

על שני מוטיבים בסיפורי מנדלי

מאת

ראובן רבינוביץ •

א

בבדיקתם של מוטיבים ספרותיים יש לעקוב אחרי התפתחות היצירה הספרותית, במסגרת התימטיקה הנידונית המוגדרת שלה, כשהיא ניזונית מסיטואציה פרטית מצוינת העשויה לחזור על עצמה בגוף היצירה הנבדקת, או ביצירות נוספות משל אותו מחבר, או משל מחברים נוספים, בגוונים מגוונים שונים. המשמעות שתוענק למוטיב לא תתייחד למוטיב הנידון בלבד, אלא תאיר באור המסקנות הנובעות מהדיון במוטיב את היצירה הספרותית בשלימותה.

צביונו של המוטיב הספרותי ייקבע על-ידי התימטיקה הנידונית וע"י האמצעים האמנותיים שהמחבר נוקט. על כן אין יסוד לטענה, של מוטיבים דומים החוזרים ונשנים ביצירות ספרותיות של מחברים שונים נודעת אותה משמעות. אמת שיש דמיון אפילו בסיטואציות המשניות שבהן המוטיב מתעצם, אולם יש להבהיר, שכל מוטיב מחייב פיענוח בלתי תלוי במוטיב דומה לו במקום אחר. בעקבות פיענוח זה ניתן אף לעמוד על האופייני, המיוחד והחד-פעמי (אבל גם על המשותף), שבכל יצירה ספרותית. לא הנתונים ההיסטוריים (ולעתים אף של היסטוריה מפוקפקת) כקטיגוריה ראשונית דומיננטית קובעים את ערכה של היצירה הספרותית, שהיא ראשית כל מעשה אומנות, אלא השלימות האומנותית. היצירה הספרותית טעונה הבנה מתוכה. ברור שאפשר לגלות את ה-היסטוריי ואת חותמו ביצירה, אך לפעולה זו אין לייחס חשיבות ממדרגה ראשונה, וספק רב אם יש לייחס לו חשיבות ממדרגה שנייה.

יש מן האמת בגישתו של ט. ס. אליוט, ש-החוש ההיסטורי דוחף אדם לכתוב לא רק מתוך הרגשה שדורו שלו נמוג בדמו ובבשרו, אלא גם מתוך הרגשה, שכל ספרות אירופה מהומר ואילך, ובכללה כל ספרות ארצו, חיות בנפשו בעת ובעונה אחת,

• תודתי נתונה לפרופ' ב' קורצווייל על תשומת לבו המדרכת שהקדיש לחיבור זה.

ומתקנות בה סדר מעלות משותף. אותו חוש היסטורי, שהוא מעין תחושת האל-זמניות והזמניות בכרך אחד, עושה את הסופר לבעל מסורת.¹ בוודאי אין היצירה הספרותית משוחררת מזיקתה למסורת ספרותית לשונית, שעל קרקעה צומחת הגישה האינדיבידואלית של היוצר הספרותי, כמו שהלשון מטבעה כוללת את צירופי השפה שקדמו להבעה המילולית האחרונה, ונודע להם מקום גם בהבעה מילולית אחרונה זאת.

תפקידה של הביקורת הספרותית הוא אפוא לעמוד על הזיקה שבין הרקמה הלשונית של היצירה הנידונית ובין הרקמה הלשונית של יצירות אחרות באותה שפה, שקדמו לה, ובלבד שיהיה בין הרקמות הללו קשר העשוי להוביל לפיענוח משמעותה וייחודה של הרקמה האחרונה. בבדיקה זו אין לשייך למלים שבשפה הספרותית את ההוראה בחינת denotation בלבד, היינו את ההוראה המילונית הקבועה שלהן, אלא יש לבדוק גם את רבדי המשמעות האחרים של ההבעה המילולית, את ה-connotation שנתלוותה אליהן.

היצירה האומנותית הלשונית קובעת ומעצבת את הרעיון באמצעות סגנונה, והרעיון הוא המכתיב לאומנות הצורה את משמעותה. מחובתה של הפרשנות הספרותית, שלא לראות בתמונה הלשונית, או במסגרת הצורנית, אך ורק קישוט לשוני-סגנוני הניתן להפרדה מהיצירה בלא שהיצירה תיפנם על ידי כך, אלא להראות, שגם בתמונה הפיוטית או בדפוס הצורני מגולמת משמעות רעיונית. דרכה של הצורה היא בעיצוב, בריסוק ובתיחום ההבעה הרעיונית. לפיכך כל הפרדה בין תוכן לצורה ביצירה הספרותית דין לה שתתעלם משלימותה של היצירה הספרותית, וממילא אבחנותיה אינן אלא אבחנות חלקיות בלבד. חקר הצורות הספרותיות כשלעצמו הוא בבחינת עבודת עזר לאיתור המשמעות הבוקעת ועולה מהיצירה הספרותית כשלעצמה, שאם לא כן, הרי הוא מחטיא את היצירה הנידונית.

