

תורת הספרות

גישות לתורת הפרוזה

מאיר שטרנברג

הרטרוריקה של הסיפור לפי ו.ס. בות'

א

ספרו של בות' עוסק בבעית הרטרוריקה בסיפור הבלתי-דידאקטי; באמנות הקומפוזיציה של הסופר עם הקורא, שעליהם הוא משתדל לכפות את עולמו הסיפורי. בות' יודע שדיונו מבודד את האספקט הטכני של הרטרוריקה מאספקטים אחרים, הקשורים בו, כגון האספקט החברתי (הדרישות והציפיות של קוראים שונים בומנים שונים), וטוען שרק כך יכול הוא לדון כהלכה בשאלה, אם הרטרוריקה בסיפור עולה בקנה אחד עם אמנות. לספר זה מגמה פולמוסית מובהקת וגלויה, והיא: הגנה על טכניקות סיפוריות שבהן נשמע קולו של מחבר מהימן (reliable author), הנוקט אמצעים רטרוריים גלויים כדי "להשפיע על קוראיו שיקבלו את עולמו". נקודת מוצאו ותחום דיונו העיקרי הם בספרות האנגלית ובביקורת האנגלית והאמריקנית של ימינו.

בעשרים השנים האחרונות מתחילה להסתמן בביקורת האנגלית מגמה של תורה אל הסיפור מן המאות ה-18 וה-19, אל פילדינג, סטרן, ת'קרי, טרולופ ודיקנס — סופרים אשר עשרות בשנים ולזלו בהם וביכולתם האמנוניתית. הטענה העיקרית שהועלתה נגדם היתה שסופרים אלה התערבו בספריהם התערבות ישירה, נכנסו לתוך הדברים כל אימת שרצו, וניסו להשיג על-ידי שיחה עם הקורא מה שלא יכלו לבצע באמצעי דראמטיזאציה. ספרו של בות' הוא הניסיון השיטתי הראשון לתאר, לנתח ולהצדיק את האמצעים הרטרוריים שבהם השתמשו מספריים אלה, ולהטיל ספק בקדושתן של הדרישות הסיפוריות המודרניות, כגון "אובייקטיביות", "אימפרסונאליות" ו"ריאליזם של אמצעי הסיפור".

ב

עד לזמנם של פלובר והנרי ג'יימס סמכו הקוראים על הסמכות המלאכותית של מחבר כל-יודע. מחבר

Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago, 1961).

זה סיפר להם דברים נסתרים, אשר במציאות איש אינו יכול לדעתם (כגון מניעים להתנהגות); הוא דילג מתוך דעתה של דמות אחת להרהורי לבה של דמות אחרת, ו"שוחח עם הקוראים" על הדמויות. לקוראים היה ברור למה הם צריכים לקוות ומפני מה לחשוש, איזו דמות לאהוב ואיזו לשנוא. לעומת זאת, מאז זמנו של פלובר (1821—1880) חל שינוי מהותי בגישת המבקרים והסופרים לבעיה זו. הם שוכנעו שהדרך הטובה ביותר לספר סיפור היא הדרך ה"אובייקטיבית", ה"דראמטית", ה"אימפרסונאלית", שבה מספר לנו את הסיפור לא המחבר ולא בא-כוחו המהימן, אלא על-פי-רוב אדם בלתי-מהימן, שעמדת המחבר שונה מעמדתו במעט או בהרבה. בסיפורים מודרניים אלה מוטל אפוא על הקורא לגלות בעצמו את כל אשר רגילו היה לגלות בעזרתו ובהדרכתו של המחבר.

הסופרים הראשונים שביקרו את הרטרוריקה הגלויה של המחבר הכל-יודע הבינו שבעיה זאת מסובכת ביותר, ולא פישטו אותה לדיכוטומיה גסה, המעמתת שתי טכניקות של סיפור: "להראות את..." ו"לספר על..."; או במינוח האנגלי: *showing* (הראיה) לעומת *telling* (הגדה). אפילו הנרי ג'יימס, שאת שמו נושאים המבקרים המודרניים בחרדת קודש, ושטען שיש לבצע את כל המלאכה הרטרורית באמצעות מספר בדוי (ולא באופן גלוי על ידי המחבר), אפילו הוא ידע ש"יש חמישה מיליוני דרכים לספר סיפור". הסכמאטיזאציה — טוען בות', ובצדק — באה בימי תלמידיו ומפרישיו של ג'יימס. למשל, לאבוק (Lubbock), בספרו המפורסם *The Craft of Fiction*, דורש מהרומאן דבר אחד בלבד: שיהיה דראמטי, ואינו מתחשב בהסתייגויות הרבות של מורו ורבו. השקפה זו הפכה בהדרגה לדוגמה נוקשה, וכל טכניקה אחרת נפסלה מראש ולחלוטין. למשל, פורד מדוקס פורד (Ford Madox Ford) מתנגד לכל יצירה, שבה המחבר נוהג כמו ת'קרי, כלומר "דוחף את אפו השבור ואת משקפיו קצרי-הראות [sic]"

מבקרי הרומאן, שהסתכנו בדוגמאות מתוך שאיפתם לסדר, הציגו דרישות בתחומים הבאים: (1) הרומאן עצמו; (2) המחבר; (3) יחס המחבר לקורא; (4) הקורא עצמו.

נבחן את הדרישות בכל תחום ותחום.

ג

1. הרומאן עצמו. רוב ההתקפות על השמעת קולו של המחבר בסיפורת נעשו בשם הדרישה שעל הסיפור להראות "אמיתי" (real) — "כל הרומאנים חייבים להיות ריאליסטיים". אפילו מבקר מצוין כמו איאן ווט (Ian Watt) מביע בספרו *The Rise of the Novel* את הדעה שהצגת הסיפור באופן ריאליסטי (realism of presentation) היא דבר טוב כשל עצמו. ווט טוען למשל שפילדינג גרם נוק ליצירתו 'טום ג'ונס' בהרבותו בהקדמות ובפניות אל הקורא, כי בכך הוא הפחית מהאמיתיות (authenticity) של סיפורו.

סופרים ומבקרים רבים תבעו "ריאליזם", אבל בדיקת דרישותיהם לגופן מגלה שהם מכנים בשם אחד דברים שונים. הנרי גימס, למשל, דורש מעל הכל "אינטנסיביות של אשליה" (intensity of illusion of reality); אבל גימס מעולם לא טען שיש להעלים את נוכחותו של המחבר. לעומתו דורש ויאן פול סארטר לא רק שהמחבר יימנע מלהתערב ביצירה ומלהשמיע בה את קולו, אלא שייצור את האשליה כאילו אין הוא קיים כלל. הוא דורש רומאנים שלא ייראו כעשויים בידי אדם, אלא כצמחים, כמוצרים של הטבע. לדברי סארטר אסור בכלל למחבר לבחור, אלא הוא חייב לספר הכל, שאם לא כן תתגלה המלאכותיות של היצירה. בות' טוען שתי טענות-נגד: א. אי-אפשר לקיים דרישות כדרישותיו של סארטר, שכן אם שוללים מהסופר את עקרון הברירה, אין לספרות קיום. ב. קריאת סיפור אפשרית רק הודות ל"חווה" בין הקורא והסופר, אשר בו מוסכם על דעת שני הצדדים שהסופר יודע על מה הוא כותב. קורא ה"מוסר את עצמו" בידי מחבר-כל-יודע איננו מפריד בין דעותיו של המחבר על דמות או על מאורע לבין הדמות או המאורע עצמם, ממש כשם שהקורא מקבל על עצמו את הטכניקה ה"דראמטית" של גימס בשעה שהוא קורא אחד מסיפוריו. אבל בשום מקרה אין הקורא מעמיד פנים כאילו איננו קורא רומאן, יצירה שנכתבה בידי אדם. כל הדרישות השונות והמשונות לריאליזם נובעות על-פי-רוב מטשטוש ההבחנה בין המטרה לאמצעי.

2. המחבר. בות' מתקיף קריטריון מודרני נוסף: שעל כל הסופרים להיות אוֹבֵקְטִיבִיִּים. "אובֵקְטִיבִּיּוּת", כמו "ריאליזם", יכולה להשתמע לכמה פנים. מונח זה מקיף לפחות שלוש תכונות נפרדות: א. ניטרליות;

לחך הסצנה המותחת ביותר של ספרו, כדי לספר לך שאף-על-פי שהגיבורה שלו מושחתת, לבו הוא נמצא במקום הנכון" (בות', עמ' 25).

