

מבוא

בספר זה כינסתי את מה שכתבתי בעברית, באנגלית ובהונגרית על הגרוטסקי ותופעות קרובות לו בספרות העברית, הצרפתית, הגרמנית, ההונגרית, האיטלקית והאנגלית. במבט לאחור, נושא זה ליווה אותי בעקשנות לכל אורך עבודתי בביקורת ובתאוריה של הספרות. גרסה מוקדמת של מאמרי על "נבלה" של בודלר (צור, 1968) ראתה אור לפני למעלה מארבעים שנה, בכתב עת של סטודנטים. באותה תקופה כתבתי גם על היסודות הגרוטסקיים ב"דבר" של ביאליק (צור, 1969). שני הפרקים המאוחרים ביותר, על בוש ודנטה (Tsur, 2003: 259-281) ועל "הלא אצדק" מאת אבן גבירול (צור, 2007) ראו אור ב־2003 ו־2007.

במובן חשוב, עיקרו של ספר זה הוא קריאת תיגר על המילה "ממש". לעתים קרובות אנו נתקלים בחיבורי ביקורת במשפטים כדוגמת "תיאור זה ממש גרוטסקי". מה פירושו של משפט ממין זה? הוא מודיע ש"תיאור זה גרוטסקי"; ועוד, שלכותב יש התרשמות עזה מאיכותה הגרוטסקית של היצירה, אבל אין לו הכלים לקשר התרשמות זו למבנה היצירה. יש בספר זה משום מאמץ לסלק את המילה "ממש" מהדיון וליצור כלים המאפשרים לא רק לאבחן, כי אם גם לקשר, בהתבסס על עקרונות עקיבים, בין ההתרשמות לבין מבנה היצירה.

אחת מהנחות היסוד של ספר זה היא, שהגרוטסקי – כמו מושגים אסתטיים רבים אחרים – הוא מושג אמפירי: יצירות ספרות ואמנות נוצרו לפני שנוסחו הכללים; כללי הז'אנר והסגנון הופשטו מהיצירות לאחר מעשה. הכללים משקפים על פי רוב את הצד השווה בין היצירות השונות מאוד הנמנות עם הז'אנר או הסגנון. לפיכך תמיד נמצא ביצירות אמנות דברים שאינם תואמים את הכללים שנוסחו בשבילן. מכאן חילוקי הדעות בין התאורטיקנים לגבי הגדרות הז'אנרים והסגנונות. כאשר אבן גבירול כתב את שירי המחלה שלו (עייין פרקים 3-4), יש להניח שלא ידע שהוא כותב יצירות גרוטסקיות. הוא ידע שהוא כותב במסורת של הפרוודיה והלשון הפיגורטיבית כפי שהן נתגבשו בשירת ספרד בהשפעת השירה הערבית בת התקופה. והוא ידע, קרוב לוודאי, שהוא משתמש בביטויים המביעים איכשהו את תגובתו למחלתו. אין לדעת אם הוא נתקל אי-פעם בציורים הגרוטסקיים בעולם הנוצרי הסובב את העולם המוסלמי שבו הוא חי, ושציוור

פיגורטיבי היה אסור בו תכלית האיסור. רק אנחנו, במאה העשרים והעשרים ואחת, מגלים בשירים הללו יסודות הדומים ליסודות האמנות הגרוטסקית בתרבות המערבית. שירמן הבחין בכך שהשירים הללו שונים, אף על פי שהם כתובים במסורת של הפרוזודיה והלשון הפיגורטיבית בנות התקופה; וישראל לויין אף השתמש לגבי השירים האלה בשם המפורש "גרוטסקי". הדיון בספר הנוכחי מצביע על כך שיש שיטה בשיגעון הזה.

את עיקרי הדיון בהגדרת הגרוטסקי (פרק 1) נטלתי ממאמרי "צפנת פענח והנהייה אחרי הוודאות – מבקרים עבריים לנוכח ספרות של סיטואציות קיצוניות" (צור, 1969: 119-205). במאמר זה נזקקתי להגדרה זו לשתי מטרות שונות. ביקשתי להבהיר באיזו משמעות אני משתמש במונח "גרוטסקי", והשתמשתי במושג זה כדי להדגים את הבעיות הכרוכות בהגדרות של מושגים אמפיריים כ"משחק" או "רהיט"; במקרה שלנו, הגדרות אסתטיות בכלל, והגדרות של ז'אנרים וסגנונות בפרט. המונח "גרוטסקי" נקט לגבי יצירות שבהן מגמות ריגושיות מתנגשות דרות בכפיפה אחת; ולגבי יצירות שבהן יש משום טשטוש הקטגוריות בין אדם, בעל חיים, צמח ודומם; ולגבי יצירות שבהן יש משום הפרה בוטה של טבואים, חיטוט בהפרשות הגוף, בנקבים ובכליטות המובהקים של הגוף. פיליפ תומסון מדבר על אבדן אוריינטציה ריגושית בנוגע לגרוטסקי. ריבוי זה של שימושים במונח הוא עדות מובהקת לכך שהיצירות קדמו לשימוש במונח, והיוצרים יצרו בלי שכללי הסגנון הגרוטסקי יעמדו בהכרח לנגד עיניהם. אין אפשרות להגדיר את הסגנון הזה באמצעות תנאים הכרחיים ותנאים מספיקים. במצב זה מתבקש ביותר להחיל את רעיון "המושג הפתוח" של ויטגנשטיין (Wittgenstein, 1968) על הגדרת הגרוטסקי. אפשר להגדיר את המקרים המובהקים של הגרוטסקי על פי כללי הדמיון המשפחתי והניגוד המרבי למושגים שכנים. אשר לשאר המקרים, חייבים להחליט אם הם דומים מספיק למקרים המובהקים הללו, או למקרים שכבר הוכרו כגרוטסקיים בזכות דמיונם למקרים המובהקים, וכן הלאה. את הגבול אפשר לקבוע רק באופן שרירותי. עם כל מקרה חדש, המבקר נאלץ להחליט אם הוא דומה מספיק למקרים שכבר הוכרו כגרוטסקיים, או לקבוע בשבילו מושג חדש. זהו מצב העניינים המשתקף בצירוף "הגרוטסקי ותופעות קרובות" בשם הספר הנוכחי. היצירות הנדונות בספר זה – מקצתן דוגמאות מובהקות לגרוטסקי, מקצתן רק דומות לדוגמאות המובהקות הללו, או למקרים הדומים לאלה במידה מספקת. המשכו של פרק 1 עוסק בבירור הזיקות הללו בנוגע ליצירות הנדונות בפרקי הספר.¹