הדין עם א. שטייגר, כשהוא יוצא חוצץ נגד הגישה הפוזיטיביסטית הביוגרפית, בטענה ש"על החוקר ללכת בעקבות המלה של המשורר. עליו להתעניין רק במה שהתגלם במבע הלשוני".² בדומה לכך טוען ו. קייזר בהתעכבו על מהותה של האינטרפריטציה הספרותית: "Interpretation bezieht die Formelemente in einen Funktionszusammenhang... von der äusseren Form, Klang, Rythmus... Motiven und was sich sonst an Gestaltungsmitteln erfassen lässt".

מסתבר כי מטרתה של האינטרפריטציה הספרותית אינה בהענקת משמעות לכל אחד ממרכיבי השונים של היצירה הספרותית, אלא בהענקת משמעות לכלל האלמנטים

1 ראה T. S. Eliot, Tradition and Individual Talent, Selected Prose, Penguin Books, 1958, pp. 21-30

2 ראה A. Steiger, Die Kunst der Interpretation, Atlantis Verlag, Zuerich, 1957, pp. 9-33

3 ראה W. Kayser, Die Vortragsreise, Franck Verlag, Bern, 1958, pp. 45-46

הבונים את היצירה הספרותית. באמצעות הפרשנות הספרותית נגיע אף לשיפוטה ולהערכתה של היצירה הספרותית.

הדרך ההפוכה מזו, הרואה בחקר האלמנטים הבונים את היצירה הספרותית מטרה לשמה, מובילה את המחקר הספרותי אל מעבר לתחומי ההבנה העניינית. הצדק כאן הוא עם הטענה, ש"פרשנות ספרותית ראויה לשמה אינה מפרוזה בשימוש בשיטה האסוציאטיבית הנהפכת למטרה לעצמה. תרגילי זיכרון מדהימים ביותר ואקרובציות פילולוגיות אינם מוסיפים להבנת רזי היצירה".⁴ דרכה של האינטרפרטציה הספרותית כדרך שהבחין בה קייזר, היא מהחלק אל השלם ומהשלם אל החלק:

Die Interpretation steigt überhaupt nicht vom kleinen Einfachen zum grösseren Komplexen auf, sondern bewegt sich indem... von Teil zum Ganzen".⁵

אין הפרשנות הספרותית אומנות שיכולה להסתמך על שדה עבודה ועל נתונים מצומצמים בלבד, אלא עליה לסמוך גם על האינטואיציה של הפרשן. אולם גם באינטואיציה בלבד לא סגי: חובתה של הפרשנות הספרותית להשתמש גם בכלים שמעמידים לרשותה שאר ענפי מדעי הרוח.

לנתונים הביורגריים והפילולוגיים נועד מקום לאשר, אם הפרשנות נכונה בדרכה מבחינת התקופה והמקום. מה שנדרש מן הקורא הוא שיהיה בן זמנה של היצירה הספרותית מבחינת מהותה האמנותית, שהרי בכוחה של מהות זו לקיימה אף מעבר לזמנה.⁶ עבודתו של הפרשן הספרותי היא בתחום הרחבת מעגל ההבנה של היצירה הספרותית ובהעמדתה על מקומה הנכון, כפי שקבע בצדק ט. ס. אליוט:

interpretation is always producing parts of the body from its pockets and fixing them in place.⁷

מחובתה של הפרשנות הוא להראות, שבכל יצירה ספרותית יש משהו כלל אנושי המעביר את היצירה מעבר לגבולותיה הצרים, והאמת הפנימית הגנוזה בה דובבת אל האדם באשר הוא.

יחד עם זאת יש לזכור, שכל פירוש טקסטואלי הוא אך ורק פירוש ליצירה ואינו רשאי להעמיד עצמו במקום הטקסט האומנותי. מן הראוי להביא בעניין זה מדברי פרשני היצירה הספרותית:

"Indem aber alle Interpretation und Wertung ausgeht und dauernd erstrahlt bleibt von der Erscheinung die den Interpreten erschienen ist, bleibt im Grunde aller Interpretation ein Nicht-Lehrbares, Nicht-Erklärbares Nicht-zu-Recht-fertigendes";⁸ "The keys which have been cut and shaped... open a door, but

4 ראה ב' קורצויל: ביאליק וטשרניחובסקי – מחקרים בשירתם, הוצ' שוקן ירושלים – ת"א תשכ"ה, ע' v

5 ראה קייזר, שם, עמ' 46. 6 הנ"ל, שם.