מבקרים רבים מפשטים את הבעיה, בטענם שהסיפור הטרום-מודרני נחות לעומת הסיפור המודרני, משום שבראשון יש רק הגדה גסה ובלתי-אמנותית (המספר משמיע לנו בפירוש שהדמות היא רעה או טובה, טיפשה או חכמה), ואילו הרומאן המודרני מיוסד על הראיה (אנו קוראים סצנה, וממנה מסיקים שהדמות היא רעה או טובה, וכו'). אין מבקרים אלה מגסים להבחין בין פרשנות (commentary) טובה של המחבר לבין פרשנות גרועה; הם טוענים שהפרשנות רעה מטבעה. בות' מודה שהרבה רומאנים נכשלו בגלל פרשנות גרועה של המחבר, ושאי-זדה מוראית (shown) היא הרבה יותר אפקטיבית מאפיודה מוגדת (told): אבל הוא שואל את השאלה הנכונה: האם עלינו לבחור בין שתי טכניקות קיצוניות אלה? הרי אפשר להשתמש בשתייהן ברומאן אחד. ואמנם, הרומאן של המאות הקודמות השתמש בשתייהן.

מלבד זאת, שואל בות', איך יסבירו מבקרים את העובדה שהרומאן של פילדינג 'טום ג'ונס', שיש בו הגדה מרובה, עולה באיכותו על רומאנים רבים של תלמידי די גימס והמינגווי, שנכתבו בטכניקה "דראמטית"? הבחנת-הקסם: הגדה לעומת הראיה, אין לה כשלעצמה תוקף ערכי.

יתר-על-כן (וכאן עובר בות' להתקפת-נגד), נוכחותו של המחבר מורגשת תמיד, ובכל ספר. כי אפילו אם נמחוק מספר את כל הפניות אל הקורא, ואת כל פרשנותו של המחבר, נרגיש בנוכחותו בכל חילוף בנקודת התצפית, בכל הצעה אל תוך תודעתה של דמות (הרי במציאות קריאת-מחשבות אינה אפשרית!), ואם נצליח לסלק גם סימני-נוכחות אלה, יישארו עקבות המחבר בכל רמיוה, סמל או מיתוס. אך מדוע ניעצר כאן? שמה אף נאסור על הסופר לסדר את סיפורו, לקצר, לבחור, לסכם (כפי שאוסר את כל אלה סארטר), כי גם פעילויות אלו מעידות שיש מחבר לספר? אבל גם אם נצליח בזאת, תורגש עדיין נוכחותו של המחבר בעצם בחירתו לספר סיפור זה ולא אחר. בקיצור, בות' מסיק כי לעולם אין הקורא נתון באשליה שהוא אינו קורא ספר, או שאין לספר מחבר — המחבר אינו יכול להיעלם.

בות' טוען שהדיכוטומיה: הגדה לעומת הראיה השתרשה כל-כך בביקורת בגלל הנטייה המודרנית לדבר בהכללה על "כל הרומאנים", או על "כל האמנות". ההגדרות הכלליות והשרירותיות פלשו לתחום ההערכה במסגרת החיפוש אחרי תכונות הרצויות באופן אוניברסלי סאלי הפכו המונחים התיאוריים (דסקריפטיביים) להיות שיפוטיים (נורמאטיביים). ביקורת הפרוזה נפגעה במיוחד מנטייה זאת בגלל העדר מסורת בתחומה ובגלל השוני העצום בין היצירות השונות המכונות "רומאנים".

[3]

ג. הדרישה השלישית, impassibilité — כפי שקרא לה פלובר — היא הדרישה שהמחבר יתייחס בחוסר רגש מוחלט לדמויות ולמאורעות שבסיפורו (שונה מסעיף ג, שלפיו מותר למחבר לרחוש אהבה או שנאה לכולם). חוסר רגש מעין זה תלוי באופיו של האמן, טוען פוח, אבל אין כל קשר בינו לבין סוג מסוים של רטוריקה, ומתוך הסיפור עצמו אי אפשר לגלות אם הסופר כתב את יצירתו ברגש או בחוסר רגש.

כללו של דבר, אף לאחת מהדרישות ל"אובייקטיביות" אין קשר לטכניקה של הכתיבה. (לדעתי לא הצליח פוח' להוכיח טענה זאת. אני סבור שקשה יותר להשיג "אובייקטיביות" מכל סוג שהוא כשמשתמשים בקונגוציה של מחבר כלי-יודע, שהוא נוטה לפרשנות, לדברנות, להטפה, לשיחת רעים עם הקורא על דמויותיו ועל בעיות והשקפות בחיים. לא כן בכתיבה אימפרסונאלית, כשה- דראמאטיזאציה באה במקום הערה ישירה. אינני טוען שדראמאטיזאציה רצויה תמיד, אבל אני סבור שפוח' נכשל עקרונית בנקודה זו.)

3. הדרישה הכללית השלישית נוגעת ליחס המחבר לקורא — עליו להתעלם מקהל הקוראים. בביקורת המודרנית נשמעו טענות שאמן אמיתי אינו חושב כלל על קוראיו, אלא כותב למען עצמו — כדי למצוא את עצמו, להביע את עצמו או "להיפטר" מהספר. דעות מעין אלה היו מזעזעות את דיקנס או את טרלופ, שהאמינו שעיקר תפקידם הוא להנעים את זמנם של קוראיהם, ולכן השתדלו לכתוב כך, שנוכל לקרוא את ספריהם בלי מאמץ. לעומת זאת, האפנה האחרונה היא לראות כל התחשבות בקהל הקוראים ככתם "מסחרי" על פני הספרות, ולדגול בסיסמאות כגון: "אני כותב, על הקורא ללמוד לקרוא", או: "הקורא הפשוט, שילך לעזאזל!"

הזלזול בקורא מבוסס על-פי-רוב על תביעה ל"אמנות טהורה", שבה אין מקום לרטוריקה גלויה. כבר אריסטו דרש מהמשורר שידבר ככל האפשר פחות בקולו הוא. אמנם אריסטו התנגד רק לרטוריקה נפרדת, חיצונית וגלויה (כגון: הערות המשורר או המקהלה בדראמה); ואילו סופרים ומבקרים מודרניים התייחסו לרטוריקה

³ פוח' מודה שיש יצירות שנפגמו על-ידי הרושם שהמחבר נוטה לצדן של דמויות מסוימות. אבל לדעתו, רושם זה אינו תלוי בכך, אם הוא מדבר עליהן במפורש או לא; כשלונו של ד. ה. לורנס ב"מאהבה של לידי צ'טרלי" אינו נגרם בגלל הטכניקה הסיפורית שבחר בה, אלא משום שאיננו יכולים לקבל את דעותיו. לדעתי דבר זה אינו נכון. גם פוח' מודה בהמשך הספר שעל-ידי שימוש בטכניקה סיפורית, שבה רואים את כל העלילה דרך עיני דמות אחת, מכרית אותנו המחבר לקבל דעות השנואות או הבלתי-מקובלות עלינו. וייתכן שאילו השתמש לורנס בטכניקה כזאת, ולא בטכניקה המרשה הרבה פרשנות והטפה של המחבר, היה מצליח.

ב. אי-משוא-פנים (impartiality); ג. חוסר רגש (im-passibilité). (passibilité).

א. ניטרליות לגבי כל הערכים, יחס שווה לטוב ולרע. פוח' טוען ששום סופר אינו מסוגל להגיע לסוג זה של "אובייקטיביות". לכל היותר הוא יכול להיות ניטרלי לגבי כמה ערכים, אבל לא לגבי כל הערכים. אמנם פלובר מזהיר את האמן, שכאמן "אסור שתהיה לו דת ולא מולדת ולא השקפות חברתיות כל-שהן"; אבל עובדה היא שיצירות כגון "הקומדיה האל-הית' הצליחו, אף-על-פי שלדאנטה היו השקפות, ואלו מצאו את ביטוין ביצירה.