1 דוד פישלוב (Fishelov, 1991) מתח ביקורת על השימוש המעורפל לעתים קרובות במושג "דמיון משפחתי" בחקר הז'אנרים הספרותיים. אמנם נקודות המוצא שלנו שונות מאוד, אך אנו מגיעים למסקנות דומות למדי. לא די בקביעה שבהסכמה מהי הדוגמה הפרדיגמטית של הז'אנר; היא נקבעת על ידי שני עקרונות ברורים בעלי צביון מנוגד: עקרון הדמיון המשפחתי ועקרון הניגוד המרבי, כהגדרת אֶלְנֹר רוֹש וקרוליין מֶרְוִיס (Mervis, 1980).

במרכז פרק 2, "הנסיגה הינקותית, הפרות טבו והגרוטסקי", עומדת תפישת² הגרוטסקי של באכטין. הוא מדבר על מפנה שחל במאה השבע עשרה בתפישת גוף האדם. קנון הגוף הישן טיפל בחדווה רבה בכל פתחי הגוף ובליטותיו ובהפרשות ובאוכל היוצאים ונכנסים דרכם. לפי הקנון החדש כל זה נעשה טבו; את הפה הפעור לרווחה בצחוק מחליף החיוך הדק של המדונה. באכטין דן בתהליך הזה במושגים סמיוטיים והיסטוריים; הוא נמנע בקפידה מכל דיון פרוידיאני. אבל הצורך בהתייחסות פרוידיאנית לטבואים הללו ולהפרתם זועק להארה. אני משלים את המודל של באכטין במודל השאול מהפסיכואנליטיקן הדגול, שאנדור פֶרְנְצִי (Sándor Ferenczi, 1956: 269-279), בדבר הסוציאליזציה המוקדמת של התינוק מהעיסוק בהפרשותיו המסריחות והמלכלכות, דרך המשחק בבוץ המלכלך אך אינו מסריח, המשחק בחול ובפלסטלינה, ועד איסוף האבנים המוצקות, שאינן מסריחות ואינן מלכלכות – ולבסוף, איסוף הזהב והאבנים היקרות, "הטהורים ומנצנצים". בתהליך מקביל, הסירחון של הפרשות מומר בניחוחות הבשמים למיניהם. התפתחות זו עשויה לזרוק אור על התעניינותה של השירה הפרציוזית (מצטעצעת) בת המאה האחת עשרה והשבע עשרה בתכשיטים ובשמים למיניהם; והנסיגה מהישגי התהליך הזה יוצרת את האיכות הגרוטסקית נוסח באכטין. עניין זה מודגם בפרק 2 בהרחבת־מה באמצעות בדיחות על הגרף בובי, השיר "הענקית" של בודלר ושתי אפיזודות מייסורי איוב של חנוך לוין. שירת הגן של המאה האחת עשרה מרבה להשתמש בתכשיטים ובמיני בשמים בתיאור יפי הגנים, ובכך מאפשרת להפיק הנאה בלתי אמצעית מנצנוץ הזהב והאבנים היקרות ומניחוח הבשמים. בשירו "רביבי דמעך" (פרק 4), אבן גבירול יוצר מצוקה ומבוכה בלתי אמצעיות, על ידי טשטוש הקטגוריות בין התכשיטים השונים.

פרק 5 לקוח מספרי באנגלית *On the Shore of Nothingness: Space, Rhythm, and Semantic Structure in Religious Poetry and its Mystic-Secular Counterpart*. פרק זה צמח, למעשה, מפרקיו האחרים של אותו ספר. בספר ההוא אני מבקש לעמוד על שיבוש פעולתם הרהוטה של התהליכים הקוגניטיביים במהלך קריאת השירה, שיבוש שיש בו כדי להוליד אפקטים הקשורים דרך קבע בחוויות דתיות, מיסטיות ומדיטיטיביות. הַנְּחָתִי הייתה, ששיבוש פעולתם הרהוטה של התהליכים הקוגניטיביים והפסיכודינמיים עשוי לחולל בשירה לא רק את האיכות הנומינלית, המיסטית והמדיטיטיבית, כי אם גם את האיכות הַדְמוּנִית והאי־פְרָנְלִית (התופתית). כך, למשל, הן המעורר־צחוק והן הנשגב או המעורר־רחמים או המבחיל הם פרי מנגנוני ההגנה מפני המאיים. כאשר המעורר־צחוק ומה שאינו עולה בקנה אחד אתו נוכחים יחד, מנגנוני ההגנה המנוגדים משביתים זה את זה

2 השורש תפ"ס שני כתיבים לו: בשוין ובסמך. בין שאר המשמעויות, המילה מוסבת על שתי תופעות מנטליות שונות: "פרצפציה" ו"קונצפציה". הפסיכולוגים הקוגניטיביים ייחדו את המילה "תפיסה", בסמך, ל"פרצפציה". כדי לשמור על ההבחנה במשמעויות, אני כותב "תפישה" (בשוין שמאלית) כאשר אני מתכוון ל"קונצפציה" ומשמעויות קרובות.

