



חיים הזו

## מעבר לבדייה:

### עיון ב"דורות הראשונים" לחיים הזו

#### רבקה פרידמן

מגמתו של עיון זה היא להצביע על ההקשרים שבין החומרים הבדייוניים שב"דורות הראשונים" לבין ארמוזים ביוגרפיים הארוגים בתוכם. נראה לנו כי חשיפתם של הקשרים אלה יש בהם כדי להפיץ אור על תמיהות רבות ביצירה שלא נתיישבו, לדעתנו, עד עתה וכתוצאה מזאת לאפשר הערכה מחדש של חשיבותו ומשמעותו של "דורות הראשונים" כשלעצמו וכמכלול יצירתו של הזו.

בסקירת כלל הפרשנות של "דורות הראשונים" לחיים הזו,<sup>1</sup> מסתמן מיגוון רחב ביותר של גישות יסוד שתכופות סותרות זו את זו, כדלהלן:

**פרשנות מודאלית**, כלומר, התבוננות ביצירה מתוך היבט מודאלי, בטהרתו או בתמוזיגו השונים. כאן בולטת ההתמחדות הדיאלקטית בין המבקרים הנוטים לייחס מגמות רומנטיות מובהקות למעצבו של "דורות הראשונים" לבין בעלי הגישות האנטי-רומנטיות המובהקות. על הראשונים נמנים ב.י. מיכלי בפרשנותו הרומנטית-נוסטאלגית<sup>2</sup> ובן-אור בגישתו הרומנטית-נאיבית.<sup>3</sup> פ. לחובר נוטה לראות ביצירה מגמה רומנטית עם נטייה לקאריקטורה<sup>4</sup> ואילו ע. אוכמני גורס תמוזיג רומנטי-גרוטסקי.<sup>5</sup> כנגדם, בין המערערים על הפרשנות הרומנטית בולט, בין היתר, ד. מירון, המצביע על הבקיעים בשלימות עולמם של הדורות הראשונים ומדגיש את המגמות הסאטיריות של היצירה,<sup>6</sup> כשבעקבותיו צועד י. פרידלנדר.<sup>7</sup> מאידך, ניצבים אלה המפריכים מכל וכל את הפרשנות הסאטירית ליצירה. לדעת ד. כנעני, ההתייחסות הסאטירית ל"דורות הראשונים" לוקה בפשטנות יתר. לדעתו, שעה ש"הסאטירה מבקרת מתוך קנה-מידה מסוים, בשם מציאות אידיאלית המנצנצת נגד עיניה", הרי "הזו מבקר בשם העבר, שלמעשה איננו מאמין בו..." (בינם לבין זמנם, עמ' 76). בדרך דומה מוים גישה זו ע. אוכמני: "הזו איננו סאטיריקן... הסאטיריקן מטבעו הוא בעל אידיאה שבשמה הוא לוחם לשינוי ערכים... כאן מוצגים ערכים שנתרוקנו..." (לעבר האדם, עמ' 266). בכלל הפרשנים האנטי-רומנטיים<sup>8</sup> של "דורות הראשונים" יש, לדעתנו, להכליל את א. שבייד המפענח את היצירה מבעד לפן הגרוטסקי<sup>7</sup> על בעלי הפרשנות הריאליסטית נמנים י. כהן וש. קרמר.<sup>8</sup>

**פרשנות מוטיבית**, כלומר ניסיון לפירוש כלל היצירה מתוך התמקדות במוטיב מרכזי אחד, לדוגמא: ב. קורצווייל המאיר את היצירה מבעד למוטיב "הערצת הויטאלי בחיים היהודיים"<sup>9</sup> ודב סדן המאירה מבעד ל"קליידסקופ של מיני הוויי"<sup>10</sup>.

פרשנות ארכיטיפית-טופסית, כלומר, ההתמקדות ביצירה מתוך בחינת העיצוב האפיוני-ארכיטיפי, כגון: גישתו של א. שאנן בענין הקשר האורגאני שבין הדמות לרקע וגילום "בעל כרסין" לעומת "בעלי תריסין"<sup>11</sup> וי. פרידלנדר המעמיד את כלל היצירה על הקיטוב שבין תלמיד-חכם לבין עם-הארץ.<sup>12</sup>

התיחסות מיכלולית, כלומר, פירוש היצירה הבודדת מתוך העין במיכלול יצירתו של הסופר, בעיקר: ב. קורצוויל (שם) וד. סדן (שם).

פרשנות השוואתית-ביקורתית, כלומר, הערכת סגוליותה של היצירה מתוך התבוננות ביצירותיהם של סופרים אחרים המטפלים במוטיבים דומים, בעיקר יעקב רבינוביץ, הן ברותחים את "דורות הראשונים" משום שלדעתו עיקרי המוטיבים שעוצבו על-ידי הזו ביצירה זו קדמו להם עיצובים מעולים שכל המוסיף עליהם אינו אלא גורע.<sup>13</sup>

פרשנות ריטורית, כלומר, ניתוח היצירה מבעד לנקודות התצפית של הדמויות המאכלסות את עולם הבידיון שלה, לדוגמא: ז. ברגד הממקד את פרשנותו של "דורות הראשונים" מבעד לנקודת התצפית של המספר.<sup>14</sup>

התייחסות אידיאולוגית, כלומר, הנטייה לדון את ערכה האומנותי של היצירה הספרותית מבעד לתקיפותה של נקודת תצפית אידיאולוגית נתונה, דהיינו: נסיונו של ד. כנעני לדון את "דורות הראשונים" מבעד לעדשה מרכסיסטית.<sup>15</sup>

מבחינת העיצוב האומנותי-לשוני, אף כאן חלוקה הביקורת בין אלה הרואים בהזו של "דורות הראשונים" ממשיכו של מנדלי (סדן, מירון, פרידלנדר ואחרים) או "קלקולו" של מנדלי (בעיקר: רבינוביץ ופנואל<sup>16</sup>), לבין הגורסים כי "דורות הראשונים" מהווה סטייה מדרך העיצוב המנדלאי (קורצוויל, כנעני, שאנן ועוד) ואחרים המצביעים על דמיון ושונות המשמשים זה בצד זה (לחובר, קשת,<sup>17</sup> אוכמני, כהן, מיכלי ואחרים).

עיון בדרכי הפרשנות השונים והסותרים יחשוף, לדעתנו, כי נותרו עדיין ביצירה מספר נעלמים שלא פוענחו, למרות מיגוון הגישות הרחב:

1. האומנם "דורות הראשונים" איננו אלא "גדש בזבזני", הגורם ל"זיופה של העיירה" (אוכמני<sup>18</sup>), "גדש-לשמו, עושר השמור לבעליו לתקלתו" (כנעני<sup>19</sup>), ויצירה ש"מבנה מחושל, פיתוח עקיב של אופי ושל סיפור-מעשה מצויים כאן במיעוט יחסי" (מירון<sup>20</sup>), או שמא ניתן להבחין בו בתבנית מתוכננת של יד-אמן רגישה?

