

"צלליהן של ציפוריות": מיתולוגיה ומאגיה ב"מדירה"

לדירה" לש"י עגנון

חיים וייס

עבודתו ההיסטוריוגרפית המקיפה של יגאל שוורץ מציגה פרדיגמות שונות ומגוונות לבחינת תולדותיה של הספרות העברית: צירים אידאולוגיים, פוליטיים ועדתיים משמשים אותו בבואו להציע כיוונים אפשריים להבנת הצמתים המרכזיים שהספרות העברית עמדה בהם.¹ עם זאת, נראה כי בבואו לבקש את הסבר-העל, את הווקטור, בלשונו המחקרית של שוורץ, המאחד את כלל הציירים הללו ועומד בבסיס מחשבתו ההיסטוריוגרפית, הרי שזה המתח המתעתע, שלעד אינו מוכרע, בין ההיסטורי למיתולוגי. המיתוס נוכח בכתיבתו על שלל גווניה המחקריים, הביקורתיים, המסאיים והאישיים כמרחב של תשוקה וגעגוע, כמרחב ה"אחר" – ככלי אלכימי להמרת המציאות ולבחינתו של מרחב חלופי, שחוקיו גמישים ופתוחים יותר, ויכולים להתחולל בהם שינויים מהירים ודרמטיים.² בחתימת אחד מספריו האחרונים למה לחתול יש מגפיים, לטעמי מהאישיים ביותר שלו, הוא מסביר את כוחה המטמורפוזי של החשיבה המיתית-מאגית:

זהו חלל-זמן שבו פורחות ההיברידיות והמטמורפוזה, שעליהן מנצח מספר/סופר טריקסטר, היוצר בעבורנו נשף מסכות מתעתע, שבמהלכו, בכמה רסיסי רגעים, אנו נחשפים לפנים העירומים, המוכרים-זרים, כפי שהם נראים, ברגע שבין החלפת המסכות.³

לאור חשיבותם של אותם "רסיסי רגעים" הנפערים בחללו של עולם בין הורדתה של מסכה אחת להנחתה של אחרת, אציע קריאה בסיפור "מדירה לדירה" של ש"י עגנון שתעמוד על תפקיד המאגיה בחשיפת "פניה העירומים, המוכרים-זרים" של המציאות. זו תהא קריאה כפולת-רבדים, כשקף המונח על גבי שקף שקדם לו, ובה אתבונן הן בסיפור

1 לסקירה מקיפה על עבודתו ההיסטוריוגרפית המקיפה של שוורץ בארבעים השנים האחרונות ראו מאמרה של מיטל נדלר כאן, עמ' 9.

2 בהקשר זה ראו גם מאמרו של איתי מרינברג-מיליקובסקי כאן, הקובע כי "המיתולוגיה עבור שוורץ היא מה שהמקרא עבור אריך אוארבך: לא רק מאגר של תכנים, תמות וסיפורי יסוד, כי אם אפשרות צורנית עקרונית, פואטית ורטורית, בעלת תוקף מוסרי מוגדר, שיכולה להתממש בשלל דרכים" (עמ' 36).

3 יגאל שוורץ, למה לחתול יש מגפיים? קריאה במעשיית החיות של שארל פרו, ירושלים ותל אביב: מאגנס ומכללת לוינסקי לחינוך, 2021, עמ' 143-144.

עצמו הן בקריאה שמציע לו יגאל שורץ, קריאה הטוענת למתח מיתי לא מוכרע בבסיסו של הסיפור, ומדגישה את התשוקה אל המיתי ואת הידיעה הכואבת והמפוכחת שלא נוכל להגיע לשם.⁴

* * *

הסיפור "מדירה לדירה" פורסם לראשונה בעיתון הארץ בדצמבר 1939, ומאוחר יותר נכלל בחטיבת סיפורי ספר המעשים, שראו אור תחילה בכרך אלו ואלו, ולאחר מכן בכרך סמוך ונראה.⁵ דב סדן טען כי עיקרם של סיפורי ספר המעשים "משקפים את חזיונה של הנפש לאמיתת-חוייתה ולפי חויית-אמיתה". לטענת סדן, כדי להגיע לאותה אמת, "הגבולות בין הרחוק והקרוב, בין אתמול והיום, בין החיים והמתים נטרדים והולכים, ואנו רואים בעליל מה ואיך הם פני הנפש".⁶ לכאורה, גם אם הסיפור "מדירה לדירה" אכן מבקש להגיע ל"אמיתת-חוייתה" של הנפש, הוא אינו נדרש לאותו טשטוש גבולין המאפיין את רוב סיפורי ספר המעשים; עלילתו, ברמתה הגלויה, רציולנית, ואין בה דבר מאותה איכות חלומית המאפיינת את שאר סיפורי החטיבה.

גיבור הסיפור "מדירה לדירה", המתגורר ככל הנראה בירושלים, חולה, ורופאו, שאינו מוצא תרופה למחלתו המסתורית, ממליץ לו לרדת לתל אביב "ולהתענג על אוירו של ים". הגיבור יורד לתל אביב, וכמו מתוך רצון שאינו מחוור בשלב זה להפר את הוראותיו של הרופא, מוצא לעצמו דירה דווקא בטבורה של עיר, סמוך לתחנת אוטובוסים עמוסה ורועשת ובינות לחנויות הומות. בתיאור החדר ששכר נכתב כי "צר היה ונמוך היה וחלונותיו פונים לרחוב", והחמה מלהטת אותו כחדרי "גיהנם" (עמ' 171). על סיפו של אותו גיהנום, על אסקופת הבית, יושב תינוק קטן ומזוהם, "מלחך עפר וקולף סיד מן הקירות ואוכל" (עמ' 172). המספר נוטל מפעם לפעם את התינוק המזוהם על זרועותיו, ואילו התינוק, בתגובה, דוחף אצבעות מטונפות לתוך עיניו וקורא לו "דיוט", כלומר "דוד". חבריו של המספר, המבקשים להצילו מן הגיהנום שנקלע אליו, מוצאים למענו חדר בדירה מושלמת בסמוך לעיר, מעין גן עדן שיתגלה בעומקה של העלילה כגיהנום:

בין כרמים ופרדסים מבצבצת גבעה מוקפת מארבע רוחותיה באילנות נאים. ועל הגבעה עומד לו בית קטן. עולים לשם במדרגות שמגדלות דשאים. וגדר של עצי פרי מקיפה את

4 יש לומר כי שורץ לא הרבה לעסוק ביצירתו של עגנון, ולמיטב ידיעתי, זהו הסיפור היחיד של עגנון שהציע לו קריאה שלמה ומקיפה. בעיניי, כמובן, אין זה מקרה ששורץ בחר דווקא בסיפור הזה: כפי שאנסה להראות, מלבד תַּמַּת ה"בית" והתשוקה אליו, המוכרת לנו היטב מכתבתו המחקרית והאישית של שורץ, הרי שבלב בחירתו עומד רובדו המיתולוגי והמאגי של הסיפור.

5 בכרך אלו ואלו, שפורסם בשנת 1941, נכללו שלושה-עשר מסיפורי ספר המעשים. בשנת 1954 הורחב מספרם לעשרים, והחטיבה כולה הועברה לכרך סמוך ונראה (שוקן: ירושלים ותל אביב 1979). כל הציטוטים מסמוך ונראה במאמר לקוחים ממקור זה, ומכאן ואילך יופיעו ההפניות ברצף הטקסט.

