

על משמעות נסתרת

שושנה בנימין

המאמר הנוכחי הוא תגובה על טענות מסוימות בדבר משמעות, שהועלו על-ידי זולפגאנג איזר (Wolfgang Iser) בפרק הראשון של ספרו 'מעשה קריאה', הקרוי "אמנות חלקית – פרשנות כוללת". שתי הטענות העיקריות במאמר הנ"ל שנראות לי מוטעות הן:

- א. חיפוש אחר משמעות נסתרת איננו יותר בגדר רעיון כר-חוקף עבור ביקורת-ספרות.
- ב. גילוי משמעות מהווה אקט של צימצום.

נקל לראות כי טענה ב', המעלה שיפוט שאופיו כמותי בדבר סוג מסוים של פעילות פרשנית, מסכירה ומנמקת את קודמתה (א'), שעוסקת בתולדות הפרשנות ומעלה איסורים גם יחד. איזר סובר, כי מבקרים זנחו פחות או יותר את החיפוש אחר משמעות משום שתהליך הסקת-המסקנות, המובילנו לקראת משמעויות, מעמיד את הטכסט על משמעות מסוימת בלבד ומצמצמו ומעמידו על דבר זה בלבד. ("דבר" הוא ביטוי שנוקט בו איזר עצמו; ולדעתו רבים שותפים כאן להרגשתו ה"אנטי-רדוקציוניסטית"). לדעתו של איזר, "רדוקציוניזם" כזה הוא קר-היכר מוכנה של מה שהוא מגדיר כ"נורמה הקלאסית", אשר על-פיה "יצירת-אמנות היא מושא המכיל משמעות נסתרת שעיקרה אמת מסוימת החבויה בה"¹. הוא סובר, כי "נורמה קלאסית" זו גולכת-ונעלמת, והוא מפטיר אחריה: "ברוך שפטרנו!" בדבריי להלן אנסה להוכיח, כי איזר טועה בשיפוטו על-אודות המיקום ההיסטורי של "הנורמה הקלאסית". כן אנסה להוכיח, כי הפרוסקריפטיביזם שלו הינו נטולי-יסוד וכי הוא שוגג בנהותו את הפיענוח כשיטה פרשנית עם רדוקציוניזם. נוסף לכך אטען כי הוא פירש באופן מוטעה יצירת-אמנות מסוימת, שהוא נשען עליה על-מנת לבסס את דיעותיו, וכן אנסה להוכיח כי הוא מייחס בטעות ליוצרה את ערכיו וריגשותיה-הוא. אקדיש עתה כמה מילים לסוגיה הזאת.

כאשר זולפגאנג איזר משתמש ב'הדמות שבשטיח' ('The Figure In The Carpet') של הנרי ג'יימס על-מנת להטעים את דיעותיו ולהדגימן, הוא בוודאי איננו ממחיש לעצמו, כי יצירה זו היא בגדר חידה הטעונה פיתרון, או טכסט צופן-תעלומה. כלומר, אין הוא תופש כי סיפורו של ג'יימס מתייחס לעולם-הקוראים הממשי כפי שיצירה בידיונית המוזכרת בנובלה זו של ג'יימס (יצירה בידיונית שגם היא נובלה מפרי-עטה של דמות ספרותית בשם ורקר) מתייחסת לקהל-קוראיה הבידיוני.

נראה כי איזר לא העלה בדעתו ש'הדמות שבשטיח' הינה בעצמה בגדר חידה הטעונה פיענוח, מפיוון שלדעתו יצירות-אמנות אינן צריכות להיות בגדר חידות כאלו. הרי זה צד האיסורים שבגישתו של איזר. אם פיענוח חידות הוא בגדר שיטת צימצום של משמעות והעמדתה כדי המהות המפוענחת, אז בוודאי הנרי ג'יימס לא היה צריך, לדעתו של איזר, ליצור יצירת-אמנות שתבניתה תכנית חידה, ואף לא עשה זאת, לדעתו, בפועל.

אולם מעניין הדבר, כי איזר בכל-זאת מביא תיאור מעולה של צורת-אמנות זו, הניתנת להגדרה כאמנות קריפטית, אמנות צופנת-סוד. הוא רק סובר, כי מגוחך למדי לחשוב שאמן של-ממש ייצור יצירה מעין זו. הוא אומר: "אם תפקיד הפרשנות הוא להפיק את המשמעות החבויה בטכסט הספרותי, הרי טענה זו צופנת בחובה הנחות-מוקדמות מזרות למדי, כגון ש'המחבר, למען הצלחת היצירה בעתיד, יסווה

משמעות ברורה שהוא מעדיף לשמור לעצמו – ולכך תתלווה עוד הנחה: עם כואו של המבקר הנכון תבוא גם שעת האמת, שהרי המבקר טוען שהוא מפענח את המשמעות המקורית ואת הסיבה להסוואתה². (הציטוט בין מרכאות בודדות שמביא איזר הוא מתוך החיבור 'בעיקבות פרויד' מאת י.ב. פונטאליס; ומן הראוי לשים לב לקשר בין הבעיה שאנו דנים בה לבין תפישת החלום ופיענוח החלום של פרויד). החלק היחיד של התיאור הנ"ל הטעון ליטוש מסוים הוא הטענה שהמבקר טוען לפיענוח המשמעות המקורית. למעשה, המבקר מנסה רק להתקרב במידת האפשר למשמעות המקורית. מכל הבחינות האחרות ניסוחו של איזר משובע רצון. אבל הוא איננו שואל את עצמו שמא הולם הסיפור 'הדמות שבשטיח' את התיאור הנ"ל, וכתוצאה מאי-הבנתו זו נופל הוא בכל המלכודות האפשריות. נפנה עתה לצד ההיסטורי שבטענותיו של איזר. 'מעשה הקריאה' של איזר פותח בהצהרה על פטירתה של הביקורת הקלאסית. לדעתו, בתקופת פירסום 'הדמות שבשטיח' נגה אורה של תקופה חדשה, תקופה שבה אנשי-ספר למדו לבסוף כי חיפוש אחר משמעות הוא חיפוש-שואו; דוגמת-המופת של חיפוש משמעות הדומה לצייד-האוצר איבדה את כוחה; וטוב שכך אירע, כי ערכה פגום היה מלכתחילה. מבקרים מסוג חדש החלו, איפוא, לעסוק בסוגיות שונות לחלוטין מאשר פיענוח המשמעות. איזר טוען, כי שינוי זה בקני-המידה מצוי כבר בסיפורו של ג'יימס. זה המסר או תבנית המשמעות שהוא מוצא במירקם סיפורו של ג'יימס.

