מבעד למדומה ובתוכו

מנחם ברינקר, 'מבעד למדומה: משמעות וייצוג ביצירה הבדיונית' (המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, סדרת "ספרות, משמעות, תרבות" 12, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1980).

א. ההיצג והמוצג: הצגה ראשונית

בפרק השני ב'חוות החיות' של ג'ורג' אורוול אנו פוגשים בשתי דמויות שתמלאנה תפקיד מרכזי בספר: "ראשונים במעלה בין החזירים היו שני חזירים־זכרים, סנאובול ונאפוליון, אשר אותם גידל מר ג'ונס לשם מכירה. נאפוליון היה חזיר רחב, בעל מראה אכזרי למדי מסוג ברקשייר, הברקשייר היחיד בחווה, לא דברן גדול, אבל יצא לו שם של מי שמשיג את מבוקשו. סנאובול היה חזיר מלא־חיות יותר מנאפוליון, מהיר יותר בדיבור ובעל תושיה, אבל לא הוחשב כבעל אותה עמקות באישיותו".[1]

דמויות אלו של שני החזירים שאנו משחזרים לעצמנו תוך כדי הקריאה, על המאפיינים החיצוניים, "החברתיים" ו"הפנימיים" שלהם הם – במונחים שמציע ברינקר בספרו – ההיצגים שהיצירה בונה. אבל כל מי שקרא את 'חוות החיות' יודע ודאי שהתעניינותנו אינה מוגבלת למישור ההיצגים שבונה הספר; סיפור המעשה אינו בא לערוך לנו פגישת היכרות עם עולם החיות, אלא לשם שילוחם של חיצים סאטיריים מרירים כלפי דמויות, מעשים ואידיאולוגיות השוכנות בעולמנו המוכר, בתוך הממשות ההיסטורית של המאה העשרים. במסגרת זו נתפסת דמותו של החזיר נאפוליון כמייצגת את סטאלין, הרודן הרוסי, ודמותו של החזיר סנאובול – את זו של טרוצקי. דמויות היסטוריות וממשיות אלו הן – שוב, במונחיו של ברינקר – המוצגים המיוצגים ביצירה באמצעות ההיצגים.

הבנת היצירה כוללת את הבנת המלים והמשפטים שבה; מתוך רובד לשוני זה אנו בונים את ההיצגים שהיצירה מעצבת; אבל לא פעם תהליך ההבנה אינו נעצר בשלב זה: אנו יכולים לראות היצגים אלו כנושאים ערכים ייצוגיים, כלומר, כמייצגים של מוצגים מסויימים (לאו דווקא אישים קונקרטיים) מן הממשות. אי־מימושו של שלב אחרון זה ב'חוות החיות' למשל – ההשתקעות הבלעדית במישור ההיצגים, זה של החיות המוזרות – יכול להביא להבנה משונה וחלקית (בלשון המעטה) של היצירה.

הבחנה בסיסית זו בין ההיצג ואיכויותיו השונות לבין הופעתו של היצג זה כמייצג ממשות קשורה לכמה בעיות מרכזיות הנדונות בספר שלפנינו והיא מונחת בתשתית כמה דיונים, גם כאשר הנושאים נראים רחוקים מאוד זה מזה (אשליה אסתטית; הפארסה הקולנועית; ריאליזם באמנות; בידיוניות ותיאוריה של פעולות לשוניות ועוד). בחלק מבעיות אלה אנסה לגעת ברשימה זו.

ב. ההיצג: חייב או יכול לייצג?

במקרה של 'חוות החיות', או ביצירות סאטיריות דומות, העובדה שאנו מבצעים את "הקפיצה" מן ההיצגים אל הממשות – נוסף על הבנת המלים והמשפטים ונוסף על שיחזור ההיצגים – נראית כמעט מובנת מאליה. אבל האם צעד כזה מתבצע בכל יצירות הספרות שאנו מכירים? האם תמיד מתרחש תהליך זה של ראיית הבטים מסויימים מתוך העולם שהיצירה מעצבת כמייצגים מיגזרים מסויימים מן הממשות?

התשובה הכללית והעקרונית הניתנת בספר לשאלה זו היא פשוטה מאוד: לפעמים כן ולפעמים לא. האפשרות להשתקע באופן בלעדי בהצגים, על החוויות, הריגושים וההתייחסויות שהם מעוררים, קיימת בספרות לצד האפשרות לראות היצגים אלה כמייצגי ממשות: "ייצוג־הממשות וההפלגה לדימיוני הטהור אינם אלא שתי פוטנציות גדולות של הספרות" (122).

גישה עקרונית זו מתפלמסת למעשה עם שתי עמדות קוטביות והפוכות שתציירנה, כל אחת מצידה היא, כורח במקום שבו קיימת אליבא דברינקר רק אפשרות, שתנסינה לכפות על הספרות והאמנות בכללותן דבר שקיים רק בחלק מהן. התוצאות של גישות כאלה תהיינה מצד אחד "העמסת יתר של ערכים ייצוגיים, סמליים או אלגוריים", ומצד שני "העדר יכולת לראות ערכים אלה גם במקום שהם מצויים" (122). מכיוון ששתי עמדות החלטיות וא־פריוריסטיות אלו (המכריעות מראש שהספרות "מטבעה" מייצגת, או, שוב, "מטבעה" אינה מייצגת) נדחות ומבוקרות "דבר זה אינו מקל, כמובן, על ההכרעה עד כמה – והיכן – מַמֶמשת יצירה מסויימת את אחת הפוטנציות האלה" (122).

[1] הציטוט מתוך אורוול (1964) עמ' 15, בתרגומי. כל ההפניות במאמר מתייחסות לרשימת מראי המקום שבסיומו. הציטוטים שאחריהם יבוא רק מספר העמוד הם מספרו של ברינקר שנזכר בפתח הרשימה. כל ההדגשות שלהלן הן שלי, אלא אם כן מצויין אחרת.

ההכרעה אם כך אינה פשוטה וא־פריורית, אבל עם זאת אנו יודעים, מנסיוננו כקוראים, שההכרעה נעשית, ולא פעם גם בצורה כמעט ממילאית, לכיוון זה או אחר: ביצירה כמו 'חוות החיות' ההכרעה לכיוון של ראיית ההיצגים כמייצגי ממשות היא חלק אינטגראלי מתהליך הבנת היצירה. ביצירות אחרות לעומת זאת – והפארסה משמשת את ברינקר כדוגמת מופת לכך (ואליה עוד נשוב) – ההכרעה הברורה היא השתקעות בהיצגים עצמם והפקת ההנאות שהם מזמנים, ללא חיפוש מאולץ אחר ערכים ייצוגיים: לורל והארדי משעשעים אותנו בלא שננסה לראות בהם או בהרפתקאותיהם ייצוגים של דמויות או הבטים מסויימים מן הממשות. ובין שתי אפשרויות קיצוניות אלו נוכל למצוא יצירות רבות – ומסורת הרומאן, ברובה ובמיטבה, יכולה לשמש אותנו כדוגמא – שבהן ניתן להפעיל ערכים ייצוגיים הטמונים בהיצגים, אבל העידוד לכך אינו חזק כל כך כמו ביצירות סאטיריות או אלגוריות שונות; אנו יכולים לראות את דמותה של אנה קארנינה כמייצגת של האשה הרוסיה במאה ה־י״ט, או כמייצגת של האשה הנקרעת בין חובות לבבה לחובותיה החברתיות והמשפחתיות, או כמייצגת של האשה בכלל – אבל גם אם לא נפעיל ערכים ייצוגיים אלה הטמונים בדמותה החד פעמית של אנה ונהיה שקועים בכל מאודנו בעלילה הבידיונית בלבד, עדיין נוכל לראות עצמנו כקוראים לגיטימיים של היצירה.

ג. מתי ההיצג מייצג ומתי אינו מייצג?

עד כאן – הכל נראה שפיר. מכאן ואילך התמונה מתחילה להיות מורכבת ובעייתית. בשלב זה עלינו להציב את השאלה מדוע אנו נוטים לראות בהיצגיהן של יצירות מסויימות ערכים ייצוגיים ובאלו של אחרות לא. במלים אחרות – מה מדריך את הכרעותינו כקוראים למימוש של פוטנציה אחת ולא של השנייה, או מזווית נוספת – מה יכול לאשֵׁש את טענותינו שיצירה מסויימת מימשה באופן מלא או מוצלח פוטנציה זו ולא אחרת.

אומר כבר בשלב זה: ביחס לשאלה מכריעה זו, איני בטוח אם הספר מצליח להציע תשובה מספקת. אין ספק, עצם ההתפלמסות עם שתי הגישות הקוטביות והקיצוניות שהוזכרו לעיל תורמת להצבת בסיס מוצק לדיון בסבך השאלות של ייצוג מציאות בספרות. אבל אל לנו לשכוח שלשם הקמת בניין תיאורטי הבסיס בלבד איננו מספיק: רק ניסיון לנסח מערכת של קריטריונים המעודדים, או מונעים, ראיית היצגים מסויימים כנושאי ערכים ייצוגיים והיצגים אחרים לא, הוא שיקרב אותנו לבניית תיאוריה שלימה וסדורה בדבר יחסי ייצוג מציאות בספרות.

אמנם במהלך הדיון עולים מדי פעם קריטריונים שונים (אגב, לא תמיד הם מוצגים בצורה מפורשת כקריטריונים), אבל כאשר הם עולים, הם מוצגים כמועמדים לעירעור ולדחייה. אין להמעיט כמובן בחשיבות עבודת ״הכשרת הקרקע״ שעושה ברינקר בתחום זה: הביקורת שלה זוכים כמה קריטריונים כאלה תורמת בלי ספק לחידודן של הבעיות ולהגברת הזהירות, הדיוק והאחריות בדיון. ובכל זאת, גם ״הכשרת קרקע״ אינה תחליף להקמתו של בניין תיאורטי סדור.

באופן עקרוני אחד מן הכיוונים הכלליים למציאת קריטריונים נעוץ בחיפוש אחר מאפיינים אינהרנטיים של הטקסט הנדון – מיבנה עלילתי, סוג הדמויות, סוג הארועים, או אפילו סוג הביטויים הלשוניים המופיעים בו וכיו״ב – שהם הם ייתפסו כאחראיים למימושו של הטקסט במסגרת אחד מן הקטבים, אם כמייצג ממשות ואם כמי שמזמין השתקעות בהיצגיו, ללא העמסה מיותרת ויתרה של ערכים ייצוגיים. ננסה אם כך לבחון בשלושת הסעיפים הבאים ניסיונות שונים להצבת קריטריונים במסגרת כיוון כללי זה.

ד. ההיצג כ״דמוי־מציאות״: קריטריון לייצוג ממשות?

אחת האפשרויות לקישור מאפיינים טקסטואליים אינהרנטיים לסגולתו של ההיצג כמייצג ממשות יכולה להיסמך על השאלה עד כמה ההיצג שמעצב הטקסט הוא ״דמוי־מציאות״. לכאורה, דומה שכבר שההיצג יהיה שלם, מורכב ורב־צדדי יותר, עשיר ומלא חיות יותר, כך ניטה לראות בו מייצג של הממשות האנושית המורכבת ורבת הפנים, ולהיפך – ככל שקווי דמותו של ההיצג יהיו סכמאטיים, חיוורים וסטריאוטיפיים יותר, כך תימוג האפשרות לראות היצג חווריין זה כבעל כוח לשאת על גבו ערכים ייצוגיים.[2]

אפשרות תשובה זו נדחית על ידי המחבר, אשר לדידו, ״משל החיות וההלצה, האלגוריה והפארסה סיפקו

[2] איכויות אלו של ההיצג כמלא או כחיוני נקשרות בדיון לאחד המובנים הבסיסיים שניתן להעניק למונח ״ריאליזם״, זה של יצירת רושם של ממשי, בעוד שמובן בסיסי אחר נקשר לראיית ההיצג כמייצג, ובצורה נכונה, ממשות. בנוסף לשני מובנים בסיסיים אלו קיים כמובן המובן המציין זרם ספרותי מסויים בן המאה ה־י״ט, והוא המובן ההיסטורי (ראה בעיקר עמ׳ 90–95). אגב, הבחנה עקרונית דומה בין שני מובנים אלו ניתן למצוא גם בדיון שעורך שטרנברג ב״ריאליזם של ג׳ימס בונד״ (שטרנברג, 1977).

