

תימה בספרות

מנחם ברניקר

1.

תימה מזוהה, לעיתים קרובות, עם מה שטכסט או מהע מסוים הם על-אודותיו. אולם השימוש הרגיל, הטרום-תיאורטי, במונח אצל קוראים, מבקרים ופרשנים או ספרנים ועורכי-קאטאלוגים מפריד בין השניים ולא כל דבר שטכסט מסוים הוא על-אודותיו נחשב לתימה שלו.

אילו נשאלנו על-אודות מה הוא 'אנה קרנינה' היינו יכולים להשיב: על-אודות אהבתה של אנה קרנינה לורונסקי, על-אודות אהבתו של קונסטנטין לויין לקיטי, על-אודות אוניו הגדולות של קרנין, על-אודות מינהגי האכילה של סטיבה אוכלונסקי, והיינו יכולים להוסיף ולמנות שורה ארוכה של אירועים ואנשים שי'אנה קרנינה' הוא על-אודותם. אולם היינו יכולים גם להשיב כי 'אנה קרנינה' הוא על-אודות סידרת אירועים נוקפים, הקשורים זה בזה קשר סיבתי ומביאים לתמורות גורליות בחייהם של כמה בני-אדם. אף-על-פי ששתי התשובות השונות האלה נכונות לגמרי ואין בהן שום פסול לוגי, לא היינו רואים אותן כתשובות מוצלחות לשאלה בדבר התימה או התימות של 'אנה קרנינה'. התשובה האחרונה היתה מאכזבת אותנו מפני שניתן להשמיעה ביחס למרבית הסיפורים שבעולם (למעט אלה שגיבוריהם הם בעלי-חיים ואלה שהתמורה הצפויה בחיי גיבוריהם לא מתרחשת כסופר-של-דבר). התשובה הראשונה היתה מאכזבת אותנו מפני שהיא צמודה צמידות רבה מדי לטכסט ולעולם הפיזי המיוחד של הרומאן 'אנה קרנינה'. אף-על-פי — שבדומה למוסיקה — אפשר לדבר על תימה בתוך סיפור בקשר עם מרכיב מיוחד בסיפור, החוזר ונזכר בו פעמים אחדות — החיפוש שלנו אחר תימה או תימות של סיפור הוא תמיד אחר מונח המציין מה שמשותף לסיפור זה ולסיפורים אחרים (ובדרך-כלל גם מה שמשותף לו ולטכסטים אחרים שאינם סיפורים).

התימה היא, איפוא, דבר-מה שסביבו ניתן לקבץ טכסטים שונים. זהו עקרון-מיון אחד מני רבים, ואנו ממיינים בעזרתו טכסטים העשויים להיות שונים מאוד זה מזה מבחינות רבות אחרות. כיוון שאנו עורכים מיונים אלה למטרות שונות ולצרכים שונים נקבעת דרגת הכלליות והמופשטות, או, להיפך, דרגת הספציפיות של התימה לפי המטרה והצורך המנחים את השימוש בה כבעקרון של הקבצה. אצל מבקרים ופרשנים — בניגוד לספרנים, פירסומאים או מוכרי-ספרים — השימוש העיקרי בתימה הוא בניסיון ליצור הקשר המסייע למתן תיאור חלקי ופרשנות חלקית לטכסט כודד תוך הסתייעות בהשוואתו המפורשת או המובלעת לטכסטים אחרים.

גם בתחום המיוחד של התיאור והפרשנות אנו מכירים הקשרים שונים. ההקשר התיאורי או הפרשני משתנה בהתאם לשאלה אם עינינו בתיאור יצירה בודדת, קובץ של יצירות (קובץ-סיפורים, למשל), מיכלול יצירתו של סופר, או למשל קבוצת היצירות הבולטות של קבוצה ספרותית, זרם או תקופה. בעיקבות שינויים אלה יחולו שינויים גם בדרגת המוכללות או הספציפיות של התימה הספרותית. אצל קורא המכיר את הלשון שבה כתוב סיפור מסוים קשה לקבל תשובה לשאלה בדבר התימה של הסיפור שתהיה כלת-ינכונה באופן מוחלט. אולם ניתן לקבל תשובה בלתי-מועילה שלא תוליך אותנו

לשום מקום, בהיותה כללית מדי, או, להיפך, ספציפית מדי. התוצאה היא שניתן להציע, בדרך-כלל, תיאורים תימאטיים שונים לכל יצירת-ספרות, ורק ההקשר הפרשני מביא אותנו להעדפת תיאור אחד על מישנהו, שכן מה שאנו מעוניינים בו כשאנו שואלים על תימה של יצירת-ספרות איננו כל מה שחיבור מסוים הוא על-אודותיו, אלא רק כל מה שהוא נאמר בצורה משמעותית על-אודותיו. המשמעותיות נקבעת על-פי ההקשר.

2.

כדי להכריע בין קריאות תימאטיות שונות של סיפור או של מיכלול-סיפורים מציעים, לעיתים, להעדיף את התימה המאחדת מיספר רב יותר של מרכיבים לשוניים והיצגיים של הסיפור או של קבוצת-הסיפורים. כך, למשל, מציע או'טול לראות בתימה העמוקה של סיפורי קונאן-דויל את הניגוד תבונה / אי-ראציונאליות ולא את הניגוד בטיחות / הרפתקה, המוצע על-ידי שצ'גלוב¹. בניתוח מזהיר של 'הערפד מסאקס' הוא מראה, כי הניגוד שהוא מציע מיוצג לא רק בפאבולה ובעולם הפיזי של הסיפור, החל בחלוקה הטריטוריאלית של המרחב המדומה וכלה באיפיון הדמויות, אלא גם כלשון שופעת האוקסימורונים של הטכסט (החל משם הסיפור). הוא מראה בצורה משכנעת למדי, כי ניגודים אחרים בסיפור כמו בריטי / זר, פאמיליארי / אכזוטי, בריא / חולני, לרבות הניגוד שמציע שצ'גלוב (בטיחות / הרפתקה) יכולים להיחשב לגילויים שונים של הניגוד הבסיסי תבונה / אי-ראציונאליות.