הבה נתבונן בטענתו של איזר. הוא אומר:

"הנרי ג'יימס, פירסם את 'הדמות שבשטיח' ב-1896; באורח רטרופספטיבי אפשר להשקיף על הסיפור הקצר הזה כמבשר שיגשוגו של ענף-מחקר, אשר היה אז רק בינקותו, אך בתוך זמן קצר למדי איבד במהירות את יוקרתו. כוונתי לאותו סוג של פרשנות העוסק בראש-ובראשונה במשמעותה של יצירת-ספרות³."

בטענה הזאת מתגלה דיעה מוטעית על-אודות תולדות-הביקורת. הרי ברור, כי קני-המידה הקלאסיים המוגדרים על-ידי איזר אינם יכולים להיות מזוהים עם עקרונות שכאו לידי ביטוי בשלב קצר בתולדות-הביקורת במאה ה"ט. הרי שלב חולף וקצר בהיסטוריה הארוכה של הביקורת איננו ראוי לשם-כבוד "קלאסי", שאיזר מעניק לו. ענף-המחקר הפרשני העוסק בפיענוח המשמעות איננו שלוחה מאוחרת ותלושה של עץ-הדעת, אלא ענפו הראשי, תהא מידת יוקרתו אשר תהא. כל הבקי בשיטת-המחקר של פרשני תנ"ך ושל ידעני-דאנטה יאשר זאת ללא היסוס. בהמשך טיעונו אומר איזר, כי חיפוש אחר משמעות, שהיה חשוב מבחינתו של קורא בן-אירופה בשלהי המאה ה"ט ובראשית המאה העשרים, לא היה חשוב, על כל פנים לא כאותו האופן או כאותה המידה, לקהל-הקוראים בתקופות אחרות: "אנו רשאים להניח, כי מטרתו של הנרי ג'יימס לא היתה לעסוק בניחושים על-אודות עתידה של ביקורת-הספרות; לפיכך כבואו לדון בחיפוש אחר משמעות עסק במשהו שהיה חשוב עבור קהל-הקוראים של זמנו. שהרי בדרך-כלל מהווים טכסטים ספרותיים תגובה על מצבים בני-זמנם, בהסיכס תשומת-לב לבעיות המתונות על-ידי קני-מידה של אותה התקופה, אף כי אינן פתורות על פי קני-מידה אלה"⁴. נראה, כי מצויה בדברי איזר הבחנה בין מצבים בני-זמנם לבין נסיבות אוניברסאליות, המעוגנות אף הן במימד הזמן, אף כי אפשר שאיזר דוחה אוניברסאליות בספרות מכול-וכול, ושמא אף דוחה בעיות אוניברסאליות של קיום אנושי מעיקרן.

טיעונו של איזר נמשך כדלקמן: "בחירתו של ג'יימס בנושא שלו מראה כי לאמצעים המקובלים של גישה לספרות חייב להיודע גם צד הפוך, וגילוייו של הצד ההפוך הלז מגיה באור של ספק גם את אמצעי-הגישה המקובלים"⁵.

לחילופין, אפשר לומר, כי גילוייו של הצד ההפוך רק מגיה באור בהיר את הצד הנכון. טיעונו של איזר מסתיים כמאמץ להיסטוריציה של חיפוש אחר משמעות על-ידי קישורו לנורמות פארטיקולאריות שונות: "מרומז כאן שחיפוש אחר משמעות, העשוי לראשונה להיראות טבעי ובלתי-מותנה כל-כך, מושפע למעשה במידה רבה על-ידי קני-מידה היסטוריים, אף כי השפעה זו היא בלתי-מודעת למדי. אולם ההנחה של קני-מידה היסטוריים הבלטיה תמיד את מלוא פגמיהם, ועובדה זו זרזה את היעלמות הצורה הזאת של הפרשנות הספרותית. סיפורו הקצר של ג'יימס מקדים במישרין היעלמות דו"⁶.

אין לחלוק על איזר כסוגיה כרונולוגית זו. חיפוש אחר משמעות יצא באמת מן האופנה בכיקורת בת-ימינו, ומגיני החיפוש הנ"ל מסוגו של א.ד. הירש (E.D. Hirsch) נראים כמבקרי-מאסף הנלחמים ונקבצים סביב דגל שלא ראוי להתגדר בו. עלינו להסכים, איפוא, שקני-מידה היסטוריים משפיעים על ההלכה והמעש של הביקורת; אך כאשר מוטל עלינו לאמוד את גילם, ערכם ונוקשותם של קני-המידה הללו, או-אז מתגלה כר נרחב למחלוקת. המידה שבה שמש הביקורת הקלאסית לוקה כאשר מאפיל עליה הירח הפוסט-מודרניסטי ברורה לא רק בספרו של איזר, אלא גם על-פי חיבורו של צווטאן טודורוב 'על-אודות הפאנאסטי', שבו דוחה טודורוב בכירור את תפקידו של המבקר ה"מתרגם", המפרש, המזוהה עם פרויד הפרשן — בניגוד לפרויד בעל-ההלכה שחקר את מיכנה החלום. טודורוב אומר: "גישתו של המבקר 'המתרגם'... איננה עולה בקנה אחד עם עמדתנו כלפי הספרות — כי אנו מאמינים שלספרות אין משמעות מחוץ לעצמה, ולפיכך אין צורך בשום 'תרגום' שלה"⁷.