התביעה לניטרליות יתרונה בכך, שהיא מזהירה את הסופר שלא יציף את יצירתו בגילויים ישירים, בלתי-מעובדים, של השקפותיו ודעותיו הקדומות. אבל מצד שני, אין לזלזל באינדיבידואליות של המחבר. הסופר יוצר בכל ספר דמות של מחבר מובלע (implied author), מעין "אני אחר" (second self) של עצמו. וזוהי דמות העומדת מאחורי היצירה, דמות שאותה בונה הקורא לעצמו מתוך המשמעות הכללית של היצירה, ומהתוכן המוסרי והרגשי של כל הפעולות והאירועים שעוצבו בה. ברור שהמחבר המובלע הזה איננו יכול להיות ניטרלי. "אני אחר" זה כמובן אינו זהה עם הסופר ההיסטורי, ואף משתנה מיצירה ליצירה. אצל פילדינג, למשל, המחבר המובלע ברומאן "יונתן ואילד", המעוניין בעסקי ציבור, שונה תכלית שינוי מן המחבר הרציני, איש המוסר וכבד-הראש שב"אמליה".

ההבחנה בין הסופר כאדם חי לבין המחבר המובלע ביצירה מאפשרת לנו לנקוט עמדת ביניים בין דרישת ה"אובייקטיביות" לבין הטענה שמותר לסופר להביע ביצירתו את דעותיו הפוליטיות, ההברתיות, הדתיות וכו'. פלובר צדק בהתקיפו את הטענה האחרונה, אבל לא צדק באמרו שאין אנו יודעים מה אהב שקספיר או מה שנא. אמנם נכון, איננו יודעים אם אהב בלונדיניות, אבל אנחנו יודעים שהוא שנא אנוכיות, אכזריות וכו'.²

ב. ב"אובייקטיביות" התכוונו גם לגישה אל הדמויות ללא משוא פנים. ציכוב ופלובר, למשל, אסרו על הסופר לנקוט עמדה מפורשת לטובת דמויות אחדות, ונגד דמויות אחרות בסיפור. פוח' טוען כנגדם שלא ייתכן יצירה ללא שום משוא פנים לגבי כל הדמויות — סלחנות מוחלטת לגבי כולן או לעג מוחלט; שכן כל יצירה מדגישה דמויות מסוימות יותר מאחרות. למשל, ב"האמלט" מודגש האמלט, ואילו קלודיוס נשאר בצל, כרקע.³

² לעומת זאת, אין לקבל את תמיהתו של פוח' על אלה שהתקיפו בשם עקרון ה"ניטרליות" כל פרשנות של המחבר ברומאן; שהרי פרשנות המחבר עוסקת בחלקה הגדול בנקיטת עמדה בענייני מוסר, דת, חברה, מדיניות, ספרות וכיוצא באלה.

לכל היותר רק בחלקם. הסופר אינו יכול לבחור בין שימוש ברטוריקה להימנעות משימוש בה. הוא רק יכול לבחור את סוג הרטוריקה הרצויה לו.

4. הקורא עצמו. אורטגה אי גאסט (Ortega y Gasset), כמוהו כמבקרים מודרניים רבים, דורש להרחיק מהספרות לא רק את הרטוריקה, אלא גם את כל הרגשות האנושיים: "מבחינה אסתטית דמעות וצחוק הם רמאז' יות". הוא בעד דהומאניזאציה של האמנות בשם ה"צור רה", שבה אין דבר שאינו אסתטי בלבד. ומכאן הדרישה: לקורא אסור להיות מעורב ביצירה מ- בחינה רגשית. אסור לקורא ליהנות מהעלילה, מהמאורעות, מהרגשות שביצירה. לדעתו, ההנאה המותרת היחידה היא האסתטית או האינטלקטואלית. מכיוון שלא כל הקוראים מסוגלים לעמוד בדרישות אלה, הרי האמנות מיועדת רק לעילית מסוימת, לבני אדם השונים מאחרים. לעומת זאת, בות' רואה שלושה סוגים של עניין, שהקורא מוצא ביצירה: א. עניין אינטלקטואלי (קוגניטיבי) — הקורא מעוניין לדעת את העובדות האמיתיות, את המניעים הפסיכולוגיים של הדמויות, או את האמת הפילוסופית המסבירה את הנסיבות החיצוניות בסיפור. ב. עניין "איכותי" — הקורא מעוניין בתכונות מסוימות של היצירה: אם מתחילה שרשרת סיבתית, אנו רוצים לראות תוצאה; אם מה שאנו מתחילים לקרוא הוא רומאן, אנו מצפים שהוא ימשך ויסתים כרומאן (כל עוד לא בא סופר כסטרן, ומשנה את השקפתנו על אופיו של הרומאן). אנו מעוניינים בתבניות שונות (משקל, סימטריות, נקודת שיא, חזרות, ניגודים וכו'), ואם היצירה הבטיחה לנו (לאו דווקא במפורש) דברים המיוחדים לה (ברק סגנוני, אירוניה, עומק וכו'), אנו מעוניינים שאלה אמנם יתקיימו בה. ג. עניין מעשי — אנו דואגים לדמויות שאותן אנו אוהבים, ורוצים בשלומן, ולהפך. לדעת בות' אי אפשר להפריד את דעתנו על הספר מתגובתנו הרגשית על הדמויות; אנו מתעניינים בגורלן, מכיוון שאנו מרגישים שאלה בני אדם שאותם אנו אוהבים או שונאים כבני אדם. בהתעניינות כזאת בדמויות אין לראות, עם אורטגה, בסיס נחוץ אך בלתי טהור להתבוננות אסתטית ביצירה. בות' סובר, שאי אפשר ואסור להימנע משימוש מוסרי של היצירה. כי מבנה הספרות ותפיסת הספרות מורכבים לעתים קרובות מחומרים "מעשיים" כאלה, שהם כשלעצמם בלתי-אסתטיים.

באיבה ובקיצוניות גדולים מכך לאין שיעור, בדרשם "שירה טהורה", "טהורה" כמו המוזיקה (פול ואלרי ואחרים); וכדי שהסיפור ייראה "טהור", על הסופר ליצור אובייקט שידבר בעד עצמו, ללא פרשנות.

בות' מודה שבחירת האובייקטים המתאימים (דמויות, מאורעות, מחשבות, תנועות, תיאורים) היא מבחנו הגדול של הסופר, ובה הוא מראה את כשרונו. למשל, כשגוגול גילה את אקאקי אקאקייביץ' באשמאצ'קין ולאחר מכן את אדרתו, הוא ביצע בזאת את רוב מלאכתו הרטורית. מצד שני מנסה בות' להוכיח שרוב היצירות הגדולות, בכל הזאגרים הספרותיים, השתמשו ברטוריקה, ושכתוב צאה מזה "טהור" (purity) הוא קריטריון חסר ערך לגבי הערכת הספרות.

ברומאנים גדולים רבים הפניות הרטוריות אל הקורא הן ברורות, אבל מוצאים אותן גם בשירה ובדראמה. כבר קולרידג' אמר שהמקהלה היא בא-כוח אידיאלי של הסופר הרוצה לכוון את התגובות שהמחזה מעורר. ואפילו אצל שקספיר — בנאומי יחיד, דיבורים מופנים לצופים, בסצנות המכשפות במאקבת' כשאין אף דמות אחרת על הבימה, בכל אלה יש גם מילוי תפקיד רטורי: השפעה על הקורא. גם השירה המודרנית, ה"טהורה" כביכול, אינה נקיה מרטוריקה: האפיגראפים בשירת ט.ס. אליזט או כותרות השירים מכוונים להדריך את הקורא ולהשפיע עליו. בקיצור, ברגע שנולד נושא, בא גם האספקט הרטורי, כי הסופר חושב על הנושא כדבר שאפשר למסרו לקורא, ולכן עליו להמציא טכניקות של קומניקאציה. מכיוון שאין סופר שאינו רוצה שיקראו את ספריו, חייבים להסיק מכך שאין ספרות בלי רטוריקה.