[...] דוגמאות לערעור שיווי המשקל בין סגולתו של ההיצג כדמוי־מציאות לבין סגולתו כמייצג ממשות" (133).

מצד אחד, משל החיות והאלגוריה מייצגים ממשות באופן מובהק על אף העובדה שההיצגים שהם מעצבים הם "דמויי־מציאות" באופן מינימאלי ביותר: החיות הניחנות באינטליגנציה ובכושר דיבור אנושיים, כל־אדם העובר מסלול חיים סימלי במשך שעתיים, אינם נתפסים כ"דמויי־מציאות", כמציתים לקאטגוריות שונות שאנו מכירים מן המציאות, אינם נראים כ"המשך" של עולמנו המוכר, אלא דווקא כעיוותים מבחינות שונות של עולם זה.

בפארסה ובהלצה לעומת זאת ההיצגים יכולים להתייצב לנגד עינינו במלאות ובחיות רבים – דמויותיהם המפוייחות של לורל והארדי היושבים על הריסות הבית, שכמה דקות קודם לכן גרמו כמובן לשרפתו, יכולות להצטייר לפנינו כ"דמויות מציאות" מאוד – ויחד עם זאת יהיה זה מגוחך לנסות ולהעמיס על דמויות אלו ערכים ייצוגיים; מבקר שיתחיל להרצות בטון מלא חשיבות על כך ש"השמן והרזה" מייצגים בסצינה כמו זו שתוארה לעיל את נטייתה של האנושות להרס עצמי (או משהו בדומה לכך) יזכה במקרה הטוב לחיוך סלחני, ובמקרה הפחות טוב – בהתאם לרוח הפארסה – לעוגת קצפת בפרצופו.

ה. ההיצג "לא־דמוי־המציאות" כקריטריון לייצוג ממשות?

אם הפרכנו את הניסיון לקשור את סגולתו של ההיצג כ"דמוי מציאות" עם פוטנציית ייצוג הממשות שבו, אם היותו "דמוי מציאות" אינה תנאי מספיק להיותו מייצג ממשות, ננצל את ההזדמנות ונבחן את הכיוון ההפוך, היכול להראות משכנע הרבה יותר מקודמו: אולי ככל שההיצג הוא "דמוי מציאות" פחות, ככל שהיצג מעוות זה אינו יכול לעמוד במלאותו ובמורכבותו כ"חי הנושא את עצמו", כך רב הפיתוי לנטוש את מישור ההיצגים, לא להשתקע בו ולעבור ממנו אל מישור הממשות, ולהיפך – ככל שההיצג חי, מלא ו"דמוי מציאות" יותר, דומה שהוא מזמין תשומת לב רבה יותר אל עצמו, ומתוך כך הוא גורם להחלשת הנטייה לראות בו ערכים ייצוגיים. ואגב, הדוגמאות של משל החיות מצד אחד ושל הפארסה מצד שני שערערו את האפשרות שהועלתה בסעיף הקודם יכולות כמובן לתמוך מיניה וביה באפשרות המועלית בסעיף הזה.

אלא שגם כאן, ועל אף הפיתוי שיש בטענה זו, הקריטריון מתגלה במחשבה שנייה כבעייתי, וזאת משני הכיוונים: מצד אחד, היותו של ההיצג "דמוי מציאות" בדרגה גבוהה אינו יכול לשמש תנאי מספיק לאי־היותו מייצג ממשות. רומאנים שונים יכולים לעצב לפנינו עולם "דמוי מציאות" עשיר ומורכב, דבר שלא ימנע מאיתנו כלל ועיקר לראות הבטים מסויימים מתוך עולם זה כמייצגי ממשות; סגולותיו של ההיצג כ"דמוי מציאות" – למשל, מלאותה, מורכבותה, חיוניותה וחיותה של אנה קארנינה ברומאן של טולסטוי – אינן מפקיעות את האפשרות להתייחס אל דמות זו כמייצגת ממשות (האשה הרוסיה, האשה בכלל וכיו"ב).

מצד שני, קשה לראות בהיותו של ההיצג "דמוי מציאות" ברמה מזערית קריטריון חותך לכך שלפנינו היצג מייצג ממשות: אנו יכולים לשקוע בעולמותיהם של סיפורים פאנטאסטיים שונים שבהם תופענה (כמו, למשל, במשל החיות) דמויות שאינן עולות בקנה אחד עם מושגים שיש לנו מן המציאות, דמויות שאינן "דמויות מציאות", וזאת בלי שהרהורים על הממשות יטרידו בהכרח את מנוחתנו. חלק ממסורתו של רומאן המדע בידיוני יכול לתמוך בטענה זו.

הניסיונות לראות בהיותו של ההיצג "דמוי המציאות" או באי היותו כזה קריטריון להיותו או לאי־היותו מייצג ממשות מתגלים אם כך כמעורערים וכבעייתיים.

ו. ביטויים לשוניים מציינים: האם הם הקריטריון?

אם מאפייניו של ההיצג כ"דמוי מציאות" נראים חמקמקים כאשר רצוננו לקבוע אותם כקריטריונים מוצקים ביחס לדרגת הערכים הייצוגיים הטמונים ביצירה, ננסה אולי לפנות למאפיינים אינהרנטיים אחרים של היצירה. למשל, סוגי הביטויים הלשוניים המופיעים בה.

כאן, במבט ראשון, דומה שעומד לרשותנו קריטריון חד משמעי: אם ביטויים לשוניים המציינים מוצגים ממשיים ("האיש החזק להסתדרות", "האיש התקיף להסתדרות", "חבר הכנסת הגנב", "השר החשוד בקבלת שוחד" וכיו"ב) מופיעים הרבה ביצירה, מופיעים בה במפורש ומופיעים בה במעמד כזה שהדברים נאמרים אודותיהם,[3] כמעט מובן מאליו שלפנינו טקסט המייצג ממשות בדרגה גבוהה.

אפשר כמובל לנסח את הפן ההפוך והמשלים של קריטריון זה: לו היה לפנינו טקסט שבו היו מופיעים

[3] נניח לצורך הדיון שבמשפט "הנשיא הנוכחי של צרפת הצטרף למועדון הקרחים" הדברים מוסבים אודות הנשיא הנוכחי של צרפת, ולעומת זאת במשפט כמו "מועדון הקרחים קיבל אל שורותיו את הנשיא הנוכחי של צרפת" הדברים מוסבים אודות מועדון הקרחים. התביעה היא אם כך שהביטויים המציינים ישים קיימים יופיעו בעמדה הדומה לעמדה שבה מופיע הביטוי "הנשיא הנוכחי של צרפת" במשפט הראשון ו"מועדון הקרחים" בשני.

מעט ביטויים לשוניים המציינים דמויות, ארועים ומקומות ממשיים, תיחלש בטקסט זה העוצמה האפשרית שלו לייצוג ממשות.

אבל גם קריטריון זה אינו עומד לפני ביקורת רצינית. ראשית נוכל לקעקע את אגפו השני, זה הקושר את חוסר ההתייחסות הלשונית המפורשת, את אי־הופעתם של ביטויים לשוניים המציינים ישים קיימים, עם חוסר העוצמה הייצוגית: הרואה בעניין הראשון תנאי מספיק לשני. לא קשה להעלות על הדעת מקרים שבהם לא תהייה כל התייחסות ישירה למוצגים ממשיים, ההתייחסות המפורשת ברמה של הביטויים הלשוניים המופיעים בטקסט תהיה לדמויות ומקומות בדויים, ובכל זאת היצירה תהיה טעונה בערכים ייצוגיים. משל החיות, למשל, יכול לשמש אותנו כדוגמא מצויינת בהקשר זה: ההתייחסות הלשונית המפורשת היא לדמויות וארועים שלא היו ולא נבראו, ובכל זאת אנו מטעינים את הטקסט בערכים ייצוגיים; אנו "מתרגמים" אותו לחיוויים שונים (או לעיתים, ל"פעולות לשוניות" רציניות אחרות כמו אזהרה, המלצה, דרישה וכיו"ב) שעניינם הבטים מן הממשות המוכרת לנו. "התרגום" מתרחש דרך רמת ההיצגים, לא דרך רמת הביטויים הלשוניים: אנו רואים את דמותו של העורב כמייצגת את התכונה האנושית של ההתפתות לחנופה (במשל המפורסם שבו מככבים, לצד העורב, השועל והגבינה), על אף שבמשל עצמו לא מופיע במפורש, ולו פעם אחת, הביטוי הלשוני "התפתות אנושית לחנופה".

ריבויים של דמויות וארועים בידיוניים ומיעוט הופעתן של התייחסויות לשוניות מפורשות למוצגים ממשיים אינם יכולים אם כך לשמש ערובה למיעוט הערכים הייצוגיים ביצירה, או בניסוחו של ברינקר: "יש להקפיד על כך שלא לזהות את שיעור בידיוניותה של יצירה עם שיעור ייצוג הממשות שבה" (65).

הניסיון לראות באי־הופעתם של ביטויים לשוניים המציינים מוצגים ממשיים קריטריון לאי־ייצוגם של מוצגים אלה נראה אם כך לא קָביל. אבל עדיין באמתחתנו הטענה הראשונה שבה פתחנו סעיף זה: ראיית ריבוי ההתייחסות הלשונית המפורשת אל מוצגים ממשיים כקריטריון לעוצמת ייצוג הממשות הטמונה בטקסט. ייתכן ו"האגף השלילי" של העניין – זה הטוען שאי־התייחסות מפורשת גוררת אי־ייצוג – אינו קביל, ובכל זאת יכול בהחלט להיות ש"האגף החיובי" – זה הטוען שריבוי התייחסות לשונית מפורשת מבטיח עוצמה ייצוגית גדולה – פועל, ופועל היטב.

אלא שגם בטענה זו ניתן לפקפק. לא מן הנמנע להניח שקיימים הֶקשרים טקסטואליים כאלה שינטרלו את השימוש הסטאנדארטי הנעשה בביטויים לשוניים המציינים ישים קיימים, שהוא כמובן להצביע על ישים אלה. רומאן למשל – בהבדל ממאמר עיתונאי, או ספר היסטוריה – יכול לשמש דוגמא לסוג של טקסטים שבו מנוטרלת הפונקציה הרפרנציאלית הסטאנדארטית של ביטויים לשוניים.

טענה דומה מועלית על ידי ברינקר – אמנם בהקשר דיון שונה במקצת – כאשר הוא כותב: "איני רואה כל קושי ברעיון, שהמשפט 'החורף של שנת 1881 היה במוסקבה חורף קשה' מכיל בתוכו טענה בספר זכרונות או בספר היסטוריה, ואינו מכיל בתוכו טענה ברומאן או במחזה" (125). כלומר, הביטוי הלשוני "החורף של שנת 1881" המציין ארוע ממשי מושעה מ"כוח ההצבעה" הסטאנדארטי שלו כאשר הוא מופיע במסגרת טקסטואלית אמנותית־ספרותית, זו של הרומאן. מסגרת, שמתוקף הקונוונציות התרבותיות והספרותיות אינה אמורה לשרת באופן ישיר ופשטני את המטרות שספרי ההיסטוריה ממלאים. מכיוון שהפונקציה הרפרנציאלית הסטאנדארטית של הביטויים הלשוניים הללו "מושֶׁמֶת בסוגריים", מקבל הממד של ההיצג דרגה גבוהה של אוטונומיות: אנו מזומנים להעלות "לנגד עיני רוחנו" תמונה של חורף רוסי קשה בשלהי המאה ה־י"ט – אם להזדקק לדוגמא שלעיל – בלי שמצב הענייניים הממשי ששרר באותו זמן ברוסיה יעניין אותנו כהוא זה.

