

האנאלוגיה ומקומה במבנה הרומאן של מנדלי מו"ס

מיונים בפואטיקה של הפרוזה¹

לנו לעתים כלליות מדי או מוטעות, מיושנות או בלתי-מדויקות — יש בהן עניין. אמנות הרומאן של מנדלי והקומפוזיציה שלו לא עמדו מעולם במרכז דיוניה של הביקורת, אך בכל זאת אפשר למצוא בה קטעים רבים העוסקים גם בעניינים אלה.

לנגד עיניה של הביקורת העברית² עמד מודל של רו-מאן שונה מן הרומאן של מנדלי. י. קלוזנר (תרס"א [ב], עמ' 541; תרס"א—תרס"ב, עמ' 58) ביטא במפורש דב-רים שהשתמעו גם ממאמריהם של רבים אחרים, בהסבירו מהי "תעודת הרומאן". לדבריו, על הרומאן לתאר "תקר-פה שלמה בחייו של איזה איש או בחייה של איזו חברה"; "הרומאן צריך להקיף את הטיפוסים המתוארים מכל צד באופן שיובלט בו אופיים העצמי לכל מלוא עומקו, וצריכה להתרקם בו "הסתכלות בעולם שהיא קניינו העצ-מי של הטיפוס הראשי"; "הרגעים והמקרים בחייו של הגיבור הזה אינם חולפים כצל מבלי להשאיר רושם ניכר בנפש [של הגיבור]; הם מביאים שינוי עיקרי, הנראה לעינינו מראשו ועד סופו, בחייו, שאיפתו והלך רוחו של ה'גיבור', באופן שבסוף הרומאן יהיה לאיש אחר, שונה לגמרי ממה שהיה בראשיתו". לדעת קלוזנר, "הי-ריעה שעליה מתרקם רומאן רגיל" היא "סכסוך אהבים"³.

על מנדלי בעברית וביידיש, שנראו לי חשובים לסקירת. שם הובאו מראי המקומות המלאים, ואילו בגוף המאמר הבאתי רק את שם המחבר ואת שנת פרסומו של הספר או של המאמר.

³ דברים אלה אינם תיאור מלא ושיטתי של ביקורת מנדלי. תחנותיה העיקריות של ביקורת זו בעברית נסקרו ע"י ש. ורסס (1965). סקירתו אינה שיטתית-ספרותית, עפ"י אספקטים וטענות, אלא היסטורית בלבד. כמה מדעות המ- בקרים על הקומפוזיציה מוכיח בקצרה גם ג. שקד (1965), בערך "גורל ועליה", עמ' 108—110.

באומרי "הביקורת", כאן ובהמשך הפרק, כוונתי כמוכח למגמות הרווחות. סטיות והסתייגויות אפשר למצוא פה ושם, ועל אחרות מוזן אצביע בהמשך.

⁴ י. קלוזנר (תרס"א [א]), עמ' 164. אותו מאמר נכלל אח"כ בשינויים במאמר השני על מנדלי בספרו "יוצרים ובונים" (1929), עמ' 80—88; ושוב — בשינויים ובחוספות — ב"שיעור ארבעים ואחד בכרך השישי ב'היסטוריה של הספ-רות העברית החדשה" (1958), עמ' 427—442. הכיוונים העיקריים בביקורת מנדלי נקבעו בסוף המאה הקודמת או בראשית המאה הנוכחית, ואח"כ — במשך חמישים שנה ומעלה — חזרו מבקרים, בעיקרו של דבר, על דברי קוד-מיהם; לפיכך יש טעם לציין את מקום פרסומם הראשון

האנאלוגיה בעלילה היא אחת התופעות המרכזיות בתחום הקומפוזיציה של הסיפור ככלל, ובזו של הרומאן בפרט. ברצוני לתאר תופעה זו, על גילוייה המיוחדים, על-פי שתי יצירותיו הארוכות החשובות ביותר של מנדלי מוכר ספרים: 'מסעות בנימין השלישי' ו'ספר הקבצנים'.

אופיה הספציפי של התופעה קשור בפואטיקה של הרומאן שבו היא מופיעה, ובמיוחד בעקרונות הקומפוזיציה האחרים שלו. לפיכך אעמיד את תיאור האנאלוגיה במסגרת התפיסה הכללית של אמנות הרומאנים החדונים. יתר על כן, הדיון ברומאן של מנדלי ידגים הערות עקרוניות על הפואטיקה של הפרוזה ככלל ועל האנא-לוגיה בפרט.

באנאלוגיות של מנדלי מתגלה הקשר שבין לשונו וסג-נונו של "בעל הנוסח" לבין עיצוב מבנהו ועולמו של הרומאן. לפיכך יאיר תיאורן גם את השוני שבין ספריו בשתי הלשונות.

בפרק א של המאמר אביא את דעותיה העיקריות של הביקורת העברית על אמנות הרומאן של מנדלי. הפרק השני יוקדש לבדיקת הקישורים הקומפוזיציוניים מן הסוג שעליו דיברה הביקורת, תוך התייחסות לתורת הפרוזה של ימינו. הפרק השלישי, העיקרי, יצביע על דרך הקישור האנאלוגית — שהביקורת לא עמדה על טיבה — באמצעות תיאור מפורט של אנאלוגיה ראשית והסתעפויותיה בספר 'מסעות בנימין השלישי'. תיאור אנאלוגיה זו יתבסס על חשיפת הקבלות עשירות בין פרטים של ההתרחשויות עצמן ועל בדיקת הקשרים שבין הלשון לבין ההתרחשויות (למשל, פירוקם ומימושם של אידיומים ומטאפורות בתחום הסיטואציה וההתרחשות). ממילא תעלה בעית הקשרים שבין תופעות מבניות לבין אופיה של הלשון שבה נכתב הרומאן.

פרק א. אמנות הרומאן של מנדלי בעיני הביקורת

א

הביקורת שנכתבה על מנדלי היא מן העשירות בביקורת העברית² ודעותיהם של המבקרים — גם אם הן נראות

¹ המאמר מתבסס על פרקים מעבודת גמר שנכתבה בחוג לספרות השוואתית באוניברסיטה העברית בהדרכת ב. הרושובסקי.

² בסוף המאמר מובאת רשימה של ספרים ומאמרי ביקורת

[2] (עמ' 201). מאז שבה וחזרה טענה זו בביקורת בניסוחים שונים.⁶

מכאן קרובה היתה הדרך לראיית יצירות מנדלי כבית אוסף של תמונות שכל פרק ופרק שבו "הוא יצירה נאה בפני עצמה" (י. קלוזנר, תרע"א, עמ' 185). יכול אהה "להשמיט מכתביו דפים שלמים ורבים, מבלי שנגזש חסרונם בהרצאת העניינים" — הגזימו המבקרים — ואח"כ שר "למלאות ממנו מאות כריסטומאטיות" מבלי שהקריטריון יפגום בערכם של הדברים, שכן יצירתו היא בטבעה "אמנות תשבץ" (ד. א. פרידמן, תרע"ח [א], עמ' 599). ומאחר שעלילת הרומאנים של מנדלי אין בה כיוון אחד או עמוד שדרה המברייח את חלקי העלילה, אלא היא עשויה "מגילות, מגילות", לפיכך רומאנים אלה "כל מקום שאתה פותחם, שם תחילתם ושם גם סופם" (א. דרויאנוב, תרע"ט, עמ' 579).

(2) לתוך טענות המבקרים הנוגעות לקשרים בין האפיונות השתרבבו בלא הבחנה טענות אחרות על אופי האירועים ועל "סיפור המעשה" אצל מנדלי, שנראו להם פשוטים מדי. המבקרים לא הבחינו די הצורך בין זומר האירועים הבסיסי, אשר ממנו נבנה הסיפור, לבין הדריכים שבהם נקשרים, מאורגנים ומוגשים אירועים אלה. הפעילות המסובכת והמפתיעה לשמה, הרצופה מפנים ו"אבאנטורות", אינה עיקר אצל מנדלי. חלקים ארוכים של יצירותיו עיקרם דיאלוג או דיבורים מסביב לאירועים עים או "השתפכיותיו" של המספר עצמו או תיאורים יתר על כן, מנדלי מאריך לספר על פעילויות "בטלניות" יומיומיות ואפורות של דמויותיו, ואף מפנה את תשומת לב קוראיו אל בטלנותו. לאמיתו של דבר יכול מנדלי להרשות לעצמו להגיע להתרחשות "דינאמית" רק תוך חק מפתחת הרומאן שלו בעיקר הודות לכושרו לתק את קוראיו אל האקרובאטיות שב"פוטפוטותו" האסוציאטיבית. כבר גולדין (תרנ"א, עמ' 201) רואה את מנדלי

וסיפור המעשה של הרומאן צריך להיות דינאמי ומורכב. לנגד עיניה של ביקורת זו עמד אפוא רומאן "ירא-מתי", אשר הקשרים בין חלקי עלילתו (המתפתחת בכיוון מוגדר) הם קשרים הדוקים ומלוכדים, ואשר עיקרו בקונפליקט מרכזי, הגבנה במהלך הסיפור ומותר לאחר מכן. על דמויותיו של רומאן זה להיות דמויות אינדיבידואליות, המתפתחות, משתנות ומתגוננות תחת רושם המאורעות (י. קלוזנר, תרע"א, עמ' 185), דבר הדורש מן המספר "התעמקות בפנימיותן של הנפשות העוברות לפנינו וגילוי הפנימיות הזאת לעיני הקורא", גילוי ועזועי הנפש של הדמות, מאבקה הגדולים ונפתור-ליה. ממילא ייווצר ברומאן זה קשר של סיבתיות פני-מית בין האפיונות השונות המרכיבות אותו (פ. לחובר, 1918, גיל' 1).

ב

דרך סיפורו של מנדלי — הבלתי-מסודרת, הפטפטנית, כביכול, הקרועה ורבת הסטיות — הביכה את הביקורת. "השתפכות הנפש" של המספר ו"דברנותו החקרנית" המתפלספת (י. קלוזנר, תרע"א, עמ' 187—188) — הפריעו למבקרים (לנגד עיניהם עמד בייחוד "ספר הקב-צנים").

אפשר לרכז את טענות הביקורת כנגד הרומאן של מנדלי בראשי פרקים אלה:

- (1) העלילה ברומאנים שלו אינה מלוכדת; (2) סיפור המעשה אינו מסובך דיו; (3) אין "סכסוך אהבים"; (4) הדמות אינה משתנה בהשפעת המתרחש; (5) עולמו של הרומאן חסר התפתחות; (6) הדמויות חסרות עולם פסיכולוגי פנימי; (7) הדמויות אינן חיות את פאתוס החיים; (8) בעולמו של הרומאן חסר הצד הרוחני וה-מסתורי שבחיים.

נתבונן בטענות אחת אחת.

- (1) חלקי העלילה ואף האירועים השונים ברומאן של מנדלי מו"ס אינם קשורים בקשר של סיבתיות פנימית; הקשרים שביניהם הם, לאמיתו של דבר, רפויים למדי. כבר ב-1890, עוד לפני שתורגמו יצירותיו הארוכות של מנדלי לעברית, כתב עזרא גולדין ברצוניה על "ווינגטש-פינגערל", כי למנדלי חסר "הכשרון להברייח את כל המעשים והמקרים במסגרת חזקה, לשלבם אחד אל אחד כטבעות השרשרת, חוליה בתוך חוליה; בספריו המקרים לא יתלכדו אלא כמו יתפרדו, כל אחד בודד במועדו [...]".

של הדברים, ולהביאם שלא כניסוחם הסופי (עם כינוסם בספר שנים לאחר מכן). אלא כניסוחם הראשון. אנהג כך בכל מקום שבו ייראה לי הדבר חשוב מבחינה היסטורית. ⁸ י. קלוזנר (תרס"א [א]), עמ' 164. וראה למשל גם: א. דרויאנוב (תרע"ט), עמ' 556—557; י. א. קלוזנר (תשי"ד), עמ' 340.

⁶ ראה למשל: ד. פרישמאן (1914=1889), עמ' 179—180; 184—185; "הגל" (תרע"א): "בכלל אין מנדלי מוכר ספרים מצטיין ביותר בתור כותב סיפורי מאורעות ומעשיות מסובכים ומשולבים ומרוקמים יפה יפה [...] לכאורה אין בסיפור זה [ספר הקבצנים] אותו דבר שאנו סוראים לו קומפוזיציה, אלא חיבור פשוט של מאורעות, אפיונים, השקפות ומעשים בודדים" (עמ' xvii). וראה גם: מ. ריבולוב (תרע"ח), עמ' 56 ("כל ספריו אינם אלא מגילות, מגילות, פרקים, פרקים"); י. א. קלוזנר (תשי"ד), עמ' 351; ועוד.

⁷ אכן, הבחנה זו חדשה יחסית בתורת הספרות; עליה בנו הפורמאליסטים הרוסיים את הבחנתם בין 'אמפליה' ל'סיור ז'נ' וראה: V. Erlich, *Russian Formalism* (The Hague, 1965), pp. 240—242. הבחנתם של הפורמאליסטים מודיקת יותר מהבחנתו המגושמת של פורסטר בין "plot" ל-"story" ראה: E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (London, 1927), Chap. 5. וראה בהמשך המאמר.

תה), מעשה שלא היה חסר השפעה על הביקורת. ביצירה האוטוביוגרפית 'בימים ההם' טוען ר' שלמה, כי חיי היהודים עכורים ותפלים ומקשים על המספר המבקש לשקם: "הרי לא אני ולא בית אבא לא היינו מפליאים את העולם במעשינו [...] , על יעלות חן ועלמות יפה-פיות לא עגבנו [...] וכיצד מרקדין עם כלות ובתולות במשחה היין לא ידענו [...] . קיצור הדברים, כל הפרפראות לסיפור המעשה, שיהא ערב וממשיך לב הקוראים — כל אלה אינן אצלנו".¹¹

דברים אלה יפתיעו כל מי שייתן דעתו על ההתרח-שויות ב'ספר הקבצנים' או ב'עמק הבכא': שניהם רומא-נים שסיפור אהבה — אמנם פשטני וקונציונאלי למ-די — עומד במרכזם. עם זאת: מגדלי המספר מניח לכאורה שהיהודי המצוי והבינוני אין דעתו פנויה לענ-ייני-אהבים, ועל כן הוא מוצא לנכון לנמק את הבאתו של סיפור אהבה ב'ספר הקבצנים' בכך, ש"חולאת זו, כשבאה באקראי במקומנו, לא באה אלא לעשירים או לקבצנים מופלגים".¹² ופישקא הריהו קבצן מופלג.

(4) בדמויותיו של מגדלי אין חלים שינויים מהותיים-פנימיים כפועל יוצא מן הפעילות שברומאן. "חסר ליצי-רותיו הגדולות" — טענו המבקרים — "אחד מיסודותיו של הרומאן: התפתחות אישית של אופי הגיבור תוך מהלך העלילה ובהשפעתה" (י. א. קלוזנר, תשי"ד, עמ' 348). ברומאנים שלו "מופיע הטיפוס לפנינו בקומתו השלמה, כמו שנתגבשה ע"י חייו של המעמד, שהוא שייך אליו, או של אומתו כולה. התהוות והתפתחות אין כאן. ההשתנות אינה כאן אלא נראית ומדומה [...] . כל ה'הרפתקאות' שעלו על 'בנימין השלישי' וסנדריל, לא שינו אותם אפילו כקוצו של יו"ד" (י. קלוזנר, תרע"א, עמ' 185).¹³

(5) העולם העולה מתוך הרומאן של מגדלי הוא לדעת הביקורת עולם סטאטי, חסר כיוון וחסר התפתחות ממשית. מגדלי אינו מעלה "פרוצס", אלא מתאר "הוויה ידועה שנגמרה צורתה". "עינו של אברמוביץ סתומה לראות גם את אשר היה וגם את הבא להיות: פקוחה היא לראות רק את אשר הוא, את הקיים ועומד לפניו בכל מלוא קומתו וגמר צורתו" (דרויאנוב, תרע"ט, עמ' 556). בהפעילה הבחנות השאולות מלסינג ('לאקוף') רואה ביקורת זו את מגדלי כצייר או כפסל, שאמנותם היא "אמנות שטח" — המבטאת דברים קיימים זה בצד זה — יותר מאשר כמספר, שאמנותו היא "אמנות

11 יכל כתבי מגדלי מוכר-ספרים' (דביר, תשי"ח), עמ' רנט/1. הושווה לדברי י. א. קלוזנר (תשי"ד), עמ' 348, על "התר-כן החדש והמיוחד שחבש לעצמו צורה מיוחדת" — "חיי גטו בלא אהבת גבר ואשה לא יצלחו לרומאן".

12 מהדורת 'דביר לעם', עמ' ק"ס-קס"ב. כל המובאות מ-'ספר הקבצנים' עפ"י מהדורה זו.

13 ראה גם: א. לובצקי (תרס"ג), עמ' 268; א. דרויאנוב (תרע"ט), עמ' 365; ועוד.

מבחינה זו כבורא יש מאין, המוכשר לדבר שלושת אלפים משל גם על אזור אשר בקיר.⁸

אולם כמה מן המבקרים ניסחו תופעה זו בדרך קיצונית יותר ובלתי מדויקת. "סיפור המעשה" ברומאן של מגדלי נראה להם פשוט ובלתי מסובך, חסר לחלוטין יסודות מרעישים, הרפתקניים ומפתיעים. לדבריהם, אין ביצירות מגדלי "סיפור מעשה" כל עיקר.⁹ בזאת התעלמה, כמובן, הביקורת העברית מקו אופייני לכתיבתו של מגדלי. לאמיתו של דבר משתמש מגדלי באפקטים סנסאציוניים ומסעירים, אשר ירדו כבר לספרות ממדרגה גמוכה, מחור אחרים ובונה אותם בשקידה רבה. בעיקר לקראת סופם מתמלאים הרומאנים שלו אירועים סוערים ומל-דראמטיים. הפתעות, מעשי נסים, פגישות פתאומיות, גנבות, רדיפות, מכות, חטיפות וכמעט-רציחות הם לחם חוקו של רומאן זה (במיוחד ב'ספר הקבצנים' וב'עמק הבכא'). מסורת הביקורת היידי, בניגוד לביקורת העב-רית, ידעה להדגיש קו זה בכתיבתו.¹⁰ אלא שמגדלי מב-ליע חומרים אלה, מאיר אותם באור אירוני, מביאם במ-רושל, מאזנם ומשפצם.

(3) בטענה הקודמת נתקשרה טענה נוספת. הביקורת חיפשה ברומאן סיפור מעשה מסובך שבמרכזו "סכסוך אהבים", והנה נעדר כביכול אלמנט אחרון זה ברוב הרומאנים של מגדלי (י. קלוזנר, תרס"א [א], עמ' 164). בריינין (1901, 'חוב' 44, עמ' 9) מציין, כי "יהודיו של מגדלי בכלל אינם סובלים לא ייסורים קשים של אהבה ולא של דכדוכי הנפש הדקים המוסולסים". אף מגדלי עצמו כמו הצטרף לקביעה זו (ואף לקודמ-

⁸ ראה גם: א. לובצקי (תרס"ג), עמ' 269 ("סיפור המעשה" אינו חשוב בעיני מגדלי כלל. מגדלי "צייר" ולא מספר); פ. לחובר (1918), גיל' 1 ("סיפור המעשה לא היה אף פעם עיקר לו"); ועוד.

⁹ י. ח. רבניצקי (תר"ס) כותב בראש כרך הסיפורים של מגדלי כי "בכלל אי אפשר לקרוא לרבי מענדעלי מוכר-ספרים בשם 'מספר' במובן הרגיל. היא אינו הולך בדרך שכבושה שאר המספרים ואינו לוקח לו 'חומר-סיפורי' לכתוב סיפורים עפ"י הנוסח הנהוג והמקובל לאחרים". בסיפוריו "אין 'תוכן' בא ברוב 'עניין', שגם מספר אחר יכול היה להשתמש בו עפ"י דרכו". ברצוניה על אותו כרך סיפורים כותב קלוזנר (תרס"א [א]) כמעט באותם ניסו-חים עצמם (עמ' 164): "השם הרגיל 'מספר' אינו נאה לו. מפני שתוכן סיפוריו הוא על הרוב כל כך פשוט, עד כי מספר אמיתי לא היה מוצא בו כל חומר לסיפור". טענה זו נתקבלה הביקורת כולה. ראה: ד. פרישמן (תרע"א), עמ' 118 (מעניין לראות כיצד פרישמן, המוסר את "תוכן" 'ספר הקבצנים', מנפה ומחליק את היסודות "המעטירים" וההרפתקניים); י. קלוזנר (תרע"א), עמ' 184 ("אין מאר-רעות מסובכים כלל"); מ. ריבולוב (תרע"ח), עמ' 56; ביאליק (תרע"ב), עמ' 187 (אין "סיפורי נפלאות ומאר-רעות סובכים"); ועוד.

¹⁰ ראה למשל: י. עבטין (1906); וראה במיוחד: מ. ווינעד (1946), עמ' 67-68; 207-208.

צייס, מעמדיים, חברותיים-לאומיים" (י. קלוזנר, תרע"א, עמ' 185). מנדלי אינו מעצב "צלמי אנשים פרטים [...] שיוכלו להחשב לטיפוסים מיוחדים", משום שברצונו לתאר את "הטיפוס הלאומי", הכללי.¹⁶ הוא מתאר את "דרכי החיים של העם בכללו", דבר אשר הפריע במקצת לביקורת שהעדיפה מספר המתגדר בתיאור "הפרוצסיים הנפשיים הדקים [...] של האישיות הנקרעת מעולמה הישן", אישיות שכל עולמה מתהווה ותוסס (י. קלוזנר, תרע"ח, עמ' 33).

(7) הביקורת שתבעה "טיפוסים אינדיבידואליים" פסיכולוגיים לא הסתפקה בסיפור החודר לעולמו הפנימי של הגיבור. עולם פנימי זה חייב היה להיות פאטי, מאוכלס במאבקים גדולים וזעזועי נפש מרשימים הכרוכים בחיים ססגוניים. אולם בניגוד לתביעה זו — גיבורו של מנדלי אינו יודע "סערת אלוהים" או אף "סערת נפש" ו"תאוות עזות". "אין הנפש פה חורגת ממסגרותיה", ו"אין כאן מן הפאטוס של החיים, מן ההתעוררות, ההתרוממות וההתלהבות" (לחובר, 1918, גיל' 9). הרוי מאן שווה הנפש של אברמוביץ כמו מתעלם מן המאורעות הגדולים באמת והחגיגיים שבחיים. דרויאנוב (תרע"ט) מאשים: "לבו של יהודי ברדיצ'בי (רפאל, ביעמק הבכא), שאבותיו ואבות אבותיו יראו להביט בנגי צבעוני של אשה, נשבה שלא מדעתו לאהוב אשה זרה, אשת איש. תאמרו: עולמו רעד תחתיו, שמים חודשים נפתחו לו, שאול תחתית יקדה לו, לא מיניה ולא מקצתה" (עמ' 557—558). י. רבינוביץ (1911, גיל' 39) קובע במאמר חריף כי מנדלי מצטיין בעיצוב "החיים החיצוני"

זמן" — המבטאת דברים הקיימים בזה אחר זה (שם, עמ' 560—563).¹⁷ דברים אלה מתקשרים בטענה (1) שמגינו; התרשמותה של הביקורת נבעה בחלקה מחסר רוגם של עלילה הדוקה בעלת כיוון חד-משמעי ושל קשרים סיבתיים פנימיים בין האפיוזות השונות ברוי-מאנים של מנדלי.¹⁸

(6) הסטאטיות של הדמויות כרוכה בתופעה נוספת: הקורא אינו נוטה לבנות להן עולם פסיכולוגי פנימי ואינדיבידואלי. מנדלי אינו "מספר פסיכולוג", קובעת הביקורת. "ניתוח הנפשות מתבטא בסיפוריו לפעמים יותר על ידי עקימת חוטם, קריצת עין ונענוע יד, מאשר על ידי התעמקות בפנימיותן" (י. קלוזנר, תרס"א [א], עמ' 164). מנדלי עוסק באפיונה החיצוני של הדמות ו"לא יביא אותנו למדבריות של פסיכולוגיה". "כוחו גדול לצייר את מראה עיניו", ו"לא יחטט בנסתרות הנפש". גיבוריו אינם יודעים את "דכדוכי הנפש הדקים והמסולסלים", משום שהמספר "איננו מטפל הרבה במצפוני המוח והלב של יהודי ואינו מנקר במחט דק בנסתרותיהם" (בריינין, 1901, חוב' 44, עמ' 9).

דמות הגיבור ביצירותיו של מנדלי, גם כשהיא יוצאת דופן ביחס לדמויות האחרות הסובבות אותה (כגון בנימין השלישי, שהבריות תוהות על מעשיו המוזרים והתמוהים) — הופכת להיות כזו רק משום שתכונות בני חברתה פותחו אצלה באופן קיצוני. דמויותיו של מנדלי מצטיירות כדמויות חיות ובעלות ייחוד עצמי, אולם המספר מניסן לקאטגוריות כלליות וכמו-טיפוסיות, ואף מפנה את תשומת לב הקורא לקאטגוריות אלה (בעוד שאת ייחודן האינדיבידואלי של הדמויות הוא מגניב כביכול בהסתר). מצד אחר נתפסת התנהגות הדמויות כהתנהגות טיפוסית גם משום שהדמות הסטאטית חוזרת על עצמה, במובנים רבים, שוב ושוב.

הביקורת חשה בכך, וציינה (ולא בכל דבריה דייקה) כי "הטיפוסים שבסיפוריו של מנדלי אינם טיפוסים באותו מובן, שיש למלה זו ברומאנים. אין כאן טיפוסים אינדיבידואליים ופסיכולוגיים; יש כאן רק טיפוסים קיבור".¹⁴ טענה זו משתמעת גם מתוך התזה המרכזית במאמר שקדם בהרבה לדרויאנוב: לובצקי (תרס"ג), עמ' 265—270. מנדלי, לדעתו, "מפסל במלים ומספר עפ"י דרכי אמנות-החיטוב". הוא "מכריחנו לראות את יצוריו כמות שהם, אבל מעולם לא עלה בדעתו להראותנו את יצוריו כשהם מתהווים ומתפתחים — דבר שהוא עיקרי למספר סיפורים" (עמ' 268). וראה גם: לחובר (1918), גיל' 1.

¹⁵ לחובר (1918, גיל' 1) כותב: "המספר האמיתי אינו רואה את העולם כיש, אלא כהולך ונהיה, הולך ונעשה, לא כהוזה אלא כמתהווה. הוא רואה את הקשר והחיבור שבין חזיונות החיים השונים, את הסיבות והמסובבים [...], את זה הבא לאחר זה". "בעוד שהעולם של הצייר הוא העולם הנח והפתוח לפניו [...], זה נתון סמוך אל זה".

¹⁶ י. ח. רבינוביץ (תר"ס). הטענה רווחת ביותר, וראה למשל גם: י. קלוזנר (תרס"א [א]), עמ' 165; א. לובצקי (תר"ס"ג), עמ' 267 האנשים שמנדלי מבקש לצייר "הם לנו כורים". "אישיותם היחידית של טיפוסים מנדלי היא מטושטשת וכמעט שאינה ניכרת כלל, כאשר עין זקנה זה רגילה לתפוס ומכחולו רגיל להבליט רק את הסימנים הטיפוסיים החיצוניים, הנחתמים בחותמה של שכונת הגלות"; מ. מ. פייטלזון (תרע"א), עמ' 441—442 (פייטלזון קושר עניין זה בטענות (4) ו-(5) של הביקורת. מנדלי נוטה לדעתו לתאר את "הכללי והקבוע שבעולם היהודי באופני-היצור הטיפוסיים והקבועים של עולם זה". פייטלזון מנסה להתחקות על גורמיה הסוציולוגיים והפזיגראפיים של התופעה); בעל מחשבות (1908, עמ' 112; 1913, גיל' 9); י. ח. ברנר (תרע"ד), עמ' 87 ("עניין לכל היהודים פנים אחדים בעיני מנדלי"); פ. לחובר (1918), גיל' 1; מ. קליינמאן (1928), עמ' 139; מ. ריבולוב (תרע"ח), עמ' 53—54; דרויאנוב (תרע"ט), עמ' 571.

אברמוביץ עצמו כמו-נימק דרך זו באמצעות אופיים של חומרי: "וכי יש עוד אומה אחת בעולם, שכל דרכי חייהם של אישה, משעת יציאתם לעולם ועד נשימתם האחרונה יהיו נמשכים והולכים כמו אצלנו עפ"י נוסח אחד ו"וכן". "אין בפרט אלא מה שבכלל". ("בימים ההם", על כתבי מנדלי מוכרספרים [דברי, תשי"ח], עמ' רנט/2).

לו רדיפה זו?" "הרומאן זר הוא לטבע כשרונו של אברמוביץ"¹⁹.

כמה וכמה טענות של הביקורת — שיש בהן התבוננויות ממשיות, אילו דובר בגישה דסקריפטיבית — לא הובהרו במסגרת שאר דרכי עיצובו של הטקסט המנדליאי, אלא הפכו לקריטריונים נורמאטיביים, שתוקפם מפוקפק.

עם כל הערצתה למנדלי לא ראתה אפוא הביקורת את עיקר כוחו בטכניקה הרומאניסטית. במיוחד בלטה בעיניה חולשתו בהלכות הקומפוזיציה. אולם הדבר לא הטריד את המבקרים יתר על המידה, משום שהתעניינו במציאות אשר עוצבה ביצירותיו של מנדלי יותר משהתעניינו באמנותן של יצירות אלה.²⁰

סיפורי מנדלי צוינו על ידי הביקורת לשבח כ"דוקו-מנטים" המציירים את המציאות היהודית "במלואה", "דוקומנטים" הצריכים לימוד ומעוררים למחשבות, ואילו אברמוביץ עצמו הוצג על ידיה, בעיקרו של דבר, לא כרומאניסטן, אלא כמי שהחזיר את ריח החיים לספרות, כ"צייר" ואמן התיאור, כבעל מפעל סגנוני ראשון במעלה בחשיבותו בידיש ובעברית, וכאמן "הקטע הקטן".

ד

תביעותיה של הביקורת העברית מן הרומאן אינן מיוחדות לביקורת זו. תביעות דומות רווחו בספרות אירופאיות שונות, והביקורת העברית ניוונה מהן במעט או בהרבה (הטענות הנוגעות לעלילה של מנדלי הופיעו, למשל, גם בביקורת גוגול).

התפיסה החמורה של מבנה הרומאן נגזרה מן התיאוריה הניאורקלאטית של הדראמה. התיאוריה של הרומאן בכללותה נשענה בצעדיה הראשונים על הדיונים בדראמה ובאפוס, עובדה הנותנת אותותיה בתיאוריה זו עד עצם ימינו.²¹ הרומאן נדרש למלא תנאים

¹⁹ דרויאנוב (תרע"ט), עמ' 556. וראה גם: י. א. קלוזנר (תשי"ד), עמ' 348—349.

²⁰ דבריו התמימים של פייטלזון הצעיר (1890, עמ' 939) מאפיינים את גישת הביקורת; הקורא בכתבי מנדלי, אומר פייטלזון, שוכח כי לפניו ספר וחושב כי לפניו החיים עצמם. והשווה גם: פרישמן (תרע"א), עמ' 111—110.

²¹ ההקשה על הקומפוזיציה של הרומאן מוז של הדראמה היתה רווחת ביותר. וראה: R. Stang, *The Theory of the Novel in England 1850—1870* (London, 1959), pp. 120—125; 114—115. הרצון לעשות את הרומאן דומה ככל האפשר לדראמה, היו לו השלכות מרחיקות לכת גם על תולדותיו של הרומאן עצמו, בגילויים היסטוריים שונים. נראה לי שעובדה זו תסביר כיוון בתיאוריה ובפראקטיקה של הרומאן, אשר מייצגו המודרני המפורסם ביותר הוא הנרי ג'יימס. אלא שאצלו עברה דרישת ה"דראמתיות" מתחום העלילה לתחום הצגת החומר (דרישת ה"סצנה", תביעת העלמתו של קול המספר, וכד'). בעניין הרומאן

גיים" ו"הרגשות הצפים למעלה", אבל יש לזכור כי "לא רק המומנטים הרגילים בחולין שלהם ובההבנה החילונית שלהם הם הכל".