ויוצרים בלבול ותחושה מציקה של אבדן אוריינטציה ריגושית. כמו כן, השדים והדמונים במיתולוגיה הנוצרית מוצגים כדמויות אדם בעלות קרניים, פרסות וזנב של בעלי חיים, כמיטב המסורת הגרוטסקית. יש להניח שלפני שהדמויות הללו קופצו כקונוונציות מאובכות, הן עוררו את התחושה המציקה של אבדן אוריינטציה ריגושית האופיינית לגרוטסקי. אחת ההנחות המונחות ביסוד הספר הנוכחי היא, שהקונוונציות הן תהליכים קוגניטיביים רבי עצמה שנתאבנו. הפרת גבולות הקטגוריות שנתאבנה בדמויות השדים הקונוונציונליים ועקרונות נוספים של הגרוטסקי הובאו לידי קיצוניות רבת-עצמה בצירור הגיהנום של היירונימוס בוש. ואכן, כפי שנראה, ציור זה מכיך חוקרים ציידים קונוונציות. פרק מעין זה על אמנויות פלסטיות אינו משתלב בקלות בספר על שירה דתית; לכן החלטתי להוסיפו כנספח בסוף הספר ההוא. באותו ספר, בפרק על הנומינזי והאינפרנלי, ציטטתי את דברי טְנִיסוֹן: "התופת העמום של מילטון מעורר אימה רבה יותר מהתופת של דנטה, המתוחם מדורים מדורים". הרגשתי שאמרה זו מסכה את תשומת הלב אל דבר חשוב בשירת מילטון, אבל עושה עוול לדנטה. לפיכך החלטתי לבחון מהו הדבר שמעורר אימה ב"תופת של דנטה, המתוחם מדורים מדורים". מתברר שגם אם מבחינה גאוגרפית התופת של דנטה מתוחם מדורים מדורים, יש אצלו טשטוש תחומים ברמה הרבה יותר עמוקה, ברמה הקוגניטיבית, בין הקטגוריות "אדם" לקטגוריות כ"צמחים" ו"להבות". אצל ליאו שפיצר (Spitzer, 1965) מצאתי דיון מאיר עיניים על האפיזודה שבה דנטה פוגש בני אדם שהפכו לצמחים. לא כמו במטמורפוזות של אובידיוס, שבהן הם היו קודם בני אדם ואחר כך צמחים, כי אם הם צמחים בעלי תודעה אנושית: הם "מאוד צמחים" ו"מאוד בני אדם" בעת ובעונה אחת. שפיצר מסביר את האפקט הפוגע של תופעה זו בכך, שלפנינו הפרה בוטה של סדרי בראשית לפי האמונה הנוצרית, שהרי אלוהים ברא את המינים הנבדלים, בלא מקרי כלאיים. ניתוחו של שפיצר פקח את עיני; אבל נראה לי שהאפקטיביות מקורה באבדן האוריינטציה הריגושית האופיינית לגרוטסקי, למשל ב"הגלגול" ("מטמורפוזה") של קאפקא, שם גרגור סאמסא הוא מאוד חרק ומאוד בן אדם. על כך הוספתי דיון באפיזודה שעניינה הלהבות בעלות התודעה האנושית, אשר לשון האש שלהן רוטטת כמו לשון בני אדם: "לְלִשׁוֹן הָאֵשׁ תִּרְגָּם הוּא אֶת הַכִּי". מלכתחילה התכוונתי לכתוב הערת שוליים למימרה של טניסון. כשדיון זה גדל וחרג מעבר לכל פרופורציה, חשבתי לצרף גם אותו בתור נספח שני. אבל פתאום תפשתי, ששני הנספחים המיועדים, על דנטה ועל בוש, מגשימים במדיום שונה עיקרון אחד. כך צירפתי את שני החלקים לפרק אחד, בכותרת "האינפרנלי ובן-הכלאים".

פרקים 6 ו-7 הופיעו בתחילה בכתב העת *Humor* בכותרת "Horror Jokes, Black Humor and Cognitive Poetics – Contribution to Humor and Cognitive Poetics" בשנים 1989 ו-1994. מן הסתם, הרעיונות המובעים במאמר הראשון היו זרים לשופטי המאמר, עד כי התקשו לקרוא אותו כהלכה. קיבלתי שלוש חוות דעת. אחת הייתה חיובית ביותר, אך בת שני משפטים בלבד: המשפט הראשון