6 דב סדן, 'לענין ספר המעשים', יובל שי: מאמרים לכבודו של שמואל יוסף עגנון, רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן, 1958, עמ' 31.

הבית שמצלים עליו הדשאים. נכנסים לחצר שבריכה של מים עשויה שם ובהם מיני דגים קטנים. (עמ' 174)

הגיבור עוזב את דירתו הקטנה והרועשת בתל אביב ואת התינוק המונח לפתחה, יוצא למסע של שמונה ימים ברחבי הארץ, בכוונה להיכנס בסיומו למשכנו החדש, באותו גן עדן שמצאו לו חבריו. אלא שדבר־מה מונע ממנו להיכנס: "אותו תינוק לא ישב שם ולא קפץ עלי ולא נתלה בי ולא פשט את ידיו כנגדי. דמומים נעו צללי הפרחים על האסקופה וכל תינוק לא היה שם" (עמ' 180). בסופו של הסיפור חוזר המספר ל"אכסניא ראשונה" ומוצא, על אף הרעש, העזובה והזוהמה, את שלוות נפשו שם, עם התינוק המזונח הממתין לו על אסקופת הבית. כאמור, מקריאה ראשונה של הסיפור, נראה כי "מדירה לדירה" אינו שייך לאסופת ספר המעשים. שהרי כפי שמציין הלל ברזל –

הסיפור 'מדירה לדירה' הוא, לכאורה, יוצא דופן ב'ספר המעשים'. ה'ערכוביה החיצונית', היא התכונה המציינת את כל הסיפורים האחרים, אינה קיימת בו. ניתן לקרוא את הסיפור כאילו היה בנוי על אדני הסיבה והמסובב, בלא שיתערבבו זה בזה החלום והמראה בהקיץ. המעבר מן העיר האחת, קרוב לוודאי ירושלים, לתל אביב, מן הבית ובו התינוק אל הבית אשר על הגבעה וחוזר חלילה, מצויר כחילופי תחנות שבממש.⁷

אך לא רק הרצף ההגיוני לכאורה של העלילה, שכל פעולה בה מוליכה לפעולה וכל דבר בה מוביל לדבר, אלא גם סיומה, אקט ההחלטה המוסרית והבחירה הברורה של הגיבור להעדיף את השהות עם התינוק בדירה הטחובה והרועשת על פני גן העדן שהוצע לו בבית על ראש הגבעה – גם הסיום הזה עומד בניגוד למהלכם של רוב סיפורי ספר המעשים, המסתיימים במה שמיכל ארבל הגדירה "חדלון המעשים". לטענתה:

אי היכולת של הגיבור לעשות את המעשה הנדרש. חדלון המעשים הוא נקודת המוקד העלילתית, הנרטיבית והתמאטית של סיפורי הקובץ. [...] חדלון המעשים הוא הסימפטום להתפוררותם של סדרי העצמי, להתפרקות החשיבה הרציונלית, תפיסת המציאות והעולם הרגשי; הוא המוביל את הגיבור לניתוק גמור, הן מן העולם שסביבו והן מעצמו, לאובדן של כל נקודות האחיזה והעיון, להתפוררות השייכות והזהות.⁸

7 הלל ברזל, בין עגנון לקפקא: מחקר משווה, רמת גן: בר אוריין, 1972, עמ' 160. ראו גם, נילי לוי, "אסקופת הגאולה: מוטיב גאולת האני" בסיפור 'מדירה לדירה' לשי' עגנון", מאזנים סד, 3-4 (נובמבר-דצמבר 1989), עמ' 91-93.

8 מיכל ארבל, כתוב על עורו של כלב: על תפיסת היצירה אצל ש"י עגנון, יגאל שוורץ (עורך), ירושלים ובאר שבע: כתר ומכון הקשרים, 2006, עמ' 84.

לפיכך, היא ממשיכה, יש לראות בסיפור "מדירה לדירה" חריג לקובץ, משום שבלבו עומד "לא חדלון המעשים אלא כשרון המעשים".⁹

עם זאת, השכבה הרציולית המכסה על "מדירה לדירה" שהלל ברזל ומיכל ארבל הצביעו עליה היא מעין שכבת קרח דקה ופריכה; תחתיה רוחשת הוויה מיתית-מאגית, הפועלת אל מול מהלכיו ההגיוניים לכאורה של הגיבור ומציעה להם עולם חלופי סוער ומסוכן.¹⁰ כמו רבים מסיפורי ספר המעשים, גם "מדירה לדירה" מעמיד במרכז את מסעו המיתי של הגיבור אל עבר ה"בית", יהא זה בית מוכר שאליו הוא מבקש לשוב או בית חדש זר שאליו הוא מבקש להגיע לראשונה.¹¹ בכל הסיפורים נשענת התנועה או התשוקה אל עבר הבית על יסוד של אי-הלימה בין מושגי הזמן והמרחב לבין התהליכים שגיבורי העלילה חווים. המועקה ותחושת חוסר האונים העולות מסיפורי ספר המעשים נובעות מעיכובים בלתי מוסברים ביכולת התנועה במרחב, המחוללים שרשרת של טעויות. למשל, בסיפור "לבית אבא", מסיבות לא ברורות, הרכבת מתעכבת בדרך והגיבור מגיע לעירו רק לאחר התקדש החג, מה שמוביל לעוד ועוד עיכובים במימוש המפגש המקווה בין הבן לאב;¹² ובסיפור "אל הרופא" הגיבור מנוע מתנועה במרחב בגלל שרשרת של חרדות ועיכובים, ואינו מסוגל לעשות את המרחק הקצר מביתו לבית הרופא כדי להציל

9 שם, שם, ראו גם, ניצה בן-דוב, "תינוק על אסקופת הבית: עיון בסיפור 'מדירה לדירה' של עגנון", גבורות למאזניים, תל אביב: אגודת הסופרים העבריים, 2009, עמ' 244-250, בייחוד עמ' 244.

10 חריגת הסיפור מהסדר הרציולני אל המרחבים המיתיים-מאגיים עולה כבר מבחירתו של עגנון בשם "מדירה לדירה", הרומזת לטקסט מדרשי שבו הקב"ה מתואר כמלך הגולה מדירה לדירה בעקבות חטאי בניו: "מלך שנסע כבודו ממקום למקום, מדירה לדירה, מעליה לעליה, מפלטין לפלטין, מרקיע לרקיע, שבעון האדם הראשון שחטא". שלמה אהרן ורטהימר, "מדרש אלפא ביתא", בתי מדרשות: עשרים וחמשה מדרשי חז"ל על פי כתבי יד מגניזת ירושלים ומצרים, חלק ב, ירושלים: כתביד וספר, תשמ"ט, עמ' תכ"ז. אני מבקש להודות לחיים באר על הפניה זו. להתייחסות נוספת לכותרת הסיפור ראו, בן-דב, שם, עמ' 245.

11 על מעמד הבית כמוטיב מרכזי ביצירתו של עגנון ראו: Arnols J. Band, *Nostalgia and Nightmare: A Study in the Fiction of S. Y. Agnon*, Berkeley, CA: California University Press, 1968, pp. 220-221; of California Press, 1968, pp. 220-221; איריס מילנר, "מדירה לדירה: קריאת התיגר על הבית בסיפור והיה העקוב למישור מאת ש"י עגנון", אות 11 (סתיו 2021), עמ' 277-300, בייחוד חלקו הראשון של המאמר.