השבח הרב ביותר שאפשר להעתיר על עמדה מעין זו הוא כי המחבר מפשט מאוד-מאוד את מחקר הספרות. אך שבח זה יהא בר-תוקף רק אם נכון הדבר שאין משמעויות-חבריות שמן-הראוי לתור אחריהן ביצירות ספרות. מן-הסתם לא יהא זה מיותר לציין כאן קווי-הקבלה בין עמדה פוסט-מודרניסטית זו בגנות הפרשנות ובין עמדה טרום-פרוידיאנית כלפי החלום. הקהילה המדעית בימי נעורו של פרויד היתה איתנה ומאוחדת בדעתה על-אודות משמעות חבויה: לדידה, משמעות כזאת לא היתה בנמצא. פרויד הצליח להשיב את הפסיכולוגיה לחושיה הבריאים, והיא לא חזרה בתשובה בן-רגע. אם נתכונן במסתו של יונג משנת 1945, 'על טיבו של החלום', שנתפרסמה ארבעים שנה אחר פירסום 'פירושם של חלומות' מאת פרויד, נמצא עדיין את המחלוקת הישנה, מרוככת לא-מעט, אך איתנה. יונג חייב עדיין לשאול את קוראיו, ולא רק לתכליות רטוריות: "האם חשוב לחפש בכל מיקרה פרטי את משמעות החלום — מתוך הנחה שלחלומות נודעת משמעות ושאפשר להוכיח את קיומה?"⁸ מעניין לדעת איזו תשובה היו משיבים ולפגאנג איזר וצווטאן טודורוב על שאלתו של יונג.

לגישתם של פרויד ויונג שורשים היסטוריים עמוקים שהתמידו למרות חליפות-אופנה שונות, ואני סוברת שלמה שמאופיין על-ידי איזר כקנה-מידה ספרותי חולף נודע אותו מעמד קלאסי. קנה-המידה הקלאסי הוא קלאסי פיון שהוא ממאן לעבור מן העולם.

ההכרזה הפוסט-מודרניסטית על מות הביקורת הקלאסית, המפענחת צדדים אובייקטיביים בטכסט ואת תעלומותיו, מזכירה את הבדיחה על ניטשה: שתי כתובות רשומות על קיר בכתבי-יד שונים. הראשונה אומרת: "אלוהים מת" וחזומוה "ניטשה". אולם כתובת זו מחוקה על-ידי קו; ולצידה מתנוססת הכתובת האחרת: "ניטשה מת", ומתחתה חתום: "אלוהים".

מוזר הוא, כי איזר מוצא את המסר האנטי-קלאסי שלו ביצירה המגלמת בצורה הטהורה ביותר את התמצית והמהות של הגישה הקלאסית, כפי שהוגדרה על-ידי. על-מנת לחשוף את הטעות המניעה אותו לייחס גישה אסתטית אנטי-קלאסית, בגנות הפיענוח של תעלומות בטכסט, להנרי גיימס דווקא, צריך לבדוק את מצב-הדברים כסיפור שמדובר בו. בתוך היקום של 'הדמות שבשטיח', שהוא דגם-אב של עולם-הספרות, מצוי מערך דמויות המייצג סוגים שונים של קוראים. ביצירה מצויים שני מבקרים צעירים אנטי-מקצוע, המפרסמים בעיתונות: ג'ורג קורוויק ו'האיש ללא-שם', שמספר את הסיפור. נוכל לכנות את השני: "אנטי-קורוויק". שני אלה הם שני הפכים מכל הבחינות, למעט בחינה אחת: בשניהם מפעמת התשוקה לזכות באוצר החבוי — פרשנות התעלומה הטמונה בנובלה האחרונה של הסופר וְרָקֶר. קורוויק חש בקיום התעלומה על סמך קריאתו בכתבי וְרָקֶר; הוא יודע שמצוי בנובלה משהו נעלם שיש להבינו. ואילו "אנטי-קורוויק" למד על קיום המשמעות הנסתרת מפי הסופר (וְרָקֶר) עצמו. ורק מבשר לו על קיום הפשר הנסתר ביצירתו אחרי שקרא רצניזה מפרי-עטו והבין כי המבקר הצעיר (אנטי-קורוויק) לא ירד לסוף דעתו. שני המבקרים יצאו למסע חיפושים אחר המשמעות החבויה. אנטי-קורוויק ויתר עד-מהרה על החיפוש; קורוויק התמיד בו. אנטי-קורוויק החל לפקפק בקיום הסוד; אך נאלץ לזנוח את פקפקנותו כאשר הודיע לו קורוויק, כי פיענח את משמעות הנובלה הקובעת ושמע אישור על כך מפי הגבורה עצמה, דהיינו מפני הסופר הגדול גופא. מאותו הרגע, נעשה אנטי-קורוויק מוכה בולמוס: הוא חש שעליו להיודע לסוד הזה בכל מחיר והינו מיחל לקבלת מידע על כך מפי יודעי-הסוד. שלוש דמויות יודעות את המשמעות החבויה של היצירה: הסופר וְרָקֶר, קורוויק ושותפתו של זה האחרון לחיפוש אחר משמעות, גוונדולין

אָרס, שנעשתה גברת קורוויק ושותפה לסוד בעלה. אנטי-קורוויק איננו מצליח לשמוע מהם את גילוי הסוד, ממש כשם שלא זכה לפענחו על-פי היצירה עצמה. לאחר שכל שלושת יודעי-הסוד הלכו לעולמם, הוא מנסה לברר את המשמעות החבויה הזאת מפי בעלה השני של אלמנת קורוויק; אך מתברר שהלו הינו נטול ידע ממש כאנטי-קורוויק עצמו. הרי זה, איפוא, סיכום מצב-הדברים שבנובלה.

איזר מנסה להפוך את מחבר הנובלה (הנרי גיימס) לשולל הגישה הקלאסית, המפענחת, של הביקורת בזהותו את הקורא המצליח של הטכסט (קורוויק) עם הסוג העולה של הקוראים, המפקפקים בתכונות האובייטיביות של הטכסט, והוא מזהה את המבקר הכושל (אנטי-קורוויק) עם הקוראים הדבקים במישנת-הפיענוח של הטכסט. אליבא דאיזר, מצליח קורוויק משום ששלל את הנורמות הקלאסיות של פיענוח הטכסט; ואילו אנטי-קורוויק נכשל משום שדבק בהן. אולם על-פי מושגי ההצלחה, המיוחסים לביקורת בסיפור עצמו, הצלחה משמעה דווקא חפישת הכוונה הכללית של המחבר, ופירושו של דבר הבנת פרטים רבים ביצירה. אין בסיפור מאומה שיתמוך בגישתו של איזר, האומרת כי מישנת-הפיענוח הקלאסית (פיענוח משמעויות, תעלומות וכוונות שבטכסט) היא המובילה לכישלון. היפוכו-של-דבר: קורוויק ושותפתו הנשית מתוארים כפועלים בהתאם לקני-מידה מסורתיים של ביקורת ובודקים בקפידה כל פרט שביצירת האמן. "אין צורך להזדרז — אמר קורוויק — העתיד היה לפנייהם וריתוקם ליצירה עשוי היה רק להתעצם; הם יקלטו את כשורת המספר דף אחר דף, כפי שהיו מתייחסים לאחד הקלאסיקנים; ישאפו אותו בנשימות איטיות ומדודות ויניחו לו לשקוע עמוק בתוכם"⁹. הם מייצגים את הקורא האידיאלי, מושג שאיזר דוחה יחד עם קני-המידה הקלאסיים של הביקורת המפענחת. ואילו אנטי-קורוויק מייצג את סתירתו של האידיאל הקלאסי הזה. הוא קורא את היצירות, פוקדת אותו תחושת תיסכול, מניח את היצירות הצידה, מתלונן על המחבר, ולמרות כישלונו הגלוי-לעין מוסיף להאמין כי הינו מבקר בריסמכא של יצירת ורקר. קורא-מבקר כזה חייב להיות מזוהה דווקא עם איש-ההמון החדש, מייצר המוני של מאמרים נחותים לרוב. ואילו קורוויק הוא המבקר-הפרשן הקלאסי.

