגוויה והדבר", בתוך: תיאוריה של הדת, תל-אביב: רסלינג, 2003, עמ'

המתמקדים באופן מיוחד במומנט הרתיעה וההתגברות עליה שהוא נושא המרכזי של הספור 'מזל דגים'.

ביטוי של בטאי 'מים בתוך מים' הוא מטאפורה פילוסופית לאפיון חיי החיה הטורפת: היא אינה רואה את הנטרף כסובייקט נפרד ממנה או דומה לה, אלא היא מצויה "בתוכו" כשהיא טורפת אותו, כלומר היא רואה אותו כהמשך ישיר שלה. האפשרות לחוות סוג כזה של חוויה מתממשת ברגעי מגע/ערבוב עם החיה בעת שהיא ניצודה, בהיעשותה בתודעתו של הצייד (ובארמית גם בתודעת הדיג \ ציידא) בהרף עין ל"שלו". זהו רגע שמושעית ממנו כל רפלקסיה, והוא מעין אותו גילום רגעי של פישל קארפ או של בצלאל משה שבו החיה-הדג שממול נראית להם כ'המשך' לסובייקט שלהם.

קריסטבה מתארת את החוויה הזו כמעובדת מחדש בתוך הסדר שמשליטים חוקי המקרא, ובניתוח זה היא מביאה בחשבון את מה שכינתה 'טבלאות האיסור' של ז'ורז' בטאי.²⁷ בפרק 'סמיוטיקה של התועבה המקראית' הצביעה על הקשר העמוק שבין ההתגברות על מרחב התועבה שבאכילת הבשר לבין החקיקה הכתובה שהופכת אותו למותר באכילה וכוללת אותו במרחב הטהור של החיים. אף שלא הזכירה זאת במפורש, ברור כי ההתגברות על התועבה אינה בהרחקתה הטוטלית ממרחב החיים (הגם שפעולות רבות של הדרה והקצאת המיאוס קשורות בחקיקה הזו), אלא דווקא בהכנסת הנדחה אל המרחב הקדוש. לכך שייכת כתיבת החוק הקדוש על גבי עורה המעובד של החיה (הקלף), שהיא ריטואלי של רישום המילה הקדושה (כתב החוק) על גבי הממשי הנמוך ביותר (עור החיה). הריטואל הזה הוא הצורה הקיצונית ביותר של הפיכת הממשי/הגופני ביותר (או מה שנצרך לגופני הטרף) לייצוגי ביותר (החוק האלוהי הקדוש). אל ריטואל הכתיבה הזה נתונה תודעתו של עגנון, ואליו היא מרותקת שוב ושוב, משום שהוא המשימה הגבוהה ביותר של האמן הכותב, ולה הקדיש בעיקר את סיפורו 'כדויד חשבו להם כלי שיר'. אפשר לומר כי הפרויקט העגנוני משועבד למשימה הסימבולית הזו, באותו אופן שבו קפקא משועבד לו במישור של הריטואל המשפטי. קפקא סימן אותו אף הוא 'ככתיבה על העור' בסיפורו 'מושבת העונשין' באמצעות תיאור המכונה החורטת את החוק על עורו של הנידון למוות ויוצקת בכך את הממשות של ההוצאה להורג לתוך פעולת הכתיבה.

'מזל דגים' הוא אפוא חלק מטרילוגיה – 'אגדת הסופר', 'תמול שלשום' ו'מזל דגים' – המוקדשת לתימה הריטואלית של הפיכת הממשי לייצוגי, מעין מיתולוגיה מומצאת של עגנון לגאולת העולם מממשיותו והפיכתו לקדוש. המעשה הזה נכשל שוב ושוב בטרילוגיה שלו, אך לא בלי שעגנון ישרטט את 'אופק הצלחתו' חרף הכישלונות הללו. כל אחד מחלקי הטרילוגיה משקיף על מקטע אחר של קו האופק הזה: 'אגדת הסופר' ממקום ההתמסרות הטוטלית לריטואל הכתיבה של ספר תורה, ו'תמול שלשום' ממקום ההתמסרות הציונית ליישוב הארץ

²⁷ קריסטבה, שם, עמ' 53.

