

יגאל שנקמן: דיוקנו של "דיוקן"

מקרא ב"דיוקן האמן כאיש צעיר" לג'יימס ג'ויס

א. לירי, אפי, דראמתי

אילו חי ג'יימס ג'ויס כיום היה בן 86. אולם אין סופר מן הבאים אחריו אשר, בפיתוח ומיצוי הקונבנציה של הרומן המודרני, הגיע לאותו שלב המתגלם בעבודתו המוקדמת ביחס של ג'ויס. הישגיו, שאינם טכניים בלבד, נתאפשרו על-ידי יכולת לחקות את כתיבתו של כל סופר שהוא, חיקוי מדויק ואפייני ביחסו לנושא ובאופן ההתבטאות העצמית. לכשרון מיוחד זה הצטרף כושר ניתוח שידע לפרק את מעשה-היצירה לכל גורמיו. בלי רחמים ובלי יראת-כבוד, בדק ג'ויס את אופן פעולתם של אותם רכיבים אשר ההכרה בעצם קיומם תערער בהכרח את התפיסה המקובלת של שלמות הסופר עם רוח יצירתו.

נושאו העלילתי הגלוי של הרומן "דיוקנו של האמן כאיש צעיר" מתחסם לתקופה שבין שנת 1888 בקירוב (כשגיבורו הוא כבן 6) לבין שנת 1902 (בהיותו כבן 20). עיצובו של "דיוקן" הושלם בשנת 1914 (בהיות ג'ויס עצמו בן 32), לאחר שכבר עלה בידו לראות בפרספקטיבה בוגרת יותר הן את הילד-הנער המתואר בעלילה והן אותו אמן צעיר בן ה-22 שהתמכר לכתיבת רומן אוטוביוגרפי בשנת 1904 בעיר דבלין.

בימי נעוריו מרד ג'יימס ג'ויס בכנסייתו, במשפחתו, במוסר החברה בה צמח, ובמוסכמות היקרות לה ביותר. גולת-הכותרת של מרד-נעורים זה היתה יציאתו לגלות מרצון, בגיל 20. כעבור חדשים-מספר מופה ומריר, ידע היטב לבקר את תמימותו הקודמת ואת האופן בו היה מנצל אידיאלים נשגבים על ייעודו כאמן כדי לטשטש את מניעיו הסמויים לעזיבת בית-אביו. אך עם זאת איתן היה בדעתו כי גם בימי אילתו הנמחרת ביותר ושפלותו המזעזעת ביותר הצטיין הן בשכל מבריק הן בתכונות נפש נעלות; שאם לא כן, הרי נבצר היה ממנו להעלות אידיאלים כה נשגבים, אף כי באותם ימים לא הבין כבימי חזרתו זו לאירלנד מהי משמעותם האמיתית—ומה עתידים לדרוש מחיו.

אולם ג'ויס, משום שהיה חלוץ בעולם הספרות דווקא, עד יום-מותו לא השתעבד ליצרו להעלות על-בס את ערכי נעוריו העלובים, שמרוב עיבודים ושיחזורים סולפו כל-כך בזכרונו. ההיפך הוא הנכון: ג'ויס גילה כי עצם הנטייה לעשות כן יש עמה משמעות הראויה לבדיקה יסודית.

בשנת 1904, כמה חדשים לאחר שנקרא לשוב מפאריס לרגל גסיסתה של אמו, הגיש ג'ויס לפירסום בבטאון "דאנה", שהחל להופיע בימים ההם בדבלין, סיפור אוטוביוגרפי קצר בשם "דיוקן של האמן". מיד לאחר שנדחתה היצירה נרתם ג'ויס למיבצע של חיבור רומן אוטוביוגרפי בשם "סטיפן הירו". חלק נכבד מן היצירה נכתב באותה שנה. בארבע השנים הבאות הוסיף ועסק בו לסירוגים, כשרוב עתותיו מוקדשות לכתיבת מחזות סיפוריו "דבלינאים". בשנת 1908 השליך את כתב־היד הלא־מושלם של "סטיפן הירו" ללהבות, ורק קטעים ממנו ניצלו. ב־1909 חזר והתחיל לעבד נוסח חדש של אותו חומר; ובשנת 1914 השלים את המלאכה, שפונתה בשם "דיוקן של האמן כאיש צעיר". אותה שנה חיבר מחזה בשם "גולים" (שאיננו שייך לענייננו), וכן החל בעריכת ראשי־הפרקים של הרומן "אוליסס", שאותו סיים ב־1921.

בשלושת הרומנים מופיעה דמותו של סטיפן דידאלוס: ב"סטיפן הירו" וב"דיוקן" כגיבור ראשי, ב"אוליסס" כאחד משני הגיבורים הראשיים. בשם סטיפן דידאלוס השתמש ג'ויס גם כ"שם־קולמוס" לסיפור שפירסם ב־1904. מתוך עדותם של רבים ממכריו של ג'ויס ומבני־משפחתו, וכן גם מעדותו־הוא, משתמע ללא ספק כי קורות חייו של סטיפן דידאלוס הפיקטיבי מתייחסות לקורותיו של ג'ויס עצמו, אף שאינן זהות. בגלל הבקורת הבינלאומית—המחייבת והשוללת כאחת—שהופיע בשנים הראשונות לאחר פירסום "דיוקן של האמן כאיש צעיר" הכירו המבקרים ביסוד האוטוביוגרפי של הרומן, אף שייכוהו לאותם רומנים "מתוודים", שבאותה תקופה היו ידועים למדי. אולם כמספר המבקרים כן היה מספר הדעות. אחדות התייחסו למטרותיו של הסופר, אחדות למהות הספר ואחרות למקור ממנו נבעו הלשון, הדימויים וההתייחסויות אל העולם המתואר בו. היה מי שזיהה את הספר כביטוייה של דמות־האמן המתוארת בעלילתו, והיה מי שהעלה על נס את ניתוקו של הסופר מיצירתו; רבים ביקרו את עמדותיו של הסופר המתבטאות בספרו, וכן היה מי שהזהיר מסכנת צמיחתו של "פולחן ג'ויס".

המבקרים התקשו לפענח את מהלך העלילה המובלעת בין המחשבות וההזיות, או לזהות את ההצדקות האמנותיות לקיום קשת כה רחבה של גוני־רגש. משחקי־סגנון ודרגות וגוונים של מוחשיות בלשון, היו ששייכו את הספר על מעלותיו הסימבוליסטיות והיו שגינוהו דווקא על העירפול שבביטוייו, וכנגד זה היו שתקפו את הספר, או היללוהו, בשל תכונותיו הנאטורליסטיות. נמצא אף מי שקבע כי מעלתו הגדולה של "דיוקן" היא המיזוג שבין דיוק התיאור של הנאטורליזם עם עשירות הלשון של הסימבוליזם, מיזוג המתאפשר על־ידי הצגת נפש כנפשו היפה של סטיפן דידאלוס, על רקע שאינו אלא נופה "נטול־הגוֹן" של דבלין.

השימוש במלה "אמן" בשם הספר, והדברים המעורפלים שמשמיע גיבור הספר בתורת־האסתטיקה שלו, משפיעים על הקורא שתייחס אל ג'ויס עצמו כאילו גישתו לכתיבה היא אסתטיקנית בלבד. הניכור של דמות־האמן מן הסביבה ובידודו של

סטיפן בהתעניינותו באמנות, בנוסף לעצם התייחסותו למקורות פילוסופים קלאסיים דברו על אמנות, אף הם דוחפים את הקורא לזהות את ג'ויס עם סטיפן. מכיון שפרט לאלה נהוג לראות את גישתו של ג'ויס לכתובה כאישית בלבד, הרי—אם בכלל משתמשים במונחים השאובים מעולם הבקורת הכללית כדי לתאר את יצירתו— אין מיחסים לג'ויס עצמו כל גישה רצינית לסוגיות-היסוד שהעסיקו את סופרי תקופתו.