12 מתוך "לבית אבא" (עמ' 103-104): "עליתי לבית הנתיבות ונכנסתי לרכבת ההולכת לעירי. מסיבה שאינה תלויה בי שהתה הרכבת בדרך, וכשנכנסתי לעיר כבר קידש היום והגיע ליל פסח". בסיפור "על התורה" שרשרת של עיכובים מונעת מהגיבור להתלבש ולרדת לבית הכנסת הספרדי הסמוך לביתו ולהפריק את הטענה כי מת (עמ' 126-127); בסיפור "טלית אחרת" סדרה של עיכובים מונעת מהגיבור להגיע בזמן לבית הכנסת ביום הכיפורים ולהתפלל עם זקנו (עמ' 202-204); והדוגמה הבולטת והארוכה ביותר לסוג זה של עיכוב תנועה היא, כמובן, הסיפור "פת שלימה", שבו הגיבור מנסה לשווא להגיע מביתו לבית האוכל (עמ' 143-155).

את אביו ואחותו החולים מאוד (עמ' 106-107).¹³ ב"האבות והבנים" הגיבור מתעכב במסעו אף שהגיע בקלות רבה אל האונייה, משום שאינו מוצא בה את ילדיו, והוא נדרש לשוב על עקבותיו – לבית שעזב – כדי להביאם. מסע החיפושים אחר הילדים האבודים (המתגלים בסוף, כמובן, על האונייה עצמה) חושף את החרדה העומדת בבסיס המשאלה למסע (עמ' 156-160).¹⁴

דרמת המסע אל ה"בית" העומדת בליבם של רבים מסיפורי ספר המעשים מגיעה לשיאה בשני סיפורים במרכז האסופה שבהם הבית עצמו חדל מלתפקד כבית, ומכיוון שאינו מממש יותר את ייעודו העיקרי, היות מרחב מוגן לגיבור, יש להמירו בבית אחר. הסיפור הראשון שבהם הוא "הבית", ששמו מעיד על תוכנו. הבית המתואר בו עומד "מתוקן לפסח", קירותיו בוהקים מניקיון והרצפה מצוחצחת כשיש: "הכלים עמדו טהורים ומסודרים [...] ואף אנו מתוקנים היינו לכבוד החג. אילו היה נכנס מיד היה מוצא אותנו מוכנים" (עמ' 161). אך כמובן, החג לא נכנס מייד, ובמקומו פלש לבית באמצע הלילה מעין יצור ספק-ממשי-ספק-מיתי: "ערבי קטן, אדמוני ושמן, מאותם שנשתיירו בארץ מזרעם של הצלבנים", הגורם לגיבור להבין כי הבית היפה והנקי אינו יכול יותר לממש יותר את ייעודו:

לסוף התחלתי מהרהר בדירתי. פעמים הרבה נטרדתי מדירה לדירה ואין לך כל דירה
ודירה שאין צרה עמה. כאן שריפה וכאן רעש, כאן פרעות וכאן תחלואים. ומי יודע מה
צפוי לי בדירה זו. היום אני יושב בשלווה, מי יודע יום מחר. (עמ' 162)

במעין השלמה של תבוסה קובעים הגיבור ואשתו כי "בית שאפשר להוציאנו משם אינו ביתנו" (עמ' 169), ולפיכך הם מוותרים על ביתם הנקי והיפה, המוכן כולו לחג אך מועד לפלישה; ובאכסנייה הזרה שהם עוברים אליה הם מתקבלים לא כבני בית, אלא כעניים שיש לארח.

"הבית", החושף את האימה מפני פלישתו של אחר, מטרים את הסיפור "מדירה לדירה", שבו העילה לעזיבה אינה אלימותו של גורם חיצוני זר החודר לבית ומאיים על שלוות יושביו, אלא אלימות פנימית: גופו החולה של הגיבור הוא המונע ממנו להישאר

13 כך הדבר גם בסיפור "האבטובוס האחרון", הבא אחריו בכרך, הבנוי על פער בין קלות התנועה לביתו של מר שריט בתחילת הסיפור ("הלכתי אצל מר שריט"), לבין שרשרת העיכובים האין-סופית המונעת מן הגיבור את התנועה ההפוכה בחזרה לביתו-שלו (עמ' 106-113). עיקרון דומה עומד גם בבסיס הסיפור "ידידות", שבו בני זוג מגיעים בקלות לביתה של מרת קליגל, ואילו הדרך חזרה מביתה לביתם הופכת לאודיסאה מייגעת (עמ' 120-125); וכן בסיפור "הפקר", שבו הגיבור אינו מצליח להגיע לאוטובוס הנוסע לביתו, נחטף ומגיע לבית אחר, שבו יושב זקן ה"מפליט מילים של פריצות בניגון של תפילה" (עמ' 191-195).

14 כך הדבר גם בסיפור "הפנים הפנים", שגיבורו מבקש לעלות במהירות על רכבת ולנסוע לעיר הולדתו לראות את אימו, שלא ברור אם היא חולה או שמה כבר נפטרה. כשהגיבור מגיע לחצר בית הנתיבות הוא מגלה כי חזר לו "כתב תיור" ששכח בביתו (עמ' 205-210).

בדירתו.¹⁵ גופו של הגיבור מתואר כמחולל קמאי של חולי ההופך את הדירה למרחב של מוות:

ימות החורף עברו בלא טובה. לא נרפאתי מחולי אחד עד שנחליתי בחולי אחר. הרופא נעשה אורח קבוע אצלי. פעמיים שלוש בשבוע היה בא לבדקני [...] כל השעות כולן נעשו צייתניות לרופא וכל הבית נתמלא דברים שמתרפאים מהם, וריחם כאחד מששים מסימני המות. (עמ' 170)

חוליו של המספר אינו ברור, מחלה רודפת מחלה וחולי מחליף חולי, והרופא עומד אובד עצות: "מוסיף סממנים על סממנים ומשנה שם מחלתי. בכל זאת שינוי לטובה לא ראינו" (עמ' 170).¹⁶ הרופא אומנם אינו מצליח לרפא את החולה השרוי בביתו־קברו, אך הטבע עושה זאת. האביב מפציע בכל עוזו ומתואר כמרחב חסר גבולות של חיות ופריון:

השמים הסבירו פנים לאדמה והאדמה הסבירה פנים לבריות, העלתה ציצים ופרחים, עשבים וקוצים. כבשים נתגלגלו ובאו וכיסו את הארץ ותינוקות בצבצו מכל בית ומכל צריף. זוג צפרים בא מן השמים ובפיהן עלים וקשים. (עמ' 170)

התפרצות זו של כוחות הטבע האביביים והפוריים מסמנת לחולה כי רפואתו אינה מצויה בסממנים כאלה או אחרים, כי אם במה ששוורץ מגדיר כיצירת "קשר רגשי מחייב", שיסיים את בדידותו ואגב כך יגאל אותו מחוליו המשונים.¹⁷ אך מחלותיו של הגיבור קשות ומסתוריות, ולפיכך יציאה פשוטה אל הטבע האביבי רווי כוחות החיים והארוס, אין בכוחה להציע לו מזור שלם ומלא. כדי לשנות את טבע מחלותיו של הגיבור יש לשנות את טבעו של הטבע עצמו. כמעט בלי שנרגיש, דרך מה ששוורץ מכנה "גינונים משוונים", מעין אנומליות טקסטואליות קלות ולא מורגשות, מהפך המספר את טבעו של האביב, ואגב כך את טבעו של הרופא עצמו – והופך אותם לייצוגים מיתיים המבקשים, בכוחה של המאגיה, לחולל טרנספורמציה בחייו של הגיבור.