הישנה חדשה. ב'מזל דגים' ביקש עגנון לשרטט מקטע ספציפי של קו האופק הזה ממקום הצפייה של תודעה שמכירה בייאוש מן הפרויקט האמנותי-לייצוגי, ממקום ההבנה כי בציור הפנטזיה האמנותית פוער האמן חלל להופעת הממשי הנמוך ביותר – הדג, שהוא 'בריה מפולמת מלאה ליחה, שהצבע מתפשט בתוך הליחה ואינו עושה צורה' (עמ' כא). הוה אומר, הדג אינו מאפשר את הריטואל של הכתיבה על העור ושל הפיכת הממשי לייצוגי.

האפילוג של הסיפור 'מזל דגים' מוקדש כולו (פרקים יב 'מחשבות של רעב', יג 'דרוש על גלגול נשמות עם סוף דבר') לתימה של 'תיקון'. זו סוגיה שעגנון מקיף אותה מכיוונים רבים כל כך, עד שהיא צריכה עבודה פרשנית מקיפה ונפרדת לעצמה. מכל מקום, בכל כיוון שנבחר, עגנון מעצב אותה כצורה של יחסים שעברו תיקון בין בני-אדם ובעלי-חיים בעולם הזה ובעולם הבא. לכך שייך סיפור הזקן והכבשה שבסיום הסיפור וכן כמה וכמה פרגמנטים סיפוריים על גלגול נשמות אדם בדגים כמעשה של גמול או עונש על מעשיהם בעולם הזה. היחסים האלה, שעגנון מביאם כתעודה פולקלורית-דתית, אינם מתייחסים באופן ישיר לתימה הסיפורית של גיבור הסיפור פישל קארפ, ושייכותם לסיפור היא בהצבת ההקשר והמסגרת הכללית לשאלת התיקון שעגנון מעלה בסוף הסיפור.

למרבה ההפתעה עגנון רומז לפתח של גאולה ממשית לגיבור סיפורו דווקא באותו יסוד דוחה שהולידו – בזיקה שלו אל הלח והדוחה. פתח זה נפער למספר מתוך שימוש מיוחד של מלה בשפה העברית הנגזר מן התפקוד ההלכתי שלה.²⁸ כדי לסמן את הלחות החלקלקה של הדג בחר עגנון במילה שכוחה מעט ואולי אף יחידאית – 'מפולם', מלה שעגנון משתמש בה גם ככותרת לאחד מפרקי הסיפור ('מחשבות מפולמות'). מלה זו היא יחידאית לא מבחינת מספר המופעים שלה בטקסטים הלכתיים אלא במספר השיזוכים (האטריובוציה) שלה לעצמים שזו תכונתם, שהם לחים וחלקים. שיוך תכונת לחות באמצעות המלה 'מפולם' מיוחד בספרות ההלכתית אך ורק לתיאור דגים טריים ולתיאור האבנים שמהן בנוי המזבח, ככתוב בברייתא במסכת זבחים, נד ע"א: 'תני לוי: כיצד בונין את המזבח? מביאין מלבן שהוא שלשים ושתים על שלשים ושתים וגובהו אמה, ומביא חלוקי אבנים מפולמות בין גדולות בין קטנות, ומביא סיד וקוניא זפת וממחה ושופך'. ורש"י שראה כנראה את מה שכתב ר' נתן הרומי בספר הערן ומפרש שאבנים מפולמות הן אבנים לחות, בהתבסס על דברי הגמרא במסכת חגיגה יב ע"א: "ב'הו – אלו אבנים המפולמות המשוקעות בתהום, שמהן יוצאין מים, שנאמר וְנָטָה עָלֶיהָ קוֹתָהּ וְאָבְנֵי ב'הו (ישעיהו לד: יא)". באופן דומה נמצא שיוך שימושי-

²⁸ מתחת לפני הטקסט מפעפעת לאורך כל הסיפור הלשון ההלכתית ומציבה רשת פרדיגמטית המשמשת קנה מידה להערכת העולם 'הריאליסטי'. היבט זה של הטקסט הסיפורי נדון בפרק "המארג הסאטירי בסיפורים 'הצפרדעים' ו'מזל דגים' מאת ש"י עגנון" בספרו של יהודה פרידלנדר, בין הלכה להשכלה: מקומן של סוגיות הלכתיות במרקם סוגות ספרותיות, רמת-גן: אוניברסיטת בר-אילן, 2004, עמ' 336-351.