7 ראה קייזר, שם, עמ' 56. 8 ראה קייזר, שם, עמ' 56. T. S. Eliot, The Function of Criticism, Selected Essays, p. 33

the door only seems to lead into another room with a door which is locked... And the room we have gone into is plainly not the heart of the building but only another antechamber".⁹

הפרשן הספרותי הוא קודם כל קורא, ובתור שכזה עליו להיזהר מלראות את היצירה הספרותית ראייה חוצצת. כשם שהקורא אינו משוחרר מהתחום האימוציונלי בשעת הקריאה, כן גם חוקר הספרות אינו משוחרר ממנו. קריאתו של המבקר הספרותי הופכת גם את הקורא לסופר, ובתור שכזה עליו יהיה להצטיין בכושר ההתמצאות ביצירתו של הסופר שמלאכתו בכך, כשם שעליו יהיה לשמור על עמדתו העצמאית בזיקתו ליצירה הנידונית. בעמדו על הזיקה שבין הפרשן ובין היצירה הספרותית טוען שטייגר:

Das allersubjektivste Gefühl gilt als Basis der wissenschaftlichen Arbeit. Ich glaube jedoch dieses "subjektive" Gefühl vertra ge sich mit der Wissenschaft — der Literaturwissenschaft — sehr, ja sie komme nur so zu ihrem Recht."¹⁰

בכך הוא מחייב את הטענה, שההפרדה בין המושגים "אוביקטיביות" ו"סוביקטיביות" והשימוש בהם בביקורת הספרות אין להם על מה שישמכו. משום שבביקורת הספרות שני היסודות הללו ממחזים באופן בלתי נפרד.

הסכנות הרובצות לפתחה של הביקורת הספרותית הן: מכאן שהתלהבותו של המבקר וחוקר הספרות תרחיק אותו מהטקסט, ומכאן שהניתוח "הרציונלי" הקפדני שלו יחסל ברוב זהירותו המתודולוגית את החוויה האומנותית. הביקורת חייבת במציגת המחקר והיצירה הנידונית, שאם לא כן עשוי להתהוות מרחק רב בין היצירה ובין המחקר בייחוד בשעה שהחוקר מזרים לעבודתו מטען אינטליקטואלי שאינו שייך לעניין הנידון במקום להאזין ל"קולה" האימננטי של היצירה הספרותית. בצורה כזאת הופך לו מטענו זה לאורנמנטיקה ידענית שאינה מגשרת בין הקורא ליצירה אלא חוצצת ביניהם.

ב

עם הפרחה המנדלאית הגיעה הספרות העברית החדשה בזמנה להישגים שלא היו לסיפור העברי קודם לכן. אף כי פרוחה זאת מצטיינת באופיה הלוחם, השכיל מנדלי להעניק לה בכוחו האומנותי ממדי רוחב ועומק, המעמידים אותה בדרגה גבוהה יותר, מגילויים דומים שקדמו לה בספרות ההשכלה.

אמנם העובדה, שפרחה זאת מעמידה את עצמה בשירות המגמה הדידקטית, המונחת בתשתית מפעלו האפי של הסטיריקון, היא מסימני ההגבלה שלה, אלא שאין להתעלם מהכוח האפי המתגלה בפרחה זאת ובוודאי אין לזלזל בו. מדרכה של הסטירה שהיא

9 ראה H. Gardner, The Limits of Literary Criticism, London, 1956.

10 ראה שטייגר, שם (לעיל הערה 2).

מאירה את המציאות בהארה שתכליתה להביא את המציאות עד אבסורדום. ועם כל זאת אין לשלול מהאומנות הסטירית את קיומה כאומנות לשונית. עירבוב הסגנונות ועירבוב תחומי המציאות הם מסימניה האומנותיים של הסטירה. יקשה על הסטיריקן להשתחרר מתודעתו הדידקטית גם בשעה שהוא מבקש לשמור על מרחק בינו ובין המתואר.

ברוב יצירותיו הגדולות של מנדלי כמעט שלא קיים מרחק בין המתאר למתואר. פעמים שמנדלי עצמו נוטל חלק במהלך העלילה (ב"ספר הקבצנים") ופעמים שהוא בבחינת המביא לבית הדפוס ("מסעות בנימין השלישי", "בעמק הבכא", ו"בימים ההם"), שגם לו חלק מסוים במסופר (יש לראות קשר בין מגמות הסיפור הסטירי והסיפור האוטוביוגרפי בספרותו).

מסימניה של הפרחה המנדלית הם רחבות הסגנון ורחבות חזות המציאות. בכך אין בדעתנו להפריז כדרך טענתו של פרישמן, ש"אין לך כמעט טיפוס שלא נכנס לתוך ספריו".¹¹ רחוק הוא הסטיריקן משיקוף המציאות על כל חזותה וחזיונותיה. עניינה של הסטירה בהבלטת צדדים מסוימים הטעונים תיקון, בעולם זה שהסטירה העלתה את בבואתו. בצדק עמד קריב על כך, שמנדלי הסטיריקן "אין הוא עושה מעשיו לפי תומו... כולו רפליקטיבי ונקלע בין דברים מענינו ושלא מענינו".¹² אולם גישתו הכללית של קריב אל כתבי מנדלי אינה עומדת על מלוא ערכיותה של יצירת מנדלי, בעצם קיטרונו של קריב על גישת מנדלי לתיאורה של כנסת ישראל, ובפרט בטענתו, "חילוף שבט סופרים בחרט אמן חל בעת חילוף דורות בספרותנו, והחרט שבא לשמש דור הולך נעשה שלט של דור בא וכה ניצחה ההשכלה המנוצחת נצחון חרוץ".¹³ דבריו של קריב כאן הם בבחינת אמת חלקית בלבד, שכן מנדלי עדיין משתייך אמנם לעולמה של ספרות ההשכלה, אלא שהוא בד בבד מייצג סטייה מעולם זה והצבעה על יחסותם של עולם ההשכלה וערכיה.