התינוקות שזה עתה נולדו מתוארים בפי המספר באופן מעט משונה, כמי ש"בצבצו מכל בית ומכל צריף". תיאור שפע הילדים העודף, העל־טבעי, באמצעות המונח "בצבצו" – המתאים יותר לתיאור ראשיתם של גידולים חקלאיים – אינו מקרי, והוא מפנה את תשומת הלב לאחד המרחבים המיתיים שחז"ל הרבו לעסוק בו: מצרים של ימי גזרות

15 הבנה כי לפנינו מערכת של שני סיפורים הכרוכים זה בזה עולה מבחירתו של המספר לציין את שמו של הסיפור הבא "מדירה לדירה" בדברי הגיבור: "פעמים רבות נטרדתי מדירה לדירה" (עמ' 162).

16 ראו גם, יאיר קורן-מימון, "זמה מועיל הרופא?: על גישות טיפול אלטרנטיביות סיפור מדירה לדירה", חמדעת יב (2020), עמ' 159–172, בייחוד עמ' 160–161, שם הוא טוען כי הגיבור סבל ממחלה פסיכוסומטית כלשהי.

17 יגאל שוורץ, מעת לעט: היסטוריה, ביוגרפיה וספרות, מיה מרק (עורכת), אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2017, עמ' 229.

פרעה.¹⁸ הגמרא במסכת סוטה מתארת באופן הבא את לידתם הפלאית וההמונית של ילדי ישראל בימי גזירת פרעה:

דרש רב עזירא: בשכר נשים צדקניות שהיו באותו הדור נגאלו ישראל ממצרים בשעה שהולכות לשאוב מים הקדוש ברוך הוא מזמן להם דגים קטנים בכדיהן ושואבות מחצה מים ומחצה דגים ובאות ושופות שתי קדירות אחת של חמין ואחת של דגים ומוליכות אצל בעליהן לשדה ומרחיצות אותן וסכות אותן ומאכילות אותן ומשקות אותן ונוקקות להן בין שפתים [...] וכיון שמתעברות באות לבתיהם וכיון שמגיע זמן מולדיהן הולכות ויולדות בשדה תחת התפוח [...] והקדוש ברוך הוא שולח משמי מרום מי שמנקיר ומשפיר אותן כחיה זו שמשפרת את הולד [...] ומלקט להן שני עגולין אחד של שמן ואחד של דבש [...] וכיון שמכירין בהן מצרים באין להורגן ונעשה להם נס ונבלעין בקרקע ומביאין שוורים וחורשין על גבן [...] לאחר שהולכין היו מבצבצין ויוצאין כעשב השדה [...] וכיון שמתגדלין באין עדרים עדרים לבתיהן.¹⁹

בחירת המספר לתאר את הילדים כ"מבצבצים" מזמנת באחת לתוך הטבע הירושלמי המתעורר בבוא האביב את המרחב המיתי שחז"ל בראו כדי לתאר את ימי שהותם של ישראל במצרים. זהו עולם שבו נשים "צדקניות" הופכות את הטבע למרחב של מיניות, פיתוי והולדה. הן מפתות את בעליהן, רוחצות אותם, נדרשות להם במקום המוזר בעל השם הטעון "בין שפתיים"²⁰ ושותלות את הילדים בשדות כדי להצילם מידי המצרים, ולאחר שהמצרים הולכים הילדים "מבצבצים" להם מתוך השדות כעשב.

הנכחתו של מרחב הפיריון מעברו המיתי של העם במצרים מציינת, לחולה ולרופא גם יחד, את הציר שעליו יש להלך כדי להחלים. על שניהם מוטלת החובה לנוע אל המרחב המיתי שמעבר למופר, שחוקיו ומהלכיו שונים. על החולה לוותר, כלשונו של יגאל שורץ, על "הנרקסיזם" החולני שלו, לאפשר לעצמו לחוות זוגיות ולאחר מכן הורות, ועל הרופא לסייע לו בכך. אך מכיוון שאין אנו עוסקים עוד במרחב היסטורי-ריאלי, כי אם במרחב בעל מאפיינים מיתולוגיים, על הרופא לעבור טרנספורמציה ולהפוך מרופא הרוקח סממנים ותרופות למאגיקן הכותב שמות, לחשים והשבעות כדי לרפא את החולה.

18 במונחיו של ההיסטוריון פול ון, חז"ל התייחסו לתקופת שהותם של בני ישראל במצרים כמעין "היסטוריה שלפני ההיסטוריה", כלומר כאל מרחב היסטורי-מיתולוגי שחוקיו שונים באופן מהותי מאלו המוכרים להם: "קודם לזמן שבו חיו, חיצוני לו ושונה ממנו". פול ון, האם האמינו היוונים במיתוסים שלהם? מצרפתית: דן דאור, תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, 2003, עמ' 25.

19 תלמוד בבלי, סוטה יא ע"ב; שמות רבה א, י"ב. ההדגשה שלי, ח"ו.

20 מקורו של הביטוי (שאליו מפנה גם הטקסט התלמודי) הוא בפסוק סתום מספר תהילים סח 14: "אם תשכבון בין שפתיים כנפי יונה נחפה בכסף וְאֶבְרֹתֶיהָ בִּירְקֶקֶת חָרוֹץ". על פי פרשני התלמוד השונים, הכוונה במונח "בין השפתיים" היא לקו התיחום שבין שתי חלקות שדה או לאזור הפתוח שבין גדרות צאן. מובן שאי אפשר להתעלם גם מהקונוטציה הארוטית הברורה שיש לפסוק בהקשר שבו הוא מובא, המעצים את מיניותן של נשות ישראל הפתייניות.

הפיכת הרופא ממי שמעניק שמות מדעיים למחלות, כפי שהוא מתואר בפסקה הראשונה של הסיפור (“היה מוסיף סממנים על סממנים ומשנה שם מחלתי”), למי שעוסק בכתיבת “שמות”, כלומר כתיבת קמעות מאגיים לרפואת החולה, מסומנת בשני משפטים קצרים, זניחים וכמעט לא מורגשים, אך עם זאת – זרים למהלך הטקסט: “עדיין היה בודקני כדי לכתוב לי רפואה. עם שהוא כותב היה כותב שם אשה ומניחו בבגדו או משימו ברצועת שעונו שבשמאלו” (עמ’ 170). כלומר, תוך כדי כתיבת מרשם רפואי (“לכתוב לי רפואה”) הוא החל לפעול גם כמאגיקון, לרשום שם אישה על פתק, וכנהוג בפרקטיקות מאגיות שונות, להניחו קרוב לגופו.²¹

ההבנה כי לפנינו פעולה מאגית נשענת על שני אדנים האחד הוא הביטוי “שם אשה” והשני הוא הטמנת השם, כמקובל בקמעות מאגיים צמוד וקרוב לגוף בקפלי הבגד או ברצועת השעון.²² הביטוי “שם אשה” מופיע במרשמים מאגיים, ותפקידו כפול פנים: האחד הוא סימון המרשם המאגי ככזה העוסק ביחסים בין גברים ונשים (כגון לתת אהבה בליבה, לגרום לה למלא את רצונך וכולי); והשני הוא סימון המקום שבו כותב המרשם ממלא את שם האישה הספציפית שהמרשם מכוון אליה. כך, למשל, אנו מוצאים במרשם המאגי שלהלן, הלקוח מספר הרזים, ספר כישוף יהודי מן המאה השלישית לספירה.