למרות העניין הרב שבעבודתו ושבעבודתם של ז'ולקובסקי ושצ'גלוב שאותה הוא משיך, דומני שהמודל הגנארטיבי-טראנספורמאציונאלי, המוצע על-ידי השלושה, מעורר ציפיות מופרות, ציפיות שאי-אפשר יהיה למלאן ברגע שבו ידובר בסיפורים יותר-מורכבים או במיכלולים (קורפוסים) פחות-אחידים מאלה של סיפורי קונאן-דויל. בסיפורים ובמיכלולים כאלה לא תמיד אנו מנסים לחפש תימה עמוקה אחת מפני שאנו מכירים בכך שתימה — כמקום מעניין ופורה מבחינה פרשנית שבו נפגשים טכסטים ממשיים ואפשריים שונים — אינה חייבת לאחד את כל המרכיבים הלשוניים וההיצגיים של סיפור או מיכלול-סיפורים. אנו מסתפקים בכך שהיא מאחדת חלק גדול או בולט או חשוב או מעניין של מרכיבים אלה.

כשביל ז'ולקובסקי, שצ'גלוב ואו'טול התימה היא תמיד מיבנה-העומק שמאחורי סיפור-המעשה; המרכיב המפעיל בקצה על כל המרכיבים האחרים ביצירה המופקים ממנו. השימוש הרגיל שלנו במונח תימה מגוון יותר. הוא אינו מניח מיקום קבוע של התימה כחלל המיטאפורי של מיבני-שטח ומיבני-עומק שבו עורכת התיאוריה את המרכיבים האחרים של היצירה (כמו הפאבולה והסו'ט), ואף אינו פונקציה קבועה כפוליטיקה המיטאפורית של מרכיבים שליטים ומרכיבים נשלטים, החביבה אף היא על אנשי התיאוריה. הסיבות לשימוש המגוון ב"תימה" אינן קשורות, לדעתי, בעצלות המחשבה של מבקרים וחוקרים, אלא בעובדה שניתן לזהות תימות ברמות שונות של היצירה.

אנו מכירים, למשל, גם ביצירה הבדיונית, תימות ספרותיות המצויות על המישור הגלוי ביותר וה"שיטחי" ביותר של הטכסט, מזכרות בשמן המפורש ומתקשרות בסיפור-המעשה בדרכים שונות ומגוונות. הסיכה שפטרבורג, למשל, מוכרת כתימה מרכזית ביצירת דוסטויבסקי אינה בכך שכל המשמעויות של סיפורי דוסטויבסקי מתאחדות בה. החל מדרגה מסוימת של סכימאטיזאציה אפשר לגולל אפילו את סיפור-המעשה של 'החטא ועונשו' בלא להתעכב על המיתוס של הכרך, הבולט כלי-כך בעולם הפיזי של הרומאן. אף על פי כן, מיתוס זה בולט וחשוב מכדי לחשוב אותו למרכיב המשועבד לתימה עמוקה ממנו, נגזר ממנה או מופק על-ידה. מה שמקנה למיתוס של פטרבורג בולטות תימאטית היא העובדה שדוסטויבסקי עיצב חזון פיזי מקורי, המקיים קשרים בינטכסטואליים עשירים עם חזונות פיזיים קודמים של פטרבורג בספרות הרוסית (פושקין וגוגול), עם חזונות פיזיים אחרים של הכרך הגדול אצל סופרים אירופיים אחרים (פאריז של באלזאק ולונדון של דיקנס) ועם טכסטים לא-אמנותיים ולא-בדיוניים על פטרבורג, טכסטים עיתונאיים, חברתיים, היסטוריים ומדעיים, המטפלים בעיר עצמה ובהיבטים הקונקרטיים והסמלים השונים של החיים כתוכה. ביצירות רבות של דוסטויבסקי פטרבורג היא הרבה יותר מ"זירה" של התרחשות. אולם ההנמקות הריאליסטיות הקושרות את תיאורי הכרך לסיפור-המעשה והזיקות המיטונימיות והמיטאפוריות שהעיר מקיימת עם הדמויות לא היו מקנות למיתוס של פטרבורג אותה עצמאות תימאטית שכל הכותבים על דוסטויבסקי ממרו'קובסקי ועד פאנגר עמדו עליה

לולא הקשרים הבינטכסטואליים העשירים הקושרים במקום זה את הטכסטים של דוסטויבסקי עם טכסטים אחרים מסוגים שונים².

תימה יכולה להיבנות מקטעי טכסט (סגמנטים) קצרים יותר וקישרה לסיפור-המעשה יכול אף להיות רופף יותר. הרומאן הריאליסטי, למשל, נוהג לפתח תימות סאטיריות שונות (האופרה ב'מלחמה ושלום', למשל), הרחוקות מלשלוט במרבית המרכיבים של היצירה; תימות אלו אינן נגזרות מן הפאבולה, ממש כשם שזו אינה נגזרת מהן. יצירת-ספרות בעלת מה שמכנים "אחדות אורגאנית" כוללת בתוכה מרכיבים שיכולים להימצא זה בצד זה — ולא דווקא, כלומר שלא כבמיקרים של תשבץ או מנוע של מכונת, מרכיבים החייבים להימצא זה בצד זה. משום כך יכולות תימות אחדות לקיים עם הפאבולה יחסים שאינם יותר מיחסי דר-קיום בשלום.