הן הסטיריקן מנדלי והן הביוגרף שבו רואים בפרט את חזות הכלל. הצורך לצור לשון שתתאים למסגרת התוכן המעוצב הוא המדרבן את האומן לארוג את סגנונו ואת לשונו בצורה שונה מזו שהייתה מקובלת לפניו, וכן השימוש בטכניקה הספרותית אף הוא נדרש דרישה מיוחדת מעצם התמודדותו עם העולם המעוצב.

לשני הסופרים "מסעות בנימין השלישי" ו"ספר הקבצנים" נודעת זיקה תוכנית וצורנית בדרך עיצובו של מוטיב היציאה והשיבה. מוטיב זה משולב בשני הסיפורים במוטיב נוסף והוא מוטיב הגדודים. שני הסיפורים כאחד מעניקים למוטיב זה משמעות דומה אבל גם שונה.

הטכניקה הספרותית שמנדלי נוקט בספור "מסעות בנימין השלישי" מקרבת אמנם את

11 ד' פרישמן, מנדלי מו"ס, מוריה תרפ"ב, עמ' 45.

12 א' קריב, אדברה וירוח לי, עמ' 144. 13 שם, עמ' 43.

הסיפור למתכונת הסיפור הפיקרסקי, אולם מתכונת זו אינה מושלמת, שכן הסיפור הבנוי חטיבות חטיבות בצורת פרקים מעמיד כל חטיבה כיחידה בפני עצמה. לעומת זאת "ספר הקבצנים" בנוי במתכונת סיפור בתוך סיפור, ומתקרב יותר לעלילתו של הסיפור הפיקרסקי, כשדמות הפיקארו מתחלפת בסיפורו של מנדלי (וכאן בולטת הגרוטסקה) בדמות פישקא הקבצן החיגר.

תדירותו של מוטיב היציאה והשיבה ב"מסעות בנימין השלישי" גבוהה יותר מאשר בסיפור "ספר הקבצנים". לעומת זאת "ספר הקבצנים" מעלה לדרגת עיצוב מרכזי את מוטיב השיבה, שאף הוא אינו עומד בסיפור ללא זיקה למוטיב היציאה. עניינו של מוטיב היציאה והשיבה ב"מסעות בנימין השלישי" הוא בחריגה, בעקירה ובהיתלשות מתחומי הזמן והמקום של בן תחום המושב, אל תחומי זמן ומקום שהם ממנו והלאה. אלא דא עקא, הקרתן המרוכז כולו בתחומי הכאן והעתה, אינו מסוגל להתעלות מעל לזמנו ומקומו חרף כל נסיונותיו. גיבור הסיפור נתון במתח שבין האז והשם האידיאליים ובין הכאן והעתה, העוינים את קיומו. מתח זה מומחש במלוא טרגיותו בתיאור זיקתם של יהודי העיירה אל מעבר לזמנם ומקומם: "זכר א"י לפניהם בא. הביטו לו וא"י נצנצה במחזה נגד פניהם" (עמ' נח).¹⁴ "נמנו וגמרו שיום שישי לקב"ה לאחר חצות הרי זה בא (= הגואל). שוב היה מעשה בשוטר העיר... והיה נוהג שררה על הציבור: הביט און בירמולקות של שני יהודים...". (שם). עולמו של שוטר העיר, הוא העולם שממנו אין גיבורי הסיפור יכולים להשתחרר, למרות כינונו של עולם הדמיונות כמפלט מהמציאות של כאן. לעולם הרוחני-הדמיוני האכסוטי, הבוקע ועולה מהספרים "אלדד הדני", "צל עולם", "מסעות בנימין", והמרוחקים מרחק רב מתחומי הכאן והעכשיו של גיבור הסיפור, מבנימין, השפעה מרובה יותר על הגיבור מאשר למציאות הבטלנית הסובבת אותו.

יציאתו הראשונה של בנימין בימי ילדותו אל מחוץ לעיירה, מפגישה את עולמו של הקרתן הבטלני עם העולם שמחוץ לעיירה היהודית. שיבתו, מנוסתו של בנימין לעיירה, היא הוכחה לעצמת הניגוד שבין העולם הזה לזו של העולם המצוי.

שתי יציאותיו של בנימין ליער עומדות בסימן הפיתוי של המציאות הדמיונית. מציאות זו מתגלמת ביער המנוגד כאן לעיירה, ניגוד קטבי שבין המסגרת התרבותית למסגרת הפרימיטיבית מזה, ובדמיונותיו של הגיבור המעלים את היסוד האכסוטי בנוף שמעבר לכאן ולעכשיו מזה.