הקורא בסיפורי מנדלי אינו מוצא את "החיים העצומים והמגוונים, השואנים בגטו העברי — [...] אותם החיים, שהם כל כך עשירים בהמצאות ובבריאת יש מאין, אותם החיים שהם מדוכאים ומלאי-כוח, מצומצמים ומתפרצים, שהם נוגים וסגפניים ויחד עם זה מלאים אש-דת ושמהה של מצווה, שהם הולכים וכלים והולכים ומתחדשים במלחמתם התמידית עם מצוקי ארץ" (לובצקי, תרס"ג, עמ' 268).

צמח (תרע"ט), הבוחן את מנדלי לאור תביעות הפואטיקה של דור סופרים חדש — באחד המאמרים העזים שביקורת מנדלי — משייכו לאותם סופרים אשר "פנס קטן יקחו בידם ובחלאת המציאות יפשפשו כל פרט ופרט, כל הקווים חסרי הערך ובני החלוף, ואחר ירימום על נס". "הנה מונח לפנינו בית הכלא עם כל פרטיו. רק דבר אחד הוא חסר: בו נפקד מקום האסיר, הנמוג מיגון בדידותו והמגרס בשינוי את מטילי הברזל של שבכי אשנבו, אשר בעדו נשקפים לו אופקי מרחב ודרור" (עמ' 130).²²

(8) בדברים אלו נכרכה טענה נוספת. בגלל היותו עבד גרצע למציאות החיצונית והמעשית, "המתפשטת כמי בצה דלים", נעלם מנדלי גם "הכוח הנסתר, המעולף סודות" אשר לה. בגלל עריצותה של מציאות אפורה זו בסיפורי מנדלי חסרים הם לא רק את הפאתוס שבהוויה, אלא גם את הצד הרוחני הנעלם והמסתורי שבה. אין כאן "יער עתיק, הרועש באלפי אמיריו, למודי סער וסדוקי רעמים, המתלונן בין צללי עצמו, במחבואי סוד וסבכים נעלמי עין. פה הגם החיים פשוטים הכרחיים כעצמים גולמיים [...] ושסוף-סוף לשד האדמה הרוחשת חיים נסתרים יהפכם באחד הימים לרקב".²³

בטענותיה האחרונות של הביקורת (6, 7, 8) משתלבת להתרסה המפורסמת, שמנדלי לא ידע ביצירותיו את "נשמת העם" ואת "חיי הרוחניים", את התפשטותה של הנפש מן החולין והתמלאותה ברחשי קודש ובהרגשת רוממות. טענה זו חזרה ונתנסחה שוב ושוב בהרחבה אצל קריב (תשי"א).

ג

כמה מן המבקרים עברו באופן טבעי מן הטענות הנ"ל לדברים על ליקוייו של מנדלי בתחום הרומאן, והגיעו למסקנה כי אברמוביץ נכשל בנסיונותיו לכתוב רומאן. הוא "רדף כל ימיו אחר צלו של הרומאן, ומה העלתה

²² ראה גם: א. ד. גורדון (תשי"ז), עמ' 88.
²³ צמח (תרע"ט), עמ' 134.

ומצוין כמו שהוא בסגנונו ובדרכי סיפורו המיוחדים לוי.²⁶

"מנדלי לא ידע ביצירתו שום כללים ושום חוקים. כאלון פרא גדל על צחיח סלע" — כך מפרוין בשבחיו ד. א. פרידמן (תרע"ח [א], עמ' 587).

אותן סטיות ממודל הרומאן של הביקורת, אשר ציינו כחסרונות, אפשר להעריכן גם כמעלות. ואכן, רבים מן המבקרים מפליגים בדרכי התפעלות מוכללים, ורואים בסטיות מסוג הרומאן "המקובל" אמנות של סופר מקורי ומיוחד במינו, אשר "עומד יחידי בספרותנו. אין לו לא אבות ולא יורשים ספרותיים"; מנדלי אינו מושפע מאיש, "בדרכי סופרי העמים לא הלך מעודו, וגם על של חיקוי לא תמצאו בדבריו" (בריינין, 1901, חוב' 43, עמ' 8—9).²⁷ לאמיתו של דבר נגררו מבקרים רבים אחרי ההתפעלות מייחודו של מנדלי, ודבריהם הם דפוס קבוע, המכוון יותר להבעת התפעלות זו מאשר לתיאורן של עובדות כהוותיות;²⁸ לפיכך אין להתייחס לקביעותיהם הפסקניות בעניין זה במלוא הרצינות.

ו

מבקרים רבים ניסו להצדיק את מה שנראה להם כדור כתיבתו המיוחדת של מנדלי. אפרמזביץ קרא לעצמו "יהודי היהודים",²⁹ והביקורת קיבלה כינוי זה בשתי ידיים, וטענה כי דרך סיפורו הקטועה, הקרועה, המאריכה שלא לצורך ומרובת-הסטיות של מנדלי היא, לאמיתו של דבר, בגדר אמנות יהודית מקורית ומיוחדת. "מנדלי הוא מספר יהודי לכל חוקותיו ומשפטיו. הוא אוהב להאריך מעט בדבריו, להרבות ולגבב הקדמות והקדמות להק"

אשר נקבעו בעקבות אריסטו או בעקבות מפרשיו, ובאמות המידה שבהן נמדדה עלילת הרומאן ניכרים הדים ל"אחדות העלילה" האריסטוטלית. אריסטו אינו מסתפק ברצף של מאורעות הבאים בזה אחר זה; מאורעותיה של עלילה המניחה את דעתו נובעים זה מזה מתוך הכרח או הסתברות, עד כי נוצרת עלילה אשר אין להוציא חלק מחלקיה מבלי למוטטה כליל.²² עיזן בספרו של סטאנז²³ מראה יפה עד כמה דומה מודל הרומאן שעמד לנגד עיני רבים מן המבקרים האנגלים בשנים 1850—1870 (שנות פריחה למחשבה על הסטרוקטורה של הרומאן) לזה של הביקורת העברית, שבוודאי לא הושפעה ישירות מן הביקורת האנגלית ההיא. גם באנגליה תבעו מבקרים רומאן "בלתי-אפיוודי", אשר עלילתו תרוכז בפעילות אחת או בעניין אחד, רומאן היוצר רציפות הדוקה וקשר הכרחי בין התחלה, אמצע וסוף. לאורן של דרישות אלה נראה להם מבנהו של רומאן כ-*Tom Jones* לקוי בהשוואה לרומאן כמו *Pride and Prejudice*, משום שעלילתו העשויה אפיוודות נפרדות חסרה אחדות של פעילות.²⁴ זו היתה תפיסה אופיינית למודל הרומאן של הביקורת במאה החשע-עשרה, והיא בולטת בניגודה לכמה מחשובי הרומאנים שקדמו למאה זו. בימינו אפשר לתקן את התמונה החד-צדדית לאור סוגי הרומאן החדשים והראייה הפרספקטיבית.

ה

אכן, לרבים מן המבקרים העבריים לא נוח היה בשלילת ערכו של מנדלי כאמן. גם מבקר כדוריאנוב, הכותב את דבריו כמי שנפגמה אמונתו התמימה בגדולתו המוחלטת של אפרמזביץ, מודה בערכו ובהשפעתו, ומרביית המבקר רים מוכנים לסלוח לו לאפרמזביץ את "ליקוייו", ולשכוח שיצירותיו אינן עולות בקנה אחד עם "כללי תורת הרומאן" שלהם. "בשעה שהגני קורא את סיפורי אפרמזביץ" — כותב בריינין בנאיביות מרובה — "הגני פורק מעלי את עול הכללים, החוקים, הסייגים והגזרות, אשר הטילו הסופרים האירופיים על כותבי מחזות מן החיים; הגני שוכח את כל אשר שנו לי רבותי המבקרים [...] הגני מוותר על כל תביעותי הספרותיות. מנדלי הוא טוב

R. Liddell, *A Treatise on the Novel* (London, 1947), pp. 16—20; R. S. Crane, "The Concept of Plot and the Plot of Tom Jones", in *Critics and Criticism*, ed. R. S. Crane, abridged edition (Chicago, 1957), note 7, pp. 63—65.

²² אריסטו, 'פואטיקה', 1451a, 36—15, 1452a, 21—12.

²³ *Op. cit.*, pp. 111—127.

²⁴ מנדלי עצמו, לעומת זאת, אהב ביותר את 'תום ג'ונס', ובמיוחד את תיאורי הקטנות שבספר. ראה: א. בינשטוק (1940), עמ' 84—85.

²⁶ בריינין (1901), חוב' 43, עמ' 9; וראה גם: ביאליק (תרע"ב), עמ' 187 ("הקורא את מנדלי. אל נא ישכח לשי כוח את כללי תורת הספרות").

²⁷ ברזח זו כתב גם פרישמן (תרע"א), עמ' v: "האמנות שלו היא מין אמנות מקורית, שלא נמצא דוגמתה אצל שום אומה ולשון. רגילים אנו בנוגע למנדלי לשמוע את המשפט, כי אין הוא שומר את התוקים המקובלים [...] אין הוא מספר באותו מובן שיבין כל מי שימלא כרסו בקריאת סיפורים בלשונות אחרות — ואולם בעצם זהו העיקר. אין לו שום יניקה משל אחרים [...] אלא כל מה שהוא עושה, הוא עושה משלו. יש לו [...] אופן מיוחד של טכניקה [...] ואופן מיוחד של הרצאה והפברה". וראה גם ביאליק (תרע"ב), עמ' 183—187 ("חותם הראש שונות" הטבוע על פני כתביו של מנדלי); פרידמן (תרע"ח [א]), עמ' 586; שטיינמן (תש"ד), עמ' 118; ועוד.

²⁷ למשל, פרישמן עצמו מדבר בהמשך מאמרו על השפעות קלות שספג מנדלי, ופרידמן (תרע"ח [ב]) מתלבט בעניין השפעתו של סראנאנס.

²⁸ ברשימתו האוטוביוגרפית שכתב בשביל 'ספר זכרון' שבעריכת נ. סוקולוב; וראה 'כל כתבי מנדלי מר"ס' (דבר. תשי"ח), עמ' 1/3.

דמות [...] וכל מה שהוא עושה הוא עושה כיהודי שביהודים' [...] ²⁹.

רק כמה מבקרים הכירו באפשרות קיומם של סוגי רומאן שונים או של סוגי מבנה שונים. הללו לא בחנו את הרומאן של מנדלי לאור "כללים" מוחלטים, אשר מלכתחילה לא התכוון לעמוד בהם, ולא בחנו רומאן מסוג אחד לאור אמות-מידה שגלגחו מרומאן מסוג שונה. מבקרים אלה יודעים על "טיפולוגיה של הרומאן". הם מגנים למקם את הרומאן של מנדלי במסגרתה של מחלקה מתאימה, ומודים — אם כי לעתים שלא באופן עקבי ושלא בפה מלא — בלגיטימיות של דרכיו בקומ-פוזיציה.³⁰ הדיון העקר בשאלה "מה צריך להיות הרומאן" מפנה אפוא את מקומו לתיאור דרכיו הלגיטימיות של הרומאן המנדלאי כפי שהוא. בואת מבקש מאמרי להיות להם שותף.

אולם הביקורת כמעט לא עסקה בתיאור מפורט ומדוק-דק של דרכיו המיוחדות של מנדלי באמנות הרומאן. גם אם נקבע מקומו במסגרת טיפולוגיה של הרומאן — כמעט לא נבחנו פתרונותיו, גיוניו ואיכויו המיוחדים, המת-קיימים במסגרת הפואטיקה האישית שלו, והנובעים ממנה.

יתר על כן, ביקורת מנדלי התייחסה, בעיקרו של דבר, אל יצירותיו השונות כאל גוש אחד וחסר דיפרנציאציה, וערבבה את הרומאנים שלו אלה באלה, תוך התעלמות מן ההבדלים שביניהם. אולם הנורמות המשתמעות וה-מגמות האסתטיות המשותפות לכל יצירותיו של מנדלי, והקובעות את דמות הפואטיקה האישית שלו בכללותה, עומדות בכל יצירה ויצירה בזיקת גומלין עם גורמים אחרים, מיוחדים לאותה יצירה (שהנושא המיוחד הוא אחד מהם), והן זוכות במסגרתה למודיפיקאציה מיוחדת וחד פעמית. לפני שניתן לדבר על הקומפוזיציה ברומאן של מנדלי יש אפוא לתאר אספקטים של הקומפוזיציה בכל אחת מיצירותיו בנפרד, ולהתוות את דרכי השתל-בותם של האספקטים השונים זה בזה, את הקשרים שבי-

בכ"ז אנו חסרים עדיין עבודה שיטתית, אשר תפתח עניין זה ואשר תבדוק את השימושים שעשה מנדלי במה שקדם לו גם ביידיש ובעברית, שכן מנדלי יצר, במידה רבה, משהו חדש מתוך טראנספורמאציה של חומרים ודרכים משל קודמיו.

³³ קלזנר (תרע"א, עמ' 30—37) מבחין בין מה שהוא מכנה בשם "מספרי עם" (שדרכם דומה לזו של מנדלי) לבין "מספרי עולם" (אשר הרומאן שלהם תואם את מודל הרומאן מאן של הביקורת שהובא לעיל). דבריו סותרים כמובן את מה שהוא עצמו כתב במאמרים קודמים, בהם טען כי מנדלי אינו "מספר" במובן הרגיל. צמח (תרע"ט, עמ' 130—134) מייחד למנדלי מקום במסגרת הרומאן הפיקא-רסקי (וכמותו גם לחובר, 1927, עמ' 144; ואחרים). צמח מכיר בלגיטימיות של סוג רומאן זה, אף על פי שאין הוא אהוב עליו. הדברים המעמיקים ביותר בעניין זה נכתבו ע"י ווינער (1946, עמ' 34—43), וע"י שקד (1965, עמ' 110—112).

הקומפוזיציה ה"מרושלת" של מנדלי גראתה אפוא למבקרים כקומפוזיציה "יהודית". "על פי רוב טבוע על 'מלאכתו' החותם היהודי: אותם הטלאים על גבי טלאים, שמצטיין בהם הבגד היהודי, אפשר למצוא גם ביצירותיו של מנדלי."³⁰ לאמיתו של דבר בחר אברמוביץ בדרך סיפור שפותחה לפניו, אך הוא עצמו הצדיקה או נימקה בתוך סיפוריו בכך, שהסיפור מסופר בפי דמות בעלת "אופי יהודי" מובהק. כביכול, רק כך יכול לספר יהודי כמנדלי מוכר ספרים. הביקורת התייחסה אל הנמקה ריאליסטית³¹ זו כביצירת יתירה.

דרויאנוב (תרע"ט) וצמח (תרע"ט) הם שניים שיצאו במפורש כנגד הדעה הרווחת על ייחודו של מנדלי. דרוי-אנוב ציין כי "האמת היא שבחוקי היצירה ודרכי האמנות לא חידש אברמוביץ כלום וכל מה שהוא עושה הוא עושה משל אחרים שקדמו לו, אם לא בספרות שלנו הרי בספרויותיהם של אחרים" (עמ' 554—555). בעוד שדרויאנוב מבקש להסמיך את אברמוביץ לספרות הר-סית, רואה אותו צמח במסגרת מסורת "סיפור השטח" הפיקארסקי.³²

²⁹ בריינין (1901), חוב' 43, עמ' 9. וראה גם: קלזנר (תרס"א [א], עמ' 165; הג"ל (תרע"א), עמ' 188 ("יהודי בלי חק" רגות אינו יהודי"); פרישמן (תרע"א), עמ' vi; ועוד. ³⁰ לובצקי (תרס"ג), עמ' 269. לובצקי טוען מצד שני, כי מבחינות אחרות, מנדלי — שהוא "ציר" ולא "מספר" — הוא "בעל נשמה יוונית ועיניים יווניות". גם דרויאנוב (תרע"ט), עמ' 562, משתמש באותה הבחנה לסיגנית ונעזר בה כדי להכיח שמנדלי זר ל"עבריות המקורית".

³¹ המונח 'הנמקה' הוא תרגום למונח 'מוטיבירובקה' שפיתחו הפורמאליסטים הרוסיים. באופן כללי — הנהמקה היא כל יסוד ביצירה ה"מצדיק" שימוש באלמנטים או בצי-רופיהם. אולם בתחומי חקר הפרוזה מבררים בעיקר על "הנמקה ריאליסטית", שהיא הצדקת קונוציה אמנותית או דרך אמנותית מסוימת, כגון מבנה העלילה, במונחי "חיים" או "מציות". זוהי אפוא הדרך בה מניח המחבר את דעתנו ומשכיח מעמנו כי אנו עומדים בפני תוצר אמנותי ו"בלתי טבעי". דוגמאות לשימושי המגוונים של המונח במחקרים שונים של הפורמאליסטים אצל: V. Erlich, *Russian Formalism (The Hague, 1965)*, pp. 194—197.

³² על השפעות שונות שספג מנדלי דיברו גם אחרים. ראה למשל: י. קלזנר (תרע"א), עמ' 184; פייטלזון (תרע"א), עמ' 447. מאמרו של ביינשורון (1953) מחמיץ את העיקר מחדש שהוא מבקש להוכיח השפעות רוסייות באמצעות השוואה מילולית (ודחוקה עפ"ר) של קטעים, בעוד שאצל סופר כמנדלי (משום שאינו חקיין גרידא) תהיה ההשפעה ניכרת יותר בתחום הפואטיקה של הסיפור. ביידיש ראה: ניינער (1936), עמ' 257—260; ובייחוד: מ. ווינער (1946), עמ' 7—10; עמ' 22—46; עמ' 209—217; ועוד. ווינער מבקש את מנדלי באופן משכנע במסגרת מסורות איר-פאיות של הרומאן (פילדינג, סטרר, ת'קרי, דיקנס ואחרים).

[8]

נאמיקה הנפשית שלה וגילוי נוסף, הבא אחריו — בקרי-
בת מקום או בריחוק רב — קשורים זה בזה קישור דמוי
מציאות, כי רק על פי הידוע לנו על אדם במציאות אנו
מסוגלים לקשור בין שתי נקודות אלה (בלא כל תלות
בחזרה לשונית, קישור ריתמי או תבנית ספרותית מוב-
הקת אחרת). מצד שני — אם הקורא נותן דעתו למשל על
מטאפורה המתגלגלת ומתפתחת לאורך הרומאן, הוא
בונה תבנית ספרותית גרידא; ואם הוא מגלה תקבולת
תמאטית בין שתי אפיזודות, או אם הוא מבחין בהקבלות
אירוניות בין שני חלקים של הרומאן, הרי הוא עומד
על קישורים ספרותיים גרידא. כל תשומת לב לתבנית
ספרותית גרידא פוגמת באשליה שלפנינו פיסת מציאות
כמות שהיא, ומחייבת אותנו לחוש ביד אמן בוררת, מאר-
גנת, מעצבת ובונה — דהיינו, להכיר ב"ספרותיותה" של
היצירה. מתח מתמיד קיים בין סוגי תבניות אלה, המת-
חיים על תשומת לבו העיקרית של הקורא. הקורא בונה
את אלה כאת אלה על סמך אותו חומר עצמו, ולעתים
קרובות מיטשטשים לו הגבולות שביניהם. מובן מאליו
שלקישורים משני הסוגים אין קיום עצמאי בספרות,
אלא הם תלויים זה בזה. הקורא בונה את הסוג האחד
בעזרת חברו, והוא נע בלי הרף מזה לזה.

המבקרים אשר דיברו על הקשרים הרפויים ברומאן
של מנדלי התכוונו למעשה לקישורים דמויי-מציאות.
בפרק זה אעסוק בקישורים מסוג זה ברומאן של מנדלי.
הפרקים הבאים יוקדשו לאנאלוגיה, שהיא אחד הקישורים
הספרותיים-גרידא החשובים ביותר בסיפורת.

קישורים דמויי-מציאות בעלילת 'ספר הקבצנים'

א

ב'ספר הקבצנים' עלילות-משנה רבות: אלתר המשדד
שני זכרים ביריד; מנדלי המחפש את סוסו שבעלמו,
גונב קישוא ומגיע אל פונדקה של "קרובתו" תיה טריינה;
אלתר המחפש אותם סוסים עצמם ומציל את פישקא;
סיפור נישואיו ונדודיו של פישקא; סיפור המסגרת של
הפגישה בין מנדלי לאלתר והנסיעה המשותפת ביום
הצום ולמחרת, וכיו"ב. לכל אחת מעלילות-משנה אלה
מידה ניכרת של עצמאות, ורובן שונות זו מזו מבחינת
מקום ההתרחשות וזמנה, ומבחינת הדמויות הפועלות
בהן. הקשרים דמויי המציאות בין עלילות-המשנה (בל-
שון אחרת: "ההנמקה הריאליסטית" לקישורן) חיצוניים
וחלשים.

הקישורים העיקריים בין עלילות-המשנה הם:

1. מסגרת מציאותית, המקשרת את עלילות-המשנה
השונות, היא עלילת נסיעה לכסלון. הסיפור על היריד,
סיפורו של מנדלי על המרחץ ועל נישואיו של פישקא,
ואף סיפורו של פישקא עצמו — כולם סיפורים שהגיבור

ניהם ואת השפעתם ההדדית זה על זה במסגרת היצירה
האחת.

פרק ב. העלילה הקישוריים דמויי המציאות³⁴

על שני סוגי קישור בספרות

אין להסתפק בדברים כלליים על הקשרים הרפויים בין
חלקי העלילה ברומאן של מנדלי ועל הקומפוזיציה ה-
"מרשלת" האופיינית לו, גם אם מכירים בקיום רומאן
שקומפוזיציה כזאת היא אחת מתכונותיו הלגיטימיות.
הצדקה ז'אנרית אינה מספיקה להסברת אופיים של קשרי
המבנה הממשיים. על העוסק בקומפוזיציה הרומאן של
מנדלי לתאר את דרכי הקישור ברומאן זה לפרטיהן,
ולבדוק מדוע ומאיזו בחינה נראות הן רפיונות, ואילו הן
התבניות ה"מפצות" על ליקוי מדומה זה. יש לשאול —
לאילו קשרים התכוונו המבקרים בדברם על "קישורים
רפויים". יתר על כן, יש להבחין בין הרומאנים השונים
של אברמוביץ; למשל, יצירה כ'ספר הקבצנים', עם כל
המזותף לה וליצירותיו האחרות, שונה — הן מבחינת
אופיה והן מבחינת פרטי הקומפוזיציה — מיצירה כ'מס-
עות בנימין השלישי'.

דברנו על דרכי קישור עלינו להבחין בין סוגי קישור
שונים. תוך כדי קריאתה של יצירת ספרות בונה הקורא
תבניות או קישורים "דמויי מציאות" ותבניות או קי-
שורים "ספרותיים גרידא".³⁵ אלה ואלה משתתפים במב-
נה של יצירת הספרות. דמות אנושית, שאותה משחזר
הקורא מתוך מרקם המלים של היצירה, היא דוגמה לתב-
נית דמוית מציאות. אם דמות זו מתפתחת או משתנה
ביצירה בהשפעת המתרחש, הרי גילוי מסוים של הדי-

³⁴ הדיונים בפואטיקה של הפרוזה שבהמשך הדברים יוצאים
מן הבעיות שהועלו בתורת הפרוזה של ימינו (בייחוד על
ידי הפורמאליסטים הרוסיים) ומפתחים את ההבחנות וה-
תיאורים בתחום זה על פי החומר של מנדלי. מונחים שור-
נים במאמרי שואבים מן המסורת הזאת, וניתוחים אחדים
מנהלים ויכוח סמוי עם תפיסות מקובלות. בכמה נקודות
נשענתי על ספרו של א. למרט: *E. Lammert, Bauformen* (Stuttgart, 1955)
א. מיויר: *E. Muir, The Structure of the Novel* (Lon-
don, 1928). ספרו של מיויר, אם כי ראה אור בשנת
1928, הוא לדעתי עדיין אחת התרומות החשובות ביותר
של הביקורת האנגלו-סאקסית בתחום תורת הקומפוז-
יציה של הרומאן. הספר השתלב במסורת הביקורת הגר-
מנית, וראה: J. Frank, "Spatial Form in Modern Li-
terature", in *Criticism*, ed. M. Schorer et al. (New
York, 1958), esp. p. 381; W. Kayser, *Das Sprachli-*
che *Kunstwerk* (Bern, 1965), p. 360
שדועה לו רק השפעה מועטת על תורת הרומאן האנגלו-
סאקסית.

³⁵ המונחים והסברים מבוססים על עקרונות תיאורטיים שפיתח
ב. הרוטובסקי בשיעוריו באוניברסיטה העברית בירושלים.

יחד.³⁸ עליהם נבנים למעשה כל הקישורים דמויי המ-
ציאות. אולם כאן מוצגת קירבה משפחתית זו של חיה
טריינה כקירבה מפקפקת, דבר המחליש את הקישור
במתכוון.

5. קשר מציאותי דומה בין אלתר לבין פישקא נוצר
עם התגלותו של אלתר כאביה של ביילה, אהובתו של
פישקא, וכאשר בטראגדיה שלה. אלתר עצמו מאמין כי יד
אלוהים נשתלחה בו, וכי בכל אשר יפנה לא יצליח, משום
שהרס את חיי בתו. עלילת כשלונו המחפיר ביריד הפוכת
אפוא בעיניו לתוצאה ישירה של אשר עולל לבתו.

גם הקשר בין מגדלי לבין פישקא מבוסס, בין השאר,
על העובדה שהם מכריזים ומודעים משכבר הימים.³⁹

רים מספרים אותם זה לזה כדי "להעביר את הזמן" במס-
גרת הנסיעה האחת. ואכן, כאשר מגיעים הנוסעים לכסלון
מסתיים הסיפור, כשסיומו סיום "פתוח" ולא סיום "טב-
ע". שתי עלילות חיפוש הסוסים (ובתוך הראשונה גם
הסיפור על חיה טריינה ועל הביקור בפונדקה) — אף הן
חלק ממה שהתרחש באותם שני ימי נסיעה.⁴⁰ הספר
מספר כביכול על נסיעה זו במלואה, פרט אחר
פרט. שתי עלילות אלה, שאנו נוטים לקשרן ואף להעמידן
זו מול זו מאחר שמטרתן דומה, קשורות בנסיעה עצמה
יותר מן האחרות, שהרי רק אם ימצאו הסוסים תתאפשר
המשכת הנסיעה.

2. סיפורו של מגדלי על המרחץ וסיפורו של פישקא
נקשרים זה בזה, כמובן, גם משום שגיבורם הוא אותו
אדם עצמו, ומשום שהסיפור השני הוא המשכו של הרא-
שון. הם מהווים אפוא סדרת אירועים שכולם משתל-
שלים מן הראשון שבהם, ואשר החוט המקשר ביניהם הוא
גיבור משותף.

עלילת אלתר המחפש את הסוסים והמציל את פישקא
הופכת אף היא, בסופו של דבר, לאחד מן השלבים בסי-
פור חייו של פישקא, וכך מתקשרים שני הסיפורים.
3. סיפורו של מגדלי על שידוכו של פישקא נקשר
בסיפורו של אלתר על השידוך ביריד, משום שסיפורו
של אלתר מזכיר למגדלי (הגיבור) את סיפור המרחץ
("שמעתי סוף המעשה, שהיה כך בשעת היריד, ונזכרתי
במעשה נפלא, שהיה לשעבר שם בבית המרחץ...")
עמ' כז—כח). בין שני הסיפורים קיים כמובן גם קשר
תמאטי ("השידוך המעוות אצל היהודים"), אולם זהו
קשר על דרך האנאלוגיה, ועל כן — קישור ספרותי
גרידא.

4. חיה טריינה וכל הכרוך בה קשורים ברומאן גם
משום שחיה טריינה היא "קרובתו" של מגדלי.⁴¹ מחבר
רומאנים, המבקש ליצור אשליה כי הוא מעניק לנו לפי
תומו מציאות במלואה, נוטה "לגלוש" מן הגיבור אל
הנמצא בקירבתו: ביתו, רכושו או דברים השייכים לו,
רחובו, שכניו, אנשים או אובייקטים שהוא פוגש בדרכו,
קרובי משפחתו או אנשים הקשורים בו בדרכים אחרות.
מעברים מטונימיים אלה אל הסמוך, אל הגובל או אל
הקרוב (בכל תחום שהוא) מאפיינים את הפרוזה במ-

³⁸ הקורא מתייחס לעלילות אלה כאל עלילות נפרדות מעלי-
לת הנסיעה עצמה (בניגוד לאפיוזדות כגון הפגישה עם
מכירת הדובדבניות שבעמ' טז—יז), משום שהן מורכבות
מכמה אפיוזדות שיש להן מסגרת משותפת של התרחשות
שלא בנתיב הנסיעה, כאשר הגיבורים נפרדים, נוטשים
את עלותיהם וסוטים ממטרתם העיקרית; ומשום שהן
מעבדות את הנסיעה, שהיא המטרה המוצהרת של הסיפור.
³⁹ על קירבת משפחה כהנמקה לקישור ברומאן העיר כבר
טולסטוי, ובאופן תיאורטי פיתח עניין זה שקלובסקי, ראה:
V. Sklovskj, *Theorie der Prosa* (Frankfurt am Main,
1966), p. 79.

ב
הקישורים שהוכרתי הם צדדיים, חלשים ואפילו מרשלים
במתכוון, ואין להתעלם מן הרושם, שהמחבר אינו מת-
ייחס אליהם ברצינות מלאה.

רושם זה מבוסס על העובדות הבאות:

1. ההתרחשויות שבספר מתנהלות, למעשה, בשני מי-
שורים: ישנו מישור של מסגרת שהיא עלילת הנסיעה
המתרחשת "לעניינינו", ומישור אחר של התרחשויות
שעליהן מספרים הגיבורים תוך כדי נסיעה. אין קשר
מהותי ופנימי בין שני המישורים, בין עלילת הנסיעה
לבין הסיפורים המסופרים בשעת הנסיעה. קשר כזה
עשוי להתקיים, דרך משל, ברומאן שבו מספר אחד הגי-
בורים תוך כדי נסיעה על מטרת נסיעתו. אך במקרה
שלנו הנסיעה אינה מתקשרת בתוכן הסיפורים, אלא
באקט הסיפור בלבד. לפיכך מתייחסים אנו אל עלילת
הנסיעה כאל מסגרת חיצונית שהיא בגדר "תירוץ"
בלבד, אשר בא להצדיק הצדקה כלשהי את הבאתם של
הסיפורים השונים יחד. זימונם של הגיבורים הוא זימון
מפתיע ומקרי בהחלט (אופי זה של הפגישות מובלט יפה);
ואף סיומו של הספר, שהוא כאמור גם סיום הנסיעה —
הוא סיום פתוח וחיצוני, ואינו "טבעי".⁴⁰
2. עניין חיפוש הסוסים קשור כאמור באופן אמיץ

See R. Jakobson, "Two Aspects of Language and
Two Types of Aphasic Disturbances", in *Funda-
mentals of Language* (The Hague, 1956), esp. pp.
76-82.

³⁹ אלה רק חלק מן הנמקות לצירופן של העלילות. המע-
ברים בין עלילות המשנה השונות, או אף בין אירועים
ואפיוזדות שונים המרכיבים את עלילות המשנה הארוכות
עצמן, נשענים גם על הנמקות מקומיות, שתוארו חורג
מתחומן של מאמר זה.

⁴⁰ אברמוביץ מבלט במתכוון את הנסיעה כמסגרת חיצונית
שאינה שייכת לעניין המסופר. אחת הדרכים לכך היא
חלוקתו ה"שרירותית" של סיפור פישקא לשני חלקים,
שהאחד מהם מסופר על עגלתו של אלתר, והאחר — על זו
של מגדלי, לאחר שהגיבורים עוברים אליה בתכונה רבה.
וראה בעניין זה: שקד (1965), עמ' 121.