למודל הגנראטיבי מנוגד לא רק השימוש הרחב הטרום-תיאורי במונח שאנו מתארים במאמר זה. תיאורטיקנים של ספרות, כמו תומאשבסקי ופריי, מזוהים את התימה באופן שיטתי ביותר לא עם השיכבה העמוקה ביותר של הסיפור (הנאראטיב) — המוטיבים, הדימויים הארכיטיפיים או הצירופים הבסיסיים ביותר שלהם — שהם היחידות הבלתי-ניתנות לסילוק של הספרות, אלא דווקא עם ההסוואה וההעתקה (Displacement)³ של יחידות אלו על-ידי האשלייה הריאליסטית או הרפנציאליית. המוטיבים וקישוריהם אינם מופקים (Generated) מן התימה, אלא להיפך: התימה ה"מעניינת" מופקת מתוך הצורך בפשרה בין האפשרויות הפנימיות של הספרות לבין ההתענינויות החוץ-ספרותיות של הקורא. התימה בתפישה זו היא דבר-מה המצוי בדיוק באמצע בין מיבנה-העומק הקומפוזיציוני של היצירה לבין מיבנה-השטח הלשוני.

3.

גם מיקום קבוע זה מחטיא את שימושנו הרבגוני במונח. ברור, כי תימות בולטות ביצירה יכולות לצמוח מתוך צירופי מוטיבים חופשיים (במובנו של תומאשבסקי), לשרת את המוטיבאציה הריאליסטית ולהתקיים כצידה של הפאבולה, כחלק מחומר ה"מילוי" או ה"כיסוי" שלה. הן יכולות, למשל, להתקשר ב-Setting המקומי או ההיסטורי שפאבולה מסורתית מסוימת הועתקה אליו. אולם תימות אחרות מזוהות על-ידינו עם הפאבולה המסורתית עצמה: נפילתו של אדם גדול, זוג-האהבים הצעיר המתגבר על המיכשולים שבדרכו, שתי הנוסחאות המסורתיות של הטראגדיה והקומדיה, הן, למשל, תימות כאלו. תימות אחרות — כמו אלו של הסאטירה האליגורית והאליגוריה בכלל, רומאן à thème, המעשייה הפילוסופית, וכיוצא באלה, תוכעות לפקח על קישורם של המוטיבים בסיפור-המעשה ולצורך זה הן מכניסות שינויים מתאימים בפאבולות מסורתיות או אף מייצרות לצורכיהן הדידאקטיים פאבולות חדשות.

יהיה מיקומה של התימה ביחס למרכיבים האחרים של היצירה — מוטיבים, פאבולה, סוּט, לשון — מה שלא יהיה, בעיני קוראים ופרשנים יש לה תמיד זהות מינימלית זו: היא נקודת-המיפגש של הטכסט הבודד עם טכסטים מסוגים שונים: סיפוריים ולא-סיפוריים, אמנותיים ולא-אמנותיים, בדיוניים ולא-בדיוניים. היא מפגישה טכסטים של הספרות האמנותית עם טכסטים תרבותיים אחרים, כמו אלה של המדע (בעיקר מדעי-האדם) ושל הפילוסופיה, של הדת ושל האידיאולוגיות החברתיות; וכן גם עם טכסטים שאין להם מעמד תרבותי מיוחד כמו אלה של העיתונות (לרבות טורי הרכילות), וכמו טכסטים אישיים כיומנים ומכתבים.

המעמד השונה של התימה ביצירות-ספרות שונות מצביע על המידה השונה שבה שואפות יצירות-ספרות להתגלות לעיני הקורא כבעלות (או כחסרות) מכנה משותף עם טכסטים אחרים אלה. יש כאן אפשרויות שונות שהקיצונית בהן היא חתירתה של יצירת-הספרות להיחשב לאקוויואלנט אמנותי של טכסט פילוסופי או אידיאולוגי מסוים.

כשמדגישים שהתימה היא — לפחות, באופן עקרוני — נקודת-מיפגש של טכסטים שונים מסוגים שונים, אנו עשויים לשכוח שתימות אינן קשורות בהכרח לטכסטים לשוניים. גם לצירורים ולפנטומימות יש תימות. ביצירה בדיונית התימה עשויה שלא להיזכר בשמה המפורש בטכסט. במקרה זה אנו מזוהים אותה כמוצגת כמובלע באמצעות העולם הפיזי שביצירה על-ידי קישור היבטים אחדים של עולם זה עם התימה המפורשת של טכסטים לשוניים אחרים או עם התימה של היצגים לא-לשוניים (תמונותיים ומנטאליים). במיקרה זה אנו מבחינים — בעיקבות בירדסלי — בין נושא (Subject או Subject-matter) של