אם בקשתה לתת אהבת איש בלב אשה או לעשות איש רש לוקח אשה עשירה, קח שני טסי נחושת וכתוב עליהם שמות המלאכים האלה משני עבריהם ושם האיש ושם האשה ואמור כך: מבקש אני מכם המלאכים המושלים במזלות בני אדם וחוה שתעשו רצוני ותקריבו מזול פ'ב'פ' לאשה פ'ב'פ' [מזול פלוני בן פלוני לאשה פלונית בת פלונית] וישא בעיניה חן וחסד.²³

כפי שמציין יובל הררי, הקמע הוא חפץ “בעל כוח ביצועי”, ששימוש נכון ומדויק בו יש בכוחו לכפות את רצונם של כותב הקמע או בעליו על המציאות.²⁴ הקמע כופה את כוחו

21 לא ברור עד הסוף בבגדו או בשעונו של מי שם הרופא את הפתק. הדעת נותנת כי הכוונה היא לבגדו או שעונו של החולה, שהרי הוא הנמען של המרשם המאגי. אפשרות אחרת היא שהרופא טומן את הקמע בבגדו או בשעונו שלו. כך או אחרת, אין מדובר בפעולה הנסתרת מעיניו של הגיבור, שהרי מדובר במספר בגוף ראשון המדווח את שהוא רואה.

22 על מיקומו של הקמע המאגי על הבגד או בצמוד לעור הגוף ראו, יובל הררי, הכישוף היהודי הקדום: מחקר שטיפה מקורות, ירושלים: מוסד ביאליק ומכון בן-צבי לחקר קהילות ישראל במזרח, 2010, עמ' 168. קורן-מימון רואה גם הוא בכתיבת השם ובהטמנתו ביטוי לטרנספורמציה בתפקיד הרופא, אלא שהוא, בהתאם למהלכו הכולל של מאמרו, טוען כי הרופא מסמן בכך שהחולה זקוק לטיפול פסיכולוגי ולא רפואי. וראו, קורן-מימון, הערה 16 לעיל, עמ' 3-4.

23 מרדכי מרגליות (מהדיר), “הרקיע השני”, ספר הרזים, ירושלים: קרן יהודה ליב ומיני אפשטיין, 1967, מעלה ב. יש לומר כי חלקיו השונים של ספר הרזים פורסמו לראשונה על ידי מרדכי מרגליות בסוף שנות השישים של המאה העשרים, שנים רבות לאחר כתיבת הסיפור “מדירה לדירה”. המרשם הזה מובא אך ורק כדוגמה לסגנונם של קמעות מאגיים, וכמובן, ישנם גם אחרים.

24 “תכליתם הייתה להשתלט על כוחות על-טבעיים נמעני ההשבעות הכתובות בהם – מלאכים, שדים, שמות קדושים, אותיות, כוכבים ומזלות, השמש והירח ואף האל עצמו – ולקשור אותם בכוח הלחש כדי שיפעלו לטובת בעל הקמע”. הררי, הערה 22 לעיל, עמ' 169.

על המציאות כולה, ובמקרה זה על הגבר והאישה גם יחד. במעברו מפרוצדורות רפואיות מדעיות לפרקטיקות מאגיות מבקש הרופא לכפות זוגיות הן על החולה הן על האישה שהמרשם המאגי מכוון אליה, שהחולה אמור לפגוש באותו גן עדן, לכאורה, שבראש הגבעה. הרופא נואש, ככל הנראה, מיכולתו של החולה ליזום קשר עם נשים באופן טבעי, והוא מציע לו מסלול עוקף, מאגי, שבכוחו לכפות את רצונו על המציאות.

לאחר כתיבת הקמע והטמנתו הרופא-מאגיקון משלח את החולה לתל אביב, שבה יוכל לממש את ציווי הקמע, למצוא את האישה הממתינה לו ולהחלים משלל מחלותיו המסתוריות: "לסוף כמה ימים יעץ לי לשנות את מקומי ולהחליף את האויר, כגון לירד לתל אביב ולהתענג על אוירו של ים" (עמ' 170). לכאורה, כל שהיה על הגיבור לעשות כעת הוא לרדת לתל אביב, להתענג על אוויר הים הטוב ולהבריא, ואגב כך למצוא את אותה אישה הממתנת לו מכוחו של אקט ההשבעה המאגית שערך הרופא. אלא שכבר כאן הדברים מתחילים להשתבש. כמו ברבים מסיפורי ספר המעשים – ואף שחיי תלויים על הכף – הגיבור מתמהמה ומסרב לממש את המלצת הרופא, ורק כאשר כורח חייוני וזר מופיע, במקרה שלנו: סיום חוזה השכירות שלו כדיר בירושלים, הוא מחליט לממש את המלצת הרופא: "כשהגיעו ימות 'המשך' והוצרתי לעקור את דירתי" (עמ' 170).²⁵ התמהמהות זו גרמה לכך שהגיבור ירד לתל אביב לא בימות האביב הפורחים והנעימים, כפי שהמליץ הרופא, אלא דווקא בשיאו של הקיץ, והחדר הקטן, המטונף והרועש שמצא בלב-ליבה של העיר ההומה מתואר כתופת של חום: "ובאה החמה וליהטה את חדרי כגיהנם" (עמ' 171).

אך לא רק תופת של גיהנום יש באותו החדר, אלא גם אופציה של גאולה ותיקון, בדמותו של ילד קטן, חולה, מטונף ודחוי המצוי בכל שעות היום על אסקופת הבית "ומלחץ עפר וקולף סיד מן הקיר ואוכל" (עמ' 172).²⁶ התינוק הדוחף בכוח את אצבעותיו המזוהמות לעיני הגיבור גורם לו סוף-סוף לראות את נתיב הגאולה הראוי והמתאים לו לכאורה: אהבה ודאגה הורית. רגע המפגש עם הילד מסמן את שני הצירים הקוטביים שילוו את הסיפור עד סופו. האחד הוא הציר הארוטי-מאגי (הרווי גם אלימות, כפי שנראה) שמכוונו הרופא, ולפיו רפואת החולה וגאולתו כרוכות באקט מאגי של מציאת אישה שתגאל אותו ממחלתו; והאחר, בשל התנגדות הגיבור לציר הקודם, הוא ציר גאולה נטול ממד ארוטי, ולא פחות חשוב מכך: נטול ממד מאגי, שבו הגיבור מוותר על האופציה הארוטית לטובת האופציה ההורית, של טיפול בילד המוזנח המצוי על אסקופת הבית.

25 על משמעות המונח "ימות המשך" כסוף תקופת שכירות הדירה ראו בן-דב, הערה 9 לעיל, עמ' 246 וכן שוורץ, הערה 17 לעיל, עמ' 232. הגיבור רואה בפרקטיקה ההימנעותית שלו, באותה רפיסות של היעדר מעשה, תפיסת עולם שלמה, והוא מנמק אותה מאוחר יותר בעלילה: "אם בעל מעשים הוא משתדל להסיר צרתו על ידי מעשה ואם בעל מחשבות הוא ממתין עד שתכלה צרתו מאליה. ופעמים שהיא הולכת או שצרה אחרת באה ומשכיחה את הראשונה. אני שלא הגעתי למעלת צנועים ולא לזריזותם של אנשי מעשה יושב הייתי ומהרהר" (עמ' 173).

26 לסקירה קצרה על מקומם של תינוקות ביצירת עגנון ראו בן-דב, שם, עמ' 246. עוד על דמותו של הילד ראו קורן-מימון, הערה 16 לעיל, עמ' 5.