ההקשר הטקסטואלי־ספרותי שבו מופיע ביטוי לשוני יכול אם כך לערער מעט גישה פשטנית שתנסה לראות בהופעתו של ביטוי לשוני המציין מוצג ממשי תנאי מספיק לכך שהטקסט שבו מופיע ביטוי כזה אומנם מכוון את תשומת ליבנו אל הממשות, שזהו טקסט המייצג ממשות בדרגה גבוהה.

בעייתיותו של קריטריון זה יכולה להיחשף גם אם נעלה על דעתנו רומאן של מדע בידיוני פאנטאסטי ששמות הרובוטים המרכזיים שבו הם כשמותיהם של כמה נשיאים אמריקניים: האם עצם הופעתם של ביטויים לשוניים מציינים אלה הופכת את הרומאן הפאנטאסטי למייצג ממשות? האם היא הופכת אותו למייצג ממשות יותר מאשר לו היו הרובוטים מכונים "רובוט א'", "רובוט ב'" וכיו"ב? דומני ששינוי כגון זה ברמת הביטויים הלשוניים לא ישנה באורח מהותי את עוצמת ייצוג הממשות של הטקסט (שהיא כמובן קטנה במקרה זה), דבר שיש בו כדי לרמוז על כך שייצוג ממשות אינו נובע בצורה ישירה ופשטנית מהופעתם של ביטויים לשוניים אלו או אחרים.

אין כמובן כל טעם להכחיש את העובדה שביטויים לשוניים המציינים מוצגים ממשיים ממלאים תפקיד, לעיתים מרכזי, בקביעת מעמדו של הטקסט כמייצג ממשות: אם דרך משל יהיו כל הביטויים הלשוניים המופיעים בטקסט ביטויים המציינים מוצגים ממשיים (דמויות, ארועים, מקומות), אין ספק שהטקסט ייתפס בראש וראשונה כמתייחס אל הממשות, כמייצג ממשות. אבל לצרכי הדיון הנוכחי תיחשב דוגמא זו לפשטנית מדי: ביחס לכל המקרים המעניינים באמת, כל אותם טקסטים שבהם קיים עירוב של ביטויים לשוניים

המתייחסים ליישים קיימים עם ביטויים המתייחסים לדמויות, ארועים ומקומות שלא היו ולא נבראו (וטקסטים מסוג זה מהווים דומני את רוב מניינה ובניינה של הספרות), דומה שקשה לראות בהתייחסות הלשונית המפורשת אל מוצגים ממשיים קריטריון חד משמעי למידת ייצוג הממשות הטמונה בטקסט.

ז. "הֶקְשר המימוש": הקריטריון מן התחום הפראגמאטי?

לאחר שהנסיונות להעמיד קריטריונים טקסטואליים אינהרנטיים מסוגים שונים – זה של איכות ההיצג כ"דמוי מציאות" (על הווראיציות השונות), זה של סוג הביטויים הלשוניים המופיעים בטקסט – התערערו בכמה נקודות מרכזיות, חזרנו למעשה לנקודת הפתיחה ולשאלת המוצא: מתי ועל סמך מה מועמסים על היצגים מסויימים ערכים ייצוגיים ועל אחרים לא; אם "הכיוון האינהרנטי" נראה לאחר שלושת הסעיפים האחרונים לא מבטיח במיוחד, עדיין עומד לרשותנו כיוון עקרוני שונה – "הכיוון הפראגמאטי".[4]

יצירת הספרות ממומשת על ידי קוראים הבונים את ההיצגים מתוך הרובד הלשוני וקוראים אלה הם גם שמעניקים להיצגים את ערכיהם הייצוגיים. הדגשת תפקידו הפעיל של הקורא־הממשמש חיונית – בניגוד לראייתו של הקורא כקולט פאסיבי, למשל – מכיוון שהעמסת ערכים ייצוגיים על היצג מסויים מצריכה, בין היתר, שלקורא תהיה תפיסה מסויימת בדבר טיבו וטבעו של המוצג המשוער, או בניסוחו של ברינקר: "שני קוראים שהבינו את מילותיו של רומאן מסויים באותו אופן עצמו, ואף עיצבו על יסוד הבנה דומה זו תפיסה דומה למדי של הנפשות הפועלות ושל הפעולה, יכולים עדיין להיבדל זה מזה בתפיסתם את הערכים הייצוגיים או את ה'אמיתות המובלעות' ביצירה. חילוקי־דעות אלה יכולים להיגרם על־ידי הבנה שונה של 'קוד' הערכים הייצוגיים שביצירה בלבד, אך לעיתים יהיו קשורים גם בתפיסתם השונה של שני קוראים את הממשות שמחוץ לה" (121).

כדי לטעון, למשל, שכיסלון ובטלון ביצירותיו של מנדלי מייצגות את העיירה היהודית, ואינן בגדר של היצגים בידיוניים ופאנטאסטיים ותו־לא, חייב הקורא להיות בעל מערכת האמנות מסויימת ביחס לעיירה היהודית; לראות את השנור ו"עיסקי האוויר" כמאפיינים מהותיים ומרכזיים שלה וכו'.

על מנת להטעין את ההיצגים ביצירה בערכים ייצוגיים אנו זקוקים אם כך ל"הֶקְשר מימוש" הולם: קורא המצוייד ברצון וביכולת להטענת הערכים הייצוגיים על ההיצג. הדגשת הֶקְשר המימוש יכולה למצוא תימוכין בעובדה שטקסטים מסויימים שינו (ועדיין משנים) את מעמדם: טקסטים שנתפסו בשלב מסויים, בהֶקְשר מימוש מסויים, כספרי היסטוריה, כלומר כטקסטים שנועדו בראש וראשונה לייצג ממשות קונקרטית, איבדו מעמד זה והתחילו לקוראם, בהקשר מימוש אחר, כיצירות ספרות; או רומאן, שנתפס בשלב מסויים כמעצב של היצגים בידיוניים בעלי מעמד אוטונומי המרתקים אותנו בזכות עצמם, משנה מעמדו ואנו "ממשיכים לקרוא רומאן מסויים אך ורק לשם לימוד עובדות היסטוריות" (134), כלומר, עיקר העניין השתנה וכעת הוא מופנה לפוטנציה של הטקסט כמייצג ממשות, לא עוד השתקעות בלעדית בממד ההיצגים.

שינויים אלו בהיראַרכיה בין הפוטנציות השונות של יצירה נקבעים אליבא דברינקר בסופו של דבר "על פי הקריאות שקוראים אותה רוב הקוראים" (134), כלומר, השימוש שנעשה בטקסט – והשימוש שנעשה על ידי רוב המשתמשים־הקוראים (מדד סטאטיסטי גרידא!) – הוא הקובע את מעמדו ואת ההיראַרכיה שבין שתי הפונטציות שבו, ולא להיפך.[5]

הדגשת ההבט הפראגמאטי כגורם בקביעת מעמדו של טקסט כמייצג ממשות – וברינקר אינו חוסך מאיתנו הדגשה זו, כפי שהציטוטים שלעיל יכלו ללמד – עשויה אולי לשמש פתח מעניין ומבטיח לבעיית הקריטריונים שבה פתחנו. אבל דא עקא, שאיננו זוכים למימוש מספק של הבטחה זו; הקביעה הערטילאית והכללית ש"ההקשר הפראגמאטי" (או "הֶקְשר המימוש") ממלא תפקיד חשוב בקביעת ערכיו הייצוגיים של ההיצג עדיין אינה מספקת כשלעצמה כתשובה על השאלה מתי ומדוע טקסט מסויים זוכה להתממש כבעל ערכים ייצוגיים ומתי מוחלשת בו פוטנציית הייצוג. הבעיה עברה פשוט למישור אחר, אבל לא נפתרה.

4 המונח "פראגמאטי" מובא בהקשר זה במובן שניתן לו במסגרת תיאוריות סמיוטיות ובלשניות: לצד תחביר שעניינו היחס שבין המסמנים, ולצד הסמאנטיקה שעניינה היחס שבין המסמנים למסומנים, ניצבת הפראגמאטיקה שעניינה היחס שבין המסמן, המסומן והמשתמש בסימן. סקירה תמציתית ובהירה ביחס לשלושה מונחים אלו, ראה אצל לאינוס (1977), עמ' 114–119.

5 בנקודה זו נראה לי הניסוח קיצוני ובלתי קביל: האם קול ההמון הוא, בכל מקרה, כקול שדי? האם אין תכונותיו האינהרנטיות של הטקסט משפיעות על אופן הקריאה של "רוב הקוראים"? ניסוח זה, שלפיו מעמדו של טקסט נקבע על פי רוב "השימושים" (הקריאות, המימושים) הנעשים בו חוטא מעט לאמת. אמת, שיש בה אמנם יסוד דיאלקטי מסויים – תכונות טקסטואליות אינהרנטיות משפיעות בראש וראשונה על אופן הקריאה, כאשר אופן הקריאה, מצידו, יוצר "מסננת" דרכה נתפסות התכונות האינהרנטיות. אבל מכאן אין להסיק שהקורא רשאי להתעלם מאיכויות אינהרנטיות בולטות, או שעלינו לקבל את פסק דינו של הקורא רק על סמך הקריטריון הסטאטיסטי של "רוב הקריאות"; השהות במחנה הרוב יכולה להיות נעימה אבל אינה תמיד צודקת.

במישור זה יהיה מעניין לנסות ולחקור באילו נסיבות – חברתיות, תרבותיות (פסיכולוגיות?) – זוכה הממד המייצג להדגשה, להבלטה ולמעמד דומינאנטי במימוש טקסטים ספרותיים, ובאילו נסיבות זוכה דווקא הממד האוטונומי של ההיצג לטפס למעמד הבכורה. אלא שאיננו זוכים לפגוש במחקר סוציולוגי־ספרותי כזה בספר שלפנינו ומסתבר שגם "הקשר המימוש" אינו יכול לספק לנו קריטריון חד וחלק.

ואם זהו המצב, אולי לא נותר לנו אלא להידחק לעמדה רלאטיביסטית שלא תנסה כלל להציב קריטריונים, שתשׂוּשׂ לקראת הקביעה שאיש הישר בעיניו יממש: האחד יראה בהיצג ערכים ייצוגיים, השני ידגיש את האוטונומיות של ההיצג, וממַמש באמונתו יחיה.

לעניות דעתי מוקדם עדיין לבצע נסיגה לעמדה רלאטיביסטית כזו. נסיגה זו תהיה מוקדמת מדי גם מכיוון שאפשרויות שונות להעמדת קריטריונים בוררו עד כה בצורה סכמאטית מדי; במסגרת הניסיון לסכם עמדות שונות העולות בספר בהקשרי דיון שונים (עמדות שיש בהן כדי לערער ניסוח פשטני של כמה קריטריונים), הבאתי לא פעם לשיטוח טענות ולפגיעה במורכבותם של טיעונים. כעת ננסה לבחון ביתר תשומת לב כמה מושגי מפתח שהצגתם "הוחלקה" לעיתים במסגרת פרישת קווי הטיעון הכללי.

ח. "דמוי מציאות" ו"מסתבר": דימיון בפרטים ודימיון במבנים?

באחת מנקודות המפתח של הטיעונים בספר קובע המחבר: "על 'ריאליסטי' כמייצג ממשות [ראה הערה 2 לעיל – ד.פ.] ניתן לדבר אך ורק מאותו רגע שהקורא מאמין כי בכמה מן ההיבטים המרכזיים של העולם הבדוי ביצירה – המרכיבים הפאראדיגמאטיים של העלילה או הדמויות – ניתן לראות דגם, המאפשר לא רק הבנת היבטים אחרים של היצירה [...], אלא גם הבנת כוחות או גורמים בממשות שמחוץ ליצירה" (130).