2. האם להגו של בעל-המחבר איננו אלא מלל ריק, הבא "למלא את החוסר בכשרון ולכסות מערומיו" (קלצקין<sup>21</sup>), או שמא מהווה הוא מערכת ארמזים ליישובן של נקודות סתומות ביצירה?

3. האומנם הזו "שואב... מכל הבארות... וקשה לו להיות הוא עצמו... ליצור ביטוי עצמי כיאות..." (רבינוביץ<sup>22</sup>), או שמא מצביע הדהודם של דרכי הסיפור המנדלאי ב"דורות הראשונים" על מודעות יוצרים מגמתית מלאה ועל מרד בתבניות היצוקות המנדלאיות? אין ספק כי הפרשנות הביקורתית, בסבר פניה החמור, נוטה להקל בחשיבותו של "דורות הראשונים", הן מבחינת משמעויותיו והן מבחינת ערכו העיצובי ובסבר פניה המאיר – ניתן לסכמה, לכל היותר, כסלחנית וכסובלנית בלבד. נראה לנו כי התבוננות חוזרת זהירה ביצירה תחשוף שמה שהוערך כמלל גיבובי וכעומס קאריקטורי אינם כאן אלא מעשה מתוכנן של מודעות אמנותית מכוונת אשר נקטה בדרכי העיצוב הפאראדי לגילומה של פרשה מרתקת במסכת התגוששויותיו התדירות של הזו בדרכי הכיבוש והסלילה הלשוניים שלו.

המדיעות למכניזמים פארודיים ב"דורות הראשונים" אכן משתקפת בגישות פרשניות שונות ליצירה. ד. מירון, לדוגמא, מצביע על השימוש המשופע בפאראפורה הפארודית לחיצו הסאטיריים והאירוניים של הסופר,<sup>23</sup> אלא שהתייחסות זו נשארת מקומית מבחינת

היקפה והשלכותיה. מאלפת ביותר תצפיתו של ג. שקד על "תבניות הסקורליזציה הפארודיות" המאוכלסות ב"דורות הראשונים" לא כמכשול, אלא כאמצעי לביסוסה של הסגוליות הסגנונית ההונית, שעה ש"בהעצמה והרחבה של משחקים לשוניים יוצרת הכמות איכות חדשה",<sup>24</sup> אולם נקל להבין שבמסגרתה של סקירה סגנונית כללית על יצירת הזו לא ניתן למצות את ריבוי פניה של היצירה הבודדת. ניסיון לקדם את פרשנותו של "דורות הראשונים" מבעד לפן הפארודי הופעל על-ידי ד. כנעני. כנעני ראה בלשון העברית תכונות מיוחדות המכשירות אותה לעמוד לשירותו של הפארודי: "פארודיה מהי? זהו משחק בצורות שנעלמו מן החיים", לפיכך קיימת, לדעתו, ברית טבעית בין הפארודיסטן לבין הלשון העברית –

השפה העברית מסייעת לו על פי עצם מהותה, בשפעת מליצותיה. הים הגדול הזה מלא במעמקי משקע של דורות. שפה חיה ומדוברת אשר חילוף-חומריה תקין, הצומחת יחד עם החיים, משתנית שעה-שעה. מת שבה – מת, נבחר לחיים – לחיים. על נמל ניריורק ועל פרוור בלונדון אין איש כותב היום בשפתו של ציסר או שקספיר, את זו הניחו לחוקרים, לפילולוגים – ולפארודיות. אך השפה העברית, שהיתה אלפים בשנים שפה אילמת, שפתם של ספרים וחכמים, יש לה חוקיות והגייון משלה. תחיתנו הלאומית העלתה שכבות גיאולוגיות ורבדים ארכיאולוגיים ועושה אותם לארצות חיים. זו ליד זו שוכבים מחוזות-לשון עתיקים גם חדשים, ובניע שפתו קופץ אדם ועובר מאות שנות-לשון, ואם יש היא שפתנו – צולל למדן מופלג כהזו ומעלה פנינים, אוצרות מספינות שנטרפו יחד עם פסולת-ים, אצות ומאובנים – ומכשיר הכל לשימוש...

את הערצת העבר ההונית ב"דורות הראשונים" ראה כנעני כמדומה, כפארודיה, אולם תחת פיתוח ההיבטים והאמצעים הפארודיים של היצירה לרובד היקשי, נשתעבד, למראה הצער, לתצפית אידיאית-מרכסיסטית. כך קרה שבעוד מנסה הוא לקרוע את הצעניפים הנאיביים של היצירה, הרי בתפנית חדה מבקש הוא לכפות עלינו נקודת-ראות דידיאקטית תמימה וממוטט את המיבנה שהחל בהקמתו.<sup>25</sup>

העיצוב הפארודי בכלל נזקק לשלושה מרכיבי-יסוד: **הקסוואה, האיתות, והפינענוח.** אם שני המרכיבים הראשונים הם תחום פעולתו של הפארודיסטן, הרי המרכיב האחרון הוא תחום פעולתו של המידיום הקולט – הקורא. חשיבותו של אקט הפינענוח היא משמעותית ביותר לגבי כל יצירה, ותהינה הרכים לעיצובה אשר תהינה. אולם בפארודיה נדרש הקורא לחידוד מודעי רגיש ביותר שבלעדיו מוקפאים לחלוטין תיפקודיה ומגמותיה של הפארודיה. כך, לדוגמא, מצביע טודורוב על החשיבות שבמחקרו של טיניאנוב, החושף את התלות הפארודית שבין יצירתו של דוסטויבסקי לבין זו של גוגול. לדעתו של טודורוב, לא ניתן להבין במלואה ולכל עומקה את יצירתו של דוסטויבסקי ללא התייחסות לטקסטים קודמים של גוגול ולולא היינו מדעים לתיפקוד הפארודי של הטקסט הדוסטויבסקי, הרי הבנתנו את הטקסט היתה נפגמת קשות. טיניאנוב עצמו חזר ומדגיש את החשיבות שבמודעותו של המידיום הקולט-הקורא לגבי היצירה הפארודית; מהותה של יצירה כגון זו עשויה להשתנות לחלוטין אם הקורא איננו מצליח לאתר ולפענח את ההיבטים הפארודיים שלה.<sup>26</sup>

הפארודיסטן המתוחכם מרבה בתחבולות ההעלמה וההסוואה של המכניזמים הפארודיים שהוא מפעיל ויעילותם היא לעתים מפתיעה ביותר, לא רק לגבי הקורא התמים, אלא אף לגבי הקורא המאומן ביותר. מאידך, אף מבעד למעשה ההסוואה הקפדני ביותר ניתן תדיר לחשוף ביצירה הפארודית מערכת איתותים שהפארודיסטן אורג במיוחד למען הקורא כדי לסייעו בתהליכי הפינענוח, שבלעדיהם נשארות המשמעויות של היצירה עלומות לחלוטין. המערכת האיתותית שמפעיל הפארודיסטן מבוססת, על-פירוב, על גירויים

זרויות סיגנוניים או סמנטיים שהוא זורע לאורכה ולרוחבה של היצירה. הללו מהווים מרכיבי הפתעה בתהליך הסיפור מאחר ואינם מתלכדים עם הציפיות הנבנות של הקורא וכופים עליו, משום כך, את תהליך הפיענוח. אם תחבולות ההסוואה ומרכיבי האיתות במכניזמים פארודיים מסויימים עשויים להיות גלויים ביותר, הרי מרכיבי ההעלמה והאיתות באחרים נוטים להיות חמקניים ותהליכי הפיענוח גובלים, לא אחת, בתהליכים חקתיים, בלשיים כמעט.

