

ביקורת-הספרות העיתונאית בישראל בעידן הפוסטמודרני

חיבור לשם קבלת התואר "דוקטור לפילוסופיה"

מאת:

אריק גלסנר

המחלקה לספרות עם ישראל

הוגש לסנט של אוניברסיטת בר-אילן

עבודה זו נעשתה בהדרכתה של

ד"ר רחל אלבק-גדרון, המחלקה לספרות עם ישראל, אוניברסיטת בר-אילן

עבודה זו מוקדשת באהבה רבה לאמי, רבקה גלסנר. לפני כ"ה שנים בדיוק - רבע מאה, קשה להאמין! – החלה בנחישות, באהבה, בדאגה ובתעצומות-נפש לגדל אותי ואת ארבעת אחי לבדה. זו הזדמנות מתאימה לומר לה תודה שלמה. שלי ושלכם – שלה הוא.

תודות

אני רוצה להודות לד"ר רחל אלבק-גדרון, המנחה שלי, שהתלהבותה לרעיון הראשוני של מחקר זה עודדה אותי לצעוד בדרך ארוכת השנים עד להשלמתו כעת. עצותיה החריפות לאורך השנים תרמו רבות למחקר; קריאתה הבוחנת, הביקורתית-אכפתית והמדוקדקת חייבה אותי לחתור לזהירות ולדיוק בניסוחיי; תמיכתה הלא מסויגת בי ובמחקרי לאורך השנים, שאינה סותרת וויכוחים ואי-הסכמות אינטלקטואליים, הייתה לי למשען נאמן.

תוכן עניינים

תקציר.....	א.
פרק א': פוסטמודרניות, פוסטמודרניזם, תיאוריה פוסטמודרנית.....	1.
א.1: "פוסטמודרניות" – סיפור נצחוני של מטבע לשון.....	1.
א.2: אי-המוגדרות של הביטוי "פוסטמודרניות".....	4.
א.3: אי-המוגדרות של הביטוי "פוסטמודרניות" כתוצאה מכך שהתופעה המתוארת עודנה בעיצומה.....	5.
א.4: פוסט-פוסטמודרניות.....	7.
א.5: סיבות נוספות לאי המוגדרות של הביטוי "פוסטמודרניות".....	12.
א.6: הקטגוריות השונות של התופעה הפוסטמודרנית.....	14.
א.7: תיאוריה פוסטמודרנית.....	16.
א.8: תיאוריה פוסטמודרנית והפוסט-סטרוקטורליזם.....	25.
א.9: על היחס בין "התיאוריה הפוסטמודרנית"/"התיאוריה הצרפתית" לפוסטמודרניזם ולפוסטמודרניות.....	29.
א.10: התערבותו של הברמאס בדיון על הפוסטמודרניזם כהמחשת ההבדל בין הקטגוריות השונות של ה"פוסטמודרניות".....	43.
א.11: סיכום.....	52.
פרק ב': הפוסטמודרניזם האמריקאי המוקדם.....	54.
ב.1: שורשי השיח הפוסטמודרני.....	54.
ב.2: הרקע התרבותי שמעניק הסבר לצמיחת הדיסקורס הפוסטמודרני דווקא בביקורת הספרות האמריקאית.....	56.
ב.3: ההבדלים בין הגל הראשון, הגל השני (הדקונסטרוקציוניסטי) והגל השלישי (הפוליטי) בביקורת הספרות הפוסטמודרנית.....	60.
ב.4: הדמיון בין הפוסטמודרניזם האמריקאי בביקורת הספרות והפוסטמודרניזם בארכיטקטורה.....	65.
ב.5: משבר בשפה כרקע לפוסטמודרניזם בביקורת הספרות האמריקאית.....	67.

68.....	ב.6 : הפוסטמודרניזם בביקורת הספרות האמריקאית והאוונגרד האירופאי
69.....	ב.7 : הפוסטמודרניזם של איהאב חסן המוקדם (חלק א')
81.....	ב.8 : אירווינג האו והמבדה הפוסט-מודרני
84.....	ב.9 : הפוסטמודרניזם של איהאב חסן המוקדם (חלק ב')
86.....	ב.10 : ג'ורג' סטיינר והפוסטמודרניזם האמריקאי המוקדם
92.....	ב.11 : סיכום המסה החלוצית של חסן והתחנה הבאה במסעו לגיבוש הקונספט של הפוסטמודרניזם
98.....	ב.12 : סוזן סונטאג והפוסטמודרניזם האמריקאי המוקדם
108.....	ב.13 : הפוסטמודרניזם של לסלי פידלר
116.....	ב.14 : ג'ון בארת והפוסטמודרניזם האמריקאי המוקדם
119.....	ב.15 : חסן במחצית הראשונה של שנות השבעים
134.....	ב.16 : מתנגדים בולטים לפוסטמודרניזם האמריקאי המוקדם
152.....	ב.17 : סיכום
153.....	פרק ג' : ביקורת הספרות בעידן הפוסטמודרני
154.....	ג.1 : ליוטאר, אבדן האמון במטה-נרטיבים וביקורת הספרות
154.....	ג.1.1 : "המצב הפוסטמודרני"
163.....	ג.2.1 : ליוטאר וזיגמונט באומן ; הפוסטמודרניות כמשבר בקרב האינטלקטואלים ; מבקר הספרות כאינטלקטואל
168.....	ג.3.1 : הברמאס ו"הספרה הציבורית"
179.....	ג.4.1 : סיכום
180.....	ג.2 : ג'יימסון ומעמד "התרבות הגבוהה" והתרבות בכלל בפוסטמודרניות
181.....	ג.1.2 : פוסטמודרניזם ו"חרושת התרבות"
185.....	ג.2.2 : פוסטמודרניזם או התרבות של הכלכלה והפּלֶפּוּל של התרבות
191.....	ג.3.2 : בודריאר, חברת הצריכה והתרבות
200.....	ג.4.2 : בחזרה למסה של ג'יימסון

203.....	ג.3. : השפעות "השיח הפוסטמודרני" על ביקורת הספרות
204.....	ג.3.1. : פוליטיזציה של ביקורת הספרות (בעיקר פוקו)
206.....	ג.3.2. : "המטפיזיקה של הנוכחות" וביקורת הספרות; הפרובלמטיקה של הייצוג והמשמעות (בעיקר דרידה ובארת)
208.....	ג.3.3. : הפרובלמטיקה של הפרשנות (בעיקר דרידה ובארת)
209.....	ג.3.4. : הפרובלמטיקה של המחבר והיצירה הבודדת (פוקו ובארת)
211.....	פרק ד': ביקורת-הספרות העיתונאית בעבר ובהווה, בישראל ובעולם
211.....	ד.1. : ביקורת-הספרות העיתונאית בעולם : עבר והווה
225.....	ד.2. : ביקורת הספרות העיתונאית בספרות העברית והישראלית ; עבר רחוק וקרוב
233.....	פרק ה' : מבקרי הספרות הישראליים בשנות השמונים, התשעים והאלפיים ויחסם לדן מירון
234.....	ה.1. : מסתו של דן מירון "מיוצרים ובונים לבני בלי בית" והמצב הפוסטמודרני
242.....	ה.2. : טרי איגלטון ודן מירון ; איגלטון (בעקבות הברמאס) וביקורת הספרות
247.....	ה.3. : הצעת סינתזה או תשלובת
248.....	ה.4. : הבדלים בין הספרות לביקורת הספרות בעידן הפוסטמודרני ; דן מירון וביקורת הספרות בעידן הפוסטמודרני
257.....	ה.5. : דן מירון אחרי עשרים שנה
260.....	ה.6. : דן מירון ועמוס עוז ; מבקר מול סופר
262.....	ה.7. : המבקרים בדור שאחרי מירון ויחסם למירון – יורם ברונבסקי
275.....	ה.8. - המבקרים בדור שאחרי מירון ויחסם למירון – אמנון נבות
290.....	ה.9. : המבקרים בדור שאחרי מירון ויחסם למירון – יצחק לאור
296.....	ה.10. : אקולוגיה מול רפובליקה ; פוסטמודרניות מול מודרניות?
299.....	ה.11. : חזרה לדיון ביצחק לאור

פרק ו': מבקרי ספרות ישראלים בעידן הפוסטמודרני ; פורטרטים קטנים.....	309
ו.1. : יורם ברונובסקי או התרבות כמשחק אריסטוקראטי.....	310
ו.1.1. : קוסמופוליטית או "הלא-צבר האירופאי".....	310
ו.2.1. : נשיות, מינוריות, קלילות, אירוניה, דקדנס, פוסטמודרניות.....	315
ו.3.1. : על ביקורת הספרות העברית ועל ביקורת הספרות בכלל.....	322
ו.4.1. : סנטימנטלי" מול "נאיבי".....	332
ו.5.1. : סיכום : על המסה ועל התרבות כשעשוע אריסטוקראטי.....	334
ו.2. : יצחק לאור או ביקורת הספרות כביקורת האידיאולוגיה.....	337
ו.1.2. : מודרניזם ופוסטמודרניות – גרסה ראשונה.....	338
ו.2.2. : מודרניזם ופוסטמודרניות - גרסה שנייה.....	340
ו.3.2. : נגד הריאליזם ; מודרניזם ופוסטמודרניות – גרסה שלישית.....	341
ו.4.2. : נגד קוהרנטיות.....	347
ו.5.2. : ביקורת ספרות כביקורת אידיאולוגיה.....	351
ו.6.2. : סיכום.....	359
ו.3. : מנחם בן והמילה הכתובה.....	360
ו.1.3. : קסמי המיידיות והמסמנים.....	360
ו.2.3. : שירה ומוזיקה ; שירה והשפה המדוברת.....	365
ו.3.3. : שירה ומוזיקה ב'.....	367
ו.4.3. : שירה ופרוזה.....	369
ו.5.3. : שירה זו שמחה.....	370
ו.6.3. : נגד אקדמיזם ואינטלקטואליזציה ; בעד פופוליזם.....	372
ו.7.3. : שירה, דת ומיסטיקה.....	375
ו.8.3. : הדילוג על המדיום.....	376
ו.9.3. : סיכום.....	378
ו.4. : אמנון נבות – המלחמה בעד הספרות ונגד הספרים.....	379

379.....	ו.1.4.: ספרות מול ספרים ; אטומיזציה
383.....	ו.2.4.: מטה-נרטיב של הספרות העברית
388.....	ו.3.4.: התמסחרות ; ספרות מול השוק והמדיה
391.....	ו.4.4.: "עניין ערך : אהבה" וגרוסמן ; מה בדיוק הכוונה ב"התמסחרות"?
397.....	ו.5.4.: מצבה של ביקורת הספרות
401.....	ו.6.4.: סיכום

403.....סיכום

409.....ביבליוגרפיה

נושא עבודה זו הוא "ביקורת-הספרות העיתונאית בישראל בעידן הפוסטמודרני". טענת המחקר הינה שעל מנת להבין את מה שהתחולל בביקורת-הספרות העיתונאית בישראל בעשורים האחרונים של המאה ה-20 ובעשור הראשון של המאה ה-21, יש לבחון את התמורות שהתחוללו בה בהקשר של הפוסטמודרניות ולאפיין באמצעות הפוסטמודרניות את התמורות הללו.

לביקורת-הספרות העיתונאית בה יעסוק המחקר הנוכחי כמה מאפיינים:

1. היא נכתבת בבמות המיועדות לציבור רחב יחסית, עיתונים יומיים או שבועיים, אתרי עיתונות אינטרנטיים, וכן כתבי עת לא-אקדמיים.
2. היא עוסקת בעיקרה בספרות הנכתבת בהווה. התייחסותה היא להווי הספרותי ה"שוטף", בניגוד לביקורת האקדמית המפנה את מבטה פעמים רבות לעבר הקנוני.
3. היא בעלת רכיב שיפוטי מרכזי.
4. בגין הבמות עליהן היא מוצגת, המיועדות למי שאינם "מומחים" ולקהל קוראים רחב יחסית, ביקורת-הספרות העיתונאית כתובה בדרך כלל בשפה שאינה מקצועית, או בשפה שאינה מקצועית-אקדמית. יחסה של ביקורת-הספרות העיתונאית לתיאוריה הספרותית ולהפשטות של מחקר הספרות רופף. ביקורת-הספרות העיתונאית כפופה גם לשדה העיתונאי ולכן "הצלחתה" אינה נקבעת רק על פי תוכנו של הטעון שמובע בה אלא גם על פי יכולתה ליצור תגובה אצל הקורא באמצעות הסגנון שלה. מחויבותה של ביקורת-הספרות העיתונאית לדרך טעון הגיונית ואובייקטיבית ולמתודולוגיה ברורה הנה מוגבלת, בוודאי בהשוואה לביקורת-ספרות אקדמית.
5. ביקורת זו נשענת על שני קטבים שביניהם קיים מתח: היא מנתחת יצירה אינדיבידואלית, אך – בדיונה באירוע אקטואלי, קרי יצירה חדשה, ובפנותה לציבור קוראים רחב - עליה למקמה בהקשר חברתי רחב.

ביקורת-הספרות העיתונאית זכתה בעולם בעשורים האחרונים לתשומת לב (מחקרית-אקדמית ומסאית-פובליציסטית). שורה של ספרים בעולם המערבי, בעיקר בעולם האנגלו-אמריקאי, עוסקת בביקורת-הספרות (ובעיקר העיתונאית)¹. בישראל נכתבה עבודת דוקטורט של מוטי נייגר בנושא: "מוספי הספרות ועיצוב התרבות הישראלית - מוספי הספרות בעיתונות העברית 1995-1948 כיצרי תמורות וכמשקפי תופעות בתרבות, בחברה, בעיתונות ובספרות" (נייגר, 1999). לתשומת הלב המחקרית והמסאית שהוקדשה למצבה ולמעמדה של ביקורת-הספרות העיתונאית

¹ כדוגמת ספרו של ג'ון גרוס (John Gross) *The Rise and Fall of the Man of Letters* (1973), ספרו של פיטר אווה הוהנדל (Peter Uwe Hohendahl) *The Institution of Criticism* (1982), ספרו של טרי איגלטון (Morris Dickstein) *The Function of Criticism* (1984), ספרו של מוריס דיקסטיין (Morris Dickstein) *Double Agent – The Critic and Society* (1992), ספרו של רונאן מקדונלד (Ronan McDonald) *the Death of the Critic* (2007), ספרה של גייל פול (Gail Pool) *Faint Praise: The Plight of Book Reviewing in America* (2007).

נלווה בשנים האחרונות גם שטף עז של תשומת לב עיתונאית שדנה בה ובמשבר שעובר עליה, בעיקר לנוכח גל "כיווצים" של מדורי ביקורות הספרים בעיתונות העולמית².

המחקר מבקש להשתייך למסורת המחקרית והמסאית שלעיל. שורת החוקרים והמסאים הללו, כפי שניתן להתרשם כבר מחלק מהכתורות שנתנו למחקריהם ולספריהם, מתארת באופנים שונים ומעמדות מוצא תיאורטיות ואידיאולוגיות שונות תופעה זוה: משבר בביקורת-הספרות העיתונאית בעשורים האחרונים. מחקר זה מצטרף לאבחנה הזו אך מציע ביאורים משלו לתופעה. ההבדל המרכזי בין המחקר המוצע כאן לבין שורת המחקרים והמסות שהוזכרה לעיל נעוץ בשידוך שנעשה במחקר הנוכחי בין מצבה של ביקורת-הספרות העיתונאית לבין הפוסטמודרניות; המחקר ינסה לאפיין את השפעות הפוסטמודרניות על ביקורת הספרות. במילים אחרות: המחקר הנוכחי ינסה להסביר את מצבה של ביקורת-הספרות העיתונאית בקונטקסט של הפוסטמודרניות, מתוך תפיסה כי התודעות לשיח הפוסטמודרני **ואפיון יסודות רלוונטיים לביקורת-הספרות בתוכו**, מתגלה כמאירת עיניים בהקשרה של ביקורת-הספרות העיתונאית.

שלושה מאפיינים מרכזיים של הפוסטמודרניות כעידן היסטורי ושל הפוסטמודרניזם כדומיננטה תרבותית³ רלוונטיים במיוחד להנהרת מעמדה של ביקורת-הספרות העיתונאית:

1. שינוי, או תחושת שינוי, במעמדם של הספר ושל השפה בעולם הפוסטמודרני.
2. ערעור מעמדם של האידיאולוגיות והמטה-נרטיבים בעולם הפוסטמודרני.
3. ערעור מעמדה של "התרבות הגבוהה" בתרבות הפוסטמודרנית ולמעשה שינוי רדיקלי בתפיסת "התרבות" בעשורים האחרונים של המאה ה-20.

בצד זה שמור מקום, מצומצם יותר, גם להשפעת "התיאוריה הפוסטמודרנית" על ביקורת הספרות.

המחקר, אם כך, מציע לראות את מה שהתחולל בישראל בעשורים האחרונים בקונטקסט בינלאומי ובעיקר מערבי, ההקשר בו צמח הקונספט של הפוסטמודרניות. במהלך המחקר אשתדל לתמוך בפרספקטיבה זו. שקיעת האידיאולוגיה, למשל, שבקונטקסט הישראלי הינה בעיקר שקיעת אחיזתה של הלאומיות בציבור הישראלי⁴, אינה יוצאת דופן, אלא הינה חלק מתופעה רחבה יותר המאפיינת את העולם המערבי בכללותו.

הפוסטמודרניות הינה קונספט עמום וידוע-לשמצה בעמימותו זו (עיינו למשל: Featherstone, 2007 עמ' 1; הדברים יורחבו בפרק הראשון, המבוא). חלק מרכזי ממטרת המחקר שלהלן הינה, אם כך, לנסות להנהיר את הקונספט הזה ואת המאפיינים המרכזיים של הפוסטמודרניות שהוזכרו זה עתה. כל זה ייעשה על מנת להכשיר את הקרקע להבנה טובה יותר של מעמדה של ביקורת-הספרות העיתונאית בעידן הנדון. אך הקשר בין הפוסטמודרניות לביקורת-הספרות

² למשל - וזו רק דוגמה אחת מני רבות מאד - מאמר המערכת של המגזין האמריקאי, "The New Republic", "The Battle Of The Book", מ-10 בדצמבר 2007, בפתח גיליון של המגזין שיוחד לביקורת-הספרות העיתונאית. ובישראל: כתבה במוסף "גלריה" של עיתון "הארץ", "ביקורת כוח השיפוט", מ-18 לאפריל 2007.

³ על ההבדלים בין הקטגוריות השונות של הפוסטמודרניות יורחב בפרק הראשון, המבואי באופיו.

⁴ ובייחוד באותו חלק של הציבור הישראלי שבו נכתבת ונקראת ביקורת-הספרות.

העיתונאית הינו קשר הדוק יותר ודו-צדדי. למעשה, במהלך עבודת המחקר התגלה לי כי מעמדה של ביקורת-הספרות העיתונאית בעשורים האחרונים יכול לשמש כנקודה ארכימדית שממנה ניתן להתבונן בעידן הפוסטמודרני גופו ולהבינו מעט טוב יותר. כלומר, בנוסף על ההסבר שנותן השיח הפוסטמודרני למצבה של ביקורת-הספרות העיתונאית, המחקר שלהן מציע גם לראות בניתוח מצבה של ביקורת-הספרות העיתונאית דרך להבין את הפוסטמודרניות עצמה. אי לכך, המחקר הנוכחי מנסה לא רק להסביר את מעמדה של ביקורת-הספרות בעשורים האחרונים, אלא לסייע, דרך ניתוח מעמד זה, בהנהרתה של הפוסטמודרניות. בכך, אני מקווה, יש במחקרי תרומה מסוימת להבהרת הפוסטמודרניות ולא רק להבהרת מקומה של ביקורת-הספרות העיתונאית בתוכה.

מבנה המחקר הנו כדלקמן:

פרק א' – "פוסטמודרניות, פוסטמודרניזם, תיאוריה פוסטמודרנית"

פרק זה ישים כמבוא לדיון. אבחין בו בין המונחים והקטגוריות השונים הנוגעים לפוסטמודרניות, אותם אלה המופיעים בכותרת הפרק. עבודת הנהרה זו חשובה על מנת להבין את השפעותיו השונות של המכלול הפוסטמודרני (דהיינו, אותם "פוסטמודרניות", "פוסטמודרניזם" ו"תיאוריה פוסטמודרנית") על ביקורת-הספרות העיתונאית.

פרק ב' – "הפוסטמודרניזם האמריקאי המוקדם"

פרק זה יבקש להחזיר לדיון הפוסטמודרני שיח שכוח-למחצה, השיח שבו עוצב באופן ראשוני הדיון הזה עצמו. שיח זה, אמריקאי, שהחל בסוף שנות החמישים ונמשך עד אמצע שנות השבעים, היה **שיח של מבקרי ספרות**. החזרתו לתודעה המחקרית חשובה מכיוון שהיא מציעה לאפיין את העידן הפוסטמודרני כעידן שמעורר תהיות וחששות עמוקים בכל הנוגע למקומה ולמעמדה של השפה (ובכלל זה הספרות). למעשה, מחקר זה טוען כי העובדה שהשיח הפוסטמודרני צמח בביקורת-הספרות האמריקאית אינה עובדה קוריוזית וזניחה (על עצם העובדה מעיר ההיסטוריון של הדיסקורס הפוסטמודרני, האנס ברטנס - Bertens, 1995 עמ' 17; אך הוא אינו מרחיב ואינו מפתח את משמעותה. הדברים יידונו בהרחבה בפרק ב'). אם נתקבל הטענה הזו - על כך שהשיח הפוסטמודרני כולו צמח בביקורת-הספרות האמריקאית ושלכך יש סיבות משמעותיות - טענה שאשתדל להרחיב ולפתח, הרי שהרלוונטיות של הפוסטמודרניות לביקורת-הספרות תתברר כהדוקה ביותר. במילים אחרות: הפוסטמודרניזם האמריקאי המוקדם, כפי שאטען, מבטא את התחושה שהשפה (והספרות בכללה) הולכות ומאבדות מחשיבותן בעשורים שאחרי מלחמת העולם השנייה - כלומר בפוסטמודרניות, כפי שהחלו לכנות תקופה זו סביב שנות הששים - ולכך יש השלכות ברורות גם על ביקורת-הספרות.

פרק ג' – "ביקורת הספרות בעידן הפוסטמודרני"

בפרק זה יוצגו שני מאפיינים מרכזיים של הפוסטמודרניות והפוסטמודרניזם, המשפיעים על ביקורת הספרות השפעה מכרעת, באמצעות שני תיאורטיקנים מרכזיים של הפוסטמודרניות:

ז'אן-פרנסואה ליוטאר ופרדריק גיימסון. "חוסר-האמון כלפי סיפורי-העל" של ליוטאר ו"מחיקת הגבול הישן (והמודרניסטי-עילי בעיקרו) בין התרבות הגבוהה לבין זו המכונה 'תרבות המונים' או 'תרבות מסחרית'", כפי שמנסח זאת גיימסון, יוצגו ויובהרו בהרחבה. מלבד שני מאפיינים אלה של "הפוסטמודרניות" ו"הפוסטמודרניזם" (ההבדלים בין המונחים יידונו כאמור לאורך כל המחקר) והשפעותיהם על ביקורת הספרות, ידון הפרק גם בהשפעותיה, הזניחות יותר, של "התיאוריה הפוסטמודרנית" על ביקורת-הספרות העיתונאית.

פרק ד' – "ביקורת-הספרות העיתונאית בעבר ובהווה, בישראל ובעולם"

פרק זה יהווה הקדמה למחציתו השנייה של המחקר; הקדמה לדיון בביקורת-הספרות העיתונאית בישראל בעידן הפוסטמודרני. בפרק תשורטט, בסיועם של כותבים וחוקרים שונים, המציאות הביקורתית המקבילה בכמה תרבויות לאומיות נוספות. דיונם של אותם חוקרים וכותבים מייחד תשומת לב רבה להבדל בין ביקורת זו, העיתונאית, לבין הביקורת הספרותית האקדמית. כך, שבסיועם, ישורטטו גם כמה הבדלים חשובים בין ביקורת זו למקבילתה האקדמית. בצד זאת, ישורטט פרק זה קווים לדמותה של ביקורת-הספרות העיתונאית העברית והישראלית, בעבר הקרוב והרחוק, כלומר לפני כניסתה לעידן הפוסטמודרני, על מנת להדגיש את ההבדלים בין התקופות, המודרנית והפוסטמודרנית, בביקורת.

פרק ה' – "מבקרי הספרות הישראליים בשנות השמונים, התשעים והאלפיים ויחסם לדן מירון"

בפרק זה אציג את עמדתם של כמה מבקרים בדור שאחרי דן מירון, ביחס לעמדתו הביקורתית של מירון עצמו, כלומר ביחס לעמדתו של מבקר ספרות מרכזי בדור שקדם להם. התפיסה שעומדת בבסיס הפרק הזה היא זו: כשמבקר מדבר על מבקר אחר, נחשפות באופן הטוב ביותר עמדות-המוצא התיאורטיות שלו ותפיסתו העצמית את מעשה הביקורת, זאת מהסיבה הכמעט מובנת מאליה, שכשהוא מציג תפיסה ביקורתית אחרת, עמה הוא מסכים או עליה הוא חולק, הוא חושף מולה את תפיסתו הביקורתית שלו עצמו. דן מירון ישמש בפרק זה כ"מקרה מבחן", מבקר ספרות מרכזי, הפעיל באקדמיה ובעיתונות ובציבוריות כאחת, שניצב בין המודרניות לפוסטמודרניות. כפי שנראה בפרק, המבקרים בדור שאחרי מירון, כאלה שהתחילו לכתוב ביקורות בשנות השבעים והשמונים, חיים כבר במציאות תרבותית שבחלקה הלא מבוטל הינה פוסטמודרנית, ולפיכך, עומדת התפיסה הביקורתית שלהם עצמם, כמו גם עמדתם ביחס לתפיסתו הביקורתית של מירון, בסימן השפעתה של הפוסטמודרניות. השפעתה של הפוסטמודרניות, לדידם - בהקשר של עמדתם ביחס למירון - פירושה בעיקר אבדן של המטה-נרטיב הלאומי, שבחסותו פעלה ביקורת הספרות העברית במודרניות. כפי שיוצג בפרק, מירון עצמו ניצב על קו-התפר בין התפיסה המודרנית לבין התפיסה הפוסטמודרנית; קיימת טלטלה פנימית בכתיבתו ביחס למטה-נרטיב הלאומי ולשאלה האם ניתן או רצוי להכפיף את הספרות לעולו.

פרק ו' – "מבקרי ספרות ישראלים בעידן הפוסטמודרני; פורטרטים קטנים"

בפרק זה אדון בגישתו הביקורתית של כל אחד מארבעת המבקרים שנבחרו למחקר זה, כפי שזו מצטיירת מפעילותו. אחרי שישורטטו "הפורטרטים הקטנים" של כל אחד מהארבעה, אבאר מה

הקשר שאני מוצא בין פעילותו הקונקרטית לבין הפוסטמודרניות. במילים אחרות: אצמד בפרק זה מהפרטים אל הכלל. אציג, ראשית, את היסודות השונים המתבלטים בכתיבתו הביקורתית של כל אחד מהמבקרים; אחר כך אנסה ליצור סינתזה או תשלובת בין יסודות אלה, אנסה להציג דיוקן מלוכד-יחסית של כל אחד מהמבקרים; ואז אנסה להצביע על הקשר בין הפורטרט המלוכד של כל אחד מהם לבין הפוסטמודרניות ומאפייניה הרלוונטיים שהוצגו בפרקים הקודמים.

ארבעת המבקרים נבחרו מכיוון שהעשייה הביקורתית העיתונאית שלהם משמעותית מבחינה איכותית וגם כמותית (הם כתבו לפחות מאמר ביקורת שבועי אחד במשך שנים רבות). בנוסף, ארבעת המבקרים הנם בני אותו דור בקירוב (כולם ילידי העשור הראשון לקיומה של ישראל 1948-1958). לבסוף, הארבעה נבחרו כי הם מבטאים ספקטרום רחב דיו של פעילות ביקורתית.

מטרת המחקר אינה להציג מעין ביוגרפיה אינטלקטואלית של ארבעת המבקרים, אלא להראות דרך פעילותם את השפעתה של הפוסטמודרניות על ביקורת-הספרות העיתונאית. עם זאת, לולי היה, לטעמי, עניין בארבעת המבקרים הללו, כלומר לולי גילו הארבעה כוח, מקוריות ותשוקה ביקורתיים, לא היה טעם רב לדון בהם בפירוט כזה. דווקא משום שהארבעה הינם בעלי אופי ביקורתי מובחן ומשמעותי מעניין לראות כיצד הם מגיבים לאקלים הפוסטמודרני בו כתבו את ביקורתיהם או כיצד הם מגלמים אקלים זה.

טענת המחקר, בתמצות, לגבי כל אחד מהארבעה היא זו:

מנחם בן ואמנון נבות מצויים בשני קטבים מנוגדים ומציגים עמדה פוסטמודרנית פאר-אקסלאנס (בן) מול עמדה מודרנית ומודרניסטית פאר-אקסלאנס (נבות). יצחק לאור מבטא בביקורתו עירוב של יסודות מודרניים ופוסטמודרניים ואילו בפעילותו של יורם ברונובסקי מתגלים יסודות פוסט מודרניים בצד יסודות אחרים.

סיכום

כפי שניתן להסיק ממבנה העבודה, הגישה שאציע להבנת אופייה של ביקורת-הספרות העיתונאית בישראל בעשורים האחרונים כפולת פנים: כללית-עקרונית מחד גיסא וסובייקטיבית-אינדוקטיבית מאידך גיסא.

לצורך הניתוח הכללי-עקרוני אעשה שימוש במושג "פוסטמודרניות" ובשיח שעוסק בו ושהתפתח סביבו. אראה כיצד ה"פוסטמודרניות", כפי שהוצגה בשיח זה, משפיעה על ביקורת-הספרות העיתונאית במגוון דרכים. ב"כללית-עקרונית" כוונתי לכך שפעילותו של המבקר הספציפי מול יצירת ספרות הספציפית תוסבר כנתונה א-פריורי תחת השפעה ולחצים כלליים ועקרוניים של "הפוסטמודרניות" כפי שאציגה. לגישה הכללית-עקרונית להבנת אופייה של ביקורת-הספרות העיתונאית תוקדש כמחצית מעבודת המחקר (פרקים ב'-ג'). חשוב להדגיש כי אף על פי שמחצית זו מכילה דיון תיאורטי-היסטורי בעיקרו, ולא עוסקת בביקורות ספרות ספציפיות, אין לראות בה "מבוא תיאורטי", אלא בשר מבשרו של הטיעון בעבודה זו.

בגישה הסובייקטיבית-אינדוקטיבית אדון בפעילותם הביקורתית של חמישה מבקרי ספרות: דן מירון, מנחם בן, יורם ברונובסקי, יצחק לאור ואמנון נבות. ב"אינדוקטיבית" כוונתי לכך שאדון מקרוב בקורפוס הביקורתי של חמשת המבקרים וממנו אחלץ תובנות על האופן שבו הם תופסים את פעילותם ואת מעשה הביקורת. לחלק האינדוקטיבי תוקדש המחצית השנייה של העבודה (פרקים ד'-ו'). הנחתי, אותה אנסה להוכיח, היא כי פעילותם האינדיבידואלית הקונקרטית עוצבה תחת ההשפעות ההיסטוריות של התקופה בה פעלו, קרי "הפוסטמודרניות".

שתי הערות לסיום התקציר: במעמדה של ביקורת הספרות בעידן הפוסטמודרני ניתן לדון מכמה זוויות ראייה. כמוזכר, ניתן לדון במעמדה של ביקורת-הספרות העיתונאית מזווית כללית-עקרונית: מה יחס החברה והתרבות (במובן הרחב של המילה) לביקורת הספרות בעידן הפוסטמודרני והסיבות ליחס הזה. כאמור, ניתן גם לדון במעמדה של ביקורת-הספרות העיתונאית מזווית אינדוקטיבית-סובייקטיבית: מהו האופן בו תופסים מבקרי הספרות עצמם את פעילותם בעידן הזה. אך מלבד זאת ניתן לדון במעמד הביקורת גם מזווית מוסדית-מעשית: מה המקום והמשקל הקונקרטיים שמוקצים לביקורת הספרות בעיתונים. במחקר הנוכחי אתמקד בזווית הכללית-העקרונית ובזווית האינדוקטיבית-סובייקטיבית, כלומר בתהליכים ובמגמות הכלליים והעקרוניים שהשפיעו על מעמדה וטיבה של ביקורת-הספרות העיתונאית ובאופן בו הפנימו, התנגדו והתאימו-עצמם מבקרי הספרות הישראליים ללחצים שיצרו תהליכים ומגמות כלליים אלה. מאפייני הפוסטמודרניות העיקריים שיוצגו במחקר – ערעור מעמדה של השפה; שקיעת האידיאולוגיות והמטה-נרטיבים; שינוי במעמדה ומשמעותה של התרבות בכלל ו"התרבות הגבוהה" בפרט – מבארים גם את המצב המעשי של ביקורת-הספרות בעידן הנוכחי, למשל, את "כיווץ" מדורי הספרות בעשורים האחרונים. אולם מחקר זה אינו מחקר דסקרטיבי ו"כמותני" המבקש למדוד את מקומה המתכווץ של ביקורת הספרות בעיתונות או את השכר שמשולם למבקרים בהווה לעומת זה ששולם בעבר וכיו"ב. שינויים מעשיים אלה נגזרים לטענת המחקר מתהליכים ומגמות עקרוניים וכלליים המאפיינים את הפוסטמודרניות.

הערה אחרונה: התמורות המעשיות במקומה של ביקורת-הספרות העיתונאית קשורות גם לשינויים במעמדה של העיתונות באופן כללי. ואכן, חלק מהמאפיינים של הפוסטמודרניות שיידונו בעבודה זו יכולים להבהיר גם את השינוי במעמדה של העיתונות בעידן הזה. תמורה במעמדה של השפה, כמו גם שקיעת האידיאולוגיות הגדולות, הן בעלות השלכות לא רק על הספרות וביקורתה, אלא גם על העיתונות בכלל. במהלך המחקר אדון בקשר בין ביקורת-הספרות לעיתונות בכלל (בייחוד כשאדון במושג "הספרה הציבורית" של יורגן הברמאס, שכורך ביניהן). עם זאת, מצבה של ביקורת-הספרות אינו יכול להיות מוסבר רק כחלק ממצבה של העיתונות. המשבר בביקורת-הספרות, ניתן לטעון, חריף יותר ועקרוני יותר ממשבר העיתונות ואותו אנסה להנהיר במחקר שלהלן.

1.א – "פוסטמודרניות" – סיפור נצחוני של מטבע לשון

המושג "פוסטמודרניות", עוד לפני שאדון בפירושו, הוא סיפור התבלטותו של מטבע-לשון ב"שוק" רעיונות, הרווי במטבעות לשון מתחרים, כפי שטוענים שני תיאורטיקנים של ה"פוסטמודרניות", פרדריק גיימסון (Frederic Jameson) ואיהאב חסן (Ihab Hassan) (שיובאו מייד להלן). סיפור הצלחה זה של מטבע הלשון "פוסטמודרניות", ומטבעות הלשון שנדחו בדרך, יכולים ללמד רבות על התופעה הנחקרת.¹

כפי שמציין אחד התיאורטיקנים הבולטים של הפוסטמודרניות, מבקר הספרות פרדריק גיימסון, התבססות הביטוי "פוסטמודרניות" לתיאור התקופה היא "סיפור ניצחון" לקסיקלי ש"צריך להיכתב" בעתיד.² הצלחת הדבקת מטבע לשון זה לשלל תופעות, שנקראו בעבר בשמות שונים, משולה ל"מיזוג תאגידי", טוען גיימסון, והיא עצמה עדות לאחד מחידושיה של חברת המדיה המצריך תת-דיסציפלינה מחקרית שתתמקד במחקר לקסיקולוגי. גיימסון מונה מונחים מתחרים שהיו יכולים לאגד תחתם את שלל התופעות המוזכרות ונדחו, כגון: "העידן הפוסט-תעשייתי", "פוסט-סטרוקטורליזם", מונחים כגון "הכפר הגלובלי" מתיאוריית המדיה של מארשל מאקלוהן (Marshall McLuhan) ועוד (Jameson, 1991 עמ' xiii).³

גם איהאב חסן, מבקר הספרות האמריקאי, שכפי שנראה היה חלוץ בשימוש במושג "פוסטמודרניות" ותרם תרומה מכרעת להתקבלותו (וכפי שיוצע להלן, גם תרומה מכרעת להבנתו לאשורו, וזאת למרות דחיקתו מהדיון על הפוסטמודרניות משנות השמונים ואילך), מציין במאמר מ-1982 את נצחונו של הביטוי על פני מתחריו. בישירות אומר חסן כי עלינו להודות ש"הרצון לעוצמה" אינו מוגבל רק ליחסים בין אנשים אלא גם ליחסים בין מונחים, לשדה הנומנקלטורי. כדי להבין את הפוסטמודרניזם אין להתעלם, טוען חסן, מ"הפסיכו-פוליטיקה, אם לא הפסיכופתולוגיה, של החיים האקדמיים" שמתוכם, ומתוך המאבקים המתחוללים בהם, צמח המושג (Hassan, 1987 עמ' 86). עם זאת, לדבריו, למרות מגבלותיו, נמצא המונח הולם יותר

¹ בשלב הזה אינני מבחין עדיין בין המונחים "פוסטמודרניות" ל"פוסטמודרניזם".

² גיימסון כתב את הדברים ב-1991 (Jameson, 1991 עמ' xiii).

³ בהקשר אחר, מונה גיימסון ניסיונות המשגה ומונחים אחרים לתיאור התקופה, המקבילים לפוסטמודרניזם (ובמובלע: מתחרים בו): "חברת הצריכה", "חברת התקשורת", "חברת המידע", "החברה האלקטרונית", "חברת ההיי-טק" (גיימסון, 2008 עמ' 20). ובמקום אחר, אגב דיוניו, גיימסון מונה מתחרים פוטנציאליים נוספים ל"פוסטמודרניזם": "The Culture of Narcissism" ספרו המשפיע של כריסטופר לאש (Christopher Lasch) מ-1978 (גיימסון, 2008 עמ' 60), ואף משמעותי יותר מבחינת תפיסת הפוסטמודרניזם של גיימסון: "קץ ההיסטוריה", המושג ששאל פרנסיס פוקויאמה (Francis Fukuyama) מהגל לתיאור המציאות הבינלאומית בשנות התשעים (גיימסון, 2009 עמ' 105).

לתיאור העידן הנוכחי ממונחים טכנולוגיים כמו "עידן האטום"⁴, "עידן החלל" ו"עידן הטלוויזיה" (Hassan, 1987 עמ' 87).

צ'רלס ג'נקס (Charles Jencks) הוא חלוץ מרכזי אחר של השימוש בביטוי, הפעם בארכיטקטורה⁵ (הוא זה שהחדיר את המונח פוסטמודרניזם לארכיטקטורה בספריו הרבים, החל מספרו מ-1977, "The Language of Post-Modern Architecture"). ב-1996 טען ג'נקס ששכיחותו הבולטת של הביטוי "פוסט-מודרני", "ניצחונו המסתורי", כהגדרתו, היא עדות לכך שהביטוי "בחר אותנו" ולא אנחנו אותו. הביטוי, שהפך לדומיננטי ובעצם לביטוי ש"אין ממנו מנוס" גם בפי המתנגדים לו מאמצע שנות השמונים ואילך, ממשיך ג'נקס, הוא סוג של "הינעלות" (lock-in) אינטלקטואלית. כלומר, בלתי אפשרי להתעלם ממנו מכאן ולהבא בדיון האינטלקטואלי (Jencks, 1996 עמ' 13-14).

היקבעותו של המונח "פוסטמודרניזם" כמונח מרכזי לתיאור תופעות רבות במחצית השנייה של המאה העשרים אירעה בשנות השמונים של המאה העשרים. בשני העשורים שקדמו להן ריחפה בחלל שורה של מושגים שניסו לנתח שינוי היסטורי משמעותי שחל בחברות המערביות מתום מלחמת העולם השנייה, שינוי היסטורי שעל עצם התרחשותו הסכימו רבים אך לא על טיבו ולא על השם בו ראוי לכנותו. מאלף בהקשר הזה הוא הקטע הבא של פרדריק ג'יימסון, שמשנות ה-80 נחשב לאחד התיאורטיקנים המרכזיים בדיון הפוסטמודרני. קטע זה, שנכתב באמצע שנות ה-70, כלומר לפני "המרתו" של ג'יימסון לדיסקורס הפוסטמודרני, מונה קטלוג שלם של מושגים ותופעות שבאו לתאר את העידן החדש, כשהפוסטמודרניזם הוא עדיין רק אחד מהם, כלומר עדיין אינו אקסקלוסיבי:

כל אניצי הקש העפים ברוח מאשרים את התחושה הרווחת ש'הזמנים המודרניים תמו' וששע קיצוני, בקע בסיסי, זינוק איכותי, מפריד בינינו לבין מה שהיה העולם החדש של תחילת ואמצע המאה ה-20, של המודרניזם המנצח והמרד נגד הפוזיטיביזם והתרבות הבורגנית הויקטוריאנית או זו של הרפובליקה השלישית. מקלוהנזם, תיאוריות של חברת הצריכה [ג'יימסון כותב זאת בצרפתית, 'société de consommation', על פי ספרו המוקדם של בודריאר, מ-1970, בשם זה] ושל החברה הפוסט-תעשייתית, פוסטמודרניזם בספרות ובאמנות⁶, התנועה מפיזיקה לביוולוגיה כשהביוולוגיה נתפסת כעת כאב-טיפוס של המדעים המדויקים, השפעת המחשב וחברת המידע, תום המלחמה הקרה והאישור של מערכת עולמית סובייטית-אמריקאית של 'דו-קיום בשלום', השמאל החדש ופוליטיקת האינסטינקטים של תרבות הנגד, הקדימות של המודל הלשוני שמקבלת ביטוי אידיאולוגי בסטרוקטורליזם שהפך לתנועה חדשה – כל התופעות הללו

⁴ הכוונה של חסן, כמדומה, אינה רק, אולי אף לא בעיקר, לעידן הפצצה האטומית, אלא לגילויים של אי-הוודאות שנחשפו במחצית הראשונה של המאה ה-20 בפסיקת הקוואנטים, וששינו תפיסות יסוד הנוגעות למדע, ושנעשה בהם שימוש מטפורי בתרבות בכלל.

⁵ רוברטו ונטורי (Roberto Venturi) דן בתופעות ארכיטקטוניות שכונו לימים "פוסטמודרניות" מאמצע שנות הששים, אולם מבלי להשתמש בביטוי. על השימוש החלוצי של ג'נקס בביטוי בתחום הארכיטקטורה, החל מאמצע שנות השבעים, וכן על השפעתו הרבה ראו (Bertens, 1995 עמ' 57).

⁶ יושם לב שבשלב זה, באמצע שנות השבעים, פוסטמודרניזם נקשר בעיקר לספרות ואמנות, ולא לארכיטקטורה (כאמור, ספרו החלוצי של ג'נקס ראה אור רק ב-1977). את הבכירות בזמן של הדיון הספרותי בפוסטמודרניות, שלא ידועה מספיק ולא ניתנה לה הדעת מספיק, אציג בפרק הבא.

מעידות על איזה מרחק בלתי הפיך מההווה הקרוב (Jameson, 2008) (במקור: 1975-1976), עמ' 20.⁷

הטכנולוגיה של ראשית המאה ה-21, שחלק מהדיון הפוסטמודרני עוסק בהתפתחותה, מאפשרת לבדוק את מידת הפופולאריות של הביטוי⁸. הקשה ב"גוגל"⁹ על המילים postmodernism OR postmodernity OR postmodern מניבה כתשעה מיליון תוצאות. הביטוי "post industrial society" 122 אלף תוצאות, ואילו שם התואר בלבד ("post industrial") כמיליון תוצאות בלבד. הביטוי "consumer society" מניב כמיליון תוצאות בלבד. ואילו "Information Society" כחמישה מיליון תוצאות¹⁰.

על אף הפופולאריות לה זכה וזוכה המושג "פוסטמודרניות" על הטיותיו השונות, חלק מהמונחים המתחרים הללו - שנדחקו לארכיון ההיסטוריה הקרובה שלנו - הם בעלי ערך הסברי רב בהבהרת הפוסטמודרניות ולהלן ייעשה שימוש בכמה מהם. חשוב לשים לב לכך, וזו סיבה נוספת שהם מובאים כבר כאן, שחלק ניכר מהמונחים שנדחו באו לתאר התפתחויות קונקרטיות מאד ("החברה הפוסט-תעשייתית", הופעת הטלוויזיה והמדיה האלקטרונית, "חברת הצריכה", המחשוב ומהפיכת המידע ועוד) ולא התפתחויות תיאורטיות מופשטות. יש גם לשים לב שרובם המכריע של המונחים הללו מקורו בתיאוריות שצמחו בארצות הברית, בשנות הששים והשבעים. כך, למשל, התיאוריות של מרשל מקלוהן או דניאל בל (Daniel Bell), שטבע את המושג "פוסט-תעשייתי", שהנם דמויות מפתח, כפי שיוצג בעבודה זו, גם בהבנת הפוסטמודרניזם.

גיימסון מסביר את יתרונו של המונח "פוסטמודרניזם" בהיותו מעורפל מכדי להיות כבול לדיסציפלינה ספציפית. המונחים "פוסט-סטרוקטורליזם", "החברה הפוסט-תעשייתית" ומונחים מהתיאוריות של מקלוהן, טוען גיימסון, היו "ספציפיים באופן נוקשה מדי ומתוייגים על ידי אזור המוצא שלהם", כלומר על ידי התחומים האינטלקטואליים בהם נוצרו, שהם "פילוסופיה, כלכלה ומדיה" בהתאמה (Jameson, 1991 עמ' xiii).

⁷ "All the straws in the wind seem to confirm the widespread feeling that 'modern time is over' and that some fundamental divide, some basic *coupure*, or qualitative leap, now separates us decisively from what used to be the new world of the early or mid-twentieth century, of triumphant modernism and the revolt against positivism and Victorian or Third Republic bourgeois culture. McLuhanism, theories of the *société de consommation* and of postindustrial society, postmodernism in literature and art, the shift from physics to biology as the prototype of the hard sciences, the influence of the computer and information theory, the end of the Cold War and the ratification of a Soviet-American world system of 'peaceful coexistence', the New Left and the countercultural instinctual politics, the primacy of the linguistic model with its ideological expression in structuralism as a new movement – all of these phenomena testify to some irrevocable distance from the immediate past"

⁸ ברטנס, בספרו המקיף על ההיסטוריה של הדיסקורס הפוסטמודרני, רגע לפני עידן האינטרנט, משתמש ב"כלי מדידה" אחר: ספירת הכתבות בניו יורק טיימס, הושינגטון פוסט והלוס אנג'לס טיימס שעושות שימוש במילה "פוסטמודרני" (Bertens, 1995 עמ' 12). ואילו איהב חסן, במאמר אינטרנטי (!) המופיע באתרו, משתמש כבר בכלי המדידה בו אשתמש מייד. עיינו: http://www.ihabhassan.com/postmodernism_to_postmodernity.htm.

⁹ הבדיקה נעשתה באוקטובר 2009.

¹⁰ עם זאת, שני מתחרים אפשריים לביטוי "פוסטמודרניזם" גוברים עליו, הגם שלא הוצגו ככאלה על ידי התיאורטיקנים שנמנו לעיל. "new age" מניב יותר מ-50 מיליון תוצאות ואילו "globalization" יותר מ-25 מיליון תוצאות. המתחרים הללו עלו למודעות הקולקטיבית החל משנות התשעים והשיח הפוסטמודרני – שהגיע לשיאו בשנות השמונים – ניסה, פה ושם, בבגרותו המאוחרת, לספוח אותם אליו, במיוחד את המונח "גלובליזציה", לא תמיד בהצלחה (הדברים יידונו להלן).

הסבר דומה מציע ג'נקס, באומרו כי חלק מקסמו של הביטוי נובע מאי מוגדרותו. הסיבה שיש לשער כי הביטוי יישאר עמנו גם במאה השנים הבאות, כותב ג'נקס ב-1996, היא היותו ביקורתי כלפי השקפת העולם של המודרניזם "מבלי להיות ספציפי באמירה לאן אנחנו הולכים" (Jencks, 1996 עמ' 20). עמימותו של הביטוי היא סוד כוחו.

2.א – אי-המוגדרות של הביטוי "פוסטמודרניזם"

ואכן, צמד המושגים "פוסטמודרניזם" ו"פוסטמודרניות" ידועים (לעיתים לשמצה) באי-מוגדרותם. אותם חוקרים שנטלו על עצמם לבאר את המושגים הללו (וגם להבחין ביניהם, מה שייעשה להלן) פותחים בדרך כלל בהתנצלות על ערפול זה. התנצלות אופיינית כזו מופיעה בספרם של סטיבן בסט ודוגלס קלנר (Steven Best and Douglas Kellner), "Postmodern Theory", מ-1991, כלומר ספר שפורסם בשלב מתקדם למדי בהתפתחות הדיון ומנסה לערוך "סדר" בדיון על המונח:

אין תיאוריה מאוחדת של הפוסטמודרניזם ואפילו לא סט קוהרנטי של עמדות [...] מדהים שרעיונות לא הולמים ולא מפותחים תיאורטית על ה'פוסטמודרני' נמצאים בתיאוריות שאימצו את המושג או אף מזוהות איתו (Best & Kellner, 1991 עמ' 2).¹¹

בספרו של מייק פיטרסטון (Mike Featherstone) על הפוסטמודרניזם וחברת הצריכה, מופיעה דוגמה נוספת להתנצלות: "אחת הבעיות היא שהמונח [פוסטמודרניזם] הנו בו בזמן אופנתי אך באופן מרגיז חמקמק מכדי להגדירו" (Featherstone, 2007 עמ' 1 (במקור מ-1991)).¹² החמקמקות של המונח גירתה את חושיהם של סטיריקנים ופיטרסטון מצטט מתוך העיתונות הבריטית, בפרויקט עיתונאי שנועד להציג המשך לסאטירה הפלובריאנית של "מילון הדעות המקובלות", את ה"הגדרה" הבאה: "למילה זו אין משמעות. השתמשו בה תכופות ככל שביכולתכם" (שם, שם).¹³

תחושת אי-המוגדרות אינה מוגבלת לחוקרים שבאו לזירה "לאחר מעשה", כדוגמת בסט, קלנר ופיטרסטון, שספריהם הם דוגמאות בולטות ומרכזיות לשורה של ספרים שניסו לעשות "סדר" בדיון הפוסטמודרני, בדיוק בגלל העמימות ואי-המוגדרות המוזכרות, וראו אור בעיקר במרוצת שנות התשעים והאלפיים. תחושת אי-המוגדרות לא פסחה גם על החוקרים שהנם האבות המייסדים של הדיון על הפוסטמודרניות והפוסטמודרניזם, כלומר אלה שכבר השתמשו במונח במרוצת שנות הששים והשבעים, בראש ובראשונה חסן וג'נקס. גם הם, ברטרנספקטיבה, הצביעו על קשיי הגדרה. כך, למשל, איהאב חסן, כתב במאמר מ-1982, שהמושג פוסטמודרניזם "סובל

¹¹ "there is no unified postmodern theory, or even a coherent set of positions (...) one is also struck by the inadequate and undertheorizing notion of the 'postmodern' in the theories which adopt, or are identified in, such terms"

¹² "One of the problems is that the term is at once fashionable yet irritatingly elusive to define"

¹³ "This word has no meaning. Use it as often as possible"

מאי יציבות סמנטית מסוימת: כלומר, אין קונצנזוס בהיר באשר למשמעותו בקרב החוקרים"¹⁴
(Hassan, 1987 עמ' 87 (במקור 1982)).

ספרו של האנס ברטנס (Hans Bertens) מ-1995, "The Idea of the Postmodern – a history", הוא דוגמה מובהקת לשורת הספרים המוזכרת, ספרים שבאו "לעשות סדר" בדיון הפוסטמודרני בשנות התשעים. ברטנס מתאר את ההשתלשלות ההיסטורית של השיח הפוסטמודרני והוא ככל הנראה המחקר המקיף ביותר הקיים באשר להתפתחות **ההיסטורית** של דיון זה, וזכה להכרה ככזה מצד המשתתפים השונים בשיח¹⁵.

והנה גם ברטנס כותב כי המושגים "פוסטמודרניזם" היה "פרובלמטי" כבר מראשית השימוש בו, למרות הרציפות היחסית שישנה בשימוש בהם החל משנות החמישים המאוחרות (Bertens, 1995 עמ' 3).

ההצעה המוצעת בסעיפים הבאים בפרק הזה תהא אפוא להעמיד את הניסיון להבהיר את הסיבה לאי-הבהירות המושגית שאופפת את הדיון על ה"פוסטמודרניזם" כבסיס להבהרת הפוסטמודרניזם גופא והשיח שצמח סביבו. באופן מעט פרדוקסאלי, אי הבהירות המושגית של המונח תשמש בסעיפים הבאים כנקודה ארכימדית להבהרתו.

אציע להלן כמה הסברים עיקריים לאי הבהירות הזו: היותו של הפוסטמודרניזם מושג שבא לתאר תופעה שמתרחשת בהווה של החוקרים אותה; היותם של הפלורליזם ואי-האחידות גופם ממאפייני הפוסטמודרניזם ולכן הקושי המובנה בהגדרתה; שימוש במושג בקטגוריות שונות זו מזו: תרבותית מחד גיסא והיסטורית-כללית מאידך גיסא, עליהן נוספה גם קטגוריה שלישית, תיאורטית, של "תיאוריה פוסטמודרנית"; ולבסוף, היות המושג מושג מאגד שתי זירות גיאוגרפיות ואינטלקטואליות שונות: אנגלו-אמריקאית וצרפתית, קרי היותו מונח שצמח בהקשר של התרבות האמריקאית של שנות הששים ושל תוכו "הורכבה" תיאוריה צרפתית מסוף שנות השבעים ואילך.

א.3 – אי-המוגדרות של הביטוי "פוסטמודרניזם" כתוצאה מכך שהתופעה המתוארת עודנה בעיצומה

הסיבה המיידית שניתן לתת לקשיים בהגדרת המושגים "פוסטמודרניזם" ו"פוסטמודרניזם" הינה היעדר פרספקטיבה היסטורית¹⁶. לפי ההשערה הזו, הסיבה ש"מודרניזם" או "מודרניזם" קלים להגדרה באופן יחסי יותר מאשר "פוסטמודרניזם" ו"פוסטמודרניזם" נובעת מכך

¹⁴ "postmodernism suffers from a certain semantic instability: that is, no clear consensus about its meaning exists among scholars"

¹⁵ למשל, ג'נקס מציין אותו כאחד משלושת המחקרים החשובים הנוגעים למונח כבר ב-1996 (Jencks, 1996 עמ' 13). חסן כותב שהוא "the best and fairest introduction I know to the topic" הציטוט לקוח מאתרו של חסן ברשת: http://www.ihabhassan.com/postmodernism_to_postmodernity.htm

¹⁶ אני מדבר על קשיים בהגדרת ה"פוסטמודרניזם" שהתגלעו בעיקר בשנות השמונים והתשעים. המצב כיום שונה. בעיקרו הוא אינו, לטעמנו, מצב בו התבהר המושג לפתע, כי אם אקלים אינטלקטואלי שונה, שבו המושג איבד לא מעט מאופניותו ולכן העיסוק בו נחלש. עוד על המצב כיום ראו להלן.

שהפרספקטיבה שלנו על המודרניזם והמודרניות צלולה יותר ככל שאנחנו מתרחקים מהתופעה ההיסטורית שבכוונתנו לנתח. כראיה לכך ניתן להביא את ספקותיהם של מגדירי המודרניזם בתחילת המאה¹⁷.

הנקודה הזו, קרבתם של החוקרים לתופעה הנחקרת, נוכחת כבר לכאורה בתוככי השם עצמו: המונחים "פוסטמודרניזם" ו"פוסטמודרניות" כרוכים עדיין ב"מודרניות" וב"מודרניזם", וטרם זכו לפרספקטיבה היסטורית שתעניק להם קיום עצמאי. כפי שהעיר כבר חסן, המושג "פוסטמודרניזם" הוא מושג "מוזר" וחסר-עידון בכך שהוא כולל את "האויב" בתוכו, שלא כמו מושגים כדוגמת "הבארוק" ו"הרומנטיקה", מצביע על "מאוחרות" (belatedness) ואפילו על דקדנס ביחס לעידן שקדם לו (Hassan, 1987 עמ' 87). המושג משול להגדרתה של אשה כ"לא-איש", מוסיף ג'נקס (Jencks, 1977 עמ' 7). עצם האזכור הלא אלגנטי של המודרניות והמודרניזם בתוך המונחים "פוסטמודרניות" ו"פוסטמודרניזם", אם כך, מרמז אולי שחוקריו נמצאים במצב-ביניים בין תקופות ומגמות. מצב זה שונה מן העבר אך עדיין אינו ראוי לשם עצמאי משלו.

המונח "פוסטמודרניזם" נולד כתוצאה מתחושה של תום עידן אחד וכניסה לעידן חדש, שטיבו לא ברור עדיין עד תום. כפי שחסן כתב ב-1982 יש בתרבות שלנו תחושה של תום עידן המלווה בפחד. הוא מונה שורה של מחקרים שדברו על תחושת השינוי הזו. כך, למשל, ספרו של המבקר האמריקאי, ליונל טרילינג (Lionel Trilling), מ-1965, "Beyond Culture", או מבקר הספרות ג'ורג' סטיינר (George Steiner), המדבר ב-1971 על עידן פוסט-תרבותי, "postculture". חסן מצטט את דניאל בל, שטען בסרקזם שאת מקום ה"beyond", פשוט החליף בשנות השבעים ה"post", כמילה המועדפת על חוקרים (Hassan, 1987 עמ' 86-87). ואכן, העידן שלנו הפך לעידן ה"פוסט", כפי שמציינים בסט וקלנר, אשר מונים שורה ארוכה של "פוסטים", המוטלים לצד גופות-עבר: פוסט-תעשייתיות, פוסט-פורדיזם, פוסט-מרקסיזם, פוסט-הומניזם, פוסט-היסטוריה (Best & Kellner, 1997 עמ' 3). אם כך, ה"פוסט" שב"פוסטמודרניזם", כמו ה"פוסט-ים" האחרים שמנו בסט וקלנר, מלמדים אולי שאנחנו מצויים בעידן-ביניים, בין השמשות, עידן שעדיין לא זכאי לשם עצמאי, הוא בא אחרי משהו אך לא ברור לאן פניו, ולפיכך גם הנו עידן קשה להגדרה.

יחד עם זאת יש לומר כי ל"פוסט" שב"פוסטמודרניזם" ניתנו גם ביאורים נוספים. ג'נקס טוען שהוא מבטא דחייה של האמונה בהווה. בעוד ה"מודרניזם" הוא תיאור פוזיטיבי של ההווה, ה"פוסטמודרניזם" מבטא, בו זמנית, את הרגישות ההיסטורית והעתידנית של העידן. בגישה "מדרשית" מעט, מציע ג'נקס כי ה"פוסט" נגזר מ"posterity", הדורות הבאים, כלומר מהתשוקה להיחלץ מההווה המחיניק. הנפוצות של התחילית "פוסט" בתיאורים של העידן מבטאת תשוקה טרנסצנדנטית, להתעלות מעל ההווה (Jencks, 1996 עמ' 15).

¹⁷ לגבי התופעות הרבות והשונות, אף הסותרות, שהתכנסו תחת המונח "מודרניזם", עיינו למשל ב: Bradbury & McFarlane (1976) עמ' 22.

אם אכן המפתח לקושי בהבהרת המושגים פוסטמודרניים ופוסטמודרניות נעוץ בהיעדר פרספקטיבה היסטורית מספקת - הסבר שניתן פה ושם בשנות השבעים, השמונים והתשעים למאה ה-20 - יש מקום כיום, בסוף העשור הראשון למאה ה-21, להרהר האם המצב השתנה. הינשון של מינרונה, כדברי הגל, פורש את כנפיו עם רדת החשיכה. ואולי יורדת כעת החשכה על הפוסטמודרניים? האם כיום אנחנו בפוסט-פוסטמודרניות?

ישנן סיבות לחשוב כך. הפיגוע במגדלי התאומים, המבטא את חזרתה של ההיסטוריה אחרי שנות התשעים שראו בקצה של המלחמה הקרה, "קץ ההיסטוריה", כדברי פוקויאמה (Francis Fukuyama); תיאוריות על "התנגשות הציוויליזציות" שבאו על מקום הוואקום שהותיר קץ "המלחמה הקרה", שעל ריקנותו, ניתן לטעון, שגשג השיח הפוסטמודרני; הדומיננטיות של המחשבה הניאו-שמרנית בארה"ב, המבטאת את שובה של האידיאולוגיה ו"המטה-נרטיב"; המלחמות בשנות התשעים ביוגוסלביה לשעבר שערערו את האמונה בכך שהווה הוא עידן פוסט-לאומי; התאוששות השמאל הכלכלי, דרך התגבשות התנועה נגד הגלובליזציה, שבאה לידי ביטוי מרשים במהומות בסיאטל ב-1999 בוועידת "ארגון הסחר העולמי" וחזרתו של הויכוח הכלכלי בעקבות המשבר הכלכלי של 2008 – כל אלה הן עדויות אפשריות בדבר הפצעתו של עידן חדש¹⁸.

ואכן שורה של מחקרים, החל מסוף שנות התשעים, מבטאת נטישה של הפוסטמודרניזם או התרחקות ממנו. כאלה הם, למשל, שני ספריו של טרי איגלטון (Terry Eagleton): "The Illusions of Postmodernism" (1996) ו"After Theory" (2003), ששם מעיד על תוכנם. גם "פרשת סוקאל" (Sokal) שהתגלתה ב-1996 והספר שנכתב בעקבותיה, "Fashionable Nonsense: Postmodern Intellectuals' Abuse of Science" (פורסם ב-1997 בצרפתית; ב-1998 באנגלית), תרמו לתחושה

¹⁸ עובדה מאלפת נוספת: יש מיעוט התייחסות בשיח הפוסטמודרני לרשת האינטרנט. ניתן לומר אף יותר: עליית הרשת (שנפתחה לשימוש אוניברסאלי באמצע שנות התשעים) התרחשה בד בבד עם דעיכתו היחסית של הדיון במושג פוסטמודרניזם. אם נעשה כיום דיון ביקורתי-אינטלקטואלי באינטרנט הוא נעשה לרוב, למרבה הפלא, תוך ההחייאה של השיח המודרני והמודרניסטי, תוך דילוג על ההוגים הפוסטמודרניים (לעבר ולטר בנימין, למשל). ניתן להציע שלושה הסברים לכך. הראשון קשור במקומו המרכזי של הדימוי הוויזואלי בדיון הפוסטמודרני. חלק גדול מהתיאוריה הפוסטמודרנית התפתח בצלה של הטלוויזיה (הדברים יורחבו להלן). הגותו של מרשל מקלוהן הייתה הגות שהדימוי הטלוויזיוני ניצב במרכזה ושהייתה אנטי-לינגוויסטית במהותה. תפיסת הסימולאקרה של בודריאר מושפעת כמובן מהיכולת לשכפול המציאות באמצעות המדיה הוויזואלית החדשה. והנה, באינטרנט, אנחנו עדים לשיבה מוזרה של הטקסט. מעין שובו של המודחק והמושפל. נדמה לנו כי השיבה המפתיעה הזו של הטקסט יצרה וואקום תיאורטי לזמן-מה בניסיונות להמשיג את האינטרנט. ההסבר השני קשור במהירות של הפצעת האינטרנט והתבססותו. העובדה שתוך חמש עשרה שנה הפך האינטרנט לכלי מרכזי כל כך בחיינו (הטלוויזיה, יש לזכור, הופיעה חמישים שנה לאחר הקולנוע, כלומר לא בהפתעה מוחלטת) גורמת לנו לחפש אנלוגיות לרגע ההיסטורי בו אנחנו נמצאים ברגעים דומים בעבר של התפתחות מואצת. רגע כזה היה הרגע של המודרניזם בעשורים האחרונים של המאה ה-19 והראשונים של המאה ה-20 (עשורים בהם הומצאו הקולנוע, המכונית, הטנק ועוד). אנחנו מבקשים להמשיג את האינטרנט בסיוע אותם כלים מודרניסטיים שבהם הומשג "החדש" בעבר. ה"פוסטמודרניזם", מושג שמקפל בחובו תחושות של עייפות ודקדנס, תחושה של היעדר-שינוי, של "הכל כבר נאמר", של "מה שהיה הוא שיהיה", תחושה של "אחרי" ("פוסט"), הוא מושג לא מתאים לדיון בתופעה כמו האינטרנט. ההסבר השלישי לנתק המסוים בין הדיון התיאורטי בפוסטמודרניזם לדיון התיאורטי באינטרנט נמצא במקום אחר. הדיון התיאורטי הפוסטמודרני נטה להדגיש את השולי, את המקומי, את המינורי, את "הסיפור הקטן"; הפוסטמודרניזם נטה לכיוון של שיח פלורליסטי, "מפרק", שמדגיש את הלא-מתקדם, את הלא-קונצנזוסאלי, את החלקי על חשבון השלם (על כך להלן). ואילו הרשת ודימוי הרשת מחזירים אל ההווה נוכחות של דבר מה טוטאלי, אוניברסאלי, מאחד, לא-פרובינציאלי בהגדרה. למעשה, "הכפר הגלובלי" של מקלוהן, מוחש ביתר חריפות, ואולי לראשונה במלוא עוצמתו, רק עם המצאת האינטרנט. האינטרנט, במילים אחרות, ממחיש את המאחד (והמאחד-לכאורה) ופחות את ה"הבדל", שעמד בלב ההמשגה התיאורטית הפוסטמודרנית.

שאולי ימי השיא של הפוסטמודרניזם מאחורינו. דוגמה מובהקת לינשוף של מינרווה היא ספרו של חוקר ההיסטוריה האינטלקטואלית, פרנסואה קוסה (Francois Cusset) הצרפתי, מ-2003 (תורגם לאנגלית ב-2008): "French Theory; How Foucault, Derrida, Deleuze, & co. transformed the intellectual life of the United States". זהו מחקר מרשים ומקיף בסוציולוגיה אינטלקטואלית, המושפע מפייר בורדייה (Pierre Bourdieu), ומתאר את עלייתה ונפילתה (החלקית) של התיאוריה הצרפתית באקדמיה האמריקאית (וממנה לרחבי העולם). וכך כותב קוסה:

כעת, כשהתשוקות והמחלוקות שעוררה התיאוריה בעבר אינן עוד, כעת, כשהתיאוריה נורמלה והתמסדה למדי, ייתכן שאפשר סוף סוף להבינה באופן היסטורי, בעין צוננת (Cusset, 2008 עמ' xiv)¹⁹.

הספרים הללו באים להצביע על מציאות חדשה, לטעמו של איגלטון (שיש להודות שמעולם, כמדומה, לא אחד את המחשבה הפוסטמודרנית כפי שתפס אותה) ואף לטעמו של קוסה, בעל הגישה המאוזנת יותר, שבה ימיה הגדולים של התיאוריה הפוסטמודרנית באו לקיצם.

אנדריאס הויסן (Andreas Huyssen), שספרו החשוב על הפוסטמודרניזם מ-1986, "After the Great Divide", יידון להלן, כתב ב-2006, בפתח הגיליון של ה"New German Critique", אותו הוא עורך, שהדיון על הפוסטמודרניזם דעך והחליף אותו הדיון בגלובליזציה, שהנו דיון מחודש – "קאמבק" הוא הביטוי שהויסן משתמש בו – במודרניות ובמודרניזם²⁰. באופן דומה לאיגלטון והויסן, סברו גם במגזין הישראלי (הלא אקדמי) "ארץ אחרת", שהפוסטמודרניזם מאחורינו. לגיליון מ – 2003 ניתנה הכותרת "לאחר הפוסט-מודרניזם" והצילום על גב הכריכה הוא של מגדלי התאומים²¹.

גם שניים מספרי הפרוזה העולמית הבולטים של השנים האחרונות, מלמדים על השתנות העיתים. כיוון שהסופרים שכתבו אותם הם סופרים-אינטלקטואלים מובהקים, מעניין במיוחד להתוודע לתפיסתם.

"החלקיקים האלמנטריים" (Les Particules Elementaires) מאת מישל וולבק (Michel Houellebecq) הוא רומן, שראה אור בצרפת ב-1998, נמכר במאות אלפי עותקים והפך את מחברו (יליד 1958), לאחת הדמויות המסעירות והשנויות במחלוקת בצרפת ומחוצה לה ולאחד הסופרים הבולטים ביותר בדורנו. ברומן, וולבק מגלה עמדה עוינת ביותר כלפי הדור שקדם לו בצרפת, שורת ההוגים שמזוהים עם המחשבה הפוסטמודרנית. וולבק גורס שהפתרון שאולי ימצא

¹⁹ "now that theory's passions and controversies are over, now that it has been quietly normalized and institutionalized, it may finally be possible to treat it with a historical approach, a colder eye"
²⁰

http://ngc.dukejournals.org/cgi/reprint/33/3_99/1?maxtoshow=&HITS=10&hits=10&RESULTFORMAT=&fulltext=modernity+versus+postmodernity&searchid=1&FIRSTINDEX=0&sortspec=relevance&resourcetype=HWCIT

²¹ בגיליון מופיע מאמרי "לקראת ספרות פוסט-פוסט מודרנית". במטבע לשון דומה השתמש יגאל שוורץ כשכינה את הגיבור בספרו של שמעון אדף, "כפור", מ-2010, גיבור "פוסט-פוסט-מודרני" (בכריכה האחורית).

לאנושות, הסובלת לפי תיאורו, יבוא דווקא מאיש המדעים המדויקים, ולא מהפילוסופים. מדעי הרוח במצבם הנוכחי, גורס וולבק, איבדו את היכולת להציע מזור לאנושות:

השאלות הפילוסופיות איבדו כל מראה מקום מוגדר בקרב הציבור. הבוז הכללי שאליו הידרדרו לפתע, לאחר שנים של הערכת יתר אווילית, מחקריהם של פוקו, של לאקאן, של דרידה ושל דלו לא הותיר באותו רגע קרקע פנויה לשום מחשבה פילוסופית חדשה. אדרבא הוא הבאיש את ריחם של כלל האינטלקטואלים הנתלים ב'מדעי הרוח'; לפיכך הפכה נסיקת כוחם של המדענים בכל תחומי המחשבה בלתי נמנעת (וולבק, 2001 עמ' 317).

ואילו ב"התיקונים", שראה אור ב- 2001, של הסופר האמריקאי ג'ונתן פראנזן (Jonathan Franzen; יליד 1959), רומן שזכה להצלחה ביקורתית ומסחרית גדולה בארה"ב והפך לאחד הרומנים הנחשבים והמדוברים של שנות האלפיים, מוכר אחד הגיבורים הראשיים, איש אקדמיה ומדעי הרוח לשעבר, את ספרי "התיאוריה" שלו בחנות יד שנייה, מכירה שיש לה תפקיד סמלי ברומן (פראנזן, 2003 עמ' 114-115).

שני הרומנים מבטאים תחושה שעבר זמנה של התיאוריה, שאנחנו "אחרי התיאוריה", כלשון ספרו של איגלטון, והיות והתיאוריה מקושרת עם הפוסטמודרניזם הרי שאנחנו אולי גם פוסט-פוסטמודרניזם.

דרך מעניינת לבחון את האפשרות שאנו מצויים לאחר עידן הפוסטמודרניזם, היא בדיקתו של מה שניתן לכנות תת-ז'אנר מחקרי: הקדמות או אחריות-דבר מאוחרות שניתנות למהדורות חדשות של ספרים בידי מחבריהם.

סוזן סונטאג (Susan Sontag), שנחשבת על ידי חוקרים רבים כאחת מחלוצות הפוסטמודרניזם (אדון במסותיה המשפיעות משנות הששים בפרק ב' להלן), מעירה כמה הערות מאלפות באחרית-הדבר המאוחרת, מ-1996, לקובץ המסות המשפיע מאד שלה, "Against Interpretation", שראה אור במקורו בשנות הששים, שכותרתה "מקץ שלושים שנה". אחרית הדבר היא בעלת נימה ברורה של הכאה על חטא וחרטה ומבטאת חוסר נוחות מההשפעה של מסותיה המוקדמות, שלטעמה גם לא הובנו לאשורן. עיון בדבריה אלה ילמד אותנו על השתנות העיתים.

את שבירת ההיררכיות התרבותיות, שצידדה בהן במסותיה פורצות הדרך משנות הששים, מעמידה סונטאג באור הנכון לטעמה בהווה (כלומר ב-1996): מה שנראה קודם כצידוד בויתור על הקאנון, צריך להיות מובן כקריאה להרחבתו בלבד.

בכתיבה על הדברים החדשים שגיליתי, הנחתי את עליונותם של האוצרות הקאנוניים מהעבר. הטרינסגרסיות ששיבחתי נראו בסך הכל מועילות, בהינתן מה שתפסתי ככוחם הבלתי-נפגם של טבואים ישנים. היצירה בת הזמן שהיללתי (ובוה השתמשתי כפלטפורמה לחזור ולשלח את רעיונותיי על עשיית-אמנות ותודעה) לא גרעה מתהילתם של מה שהחשבתי הרבה יותר. ההנאה מהאנרגיה החצופה והפקחות של זן של פרפורמנס שנקרא הפנינג לא גרמה לי להחשיב פחות את אריסטו ושייקספיר. הייתי – הנני – בעד תרבות פלורליסטית, פולימורפית. בלי היררכיה, אם כך? בוודאי שיש היררכיה. אילו היה עלי

לבחור בין דוסטויבסקי ללהקת "הדלתות", הייתי – ברור – בוחרת בדוסטויבסקי. אבל האם עליי לבחור? ²² (Sontag, 1996 עמ' 310).

הקריאה המפורסמת שסיימה את מסתה המפורסמת "Against Interpretation", "במקום הרמנויטיקה של אמנות או זקוקים לארטיזציה של האמנות" ²³, לא נועדה "להמעיט בתפקיד של האינטלקט הביקורתי", כמו מתנצלת סונטאג המאוחרת של שנות התשעים. "להלל יצירות שהתנשאו עליהן אז כתרבות 'פופולארית'", כפי שעשיתי בשנות הששים, מדגישה סונטאג, "אין פירושו לחתור לדחייה של מורכבות התרבות הגבוהה" (שם, עמ' 312).

"העולם בו נכתבו המסות", מדגישה סונטאג, "אינו קיים עוד". העידן ההוא, תחילת שנות הששים, היה "רגע אוטופי" ואילו כיום אנו נמצאים בעידן שנחווה כ"קצו של כל אידיאל" (ואפילו, אומרת סונטאג, עידן של "ברבריות" או "ניהיליזם"), ולכן גם עידן שאינו מתעניין בתרבות, כי "תרבות אמיתית אינה אפשרית ללא אלטרואיזם". אותם ערכים, ממשיכה סונטאג, שצידדתי בהם וקידמתי אותם בשנות הששים – "ערבולים (mixes) תרבותיים, חוצפה, הגנה על העונג" באמנות – "מקודמים כעת, ולמעשה נכפים, על ידי הקפיטליזם הצרכני" מסיבות אחרות לגמרי מאלו שלי, היא כותבת. "לו הבנתי טוב יותר את זמני", ממשיכה סונטאג במשפט מאלף, "הייתי זהירה יותר" בעמדות שביטאתי במסותיי. "מה שלא הבנתי אז", ממשיכה ומכה על חטא סונטאג, כשהתקפתי את רצינות-היתר, "שהרצינות עצמה נמצאת בשלבים מתקדמים של איבוד מהימנות (credibility) בתרבות הכללית", ושכמה מיצירות האמנות הטרנסגרסיביות שנהניתי מהן אז, יחזקו "טרנסגרסיות קלות דעת וצרכניות" בעתיד. "מקץ שלושים שנה, ערעור הסטנדרטים של הרצינות כמעט הושלם". "רעיון הרצינות עצמה נראה מוזר כיום ואפילו לא בריא", לפיכך, אומרת סונטאג, "אינני יכולה לקרוא" את המסות הללו כיום ללא "אירוניה מסוימת" (שם, עמ' 311-312).

ההקדמה המאוחרת המאלפת הזו מבטאת את תחושתה של סונטאג, בסוף שנות התשעים, של מעבר לעידן אחר מזה שבו נכתבו המסות. במקרה דנן, אין הכוונה שהעידן בו נכתבת הקדמתה המאוחרת אינו "פוסטמודרני" עוד. לפי הבנתה של סונטאג משתמע כי דווקא העידן העכשווי (שנות התשעים) הוא פוסטמודרני (היא משתמשת בביטוי פעם אחת, ובאי נוחות; שם, עמ' 310), אבל שנות הששים, דווקא הן, לא היו פוסטמודרניות לדידה, לפחות כפי שהמושג מובן כיום. בכל אופן, הקדמתה מדגימה את השתנות העיתים הרדיקלית בתוך תקופה הנחשבת "פוסטמודרנית".

הקדמה מאוחרת נוספת חושפת עמדה הקרובה לזו של איגלטון המדבר על דעיכת התיאוריה הפוסטמודרנית (דומה לאיגלטון מבחינת האבחנה אך לא מבחינת השיפוט). הסוציולוג הבריטי,

²² "In writing about what I was discovering, I assumed the preeminence of the canonical treasures of the past. The transgressions I was applauding seemed altogether salutary, given what I took to be the unimpaired strength of the old taboos. The contemporary work I praised (and used as a platform to re-launch my ideas about art-making and consciousness) didn't detract from the glories of what I admired far more. Enjoying the impertinent energy and wit of a species performance called Happenings did not make me care less about Aristotle and Shakespeare. I was – I am – for pluralistic, polymorphous culture. No hierarchy, then? Certainly there's a hierarchy. If I had to choose between the Doors and Dostoevsky, then – of course – I'd choose Dostoevsky. But do I have to choose?"

²³ "In place of a hermeneutics we need an erotics of art"

מייק פיטרסטון, בהקדמתו מ-2007 לספרו המוזכר מ-1991: "Consumer Culture and Postmodernism", ספר מצוטט ובעל חשיבות בשידוך שנעשה בו בין שני המונחים המופיעים בכותרתו, כותב:

כחמש עשרה שנה חלפו מפרסומו ב-1991 של 'תרבות הצריכה ופוסטמודרניזם', שהרבה מהגרסאות המקוריות של פרקיו נכתבו בתקופה שבין 1983 ל-1990. בשנים שחלפו מאז פרסום הספר המניות של תרבות הצריכה עלו ואילו אלה של הפוסטמודרניזם צנחו [...] פוסטמודרניזם [...] אינו עוד מונח אופנתי, למעשה, עבור רבים הוא בהחלט לא-במודה²⁴ (Featherstone, 2007 עמ' xiv).

הקדמה מאוחרת נוספת מאלפת באופן ייחודי, זאת משום שהיא נכתבה שנים מספר בלבד אחרי המהדורה הראשונה, אולם שנים שהתבררו כקריטיות, לפחות לדעת המחבר עצמו. סטיוארט סים (Stuart Sim), עורך "The Routledge Companion to Postmodernism", שראה אור בגרסה מוקדמת ב-1998, מהדורתו הראשונה הופיעה ב-2001, והשנייה, ממנה יצוטט להלן, ב-2005, כותב הקדמה למהדורה השנייה ובה הוא מציין כי מאז שהספר פורסם לראשונה (כלומר ארבע שנים בלבד קודם לכן!) נחשפו תגובות-נגד חזקות העוינות את האתוס הפוסטמודרני. "הפונדמנטליזם הדתי" (בעיקר המוסלמי, אך גם הנוצרי וה"ציוני" לפי סים) הוא דוגמה למטה-נרטיב בולט ביותר שמתנגד לאתוס הפוסטמודרני, וזהו אף מטה-נרטיב לא "מודרני אלא פרה-מודרני", מעיר סים. אליו ניתן להוסיף, כך סים, את המטה-נרטיב הכלכלי העכשווי, או "הפונדמנטליזם של השוק" ("הביטוי נטבע על ידי איש הכספים הבינלאומי ג'ורג' סורוס"), הפונדמנטליזם הלאומי, הפונדמנטליזם הפוליטי (למשל, האמונה ב"קץ ההיסטוריה" ועליונותן של הדמוקרטיות הליברליות המערביות לפי פוקויאמה, אמונה שאינה, לפי סים, הגדרה אלטרנטיבית לפוסטמודרניות אלא "מטה-נרטיב" חדש המתעמת עם אותה פוסט מודרניות!) ועוד. "בעולם העכשווי", מסכם סים, "הפוסטמודרניזם מתעמת עם מערך של נרטיבים, מודרניים ופרה-מודרניים", המתנגדים לו (Sim, 2005 עמ' x-xii).

סים, בשימוש בביטוי "מטה-נרטיב", משתמש בטרמינולוגיה של ז'אן-פרנסואה ליוטאר (Jean-François Lyotard), שתיאר את הפוסטמודרניות כ"אבדן האמון במטה-נרטיבים" (ושידוך להלן), על מנת להמחיש את הערעור על התזה של אותו ליוטאר שנולד משכחותם של המטה-נרטיבים בהווה שכוחם, מסתבר, טרם תש בראשית המאה ה-21.

ההקדמות המאוחרות הללו ממחישות את ההרגשה של חוקרים מסוימים שאנחנו אולי "לאחר הפוסטמודרניזם". הם חשו כי תקופת השיא בדיון על הפוסטמודרניזם, שנות השמונים והתשעים, ייתכן וסימנה גם את העובדה שהמושג היה רלוונטי לאותה תקופה וכבר לא לתקופתנו, שנות האלפיים, ושכיום אנחנו מצויים בעידן שונה.

²⁴ "It is now some fifteen years since Consumer Culture and Postmodernism was published in 1991, with many of the original versions of the various chapters in the book having been written in the period 1983 to 1990. In the intervening period the stock of consumer culture has risen and that of postmodernism has fallen (...) postmodernism (...) is no longer a fashionable term, indeed for many it is decidedly demode"

העמדה שתוצג במחקר הנוכחי היא שחלק נכבד מהתופעות והעמדות שהסתופפו תחת כנפי הביטויים "פוסטמודרניות" ו"פוסטמודרניזם" עדיין רווחות ומשפיעות, גם אם ניכרת דעיכה באפיל של המושגים הללו ורבים מהמשתתפים בשיח התרבותי והחברתי ממהרים להבחין את עצמם ועמדותיהם מהם. לעיתים קרובות ההסתייגות מן המושגים היא מן השפה ולחוץ, ואינה מלווה בהתרחקות ממשית מההנחות העומדות מאחוריהם; לעיתים היא מבטאת אך ורק את העובדה שהאמיתות הללו הפכו לקומון-סנס ולכן ההצהרה על דבקות בהן נתפסת כלא מתוחכמת מבחינה אינטלקטואלית.

עם זאת, נדמה כי ל"פוסטמודרניות", קונספט שצמח בעיקר במדעי הרוח ובארכיטקטורה (כפי שיידון להלן), קם בעשור האחרון קונספט מתחרה, שזוכה לעניין רב יותר, כך נדמה, במדעי החברה, והוא ה"גלובליזציה" (ראו, למשל: באומן, 2002). בהקשר זה מאלף ספרו האחרון המקיף של ג'יימסון, "Valences of the Dialectic", שכולל דיון מקיף בגלובליזציה אך בד בבד הוא משמר את הקונספט של הפוסטמודרניות (Jameson, 2010 עמ' 435-472).

הסקירה על הפוסטמודרניות המוצעת כאן נהנית כבר מריחוק היסטורי מסוים, ריחוק שלא עמד לרשותם של אותם שדנו בפוסטמודרניות בעשורים קודמים²⁵. עוד אגע בסוגיה הזו להלן.

5.א. - סיבות נוספות לאי המוגדרות של הביטוי "פוסטמודרניות"

להלן סיבות נוספות שניתן למנות לקושי בהגדרת הפוסטמודרניזם.

התופעה המתוארת במונחים "פוסטמודרניזם" ו"פוסטמודרניות" מקיימת יחסים הדוקים עם התופעה שקדמה לה (מודרניות או מודרניזם). היא מתעמתת איתה אולם מכילה חלקים ממנה בתוכה. אם כך, לא רק **היסטורית** התופעה אליה מתייחסים הביטויים "פוסטמודרניות" ו"פוסטמודרניזם" כרוכה בקודמתה, כפי שנאמר לעיל, אלא גם **מושגית**. או, כפי שמנסח זאת ג'יימסון, הקשיים בהגדרת הפוסטמודרניזם נובעים מיחסיו "הסימביוטיים או הפרזיטיים" עם המודרניזם (Jameson, 2008 עמ' 500 ועיינו גם ב-Jencks, 1996 עמ' 15).

הסוציולוג החשוב זיגמונט באומן (Zygmunt Bauman), בספרו מ-1992 על הפוסטמודרניות "Intimations of Postmodernity", מציע הסבר אחר לקושי לספר (to narrate) את הפוסטמודרניות, לא הסבר שנובע מהיותו של המושג כזה שבא לתאר, בזמן אמת, שעת בין שמשות היסטורית או מיחסיו ההדוקים של המושג עם העידן שקדם לו, אלא מכך שהמצב הפוסטמודרני **מטיבו** אינו קוהרנטי. למעשה, **אי-קוהרנטיות היא התכונה המובהקת ביותר שלו**.

אין זה קל לספר (narrate) את הפוסטמודרניות. אם המטרה או האפקט של נראציה הנם להביא סדר לחלל טעון סמנטית אך מבולבל, להעלות באוב עקביות לוגית שאחרת ימשול

²⁵ ביחס ל"מודרניזם" מציעה אלבק-גדרון כי הפרספקטיבה ההיסטורית מאפשרת לנו כיום לדון ב"מודרניזם" של המחצית הראשונה של המאה ה-20 ביתר צלילות, ואף לשקול את שינוי שמה של התופעה אותה למדנו לכנות "מודרניזם" עם הצטללות המבט (אלבק-גדרון, 2007 עמ' 51-52). התרחקותנו (ההיפותטית?) מהפוסטמודרניזם אינה מספיק גדולה, ואינה דומה בגודלה להתרחקות מה"מודרניזם". ועם זאת אני סבור שבמלאות עשרים-שלושים שנה לשיא הגאות של השימוש במושג "פוסטמודרניזם", יש לנו פרספקטיבה חדשה ביחס אליו.

הכאוס – כל נרטיב המכוון לשרת כיאות את ה-*raison d'être* שלו מסתכן בהצעת קוהרנטיות רבה יותר משיש באפשרותו של המצב הפוסטמודרני להכיל. כאשר אנחנו זוכרים שאי קוהרנטיות היא התכונה המובהקת ביותר בין התכונות שמיוחסות לפוסטמודרניות (ניתן לטעון שזה המאפיין המגדיר שלה), עלינו להשלים עם האפשרות שכל הנרטיבים יהיו במידה זו או אחרת פגומים²⁶ (Bauman, 1992 עמ' xxiv)

לכן מציע באומן לגשת אל הפוסטמודרניות מכמה כיוונים, ב"הצצות" (glimpses) ו"מנקודות תצפית" שונות ומתוך מודעות לחלקיות של כל אחד מהם (Bauman, 1992 עמ' xxiv).

גם ג'נקס, זכור התיאורטיקן המרכזי של הפוסטמודרניזם בארכיטקטורה, מסביר בספרו הראשון על הפוסטמודרניזם בארכיטקטורה, מ-1977, את עדיפות המושג השלילי "פוסטמודרניזם", על פני הגדרות פוזיטיביות, בכך שהמושג מעודד פלורליזם ומתנגד לקשיחות המודרניסטית:

הביטוי 'פוסט-מודרני' אינו הביטוי השמח ביותר שניתן להשתמש בו, הנוגע לארכיטקטורה עכשווית. הוא חמקני, אופנתי וגרוע מכל, שלילי – הוא דומה להגדרתה של אישה כ'לא-איש'. הוא אינו אומר מייד, כמו סלוגן טוב, אחרי איזה דגל לצעוד, או כמו 'הברוטאליזם החדש' איזה איזם מסוים יש לחקות. כל שהוא מעמיד הוא אינפורמציה מינימאלית לפיה ארכיטקטים ובניינים מסוימים הלכו מעבר או נגד ארכיטקטורה מודרנית. ובכל זאת הערפל והפלורליזם המרומז הם בדיוק מה שכותרת הספר הנוכחי מעוניינת להעביר. הסיטואציה העכשווית סובלנית כלפי גישות מנוגדות, ואני מקווה שהארכיטקטורה לא תתגבש באופן בוסרי סביב סגנון אחד וגישה דוקטורירית אחת כפי שעשתה פעמים רבות במאה הזו. אם ישנו כיוון אחד אותו אני מעדיף, הקורא יגלה שהוא פלורליסטי: הרעיון שארכיטקט חייב לשלוט בכמה סגנונות וקודים של תקשורת ולשנות אותם על מנת שיתאימו לתרבות המסוימת שבה הוא מתכנן²⁷ (Jencks, 1977 עמ' 7).

לפי הגישות הללו תו ההיכר המרכזי של הפוסטמודרניזם הוא פלורליזם ולכן, מטבע הדברים, קשה להגדיר את **תוכנו** של המושג על דרך החיוב.

²⁶ "It is not easy to narrate postmodernity. If the purpose or the effect of narration is to bring order into a semantically loaded yet confused space, to conjure up logical consistency where chaos would otherwise rule – any narrative aiming to serve well its *raison d'être* stands a risk of implying more coherence than the postmodern condition could possibly uphold. Once we remember that incoherence is the most distinctive among the attributes of postmodernity (arguably its defining feature), we need to reconcile ourselves to the prospect that all narratives will be to a varying extent flawed"

²⁷ "The phrase 'post-modern' is not the most happy expression one can use concerning recent architecture. It is evasive, fashionable and worst of all negative – like defining women as 'non-men'. It doesn't say immediately, like a good slogan, what banner to follow, or like 'The New Brutalism' what particular 'ism' should be emulated. All it admits is the minimum information that certain architects and buildings have moved beyond or counter to modern architecture. And yet it is precisely this vagueness and implied pluralism which the title of this book is meant to convey. The present situation tolerates opposites approaches, and I hope that architecture doesn't prematurely crystallize around a single style and doctrinaire approach, as it has so many times in this century. If there is a single direction I prefer, the reader will discover that it is pluralistic: the idea that an architect must master several styles and codes of communication and vary these to suit the particular culture for which he is designing"

גרסה דומה לטענה של באומן וג'נקס מופיעה בטענה שהופנתה כלפי ז'אן פרנסואה ליוטאר על כך שהגדרת הפוסטמודרניות כאובדן של אמון במטה-נרטיבים, כפי שהוא מציע בספרו המפורסם מ-1979 "המצב הפוסטמודרני", היא למעשה סתירה פנימית. אם העידן הפוסטמודרני מתנגד למטה-נרטיבים הרי שאי אפשר להגדירו, כמכלול, באופן פוזיטיבי (בהקשר זה ראו Best & Kellner, 1991 עמ' 171-172). דומה לה גם הטענה שמביא פיטרסטון בשם חלק מההוגים הפוסטמודרניים המתנגדים לתיאוריות טוטאליות ושיטתיות של הפוסטמודרניות בדיוק ממניעים פוסטמודרניים (Featherstone, 2007 עמ' 9).

עם זאת, חשוב לשים לב להבדל בין הטענה של באומן וג'נקס לטענות האחרונות. באומן וג'נקס נותר על הקרקע של המודרניות; ניתן **עקרונית** להבין את המציאות. אולם המציאות הפוסטמודרנית היא מגוונת ולכן **קשה** להעניק לה תיאוריה קוהרנטית. באומן בעצמו מתעקש בקובץ מאמריו המוזכר על הפוסטמודרניות על הבחנה בין "סוציולוגיה של הפוסטמודרניזם" ל"סוציולוגיה פוסטמודרנית". האחרונה חותרת תחת התפיסה שביכולתנו להבין את העולם בו אנו צופים כביכול מבחוץ, או על כך שחתיירה להבנה כזו היא שאיפה ראויה. באומן מסרב לאופציה הזו ומנסה להצהרתו לכתוב "סוציולוגיה של הפוסטמודרניות" על אף הקשיים הכרוכים בכך. ואילו העמדות שהובאו לעיל זה עתה יוצאות **עקרונית** נגד תיאורטיזציה והמשגה של הפוסטמודרניות (ובכך הן דומות לברי-הפלוגתא של באומן המציעים לכתוב "סוציולוגיה פוסטמודרנית"). אלה טענות אפיסטמולוגיות והרמנויטיות ולא אונטולוגיות, כמו טענתו של באומן.

א.6 – הקטגוריות השונות של התופעה הפוסטמודרנית

הסבר נוסף, מרכזי, ניתן לתת לאי-הבהירות של המושג "פוסטמודרניזם", שיחדד יותר את המבט ויקרב אותנו להבנתו. ההסבר הזה קשור בשאלה מי הוא "האויב" (כזכור, הביטוי הוא של חסן) של הפוסטמודרניזם, שאלה שניתנו לה תשובות שונות.

המושגים "פוסטמודרניזם" ו"פוסטמודרניות" נטבעו במרוצת השנים ליותר מצורך אחד, שימשו לפחות בשני מובנים שונים: "פוסטמודרניזם" כביטוי לזרם תרבותי מסוים בדיסציפלינה מסוימת (בספרות או בארכיטקטורה, למשל) ו"פוסטמודרניות" כתיאור עידן היסטורי-סוציולוגי שלם. במקרה הראשון ה"פוסטמודרניזם" הוא "אויבו" של המודרניזם. במקרה השני "הפוסטמודרניות" היא מחליפה/יריבתה של המודרניות.^{28 29}

²⁸ על חלוקה דומה ביחס למודרניות והמודרניזם עיינו אלבק-גדרון, 2007 עמ' 50.