[10]

המקומי. למשל, מה שאירע לאלתר ביריד מזכיר למנדלי את מה שאירע לפישקא במרחץ, אולם את עיקר סיפורו (כ-7 עמודים מתוך 11) מקדיש הוא לא למעשה שהיה בבית המרחץ, אלא לשבחיו ולאפיונו של המרחץ עצמו ולעניין חתני החולירע, אף על פי שאלתר מנסה שוב ושוב להחזירו "לעיקר" (עמ' לג, עמ' לח). בגלל פרז-פורציה זו דומה שהיצירה שקעה בחיאור המרחץ לשמו; אותו מרחץ שנוכר תחילה רק כמקום ההתרחשות (מע) מטונימי מן ההתרחשות אל מקומה) הופך להיות כמו-אוטונומי.

4. עלילתו של פישקא היא הארוכה ביותר בין העלילות שבספר, אולם קשה לנו לראותה כעלילה ראשית שמסונפות לה עלילות-משנה, וזאת בין השאר בגלל המקום הגרוב שתופסות עלילות-משנה אלה, המשתל-טות על קרוב למחציתו של הרומאן. לפיכך נתפסת גם עלילה זו כעלילת-משנה בין אחרות.

ג

אנו רואים אפוא שהקשרים בין עלילות-המשנה של 'ספר הקבצנים' אינם הדוקים. הספר אינו נתפס כספר המתרכז באפיקה של פעילות אחת (הזורמת ומתפתחת לעבר נקודת סיום טבעית) ובהסתעפויותיה. הקורא אינו מתרשם שלפניו רומאן שעיקרו בקו עולה של סיבוב, הנשבר בנקודת ההתרה (אם כי מן החומרים שמהם בנויה עלילת פישקא, לאחר כמה תוספות והחסרות, ניתן היה באופן עקרוני לבנות רומאן שכזה). כאן אחד המקורות להתרשמותם של המבקרים, אשר הולידה את הטענה ש ע ו ל מ ו של מנדלי סטאטי ובלתי מתפתח.⁴²

לפנינו סוג של רומאן אשר הקישור הדומיננטי א נ ט י בין עלילות-המשנה שלו הוא בדרך של צירוף של הוספה פשוטה. עלילותיו הועמדו זו בצדה של זו, והקורא מתייחס אל הקישורים דמויי-המציאות הקלושים שבו כאל "תירוצים" בלבד.⁴³ הנמקתו הריאליסטית של הצעד הקומפוזיציוני היא תוצר לוואי שבא רק כדי להפיס את דעתו של הקורא. הטקסט מפנה את תשומת לבנו לכך, משום שההנמקה חלשה, בלתי מלאה וחיצונית.

⁴² המבקרים דלגו באופן אוטומאטי מתכונה סטרוקטוראלית למשמעותו של העולם המעוצב, ולדילוג כזה אין הצדקה. משום שהתכונות הסטרוקטוראליות חסרות משמעות אסטרטגית ומובנת מאליה.

⁴³ הנוסחאות השונות של 'ספר הקבצנים' (שתחילתו כישקע דער קרומער', ספרון ביידיש, שמנה בקושי 45 עמודים, ושנדפס בוויטומיר בשנת 1869), מצביעות על התלבטויותיו של אברמוביץ בשאלת הקישור בין עלילות-המשנה (ראה ש. ניגער, 1936, עמ' 144-146). התמורות הקומפוזיציוניות שחלו בין נוסח לנוסח הן פתח כניסה מאין כמותו "מעברתו" של אברמוביץ, אלא שעניין זה חורג מתחום דיונו הנוכחי.

יותר בעלילת הנסיעה. אולם עלילת חיפושיו של מנדלי מתגלגלת מעניין לעניין עד שהיא נוטשת את עניין חיפוש הסוסים, האפיוזדות שבה (גניבת הקישוא וה-"משפט", הבחינה שבוחן מנדלי את בנה של חיה טריי-נה ועד) זוכות באוטונומיות מרובה. מנדלי כאילו שוכח את מטרתו, ורק לעתים רחוקות הוא חוזר אליה. אמנם בראשית הדברים מגומק דבר זה בשכרותו של הגיבור. מכל מקום — האירועים רחוקים מלהיות צעדים פונקציונליים בשירות המטרה המוצהרת של העלילה.

הקשר בין מרבית האפיוזדות לבין עניין הסוסים מצריך מספר רב של חלופות ביניים. למשל: מנדלי מגיע לפונדק כדי להשיג ידיעה כלשהי על סוסיו (ועל כן — צעד זה של העלילה עדיין מתקשר במטרתה המוצהרת); אבל גם לאחר שאין הוא שומע פרטים העשויים לסייע לו, הוא נתפס לשיחה ארוכה עם בעלת הפונדק, נעשה עד לשיחה בינה לבין בעלה, סועד עמם סעודת ערב, בוחן תוך כדי כך את הבן בפרשת השבוע, שוכב לישון, נאבק עם פשפשים וכד'. הקשר בין שרשרת האפיוזדות (שכל אחת מהן מתגלגלת באופן טבעי מקודמתה) לבין עניין חיפוש הסוסים הוא קשר חיצוני ולא מהותי; רק תחילתה של השרשרת קשורה בחיפושים, ואילו חוליותיה האחרות יוצאות זו מזו בלי קשר לעניין המרכזי, ועושות צעדי סטייה מרובים. אירועיה של עלילה זו נתפסים אפוא כאפיוזדות עצמאיות, דבר המחליש את הקשר שבינה לבין המסגרת.⁴¹

3. מרבית הקישורים האחרים הם חיצוניים בלבד (ראה לעיל, סעיף א — 3, 4, 5), ואין להם זיקה ישירה לעיקר העלילה. באפיוזדות המקושרות באופן זה מובלט החומר

⁴¹ לצומת זאת הפגישה בין פישקא לאלתר ושחרורו של פישקא מכלביו בעלילה האחרת, אם כי יש בהם כביכול הש"ה היה וסטייה מדרכו של אלתר המחפש אחר הסוסים הא-בודים, הרי הם קשורים בכיוונה המוצהר של העלילה באמצעות חולית מעבר אחת בלבד (אלתר מחפש את הסוסים, ובדרכו הוא פוגע בפישקא המעכב אותו בחור-בה). יתר על כן, גם "סטייה" יחידה זו מתבטלת, כי בניגוד לאנשים שמנדלי חוקר אותם בפונדק על דבר הסוסים ושאינם יודעים עליהם דבר — פישקא הלא נכבל ע"י הממור האדמוני, גנב הסוסים, והוא המספר לאלתר על גנבתם, מצביע על הכיוון שבו נמלטו הגנבים, ומ-אפשר באופן זה את מציאת הסוסים. אירוע זה נתפס אפוא כקשור בכיוונה העיקרי של עלילת-המשנה. לשם יצירת סטייה של ממש, הניתקת מן הקו המכוון להשגת מטרת העלילה, היה המחבר צריך לבטל את הקשר שבין פישקא לבין גנבי הסוסים ואת תרומתו לגילויים, וכדי ליצור שרשרת של סטיות היה על אברמוביץ למשל לשלוח את אלתר לדרך כדי להשיב לכוכליו של פישקא כגמולם, ולבטל כל קשר ביניהם לבין פרשת גנבת הסוסים. אכן, עלילת-המשנה של אלתר שונה באופיה מעלילתו של מנדלי: היא מתושלת יותר והנמה לעלילות סיפורי-ההר-פתקאות. דבר זה מתקשר באופי ההסרוגני של עלילות-המשנה של 'ספר הקבצנים'.

שבשכרונה, בבית-המדרש בצלמונה או בצבא, אינם דומים כל עיקר לקשרים בין אירועים ברומאן כמו 'החטא ועונשו' (למשל — בין הליכתו של ראסקולניקוב אל חור-קר המשטרה פורפירי פטרוביץ לבין שיחתו עם סוניה, הקודמת להליכה זו). עלילה 'החטא ועונשו' היא בעלת כיוון מובהק, וכל התרחשויותיה מתקשרות בנתיב רא-שי ומרכזי. המהפך קריאתו של רומאן זה חש הקורא בהתקדמות מתמדת בכיוון מסוים, גם אם מטרתו הסופית של אותו כיוון אינה ידועה לו, וגם אם ההתקדמות אינה תמיד 'לילית' ישירה. במלים אחרות: בסוג זה של רומאן רואה הקורא את האירועים כ"מובילים אל...".

לעומת זאת, בעלילת 'מסעות בנימין השלישי' קשה לנו לנמק את גלגולת כיווניות דרכה וקישורים הדוקים, אף על פי שהיא בנויה סביב נתיב מרכזי של "בסיעה" הנהיגה למטרה. התנהויות השונות של ה"מסע" אל היהודים האדמונים הפכו להיות אוטונומיות, והקורא מתעניין בכל אחת מהן לשמה יותר משהוא מתעניין בסיום שתחנות אלה צריכות להוליך אליו. זוהי תולדה של מערכת גורמים בעלי השפעה הדדית; רובם אופייניים לסוג זה של רומאן בכללותו, ומיעוטם מיוחדים ל'מסעות בנימין השלישי'.

1. נקודת המוצא של 'מסעות בנימין השלישי' אינה נעוצה בחומרי התרחשות היוצרים, צעד אחר צעד, מצב מתוח ובלתי מאוזן, הסתבכות או קונפליקט התובעים המשך, דורשים התרה על-ידי פתרון והכרעה או על ידי "התפוצצות", ויוצרים ציפייה להם (כמו למשל במקרה של רצח, שבו מחפשת המשטרה אחר הרוצח). רומאן זה הוא סיפור מסע הנוח מעצם טבעו לפיתוח של עלילה בלתי דרוכה: מטרתו הסופית של מסע עשויה להיות רחוקה ו"בלתי-לוחצת"; במסע כזה מתקדמים הגיבורים בניחותא, מתעכבים בדרכם, והקורא יוכל לשמוע בהר-חבה על "כל" מה שאירע בדרך. מתוך עיקרון של "מל" אחת ריאליסטית" מתפשט אפוא רומאן כזה, ומספר סיפור מפורט על אותה דרך.⁴⁶

מרבית התרחשויותיו של סיפור מסוג זה ואף דרך הרצאתו עומדים בסימן ההנחה ש"עוד היום גדול", יש פנאי להמתין והבהילות מיותרת (כפי שחוזר וטוען מנדלי באוזני אלתר ביספר הקבצנים). ואכן, בנימין וסגדרייל היוצאים לדרךם בחיפזון, כשהם ממחרים בכל מאמצים כוחם, כביכול כדי שלא לאבד זמן לבטלה וכדי להגיע מוקדם ככל האפשר אל מטרתם (עמ' לה—לו),⁴⁷

⁴⁶ סיפור נסיעה מאפשר חוסר דריכות, אך כמובן אינו מחייב בה שונים יהיו הדברים למשל לגבי מסע העומד ברכו של סיפור הרפתקאות. בסיפור כזה מטרתו הסופית של המסע "לוחצת" ביותר, והגיבור נמצא במירוז עם הזמן (ראה למשל: ז'ול ורן, 'סביב העולם בשמונים יום'), והסתבכות הפוגעות בו מחייבות היחלצות והכרעה מהירות. ⁴⁷ כל מראי המקום הם על-פי 'מסעות בנימין השלישי', מהדורת "יביר לעם". השתמשת במהדורת תשי"ב.

בשל רפיסותם של הקישורים דמויי-המציאות שבין האפיונות השונות מובלטים הקישורים הספרותיים-גרידא ביצירה, ותשומת לבו של הקורא מופנית לחק-בולות ולניגודים, לקשרים לשוניים וכיו"ב.⁴⁸

האוטונומיה של תחנות העלילה ב'מסעות בנימין השלישי' ובעלילת פישקא

א עלילה 'מסעות בנימין השלישי' שונה מעלילת 'ספר הקבצנים'. רומאן זה אינו מתחלק לכמה עלילות-משנה, אלא יש בו חוט של עלילה אחת, אשר ניתן, כמובן, לח-לוקה לכמה חלקי עלילה (כמו: יציאת בנימין ליעו, ההתרחשויות בפונדק, עבודת הצבא וכיו"ב).

משתי סיבות עיקריות נראית יצירה זו מפותלת פחות מספר הקבצנים, ובעלת קישורים רפויים פחות:

1. האפיונות שבה וחלקי עלילתה קשורים כולם בגי-בורה הראשי, בנימין.
2. חלקי-עלילתה קשורים כולם (ולו רק בעקיפין) נתלית אחת: בנסיעתו המשונה של בנימין אל מעבר להרי חושך וברצונו העז להגיע אל היהודים האדמונים. לפנינו אפוא לכאורה עלילה בעלת כיוון ומטרה מוג-דים, המתרכזת בעצם בקומפלקס התרחשויות אחד. בניגוד ל'ספר הקבצנים', חלקיה אינם סיפורים נפרדים לחלוטין.⁴⁸

ב כל זאת יקשה עלינו לחשוב על 'מסעות בנימין השלי-שי' כעל רומאן בעל כיווניות דרוכה, שהקשרים בין חלקי עלילתו הדוקים. הקשרים בין אפיונות יציאתם של בנימין וסגדרייל מבטלון לבין הרפתקאותיהם בפונדק

⁴⁸ מיון סוגי העלילה כפי שנעשה ע"י מייזר מתחשב בקישור-רים דמויי-מציאות בלבד. למרט מערבב בין שני סוגי הקישורים שמנינו, ולפיכך אין הוא מגיע למסקנה המת-בקשת שבכל רומאן, אשר קישוריו דמויי המציאות עשו-יים בדרך של הוספה פשוטה, נוצרת מערכת קישורים קורלטיביים (אם להשתמש במונח שלו) בתחום ה"קישורים הספרותיים גרידא. על כך — בהמשך המאמר.

⁴⁹ ואכן, ווינער (1946) היוצא נגד קביעתה הטיפוסית והש-רירותית של הביקורת, שכל יצירותיו של מנדלי שבו-רוח מבחינה קומפוזיציונית (עמ' 217—220), מביא את 'מסעות בנימין השלישי' כדוגמה ליצירה מנדלית העלת קומפוזיציה הדוקה. י. פיכמן (תשי"ז, עמ' xxii) ראה בספר זה "מן המרוכז ומן השלם ביותר שכתב מנדלי בחייו", ומדבר על "יחידותו אולי ביצירות מנדלי הגדולות כחשיבה אדריכלית ללא-פגם", וראה גם: י. א. קלוונר (תשי"ד), עמ' 349; עמ' 351 ("מסעות בנימין" — זוהי המושלמת ביצירותיו הגדולות של מנדלי מבחינת המבנה ומבחינה אמנותית ויש לומר שגרמה לכך העובדה, ש"אכן היתה לעיניו של מנדלי דוגמה אחת — ידון קישוט"י); ועוד.

[12]

גיע אליה. אולם ברומאן שלנו ההתקדמות לקראת המטרה בלתי אפשרית, וזאת לא רק משום שתיירינו חסרים ידיעה מינימאלית בגיאוגרפיה ואף אינם מצליחים להיעזר בסובבים אותם כדי לזהות את דרכם (עמ' לט—מ; עח—פ), אלא בעיקר משום שהם יוצאים לקראת מטרה בלתי אפשרית ובלתי ניתנת להגשמה (שהיא ארץ ישראל, הארצות שמעבר להרי חושך ומקום מושבם של היהודים האדמונים בעת ובעונה אחת), מטרה שאי-היאאליות שלה מודגשת גם על-ידי הדיספרופורציה בין ריחוקה לבין המהלכים הזעומים במסע המתואר וגם באמצעי הסגנון המיוחדים (אירוניה, דר'משמעות וכד'). שלא כאן המקום לפרטם. הגורמות של הספר מצייגות מיד את המטרה כמטרה בלתי-ריאלית, והפתחה המכריזה על הצלחת הנסיעה מבססת מיניה וביה נימה אירונית. הקורא היודע שהגיבורים לא יגיעו לעולם אל מטרה בלתי ריאלית זו מרבה אפוא לתת דעתו לתמונות המעוצבות בכל נקודה ונקודה שבדורך, ואינו חושב על המטרה הסופית. מראש ברור, כי לפנינו רומאן חסר דריכות, אשר התגברות הדרגתית, תקיפה ועקבית על מכשולי הדרך אינה אפשרית בו.

4. תופעת שהיותיהם הארוכות של הגיבורים בתחנות השונות של המסע מאפשרת תופעה נוספת; האפיוודות השונות הבונות חלקי-עלילה סוטות מכיוונה של העלילה. הנסיעה אל היהודים האדמונים הופכת להיות מסגרת כללית וחיצונית בלבד, המשמשת כמנוף להעלאתן של אפיוודות שמרביתן מגלות אוטונומיה מרובה וכמעט אינן משועבדות—מבחינת המתח העלילתי—לנתיב המרכזי ה"רשמי" של היצירה, אינן תורמות לו ואינן משפיעות עליו. הגיבורים מגיעים בדרכם לנקודה מסוימת (ובכך מתמצה על-פי רוב הקשר לסיפור המסע), והיציאה מספרת כל מה שהתרחש בתחנה זו. האפיוודות מתגלגלות בתוך כל תחנה ותחנה כמעט באופן אוטונומי. רק מדי פעם בפעם אנו מוחזרים שוב אל עניין הנסיעה, ואף אז הוא מופיע כבעיה "עיונית" לדיון (המשקף את הגיבורים) יותר מאשר כתכלית ומנוף לתנועה. למשל: בואם של תיירינו לצלמונה מגלגל שורה של התרחשויות ושיחות הקשורות בבואו של קרתן ל"עיר המדור לה". זוהי אף הזדמנות לתאר את ה"פוליטיקה" שמאחורי התגור בבית-המדור, "פוליטיקה" המתקשרת בנסיעה משום ש"נעשה בה שינוי גדול" בעקבות קטטותיהם של אנשי לשכת אחורי התגור בעניין נסיעת בנימין. (לקש"רים מסוג זה אופייני שלעניין הנסיעה יש השלכה והשפעה על ה"פוליטיקה" יותר מאשר להפך. דבר זה מחזק את הרושם שהנסיעה אינה אלא מסגרת, הנמקה, אמתלה או "מנוף" המשועבדים להעלאת חומרים מן ההווה שבהם העיקר). המספר מתאר בהרחבה את סדר החזרה על הפתחים של תיירינו. הוא גולש לקטעים ארוכים מ"ספרינו" של בנימין בעל "הדחף המחקרי", המתאר את

מתייגעים עד מהרה ומתמהמהים. כבר בתחנתם הראשונה (הפונדק שבשכרונה) נשכח החיפזון, ובנימין משתקע בפונדק למשך יום שלם ומיותר (הן משום שחש ברגליו והן "בשביל שהיתה לו מנוחתו נעימה על ערמת תבן בחדר משכבר" — עמ' מד—מה). בתחנתם השנייה, בצל-מונה, שהים גיבורינו זמן ממושך. בנימין, אשר "אוורא דצלמונה" המפיל עצלות ותרדמה משפיע עליו, "לא ארכו לו הימים בצלמונה ורפו ידיו, אינו עוטר שם אלא באכילה ושינה, התשוקה לנסיעה כאילו אינה. וכמעט היה בסכנה גדולה, כספינה זו שהוטלה לים הקרוש, לכבות בה ולהשתקע בתרדמה כל ימי חייו [...] (עמ' סב—ג). רק בעל כורחם (בגלל הצורך להימלט מפני אכת סנדריל, הרודפת אחר בעלה הנמלט) עוזבים גיבורינו את צלמונה ועוברים לכסלון.⁴⁸ אף כאן שהים תיירינו ימים רבים שלא לצורך, וכאשר הם מסכימים בינם לבין עצמם לצאת סוף כל סוף מכסלון, הם נחטפים לצבא ועניין הנסיעה שוב יורד מן הפרק למשך כל תקופת ימות הגשמים. רק לאחר שחלפו ימות הגשמים ומגיע האביב מתעוררים תיירינו לפעולה של ממש. על אף הדיבירים הרמים, הנסיעה כמעט אינה מתממשת, והרומאן מתקדם בעצלהיים, דבר המשפיע גם על אופיו הפנימי: קטעי-העלילה הנפרדים אינם חדורים דריכות כבהתקדמות, אלא שרויים ברפיון עלילתי.

2. לאחר שהטקסט מביא כמה אירועים או חלקי-התרחשות שאירעו בזה אחר זה, מתברר לקורא כי לא חלה כל התקדמות ממשית לקראת המטרה שאליה חותרת כביכול ההתרחשות שברומאן. האירועים אינם מתווים כיוון או מהלך. בכל פרק התרחשות אין משום צעד קדימה (מבחינת ה"מטרה" המוצהרת) בהשוואה לקודמו, וקיימת רק מעין חזרה מתגוננת על מוטיב קבוע. זוג התיירים נראה כאילו הוא משוטט בעיירות הסביבה בלא קו מנחה אמיתי, אלא מתוך מקריות גמורה, ובסופו של הרומאן אין הגיבורים קרובים אל מטרתם יותר משהיו בתחילתו. למעשה מגיעים הגיבורים בסופו של המסע (עמ' קד) שוב אל נקודת ההתחלה, ויוצאים מחדש לנסייעתם.

3. העדר התקדמות לקראת מטרה עשוי לאפיין גם רומאן שבו קיימת מטרה אשר באופן עקרוני אפשר לה-

⁴⁸ עניין זה, במיוחד כשהוא מתקשר עם אלמנטים נוספים בטקסט, מאיר באור אירוני את יציאתם הנחפזת של בנימין וסנדריל בראשית הרומאן, ומעלה על הדעת שיותר משהיה בה רצון להגיע למקום מסוים, היא נבעה לאמתו של דבר מרצון להימלט מהר ככל האפשר מנשותיהם (וראה ג. שקד, 1965, עמ' 118). על הקשרים המסופים והמור"כבים בין הנאמר והמוכרו בספר לבין ההתרחשות האמיתית שאותה עשוי הקורא לשחזר (קשרים הבנויים על דר'משמעות הכללית של רומאן זה), ועל היחסים שבניהם אעמוד במאמר אחר, שיעטוק באספקטים השונים של דר'המשמעות ברומאן של אפרמוביץ.

והחגיגות, האומרת שלפנינו מסע אל היהודים האדמונים, ולמרות דברי הגיבורים המבולבלים (שלהם עצמם מבו-קשם אינו ברור אל-נכון), מתארגן המתרחש בספר בפור על באופן מתאים יותר לכותרת: "שני קבצנים שברחו מנשותיהם וקיבצו על-יד בעיירות הסביבה". ברגע של אמת נשמעים הדברים כמו במפורש גם מפי בנימין האומר לסגדריל: "כל עיקרה של ביאתנו לכאן [לפרי-דיונה] לא היה אלא בשביל לקבץ על-יד ולילך מזה הלאה לדרכנו" (עמ' צז).

אביא דוגמה נוספת: בכסלון נוהגים גיבורינו לשוט בנהר סרחון, ונימוק המוצהר עמו: ההפליגה בנהר באה כביכול לצורך "אימון" והרגל, כדי שיוכלו להפליג באוק-יינוס. אולם אם נבדוק את הקונטקסט, נמצא שנימוק זה הוא השלישי בשרת הסברים שמביא בנימין לביסוס הח-לטתו לקיים מכאן ואילך את המשך המסע במים (עמ' עז): "ראשית" — נסיעה במים תהיה הדרך הקצרה ביותר. "והשנית" — בנימין מטודילא נסע גם-כן במים וי"דע מה שהוא עושה". "והשלישית" — לא יזיק לנו כלל אם נרגיל עצמנו מתחילה לשוט בנהר עד שנהיה עתידים להפליג בספינה על פני האוקיינוס הגדול". חשיבתו המבולבלת של בנימין אינה עשויה להיות לזגית עד סופה, אולם אברמוביץ מנצל זאת כדי להגיב את "האמת". במלים אחרות: על-פי הנימוק השלישי אנו מתחילים לחשוך שאחת הסיבות להחלטה לשוט באוקיינוס היא כדי לשוט עתה בנהר. עיקר וטפל התהפכו אפוא; ההחלטה על האוקיינוס באה לצורך השיט בנהר (שבא כביכול לצורך התרגול), ממש כפי שהדיבורים על הנסיעה באים בין השאר לצורכי איסוף נדבות. חשד זה מתחזק כאשר אנו ממשיכים וקוראים במשפט הבא: "הייתי אומר, שעד שנתפטר ממעשינו כאן בכסלון היה נאה ויאה לנו, באמונתנו, לנסות ולשוט בנהר לשם טיול בעלמא". אכן, בנימין מחפש לו אמתלה לשם טיול בעלמא, להנאתו, "ומאותו יום רגילים היו תיירינו לשוט בנהר ונהגים הנאה מרובה" (שם). מה שהיה צריך להיות אמצעי מכין הופך למטרה עיקרית, ועניין הנסיעה משתעבר לאפיזודה שבדרך, שבה העיקר יוצא אפוא שהנסיעה היא לא רק מסגרת חיצו-נית המשמשת כהנמקה ואמתלה להבא-תן של האפיזודות השונות שהן עיקר (במקום שהן תשועבדנה לה), אלא היא גם אמתלה בידי הגיבורים עצמם לעשיית מעשים אחרים, שהם עיקר לגביהם.

ג

הקשרים שבתוך עלילות-המשנה של 'ספר הקבצנים' דומים לקשרים שבעלילה האחידה של 'מסעות בנימין השלישי'. לא תמיד מטרתם של גיבורי רומאן מסוג זה היא בלתי ניתנת להגשמה מעיקרה כמטרתו של בנימין.

קהילת צלמונה ואת מנהגיה, מנסה להתודע אל חכמיה והוקר את מוצא בניה כדרך התיירים המפורסמים. מת-קיים מסוג זה מתרחבים עוד יותר בהגיע התיירים לכס-לון.⁸⁹ עניין הנסיעה נשכח אפוא, והרומאן מתנהל בסטיות, השהיות, והתמכרות לכל גקודה שבדרך. השהיות אלה אינן תורמות למתח ולדריכות, אלא מפוררות אותם.⁹⁰ 5. המהלך המתעכב של הסיפור מגומק לא רק בגטי-יתם של הגיבורים עצמם להשתהות, לסטות ולהתעכב בדרך (המספר מתעכב בהרצאתו כביכול משום שהגימו-רים מתעכבים בדרכם, והלא ברצונו לספר על דרך זו לפרטיה). תיירינו שוכחים מדי פעם בפעם את עניין הנסיעה ומרבים להזניחה, ודבר זה מנמק את העובדה שמהלך הסיפור "שוכח" אף הוא את הנסיעה, נוטש אותה ומתעכב על פרשות אחרות. השתקעותו הקצרה של בנימין בפונק בשכרונה היא אך פתח להשתקעות ארוכות יותר. הדבר קורה משום שמרבית זמנם עסוקים הגי-בורים באיסוף נדבות. לכאורה, מגומק נוהג זה בדרך של שעבודו לעניין הנסיעה. בנימין התלבט לפני יציאתו בשאלה "מאין נוטלים להוצאות הדרך?" (עמ' כא; עמ' כט), שכן "אנו צריכים לעת-עתה לפי שעה, ממון מעט, לצורכי אוכל-נפש". סגדריל פותר בעיה זו בהציעו "להזר אגבי אורחא על הפתחים" בדרך. החזרה על הפתחים נתפסת פה כדרך של איסוף כס-פים לצורך קיומם השוטף בדרך, ובאופן כזה היא עדיין משועבדת לעניין הנסיעה. אולם עד מהרה "שוכחים" גיבורינו את ה"אגבי אורחא". אין הם מתזרים על הפתחים תוך כדי התקדמות, אלא משתקעים במקום אחד (צלמונה ואחר-כך כסלון), ואיסוף הכספים הופך לעיקר. דומה שאיסוף הכספים לא בא כדי לאפשר את הנסיעה, אלא שהנסיעה, אשר מדברים עליה ואין מבצעים אותה, הפכה להיות אמתלה לשם איסוף כספים מוצלח (ראה פרק שמיני). התשוקה לנסיעה "כאילו אינה" (עמ' סב), ואלמלא מאורע "שהתרגש לבוא אליו [אל בנימין] כרוח סערה [האשה הרודפת], והסיע אותו משם על-כרחו" (עמ' סג), היה בנימין משתקע בצלמונה "כל ימי חייו". למרות "הפאסאדה הרשמית"

⁸⁹ מייור מציין כי אחת ממטרותיו של רומאן מסוג זה, המת-קדם במקום למקום (ואשר להתקדמות בזמן יש בו חשי-בות שולית בלבד) היא לעצב תמונה רחבה של חברה (עמ' 32).

⁹⁰ שום רומאן אינו מתקדם באופן "חלק" וישר. הקורא ה-חופס את הכיוון הכללי של מהלך העלילה מבחין תמיד בעיכובים, בסטיות ובהשהיות, העשויים לנבוע מפעולות אקטיביות של הגיבור (למשל, כשהוא מנסה לעכב בואה של קאטאטרופה), ממכשולים, השהיות, או סטיות בדרכו, או אף מדרך הרצאתו של המספר (העובר לעניין אחר). האפקטים של הסטייה וההשהיה משתנים בהשפעת אופיו של הסיפור השלם ובהשפעת סוג הקשרים שלהן עמו. היא למשל: א. אוארבר, 'מימוזיס', תרגום ברוך קרוא (מוסד ביאליק, תשי"ח), עמ' 4-6.

[14]

של פישקא פחותה מזו שב'מסעות בנימין השלישי' ולמעשה מתערבב בו סוג הרומאן המצורף ("האדטיבי") עם רומאן של "פעילות", הרפתקאות ואינטריגות, רחוק שבו העלילה הבנויה על הפעילות החיצונית, הדוקה, מחושלת ודרכה ביותר.⁸³

קישורים בלתי-סיבתיים ודמויות סטאטיות ושטוחות

א

האוטונומיה של תחנות העלילה, שכל אחת מהן היא "בודדת" ו"מתפרדת", נובעת גם מהעדר קשר בולט של סיבתיות בין חלקי-העלילה או בין האפיזודות שביצירה, אמנם כמו בכל סיפור התרחשות, נמצא גם ב'מסעות בנימין השלישי' סיבות ומסובבים. למשל: הגיבורים פוג-שים באשת סנדריל, ועל כן הם בורחים מצלמונה לכסלון, אבל סיבה כזאת אינה מופיעה בקו המרכזי של העלילה, והיא כביכול "אי-רלבנטית" לתכלית התקדמותה. יתר על כן, הקישור הסיבתי אינו סוג הקישור הדומיננטי ביצירה, באשר מרבית הקשרים בין ההתרחשויות בתחנותיו השונות של המסע והקשרים בין מרבית האפיזודות אינם מתבססים על סיבתיות.