התבוננות בארג הפארודי של "דורות הראשונים" תחשוף כי איננו עשוי מעור אחד וכי ניתן להבחין בו בדרכי עיצוב פארודיות שונות ומגוונות, כגון: **המובאה הפארודית, הפאראפרזה הפארודית, ההמשלה הפארודית, התבנית הפארודית, הפארודיה הזוטית** (מיקרו-פארודיה) והפארודיה העצמית. הזו אכן נוקט באמצעים פארודיים ביצירות שונות. הפאראפרזה וההמשלה הפארודיות מהוות מרכיבים סיגנוניים-עיצוביים מובהקים ביצירותיו ובעיקר המוקדמות,<sup>27</sup> אולם במרביתן מופעלות הן כאמצעים עיצוביים מוגבלים יחסית, עשה שב"דורות הראשונים" נארגים הם לשיטה עיצובית עקרונית כוללת המשתיתה את העולם המיקטי על שניות נורמטיביות מתמדת; מלבר מואר עולם זה מבעד לנקודת התצפית האוהרת-מיתמת של הפרסונה המספרת ומלגו – מתמסדת תצפית סמויה מנוגדת המערערת בהתמדה את אמינותה של האחרת, כפי שיפורט להלן:

### המובאה הפארודית

באמצעות הפרסונה המספרת שלו מפעיל הזו מספר דרכים בשימושי המובאה הפארודית ב"דורות הראשונים":

א. היסט מתוכן נישא למהות נחותה – יישום שימושי-לשון, השאלים מהקשרים של תוכן נישא ביצירת המקור, למהות נחותה בנוסחת החיקוי. כך מיושמת המובאה, "לא המדרש עיקר, אלא המעשה", השאלה מתחום הקיום המעשי של מצוות התורה, למימושה של תאוות האכילה בנוסח הפארודי ("ש, עמ' 42); באותה דרך מיוחסת המובאה "וכל העם רואים את הקולות", השאלה מקונטקסט מתן-תורה, לתיאור הקאפוטה בעלת המידות המולבשת על בעל-המחבר זעום המידות ("ש, עמ' 98). שימושי-הלשון השאלים מקונטקסט מקודש והמיוחסים כאן למהויות נעדרות ערך או פרוזאיות, יוצרים הדגשים בורלסקיים הפועלים כגורם סותר לאמינותה של התשתית הנוסטאלגית.

ב. החזר המשמעות המושאלת למקורה המילולי – משמעות שהתמסדה ברובד הקונטאטיבי-מושאל, מוחזרת כאן לרובד המילולי-ממשי. כך מתבטלת המשמעות המושאלת-מופשטת של "התאבק בעפר רגליו" ומוחזרת ליישומה המילולי בתיאור הקאפוטה הארוכה מכפי מידותיו של בעל-המחבר ועל-כן "מתאבקת [פשוטו כמשמעו] בעפר רגליו" (שם, עמ' 98). באותה דרך מתרוקנת משמעותו הקונטאטיבית-מקדשת של "עמוד הענן" ועוטה משמעות טרייאליט-ממשית, במובן של הבל המהביל ועולה מצלי הקדירה שמגישה פרלה לזונדלה (שם, עמ' 47). תיאורו של זונדלה כגרגון "שלא פסק פיו משולחן ערוך" אף הוא מפקיע את המשמעות המושאלת-מקדשת של המושג ומחזירו למקורו הממשי-מילולי (שם, עמ' 33). תהליכי החזר של המשמעויות המושאלות-מטוענות לרובדן המילולי-ממשי גורמים לחילתן ולריקונן של המובאות ומטבעות-הלשון שנטענו בתכנים מופשטים ותכופות אף מקודשים. המתח שנוצר בעקב הפערים שבין שתי רמות המשמעות, יוצר אף כאן ארג בורלסקי המעבה את האווירה הפארודית של היצירה.

ג. היפוך נסיבתי – ייחוס מובאה נתונה לנסיבות מנוגדות מאלה שבנוסחת המקור. ביישום המובאה "מה רבו מעשיך ה'" (תהילים ק"ד, כ"ד) לתיאור המיגוון הרחב של המון עניי-ישראל ("ש, עמ' 55), יש משום היפוך נסיבתי. עשה שבנוסחת המקור מופיעה המובאה בהקשר של ההרמוניה הקוסמית שבאמצעותה משתקף מעשה הבריאה האלוהי, המועיד

תכלית לכל נבראיו בכל שלימותו המופלאה, הרי בנוסחת החיקוי מיושמת היא להקשר מנוגד לחלוטין – להקשר של קוסמוס שרירותי ונעדר הרמוניה. העיצוב הפארוי של המציאות הטראגית במהותה מהווה גורם הממתן והמאפק את הפאתיטיות שבחומרים התימאטיים.

ד. שינוי הנמען – שימושי-לשון, המכוונים ביצירת המקור לנמען מסויים, מיושמים לניגודו בנוסחת החיקוי. המספר, לדוגמא, מכיל את ר' זונדלה הגררן בכלל הצדיקים (ר"ש, עמ' 33), בהסתמכו על המובאה: "צדיק אוכל לשובע נפשו" (משלי י"ג, כ"ח). אולם בהתאם לתצפית המקור מתלכדת דמותו של ר' זונדלה עם המהות המנוגדת, מהות הרשע, כפי שמסתבר מהסיפא של המובאה: "ובטן רשעים תחסר" (שם), אשר הושמטה מהטקסט.<sup>28</sup> בהתאם לנוסחת המקור אין שביעותו של הצדיק תוצאת שפע המזון המצוי לו, אלא הודות לתכונת ההסתפקות במועט שלו, ר' בטן רשעים תחסר – איננה תוצאת המחסור במזון, אלא פועל יוצא מלהיטותו של הרשע אחר תענוגות האכילה שאינם ניתנים להשבעה והמהווים בהקשר זה קו איפיוני יסודי של זונדלה. בייחוס הלשונית "ולא נודע כי בא אל קרבה" לקאפוטה של ר' זונדלה, העצומה בממדיה והמולבשת על גופו הצנום והמצומק של בעל-המחבר (ר"ש, עמ' 98), יש משום שינוי הנמען כי חל כאן היסט משימושי-לשון המיוחסים למהות חייתית בנוסחת המקור (הפרות הדקות בחלום פרעה – ברא' מ"א, כ"א) – למהות דוממת (הקאפוטה) בנוסחת החיקוי. באמצעות המובאה האירונית מוענקת לקאפוטה יכולת הבליעה הבלתי מוגבלת של בעליה (זונדלה) ומתעבה האווירה הגרוטסקית שבסיפור בשל התבנית הגרוטסקית האופיינית הנוצרת כאן והמושתתת על עקרון החייתיות של הדומם והפיכתו לגוף סינטי "טורף".<sup>29</sup> אלא מהווים מרכיב נוסף בערעור הטון התמים-נוסטלגי של הפרסונה המספרת.