ועם זאת יודעת הסטירה להצביע על הדיספרופורציה שבין המציאות ובין עצמה. רוח נשאתהו למדינות הים, והוא רואה את עצמו מדלג על ההרים מהלך בעמקים ובמדבריות (הנוף האכסוטי!)... נוסע והולך בעקבות אלכסנדר מוקדון, ובעקבות אלדד הדני וחבריהם (ס). היציאה הדמיונית של בנימין מקרבתו לספירה אנושית

¹⁴ ההבאות להלן עפ"י כל כתבי מנדלי מו"ס, הוצ' דביר, ת"א תש"ך.

הנבדלת ממנו הבדל מהותי. עצם הזדהותו של גיבור הסיפור עם הדמויות ההירואיות רק מאדירה את הניגוד שבינו לבינם, בפרט בשעה שהתמונה הסטירית מעלה את המפגש שבין העולם ההזוי ובין העולם המצוי: "הוא מהלך... ולא די שלא יצא מתוכו אלא שהוא נכנס בו לפני ולפנים... בנימין עומד תחתיו ואומר בלבו... הנה הולך ובא המאטורל שהוא כמו שנאמר בספר "צל עולם", מין שרף גדול ארוך ולו ב' זרועות ארוכות, אשר בהן יפיל את הפיל וממיתו... והנה קול באזניו, והקול כקול לסטים מזוין, ונתבהל ונס ברגליו, אבל מיד היה לבו נוקפו ואמר... אתה מבקש לעבור ימים ומדבריות. וכאן במקומך אתה מתפחד ובורח" (ס). תמונה זו מבשרת דיהירואיזציה של דמות בנימין. השיבה אל העיירה מבשרת דיהירואיזציה ודיפרסונליזציה של הגיבור: "כשפקח בנימין את עיניו ודעתו נתישבה עליו ראה את עצמו מושכב בעגלה על שק מלא... מכוסה בגלימא של צמר עב. תרנגול כפות שוכב מראשותיו מציץ עליו באחת מעיניו ומסרטו בצפרניו" (סא). הפסיביות של בנימין בולטת מול האקטיביות של התרנגול. התרנגול ממתיש את הניגוד שבין "הגבר" מספירת החיות, לבין הגיבור – הגבר – המדומה מהספירה האנושית. כשלונה של היציאה מבשר את השיבה לתחומי הזמן, המקום ועולם ההכרות הרוחניות, שמהם ביקש הגיבור לערוק. שיבתו השנייה של בנימין לעיירה משחררת את זלדה אשתו מכבלי ענינותה, לאחר שלא שיחררה את בנימין מתחומי עולמו.

עצם השיבה אינה משחררת את בנימין מתחושת החרגות. משמעותה של יציאת בנימין כאן היא חריגה ממסגרת הבית ועריקה מתחומי האחריות האנושית המוטלת על הגיבור. גם הגיבור כשלעצמו מכיר ברפיונו להגשים את רעיונו. דיוקנו של הקרתן הבטלוני מתבלט ביותר בעקבות שיחתם של בנימין וסנדריל; בשיחה זו בוקע ועולה מוטיב הכאן והשם, כשאומונת הסיפור מעמידה אותנו על הניגוד החרף: "אמור לי יודע אתה מה הוא שם... מחוץ לבטלון... שם... שם... שם...? – יודע אני... הפונדק מרוחה שם... – כנגד מקום רחוק אני מדבר... אכן שם ישוב העולם נגלה בכל כבודו" (סג). תחושת הכאניות המצינית את דמותו של סנדריל היא התגלמות הצמצום בתחומי העיירה היהודית. שני הגיבורים כאחד עורקים למעשה מהבית ומהאישה, היינו מהמסגרת, ומהתא החברתי הקרוב אליהם ביותר. לגבי סנדריל משמעות היציאה מבטלון אינה בתחום הרוחני-הכיסופי, אלא בעיקר בתחום נשיאת עול יזוגתו המרשעת" (סד). עריקה זו עדות היא לאי-השלמת האדם עם הסטטוס הנוכחי של הגיבור-הגבר המדומה (סנדריל האישה), ויחד עם זאת גם הכרה באי-היכולת להתמודד עם אותו עולם קרוב.

בסימן אולת ידו של הגיבור להתמודד עם המציאות הקרובה קרבת זמן ומקום עומדים נדודי הגבורים בסיפור זה. מכאן אף הטון הפרודיסטי המלווה את תיאורה הפאתיטי של היציאה מבטלון. עצם שמו של הפרק: "בנימין וסנדריל יוצאים ביד רמה" יוצר

את הניגוד בין היציאה הנוכחית לבין יציאה בזמן ומקום אחרים ובעלת אופי אחר, הלא היא יציאת ישראל ממצרים – סמל הגאולה מכור השיעבוד – ביד רמה. המארג הלשוני מפגיש את הנשגב והנקלה על מכנה משותף, ויוצר בכך את האפקט הקומי: "הנה זה בנימין הגדול (על משקל: אלכסנדר הגדול) שיצא כשמש מתוך אהל וישש כגיבור לרוץ אורח – בתרמילו על שכמו" (סה). הפאתוס הלשוני מעלה אסוציאציות לפסוק "השמים מספרים כבוד... לשמש שם אהל בהם, והוא כחתן יוצא מחופתו ישש כגיבור לרוץ אורח" (תהלים י"ט, א-ו), אלא שמיד עולה הקונטרסט במשפט המנדלאי "בתרמילו על שכמו".

