

היחס שבין מנהגי החברה, המוסר והרומן מתוך גישה דומה לזו של אמנות־ההרצאה של שירסטר.

לאבוק, במסה "ציור, דרמה ונקודת־ראות", כותב שהרומן מורכב שני ניגודים: תמונה ודראמה. בדראמות־בימה המחזאי נעלם, השחקן ניצב על הבימה ומשחק, ולפי דבריו ותנועותיו אפשר להבין מה ביקש המחזאי לומר. המשותף לדראמות־בימה וליסוד הדראמות ברומן הוא שגם פה, ביסוד הדראמתי ברומן, המחבר נעלם ומניח לגיבורים לומר את דברם. ביסוד התמונתי ברומן מורגשת נוכחות המחבר המתמצת, מוסר אינפורמציה ומביע את השקפת־עולמו; אך טמונה כאן הסכנה שהמחבר יתערב עד כדי כך שהקורא יפסיק לחשוב לבדו. לכן מותח לאבוק בקור רת שלילית על "אנה קארנינה" וטוען שטולסטוי "שופך" אינפורמציה מיותרת ומ"גלה מיד את קלפיו. רומן דראמתי, לפי לאבוק, נכתב מזווית־הראייה של גיבור אחד, ואז הקורא חודר לנפש הגיבור ורואה את עולמו מתוך פרספקטיבה רחבה ועמוקה יור. אבל—מוסיף לאבוק—גם כאשר פלובר מתאר את הכל בעד עיני אמה, הרי הוא מתאר את הדברים בלשון כזאת שזו אינה ראייתה של אמה. פלובר יוצק בעקיפים את השקפת־עולמו לתוך אמה (וזה האיש שאמר: "מאדאם בובארי זה אני"). מחבר אידיאלי, לדעת לאבוק, הוא אותו מחבר שאינו משר איר דברים מעורפלים אך, מצד שני, אינו מפרש יותר מדי. הרומן הדראמתי, מיעוטו הם היסודות הדראמטיים ורובו היסודות התמונתיים. הרומן הדראמתי עדיף על דראמה כי בו מכירים אנו את החיים בצורה מעמיקה ואינטנסיבית יותר מאשר במחזה המוצג על הבימה. הדראמה היא האובייקטיבית בית שבכל הז'אנרים הספרותיים. הגיבורים חיים על הבימה, לכן טוען לאבוק שרומן מסוג זה הוא האובייקטיבי ביותר, כי אנו יכולים לחוש אם היצירה נושאת את עצמה או לא. הרבה קיבל מיור מלאבוק. ראשית: את התיזה על הרומן הדראמתי. אך א. מיור בדברו על רומן דראמתי מתכוון להבדיל בין רומן־דראמה לבין רומן־האופי. בעוד

דרכים לעיון ברומן

קובץ התרגומים של מאמרים אנגליים, על־פי מבחר של רוברט סקולס מאוניברסיטת וירג'יניה, עשוי להיות לעזר לכל אוהב־ספרות המבקש להרחיב את ידיעותיו על הרומן—בתנאי שיהיה מוכן לוותר מראש על הנאה מן התרגום ועל קריאה שוטפת בלא התחתיים ואבני־נגף. אילו היה הפגם רק באיכותם של התרגומים אולי לא היינו מופתעים ביותר, שהרי רוב התרגומים לספר־רימחקר היוצאים אצלנו אינם מצטיינים ברמה גבוהה, אבל תמוהה ומרגיזה העובדה שחלק מן המתרגמים עשו מלאכה קלה ובלתי־אחראית בהשמיטם חלקים חשובים מתוך הפרק המקורי בלי שיטרחו לציין זאת. ישמשון ענבל תירגם רק חלק זעום ממאמרו של ר. ס. קריין על "מושג העלילה" ולא סיים אפילו את החלק הראשון שבמאמר; קיצץ את הפתיחה ואת הסיום והשאירו פורה באוויר. ולקורא התמים, שאינו מכיר את המקור, אין מבהירים זאת כל־עיקר.

ראובן צור משנה את טעמו מתרגום לתרגום (ולפעמים יש שיפור). בזאת נוכחתי כשקראתי את תרגומו הנוכחי לפרק "העליל לה" של פורסטר. בתרגומו הראשון (שנכלל ב"אספקטים של הרומן") הוא כותב: "...ויכול לסדר לנו שששמע כשהם מדברים אל לבם", ואילו בפרק שלפנינו: "...ויכול לאפשר לנו לשמוע איתם כשהם מדברים אל לבם". או תירגם fiction כ"מלאכת הסיפורת", ועכשיו—"מבדה" (אגב: זה המונח שנכפה על כל התרגומים, בצד המונח "פעולה" כתרגום ל"action").

העובדה שהתרגומים גולמניים אינה גורעת, כמוכן, מערכם של המאמרים עצמם, שנכתבו בידי טובי המבקרים האנגליים והאמריקאיים כהנרי גיימס, נורת'רופ פריי ואחרים. כבודם במקומם מונח. המבקר הנודע לאיוול טרילינג (שכתב, בתוך השאר, מסה יפה על מרק טוויין) מנתח כאן במאמרו את

* ראובן צור ויצחק קשתי (עורכים): דרכים לעיון ברומן; הוצאת "דגה", 1968; עמ' 629.