ובכלל, שואל בות', האם רצוי שהספרות תהיה "טהורה"? והאם יצירה "טהורה" עולה בהכרח על יצירה העושה שימוש באמצעים רטוריים? האם יש תמיד "אובייקט פיוטי טבעי" (objective correlative), שישמש כנוסחה מדויקת להשראת רגשות מסוימים? תשובתו היא שאפילו אם הסופר חושב שאובייקט מסוים מעורר תגובה טבעית אוניברסאלית מסוימת, היא זקוקה לעתים לחיזוק. שקספיר ידע שעקירת עיניים מעוררת כאב בצופים, אבל מכיוון שרצה להגיע לדרגת כאב מסוימת, חיזק את האפקט באמצעים רטוריים, כגון: נאומו של גלוסטר עצמו אחרי עוורונו, דברי מעניו וכו'.

על אחת כמה וכמה זקוק הקורא לרמזים כיצד עליו להתייחס לתופעה שאיננה מעוררת תגובה אוניברסאלית, או לתופעה שהיחס הרגיל אליה שונה מהיחס שדורש הסופר. למשל, כדי שיהסנו אל מאקבת' יהא שונה מיחסנו אל רוצח רגיל, נחוצים אמצעים רטוריים. מלבד זאת, הקוראים משתנים עם הזמן; תגובות שהיו בעבר אוטומאטיות משתנות לגמרי, ואנו עלולים לטעות בהבנת יצירות רבות, אם לא נקבל הדרכה מהמחבר.

בסיכום, כל הדיבורים על אובייקטים טבעיים נכונים

ד

הפרק השישי, הדין בסוגי הסיפור (Types of narration). הוא ללא ספק הפרק החשוב ביותר בספר. בות' מציע כמה הבחנות בין סוגי השימוש ב"קול המספר". הבחנה אחת היא — מספר מאופיין ומספר שאינו

[5]

על השימוש בפרשנות, ברטוריקה גלויה, לא מבחינה פילוסופית מופשטת, אלא על-ידי ניתוח של הפונקציות של רטוריקה זאת. הוא מונה רבות מהן, כגון: מסירת עובדות הסיפור והרקע להן, סיכום מחשבות או מאורעות, והסברת מעשי הדמויות. סופרים המסרבים להשתמש ברטוריקה הישירה משתמשים בתחבולות שונות כדי למסור לקורא את אשר המחבר מוסר לו בדרך כלל באופן ישיר. כך, למשל, מוצגות מאות דמויות כמסתכלות בראי, כדי שתוכלנה לתאר בעצמן מה שהן רואות. בות' טוען כי מסירת עובדות לקורא במישרין מפי המחבר עדיפה לא פעם על מסירתן מבעד לתודעת אחת הדמויות, שכן שום דמות אינה יכולה להעניק לעובדות אלה אותה מידה של מהימנות אשר הן מקבלות מכוח מסירתן מפי המחבר. המחבר מתערב לעתים בסיפור גם כדי לחזק ולעצב השקפות מסוימות של הקורא, הדרושות לשם קריאה נכונה של היצירה, או כדי להדריך את הקורא בשפיטת הדמויות לפי הנורמות של הסיפור. סופר מוכשר יכול לעשות זאת בצורה מעניינת. למשל, פילדינג מלגלג בספרו 'טום ג'ונס' על קוראים שוטים, שאינם מאמינים בדבר פלוני, וכמובן איש מאתנו אינו רוצה להימנות עם שוטים אלה, ואנו מקבלים את השקפותיו. ככל שהנורמות שעליהן מבוססת היצירה פחות מקובלות, כך רבה בה חשיבותה של הפרשנות.

כל הפונקציות של פרשנות-המחבר באות להבליט רגעים מסוימים או דמויות מסוימות בסיפור. כולן ניתנות לביצוע גם בדרכים אחרות, אם כי בפחות חיסכון באמצעים. לעומת זאת, קשה להשתמש באמצעים אחרים כדי להשמיע הכללות, גוסף על האפקט של היצירה בשלמותה, כדי להקנות לה אופי אוניברסאלי. אם שמים פרשנות מכלילה מעין זו בפי דמות-מספר סתם, אין לה הסמכות שמקנה לה קולו המהימן של המחבר; קשה ליחס לדמויות הסיפור את היכולת להתעלות מעל לבעיותיהן הפרטיות כדי לעבור להשקפות מכלילות. ביצירות מודרניות מלאכת ההכללה מוטלת כמובן על הקורא.

הביקורת המודרנית נוהגת לתקוף את קול-המחבר ביחוד כאשר הוא פולש לתוך יצירתו, ומעיר הערות על היצירה עצמה. רטוריקה מעין זו מעוררת התנגדות בעיקר משני טעמים: ראשית — נראה שאין לה קשר ליצירה; ושנית — היא מסיבה את תשומת לבו של הקורא לעובדה, שהוא "רק קורא סיפור". הנרי גימס יצא בחריפות נגד טרולוף ות'קרי על שהשתמשו בהערות מסוג זה וטענו, שזו התאבדות מצד הסופר.

בות' טוען שהעיון בפונקציות שממלא קולו הגלוי של המחבר בסיפור, די בו כדי לעורר התנגדות לדרשה למחות את כל סוגי הפרשנות מתחת השמים. אבל העיון באלה אינו מספיק להבנת עצמת האפקט שמשיגים גדולי המספרים כשהם מסיבים את תשומת הלב של הקורא ליצירותיהם כיצירות-ספרות, ולעצמם כאמנים. הם משי-

מאופייין (בלשונו: dramatized and undramatized narrators). הבחנה זו מטעימה את ההבדל בין מספרים שאינם מאופיינים כלל לבין מספרים המאופיינים לא פחות מן הדמויות שעליהן הם מספרים. מספרים מאופיינים הם למשל טריסטראם שנדי ב'טריסטראם שנדי לסטרן, או מארלו ב'לב החושך' לקונראד. הבחנה זו כוונתה לבטל את ההבחנה המקובלת ("סיפור בגוף ראשון" לעומת "סיפור בגוף שלישי"), ולדעת בות' היא מועילה הרבה יותר. מספר שהוא דמות מאופיינת שונה לעתים קרובות מן המחבר המובלע היוצר אותו. לפעמים משמשים מספרים אלה ציגורות להעברת אינפורמציה לקורא, מבלי שהם יודעים כלל שהם מספרים סיפור. לסוג זה שייכות אותן הדמויות, שדרך תודעתן עוברים רבים מהסיפורים מימי הנרי גימס והלאה.

הבחנה נוספת היא בין מספרים משקיפים ל- מספרים פעילים (observers and narrator-agents). כלומר: בין מספרים שהם משקיפים בלבד (כגון ה"אני" ב'טום ג'ונס') לבין מספרים המשפיעים מעט על מהלך העלילה (כגון ניק ב'גטסבי הגדול' לסקוט פיצ'גראלד) או הממלאים בה תפקיד מרכזי (כגון מול פלאנדרס ב'מול פלאנדרס' לדניאל דפו). בעוד שההבחנה הקודמת התבססה על מידת אפיון תכונותיה של דמות המספר, מבוססת זו (השנייה) על מידת פעילותה של דמות המספר בעלילה.

גוסף להבדלים שמגיני, עשויים מספרים להיות שונים זה מזה לפי מידת המרחק (distance) וסוג המרחק שבינם ובין המחבר, הקורא והדמויות בסיפור. יש סוגים שונים של מרחק: מרחק הנובע מהבדלים ברמה המוסרית או האינטלקטואלית, מרחק שבזמן או מרחק שבמרחב (מרחק פיזי).

לצרכיה המעשיים של הביקורת חשוב ביותר המרחק בין המספר הבלתי מהימן לבין המחבר המובלע, שיחד עמו שופט הקורא את המספר. רמת המוסר האינטלקט של המספר חשובה לנו יותר מאשר שאלת היותו מספר בגוף ראשון או בגוף שלישי, שכן אם המספר הוא בלתי מהימן, כל מובן היצירה משתנה. מספר מהימן מספר אשר דמותו ודבריו עולים בקנה אחד עם הנורמות היצירה, שהן הנורמות של המחבר המובלע. מספר בלתי מהימן הוא מספר אשר דמותו ודבריו עומדים בניגוד לנורמות שהיצירה מבטאת, או לחלק מהן. רוב המספרים הבלתי מהימנים אינם משקרים בידעין, אלא טועים או מרמים את עצמם. אבל קשה להכליל, שכן מידת אי-המהימנות של המספר שונה בכל יצירה. כמובן, יצירה שבה המספר בלתי מהימן קשה לקריאה יותר מיצירה שבה המספר מהימן.