הלכתי פרשני למלה זו גם בתוספות למסכת ביצה, כד ע"ב, שם גוזרים על דרך ההשוואה את המובן ל'אבנים מפולמות' למושג 'דגים מפולמים' ופירושו שם דגים לחים וטריים.²⁹

בבחירת המילה הקמאית והשכוחה הזו – 'מפולם' – לציון תכונת הלחות והחלקלקות של הדג, משיב עגנון את הממשות הדוחה הזו אל התהום הראשונית שלה, שהיא גם התהום המדרשית של בליעת יונה בבטן דג. תהום מעורבת זו היא מקור הבריאה – המקום ממנו יוצאים המים, האבנים והדגים – ובכך מוצאת הבהלה של עגנון מובן, ואולי גם תיקון, לבחילה מפני התערבות הממשי בייצוגי.³⁰ באמצעות החזרה אל המעשה הקדוש של כריית 'האבנים המפולמות' לבניין המזבח, מעניקה העברית ההלכתית (שמקורה במילה יוונית שפירושה 'בוץ' או 'טיט') אפשרות לדור עם התהומי, המעורבב, הלח והחלקלק. זהו גם הפתרון הנרטיבי שרוקם המספר בסיום 'מזל דגים' כשהוא מתיך את החומרים המוטיביים האלה לתבנית-ציור אחת – לאותה תמונה של אבן-המצבה של פישל קארפ, שעליה חקק בצלאל משה ציור דגים, שהיא הולכת ושוקעת אל התהום. המעשה האמנותי אינו מחליף אפוא את הממשי בייצוגי, אלא, כמו בכתיבת התורה על גבי הקלף, הוא מתיך אותם זה בזה ומחזיר אותם לגאולתם כבימי בראשית במקום שהתגוררו זה עם זה באחדות קדושה ומבורכת.

ד. מהדורת יוסל ברגנר כפרשנות לסיפור

מהדורת 'מזל דגים' בהוצאת בית-הספרים הלאומי ראתה אור בשנת תשמ"ב כלומר כעשרים וחמש שנים לאחר שראה הסיפור אור בכתב העת מולד, עוד לפני שזכה לפירושים המרכזיים שלו בידי חוקרי עגנון (למעט מאמריו של שמואל ורסס שראו אור עד תשל"ח). ברגנר ניגש

²⁹ וראו הברייתא במסכת ביצה: "מיתיבי: נכרי שהביא דורון לישראל אפילו דגים המפולמין ופירות בני יומן מותר". וראו פרוש ספר הערוך 'מפלים': "[...] אין דורשין בוהו אלו אבנים המפולמות המשוקעות בתהום [...] מביא חלקי אבנים מפלמות גדולות וקטנות פי' בריאים לחים וחזקים [...]". נתן ב"ר יחיאל מרומא, [ה]ערוך, פיזרו: גרשון שונצינו, רע"ז, עמ' רכב. וכן מה שמובא בזבחים ובפירושו של רש"י ותוספות שאבנים שלמות הן אבנים חלקות. בתוספות חולין יח ע"א, מדובר בחלוקי נחל, פירוש המבהיר היטב מדוע האבן חלקה ולחה. פירוש זה מתיישב עם דברי הברייתא שאת המזבח בונים באמצעות "חלוקי אבנים מפולמות", כלומר חלוקי נחל. עוד מובא בתוספות (זבחים נד ע"ב) שגרסת הגמרא כאן מקוצרת, ויש להוסיף עליה את המובא במסכת עבודה זרה נב ע"ב, שאין לנסר את אבני המזבח בשל האיסור להניף עליהן ברזל. וראו גם אנציקלופדיה תלמודית, כרך כד, [ים] טור תקעב: "וכן אבנים שבתוך הים, יש מהם שנקראו אבנים מפולמות, היינו בריאות וחזקות, ונבראו חלקות מששת ימי בראשית, וכן אמרו באבנים שבונים מהן את המזבח – שנגיעת ברזל או פגימה פוסלת בהן – שהיו מביאים אותן מאבנים אלו, מן הים הגדול, ובונים מהן". אני מודה לחוקר עגנון צחי וייס שסייע לי באיתור המקורות לבירור משמעותה של מלה זו.