הסיפור לבין התימה שלו, ואנו צופים שתי חשוכות אפשריות לשאלה על-אודות מה הוא סיפור מסוים. למשל, הסיפור העשירי בקובץ משלי איסופוס (שהוא הסיפור הראשון בקובץ החסר נמשל מפורש) הוא על-אודות שועל, עורב וחתיכת-בשר. אולם הוא גם על-אודות אנשים ערמומיים, אנשים טיפשים וטובות-ההנאה שמסוגלים הראשונים להוציא מן האחרונים. כיוון שהתימה — בניגוד לנושא — אינה מנוסחת בטכסט, קשה לראות כיצד יועילו לתיאוריה של האינטרפרטציה הדיונים הבלשניים המנסים לאתר תימות של מבע (Discourse) על-ידי הפרדה בין חלקי-דיבור שונים (כמו שם-עצם, שם-פעול, וכיו"ב) וראיית רק אחדים מהם כ"תימות". כמובן משמעותי זיהויה של התימה בסיפור איזופי זה דומה לזיהויה בציור יותר משהוא דומה לזיהויה של תימה בטכסט של שוני על-ידי הדגשת כמה ממילותיו או ממשפטייו. ברור, כי הסיפור האיזופי יכול היה להיות מוצג בצורת פנטומימה בלא שתשתנה התימה שלו. על הרמה הלשונית אין כל המיבדה בין כל קושי לחשוב שהסיפור הוא על-אודות כל דבר הנזכר בו במפורש, ממש כשם "הספר הוא על השולחן" יכול להיחשב למשפט על-אודות הספר, על-אודות השולחן ועל-אודות העובדה שהספר הוא על השולחן. אולם ברור, כי כאשר מדובר בתימה של המיבדה ייתכן מאוד שאף אחד מן המרכיבים הלשוניים שלו לא יספק לנו מפתח לזיהויה של התימה המובלעת בסיפור.

אולם גם כמודל הפילוסופי של זיהוי-התימה שאני מעמיד אותו במאמר זה כנגד המודל הבלשני — יש מכשלה. גילברט רייל הבחין בין מה שמבע מסוים הוא על-אודותיו מבחינה לשונית (Linguistically about) לבין מה שהוא על-אודותיו מבחינה רפרנציאלית (Referentially about)⁴. נלסון גודמן חזר על אותה הבחנה כמונחים המבחינים בין מה שטכסט מסוים הוא מבחינה רטורית על-אודותיו (Rhetorically about) לבין מה שהוא מבחינה רפרנציאלית על-אודותיו כאשר קוראים אותו קריאה מיטאפורית תחת אינטרפרטציה מתאימה⁵. ג'ון סרל חשב על הבחנה דומה כשהפריד את הפעולה הלשונית המדומה (Pretended-speech-act) מן הפעולה הלשונית הממשית המוכלת בתוכה (Conveyed by it)⁶. לפי הבחנות פילוסופיות אלו הסיפור האיזופי הוא מבחינה לשונית או רטורית או בפעולה הלשונית המדומה על-אודות שועל ועורב, ואילו מבחינה רפרנציאלית או כפעולה לשונית ממשית הוא על-אודות טיפוסים מסויימים שונים של בני-אדם. כל ההבחנות האלה נעשות במונחים רפרנציאליים כשההבחנה היא שיש להפריד בין היגד ממשי העשוי להיות אמיתי או שיקרי לבין הצורה הרטורית או הלשונית הבדיונית של ההבעה.

אולם כשאנו מזהים כיצירה הבדיונית תימה — לא תמיד אנו חושבים עליה כמונחים רפרנציאליים. אף על פי שתימות מנוסחות בדרך-כלל כמונחים רפרנציאליים ורומזות על דגם-יחסים בעולם הממשי (למשל, משפחה, ניאוף והחיפוש אחר חיים בעלי-משמעות ב'אנה קרנינה'), אנו מייחדים את הקריאה הרפרנציאלית המובהקת לסוגים מסויימים של טכסטים כמו סאטירות, אליגוריות, מעשיות פילוסופיות ורומאנים אידיאולוגיים, או לסוגים מסויימים של אינטרפרטציות.

בפילוסופיה האנאליטית אין היום ויכוח על כך שטכסטים בדיוניים יכולים לכלול בתוכם רפרנציאליות. לאפשרות זו התכחשו כל עוד חשבו על הבעיה אף-דורק כמונחים של היחס בין משפטים: היגדים-שלכאורה, שמהם נגזרים היגדים ממשיים. היום מכינים שהיגדים-שלכאורה (Pseudo-Statements) עשויים לעצב עולם פיזי מדומה, שניתן לפרשו כייצוג ממשות. אחרי-כך-הכל אנו משתמשים (במדע ובפדאגוגיה המדעית, בספרי חשבון, למשל) במיבדים כדי ליצור מודלים להבנת יחסים ממשיים בעולם. כיום עורכים הקבלות מרובות בין דיבור בדיוני לדיבור מיטאפורי. אולם במקום ללמוד מהקבלה זו שהסקת היגד ממשי מהיגדים-לכאורה דומה להיסק שמסיקים מן הפסוק המיטאפורי "ראובן הוא אריה" — למשל מסיקים ממנו את הפסוק (הלא-מיטאפורי) "לראובן יש זנב בעל צורה מיוחדת", חושבים על כך שפסוקים מיטאפוריים מובהקים כמו "שמעון הוא חזיר" ו"לוי הוא חמור" יכולים כהחלט להיחשב לאמיתיים או לשיקריים ואפשר להביא טיעונים ואף ראיות חותכות לכיסוסם או להפרכתם. עם זאת, לחשוב יצירה בדיונית כמו 'אנה קרנינה' להיגד על משפחה וניאוף ברוסיה של המאה ה-19, או בכלל, הוא להתייחס אל הרומאן באופן מסוים מאוד. יחס כזה נראה טבעי מאוד בהקשר עם מיבדים מסויימים, אפשרי בהקשר עם מיבדים אחרים ובלתי-אפשרי או לפחות מאלוץ בקשר עם מיבדים מסוג שלישי. זיהויה של תימה הוא הכרתה של רפרנציה-שבכוח. אולם פוטנציה זו אינה חייבת להתממש. זיהויה של התימה אינו מחייב זיהויה של "פרדיקציה סמויה" או "אמת מובלעת" במיבדה. איננו יכולים, למשל, לחשוב שזיהוי