והרי ההיפך הוא נכון. בכל עבודתו נמצא כי ג'ויס המציא את פתרונותיו-הוא דווקא לאותן בעיות במלאכת הכתיבה אשר הטרידו את חבריו למקצוע במאה העשרים:

1. תפקידה של הספרות בחברה, או בתרבות האנושית;
2. באיזו מידה ובאיזה אופן האחריות האינטלקטואלית המוטלת על הסופר מחייבתו לתאר את המציאות במירב הנאמנות, על-פי מיטב הידיעה המדעית;
3. הצורך לספק ביצירה ערכים שבהוויה הנפשית והאסתטית, אשר נתאפשרו ביצירות-המופת של התקופות השונות הודות לאמונות התפלות, לאשליות ולתמימות של הסביבה בה צמח האמן;
4. כמסקנה מן התפיסה המתבססת והולכת, שהסגנון והשפה הם פונקציה של הרקע, ההשכלה, האישיות והמצב הנפשי של הסופר—האם אישיותו והווייתו של הסופר צריכות להיות עניינו העיקרי של הרומן?
5. באיזו מידה ובאיזה אופן יוכל הסופר לדעת את הווייתו הפנימית של אדם אחר כלשהו—כדי שיוכל להעלות בדמיונו וליצג ביצירתו דמויות הכפופות לאותם כללים המאפיינים את בני-האדם המתהלכים בעולם-המציאות?
6. לאור ההכרה הגוברת והולכת שאין השפה מגלמת משמעויות, וכן שאיננה כלי בו מעבירים משמעויות מן הכותב אל הקורא אלא מערכת סמלים הנוצרת על סמך חוויה הקיימת בשכלו או בדמיונו של הסופר והמאצילה על הקורא חוויה כלשהי או מחשבה כלשהי בהתאם למערכת תגובותיו על סמלים—באיזו מידה, אפוא, ובאיזה אופן יכול הסופר לעורר בקורא חוויה הדומה לחוויית המקור?
7. באיזו מידה ובאיזה אופן משפיעות, או צריכות להשפיע, ההיכרות המוקדמת של הקורא עם יצירות אחרות של הסופר, וכן פגישתו עם בבואתו הציבורית של זה, על האפשרות להידברות?
8. באיזה אופן ובאיזו מידה תהיה היצירה ביטוי לאישיות הסופר או ביטוי למציאות המתוארת על-ידי הסופר?

מחרוזת הסיפורים הקצרים "דבלניאים" מגלמת גישה מעשית לסיפור הקצר, העונה על חלק ממערכת השאלות הנ"ל.

בסיפורים אלה אין מרגישים בקיומו של המחבר. אין הוא מביע דעה, ואף כי התיאור רים הם בגוף שלישי, אין הסופר מבטא את אישיותו אלא את המתואר. גם השפה כמו נעלמת, לפי שאינה מוחשת אלא כמשרתת את התוכן. הכתיבה משקפת בעיקר את מחשבותיה ותחושותיה של הדמות שהיא נושא הסיפור (שכן סיפורים אלה הם אמנם ציורי-דיוקן חטופים, במובן המקובל). ומאחר שעיקרו של כל סיפור הוא ליקוף כלשהו בתחושה העצמית של הדמות המרכזית או פגם בהבנתו את הסיבב אותה,

סיפק הסופר עובדות כדי להבהיר לקורא מהי האמת. מקומן של עובדות אלה שובץ בסיפורים במכוון בנקודות-מפתח כאלו שכאשר הקורא נתקל בהן מוארת לפניו האמת באופן שלא ציפה לו. ואולם, אמת זו תתגלה רק לעיני אותו קורא שיוכל לגשר בין חלקיו השונים של כל סיפור, ולהבין (כמתוך נסיון-החיים שלו עצמו) במה הדמות טועה. במקרים רבים האמצעי המכוון לחישוב האמת הוא התבטאותה של הדמות עצמה, בדיבור או בכתב, או על-ידי התבטאות של דמות אחרת.

*

גישה זאת יצרה ב"דבלינאים" מחרזות סיפורים המקנה לגויס מקום בין מעצבי צורתו של הסיפור הקצר המודרני וממצי אפשרויותיו. "סטיפן הירו" היה אמור להיות ראשיתו של מפעל מקביל ברומן המודרני.

כנושא הראשון במסגרת רחבה זאת בחר ג'ויס באישיות המופרת לו ביותר, אישיותו־הוא; ובכך התנגשו שתי מגמות אשר משך חמש שנים לא הצליח להשלים ביניהן בצורה שתשביע את רצונו.

קטע המבליט את ההתנגשות ואת הכשלון בפתרונה נמצא בעמודים הראשונים לפרק XVI של "סטיפן הירו". בקטע זה ניסה לפתח את הסתירה בין הגישה הקלאסית למעשה-היצירה, שהיתה תורתו של הגיבור, לבין התנהגותו המעשית, שהיו בה סימנים מובהקים של הגישה הרומנטית ליצירה.

לפי שיטת "דבלינאים", אין הסופר אומר דברים מפורשים אלא מציג עובדות שעל הקורא לפרשם בעצמו. וכך מוכנס הקורא עצמו למסגרת המחשבתית המאפשרת לדמות לקיים אותה סתירה. בלי לקבוע זמן או מקום, בא כאן תיאור כללי ביותר של דעותיו של סטיפן לגבי היחס הנכון של האמן אל מלאכתו. בהמשך מובא תיאור מרפרף של מגעיו עם החברה, היוצרים תחושת ניגוד בין האמן לבין סביבתו, ואין חשים דבר מוזר בכך שמיד אחרי-כן מתואר סטיפן כשהוא מחבר שירים מתוך השראת תשוקות ותאוות באותה דרך עצמה שגונתה קודם-לכן בהצגת דעותיו. וכאן קישר ג'ויס בין הגישה המעשית לבין המקום בו תואר יחסו העיוני כלפי אותה גישה על-ידי השימוש בסמל של רטיבות, הנושא עמו משמעות מלגלת וגסה. הביטוי "ערפל סגול לח" המתלווה לתיאור התשוקות המוליכות את סטיפן לחיבור שירו, אמור להעביר אל מעשה חיבורו של השיר עצמו את הלעג המפורש כלפי "הדעה הזעיר-עירונית על המשורר ביירון בלבוש-חסר, שופע חרוזים כדרך שמבוע עירוני שופע מים". אולם האפקט אינו מושג, וזאת משום עצם הזהות שבין המחבר לגיבורו. אמנם התעלומה האינטלקטואלית נשארת בעינה, אך האובייקטיביות של הגישה פקעה. תחת זאת יש כאן נעימה של בקורת-עצמית כשאישיות המחבר היא גורם סובייקטיבי. בד בבד עם נעימה ביקרתית זו באה כאן גם מגמה נגדית מצד המחבר, המבקש להגן בכל-זאת על בכואת הגיבור ולהציג פוטנציאל הראוי לפחות להערכה. מגמה נגדית זאת מתבטאת בכושר האינטלקטואלי וברמה הפיזית של תיאור נפשו של הגיבור, והיא עזה כל-כך עד שאין הקורא מסוגל, ואין גם הצדקה לדרוש ממנו,

להגיע לידי ראייה אויביקטיבית של הגיבור, על כל עיוותי התפיסה הסובייקטיבית שלו, בתוך סביבתו כפי שהיא, אלא בהתייחסו למחבר עצמו. ב"דיוקן של האמן כאיש צעיר" טיפל ג'ויס בסתירות שהתקיימו בתוך כתיבתו ב"סטיפן הירו" ממש כדרך שטיפל קודם־לכן בסתירות שבגישתו של גיבור העלילה, אלא שעכשיו העלה טכניקה זאת על המישור של נפש הכותב עצמו. בכך יצר, בעצם, דמות סינתטית נוספת: דמות המחבר המוצגת באמצעות ספרו. כיצד מופיעה ב"דיוקן" הפרשה המקבילה לזו שאותה תיארו למעלה כדרך שהופיעה ב"סטיפן הירו"?