ומהו למעשה "דגם" זה אם לא מיקבץ תכונות המקשר על בסיס של יחסי דימיון בין העולם המעוצב והיצגיו לבין הממשות. במלים אחרות, "הקפיצה" מן העולם המעוצב ביצירה והיצגיו אל הממשות מתאפשרת בגלל היותו של עולם זה "דמוי מציאות".

מצד אחד ראינו כבר שהיותו של ההיצג "דמוי מציאות" אינה ערובה להיותו מייצג ממשות: המקרה של הפארסה. מצד שני, ברור, גם מתוך ניסוח המפתח שלעיל, שהיותו של העולם המעוצב דומה ב"מרכיבים הפאראדיגמאטיים של העלילה או הדמויות" להבטים בעולמנו הוא הגורם המאפשר ומעודד את ראיית ההיצג כנושא ערכים ייצוגיים.

בשלב זה עולה החשד שהדימיון בין העולם המעוצב והיצגיו לבין העולם הממשי יכול להיות משני סוגים: סוג אחד של דימיון בין שני העולמות יעודד את הקורא לבצע את "הקפיצה" אל הממשות. סוג שני – כמו זה המופיע בפארסה – לא יעודד דווקא לביצוע "קפיצה" שכזו. על מנת לבסס חשד זה, כדאי להתבונן ביתר פירוט בטענותיו של המחבר ביחס לפארסה.

במסגרת הדיון בפארסה מודגשת, ולא פעם, איכותם של ההיצגים כ"דמויי מציאות", ולא סתם במובן מינימאלי, אלא דווקא בצורה חיה, מלאה ומובהקת: "ההיצג מכיל בתוכו ריבוי סמיך של מודלים מימטיים וריבוי של מצבים שקל לקורא לדמותם על שום המוכרות שלהם [...] ההיצג מצטיין בחיותו" (132). יחד עם זאת, אחת הטענות המרכזיות בדיון היא שעולמה הבדוי של הפארסה אינו "מסתבר", ולו גם במובן הרחב ביותר של המונח: "עלבון [...] היו חשים הפיקחים שבמוקיוני הסרט האילם לו סיפרנו להם, שאמנם לא הרבינו לצחוק בסרטם האחרון, אך לעומת זאת נהננו עד מאוד מסבירותה של העלילה" (40). סבירות עלילתית, אגב, איננה ערך שהפארסה אמורה לממש באורח מינימאלי או חלקי, אלא זהו ערך שהפארסה חייבת לשבור ולבטל כל העת – "כל דבר 'הולך' בתנאי שהוא מתחכך היטב – ומכל זווית אפשרית – בכללים ובנורמות של 'המסתבר'" (37).

עלילתה של הפארסה היא אם כך "לא מסתברת", אם כי הצגיה הם "דמויי מציאות" בצורה מובהקת. לוא היינו במצב רוח קנטרני היינו עטים על אותם מקומות בספר שבהם דומה שהמחבר משתמש במונחים "דמוי מציאות" ו"מסתבר" באופן חליפי, כשווי משמעות (למשל, כאשר הוא מציג את ביקורתו על תפיסה "'הטוענת' שתפקידה של הספרות הוא בדמוי המציאות ולא בממשי, ב'מסתבר' ולא ב'אמיתי', בבנייה של עולמות אפשריים ולא בהרחבת ההכרה של העולם הממשי" (163) וטוענים שאם שני מונחים אלה משמשים את המחבר כשווי משמעות הרי תאורו את הפארסה כולל סתירה פנימית מסויימת.

אבל במקום להתפתות לקנטרנות עקרה נוכל להשתמש בשתי הטענות המרכזיות שטוען ברינקר ביחס לפארסה כמנוף להבחנה בין שני סוגים של דימיון היכולים להתקיים בין העולם המעוצב ביצירה לבין המציאות. הראשון, זה המכונה על ידי ברינקר "דמוי מציאות" הוא למעשה יחס הדמיון המתקיים בין פרטים בשני העולמות: הפיח שעל ראשיהם של לורל והארדי נראה מוחשי וממשי מאוד, הרחובות שבהם מתרוצץ באסטר קיטון נראים מוכרים מאוד וכיו"ב.

הסוג השני, המכונה על ידי ברינקר "המסתבר", עניינו יחס הדמיון שבין מבנים בשני העולמות, בין התבנית העלילתית לבין תבניות של השתלשלות ארועים במציאות; תבנית העלילה בפארסה אינה דומה לתבניות של השתלשלות ארועים שאנו מכירים מתוך המציאות. היא אינה "קצת דומה", היא פשוט מנוגדת.

אגב, כאשר מדובר על "עלילת הפארסה" אין הכוונה לסיפור מסגרת כלשהו "המודבק" לעיתים להשתלשלות הארועים הפָּארְסיים (צרת האוהבים והצלתם בסרטיהם של האחים מארקס, למשל), אלא לאותה שרשרת של ארועים ואפיזודות "אבסורדיים" שהם הם נשמת הפארסה.

מכל מקום, אם נבחין בצורה ברורה בין המובנים של "דמוי המציאות" ושל "המסתבר" (כפי שניסיתי לעשות לעיל) לא ייקשה עלינו לטעון שיחס של דימיון מסוג אחד חל על העולם המעוצב בפארסה ויחס שני לא.

ט. היצג "דמוי מציאות", עלילה "מסתברת" וייצוג ממשות

דומני שהבחנה זו בין "שני סוגי דימיון", כמו גם כמה נקודות שאנסה לפתח בסעיף זה, אינם אלא ניסוח מזווית שונה של יסודות הנמצאים כבר בדיונו של ברינקר. עם זאת, הצגת "דמוי המציאות" ו"המסתבר" כשני סוגים של יחס הדימיון שבין העולם המעוצב לעולם הממשי (דימיון בין פרטים, דימיון בין מיבנים), כמו גם כמה מסקנות שאני מנסה להסיק מהבחנה זו והנדונות בסעיף להלן – הן על אחריותי בלבד.

אחת מן המסקנות הללו היא, למשל, שניתן לבצע כעת מיפוי של כמה קאטגוריות טקסטואליות על פי הצלבתם של שני המאפיינים – ההיצג "דמוי המציאות" והעלילה "המסתברת". הצלבת שני המאפיינים תיצור, כצפוי, ארבע אפשרויות היפותטיות והתבוננות באפשרויות אלו תוכל אולי ללמד אותנו משהו בדבר הקשר שבין איכויות אלה לבין פוטנציית ייצוג הממשות הטמונה בטקסט.

א. המקרה הראשון הוא זה שבו יהיו ההיצגים "דמויי מציאות" באופן מובהק, אבל העלילה תתחכך כל העת עם נורמות של הסתברות. זהו למעשה המקרה של הפארסה.

ב. ייתכן מקרה הפוך לראשון: ההיצגים יהיו "דמויי מציאות" באופן מינימאלי ככל האפשר, אבל עלילתה של היצירה תהיה "מסתברת" בצורה מאקסימאלית. העלילה תהיה אנאלוגית בצורה בולטת לתבניות מציאותיות של השתלשלויות ארועים. אפשרות צירוף זו יכולה להיות מודגמת על ידי האלגוריה, הסאטירה או משל החיות: העורב והשועל בעולם הבדוי אינם דומים בתכונותיהם לכל עורב או שועל ממשיים (הם ניחנים בכישורים אנושיים מאוד וכו'), אבל לעומת זאת התבנית העלילתית – דמות ערמומית המנסה להשיג בדרך של חנופה משהו הנמצא בבעלות הדמות השנייה וכיו"ב – אנאלוגית באופן מובהק לתבניות מוכרות של השתלשלות ארועים בעולמנו האנושי והממשי.

ג. המקרה העקרוני השלישי הוא זה שבו יתוגברו שני האגפים: גם הפרטים המרכיבים יוצגו כ"דמויי מציאות" ברמה גבוהה, וגם התבנית העלילתית תהיה אנאלוגית באופן מובהק לתבניות של השתלשלות ארועים ממשיים. הרומאן, לפחות ברוב גילוייו הקלאסיים, יכול לשמש דוגמא לאפשרות צירוף זו.

ד. האפשרות העקרונית האחרונה היא זו שבה תתרחש מינימאליזציה של שני המאפיינים: מצד אחד יוצגו המרכיבים באופן חיוור וסכמאטי, ללא "ריבוי סמיך של מודלים מימטיים", כאשר מאפייני הדמויות חורגים ומְעַוותים מושגים מציאותיים מקובלים שלנו, ועם זאת גם התבנית שבה משוקעים המרכיבים תיתפס כמתנגשת עם עקרונות סיבּוּר שונים. מקרה עקרוני זה – שאליו, אגב, לא קיימת התייחסות במסגרת הדיונים בספר (לשלושת האחרים קיימת התייחסות אם כי לא במונחים שלעיל) – הוא כעין שילוב של פארסה עם משל חיות, או לפחות שילוב של מאפיינים מסויימים מכל אחד מסוגים אלה.

דומני שסרטים מצויירים בנוסח של באגס באני, הפנתר הוורוד ודומיהם יכולים להדגים אפשרות צירוף זו: בסרטים אלו נפגוש גם את תבנית העלילה הפארסית "הלא מסתברת", ובד בבד עוברים המרכיבים – הדמויות, המקומות – תהליכים של דה־מימטיזציה וסכמאטיזציה, התרחקות ממודלים מוכרים ו"מציאותיים". סכימת העלילה האבסורדית ("הלא מסתברת") נשמרה, אבל במקום דמותו החיה והמלאה של באסטר קיטון, במסגרת של רחוב עירוני סואן ומוכר, נפגוש את דמותו החד ממדית והחריגה (חריגה ביחס למושגים שלנו על חיות וכו') של באגס באני המתרוצץ על רקע של נופי קרטון.

מפרישת ארבע אפשרויות הצרוף של שני מאפייניו של העולם המעוצב ביצירה – היצגיו כ"דמויי מציאות", עלילתו כ"מסתברת" – נוכל להסיק אולי נקודה מעניינת ביחס לפוטנציית ייצוג הממשות הטמונה בטקסט. הנקודה היא שייצוג הממשות מופיע בראש וראשונה כפונקציה של "המסתבר". נתבונן שוב בארבע אפשרויות הצירוף שלעיל: הפארסה (א') משמשת את ברינקר כפאראדיגמה לסוג יצירה שבו נמצאת פוטנציית ייצוג הממשות בשפל המדריגה, או בניסוח אחר – מדובר ביצירות שבהן ניסיון להעמסת ערכים ייצוגיים על ההיצגים יהיה לא רלוונטי, מיותר ומגוחך.

ואם בַּפארסה הקולנועית (בעלת ההיצגים "דמויי המציאות") כך, על אחת כמה וכמה במקרה של הסרטים המצויירים (ד'): סרטים מצויירים מסוג זה יכולים להצטרף לפאראדיגמה של יצירות הצמוקות מאוד בערכיהן הייצוגיים, וזאת מאותו נימוק בסיסי שחל על הפארסה הקולנועית: עלילה "לא מסתברת".

בשני המקרים האחרים, המשל־אלגוריה־סאטירה (ב') והרומאן (ג') ניצבות לפנינו יצירות המאפשרות ומעודדות ייחוס של ערכים ייצוגיים לעולמן. אין גם ספק שהאפשרות העקרונית המתגלמת במשל־אלגוריה־סאטירה (ב') מעודדת את מימושם של ערכים ייצוגיים בצורה אינטנסיבית יותר מאשר המקרה של הרומאן (ג'). יתר על כן, אי־מימושם של ערכים ייצוגיים ביצירות מסוגים אלו (ב') כמוהו כהחמצת "טעם

הקיום" של היצירות.