ב

יש קשרים סיבתיים מסוגים שונים ובתחומים שונים: סיפור ההרפתקאות הדרוך, שהוא מרוכז וממוקד סביב קומפלקס של פעילות מסובכת אחת, בנוי על קשרים סיבתיים בתחום הפעילות ה"חיצונית" משום שפעילות זו היא בו עיקר. את מרבית האירועים ברומאן מסוג זה מביאה על הגיבור יד המקרה, ועליו להיחלץ מהם או לנצלם לשם התקדמות לקראת המטרה הסופית. בסיפור ההרפתקאות משרתים אפיוניו של הגיבור את העלילה החיצונית, ועלילה זו היא העומדת במרכז והיא המרתקת את הקורא. אילו היה על הקורא להעלות בדעתו תדיר תהליכים נפשיים ספציפיים של דמות משתנה כדי

סיפור של פישקא פותח כסיפור שוטטות "סטאטי" של זוג קבצנים העושים חיל בהלכות הקבצנות, אך בהמשכו מתגבשת מטרות הריאלית של פישקא, והיא: לקבל גט סאטו ולהיכנס לחופה עם אהובתו הגיבנת, או לברוח עם גיבנת זו מאשתו המסרבת לשחררו ולצפות לישור-עה. אולם גם כאן מתגלה כל תזוזה בכיוון השגת המטרה כתזוזה מדומה בלבד, ואין אנו עדים להתקדמות הדרגתית ועקבית. פישקא חסר אונים ומרץ, ובפעולותיו יש משהו מן הרפיסות. מעשיו מרוחקים מהחלטותיו הדרגתיות כרחוק מורח ממערב, והספר מביא בנו אחר יו אפיונות שאינם מביאות כמעט לכל שינוי במצבו. "אל נא תדחוק את השעה, פישקא, והמתין לי מעט", אומרת לו אשתו (עמ' קיא), ודברים אלה מאפיינים את רוחה של עלילת פישקא כולה.⁸¹ כיוון-מה יוענק לעלילה אם ניתן דעתנו על הסתבכותו ההולכת וגוברת של פישקא התמים ברשתו של הממזר האדמוני, על הקונפליקט שביניהם ההולך ומתעצם, ועל התהדקות היחסים שבין הממזר לבתיה ובין פישקא לגיבנת. מחומריו של עלילה זו אפשר היה לטוות רומאן אינטריגות של רשעים מול צדיקים נוסח מאפו, אולם אצל מגדלי נקטע כיוון זה בראשיתו, בלא שהקונפליקט הותר. אף אחד מן הכיוונים האפשריים אינו מגיע למלוא פיתוחו, שכן ההתקדמות החלקית כמו נעצרות בראשית הדרך. גם כאן זוכים רבים מחלקי העלילה באוטונומיה. כדוגמה בולטת לכך נוכל להביא את חלק העלילה של פישקא באודסה, שעל רקע הסיפור הסנטימנטאלי הוא בולט באופיו העליון יותר המשוחרר. פישקא בא לאודסה מתוך תקווה לפגוע בכנופית הקבצנים שנטשה אותו או לשמוע עליה, אולם אף על פי שתקוותו זו אינה מתקיימת, הוא משתקע באודסה לכל ימות הגשמים, כמו-שוכח את מטרותו, ומרבית הסיטואציות אליהן נקלע קרתן זה בעיר הגדולה — אוטונומיות. רק הקיץ הממשמש ובא מעיר בלבו נעגועים ומזכיר לו את הגיבנת.⁸² וגם אז לא נפרד פישקא מאודסה עד שיונטיל הקיטע אינו מעודדו לכך. בכל זאת, האוטונומיה של רבים מחלקי-העלילה בסיפורו

⁸¹ חוסר ההתקדמות של הגיבור לקראת המטרה אינו תופעה הכרחית לכל רומאן מן הסוג הנדון. למשל, ב'נפשות מתות' מצליח הגיבור להשיג את מטרותו ברוכשו עוד ועוד נפשות מתות; אולם גם שם לא מותווה לאמתו של דבר כל כיוון של ממש, שכן זוהי מטרה מוגבלת שאינה מאפשרת בניית מהלך של התקדמות הדרגתית מרובת צעדים שונים זה מזה. יתר על כן, למעשה הוסך עניין המטרה גם ברומאן זה למסגרת צידית המשתעבדת בהדרגה לא-פיוזות האוטונומיות (ההולכות ומשתחררות ממנה).

⁸² גם בנימין וסנדריל מתעוררים לעזוב את הצבא עם תום החורף. הגיבור השוקע בשנת-שיכחה חורפית ומתעורר בקיץ — והי קונוציה הממקת התעכבויות וסטיות של הגיבור בדרך אל מטרותו (כשהמדובר בחורף המזרח-אירופי שאינו מאפשר לצאת לדרך — הקונוציה מנומקת היטב).

⁸³ כל הרומאנים של אברמוביץ נוטים לגלוש בכיוון זה. במיוחד בולט הדבר ב'בעמק הבכא', אך את עקבות הנטייה ניתן למצוא גם בחלקי-העלילה של החטיפה לצבא ב'מסעות בנימין השלישי', המעמיד אף הוא "צדיקים" תמימים מול "רשעים" (וראה: שקד, 1965, עמ' 119). החשווה גם את עלילת-המשנה של אלתר המחפש את הסוסים. מיותר מראה כי במרבית ה-*Novels of Character* (בשם בלתי מוצלח זה מכונה אצלו סוג הרומאן שבו אנו דנים) מתגלח נטייה לגלוש ל-*Novels of Action* (op. cit., pp. 27-40).
⁸⁴ אין בכוונתי למצות במקום זה את סוגי הסיבתיות האפשריים בתחום העלילה, ועל אחת כמה וכמה אף לא את כל האפשרויות בתחום הקישורים דמויי המציאות ברומאן. אני מסתפק כאן באפיון סכמתי של שני סוגי רומאן השרים נים מ'מסעות בנימין השלישי' כדי להקל על אפיונה של יצירה זו.

לקבלן⁶⁶. במלים אחרות: בין האירועים השונים נוצר קשר של סיבתיות "פנימית" (הכוונה היא לסוג הקישור הדומיננטי). והקורא מתרשם כי אירוע c אי אפשר היה שיתרחש לפני אירוע b, וכי אירוע b הוא סיבה להתרחשותו של c. האירועים שקדמו ל-c נתפסים, לפחות בדיעבד, כאירועים המובילים אליו והקשר שביניהם לבין c נראה הדוק ומחושל. כדי לקשר בין חלקי העלילה השונים צריך אפוא הקורא להניח כי הדמות מעוצבת באמצעות האירועים ואף מעצבת אותם באופן פעיל; עליו לבנות את הדמות כדמות משתנה או מתגוננת, ולהתייחס אל אירועי הרומאן כאל אירועים הבונים תהליך. הקישורים ברומאן מסוג זה מתבססים אפוא על דמויות עגולות⁶⁷ שאפיון דינמי⁶⁸ אשר הקורא בונה בהן בהכרח תהליכים נפשיים או חיים פנימיים והתגוננות מהותית; (הכוונה לכך, שגרעינה הנפשי של הדמות משתנה, ולא רק ידיעותיה, היכריותיה וכיוצא באלה. התהליכים הנפשיים שבהם מדובר הם תהליכים נפשיים ספציפיים ואינדיבידואליים, שכן הם נקבעים בהשפעת מהלך מאורעות חדפעמי פחות או יותר). פעמים רבות מספר המחבר על חייה הנפשיים של הדמות ביישורין, ומשלים בכך את מה שבונה הקורא. אולם לא תמיד יתוארו חייה הפנימיים של הדמות במישרין. לפעמים מסתפק טקסט בהבאת התרחשויות חיצוניות, ורק הקורא הוא שאיב לבנות את החיים הפנימיים כדי לנמק את המתרחש. בטקסט כזה תשועבד התרחשות החיצונית המתוארת לעולם הנפשי הנבנה על-ידי הקורא.

הקישור הסיבתי בין האירועים וחלקי-העלילה הוא כא-מור רק אחרי הקישורים האפשריים. יש עלילות ללא קישור סיבתי, בניגוד לדעת מבקרים הרואים בו את סוג הקישור היחיד בתחום העלילה. פורטטר רואה את חזות הכל בסיבתיות, ומגדיר עלילה (plot) כך: "a narrative of events, the emphasis falling on causality" (פרק 5), בעוד אשר לסידור כרונולוגי של אירועים ללא סיבתיות

⁶⁶ השינויים החלים בדמות מוגבלים ע"י גבולות של הסתברות. (למשל, דמות שרגישותה מוגבלת אינה יכולה לעשות לפתע מעשה המעיד על רגישות מרובה, אלא אם כן הדבר מנומק במיוחד.) אולם גבולות אלה משתנים עם השתנותה של תפיסת ה"ריאליזם" של היצירה.

⁶⁷ לוח ל ש ט ו ח ו ת (פרק 4 בספרו) שהפכה לנחלת תורת הרומאן המערבית. (אני מקבל הבחנה זו כהבחנה אינטואיטיבית, אך את התיאור שנתון פורטטר לגבי כל סוג דמויות יש לדעתו לחקו). לא כל דמות דינאמית היא עגולה, אם כי מרבית הדמויות הדינאמיות הן כאלה. ועל כך — בהמשך המאמר.

⁶⁸ הבחנה פורה בין שני סוגים של אפיון דינאמי ראה אצל R. Scholes and R. Rellogg, *The Nature of Narrative* (New York, 1966), 168-170.

לחסיך באמצעותם את מעשי הגיבור, את התפתחות העלילה או את הקשר בין חלקיה, היה הדבר משפיע על אופי הרומאן; תשומת הלב היתה עוברת בעיקרה מן העלילה החיצונית ומן הקישורים החיצוניים להתרחשות הנפשית, והרומאן שוב לא היה רומאן הרפתקאות. זוהי הסיבה לכך שהדמויות ביצירה כזו הן בלתי-משתנות⁶⁹ וזוהי גם הסיבה לכך, שברומאנים מסוג זה אין המחברים מרבים להכניסו באופן ישיר ומפורש למעמקי תודעה מורכבת של גיבורים; אפיונו של הגיבור ברומאן כזה סכמתי וגם יחסית (הוא סכמתי אפילו אם משתמשים בדפוסי אפיון של פסיכואנליזה).

אולם אפשרי גם קשר של סיבתיות "פנימית", פסיכולוגית, שבו יכול הקורא לקשר בין שלבים שונים בעלילה אם הוא מעלה על דעתו שחלה השתנות עמוקה של הגיבור בהשפעת המתרחש. למשל, ביסוד התנהגותו או מצבו הנפשי של הגיבור, היוצרים את אירוע c, הועמדו הנחות יסוד הסותרות — במעט או בהרבה, ישירות או בעקיפין — את הנחות היסוד להתנהגותו או למצבו הנפשי באירוע a (וזאת אף על פי שגותר גרעין סטאטי כלשהו בדמות, המשותף לכל האירועים ואשר מטרהו לשמר את זהותה). ראסקולניקוב המסגיר עצמו למשטרה בסוף החטא ועשוי לא היה עושה זאת בתחילת הרומאן, והגורמים הנפשיים שהביאוהו לעשות זאת — אף הם היו קיימים בתחילת הרומאן רק בכוח ולא בפועל. אולם הטקסט מאפשר לקורא לנמק את הסתירה בין הנחות היסוד הקובעות את התנהגות הדמות בהזדמנויות שונות.

לשם כך עליו לתת דעתו על רצף האירועים a, b, c; אותו אפיון בסיסי של הדמות אשר נבנה או עוצב באירוע a עשוי להיתפס כאילו הוא קובע את אופיה ואת טיבה של פעילותה באירוע b, וזאת בהתאם לחוקי הסתברות שהקורא שואב אותם מן המציאות או מקונגוציות תרבותיות וספרותיות. במסגרת אותם חוקי הסתברות ייתפס אף אירוע b כבעל יכולת השפעה על נפשה של דמות זו, על הנותיה או על מידת תודעתה העצמית ועל דרך ראייתה את מצבה בעולם. הקורא יכול להניח שהדמות משתנה או מתגוננת בהשפעתו של אירוע זה, ובכך נוצרו הנחות היסוד החדשות, המנמקות את כניסתה לאירוע c, ואת התנהגותה המיוחדת והחדשה. הנחות יסוד אלה צריכות לנבוע בדרך זו או אחרת מן הפוטנציאל שהיה קיים בדמות עוד קודם לכן, שאם לא כן לא ייטה הקורא

⁶⁹ אמנם בהשפעת אירוע מסוים עשוי להשתנות יחסה של דמות כזו אל דמות אחרת (למשל: הגיבור מתחיל לשנוא אדם שלא שואו קודם לכן, וזה מסביר את פעולותיו) וע"י שיות להתערור אצלה תגובות מסוימות או דעות מסוימות שלא היה להן מקום קודם לכן. אולם התמורות החלות בדמות זו נוגעות לפרשה מסוימת או לפרשות קרובות לה בלבד. שינויים מסוג זה חלים בכל דמות, ואינם מספיקים להגדרתה של דמות כ"משתנה".

[16]

אפשרות להתגבר על מכשולים לשם התקדמות לקראת המטרה הסופית. גם לא נמצא בו קשר של סיבתיות "פנימית", פסיכולוגית, בין חלקי העלילה. דבר זה נובע מאופי הדמויות ברומאן או מכתוב אופי זה.

אף על פי שאין אפשרות להגיע אל ארצותיהם של היהודים האדמונים, היה ניתן ליצור קו הדוק של פתחות או של תהליך בעל כיוון במסעות בנימין השל-שני, אילו הופנתה תשומת לבנו אל תודעתם של הגיבורים. למשל, אילו אפשר המחבר לגיבוריו להגיע, צעד אחר צעד, לתחושת כשלונם ולהתפכחות שבעקבותיה. ברומאן כזה היה מהלך העלילה העיקרי פנימי, נפשי, ולא מהלך של פעילות חיצונית גרידא, ועלילה זו הייתה מבוססת על סיבתיות "פנימית".

אולם מסעות בנימין השלישי אינו רומאן כזה. הקישורים בו מתבססים על דמויות סטטיות. הנחותיהן סוד הקובעות את התנהגותו של הגיבור בכל אחד מחלקי המסע עולות בקנה אחד ואינן סותרות זו את זו. למעשה אין הן משתנות כל עיקר והן ברורות מלכתחילה. תופעה זו היא המאלצת את הקורא לבנות את גיבורי היצירה כדמויות סטטיות שלא השתנו.⁶¹ בגלל אי-השתנות בעולמן של דמויות מסוג זה ובגלל היותן ברורות מלכתחילה, הולכת ונחלשת במהלך הרומאן ערותו של הקורא לתהליכים נפשיים אפשריים אצלו, ואין הוא בונה בהן חיים פנימיים. במלים אחרות: מאחר שההסברים (הברורים) להתנהגותה של הדמות אינם מתיישנים במהלך היצירה והקורא אינו צריך לעדכן עצמו מדי פעם בפעם ביחס אליהם, אין מעסיקות אותו שאלות כמו מה מתרחש בלב הדמות (כרגע ובכלל) ותהייתו על הדמות, על מניעיה ועל ייחודה הרגעי והחד פעמי הולכת ונעלמת.

נפש הגיבורים ברומאן מסוג זה נראית לבו רדודה. גם המחברים של רומאנים כאלה ברובם מרבים ב"אפיון חיצוני" וממעטים ב"אפיון פנימי". יתר על כן, מאחר שחלקי ההתרחשות אינם מביאים לבניית דמות משתנה, הרי כל דיבור ישיר של המחבר על השתנות כזו או כל מסירה ישירה של זרימת תודעתה והשתנותה יהיו בלתי אורגאניים, ולא ישתלבו היטב ביצירה.⁶²

הלבטים של דמויות מסוג בנימין השלישי אף הם אינם

"(narrative of events arranged in their time-sequence)" הוא קורא בשם סיפור-מעשה (story). לאמיתו של דבר כל ארגון של אירועים באשר הוא (גם ב-time sequence בלבד) יוצר עלילה. לכן עדיפה הבחנתם של הפורמאליסטים הרוסיים בין פאבולה (חומר הסיפור הבסיסי כאלו מהיחסת היצירה) לבין סיז'ט (עלילה); הסיפור כפי שהוא מסופר או האירועים בדרך בה הם מאורגנים ביצירה).⁵⁹ וזהו גם, בעיקרו של דבר, הגדרת העלילה של מיוור.

הקישורים הסיבתיים עצמם הם קישורים הגבנים, ביסודו של דבר, עליידי הקורא. רק לפעמים מצביע עליהם הסיפור במפורש, וגם אז אין הוא ממצה אותם עד תומם, והקורא בונה קישורים או הנמקות נוספים. בכך פותח הטקסט פתח לסוגסטיביות ולעושר אפשריות. גם מצד הנתונים דבריו של פורסטר לביקורת. פורסטר רואה צירוף אירועים כמו: "המלך מת ואז מתה גם המלכה" כחסר קשר של סיבתיות, בניגוד לצירוף: "המלך מת ואז מתה המלכה מצער". אולם ההבדל בין שני הצירופים הוא שבאחרון נוסח הקישור הסיבתי במפורש, בעוד שבראשון הוא פוטנציאלי; הקורא עצמו צריך לבנות את האפשרות שהמלכה מתה מצער (בין אפשרויות אחרות). יתר על כן, הקורא נוטה לחפש קישורים בין אירועים מנותקים, והקשר הסיבתי הוא אחד העיקריים, ומתבקש במקרה כמו זה.

מבקרי מגדלי תופסים ברובם את העלילה כדרך שתופס אותה פורסטר, ותובעים שתהא סיבתית. מאחר שעלילתו של מגדלי אינה עלילה סיבתית, הם יכולים לקיים את תפיסתם זו רק בהכרזים שאין למגדלי עלילה.⁶⁰ אפילו שקד (1965), המכיר באפשרות קיומם הלגיטימי של סוגי עלילה שונים ותוקף את שוללי קיומה של "עלילה" אצל מגדלי (עמ' 109-110), שוכח זאת בהמשך דבריו והוויר למעשה להגדרתו של פורסטר בכותבו (על מסעות בנימין השלישי): "בפרקים אלה לא זו בלבד שהעלילה רופפת, אלא גדולה מוז: וזיא אינה קיימת כלל. בעצם זהו רצף אירועים שקשריו יוצרים סיפור-מעשה, ולא תבנית סיבתית המוגדרת כעלילה" (עמ' 119). על פי פורסטר העלילה היא ספק אספקס הקיים בכל רומאן, ספק אספקט הקיים בכל רומאן ראוי לשמו, אולם הוא מגדיר אותה הגדרה מצומצמת. שקד ההולך בעקבותיו מבטל את קיומו של אספקט זה ברומאן של מגדלי משום שאינו מתאים להגדרה, במקום שידחה את ההגדרה עצמה.

ד

הקו המרכזי של העלילה במסעות בנימין השלישי אינו יכול להתבסס על סיבתיות "חיצונית" באשר אין

⁵⁹ ראה הערה ד.

⁶⁰ גם איכנבאום סעו שאין עלילה ב"האדרת" של גוגול.

⁶¹ בסיום הרומאן של מגדלי — בנימין השלישי אמנם ידוע אי-אלו דברים שלא ידע קודם לכן, אבל הוא לא נשחנה במהותו. כל שאירע לו לא הטביע בו חותם של ממש.

⁶² מדברים אלו משתמע כי דמות מסוג מסוים תופיע רק ברומאנים שהקישורים שבהם הם מסוגים מסוימים, ולא באחרים, וקישור מסוג מסוים אפשרי רק לגבי דמויות מסוימות, ולא לגבי אחרות. יוצא שהדמות היא תוצר לוואי של הקומפוזיציה ופותרו תיה, והקומפוזיציה היא תוצר לוואי של מהות דמויותיו של רומאן.

מויות השטוחות, בצורתן הטהורה, אפשר לסכמן במשפט אחד והן בנויות סביב אידיאה אחת או איכות אחת. "כאשר יש בהן יותר מגורם אחד, אנו מקבלים את התחלחה של העקומה ההולכת בכיוון ההתעגלות" (פרק 4). לדעת פורסטר הדמות העגולה מורכבת אפוא יותר מן השטוחה, או, כביכול, מאופיינת על-ידי תכונות רבות יותר. אולם אם נבדוק דמויות שטוחות מובהקות (וביניהן דמויות שפורסטר עצמו מזכירן) נוכל למנות אף בהן תכונות ומאפיינים לרוב. ההבדל אינו בשום אופן הבדל כמותי. לאמיתו של דבר, אין אפשרות לקבוע מהו מספר התכונות או המאפיינים הסופי של דמות. מספרם הסופי תלוי במידה רבה בתכונותיו של המונה להפסיק את הספירה. (בגלל טעותו זו רואה, למשל, פורסטר דמות שטוחה מובהקת כמו בקי שארפ מיריד ההבלים' כדמות עגולה.) צודק אפוא בירדסלי⁶⁶ כשהוא טוען בעניין זה: "It is a nice question whether you can count characteristics of people, and in any case this is too simple".

לדעת בירדסלי (ההולך בעקבות וימסטר)⁶⁷ נבדלת הדמות העגולה מן השטוחה לא במספר התכונות, אלא באחדות או באינטגרציה ברמה מסוימת. והנה אינטגרציה של תכונות אופייניות לבנימין השלישי לא פחות מאשר לראסקולניקוב, ממש כפי שמספר תכונותיו אינו קטן עקרונית מזה של ראסקולניקוב. על כן לדעתי כדאי לדבר על שני סוגי אינטגרציה, ולא דווקא על אינטגרציה והעדרה (ועל כך — ראה בהמשך).

במקום ההגדרה הסטטית של פורסטר עלינו להשתמש בהבחנה שתחשב בתפקיד שממלאת העלילה בעיצוב הדמויות. תכונות הדמות השטוחה, שאליהן מופנת השומת לבנו על-ידי הטקסט, אינן מתהוות ומתגוננות בהתמדה בעקבות התרחשויות מסוימות המשפיעות עליה (כפי שקורה לדמות הדינאמית והעגולה) ואינן תלויות בסיטואציות מסוימות, אלא הן תכונות כלליות;⁶⁸ אם כי דמות זאה היא דמות חיה המוכתנת ונבדלת מאחרות (בנימין השלישי שונה למשל בכמה פרטים מבטלנים, קרתנים ופחדנים אחרים), היא ניבטת

⁶⁶ M. C. Beardsley, *Aesthetics* (New York, 1958), p. 266
⁶⁷ W. K. Wimsatt, Jr., *The Verbal Icon*, 3rd ed. (New York, 1962), pp. 77-79.

⁶⁸ ככל שאנו מתרחקים מהתנהגות ספציפית מאוד וחד-פעמית — לפנינו תכונות ברמת הכללה גבוהה יותר. תכונה כמו "פחדן" או "בטלן" היא ברמת הכללה גבוהה יותר מאשר "שומר סוד", ושלוש אלה כלליות יותר מאשר "להוט אחר נשים שנונות ומרירות, בעלות תווי פנים חדים". ככל שהתרשמותנו תלויה יותר בהתרחשות ספציפית אחת, הולך ובטל למעשה מושג התכונה. לא לכל הדמויות השטוחות תכונות באותה רמת הכללה. למשל, תכונותיה של בקי שארפ מיריד ההבלים' ספציפיות יותר מתכונותיה של בנימין השלישי או צייצ'יקוב מנפשות מתות.

משפיעים על מהותה של הדמות במהלך היצירה.⁶⁹ על כן סובבים הם במרבית המקרים סביב עניינים מעשיים ופעוטים או שהם מהווים פארודיה של התלבטות סביב בעיה עקרונית (בנימין מוחבט מאוד בשאלות כגון, אם להימלך באשתו בענייניו [עמ' כב—כג]; אם לצעוד בדרך זו או אחרת [עמ' לט] ועוד). לא נתפלא על שרומאנים אלה מעלים לעתים קרובות דמויות שיש בהן רפיסות רוחנית כלשהי.

מאחר שניתן לבנות את דמות הגיבור של רומאן מסוג זה באופן מלא למדי לפי תחילת היצירה, עשוי הקורא להסתפק באפיונה, או בצרור תכונותיה של הדמות כפי שהן מתבררות שם.⁷⁰ בניגוד לדמות הדינאמית והעגולה, שאין לה קיום נפרד מן ההתרחשויות הספציפיות שבהן היא נתונה ומופעלת ביצירה (היא מתפתחת במהלך הסיפור, וכדי לסכמה יש לספר על מה שחל בה לאור ההתרחשות כולה), קיימת הדמות הסטטית בנפרד מכל התרחשות מסוימת. למשל, בתכונותיו של ראסקולניקוב, ביהטא ועונשו, חלה במהלך הרומאן מודיפיקציה מתמדת בהשפעת האירועים הספציפיים, עד שהן נעשות מיוחדות מאוד. קשה לנו לנתק את תכונותיו מן המהלך המסוים של האירועים ולהציגן בנפרד. לעומת זאת, את בנימין אפשר לאפיין באמצעות צרור תכונות כמו: קרתן, בטלן, פחדן, בעל חלומות וכיוצא באלה, מבלי שנוכיר אף אחת מן ההתרחשויות שביצירה. ההתרחשויות רק מאפשרות לדמות לגלות את תכונותיה ולפעול שוב באותן דרכי התנהגות שאינן משתנות.

ה

בנימין השלישי, כרבות מן הדמויות הסטטיות, הוא גם דמות שטוחה. בעל ההבחנה הנפוצה בין דמות שטוחה לדמות עגולה, פורסטר, טוען כי הד-

⁶⁹ שונה המצב באקספוזיציה של יצירה מסוג זה. כאן ייתכן שאירוע מסוים או שרשרת אירועים ישפיעו השפעה מכרעת על עיצובו של הגיבור, ואף ייתכן שתחול השתנות כלשהי במצבו הנפשי של הגיבור (כדוגמה ראה עמ' 1—19 במסעות בנימין, או האקספוזיציה של 'נפשות מתות' שנדחתה עד לסוף הרומאן, לפרק 11). אולם תמורה זו (שגם היא על-פירוב סכמתית במידה כלשהי) מעצבת גיבור מוגמר, אשר מכאן ואילך לא ישתנה. כתוצאה מכך ייבנה קשר של סיבתיות פנימית בין האקספוזיציה, שהיא המנוף המפעיל את שרשרת חלקי העלילה, לבין השרשרת כולה, אך לא בין חוליותיה של שרשרת זו לבין עצמן. במלים אחרות: אין חלק עלילה אחד מופעל על-ידי תהירות מורות שהביא משנהו, אלא כולם מופעלים מחדש על-ידי הדרחף של האקספוזיציה. אולם גם ביחס לאקספוזיציה עצמה האירועים הבונים את חלקי העלילה אוטונומיים במידה מרובה.

⁷⁰ See D. Daiches, "Character", in *Criticism*, op. cit., pp. 352-357. העדפותיו הנורמטיביות של דיצ'ס הן חד-צדדיות וחסרות הצדקה.

[18]

ו כפי שראינו, תכונותיה המרכזיות של הדמות העגולה נבדלות מאלה של השטוחה במובן זה שהן עוברות תהליך של מודיפיקציה במהלך היצירה בהשפעת החתך רחשות, או שהקורא לומד במהלך היצירה שהן מיוחדות במינן. אולם אילו נתמצה ההבדל בכך, היה עלינו לקרוא חלקים ניכרים מן היצירה לפני שהיינו חשים שלפנינו דמות עגולה,⁷¹ והנה במרבית המקרים עומד על כך הקורא מיד כבר בדרך הכנסת הדמות לרומאן. למשל כשמוצג סנדרייל לראשונה ביצירה, הוא מצטייר, בין השאר, כאיש תם ובלתי חשוב, כשתקן וכאדם רך וגנוע מטבעו, שהכל מתקלסים בו ואשתו מושלת בו. לפנינו אשכול של תכונות שצירופן מקובל וטיפוסי, כי הן מופיעות יחד לעתים קרובות, במציאות או במסגרת כמותיה של התרבות. אדם תם שהכל מתקלסים בו, אך "טבעי" הוא שאשתו תהיה השוררת בביתו ותטיל עליו אימה. התקדמות הטקסט תוסיף כמה וכמה תכונות חד-שות, אשר לא הוזכרו בשלב זה (למשל, היותו של סנדרייל "חלוש כנקבה"), אולם תכונות אלה לא תפתענה בחידוש שבהן, משום שהן חלק מקובל של האשכול הטיפוסי. אם נמסור לאדם, המעורה בתרבות שבה נכתב הרומאן, רשימה ובה כמה מתכונותיה של דמות זו, יוכל הוא להשלים את הרשימה, ובין השלמותיו נמצא א נכון את שאר תכונותיה של הדמות.

ועתה אם נעיין לצורך השוואה בתיאורו של מארמלא דוב בתחילת 'החטא ועונשו', יתברר ההבדל מיד. מארמלאדוב מתואר כשיכור בעל עיניים עירניות שיש במבטו אולי גם תבונה ושכל, אך בו במום מהבהב בו טירוף. הוא נראה לראסקולניקוב כמו שמבקש, כנראה, שלא להתרחק ממנהגי נימוס, וכמו שבגינותיו יש משהו של חשיבות פקידית, אך גם כאדם נטווד ברוחו. אם נתעלם מהבדלים שאינם שייכים לעניינינו (מארמלאדוב כווצג באמצעות רשמו המהוססים מוצג של ראסקולניקוב, הלימד עליו רק ממה שענינו יואות, בעוד שאל סנדרייל מתוודע הקורא בתי-ווכו של "מספר כל-יודע"), נוכל לגסח את ההבדל העיקרי: התיאור של מארמלאדוב המבולבל והמוזר, בעל גינוני הנימוס, הלבוש פראק שחור אך מקורע וחסר כפתורים, מציגו מיד כדמות מיוחדת במינה, שאין כל אדם שרות לתפוס אותה במונחים של קאטגוריות כלליות. התכונות עצמן ספציפיות ביותר, וגם צירופן חתי-פעמי ולא טיפוסי. כבר במקום זה התכונות מגבילות

⁷¹ הדבר היה מביא גם לזהות בין דמות עגולה לדמות דיי-נאמית. אולם אנו חשים בעגילותה של דמות עור לפני שהספיקה להתפתח, ואף ביצירות שהן קצרות מבדי לה ציג השתנות של ממש. ולק וזורן (עמ' 227) צודקים אפוא בקבעם שדמות דינאמית זקוקה ליריעה ארוכה כדי להתפתח, אך אינם צודקים בהחילם כלל זה גם על דמות עגולה.

אלינו מן היצירה מבעד למערכת של קאטגוריות כלליות (שכלליותן אמיתית או מדומה), והטקסט מעודד אותנו ליהס את פרטי התנהגותה הספציפיים לקאטגוריות אלה. תכונותיה של הדמות הסטאטית ברומאן כ'מסעות בנימין השלישי', אשר אינן מושפעות ממהלך האירועים ולפיכך הן מתנהקות יותר ויותר מתלות בהתרחשויות מסוימות, הופכות בעצמן במהלך היצירה לקאטגוריות כלליות. התנהגותה של הדמות באירוע מסוים רק מדגימה אותו, וסוזה אחד מגילוייהן בלבד. זוהי הסיבה לכך, שרבות מן הדמויות הסטאטיות ביצירה ארוכה הן גם דמויות שטוחות, וככל שמתארכת היצירה הן נעשות שטוחות יותר.⁷²

מערכת הקאטגוריות נבנית גם בדרכים אחרות. המספר עשוי להביאן באופן ישיר וליחס להן את התנהגות הגיבור במפורש (למשל: הליכתם של בנימין וסנדרייל ברצון למרחק מנומקת בהשתייכותם לקאטגוריה של יהודים [עמ' 3-צא]). מצד שני עשוי הטקסט לעשות שימוש בסטריאוטיפים המקובלים אצל קהל הקוראים, שעל-פיהם התנהגות מסוימת אופיינית לאנשים מקאטגוריה מסוימת. סטריאוטיפים כאלה עשויים להיות מופרכים מעיקרם ואף בלתי הגיוניים, ובכל-זאת יקבל אותם הקורא במסגרת עולמה הברזי של היצירה.⁷³

הדמות מנומקת אפוא בהסתמך על המשותף לה ולא-הרות, כלומר על האופייני לקבוצה של בני-אדם (היא מתנהגת למשל כ"דרך היהודים"), ולא דווקא בהסתמך על פסיכולוגיה אינדיבידואלית של אישיות חד-פעמית. זהו המקור לדברי הביקורת על טיפוסיו "הכלליים" של אברמוביץ. תכונותיה של הדמות לא רק שהן כלליות מאוד, אלא שהדמות מתנהגת בדרכים טיפוסיות למדי ומרכזיות לאותן תכונות.⁷⁴

⁷² מצד שני אפשרי סיפור המוקדש לתהיה על דמות סטאטית ועגולה (!) אשר אם כי איננה משתנה במהלך הסיפור, היא נעשית יותר ויותר מיוחדת במינה בעיני הקורא, כאשר האירועים מאייכים את דמותה בעיניו. ולהפך: ברומאן המתאר תהליך התבגרות של דמות עשויים שינויי התנהגות המרכזיים לבצוע מתמורות החלות בכל אדם בחקופת התבגרות, כלומר - מן הקאטגוריה אליה שייכת הדמות. כאן תיתכן אפוא דמות שטוחה אך דינאמית! הירשילי ב'בעמק הבכא' הוא דמות דינאמית, אך "שטוחה", המשתייכת לקאטגוריה של צעירי רים יהודיים בני גילו. במקום הדיכוטומיה של פורסטור יש להציע, לכל הפחות, חלוקה מרובעת.

⁷³ ברומאן האנגלי של המאה התשע-עשרה - נשים בלונדי-ניות הן יציבות, שקטות ונאמנות, בעוד שהשחרחרות סוערות, מסתוריות, אכזריות ובוגדניות. יש כאן שתי קאטגוריות הנסמכות על סטריאוטיפים אופייניים לתברה מסוימת.