עמד על חשיבות מעמדי במחקר הישראלי; "לכן", המשפט השני המליץ לפרסם את המאמר כמות שהוא. שתי חוות הדעת האחרות היו רצחניות ומפורטות. לו הייתי העורך, הייתי דוחה מאמר כזה בלי היסוס. אך העורך כתב לי שאם אתקן את מאמרי בהתאם להערות השופטים, אוכל להגישו לשיפוט שנית. אחרי כמה ימים של כעס החלטתי לעשות בכל זאת את השינויים המוצעים. אך עד מהרה הבנתי שאם אעשה את השינויים, יתקבל מאמר שונה בהחלט מזה שהתכוונתי לכתוב. מתברר שהשופטים ציפו למאמר אחר ממה שכתבתי, ובכל פרט שלא תאם ציפיה זו ראו פגם. אז למדתי דבר-מה חשוב על דרך הכתיבה שלי. יש לי נטייה להתנהל כך שהכתוב יוביל למסקנות מפתיעות, בלי כל התראה. האפקט עשוי להיות חזק מאוד, בתנאי שהקוראים מזהים את הכוונה. אך אם לא יזהו, עלולים הם להחמיץ את כוונת המאמר ולדחותו. החלטתי אפוא לערוך את מאמרי בהתאם לגילוי זה. בגוף המאמר לא שיניתי מילה; אך הקדמתי לו פסקאות אחדות המבהירות מראש לאן אני חותר, והוספתי שתי פסקאות בסוף הסוקרות לאן הגעתי. הפעם נתקבל המאמר "חלק". על הנוסח המשופל של מכתב ההתקבלות הוסיף העורך בכתב ידו "Congratulations for your fine essay, and thank you for offering it to *Humor*".

פרק 7, על השרבושטות (שרבוט+שטות), באנגלית (doodle+droll) doodle, נולד כמעט במקרה, בתגובה למאמר מאת W. J. Pepicello, על הכשירויות הקוגניטיביות הנדרשות לחידות מילוליות וחזותיות, שנתפרסם באותה חוברת של *Humor* שבה נתפרסם מאמרי על בדיחות הזוועה. פפיצ'לו רואה בשרבושטות חידה חזותית, ורק באחד מניתוחיו הוא מזכיר גם אבדן אוריינטציה (מרחבת) ואת הצורך באוריינטציה מחדש, כגורמי אד-הוק לאותו ציור. אני מראה שהשרבושטות עיקרה מקפץ של אמצעים קוגניטיביים שיש בהם כדי לעורר הלם של אבדן אוריינטציה ריגושיית. אני טוען שהשרבושטות במיטבה גורמת לא רק לשנות את הפרספקטיבה של האוריינטציה המרחבת; היא מחייבת החלפה פתאומית של עצם המנגנון הקוגניטיבי המונח ביסוד האינטרפרטציה. לפיכך ההלם מזעזע את אִשיות המערכת הקוגניטיבית במידה יתרה.

גרסה מוקדמת של פרק 8, "הפוטנציאל האסתטי של נבלה", נתפרסמה ב-1968. מאמר זה הוא "קריאה מדוקדקת" (close reading) בשירו של בודלר "נבלה", בשיטות ה-New Criticism והסטרוקטורליזם. מניתוח הדקויות הסמנטיות עולה וצצה תבנית מקיפה, התבנית הגוברת בהדרגה של ריקבון הגוף המבחיל, הנושא בחובו, באורח פרדוקסלי אך כתוצאה מתחייבת, גם את היפוכו: גיבוש המהות האלוהית של הרוח המזוקקת. כן הצבעתי על המסגרת הסיטואציונית של השיר השאולה ממסורת שירית מנוגדת, של משוררי הפּוֹלִיֶאָדָה בני המאה השבע עשרה: זוג הנאהבים הנתקלים בטיול הבוקר שלהם בעצם המזכיר את ארעיות החיים. בזמן כתיבת הגרסה הראשונה לא היו בנמצא דיונים מפורטים בשיר זה, ובוודאי לא מהבחינות שהמאמר שלי דן בהן. אך שנים אחרי כן מצאתי מונוגרפיה אנגלית משנת 1960 של Alison Fairlie על בודלר, ובה היא הציגה בעמודים ספורים משהו דומה לתבנית המקיפה שאני הצגתי. בשנים האחרונות, זיקת

השיר לפליאָדה הפכה ללחם חוקה של הביקורת הצרפתית. אבל עדיין לא מצאתי ניתוח שביקש לקרוא את השיר "קריאה מדוקדקת" מהסוג שאני מציע כאן.

פרק 9, "כוחו המגני של אָדי – מדומה או אמיתי?", הוא תרגום מאמר, שהיה ניסיון ראשון שלי להתמודד עם שירתו של אחד מאלילי נעורי, המשורר ההונגרי הגדול Endre Ady. במרכז הפרק עומד שירו "קרב עם הפריץ חזיר-הראש". בשיר זה הצבעתי על שתי מגמות "טוטליות" של שירה. דהיינו, מגמות מנוגדות הטוענות, כל אחת, למונופול גמור על נפש המגיב: הגרוטסקי והנשגב. ראש החזיר של הפריץ ו"גופו הזיפי המגעיל" שהדובר מלטף אותו מהווים את הגרעין הגרוטסקי של השיר; הקולות הקוראים לו מרחוק ומפתים אותו אל מסעים מסתוריים במרחקים מהווים את האלמנט הנשגב. שיר זה מעומת עם שירים אחרים של המשורר, המגלמים דרגות שונות של הנשגב והגרוטסקי. מתברר שהגישה הקוגניטיבית התקבלה יפה בהונגריה שלאחר התמוטטות המשטר הקומוניסטי. המאמר ראה אור בכתב העת ההונגרי לספרות ולתרבות *Holmi*, וחברי המערכת גילו יחס אוהד כלפיו. סוף-סוף משהו חדש, הם אמרו, לא אינטרפרטציה מרקסיסטית ולא סימבוליסטית. גרסה מקוצרת של המאמר מופיעה בפרק "The Grotesque as an Aesthetic Mode" של ספרי באנגלית *Toward a Theory of Cognitive Poetics*. כאן החלטתי לתרגם את המאמר כולו, בתוספות קלות.