²⁹ כשמדקדים יותר עולה שהשימוש ב"שורש" פוסטמודרניזם משמש ארבע פונקציות, לא רק שתיים. זאת כיוון שבין השימוש הספציפי (פוסטמודרניזם כז'אנר) לבין השימוש הגורף (פוסטמודרניות כעידן היסטורי) מצויות: ג. "פוסטמודרניזם" כאופוזיציה **כוללת** וחוצת-דיסציפלינות לזרם התרבותי ה**כולל** שכונה "מודרניזם". ד. הגדרה של הפוסטמודרניזם כמאפיין **כללי**, אך של **התרבות בלבד**, בעידן היסטורי מסוים. כך, למשל, מדגיש ג'יימסון (שתפיסתו תידון בהרחבה להלן): "אני סבור שחיוני לתפוס את הפוסטמודרניזם לא כסגנון, אלא כדומיננטה תרבותית" (ג'יימסון, 2008 עמ' 21). ההבדל בין "ג" ל"ד" משכפל, במובן מסוים, בתווך שבין "א" ל"ב", את ההבדל בין השימוש המרחיב והמצמצם של אותם "א" ו"ב". "דומיננטה תרבותית" היא הגדרה לתופעה מקיפה יותר מאשר התנגדות למודרניזם, שכללות הכל היה זרם תרבותי אחד מרבים (למשל, האמנות הבורגנית שבה המודרניזם נאבק) שהגיע להגמוניה מסוימת בתחום התרבות. "דומיננטה תרבותית" היא תופעה מקיפה ורחבה יותר מאופוזיציה כוללת

השימוש הכפול הזה הצריך בשלבים מאוחרים יחסית בהתפתחות השיח, מסוף שנות השמונים³⁰, בידול טרמינולוגי, שלא היה קיים בראשית הדיון: ההבחנה בין "פוסטמודרניזם", המתייחס למובן המצומצם שהוזכר, קרי להתפתחויות בתחום התרבות בלבד, לבין "פוסטמודרניות", המתייחס למובן הרחב, להפצתו של עידן היסטורי שלם. הבידול הטרמינולוגי הזה נוכח בשורת הספרים, שכאמור החל מסוף שנות השמונים, ובעיקר בשנות התשעים, החלו לתאר את השתלשלות והסתעפות הדיון הפוסטמודרני (אם כי, חשוב לציין, זו אינה מוסכמה טרמינולוגית שמקובלת על כל המשתתפים בדיסקורס). כך, למשל, כותבים בסט וקלנר:

לשם התחלה, אנחנו יכולים להבחין בין 'מודרניות' המומשגת כעידן המודרני ו'פוסטמודרניות' כביטוי תקופתי לתיאור התקופה שלכאורה באה לאחר המודרניות (Best & Kellner, 1991 עמ' 2)

ואילו בשדה האסתטי והתרבותי "כאן הדיון נסוב על הבחנות בין מודרניזם ופוסטמודרניזם באמנות"³¹ (שם, עמ' 4).

ואילו טרי איגלטון כותב כך:

המילה פוסטמודרניזם מתייחסת לצורה של תרבות עכשווית, בעוד הביטוי פוסטמודרניות מרמז לתקופה היסטורית ספציפית³² (Eagleton, 1996 עמ' vii; ההטיה במקור)

השימוש של בסט וקלנר בביטוי "לכאורה" (allegedly) במשפט הנ"ל, כמו השימוש של איגלטון בפועל "מרמז" (allude), מרמזים בעצמם על אי הנוחות שלהם מהשימוש ב"פוסטמודרניות" כביטוי שבא לתאר עידן היסטורי, אי-נוחות שאינה קיימת ביחס לביטוי "פוסטמודרניזם" כשהוא ממוקד בשדה התרבות. להלן תוסבר אי הנוחות הזו בכך שבדיון ההיסטורי-סוציולוגי, בניגוד לזה התרבותי, נבנו מושגים תיאורטיים מתחרים רבי עוצמה והשפעה לפוסטמודרניות, בראש ובראשונה post-industrial society וכן "חברת הצריכה" ו"הקפיטליזם המאוחר", שלא נדחקו הצדה מפני המושג "פוסטמודרניות" באותה קלות כבשדה התרבות.

הבידול הטרמינולוגי בין "פוסטמודרניזם" ל"פוסטמודרניות" הוא מאוחר, כאמור, ועומד בניגוד לשימוש הרב-גוני, האנרכי ממש, בתואר "פוסטמודרני" בתקופות מוקדמות יותר בהתפתחות הדיסקורס, רב-גוניות שעליה הצביע ברטנס: עם מקף (post-modren) ובלעדיו, עם אותיות תחיליות גדולות (PostModern) ובלעדיהן וכדומה (Bertens, 1986 בתוך: Natoli & Hutcheon,

למודרניזם, הנוגעת ישירות לכך שבפוסטמודרניות מקומה של התרבות עצמה התרחב והשתנה (הדברים יידונו בפרק ג').

³⁰ ציון הבידול הטרמינולוגי הזה המוקדם ביותר שאיתרתי הוא מ-1977, מאמר של ריצ'רד פאלמר שחשן מצטט במסה מ-1978 (Hassan, 1980 עמ' 108). אבל כמדומה שהשימוש בבידול הטרמינולוגי הזה הבשיל מאוחר יותר.

³¹ "To begin, we might distinguish between 'modernity' conceptualized as the modern age and 'postmodernity' as an epochal term for describing the period which allegedly follows modernity"; "Here the debate revolves around distinctions between modernism and postmodernism in the arts"

³² "The word *postmodernism* refers to a form of contemporary culture, whereas the term *postmodernity* alludes to a specific historical period"

1993 עמ' 27). ההבחנה הלשונית הזו בין "פוסטמודרניות" ל"פוסטמודרניזם" מועילה ואשתמש להלן במחקר בשני המונחים במשמעות הזו.

בכל מקרה השימוש הכפול הזה הנו סיבה נוספת לבלבול שהמונח "פוסטמודרני" יוצר. וכפי שמייד אראה ניתן לטעון כי השימוש הוא אף משולש, מה שיכול להוסיף כמובן לערפול.

א.7 – תיאוריה פוסטמודרנית

עם הסתעפות השיח הפוסטמודרני בשנות השמונים והתשעים נוצר צורך בבידול טרמינולוגי **שלישי**. על המונח "פוסטמודרניזם", המתייחס רק לתרבות ועל המונח "פוסטמודרניות", המתייחס להגדרתו של עידן היסטורי שלם, נוסף המונח "תיאוריה פוסטמודרנית" (ראו, למשל, Best & Kellner, 1997 עמ' 17 ; Best & Kellner, 1991 עמ' 4-5). אין הכוונה לתיאוריה שבאה לנתח את המצב הפוסטמודרני או את האמנות והתרבות הפוסטמודרניות (שאז היה גם מקום לביטוי נוסף, רביעי, "תיאוריה פוסטמודרניסטית"), אלא לעלייתה של תיאוריה שמזוהה **כצורת חשיבה חדשה**, שונה מתיאוריות עבר שאפיינו את המודרניות, ולפיכך היא פוסטמודרנית. עם זאת, הבידול ה**טרמינולוגי** הזה הרבה פחות נפוץ בדיסקורס הפוסטמודרני מהבידול בין פוסטמודרניזם לפוסטמודרניות, למרות שחשיבותו ה**מושגית** של הבידול רבה מאד, כפי שיוצע להלן.

בשלב הזה במחקר (עד סעיף א.10) ארחיב את הדיבור על "התיאוריה הפוסטמודרנית", זאת מכיוון שהמחקר מבקש להציע חלופה לזיהוי הרווח בין "התיאוריה הפוסטמודרנית" לפוסטמודרניות, זיהוי שטשטש, כפי שאנו מציעים, כמה מתווה המרכזיים של הפוסטמודרניות. בהמשך אחזור למונחים פוסטמודרניות/מודרניות ופוסטמודרניזם/מודרניזם.

מקובל להציג את "התיאוריה הפוסטמודרנית" באופן הבא³³: זהו שיח אינטלקטואלי אינטר-דיסציפלינארי של ביקורת התיאוריה המודרנית ורעיונות תנועת הנאורות.

הברמאס, במסה מפורסמת בתולדות השיח הפוסטמודרני שתידון בהרחבה להלן, מסביר את פרויקט הנאורות או פרויקט המודרניות (הברמאס משתמש לחילופין בשני הביטויים), בסיוע מקס ובר. ובר דיבר על העידן המודרני כפיצול של התבונה שגולמה עד אז בדת ובמטפיסיקה שלוש ספירות אוטונומיות: המדע, המוסר והאמנות. מאז המאה ה-18 כל ספירה מתוקפת באופן ספציפי לה, באמצעות האמת, הצדק הנורמטיבי, האוטנטיות והיופי – בהתאמה. זוהי, אם כך, הנאורות או הפרויקט של המודרנה לפי הברמאס:

פרויקט המודרניות שנוסח במאה ה-18 על ידי הפילוסופים של הנאורות הורכב ממאמציהם לפתח מדע אובייקטיבי, חוק ומוסר אוניברסלי, ואמנות אוטונומית, לפי הגיונם הפנימי³⁴ (Habermas בתוך Foster, 1998 (במקור: 1983) עמ' 8).

³³ מייד יובאו דוגמאות להצגה כזו.

³⁴ The project of modernity formulated in the 18th century by the philosophers of the Enlightenment consisted in their efforts to develop objective science, universal morality and law, and autonomous art according to their inner logic"

פיתוח אוטונומי כזה, סברו הוגי הנאורות, יקדם את "השליטה בכוחות הטבע", את "הבנת העולם והעצמי", ואף יוביל ל"קדמה מוסרית" ואפילו ל"אושרו של המין האנושי".

ערכי הנאורות בת המאה ה-18, כפי שמציגם³⁵ דייוויד הארווי (David Harvey), הגיאוגרף הניאו-מרקסיסטי, בספרו החשוב על הפוסטמודרניות, "The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change", כוללים אמונה בקדמה, דה-מיסטיפיקציה של הידע והארגון החברתי במטרה לשחרר את האנושות מכבליה המסורתיים, אמונה במדע, בתבונה אוניברסאלית וביצירתיות האנושית (Harvey, 1990 עמ' 12-13). ובניסוח תמציתי אחר, שמציע עזמי בשארה, בהקדמה לקובץ העוסק בנאורות, ערכי הנאורות הם:

תבונה אוטונומית, מוסר אוטונומי, האמונה בשלטון התבונה על הטבע והחברה שמוביל ליתר אושר והקשר בין מוסר לקוי לבין בערות ודעות קדומות (בשארה, 2006) (במקור (1997, עמ' 8).

ההגדרות הללו נשענות, בין השאר, על הגדרתו המפורסמת של קאנט כי:

נאורות היא יציאת האדם מחוסר-בגרות, שהוא עצמו אשם בו. חוסר-בגרות הוא אי-יכולתו של אדם להשתמש בשכלו בלי הדרכת הזולת [...] אזור אומץ להשתמש בשכלך שלך! היא אפוא סיסמת הנאורות (בשארה, 2006 עמ' 45).

בהגדרה המפורסמת הזו ישנם שלושה רכיבים נפרדים: א. התנערות מהמסורת ומהדת ומהדעות המקובלות, או מהעריצות הפוליטית הכופה אותן ("הדרכת הזולת"). ב. ההתנערות היא לטובת שלטון השכל ("להשתמש בשכלו"; ולא, לדוגמה, התנערות מהמסורת לטובת פריקת עול דיוניסית). ג. הערכת יכולתו של הסובייקט לקבוע את דעותיו ועמדתו בעולם, ולכן אישושו של הסובייקט האינדיבידואלי והאוטונומי ("שכלך שלך"). בהמשך מאמרו מזכיר קאנט גם את רעיון הקדמה: "שום דור אינו רשאי לחרות ברית ולהישבע להעמיד את הדור הבא במצב שבו יימנע ממנו להרחיב את הכרותו (...) לנקותן מטעויות, ובכלל לקדם את נאורותו. אילו אירע כך, כי אז היה זה פשע נגד הטבע האנושי, שתעודתו המקורית היא דווקא התקדמות זו עצמה" (שם, עמ' 49).

"התיאוריה הפוסטמודרנית" - והארווי מציג את הסיבה לכך באירועים העקובים מדם של המאה ה-20 - מציעה לזנוח את הפרויקט של הנאורות. האמונה בקדמה ובתבונה האוניברסאלית, לדידם של פילוסופים פוסטמודרניים, לא הובילה ליתר אמןציפציה אלא דווקא לשעבוד ולרצחנות (Harvey, 1990 עמ' 14). כפי שמסכם בסרקזם אנדריאס הויסן:

נדמה כי בקונטקסט של השיח הצרפתי, הנאורות מזוהה בפשטות עם היסטוריה של טרור ומאסר שמגיעה מהיעקובינים דרך המטא-נראטיבים [metarecits] של הגל ומרקס עד לגולאג הסובייטי³⁶ (Huyssen, 1986 עמ' 203).

³⁵ תוך הסתייעות בארנסט קסירר.

³⁶ "It seems that in the context of the French discourse, enlightenment is simply identified with a history of terror and incarceration that reaches from the Jacobins via the metarecits of Hegel and Marx to the Soviet Gulag"

ביקורת הנאורות אינה עניין חדש. במאה ה-20 בלבד, קדמו לתיאורטיקנים הצרפתים אדורנו והורקהיימר, מעמדי התווך של אסכולת פרנקפורט, בביקורתם על הנאורות (ביקורת שהושפעה אף היא ממוראות מלחמת העולם השנייה)³⁷. אבל יש להבחין בין הביקורת הפוסט-סטרוקטורליסטית לביקורת של אסכולת פרנקפורט לפחות בשני נושאים מרכזיים. האחד: הביקורת הפוסט-סטרוקטורליסטית מכילה יסוד אנטי הומניסטי מובהק (ביקורת מושג הסובייקט, למשל) ואילו "אסכולת פרנקפורט" נאבקה (ולכל הפחות מחתה) כנגד מה שראתה מחיקת האינדיבידואליות בחברת ההמונים, נאבקה, ניתן לומר, נגד "פירוק הסובייקט" שעורך הקפיטליזם. השני: "אסכולת פרנקפורט" ביקרה את "התבונה האינסטרומנטלית" שמשלה בכיפה מאז הנאורות (אך הורקהיימר, למשל, העלה על נס כנגדה מושג תבונה אחר, "התבונה האובייקטיבית"), ואילו הפוסט-סטרוקטורליסטים אימצו גישה שמתייחסת לתבונה בחשדנות גורפת.

"התיאוריה הפוסטמודרנית", מקובל כך להציגה, מבקרת את תביעותיה האוניברסליסטיות והטוטאליות של הנאורות; את יומרתה של התיאוריה המודרנית לאמת; את אמונתה של הנאורות בתבונה; את אמונתה של הנאורות בקדמה; את אמונתה של התיאוריה המודרנית בידע המעוגן במציאות, ידע העולה ממנה כביכול באופן טבעי וחד משמעי, כלומר את יומרותיה של התיאוריה לייצג את המציאות נאמנה, באופן שאינו מתווך, ולכן מעוות, על ידי שפת הייצוג או אינטרסים של המייצגים; את תפיסת החברה כקוהרנטית ואת האמונה של התיאוריה המודרנית בהיותו של הסובייקט לכיד ורציונאלי.

סיכום אופייני לתיאוריה הפוסטמודרנית במובן זה מציע איגלטון:

פוסטמודרניות הנו סגנון-מחשבה החשדן כלפי רעיונות קלאסיים בדבר אמת, תבונה, זהות ואובייקטיביות, כלפי הרעיון של קדמה אוניברסאלית או אמנציפציה, מסגרת-הבנה יחידה, נרטיבים גדולים והסברים אולטימטיביים. כנגד נורמות הנאורות הללו, הפוסטמודרניות רואה את העולם כקונטינגנטי, לא-מעוגן, מגוון, לא-יציב, לא-מוגדר, מערך של תרבויות או פרשנויות לא מתלכדות שמניב מידה של סקפטיות באשר לאובייקטיביות של האמת, של ההיסטוריה ושל נורמות, ההיות נתון-מראש (givenness) של הטבע והקוהרנטיות של הזהויות (Eagleton, 1996 עמ' vii)³⁸.

הפוסטמודרניות בכללותה מזוהה פעמים רבות - בשיח הפופולארי, ואף בזה האקדמי - עם הגות זו באופן אקסקלוסיבי.

אולם בחינה היסטורית ומושגית של הפוסטמודרניזם והפוסטמודרניות מעלה שאלות כבדות משקל לגבי המיזוג המובן מאליו כביכול בין חלק מההוגים הללו עם הפוסטמודרניזם והפוסטמודרניות. המחקר הנוכחי יעמוד על כמה הבחנות חדות בין הפוסטמודרניות

³⁷ מבקר של הנאורות מרכזי נוסף במאה ה-20 הוא היידגר, שהשפיע על חלק מהפוסט-סטרוקטורליסטים הצרפתים. וכמובן במאה ה-19 ביקר ניטשה את רעיונות הנאורות.

³⁸ "Postmodernity is a style of thought which is suspicious of classical notions of truth, reason, identity and objectivity, of the idea of universal progress or emancipation, of single frameworks, grand narratives or ultimate grounds of explanation. Against these Enlightenment norms, it sees the world as contingent, ungrounded, diverse, unstable, indeterminate, a set of disunified cultures or interpretations which breeds a degree of skepticism about the objectivity of truth, history and norms, the givenness of natures and the coherence of identities"

והפוסטמודרניזם לבין ה"תיאוריה הפוסטמודרנית". למעשה, הסוגיה הזו – של היחס בין הדיסקורס הפוסט-סטרוקטורליסטי או "התיאוריה הפוסטמודרנית" לפוסטמודרניות – תהיה סוגיה משמעותית מאד בדיון המוצע במחקר זה. הנה הדגמה קצרה לפרובלמטיזציה של השידוך בין התיאוריה הפוסטמודרנית לפוסטמודרניות, שהיא הקדמה של המאחר: כפי שמעירים כמה חוקרים, בהגותם של רוב ההוגים הצרפתיים המוזכרים (למעט ליוטאר ובודריאר) לא ניתנת הגדרה כלשהי של **העידן** הפוסטמודרני, אלא רק התקפה על ערכי הנאורות והמודרנה, כלומר רק הגדרה שלילית (וגם זו רק בתחום התיאוריה), ולכן הגדרתם כתיאורטיקנים של הפוסטמודרניות היא מופרזת ובעייתית.

מי הם המתנגדים לרעיונות אלה של תנועת הנאורות? "התיאוריה הפוסטמודרנית" הינה שיח צרפתי בעיקרו, המזוהה עם הפוסט-סטרוקטורליזם (על הביטוי הזה - מייד), ועם הוגיה המרכזיים נמנים פוקו, דרידה, דלז, גואטרי, בארת, ליוטאר, בודריאר, קריסטבה, איריגארי, ולעיתים גם אלתוסר ולאקאן. אך, למעשה, לשורת ההוגים הללו, כמעט כולם צרפתיים, הכינוי ההולם ביותר הנו, כפי שמציע קוסה בספרו המוזכר לעיל, "תיאוריה צרפתית". לא "פוסט-סטרוקטורליזם", כפי שיוסבר להלן מדוע לא. ואף לא "תיאוריה פוסטמודרנית", כפי שכתבתי עד כה על מנת לסבר את העין ושיוסבר להלן מדוע אף שם זה אינו הולם (אם כי אשתמש בו מדי פעם לפי העניין). "התיאוריה הצרפתית" הזו, כפי שמדגיש קוסה - זו למעשה אחת התמות המרכזיות בספרו - **היא המצאה אמריקאית**: הדרך בה קיבלו ופירשו ואיחדו תחת קורת-גג תיאורטית משותפת את ההוגים הצרפתיים בקמפוסים האמריקאיים החל מסוף שנות הששים. "התיאוריה הצרפתית" היא לפיכך, טוען קוסה, "סיפור צרפתי-אמריקאי גדול" (Cusset, 2008 עמ' xiv). מתבקש לכנות את המאורע הדרמטי הזה, של הגירת רעיונות צרפתיים והטמעתם בארה"ב, "הפלישה הצרפתית". כפי שאכן כינה את המאורע עיתונאי של ה"ווישינגטון פוסט" אותו מצטט קוסה, בהקבלה ל"פלישה הבריטית" (כפי שכונתה חדירת הרוקנרול של הביטלס והרולינג סטוןז לארה"ב עשור קודם לכן) (Cusset, 2008 עמ' 10). קוסה מונה שלוש הסטות מרכזיות שחלו ב"תיאוריה" במעבר מצרפת לארה"ב: ההתמקדות הצרפתית ב"כתובה" הפכה להיות התמקדות אמריקאית ב"קריאה"; העיסוק הצרפתי ב"מסתורין של הקפיטליזם המאוחר" הפך לעיסוק אמריקאי ב"אניגמה של הזהות התרבותית"; הדיון הצרפתי ב"מיקרו-פוליטיקה" הפך לדיון אמריקאי שונה לגמרי על "קונפליקטים סימבוליים" (Cusset, 2008 עמ' xiv). קוסה מבקש להדגיש את האידיאליזם שמאפיין את הגישה האמריקאית לתיאוריה הצרפתית, גישה שמתעלמת כביכול מאופיים הקונקרטי והמטריאליסטי של הדיונים הצרפתיים במקורם. מה שקוסה מאפיין כ"הכחשה של כוחות השוק" (שם, עמ' xv), המאפיינת את הזירה האמריקאית. יש מקום להתווכח על המאמץ של קוסה להציג את הצרפתים באור חיובי יותר ו"להאשים" את תלמידיהם האמריקאיים בסירוס מסוים של רעיונותיהם. המאמץ הזה של קוסה מושפע, כך נראה, מהביקורת שהוטחה בפוסט-סטרוקטורליזם מהצד השמאלי של המפה הפוליטית, ביקורת שקיבלה אישוש בשנות התשעים והאלפיים כשהתגלה חוסר יכולתו של הפוסט-סטרוקטורליזם, כך נטען לפחות, להוות מצע לעמדה פוליטית ריאליסטית ולא רק לתיקוני לשון "פוליטיים", מחוסר יכולתו לסייע למאבקים בעלי אופי כלכלי ואף מעמדי קשיח ולא רק לתרום ל"פוליטיקה של הזהות" ו"לשיח הזכויות".

"הפלישה הצרפתית" הורגשה משנות השבעים ואילך. התיארוך ההיסטורי חשוב כאן, כי כפי שאראה הפוסטמודרניזם האמריקאי צמח בשנות הששים **בנפרד מזה הצרפתי**. אם כי היו "פלישה" כמה רגעים מבשרים כבר בשנות הששים. למשל, קוסה מתארך את ההמצאה של הפוסט-סטרוקטורליזם בדיוק - שמזכיר את התיארוך המדוקדק והמפורסם של הולדת הפוסטמודרניזם ליולי 1972, שמציע ג'נקס, ושיובא להלן - לאוקטובר 1966, לכנס שנערך באוניברסיטת ג'ונס הופקינס, אליו הוזמנו דמויות מובילות בסצנה האינטלקטואלית הצרפתית, ביניהן: ברת, דרידה, לאקאן ועוד (דלו הוזמן, אך לא יכול היה להגיע) (Cusset, 2008 עמ' 29). הכנס נועד להציג בפני האינטלקטואלים האמריקאיים את ההתפתחויות האחרונות במחשבה הצרפתית, התפתחויות שלא היו מוכרות להם כלל (כולל הסטרוקטורליזם, שהכנס נועד, במקור, לחשוף את האינטלקטואלים האמריקאיים לקיומו). השפעתו של הכנס, בדיעבד יתברר, הייתה רבה (למשל, פול דה-מאן (Paul de Man) פגש שם לראשונה את דרידה) (Cusset, 2008 עמ' 29) אולם השפעתו המרכזית של הכנס הייתה חשיפתו של הקרע בתוך הסטרוקטורליזם, "הדקונסטרוקציה" של הסטרוקטורליזם, כפי שכתבו המארגנים האמריקאיים של הכנס, במסמך שפרסמו לאחריו (Macksey & Donato, 1972 עמ' xii-xiii). בכנס הזה נתן דרידה את הרצאתו המפורסמת "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences", טקסט יסודי בפוסט-סטרוקטורליזם, שאדון בו להלן (Cusset, 2008 עמ' 29-31). למרות שהמילה "פוסט-סטרוקטורליזם" לא הומצאה עד ראשית שנות השבעים, הכנס הזה ייסד את התנועה הפוסט-סטרוקטורליסטית. הפוסט-סטרוקטורליזם הוא, אם כן, מבחינות רבות, פיתוח אמריקאי של רעיונות צרפתיים (Cusset, 2008 עמ' 31). מרכזיות האירוע הזה, כמו גם הדגשת המשמעות המקופלת בכך שהמחלוקת בתוך הסטרוקטורליזם פרצה על אדמה אמריקאית, אינה נחלתו הבלעדית של קוסה. היא מוזכרת, למשל, גם אצל ג'ון סטורוק בספרו החשוב על ה"סטרוקטורליזם" (סטורוק, 2007 עמ' 216).

עשרה או שנים עשר ההוגים הצרפתיים הללו, שכתבו פחות או יותר באותה תקופה, טוען קוסה, קובצו לאסכולה רעיונית מובחנת או תנועה מאוחדת, בידי המעריצים האמריקאיים שלהם (או המתנגדים הצרפתיים שלהם, בדור שבא אחריהם, זה של "הפילוסופים החדשים" (nouveaux philosophes)). הם אוחדו לקורפוס אחד וכונו "תיאוריה צרפתית", או "פוסט-סטרוקטורליזם" או, בעיקר בפי מתנגדיהם, "פוסטמודרניזם צרפתי". זאת למרות הבדלים ניכרים ביניהם (Cusset, 2008 עמ' 8).

קוסה - שיש להדגיש שאינו עוין את רעיונות התיאורטיקנים הצרפתיים, ועוין דווקא את מבקריהם החריפים מהימין ומהשמאל כאחד - מציע להבין את הדיסקורס של התיאוריה הצרפתית ככזה שמשכנע ב"מקצבו" (rhythm) יותר מאשר בטיעון ליניארי, משכנע בכריזמה של "שם-הקונספט" יותר מאשר בהנהרתו של קונספט זה, משכנע באמצעות הפיכתם של הוגים כמו פוקו ודרידה לאו דווקא למקורות שאליהם מתייחסים, אלא לשמות עצם. קוסה מצביע על אחת האסטרטגיות המרכזיות בעיצוב מגוון התיאורטיקנים הצרפתיים לאסכולה אחת: הציטוט. בסופו של דבר, טוען קוסה, התרכובת הקרויה "תיאוריה צרפתית" היא קומץ של ציטטות כאלה (Cusset, 2008 עמ' 91-92).

ההערה האחרונה של קוסה היא בעלת חשיבות רבה להמשך הדיון. כפי שיוצע במחקר זה, על "התיאוריה הצרפתית" ניתן לדבר בשני אופנים: ניתן לדון לעומק בגישה של כל אחד ואחד מהתיאורטיקנים המרכזיים שאוגדו תחת התנועה שכונתה "תיאוריה צרפתית" או "פוסט-סטרקטורליזם" וניתן להניח, שאותה תיאוריה התכנסה לשורה לא ארוכה של טענות פילוסופיות, סוציולוגיות ופסיכולוגיות ספציפיות, ל"רגישות" אינטלקטואלית ולצייטגייסט. זו הגישה שנוקט, למשל, איגלטון, כשהוא בא לנתח ולבקר את יסודות המחשבה הפוסטמודרנית, בספרו "The Illusions of Postmodernism", שהוזכר לעיל:

אין גם דיון נרחב [בספרו שלו] בתיאורטיקנים פרטיקולריים, דבר שיכול להיראות מוזר. אולם מוקד העניין שלי הוא פחות הניסוחים המחקריים (*recherche*) של הפילוסופיה הפוסטמודרנית מאשר התרבות או המילייה או אף הרגישות של הפוסטמודרניזם כמכלול. אני חושב פחות על הנסיקות הפילוסופיות הגבוהות של הנושא מאשר מה שסטודנט מסוג מסוים כיום סביר שיאמין בו (Eagleton, 1996 עמ' viii)

להלן אצמד בעקבות הצעותיהם של קוסה ואיגלטון⁴⁰ ואתייחס לפוסטמודרניזם (כזכור אני דן כעת ב"תיאוריה הפוסטמודרנית" בלבד) כסוג של "רגישות תרבותית", שניתן לתמצתה באופן פשוט יחסית. הסיבה לכך היא שהמחקר הנוכחי חותר לתאר את השפעותיה המגוונות של הפוסטמודרניות על ביקורת הספרות. השפעותיה של "התיאוריה הפוסטמודרנית" על מבקרי הספרות העיתונאיים, שתוצג להלן, נובעות בעיקרן מנוכחותה של "התיאוריה הפוסטמודרנית" כ"צייטגייסט" או "רגישות" תרבותית, ולא בהתעמקות של המבקרים העיתונאיים בשאלה אם ביקורתו של דרידה על דה-סוסיר או לוי-שטראוס תקפה, לשם הדוגמה, או בדרך בה ביקר דלז את הדיאלקטיקה של הגל, לדוגמה. עם זאת, במקרה שהדיון ידרוש זאת יסטה המחקר לעיון קרוב יותר בתיאורטיקן זה או אחר. יוצאי דופן יהיו ליוטאר ובודריאר, בהם אעסוק ביתר קירוב והרחבה. זאת משום שהשניים, בניגוד לשאר אנשי "התיאוריה הצרפתית", ניסו לתאר את "המצב הפוסטמודרני". ולכן אשתמש בתובנותיהם לא כמקורות השפעה על מבקרי הספרות, לא כחלק מה"צייטגייסט" או ה"רגישות" שהשפיעה על עבודתם של האחרונים, אלא כמנתחי העידן והצייטגייסט הפוסטמודרניים.

אציג להלן כמה ניסיונות סיכום של "התיאוריה הצרפתית" (או "התיאוריה", כפי שיש הקוראים לה בקיצור), מתוך התפיסה שניסיונות ה"סיכום" הללו אינם רק ניסיונות "סיכום", אלא הנם **עיצובה** של תפיסת עולם קוהרנטית משלל טקסטים והוגים מגוונים, כפי שטוען קוסה.

סיכום אופייני ל"תיאוריה הצרפתית"/"תיאוריה פוסטמודרנית" הוא התמצות של איגלטון שהוצג גם לעיל, ולשם נוחות הקריאה אביאו גם כאן. אני משתמש פעמים רבות באיגלטון במחקר הנוכחי: הן בגלל הבהירות ויכולת הביאור המרשימות שלו בהצגת גישות תיאורטיות סבוכות; הן

³⁹ "There is not much discussion of particular theorists either, which may strike some as strange. But my concern is less with the more *recherche*' formulations of postmodern philosophy than with the culture or milieu or even sensibility of postmodernism as a whole. I have in mind less the higher philosophical flights of the subject than what a particular kind of student today is likely to believe"

⁴⁰ קוסה ואיגלטון, חשוב לציין, אינם עוסקים במה שקדם בעולם האינטלקטואלי האמריקאי ל"פלישה הצרפתית". בדיוק בזה אעסוק בפרק הבא ואדגים את חשיבותו של עולם האינטלקטואלי שכוח-למחצה זה להבנת הפוסטמודרניות ומקומה של ביקורת הספרות בתוכה.

משום שאיגלטון הוא גם מבקר ספרות בעצמו ועמדותיו על ביקורת הספרות מעניינות במיוחד לאור עמדותיו ומעורבותו בפולמוס הפוסטמודרני באופן כללי והן משום שהוא, בדומה לגיימסון, ניצב בעמדה ייחודית ביחס ל"תיאוריה הצרפתית", כמי שהנו בפנים ובחוץ בו זמנית. היותו של איגלטון, כמו גיימסון, ניאו-מרקסיסט אקדמי, גורמת לו להכיר את התיאוריות החדשות מחד גיסא אך להיותן חשדן כלפיהן, ואף לנתח אותן כ"אידיאולוגיה", לפי המסורת המרקסיסטית:

פוסטמודרניות הנו סגנון-מחשבה החשדן כלפי רעיונות קלאסיים בדבר אמת, תבונה, זהות ואובייקטיביות, כלפי הרעיון של קדמה אוניברסאלית או אמנציפציה, מסגרת-הבנה יחידה, נרטיבים גדולים והסברים אולטימטיביים. כנגד נורמות הנאורות הללו, הפוסטמודרניות רואה את העולם כקונטינגנטי, לא-מעוגן, מגוון, לא-יציב, לא-מוגדר, מערך של תרבויות או פרשנויות לא מתלכדות שמניב מידה של סקפטיות באשר לאובייקטיביות של האמת, של ההיסטוריה ושל נורמות, ההיות נתון-מראש (givenness) של הטבע והקוהרנטיות של הזהויות (Eagleton, 1996 עמ' vii).

קוסה, בספרו, מציג בכמה מקומות "רשימות" של הטיעונים והמאפיינים של "התיאוריה". הוא מדגיש, כזכור, שהפיכתם של האינטלקטואלים הצרפתיים לקורפוס קוהרנטי הוא "המצאה אמריקאית". בינם לבין עצמם היו ההוגים הצרפתיים המדוברים חלוקים בדעותיהם. אנקדוטה משעשעת בעניין הזה היא תגובתו של פוקו להתקפה החזיתית של בודריאר עליו בספרו של האחרון מ-1977, "שכחו מפקוק" שם הספר ("Oublier Foucault"). על ההתקפה הגיב פוקו: "ייתה לי יותר קשה לזכור מי הוא בודריאר". יש אמנם מן המשותף לתיאורטיקנים הללו, טוען קוסה, אולם המשותף מתמצה ב"רשימה" הבאה של מאפיינים נגטיביים בעיקרם: ביקורת על מושג הסובייקט; ביקורת על הייצוג (representation) ועל המשכיות ההיסטורית; קריאה מחודשת בניטשה, פרויד והיידגר; ביקורת על מושג ה"ביקורת" כפי שהוא מופיע במסורת הפילוסופית הגרמנית; התרחקות מהמסורת הקאנטיאנית, ההגליאנית-מרקסיסטית והפנומנולוגית (Cusset, 2007 עמ' 9). רשימה אחרת של מאפייני "התיאוריה הצרפתית" מופיעה אצל קוסה כשהוא מבאר את אסטרטגיית הציטוט שהוזכרה לעיל ושהיותה לטענתו מכשיר מרכזי בעיצוב "התיאוריה הצרפתית". בין הציטוטים המרכזיים של "התיאוריה" מונה קוסה את: "הסימולקרה היא האמת" של בודריאר; "אי-האמון ביחס למטה-נרטיבים" של ליוטאר; "אין דבר מחוץ-לטקסט" של דרידה (מובאה המצוטטת תמיד כשהיא מחוץ-לטקסט ולקונטקסט של דרידה עצמו, כפי שמעיר קוסה באירוניה); האדם הנמחק "כמו פנים שצוירו על החול בחוף הים" של פוקו (Cusset, 2008 עמ' 91-92). רשימה נוספת של מאפיינים אצל קוסה: התקפה על תפיסת ה"טקסט" כמוצר של "מחבר" וכמכיל "משמעות"; עמידה על הניטראליות השקרית של "התבונה האימפריאליסטית"; תפיסת "האוניברסליזם" כנשק של המערב כנגד תרבויות זרות; תפיסת "הקנון" המערבי כסוג של קולוניאליזם תרבותי (Cusset, 2007 עמ' 8).

ניסיון סיכום אחר של "התיאוריה הצרפתית" הפך בעצמו לקונוי בדיסקורס הפוסטמודרני. הכוונה למסה של פרדריק גיימסון, "פוסטמודרניזם או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר" (שעברה כמה גלגולים לאורך שנות השמונים, עד לניסוח הסופי בספרו הגדול על הפוסטמודרניזם מ-1991). יצוין כבר כאן, שגיימסון רואה ב"תיאוריה" בכללותה לא מחולל של

הפוסטמודרניות, אפילו לא הסבר שלה, אלא סימפטום שלה. לפי הקריאה של המחקר הנוכחי, גיימסון הוא אולי ההיסטוריון המעמיק ביותר של הרעיונות הצרפתיים, זאת כיוון שהוא מכוון לאורך עשרות שנות פעילותו לעריכת היסטוריוזציה של הרעיונות הללו, אותם הוא תופס כאידיאולוגיה במובן המרקסיסטי של המושג.

גיימסון מגדיר במסתו באופן תמציתי תכונה יסודית של ה"תיאוריה" כביקורת על "מודל העומק". התיאוריה, ראשית, מבקרת את המודל ההרמנויטי והסטרוקטורליסטי, המבחין בין "הפנים" ל"חוץ", בין פני השטח והעומק שמאחוריו. מלבד המודל ההרמנויטי של פנים וחוץ, תוקף הפוסט-סטרוקטורליזם (גיימסון משתמש לחילופין בביטוי "תיאוריה" ובביטוי "פוסט-סטרוקטורליזם") עוד ארבעה מודלים יסודיים של עומק: המודל המרקסיסטי והדיאלקטי של "המהות לעומת מראית העין" והתודעה הכוזבת; המודל הפרוידיאני "של הסמוי [והמודחק] לעומת הגלוי"; המודל האקזיסטנציאליסטי של "האותנטיות לעומת חוסר האותנטיות"; "ההנגדה הסמיוטית הגדולה בין מסמן למסומן" (גיימסון, 2008 (במקור: 1991) עמ' 35, 39). נושא נוסף ואופייני לתיאוריה העכשווית, כותב גיימסון בהמשך המסה, הוא "מות הסובייקט" (גיימסון, 2008 עמ' 41)⁴¹. מאפיין נוסף של התיאוריה שמונה גיימסון באותה מסה קנונית, שגם אותו אני מונה בנפרד כי גיימסון אינו מצרף אותם יחדיו ברשימה אחת אלא מביאם בנפרד בעצמו, הוא ביקורת מושג "האמת", ראיית "האמת" כ"חלק מהמטען מטאפיזי שיש להתנער ממנו" (עמ' 35).

במקום אחר, מוסיף גיימסון את הרכיבים הבאים הכלולים ב"תיאוריה": הצגת "תרבות הסימולקרה" והדגשת חשיבותה, תרבות שניתקה קשר עם "מציאות" כלשהי, זאת כחלק מהדגשת חשיבות תרבות המדיה ו"חברת הראווה"; הופעתה של "אסתטיקה של טקסטואליות"; קריסת התפיסה ההיסטוריוציסטית של המציאות (Jameson, 2008) (במקור: 1984), עמ' 500). עם זאת, שלושת הרכיבים הללו ניתנים לרדוקציה למוטיב ביטול "מודל העומק" שהציע גיימסון במסה: זאת כיוון שהסימולקרה מבטלת את החיפוש אחר ה"מקור" שעומד כביכול מאחורי הסימולקרה, כלומר את "מבנה העומק" שלה; האסתטיקה של הטקסטואליות היא אסתטיקה המעניקה בכירות למסמנים על פני המסומנים והרפרנטים, כלומר מעניקה בכירות ל"פני השטח" של הטקסט (גיימסון מפתח את הנושא במקומות אחרים, שאדון בהם להלן); קריסת התפיסה ההיסטוריוציסטית היא קריסתו של המרקסיזם, כמי שהיה אמון על פענוח "הסיפור האמיתי" הנחבא מאחורי ההיסטוריה הגלויה, כמי שתפקידו היה לחשוף את מבנה העומק של ההיסטוריה, שהופכת כעת, בפוסטמודרניות, לחסרת משמעות טרנסצנדנטית.

במסה החותמת את הספר הגדול של גיימסון על הפוסטמודרניזם - שהמסה המפורסמת שהוזכרה לעיל היא המסה הפותחת שלו - מונה גיימסון את המאפיינים של מה שהוא מכנה "האסתטיקה" של "השיח התיאורטי" או הפוסט-סטרוקטורליזם. הרשימה שהוא מונה כעת אינה רשימת התכנים של התיאוריה, אלא, כאמור, מאפייני "האסתטיקה" שלה: "אסור לה

⁴¹ ניסוח מעניין לקשר בין פירוק הסובייקט לביקורת הנאורות מוצע על ידי בשארה: "כפי שהמודרנה התחילה במות האלוהים, כך מתחילה הפוסט-מודרנה במות הסובייקט" (בשארה, 2006 עמ' 20).

[לתיאוריה] להנפיק טענות (propositions), או שיהיה לה את מראית העין של הצהרת הכרזות ראשוניות (primary statements), או שיהיה לה תוכן פוזיטיבי, אומר גיימסון. התו האסתטי הזה מבטא תחושה רחבה יותר ולפיה כל אמירה נתפסת כחלק ממארג קונטקסטואלי גדול נתון, ולכן כל אמירה "ראשונית" או בסיסית היא בעצם חלק מ"טקסט" קיים. לעולם איננו יכולים להגיע להצהרות הראשוניות, להתחלות הקונספטואליות. לתחושה הזו, של אי היכולת להגיע למקורות או ליסודות, קשורה גם ההכרה בהיעלמות ה"טבע" בעולם הפוסטמודרני (זו תמה מרכזית בתפיסת העידן הפוסטמודרני – לא תמה של המחשבה הפוסטמודרנית או "התיאוריה" – תמה של גיימסון, בעקבות בודריאר וארנסט מאנדל, שתידון להלן). המאפיין המרכזי באסתטיקה של התיאוריה, ע"פ גיימסון, אוסר על "הצהרות על הוויה (being)" או על "שיפוטי אמת". האסתטיקה הזו - מציין גיימסון במה שנדמה כאירוניה דקה - תובענית מאד ועל התיאורטיקן לצעוד כמו לוליין על חבל דק: אמנם אין דרך בה התיאורטיקן יכול להגיע ל"אמת", אבל יש הרבה דרכים בהן הוא יכול לומר דבר שקרי. התיאוריה הופכת להיות מבצע של "חפש והשמד" (search and destroy) של קביעות שגויות (Jameson, 1991 עמ' 392).

והנה ניסיון סיכום נוסף של התיאוריה הצרפתית: לוק פרי ואלאן רנו, שני אינטלקטואלים צרפתיים בולטים, כתבו ספר לא-אוהד על "הוגי שנת 68", כפי שכינו את האינטלקטואלים הצרפתיים בהם אנו דנים כאן ("הפילוסופיה הצרפתית של שנות הששים: מסה על אנטי-הומניזם", שם הספר). השניים מציעים "טיפוס אידיאלי" (Ideal Type) של המחשבה הצרפתית בה הם (ואנו) עוסקים, ולו ארבעה רכיבים:

1. התמה של קץ הפילוסופיה: הפילוסופיה כפי שעוצבה מאפלטון עד להגל היא נרטיב בין נרטיבים ואינה נושאת עמה "אמת" (לתמה זו בתיאוריה הצרפתית הנידונה יש גרסה מרקסיסטית וגרסה ניטשיאנית-הידגריאנית).
2. הפרדיגמה של הגניאולוגיה: לא משנה התוכן הגלוי של השיח אלא באלה תנאים יוצר השיח הזה. כל שיח מודע נובע מזרמים וממקורות לא-מודעים (בסיס כלכלי, ליבידו, רצון לעוצמה וכו').
3. פירוק רעיון האמת.
4. תפיסה היסטוריסטית וקץ ההתייחסות ל"אוניברסאלי".

(Ferry & Renaut, 1990) (במקור: 1985) עמ' 12-3)

אציג כעת ניסיון סיכום של התיאוריה הצרפתית שנעשה בידי פילוסוף ישראלי, עדי אופיר. ראוי להבליט את הניסיון הזה כי הוא נערך בישראל בשנים שהמחקר מתמקד בהן ועל ידי אינטלקטואל שתרם רבות לייבוא השיח של "התיאוריה הצרפתית" לישראל. כפי שאטען בהמשך העבודה, ל"תיאוריה הצרפתית" הייתה השפעה, ישירה או עקיפה, על מעמד ואופי עבודתם של מבקרי הספרות הישראלית. מאלף הוא שאופיר בוחר להציג עמדות המזוהות עם "התיאוריה הצרפתית" תחת הכותרת: "העמדה הפוסטמודרניסטית". לפי אופיר ישנם "תשעה עקרונות של עמדה פוסטמודרניסטית" ואלו הם:

1. "אין נקודת מבט טרנסצנדנטית". 2. "אין פרוצדורת שיפוט תקפה א-פרירי". 3. "אין עיקרון מאחד לתיאור או הסבר של המציאות". 4. "אין סינתזה של הזמן ההיסטורית". 5. "היוצר אינו העיקרון המסביר של היצירה". 6. "הסובייקט אינו אחדות טרנסצנדנטלית". 7. "אין פעולת ייצוג אוטונומית". 8. "אין משמעות אחרונה ואין סוף למעשה הפירוש". 9. "הפירוש הוא מסע על פני השטח". (אופיר, עדי בתוך גור-זאב [עורך], תשנ"ז עמ' 148-160).

לצורך המשך הדיון הנוכחי, ניתן לסכם את רעיונות "התיאוריה הצרפתית", או "התיאוריה הפוסטמודרנית", ככוללת את הרכיבים הבאים:

- א. דחיית האמונה בקדמה.
- ב. דחיית האמונה בתבונה ככוח חיובי אקסקלוסיבי בהיסטוריה האנושית.
- ג. פרובלמטיזציה של מושג "האמת".
- ד. פרובלמטיזציה של הייצוג (representation), הנובעת הן מהתופעה הקונקרטית של הסימולאקרה והן מהתפתחויות תיאורטיות בבלשנות ובפילוסופיה (בעיקר, דה-סוסיר ודרידה).
- ה. דחיית ההומניזם ו/או הליברליזם המבוססים על האמונה בסובייקט אוטונומי; "פירוק הסובייקט".
- ו. דחיית "מודל העומק" ו/או רעיון המקור לטובת התמקדות בפני השטח.
- ז. דגש רב על אופיו הלשוני-טקסטואלי של הקיום האנושי בד בבד עם ניתוק הקשר "הטבעי" בין "המילים" ל"דברים".
- ח. הדגשת חשיבות האי-רציונאלי בקיום האנושי.
- ט. התעמתות עם המרקסיזם (פוליטית וקונספטואלית) ולפיכך עם החשיבה ההיסטוריסטית; דחייה שלו או רוויזיה שלו.
- י. התעמתות עם אידיאולוגיות גדולות והעדפה של מיקרו פוליטיקה תחתן.

א.8. – תיאוריה פוסטמודרנית והפוסט-סטרקטורליזם

סיבה מכרעת להעדפת הביטוי "תיאוריה צרפתית", או אף "תיאוריה פוסטמודרנית", על פני המונח "פוסט-סטרקטורליזם" היא שהביטויים הראשונים מקיפים יותר וכוללים גם זרמים סטרקטורליסטיים ולא רק פוסט-סטרקטורליסטיים. עקרונות יסוד של "התיאוריה הפוסטמודרנית" – כמו "פירוק הסובייקט", התנגדות למושג ה"מקור" ודגש לשוני בהסברת אופיו של הקיום האנושי – הם סטרקטורליסטיים לא פחות משהם פוסט-סטרקטורליסטיים.

כפי שמציין ג'ון סטורוק (John Sturrock), למשל, בספרו המקיף והבהיר "סטרוקטורליזם" (2007) (במקור: 2003): כבר הסטרוקטורליזם מפקפק בקדימות של הסובייקט לאובייקט. בצורותיו הלוחמניות – אצל פוקו (לפי גישתו יש לראות בפוקו סטרוקטורליסט ולא פוסט-סטרוקטורליסט, ועל כך מייד), בארת המוקדם ואלתוסר – הסטרוקטורליזם, כנגד ההומניזם השליט, "אהב להצהיר הצהרות על כך שעבר זמנו של הסובייקט האנושי" (סטורוק, 2007 עמ' 182). בשנות ה-60 של המאה ה-20, מדגיש סטורוק, הסטרוקטורליזם הצרפתי בכללותו היה "אנטי הומניסטי באופן מובהק" (שם, עמ' 183). גם ההתקפות המפורסמות של בארת ופוקו על "המחבר" הספרותי הן התקפות סטרוקטורליסטיות, לפי סטורוק, ולא פוסט-סטרוקטורליסטיות, כש"המחבר" הוא סובייקט מיוחס אמנם, אך עובר גם הוא ל"פירוק" בתורו (שם, עמ' 152).

סיבה נוספת להעדפת הביטוי "תיאוריה צרפתית" על הביטוי פוסט-סטרוקטורליזם, היא היותו של הביטוי פוסט-סטרוקטורליזם, לדעת כמה חוקרים, מוגבל בהיקפו, ומתייחס כמעט אך ורק לדרידה בלבד.

למעשה, כפי שמציין כריסטופר נוריס (Christopher Norris), שכתב את הערך "פוסט-סטרוקטורליזם" ב"לקסיקון לתיאוריה של התרבות", קיימות מחלוקות לא מעטות בקרב התיאורטיקנים בשאלה כיצד יש לפרש את התחילית "פוסט" בהקשר הזה: האם במובן לוגי, כמבטא דיפרנציאציה, כמחליף את הסטרוקטורליזם, או במובן כרונולוגי, כמי שבא אחר הסטרוקטורליזם (בתוך: אדגר וסדג'וויק, 2007 (במקור: 2002) עמ' 304-305). העמימות הזו, כמובן, מזכירה עמימות אחרת, העומדת לדיון בפרק מבואי זה. כפי שמציין בפירוש אנדריאס הויסן: ההגדרה של הפוסט-סטרוקטורליזם מסובכת ואמורפית בדיוק כמו ההגדרה של הפוסטמודרניזם (Huyssen, 1986 עמ' 239 הערה 42).

ניתן לאתר שתי גישות בספרות המחקר לביאור הפרויקט הפוסט-סטרוקטורליסטי: מצמצמת וכוללנית (קטגוריות ומחלוקת אלו שונות מההתלבטויות שהביא לעיל נוריס, שמתייחסות בעיקר לטיב הקשר בין הפוסט-סטרוקטורליזם לסטרוקטורליזם).

בגישה המצמצמת, דרידה (אליו נספח רולאן בארת המאוחר) הוא נציגו הבולט של הפוסט-סטרוקטורליזם. הגישה קרויה כאן "מצמצמת", הן משום מספרם המצומצם של ההוגים הנמנים עם הפוסט-סטרוקטורליזם, והן בשל אופייה הספציפי, הבלשני, דבקו של הפוסט-סטרוקטורליזם בשפה. אך אין לטעות בכינוי "מצמצמת" כמבטא חיווי על מידת רדיקליות הטיעונים. גוף הטענות המיוחסות בגישה זו לפוסט-סטרוקטורליזם הנו גורף ורדיקלי למדי. ג'ון סטורוק אוחז בגישה הזו, המצמצמת, כשהוא כותב: " [...] הפילוסוף הצרפתי שיצר כמעט ללא עזרה את הפוסט-סטרוקטורליזם: ז'אק דרידה" (סטורוק, 2007 עמ' 152), וביחדו את עיקר הפרק בספרו המוקדש לפוסט-סטרוקטורליזם לדרידה.

לפי סטורוק, פוסט-סטרוקטורליזם אינו "פוסט" במובן זה שהוא "חיסל" את הסטרוקטורליזם, אלא במובן זה שהוא בא אחריו ומבקש להמשיך את הסטרוקטורליזם בכיוון שבו ראוי להמשיכו. הפוסט-סטרוקטורליזם הוא ביקורת על הסטרוקטורליזם שקדם לו, אבל ביקורת מ"בפנים" (סטורוק, 2007 עמ' 152). הפוסט-סטרוקטורליזם, כסטרוקטורליזם, מוצא את ההשראה

התיאורטית העיקרית שלו בלשון לאור הבלשנות של דה-סוסיר. למעשה, הפוסט-סטרוקטורליזם מתייחס אל הלשון כאל מודל למערכת מבנית ברצינות רבה אף יותר מזו של הסטרוקטורליזם (סטרוק, 2007 עמ' 152). בשל כך הוא חשוף להאשמה בסגידה ללשון, וביחס אליה הדומה לזה שהאנימיסטים מייחסים לעולם הטבע (סטרוק, 2007 עמ' 175).

רעיונות הפוסט-סטרוקטורליזם, לפי הגישה המצמצמת שמציע סטרוק, הם בתמצות אלה: הפוסט-סטרוקטורליזם מעוניין לפרק את כל שיטת המחשבה המערבית מאז ימי אפלטון, משום שהוא מאמין ששיטה זו הלכה שולל בעקבות "כישלונה להבין את טבע הלשון". הפוסט-סטרוקטורליזם יוצא נגד התפיסה שהלשון "חושפת משמעויות" ולא "יוצרת אותן" (סטרוק, 2007 עמ' 152). דרידה ביקר את דה-סוסיר על כך שלא תפס את מלוא משמעותה של התיאוריה שלו עצמו. הוא הדגיש את אופיו השרירותי והלא-רפרנציאלי של הסימן. כך נולדה ביקורת רדיקלית על הפילוסופיה המודרנית: הפילוסופיה המודרנית רצתה להשיג בסיס (foundation) לידע, יסוד מוצק לאמת. אך רצונה זה אינו אלא מה שדרידה כינה "מטפיסיקה של נוכחות", תשוקה שלא ניתן למלאותה ללשון שמאפשרת לסובייקט גישה לא מתווכת למציאות (סטרוק, 2007 עמ' 153).

גישה אחרת לפוסט-סטרוקטורליזם ניתן לכנות "כוללנית". "כוללנית" בכך שהיא מתייחסת להוגים נוספים, לא רק לדרידה, כפוסט-סטרוקטורליסטים. אבל מהרחבת מִצְבַּת ההוגים הפוסט-סטרוקטורליסטיים נובעת גם הרחבה של העמדה הפוסט-סטרוקטורליסטית ותפיסה של קרע חריף יותר בין הפוסט-סטרוקטורליזם לדור שקדם לו. ההרחבה של הפוסט-סטרוקטורליזם בגישה הכוללנית נובעת, קודם כל, מהמימד הפוליטי-היסטוריוציסטי שמתווסף בגישה זו לתנועה האינטלקטואלית, מימד הבא לידי ביטוי למשל בביקורת הדיסקורס הפוליטי-היסטורית של פוקו (הנמנה עם הפוסט-סטרוקטורליסטים לפי גישה זו). גישה זו מתמקדת פחות בביקורת ה"מקצועית" על דה-סוסיר ופורשת את היריעה האינטלקטואלית לכיוונים חוץ-בלשניים. לפי גישה זו, הפוסט-סטרוקטורליזם שואב השראה מניטשה וביקורתו על קונספטים פילוסופיים על אודות הסובייקט (למשל: "הסובייקט" אינו אלא אשליה"; "הרצון לעוצמה", פרגמנט 370); הייצוג (למשל: "נגד הפוזיטיביזם הנעצר אצל התופעות ואומר: 'אין בנמצא אלא עובדות', אני הייתי טוען: לא, דווקא עובדות אינן בנמצא, כי אם פירוש בלבד", שם, פרגמנט 481); האמת (למשל: "האמת היא סוג של טעות", שם, פרגמנט 17); הערך (למשל: "טיעוני הראשי: אין תופעות מוסריות, כי אם פירוש לאותן תופעות", שם, פרגמנט 258); הסיבתיות (למשל, שם, פרגמנט 551). ניטשה הציע להחליף את הפילוסופיה המערבית בגישה פרספקטיביסטית לאורה אין "עובדות" אלא "פרשנויות", אין אמיתות אובייקטיביות כי אם הבניות אנושיות. הפוסט-סטרוקטורליזם, בגישה הכוללנית המוצגת כעת, צועד בעקבות ניטשה גם בהדגישו את חשיבותם של ההבדלים על פני אחדויות וזהויות, ובצדדו בריבוי משמעויות חלף סיגורה של משמעות בתיאוריה או שיטה טוטאלית. הפוסט-סטרוקטורליזם צועד גם בעקבות ניטשה שתקף את יומרותיה של התבונה, הגן על התשוקות ועל הגוף (למשל: "האמונה בגוף היא בסיסית יותר מהאמונה בנפש", שם, פרגמנט 491), וצייד בעליונותה של האמנות על התיאוריה (למשל: "הדת שלנו, המוסר שלנו, הן צורות הדקדאנס של האדם. – התנועה הנגדית: האמנות", שם, פרגמנט 794).

גישה כוללנית כזו מציגים, למשל, בסט וקלנר (Best & Kellner, 1991 עמ' 22-23). לפי תפיסתם המרחיבה, לפוסט-סטרוקטורליזם שייכים דרידה, פוקו, קריסטבה, ליוטאר, בארת (המאוחר) ועוד, שכתבו שורת טקסטים שיצרה "אטמוספירה של מהפך תיאורטי" (שם, עמ' 20). גם דלו, גואטרי ובודריאר יכולים, לפי הגישה הכוללנית הזו, להיחשב פוסט-סטרוקטורליסטים, משום שגם הם עונים על המאפיינים שנמנו לעיל (שם, עמ' 26).

כאמור, הגישה הכוללנית לפוסט-סטרוקטורליזם מדגישה את אופיו הפוליטי – למשל, את ביקורת הדיסקורס בגין הדיכוי שמקופל בו – בניגוד לגישה המצמצמת שלעיל. למעשה, ניתן לסכם את ההבדל בין שתי הגישות בהבדלים שבין דרידה הא-פוליטי לפוקו הפוליטי במובהק. ההבדל בין הגישות תלוי בתשובה לשאלה מי הוא הפוסט-סטרוקטורליסט המרכזי: דרידה או פוקו.

בסט וקלנר הכוללניים מדגישים, לפיכך, את שורשיו והקשרו הפוליטיים של הפוסט-סטרוקטורליזם, את העובדה כי רבים מהפוסט-סטרוקטורליסטיים – בין השאר בעקבות אירועי מאי '68, במהלכם המפלגה הקומוניסטית הפנתה עורף למהפכת הסטודנטים – נטשו את המסורת המרקסיסטית והציעו חלופה של "מיקרופוליטיקה" כדרך האותנטית למאבק פוליטי. רבים מהפוסט-סטרוקטורליסטיים גרסו שהמרקסיזם הנו דוגמאטי וצר אופקים מכדי לנתח את החברה העכשווית ואת הדרכים המגוונות שהכוח פועל בתוכה. פוליטיקה פמיניסטית, אקולוגית וקווירית צמחה כתחליף למרקסיזם ולפוליטיקת המעמדות שלו. אירועי מאי '68 השפיעו על ההתפתחויות התיאורטיות הפוסט-סטרוקטורליות שבאו בעקבותיהם בכמה דרכים נוספות: מהפיכת הסטודנטים ערכה פוליטיזציה של תפיסת החינוך ותרמה לביקורת על "ייצור הידע כאמצעי של כוח ושליטה", ה"קשרים האינטימיים בין כוח לידע" החלו להיחקר. דיון שלם נפתח על הדרכים בהם מיוצר הסובייקט באמצעות מערכות של כוח ומשמעות. נוסף על כך, הפגנות הסטודנטים, בעצם קיומן, הדגישו את כוחה של ההיסטוריה והפוליטיקה ועודדו הוגים פוסט-סטרוקטורליסטים לשלב תיאוריה בפרקטיקה (שם, עמ' 23-25).

יש לשים לב להבדל חשוב נוסף בין הגישה המצמצמת לזו הכוללנית. בגישה הכוללנית גם אם הפוסט-סטרוקטורליזם מקצין את האוטונומיה הלשונית ויוצר פער ניכר בין "המילים" ל"דברים" מצד אחד, הרי שמצד שני יוצר הפוסט-סטרוקטורליזם הפוקויאני הזה קשר הדוק יותר בין "המציאות" ל"שיח". במילים אחרות, בעוד שבידו האחת מפריך הפוסט-סטרוקטורליזם את ההנחה שהדיסקורס מתאר את המציאות באובייקטיביות ובאופן "שקוף" כמו מראה, בידו השנייה, בהדגישו את ההיסטוריות והקונטנגנטיות של השיח, **תלוי הזמן והמקום**, הוא יוצר קשר הדוק יותר בין "המציאות" ל"שיח".

עם זאת, יש לציין כי על אף עניינו של פוקו במציאות המעוצבת על ידי דיסקורס, המשקל המכריע שניתן בהגותו הוא לדיסקורס ולשפה ולחלקם בעיצוב תפיסת המציאות. באידיאליזם הלשוני הזה הוא קרוב על אף הכל לדרידה. במילים אחרות: גם לפי פוקו "אין דבר מחוץ לטקסט". הוא מבקר את הדיסקורס מטעמים פוליטיים אך לא מדמיין מצב של מציאות חוץ-דיסקורסאלית. חשוב לשים לב לנקודה זו, שתפותח בהרחבה להלן: הפוסט-סטרוקטורליזם הצרפתי הוא טקסטואלי במהותו ואילו גישות שאבחן להלן מאפיינות את הפוסטמודרניות דווקא כעידן אנטי-דיסקורסאלי.

זו סיבה נוספת להעדפת הביטוי "תיאוריה צרפתית" על פני "פוסט-סטרוקטורליזם", כי הוא מקל על הבחנה בין מגמות קונטיננטליות לאמריקאיות שייבחנו בעבודה זו. כאמור, במחקר אשתמש בעיקר בביטוי זה או בביטוי "תיאוריה פוסטמודרנית". אלא אם כן אציג עמדה של חוקר שמבכר מתוך מודעות להשתמש במונח "פוסט-סטרוקטורליזם", או שמשמש במונח בלי משים ויש לכך משמעות לטעמי.

א.9. - על היחס בין "התיאוריה הפוסטמודרנית"/"התיאוריה הצרפתית" לפוסטמודרניזם ולפוסטמודרניות

השאלה האם "התיאוריה הצרפתית" או "התיאוריה הפוסטמודרנית" עולה בקנה אחד עם שתי הקטגוריות האחרות של הפוסטמודרניות שנמנו לעיל - קרי עם הפוסטמודרניזם כתגובה למודרניזם באמנות או עם הפוסטמודרניות כעידן היסטורי שבא אחרי המודרניות - היא סוגיה קריטית לפי ההצעה של המחקר הנוכחי. התשובות השונות עליה יאפשרו לנו להבין טוב יותר את הפוסטמודרניות, הפוסטמודרניזם והתיאוריה הפוסטמודרנית. להלן אפרוש את העמדות של החוקרים השונים ביחס לסוגיה הזו, אעיר עליהן, ובסוף הסקירה אציע את עמדתי.

דומה כי לא תהיה זו טעות לטעון כי הגישה הרווחת במחקר קושרת באופן הדוק בין הפוסטמודרניזם ל"תיאוריה הצרפתית". גישה רווחת כזו מוצגת, למשל, בטקסט פדגוגי-סיכומי, ואולי פשטני מעט באופיו, שהוזכר לעיל, ה-"The Routledge Companion to Postmodernism" מ-2005 (מהדורה הראשונה מ-1998). הגישה הרווחת הזו רואה את הנטייה לספקנות (ביחס לסמכות, נורמות פוליטיות ותרבותיות, טענות ל"אמת" וכדומה) כתו מרכזי בפוסטמודרניות⁴², כלומר תופסת את הפוסטמודרניזם כסוג של פילוסופיה שלילית או כצייטגייסט ספקני: "לנוע מהמודרני לפוסט-מודרני הנו לאמץ סקפטיות ביחס למה שתרבותנו מסמלת ולמה שהיא שואפת"⁴³, כותב סטיוארט סים העורך (Sim, 2005 עמ' vii). אי לכך, "התיאוריה הצרפתית", המתפרשות כספקניות ביחס ל"אמיתות" שונות, הולמת את הפוסטמודרניזם ככפפה ליד. ובמיוחד ה"דקונסטרוקציה" של דרידה, אותה מונה סים בראש הרשימה של פילוסופיה פוסטמודרנית (Sim, 2005 עמ' 3-4; עיינו גם בעמ' ix-x וכן עמ' 3-6).

אצטט את סים (עורך האנתולוגיה), שכאמור תפיסתו, להבנתי, היא "הידע הרווח" בקרב הציבור הרחב ואף בקרב חלקים בקהילה האקדמית ביחס למהות הפוסטמודרניות:

אחת הדרכים הטובות ביותר לתאר את הפוסטמודרניזם כתנועה פילוסופית תהיה כצורה של ספקנות – ספקנות ביחס לסמכות, חוכמה מקובלת, נורמות תרבותיות ופוליטיות וכו' – [...] ספקנות היא במהותה צורה שלילית של פילוסופיה, שבאה לערער תיאוריות פילוסופיות אחרות הטוענות לבעלות על אמת מוחלטת או על קריטריונים לקביעה מה נחשב לאמת מוחלטת. הביטוי הטכני לתאר סוג כזה של פילוסופיה הוא "anti-

⁴² אמנם גם התיאוריה המודרנית מאופיינת לעתים בספקנות (דוגמה מפורסמת היא הספקנות הרדיקלית של דקארט). אבל התיאוריה המודרנית, גם בגילוייה הספקניים (דקארט וקאנט, למשל) מחפשת אחר וודאויות שתבואנה אחרי הטלת הספק הרדיקלי, ואף מוצאת אותן. כזה הוא ה"קוגיטו" הקרטזיאני, למשל.

⁴³ "To move from the modern to the postmodern is to embrace scepticism about what our culture stand for and strives for"

foundational". האנטי-יסודניים (Anti-foundationalists) מערערים על תקפות יסודות השיח, שואלים שאלות כגון: 'מה מבטיח את אמיתותו של יסודות הידע שלך (כלומר, של נקודת המוצא)?'. פוסטמודרניזם נשען באופן משמעותי על הדוגמה שהניחו הפילוסופים האנטי-יסודניים, אולי באופן המובהק ביותר על הפילוסוף הגרמני שובר-המוסכמות בן המאה ה-19, פרידריך ניטשה, שקריאתו ל'הערכה מחדש של כל הערכים' מהווה מעין קריאת-קרב של התנועה [הפוסטמודרנית] ⁴⁴ (Sim, 2005 עמ' 3).

לאור התפיסה הזו של הפוסטמודרניות כספקנות רדיקלית ביחס ליסודות הידע ולפיכך לאמיתותו, לא ייפלא כי "התיאוריה הצרפתית" והפוסט-סטרוקטורליזם הם חלק בלתי נפרד מהפוסטמודרניזם לפי הגישה הזו:

לפני בחינה מפורטת יותר של איכויות הסקפטיות הפוסטמודרנית, יהיה מועיל לומר מה ומי יכולים להיחשב כנופלים תחת הכותרת של פילוסופיה פוסטמודרנית. היא תובן כאן ככוללת לא רק אותם הוגים פוסטמודרניים מוצהרים כמו לויטאר, אלא גם מגוון הדיסקורסים, כמו הדקונסטרוקציה, שמכונים פוסט-סטרוקטורליזם. הדחייה הפוסט-סטרוקטורליסטית של מסורת המחשבה הסטרוקטורליסטית היא מחווה נוספת של ספקנות כנגד סמכות מקובלת, ויכולה להיחשב כחלק מהנוף האינטלקטואלי הפוסטמודרני ⁴⁵ (Sim, 2005 עמ' 3).

לעמדה הזו המזהה בין הפוסטמודרניות לגישה ספקנית וחשדנית, ולפיכך מזהה בין הראשונה לבין התיאוריה הצרפתית מסכים גם איגלטון, בציטוט שהובא לעיל ואחזור עליו כאן לנוחות הקריאה:

פוסטמודרניות הנו סגנון-מחשבה החשדן כלפי רעיונות קלאסיים בדבר אמת, תבונה, זהות ואובייקטיביות, חשדן כלפי הרעיון של קדמה אוניברסאלית או אמנציפציה אוניברסאלית, מסגרות אקסקלוסיביות, נרטיבים גדולים והסברים אולטימטיביים. כנגד נורמות הנאורות הללו, הפוסטמודרניות רואה את העולם כקונטינגנטי, לא-מעוגן, מגוון, לא-יציב, לא-מוגדר, מכלול של תרבויות ופרשנויות לא מתלכדות שמניב מידה של סקפטיציזם באשר לאובייקטיביות של האמת, ההיסטוריה ונורמות התנהגות, ההינתנות המוקדמת (givenness) של של הטבע והקוהרנטיות של הזהויות (Eagleton, 1996 עמ' vii).

⁴⁴ "One of the best ways of describing postmodernism as a philosophical movement would be as a form of scepticism – scepticism about authority, received wisdom, cultural and political norms, etc. – (...) Scepticism is an essentially negative form of philosophy, which sets out to undermine other philosophical theories claiming to be in possession of ultimate truth, or of criteria for determining what counts as ultimate truth. The technical term to describe such a style of philosophy is 'anti-foundational'. Anti-foundationalists dispute the validity of the foundations of discourse, asking such questions as 'What guarantees the truth of your foundation (that is, starting point)?'. Postmodernism has drawn heavily on the example set by anti-foundationalist philosophers, perhaps most notably the iconoclastic nineteenth-century German philosopher Friedrich Nietzsche, whose call for a 'revaluation of all values' constitutes something of a battle-cry for the movement" (Sim, 2005 pg. 3)

⁴⁵ "Before considering postmodernism's sceptical credentials in greater detail, however, it would be helpful to say what, and who, can be regarded as falling under the heading of postmodern philosophy. It will be understood here to mean not just the inclusion of such avowedly postmodernist thinkers as Lyotard, but also the various discourses, such as deconstruction, that go under the name of poststructuralism. Poststructuralism's rejection of the structuralist tradition of thought is yet another gesture of scepticism toward received authority, and can be treated as part of the postmodern intellectual landscape"

אולם, הזיהוי בין "התיאוריה הצרפתית" ל"פוסטמודרניזם" יכול לעורר בעיות רבות. הנה דוגמה לבעיה קשה אחת שהזיהוי מעורר: אם אלה שנמנו לעיל (בסוף סעיף א.6.) הם התכנים של **המחשבה** הפוסטמודרנית, דהיינו "התיאוריה הצרפתית", הרי שהם מתנגשים עם ההצגה של הפוסטמודרניזם כמי שמתעמת עם המודרניזם. במילים אחרות: לפי הקבלה זו יוצא שאם "התיאוריה" עולה בקנה אחד עם הפוסטמודרניזם בתרבות, הרי שהמודרניזם עולה, בהתאמה, בקנה אחד עם מחשבת הנאורות. אולם הזיהוי בין המודרניזם לנאורות, למרות שיש לו על מה שיסמוך כפי שנראה, הרי שהוא רחוק מאד מלהיות מדויק. הזרם האמנותי המכונה מודרניזם מאופיין, בחלקו לפחות, דווקא בהתעמתות, בת המאה ה-19, עם ערכי תנועת הנאורות של המאה ה-18. ראשית, כפי שמציין דייויד הארווי, המודרניזם הדגיש מגמה בתוך תנועת הנאורות עצמה שהעניקה אוטונומיה לספירה האסתטית ביחס למחשבה המדעית או האתית. עצמאותה הגוברת של הספירה האסתטית הציבה מצדה אתגר למחשבת הנאורות, זו שהדגישה את עליונותה של החשיבה הרציונאלית והמדעית או הפרקטית-מוסרית. המודרניזם צעד בדרכו של ניטשה (והרומנטיקה) שגרסה שהאסתטיקה היא מעבר לטוב ולרוע (עיינו Harvey, 1990 עמ' 19). זאת ועוד, לפי הארווי, המודרניזם, קרי הספירה האסתטית שזכתה לאוטונומיה גוברת, הדגיש גם את בעיית הייצוג, וזאת בניגוד לאמונה הנאיווית של הנאורות שגרסה שהעולם ניתן לשליטה והסדרה רציונאלית אם רק נצליח לייצג לעצמנו אותו נאמנה (עיינו Harvey, 1990 עמ' 27). האכזבה מהנאורות היא, אם כך, לא עניין חדש, פוסטמודרני. האכזבה מהנאורות היא תחושה משמעותית במאה ה-19, וכמה מהמודרניסטים הגדולים היו שותפים לה. הארווי, לדוגמה, מונה בין המתנגדים לנאורות את הרומנטיקנים ואת ניטשה, כמוזכר לעיל (Harvey, 1990 עמ' 19), וכן את המודרניסטים פלובר ובודלר (Harvey, 1990 עמ' 28), ואת מנסח המודרניות מקס ובר והפסימיזם שלו (Harvey, 1990 עמ' 15). הוא מייחס את סיבת האכזבה מהנאורות לאיבוד האמונה בקדמה בלתי-נמנעת כתוצאה של עליית מאבק המעמדות במאה ה-19 (Harvey, 1990 עמ' 29). ניתן לטעון, אם כך, ש"התיאוריה הצרפתית" על ביקורת הנאורות שלה ממשיכה מגמה בולטת **במודרניזם**. זאת ועוד: הטקסטואליות העמוקה של "התיאוריה הצרפתית" מזכירה אף היא את המודרניזם, ואינה עולה בקנה אחד עם זרמים בתוך הפוסטמודרניות ועם התפיסה, שיש הרבה לומר בצדקתה, של הפוסטמודרנה כעידן פוסט-"דיסקורסיבי".

ואכן, לעמדה המקובלת בדבר הקשר בין "התיאוריה הצרפתית" והפוסטמודרניות ישנם כמה בני פלוגתא משמעותיים מאד.

עמדה בעלת חשיבות רבה בדיון הזה על היחס בין "התיאוריה הצרפתית" והפוסט-סטרקטורליזם לפוסטמודרניזם היא עמדתו של אנדריאס הויסן⁴⁶. בספרו על הפוסטמודרניזם, הויסן מבטא עמדה רדיקלית באשר ליחס בין הפוסט-סטרקטורליזם (זהו הביטוי בו הוא משתמש בעקביות) לפוסטמודרניזם. עמדתו תובעת אבחנה חדה ביניהם (עיינו בייחוד: Huyssen, 1986 עמ' 206-216 וכן להלן). על מנת להבין את עמדתו יש להציג בתמצית את התזה המרכזית בספרו. לפי הויסן ההבדל המרכזי בין המודרניזם לפוסטמודרניזם הוא ביחסם לתרבות הפופולארית. בעוד המודרניזם הנו זרם אליטיסטי, הרי שהפוסטמודרניזם הוא זרם פופוליסטי,

⁴⁶ ברטנס מעיר על חשיבותו של הויסן בשיח הפוסטמודרני (Bertens, 1995 עמ' 122).

והוא נולד "After The Great Divide", כלשון כותרת ספרו של הויסן, כלומר לאחר איחוי הקרע שאפיין את המודרניזם בין התרבות הגבוהה לתרבות הפופולארית (שם, עמ' vi-xii).

לאור זאת, הויסן יוצא בחריפות נגד התפיסה שרווחה, לדבריו, החל מסוף שנות השבעים בארה"ב ושיצרה גזירה שווה בין הפוסטמודרניזם, שנתפס "כאוונגרד של זמננו באמנות" (הויסן משתמש כאן בביטוי "פוסטמודרניזם" במובנו המצומצם, כלומר כז'אנר אמנותי) לבין הפוסט-סטרקטורליזם שהוא כביכול "המקבילה שלו", האונגרד בתיאוריה בת זמננו. נוצרה הקבלה, לפי הויסן, בין התפתחויות אמריקאיות באמנות לבין ייבואן של התיאוריות הפוסט-סטרקטורליסטיות הקונטננטליות לארה"ב⁴⁷ (Huyssen, 1986 עמ' 206). כביכול הפוסט-סטרקטורליזם "נכרך באמנות והספרות בני זמנו, זאת אומרת, בפוסטמודרניזם" (שם, עמ' 207).

"ברמה השטחית", גורס הויסן, אכן יש הקבלה בין התיאוריה הפוסט-סטרקטורליסטית לפוסטמודרניזם: כשם שהפוסטמודרניזם מתנגד למודרניזם, כך הפוסט-סטרקטורליסטים מתנגדים למה שקדם להם בזירה התיאורטית בארה"ב, "הביקורת החדשה" (שם, עמ' 207; הויסן מעיר ש"הביקורת החדשה" ידועה רק בארה"ב, אך לא בצרפת). אולם, למעשה, טוען הויסן, **ניתן לראות את הפוסט-סטרקטורליזם "כקרב הרבה יותר למודרניזם, מאשר מניחים הסנגורים של הפוסטמודרניזם". הפוסט-סטרקטורליזם, טוען הויסן, הוא "דיסקורס של המודרניזם ועל המודרניזם", אולי הוא אף "תיאוריה של המודרניזם". במיוחד בסוגיות הנוגעות ל"אסתטיציזם ותרבות המונים, סובייקטיביות וג'נדר" (שם, עמ' 208).**

הויסן מבאר: הפוסט-סטרקטורליזם "אובססיבי בכל הנוגע ל-écriture וכתיבה, אלגוריה ורטוריקה", ואובססיבי "בהתקה שלו של המהפכה והפוליטיקה אל אסתטיקה". בכך, טוען הויסן, בהתמקדותו של הפוסט-סטרקטורליזם בטקסט ובאסתטיקה כמימדים אוטונומיים, בכך שהפוסט-סטרקטורליסטים "מטהרים חיים, מציאות, היסטוריה, חברה מעבודת האמנות", בוואריאציה של הפוסט-סטרקטורליזם על "אמנות לשם אמנות", הוא דומה למודרניזם! גם התובנה הפוסט-סטרקטורליסטית ש"הסובייקט מכונן באמצעות השפה, ואין דבר מחוץ לטקסט", שהובילה לראייה שלאסתטי וללשוני יש "פריבילגיה", היא השקפה מודרניסטית. ההתקפה על ה"ריאליזם, רפרזנטטיביות, סובייקטיביות, היסטוריה", מובילה דווקא להשקפה מודרניסטית טהרנית על אודות האוטונומיות של הטקסט והאסתטי (שם, עמ' 208)⁴⁸.

הויסן מעיר כי הדברים שלעיל אמורים באותם אגפים א-פוליטיים יחסית⁴⁹ בפוסט-סטרקטורליזם, שאותם מייצגים דרידה ובארט המאוחר⁵⁰, ולא באלה הפוליטיים יותר כגון

⁴⁷ באופן אירוני מעט, מעיר הויסן, המיזוג בין ההגות הפוסט-סטרקטורליסטית לאמנות הפוסטמודרנית הסתייע בתיאוריות, פוסט-סטרקטורליסטיות בעצמן, על אודות האינטר-טקסטואליות, תיאוריות שמצדדות בטשטוש ההבדלים בין הספרות והביקורת, בין האמנות והתיאוריה.

⁴⁸ כך גם טוען ג'ראלד גראף (Gerald Graff) בספרו החשוב – שיידון להלן – על הספרות בעידן הנוכחי, "Literature Against Itself": הפוסט-סטרקטורליזם הרחיב את האוטונומיות המודרניסטיות של האמנות לאוטונומיות של הכתיבה והטקסט בכלל (Graff, 1979 עמ' 21).

⁴⁹ הויסן, אגב, דוחה את הטענה, שדומה לה השמיע קוסה ושהובאה לעיל, שהפוסט-סטרקטורליזם עבר סירוס מתכניו הפוליטיים כשחצה את האוקיינוס האטלנטי מערבה. הפוסט-סטרקטורליזם לדידו היה בעל אופי א-פוליטי כבר בצרפת. לפחות אגף מרכזי בו. נדמה שהצדק עמו בקביעה הזו ולא עם קוסה.

פוקו, בודריאר, קריסטבה וליוטאר. אולם, לדבריו, אפילו באגפים הפוליטיים של הפוסט-סטרוקטורליזם:

המסורת של המודרניזם האסתטי – מתווך דרך קריאה סלקטיבית באופן קיצוני בניטשה - כה חזקה בנוכחותה, שרעיון בדבר קרע רדיקלי בין המודרניזם לפוסטמודרניזם לא יכול להיות בעל מובן רב (שם, עמ' 208).

הפוסט-סטרוקטורליסטיים, ממשיך הויסן, גם אינם מושפעים מאמנות פוסטמודרנית כלשהי. להיפך, ההוגים הפוסט-סטרוקטורליסטיים מושפעים מדמויות מפתח במודרניזם: רולאן בארת מושפע מפלובר, פרוסט ובטאיי, דרידה מושפע מניטשה, היידגר, מלרמה וארטו, פוקו מושפע מניטשה, מאגריט ובטאיי, קריסטבה מושפעת ממלרמה, לוטרמונט, ג'ויס וארטו, לקאן מושפע מפרויד וכו'. "האויבים" של הפוסט-סטרוקטורליזם הם אויבי המודרניזם: "ריאליזם ורפרזנטטיביות, תרבות ההמונים והסטנדרטיזציה, הדקדוק, התקשורת" ואמצעים האחרים של הומוגניות שכופה המדינה המודרנית (שם, עמ' 209-208). פוקו, דרידה, דלז וגואטרי מתעניינים ב"ארכיאולוגיה של המודרניות", כותב הויסן ברמז למונח של פוקו. הם מתעניינים "בהיסטוריה ובעבר, יותר מאשר בשנת 2001", כותב הויסן ב-1986 (שם, עמ' 171).

הויסן מציע, אם כך, שבמקום לראות בפוסט-סטרוקטורליזם "תיאוריה של הפוסטמודרניות" או של התרבות העכשווית, נראה בו "ארכיאולוגיה של המודרניות, תיאוריה של המודרניזם בשלב המיצוי שלו". ניתן לראות את הפוסט-סטרוקטורליזם כהגירתם של הכוחות היצירתיים של המודרניזם אל התיאוריה והגעתו של המודרניזם למודעות עצמית לקראת תום עידנו, "הינשוף של מינרווה הפורש כנפיו עם רדת החשיכה" (שם, עמ' 209). הויסן מבהיר שהמודרניזם של הפוסט-סטרוקטורליזם שונה אמנם מזה של "הביקורת החדשה", מזה של אדורנו או של קלמנט גרינברג. הוא אינו מודרניזם של "עידן החרדה", אין הוא המודרניזם הסגפני והמעונה של קפקא, לא המודרניזם של השלילה והניכור, או דו-המשמעות או המופשט, לא המודרניזם של יצירת האמנות המהוקצעת והסגורה בעצמה. זהו מודרניזם של "טרנסגרסיות עליונות" ושל "אריגה בלתי מוגבלת של טקסטואליות", מודרניזם הדוחה ייצוג ומציאות, מכחיש את הסובייקט וההיסטוריה, מודרניזם המהלל חוסרים והיעדרים (lacks, absences), מודרניזם של עקבות דרידריאניות, שמולידים לא חרדה כי אם jouissance. אולם זהו מודרניזם ככלות הכול בגלל התמקדותו בטקסט ובדיסקורס שמקבילה להיצמדות של המודרניזם לאסתטי (שם, עמ' 209).

לפי הויסן, במובן אחד, אולי, ניתן לראות בפוסט-סטרוקטורליזם תופעה פוסטמודרנית כיוון שהוא מבטא נסיגה מהשאיפה לשנות את החברה הבורגנית, שחרור מהאחריות "לשנות את החיים, לשנות את החברה, לשנות את העולם". הפוסט-סטרוקטורליזם נוטש כל יומרה לביקורת החורגת "מעבר למשחקי שפה, מעבר לאפסטימולוגיה ולאסתטי". בניגוד לאוונגרד ההיסטורי, שהומחש בשנות החמישים והששים בצרפת בדמותו של סארטר, הפוסט-סטרוקטורליזם חותם

⁵⁰ הויסן אינו יחיד בתפיסה הזו. גם איגלטון עומד על הקשר ההדוק בין יצירותיהם של רולאן בארת ודרידה והמודרניזם. ההתעסקות בשפה של הפוסט-סטרוקטורליזם היא חלק מההתעסקות המודרניסטית בשפה, שאיגלטון מונה את סיבותיה ההיסטוריות (Eagleton, 2006 עמ' 121). איגלטון גם מוסיף וטוען ש"אסכולת יל" הדקונסטרוקטיבית, למרות שאין זה נהוג להציגה ככזו, קרובה מאד ל"ביקורת החדשה" האמריקאית, בפורמלים ובהיצמדות לטקסט שלה (שם, עמ' 126).

את הגולל על הפרויקט המודרניסטי שהציע חזון של גאולה לחיים המודרניים באמצעות האמנות (שם, עמ' 210-209). ההתמקדות של הפוסט-סטרוקטורליזם באסתטי חסרה כיום את אותה משמעות פוליטית שהייתה להתמקדות של המודרניזם בו. במודרניזם ההתמקדות באסתטי הציעה "מפלט מהולגריות של החיים הבורגניים". אולם כיום מוסיף הויסן הערה חריפה (שהשלכותיה לטעמי מרחיקות לכת ואפתח אותה להלן בהרחבה רבה מפאת חשיבותה המכרעת להבנת הפוסטמודרניות), ההון הפך את האסתטי למוצר צריכה באמצעות הסטיילינג והפרסום. ההתמקדות באסתטי אינה יכולה עוד לשמש כאסטרטגיה אנטגוניסטית לסדר הקיים, כי הסדר הקיים חיבק את האסתטי, ויכולתו של ה"אסתטיציזם עצמו" להיות אנטגוניסטי ואלטרנטיבה לקפיטליזם התערערה. ההדגשה של הפוסט-סטרוקטורליזם על שבירת הקודים הלשוניים ועל *écriture*, אליבא דהויסן, נראית כחסרת אפקטיביות ותלושה בזמן שהפרסומות שופעות שימוש באסטרטגיות אוונגרדיסטיות. זו שאיפה מודרניסטית שעבר זמנה, "המדגישה יתר על המידה את הפונקציה הטרנספורמטיבית של האמנות", את יכולתה לשנות את החברה (שם, שם).

יש לשים לב שהויסן מחליף את טענותיו: מצד אחד הפוסט-סטרוקטורליזם נתפס ככזה שאינו חפץ עוד בשינוי פוליטי ומצד שני ככזה שהאסטרטגיות לשינוי פוליטי שהוא מציע ארכאיות ונעדרות אפקטיביות.

על מנת להסביר את הקשר בין הפוסט-סטרוקטורליזם למודרניזם דווקא, משווה הויסן בין רולאן בארת לסוזן סונטאג. נאמר כבר כאן שההשוואה הזו – שאינה מפותחת אצל הויסן – היא בעלת משמעות רחבה יותר מזו שמייחס לה הויסן כאן, ונוגעת בלב ההבדל בין שורשיו האמריקאיים של הפוסטמודרניזם לעומת אלה האירופאים (שם, עמ' 214). בארת, ממשיך הויסן, ש-"The Pleasure of the Text" שלו (ומושג ה- *jouissance*) משנות השבעים הפך לטקסט קנוני אצל מבקרי ספרות אמריקאיים, חוזר בעצם על טענותיה של סונטאג מראשית שנות הששים על הארוטיזציה שיש לעשות לאמנות, "ארוטיזציה" שתחליף את הפרויקט הנוקשה של האינטרפרטציה האקדמית. אולם סונטאג רדיקלית בהרבה מבארת, טוען הויסן, בהתעקשותה "על חוויה חושנית של התרבות", בהתקפתה על הקאנון וערכי האובייקטיביות, הריחוק, הקור והאירוניה שלו, בהסתנייגותה מהתרבות הגבוהה לטובת תרבות הפופ והקאמפ. ואילו בארת "ממקם את עצמו בבטחה בתוך התרבות הגבוהה והקאנון המודרניסטי", מתרחק באינות הן מהימין הריאקציונרי האנטי-אינטלקטואלי והן מהשמאל המשעמם לדידו, המקדם ידע, מחויבות ומאבק ומתעב הדוניזם. ההבחנה של בארת בין *joissance*–*plaisir* משחזרת את ההבחנה המודרניסטית בין "גבוה" ל"נמוך", בין תענוגות גסים לתענוגות אנינים, טוען הויסן. בארת עצמו מגדיר את הז'ואיסנס כ"פרקטיקה מנדרינית" ומתנגד לתרבות ההמונים כתרבות זעיר-בורגנית. בהתנגדות שלו לתרבות ההמונים בארת, מדגיש הויסן, מזכיר את אדורנו! כלומר הוא מודרניסט הרבה יותר מאשר פוסטמודרניסט (Huyssen, 1986 עמ' 212-211).

הויסן ממשיך כעת לטענה משכנעת הרבה פחות מאלו שהושמעו זה עתה: גם הרעיון של בארת ופוקו על הסופר כנעדר סובייקטיביות, הרעיון על "מות המחבר", אינו יותר מאשר פיתוח של רעיונות מודרניסטיים, של הביקורת המודרניסטית על הרעיונות הרומנטיים הנוגעים ליוצרים, לאותנטיות, למקוריות. נוסף על כך, טוען הויסן, האם לא הקפיטליזם עצמו יוצר פרגמנטציה של

הסובייקט, ובכך מייתר את הביקורת הפוסט-סטרוקטורליסטית על "המחבר" וה"סובייקט"? (שם, עמ' 212-213). ראשית, הויסן אוחז בטענה כפולה בלי לציין זאת: או שהפוסט-סטרוקטורליזם נחשף כמודרניסטי ולכן כלא מחדש או שהוא מיותר בגלל התפתחויות הקפיטליזם. היה עליו להבחין בין טענותיו, על אף שאינן סותרות. אולם הטענה כאן משכנעת פחות כי מיתוס הגאון-היוצר ודאי וודאי רלוונטי ליחס שקיבלו המודרניסטים הגדולים (אפשר רק לחשוב על פולחן קפקא, ג'ויס ופרוסט, שאינו שונה בהרבה מהערצת הגאון-היוצר ברומנטיקה) ויהיה קשה להכחיש זאת.

בכל אופן, הויסן מציע לפיכך להוציא את הפוסט-סטרוקטורליזם מתוך הדיון על הפוסטמודרניזם. הבאתי את עמדתו בהרחבה בגלל שדומה שהיא אינה ידועה מספיק וגם מכיוון שאני סבור שהיא מאירת עיניים בהפרדה החדה שבה בין "התיאוריה הצרפתית" לפוסטמודרניזם ולפוסטמודרניות, עמדה שתקל עלינו לערוך להלן "ניתוח" הפרדה בין האגף האמריקאי לאגף הצרפתי, גם אם בדרכים שונות מעט מאלה של הויסן.

אעבור כעת לתפיסות אחרות. בראש ובראשונה התפיסה של גיימסון.

גיימסון מציע מחשבה שונה על היחס בין הפוסט-סטרוקטורליזם לפוסטמודרניזם. מבחינה מסוימת הוא רדיקלי אף יותר מהויסן. אם נתבונן במהלך שלו במשקפיים בורדיאניים-ציניים, כלומר כאסטרטגיה של שחקן בשדה האקדמי המבקש לגבור על יריביו באותו שדה, הרי שהמהלך של גיימסון הוא מהלך מבריק המשול לאותם מהלכים באמנויות הלחימה ההופכים חולשה יחסית ליתרון. במקום להיות כפוף לתיאוריות הפוסט-סטרוקטורליזם **כהסברים** של ההווה הפוסטמודרני, או להתחרות עם התיאוריות הללו בהצעת תיאוריה הסברית משלו, ובמקום להיכנע לפוסט-מרקסיזם התוקפני שלהם, הופך גיימסון את "התיאוריה" או את הפוסט-סטרוקטורליזם (כאמור, גיימסון משתמש לחילופין בביטוי "פוסט-סטרוקטורליזם" ו"תיאוריה") ל**סימפטום** של המצב הפוסטמודרני, שאותו נוטל על עצמו גיימסון לבאר בדיוק באותם אמצעים מרקסיסטיים (היסטוריוזציה, ביקורת האידיאולוגיה, דיאלקטיקה), ובכך הוא משיג עליהם עליונות.

ייחודו של גיימסון בשיח הפוסטמודרני הוא כפול: גיימסון כניאו-מרקסיסט מתוחכם במיוחד מנסה למסגר את הפוסטמודרניות בתוך הסיפור הגדול של הקפיטליזם ובכך להנהיר אותה ולערוך לה היסטוריוזציה. אבל לא פחות חשוב, היותו של גיימסון במקור חוקר של ספרות צרפתית, אפשרה לו למקם נכונה את ההתפתחויות התיאורטיות הצרפתיות החדשות ולערוך גם **להן** היסטוריוזציה **בתוך** הסיפור של הפוסטמודרניות. דרך נוספת להציג את הייחוד של גיימסון בשיח הפוסטמודרני היא היותו אמריקאי שבקי בתרבות הצרפתית, עובדה שסייעה לו לגשר על פני התפתחויות בשתי הארצות שהולידו את השיח הפוסטמודרני.⁵¹

⁵¹ אולם יש לציין שגיימסון אינו מתייחס בהערכה רבה לדור התיאורטי שקדם לו בארה"ב וניסח לראשונה את הקונספט של הפוסטמודרניזם. הכוונה לחוקרים כדוגמת חסן, ולהוגים שהוא תופס כניאו-שמרניים כדוגמת דניאל בל. גם קוטה מעיר על כך שגיימסון בנה את הקריירה שלו ביחס להוגים הצרפתיים כהוגה אמריקאי יחיד שמשתווה לדרגתם הגבוהה של הקונטיננטליים ויכול להתחרות בהם. עם זאת, הוגה צפון-אמריקאי אחד לוקח גיימסון ברצינות רבה מאד ומונה אותו בין ההוגים המשפיעים על הגותו והוא מרשל מקלוהן. על כך ארחיב להלן.

אצטט בהרחבה את מחשבותיו על התיאוריה אותה הוא רואה, כאמור, כסימפטום ולא כביאור של הפוסטמודרניות:

ואפשר שזהו הרגע המתאים לומר דבר-מה על התיאוריה העכשווית, שקיבלה על עצמה, בין היתר, את המשימה לבקר ולהפריך את המודל ההרמנויטי מאד של הפנים והחוץ ולתייג מודלים כאלה כאידיאולוגיים וכמטאפיזיים. אך מה שנקרא כיום תיאוריה בת-זמננו – או מוטב, שיח תיאורטי – הוא גם, לטענתי, **תופעה שהיא במובהק פוסטמודרנית**. לפיכך לא יהיה זה עקבי ללמד סניגוריה על האמת שבתובנותיה התיאורטיות במצב שבו מושג ה'אמת' עצמו מהווה חלק מן המטען המטאפיזי שהפוסט-סטרואורליזם מנסה להתנער ממנו. למצער, נוכל להציע שהביקורת הפוסט-סטרואורליסטית של ההרמנויטי, של מה שאכנה עוד מעט 'מודל העומק', מביאה לנו תועלת רבה **כסימפטום משמעותי מאד של עצם אותה תרבות פוסטמודרנית שבה אנו דנים כאן** (גיימסון, 2008 (במקור: 1991), עמ' 39, 35; ההדגשות שלי).

גיימסון, אם כך, מכפיף את הפוסט-סטרואורליזם והתיאוריה הצרפתית לניתוח ההיסטורי אותו הוא עורך לפוסטמודרניות. כלומר, במושגים שהמחקר הנוכחי משתמש בהם: גיימסון מכפיף את "התיאוריה הפוסטמודרנית" ל"פוסטמודרניות".

לאור זאת, גיימסון מכפיף, למשל, את ניתוק הקשר בין מסמנים למסומנים, עיקרון הרווח בתיאוריה הצרפתית בת הזמן, לעקרון הקפיטליסטי ה"טיילוריסטי", של חלוקת העבודה (Jameson, 1991 עמ' 96). את ההיסטוריוזיה שגיימסון עורך לתיאוריה ניתן לראות גם בדבריו על מוטיב "פירוק הסובייקט" הפוסט-סטרואורליסטי.

ניסוחים כאלה מזכירים את אחד הנושאים היותר אופנתיים בתיאוריה העכשווית, את 'מות' הסובייקט עצמו – קץ המונאדה או האני או הפרט האוטונומיים הבורגניים – ואת הדגש החדש, בין אם כאידיאל מוסרי חדש ובין אם כתיאור אמפירי, על **ביזור** מה שהיה קודם הסובייקט או הנפש הממוכזים (מבין שני הניסוחים האפשריים לרעיון זה – הניסוח ההיסטוריסטי הגורס כי היום בעולם של ביורוקרטיה ארגונית התפורר סובייקט ממורכז, שהיה קיים לפני בתקופת הקפיטליזם הקלאסי והתא המשפחתי, כמו גם הניסוח הפוסט-סטרואורליסטי הרדיקלי יותר, שלפיו סובייקט כזה מעולם לא התקיים ולא היה אלא חזיון תעתועים אידיאולוגי – **ברור כי אני נוטה לצדד בראשון**; השני חייב, בכל מקרה, להביא בחשבון משהו כמו 'ממשותה של מראית העין') (גיימסון, 2008 (במקור: 1991), עמ' 41; ההדגשה שלי).