⁷⁴ למשל: בנימין הוא בטבעו "פחדן משונה" - ראה כיצד מכתוב דבר זה את התנהגותו ב'מסעות בנימין השלישי', עמ' 10-11.

באור חדש ובלתי רגיל מבעד לעיני זר — בנימין — וכרקע לדרך התנהגותו.⁷³

בעוד שרומאן הגבנה על קשרים סיבתיים פנימיים מחדש בהתמדה את הנחות היסוד העומדות ביסוד התנהגות הדמות, ובכך גיוונו, משיג רומאן כמסעות בנימין השלישי את הגיוון על-ידי הבאה חוזרת של אשכול תכונותיה המוכר של הדמות, בקונטקסטים חדשים. כאן אין הקורא מתעניין בשאלה "מדוע?" אלא אומר כביכול: "נראה אותה" — התנהגותה החיצונית של הדמות חשור בה; לו יותר מאשר עולמה הפנימי.⁷⁴

הספר 'מסעות בנימין השלישי' מתקדם ממקום למקום ומתרחשות להתרחשות — ואלה מעניקים לנו אוסף ואריאציות על דרך התנהגותה האחת של דמות, שהיא "החוט המקשר" את חלקי העלילה השונים.

אם כי ברומאן זה מרושלת הנמקת הקישורים במתכוון, והקשר לנתיב המרכזי של ההתרחשות מתקיים בו בקושי רב — חזקים קישוריו יותר מקישוריה של העלילה המפוצלת אשר ב'ספר הקבצנים', שבין כמה מעלילות המשנה שלו אין אפילו קשרים מסוג אלה שנמצא במסעות בנימין השלישי ("חוט" של גיבור אחד ונתיב מרכזי אחד). אך מכל מקום, גם במסעות בנימין השלישי ני-תן כביכול להשמיט כמה חלקי-עלילה או להחליף את מקומם. אם תיפול עלינו תרומה במהלך הרומאן ונת-עורר בסופו — ייתכן שלא נחוש בכך, שכן עדיין אנחנו ב"אותה נקודה". אפשר לסיים רומאן זה (שסיימו "פתוח") בנקודות רבות, ואף ניתן להמשיכו עד-בלי-סוף על-ידי הוספת אפיוזדות (כפי שבאמת עשה אברמו-

⁷³ פגישת מאפייני הדמות והסיטואציה חל בהם אפוא תהליך של הוזהרה (אוסטראיניזצ' כמובחם של הפורמאליסטים הרוסיים, כלומר "making strange" או "ביכור").

⁷⁴ הקורא שאינו תוהה על עולמה של הדמות ברומאן כזה, אף אינו שרוי בתהייה מתמדת על משמעותו של הרומאן. המשמעות אינה נבנית שוב ושוב מחדש, ואינה חלק ממניעי ההתקדמות של הספר (כמו ב'החטא ועונשו'), אלא היא ניתנת במלואה בדפיו הראשונים של הרומאן. בהמשכו של הרומאן עשויות להילוות למשמעות המוכרת נימות שונות, אך היא לא תשתנה ולא תפתח בכיוונים חדשים. רומאן כזה הוא אפוא לא רק אוסף של ואריאציות על התנהגות קבועה של דמות, אלא גם צרור ואריאציות על משמעות בסיסית קבועה מראש.

כתוצאה מכך מתייחס הקורא אל המשמעות עד מהרה כאל נתון מובן מאליו, שנוח להניחו בקרן וויתר בשעה שהתעניינות מופנית אל תופעות אחרות ביצירה. זוהי רק אחת הסיבות לכך, שברומאן של מגדלי מו"ס מעות מקום שולי בלבד (עם כל המפתיע שבדבר). בכך יוסבר מדוע מבקרים שראו במשמעות את חוות הכל הת-עלמו לעתים מן העיקר, שהוא ה"הקארנאבל" הלשוני וה-קומפוזיציוני שביצירתו.

מסייגות ומאייכות זו את זו. התכונות המצטרפות משנות זו את אופיה של זו, ומשום כך אם ברצוננו לדייק רצוי להחליף את המלה צירוף במלה "תרכובת". פעולת האיור ההדדית של התכונות נעשית אפוא לא רק לאורך ממד הרצף של הרומאן, תוך כדי התקדמותו של הטקסט, אלא היא אפשרית גם במסגרת קטע אחד. הדמות העגולה היא תרכובת חד-פעמית של מאפיינים (או שהיא הופכת להיות כזו במהלך היצירה), בעוד שהשטוחה היא צירוף טיפוסי של מאפיינים.

אשכול התכונות של הדמות השטוחה והסטאטית עשוי לצמות סביב תכונה דומיננטית אחת, או שתיים-שלוש תכונות דומיננטיות. המחברים נוטים לתת בפיה של הדמות השטוחה משפט סטריאוטיפי שעליו היא חוזרת מדי פעם בפעם, והעשוי לבטא את התכונה הדומיננטית.⁷⁵ עניין זה מתוך את הצד הידוע והחוזר שבדמות, אלא שהמשפט הסטריאוטיפי עשוי להופיע לעתים קרובות בקונטקסט בלתי צפוי. הקורא אשר אינו תוהה על עולמה המוכר והבלתי מתחדש של הדמות, מפנה את התעני-ינותו אל הקונטקסט החדש שמתוכו ניבט אליו אותו עולם מדי פעם בפעם.

בעוד שמהותה של הדמות העגולה והדינאמית קובעת את פעילויותיה המרכזיות (ופעילויות אלה הולמות אותה ואופייניות לה) — הדמות השטוחה נקלעת על פירוב אל תוך מצבים שונים ביצירה יותר משהיא מחוללת אותם, וביצירות רבות היא מוצאת את עצמה במצבים שאינם הולמים אותה ביותר. דרכי ההתנהגות של דמות כזאת צפויות מראש וגם האופייני למצב שאליו נקלעת הדמות (המוצג על המרכזי והטי-פוסי שבו) צפוי מלכתחילה. הכנסת הדמות לתוך מצב שאינו הולמה יוצרת התנגשות קומית משעשעת בין הדמות למצב, והקורא המכיר שני אלה מראש מצפה בהנאה לחידוש המשעשע שבזימונם. זוהי דרך להצגת התנהגותה הטיפוסית של הדמות בהארה חדשה ובלתי צפויה, דבר המביא לתפיסה חדה ורעננה של השגור, כאילו אנו ניצבים מולו לראשונה. בנימין הקרתן, הפחדן והבטלן נקלע אל "העיר הגדולה" או אל תוך צבא טיפוסי, והרומאן מאפשר לו להבליט בסביבה כזאת, המחייבת התנהגות אחרת, את אשכול תכונותיו המוכר. מאפייני העיר והצבא נתפסים עתה בחדות יתרה משום שהוצגו

⁷⁵ פורטר מוזכר את "לעולם לא אעזוב את מר מיקובר" — משפטה הקבוע של מרת מיקובר ב'ויד קופרפילד'. אפשר להביא כדוגמאות את "בקיזור" של אלטר או את "אחת רוצה דווקא כך, מה אכפת לי? יהא כד" של סנדריל. בדיקת כל דבריו של סנדריל בספר מראה באופן מפתיע עד כמה הרבה המחבר לבנותם על ואריאציות של משפטו הנ"ל.

[20]

אנאלוגיה עלילתית נוצרת בכל מקרה בו קיימים שני שבירי עלילה, שני חלקי עלילה או שני נתיבים עלילתיים, אשר הטקסט מעורר — בדרכים שונות ומגוונות, הניתנות לתיאור ולמיון — להעמידם זה מול זה, לערוך הקבלה ביניהם, ולהבין כל אחד מהם לאור משנהו. האפקט והמשמעות של כל אחד מן השניים תלויים אפוא ביחסיהם ההדדיים.

מנדלי עושה שימוש נרחב באנאלוגיות למיניהן ביצירותיו השונות. בפרק זה אדגים תופעה זו לפרטיה בימצעות האנאלוגיה המרכזית והעשירה ביותר שבימסעות בנימין השלישי. אנאלוגיה זו מתקיימת בין חלקי העלילה שבהם "מתכננים" הגיבורים את יציאתם (כשהם שרויים עדיין אצל נשותיהם) ויוצאים לבסוף לדרך לבין חלקי העלילה שבהם הם עובדים את "עבודת הצבא".⁷⁴

הטקסט מעורר נטייה לערוך הקבלה כללית בין "עלילת הצבא" לבין "עלילת היציאה",⁷⁵ ופרטי שתי העלילות מתחזקים נטייה זו, כי יש בהם הקבלה ודמיון ניכרים (כפי שנראה להלן). עד כי מסתבר שהספר רגוב ככולו מאורגן בהקבלה סימטרית בשני צירים, "היציאה" ו"הצבא". קישור זה בדרך של הקבלה בין חלקי העלילה פירושו הרכבת תבנית מרחפת של סימולטאניות (המע"מדה תופעות זו מול זו) על רצף האירועים של היצירה, שהתרחשו בזה אחר זה, ועל רצף הלשוני.

הנטייה להקביל הקבלה כללית בין שני צירים אלה של העלילה מתעוררת בהשפעת הגורמים הבאים:

1. חומרי העלילה מוגבלים וסגורים ב"מסגרת"

שיטתיות של התופעה בכללותה, אשר ימיינו אותה לטר גים על פי הפונקציות שלה, ויצביעו על קשריה עם אלמנטים אחרים של הרומאן (התופעה אופיינית — כפי שעוד יובהר — לכל רומאן שהוא). כניסיון התחלתי בתחום זה עשויות להיחשב הערותיו של למרט (נוכח לעיל) על הקישור הקורלאטיבי ברומאן (שם). דבר זה למרט פותחו פיתוח נוסף בספר קטן שהופיע ברוסיה לאנד: F. C. Maatje, *Der Doppelroman* (Groningen, 1964). ספר זה עוסק בעניין קרוב, אך ספציפי: "עלילה הבפולה" (או עלילות המשנה). גם דיונים אחרים ב"sub-plots" נוגעים לענייננו.

⁷⁴ מאחר שבספר זה נתיב עלילתי אחד בלבד, אין אפשרות לערוך הקבלה בין עלילות משנה, ועל כן נערכת ההקבלה בין חלקים שונים של אותו נתיב, כלומר של אותו רצף התרחשויות. לשם נוחות אשתמש מכאן ואילך במונחים המקוצרים "עלילת היציאה" ו"עלילת הצבא".
⁷⁵ אין אני מתאר, כמובן, את תהליך קריאתו של קורא מצוי, אלא את תהליך המימוש המלא של האפשרויות הלגיטימיות הטמונות בטקסט. ההקבלה נערכת על-ידי קוראים המבצעים עים קריאה מלאה ועשירה של הטקסט. הקורא שאינו לב לתופעות אנאלוגיות ברומאן מסוים אינו חש שהחומר דבר-מה (ובעניין זה ראה: "Double Plots", W. Empson, 1960).
⁷⁶ *Some Versions of Pastoral* [New York, 1960], p. 25. אולם כשיעמידוהו על התופעה ועל פרטיה לא יוכל להימלט מכוחה הסותר.

ביץ בנוסח העברי האחרון, שבו הוסיף את "להתוודע ולהיגלות", מבחינה זו — וכפי שנראה בהמשך המאמר, מבחינה זו בלבד — הסיום הוא חסר חשיבות ומשמעות. גם ברומאן זה קיים — מבחינת הקישורים דמויי המצי"אות — רושם של גיבוב חלקי-עלילה; הוא בנוי בעיקרו על הוספה פשוטה של אפיונות וחלקי-עלילה, כלומר על צורת קישור אדיטיבית. זהו אפוא מקרה-גבול של רומאן מצורף.

פ"ג. הקישורים באמצעות האנאלוגיה במסעות בנימין השלישי

א

עד כה עסקתי בקישורים דמויי המציאות ברומאן של מנדלי. כפי שטענתי, קישורים אלה הם רק חלק ממערכת הגורמים הקובעים את אופי הקומפוזיציה של רומאן, ורפויזם אצל מנדלי מעורר את הקורא להפנות את תשומת לבו לקישורים ספרותיים גרידא, המצויים בתחום המרקם הלשוני של היצירה והארגון האמנותי של חומרי ההתרחשות. לאמיתו של דבר הרומאן של מנדלי מאורגן יותר משהדבר נראה בראייה ראשונה, ואפשר להציג ביצ על עקרונות קומפוזיציה מורכבים ומעודנים הפור עלים בו. רומאן זה, שאפשר להתחיל את סדר חלקי עלילתו או אף להשמיט כמה מהם, אם מביאים בחשבון את הקישורים דמויי המציאות בלבד, מתברר שהוא מגורבש ומאורגן היטב מבחינת הקישורים הספרותיים גרידא; מבחינה זו לא ייתכנו בו שינויים והשמטות, משום שהם יסגנו לחלוטין את אופיה של היצירה.

ב

דרכי הארגון מבחינת הקישורים הספרותיים גרידא ברומאן של מנדלי מגוונות ועשירות יותר מן השכיח, ובמאמר זה לא אעסוק כמובן בכלן. אחת מדרכי הארגון הבולטות ביותר היא הבנייה האנאלוגית⁷⁶ של העלילה.

⁷⁵ מונח זה, אנאלוגיה, המתקבל כיום יותר ויותר בביקורת, שאול מן הספר: F. Ferguson, *The Idea of a Theater* (Princeton, 1949). אולם עוד קודם לפרגוסון הצביעו מחקרים רבים על תופעה זו ברומאנים ובדרמות לרוב. אחד הדיונים המעניינים ביותר בתופעה עד היום, ומן הראשונים שבהם, נמצא בספר אשר הופיע במאה הקודמת: R. G. Moulton, *Shakespeare as a Dramatic Artist*, 3rd ed. (Oxford, 1893). מחקרים רבים הבחינו בתופעה שוב ושוב אצל סופרים שונים זה מזה ביותר, כגון ג'ימס, דוסטויבסקי, דיקנס, טולסטוי, מאן, ענגון, פוקנר, שקספיר, ת'קרי ואחרים. מחקרים אלה השתמשו בחלקם במונח זה עצמו, ובחלקם במונחים אחרים, קרובים לו. מרביתם הסתפקו בגילוי התופעה, והתייחסו אליה כאילו היא אופיינית במיוחד לסופר שבו דנו או גם לסופרים אחרים מעטים בלבד, ועדיין חסרים אנו תיאוריה ופואטיקה

לא אמרנו דבר, ואפילו "ישקני" (עמ' צח). ההדגשה שלי.⁷⁸

שישה גורמים אלה מחזקים זה את פעולתו של זה. אולם עיקרו של מעשה ההקבלה נעשה משמגלה הקורא, בד בבד עם שהוא מעמיד זה מול זה את שני חלקי העלילה, מספר רב ביותר של פרטים דומים שניתן להשתעשע בהקבלתם; ההקבלה "משתלמת", ועל כן מתפתה לה הקורא.⁷⁹

התקבולת בין שני חלקי העלילה מתקיימת בפרטים שבתחום ההתרחשות עצמה, בתחום פרטי העיצוב ה-שוני (הקשורים, כמובן, גם בראייתנו את ההתרחשות עצמה), ובעיקר בתחום הקשרים שבין תופעות לשוניות (כמו אידיומאטיקה, מטאפוריקה) לבין חומרי ההתרחשות. עתה יש לבדוק את האנאלוגיה מקרוב, לפרטיה, שכן פרטיה הם הקובעים את אופיה.

ג

אעסוק תחילה בקשרים הנוצרים בין חומרי ההתרחשות עצמם.

הספר פותח בשתי יציאות ומסיים בשתי יציאות. בראשונות יוצא הגיבור מביתו (ועוזב את אשתו), ובאחר ריגות הוא עוזב את הצבא. בשני חלקי העלילה כאחד מוחר הגיבור לאחר היציאה הראשונה אל המקום שמ-

⁷⁸ תופעה דומה מוצאים אנו למשל ב"ספר הקבצנים", בהקבלה המפורטת בין עלילת אלתר המחפש את הסוסים לבין עלילת מנדלי שאף הוא מחפשם. אברמוביץ מרמוז על האפשרות המשעשעת של ההקבלה באמצעות כמה הקבלות בפרטים שמנדלי מציינן במפורש באוזני אלתר: "אתה, רבי אלתר, באת כרוך ראש ואני כרוך לחי! אתה חבורה לך על מצחך ואני לחיי בלא פאה; אתה באת עם ברך אדם אחד ואני בא עם רבי חיים-חנא זה, בעלה של חיה טרייגא" (עמ' פא).

⁷⁹ יש להבחין בין פרטים משלוש דרגות באנאלוגיה (וזאת נוסף על הקבלה אפשרית במשמעות הכללית של חלקי העלילה, בתכונות הגיבורים המתגלות בהם, ועוד):
1. פרטים אשר הטקסט מקבילים במפורש (ראה דברי סנדריל לעיל). פרטים אלה מעודדים את העימות הטוטלית של שני חלקי העלילה.

2. פרטים אשר הקורא צריך לעמוד בעצמו על ההקבלה שביניהם, אלא שהקבלה זו בולטת ומובהקת, וקו הדמיון שביניהם ודאי. גם פרטים אלה מעודדים את העימות.
3. פרטים אשר מלכתחילה לא היה הקורא מקבילים, אלא שעתה, בדיעבד, בגלל ריבוי הפרטים המקבילים האחרים ובגלל העימות הכללי של שני חלקי העלילה מופעלים אף הם והקורא מעמיד גם אותם זה מול זה, ועורך הקבלה ביניהם. במלים אחרות: ההקבלה, מאחר שכבר נערכה, "נמתחת" ומקיפה גם פרטים כאלה. רבים מן הפרטים שאביא בהמשך האמיר לא היו מצדיקים את התווית ההקבלה המפורטת בין שני חלקי העלילה, אילו נמצאו רק הם לבדם בטקסט. השאלה אם יש לשייך פרט מסוים לדרגה 2 או לדרגה 3 היא לעתים פתוחה לוויכוח ודבר זה אינו מהותי. כאשר אסקור להלן את פרטי האנאלוגיה, ארשה לעצמי לפיכך לערב פרטים מדרגות אלה.

משותפת ומוגבלת בהיקפה, היא מסגרת היצירה. קיימת נטייה אנושית כללית להסמיק תופעות שונות המופיעות במסגרת אחת ולנסות לקשרן, הן בפרטיהן והן במשמעותן הכללית. נטייה זו היא שמסייעת להיווצרותן של אנאלוגיות בכל יצירת ספרות, אם כי אין היא הגורם היחיד להיווצרותן.

2. הנטייה לערוך הקבלה בין חלקי העלילה במסעות בנימין השלישי מתחזקת בהשפעת הגבולות המובחנים שביניהם (כל אחד מהם מתרחש בעיירה אחרת) ובגלל האוטונומיה היחסית של כל אחד מהם. אילו התייחס אליהם הקורא כאל חלקי רצף מקושר והדוק אחד, היתה פוחתת נטייתו לראות בהם תופעות נפרדות, שיש צורך לחפש קשרים ביניהן.

3. בגלל דמיוניותו הסטאטיות והשטוחות של הרומאן, המתנהגות בסיטואציות השונות על פי אותו אשכול התנהגויות, ובגלל הסטאטיות הכללית של העלילה, מתייחסים אנו אל חלקי העלילה השונים כאל אוסף וארי-אציות על עניין אחד. חלקים הבאים בזה אחר זה נתפסים אפוא כדומים, דבר המביא ממילא להקבלתם ולהיווצרות תבנית-על של סימולטאניות.

4. לגבי שרשרת תחנות של מסע טבעית הנטייה לשים לב בעיקר לנקודת המוצא ולנקודת הסיום של המסע; אלה הן שתי הנקודות הבולטות, שאותן זוכרים במיוחד. שתי נקודות אלה במסעות בנימין השלישי אינן נקודות התחלה ו"סיום" של המסע בלבד, אלא גם של הרומאן, ואף בתפקידן זה הן צדות את תשומת-הלב. יתר על כן, על רקע המתרחש בנקודות האחרות של המסע, שאינן אלא תחנות רגילות ושגרתיות בדרך המסע, היציאה לדרך ועבודת הצבא הן אף שתי הנקודות המובחנות והבולטות ביותר ברומאן מבחינת ההתרחשות. הבלטת שני חלקי עלילה אלה על רקע השאר מעודדת את הניסיון למצוא קישורים דווקא ביניהם.

5. נקודת הסיום של המסע אינה רק נקודה הבולטת במיוחד בצד נקודת המוצא. זוהי גם נקודה שלאורה נבדק המסע כולו, שכן כל מסע, ובמיוחד נקודת המוצא, נבחנים לאור סיומו, תוך תשומת לב ליחסים שבין התחלתו לסופו, בין מטרתו לבין תוצאותיו, בין הציפיות שבראשיתו לבין הגשמתן. הרי טעם נוסף להארת יציאתם של הגיבורים מביהם באמצעות המקום שאליו הגיעו לבסוף ולעימותן של שתי העלילות.

6. כשמנדלי בונה הקבלה מדוקדקת בין שני חלקי עלילה על פרטיהם הרבים, נוהג הוא על פי רוב לחשוף הקבלה זו במפורש באחד הפרטים או בשניים, ובכך הוא מפנה את תשומת לב הקורא לאפשרויות הקבלה הפתוחות בפניו. במסעות בנימין השלישי משווה סנדריל במפורש את הבריחה מן הצבא ליציאתם מבתיהם בתחילת הרומאן: "ותהא יציאה זו כייציאתנו מבייתנו יציאה כחשאי בלא ברכה, הרי גם לנשינו ולבנינו

[22]

אולם למרבית האירונים, דווקא את החטפנים רואה בנימין כיהודים כשרים ותמימים. נדמה לבנימין שיהודים אלה חפצים להיטיב עמו, ומהנחה זו נובעת התנהגותו במחיצתם. גם כאן התנהגותו היא אפוא בלתי מהאימה לסיטואציה כפי שהיא לאמיתה (וכפי שמבין אותה הקורא).

ההקבלה מתקיימת אף בפרטים צדדיים ביותר: עם בואם של תירינו לצבא מגלחים את ראשיהם, השמים מתקדרים בעביב, משתררת חשכה, מתחוללת סערה ויורד גשם (עמ' צג), וזאת במקביל למה שהתרחש בעלילת היציאה.

היוצא מדברינו: פרט שהוא רק כמו-קיים בעלילה האחת הופך להיות ממשי בשנייה; פרט הקיים בעלילה האחת רק בדמיונו של הגיבור ("נדמה לו") מתקיים בעלילה השנייה בתחום הממש; התנהגות שאינה מתאימה לסיטואציה ואינה פונקציונאלית בעלילה אחת הופכת להיות מתאימה, רלבאנטית ופונקציונאלית בעלילה אחרת. לחטפן המדומה ב"עלילת היציאה" (שהוא חטפן רק בדמיונו של בנימין) מקבילים חטפנים של ממש ב"עלילת הצבא", ול"חטיפה" ביער מקבילים חטפי פה ומכירה של ממש בפרדיונה. מה שנדמה לבנימין ביחס לחטפנים האמיתיים נכון לגבי הכפרי בעלילה

צומה של המלחמה. הרקע ההיסטורי (המסופר בעמ' צד) מרמז על התקנות שיצאו ברוסיה בשנת 1853, ואשר אפרו שרו ליהודים לשלוח במקומם לצבא יהודים ילידי ערים אחרות שנתפסו בדרך בלא תעודות מסע, דבר שהביא לציד יהודים אכזרי, עד כי כל אדם זר נחשד שהוא חוסף או לסטים.

העמוד האחרון של הרומאן, שניתוסף מאוחר יותר, בנוסח העברי השני (והאחרון), ושיש בו כבר עקיצות כפי הציגונות וכלפי בנימין זאב הרצל, מביא לסתירה מבחינת הזמנים. אם התרחשו אירועי הרומאן בשנות החמישים, ואם הספר נכתב כשנה לאחר שחזר עיתוני העולם על נסיעת בנימין (עמ' ה), הוא לא יכול להסתיים בשנת תרנ"ח (שלהי 1897, ראה עמ' קד). מנדלי בחר בשנה זו מפני שהיא מועד הקונגרס הציני וראשון, שעליו ביקש ללגלג. אולם אין להתייחס לכל עניני הזמנים ביצירה רבת תחבולות וערמומית זו ברצינות יתירה. אדרבא, יצירת ספרות מבקשת לעשות שימוש אפקטיבי בזמנים, בתאריכים ובשאר אלמנטים ריאליים יותר משהיא מבקשת לעשות בהם שימוש מצויאותי והגייוני (בתנאי שהסטייה מן ההיגיון ומן הסדר המציאותי אינה מובלעת יתר על המידה, אלא אם כן קשור הדבר בכוננתה של היצירה). דוגמה לכך ראה בסקירתו של ה. גולובש על "חזון במלחמה ושלום" במדור "עלעול בכתבי-עת", בחוברת זו.

יש להעיר כי אין פירוש הדבר שעלילה אחת מרכוז בתוכה את כל האלמנטים המדומים והאיריאליים ואילו האחרת את הממשיים והמוגשמים. הדבר נעשה במסרג; אם אלמנט מופיע באופן מדומה בלבד בעלילה א' — יית ממש הוא בעלילה ב', אך אלמנטים אחרים אפשר שיהיו מדומים בעלילה ב' דווקא וריאליים בעלילה א'.

מגו יצא, ורק היציאה השנייה עולה יפה. תחילה יוצא בנימין ליער בגפו (יציאה זו היא רק יציאה ווטא, שכן עדיין אין בנימין מתכוון לברוח; היא אך ורק אחד התר"גילים שבנימין כופה על עצמו כדי להיות "גיבור כובש את סבעו", אך העיר בטלון רוגשת בגלל היעלמו של בנימין). בנימין מחזר מן היער אל אשתו על-ידי כפרי שבא למכור סחורתו בבטלון, ורק אחר-כך יוצא הוא יחד עם סנדריל לדרכם הארוכה. גם היציאה הראשונה מן הצבא (שהיא הפעם בריחה ממשית) אינה עולה יפה. תירינו נתפסים, ורק כעבור זמן משלחים אותם מן הצבא בשנית.

קודם שמובל בנימין אל אשתו (לאחר יציאתו הראשונה) תועה הוא ביער, חשכה יורדת עליו ומפתיים אתו גשם וסערה (עמ' טז). עם עליית עמוד השחר פוגש בנימין בכפרי בעגלה, אלא שכפרי תמים זה נראה לו כגולן (עמ' יז), כלסטים (עמ' טז) או כחוסף בני-אדם המבקש למכרו לעבד ערלם: "כמדומה לו שגשבה לישמעאלים במדבר, והם מליכים אותו לאחת המדינות, למכרו שם לעבד עולם. הלואי, מהרהר הוא בלבו, שימכרוני ליהודי, ואם ימכרוני לבן-מלך מאומות העולם או לבת-מלכה חס ושלום, הרי אבדתי, אבדתי לעולם ועד!" (עמ' יח, ההדגשות שלי). בנימין הושפע אפוא מסיפורי מעשיות מסתוריים על חטפנים וסוחרים-אדם (וגם מפרשת יוסף המובל מצרימה) ובהתאם לכך נדמה לו שנחסף. לא נותר לו אלא להתנהג לפני הכפרי התמים כמבקש רחמים, לפרוש ידו בתפילה ותחנונים (עמ' יט), או לברכו ב"צפרא טבא" שמשמעם ממנו "מעין צעקה, תפילה ותחנונים ויאוש כאחד, כאדם שאומר לחבר: הריני בידך ועשה עמי מה שלבך חפץ! וכמי שבוכה ומתהנה על נפשו ואומר: אוי ריבוני, חוס ורחם עלי ועל עוללי וספיי!" (עמ' יז). התנהגות זו אינה רלבאנטית ואף לא פונקציונאלית במקום זה. אין היא מתאימה לסיטואציה כפי שמבין אותה הקורא.

הכפרי מוביל את בנימין בעגלתו אל העיר יחד עם שאר סחורתו המיועדת למכירה, וכאשר מתנפלות הנשים על העגלה כדי לבדוק את הסחורה הן מגלות את בנימין. מתרחשת אפוא סיטואציה מכירה מדומה. כשנמסר בנימין לידי אשתו, מביאה היא "מומחה" בטלונזי לרפאו, ותוך כדי כך הוא מגלות את ראשו (עמ' כ).

בצדה השני של ההקבלה מופיעים פרטים דומים. בנימין וסנדריל מובלים אל שעבודם בצבא גם כן בעגלה, אך הפעם על-ידי חטפנים אמיתיים, "סוחרים-אדם", המוסרים אותם בתור יוצאי צבא לעבדי-עולם לאחת מ"אומות העולם"⁸⁰.

⁸⁰ זמנה ההיסטורי של היצירה הוא תקופת מלחמת קרים (ראה עמ' נא) — 1854—1856; בנימין מניע לצלמונה בעי-

באוזני סנדריל: "אוי, סנדריל, שכחתי!" (עמ' מה). לסנדריל, העוסק ב"גשמיות", נדמה לרגע כי נשכח התרמיל המלא מזון ("— מה שכחת והיכן שכחת? — קרא סנדריל, מחזיק בתרמילו וממשמשו בידו"), עד ש הוא מגלה ש"התרמיל, ברוך השם, כאן". התנהגותו של סנדריל, המצביע על התרמיל, הטלית, התפילין, הסיי-דורים וכיוצא באלה, מכוונת את הקורא לחשוב כי בנימין שכח איווה חפץ ממשי. הטקסט ממשיך לבנות על ציפיה זו, עד שלבסוף מתברר כי בנימין לא שכח חפץ, אלא שכח לומר לחש ליד שער העיר. סנדריל מציע לחזור, אולם בנימין מסרב בתוקף וסנדריל מקבל את דעתו.

בעלילה השנייה, בשעת הבריחה מן הצבא, סנדריל הוא השוכח ("אוי, שכחתי, בנימין" — עמ' צט). עתה מדובר בחפץ ממי; בעלילה הקודמת נדמה לסנדריל לרגע כי נשכח התרמיל, ואילו הפעם נשכח התרמיל באמת ("שכחתי את תרמילי"). גם הפעם מבקש סנדריל לחזור ושוב מונע זאת בנימין. מנדלי החליף אפוא שוב את התפקידים בין בנימין לסנדריל (שם בנימין הוא השוכח, וכאן סנדריל) ושוב — עניין שהוא רוחני, ערטילאי או בבחינת "נדמה" בעלילה האחת הופך להיות ממשי בזוגתה.

החלפת התפקידים בין בנימין לסנדריל היא אחת הדרכים שבהן מבקש מנדלי להימלט מהקבלה מדוקדקת וסכמתית יותר מדי. דרך זו מפנה את תשומת-לבו של הקורא לפרטים ולדקויות, מתוך שהוא תוהה על פרטי עיבודה של ההקבלה, באשר פרטים אלה אינם מובנים מאליהם.

ד

ראינו כיצד הופכת תופעה מדומה בעלילה האחת למ-משית באחרת. באופן דומה נצפה לכך, שדבר שהוא בגדר חלום ושאיפה בעלילה האחת יתגמש ויתממש באחרת. ומאחר ששתי העלילות אינן חלקים של עניין אחד, אלא הן בלתי רלבאנטיות זו לזו (עלילת הצבא היא סטייה מעניין הנסיעה), נעשית התגשמות זו אף היא בלתי רלבאנטית לחלום, והתופעה מתקשרת בתפיסה האנאלוגית של שתי העלילות.