נוכל לראות עניין זה כנובע מהבלטת סכימת העלילה "המסתברת" בסוג יצירות זה; הבלטה, הבאה בעקבות המעטת דרגת "דמוי המציאות" של מרכיביה, יחסית לרומאן, למשל, שבו סכימת העלילה "המסתברת" אינה בולטת, בגלל "הטמעתה" בתוך המרכיבים שהועשרו וקיבלו ממד חי ו"דמוי מציאות". ככל שהשלד העלילתי "חשוף" יותר, כך הוא מאפשר "לתרגם" עצמו למונחי הממשות, והוא מודגש ככל שהוא "מסתבר" יותר, סכמאטי יותר ומושך פחות תשומת לב אל פרטיו (על ידי ערעור מעמדם כ"דמויי מציאות").

אפשר להציג נקודה עקרונית זו גם מזווית אחרת: אליבא דברינקר משמשת הפארסה כפאראדיגמה המובהקת לסוג יצירה שאינה מייצגת ממשות. כאשר בא המחבר לבסס טענה זו הוא פונה להוכחת הטענה שעלילתה של הפארסה אינה מסתברת. כלומר, מהלך טיעונו מצביע על כך שחוסר ייצוג ממשות נובע למעשה מעלילה "לא מסתברת". ואם כך הם פני הדברים, אולי כדאי לבצע צעד נוסף (תוך תקווה שלא מדובר ב"סאלטומורטאלה"): כפי שהמקור לאי־ייצוג הוא עלילה לא "מסתברת", כך אולי המקור לפוטנציה גבוהה של יצוג ממשות הוא בעלילה "מסתברת".

גם ברומאן וגם במשל החיות העלילה "מסתברת", ומכאן שסוגי יצירות אלו מעודדים ייצוג ממשות. ומשל החיות מעודד עוד יותר לראות בו ייצוג ממשות רציני, כזה המשמיע חיוויים (או "פעולות דיבור" רציניות אחרות כמו אזהרה, המלצה וכיו"ב) על עולמנו, בדרך המתווכת כמובן בעולם הבדוי, בגלל שהעלילה "המסתברת" שבו בולטת וסכמאטית יותר מעלילתו של הרומאן. בליטות זו של התבנית העלילתית מושגת בין היתר על ידי ערעור מעמדם של הפרטים המשוקעים בתבנית זו כפרטים "דמויי מציאות".[6]

איני בטוח אם יש בכוחו של כיוון זה לשמש קריטריון חותך לבעיה הסבוכה של פוטנציית הייצוג, אבל בשני דברים אני משוכנע: ראשית, כל עוד לא ננסה להציב קריטריונים (ולו עמומים, ולו בכיוון כללי) שיענו על השאלה מתי ומדוע מתממשת פוטנציה אחת יותר מרעותה, לא נצליח להקים בניין תיאורטי סדור בשאלות ייצוג ממשות בספרות. יותר מזה, ללא ניסיון להצבת קריטריונים נוכל למצוא עצמנו בלית ברירה בעמדה רלאטיביסטית של איש הישר בעיניו יממש, ותישבי יתרץ קושיות ומימושים.

שנית, אם איננו רוצים לוותר בקלות לעמדה רלאטיביסטית, עלינו לנסות לחפש קריטריונים במקום שנראה המוצק ביותר בסבך היחסים המורכבים של מחבר־טקסט־קורא, כלומר במאפיינים אינהרנטיים של הטקסט. מתקבל על הדעת שמימושה של פוטנציה זו ולא אחרת תלוי בראש וראשונה בדרך אירגון היצירה ולא בשאלות באיזה "הקשר מימושי" מממש אותה הקורא, או אם נדייק – הגורם השני קובע פחות מזה הראשון (ראה גם הערה 5 לעיל).[7]

י. "הנמקה ריאליסטית" ו"הנמקה אמנותית": המיקרה של הפארסה

הדיון בפארסה הקולנועית משמש בספרו של ברינקר נקודת צומת חשובה ומרתקת שבה נפגשות כמה טענות מרכזיות. טענה אחת כזאת היתה, כפי שכבר ראינו, הטענה שעלילתה של הפארסה אינה "מסתברת". נזכור, מדובר במובן הכללי ביותר היכול להינתן למונח: עלילתה של הפארסה אינה מסתברת לא על פי קני מידה חיצוניים השאולים מהכרת המציאות הרגילה שאיתם אנו באים לסבֵּר את ההתרחשויות בעלילה המעוצבת; השתלשלות הארועים אינה יכולה להיות מנומקת על־פי דגמי פעולה השאולים ממערכת ההאמנות שלנו ביחס למציאות. אבל גם לא על פי אמות מידה של "הסתברות פנימית" ששוקעו ביצירה, כלומר כעין נורמות של הסתברות החלות, אד־הוק, על העולם הבדוי והמהוות מעין הנחות נוספות שאותן אנו מתבקשים לקבל "על תנאי" בבואנו לממש את עולמה של היצירה (למשל, ההנחה שחיות ניחנות באיטנליגנציה אנושית, שרובוטים ניחנים באינטליגנציה על־אנושית וכיו"ב).

טענה מרכזית זו מוצגת גם מזווית אחרת. בחינתה של זווית חדשה זו תוכל לשמש לנו נקודת מוצא להעלאתן של כמה טענות ביקורתיות בסעיפים הבאים. אבל ראשית נערוך הכרות עם זווית חדשה זו.

[6] דיון המשווה את הדרכים השונות לייצוג ממשות ברומאן ובמשל, ראה בסעיף י"ב להלן.

[7] למעשה, אי־הצבת קריטריונים חד משמעיים ביחס לפוטנציות הייצוג אינה חייבת לגרור לעמדה רלאטיביסטית מובהקת. אפשר לצדד בעמדה אשר תטען שלא כל מימוש של טקסט הוא לגיטימי (כלומר, ההכרעה אם טקסט מסויים הוא מייצג ממשות או לא אינה שרירותית), אבל עם זאת תדחה ניסיון להעמדת קריטריונים שעניינם פוטנציית היצוג ותסתפק בהיסמכות על עקרונות כלליים של מימוש ופירוש טקסט: שהמימוש יתייחס למאקסימום פרטים בטקסט, יקשרם באופן ההדוק ביותר ובעזרת מספר מינימאלי של הנחות. הבעיה המרכזית עם עמדה עקרונית כזו היא ההנחה המובלעת בה שאיננו לומדים מניסיוננו כמממשי־טקסטים ביחס לפוטנציית ייצוג הממשות הטמונה בהם, ועלינו להתחיל, עם כל מימוש של טקסט חדש, מ"נקודת אפס". או בניסוח אחר – ההנחה שאין דברים משמעותיים המשותפים לכל הטקסטים שבהם קיימת פוטנצייה גבוהה (או נמוכה) של ייצוג ממשות.

הטענה שעלילתה של הפארסה אינה מסתברת מוצגת לעיתים גם כטענה שהפארסה אינה מקנה לארועיה "הנמקה ריאליסטית", כאשר "הנמקה ריאליסטית" מוגדרת כ"עקרון המנמק כניסתו של מוטיב או קישורם של מוטיבים קיימים על פי דגם 'עולמי' של הסתברות" (37).[8] הארועים בפארסה אינם זוכים אם כך להנמקה "על פי דגם 'עולמי' של הסתברות", כלומר, לא ניתן לנמק ארועים אלו ב"הנמקה ריאליסטית".

מונח זה של "הנמקה ריאליסטית" מוצג, לרוב, כעזר שכנגד של מונח אחר, לא פחות בעייתי ממנו, זה של "הנמקה אמנותית" (או "הנמקה אמנותית־רטורית").[9] אין בכוונתי, או ביכולתי, לדון במסגרת זו בסבך הבעיות הקשורות לצמד־חמד זה[10] אבל פטור בלא כלום אי אפשר. ברינקר מציג את "ההנמקה הריאליסטית" כהסוואה לאילוצים ומטרות אמנותיים: הארועים העלילתיים נבחרו, לפני ואחרי הכל, מתוך שיקולים אמנותיים, כלומר, ניתן לספק להימצאותם (ואגב, גם למיקומם בטקסט) "הנמקה אמנותית" – למשל, כוונתו של מחבר רומאן הבלשים, זה הקלאסי לפחות, ליצור ולספק סקרנות והפתעה אצל הקורא מנמקת ("הנמקה אמנותית") את העובדה שגילוי הרוצח, למשל, מתרחש, ומתרחש רק, בסצינת הסיום בספר.

אבל כוונותיו אלו של היוצר מסוות עצמן באמצעות העובדה שהימצאותם של פרטי עלילה מסויימים, ובמיקום מסויים, ניתנת להנמקה גם "על פי דגם 'עולמי' של הסתברות". זהות הרוצח מתגלה רק בסוף הספר משום שעד שלב זה "הרי לא עמדו בידי הבלש כל פרטי האינפורמציה הרלוונטיים לפיצוח התעלומה, ומכיוון שהבלש הוא בסך הכל אדם – מבריק אמנם, אבל עדיין אדם – הוא לא יכול היה לחשוף את הרוצח בשלב מוקדם יותר, והמספר? המספר הרי מספר את הדברים כסדר הווייתם" (כך, פחות או יותר, יכולה להתנהל לה הנמקה ריאליסטית במקרה של רומאן בלשי).

שני סוגי ההנמקה חלים אם כך על אותם פרטים – פרטי העלילה ומיקומם הטקסטואלי – אבל האחד, זה "האמנותי", מנמק פרטים אלה במסגרת ההקשר של יחסי מחבר־קורא: כוונותיו של הראשון ליצור אפקטים מסויימים אצל השני הן המנמקות את הבחירה בארועים מסויימים ואת סדר מסירתם של אלו. סוג ההנמקה השני, זה "הריאליסטי", מנמק פרטים אלה במסגרת ההקשר "העולמית" שעוצבה על ידי המחבר, הן אם מדובר בעולם הנראה לנו כ"המשך" של עולמנו המוכר והן אם מדובר בעולם פאנטאסטי, בעל "חוקיות פנימית" שונה ומשונה.

לאחר הצגה קצרצרה ופשטנית מעט זו של צמד המונחים, אפשר להיווכח שמה שנוסח בתחילה בפארסה כעלילה לא "מסתברת", הוצג מזווית אחרת כיצירה שעלילתה אינה יכולה להיות מנומקת ב"הנמקה ריאליסטית", יכול להיות מנוסח גם כיצירה המקיימת את ההנמקה האמנותית "ומוותרת לחלוטין על ההנמקה הריאליסטית" (39). כוונותיו של יוצר הפארסה הן להצחיק את קהלו, וכוונות אלו אינן "מסוות" עצמן ב"הנמקות ריאליסטיות": הנסיונות לנמק את הארועים העלילתיים המשעשעים בפארסה באמצעות הפסיכולוגיה של הדמויות, הנסיבות שבהן מתרחשים הארועים וכיו"ב הנמקות הנשענות על "דגם 'עולמי' של הסתברות" פשוט אינם צולחים (כישלון "ההנמקה הריאליסטית", שהוא, כפי שראינו, כישלון הסיבּוּר). ההנמקה התקֵפה היחידה שנותרה אם כך לארועים משעשעים אלה נמצאת במסגרת ההקשר של יחסי מחבר־קורא (או ליתר דיוק הצופה, כאשר מדובר בפארסה הקולנועית); כוונתו של הראשון להצחיק, בכל האמצעים וההמצאות, את השני.

[8] בהגדרה זו של "הנמקה ריאליסטית", כמו גם בדרך הצגת בת זוגה, "ההנמקה האמנותית", נשען ברינקר על תפיסתו של בוריס תומאשבסקי כפי שבאה לידי ביטוי במאמרו "תמאטיקה" (1965).

[9] למעשה תומאשבסקי מציג במאמרו (תומאשבסקי, 1965), בנוסף על "ההנמקה הריאליסטית" ו"ההנמקה האמנותית" סוג נוסף של הנמקה – "ההנמקה הקומפוזיציונית". לצורך פישוט הטיעונים שלהלן (ומכיוון שבכמה נקודות נוהג כך גם ברינקר בהצגת הדברים), נתעלם ממורכבות נוספת זאת, ונתייחס אל שתי האחרונות כאל חטיבה אחת הניצבת מול "ההנמקה הריאליסטית".