התימה של הקומדיה הרומנטית מחייב לחשוב שהאהבה גוברת תמיד — בעולם הממשי — על כל המיכשולים שבדרכה. התימה יכולה להתקשר בחלומותינו, בהזיותנו ובתשוקותינו ממש כשם שתימות ספרותיות או אמנותיות אחרות מתקשרות כסיוטנו ובפחדינו. אף-על-פי שגם אז יש כאן רפרנציה עקיפה לממשות, אין זה אותו סוג של רפרנציאליות שהבנתו הכרחית להבנת היצירה והעולם הפיזי שלה. קריאה תימאטית נעשית קריאה רפרנציאלית ברגע שאנו מיחסים ליצירה כדיונית מסוימת — או לקריאתנו אותה — תכלית קוגניטיבית. אולם יצירות כדיוניות והקריאות שלנו בהן משרתות תכליות שונות. מבקרים אחדים של אי.א. ריצ'ארדס עמדו בצדק על כך שהתכלית האמוטיבית שיוחסה על-ידיו לשירה לא חייבה להניח כי לשון השירה מורכבת כולה ממילות התפעלות ואנחה כ"הה" ו"אוי". אולם הם טעו כאשר הניחו שמשום כך בלבד יש לייחס לפסוקים פיזיים לא רק משמעות-סתם (Sense), אלא גם משמעות רפרנציאלית (Reference)⁷. אריסטו סבר שעל הטראגדיה חלים אילוצים תימאטיים מסוימים ביותר, ורק בגינם תוכל לעורר בצופים פחד ורחמים ומירוק של רגשות כמו אלה. אולם הוא בצדק הסתפק בכך שהקהל חושב את סיפור-המעשה לאפשרי וסביר. כללי-ההסתברות מתיחסים, כמובן, לעולם הממשי, או לדיעות ולאמונות של הקוראים והצופים ביחס אליו. אולם רק במקרה המיוחד של הריאליזם הרציני שואפים סיפורי-מעשה ועולמות כדיוניים לשכנע אותנו שמתארח שהם נראים כהמשכו של העולם הממשי הם גם מכילים כתוכם מודלים להבנתו של עולם זה. ואפילו כאן יכולה הרפרנציה לעולם ללכת לאיבוד תוך-כדי היסחפות באשלייה האסתטית ובאירווי העולם המדומה. אין שום צורך להניח למשל, שאותלו מתחס לתוצאות האפשריות של קנאה עזה בעולם הממשי על-מנת להגיע לפורקן-הרגשות הטראגי תוך-כדי צפייה בכיצוע טוב של מחזה זה. כשתומאס ריימר, אחד העורכים הראשונים של מחזות שקספיר, רצה לזהות במחזה, ככל מחיר, משמעות רפרנציאלית ברורה כחלק מהשתדלותו הכללית להצביע על התועלת שבתיאטרון, נשכחו ממנו הקנאה, חוס-הזוג ויתר התימות הטראגיות שבמחזה, ובמקום זה הצביע על הסיכונים הכרוכים באובדן ממחטה כעל "לקח" של 'אותלו'.

תמיד ניתן, כפי שאומרת סוזן רובין סולימן, בספרה על מיבדים אידיאולוגיים, לייחס לקח או להצמיד פיתגם דידיקטי ליצירה כדיונית — אולם לא תמיד נראית לנו פעולה זו כפעולה טבעית או נחוצה. היצירה הכדיונית הטהורה מנתקת את הקשרים הרפרנציאליים שבין השפה לעולם. כדי לבנות מחדש קשרים אלה על הרמה ההיצגית של המיבדה אנו זקוקים למניע פרשני מיוחד. מניע זה יכול לבוא מן היצירה עצמה או מסוג הפרשנות שבו אנו מעוניינים. אולם דומות-למציאות ותימה פאמיליארית אינם כשלעצמם תנאים הכרחיים או מספיקים לקיומו של מניע כזה.

הרפרנציאליות-שבכוח, החבויה בתימות של יצירות כדיוניות רבות, נותרת רדומה כל עוד אין לנו מניע למימוש. אולם כדיוק מפני זה שהאירגון התימאטי של מה שאנו קוראים כסיפור משמש את כל התכליות שבגינן אנו קוראים סיפורים — תימות נמצאות בכל מקום שבו מצויות יצירות-ספרות. הן מתקיימות ומובנות בתוך החלל הבינטכסטואלי המתהווה כתוצאה מן החפיפה החלקית של טכסטים אמנותיים, נאראטיביים וכדיוניים לטכסטים תרבותיים אחרים. משום כך חושדים בצדק בתימות שיש להן מוצא מעורב ושהדם הזורם בעורקיהן אינו דם "ספרותי" או "פיזי" טהור. זוהי אחת הסיבות לרתיעה שחשים תיאורטיקנים אחדים כלפי הטיפול בתימה.

4.