הקורא נוטה כאמור לבחון את תחילת המסע ואת מטרותיו לאור המקום שאליו מגיעים לבסוף. יציאתו של בנימין לדרך נתלוו לה כמה וכמה שאיפות, דמיונות ותלומות. הוא מבקש, בין השאר, להיות גיבור המדלג על ההרים ומהלך בעמקים ובמדבריות, ללכת בעקבות אלכסנדר מוקדון המשמש לו מופת בגבורתו, לפגוש בשפיפון הנורא, בנחשים, שרפים, עקרבים וחיות רעות (עמ' יד—יז), והוא מנסה לפתח בתוכו אומץ רוח כדי לעמוד בכל הגסיונות הקשים הללו ולהיות גיבור כובש את טבעו (שם; וראה גם עמ' כא). אף המספר

הראשונה. התנהגותו של בנימין במחיצת הכפרי והתח-נונים המשתמעים מדבריו היו מתאימים לסיטואציה והיו במקום אילו הושמעו באוזני החטפנים בעלילה המקבילה. מאידך גיסא — יחסו אל החטפנים היה במקומו בעלילה האחרת, ביחס לכפרי. בנימין לוקה אפוא בכל אחת משתי העלילות בחוסר הבנה ובהתנהגות מגוחכת, שהרי בכל אחת מהן הוא מתנהג בדרך שהיתה ראויה לעלילה האחרת בלבד, ורואה בה את אשר היה מן הראוי לראות בעלילה האחרת. עניין זה מוסיף לאופי האירוני של ההקבלה בין שתי העלילות. אפילו גילוח השער המגודל, שהוא פונקציונאלי ונובע מצורכי המציאות כאשר מדובר בצבא ובסדרי חיים של צבא, הוא ב"עלילת היציאה" דבר הנובע מאמונה תפלה בלבד.

נמשיך ונתבונן בפרטים אחרים. בריחתם של הגיבורים משותיהם מקבילה מכמה וכמה בחינות לבריחתם מן הצבא (שתי הבריחות נקראות בספר בשם "יציאה" — עמ' כב; עמ' צח — פרט לשוני שאף הוא מעודד את ההקבלה). בשתי העלילות בנימין הוא המפתה את סנדריל לברוח, וסנדריל, שאינו יודע לסרב, מתפתה; למעשה, אחת היא לו — "אם רצונך דווקא כן — יהא כך". דבר נוסף: בשתי העלילות בורחים הגיבורים בעצם מפני "סבל" ומכות, בתואנה שברצונם להגיע אל היהודים האדמונים, אם כי "בעלילת היציאה" עניין זה סמוי יותר מאשר ב"עלילת הצבא".

ב"עלילת היציאה" מתלבט בנימין קודם היציאה, משום שמצד אחד אין הוא יכול להרצות את עניין הנ-סיעה לפני אשתו, ומצד אחר אין הוא רוצה להתגנב ולברוח מפניה בלא רשות (עמ' כב—כג). מבלי משים מתלץ אותו סנדריל מלבטיו אלה באומרו לו: "ואלא היא, כלומר זוגתי? מה איכפת לי? כלום חסר-דעה אני וצריך להודיעה להיכן אני נוסע?" (עמ' כח). בנימין מאמץ גישה זו מיד ומשיב: "כמותך גם אני אומר עכ-שיו: ואלא היא, כלומר זוגתי? מה איכפת לי?" (שם). דיאלוג דומה נשמע גם ב"עלילת הצבא", אלא שמנדלי מחליף את התפקידים: הפעם סנדריל הוא הטוען שיש לצאת רק ברשות שלטונות הצבא: "ובלבד שלא יהא עיכוב מצדם ויתנו לנו רשות" (עמ' צו). ולעומתו בני-מין הוא המעלה את הרעיון שאין צורך להודיע לצבא על היציאה, ומשמיע דברים מקבילים לדברי סנדריל בעבר: "שמה לא יפטרוננו ברצון? [...] ולמי אנו מחויבים להודיע? ולברכת פיטורים קודם יציאתנו גם כן אין אנו צריכים" (עמ' צז—צח). וממש כפי שבעבר חזר בנימין על דברי סנדריל בהסכמה, חוזר עתה סנדריל על דברי בנימין: "אף אני סובר כן, ברכת פיטורין הוא דבר מיותר" (שם).

בשתי העלילות יוצאים תיירינו בחשאי, כשהכל יש-נים.

ביום השלישי לבריחתם מן הנשים, נאנח בנימין לפתע

[24]

חלומותיו ושאירותיו של בנימין, שקדמו ליציאתו, מתגשמים בעלילת הצבא כלשונם ובמלואם. בנימין הוא להיות גיבור ואיש חיל אמיץ, והנה באה עלילת הצבא ומאפשרת לו למלא שאירותיו ולהיות לגיבור מלחמה, אלא שאז הוא הופך להיות פארודיה של גיבור. "מי שראה אותם אמר בלבו, אין אלו אלא מעשה לצים: באו שני יהודים, מחופשים בלבוש אנשי חיל ומשחיקים עליהם, מחקים אותם ומראים בפרהסיא, שהם ומעשיהם הכל הבל" (עמ' צד). כביכול, נאמר לו לבנימין — רצונך להיות גיבור? הרי לך מבוקשך... אלא שהמלה "גיבור" משנה את אופיה בעברה מתחום המליצה הרמה והעריטילאית לתחום ממשי וקונקרטי. לאמיתו של דבר, לפנינו מלה אחת המציינת שני דברים שונים. עתה, כשניתנת לבנימין האפשרות להיות איש חיל באמת — הוא נמלט מן הצבא כל עוד נפשו בו, ורואה בכל הקשור בו "מעשה נערות" ו"דברי טטות"; מודה הוא במפורש כי היהודים אשר מסרו אותו ואת סנדרייל לצבא ואשר סיפרו עליהם בוודאי שהם "גיבורים משונים ויודעים תכסיסי מלחמה", הטעו את שלטונות הצבא.⁸⁵

יתר על כן, בנימין חלם כי שפיפון מוביל אותו אל צבאו של אלכסנדר הגדול. ואכן, דברים אלה ממש הם המתקיימים במציאות: הוא מובל לצבא אמיתי על ידי חטפנים אשר מגדלי מכנה אותם בשם "שפיפון עלי אורת, נחש שרף ועקרב" (עמ' צד). ולא זה בלבד, אלא שהתגשמות החלום מדויקת עוד יותר; בנימין מובל לא-מיתו של דבר אל צבאו של אלכסנדר ממש, אולם אין זה אלכסנדר מוקדון, אלא אלכסנדר אחר, הלא הוא הצאר אלכסנדר השני, ששנת מלכותו הראשונה (1855) חלה באותה תקופה. כביכול, אלכסנדר עם חילו עמדו והתגעגעו עליו...

ב"עלילת הצבא" התגשמו אפוא כביכול כמה מן השאיפות שהניעו את בנימין לצאת מעירתו, ומבחינה

כך כפי הציפורים זמרה אירונית עם יציאתו של בנימין מביתו: "כאלו הן מצפצפות ואומרות: לכו נרננה לנפש אדם זה [...]. הוא בנימין הבטלוני, אלכסנדר מוקדון בדורו [...]. הנה זה בנימין הגדול, שיצא כשמש מתוך אהלו וישע נגיבור לרוח אורת [...]. אשליות ושאירות רמות אלה מתממשות בעלילה המקבילה במי-סוד של מציאות אפורה ונמוכה, ולפיכך הן מתנפצות.⁸² אולם קודם שהן מורדות ממרומי האשליה אל קרקע המציאות מסכם אותן אברמוביץ ומאפשר להן להרקיע שחקים ולהגיע לשיא בחלום אשר חולם בנימין סמוך להימסרם של ה"תיירים" לצבא. בחלומו זה של בנימין (בעמ' פה-פו) בא אליו שפיפון ומשכו עמו אל אכסנדר מוקדון הפומד עם חילו הגדול, מתגעגע על בנימין ומבקש לראות פניו. בנימין רק בזריזות אחר השפיפון עד שהוא שומע קול מאחוריו, וכשהוא מהזיר פניו לאחור מתברר לו, כי אלכסנדר מוקדון בכבודו ובעצמו אינו יכול להשיגו. בנימין ממחר ללחוץ ולמרוץ את ידו של אלכסנדר, ומתעורר כשריח רע באפו ובירו פשפש מעוך. אברמוביץ מביא אפוא בסופו של חלום זה להורדה דראסטית בעלת אפקט קומי, כשמתברר מה התרחש לאמיתו של דבר במציאות. החלום יש לו כביכול "כיסוי" מציאותי, אבל במישור הרבה יותר נמוך. הקורא נופל מאיגרא רמא לבירא עמיקתא, מאלכסנדר מוקדון — לפשפש. הבאה כוז של חלום האובה על מגדלי ביותר.⁸³

⁸² הרומאן כולו בנוי על מערכת של פערים סטאטיים (בין הנאבר והמוכרו, שהוא פאתי ונשגב, לבין המתרחש אל-נכון לפי הבנת הקורא; בין מראית-עין של הגיבורים לבין מציאות, וכדומה) ושל פערים דינאמיים (בין ציפיות נשגבות של הגיבורים לבין הגשמתן או התנפצותן במישור של מציאות נמוכה, בין מה שסבורים הגיבורים לבין המתברר לבסוף, בין ציפיות ורשמים שמעורר הטקסט לבין המהממש או המתברר בהמשכו, וכיוצא באלה).

⁸³ ראה לכשל את חלומו של בנימין בפונדק (עמ' מא-מג), שבו נדמה לו שהוא מחבק ומגפף את רבו הבטלוני, בעוד שלאמיתו של דבר מחבק הוא עגלת-בקר.

פרשת החלומות והקשרים שביניהם לבין שאר הטקסט היא מן הפרשות המורכבות, המעניינות והמשעשעות ביותר במסעות בנימין השלישי. כאן אזכיר רק את הנוגע לענייננו. חשוב לבדוק את הקונטקסט שבו מספר בנימין לסנדרייל את חלומו על אלכסנדר מוקדון. סיפורו בא כאשר סנדרייל מתעורר בבהלה מחלום רע, ומבקש להימלט מן המקום ולמשוך עמו אף את בנימין. בנימין מספר לו את חלומו שלו כדי לשכנעו שיש לשכוח חלומות, שאין לחשוש מהם ושאין להתייחס אליהם ברצינות. מעשה זה כהוא מצבור של אירוניה, שכן: (א) בנימין מתייחס בכך כביכול אל חלום שהוא בעצם חלום חיוני! (ב) לקורא מתברר בהמשך הדברים כי לולא ביטל בנימין את חלומו של סנדרייל, היו גיבורינו נמלטים וניצלים מעבודת הצבא, שכן (ג) בניגוד לדעתו הראציונאלית של בנימין בענייני חלומות — שני החלומות כאחד, של בנימין ושל סנדרייל, מתגשמים (כפי שנראה להלן), אמנם במישור אחר. הספר לועז לבנימין בעל החלומות פנוקדת השקפה ראצי-

יונאליסטית ומפוכחת, והנה דווקא במקום שבו נוקט בנימין גישה דומה ובו לחלומות, נוטש הספר נורמות אלה והולך בדרך הקונונציה של הרומאן הסנטימנטאלי-סנסאציוני, שעל-פיה חולמים מראש על אסון העתיד להתרחש. אולם בניגוד למתרחש ברומאן הסנטימנטאלי, התגשמות החלום במסעות בנימין השלישי אינה פשטנית — החלומות מתגשמים בתחום בלתי צפוי.
⁸⁴ על בנימין כפארודיה של גיבור ראה: ניגער (1936), עמ' 183.

⁸⁵ כמה מדמיונותיו המליציים של בנימין התגשמו במישור נמוך וממשי מאוד עוד קודם לכן. בנימין, אשר בעיני רוחו (ובעקבות המליצה התנוכית) "רואה את עצמו מדלג על ההרים" (עמ' טו) בשעה שהוא נוסע בעקבות הגדולים שקדמו לו, עושה באמת בהמשך הסיפור את דרכו כשהוא "מדלג" ומקפץ. מאחר שרגליו מתעייפות מקשיי הדרך "ובשביל שהליכה ישרה היתה קשה לו מאוד, היה קופץ והולך [...]. והיא קפיצה משונה בדוחק גדול" (עמ' מ).

רגלי באומץ לב — וברחתי ונסתרתי מאחורי הכותל של בית-הריחיים אורב שם במסתרים כאריה בסוכו". האפקט של ניסוח זה אירוני, משום שבנימין מתאר אקט של פחד בביטוי גבורה. הצירוף "יארוב במסתר כאריה בסוכו" כתוב בתהילים, פרק י. והנה — פרק זה הוא גם הפרק שקורא סנדריל בנעימה עצובה בעלילה המקבילה, בבוקרו של היום שבו הוא נמסר עם בנימין לצבא: "ישב במארב חצרים, במסתרים יהרוג נקי, עיניו לחלכה יצפונו, יארוב במסתר כאריה בסוכו, יארוב לחטוף עני וגו'" (עמ' פח, ההדגשה שלי). סנדריל עצמו אינו מבין עד כמה הוא מכוון בתפילתו למציאות, שכן הפרק עשוי לרמוז על מעשה החטיפה, ואכן, כאשר מגלה המ"ספר לקוראיו במפורש שתיירינו נמסרו לצבא (עמ' צד), הוא מביא מובאה זו שנית, הפעם בשמו הוא.⁸⁶ פסוק זה קושר אף הוא את שתי העלילות בחוט של אירוניה; הקורא מקשר את המקומות השונים לפי אלמנטים לשוניים זהים. בנימין מבקש לראות עצמו כאריה בסוכו, אך לאמיתו של דבר הוא ההפך מזה, שכן הוא נעשה קרבן תמים וחסר חלש של האורבים באמת במסתר "כאריה בסוכו". במלים אחרות: הקורא מקשר את שני המקומות לפי דימוי משותף, שהמספר מייחס אותו לחטפנים בעוד שבנימין מייחס אותו לעצמו. קשר זה אירוני מאחר שהדימוי כפשוטו אינו הולם את בנימין, אלא רק את החטפנים שבנימין הוא היפוכם.

תופעות לשוניות מסוג אלה שהוזכרו כאן משתתפות בארגון ההתרחשויות ביצירה בקווים אנאלוגיים, משפיעות על אופן ראייתנו את ההתרחשויות, ומשום כך אף זוכות לתשומת לב מרובה יותר מתופעות לשוניות אחרות בטקסט.

מתן האפשרות למתוח רשת עשירה של נימים דקות ומרחפות בין נקודות שאינן סמוכות זו לזו בטקסט הוא אחד מחידושיו של אברמוביץ בפרוזה העברית. תופעה זו מגבירה את האורגאניות ואת האחידות של הקומפוזיציה השבורה כביכול, באשר התבוננות בכל אחד מחל"קי הטקסט מחייבת לתת את הדעת על פרטים דקים ביותר שבחלקיו האחרים. בדוגמאות שהובאו מקשר הקורא דברים שונים ביותר החסרים כל קשר טבעי (דב-ריו של אדם החושש מאשתו מקושרים לפגישתו של אדם בחטפנים; תיאורו של אדם המסתתר מפתח אשתו מקושר לפעולת החטיפה שמבצעים החטפנים). הקשר בין שני מקומות המרוחקים זה מזה ברצף הלשוני נוצר אך ורק בגלל אלמנטים לשוניים זהים המופיעים בשניהם. אלמנטים אלה מביאים גם להעמדת האירועים הקשורים בהם זה מול זה, ויוצרים עימות משמעותי.

⁸⁶ ארס בנוסחים האחרונים של הספר (העבריים) נתן מנדלי את נוסח תהילים כדיוקו. את הנוסח היידי, הליצני יותר, נטש עם הכנת התרגום העברי. את "לבטי המעבר" אפשר לראות בתצלום כתב-היד של מנדלי, בחוברת זו.

זו היא מהווה סיום "טבעי" לרומאן. אולם ברור שהתגשמות זו אירונית ומדומה בלבד, שכן התקוות התמששו במישור כה גמור וכה עלוב, עד שהגיבורים אינם חשים בהגשמתן כל עיקר, ואין להתייחס להתגשמות זו ברצינות. במלים אחרות: מה שהיה חלום חיים בתחום העלילה האחת הפך להיות מציאות ממשית בתחום העלילה האחרת, אלא שמציאות זו אינה ממין אותו עניין, למרות שהיא מסוּפרת באותן מלים עצמן. זוהי הגשמה "לכאורה", כי היא הגשמה מילולית בלבד.

עתה אעבור לאספקטים שבתחום הקשרים בין הלשון להתרחשות. בנימין שראה עצמו בדמיונו כמי שיפגוש בשפיון, שרף ועקרב ממשיים, פגוש, כאמור, בעלילה המקבילה ביהודים החטפנים, המכונים על-ידי המספר בכינויים המטאפוריים (והקוננוצינאליים): "שפיון", "נחש שרף" ו"עקרב" (על-פי כמה מתכונותיהן השליליות המקובלות של חיות אלה). דבר שמתכוונים אליו אפוא כאל ממש בעלילה האחת — מופיע בשנייה כמטאפורה בלבד, כתופעה שבתחום הלשון. להלן אדריגים דרך זו של הקבלה בדוגמאות נוספות.

החלום שחולם בנימין ב"עלילת הצבא" מקביל מבחינה מסוימת להתרחשות ממשית בעלילה המקבילה, "עלילת היציאה": הדברים שאומר אלכסנדר מוקדון לבנימין בחלומו ("אתה רץ קל מהרה כחץ מקשת, אל נא תשלוט בך עינא בישא, ואי אפשר לי להשיגך") מזכירים אדם אחר, שאף הוא לא הצליח לרוץ כה מהר כבנימין: "אין עוד כוח בי לרוץ אחרוך. דומה דודי לצבי, אל תשלוט בך עינא בישא. אתה רץ כתיש לפני העדר", אומר סנדריל לבנימין (עמ' לו). מה שאומר לו אלכסנדר הגדול בחלום, אומר לו אלכסנדר האשה במציאות (סנדריל הוא קיצור השם אלכסנדר) ...

עם העמדתם של הפרטים הנ"ל מתוך שתי העלילות אלה מול אלה, עשוי הקורא לתת דעתו גם על פרטים נוספים ולמתוח ביניהם נימים מרחפות דקות ועדינות: בנימין, העומד ומצפה לסנדריל בבוקר היציאה ונדמה לו שאשתו מתקרבת ונחפזת אליו, מספר: "מוטב היה לי לפגוש מאה שפיפונים ואל אשתי" (עמ' לג). דברים אלה באים כשגרת דיבור; אין פירושם שבנימין מעדיף באמת פגישה עם שפיפונים, אלא זוהי אמירה פיגורטיבית שכוונתה להביע את גודל חרדתו מאשתו. העלילה המקבילה מתקשרת לנקודה זו באופן אירוני, משום שהיא מאפשרת לו כביכול להגשים גם "משאלה" זו, ויוצרת פגישה של ממש עם "שפיפונים" (שהם אמנם שפיפונים מטאפוריים גרידא). בנימין מצליח כביכול להימלט מאשתו אל ה"שפיפונים" ...

כאשר בנימין נמלט בעלילה הראשונה, ומסתתר כדי שלא לפגוש ב"אשה" המתקרבת, הוא מתאר זאת כך: "אבל הקדוש ברוך הוא אורני חיל, ומיד נשאתי את

האנאלוגיה המתבססת בראש וראשונה על פרשת של הלשון.

ביחסים שבין בנימין וסנדריל לנשותיהם כמו נתפסו היוצרות. סנדריל "האשה" הוא כביכול האשה שביתת (ראה למשל עמ' כה), בעוד שאשתו, הנוהגת בו שורה, היא למעשה ה"גבר" במשפחה. "מיום שנישאתי לך", אומר סנדריל, ולא "מיום שנשאתי אותה לאשה". חספספ מתאר את יחסיו עם אשתו בלשון "אשתו היתה שורת בביתו"; משמעותו האירונית של ניסוח זה תובהר אם נזכור שהצירוף רומז למגילת אסתר א, 22; אחשורוש שושתי ממאנת לקיים את בקשתו ולהראות את יופיה, אוסר על נשי כל הממלכה להמרות את פי בעליהן— "להיות כל איש שורר בביתו". הצירוף, שבא אפוא כמי קורו לבטא את מעמדו הנאות של הבעל, מתהפך אצל מנדלי באופן אירוני משהוא מבטא את מעמד האשה. גם בנימין אינו רואה בביתו חיים טובים (והשווה עמ' כ; לב—לג). היחסים עם האשה מפורטים במיוחד ביחס לסנדריל, אך הקורא מניח שדברים דומים נכונים גם לגבי בנימין. למרות הניגוד המדומה הנמתח בין בנימין לסנדריל (סנדריל הוא כביכול "מעשי" יותר מבנימין, "איש הרוח"), נוטה הקורא לתפוס אותם כדמויות אנו לוגיות ולמצוא אצל סנדריל רבים ממאפייניו של בנימין כשהם מוגדלים כי כמה. אף זלדה, אשת החיל ה"מפרנסת את ביתה מחנות קטנה", נתפסת כגבר שבמשפחה.

כאמור, דבר שהוא בגדר התרחשות של ממש בחלק עלילה אחד יופיע בחלק העלילה המקביל בתחום הלשון בלבד, במסגרת מטאפוריקה ואידיומאטיקה. לא נתפלא אפוא אם בנימין וסנדריל הנוטשים ב"עלילת היציאה" את הנשים להן "נישאו", ייתפסו בתחום לשונה של "עלילת הצבא" כאילו נשואים הם לצבא. וגם כאן כדי לקיים את ההקבלה באופן נאמן, אין הם משמשים כבעלים, אלא בעיקרו של דבר כנשים.

שני היהודים החטפנים מתכוונים לשחד את שלטונות הצבא, אם לא ייאותו לקבל את בנימין וסנדריל כמות שהם. מזימתם זו מתנסחת במטאפוריקה הלקוחה מתחום הנישואין: "כן, כן יעלה ויצמח... ובשעת הדחק מרבים עוד מוהר ומתן...". (עמ' פב).⁸⁶ שאילתן של מלים עבריות ללקוחות במקורן מתחום הנישואין ומתחום היחסים שבינו לבינה (כמו "שידוך", "זיווג", "מחותנים") לתחום הלשוני של עסקים, עסקות ומסחר היא תופעה סגנונית מקובלת בידיש, שהיא שפת הדיבור של קהאי מנדלי (ומן היידיש היא מועברת פה ושם גם אל העברית

ה

בתחום חומר ההתרחשויות עצמו מתקשרות מר- בית התופעות שבעלילה אחת עם תופעות מן העלילה האחרת על-פי שורה של עקרונות יסוד הקרובים זה לזה באופיים. עקרונות אלה ספציפיים לאנאלוגיה המגדלת, והם מופיעים בכל הרומאנים של מחבר זה. להלן סיכומם על-פי הרומאנים של מנדלי:

תופעה המופיעה בעלילה האחת בתור:	תופעה המופיעה בעלילה האחת בתור:
דבר מדומה, או דבר הקיים בדמיונו של הגיבור בלבד	דבר ממשי, דבר בעל קיום מציאותי
חלום	התרחשויות במציאות
שאיפה רמה	הגשמתה במישור נמוך
אשליה	התפכחות
דבר אי-ריאלי	דבר ריאלי
דבר ערטילאי ורחוק	דבר גשמי ויומיומי
התנהגות בלתי-מתאימה	התנהגות מתאימה, רי-
לקונטקסט הסיטואציה שבה היא מופיעה	אלית ומשתלבת
מנוגד קפוא שאינו נובע מצורכי הקונטקסט המציאותי.	מעשה פונקציונאלי במ- ציאות הסובבת.

כשבעלילה אחת מופיע דבר-מה מדומה, בלתי-ממשי או בלתי מתאים לקונטקסט, מופיע אפוא במקבילתה דבר ממשי וענייני.

אם נעבור עתה לאותם יחסים בין שתי העלילות המקבילות המתקיימים בתחום האלמנטים הלשוניים, לא יקשה עלינו לנסח את עקרונות האנאלוגיה גם כאן, שכן בתחום הלשון (או בתחום הקשרים שבין הלשון להת- רחשות) עולים עקרונות מקבילים לחלוטין לאלה שר- אינו בתחום האירועים עצמם: (1) החומרים המופיעים בגדר מטאפורות בעלילה האחת יופיעו בעלילה המקבילה לה במסגרת של התרחשות ממשית (התואמת את מובנם המילולי של הצירופים המטא- פוריים ולא את מובנם המושאל); (2) מה שמופיע בע- לילה האחת בתור דימוי יופיע במקבילתה בתור ממש; (3) מה שמופיע בעלילה האחת כאידיום, יופיע בעלילה האחרת כהתרחשות ממשית (המ- קיימת את המובן המילולי של הצירוף האידיומאטי הק- פוא ולא את מובנו האידיומאטי).

⁸⁶ "הרבו עלי מאוד מוהר ומתן ואתנה כאשר תאמרו אל" ותנו לי את הנערה לאשה" — אומר שכם ליעקב ובניו המפרכים לחת לו את דינה לאשה (בראשית, לד, 12). הצירוף מעלה אפוא על הדעת פיתוי שנועד לרכך צד סרבן בענייני נישואין. והשווה גם: "לא כמוהר ולא במתן — כי באהבה בך אתחתן" (ביאליק, "בין גוהר פרת וגוהר חידקל").

י

בסעיף ג של פרק זה נערכה הקבלה בין חומרי ההת- רחשות. בסעיף ד ניתחתי הקבלה מסועפת המצריכה תשומת-לב גם לתופעות השייכות למרקם הלשוני של היצירה. בסעיפים הבאים אעסוק בסדרת תופעות של

חצאית ארוכה ("דער שינעל האָט אויסגעווען טאַקע נאַר ווי אַ יופּע").

אין תימה שכאשר מפתה בנימין את סנדריל לברוח מן הצבא, הוא אומר לו שדבר היותם בצבא "אינו אלא טעות ושידוך רע לשני הצדדים" (עמ' צו). גם "שידוך רע" ("נישט קיין גלייכער שידוך"), כמו "שידוך טוב" ("א גוטער שידוך"), הוא צירוף בעל גוון אידיומאטי, המופיע בתחום הלשוני של עסקים, ואשר משמעותו המי-לולית כבר ניטשטשה. המלה "שידוך" מבטאת למעשה כל קישור של שותפות לכל צורך שהוא. אולם במקום זה בטקסט של מגדלי קמה לתחייה משמעותו המילולית הראשונית של הצירוף. המשמעות קמה לתחייה בגלל שלושה גורמים:

1. הופעת כמה וכמה צירופים שחוקים הלקוחים מאותו חחום מפנה את תשומת הלב למכנה המשותף המידי שלהם, שהוא תחום הנישואין.
2. בנוסף לכך מופיעים בטקסט דימויים חדשים ובלתי שחוקים, השואלים אף הם מאותו תחום של נישואין (למשל: כובע גיבורי המלחמה שהוא כצורת כיפה בראש אשה צנועה). דימויים אלה מעוררים תשומת-לב לתחום זה, ומפעילים אותו כהקבלה המרחפת ברקע.
3. ההקבלה בין שתי העלילות האנאלוגיות, "עלילת הצבא" ו"עלילת היציאה", מביאה ממילא לעימות חיי הצבא של הגיבורים עם חיי הנישואין שלהם. הצבא עצמו מקביל בכמה וכמה מובנים לנשותיהם, וממלא ביחס לגיבורים תפקידים מקבילים לאלה של הנשים. הקורא מוכן אפוא מלכתחילה לרמות את חיי הצבא לחיי הנישואין בגלל הקומפוזיציה האנאלוגית של הספר; וכאשר מוסיפה לו לשון הספר עוגנים סגנוניים, אף בהם עשויה הקבלה כזו להיאחז, וזכות נקודות סגנו-ניות אלה בתשומת-לב מיוחדת. הטקסט מאיר אפוא את חיי הצבא באספקלריית חיי הנישואין של הגיבורים לא רק בדרך ההקבלה הכללית בין שתי העלילות, אלא גם על-ידי השימוש במונחי נישואין לגבי "עלילת הצבא" עצמה.

הפרק העוסק בשחרורם של ה"תירי" מן הצבא נקרא בנוסח היידי בשם: "אויס כלה — ווייטער אַ מויד" (כבר לא כלה — שוב בתולה). צירוף זה אף הוא אידיום והוא מציין ביטולה של עסקה או של עניין אחר והשבת מצב לתחילתו (במקביל ל"אויס חתן — ווייטער אַ בחור", ול"אויס יום-טוב — ווייטער וואָך"), אך הקורא אינו מתעלם גם ממשמעותו המילולית של האידיום (בגלל הטעמים שנמנו לעיל). הצירוף מובא עוד קודם לכן בדברי בנימין אל סנדריל, בשעה שהוא מפתה לברוח ("איך וויל, האָט בנימין געענטפערט, מיר זאָלן זיך זאָן ווייטער אויף אונדזער נסיעה. אויס כלה און ווייטער אַ מויד!"), ובנוסח העברי הראשון ניסה מגדלי לשמור עליו ("בקשתו — השיב בנימין — שנחזור וניסע

המדוברת).⁸⁷ הצירוף "מוהר ומתן" מתקבל כצירוף שחוק, אשר משמעותו המטאפורית ("שוחד") בולטת מיד, בעוד משמעותו המילולית המקורית מטושטשת. אילו היה צירוף זה מופיע כאן לבדו לא היה הקורא גותן דעתו על משמעותו המילולית ולא היה מפעיל את "תחום הנישואין" כלל וכלל. תשומת-הלב ל"תחום הנישואין" שבצירוף אידיומאטי זה נוצרת רק משמעותה תחום זה בהמשך הטקסט.

בדרם אל הצבא מאכילים החטפנים את תיירינו מיני מטעמים "כמו שמכלכלים את האשה היולדת" (עמ' פג). דימוי זה מכניס כביכול את הגיבורים מחדש לקאטיגוריה של נשים נשואות (שבה הם כבר "גמצאים" ממילא, עוד מלכתחילה).

תיאור הימים הראשונים של בנימין וסנדריל בצבא ממשיך לפתח מטאפוריקה מרחפת זו של חיי נישואים. "כובע גיבורי-מלחמה" הוא "בראשם כצורת כיפה זו בראש אשה צנועה וחסודה!" וקנה הרובה "נראה משונה כמגרפה ביד גבר, שמסיק את הכירה ושופת הקדרה שלא כדרכו" (עמ' צד), דהיינו — כמגרפה ביד גבר הממלא תפקיד של אשה, כתפקיד שמילאו ה"תירי" אצל נשותיהם. מה שביצעו אצל נשותיהם בפועל מופיע ב"עלילת הצבא" כדימוי, בתחום הלשון. הנוסח היידי-שאי של הספר עשיר יותר בחומרים מסוג זה.⁸⁸ לפיו נראית למשל גלימת אנשי החיל על תיירינו כמו מין

⁸⁷ בולטת גם תופעה הפוכה, של העברת מלים מתחום העס-קים לתחום הנישואין, שם הן מופיעות בתור מטאפוריקה מתה. מגדלי עושה שימוש בשתי תכונות אלה של השפה ב"ספר הקבצנים", כסיפורו של אלתר על עסקת השידוך בירד, ודבר זה מאפשר לו ליצור סגנון התומך בצד התמאטי של הסיפור, שבו מבקש המחבר ללגלג על ה"הודים המערבבים שיקולים עסקיים בתחום של נישואין ורגשות.

⁸⁸ הקומפוזיציה של הספר נבנתה כמוכּן עם כתיבתו בלשונו המקורית. אלמנטים של קומפוזיציה זו, במידה שהם קשור-רים בקריות של סגנון ובקשרים בין הסגנון לסיפור ה"מעשה, תלויים איפוא בצירופים יידישאים, אשר הופיעו בנוסח היידישאי של הרומאן. בתרגום הספר לעברית ניסה מגדלי לקיים את האפקטים של הטקסט המקורי או להשיג אפקטים מקבילים בעזרת "מערכת פיצויים" (לפי המונה של דב סדן) מגוונת ומעניינת, שבאה לפצות על מה שאיבד הטקסט עקב העתקתו משפה לשפה. השוואת הנוסחאות היידיות של הספר והשוואת שני תרגומיו לעב-רית (תרגום ראשון, שגומגם ומהוסס, הופיע באודסה בשנת תרנ"ו כתוספת ל'פרדס') מספקות חומר רב שאפשר להגים באמצעותו עד כמה היתה לסופר תודעה של עק-רונות הקומפוזיציה של הספר, וכיצד ניסה להישמר מפני טשטושם תוך כדי תרגום. בכל זאת עשירים הקשרים הקומפוזיציוניים בין הסגנון לעלילה בנוסח היידי יותר מאשר בעברי. פרשה זו מחיבת דיון נפרד. "מעבדתו" של מגדלי, תיקוניו ומחיקותיו, גם הם תומכים במסקנותי-הקורא ויכל להציץ ב"מעבדה" זו בחוברת זו.