ראשית, ריכז ג'ויס חומר הדן בתיאוריה אסתטית, שהיה מפורז במקומות רבים ב"סטיפן הירו", ועיבד אותו בצורה שתדגיש ביתר־שאת את התכונות המצדיקות את השימוש בו באותו דר־שיח המשתרע על 15 עמודים של "דיוקן". שיחה זו, המקפלת בתוכה את ההגזמה הרבה בגישתו הקלאסית של סטיפן כוללת השגות רבות שאינן אלא בדיחות אינטלקטואליות, כדוגמת האמירה ששימושו של אקוויאס במלה claritas אינו ברור, והשערותיו המעורפלות בהמשך הקטע לגבי השימוש במלה זו שאין פירושה באותו פסוק אלא "בהירות". בכך מתבטא רצון הסופר בן ה־22 ללעוג לתיאוריות של נעוריו. אולם תיאוריות אלו נוסחו בצורה כה מבריקה ועזת־רושת עד שלא נותר לקורא אלא להתפעל מגאוניותו של הסופר, בלי שיעמוד על כך שאותם רעיונות מופרכים הם מעיקרם ואין הסופר מתייחס אליהם אלא בבוז. בכך לא השיג אמנם "הסופר המתואר" בן ה־22 את מטרתו התודעתית, אולם את המגמות הסותרות של כתיבתו מיצה יוצרו בן ה־32 באותו קטע.

מיד לאחר אותה שיחה עיונית מופיע תיאור התעוררותו של סטיפן עם־שחר. חוויה זו, המתוארת בלשון הפיוטית ביותר, אמורה להיות חוויית אקסטאזה דתית־אמנותית, אולם דימוייה רוויים מלים המציינות לחות, רטיבות ומים. הקורא החשדן אשר יבקש להבין את המתרחש באותה התעוררות ימצא לכך רמז בהזכרת ביקורו של גבריאל המלאך בתאָה של הבתולה. ביקור זה מתייחס לחזונה של תיריזה הקדושה, שהמלאך גבריאל בא אליה בחלום, דקר את לבה, ובכך גרם לה מצוקה נוראה ואושר גדול. אותה פרשת תוארה בפסלו של ברניני. אולם, בעוד שהפסל—כדוגמה קלאסית של הטכניקה הבארוקית, בה החוויה הדתית מוצגת בדפוסים חזותיים של חוויות חילוניות למדי—מראָה את פניה של תרזה באופן חד־משמעי כפני אשה בעיצומו של שיא מיני, נמצא בתיאור התעוררותו של סטיפן את היפוכה של אותה טכניקה: כאן מתוארת חוויה מינית בדפוסי החוויה הדתית. כאשר סטיפן מתחיל, אפוא, תוך הזיות הנובעות במפורש מתשוקתו לנערה, לחבר שיר־אהבה המלא אף הוא דימויים דתיים, אין צורך להזכיר (כבקטע המקביל ב"סטיפן הירו") את ביירוֹן בלבוש־חסר, שופע שירים כמי־מבוע.

בכך תיאר ג'ויס את הסופר הצעיר, המספק את היצר ללעוג בגסות לנטיות הרומנטיסיות של נעוריו ולמקורן הטמא. בעודו מפגין תוך כדי כך כוח לירי עילאי בתיאור מחשבותיו ורגשותיו ומדגים שיר המגלם את הפגמים אשר תרמו לחיבורו.

לפי גירסתנו המוצגת למעלה, היחס בין "סטיפן הירו" לבין "דיוקן של האמן כאיש צעיר" אינו יחס של טיוטה ראשונה לנוסח סופי אלא יחס של דגם לדיוקן שצויר על־פיו. אנו מניחים שתוך כדי עיבוד כתב־היד של "סטיפן הירו" הגיע ג'ויס לכלל הכרה שהיצירה, תחת שתמלא את התפקידים אשר קבע לה מראש, חשפה את אישיותו ואת מניעיו שלו עצמו. עם כל שניסה להשיג אובייקטיביזציה של הדברים, לרכז את כל החוויה בדמותו של סטיפן דידאלוס ולהעלים את אישיותו־הוא בעת הכתיבה, מצא כי הרומן נשאר ביטוי של האדם שהחל את כתיבתו בגיל 22, ולא של גיבורו בן ה־6 עד 20.

ב"דיוקן" חדל ג'ויס מן הנסיון להעלים את הסופר—בעצבו בכוונה־תחילה את דמותו של הסופר, עיצוב משמעותי ואורגאני. חווית הכותב בן ה־22, המתרחשת במישור הסימבולי, בנויה ומתכננת באופן כזה שהקורא יוכל לעקוב אחריה כמו שניתן לעקוב אחר המניעים הסמויים של הגיבור ברומן פסיכולוגי.

החידוש העקרוני, המתבטא בהבדל בין ביצועיו של קטע זה בשתי היצירות, הוא אפוא בכך שב"סטיפן הירו" לקה ג'ויס הצעיר בהתנגשות מגמות שהכשילו אותו משום שלא הכיר בחלק מהן, או שלא אישר את צידקת תביעתן, בעוד אשר ג'ויס המבוגר יותר הגיע לכלל הבנה שההתנגשות יכולה להיעשות סינתזה רק אם נושא ההתנגשות יהיה לנושא היצירה; וסינתזה זו הניבה את אחת היצירות היפות שבספרות העולם.

כשאנו מיחסים את "דיוקן של האמן כאיש צעיר" אל "סטיפן הירו" עלינו לנהוג באותה זהירות הדרושה שעה שאנו מיחסים את סטיפן דידאלוס לג'יימס ג'ויס. סטיפן דידאלוס הוא דמות פיקטיבית המגלמת בתוכה צירוף של תכונות שג'ויס זיהה בעצמו. אולם גם באחרים מן הסובבים אותו. הדמות היא סינתטית אפוא גם במובן זה שרכיביה נלקחו ממספר אנשים חיים, לא מאחד בלבד. מבחינת המחשבה והרג־שות, מבחינת עצם האישיות, וכן גם מבחינת ההתנהגות, אין לכרוך את סטיפן עם ג'ויס. עתה אין להתייחס עוד אל "דיוקן" כאל יצירתו של ג'ויס אלא כאל יצירתו של אותו דידאלוס בהיותו בן 22, בשנת 1904—יצירה שהיא הנוסח הפיקטיבי־והמסוגנן של האמן המצטייר מפתיתו, כביכול, ב"דיוקן", ומהליכותיו ומחשבותיו כדמתו ב"אוליסס". מכאן שיש לקרוא את שם הספר כך :

"דיוקן [אחד מתוך שנים] של האמן [סטיפן דידאלוס, שכתב ספר זה] כאיש צעיר [בן 22]".

יש לראות כביכול מרכאות כפולות בתחילת העלילה, ואת החתימה הכפולה המופיעה בסוף־הספר :

דבלין, 1904.

טריאסט, 1914.

יש לראות כאילו היא כתובה כך :

סטיפן דידאלוס, מחבר רומנים אוטוביוגרפיים, דבלין, 1904.

ג'יימס ג'ויס, צייר דיוקנים, טריאסט, 1914.