### הפאראפרזה הפארוידית או הסינגון הפארוידי

אין ספק כי הזו מרבה להשתמש בפאראפרזה הפארוידית בכלל יצירתו וב"דורות הראשונים" בפרט. הפעלתה של זו מתבצעת, על-פירוב, בהתאם למתכונת הסגנון ה"שיבוצי", כלומר, שיבוץ חלקי מובאות בהקשר חדש מבלי לפגום בקצב ובמיצול של הנוסח המקורי.<sup>30</sup> מרביתן של הפאראפרוזות הפארוידיות ביצירה הן תולדותו של ההיסט מקונטקסט של תוכן נישא למהות מומעטת ונחותה ויוצרת, על-כן, ארג בורלסקי מעובה ביותר. כך מוסבת המובאה "צור תעודה, חתום תורה בלימודי" (ישע' ח', ט"ז) ל"צור סעודה, חתום תורה בלימודי" (ר"ש, עמ' 100); "מי לה' אלי" (שמות ל"ב, כ"ו) – ל"מי לסעודה – אלי!" (שם, עמ' 54); "כל ימי גדלתי בין תלמידי חכמים ולא מצאתי לשלום טוב מעוגה אחת..." (שם, עמ' 23) הוא סינגון פארוידי של נוסחת המקור, "כל ימי גדלתי בין תלמידי חכמים ולא מצאתי לגוף טוב משתיקה" (אבות א', י"ז); "עירין קדישין" (דניאל ד', י"ד) מומרים ב"סירין קדישין" (ר"ש, עמ' 37); "מעשה מרכבה" ב"מעשה מרקחה" (שם, עמ' 33); "עוקר הרים התלויים בשערה", המיוחס למתפלפלים בהלכות התלמוד, מיושם בסירוסו הפארוידי, "עוקר הרים התלויים בקערה" לזונדלה המתפלפל בהלכות האכילה (שם, עמ' 33).<sup>31</sup>

לעתים הופך הסינגון הפארוידי למשחק לשוני-לוליני המבוסס על חילופי שורשים דומים, כלהלן: "תמה עליו ר' זונדלה ואמר לשון בלולה ודברים ממוסמסים תוך לביבה של הנאה שנתבלבלה לו תחת לשונו משל כאילו נטלה אותה לביבה עצה עליו ואמרה: הבה ארדה ואכלה שם שפתו" (שם, עמ' 103).

## ההמשלה הפארודית

דרכי ההמשלה הפארודית מהווים אמצעי נוסף בעיבוי הארג הבורלסקי של היצירה בעקב המשלגן של מהויות מומעטות ונחותות למהויות רמות ונישאות או להיפך:

המשלתו הפארודית של בעל-המחבר לאלכסנדר מוקדון (ר"ש, עמ' 76): המשלתו הפארודית של זונדלה לקב"ה – "ובואו וראו שדוגמה שלו גדולה משל הקדוש ברוך הוא שכן הקדוש ברוך הוא אמר לאיוב: מה אתה רוצה עניות או יסורים? ואילו ר' זונדלה כך אמר לו לבעל-המחבר: מה אתה רוצה יי"ש או סליווביץ" – (שם, עמ' 102); שתיית היי"ש לפני הארוחה על שולחנו של זונדלה מומשלת למרכיבים יסודיים ומחוייבי המציאות בתהליכי הטבע: "... אם אין ארץ אין מטר ואם אין מטר אין ארץ..." (שם, שם); המאכלים המוגשים לזונדלה מומשלים לחכמי-ישראל או למושגי יסוד בפולחן הדתי, כגון: צלי שלא נשא חן בעיניו הריהו בבחינת "סליחה ישנה" (שם, עמ' 44) ופשטידת האטריות מכונה "ריש לְקִישׁ" וכיצא בזה. מאידך, הנקיטה בדרך ההמשלה הפארודית של מהות רמה לנחותה משתקפת, לדוגמא, בהמשלת היטפלותם של בעלי-המחברים לכל עובר ושב ל"היטפלותם" של הזרדים בבית-המרחץ ל"אחוריהם" של המתרחצים – "כן, בעלי-מחברים, יודעים אתם, צבא רב, נדחקים אצלו ומתחככים בו, ננעצים כמחט ונטפלים כעלה של בית-המרחץ בימחילה הרתחת" (שם, עמ' 74).

## התבנית הפארודית

בירור התהליך העיצובי של "דורות הראשונים" יחשוף תבנית מסגרתית ריטורית כללית של הספד הניתן בפיו של האני המספיד הנוסטאלי והחוזר ומחזק את התצפית הנוסטאלגית באמצעות דיגרסיות מתמידות בגוף ההספד. אולם שעה שהתבנית המסגרת מכוונת מנקדת-ראות נוסטאלגית אוהדת, הרי גוף "ההספד" הוא מעשה תשבץ פארודי המערער את התצפית האוהדת-מימתמת. תבנית זו יוצרת פער אירוני ומצב של הסטה מתמדת מקירוב לריחוק, ממעורבותו של האני המספיד הנוסטאלי לניכורו של המספיד הפארודיסטן וחוזר חלילה.

הפעלתה של התבנית הפארודית כרוכה באימוץ תבניות ריטוריות, המכוונות בנוסחת המקור להקשרים של תכנים רמים ואשר בנוסחת החיקוי מיושמות הן להקשרים של תכנים נחותים וטריטוריאליים, דהיינו: מניית מעלותיו של היין לפי מתכונת ייג מידותיו של הקב"ה (שם, עמ' 102-103); שימושי הלשון של התבנית הריטורית הנובואית מיושמים לשאלות מתחום המזון – "ועתה בן-אדם, שא נא עיניך וראה – תרגל הודו בכל הודו ותפארתו" (שם, עמ' 36); הזו מרבה להפעיל כאן תבניות פארודיות של דרש, כלומר, אימוץ התבניות הריטוריות של הדרש והמדרש ויישומן לתכנים טריטוריאליים ונחותים, כגון: דיוני זונדלה-פרלה בפרשיות המזון (שם, עמ' 46); אימוץ תבנית המדרש הודן בר' עקיבא ורעיו המספרים ביציאת מצרים לתיאור פרשת הזלילה של אנשי ה"חברא קדישא" (שם, עמ' 52) ועוד.