[28]

גילוח השער יש לו ביצירה הנמקה ריאליסטית. בתחום התבניות דמויות המציאות הוא אחד מן המנהגים הקשורים בצבא. אך בתחום ארגונה האמנותי של היצירה הוא משמש כנקודת מוקד לקישורים נוספים (הקורא מקביל כאמור לגילוח שערותיו של בנימין בהגיעו אל אשתו, ואף תופס אותו במסגרת העלילה המרחפת של "נישואין עם הצבא" כאחד מן המנהגים הקשורים בחתונה).

היצירה מתקדמת אפוא כשהיא "עולה ויורדת" בין אלמנטים סגנוניים לבין תבניות עלילתיות. אלה מעצבים את אלת, וקיימת זרימה מתמדת בין מישור הסגנון ומישור ההתרחשות.⁹¹ בנקודות מסוימות אף חוזר הקורא לאחור ומעצב מחדש אלמנטים מן התחום האחד על סמך אלמנטים מן התחום האחר. הקורא עשוי להיווכח כי מי שנמסר לעבודת הצבא נקשר אל הצבא "לנצח נצחים" בקשר שקשה להתיירו, או כביכול "התחתן עם הצבא". תפישה אידיומאטית זו שחדרה כיום מיידיש ללשון הדיבור בעברית (במיוחד כמשפט תמיהה: "התחתנת עם הצבא?") לא היתה קיימת כמובן בעברית בימי מנדלי, אולם היתה מצויה בלשון הדיבור של קוראנו והיא מרחפת ברקע "עלילת הצבא"; אף על פי שאין הוא מובאת בה במפורש — הטקסט מפעיל אותה. "עלילת הצבא" במהותה תואמת את מובנה האידיומאטי ("התיי רים" אינם יכולים להימלט מן הצבא), אך פרטיה כמר מקיימים ומממשים את מובנה המילולי ("התיירים" מד חתנים עם הצבא).

אפשר להראות כיצד חלקים ניכרים של עלילת "מסעות בנימין השלישי" נבנים על פירוק ומימוש של אידיומאטיקה, בין אם מופיע האידיום בטקסט ובין אם הוא קיים בשפה ומרחף ברקע הטקסט. אידיומאטיקה זו היא בעיקרו של דבר יידישאית. בירורו של עניין זה מצריך דיגרסיה לעניין מקומה של היידיש בטקסט העברי.

הקומפוזיציה של מנדלי וכן גם העברית שלו חלוציות תלות מהותית במשמעויות ובצירופים מן הלשון היידישית. במיוחד עמד על תופעה זו ב. הרושובסקי (1965). התור פעה מתקיימת בטקסט העברי בכמה אופנים, וביניהם: 1. הטקסט העברי של מנדלי מחזיק הרבה מלים עבריות אשר חדרו ליידיש, ואשר בשפה זו חלה תזוזה במשמעותן המרכזית, או שקיבלו בה קונטראציות נוספות. לעתים מושפעת משמעותן של מלים אלה בעברית של ימינו השפעה חוזרת ממשמעותן היידישית, אולם מנדלי הביא גם מלים שלגביהן לא חל תהליך כזה (ובימיו — על אחת כמה וכמה!) ונתן להן משמעות "יידישית" בתוך הטקסט העברי. משמעות "יידישית" זו של מלים עבריות היא לעתים משמעותן המרכזית והיחידה של

⁹¹ זוהי אחת התזוזות המרכזיות של ב. הרושובסקי (1965).

לדרכנו! הכיח מיקח טעות הכלה אינה מקודשת" — מהדורת 1896, עמ' 67.

התופעות שצינתי מופיעות בסקט כתופעות סגנוניות גרידא. אולם הקורא אינו מתייחס לצירוף כמו "טעות ושירוף רע לשני הצדדים" רק על-פי משמעותו העיקרית בקונטקסט שבו הוא מופיע (שאינו לה כל חייכות לענייני חתונה). אפילו את הדימוי הרענן של כובע גיבורי המלחמה לכיפה שבראש אשה צנועה וחסדה תופס הקורא כלבנה בבניין גדול יותר, ולא כדימוי מקומי בלבד. למעשה מעוררים הצירופים השונים, הל' קחזים מאותו תחום, את הקורא לשחזר רובד-על של ענייני נישואין, המשמש כהקבלה מרחפת ל"עלילת הצבא", ולתפוס את "עלילת הצבא" כתור מעין-עלילת-נישואין. אלמלא נקודות האחווה הסגנוניות (והקומפוזיציה הכללית של הספר), לא היינו מעלים על דעתנו להסמיק את שני התחומים, הרחוקים זה מזה כרחוק מזרח ממערב; אולם משהופיעו נקודות אלה מגשר ביניהן הקורא ובונה באמצעותן תבנית מרחפת שלמה.⁹² מאחר שהקבלה בין שני תחומים כה רחוקים משעשעת ומפתיעה (הצבא נהפס בה מזוויית ראייה בלתי צפויה) מתפתה הקורא להעז יותר ולמשוך אל ההקבלה גם פרטים נוספים מ"עלילת הצבא", אשר כשלעצמם הם "ניסראליים", מאחר שאינם מובאים ב"סגנון נישואים". הסגנון משפיע אפוא על הגוונים שבהם אנו צובעים פרטים שונים בהתרחשות המסופרת.

למשל: דימויו של כובע הפלדה לכיפה שבראש אשה צנועה וחסדה מעורר את הקורא לחזור לעניין גילוח שערותיהם של "התיירים" בשעת בואם לצבא, ולראות התרחשות זו באור חדש; כביכול, כמו לאשה צנועה וחסדה אף להם מגלחים את השער קודם ה"חתונה"...

⁹² מעניינים הם לבטי תרגומו של שם הפרק, שעליהם אפשר לעמוד על-פי הסייסה של הנוסח העברי למהדורת תרגום שבאוסף שבדרון, בבית-הספרים הלאומי (נוסח זה מאחד עדיין את פרק יג ואת פרק יד לפרק אחד העוסק הן בתקופת פת שהותם של תיירינו בצבא והן בשחרורם). בין התחלתי-פיים לשמו של הפרק ביידיש שמנדלי זנח היו: "ושבה הכלה להיות פנויה כבתחילה"; "וזרח השמש ובא השמש", ועוד — עד אשר בחר בכותרת "גבוהה", שאולה מפרשת יציאת מצרים: "משעבוד לגאולה". בחירה זו אופיינית, כפי שנראה בהמשך, למערכת ה"פיצויים" שיצר אברמוביץ בטקסט העברי. בנוסח העברי השני זנח אברמוביץ גם פתרון זה. העיון בנוסחאות השונות של דברי סנדריל לבנימין (בפרק יג, וראה תצלומים) מגלה מעבר הדרגתי בן כמה שלבים, מלשון נישואין ללשון עסקים.

⁹³ התבנית אינה חייבת להיות עקבית בכל פרטיה. בנימין וסנדריל נתפסים כנשותיו של הצבא אף על פי שדימוי הבעל השופת את הקדירה סותר זאת. הקורא מוכן להתעלם מסתירות כלשהן שהרי מדובר לא בעלילת נישואין של ממש, אלא בכמו-עלילת-נישואין מרחפת, המופיעה כשעשוע קומי וחסר יומרות של ממשות.

בנימין השלישי, המתאר מסע עננים בשמים, תובה רק אם נשים לב כי התיאור מממש את האידיים "אויפן הימל אַ יריד" (יריד בשמים), שפירושו: "עורבא פרח". מה שהיה במקור היידי דו-משמעות המורכבת ממשמעות מילולית וממשמעות אידיומאטית של צירוף הופך בעברית לרית לדו-משמעות המורכבת ממובן עברי של צירוף ומובנו בידיש. הניסוח בידיש אינו מופיע בטקסט, אך ידוע לקורא. דוגמאות נוספות (מורכבות יותר) יחייבו להרחיב את הדיבור יתר על המידה.

3. לעתים קרובות מרחפת אידיומאטיקה יידיית ברקע הטקסט, בלי ניסוח עברי מקביל המופיע בו במפורש. כוונתי כאן לאידיומים שאינם מופיעים בטקסט במפורש, ושאינם לא הופיעו כך במקור היידי, אולם הם קיימים וידועים בשפה זו, ותיאור או פרק עלילה כלשהם בספר מממשים אותם. גם לגבי מקום כזה יש לזכור את האידיים שברקע כדי להבין את משמעותו המלאה של הקטע. למשל: סנדריל רומה על-ידי החטפנים. חלומו שהוא חולם בטרם נמסר לצבא "אומר" לו זאת כמו במפורש: הוא חולם כי כרסו כואבת וכי איש פלמוני מגחמו באומר לו "אין דבר, מבכירה תקש בלדתה", דהיינו, מדבר אליו כאילו יש לו ילד בבטנו, ואכן, "איינרייך עמיצן אַ קינד אין בויך" (להשיא משהו להאמין שיש לו ילד בבטנו) פירושו לרמותו או לפתותו שיאמין בדבר שקר. אילו זכר סנדריל את האידיים המרחף ברקע עלילת חלומו, היה מבין מראש כי מרמזים אותו וכי צפויה לו סכנה. באופן דומה פועלים חלקים רבים של החלומות בספר. גם בכך מודגמת תלותה של הקומפוזיציה בשפת יידיש.

4. לעתים קרובות יצר מנדלי צירוף עברי המבקש לחקות תחביר יידי או צלילים של צירוף יידי, בין לצרכים פארודיסטיים, בין לצרכים מימטיים, ובין שהדבר נעשה מתוך נטייה להצטעצעות. למשל: הציורוף "כוי פרח באויר והטיל ביצה" (מסעות, עמ' ט) הבא במשמעות של "עורבא פרח", מחליף את הציורוף היידי: "אַ קו איז געפלויגן איבערן דאך" (פרה התעופפה מעל לגג). מנדלי אינו מתרגם צירוף זה תרגום מילולי; במקומה של הפרה מביא הוא את ה"פוי", אשר אין יודעים מהו אל-נכון, וחכמים לא הכריעו אם הוא חיה או בהמה (חולין, פ. ב), וזאת כדי לשמור על דמיון צלילי אל היידיש ("פוי מול קו").

מנדלי ראה לנגד עיניו קורא אשר יידיש היא שפת הדיבור המהדהדת ברקע קריאתו. קורא כזה יתענג על הוירטואוזיות ועל "ההמצאות" של התרגום כשיגלה דמיון צלילי בין מקור לתרגום, ויפעיל משמעות יידיית של צירוף גם כשהצירוף מנוסח בעברית, שכן גם הניסוח העברי מוכיח לו מניה וביה את המקבילה היידיית. יתר על כן, הוא מדבר בשם גיבורים ובשם מספר שתודעתם הסמאנטית היא יידיית.

מלים אלה בטקסט שלו, ולעתים היא מיתוספת למשמעותן "העברית" כמשמעות שנייה; ויש שמופעלות מסביב למלה העברית קונטאציות שדבקו בה אגב שיימושיה בידיש. למשל: בנימין המפחד מן הגולן (עמ' טז) אינו חושש, בעיקרו של דבר, מחמסן שיקח ממנו דבר-מה בגלוי ובחזוקייד (בניגוד לגנב הלוקח במסתרים), אלא מפחד, למעשה, מאדם אשר עלול לרצוח אותו. דבר זה מבוסס על המשמעות של המלה בידיש (גולן פירושו גם רוצח). כיצא בזה, הגולנים המתנפלים על סנדריל בחלומו (עמ' פז) מבקשים בראש ובראשונה לשחוט אותו במאכלת, ואינם גוזלים ממנו דבר. הנאתו (כלומר: שביעות רצונו) של סנדריל גדולה בעת הבירחה מן הנשים על כי "נגאל משעבוד גלות קשה" של אשתו (עמ' לה, והשווה עמ' כח), דהיינו מן העיניים והיסורים שגרמה לו (גלות משמעה ייסורים. זיין ביי עמיצן אין גלות [להימצא אצל מישהו בגלות] פירושו להתענות תחת ידו). ספר הקבצנים, למשל, מנצל את הוירטואוזיות הנובעת מן השימוש היידי במלה "קבצן". מצד אחד פירוש המלה בידיש: עני ואביון סתם, ומצד אחר — על פי שורשה העברי — מעלה המלה על הדעת מי שמקבץ גבות. הספר גולש תדיר מקבצנים המקבצים על-יד, שעליהם נסבה עלילת פישקא, להכללות על כל ישראל שהם "קבצנים" (ראה למשל: עמ' צה), ובכך הוא עובר למשמעות האחרת של המלה. בטקסט של מנדלי דוגמאות נוספות לרוב.

2. לעתים משתמש הטקסט במשמעות ה"עברית" של מלה או של צירוף כמשמעות אחת, אולם מפעיל גם משמעות שתיתוסף למלה אם זו תתורגם בחזרה ליידיש (בין כמשמעות משנית ומרחפת ובין כמשמעות שנייה בצירוף דו-משמעי). במקומות רבים מקבילה המשמעות של המלה בעברית למשמעות המילולית של צירוף יידי, אך לצירוף זה יש בידיש גם משמעות אידיומאטית, שמנדלי מפעילה בטקסט העברי.

למשל: בנימין וסנדריל הסבורים כי מובילים אותם למרחץ (עמ' צג) מקווים להזיע "יפה-יפה". אף החטפנים מבטיחים להם "שתהיו מזועים כאן יפה-יפה" (עמ' צב). להזיע נקשר לעניין המרחץ (שבו מזועים ממש) במובנה הרגיל של המלה בעברית, שהוא כמובן גם אחד המובנים של "שוויצן" בידיש. אולם ברגע שמתברר לקורא כי השניים מובלים אל עבודת הצבא, נוצר אפקט אירוני, משום שבנימין גיבא ולא ידע מה גיבא. השניים "זועו" במובן האחר, המטאפורי, של "שוויצן", דהיינו, יעמלו קשה (ב. הרוזובסקי, 1965). תיאורים רבים או פרקי התרחשות אצל מנדלי בנויים על פירוק אידיומים יידיים ועל מימושם. האפקט והמשמעות של קטעים כאלה יובנו במלואם רק אם נזכור גם את המשמעות האידיומאטית של האידיים. למשל: משמעותו האירונית של תיאור הטבע בעמ' צח שב'מסעות

[30]

כמה וכמה בצבא הרוסי של המאה התשע-עשרה, אך אינם "טבעיים" בין אשה לבעלה. ואכן, כשמנדלי כותב: "אשתו היתה שוררת בביתו", הוא משתמש בביעול שאפשר להבינו כפשוטו בתחום היחסים שבין יהודי לשררה, אך כאן, בין אשה לבעל, מעמדו מסאפרי בלבד. התופעה שאינה "טבעית" ב"עלילת היציאה" היא אפוא לגמרי במקומה ב"עלילת הצבא", ואילו זיהויים עם האשה (ב"עלילת היציאה") מתוארים בלשון השואלה חומריה מתחום "עלילת הצבא".

ט

הרקתו של הרומאן 'מסעות בנימין השלישי' משפה לשפה על-ידי הסופר עצמו מהווה הזדמנות מאין כמוה להתייחס בוננות בקשרים שבין שפה שבה נכתב רומאן לבין תופעה סטרוקטוראלית כאנאלוגיה העלילתית. לא אעמוד במקום זה על "חוקי" התרגום של מנדלי, ועל כל התמרות בפואטיקה של הספר שאירעו אגב ההעתקה משפה לשפה. אסתפק בקו אחד בלבד הנוגע לענייננו.

שפת יידיש של מנדלי רוויה חיוניות עממית, אידיש-מאטיקה עממית שבה גוונים של אירוניה, גושי-לשון הלקוחים כמו מלשון הדיבור העממית והמשמרים את חותמם של הטיפוסים העשויים להשמיעם, חידודים ציוריים וגמישים וכיוצא באלה גילויים שהשפה העברית, במיוחד בימי מנדלי, לא היתה משופעת בהם. מובן מאליו ששפה עממית זו, כשהיא מבקשת ליצור אפקטים של אירוניה, היא נוטה לאירוניה שמתוך הפחתה, הקטנה או הנמכה. ומנדלי הולך אחר נטייתה הכללית של לשון זו, וכותב ברוחה. ההקטנות המרובות ששפה זו פתחה להן בגלל האפשרות הנוחה ליצור אותן על-ידי סיומת הדימינוטיב החסרה בעברית, אף הן משתלבות בנטייה זו.

לעומת זאת, העברית של ימי מנדלי נמשכה במיוחד אל המליצה ואל הפאתוס שבניסוח הרם, הלקוחים מתוך ספרים ולא מן הדיבור העממי שברחוב. בשפה זו היה קשה ליצור אפקטים של אירוניה באמצעות המעטה והקטנה, ועל כן הם נוצרו דווקא על דרך ההגדלה, באמצעות פאתוס ש"נופח" והוגבה יתר על המידה, והפך לבאתוס.

תכונותיהן של שתי שפות אלה, כפי שהיו בימיו של מנדלי, הכתיבו כמה מן התמורות שחלו בטקסט עם תרגומו. את מקומה של אידיזמאטיקה עממית ודרכי דיבור עממיות ירשו צירופים מובהקים מן "המקורות" אשר שובצו בטקסט העברי. צירופים אלה יצדו אירוניה דווקא בגלל ההתנגשות בין הקונטקסט לבין הפסוק הרם מן "המקורות". דברים אלה הם מסקנה מבדיקה מפורטת; את תמיכתם בדוגמאות אניח לפעם אחרת, אולם גם הדגמה שטחית תוכיח כי כאן בסיס להרבה צירופים מלים "נשגבים" אצל מנדלי. רובם ככולם מופיעים ב-

אפשר היה לומר כי צירוף כמו "נויע יפה-יפה" הוא צירוף דמיוני במקורו שביידיש, אך התופעה שעליה הצבענו בעברית היא מקרית, ונובעת אך ורק מעובדת היתו של הטקסט העברי תרגום מיידיש. אולם פרשת ה"פי" הפורח באוויר הדומתיה תוכיח כי אברמוביץ מעלה לנגד עיניו במפורש קורא "יידישאי". במלים אחרות: גם אילו נכתב הספר אך ורק בעברית, היו מתקיימות בו התופעות שמניתי. הטקסט מעמיד ברקע את הלשון היידישית, ולא דווקא את הנוסח היידיש של הספר. מרבית יצירות הספרות בדורות האחרונים זקוקות לרקע אחורי של לשון מדוברת (או לתחליפים לרקע זה), ואך טבעי הוא שמנדלי נזקק ללשון המדוברת של קוראיו. תופעה זו אופיינית לרבים מסופרי דורו. גם העברית של ביאליק, למשל, אם כי שריו רובם ככולם אינם מסתמכים על טקסט יידי מסוים, נשענת על רקע אחורי יידישאי עממי,⁹² וביאליק אף ניסח זאת ניסוח אידיאלי-לוגי מפורש.⁹³

ת

התבנית האנאלוגית היא כאמור תבנית הנכפית על ממד הרצף של היצירה ומחייבת התבוננות "מלמעלה" על זרימתו של הטקסט. הקורא עשוי להבחין בקיום האנא-לוגיה בין "עלילת היציאה" ל"עלילת הצבא" רק כשהוא מגיע ל"עלילת הצבא". בקראו את "עלילת הצבא" הוא כבר מעמת את שתי העלילות, ויש לכך השפעה על האפקט שלה. אולם לאור היווצרות האנאלוגיה תוור הקורא גם ל"עלילת היציאה" ורואה בה אפקטים שלא זכו בהשומת-לבו המלאה קודם לכן. תהליך הקריאה אין פירושו אפוא אך ורק בניית תבניות תוך התקדמות עם הטקסט וקישורן עם תבניות או ציפיות שנבנו קודם לכן, אלא גם שיבה אחורנית ובנייה מחודשת או תיקון של תבניות אשר כבר נבנו בשלבים קודמים של הטקסט. "התיירים" מקבלים בצבא "מכות ומהלומות בשוט או באגרוף" עד בלי די (עמ' צד; עמ' צח). גם עניין זה מחזיר את הקורא לעלילת הנשים המחלקות מכות לבעליהן. סגדיל מתענה תחת יד אשתו, וזו מטילה עליו אימה יחסים כאלה צפויים בצבא זר, ועל אחת

⁹² בתחום זה ידועות דעותיו של דב סדן. וראה גם: מ. פרי וי. האפרתי (1967). אצל אברמוביץ התופעה קיצונית ביותר, דבר זה הביא מבקר כרויאנוב (תרע"ט) לצאת כנגד סגנונו העברי של מנדלי. בניגוד למבקרים אחרים, לא התפעל כרויאנוב מסגנונו. "סגנון זה", הוא כותב, "עומד תמיד על הגבול שבין העברית ליוונית וגופו נוטה לזו האחרונה [...] זו אינה לשון ממש, אלא רק מעין לשון, תחילת-לשון או סוף-לשון. דומה כאילו היא נתונה כולה כחוד 'מרכאות' — ל"שבר את האוון". (עמ' 578).

⁹³ ת. ג. ביאליק (תרצ"ה), עמ' קמו.

וואַלט זיי פון הינטן געטריבן מיט אַ בייטש" [או כאילו מישהו האײץ בהם מאחור בשוט].) האירוניה הנכבית פה על הנמכה ברוח שפת יידיש מוחלפת בעברית בהעלאה המעלה על הדעת את יוצאי מצרים או את הניצלים מעונש-שו של פרעה: "בחיפון יצאו [השווה: דברים, טו, 3] התיירים שלנו לדרכם, [...] כאילו הוציאו מכל רגלם ונסים על נפשם [השווה: תהלים, קה, 18, על יוסף בכלא פרעה], או כאילו נוגשים אצים במ ברצועה ודוחים אותם מאחור [השווה: שמות, ה, 13]". גם בעברית נוצרת אירוניה, אך ברוח השפה העברית — מצעה הוא ההגזמה היוצרת באתוס. אף על פי שמגדלי יכול לתרגם את הקטע כלשונו, חלו בו תמורות מתוך התחשבות ברוח שפת התרגום.⁹⁵

י

לאחר שעמדנו על אחד מעקרונות ה"פיצוי", נוכל לראות בדוגמה הבאה פעולת גומלין בין אחת מתופעות האנא-לוגיה לבין השפה שבה כתוב הרומאן.

נאום בנימין בשעת משפטו בצבא (עמ' קב) פותח בהתרסה: "לחטוף בני-אדם ולמכרם לשוק בפרהסיא מותר, ואם הם מבקשים להינצל חושבים להם דבר זה לעוון!" מאחר שבנימין לא "נמכר" מעולם "לשוק בפרהסיא", יש להתייחס לדבריו כאל אמירה מטאפורית. הדברים מעלים על הדעת חטיפת אדם, הנמכר אחר-כך כעבד בשוק. באופן כזה רואה אפוא בנימין את מסירתו לצבא, והדברים מקבילים לחששות שעלו בלבו בשעה שהכפרי הובילו, בעלילה המקבילה, אל אשתו ("הם מולכים אותו לאחת המדינות, למכרו שם לעבד עולם. הלוואי, מהרהר הוא בלבו, שימכרוני ליהודי". עמ' יח). המלה "בפרהסיא" היא המחוקת במיוחד רושם זה של מכירה פומבית. הטקסט שולח אפוא לתחום מסעיר של סיפורי הרפתקאות. המשכו של הטקסט מפתח ומפרט התרחשות מטאפורית זו: "אלמלי לסטים תפשו אתכם בדרך והטילו אתכם לתוך שק. וכי הייתם חייבים, חלילה, אילו עשיתם כל מה שבידכם להוציא עצמכם מן השק?" רובד סיפורי הרפתקאות שעלה קודם מוצא את פיתוחו

⁹⁵ גם ביאליק עמד על תכונות אלה של שתי הלשונויות, וייר כיוון שירים שעיבד או תרגם (מיידש לעברית או להפך). נסתפק בדוגמה אחת, שבה הוא ממיר בתרגום את ביטויי ההקטנה שביידיש בביטויי הגדלה והגבהה. שיר הילדים שלו "אליהו הנביא", שנחבר על יסוד שיר עם יידישאי ("משה מורשה"), מתליף למשל את "אָ ועקעלע געלט" (שקיק כסף קטן) שביידיש ב"כסף רב מלוא הצרור", "שטיינדעלעך" (אבנים קטנות) ב"אבני גזית", ובמקום "בית המדרש'ל" שתפקידו צנוע ומשמש כדי "אריינצור" טרעטן, און גאָט צו בעטן" בא בית מדרש שתפקידו גדולים יותר והוא משמש "לתפילה טהורה ולתלמוד תורה". השיריות שהושגה על-ידי חן ההקטנה הוחלפה בתפיסה שירית אחרת, של שירה רמה היפה לעברית. והשווה גם: שדן (1965), עמ' 11.

טקסט העברי לראשונה, כפיצוי על אפקטים אחרים שהיו ביידיש, ואשר אי-אפשר היה ליצור אותם בעברית. כשורגו בנימין על סנדריל על שהעיר את זלדה משנתה, ואומר לו: "סענדרעל, מיר זינען פאַרביי! דו האַסט פאַרקאַכט אַ גוטע קאַשע. סטייטש, ועלדע וועט נאַכ-לויפן, ועלדע, און וועט...". הרי בעברית, כדי לפצות על הגוון העממי ועל האידיום שבמרכז ("דו האַסט פאַרקאַכט אַ גוטע קאַשע" כלומר, בעברית של ימינו: "בישלת דייסה הגונה"), עליו להפעיל צירוף מקראי (מירמיהו, יד, 9) ולהוסיף רמיזה לפרשת יציאת מצ-רים: "סנדריל, אבדנו! שאול מתחת הרגזות לנו. הרי ולדה תרדוף ותשיג ותחלק...".⁹⁶ (עמ' לד). הצירופים המקראיים אצל מגדלי הם אפוא פרי נסיונו לשמור על אפקט ספרותי, ויש להיזהר בכל ניסיון פשטני לבנות עליהם עולם אידיאי או לראותם כמבטאים את תפיסת המציאות של מגדלי.⁹⁵

בהסתמך על אופיה של השפה העברית בימיו בא גם מגדלי להחליף במקומות רבים את ההקטנות שביידיש בהגדלות או בהגבהות פאתטיות בעברית. זה מה שקרה לרבים מן הדימינטיבים היידישאים שאינם ניתנים לתרגום עברי. למשל: סנדריל, הצועד אחר בנימין בסיומו של הרומאן (עמ' קג), "מרים פעמי רגליו" — זהו צירוף רם המחליף את "געהויבן פיסלעך" ("הרים את רגליו הקטנות") שביידיש. אולם התופעה חוזרת גם במקומות אשר אפשר היה לתרגמם לעברית תרגום מדויק, כש-נמלטים ה"תיירים" מנשותיהם בפרק ה, מתאר המספר את מרוצתם בלשון שביידיש היא מעלה על הדעת כלבים וסוסים ("גלייך ווי זיי וואַלטן זיך אָפּגעריסן פון אַ קייט [כאילו התנתקו משרשרת], אָדער גלייך ווי איינער

⁹⁶ "אמר אויב: ארדוף, אשיג, אחלק שלל" (שמות, טו, 9). זלדה נתפסה פה כפרעה הרודף אחר בני-ישראל. מערכת ה"פיצויים" נוקטת דתיר לפרשת יציאת מצרים, ומתוך כך נוצרת בטקסט העברי עלילת-על מרחפת ומדומה שבה נתפס בנימין כמשה המוציא את בני-ישראל (סנדריל האשה) מעול פרעה (הנשים). גם חומר זה אביא בהזדמנות אחרת.

⁹⁵ העובדה שצירופים אלה נכנסו רק בתרגום העברי ולא היו בטקסט קודם לכן היא רק אחת ההוכחות (ולא העיקרית שבהן) לחוסר האחידה אשר בנסיונו של קורצווייל (1959, עמ' 183—184; 187—188) להעניק להם משמעות שמעבר לאפקט הספרותי שלהם ("ההתנגשות המתמדת בין פסז'ים, צירופי מליכ, הוורמים מתוך מקורות הקדושה לתוך החללים והבצות של החולין באווירתם החדשה והמפיקפת לא זו בלבד שהיא מעוררת ההרהורים על טיבה של מצי-אות חולין זו, אלא אף פוגעת בעולם הקדושה גופא". המציאות היהודית, לדעתו, "נידלדלה והלכה, והמלים הכבדות שנתייטמו נתגלגלו למציאות דלה ושדופה"). אין כל בסיס לראיית התופעה כמבטאת את "יחסו של מגדלי אל אידיאולוגיות וערכים רוחניים" (שקד, 1965, עמ' 90). זוהי דוגמה לקפיצה אוטומטית וחסרת הצדקה משכבת הסגנון לרמת המשמעויות של הטקסט.

[32]

בעניין זה: ה"תיירים" הוטלו לתוך שק, אך הוטלו לתוכו במובן אידיומאטי. בסוף החלום נופלים על סנדרייל גולנים, מביאים אותו למערה "ומוציאים מאכלת לשתי שני", והוא צועק מרה "כשחבר חדה מונחת על צווארי". סיפור המסתורין הוא השליט כאן, אם כי השחיטה עשויה להעלות על הדעת תרגול. בידידש מתחזק הרמז לבעל חי (תרגול), כי מגדלי משתמש במלה "חלף" במקום המלים "מאכלת" ו"חרב".

התרחשות זו, שעל פיה "נמכרו" ה"תיירים" על-ידי החטפנים (שהם חטפנים אמיתיים), או "הוטלו אל תוך שק", מנוגדת ניגוד משווע למה שציפו ולמה שהובטח להם. בעקבות הבטחת היהודים סברו החטפנים כי יוכלו לקבלת פנים כאורחים מכובדים הבאים לעיר. "תזכה נא גם עירנו", אומרים להם החטפנים, "להכנסת שני אורחים הגונים ובעלי נפש יפה כמותכם [...] אנחנו ערבים לכם שבני עירנו יקבלו אתכם בסבר פנים יפות [...]". (עמ' פב—פג). ואכן, בנימין וסנדרייל "מתגאים ושמים על כבוד הכנסת אורחים שמקיימים בהם, ומדמים להם בלבם את הגדולה והכבוד שיתנו לשמם בשעת קבלת פניהם" (שם).

כל הפרטים הללו, משמגיע אליהם הקורא תוך קריאת הספר, מביאים אותו לגילוי פנים חדשות אף בעלילה המקבילה, שבה — בניגוד ללסטים האמיתיים — פוגע בנימין בלסטים שהוא לסטים רק בדמיונו. הוא נחטף כביכול, ונדמה לו שמולכים אותו למכרו לעבד, אך לאמיתו של דבר הוא מובל אל העיירה כתרנגול בעגלתו של כפרי יחד עם ביצים, תרגול וירקות המיועדים למכירה: "ראה את עצמו מושכב בעגלה על שק גדול מלא בולבוסים, מכוסה בגלימא של צמר עב. תרגול כפות שוכב מראשותיו, מציץ עליו מן הצד באחת מעיניו, ומסר"טו בציפורניו, וסלים מלאים בצלים ושומים ושאר ירקות מתחת לרגליו. דומה, שביצים היו גם כן שם, מפני שביצים וקש היו פורחים ועולים לתוך עיניו" (עמ' יז). הסייטואציה היא "סיטואציה תרנגולית"; אמנם בנימין אינו נתון בתוך שק, אולם הוא מושכב עליו. אין הוא מתגלגל בתרגול, שהרי מגדלי כפוף לגבולות מציאות מסוימים שאותם הוא מבקש לקיים, אבל הסיטואציה מקיימת כמה אספקטים מרכזיים של סיטואציה תרנגולית למכירה. ואם בנימין עצמו אינו כפות, הנה "למראשותיו", כמטונימיה שלו, שוכב תרגול כפות המתבונן בו כמו במבט של אריסטוקראט הרגוע על אורח לא רצוי שחדר לתחמו. מגדלי מעורר אותו לערוך הקבלה בין השניים (חריקת אופני העגלה מציידה את שניהם כאחד). כשמגיעה העגלה העירה ועומדת "לעיני כל הקהל" (בפרהסיא!), צועקים לקראת בני העיר: "תרנגול זה בכמה הוא?", ולרגע נדמה לקורא כי כוונתם לבנימין, עד ששואלים עליו במפורש, ומגלים אותו מתחת לגלימא.