קו היכר מעניין בסיפורו של גיימס הוא דבקתו במושג הפירוש הנכון והאידיאלי, שנדחה על-ידי רובם של בעלי-ההלכה באקלים הרלאטיביסטי הרווח בימינו באסתטיקה ובביקורת. הנרי גיימס לא העלים כלל את עמדתו בנדון, הפירוש שניתן על-ידי הקורא האידיאלי הבדיוני שלו, מאושרר על-ידי הסמכות העליונה: הסופר (ורקר). קורוויק מספר על הפירוש, שהעניק ליצירה, לסופר עצמו, לוורקר; והלו מאשר כי הפירוש האמור הוא הנכון. א-ראז שולח קורוויק הביתה מיברק המבשר על "התאחדות המגלה עם התגלית". כמיברק כתוב לאמור: "ראיתי זה עתה את ורקר — לא טעיתי בכלום. אימצני אל זהוה, אירחני חודש שלם"¹⁰. בדוגמת-המופת שיצר גיימס מצויים קורא אידיאלי, פירוש אידיאלי, יצירה אידיאלית (יצירת-מופת) ויוצר אידיאלי, הקרוי "אמן", "רב-אמן", או "גאון". קוראו האידיאלי של גיימס משחק מישחק תחרות של פיענוח עם תודעה עליונה (של הסופר הגאון) וזוכה בתחרות. אך אין פירוש הדבר כי זכיותו היא הפסדו של היוצר ה"מפוענח". להיפך, הצלחתו של המבקר מאשרת את הצלחתו של היוצר עצמו ביצירתו. ואילו כישלונו של האנטי-מבקר להבין את המשמעות גם הוא אישור לגדולת היצירה; אך מהטעם ההפוך, כי, כפי שאומר קורוויק: אין היא (היצירה) נועדה לתודעות נחותות. "אין היא להמון, לא להמון!"¹¹

מה, לדעתו של איזר, עושה "המבקר הקלאסי" שלא היה צריך לעשותו? התשובה על כך ניתנת על-ידי איזר בחלקה במונחים של צורה, ובחלקה במונחים של אמונה (תכנים). המבקר הקלאסי מאמין שמצויה ביצירה משמעות חבויה הניתנת לפיענוח, והוא מזהה משמעות זו עם מושג האמת שביצירה. איזר מביא ציטוט מקרלייל שהוא עבורו הדוגמא למבקר קלאסי, כלומר למבקר תועה; הרי זו דוגמה מהמאה ה"ט לאתוס המסורתי של הביקורת: "אנשי ספרות הם מיסדר ניצחי, המתמיד מתקופה לתקופה, המלמד את כל בני-אדם שהאל עדיין נוכח בחייהם; שכל תופעה, כל מה שאנו רואים בעולמנו, הם רק גילוייה של אידיאה עליונה המונחת ביסוד התופעות. באיש-ספרות אמיתי מצויה תמיד קדושת-מה, גם אם העולם אינו מודה בה; הוא מאור העולם, הכוהן המדריך את העולם, כעמוד-אש מקודש הנודד באפלה דרך שממת הזמן"¹². כל זה הוא עבור איזר רטוריקה חבוטה ומיושנת כליל: "שיר-שכב רגשני זה, המעניק לעולם תכונות אלוה, מטעים עיקרון שנעשה למיושן וחסר-חוקף בעיני גיימס רק חמישים שנה לאחר ניסוחו". (אך מה בכבר שם הנובלה של הנרי גיימס משנת 1901, 'מעין מקודש', המפריך לכאורה את הדיעה כי גיימס זילזל

ברטוריקה של קארלילי?). השיטה שעל-פיה נהג המבקר הקלאסי במחקריו מאופיינת על-ידי איזר כשיטה מצמצמת (רדוקציוניסטית) של ניתוח רפרנציאלי. שיטה זו נחשבת על-ידיו כחסרת-תוקף מפיוון שהיא נשענת על הנחה, השיקרית לדעתו של איזר, ש"משמעות, כדומה לסוד חזוי, ניתנת לפיענוח על-ידי כלי ניתוח רפרנציאלי ולהעמדה על יסודות שייחשפו"¹³. ב"כלי הניתוח הרפרנציאלי" מתכוון איזר לכל מה שאנו משתמשים בו כדי שנוכל לומר "אלף פירושו בית", כלומר כדי להשיב על "השאלה הנושנה הנודעת": "למה הכוונה ביצירה?", שאֵלה "אוילית" זו שוכנת בליבה של השגיאה המאפיינת את הביקורת הקלאסית, ואיזר מוטרד מאוד מהעובדה שגם בימינו ובתקופתנו ממשיכים בני-אדם לשאול אותה. הוא מתלונן, כי "אפילו עכשיו מוסיפה ביקורת-ספרות לצמצם טכסטים כדי משמעות רפרנציאלית למרות העובדה שגישה זו הועמדה שוב-ושוב בספק"¹⁴.