גיימסון, כפי שניתן לראות בקטע המצוטט, מפרש את "פירוק הסובייקט" **כתוצאה של מצב היסטורי-מטריאלי נתון, לו התיאוריה רק מעניקה רציונליזציה פילוסופית**, ושגיימסון אינו "קונה" את הגישה הא-היסטורית שלה לסוגיה (וודאי שלא את הבעות התמיכה המוראלית של התיאוריה בפירוק הסובייקט). קל וחומר שגיימסון לא רואה את "פירוק הסובייקט" ככזה שנובע מהשפעות ישירות של התיאוריה גופא.

גיימסון, אם כך, הופך את ה"תיאוריה" ל"אידיאולוגיה" על פי המסורת המרקסיסטית. כלומר ל"מבנה על" שצומח בהתאם לתנאים מטריאליים ספציפיים. זהו ההסבר לשם שנתן לקובץ מאמריו שעוסק בתיאוריות אקדמיות עכשוויות: "The Ideologies of Theory".

גישה מנוגדת במידה רבה להויסן, היא גישתם של בסט וקלנר. בסט וקלנר אמנם מודעים לכך שהדיון על הפוסטמודרניות הוא דיון שהתפתח באינטנסיביות בעיקר בארה"ב:

אכן, היה זה בעולם דובר האנגלית שהעניין בכל ההיבטים של המחלוקות הפוסטמודרניות היה האינטנסיבי ביותר, באמצעות כנסים, כתבי עת ורשימות פרסומים שהתרבו בארצות הללו. במיוחד היו הדיונים על הפוסטמודרניות אינטנסיביים בארה"ב, אנגליה, קנדה ואוסטרליה ⁵² (Best & Kellner, 1991 עמ' 28).

עם זאת, למרות שלידם הדיונים על הפוסטמודרניות היו אינטנסיביים דווקא בעולם דובר האנגלית, יש לדעתם לייחס **לכמה** (לא לדרידה ולבארת, למשל) מהתיאוריות הצרפתיות את ההתפתחויות המשמעותיות ביותר בתיאוריה של הפוסטמודרניות (שם, עמ' 16). "פוסטמודרניסט", לפי הגישה של בסט וקלנר, הוא אדם המתאר באהדה קרע בידע, בתרבות ובחברה, אדם המצדד בשיח ובפרקטיקות רדיקליות חדשות, קורא ליצירת קטגוריות, גישות תיאורטיות, ערכים ופוליטיקה חדשים, ומתקיף את השיח והפרקטיקות המודרניות ⁵³ (שם, עמ' 30-31). כיון שחלקים בפוסט-סטרוקטורליזם, לפי בסט וקלנר, מכילים ביקורת של התיאוריה המודרנית מחד גיסא, ופיתוחם של מודלים חדשים של מחשבה, כתיבה וסובייקטיביות, מאידך גיסא, הרי שיש לראות באותם חלקים של הפוסט-סטרוקטורליזם חלק מן המכלול של הדיסקורס הפוסטמודרני, לפי הגדרתם לעיל לדיסקורס זה. אמנם הפוסט-סטרוקטורליזם הוא רק **חלק** מהמכלול הפוסטמודרני כי "תיאוריה פוסטמודרנית היא תופעה כוללת יותר מהפוסט-סטרוקטורליזם" (שם, עמ' 25), אבל הוא מבטא את ההתפתחויות המרכזיות בתיאוריה הזו. תרומה מרכזית, למשל, של התיאוריה הצרפתית והפוסט-סטרוקטורליזם לפוסטמודרניות הנה דחיית הרלוונטיות של הדיסקורס המרקסיסטי (הנתפס כתיאוריה מודרנית) (שם, עמ' 26). בנוסף, התיאוריה הפוסטמודרנית הולכת בעקבות הפוסט-סטרוקטורליזם ב"בכירות הניתנת לתיאוריית השיח". אם כי התיאוריה הפוסטמודרנית מנסה לא ליפול למלכודת של הפוסט-סטרוקטורליסטים שחלקם הנם "אידיאליסטים לשוניים או פאנ-טקסטואליסטים, אשר מצמצמים הכל לדיסקורס או לטקסטואליות" (שם, עמ' 27). בסט וקלנר מציינים כי המחשבה הפוסטמודרנית הסתייעה רבות גם בהתקפה של הפוסט-סטרוקטורליזם על תיאוריות מודרניות המושרשות בהומניזם ובנאורות. למשל בפקוק ובהכרזתו על "מות האדם" ההומניסטי, בליוטאר ובהגדרת היחס למטה-נרטיבים של המודרניות, בבודריאר ורעיון הסימולקרה, בדלז וגואטרי וה"סכיואנליזה" והמחשבה ה"ריזומאטית", שנועדו לשחרר תשוקות מודחקות ומדוכאות בידי המבנה החברתי (שם, עמ' 27). ההוגים הללו הם, לפיכך, פוסטמודרניים משום שהם ביקרו קונספטים מודרניים או ניתחו את "המצב הפוסטמודרני", זאת על אף שפקוק התנגד למושג ולא זיהה עצמו עמו ואף לקראת סוף חייו נטה לזהות את עצמו כממשיך של אספקטים מסוימים של הנאורות, ועל אף שכמוהו גם דלז וגואטרי לא זיהו עצמם עם המושג (גואטרי אף תקף את המושג) וכך גם בודריאר שהתנגד לקונספט בתחילת הקריירה שלו ואפילו ליוטאר שהפגין אמביוולנטיות ביחס למושג (שם, עמ' 30-31). צריך לשים לב לטענה שמעלים בסט וקלנר לפיה **היותם של חלק מהפוסט-סטרוקטורליסטים מבקרים של רעיונות מודרניים הופכת אותם לפוסטמודרניים, גם מבלי להציע ניתוח של העידן הפוסטמודרני החדש.**

⁵² "It has indeed been in the English-speaking world that interest in all facets of the postmodern controversies has been most intense with conferences, journals, and publishing lists proliferating in these countries. In particular, the debates over postmodernity have been intense in the United States, England, Canada, and Australia"

⁵³ לפי בסט וקלנר יש להוגים הפוסטמודרניסטים את ה"פאתוס של החדש", שאפיין גם את המודרניסטים (שם, עמ' 30).

לעומת ההוגים המוזכרים לעיל, הרי שפוסט-סטרוקטורליסטים כדרידה, לאקאן, קריסטבה ובארט, לא ייחשבו כתיאורטיקנים פוסטמודרניים, לדעת בסט וקלנר, בגלל התמקדותם בפילוסופיה, תיאוריה תרבותית ופסיכואנליזה, ולא בתיאוריה חברתית ופוליטית ולאור העובדה שאינם מספקים דין וחשבון על הפוסטמודרניות כעידן היסטורי חדש או מעורבים בדיון עליה (שם, עמ' 31)⁵⁴.

ההבחנה של בסט וקלנר בין ההוגים השונים שב"תיאוריה הצרפתית" אינה בהירה עד תום. כפי הנראה, העובדה שבסט וקלנר מודעים לכך שחלק מההוגים הפוסט-סטרוקטורליסטיים סובלים מ"אידיאליזם לשוני" או "פאן-טקסטואליזם", כלשונם, כלומר מרדוקציה של התופעות לדיסקורס או טקסטואליות (שם, עמ' 27), היא זו שתורמת להדרתם של דרידה ובארט, היותר טקסטואליסטיים בקרב הפוסט-סטרוקטורליסטיים, מחיק התיאוריות של הפוסטמודרניות אליבא דבסט וקלנר. בסט וקלנר, כמדומה, תרים אחר תיאוריות שיש בהן יסוד קונקרטי: ניתוח של מציאות פוסטמודרנית או ביקורת של מציאות מודרנית או הפניית עורף לקונספטים ואידיאולוגיות שהגדירו וניתחו את המציאות המודרנית. ואילו תיאוריות המתמקדות ב"אסתטי", בלשון או בתרבות במובן המצומצם שלה, כמו דרידה ובארט לפרשנותם של בסט וקלנר, לא ייחשבו לפיכך פוסטמודרניות.

בכל אופן חשוב לזכור כי הפוסט-סטרוקטורליזם, אפילו לפי בסט וקלנר, הנו רק חלק מהמטריצה של התיאוריה הפוסטמודרנית, הנו תת-קבוצה בספקטרום של מגמות תיאורטיות, תרבותיות וחברתיות, שמכוננות את השיח הפוסטמודרני (שם, עמ' 25).

ההבחנה המוזכרת על האידיאליזם הלשוני של הפוסט-סטרוקטורליסטיים, שבגיניו אפילו בסט וקלנר מבחינים בינו לבין הדיסקורס הפוסטמודרני, מקבלת תפקיד חשוב בתפיסתו של הסוציולוג הבריטי סקוט לאש (Scott Lash)⁵⁵, בספרו "Sociology of Postmodernism", שכפי שמציין ברטנס הנו אחד הספרים הבולטים בכניסתם המאוחרת של הסוציולוגיה ומדעי החברה (בעיקר בבריטניה) לפולמוס הפוסטמודרני, החל מאמצע שנות השמונים (Bertens, 1995 עמ' 209, 215).

אציג את העמדה של לאש בהרחבה, כפי שעשיתי בהצגת העמדה של הויסן, מכיוון שאשתמש להלן בכמה מהטענות של לאש, חלקן כמעט אינטואיציות, אם כי באופן שחורג בהרבה מהדיון שלו.

כיוון שהיחס בין הפוסט-סטרוקטורליזם לפוסטמודרניות לפי לאש נגזר מההגדרה האלגנטית מאד שלו לפוסטמודרניות, אביאה כאן. לאש, המסתמך על הפילוסופיה של המדע, מצהיר ש"פשטות היא מידה טובה בתיאוריה מדעית" (Lash, 1990 עמ' 3), והגדרת הפוסטמודרניות שלו פשוטה בהתאם. לדעתו, הפוסטמודרניות מכילה שלושה תהליכים עיקריים: א. בעוד תהליך המודרניזציה היה "תהליך של בידול (differentiation)", תהליך הפוסטמודרניזציה הוא "תהליך

⁵⁴ למרות שבמקום אחר בסט וקלנר מציינים כי המחשבה התרבותית הפוסטמודרנית הושפעה מהדיונים על המודרניזם והאוונגרד של בארט, קריסטבה, סולרס (Sollers), והקבוצה שהתכנסה סביב כתב העת Tel Quel (Best & Kellner, 1991 עמ' 26).

⁵⁵ אין להתבלבל בין סקוט לאש לבין מבקר-התרבות האמריקאי החשוב, כריסופר לאש (Lasch), שכתב את הספר "תרבות הנרקיסים" (1979), ספר שיש לו כשלעצמו חשיבות רבה לטעמי להבנת תופעות מסוימות בפוסטמודרניות.

של ביטול מחיצות והבחנות (de-differentiation) ב. בעוד המודרניזם היה "דיסקורסיבי", כלומר הדיסקורס והשפה עמדו לדידו במרכז העשייה התרבותית, הרי שהפוסטמודרניזם הוא "פיגורלי" (figural); יש כאן החלפת מערכת סימנים אחת באחרת, מהשפה לויזואליות. ג. בפוסטמודרניזם אנו עדים לעליית מעמד חברתי מובחן, שהוא גם הצרכן הטבעי של התרבות הפוסטמודרנית. כלומר, ההבדל בין המודרניות לפוסטמודרניות הוא גם הבדל סוציולוגי של שקיעת קבוצה חברתית מובחנת והחלפתה באחרת (שם, עמ' ix-x). בהמשך, לאש מדבר על החלפת הבורגנות הוותיקה של העידן התעשייתי שאפינה את המודרניות, ב"בורגנות חדשה" של העידן הפוסט-תעשייתי והפוסטמודרני. מדובר על אנשים הנמצאים בתחומים כגון: מדיה, השכלה גבוהה, פיננסים, פרסום, שיווק (שם, עמ' 19-20), כלומר, נציגי העידן הפוסט-תעשייתי, עידן השירותים והמידע, בניגוד לבורגנים הוותיקים שצברו את הונם בעולם התעשייתי.

לאש טוען כי:

הפוסטמודרניות התיאורטית היא מעל לכל עבור התיאורטיקנים הצרפתיים גירושין מהסטרוקטורליזם. היא הציעה, בסתירה קשה לגילומי הרבים של האחרון, את קץ הבכירות של הדיסקורס, הטקסט, המילה, המסמן; קץ ההגמוניה של ה'כתיבה'. אפשר להסתכן בסכמטיות-יתר ולומר שהתיאוריה החברתית הצרפתית בזמן האחרון מחולקת לשני מחנות: המודרניים הסטרוקטורליסטיים כמו בארת, לאקאן ודרידה, שההשראה שלהם היא סוסיריאנית; ופוסטמודרניים, פוקו, דלו וליוטאר, שהשראתם ניטשיאנית. למספר סטודנטים צרפתיים אקטיביסטים העימות של 1968 עם הסמכות היה בו זמנית עימות עם הסטרוקטורליזם שהתוו להם מוריהם. זו הייתה פריצה מ'בית הכלא של השפה'; עבור פמיניסטים ואחרים, ה'קץ לריבונותו של המסמן הפאלי'. אם תחת המדרכות שכן החוף (*sous les pavés la plage*) [כלשון סיסמת מהפכני '68], לבטח תחת המסמן, תחת השפה, הייתה תשוקה⁵⁶ (Lash, 1990 עמ' 81).

לאש, אם כן, מחלק את התיאוריה הצרפתית של העשורים האחרונים לשני מחנות: מחנה אחד מודרני ו"סטרוקטורליסטי" המונה את דרידה, בארת ולאקאן. מחנה זה אינו פוסטמודרני משום שהסטרוקטורליזם שלהם, לדידו, מעניק בכורה ל"טקסט" ולדיסקורס, בכירות שהנה מאפיין מודרניסטי לפי עמדתו. עם המחנה הפוסטמודרני, נמנים אלה שנטשו את הדיסקורסיביות הסטרוקטורליסטית, כמו פוקו, ליוטאר ודלו. זהו אגף פוסטמודרני כי הוא מושפע מניטשה יותר מאשר מדה-סוסיר, ומעניק בכורה לתשוקה ולגוף. במאבקם בסטרוקטורליזם, הוגים אלה, לפרשנותו של לאש, נאבקו בדיסקורס, בטקסט, במילה, במסמן⁵⁷, הם ביקשו לצאת מ"בית הכלא

⁵⁶ "Theoretical postmodernity has been above all a matter, for the French theorists, of a divorce with structuralisms. It has proposed, in strong contradistinction to the many incarnations of the latter, an end to the primacy of discourse, the text, the word, the signifier; the end of the hegemony of 'writing'. At the risk of being overly schematic it could be said that recent French social theory is divided into two camps: the moderns and structuralists such as Barthes, Lacan, and Derrida, whose inspiration is Saussurean; and postmoderns, Foucault, Deleuze, and Lyotard whose inspiration is Nietzschean. For numbers of French student activists the clash with authority of 1968 was at the same time a clash with the structuralism purveyed by their teachers. It was a bursting out of the 'prison-house of language'; for feminists and others, the 'end of the sovereignty of the phallic signifier'. If under the paving-stones was the beach ('*sous les pavés la plage*'), then surely under the signifier, under language, was desire"

⁵⁷ צריך לשים לב שלאש מציע כאן דעה מנוגדת באופן קוטבי לדעה הרואה בשחרור המסמנים, הפיכתם ל"מסמנים צפים", חלק אינטגרלי מהפוסטמודרניות או התיאוריה הפוסטמודרנית.

של הלשון"⁵⁸ – ולכן הם פוסטמודרניים (שם, עמ' 81)⁵⁹. למותר לציין שזו תפיסה מקורית ומאד לא מקובלת בהגדרתו של הפוסט-סטרוקטורליזם.

לאש, אם כן, רואה קשר הדוק בין אותם פוסט-סטרוקטורליסטיים שלהבנתו הכריזו על קץ בכירותו של הדיסקורס לבין הפוסטמודרניזם. פוקו, דלו וליוטאר (המוקדם, זה שלפני "המצב הפוסטמודרני", מחבר הספר "כלכלה ליבידינאלית"), פיתחו תיאוריות של תשוקה (desire) (שם, עמ' 79) שחותרות תחת הדיסקורס. למרות שפוקו, לאורך שנות הששים והשבעים, מעולם לא השתמש בביטוי "פוסטמודרניות", חוזר לאש על ההערה החשובה שהעירו גם בסט וקלנר והויסן (שם, עמ' 86). "הפילוסופים של התשוקה" הצרפתיים הם פוסטמודרניסטיים כי התיאוריות שלהם הן תיאוריות של הגוף, כלומר **תיאוריות אנטי-דיסקורסיביות**. לפיכך הם קרובים לפוסטמודרניזם באמנות של שנות הששים, טוען לאש ומתייחס לדוגמאות מעולם האמנות האנגלו-סקסי! הפוסטמודרניזם האמנותי הזה מבטא גם הוא, מציע לאש, את שבירת הפורמליזם המודרניסטי, שבירת החשיבות המיוחסת למסמן ועליית החשיבות המיוחסת ללא-מודע, לגופני, לליבידינאלי, לתשוקה (שם, עמ' 80). שוב, צריך לשים לב להבחנה המקורית הזו, הנוגדת מחשבה רווחת ביחס לפוסטמודרניזם כעידן של "דיסקורס" ו"מסמנים צפים".

אפשר להדגים את התפיסה של לאש באופן בו הוא משרטט את הקריירה של פוקו. זו מתוארת על ידי לאש כנעה סביב המתח בין "המילים" ל"דברים", כשם ספרו של פוקו משנת 1966. ב"תולדות השיגעון בעידן התבונה", מ-1961, מתאר פוקו כיצד בזמנים המודרניים מתחיל הדיסקורס לנרמל ולטפל בגופם של המשוגעים. ב"הולדת הקליניקה", מ-1963, מתאר כיצד בזמנים המודרניים חודר מדע הרפואה לתוך גוף האדם. ב"המילים והדברים", מ-1966, הוא מתאר את הזמנים המודרניים כזמנים בהם מנסה הדיסקורס לחדור לגוף ואת ניסיונו של הדיסקורס לכוון, לנרמל ולחולל אינדיבידואציה בגוף. דוגמאות בולטות לכך הם הדיסקורס של פרויד ומרקס. בכך שונים הזמנים המודרניים, לפי פוקו, מעידנו "הקלאסי" של דקארט, בהם הייתה ל"קוגיטו", **הנפרד** מהגוף, בכירות. ב"לפקח ולהעניש", מ-1975 וב"תולדות המיניות", מנתח פוקו את "הרצון לידע" אשר מופעל על הגוף. הדיסקורס של "מדעי האדם" (הכולל את הפסיכיאטריה, הפנולוגיה (penology=), תורת הענישה), הפסיכואנליזה והכלכלה), המאפיין את המודרניות, חורט את חותמו על הגוף האנושי (שם, עמ' 58-56). הפוסטמודרניזם של פוקו, לדידו של לאש, מתבטא בביקורת המבנים החברתיים והשיחים שממשרים את הגוף ואת התשוקה. זאת על אף שפוקו עוסק כל הקריירה שלו במבנים ודיסקורסים מודרניים. **ביקורת השיח המודרני היא אפוא זו שהופכת את פוקו לפוסטמודרני.**

⁵⁸ הביטוי הוא של ניטשה במקור וגיימסון, מעניין לציין, עשאו כותרת לספרו המוקדם (מ-1972), המוקדש לביקורת הסטרוקטורליזם הצרפתי.

⁵⁹ כאמור, תפיסה הפוכה מצויה אצל בסט וקלנר: התיאוריה הפוסטמודרנית הולכת בעקבות הפוסט-סטרוקטורליזם דווקא בחשיבות שהיא מעניקה לתיאוריה של הדיסקורס. תיאורית הדיסקורס מנתחת תופעות חברתיות כמובנות סמיוטית על ידי קודים וחוקים. תיאורית הדיסקורס טוענת שהמשמעות היא תוצר של הבנייה חברתית. פוקו, למשל, ניתח את הכינון של הדיסקורס ויחסי הכוח שהוא יוצר. תיאורית הדיסקורס מנתחת את הדיסקורס כאתר של מאבק בין קבוצות שונות. המחשבה הפוסטמודרנית צועדת בעקבות תיאוריית הדיסקורס הפוסט-סטרוקטורליסטית וסבורה שהשפה, הסימנים, האימגים, הקודים, הם אלה שמארגנים את הפסיכה, החברה וחיי היומיום (Best & Kellner, 1991 עמ' 26-27). עם זאת, המחשבה הפוסטמודרנית אינה לשונית באופן פנאטי, אינה פאן-טקסטואלית, ואינה עורכת להכל רדוקציה לדיסקורס או טקסטואליות (שם, עמ' 27). ולכן, כנראה וכנאמר לעיל, בסט וקלנר אינם מונים את דרידה ובארת כהוגים פוסטמודרניים.

לא ברור האם לאש מוסיף בכך יסוד רביעי להגדרת הפוסטמודרניות והוא **התמקדותה של הפוסטמודרניות בגוף ובתשוקה**. במחקר זה יוצע להלן לראות אכן את המאפיין הזה כמאפיין יסוד בפוסטמודרניות. אראה שהפוסטמודרניזם האמריקאי הקדים בעשור את רוב המגמות שלאש מאתר (מלבד זו המעמדית, המדברת על "בורגנות חדשה"), כולל זו האחרונה.

לאש עצמו מציין כי במחשבה הקונטיננטלית (החל בסארטר ומרלו-פונטי) ניכרת תנועה במיקום הסוכן התרבותי (agency) מהנפש (mind) לגוף (שם, עמ' 75). הוא אף מתבטא אגב אורחא במונחים הניטשיאניים "אפוליני" ו"דיוניסי", בהתייחסו למודרניזם ולפוסטמודרניזם בהתאמה (שם, עמ' 87). הוא מדגיש כי בפוסטמודרניזם ניתנת בכירות ללא-מודע, לגופניות, למטריאלי, לתשוקה ולליבידו (שם, עמ' 80). אולם נדמה שלאש אינו מוסיף כאן קריטריון עצמאי חדש בהגדרת הפוסטמודרניות.

כמוזכר, ביקורת השיח המאפיינת את הפוסטמודרניזם של פוקו או דלז מוגדרת על ידי לאש כביקורת על "המסמן". ההגדרה הזו מלמדת כי לפי לאש ההתמקדות בגוף ובתשוקה היא תת-עקרון ה"מתכנס" לשניים מהמאפיינים שמנה בפוסטמודרניזם: המעבר מהדיסקורס ל-figure (הדגש כאן הוא על החלשת הדיסקורס והמסמן באמצעות ביקורתם הרדיקלית של השניים כרודנים המדכאים את התשוקה) וביטול-ההבחנה (de-differentiation) (במקרה הזה, ערעור המעמד של הייצוג המילולי העומד מנגד לגוף ונפרד ממנו, ערעור המסמן, הוא חלק מתהליך ה- de-differentiation ולכן אלו תיאוריות פוסטמודרניות).

ניתן גם לטעון שההתמקדות בגופני ובתשוקה "מתכנסת" לעיקרון של המעבר מדיסקורס ל-figure באופן ישיר יותר. הדבר לא נאמר במפורש, אך, במשתמע, לאש קושר בין הפיגורטיבי - המסמן בצורה **איקונית** שאינה מתמירה את הגוף האנושי לסמל מופשט - לתשוקה ולגוף. ואם כך נמצא שפוקו ודלז התובעים את שחרור הגוף והתשוקה הם הוגים פוסטמודרניים לפי עיקרון המעבר מהדיסקורס ל-figure בפוסטמודרניות.

בדיון בלאש נסגר, אם כך, מעגל בדיונו. אם הגישה המקובלת בה פתחנו רואה בפוסטמודרניזם סוג של ספקנות רדיקלית, אם הגישה המזהה לחלוטין בין הפוסט-סטרוקטורליזם לפוסטמודרניזם רואה בפוסטמודרניזם יסוד "קר", שכלתני-אינטלקטואלי, אנטי-גרנדיוזי, אנטי-אוטופי וספקן, אם המשימה של הפוסט-סטרוקטורליזם היא משימה של "search-and-destroy", כניסוחו הסרקסטי של ג'יימסון, הרי שאנו חותמים את הדיון בלאש המגדיר את הפוסטמודרניזם כ"חס", כדיוניסי-יצרי ואנטי-דיסקורסיבי, ומכליל בקרבו רק את אותם הוגים פוסט-סטרוקטורליסטיים שמתאימים להגדרה הזו.

התיאור של לאש, אטען בהמשך, מתאים לפוסטמודרניזם האמריקאי של שנות הששים הרבה יותר מאשר לפוסטמודרניזם הצרפתי. הפוסטמודרניזם האמריקאי היה אכן ויטאלי, נלהב, הרואי, פוטוריסטי, טכנופילי, אוטופי, יוצא נגד פורמליזם מכל מיני סוגים, אנטי-סובלימטיבי, דיוניסי-יצרי וחשדן כלפי ההפשטה שבמילים בכלל ובמילים הכתובות בפרט.

אני סבור שהשידוך בין "התיאוריה הצרפתית" לפוסטמודרניזם ולפוסטמודרניות יצר ערפול וטשטוש בראיית כמה תווים יסודיים המאפיינים את הפוסטמודרניות כעידן היסטורי ואת הפוסטמודרניזם כזרם תרבותי. הטקסטואליות העמוקה של השיח הצרפתי – אף אצל הוגים שהנם לכאורה אנטי-טקסטואליסטים, כמו פוקו – הסתירה מהחוקרים של הפוסטמודרניות והפוסטמודרניזם את הערעור העמוק על מעמדו של הספר והטקסט בתרבות העכשווית כמאפיין משמעותי של תרבות זו. כפי שגיימסון מעיר בכמה מקומות (על אף שהוא אינו מפתח את הנושא), ישנה אירוניה בכך שבעידן של אמצעי מדיה ויזואליים ואודיאליים עסקה "התיאוריה" באופן רחב כל כך דווקא ב"טקסט"⁶⁰.

אולם בעוד זהו המצב של התיאוריה בצרפת הרי שהמעבר מתרבות הדפוס לאמצעי המדיה האחרים ו"הנסיגה מהמילה", בלשונו של ג'ורג' סטיינר (שיידון להלן בהרחבה), העסיקו את האינטלקטואלים האמריקאיים באובססיות בשנות הששים ותחילת שנות השבעים. התהיות על מעמדו העתידי של הספר ושל תרבות-הדפוס, "הגלקסיה של גוטנברג" כפי שכינה אותה מרשל מקלוהן, עלו למודעות בחברת השפע האמריקאית, המפותחת-טכנולוגית, בעשורים שאחרי מלחמת העולם השנייה. חשוב לזכור כי חברה זו הפכה לחברת שפע בעוד אירופה עדיין משתקמת ממוראות המלחמה. ומה שראוי לציון מיוחד הוא כי **התהיות הללו על עתיד הספר ותרבות הדפוס ניצבות בתשתית וברקע של הדיונים הראשונים על אודות הפוסטמודרניזם והפוסטמודרניות בארה"ב**, כפי שנראה בפרק ב'. זאת ועוד, בחברת השפע האמריקאית התמודדו האינטלקטואלים האמריקאיים בשלב מוקדם מאשר עמיתיהם הקונטיננטליים לא רק עם אמצעי המדיה חדשים אלא גם בשאלות הנוגעות לתרבות המונים, לאמנות גבוהה, ליחס בין מתירנות וסובלימציה, וליחסים בין אמנות גבוהה לנמוכה.

לפיכך, הדיון בפוסטמודרניזם האמריקאי שעסק בעתידו של הספר, בעתידה של האמנות, בביטול ההבדלים בין "גבוה" ל"נמוך" בתרבות, נדמה מבטיח ופורה יותר מאשר העיסוק ב"תיאוריה הצרפתית", בחפשו הסברים והקשר למצבה הנוכחי של ביקורת הספרות. אם נוכיח את טענתנו, כפי שננסה לעשות בפרק ב', שבלב הפוסטמודרניות והדיון הפוסטמודרני בארה"ב ניצבים ערעור על השפה, מתוך תפיסה שהעולם המערבי מתקדם לקראת מציאות פוסט-לינגוויסטית, הרי שממילא יובן האתגר האדיר שניצבה לפניו ביקורת הספרות בפוסטמודרניות, ביקורת שהמושאים שלה, הספר והשפה, הולכים ומתערערים. בכל מקרה, דומה מהאמור לעיל כי הדיון בהשלכות הפוסטמודרניות על ביקורת הספרות יצא נשכר בהתמקדות בפוסטמודרניות ובפוסטמודרניזם יותר מאשר בדיון ב"תיאוריה הצרפתית". הדיון הזה ייערך בשני הפרקים הבאים של העבודה.

כזכור, המהלך בפרק מבוא זה הוא מהלך שמנסה להסביר את הפוסטמודרניות באמצעות נתינת הסברים שונים לקשיים בהבנת המושג. וכאן מבצבץ הסבר נוסף, ואולי החשוב ביותר: **הפוסטמודרניזם הוא קונספט אמריקאי שלו הורכבה בשלב מאוחר, כעשור מאז פיתוחו בארצות הברית, תיאוריה צרפתית. ההרכבה הזו של שתי גיאוגרפיות ואטמוספרות אינטלקטואליות שונות היא אחד הגורמים המכריעים לבלבול שהמונח ידוע לשמצה בו.**

⁶⁰ Jameson, 1991 עמ' 68, 318

עם זאת, הטענה הכללית של המחקר הנוכחי גורסת כי הפוסטמודרניות **על כל אגפיה**, כולל "התיאוריה הצרפתית", משפיעה על ביקורת הספרות. ואכן, על אף האמור לעיל, ישנה השפעה משמעותית של "התיאוריה הצרפתית" על הדיון בביקורת הספרות. נראה שיש להבחין בין שלושה סוגים של השפעות התיאוריה על ביקורת הספרות.

סוג ההשפעה הראשון של התיאוריה על ביקורת הספרות שמור לאותם הוגים צרפתיים שנטלו על עצמם **במפורש** להגדיר את העידן ההיסטורי הנוכחי, בין אם תחת השם "פוסטמודרני" (ליוטאר) בין אם לאו (בודריאר)⁶¹. הוגים אלה הם חלק אינטגרלי מהפולמוס על הפוסטמודרניות כעידן היסטורי. להוגים אלה, לפיכך, השלכה עקיפה על ביקורת הספרות בעידן הנוכחי בנתחם את העידן ההיסטורי החדש שבתוכו היא פועלת.

סוג שני של השפעה של התיאוריה על ביקורת הספרות הוא השפעה **ישירה** של הגותו של פוקו על ביקורת הספרות. פוקו, שראה ב"שיח" דבר מה לא ניטרלי ושקוף, עורר השראה בביקורת הספרות **האקדמית** לביקורת ספרות פוליטית של הדיסקורס הספרותי-אסתטי, הנקי משיקולים פוליטיים כביכול. מהאקדמיה זלגה ביקורת הספרות הפוליטית גם לביקורת הספרות העיתונאית.

הסוג השלישי של השפעה של התיאוריה על ביקורת הספרות נובע מהאקלים של ספק לגבי "האמת" שיצרה התיאוריה, ובייחוד מאקלים של ספק לגבי יציבותה וחד-משמעותה של הלשון. הציוד בפלורליזם, ובמיוחד בפלורליזם הפרשני, שקודם על ידי התיאוריה לגווניה השונים, בעיקר בהגותם של דרידה ובארת, השליך באופן ישיר גם הוא על ביקורת הספרות.

עניינים אלה יפותחו בפרק ג' כשאמנה אחד לאחד את השפעות הפוסטמודרניות, הפוסטמודרניזם והתיאוריה הפוסטמודרנית על ביקורת הספרות.

א.10. – התערבותו של הברמאס בדיון על הפוסטמודרניזם כהמחשת ההבדל בין הקטגוריות השונות של ה"פוסטמודרניות"

כהסבר אפשרי לעמימות הביטוי פוסטמודרניזם הוצע שהוא מכיל לפחות שלושה סוגים שונים של מסגרות-דיון: א. מסגרת-דיון אחת מתמקדת **בתרבות**, כשהפוסטמודרניזם הוא מחליפו של המודרניזם. ב. מסגרת-דיון שנייה היא **היסטורית**, כשהפוסטמודרניות היא מחליפתה של המודרניות. ג. מסגרת-דיון שלישית היא תיאורטית, כשהפוסטמודרניות היא שמה של **אסכולת מחשבה**, מחליפתה/מתנגדתה של מחשבת הנאורות.

דוגמה מובהקת לסבך שנוצר ביחסים בין המושגים "פוסטמודרניזם", "מודרניזם", "תיאוריה צרפתית", "הנאורות" מצויה באחד הרגעים המפורסמים ביותר בהיסטוריה של השתלשלות השיח על הפוסטמודרניות. מדובר בהתערבותו⁶² רבת התהודה של הפילוסוף הגרמני, יורגן

⁶¹ ברטנס, למשל, בחר לדון בספרו על הפוסטמודרניזם רק בליוטאר ובודריאר מבין הפוסט-סטרוקטורליסטים; כלומר, לדון רק בהוגים הפוסט-סטרוקטורליסטים שנטלו על עצמם להגדיר ולפתח תיאוריה של הפוסטמודרניזם (Bertens, 1995 עמ' 17)

⁶² "Habermas's intervention" מכונה האירוע. למשל, אצל ברטנס והויסן: Bertens, 1995 עמ' 118; Huyssen, 1986 עמ' 200

הברמאס (Jurgen Habermas), בדיון על הפוסטמודרניות. ההתערבות הזו החלה בנאום שנשא הברמאס ב-1980 לרגל קבלת פרס אדורנו תחת הכותרת "Modernity – An Incomplete Project", נאום שפורסם (באנגלית) ב-1981 בכתב העת New German Critique. מאז מופיע המאמר כמעט בכל אנתולוגיה של הפוסטמודרניזם. על מרכזיותה של "ההתערבות" של הברמאס מצביע גם ברטנס (Bertens, 1995 עמ' 114-115). אשתמש להלן בנוסח שהופיע ב-1983 בקובץ, המשפיע מאד אף הוא, שערך האל פוסטר (Hal Foster), "The Anti-Aesthetic – Essays on Postmodern Culture". ההתייחסות לנוסח האנגלי⁶³ נובעת מכך שנוסח זה הוא שהפך קנוני בדיון על הפוסטמודרניות, דיון שכאמור התרחש בעיקר בעולם האינטלקטואלי האמריקאי, ומשם יוצא לשאר העולם.

אציג להלן את עיקרי דבריו של הברמאס, תוך ניסיון לעשות סדר ברעיונות הרבים המופיעים במסה הדחוסה עד להתפקע ולעיתים עמומה שלו (על הדחיסות יוצאת הדופן מצביע ברטנס (Bertens, 1995 עמ' 118)). זאת אעשה הן מפאת חשיבותה הכללית של המסה לדיון ולא פחות מפאת חשיבותה להבהרת הקשיים בדיון שנובעים משימוש במונחים לא מוגדרים עד תום. שתי הערות מתודולוגיות: הדיון שלהלן במסה יהיה מחד גיסא דיון ביקורתי בטקסט הספציפי, ומאידך גיסא אשתמש במסה באופן "אינסטרומנטלי", לצורכי הבהרת הדיון הכללי המוצע כאן בפוסטמודרניות. בנוסף, במידה מרובה אדון במסה לפי רצפה הכרונולוגי, כיון שדיון כזה – ולא "סיכום" שלה – חושף לטעמי הרבה מהסב-טקסט שניתן לדלות ממנה.

הברמאס, ניתן לטעון, מנסה להבהיר במסתו ארבעה מושגים גדולים: "מודרניות", "נאורות", "מודרניזם" ו"אוונגרד" (או "סוריאליזם"). למעשה, עיקרה - הלא מוצהר עם זאת - של המסה הוא ניסיון לאפיין את הקשר בין המושגים "נאורות" ו"מודרניזם" מתוך מודעות להבדלים הגדולים הקיימים ביניהם. כתבתי "מנסה", כיון שהשימוש במושגים לאורך המסה אינו מובחן תמיד, והברמאס אף מערב ביניהם לעיתים, באופן מבלבל למדי.

הניסיון של הברמאס במסה לא הובן על ידי רבים מהמעירים עליה, שהדגישו את ההתקפה על הפוסטמודרניות שקיימת בה, ואי לכך, כמוזכר, מופיעה המסה הזו כמעט בכל אנתולוגיה על הפוסטמודרניות; ההתקפה הזו היא מבלבלת ביותר, מערפלת יותר מאשר מבהירה, כפי שאציג להלן, ואינה, כאמור, כשלעצמה עיקר תרומתה של המסה.

בתחילת המסה, קושר הברמאס את ה"מודרניות" במובנה המודרני, אם ניתן להתנסח כך (זאת כיוון שהברמאס מבחין בין שימושים מגוונים במושג, החל מהמאה ה-5, או אז השתמשו הנוצרים ב"מודרניות" על מנת להבחין בין תקופתם לתקופה הרומית-פגאנית) לנאורות הצרפתית. במאה ה-18, טוען הברמאס, התפתחה האמונה המודרנית, "ששאבה השראה מהמדע המודרני", "בקדמה אינסופית בידע", כמו גם שהתפתחה האמונה ב"התקדמות אינסופית לקראת שיפור חברתי ומוסרי". אמונה זו היא לראשונה מודרנית באמת כי אינה שואבת את כוחה מהעבר (בניגוד לרנסאנס, למשל, המקושר בידי רבים לתחילת המודרניות, אך לפי הברמאס אין לראותו

⁶³ המסה תורגמה לעברית. איעזר לעיתים רחוקות בתרגום העברי הקשה לקריאה.

כתחילתה של זו במובנה החמור כיוון שהוא ביקש לחקות את התקופה הקלאסית (Habermas בתוך Foster, 1998 (במקור: 1983), עמ' 2).

בעיצומה של המאה ה-19, ממשיך הברמאס, צמחה מה שהוא מכנה במקום אחד "המודרניות האסתטית" ובמקום אחר "מודרניזם" (ולעיתים "מודרניות" סתם או "מודרניות תרבותית"). לפי הברמאס בשלב זה: **המודרניזם המשיך את המודרניות של הנאורות בכך שיצר – כדוגמת הנאורות, אם כי בתחום האסתטי – הבחנה חדשה "בין המסורת להווה"** (כל ההדגשות שלי). "תו ההיכר של יצירות הנחשבות כמודרניות הוא 'החדש'", אומר הברמאס (שם, עמ' 2). המודרניזם – אם כי זה אינו הניסוח של הברמאס – הוא לפיכך בנה החוקי של הנאורות בהתנתקו מהמסורת, המסורת האסתטית במקרה שלו. להיותה של יצירה "חדשה", חשוב להעיר, ישנם לפחות שני מובנים אפשריים, שלא מובחנים עד תום אצל הברמאס: היותה של היצירה חדשה מבחינת **הסגנון** בו היא משתמשת והיותה חדשה בכך שהיא משקפת או מקיימת אינטראקציה עם **מציאות** חדשה. בכל אופן, לפי הברמאס, היותן של היצירות חשובות כיוון שהן חדשות, חורץ כמובן את גורלן להתיישנות בדור הבא. עם זאת, טוען הברמאס, יש אפשרות לשימור ערכה של יצירה מודרניסטית, דהיינו ישנה אפשרות לאוקסימורון של "יצירה מודרניסטית קלאסית" או לאוקסימורון של קאנון מודרניסטי. "יצירה מודרנית הופכת לקלאסית בגלל היותה בעבר מודרנית באופן אותנטי" (שם, עמ' 3). קווי המתאר הללו של המודרניזם (שוב משתמש הברמאס בביטוי "מודרניות אסתטית", ובביטוי המבלבל אף יותר "מודרניות") הונחו על ידי בודלר ועל ידי תנועות אוונגרד מגוונות. המושג אוונגרד מייצג את מהות המודרניות האסתטית, צעידה לפני המחנה וכיבוש של "עתיד שטרם נכבש" (שם, עמ' 3).

אולם כעת מתגלה עמימות בדבריו של הברמאס, עמימות שמקופלת בתוכה משמעות רבה בדיון על היחס בין מודרניזם לפוסטמודרניזם. האוונגרד, כאמור וכפי שמשמע משמו, פולש לטריטוריות לא נודעות על ציר **הזמן**, הוא נביאו של **החדש**, ולכן הוא קשור לאמונה ב**קדמה** של המודרניות והנאורות, כשהפנים מופנות קדימה. ההבנה הזו מאפשרת להברמאס לקשור בין האוונגרד למודרניזם, עמדה שיש לה מתנגדים רבים הרואים באוונגרד מחאה כנגד המודרניזם של "אמנות לשם אמנות". אולם האוונגרד גם – משתמע מדברי הברמאס אם כי הוא אינו אחראי לניסוח שלהלן – פולש לטריטוריות "**מרחביות**" חדשות, כגון הלא מודע ואזורים נפשיים לא נחקרים בטבע האדם. המשפט הבא של הברמאס מקפל את שתי הפרשנויות, הזמנית ו"המרחבית", אם כי הן **אינן** מוצגות כשתי אפשרויות בידי הברמאס: "האוונגרד מבין את עצמו כפולש לטריטוריה לא ידועה [...] כובש של עתיד שטרם נכבש" (שם, עמ' 3).⁶⁴

כשהברמאס כותב:

מודרניות [שוב, הביטוי מקשה על ההבנה אם מדובר ב"מודרניות האסתטית", כלומר ב"מודרניזם", מה שהנו הפרשנות הנכונה של המשפט, או שמדובר במודרניות הכללית, הפרויקט של הנאורות] מורדת נגד הפונקציות המנרמלות של המסורת; המודרניות

⁶⁴ "The avant-garde understands itself as invading unknown territory (...) conquering an as yet unoccupied future"

ממשיכה לחיות את החוויה של מרידה נגד כל מה שהוא נורמטיבי. המרד הזה הוא דרך אחת לנטרל את הסטנדרטים של השניים, המוסר והתועלתיות⁶⁵ (שם, עמ' 3-4).

הוא מתאר את הנטייה לטרנסגרסיה, את המגמות האנטי רציונליסטיות בתוך המודרניזם. זו תופעה שונה, שהברמאס לא מבחין מספיק **בשלב זה** בינה לבין המרד במסורת האסתטית והחיפוש אחר "החדש", מרד וחיפוש המושפעים מהאמונה בקדמה שתושג באמצעות התבונה, המאפיינת את מחשבת הנאורות. באפשרות הראשונה, האוונגרד והמודרניזם **נוגדים** את הפרויקט של הנאורות. זאת כיוון שחתירה אל מעמקי הנפש יכולה לחשוף, למשל, את מקורותיה של התבונה, לחתור תחתיה ולערער אותה. הפרויקטים של ניטשה ופריד, למשל, הם פרויקטים אוונגרדיים במובן הזה (וגם השפיעו ישירות על תנועות אוונגרדיות, למשל על הסוריאליזם), ובד בבד הם, בעיקר במקרה של ניטשה אבל גם בפסימיזם של פריד ("תרבות בלא נחת"), ביקורת חריפה על ערכי תנועת הנאורות⁶⁶.

בכל אופן, ניתן לסכם את מאפייני המודרניזם לפי הברמאס בשלב זה כך: א. הפניית עורף למסורת האסתטית והחיפוש אחר החדש. ב. מרד בכל מה שמקובל ונורמטיבי.

נחזור לתואי המסה. "המודרניות האסתטית", טוען הברמאס, "החלה לאחרונה להזדקן". "המודרניזם" (כאמור, הברמאס מחליף תדיר בין הביטויים) מעורר בנו כעת, בשנות השבעים ותחילת השמונים, "תגובה חלושה בהרבה". הסיבה היא שהאוונגרד חוזר על מחוותיו מהעבר, אינו מחדש, ובכך איבד את זכות קיומו. אולם האם מותו של המודרניזם (שוב, **אין** הבחנה כעת בין האוונגרד למודרניזם, אצל הברמאס) מבטא את בואה של הפוסטמודרניות, שואל הברמאס? (שם, עמ' 4). **יושם לב שהפוסטמודרניזם מתפרש בהערה זו באופן רדוקטיבי כהתשת היכולת לחדש. הדבר יובהר בהמשך.**

כאן נכנס הברמאס לדיון צדדי לא ברור במבט ראשון בסוציולוג דניאל בל ("המבריק ביותר מבין הניאו-שמרנים האמריקאיים", כלשונו). לפי הברמאס בל מייצג בדיוק את התפיסה שהוזכרה זה עתה שהמודרניזם בא לקיצו. זו העילה **לכאורה** להבאתו במקום זה במסה. אבל, למעשה, עיקר החידוש של בל⁶⁷, **וכפי שהברמאס עצמו מציג זאת**, אינה הטענה של בל בדבר **קיצו** של המודרניזם, שהיא כביכול הסיבה להבאתו במיקום זה במסה, אלא דווקא בטענה **הפוכה**, במידה רבה, של בל. לפי בל, הנורמות הא-מוסריות של המודרניזם דווקא **ניצחו** בתרבות זמננו ומאיימות על הסדר החברתי. בל מתמקד במאפיין השני מאלה שמנתי לעיל במודרניזם, דהיינו באופיו הטרנסגרסיבי, ומציג את המודרניזם כמעודד "הגשמה עצמית נטולת סייגים", כממריץ "תביעה

⁶⁵ "Modernity revolts against the normalizing functions of tradition; modernity lives on the experience of rebelling against all that is normative. This revolt is one way to neutralize the standards of both, morality and utility"

⁶⁶ אל העמימות הזו – האם האוונגרד/מודרניזם הוא המשך הפרויקט של הנאורות והאמונה בקדמה בתוך הספירה האסתטית או עימות עם ערכי הנאורות – מתווספת עמימות נוספת: הברמאס מדגיש את נהייתו של האוונגרד והמודרניזם (שהוא אינו מבחין ביניהם כעת, כאמור) לא רק אל העתיד, אלא את היקסמותו מהחולף, החמקמק. ואם זו אינה סתירה – המודרניזם/אוונגרד יכול לשאת פניו לעתיד הלא ידוע, בד בבד עם הימשכותו לשטף החיים המודרניים – אלא רק עמימות – כיוון שהברמאס לא מבחין בין היסוד **הפוטוריסטי** של האוונגרד לבין הימשכותו לשטף **ההווה** – הרי שהברמאס מוסיף אמירה סתומה: מתחת להערכת בר החלוף ישנה כמיהה של האוונגרד להווה טהור, לא מזוהם (Foster, 1998 עמ' 3). הברמאס מתייחס כבר כאן, כמדומה, לתפיסה המשיחית של בנימין ביחס להווה במודרנה (אלה הוא מתייחס במפורש רק בהמשך – שם, עמ' 4).

⁶⁷ שחשיבותו כשלעצמו בדיון על הפוסטמודרניות עצומה ושאתיחס אליו בהמשך העבודה בהרחבה

לחוויה אישית אותנטית", כמקדם "סובייקטיביזם של רגישות שופעת-גירויים". לפי בל, השקפת העולם המודרניסטית כפי שזו התבטאה ב"תרבות הנגד", מאז שנות ה-60 "פירקה את האתיקה הפרוטסטנטית", "שחררה מניעים הדוניסטיים שאינם מתיישבים עם המשמעת של חיי העבודה" ועם "היסודות המוסריים של הוויית חיים רציונאלית ובעלת תכלית". כל אלה הם סיכומים של בל מפי הברמאס עצמו (שם, עמ' 5). התפיסה של בל, שתידון בהרחבה בפרק ב' של העבודה, היא שהפוסטמודרניות מבטאת למעשה את ניצחון המודרניזם, את המעבר של המודרניזם מהאמנות (שאכן הגיעה למיצוי **כאמנות**) לקיום החברתי עצמו. טענתו של בל מושפעת מאמירתו המפורסמת של המבקר האמריקאי, ליונל טרילינג, שטען כלפי המהפכנים של שנות הששים שהם "מיישמים את המודרניזם ברחובות"⁶⁸.

אמנם הברמאס מתעמת עם השקפתו של בל: הסיבות לתרבות ההדוניסטית והנרקסיסטית ולהיעדרה של זהות יציבה, אותם מתאר בל, אינן נעוצות במודרניזם ובספירה התרבותית אלא נובעות מהקפיטליזם עצמו (כלומר מהמודרניות החברתית ולא האסתטית)! הקפיטליזם שבשלב הנוכחי גורם לתפיסות חדשות ביחס לצריכה, הישגיות, פנאי ועבודה, הקפיטליזם שחודר יותר ויותר לתחומי קיום חדשים (שם, עמ' 6). אבל השערתו היא שהברמאס מביא את בל במקום הזה – **כביכול** על מנת להציג דעה, דעתו של בל, התומכת בכך שהמודרניזם מת או כביכול על מנת להתעמת עם השמרנות התרבותית של בל – **בדיוק בגלל שהוא חש קרבה בין הניתוח של בל לזה שלו!** כפי שנראה מיד, גם הברמאס מעוניין להצביע על הכשלים של המודרניזם והאוונגרד, גם אם מסיבות שונות מעט מאלו של בל ובהרבה פחות ניכור כלפי הפרויקט המודרניסטי.

כעת פונה הברמאס להסביר את פרויקט המודרניות (או פרויקט הנאורות, הברמאס משתמש לחילופין בשני הביטויים). "פרויקט המודרניות נוסח במאה ה-18 על ידי הפילוסופים של הנאורות" במאמציהם להחליף את תמונת העולם הדתית ואת המטאפיזיקה. הנאורות היא ההכרעה "לפתח את המדע האובייקטיבי, המוסר והחוק האוניברסאליים, האמנות האוטונומית, לפי חוקיותם הפנימית". פיתוח אוטונומי כזה, סברו הוגי הנאורות, יקדם את "השליטה בכוחות הטבע", אך גם יקדם את "הבנת העולם והעצמי", יוביל ל"קדמה מוסרית" ואפילו ל"אזושרו של היצור האנושי". את הפרויקט של הנאורות מסביר הברמאס באמצעות מקס ובר (שדיבר על "מודרניות תרבותית" שם, עמ' 7, למרבה הבלבול. זו עוד דוגמה לבלבול במסה של הברמאס. כי הרי הברמאס מבחין בין "מודרניות אסתטית" ל"פרויקט של הנאורות", והיה עליו להיות רגיש לבלבול שיכול להיווצר משימוש בביטוי "תרבותית" במקום בו הוא מדבר על הנאורות באופן כללי). ובר דיבר על העידן המודרני כפיצול של התבונה שגולמה עד אז בדת ובמטפיזיקה לשלוש ספירות אוטונומיות: המדע, המוסר והאמנות. מאז המאה ה-18 כל ספירה מתוקפת באופן ספציפי לה, באמצעות האמת, הצדק הנורמטיבי, האותנטיות והיופי – בהתאמה. כל ספירה נמדדת בכליה-היא, מתמקצעת ומפתחת מומחים ותרבות-מומחים משלה (שם, עמ' 7-8).

בהתאם לכך, "ההיסטוריה של האמנות המודרנית", טוען הברמאס, חושפת בפנינו "מגמה ההולכת לקראת אוטונומיות מתקדמת בהגדרה ובפרקטיקה של האמנות". אם במאה ה-18 כונו הספרות, האמנות והמוזיקה כפעילויות עצמאיות ביחס לדת ולחצר המלוכה, הרי שבאמצע המאה

⁶⁸ "practicing modernism in the street"

ה-19 הופיעה המשגה אסתטית של האמנות ומודעות מובחנת ל"אמנות לשם אמנות". "האוטונומיה של הספירה האסתטית" נהייתה "פרויקט מחושב". האוטונומיה הזו הובילה לזניחת הייצוג במודרניזם ולהתמקדות במדיום על חשבוננו (שם, עמ' 9).

צריך לשים לב להתפתחות, להתפתלות ולמורכבות בדיון של הברמאס: אם בפתח המסה קישר הברמאס בין הנאורות למודרניזם באמצעות רעיון האמונה **בקדמה** (המודרניזם נושא עיניו אל החדש והעתיד, תכונות שמאפיינות את פרויקט הנאורות בכללותו), הרי שכעת מציג הברמאס המשך ישיר בין פרויקט הנאורות - שבעקבות מקס ובר פורש כפיתוח הספירה המדעית, האתית והאסתטית באופן **אוטונומי** - למודרניזם.

ניתן, אם כך, "לחלץ" ארבעה מאפיינים של המודרניזם לפי הברמאס (אם כי הוא אינו מציע הצגה שיטתית כזו): א. התמקדות ב"חדש" (כאמור: או סגנון חדש או מימזיס של מציאות חדשה). ב. טרנסגרסיה ויציאה נגד מוסכמות מוסריות וחברתיות. ג. תפיסה אוטונומית של האמנות (למשל, במובן שהאמנות נשפטת לפי ערכים פנימיים ולא חיצוניים, כמו השפעתה המוסרית או הצלחתה המסחרית). ד. התמקדות של האמנות במדיום עצמו.

יש לשים לב ליחסים מעניינים הקיימים בין המאפיינים הללו של המודרניזם. הזכרנו את הדמיון בין המאפיין הראשון לשני, שניהם משתמשים במטאפורה של חיל-החלוץ, אלא שהאחד הוא אוונגרד על ציר הזמן והאחר הוא על ציר "המרחב", פנייה לעומק הלא-מודע. נוסף על כך, ניתן לקשר תוך הסתייעות בדברי הברמאס - אם כי הברמאס אינו מצביע על הקישור הזה במפורש! - בין המאפיינים השני והשלישי של המודרניזם שהוזכרו: התבססות האוטונומיה של האמנות אפשרה לה לחקור את הצדדים הפראיים של הקיום האנושי ולחרוג ממוסכמות חברתיות. כפי שסארטר טוען ב"הספרות מה היא?": האוטונומיה של הספרות הביאה לכך שהבורגנות לא נרעשה מהצדדים הפרובוקטיביים ו"הניהיליסטיים" הללו שהתגלו באמנות סוף המאה ה-19 כיוון שהפטירה לעומתם "זה רק ספרות" (סארטר, 2007 עמ' 144). הקשר בין המאפיין השלישי לרביעי מתבקש: האוטונומיה המוסדית של הספרות הצריכה הגדרות עצמאיות של הספירה האסתטית והללו הובילו להתמקדות במדיום, להפיכת המדיום לנושא היצירה.

בחזרה למסה. ההתמקצעות הגוברת שהיא תוצאת האוטונומיה המוזכרת מעוררת חשש להתרוששותו של מה שהברמאס מכנה⁶⁹ "עולם-החיים" (life-world), חיי היומיום שאינם מצויים בדקויות של "תרבות המומחים". בעוד הפרויקט של הנאורות יועד מלכתחילה להעשרת אותם חיי היומיום (שם, עמ' 8). הברמאס מסמן את הקרע בין התקוות המקוריות של הנאורות לבין המציאות במאה ה-20 באופן הבא: היווצרות תרבות המומחים מנתקת את הספירות השונות ממה שהברמאס מכנה "התקשורת היומיומית". הנתק הזה מוליד התקפות על תרבות המומחים, שהפכה להתקפה על פרויקט הנאורות (שם, עמ' 8-9).

האוטונומיות של הספירה האסתטית אפשרה לאמן לבטא את "פגישותיו עם הסובייקטיביות המבוזרת (decentered) שלו, המנותקת מהאילוצים של [...] פעילות היומיום" (שם, עמ' 9). במשתמע (הדבר יתפרש יותר בהמשך המסה), האוטונומיה המופרזת, תרבות המומחים

⁶⁹ נדמה כי הביטוי הינו של אדמונד הוסרל במקור.

האסתטית, הפכה גם את האמנות המודרניסטית למנוכרת לעולם-החיים. הברמאס מחדיר במרומז, עדיין בלי לפתח זאת, את ביקורתו על המודרניזם. "יחסי ניגוד" נוצרו בין האמנות לחיים (שם, עמ' 10).

אבל לפני שהוא מבקר במפורש יותר את המודרניזם, ניגש הברמאס לתאר תופעה אסתטית נוספת. זהו עוד פיתול במסה המפותלת והדחוסה הזו, שעם זאת פיתוליה ודחיסותה מאפשרים לנו צלילה אל כמה מושגי מפתח בדיון המבואי על הפוסטמודרניזם. הברמאס טוען כי למודרניזם, המרוכז בעצמו לפי עיקרון האוטונומיה, קם יריב מבית: הסוריאליזם. הברמאס מפרש את הסוריאליזם כניסיון "לפוצץ את הספירה האוטורקית של האמנות", כניסיון "לכפות פיוס בין האמנות לחיים". כלומר, בדיוק ההפך מהפרויקט המודרניסטי של אוטונומיה מוגברת. אולם הניסיון של הסוריאליזם להאחיד את החיים והאמנות, הבדיון והפרקסיס, הניסיון להכריז על "הכל כאמנות ועל כולם כאמנים", ממשיך הברמאס, לא צלח. זאת משום שבעקבות ניפוץ "כלי הקיבול" של האמנות האוטונומית, כפי שהציעו הסוריאליסטים, "תכולתם נשפכת", האמנות מאבדת מכוחה. אמנציפציה וחירות אינן מיוצרות מהריסת הצורה האמנותית, או ממשמעות שעברה תהליך של "דה-סובלימציה" (שם, עמ' 10).

חשוב להדגיש כי הביקורת של הברמאס עצמו על המודרניזם, כמתנתק מהחיים-עולם, **משותפת** לו ולסוריאליסטיים (תיאורטיקנים ואמנים סוריאליסטיים כאחד). אולם **הפתרון** הסוריאליסטי הוא שאינו נראה לו. כדאי גם לשים לב לדמיון בין הטענה של הברמאס כלפי הסוריאליזם לבין הטענה של דניאל בל ביחס לפוסטמודרניזם, כ"מודרניזם ברחובות", כלומר מודרניזם שנחלץ מהצורות האמנותיות החוצה אל החיים, שנגעתי בה לעיל. הדמיון בביקורות שמותחים השניים מחזק את השערת דלעיל על הקרבה בין הניאו-שמרן לניאו-מרקסיסט⁷⁰. הדמיון הזה גם מסבר את האוזן להשערה, שאציע בהרחבה להלן, כי הניסוי הסוריאליסטי, כפי שהוא מוצג כאן, מציע מפתח חשוב מאוד להבנת הפוסטמודרניזם, שיציע בתורו את פריצת הגבול המפריד בין האמנות לחיים בהיקף רחב בהרבה מזה של הסוריאליזם ובאופן חסר תקדים.

הסיבה השנייה לכישלון הפרויקט הסוריאליסטי שנותן הברמאס נעוצה בכך שהסוריאליזם איתר בעיה נכונה אולם "פתר" אותה באופן חלקי. ההתפתחות וההתמקצעות ההולכות וגוברות של שלושת התחומים – המדעי-קוגניטיבי, המוסרי-פרקטי והאסתטי-אקספרסיבי – נפתרה אצל הסוריאליסטיים בפתיחה של תחום אחד בלבד, התחום האסתטי. פתיחתו של תחום אחד בלבד לא מציעה פתרון להתרחקות התחומים הנפרדים שפיתחה הנאורות והמודרנה זה מזה ומחיי היומיום (שם, עמ' 10-11).

שימור פרויקט הנאורות ייווצר רק אם הספירות השונות ינהלו ביניהן דיאלוג, רק באמצעות "אינטראקציה של היסוד הקוגניטיבי עם המוסרי-פרקטי והאסתטי-אקספרסיבי" טוען הברמאס (שם, עמ' 11). בספרה האסתטית הברמאס מציע, למעשה, תיקון משמעותי של הפרויקט המודרניסטי, חילוץ מתרבות-המומחים האסתטיים לטובת דיאלוג בין האמנות לספירת המוסר והקוגניציה וכן לחיי היומיום. והברמאס מביא דוגמה קונקרטית - קבוצת פועלים בגרמניה

⁷⁰ כך מתייחסים להברמאס חוקרים רבים. אם כי הכינוי הזה מטעה ואף כפוף לשלב בהתפתחותו האינטלקטואלית של הברמאס. כמדומה, הברמאס זלג את למרכז הפוליטי. משיחה שקיימתי עם אינטלקטואל גרמני שמאלי לפני שנים אחדות הוא טען שהברמאס נחשב היום ל"ליברלי" בגרמניה.

הנאצית ששאבה השראה מהאמנות לניתוח חייהם ומהחיים שאבה השראה להבנת האמנות - כיצד האמנות יכולה לנהל דיאלוג כזה (שם, עמ' 12-13).

הטיעון של הברמאס כאן מפותל ודו-צדדי ולא נאמר בצורה חזיתית וישירה. ניתן לסכמו באופן הבא: הברמאס מבקר הן את המודרניזם, שיצר נתק בין האמנות לשאר ספירות החיים ולחיי היומיום, ורואה בו תוצר לוואי לא רצוי של פרויקט הנאורות, אולם הוא מבקר גם את הסוריאליזם שניסה להיחלץ מחליפת המשוגעים הלוחצת של המודרניזם. בכל מקרה: הברמאס במסה **אינו מודרניסט**, כפי שנדמה שטועים רבים המתייחסים למסה זו. **הברמאס מבקר את המודרניזם ועם זאת מבקש לשמר את הפרויקט המקורי של הנאורות.**

כאמור, הבהרת פרויקט הנאורות, הדגשת הרלוונטיות שלו והבהרת המודרניזם והאוונגרד וכן היחסים בינם לבין הנאורות הם עיקר עניינו של הברמאס במסה. עניין **משני** הוא הפוסטמודרניזם. הפוסטמודרניזם, כך משתמע לפי הברמאס ("משתמע" כי אין הגדרה בהירה של הפוסטמודרניזם במסה), הוא תגובה לא נכונה למשבר המודרניזם. הפוסטמודרניזם פונה למסורת ולהיסטוריה מתוך התחושה שתש כוחו של המודרניזם. במקום פנייה אופקית של האמנות אל עולם-החיים, אותה מציע הברמאס, פונה הפוסטמודרניזם לעבר. ההבנה שזו היא התפיסה, המצומצמת למדי, של הברמאס - הפוסטמודרניזם כסוג של ניאו-היסטוריציזם - מקבלת אישוש מראשיתה של המסה בה הזכיר הברמאס את הפוסטמודרניזם בהקשר של הביאנלה בוונציה ב-1980, שהציגה ארכיטקטורה של "ניאו-היסטוריציזם" (שם, עמ' 1). כמו כן היא מקבלת חיזוק מההערה המוזכרת של הברמאס במרוצת מסתו שתחושת המיצוי בחדשנות של המודרניזם והאוונגרד היא "אולי" מה שמכונה פוסטמודרניזם (שם, עמ' 4). יוזכר שהבנה מצומצמת כזו של הפוסטמודרניזם, דהיינו פוסטמודרניזם כניאו-היסטוריציזם, אכן נמצאת בשיח הארכיטקטוני על הפוסטמודרניזם⁷¹, כשהדוגלים בעמדה זו ממליצים על שימוש בבנייה באלמנטים הלקוחים מההיסטוריה המקומית.

אם נבין נכונה את הרעיונות של הברמאס נוכל להבין את הסיום המפורסם מאד אך המבלבל מאד של מסתו. הברמאס מחלק את המתנגדים ל"מודרניזם" (השימוש בביטוי הזה כאן מבלבל; האם הכוונה למתנגדים למודרניזם או למתנגדים לפרויקט הנאורות שבו התמקדה המסה? ברי שהאפשרות השנייה היא הנכונה, כי הוא מתייחס מייד לעוינות כלפי פרויקט הנאורות) לשלוש קבוצות: "שמרנים צעירים", "שמרנים ישנים", ניאו-שמרנים פוסטמודרניים (!) (שם, עמ' 13).

"השמרנים הצעירים", ביניהם מונה הברמאס את דרידה ופוקו (!), "אוחזים בהשקפות של המודרניות האסתטית", דהיינו המודרניזם. הם משחזרים את ההדגשה של המודרניזם על "הסובייקטיביות המבוזרת, המשוחררת מהצווים של עבודה והתועלתיות". הם שואבים השראה "מהמרוחק והקדום". חלף "התבונה האינסטרומנטלית" הם מציעים את "הרצון לעוצמה" או את "כוחו הדיוניסי של הפואטי". הברמאס מציג את עמדתם במשפט סתום במבט ראשון: "על בסיס גישות מודרניסטיות הם מצדיקים אנטי-מודרניזם בלתי מתפשר"⁷² (שם, עמ' 14-13). המשמעות של המשפט תובן כך: "השמרנים הצעירים" הללו הם מודרניסטים ששכחו את הפרויקט המקורי

⁷¹ גם סוגיית הפסטיש באמנויות, עליה עומד גיימסון, קשורה ל"ניאו-היסטוריציזם" הזה.
⁷² "On the basis of modernistic attitudes they justify an irreconcilable antimodernism"

של הנאורות (כלומר, ה"מודרניזם" בסיפא פירושו הנאורות). כמוזכר, בפרויקט הזה, המובן כהלכה, הספירה האסתטית צריכה להשתלב בחיי היומיום ובספירה הרציונאלית והאתית. פוקו ודרידה (כפי שמעיר ברטנס, דוגמה מוצלחת יותר הייתה כאן דלו וגואטרי (Bertens, 1995) עמ' 121) התמקדו באי-רציונאליות של הספירה האסתטית על חשבון הספירות האחרות. בכדי לענות על התמיהה כיצד פוקו ודרידה, הנחשבים פוסטמודרניים בעיני רבים, אינם נחשבים כאלה בעיני הברמאס, אחזור שוב על הבנת הפוסטמודרניזם לפי הברמאס במסה זו. הפוסטמודרניזם הוא הייאוש מהפרויקט המודרניסטי הרודף אחר החדש והחלפתו בהיסטוריציות ושיבה למסורת. הפוסטמודרניזם אינו קשור בהכרח לעוינות כלפי פרויקט הנאורות. ואילו **פוקו ודרידה, לפי הברמאס, הם, בו זמנית, מודרניסטיים ומתנגדים לפרויקט הנאורות**. זוהי טענה קרובה לטענה שהבאנו לעיל בשם הויסן. הביטוי המוזר בהקשר הזה, "שמרנים צעירים", יובן אולי בכך שההוגים הללו משחזרים (כלומר "משמרים") את הפרויקט המודרניסטי של המאה ה-19, לדעתו של הברמאס. אפשרות אחרת היא שהברמאס התייחס לשימוש שעשו בארצות הברית בפקו ודרידה, שימוש שנטל מהם את העוקץ הפוליטי ולכן היה שמרני (Huyssen, 1986) עמ' 175). אפשרות אחרת, המוצעת על ידי בסט וקלנר, היא שהברמאס פשוט שגה כאן בתיוג שנתן לפוקו ולדרידה (Best & Kellner, 1991) עמ' 245).

"השמרנים הוותיקים", הקבוצה השנייה שמונה הברמאס ובין חבריה הנס יונס וליאו שטראוס, זונחת את הפרויקט של הנאורות ושל **המודרניזם** כאחד, לטובת מחשבה קדם-מודרנית. הם מבכים את הפיצול הגובר והולך בין המדע, המוסר והאמנות (Foster, 1998) עמ' 14).

הקבוצה השלישית שמונה הברמאס הם "הניאו-שמרנים". הניאו-שמרנים מברכים על התפתחותו של המדע, על הקדמה הטכנולוגית, על הצמיחה הקפיטליסטית ועל הרציונאליות האדמיניסטרטיבית. הם ממליצים לכל ספירה להישאר תחומה בתחומה, על "הגבלה של המדע, המוראליות והאמנות לספרות אוטונומיות המופרדות מהעולם-חיים ומנוהלים בידי מומחים". אי לכך הפוליטיקה צריכה להיות אדישה ככל האפשר לצורך בהצדקות מהספירה המוסרית, המדע חסר משמעות ביחס לעולם-חיים, ואילו האמנות צריכה להישאר בתחומה ולזנוח את יומרותיה האוטופיות. אי לכך, הפנייה למסורת באמנות (Foster, 1998) עמ' 14). הפוסטמודרניזם, בהתייחסו לתרבות באופן היסטוריציסטי, עולה בקנה אחד עם התפיסה הניאו שמרנית על עקרונותיה של התרבות כמי שאינה מציעה כבר אוטופיה ושפניה לעתיד.

הברמאס, אם כך, מזהה את הניאו-שמרנים עם הפוסטמודרניזם (במפורש Foster, 1998) עמוד 13), אם כי לא כולם הבינו אותו כך. רבים טעו והבינו שהברמאס מכנה במסה "פוסטמודרני" את דרידה ופוקו, הקבוצה הראשונה שמנה. כך, למשל, קורא הסוציולוג הבריטי סקוט לאש את הברמאס (Lash, 1990) עמ' 78). ולא היא, כאמור. מי שאכן הבין את הברמאס כך הוא לא אחר מאשר ליוטאר:

קראתי הוגה בעל שם היוצא להגנת המודרניות, כנגד אלה שהוא מכנה הניאו-שמרנים. הוא סבור שתחת דגל הפוסטמודרניזם רוצים הללו להתנער מהפרויקט המודרני שנותר לא גמור, זה של הוגי הנאורות [...] יורגן הברמאס (בוודאי זיהית אותו בדברים שלעיל) (ליוטאר, 2006 (במקור: 1986) עמ' 11).

המשך הדיון של ליוטאר במסתו של הברמאס משעשע, כיוון שליוטאר, נדמה, נעלב מכך שהברמאס לא הזכיר אותו בשמו במסתו, בניגוד לדרידה ופוקו: "כמה הוגים, צרפתים ולא צרפתים, שלא זכו להיקרא על ידי הפרופסור הברמאס, ובכך הצליחו לפחות לחמוק מציין נמוך בגין ניאו שמרנות" (ליוטאר, 2006 (במקור: 1986) עמ' 13). אם כי יש לשער שהברמאס כיוון לליוטאר כשטען שה"ניאו-שמרנים" סבורים שהמדע איבד את משמעותו ביחס "לעולם-החיים", כי כך ניתן לקרוא את התזה של ליוטאר על אבדן ההצדקות המטה-נרטיביות של המדע.

כל שלוש הקבוצות מתנגדות לפרויקט של הנאורות/המודרניות כפי שהברמאס מבינו: פיתוח שלוש הספירות באופן אוטונומי, אולם לא מתוך התבדלות והסתגרות של כל ספירה בעצמה, אלא מתוך כוונה שכל ספירה תסייע בשיפור עולם-החיים.

המסה של הברמאס הובאה בהרחבה בנקודה זו בדיון מהסיבות הבאות:

א. המסה הזו מותחת הבדל בין הנאורות למודרניזם ובין התנגדות לפרויקט הנאורות להתנגדות למודרניזם. גם אם הגדרתו של הברמאס לפוסטמודרניזם במסה היא הגדרה אזוטריית, כאמור, וזו בלשון המעטה (על ההגדרה הלא ממצה ואף הזניחה של פוסטמודרניזם במסה מעיר ברטנס (Bertens, 1995) עמ' 118), ההבחנה שהוא עורך בין הפרויקט של הנאורות לזה של המודרניזם היא חשובה ביותר.

ב. המסה מסייעת לתפיסה שהוצגה לעיל בשם הויסן הרואה קשר הדוק בין "התיאוריה הצרפתית" למודרניזם דווקא.

ג. המסה מציעה כמה הגדרות חיוניות ותמציתיות למושגי מפתח בשיח הפוסטמודרני: "הפרויקט של הנאורות", "מודרניות", "מודרניזם" ו"אוונגרד". חלק מההגדרות הללו יידון בהרחבה להלן.

ד. המסה מדגימה בעצמה את הבלבול המושגי שקיים בשיח הפוסטמודרני.

ה. המסה הזו הפכה להיות קנונית בדיסקורס הפוסטמודרני (ראה Bertens, 1995 עמ' 118). כל דיווח על התפתחות השיח מזכיר אותה.

א.11. - סיכום

בפרק זה נטען כי על מנת להבין את התופעה המכונה "פוסטמודרניזם" יש לפצלה לשלוש קטגוריות שונות:

הראשונה היא קטגוריה תרבותית: פוסטמודרניזם באמנות כניגוד/המשכו של המודרניזם באמנות.

השנייה היא קטגוריה היסטורית: פוסטמודרניות כעידן ההיסטורי שבא אחרי המודרניות.

השלישית היא קטגוריה תיאורטית: פוסטמודרניזם כשורת עמדות אינטלקטואליות המרכיבות מה שניתן לכנות "תיאוריה פוסטמודרנית".

הפיצול הזה גרם, נטען בפרק לעיל, לעמימות הביטוי "פוסטמודרניות", כיוון שהשתמשו בו בהקשרים ובקטגוריות שונים.

אבל במהלך הפרק בצבץ הסבר אפשרי נוסף לעמימות הביטוי "פוסטמודרניות", שיוביל אותנו לפרק הבא בעבודה. במהלכו ציינו שהביטוי "פוסטמודרניות" צמח בעולם האמריקאי (או האנגלו-סקסי) שאליו "הורכבה" במהלך הזמן תיאוריה קונטיננטלית. לטעמי, ההסבר הזה הוא הסבר מרכזי הן בהבנת הערפול של הביטוי "פוסטמודרניות" והן בהבנת הפוסטמודרניות גופא. ההיוודעות לפוסטמודרניזם האמריקאי המוקדם תעזור לנו רבות להבנת מקומה ומעמדה של ביקורת הספרות בפוסטמודרניות. אדון בכך בפרק הבא.

פרק ב' - הפוסטמודרניזם האמריקאי המוקדם

ב.1. – שורשי השיח הפוסטמודרני

אחת העובדות המפתיעות שאינן ידועות מספיק בכל הנוגע לדיסקורס הפוסטמודרני היא ששורשיו מצויים בביקורת הספרות האמריקאית. האנס ברטנס, שהנו, כאמור, הכרוניקן המקיף ביותר של הדיסקורס הפוסטמודרני, מציין את העובדה הזו במפגיע:

היסטוריה של הוויכוח על הפוסטמודרני הנה מיזם מוטל בספק. עם זאת, אין ספק באשר למקום הספציפי ממנו אצא לדרך. מקורותיו של הדיון על הפוסטמודרניזם על הגדרותיו השונות מאז שנות הששים, מצויים בביקורת הספרות והתרבות האמריקאית, ומשם הדיון עבר לכל השדות והדיסציפלינות האחרים שבהם התגלם בעשרים וחמש השנים האחרונות [הציטוט המובא כאן הנו מ-1995]. צ'רלס ג'נקס, אשר מאז 1975 עסק ללא לאות בתיאוריטיזציה של הארכיטקטורה הפוסטמודרנית, הכיר בדיון הספרותי כמקור הדיון שלו, והצהיר שאיהאב חסן הן 'קרא לו בשם' והן 'סיפק לו אילן יוחסין'. ז'אן-פרנסואה ליוטאר, שב-1979 עם *La Condition postmoderne* [תורגם לעברית כ'המצב הפוסטמודרני'] הכניס את הפילוסופיה לדיון, גם הוא מזכיר את חסן כמקור המיידי שלו. הביקורת היא הדיסציפלינה היחידה שבה יש המשכיות לא קטועה של תיאוריטיזציה אנטי-מודרניסטית - כלומר אנטי הומניסטית - מאז ראשית שנות החמישים ועד היום¹ (Bertens, 1995 עמ' 17).

גם אנדריאס הויסן מציין את העובדה הזו במסתו "Mapping the Postmodern", בספרו שהוזכר לעיל, כשהוא נותן ביעף תקציר של התפתחות הפוסטמודרניזם, תקציר שמעניין להתוודע אליו גם בגין הקשרים אחרים הנידונים בעבודה זו:

הרשו לי להתחיל, אם כך, בכמה הערות קצרות על הדרך שעשה המונח 'פוסטמודרניזם' ועל הגירותיו. בביקורת הספרות כבר בשנות החמישים המאוחרות אירווינג האו והארי לוין השתמשו במונח בכדי לקונן על בלימתה של התנועה המודרניסטית. האו ולוין הביטו אחורה בנוסטלגיה למה שכבר אז נראה כעבר עשיר יותר. 'פוסטמודרניזם' אומץ בהבלטה לראשונה בשנות הששים בידי מבקרי ספרות כדוגמת לסלי פידלר ואיהאב חסן שהשקפותיהם ביחס למהי ספרות פוסטמודרנית נבדלו מאוד. רק בתחילת שנות השבעים ובאמצען נכנס המונח לשימוש רחב בהרבה, והקיף תחילה את הארכיטקטורה, אחר כך ריקוד, תיאטרון, ציור, קולנוע ומוזיקה [...] בנקודה מסוימת בשנות השבעים המאוחרות, 'פוסטמודרניזם', לא בלי דחיפה אמריקאית, היגר לאירופה דרך פריז ופרנקפורט. קריסטבה וליוטאר אימצו אותו בצרפת, הברמאס בגרמניה. בינתיים, בארצות הברית

¹ "A history of the debate on the postmodern is a doubtful enterprise. There is no doubt, however, about the particular place from which I will depart. The debate on postmodernism as it has variously defined since the 1960s has its origins in American literary and cultural criticism and it is from there that it moves into all the other fields and disciplines where it has in the last twenty-five years manifested itself. Charles Jencks, who since 1975 has indefatigably theorized postmodern architecture, acknowledges the literary debate as his source, declaring that Ihab Hassan has both 'christened' and 'provided a pedigree' for postmodernism. Jean-Francois Lyotard, who in 1979 with his *La Condition postmoderne* brought philosophy into the debate, also mentions Hassan's work as his immediate source. Criticism is the only discipline in which there is an unbroken continuity of anti-modernist – that is, anti-humanist – theorizing from the early 1950s right up to the present"

החלו מבקרים לדון בממשק שבין פוסטמודרניזם והפוסט-סטרוקטורליזם הצרפתי באדפטציה האמריקאית הייחודית שלו² (Huyssen, 1986 עמ' 184).

כך גם כותב פרי אנדרסון (Perry Anderson), בספרו "The Origins of Postmodernity": "מקורות המושג פוסטמודרניזם היו ספרותיים, והבלטתו (its projection) כראוי לתהילה כסגנון הייתה ארכיטקטונית" (Anderson, 2006) (במקור: 1998) עמ' 94. וכך גם פרנסואה קוסה, שראוי להזכירו בגלל דיונו על היחסים בין העולם האינטלקטואלי הצרפתי לאמריקאי, מתקן טעות רווחת לפיה ליוטאר המציא את המונח "פוסטמודרניזם", ומציין שמבקר הספרות האמריקאי איהאב חסן הוא זה שלמעשה אחראי לו (Cusset, 2008 עמ' 216).

אצל חוקרים אחרים של הדיסקורס הפוסטמודרני ביקורת הספרות מוצגת, לכל הפחות, **כאחת משתי** הדיסציפלינות בה צמח הפוסטמודרניזם, בצד ארכיטקטורה. כך, למשל, כותב תומס דוצ'רטי (Thomas Docherty), עורך "Postmodernism: A Reader", שראה אור ב-1993 בהוצאת אוניברסיטת קולומביה:

אבל היה זה בתיאוריות של ארכיטקטורה ובשיחים של ביקורת הספרות שהמתח הייחודי שבמונח התחיל להתנסח ביתר חדות³ (Docherty, 1993 עמ' 2-3)

ואכן, כפי שאראה מייד, שורה ארוכה של מבקרי ספרות אמריקאיים מרכזיים נטלו חלק בעיצובו הראשוני של הדיון על הפוסטמודרניזם. מלבד חסן ניתן למנות ביניהם את אירווינג האו (Irving Howe), הארי לוין (Harry Levin) ולסלי פידלר (Leslie Fiedler), שהשתמשו במושג במפורש בסוף שנות החמישים (האו) ובתחילת-אמצע שנות הששים (לוין ופידלר), וכן סוזן סונטאג, ג'ורג' סטיינר (George Steiner), ג'ון בארת (John Barth), שקושרו מוקדם מאד לדיון הפוסטמודרני למרות שלא השתמשו במושג (או השתמשו בו מאוחר הרבה יותר. ג'ון בארת, למשל, התייחס לפוסטמודרניזם רק במסה מפורסמת אחרת מ-1980, למרות שקושר לדיון מאמצע שנות הששים)⁴.

² "Let me begin, then, with some brief remarks about the trajectory and migrations of the term 'postmodernism'. In literary criticism it goes back as far as the late 1950s when it was used by Irving Howe and Harry Levin to lament the leveling off of the modernist movement. Howe and Levin were looking back nostalgically to what already seemed like a richer past. 'Postmodernism' was first used emphatically in the 1960s by literary critics such as Leslie Fiedler and Ihab Hassan who held widely divergent views of what a postmodern literature was. It was only during the early and mid-1970s that the term gained a much wider currency, encompassing first architecture, then dance, theater, painting, film, and music [...] At some point in the late 1970s, 'postmodernism', not without American prodding, migrated to Europe via Paris and Frankfurt. Kristeva and Lyotard took it up in France, Habermas in Germany. In the United States, meanwhile, critics had begun to discuss the interface of Postmodernism with French poststructuralism in its peculiar American adaptation"

³ "But it is in the theories of architecture and in the discourses of literary criticism that the peculiar tension in the term begins to articulate itself more pointedly"

⁴ ברטנס מעיר על התופעה הראויה לציון הזו בגניאולוגיה של המושגים "פוסטמודרניזם" ו"פוסטמודרניות": סוזן סונטאג, במסות רבות השפעה כמו "Against interpretation" (1964) ו"One culture and the new sensibility" (1965), וכן חוקר הספרות, איהאב חסן (המוקדם - בשנות הששים), עסקו בהגדרות של הפוסטמודרניזם והפוסטמודרניות, אולם טרם השתמשו במושג עצמו. בשדה הארכיטקטורה, המסה המשפיעה מ-1972, של רוברט ונטורי, "ללמוד מלאס וגאס", שהפכה לחלק מהקאנון הפוסטמודרני, אף היא לא השתמשה עדיין במושג. רק במרוצת שנות השבעים דנו במסות ובמאמרים הללו תחת השם "פוסטמודרניזם". כלומר, תחנות רבות השפעה בדרך ההתפתחות האינטלקטואלית של המושג, תחנות שנתפרשו ככאלה ברטרופסקטיבה, לא השתמשו בזמן אמת במושג עצמו (Bertens, 1995 עמ' 14-15).

ב.2. - הרקע התרבותי שמעניק הסבר לצמיחת הדיסקורס הפוסטמודרני דווקא בביקורת הספרות האמריקאית

מהי הסיבה לכך שדווקא בביקורת הספרות האמריקאית החל להתעצב הדיון על הפוסטמודרניזם? לעובדה זו, שיכולה להיתפס כמקרית וכקוריוז - וכקוריוז אירוני במיוחד בהינתן נושא המחקר הנוכחי: השפעת הפוסטמודרניות על ביקורת הספרות - יש, כפי שאציע להלן, משמעות רבה, שכמדומה לא שמו לב אליה במחקר על הפוסטמודרניזם עד כה.

נראה כי עד כה לא ניתן הסבר מפורש לשאלה מדוע צמח הדיסקורס הפוסטמודרני דווקא בביקורת הספרות האמריקאית. ברטנס, שמצביע על התופעה, כמעט כלאחר יד (ראו להלן), אינו מעניק לה ביאור ונימוק מפורטים.

הסבר אחד שאפשר לתת לכך הוא האופי הקשוח, הסגפני והטהרני שקיבל **המודרניזם בביקורת** הספרות באמריקה; אופי מחמיר, נזירי וטהרני במיוחד, שהיווה משום כך טריגר לאנטיתזה ולריאקציה מצדה של ביקורת ספרות **פוסטמודרנית**. באומרי מחמיר, נזירי וטהרני, אני מתכוון לכך שביקורת הספרות האנגלו-אמריקאית בשליש השני של המאה ה-20, בקירוב, טיהרה את הטקסט הספרותי מאלמנטים חוץ-ספרותיים מחד גיסא, ומאידך גיסא הייתה בעלת משנה מורליסטית ומה שניתן לכנות גישה "סופר-אגואיסטית" (מלשון "סופר-אגו"). מייד ארחיב על כך. המודרניזם הזה בביקורת הספרות התגלם ב"ביקורת החדשה" האמריקאית "שפרחה משנות השלושים המאוחרות ועד לשנות החמישים" (Eagleton, 1996) (במקור: 1983) עמ' 40) וכן בביקורת מבית מדרשם של ט.ס. אליוט ופ.ר. ליוויס (Leavis). ליוויס וחוגו החלו לפעול בשנות העשרים של המאה הקודמת וצברו השפעה אדירה משנות השלושים והלאה עם יסוד ביטאונם Scrutiny ב-1932 (Eagleton, 1996) עמ' 27). שתי המסורות הנ"ל זכו בשנות החמישים להגמוניה בביקורת הספרות בארה"ב.

כך, למשל, מציג ברטנס את פעילותו החלוצית של איהאב חסן:

בעידן שנשלט בידי 'הביקורת החדשה' ובידי הביקורת המוסרית מהסוג של אליוט/ליוויס, הוא [חסן] חיפש לקדם את הזרם הניטשיאני בספרות המודרנית^{5 6} (Bertens, 1995) עמ' 26).

בספרו על התרבות האמריקאית בשנות הששים, "Gates of Eden; American Culture in the Sixties", ספר בעל אוריינטציה ספרותית שכתב ב-1977 מי שהוא מבקר ספרות בעצמו, מוריס דיקסטיין (Morris Dickstein), מציג דיקסטיין את המרד שהתחולל בשנות הששים באגפים שונים בספרות ובביקורת הספרות האמריקאית כמעט-הגמוניה שזכתה לה "הביקורת החדשה" בשנות הארבעים והחמישים. את דור הביט, אלן גינסברג ו"יללה" שלו (howl) מ-1959, למשל, מציג

⁵ "in a period dominated by the New Criticism and by moral criticism of the Eliot/Leavis variety, he seeks to promote the Nietzschean strain in modern literature"

⁶ ברטנס, כפי שניתן להיווכח מהציטוט, רומז לכיוון שאני מפתח בגוף הטקסט לסיבה לצמיחת הריאקציה הפוסטמודרנית דווקא בביקורת הספרות. אך ברטנס אינו מפתח כיוון זה.

דיקסטיין כריאקציה לאירוניה, לפרדוקס ולדו-המשמעות, שהפכו ל"שילוש הקדוש של השיר העשוי-היטב" לפי "הביקורת החדשה" (Dickstein, 1997) (במקור: 1977) עמ' 15). ואילו את ביקורת הספרות של לסלי פידלר, אשר לפי דיקסטיין בישרה ריאקציה נוספת לניאו-קריטיציזם ושהינה בעלת חשיבות רבה מאד כפי שתציע עבודה זו, מתאר דיקסטיין כך:

ספרו [של פידלר מ-1960 "Love and Death in the American Novel"] בישר כמה מהמוטציות בביקורת הספרות במהלך שנות הששים, כשהיומרה לאובייקטיביות והאובססיה עם המבנה הפנימי והדימוי יפנו את מקומן למשהו פראי יותר, אישי יותר, אינטנסיבי ואפוקליפטי⁷ (שם, עמ' 66).

שתי המסורות המוזכרות, "הביקורת החדשה" והביקורת ה"ליוויסטית", הציגו מחד גיסא גישה אסתטיציסטית, המנתקת במפגיע בין האובייקט האסתטי וה"חיים"; ולתפיסה הזו של האוטונומיה התרבותית עמד להתנגד עד מהרה הפוסטמודרניזם. אך מאידך גיסא, כפי שמופיע בציטוט הנ"ל של ברטנס, התקיים יסוד אחר בביקורת הליוויסטית - בנוסף על האסתטיציזם והניתוק בין האובייקט האמנותי למציאות ההיסטורית שעוטפת אותו - והוא היסוד המוראלי. זהו יסוד נוסף שלו התנגדה הפוסטמודרניות, ויש לשים לב לכך ולהתייחס אליו בכובד ראש רב. מייד אדון ביחסים בין שני היסודות השונים הללו שפעלו בשתי המסורות הנדונות.

שתי המסורות - "הביקורת החדשה" והמסורת האליווית-ליוויסטית - נתפסות פעמים רבות כמסורת אחת, למרות שאלה שתי מסורות שונות למעשה. כפי שמציין טרי איגלטון, בספרו על התיאוריה הספרותית במאה ה-20, "Literary Theory", הביטוי "ביקורת חדשה" מיוחס בדרך כלל גם לפעילותם של אליוט האנגלו-אמריקאי, ריצ'רדס (I.A. Richards) וליוויס הבריטים, בצד כריכתו בשמותיהם של ראנסום (John Crowe Ransom), ווימסאט (W.K. Wimsatt), ברוקס (Cleanth Brooks), טייט (Allen Tate), בירדסלי (Beardsley) ובלקמור (Blackmur) האמריקאיים (Eagleton, 2006 עמ' 40).

כך כותב איגלטון על השווה בין המסורת הבריטית לזו של "הביקורת החדשה" האמריקאית בכל הקשור בתפיסת האובייקט הספרותי כאוטונומי, כאמור היסוד הראשון החשוב בתפיסה הנדונה:

שמו של ליוויס כרוך במונחים 'ביקורת מעשית' ו'קריאה צמודה' וכמה מפרסומיו ניצבים בין הביקורות המדויקות ופורצות הדרך ביותר באנגלית במאה העשרים. כדאי להתעכב על המונח 'ביקורת מעשית' מעט יותר. משמעותה של ביקורת מעשית הייתה שיטה שדחתה ערפולים בלטריסטיים ובהתאם לא חששה לפרק את הטקסט לגורמיו; אבל היא גם הניחה שניתן לשפוט 'גדולה' ו'מרכזיות' ספרותית באמצעות מיקוד תשומת לב בשירים או קטעי פרוזה המבודדים מהקונטקסט ההיסטורי והתרבותי שלהם. בהינתן הנחותיו המוקדמות של כתב העת *Scrutiny*, לא הייתה כאן כל בעיה: אם ספרות הנה 'בריאה' כשהיא מבטאת הרגשה קונקרטית לחוויה מיידית, הרי שניתן לשפוט זאת מתוך פיסת פרוזה ממש כשם שרופא יכול לשפוט אם אתה חולה על ידי מדידת הדופק שלך וצבע עורך. לא היה צורך לבחון את היצירה בקונטקסט ההיסטורי שלה [...] 'קריאה צמודה' היא מונח נוסף ששווה לבוחנו. כמו 'ביקורת מעשית' פירושו היה פרשנות

⁷ His book foreshadowed some of the mutations of literary criticism during the sixties, when the pose of objectivity and the obsession with internal structure and imagery would give way to something wilder, more personal, more intense and apocalyptic"

אנליטית מפורטת המייצרת ניגוד בעל ערך לפטפוט אסתטיציסטי; אבל נראה שהוא רמז גם שכל האסכולות הביקורתיות הקודמות קראו שלוש מילים בשורה בממוצע. לקרוא לקריאה צמודה, למעשה, פירושו יותר מאשר להתעקש על תשומת לב ראויה לטקסט. באופן בלתי נמנע המונח מציע תשומת לב לזה במקום למשהו אחר: לימילים על הדף ולא לקונטקסט בו יוצרו המילים הללו ואשר מקיף אותן [...]. 'קריאה צמודה' [...] קידמה את האשליה שכל פיסת שפה, 'ספרותית' או לא, יכולה להילמד באופן מספק או אף להיות מובנת כשהיא בבידודה. זוהי תחילת ה'חפצון' של יצירת הספרות, ההתייחסות אליה כאל אובייקט בפני עצמו, מה שהוטמע באופן מכריע ב'ביקורת החדשה' האמריקאית⁸ (Eagleton, 2006 עמ' 37-38).

הציטוט עוסק בעיקר ביסוד הצידוד באוטונומיה של הספרות ושל הפרגמנט הספרותי, שהיה קיים ב"ביקורת החדשה" ואצל "הליוויסיס" כאחד. אבל, כמוזכר, בביקורת הליוויסיסית (וגם, למעשה, אם כי יותר בסמוי, ב"ביקורת החדשה") היה גם יסוד מוראלי מרכזי, שאיגלטון נוגע גם בו ברפרוף בציטוט לעיל (כשהוא מדבר על ספרות "בריאה"). **ובין היסוד המוראלי ליסוד האוטונומי, כלומר זה שצידד ב"קריאה צמודה", היו יחסים הדוקים;** קשר אמיץ נוצר בין הרכיב האסתטיציסטי-הטהרני והרכיב המוראלי, בין העושר והמורכבות הפנימיים של הטקסט לעמדה חוץ-ספרותית "בוגרת" ומוסרית.

משהו על טיב הקשר הזה ניתן ללמוד מדברי איגלטון. כפי שהוא מציין: "הליוויסיס" צידדו ב"קריאה צמודה" של הטקסטים מתוך תפיסתם כי בספרות - בלשונה הלא אינסטרומנטלית ובניואנסים הפסיכולוגיים המקופלים בה - מצוי המפתח לתחייה רוחנית בעידן של "חברת ההמונים" האנונימית והתרבות הממוסחרת. לפי "הליוויסיס", ברכישת הלך המקופל בקאנון הספרותי נעוץ עתידה של הציוויליזציה המערבית, לא פחות. איגלטון מצטט אמרה המתמצתת בסרקסטיות את העמדה של ליוויס וחוגו על האבסורדיות שלה: "'שקיעת המערב' [רמז לספרו של אוסוואלד שפנגלר שהשפיע מאד בין שני מלחמות העולם], כך הייתה התחושה, תימנע על ידי 'קריאה צמודה'" (Eagleton, 2006 עמ' 30).⁹

⁸ "Leavis's name is closely associated with 'practical criticism' and 'close reading', and some of his own published work ranks with the most subtle, pioneering English criticism that the century has seen. It is worth pondering this term 'practical criticism' a little further. Practical criticism meant a method which spurned belle-lettristic waffle and was properly unafraid to take the text apart` but it also assumed that you could judge literary 'greatness' and 'centrality' by bringing a focused attentiveness to bear on poems or pieces of prose isolated from their cultural and historical contexts. Given *Scrutiny's* assumptions, there was really no problem here: if literature is 'healthy' when it manifests a concrete feel for immediate experience, then you can judge this from a scrap of prose as surely as doctor can judge whether or not you are sick by registering your pulse-beat and skin-colour. There was no need to examine the work in its historical context (...) 'close reading' is also a phrase worth examining. Like 'practical criticism' it meant detailed analytic interpretation, providing a valuable antidote to aestheticist chit-chat; but it also seemed to imply that every previous school of criticism had read only an average of three words per line. To call for close reading, in fact, is to do more than insist on due attentiveness to the text. It inescapably suggests an attention to *this* rather than to something else: to the 'words on the page' rather than to the contexts which produced and surround them (...) 'close reading' (...) encouraged the illusion that any piece of language, 'literary' or not, can be adequately studied or even understood in isolation. It was the beginnings of a 'reification' of the literary work, the treatment of it as an object in itself, which was triumphantly consummated in the American New Criticism"

⁹ "the Decline of the West was felt to be avertable by close reading"

ניתן להציג את הקשר בין אידיאל האוטונומיה של הטקסט לאידיאולוגיה האנטי-מודרנית, שנוצר הן אצל "הביקורת החדשה" והן אצל ליוויס ובית מדרשו, כדיאלקטי ודו-כיווני: **משום** שההווה המתועש והקפיטליסטי קודר כל כך, מהווה יצירת הספרות המהוקצעת וההתכנסות בתוכה מקום מפלט מפניו; ובכיוון **ההפוך**, מובלעת אוטונומיה של האמנות חיונית על מנת למתוח ביקורת מתוכה על ההווה העגום. דרך אחרת לחלוטין להציג את הקשר הזה בין היסוד האוטונומי ליסוד המוראלי מציע אדוארד סעיד (במסה שתידון מייד בהקשר אחר), בעקבות ספרו של פרנסיס מולהרן "The Moment of Scrutiny". לפי סעיד, "ליוויס לא היה פורמליסט בעצמו והתחיל את הקריירה שלו בקונטקסט של פוליטיקה שמאלית. ליוויס טען שספרות גדולה הנה בעיקרה כזו המתנגדת לחברת המעמדות" (Said, 1983 בתוך: Foster, 1998 (במקור: 1983) עמ' 161). הדגש הפורמליסטי נגרם לפי סעיד מכניסתם של "הליוויסיס" לאקדמיה, התמקצעות שהפכה את גישתם המקורית, שהייתה גישה של "מעורבות אופוזיציונית באופן בריא בחברה התעשייתית המודרנית", ל"נסיגה ממנה [מהחברה המודרנית]" (שם, שם). כלומר, לפי סעיד **אין** קשר **קוהרנטי ואינהרנטי** בין שתי היסודות - האוטונומיה של הטקסט והביקורת המוסרית - וההסבר לצמידותן נעוץ בהיסטוריה המקרית של "הליוויסיס"!