השימוש בתבניות ההספד הפארודי מצוי ב"דורות הראשונים" בגודש רב. תבניות ההספד שבמקורן מיוחסות הן לגדולי האומה, מיושמות כאן להספדו של התנור – "מי יגלה עפר מעיניך תנור של עבר..." "שקעה שמשו של תנור... בטל זיו הבית..." (שם, עמ' 38).

הפעלתה של תבנית ההספד הפארודי גורמת כאן לעיבוי של הארג הבורלסקי, המערער את אמינותה של התשתית הנוסטאלגית, אך עם זאת מתבסס כאן, לדעתנו, מקור קמיו על סכנת הכיליון האורבת. תבנית ההספד הריטורית "חבל על שקמי גדול שבטל מן העולם", שבמקורה מיוחסת היא לנחש (סנהדרין, ט"ז), מיושמת כאן לתנור (ר"ש, עמ' 38), ההופך מבעד למגעיים אלה להרחבתו של המפתח הקדמון. בהתייחסות זו ולאור ההקשרים שצוינו לעיל נרמזת, לדעתנו, הכללתם של המזין והמזון כאחד לא רק בכלל החוטאים, אלא אף

בכלל מגורשי גן-העדן, אשר מבעד לערשה האשלייתית אין היא אלא הגולה עצמה, המאכלסת את אלה המתחבטים בין תחושת הקלאסטרופוביה הסוגרת עליהם וריח המוות הקרב לבין תחושת הביטחון האשלייתית הנובעת מלפיתתם את סיר הבשר.

### הפארודיה הזוטית<sup>32</sup> (מיקרר-פארודיה)

בארג הפארודי של "דורות הראשונים" מתבלט מקומה של הפארודיה הזוטית. זו מקיימת אמנם זיקה עם כלל המכניזמים הפארודיים שביצירה, אולם מוענק לה אף קיום עצמאי ובלתי תלוי בשאר. פארודיות מסוג זה מהווים תיאורי פרלה תוך הליכי הבישול שלה (ר"ש, עמ' 37-38) וטקסי אכילתו של זונדלה (שם, עמ' 43). יישומם של שימושי-הלשון, השאולים מקונטקסט מעשה-מרכבה לפרלה ה"שילטונית של מעלה" במטבח ויישומן של לשונות השאולות ממדרש מתן-תורה (שמ"ר כ"ט) לגילום התמסרותו של זונדלה להילכות האכילה – אלה מוסיפים ומעבים את האווירה הבורלסקית של היצירה ומדגישים את הפער שבין נקודת-התצפית המיתממת הגלויה לבין נקודת התצפית הסמויה, הנבנית מערעור מהימנותה של היתממות זו.

### הפארודיה העצמית

הימיון הרחב של הפארודיות השונות המשובצות במירקם הסיפורי של "דורות הראשונים" מהווה מירקע לסצינה הקליימקטית, המופעלת, לדעתנו, באמצעות הפארודיה העצמית והמוקרנת מבעד לסצינת המיפגש שבין זונדלה לבין בעל-המחבר. אין ספק כי מערכת ההסוואה והאיתותים בפרשה זו, ההופכת למורכבת ביותר, יש בה כדי לשנות בקורא ובפילו המאומן ביותר. התייחסות פשטנית יתר על המידה לסצינה זו תיאלצנו להתלכד עם מסקנותיה של הביקורת הקשה והמאשימה. הארג הסבוך והמסתבך והולך של פרשה זו ייראה בהכרח כמלל גיבובי ריק ועודף בעלמא, הפורץ מעבר ליכולת שליטתה של יד-האמן. עירנותו של הקורא המאומן לתשתית הפארודית, מאידך, תחשוף, לדעתנו, את יכולתו האמנותית הלולינית של הפארודיסטן שבהו, שעה שסופר, מספר ומסופר כאחד נכללים ללא רחם בפארודיה חריפה זו.

יקשה ביותר שלא להבחין בתיפקודה המרכזי של פרשת המיפגש וזונדלה/בעל-המחבר במשמעות הכללת של היצירה. בנוסף לאורכה המשמעותי, היא מגולמת בכפל פנים. תחילה היא נפרשת לפנינו באמצעות דיגרסיה מסאית-ריטורית (ר"ש, עמ' 68-88) ולאחריה היא מתממשת כעיצוב דרמטי (שם, עמ' 90-112). אין ספק כי בכפל לברושיה בולטת בפרשה זו סאטיריזאציה עוקצנית ביותר הן של בעל-המחבר והן של קוראיר-מטיביו, כפי שהוורנו כבר מבקרים רבים. אולם ההתייחסות לפרשה זו מבעד להיבט הסאטירי בלבד מותירה עדיין, לדעתנו, נעלמים רבים.

הסאטירה העוקצנית גולשת עד מהרה, לדעתנו, לפארודיה עצמית המוסווית מאחורי הגודש הפטפטי של בעל-המחבר. בהתייחסות פשטנית ייראו פטפוטי כמלל מגובב וריק, אולם קריאה זהירה תוכיח, לדעתנו, כי עומדים אנו בפני מערכת צופן שפיענוחה חיוני הוא לחשיפה משמעותית כוללת של היצירה. אין ספק כי אל פטפוטי של המרבה בפטפוט עלינו להתייחס במשנה זהירות ואכן בירור קפדני של "פטפוטים" אלה יגלה כי משמשים הם מסווה לנוכחותו הסמויה של הזו בבידיון היצירתי שלו. תחבולה זו, של הסוואה עצמית של נוכחות הסופר בבידיון היצירתי שלו, היא תחבולה ידועה. אלפרד אפל בהקדמתו ל"לוליטה" מוכיח כי **ולאדימיר נאבוקוב** מסווה את נוכחותו בעולם הבידיוני שיצר באמצעות **וויאן דרקבלום**, אחת מדמויותיו,<sup>33</sup> ונוכחותו של גיימס גויס ביוליסט מסתתרת מאחורי החזרה הנשנית של כפל אותיות **ו**, שבהתאם לאיות הרומי אינן אלא כפולתה של האות **J**.