עתה נוכל, מבחינת הבקורת הצרופה, גם להפריד בין האמן לבין יצירתו וגם לעסוק בבדיקת הקשר בין אישיותו של הסופר ומניעיו לבין התכונות של יצירתו. נוכל לעזוב לגמרי את החיטוט בחייו של גיימס ג'ויס, כולל נסיונו בכתיבת רומן אוטו-ביוגרפי שהושלך לאש, ולהצטמצם בחייה של דמות-האמן הפיקטיבית. ואם נבקש עכשיו לעסוק בבקורת ביוגרפית, ניגש ל"אוליסס" ונמצא באיזה מסיבות אובייקטיביות כתב סטיפן דיאלוס את הרומן האוטוביוגרפי שלו, ובאיזה מצב נפשי היה נתון; מהן הבעיות שהטרידוהו, ואיך התיחס אליהן במחשבתו היומיומית ובשעת שיחתו עם הבריות. זאת הדרך בה נוכל לבדוק כיצד מצאו חיי האמן את ביטויים ביצירתו.

מן הגירסה שהוצגה כאן אפשר היה להסיק כי ב"דיוקן" אין אנו שומעים כלל את קולו של ג'ויס בן ה-32 אלא רק את קולו של האמן בן ה-22, המתואר באמצעות הספר אותו כתב כביכול. אולם יש קטעים, אמירות ומחשבות של סטיפן הצעיר, הדמות המהלכת בתוך עלילת הספר, שניתן לפרשם גם כאמירות של ג'ויס בן ה-32 עצמו. פסוקים אלה משתמעים לשני פנים, ולמשמעותם השניה אפשר להתייחס כאל רמזים לגבי מהות הספר עצמו.

אותם פסוקים שהם דווקא מן המצוטטים ביותר מתוך "דיוקן" הם הפסוקים המתייחסים לדעותיו של סטיפן על האסתטיקה. ספרי הביוגרפיה והבקורת מרבים לצטט את סטיפן דיאלוס בן ה-20, כשמחבריהם מבקשים להסביר את ג'ויס בכל תקופות יצירתו. זהות זו מושרשת כל-כך בעולמה של בקורת ג'ויס עד שגם אלה הטוענים להבחנה בין היוצר לבין הדמות נוטים לערבבם ביחסם לאמנות, ולחזור ולצטט את תורת-האסתטיקה המופרכת, כאמור, של סטיפן כאילו היא מיצגת את גישתו האמנודית של ג'ויס. והנה, לדעתנו, אפשר להפוך את כל הנאמר בפי סטיפן למערכת הנחיות לקורא המבקש להבין את המתרחש ב"דיוקן". רק זאת נוסיף, כי יש ליחס את הדברים לספר ולא לאמנות הכללית, לקבל אותם כהנחיות ולא כקביעות, ובכל מלה המשתמעת לשני פנים יש לבחור דווקא ב"הוראת השוק" ולא בהוראת "המסורת הספרותית", על-פי ההבחנה של סטיפן עצמו בהקשר אחר. הנה, למשל, לאחר שפוסק סטיפן בשיחתו עם לינץ' כי אין משמעות למשפטו של אפלטון ש"היופי הוא ההוד של האמת", קובע הוא את היחס שבין היופי לאמת כיחס של הקבלה על מישורים שונים:

האמת נראית על-ידי השכל המושבע מן היחסים המספקים ביותר של המושכל; היופי נראה על-ידי הדמיון המושבע מן היחסים המספקים ביותר של המוחש. (ע' 473 במקור האנגלי).*

מכיון שהשרשים "השבע" ו"ספק" הם נרדפים כמעט במסגרת זו, קביעות אלו הן

* המובאות במאמר זה תורגמו בידי בעלי-המאמר.

בגדר הטאוטולוגיה (משיגה בתורת-ההגיון שבו מוגחי המוסבר שווים למוגחי המס-ביר). אולם אם נתן לפועל הראשון בכל משפט (appeased), וכן למלה האחרונה של כל משפט (sensible, intelligible), את "הוראת השוק", ונעביר את המשפטים ממישור האסתטיקה המופשטת בכללה אל מישור המציאות של ספר זה בפרט, נוכל לפרשם כהנחיותיו של ג'ויס עצמו להסתכלות ב"דיוקן" בפרספקטיבה הנכונה, כלהבא (התוספות שבסופריים באות להבהיר את פירושונו זה):

האמת [לגבי ספר זה] נראית עליידי השכל המפוים עליידי היחסים המספקים ביותר של הניתן-להבנה; היופי [של ספר זה] נראה עליידי הדמיון המפוים על-ידי היחסים המספקים ביותר של המתקבל-על-הדעת.

בהמשך הספר, בקטע הבא לאחר 5 עמודים, מסביר סטיפן כי שלושת השלבים של האבחנה בבבואה האסתטית (קרי: "דיוקן של האמן באיש צעיר") הם אלה:

1. בידודו מן הטובב אותו;
2. ניתוחו לגורמיו או לרכיביו;
3. התפיסה בלתי-האמצעית של מהות הדבר.

ובכך ניתנת לנו מיתודולוגיה לפיה נמצא את האמת (של ספר זה) ואת סוד יפיו. מכאן ממשיך סטיפן בהסבר שלש הצורות של האמנות: הלירית, האפית והדראמ-תית. שלש צורות אלה כבר ייחסו מברקים רבים לשלש היצירות "דיוקן של האמן כאיש צעיר", "אוליסס", ו"פינג'ס וייק".

הצורה הלירית היא למעשה הלבוש המילולי הפשוט ביותר של רגע של רגש... המשמיע אותה מודע יותר לגבי רגע הרגש מאשר לגבי עצמו כחש את הרגש. הצורה האפית הפשוטה ביותר נראית כעולה מתוך הספרות הלירית שעה שהאמן מאריך ומהרהר בעצמו כמרכזו של מאורע אפי... אישיותו של האמן עוברת לתוך מעשה-המספר עצמו, זורמת סחור-סחור סביב לאישים ולמאורעות כים של חיוניות... לצורה הדראמטית מגיעים בשעה שהחיוניות אשר זרמה ושטפה סביב כל נפש-פועלת ממלאה כל נפש-פועלת בכוח כה חיוני עד שהוא או היא לובשים חיים אסתטיים תקינים ובלתי-מוחשיים. אישיותו של האמן, בראשית קריאה או קאדנצה או מצבר-רוח ולאחר-מכן מעשה-מספר שוטף ומרפרף, מזקקת את עצמה עד-פלות, הופכת עצמה לבלתי-אישית כביכול. הבבואה האסתטית בצורה הדראמטית היא החיים המודפכים בתוך הדמיון האנושי והמושלכים מתוכו מחדש... האמן [ג'ויס בן ה-32], כאלוהי הבריאה, נשאר בתוך מלאכת-כפיו או מאחריה או מעבר לה או מעליה, בלתי-נראה, מזוקק עד-פלות, שווה-נפש, עושה את ציפרניו. (ע' 481 במקור).

אולם לפי גירסתנו נוכל לשמוע בפיסקה זו את קולו של ג'ויס בן ה-32 המסביר מהי האמת ומהו היופי של היצירה "דיוקן של האמן כאיש צעיר" אם גנתח אותה לפי המתודולוגיה הנכונה. נוכל למצוא ביצירה זו שלש נפשות הפועלות על שלושה מישרים שונים, אשר הויתה של כל אחת מהן הולמת במפורש את הווייתו של האמן באחד השלבים המתוארים בפיסקה:

א. קולו של סטיפן, גיבורה של עלילת הספר, המביע את רגשותיו הרגועים, הוא בבחינת ביטוי לירי מובהק.
 ב. כתיבתו של מחבר הספר, סטיפן דיאלוס בן ה-22, התוהה על עברו ומציג עבר זה כנושא של רומן—הריהי יצירה החותרת לביטוי אפי.
 ג. גיימס ג'ויס בן ה-32, הלוּבש את צורתו ומשחק את תפקידו של הסופר בן ה-22 בפעולות כתיבת הרומן—אדם זה שאותו כהווייתו אין אנו רואים כלל אלא רק כשהוא פועל כדמות שהוא מגלם—הוא העוסק במעשה הדראמתי כפשוטו.