[10] עם זאת, כדאי להזכיר כמה דיונים מעניינים הנוגעים בסבך בעיות זה (שאינם מוזכרים, אגב, בספרו של ברינקר): מנחם פרי (1977) מציג בספרו (פרק א', סעיף 3) צמד מושגים בעייתי זה, תוך התייחסות בעיקר לבעיות של הנמקת רצף הופעת הפרטים; בחלק הראשון של מאמר מאוחר יותר (פרי, 1979), ניתן למצוא אצלו שינוי מעניין בהתייחסות לבעיות ההנמקה, המתבטא גם בשינוי מונחי מסויים ("הנמקה על־פי מודל" ממירה את "ההנמקה הריאליסטית" הוותיקה); בנימין הרושובסקי, (1976) בחוברת שעניינה ניתוח אפיזודת הפתיחה של 'מלחמה ושלום' כמו גם פיתוח כמה עקרונות בתורת הפרוזה, מציג את תפיסתו בנושא ההנמקה, ובייחוד את הקשר בין עקרונות שונים של הנמקה ובין עקרונות סגמנטאציה של הטקסט; חשיבות מיוחדת יש בהקשר זה לדיונו של שטרנברג (1979) המכיל סקירה מעמיקה וביקורתית של מובנים שונים שלהם זכה צמד מונחים זה במסגרת תיאוריות שונות. לדיון אחרון זה אני חב חוב לא קטן בגיבוש עמדותי בעניין "ההנמקות".
אגב, דומני שהתייחסות לדיונים אלו – שחלקם, לפחות, מוכר כבר לקורא הישראלי המתעניין – היתה יכולה לתרום לחידודן של נקודות מסויימות בספר ולהגברת תחושת ההתמצאות של הקורא.

י"א. "הנמקה אמנותית" ואומנות ההנמקה: המקרה של 'חירבת חזעה'

בנקודה זו, לאחר ההבהרה הראשונית ביחס לצמד ההנמקות, ולאחר שהוצג במסגרת צמד זה המקרה המעניין של הפארסה, עושה ברינקר צעד נוסף. המקרה של הפארסה התאפיין בחוסר הסימטריה מבחינת קיומן של שתי ההנמקות: התקיימה בו למעשה רק "ההנמקה האמנותית", וזאת בניגוד לרוב הספרות העלילתית שבה פועל צמד זה כזוג תאומים סיאמיים שחוברו להם יחדיו (כמובן עם הבכורה העקרונית של האחד מהם, זה האמנותי). הצעד הנוסף שמנסה ברינקר לעשות בשלב זה הוא להראות מקרה עקרוני נוסף של ספרות עלילתית שבו קיימת חוסר סימטריה בין שתי ההנמקות. מקרה שישמש כעין תשליל של הפארסה: אם בפארסה קיימת רק ההנמקה האמנותית, ללא תיווכה־הסוואתה של "ההנמקה הריאליסטית", הרי במקרה העקרוני ההפוך תהיה לנו רק "הנמקה ריאליסטית", ללא "הנמקה אמנותית".[11] כלומר, מקרה שבו ההנמקה "האמנותית" תתמצה בסופו של דבר ב"הנמקה ריאליסטית", תהיה "כפופה מראש למחויבות לייצוג־ממשות" (38).

ניתן להעלות על הדעת מקרה עקרוני זה שבו "טעם הקיום" של פרטי העולם המעוצב (וסדר מסירתם) אינו נעוץ כלל בשיקולים אמנותיים־רטוריים, ברצון ליצור באופן מחושב אפקטים אסתטיים על קורא־מממש, אלא פשוט ב"מחויבות לייצוג ממשות", בכוונה לתת דין וחשבון נאמן על הממשות. סוגים רבים של טקסטים בנויים על עקרון זה: מסירת עדות, תיאור היסטורי, דיווח עיתונאי, מכתב אישי וכיו"ב. ייתכן כמובן שלטקסטים מסוגים אלו יתלוו נימות סגנוניות יפות ו"ספרותיות", אבל עניין זה לא יהפוך את הטקסט הנדון לחלק מן הספרות היפה. אגב, לא עקרוני מבחינה עקרונית האם מדובר בייצוג של ממשות פרטית (כמו במכתב האישי) או בממשות ציבורית (תיאור היסטורי), כל עוד המחויבות הבסיסית היא לייצוג ממשות.

עד כאן הכל כמעט שפיר, הן מן הבחינה התיאורטית והן מן הבחינה האמפירית: אין כל מניעה להעלות על הדעת שני סוגים של טקסטים שבאחד מהם קיים רק הממד של הנמקה אמנותית (הפארסה) ובשני ההנמקה היחידה להופעתם ומיקומם של פרטים בעולם המעוצב נעוצה ב"מחויבות לייצוג ממשות" (הבאת עדות, למשל). הכל אם כך שפיר חוץ מן העובדה שהקאטגוריה השניה שתוארה לעיל אמורה לאפיין חלק מן הספרות העלילתית.

בנקודה זו צצות כמה בעיות הן במישור התיאורטי והן במישור המסקנות האינטרפרטאטיביות הנובעות ממנו, העלולות להוביל לפגיעה באופיים האמנותי של סיפורים מסויימים. למשל, סיפור כמו 'חירבת חזעה' של ס. יזהר.

מטרתו המרכזית של הסיפור מתוארת על ידי המחבר כ"הבאת עדות על מציאות שנחזתה מקרוב" (38), ואם כך הרי לפנינו סיפור השייך לקאטגוריה שבה מתקיימת "המחויבות לייצוג ממשות", ללא המבנה ההנמקתי כפול הפנים.

אבל אם המטרה המרכזית של הסיפור היא "הבאת עדות", יכולות להתעורר אצלנו כמה תמיהות: ראשית, דומה שמקומו הנאות של טקסט זה הוא בגנזכי צה"ל או בארכיוני ההיסטוריונים ולא בקובצי סיפורת אמנותית. ואפילו נתעלם מעניין פורמאלי זה בדבר מקומו הנאות של טקסט, עדיין תישארנה כמה בעיות פורמאליות פחות ורציניות יותר. אם "הבאת עדות" היא אמנם המטרה המרכזית של הטקסט, הרי עלינו לשפוט את הטקסט על פי מידת האפקטיוויות שלו במימושה של המטרה. וכאן נכונו לנו הפתעות לא נעימות: מצד אחד, בתור "הבאת עדות" יוצא שיצירתו של ס. יזהר כמה מרכיבים בסיסיים שכל מביא עדות המכבד את עצמו היה טורח לציינם. מצד שני, מרכיבים רבים בטקסט – ולא שולַיים דווקא ולא רק כאלה הנובעים מנורמות סגנוניות – נראים מנקודת השקפתה של "הבאת עדות" כעודפים, לא ענייניים וטרחניים.

דומני שמי שיקבל ברצינות את תיאור מטרתה המרכזית של 'חירבת חזעה' כ"הבאת עדות על מציאות שנחזתה מקרוב" יהיה חייב להגיע למסקנה, לאחר בדיקת היצירה, שזו אינה מממשת באופן מוצלח במיוחד מטרה זו. נוכל כמובן לדבוק בתיאור זה של מטרת היצירה, אבל אז נצטרך לשלם בפגימות אינטרפרטאטיביות לא מעטות. לדעתי, אינטרפרטאציה נכונה ושלימה יותר תעדיף לזנוח את ההנחה שלפניה "הבאת עדות" גרידא, ותאמץ הנחה עקרונית אחרת על פניה: שלפניה שלם אמנותי שמטרתו המרכזית – אם אמנם ניתן לציין מטרה אחת כזו – היא עיצובו של סיפור המעלה חוויה אישית וטראומטית שיש בה כדי לשקף מתח ערכי קיבוצי נוקב שעניינו היחסים שבין יהודים ערבים וארץ ישראל. ייתכן כמובן שאין זה הניסוח המוצלח ביותר שניתן למצוא למטרה המרכזית של 'חירבת חזעה', אבל איננו עוסקים כרגע בדקויות אינטרפרטאטיביות או באלגנטיות רטורית, אלא בנקודה עקרונית בדבר שיוך יצירה כמו 'חירבת חזעה' לקאטגוריה הנראית לי לא אמנותית ביסודה.

לפי אפשרות הראיה החדשה שהצעתי לעיל מתגלה הסכימה של "הבאת עדות" – אשר קיימת בלי ספק ביצירה – לא כמטרה המרכזית אלאכאמצעי בשירותה של המטרה המרכזית, זו הסיפורית אמנותית.

[11] למעשה, ניסוח זה אינו מוצלח במיוחד, מכיוון שיש טעם להשתמש במונחי "הנמקה ריאליסטית" רק כאשר ניתן להניח את קיומה של "הנמקה אמנותית" הניצבת מאחורי הראשונה (אבל לאו דווקא להיפך).

סכימה, שהמחבר בחר להשתמש בה לשם עיצוב הסיפור ולא להיפך.

נקודה עקרונית זו ניתן להאיר גם מזווית אחרת ובצורה בוטה יותר: לו היה מתברר לנו דרך משל שס. יזהר לא השתתף מעודו בפעולה צבאית כמו זו המתוארת ב'חירבת חזעה' לא היה נגרע שמץ מן העוצמה האמנותית הטמונה ביצירה. לו לעומת זאת היינו רואים את עיקר תוקפה של היצירה כנעוץ ב"הבאת עדות" היה מידע כזה משמיט את הקרקע מתחת לאפקטיוויות של הטקסט ולא היה נותר לנו אלא לזורקו לסל האשפה של ההיסטוריון, כעוד "עדות מפוקפקת".

סיפוחה של 'חירבת חזעה' לקאטגוריה טקסטואלית ה"מחוייבת לייצוג ממשות" עלולה, כפי שניסיתי להראות, לפגוע בתיאור סגולותיה האמנותיות של היצירה ולפגום באינטרפרטאציה שלה. סיפוח זה של יצירה סיפורית אמנותית לקאטגוריה הנראית לא אמנותית ביסודה נושק גם לבעיות שונות בהגדרתן וביאורן של "ההנמקה הריאליסטית" וזו "האמנותית", צמד מושגים חמקמק ובעייתי לכל הדעות.

למשל, האם "ההנמקה הריאליסטית" על פי תומאשבסקי מקבילה ל"מסתבר" ב'פואטיקה' של אריסטו? והאם "ההנמקה הקומפוזיציונית" (או "האמנותית") של תומאשבסקי מקבילה לכורח האמנותי של חיקוי עלילה אצל אריסטו?[12] על שתי שאלות אלו משיב ברינקר בחיוב (עמ' 38, פיסקה שנייה). אבל תשובה חיובית זאת מעוררת מספר פירכות: ביצירות שבהן "הסיפור מגלם סכמה של אירוע ממשי או של הווי נתון" טוען ברינקר ש"ההנמקה הקומפוזיציונית [...] כפופה מראש למחוייבות לייצוג ממשות" (38). אבל האם אין אנו אמורים למצוא אליבא דאריסטו בכל יצירות הספרות "סכמה של אירוע ממשי או של הווי נתון"; ומהי סכמה זו אם לא המסתבר האריסטוטלי?![13]

אבל אם אנו מזהים את "ההנמקה הקומפוזיציונית" נוסח תומאשבסקי עם הכורח האמנותי של חיקוי עלילה נוסח אריסטו, לא נותר לנו אלא להסיק במקרים שבהם נגלה "סכמה של ארוע ממשי או של הווי נתון" – כלומר, לעניות דעתי, על פי אריסטו מדובר בכל יצירות הספרות – שהכורח האמנותי יהיה כפוף מראש למשהו זולתו. מסקנה שכזו מציבה את אריסטו כשרגליו בשמיים וראשו באדמה. אריסטו, שלפיו הכורח האמנותי הוא זה המכפיף אליו את כל יתר המרכיבים של יצירת האמנות ולא להיפך כמובן.