ב"לסטים" התופסים בני-אדם בדרך (גם את הכפרי, בעלילה הראשונה, רואה בנימין כלסטים התופס אותו בדרך. עמ' טז). אופייני לטקסט העברי שרקע סוער זה מובלט בו. אולם הטלה לתוך שק ומכירה בשוק שולחים אותנו גם לתחום אחר, יומיומי יותר, לתרגולים הנמכרים בשוק — ותחום זה, יש להניח, יפותח ויבלוט יותר בידידש, הנוטה דווקא לאירוניה שמתוך הנמכה. אכן, משפט הפתיחה של הנאום בידידש הוא: "כאפן מענטשן אין מיטן העלן טאג און פאָרקויפן זיי ווי היבער אויפן מאַרק [...]". והנוסח העברי הראשון (שהוא נאמן יותר לידידש) מתרגמו כמעט כלשונו: "לחחוף בני-אדם ולמכרם כתרנגולים בשוק נגד השמש [...]". כאן בולטת אפוא יותר הקבלה לתרגולים נמכרים, אשר בנוסח העברי האחרון היא נרמזת בלבד, ומאידך גיסא, חלשה יותר ההקבלה לחטיפה על-ידי לסטים. לא זו בלבד שבמקום זה אין הקורא חושב על לסטים בראש וראשונה, אלא שגם בהמשך דברי בנימין אין הם נזכרים בידידש במפורש (ואף לא בנוסח העברי הראשון, שבו כתוב: "אלמלי תפשו אתכם" במקום: "אלמלי לסטים תפשו אתכם").

דבריו של בנימין אינם אך ורק מפגש לשני עניינים שונים אלה: לסטים ותרנגולים. פירוט מעשה התפשיה וההטלה אל תוך שק הוא פירוט ומימוש של האידיום: "אריינכאפן אין זאק אריין" (ללכוד פנימה אל תוך שק), שפירושו: לרמות, להונות, להוליך שולל. פירוטו של בנימין מפנה את תשומת-הלב אל התרחשות הנבנית על סמך משמעותו המילולית של אידיום זה (אם כי זוהי התרחשות מטאפורית גרידא, משום שבנימין אינו מתכוון לומר כי הוטל אל תוך שק ונמכר בפועל). יתר על כן, גם אם בנימין לא נמכר ממש, הרי הוא "נמכר" במובן אחר, שכן "פאָרקויפן" (למכור) פירושו: לרמות אדם מאחורי גבו. לכך אפשר לקשור את לשון המיקה וממכר הרווחת גם היא ב"עלילת הצבא" (בצד לשון הנישואין) במשפטים כמו: "מעניין תכסיסי-מלחמה לא היה מדובר בינינו כלל [...] חייבים בכך אותם היהודים שסבבו בכחש את שני הצדדים כאחד [...]". המקה מקה טעות למפרע" (עמ' צז). (גם לשון הנישואין מורכבת ברובה מצירופים שחוקים הנהוגים בענייני עסק). זאת ועוד: אף הצבא הוטעה על-ידי החטפנים ומבקש להיפטר מ"סחורה" זו שאין בה תועלת (עמ' צז; עמ' קב). החטפנים "הטילו את בנימין וסנדרייל לתוך שק" ומכרו לצבא "חתול בשק" ("א קאץ אין א זאק"), והצבא "קנה" ורומה. גוש שלם של אידיומאטיקה מרחף אפוא ברקע, מתממש בטקסט ומגוון את משמעותו.

פרטי הלשון בנאומו של בנימין מחזירים אותנו אל החלום שחלם סנדרייל (עמ' פו—פו) לפני שנמסרו הגיבורים לצבא. בחלומו והנה "אוחזים בי בעורפי ומטילים אותי לתוך שק". חלמו של סנדרייל מתגשם אפוא גם

אחרים, או שאפשר יהיה לבודד מן ההקשר האמיתי ולהכניסם לשני ההקשרים האחרים. שהם: הבאת תרנגול לשוק וכניסת אורח מכובד לעיר. שוב פורש הקורא רשת של תבניות-על מדומות, "קרועות" ומרחפות, ומש-תעשע במתיחת קווי הקבלה ביניהן לבין המתרחש אל-בכּוּן. פעם נוספת אנו רואים כיצד קיימת זרימה מתמדת בין רמות הטקסט השונות, רמת הסגנון ורמת ההתרח-שויות, כיצד הן מפעילות זו את זו ומשפיעות זו על אופיה של זו.

יא

אסתפק בתופעות נוספות ספורות בלבד. שהייתם של בנימין וסנדריל במחיצת נשותיהם מתו-ארת בלשון של עבדות, שלילת חופש וכלא. בנימין המובל אל אשתו, נדמה לו כאמור כי נשבה בידי יש-מעאלים במדבר, וכי הם מבקשים למכרו לעבד עולם. הכפרי מובילו אמנם אל אשתו, אבל בנימין וסנדריל כאחד הלא רואים עצמם כמשועבדים לנשותיהם, ועל כן — באופן אירוני — אשר יגור בנימין בא לו. ראינו-הם זו את עצמם באה לידי ביטוי, למשל, כשמישא בנימין את סנדריל לארוח עמו לחברה בנסיעתו, ומביא כאחד הנימוקים את האפשרות להיגאל מ"עול גלותה של זוגתך המרשעת" (עמ' כח), הנותנת "עליו עבודה קשה בבית" (עמ' לב). הגיבורים הנמלטים מגשותיהם טועמים כביכול טעם חופש. בנימין מאושר בשעת יציאתו, ורואה עצמו "ציפור דרוו, חפשי ככל עוף השמים". (עמ' לא). המספר מתאר את השניים נחפזים "כאילו הוציאו מכבל רגלם" (עמ' לה), וסנדריל שמח על כי "נגאל משעבוד גלות קשה של אשתו" (שם). בנימין מבטיחו כי אם ימהר, יגיע למקום בו "תחליץ עצמותיך ותשב בשלווה כבן חורין" (עמ' לו). הגיבורים ראו עצמם אפוא ככבולים, כמשועבדים או כשוללי חופש (כך הם נתפסים גם לפי ניסוחו של המספר), והם מתיי-חסים אל בריחתם כאל יציאה לחפשי וכאל גאולה. מובן שטרמינולוגיה זו לגבי יחסים שבין בעל ואשה מתקבלת על הדעת אך ורק אם נבין אותה בדרך מטאפורית. ההקבלה בין בנימין הנמלט לבין ציפור דרוו יש לה השלכות רחבות יותר (בנימין המשווה עצמו לציפור דרוו פותח בשיר יחד עם ציפורים של ממש, ודבר זה מחזק את ההקבלה). ברקע מרחפות המשמעויות האידיו-מטיות של "ציפור-דרוו". בנימין הוא "ציפור דרוו" גם בכך שהוא פורק מעליו אחריות ו"מפקיר את אשתו ובניו" (עמ' לא). למעשה הוא "א פרייער פויגל", "א פויגל" או "יענער פויגל", ציפורים שפירושם המילולי: ציפור דרוו; ציפור; ציפור ועוד איזה! ומשמעם משהו מעין: פרחח ופוחח, פורץ גדר ובעל תחבולות, עם שמץ של חיבה (בסלנג העברי: "פרפר" או "עוף מזור"). בעלילה המקבילה קורא מנדלי לצבא בשם "שביה"

סיטואציה "מכירה" זו של התרנגול מובהקת ובוטלת יותר בנוסח היידי, שכן בנוסח זה מגיעה העגלה "גלייך אויפן מאַרק אין טוּבעיאָדעוּקע" (ישר אל תוך השוק של בטלון). לעומת זאת — בנוסח העברי שינה מנדלי, והעגלה נכנסת לרחובה המרכזי (והיחיד) של העיירה: "באה העגלה ועמדה ברחובה של עיר בטלון לעיני כל הקהל" (עמ' ט). כניסה זו למרכז העיר נתפסת ככניסה תגית יותר מן הכניסה "האפורה" אל השוק, וזאת גם בגלל הצירוף "לעיני כל הקהל". השוק אמנם נמצא בוורא במרכז העיר, אך החסרת המלה "שוק" משנה את משמעויותיו העקיפות של הקטע.

מה ראה אברמוביץ לשנות ממטבע הנוסח היידי? בוודאי לא עשה זאת בגלל הקושי לתרגם את המשפט כפי שהוא ביידיש, שהרי אין בכך כל קושי. כדי לקיים את האנאלוגיה צריכה כניסתו של בנימין לעיר להצ-טייר כהבאת התרנגול לשוק (אירוניה מתוך הנמכה) ואף ככניסת אדם חשוב ומכובד לעיר (מה שמדמה הניבור בלבו בעלילה האחת מתקיים באחרת בפועל, ובנימין הרי דימה בנפשו ב"עלילת הצבא" שיתקבל בעיר בכבוד רב). כניסה פאתטית של בנימין לעיר כאורח מכובד תיצור אירוניה מתוך הגבהה. אירוניה כוּו מחאימה לפואטיקה של הטקסט העברי, הנוטה להגבהה. השפה מכוננת אפוא את אברמוביץ להבליט דווקא אפ-שרות זו על חשבון האפשרות "התרנגולית", שיש בה אירוניה מתוך הנמכה, ולפיכך היא מובלטת יותר ביידיש. על כן נעצר בנימין לפי הנוסח העברי ברחובה של עיר לעיני כל הקהל, ואינו מובל לשוק, ואם ננתק כמה מן הפוסקים מן הקונטקסט, תצטייר קבלת-פנים נרגשת לאורח מכובד: "רעש והמולה, והעיר בטלון הומיה! כל יושביה, למגדול ועד קטן, רצים דחופים לקבל את פני בנימין, [...] לאחר שעה קלה הובילו את בנימין לביתו בפומבי, [...] וכל בני העיר בטלון, הקטנים עם הגדולים, היו מלווים אותו ונתנו לו כבוד כראוי [...]". (עמ' כ). אלמנטים אלה של "הכניסה המכובדת" קיימים גם ביידיש, אולם בנוסח העברי הם חוזקו במיוחד. אנו רואים אפוא כיצד שינויים באופי האירוניה של הספר, אשר הוכתבו על-ידי השפה שבה הוא כתוב, משפיעים על האנאלוגיה בהסיטם הדגשות מעניין זה לאחר.

האידיומאטיקה של העלילה האחת ("עלילת הצבא") מתקיימת אפוא בתחום הממש בעלילה האחרת, אך בעוד שבמסגרת האידיומאטיקה מתקיימים הדברים כפשוטם — בעלילת היציאה הם מתקיימים רק כביכול. פרטי הבאת בנימין לעיר מנומקים כפשוטם ומקושרים לקונטקסט קישור ריאלי. לאמיתו של דבר לפנינו כפרי המוביל בעגלתו יהודי מבוהל. אין כאן לא "תרנגול" ולא "אורח מכובד". אך אברמוביץ בחר כביכול באותם פרטי סי-טואציה אשר אפשר יהיה לארגנם גם לפי שני עקרונות

[34]

משום שמקובל היה לדמות את הכלוא לציפור בכלוב ברקע מרחף שוב האידיום "יענער פויגל", אשר מיון הציפורים שמבצע המספר מפרקו ומפנה את תשומת הלב למשמעותו המילולית. ואכן, הנוסח היידי פותח ומציין כי בנימין היה בטבעו אחד מ"יענע מיני פויגל". אף כשמושלך בנימין לכלא חוזר הדימוי בעקבות: "בני אדם הולכים ורצים כה וכה ועופות פורחים ומציע צפים. עת הזמיר הגיע וזמן הטיול עתה — והוא חבש בבית האסורים [...] " (עמ' קא).

(שפירושה ביידיש מאסר) (עמ' צד). ה"תיירים", שאין בידם להימלט, הם עתה שלולי חופש בפועל. לאחר בריחהם הם גם יושבים במעצר או ב"משמר" של ממש. בסופו של דבר יוצא פסק הדין "לשחרר את תיירינו מעבודת הצבא", ואכן הם יוצאים "משעבוד לגאולה". מה שהיה אפוא בעלילה הקודמת מטאפורה הוא כאן ממש ביותר.

אף דימוי הציפור חוזר ומתפתח באופן מקביל ב"עלילת לת הצבא". הגיבור שיצא לחפשי מן הנשים דומה לציפור דרור. גם בעלילת הצבא מוצאת לה בעית החופש ביטוי בדימויי ציפורים. סנדריל מדומה בנוסח היידי לציפור המשלימה עם היותה כלואה בכלוב, אף על פי שכרגיל אין לה יצור בעולם שהוא יותר בן-חורין ממנה ("באדארף מען מער פריז ווי א פויגל איז [...]"). הנוסח העברי הראשון מביא במקום סתם ציפור — ציפור דרור, ובנוסח העברי האחרון ממיר אותה אברמוביץ בזמיר ("מי לנו בעולם בן-חורין כעוף הזמיר [...]"). עמ' צה). בנימין לעומתו הוא "אחד ממיני העופות, הידועים בשם עופות גודדים, שדרכם להתעופף שנה שנה בסוף הקיץ למדינות החמות ולהשתקע שמה כל ימות הגשמים [...] ואם סוגרים אותו שעה בתוך הכלוב חייזר אינם חיים" (שם).⁹⁸ הדימוי לעוף אינו בא רק

יב הזכרתי את נסיונות הנפל של בנימין ב"עלילת הציאה" להיות ל"גיבור". היות שב"עלילת הצבא" מתבקשים תיירינו להתנהג כחיילים ממש, יש להניח כי בתחומי "עלילת הציאה" תתואר התנהגותם באידיומאטיקה, בדימויים ובמטאפורות הלקוחים מתחום חיי הצבא. ואכן תופעה זו קיימת בטקסט היידי, אולם היא אבדה כמעט כולה בהעתקת הספר לעברית.

בנימין היוצא לדרכו עם סנדריל קורא באוזניו: "אצינד מיט דער רעכטער פוס!" (עתה ברגל ימין). מי שאומר לחברו: "נצא נא ברגל ימין", משמע איי דיום שפירשו: תהא נא דרכנו צלחה. אולם המשכו של הטקסט היידי מפנה את תשומת לבנו גם אל המשמעות המילולית של האידיום (יציאה ברגל ימין ממש) ומכניס אספקט חדש של הליכה צבאית "שמאל — ימין", כאילו בנימין הוא מפקד הפוקד על הליכתו של סנדריל. זאת עושה אברמוביץ באמצעות הזכרתו של צפרדעים המקרקות לגיבורינו מתוך בצה, וקרקור זה דומה כאילו למארש: "און זיי צוגעקוואקעט א מארש" (ומקרקרות להם מארש).⁹⁹ משפט זה, המפעיל תחום אסוציאטיבי של "צבא" והמפנה את תשומת הלב לצד הכמו-צבאי אשר ביציאה, מתקשר גם למשפטים נוספים שבפרק הבא (פרק ה). בפרק זה מזרז בנימין את סנדריל ורץ לפנוי "מתגאה ומתנשא בגבורתו" (עמ' לו) "ווי א גיבור, וואס גורט אן זיינע לענדן און לויפט מיט פויל-אויך בייגן אין דער מלחמה" (כגיבור אזור חלציו ורץ בחצו ובקשתו ל מ ל ח מ ה).¹⁰⁰

⁹⁷ בטקסט העברי האחרון עובר אפוא מנדלי לקונונציה סנטי-מנטאלית של שירת חיבת ציון, המרמה את הכלוא לזמיר בכלוב (והכוונה היא כרגיל לעם ישראל בגולה). כדאי להשוות למשל את התיאור הקומי-סנטימנטאלי של הציפור בכלוב בעמ' צה (ואף את זה המרומו בעמ' קא) לשירו של גוסלובר "קול ישורר בחלון". ראה: י. עגן, 'שירה עברית' (הוצאת גיומן, תש"ח), עמ' 149—150.

⁹⁸ הדימוי אירוני. באופן מוצהר הוא בא לומר דבר אחד, אך בפרטיו אומר הוא דבר אחר. הדימוי בא כביכול כדי לבטא את כמיהתו של בנימין למרחקים, את רצונו להימלט מן הצבא ואת אייכותו לשאת את שלילת החופש שלו. גם העוף — "טבעו תובע אותו למסעיו בתוקף-עונו". אולם תוך כדי כך מתקשר הדימוי בפרטיו דווקא לעניין אחר. העוף ידרכו להתעופף שנה שנה בסוף הקיץ למדינות החמות ולהשתקע שמה כל ימות הגשמים" ובכך הוא מקביל דווקא לבנימין, "העוף המזור", ש"התעופף" בסוף הקיץ מאשתו (יציאתו הראשונה היתה בתמוו, ובריחתו עם סנדריל התרחשה זמן קצר לאחר מכן) והשתקע בצבא עד אשר "ימות הגשמים עברו" (עמ' צה). (את הצבא הוא רוצה לעזוב דווקא בתחילת הקיץ). הדימוי שבא לאפיין את הגיבור המבקש לצאת מן הצבא מעלה אפוא בפרטיו תוך כדי כך צד דמיון אחר בין בנימין לעוף, ומאפיין דווקא את בנימין שיצא מאשתו, בנימין העוף הנווד, שלא יכול להתמיד במקום אחר (ולא דווקא ביצע תקע לכל ימות הגשמים במקום אחד, בנימין שברח והשתקע על נסיעתו). בדומה לדימוי זה — הספר כולו מצהיר כאמור על נסיעה מופלאה, אך לאמיתו של דבר מספר על אדם שנמלט מאשתו ונשתקע במקומות שונים. צירוף שני הדברים השונים בדימוי אחד, יש בו מן העקיצה לגיבור, המבקש כל הזמן לנסוע למקומות הרחוקים, אך מאריך

לשבת בכל אחת מן התחנות שבדרך. דימוי הבא להעלות עניין אחד, אך מעלה תוך כדי כך עניין אחר, המעט הפוך, אופייני הוא למנדלי. נראה כדוגמתו גם במשך.⁹⁹ בנוסח העברי נאלץ מנדלי לוותר על אפקט זה משום שלא ידע כיצד אומרים "מארש" בעברית. כדי "לפצות" הביא במקום "עתה ברגל ימין" משפט פאתטי: "קום וגלך בשם ה'", והצפרדעים — במקום שיקרקרו "מארש" — מקרקרות ל"תיירים" "ממעמקים שירת 'אשרי תמימי דרך'" (עמ' לה). צירוף זה (מתהילים, קיט, ג) מכון במקורו לאנשים שדרכם בחורת ה' ישראל ותמה, אך כאן יש בו הארה אירונית של שני אנשים תמימים הנמצאים בדרכים.

¹⁰⁰ אכן, לשם באמת הוא מגיע בסוף הרומאן...

בנימין הנמצא עדיין בעיירתו "מצומצם בעולמו, כאפ-רוח זה בתוך הביצה" (עמ' יא). בהתחמקו מעיירתו הוא "כאפרוח זה שמתחיל מנקר ופורץ עליו פרץ ויוצא מתוך הביצה לאוויר העולם" (עמ' יג). בעלילה המקבילה, בשעה שמבקש הוא לצאת מן הצבא, דמיו "התחילו מר-תיחין בו והיה מתנווד מסוכסך ושוקק כתרנגולת זו, שאחזה בולמוס רביצה על הביצים בימי האביב". הקורא מקשר את הדימויים השונים (1) בגלל גטייתו הכללית לקשר את כל הקישורים האפשריים בטקסט; (2) בגלל גטייתו לקשר בין פרטים בשתי העלילות המקבילות; (3) משום שדימויים אלה כולם עוסקים בבנימין המבקש לברוח; (4) משום שהדימויים שואלים מאותו תחום (תרנגולים וביצים). אם כי אין כל קשר בין האפרוח לבין התרנגולת, מוכן הקורא להניח בהכרח-פתאום שהאפרוח גדל במהלך היצירה והופך לדוגרת... הקורא רואה משתעשע אפוא ביצירת קשר מדומה בתחום המצוי-אות על סמך קישור ספרותי גרידא.

הדימויים — דימויים אירוניים. היציאה לעולם הגדול (שהיא יציאה מדומה בלבד במרחב, באשר למעשה אין היא יציאה של ממש לעולם הגדול) מוארת מלכתחילה באור אירוני על-ידי דימויה ליציאת אפרוח לאוויר עול-מו — עולם של תרנגול. יתר על כן, יש לשים לב לפרטי דימויו של בנימין המשתוקק לצאת לדרך. בנימין מדומה לתרנגולת שוקקת שאחזה בולמוס. כדימוי מגדלאי אופ-ייני אומר דימוי זה דבר שונה ממה שהוא מבטא לכ-אורה. הקורא נוטה לשים לב לצדדי דמיון אחרים שבין התרנגולת לבין בנימין; הבולמוס שאחזה בתרנגולת הוא דווקא בולמוס של רביצה על ביצים, רביצה במקום אחד, בלא תוויה רבה. הדימוי מרמז אפוא להיפוכם של הדברים אשר לשמם הובא. לאורך היצירה כולה אחוז בנימין בולמוס הליכה אך ורק בהכרזותיו, אולם למעשה נוטה הוא לרבוץ ולהשתקע במקום אחד. הדימוי עוקצו ברמזו על אופיה האמיתי של השתוקקותו למר-חקים.¹⁰⁵

לאחר שדנתי בהרחבה באנאלוגיה אחת על הסתעפו-יותיה, נוכל להעמיד את החופעה במסגרת רחבה יותר ולראות מה מקומה ברומאן של מנדלי בכללותו, מהם האפקטים או הפונקציות שלה, וכיצד היא משתלבת בפו-אטיקה שלו בכללותה ובעולמה של היצירה.

עיון מקביל ביספר הקבצנים יגלה דמיון יסודי בעק-

¹⁰⁵ ג. שקד (1965), המנחם דימוי זה (עמ' 51), לא עמד לדעתי על העיקר. דומה שדי בחומר שהובא בפרק זה של מאמרי כדי להראות עד כמה עלול להחמק את ה-עיקר כל דיון כדימויים ובמטאפורות של מנדלי, המנתק אותם מתופעות הקומפוזיציה, מן הקונטקסט שבו הם מופיעים, מן הזקרים ההרדיים שביניהם לבין עצמם ולבין תבניות העלילה, ומפיתוחם לאורך הטקסט.

דווקא סנדריל אשר אין בו כוח לרוץ אחר בנימין ואשר אינו מתהדר כגיבור, סנדריל ולא בנימין — הוא המתאמץ בעלילה המקבילה להיות לחייל טוב, "מבליט תוהו ומנפח לסותתיו כגיבור" (עמ' צה). בצבא מבקש הוא להלך הליכה צבאית של ממש, מנסה "הייבן פיס-לעך און גיין אַ מאַרש" (להרים רגליו הקטנות ולצעוד במאָרש).¹⁰¹ ובשעה שמדבר בנימין באוונזיו על הליכתם למרחקים, מדגים לו זאת סנדריל הלכה למעשה: "מאַ-רש, מאַרש, מאַרש! — האָט סענדערל געמאַכט און געהויבן פיסלעך" (שמאל! שמאל! שמאל! ימין שמאל! פקד סנדריל על עצמו והרים רגליו).¹⁰² ואכן בעוד שב- "עלילה היציאה" יצאו תיירינו לדרך כמו בהליכה צבאית או במאָרש (והוראתו של בנימין לצאת ברגל ימין היתה, לאמיתו של דבר, אידיומאטית), יוצאים הם לדרך מן הצבא כשסנדריל מהלך בהליכת "שמאל-ימין" של ממש. "סענדערל האָט ווי אַ זעלנער געהויבן פיסלעך און געגאַנגען נאָך אים מיט אַ מאַרש" (סנדריל הרים רגליו כחייל וצעד אחריו במאָרש).¹⁰³

יג

בעלילה הצבא אומרים לגיבורים כשמשלחים אותם מן הצבא: "לכו לכם! לכו לכם! לכו לכם! לכו לכם!" (עמ' קג). אפשר להניח מראש שגם ב"עלילה היציאה" תבוא סיטואציה דומה, אם כי "מדומה" בלבד. ואכן, גם זלדה משלחת כניכול את תיירינו ב"לכו לכם"; סנדריל שהעיר את זלדה משנתה שמע מפיה: "לך למיתה אתה ובעלי שני-כס יחד!" (עמ' לד).¹⁰⁴ הוא מפרש את המלה לך (שב-אידיום "לך למיתה") כפשוטה, ועל כן הוא לומד מכך שזלדה ראתה את בנימין יוצא מן הבית והשלימה עם הליכתו. "ברכת הדרך" באה כאן אפוא כאידיום, והיא לאמיתו של דבר "קללת הדרך", בעוד שבצבא היא ממשית.

יד

האנאלוגיה, המארגנת את האלמנטים הלשוניים של הטקסט, מבליטה מתוך כך אלמנטים לשוניים שהיו נשמטים מתשומת הלב בוריימה הליניארית של רצף המלים.

¹⁰¹ ובעברית, כפיצוי: "מרים פעמי רגליו, יגוד עקב ופוסע והולך מעדנות" (עמ' צה).

¹⁰² בעברית: "הלוך, הלוך, הלוך! — הצבאי סנדריל את עצמו, מרים פעמי רגליו וסופר ומונה אחת ושתיים" (עמ' צו), ובנימין שראה עצמו מאז ומתמיד כגיבור ואיש חיל גוער בו על השתטותו!

¹⁰³ חיל, יגוד עקב ופוסע, מתמתח, מרים פעמי רגליו כאיש-חיל, יגוד עקב ופוסע והולך אחריו קוממיות" (עמ' קג).
¹⁰⁴ ביידיש: "גיי מיט מיינעם איניינעם, אין דער ערד אריין ביידיע ד' (לכו, אתה ובני-יוגי גם יחד, שניכם לתוך הא-דמה!).

[36]

19. סדן, ד. 'סוגיית יידיש במסכת ביאליק', אקדמון, 1965.
 20. ענטין, י. "שלום יעקב אברמאווויטש", "יד צוקונפט" 1906, 163-169; 238-241; 307-312.
 21. פייטלזון, מ. מ. "שלום יעקב אברמוביץ ופעולתו בספרות הו'ררובית", 'הצפירה', 1890, גיל' 228; 229; 231; 240; 266; 269.
 22. —. "מ'משפט שלום' עד 'בימים ההם'", 'השלח', כד (תרע"א), 440-451; 547-556.
 23. פיכמן, י. "שלום יעקב אברמוביץ", מבוא ליכל כתבי מנדלי מוכר ספרים, דביר, תש"ז, עמ' VII-VIII.
 24. פרי מ. וי. האפרת. "על כמה מתכונות אומנות השירה של ביאליק", 'עכשיו', 17-18 (1967), 43-77.
 25. פרידמן, ד. א. "מנדלי מוכר ספרים", 'התקופה', ב (תרש"ח), 585-606.
 26. —. "מנדלי ומיגואל סרוונטס", 'התקופה', ג (תרע"ח), 576-700.
 27. פרישמאן, ד. "פישקע דער קרומער", 'אלע ווערק', דריטער באנד, ווארשע, 1914, 177-185. (לראשונה ב'דער הויז פריינד' בעריכת מ. ספעקטאר, ב (1889)).
 28. —. "מנדלי מוכר ספרים, תולדותיו, ערכו וספרותו", 'כל כתבי מנדלי', כרך ב, קראקא-אודיסה, תרע"א, עמ' III-XXIX.
 29. צמח, ש. "בעבותות ההויז", מאסף 'הארץ', אודיסה, תרע"ט, 127-148.
 30. קורצווייל, ב. 'ספרותנו החדשה — המשך או הפכה?', שוקן, 1959.
 31. קלויזנר, י. א. "פרקי מנדלי", 'מצודה', תשי"ד, 347-356.
 32. קלויזנר, י. "ספרותנו (א)", 'השלח', ז (תרס"א) [א], 163-175.
 33. —. "ספרותנו (ג)", 'השלח', ז (תרס"א) [ב], 540-547. (על 'כתבים' של י. ל. פרץ).
 34. —. "ספרותנו (ד)", 'השלח', ח (תרס"א-תרס"ב), 58-72. (על 'נגד הזרם' של ברשרסקי).
 35. —. "שני המנדלים", 'השלח', לד (תרע"א), 182-192.
 36. —. "כוחו של מנדלי", 'השלח', לד (תרע"ח), 30-37.
 37. —. 'יוצרים ובוגים', כרך שני, דביר, 1929.
 38. —. 'היסטוריה של הספרות העברית החדשה', אח"כ אסף, 1958.
 39. קליינמאן, מ. "בן שלוש דורות", 'דמויות וקומות', סדר ריש, 1928, עמ' 111-140.
 40. קריב, א. 'אדברה וירווח ליי'. עם עובד, תשי"א.
 41. רבינוביץ, י. "מעט ספיקות", 'הצפירה', 1911, גיל' 39; 40.
 42. רבניצקי, י. ת. "דבר מאת המו"ל", ב: מנדלי מוכר ספרים 'סיפורים', ספר ראשון, אודיסה, תר"ס, עמ' VII-VIII.
 43. ריבולוב, מ. "מנדלי משורר הרבים", 'השלח', לד (תרע"ח), 52-62.
 44. שטיינמאן, א. "בעד מנדלי", 'במעגל הדורות', עם עובד, תש"ד, עמ' 113-141.
 45. שקד, ג. 'בין שחוק לדמע'. מסדה, 1965.

רונת האנאלוגיה אך גם שוני מסוים — לעומת 'מסעות בנימין השלישי' — הכרוך בשוני שבאופיים של שני הספרים.
 דברים אלה יבהירו ויסוכמו במאמר שני.

אוניברסיטת תל-אביב

רשימת המאמרים וספרי הביקורת העבריים היידיים שהוזכרו במאמר

1. ביאליק, ח. נ. "מנדלי ושלוש הכרכים", 'השלח', כו (תרע"ב), 182-187.
 2. —. 'דברים שבעל-פה', ספר ראשון, דביר, תרצ"ה.
 3. בינשטוק, א. "דערינעוונגען וועגן מענדעלען", ב'מענדע-לע און זיין צייט', מאסקווע, 1940, עמ' 62-91.
 4. בן-ישראל, י. "השפעת הפרוזה הרוסית על מנדלי", 'אורלוגין', 7 (1953), 216-219.
 5. בעל מחשבות, "מחוץ למחנה", 'העולם', ב (1908), גיל' ח, 112-113.
 6. —. "התקופה האחרונה בספרותנו", 'העולם', ז (1913), גיל' ו; ז; ח; ט; י.
 7. בריינין, ר. "שלום יעקב אברמוביץ", 'הדור' (שבועון), א (1901), חוב' 43; 44; 45.
 8. ברנר, י. ח. "הערכת עצמנו בשלושת הכרכים", 'רביבים', תרע"ד, 74-119.
 9. גולדין, ע. "שיחת חולין של תלמידי חכמים", 'כנסת הגדולה', ערך י. סובאלסקי, ג (1890), 199-207.
 10. גורדון, א. ד. "מכתבים ורשימות", 'כתבים', כרך שלישי, מ. פ. חיפה, תשי"ז.
 11. דרויאנוב, א. "שלום יעקב אברמוביץ", 'משואות', או-דיסה, תרע"ט, 551-580.
 12. הרושובסקי, ב. "על בעיות המעברים מיסודות הסגנון ליסודות המבנה ביצירתו של מנדלי מוכר ספרים", הרצאה בקונגרס העולמי הרביעי למדעי היהדות, ירו-שלים, 1965.
 13. ווינער, מ. 'צו דער געשיכטע פון דער יידישער ליטע-ראַטור אין 19'טן יאָרהונדערט', צוויטער באַנד, ניר-יאַרק, 1946.
 14. ורסס, ש. "מענדעלע מוכר ספרים אין שפיגל פון דער העברעישער ליטראַטור-קריטיק", 'גאלדענע קייט', 51 (1965), 188-209.
 15. לובצקי, א. "לדמותו הרוחנית של ר' מנדלי", 'השלח', יא (תרס"ג), 265-270.
 16. לחובר, פ. "שלום יעקב אברמוביץ", 'הצפירה', 1918, גיל' 1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 9.
 17. —. "תולדות הספרות העברית החדשה", ספר שלישי, חלק ראשון, דביר, 1927.
 18. נייגער, ש. "מענדעלע מוכר ספרים", שיקאַגאַ, 1936.