ואכן, כשמעיינים בכך, הקשר בין הביקורת המוראלית לתפיסת האוטונומיות של הטקסט הספרותי בביקורת האנגלו-אמריקאית הוא קשר לא מובן מאליו כלל וכלל. הרי גישות אסתטיציסטיות של "אמנות לשם אמנות", שציידו אף הן באוטונומיה ספרותית, למשל בצרפת של סוף המאה ה-19, התאפיינו פעמים רבות דווקא בגישה אדישה במפגיע מבחינה מוראלית ואף בגישה אנטי-מוראלית. מה שלמדנו לכנות "מודרניזם" הרי הפריד פעמים רבות בין האתני לאסתטי. בהקשר הזה מעניינת האנקדוטה שמביא קוסה. ב-1949 הוענק פרס בולינגן לעזרא פאונד, על ידי ט.ס. אליוט ושני מבקרים המזוהים עם "הביקורת החדשה". כשפרצה מהומה על נתינת הפרס לתומך לשעבר בפשיזם, ענה חבר השופטים ש"התחשבות בכל דבר שאינו האיכות של היצירה הפואטית" תהיה איום "על החברה התרבותית" (Cusset, 2007 עמ' 51). מאידך גיסא, גישות שמבקשות מהספרות להכיל תוכן מוסרי/פוליטי, כדוגמת תפיסתו של סארטר ב"מהי הספרות?", יוצאות כנגד רעיון האוטונומיה של האמנות. יש בהחלט מקום למחשבה שיש סתירה **עקרונית** בין ביקורת מוראלית, ביקורת שפניה מהטקסט "החוצה", אל "החיים", למתודולוגיה של ה"קריאה הצמודה", המתכנסת בנוחות בתוך גבולות הטקסט. אידיאל האוטונומיה של הטקסט ב"ביקורת החדשה" ויותר מכך אצל ליוויס וחוגו **אינו** זהה, אם כך, לאסתטיציזם המודרניסטי כפי שנהוג להציגו, זה המתבטא בציטוט המפורסם ממכתבי פלובר על רצונו לכתוב רומן "על שום דבר". במילים אחרות: כמדומה, ניתן לטעון כי **הקשר בין היסוד המוראלי ליסוד האסתטיציסטי-אוטונומי שייך אקסקלוסיבית לביקורת הספרות האנגלו-סקסית, הוא לא היה ידוע כמעט בצרפת, ועמידה עליו חשובה מאד בהבנת הפריצה הפוסטמודרנית**¹⁰.

אם כן, "הביקורת החדשה" האמריקאית והביקורת המוראליסטית של אליוט/ליוויס המודרניסטיות בעמדותיהן הנחרצות "הזמינו" ריאקציה כנגדן והיא שכונתה בהתאם **פוסט-**

¹⁰ בספרו, "חיי כגבר", כותב פיליפ רות - אשר שם את הדברים בפי גיבורו הסופר - באירוניה מרה על ה"רצינות בשנות-החמישים" (רות, 1978 (במקור: 1970) עמ' 33), שתבעה מגברים התנהגות "מוסרית" ו"בוגרת", ובייחוד מאלה שהסתופפו בחוגים הספרותיים.

מודרניזם. ובהתאם, הריאקציה הפוסטמודרנית הזו, כפי שנראה, נאבקה הן כנגד תפיסת האוטונומיה והמובחנות של האובייקט האמנותי והן נטתה לניהיליזם ולאי-מוראליות כתגובה לגישה שניתן לכנותה "סופר-אגואיסטית" (או "אפולינית", כפי שיוצג מייד) של המסורות הביקורתיות שקדמו לה.

3. ב. - ההבדלים בין הגל הראשון, הגל השני (הדקונסטרוקציוניסטי) והגל השלישי (הפוליטי) בביקורת הספרות הפוסטמודרנית

אולם לפני שניגש לחלוצי הפוסטמודרניזם האמריקאי של שנות הששים יש להציג הקדמה חשובה נוספת. בדרך כלל, כשמתארים את ההתקוממות של הדיסציפלינה הספרותית באוניברסיטאות האמריקאיות נגד רעיונות ליוויס ו"הביקורת החדשה", מציגים התקוממות זו כקשורה לרעיונות פוסט-סטרוקטורליסטיים (בעיקר פוקויאניים ולא דרידריאניים, כפי שתכף נראה), שהיגרו לפקולטות לספרות (הפקולטות האמריקאיות לספרות, כפי שמציין קוסה, היו ה"נמל" ששם "נפרקו" התיאוריות הצרפתיות ומשם היגרו לשאר הדיסציפלינות (Cusset, 2007 עמ' 76). תוכנה של ההתקוממות כנגד "הביקורת החדשה", כפי שהוא מוצג דרך שגרה, הוא **התקוממות נגד הא-פוליטיות וכנגד האסתטיציזם שלה**. כך, למשל, מציג פיטר בארי, בספר "מבוא לתורת הספרות והתרבות", ספר מבואי ולכן משקף באופן שקוף יותר קלישאות הרווחות בדיסציפלינה, את הריאקציה למה שהוא מכנה "הומניזם ליברלי", ומתייחס בכך לביקורת של ליוויס וחוג כתב-העת "סקרוטיני", לט.ס. אליוט ואף ל"ביקורת החדשה":

המונח 'הומניזם ליברלי' הפך לנפוץ בשנות השבעים, כדרך קיצור (עוינת, בדרך כלל) לציונו של סגנון ביקורת שהיה שליט לפני צמיחתה של התיאוריה. המילה 'ליברלי' שבצירוף פירושה, לערך, 'לא רדיקלי מבחינה פוליטית', כשהכוונה, באופן מכליל, לעמדה מתחמקת ולא מתחייבת בשאלות פוליטיות. מהמילה 'הומניזם' עולה משמעות דומה; משתמעת ממנה שורה של תארים שליליים, כמו 'לא מרקסיסטי' ו'לא פמיניסטי' ו'לא תיאורטי' (בארי, 2004 (במקור: 1995 עמ' 13-14).

המפנה הזה, הפוליטיזציה של מדעי הרוח, עומד למשל מאחורי הקובץ המשפיע מאד בשעתו "The Anti-Aesthetic", שכבר שמו מעיד על מגמתו. קובץ המאמרים המשפיע ביותר הזה עוסק בפוסטמודרניות - כותרת המשנה שלו הנה "Essays on Postmodern Culture" - והוא ראה אור ב-1983. את הקובץ ערך האל פוסטר (Hal Foster). בעקבות הקובץ הזה, בין השאר, נוצר זיהוי שגרתי בין "פוסטמודרניות" בספרות לבין קריאה פוליטית ("פוליטית" כולל כאן קריאה מרקסיסטית, מגדרית ופוסט-קולוניאלית) של טקסטים ספרותיים.

שמו של הקובץ, מבאר פוסטר בהקדמתו, בא מהחשד הפוסטמודרני באסתטי, חשד בהצגת של החוויה האסתטית כא-היסטורית, אוניברסאלית וחסרת-תכלית.

המסות הללו חולקות ביניהן עניינים רבים [...] בהם ספקנות ביחס ל'ספרות' אוטונומיות של תרבות או 'שדות' בדולים של מומחים [...] בקצרה, רצון להבין את מערכת הקשרים העכשווית של תרבות ופוליטיקה ולבסס פרקטיקה החסינה הן בפני המודרניזם האקדמי והן בפני הריאקציונריות הפוליטית [...]. 'אנטי אסתטי' מאותת גם על כך שהרעיון של האסתטי בעצמו, רשת הרעיונות שלו, מוצב כאן בסימן שאלה: הרעיון שחוויה אסתטית

קיימת בנפרד, ללא 'תכלית', כמעט מעבר להיסטוריה ¹¹ (Foster, 1998) (במקור: 1983)
עמ' xvi)

פוסטר, למרות התנגדותו לרעיון האוטונומיה של האמנות והספירה האסתטית, אינו מצדד בפוסטמודרניזם ממוסחר ולא-ביקורתי (שיכול גם הוא הרי להיות ניגודה של האוטונומיה הספרותית!). פוסטר מבחין לפיכך בין שני סוגים של פוסטמודרניזם: פוסטמודרניזם שעורך דקונסטרוקציה למודרניזם אך בו זמנית מתנגד לסטאטוס-קוו (כלומר, לתרבות הממוסחרת) ופוסטמודרניזם שיוצא נגד המודרניזם אך מרוצה מהסטאטוס-קוו. ובהתאמה: "פוסטמודרניזם אופוזיציוני" או "פוסטמודרניזם של התנגדות" ולעומתו "פוסטמודרניזם ריאקציונרי". המגמה של פוסטר היא, אם כך, "אוונגרדיסטית"-פוליטית בטיבה, למרות ההתעמתויות עם רעיונות אוונגרדיסטים מודרניסטים בקובץ (שם, עמ' xii-xiii).

בקובץ המשפיע הזה נמצאת מסה של אדוארד סעיד, החשובה במיוחד לצורכי הדיון הנוכחי בעוסקה ספציפית בביקורת הספרות הפוסטמודרנית. שמה של המסה: "Opponents, Audiences, Constituencies and Community" ובה סעיד יוצא נגד ההתמקדות באסתטיקה בביקורת הספרות וזניחת הרובד הפוליטי¹². כדאי לעיין במסה הזו כי היא מאפשרת להבחין בין גוונים שונים של ה"פוסטמודרניזם" וכן להבהיר, על דרך השלילה, את הפוסטמודרניזם האמריקאי של שנות הששים שהוא עניינו של פרק זה, ולעשות כל זאת בדיון שמתנהל בתחום המובהק של ביקורת הספרות, ולכן רלוונטי שבעתיים לעבודה זו.

סעיד, הכותב במה שהוא מכנה "עידן רונלד רייגן", כורך בין התבצרות ביקורת הספרות ומדעי הרוח בכללותם בתחום האסתטי, התעלמותם מהפוליטיקה החוץ-ספרותית, למה שאיפשר את עלייתו של רייגן (Said, 1983) בתוך: Foster, 1998 (במקור: 1983) עמ' 155-156). סעיד גם מקשר בין התבצרות הביקורת הספרותית בתחומה, אי-מעורבותה הפוליטית, לבין "פולחן המומחים והמקצוענות" שממלא תפקיד מרכזי בקפיטליזם העכשווי (שם, עמ' 156). את האסתטיציזם של "הביקורת החדשה" כורך סעיד במגמה אחרת שהוא מאתר בביקורת האקדמית בת זמנו: כתיבה המוותרת מראש על הקהל הרחב ומיועדת לעמיתים-מומחים בלבד (שם, עמ' 160). לכאורה, מוזר מעט שסעיד, בתחילת שנות השמונים, למעלה מעשרים שנה אחרי ירידת קרנה של "הביקורת החדשה", מוטרד מהשפעתה. אבל מייד מתברר שמושא ביקורת נוסף שלו, ואולי העיקרי, הנה למעשה הדקונסטרוקציה ואוהדיה, ששנות הגאות שלה בארצות הברית היו שנות השבעים.

¹¹ "these essays share many concerns [...] a skepticism regarding autonomous 'spheres' of culture or separate 'fields' of experts [...] in short, a will to grasp the present nexus of culture and politics and to affirm a practice resistant both to academic modernism and political reaction [...] 'Anti-Aesthetic' also signals that the very notion of the aesthetic, its network of ideas, is in question here: the idea that aesthetic experience exist apart, without 'purpose', all but beyond history"

¹² הרחבת הדיון לתחום הפוליטי ניכרת גם במסות של ג'יימסון, בודריאר ואואנס המצויות בקובץ. המסה של ג'יימסון בקובץ, "Postmodernism and consumer society", הייתה הניסיון הראשון של ג'יימסון להציג תיאוריה של הפוסטמודרניזם, ויחד עם המסה המפורסמת שפרסם ב-1984, "Postmodernism, or the logic of late capitalism", פתחה נתיב חדש ורחב של הדיון. השפעה לא מעטה הייתה גם למסה של בודריאר, "The ecstasy of communication", שבלוויית מסות נוספות שלו (כגון: The precession of simulacra), וביחד עם ג'יימסון, הציגו את הפוסטמודרניזם כעידן היסטורי שלם חדש ונבדל.

ואכן סעיד - וזו נקודה מעניינת מאד - כורך בביקורתו על "הביקורת החדשה" ביקורת על מה שהוא מכנה "הביקורת החדשה החדשה" הפוסט-סטרוקטורליסטית של דרידה ובארת. גם ביקורת-ספרות זו לטעמו מתכנסת בתוך עצמה, בתוך האובייקט המילולי, ונמנעת מלחוות דעה על ה"חוץ" והקונטקסט הפוליטי. נקודה זו ראויה לציון מיוחד כי היא, ראשית, מסייעת בעקיפין לטיעון שמוצע בעבודה זו על הטקסטואליות של התיאוריות הפוסט-סטרוקטורליסטיות, יסוד שמבחין בין התיאוריות הללו לבין מגמה אנטי-טקסטואלית של הפוסטמודרנה שאנחנו מבקשים להציג בהקשר האמריקאי ואף לתת לה בכירות בפענוח הפוסטמודרניות. נמצא כי סעיד מודה במקצת בטענה המוצעת כאן, בהצביעו על נכונותה ביחס לפוסט-סטרוקטורליזם הדרידריאני-בארתיאני. שנית, מכיוון שנקודה זו מסייעת להבחנה בין שני סוגים של פוסט-סטרוקטורליזם (או "פוסטמודרניזם" לפי אלה שמזהים בין השניים), השונים **שניהם** כאחד מהפוסטמודרניזם של שנות הששים שבו אני מתמקד.

הנה דבריו של סעיד על המשותף ל"ביקורת החדשה" ול"ביקורת החדשה החדשה":

מה שאני מוצא מעניין במיוחד בשלושת האלפים האמיתיים או המיתיים [שלושת אלפים מבקרי ספרות הקוראים איש את ספרו הקשה של רעהו, כפי שנאמר בפסקה הקודמת] הוא שבין אם הם באים בסופו של דבר מ'הביקורת החדשה' האנגלו-אמריקאית (כפי שנוסחה בידי אי.איי ריצ'רדס, ויליאם אמפסון, ג'ון קראון ראנסום, קלינט' ברוקס, אלן טייט וחבריהם, החל בשנות העשרים ועד כמה עשורים אחר כך) או ממה שקרוי 'הביקורת החדשה החדשה' (רולאן בארת, ז'ק דרידה ואחרים במרוצת שנות הששים) הם מצדיקים את הרעיון שעבודה אינטלקטואלית צריכה להיות מחולקת לנישיות הולכות וצרות, במקום שיערערו עליו [...]. 'הביקורת החדשה' טענה כי היא בוחנת את האובייקט המילולי כפי שהוא כשלעצמו, משוחרר מההסחות של ביוגרפיה, של מסר חברתי, אפילו של פרפראזה. התוכנית הביקורתית של מתיו ארנולד יועדה בשל כך להתקדם לא באמצעות דילוג ישיר מהטקסט לתרבות בכללותה אלא תוך שימוש באנליזה מילולית ממוקדת מאד על מנת להבין ערכים תרבותיים הזמינים אך ורק באמצעות הבנה מדוקדקת של מבנה ספרותי מעוצב בדקדקנות ¹³ (שם, עמ' 159-158) ¹⁴.

על הקשר ההדוק שחושף פה סעיד בין "הביקורת החדשה" לדקונסטרוקציה – קשר שמדגיש את שונותה של הדקונסטרוקציה מהפוסטמודרניזם האמריקאי של שנות הששים, שהתעמתה הרי עם "הביקורת החדשה", ו"ידיד אויבי – אויבי" – עומד גם קוסה. למשל, על הדמיון במושג "האירוניה", המובנית לפי התיאוריה של "הביקורת החדשה" בטקסט הספרותי, רעיון שהוצג

¹³ "What I find peculiarly interesting about the real or mythical three thousands is that whether they derive ultimately from the Anglo-American New Criticism (as formulated by I.A. Richards, William Empson, John Crowe Ransom, Cleanth Brooks, Allen Tate, and company, beginning in the 1920s and continuing for several decades thereafter) or from the so-called New New Criticism (Roland Barthes, Jacques Derrida, et al., during the 1960s), they vindicate, rather than undermine, the notion that intellectual labor ought to be divided into progressively narrower niches (...) New Criticism claimed to view the verbal object as in itself it really was, free from the distractions of biography, social message, even paraphrase. Matthew Arnold's critical program was thereby to be advanced not by jumping directly from the text to the whole of culture but using a highly concentrated verbal analysis to comprehend cultural values available only through a finely wrought literary structure finely understood"

¹⁴ יש לציין שסעיד מבאר כי במקורו, הפרויקט של הביקורת החדשה האמריקאית והצרפתית, היה דמוקרטי באופיו: הוא נועד לאפשר לכל קורא מפגש בלתי אמצעי עם הטקסט, בלי להזדקק למערך ידיעות מקדים. אולם הפרויקט הזה השתבש, והפך מהתקפה על המקצוענות הספרותית למקצוענות מסוג חדש, המרחיקה את הספרות ומחקרה מהחיים והפוליטיקה (שם, עמ' 160-159).

"שלושים שנה לפני דרידה" (Cusset, 2007 עמ' 49), או על הדמיון בין "האנטי-רפרנציאליזם" של "הביקורת החדשה" לרעיון שביטא דרידה ב"על הגרמטולוגיה" על כך ש"אין דבר מחוץ-לטקסט" (שם, עמ' 51). באופן כללי יותר, "הביקורת החדשה", טוען קוסה, היא זו שהציגה לעולם האינטלקטואלי בארצות הברית את הקונספט של "התיאוריה" וחשיבותה (שם, עמ' 50), והיא שהכשירה את הקרקע ל"תיאוריה" הצרפתית של הדור הבא.

בהתאם לכך, אולי יובן מדוע מבקרי הספרות הפוסטמודרניים הנידונים בפרק זה תפסו מקום שולי יחסית באקדמיה האמריקאית ופעלו בעיקר מחוץ לכתליה (למעט פידלר, ואולי חסן). סונטאג, האו, סטיינר וחסן צידדו במגמות אנטי-אינטלקטואליות או ניתחו אותן, ואילו הפוסט-סטרואקטורליסטיים, שהמשיכו את "הביקורת החדשה" באמצעים אחרים, תפסו מקום של כבוד בפסגת האקדמיה האמריקאית (בייל, לדוגמה, פעלו הן אנשי "הביקורת החדשה" והן "אסכולת יל" הפוסט-סטרואקטורליסטית).

לפי סעיד, אם כך, "הביקורת החדשה" ו"הביקורת החדשה החדשה", במצבן כיום "נטשו כל ניסיון להגיע לקהל גדול, אם לא המוני" (שם, עמ' 160). "קונצנזוס מרומז נבנה בעשור האחרון ולפיו לימוד הספרות נחשב כלא-פוליטי באופן עמוק, אפילו בסיסי", מציאות בה לא נדיר לשמוע אדם אומר: "סליחה אינני מבין את זה – אני מבקר ספרות, לא סוציולוג" (שם, עמ' 168). שתי המגמות כאחת, "הביקורת החדשה" ו"הביקורת החדשה החדשה", אם כן, תרמו לתפיסה של "אי-מעורבות" בביקורת הספרות, "אי מעורבות", ש"פירושה מדיניות של לסה-פר: 'הם' יכולים לנהל את המדינה, אנחנו נבאר את וורדסוורת' ושלגל"¹⁵ (שם, עמ' 179).

לא ברור עד הסוף אופייה המדויק של הביקורת שמותח סעיד על המגמות המוזכרות בביקורת הספרות. האם הוא מותח ביקורת תיאורטית "קשיחה" על ביקורת הספרות בזמנו, המתכנסת בניתוח האובייקטים האסתטיים (או "הטקסט"), מתייחסת אליהם באופן אוטונומי, ואינה מכירה בזיקתם של אובייקטים אלה לקונטקסט הפוליטי-כלכלי-חברתי שלהם. או, מה שנראה סביר יותר ככל שהמסה מתקדמת, שהביקורת שהוא מותח על ביקורת הספרות בזמנו היא מחאה פובליציסטית גורפת נגד התמקצעות היתר במחקר הספרות. האפשרות השנייה "רכה" מבחינה מתודולוגית, כלומר היא אינה מותחת ביקורת פילוסופית-בלשנית על אי היכולת **העקרונית** להפריד טקסט מהקונטקסט שלו, אבל השלכותיה רחבות בהרבה, כי זו מתייחסת ביקורת על אי כתיבה לקהל הרחב, בנושאים ובסגנון המתאימים לקהל הרחב הזה, ולא ל"שלושת אלפים מבקרים" בלבד וסעיד, עושה רושם, מבקש בעצם מהמבקרים לכתוב פשוט על פוליטיקה במקום על ספרות. בהתאם לאפשרות השנייה בהבנת סעיד, ברור מדוע מותח סעיד ביקורת אפילו על ביקורת הספרות המרקסיסטית של גיימסון ואיגלטון (שם, עמ' 172-168), שנכתבת גם היא לדבריו רק למבקרי ספרות, כלומר נכתבת כמרקסיזם אקדמי. זאת, למרות שמבחינה תיאורטית ביקורת ספרות מרקסיסטית הנה, כמובן, האחרונה שדוגלת באוטונומיה של האסתטי.

בכל אופן, את אי-המעורבות הפוליטית הזו של ביקורת הספרות, מורשת "הביקורת החדשה" ו"הביקורת החדשה החדשה" בלשונו של סעיד, ביקש לשנות מה שאולי ניתן לכנות "הגל השלישי"

¹⁵ "noninterference (...) means laissez-faire: 'they' can run the country, we will explicate Wordsworth and Schlegel"

של הפוסטמודרניזם (זה שבא אחרי הפוסטמודרניזם האמריקאי - שהדגשת חשיבותו הרבה היא עניינו של פרק זה - ואחרי הדקונסטרוקציה). סעיד (בייחוד בספרו "אוריינטליזם", מ-1978) הוא אחד מדמויות המפתח בגל הזה, במעבר שחל משנות השבעים לשנות השמונים באקדמיה האמריקאית מהשפעה דומיננטית של דרידה הא-פוליטי להשפעה דומיננטית של פוקו הפוליטי. על המעבר הזה מצביע ברטנס בכמה מקומות:

ההתקפה הדרידריאנית על השפה והייצוג תפנה מקום במרוצת שנות השמונים לחקירה פוקואינית של הכוח הטבוע בייצוג ובמוסדות שהעניקו פריבילגיה לצורות מסוימות של ייצוג על חשבון אחרות¹⁶ (Bertens, 1995 עמ' 74-73)

והנה סקירה אחרת, של פיטר בארי, שנהנית כאמור מהופעתה בספר דידקטי ולכן מבטאת את ה"ידע הרווח" בתחום, שמדברת גם היא על המעבר הזה שחל בשנות השמונים:

ואז, בשנות השבעים, נפוצו בחוגי ביקורת הספרות בבריטניה ובארה"ב שמועות על כינון של אסכולות חדשות ושנויות במחלוקת, ה**סטרוקטורליזם והפוסט-סטרוקטורליזם**, ששתיהן צמחו בצרפת. השפעתן של שתי האסכולות היתה כה חזקה, עד כי בשנות השבעים המאוחרות ובשנות השמונים המוקדמות נוצר בדיסציפלינה מצב שרבים כינוהו 'משבר' או 'מלחמת אזרחים'. השאלות ששתי האסכולות הללו התמקדו בהן נגעו בעניינים של לשון ושל פילוסופיה, יותר מאשר של היסטוריה או הקשר. בשנות השמונים התחוללה תמורה נוספת, שיש המכנים אותה 'חזרה להיסטוריה', שבעקבותיה חזרו ההיסטוריה, הפוליטיקה וההקשר ותפסו את מקומם במרכז סדר היום של ביקורת הספרות (בארי, 2004 עמ' 49)

אבל – וכאן נסגר המעגל שפתחתי בו בהבאת ספרו של פוסטר ומסתו של סעיד - אני סבור שיש להבחין את **שתי המגמות הללו כאחת, הדרידריאנית והפוקואינית**, מהמגמה המקורית של הפוסטמודרניזם האמריקאי. המגמה המקורית, הפוסטמודרניזם האמריקאי המוקדם, כפי שאראה להלן, היה בו זמנית אנרכיסטי, א-פוליטי, דיוניסי ואנטי-דיסקורסיבי ובכך הוא שונה הן מ"הגל" הדקונסטרוקציוניסטי שבא אחריו והן מ"הגל" הפוקואיני שבא אף מאוחר יותר לזירה האמריקאית. תפיסת ההתקפה הפוסטמודרנית על "הביקורת החדשה" כהתקפה על האוטונומיה של יצירת הספרות - אם בשם התנגדות להתעלמות מיחסי הכוח והפוליטיקה המאפשרים את היצירה הספרותית ומבוטאים בה (פוקו), אם בשמה של "טקסטואליות" פוסט-סטרוקטורליסטית (דרידה) - מהווה החמצה גמורה של המהלך הפוסטמודרני המקורי בביקורת הספרות האמריקאית של שנות הששים ותחילת השבעים. המהלך הזה היה א-פוליטי במובן המצומצם של המושג "פוליטי"¹⁷ אך לא דקונסטרוקציוניסטי כלל ועיקר. זו הייתה בעיקרה ביקורת דיוניסית-ניטשיאנית, ביקורת שלה נוספו סממנים דאדאיסטים ואוונגרדיסטים א-פוליטיים. הרבה יותר מאשר מפעל ביקורתי פוליטי המכוון כנגד הריאקציונריות הפוליטית של "הביקורת החדשה" או של ליוויס, הביקורת הפוסטמודרנית המקורית הייתה התקפה על המדיום הספרותי, התקפה גורפת על המדיום האמנותי החוצץ בין החוויה לחווה והתקפה על מושג ומוסד האמנות בכלל. במקורה האמריקאי, כפי שאראה מיד, ההתקפה של הפוסטמודרניסטים על

¹⁶ "The Derridean attack on language and representation would in the course of the 1980s give way to a Foucauldian interrogation of the power inherent in the institutions that privileged certain forms of representation at the expense of others"

¹⁷ סונטאג, למשל, מגדירה את "הרגישות החדשה" באמנות בין השאר כיצירת אמנות א-פוליטית (Sontag, 1996 עמ' 300)

"הביקורת החדשה" וכן על מסורת ליוויס-אליוט, הייתה על הצינה, הסובלימציה, המוסרנות, היעדר היצר, הפטישיזם האסתטי, ארגון-היתר שצידדו בהן המסורות הנ"ל ושהתבטאו בהסתגרות שהמליצו עליה בגבולותיה של יצירת האמנות האסתטית ובעמדתן המורליסטית, ה"סופר-אגואית" וה"אפולינית". ההתקפה הזו התרחבה להתקפה גורפת על השפה והתרבות בכללותן.

4.ב. - הדמיון בין הפוסטמודרניזם האמריקאי בביקורת הספרות לבין הפוסטמודרניזם בארכיטקטורה

ההשערה שהעלינו לעיל הייתה כי הקשיחות של **המודרניזם בביקורת** הספרות האמריקאית היא זו שאולי מסבירה את פריצת הדיון **הפוסטמודרני** דווקא בדיסציפלינה זו. להשערה זו יש להוסיף את הניואנס הבא: הריאקציה למודרניזם בביקורת נבעה הן מהקשיחות של הרעיונות של "הביקורת החדשה" כשלעצמם והן מהיותה של "הביקורת החדשה" עמדה מגובשת, **אסכולה**, ולכן כזו שקל מבחינה **קוגניטיבית** לאמץ אותה או להתעמת אתה.

סיטואציה דומה, ניתן לטעון כמדומה, התקיימה גם בארכיטקטורה (למרות ששם, כמוזכר, פרץ הדיון על פוסטמודרניות, תחת השם המפורש, במועד מאוחר יותר מאשר בביקורת הספרות, במחצית השנייה של שנות השבעים). במילים אחרות: ניתן, כמדומה, לטעון **שהסיבה לצמיחתו המוקדמת של הדיון הפוסטמודרני בביקורת הספרות ובארכיטקטורה כאחת נובעת ממובהקות האסכולות שקדמו לפוסטמודרניזם בדיסציפלינות הללו, "הביקורת החדשה" מחד גיסא ו"הסגנון הבינלאומי" מאידך גיסא.**

חשוב גם לשים לב שהדיון הפוסטמודרני בארכיטקטורה, המקביל לפוסטמודרניזם בביקורת הספרות, פרץ גם הוא בעולם האנגלוסקסי, ולא הצרפתי, כשרוברטו ונטורי וצ'רלס ג'נקס האנגלו-סקסיים הם מייצגיו הראשונים המובהקים.

בארכיטקטורה, המובהקות של "האויב" המודרניסטי היא זו שהקלה על ג'נקס לתארך את החלפת המודרניזם בפוסטמודרניזם בדיוק כזה. ג'נקס, בקטע ידוע, מתארך את מותו של המודרניזם בארכיטקטורה ל-15 ביולי 1972 כאשר בסנט-לואיס, מיזורי, פוצצו חלקים נרחבים של פרויקט מגורים מודרניסטי, מבנה רציונאלי, "נקי" לעילא, שמציג מטפורה של בית חולים ובריאות, בניין שהוקם ב-1951 ואף זכה בפרס (Jencks, 1977 עמ' 9).

אם הפוסטמודרניזם האמריקאי בביקורת הספרות בא על מקומה של "הביקורת החדשה", הרי קדם לפוסטמודרניזם בארכיטקטורה המודרניזם של "הסגנון הבינלאומי". כמו ל"ביקורת החדשה" גם למודרניזם הזה היו דוברים ומאפיינים מובהקים, הוא היה טהרני, סגפני וקשוח, ואף, בדומה לרעיון האוטונומיה של הטקסט, הפריד בחדות בין הבנייה המודרניסטית החדשה למרקם העירוני שעטף אותה.

כפי שכותב דוצ'רטי, שבאנתולוגיה על הפוסטמודרניזם שבעריכתו הוקדש חלק נפרד לארכיטקטורה, את ייסודו של "הסגנון הבינלאומי" ניתן לתארך ל-1932, כשבניו יורק נערכה

"התצוגה הבינלאומית לארכיטקטורה מודרנית" בפעם הראשונה. הוצגו בה עבודות של גרופיוס (Gropius), מייס (Mies) ולה-קורבוזייה (Le Corbusier). אלה הוכרזו בקטלוג התערוכה כדמויות המובילות בסגנון אדריכלי חדש, "הסגנון הבינלאומי" (Docherty, 1993 עמ' 265). כמה תכונות היו לסגנון החדש הזה: "תכנון אורבאני בקנה מידה גדול" של בנייה סטנדרטית ואחידה במחיר נמוך תוך ויתור על "ואריאציות מקומיות או לאומיות". העיצוב המודרניסטי הוכפף לשיקולים פונקציונאליים. בטון מזוין ופלדה הועדפו כחומרי בנייה. סגנון הבנייה המועדף היה סגנון "סגפני" (Docherty, 1993 עמ' 265). הויסן מוסיף שני מאפיינים נוספים ואת הקשר שנבנה ביניהם: אוטופיות ורציונליזם. האוטופיה המודרניסטית בארכיטקטורה התגלמה בבאוהאוס, בתכנון של מייס, גרופיוס ולה קורבוזייה. זה היה "ניסיון הרואי", מתאר הויסן, בעקבות הריסות מלחמת העולם הראשונה והמהפכה הרוסית, לבנות מחדש את אירופה ולהפוך את הארכיטקטורה החדשה לחלק חיוני מחזון "חידוש החברה". "דחייה אכזרית" של העבר הייתה מרכיב חיוני בתנועה המודרנית. "נאורות" חדשה זו בארכיטקטורה תבעה "עיצוב רציונאלי לחברה רציונאלית". מדובר עם כך בשילוב לא מובן מאליו, של רציונאליות שאליה התווסף להט אוטופי, שהפך את הרציונליזציה עצמה למיתוס, "המיתוס של המודרניזציה" (Huyssen, 1986 עמ' 186). מאפיין נוסף של המודרניזם בארכיטקטורה הוא הקשר בינו לבין החברה התעשייתית. המטאפורה של בית החרושת והמכונה ניצבה בלב החשיבה המודרניסטית על ארכיטקטורה. הבית הוא "המכונה המודרנית למגורים", כלשונו של לה-קורבוזייה (שם, עמ' 187-186).

עם זאת יש להבחין בין המודרניזם והפוסטמודרניזם בארכיטקטורה לזה בביקורת הספרות, למרות הדמיון הרב.

הבדל אחד: המודרניזם בארכיטקטורה הוא סגפני ו"רזה" גם מבחינה צורנית, לא רק מוראלית, ואילו המודרניזם בספרות עמד דווקא על ההצבעה על עושרו ורב-משמעיותו של הטקסט הספרותי, והיה סגפני רק בהקשר המוראלי, החוץ ספרותי.

אבל יש הבדל חשוב יותר, שאצינו כבר כאן, ושיפותח בהמשך. הפוסטמודרניזם בארכיטקטורה הוא בעיקרו של דבר תנועה רעיונית "שמחה" ואף קלת-דעת במוצהר, שהדגישה ערכים כמו פלורליזם, לוקאל-פטריוטיזם, משחקיות, גיוון, עממיות. הפוסטמודרניזם בארכיטקטורה צידד באלחוש החוש הביקורתי והסגפני מדי של המודרניסטים ביחס לבנייה הממוסחרת. "ללמוד מלאס וגאס" - אפילו משמו בלבד של המניפסט של רוברטו ונטורי מ-1972 - ניתן לקבל מושג על אופיו הפופוליסטי והצבעוני של הפוסטמודרניזם הזה. ואילו בפוסטמודרניזם בביקורת הספרות, בצד אגף "קרנבלי" ו/או "פסטישי" עליז, ישנו גם תו דסטרוקטיבי ברור, תו של הרס עצמי, תו עגמומי, שמערער לא רק על המודרניזם בספרות ומציע תחתיו חזון ספרותי שמח ופתוח אלא מערער על הפרויקט הספרותי כשהוא לעצמו. תו זה מתמצה יפה בכותרת ספר של ג'ראלד גראף (שדן בפוסטמודרניזם בביקורת הספרות ושאתייחס אליו להלן) "Literature Against Itself".

נקודה זו מקרבת אותנו צעד נוסף ללב הטיעון בחלק זה של העבודה.

אני סבור שניתן לתת הסבר נוסף – נוסף על ההצעה שהמודרניזם בביקורת הספרות האמריקאית, "הביקורת החדשה", היה מוגדר, קפוף וקשוח, וריאקציה לו כמעט "התבקשה" - לסיבה שהדיון על הפוסטמודרניזם פרץ דווקא בביקורת הספרות האמריקאית בשנות הששים. השערתני היא כי דווקא ביקורת הספרות - הבוחנת, חוקרת ואומדת את המדיום הוורבאלי המדובר והמודפס – ודווקא ביקורת הספרות האמריקאית, חשה ביתר חריפות בהשתנות העתים הרדיקלית הממששת ובאה, זאת מכיוון שבזירה האינטלקטואלית והתרבותית האמריקאית צמח בשנות החמישים והשישים ערעור על מקומה של השפה בכלל והשפה הכתובה בפרט (והספרות בכללה).

במילים אחרות: משבר ביחס לשפה מאפיין את העולם האינטלקטואלי האמריקאי באותה תקופה (מסוף שנות החמישים ואילך) והמשבר הזה בשפה קשור בהתפתחויות טכנולוגיות ומדעיות ובניתוחן בהגות האמריקאית של התקופה; בגישות מהפכניות בהגות האמריקאית בת התקופה ביחס לפסיכואנליזה ולסובלימציה כפי שהאחרונה נותחה בפסיכואנליזה; במגמות אוונגרדיסטיות אמריקאיות; בתפיסות פילוסופיות מזרחיות, היידגריאניות וויטגנשטיאניות¹⁸. והמשבר הזה, חשוב להדגיש, אינו נובע מרעיונות סטרוקטורליסטיים קונטיננטליים (שטרם היגרו לארצות הברית באופן משמעותי וחלקם טרם נכתבו) ופוסט-סטרוקטורליים קונטיננטליים (שטרם נכתבו רובם ככולם)¹⁹.

אולי אחדד את התזה בעובדה המעניינת הבאה. בשנה אחת, 1967, ראו אור שני ספרים ומסה של שלושה מבקרי ספרות אמריקאיים חשובים. איהאב חסן - שתכף, ב-1971, יטבע את המושג "פוסטמודרניזם" לתיאור התופעה הספרותית-תרבותית שהוא מתעסק בה החל מ-1963 - פרסם את הספר "The Literature of Silence: Henry Miller and Samuel Beckett"; ג'ורג' סטיינר פירסם את קובץ המאמרים "Language and Silence" וסוזן סונטאג פירסמה את המסה "The Aesthetic of Silence". האובססיה הזו ביחס לשתיקה או לדממה אצל שלושה מבקרי ספרות אמריקאים חשובים היא עדות לאותו משבר בשפה שהוזכר לעיל.

אם ההשערה המוצגת כאן נכונה, ועל הוכחתה אשקוד להלן, הרי שיש בפרק זה, יושם לב, שינוי רדיקלי של נקודת המבט בעבודה זו, ובמילים אחרות: **העמדת הדיון על ראשו**. החיפוש המקורי בעבודה זו הוא אחר ההשפעות הפוסטמודרניות על ביקורת הספרות. אלה אכן ינותחו בחלקים עתידיים של העבודה. אבל אם בשנים המעצבות של היווצרות השיח הפוסטמודרני, מסוף שנות החמישים עד אמצע שנות השבעים, מילאו **מבקרי הספרות** האמריקאיים תפקיד מפתח בהיווצרותו של השיח הפוסטמודרני הכללי, הרי שנמצא כי לא רק שיש **השפעה של**

¹⁸ גם הפוסט-סטרוקטורליזם הצרפתי מושפע מניטשה והיידגר, אבל בארה"ב, בתקופה הנידונה, מדובר בהשפעה עצמאית ואף שונה באופייה. הדברים יידונו להלן.

¹⁹ התלכיד הנ"ל של הסיבות למשבר ביחס לשפה מבדיל לטעמי את הזירה האנגלו-סקסית ואת המשבר שנכח בה ממשברים ביחס לשפה שפקדו גם את הזירה האירופאית. הדברים יורחבו להלן.

הפוסטמודרניות והדיסקורס הפוסטמודרני על ביקורת הספרות אלא גם השפעה קריטית של מבקרי הספרות האמריקאיים על היווצרות השיח הפוסטמודרני גופא.

ב.6. - הפוסטמודרניזם בביקורת הספרות האמריקאית והאוונגרד האירופאי

בדברים הבאים על הפוסטמודרניזם האמריקאי המוקדם בביקורת הספרות אני מתכוון להציע תוספת ואלטרנטיבה גם לתפיסה של הויסן על הפוסטמודרניזם הזה. הויסן מייחס חשיבות להבחנה בין הפוסטמודרניזם האמריקאי²⁰ של שנות הששים לבין גלגוליו המאוחרים של הפוסטמודרניזם. הוא מונה ארבעה מאפיינים של הפוסטמודרניזם האמריקאי המוקדם (מסוף שנות החמישים ועד לתחילת שנות השבעים): א. הפוסטמודרניזם הזה היה בעל "חוש חזק לעתיד ולגבולות חדשים, לקרע ואי-המשכיות" (Huyssen, 1986 עמ' 191). ב. הייתה בו "התקפה איקונוקלסטית על מה שפיטר ברגר ניסה ללכוד באופן תיאורטי בביטוי 'מוסד האמנות'" (שם, עמ' 191-192). ג. אפיין אותו "אופטימיזם טכנולוגי" שמזכיר "חלקים באוונגרד של שנות העשרים" (שם, עמ' 193). ד. היה בו "טרנד 'פופוליסטי'", "ניסיון נמרץ, אם כי לא ביקורתי, לאשר את התרבות הפופולארית" (שם, עמ' 194).

תיאור זה תואם את התזה הכללית של הויסן לפיה הפוסטמודרניזם האמריקאי של שנות הששים הנו המקבילה האמריקאית לאוונגרד האירופאי של השליש הראשון של המאה. מכיוון שהמיסוד של האמנות הגבוהה בארצות הברית - של הביקורת החדשה, המודרניזם, ובציור: של האקספרסיוניזם המופשט - התחולל בשנות החמישים, הגיוני, טוען הויסן, שאחריו תיווצר ריאקציה לאוטונומיות של האמנות ולמיזוגה ב"מיינסטרים" ובתעשיית התרבות.

כל זה, אם כן, לא בא כלל לומר שהפוסטמודרניזם הוא רק פאסטיש של אוונגרד קונטיננטלי מוקדם יותר. אלא זה בא להצביע על הדמיון וההמשכיות בין הפוסטמודרניזם האמריקאי ומקטעים מסוימים של אוונגרד אירופאי מוקדם יותר, דמיון ברמות של התנסות צורנית וביקורת כלפי 'המוסד אמנות'. ההמשכיות הזו אושרה בשולי חלק מהביקורת הפוסטמודרנית, לדוגמה פידלר וחסן²¹ (Huyssen, 1986 עמ' 168).

אני רוצה להציע אלטרנטיבה להויסן, בכך שאני מבקש לחדד את ההבדל **ההיסטורי** בין הפוסטמודרניזם האמריקאי לאוונגרד הקונטיננטלי של תחילת המאה, למרות שהויסן תורם רבות להבנת הפוסטמודרניזם האמריקאי כסוג של אוונגרד מאוחר.

²⁰ והוא גם הקדים אותי בטענה המוצגת בעבודה זו בדבר אופיו האמריקאי של הפוסטמודרניזם באופן כללי. עיינו Huyssen, 1986 עמ' 190-191.

²¹ "All of this, then, is not at all to say that postmodernism is merely a pastiche of an earlier continental avant-garde. It rather serves to point to the similarity and continuity between American postmodernism and certain segments of an earlier European avant-garde, a similarity on the levels of formal experimentation and of critique of the 'institution art'. This continuity was marginally acknowledged in some postmodern criticism, e.g., by Fiedler and Ihab Hassan"

ההבדל ההיסטורי המכריע הראשון שברצוני להצביע עליו נובע מההשלכות המכריעות של מלחמת העולם השנייה על תפיסת התרבות, השלכות שלא היו קיימות כמובן במקרה של האוונגרד ההיסטורי.

ההבדל ההיסטורי השני נוגע לקשר בין הפוסטמודרניזם לבין המושג (ועיבודו של המושג) "סובלימציה" בהגות התקופה בארצות הברית, וכן בינו לבין תהליכים של דה-סובלימיזציה בתרבות ולמהפכה המינית של שנות הששים. לתהליכים אלה ולמהפכה חברתית-תרבותית דרמטית זו לא הייתה מקבילה בעשורים הראשונים של המאה ה-20.

ההבדל ההיסטורי השלישי נוגע להתפתחויות טכנולוגיות ולתיאורטיזציה שלהן בארצות הברית, התפתחויות ותיאורטיזציה ששינו את התפיסה בדבר השפה ומקומה בתרבות, עניין שמסביר את תפקידם המכריע של מבקרי הספרות בפיתוחו של הפוסטמודרניזם האמריקאי ושהויסן אינו מבארו.²²

הבדל חשוב נוסף נוגע גם להבדל בין הפוסטמודרניזם האמריקאי לבני דורו הצרפתים, לא רק בינו לבין האוונגרד ההיסטורי. ההבדל נובע מנוכחותם של המרקסיזם והקומוניזם בצרפת שהייתה גדולה לאין שיעור מנוכחותם בארה"ב של שנות הששים. אפילו אם נתמקד במישור הפוליטי בלבד, לא זה האינטלקטואלי (שם היה המרקסיזם "האופיום של האינטלקטואלים", כשנינתו של ריימון ארון): בצרפת הייתה מפלגה קומוניסטית גדולה.

הויסן מדבר אמנם על הבדלים בין התופעות, קרי בין האוונגרד הקונטיננטלי לפוסטמודרניזם האמריקאי. אבל ההבדלים שהוא מונה מתייחסים לא-פוליטיות של הפוסטמודרניזם האמריקאי, להיעדרו של "חזון רדיקלי בדבר שינוי חברתי ופוליטי" בפוסטמודרניזם, בניגוד לפוליטיות של האוונגרד הקונטיננטלי (שם, עמ' 169). במקום אחר הויסן מדבר דווקא על הקשרים פוליטיים אמריקאיים מקומיים, כמו "התנועה לזכויות האזרח" והמחאות נגד מלחמת וייטנאם (שם, עמ' 191). לטעמי, ההבדל בין האוונגרד ההיסטורי לפוסטמודרניזם האמריקאי גדול יותר מכפי שהויסן מציגו, וכפי שנטען לעיל בקצרה, וארחיב על כך להלן.

7.ב - הפוסטמודרניזם של איהאב חסן המוקדם (חלק א')

את הדיון בפוסטמודרניזם האמריקאי בביקורת הספרות - ובערעור על מעמדה של השפה בכלל והספרות בפרט שהתגלע בתחומו – אפתח, כמתבקש, בדיון באיהאב חסן. מבקר וחוקר הספרות, איהאב חסן, שב-1971 החל להשתמש במפורש בביטוי פוסטמודרניזם והפך לאחד מהאבות

²² כפי שאראה בהמשך הפרק, הפוסטמודרניזם האמריקאי הוא אמריקאי במובן זה שהיא שייך לעידן אמריקאי, העידן בו עלתה ארה"ב למעמד מעצמת-על, כלומר העידן שאחרי מלחמת העולם השנייה; הוא אמריקאי באנטי-אינטלקטואליות שלו ובחתיירתו לישרות ופשטות, נטיות שלהן שורשים עמוקים בהיסטוריה ובתרבות האמריקאית; הוא אמריקאי באוטופיות שלו, ובחזון המשיחי-פוטוריסטי שבו; הוא אמריקאי באינדיבידואליזם ואף בסכיזואידיות שלו, דהיינו ברצון להימלט מהשפה שהיא כלי חברות ראשון במעלה, הכלי שמאפשר קיום קולקטיבי; הוא אמריקאי בכך שהוא מושפע מעליית הקולנוע והטלוויזיה, שהם אמצעי מדיה אמריקאיים מובהקים.

המנסחים של המושג, הוא מי שתרם יותר מכל מבקר ספרות אחר להתקבלותו, כפי שאומר ברטנס (Bertens, 1986 עמ' 26). גם אם כיום, כותב ברטנס ב-1995, חסן אינו ממלא "תפקיד חשוב בדיון על פוסטמודרניזם", הרי ש"ההשפעה המעצבת של חסן בייחוד על הדיון הספרותי-בקורתי הייתה עצומה: למעשה אין מאמר או ספר על ספרות פוסט מודרניסטית בין אמצע שנות השבעים לאמצע שנות השמונים שלא מתייחס לעבודתו" (Bertens, 1995 עמ' 37). על מנת להמחיש את חלוציותו של חסן, מספק ברטנס אנקדוטה היסטורית מאלפת: ב-1976 הוזמן ליוטאר, שעדיין לא השתתף בדיון הפוסטמודרני, לכנס אקדמי באוניברסיטת ויסקונסין במילווקי, כנס שכותרתו "הסימפוזיון הבינלאומי לפרפורמנס פוסט-מודרני". הכנס היה "לבטח אחד הכנסים הראשונים שמתייחסים לפוסטמודרניזם בכותרתם", אומר ברטנס. ההרצאה המרכזית בכנס הייתה של חסן, וליוטאר, ב"פיפר" שלו, התייחס ל"מחקרים התיאטראליים, הביקורתיים, האמנותיים ואולי הפוליטיים שיוצרים את מה שאיהאב חסן מכנה פוסט-מודרניזם" (Bertens, 1995 עמ' 112; ההדגשה שלי). מפתח לחשוב, ממשיך ברטנס, שחסן העלה למודעותו של ליוטאר את הפוטנציאל של המונח שם ואז (שם, עמ' 112). בכל אופן האנקדוטה ממחישה את תפקיד המפתח של חסן בהיווצרות הדיסקורס הפוסטמודרני.

חסן פרסם ב-1963 מסה "The dismemberment of Orpheus: reflections on modern culture, language and literature". המסה, יתברר בדיעבד, חנכה את הדרך הארוכה שעתיד לעשות חסן בהתקדמותו לגיבוש המושג פוסטמודרניזם. אף שחסן עדיין אינו משתמש במונח במסה זו, את התכנים שהוא מתחיל לפתח בה, הוא יכול בעתיד תחת השם "פוסטמודרניזם". שם הספר מ-1971 בו החל חסן להשתמש במושג "פוסטמודרניזם", הוא "The Dismemberment of Orpheus", וכותרת המשנה שלו הנה: "Toward A Postmodern Literature". אם כך, כפי שאפשר להיווכח משמו, הספר מהווה המשך ופיתוח של המסה החלוצית שנכתבה שמונה שנים לפניו.

המסה והמשך דרכו של חסן עד אמצע שנות השבעים, מבטאים, לפי התזה המוצעת בעבודה זו, אינטואיציה עמוקה ביותר ביחס לפוסטמודרניזם. אני מתכוון לחלקה המוקדם של הקריירה של חסן. החל ממחצית שנות השבעים, במה שאכנה חלקה האמצעי של הקריירה שלו, יושפע חסן מההוגים הפוסט-סטרוקטורליסטיים הצרפתיים (קודם לכן אין עקבות להשפעה זו ויש לזכור גם כי חלק נכבד מהכתבים הפוסט-סטרוקטורליסטיים עדיין לא נכתבו באמצע שנות הששים ולכן ממילא חסן לא יכול היה להיות מושפע מהם) – שבכתביהם הוא גילה בקיאות רבה, בהתאם להשכלתו האנציקלופדית; חסן, כמו שמעיר ברטנס באנדרסטייטמנט, "knows his French" - וכך יהפוך לפחות חדשני ומקורי לטענתי (על תהליך התקרבות זה מעיר ברטנס; Bertens, 1995 עמ' 44). ואילו בשנות השמונים, בשלב שלישי של הקריירה שלו (הרלוונטי עדיין לעבודה זו; חסן כותב עד עצם ימים אלה, ב-2009), יתנער חסן מהקרבה הזו בין רעיונותיו לפוסט-סטרוקטורליזם וינסה לגבש עמדה המושפעת מהפרגמטיזם האמריקאי (מויליאם גיימס וכמדומה גם מריצ'רד רורטי) אך מבלי לחדש, כמדומה, את המקוריות שאפיינה את ראשית כתיבתו (גם על ההתרחקות מהפוסט-סטרוקטורליזם וההתקרבות לפרגמטיזם מעיר ברטנס: שם, עמ' 45-46). האינטואיציה העמוקה הזו לא זכתה לתשומת לב ראויה במחקר, וחוקרים מאוחרים נטו להתייחס אליה באי-

כבוד ובאי-הבנה, כי ראו בה ביטוי "ילידי"-אמריקאי לא מרשים במיוחד של רעיונות פוסט-סטרואקטורליסטיים.

כך הוא למשל היחס המזלזל מעט (שבא, בין השאר, לידי ביטוי במילים שלהלן "חסן עשה משהו בדומה לכך" וכן "נדמה") של גיימסון כלפי חסן:

אנו יכולים למשל לקדם בברכה את בואו של הפוסטמודרניזם מנקודת ראות אנטי-מודרניסטית בעיקרה. נדמה שדור התיאורטיקנים שקדם לדורנו (כוונתי בעיקר לאיהאב חסן) כבר עשה משהו בדומה לכך כאשר דן באסתטיקה הפוסטמודרניסטית במסגרת תמטיקה פוסט-סטרואקטורליסטית מובהקת (התקפתו של כתב העת *Tel Quel* על האידאולוגיה של הייצוג, או 'קץ המטפיזיקה המערבית' של היידגר או של דרידה) [...] אך הואיל וחסן, המקדם בברכה את ההופעה החדשה הזאת, כולל בה גם כמה מן המונומנטים הקיצוניים יותר של המודרניזם-בשיאו (גיוס, מלרמה), הייתה עמדתו עשויה להראות דו-משמעית אילולא הילל נוסף על כך את טכנולוגיית ההיי-טק החדשה בתחום המידע, המציינת את הקרבה בין אזכורים אלה לבין התזה הפוליטית של 'חברה פוסט-תעשייתית' מובהקת²³ (גיימסון, 2009 עמ' 38-39).

אבל למעשה חסן, כאמור, אחרי שידוך זמני שערך בין רעיונותיו לרעיונות פוסט-סטרואקטורליסטיים במחצית השנייה של שנות השבעים, הסתייג משידוך זה ואף חזר בו בשנות השמונים והדגיש את ההבדלים בינו לבין הפוסט-סטרואקטורליזם. להבנתי רק דמיון שטחי קיים בין חסן המוקדם לפוסט-סטרואקטורליזם.

ראוי להקשיב לחסן המאוחר המבאר את ההבדל בינו לפוסט-סטרואקטורליזם, בקטע רב חשיבות לטעמי הן להבנת התזה הכללית המוצגת בעבודה זו על ההבדל בין האמריקאים לצרפתים ולפיכך על ההבדל בין הפוסטמודרניזם האמריקאי לתיאוריה הפוסטמודרנית צרפתית, והן, באופן מצומצם יותר, כי הוא שופך אור על חסן המוקדם ותפישת הפוסטמודרניזם שלו. כך כותב חסן ב-1980:

א. המטפיזיקה (הפוסט)סטרואקטורליסטית של היעדר ואידאולוגיית השבר שלה מסרבת להוליד באופן כמעט פנאטי. אבל אני מעוניין לשקם את החוש המטפורי שלי למכלולים. ההבדל בין נורמן או. בראון [הוגה אמריקאי רב השפעה על חסן המוקדם והפוסטמודרניזם האמריקאי בכללותו, שידוך להלן] וז'יל דלז (שכשל באי-הכרה בבראון) הוא בדיוק זה: בראון יודע שפתוח הנו שבור ושדוק הנו משוחרר, אבל יודע גם שהמציאות היא אחת (Love's Body [ספרו של בראון מ-1967]). כרטוריקנים מעודנים, מטריאליסטים, הצרפתים רק מנתקים חיבורים. [...]

ב. הקונספט (הפוסט)סטרואקטורליסטי של הספרות הוא, כפי שהעיר ריצ'רד שכנר, אימפלוסיבי [implosive] לחלוטין. הכל קורס פנימה לתוך השפה עצמה [...]. אבל אני כִּמָּה לקונספט של ספרות שהוא גם אקספלוסיבי: פונה החוצה אל מחוץ ופרפורמנס, החוצה אל פעולה, שמגיב לשינוי. על ידי טקסטואליזציה של הקיום, הרטוריקנים החדשים יכולים בבטחה להפוך לגיבורים של המציאות. אבל האם רטוריקה היא באמת הבסיס לכל הפרקסיס והמחשבה של זמננו? (ראו פרדריק גיימסון בית-הכלא של השפה).

²³ שוב יושם אל לב ההקשר האמריקאי של הדיון, גם בהצגה מזלזלת ולא מעמיקה של עמדותיו של חסן על ידי גיימסון: החברה הפוסט-תעשייתית הינה קונספט אמריקאי של דניאל בל.

ג. הרעיון הסטרוקטורליסטי של מבנה עלול להיות לבסוף לא-מתאים הן להיסטוריה האנושית והן לאבולוציה הקוסמית, למציאות של תהליך. פיזיקאים, ביולוגים, תיאורטיקנים של מידע, מעדיפים לדבר על מערכות (systems) יותר מאשר על מבנים [...]

ד. המזג ה(פוסט)סטרוקטורליסטי תובע דה-פרסונליזציה גדולה מדי של הסובייקט הכותב/מדבר. כתיבה נהייתה פלגיאריזם; דיבור נהיה ציטוט. בינתיים, אנחנו כן כותבים, אנחנו כן מדברים. אני מבין שהבעייתיות של ה'סובייקט' היא מורכבת ביותר (מביקורת התבונה הדיאלקטית של סארטר, 1960, והחשיבה הפראית של לוי-שטראוס, 1962, המחלוקת נמשכת דרך המהפכה של הלשון המואטית של קריסטבה, 1974). אף על פי כן אני יודע שאני עצמי חייב להטעים את קולי ההיסטורי כפי שאני חייב לדומם אותו, לאבד את חי ולמצוא אותם. אינני יכול לעמוד לעד ליד עצמי, ולא להתייצב רפלקסיבית בין העצמי-ים שלי.

ה. הסגנון של (פוסט)סטרוקטורליסטים רבים מרתק בהתחלה, ואז – מתחיל להרתיע; חשבו על הסגנון המתעתע והקשה של לוי-שטראוס, בארת, דרידה, פוקו, קריסטבה, דלז, סר. אבל מה המשמעות של 'קשה' כאן? הגל, היידגר והוסרל לעיתים קרובות קשים יותר לקריאה. האם זה בגלל שה(פוסט)סטרוקטורליסטים בצדק מפרים (transgress) דיסציפלינות – הם לא רק פילוסופים או אנתרופולוגים או מבקרים – ולכן חייבים להפר קטגוריות מקובלות של 'בהירות'? האם זה בשל הסימפטיה העמוקה שלהם למה שהבורגנות מכנה 'סטייה'? או שזה משום שבהגלותם את ה'סובייקט' מהאפיסטמולוגיה שלהם, הסובייקט חוזר ומתעקש לתבוע את נוכחותו בסגנונות אידיויסינקראטיים, בטקסים ורבאליים מורכבים שמתיימרים לחמוק מהוולגריות של המסומן?²⁴ (Hassan,) 1980 עמ' 56-57

²⁴ "a. The (post)structuralist metaphysics of absence and its ideology of fracture refuse holism almost fanatically. But I want to recover my metaphoric sense of wholes. The difference between Norman O. Brown and Gilles Deleuze (who fails to acknowledge Brown) is precisely this: Brown knows that open is broken and fractured is free, but knows also that reality is one (Love's Body). Subtle rhetoricians, materialists, the French only disconnect. [...]

b. The (post)structuralist concept of literature is, as Richard Schechner has noted, entirely implosive. Everything collapses inward on language itself [...]. But I long for a concept of literature that is also explosive: outward into gesture and performance, outward into action, responsive to change. By textualizing existence, the new rhetoricians can safely become Heroes of Reality. But is rhetoric really the foundation of all contemporary praxis and thought? (see Fredric Jameson's *The Prison House of Language*.)

c. The structuralist idea of structure may be finally inadequate to both human history and cosmic evolution, to the reality of *process*. Physicists, biologists, information theorists now prefer to speak of systems rather than structures [...]

d. The (post)structuralist temper requires too great a depersonalized of the writing/speaking subject. Writing becomes plagiarism; speaking becomes quoting. Meanwhile, we do write, we do speak. I realize that the problematic of the 'subject' is exceedingly complex (from Sartre's *Critique de la raison dialectique*, 1960, and Levi-Strauss's *La Pensée Sauvage*, 1962, the controversy continues through to Kristeva's *La Révolution du langage poétique*, 1974). Yet I know that I myself must articulate my historical voice as well as silence it, lose my life and find it. I can not stand forever *beside* myself, nor reflexively *between* my selves.

e. The style of many (post)structuralists fascinate at first, and then – begins to repel? Consider the oblique and difficult styles of Le'vi-Strauss, Barthes, Derrida, Foucault, Kristeva, Deleuze, Serres. But what does 'difficult' mean here? Hegel, Heidegger, and Husserl are often more difficult to read. Is it because the (post)structuralists rightly transgress discipline – they are not *only* philosophers or anthropologists or critics – and so must transgress certain received categories of 'clarity'? Is it because of their deep sympathy for what the bourgeoisie calls 'perversity'? Or is it because, having banished the 'subject' from their epistemology, the subject returns perversely to assert its presence in

הציטוט הובא בהרחבה כי הוא בעל חשיבות עליונה. הוא משרטט בתמציתיות וכמעט בנושליםנטיות מתווה להבדל בין שתי תרבויות שלמות ושני פנים של הפוסטמודרניזם: האמריקאי והצרפתי. ההערה החריפה של חסן בסעיף הראשון לעיל, על הפוסט-סטרוקטורליזם המנתק לעומת תפיסתו שלו, ההוליסטית, מקפלת בתוכה לא רק את האבחנה בין נורמאן או. בראון האמריקאי לפוסט-סטרוקטורליזם הצרפתי, אלא גם בין מרשל מקלוהן האמריקאי (הקנדי, ליתר דיוק, אך שהשפעתו הורגשה בראש ובראשונה בארה"ב) שהשפעתו על הפוסטמודרניזם האמריקאי מכרעת, כפי שאראה להלן, לפוסט-סטרוקטורליזם. מקלוהן תפס את העידן החדש, יליד אמצעי המדיה האלקטרוניים, כעידן שמחבר את כל חלקי האנושות ל"כפר גלובלי" אחד, עד כדי שניתן לתארה כמי שהפכה בעקבות אמצעי המדיה הללו המהירים כמהירות האור לתודעה אחת.²⁵ ניתן להשוות את התפיסה הזו לפילוסופיה של "ההבדל", ה"מינוריות" וה"מיקרו-פוליטיקה" שהעסיקה את הצרפתים ולראות בהבדל בין שתי המסורות.²⁶

idiosyncratic styles, in complex verbal ceremonies that pretend to shun the vulgarities of the signified?"²⁵

²⁵ למותר לציין, שהופעת האינטרנט מחזקת את התפיסה של מקלוהן.

²⁶ בחלק האמצעי של הקריירה של חסן, במחצית השנייה של שנות השבעים, ביקש חסן כאמור לגשר בין הפוסט-סטרוקטורליזם לרעיונותיו. הוא ביקש לאפיין את הפוסטמודרניזם באמצעות צמד מונחים, המבטאים לטעמו שתי נטיות מרכזיות בפוסטמודרניזם: Indeterminacy (אי-מוגדרות) ו-Immanence (תוכיות). חסן טבע את הניאולוגים "Indeterminance" שמלכד בין השניים. המונחים נטבעו בידי חסן לראשונה במאמר מ-1978, כלומר בשנים הפורמטיביות של התפתחות השיח הפוסטמודרני (ספרו המשפיע של צ'רלס גינקס על ארכיטקטורה פוסטמודרנית פורסם שנה קודם לכן ואילו חסן עצמו כאמור כבר דן במושג למעלה מחצי עשור). מהמאמר עצמו וממאמרים מאוחרים יותר ניתן לראות שחסן קיווה שהניאולוגים שלו יזכה לפופולאריות דומה לזו שהחל לצבור המונח "פוסטמודרניזם" עצמו והניאולוגים הזה ישמש כתוכן חיובי דסקרפטיבי, למונח הבעייתי "פוסטמודרניזם".

במאמר מאוחר יותר, מ-1982 (מאמר מצוטט מאד, המצוי באנתולוגיות רבות העוסקות בפוסט מודרניות - מאמר מצוטט כי בו שרטט חסן את הטבלה שבה הציב את עמודת המודרניזם מול עמודת הפוסטמודרניזם וכך הקל על הדיון בהבדלים בין שתי התופעות התרבותיות) - מגדיר חסן את "אי המוגדרות" כך:

"By indeterminacy, or better still, *indeterminacies*, I mean a complex referent that these diverse concepts help to delineate: ambiguity, discontinuity, heterodoxy, pluralism, randomness, revolt, perversion, deformation. The latter alone subsumes a dozen current terms of unmaking: decreation, disintegration, deconstruction, decenterment, displacement, difference, discontinuity, disjunction, disappearance, decomposition, de-definition, demystification, detotalization, delegitimization – let alone more technical terms referring to the rhetoric of irony, rupture, silence. Through all these signs moves a will to unmaking, affecting the body politic, the body cognitive, the erotic body, the individual psyche – the entire realm of discourse in the West. In literature alone our ideas of author, audience, reading, writing, book, genre, critical theory and of literature itself, have all suddenly become questionable" (Hassan, 1987 pp. 92-93)

ואילו "אימננטיות" הנה:

"The second major tendency of postmodernism *immanences*, a term that I employ without religious echo to designate the capacity of mind to generalize itself in symbols, intervene more and more into nature, act upon itself through its own abstractions and so becomes, increasingly, im-me-diatly, its own environment. This noetic tendency may be evoked farther by such sundry concepts as diffusion, designation, pulsion, interplay, communication, interdependence, which all derive from the emergence of human beings as language animals [...] gnostic creatures constituting themselves and determinedly their universe, by symbols of their own making [...] the public world dissolves as fact and fiction blend, history becomes derealized by media into a happening, science takes its own

באותו הקשר: מעניינת ואירונית ההפניה לספרו של ג'יימסון המוקדם, מ-1972, "בית הכלא של השפה", שהוא ביקורת על האידיאליזם הלשוני של הפורמליזם המזרח אירופאי, הסטרוקטורליזם והפוסט-סטרוקטורליזם הצרפתי כאחד. מעניינת ואירונית כי ג'יימסון, בשעת כתיבת הדברים של חסן, טרם מילא תפקיד משמעותי בפולמוס הפוסטמודרני, ולכשימלא תפקיד כזה, בשנים הקרובות לכתיבת הדברים שהובאו למעלה, כלומר בשנות השמונים, ידחק את מקומו המרכזי של חסן. ועם זאת, למרות אי הערכה הדדית שיגלו כמדומה השניים זה כלפי זה בעתיד, תתקיים קרבה בין שני התיאורטיקנים האמריקאיים. הן חסן הניטשיאני-אקזיסטנציאליסטי-אוונגרדיסטי והא-פוליטי והן ג'יימסון הניאו-מרקסיסט (המושפע מלוקאץ' אך גם מסארטר) יסתייגו מפרשנות פילוסופית לשונית ואידיאליסטית מדי של הפוסטמודרניזם, האופיינית להגות הצרפתית, וינסו לעגן את הפוסטמודרניזם בשינויים במציאות המטריאלית של העידן הנוכחי.

והנה עוד התבטאות חשובה ביותר של חסן, הפעם במאמר רטרוספקטיבי מ-1987, "Prospects in Retrospect", על מקורותיו האמריקאיים של הפוסטמודרניזם ועל ההבדל בינו לבין הדיסקורס הצרפתי:

הביטוי פוסטמודרניזם מהגר בין יבשות: לגרמניה, לאיטליה, לאנגליה, ולאחרונה לצרפת. ההגירה הזו מציעה כי המטריצה המטעינה של הפוסטמודרניזם, אם לא מקורו, עשויה להיות שנות הששים באמריקה, עם כל נטיות השחרור ותרבות-הנגד שלהן [...]. אולי אני צריך רק לזכור שהדחף הפוסטמודרני באמריקה היה חיובי כפי שהיה שלי, היה אוטופי, לא רק אנטינומי, לא רק דחף של דה-לגיטימציה כפי שמבקרים צרפתיים טוענים לאחרונה. בוודאי האימפולס הזה מצא חיזוק בנבואות של מרשל מקלוהן, באקמינסטר פולר, ג'ון קייג', נורמאן או. בראון, קארלוס קאסטנדה, הרברט מרקוזה, בפרויקטים של פוטוריסטים ואקולוגים [...]. התנגדות הייתה חלק מהמוטיב הפוסטמודרני; חלק אחר הוא חזוני [...]. הנקודה זקוקה להדגשה היום כיוון שהדקונסטרוקציה מאיימת לבלוע את הפוסטמודרניזם באירוניות שלה, מאיימת לנטרל את הרצון האוטופי שבו (Hassan, 1987 עמ' 215-216; ההדגשה שלי)

models as the only accessible reality, cybernetics confronts us with the enigma of artificial intelligence" (ibid. pg. 93)

מפתה היה לטעון ש"אי-מוגדרות" והספקנות מאפיינות את הפוסטמודרניזם הצרפתי, ואילו "אימננטיות" ותפיסה הוליסטית מאפיינות את הפוסטמודרניזם האמריקאי. לפי השערה זו הצורך של חסן בהוספת הביטוי Indeterminacy נבע מהמפגש עם הפוסט-סטרוקטורליזם הצרפתי. אבל החלוקה הזו "לא מסתדרת" במובנים רבים (למשל, רעיונותיו של בודריאר מזכירים את מה שחסן מכנה אימננטיות). אולם אגפים בפוסטמודרניזם האמריקאי, בעיקר אלה המושפעים ממקלוהן (ויש לזכור שבודריאר הוא ההוגה הצרפתי הבולט המושפע ממקלוהן), ניתן בהחלט להבין באמצעות המונח Immanence.

²⁷ "the term postmodernism migrates between continents: to Germany, to Italy, to England, and lately to France. This migration suggests that the energizing matrix of post-modernism, if not its origin, may have been the sixties in America, with all their liberationist and countercultural tendencies [...] Perhaps I need only recall that the postmodernism impulse, in America, was positive as well as negative, was utopian, not only antinomian, not only delegitimizing as French critics have recently claimed. Certainly the impulse found sustenance in prophecies of Marshall McLuhan, Buckminster Fuller, John Cage, Norman O. Brown, Carlos Casteneda, Herbert Marcuse, in the projects of futurists and ecologists [...] Dissent was part of the postmodern motive; another part is visionary [...] The point needs emphasis today because deconstruction threatens to engulf postmodernism in its ironies, threatens to neutralize its utopian will"

בקטע הזה מעמת חסן בין "חזוניות" לבין "התנגדות", בין "אוטופיות" לבין "אנטינומיה". העימות הזה מקביל לעימות בין תפיסה "מכלולית" ו"הוליסטית" לתפיסה של "שבר" ו"ניתוק" מהציטוט הקודם. בשני המקרים העימות מיוחס להבדלים בין ארה"ב לצרפת.

השינויים המוזכרים בעמדתו של חסן לאורך השנים, התקרבותו לפוסט-סטרוקטורליזם ואז הסתייגותו ממנו, מרמזים שהאינטואיציה הראשונית העמוקה של חסן המוקדם אולי גם לא הובנה עד תום על ידיו הוא. לפיכך, אולי, במרוצת שנות השבעים המאוחרות הוא ניסה למזג בין התפיסה שלו לזו הפוסט-סטרוקטורליסטית בגין דמיון שטחי שהתקיים בין התפיסות, תחושת דמיון שבמבט מקרוב התגלתה כשגויה. בכל אופן, התמרון הזה של התקרבות לפוסט-סטרוקטורליזם ואז התרחקות יצר להבנתי טשטוש של התרומה המכרעת שיכול חסן לתת לנו בהבנת הפוסטמודרניזם.

בתמציתיות אציג את תפיסתי ביחס להבדל בין הצרפתים לאמריקאים. ההבדל בין האמריקאים לצרפתים נולד על קרקע דומה שהניבה תוצרים שונים, מה שבלבל כל כך את המעורבים בדיון (כמו, למשל, את גיימסון שהאשים את חסן בחזרה על רעיונות פוסט-סטרוקטורליסטיים, או את חסן עצמו שסבר לרגע שהפריקט שלו זהה לפוסט-סטרוקטורליזם). **שתי המסורות הלאומיות עומדות על קרע בין "הדברים" לבין "המילים", אלא שבמסורת האמריקאית הקרע הזה הוביל לנטישת "המילים" והתרבות לטובת "הדברים" והממשות, ואילו במסורת הצרפתית הוביל הקרע הזה לפקפוק בקיומם, בחשיבותם, בנגישותם של "הדברים", המציאות או המהויות הטבעיות ובציוד או כניעה ל"מילים", לדיסקורס ולתרבות. ועל כך להלן.**

כאמור, בגין חשיבותו ומקוריותו של חסן אתמקד בחלקה הראשון של הקריירה שלו, בין השנים 1963 ל-1975, השופך אור רב על הפוסטמודרניזם באופן כללי.

כמוזכר, יריית הפתיחה נמצאת במסתו מ-1963 "The dismemberment of Orpheus: reflections on modern culture, language and literature".

למסה צרף חסן אפיגרף של אנטואן ארטו (Antoin Artaud) שמרמזת על תוכנה :

אם מבוכה היא סימנו של הזמן, אני רואה בשורש המבוכה קרע בין המילים לדברים, בין הדברים לרעיונות ולסימנים שהם מייצגיהם²⁸ (Hassan, 1963 עמ' 463)

ואכן, סוגיית מעמדה של השפה והפער בינה לבין המציאות עומדת בלב הדיון במסה, והיא זו שמבטאת את האינטואיציה החשובה של חסן.

במסה מדבר חסן על זרם בספרות המוחה כנגד התרבות וכנגד השפה כשהמחאה האולטימטיבית מתבטאת בשתיקה :

²⁸ If confusion is the sign of the times, I see at the root of this confusion a rupture between things and words, between things and the ideas and signs that are their representation

הספרות המודרנית מוחה כנגד רעיון התרבות; המחאה האולטימטיבית של השפה היא שתיקה; ספרות השתיקה רואה את חוסר-המלים כעתידה²⁹ (Hassan, 1963 עמ' 463).

אצטט את חסן בהרחבה להלן, בכמה קטעים שהם בעיניי בעלי חשיבות עצומה בהבנת הפוסטמודרניזם האמריקאי, ולמעשה הפוסטמודרניזם בכללותו:

הספרות המודרנית יכולה להיות קיצונית וחלומותיה זועתיים. אבל היא נהרתה בשם האינטרסים של החיים, המתקדמים תמיד דרך סתירות. שתי מגמות גדולות, הפועלות יחדיו פעם באיחוד חסר מנוחה ופעם באופוזיציה חיונית, מעידות על העובדה הזו. המגמה האחת חושפת אי-חיבה גוברת ביחס לציוויליזציה המודרנית, רטינה עמוקה שמבטאת את עצמה, באופן שטחי למדי, באלימות אדולוצסנטית, באנרכיה היפסטרית ובמיסטיציזם אוריינטלי. המגמה השנייה, קשורה באופן אינטימי לראשונה, חושפת אי אמון גובר בשפה כמדיום לביטוי עצמי, ואי אמון בצורה, שדרבן סופרים מודרניים מסוימים לטפח את המקרה והאי-סדר כיסודות לגיטימיים בתהליך האמנותי, או לפתח דפוסים של נונסנס שניתן לקרוא להם אנטי-צורה. אי האמון בשפה משקף אי-אמון רדיקלי יותר בתבונה, בהיסטוריה ובארגון החברתי. בשורשו, המרד מכוון כנגד אותם תאומים לא נפרדים: סמכות והפשטה. כי סמכות בחיים החברתיים והפשטה בשפה הן מסקניות: הן דפירות המוטלות על הבשר, המכפיפות את ההתנסות הפרטית לסדר האובייקטיבי. שתי המגמות, אנו רואים, הן אספקטים של אותה איבה לא כבושה. מהי אותה איבה?³⁰ (Hassan, 1963 עמ' 463-464).

חסן משיב לשאלתו כי האיבה היא האיבה והקרע בין דיוניסוס לאפולו.

במיתולוגיה, אורפיאוס, המייצג את השירה והוא גם נאמנו של אפולו, נרצח בפקודת דיוניסוס. קרי, לפרשנותו של חסן: אורפיאוס נפל קורבן לעימות בין העיקרון הדיוניסי לעיקרון האפוליני. הסיפור המיתולוגי כמו אומר כי מי שיוצר שירים פוגע "בכוחות החיים הראשוניים" ומשלם על פשעו זה כלפי דיוניסוס בחייו (שם, עמ' 464).

אני נוטל את המיתוס של אורפיאוס על מנת לשמש כמשל לאמן בזמננו. כוחותיו של דיוניסוס, שהציוויליזציה שלנו הדחיקה באכזריות, מאיימים להתפרץ בנקמה. בתוך כך, האנרגיה עלולה להכריע את הסדר; השפה עלולה להפוך ליללה³¹, לפטפט, לשתיקה

²⁹ "Modern literature protests against the idea of culture; the ultimate protest of language is silence; the literature of silence entertains wordlessness for its future"

³⁰ "Modern literature may be extreme and its dreams outrageous. But it is conceived in the interests of life, which always progress through contradictions. Two major trends, working now in uneasy unison and now in exuberant opposition, testify to this fact. The first trend reveals a growing disaffection with modern civilization, a profound grumbling which express itself, rather superficially, in adolescence violence, hipster anarchy and Oriental mysticism. The second trend, intimately related to the first, reveals a growing distrust of language as a medium of expression, and a distrust of form, which has impelled certain modern writers to cultivate chance and disorder as legitimate elements of the artistic process, or to evolve patterns of non-sense that may be called antiform. The distrust of language reflects a more radical distrust of reason, history and social organization. At bottom, the revolt is directed against those inseparable twins: Authority and Abstraction. For authority in social life and abstraction in language are corollaries: they are commandments issued to the flesh, coercing private experience into objective order. The two trends, we see, are aspects of the same quenchless feud. What is that feud?"

³¹ "הייתכן מאד, כמעט ודאי, שיש כאן רמיזה לפואמה המפורסמת של אלן גינזברג – "howl"

נוראה; הצורה עלולה להישחת באותה אכזריות שבה הושחת גופו המסכן של אורפאוס³² (שם, עמ' 464).

בהסתמכות על פרויד ב"תרבות בלא נחת", ועל ספרו המשפיע מאד, מ-1959, של נורמן או. בראון (Brown), "Life against Death"³³, "ספר מהמם וחשוב", ש"מתחיל היכן שפרויד סיים", מדבר חסן על התהליך השלילי שמאפשר את הציוויליזציה. בראון טען ש"סובלימציה גורמת למידה מסוימת של שלילת האינסטינקטים של החיים". לפי הציטוט שמביא חסן מבראון,

המומנט השלילי בסובלימציה הוא ברור בקשר שלא ניתן להתרה בין סימבוליזם (בשפה, במדע, בדת ובאמנות) והפשטה. הפשטה, כפי שוויטהד (Whitehead) לימד אותנו, הנה הכחשה של האיבר החי של החוויה, הגוף החי כשלם³⁴ (שם, עמ' 466).

התהליך לפי בראון הוא כזה: הדיכוי וההדחקה (repression) מולידים את הציוויליזציה, הציוויליזציה מובילה לעוד דיכוי של היצר, הדיכוי יוצר הפשטה גוברת והולכת, ההפשטה מובילה למוות. הציוויליזציה צועדת לקראת "תבונה טהורה, שכפי שהפסיכואנליטיקאי פרנצי (Ferenczi) טען, היא עיקרון של שיגעון". לכן בראון, "הניאו-פרוידיאני", מדבר על הצורך הדוחק לבנות "אגו דיוניסי" על מקום ה"אגו האפולייני" (שם, עמ' 466).

האזכור של המאבק בין העיקרון הדיוניסי לאפולייני, שהינו תמה ניטשיאנית, יחזור בכמה ואריאציות בקרב הכותבים המרכזיים באותן שנים מעצבות של השיח הפוסטמודרני. כפי שאני מקווה להראות: המרד בתבונה, בשפה ובאמנות, שמבטאים מבקרי הספרות בשנות הששים ותחילת שנות השבעים, מאפשר להכליל ולקרוא לפוסטמודרניזם שלהם "פוסטמודרניזם דיוניסי". ובלב "הפוסטמודרניזם הדיוניסי" ניצב משבר בשפה.

בראון עצמו מצטט את ניטשה בהקשר הזה, הדיוניסי, וחסן מדגיש, כבר בשלב המוקדם הזה, את היותו של ניטשה "הדמות המכרעת בהיסטוריה האינטלקטואלית של זמננו". אבל ניטשה שחסן מדבר עליו, חשוב לומר, אינו ניטשה הרלטיביסט של דרידה ופוקו, שיצירותיהם החשובות טרם נכתבו ב-1963. אלא, כפי שחסן כותב, ניטשה הדיוניסי ומחייב האינסטינקטים, ניטשה כדמות המשפיעה על הפרוידיאניזם והניאו-פרוידיאניזם וכן על האקזיסטנציאליסטים (שם, עמ' 466). את ההבחנה בין שני סוגי של ניטשה יעשה חסן מאוחר יותר, כשיתוודע ל"ניטשה הצרפתי"³⁵.

³² "I take the myth of Orpheus to be a parable of the artist in our time. The powers of Dionysus, which our civilization has so harshly repressed, threaten to erupt with a vengeance. In the process, energy may overwhelm order; language may turn into a howl, a cackle, a terrible silence; form may be mangled as ruthlessly as the poor body of Orpheus was"

³³ הספר הזה (בצד הגותו של מרשל מקלוהן וכתביו ויצירתו של המלחין ג'ון קייג', ולפעמים בצמידות לרוויזיה שערך לפרויד, במקביל לבראון, הרברט מרקוזה) מילא תפקיד חשוב ביותר בעיצוב הגותה של התקופה, בייחוד באותו פלח שלה הנדון במחקר זה והוא חוזר וצץ, כפי שיוצג להלן, אצל משתתפים רבים בדיון על הפוסטמודרניזם, בשלב האמריקאי שלו. בספרו של מוריס דיקסטיין על שנות הששים: "Gates of Eden", מעניק דיקסטיין לבראון מקום נרחב, ומציין כי מרקוזה, פול גודמן ונורמן או. בראון היו "התיאורטיקנים שלעבודתם הייתה ההשפעה הרבה ביותר על התרבות החדשה של שנות הששים" (Dickstein, 1997) (במקור: 1977) עמ' 71. אדון בכך עוד בהמשך.

³⁴ "The negative moment in sublimation is plain in the inseparable connection between symbolism (in language, science, religion, and art) and abstraction. Abstraction, as Whitehead has taught us, is a denial of the living organ of experience, the living body as a whole"

³⁵ במאמר חשוב מ-1978, מהתקופה שכיניתי האמצעית בקריירה שלו, "CULTURE, INDETERMINACY, AND IMMANENCE – Margins of the (postmodern) Age", חסן מעמת את תפיסת התרבות של ניטשה עם זו של מבקר

חסן, אם כן, טוען כי נביאים פרוידיאניים ואקזיסטנציאליסטיים (כדוגמת בראון) תומכים "בצמצום התפקיד של הסובלימציה ולכן גם בצמצום התפקיד של השפה" (שם, עמ' 468). "האישיות הדיוניסית אינה בוחרת לחיות בעקיפין", דרך האמנות, היא מבכרת להתגבר על האמנות המתווכת (שם, עמ' 470). התשוקה לשתיקה היא רצון לויתור על המילים, או בוז כלפי שימוש במילים שאינו השימוש "הפרימיטיבי ביותר או המאגני" (שם, עמ' 474).

התשוקה לשתיקה מקבלת שני פנים, אותם מדגים חסן באמצעות המשוררים מלארמה ורמבו והסופרים קפקא וג'ויס. פן אחד הוא "שאיפתה של השפה לאיון" ופן שני הוא "תשוקתה לכוליות".

הספרות הויקטוריאני הגדול מתיו ארנולד, הראשון מבטא את הפרדיגמה הפוסטמודרנית ואילו השני את זו המודרניסטית. הבחירה של חסן להציג את האפיסטמה המודרניסטית דווקא דרך הגותו של מבקר ספרות היא רבת משמעות ומאלפת בהקשר של המחקר כאן. כפי שיוצג להלן, הפוסטמודרניזם האמריקאי היה באגפים משמעותיים שלו, כמו אצל סונטאג, התקפה על רעיון התרבות של ארנולד, שנתפס כקשור גם בסובלימציה הפרוידיאנית, ושכרוך בהצבת הספרות בפסגת התרבות.

מפתה להביא את משפטי הפתיחה של המסה הזו על מנת להציג את האטמוספירה הרעננה וה"טרייה" של השלבים הראשונים של הדיון על הפוסטמודרניות: "The play of indeterminacy and immanence is crucial to the episteme of postmodernism, a term that may have now outlived its awkward use" (Hassan, 1980 (1978), pg. 91)

ארנולד, לפי חסן, הוא הדמות המשפיעה בתפיסת הקונספט של תרבות בעולם האנגלוסקסי עד ימינו אלה.

"Culture for Arnold – we know this all too well – was an 'inward operation', a fruitful and passionate 'curiosity', a 'general intelligence' in 'pursuit of our total perfection by means of getting to know...the best which has thought and said in the world'. It demanded civility of the 'best self', harmony 'in developing all sides of our humanity', and in 'developing all parts of society' as well" (Ibid. pg. 92).

ארנולד הגדיר את התרבות במושגים של חתירה ל"שלמות" (perfection) ו"הרמוניה" של העצמי, "פיתוח כל הצדדים של האנושיות שלנו". ללא פיתוח התרבות, שמקבלת אצל ארנולד אופי מוראלי מובהק, תידרדר החברה או לאנרכיה או לקוטב הנגדי, "מוראליזם אכזרי" (שם, שם). חסן מביא כמה פיסות ציטוטים מפורסמים מהמסה הידועה של ארנולד "Culture and Anarchy" המדגימים היטב את תפיסת התרבות שלו.

מול ההומניזם והאוניברסאליזם, מול התפקיד המעדן והמסדיר של התרבות שמציע ארנולד, ניצב ניטשה המדגיש את הפרספקטיביות והסירוב לתפיסות אחדותיות, המבקר את המוסר היהודי-נוצרי, העורך דה-מיסטיפיקציה לתבונה ומפרק את הסובייקט, המקדש את הויטליות ו"הרצון לעוצמה" (שם, עמ' 93-95).

אולם חסן, אגב אורחא כמעט, מוסיף הערה רבת עניין. יש הבדל בין "ניטשה הגרמני" ל"ניטשה הצרפתי". הגרמנים (חסן מונה ביניהם את פרויד, שפנגלר, היידגר, יספרס, ויטגנשטיין, רילקה, גיאורגה, קפקא, תומס מאן, מוסיל, גוטפריד בן וארנסט יונגר), הדגישו את ניטשה רוצח האל, מבשר העל-אדם, הפסיכולוג הדיוניסי, הנביא של שינוי כל הערכים. לעומתם, הצרפתים (חסן מונה את ג'ורג' בטאי, פייר קלוסוסקי, דרידה, דלז, ליוטאר, הנרי לפבר ומישל פוקו), הדגישו את ניטשה הדקונסטרוקטיבי, "הגיאומטר של ה-decenterment", הפילוסוף של הלשון (שם, עמ' 95). ההערה הזו היא רבת חשיבות משתי בחינות: א. היא מדגישה פעם נוספת את האופי הנגטיבי והאינטלקטואליסטי של המחשבה הצרפתית. ב. ניטשה הוא דמות מפתח גם בפוסטמודרניזם האמריקאי, אולם שם הוא קרוב בהרבה לרכיבים שמנה חסן בניטשה הגרמני, ולא לזה הצרפתי. ניטשה האמריקאי הוא "הפסיכולוג הדיוניסי" הרבה יותר משהנו פילוסוף של הלשון. בהמשך המסה, מעמת חסן את ניטשה עם הדקונסטרוקציה שהושפעה מהגותו: ניטשה לא היה רק "איש האירוניה", טוען חסן, אלא גם "המתגבר" (overcomer), כלומר בעל תוכן חיובי. הדקונסטרוקציה לפי חסן "סטריילית", היא "מדע" בלי עליונות, לא "מדע עליון" כלשונו של ניטשה (שם, עמ' 106).

הצורות של קפקא, כמו אלה של מלארמה, נעות לקראת סוג של היעדר סמנטי, עמימות טוטאלית; והצורות של ג'ויס, כמו אלה של רמבו, שואפות למלאות סמנטית, לסוג של אמירה טוטאלית³⁶ (שם, עמ' 474).

כמוזכר, אי האמון בשפה הוא גם אי אמון בצורה (form) והעדפת מקריות ואי-סדר על פניה. כלומר, יש כאן תפיסה אמנותית שיש לה מטען אתי; מטען אתי נוסף, ליתר דיוק, מלבד המטען האתי המקיף שקיים כבר במחאה כנגד התרבות והשפה עצמן, על הסובלימציה והתינוקות שלהן. תוכנו של המסר המוסרי הנוסף: נתינת פשר ומשמעות למציאות היא טעות. חסן, כאן ובהמשך הקריירה שלו, נשען על תפיסתו של ג'ון קייג' (John Cage), אותה הוא מצטט כלשונה:

כוונתנו היא לאשר את החיים האלה, לא לחלץ סדר מהכאוס ולא להציע שיפורים בבריאה, אלא פשוט להתעורר לחיים הללו שאנחנו חיים, שהנם כה מצוינים כאשר מסירים את המודעות והתשוקות מדרכם, ונותנים להם לפעול לפי מהלכם³⁷ (שם, עמ' 482).

הציטוט הוא מספרו של קייג' מ-1961, "Silence" (Cage, 1973) (במקור: 1961) עמ' 95). שם הספר עצמו מלמד, כמובן, על ההשפעה העצומה של קייג' על חסן.

צריך לשים לב לרעיון הרדיקלי הזה של חסן בעקבות קייג'. יש כאן, למעשה, לא רק התקפה חזיתית על רעיון האמנות כארטיפקט שנועד לפרש את המציאות, לארגן אותה או לתווך אותה, אלא ניתן לטעון שיש כאן התקפה על כל פעילות טרנסצנדנטית, שמתיימרת להיחלץ מהקיום כפי שהוא, מהאימננטיות שהיא "הטובה שבעולמות האפשריים", לפי קייג'. בהתאם לכך: יצירתו המפורסמת של קייג', "4/33", מ-1952, כללה ארבע דקות שלוש שניות של דממה, וליתר דיוק של הקשבה לסביבה בה "מבוצעת" היצירה, בלי ניסיון לכפות קומפוזיציה של האמן על המוזיקה הטבעית, מוזיקת המקרה, שלה.

חסן מודע לכך כי התשוקה לשתיקה היא זרם ספרותי קיצוני וחתרני, כי בלעדי השפה ההיסטוריה והחברה יחדלו מלהתקיים. לא לחינם לפי הברית החדשה "המילה" (Logos) עומדת ביסוד העולם, "המילה שהפכה לבשר איפשרה את חיי אנוש" (שם, עמ' 463). חסן גם מביא את "מוות בוונציה" של תומס מאן כדוגמה לסכנה. אשנבך, הגיבור, בתפקיד אורפיאוס המבותר, נחרב בגין אותם כוחות יצר שהוא דחה אותם מלפניו (שם, עמ' 468). הזרם הספרותי הזה, אם כך, מבטא תפיסת עולם חתרנית שלמה, חיפוש דרך להימלט מ"היסטוריה, סמכות, צורה, הפשטה" (שם, עמ' 482), ולפיכך מסוכנת. אולם חסן טוען כי המרד נגד הציוויליזציה (המחניקה) נעשה בשם "האינטרסים של החיים" (שם, עמ' 463). גם התנועה לקראת אי סדר, ההתקפה על הצורה, מכוונת "לשקם סוג מסוים של תמימות אנושית" (שם, עמ' 464). בהמשך, חסן מתייחס פעם נוספת לסכנה שבתובנותיו. הוא מודע לכך ש"בלעדי השפה והצורה ההכרה האנושית בלתי אפשרית", ש"בהיעדר הכרה של העצמי והעולם אין אור", כלשונו. אין מה "לחגוג את הריסתו

³⁶ [...] the forms of Kafka, like those of Mallarme', move toward a kind of semantic absence, a total ambiguity, and [...] the forms of Joyce, like those of Rimbaud, reach for a semantic fullness, a kind of total statement

³⁷ "Our intention is to affirm this life, not to bring order out of chaos nor to suggest improvements in creation, but simply to wake up to the very life we're living, which is so excellent once one gets one's mind and one's desires out of its way and lets it act of its own accord"

ורציחתו של אורפיאוס". אבל חסן סבור שמההרס יכולים לפעמים לצמוח חיים, ובלעדיו יכול "לצמוח" מוות (שם, עמ' 482)

חסן ער לכך שהוא מתאר תופעה בעלת שושלת יוחסין ותיקה, ועם זאת מבקש לטעון שתקופתנו עדה לפיתוח מיוחד שלה:

הספרות העכשווית, הרחוקה מלוותר על תפקידה כמעצבת של התודעה האנושית, קיבלה את האתגר של האויב. כלומר היא אימצה את הנסיגה מהמילה במטרה לחדש את החיים של התרבות שמזינה אותה. ההתפתחות הזו אירעה ממש לא מזמן כך שהיא איננה נושאת עדיין את האוטוריטה של סופר גדול³⁸ (שם, עמ' 476).

לפיכך, חסן מתמקד בסוף מאמרו בדוגמאות מהספרות האמריקאית בת זמנו (וויליאם בורוז, ג'ד. סאלינג'ר וג'ון הוקס (Hawkes)) ובניתוח של מרידתה של הספרות הזו בצורה האמנותית המסדירה ובשפה האפולינית, ניתוח שדי בבירור מהווה תשובה לניתוח של אירווינג האו על "המבדה הפוסט-מודרני" מ-1959, שיובא מייד:

בסקירה של הסצנה הספרותית העכשווית, נהיה עד מהרה ברור כי ההתקפה על הצורה והנסיגה מהשפה מקבלות גוון ייחודי באמריקה. הגוון הוא קומי במהותו [...] הרוח הקומית החדשה בספרות האמריקאית נוטלת חלק במודעות מיוחדת למציאות, בתחושה חדשה של טעות ואי-הלימה. היא מאחדת אימה וסלפסטיק, ריאליזם וסוריאליזם, באופן הפרוע ביותר. סופרים כיום נראים להוטים להגיב לאי-הקוהרנטיות של החיים, לפתיחותם ולאבסורדיות שלהם. הם לומדים מחדש את האמנות הישנה של האימפרוביזציה; הם מטפחים את הצורות הפיקרסקיות והפנטסטיות. בידעם עד כמה העובדות יכולות להיות זוועיות הם אינם מעמידים פנים שהם מכניעים את החומר הסורר של המציאות בסיוע פריחה גיימסיאנית או סמל מיתי. בספרות, פעולות אקראיות ועיוותים רדיקליים, מקובלים לא רק כמקור להומור אלא גם כביקורת על מטרות ומסורות חברתיות. המקרה, שמאתגר את הניתנות-לניבוי הנוקשה של החיים העכשוויים, מחזיר מידה של חופש אינדיבידואלי; והעיוות מאתגר את תגובתנו השגורה לעולם בו אנו חיים. לעיתים הדבר נעשה באופן מרחיק לכת כדי לחשוף דחף אנרכי שמוסווה כמעשה-שטות³⁹ (שם, עמ' 476).