מערכת האיתותים, הזורעים ביד רחבה בסצינת המפגש וזונדלה/בעל-המחבר, מצביעה על מגעים מפתיעים בין בעל-המחבר לבין מעצבו, חיים הזו. בנוסף למגעים שבין השנים

בגורל כסופרים (מאבק קיומי, התמסרות ליעד הכתיבה שלא הביא לפירות חומריים וחשיפה להלקאותיו ולבקורתו של כל בר בי רב), הרי פיענוח שמות היצירות שבעל-המחבר מהדר בחיבורן את עצמו ואת יקיריו, יוכיח כי בעל-המחבר ומקורביו מהווים הרחבה של חיים הזו עצמו וכי "יצירותיהם" משמשות מסווה ליצירותיו הוא. כך יסתבר כי אין "מגדלות מרקחים", המיוחס כאן לאביו של בעל-המחבר, אלא כיסוי מסווה ל"היושבת בגנים". בדיקת מקורותיו של שם היצירה (ש"ה' ש', ח', יג) תחשוף זיקה בין היצירה ליוצרה. שימושי-הלשון "צבי" ו"עפר אילים" בהקשר ל"היושבת בגנים" מהווים, לדעתנו, ארמוזים לזהותו של הזו עצמו, שהוא בנה של צבייה (אימו של הזו). יתר-על-כן: בראשית דרכו הספרותית (כמחברו של "כבוא השמש") אימץ הזו את הפסבדונים ח. צבי. בהתאם למדרש שיה"ש (ח', ע"ט) מתבקש האהוב-הצבי לברוח מן הגלות אל מקלטו ב"הרי בשמים", שאיננו אלא נרדפו הלשוני של הצירוף "מגדלות מרקחים". מעלותיו של "מגדלות מרקחים" ב"חיבור יקר... על הלכות מילה ותיקון פגם הברית, בלול בפרד"ס, מש"ס וממדרשים ומוזהר הקדוש" (ר"ש, עמ' 91), מרמזות אף הן, לדעתנו, על הזיקה שבין שתי היצירות. ואין משמעותו של "תיקון פגם הברית" אלא חיסולה של הגולה (כאן התימנית) והיאחזותם מחדש של הגולים במולדת העתיקה, שבעלותם עליה נתבססה בברית העתיקה – המילה.

סידרת איתותים נוספת המרמזת אף היא על הזיקה שבין בעל-המחבר לבין מעצבו מבצבצת מן הקטע שבו פורש בעל-המחבר בפני זונדלה את שלשלת היוחסין שלו: "תולדותיו למשפחתו לבית אבותיו, ענף עץ אבות, עץ-חיים היא למחזיקים בה, דורות-דורות של רבנים גאוני עולם, המה העלים לתרופה החופים את עץ-החיים" (ר"ש, עמ' 94). אין ספק כי המתייחס באופן פשטני לשימושי-הלשון בקטע זה, יחוש כי המיזוג הלשוני כאן מבין, ההקשרים רופפים וכולו אינו אלא שיבוץ של מליצות ללא משמעות סבירה. מאידך, קריאה זהירה תעמידנו על כך שהכפלתו של עץ-חיים מרמזת כאן לתולדותיו של "עץ" חיים הזו, המחופה ב"דורות-דורות של רבנים גאוני עולם". הצמדה זו ניתנת להתפרש כשלשלת הגניאלוגית של חיים הזו או באופן מושאל, ש"העלים לתרופה" – הדורות הרבים של הרבנים גאוני עולם – מייצגים כאן את מורשת הדעת הארוכה שחיים הזו רואה עצמו כצאצאה הישיר.

איתות נוסף המצביע על זיקה זו שבין בעל-המחבר לבין יוצר-מעצבו, חיים הזו, ניתן להבחין בענין חידושי התורה אודות האשה הכושית שהראשון מייחס לעצמו (שם, שם) והמרמזים, לדעתנו, על היצירה הדנה בבני העדה התימנית.

מפתיעים ביותר הם המגעים בין מקורותיו של "עטרת תפארת" (יחזקאל ט"ז, י"ב) לבין "חתן דמים", למרות השוני בנמענים ובשכבות הלשון:

#### חתן דמים א"ר, עמ' 43

"איומה כבלהות, פניה להבים וברכיה מגואלות בדם, כאשה בלילה הראשון, פערה פיה חועקה זעקה גדולה: חתן דמים! כי חתן דמים אתה לי"

#### יחזקאל ט"ז, י"ב

"ואעבר עליך ואראך מתבוססת בדמין ואמר לך בדמין חיי ואמר לך בדמין חיי ואעבר עליך ואראך והנה עתך עת דודים ואפרש כנפי עליך... ואבוא בברית אתך ואתן נזם על אפר ועגילים על אוזניך ועטרת תפארת בראשך"



נוטים אנו, על-כן, לראות אף בעל "עטרת תפארת" כיוסי מסווה לנוכחותו של הזו בבדין היצירתי של "דורות הראשונים".

מתוך התלכדות עם תצפית זו, הרי בעל "מעגלי-צדק", המרמז ל"מעגלי-דקך", הוא מסווה של בעל "בקץ הימים"; וב"צרור המור", המיוחס לדודו של בעל המחבר – "הגאון הקדוש הנורא, שר התורה בוינא דנהורא... אשר האיר בתורתו לכל העולם..." (ר"ש, עמ' 105) – מדהדד ארמו אירוני למי שעיצב את "ספֶק" המשיחים לעולם באמצעות קבר החמור הצרור שלו.

עיון זהיר בלהגו המתפרץ של בעל-המחבר כלפי זונדלה (שם, עמ' 104-108) יחשוף אף כאן את התחתית הכפולה של תשתיתם. הרובד הגלוי אכן מושגת על הסאטיריזאציה של המאזן הבלתי צודק של המערכת החברתית, המקנה כוח לבעלי-הדינר ומתעלמת מיוצריה-אמניה המרודים. אולם השיפוע בשימושי-הלשון השאלים מהקשרים של תיאור רוממותו של האל הכל-יכול והמיוחסים כאן לבעל-המחבר, דווקא, אינם מתישבים, לדעתנו, אלא כארמו נוסף לזהות בעל המחבר = הזו, הבורא העיצובי של המסכת הסיפורית. לשונות אלה שהושאלו מהקשרים הרמים של תיאור גדולת הבורא ותיאור הבעלות האלוהית המייערת מטובה לייפוי ולפיאורו של המקדש והנושאת את הבטחתה: "לי הכסף ולי הזהב... נאום ה' צבאות... גדול יהיה כבוד הבית האחרון מן הראשון" (חגי ב', ח"ט) – אלא מתנפצים בעולמו של "דורות הראשונים" אל המהות המומעטת הטריטוריאלי של המרכיבים החומריים של עולמו של זונדלה ובעלות הבורא האלוהי הופכת בהקשר זה לבעלות הבורא הפארוי: "לי כל הכסף וכל הזהב!... לי כל המלבשים היקרים... כל העופות הפטומים וכל הקורקבנים השמנים..." (שם, עמ'). אולם דא עקא שבבעל-המחבר איננו יכול לעמוד בדשן הזה. דשינות היתר מחליאתהו. העימות שבין בעל המחבר-הזו/זונדלה מתבסס כאן, על-כן, כעימות מטאפורי.<sup>35</sup> זונדלה ובעל-המחבר מסתברים בקונטקסט זה כנציגויות תרבותיות שהאחת מנסה להשפיע על האחרת ממקורות השפע שלה, אולם השפע המושפע אינו בר-עיכול אצל האחרת, למרות הנסיונות הנשנים וחוזרים. דשינות היתר שיפה היא ומהנה לגבי כל מה שמייצג זונדלה, הופך לגורם של חולי לגבי בעל-המחבר. הקאפוטא המהודרת וגדולת-המידות של זונדלה, מורשת סבו הגדול, איננה הולמת את בעל-המחבר הבלע בה לחלוטין משום שהמהות התרבותית שהוא מייצג יפים לה הסיגוף והרון דווקא. כבוד הבית האחרון – בהקשר זה: המהות התרבותית-הספרותית-האי – זו איננה יכולה לעמוד בדשן ובהידור היתר של כבוד ביתה הראשון – בהקשר זה: המרכז הספרותי התרבותי-עברי בגלות.