פרק 10 עוסק בשתי פרודיות על תופעה דידקטית אחת, השינון חסר המשמעות של נטיות שם העצם בדקדוק הלטיני והגרמני, בקטע מעליזה בארץ הפלאות, ובשיר איג'יון (nonsense poem) מאת קריסטיאן מורגנשטרן. במקרה הראשון הפרודיה יוצרת נעימה של אירוניה טובת-לב, בשני – אפקט קיצוני של אבדן אוריינטציה ריגושיית. גרעין הדיון נלקח ממאמר תגובה ארוך למאמרם של סמיואל ג'י קייזר ואלן פרינס (Samuel Jay Keyser and Alan Prince) על מה שהם מכנים "אטימולוגיה עממית". גרעין זה פותח בכיוונים חדשים לצורכי הטיעון בספר הזה. במרכז השיר עומדת המילה "Werwolf" (זַאבְאִיש), שמורה כפרי מתבקש להטות אותה על פי כללי הדקדוק הגרמני. מילה זו מורכבת מהמילים "איש" ו"זאב"; אך לפי "האטימולוגיה העממית" היא מורכבת מהמילים "מי" ו"זאב". המורה הכפרי מפרק את המילה ומטה את "מי" ואת "זאב" בלי לשים לב לחוסר ההיגיון שבדבר. קייזר ופרינס טוענים שהאטימולוגיה העממית הופכת מילה נדירה ומוזרה לפמיליארית על ידי הוספת סיפור-מעשה. אני, להפך, טוען שהשיר דווקא הופך מילה נדירה ומוזרה אך מובנת לאבסורדית, ומכה את הקורא בהלם של אבדן אוריינטציה ריגושיית. טענה זו מסתייעת גם בהתבטאות חוץ-שירית של המשורר בדבר טיבה של הלשון.

פרק 11 מתחקה אחר היסוד של אבדן אוריינטציה באופרה של מוסורגסקי, בוריס גודונוב. יסוד זה מקורו כאן בסצנות שהן גרוטסקיות לפי כל אמות המידה הספרותיות שמנינו בפרקים האחרים. אבל יש לו גם מקורות אחרים, כגון פגיעה ב"מערכת המזוורת והמינורית, המערכת המספקת את רשת הקואורדינטות לאוריינטציה בעולם הצלילים השגור", וכן האפקט שברברה הרנסטיין-סמית' קוראת לו "סתירת הסיגור" (anti-)

(closure), המופק פה הן באמצעות מבנה העלילה והן באמצעות הסיום המוזיקלי שאיננו נגמר, כי אם גווע בהדרגה.

לקטור אלמוני של ספר זה העיר בגוף הספר הערה חשובה לאחת הפסקאות. אך מכיוון שאני מייחס לדברים חשיבות רבה, החלטתי להקדימה ולהציגה במבוא: "למקרא הדברים יכולה לעלות שאלה עקרונית, שאיני בטוח אם הכותב מצליח לספק לה תשובה מניחה את הדעת: היכן מסיימת 'הפואטיקה של אבדן אוריינטציה' ומתחיל סתם בלבול, שמקורו בחוסר ארגון אמנותי? ייתכן שלא ניתן לענות על שאלה זאת תשובה כללית ועקרונית, וכל מקרה צריך להיבחן לגופו, אבל כדאי, בכל מקרה, להעיר על הבעייתיות הטמונה בנקודה זאת."

תוך כדי הכנת הספר הזה גיליתי משהו שהפתיע אותי למדי. ברור שהקלסיציזם יגלה פחות סובלנות לגרוטסקי מכל סגנונות האמנות שאני מכיר. ואף על פי כן, המחשבה הביקורתית בת המאה השמונה עשרה חוזרת וצצה בספרי. לאחר מחשבה מצאתי שאין דבר טבעי מזה, משתי סיבות. ראשית, הגרוטסקי מפר, באופן עקיב ביותר, את הדקדורים של "הסגנון המהוגן" שבו דגל הקלסיציזם. אם אתה רוצה להבין מה טיבו של הגרוטסקי, עליך להבין מה הם האיסורים שהוא מפר. לסיבה השנייה הייתי פחות מודע והיה לי יותר קשה לעמוד עליה. המחשבה הביקורתית וההגות האסתטית בנות המאה השמונה עשרה הקדישו תשומת לב רבה לאיכויות האסתטיות הנתפסות ולזיקתן למבנים הלשוניים שמהן הן מתהוות. יתרה מזו, הגות זו עסקה לא רק בהבחנות בין חידוד אמת לחידוד כוזב ובניתוח הנשגב, כי אם גם בטיבם של המכוער והמבחיל בשירה – והלא אלה רלוונטיים ביותר לגרוטסקי.

כאשר ג'וזף אָדיסון (Joseph Addison) הבחין בין חידוד אמת לחידוד כוזב, ניתוח החידוד הכוזב נתן לנו תיאור מאיר עיניים של מיני המְנְרִיזִם³ במאה השבע עשרה והעשרים – אם נתמקד לא במרכיב ההערכתי כי אם במרכיב התיאורי בלבד של דיונו.