של לחשיהכישוף, שהיו בשיריה הקודמים, כמו נעלם ואיננו. אין מהם בספר השלישי אלא קולות עמומים ורחוקים, ועל מקומם באו קולות המדברים על הידלדלות האמרנה בכותהכישוף. הלשון השירית, שהיתה רוויה ארכאיזמים וסוגסטיביות מקראית, מפנה את מקומה כליל לשפה פשוטה, יומיומית כמעט, ולא אחת פשטנית ("טיפש מי שמניח לשקוע כרצונה", או "שגעון שכזה שדשא יחשוב שהוא שדה שעורה"). תפנוקי האשה הילדה המשוררת עם שיריה ועולמה, הגעגועים, עומק האהבה והבדידות—שעלו כמו באוב בשירי "אהבת תפוח הזהב" ו"חורף קשה"—הפכו להיות דיון שירי של המשוררת עם עצמה ודיווח על המתרחש בעולם ובעולמה. האווירה התרחקה לגמרי מן המיסטיה הבאלאדי והתקרבה לממשיות ריאליסטית, בנושאים, בסייטואציות ובציורים. ההיואשות מפותה של שירה המעלה עולם של חלומות ודמיונות מתבררת בשיר "דמיון הוא דבר שאין לו שיעור"; וכך היא אומרת שם: "וכל חלום מות נעורין וכל דמיון לא יוציאו אותך / מתוך המים". חידת החיים והמוות, געגועי האינסוף, התרדה והפחדים, הפכו אבדן שהוא עובדת-קיום שאין למרוד בה, ודאות איומה שיש להביט עליה בעין מרה ומפוארת (ידיעתי שמר יהיה סופן של הנמלים / הרבה עבודה קשה, ובלו אריכות-ימים).

כל שאפשר לעשות באבדון הוא לשוחח על-אודותיו עם אחרים או להתלונן בלי לצפות לגיחומים. כך אפוא רבים מן השירים נעשים שיחת-תלונה והצבעונית האקזוטית—צעצוע וקישוט, לא עוד איי-שמש-וזהב אלא יבשות חמות מאוכלסות כיעור ומוות. יראת הבדידות והתעיייה אחר האהבה הופכת להיות עולם מרוחק, קר, התחסדות או אף משחק. זעקתה של המשוררת—"אין עלי בנד בכלל / הרי זאת אני הבערת"—קשה לה לתפוס לגבי שיריו של הספר השלישי. כאן הנקל להבחין

שלאבוק ניגש אל הרומן מתוך דמות המספר, או מתוך היחסים בין המספר, הגיבורים והקורא. לפי מידור, רומן דראמתי פותח בנוג, שלא כרומן-האופי הפותח ביחיד (כדוגמה לרומן-אופי הוא מביא את "יריד-ההבלים"). בנובילה דראמטית, אומר מידור, צריך המספר להוביל את הסיפור לספונטאניות כדי שלא יהיה סכימתי. ברומן דראמטי, האופי מקדם את העלילה והעלילה משפיעה על האופי. הרקע נוצר על-ידי מאון כל הלחצים על האפיים של הדמויות. מתוך כך נוצרת סיבתיות פנימית קסדגית; ברגע שחל שינוי באופי חל שינוי בעלילה—ולהיפוך. מידור מדבר על האמת הפנימית של הרומן הדראמטי; עולמן הפנימי של הדמויות מוצג לפנינו כהופעתן כלפי-חוץ, ואילו זו חופפת את מצבן הפנימי. תכונה זו נעדרת מגובלית-האופי. כאן הגיבורים הם טיפיים—דמויות שטוחות. הרומן הדראמטי מתקרב יותר לטראגדיה פואטית, בעוד שרומן מן-האופי מתקרב יותר לקומדיה. ברומן הדראמטי יש התרכזות במעגל-חיים אחד, התרכזות המעשירה את העלילה, ואילו בגובלית-האופי עובר הגיבור מתפאורה לתפאורה. הסיום של הרומן הדראמטי נותן לנו תמונה שלמה ומוגמרת של אופי הגיבורים. בעקבות לאבוק כתב פורסטור את ספרו "אספקטים של הרומן". פורסטור אינו מקבל את גישת לאבוק לגבי הרומן הדראמטי. הוא מחלק את בעיות הרומן לאספקטים אחרים ובהם אספקט העלילה, המובא בקובץ שלפנינו.

לא לעתים קרובות צומחים מבקרים בעלי שיעור-קומה כפרסי לאבוק, א. מידור, וויר-גיניה וולף. מהרצר שלא זכו מאמריהם לתרגום נאות.

ס. ב. ד.

הספר השלישי

קריאה בספר השירים השלישי של דליה רביקוביץ מביאה לידי מסקנה כי המשוררת הגיעה לאיזון נקודת-סיום בכתיבתה. קסמם

* דליה רביקוביץ: הספר השלישי; הוצאת לוינ-אפשטיין, 1969; 64 עמ'.