כאילו הנימה הפאתיטית אף היא שבויה ברשתו של היסוד הגרוטסקי המעוות את המציאות בעצם זימונם יחד של יסודות לשוניים ציוריים הטרונוניים. יציאת הגבורה, כביכול, צמודה לתרמיל הקבצנים. הווי אומר, שעצם חריגתו של בן תחום המושב מתחומיו המקומיים אין בה, כדי לשנות את הווייתו. מסע נדודיהם של בנימין וסנדריל משיב אותם לצורות החיים שמהן ערקו. מי שביקש להגיע למציאות שהצטיירה לנגד עיני רוחו בדמות הגהר סמבטיון הגיע למציאות שנציגה המובהק הוא הגהר סרחן. הפאתוס המכריז על היציאה הגואלת יודע גם על האוטופיזם והנאיביות שביסודה של גאולה זאת. מאסרם של בנימין וסנדריל היא טפיחת המצוי על פני הרצוי. בנקודה זו התעלתה הפרוזה המנדלאית מעל לשבלוניות של הפרוזה בספרות ההשכלה העברית, בחשפה את מידת האבסורדי שבעצם רעיון השיחרור והגאולה של הקיום היהודי ממסגרותיו השונות באשר הן. יציאתם האחרונה של הגיבורים הבורחים מעבודת הצבא היא יציאה ללא חסד. הניגוד שבין האדם לטבע בתיאור יציאתם האחרונה (עמ' פה), תיאור העומד כאנטיתזה לתיאור יציאתם הראשונה (עמ' סה), הוא עדות לתחושת הניגוד שבין האדם לזולתו. כאן אמנם אין מנדלי רחוק מכיווני ההלקאה העצמית הידועים בספרות העברית החדשה והבולטים בכתבי ברנר והוז: "היהודים הם הם אשמים" (פה).

חלומות עולם הילדות של סנדריל בבית הסוהר, שיבתו למציאות זמן ומקום שמעבר למהות גורלו כאן ועכשיו, הרי הם בבחינת נחמה פורתא מול חזות הפלצות של המציאות המתגלמת בחלומו של סנדריל בפרק י"ב. גם כאותו חלום עלתה דמות זקנו כדמות המושיע. חלומו של בנימין, באותו פרק, הוא בבחינת פרודיה לפגישתו עם אלכסנדר מוקדון. "ואת אלכסנדר מוקדון ראו עיני, אדוני המלך, קורא אני בקול, ומחזיק בידו, לוחץ ומועך בכוח, וריח רע עולה אל אפי, צחנה משונה מאד להתעלף. הקיצותי ובידי פשפש מעוך" (פא). בדומה לחלומו הראשון של בנימין הפגישו החלום הנוכחי עם הניגוד שבין העולם ההזוי המוציא את בנימין מגבולות זמנו ומקומו ובין העולם המצוי המתמשש בפשפש המעוך. גלגולו של הגיבור בדמות הפשפש מקרב לא אחת את גיבורי מנדלי ואת המציאות הקיומית המתוארת בכתביו לגבולות

הקיום האבסורדי ולגבולות הדיהומניזציה; האדם התקרב לדרגת הרמש (מוטיב ידוע בסיפורו של ברנר - בחורף, ובסיפורי קפקא: "הגלגול", "הציד גרקוס"). יצוק דרך אגב, שדיוקן האדם כפשפש ו/או כפרעוש, עולה במקומות רבים בכתבי מנדלי, כגון: "ספר הקבצנים" (עמ' קטו/ז), "סוסי" (עמ' שלה), "בישיבה של מעלה ובישיבה של מטה" (עמ' תלו), "הנשרפים" (עמ' תמה).

במציאות הקיום האנושי-יהודי-המפוקפק אפשרית היא הבריחה רק בעולם ההזיה או במציאות המתגשמת בתמונת הסיום של הסיפור "מסעות בנימין השלישי", "נתן אצבעו על מצחו ונענע בראשו לרמו עליהם: חסרה כאן חוליה" (פו).