ה

בחלקו השני של הספר ("קול-המחבר בסיפור") מגן בות'

המבולבל לכתוב סיפור אוטוביוגרפי, וחלק גדול מהסיפור מורכב מדיבורים על כתיבת הספר ומפניות רטוריות לקורא. אי אפשר אפוא להפריד בין המספר לבין המסופר, ומכאן שהאחדות הנכספת בין תוכן לצורה הושגה דווקא בספר, העושה רושם של בלבול ואי-סדר.

בניתוח מצוין של הספר מראה בות' כי האפקט הקומי מושג על-ידי הפער בין פשטות המאורעות ובין הדרך המסובכת של הגשתם לקורא. הן המחבר והן הקוראים יודעים שיש כרונולוגיה פשוטה של מאורעות, וכי אפשר לספר את הסיפור במאה עמודים בלבד. אבל טריסטראם המבולבל יוצר בספר תוהו ובוהו, ומתרוצץ הלך ושוב בין שנת המצור על נאמיר (1695) לבין אוגוסט 1766, השנה שבה כנראה כתב את הספר או חלק ממנו. וברור שכל טריסטראם מסתבך יותר, כן גובר האפקט הקומי. מצאנו אפוא יצירה שעליה אפשר לומר, כי איכותה עומדת ביחס ישר לכמות הפרשנות שבה. זאת ועוד: טריסטראם נלחם מלחמה נואשת בזמן, והוא מנסח בצורה קומית את כל הבעיות התיאורטיות החמורות ביותר של הביקורת. מלחמתו הנואשת בזמן ונסיגתו לחדור לתוך המציאות הפנימית התמקנת מעוררים בנו אהדה. והרי את המלחמה הזאת אנו רואים בפרשנותו של טריסטראם, בהערותיו. כך הופכת ההגדה (telling) להראיה (showing)! כל הערה מקדמת את העלילה, וכל סטייה היא פראגמטית! (בות' מודה עם זאת כי הישג כמו 'טריסטראם שנדי' הוא חד-פעמי, ויזכה כשלונו של מאות החיקויים שנכתבו לספר.)

עד כאן הגנתו של בות' על הרטוריקה הגלויה של המחבר בסיפור. הוא הגן עליה בשתי דרכים: (א) על ידי שניסה להראות כי הדרישות והקריטריונים המופשטים, שעל פיהם התקופה רטוריקה מעין זו, הם שרירותיים ובלתי-מוצדקים; (ב) על-ידי שניתח את הפונקציות השונות שממלא קולו של המחבר בסיפור. בחלק השלישי של ספרו ("Impersonal Narration") עובר בות' "לשטח האויב": הוא מסביר מהן טכניקות הסיפור שבהן משתמשים כדי להימנע משימוש ברטוריקה גלויה, ועובר ל"התקפת-נגד" עליהן.

ו

בות' עובר אפוא לדון בטכניקות של נקודת-התצפית, שבהן המחבר אינו מדריך את הקורא ביחסו לערכים, לדמויות וכו'. על הקורא ללמוד דברים אלה בכוחות עצמו, כשהסיפור מגיע אליו מבעד לתודעתה המעורפלת פחות או יותר של אחת הדמויות. מותר למחבר ולקורא להיפגש ביצירה, אבל אסור להם לשוחח. בות' מודה שגם בלי שימוש ברטוריקה גלויה נותרו לסופר אמצעים רבים להשפעה על תגובותיו של הקורא, כגון שימוש בתבניות של מטאפוריקה וסמלים, משחק בכרונו-לוגיה של המאורעות, קביעת קצב, ניצול נקודת-התצפית.

גים את האפקט הזה מכיוון שהם הופכים את עצמם לדמות ספרותית במלוא מובן המלה, ודמות זו מעוררת בנו תגובות, ממש ככל דמות אחרת בסיפור. המספרים האלה מדברים בשם הנורמות של הספר, והופכים לחברים ולמדריכים של הקורא. אנו מפתחים יחס אישי אל הספר בגלל יחסנו למחבר המובלע, בעוד שבסיפור אימפרסונאלי יחס זה הוא פחות חי.

ייתכן שמאפרו לקרוא ליחס זה בשם "הזדהות", אבל אין ספק כי לפעמים אנו מפקידים את עצמנו בידי המספרים הגדולים, וממזגים את כוח-ההשיפוט שלנו עם שלהם. ואז אנו נוכחים לדעת כי הרבה פרשנות הנראית מיותרת, כשהיא נשפטת לפי אמות-המידה של "פונקציה" בלבד, היא לאמיתו של דבר חיונית, שכן היא תורמת את חלקה להרגשה שאנו נוסעים בעולם הסיפור עם חבר מהימן, הנלחם עם חומרי הסיפור שלו כדי לתת תמונה מהימנה של החיים (והי הרגשתנו, למשל, בסיפורי ג'ורג' אליוט או דוסטויבסקי).

ואף אם מחוץ להקשר נראות הערותיו של המחבר מיותרות, בתוך ההקשר ובשעת הקריאה הן משכנעות ביותר. ב'טום ג'ונס' לפילדינג, למשל, ייראו לנו הערות המחבר המופנות לקורא רבות מדי, אם נתבונן בהן רק מנקודת ההשקפה של הפונקציות הנזכרות לעיל. אבל אם ננסה לקרוא ברציפות רק את הקטעים האלה (בלי לקרוא את סיפורו של טום עצמו), נגלה כי האינטימיות בין המחבר ובין הקורא הולכת וגוברת עד היותה מעין עלילה בפני עצמה, בעלת התרה (dénouement) משלה (פרידת המחבר מהקורא). אין שום דמיון בין עלילה משנית זאת לסיפורו של טום ג'ונס, אבל בכל זאת יש קשר בין שני הסיפורים. טום מייצג בדרך כלל את הנורמות החשובות ביותר של המחבר, אבל הוא סוטה מהן לפעמים. ובעולם סיפורי זה, שאין בו דמות שהיא גם חכמה וגם טובה, עולה המחבר על הבימה להזכירנו מהם הערכים האמיתיים; הוא משמש מעין "מקהלה יוונית" להדרכת הקורא. בספר זה יצר המחבר את ה"אני" המקסים שלו בדיוק כשם שיצר את הספר כולו.

בות' מודה שבכתבי המחקים את פילדינג יש כשלונות יותר מהצלחות. בחלק מכשלונות אלה יש פער גדול מדי בין התפארותו של המחבר בסיפורו המצוין לבין דלותו של הסיפור; באחרים מחבר עצמו משעמם ורכלן, ואינו מצליח לעורר בקורא רצון לקבלו כחבר ומדריך, ובחלק גדול מספרים אלו אין אחדות, והסיפור מתפרק לחלקים, כי ההתערבויות השכיחות של המחבר הויקו לסיפור בתחומים אחרים.

מבקרים רבים טענו כי 'טריסטראם שנדי' של לורנס סטרן נכשל מהסיבה האחרונה (חוסר אחדות). בות' טוען לעומתם, כי הספר הצליח וכי יש בו אחדות הנובעת מן התפקיד שממלא בו המספר, טריסטראם שנדי. העלילה האמיתית בסיפור היא נסיגתו של טריסטראם שנדי

[7]

משתמש המחבר במבוכתו של המספר כדי להעלים מהקורא פרטים שונים בעלילה; לפעמים הוא משתמש במבוכה זו כדי לנפץ את השקפותיו של הקורא על האמת, ולהכשירו לקבלת האמת בשעה שחובא לפניו. לשם השגת מטרה זו צריך להוכיח לקורא תחילה, שאין הוא יודע מהי האמת. למשל, ב'הטירה' לקאפקה הקורא נבח ממש כמו ק., נכשל יחד עמו, והאירוניה מכוונת אל ק. ואל הקורא כאחד. בספרים מעין אלו אנו מגלים את משמעות המאורעות, את האמת, רק בסוף הספר, או שאיננו מגלים אותה כלל. ברבים מהם אין הקורא מגלה לבסוף אלא עולם של חוסר משמעות מוחלט. כל הדרך שהיתה ניתנת לקורא במבוכה היתה מפחיתה את רושם התהייה והתעיייה, והרי זהו האפקט העיקרי שמשתדלים רומאנים אלה להשיג.