דומני שבעיה זו בפרשנות המושגים מתעוררת בין היתר משום שאיננו זוכים להבהרה מספקת של כמה מושגים ובייחוד של היחסים שביניהם. לעיתים כל מושג כזה זוכה להארה מעמיקה, לא פעם זוכה לכך גם צמד מושגים, אבל כאשר אנו מנסים לחשוב על המסכת כולה – מה היחס בין "הנמקה ריאליסטית", "הנמקה אמנותית" (ואם נרצה לסבך את התמונה בעקבות תומאשבסקי, נוכל להכניס כמובן גם את "ההנמקה הקומפוזיציונית"), "המסתבר," "הלא מסתבר", "דמוי המציאות" ו"מייצג הממשות" – התמונה תתחיל להסתבך ולהתערפל. זיהויים מסויימים הנראים במבט ראשון מובנים מאליהם (זיהוי "המסתבר" במובנו הרחב עם "דמוי המציאות", זיהוי "המסתבר" האריסטוטלי עם "ההנמקה הריאליסטית" של תומאשבסקי) מובילים לבעיות שונות (הזיהוי הראשון מוביל לסתירה פנימית בתיאור הפארסה, השני לעיוות תפיסתו של אריסטו). וכל זאת מכיוון שקווי התיחום בין המושגים השונים אינם משורטטים בצורה חדה דייה.

אגב, איני מתיימר לטעון שיש באמתחתי, וודאי שלא במסגרת של רשימה צנועה זו, תיאוריה כוללת להבהרת כל המושגים שלעיל והיחסים שביניהם; כל טענתי היא שהמסכת המושגית העולה מתוך הספר שלפנינו – שיש בה חלקים מאירי עיניים, מעמיקים וחדשניים – אינה חפה מסדקים ומבעיות.

י"ב. יש ייצוג ויש ייצוג: הרומאן והמשל, למשל

הרחבתי מעט בביקורתי בסעיף הקודם על מה שנראה לי כפגיעה אפשרית באופיים האמנותי של סיפורים כמו 'חירבת חזעה' מכיוון שטשטוש מסויים של אופיים האמנותי של סיפורים כאלה, ושל סיפורים ורומאנים בכלל, נוכל לגלות גם דרך הקשר דיון אחר בספר.

גם הרומאן מצד אחד וגם המשל (או האלגוריה, או הסאטירה) מצד שני יכולים, כפי שנטען, לשאת ערכים ייצוגיים. נטען גם שהמשל, הסאטירה והאלגוריה עולים על הרומאן בדרגת הערכים הייצוגיים המשוקעים בהם: הרבה יותר חיוני – וקל – לשחזר את "המֶסר" של משל, את החיווי שיש בו ביחס לממשות, מאשר את זה של הרומאן. אבל האם מדובר רק בהבדל של דרגה כפי שיכול להשתמע מן הדיונים בספר? בשני

[12] אגב, ביקורת על זיהוי אפשרי כזה בין שתי התיאוריות נוכל למצוא אצל שטרנברג (1979).

[13] "השירה היא יותר פילוסופית ויותר נכבדה מן ההיסטוריה; כי השירה מספרת בעיקר עניינים כלליים, ואילו ההיסטוריה – עניינים פרטיים. הכללי פרושו: אלו סוגי דברים אדם בעל איכות מסויימת יאמר או יעשה לפי ההסתברות או ההכרח" (אריסטו, עמ' 33). שרה הלפרין, בספר הפרוש שלה ל'פואטיקה' מתייחסת לקטע מפורסם זה וכותבת: "לפי זה החיקוי הפיוטי הוא קונקרטי ומופשט כאחד. מצד אחד, הוא נותן לנו תמונה ממשית של החיים אך מצד שני אינו מציגם בפרטיהם המקריים, המופיעים כסבך אי־רציונאלי של מקרים והתרחשויות, אלא בחוקיות הכללית שלהם, בכללי ההתרחשות הטיפוסית" (הלרפין, עמ' 39). כלומר העולם המעוצב ביצירת הספרות אינו מציג דווקא ארועים קונקרטיים היסטוריים שהתרחשו אלא סכימות של ארועים כאלה.

המקרים מדובר בספר על ייצוג ממשות באותו מובן בסיסי אם כי מוזכרות לא פעם אפשרויות שונות לדירוג ייצוג ממשות. למשל, על פי דרגת המפורשות שבה מופיע המוצג הממשי – האם הנמשל כתוב במפורש או שיש רק להסיק אותו, האם מצורף לאלגוריה "מפתח" או לא, האם קיימת התייחסות מפורשת לדמויות, ארועים ומקומות ממשיים וכו'. או דירוג על פי רמת הברירות של המסר (נטען – ובצדק – שסוג הדירוג האחרון אינו חייב לחפוף לסוגי הדירוג הקודמים).

נוסף על אפשרויות הדירוג השונות אפשר לעניות דעתי, וכדאי, להבחין בין שתי צורות של ייצוג ממשות. צורה אחת ניתן לראות כמתממשת באופן מובהק במשל, והצורה השניה – במסגרת הרומאן. הבחנה כזו איננו מוצאים בספרו של ברינקר, ומכיוון שלדעתי פוגע חוסר זה בדיון, אנסה להעיר עליה כמה הערות.[14]

העלילה במשל אמורה ל"היתרגם" בסופו של דבר לחיווי או ל"פעולת דיבור" רצינית אחרת (אזהרה, המלצה): העולם הבדוי המעוצב לפנינו אמור להיות משועבד למטרה דידאקטית זו; מטרה, שהיא "טעם הקיום" של המשל.

ברומאן, לעומת זאת, נוכל לשרטט היראַרכיה שונה. ייתכן בהחלט מצב שבו רומאן יאפשר, ואפילו יעודד, העלאת הרהורים שונים ביחס לממשות בעקבות המפגש עם העולם המעוצב בו: אנו יכולים לתהות על מעמדו של הפרט ביחס לסטיכיה ההיסטורית בעקבות קריאה ב'מלחמה ושלום', ולא מן הנמנע ש'אנה קארנינה' תעורר בנו מחשבות בדבר הניגוד הטראגי היכול להתקיים בין חובות האם של האשה לבין חובות לבבה. אלו הן כמובן רק שתי מחשבות, מתוך רבות אחרות, ששתי יצירות מופת אלו יכולות להעלות, ומעלות, אצל קוראיהן.

בכל המקרים הללו כאשר מחשבותינו נודדות מן העולם המעוצב ברומאן אל הממשות אין ספק שאיננו שקועים עוד בממד האוטונומי של ההיצגים: אנו מעניקים להבטים שונים של העולם המעוצב ערכים ייצוגיים – ביחס לחיי אדם בכלל, ביחס לחיי האדם הרוסי, ביחס לחיי האשה הרוסיה וכיו"ב. יחד עם זאת, דומני שבכל אותם מקרים איננו מנסים לראות את העולם המעוצב בסך הכל כדוגמא לחיווי כללי מסויים (או "פעולת דיבור" רצינית אחרת): כעולם שכל מרכיביו והקְשָׁרים שביניהם נועדו לשרת חיווי כלשהו. אם כך ננסה לקרוא את הרומאן, ננסה לקרוא אותו למעשה כמשל, ורומאן יתגלה בלי ספק כמשל לא מוצלח במיוחד (עם הרבה פרטים עודפים, טפלים ולא־רלוונטיים ביחס למטרה הדידאקטית).

במקום לנסות לקרוא רומאן כמשל (שיתגלה כמשל לא מוצלח), כדאי להניח שרומאן אינו מתכוון כלל להיות משל מוצלח. כל כוונתו היא להיות רומאן מוצלח. לשם כך הוא יכול – אם כי אינו חייב – להעלות אצל קוראיו הירהורים שונים ביחס לממשות, אבל מכאן ועד לחיווי או "פעולת דיבור" רצינית אחרת, המרחק עדיין רב מאוד. כמרחק שבין פואטיקה לדידאקטיקה.

הבדל חשוב זה בין המשל לרומאן, בין שתי צורות לייצוג ממשות המשוקעות בכל אחד מהם, מתקשר כמובן גם לדרכי העיצוב של העולם בשני סוגים ספרותיים אלו. במשל, כפי שראינו, המרכיבים הם "דמויי מציאות" באופן מזערי, לצורך הבלטת הסכימה העלילתית, זאת על מנת להקל על תהליך "התרגום" של סכימה זו לחיווי כללי כלשהו (=הנמשל).

ברומאן נפגוש עקרונות עיצוב שונים – תיגבור הצגתם של המרכיבים כ"דמויי מציאות", בין היתר כדי לא לחשוף יתר על המידה את קווי העלילה הסכמאטיים, על מנת לגרום ליתר השתקעות במישור האוטונומי של העולם הבדוי, ומתוך כך לשימת מעקשים על דרכו של ניסיון ל"תרגום" פשטני וחד־חד ערכי של העלילה לחיווי כללי כלשהו.

מכיוון ש"טעם הקיום" של העולם הבדוי במשל טמון בשמשו דוגמא לחיווי כללי כלשהו (=הנמשל), הרי שדרגת האוטונומיות של עולם בדוי זה היא מזערית. לא נפגע באופן מהותי במשל אם נשנה, דרך משל, את זהותם הספציפית של המשתתפים, את מקום ההתרחשות, ואת העילה הקונקרטית המניעה את ההתרחשויות: לו היינו פוגשים במקום היונה במשל "היונה הצמאה" של איזופוס[15] בזרזיר, או בעורב, או בבעל כנף אחר; לו במקום צמא, רעב הוא שהיה תוקף את הציפור; אם במקום ציור של כד מים היינו פוגשים בציור של פרי מגדים (וכיו"ב שינויים) – עדיין ניתן היה לטעון שהמאפיינים המהותיים של המשל הושארו על כנם, שיש לפנינו אותה הגברת בשינוי אדרת. והסיבה המרכזית לכך שאין בשינויים אלו משום פגימות מהותיות

[14] בטענות שלהלן נמצא, ולא במקרה, הד לתפיסותיו של זקס (1964). עם זאת, כדאי להעיר שההבחנות החדות שעורך זקס בין סאטירה, אפולוגיה (או משל) ורומאן, מנוסחות בצורה קיצונית מדי; במקום שבו הוא מדבר על קאטגוריות המוציאות זו את זו ניתן דומני לרכך את הניסוחים ולדבר על דומינאנטיות של נטיות. וראה בעניין זה את מאמרו של רייכרט (1968) התוקף את נסוחיו הקיצוניים של זקס.

[15] "יונה אחת, שתקפה צמא, ראתה על פנכה ציור של כד מים ודימתה, שהוא אמיתי. עפה אליו במלוא התנופה ונחבטה בפנכה, ושתי כנפיה נשברו. נפלה על הארץ ונתפסה בידי אדם אחד שנזדמן למקום. הוא הדין בהרבה בני־אדם, המתמסרים בתוקף תשוקותיהם העזות לעניינים בלי לראות את הנולד, והם מביאים על עצמם שלא־מדעת כליה ואבדון" (איזופוס, עמ' 55).

בעיקרו של המשל היא שהסכימה העלילתית הבסיסית, זו האמורה ל"היתרגם" לחיווי כללי כלשהו, נשמרה.

ניסיון לבצע "תרגיל" מקביל על רומאן כלשהו, ועל אחת כמה וכמה על סיפור קצר, יביא לעומת זאת לפגיעה חמורה באופיו של הסיפור ולהסטים רציניים במשמעויותיו, מירקמו וערכיו האמנותיים.[16] וזאת כמובן מתוך סיבה מקבילה והפוכה: העולם הבדוי המעוצב ברומאן אינו אמור להתמצות בסכימה שעתידה ל"היתרגם" לחיווי כללי זה או אחר.

חוסר ההבחנה בין שתי צורות אלו של ייצוג ממשות על ידי טקסטים שונים – הצורה "הקונטמפלאטיבית" של הרומאן והצורה "הדידאקטית" של המשל, האלגוריה והסאטירה (שמות זמניים) – עלולה לפגום בערכיו האמנותיים של הרומאן ולטשטש הבדלים במקום שבו ראוי להבליטם.