³⁸ [...] contemporary literature, far from abdicating its role as a shaper of human consciousness, has accepted the challenge of the enemy. It has, that is, embraced the retreat from the word in order to renew the life of the culture that nourishes it. This development is so recent that it does not yet carry the authority of a major writer.

³⁹ "In reviewing the current literary scene, it becomes quickly obvious that the attack on form and the retreat from language take a peculiar hue in America. The hue is essentially comic [...]. The new comic spirit in American literature attends a special awareness of reality, a new sense of error and incongruity. It unites horror and slapstick, realism and surrealism, in the most antic manner. Writers nowadays seem anxious to respond to the incoherence of life, to its openness and absurdity. They are relearning the old art of improvisation; they are cultivating the picaresque and fantastic modes. Knowing how outrageous facts can be, they do not pretend to subdue the intractable stuff of reality with a Jamesian flourish or a mythical symbol. Random operations and radical distortions are accepted in literature not only as a source of humor but also as a critique of social goals and traditions. Chance, which defies the rigid predictability of contemporary life, restores a measure of individual freedom; and distortion defies the habitual response to the world we live in. This is sometimes carried so far as to reveal an anarchic impulse masked in tomfoolery"

בנקודה הזו אחרוג בקצרה מהדיון בחסן על מנת להזכיר את מסתו החשובה של אירווינג האו, מ-1959, "חברת ההמונים והמבדה הפוסט-מודרני"⁴⁰, שחסן, כמוזכר, ככל הנראה מודע לה כשהוא דן כאן בספרות האמריקאית בת זמנו. מסתו של האו חשובה מאד בגין תוכנה ואולי לא פחות חשוב מכך בגין שימוש המוקדם כל כך בטרמינולוגיה "פוסט-מודרני", בבואו לתאר את המצב בספרות האמריקאית של אחרי מלחמת העולם השנייה. אם נכונה ההנחה שחסן היה מודע למסה הזו כבר ב-1963, ארבע שנים לאחר פרסומה (ודאי שהיה מודע לה בהמשך⁴¹), הרי ניתן להגדיר את פעילותו בשנות הששים כפעילות ש"חגה" סביב המושג "פוסט-מודרני" עד ש"נעלה" עליו. דבר שכאמור אירע ב-1971.

האו במסתו דן בהתפתחויות ברומן האמריקאי מתום מלחמת העולם השנייה, אך תובנותיו נוגעות לשינוי בסיסי שעברה החברה המערבית. הוא דן בפוסט-מודרניות כתגובה תרבותית למה שהוא מכנה "חברת ההמונים". בעקבות זאת, יש לציין עד כמה מלאכותית, לעתים, ההפרדה בין דיון ב"פוסטמודרניזם" כמוגבל לתרבות, לדיון ב"פוסטמודרניות" כביטוי תקופתי, למרות שהוא כאמור מייחד את הביטוי לתחום התרבות, ל"מבדה הפוסטמודרני".

עד למלחמת העולם השנייה, טוען האו, יכול היה כותב הרומנים האמריקאי להתבסס על כמה הנחות יציבות באשר לטיב החברה. תיאוריות מודרניות על דבר החברה, שסיפקו מושגים והפשטות לתיאורה, היו תקפות (האו, עמ' 228-232). אולם כיום, אומר האו, נתקלים אנו בסוג חברה חדש, "משהו חדש בחוויה בת זמננו" (שם, עמ' 232), שהוא מכנה "חברת ההמונים":

במילים 'חברת המונים' כוונתנו לחברה נינוחה יחסית, שמחציתה רווחה ומחציתה חיל-מצב, שבה האוכלוסייה נעשית פאסיבית, אדישה ומפוררת לפרודות; שבה הנאמנויות, הקשרים וההתרועעויות המסורתיות, נעשים רופפים, או מתחסלים כליל; שבה ציבורים מלוכדים, המבוססים על אינטרסים ודעות מוגדרים – מתפוררים בהדרגה; ושבה הופך האדם להיות צרכן, כשגם הוא תוצר המוני ככל שאר המוצרים, השעשועים והערכים שהוא קולט (שם, עמ' 232-233).

ל"חברת ההמונים", מציין האו, עוד לא ניתנה פרשנות תיאורטית מספקת על ידי מדעי החברה. בסממניה המוזרים ניתן למצוא "להט וריפיון, חביבות ושפלות-מידות". המעמדות החברתיים ב"חברת ההמונים" מאבדים מסממניהם הקשיחים, "מרכזי סמכות מסורתיים כגון המשפחה" והדת, מאבדים מכוחם (שם, עמ' 233). "הפאסיביות נעשתה לגישה חברתית נפוצה: ההרגשה כי החיים הם היסחפות, שעליה אין לאדם כמעט שליטה" (שם, עמ' 234). מקומו של המדע בא על מקום האידיאולוגיה, ואילו "הדעות [...] הפכו למצרף העובר לסוחר" (שם, עמ' 234). "תקופת העניינים שיש להילחם למענם", ממשיך האו, "מגיעה לקיצה" ו"אי-הסכמה, מחלוקת, פולמוס – נחשבים כמנוגדים לטעם הטוב" (שם, עמ' 234). בני האדם אינם מתנסים בחוויות ישירות ללא מתווכים, מציין האו (שם, עמ' 234).

⁴⁰ חסן והן האו עוסקים ביצירות שהם מכנים "פוסט-מודרניות" (חסן, כאמור, ישתמש במושג במפורש מאוחר יותר, בראשית שנות השבעים). כלומר, שניהם עוסקים ב"מבדה" פוסט-מודרני אך בהערכה הפוכה כלפיו: חסן מעמדה אוהדת והוא מעמדה עוינת. לפיכך, כפי שחסן עצמו יטען בהמשך דרכו (הדברים יובאו להלן), ביקורת הספרות שלו היא פוסטמודרנית בעצמה, ואילו של האו מודרנית. למרות ההבדלים, צד נוסף שווה ביניהם הוא התייחסות ורגישות למציאות היסטורית חדשה, כלומר לא רק לספרות חדשה.

⁴¹ במסה מ-1982 למשל. ראה/י Hassan, 1987 עמ' 85.

האו מציג ביקורת שמאלית חלוצית על "חברת ההמונים" והתגובה התרבותית הפוסט-מודרנית לה המושפעת, יש לשער, מאדורנו והורקהיימר.⁴²

כיוון שהחברה העכשווית "אינה ניתנת להגדרה בטוחה", מתקשים כותבי הרומנים לספר סיפור שייצג אותה (שם, עמ' 235). האו, אם כך, מאפיין שבר אינטלקטואלי-אפיסטמולוגי המתבטא בספרות של שנות החמישים. המציאות והחווייה הופכות להיות "נזילות", עם התמוססות החוקים והקטגוריות החברתיים וקשה לדעת "כיצד לעצב את צורתו של עולם אשר נעשה חסר-צורה במידה גוברת והולכת". הסופרים הפוסטמודרניים שהוא מונה – ביניהם: סול בלו, נורמן מיילר, ברנארד מלמוד, ג'ד. סאלינג'ר – אינם מסוגלים לתאר במישרין את החוויה האמריקאית שלאחר-המלחמה, אינם מסוגלים להטיל סדר במציאות ההווה (שם, עמ' 241-235). ואילו סופרי סאן-פרנסיסקו (חלק מ"דור הביט"), מבקר האו בחומרה, פשוט מתבוססים באובדן-הצורה בחברה ובתרבות (שם, עמ' 243).

אבל האו, במקום אחר במסה, טוען טענה הרבה פחות "טכנית" – על חוסר היכולת לייצג מציאות "נזילה" – הוא טוען טענה גורפת יותר, גם אם לא מפתח אותה, על עתידה המסופק של "התרבות הגבוהה" בכלל:

אפשרות אחת מעין זו היא כי אנו צועדים לעבר מדבר שקט של מיתון, שבו ישכחו הבריות את השקיקה של אי-נחת מוסרית ורוחנית שאיפיינה את החברה המערבית. כי היצור האנושי, ששוב לא יהיה בבחינות דון קישוט או פאוסט, ייעשה משרתה הציתן של ציוויליזציה אוטומאטית. כי 'הילת האנושי' תומר בניהיליזם-שבשובע. כי השאלה העיקרית שוב לא תהיה תנאי הקיום, אלא הקיום עצמו. **כי התרבות הגבוהה, כפי שאנו מבינים אותה, תיעשה במידה גוברת והולכת בעייתית. ואולי אף תגיע לנקודה מסוימת של התיישנות ויציאה-מכלל-שימוש** (שם, עמ' 245. ההדגשה שלי).

הקטע מסקרן מאד אך מעט חידתי. האו, כאמור, מדבר במרוצת המסה על התמסמסות הקטגוריות החברתיות, על שקיעת האידיאולוגיה והדת, וכאן על שפע חומרי ועל שקיעתה הפוטנציאלית של "התרבות הגבוהה". אולם הוא אינו מבאר מה בדיוק הקשר בין התופעות. האם זו עדיין טענה מצומצמת, "טכנית" כפי שהגדרתי, הנוגעת לקושי של הספרות הגבוהה לייצוג של המציאות האמריקאית שנדון בהרחבה במסה? או שזו טענה גורפת יותר? ואם היא גורפת אז מהי מהותה? האם "התרבות הגבוהה" כוננה כתחליף לדת, ועם שקיעת הדת פוחת גם הצורך במציאת תחליף? האם "התרבות הגבוהה" מצריכה אמונה ולהט, והרפיון והפסיביות שהוא מזהה בחברה האמריקאית עוינים אותה? האם "התרבות הגבוהה" כוננה כמזון רוחני מפצה בעידן של מחסור חומרי, וכעת, בעידן שפע, מאבדת מכוחה? האם עידן של מחסור חומרי הוא עידן של דילמות גדולות, בהן דנה "התרבות הגבוהה", ואילו עידן של שפע אינו כולל מטיבו הכרעות של חיים ומוות, אלא זוטות, ולכן גם לא יצירות מופת שידונו במקביל בהכרעות כאלה? לאפשרות האחרונה מתייחס האו בסיום המסה, בקטע המצוטט, בכותבו כי במציאות של "ניהיליזם שבשובע [...] "התרבות הגבוהה", כפי שאנו מבינים אותה, תיעשה במידה גוברת והולכת בעייתית" (שם, עמ' 245). יותר במפורש רומזת לקשר בין חברת השפע לשקיעת "התרבות

⁴² כך טוען Bertens, 1995 עמ' 23

הגבוהה" הפתיחה המופתית של המאמר. מה היה קורה, שואל האו, לו רסקולניקוב, רגע לפני ביצוע הרצח, היה מקבל את המכתב הבא:

"אדוני היקר –

בשם קרן גוגנהיים שמח אני להודיעך כי הוענק לך מענק-מחקר לחקירת דימויי הצבע בשירת פושקין, ויחסם למיתוסים של המוסקבאים הקדמוניים. אם תואיל לבקר במשרדנו, בכיכר נבסקי, פינת רחוב ק', נוכל לעשות את כל הסידורים הדרושים להענקת המלגה שלך מייד"

הפתיחה הזו מלמדת שהאו סבור שספרות גדולה ו"תרבות גבוהה" עוסקת ומותנית בדילמות קיומיות ובהכרעות מוסריות שהשלכותיהן דרמטיות. בחברת ההמונים בת זמננו, חברת שפע ומדינת רווחה שפורשת רשתות ביטחון תחת חיי האינדיבידואלים, בני האדם אינם ניצבים מול הכרעות ודילמות גורליות, ומאליו בטל מקומה של "התרבות הגבוהה".

באופן כללי, האו בעצם מציג במסתו שני מושגים וקושר ביניהם: "פוסט-מודרניות" (עם מקף) ו"חברת המונים". ה"פוסט-מודרניות" היא התגובה התרבותית – ליתר דיוק: היעדר היכולת לייצובה של תגובה תרבותית נאותה ביחס למציאות נזילה – למציאות החברתית החדשה של "חברת ההמונים". לא ברור עד תום האם האו סבור ש**כרגע** אין **עדיין** הגדרה מספקת לחברת ההמונים או שבאופן **עקרוני** היא לא ניתנת להגדרה.⁴³

המאמר של האו מאתר בשלב מוקדם כל כך ובבהירות שלא תמיד תימצא בעתיד, כמה ממאפייני הפוסטמודרניות המובהקים. בהאו ניתן לראות הטרמה מעוררת השתאות של רעיונות בודריאריים, ליוטאריים וג'יימסוניאניים. ראשית כל, הקשר בין הפוסטמודרניות לחברת השפע. במציאות חומרית משגשגת פוחתת חשיבותם של הקונפליקטים הרוחניים. "קץ האידיאולוגיה"⁴⁴, שהוא מאתר בשנות החמישים, משיק בהרבה מובנים לאבדן האמון במטה-נרטיבים עליו יצביע ליוטאר עשרים שנה מאוחר יותר (וזאת גם משום שתהליך הדח-סטליניזציה, דה-מרקסיזציה וההתרחקות מהקומוניזם הקדים בארה"ב בעשרות שנים את התהליך המקביל בצרפת). גם גישת "הכל הולך", שליוטאר מציין כגרסה וולגרית של הפוסטמודרניזם, מוצגת כאן על ידי האו כמאפיין ממאפייני התקופה. ואילו חוסר היכולת להתנסות ישירה, לא-מתווכת, עליו מצביע כאן האו, מבשר באופן מעורר התפעלות רעיונות שיפתח בודריאר עשרים שנה מאוחר יותר בדבר הסימולאקרה. יותר מכך: האו מטרים את טענתו של בודריאר על כך שהדעות והאידיאולוגיות הפכו בעידן שלנו להיות דעות ואידיאולוגיות "צפות", כלומר סוג של מצרך ב"שוק" רעיונות, שערכו נקבע ביחס למתחריו, ושאין לו רפרנט במציאות (אצל בודריאר הטיעון שיטתי בהרבה). ואילו הקושי בייצוג המציאות, עליו מצביע האו, יעסיק גם את ג'יימסון בשנות השמונים, כשג'יימסון ידבר על "חיסול המרחק הביקורתי" בפוסטמודרניזם ועל כך ששומה עלינו לרכוש לנו במאמץ רב יכולת ל"מיפוי קוגניטיבי" במרחב המתעתע הזה. האו גם קרוב מאד לג'יימסון בהציגו את הפוסט-מודרניות כתגובה למציאות

⁴³ הסוגייה הזו חשובה, כפי שהצגתי כבר לעיל, במבוא.

⁴⁴ את המושג טבע דניאל בל באותן שנים ממש, בספר בשם זה שיצא ב-1960, שיידון בפרק ג'. אולם בל, הקרוב לשמרנים האמריקאיים, התכוון בעיקר לדעיכת האמונה במרקסיזם וטרח לציין בכתביו העתידיים – כנגד אלה שטענו שהוא מטיף לטכנוקרטיה – שלא הובן כראוי ויש מקום לאידיאולוגיות בחברה העכשווית. האו אינו משתמש במושג במפורש אבל סביר להניח שהוא מצוי במחשבתו, כי הוא מתאר תופעה כמעט זהה.

חברתית, כלומר כסוג של "מבנה-על" המגיב ל"בסיס", אצל האו הבסיס הוא "חברת ההמונים" ואילו אצל ג'יימסון "הקפיטליזם המאוחר". האו גם מאתר מגמות שבעתיד ינתוחו על ידי בודריאר כ"קץ החברתי". ואילו אובדן ההגדרות החברתיות הקשיחות שהוא מדבר עליהן מבשר גם את התפצלות הנרטיבים הגדולים למיקרו-נרטיבים שמובילה למיקרו-פוליטיקה שימליצו עליה הוגים פוסטמודרניים בשנות השמונים (שיושפעו מדלו ופוקו). עניין אחרון אך לא אחרון בחשיבותו: האו, כמוזכר, מדגיש בשלב מוקדם כל כך כי מושג "התרבות הגבוהה" ילך וייעשה בעייתי יותר ויותר.

ב.9. - הפוסטמודרניזם של איהאב חסן המוקדם (חלק ב')

נשוב לדיון בחסן.

מדוע דווקא בתקופתנו הופכת הספרות לחשדנית במיוחד ביחס למילה? מהי הסיבה ההיסטורית לכך? ובמילים אחרות: מהי הסיבה ההיסטורית לפרויקט של חסן עצמו, שהחל ב-1963 באיתור זרם ספרותי שחותר לשתיקה וחשדן כלפי השפה, ומהאיתור הזה המשיך וגיבש קונספט בעל הצלחה כה מסחררת בשדה התרבות כמו ה"פוסטמודרניזם"?

חסן אינו עונה ישירות לשאלה מהם הלחצים התרבותיים בני הזמן שב-1963 הובילו אותו לדון בספרות החותרת תחת עצמה ותחת השפה. רמז מסייע להיסטוריוזציה של הדיון הוא הציטוט שחסן מביא במסה משל נורמן או. בראון. בראון מטיף לבנייתו של "אגו דיוניסי", שבלעדיו יפרצו היצרים המודחקים החוצה בהרסנות:

המלאכה של בניית אגו דיוניסי היא עצומה; אבל ישנם סימנים שהיא כבר יצאה לדרך. אם אנחנו מסוגלים להבחין בשיכר-המכשפות הדיוניסי בתהפוכות של ההיסטוריה המודרנית – בסקסולוגיה של דה-סאד ובפוליטיקה של היטלר – אנחנו גם מסוגלים להבחין בריאקציה הרומנטית בכניסתו של דיוניסוס למודעות⁴⁵ (שם, עמ' 466).

הסיוע שניתן בציטוט לפתרון השאלה ששאלנו לעיל הוא, כמובן, אזכור היטלר ומלחמת העולם השנייה. במובן זה ניתן לראות בפוסטמודרניזם של חסן, המבטא מרד בתרבות, סוג של ריאקציה או "הפקת לקחים" מההתפרצות חסרת התקדים של האלימות במלחמת העולם השנייה שחסן, כמו הוגים רבים המזוהים עם הפוסטמודרניות, היו עדים לה בצעירותם. צריך לשים לב לנקודה חשובה בהקשר זה. אין אצל חסן ייאוש מהתרבות המערבית על כך **שלא מנעה** את אושוויץ. אצל חסן יש השערה **הפוכה**, לפיה התרבות המערבית ה**ובילה** לאושוויץ. אבל - וזו נקודה חשובה נוספת - לא מטעמים המזכירים את הניתוח של "אסכולת פרנקפורט", כלומר לא מראיית הציוויליזציה המערבית כציוויליזציה שהתמכרה ל"תבונה האינסטרומנטלית". ה**ניתוח (המשתמע) ההיסטורי של חסן למה שאירע בציוויליזציה המערבית הוא שההתפרצות של האלימות נבעה מהדחקת-יתר או מעיצוב-יתר ולכן הפתרון הוא המעטת ההדחקה והתמסרות**

⁴⁵ The work of constructing a Dionysian ego is immense; but there are signs that it is already under way. If we can discern the Dionysian witches' brew in the upheavals of modern history – in the sexology of de Sade and the politics of Hitler – we can also discern in the romantic reaction the entry of Dionysus into consciousness"

לספונטניות, לאלתור ולמקריות. הפתרון לפי חסן הוא צמצום התפקיד של התבונה בכלל - אינסטרומנטלית ולא אינסטרומנטלית כאחת! - בחיים המודרניים. בספרות, הפתרון הוא התקפה עצמית על המדיום. הפתרון הוא "דיוניסי" (מכיוון שהספרות הסובלימטיבית והמסדירה נתפסת כ"אפולינית"). ספק אם פתרון זה היה מקובל על בני "אסכולת פרנקפורט", שגישתם, בטרמינולוגיה הניטשיאנית של חסן לו היה חסן מתייחס אליהם במפורש, היא כמדומה "אפולינית" ולא "דיוניסית".

במילים אחרות: הפוסטמודרניות היא סוג של נסיוב, סוג של דיוניסיות-מדוללת בתחום התרבות, שאולי תמנע את התפרצותה של הדיוניסיות בהיסטוריה, התפרצות שהיטלר מבטא אותה.

אבל ישנה עוד אפשרות להסבר היסטורי לפריצת הדיון הפוסטמודרני. חסן מתייחס במסה ל"מאמר החשוב" של ג'ורג' סטיינר⁴⁶, מ-1961, "The Retreat from the Word", בו מנתח סטיינר את הנסיגה מהמילה לא בגלל תביעותיו של דיוניסוס, כפי שמנתח חסן, אלא בגלל המעבר מהמילים ל"שפות" של המדע (מתמטיקה, בעיקר).

חסן מצטט בהרחבה את סטיינר:

עד המאה ה-17 הספירה של השפה הקיפה כמעט את כל ההתנסות והמציאות; כיום היא כוללת תחום צר יותר. היא איננה עוד מנסחת, או רלוונטית בעבור, כל האופנים העיקריים של פעולה, מחשבה ורגישות. אזורים גדולים של משמעות ופרקסיס שייכים כיום לשפות לא-ורבאליות כמו המתמטיקה, הלוגיקה הסימבולית ונוסחאות של יחסים כימיים או חשמליים. אזורים אחרים שייכים לתת-השפות או לאנטי-השפות של אמנות לא-אובייקטיבית ו-musique concrete. עולם המילים התכווץ⁴⁷ (שם, עמ' 476).

במושגיו של חסן: הנסיגה מהמילה שמתאר סטיינר באופן שלילי היא נסיגה שאינה עולה בקנה אחד עם הנסיגה שהוא עצמו תיאר באופן אוהד. זו, הנסיגה מהמילה שמתאר סטיינר, היא נסיגה לטובת סוג אחר של הפשטה ואפוליניות: המדע⁴⁸. חסן מבחין בינו (הדיוניסי) לבין סטיינר (האפוליני): החשש של סטיינר הוא מאבדן האפוליניות שטמונה בשפה ואילו חסן סבור שאנחנו עלולים להיחרב "בגלל המילה יותר מאשר בגלל החרב" (by the word than by the sword) (שם, עמ' 476-474). חסן סבור שאנחנו צריכים "לפחד יותר מארגון מאשר מכאוס" (שם, עמ' 482). על כל פנים, ההתייחסות הנרחבת הזו לסטיינר מהווה מפתח נוסף להבנה היסטורית של חסן. הפיכת החברה המערבית לחברה טכנוקרטית, הנשענת יותר ויותר לצרכי תפקודה השוטף על שפות מתמטיות או שפות מחשב עוררה גם היא את שאלת מעמדה של השפה. שאלה זו התייצבה מול

⁴⁶ והוא יוסיף להתייחס אליו בעקביות בעשורים הבאים, ואף לכתבים אחרים שלו, וימחה נגד דחיקתו ממרכז הבמה לטובת מבקרי ספרות אופנתיים יותר מאסכולת ייל למשל. מחאה שאולי יש בה גם יסוד הזדהותי אישי, אכזבה מדחיקתו הוא לטובת מבקרי ספרות אקדמיים אחרים (Hassan, 1980 עמ' 6).

⁴⁷ [...] until the seventeenth century, the sphere of language encompassed nearly the whole of experience and reality; today it comprises a narrower domain. It no longer articulates, or is relevant to, all major modes of action, thought and sensibility. Large areas of meaning and praxis now belong to such non-verbal languages as mathematics, symbolic logic, and formulas of chemical or electronic relation. Other areas belong to the sub-languages or anti-languages of non-objective art and musique concrete. The world of words has shrunk

⁴⁸ "במושגיו של חסן", כיוון שסטיינר עצמו מדבר על נטישת השפה לטובת המדעים כנטישה של העיקרון האפוליני דווקא.

אנשי הספרות בעולם האנגלו-סקסי באופן שכמדומה לא היו יכולים לחמוק ממנו ב-1959, בפרוץ פולמוס "שתי התרבויות", שאציגו להלן.

ב.10. - ג'ורג' סטיינר והפוסטמודרניזם האמריקאי המוקדם

סטיינר, אם כך, מזהה אף הוא מגמה של נטישת השפה, אך מכיוון אחר לזה של חסן ובאופן אוהד הרבה פחות.

לאורך שנות הששים ותחילת השבעים עסוק סטיינר מאד - ובגישה סטואית ומשלימה - במעמד המידלדל לטעמו של השפה והמדיום הספרותי (המסות העוסקות בסוגיות הללו קובצו בספר "Language and Silence" מ-1967 וגם ב-"Extraterritorial" מ-1971 וכן בספרו "In Bluebeard's Castle" גם הוא מ-1971; בצד המסה ממנה מצטט חסן מצויה בספר הראשון גם מסה ביקורתית אך מתפעלת על מרשל מקלוהן ועוד מסות הסובבות סביב התמה של עתיד השפה ו/או המילה (הכתובה).

סטיינר, שחסן מונה ב-1971 את מסתו "הנסיגה מהמילה" (ולצידה את שני ספריו המוזכרים) בביבליוגרפיה של מבקרי ספרות פוסטמודרניים (ראו Hassan, 1975 עמ' 45) - ביבליוגרפיה מאלפת שאעשה בה שימוש להלן - ראוי להיחשב כחלק אינטגרלי ממבקרי הספרות הפוסטמודרניים בארה"ב, לפי הצעתה של עבודה זו, אותם מבקרים שאיתרו, תיארו וניתחו משבר בשפה והיו עסוקים בהתמודדת עמו. על עומק תחושת המשבר מלמד, למשל, הקטע הבא מהקדמתו של סטיינר לספרו המוזכר מ-1967 ובו הוא מסביר שספרו זה ינסה להתמודד עם השאלה:

האם אנו יוצאים מעידן היסטורי של עליונות הוורבליות – הלאה מהתקופה הקלאסית של ביטוי אורייני – לפאזה של שפה מנוונת, של צורות 'פוסט-לינגוויסטיקות'⁴⁹, ואולי של שתיקה חלקית?⁵⁰ (Steiner, 1998) (במקור: 1967) עמ' vii).

בהמשך למשפט זה מתאר סטיינר תחושה שממחישה בצלילות את הטענה שעבודה זו מבקשת לטעון; בציטוט להלן מומחש לטעמי מדוע דווקא מבקרי ספרות חשו מוקדם כל כך בהשתנות העיתים, כמו גם מהן ההשלכות של השתנות העיתים על ביקורת הספרות:

מאחוריהן [מאחורי השאלות הנוגעות לעתידה של השפה] נמצאת האמונה שביקורת ספרות, בייחוד בחייה המשותפים עם האקדמיות, אינה עוד פעילות מעניינת מאד או אחראית⁵¹. יותר מדי ממנה מציג את שביעות הרצון העצמית של ערכים אקדמיים או

⁴⁹ דוגמה נוספת ל"פוסט"-ים שריחפו באטמוספירה של שנות הששים, ושמתוכם התבלט לבסוף הפוסטמודרניזם. סטיינר, במקומות אחרים, גם משתמש בביטוי "post-culture".

⁵⁰ "Are we passing out of an historical era of verbal primacy – out of the classic period of literate expression – into a phase of decayed language, of 'post-linguistic' forms, and perhaps of partial silence"

⁵¹ צריך לקחת בחשבון שהאמירה של סטיינר על היותה של הביקורת משלח יד לא מעניין, מושפעת גם מהשקפתו על כך שהמבקר הוא "סריס" בהשוואה ליוצר, "המבקר חי מיד שנייה. הוא כותב על". השקפה שהיא עצמה נובעת אולי ממזג מלנכולי (ביטוי, אחד מהרבה, להשקפה זו אצל סטיינר נמצא ב-Steiner, 1998 עמ' 3). אולם השקפה זו עצמה מחברת אותנו למעמדה של הביקורת בעידן הפוסטמודרני מכיוון אחר, הפוך לסטיינר: נטייתם של מבקרי ספרות

עיתונאיים והרגלי טיעון שפותחו במאה ה-19. ספרים על ספרים והז'אנר הפורח אם כי המאוחר הזה, ספרים על ביקורת ספרות (בחזקה שלישית), ללא ספק ימשיכו לשטוף במספרים גדולים. אבל נהיה ברור שרובם הם סוג של ספורט לידועי-דבר, שיש להם מעט מאד לומר לאלו שישאלו איזה דו-קיום ואינטראקציה אפשריים בין הומניזם, בין הרעיון של תקשורת אוריינית, והצורות הנוכחיות של ההיסטוריה [יש לשים לב לדמיון המעניין בין התלונה הזו של סטיינר לקובלנותיו של אדוארד סעיד, שהוזכרו לעיל, ושנאמרו עשור ומחצה מאוחר יותר]. הפער בין הטיפול האקדמי, הבלטריסטי בספרות, והמשמעויות האפשריות או החתרניות של הספרות בחיינו הממשיים היה לעיתים נדירות רחב יותר, מאז שקירקגור הצביע לראשונה על רוחבו האירוני. החלק הוויטאלי ביותר בביקורת המודרנית, אלה של ג'ורג' לוקאץ', של ולטר בנימין, של אדמונד וילסון, של פ. ר. ליוויס, מודע לכך שזה המצב. כל אחד מהמבקרים הללו, לפי סגנון חזונו, עשה מהשיפוט הספרותי ביקורת של החברה, השוואה אמפירית או אוטופית בין עובדה לאפשרות בפעולה אנושית. אבל אפילו הישגיהם, והרבה בדפים הבאים חב להם בבירור, מתחילים להיראות מיושנים. הם קמו מתוך אמנה של אוריינות שמוטלת כעת בספק⁵² (שם, עמ' vii-viii).

סטיינר מבטא תחושה חריפה ביותר (ואולי כזו שנובעת ממזג אינטלקטואלי "דכאוני" או אפוקליפטי, מזג של "פסימיזם תרבותי") של תום עידן אורייני בתרבות המערבית. התחושה החריפה הזו נידונה בהרחבה מיוחדת בספרו "In Bluebeard's Castle" מ-1971. כותרת המשנה של המסה הנה, "Some notes toward the redefinition of culture", וכותרת אחד מפרקים היא "In a Post-Culture" (שחסן הזכירה לימים כאחד מה"פוסט-ים" שצמחו במקביל ל"פוסטמודרניזם"), וכבר הן מלמדות על תחושת המשבר שסטיינר מנתח. עובדה מאלפת נוספת - מלבד השימוש בביטוי "post-culture", שמרמז על קרבתה ההדוקה של המסה לשיח המתגבש של הפוסטמודרניזם - ביחס למסה המאלפת הזו, הנה שהיא נכתבה כתגובה מפורשת ליצירה מסאית מקבילה של אחד מגדולי המודרניסטים, ט.ס. אליוט. המדובר הוא במסתו מ-1948 של אליוט "Notes toward the Definition of Culture", שסטיינר מתכתב עמה ובעצם כתב את ספרו בעקבות הזמנה של קרן זיכרון לט.ס. אליוט (ראו Steiner, 1971 עמ' 3 ו"תודות" בפתיח). ניתן לטעון כי סטיינר דן בספרו במה שהטריד את המודרניסט הגדול לפניו אך באקלים תרבותי מאוחר הרבה

לטעון שאין הבדל בין הביקורת הספרותית לכתיבת הטקסטים המבוקרים – כי שתיהן פעילויות יצירתיות. טענה זו, שהשמיע למשל רולאן בארת, ותידון להלן, וכשהיא לעצמה עדות לתפיסה הטקסטואלית של הצרפתים לעומת האמריקאים (למרות שסטיינר מתייחס לתופעה של צמיחה טרופית של הביקורת בארה"ב), העצימה כביכול את מעמדה של הביקורת, אולם בטווח הארוך ייתכן מאד שהחלישה אותה, בהשמיטה את הקרקע מהמעמד הצנוע אך הנצרך של הביקורת כמבארת ומעריכה של הטקסט הספרותי.

⁵² "Behind them lies the belief that literary criticism, particularly in its present cohabitation with the academic, is no longer a very interesting or responsible exercise. Too much of it exhibits the complacencies of academic or journalistic values and habits of statement developed in the nineteenth century. Books about books and that flourishing though more recent *genre*, books about literary criticism (a threefold remove), will no doubt continue to pour out in great numbers. But it is becoming clear that most of them are a kind of initiate sport, that have very little to say to those who would ask what coexistence and interaction are possible between humanism, between the idea of literate communication, and the present shapes of history. The gap between the academic, belle-lettristic treatment of literature and the possible meanings or subversions of literature in our actual lives has rarely been wider since Kierkegaard first pointed to its ironic breadth. The most vital of modern criticism, that of George Lukacs, of Walter Benjamin, of Edmond Wilson, of F.R. Leavis, knows this to be the case. In his own style of vision each of these critics has made of literary judgment a critique of society, a utopian or empirical comparison of fact and possibility in human action. But even their achievements, and much in the following pages is obviously indebted to them, are beginning to seem dated. They arose from a contract of literacy which is now in doubt"

יותר, בעידן "פוסט-תרבותי" כפי שהוא מכנה זאת, באקלים פוסטמודרני כפי שניתן לטעון על אף שהוא אינו משתמש במונח. סטיינר כותב כך במסתו על ההתרחקות מהאוריינות:

ראינו משהו מהתמוטטות ההיררכיות ומהשינויים הרדיקליים במסגרות-הערכים שמקורות בין יצירה אישית למוות [בקטעים שלפני קטע זה דן סטיינר בשחיקת התפיסה בדבר כדאיות המחיר שיש לשלם עבור תהילה אמנותית שלאחר המוות; אדון בכך מייד]. המוטציות הללו הביאו סוף לאוריינות הקלאסית. בזה אני מתכוון למשהו לגמרי קונקרטי. החלק הגדול של הספרות המערבית, שהיה במשך אלפיים שנה ויותר כל כך אינטראקטיבי במכוון, היצירה מהדהדת, משקפת, רומזת ליצירות קודמות במסורת, יוצא במהירות מהישג יד. כמו גלקסיות רחוקות הנשמטות מעבר לאופק של אי-הנראות, חלק הארי של השירה האנגלית, מאובידיוס של קאקסטון ועד Sweeney among the Nightingales [של ט.ס. אליוט], משתנה ממצב של נוכחות אקטיבית לחוסר החיוניות של שימור מלומד⁵³ (Steiner, 1971 עמ' 99).

חשוב להדגיש שזו אינה עוד קינה ניאוו-שמרנית על כך שאנשים כבר "לא קוראים". סטיינר מנתח שינוי תרבותי גורף, וכאמור בגישה סטואית ולא יללנית. ובמילותיו של סטיינר:

השינויים הללו מאוריינות דומיננטית לפוסט או לתת-אוריינות [יושם לב פעם נוספת לשימוש אחר ב"פוסט" במקביל לשנות היווצרות המונח "פוסטמודרניזם"] הם בעצמם מתבטאים באופן כללי בינסיגה מהמילה' [כזכור, שם מסתו של סטיינר מ-1961]. כשהיא נצפית מפרספקטיבה היסטורית עתידית, הציוויליזציה המערבית, ממקורותיה העבריים-יווניים עד, פחות או יותר, ההווה, יכולה להיראות כפאזה של 'ורבאליות' מרוכזת. מה שנדמה לנו כהבדלים חשובים יכול להיראות בעתיד כחלקים מעידן כללי שבו דיסקורס מדובר, נזכר וכתוב היה עמוד השדרה של התודעה. על פי מוסכמה בסוציולוגיה עכשווית וב'לימודי-מדיה' העליונות הזו של ה'לוגי' – של זה שמארגן את ארטיקולציות (articulations) הזמן והמשמעות סביב הלוגוס – הולכת כעת לקראת סופה. יותר ויותר, המילה הינה הערה לתמונה. אזורים מתרחבים של עובדה ושל רגישות, באופן מובהק במדעים המדויקים ובאמנויות הלא-ייצוגיות, הם מחוץ לטווח השגתם של דיווח או פרפראזה ורבאליים. הסימונים של לוגיקה סימבולית, שפות המתמטיקה, הניב של המחשב, אינם יותר מטה-דיאלקטים, אחראיים בפני הדקדוק של הכרה ורבאלית או ניתנים לצמצום אליה. הם אופנים אוטונומיים של קומוניקציה [...]. האלפבית האלקטרוני של קומוניקציה גלובלית מיידית ותחושת 'ביחד' אינו המורשת העתיקה, הפלגנית של בבל, אלא הראינוע (image-in-motion)⁵⁴ (Steiner, 1971 עמ' 111-112).

⁵³ "We have seen something of the collapse of hierarchies and of the radical changes in the value-systems which relate personal creation with death. These mutations have brought an end to classic literacy. By that I mean something perfectly concrete. The major part of Western literature, which has been for two thousand years and more so deliberately interactive, the work echoing, mirroring, alluding to previous works in the tradition, is now passing quickly out of reach. Like far galaxies bending over the horizon of invisibility, the bulk of English poetry, from Caxton's Ovid to *Sweeney among the Nightingales*, is now modulating from active presence into the inertness of scholarly conservation"

⁵⁴ "These changes from a dominant to a post – or subliterate are themselves expressed in a general 'retreat from the word'. Seen from some future historical perspective, Western civilization, from its Hebraic-Greek origins roughly to the present, may look like a phase of concentrated 'verbalism'. What seem to us salient distinctions may appear to have been parts of a general era in which spoken, remembered, and written discourse was the backbone of consciousness. It is a commonplace of current sociology and 'media-study' that this primacy of the 'logic' – of that which organizes the articulations of time and of meaning around the *logos* – is now drawing to a close. Increasingly, the word is caption to the picture. Expanding areas of fact and of sensibility, notably in the exact sciences

אספקטים רבים של הניתוח הזה (שלמעשה הוצג כמה שנים לפני שמקלוהן נתן לו תפוצה נפיצה) יכולים להיות מוטעים או מוגזמים. שינויים בסדר גודל כזה אינם קורים בן לילה ובפני השטח הגרפיים המיידיים. אבל ה'תחושה' (feel) הכללית של הטיעון משכנעת⁵⁵ (שם, עמ' 112).

ההערה מעניינת כי היא מצביעה על "צייטגייסט" ולא דווקא על אמת. וזו גם מטרתי בעבודה זו, להצביע על "צייטגייסט" אנטי-ורבאלית שניצבה על ערש לידתו של ה"פוסטמודרניזם", שאינה בהכרח "נכונה", ולמעשה ניתן לטעון שהובילה בחלקה ל"נבואה המגשימה את עצמה".

המסה הזו של סטיינר מ-1971, שדנה במקומה של "התרבות הגבוהה" בעידן הנוכחי, ראוייה לשיטתי להיכנס למרכז הקאנון של השיח הפוסטמודרני, והיא מציגה בבהירות כמה מהטענות שאני מייחס לפוסטמודרניזם באופן כללי. אינני היחיד שמצוות את סטיינר ומחקרו זה לדיסקורס הפוסטמודרני (ראו למשל Best & Kellner, 1991 עמ' 12), אם כי עד כמה שידיעתי מגעת הציוות הזו נעשה בקצרה ולא בהעמקה, מתוך הזלזול הרווח במחקר בפוסטמודרניזם האמריקאי. נקודה אירונית בהקשר זה, כי סטיינר במהלך המחקר שלו מציין בכמה מקומות שאמריקה מובילה בתהליכים הללו של נטישת האוריינות והם מאפיינים בייחוד את תרבותה (למשל, שם עמ' 108, 110), המשפיעה כמובן על שאר העולם. הכרות עם סטיינר גם תקרין על הבנת חסן והמסלול שלו יובן ביתר בהירות. אין מדובר בפוסטמודרניזם "אוונגרדי", כפי שפורש חסן והפוסטמודרניזם שלו פעמים רבות, אלא בתגובה למשבר בשפה אותו מנתח סטיינר.

בצד התהיות המעניינות ביותר הנוגעות לטכנוקרטיה המערבית ולמקומה של השפה בתוכה, סטיינר ראוי להיחשב עם מבקרי הספרות שתרמו להיווצרות הפוסטמודרניזם גם בגין דיוניו, שגם הם מבוטאים בגישה סטואית, על הידלדלות מעמדה של "התרבות הגבוהה", שסטיינר מייחסה לשואה ולהוכחה הנחרצת שניתנה בה על חוסר היכולת של התרבות הגבוהה לייצר הומניזם בסיסי אצל שוחריה (עיינו, למשל, ב-Steiner, 1998 (במקור: 1967) עמ' viii-ix). תהיות אלה גם הן ידונו בהרחבה במסתו "In Bluebeard's Castle".

בפרק המוזכר במסה, "בתוך פוסט-תרבות" שמו, מדבר סטיינר על "הרס" רחב היקף של ודאויות בתרבות המערבית שנולד ממלחמת העולם השנייה. הראשונה שבוודאויות שחרבה היא ה"זירה של הציוויליזציה הגבוהה", קרי האמונה שהתרבות המערבית נעלה על שאר התרבויות, ש"מורשתה [...] הינה למעשה 'הטוב ביותר שנאמר ונחשב' [ציטוט מהמכתם של מתיו ארנולד]" (Steiner, 1971 עמ' 61). ה"ברבריות בא מליבה של אירופה [...] פרופורציה נאה של האינטליגנציה

and the non-representational arts, are out of reach of verbal account or paraphrase. The notations of symbolic logic, the languages of mathematics, the idiom of the computer, are no longer metadialecs, responsible and reducible to the grammars of verbal cognition. They are autonomous communicatory modes [...] The electronic alphabet of immediate global communication and 'togetherness' is not the ancient, divisive legacy of Babel, but the image-in-motion"

⁵⁵ "Many aspects of this analysis (which was, in fact, put forward some years before McLuhan gave it explosive currency) may well be mistaken or exaggerated. Transmutations of this order of magnitude do not occur overnight and at the immediately graphic surface. But the general 'feel' of the argument is persuasive"

והמוסדות של הציוויליזציה האירופאית – ספרות, האקדמיה, האמנויות המבצעות – קידמו את האי-אנושיות בדרגות שונות של ברכה" (שם, עמ' 63). ו"דבר מהעולם השכן של דכאו לא הפריע למחזור החורף הגדול של המוזיקה הקאמרית של בטהובן שנוגנה במינכן" (שם, עמ' 63).

סטיינר מונה שורה של הלכי רוח תרבותיים שנובעים ממלחמת העולם השנייה בנוסף לזניחת האמונה בעליונות של התרבות המערבית: עם התרוששות הביטחון והאמונה בתרבות המערבית גם נזנחה ה"אקסיומה של הקדמה" (שם, עמ' 67) וזניחתה היא בעלת השלכה תרבותית כי ב"סגירת הדלת אל העתיד" הידע והתרבות מאבדים מחשיבותם ומערכם (שם, עמ' 73); זאת כיוון שהידע והתרבות כבר אינם חלק מנתיב השתלמות ליניארי שהעניק להם משמעות. יסוד נוסף שהתערער היא ההנחה ש"הומניזם - כתוכנית חינוכית וכפרנט אידיאלי" מוביל ל"התנהגות חברתית הומאנית" (שם, עמ' 73), התערערה ההנחה ש"מדעי הרוח הופכות אותנו לאנושיים" (humanities humanize) (שם, עמ' 75).

אנחנו מבינים כעת שקיצוניויות של היסטוריה קולקטיבית ושל ברבריות יכולות לדור בכפיפה אחת עם שימור מקביל, ואכן, פיתוח נוסף של המוסדות, הביורוקרטיה והקודים המקצועיים של התרבות הגבוהה. במילים אחרות, הספריות, המוזיאונים, התיאטראות, האוניברסיטאות, מרכזי מחקר, שבתוכם ובאמצעותם מתרחשת בעיקר מסירת הידע של מדעי הרוח והמדעים המדויקים, יכולים לשגשג בסמוך למחנות ריכוז [...]. אנחנו יודעים על אנשי צוות בביורוקרטיה של המענים ושל התנורים שטיפחו ידע בגתה, אהבה לרילקה. ההתחמקות הקלה: 'אנשים כאלה לא הבינו את השירים שהם קראו או את המוזיקה שהם הכירו ונדמה שביצעו טוב כל כך', לא תספיק⁵⁶ (שם, עמ' 77-78).

וסטיינר מסכם את ההתפתחויות התרבותיות שהוא דן בהן בקטע שלא ניתן להפריז בחשיבותו בהבנת הלך הרוח הפוסטמודרני:

אפשר שאנו יכולים לקבץ את אותם [מאפיינים] 'חסרי תקנה' תחת כותרת כוללת. אבדן המרכזיות הגיאוגרפית-סוציולוגית, הנטישה או ההגבלה הקיצונית של אקסיומת הקידמה ההיסטורית, ההבנה שלנו של הכישלון או אוזלת היד החמורה של ידע והומניזם ביחס לפעולה חברתית – כל אלה מסמנים את סופו של מבנה-ערכים הירארכי מוסכם. החיתוכים הבינאריים שאירגנו את התפיסה החברתית ושייצגו את השליטה של הקוד התרבותי על הטבעי הנם כעת מעורפלים או נדחים בו-במקום. חיתוכים בין הציוויליזציה המערבית לכל השאר, בין המלומדים לבלתי-מודרכים, בין השכבה העליונה ביותר והנמוכה ביותר בחברה, בין הסמכות של הגיל והתלות של הנעורים, בין המינים. החיתוכים הללו היו לא רק יוצרי הבחנה – מגדירים את הזהות של שתי היחידות ביחס לעצמן ואחת ביחס לשנייה – הם היו במפורש אופקיים. קו החלוקה הפריד את הגבוה מהנמוך, את הגדול מהפחות: ציוויליזציה מפרימיטיביות מפגר, לימוד מבורות, פריבילגיה חברתית מכפיפות חברתית, ותק מחוסר בגרות, גברים מנשים. ובכל מקרה ומקרה, "לעומת" מייצג "מעל". זוהי ההתמוטטות, פחות או יותר שלמה, פחות או יותר

⁵⁶ "We now realize that extremes of collective hysteria and savagery can coexist with a parallel conservation and, indeed, further development of the institutions, bureaucracies, and professional codes of high culture. In other words, the libraries, museums, theaters, universities, research centers, in and through which the transmission of the humanities and of the sciences mainly takes place, can prosper next to the concentration camps [...] We know of personnel in the bureaucracy of the torturers and of the ovens who cultivated a knowledge of Goethe, a love of Rilke. The facile evasion: 'such men did not understand the poems they read or the music they knew and seemed to play so well', will not do"

מודעת, של מדרוני-הערך ההירארכיים, המגדירים הללו (והאם ייתכן ערך ללא היררכיה?) שהנה כעת העובדה המזוירת המאפיינת את מצבנו החברתי והאינטלקטואלי. החיתוכים 'האופקיים' של הסדר הקלאסי הפכו לאנכיים ופעמים רבות ללא מובחנים⁵⁷ (שם, עמ' 81-82).⁵⁸

בנוסף לתיאור המאלף הזה בדבר הסיבות והנסיבות ההיסטוריות והקונספטואליות לשקיעתה של "התרבות הגבוהה" סטיינר מעלה גם שתי מחשבות נועזות נוספות. ראשית, הוא תוהה אם אין קשר סמוי, אימננטי, אפל ומסתורי, בין "אמנות ומחשבה גדולות, מצד אחד, ומשטרים של אלימות וסדר דכאני, מצד שני" (שם, עמ' 64). אם לא "עצם הרעיון של תרבות הוא מילה נרדפת לאליטיזם" (שם, עמ' 86), אם "האנרגיות" של תרבות גדולה לא "ניזונות מהאלימות" שקיימת בחברות דכאניות (שם, עמ' 86). ולפיכך עם העידן הדמוקרטי אליו נכנס המערב לא סותר את עקרונות "התרבות הגדולה". בעידן שלנו, לעומת האליטיזם ודמות הגאון, צומחת מה שסטיינר מכנה "קולקטיביות חדשה", שבאה לידי ביטוי למשל ב"מוזיקת המקרה" שמוותרת על מקומו המיוחס של המלחין (שם, עמ' 92). יש כאן עמדה אלטרנטיבית, אם כי מאותו אזור טיעון, לזו שהציג אירווינג האו: "תרבות גבוהה" נולדת כמקבילה למשטר היררכי, ובחברה דמוקרטית (האו יטען: בחברת שפע), נוצרת תרבות "בינונית" מקבילה.

השערה נועזת ומרתקת נוספת: מעמדה של "התרבות הגבוהה" משתנה כי יחסנו למוות האינדיבידואלי ולתהילה שאחרי המוות השתנה בתרבות שלנו. "תרבות גבוהה" בנויה על הקרבת ההווה תמורת תהילת העתיד, על "הימור על טרנסצנדנטיות" מצד היוצר המקריב את חייו, השקפת עולם שסטיינר מגדירה כ"דתית": "הרעיון, אקסיומאטי באמנות ובמחשבה הקלאסיות, על הקרבת חיי ההווה, אנושיות ההווה, לסיכוי השולי של מוניטין ספרותי ואינטלקטואלי עתידיים" (שם, עמ' 91) נראה חשוד בתפיסה המודרנית. לעומת הרעיון הזה צומח בתפיסה התרבותית של ההווה רעיון ה"הפנינג" (שסוזן סונטאג, יריבתו האינטלקטואלית של סטיינר באותם ימים, ניסחה באופן אוהד), תרבות המדגישה את "המיידיות, אי-החזרתיות, והיותה בת חלוף" של האמנות (שם, עמ' 92).

⁵⁷ סטיינר כמדומה מתכתב כאן עם מסתו של פידלר מ-1965, "המוטאנטים החדשים", שתידון להלן. במסה פידלר הן משתמש בעצמו בביטוי "post", ומדבר על התרבות הפוסט-מודרנית, הפוסט-הומניסטית, פוסט-גברית, פוסט-לבנה ופוסט-הרואית, והן מדבר על טשטוש הגבולות בין לבן ללא-לבן, בין גבר לאישה ועוד.

⁵⁸ "We may be able to group these 'irreparables' under an inclusive heading. The loss of a geographical-sociological centrality, the abandonment or extreme qualification of the axiom of historical progress, our sense of the failure or severe inadequacies of knowledge and humanism in regard to social action – all these signify the end of an agreed hierarchic value-structure. Those binary cuts which organized social perception and which represented the domination of the cultural over the natural code are now blurred or rejected outright. Cuts between Western civilization and the rest, between the learned and the untutored, [missing one here] between the authority of age and the dependence of youth, between the sexes. These cuts were not only diacritical – defining the identity of the two units in relation to themselves and to each other – they were expressly horizontal. The line of division separated the higher from the lower, the greater from the lesser: civilization from retarded primitivism, learning from ignorance, social privilege from subservience, seniority from immaturity, men from woman. And each time, 'from' stood also for 'above'. It is the collapse, more or less complete, more or less conscious, of these hierarchized, definitional value-gradients (and can there be value without hierarchy?) which is now the major fact of our intellectual and social circumstance. The horizontal 'cuts' of the classic order have been made vertical and often indistinct"

הבאתי בהרחבה כמה טענות וציטטות של סטיינר גם משום שלגופו של עניין הוא, כאמור, בעיניי אחד מההוגים המרכזיים שהגדירו את הפוסטמודרניזם וגם משום שיש בכך משום צדק היסטורי, תיקון של השכחת תרומתו לדיון הפוסטמודרני. אולם, לטעמי, אין כאן עמידה על "זכות ראשונים" גרידא. הבנת פעילותם של מבקרי הספרות האמריקאיים בתקופה הנידונה, כדוגמת סטיינר, מציבה את הפוסטמודרניות והפוסטמודרניזם בהקשר הנכון.

באוטוביוגרפיה האינטלקטואלית שלו, "אֶרֶאטָה", מ-1997, סטיינר מבטא, כמה פעמים, כעס על כך שלא הוענק לו קרדיט בסוגיות שעסק בהן מוקדם כל כך וייתכן בעצם שהיה הראשון בעיסוק הזה. הנה דוגמה אחת לקובלנה כזו:

סוגיית היסוד שהצגתי – 'איך ראוי לנו לתפוס מן הבחינה הפסיכולוגית, החברתית, את יכולתם של בני אדם לנגן יצירה של באך או שוברט או להאזין לה בערב, ולענות בני-אדם אחרים בבוקר שלאחר מכן? האם יש קווי דמיון הדוקים בין מדעי הרוח ובין מה שאינו אנושי?' – הסוגיה הזו נעשתה נחלתם של אחרים, על פי רוב בלי להזכיר את מקורה (סטיינר, 2001 (במקור: 1997) עמ' 168).

במקומות אחרים מצר סטיינר שלא שקד על פיתוחם של רעיונותיו המוקדמים, שפותחו בידי אחרים, וכך לא הפך לראש אסכולה. היותו "איש אשכולות", טוען סטיינר, הייתה בעוכריו בעידן שאינו סובלני לאנשי אשכולות.

פיזרתי את מאמצי וכך בזבזתי את כוחותיי. המאמרים שב-*Language and Silence* הצריכו פרק זמן ארוך של התפתחות מרוכזת. 'ההסתלקות מן המילה' [זו בחירתו של המתרגם העברי לשמה של המסה שנדונה לעיל], חיבור שכתבתי בשלהי שנות החמישים, מדבר בעיקרו של דבר על הפרה ראשונית של החוזה שבין המילה לעולם, בין הסימנים הסמנטיים ובין המשמעות היציבה, נושא שעומד במרכז תורות הדקונסטרוקציה והפוסט-מודרניזם. החיבור ניבא את 'קצם של הסיפורים הגדולים' [סטיינר רומז לכך שהקדים גם את ליוטאר, לא רק את דרידה] (סטיינר, 2001 עמ' 167).

ב.11. - סיכום המסה החלוצית של חסן והתחנה הבאה במסעו לגיבוש הקונספט של הפוסטמודרניזם⁵⁹

המסה של חסן מבטאת את העובדה כי במרוצת שנות הששים הוטרדו מבקרי הספרות האמריקאיים מעתידן של השפה בכלל, השפה הכתובה בפרט ומעתידה של הספרות. הספקות הללו בדבר עתידה של השפה, הספר והספרות נבעו מכמה מגמות וזרמים אינטלקטואליים רבי עוצמה באמריקה של סוף שנות החמישים ותחילת שנות הששים. את המגמות והזרמים הללו ניתן לייצג, בעקבות חסן עצמו, באמצעות דמויות אינטלקטואליות כריזמטיות בעידן הנדון שבטאו אותם:

א. התקפה על הסובלימציה כערך וכפרקטיקה נשאים, ולפיכך התקפה על מושג ומוסד "התרבות", ובתוך התרבות, התמקדות בהתקפה על השפה הנתפסת כמופשטת וסובלימטיבית במיוחד. התקפה זו נובעת בעיקר מהגותו של נורמאן או. בראון.

⁵⁹ פיצול הדיון בחסן נובע הן מרצון להתחקות אחר התפתחות מחשבתו באופן כרונולוגי-אנכי והן על מנת לתת הקשר "אופקי" לדיאלוג הגלוי והסמוי בינו לבין עמיתיו מבקרי הספרות האמריקאיים בתקופה הנידונה.

ב. התקפה על הסדר האמנותי, ובתוכו על הסדר של השפה, בשם אי הסדר, היעדר הצורה, הספונטאניות. התקפה זו קשורה להגותו של ג'ון קייג'.

ג. פקפוק בעתידו של הספר בגין דחיקתה של השפה על ידי השפות הלא-מילוליות, דחיקה גוברת והולכת בחברה הטכנולוגית-כמותנית המערבית. עמדה זו ביטא ג'ורג' סטיינר.

למגמות וזרמים אלה, המיוצגים על ידי אותן דמויות אינטלקטואליות רבות השפעה בדור ההוא (בראון וקייג') יש להוסיף דמות כריזמטית שלישית, בעלת השפעה עצומה, שעדיין לא מופיעה במסה המוקדמת של חסן, אולם מופיעה כבר בתחנה השנייה בדרכו להמצאת ופיתוח הקונספט הפוסטמודרני: מרשל מקלוהן.

התחנה השנייה במסע של חסן לגיבוש הקונספט הפוסטמודרני היא ספרו מ-1967, "The Literature of Silence". בספר חוזר חסן על טענותיו במסה ומרחיב אותן, עדיין מבלי להשתמש במושג "פוסטמודרניזם". אבל, חשוב לציין, בספר חסן מתייחס בהערכה למסתו של לסלי פידלר, שפורסמה שנתיים קודם לכן, ב-1965, "The New Mutants", מסה שכבר עושה שימוש בביטוי (Hassan, 1967 עמ' 17), ושתידון להלן. מבקרי הספרות האמריקאיים היו ערים זה לעבודתו של זה, וכפי שהצענו, חסן "חג" סביב המושג, בו השתמשו מבקרים אחרים כדוגמת האו ופידלר, שהיוו תחנות בדרכו ל"הינעלות" על המושג.

גם בספר, כמו במסה, יש מוטו וגם הוא רב משמעות. הפעם המוטו אינו מארטו כי אם מלורנס דארל:

"המושג של הכתיבה הוא לגדל אישיות / שבסופו של דבר תאפשר לאדם להתעלות על האמנות"⁶⁰.

זה ציטוט רב משמעות, כי כפי שאנחנו מבקשים לטעון, הפוסטמודרניזם האמריקאי המוקדם מבטא תשוקה ל"דילוג" על המדיום ועל הסובלימציה, מבטא תשוקה למגע ויטאלי ודיוניסי ב"מציאות" גופה.

חסן, שדן בספר בעיקר בהנרי מילר ובסמואל בקט, מאתר בספרות החדשה תשוקה לשתיקה, תנועה בספרות לקראת שתיקה, לקראת אנטי-ספרות.⁶¹

אני טוען כי הספרות אימצה גישה חדשה ביחס לעצמה, אשר שתיקה היא המטפורה שלה – ואם המטפורה תגווע, שתיקה תיהפך להיות המצב לקראתו האנטרופיה של השפה נוטה. התוצאה היא אנטי-ספרות⁶² (xi Hassan, 1967).

אציג את עיקרי הטענות שבספר, המהווים וריאציה, דומה אך גם שונה, לטענות שבמסה מ-1963. אדגיש את התוספות שקיימות בספר ביחס למסה המוקדמת.

⁶⁰ The object of writing is to grow a personality/ which in the end enables man to transcend art

⁶¹ Hassan, 1967 בהקדמה.

⁶² I argue that literature has adopted a new attitude toward itself, and that silence is its metaphor – and if metaphor dies, silence will become the state toward which the entropy of language tends. The result is anti-literature"

השפה הינה נפילה, מדגיש חסן, "בגן עדן אדם הראשון שתק" (שם, עמ' 203). כאפיגרף לפרולוג חסן מצטט שיר של ד.ה. לורנס המתפלל בבוטות לשחרור מאחיזתו של הלוגוס ולבואה של השתיקה תחתיו:

"[...]come, come in touch, and release/ us from the horrid grip of the evil-smelling
old/ Logos! Come in silence, and say nothing" (Hassan, 1967 pg.3).

ספרות השתיקה מגלה "בוז לכל שימוש בשפה שאינו הפרימיטיבי והמאגי ביותר" (שם, עמ' 22). בדומה למסה, חסן אינו מדבר בפרולוג רק על דחייה של הדיסקורס הספרותי והשפה, המוצעת בספרות שהוא מאתר, אלא "דחייה טוטאלית של ההיסטוריה והציוויליזציה המערבית". דחייה של "הזהות האנושית", של רעיון האדם כמידתם של כל הדברים (שם, עמ' 6). התיעוב מתבטא בהרס אורגיאסטי, בזן-בודיהיזם, בפאטאפיזיקה ובקאמפ⁶³ (שם, שם). דחיית השפה והצורה הספרותית כרוכה גם בדחיית התבונה (שם, עמ' 205). "ספרות השתיקה" אינה מאתגרת רק את הספרות או האמנות, אלא את התודעה האנושית וגורל האנושות. לכן אופייה אפוקליפטי (שם, עמ' 201).

במובן זה, אם ניישם על חסן המוקדם את החלוקה המאוחרת שהבאנו לעיל ל"פוסטמודרניזם", כמתאר ז'אנר ספרותי, ו"פוסטמודרניזם", כתיאור של עידן חדש, נגלה שוב עד כמה היא מלאכותית. כי חסן מדבר על זרם ספרותי אבל זרם שמבטא השקפת עולם כוללת, אנטי-ציוויליזציונית ואנטי-מערבית.

שני קטבים לשתיקה, מרחיב חסן כאן טענה שהופיעה כבר במסה, פן חיובי ופן שלילי. ובלשונו: "אימפולס הרסני" ו"אימפולס חזוני (visionary)" (שם, עמ' 6). הספרות שואפת ל"אין" או ל"הכל" (כלומר, למחיקת המחיצה בין המילים לחיים) (שם, עמ' 22). ב"ספרות השתיקה" יש ייאוש בצד תשוקה אפוקליפטית להתגלות, ל"מהפכה שתסיים את כל המהפכות", לשינוי תודעתי גורף (חסן מדבר על הניסויים הפסיכדליים, על ההשקפה של רייך על האורגזמה, על הפסיכומיסטיקה של נורמן או. בראון). השתיקה היא בגלל "הזוועה" (outrage) ו"האפוקליפסה" (חסן מבאר ש"אפוקליפסה" מובנה גם "התגלות"), הפחד והאקסטאזה כאחד, שהלשון נאלמת למולם (שם, עמ' 7-8). השתיקה בקוטב השלילי היא גם בגלל אבדן האמונה ביכולת הלשונית לייצג, או בגלל אבדן האמונה במשמעות של הבדיה הספרותית, בקונוונציות של הספרות המטילות סדר מלאכותי בעולם, קונוונציות כדוגמת העלילה, הדמות, המטאפורה והמשמעות (שם, עמ' 11-12). יש לשים לב כי הקוטב השלילי לשתיקה - המנוגד לקוטב המבטא תשוקת "דילוג" על השפה, תשוקה דיוניסית ו"חיובית" - הקוטב שמבטא ייאוש מהשפה, מקרב את הזרם הספרותי שמאתר חסן לטענות בדבר אי היכולת לכתוב שירה אחרי אושוויץ⁶⁴.

דו-הקוטביות הזו, החיובית והשלילית, מתבטאת גם, בוואריאציה מסוימת, בשני מושאי הספר, מילר ובקט: "בבקט, הספרות הורסת (unmake) בקפידה את עצמה, ובמילר, הספרות מעמידה פנים, באופן לא סדיר (erratically), שהינה חיים" (שם, עמ' 13). ספרות השתיקה אליבא דמילר

⁶³ חסן ער לפעילותה של סוזן סונטאג, שכתבה על הקאמפ ב-1964. ראו להלן.

⁶⁴ חסן מתייחס בחטף לקשר בין דכאו והירושמה לספרות שהוא מתאר (שם, עמ' 5).

הנה ספרות שהיא **פעולה** (action) בעולם, ולא מדיום מתווך. הנרי מילר תפס את "הכתיבה כאוטוביוגרפיה", ואת "האוטוביוגרפיה כתראפיה", ולכן, מיניה וביה, את הספרות כ**פעולה** (שם, עמ' 9-8). באמירה, שהיא כפסע מלהגדיר את התופעה שהוא דן בה כ"פוסט-מודרנית", מציין חסן כי מילר זר ל"תנועה המודרנית הגדולה המיוצגת על ידי אליוט, ג'ויס ופרוסט". חסן מצטט את מילר המוחה כנגד המודרניסטים הללו:

'אמנות כתחליף לחיים', נוחר מילר בבוז. 'הספרות של הבריחה, של ההימלטות, של ניירוזה מבריקה כל כך שהיא כמעט גורמת לפקפוק ביעילות של הבריאות' (שם, עמ' 29).

נדגיש שוב: כפי שעולה מהציטוט הזה, הספרות שחסן מאתר היא ספרות שמבקשת להשליך אחרי גווה את מוסד האמנות כשהוא לעצמו, שהיא רואה בו "בריחה" מהחיים, ומחלה המנוגדת ל"בריאות" שבמגע ישיר עמם.

עוד ואריאציות על הקוטב **החיובי** של השתיקה שמזכיר חסן במהלך דיונו, ושמילר מייצגו: התפיסה של סארטר במסתו "מהי הספרות?" ולפיה רק ספרות שעושה משהו בעולם, קרי רק ספרות פוליטית, כלומר ספרות שהיא פעולה, ראויה לקיום ⁶⁵ (שם, עמ' 8); הצידוד בספרות החותרת אל הקונקרטיות, חתירה המתבטאת באותם ניסיונות בשירה אוונגרדית להפוך את האלפבית לתמונות, גם הוא שייך ל"ספרות השתיקה" (שם, עמ' 10); שאיפה אחרת לקונקרטיות בספרות מתבטאת, למשל, ברומן התיעודי של טרומן קאפוטה, "בדם קר" (שם, שם), רומן המבקש לדלג על התיווך באמצעות דבקות בתיעוד. כל הגישות האלה מבטאות רצון "לדלג" על התיווך ולהגיע לממשות.

והנה ואריאציות נוספות על הקוטב **השלילי** של השתיקה, אותו מבטא בקט: האירוניה. הדוגמה שחסן נותן לאירוניה קיצונית, אירוניה שחותרת לביטול עצמי, היא המשפט שאומר איש כרתים "המכריז כי כל אנשי כרתים הם שקרנים" (שם, עמ' 12). הסופר במסורת הזו, השלילית, מתייחס לאבסורד שבעצם מעשה האמנות, ובמקום הגישה הרומנטית של המשורר המקולל מופיעה גישה אירונית (שם, עמ' 8). גם ניבול הפה בספרות היא דוגמה לתשוקה לשתיקה, צורה אחרת של ביטול השפה (למשל אצל דה-סאד) (שם, עמ' 10). וזו, ייתכן לטעון לשיטתו של חסן, דוגמה לשתיקה חיובית ושלילית בו זמנית: ביזוי השפה ומאידך גיסא הטענתה במיניות.

כשהוא דן בבקט מול מילר, חסן מעיר הערה רבת משמעות, וליתר דיוק מתחבט בנקודה רבת משמעות, המהווה תוספת חשובה נוספת למסה מ-1963. ההערה נוגעת להשערה שמילר מייצג תפיסה אמריקאית מול בקט המייצג תפיסה אירופאית של השתיקה. "מילר נדמה מייצג את האופטימיזם של אמריקה, בקט את הפסימיזם של אירופה", אומר חסן (שם, עמ' 210).

הראשונים [גיבוריו של מילר] חותרים לגאולתם, מעמידים פנים שאפשרויות הבחירה הן מציאותיות; האחרונים [גיבוריו של בקט], קורבנות מההתחלה, מקבלים את הפטאליות המוזרה שלהם. בריאות אצל הראשון נסוגה לחולי אצל השני, והתשוקה לאלמוות, או לפחות לחיים מועצמים, מפנה את מקומה לדחיפויות של ההתפרקות ומנוחת עולמים. שוב, גיבוריו של מילר הם הרפתקנים רהוטים והמיניות המבודחת שלהם היא פאלית;

⁶⁵ באופן כללי, חסן – וזה מקור כוחו וחולשתו כאחד – חולש על ידע תרבותי עצום ומייחס את אבחנותיו לשלל תופעות. דוגמאות נוספות שהוא מונה כאן הן הפנומנולוגיה של הוסרל, "הבחילה" של סארטר, ה"רומן החדש" הצרפתי. ההיקף הזה יוצר חוסר דיוק מסוים במושגיו, כפי שמעיר ברטנס.

אלה של בקט הנם פטליסטים עצורים, והמיניות שלהם, אם היא קיימת כלל ועיקר, אנאלית באופן קודר⁶⁶ (שם, עמ' 210).

חסן מתלבט, הוא אינו משוכנע בכך שאכן ההבדלים הלאומיים הם חשובים כל כך. בהמשך דרכו, כפי שציטטנו לעיל, יחזור חסן להבחין בין האמריקאיים לאירופאיים, הפעם לא להבדלים בין מילר לבקט, אלא בין הפוסטמודרניזם האמריקאי של שנות הששים לפוסט-סטרוקטורליזם הצרפתי.

כפי שמובא כבר במסה המוקדמת, ההתקפה היא לא רק על השפה המתווכת אלא גם על הצורה האמנותית. חסן מצדד בתנועה האמנותית החדשה כיוון שהיא "מסרבת לסדר" ומצדדת בהיעדר-צורה, ספרות "המקבלת מקריות ואלתור" (שם, עמ' 13), ספרות המקבלת את "הדברים כמות שהם", בלי רצון לסדרם, ספרות "אנטי-תכליתנית" (non-telic) (שם, עמ' 13-14). האנטי-ספרותיות של הספרות הזו מתבטאת בסירובה לקומפוזיציה מוקפדת וצידודה בכתיבה כאוטית (שם, עמ' 202).

חסן מזכיר שוב, כמו במסה, את המיתוס של אורפיאוס, אבי המשוררים. "דבר אחד ברור", אומר חסן, "אורפיאוס נפל קורבן להתנגשות הנחרצת בין העיקרון הדיוניסי לאידיאל האפוליני". האנרגיה הדיוניסית, כפי שהוזכר כבר במסה מ-1963, פורצת ודורסת את העיקרון האפוליני, את השפה, ההופכת "ליללה, פטפוט, שתיקה נוראה". גם ה"צורה האמנותית מושחתת ללא רחם כמו גופו של אורפיאוס" (שם, עמ' 18). **"הנביאים והאוטופיסטים של זמננו אינם מציעים לגאול את המילה. על ידי הפחתת התפקיד של הסובלימציה בעתיד, הם גם מפחיתים את התפקיד של השפה"** (ההדגשה שלי). המרד בשפה הוא מרד נגד הטוטליטריות של העיקרון האפוליני. "העל-אדם או האדם הדיוניסי של העתיד אינו יצור פטפטיני" (שם, עמ' 27). גם בספר, כמו במסה, חסן מזהה את ניטשה כדמות המכרעת בהיסטוריה האינטלקטואלית של ההווה (שם, עמ' 26). גם בספר, כמו במסה, חסן מקשר את ספרות השתיקה ל"נביאים" בני התקופה (סוף שנות החמישים ותחילת השישים). **אבל** בספר, נוסף על נורמן או. בראון והגותו הדיוניסית האנטי ורבאלית⁶⁷, ונוסף על ג'ון קייג', שני הוגים שהוא מתייחס לחובתו האינטלקטואלית כלפיהם בתודות שבפתח הספר (! – עמ' xiii), ונוסף על התייחסותו הנשנית לנבואה הקודרת של ג'ורג' סטיינר על "הנסיגה מהמילה בטכנוקרטיה" העכשווית (שם, עמ' 27), הוא מתייחס גם לראשונה למארשל מקלוהן (McLuhan), שספרו "Understanding Media", פורסם ב-1964, כלומר אחרי המסה הראשונה של חסן.

מקלוהן קשור ל"ספרות השתיקה" בגלל חזונו הנלהב על המעבר מעידן המילה והוורבליזציה לעידן חדש; מעבר מתרבות מילולית לתרבות אלקטרונית וויזואלית, שתעניק תודעה קולקטיבית

⁶⁶ "The former strive for their salvation, pretending that choices are real; the latter, victims from the start, accept their strange fatality. Health in the first yields to sickness in the second, and the desire for immortality, or at least for greater life, gives place to the urgencies of dissolution and eternal rest. Again, Miller's heroes are voluble adventurers, and their jocular sexuality is phallic; Beckett's are taciturn mentalists, and their sexuality, if it is exist at all, is grimly anal"

⁶⁷ שלה התווספו אמירות מפורשות בשבח השתיקה, ועל כך שהשפה היא נפילה, בספר שפרסם בראון ב-1966, "Love's Body", ושחסן מצטטן.

לאנושות. "השתיקה יכולה לנבוע גם מהטכניקות של העידן שלנו" (שם, עמ' 216), אומר חסן. והוא (שם, עמ' 216) מצטט בהרחבה את מקלוהן (אביא את התרגום העברי):

לטכנולוגיה האלקטרונית החדשה, שמרחיבה את חושינו ועצבינו בשלוחות לחיבוק גלובלי, יש השלכות נרחבות על עתיד השפה. טכנולוגיה אלקטרונית כבר איננה נזקקת למילים, בדיוק כפי שהמחשב הדיגיטלי אינו זקוק למספרים. האלקטרוניקה מצביעה על הדרך להרחבת תהליך התודעה עצמו בקנה מידה עולמי, וללא שמץ של מילוליות. מצב זה של מודעות קולקטיבית היה אולי המצב הטרנס-מילולי של האדם. [על השורות הבאות חסן מדלג בציטוט שהוא מביא:] השפה כטכנולוגיה של התרחבות אנושית, שכוחה לחלק ולבדל מוכר לנו היטב, היא אולי 'מגדל בבל' שבאמצעותו ביקש האדם לטפס למרומי הרקיע. כיום מבטיחים המחשבים שהם ישמשו אמצעי לתרגום מיידי של כל צופן ושפה לכל צופן ושפה אחרים. בקיצור, באמצעות הטכנולוגיה מבטיח המחשב מצב בראשית של הבנה ואחדות חובקות עולם. [כאן חוזר חסן ומצטט] הצעד ההגיוני הבא יהיה אפוא לא לתרגם, אלא לעקוף את השפות לטובת תודעה קוסמית כוללת שעשויה להיות דומה מאוד ללא-מודע הקולקטיבי שעליו חלם ברגסון. מצב של 'חוסר משקל', שהביולוגים אומרים שהוא מבטיח חיי אלמוות, יכול לשמש הקבלה למצב של חוסר דיבור, שעשוי להעניק הרמוניה ושלווה קולקטיביים מתמידים (מקלוהן, 2003 עמ' 98-99).

חשוב לשים לב שחסן מתייחס לאותו אספקט בחזונו של מקלוהן החוזה תרבות **ללא שפה** בכלל, תרבות של תמימות דעים קולקטיבית ב"כפר הגלובלי", שאינה נזקקת לשפה הנתפסת בחזון הזה כיסוד מפריד. יש לציין זאת כי בהגותו של מקלוהן קיימת התקפה **נפרדת** על השפה (בעיקר האלפבית הפונטי) **הכתובה והמודפסת**, המונגדת לשפה **המדוברת**. הדברים יידונו בהמשך.

מקלוהן, כפי שיצוין בהמשך, חוזר ומופיע אצל **כל** מבקרי הספרות שדנו בפוסטמודרניזם. לשם דוגמה, נוכחותו של מקלוהן, ונבואותיו על המגבלות ואולי אף על המיותרות של המילה הכתובה, מתוארת אצל ג'ון בארת (Barth) כחלק מהרקע לכתיבת מסתו המשפיעה מ-1967, "The Literature of Exhaustion" (Barth, 1984 עמ' 63), מסה שנכנסה לקאנון הפוסטמודרני האמריקאי (ושתובא להלן).

אם כך, נוסף על התיאוריה של חסן עצמו, על מקורות השפעתה: בראון וקייג', ונוסף על התיאוריה של סטיינר: השתיקה בגין התפתחות המדעים, התווספה תיאוריה מרכזית חדשה של שתיקה. נוסף על היסוד הדיוניסי, החותר לביטול התיווך התרבותי הסובלימטיבי והמארגן של השפה (בעקבות נורמן או. בראון וג'ון קייג'), נוסף על היסוד הטכנוקרטי (סטיינר) של צמצום מקומה של השפה לטובת שפות אחרות, התווסף היסוד הטכנולוגי (מארשל מקלוהן), של אמצעי המדיה הויזואליים הבאים חלף השפה.

חשוב לזכור שהעיסוק בטלוויזיה באותה תקופה אפיין בעיקר את התרבות האמריקאית ולא את האירופאית ובתוכה הצרפתית. כך כותב ההיסטוריון טוני ג'אדט בספרו "אחרי המלחמה", על אירופה במחצית השנייה של המאה ה-20:

הטלוויזיה הגיעה לאטה לאירופה, ובמקומות אחדים אפילו מאוחר [...] צרפת, לעומת זאת, התגאתה ב-60,000 מקלטי טלוויזיה בלבד ב-1953 (באותה עת כבר היו בגרמניה 200,000 מקלטי טלוויזיה ובארצות הברית 15 מיליון). אפילו בשנת 1960 היה מקלט טלוויזיה בבעלות משפחה צרפתית אחת מכל שמונה, חמישית משיעורם בבריטניה (ג'אדט, 2009 (במקור: 2005) עמ' 417).

אבל, כמוזכר, השימוש במושג "פוסטמודרניזם" אצל חסן ניתן לאיתור לא בשנות הששים כי אם בתחילת שנות השבעים. בספר שהזכרתי לעיל, וכן במאמר, מ-1971 גם הוא, " : POSTmodernISM a paracritical bibliography". הדיון בהתפתחויות החשובות הללו יחכה מעט להמשך, כיוון שאני מעוניין לפרוש את ההתפתחויות האינטלקטואליות הנוספות הנוגעות לפוסטמודרניזם האמריקאי, שאירעו במקביל להתפתחות הגותו של חסן בשנות הששים.

ב.12. - סוזן סונטאג והפוסטמודרניזם האמריקאי המוקדם

אשתמש כבר עכשיו בפרט אחד המופיע במאמר המוזכר של חסן מ-1971. במאמר מציע חסן את אותה ביבליוגרפיה מצומצמת שהזכרתי, ביבליוגרפיה של מה שהוא מכנה "ביקורת פוסטמודרנית" (Postmodern criticism). בביבליוגרפיה הוא מונה מאמרים של ג'ורג' סטיינר, לסלי פידלר, סוזן סונטאג, ג'ון בארת וריצ'רד פורייר (Richard Poirier) כמאמרים המייצגים ביקורת ספרות פוסטמודרנית (Hassan, 1975 עמ' 45-46).

ואכן בספרים רבים המתארים את התפתחות הדיסקורס הפוסטמודרני, ויש לשער כי בעקבות (גם אם לא ישירים) הביבליוגרפיה המוקדמת הזו של חסן, מתוארות מסותיה של סונטאג כחלק אינטגרלי מראשיתו של השיח הפוסטמודרני. כך, למשל, כותב ברטנס, כי סוזן סונטאג במסות רבות השפעה כמו "Against interpretation" (1964) ו"One culture and the new sensibility" (1965), עסקה בהגדרות של הפוסטמודרניזם והפוסטמודרניות, אף שסונטאג, מציין ברטנס, לא השתמשה עדיין במושג עצמו (Bertens, 1995 עמ' 14 ; וכן, שם, עמ' 29-27). עוד שתי דוגמאות : גם הויסן מונה את סונטאג כתחנה בהתפתחותו המוקדמת של הפוסטמודרניזם (Huyssen, 1986 עמ' 161) וכך גם בסט וקלנר (Best & Kellner, 1991 עמ' 10).

במסותיה ביטאה סונטאג תחושה של מציאות חדשה, הציגה שינוי רדיקלי באמנויות וב"רוח התקופה" שחל בשנות הששים, שינוי שלימים, בשנות השבעים, יכונה "פוסטמודרניזם". אני מעוניין להציע דיון בסונטאג הן כחלק ממכלול הצגת הפוסטמודרניזם האמריקאי בכלל, ובביקורת הספרות האמריקאית בפרט, והן מתוך תחושה שיש לשים לב למה שלא הושם לו מספיק לב עד כה בדיון במסותיה, ובעיקר ליסוד הטינה שהמסות מגלות כלפי השפה והספרות, טינה שמושפעת בחלקה ממקלוהן.

במסותה המשפיעה מ-1964, "Against Interpretation", סונטאג יוצאת, בטון מלא פאתוס מניפסטי, נגד התיאוריה הוותיקה של האמנות "שגרסה שאמנות היא מימזיס, חיקוי של המציאות" (Sontag, 1996 עמ' 3). סונטאג יוצאת נגד הפרויקט המימטי שמושל בתיאוריה של האמנות מאז היוונים. יש, לפיכך, במסותה תחושה של שינוי רדיקלי שמתנגד למסלול בו פסעה הציוויליזציה המערבית במשך 2500 שנה.

בד בבד ליציאתה נגד רעיון המימיזיס והייצוג סונטאג יוצאת נגד "הרעיון המוזר לפיו משהו שלמדנו לכנותו 'צורה' נפרד ממהו שלמדנו לכנותו 'תוכן'" ושהתוכן חשוב מהצורה (שם, עמ' 4).

צריך לשים לב לשלבים בטיעון של סונטאג. השלב הראשון בטיעונה, שהובא עד כה, הנו התקפה הן על החשיבות המיוחסת למימיזיס והן על פיצול התוכן מהצורה. בטיעון זה יש שני תתי-שלבים שאחד נובע באופן מסקני מרעהו: הפיצול בין צורה לתוכן והדגשת חשיבות התוכן באמנות **נובעים** מהתפיסה המימטית. זאת כיון שהתפיסה הזו הטילה על האמנות לייצג דבר-מה - בתוך הנפש או מחוצה לה, אין זה הבדל עקרוני, אין הבדל בין "הזמנים המודרניים" למסורת הקלאסית בעניין הזה, מדגישה סונטאג – קרי "לומר משהו", כלומר להיות נושאת תוכן (שם, שם). "אנו שואלים מה האמנות אומרת", במקום "מה היא עושה" (שם, עמ' 4-5). סונטאג יוצאת נגד עריצות התוכן הזה, בנוסחה שמהדהדת את תפיסתו של מקלוהן על עליונות המדיום על המסר: "הרעיון של תוכן הנו היום בעיקר מעצור, מטרד, פיליסטיניות מעודנת או לא מעודנת" (שם, עמ' 5).

ואילו השלב השני בטיעון של סונטאג, השלב המפורסם יותר, אך הנובע באופן מסקני מהשלב הקודם: להדגשה המוטעית של חשיבות ה"תוכן" נקשרת חשיבותה המופרזת של הפרשנות והתיאוריה של האמנות, המוכוונות לחילוץ ה"תוכן" הזה. הנחת מציאותו של התוכן מולידה את פרויקט הפרשנות ופרויקט הפרשנות מצדו "תומך בפנטזיה שקיים באמת דבר מה כזה כמו התוכן של יצירת האמנות" (שם, שם). יש להעיר כי על שני שלבי המהלך של סונטאג ניתן לערער מבחינה לוגית: יכולה הרי להיות תיאוריה ופרשנות של "צורה" בלבד.

לפי סונטאג, עלינו לאזור עוז להשתחרר מעריצות ה"תוכן" ומהפרויקט שנועד לחשוף "תוכן" זה, הפרשנות. סונטאג מזהה בפרויקט הפרשנות "בוז גלוי להופעות (appearances)" (שם, עמ' 6). הפרשנות עוינת את "הטקסט" ותרזה אחר "הסב-טקסט", אומרת סונטאג (שם, שם). יש לשים לב כבר כעת לבחירתה של סונטאג באמנות הטקסט כדוגמה כאן, בחירה שאינה מקרית, שאעמוד עליה מיד.

פרויד ומרקס הם שניים מאבות התפיסה הפרשנית המודרנית (שם, עמ' 7). פרויקט הפרשנות בתקופתנו ובתרבות שלנו שמתאפיינת ב"היפרטרופיות של האינטלקט על חשבון האנרגיה והיכולת החושנית והאנרגיה האנושית, הפרשנות היא הנקמה של האינטלקט באמנות" (שם, עמ' 7). הפרשנות התרה אחר "משמעות" היא אף יותר מזה, מקצינה סונטאג בהדהוד ניטשיאני ברור (שמתוודך יש לשער על ידי הגותו של נורמאן או. בראון שסונטאג התרשמה ממנה), היא "נקמה של האינטלקט בעולם עצמו". "לפרש משמעותו לרושש, לרוקן את העולם" לטובת עולם צללים של "משמעות" (שם, שם). במקום "פרשנות של אמנות", מסכמת סונטאג את תפיסתה באמירה מפורסמת ומלאת פאתוס, "אנו זקוקים לארוטיקה של אמנות" (שם, עמ' 14).

ניתן לאתר אצל סונטאג כמה מגמות חשובות מאד בדיסקורס הפוסטמודרני: אנטי-אינטלקטואליזם, דיוניסיות, הכמיהה לבלתי-אמצעיות ולהתנסות ישירה, הבאה חלף ניתוח אינטלקטואלי צונן, שהם רכיבים חשובים בתפיסת הפוסטמודרניזם האמריקאי; הרטוריקה הארוטית, שמקדימה בעשר שנים את "הפילוסופיה של התשוקה" הצרפתית; העדפה מוצהרת של "פני שטח" על פני "מבנה עומק" (שדורש חילוץ פרשני), שגיימסון, בין השאר, ירחיב עליה את הדיבור בשנות השמונים; הדגשת חשיבות המסמנים ואי-חשיבות המסומנים והפרנטיים, שתבוא

לידי ביטוי גם בדקונסטרוקציה; סירוב (כאן עדיין משתמע) לראיית האמנות כעומדת מנגד לעולם, כמציבה לו מראה, כמייצרת "מרחק ביקורתי" (בלשונו העתידית של ג'יימסון), כי הסירוב למימיזיס הוא גם סירוב ליכולת הביקורתית של האמנות; אי קבלת האבחנה בין "תרבות גבוהה" ל"תרבות פופולארית".

אבל חשוב לטעמי לשים לב לעובדה נוספת שנרמזה לעיל ושקיימת במסה, ושאליה לא נתנו חוקרים את הדעת: **היציאה נגד הפרשנות מכוונת בעקיפין ליציאה נגד המדיום הספרותי, בו הפרשנות נפוצה יותר לפי סונטאג. המניפסט הזה מבטא לטעמי, בסב-טקסט שלו, אם לעשות שימוש אירוני בביטוי הזה בהקשר של המסה הזו, טינה כבושה כלפי השפה והספרות.**

הפיליסטיניזם של הפרשנות שופע יותר בספרות מאשר בכל אמנות אחרת. מזה עשורים, מבקרי ספרות הבינו שזו משימתם לתרגם את האלמנטים של השיר או המחזה או הרומן או הסיפור לדבר מה אחר⁶⁸ (שם, עמ' 8).

בהתאם לכך, סונטאג מציינת כי הדוגמה המובהקת ביותר לאמנות שמסרבת לפרשנות מצויה בעיקר בציור, כלומר באמנות לא מילולית: בציור המופשט מחד גיסא, בו אין תוכן במובן הפשוט של המושג, וב"פופ-ארט", בה ה"תוכן כל כך בוטה, כל כך 'מה שהוא'", שאין תועלת בפירושו. למרות שגם בשירה יש דוגמאות לכך (שם, עמ' 10). כשסונטאג מציעה ליצור אמנות שאינה מתמסרת לפרשנות היא סבורה שהקולנוע הוא המסוגל ביותר לזה, ולכן "הקולנוע הוא צורת האמנות החיה ביותר, המרגשת ביותר, החשובה ביותר כיום" (שם, עמ' 11).

המסה המשפיעה הזו מבטאת, אם כך, עוינות - שנובעת יש לשער גם מספקות עצמיים של כותבת צעירה ומורכבת - כלפי הספרות והשפה. ואשתדל להדגים זאת גם במסות נוספות, שמבטאות את העוינות הזו ביתר בהירות.

נבחן מסה משפיעה נוספת של סונטאג, "One culture and the new sensibility", מ-1965, המקושרת גם היא פעמים רבות לפרוטו-פוסטמודרניות. סונטאג מצדדת במסה בפיתוחה של "רגישות חדשה" באמנות (המושג הוא של אירווינג האו במקור⁶⁹).

סונטאג טוענת שאין נתק בין התרבות "הספרותית-אמנותית" ו"המדעית", אין "שתי תרבויות", כפי שנהוג לומר "בשנים האחרונות" (שם, עמ' 293). חשוב להבין את ההקשר של המסה של סונטאג. המסה שלה היא תגובה מפורשת, גם אם מאוחרת, לפולמוס "שתי התרבויות". פולמוס זה הסעיר ב-1959 את התרבות האנגלוסקסית ונפתח בהרצאה שנשא בקיימברידג' המדען והסופר הבריטי, C.P. Snow, שאת תוכנה פרסם מייד אחר כך בספר. התגובה של סונטאג היא כאמור תגובה מפורשת וסנואו מוזכר בקצרה (שם, עמ' 294). בהרצאה ובספר טען סנואו לנתק גובר והולך בין מדעי הטבע ומדעי הרוח, כשאת ביקורתו הוא מפנה כלפי אנשי מדעי הרוח, שמפגינים בורות בהכרת ההתפתחויות החשובות שאירעו במדע. תגובה חריפה ומפורסמת באלימותה לסנואו הייתה זו של מבקר הספרות F.R. Leavis. הפולמוס הזה נוכח במפורש או

⁶⁸ "This philistinism of interpretation is more rife in literature than in any other art. For decades now, literary critics have understood it to be their task to translate the elements of the poem or play or novel or story into something else"
⁶⁹ כך טוענים בסט וקלנר (Best & Kellner, 1991 עמ' 10).

במובלע בכתביהם של מבקרי הספרות והאמנות האנגלו-סקסיים שניצבו על ערישתו של המושג "פוסטמודרניזם". הפולמוס תרם לתחושה הכללית של משבר ביחס לשפה וביחס למדיום הוורבאלי באמנויות. הוא תרם, למשל, למסתו של סטיינר מ-1961, שהזכרה לעיל, "הנסיגה מהמילה" (שם מתייחס סטיינר לסנאו: Steiner, 1998 עמ' 16). גם העיסוק הרב של חסן בטכנולוגיה בהקשר הפוסט-מודרני ללא ספק מושפע מהפולמוס הזה.⁷⁰

נחזור למסתה של סונטאג. תחושת הנתק הזה הביאה לחשש מפני קיצה של האמנות בעידן המדעי-טכנולוגי, לפסימיות של אנשי אמנות, ל"ספקות רציניים" של "אינטלקטואלים ספרותיים ואמנים שהלכו כה רחוק עד כדי לנבא את הקץ של פעילות עשיית האמנות של האדם" (שם, עמ' 295). סונטאג טוענת שלפסימיות הזו אין ביסוס. אבל סונטאג כן סבורה שהאמנות אכן צריכה להשתנות, ממש כמו שהמדע מתפתח. היא מציינת כי הנגישות ליצירת האמנות החדשות דורשת "מומחיות", כמו במדע (שם, עמ' 296). כפי הנראה כוונתה של סונטאג היא ליצור איחוי בין המדע לאמנות. "הקונפליקט בין 'שתי התרבויות' הוא אשליה", טוענת סונטאג. אנו עדים ל"יצירתה של רגישות מסוג חדש", המאחדת את המדעים והאמנויות. ה"רגישות חדשה" נובעת מניסיונו בהווה, "התנסויות שהן חדשות בהיסטוריה האנושית". זו התנסות ב"מוביליות פיזית וחברתית קיצונית", ב"צפיפות" האנושית והמטריאלית, בחווית המהירות של אנשים ואימאגים, ביכולת לשעתק יצירות אמנות (שם, עמ' 296). במציאות כזו האמנות פורצת את גבולותיה מהעבר: הגבול בין "תרבות ימדי" לתרבות 'אמנות-ספרותיות', או זה שבין 'אמנות' ל'לא-אמנות' וגם זה שבין "קל הדעת לרציני". וכן מאותגרת ההבחנה – הבחנה "המועדפת על אינטלקטואלים ספרותיים", מציינת סונטאג בעיונות כבושה אך שקשה להחמיצה, ושמייד ארחיב עליה – בין "תרבות גבוהה" לינמוכה" (או ל"תרבות פופולארית" או "תרבות המונים") (שם, עמ' 297). ההבדל בין "גבוה" ל"נמוך" אינו רלוונטי כי האמנות אינה נתפסת כביטוי לאינדיבידואליות של האמן כבעבר (ולכן החשיבות בעבר שיוחסה ליצירה הייחודית שאינה נגישה לכולם), אלא נתפסת כ"אובייקט", המיוצר באופן א-פרסונאלי לצריכה המונית (שם, עמ' 298). ההבחנה בין "גבוה" ו"נמוך" של מתיו ארנולד פשוט אינה הולמת "קהילה יצירתית של אמנים ומדענים השוקדים על תכנות התחושות, שאינם מתעניינים באמנות כעיתונאות מורליסטית" (שם, עמ' 302). היחס של אמנים ואינטלקטואלים צעירים לאמנות הפופולארית, בשונה מהיחס המבחין שמגולם בהשקפתו של המבקר האנגלי מתיו ארנולד, מוסיפה סונטאג הערה חשובה, "אינו 'פיליסטיניזם חדש' או 'אנטי-אינטלקטואליזם', אלא אותה רגישות חדשה לעולמנו, גילוי סטנדרטים חדשים ליופי, לסגנון ולטעם אמנותיים, ולא 'ויתור על סטנדרטים'. הפלורליזם והיעדר ההתנשאות שמצויים ב"רגישות החדשה" מעודדים מציאת 'יופי במכונה, או בפתרון של בעיה מתמטית, בציור של ג'וסף ג'ונס, בסרט של גודאר, באישיות [!] ובמוזיקה של הביטלס" (שם, עמ' 302-304). ההערה חשובה משתי בחינות: א. היא מדגישה את הצל שמטיל מבקר הספרות מתיו ארנולד על הדיון הפוסטמודרני, ועל כך מייד. ב. היא חשובה בכך שהיא מציגה תפיסה של ביטול ההבדלים בין גבוה לנמוך אבל בלי נפילה ל"הכל הולך", כפי שקרא ליוטאר לוולגריזציה של המצב הפוסטמודרני.

⁷⁰ בהקשר של התרבות האנגלו-סקסית זהו האירוע המכונן בכל הנוגע לסוגיה זו. לא נתקלתי בכתבי המבקרים הנידונים בהתייחסות לפעילותו של וילהלם דילתי בגרמניה של מפנה המאה ה-20, שעסקה אף היא ביחסים בין המדעים המדויקים למדעי הרוח.

תוצאת כל אלה היא "שינוי בתפקידה של האמנות". האמנות אינה "דתית-מאגית" כבעבר הרחוק, אינה "טכניקה של תאור מציאות חילונית או הערה על מציאות כזו", כבעבר הקרוב. האמנות היא "כלי לשינוי תודעה ולארגון צורות חדשות של רגישות" (שם, שם). היסוד הדיוניסי שמקופל בניסוחים הללו מקבל ביטוי חד יותר בהמשך המסה "היחידה הבסיסית של האמנות העכשווית אינה הרעיון, אלא הבחינה וההרחבה של התחושות" (שם, עמ' 300). ועוד בהמשך, מודגש צד אחר של הדיוניסי, העונג, כשסונטאג מייחסת לאמנות החדשה גישה חדשה וחיובית כלפי העונג (pleasure) (שם, עמ' 303).