בסימן הערכת מעמד האדם עומד מוטיב היציאה והשיבה בסיפור "ספר הקבצנים". בדומה לסיפור "מסעות בנימין השלישי", שיג ושיח למוטיב זה ב"ספר הקבצנים" עם החריגה והעקירה מגבולות העיירה היהודית שבתחום המושב. אלא שבניגוד ל"מסעות בנימין השלישי", שבו האישה - הבית - והעיירה הנם גורמים המעכבים את הגשמתה של היציאה, הרי שב"ספר הקבצנים" דווקא האישה היא היא המעוררת את הגיבור ליציאה מתחומי העיירה, כשהיא רואה ביציאה זו אמצעי להערכה עצמית חדשה, הגם שאין בה כדי לשנות את בני הזוג בסטטוס הקבצני שלהם שינוי מהותי. "רבים מספרים בהצלחתו של לקיש שלנו חתן החלירע... ופערילי אשתו, תיכף לאחר חתונתם הלכו למרחקי ארץ והצליחו" (קיג/ד). היציאה מתחומי המציאות הכסלונית היא בבחינת שינוי התפאורה לטובה, ברם שינוי זה הנו אך ורק שינוי שבאיפור חיצוני, ולא מהותי: "תרמיליהם מלאים כל טוב פרוסות חלה גדולות מאלו שנותנים לגוי של שבת אצלנו... פערילי פניה אדומים כפני חמה, והיא שמנה ועבה סנטרה מקופל בשומן ומראה מראה דוכסית" (קיד). הרצון לתיקון המציאות נשאר שבוי בגבולות הקיום הקבצני. הסטירה המנדלאית משוללת כאן שמץ של אמונה משכילית נאיבית. ה"תיקון", שתפס מקום נכבד באידיאל המשכילי, הורד לספירת הקבצן המתרברב. עם היציאה מהמציאות הכסלונית משתנית אף הערכת הגיבור את עצמו ואת המציאות הסובבת אותו: "עולם חדש נפתח לפני ונהניתי מאד במושב הקבצנים" (קיח). אולם אותו עולם חדש הוא המוחק את צלם האדם שלו: "נעשיתי הפקר והכל עשו בי כרצונם" (עמ' קיח).

על כן בוקע ועולה נושא השיבה בשעה שהמסגרות והצורות הקבועות הולכות ומטשטשות (הפקר), "ובשעות הרעות זכרתי ימים ראשונים בבית המרחץ שהייתי יושב שם בשררה בשלוה וברוב גחת" (קיט). הרצון לשוב מהמציאות העכשווית אל המציאות הקודמת של הגיבור נובע מההכרה בצורך השיבה אל העצמות. מול הרס המציאות האנושית ב"עולם החדש" (פרודיה ל"עולם חדש" בתפישה המשכילית) נותרה רק הנסיגה לגבולות העולם הישן כעוגן הצלה יחיד. שיבתו של הגיבור אל עולמו שחרג ממנו, מתרחשת סחור סחור. עם ירידת ערכו בעיני עצמו, ובעיקר בעיני הספירה

הסובבת אותו, בוקע ועולה בהתמדה נושא השיבה אל מסגרות הזמן והמקום שאבדו: טובים היו הימים הראשונים לנו בכסלון... די לנו נדודים, השיבני פישקא ונשובה לעירנו ולבעלי בתינו" (קלח). משפט זה חושף את הקריקטורה הלשונית בעוררו את האסוציאציה הידועה ממגילת איכה (ה, כא): "השיבנו ה' אליך ונשובה חדש ימינו כקדם". הרקמה הלשונית חושפת את עצם מהותה של השיבה. בולט ביותר הניגוד שבין השיבה-התשובה שבמגילת איכה ובין השיבה אל מעמד הקבצנות ב"ספר הקבצנים". אוירת התוגה האופיינית לאיכה מאפיינת גם את הסיטואציה הקיומית של האדם, שביקש לו אחדות עם ה"עולם החדש". הטרגי והקומי מושלים בעולמו של המבקש לו "תיקון".

ג

מוראותיו של ה"עולם החדש" והערכתו של האדם במבוכי עולם זה, עומדים בסימן טישטוש הצלם האנושי המתמסתר בסיפור "בעמק הבכא": "וכי ציפא סוסי בתולה עניה ובלחם נשכרת הגם זו אדם היא" (קמח). יציאתה של ציפא סוסי לכסלון בדומה ליציאתו של הירשילי אחיה נועדה להביא תיקון למציאות הקבציאלית. היציאה מקבציאל היא בראש וראשונה פרידה מהזמן האבוד מבחינתו של גיבור הסיפור "בעמק הבכא". עם סיום הסיפור בוקע ועולה מוטיב השיבה במלוא עצמתו הטרגית. יציאתו של הירשילי יודעת על חריגה מקבציאל העיירה הקטנה, לכסלון העיירה הגדולה יותר והלבירינטית, ומשם מוביל קוו ישר ליציאתו של הירשילי אל העולם הגדול. יציאה זו משנה את תפיסת עולמו ומעלה את מוטיב התיקון. שיבתו של הירשילי המתוקן, "היינריך", לקבציאל עומדת גם היא בסימן בקשת התיקון למציאות של "בפרוע פרעות בישראל" (רמז). השיבה לקבציאל מובילה את הירשילי-היינריך לבית הקברות. אין בשיבה מאותרת זו (לנושא זה נודעת משמעות כבדת משקל בפרוזה העברית הבתר-מנדלאית) כדי לשקם את העולם הנתון בהוויית שואה וטירוף העתים. רגש הרחמים והייאוש הוא המפעם בסיום "ספר הקבצנים" ו"בעמק הבכא"; הסרקום והאירוניה הם בבחינת מסווה לאלגיה על אבדנו של האדם שניתק ממעיינות עצמותו.