אנו חייבים לרדן בשים לב בדחייה שדוחה איזר את כלי הניתוח הרפרנציאלי; וכאן צריכים אנו להתייחס לשתי סוגיות. סוגיה אחת מהן מתייחסת ליכולת הגישה למשמעויות, והשנייה ל"צמצום הטכסט", העמדתו על משהו מצומצם ומוגדר. השאלה הראשונה היא: האם אפשר להגיע לכלל משמעות חבויה באמצעות כלי-הניתוח הרפרנציאליים? השאלה השנייה היא: האם הכלים הללו יכולים לצמצם הטכסט כדי משהו מוגדר ומצומצם יותר? איזר משיב בשלילה על שתי השאלות¹⁵. לגבי תשובה שלילית על השאלה השנייה אני מסכימה איתו. הניתוח הרפרנציאלי איננו מצמצם את משמעותו המיידית של הטכסט כדי משהו מוגדר שהוא פחות הימנו. אולם תשובתו השלילית של איזר על השאלה השנייה הנ"ל נובעת מטעם שונה: הוא חושב שכל העמדה על משמעות "מצמצמת", ולפיכך איננה סבירה. אולם, לדעתי, העמדה על המשמעות איננה מצמצמת נתונים, שנתכרו לזו, אלא מרחיבה אותם. מכל מקום, אני משיבה כלי היסוס בחיוב על השאלה הראשונה, שגם עליה משיב איזר בשלילה. אנאליזת המשמעות עשויה להובילנו ליסודות משמעותיים, ואף להקנות לנו גישה למשמעות חבויה. הבה נדון בשאלות אלו מתוך התכונות בדוגמה מוחשית של משמעות חבויה.

דוגמה נאה כזאת היא מיקרה-המיסותרין המפורסם ב"גיהינום" ('הקומדיה האלוהית') של דאנטה, שורות 30-26 של קאנטו 1. מה פירושו של השורות הבאות: "אחרי שנתתי מנוח לגופי היגע, / הימשכתי דרכי במעלה המידבר / כשגלי הנוקשה נמוך מרעותה פוסעת"?

מפיוון שאין זה ברור באורח מידי כי מצויה בשורות אלו משמעות חבויה, הטעונה חישוב, היינו עלולים פשוט לקרואן כלי להבינן. אולם "המבקר הקלאסי" פועל על כסיס ההנחה שמצויה משמעות בטכסט והוא חפץ למצוא בשורות אלו של דאנטה משמעות רכה יותר מאשר דיבורים על גופים ורגליים ותו-לא. קו-היכר זה של ציפיה למשמעות מורכבת, שהיא לעיתים חבויה, משותף למקובלים, לקוראי הומורוס, לקוראי דאנטה, לקוראי פו, לקוראי הנרי ג'יימס, לקוראי קאפקא ולקוראי בקט. הרי זו הנחת-יסוד בדבר קיומה של משמעות חבויה ש"הקורא הקלאסי" מביא עימו בעת קריאה בכתבי הקלאסיקנים. אולם עבור הפוסט-מודרניסט הדברים הם רק מה שהם נראים על-פני המישטח החיצון של הטכסט (למרות שמושג הטכסט עצמו עובר תהליך רלטיביזציה מוחלטת במחשבתם. מ.ע.). עבור המבקר-והקורא ה"קלאסי" הטכסט הוא מה שהינו על המישטח המילוני המידי; אך הוא עבורו גם הרבה יותר מזה, בעיקר אם הוא טכסט חשוב. על-מנת להראות שניתוח רפרנציאלי מעניק לנו גישה למשמעות חבויה מכלי לצמצם את העומק של הטכסט, אלא דווקא מתוך העצמתו, אביא כאן כמלואו את הפירוש של צ'ארלס ס. סינגלטון לשורה ה-30 של הקאנטו הנ"ל של דאנטה: *Si che 'l'pie' fermo sempre era 'l piu basso*. לשורה זו המפורסמת בסתימותה ניתן פירוש משביע רצון על-ידי י. פרצ'רו (1959) — מסורת עתיקה קישרה את מטאפורת כף-הרגל לכושרי הנפש. לאחר שמטאפורה זו נתמזגה עם אימרת אריסטו שכל תנועה מוצאה בצד ימין, נהגו לומר כי הצעד הראשון נעשה ברגל ימין, בעוד שרגל שמאל עדיין נחה. רגל שמאל נחשבה כ-"*Pes firmior*" היציבה יותר ונוטה פחות לתנועה. לאחר מכן, במסורת הנוצרית, בא זיהוי ספציפי יותר של שתי רגליים שלושמה. על פי בונאבנטורה הקדוש ואחרים, ה"רגל" או העוצמה שנעה ראשונה היא ה-"*apprehensivus* או השכל, לכן היא ימנית. ה"רגל" האחרת, "רגל" שמאל היא ה-"*affectus*" או ה-"*appetitivus* — כלומר הרצון. בחטא הקדמון של אדם, שבו נוטלים חלק כל בני-אדם, היה זה השכל או "רגל הימין" שנפגעה בפצע הכורות בעוד ש"רגל שמאל", ה-"*affectus* או הרצון, ה-"*pes firmior*, הוכתה בפצע התאווה. כפועל יוצא מכך, האדם אחרי הנפילה הוא יצור צולע (*homo claudus*). הוא צולע ביחוד

ברגל שמאל, מכיוון שזו סובלת מפצע התאווה, הפגע (Vulneratio) העיקרי שנגרם על ידי החטא הקדמון¹⁶.

בתמונה הפותחת הזאת של השיר של דאנטה, ההלך המתאמץ לטפס לעבר האור בפסיגה חייב לגלות שהוא נושא בקירבו חולשותיו של homo claudus. הוא יכול לראות את האור שבפסיגה (ראייה הוא במיקרה הזה תפקודו של האינטלקט, הלא הוא "רגל ימין"). אולם במיקרה הטוב ביותר הוא יכול רק להדס לקראת האור מכיוון שבעוצמתו השניה, בתוככי כוח-הרצון שלו — הלא הוא "רגל שמאל", ה pes fermior, מקנן פצע התאווה. וכך ה pes fermo של דאנטה היא בעצם pes infirma, "הרגל הפגועה", כפי שמראה ביחוד פרצ'רו במחקרו הנ"ל משנת 1959.

בכל המיתאר הזה של השיחה, או של פנייה לעבר האור, המוצג כאן בקאנטו מס. 1, למד הנודד שהוא פגום בכוח רצונו ואיננו יכול להתקדם התקדמות של-מעשה לקראת התכלית הזוהרת מולו. למעשה, נטיותיו החוטאות, שסבר כי זנחן מאחוריו באפילה, מופיעות עתה לפניו בדמות שלוש החיות החוסמות את דרכו. קווי-היכר אחרים של התמונה הזאת מובאים לאחר-מכן לכלל הנהרה ואישור ב"כור המצרף", 1, של דאנטה¹⁷.