במסה מרחיבה סונטאג את יסוד העיונות כלפי השפה והספרות. ביטוי עיונות אופייני מצוי כאן כשסונטאג, כפי שהבחינה לרעה את הספרות במסה הקודמת, מציינת גם כאן, כמורה מאוכזבת, כי "רק הרומן, בין האמנויות, לפחות באמריקה, נכשל לספק דוגמאות דומות [של אמנות עדכנית מעניינת ותובענית]" (שם, עמ' 295). אבל במסה הזו אין צורך ללקט את ביטויי העיונות הללו. סונטאג מעניקה להתרחקות מהספרות ביטוי מפורש. סונטאג טוענת כי

המאפיין המרכזי של הרגישות החדשה הנו שהמודל שלה אינו הספרות, ויותר מכל, הרומן. קיימת היום תרבות לא-ספרותית חדשה, שלקיומה, שלא לומר לחשיבותה, רוב האינטלקטואלים הספרותיים לחלוטין אינם מודעים. הממסד החדש הזה כולל ציירים, פסלים, ארכיטקטים, מתכננים חברתיים, קולנוענים, טכנאי טלוויזיה, נוירולוגים, מוזיקאים, מהנדסי אלקטרוניקה, רקדנים, פילוסופים וסוציולוגים⁷¹ (שם, עמ' 298. ההדגשה שלי).

"הטקסטים הבסיסיים של המערך התרבותי החדש" הזה, של התרבות הלא-ספרותית החדשה, כוללים לפי סונטאג - בביבליוגרפיה מעניינת ביותר - את ניטשה, ויטגנשטיין, אנטואן ארטו, באקמינסטר פולר, מרשל מקלוהן, ג'ון קייג', אנדרה ברטון, רולאן בארת, קלוד לוי-שטראוס, יגפריד גידעון, נורמאן או. בראון (שם, שם).

הספרות נתפסה בעבר, וסונטאג מביאה כדוגמה את מתיו ארנולד⁷², כאמנות החשובה ביותר בגלל שבספרות ניתן להעביר "תוכן", "תוכן תיעודי ותוכן של שיפוט מוסרי". כאן משיקה מסתה הנוכחית של סונטאג למסתה הקודמת: התוכן נדחה ולכן הספרות כאמנות של תוכן נדחית וכך גם נזנחת התרבות לפי תפיסתו של ארנולד, ועל מקומה באה התרבות החדשה שהיא תרבות לא-ספרותית במפגיע, זו שאין בה הרבה "תוכן" או שיפוט מוסרי. **האמנויות שהן "המודל של העידן", "הלוקוס של הרגישות החדשה", מציינת סונטאג, הן "מוזיקה, סרטים, ריקוד, ארכיטקטורה, ציור ופיסול" ולא הספרות. אלה אמנויות שגם, בניגוד לספרות, קשורות**

⁷¹ "The primary feature of the new sensibility is that its model product is not the literary work, above all, the novel. A new non-literary culture exists today, of whose very existence, not to mention significance, most literary intellectuals are entirely unaware. This new establishments includes certain painters, sculptors, architects, social planners, film-makers, TV technicians, neurologists, musicians, electronics engineers, dancers, philosophers, and sociologists"

⁷² חסן, כמוזכר לעיל, דן גם הוא בארנולד ומעמת אותו עם ניטשה (Hassan, 1980 עמ' 92). אצל סטיינר, המתעמת גם הוא עם ארנולד, ההתעמתות הנה עם ההנחה שהתרבות "מתרבתת", שהתרבות מגבירה את ההומניזם. סטיינר, בעקבות השואה, דן בהרחבה בתמה הזו (לעימות עם ארנולד עיינו, למשל, Steiner, 1998 (במקור: 1967) עמ' ix). כזכור, הטענה המדהימה שסטיינר טוען, או בוחן בחרדה, ובכך מתקרב לחסן, היא שלא זו בלבד שהתרבות הגבוהה לא מנעה את הזוועה, אלא שיש משהו בהפשטה של התרבות הזו שמהווה הכנה להתפרצות "מתקנת" של ברבריות או לחלופין שמכשיר ניתוק רגשי (עיינו למשל שם, עמ' ix-x) או שהתרבות הגבוהה זקוקה לצמיחתה לקרקע פוליטית לא-דמוקרטית.

לטכנולוגיה ולמדע, ולכן מבטאות את "הרגישות החדשה" גם מסיבה זו. בעיית "שתי התרבויות" קיימת רק לידם של אינטלקטואלים ספרותיים או מדענים צרי אופקים כמו סנואו ואחרים שאינם מעודכנים בדבר "התרבות החדשה, והרגישות המפציעה שלה" (שם, עמ' 299-298).

זניחת תפיסת התרבות של ארנולד היא לא רק זניחת הספרות כמודל לאמנויות. סונטאג מפליגה בשיכרון דיוניסי ומציינת כי הזניחה הזו היא גם זניחת הגדרת ארנולד את ה"אמנות כביקורת של חיים". ואילו "הרגישות החדשה מבינה את האמנות כהרחבה של חיים" (שם, עמ' 300-299).

העימות עם צלו הארוך של מתיו ארנולד, יש לשים לב בקפידה, הוא בעל שני צדדים: עימות עם **התכנים** של ארנולד: הבחנה בין גבוה לנמוך באמנויות; ראיית התרבות כביקורת הנמתחת על החיים ("criticism of life"); ראיית התרבות כנושאת תכנים. הצד השני הוא עימות עם **המדיום** של ארנולד: לפי ארנולד המדיום המובחר הוא הספרות, לפי סונטאג ספרות היא מדיום מפגר מאחור, ויש רק להציץ ברשימה שנמנתה לעיל (מהנדסי מכונות, פותרי בעיה מתמטית, גודאר, ג'ספר ג'ונס, הביטלס), הכוללת בצד מדענים, צייר, בימאי, מוזיקאים, אך לא סופר.

צריך להעניק תשומת לב מרבית לנקודה הזו. סונטאג, לפי תומה, בעקיפין ולפחות לא במפורש, **כורכת את הפניית העורף לארנולד כמי שראה בספרות את פסגת האמנויות להפניית העורף לארנולד כמי שראה בביקורת המציאות את ייעודה של האמנות.**

מאליה עולה השאלה: **האם הספרות כמדיום הנה מדיום מסוגל יותר לביקורת על המציאות? האם יש קשר אינהרנטי בין הספרות לפרויקט ביקורת המציאות הארנולדיאני? האם האמנויות האחרות הן אמנויות שאומרות "הן", ויש משהו בספרות שבאופן אינהרנטי הוא שוללני, ביקורתי ומרוחק מהמציאות? האם הספרות, במילים אחרות, היא אמנות אפולינית מעצם טיבה, והאמנויות האחרות כדוגמת המוזיקה או הקולנוע, נוטות יותר לדיוניסיות? האם ההפשטה של השפה היא כוחה וחולשתה כאחת, בעמידתה מנגד לעולם? האם חוקי השפה מבטאים תפיסה של סדר שהיא מנסה להטיל על הכאוס?**

אני סבור שפנומנולוגיה של הספרות, הקריאה והכתיבה, יכולה להוביל לתשובה חיובית לשאלות הנ"ל. אבל, בעצם, אין צורך בהיפותזות נועזות מדי כי תפיסה כזו בדיוק הרי ראינו אצל חסן: אנלוגיה בין השפה לבין המוסר, ארגון-היתר, הסובלימציה וההפשטה, ותשוקה לויתור על השפה כתשוקה לויתור או דילוג עליהם.

כמוזכר, אני משתמש בביטוי "פוסטמודרניזם דיוניסי" על מנת להסביר מגמות מסוימות בקרב מבקרי הספרות האמריקאיים בשנות הששים ותחילת השבעים, שעמדו על ערש הפוסטמודרניזם. הפוסטמודרניזם הזה, כפי שהוצג לעיל, מושפע מאד מנורמאן או. בראון ודחיית עיקרון הסובלימציה הפרוידיאני שניצב בלב ספרו וקשור באופן הדוק למהפכה המינית של שנות הששים. זו אחת הלאקונויות הגדולות ביותר בהתייחסות לפוסטמודרניזם בהקשר הצרפתי בלבד. בהקשר הזה כמעט ואין דיון במה שהוא אחד השינויים התרבותיים הדרמטיים ביותר בחברות המערביות בעשורים האחרונים: המהפכה המינית והשלכותיה. ואילו הטקסטים המקושרים עם הפוסטמודרניזם הצרפתי (ליוטאר המאוחר, בודריאר, פוקו, דרידה), כמעט לא נותנים דין וחשבון על המהפכה המינית, ואם הם נותנים הרי שהוא סופיסטי, חשדני ו"קר" (למשל, הדחייה של

היפותזת "ההשתחררות" המינית בידי פוקו ב"תולדות המיניות". "אנטי אדיפוס" של דלז וגואטרי הוא דוגמה בולטת אמנם לתגובה למהפכה המינית אך הוא, כאמור, יצירה מאוחרת כעשור ומחצה ליצירתו של בראון (שהיה **מבשר** של המהפכה המינית ולא **מגיב** לה). וגם, קשה להשתחרר מהתחושה, שהצרפתים לא "יודעים" להיות אנטי-אינטלקטואלים באמת, בניגוד לאמריקאים. כך שהיצירות מצדדות-התשוקה והאנטי-אינטלקטואליות שלהם תמיד עמוסות פרנסים והתייחסויות לשיחים אינטלקטואליים מסועפים והן סוג של אוקסימורון.

אישוש נוסף לכינוי "פוסטמודרניזם דיוניסי" ולמקומו של בראון בתוכו ולקשר בינו לבין המהפכה המינית מצוי במסה מ-1961 שהקדישה סונטאג לבראון. כך רואה סונטאג את הפרוייקט של בראון:

הצעד בו נקט בראון, שנע מעבר לקונספציה של פרויד לגבי מה שהוא עצמו עשה, הוא להראות שקטגוריות פסיכולוגיות הן גם קטגוריות גופניות. אליבא דבראון, הפסיכואנליזה [...] מבטיחה לא פחות מאשר ריפוי של השסע בין התודעה לגוף: שינוי של האני האנושי לאני גופני, והתחיה של הגוף שמובטחת במיסטיקה הנוצרית (בוהמה [המיסטיקן הגרמני יעקב בוהמה]) ואצל בלייק, נובאליס ורילקה. איננו אלא גוף; כל הערכים הנם ערכים גופניים, אומר בראון ⁷³ (Sontag, 1996 עמ' 258).

חשוב להדגיש שהמשפטים הללו אינם תמימים ואינם נטולי השלכות מעשיות. בראון דיבר בפירוש נגד התפיסה הפרוידיאנית, כפי שסונטאג עצמה מציגה אותה, לפיה: "המיניות הנה 'נמוכה' והסובלימציות באמנות, מדע ותרבות הן 'גבוהות'" (שם, עמ' 260). כלומר **בראון, וסונטאג כאוהדתו, אכן מבשרים על עידן תרבותי חדש, בו משתנות ואף מתהפכות כמה מההיררכיות הוותיקות ביותר של העולם המערבי**. ואת השינוי המבוקש הזה מתאר בראון, ומצטטת סונטאג, כמעבר מאפוליניות לדיוניסיות:

מה שנדרש, לפי הטרמינולוגיה שלו [של בראון], אינו תודעה אפולינית (או סובלימציה), אלא תודעה דיוניסית (גופנית). הביטויים 'אפוליני' ו'דיוניסי' יזכירו באופן בלתי נמנע את ניטשה, והאסוציאציה היא במקום. המפתח לאינטרפרטציה המחודשת הזו של פרויד הוא ניטשה ⁷⁴ (שם, עמ' 261).

בראון הוא לפיכך, לפי סונטאג, הרבה יותר מאינטלקטואל. הוא חוזה, מי שמציע חזון אחרית ימים, גאולה דרך הגוף. בראון, בלשונה, מייצג את "הניסיון המזוירי הראשון לנסח אסכטולוגיה של אימננטיות בשבעים השנים שחלפו מאז ניטשה" (שם, עמ' 262).

שתי הערות לגבי ההבדל בין סונטאג לזרמים אחרים בפוסטמודרניזם האמריקאי שאעסוק בהם בפרק זה: סונטאג מדברת על אמנות כאמנות "ניסיונית", אמנם "לא מטעמים של בוז אליטיסטי", אלא כמו שהמדע הוא "ניסיוני" (שם, עמ' 300). היא מאמצת תפיסה פוטוריסטית

⁷³ "The step which Brown takes, which moves beyond Freud's own conception of what he was doing, is to show that psychological categories are also bodily categories. For Brown, psychoanalysis [...] promises nothing less than the healing of the split between the mind and the body: the transformation of the human ego into a body ego, and the resurrection of the body that is promised in Christian mysticism (Boheme) and in Blake, Novalis, and Rilke. We are nothing but body; all values are bodily values, says Brown".

⁷⁴ "What is wanted, in his terminology, is not Appollonian (or sublimation) consciousness, but Dionysian (or body) consciousness. The terms 'Appollonian' and 'Dionysian' will inevitably remind one of Nietzsche, and the association is appropriate. The key to this reinterpretation of Freud is Nietzsche"

של האמנות, האמנות כחלק בלתי נפרד מההתפתחויות הטכנולוגיות-מדעיות של העידן. זו תפיסה מדעית, "קרה", "פוסט-רומנטית" (שני הביטויים האחרונים הם של סונטאג עצמה; שם, עמ' 297) ואנטי סנטימנטלית. יש כאן הבדל משמעותי מהזרם הפופוליסטי בפוסטמודרניזם, שיופיע להלן אצל מבקר הספרות פידלר ויותר מאוחר אצל התיאורטיקנים הפוסטמודרניים של הארכיטקטורה. אקספרימנטאליות לפי פידלר, כמו זו שהתגלתה ב"רומן החדש" הצרפתי, אינה פוסטמודרנית בהיותה אליטיסטית ותובענית. באותו הקשר, כשסונטאג מאפיינת את "הרגישות החדשה" באמנות ככזו שיש לה יחס חיובי כלפי "עונג", היא מסייגת זאת בכך שהאמנות החדשה, במוזיקה כבספרות, אינה מעניקה את אותו עונג פשוט של "מלודיה שניתן להמהם עם עזיבתך את אולם הקונצרטים" או דמויות שניתן "להזהות אתן", למשל (שם, עמ' 302). זו גישה הרבה יותר אינטלקטואלית מזו של פידלר, שיעדיף דווקא את המנגינה הקליטה.

הערה שנייה: הדגש שסונטאג נותנת ל"צורה" באמנות, למשל כשהיא מציינת שהאמנות החדשה פתוחה יותר לעונג שבאמנות בגלל הדגש שלה על "צורה" ולא על "תוכן" (שם, עמ' 303)⁷⁵. סונטאג שונה לכאורה בכך מהתפיסה של חסן על האמנות הפוסט-מודרנית כאמנות שמתנגדת ל"צורה". אם כי ניתן ליישב בין השניים: הם מדברים על דברים שונים אולי כשהם מדברים על "צורה". חסן, בהשפעת ג'ון קייג', מתנגד ל"צורה" כעיקרון-מסדיר המוטל על הכאוס באופן שרירותי, ואילו סונטאג מדברת על ה"צורה" כממשק בין יצירת האמנות לצופה, כלומר למה שיוצר את האפקט על צרכן האמנות. יכולה אם כן להיות יצירה שכולה כאוס – למשל וידאו קליפ של דימויים מתחלפים – ושכל זאת, אליבא דסונטאג, תהיה לה "צורה" מעניינת.

בהמשך שנות הששים, סונטאג, גם היא, עסוקה בתמה שהעסיקה באופן מובהק ואפילו אובססיבי את המבקרים הספרותיים האמריקאיים שפיתחו את השיח הפוסטמודרני: השתיקה. במסה מ-1967 (יש לזכור שספרו של חסן "The Literature of Silence" וספרו של ג'ורג' סטיינר "Language and Silence" ראו אור באותה שנה), בשם "The Aesthetic of Silence", מדברת סונטאג על התסכול מהתיווך (mediacy) שקיים באמנות, על המגמה של אנטי-אמנות באמנות ועל הרצון להגיע לשתיקה.

האמנות נחשפת כעורבא פרח, ועצם הקונקרטיות של כלי האמן (ובמיוחד, במקרה של השפה, ההיסטוריות של הכלים אלה) מתגלה כמלכודת. כשהיא מיושמת בעולם מצויד בהשגות מיד שנייה, ובייחוד כשהיא מבולבלת מבגידתן של המילים, פעילות האמן נגועה בקללת התיווך. האמנות נהיית לאויב האמן, כיוון שהיא שוללת ממנו את ההגשמה – את

⁷⁵ גם במסה מפורסמת אחרת, "Notes on 'Camp'", מ-1964, מתנגדת סונטאג לחשיבות המופרזת שאנו מעניקים ל"תוכן" באמנות. סונטאג מתארת את הרגישות של ה"קאמפי" כרגישות לסגנון ואסתטיקה ואדישות ל"תוכן" (שם, עמ' 277) ולמשמעות (שם, עמ' 281). "קאמפ" הוא צורה עשירה ו"תוכן" מטופש וראוונתי (שם, עמ' 278). הנקודה המרכזית ב"קאמפ" היא הדחתו של ה"רציני" מכסאו; ה"קאמפ" הוא שובב ואנטי-רציני. ליתר דיוק: ה"קאמפ" הוא קל-דעת לגבי הרציני ורציני לגבי קל-הדעת (שם, עמ' 288). ה"קאמפ", מציינת סונטאג משהו על הקשר ההיסטורי, אפשרי בעיקר בחברות שפע, כיוון שה"קאמפ" קשור הדוקות לשעמום, הוא רגישות הנובעת משעמום (שם, עמ' 289; כאן סונטאג מתקרבת לראיית-הדברים של אירווינג האו, אלא שהוא ביקר את ההשלכות של חברת-השפע על התרבות, סונטאג מחבקת אותן).

הטרנסנדנציה – אליה הוא משתוקק. לכן, האמנות הולכת ונחשבת כמשהו שיש להפיל מכסאו ⁷⁶ (Sontag, 1982 עמ' 182).

בהמשך המסה, בקטע מאלף לדיונו, מסבירה סונטאג מדוע דווקא השפה נבחרה כמטפורה למגמה של התקפה על האמנות ("שתיקה"):

השפה נדמית כמטפורה מיוחסת לביטוי האופי המתווך של עשיית-אמנות ויצירת האמנות. מצד אחד, דיבור הנו הן מדיום לא-חומרי (בהשוואה, נאמר, לדימויים) והן פעילות אנושית עם תפקיד חיוני ברור בפרויקט של הטרנסצנדנטיות, בתנועה מעבר לייחודי והקונטינגנטי (מאחר שכל המילים הן הפשטות, מבוססות רק באופן גס על פרטים קונקרטיים או מרפררות אליהם). מצד שני, השפה היא הפחות-טהורה, המזוהמת, הממוצה, מכל החומרים מהם נעשית אמנות. האופי הדואלי הזה של השפה – המופשטות שלה, ו"נפילתה" בהיסטוריה – משמשים כמיקרוקוסמוס של אופיין הלא שמח של האמנויות כיום ⁷⁷ (שם, עמ' 189).

כלומר, אם להתייחס למאפיין הראשון והחשוב יותר בדיון הנוכחי: **השפה, יותר משאר האמנויות היא בעלת אופי של מתווכת, של מפשיטה ומתרחקת מהקונקרטי, ולכן נחוות כמיותרות.**

סונטאג נותנת לכך, במקום אחר במסה, ביטוי נוסף, שמסגיר את השפעתו של נורמן או. בראון, על התרחקות השפה מהבשר והגוף, ואי לכך על השתיקה כתרופה נגדית:

שתיקה חותרת תחת דיבור רע', בכך אני מתכוונת לדיבור נפרד (dissociated) – דיבור נפרד מהגוף (ולכן, מהרגשה), דיבור שאינו נובע באופן אורגני מנוכחותו החושנית וייחודיותו הקונקרטית של הדובר ומההזדמנות הפרטנית לשימוש בשפה. כשהוא לא מעוגן בגוף, הדיבור מידרדר. הוא נהיה שקרי, מרוקן, בזוי, חסר משקל ⁷⁸ (שם, עמ' 194).

בראון מופיע במפורש להלן, כשסונטאג פורשת את השובל ארוך-ההיסטוריה, את הקונטקסט המיסטי של רעיון השתיקה, קונטקסט גנוסטי שבני הדור ההוא חייבים לבראון. סונטאג, כמו חסן, מביאה את בראון בצטטו את המיסטיקן הנוצרי יעקב בוהמה, על "הדיבור החושני" של האדם הראשון בגן העדן, שדמה לדיבור של החיות בהיותו "כלי ביטוי לא מתווך של החושים",

⁷⁶ "Art is unmasked as gratuitous, and the very concreteness of the artist's tools (and, particularly in the case of language, their historicity) appears as a trap. Practiced in a world furnished with secondhand perceptions, and specifically confounded by the treachery of words, the artist's activity is cursed with mediacy. Art becomes the enemy of the artist, for it denies him the realization – the transcendence – he desires. Therefore, art comes to be considered something to be overthrown."

⁷⁷ "Language seems a privileged metaphor for expressing the mediated character of art-making and the artwork. On the one hand, speech is both immaterial medium (compared with, say, images) and a human activity with an apparently essential stake in the project of transcendence, of moving beyond the singular and the contingent (all words being abstractions, only roughly based on or making references to concrete particulars). On the other hand language is the most impure, the most contaminated, the most exhausted of all the materials out of which art is made. This dual character of language – its abstractness, and its 'fallenness' in history – serves as microcosm of the unhappy character of the arts today"

⁷⁸ "Silence undermines 'bad speech', by which I mean dissociated speech – speech dissociated from the body (and, therefore, from feeling), speech not organically informed by the sensuous presence and concrete particularity of the speaker and by the individual occasion for using language. Unmoored from the body, speech deteriorates. It becomes false, inane, ignoble, weightless"

וכשחטא האדם, והפך ל"חיה החולה", הוא נפל לתוך שפה מתווכת, שפה בעלת "אופי נזיריטי", כלשונו של בראון, המרוחקת מחושיו של האדם (שם, עמ' 195).

הדוגמה של רמבו (Rimbaud) (המופיעה גם אצל חסן וגם אצל סטיינר), של האמן שנטש את אמנותו והפך להיות סוחר, מופיעה גם אצל סונטאג (שם, עמ' 183), בצד שלל דוגמאות מהרומנטיקה ואילך. אבל כמו חסן, גם סונטאג מנסה להסביר, גם אם בקצרה ולא באופן שיטתי, מה בתרבות ובסוציולוגיה של זמנה מעודד את השתיקה: היא מזכירה את דיבור-היתר שמעודדת הפסיכותרפיה, את הצפת המידע בתקופתנו (הכולל דיבור בצד אימאגיים), התנוונות הדיבור בפוליטיקה, בפרסום ובבידור העכשוויים, שימוש יתר בדיבור "רציונאלי" ו"לוגי". כל אלה מעוררים רתיעה מהדיבור, מעניקים את "הקונטקסט הסוציולוגי של האמביוולנטיות בת זמננו ביחס לשפה" (שם, עמ' 194-195). במקום אחר היא מזכירה את השתיקה שמקלוהן, "כפי שכולם יודעים", מקדם בהפרדה בין השפה הכתובה לשפה המדוברת, כשהראשונה היא "העבריינית" בעוד השנייה היא בעלת "יתרונות נפשיים ותרבותיים" (שם, עמ' 200).

סונטאג מבטאת במסותיה המשפיעות כמה מאפיינים חשובים ביותר בפוסטמודרניזם העתידי, וביתר בהירות, לטעמי, מכמה מהפיתוחים הידועים-יותר וה"קנוניים" של המושג פוסטמודרניזם. התפיסה שהשינוי התרבותי של הפוסטמודרניזם הוא רדיקלי ואינו מוגבל לתרבות אלא מבשר השקפת עולם או "רגישות" חדשה; העדפת הצורה על התוכן, החוויה על הפרשנות; האינטלקטואלית, היצריות על המוסר, העליצות על החומרה; הפוסטמודרניזם הדיוניסי והאנטי-סובלימטיבי שהיא מציעה; הקשר ההדוק בין הפוסטמודרניזם לתרבות-הנגד האמריקאית של שנות הששים; הקשר ההדוק בין הפוסטמודרניזם למסורת האנטי-אינטלקטואלית האמריקאית; מחיקת הגבול בין תרבות גבוהה לנמוכה; החשדנות כלפי המרקסיזם והפסיכואנליזה, כשהאחרונה מושפעת מכתביו של נורמן או. בראון; החזון האמנותי הפוטוריסטי, המושפע מהתפתחות הטכנולוגיה. ולבסוף, מצויים אצל סונטאג שתי מגמות שמעניינות אותי במיוחד במחקר זה: א. המעבר של התרבות מתרבות ספרותית לתרבות לא-ספרותית, וההשפעה הכבירה של מארשל מקלוהן בסוגייה הזו⁷⁹. ב. התשוקה לוותר על המדיום, לוותר על האמנות, ולגעת בממשי (בדומה ל"ספרות השתיקה" של חסן).

⁷⁹ על השפעת מקלוהן על סונטאג מעיר גם Bertens, 1986 עמ' 33.

הגישה של פידלר לפוסטמודרניזם אוהדת ורדיקלית ביותר. פידלר השתמש במונח פוסט-מודרניזם (כך, עם מקף) כבר ב-1965, במסתו החשובה מאד מאותה שנה, "The new mutants".

פידלר מבטא במסה תחושה פוטוריסטית עזה. ישנה "הבנה גוברת והולכת באשר לאי הרלוונטיות של העבר ואף של ההווה ל-1965". את אי הרלוונטיות הזו מאתר פידלר בזרמי המעמקים של התרבות הפופולארית הספרותית: בתנועתה מהמערבון וספרי האימה לסיפור הבלשי ולמדע הבדיוני. הראשונים מייצגים את עניינה של התרבות בעבר, השלישי הוא סוג של "וולגריזציה למסירותם של הסופרים הריאליסטים להווה", ואילו האחרון מבטא את הפנייה של התרבות אל העתיד (Fiedler, 1999 עמ' 191). באופן מאלף כורך פידלר את הנטייה הספרותית הזו למדע הבדיוני בהגותם הפוטוריסטית של "נביאים מלומדים" בני התקופה, אותם שמות שנתקלנו בהם כבר, חוזר ושוב, בניסיונו לשרטט את העולם האינטלקטואלי של שנות הששים בארה"ב, שבערשו גדלה הפוסטמודרניות:

אבל ההשפעה של המדע הבדיוני ניתנת לאיתור בשירה ואפילו במסות הפולמיות של נביאים מלומדים כגון וילהלם רייך, באקמיניסטר פולר, מרשל מקלוהן, אולי גם נורמאן או. בראון¹ (Fiedler, 1999 עמ' 192).

בהקשר הזה מופיע הופעת בכורה הביטוי "פוסט-מודרני" במסה. פידלר משווה בין המדע הבדיוני ל"ספרות הפוסט-מודרנית", בכך שבשניהם קיים "תוכן נבואי" (שם, עמ' 192). כלומר, הפוסט-מודרניות והספרות הפוסט-מודרנית לפי פידלר הן גישות עתידניות-נבואיות, זה עיקר חידושן בשלב הראשון של המסה. פידלר, אם כך, שותף לאירווינג האו בתפיסתו שהספרות הפוסט-מודרנית הנה ספרות שבאה לתאר מצב חדש, אך אצל פידלר היא באה לתאר לא את ההווה הפרגמנטרי האמריקאי (ובאי הצלחה), כפי שהציע האו, אלא לשרטט את העתיד. חדשנות התפיסה של בראון ומקלוהן, כמו גם חזונו החברתי המשיחי, עולים בקנה אחד עם המדע הבדיוני ועם "הספרות הפוסט-מודרנית". פוסט-מודרני, אצל פידלר, אם כך, אינו ספקנות רדיקלית, כפי שהורגלנו לתפוס את המושג בעשורים האחרונים, אלא חזון אסכטולוגי².

עד מהרה מתבאר שהעתידנות הזו היא רדיקלית ביותר: "המיתוס" של המדע הבדיוני והספרות הפוסט-מודרנית כאחד הנו "המיתוס של קץ האדם, של הטרנסצנדנטיות או הטרנספורמציה של האנושי", זהו המיתוס של ה"מוטאנטים", שעל שמם קרויה המסה (שם, עמ' 192).

פידלר עורך הסטה חשובה במסה, הסטה רטורית בחלקה: הוא משווה, בהבלעה מסוימת, בין מסעות ל"חלל החיצון" למסעות ל"חלל הפנימי". ה"מוטנטים" אמנם אינם נוסעים עדיין בהמוניהם ל"חלל החיצון" אבל הם מתרחקים והולכים מאתנו במסעותיהם ל"חלל הפנימי", "העתיד הפוסט-אנושי כבר כאן" (שם, עמ' 193). במשתמע, אם כן, שהפוסט-מודרניות היא גם

¹ "But the influence of Science Fiction can be discerned in poetry as well, and even in the polemical essays of such polymath prophets as Wilhelm Reich, Buckminster Fuller, Marshall McLuhan, perhaps also Norman O. Brown"

² כפי שצינו בדיונו בתחילת פרק זה אכן יש קרבה בין הפוסטמודרניזם האמריקאי לאוונגרד האירופאי של ראשית המאה, כאן, לדוגמה, בין פידלר לפוטוריזם. אבל קיימים גם הבדלים מכריעים, כפי שהצענו לעיל. ראו גם מייד, בהמשך הדיון בפידלר, את ההבדל שהוא מוצא בין שנות-הששים לאוונגרד של תחילת המאה ה-20.

הצלילה הפסיכדלית (והאחרת) פנימה, לא רק נסיקה במרחב (אל החלל) וההפלה בזמן (אל העתיד).

פידלר מנתח את ההתפתחויות הטרויות בקרב צעירי דורו (ליתר דיוק, הצעירים בתקופתו; פידלר, יליד 1917, כלומר בן 48 בשעת כתיבת המסה, הוא כמובן מבוגר מהם³). מיהם המוטאנטים, "הפוסט-אנושיים"? אלה הם אותם המתכחשים לעבר ולהיסטוריה, להמשכיות תרבותית ולרעיון ה"קדמה". הם דוחים את רעיון ה"הומניזם" המערבי, "הן בצורתו הבורגנית והן בזו המרקסיסטית". באופן ספציפי יותר, הם דוחים את "פולחן התבונה" שהחל מסוקרטס, עבר ברנסנס והיה נוכח עד "רק אתמול" (שם, עמ' 193). המוטנטים דוחים את הרעיון הסוקראטי ש"חיים שלא נחקרו אינם שווים לחיותם", כשם שהם דוחים את הרעיון הפרוידיאני על כך ש"במקום בו היה האיד, יהיה האגו" (שם, עמ' 194).

אבל פידלר מדגיש מאפיין נוסף: ה"אנטי ספרותיות" שלהם. זו גורמת להם להיות דומים לדאדאיסטים ול"אנטי-רציונאליזם אנטי-ספרותיות" של האחרונים, אותם דאדאיסטים שעד מהרה הפכו לסוריאליסטים, כלומר לכאלה שנכנעו, לדעת פידלר, ל"ניאו-הומניסטים" האחרונים, פרויד ומרקס, אותם שני "קבליסטים סוקרטיים נואשים" שביקשו להעניק "רציונאל לאלימות ורציונאל לדחף". את הכניעה הזו של האוונגרד מתחילת המאה לא משחזר הדור הצעיר שמכריז כלפי פרויד (את מארקס הם פשוט פחות מכירים, טוען פידלר⁴): "תנו לאיד לגבור על האגו, לאימפולס לגבור על הסדר", ומטיחים כי "פרויד הוא משת"פ" (fink). "האנטי-רציונאליזם החדשים" מתנגדים לאקדמיה ולהשכלה. המרד שלהם נגד מלחמת וייטנאם, או בעד זכויות אדם או חופש הביטוי הוא מסווה לסלוגן "הפרופסור הוא משת"פ" (שם, עמ' 194). מאחורי ההפגנות נגד וייטנאם ובעד זכויות האזרח ניצבת טינה כלפי המערכת האוניברסיטאית והאתוס שלה, התנגדות ל"רעיון האדם" של האוניברסיטה, לרעיון שהאדם השלם הוא אדם רציונאלי, עובד, בוגר, החותר להצלחה. האירציונאליסטים החדשים, לעומת זאת, חפצים ב"גיל התבגרות עד הקבר". זו דחייה של המסורת ההומניסטית-הבורגנית-הפרוטסטנטית של ה-WASP (שם, עמ' 195). פידלר, כנראה הקיצוני (לפחות מבחינה רטורית) שבהוגים הפוסטמודרניים, מתאר כאן, באהדה, תרבות שדוחה את הכיתה, הספרייה, המעבדה, המשרד, תרבות דיוניסטית שאינה פוליטית במהותה למרות מטרותיה הפוליטיות המוצהרות. היכולת של פידלר לא להתרשם מהתוכן הגלוי, הפוליטי, של תנועת הסטודנטים, ולהעמיק את מבטו לאימפולס הדיוניסי

³ עניין הגיל אינו זניח לטעמי. אצל פידלר יש יותר מקורט של המבוגר המזדקן, שמנסה להתחבר אל הצעירים, להיות "מגניב", cool, בשפה לא פורמאלית. גם מעצרו בחשד להחזקת בסמים באותה תקופה מעיד על כך. פידלר מזכיר בכך את המשורר האנגלי, פיליפ לארקין, יליד 1922, שכתב על בני דור שנות הששים, מתוך קנאה וקינה על גילו המאוחר, את השורות המפורסמות:

Sexual			intercourse				began
In			nineteen				sixty-three
(which	was	rather	late	for	me)		-
Between	the	end	of	the	Chatterley		ban
And	the		Beatles'		first		LP.

⁴ כמובן, גם זה מאפיין אמריקאי. כאמור, נוכחותו של המרקסיזם בצרפת הייתה גדולה לאין שיעור. אפילו אם נתמקד במישור הפוליטי בלבד, לא זה האינטלקטואלי (שם היה המרקסיזם "האופיום של האינטלקטואלים", כשנינו של ריימון ארון): בצרפת הייתה מפלגה קומוניסטית גדולה.

שתחתיה, חשובה מאד בעיניי בהבנת הפוסטמודרניות בכללותה. לפי פידלר האמת של הפגנות הסטודנטים נחשפה כשהמפגינים הניפו את השלטת ובו נכתבה ה"מילה בת ארבע-האותיות שאף עיתון לכל המשפחה לא ידפיס אותה, למרות שאין זה סביר שבן משפחה איזשהו שידע לקרוא לא יכיר אותה" (שם, עמ' 196).

אלה קטעים רבי משמעות בהם מאתר פידלר כמה מאפיינים מכריעים של הפוסטמודרניות: א. היותה אנטי-ספרותית⁵. ב. היותה אנטי-אינטלקטואלית. ג. היותה דיוניסית ואנטי-רציונאלית, מצדדת-איד וחותרת לכאוס. ד. היותה א-פוליטית. ה. הקשר הסמוי בין ההתנגדות לספרות למאפיינים האחרים; או, במילים אחרות, **היותה, במשתמע, של הספרות אפולינית מטבעה**, כפי שאני מבקש לטעון, ללא קשר לתכנים הנמסרים באמצעותה.

בהקשר שבה הוזכרה המילה fuck טוען פידלר במפורש את הטענה שאני מנסה להעלות ביחס לפוסטמודרניזם האמריקאי בכללותו, את עוינותו כלפי השפה:

הלוגיקה של המסלול האי-לוגי שלהם מייצבת את הצעירים כנגד השפה עצמה [...]. הם מחפשים אנטי-שפה של מחאה באותה הכרחיות שהם מחפשים אנטי-שירים ואנטי-רומנים, מסיימים באנטי-מילה האולטימטיבית⁶ (שם, עמ' 197).

ה"שתיקה", אותו רעיון שרדף באובססיביות את מבקרי הספרות האמריקאיים, עולה גם במחשבתו של פידלר. אחרי שהשימוש האנטי-לשוני בניבול פה ימצא את עצמו "מה לעשות אז חוץ מאשר לבחור בשתיקה? [...] כנגד היורשים הפטפטיים של סוקרטס השתיקה היא העלבון היחיד שלא נשחק, הרדיקליזם שאינו יכול להיהפך לאופנתי" (שם, עמ' 198). "המוזיקה היא האמנות המועדפת על האי-רציונליסטיים", פידלר מתייחס כאן במפורש למוזיקת הרוקנ'רול, בגלל "המינימאליות של המילים שמתנגדת להבנתן בהאזנה ראשונה" (שם, עמ' 198).

כך, בצלילות ובישירות, מבוטאת ההתקפה על השפה, שניצבת לטענתנו בלבו של הפוסטמודרניזם האמריקאי המוקדם, התקפה שחשוב להדגישה על מנת להבין כהלכה את הפוסטמודרניות כעידן היסטורי ועל מנת להבין את מעמדה של הספרות וביקורת הספרות בתוך עידן זה, הבנה שאליה אנחנו חותרים בעבודה זו.

פידלר מוסיף דגש חשוב. הוא רואה ב"ברברים החדשים", הפוסט-הומניסטים, מורדים במסורת של האדם הלבן או המערבי (פידלר משתמש בשני הביטויים), בין אם זו מתבטאת במרקסיזם, בהומניזם, באמונה בטכנולוגיה או בנצרות. הם רואים בנצרות "אידיאולוגיה לבנה" ולכן, המיסטיקנים שביניהם פונים לטיבט או ליפן, או למסורות אינדיאניות ושחורות, ולא לנצרות

⁵ במובן זה יש הבדל גדול בין התופעה שמתאר פידלר לכמה מדברי המודרניזם הגדולים, כמו ג'ויס, אליוט ופרוסט. ושוב נחזור על טענתנו: מאפיינים מסוימים משותפים לפידלר ולתופעות באוונגרד או במודרניזם של מפנה המאה ה-20, או אף למאפיינים של הרומנטיקה, אבל "תיבת התהודה" ההיסטורית-טכנולוגית-מדיאלית-חברתית בו הם נתונים שונה כליל, והופכת אותם למהדהדים הרבה יותר ממאפייני קודמיהם, כלומר מהדהדים לא רק בקרב אינטלקטואלים ואנשי ספר.

⁶ "the logic of their illogical course eventually sets the young against language itself [...] They seek an antilanguage of protest as inevitably as they seek antipoems and antinovels, end with the ultimate antiword"

(שם, עמ' 199-200). יש כאן התייחסות מוקדמת למה שלימים יכונה הניו-אייג', אותה תנועה רוחנית במערב הנוהה אחר רעיונות מהמזרח הרחוק ומתרבויות לא-מערביות. אבל, מוסיף פידלר היהודי הערה רבת עניין, התרבות הפוסט-מודרנית היא גם תרבות פוסט-יהודית: "העולם הפוסט-הומניסטי, פוסט-גברי, פוסט-לבן, פוסט-הרואי הנו גם פוסט-יהודי". "כתבי הקודש" של העולם הפוסט-מודרני "הם בהכרח גויים", "ארוחה עירומה" של ויליאם בורוז, "הנביא המרכזי" של העולם החדש, ולא "הרצוג" של סול בלו (שראה אור שנה בלבד לפני המסה של פידלר) (שם, עמ' 202). צריך לציין, באורח שהנו מעט לא אקדמי, שניסיקתו המטאורית של סול בלו בעשורים הנדונים כאן, נסיקה שמטבעה עוררה עוינות וקנאה, העסיקה מאד את בני דורו הספרותי. היותו של בלו סופר יהודי בד בבד עם היותו סופר "אפוליני" מובהק – הוא עוסק בדמויות של אינטלקטואלים, במוסריות, ואף בהתקפה ישירה על "תרבות הנגד" האמריקאית, למשל: ב"כוכב הלכת של מר סאמלר" – סייעה לפידלר להצמיד בין היהדות של בלו לאפוליניות שלו בהערה לעיל. פידלר היהודי, מי "שהפך את החוצפה [כך בתעתיק האנגלי;chutzpah] לצורה ספרותית", כפי שמכריזה הכריכה האחורית של קובץ מאמריו, מקבל את ההזדמנות להרוג ציפור נדירה כמו בלו בשתי מכות: האחת מופנית ליהדותו של בלו והאחרת לאפוליניות שלו.

מלבד המשיכה אל "האחר" האתני יש משיכה אל "האחר" המגדרי, אל הנשיות. "על מנת להיות 'אנשים חדשים', הילדים הללו של העתיד מרגישים, נדמה, כי עליהם לא רק להיות יותר שחור מלבן אלא אף יותר אישה מגבר". למשיכה הזו אל הנשיות יש שורשים בהתפתחויות הטכנולוגיות, שייתרו את הכישורים הגבריים המסורתיים (שם, עמ' 200). פידלר מדבר כאן, באורח מעורר השתאות בנבואיותו, על משבר בגבריות שיוצרת הפוסט-מודרניות, כפי שהוא מבין אותה. מיותרותם של הגברים כמבצעים של עבודה פיזית כמו גם כמי שמביאים "מוות בידיים, פריבילגיה שעד לאחרונה נתפסה כציון עליון לאומץ גברי", בתוספת הכוח שנתנה המצאת הגלולה לאישה להכריע בשאלת ההיריון⁷, ערערו גם את אמונתם של הגברים ביכולתם הבסיסית להגיע ל"כיבוש (כפי שהמטאפורה המסורתית מכנה זאת) של הנשים" (שם, עמ' 201). פידלר, בהערה גאונית לטעמי, כורך את נטייתו המפורסמת של הרומן המודרני לעבר דמות האנטי-גיבור עם נטייתה הקונקרטי של הגבריות המודרנית המערבית לכיוון האנטי-גבריות (שם, עמ' 201). פידלר מזהה "שינוי רדיקלי של הגבר המערבי". הגברים הפוסט-מודרניים (בהטרמה של עשרות שנים לרעיון ה"מטרוסקסואל"), טוען פידלר, מבקשים לעצמם מילוי של השאיפות הנשיות המסורתיות: להיות יפים ונאהבים (שם, עמ' 204). הם מבטאים "נסיגה מהאגרסיביות הגברית לכוח משיכה נשי". הגבריות הפוסט-מודרנית מושפעת מהתרבות ההומוסקסואלית (דבר המתבטא בשכיחותם של כותבים הומוסקסואלים המבטאים את הציטיגייסט: גינסברג, בורוז, אדוארד אלבי, ז'אן ז'נה, בולדווין) אולם מייצרת סוג חדש של גבריות הטרוסקסואלית (פידלר מתייחס במרומז למסתה של סונטאג על ה"קאמפי") (שם, עמ' 205). לכן הפוסט-מודרניסטים הפוסט-הומניסטים קשורים לתנועות של התנגדות-לא-אלימה, כמו "התנועה לזכויות האזרח", המתאימה לגבריות החדשה שהם אווזים בה. שוב, מאלף לראות כיצד פידלר אינו מתרשם מהתוכן הפוליטי המוצהר של תרבות הנגד, וכורך אותה בהתפתחויות דיוניסיות-ג'נדריות. גם

⁷ דוגמה נוספת לקונקרטיזם המרעננת של המחשבה האמריקאית; עד כמה שידעתי מגעת לא עסקה המחשבה הצרפתית בהתפתחות קריטית זו שאפשרה את המהפכה המינית. הסופר מישל וולבק מפצה ויותר מכך בשנים האחרונות על העיסוק הקונקרטי במהפכה המינית שנחסך מהזירה האינטלקטואלית הצרפתית.

תרבות הסמים, לפי פידלר, תרבות אנטי-פוריטנית והדוניסטית, הנה תרבות פמינינית, לפי פידלר, כי מה יותר נשי מאשר "להרשות חדירה לגוף של אובייקט זר שלא רק שמעורר תענוג אלא אפילו (ייתכן) יוצר חיים חדשים?" (!) (שם, עמ' 205-206). פידלר מקדים כאן בשני עשורים את ההתפתחויות שבשנות השמונים יכרכו את פוליטיקת הזהויות והמיעוטים בפרויקט הפוסטמודרני, אבל עושה זאת בגישה לא מיעוטית-מינורית-פוליטית, לא מוסרית ובוודאי שלא מוסרנית, שתאפיין את שנות השמונים, אלא בגישה דסקריפטיבית, ואולי אף בגישה דיוניסטית א-מוסרית.

לסיום הדיון במסה הקצרה אך העשירה הזו, שתי הטרמות נוספות של פידלר: הטרמה של בודריאר וגיימסון, היא טענתו שרעיון "הניכור" אינו רלוונטי לדור החדש, בגלל ש"הצעירים החדשים חוגגים את הניתוק" (שם, עמ' 199). זו, כמובן, התקפה גם על המסורת המרקסיסטית-הגליאנית שמושג "הניכור" צמח בתוכה (פידלר, כמו אינטלקטואלים יהודים רבים בני דורו, הוא אקס-מרקסיסט, חלק מגל "חזרה בשאלה" ששטף את האינטלקטואלים האמריקאיים, ובפרט כמדומה היהודים אמריקאיים⁸, עשור ומחצה לפני עמיתיהם האירופאים-שלאחר-68). הטרמה אחרת, החותמת את המסה, היא הטרמה של גיימסון (בעקבות מושג של לאקאן), אך בעיקר של דלז וגואטרי, והיא הטענה ש"הסכיזופרני החליף את החכם, כדמות האידיאלית של הצעירים", בתרבות-הסמים ובתרבות הפוסט-הומניסטית והפוסט-מודרנית (שם, עמ' 208). הסכיזופרן כ"קוסמונאוט פנימי" הנשלח לארצות שעלינו עוד לחקור. כך סוגר פידלר את המסה באנלוגיה שבה פתח: האנלוגיה בין "החלל החיצון" למסע לפני הנפש (שם, עמ' 209).

מסתו של פידלר מ-1969, "Cross the border – close the gap" (שאגב, פורסמה לראשונה ב"פלייבוי" של יו הפנר; בהקדמתו מ-1999 לקובץ מסותיו פידלר מעיר, אולי בהיתממות, שהוא אינו מבין מה מצאו עורכי ביטאונים כאלה ברעיונותיו, מדוע הם חשבו שהם יסייעו למכירות המגזינים שלהם – שם, עמ' xii), ידועה בעיקר בכך שפידלר ממליץ בה על סגירת הפער בין "הגבוה" ל"נמוך", על הפניית עורף לאוונגרד באמנות, על פיוס עם כוחות השוק, על פנייה מכוונת של הספרות אל ז'אנרים "נמוכים" כדוגמת המערבון, המדע הבדיוני והפורנוגרפיה (למשל, שם, עמ' 275), המסה זכורה גם ככזו שפידלר יוצא בה נגד ההטיה המעמדית שקיימת בהבחנה בין "גבוה" ל"נמוך" (שם, עמ' 287), ונגד התפיסה הלא-דמוקרטית המבחינה בין "אמן" ל"קהל" ושבה הוא ממליץ על ביטול החיץ ביניהם (שם, עמ' 287). התפיסות הללו עולות בקנה אחד עם מגמה בפוסטמודרניות שנכנה "אימננטיות": ביטול יומרתה של האמנות להתעלות מעל העולם ולהציב למולו אופוזיציה. ל"אימננטיות" יש השלכות רבות שידונו להלן. אולם פחות מתייחסים, כשמתייחסים למסה זו, לגישה הנבואית של פידלר בהבנה של הפוסט-מודרניזם כעידן דתי באופיו (שם, עמ' 293), תובנה שמאפשרת מיזוג קונספטואלי בין הפוסטמודרניזם למה שמכונה בעשורים האחרונים "ניו אייג'".

⁸ מעניין לערוך לגל זה ניתוח מרקסיסטי: המוביליזציה החברתית המדהימה של יהדות ארה"ב והקשר בינה לבין תהליכי הדה-מרקסיזציה.

אבל לעניינו מעניינות במיוחד החמצות אחרות בהתייחסות לפידלר. החמצות מאלפות כי הן מלמדות שאלה שקראו את פידלר מפרספקטיבה מאוחרת התעלמו מכמה יסודות שאפיינו את הפוסטמודרניזם האמריקאי המוקדם, ושקריאתם המאוחרת, שהושפעה מאקלים אינטלקטואלי מאוחר ופוסט-סטרוקטורליסטי, כמו לא "ראתה" אותם.⁹ מה שמחמיצים ולא מזכירים כשמזכירים את פידלר הן הנקודות הבאות:

א. העובדה שפידלר במסתו מדבר על מעמדה של ביקורת הספרות לא פחות מאשר על ספרות. לנושא הזה, שמעניין אותנו בייחוד, לא הושם לב על ידי חוקרים אחרים שמזכירים, בדרך כלל בחטף, את תרומתו החלוצית של פידלר לפוסט-מודרניזם; למעשה פידלר מתאר במסתו **משבר בביקורת הספרות כמאפיין של הפוסטמודרניזם**.

ב. הנקודה השנייה המוחמצת כליל היא שנטישת הפרויקט של "התרבות הגבוהה", שפידלר ממליץ עליו, קשורה בתפיסה מחודשת של **המדיום** הספרותי, ונוגעת **ישירות לספרות** ואינה אמירה **כללית** הנוגעת לכלל האמנויות. כפי שאנו מבקשים לטעון: לא במקרה פרץ כל כך מוקדם הדיון על הפוסטמודרניזם דווקא בתחומה של ביקורת הספרות, זאת כיוון שהספרות היא שחשה מוקדם מאד בהשתנות במעמדה, ומשם הגיעו מבקרי הספרות לתפיסה של השתנות העתים הכללית.

ג. ראיתו של פידלר את הפוסטמודרניזם כתופעה אמריקאית בייסודה ואף כתרומתה של התרבות האמריקאית לתרבות העולם, אלטרנטיבה לתפיסת התרבות הגבוהה של אירופה.

מסתו של פידלר מוצגת על ידו כסיכום מצבה של הספרות האמריקאית בשנות הששים (שם, עמ' 270). ויש כבר בכך כדי לאשש את הצעתנו להכיר בחשיבות תפיסת הפוסטמודרניזם כתופעה שנבעה מהסיקסטיז האמריקאיים.

בפתח מסתו, טוען פידלר שמזה שני עשורים אנחנו מצויים על ערשו של הפוסט-מודרניזם, שלצורכי תיאורו לביקורת הספרות אין "מילים מתאימות". מצבה של הספרות האמריקאית בסוף שנות הששים הנו כזה ש"השפה הזמינה למבקרים בנקודה זו לחלוטין בלתי הולמת ל[ניתוח] עבודתם הטובה ביותר של האמנים המעניקים לתקופה את טעמה המיוחדת" (שם, עמ' 270). הרגע של המודרניזם נמשך ממעט לפני מלחמת העולם הראשונה ועד מייד לאחר מלחמת העולם השנייה; כעת אנו חוזים ב"ייסורי הגסיסה" של עידן פרוסט, מאן וגיויס בפרוזה ואליוט וואלרי בשירה (שם, עמ' עמ' 270). **אבל המודרניזם היה גם עידן מסביר פנים במיוחד לביקורת ספרות**, טוען פידלר, בהיותו עידן של "אנליטיות, רציונאליות, דיאלקטיקה אנטי-רומנטית". המודרניזם היה למעשה "עידן של ביקורת", "עידן בו הביקורת התחילה לפלוש לרומן, לשירה, לדרמה וסיימה באיום לבלוע את כל הצורות האחרות של הספרות" (שם, עמ' 271). במבט לאחור, כמה מהיצירות החשובות ביותר של המודרניזם היו יצירות ביקורת, ופידלר מונה בהן את יצירות הביקורת של אליוט, פאונד, ריצ'רדס, ראנסום, בלקמור וקנת ברק (שם, עמ' 271). אבל ביחס לפוסט-מודרניזם תוהה פידלר אם ניתן בכלל לכתוב ביקורת ספרות:

⁹ הקריאות של ברטנס (1995 Bertens, עמ' 31-30), ובסט וקלנר (1991 Best & Kellner, עמ' 11-10) בפידלר הן דוגמאות אופייניות להחמצות הנ"ל.

מדוע לא, אם כך, להמציא ביקורת חדשה חדשה, ביקורת פוסט-מודרנית הולמת לפרוזה ולשירה פוסט-מודרנית? זה נשמע פשוט למדי – פשוט כשם שהכרחי – אבל למעשה פשוט יותר לומר מאשר לעשות; כי השאלה שעולה מייד היא האם יכולה להיות ביקורת מספקת כלשהי לפוסט-מודרניזם¹⁰ (שם, עמ' 271).

פוסט-מודרניזם, מבאר פידלר, הוא עידן "אפוקליפטי, אנטי-רציונאלי, רומנטי וסנטימנטלי באופן בוטה" (שם, עמ' 271). זהו עידן של "שנאת-היגיון מלאת חדווה ושל אי-אחריות נבואית" (שם, עמ' 272), עידן של "מיתוס ותשוקה, סנטימנטליות ופנטסיה" (שם, עמ' 272), **ולפיכך אין זה עידן הולם לביקורת**. אם אנחנו מנסים לטעון כי בשפה עצמה, בהיותה צורת סימון סימבולית מופשטת, המתנתקת מהעולם החומרי, יש יסוד אפוליני אינהרנטי, הרי שביקורת הספרות היא אפולינית בריבוע, אם ניתן לומר כך: היא מנתחת באופן צונן, ב"כלי שני" כביטוי התלמודי, את היצירה החמה, "כלי ראשון", אך זו שכבר בעצמה התרחקה מרחק רב, בעצם סימניה הסימבוליים, מהעולם הזה הרוחני של הרפרנטים.

אם תצמח ביקורת ספרות פוסט-מודרנית כלל ועיקר עליה לחדול להיות "פורמליסטית או אינהרנטית [ביחסה לטקסט]", היא תצטרך להיות "קונטקסטואלית ולא טקסטואלית", ופידלר מציין את שמותיהם של נורמאן או. בראון ומרשל מקלוהן כדוגמאות מופת למבקרים פוסט-מודרניים (שם, עמ' 272). על הביקורת להפוך לספרות בעצמה כי "ביקורת היא ספרות או שאינה ולא כלום" (שם, עמ' 273). לפי פידלר, הביקורת הרצויה היא ביקורת דאדאיסטית בסגנון "מות-האמנות" (שם, עמ' 274). בכל מקרה, "מבקרים יצטרכו למצוא תביעה אחרת לסמכות מתאימה יותר לזמננו מאשר היכולת המיושנת להבחין בין גבוה לנמוך" (שם, עמ' 285). אבל, למעשה, חוזר פידלר ומציג את ה"פוסט-מודרניזם" כעידן אנטי-ביקורתי: "פוסט-מודרניזם גם רומז על סגירת הפער בין מבקר לקהל, אם המונח מבקר משתמע כ'מנהיג טעם' (leader of taste) ובמונח קהל משתמע 'מונחה' (follower)" (שם, עמ' 287).

פידלר מעניק מפתח שאי אפשר להפריז בערכו באשר למצבה של הביקורת בעידן הפוסט-מודרני: כפי שנטען להלן, וכפי שפידלר מלמדנו, ביקורת הספרות, כמדיום אנליטי, נמצאת בפוסטמודרניות בנחיתות מובנית מול הספרות עצמה, הנתפסת כחוייתית, ולפיכך נעלה. העמדה הביקורתית כעמדה נפשית וכפרקטיקה תרבותית צוננת, מפוכחת, מסויגת, אפולינית, נגטיבית היא – out; ביקורת חוייתית ורגשית כמו הספרות עצמה, או ביקורת כמו זו של מקלוהן ובראון הכתובה בקצב, דינאמיקה וטון "נביאיים, מאגיים ויותר ממעט משוגעים" (שם, עמ' 272) – in.

אבל השינוי התרבותי הזה, מביקורתיות ושכלתנות לרגשנות ולחוייתיות, שהוביל לשינוי במעמדה של הביקורת, כרוך גם בשינוי הגדול במעמדה של הספרות עצמה בעקבות השינויים הטכנולוגיים של העשורים האחרונים. וכאן פידלר מתייחס לעמדתו מרשל מקלוהן בהרחבה:

¹⁰ "Why not, then, invent a New New Criticism, a Post-Modernist appropriate to Post-Modernist fiction and verse? It sounds simple enough – quite as simple as imperative – but it is, in fact, much simpler to say than do, for the question which arises immediately is whether there can be *any* criticism adequate to Post-Modernism"

העניין אינו בהנחה, כמו מרשל מקלוהן, שהספר המודפס עומד להיעלם, ועמו הרומן – הצורה הראשונה שהומצאה עבור הדפוס; אלא בהבנה שבכל צורותיו – ובמיוחד, ייתכן, ברומן – הספר המודפס השתנה באופן רדיקלי מבחינה פונקציונאלית¹¹ (שם, עמ' 275).

אמנם, טוען פידלר, "שום מדיום של תקשורת לא נעלם מעולם בגלל שדגם חדש ויעיל יותר הומצא". אבל אין כאן דחייה גורפת של טענות מקלוהן. להיפך. לפי פידלר, מיושנותו של המדיום מחייבת אותו ללמוד להיות "פחות רציני, יותר קל דעת"; שוליותו של הספר כמדיום מחייבת כתיבת ספרות שהנה "אנטי-אמנות ואנטי-רצינות" (שם, עמ' 276). "למעשה", אומר פידלר ומודה בכך יותר מבמקצת לעמדתו של מקלוהן, "ניתן לטעון כי מדיום מתחיל להיות מוחש כבידור רק בנקודה שהוא מפסיק להיות אמצעי הכרחי או ראשי של תקשורת" (שם, עמ' 275). צריך לשים לב לנקודה הזו שהמחקר, המצטט את פידלר כמי שתומך בטשטוש ההבדל בין "גבוה" ל"נמוך" בספרות, לא מדגיש אותו: המלצתו של פידלר על הפיכתו של הרומן לז'אנר פופולארי, אנטי-יומרי, **נובעת מהתחושה שלו, המושפעת ממקלוהן, שספרים איבדו את בכורתם התרבותית**. כלומר, טשטוש ההבדלים בין "גבוה" ל"נמוך" לא נולד בחלל הריק, הוא נולד מתוך **תפיסתו של פידלר שכתובת רומן רציני וחמור-סבר בזמן שהמדיום כולו הוא בעל תפקיד שולי במערכת התרבותית הנו מעשה אוקסימורוני ופתטי. על קלות ערך יש להשיב בקלות דעת**. ה"פוסט-מודרניזם" של פידלר קשור לתפיסתו את הרומן העכשווי כ"פוסט-רומן" (כפי שהוא מכנה את המדע הבדיוני; שם, עמ' 283).

בהמשך המסה, חוזר פידלר לסוג ההלקאה העצמית שאפיין גם את סונטאג במסותיה, קרי לראיית הרומן כמדיום המפגר ביותר באקלים העכשווי. במסגרת תובנה נאיבית ומפוקפקת מאד, הבולטת על רק המסה המעניינת מאד הזו, פידלר מאפיין את העידן העכשווי כעידן שמעדיף גישה "חובבנית" לאמנות, אמנות שפתוחה לכל. ובעידן כזה "הרומן הנו הצורה הפחות מבטיחה בתוך עידן חובבני (קל יותר ללמוד לנגן על גיטרה או לעשות שתי דקות של סרט בשמונה מילימטר)" ולפיכך ייתכן כי "גורלו" של הרומן "נחרץ להפוך פחות ופחות חשוב, פחות ופחות מרכזי, לא משנה עד כמה הוא ישתנה" (עמ' 289). התובנה מפוקפקת הן בגין הנבואה שהאמנויות ייעשו יותר ויותר נגישות וחובבניות, בעוד מגמות התמקצעות, תלות במימון רב ומערכת שיווקית ופרסומית ענפה, מאפיינות את תעשיות הקולנוע והמוזיקה. התובנה מפוקפקת גם בייחוס מקצוענות אינהרנטית ביחס לכתיבת ספרות בניגוד למוזיקה, בעוד הצפת שוק הספרים הישראלי, למשל, מעידה על תפיסה "חובבנית" דווקא של הכתיבה, תפיסה מובנת (אך לא דווקא מוצדקת) לאור היותה של הכתיבה פעילות שכל אזרח נזקק לה בחייו, בניגוד לנגינה ועשיית סרטים המצריכות דווקא חניכה מיוחדת והתמקצעות.

פידלר מציין שההבנה הזו, של הספרות כבידור, נקלטת בקלות רבה יותר בספרות האנגלית והאמריקאית מאשר בצרפת. הצרפתים איבדו את היכולת לאי-רצינות לטעמו. בהערה חשובה בהקשר של עבודה זו, מבאר פידלר, ש"הרומן החדש" אינו פוסטמודרני, כפי שיש הטוענים¹², כי

¹¹ It is not a matter of assuming, like Marshall McLuhan, that the printed book is about to disappear, taking with it the novel – first form invented for print; only of realizing that in all of its forms – and most notably, perhaps, the novel – the printed book is being radically, functionally altered
¹² דוגמה: בספרו על הפוסטמודרניזם מקדיש ג'יימסון פרק לרומן החדש ולקלוד סימון, כנציגים של הפוסטמודרניזם.

כתיבתו של רוב-גרייה ותומכיו הנה יותר מדי אמנותית, רצינית ואוונגרדית, מכדי להיחשב כזו (שם, עמ' 276). בקט, שלמזלו, כך פידלר, נולד באירלנד למרות שהוא כותב בצרפת, "מצא לפיכך שקשה לו להימנע מלהיות מצחיק באופן נפלא וכפייתי" (שם, עמ' 277). אבל קיים גם הבדל בין הספרות האמריקאית לזו האנגלית. האפשרות "לחצות את הגבול" בין הרציני ללא-רציני, בין המתוחכם לנאיבי, היא אמריקאית באופייה, כי מבחינה היסטורית "לפני הנרי גיימס, איש מסופרנו לא הרגיש את עצמו מנותק מהעולם של הכישוף והפלא", זאת בגלל שחציית "הגבול הפרטיקולארי שלנו, ה- Frontier", מבאר פידלר, הובילה לאזור שבו "מבוגרים וילדים, משכילים ולא משכילים, חלקו היקסמות (enchantment) משותפת". "חלף זמן כה רב מאז שהאירופאים חיו את חלומותיהם העמוקים ביותר – אבל אנחנו [האמריקאים, חיינו אותם] רק אתמול" (שם, עמ' 281). פידלר אמנם מסביר כאן לכאורה רק את משיכתם של האמריקאים לז'אנרים מסוים, המערבון והמדע הבדיוני לדוגמה, כמשיכה למיתוס האופיינית לאמריקאים, שנובעת מהיותם אומה צעירה, שפניה לעתיד ושעד לא מזמן ניצב גבול מסתורי במערבה. אבל כיוון שהזכיר לעיל את המשיכה הזו כאופיינית לפוסטמודרניות ניתן לטעון שפידלר מציע לראות **בפוסטמודרניות בכללותה תופעה אמריקאית בבסיסה** :

אבל להיות אמריקאי (שלא כמו אנגלי או צרפתי או מה שלא יהיה) הנו בדיוק לדמיין גורל יותר מאשר לרשת גורל; מאחר שתמיד היינו, בה במידה שאנחנו בכלל אמריקאיים, תושבים של המיתוס יותר מאשר ההיסטוריה ¹³ (שם, עמ' 282).

ב.14. - ג'ון בארת והפוסטמודרניזם האמריקאי המוקדם

מסתו המפורסמת של ג'ון בארת, "The Literature of Exhaustion", מוצגת פעמים רבות במחקר כחלק אינטגרלי מהשיח הפוסטמודרני. כבר חסן מנה אותה בביבליוגרפיה של מבקרי הספרות הפוסטמודרניים שהוזכרה לעיל (Hassan, 1975 עמ' 46). אבל, כמדומני, ההקשר האמריקאי המקורי של מסתו של ג'ון בארת, שחסן היה ודאי מודע לו, נשכח במרוצת הזמן. עם התעבות השיח על הפוסטמודרניות נתפסה ההצעה של בארת במסה הנ"ל – הצעה, בעקבות בורחס, לכתובה על חוסר היכולת לכתוב דבר מה חדש, כדרך מוצא ממשבר הספרות; הצעה המקבילה להתעלותו של המיסטיקן מעבר לקיום היומיומי, התעלות המאפשרת לו פרדוקסאלית להמשיך לחיות (Barth, 1984 (במקור: 1967 עמ' 71); תפיסתו של בארת את הספרות כספרות המחקק את עצמה ועורכת פרודיות על עצמה - כחלק מתפיסה פאן-טקסטואליסטית, של "אין דבר מחוץ לטקסט", של ספרות שאינה מקיימת עוד מגע עם העולם אלא עם עצמה בלבד, פאן-טקסטואליזם שכפי שאנחנו מבקשים לטעון הוא צרפתי, הרבה יותר משהוא אמריקאי. הצעתו של בארת לכתוב "רומנים שמחקים את הצורה של רומנים, על ידי מחבר שמחקק את התפקיד של מחבר" (Barth, 1984 עמ' 72), נתפסה כביטוי מקביל לתפיסה של רולאן בארת והפוסט-סטרוקטורליזם הצרפתי, באותן שנים ממש, על "מות המחבר". גם אם יש קשר רחוק בין בארת האמריקאי לבארת

¹³ "But to be an American (unlike being English or French or whatever) is precisely to *imagine* a destiny rather than to inherit one; since we have always been, insofar as we are Americans at all, inhabitants of myth rather than history"

הצרפתי בסוגיה הזו (קשר רחוק מאד, כיוון שבארת האמריקאי, באקלים אינטלקטואלי שכלל ועיקר אינו פוסט-רומנטי ופוסט-קונספט-"הגאון הרומנטי", כמו האקלים הסטרוקטורליסטי הצרפתי, טוען שסופר המדבר על חוסר יכולתו לכתוב יצירה מקורית ועושה זאת בצורה מבריקה, סופר כמו בורחס, נבוקוב או בקט, הוא מחבר ממש כמו המודרניסטים שקדמו לו; בורחס הוא "אמן" במעלתו של קפקא, למשל, טוען בארת – Barth, 1984 עמ' 70), הרי שאין כל רמז לתפיסה פאנ-טקסטואלית גורפת, תפיסה "מאנית"¹⁴ של השפה, אצל ג'ון בארת. ההפך הוא הנכון: נקודת המוצא למסה שלו היא האקלים המקלוהני, שאפיין את שנות הששים האמריקאיות, אקלים אינטלקטואלי שבישר על סוף עידן הדפוס והכתב ולכן המריץ את בארת לדון ביצירות ספרות מאוחרות ומודעות למאוחרות. האקלים הוא "דפרסיבי" מבחינה ספרותית, לא "מאני". הציטוט הבא מהמסה ממחיש זאת:

נניח כי אתה סופר במשלח ידך – 'מנוול הנוטה-לדפוס', כפי שהמקלוהנים קוראים לנו – ואתה חש, לדוגמה, שהרומן, שלא לומר ספרות נרטיבית ככלל, שלא לומר המילה המודפסת בכללותה, כילו את כוחותיהם בשעה זאת כפי שטוענים לסלי פידלר ואחרים. (אני נוטה להסכים, בסייגים והסתייגויות. לצורות ספרותיות בהחלט יש היסטוריה וקונטינגנטיות היסטורית, וייתכן בהחלט שזמנו של הרומן כצורת אמנות מזוירית תם, כפי שתמו 'הזמנים' של הטרגדיה הקלאסית, הגראנד אופרות האיטלקיות והגרמניות, או רצף-הסונטה. אין בהכרח כלל סיבה לזעקה בשל כך, אולי מלבד לסופרים כאלה ואחרים, ודרך אחת להתמודד עם תחושה כזו היא לכתוב על כך רומן) ¹⁵ (Barth, 1984 עמ' 71).

ובארת מוסיף מייד הערה שמנחה אותנו גם בכתיבה של פרק זה. אין כאן תיאור של מצב עניינים – כלומר של "מות הספרות" – אלא תיאור של תחושה שרווחה באותה תקופה ביחס למצב ולעתיד הספרות:

בין אם זמנו של הרומן כצורה אמנותית מזוירית מסתיים ובין אם הוא מתמיד מבחינה היסטורית נדמה לי כי בר זה חסר חשיבות; אם מספיק סופרים ומבקרים מרגישים אפוקליפטיים ביחס לכך, תחושותיהם הופכות להיות עובדה תרבותית משמעותית ¹⁶ (Barth, 1984 עמ' 72).

צריך לשים לב שהאקלים המקלוהני "האפוקליפטי" שבתוכו נכתבת המסה של בארת, כפי שהוא עצמו מציין בקטעים הנ"ל, אינה מצוקה שהתגובה הבארתיאנית (הג'ון בארתיאנית, לא הרולאן, וכן בהמשך, אלא אם יצויין אחרת) עונה לה ישירות. לכתוב יצירה על יצירה המחקר יצירה, או לכתוב במסווה של הערות שוליים יצירה ספרותית, דוגמאות שבארת מביא, עונות לצורך של הספרות **לחדש**, כנגד התחושה **שהכל נאמר**. אבל הפתרונות הללו, בהיותן יצירות כתובות

¹⁴ על המטאפורה הפסיכופתולוגית הזו בהמשך.

¹⁵ "Suppose you're a writer by vocation – a "printed-oriented bastard", as the McLuhanites call us – and you feel, for example, that the novel, if not narrative literature generally, if not the printed word altogether, has by this hour of the world just about shot its bolt, as Leslie Fiedler and others maintain. (I'm inclined to agree, with reservations and hedges. Literary forms certainly have histories and historical contingencies, and it may well be that the novel's time as major art form is up, as the 'times' of classical tragedy, Italian and German grand opera, or the sonnet-sequence came to be. No necessary cause for alarm in this at all, except perhaps to certain novelists, and one way to handle such a feeling might be to write a novel about it"

¹⁶ "Whether historically the novel expires or persists as a major art form seems immaterial to me; if enough writers and critics *feel* apocalyptic about it, their feeling becomes a considerable cultural fact"

ומודפסות, אינן, מיניה וביה, מענה למשבר תרבות הדפוס שעליו הצביע מקלוהן. כך גם "הפתרון" הישיר שמציע בארת בקטע המצוטט לעיל, לכתוב על עצם זה שזמנה של הספרות תס. "הפתרון" הזה אינו באותו מישור של הפתרון הבורחסיאני למצוקת חוסר היכולת לחדש, שהוא פתרון אמיתי: כתיבה על פייר מנאר שכותב מחדש את דון-קיחוטה בוראת יצירה חדשה. כי כפי שבארת מציין: "הדבר החשוב להבחין בו הוא שבורחסיאני מייחס את קיחוטה לעצמו, ופחות מכך מרכיבו מחדש כמו פייר מנאר; במקום זה, הוא כותב יצירת ספרות יוצאת דופן ומקורית שהתמנה הנרמזות שלה היא הקושי, אולי אי הצורך, בכתיבת יצירות ספרות מקוריות" (Barth, 1984 עמ' 69). על אף שאין הוא מציע פתרון ל"אפוקליפטיות" המקלוהנית, נדמה שבארת מבקש לטעון שבעידן אפוקליפטי מבחינה ספרותית, מוצאים הסופרים דרכי הבעה חריגות, "אפוקליפטיות", שתהלומנה את העידן, גם אם לא תפתורנה את כל מועקותיו.

בהקדמה שנתן בארת למסה, המופיעה בקובץ המסות שלו מ-1984 (כמוזכר לעיל, אנחנו מוצאים שכלי מחקר פורה למדי בסוגיית הבנת התפתחות הפוסטמודרניות היא קריאה בהקדמות מאוחרות שכתבו מחברי טקסטים קנוניים בשיח הפוסטמודרני לטקסטים הללו), הוא מתאר את הרקע החברתי והתרבותי הסוער והאקספרימנטאלי-אמנותי לכתיבתה. הרקע הזה, כפי שבארת עצמו סבור, חשוב להבנת התקופה והמסה כאחת. בארת לימד אז בבאפלו, שם שהה במשך השנים 1965-1973. אלה היו "הסיקסטיז האמריקאיים בשיאם", אומר בארת (Barth, 1984 עמ' 62). עמו לימד גם לסלי פידלר (שם, עמ' 63). חלק מהסטודנטים ומהמרצים הפעילים פוליטית שאפו להפוך את באפלו ל"ברקלי של המזרח [מזרח ארה"ב]" כך ששביתות ומהומות התחוללו בקמפוס והדגל האדום של הקומוניזם והדגל השחור של האנרכיזם "התנופפו, מילולית, בפגישות הפקולטה של המחלקה לאנגלית", שלא פחות מדהים, טוען בארת, אוכלסו במאות סטודנטים שבאו, למשל, לשמוע את אלן גינזברג קורא שירה (שם, שם). מסביבו פגש בארת בשפע של פופ-ארט, מוזיקה אלקטרונית חדשה וסמים (שהיו שכיחים במסיבות הפקולטה כמו מרטיני, לעדותו) (שם, שם). ולא הרחק, קנדה, אליה ברחו רבים מהצעירים על מנת להימלט מהגיוס, ואשר ממנה "פרופסור מקלוהן הסביר בהרחבה את המגבלות, למעשה את ההתיישנות, של המילה המודפסת בתרבות האלקטרונית שלנו" (שם, עמ' 63). בארת מספר, במבט הזה לאחור, שבאותה תקופה ניסה גם הוא לערוך ניסויים בכתיבתו. הוא חקר את הנרטיב האוראלי שממנו התפתחה הכתיבה הספרותית המודפסת. בעוד קריאת שירה הפכה להיות פופולארית בשנות הששים, לא התעורר עניין ב"נרטיב" חי, בפרוזה כאמנות פרפורמטיבית. בארת ניסה לשנות מעט את המציאות הזו ולפיכך הקליט בסטודיו של המחלקה למוזיקה בבאפלו חלקים מיצירתו הספרותית (שם, עמ' 64-63).

בהמשך הקדמתו מוחה בארת על כך שמסתו נקראה כמסה על "מות הרומן" או על "שירת הברבור של הספרות", בעוד היא, לטענתו, מסה שעיקרה הוא הטיעון כי "וירטואוזיות הינה מידה טובה" ("virtuosity is a virtue") (שם, עמ' 64). נדמה כי בארת אינו מדייק באשר לטיבה של מסתו. בעוד היא אכן שיר הלל לוירטואוזיות של בורחסיאני, הרי שברקע שלה, כפי שראינו, ניצב בהחלט חשש לעתידה של הספרות והמילה המודפסת. אך לא רק המסה, אלא אפילו מההקדמה המאוחרת הזו, כפי שראינו זה עתה, הקדמה מאוחרת שבה מוחה בארת על פרשנות מוטעית לדעתו של מסתו, ניתן להתרשם עד כמה הספקות באשר לעתיד השפה הכתובה והמודפסת,

שניזונו בין השאר מפועלו של מקלוהן, ניצבו במרכז הרקע לפעילות של מבקרי הספרות והסופרים האמריקאיים בני התקופה.

ב.15. - חסן במחצית הראשונה של שנות השבעים

במבט לאחור, מ-1982, מציין חסן את עצמו ואת לסלי פידלר, כמי שהשתמשו במושג פוסטמודרניזם כבר במרוצת שנות הששים, גם אם בצורה לא בשלה. "נותר ללסלי ופידלר ולי עצמי, בין השאר, להשתמש במונח במרוצת שנות הששים בהסכמה (approbation) קודם זמנה ואפילו בנגיעה של התרברבות" (Hassan, 1982 עמ' 261). ברטרנספקטיבה הזו חסן מבחין בינו לבין פידלר: פידלר ביקש "לאתגר את האליטיזם של מסורת המודרניזם הגבוה בשמה של התרבות הפופולארית" (ניתן לראות איך אפילו חסן מדגיש רק צד אחד אצל פידלר, זה שהתקבע כתרומתו לדיון, קרי טשטוש ההבדל בין "גבוה" ל"פופולארי", ולא את הטענות האנטי-דיסקורסיביות של מסתו, שהבלטנו לעיל). בעוד חסן עצמו ביקש "לחקור את האימפולס הזה של ההרס העצמי" של המדיום הספרותי, שהוא מאתר בספרות (Hassan, 1982 עמ' 261).

ברטנס טוען שחסן טועה ביחסו לעצמו את השימוש בשם המפורש "פוסטמודרניזם" בשנות הששים. בניגוד לפידלר, השימוש של חסן במושג הוא מראשית שנות השבעים: א. ב-1970, במאמר שכותרתו "1969" (ואולי משום כך סבר חסן בטעות שהשתמש במושג כבר בשנות הששים?); וכונס בספרו מ-1975 "PARACRITISMS seven speculations of the times"; ב. ב-1971, במאמר: "POSTmodernISM: a paracritical bibliography", שכונס גם הוא בספר המוזכר; ג. וכן משתמש חסן במושג בספרו מאותה שנה, 1971, "The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature".

בסעיף הזה אדון בשני הספרים הללו מראשית-אמצע שנות השבעים. אתמקד מייד בהשלמה מהלך המסלול שעבר חסן בשנות הששים, כלומר בהשלמת עיצוב יחסו לשפה, לכתובה ולצורה הספרותיות, אותו יחס שחסן המשיג והמשיל במושג ובמטאפורת ה"שתיקה". עם זאת, חשוב מאד לציין שהקורפוס של חסן במרוצת שנות השבעים (לא רק המוקדמות) מכיל עושר של תובנות ביחס לפוסטמודרניות, החורגות הרחק מדיונו המקומי ביחס הפוסטמודרני לשפה, ושיכולות לשמש להבנה הולמת יותר של הפוסטמודרניות מזו שרווחת דרך כלל. אביא אותן, לפיכך, גם כן.

יתרוננו הגדול של חסן הוא גם חסרוננו: האקלקטיות, הגיוון המולטי-דיסציפלינארי, ההשכלה הרחבה ביותר, הפיזור, האינטואיציות העמוקות המלוות בהיעדר שיטתיות והיעדר כתיבה חמורה, הענווה והנדיבות ביחס לרעיונות של אחרים עד כדי טשטוש עצמי. זו כנראה אחת הסיבות שהפוסטמודרניזם "השועלי" שלו - בניסוח המפורסם של ישעיהו ברלין - לא התקבל לבסוף כמרכזי, ונדחה במרוצת השנים מפני גישות שיטתיות, אלגנטיות וחסכוניות יותר (ליוטאר, גיימסון), "קיפודיות" יותר, ואולי גם יהירות יותר. חסן גם נוטה להפגין לראווה את רוחב ידיעותיו ואת היקף קריאתו המדהים ("האם אני מצטט יותר מדי?" הוא תוהה באחת המסות) – יהירות תמימה שאינה בעצם יהירות ממש; היהיר יותר הוא זה שנוקט בגישה "עד שקמתי",

כאילו דבר לא נכתב לפניו - תכונה שפוגמת ביעילות הפרוזה שלו אך בו זמנית מעשירה את הקורא.

המאמר המוזכר, מ-1971, "POSTmodernISM : a paracritical bibliography", מהווה דוגמה הן להשלמת הדיון של חסן ביחס לשפה והן להרחבה חובקת עולם, פשוטו כמשמעו, של יריעת הפוסטמודרניות. במאמר, חסן בונה ביבליוגרפיה של הדיון בפוסטמודרניזם בספרות. מול רשימה ארוכה מאד של מבקרי ספרות מודרניסטיים, כהגדרתו, אנגליים ואמריקאיים (מסקרנים השמות, כמו גם העובדה המובנת מאליה שהוא מתייחס לאנגלו-אמריקאיות כהוויה תרבותית מובחנת ואחת: בלקמור, ברוקס, קונולי, אמפסון, פריי (Frye), האו, קאזין, קרמוד, ליוויס, ליון, פריטצ'ט, ראנסום, ראהב (Rahv), ריצ'רדס, שורר (Schorer), טייט, טרילינג, וורן, וולק, וילסון, וינטרס - Hassan, 1975 עמ' 44), מבקרים המתנגדים לחדש¹⁷ (Hassan, 1975 עמ' 41), נציגי "תרבות הלוגוס" (Hassan, 1975 עמ' 45), הוא מציב בביבליוגרפיה הפוסטמודרנית את ג'ורג' סטיינר, את לסלי פידלר, את ג'ון בארת, את ריצ'רד פוארייר (Poirier), את סוזן סונטאג ואותו עצמו (Hassan, 1975 עמ' 45). מאפייני הפוסטמודרניזם בביקורת הספרות הם אלה: הספרות עוסקת בעצמה ותוהה על עצמה; חתירה תחת הצורות הספרותיות ורצון להתגבר עליהן; נטייה למוטאציות פופולאריות; שפה של שתיקה (Hassan, 1975 עמ' 46). הפוסטמודרניזם כ"אנטי אמנות" (Hassan, 1975 עמ' 47).

אבל, כאמור, המושג פוסטמודרניזם יוצא כאן אצל חסן מתחומה הצר של הספרות למרחבי התרבות (בעיקר, האמריקאית!) בכללותה. מאלף הדבר שממנייה פרטנית, פנימית ואינטימית כל כך, של מבקרי ספרות מודרניסטיים ופוסטמודרניסטיים, המוכרים בעיקר ליודעי ח"ן של מחקר וביקורת הספרות, יוצא חסן בלי היסוס והכנה למרחבים האוניברסאליים ואף הקוסמיים. פוסטמודרניזם, לדידו של חסן כעת, כרוך ב"דה-נטורליזציה של הפלנטה", כלומר בשינויים טכנולוגיים שהופכים את הטבע לרכושו של האדם, וב"קץ האדם" ההומניסטי (Hassan, 1975 עמ' 53). פוסטמודרניות היא מציאות חדשה: "אנחנו דיירים בזמן אחר ובחלל אחר", זמן וחלל חדשים - שהיחס אליהם עוד לא ברור לנו (Hassan, 1975 עמ' 53). חסן כולל בהתפתחויות התרבותיות-חברתיות-רעיוניות שתחת הכותרת "פוסטמודרניזם" את מכלול ההתפתחויות הבאות: "הכפר הגלובלי" של מרשל מקלוהאן; הרעיון של הפוטוריסט והאקולוג בקמינסטר פולר (Fuller) על כך שכדור הארץ הפך ל"ספינת חלל" (דימוי שמבטא את החיוניות בערבות הדדית אנושית כמו גם את חשיבות הדאגה לשימור הפלנטה); אנרכיה ופרגמנטציה חברתיות ולאומיות המתחוללות במקביל לגלובליזציה ובסתירה לה; "המהפכה הירוקה", אקטיביזם אקולוגי והדאגה לשימור הטבע; דיוניסיות (חסן מונה בהקשר זה פשיעה אורבאנית, פורנוגרפיה ועוד); הנדסה גנטית; כיבוש החלל; אמצעי מדיה וצורות אמנותיות חדשים והפרובלמטיות של המדיום של הספר; התחושה שהחומר הופך לקונספט לא חומרי (דרך המדיה למשל); התשוקה "להפוך למכונה" שביטא אנדי וורהול (ההומניזם נכנע ל"פוסט-הומניזם", בלשונו של חסן); המחשוב

¹⁷ בהערה מאלפת בהקשר של דוקטורט זה מעיר חסן שלא רק הביקורת האקדמית היא מודרניסטית ומתנגדת לחידוש, גם הביקורת העיתונאית, ב"ניו יורק ריווי אוף בוקס", ב"טיים" וב"ניו יורק טיימס", מכילה התנגדות לחדש במסווה של יומרה לשנינה וחיוניות (Hassan, 1975 עמ' 45).

כ"תודעה חלופית" או כהרחבה תודעתית; אקזיסטנציאליזם ופוסט-אקזיסטנציאליזם (פסיכדליות, האגו הדיוניסי של נורמן או. בראון, עניין בשיגעון, באנימיזם ובמאגיה); התנגדות ל"דרכים" ולמטפיזיקה המערביות, פתיחות לתרבויות לא מערביות (זן, בודהיזם, הינדואיזם וכו') וכן למיסטיקה מערבית; פמיניזם; תנועת ההיפים; מגמות אנטי-אליטיסטיות, אנטי-אוטוריטטיביות ואנטי-פורמליסטיות בתרבות; דיפוזיה של האגו, המיניות החדשה (מהאורגזמה שהטיפף לה רייך, עבור לפרברטיות רבת-צורות שדיבר עליה נורמן או. בראון ולתודעת הגוף של תנועת "אסלן" (Esalen); אירוניה רדיקלית, קאמפ; פולחן האפוקליפסה כתקווה להתחדשות או אף כתשוקה לחורבן; ביטול הצנזורה; הרומן ההומוסקסואלי; "תרבות הנגד" ושלוחותיה; מוזיקת רוק; אינטר מדיה ועירוב צורות אמנותיות; קץ האסתטיקה המסורתית הממוקדת ב"יופי" או בייחודיות של עבודת האמנות ועוד (Hassan, 1975 עמ' 54-58). המאמר הזה - בקפיצה האדירה והפתאומית שיש בו מדיון פנימי-מקצועי בביקורת הספרות למרחבי החלל הקוסמי - מסייע בזעיר אנפין לאחד מאגפי התזה של פרק זה: היו אלה מבקרי הספרות שהחלו לדבר על פוסטמודרניזם כיוון שזיהו בתחום עיסוקם שינוי רדיקלי - שינוי במעמד של הספר והשפה - שהקדים בצעד אחד שטף של שינויים אדירים אחרים שקרו במרוצת שנות הששים (או קליטה מושגית של שטף שינויים שהחל למעשה קודם), שלהם החלו להתלוות שטף של נבואות פוטורולוגיות נלהבות (שלהן ייתוספו עד מהרה, בשנות השבעים העגומות, מגמות פסימיסטיות, פרנואידייות ואפוקליפטיות).

במאמר נוסף מתחילת משנות השבעים¹⁸, "The New Gnosticism: Speculations on an Aspect of the Postmodern Mind", המופיע אף הוא בספר מ-1975, חסן, בניסיון שלו לסינתזה של הפוסטמודרניזם, מדבר במונחים עתידניים-מיסטיים על העידן הפוסטמודרני: הוא מצטט את ברגסון שמדבר על המיסטיקה שטמונה במכניזציה; את אמרסון המדבר על התמרת הטבע לתודעה באמצעות החקירה המדעית; את סר ג'יימס ג'ינס שכתב שהיקום הולך ודומה למחשבה יותר מאשר למכונה (Hassan, 1975 עמ' 121); את מקלוהן שכותב שהמחשבים מבשרים אפשרות להבנה בינלאומית ואחדות בינלאומית, על עקיפת השפה לטובת תודעה קוסמית כללית; את נורמן או. בראון שכותב על ביטול הפער בין הרצון למעשה (Hassan, 1975 עמ' 122). הציטוטים הללו מכוונים למגמה כללית שחסן מאתר בפוסטמודרניות והיא "התעקשותה של התודעה (mind) ללכוד את המציאות במיידיות [חסן כותב im-mediately, כלומר ללא-תיווך]", "לאגור עוד ועוד תודעה בתוככי עצמה וכך התודעה תהפוך להיות המציאות שלה עצמה", "התודעה (consciousness) הופכת להיות הכל". העידן הפוסטמודרני, לפי חסן במאמר זה, הוא עידן התודעה (consciousness). אנחנו חיים תהליך של "דה-מטריאליזציה של עולמנו". לפי חסן זהו "חלום גנוסטי" (Hassan, 1975 עמ' 122-123). זוהי תפיסה מקורית ביותר של הפוסטמודרניות. מושג הקריסה (implosion) המקלוהני-בורדיארני הוא גרסה אחרת של הרעיון הזה (בלי קשר ישיר לעבודתו של חסן). התפיסה החדשה הזו של הפוסטמודרניות קשורה, עם זאת, למהלך המקורי ו"המקומי" של חסן שנגע במעמד השפה: המרד נגד התיווכות של השפה וכמיהה למציאות לא

¹⁸ פורסם במקור ב- Boundary 2 ב- 1973.

מתווכת, מיידית. אם כי כאן, יש לשים לב, זו כמיהה למיידיות "אפולינית", מיידיות של התודעה לעצמה ללא צורך בתיווך, ולא מיידיות "דיוניסית", שמבטאת כמיהה למיידיות גופנית.

חסן מרתק על אף היעדר יכולתו לסינתזה מספקת. הסיבה לחשיבותו היא שהאינטואיציה העמוקה שלו מאחדת התפתחויות מתחומים כביכול רחוקים זה מזה כמו המיזוג שנעשה כאן בין תפיסותיו המפוכחות-רציונליסטיות של הסוציולוג דניאל בל על מהפכת המידע בחברה הפוסט-תעשייתית ותפיסותיו החזוניות של התיאולוג וחוקר האבולוציה הצרפתי האוריגינאלי, הכומר טיאר דה-שארדן (Teilhard de Chardin), על אחדות הטבע אליה מצעדה אותנו האבולוציה, במצעדה מחומר לרוח, אחדות שתושג בהתלכדות של עולם הרוח הזה, אולי אפילו לכדי תודעה אחת (Hassan, 1975 עמ' 124). בהמשך, חסן מדבר על הנבואות בדבר אפשרות ל"סייבר סקס" בין שני אנשים המצויים במרחק זה מזה שיקיימו ביניהם יחסי מין לא ישירים: "הרעיון הוא להקליט באופן שלם ככל האפשר את כל הגירויים המיניים, היוזאליים, המישושיים, השמיעתיים, אלה הקשורים בחוש הריח ואפילו הקינטיים, ולשגר את הגירויים הללו, באמצעים אלקטרוניים ובמחשבים, לפרטנרים מיניים" (Hassan, 1975 עמ' 136). ההתפתחויות הללו עולות בקנה אחד עם תפיסתו של חסן במאמר זה על כך שהעידן הפוסטמודרני הוא עידן של "תודעה" מתפשטת, של דה-מטריאליזציה של הקיום¹⁹.

חסן, כנציג בולט ואופייני של הפוסטמודרניזם האמריקאי, כורך התפתחויות מדעיות-טכנולוגיות-מדיאליות קונקרטיות עם חזונות מיתיים תחת מושג הפוסטמודרניזם שלו. נקודה זו חשובה ומבחינה אותו מליוטאר ולמעשה כמעט מכל ההוגים הצרפתיים המרכזיים, למעט בודריאר (המושפע מצדו שלו מאד מתיאוריות אמריקאיות ומהזירה האמריקאית), למשל, שמתמקדים בעיקר בהתפתחויות בתחום האידיאולוגיה, המטה-נרטיבים, השפה או השיח, במילים אחרות: בעיקר באפיסטמולוגיה. עם זאת, למרות שהפוסטמודרניזם של חסן חובק-עולם, יש לשים לב שרכיב אחד בולט בהיעדרו: דיון סוציולוגי-כלכלי בהווה של החברה הפוסטמודרנית. באופן בוטה חסן אינו מתייחס לקפיטליזם בשלב ההיסטורי הנוכחי, הפוסטמודרני. הקפיטליזם נעדר כמעט כליל מהניתוח של חסן, שהוא לפיכך אידיאליסטי בטיבו והמרקסיסט המחמיר אף יכול לכנותו "אידיאולוגי"²⁰, כלומר כזה שמטשטש את המציאות החומרית שאפשרה את כל ההתפתחויות והחזונות הנהדרים שהוא עוסק בהם. הואקום הזה יתמלא רק בעקבות מסתו המפורסמת של גיימסון - הצועד בעקבות בודריאר - שנוסחה הראשון יופיע בתחילת שנות השמונים, ושנדון בה להלן.

העידן הוא, אם כן, עידן של "ניאו-גנוסטיציזם", בו "מיתוס וטכנולוגיה מתערבבים". עם זאת, לעיתים, בעידננו הפוסטמודרני, מתגלעת סתירה בין "הארקדיאניים" (אנשי המיתוס), העוינים את הטכנולוגיה וחולמים על שיבה לטבע, לבין "הטכנופילים" (אנשי הטכנולוגיה), המקדשים את

¹⁹ אם כי, כמדומה, זו דוגמה לחולשת היכולת לסינתזה אצל חסן: הסייבר סקס הולם אמנם יסוד אחד בפוסטמודרניזם של חסן: הפיכת הטבע, כאן הטבע האנושי, למשהו שמיוצר ומשוכפל מלאכותית על ידי התודעה האנושית, בעזרת הטכנולוגיה, ואף נצרך על ידי התודעה האנושית, תוך עקיפת הטבע. אבל הרי הוא מדבר כאן על סקס מתווך, סקס דרך מדיה, וכיצד הדבר הולם את המגמה לדלג על התיווך, שחסן שקד להדגישה? אלא אם כן המסקנה הלוגית המתבקשת מהסתירה להיעדר התיווך בתחום המין הינה הוויתור על נוכחות הפרטנר המיני, דהיינו: האוננות באמצעות האחר שהוטמע ב"אני" ובלי נוכחותו הנפרדת של האחר הזה. אם כך, הרי שיש כאן הבנה רדיקלית של המיניות כפעילות "מונולוגיסטית" וצריך היה לפתחה.

²⁰ בכתיבה המרקסיסטית מקלוהן נתפס כאידיאולוג כזה של הקפיטליזם.

הקדמה הטכנולוגית, רואים בה כלי למימוש חזון אוטופי. על הפער הזה ניתן לגשר, טוען חסן (הפוטוריסט כשם שהוא רומנטיקן; גם בשילוב הזה מתגלה ייחודו), ניתן לשלב בין מיתוס לטכנולוגיה, בין "גן העדן" הקדום ל"אוטופיה" העתידנית (Hassan, 1975 עמ' 124-125).

ושבו, כמוזכר, גם במאמר זה, חוזרת הצמידות המעניינת שהצבענו עליה: עניינו "המקומי" של חסן, כמבקר ספרות, בשפה, מעמדה ועתידה, שלו נלוות הפלגות קוסמולוגיות מסוגים שונים. כך גם כאן: ההיקסמות מהמדע ומהטכנולוגיה, ומהקשר בינם לבין התודעה והמיסטיקה, שהנם מסממני העידן הפוסטמודרני לפי חסן, כרוכים באופן הדוק במשבר השפה, אותו איתר חסן במרוצת שנות הששים. במסה הנוכחית חסן מביא את המיתוס של מגדל בבל, העידן בו הארץ הייתה "שפה אחת ודברים אחדים". מה הייתה השפה הזו, הוא תוהה, השפה שלפני ההתפצלות לבליל של שפות? מתמטיקה? מוזיקה? טלפתיה? מבנים חומסקיאניים של התודעה? מה שנורמאן או. בראון מכנה "שפת האם"? ואולי "פיניגאן ווייק" של ג'ויס הוא תוהה בחצי היתול ("חצי" כיוון שחסן במקומות אחרים מתייחס ליצירתו האחרונה של ג'ויס כאל אבטיפוס ליצירה הפוסטמודרנית)? (Hassan, 1975 עמ' 132). תהייתו של חסן לגבי השפה הקדמונית האבודה נוגעת לתהייתו ביחס לשפה העתידית, הפוסטמודרנית, ובעצם ביחס לתודעה הגנוסטית הקוסמית הממשמשת ובאה שאולי תחליף אותה. לפיכך מביא כאן חסן שוב את הציטוט ממרשל מקלוהן, שנתקלנו בו בעבר והבאנוהו לעיל, על כך שהטכנולוגיה האלקטרונית חותרת לקראת תודעה קוסמית, ללא צורך בוורבליזציה (Hassan, 1975 עמ' 136). חסן יוצר שוויון בין ה"מ²¹יתוס" ל"טכנולוגיה" ביחסם לשפה (לא רק הכתובה, יש לשים לב!), ולתיווך, ומזהה בתקווה לדלג על השפה, בתמימות הזו במובן החיובי של המילה, דבר מה אמריקאי:

כמו מיתוס, כך טכנולוגיה מציעה שהאדם הולך ויוצר תודעה אוניברסאלית שהופכת את הפעולה המתווכת ואת הדיבור מיותרים בהדרגה. מידה של תמימות אמריקאית רדיקלית דרושה על מנת להחזיק בהשקפה הזו. לקייג' [ג'ון קייג', שחסן מצטטו לעיל, וכפי שטענו לעיל הוא אחד הסנדקים החשובים של הפוסטמודרניות האמריקאית] יש אותה ²² (Hassan, 1975 עמ' 138).