לאור אלה, מתגבשת הזיקה למנדלי ומסתברים המגעים ההדוקים שבין דרכי העיצוב ההזויזות ב"דורות הראשונים" לבין דרכי העיצוב המנדלאיים – לא כהמשך, אלא כמרד. הערצתו של הזו למנדלי היא מן המפורסמות, אולם "דורות הראשונים", גורסים אנו, הוא מבע של המורד שמגמתו היא עקירת הקונוונציות העיצוביות של בית-מדרשו של נושא הערצתו. בדבריו, שמרביחם כונסה כמשפט הגאולה,<sup>36</sup> משתקפת הערכה הרבה של הזו למנדלי, ליצירתו ולמעמדו בהתהוותה של הספרות העברית החדשה: "עד מנדלי היתה הספרות העברית ספרות שאינה ספרות... עד שבא מנדלי והתקין הלשון ובאה עמו הספרות העברית... [מ"ה, 280]... בימיו יצאה הספרות העברית ממבואות אפלים למרחב ונתמלאה אור. זה אורו של מנדלי מוכר ספרים (שם, עמ' 19)... עימו בגרה הספרות העברית... התחילה מדברת בלשון בני-אדם, נתקרבה להמונם של החיים..." (שם, עמ' 20). יתר על-כן: הזו ראה במנדלי דמות מרכזית המאצילה מהשפע שלה על כל הטופרים הבאים אחריו: "כל אחד ואחד הדליק נרו מנור של מנדלי..." (שם, עמ' 21). אולם לצד דברי הערכה והערצה עמוקים אלה בא הקיטרוג על הבוחרים להמשיך בדרכים הסלולות שעה שצו השעה והספרות הוא מהפכה. לדעתו של הזו, עשה מנדלי את שליחותו הגדולה באמנות ובאהבה, אולם "זו היתה

שליחות גדולה לשעתה" (שם, עמ' 32). באיזמל חד ביותר, החושף והחותרך ללא רחמים בחלקות האהובות עליו ביותר, מצהיר הזו מעל כמת וועידת אגודות הסופרים העברים ב־1955 כי הקונוונציות הלשוניות והעיצוביות מבית־מררשו של מנדלי עבר עליהן הכלח:

אל תשכחו שלשון חכמים אינה מפי הגבורה. לשון חכמים אינה אלא פסיעה ראשונה, שלב ראשון בהתפתחות הלשון המחדשת... היא היתה אולי יפה לפני ארבעים שנה, לפני חמישים שנה, בודאי היתה יפה בימי מנדלי, החיים העבריים היו קטנים, דלים, ואפילו עניינים קטנים אלה – אם אתם תבדקו עכשיו את מנדלי, תראו שהם דחוקים בדפוסים לא להם. הם דחוקים מוכנים ונחנקים והולכים (שם, עמ' 40-41).

כעבור כעשור וחצי חזר הזו ותוקף בשבט פיו את דרכי העיצוב המנדלאיות, אשר ככל שגדולות היו לשעתן, הרי עתה עבר זמנן:

אין דומה הספרות עכשיו לספרות של דור מנדלי... עכשיו אנו עומדים בראש פרק של הספרות העברית החדשה הישראלית. אי־אפשר שיעמוד לנו כיום סופר כמנדלי או כשלום עליכם... הספרות העברית החדשה בגולה היתה מצוינת בסגנונה... זו של ימינו יצאה לבקש את סגנונה. שוב אין הסגנון של העבר דומה נאה ללשון שבפינו, לקצב החיים... (שם, עמ' 94, 97)

שבט־לשונו כוון כנגד הקונוונציות אשר בעידן שבו היתה הלשון העברית בשלבי תחייתה העובריים, היוו חידוש נעזו, אולם עתה הן מלאכותיות, מסורבלות ומהוות סתירה לתסיסה ולדינאמיות בעידן שבו "הדיבור העברי ניצח" (שם, שם). הסופר העברי נתפס על־ידי הזו כשליח הזמן שמשפט הגאולה נחרץ על־ידיו ומעל לאותה במה ב־1955 קורא הזו לקהל הסופרים העברים: "הגיעה השעה לפשט את הלשון העברית... לסלק את היתר והטפל שיש בה, את רוח ההגזמה והמליצה שיש בה מטבע בריתה, לזרו את הכבד והאיטי שבה, להתאימה לקצב החיים, למציאות החדשה..." (שם, עמ' 40) וב־1956 מופיע "דורות הראשונים" שנית בכרך הסיפורים צל הפוך. הייתכן שסופר כהזו, שהוא נאה דורש ונאה מקיים, יאפשר את פרסומה מחדש של יצירה הטבועה בחותם העומס הלשוני היתר ללא שיכתובים שנה אחת לאחר מכן?

נוכחותו ותיפקודיו המוטוים של הסופר במערכת הפארודית של הסיפור, ההסטוריה היצירתית של הזו והטפתו המתמדת לחיפוש אחר כלים חדשים ודרכים חדשות לגילומה הספרותי של המציאות הישראלית – הם ההוכחה החותכת כי "דורות הראשונים" נתכוון בידי בוראו לפארודיזאציה עוקצנית ונוקבת ביותר של נטיות הסירבול והמלאכותיות של מהות לשונית־עיצובית שכה אהב וכיבד; פארודיזאציה מצליפה ביותר שאף הוא עצמו הזכיל בה. הפארודיסטן שבהזו נוקט כאן בתכסיס אימוץ כליו של ה"קרבן" עצמו על־מנת להביסו. הוא מפעיל על־כן אותה דרך עיצובית מלאכותית ומסורבלת עצמה שמבקש הוא להוקיע. אם ביקש הזו כי "הספרות העברית... תזכה לקול הבא מבפנים ולחשבון־נפש של אמת במלוא כל האחריות המוטלת עליה" (שם, עמ' 99), הרי "דורות הראשונים" הוא הקול הפנימי של חשבון־נפש זה, קולה הפנימי של היצירה שלעולם מקדים הוא את הקול המילולי־עיוני.

## הערות

1. כל המובאות הן לפי: חיים הזו, ריחים שבורים (תל־אביב: עס־עובר), תשל"ז. דברי הפרשנות המובאים כאן הם מבהר מייצג בלבד.
2. ב.י. מיכלי, חיים הזו: עיונים ביצירתו (מרחביה: ספריית הפועלים), 1959, עמ' 36-39.