הסיבה השניה לרתיעה זו קשורה בכך שהתימות — לפחות התימות של יצירות בלתי-דידיקטיות, אלה ששלדון סאקס רואה אותן כשייכות למודוס הקונטמפלטיבי של הספרות — הן תלויות-אינטרפרטציה יותר מכל מרכיב אחר ביצירה הכדיונית. הן תלויות כדיעות ובאמונות שלנו לגבי העולם, או, במילים אחרות, בהיכרותנו עם טכסטים שאינם דווקא אלה של הספרות האמנותית.

תלותם של זיהוי-התימה בטכסט נתון בטכסטים נוספים על הטכסט הנדון אינה מיוחדת ליצירה הכדיונית. במאמר שהיזכרנו לעיל עושה גודמן הבחנה בין מה שמכע מסוים הוא על-אודותיו באורח מוחלט (Absolutely about) לבין מה שהוא על-אודותיו רק באופן יחסי (Relatively about). לפי הבחנה זו הפסוק "הספר מונח על השולחן" הוא באורח מוחלט על-אודות הספר, על-אודות השולחן ועל-אודות העובדה שהספר מונח על השולחן. אולם יחסית למידע שנמסר לנו הבורק ושומר לנו כי "אם יקנה ראובן את הספר — הוא יניח אותו על השולחן" הפסוק הוא גם על-אודות ראובן, ועל-אודות העובדה שקנה את הספר

והניח אותו על השולחן. כהדגישו כי הרפרנט ביצירת-ספרות הוא קונסטרוקט הנוצר מקטעים שונים ומפוזרים של טכסט, וכן גם ממידע כללי שאינו מופיע בתוך אותו הטכסט, ואומר בנימין הרושובסקי דברים שהם דומים למדי לדברים אלה. אפשר להגיד שמה שטכסט מסוים הוא על-אודותיו באופן מוחלט נקבע במפורש על-ידי אותו טכסט; ואילו מה שהוא על-אודותיו באופן יחסי נקבע במשותף על-ידי הטכסט הנדון ועל-ידי טכסטים אחרים.

אם נקשור הבחנות אלו בהבחנות הקודמות שהיזכרנו לגבי טכסטים בדיוניים נבין שיצירה שהיא בדיונית-לחלוטין מוסבת באופן מוחלט אך-ורק על-אודות אירועים ואנשים בדיוניים; ואילו כל דבר לא-בדיוני, שהיא מסוגלת להיות מוסבת על-אודותיו, מופיע כמשהו שמדובר על-אודותיו באורח יחסי בלבד. זיהויה של תימה של טכסט כזה יהיה, איפוא, תמיד יחסי לטכסטים המשמשים אותנו מחוץ ליצירה הבדיונית. האמונים על סוג זה או אחר של מארכסיות או של אכזיסטנציאליזם, של פסיכואנליזה או של כל תפישה אחרת של האדם או החברה או התרבות, יזהו תמיד תימות אחרות שהיצירה היא באורח יחסי עליהן. הקריטריון לזיהויה של תימה כזאת יהיה מצוי באורח חלקי בלבד ביצירה הבדיונית עצמה, כלשון שלה ובעולם הפיזי שהיא בונה. בחלקו האחר הוא יהיה מצוי בדיעות ואמונות שהן ילידות טכסטים שונים. תמיד אפשר, כמובן, לעשות את המאמץ לזהות את התימות של היצירה הבדיונית כפי שהמחבר עצמו או הקוראים בני-זמנו היו מזהים אותן. (למשל, התימה של המעמד המפוקפק של דברי רוחות-רפאים שהיתה, לדעת חוקרים אחדים, מרכזית ביותר בשביל הצופים המקוריים של 'האמלט'). אולם סוג זה של קריאה איננו הסוג היחיד האפשרי, ואפילו הסוג היחיד של קריאה הנראית לנו טבעית (של 'האמלט', למשל). אחרי-הכול אנחנו מבינים יצירות בדיוניות ממש כמו אירועים היסטוריים ממשיים לפי מודלים של ביאור והבנה, שמחבריהם לא חלמו עליהם. בלי להיכנס, איפוא, לוויכוח החוצה את ההרמנויטיקה החדשה (בין חסידי גאדאמר לחסידי הירש) בשאלה אם ניתן או לא ניתן לקרוא יצירה של זמן אחר ומרחב תרבותי אחר כפי שהיה קורא אותה מחברה, נציין רק שברור למדי שזה אינו אופן-הקריאה היחיד שבו אנו קוראים יצירות בדיוניות כהיצגים.

החליך זה של שינויי התפישה התימאטית של יצירות בדיוניות אינו חייב להוביל אותנו למסקנה שכל דבר יכול לייצג כל דבר אחר בתנאי שנספק לו הקשר פרשני מתאים. תיאורו הלשוני של הטכסט והארת העולם הפיזי שלו ניתנים להיעשות לפחות עד גבול מסוים ללא הנחות בעייתיות הנוגעות בזיהוי התימה או טווח הרפרנציות הפוטנציאליות שלה. מוגדרותם של אלה מגבילה את החופש של הפרשן. אי-אפשר, למשל, לקרוא את סיפור עקידת-יצחק כסיפור פרוידיאני על קנאותו של אברהם באהבה שאוהבת שרה את בנה, שהביאה אותו לשמוע את קול האלוהים המצווה עליו לערוך ניסוי אכזרי כבנו. גם אם זהו בדיוק מה שקרה בהיסטוריה והמספר המקראי פשוט לא הבין זאת, אין זו קריאה אפשרית של הסיפור המקראי. הכנסת תימה פרוידיאנית בסיפור זה חייבת להתעלם מכמה מן הדברים המוגדרים בו ומכמה דברים אחרים הנובעים מן הדברים שמוגדרים בו בצורה חד-משמעית. עולמות פיזיים וסיפורים בדיוניים ניתנים אולי תמיד לתיאורים תימאטיים שונים. אולם תמיד יש בהם מוגדרות מספקת על-מנת לדחות תיאורים תימאטיים מסוימים שלהם כבלתי-משכנעים, ככפויים, או לפחות כתוצאות של קריאה או פרשנות בלתי-טבעית.