עם זאת, למרות האמריקאיות המוצהרת, כמה עמודים אחר כך טוען חסן בקצרה שגם "ביקורת הספרות" הצרפתית (הוא כורך תחת מונח זה את בלאנשו, פולה, בארת, פוקו ודרידה) צועדת בנתיב אשר "מותיר את 'הטקסטים' מאחור, נתיב הנע ונד באופן מבריק דרך השפה, ונעלם לבסוף בתוך התודעה" (Hassan, 1975 עמ' 140). אנחנו נמצאים, אם כן, בלב התקופה האמצעית של חסן, בה טעה חסן לחשוב שעמדותיו עולות בקנה אחד עם הפוסט-סטרוקטורליזם הצרפתי. את הקריאה המוזרה הזו בפוסט-סטרוקטורליזם, כמי שמבקש לחצות את השפה ולהגיע מבעד לה, קריאה שחסן חזר בו ממנה כפי שראינו לעיל בתחילת הפרק, יש לייחס לדמיון השטחי שאכן קיים בין העמדות, כפי שטענו: הדמיון מצוי ברצון לנתק את הקשר בין המילים לדברים, ניתוק היוצר תחושה של "פירוק", אלא שכוונתו של הפירוק שונה: מצד אחד, הצרפתי, השפה היא האמצעי

²¹ ההדגשה באות התחילית היא המקבילה בעברית לשימוש באות גדולה במקור האנגלי. וכן להלן.

²² "like Myth, Technology suggests yhat man is creating a universal consciousness which renders mediated action and speech gradually obsolete. A measure of radical American Innocence is required to hold this view. Cage has it"

היחיד (והלא-מהימן) העומד לרשותנו, אין לנו נגישות ל"דברים"; מהצד האמריקאי קיימת שאיפה לאיון השפה על מנת לגעת בממשות וב"דברים".

אנשי המילים, אנשי התיווך (מדיום) הורבאלי, אנשי הספרות, עומדים נגד המיידיות (חסן מדגיש שוב את המבנה, ושמה האטימולוגיה, של המילה מידי im-mediate, כלומר לא-מתווך) של התודעה שמציע העידן. חסן קרוב כאן להגדרה מקורית של השפה, ובעיקר הספרות שהיא "אבן הראשה של מדעי הרוח", כמי שניצבת בתווך, כמו האדם עצמו, בין ארץ לרקיע (Hassan, 1975 עמ' 138). המשתמע מחסן הוא שעידן פוסט-הומניסטי הוא גם עידן פוסט-לשוני וההפך. יש כאן נצנוץ לא בשל של חשיבה מטפיזית מעניינת ביותר: האדם ושפתו מהווים מצב ביניים, מצב של התעלות מהחומר ואי כניסה למלכות השמים, מצב בו מילים, שהן דבר מה חצי-רוחני, מבטאות דברים. בעתיד האדם יהיה גם קרוב יותר לחומר וגם מופשט וקרוב לשמיים ולא במצב ביניים. הוא לא יזדקק לתיווך של המילים ולא ידמה למילים במצבן החצי-חומרי חצי-רוחני. אנחנו, כותב חסן, הולכים וקרבים למציאות שבה "העולם הולך והופך לשירה על אף שגלילתה הסופית של רוח-העולם הופכת את כל השירה לעודפת, את האמנות בכללותה למיותרת" (Hassan, 1975 עמ' 139).

בתחילת ספרו מ-1975, תחת כותרת פרק בשם "Frontiers of Criticism 1963, 1969, 1972", חסן מצרף עיבוד של שלוש מסות מ-1964, 1970 ו-1972 בהתאמה. הפרק הזה, על שלושת חלקיו, מוקדש לביקורת הספרות ומהווה בזעיר-אנפין תיאור של "מסלול ההמראה" של חסן לאורך שנות הששים ותחילת השבעים בדרכו להגדרת הפוסטמודרניות. חסן נמצא כאן בתחומי, קרי בתחום ביקורת הספרות, והפרק מציע מפתח נוסף לפתרון השאלה שהעלינו בתחילת פרק זה והיא מדוע צמח הדיסקורס הפוסטמודרני דווקא בביקורת הספרות.

בעיבוד המסה מ-1964, "1963" שמה, חסן עדיין אינו משתמש בביטוי "פוסטמודרניות", אך יש בה בכדי לבאר את פריצתו של הדיון הפוסטמודרני דווקא בביקורת הספרות. המסה הנה התעמתות עם רעיונות "הביקורת החדשה" והדור בביקורת הספרות שקדם לחסן. חשוב לשים לב שההתעמתות קשורה להבנת תפקידה של הביקורת, לא רק התפלמסות עם תפיסת הספרות של בני הדור שקדם לו. חסן מתפלמס במסה עם הגדרתו התמציתית של רנה וולק לביקורת הספרות: "פרשנות הספרות באשר היא מובחנת משאר פעילויותיו של האדם" (Hassan, 1975 עמ' 4). חסן מציין בסרקזם שבהגדרה הזו יש "תשוקה לסדר" שרווחה בעידן בה ניתנה (חסן מרמז כמדומה לשנות החמישים, ממשל אייזנהאואר ושנים מקראתיסטיות ושמרניות בארה"ב), ושהיא הולידה זן של מבקרים "טכנאים". לטענתו של חסן ההצעה לראות בספרות פעולה מובחנת של האדם ובביקורת הספרות תגובה מובחנת לפעולה המובחנת הזו משכיחה שהאדם בשלמותו הוא זה שצריך לעמוד במרכז הדיון הספרותי והביקורתי ולא רק הרובד האסתטי (Hassan, 1975 עמ' 4). זן חדש של מבקרים אמריקאיים צומח כעת ומתריס כנגד התפיסה הזו, מצהיר חסן בהתלהבות, "מזגם חסר מנוח, אקלקטי, ספקולטיבי; לעיתים הוא אפילו אפוקליפטי". ניתן גם להשתמש

²³ "the interpretation of literature as distinct from other activities of man"

בכינויים אחרים לזן המבקרים הזה, מוסיף חסן: "רומנטי, פרימיטיבי, אקזיסטנציאליסטי, חובבני, או פשוט אנטי-אינטלקטואלי" (Hassan, 1975 עמ' 4). התשוקה של דור המבקרים הזה הנה חיפוש אחר הויטליות של התגובה הספרותית; מטרתו, מוסיף חסן משפט מפתח: "להשתתף בתהליך המאגני שבאמצעותו המילה הופכת לבשר" (Hassan, 1975 עמ' 4). אלה משפטי מפתח כי הם מבטאים בצלילות את המרד הדיוניסי של ביקורת הספרות של חסן, הרצון להפוך את המילה לבשר, השווה לרצון "לדלג" על המילה המתווכת. והמרד הדיוניסי הזה נערך אל מול רקע אפוליני, התפשטותה של "הביקורת החדשה" שניתקה את הספרות מהעולם. התשוקה הדיוניסית הזו תורמת גם להתנגדות של חסן לאסתטיציזם של הביקורת החדשה, לא רק למוראליזם הצפון בסובלימציה של השפה. לפיכך ממשיך חסן וטוען כי תכונה נוספת של דור המבקרים החדש הוא סירובם להתייחס ליצירת הספרות כלאובייקט, "אובייקט לניתוח ולידיעה, לסגידה ולמיון" (Hassan, 1975 עמ' 5). המבקרים בני הדור החדש אינם מבקשים לפגוש אובייקט "אלא נוכחות [אנושית] מתווכת בעורמה, ובאופן סתום, בידי השפה" (Hassan, 1975 עמ' 6). המבקרים הללו מחפשים אחר "תפיסה של ספרות שאינה מציבה את רעיון הצורה במרכזה", הם מתנגדים לרעיון "הצורה האורגנית" שליווה את הספרות מקאנט עד הביקורת החדשה (Hassan, 1975 עמ' 8). הם מבקשים להתרחק מניתוחים פורמליסטים ואסתטיים לטובת ניתוחים "תמטיים", לטובת הקשר בין הספרות לחיים "שם בחוץ" (Hassan, 1975 עמ' 7). ההגדרות הללו מבטאות עד כמה רחוק חסן מתפיסות של "הרומן החדש" והאנטי-רפרזנטטיביות הצרפתית, העוסקות בשפה הרבה יותר מאשר בחיים "שם בחוץ". המבקרים החדשים, טוען חסן, אינם רוצים להסתפק בשקיעה בשרעפים (contemplation) לנוכח יצירת האמנות. הם מבקשים להגיב בפעולה, לכלל הפחות העיסוק בספרות לא יותיר את המבקר כפי שהוא, אלא ישנה אותו, ישנה את חיי היומיום שלו (Hassan, 1975 עמ' 6). יש כאן דההודים סארטריאניים מעניינים (חסן מתייחס במפורש ל"מהי הספרות?") בלבוש אמריקאי אינדיבידואליסטי וא-פוליטי. חסן גם מדבר על הקשבה של הביקורת הזו ל"לא-מובנה ואפילו ליסוד המקרי בספרות" (Hassan, 1975 עמ' 9) ועל התנגדות ל"רצינות התיאורטית של הביקורת המודרנית" ש"מתעלמת מהיסוד של הרס-עצמי של הספרות, מהצורך שלה בביטול-עצמי" (Hassan, 1975 עמ' 9). חסן מנסח מגמה ביקורתית החשדנית ביחס לספרות בכלל: "אם ישנה תמה המונחת ביסוד הביקורת האמריקאית של העת האחרונה זוהי התמה המרומזת של משבר, משבר לא רק של שיטה ספרותית, אלא של הספרות עצמה, שפירושו [משבר] של התרבות והתודעה" (Hassan, 1975 עמ' 14). בכך מתבטא הבדל נוסף בין חסן למגמות אנטי-אסתטיציסטיות שירווחו בביקורת הספרות בשנות השמונים, מגמות שיביאו לביקורת הספרות מוסריות חדשה, פוסט-קולוניאליסטית או מגדרית, בעוד חסן מייצג ערכים דיוניסיים, של יצריות, ויטאליות ומשחקיות, בצד מגמות של הרס עצמי עליו, נטול מחויבות אידיאולוגית חמורת סבר. חסן מציג את הביקורת שלו במפורש כביקורת דיוניסית: "חזינו מספיק זמן בביקורת מביטה בעולם בעיניים השקטות של אפולו. האם אי פעם נראה את הביקורת משתתפת שוב בבשר הקדוש של דיוניסוס?" (Hassan, 1975 עמ' 12). במילים אחרות, למרות שחסן יוצא במסה זו נגד המגמות האסתטיציסטיות והפורמליסטיות שרווחו בביקורת הספרות בדור שקדם לו, הוא איננו פונה לביקורת המתעניינת בעולם "שם בחוץ" כמו שהביקורת הפוליטית של אדוארד סעיד, לדוגמה, פונה לעולם "שם בחוץ".

נדמה לנו שיש במסה הזו בכדי להמחיש את התשובה שנתנו לשאלה מדוע פרץ הדיון בפוסטמודרניות דווקא בביקורת הספרות: השילוב הנוקשה של גישה פורמליסטית עם גישה מורליסטית בביקורת האנגלו-אמריקאית הוליד את הריאקציה האנטי-פורמליסטית, אנטי-אסתטיציסטית ואנטי-ציוויליזטורית, של ביקורת הספרות הפוסטמודרנית, שהשתלבה כך בהלך הרוח האנטינומיסטי הכללי של שנות הששים. זאת בצד מגמות אנטי-לשוניות אחרות שהתגלו לתודעה הספרותית והתגלעו בה בעידן הנ"ל.

במסה הבאה בפרק המוזכר, "1969" (עיבוד של מסה מ-1970), משתמש כבר חסן בביטוי פוסטמודרניות לתיאור "ספרות השתיקה" (Hassan, 1975 עמ' 20). המסה הזו מבטאת כמה רעיונות חשובים מאד ביחס לפוסטמודרניות ובחדות מרובה, ואביא את פתיחתה, הכתובה בצורה מקורית, במלואה משום חשיבותה:

הביקורת עוסקת בקולות חדשים של שתיקה; מטפורות של תפיסה חדשה של ספרות מקיפות אותנו.

[שינוי הפונט והוספת ההדגשה במקור]: חקירות זריזות:

מיהו זה שמבהיר את הדמיון של זמננו?

האם אלה המבקרים? או הטרוכדורים החדשים, ליאונרד כהן, בוב דילן, ז'ק ברל²⁴, ג'ון לנון?

ביקורת היא עדיין הרמנויטיקה. אך מתי הרמנויטיקה תרפא תרבות, באמצעות הנהרה תסייע לה להיות שלמה?

סוף החקירות

מקלוהן מבשר על מות הדפוס; ה'גלקסיה של גוטנברג' נמצאת בתהליך של בעירה שמכלה אותה. הטכנולוגיה האלקטרונית יכולה לוותר על המילים והשפה יכולה 'להידחק הצדה' מהדרך לתודעה אוניברסאלית. נורמאן או. בראון מנבא ש'היתר הוא שתיקה'. הנפילה לתוך השפה צריכה להיגאל; 'הילד של המילה שלא ניתנת לביטוי' יוביל אותנו בחזרה לשתיקה, 'שפת האם'. וג'ורג' סטיינר מדבר על 'ז'אנר פיתגוראי', מסורת ניסיונית רדיקלית בספרות המערבית, שנושאת 'בחובה פוטנציאל של שתיקה, האפשרות המוכרת שהספרות איננה מספיקה'.

זה כמעט מאה שנה, חזון קיצוני לוחץ על השפה, כופה אותה אל קצה התודעה; המתח בין מילה ובשר מתחיל, פה ושם, להתפורר²⁵ (Hassan, 1975 עמ' 17).

²⁴ יושם לב לניסיון של חסן, אפילו כאן, לשלב בין הצרפתים לאנגלו-אמריקאיים; הצבת ברל בשכנות לאבות הרוק'נרול, יכולה להיתפס כניסיון מוזר בחוגים מוזיקליים מסוימים.

²⁵ "Criticism engages new sounds of silence; metaphors of a new perception of literature are all around us."

Quick Queries: Who elucidates the contemporary imagination? Is it the critics? Or is it the new troubadours, Leonard Cohen, Bob Dylan, Jacques Brel, John Lennon? Criticism is still hermeneutic. But when will hermeneutics heal a culture, through clarification help to make a whole? Queries End

McLuhan heralds the end of print; the 'Gutenberg Galaxy' is in process of burning itself out. Electric technology can dispense with words, and language may be 'shunted' on the way to universal

הבאתי את הציטוט בהרחבה כי הוא מבטא בתמציתיות ובחריפות כמה מהיסודות שאני מבקש להביא לקדמת הדיון על הפוסטמודרניות, יסודות הטמונים בפוסטמודרניזם האמריקאי המוקדם בביקורת הספרות:

1. הקשר - והקשר בעיני בני התקופה - בין עליית המיניות והמהפכה המינית, לירידה במעמדה של הסובלימציה ולירידה בכוחן של המילים. הן המתח בין "הבשר" ל"מילה", שחסן מדבר עליו בקטע הנ"ל, והן אזכורו הנוסף של בראון, נביא הגופניות ואויב הסובלימציה, מבטאים כאן את היסוד הזה.
2. היסוד המיסטי שקיים בתשוקה לוותר על המילים (אצל בראון ואצל חסן בעקבותיו).
3. ההשפעה האדירה של מקלוהן על מבקרי הספרות בעידן הנדון. גם התהייה של חסן האם לא כוכבי הרוק הם אלה שמשנים את תודעת העידן ולא אנשי הספרות, קשורה להשפעה הזו של מקלוהן.
4. האמריקאיות המובהקת שהולידה את התחושות באשר לעתיד השפה: הרוקנרול כתופעה אנגלו-אמריקאית; מקלוהן ובראון כהוגים שהשפיעו על הסצנה האמריקאית.
5. חלקם החשוב של מבקרי הספרות בעיצוב הדיון על תחילתו של עידן חדש, בגלל תחושתם שמשלח ידם עובר תהפוכות דרמטיות (סטיינר המופיע כאן שוב, וכמובן חסן עצמו הכותב את הדברים).

כפי שהורגלנו גם במסות קודמות, המסה מכילה תהיות "מקומית" האופיינית למבקר ספרות על אודות עתיד השפה בסמיכות לחשיבה עתידנית ופוטוריסטית כללית: למשל מחשבות על עתיד האדם כתוצאה מפריצות דרך מדעיות בתחומי הביוכימיה והניורופיזיולוגיה (מציאותם או מציאותם הקרובה של השתלות אברים, שליטה בתכונות גנטיות, במין הילוד ובתוחלת חייו, פרוטזות, שיבוט, "רביית בתולים", רובוטים דמויי אדם ועוד). האדם העתידי, שנראה בהישג יד, מעורר אצל חסן את המחשבה כי ה"הומניזם כפי שהכרנו אותו, לסירוגין, במשך שלושת אלפים שנה, ייתכן ולא יחזיק מעמד, לא יספיק יותר" (Hassan, 1975 עמ' 18).

ההרהורים האלה מדגישים שוב כי הפוסטמודרניזם של חסן קשור להתפתחויות טכנולוגיות ומדעיות. אולם האם יש קשר הדוק יותר בין שקיעת השפה, או התהייה על מקומה בעולם הטכנולוגי החדש, לבין שינוי בתפיסת האדם, ההתרחקות מההומניזם שחסן מאתר? האם יש קשר קוהרנטי בין המעבר לעידן פוסט-הומניסטי לבין המעבר לעידן פוסט-ספרותי? בין תפיסת הפוסטמודרניות הכללית של חסן לתפיסתה המקומית? חסן מתבטא על כך במפורש, אם כי בסתימות מסוימת, בקטע שכדאי שהאניגמאטיות שלו לא תרחיק אותנו מלנסות לפענח את התובנה שהוא מציע:

consciousness. Norman O. Brown predicts that 'the rest is silence'. The fall into language must be redeemed; 'the infant of ineffable word' will lead us back to silence, 'the mother tongue'. And George Steiner speaks of a 'Pythagorean genre', a radical experimental tradition in Western literature, which carries 'inside it a potential of silence, the recognized possibility that literature may be insufficient. For nearly a century, an extreme vision has pressed on language, forcing it to the edge of consciousness; the tension between Word and Flesh, now and there, begins to snap"

הספרות, ייתכן שהכילה בתוכה, יותר מכל אמנות אחרת, את דמות האדם; הספרות הייתה נושאת ההומניזם. והביקורת [של הספרות], יותר מהספרות עצמה, הייתה קנאית למילה אף יותר מרוח ההומניזם (Hassan, 1975 עמ' 18).

מדוע הספרות, יותר מהציור, הפיסול, הריקוד היא "הומניסטית" לפי חסן? ניתן לטעון כי השפה, היכולת לחשיבה מופשטת ולסימון לא איקוני, היא מה שמבדיל אדם מבהמה, כביטוי המפורסם של אונקלוס, שתרגם את "ויהי האדם לנפש חיה", "לרוח ממללא", כלומר לרוח מדברת. המריונטה, כטענתו המפורסמת של קלייסט, יכולה לרקוד טוב יותר מהאדם, וכך גם ייתכן שיכולות חיות מסוימות, אבל אין יצור שכתב יותר טוב מהאדם. כפי שהצענו, יש כאן בצבוח של שרטוט של תפיסה מטאפיזית הכורכת את מעמדו הייחודי של האדם עם מעמדה של השפה, ובצדה עמדה מטפיזית שחותרת לביטול מעמדו הייחודי של האדם מחד גיסא או להקצנת הייחודיות הזו מאידך גיסא, לעבר העל-אדם, תוך כדי מחיקת השפה.

בהמשך המסה מדגיש חסן כי המעבר לעידן "פוסט-הומניסטי" אינו נובע רק מהתפתחויות טכנולוגיות, אלא מהגילויים המרים על האנושות שחשפה המאה העשרים. חסן קרוב כאן לסטיינר (באותו חלק בדיונו שתהה על מעמדה של התרבות אחרי השואה) ואף מצטט אותו (Hassan, 1975 עמ' 19).

במסה הזו, כמו בקודמתה ("1963") וכן במסה נוספת שהוזכרה לעיל (POSTmodernism; A Paracritical Bibliography) - ובכך יש חידוש בהשוואה לעיסוק של חסן בספרות השתיקה וב"ביתורו של אורפאוס" לאורך שנות הששים - חסן אינו עוסק רק בספרות פוסטמודרנית אלא גם בביקורת ספרות פוסטמודרנית. חסן כאן קרוב מאד לפידלר, שעסק במעמד הביקורת אף הוא שנה קודם לכן. המציאות הפוסטמודרנית מערערת על מקומה של הביקורת, כי כפי שחסן טען בציטוט לעיל, הביקורת היא קנאית למילה אף יותר מהספרות עצמה. לא ייפלא אם כן שחסן תוהה: "כיצד הביקורת תדבר כאשר ההומניזם מפסיק לנשום? כיצד הביקורת תשרוד?" (Hassan, 1975 עמ' 18). השינוי הרדיקלי שחסן מתאר, מנבא ומצדד בו, שינוי שמבשר על מות הספרות ועל תחייתה החלקית בספרות שכותבת על אין אונותה או בספרות שמתחמקת מלהיות אמנות ומתחזה למשהו אחר, הוא בעל השלכות מערערות על ביקורת הספרות:

ההבחנות הישנות בין אמנות לחיים הן הבחנות שאמנים מעטים בני זמננו מוצאים כי מעניין להחזיק בהן. ההגדרה האקדמית של הספרות הנה, כמו רוב ההגדרות, רק חלק משלם גדול בהרבה. כך גם: השיח של המבקר, בכיתה או בכתב העת הרבעוני, הנו חלקי; מילותיו נוגעות בשוליים של הספרות. זוהי הסיבה בגינה המבקר צריך ללמוד ששום דבר לא צריך להיאמר על ספרות.

ומה בדיוק נמצא מעבר לביקורת? הארוטיות של ההשתתפות? הניסיון הנצחי לבריאה-עצמית?²⁶ (Hassan, 1975 עמ' 24).

²⁶ "The old distinctions between art and life are distinctions that few contemporary artists find interesting to maintain. The academic definition of literature is, like most definitions, only part of a much larger whole. So too: the discourse of the critic, in class or quarterly, is partial; his words touch the fringe of literature. That is why the critic must learn that nothing finally needs to be said about literature. And what exactly lies beyond criticism? The erotics of participation? The perpetual effort of self-creation?"

בקטע המצוטט מדבר חסן על האפשרות שכשם שיש "ספרות שתיקה" אולי גם צריכה להיות "ביקורת ספרות שותקת", כי אולי אין דבר לאמרו על ספרות. "נגד הפרשנות" של סונטאג מצויה כאן בעליל במחשבתו של חסן, כפי שמרמזות גם המילים "הארוטיות של ההשתתפות" שמהדהדות את סיום מסתה של סונטאג ("במקום הרמנויטיקה אנחנו זקוקים לארוטיקה של האמנות"), וזוהי עדות נוספת להיותו של הפוסטמודרניזם האמריקאי המוקדם בביקורת הספרות תנועה מובחנת. חסן מציע במעומעם – הצעה שיש לה מקבילות גם בביקורת של רולאן בארת – שהביקורת צריכה לתפוס את עצמה כיצירה עצמאית.

הצעה לביקורת מזן החדש היא גם המשמעות של שם ספרו של חסן, "פארא-ביקורות". הביקורת מהסוג הזה, מבאר חסן ב"הסבר" עמום למדי, צריכה ללמוד לקבל "חוסר המשכיות עליז ולהיות פחות מסכום חלקיה". ביקורת אלטרנטיבית כזו צריכה "להציע לקורא חללים ריקים, שתיקות, שבהם הוא [הקורא] יכול לפגוש את עצמו בנוכחות הספרות" (Hassan, 1975 עמ' 25).

הספר מ-1971, "The Dismemberment of Orpheus", מהווה את פסגת המסלול במסעו של חסן בדיון ב"ספרות השתיקה", מסלול אחריו עקבנו (להבדיל מפסגת הדיון בפוסטמודרניות באופן כללי; פסגה שלטעמי מצויה בניסיונות האיחוד המגושמים אך המרתקים בין דיון פנים-ספרותי או דיון פנים-לשוני לבין התפתחויות טכנולוגיות טריות, ניסיונות שזה עתה עסקנו בהם). אלא שכעת, כמוזכר, הדיון הזה מתנהל תחת הכותרת "פוסטמודרניזם", כפי שמלמדת כותרת המשנה לספר: "Toward a Postmodern literature".

בפתח הספר חוזר חסן על העוינות שמבטאת המסורת הספרותית שהוא דן בה כלפי השפה וכלפי האמנות:

אני כותב על אודות סופרים מסוימים המתמסרים לדממה. הקורא יכול לבחור לקרוא כמה עמודים בספר זה. ברור, אנחנו ניצבים עדיין בתחום הספרות. אף על פי כן, עלינו גם לנוע הלאה, לגורל אישי התחום בסופו של דבר על ידי התמותה, ולייעוד קולקטיווי לא ידוע לילדי האדמה הישנה והירח החדש. הספרות איננה מספיקה.

אנשי ספרות יודעים זאת. הם מחפשים דרך להתעלות מעבר לעצמם בדממה מורכבת. אורפיאוס המודרני שר באמצעות נבל ללא מיתרים [...] אורפיאוס מסכים לביתור. זוהי המשמעות האמיתית של האוונגרד ²⁷ (Hassan, 1982) (במקור: 1971) עמ' xvii).

פתח הדבר הזה מבטא את האוקסימורון הנובע מכך שחסן מבקש לדון בתופעה **חדשה** אך כזו שיש לה **מסורת** משלה, אוקסימורון שבהמשך הוא מנסחו כך: "אנחנו מחפשים [בעבר ההיסטורי] אחר פרדיגמות של חדשנות" (שם, עמ' 11; יש כאן הדהוד למטבע הלשון של מבקר

²⁷ "I write about certain authors who gives themselves to silence. The reader may choose to read some pages of this book. Clearly, we still stand in the domain of literature. Yet we must also move onward, to a personal fate closed finally by mortality, and a collective destiny unknown to children of the old earth or new moon. Literature does not suffice. Men of letters know this. They seek to transcend themselves in a complex silence. The modern Orpheus sings on a lyre without strings [...]. Orpheus consents to dismemberment. This is the true meaning of the avant-garde"

האמנות האמריקאית, הרולד רוזנברג, שחסן מתייחס אליו: "המסורת של החדש"²⁸). חסן כותב כאן "וייעוד קולקטיבי לא ידוע לילדי האדמה הישנה והירח החדש". יש כאן רמיזה ברורה לנחיתה על הירח, שחסן כותב שנתיים בלבד לאחר התרחשותה, נחיתה שיצרה אטמוספירה של עידן חדש. ואילו הסיום של הפסקה, "זוהי המשמעות האמיתית של האוונגרד", מבטא את הקשר בין מה שחסן מתאר לעבר, לתנועות בהיסטוריה של האמנות. הפוסטמודרניזם של חסן קשור הדוקות לאוונגרד המודרניסטי, אבל מה שנותן לו תוקף הוא תחושה שאנחנו ניצבים בפני עידן חדש, הבשל יותר לקליטת רעיונות האוונגרד והתקפותיו על התרבות, האמנות והשפה.²⁹

האוקסימורון הזה, או ההיטלטלות בין התחושה שדבר מה חדש קורה בספרות לבין עיגונו של החדש במסורת קיימת, מתבטא גם ביחס בין כותרת המשנה של הספר לתוכן העניינים. הספר מחד גיסא דן בסופרי עבר (דה-סאד, קפקא, המינגוויי, דאדאיסטים, פאטאפיזיקאים וסוריאליסטיים), בצד סופרי הווה (סארטר, קאמי, בקט, ז'נה אנשי "הרומן החדש" ועוד³⁰), אך מבטא, עם זאת, את תחושתו של חסן בדבר תקופה חדשה, שאולי נפתחת כעת, בכותרת המשנה שלו (בשימוש במילה "towards"). בניסיון להתמודד עם בעיות התיארוך הללו, במאמר מאוחר, שהובא לעיל, חסן טוען שבתוך העבר המודרניסטי ניתן לאתר "דמויות שוליים קרובות יותר אלינו" (Hassan, 1975 עמ' 43) בהווה הפוסטמודרני, ואלה הדמויות שבהן הוא דן בספרו מ-1971. במילים אחרות, חסן מסביר את פנייתו לעבר בכך שהוא איתר מסורת פוסטמודרנית "בתוך המסורת של המודרני", שמבשרת ספרות עתידית (Hassan, 1982 עמ' 4). ברטנס (שמדגיש את חלוציותו של חסן וסוקר את פעילותו באהדה) מעיר על בעיות הפריודיזציה של חסן, באומרו שאם טענתו של חסן נכונה הרי שה"פוסטמודרניזם" הוא מושג טיפולוגי ולא כרונולוגי, ומה שחסן איתר הוא זרם "פארא-מודרני" ולא "פוסט-מודרני" (Bertens, 1995 עמ' 40). אבל כפי שאני מציע בפרק זה, הבנת הזירה התרבותית האמריקאית פוסט מלחמת העולם השנייה, שבתוכה פועל חסן, מסייעת להבנת התחושה שפיעמה בו שמדובר בתופעה חדשה, גם אם יש לה משרים באוונגרד האירופאי וגם אם החידוש לא היה ברור בזמן אמת אף לו עצמו.

באחרית הדבר לספר שב חסן לדון בספרות האמריקאית בת זמנו (למשל בבורוז, בג'ון בארת, בנורמאן מיילר, בסאלינגר, שלמרבה העניין חסן מתייחס לשתיקתו הקונקרטי, הטרייה יחסית ב-1971, בהקשר של "ספרות השתיקה"; שם, עמ' 249-254). כך, למשל, מציג חסן תופעה אמריקאית מובהקת כמו "דור הביט":

²⁸ שם ספרו של רוזנברג מ-1959: "The tradition of the new".

²⁹ כמדומה, האוונגרד ההיסטורי תקף את האמנות לאו דווקא בשם המגע הישיר עם המציאות, בשם הרצון לדלג על התיווך של השפה והצורה (כפי שמציע חסן), אלא תקפה על סיאובה. בכל מקרה, ההתמקדות בהתקפה על השפה – ושורשיה בהתפתחויות טכנולוגיות ואחרות, כפי שהצענו בתחילת פרק זה – הופכות את הפוסטמודרניזם האמריקאי ליותר מאשר שחזור של האוונגרד ההיסטורי.

³⁰ חשוב לשים לב שחסן, שכותב על עצמו במקום אחר שיש בו צד "אקזיסטנציאליסטי", כולל את סארטר וקאמי בתור מבשרים של הספרות הפוסטמודרנית, בגלל התבטאויותיהם של השניים נגד ספרות אסתטיציסטית. זוהי דוגמה נוספת לזווית האמריקאית שהוא כותב מתוכה. מהזווית הזו לא נתפסת ונקלטת התהום שמפרידה, בצרפת, בין דורם של סארטר וקאמי, אקזיסטנציאליסטיים ופנומנולוגים, לדור של הסטרוקטורליסטים, הפוסט-סטרוקטורליסטיים ואנשי "הרומן החדש" שבאו אחריהם.

הם משקמים את המסתורין של ביתורו של אורפיאוס עבור הספרות האמריקאית שלאחר-המלחמה: את האיום הדיוניסי, היצירתי-הרסני, על השפה³¹ (Hassan, 1982) עמ' 253).

אחרית הדבר הזו נועדה, להבנתי, לעגן את הפוסטמודרניות בהווה, להדגיש שחסן דן בתופעה חדשה, למרות שושלת היוחסין הארוכה של ספרות השתיקה וההתקפה על הצורה האמנותית שהוא מאתר מדה-סאד והלאה. ואולי, אחרית הדבר הזו הובאה גם מתוך אינטואיציה שהתופעה שהוא מתאר היא אמריקאית באופן עמוק.

אחרית הדבר הזו גם קושרת בין הסיקסטיז האמריקאיים ל"ספרות השתיקה". חסן מצטט באחרית הדבר את סטפן ספנדר (Stephen Spender) על כך שכיום (ספנדר כתב את הדברים בראשית שנות הששים) ישנה "קרקע משותפת" בין משוררים ללא-משוררים ש"חיים את החיים של השירה", אותם הם תופסים כאורח חיים פרוץ, הכרוך בצריכת סמים, יחסי מין ואף בטרור. הציטוט הזה מקשר בין שנות הששים ותרבות הסמים שלה לתופעה שחסן מאתר. כי כפי שחסן עצמו מעיר על הציטוט הנ"ל מספנדר: "האמנות חותרת תחת עצמה באנטי-אמנות או מאבדת עצמה בחיים" (Hassan, 1982) עמ' 248. כלומר, חסן קושר כאן בין ההגירה של ההתנהגות, שאפיינה בעבר אמנים, אל ההמונים, בין ביטול החיץ בין האמן הבוהמי לאדם "הרגיל", שאפיינו את שנות הששים, לבין ההתקפה של האמנות על עצמה בה הוא עצמו דן. שתי התופעות מקבילות לשתי הפונקציות של השתיקה שמנה חסן: שתיקה מתוך אקסטזה (מקבילה להתרחבות האמנות לכל ספירות החיים) ושתיקה מתוך אין אונים (שמקבילה להתקפה של האמנות על עצמה).

בספר עצמו חסן חוזר על התזה שלו בדבר הקונפליקט שמבוטא במיתוס של אורפיאוס, שרציחתו מבטאת "את הקונפליקט בין אפולו לדיוניסוס, בין האמנות לטבע, בין הצורה לאנרגיה" (Hassan, 1982, עמ' 5). הספרות שהוא דן בה היא ספרות של "משבר רדיקלי באמנות, בשפה ובתרבות", ספרות שמבטאת את הקונפליקט הנ"ל (Hassan, 1982) עמ' 4. שוב מבחין חסן בין "ספרות שתיקה" ש"שואפת להכל", התמזגות של המילים עם "השיטפון הכאוטי של המציאות" ב"טרור דיוניסי" (לדוגמה נובליס, לוטארמון, רמבו, ויטמן, ד.ה. לורנס, הסוריאליסטיים), ל"ספרות שתיקה", "השואפת לאין", להחלפת המציאות ב"סדר הטהור" של המספרים (לדוגמה מלארמה, קפקא, ואלרי, ז'נה ובקט); שתיקה הנובעת מ"מלאות" ההווה ושתיקה הנובעת מ"ריקנות" ההווה (שם, עמ' 7); היטלטלות בין חלומות על "חיים זוהרים או שתיקה בלתי מתומללת" (שם, עמ' 4). "שתי הלשונות כאחת [...] מפרקות את החוזה האורפי בין המילה לבשר" (שם, עמ' 7).

חסן מונה עשר תכונות בספרות הפוסטמודרנית של השתיקה. חלקן מעורפלות מעט, באורח אופייני לחסן:

1. שתיקה היא "מסורת אוונגרדית" של "אנטי-ספרות".
2. שתיקה "מרמזת על ניכור מתבונה, חברה, היסטוריה", אולי אפילו "חיסול של כל סוג של קיום קולקטיבי" והשפה בכלל זה.

³¹ "they recover for postwar American literature the mystery of Orpheus's dismemberment: the Dionysian, creative-destructive, threat to language"

3. שתיקה כ"בידול מהטבע, סטייה מתהליכים ארוטיים וויטאליים".
4. שתיקה פירושה "ביזוי עצמי של האמנות, ששואפת להיות מאורע, חלום, נונסנס או מִסְפֵּר"; האמנות שואפת או להפוך ל"חומר טהור" או להפוך ל"יחס (ratio) טהור".
5. שתיקה פירושה "חתירה תחת הצורות [האמנותיות]", חתירה שפירושה התנגדות ל"שליטה, סיגור, קיפאון (stasis), תכליתיות (telos)".
6. שתיקה "יוצרת אנטי-שפות. אחדות פשוט אטומות, אחרות שקופות לחלוטין".
7. שתיקה "ממלאת את המצבים הקיצוניים של התודעה – חלל ריק, שיגעון, זעם, אקסטאזה, טראנס מיסטי – כאשר דיבור רגיל חדל לשאת בנטל המשמעות".
8. שתיקה הופכת את העולם ללא ממשי (de-realize the world).
9. שתיקה "מפנה את התודעה כנגד עצמה".
10. שתיקה מניחה את קיומם של "אפוקליפסה, הפירוק של העולם הידוע לנו", מבטאת חזון מיסטי משיחי על עולם לא-אנושי ומושלם.

כל הסממנים הללו שייכים לספרות "השתיקה השלילית". ואילו לספרות "השתיקה החיובית", כך חסן, לא רלוונטיים סעיפים 3, 8, 9, 10, מכיוון שהם סותרים את תפיסת "המלאות" של גישה זו (Hassan, 1982 עמ' 13-14).

חסן מפרט את ההקשר האינטלקטואלי של "ספרות השתיקה". הפירוט הזה מעניין במיוחד כי חסן הן חושף את השפעותיו והן מחלק אותן לאמריקאיות ולצרפתיות, כפי שאראה להלן. הספר נכתב בתקופה שכינינו "האמצעית" בקריירה של חסן, כשהוא סבר שניתן לאחד בין המגמות הצרפתיות, כפי שהוא קרא אותן, לבין תפיסותיו שלו. הוא מתחיל מההשפעות האמריקאיות ומציין קודם כל את המלחין ותיאורטיקן האוונגרד ג'ון קייג' ("המבשר (apostle) של האוונגרד בהווה [...] יורש של הטרנסצנדנטליזם האמריקאי שאליו הוא מוסיף את ההומור של הַזֶּן"). מאז פרסום ספרו של קייג', "Silence", שחסן התייחס אליו בעבר ושוב מתייחס אליו כאן, פרסם קייג' ב-1967 ספר חדש, "A Year From Monday" שממנו מצטט חסן את הדברים הבאים: "לעסוק בשפה (בזמן שאנו ממתינים למשהו שונה מתחביר) כאילו היא מקור-הקול שניתן לשנותו לגיבריש" (Hassan, 1982 עמ' 16). קייג', המוזיקאי, מבקש להותיר בשפה את צליליותה בלבד, ללא המשמעות. לקייג' מצרף חסן, כפי שכבר הורגלנו, את נורמן או. בראון ("שנדמה לעיתים כעמיתו הצחיח של קייג'")³². בראון חש את "הריק של השתיקה עמוק יותר [מקייג'], ולמרות זאת חזונו האפוקליפטי פורץ דרך הניהיליזם לתחומו של אור שקשה לשאתו". מבראון למד חסן להתקף את "הנוירוזה של השפה"; לראות את התודעה האנושית כמי שחוותה "נפילה [...] לתוך השפה"; "להבחין בקשרים הנסתרים בין שפה, סובלימציה, הפשטה ומוות"; להתייחס בשלילה לשפה כ"כלי מכריע בהסטה הכללית של הליבידו מהמיני למטרות חברתיות"; להתייחס לשפה כמה ששולל "את אינסטינקטי-החיים" (שם, עמ' 16). בין מאמרו הראשוני של חסן מ-1963 לספרו מ-1971, פרסם בראון ספר נוסף - נוסף על "Life against Death", מ-1959 - "Love's Body" שמו, מ-1966. ממנו מצטט כעת חסן ציטוט רב משמעות בהבנת הפוסטמודרניות (שמשמעותו חורגת

³² "who seems sometimes Cage's Saturnine counterpart"

מהמשמעות שחסן נותן לה כעת). הציטוט מדבר בשבחה של הסכיזופרניה: "סכיזופרנים חולפים מעל השפה הרגילה (השפה של עיקרון-המציאות) אל שפה אמיתית יותר וסימבולית יותר" (שם, עמ' 16). זו הערה רבת משמעות כי היא מקשרת באופן ראשוני בין הפוסטמודרניות לסכיזופרניה (גם אצל פידלר, כזכור, יש קישור כזה באותן שנים), קישור שגיימסון (בעקבות "אנטי אדיפוס" של דלו וגואטרי מ-1972 ולאקאן, ולא בעקבות בראון; חסן, כפי שראינו, יקבול על כך שהשניים לא נתנו קרדיט לבראון), שיפרש את ה"סכיזופרניות" הפוסטמודרנית כאובדנה של תודעת רצף היסטורית, כ"פירוק שרשרת המסמנים"³³.

אחרי הדיון בקייג' ובבראון, האבות המייסדים, ובסטיינר ובסונטאג ובמבקרי ספרות אמריקאים נוספים חסן פונה למצדדים צרפתיים ב"ספרות השתיקה". ביניהם הוא מונה את מוריס בלאנשו, רולאן בארת וחברים ב"אסכולת ז'נווה" (שם, עמ' 21-18).

אבל, כאמור, צריך להבחין בין חסן למגמות הצרפתיות. המאלף הוא שבמקרה דן חסן עצמו עושה זאת כעבור עשור, בפסקה מרתקת הלכוחה מהקדמתו מ-1982 למהדורה השנייה של הספר שלפנינו:

הגישות הפוסטמודרניות מתמזגות גם עם העמדה הפוסטסטרוקטורליסטית. יש לכך סיבה טובה: המחשבה הצרפתית של הזמן האחרון, בדומה לספרות הצרפתית עצמה מאז בודלר, הלכה רחוק יותר מכל ספרות אחרת בשיקוף המשבר הזה של השפה והתרבות שנתתי לו כאן את הכותרת 'ביתורו של אורפיאוס'. בעשור האחרון, התיאוריות הללו משלו באזורים נרחבים של הדיסקורס האקדמי באמריקה, מגדירות נושאים ספרותיים במונחים הז'רגוניים. ללא ספק, המונחים הללו חולקים דבר מה עם מושג השתיקה, שנוסח בצורות מגוונות בידי ג'ורג' סטיינר, סוזאן סונטאג ובידי, ומעלה על הדעת את המהלך נוגד-ההגדרה (de-definition) של האמנות על פי הארולד רוזנברג. אבל המונחים הללו בסופו של דבר מניחים אידיאולוגיה, אובססיה לשונית – אפילו בעבודה שאני כל כך מעריך כמו *La Re'volution du langage poe'tique* של ג'וליה קריסטבה – ששונויות מהמזג שלי. על אף יחסי הקרבה, אם כך, 'שתיקה' ו'דקונסטרוקציה' מתנגדות לאיחוד ביניהן³⁴ (Hassan, 1982 עמ' xiii).

האובססיה הלשונית היא זו שמבחינה בין חסן לצרפתים. או, בניסוח שהצענו, הן האמריקאיים והן הצרפתיים איתרו בקע וקרע בין "המילים" ל"דברים" והצביעו עליו. אבל האמריקאיים נטו

³³ בהמשך (שם, עמ' 21) חסן מתייחס למאפיין דומה של הספרות הפוסטמודרנית, מעבר מדומיננטיות של זמן לזו של מרחב. גם זה לפי גיימסון הנו מאפיין כללי של הפוסטמודרניות. מאפיין זה קשור לתפיסה הסכיזופרנית, כפי שגיימסון מנתח אותה, של הווה נצחי, זמן המפורק ליחידות קטנות של הווה.

³⁴ "[...] the postmodernist attitudes merge also with the poststructuralist stance. There is right reason for this: recent French theory, like French literature itself since Baudelaire, has gone further than any other in reflecting upon that crisis of language and culture which I have here entitled 'The Dismemberment of Orpheus'. In the last decade, these theories have ruled large areas of academic discourse in America, defining literary issues in their idiolectic terms. No doubt, such terms share something with the concept of silence, variously articulated by George Steiner, Susan Sontag, and myself, and also evoke Harold Rosenberg's 'de-definition' of art'. But such terms finally assume an ideology, a linguistic obsession – even in a work I so greatly esteem as Julia Kristeva's *La Re'volution du langage poe'tique* (1974) – at variance with my own temper. Despite their affinities, then, 'silence' and 'deconstruction' resist conflation"

³⁵ בהערת שוליים לקטע הנדון מדבר חסן על "הערצתו המוקדמת" ל"תיאוריה הצרפתית" שהפכה עם השנים ל"אמביוולנטיות" כלפיה (שם, עמ' 274).

לאחוז ב"דברים" על חשבון "המילים", ואילו הצרפתים פסלו את האפשרות לאחוז ב"דברים" - פסלו אף את האפשרות התיאורטית לעשות זאת, לגעת במציאות מבעד לייצוג, להגיע ל"ממשי" - ונותרו עם שפיעה ורבייה טרופיות של "המילים".

ב.16. - מתנגדים בולטים לפוסטמודרניזם האמריקאי המוקדם

בסעיף אחרון זה אני רוצה להציג שתי עמדות של שני אינטלקטואלים אמריקאיים בולטים, שהביעו באותה תקופה ביקורת על הפוסטמודרניזם האמריקאי המוקדם, האחד מעמדה ניאור-שמרנית והאחר מעמדה שמאלית, והם דניאל בל וג'ראלד גראף.³⁶

ישנן כמה סיבות להבאתם :

א. ביקורות מאוחרות על הפוסטמודרניזם, בראש ובראשונה זו של ג'יימסון, הלכו ורבו החל משנות השמונים. בדרך כלל הן אינן מוגבלות להתעמתות עם המגמות שתיארנו בפרק זה, כי המושג "פוסטמודרניזם" כבר עבר הלאה, התרחב והסתעף מאוד, בדרכו המפותלת לכיבוש מוקד העניין האינטלקטואלי בשנות השמונים והתשעים. כך שבניגוד למה שאירע משנות השמונים ואילך, הביקורות המוקדמות של שני האינטלקטואלים הנידונים כאן, על הפוסטמודרניזם המוקדם, הן חלק מהשיח המוקדם הזה עצמו - וכמובן עובדת היותם אמריקאיים המתייחסים לתרבות האמריקאית היא קריטית בהקשר זה - שיח שניסו להעלות בפרק זה ולהדגיש את חשיבותו. הקריאה בהם תתרום להבנתנו את הפוסטמודרניזם האמריקאי המוקדם לא פחות אולי מהעיון בכתבי תומכיו.

ב. השניים מציעים עושר תובנות נדיר להבנת הפוסטמודרניזם האמריקאי המוקדם. סיבה מרכזית לעושר הזה היא שהשניים פורשים זווית היסטורית רחבה ביותר, שבתוכה הם ממקמים את הפוסטמודרניזם. מעניינת וחשובה במיוחד התובנה של שניהם, כל אחד מכיוון אחר, שהפוסטמודרניזם כרוך במודרניזם שקדם לו. במילים אחרות: השניים אינם פרו-מודרניסטיים והם מבקרים את המודרניזם והפוסטמודרניזם כאחד.

ג. הסוציולוג דניאל בל הוא דמות מפתח בדיון הפוסטמודרני, הן בגלל ספרו "The Coming of Post-Industrial Society", מ-1973 (המונח "פוסט-תעשייתי" מהווה עבור רבים, ביניהם ליוטאר,³⁷ מקבילה לפוסטמודרניזם: תיאור ההתפתחויות בחברה ובכלכלה בשליש האחרון של המאה ה-20, המקביל למה שביקש ללכוד המונח פוסטמודרניזם בשדה

³⁶ ברטנס מגדיר את בל כ"ימין מסורתי" ואת גראף כ"שמאל מסורתי" (Bertens, 1995 עמ' 31). אבל כדאי להציג את הגדרתו העצמית של בל, הגדרה מעניינת מאוד: "אני סוציאליסט בכלכלה, ליברל בפוליטיקה, ושמרן בתחום התרבות" (בהקדמתו מ-1978 ל"הסתירות התרבותיות של הקפיטליזם", שיידון להלן) (Bell, 1996 עמ' xi). גראף, בהקדמה להוצאה מאוחרת של ספרו מ-1995 (כפי שטענו לעיל באופן כללי: קריאה בהקדמות להוצאות מחודשות היא אמצעי מחקר רב ערך לאיתור שינויים ברוח הזמן ובפרט להבנת השימושים השונים במונח "פוסטמודרניזם" לאורך השנים), מציין כי ספרו, ברטרופקטיבה, היה אחת מיריות הפתיחה ב"מלחמות התרבות" של שנות השמונים. ונתפס כבן מחנהו של אלן בלום ב"דלדולה של הרוח באמריקה". אבל הוא, מדגיש גראף, אינו שמרן וניסה "לבקר את השמאל מתוך השמאל" (Graff, 1995 עמ' xi). חשוב לציין כי גראף מושפע מאירווינג האו, איש השמאל המסורתי, שכפי שראינו דן ב"פוסטמודרניזם" כבר בסוף שנות החמישים. אגע להלן בהשפעה זו.

³⁷ בל, באחרית הדבר המאוחרת (1996) ל"הסתירות התרבותיות של הקפיטליזם", מוחה על השימוש שעשה ליוטאר בקונספט שלו, של בל, על "הפוסט-תעשייתיות". בל מדגיש שצריך להבחין בין התפתחויות בתרבות להתפתחויות בטכנולוגיה, ואילו ליוטאר מערב לטעמו מין בשאינו מין (Bell, 1996 עמ' 299 הערה 20).

התרבות והידע באותה תקופה), והן בגלל ספרו העוסק בתרבות, "The Cultural Contradictions of Capitalism"³⁸, מ-1976, שיידון להלן, שעל אף שהוא עושה שימוש מצומצם במושג פוסט-מודרניזם³⁹ הרי שהוא דן ישירות באותן התפתחויות שמבקרי הספרות שהבאנו בפרק זה כינו "פוסטמודרניזם"⁴⁰. ההערות העיוניות של ג'יימסון כלפי בל, בכמה מקומות⁴¹, הערות שמנסות לגמל את בל בלי נימוק (מלבד הטענה שהוא מייצג אידיאולוגיה קפיטליסטית), ולמעשה מתעלמות ממנו, רק חושפות את האתגר שהציב בל למחשבה המרקסיסטית (בתארו, ב"בואה של החברה הפוסט-תעשייתית", את דעיכת החברה התעשייתית ועמה את דעיכת הפרולטריון והמעבר של הכלכלה לכלכלת שירותים ומידע⁴²) ואינן מחמיאות לג'יימסון. לספר שאדון בו בסעיף זה, "The Cultural Contradictions of Capitalism", מ-1976, היה גם תפקיד מעניין וספציפי בהתפתחות הדיון הפוסטמודרני. כפי שמציין ברטנס, רעיונותיו של בל על המודרניזם והפוסטמודרניזם המופיעים בספר זה, הם אלה שהניעו את הברמאס לכתוב את מסתו המפורסמת, שדנו בה לעיל, ובה להתעמת עם בל והניאו-שמרנים מחד גיסא ועם הפוסט-סטרואקטורליסטים מאידך גיסא (Bertens, 1995 עמ' 112), ולהתרחבות הכללית, בעקבות מסה זו של הברמאס, של הדיון הפוסטמודרני. אך גם מלבד זאת, כאמור, אני סבור שספרו של בל מהווה מפתח חשוב ביותר להבנת התקופה גם אם תרומתו לא הפכה לבשר מבשרו של הדיון הפוסטמודרני בדרך בה רגילים לספרו.

גראף, דמות פחות מרכזית מבל, חשוב במיוחד לעניינו בהיותו מבקר ספרות אמריקאי המתעמת עם הרעיונות של מבקרי הספרות האמריקאיים הפוסטמודרניים בני זמנו. כפי שגם נראה, תגובתו פורשת יריעה רחבה מאד שבתוכה ממוקם הפוסטמודרניזם, וגראף גם מציע פתרון מעניין לתכליתה של הספרות בעת הזו.

³⁸ שנבחר לאחד ממאה ספרי העיון המשפיעים של המחצית השנייה של המאה ה-20, בידי המוסף הספרותי של הטיימס הלונדוני (כך גם ספרו האחר של בל, "קץ האידיאולוגיה", שיידון בפרק הבא). לכבוד הזה, של הכנסת שני ספרים לרשימה המכובדת, זכו רק מעטים. ביניהם: קאמי, לוי-שטראוס, חנה ארנדט, ישעיהו ברלין.

³⁹ גם במקרה של בל, מאלף לקרוא את אחרית-הדבר המאוחרת שלו למהדורת 1996 של "הסתירות התרבותיות של הקפיטליזם". שם, ההתייחסות שלו ל"פוסטמודרניזם" כבר מושפעת מהתפתחותו הענפה של הדיון בשנות השמונים והתשעים. כעת, "פוסטמודרניזם" כבר כולל לטעמו של בל את הדקונסטרוקציה (Bell, 1996 עמ' 284), את מרכזיות השפה באפיסטמולוגיה העכשווית (שם, עמ' 297), את ההתקפה על הידע במחקר העכשווי (שם, עמ' 297), את ליוטאר וספרו (שם, עמ' 300-301), את ההתפתחויות בארכיטקטורה העכשווית (שם, עמ' 297, וכן 299-300) ועוד. בל אף מתייחס לספרו של ברטנס (את שמו הוא משבש ל – Bertin) המצטט אותו עצמו, את בל המוקדם... אחרית הדבר המאוחרת הזו (הפעם לא הקדמה מאוחרת) מציגה על דרך השלילה את חשיבותו של בל **המוקדם** לשיח של הפוסטמודרניזם האמריקאי המוקדם. לפני התעבות השיח הפוסטמודרני, שכלל בשנות התשעים כבר את הפוסט-סטרואקטורליזם, הארכיטקטורה וכו', בל של 1976 ממוקד בתיאוריות והמגמות שניסו לחלץ ולבודד בפרק זה.

⁴⁰ גם ספרו מ-1960, "קץ האידיאולוגיה", הוא לטעמי בעל חשיבות בהבנת הפוסטמודרניזם. הוא מתאר תהליכי דה-מארקסיזציה באינטליגנציה האמריקאית, שהקדימו בעשור ויותר תהליכים מקבילים באינטליגנציה הצרפתית. אדון בספר זה בפרק הבא.

⁴¹ "למעשה, התיאוריות של הפוסטמודרניזם – בין אם הן מעלות אותה על נס ובין אם הן מנוסחות בלשון של גינוי וסלידה מוסרית – דומות דמיון משפחתי לכל אותן הכללות סוציולוגיות יומרניות המבשרות לנו, פחות או יותר במקביל, על בואה ועל ראשיתה של חברה מסוג חדש לגמרי, שהכיניו המפורסם ביותר שהודבק לה הוא 'החברה הפוסט-תעשייתית' (דניאל בל) [...] לתיאוריות אלו תכלית אידיאולוגית מובהקת: להראות, תוך אנחת רוחה, שתצורה חברתית חדשה זו אינה כפופה עוד לחוקי הקפיטליזם הקלאסי, היינו לעליונותו של הייצור התעשייתי ולהיותו של מאבק המעמדות מצוי בכל" (ג'יימסון, 2008 עמ' 20)

⁴² ג'יימסון מעריך כל כך את הספר "הקפיטליזם המאוחר", של הכלכלן הניאו-מרקסיסטי ארנסט מאנדל, מ-1975, כי בו ניתן מענה כלכלי-סוציולוגי מרקסיסטי לתיאוריות של בל (ג'יימסון, 2008 עמ' 20). אדון בכך בפרק הבא.

בל מתחיל את ספרו עם ניטשה ותפיסת הניהיליזם שלו. עבור ניטשה מקור הניהיליזם האירופאי הוא המדע המודרני (Bell, 1996) (במקור: 1976) עמ' 3). המדע הוא "התודעה הקיצונית ביותר, היכולת של האדם להביט לתוך עצמו ובהיסטוריה", והוא גם זה שקרע את ה"קשר האורגני לאדמה, את אי-הניכור לרכוש", ועל מקומו סייע להציב "ציוויליזציה מסחרית" (שם, עמ' 4). ב"הולדת הטרגדיה", ניטשה מייחס את הולדת התודעה, זו שהובילה לניהיליזם, לסוקרטס, "הלוגיקן העריץ", אשר "עין הציקלופ הגדולה" שלו מעולם לא "נצצה בשיגעון האלוהי של האמן". סוקרטס, כך ניטשה, חנך "דה-ויטאליזציה של התרבות" על ידי המצאתם של "מרחק והטלת ספק". סוקרטס הוא "הדוגמה הגדולה של האדם התיאורטי". ניהיליזם הוא "סוף [במובן של שיא] התהליך של הרציונליזציה" שחנך סוקרטס, "זוהי המודרניות בקיצוניותה", לפי ניטשה (שם, שם). מול ניטשה בל מעמיד תפיסה הפוכה, של ג'וזף קונראד, ולפיה הניהיליזם הוא דווקא פריצת האימפולסים האנרכיים הרוחשים מתחת למעטה הדק של הציוויליזציה. בעוד "עבור ניטשה, הרצון לעוצמה הוא הדרך לגאולה; עבור קונראד, זהו הרצון לעוצמה שמאיים על הציוויליזציה" (שם, עמ' 5). הניהיליסטים, ב"הסוכן החשאי" של קונראד, אינם אנשי המדע אלא דווקא מי שמתקיפים מוסד מדעי, את מצפה הכוכבים בגריניץ', כי הם רואים בו את יסוד הציוויליזציה והסדר החברתי (שם, עמ' 6). העימות בין קונראד לניטשה – אם כי בל לא מציג את הדברים בדיוק כך – מבטא את העימות בין מודרניזם ופוסטמודרניזם כאחד (!) (ניטשה) לבין ערכי החברה הבורגנית הקלאסית (קונראד), עימות שניצב בלב הספר של בל. בעקבות חסן ונורמאן או. בראון (וכמובן, ניטשה עצמו), אנחנו יכולים להמשיג זאת גם כעימות בין "דיוניסיות" ל"אפוליניות".

לפי בל, אנחנו מתקרבים כיום ל"קו פרשת מים בחברה המערבית", רגע דרמטי, שתוכנו כפול: "אנחנו עדים לקצו של הרעיון הבורגני [...] אשר עיצב את העידן המודרני במאתיים השנה האחרונות", ומאידך אנו עדים ל"קץ האימפולס היצירתי והשלטון האידיאולוגי של המודרניזם, אשר, כתנועה תרבותית, שלט בכל האמנויות, ועיצב את התבטאויותינו הסימבוליות, ב-125 השנה האחרונות" (Bell, 1996) עמ' 7). שרטוט "קו פרשת המים" הזה הוא עניינו של הספר; חלק נכבד מספרו של בל מוקדש לעימות בין המודרניזם לערכי הבורגנות, עימות שהוביל לקריסת ערכי הבורגנות בד בבד עם התשתת האימפולס המודרניסטי, במעין חיבוק של מתאגרפים מותשים, כפי שמייד נראה. להצגת העימות הזה ותוצאותיו השלכה רבת משקל להבנת הפוסטמודרניזם.

בל טוען כי על מנת להבין את המציאות העכשווית, את "הסתירות התרבותיות של הקפיטליזם", יש להציג מודל סוציולוגי הולם. הוא מציע מודל סוציולוגי תיאורטי לניתוח החברה העכשווית ולפיו יש לחלק את החברה לשלושה תחומים⁴³, שכל אחד מהם מציית לעיקרון אחר, נפרד: "המבנה הטכנו-כלכלי", "המשטר", "התרבות" (שם, עמ' 10). מהחלוקה הזו מתחוררים כמה מ"מקורות המתח בחברה", למשל "בין מבנה חברתי שמאורגן באופן קיצוני במונחים של תפקידים [בניגוד ל"אישיות"] והתמחות [קרי, התחום שכל מכנה "טכנו-כלכלי"]", ותרבות שעוסקת בהרחבה ובהגשמה של העצמי והאדם 'השלם' (שם, עמ' 14). הסתירה בקפיטליזם שבל מתמקד בה בספרו, הנה הסתירה בין "סוג הארגון והנורמות הנדרשות בתחום הכלכלי", לבין

⁴³ בניגוד לסוציולוגיה מרקסיסטית, או פונקציונליסטית (דורקהיים ופרסונס), המציעות לראות את החברה כמכלול או כ"טוטאליות".

"הנורמות של הגשמה-עצמית שהנם מרכזיים כיום בתרבות" (שם, עמ' 15). במילים ישירות יותר נאמר: הסתירה בין המודרניזם לבורגנות.

לא תמיד הייתה סתירה בין התרבות לבין הכלכלה בקפיטליזם, טוען בל, זאת כיוון שבעידן שיא האתוס הפוריטני הייתה הלימה ביניהם (שם, עמ' 15). והסתירה הזו מתגלה היום "בעיקר בחברה האמריקאית ובחברות מערביות אחרות" (שם). ביסודו של הקפיטליזם הייתה הלימה בין היזם החופשי לבין האמן החופשי (הלימה מסוג אחר מזו שהוזכרה לעיל), שהשתחרר גם הוא הרי מכבלי הפטרונות והכנסייה והתקיים, כמו היזם, על חסדי השוק. שניהם הפכו לאינדיבידואליסטים. דמיון נוסף בין השניים: "האימפולס המניע את היזם והאמן כאחד הנו חיפוש חסר מנוח אחר החדש" (שם, עמ' 16)⁴⁴. אבל, "פרדוקס יוצא דופן", יצר עוינות בין האמן לבורגני. "על אף היותו רדיקל בכלכלה, הבורגני הפך להיות שמרן במוסר ובטעם התרבותי". "האימפולס הבורגני הכלכלי אורגן למבנה אופי מרוסן מאד שהאנרגיות שלו תועלו לייצור סחורה ולסט של גישות לעבודה שחששו מאינסטינקט, מספונטניות" (שם, עמ' 17). זוהי התפיסה הפוריטנית שהתפתחה באמריקה. מה שהגביל את המהפכנות והחתרנות של היזם, את רעבונו שלא יודע שובעה, הוא בדיוק "האתיקה הפרוטסטנטית" ו"הריסון הפוריטני" (שם, עמ' 21). ואילו מנגד, כפי שמבטא בודלר, האימפולס התרבותי "פנה לזעם כנגד ערכים בורגניים", כמו "שימושיות", "רציונליזם" ו"מטריאליזם". "להיות אדם יעיל נראה לי תמיד משהו מבחיל למדי", מצטט בל את בודלר (שם, עמ' 17). בל מדגיש את העובדה המפתיעה, שניתוחה "עוד צריך להיכתב", על כך שהבורגנות צידדה ב"אינדיבידואליזם רדיקלי בכלכלה, ונכונות לקרוע את כל היחסים החברתיים המסורתיים בתהליך [הכלכלי]", אך חששה מ"האינדיבידואליזם האקספרימנטלי הרדיקלי של המודרניזם בתרבות". ואילו האקספרימנטליסטים הרדיקליים בתרבות - בודלר, רמבו ואלפרד ז'ארי, למשל - בעוד הם נכונים "לחקור את כל הממדים של החוויה", שנאו בלהט את החיים הבורגניים (שם, עמ' 18). אולם, כמדומה, את הסתירה הזו שמאתר בל ניתן להסביר באופן הבא: דווקא מפני שהקפיטליסט משחרר את הרסן בשדה הכלכלה, הוא זקוק חלף אי-היציבות לאי של יציבות, אותו הוא מוצא בתרבות. ואילו מבחינת איש התרבות המודרניסטי, שחרור הרסן של הקפיטליסט, הוא שחרור רסן בעירבון מוגבל, כיוון שהוא שחרור רסן מבחינת המטרה (פיתוח מוצר חדש), אבל הדרך אליה תובעת משמעת עצמית ודיכוי עצמי. זאת ועוד: מטרתו של הקפיטליסט אינה המוצר החדש כשלעצמו, כלומר לא החוויה החדשה, אלא הכסף שיגבה תמורתו. כלומר גם מטרתו הסופית הינה למעשה רק אמצעי.

בל ממשיך בניתוח של המודרניזם, האנטיפוד של הבורגנות. בחברה המערבית תמיד התקיימה דיאלקטיקה של ריסון ושחרור (release), אך עם התנתקותה של התרבות מהדת, במיוחד התרבות המודרניסטית, הפכה התרבות למצדדת בשחרור, "לפחות בדמיון" (שם, עמ' 19; צמד המילים האחרונות רלוונטיות להבנת הפוסטמודרניות לפי בל, כפי שתכף יובהר). "מודרניזם נהיה כך למפתה. כוחו נגזר מסגידה לעצמי. קסמו נבע מהרעיון שעל החיים עצמם להיות יצירת אמנות", ושאמנות מבטאת את עצמה כנגד החברה, ובייחוד החברה הבורגנית (התקפה שנעשתה מהימין והשמאל הפוליטיים כאחד) (שם, עמ' 20). כפי שבל מציין את המתח בחברות המערביות בין ריסון

⁴⁴ במקום אחר בספרו, בל רואה את תשוקת החידוש המודרניסטית כרדיקלית יותר מזו הקפיטליסטית כיוון שהראשונה מוגבלת פחות במצאי של חומרי גלם ובכמות כסף (שם, עמ' 33)

ושחרור הוא מדבר על "מתח בין הרציונאלי לאי רציונאלי, בין התבונה לרצון". במשך אלפיים שנה "שיפוט רציונאלי" נתפס גבוה יותר בהיררכיה המערבית. אבל ה"מודרניזם קרע לגזרים את ההיררכיה הזו" (שם, עמ' 50). צריך לשים לב שלפי כל ההתמקדות באסתטי, שמאפיינת את המודרניזם, אינה "ניטראלית", אלא היא בעלת אופי **אתי** מובהק, וליתר דיוק: אנטי-אתי. כל, באופן מעניין ביותר, כורך את המודרניזם בשקיעת הדת. "תחושת העצמי התקדמה לחזית" (שם, עמ' 49). עם שקיעת האמונה בנצחיות הנשמה, עם עליית "הפחד מהאפסיות" (שם, עמ' 49), האדם פיתח "מגלומניה" ו"סירוב לקבל גבולות", פיתח רצון להגיע "מעבר" - "מעבר למוסר" ו"מעבר לתרבות" (שם, עמ' 50). המודרניזם, כפי שהגדירו תומס מאן, הפך להיות "סימפטיה לתהום" (שם, עמ' 51).

אך אם, כפי שראינו שכל טוען (בכמה מקומות לאורך ספרו; זו אחת הטענות ש"הקפיצה" את הברמאס), "כיום המודרניזם מוצה [...] האימפולסים היצירתיים הידלדלו"; אם כיום הדחף למרד התמסד על ידי ה"המון התרבותי" (cultural mass); אם כיום הנסייניות המודרניסטית הפכה להיות "התחביר והסמיוטיקה של הפרסום והתפירה העילית (haute couture)"; אם כיום המודרניזם הפך להיות ל"שיק רדיקלי", ל"ליף-סטייל" של "ההמון התרבותי", בעוד בני ההמון הזה מחזיקים במשרות נוחות בשיטה הכלכלית-בורגנית (שם, עמ' 20), במילים אחרות: אם כיום האנטיפוד הגדול של הבורגנות הפך להיות טריוויאלי ונטול עוקץ, מה מקור המתח הפנימי בקפיטליזם כיום?

לפי כל (אם כי האחריות לניסוח הספציפי דלקמן אינה שלו) קרו שלושה דברים במקביל, שהתלכדו לכדי תהליך אחד: (א) המודרניזם הותש בספירה האסתטית אמנם, אבל (ב) תפיסותיו היגרו לספרה הכלכלית ולמעשה לחברה בכללותה, (ג) ובספירה הכלכלית הזו חלה קריסה של האתיקה הפרוטסטנטית.

מצד אחד המודרניזם הותש בספרה האסתטית אך אנחנו עדים לניצחון המודרניזם בתרבות הכללית. אחרי מאה שנות עימות בין האמן המודרניסטי לחברה הבורגנית, המודרניסט ניצח והוא מושל בתרבות. "מי", שואל כל רטורית, ב"עולם היום, בייחוד בעולם התרבות, מגן על הבורגנות?" (שם, עמ' 40). "אין כיום אוונגרד, כי איש בתרבות הפוסט-מודרנית [מייד אפרש את הפוסט-מודרניזם אליבא דבל] אינו ניצב לצדם של הסדר והמסורת" (שם, עמ' 53). הניצחון הזה - כל מכוון ל"תרבות הנגד" של שנות הששים, שהוא משרטט את שורשיה באמריקה של שנות החמישים - מתבטא בהתקפה לא רק על החברה הבורגנית אלא על הציוויליזציה בכללותה. אחד ההבדלים בין נציגיו המאוחרים של המודרניזם לאלה שקדמו להם הוא שהם אינם מעטים ונידחים כבעבר ומספרם היום רב מאד; מולם התרבות הבורגנית לא מעמידה תרבות שניתן לכבדה מבחינה אינטלקטואלית; המודרניסטים החדשים שולטים במוסדות ובממסד בתרבות העכשווית (שם, עמ' 40-41). אבל ניצחון המודרניזם אינו מוגבל לניצחון "מקומי", קרי להשתלטות על הממסד האמנותי. חשוב הרבה מכך: תפיסות המודרניזם התאזרחו בחברה הכללית.

כי בד בבד עם התשת המודרניזם אך ביסוסו הממסדי, חל כרסום ואף יותר מכך ב"אתיקה הפרוטסטנטית". במקום אחד בל מדגיש⁴⁵ כי הקריסה של האתיקה הפרוטסטנטית לא נבעה מהמודרניזם והאתיקה שלו, אלא "מהקפיטליזם בעצמו". בעיקר מתמקד בל בהמצאת הקנייה בתשלומים ובאשראי. "בעבר אדם היה צריך לחסוך על מנת לקנות. עם המצאת כרטיסי האשראי אדם יכול להתמכר לסיפוק מיידי" (שם, עמ' 21). או - דוגמה אחרת להתפתחות בקפיטליזם שפגעה ב"אתיקה הפרוטסטנטית" - המצאת שיטות חדשות של שיווק שהתמחו בחידוד תאבון צרכני (שם, עמ' 66). כתוצאה מתהליכים אלה - ואלו היו רק שתי דוגמאות - "רק ההדוניזם נותר, והשיטה הקפיטליסטית איבדה את האתיקה הטרנסצנדנטאלית שלה" (שם, עמ' 21). למעשה, בל מדבר על מעבר מכלכלה של ייצור וסיפוק צרכים לכלכלה של צריכה, סיפוק תשוקות ותחרות על סטאטוס, על "מיסודה של הקנאה", כפי שבל מגדיר באופן מאלף (שם, עמ' 22)⁴⁶. כלומר, מה שאחראי לכרסום באתיקה הפרוטסטנטית, ומה שמקדם על מקומה תרבות הדוניסטית שמזכירה מגמות מודרניסטיות, אינו המודרניזם (או הפוסט-מודרניזם שמייד יידון) אלא חברת הצריכה בעצמה, על הגיונה הכלכלי של יצירת צרכים מלאכותיים ותשוקות. "הקפיטליזם החדש אחראי באופן עיקרי לשינוי החברה, ובתהליך ערער את המזג הפוריטני, אבל הוא לא הצליח מעולם לפתח בהצלחה אידיאולוגיה חדשה ההולמת את השינוי, והוא השתמש - ולעיתים נלכד בתוך - השפה הישנה יותר של הערכים הפרוטסטנטים" (שם, עמ' 78). בפרק אחר בספר משתמע שהמודרניזם הוא-הוא האחראי לכרסום הערכי שחל בחברה בכלל. ערכי האוונגרד היגרו בהצלחה לתרבות הכללית, גם אם אנשיו אינם שמחים על כך: "חברה שנמסרה בשלמותה לחדשנות, בקבלה מלאה חדווה של השינוי, למעשה מיסדה את האוונגרד, אולי לחרדתו הסופית של האוונגרד" (שם, עמ' 35). כלומר, תאוות החדשנות הצרכנית שאינה יודעת שובעה, היא פרי הערצת החדש המודרניסטית שהגרה לחברה בכללותה. במקום נוסף, שלישי, בל תולה את האשמה בתרבות ובחברה כאחת (שם, עמ' 55).

זהו, אם כן, הסיכום החגיגי של התהליך שמתאר בל:

ההצדקה התרבותית, אם לא המוראלית, של הקפיטליזם נהפכה להיות ההדוניזם, רעיון העונג כדרך חיים. ובאתוס הליברלי ששורר כיום, המודל לאימאגו התרבותי הפך להיות האימפולס המודרניסטי [...] זוהי הסתירה התרבותית של הקפיטליזם (Bell, 1996) עמ' 22

⁴⁵ למרות שהברמאס התעלם מהדגשה זו והאשים את בל, שלא בצדק, מהתעלמות מהשפעות הקפיטליזם על הכרסום באתיקה הפרוטסטנטית.

⁴⁶ כיוון שההבחנה בין הדיסקורס האמריקאי לדיסקורס הצרפתי ניצבת בלב עבודה זו מאלפות ההגדרות הדומות כל כך אך בו זמנית השונות כל כך של בודריאר ובל לחברת הצריכה. לפי בל, חברת הצריכה אינה מבוססת על "צרכים" (needs), אלא על "תשוקות" (wants), ולפיכך, בגלל שהתשוקות פסיכולוגיות ולא ביולוגיות, כהגדרתו, הן בלתי מוגבלות (שם, עמ' 22). גם בודריאר מקדיש חלק נכבד מספרו על חברת הצריכה, שיידון בפרק הבא, להפרכת התפיסה שאנחנו חיים בכלכלה של "צרכים" וגם הוא מדבר על זה שבסדר הקיים התרחבות הצריכה בלתי מוגבלת, ולכן הסיפוק בלתי אפשרי. אבל בודריאר, הצרפתי, אינו מייחס זאת לפסיכולוגיה האינדיבידואלית, לאיזו מהות פסיכולוגית של "טבע האדם", אלא לכך שמערכת הצריכה בנויה כמו שפה על מערכת של הבדלים, על מה שהוא מכנה "structural value", על הצורך ביצירת ערך של הבדל (בקניית מוצר זה או אחר), ובמערכת של הבדלים האפשרות ליצור הבדל היא אינסופית בהגדרה. הדברים יידונו להלן.

⁴⁷ "The cultural, if not moral, justification of capitalism has become hedonism, the idea of pleasure as a way of life. And in the liberal ethos that now prevails, the model for cultural imago has become the modernist impulse [...]. It is this which is the cultural contradiction of capitalism"

במילים אחרות: המודרניזם, שהיגר לתרבות הכללית והפך לדרך חיים הדוניסטית, מתנגש בצרכיה של הכלכלה הקפיטליסטית והאתוס הבורגני ו"סותר" אותם.

וכאן אנחנו מגיעים לבסוף להגדרת הפוסט-מודרניזם (כך בל כותב זאת) של בל. **הפוסט-מודרניזם הוא בדיוק התהליך הזה, יציאתו זו של המודרניזם מתחום האסתטיקה והמובלעת הבהמיינית אל התרבות בכללותה, נטילת ההיגיון המודרניסטי האנטי-אינטלקטואלי, אנטי-סוציאלי והאינסטינקטואלי, והולכתו אל הקצה, תוך השלכת ה"צורה" האמנותית בדרך. פוסט-מודרניזם הוא הרחבתו והקצנתו של המודרניזם:**

המודרניזם המסורתי ביקש להחליף את הדת או המוסר בהצדקה אסתטית לחיים; ליצור יצירת אמנות, להיות יצירת אמנות – זה בלבד מעניק משמעות למאמץ של האדם להגיע מעבר לעצמו. אבל בחזרה הזו לאמנות, כפי שמוכח אצל ניטשה, החיפוש עצמו אחר שורשי העצמי מסיט את החיפוש של המודרניזם מאמנות לפסיכולוגיה: מהמוצר ליוצר, מהאובייקט לנפש. בשנות הששים התפתח זרם רב עוצמה של פוסט-מודרניזם שמתח את ההיגיון של המודרניזם לטווחים הרחוקים ביותר. בכתבים התיאורטיים של נורמאן או. בראון ומישל פוקו, ברומנים של ויליאם בורוז, ז'אן ז'נה ועד נקודה מסוימת נורמאן מיילר, ובתרבות הפורנו-פופ שמצויה עכשיו מכל עבר, אפשר לראות שיא לוגי של הכוונות המודרניסטיות. אלה הנם, כפי שדיאנה טרילינג ניסחה זאת, 'הרפתקנים שמעבר לתודעה'. ישנם כמה ממדים למצב הרוח הפוסט-מודרני. כך, הפוסטמודרניזם החליף לחלוטין את ההצדקה האסתטית לחיים בהצדקה אינסטינקטואלית. אימפולס ועונג לבדם הם אמיתיים ומאשרי-חיים; כל השאר הנו נירוזה ומוות. יתירה מזאת, המודרניזם המסורתי, ואין זה משנה כמה נועז היה, מיצה את האימפולסים שלו בדמיון, בתוך האילוצים של האמנות. בין אם דמוניות או רצחניות, הפנטזיות התבטאו באמצעות העיקרון המסדר של הצורה האסתטית. אמנות, לפיכך, על אף שהייתה חתרנית ביחס לחברה, עדיין השתרעה בצד הסדר, ובמרומו, בצד הרציונאליות של הצורה, אם לא התוכן. הפוסט-מודרניזם גולש מכלי הקיבול של האמנות ⁴⁸ (שם, עמ' 51-52).

ומעט בהמשך:

"המזג הפוסט-מודרני תובע כי מה שקודם לכן מוצה בפנטזיה ובדמיון צריך להיות מוצג בחיים גם כן. אין הבחנה בין אמנות לחיים. כל מה שמותר באמנות מותר בחיים גם כן" (שם, עמ' 54).

⁴⁸ "Traditional modernism sought to substitute for religion or morality an aesthetic justification of life; to create a work of art, to be a work of art – this alone provided meaning in man's effort to transcend himself. But in going back to art, as is evident in Nietzsche, the very search for the roots of self moves the quest of modernism from art to psychology: from the product to the producer, from the object to the psyche. In the 1960's a powerful current of post-modernism developed which carried the logic of modernism to its farthest reaches. In the theoretical writings of Norman O. Brown and Michel Foucault, in the novels of William Burroughs, Jean Genet and, up to a point, Norman Mailer, and in the porno-pop culture that is now all about us, one sees a logical culmination of modernist intentions. They are, as Diana Trilling put it, 'The adventurers beyond consciousness'. There are several dimensions to the post-modernist mood. Thus, against the aesthetic justification for life, post-modernism has completely substituted the instinctual. Impulse and pleasure alone are real and life-affirming; all else is neurosis and death. Moreover, traditional modernism, no matter how daring, played out its impulses in the imagination, within the constraints of art. Whether demonic or murderous, the fantasies were expressed through the ordering principle of aesthetic form. Art, therefore, even though subversive of society, still ranged itself on the side of order and, implicitly, of a rationality of form, if not of content. Post-modernism overflows the vessels of art"

בעיניי, קשה להפריז בהדגשת חשיבותם של הקטעים האלה להבנת הפוסט-מודרניזם (כפי שאנחנו מבינים אותו בפרק זה, אך גם בכללותו). הפוסט-מודרניזם הוא הביטוי לשקיעת האתוס הפרוטסטנטי מחד גיסא ולהגירתם של התפיסות המודרניסטיות משדה האמנות – תוך זניחת כלי הקיבול האמנותיים – לקיום בכללותו מאידך גיסא. בל, בניגוד לחסן, רואה בפוסטמודרניזם המשך של המודרניזם שקדם לו; אין כאן מודרניזם אפולוני לעומת פוסטמודרניזם דיוניסי, כיוון שהעקרונות שהטיף להם המודרניזם גם הם דיוניסיים. הפוסט-מודרניזם הוא הקצנה של תהליך רדיקלי בחברות המערביות שצמח עם המודרניזם והנו היפוך ההיררכיה בין רציונאליות ללא-רציונאליות, ויותר חשוב: בין "ריסון" ל"שחרור". ההבדל הקריטי בין המודרניזם לפוסטמודרניזם, וכאן בל מסכים עם חסן (כמובן בהחלפה של סימני הערך מחיוביים לשליליים), הוא ביציאה מגבולות הספרה האסתטית, מ"כלי הקיבול" האמנותיים.⁴⁹ הפוסט-מודרניזם, אם כך, הוא אנטי-אסתטי באופן עמוק, אבל אנטי-האסתטיות הזו אינה "פוליטית" ומחויבת, היא נגד האסתטיקה כעיקרון מסדר, כעיקרון **סובלימטיבי**, כעיקרון רציונאלי. הפוסט-מודרניזם החליף את האסתטי באינסטינקטואלי.⁵⁰

חשוב לציין גם את ההקשר הכללי: בל מזהה בין הפוסט-מודרניזם לסיקסטיזם האמריקאיים (עיינו, למשל, עמ' 55). הקשר הזה מובן לא רק **היסטורית** אלא גם **מושגית**: אם בל מזהה את הפוסט-מודרניזם עם קריסת "האתוס הפרוטסטנטי" וה"מזג הפוריטני"⁵¹, הרי שקריסה זו התרחשה בארצות הברית בשנות הששים, כי ארה"ב היא זו שמייצגת טוב יותר מכל מקום אחר את "האתוס הפרוטסטנטי" ו"המזג הפוריטאני" הללו.⁵² ואי לכך הפוסט-מודרניזם הוא תופעה אמריקאית.

בל הזכיר את פוקו, בצד בראון, בקטע שצוטט לעיל. אבל מייד הוא מעיר הערה רבת משמעות לתזה שאותה אנו מציעים בפרק זה: את הפוסט-מודרניזם יש לחלק לשניים, אומר בל. כיוון אחד שלו הוא פילוסופי, ואותו מבטא פוקו. זה זרם "אופנטי, משחק במילים שדוחף מחשבה ללוגיקה אבסורדית" ו"כמו השובבות הכועסת של הדאדא או הסוריאליזם, הוא ייזכר, אם בכלל, כהערת שוליים בהיסטוריה התרבותית". הכיוון השני משמעותי בהרבה. זוהי "התקפה על הערכים והדפוסים מעניקי המוטיבציה של ההתנהגות 'הרגילה', בשמם של שחרור, ארוטיציזם, חירות האימפולס" (שם, עמ' 52). בל מבחין, אם כך, בין פוסט-מודרניזם כזרם אינטלקטואלי, לו הוא אינו מייחס חשיבות רבה, לפוסט-מודרניזם אנטי-אינטלקטואלי, השקפת עולם כוללת שמבטאת "משבר בערכי המעמד הבינוני" (שם, עמ' 52).

⁴⁹ אבל, שלא כמו חסן, שמציע, כך משמע, שספרות מסוג מסוים, "ספרות השתיקה", המבטאת את הזרמים הדיוניסיים או האנטי-רציונאליים, הנה בעלי זכות קיום בפוסט-מודרניזם, בל רואה בפוסט-מודרניזם באופן גורף תנועה אנטי אמנותית.

⁵⁰ אפשרות אחרת לניסוח הדברים: האסתטיקה הסובלימטיבית של יצירת האמנות הוחלפה באסתטיקה ארוטית של הגוף. ועוד אפשרות: האסתטיקה פרצה לחיים עצמם, לעולם האובייקטים והגוף בכללותו, ואיבדה את איכותה התחומה והמובחנת.

⁵¹ אם כי ראשית ההתקפה על הפוריטניות באמריקה מתוארכת בידי בל לראשית המאה ה-20 (שם, עמ' 61) למעשה, בל משרטט בספרו באופן מרתק תהליך ארוך של כרסום בפוריטניות ובאתיקה הפרוטסטנטית האמריקאיות לאורך המאה ה-20, שלא כאן המקום לדון בו. אבל הפסגה של התהליך היא תרבות שנות הששים.

⁵² בהערת שוליים מאלפת מציין בל כי מקס ובר, בספרו המפורסם על האתיקה הפרוטסטנטית, מצטט את בנג'מין פרנקלין כדוגמה לאתיקה הזו הרבה יותר משהוא מצטט את אבות הפרוטסטנטיות כמו לותר, קאלוין ועוד (שם, עמ' 58). כלומר את האמריקאי על חשבון האירופאים.

הפוסטמודרניזם לפי בל, כאמור, הוא תולדה של דור הסיקסטיז האמריקאי. בל מקדיש פרק שלם בספרו "רגישות של שנות הששים" האמריקאיות (הדהוד של מסתה של סונטאג "תרבות אחת ורגישות חדשה"), ובו עושר נוסף של תובנות. הוא טוען שניתן לראות את שנות הששים באופן כפול: "כתגובה לרגישות של שנות החמישים" מצד אחד וכ"חזרה ל – ועם זאת הרחבה של – רגישות מוקדמת יותר", של המודרניזם שהגיע לשיאו לפני מלחמת העולם הראשונה (שם, עמ' 120). ההצעה של בל לקריאה של הסיקסטיז לאור התקדימים והדור שקדם להם מעניקה בהירות-הבנה וממקמת היסטורית את פריצתו של הפוסטמודרניזם האמריקאי. אם אנחנו רואים את הסיקסטיז הפוסטמודרניים כתגובה לשנות החמישים, מאלף לשים לב לתכונתן של אותם שנות החמישים לפי בל: "הרגישות של שנות החמישים הייתה ברובה ספרותית", ודובריה הם מבקרי ספרות כמו ליונל טרילינג או ג'ון קראון ראנסום (שם, עמ' 120). כפי שהצענו במהלך פרק זה, **דור שנות הששים, והפוסטמודרניזם האמריקאי המוקדם עצמו בתוכו, הוא בהתאם לכך, ומיניה וביה, דור אנטי-ספרותי**. בל לא מתייחס דווקא לכך – כלומר לא לשינוי במדיום בין הפיפטיז לסיקסטיז, אלא לשינוי **במוראליות** – ומדבר על הערכים הספציפיים שקידמו אנשי הספרות של שנות החמישים: "מורכבות, אירוניה, דו-משמעות ופרדוקס". "תכונות אלה מיוחדות לאינטלקט. הם מקדמים גישה ביקורתית, ניתוק וריחוק ששומרים אותך כנגד מעורבות מהממת". זוהי "גישה מתונה בעיקרה בטון שלה". הרגישות של שנות הששים התנגדה בדיוק לרגישות הזו (שם, עמ' 120). הסיקסטיז מבטאים, אם כן, מגמה "אנטי-קוגניטיבית, אנטי-אינטלקטואלית" שניתן לסכם אותה בהתקפה על "התוכן" ועל הפרשנות (ובל מתייחס כאן במפורש לסונטאג) (שם, עמ' 122). זהו עשור שמצד אחד "פנה נגד האמנות" ומצד שני הרחיב את "הלייף-סטייל" האמנותי, הציע ל"המון התרבותי" לאמץ דרך חיים שהוגבלה בעבר לאליטה בודהימית צרה (שם, עמ' 123). בעוד האינטלקטואלים של שנות החמישים ניסו לבצר את מעמדה של התרבות הגבוהה – בל מצטט כדוגמה אופיינית את חנה ארנדט שכתבה כי "רק מה שישורוד מאות שנים יכול לטעון בהחלטיות שהנו אובייקט תרבותי" – וטענו ש"תרבות אינה חיים", וש"תרבות היא קונטמפלטיבית במהותה", התפיסה הזו נהייתה בשנות הששים "ארכאית", ומי שתפס אותה כך, למרבה הפרדוקס, כך בל, לא היו "נמוכי המצח" (lowbrow) וההמונים, אלא האליטה האינטלקטואלית של שנות הששים (שם, עמ' 123-124). דור שנות החמישים, כותב בל, בדאגתו לסטנדרטים האמנותיים, היה דור שהציב במרכזו את "הביקורת":

שנות הארבעים ושנות החמישים נקראו למעשה העידן של המבקר ושל האסכולות הביקורתיות: הביקורת החדשה של ג'ון קראון ראנסום, הביקורת הטקסטואלית של אר.פי. בלאקמור, הביקורת המוסרית של ליונל טרילינג, הביקורת החברתית-היסטורית של אדמונד וילסון, העמדה הדרמטורגית של קנת' ברק, הניתוח הלשוני של אי.איי. ריצ'רדס, הביקורת המיתופואטית של נורתורפ פריי⁵³ (שם, עמ' 129).

"התמה של שנות הששים", בריאקציה לשנות החמישים, היא לפיכך "אי-אמון בביקורת" (שם, עמ' 129). בהתאם לביקורת נגד הביקורת, בל טוען כי המבקרים של שנות הששים נטו "פחות

⁵³ "The 1940s and the 1950s have in fact been called the age of the critic and of the critical schools: the New Criticism of John Crowe Ransom, the textual criticism of R.P. Blackmur, the moral criticism of Lionel Trilling, the socio-historical criticism of Edmund Wilson, the dramaturgical stance of Kenneth Burke, the linguistic analysis of I.A Richards, the mythopoeic criticism of Northrop Frye"

להעריך [את היצירה] במונחים אסתטיים מסורתיים ויותר לבטא את עצמם על חשבונה: העבודה [עבודת האמנות] שימשה בעיקר כהזדמנות להצהרה אישית" (שם, עמ' 134).

כפי שהצענו לעיל, יש להבין את פריצת הפוסטמודרניזם דווקא בביקורת הספרות האמריקאית על רקע השפעת הביקורת הזו שקדם לה, אותו מציין בל. על רקע השפעת הזה של שנות החמישים, הביקורת הפוסטמודרנית בשנות הששים מרדה ברעיון הביקורת עצמו (אצל סונטאג ופידלר), או חשה שהשפעת הביקורת הזו אינו הולם את מעמדה המעורער של השפה בעולם העכשווי (סטיינר), או שחשה כי השפעת הביקורת הזו מייצג עמדה מסדירה, רציונאלית וסובלנימית מדי לטעמה (חסן, למשל). וחשוב לשים לב לשתי המגמות, הנפרדות אך הקשורות ביניהן, שיש כאן: א. מרידה של דור שנות הששים באוריינטציה **הספרותית** שאפיינה את הדור שקדם להם. ב. מרידה של דור שנות הששים באוריינטציה **הביקורתית** (ביקורת ספרות בעיקר!) שאפיינה את הדור שקדם להם. **היחס לספרות ולביקורתה, ניתן לטעון לאור דברי בל, הוא מפתח להבנת שנות הששים בכללותם, ואולי אף הפוסטמודרניות בכללותה.**

לאור דברי בל ניתן להציג שתי משוואות מנוגדות:

פיפטיז=ספרות=ביקורת ספרות=אינטלקטואליות=אמנות

סיקסטיז=אנטי ספרות=אנטי ביקורת ספרות=אנטי אינטלקטואליות=חיים

בל מציע ניתוח של תהליכי עומק נוספים בתרבות העכשווית, ששופכים לטעמי אור בהיר על הפוסטמודרניות. אביא אותם, לשם הנוחות, בצורת סעיפים:

א. כתוצאה מתהליכים חברתיים וכלכליים הפכה החברה העכשווית למפוצלת ומורכבת. לפיכך, "התרבות יכולה בקושי, אם בכלל, לשקף את החברה בה אנשים חיים" (שם, עמ' 95). וכתוצאה מכך ניתן לזהות שלושה תהליכים: 1. הפיכת התרבות עצמה לתרבות של מומחים, בל מביא כדוגמה את "הביקורת החדשה" (שם, עמ' 98)⁵⁴. 2. ריאקציה ומרד של התרבות כנגד הפיצול וההתמחות של החברה ובעקבותיהם מחיקת כל ההבדלים בין האמנויות השונות ובין האמנות לחיים. בל מביא כדוגמה, בין השאר, את ה"הפנינג" ואת ה"פופ ארט" (שם, עמ' 96). 3. פרישתה של התרבות על קשת כה רחבה של נושאים, סגנונות ותחומים "שנהיה כמעט בלתי אפשרי למצוא מרכז כבידה שיכול באמת להגדיר את האדם 'המתורבת'". אין כבר תשובה אחת לשאלה "מהי, אם כן, תרבות?"⁵⁵ (שם, עמ' 100). כלומר, גם בלי היווצרות של תרבות-מומחים, פיצולה **הכמותי** של התרבות הוביל לכך שכיום "אין מרכז, יש רק פריפריות" (שם, עמ' 104). יש כאן תובנות מעניינות שמסייעות באופן מקורי להסביר את ערעור מעמדה של "התרבות הגבוהה".

⁵⁴ זו נקודה שהברמאס, כזכור, עוסק בה. אולי גם עיסוק זה נולד מהשפעתו של בל.

⁵⁵ לתקופה מסוימת, מציין בל, המרקסיזם העניק לכידות לתרבות (שם, עמ' 104).

ב. "הצורה הדומיננטית של השפה האינטלקטואלית כיום היא המתמטיקה", שהחליפה לפי בל את המטאפורה. כתוצאה מכך אנחנו חיים בפיצול בין חיי היומיום לתיאורם המתמטי המופשט. "בקוסמולוגיה המודרנית [...] התמונות נעלמו, המילים נעלמו, ומה שנותר [...] הן נוסחאות מופשטות" (שם, עמ' 98). כפי שראינו, עובדה זו (אצל ג'ורג' סטיינר, למשל) העסיקה את ביקורת הספרות של התקופה ותרמה לתחושת ערעור מעמדה של השפה.

ג. "כיום, 'נקודת המבט' (outlook) הדומיננטית היא ויזואלית. קול ומראה, ובייחוד האחרון, מארגנים את האסתטיקה" (שם, עמ' 105). לעובדה הכמעט בנאלית הזו – ועם זאת, כפי שראינו, שהעיסוק בה מייחד את הפוסטמודרניזם האמריקאי; בל עצמו טוען כי מהעובדה הבנאלית הזו נוטים להתעלם דווקא אינטלקטואלים (!) (שם, עמ' 107) – בל מעניק כמה ביאורים פוקחי עיניים. העליונות של הוויזואלי כיום אינה מוסברת לפי בל באופן טריוויאלי כנובעת מהופעתה של הטלוויזיה (הוא דוחה את פרשנותו של מקלוהן; שם, עמ' 107⁵⁶). עליונות הוויזואלי נובעת לפי בל: א. משינויים דמוגרפיים ודומיננטיות החיים האורבאניים בעשורים האחרונים. "החיים בעיר הגדולה [...] מספקים [...] הזדמנויות עבור אנשים לראות, ולרצות לראות (יותר מאשר לקרוא ולשמוע)" (שם, עמ' 106). ב. המזג המודרני ברעבונו לפעולה על חשבון קונטמפלטיביות, ובחיפוש אחר החידוש והסנסציה, תר אחר "היסוד הוויזואלי באמנויות אשר משך באופן הטוב ביותר את הדחפים הללו" (שם, עמ' 106). השקפה זו, על דרך השלילה, מסייעת לטענתנו שהמדיום הספרותי א-פריורי, בלי קשר לתכניו, מעודד קונטמפלטיביות ו"ריחוק".