י"ג. אשליה אסתטית ואמונה היפותטית

היונה הצמאה ממשלו של איזופוס (ראה הערה 15) יכולה לקשור אותנו לבעיה חשובה הזוכה לדיון מעמיק במאמר הפותח את הספר ("אשליה אסתטית"): האם סופה המר של היונה בא לה בעטייה של "אשליה אסתטית"? התשובה האינטואיטיבית היא כמובן שלילית. מקרה זה, כמוהו אגב כמקרים המפורסמים של זיאוקסיס ופאראסיוס, איננו של אילוזיה אמנותית אלא של דלוזיה פשוטה: החלפת מצב עניינים או דמות מדומים במצב עניינים או דמות ממשיים, והתנהגות כלפי הראשונים כאילו היו השניים. אינטואיטיבית, הפתרון נראה טוב ויפה, אבל כיצד נמתח באופן תיאורטי את קו הגבול בין אילוזיה לדלוזיה?

כדי לדבר בצורה רצינית על אשליה אסתטית – טוענים פילוסופים אנאליטיים שונים שברינקר מביא מדבריהם – עליך להראות שההתנהגות כלפי המושאים המדומים (בציור, בתיאטרון) דומה להתנהגות כלפי מושאים וסיטואציות ממשיים כאלה. אחרת, איך אפשר לומר שלפנינו אשליה? אבל הרי אנו יודעים שלא כך הם פני הדברים; הצופה בתיאטרון אינו אץ לעצור את אותלו מלבצע את מעשה הרצח (ואפילו אינו טורח להזעיק את המשטרה). דומה גם שהטענה שההתנהגות כלפי המושאים הדומים היא התנהגות הדומה להתנהגות כלפי מושאים ממשיים אבל "ממותנת" (בגלל קונוונציות חברתיות, נימוס, "רוחק אסתטי") נראית לא מספקת ובעייתית.

האשליה האסתטית איננה – ובנקודה זו מקבל ברינקר את ביקורתם של הפילוסופים האנאליטיים על המושג – אחד המקרים של הסוג הכללי של אשליה: "המלה 'אסתטית' שבמונח 'אשליה אסתטית' אינה דומה למלים 'ויזואלית' או 'אודיטורית' בצרופים 'אשליה ויזואלית' או 'אשליה אודיטורית'. האשליה האסתטית אינה כלל תת־סוג של הסוג הכללי 'אשליה'" (22).

יחד עם זאת אין ברינקר שש להיפטר ממושג זה של "אשליה אסתטית" ולראות בו מונח חסר משמעות וחסר שחר. מונח זה משמש אותנו יפה למדי בדיונים על אמנות ומצביע על "מצב של ריכוז פסיכולוגי במדומה, המועלה באמנות והמביא את המתרכז להתנהגות, המזכירה באורח חלקי התנהגות כלפי מושאים ממשיים" (22).

אם האשליה האסתטית אינה יכולה להיות מנותחת כסוג של אשליה, יעלה ברינקר אפשרות אחרת לניתוחה: אולי האשליה האסתטית היא סוג של אמונה. אלא שגם כיוון זה לניתוח המושג נראה לברינקר בסופו של חשבון בלתי קביל. ראיית המדומה כ"מציאות אפשרית, מסתברת או דמויית מציאות" (23) נדחית על ידו מכיוון שהאשליה האסתטית נועדה להעלות בנו ריגושים, בעוד שאמונה היפותטית כזו היא "פעולה שכלית של התאמה [...] שהיתה מזכירה לנו, שאלה הם גיבורים ועלילות דמיוניים" (23) ותזכורת זו, אליבא דברינקר, היתה בולמת את תגובותינו הריגושיות.

בנקודה זו אני חולק על המחבר: דומני שאין כל בעיה לקבל את ההנחה שמטרתה של האשליה האסתטית היא לעורר בנו ריגושים, ויחד עם זאת לקבל את ההנחה שאשליה אסתטית זו היא סוג מסויים של אמונה, האמונה ההיפותטית. סוג אמונה זה יכול להופיע כמובן לא רק במסגרת הקשר אמנותית: גם "סצנריו" שמשרטט עתידן, או "משחק מלחמה" שעורכים קצינים במכללות צבאיות נשענים על המנגנון של אמונה היפותטית – "אם... אז...", "תארו לעצמכם מצב שבו...". איני רואה כל סיבה להניח שבניית עולמות אפשריים במסגרת של משחקי אמונה היפותטית מונעת התייחסות ריגושית כלפי דמויות או ארועים מתוך עולמות אלו; "סצנריו" ביחס לצפוי למדינת ישראל בשנים הקרובות שיכלול התייחסות לפרוץ מלחמת אחים בגלל סרובם של אנשי "גוש אמונים" להתפנות מן השטחים הכבושים יכול, נוסף לפעילות השכלית שהוא מעורר, למלא אותי בחרדה גדולה, למשל.

ביצירות אמנות לא נפגוש כמובן אמירות מפורשות בנוסח של "תארו לעצמכם מצב שבו היה קיים אדם בשם רסקולניקוב...", או "אם ברוסיה של סוף המאה ה־י"ט היתה אשה ששמה אנה ארקדייבנה קארנינה

[16] לעומת זאת נטען, ובצדק, ששינויים מסויימים ברובד הלשוני אינם חייבים לפגוע פגיעות חמורות ביצירה הסיפורית, מכיוון שעיקר איכויותיה של זו – בניגוד לשירה, למשל – נעוצות ברמת ההיצגים ולא ברמת המבע הלשוני (ראה עמ' 123–124; וראה גם המאמר הדן בתפיסת הספרות של סארטר, עמ' 41–54).

אז...״, אבל ניתן להניח שכקוראי ספרות מיומנים אנו מניחים ״קידומת״ בנוסח עקרוני כזה של תנאי־היפותטי ביחס לעולם המעוצב לפנינו.

בהצעת כיוון זה לניתוח המושג של אשליה אסתטית, כתת־סוג של האמונה ההיפותטית, איני מתיימר לטעון שכל האיפיונים – הלוגיים והפסיכולוגיים – של מצב האמונה ההיפותיטית ידועים לנו. רחוק מזה. אבל דומני שיש בכך צעד אחד קדימה לחילוצה של האשליה האסתטית מן הבידוד הלא כל כך מזהיר שאליו היא נדחקה בדיונו של ברינקר, לאחר שהוגלתה מתחומי האשליה והאמונה כאחד ושולחה ליבשת המבודדת של האמנות. צעד זה, המאמץ את האשליה האמנותית אל חיק משפחת האמונה ההיפותיטית, שצאצאים שונים לה גם מחוץ ליבשת האמנות, יכול להיות הצעד הראשון במסע לקראת ניתוח תקף של המושג.

י״ד. סיכום: מקצת שיבחו בפניו

מן הדיון עד כה יכול היה להיווצר הרושם שאני מלא טענות כרימון כלפי הספר. אם התעורר רושם כזה, אני חש חובה, ועונג, למהר ולתקנו. אבל בכך לא ארחיב, וזאת מטעם פשוט: כל קורא אינטליגנטי המתעניין באסתטיקה, בתיאוריה של הספרות או בסבך היחסים שבין מציאות וספרות – יהיה זה חוקר, סטודנט, מורה, פילוסוף, תלמיד חכם או סתם הדיוט – יעמוד על כך שמונח לפניו אחד הדיונים הרציניים, הביקורתיים והמקוריים ביותר שפורסמו בזמן האחרון (ולא רק בארץ!) על סבך הבעיות של ״משמעות וייצוג ביצירה הבידיונית״ (כשם כותרת המשנה של הספר).

ובכל זאת, פטור בלא־כלום קשה לי. אציין אם כך רק נקודה אחת שמצאה חן בעיני במיוחד בספר. כוונתי לכך שהמורכבות, החדות והתחכום שבטיעונים השונים וההתמודדות רחבת היריעה ומעוררת הכבוד עם תיאוריות ועמדות שונות אינם מעיבים על צמידות בסיסית לכמה אינטואיציות יסודיות המלוות אותנו עם קריאת הספרות: הספר טורח להתמודד עם מיטב הכוחות והגישות הרלוונטיים בתחומי הדיון השונים, החל בפורמאליזם הרוסי והסטרוקטוראליזם הצ׳כי (תומאשבסקי, יאקובסון, מוקארז׳ובסקי), דרך תפיסות שונות בפילוסופיה האנאליטית ובפילוסופיה של הלשון (הוספרס, זיף, סרל) וכלה בתיאוריות שונות של הספרות ושל האמנות מכיוונים שונים (בירדסלי, אינגארדן, סארטר, גומבריך). הפיתוי להפליג בעקבות טיעונים מתוחכמים ותיאוריות מופשטות אלו ולזנוח כמה בוננויות פשוטות (לא פשטניות!) חזק למדי. ברינקר עומד בו בכבוד.

דוגמא טובה לכך יכולה לשמש ביקורתו של ברינקר את התיאוריות של יאקובסון ומוקארז׳ובסקי (ראה בייחוד במאמר הדן בתפיסת הספרות של סארטר, עמ׳ 41–54). תיחכום העיונים וההגדרות שהעמידו השניים ביחס ל״אמנות הלשונית״ (הלא היא הספרות) הוביל אותם להדגשת יתר של מישור המבע הלשוני של היצירה הספרותית, ולטשטוש מעמדו האוטונומי של העולם המעוצב כמקור להנאה ולערכים אסתטיים. במסגרת ביקורתו זו מזכיר ברינקר לתיאורטיקנים חשובים אלו, ולנו, שמישור הדמויות, העלילה והסביבה המעוצבת בסיפורת ממקד אליו את תשומת ליבנו הרבה יותר מאשר מישור המבע הלשוני (מי זוכר את הביטויים הלשוניים הקונקרטיים המופיעים ב׳האחים קראמאזוב׳, אבל מי מאיתנו שקרא את הרומאן שכח את דמויותיהם של האחים?).

הייתי יכול לגעת לסיום בדיון המרתק החותם את הספר בדבר הקֶשֶר בין איכויות אסתטיות שונות של הספרות לבין יכולתה לשמש בתפקיד של חושפת אמיתות ופורצת חומות שתיקה חברתיות, הייתי גם יכול להמשיך ולמנות את מה שנראה לי כנקודות תקפות ומאירות עיניים שהספר גדוש בהן, אלא שאז היתה הרשימה מתארכת מאוד, מה גם שנקודות אלו אינן זקוקות להצגה: הספר – אשר עמקות הטענות שבו אינה עוצרת בעד הדיון הקולח ואינה מעיבה על חינו הרטורי – מציג בצורה הטובה ביותר נקודות אלו.

מראי מקום

איזופוס, תשל״ב. ׳משלי איזופוס׳, תרגם מיוונית והוסיף מסה והערות שלמה שפאן. מוסד ביאליק, ירושלים.

אריסטו, תשל״ז. ׳פואטיקה׳, תרגמה והוסיפה מבוא והערות ד״ר שרה הלפרין. אוניברסיטת בר־אילן, הקיבוץ־המאוחד.

הלפרין, שרה, תשל״ח. ׳על ה״פואטיקה״ לאריסטו׳. אוניברסיטת בר־אילן, הקיבוץ המאוחד.

פרי, מנחם, 1977. ׳המבנה הסמאנטי של שירי ביאליק: תרומה לתיאוריה של פיתוח משמעויות ברצף הטקסט הספרותי׳. המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה, מפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור, תל־אביב (ספרות, משמעות, תרבות 3).

1979. ״הדינאמיקה של הטקסט הספרותי: כיצד קובע רצף הטקסט את משמעויותיו״. ׳הספרות׳ מס׳ 28 (אפריל), עמ׳ 6–46.

שטרנברג, מאיר, 1977. ״האביר והדראקון בסיפור המתח: הריאליזם של ג׳ימס בונד״. ׳סימן קריאה׳, מס׳ 7 (מאי), 387–406.