ברומאנים שבהם המספר הוא בלתי-מהימן קושרים הקורא והמחבר מעין "קשר סודי" מאחורי גבו של המספר. הקשר חייב להתקיים באמצעות "קריצות ורמוזים", כי למחבר אסור לשוחח עם הקורא. בות' מונה שלושה סוגי הנאה שמפיק קורא מתוך ספר, שבו עליו להקיש על עמדת המחבר רק מתוך דברי המספר: (א) הנאה ש בפענוח — הנאה זו מגיעה לשיאה עם קריאת הקי-ריפטוגראמים של ג'יימס ג'ויס בספרו *Finnegans Wake*. (ב) הנאה שבשיתוף פעולה עם המחבר — כבר הנרי ג'יימס אמר שסופר טוב מצליח לעניין את הקורא במידה כזאת, שהוא (הקורא) עושה את חצי העבודה, וקולט את האפקטים הדקים ביותר. (בות' תוקף את הסופרים המקשים על הקורא ללא צורך בגלגל חוסר-כשרון או חוסר תשומת-לב, והוא טוען שאין לשבח קושי בקריאה כשלעצמו, כשם שאין לגנותו כשלעצמו.) (ג) הנאה הנובעת מקשר סודי בין הקורא והמחבר — כשהקורא תופס אירוניה בספר, הוא מרגיש שהוא נמצא במחנה אחד עם המחבר ועם שאר הקוראים שתפסו את האירוניה, מול הדמויות והקוראים שלא תפסו אותה. האירוניה מכוונת על-פירוב נגד המספר, בעוד שהקורא והמחבר מסכימים ביניהם מאחורי גבו שהוא לוקה בחסר. כמובן, ברוב הסיפורים האלה היה הקורא דוחה בבזו פרשנות גלויה מפי המחבר, אף אילו הסכים לתוכנה, שכן פרשנות מעין זו היתה פוגעת בגאותו על תפיסתו הדקה.

לעומת כל המעלות שבהעדר פרשנות מהימנה על המתרחש בעלילה, מוצא בות' גם חסרונות חמורים הכרוכים בשיטה זו. אמנם כשדמות המספר שקופה וקלה מאוד לפענוח (כגון שהוא טיפש או אכזרי), קל לקרוא לתפוס את האירוניה המכוונת נגדו; אבל במקרים רבים, כשתכונות המספר אינן חד-משמעיות, מתקשה הקורא בקביעת יחסו כלפי המספר — האם הוא צריך להזדהות אתו, ללגלג עליו, או שמא לצרף את שתי התגובות גם יחד? כמובן, בספר הבנוי על פרשנות מהימנה בעיה מעין

אבל לבות' מטרות רטוריות משלו, ובגללן איננו מעוניין כנראה בהרחבת הדיבור על האפקטיביות הרבה של אמצעים אלו בגיבוש יחסו של הקורא לדמויות וליצירה. הוא מתחמק מניתוח אמצעים אלה, ומסתפק בדיון בשימוש ב"שתיקת המחבר" (authorial silence) ובבעיות ששתיקה זו מעוררת.

כשהמחבר אינו משמיע את קולו ומניח לדמויותיו לספר את סיפוריהן, הוא יכול להשיג אפקטים, שלעולם לא ישיגם בדרך הפרשנות המהימנה והסמכותית. גם כאן יש שני סוגי תגובות הנבדלים זה מזה באופן ראדיקאלי: סוג אחד של תגובות מתעורר כשהמספר מהימן, והשני — כשאינו מהימן. האפקט החשוב ביותר המושג כשהסיפור מועבר אלינו באמצעות דמות-מספר — בלי שהמחבר משמיע את קולו — הוא הקטנת המרחק האסתטי בינינו ובין המספר. אפקט זה, טוען בות', אפשר להשיגו רק כשהמספר קרוב לגורמות של היצירה עדי-כדי-כך שלא נדרש מהקורא מאמץ רב כדי להזדהות עמו. למשל, בסיפור רה של קאתרין אן פורטר *Pale Horse, Pale Rider* — הגיבורה בודדת מבחינה מוסרית בעולם של תהוו ובוהו, ואנו עוקבים אחריה דרך נקודת-תצפית שלה. בשום טכניקה אחרת לא יכול היה מחבר להשיג אותה מידה של הזדהות הקורא עם דמות הגיבורה. להפך, הסיפור היה הופך לסנטימנטאלי. מכיוון שאנו קוראים את הסיפור מנקודת-תצפית של הגיבורה, אנו מרגישים כאילו הדברים קרו לנו. המספרת בסיפור כזה צריכה להיות מהימנה, שכן אם היא מאבדת את אמונו, היא הורסת את אפקט ההזדהות.

בות' סותר את עצמו מניה וביה, ובלי להרגיש בכך, כשהוא מתאר כיצד המרחק האסתטי קטן גם כשהסיפור מוגש באמצעות מספרים בלתי-מהימנים. הדרך הטובה ביותר לעורר בנו אהדה לדמות שבחיים היתה מעוררת בנו סלידה, היא להראות אותה מנקודת-התצפית שלה. בות' מדגים כיצד סופר גדול (כהנרי ג'יימס, למשל) משיג בדרך זאת אפקט כפול: הוא מעלה דמות של אגואיסט מוחלט, ומעורר בקורא, מצד אחד, הזדהות עם הדמות ואהדה כלפיה, מכיוון שהסיפור כתוב מתוך נקודת-התצפית שלה; אבל בו בזמן מביא השימוש בסגנון אירוני לידי הגדלת המרחק האסתטי, המאפשרת לקורא לשפוט את הדמות ולעמוד על מגרעותיה. לעומת זאת, כשהמחבר רוצה למנוע הזדהות-יתר עם הגיבור, או כשאינו מעוניין באפקט פאתטי או טראגי, הוא מעביר את הסיפור מבעד לעיניו של מספר שאינו הגיבור.

זאת ועוד: ניצול מתאים של נקודת-התצפית מקנה למחבר יכולת פיקוח לא רק על המרחק הרגשי בין הקורא ליצירה, אלא גם על המרחק האינטלקטואלי. סיפורים רבים (ובייחוד סיפורים מודרניים) בונים את האפקט שלהם על יצירת מבוכה מסוימת, והדרך הטובה ביותר להשיג זאת היא שימוש במספר נבוך. לפעמים

הוא ניצחון, טראגדיה, או קומדיה של טעויות? יש עשרות מבקרים הגורסים כל אחת משלוש האפשרויות. וברור הדבר, שכל אחת מן הגירסאות פירושה קריאת הספר בצורה שונה לחלוטין!

אמנם גם בסיפורים מעין אלה אנו בטוחים לפעמים באינטרפרטציה הכללית של הסיפור (כלומר, אנו מצליחים לגלות מתוך דברי המספר הבלתי מהימן עצמו באילו נקודות הוא משקר או טועה); אבל גם אז נשארים פרטים רבים דו־משמעיים, וקשה לנו לקבוע את יחסנו כלפיהם. לדעתו של בות', זהו פגם רציני ברבים מסיפוריו של הנרי ג'ימס. בתחילה אנו הולכים בעקבות נטייתנו הטבעית להאמין לדברי המספר; אבל גם לאחר שהתגברנו על נטייה זו בגלותנו כי המספר בלתי מהימן, נשארים בסיפור דברים בלתי־ברורים רבים מדי, וזו בוודאי לא היתה כוונת המחבר.

בסיפורים אחרים של הנרי ג'ימס ניכר כישלון אחר, הנובע מן השימוש במספר בלתי מהימן. למשל, בסיפור *The Aspern Papers* ניכרת כוונה כפולה: מצד אחד, להציג מספר בלתי מוסרי, שכל האמצעים כשרים בעיניו כדי להשיג מסמכים מסוימים מזקנה החיה בוונציה; מצד שני התכוון הנרי ג'ימס להעלות בסיפור את העבר הרו־מאנטי של העיר ונציה. אלו הם שני נושאי הסיפור. אבל בעוד שעיצוב הנושא הראשון (סיפורו של המספר הבלתי מהימן) הוכתר בהצלחה, נכשל עיצובו של הנושא השני (העבר הרומאנטי). שכן המספר המוצג בפנינו כבלתי מהימן, אין לו כוח וסמכות לעורר אמון בתארו את העבר. וכאן טוען בות': אילו הפעיל ג'ימס בסיפור זה מספר מהימן, והטיל עליו להעלות מחדש את העבר הרומאנטי, היה הסיפור מצליח יותר.