3. א. בן-אור, **תולדות הספרות העברית בדורנו** (תל-אביב: הוצאת יורנאל), תש"ו, כרך ב', עמ' 108-109.
4. פ. לחובר, **ראשונים ואחרונים**, תשכ"ז, עמ' 410-413.
5. ע. אוכמני, **לעבר האדם** (מרחביה: ספרית-פועלים), 1953, עמ' 248-256.
6. ד. מירון, **חיים הזז: אסופת מסות** (מרחביה: ספרית-פועלים), 1959, עמ' 41-29.
7. י. פרידלנדר, "המארג האטורי בדורות הראשונים", **חיים הזז: מבחר מאמרים על יצירתו בעריכת ה. ברזל** (תל-אביב: קק תל-אביב לספרות ולאמנות, עם-עובד), 1978, עמ' 100-110.
- 7א. איננו ממימי-דעים עם גישתו של ע. אוכמני שלפיה "הגרנטקה מתגלה כצד שני של הרומנטקה"... שם, שם.
- 7ב. א. שביד, **שלוש אשמורות בספרות העברית** (תל-אביב: עם עובד), 1967, עמ' 71-89.
8. י. כהן, **כתבים: שער הסופרים** (תל-אביב: הוצאת ועד), תשכ"ב, עמ' 285-301; ש. קרמר, **ריאליזם ושבירתו** (גבעתיים-רמת גן: הוצאת מסדה), 1957, עמ' 149-167.
9. ב. קורצווייל, "היחשבת בננים לחיים הזז", **חיים הזז: מבחר מאמרים על יצירתו** עמ' 226.
10. ד. סוקן, "בין סב לנכד", **מאזנים**, ל"ה 2 (תמוז תשל"ב, יולי 1972), 104-106.
11. א. שאנן, **הספרות העברית החדשה לזרמיה** (תל-אביב: ספרית דבר), כרך ה', עמ' 136-138.
12. י. פרידלנדר, שם.
13. י. רבינוביץ, **מסלולי ספרות** (ירושלים: הוצאת מ. נאמן), כרך ב', עמ' 429-434.
14. Warren Bargad, **Ideas in Fiction: The Works of Hayim Hazaz** (Brown University: Scholars Press), pp. 51-53.
15. ד. כנעני, **בינם לבין זמנם** (מרחביה: ספרית פועלים), 1955, עמ' 37-93.
16. ש.י. פנואלי, **דמויות בספרות העברית החדשה** (תל-אביב: מ. נימון), תש"י, עמ' 131-143.
17. י. קשת, **הבדלות** (תל-אביב: אגודת הסופרים ליד דבר), 1962, עמ' 170-176.
18. ע. אוכמני, שם, עמ' 252, 254.
19. ד. כנעני, שם, עמ' 91.
20. ד. מירון, שם, עמ' 29.
21. י. קלצ'קין מצטט ע"ד. כנעני, שם, עמ' 87.
22. י. רבינוביץ, שם, עמ' 430.
23. ד. מירון, שם, עמ' 35-36.
24. ג. שקד, "כל אדם מישראל שאין בו גומא — שכור ומנוול טוב הימנו: על סגנונו של הזז — עשר שנים למותו", **עתון 77**, 42 (יוני 1983), 26-28.
25. ד. כנעני, שם, עמ' 76-77.
26. Tzvetan Todorov, **Introduction to Poetics**, trans. Peter Brook (Minneapolis: University of Minnesota, 1982) pp. 59-60.
27. לענין ההתייחסויות הפארוודיות ביצירות אחרות של הזז, עיין בעיקר: ד. כנעני, שם; ד. מירון, שם; ב.י. מיכלי, "ההתייר הגדול" כטרגיגורוסטקה", **חיים הזז: מבחר מאמרים על יצירתו**, עמ' 123-134; י. בהט, "עיוני מקרא ב"התייר הגדול", **מאסף חיים הזז** (ירושלים: הוצאת אגודת הסופרים ואגודת "שלם"), תשל"ח, 235-205; וג. שקד — בהארתם הפארוודית המאלפת ביותר של יחסי וולפלן/בריינלי ב"בקץ הימים" — **המחזה העברי ההסטורי בתקופת התחייה** (ירושלים: מוסד ביאליק), 1970, עמ' 99-102.
28. לענין משמעות השמטת חלק המובאה שהוראתו נוגדת לזו של הקונטקסט המימטי, ראה ספרי, **התם המתנבל: עיון באלמנטים פיקארסקיים בסימורה עברית חדשה** (חיפה: הוצאת פינת הספר), תשל"ח, עמ' 72.
29. בענין זה, ראה: **Wolfgang Kayser, The Grottesque in Art and Literature** (Bloomington: Indiana University Press, 1963), p. 183.
30. ד. פניס, **חידוש ומסורת בשירת-החל** (ירושלים: הוצאת כתר), 1976, עמ' 70.
31. לענין תהליך החילוק של מטבעות לשון מתחום המקורש ביצירת הזז, עיין: ד. סוקן, "לשון ספר וספר: דלתות נחושת לח' הזז", **לשונו לעם ז'**, ט"ד (תשט"ז); ולענין המשקעים האסוציאטיביים של לשונו של הזז, ראה: א. הולץ, "עיונים בלשון 'אדם מישראל'", **מאזנים כ"ג** (תשכ"ז), 230-235. י. בהט, "בין לשון המקורות ללשון האמנות — עיונים בסגנונו של חיים הזז", **הספרות חוב' מס' 3** (1970), 538-564.
32. אימצנו כאן את נוסח המקבילה העברית ל"מיקרו-פארוודיה" לפי הצעתו של ג. שקד, בניינו קל מ"וטא" ל"זוית".
33. **The Annotated Lolita**, ed. Alfred Appel Jr. (1955; rpt. New York: McGraw-Hill, 1970), p. 6.

34. היושבת בגנים יצא בשלימותו רק ב־1944, אולם פרקיו הראשונים פורסמו כבר ב־1941.
35. אין ספק כי אבחנתו החשובה של גרשון שקד – "מי שבא לבחון את יצירת הזו באמות־מידה 'מימטיות' לא ירד לסוף דעתו של המספר... הזו אינו בא לבטא או לשקף מציאות, אלא לחשוף את כוחות הנפש הנסתרים המפעילים אותה... יצירתו היא חשיפה של כוחות־הנפש הפועלים במציאות המשמשת נושא ליצירותיו ולא תיאור פולקלורי של עיירות מזרח־אירופיות או עדות מזרח־תיכוניות... וכל ניסיון להפוך אותו ל'היסטוריון' של תקופה ממעט את ערכו..." – מהווה אבן־פינה להבנת משמעותה הסגולית של יצירת הזו בכלל. חיים הזו: האיש ויצירתו בעריכת דן לאור (ירושלים: מוסד ביאליק, 1984), עמ' 15–18.
36. כל המובאות הן לפי: חיים הזו, משפט הגאולה (תל־אביב: עם עובד), 1977. לענין יחסי הזו/מנדלי, עיין גם: ד. סרן, "בין סב לנכדו", מאזנים, ל"ה 2 (יולי 1972), 104–106.

הנטר קולג'