כדי להעמיד את שתי האופציות הללו זו מול זו על הגיבור לעזוב את חדרו הלוהט והרועש ולצאת למסע אל מרחב חדש ואחר, אלא שכפי שנהג בירושלים כך הוא נוהג גם במשכנו החדש בתל אביב. הוא אינו מוותר על עמדתו הפסיבית ואינו עושה דבר כדי לעזוב את הדירה שבה הוא שוכן. חבריו, המדברים עימו ”כמו שמדברים עם החולה“ (עמ' 174), מנסים לשכנעו לעזוב את החדר ולמצוא דירה אחרת, שקטה ושלווה, שבה יוכל לנוח ולהחלים.²⁷ אך לעומת חבריו, המתפללים עימו על הצורך לעבור דירה ואינם עושים דבר בפועל,²⁸ מי שמוצאת למענו חדר נאה ”בין כרמים ופרדסים“, ב”גבעה מוקפת מארבע רוחותיה באילנות נאים“, היא ”אשה אחת“ נטולת שם, שלא ברור כלל מהיכן הגיעה לעלילה. הופעתה הפתאומית מסמנת לגיבור את כיוונו של הציר הנשי-מאגי שכונן הרופא במרשם המאגי שהטמין בבגדו או ברצועת שעונו. לא רק ש”אשה אחת” המגיחה אל העלילה משום מקום ונעלמת מייד כלעומת שבאה היא המוצאת את החדר, ולא רק שהחדר שנמצא הוא חדרה של אישה אחרת – בתם של בעלי הבית ש”יצתה לקבוצה ונשתייר חדרה ריק“ (עמ' 174), אלא שהדמות הראשונה הפותחת לו דלת הבית גם היא אישה, בעלת הבית, וכפי שאנסה להראות, היא-היא האשה שייעד הרופא-מאגיקון לגיבורו.

בעקבות המלצתה של אותה ”אשה אחת“ הולך הגיבור לראות את הבית ואת סביבותיו, ומי שמקבלת את פניו היא בעלת הבית: ”יצתה בעלת הבית וקיבלה אותנו בשמחה ונתנה עיניה בי לטובה והכניסה אותנו לתוך חדר נאה שלא ניכר בו חומו של יום והביאה לנו מים קרים לשתות“ (עמ' 174).²⁹ אלא שאין זו קבלת פנים תמימה של בעלת בית לאורח העתיד להתאכסן בביתה. בחירת המספר בביטוי ”נתנה עיניה“ מכניסה מייד ממד מאגי ומיני אסור לסיפור. כפי שעולה ממקורות תנאיים ואמוראיים מגוונים, ”נתנית עין“ היא פעולת מאגית שיש ביכולתה לפגוע במי שמתבוננים בו. כך עולה, למשל, בתיאור ר' שמעון בר יוחאי ובנו היוצאים מהמערה לאחר שתים-עשרה שנות בידוד:

27 כאן, בשונה מעמדתו הפסיבית סביב עזיבת הדירה בירושלים, מבקש הגיבור לגבות את חולשתו ואת חוסר נכונותו לפעול באמצעות טקסט: ”ביקשתי לפטור עצמי במאמר הגמרא לעולם אל ישנה אדם מן האכסניא שלו“ (עמ' 174). קביעה זו נסמכת על הגמרא במסכת עירובין (טז ע”ב): ”מניין שלא ישנה אדם באכסניא שלו“, כלומר: מאיזה פסוק אנו יכולים ללמוד על כך שאל לו לאדם להחליף את האכסניה הקבוע שלו. דברי הגמרא המנוסחים כשאלה הופכים לוודאות בדבריו של הגיבור העגנוני.

28 ראו גם, קורן-מימון, הערה 16 לעיל, עמ' 3.

29 גם בהמשך העלילה לא מתחוויר מי נלווה אל הגיבור בביקורו בבית ומדוע הוא נוקט לשון ”אותנו“; האם אותה אישה, או שמא מי מחבריו? וגם אם נתלוו אליו האישה או החברים, הרי שאינם אומרים דבר ואינם משפיעים על אופי המפגש בין הגיבור לבעלי הבית. יכול להיות שבחירתו של המספר בלשון רבים נועדה לעמעם, ולו במעט, את המתח הממשי שבין בעלת הבית בעלת הפוטנציאל הפתייני לאורח ולשמר אותו כמעין פנטזיה שאל לה להתממש. אני מודה לטלי בלייכר על הערה זו.

"כל מקום שנותנין עיניהן מיד נשרף [...] נתן בו עיניו ועשהו גל של עצמות".³⁰ הקב"ה, המבוהל מעוצמת האלימות שהאב והבן מפיקים במבטם, משלח אותם בחזרה למערתם לשנה נוספת כדי להציל את העולם מכיליון ("להחריב עולמי יצאתם חזרו למערתכם"). בהקשר נשי, במקרים רבים, נתינת העין מסמלת תשוקה לחטא מיני או למשאלת האישה לקיים יחסי מין עם הגבר שנתנה בו את עיניה – משאלה שלרוב אינה ממומשת, או מוצגת ככזו שלא מומשה. הגמרא במסכת סוטה קובעת כי "סוטה נתנה עיניה במי שאינו ראוי לה. מה שביקשה לא ניתן לה ומה שבידה נטלוהו ממנה שכל הנותן עיניו במה שאינו שלו מה שמבקש אין נותנין לו ומה שבידו נוטלין הימנו",³¹ וחז"ל גם מדגישים כי נתינת עין האישה בגבר אינה חייבת להיות מלווה במימוש כדי להפוך לחטא, שהרי המעשה המיני האסור יכול להתבצע גם בכוח הדמיון בלבד:

אמרו רבותינו בזמן שהאשה מיחדת עם בעלה והיא משמשת עמו ולבה לאיש אחר שראתה בדרך, אין לך נאוף גדול מזה, שנאמר (יחזקאל טז, לב): "האשה המנאפת תחת אישה תקח את זרים", וכי יש אשה שמנאפת תחת אישה, אלא זו היא שפגעה באיש אחר ונתנה עיניה בו, והיא משמשת עם בעלה ולבה עליו.³²

אם כך, בעצם נתינת עיניה באורח בוראת בעלת הבית המקבלת את פניו עולם שלם של חטאים מיניים אסורים. באותו גן עדן מדומיין, על ראש הגבעה בין כרמים ופרדסים, ממתין לגיבור מרחב הזמין אותו למעשה ניאוף עם אשת איש, מעשה שעונשו – הן לנואף הן לנואפת – מוות, שהרי "וְאִישׁ אֲשֶׁר יִנְאֹף אֶת אִשְׁתוֹ אִישׁ, אֲשֶׁר יִנְאֹף אֶת אִשְׁתוֹ יָרְעוּהוּ, מוֹת יוֹמַת הַנְּאֹף וְהַנְּאֹפֶת" (ויקרא כ 10).³³

30 תלמוד בבלי, שבת לג ע"ב-לד ע"א. לדוגמאות נוספות ראו סיני תוראן, "כל מקום שנתנו חכמים עיניהם או מיתה או עוני: לתולדות המסורת על מבטם ההרסני והקוטל של החכמים, דימויהן ולשוונותיהן", סידרא כג (2008), עמ' 137-205. היבט נוסף וקרוב של "נתינת עין" הוא השימוש הרווח בספרות חז"ל ב"עין הרע" או "עינא בישא". כפי שמציין הררי, המוטיבציות לשימוש המאגי בכוח ההיזק של העין נוגעות ל"רגש קנאה כלפי הזולת, שנאתו ויחס חברתי שלילי כלפיו". הררי, הערה 22 לעיל, עמ' 298, וכן ראו, מירה בלברג וחיים וייס, קרובים נעשו רחוקים: זיקנה וזקנים בספרות חז"ל, ירושלים: מאגנס, 2023, עמ' 145 וההפניות שם.