3 למילה הצרפתית "מנייריזם" יש צורה אנגלית מקבילה, "מְנְרִיזִם". למונח שלושה פירושים שונים: (1) חזרה תכופה על מספר מצומצם של תחבולות (לשוניות או אמנותיות), שימוש שאין בו שום פונקציונליות. בשימוש זה יש למילה קונוטציות של פשטנות וקלות דעת; (2) התקופה האמנותית שבין הרנסאנס והברוק, שיצירותיה מרבית להשתמש בתחבולות מנייריסטיות, אבל מעידות על תחכום מחשבתי וריגושי וריבוי כיוונים; (3) תקופות אמנותיות הדומות למנריזם של המאה השבע עשרה, המרבית להשתמש בתחבולות מנייריסטיות: תקופות מסוכסכות ששולטות בהן יותר ממערכת ערכים אחת, ודורשות פסיכולוגיה מורכבת במיוחד כדי להתמודד אֵתן (כגון המודרניזם). "מנייריזם" מזוהה בעיקר עם המשמעות הראשונה. משמעות המילה האנגלית הייתה זהה בתחילה. אבל במהלך ההיסטוריה צברה גם את שתי המשמעויות האחרות. לכן אני מתעקש לנקוט את המילה בצורתה האנגלית דווקא. למעשה, הגרוטסקי הוא תחבולה מנייריסטית מובהקת – הדורשת מורכבות פסיכולוגית רבה מן הרגיל. בפרק על אדי אכן השתמשתי בכתוב "מנייריזם", כי שם אני נוקט את המילה במשמעותה הראשונה.

יתרה מזו, כפי שנראה בפרק 8, שירו של בודלר "נבלה" (שאָדיסון בוודאי היה מתעבבו אילו זכה לקרוא אותו) מביא לידי קיצוניות עיקרון אסתטי שאדיסון עצמו הציג במפורש: "כי לא רק מה שגדול, זר ויפה, כי אם גם כל דבר שהוא בלתי נעים למראה יעורר הנאה בתיאור נאות. [...] מסיבה זו, אם כן, התיאור של מזבלה עשוי להנות את הכוח המדמה, אם הציור מוצג לרוחנו בביטויים מתאימים; [...] אנו נהנים לא כל כך מהאימו' הנכלל בתיאור, כמו מהנאותות של התיאור שנועד להעלות את האימו'". בודלר מביא עיקרון זה לכלל קיצוניות: ככל שאתה מפליג יותר בתיאור היסוד המבחיל במזבלה (או בפגר הנרקב), כן גדלה חשיבותו האסתטית של העיבוד האמנותי.

המחלוקת של לסינג (Lessing) עם וינקלמן (Winckelmann) בעניין הקונצפציה האסתטית המונחת ביסוד הפסל לאוקואון, יש בה כדי להאיר שני אספקטים של עיסוקנו פה:

מדוע הפה של הכוהן לאוקואון, הלכוד במאבק חיים-ארמוות עם שני הנחשים, אינו פתוח לרווחה בזעקת שבר? כי, אמר וינקלמן, האידאל היווני של איפוק אמוציונלי אסר זאת באופן מעורר הערצה. כי, אמר לסינג, חלל פעור הוא פגם צורני בפסל; כמו כן, כי הרגע של הפה הפתוח למחצה, שאינו מגיע לשיא, הוא רגע "משמעותי ומפרה" ביותר. (Wimsatt and Brooks, 1957: vol. 2, 267-268)

ראשית, הקביעה "חלל פעור הוא פגם צורני בפסל" מציגה, בדיוק, את העיקרון המופר על ידי הגרוטסקי נוסח באכטין. שנית, "הרגע של הפה הפתוח למחצה, שאינו מגיע לשיא, הוא רגע 'משמעותי ומפרה' ביותר" – משפט זה הוא דוגמה מאלפת לתחכום שבו היו הוגי הדעות בני המאה השמונה עשרה מקשרים בין המבנה המתואר של האובייקט האסתטי לבין האפקט הנתפס שלו, דהיינו, שהאפקט מושג על ידי הפה הפתוח-למחצה דווקא.

אחת ההגדרות שנתתי לפואטיקה הקוגניטיבית היא, שהיא בוחנת איך התהליכים הקוגניטיביים מעצבים ומגבילים את הצורות הספרותיות. בדיוני ב"נבלה" של בודלר אני מצטט את דברי לסינג, האומר: "אפקט הכיעור נהרס על ידי מניית חלקיו בזה אחר זה ממש כשם שאפקט היופי נהרס על ידי מנייה כזאת [...]. בשירה, כפי שכבר ציינתי, כיעור הצורה מאבד את האפקט הדוחה שלו כמעט לגמרי כמעבר מקיום בריזמני לרצף". לסינג מבהיר כאן איך מגבילה המערכת הקוגניטיבית את האפשרות של כיעור הצורה בשירה, בכך שהלשון נקלטת מילה אחר מילה, בזו אחר זו, ולא כמו בציור, שבו ניתן להקיף את היצירה כולה בריזמנית. בדומה לכך, משה מנדלסון מבחין בין ה"מבחיל" כאיכות אסתטית לבין שאר איכויות אסתטיות מציקות (ייצוגי הפחד, המלנכוליה, האימה, החמלה וכו') במושגים של ההגבלות המופעלות על ידי המערכת הקוגניטיבית. גם שלמה לויזון בספר הפואטיקה שלו מליצת ישורון דן באיכות הנשגבה בשירה, ומציע הגדרה פסיכולוגית ל"גודל האבסולוטי" הקנטיאני: "המליצה אשר תחתוף פתאם ברעם הפעלתה את כל הגות האדם, כי תמלא בעניינה את הנפש כולה, מבלי תת מקום אל