תרנגול, קוף ונחש

בטרם ניגש לניתוח המישורים השונים בעלילת "דיוקן", ובטרם נסביר את האופן בו האיר ג'ויס את מניעיו ופעולותיו של הסופר בן ה-22 שהוא נושא של "דיוקן" כדיוקן, כפי שהוסבר למעלה, ראוי להזכיר כי "דיוקן של האמן כאיש צעיר" נושא מטען רגשי ומשמעותי רב לאיך-שעור מ"סטיפן הירו" ויפה הוא ממנו לאיך-ערוך.

קונבנציה חדשה זאת—הצגתו הדראמטית של הכותב באמצעות מעשה-הכתיבה—לא שימשה לג'ויס אמצעי לניתוחה היבש של האמנות או להפרכת הגישות השונות המתיחסות לסוגיותיה, אלא מסגרת שאיפשרה לו רמת יצירה, ושימוש בסוגי אמצעי-עים, שלא היה יכול להגיע אליהם בכל מסגרת אחרת. אותה קונבנציה סיפקה לו בתוך ספרו את ההצדקה האובייקטיבית לשימוש באמצעים ובחמרים שעמדו לרשותו עם שהוא נמנע מלנצלם לשם הקישוט בלבד. וכך יארע שגם לגבי הקורא שאינו מזהה את מקורם של הדברים, שיווי-המשקל בין המתחים המנוגדים, תוספת העומק הנובעת מעצם קיומו של הממד הנוסף, השימוש בקרֶשְׁנָדו ובדימינוּאָנדו של הרמה הסגנונית, ואפילו השימוש השקול בדיסקורדים—כל אלה מוסיפים על הנאתו. לגבי הקורא העומד על טיבו של מבנה זה לא תהפוך הקריאה תרגיל שכלתני של חיפוש הנסתר אלא לתקופה מוגבלת בלבד. לאחר חשיפת סודה של הקונבנציה, יוכל אף הוא לקרוא להנאתו, כשכל המישורים נקלטים ב"גשטאלט"—בנמשל להקשבה ליצירה סימפוזיית בביצוע תזמורת מלאה, כאשר היצירה כבר מופרת.

•

עם קריאה ראשונה ב"דיוקן" היתה התרשמותנו כי עדים אנו למאבק בין רוחו של נער עדין נפש לבין סביבה העוינת את פיתוח אותן תכונות שהן היוניות כל-כך להתהוות האמן אשר בתוכו. כן נחרתו בזכרונו אותן פרשות בהן הנער נפגע פגיעה אנושה, או אלו אשר מהן התרשם התרשמות עמוקה, ועל הכל נשאר בנו הרושם העז שנבע מהסתייגותו של סטיפן-הדמות מן הסביבה, וכן רשמם של אותם קטעים נפלאים המתארים את חוויותיו הפנימיות.

אולם משהגענו לאותו קטע "רטוב" [המתואר בחלק הראשון של מאמר זה] פקע רושם זה. מצאנו שם יסוד עז של בקורת, וכן גם לעג שמכוון הסופר אל גיבורו, ודווקא בנוגע ליחסו של גיבור זה לאמנות.

מתוך אותה קריאה ראשונה של הרומן מתקבל גם הרושם כי נושא דמות-האב זכה בספר לחשיבות מרכזית, או שלפחות היחס כלפיו תמוה. אותה קריאה ראשונה מציגה תמונה הנראית לנו ברורה למדי ביחס למהותו של סיימון דיידאלוס האב. הוא מצטייר כאדם בלתי-רציני, חסר מקצוע או פרנסה קבועה, שהספיק להביא לעולם ילדים רבים בלי שיוכל להבטיח להם בית, בעוד אשר לאשתו המסכנה העניק חיים קשים, חסרי-נוחות, חסרי-נחת. האב, בור וגס-רוח, יש בו מידה של קסם אישי, שטחי וצבוע כלשהו, שאינו משפיע כלל על בנו, המתבייש בו. חמירותו של האב היא אחד המכשולים העיקריים לשאיפותיו האמנותיות של סטיפן. וסטיפן הנער, המתמר להיות אמן, כה חסרה בחייו אותה דמות של אב מבין, מעודד, מלמד ומכוון עד שהוא מאמץ לו לאב רוחני את הדמות הידועה מן האגדה היוונית, שבמקרה בלבד משפחת דיידאלוס קרויה בשמה.

אולם, אם נתעלם מן היחס לאב, הנכפה עלינו באמצעים הסגנוניים, ונסה לבנות תמונה משלנו על סמך העובדות ועל-פי ידיעת-העולם שלנו, נוכל להגיע לידי הבנה אחרת של הדברים:

סטיפן הוא ילד אנוכי-בתכלית. המעוניין רק בטובת עצמו. מילדותו אינו יודע את פשר המלה "נאמנות". אביו הוא איש נדיב העושה כל מאמץ להקנות לבנו אפשרות לימודים בבית-ספר לבני-טובים, ואילו הילד מתבייש בכך שאביו אינו תופס עמדה רמה בחברה; כבר אז חולם סטיפן חלום שכל פסיכולוג היה מפרשו כביטוי לייחוליו של סטיפן למות אביו.

כאשר מתמוטט עולמו של אביו, סטיפן הוא כבן 11. האב, שהיה בין אוהדיו של פארגל, המנהיג האירי שמת משברון-לב שנה לפני כן, מנסה לספר לבנו על מהות המשבר הכלכלי של המשפחה ולגייס גם אותו למאמץ המשותף שיידרש. הילד אינו מקשיב אפילו. תחת זאת הוא כועס על "הצביעות והכיעור" הנשקפים אליו מן הסביבה כתוצאה מידיעתו שרמת-החיים שלו עצמו עתידה לרדת וללכת, ואפילו כסף למימון לימודיו בבית-הספר בל ימצא. אולם שעה שיש כסף בידו, הנער משתפר מעצם החוויה ואינו מתיחס לצרכיה החיוניים של משפחתו. משך כל הספר כמעט אין הגיבור מראה סימנים של תחושה שמפרנסים אותו, או שעובדה זו מחייבתו במשהו. סטיפן-הגיבור אינו מגלה התעניינות כלשהי בבעיות האב, או באופן בו האב מנסה לפתור בעיות אלו.

תחת זאת, מלא סטיפן תחושה כי האב הוא האשם במצבה המעורער של המשפחה. בפעם היחידה בה אנו שומעים את סטיפן מזכיר את עסקיו של אביו, הוא מזכירם בלעג.

אולם באותה תקופה שהוא מאמץ לו אב רוחני מן האגדה היוונית, ובאותה עת שהוא לועג לאביו באוני חבר המשמש לו דמות האב-המוודה, חי סטיפן על חשבון אביו, וזאת בארץ עניה בה נאלצים לעבוד נערים רבים שגילם נמוך בהרבה מ-20. ואילו סטיפן גם בהיותו סטודנט באוניברסיטה אינו מנצל את שכלו המבריק אלא הוא מנתייך לחוג הבטלנים שאינם מכינים את חומר הלימודים, אינם הולכים

להרצאות ואינם ניגשים לבחינות. ובאמצע שנת-הלימודים, בשל נערה המעדיפה את ידידו הנערץ, עוזב סטיפן את אירלנד, וגם זאת על השבון אביו—כשתפילותיו מופנות אל אביו הרוחני, דיידאלוס האגדתי.