³⁰ לתימה הזו הנטולה מספר יונה הקדיש את סיפורו 'בלבב ימים' – כותרת המרפררת לספר. פרק תשיעי בסיפור – 'רזי עולם' – זה מוקדש כולו למסורת המדרשית קבלית שראשיתה בספר יונה. ש"י עגנון, אלו ואלו, ירושלים ותל-אביב, תשכ"ז, עמ' תקיז-תקכד. וראו דיון על כך בפרקים 'דרוש על גלגול נשמות' ו'גלגול הצדיקים בדגים' אצל אלחנן שלה, הקבלה ביצירת ש"י עגנון, רמת-גן: אוניברסיטת בר-אילן, עמ' 256-262.

אפוא לעיצוב המהדורה מתוך הסתכלות רעננה ובלתי מוטית, ובלא שתעיק עליו מסורת של פרשנות יתר ליצירה.



ניסוחים יוסף עגנון

שער המהדורה: שמואל יוסף עגנון, מזל דגים, רישומים יוסל ברגנר, ירושלים: בית הספרים הלאומי והאוניברסיטאי, תשמ"ב [אקוורל, פורמט 24.5 ס"מ X 20 ס"מ]

כאמן מאייר כבר התנסה ברגנר (יליד וינה 1920) בליווי מאייר של טקסטים ספרותיים, נטייה שהיא טבעית לגביו הן משום חניכתו הספרותית המוקדמת בבית אביו המשורר מלך ראוויטש שהיה מקום התוועדות לסופרים, והן משום חיבתו הידועה לאיור טקסטים שהתבטאה בעבודותיו על יצירות של קפקא, י"ל פרץ, ביאליק, ניסים אלוני ואחרים. אפשר להניח כי הנטייה לתימטיזציה חזותית בעבודותיו, שהן תמיד 'סיפוריות', עמדה ברקע המשיכה שלו לתחום זה.

למרות הניסיון הנצבר הזה של עבודות איור ליצירות ספרות, הפרויקט של 'מזל דגים' בולט בייחודו. מהדורה זו של בית הספרים הלאומי והאוניברסיטאי אינה איסוף עבודותיו של האמן, אלא פנייה יזומה להעמדת מוצר אמנותי חדש המוקדש ליצירתו של עגנון 'מזל דגים'. בשונה מאיוריו ליצירות קפקא, למשל, רישומים בעט ובפחם, ועבודות צבע שהצטברו אצלו במהלך שנים רבות, נתבקש ברגנר להעמיד מערכת אחידה של איורים שיתאימו לעיצוב האלבומי החדש של הסיפור. הפורמאט האלבומי נקבע לכתחילה כ'גודל' אחיד ושלם של היצירה

המוגמרת – תפישה שברגנר נתן לה ביטוי באמצעות קוד חזותי של קו-פחם המקיף כל עמוד ועמוד, גם אותם עמודים שאינם מאוירים (י'; יד; יח; כא; כב; כז).



עמוד יד בלתי מאויר

עמוד כה מאויר

הטקסט של עגנון נעשה בכך למוכלל בתוך הפרויקט האיורי, תפישה הפוכה לטיפוגרפיה רגילה של טקסטים מאוירים. בתפישה רגילה 'מצטרף' האזור אל הטקסט, ואילו כאן הקו המקיף הבולע את הטקסט אל מסגרת האזור מצהיר על הצטרפות הטקסט אל האזור שנעשה כאילו ל'מרכז'.

במעשה הזה של הקפת העמודים בקו-פחם קבע ברגנר עמדה חזותית מפרשת לגבי הטקסט טרם החל לאייר אותו. עמדה זו מתייחסת אל האימטיקה העיקרית של הטקסט – אל היחסים שבין הממשי (עולם האובייקטים שאליו מפנה האמן את מבטו) ובין הייצוגי (שהוא בסיפור מלאכת הציור) והטקסטואלי (התימה של הכתיבה על העור ומעשה הסיפור של המספר). ברגנר תפש את היחסים האלה כנתונים בתוך התכנסות של 'זה בתוך זה', כגופים המקיפים האחד את השני ולא כ'זה לצד זה', כלומר כהצבה שגורה של איור ליד הטקסט. האופן שבו 'בולע' קו הפחם הגס והלא-מיושר את הדף המאויר, אך גם את זה הבלתי-מאויר, הוא ההצהרה הפרשנית החשובה ביותר של ברגנר לגבי הסיפור. זוהי הכרזת כיבוש הטקסט של עגנון בידי ברגנר, שהוא שליחו של האמן הגיבור בצלאל משה. הגסות המוצהרת של קו הפחם שבאמצעותו נעשתה פעולת ניכוס זו של הטקסט שייכת מבחינת המשמעות לליבת הסיפור הן מהיבט תימתי גלוי שלו והן מההיבט שכינינו ל'דרמה אפיסטמולוגית' של הסיפור. במשיחה הפראית הזו של הפחם סביב הדף בתנועה גסה של 'הגדרת טריטוריה' אמנותית, תפש ברגנר את מלוא עומקה של הסוגיה שתיארנו כאן לגבי