רעיון אחר לעבור בה, היא נשגבה מאד" (שם: 125). לאחר מכן הוא מתאר בפרוטרוט את האמצעים הלשוניים והתמתיים שיש בהם כדי ליצור את אפקט הנשגב. מתברר אפוא שהוגי הדעות בני המאה השמונה עשרה ביקשו לנמק, באורח שיטתי, את הזיקה בין האיכויות האסתטיות לבין המבנים הטקסטואליים המחוללים אותן באורח טיפוסי. וכך הם כיוונו אל האיזון העדין בין איכויות ומבנים. במאה העשרים הביקורת האימפרסיוניסטית מזה והביקורת האנליטית מזה מפרות איזון זה לעתים קרובות ביותר – זו לצד האיכויות, זו לצד המבנים. לא יפלא אפוא שלעתים מצאתי את עצמי נזקק להבחנותיהם של הוגי הדעות בני המאה השמונה עשרה. לסיום סקירה קצרה זו על ההגות האסתטית בת המאה השמונה עשרה, אני מבקש לערוך השוואה חפוזה בין קביעה של משה מנדלסון לדברי תאורטיקן בן-זמננו. בפרק 8 אני מצטט את מנדלסון: "ייצוגי הפחד, המלנכוליה, האימה, החמלה וכו' יש בהם כדי לעורר את סלידתנו רק במידה שאנו סבורים שהרעה היא אמיתית. לפיכך ניתן להפוך תחושות אלה לתחושות נעימות אם נזכור שהן אשליות מלאכותיות". מאלף להשוות קביעה זו למילה האחרונה בביקורת הפסיכואנליטית והנורו-אסתטיקה. באתר של *Psychology Today*, נורמן הולנד (Norman Holland) עוסק בשאלות "מדוע יש סרטי אימה?"; "אנו מפיקים הנאה מאמוציות בלתי נעימות – איך? מדוע?" (פורסם ב-4 בינואר, 2010). בקיצור, כי בראותנו את המעשים הנוראים, אנו יודעים שאין אנו צריכים "לצלצל בדלת, או לטלפן ל-911. זה ההבדל בין בדיון למציאות", או, כלשונו של מנדלסון – אין "אנו סבורים שהרעה היא אמיתית".

אנו פונים לספרות, לסיפורים, לשירים, למחזות או לסרטים, כדי לעורר את האמוציות שלנו, אם גם בדרכים בלתי נעימות. אנו עושים זאת משום שאנו חווים, אפילו במהלך קריאת יצירת הספרות, שחרור מתמשך של אנרגיה פסיכית (מאמץ של המוח), שכן אנו יודעים, בקליפת מוחנו, ברמה הקוגניטיבית, שלא נצטרך לפעול בתגובה לאותם איתותים אמוציונליים, תת-קליפתיים. אנו יודעים, לפני כניסתנו לקולנוע, שנתנסה בפחד בלתי נעים במהלך הסרט או הסיפור, אבל אנו יודעים גם שנתנסה בהנאה (אפילו בשעת הפחד), מפני שאנו יודעים שלא נצטרך לעשות שום דבר בעניין. (Holland, 2010)

וְלִקְוֹוֹרֵן (Wellek and Warren, 1956) הבחינו בין שלוש גישות אפשריות לתולדות הספרות: רלטיביזם, אבסולוטיזם ופרספקטיביזם. דן פגיס החיל תפישה זו על השירה העברית בימי הביניים. האבסולוטיזם בוחן את כל תולדות הספרות מנקודת ראות אחת, מסוימת, על-זמנית, בין שהיא אידאולוגית, ובין שהיא אסתטית, או פסיכולוגית. הפרספקטיביזם בוחן את הקונוונציות של כל תקופה בפרספקטיבות רחבות יותר. ואילו הרלטיביסטים ניגשים אל יצירות העבר במושגים של עצמן, על פי העקרונות המוצהרים של בני התקופה. הם מתנגדים להשוות בין יצירות שאי-אפשר להוכיח יחסי השפעה ביניהן; כמו כן, הם

מתנגדים להחלת תאוריות אסתטיות או פסיכולוגיות מאוחרות יותר, שלא היו ידועות ליוצרי היצירות. רלטיביזם ממין זה מתחבר לרוב עם גישה פקטואליסטית: מותר לעסוק רק בעובדות מוצקות כדוגמת קונוונציות התקופה או עובדות ביוגרפיות של היוצרים, אך בשום פנים ואופן לא באינטואיציות. בפרקים 3-5 נקלעתי למחלוקת עם רלטיביסטים קשוחים מהסוג הזה; בפרקים 3-4 – עם חיים שירמן, ובפרק 5 – עם ואלטר גיבסון. ואולם, בפרקים 3-4 מצאתי גם שבשתי נקודות משמעותיות שירמן חורג במידה רבה מאוד, שלא כהרגלו, מגישתו הרלטיביסטית-הפקטואליסטית המחמירה. אשר לדיתמוס השירה העברית בימי הביניים, הוא מכיר בזה שלמשוררי התקופה היו אינטואיציות חזקות ביותר בדבר הריתמוס של שיריהם, אבל המערכת המושגית שלהם בעניין זה הייתה נאיבית מדי – הם לא הכירו את מושג ההברה. אבל אפילו מערכת המושגים של חוקרים מאוחרים יותר שידעו להבחין בין הברות ארוכות לקצרות, שירמן אומר, אין בה כדי להסביר אינטואיציות אלה, משום שהם עסקו בריתמוס רק מבחינה "אופטית", סימנו את המשקלים על הנייר, ולא עסקו במה שהאוזן שומעת. אשר ללשון הפיגורטיבית בשירי המחלה של אבן גבירול הוא מעלה – שוב, שלא כהרגלו – שאלה פסיכולוגיות בדבר סגנונו המתחכם של אבן גבירול כאשר הוא מטפל באחד מאסונות חייו. עניין זה מביא לתודעה תופעה חשובה. גם רלטיביסטים קשוחים אינם יכולים לפתוח את הפה בלי להניח במובלע או במפורש הנחות פסיכולוגיות. במקרה זה, הנחותיו הפסיכולוגיות של שירמן הן פְּרֵה-תאורטיות, ואינן הולמות את מורכבות התופעה הנדונה. ולא עוד אלא שהבעיה מוחמרת עקב המתודולוגיה הרלטיביסטית המגבילה את אפשרויות ההשוואה ליצירות אחרות: מתודולוגיה זו מונעת משירמן להכיר בכך שלפנינו סגנון גרוטסקי, שהיה רווח במרחב הספרדי-צרפתי גם בתקופתו של אבן גבירול.