כוונתו האמנותית של "המחבר" ב"דיוקן" אינה מצטמצמת בהדגמת תהליכי מחשבתו של בן אנוכי, המאפשרים את התנהגותו. מטרתו רחבה הרבה יותר. הוא מנסה להראות גם את הדחפים אשר באמצעותם הסביבה מפרידה בין האב לבן, וכן גם את המקורות לאמצעים הפסיכולוגיים בהם יישב הנער לעצמו את יחסו לאביו. חברת הילדים, המורים, הספרות, הדחף המיני, וכן השפעת הכנסייה—כל אלה מופיעים כגורמיים הממלאים תפקיד בתהליך זה של ניכור.

גם אין בכוונתו של הסופר הפנימי שיתפוס הקורא כי יש מעוות ביחסו של סטיפן אלא אביו אלא בסוף הרומן בלבד: הגילוי צריך לבוא רק עם קריאת קטעי-היומן המופיעים בעמודים האחרונים של הספר. המלים האחרונות המופנות אל דיידאלוס האגדתי מכוונות להשמיע את הזיוף, האמור לעורר את הקורא מן ההזדהות עם הגיבור ולגרותו לחפש בטקסט את אמת הסיפור.

אך כל עוד לא נכיר בקיומו של הסופר הפנימי, לא נעמוד על השיטה בה הוא משתמש ללא הצלחה. הזדהותו של סופר פנימי זה עם ניכור הגיבור מדמות אביו היא כה עזה עד שאין זה מתקבל על דעת הקורא שתהיינה לו כוונות נוגדות בכתיבתו. לכל היותר נחליט שלסופר עצמו אין יחס הגון כלפי דמות אב.

באשר לאמו של סטיפן, חל כשלוך השיטה בצורה אחרת. בקריאה ראשונה מתקבל הרושם כאילו ההתנגשות בינו לבינה ביחס לקיום מצוות הדת הקתולית היא הסיבה בלתי-האמצעית ליציאתו של סטיפן לגלות: התנגשות זאת נקלטת כבגידה מצד האם כלפי סטיפן ושאיפתו. עם קריאה שנייה אנו מוצאים כי התנגשות זאת משמשת בתודעתו, בשיחתו וביומנו האישי של סטיפן-הגיבור אמצעי הנועד להסוות את הגורם הנוקב ביותר ליציאתו של סטיפן לגלות: בריחתו מאהבה נכזבת, כמיטב המסורת של הספרות הרומנטית אותה ספג כל ימי-נעוריו. אולם בניגוד לבעיית האב, במקרה זה לא תתקבל ההרגשה כאילו הסופר-הפנימי מזדהה עם יחס מוטעה זה של גיבורו, אלא אנו מבחינים בכך שמאחרי האמת של הגיבור קיים שקר מצד הסופר, ומאחרי השקר של הגיבור—אמת של הסופר. אין אנו מקבלים כמעט דבר מתחושת האהבה הנכזבת, שעה שהדי הוויכוח עם האם על קיומן של מצוות הדת נקלטים באזנינו כאותנטיים לגמרי ורוויים מצוקה אמיתית מצד הסופר.

*

אכן, אם ניגש ל"אוליסס" לשם "מחקר ביוגרפי", נמצא שאין סטיפן בן ה-2; מעלה על זכרונו אף רמזו של אהבה רומנטית בעברו, אף כי קרנלי-המתואר ב"דיוקן" כדיד בו מקנא סטיפן על יחסו עם אותה נערה אהובה—עולה בזכרונו בהקשרים אחרים.

לעומת זאת, רגשות-האשמה המציגים בלי הרף לסטיפן בן ה-22 קשורים בסירובו

להתפלל ליד ערשה־הדווים של אמו. ובנוסף על כך שומע סטיפן מפי ידידו מוליגן כי דודתו של מוליגן מאמינה שסטיפן "הרג" את אמו.

סטיפן בן ה־22 נאבק עם רגשות־האשמה המיסרים אותו. כעסו על האשמה, וזכרון האם הרודף אותו, מתבטאים במעשה־האלימות היחיד שלו ב"אוליסס", כאשר אמו מופיעה בהזייתו ומפצירה בו שיחזור בתשובה. את המשפט המלווה מעשה־האלימות זה, "לא אשרת", מביא הסופר בן ה־22 בקשר לסירובו של גיבור ספרו להיענות אף הוא להפצרות אם בדבר קיום המצוות. נסיונו הכושל של הסופר להעמיד נושא זה בתורת הסוואה לנושא אחר, שהוא עיקר כביכול, הריהו נסיון להקטין בעיני עצמו את חשיבות ההתנגשות עם אמו.

לאור מצב זה, הדחף ליצור היערכות לשונית המציגה את סיימון דיאלוס כאדם האשם במותה של אשתו, אמו של סטיפן, בטרם־עת, מסתבר כביטוי ליצרו של מחבר "דיוקן" בן ה־22 להעביר את האשמה של מות האם אל שכמו של האב. אולם בעוד שהנסיון לעוות את המציאות לגבי דמות האם היה בהכרח—מעשה עיון כנגד מקור של רגשות־אשמה שאין הצעיר מסוגל לכבשם—הנה הטיפול בדמות האב נובע ממניי־עי תוקפנות סמויים.

ההבנה האוהדת של סטיפן ("אוליסס") כלפי דמות האב בכלל, ודמותו של סיימון דיאלוס בפרט, משתקפת ב"דיוקן" בנסיונו של הסופר הצעיר לתרגם את רגשות־האשמה האותנטיים שלו כלפי האם לנכונות מזויפת להאשים את עצמו על חוסר־יחס כלפי אביו בימי נעוריו. ההתרחקות הפיזית מסיימון דיאלוס, והתיאוריות של סטיפן (שוב ב"אוליסס") הקובעות היעדר קשר כלשהו המחייב בן כלפי אב, הם בחייה־היומיום ביטוייו של הסופר המוכן להקריב את דמות אביו ביצירה ספרותית כדי להקל ממצפונה־הוא.

לא ייפלא אפוא שאנו מוצאים, בשליש האחרון של הספר, מערכת סמלים (הדימויים האנושיים הקשורים בתרנגול, קוף ונחש) הנובעים מן הפעם היחידה בה מוזכר בספר הביטוי "רצח־אב":

בשכבר־הימים היה זה הנוהג להעניש את רוצח־האב, האיש אשר הרים את ידו הרצחנית על אביו, על־ידי השלכתו למצולות הים בתוך שק בו הושמו תרנגול, קוף ונחש... אולם מהו זעמן של חיות אילמות אלו לעומת זעם התיעוב הפורץ משפתותיהם החרוכות ומגרונותיהם הכואבים של הארוורים בשאול כאשר חוזים... באלה אשר דבריהם זרעו במוחם את הגרעינים הראשונים של מחשבת־רשע וחיי־רשע.. (עמ' 376/7 במקור).

פיסקה זו מופיעה בפרק השלישי, המביא לשיאם את רגשות האשמה והאימה מפני עונש המפעמים בספר ההל מעמדיו הראשונים. יש הסכמה כללית כי פרק זה הוא אחד התיאורים המשכנעים שבספרות לפחד מפני אש־התופת; אם כה ואם כה, תיאור זה הוא החוויה החזקה והאותנטית ביותר ב"דיוקן", וזו אמנם היתה כוונתו של ג'ויס, אשר ידו היא המכוונת את קולמוסו של הסופר הצעיר; שהרי בתיאורי הייסורים של הנדונים לרדת שאולה, ובתגובותיו של סטיפן בן ה־16 על אותם

סיוטים, מתרכזים במוקד הולם אחד כל רכיבי רגשות־האשמה של הסופר בן ה־22 עצמו. רגשות־האשמה על מות האם המציקים לו בעת הכתיבה נובעים מהתרחקותו ממצוות הדת; והתרחקות זו היא תוצאה מהתמרדותו על ההגבלות שכופה הפנסיה על החופש המיני, המגדירות כחטאים אותם מעשי־מין המיסרים את מצפוננו של גיבור העלילה. רגש־האשמה היחיד שהסופר מוכן לקבלו כמוצדק הוא זה המתיחס לכפיות־הטובה וההתנכרות לאביו בעבר, המוצגות כמציאות הסמויה שמאחרי תודעתו של גיבור העלילה. והנה נוצר רגש־אשמה חדש, אשר יוסיף ויתקיים על מישור תת־מודע בלבד, לאחר שיאפשר את פורקנם של כל האחרים: רגש האשמה על רצח־האב הסמלי, אשר הוא, הסופר, מבצעו בספרו.