אם נשוב לשתי השאלות שהעלינו מקודם, הרי אין להכחיש כי הפרשנות הקלאסית שהובאה לעיל תורמת רבות בכל הקשור למימוש ההבנה של הטכסט. אך האם יש בה צימצום משמעות? האם אפשר לומר מבחינה כלשהי שסינגלטון צימצם את הטכסט בהשתמשו בכלי-הניתוח הרפרנציאליים? אם נפנה ליחס המיספרי בין שורות הטכסט של דאנטה לבין שורות הפירוש הנסב עליהן (ומה שצוטט לעיל הוא רק חלק מפירוש נרחב יותר), הרי בוודאי אין עינינו בצימצום כלשהו: הרי לפנינו כ-30 שורות של פירוש לעומת שורה אחת של המקור. גם אין כאן שום צימצום במישור המושגי: הרצון והשכל אינם מושגים מצומצמים יותר ממושגי רגל-ימין ורגל-שמאל. הרי אם מפרשים אנו "רגל שמאל" כרצון ו"רגל ימין" כשכל, בוודאי איננו הופכים משהו גדול למשהו קטן, ואף איננו הופכים "לא-דבר" גדול ל"דבר" קטן יותר. לעיצומו של-דבר, אין כאן בכלל שום פעולה של צימצום. להיפך, אנו מרחיבים ומעמיקים כאן את הטכסט, או ביתר דיוק את הבנתנו לגביו, כדי ניפחו המלא על-ידי כינון יחס בין מסמן מילולי והמושא החסר שעליו הוא מורה, או מכוננים יחס בין מסמן מילולי ובין מה שנראה לנו במידה של סבירות כמושא-ההוראה החסר שלו. ניתן, איפוא, להראות, כי פירוש רפרנציאלי כזה הוא תמיד מרחיב ומעמיק באופיו; והטעון כי הוא מצמצם מטבעו הינו, למעשה, בגדר כָּשָׁל, "כָּשָׁל של-צימצום".

בקטע מאת דאנטה, המובא לעיל, מצויים שני סוגי-משמעות המקבילים למה שפרויד מכנה המשמעות הגלויה והמשמעות החבויה של יסוד החלומות. המשמעות הגלויה של "רגל" היא הרגל הגופנית; אך המשמעות החבויה היא כאן כושר בלתי-גופני, השכל או הרצון, בהתאם לכך איזו משתי הרגליים מופיעה בפנינו. אנו נוטים לסברה, כי אנו מספקים רק את המשמעות החבויה; אך למעשה אנו מביאים עימנו את שתי המשמעויות, כי כל פירוש של מסמן מביא עימו בכנפיו משמעות. הרי זו הנחה בסיסית של תורת האינפורמציה. הקורא איננו מודע בדרך-כלל לגבי העובדה שהוא מביא עימו משמעות גלויה אל הטכסט, מכיוון שהוא עושה זאת באורח אוטומאטי, לאחר שרכש לעצמו את צופן השפה בילדותו. אולם כאשר כתוב הטכסט בשפה הזרה לקורא, והרי גם השפה האיטלקית וגם הלשון הסמלית של הטכסט החידתי, הקריפטי, עלולות להיות זרות לדידו באורח שווה, מסתבר יותר כי ישים לב לעובדה שפעילותו הפרשנית מהווה הבאת משמעות לטכסט. אך אין משמע הדבר שהמשמעות הגלויה שעל-פני השטח היא "שם", בטכסט, והמשמעות החבויה או המשמעות הרדומה "איננה שם". שתיהן נעדרו מהטכסט כמידה שווה; אף כי אינן בלתי-קיימות בו, והן נותרות נעדרות עד שיבוא מישהו (הקורא, הפרשן) ויגרום להן להופיע. ההבדל בין שני סוגי-המשמעות עינינו באפשרות גישתנו אליהם, ולא בכך שאחד מהם איננו מורה על יישם מחוץ לטכסט. ככל שמדובר במשמעויות גלויות קיים צופן פשוט עבור פיענוחן: המילון. משמעויות גלויות ניתנות לאיתור פשוט; משמעויות חבויות טעונות חיפוש. כפי שמראה דוגמת הטכסט של דאנטה, עבודתם של פרשנים עשויה לספק סיוע רב-ערך לקורא הטכסט הקריפטי: היא עשויה להעמידו על רגליו ולסייע לו למצוא את הכיוון הנכון. מובן, כי פרשנים שונים עלולים לעיתים גם להטעותנו. אך בכל מיקרה שומה על הקורא לחבר לו מעין ספר-צופן והאחריות לדיוק גם היא מוטלת עליו.

לשם סיכום טענות אלו, שעניינן היחס הכמותי בין פירוש למקור, הפירוש יהיה תמיד גדול יותר מכל יחידת-טכסט שנבחר (למשל, החל משורות בודדות על 'הקומדיה האלוהית' וכלה ב'קומדיה האלוהית' כמיכלול). לכן, על-פי כל קנה-מידה, אין שחר לטענה בדבר הצימצום שבפיענוח הרפרנציאלי של משמעות. האם יש לפוסט-מודרניסטים הצעה חלופית משלהם במקום הפירוש כאמצעות המשמעות הרפרנציאלית? וולפגאנג איזר טוען, כי יש ברשותו הצעה חלופית כזו בדבר אפשרות קיומה של משמעות בלתי-רפרנציאלית, שהוא מקשר אותה עם הצלחתו של קורוויק בפיתרון תעלומתו של נרקר. אך האם פיענוח המשמעות בידי קורוויק הוא באמת שונה מאותם סוגים מגוונים של פיענוח-משמעות על-ידי קוראי הספרות הקלאסית, קוראי דאנטה, וכיו"ב? אך גם אם קיים דגם שימוש בטכסט שאיננו בגדר פיענוח משמעות, מדוע צריך שימוש בסוג-קריאה אחד לנדות שימוש ברעהו? מדוע לאסור על השאלה "מה פירושו של זה?" או על כל שאלה שמתהווה בתודעתו של הקורא בעת תהליך הקריאה?