בות' קובל על שריבוי המספרים הבלתי־מהימנים, המציפים את הספרות המודרנית, מביא את הקורא לכלל נטייה להטיל ספק בכל מספר, מחשש פן אמונתו "תפיל אותו בפח". עתה יש התופסים אפילו את דון קישוט כגיבור אירוני. הבהירות והפשטות השודות על הקורא מלכתחילה, והאירוניה הפכה לערך חיובי מוחלט. למרות כל כשלונותיה בתחום הקומניקציה, איש לא יודה כי בתנאים מסוימים עלולה האירוניה להיות תחבולה גרועה.

ז. הערות של ביקורת

ספרו של בות' הוא אחד הספרים החשובים ביותר בתיאור־יה של הרומאן. אמנם, הוא מזניח תחומים רבים ומייחד את הדיבור על הרטוריקה בלבד, אבל זו היתה כנראה הדרך היחידה למצות את הנושא הרחב הזה (כפי שהוא עצמו טוען בהקדמה לספרו). בות' מגלה בספרו בקיאות רבה בכתבי הסופרים והמבקרים של הרומאן, והדוגמאות הרבות שהוא מביא לחיזוק דבריו מגוונות ומעניינות. עם זאת יש לספרו מגרעות מספר, הן בפרטים והן בארגון

זאת אינה קיימת. למשל, בספר 'אמה' לג'ין אוסטן כוונתה של הסופרת היא שהקורא יחבב את גיבורתה אמה, אבל לא יתעלם ממגרעותיה. ג'ין אוסטן מעוררת את חיבת הקורא כלפי אמה בהראותה את רוב עלילת הספר מבעד לעיניה. עם זאת היא נוקטת תחבולות שונות כדי שהקורא לא יתעלם ממגרעותיה של הגיבורה. קודם כל, היא מכניסה לסיפור דמות (מר נאיטלי), שהשקפותיה מייצגות את השקפות המחברת עצמה. שנית, אנו מציצים מדי פעם בפעם גם לתוך מחשבותיהן של דמויות אחרות, כדי שלא נהיה קשורים יותר מדי לאמה, ונוכל להתייחס אליה באופן אובייקטיבי. ושלישית, גם המחברת משמיעה מדי פעם את קולה בהתערבות ישירה, ומדריכה אותנו. כך, מתוך שילוב של אמצעים שונים, השיגה ג'ין אוסטן הישג גדול בתחום ויסות המרחק האסתטי, והוכיחה שהיא אחד מאמני הרטוריקה בסיפור.

לעומת זאת, בסיפור שבו אנו רואים את העלילה כולה מבעד לעיניו של מספר אחד ללא התערבות המחבר, בעית המרחק האסתטי מחמירה ביותר. ואמנם, בעיה זו היתה קיימת מאז ומעולם בכל היצירות, שבהן אין פרשנות ישירה של המחבר; למשל בדראמה, בסאטירה, ובמונולוג הדראמטי. לפעמים אין הקורא יודע כלל שכוח־נת היצירה אירונית. אנו נתקלים בקשיים ביצירות מסוג זה, מכיוון שאיננו יודעים בדיוק מהן הנורמות של המחבר; ולכן, למרות הידיעה ש'מסעות גוליבר' זו סאטירה, יש עד היום ויכוחים בשאלה מהי בדיוק דעתו של סופט, והיכן בדיוק הוא חולק על דעתו של גוליבר. קושי נוסף מתעורר כשרואים עלילה שלמה מבעד לעיניה של דמות אחת. הדבר מקשה עלינו מאוד לשפוט אותה, אפילו אם היא דמות שלילית. כל הקשיים הנ"ל מצויים בסיפור המודרני, ולפעמים נמצא את כולם גם יחד בסיפור אחד. אין זה מפליא אפוא, אומר בות', שקיים מות כיום מאות מחלוקות על סיפוריו של הנרי ג'ימס, ובייחוד על סיפורו המפורסם *The Turn of the Screw*. האם צריך להאמין לאומנת, או לא? האם היא ראתה את הרוחות, או לא? האם היא מופרעת, או לא? על כך נכתבו מאות מאמרים, וקשה להחליט סופית, כי לא ניתן לנו שום רמז ברור.

הבעיה חמורה עוד יותר לגבי סיפור שחברו בו יחדיו כמה קשיים: המחבר שיקע בו חומר אוטוביוגרפי, נדונות בו בעיות שלא מתחום המוסר, אלא מתחומי ההגות או האסתטיקה; הגיבור לפעמים צודק ולפעמים טועה; ואם לא די בכל אלה, השתדל המחבר שלא "להקל יותר מדי" על הקורא, ולפיכך נראה כל המתרחש מבעד לעיני המספר, שהוא הגיבור הבלתי מהימן. עם כל זאת נדרש מן הקורא שיהיה מעורב בסיפור, וגם ישמור על המרחק הדרוש לשיפוט אירוני... סיפור מעין זה הוא הרומאן של ג'ימס ג'יז'ס 'דיוקנו של האמן כאיש צעיר'. האם סירובו של הגיבור לקבל על עצמו בזירות

[9]

נית, פחות או יותר, דהיינו על ידי דיאלוג ודיווח על מאורעות (שבתאיטרון הם גראים, וברומאן חייבים לדווח עליהם). ג'ימס אומר אפוא כי הוא מוכן לומר על דרך זו של עיצוב המאורעות לטובת דרך אחרת ("דראמטית" לא פחות מבחינתו של בות'), שהוא קורא לה *picture* (תמונה); כלומר, תיאור המחשבות כשהן עוברות בתודעתו של "מרכז התודעה" שלו.

טעויותיו של בות' גובעות כנראה בחלקן גם מפירוש מוטעה של מונחים מסוימים בכתבי ג'ימס, לפי משמעותם בספרו של פרסי לאבוק *The Craft of Fiction*, אלא שחפיפת מונחים אינה מעידה תמיד על חפיפת מונחים.

אלה הן מגרעות קטנות, יחסית, בהתחשב בחידושי הגדולים של בות'. אמנם בות' לא היה המבקר הראשון שבא להגן על קולו של המחבר בסיפור (קדמו לו בעיקר חוקרים שעסקו ברומאן של המאות ה-18 וה-19, שבהן היתה מקובלת הקוננציה של מספר-כלי-יודע בניגוד לקוננציה של הרומאן האוטוביוגרפי), אבל איש לא עשה זאת בפרטורט ובכשרון כמוהו.

אולם המגמות של פולמוס ושל ניתוח אלילים גרמו כמה מגרעות בספר גם בתחום הטיעון התיאורטי. בות' איננו בלתי משוחד; הוא יוצא להגן על טכניקות סיפוריות שהותקפו ונדחקו לקרן זוית, ולכן גם כשטענותיו בנקודה מסוימת נכונות כשלעצמן, אין ההדגשה שלו הוגנת. במלים אחרות, כשהוא מגן על שימוש בקולו של המחבר, הוא בוחר לדבר דווקא על היצירות המוצלחות ביותר במסורת זאת ('טריסטראם שנדי', 'טום ג'ונס'), והלא אלה הישגים חד-פעמיים, שקשה לחזור עליהם; אין הוא עומד במידה מספקת על אלפי הרומאים נים שנכשלו כישלון חרוץ דווקא בגלל הקוננציה, הפותחת פתח לפטפטנות מיותרת. וכשהוא עובר לדבר על טכניקות-סיפור "אימפרסונאליות", חוסר-ההגיגות מורגש עוד יותר. הוא מדבר בקיצור על המעלות שלהן (פרק 10), ואחר-כך הוא מקדיש שלושה פרקים לחסרונן (פרקים 11—13). בות' טוען שכמעט אין להימנע ברומאן המודרני מ"בלבול באשר למרחק האסתטי", שהרי המחבר איננו מודריך אותנו ביחסנו לדמויות ולמאורעות. טענה זו משמשת כבסיס עיקרי להתקפת-נגד שלו על הרומאן המודרני. מכיוון שכך, יש חוסר הגינות בולט בהתחמקותו מדיון של ממש בתחבולות העיקריות המשמשות בסיפור המודרני להכוננת תגובות הקורא, שהן בבחינת תחליף לפנייה ישירה אליו. אין הוא טורח להסביר כיצד בכל זאת מודריך אותנו המחבר באמצעות שינויים בנקודת-תצפית, סגנון אירוני או סמלים. בות' טוען למשל כי ביצירתו של ג'ימס דיוקנו של האמן כאיש צעיר אין הקורא יודע כיצד עליו להתייחס לסירובו של סטיבן דדאלוס להיות לנזיר, והוא רואה באי הדרכת הקורא כישלון של ג'ימס (עמ' 327; וראה לעיל, עמ' 137).