רצח־האב הסמלי ב"דיוקן" אינו מתבצע על מישור רצח־האב הקלאסי של דוסטוייב־סקי ב"האחים קאראמאזוב". שם דמות רוצחת דמות; כאן הסופר רוצח את הדמות על־גבי העמוד הפתוח. מבחינה אינטלקטואלית יכול הסופר להתעניין באספקטים של המציאות שהם מובנים אך אינם מתוארים. יכול הוא גם להבחין בין דברים המתיחסים למציאות האובייקטיבית של העלילה לדברים השייכים אך־ורק לדמיון של הדמויות. אולם לצורך פעולותיו הסימבוליות, החשוב הוא כל מה שכתוב, ורק מה שכתוב. היחסים המספקים את צרכיו הנפשיים אינם היחסים שבין מישורי המציאות המתוארים אלא היחסים שבין הדמויות לבין הדימויים ולבין המלים. יחסים אלה אינם משמעותיים לפי הגיון התחביר, הדידקדוק והלוגיקה אלא לפי הגיון המקום, הרושם, ההתקרבויות וההתרחקויות, ההתרבויות וההידלדלויות, ולפעמים גם המעברים בין מישורי המציאות. בכל אלה אפשר להקנות חיים או לגזור מוות. מלבד עיוות המציאות במגמה להשמיץ, קיימת קשת רחבה של טכניקות לפגיעה בבכורתו של אדם באמצעות המלה הכתובה. בדיקה קפדנית של הטקסט ב"דיוקן" מגלה שכלפי הדמות של סיימון דיאלוס מופעלות כל הטכניקות המפורטות בזה:

1. העיוות בתיאור העובדות (כמוסבר למעלה);
2. השראת דעה שלילית על הקורא באמצעות היחס כלפי אותה דמות מצד אישיות המתקבלת כבת־סמך (כלומר, הסופר);
3. יצירת קשר בין דמות זו לבין מערכת ערכים מגונה, על־ידי סמנים חיצוניים בלבד: בתיאורו של סיימון דיאלוס, שיחתו מגלמת את כל שבעת־החטאים הנוראים וכן את חילול־השם של רוח־הקודש;
4. יצירת קשר אסוציאטיבי בין הדמות לבין גילויים דוחים ומבחילים, על־ידי צירופם הקבוע בטקסט, ללא כל צורך בקשר סיבתי;
5. נטילת תפקידה, עמדותיה, תכונותיה והיוניותה של אותה דמות, ואף תאריה וכינוייה, והעברתם אל דמויות אחרות: דבר זה נעשה בהדרגה כלפי סיימון דיאלוס בטקסט של "דיוקן" עד כדי כך שדמותו הופכת קול אלמוני של רוח־רפאים בפרק האחרון של הספר.

בשני הפרקים הראשונים מופיע סיימון דיאלוס תכופות, תנועותיו מתוארות בפורטרוט ושיחתו מצוטטת לרוב, והריהו דמות מלאת־חיות שאפשר כמעט להריח את ריחה.

ופתאום, בסוף הפרק השני, מופיעה תמונה בה משחק סטיפן בתפקיד המפרנס בעוד סיימון דיאלוס נראה כאילו הוא הנתמך. מכאן והלאה לא נוסף לראות את סיימון דיאלוס מהלך בעמודי הספר. כבר בעמוד הבא של הספר, כאשר מדובר ביחסיו של סטיפן עם בני־משפחתו, הנזכרים הם "אם ואח אחות"—ואין זכר לאב. לאחר עוד כמה עמודים מוצג סטיפן בבצעו מעשה מיני עם זונה, שעה—

...שפתאום נעשה חזק וחסר־פחד ובוטח־בעצמו. (ע' 352 במקור).

וכך, תוך כדי דחיקתו של סיימון דיאלוס מעמודי הספר, אוֹצֵל הסופר הפנימי גם לדמותו שלו מעמדותיו הגבריות של האב.

והנה, החל מסיום הפרק השלישי רב־הביעותים, לא יבואו עוד תיאורי פחד מעונש או רגשות־אשמה. נקודת־המפנה חלה באותו רגע בו סטיפן בן ה־16, נחרד ומיוסר מחזיונות הגורל הצפוי לו בשאל, מתוודה לפני כוהן ומקיים בכך אותו מעשה שסטיפן בן ה־22 מסרב לעשותו, חרף ההזיות אודות אמו התובעת ממנו שיחזור בתשובה. במעשה סמלי על מישור הפעולה של דמות־עצמו בעלילת הספר, מצליח הסופר הצעיר להיענות לדרישתה המפורשת של הזיית אמו הרודפתו, ותוך כדי כך, בפעם הראשונה בכל הספר, סטיפן הגיבור פונה אל אדם בכינוי "אבא", ואדם זה איננו סיימון דיאלוס אלא הכוהן־המוודה.

בסוף הפרק הרביעי מעניק הסופר הצעיר לגיבורו זכות ייחודית לשייך לעצמו את המשמעויות הנעלות של שם־המשפחה "דיאלוס" ואת השימוש בו. עתה, עם נטילת זכות זו, מתחילים להופיע דימויי התרנגול, הקוף והנחש, אשר הבילוי בחברתם הוא גורלו של רוצח־האב—הסופר־הפנימי—המגלם בדראמה זו את התפקידים שהציב דוסטויבסקי לשלושת האחים.

*

מאמר זה, המעלה בקווים כלליים ביותר גישה לקריאת "דיוקן" המספקת לקורא זה (הכותב שורות אלו) תשובות לשאלות שנתרו לו לאחר עיון בבקורת המקובלת, מובא מתוך ההנחה כי יש בגירסה זו כדי להגביר סיפוק ולהעשיר הנאה עם קריאת הספר.

אין בכוונתנו לטעון שג'ויס פעל כדי להוכיח או להדגים תיאוריה כלשהי לגבי הפסיכולוגיה של הסופר, וכן לא אמרנו כי ג'ויס ניסח את הדברים במונחי הפסיכר לוגיה כמו שהם מופיעים במאמר זה. אדרבה: יש יסוד להניח כי הסופרים והמחזאים הגדולים בכל הדורות הבינו את נפש האדם בעומק גדול יותר, ובפרספקטיבה מקיפה יותר, מאלה שעסקו בטיפול בחולי־הנפש או בבעיות החברתיות באותה תקופה. שהרי מאז ומתמיד היה מקצועו של האמן מחייבו ליצור באמצעי האמנותי שלו הרפכים דינאמיים החופפים ככל האפשר לנפש האדם, לסוגיו ולייחודיו. תפיסתו לא התבטאה אפוא בהגדרות מופשטות אלא בתבניות שבנה מן החומר הגלמי של אותו אמצעי אמנותי. בעיית המינוח היא בעייתו של מי שבא להסביר יצירה. גירסה זו מניחה כי ג'ויס עבד בדרגה של תודעה, תיכנון ושליטה־בחומר שקשה לו

לקורא להשיג בדעתו כי יוכל אדם להגיע אליהם, כל שפן לאור הדעות הרווחות על הספונטאניות הדרושה להשגתה של אמת חיונית ביצירה האמנותית. בלי להתיחס למה שכתב ג'ויס עצמו על הנושא (שכן לפי גירסתנו אין הדברים הנאמרים מפיו של סטיפן דידאלוס נגד תפיסה זאת חופפים את דעתו של ג'ויס עצמו), וכן בלי להתיחס לעדותם של אלה שחזו במו־עיניהם בשיטתיות עבודתו בעת הכתיבה, תוכיה קריאה שוטפת כי אין ליקוי בחיוניות כתיבתו של ג'ויס, ובדיקה מדוקדקת של הרומנים שלו תגלה תיכנון קפדני, שאכן מדהים הוא במורכבותו. לכן אין שחר לשאלה: האם היה ג'ויס בעל-הכרה כל-כך? אלא: האם תיכנונו המדוקדק כל-כך היה חסרת-כלית ככל שמקובל לראותו?