הטלת חרם על כלי-הניתוח הקלאסיים בממלכת האמנות יהיה הרה-הרס לביקורת הפרשנית; ובמידה שמבקר פוסט-מודרניסטי מתנכר לכך, הרי זה רק בעוכריו. יתר על כן: מעניין הדבר שניתוח 'הדמות שבשטיח' על-ידי איזר משתבש לא מפרוץ שמפעיל הוא את כל כלי-הניתוח הרפרנציאליים, אלא מכיוון שהוא עושה שגיאות פשוטות למדי בניתוח פני-השטח של הסיפור. למשל, הוא טוען לגבי קורוויק: "לאחר שהתנסה במשמעות הסיפור של ורקר, חייו השתנו. אבל הוא יכול רק לדרוח על שינוי יוצא-דופן זה — הוא איננו יכול להסביר או למסור את המשמעות"¹⁸. איזר טוען כאן טענה נכונה אחת וטענה שיקרית אחת. נכון שחיי קורוויק נשתנו; אך אין זה נכון שאין ביכולתו להסביר או למסור את משמעות הסיפור. הרי, קודם-כול, קורוויק מספר על גילוייו לשני אנשים: לאשתו ולסופר עצמו. גילוייו היו צריכים להיות מוחשיים, מפורטים ועיקביים דיים על-מנת לאפשר לאשתו להשתמש בידע הזה לכתיבת הרומאן הבא שלה, ולהקנות לסופר את האפשרות לאשר את הגילויים. שנית, קורוויק רצה בטרם פסע המוות פנימה ועצר אותו בדרכו, לכתוב מחקר ביקורתי על יצירת ורקר. לפיכך, אין כאן שום יסוד להנחה כי מבקר מוצלח איננו יכול להגשים את רצונו לפענח ולהסביר יצירת-אמנות ולמסור את מהותה לקהל רחב יותר.

אולם שגיאתו הכוללת ביותר של איזר היא החלטתו לבסס את טיעונו דווקא על יצירת-מופת המתארת את ציד האוצר של-המשמעות ומתייחסת למוטיב הזה באמצעות סיפור הנסב עליו; ולא עוד אלא שבסיפורו של הנרי גיימס נאמר לא רק כי קיימת תעלומה של משמעות, אלא גם שהחיפוש אחריה עשוי להסתיים בהצלחה או בכישלון. אגב, לשם הגנה על מושג משמעות לא-רפרנציאלית שלו מביא איזר דוגמא של פופ-ארט. סוג-אמנות זה עשוי באמת להצטיין בהעדר משמעות חבויה כלשהי, והפרשנות המסורתית איננה יכולה להתמודד איתו. אך המסקנה מכך איננה, בשום פנים ואופן, כי הפרשנות הקלאסית איננה תקפה בבואנו לדון בקלאסיקנים, וודאי אין המסקנה חייבת להיות, כי הגישה הפוסט-מודרניסטית, שלעיתים דוחה, לעיתים מצמצמת את ערך המשמעות החבויה, משייך איזר את עצמו לאותו המחנה האנטי-פרשני ששייך אליו טודורוב. גם טודורוב עצמו מתייחס ל'הדמות שבשטיח' בספרו 'פואטיקה של פרוזה', שפורסם כחמש שנים לפני 'מעשה הקריאה' של איזר, ומן-הראוי, אפוא, לדון גם בהשקפתו על הסיפור הנ"ל. שלא כשאיזר, אין טודורוב מטיל איסור על תענוגות של "ציד אוצרות"; הוא רק איננו סובר כי האוצרות קיימים באמת.

לדעתו של טודורוב, הדמות שמופיעה שוב-ושוב במערכת מסוימת של מירקמים אצל הנרי גיימס, אף כי לא ככולם, היא מושג הסוד עצמו, שהוא מכנה אותו "הסיבה המוחלטת והנעדרת". הוא מסביר מושג זה כדלקמן: "אכן, קיימת סיבה. אך מילה זו חייבת לכוא כאן במונח רחב מאוד; היא, לעיתים תכופות, בגדר אופייה של דמות; אך לפעמים היא גם אירוע או מושא כלשהו. תוצאה של סיבה זו הוא הסיפור, העלילה שמסופר עליה. הרי זו סיבה מוחלטת, כי כל דבר בסיפור הנ"ל חב בסופו-של-דבר את נוכחותו לה. אבל הסיבה עצמה היא בגדר נעדרת ועלינו לתור אחריה. היא לא רק נעדרת לפי-שעה, אלא גם בלתי-ידועה לרוב; ואנו איננו בטוחים ככל אם היא קיימת; כלומר, לא רק טיבה הוא בלתי-כרוך. החיפוש אחריה נמשך; הסיפור מורכב מהחיפוש והמצוד אחר סיבה ראשיתית זו, אחר מהותה הראשונית. העלילה נעצרת כאשר מושגת המטרה הזאת. מצד אחד, קיים כאן היעדר של הסיבה, של המהות, של האמת; אך היעדר זה קובע כל דבר (איזה שימוש במושגי סארטר-היגל! — מ.ע.), מצד שני, קיימת כאן נוכחות (של החיפוש),

שהינו רק חיפוש אחר ההיעדר. לכן סוד העלילה הקיימת הוא בדיוק קיומו של סוד מהותי של משהו שלא פונה בשם, של כוח נעדר ובעל מהות עליונה המניע את כל המנגנון של העלילה. תנופה זו היא כפולת דיוקן, ולכאורה גם מכילה בתוכה סתירה פנימית (סתירה המאפשרת לגיימס להתחיל בה שוב-שוב מנקודת ההתחלה). מצד אחד, הוא מפעיל את כל כוחותיו על-מנת להגיע למהות החבויה ולגלות את הנושא הסודי; מצד שני, הוא תמיד משהה את הגילוי וכאילו מגן עליו עד לסוף הסיפור, אם לא מעבר לו. הָעֵדֶר הסיבה או הָעֵדֶר האמת נוכח בטכסט — ולמעשה הוא המקור הפנימי של הטכסט וטעם היותו. המהותי נעדר והנעדר הוא מהותי.¹⁹