31 תלמוד בבלי, סוטה ט ע"א. ההדגשה שלי, ח"ו.

32 במדבר רבה ט, לד. ההדגשה שלי, ח"ו. עוד דוגמה ישנה בתלמוד בבלי, נדרים צא ע"א-ע"ב: "ההיא איתתא דכל יומא דתשימיש מיקדמה משיא ידיה לגברא. יומא חד אתיא ליה מיא לממשא. אמר לה: הדא מילתא לא הות האינדא! אמרה ליה: אם כן, חד מן נכרים אהלווי דהווי הכא האינדא, אי אנת לא – דלמא מנהון. אמר רב נחמן: עיניה נתנה באחר, ולית בה מששא במלה" [אישה אחת בכל יום לאחר שהייתה משמשת עם בעלה הייתה קמה ורוחצת את ידיו. יום אחד הביאה לו מים לרחצה. אמר לה: דבר זה לא עשינו כעת. אמרה לו: אם כן אחד מן הנוכרים מוכרי הסבון שהיו כאן כעת. אם אתה לא – אולי מהם. אמר רב נחמן עיניה נתנה באחר ואין בדבר ממש]. ההדגשה שלי, ח"ו.

33 האופציה הארוטית העולה מנתינת העין של בעלת הבית מועצמת על רקע תיאורו של בעל הבית, זקן חביב ונטול אָרוס לחלוטין, כמי שגופו כבר נטש אותו: "נכנס בעל הבית, זקן כבן ששים, בעל קומה ודל בשר, שראשו מוטה קצת לצד שמאלו ועיניו הכחולות מלאות עצב, אבל חיבת הבריות האירה מהן" (עמ' 174-175).

אך אימתו של אותו הבית אינה מתמצה בדמותה המפתה והמסוכנת של בעלת הבית. היא נוכחת גם בדמותו של בעל הבית ובמרחב הפסטורלי שבו הוא מצוי. שכן, כהרגלו של עגנון בסיפור הזה, ברמיזות קלות וכמעט לא מורגשות, שעליהן אנסה להצביע, הבית מעוצב כגיהינום אלים, מעין תיאטרון רומי ששוהו שואבים הנאה מצפייה באלימותם של אחרים.

בניתוחו הקפדני לדמותו של בעל הבית ולמרחב שהוא ברא, היטיב יגאל שוורץ לחשוף את כפל הפנים העומד בבסיס פעולותיו: ”בכל שלב הוא [בעל הבית] משמיע תחילה, במחוות גדולות, הסבר יפה נפש שכולו כזב ואחידת עיניים, ואחר כך, כבדרך אגב, את ההסבר האמתי, שכולו שיקולי רווח ונוחות”.³⁴ בעל הבית, במונח ששוורץ מרבה להשתמש בו, הוא טריקסטר, תחבולן, המסווה את תשוקתו לרווחים כלכליים במעטה של שפה יראית, אהבת הארץ ונדיבות.³⁵

אך לא רק בעל הבית תחבולן. הבית כולו, על גנו הנהדר, הוא מרחב מתעתע שתחת חזותו השקטה והשלווה רוחשים כוחות קמאיים ואלימים, והם שיגרמו לגיבור בסופו של דבר, גם אם באופן לא מודע, לוותר על השהות שם ולחזור לחדרו המטונף והלוהט שילד מונח על אסקופת ביתו. בתום מסעותיו בארץ, לאחר שפגש בבתם של בעלי הבית, מגיע המספר לחדרו החדש והנעים. רגע הגעתו מתואר כרגע הגעה למקום יפה אך שומם, דומם וריק, שרק צללים נעים בו:

דמומים עלינו במדריגות הדשא, רוח נישבה מן הגן ועמה כל ריחות טובים. צפוריות טסו למעלה ולמטה מהן שוטטו הדגים בבריכה ועשו קניגיא עם צלליהן של ציפוריות. יצא בעל הבית וקיבלני בסבר פנים יפות ואמר לסבל העלה את המטלטלין. נפל בי לבי פתאום והבטתי על אסקופת הבית. נקיה וצחה עמדה האסקופה וצללי פרחים השתעשעו עליה. אבל אותו תינוק לא ישב שם ולא קפץ עלי ולא נתלה בי ולא פשט את ידיו כנגדי. דמומים נעו צללי הפרחים על האסקופה וכל תינוק לא היה שם. (עמ' 180)

המרחב שהמספר מגיע אליו אינו שקט, כי אם דומם. התנועה המתרחשת בו אינה של הדברים עצמם (ציפוריות או פרחים), כי אם של צילם, צל שאין בכוחו להכניס חיים למקום, אלא אך ורק להעצים את אימתה של הדממה: ”דמומים נעו צללי הפרחים על האסקופה”.

באותה תמונה קפואה של דממה משלב המספר תיאור קצר ומוזר של הדגים בבריכה, העושים ”קניגיא עם צלליהן של ציפוריות”. גם כאן, במילה אחת בלבד: ”קניגיא”, הופך המספר את מרחבו של הבית הפסטורלי לזירת התגוששות וציד, הלקוחה מזוועות מתקני השעשועים האכזריים של התרבות הרומית. כפי שמציינת ציונה גרוסמרק:

34 שוורץ, הערה 17 לעיל, עמ' 237.

35 לפרשנות שונה לדמותו ראו, קורן-מימון (הערה 16 לעיל, עמ' 167-168), הרואה בזקן מעין דמות מטפל, ”הוויה רוחנית בנפש המספר” המשקף עבור הגיבור את לבטיו הנפשיים.

בין המופעים שנערכו במתקני-השעשועים הרומיים נמנו גם מחזות הציד (bestiarius ludus או venationes). [...] לצורך מחזות אלה עוצבה הזירה בתפאורה של יער או חורשה.

מחזות ציד מכונים בספרות חז"ל "קניגיון" (מיוונית – *kunegion*), שמשמעה ציד. [...] בדרך כלל נפתח יום המופעים בתהלוכה מפוארת, שבה נטלו חלק כל המשתתפים במופעים השונים. בתהלוכה נהגו להציג גם את בעלי-החיים שנידונו להיות מוצגים במחזות הציד בזירה באותו יום.³⁶

בכמה מקרים משתמשים חכמים בדמוי האכזרי של אותם מופעי קניגיון כדי לתאר דווקא את המתרחש בגן העדן ואת ההנאות הצפויות לצדיקים שם. במעין תבנית היפוך, המבקשת להעניק לגיטימציה לתשוקה האנושית לאלימותם של משחקי הצייד, בוראים חכמים תיאטראות מדומיינים ללחמתם של יצורים מיתיים אלו באלו, להנאתם הרבה של חכמים הצופים בהם:

אמר רבי יודן רבבי שמעון כל בהמות ולויתן הן קניגין של צדיקים לעתיד לבוא, וכל מי שלא ראה קניגין של אמות העולם בעולם הזה, זוכה לראותה לעולם הבא, כיצד הם נשחטים, בהמות נותץ ללויתן בקרניו וקורעו, ולויתן נותץ לבהמות בסנפיריו ונוחרו.³⁷