אמנם אין אפשרות להביא הוכחה דידוקטיבית לאמיתותה של גירסה זו. אולם אין מניעה לכך שנשתמש גם בבקורת הספרות בגישה המדעית של ההגיון האינדוקטיבי. אם התיאוריה מתאימה לכל הנתונים הידועים יותר מתיאוריות אחרות—תהיה הסכמה להשתמש בה, עד שתופיע תיאוריה חדשה המתאימה יותר, או עד שיתגלו נתונים חדשים ויעוררו את הצורך להמציא כזאת. לכן אנו מציעים גירסה זו לבדיקת הקורא על גבי הטקסט עצמו, שהרי החומר אותו אנו מנסים להבין לפי גישה מדעית נתון לבדיקה רק במעבודת הטעם, התגובה וההבנה. אולם הקורא חייב להשתמש במעבודת אלו ולסמוך על מימצאיהן. תהיה התרשמותנו מן הסופר גדולה ככל שתהיה, לא נוכל לוותר על השימוש בכלי הביקורת שלנו ולנסות להסתגל לדברים שאנו מתארים אותם לעצמנו כטעמו, תגובותיו והבנתו של הסופר. גם אם הוא חכם מאד לא יחפים הדבר אותנו, ואולי משום כך דברים אלה, השחצניים לכאורה, נאמרים כאן מתוך אמונה מלאה שהם מבטאים את דרישתו של ג'ויס כלפי קוראיו. כשם שדורש הוא מקוראי "דבלינאים" שיביאו אתם לקריאת הסיפורים את יכולת שיפוטם וידיעתם הכללית את הבריות, כן דורש הוא מקוראי "דיוקן של האמן כאיש צעיר" שלא יגנוז את כוח-שיפוטם הספרותי ואת אבחנתם ביחס הסופר אל יצירותיו ואל דמויותיו, מתוך הנחתם, המבוססת על סממנים חיצוניים בלבד, שהתשובות לשאלות אלו כבר ניתנו.

אין להניח כי אותו ג'ויס—הנחשב גאון וידען ללא מתחרה בשטחי ההיסטוריה, הפילוסופיה, הגיאוגרפיה, המיסטיקה, המיתולוגיה וכן הלאה וכן הלאה—שוב אין להניח כי אדם זה, שנעשה אחד מגדולי הספרות העולמית, היה בור ועם-הארץ וחסר אבני-בוהן דווקא בשטח הספרות.

בתקופה בה נכתב "דיוקן של האמן כאיש צעיר" היה עיקר ההתעניינות בעולם הספרות בתהליך הכתיבה, בתכונות הדרושות לסופר ובגישת אותו סופר אל עבודתו ואל אישיותו-הוא, והדמויות בעלילות הרומנים של אז עסקו בנושאים, והשתייכו לסוגי בני-אדם, אשר מקומם הנכון הוא ליד הפעולה של כתיבת הרומנים ולא בתוך עלילותיהם.

ב"דיוקן" תיקן ג'ויס את המעוות על-ידי שגילם בדמות הסופר הפנימי את התכונות שאיפיינו סוג זה של סופר—וסוג זה של ספר. את מציאת האמת האובייקטיבית לגבי

גילוי אנושי זה מניח ג'ויס לקורא עצמו, לאחר שישתחרר מהזדהותו עם התודעה האישית שהיא נושא היצירה והמכשול העיקרי בדרך להבנתה ולהנאה השלמה שיותן להפיק ממנה.

"דיוקן" זה של האמן כאיש צעיר עלילתו אמנם מבוססת על העובדות החיצוניות של קורות חיי ג'ויס, כשם שגם כתיבתו מבוססת על האירועים החיצוניים של כתיבת ספר-נעוריו "סטיפן הירו"; אולם הדיוקן אינו בא להעלות על-גס לא את מעלות הנער שהיה ולא את הישגיו בכתיבה כשהיה צעיר. חומר זה נלקח ועובד כדי ליצור יצירה ספרותית משמעותית בקונבנציה חדשה חד-פעמית, שהתיחסה במישרים למקצוע הספרות כגילוי חברתי העובר תהליכים דינאמיים במרוצת ההיסטוריה של התרבות האנושית.

מאז כבר השתמשו סופרים רבים (כגון תומאס מאן, ולאדימיר נאבוקוב, לורנס דארל וסאלינגר) ב"כותבים סינתטיים" כדי לתרץ סגנון ולשון וגם כנושאים להתעניינות הקורא—אולם מלבד האמן של "דיוקן" אין עוד "סופר פנימי" שיצירתו מגלמת בצורה כה מתוכננת וממצה את כל הרכיבים של מעשה-הכתיבה בעל היומרות האמנותיות.

מקורות

A portrait of the Artist as a Young Man, James Joyce, included in *The Portable James Joyce* (Viking Press, 1949).

Stephen Hero, fragmentary manuscript by James Joyce (New Directions, 1955).

Dubliners, James Joyce, incl. in *The Portable James Joyce*.

Chamber Music, James Joyce, incl. in *The Portable James Joyce*.

Exiles, James Joyce, incl. in *The Portable James Joyce*.

Ulysses, James Joyce (Random House, The Modern Library, 1946).

Finnegans Wake (Viking Press, 1939).

Letters of James Joyce, ed. Stuart Gilbert (Viking Press, 1957).

The Critical Writings of James Joyce, ed. Ellsworth Mason and Richard Ellmann (Faber and Faber, 1959).

My Brother's Keeper, Stanislaus Joyce (Faber and Faber, 1958).

Silent Years, J. F. Byrne (Farrar, Straus and Young, 1953).

Our Friend James Joyce, Mary and Padraic Colum (New York, 1958).

James Joyce, Herbert Gorman (Rinehart and Company, 1939).

James Joyce, Richard Ellmann (Oxford University Press, 1959).

James Joyce, A Critical Introduction, Harry Levin (New Directions, 1941).

Joyce's Portrait, Criticism and Critiques, ed. Thomas Conolly (Peter Owen, 1962); especially Hugh Kenner's "The Portrait in Perspective".

The Joyce Paradox, Arnold Goldman (Routledge & Kegan Paul, 1966).

Joyce, The Man, the Work, the Reputation, Marvin Magalaner and Richard M. Kain (New York University Press, 1956).

Critical Reviews of A Portrait of the Artist as a Young Man, James Joyce, ed. Marvin Magalaner (Simon & Schuster, 1966).

Axel's Castle, Edmund Wilson (London, 1961).

James Joyce's Ulysses, Stuart Gilbert (Vintage Books, 1955).

Fabulous Voyager, a Study of James Joyce's Ulysses, Richard M. Kain (The Viking Press, 1959).

James Joyce, W. Y. Tindall (Grove Press, 1950).

Here Comes Everybody, Anthony Burgess (Faber and Faber, 1965).