מִכְיוֹן שטודורוב מתקדם באמצעות הפשטה — הוא מפשיט את התכנית הסמויה מצורתו של סיפור — היה ניתן לצפות ממנו להגדרת התכנית הנעדרת הנ"ל כתעלומה, ואת גילוייה כההליך חיפוש שמקורו בהארה. אך בעצם אין הוא מתיר אלא הארה אחת: הארת הגילוי כי קיימת תעלומה, סיבה מושלמת ונעדרת של הסיפור כולו. אכן, הוא תמיה אם אין הוא פוגע באי-פגיעותה ובהסתתרותה המושלמת של התעלומה בגלותו זאת. "אם סודו של הנרי גיימס הוא... בדיוק הטענה בדבר קיומו של סוד, כיצד נוכל לקרוא לסוד בשמו ולהפוך היעדר לנוכח? האם אינני בוגד כאן בעקרונות יסוד של גיימס, שעיקרו האיסור הזה של היעדר, חוסר האפשרות הזה לציין אמת בשמה?"²⁰ טענתו של טודורוב כי העיקרון הנ"ל הוא משל גיימס עצמו היא מפרקפקת למדי; אך טודורוב צודק בהצביעו על הסתירה בין הרישא והסיפא לעיל. הוא מנסה לפתור את הסתירה בהכרזו, כי המבקר תמיד מחפש בלי למצוא. מצב כזה של חיפוש-שווא מתמיד היה עצוב מאד אילו נתקיים באמת. אך, מכל מקום, גם הוא לא היה פותר את הסתירה הנ"ל, מִכְיוֹן שטודורוב מתיימר להוסיף משהו שְׁאֵל לוֹ לִמְצוֹא עַל-פִּי קוֹטִיעוֹנוֹ. יתר על כן: אין זה מתקבל במיוחד על הדעת, שהסוד טמון בעובדה שיש סוד. אילו אמר קורוויק לְרִקְרִי: "אדוני, אני סובר שסוד יצירתך הוא כי טמון בה סוד", אילו היה זה כל מה שהיה לו לומר על התעלומה ביצירה, היה ורקר משלחו בפשטות לדרוכו. הרי קיום התעלומה ביצירה היה ידוע לקורוויק (ונודע עליו לאנטי-קורוויק) כבר בתחילת חיפושם. אכן, קורוויק איננו שב הביתה בידים ריקות כבתחילה. הוא מביא עימו מהחיפוש את האוצר: את פיענוח משמעותה של היצירה הקריפטית הזאת.

מִן-הָרָאִי לסיים מאמר זה בניסוח הטענה הפוסט-מודרניסטית, הניצבת נגד הגישה ה"קלאסית" שבאה לידי ביטוי אצל קארלייל. עמדה פוסט-מודרניסטית מנוסחת בבהירות יתרה ע"י טודורוב. טודורוב סובר ש"הביקורת צייתה תמיד לאותו החוק: חיפוש האמת ולא גילוייה, ציד אוצרות יותר מהאוצרות עצמם, כי האוצר יכול רק להיעדר"²¹. אבל אם זה החוק, הרי כל המבקרים המעולים הִפְרוּ אותו. למרבה המזל, אין חוק מדומה זה אלא חומרה פוסט-מודרניסטית פגומה. לדעתי מצוי משהו מוטעה באורח רציני בפואטיקה שמסלקת מתחום דוגמות-המופת שלה את האפשרות (טודורוב), ואף את הצורך (איזר), של חישוף אוצרותיה של משמעות.

נסיים את הרשימה הזאת במובאה מהנרי גיימס עצמו, המתייחסת לעיניין המשמעות החבויה: "האוצר החבוי היה כולו זהב ויהלומים. עתה כשניצב לפניו, נראה הדבר כי הוא גדל וצומח ניכחו; הוא נמצא בכל הזמנים, על כל הלשונות, אחד משרידיה המופלאים ביותר של אמנות. ומעל לכל, כאשר ניצבו מולו פנים אל פנים, הוא נחבר כמושלם יותר ויותר. כאשר לבסוף הבקיע הדבר החוצה, הרי הוא הופיע, ונכח במלוא זוהרו שהבייך עד כלות; והרי לא היה טעם כלשהו ולו הפעוט ביותר, מדוע לא הבחינו בו עד עכשיו, פרט לכך שבני-הדרור היו נטולי טעם ובעלי חושים פגומים שכאילו חדלו מפעולתם הנכונה. הסוד היה עצום, אך פשוט. הוא היה פשוט, אך עצום. והידיעה שזכה בה לבסוף על-אודותיו היתה ניסיון בפני עצמו"²². אילו הפעיל המבקר הפוסט-מודרניסטי את כלי-הניתוח הקלאסיים כלפי הקטע הזה של הנרי גיימס, עשוי היה גם למצוא עליות לשינוי דעתו בדבר המשמעות החבויה.

הערות

1. Wolfgang Iser, **The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response** (Baltimore and London: The Johns Hopkins Univ. Press, 1978), p. 15 DER AKT DES LESESENS, **Theorie Asthetischer Wirkung** (Munich: Wilhelm Fink, 1976).
2. Iser, p. 4.
3. Iser, p. 3.
4. Iser, p. 3.
5. Iser, p. 3.
6. Iser, p. 3.
7. Tzvetan Todorov, **The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre**, trans. Richard Howard (Ithaca: Cornell Univ. Press, 1975), p. 150.
Introduction a la litterature fantastique (Editions du Seuil, 1970).
8. C.G. Jung, 'On the Nature of Dreams' in **The Structure and Dynamics of the Psyche** (Princeton Univ. Press, 1969), p. 283.
'Vom Wesen der Traume,' **Ciba-Zeitschrift** (Basel), IX:99 (July, 1945).
9. Henry James, **The Figure in the Carpet** in **The Complete Tales of Henry James**, ed. Leon Edel (Rupert Hart-Davis, 1964), vol 9, p. 291.
10. James, p.299.
11. James, p.287.
12. Iser, p.6.
13. Iser, p.6.
14. Iser, p.5.
15. Iser, p.5.
16. Dante Alighieri, **Inferno I: Italian Text and Translation**, trans. Charles S. Singleton (Princeton: Princeton Univ. Press, 1970), p.5.
17. Dante Alighieri, **Inferno, 2: Commentary**, Charles S. Singleton (Princeton: Princeton Univ. Press, 1970), pp.9-10.
18. Iser, p.10.
19. Tzvetan Todorov, **The Poetics of Prose**, trans. Richard Howard (Ithaca: Cornell Univ. Press, 1977), p.145. **La Poetique de la prose** (Editions du seuil, 1971).
20. Todorov (1977), p. 177.
21. Todorov (1977), p. 177.
22. James, p. 300.