ואלטר גיבסון מביע במפורש את התנגדותו להחלת תורת פרויד על ציורי היירונימוס בוש בטענה שבוש לא קרא את פרויד – כאילו אנו מגיבים בדרכים המתוארות על ידי פרויד מתוך בחירה תאורטית-אידאולוגית, ולא באופן בלתי רצוני. טיעונו של גיבסון רצוף כשלים לוגיים בשל אי-יכולתו להבחין בין פירוש הציורים (שניתן לנמקו בהסתמך על תולדות הרעיונות) לאפקטים שלהם (שניתן לנמקם בהסתמך על תאוריות פסיכולוגיות בנות זמננו). הפואטיקה הקוגניטיבית, לעומת זה, כפי שאני מבין אותה, נוקטת עמדה פרספקטיביסטית מובהקת בעניין זה. היא מניחה שהאפקטים האמנותיים ניתנים להסבר באמצעות תאוריות פסיכולוגיות שיטתיות (גם אם לונגיטוס ההלניסטי והוגי הדעות בני המאה השמונה עשרה הגיעו למסקנות מאירות עיניים גם בלי מחקר שיטתי כזה); שלמחקר פסיכולוגי שיטתי יש גישה רק לתגובותיהם של בני אדם החיים בזמן עריכת המחקר; ושבוואנו להחיל את ממצאי הפסיכולוגים על יצירות העבר, עלינו להיעזר בכל המידע שהמחקר ההיסטורי יכול לספק לנו.

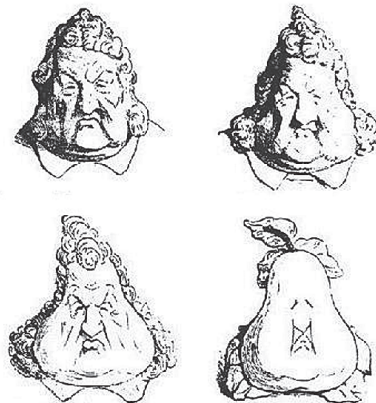
המילה "משמעותי" ננקטת בשתי משמעויות שונות: אחת, הקרובה יותר ל"שיטתי", ואחת הקרובה יותר ל"רפרנציאלי". "רפרנציאלי", בתורו, עשוי להיות "איקוני" או

"סימבולי" (מערכת הא"ב או מערכת הסימבולים המתמטיים). המתווה החזותי הבא עשוי להיתפס כקשקוש חסר משמעות, או בעל משמעות "שיטתית" (המחולק על ידי זוג לולאות ליחידה בת שלושה לבבות וכת שני לבבות) או בעל משמעות איקונית (חרק), או בעל משמעות סימבולית (המילה men כתובה על כבואת הראי שלה).



בסדרת ניסויים מבריקים, אורנסטין הראה שארגונו הקוגניטיבי של מתווה זה שונה אם הוא זוכה לקטגוריזציה של קשקוש מקרי, או שהוא בעל משמעות איקונית או סימבולית, בסדר זה של עומס קוגניטיבי יורד. השרבושטות מציגה מתווה חזותי חסר סדירות או קשקוש שיש בו "משמעות" במובן "שיטתי"; הכיתוב נוקט מערכת סימבולית כדי לשוות למתווה החזותי "משמעות" במובן "איקוני". קריס וגומבריך במחקרם על הקריקטורה טוענים, בעקבות פרויד, שההנאה מהקריקטורה נובעת מנסיגה לתפקוד ילדותי יותר (שרבוטים ילדותיים) ומחיסכון באנרגיה נפשית (אם לואי פיליפ מלך צרפת מצויר על ידי Honoré Daumier כראש אגס, קו אחד מוסר את צורת הראש ואת צורת האגס בעת ובעונה אחת). בשרבושטות, אני טוען, השרבוטים ילדותיים עוד יותר; ולפי ממצאי אורנסטין, חילוף מנגנוני המשמעות על ידי הוספת הכיתוב גורם לא רק להלם של אבדן אוריינטציה ריגושית, כי אם גם לירידה תלולה בעומס קוגניטיבי ולחיסכון עצום באנרגיה נפשית (חיסכון הניתן אפילו לכימות בעקבות ניסוייו של אורנסטין).

LES POIRES



Daumier: Louis-Philippe Poire