עגנון – אותה פעירת חלל תודעתי לבעתה ולגועל מפני הממשי בעת פניית המבט לממשות הזו.

מבחינת ברגנר הביצוע התימטי המאייר של ההבנה הזו נעשה כמעט לשולי מרגע שנקבעה המסגרת הקומפוזיציונית והתפישתית של המערכת כולה. הפיתרון נעוץ באותה אחידות בולעת של קו-הפחם המקיף את הטקסט והאיור שלו או את הטקסט עצמו בדפים לא מאוירים. באותם עשרים וארבעה עמודים מאוירים שבהם הציב תמיד את האיור (בגודל ממוצע של 24 ס"מ X 19 ס"מ) חזר שוב ושוב על אותו עקרון – מתן ביטוי מודגש לאופן שבו ייצוגים של ממשות מתעצמים וכובשים את כל המרחב המצויר.



רישום פחם לעמוד ב'

בכל רישומי הפחם שלו גסות הקו הגרוטסקי של הדמות הראשית, פישל קארפ, מועתקת אל הדמויות הסובבות אותו כמין יש-מתפשט שהסביבה מסגלת את עצמה לנפח המעובה שלו. הפחד של עגנון המספר מפני התעצמות הממשות הזו נעשה אצל ברגנר לתימה חזותית מפלצתית. למעשה קו ההיקף החיצוני של הדף שהוא ביטוי קונצפטואלי, כאילו החליק בפיתול של תנועת נחש אל תוך האיור עצמו, והוא ממשיך ומצייר את עצמו במעבר מדמות לדמות, כמין הוויה בלתי-נפסקת שאינה מאבדת את רציפותה בתוך המרחב המצויר.³¹ ברגנר צייר את התשוקה הבולמוסית של פישל בעצם התממשותה, כלומר העמיד בפני עגנון את התממשותו של סיוט הבחילה שהיה אחוז בה בעת כתיבת 'מזל דגים'. ברישומים

³¹ ראו תיאור ממצה ומצוין של עבודותיו אלה של ברגנר אצל גדעון עפרת באתר: gideonofrat.wordpress.com/2011/06/01/ המחסן של גדעון עפרת: עפרת הבחין בטכניקה של הזרמת קווי הפחם ברציפות בולעת ותיאר זאת כך: "כל תמונה פרוזאית – אצל הקצב, או מול הדייג – נידונה למחול עוועים של קו זורם, בלתי אמצעי ורדוף-יצר, הגוזר סיוט מחויך וכאוס קומי", וכן "ככלל, ברגנר עיצב ברישומיו חינא יהודית עממית הסוחפת מתחום ההווי העיירתי אל עבר הקרניבל של ההתפרקות הייצרית ושל כוחות האופל".

אחרים, כמו זה שהציב בראש עמ' ה', השתמש ברגנר במרכיב תימטי של הטקסט כדי להפוך אותו לעקרון קומפוזיציוני מופשט של הרישום שלו. ברישום זה נטל את תמונת הרשת-המצודה שבה נלכד הדג והפך אותה לכעין רשת ההצבה של התמונה כולה (ה-grid בשפה מקצועית של ציור), הִטָּה אותה כאלכסונים וכפה על שלושת הנושאים בתמונה – הדייג, הדג ופישל קרפ – להיענות להטיה הזו.³²



רישום פחם לעמוד ה'

בכך מימש ברגנר את הנושא המופשט של עגנון – עקרון ההתפשטות של האובייקט אל סביבתו – לעקרון עיצובי קומפוזיציוני, ובכך הקומפוזיציה נעשית אצלו לתימה שאותה זיהה כפרשן של היצירה.