במעין שכפול של הזירה הרומית, שבה שוסו חיות טרף כגון דוב ואריה אלו באלו, יושבים חכמים בעולם הבא וצופים כיצד שני יצורים מיתולוגיים, בהמות ולויתן, נלחמים זה בזה: בהמות קורע בקרניו את הלוויתן, והלוויתן הורג את בהמות בסנפיריו האדירים. כמו במעין מיניאטורה, משחזרים הדגים בסיפור שלנו, הרודפים אחר צלליות הציפורים, את אותו מאבק אדירים בין בהמות ולויתן, והופכים את מרחבו של הבית כולו לזירה שבה בעלי הבית ואורחיהם מוזמנים ליהנות מהאלימות הרוחשת בין צללי המקום.³⁸ בנקודה זו בדיוק נדרש הגיבור להחליט אם יממש עד תום את המהלך המאגי שסימן הרופא באותו מרשם שהטמין בבגדו או בשעונו, או שיוותר עליו, יפנה עורף לטירה המכושפת שבראש הגבעה ויחזור לבית המוזנח והרועש בתל אביב. יש לומר כי בשונה מכל מהלכיו של הגיבור, המצטייר לאורך הסיפור כולו כמעין דמות אובלומובית, שאינה מסוגלת

36 ציונה גרוסמרק, "דימויי האל בספרות חז"ל השאלים מתרבות השעשועים הרומית", דברי הקונגרס העולמי למדעי היהדות 12, ב (1997), עמ' 81. כפי שנראה מייד, לעיתים המילה היא "קניגיון" ולעיתים "קניגיא", המופיעה בסיפור שבענייננו. בהקשר זה ראו גם, זאב וייס, "תרבות הפנאי הרומית והשפעתה על יהודי ארץ-ישראל", קדמוניות: כתב עת לעתיקות ארץ-ישראל וארצות המקרא 109, 1 (1995), עמ' 2-19, ובייחוד עמ' 15.

37 ויקרא רבה יג. בהקשר זה ראו גם: "אמר רבי יונתן עתיד גבראל לעשות קניגיא עם לויתן שנאמר 'הַתְּמַשֵּׁךְ לְלוֹיִתָן בַּחֲפָה וּבַחֲבֵל תִּשְׁקֶיעַ לְשָׁנֹו' (איוב מ 25) ואלמלא הקדוש ברוך הוא עוזרו אין יכול לו שנאמר 'הָעֵשׂוֹ יִגֵּשׁ תְּרֵבֹו' (איוב מ 19)". תלמוד בבלי, בבא בתרא עד ע"ב-עה ע"א.

38 בחירתה של בתם של בעלי הבית לעזוב ולעבור לקבוצה נובעת מכך שהקבוצה, בניגוד גמור לאותו בית כשפים מתעתע, היא כהדרתו של שוורץ "גן עדן חברתי. אתר של טבע מתורבת שהזולת בו הוא בגדר 'תענוג'. הקבוצה מוגדרת כ'גן אלוהים'". שוורץ, הערה 17 לעיל, עמ' 231.

להגיע לכדי הכרעה והיא מובלת תמיד במעשיהם ובבחירותיהם של אחרים, הרי שכאן, לראשונה בעלילה, הגם שבהיסוס רב, הוא מחליט החלטה ברורה: ”יצתה בעלת הבית ונענעה לי ראשה בחיבה ואמרה חדרו מוכן. הרכנתי ראשי לפניו ואמרתי מה שאמרתי. או אפשר שלא אמרתי כלום, וחזרתי לאחורי. נגרר הסבל אחרי ומטלטלי על כתפו” (עמ’ 180). כמו במפגש הראשון ביניהם, גם כאן יוצאת בעלת הבית לכיוונו של האורח ומסמנת כלפיו (”חדרו מוכן”) את האופציה המינית החוטאת הטמונה במפגש ביניהם.³⁹ בתגובת בהלה הגיבור ממלמל לעברה דבר־מה, סב על עקביו ובורח ממנה, מבעלה האגוצנטרי ומהאלימות הקמאית הרוחשת תחת שלוותו המדומה של הבית. מייד לאחר מכן הוא שב אל הבית הישן והמוזנח, שבו ממתין לו על האסקופה אותו ילד שהוא מתגעגע אליו:

הלכתי לי עד שהגעתי אצל אכסניא ראשונה. [...] על אסקופת הבית שכב התינוק מלוכלך בפצעים. ריסי עיניו מעוררים זה בזה ומין לפלוף ירקרק חיפה עליהם. [...] משראני פשט את אצבעותיו הקלושות וקרא דויט דויט, כלומר דוד דוד. [...] נטלתיו על זרועותי וניענתי מעלה מטה, צפון דרום. חיבק את צוארי ודבק בי בכל כחו. (עמ’ 180-181)

כפי שציין יגאל שוורץ, בחירתו של הגיבור לשוב על עקביו ולשוב אל ”אכסניא ראשונה”, אל אותו בית מוזנח ומטונף שעל אסקופתו יושב הילד, מעידה על נכונותו לקבל על עצמו ”קשר עמוק ומחייב עם אדם הזקוק לו”, ובכך לוותר על הנרקסיזם הטבוע עמוק באישיותו, שהוא־הוא ראשית צרותיו ומחלותיו.⁴⁰

אלא שהגאולה המוצעת בסוף הסיפור, הממירה זוגיות בהורות, יש בה, בצד הגאולה, גם ממד של ויתור ואובדן. בחירת הרופא הראשית הסיפור לכוון את המיניות והזוגיות עם מאגיה מסמנת את המרחב הזוגי כמסוכן ואסור, כמרחב שמימושו כרוך במעבר על איסורי תורה שעונשם מוות. סירוב הגיבור לקבל על עצמו את גזרת הגורל המאגית והחלטתו להמירה ביחסי הורות עם הילד הקטן והמוזנח שאינו ילדו־שלו, יש להם מחיר. שהרי, כפי שלמדנו מהמיתולוגיה, מגורל לא ניתן לברוח, וכמו גיבורים מיתיים שקדמו לו, שנענשו על עצם סירובם לקבל את הגורל שגזרו עליהם האלים, גם הגיבור שלנו נענש בסופו של דבר על בחירתו לברוח מהגורל שזימן לו הרופא. הוא נשאר גלמוד, ללא זוגיות, בלא קשר של ממש עם העולם הסובב אותו, כשהוא חי בבית מוזנח ומטונף ומתנחם ב”בת קולו של תינוק” (עמ’ 181) שאינו תינוק־שלו.

המחלקה לספרות עברית, אוניברסיטת בן־גוריון בנגב

39 כדאי לשים לב להבדל שבין קבלת הפנים של בעלת הבית לאורח לזו של בעל הבית. לעומת בעל הבית, הפונה לסבל בראותו את האורח ומזמינו להעלות את המיטלטלין, הרי שבעלת הבית מתעלמת מהסבל, פונה ישירות לאורח ומציינת כי ”חדרו מוכן”.

40 שוורץ, הערה 17 לעיל, עמ’ 244. ראו גם: לוי, הערה 7 לעיל, עמ’ 92; קורן־מימון, הערה 16 לעיל, בייחוד עמ’ 2. הלל ברזל רואה במפגשו של האיש עם הילד החולה ובקשר הנרקם ביניהם מעין ייצוג או הד לסיפור החייאת הילד בידי אליהו בספר מלכים א’ יז. וראו, ברזל, הערה 7 לעיל, עמ’ 162-163.