הכללי של הדברים. על כמה מהן רמזתי אגב סיכום הספר, וברצוני להעיר כאן על כמה מגרעות נוספות.

אמנם בות' מביע בהקדמה לספרו את התקווה, שקוראיו יחשיבו את טענותיו הכלליות, התיאורטיות, יותר מאשר את הפרטים והדוגמאות, שבהם עלול היה לשגות; עם זאת יש לציין בצער את הטעויות שהוא נכשל בהן מדי-פעם (בייחוד בשעה שהוא חורג אל מחוץ לתחום ההתמחות שלו, שהוא בעיקר ספרות המאה ה-18).

אציין בייחוד את הטעויות המתגלות כשבות' מדבר על הנרי ג'ימס, שהוא בעיניו "אבי אבות הטומאה", כי הוא "האשם" העיקרי בפלישתו של המספר הבלתי מהימן אל הסיפור המודרני ובשביתה שקנה לו בו עד היום הזה (ג'ימס לא המציא כמובן את המספר הבלתי מהימן, אלא אפשר למצוא אותו אפילו במאה ה-14, ביצירה סיפורית רחבה כמו 'סיפורי קאנטרברי' ל'צ'וסר).

בות' טוען, למשל, שג'ימס דרש מעל הכל תכונה בשם אינטנסיביות (*intensity*), ושבוה הוא התכוון לאינטנסיביות של "אשליית המציאות". בות' אינו רואה שג'ימס השתמש במלה זו במשמעויות שונות, ולכן הוא מייחס לה את המשמעות הנ"ל בכל מקום שהיא מופיעה. אבל על-פי-רוב מיוחסת תכונה זו לא "אשליית המציאות", אלא לראייה של "מרכזי התודעה" של ג'ימס, או לאחדותה של היצירה. אפשר לראות עד כמה מופרכים דבריו של בות' אפילו מתוך הציטאטה שהוא עצמו מביא מאחת ההקדמות של ג'ימס, כדי לאמת את דבריו (עמ' 42): "I might produce illusion, if I should be able to achieve intensity" ("אולי אוכל ליצור אשליה, אם אצליח להשיג אינטנסיביות"). ברור מתוך משפט זה שהאינטנסיביות היא רק אמצעי להשגת האשליה, ולא מטרה בפני עצמה. זאת ועוד: ג'ימס מתכוון כאן לא בדיוק לאשליה של מציאות, אלא לאשליה ספרותית: שימוש בחומר מועט והגברת ריכוזו ודחיסתו באמצעות דראמטיזאציה. תחבולה זו מקנה לחומר המועט עצמה רבה עד כדי כך, שנוצרת בקורא אשליה כאילו חומר-המאורעות עצמו היה רב. הקורא בעיון את ההקדמה של ג'ימס בשלמותה יווכח בדברים אלו.

בות' מצא קטע באחת ההקדמות של ג'ימס האומר כי במקום מסוים ברומאן הגדול שלו *The Ambassadors* העדיף ג'ימס שיטה אחרת על ה"דראמטית". ציטאטה זו היא לכאורה מציאה גדולה לבות', כי באמצעותה הוא מוכיח שגם ג'ימס הגדול לא תמיד דרש דראמטיזאציה. לאמיתו של דבר נובעת טענתו של בות' מאי הבנת המונחים של ג'ימס. אמנם פעמים רבות משתמש ג'ימס במלה "דראמטי" במובן זה, אבל הקורא את ההקדמה כולה ואת הפרק ברומאן המשמש לה כנושא יבין כי כאן אין ג'ימס משתמש במונח דראמטי במשמעות "דראמטיזאציה של מאורעות" (בניגוד להגדה). המונח מציין כאן טכניקה של עיצוב המאורעות בדרך תיאטרו-

לגבי כל שאר העניינים תפיסתם של "מרכזי תודעה" אלה רגישה מאין כמוה.

הפרק האחרון של הספר, המדבר על "המוטריות של צורת סיפור אימפרסונאלי", מדהים בחולשתו, ולעתים אף מעורר בקורא גיחוך. בות' טוען שסיפורים מודרניים רבים הם בלתי מוסריים, ושהם עלולים להשחית את מידותיו של הציבור הרחב, כי המחבר איננו מתערב במהלך היצירה כדי להזהיר את הקוראים מפני גיבוריו, המסוכנים למוסר הציבורי, ומפני דעותיהם. לפי טענת בות', אסור לסופר לשקף את תודעתו של רוצח מטורף, כי כמה קוראים בעלי נטיות דומות עלולים ללמוד ממנו וללכת בדרכיו; וטענות דומות הוא משמיע נגד ספרו של נאבוקוב 'לזליטה', ועוד.

כאמור, מגמת הפולמוס של בות' מעבירה אותו על דעתו הביקורתית, אבל מגרעותיו של הספר אינן מעיבות על הישגיו הגדולים. בשני החלקים הראשונים של הספר השיג בות' ריהאביליטציה מוצלחת לקולו של המחבר בסיפור, בטענות שחלקן מקוריות ומבריקות. הוא תרם להבהרת המושג "נקודת-תצפית", וליווה את טענותיו בניתוחים מבריקים. אפשר לא להסכים עמו בנקודות רבות, אבל כל טענותיו ראויות לתשומת-לב מדוקדקת, כי הן נשענות על תפיסה חדה ועל ידע רב. יחד עם הביבליוגרפיה המצוינת והממוינת לפי נושאי-הדיון, מהווה ספרו של בות' מבוא מצויין לתורת הרומאן.

אוניברסיטת תל-אביב

[8]. אילו התבונן בות' בעיון בסצנה שבה סטיבן דוחה את הצעת המנהל להיות לנזיר, היה מבחין ברמזים הברורים המדריכים את הקורא בקביעת יחסו לצעדו של סטיבן. אמנם אין המחבר מתערב במישרין ביצירה כדי לשוחח עם הקורא; אבל כשהקורא רואה שגבו של הכומר מופנה לאור, שפניו אפופות חושך מוחלט, שראשו מתואר כ"גולגולת", ושהוא משחק באצבעותיו בחבל (רמז ברור לעניבת התליין), הוא יתייחס לסצנה כאל ניצחון של סטיבן על המוות שמציע לו הכומר. דוגמאות דומות של חוסר-הגינות ביקורתית ימצא הקורא לרוב, שלא לדבר על נטייתו הכללית של בות' לבחור דווקא יצירות בינוניות או בעייתיות במיוחד, בבואו להוכיח את המגרעות של הסיפור האימפרסונאלי, ומהן הוא מכליל על שאר היצירות. אין זה הוגן במיוחד, לדעתי, להסיק מסיפור בינוני של ג'ימס, כמו *The Aspern Papers*, על כלל יצירותיו האימפרסונאליות, אף אילו היו דבריו של בות' על יצירה זאת נכונים. בות' טוען שסיפור זה נכשל משום שגיימס השתמש במספר הבלתי-מהימן לא רק לסיפור סיפורו האישי, אלא גם לשם דיבור על "העבר הרומאנטי", ולמטרה אחרונה זו אין הוא מתאים. בות' לא תפס כנראה את אחד מסימני ההיכר והייחוד של ג'ימס. אמנם יש בסיפוריו דברים מסוימים ש"מרכזי התודעה" הרגישים שלו אינם רואים, אבל "שטחים מתים" אלו מעטים ביותר והם מרומזים בטקסט; ואילו