ברישומים האחרים המוקדשים לדמותו של פישל קארפ ולדג שברשותו, תפש ברגנר את היסוד האנלוגי שביניהם כביטוי של שני גופים בעלי גודל שווה, הנתונים בתנועתיות דומה, מתפתלת, שמנונית וחלקלקה, בתוך רצף אחיד ובלתי נפסק.



³² תודתי נתונה לרחל אלבק-גדרון שהבהירה לי סוגיות עקרוניות פואטיות וביצועיות הקשורות בהכנת ה'גריד' (רשת הקואורדינאטות) בתורת הציור.

רישום פחם לעמוד ו'

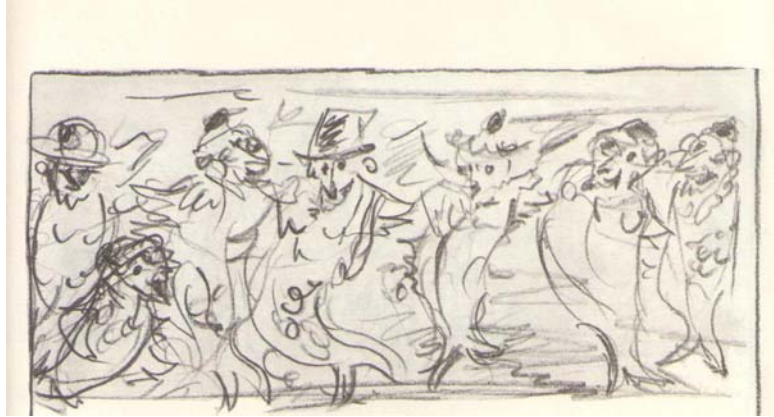
התימה של החיבוק ושל החבאת הדג בקירבה אינטימית מבחילה שבין הגוף האנושי והדג הנאכל, ובין התפילין לדג, נעשית גם כאן לבסיס ההצבה הרישומית והנושא הציורי.



רישום פחם לעמוד כג

ברישומים אלה עקף ברגנר את נטייתו הרגילה לסובלימציות סוריאליסטיות חלומיות ופנטסטיות, ונצמד בחומרה אל המובן הפרשני שמשמע באופן בלעדי מן הטקסט הספציפי הזה. זהו עקרון שממנו סטה רק לגבי האיור המתאר את נשמות הצדיקים שנתגלגלו בדגים.³³

³³ למרות הגרוטסקיות הנטורליסטית מחלחלת לרישום זה אירה לירית חלומית בנוסח האהוב על ברגנר והמוכרת מציוריו לסיפורי קפקא. ראו יוסל ברגנר, ציורים לפרנץ קפקא, תל-אביב: שבא, 1990. [הרישומים נעשו בשנת 1953]. על הסוריאליזם הספרותי שלו ראו במבואו של ניסים אלוני 'געגועים וגרוטסקה', בתוך: יוסל ברגנר, ציורים 1938-1980, ירושלים: כתר, עמ' 77-90. ראו הערת עפרת על האיור הזה ב'מזל דגים': "גם רישום שורת הדגים בעלי ראש אדם – הם הצדיקים שהתגלגלו בדגים – הפך תחת ידיו של ברגנר למחול קומי מטורף בו גבר האי-רציונאלי על הרציונאלי".



רישום פחם לעמוד ל'

עד כמה שיישמע הדבר מוזר, מהדורתו המאוירת של יוסל ברגנר ל'מזל דגים' מאת עגנון היא המחווה הפרשנית המשמעותית הראשונה והחשובה ליצירה חידתית זו. ברגנר ניאות להכיר במה שביקורת הספרות הדחיקה – באונטולוגיה הדוחה והגסה שהיצירה חושפת ונבעתת ממנה. לכתחילה היה משוחרר מן המגמות של אידיאליזציה ואלגוריזציה של עולם העיירה ביצירת עגנון.

כמי שהיה משוחרר משתי פרקטיקות תיאוריות אלה שעיוורו את ביקורת הספרות, יכול היה ברגנר להפנות קשב ראשוני ואינסטינקטיבי לנושא כה מטריד וחשוף לעינו של אמן רגיש אחד המתבונן בעבודתו הספרותית של אמן גאוני אחר.

מכון שלום הרטמן, ירושלים, חורף תשע"ב

אוניברסיטת קאנסאי, אוסאקה, יפן קיץ 2012