איני יכול במסגרת מאמר זה לבאר כל מה שכרוך לדעתי במושג של קריאה או פרשנות טבעית (ניגודו כאן אינו קריאה או פרשנות קונבנציונלית אלא קריאה או פרשנות מלאכותית). אני מאמין שהפרקים במחקרים פילוסופיים של ויטגנשטיין העוסקים בשאלה של "ראיה בתור" מתארים בדרך הטובה ביותר גישה זו לשאלת הקריאה התימאטית של יצירות בדיוניות.

קבוצת התופעות הנידונות על-ידי ויטגנשטיין תחת הכותרת "ראיה בתור" (Seeing as) היא הטרונגנית למדי⁸. אולם תופעות אלו מעניינות את ויטגנשטיין בזכות המשותף להן, ולא בגין "גוונים דקים של התנהגות" המפרידים אותן זו מזו. כל התופעות הללו הן דוגמאות של קטיגוריה ומה שיש להן במשותף נרחב הוא מ"דומות משפחתית". המאפיינים המשותפים שבגונם הם מהווים קבוצה הם אלה: (1) כולן תופעות של תפיסה (בדרך-כלל ציורים, ולעיתים מגנינות) שאפשר "לראותן" (או "לשומען") ביותר מאופן אחד של ראייה (או שמיעה) (2) בכל התופעות האלה אנו יכולים להיתפס לאופן-תפיסה אחד, וכתוצאה מזה לא נדע שתפיסתנו היא, למעשה, אינטרפרטציה, מיקרה של ראייה בתור, ולפיכך נחשוב אותה למיקרה רגיל

של ראייה. 3) אף-על-פי-כן ניתן לראות הופעות אלו באופנים שונים שאינם מתישבים זה עם זה, לפחות לגבי אותה פעולת-ראייה. כאשר רואים אותן בזה אחר זה באופנים שונים נעשים מודעים לכך שאין מדובר כאן בראייה פשוטה. מנסים לתאר את המרכיב הנוסף לתפיסה כ"דימוי" או כ"מחשבה" ורואים את החוויה כולה כעירוב של תפיסה ודימוי, או של תפיסה ומחשבה. 4) מעבר מאופן-ראייה פאמיליארי או מושרש לאופן-ראייה חדש אפשרי בכל רגע והוא עשוי להיות פתאומי. 5) חירות פתאומית זו של דימוי או מחשבה המדריכים את התפיסה ונעשים אחרים לאינטרפרטציה התפיסתית מתגלה כהיכט נוסף של התופעה, החבוי בתופעה עצמה, ולא רק כמרכיב נוסף בחוויה המנטאלית. כאשר אנו מכירים לפתע שציר מסוים הוא היצג של א' (ברווז), או כאשר אנו מכירים לפתע שהוא היצג של א' ולא של ב' (שפן), אנו מודעים בעת ובעונה אחת להיכט חדש של הציר ולאופי האינטרפרטטיבי של תפיסתנו אותו.

ברור, כי במובן טריוויאלי מסוים כל ראייה היא "ראייה בתור" ועצם הזיהוי של אובייקט מסוים כשייך לקטיגוריה של נמצאים ("מזלג") הוא פרשנות. אולם ויטגנשטיין, שאינו מאמין במיתוסים של נחונות תפיסה טהורים, אינו מביא את "הראייה בתור" כדגם לתפיסה או לראייה בכלל. למרות המרכיב האינטרפרטטיבי המצוי בכל זיהוי קטיגוריאלי של עצם אין אנו רואים את המזלג בהרבה אופנים. צורת-חיים והאופי של מישחק-השפה שלנו מכתיבים לנו — מספקים לנו "כללים" — לראותו באופן אחד של ראייה. לעומת-זאת אין "כלל" או "קונבנציה" או "קריטריון" שיכתיב את ראיית השפן / ברווז בדרך זו או בדרך אחרת.

אם נתעלם מן העובדה שהתופעות שוויטגנשטיין מנתח אותן הן על גבול התפיסה, נוכל להרחיב את הקטיגוריה שהוא דן בה ולהחילה על סוג מסוים של פעולות קוגניטיביות של אינטרפרטציה. בפעולות אלו אין כללים ואין קריטריונים, ואף-על-פי-כן אין אנרכיה פרשנית גמורה. הקריאה התימאטית (והרפנציאלית) של יצירות בדיוניות עשויה להיות שייכת לסוג זה של פעולות.