אלגיה זו קוראת לשיבה למציאות של "בימים ההם", לשיקום ולשיחזור פני מי של מסגרות קיום מעוותות. בסימן המתח שבין הכאן והשם, האז והעתה עומד מוטיב היציאה והשיבה בסיפור "בימים ההם". יותר משיצירת הזקונים של מנדלי עוסקת במוטיב היציאה, עניין לה עם מוטיב השיבה. יצירה זו היא מעין סיכום ודין וחשבון של האומן המתמודד עם שאלות אומנותו. על רקע ההתמודדות עם יסודות הזמן והיקום השונים מעלה כאן האפיקה המנדלאית הרהורים על קיומה העצמי, נוכח יחסיה עם המציאות שיש לה שיג ושיח עמה: "זה כמה קולמוסי נתון בין שתי דעות המתנגדות בתוך לבי בזמן שהאחת מושכתו כלפי מה שהיה בעבר זו שכנגדה מעכבת על-ידו

ומושכתו למה שנעשה עתה בימינו" (רנח). התהייה על מהות האומנות והתהייה על מהות המציאות משולבות זו בזו: "זאת אומרת כל מה שאתה רואה אינו אלא רמאות ואחיות עינים... כחל וסרק ופירכוס מבחוך וסחי ומאוס וכיעור מבפנים. אין טיפוס גמור בטיבו ואופיו העצמי הכל גלמים הם גלמי עץ... הנח להם והרי לך כלי חמדה עתיקים...". (רנח).

מסתבר שאם המציאות היא בבחינת רמאות ואחיות עינים, הרי שאומנות הפיקציה הסיפורית נתבעת ליתן לעצמה דין וחשבון על תפקידה ועל מהותה. ייתכן אפוא שאומנות הסיפור חייבת לפלס לה נתיבות חדשות בעיצוב פני המציאות, נתיבות שזיבילו לחישוב פרצופה האמיתי של המציאות המדומה. אמור מעתה שמציאות הקיום היהודי היא שחייבה את האומן לנקוט את אומנות הסטירה הרחוקה מהכוונה לסיפור לשם סיפור (L'art pour l'art).

בין הקטבים של ייאוש ותיקון האומן מעמיד את מפעלו האפי. החברה היהודית שב"הוה" מתרפקת על ימי עברה לפי שחיי ההוה שלה אין בהם כדי להעיד על קיומיות בת קיימא. המושג "בימים ההם" מעיד על משבר ההוה, ועל נסיגה, לא לתחומי עולם הילדות של הפרט בלבד, אלא גם על נסיגה לעולם העבר הלאומי, שהיה מפואר יותר מן העכשיו: "אין לתמוה כלל אם בחיים מטורפים הללו שאינם אלא חלום, נראים דברי הבאי והבלים הפורחים באויר, ואם בחיים אלו כביכול יש מקום וכר נרחב למזיקין ולמיני בריות משונים, ולבהמות בצורת אדם וכיוצא במיני פראים אלו, שמתקבלים על דעת לא צלולה כאילו ממש יש בהם" (רעב).

מוטיב היציאה והשיבה בסיפור "בימים ההם" קשור במוטיב היתמות והנידודים. ניתוקו של היחיד מעולם האשליות שלו ועימותו עם המציאות הקיומית הסובבת אותו, משנים את ערכה של המציאות בעיניו ואת ערכו שלו. בתקופת ההוה הפגום נסוג האדם אל עולם של אשליות שבעבר הרחוק מכאן, או מכונן לו אוטופיה של עתיד מתוקן מכאן. כשם שנתגלתה השיבה שבסיפור ב"עמק הבכא" כשיבה מאוחרת שאינה מחזירה את ההרמוניה של האדם עם עצמו לקדמותה, כן גם הופרה האחדות האמונתית של גיבור הסיפור "בימים ההם" עם עולם הערכים המוחלטים בעקבות השיבה. בסימן כישלונה של השיבה אל עולם הילדות ואל העצמות הבלתי מעורערת יש לראות את יציאתו השנייה של גיבור "בימים ההם".

חוסר הישע של האדם המודרני, שעולם הוודאיות העצמיות התמוטט עליו, ואבדן הערכים המוחלטים, בוקעים ועולים כבר בסיפורי מנדלי. גם אם עולמו האפי של מנדלי נשאר תמיד מצומצם בגבולות העיירה היהודית, סיטואציית הקיום היהודי על כל הפרובלימטיקה הכרוכה בה במסגרת זו דווקא, עוברת את גבולות זמנה ומקומה ומתעלה בכוח האומנות הספרותית למשמעות כלל אנושית.