מי שקורא את 'החטא ועונשו', למשל, וסבור שהוא מוסב לא רק על-אודות רסקולניקוב, רצח אליונה איבנובנה ומשפחת מרמלדוב, אלא גם על-אודות הניגודים הקיצוניים, ניגודי-הקצוות, בנפש הרוסית (כמו ברדייב) או על-אודות התוצאות הרות-האסון של התכשורת האדם היהיר המודרני לחזון הנוצרי של אחוות בני-האדם כחטא ובגאולה (ויאצ'סלב איבנוב), או על-אודות מחאתו העיוורת של הפרט בחברה הקאפיטאליסטית, המתבטאת בניסוי הנפשי האכזרי למרוד בקונבנציות המוסריות שאינן מחייבות עוד את בעלי-השררה בחברה זו (גיאורג לוקאץ'), קורא את הטכסט של דוסטויבסקי לאורם של טכסטים אחרים (שהוא רואה אותם כבלתי-בדיוניים). הוא מתאר מה ש'החטא ועונשו' הוא על-אודותיו במונחיו של גודמן — בצורה יחסית לטכסטים אלה. במונחיו של ויטגנשטיין הוא רואה את העולם הפיזי של 'החטא ועונשו' לאור דימוי או מחשבה, שהגיעו אליו מטכסטים אחרים אלה.

המודל של ויטגנשטיין מספק לנו תיאור כהיר ביותר של האופי האינטרטכסטואלי של כל פרשנות תימאטית (או רפנציאלית) של יצירה בדיונית. אולם יש לו גם יתרונות נוספים: הוא מגלה לנו לאיזה מין "מישחק" (או לאיזה סוג של ראציונאליות) אפשר לצפות כוויכוחים ספרותיים על התימות (או הרפנציות) המובלעות ביצירה הבדיונית.

הוא מגלה, כי: א'. קריאה תימאטית או רפנציאלית של יצירות בדיוניות בלתי-דידקטיות אינה נשענת על כללים או על קונבנציות, שכן יש יותר מאופן אחד של פרשנות טבעית של יצירות אלו. ב'. עם זאת, אין היא נקבעת על יסוד אסוציאציות פרטיות. הפרשן מונחה על-ידי דימויים ומחשבות שהוא עשוי — מבחינה עקרונית, לפחות — לשתף בהם את שומעיו (או קוראיו). ג'. דימוי או מחשבה אלה מביאים אותו לקשור קבוצת היבטים בולטים בעולם הפיזי בתהליך או מיבנה הנראים לו שייכים לעולם הממשי. ד'. קישור זה מחייב: 1) אירגון תימאטי מסוים של הטכסט הבדיוני ו-2) ראייה מסוימת של הממשות הנחשבת למוצגת בטכסט זה. היות ששני אלה אינם — מבחינה עקרונית — חלק של חוויה מנטאלית פרטית, ניתן לעורר קישור זה אצל קורא אחר, גם כאשר האירגון התימאטי של העולם הפיזי הבדיוני תלוי לחלוטין בראייה מסוימת של הממשות החוץ-ספרותית. ה'. באמצעות הקריאה התימאטית (או הרפנציאלית) היצירה הבדיונית רוכשת היכט חדש שלא היה בה לפני-כן. אף-על-פי-כן, ניתן לתארה באופן נייטרלי, כלומר כהעדר היכט זה. התכונות הלשוניות וההיצגיות של היצירה יכולות להיות מתוארות לפני — או כהעדר — פרשנות תימאטית גלובאלית של היצירה. ו'. כאשר יסכימו כיניהם מבקרים על תיאור זה, יקטן

שדה-המחלוקת ותתברר תלותם של חילוקי-הדיעות בנושאים שאינם קשורים במישרין לספרות ולתיאוריה של האינטרפרטציה.

במובלע נובע מדבריי אלה שהתיאוריה הספרותית כשלעצמה אינה יכולה — ואינה צריכה — לספק כלים לאינטרפרטציות מסוג זה. אולם אף-על-פי שאין לצפות ממנה לחיאורן של כל התימות העשויות להתגלות ביצירות ספרות — הרי מכל סוגי הפרשנויות העשויות להינתן להן אפשר לצפות להבהרת האופי המעורב והאינטרטכסטואלי-העשיר של התימה. אם לא תעמוק הפרשנות בנושא זה, תחטיא את המורכבות והעושר של מושא המחקר שלה, יצירת הספרות ודרכי-קריאתה.

הערות

1. Yu. K. Scheglov, "Towards a Description of Detective Story Structure" in **Russian Poetics in Translation**, No. 1, 1975, L.M. O'Toole and A. Shukman, eds.
2. L.M. O'Toole, "Analytic and Synthetic approaches to Narrative Structure: Sherlock Holmes and The Sussex Vampire", in **Structure and Style**, R. Fowler, ed, Blackwell, 1975.
3. Yu. K. Scheglov and A.K. Zholkovskii, "Towards a 'Theme - (Expression Devices) - Text' Model of Literary Structure", **Russian Poetics in Translation**, No. 1, 1975.
4. D. Fanger, **Dostoevsky's Romantic Realism**, Cambridge, Mass, 1965.
5. Tomashevsky Boris, "Thematics", in **Russian Formalist Criticism**, L.T. Lemon and M.J. Reis, eds. University of Nebraska Press, 1965.
6. Frye, Northron, **Anatomy of Criticism**, Athencum, New York, 1968.
7. G. Ryle, "About", **Analysis**, Vol. 1 (1933) pp. 10-11; "Imaginary Objects", **Proceedings of the Aristotelian Society**, Supplementary Vol. 12 (1933) pp. 18-43.
8. N. Goodman, "About", **Problems and Projects**, The Bobbs-Merrill Company, Inc. Indianapolis, 1972, pp. 246-272.
9. J.R. Searle, "The Logical Status of Fictional Discourse", in **Expression and Meaning**, Cambridge University Press, Cambridge, 1979, pp. 58-75.
10. Kaplan, Abraham, "Referential Meaning in the Arts," **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, 12,(1954) pp. 457-474.
11. Wittgenstein, L., **Philosophical Investigations**, Oxford University Press, pp. 193-220.