עליונות התרבות הוויזואלית על התרבות האוריינית בפוסטמודרניות היא בעלת משמעות מוראלית⁵⁷.

ד. בל מציע מונח חדש להבנת תרבות התקופה: המונח הוא "שקיעת המרחק" (the eclipse of distance). בל מדבר על נטייתה של האמנות המודרנית לבטל את המרחק בין קולט היצירה ליצירה עצמה – לבטל הן את המרחק האסתטי והן הנפשי ביניהם – ולפיכך ביטול יכולתו של הצופה "להגות" (contemplate) בחוויה". המונח חשוב להבנת ההשפעה של אמצעי המדיה הוויזואליים, כי את האמנות הוויזואלית הולמת נטייה זו יותר מאשר את שאר האמנויות. בל מביא דוגמאות מתחום הציור: "הדגשים בקוביזם על סימולטניות ובאקספרסיוניזם על האימפקט הנם מאמצים להעצים את מיידיות התחושות, למשוך את הצופה לתוך הפעולה ולא לאפשר לו להגות בחוויה" (שם, עמ' 106). אבל בעיקר הקולנוע, לטעמו של בל, יוצר ביטול מרחק כזה. עליונות הוויזואלי על פני תרבות הדפוס מחלישה את היסוד הקוגניטיבי, הסימבולי והקונספטואלי, שקיים בשפה (שם, עמ' 108), אשר מבטאים מרחק מהחוויה המיידית. המונח של בל עולה בקנה אחד עם המגמה הכללית שאיתרנו בפוסטמודרניזם האמריקאי, החתירה ל"ביטול הצורה" ולחוויית מיידיות ולא מתווכות. למעשה, רעיון האמנות עצמה מעורער כך. ובעיקר האמנות המילולית.

⁵⁶ במקום אחר דן בל במקלוהן ומבקר אותו בחריפות: "לעידן הדוניסטי יש את הנביא ההולם – מרשל מקלוהן". את האבחנות של מקלוהן אין טעם לנתח או לבחון אמפירית, הן "אמבטייות טורקיות של המוח" (מטאפורה עמומה מעט בעבורי; כנראה הכוונה לכך שהן שוטפות את המוח וממלאות אותו הבל, כמו בסאונה), שנועדו לשכנע כמו הפרסומות בעצמן. "מרשל מקלוהן היה חלומו של איש פרסום, ביותר ממוכן אחד" (שם, עמ' 73).

⁵⁷ אינני מתכוון לכך שלתרבות קרה דבר "רע" או "טוב", אלא לכך שהשינויים במדיה אינם טכניים או "תרבותיים" בלבד, אלא גוררים אחריהם שינויים באופי הקיום האנושי.

ה. בל קושר את "שקיעת המרחק" לשקיעת עיקרון המימזיס במודרניזם. המימזיס אין פירושו שיקוף בלבד אלא שיקוף שמטרתו היא שיפוט, מימזיס הינו "הפרשנות של המציאות באמצעות חיקוי". הפרשנות והשיפוט הללו התאפשרו באמצעות המרחק "מאובייקט או מחוויה, במטרה לאפשר את הזמן והמרחב לספוג אותם ולשפוט אותם" (שם, עמ' 110). את המרחק הרצוי הזה מיצירת האמנות מכנה בל "תיאוריה", שבמקור פירושה "הבטה". המודרניזם החליף את "התיאוריה" הקונטמפלטיבית ב"פעילות", "מיידיות", "סנסציה", "אימפקט", או שהחליף את המימזיס של העולם בביטוי של התחושות של הצופה בעולם (שם, עמ' 110-111). במישור הלשוני החליף המודרניזם את המימזיס בפטישיזם לשוני, אצל מלארמה ורמבו, "הרעיון עצמו של התאמה בין מילה ומשמעות אחת נקרע לגזרים" (שם, עמ' 113). בל מציע שורה של תובנות עשירות הנובעות מכך, שלא עם כולן חייבים להסכים: "שקיעת המרחק" וביטול המימזיס יוצרים עיוות ב"פרצפציה הקומונסנסית" והיומיומית. "האפקט של מיידיות, אימפקט, סימולטניות וסנסציה כאופן של החוויה האסתטית – והפסיכולוגית – הנו דרמטיזציה של כל רגע ורגע". אבל הדרמטיזציה הזו אינה מובילה ל"רגע מתמיר" (transforming moment), לקתרזיס (שם, עמ' 118). באופן שקשה להימנע מלצטטו מתאר בל מה קורה (ולא קורה) בעקבות ההיחשפות לאמנות סנסציונית: "בתיאטרון המסך יורד, המחזה הסתיים. בחיים אתה צריך ללכת הביתה, להיכנס למיטה, לצחצח את שיניך, לשטוף את פניך, להתגלח, להתפנות, וללכת לעבודה. זמן היומיום שונה מהזמן הפסיכדלי" (שם, עמ' 118). התמות של בל, על "שקיעת המרחק" והמימזיס, ובעקבותיו שקיעת היכולת לשיפוט הן של האמנות והן של המציאות, מתקשרת ישירות לנושא שלנו בעבודה זו. אם שקיעת המימזיס מעקרת את יכולתה של האמנות עצמה להיות מבקרת של המציאות, הרי ש"שקיעת המרחק" מבטלת את המרחק הביקורתי מיצירת האמנות ומערערת את יכולתנו לפרש יצירת אמנות, ומיניה וביה, את מעמדו של המבקר. ברמז ברור למסתה של סונטאג "נגד הפרשנות" כותב בל: בעקבות שקיעת המרחק "אתה לא מפרש את הסצנה [מדובר בציור]; במקום זאת, אתה חש אותה כסנסציה ואתה נלכד בתחושה הזו" (שם, עמ' 112).

ו. כחלק מביטול המדיום ו"שקיעת המרחק", הדגש בתרבות עבר מה"יצירה האמנותית לאישיות של האמן" (שם, עמ' 124). התופעה הזו היא בעלת השלכה רבה להבנת התרבות העכשווית (למשל ביחס בין יצירת הספרות לראיון העיתונאי שמלווה את פרסומה בעשורים האחרונים; או בטשטוש בין האמן כאמן לאישיותו הביוגרפית, שמתבטא למשל בהשתתפותם של סופרים בדוקו-ריאליטי). אם, למשל, טוען בל, "ציור הפך לפעולה", כפי שהוא הפך בתיאורטיזציה שניתנה למשל לציור של פולוק, הרי ש"אין הבדל בין הסקיצה המקדמית לאובייקט הגמור". אין מקום יותר ל"היררכיות באמנות, וכל אקט הוא מאורע לעצמו" (שם, עמ' 124). גם התפתחות זו, מציין בל, הפכה את המבקר למיותר. בל מצטט כאן את מבקר האמנות האמריקאי, הארולד רוזנברג, שהיה הסנדק של "ציירי הפעולה" (וכפי שראינו, הנו אחד ממקורות ההשפעה של חסן), בציטוט מאלף:

הציור החדש שבר כל אבחנה בין אמנות לחיים. יוצא שכל דבר רלוונטי בעבורו. כל מה שנוגע לפעולה – פסיכולוגיה, פילוסופיה, היסטוריה, מיתולוגיה, פולחן-גיבורים. כל דבר מלבד ביקורת אמנות. הצייר נמלט מאמנות דרך האקט של

הציור; המבקר לא יכול להימלט ממנה. המבקר שהולך ושופט במונחים של אסכולות, סגנונות, צורה – כאילו הצייר עדיין עסוק בייצור סוג מסוים של אובייקטים (עבודת האמנות) במקום בחיים על גבי הבד – מחויב להיראות זר⁵⁸ (שם, עמ' 125).

במילים אחרות, אם הצייר "חי על הבד", המבקר מוזמן לחיות גם הוא את חייו, ולא להתערב בחייו של אחר. הביקורת, ניתן לטעון לאור דברי רוזנברג, היא התערבות גסה בחייו של הזולת. כפי שנטען ונפתח בפרק הבא, ביקורת היא, מיניה וביה, החלת קריטריון על-איש, ובאקלים אינדיבידואליסטי היא נתפסת כ"זרה".

ז. החברה העכשווית, משתמש בל במושג של הפסיכואנליטיקאי הגרמני אלכסנדר מיטשל, היא "חברה ללא אבות". "משמעות הדחייה של הסמכות נהייתה דחייה של כל רעיון של הורה שמתקיים מחוץ לקבוצת השווים עצמה" (שם, עמ' 168). גם תובנה זו קשורה למעמדו של המבקר בחברה, כי כפי שנראה המבקר יכול להיתפס כ"דמות אב", ובחברה ללא אבות מציאותו נתפסת כביזארית.

כאמור, להלן נעשה שימוש בתובנותיו של בל בפרק התיאורטי על ביקורת הספרות בעידן הפוסטמודרני.

כמו בל, גם גראף⁵⁹ עוסק רבות במודרניזם וממנו יוצא לפוסטמודרניזם, ובדומה לבל הוא רואה בפוסטמודרניזם התפתחות הקשורה במודרניזם⁶⁰. גם הוא, בדומה לבל, מדבר על שקיעת עיקרון המימזיס באמנות כתופעה מודרניסטית ופוסט-מודרניסטית מרכזית. המונח "פוסטמודרניזם" אצל גראף, כפי שמייד נראה, היא אותה מגמה באמנות, ובעיקר בספרות, המטשטשת את ההבדל

⁵⁸ "The new painting has broken down every distinction between art and life. It follows that anything is relevant to it. Anything that has to do with action – psychology, philosophy, history, mythology, hero-worship. Anything but art criticism. The painter gets away from art through his act of painting; the critic can't get away from it. The critic who goes on judging in terms of schools, styles, form – as if the painter was still concerned with producing a certain kind of objects (the work of art) instead of living on the canvas – is bound to seem a stranger"

⁵⁹ גראף מתייחס בהערת שוליים לדמיון שקיים בין הטיעון שלו לזה של בל (Graff, 1995 עמ' 94).

⁶⁰ הקושי או הסירוב להבחין בין המודרניזם לפוסטמודרניזם באמריקה באותן שנים, בא לידי ביטוי גם בספרו המעניין של מארשל ברמן על המודרניזם והמודרניזם: "All That Is Solid Melts Into Air". בספר, שבמקור ראה אור ב-1982, מדבר ברמן בקצרה על "החזון המאשר (affirmative) של המודרניזם" באמריקה, שהתפתח בשנות הששים, ושתומכיו "לפעמים", "קוראים לעצמם פוסט-מודרניסטים"; הוא מכנה את הזרם הזה גם "מודרניזם פופי" (Berman, 1983 עמ' 31-32). עם חברי תנועה זו מונה ברמן את פידלר, סונטאג, מקלוהן, פוארייר, ונטורי (תיאורטיקן של ארכיטקטורה) וקייג' (שם, עמ' 31). בהערת שוליים אומר ברמן "שהפרשנים המוקדמים האנגרטיים ביותר של הפוסט-מודרניזם היו לסלי פידלר ואיהאב חסן" (שם, עמ' 351). ברמן מבקר את הפוסטמודרניסטים הללו על כך שזנחו את נקודת המבט הביקורתית ביחס לחברה הקיימת, שכלותה למודרניזם המקורי, ועל כך שהם מייחסים לעצמם המצאות שהיו כבר נחלת המודרניזם (שם, עמ' 31-33). בסוף ספרו של ברמן ממש, צץ חסן שוב. הסיבה ברורה: ברמן תוהה מה הלאה? מה עתידם של המודרניזם והמודרניזם? תהיה שחסן נתן לה תשובה משלו ("פוסטמודרניזם"). ברמן חולק על חסן: כיוון שתהליך המודרניזציה מהפך העולמות (כפי שנוסח ב"מניפסט הקומוניסטי", ממנו נלקחה כותרת הספר) עתיד להימשך, גם המודרניזם, התגובה האמנותית לתהליך זה, לא יפנה את הבימה בעתיד הנראה לעין (שם, עמ' 347-348). ברמן, שחולק בספר במפורש על בל (כמדומה שספרו של בל היה אחד הקטליזטורים לספרו), מנסה לטהר בספר את שמו של המודרניזם. כך נוצרת עמדה אנטי-פוסטמודרנית (נגד חסן) ואנטי-מודרניסטית (נגד בל).

בספר אחר, "The Culture of Narcissism", מאותו מיליה תרבותי אמריקאי של מבקרי ספרות ותרבות לא שמרנים אך לא "רדיקליים" (גראף, למשל, מודה ללאש בהקדמה לספרו), ומאותה תקופה, ספר בעל חשיבות רבה בעיני להבנת הפוסטמודרניזם ושיידון בפרק הבא, טוען גם כריסטופר לאש, שהפוסטמודרניזם הוא המשך לוגי-דיאלקטי של המודרניזם (Lasch, 1991 במקור: 1979 עמ' 124).

בין העולם לספרות, בין "הדברים" ל"מילים". הוא מתייחס בדבריו בעיקר לאותו אספקט בתיאוריה של חסן (בלי להתייחס דווקא לחסן; הוא מזכירו אבל אינו מעניק לו בכירות), שחסן הגדירו כשאיפתה של הספרות להיות "הכל", להיות שוות ערך לפעולה, ובעצם ל"דבר" בעולם. גראף פחות מתייחס לאותו אספקט שניסח חסן כשאיפתה של הספרות להתאיינות, ההתקפה העצמית של הספרות על "המילה". ליתר דיוק, גראף כן מתייחס לצד הזה, וכפי שהוא טוען, גם שאיפתה של הספרות להיות יותר מספרות, להיות "הכל", להיות "דבר", תוך איבוד יחסה ל"דברים" בעולם, משולה לאיונה. אבל גראף אינו מתייחס לאותן התקפות פוסטמודרניות על המילה, שמיוסדות על עליית אמצעי המדיה האלקטרוניים, על עליית שפת המדע או על הרוויזיה הפרוידיאנית של נורמן או. בראון, שעמדנו עליהן לעיל. האוריינטציה של גראף מצומצמת יותר, היא פנים-ספרותית. עניינו של גראף להצביע על מה שאכנה המאניה והדיפרסיה של תיאוריות ספרותיות על אודות השפה והספרות, ששתיהן מייסדות קומפלקס אחד: "הקיצוניות הקוטבית של מחשבה ספרותית אוונגרדית – בצד אחד השפלה-עצמית מוגזמת, בצד שני סגידה-עצמית מפצה – הנן למעשה עמדה אחת" (Graff, 1995) (במקור: 1979), עמ' 181).

מה שמעניין בייחוד אצל גראף, הוא שהתזה שלו מסייעת לנו בניסיונו להמשיג את הפוסטמודרניזם האמריקאי כהפרת האיזון בין "המילים" ל"דברים". גראף ממליץ על גישה מאוזנת בין "המילים" ל"דברים" (שוב, זהו ניסוח שלי), והאיזון הזה מתבטא לשיטתו בספרות מימטית. מ"שביל הזהב" הזה מיוסדת נקודת המבט הארכימדית שממנה ניתן להבין הן את המודרניזם, הן את הפוסטמודרניזם האמריקאי המוקדם, הן את הפוסט-סטרוקטורליזם, והן את ההבדלים ביניהם. כולם הנם סטייה לכיוונים שונים משביל הזהב המוזכר. דוגמה מטרימה: גראף, הכותב במרוצת שנות השבעים, דן בפוסטמודרניזם האמריקאי בד בבד עם דיונו בדקונסטרוקציה, שהלכה וכבשה לה קהל מעריצים באקדמיה האמריקאית במרוצת אותו עשור. הן הפוסטמודרניזם כפי שהוא מבין אותו, קרי הרצון להפוך את השפה לאנרגיה, ל"דבר" בעולם, והן הדקונסטרוקציה, קרי הרצון להפוך את העולם ל"טקסט", מצביעים כאחד על חוסר האיזון המוזכר, אם כי מכיוונים שונים.

גראף, בפתיחת ספרו, "Literature Against Itself", מציין כמה תופעות במציאות הספרותית העכשווית בארה"ב (השנה היא 1979, והמסות שקובצו בספר נכתבו במרוצת שנות השבעים). הראשונה היא טשטוש ההבדל בין כתיבה ספרותית לכתיבת ביקורת ספרות: "לא קל להפריד בין שתי צורות החשיבה הללו [ספרות וביקורתה], בייחוד ברגע זה, שחלק נכבד מהספרות נקראת כאילו היא הייתה ביקורת ספרות ולפחות חלק מביקורת הספרות מנסה מאד להיראות כמו ספרות" (Graff, 1995) (במקור: 1979), עמ' 1. אלא שתופעה מקומית זאת של טשטוש גבולות הנה סניף לתופעה רחבה יותר שגראף מציינה: "אחד האספקטים המגדירים של המצב העכשווי הנו חדירתם של אידיאולוגיות ופרדיגמות ספרותיות לתוך אזורים שעד כה היו חתומים בפניהן", אך כתוצאה מכך "אבדן של מתח אופוזיציוני בין התרבות הספרותית והחברה הכללית" (שם, עמ' 1-2). גראף מאבחן כאן תופעה הדומה לזו שאובחנה בשנינה מפורסמת של רולאן בארת על כך שביפן "סקס נמצא בכל מקום, חוץ מבסקס". הכל נהיה ספרות חוץ מהספרות עצמה. אבל, כפי שנאמר בציטוט האחרון של גראף, יש לתופעה הזו השלכות רחבות אף יותר, שמייד ידונו.

התפיסה הבסיסית של גראף על אודות הספרות הנה שספרות "חייבת למלא תפקיד מתנגד בחברה". אבל הקלות שבה "תרבות חתרנית" נטמעת בתרבות ההמונים מחייבת אותנו להבין מה אירע ליכולת של הספרות למלא תפקיד אופוזיציוני כזה בתרבות. גראף מציע תובנה חריפה: חוסר היכולת של האוונגרד להתעמת עם התרבות העכשווית אינו נובע מהתחסנות של הקהל כנגד היכולת "להיות הלום". הרבה יותר מכך: גראף מתנגד ל"תרבות הנגד" של שנות הששים, מכיוון ש"רוחה חסרת המנוח" של התרבות הזו, "למעשה תואמת את המזג שמונח ביסוד החברה עצמה" (עמ' 2). הדמיון, שכפי שראינו גם בל מוצא, בין היזם הקפיטליסט החדשן והאמן המודרניסטי החדשן, קשור לתובנה של גראף: החברה הקפיטליסטית העכשווית היא חברה של מהפכה והתחדשות מתמדת, "האוונגרד האמיתי הנו הקפיטליזם" (שם, עמ' 8), ואי לכך "לא תוס האקספרימנטאלי של המודרניזם אין עוד עבודה מועילה לעשותה" (שם, עמ' 2). אם כך, גראף מבקר קודם כל את המודרניזם, וקודם כל את המודרניזם **בהווה**. ביקורתו הנה על התואם שיש בין המודרניזם לחברת ההמונים הקפיטליסטית העכשווית; התואם הזה מבטל את יכולתו של המודרניזם להיות כוח מתנגד כיום.

שתי התופעות שנדונו בשתי הפסקאות האחרונות קשורות ביניהן: "ייצוא" תיאוריות ספרותיות לשדה התרבות הכללית תוך איבוד איכותה הייחודית של הספרות מחד גיסא, והתואם בין המודרניזם ל"רוח הזמן" מאידך גיסא, הן פרטים בשלם גדול ומהותי יותר: אבדן היכולת של ספרות להתעלות מעל החברה אותה היא משקפת, אבדן היכולת לטרנסצנדנטיות, הימצאותה האימננטית של הספרות בתוך החברה, ולפיכך "נטישת נקודת המבט הביקורתית" (שם, עמ' 3) ⁶¹. המגמה האימננטית הזו אינה מתבטאת רק בטשטוש הייחודיות של הספרות ובתואם בין הקפיטליזם לחדשנות המודרניסטית, אלא גם בתפיסה הפוסטמודרנית (האמריקאית; תכף ניגע בעקבות גראף גם בדקונסטרוקציה) של ביטול הספרות או של הספרות כ"אנרגיה": לפי התפיסה הזו, "ספרות, בקצרה, קרובה יותר לכוח פיזיקאלי מאשר להבנה ול'ביקורת החיים' [ביטוי של מתיו ארנולד]" (שם, עמ' 58). ישנה כאן, אם כן, הגדרה של פוסטמודרניזם הזהה להגדרתו של חסן את הספרות הפוסטמודרנית ככזו ששואפת לכוליות, ובכל מקרה אינה מוכנה להיות מתווכת בין העולם לסובייקט או להיות מייצגת של העולם. הספרות היא "כוח פיזיקאלי", "אנרגיה", ולא משהו שניצב-מנגד-לעולם.

וכאן ניתן להתחיל לתאר את הטיעון המורכב והשאפתני של גראף. כפי שצינו, גראף מבקר בראש ובראשונה את המודרניזם. ולכן ביקורתו נמתחת בהרחבה על "הביקורת החדשה". צריך לשים לב לנקודה זו: הפוסטמודרניזם נשפט כאן כממשיכו הדיאלקטי של המודרניזם ו"הביקורת החדשה": "המרד כנגד הביקורת החדשה שהתפרץ בשמאל התרבותי בסיקסטיו [...] חב את קונספט הפוליטיקה שלו עצמו בעיקר לדוקטרינות המודרניסטיות שסיפקה הביקורת החדשה" (שם, עמ' 6). וכן: "ההבדל בין 'המבקרים החדשים' הוותיקים והמבקרים החדשים החדשים שניערו חוצנם מהם הם הבדלים בין סיעות באוונגרד" (שם, עמ' 6). אולם "הביקורת החדשה" כידוע הדגישה את "האוטונומיה" הרדיקלית של הדמיון והאסתטי, כלומר את היותה

⁶¹ ישנה הלימה בין אבדן היכולת האופוזיציונית של הספרות, אליבא דגראף, למה שחסן מגדיר "אימננטיות", מקלוהן ובודריאר "קריסה" (implosion), וגיימסון "אבדן המרחק הביקורתי".

טרנסצנדנטית לעולם. ואם כך כיצד הדבר הולם את התפיסה האימננטית של הספרות, שגראף דיבר עליה?

מהו, אם כן, המשותף ל"ביקורת החדשה" ולדור של שנות הששים? גראף מדבר על כך ששתי התנועות האינטלקטואליות יוצרות אנטיזה בין "דמיון יוצר" לבין "תבונה אובייקטיבית" (שם, עמ' 6), תוך העדפת הראשון ודחיית השנייה. שתי התנועות כאחת מבטאות עוינות כלפי "אופנים רצינאליים ולוגיים להבין את המורכבות העצומה של הניסיון – אופנים שבקביעות מקושרים לצורות הרדוקטיביות ביותר של פוזיטיביזם מדעי" (שם, עמ' 5). אבל חשוב במיוחד הניסוח הבא של גראף על מנת לתאר את מה שמתנגדת לו "הביקורת החדשה" המודרניסטית (ודור שנות הששים לא חולק עליה בכך): "השקפת העולם העוינת שלה (או, במיטבה, הרב-משמעית) ביחס לכוחות הרפרנציאליים של הספרות" (שם, עמ' 6). זה לב הטיעון של גראף והוא שהופך אותו למעניין במיוחד בהקשרו של המהלך שתיארנו בפרק זה. בעוד בל הדגיש את ההמשכיות בין המודרניזם לפוסטמודרניזם מבחינת תפיסותיהם **המוסריות**, גראף מדגיש את ההמשכיות מבחינת תפיסותיהם **הלשוניות**, מבחינת היחס בין "המילים" ל"דברים" (שוב: בניסוח שלי). דיאלקטיקה מקשרת בין שתי העמדות הקיצוניות. העמדה הספרות בנתק מוחלט ו"אוטונומי" מהעולם (מודרניזם ו"ביקורת חדשה") מובילה הן לתביעות אימפריאליסטיות של הספרות ביחס למציאות (מה שגראף מכנה תפיסה "חזונית"; בין השאר, הכוונה לתפיסתו של חסן באותו אספקט שלה שחסן כינה "חזונית" ו"גנוסטי", או "שתיקה חיובית", כלומר הכפפת העולם לתודעה האנושית; ובניסוחי: הכפפת העולם ו"הדברים" ל"מילים"), הן לטביעתה של הספרות בים-העולם ללא שייר (מה שחסן כינה "שתיקה שלילית") והן את הדקונסטרוקציה, שנאבקה ב"מיתולוגיה של הנוכחות" ובאשליה שניתן להגיע מ"המילים" ל"דברים" כלל ועיקר. כל הגישות הללו עוינות את כוחה הרפרנציאלי של השפה, את המתח שקיים בין המיוצג למייצג.

השפה כמערכת שניצבת-מנגד לעולם, אך מקיימת עמו מערכת יחסים מתוחה, כזו שניתן להמשילה לבגד-גוף המונח בהדיקות על גוף-העולם, נזנחת לטובת העירום-העולם, או לטובת בגד מסולסל, משונץ, מסולסל, מאוורר ומרווח שמטביע את הגוף בתוכו. אם ניתן לקרוא את הפוסטמודרניזם האמריקאי כעמידה על הפער שקיים בין "המילים" ל"דברים" ועמידה על צדו של "הדברים", ואילו את הפוסטסטרוקטורליזם (וגרסה מסוימת, אחרת, של הפוסטמודרניזם האמריקאי, הגישה "החזונית") כעמידה על צדו של "המילים", הרי שגראף מצדד בקיומו של "שביל זהב" ביחס הזה.

ברוחב יריעה היסטורית גדול, מציע גראף לראות את תפיסות הספרות מאז קאנט והרומנטיקה (!) כמתקשות להתייצב באיזון נכון, ב"שביל זהב" הזה, בין "המילים" ל"דברים". חוסר האיזון הזה, המתבטא פעם בקיצוניות לצד אחד, האוטונומי-דפנסיבי, ופעם לצד השני, האימננטי או "החזונית"-אופנסיבי (כלומר זה שמבקש לפלוש מהספרות למציאות כולה, לתפוס את המציאות כולה כבדייה) מתבטאים כבר אצל קאנט, ב"ביקורת כוח השיפוט". מצד אחד קאנט מדבר על האמנות כמי שאינה טוענת "טענות אמת" ואין לה "תכלית פרקטית". ומצד שני הוא מדבר על האמנות כמי שמבקשת "לצעוד מעבר לגבולות הניסיון ולהציג רעיונות לתודעה בשלמות שאין כדוגמתה בטבע". מצד אחד "הפרדה בין אמנות לחיים", ומצד שני אמנות כ"מחוקקת, הדבר הקרוב ביותר לתבונה הטהורה עצמה" (שם, עמ' 16). גראף, באופן מאלף, קורא את ההצעה של

קאנט לראות באמנות דבר מה חסר-תכלית פרקטית, כסוג של רציונליזציה למעמדה המעורער של האמנות בעידן המודרני, כשהיא ממילא "איבדה את תכליתה החברתית המסורתית כאמצעי להבנת הניסיון" (שם, עמ' 45). חוסר האיזון המאני-דיפרסיבי הזה קיים אצל מודרניסטים כמלארמה, המתנייד בין תפיסה ששירה "היא אלטרנטיבה לחיים" לבין התפיסה "שכל הקיום הארצי צריך בסופו של דבר להיות מוכל בספר", או כאוסקר ויילד המדבר על ש"אמנות לא צריכה להישפט בידי סטנדרט חיצוני של דימיון למציאות" ומצד שני על כך ש"החיים מחקים את האמנות הרבה יותר משהאמנות מחקה את החיים" (שם, עמ' 16-17).

חשוב לשים לב כיצד גראף מעמיד את "הביקורת החדשה" בהקשר סוציולוגי: בידודה האנטגוניסטי של הספרות והשפה הספרותית בחברה מדעית-רציונלית. אותה תמה שהעסיקה כזכור את ג'ורג' סטיינר, "הנסיגה מהמילה", קיימת גם אצל גראף. ניתן להגדיר את הפרוייקט של גראף כחקירת התוצאות הפתולוגיות, לטעמו, בתגובה של העולם הספרותי לבידודה הגובר והולך של הספרות ככלי להבנת העולם בעת החדשה. עם זאת, בשינוי דגש מסטיינר, גראף אינו מתייחס דווקא להחלפת השפה בשפות-המדע (בראש ובראשונה מתמטיקה), אלא להחלפת הספרות (אולי כשריד למיתוס?) במדע ככלי להסברת העולם. במשתמע, גם מדע הכתוב במילים, סוציולוגיה למשל, מאיים על הספרות.

במהלך מקביל צורנית לזה של בל (שייחס את הכרסום באתיקה הפרוטסטנטית לא רק למודרניזם עצמו, אלא לקפיטליזם), מבאר גראף שהקושי להציב יחס נכון בין הספרות למציאות אינו "אשמתם" של המודרניזם או של "הביקורת החדשה", אלא של המציאות המודרנית: "יהיה קשה להגזים במידה שבה המציאות המודרנית נראית ככזו שהופכת לאבסורדי את כל הניסיונות להבין, להגדיר, להסביר ולנסח אותה" (שם, עמ' 8). זה קושי נוסף, מלבד המצוקה הקודמת המוזכרת של הספרות, כשהמדע והתבונה האינסטרומנטלית החליפו אותה ככלי להכרת המציאות.

בהינתן עיקר הטיעון של גראף, נפנה עתה לדיון הספציפי שלו בפוסטמודרניזם, שמופיע בפרק השני בספרו ששמו "The Myth of the Postmodern Breakthrough". כפי שטענו בראשית סעיף זה, גראף הוא חלק מהשיח של הפוסטמודרניזם האמריקאי המוקדם, ובהתאם, כשהוא כותב בשנות השבעים על "פוסטמודרניזם" הוא אינו מתכוון לא לדקונסטרוקציה, לא לפוסט-סטרוקטורליזם באופן כללי (אף על פי שהוא מותח אנלוגיות בין השלושה), ובוודאי לא לארכיטקטורה. "פוסטמודרניזם" במרוצת שנות השבעים פירושו מבקרי ספרות אמריקאיים, המוכרים לנו מפרק זה, שגראף מונה אותם (פידלר, סונטאג⁶², סטיינר, חסן, ריצ'רד פוארייר) (שם, עמ' 31). אך גראף, בהתאם למה שראינו עד כה ובאופן מקביל (אם כי שונה) מבל, מסרב לראות בפוסטמודרניזם הזה משהו חדש, "פריצת דרך": "הפרק הזה טוען שהפוסטמודרניזם צריך להיתפס לא כבקע בהנחות הרומנטיות והמודרניסטיות אלא כשיא לוגי של הנחות התנועות המוקדמות הללו" (שם, עמ' 32). הטענה של גראף בפרק זה היא שהמגמה האנטי-אמנותית של הפוסטמודרניזם היא המשך למגמה דומה ברומנטיקה ובמודרניזם, מגמה שהוסתרה בגלל פולחן האמנות והאמן: "העקרונות והאימפוטנציה הבסיסיות של האמנות נרמזו באותם מונחים עצמם שבהם הסופרים הרומנטיים

⁶² בהערת שוליים מרתקת מציין גראף כי הוא מזהה בשנות השבעים שינוי בעמדותיה של סונטאג, ביחס לאותן עמדות שצידדה בהן בשנות הששים (שם, עמ' 58). כפי שראינו בפרק הראשון בעבודה זו, כשציטטנו את חוסר הנוחות של סונטאג מעמדותיה שלה שביטאה בהקדמתה משנות התשעים לקובץ מסותיה, הרי שגראף מאתר בשלב מוקדם שינוי אמיתי.

ולאחריהם המודרניסטיים ניסו לסגוד לאמנות כתחליף לדת" (שם, עמ' 35). מטרתו היא לתקן תפיסה לא מדויקת של הרומנטיקה והמודרניזם, תפיסה שהסתירה את האמביוולנטיות של שתי התנועות ביחס לאמנות. אותה התכנסות באוטונומיה של האמנות, אותה קיצוניות והסתגרות מפני העולם בחוץ, היא הודאה-במקצת בהיעדר התוחלת של האמנות, בכך ש"משמעות אמנותית היא סוג של פיקציה, ללא אובייקט מקביל בעולם החוץ-אמנותי" (שם, עמ' 35). אביא דוגמה אחת מרבות מאלה שמביא גראף: אותה אמרה מפורסמת של שלי, על כך שהמשורר הוא "מחוקק של העולם שלא זכה להכרה", היא "מפרספקטיבה אחרת, רק ניסוח מחדש מכובד של הסטריאוטיפ החלופי של המשורר כדמות שולית, בטלן אומלל או אקסצנטרי שמאכלס עולם של פנטסיה אוטיסטית ומפנה את גבו למציאות האובייקטיבית" (שם, עמ' 36). ניתן אולי להציג את הקריאה המעניינת של גראף ברומנטיקה ובמודרניזם לפי מנגנון ההגנה שפרויד גינה "תצורת תגובה": הדגשת חשיבותם של האמן והאמנות, ההפרזה וההפלגה בחשיבות הזו, נשענת בדיוק על תחושה של חוסר חשיבות, היא הפיכה של רגשות קשים. כמו המאניה (עוד מטאפורה – האם מטאפורה? – פסיכולוגית) שבאה למנוע מהחולה לשקוע בדיפרסיה. "מנקודת המבט שכפה המדע ושלפיה לספרות אין אמת אובייקטיבית, אתה [הכוונה לאיש הרומנטיקה] נע למסקנה שכל זה לטובה, מכיוון שהאמת האובייקטיבית היא בסך הכל עובדתית (factual), משעממת, וזעיר-בורגנית" (שם, עמ' 45). כפי שניסחנו לעיל, ההכרעה הקיצונית לטובת "המילים" במודרניזם, תוך אבדן הקשר בין לבין "הדברים", מובילה באופן דיאלקטי לזניחת "המילים" וביזוין בפוסטמודרניזם: "ההיגיון שניצב בבסיס ההאדרה של הספרות כמחוקקת אוטונומית זהה לזה שניצב בבסיס הביטול הפוסטמודרני של הספרות ויומרותיה לפרש את החיים" (שם, עמ' 50). ואולי, כפי שניסחנו עתה, המאניה של המודרניזם מובילה לדיפרסיה של הפוסטמודרניזם: מהתפיסה שהאמנות היא "הכל" לתפיסה שהאמנות היא "כלום". אבל בדבריו של גראף נרמז גם קשר דיאלקטי בין הרומנטיקה והמודרניזם לדקונסטרוקציה, לא רק לפוסטמודרניזם: בידודו של הטקסט מהעולם (רומנטיקה ומודרניזם) מוביל לראייתו כרב-משמעי ולא-מוגדר (דקונסטרוקציה), כי אין לטקסט עיגון במציאות כלשהי שיכולה לצמצם את מובניו. אם כך, הדקונסטרוקציה היא החרפת המאניה הרומנטית והמודרניסטית, היפר-מאניה: השפה היא הכל. אם כי, מצד שני, יש בדקונסטרוקציה גם יסוד דיפרסיבי: כיוון שהסובייקט הנמחק.

בהמשך ספרו, בפרק אחר, גראף מתייחס לספרות הפוסטמודרנית עצמה (להבדיל מהמבקרים הפוסטמודרניים), שהיא, לטעמו, ספרות שנכתבה החל מאחרי מלחמת העולם השנייה. גם ספרות זו היא הקצנה של תהליכים מודרניסטיים, קרי של **התרחקות מהריאליזם**⁶³, **כלומר מהיכולת של המילים לדבר את הדברים**. כדוגמה לחשיבה מודרניסטית מביא גראף את המאמר המפורסם של אליוט על "יוליסס". במאמרו טען אליוט שהמציאות המודרנית, "הפנוראמה העצומה של חוסר משמעות ואנרכיה שהנה ההיסטוריה העכשווית", אינה ניתנת לפענוח בכלים ריאליסטיים, שהיו הולמים את "החברה הקוהרנטית יחסית של המאה ה-19". פנייתו של ג'ויס אל המיתוס, טען אליוט, היא ניסיון להעניק משמעות וסדר לעולם שאיבד אותם (שם, עמ' 207). הספרות הפוסטמודרנית, כך גראף, "נוטה לקחת את ההיגיון של תיאוריות מודרניסטיות כאלה אל קצה

⁶³ גראף אינו מצדד באופן נאיבי בכתיבה של "ריאליזם דוקומנטרי". כפי שהוא טוען באופן משכנע, כתיבה פנטסטית ואנטי-ריאליסטית יכולה לעיתים לייצג מציאות באופן נאמן יותר מהראשון. מטרת הספרות היא לחשוף את המציאות, להתנגד להפיכת "השקר לעיקרון אוניברסאלי", כפי שגיבור "המשפט" של קפקא מנסח את מצב הדברים, וזאת הספרות יכולה לעשות בכל ז'אנר (שם, עמ' 12).

הגבול", כך שהתודעה ביצירות הללו מנוכרת כל כך למציאות האובייקטיבית עד ש"היא אינה אפילו מזהה את התנכרותה ככזו" (שם, עמ' 208). בניגוד למודרניסטים כז'יד, קאפקא או מוסיל, שנהנו מהיתרון של הידיעה "מה היה זה [במציאות] שהם התנגדו לו" (שם, עמ' 214), "החולשה של הרבה מהספרות הפוסטמודרנית מצויה בחוסר יכולתה או סירובה לאחוז בעוגנים כלשהם במציאות החברתית" (שם, עמ' 209).

גראף ממשיך כאן במפורש את ניתוחו של אירווינג האו, שדיבר ב-1959 על אבדן היכולת של הסופרים הפוסט-מודרניים לבאר את המציאות שבה הם פועלים (שם, עמ' 214-216). גראף הולך בעקבות האו, אך בשינוי דגש חשוב, ומאפשר לנו כך לסגור מעגל של עשרים שנה (מ-1959 ל-1979) בפרק זה. הן האו והן גראף מדברים על הקושי של סופרים במציאות הפוסט-מלחמתית להתייחס למציאות החברתית, בגלל שהמציאות הזו הפכה להיות קשה להגדרה. אלא שגראף, עשרים שנה אחרי האו, כשבמוקד הדיון האינטלקטואלי השפה עצמה, ממשיג את הקושי הזה בקושי של השפה להכיל את העולם ומתעמת עם גישות שטענו שהקושי הזה הוא למעשה התקדמות, הכרה "אוונגרדית" באין אונות של השפה או בהיותה של השפה מטבעה מי שמתייחסת-לעצמה בלבד.

ב.17 – סיכום

בפרק זה דנו באריכות במבקרי הספרות האמריקאים שכוננו את השיח הפוסטמודרני מסוף שנות החמישים עד לאמצע שנות השבעים. הסיבה שהעלנו שיח זה הנה, ראשית, בגלל שהוא שכוח-למחצה, אך יותר מכך, בגלל שהוא ממחיש את התהייה שתהו אינטלקטואלים אמריקאיים על מקומה ומעמדה של השפה בעולם החדש שנוצר לאחר מלחמת העולם השנייה ואת הערעור שערערו - או שהמציאות החדשה ערערה והם תיעדוה - על מעמד ומקום אלה.

דרך מבקרי הספרות האמריקאיים הצגנו למעשה את הטענה הבאה: **ערעור מעמדה של השפה הנו תו מרכזי בפוסטמודרניות**. כאמור, גם אם ערעור זה התבטא במגמות מסוימות במודרניזם (אם כי בהחלט לא בכולן או אף רובן), כפי שמציין למשל גראף, הרי שתהודתו בפוסטמודרניזם, בגלל שינוי הנסיבות ההיסטוריות, החברתיות, המדעיות והטכנולוגיות, גדולה בהרבה ואינה מוגבלת לאליטה תרבותית. לקונספט של הפוסטמודרניות - כשהוא מובן כעת באופן מעט שונה מכפי שמציגים אותו בדרך כלל - ישנה השפעה רבה על הדיסציפלינה של ביקורת הספרות, דיסציפלינה שמושתתת על הכרה בחשיבותה של השפה והשפה הכתובה בפרט. עמדתו של לסלי פידלר, שהובאה לעיל, מתמצתת באופן קולע את ההשפעה הזו: ביקורת הספרות צריכה להשתנות **כי מעמדם של הספר והספרות בתרבות השתנה**.

בפרק הבא נציג השפעות מרכזיות נוספות של הפוסטמודרניות על ביקורת הספרות, בצד הערעור הבסיסי על מעמדה של השפה.

פרק ג' – ביקורת הספרות בעידן הפוסטמודרני

התזה המרכזית במחקר זה מבקשת לבאר באלה אופנים מצאה עצמה ביקורת הספרות במבוכה עמוקה בעידן הפוסטמודרני¹. את השפעות הפוסטמודרניות על ביקורת הספרות יש לחלק לשני סוגים עיקריים:

א. השפעות הפוסטמודרניות על הספרות (ולכן, בעקיפין, על ביקורת הספרות).

ב. השפעות הפוסטמודרניות על ביקורת הספרות (שאינן נוגעות בהכרח לספרות עצמה).

בפרק הקודם הוצג בהרחבה הפוסטמודרניזם האמריקאי המוקדם, שהיה בעיקרו, כפי שהודגש, שיח של מבקרי ספרות. המחקר פרש בהרחבה את השיח הזה, המעט שכוח, כי הוא ממחיש בחריפות את השפעתה של הפוסטמודרניות על ביקורת הספרות. וזו, בעיקרה, השפעה מהסוג הראשון שזה עתה הוזכר: קרי, **השפעות הפוסטמודרניות על הספרות (ולכן, בעקיפין על ביקורת הספרות)**. כפי שראינו בפרק הקודם, מה שהטריד את מבקרי הספרות האמריקאיים היה מעמדה ועתידיה של השפה בכלל. הם חשו שבגלל מגוון גורמים מעמד ועתיד אלה אינם מובטחים וברורים. מבקרי הספרות האמריקאיים, כפי שראינו, גם עסקו במעמדן ועתידן של הספרות, האמנות והפעילות הסימבולית והסובלימטיבית בעידן העכשווי. גם מעמד ועתיד זה לא נראו מובטחים לדידם. בכל מקרה, התופעה שהעסיקה את מבקרי הספרות האמריקאיים – קרי, מעמד השפה/הספרות – השפיעה על **ביקורת** הספרות באופן עקיף (אך אין זה אומר שההשפעה לא הייתה רבת עוצמה; המילה "עקיף" כאן אינה נוגעת לעוצמת ההשפעה, אלא לדרך "העקיפה" אותה ההשפעה הזו עברה עד שהגיעה לביקורת). כאמור, עמדתו של לסלי פידלר, שהובאה לעיל, מתמצתת באופן קולע את ההשפעה העקיפה הזו: **ביקורת הספרות צריכה להשתנות כי מעמדם של הספר והספרות בתרבות השתנה.**

בפרק זה אנו מעוניינים להציג שני מאפיינים מרכזיים של הפוסטמודרניות, המשפיעים על ביקורת הספרות השפעה מכרעת, באמצעות שני תיאורטיקנים מרכזיים של הפוסטמודרניות: ליוטאר וגיימסון. שני המאפיינים ושתי ההשפעות האלה נחלקים לשני הסוגים שהזכרנו. בעוד "חוסר-האמון כלפי סיפורי-העל" של ליוטאר משפיע על ביקורת הספרות, **אך לא דווקא על הספרות עצמה**, הרי ש"מחיקת הגבול הישן (והמודרניסטי-עילי בעיקרו) בין התרבות הגבוהה לבין זו המכונה 'תרבות המונים' או 'תרבות מסחרית'", כפי שמנסח זאת גיימסון, ולמעשה הגדרתו מחדש של המונח "תרבות" בפוסטמודרניזם, **נוגעים כמובן לספרות עצמה, ובעקיפין - או לכל היותר בד בבד - בביקורת הספרות.**

הפרק יחולק אם כך לשני דיונים עיקריים: החלק הראשון יוקדש לדיון בעקבות טענתו של ליוטאר והשני יוקדש לדיון בטענותיו של גיימסון. עם זאת, כפי שמייד יתברר, יצורפו לכל אחד מהשניים "שחקני חיזוק" חשובים. לטעמנו, את ליוטאר ניטיב להבין אם נקרא אותו בהקשר של טענותיהם של דניאל בל, יורגן הברמאס וזיגמונט באומן. במקרה של גיימסון, ניטיב לעשות אם

¹ בנקודה זו, לצורכי פישוט הדיון, אינני מבחין עדיין בין הפוסטמודרניות כעידן היסטורי, הפוסטמודרניזם כ"דומיננטה תרבותית" והפוסטמודרניות כדיסקורס פילוסופי (לאור ההבחנה שנעשתה בפרק א'). הדבר ייעשה מייד.

נקרא אותו בסמיכות להגותו המוקדמת של ז'אן בודריאר (זו הצמדה קלה יותר להבנה, בהתחשב בכך שג'יימסון עצמו מכיר בחובו לבודריאר, כפי שנראה להלן).

לפני שנפנה לשני החלקים העיקריים של הפרק נוסיף הערה חשובה. מלבד החלוקה להשפעה ישירה ועקיפה של הפוסטמודרניות על ביקורת הספרות, ניתן לעשות חלוקה נוספת, שנגענו בה בפרק א', והיא החלוקה בין השפעת **העידן** הפוסטמודרני על ביקורת הספרות (מה שכינינו בפרק הראשון "פוסטמודרניות"); השפעת **התרבות** הפוסטמודרנית על ביקורת הספרות (מה שכינינו בפרק הראשון "פוסטמודרניזם"); השפעת **הדיסקורס** הפוסטמודרני על ביקורת הספרות (מה שכינינו "תיאוריה פוסטמודרנית" או "תיאוריה צרפתית"). שתי ההשפעות שנדון בהן בהרחבה בפרק זה – אבדן האמון במטה-נרטיבים (ליוטאר) וטשטוש ההבדל בין תרבות גבוהה לתרבות פופולארית (ג'יימסון) – הן תופעות החורגות מה**דיסקורס** הפוסטמודרני ונוגעות או **לעידן** הפוסטמודרני בכללותו (ליוטאר, אך גם ג'יימסון; כפי שנראה להלן, התרבות עצמה, לפי ג'יימסון, עברה תמורה בפוסטמודרניות וקשה להבחין בינה לבין תחומים אחרים דוגמת הכלכלה, האידיאולוגיה והפוליטיקה), או, לכל הפחות, **לתרבות** הפוסטמודרנית בכללותה (ג'יימסון)². עם זאת, ישנן גם השפעות של **הדיסקורס** הפוסטמודרני על ביקורת הספרות, מינוריות יותר לטעמנו מהשפעות התופעות שמתארים ליוטאר וג'יימסון, והן יידונו בסוף הפרק, בחלקו השלישי.

ג. 1. – ליוטאר, אבדן האמון במטה-נרטיבים וביקורת הספרות

ג.1.1. – "המצב הפוסטמודרני"

ספרו של ליוטאר (בצד מסתו של ג'יימסון) הפך להיות קרוב לוודאי הטקסט המפורסם ביותר מבין אלה העוסקים בפוסטמודרניות. הגדרתו את הפוסטמודרניות כ"חוסר-האמון כלפי סיפורי-העל" ידועה מאד. בכוונתנו לטעון מיד כי ביקורת הספרות נשענת בדרך כלל על מטה-נרטיב ו"סיפור גדול", ואילו יצירת ספרות בודדה משולה ל"סיפור קטן", ולפיכך, לאור דבריו של ליוטאר, ביקורת הספרות, **בניגוד לספרות עצמה**, הופכת להיות בעייתית בעידן הפוסטמודרני.

צריך לשים לב לכך שעניינו המוצהר של ליוטאר בחיבורו הוא "מצבו של הידע בחברות המפותחות ביותר" והיחס בין "המדע" לבין "הסיפור" (ליוטאר, 1999 (במקור: 1979) עמ' 7; ההדגשה שלי). לכאורה (ועל כך מייד), אין עניינו של ליוטאר בהגדרה סוציולוגית מקיפה של הפוסטמודרניות (את זה הוא מותיר כביכול לתיאורטיקנים של החברה הפוסט-תעשייתית, ובראשם דניאל בל – עיינו שם, עמ' 10). לפי ליוטאר, המדע בעבר, כלומר במודרנה, נצרך להצדיק את עצמו באמצעות שיח-על:

² גם ההשפעות על ביקורת הספרות שנידונו בפרק הקודם הן בסופו של חשבון, לטעמנו, השפעות של **העידן** הפוסטמודרני. מבקרי הספרות האמריקאיים הגיבו לשינויים שחלו במציאות הריאלית במעמדן של השפה והספרות בעידן חדש (עליית הטלוויזיה ואמצעי המדיה היוזואליים, למשל).

כאשר שיח-על זה נזקק במוצהר לסיפור גדול זה או אחר – כדוגמת הדיאלקטיקה של הרוח, ההרמנויטיקה של המובן, שחרור הסובייקט התבוני או העובד או פיתוח העושר – כנחה את המדע, שמצדיק את עצמו באמצעות סיפור כזה, בתואר 'מודרני' (שם, עמ' 7).

ישנן "שתי גרסאות גדולות של סיפור הלגיטימציה" של המדע המודרני, "האחת יותר פוליטית, האחרת יותר פילוסופית, ושתייהן בעלות חשיבות רבה בהיסטוריה המודרנית" (שם, עמ' 42).

גרסת סיפור הלגיטימציה הראשון היא כדלקמן:

בגרסה אחת הסובייקט הוא האנושות בתור גיבורה של החירות. לכל העמים יש זכות למדע. אם הסובייקט החברתי עדיין איננו גם הסובייקט של הידע המדעי, הרי זה משום שהעריצים וכוהני הדת מנעו זאת ממנו [...] המדינה אינה שואבת את הלגיטימיות שלה מעצמה, אלא מן העם. המדיניות הקיסרית [ליוטאר מתייחס לתקנות הנפוליאוניות כדוגמה] מייעדת את מוסדות ההשכלה הגבוהה להיות בית הגידול לעובדי המדינה ובעקיפין לחברה האזרחית, משום שהאומה עצמה אמורה לכבוש את חירויותיה באמצעות פעילותם, בזכות התפשטות הידעים החדשים באוכלוסייה (שם, עמ' 42).

צריך לשים לב שסיפור הלגיטימציה המודרני הזה, כפי שליוטאר מתארו, אינו סיפור שמוגבל לחירות הפרט מ"עריצים וכוהני דת", אלא הנו לגיטימציה למחקר המדעי בשם הגדלת חירות החברה, "האומה" (הן במובן הדמוקרטי-ליברלי והן במובן הלאומי).

סיפור הלגיטימציה המודרני השני מורכב יותר. הוא נולד בגרמניה של תחילת המאה ה-19. בשעת ייסוד האוניברסיטה של ברלין (בין השנים 1807 ל-1810), קישר ווילהלם פון הומבולט (Wilhelm von Humboldt), יועץ השר הפרוסי הממונה על הקמת האוניברסיטה, בין הידע הטהור לבין "העיצוב הרוחני והמוסרי של האומה" (שם, עמ' 43). לפי עיקרון לגיטימציה זה, שהסתייע במושג "הרוח", ה"במדע יהיה חייב להתלכד עם החתירה לתכליות הראויות בחיים המוסריים והפוליטיים" (שם, עמ' 43). אך חשוב לציין שלפי עיקרון הלגיטימציה הזה, בניגוד לקודמו, כעת "הסובייקט של הידע אינו העם, כי אם הרוח הספקולטיבי. בניגוד לצרפת שלאחר המהפכה, הוא אינו מתגשם במדינה, אלא בשיטה. משחק-הלשון של הלגיטימציה אינו פוליטי-מדיני, כי אם פילוסופי" (שם, עמ' 44). מכאן קצרה הדרך להגל, הרואה את הפילוסופיה כסיפור-העל של המדע:

פילוסופיה זו צריכה להשיב את אחדותן של הידיעות הפזורות בין המדעים השונים, במעבדות ובתחומי ההוראה הקדם-אוניברסיטאיים. היא אינה יכולה לעשות זאת אלא בתוך משחק לשון שקושר אותן זו לזו בתור שלבים בהתהוות הרוח, כלומר, על-ידי כך שתספר סיפור (ליתר דיוק, סיפור-על) תבוני. האנציקלופדיה של הגל (1817-1827) תנסה לעמוד בדרישותיו של פרויקט זה של טוטאליזציה (שם, עמ' 44).

כל זה נכון, כאמור, למודרנה בלבד. אך

בחברה ובתרבות בנות זמננו, חברה פוסט-תעשייתית, תרבות פוסטמודרנית, שאלת הלגיטימציה של הידע נשאלת במונחים אחרים. אבד האמון בסיפור הגדול, ולא משנה באיזה אופן מאחדים אותו: סיפור ספקולטיבי, סיפור של שחרור (שם, עמ' 48).

התפוררות המטה-נרטיב היא התפוררות השיח ל"משחקי לשון שונים". צריך לשים לב לקרבה שמגלה כאן ליוטאר (באיחור של שמונה עשרה שנים) למסתו של ג'ורג' סטיינר על "הנסיגה

מהמילה", שנידונה לעיל (שמושפעת גם היא מצדה מויטגנשטיין, יש לשער). סטיינר הדגיש את **צמצום השפות הוורבאליות** ומעבר לשפות המתמטיקה וכדומה, ואילו ליוטאר מדגיש את **התפוררות אחדותיות השפה** לשפות וורבאליות ואחרות, אבל שניהם מתייחסים לתהליך דומה:

לשונות חדשות באות ומתווספות לישנות, ויוצרות את הפרברים סביב העיר העתיקה, 'סמלי הכימיה ותיווי החשבון האינפיניטיסמאלי' (שם [ציטוט מוויטגנשטיין]). שלושים וחמש שנים מאוחר יותר [ביחס ל"חקירות פילוסופיות"] אפשר להוסיף את שפות-המכונה, את המטריצות של תורת המשחקים, את צורות-הרישום של הלוגיקות הלא-דנטטיביות (לוגיקות זמן, לוגיקות דאונטיות, לוגיקות מודאליות), את שפת הצופן הגנטי, את הגרפים של המבנים הפונולוגיים וכו'. אפשר לשאוב מהתפרצות זו התרשמות פסימיסטית: איש אינו דובר את כל השפות הללו, אין להן שפת-על אוניברסאלית [...]. אנחנו שקועים כל פעם בפוזיטיביזם של ידיעה מסוימת זו או אחרת, המלומדים הפכו למדענים מומחים, משימות המחקר ההולכות ומתרבות הפכו למשימות מפוצלות שאיש אינו יכול לשלוט בהן. והפילוסופיה מצדה, ספקולטיבית או הומניסטית, אין לה אלא לוותר על תפקידה כמעניקת לגיטימציה (שם, עמ' 51).

מה קורה חלף המטה-נרטיבים המודרניים?

ליוטאר **אינו** מגדיר כך את הדבר, כפי שנגדירו אנו מייד, אף על פי שהוא דן בתופעה, וזו עדות מאלפת לעיוורון מסוים של תיאורטיקנים פוסטמודרניים ביחס להקשר הכלכלי של התיאוריות שלהם (עליו יורחב מייד): אבל ניתן בהחלט לומר שמטה-נרטיב אחד **כן** נשמר בעידן הפוסטמודרני והוא המטה-נרטיב הקפיטליסטי או המטה-נרטיב של הרצון לעוצמה. הלגיטימציה של הידע עברה מלגיטימציה שנשענת על הבטחה להוספת חירות או מלגיטימציה באמצעות הקוהרנטיות שמעניקה הרוח הספקולטיבית, ללגיטימציה כלכלית-תועלתנית. ידע **טוב** הוא ידע נושא **רווחים**:

התשוקה להתעשר, ולא התשוקה לדעת, הייתה הראשונה שהטילה על הטכניקות את הציווי לשפר את הביצועים ולממש את התוצרים [...] הקפיטליזם מביא את פתרונו שלו לבעיה המדעית של אשראי למחקר: ישירות, על-ידי מימון של מחלקות מחקר בתאגידים, בהן הציוויים של ביצועיות ומסחר מחדש (של תוצרי ההשקעה) מכוונים את המחקרים בעדיפות ראשונה ליישומים; בעקיפין, באמצעות יסוד קרנות מחקר פרטיות, מדינתיות או מעורבות, המעניקות אשראי לתוכניות של מחלקות אוניברסיטאיות, מעבדות מחקר או קבוצות בלתי-תלויות של חוקרים, בלי לצפות לרווח מיידי מתוצאות עבודותיהם, אבל על בסיס ההנחה העקרונית שיש לממן מחקרים לא-רווחיים במשך זמן מסוים על-מנת להגדיל את הסיכוי **שיושג חידוש משמעותי, ולפיכך משתלם מאד** [...] ארגון מתן ההוכחה, שבעיקרון אינו אלא חלק ממסכת-טיעון שתפקידה להשיג את הסכמתם של נמעני המסר המדעי, עובר בדרך זו לפיקוחו של משחק לשון אחר, **שבו לא האמת מוטלת על כף המאזניים, אלא הביצועיות**, דהיינו, היחס הטוב ביותר בין הקלט לפלט. בבואם להצדיק את המטרה החדשה, המדינה ו/או התאגיד נוטשים את סיפור הלגיטימציה האידיאליסטי או ההומניסטי: בשיח של משקיעי הקרנות דהיום, **הדבר היחיד שיש טעם לרדוף אחריו הוא העוצמה. לא קונים מדענים, טכנאים ומכשירים בשביל לדעת את האמת, אלא בשביל להגדיל את העוצמה** (שם, עמ' 56-57; ההדגשות שלי).

ליוטאר מציע, במקום "הסיפורים הגדולים" של העבר המודרני - **אך גם במקום** מה שהוא מכנה "שיח הביצועיות" (ושניתן לכנותו **המטה-נרטיב הקפיטליסטי** או המטה-נרטיב של "הרצון לעוצמה"; ליוטאר אינו מכנה זאת כך, כאמור) - התקדמות מדעיות בדרך "הסיפור הקטן", באמצעות ההמצאה המקומית, הלעומתית, המכונה בניסוחו של ליוטאר "פאראלוגיה":

ההישענות על הסיפורים הגדולים אינה באה בחשבון; לא נוכל, לפיכך, להיעזר לא בדיאלקטיקה של הרוח ולא בשחרור האנושות על-מנת לתת תוקף לשיח המדעי הפוסטמודרני. אבל, כפי שראינו זה עתה, 'הסיפור הקטן' נשאר הצורה בה"א הידיעה של ההמצאה עתירת-הדמיון, ובראש ובראשונה במדע (שם, עמ' 72).

כאמור, ליוטאר לכאורה מתייחס בחיבורו למצב ה**ידע** בלבד. אבל ספרו של ליוטאר פורש והתקבל - ויש לכך בהחלט גם יסודות בספר עצמו³ - כאמירה כללית על התרבות והחברה בעידן הפוסטמודרני⁴. כך שהמשפט המפורסם של ליוטאר: "בפישוט קיצוני, אפשר לכתוב 'פוסטמודרני' את חוסר-האמון כלפי סיפורי-העל" (שם, עמ' 7), התפרש כאמירה כללית יותר מאשר אמירה מקומית-יחסית על מצבו של הידע והמדע.

צריך לשים לב לכך שהמטה-נרטיבים של ליוטאר הם למעשה **אידיאולוגיות** שונות (ואף דתות)⁵, לא רק שני המטה-נרטיבים שהוא דן בהם בהרחבה. האידיאולוגיות כוללות גם את ה**לאומיות**, כפי שאפשר להיווכח מהציטוט הבא:

החידוש הוא בכך שמוקדי המשיכה הישנים, **שבמרכזם מדינת-הלאום**, המפלגות, המקצועות, המוסדות והמסורות ההיסטוריות, מאבדים בהקשר זה את קסמם. ודומה שאין צורך להביא אחרים במקומם, לפחות לא בסדר-הגודל שאפיין אותם. הוועדה התלת-יבשתית אינה קוטב של משיכה עממית. ה'הזדהויות' עם שמות גדולים, עם גיבורים היסטוריים בהווה, נעשות קשות יותר ויותר. המשימה 'להשתוות עם גרמניה', שנשיא צרפת נדמה (היום) כמי שמציע אותה לבני-ארצו כמטרת חיים, אינה מעוררת התלהבות. ובעצם לא מדובר ממש במטרת-חיים. **את זה משאירים לכל אחד שימצא**

³ למשל, כשליוטאר מדבר על השלכות המצב הפוסטמודרני על "הצדקה של ההתאגדות החברתית, חברה צודקת, האם היא מעשית על פי פרדוקס אנלוגי לפרדוקס של הפעילות המדעית?" (ליוטאר, 1999 עמ' 9-8); או, כשהוא כותב: "זו הסיבה לכך ששאלת המדינה נטועה בשאלת הידע המדעי" (שם, עמ' 41). וישנן דוגמאות נוספות. חלקן יידונו מיד.

⁴ גיימסון, בהקדמתו ל"המצב הפוסטמודרני" בתרגום האנגלי (1984), מציין גם הוא את ההשלכות הברורות שיש לעמדות המובאות בספר על התרבות והכלכלה בחברות המפותחות, לא רק על "הידע" (Jameson, 2008 עמ' 243). מאידך גיסא יש שצמצמו את תרומתו של ליוטאר, וראו בה אמירה שתרומתה תחומה ל"ידע" הפוסטמודרני ולא לפוסטמודרניות כעידן היסטורי, או אף לפוסטמודרניזם כזרם או מגמה באמנות (Best&Kellner, 1991 עמ' 164).

⁵ כך ליוטאר כותב בספרו "הסברים על הפוסטמודרני":

"ה'מטה-נרטיבים' שמדובר בהם **בהמצב הפוסטמודרני** הם אלה שהטביעו את חותמם במודרניות: אמנציפציה הדרגתית של התבונה והחירות, אמנציפציה הדרגתית או קטסטרופלית של העבודה (מקורו של הערך הנעשק בקפיטליזם), התעשרות של האנושות כולה באמצעות התקדמות הטכנו-מדע הקפיטליסטי, ואפילו - אם כוללים גם את הנצרות במודרניות (בניגוד אפוא לקלאסיות העתיקה) - גאולה של הברואים באמצעות המרת הנשמות לנרטיב של ישו, נרטיב האהבה המרטירית. הפילוסופיה של הגל מכילה את כל הנרטיבים הללו" (ליוטאר, 2006 (במקור: 1986) עמ' 34-33).

וכן:

"המחשבה והפעולה של המאות ה-19 וה-20 נשלטות על ידי אידיאה (כוונתי לאידיאה במובן הקנטיאני): האידיאה של האמנציפציה. ודאי, הארגומנטציה שלה משתנה לחלוטין בהתאם למה שמכונה הפילוסופיות של ההיסטוריה, הנרטיבים הגדולים שתחתם מנסים לערוך את המוני האירועים: **נרטיב נוצרי של הגאולה מחטאו של האדם הראשון באמצעות האהבה**, נרטיב נאורתי של האמנציפציה מהבערות והשעבוד באמצעות ההכרה והשוויוניות, נרטיב ספקולטיבי של מימוש האידיאה האוניברסאלית באמצעות הדיאלקטיקה של המוחשי, נרטיב מרקסיסטי של האמנציפציה מהניצול והעושה באמצעות הסוציאליזציה של העבודה, נרטיב קפיטליסטי של האמנציפציה מהעוני באמצעות ההתפתחות הטכנו-תעשייתית. יש בין הנרטיבים חומר למחלוקת ואף לסכסוך, אך כולם ממקמים את הנתונים שמביאים האירועים במהלך של היסטוריה, אשר סיומה, אף אם הוא נשאר מחוץ להישג יד, נקרא חירות אוניברסאלית - פרעון [כך] האנושות כל כולה" (שם, עמ' 44-43; ההדגשה שלי).

אותה לעצמו. כל אחד נשלח חזרה לעצמו. וכל אחד יודע שהעצמי הזה הוא די מעט"⁶
(ליוטאר, 1999 עמ' 24; ההדגשות שלי).

החברה משכפלת את עצמה כמעט אוטומטית, ללא צורך במהויות מופשטות, במתווכים ובאידיאולוגיות, כולל הלאומיות.

אם כך - דהיינו: אם אנחנו תופסים את המטה-נרטיבים של ליוטאר באופן נרחב, כאידיאולוגיות - ניתן לטעון כי למעשה ליוטאר כותב בספרו גרסה צרפתית ל"קץ האידיאולוגיה", ספרו המשפיע של דניאל בל מ-1960 (וזה עוד דוגמה למרכזיות של בל בהבנת הפוסטמודרניות). ניתן לטעון כי בל, שכתב על תהליך הדה-מרקסיזציה של האינטלקטואלים האמריקאיים בשנות החמישים, הקדים את ליוטאר בעשרים שנה משום שתהליך דה-מרקסיזציה זה עצמו חל בצרפת רק בשנות השבעים.

לפי בל, אידיאולוגיה היא "סט של אמונות" שמוביל לפעולה בעולם על מנת לשנותו (Bell, 2001) (במקור: 1960) עמ' 400. בל, בעקבות קארל מנהיים, מתייחס לאידיאולוגיה כ"דת חילונית" (שם, עמ' 400). להשערתי הנועזת של בל, קיבלה האידיאולוגיה את כוחה מתייעול פחד המוות שלא נמצא לו מענה עם שקיעת הדת: "ניתן להתמודד עם המוות על ידי הדגשת האומניפוטנטיות של תנועה חברתית (כמו בניצחון 'הבלתי נמנע' של הקומוניזם)" (שם, עמ' 401).

וכך מתאר בל את הרקע לכתיבת ספרו:

בעשור האחרון, היינו עדים למיצוי של אידיאולוגיות המאה ה-19, בייחוד המרקסיזם, כשיטות אינטלקטואליות שיכולות לייחס אמת להשקפותיהם על העולם⁷ (Bell, 2001) (הספר ראה אור במקור ב-1960; הציטוט הנ"ל הנו מהקדמה מ-1961) עמ' 16.

באופן דומה מבאר בל את רעיון ספרו ברטרנספקטיבה (מ-2001):

קץ האידיאולוגיה פורסם לראשונה ב-1960. המסות, כמה נכתבו בעשור שלפני כן, עסקו בתהפוכות של מושג האידיאולוגיה כפי שהוא נגזר ממרקס ופותח בידי קארל מנהיים; המיצוי של המרקסיזם כדוקטרינה פוליטית – אך לא אינטלקטואלית; היעילות הפוחתת של השימוש במעמד (class) על מנת לבאר קונפליקטים רבים, בייחוד בחיים האמריקאיים⁸ (שם, עמ' xi).

אלא שבהקדמה מאוחרת⁹ זו, מ-2001, רומז בל לקרבה של ליוטאר לתזה שלי, המוקדמת יותר:

⁶ עם זאת, צריך לציין שליוטאר אינו מדבר על חברה "אטומיסטית" (הוא אמנם משתמש בביטוי "אטומיזציה"). למעשה, ליוטאר מדבר על מערכת כל כך אימתנית (לטעמו), עד שהיא מצליחה להטמיע בתוכה את האוטונומיות היחסית של הפרטים, להתאים את עצמה במהירות לתזוזותיהם האוטונומיות ו"לעטוף" אותם בשנית. זו תמונה מפחידה של שליטה טוטאלית שלוקחת בחשבון מראש את חירות הפרט ולמעשה הופכת את החירות למדומה (עיינו שם, עמ' 25).

⁷ "In the last decade, we have witnessed an exhaustion of the nineteenth-century ideologies, particularly Marxism, as intellectual systems that could claim *truth* for their views of the world"

⁸ "The End of Ideology was first published in 1960. The essays, a number written in the decade before, dealt with the vicissitudes of the concept of ideology as derived from Marx and elaborated by Karl Mannheim; The exhaustion of Marxism as political – but not intellectual – doctrine; and the diminishing utility of the use of class in explaining many conflicts, particularly in American life"

⁹ כזכור, אנו מייחסים בעבודה זו חשיבות מיוחדת להקדמות מאוחרות לספרי מפתח בשיח הפוסטמודרני, שמתגלות כמאירות עיניים, לעיתים, בהבנתו לאשורו ובמיוחד בהבנת התפתחותו של השיח לאורך השנים.

לספר הזה הייתה תזה בסיסית [...] שמהמאה השבע עשרה עד למאה העשרים התחולל מעבר היסטורי גדול ממדים בטבעו של השיח הפוליטי וההזדהויות החברתיות, מעבר מהדת לאידאולוגיה בשפה וברטוריקה של מערכות אמונה יריבות, **המטה-נרטיבים הגדולים**, כפי שניתן לומר (so to speak), של תנועות ואמונות מהפכניות¹⁰ (שם, עמ' xii; ההדגשה שלי).

כפי שבל רומז ב-2001, אם כן, ליוטאר העניק בספרו גרסה צרפתית לתזה אמריקאית וותיקה יותר, התזה שלו עצמו.

כשמבינים את הדמיון בין ליוטאר לבל - שספרו נולד ברגע היסטורי ספציפי של התפכחות והתרחקות האינטלקטואלים האמריקאיים מהמרקסיזם - נפתחת הדרך ביתר קלות לעריכת **היסטוריוזציה** של ספרו של ליוטאר הנדון כאן, "המצב הפוסטמודרני". ספרו של ליוטאר - ולכך לא שמים לב פעמים רבות כשמעלים את שמו ואף, בכלל, כשמדברים על הפוסטמודרניות - הוא חלק אינטגרלי מרגע היסטורי מוגדר מאד באירופה: עלייתו של הניאו-ליברליזם בשנות השבעים ושקיעת "מדינת הרווחה"¹¹. על הרגע הזה כותב ההיסטוריון טוני ג'אדט בספרו "אחרי המלחמה": בשנות השבעים נולדה התפיסה כי המדינה המתערבת "היא מכשול על דרך הצמיחה הכלכלית" (ג'אדט, 2009 (במקור: 2004) עמ' 638).

את המדינה, טענו בתוקף מבקרים אלה, יש להרחיק ככל האפשר משוקי הסחורות והשירותים. אסור שהיא תהיה בעלת אמצעי הייצור, אסור שהיא תקצה משאבים, אסור שהיא תפעיל מונופולים או תעודד, ואסור להניח לה לקבוע מחירים או רמות הכנסה. על פי השקפתם של ה'ניאו ליברלים', המגזר הפרטי יכול לספק את רוב השירותים שמספקת עתה המדינה – ביטוח, דיור, גמלאות, שירותי בריאות וחינוך [...] לא היו אלה רעיונות חדשים. הם היו שגורים בפי דור קודם של ליברלים קדם-קיינסיאנים שחונכו על דוקטרינות השוק החופשי של הכלכלה הנאו-קלסית. קרוב יותר לזמננו הם היו מוכרים למומחים מעבודותיהם של הייק ושל תלמידו האמריקני מילטון פרידמן. אבל בעקבות השפל של שנות השלושים, והשפע שנישא על גלי הביקושים של שנות החמישים והששים, נדחו השקפות אלה (לפחות באירופה) כקצרות ראייה פוליטית ואנכרוניסטיות מבחינה כלכלית. אבל מאז 1973 צצו שוב חסידי השוק החופשי, קולניים ובוטחים בעצמם, ותלו את אשמת המיתון הכלכלי שאינו מרפה והחוליים שנסמכו אליו ב'ממשלה הגדולה' וביד המתה של המיסוי והתכנון שבאמצעותה היא מחניקה את יוזמת האומה ואת האנרגיות המצויות בה. האסטרטגיה המילולית הזו נפלה על אוזניהם הקשובות של בוחרים צעירים רבים, שלא התנסו בהרס שחוללו השקפות אלה בפעם האחרונה שבה זכו לבכורה אינטלקטואלית (שם, עמ' 638).

את תולדות אירופה אחרי מלחמת העולם השנייה - כמו גם את ספרו של ג'אדט עצמו, העוסק באירופה מ-1945 ועד שנות האלפיים - ניתן לחלק לשניים: "הרגע הסוציאל דמוקרטי" ו"הרגע הניאו-ליברלי". האחרון החל בשנות השבעים. כפי שג'אדט עצמו מציין, **תוך שימוש אירוני במכוון בביטוי של ליוטאר "מטה-נרטיב"**:

¹⁰ "This book had a fundamental thesis [...] that from the seventeenth to the twentieth century, there was a great historical crossover in the nature of political discourse and social identifications, a crossover from religion to ideology in the language and rhetoric of the warring belief systems, the great meta-narratives, so to speak, of revolutionary movements and creeds"

¹¹ ג'יימסון אמנם מזכיר את הרקע הפוסט-מרקסיסטי בצרפת של שנות השבעים, שמתוכו יוצא ליוטאר (Jameson, 2008 עמ' 2). ברטנס מדבר בקצרה על הקרבה בין ליוטאר לרורטי ולליברליזם האנגלו-אמריקאי (Bertens, 1995 עמ' 111).

מאחורי 'הרגע הסוציאלי-דמוקרטי' הארוך באירופה המערבית ניצבו לא רק אמונה במגזר הציבורי, או נאמנות לעקרונות הכלכלה פרי הגותו של קיינס, אלא גם תפיסה מסוימת של התקופה שהשפיעה אפילו על המתיימרים לבקרה והשתיקה אותם במשך עשורים רבים. ההשקפה הנפוצה הזאת על העבר הקרוב של אירופה ליכדה יחד את זיכרון השפל הכלכלי הגדול, המאבק בין הדמוקרטיה לפשיזם, הלגיטימיות המוסרית של מדינת הרווחה וגם – לדעת רבים משני עברי מסך הברזל – הציפייה לקדמה חברתית. זה היה **נרטיב-העל** של המאה העשרים, וכאשר חל כרסום בהנחותיו היסודיות והן החלו להתפורר, לא רק חופן חברות מהמגזר הציבורי סיימו את דרכן, אלא גם תרבות פוליטית שלמה (שם, עמ' 664 ; ההדגשה שלי).

ג'אדט מתייחס במפורש לליוטאר וממקם אותו היסטורית. זו התייחסות שלילית, על רקע צידודו של ג'אדט עצמו במדינת הרווחה :

זמנים שטחיים, כתב קאמי בספרו 'הנפילה', מולידים נביאים חלולים, ושנות השבעים הציעו יכול רב של תבואה כזאת. הייתה זו תקופה שהייתה ערה באופן מדכא לעובדה שהיא באה אחרי התקוות הגדולות והרעיונות הסוחפים של העבר הקרוב, ולעובדה שכל שיש לה להציע הם שידורים חוזרים חסרי נשמה והרחבות של רעיונות ישנים. היה זה עידן שהיה מודע להיותו 'פוסט כל דבר', שעתידו לוט בערפל. כפי שציין בעת ההיא הסוציולוג האמריקני דניאל בל : 'השימוש בתחילית הממוקפת פוסט מציין תחושת חיים בתקופת ביניים' [...] בשמשו לקטגוריות של מחשבה – בביטויים כמו 'פוסט-מרקסיסטי', 'פוסט-סטרוקטורליסטי', והחמקמק מכולם, 'פוסט-מודרני' – הוא רק עיבה עוד את ערפל המבוכה הקיימת ממילא [...] [ליוטאר] סיכם היטב את 'רוח הזמן' [...] בכותבו : 'אני מגדיר את הפוסט-מודרני כפקפוק בכל נרטיב-על' (שם, עמ' 572-570).

לאור כל זאת צריך להבין את "אבדן האמון במטה-נרטיבים" של ליוטאר, ושחרור "הנרטיבים הקטנים" והאינדיבידואלים (כאן : מדענים ; אך, במשתמע, גם אזרחים) איש לנפשו, **כניסוח עדכני של ה-"Laissez-faire" הליברלי הוותיק**, לפיו המדינה מצמצמת את התערבותה למינימום. **עמדתו של ליוטאר, אם כך, קשורה הדוקות לרגע ההיסטורי בו היא נהגתה, והיא חלק משינוי פרדיגמה כלכלי-פוליטי שעבר על המערב בשנות השבעים (ואינו רק שינוי בטיב "הידע") : מעבר לדומיננטה ניאו-ליברלית.**

הנה ניסוח ניאו-ליברלי מפורש של ליוטאר עצמו ב"המצב הפוסטמודרני" :

לתמורה בטבעו של הידע עשויה להיות אפוא השפעת גומלין על הכוחות הציבוריים הממוסדים באופן שיאלץ אותם לבחון מחדש את היחסים, הן אלה החוקיים והן אלה המתקיימים בפועל, בינם לבין התאגידים הגדולים, ובאופן כללי יותר, בינם לבין החברה האזרחית. פתיחתו המחודשת של השוק העולמי, הופעתה המחודשת של תחרות כלכלית חריפה, היעלמות ההגמוניה הבלעדית של הקפיטליזם האמריקני, שקיעת החלופה הסוציאליסטית, היפתחותו הצפויה של השוק הסיני לסחר, וגורמים רבים אחרים, נמצאים כבר כאן, ברגע זה שבסוף שנות השבעים, כדי להכין את המדינות לקראת שינוי מעמיק בתפקיד שאותו התרגלו למלא מאז שנות השלושים – תפקיד של הגנה, הכוונה, ואף תכנון ההשקעות (ליוטאר, 1999 עמ' 12 ; ההדגשה שלי).

ובהערת שוליים לקטע הנ"ל מוסיף ליוטאר בהירות למה כוונתו :

מדובר ב'החלשת האדמיניסטרציה' ובהשגת 'מדינת מינימום'. **מדובר בשקיעת מדינת הרווחה שמלווה את 'המשבר' שהחל ב-1974** (שם, עמ' 132; ההדגשה שלי).¹²

בעידן אינדיבידואליסטי כזה, שבו המדינה נסוגה ו"מניחה לעשות" – שוב, ממש לפי תפיסת האינדיבידואליזם של הליברלי הקלאסי! – אין מקום למטה-נרטיב משותף וקולקטיבי.

על מנת להבין אף יותר את ההקשר ההיסטורי-פוליטי של ספרו של ליוטאר נתבונן לרגע במחלוקת בינו לבין הברמאס; המחלוקת בין ליוטאר להברמאס¹³ היא מחלוקת שמחדדת מאד את סוגיית המטה-נרטיב והקשריה הפוליטיים (ורלוונטיות מאד לדיוננו):

היכן מקומה של הלגיטימיות אחרי סיפורי-העל? התפקודיות היא אמת-מידה טכנולוגית; היא אינה מתאימה להכרעה מה אמיתי או מה צודק. מקומה אולי בהסכמה המושגת באמצעות ויכוח, כפי שחושב הברמאס. אבל הסכמה זו עושה עוול להטרונגניות של משחקי הלשון. וההמצאה נעשית תמיד מתוך אי-הסכמה. הידע הפוסטמודרני אינו רק מכשיר בידי בעלי-השררה, הוא מעדן את הרגישות שלנו להבדלים ומחזק את היכולת שלנו לשאת את היעדר המידה המשותפת. הוא עצמו אינו מוצא את הגיונו בהומולוגיה של מומחים, אלא בפאראלוגיה של הממציאים (ליוטאר, 1999 עמ' 8).

הגישה של ליוטאר מבכרת הטרונגניות ומשחקי לשון נבדלים; של הברמאס מבכרת הסכמה. **ישנן כאן שתי תפיסות-אדם ושתי תפיסות פוליטיות שונות בתכלית: האחת רואה בכירות ל"קהילה" ולקונצנזוס והאחרת לפרטים ולתחרות ביניהם:**

מסיבה זו, נראה שאי-אפשר, וגם לא נכון, לכוון את פיתוח בעיית הלגיטימציה לעבר **החיפוש אחר ההסכמה האוניברסאלית כפי שעושה הברמאס** באמצעות מה שהוא מכנה ה-Diskurs, כלומר, הדיאלוג באמצעות טעינת טענות. גישתו של הברמאס מניחה למעשה שני דברים. ההנחה האחת היא **שכל הדוברים יכולים להגיע להסכמה על כללים או על הוראות-על בעלות ערך אוניברסאלי** בכל משחקי הלשון [...] ההנחה השנייה היא **שמטרתו הסופית של הדיאלוג היא ההסכמה**. אבל כשניתחנו את הפרגמאטיקה המדעית הראינו, שההסכמה היא רק מצבם של הדיונים ולא תכליתם. **התכלית היא דווקא הפאראלוגיה**. מסקנה כפולה זו (ההטרונגניות של הכללים, החיפוש אחר חילוקי-הדעות) מובילה לנטישתה של אמונה שמפעמת עדיין במחקר של הברמאס, דהיינו, שהאנושות בתור סובייקט קיבוצי (אוניברסאלי) מחפשת את שחרורה **המשותף באמצעות קביעת כללים אחידים ל'מהלכים' המותרים בכל משחקי הלשון**, ושהלגיטימיות של כל היגד כלשהו נובעת מתרומתו לשחרור זה (ליוטאר, 1999 עמ' 76-77; ההדגשות שלי).

הברמאס מייצג עמדה **קהילתנית** ואילו ליוטאר עמדה **ליברלית**. כאמור, עמדתו האינדיבידואליסטית והאנטי-מערכתית של ליוטאר הייתה מותאמת יותר לעידן הניאו-ליברלי שהפציע בשנות השבעים באירופה.

¹² ויש לרקע ההיסטורי נוכחות גם במקומות נוספים בטקסט הזה. למשל:

אפשר לראות בשקיעה זו של הסיפורים תוצא של הזינוק שזינקו הטכניקות והטכנולוגיות מאז מלחמת-העולם השנייה, אשר הסיט במידה רבה את הדגש ממטרות הפעולה אל אמצעיה. אפשר לראות בה גם תוצא מפריסתו המחודשת של הקפיטליזם הליברלי המפותח, לאחר נסיגתו, בחסות אסכולת קיינס, בין השנים 1930-1960, תנופה מחודשת שהביאה לסילוק האלטרנטיבה הקומוניסטית והעלתה על נס את ההנאה האינדיבידואלית מטובין ומשירותים (ליוטאר, 1999 עמ' 48; ההדגשה שלי)

¹³ המחלוקת הזו היא בעצם לבו הנסתר של הספר של ליוטאר. היריב האינטלקטואלי המרכזי (והסמוי למחצה) של ליוטאר בטקסט הזה הוא הברמאס. על נוכחותו הסמויה למחצה, אך החיונית להבנת הטקסט, של הברמאס, מצביע גם ג'יימסון, בהקדמתו לתרגום האנגלי של "המצב הפוסטמודרני" (Jameson, 2008 עמ' 243). ברטנס מצוין גם הוא את נוכחותו הקריטית של הברמאס ומושג ה"לגיטימציה" שלו בטקסט של ליוטאר (Bertens, 1995 עמ' 124).

המחלוקת הזו, בין ליוטאר להברמאס, נוגעת בלב נושא דיונו: ביקורת הספרות. טענתנו היא שביקורת הספרות נשענת על הסכמה בין המבקר לקהל – ואף, לעתים, בין המבקר לסופר המבוקר – בדבר **אמות מידה משותפות** לפיהן מרוממת יצירה ספרותית אחת ונפסלת יצירה ספרותית אחרת. במילים אחרות: טענתנו היא שמבקר ספרות חייב להישען על מטה-נרטיב כלשהו (לאומי, מעמדי, תרבותי-כללי או אף אסתטי) בבואו לפסול או לשבח יצירה מסוימת. בהיעדר אמות מידה מוסכמות כאלה, **בהיעדר קהילה, בהיעדר מטה-נרטיב כזה, בטלה האוטוריטה של הביקורת**. בייחוד נכון הדבר ביחס לביקורת-ספרות עיתונאית, שדנה בספרים חדשים שרואים אור, ומציינת לקוראיה האם הללו מעניינים או חשובים. אופייה **הפומבי והפובליציסטי** של ביקורת-הספרות העיתונאית מכיל בתוכו כמעט בהכרח רכיב של "טובת הציבור", של תמונת עולם לא-פרטית שלאורה שופט המבקר את היצירה הנידונה וממליץ או לא-ממליץ **לציבור-קוראיו** להתוודע אליה.

נבהיר: **ביקורת ספרות ובייחוד ביקורת-ספרות עיתונאית, בניגוד לספרות, היא מטבעה לא-פרטית אלא ציבורית**. כשמבקר ניגש לספר ושופט אותו לשבט או לחסד, הוא מפעיל על הספר עיקרון על-סובייקטיבי, הוא פונה לסמכות לא-אישית שניצבת **מעליו ומעל הסופר כאחד, ומחייבת את שניהם**. אחרת, תיפטר ביקורתו כעוד הבעה של דעה אישית, סובייקטיבית, שוות ערך ל"דעתו" של הסופר עליו מופעלת הביקורת. וזהו בדיוק מצבה העדין של הביקורת בעידן הפוסטמודרני בקליפת אגוז: ההפטרה למולה ש"הכל סובייקטיבי", "איש באמונתו יחיה", "זו רק הדעה שלך" ו"אל תבקר – תעשה, כתוב בעצמך" וכדומה, מצב שמוביל לקריסת הלגיטימיות שלה.

נכון שקיימות בתולדות ביקורת הספרות גם גישות סובייקטיביסטיות-במפגיע. אבל אלו, כשנידונו **בציבור** כביקורת-ספרות עיתונאית, שאבו את כוחן מהאיקונוקלסטיה שלהן, כלומר מהופעתן על רקע נגדי של תפיסות אסתטיות-אובייקטיביסטיות או על רקע תפיסה נוקשה של קונפורמיות חברתית או של כפיפות החברה לשליטה או לאידיאולוגיה אחידה מחייבת. אבל במציאות שבה הפלורליזם והרלטיביזם הם דומיננטיים, כמו בפוסטמודרניות, מאבדת ביקורת-ספרות כזו, המצדדת בסובייקטיביות, מהאפקטיביות שלה וממשמעותה, היא הופכת לבנאלית, הבאת תבן לעפריים.

קריסת המטה-נרטיב, אם כך, מהווה מכה כמעט אנושה לביקורת הספרות. ואילו לספרות אין היא מכה אנושה, זאת משום שיצירת הספרות אינה מטה-נרטיב כי אם נרטיב נוסף, שמקומו מובטח לו כביכול בין המוני הנרטיבים הקיימים, בדיוק משום שהוא אינו מבקש לבטל אותם אלא להסתופף ביניהם. במילים אחרות: מבקר-הספרות משול לאדם הניגש לרעהו במועדון ריקודים ומעיר לו בתקיפות שהוא רוקד שלא כשורה, תנועותיו נעוות וסגנונו תפל או פוגעני. ואילו הסופר משול לרקדן נוסף המצטרף לרוקדים ומוסיף את תנועותיו הייחודיות לחבורה הצפופה במועדון. ללא קוד ריקוד שמוגדר על ידי המועדון ומוסכם על הבאים בשעריו, הרי שהערות המבקר לרקדן הנן גסות רוח ומופרכות. "הקוד" במשל הוא מטה-נרטיב כלשהו בנמשל. כך ליוטאר המצדד "בפאראלוגיה של הממציאים", כלומר ב"ריקוד" האינדיבידואלי שלהם, מבטא את היכולת לקיים ספרות בעידן הפוסטמודרני; אך בו זמנית, כוונתו לבטל את "ההומולוגיה של

המומחים", מבטלת את היכולת של המבקרים לפסול מהלך לשוני על סמך הנחות קונצנזוסאליות בדבר מהלך קביל ושאינו קביל¹⁴.

הדיון הזה יכול להיראות מופשט אבל הוא קונקרטי לחלוטין. כפי שנראה בפרקים הבאים: אבדן האמון במטה-נרטיב הלאומי בפוסטמודרניות, הטריד מאד את חלק ממבקרי הספרות הישראלית הבולטים. הם הבינו שללא מטה-נרטיב זה אין להם למעשה אמות מידה – המשותפות להם, לקהל קוראיהם ואף לסופרים המבוקרים - להערכת יצירה בודדה. גם אם הם לא ניסחו לעצמם את בעיית הביקורת ככזו שנובעת מאבדן האמון במטה-נרטיב, כפי שאנו מציעים לנסחה כאן, הרי שלבטיהם מבטאים למעשה את בעיית הביקורת ברגע שזו מאבדת את המטה-נרטיב ש"עטף" אותה לפנים.

ג.1.2. - ליוטאר וזיגמונט באומן; הפוסטמודרניות כמשבר בקרב האינטלקטואלים; מבקר הספרות כאינטלקטואל

הזכרנו לעיל את הקשר שאנחנו מוצאים בין ליוטאר ו"המצב הפוסטמודרני" לדניאל בל ו"קץ האידיאולוגיה" (שקדם ל"המצב הפוסטמודרני" בכעשרים שנה, כזכור).

"קץ האידיאולוגיה", מעיר בל בספרו, הוא גם תהיה באשר לייעודם של האינטלקטואלים בעת הזאת: "ניתוח האידיאולוגיה שייך בדיוק לדיון באינטליגנציה. ניתן לומר שמה שכהן הדת הנו לדת, כך הוא האינטלקטואל ביחס לאידיאולוגיה" (Bell, 2001) (במקור: 1960) עמ' 394). תפקידם של האינטלקטואלים בחברות המערביות (בל מתייחס בעיקר לארה"ב ובעיקר לאינטלקטואלים המרקסיסטיים בה) הפך לבעייתי בזמן שמצבו של הפרולטריון, שבשמו דיבר האינטלקטואל, השתפר. התוצאה האירונית היא, כך בל, שהפרולטריון הפך למרוצה יותר ממצבו מאשר האינטלקטואל; אמנם "העובדים לא השיגו אוטופיה, אבל הציפיות שלהם היו נמוכות מאלה של האינטלקטואל" (שם, עמ' 404). בעקבות רמון ארון, שבל מושפע ממנו, טוען האחרון כי, ככלל, המזג האינטלקטואלי אינו מרוצה מדרכי ביניים ומפְּשָׁוּת (שם, שם), וזו אחת הסיבות לחוסר הנוחות של האינטלקטואלים מהמציאות המערבית בעת הזו, שהיא מציאות של פשרה¹⁵.

אנחנו מעוניינים כעת להציב בצד ספריהם המפורסמים של ליוטאר ובל טקסט מעט פחות ידוע אבל שחשיבותו, לטעמנו, דומה לשלהם בתרומתו להגדרת הפוסטמודרניות. מדובר במסתו של זיגמונט באומן "Legislators and Interpreters: Culture as the ideology of Intellectuals". על אף שהיא אינה משתווה במידת פרסומה לטקסטים של בל וליוטאר, הרי המסה הזו ידועה למדי בתוך תחומי השיח הפוסטמודרני. היא ניצבת בראש ספרו (מ-1992) של באומן על הפוסטמודרניות

¹⁴ ואילו עמדתו של הברמאס, התרה אחר "קביעת כללים אחידים ל'מהלכים' המותרים בכל משחקי הלשון", מאפשרת את קיומה של ביקורת ספרות.

¹⁵ כלומר מציאות של מדינת רווחה, שבל - "הסוציאליסט בכלכלה", כהגדרתו העצמית - כותב בעוד היא עדיין בשיאה!

"Intimacy of Postmodernity"), ומופיעה בגרסה מעט שונה במקראה מרכזית העוסקת בפוסטמודרניות¹⁶. המסה הזו לטעמנו חשובה מכמה סיבות:

א. היא נוטלת את הטענה של ליוטאר (לא במוצהר אמנם) ומעניקה לה מיקוד מגזרי והיסטורי. לפי באומן: **הפוסטמודרניות היא למעשה משבר של האינטלקטואלים**¹⁷ והמשבר הזה נובע מתהליך היסטורי שניתן לתארו.

ב. למשבר זה של האינטלקטואלים, כפי שבאומן מציגו, יש השלכה ישירה על תפקידם של האינטלקטואלים בתחום **התרבות**, ובעקבות זאת גם השלכה ישירה על נושא עבודתנו: מעמדו של המבקר הספרותי בפוסטמודרניות. בעוד ליוטאר התמקד **במדע**, באומן מתייחס **לתרבות**, ולפיכך המשבר שהוא מתאר (או הניסוח האחר לאותו משבר שתיאר גם ליוטאר) נוגע באופן ישיר יותר לענייננו.

באומן, בעקבות אנטוניו גראמשי, מגדיר אינטלקטואלים "אורגניים" ככאלה שנטלו על עצמם לנסח את השקפת העולם והאינטרסים של מעמד מסוים; הם אלה ששוקדים להעניק לגיטימציה לתפקיד ההיסטורי של מעמד נתון. האינטלקטואלים מייצרים לצרכים אלה של לגיטימציה את המוצר האופייני להם: אידיאולוגיות (Bauman, 1992 עמ' 1). אבל באומן פונה מההגדרה הכללית של גראמשי לתחום מצומצם יותר, ייחודי, אותו תחום שבו "האינטלקטואלים מופיעים כאינטלקטואלים אורגניים שלהם עצמם", ולא של מעמד חיצוני להם. אותה אידיאולוגיה שרוקמים אינטלקטואלים ובה הם הגיבורים הראשיים והיא המצדיקה את קיומם ומקומם בחברה היא "האידיאולוגיה הייחודית" של "התרבות" (שם, עמ' 2).

באומן מאפיין את "חזון" התרבות - חזון שמעניק לגיטימציה למעמד האינטלקטואלים - כמורכב משלוש הנחות: 1. בני אדם הם מטבעם לא שלמים: "ההומניזציה שלהם הוא תהליך שמתרחש לאחר הלידה". 2. ההומניזציה המוזכרת היא תהליך של למידה, ה"מפוצל לרכישת ידע" מחד גיסא, "ולאילוף, או הדחקה, של הנטיות החייתיות" מאידך גיסא. 3. תהליך הלמידה מצריך מלמדים. מלמדים אלה הנם האינטלקטואלים בחברה (שם, עמ' 3).

באומן מתחקה אחר פריצתו של רעיון "התרבות" לתודעה האירופאית – תפיסת "התרבות" כדבר שניתן לעיצוב, בשונה מ"הטבע" - ועל עלייתו של מעמד האינטלקטואלים בעקבותיו. את התפתחות התפיסה הזו של האינטלקטואלים, ושל רעיון "התרבות" שבשמו הם פועלים, טוען באומן, ניתן היום לתארך היסטורית. מסוף המאה ה-17 ועד אמצע המאה ה-18 התפתחו באירופה הרעיונות הללו (שם, עמ' 3). כאשר "תרבות" החלה להיתפס כדבר קונטינגנטי - בין השאר בעקבות שקיעת משטר הגילדות הפיאודלי הקשיח וכן מפגשם של האירופאים עם בני תרבויות אחרות בשלהי הרנסנס - עלה לגדולה המעמד שיכול היה להציע עיצוב של "התרבות" הזו, קרי האינטלקטואלים (שם, עמ' 4). אך יותר מכל תרם לראייתה של "התרבות" כדבר שניתן לעיצוב, הצורך הפוליטי-כלכלי לאוניפורמיות באירופה באותה תקופה: "הייתה זו הכוונה לסיים את הקיום שלהן [של צורות חיים מגוונות], והפרקטיקה של אחידות כפויה שבבסיסה [של כוונה זו]",

¹⁶ גרסה של המסה מצויה במקראה של דוצ'רטי (Docherty, 1993 עמ' 128-140)

¹⁷ ליוטאר עצמו מתייחס כמה פעמים למשבר האינטלקטואלים, אך לא ב"המצב הפוסטמודרני". למשל: "ברור לפחות שדמות מסוימת של האינטלקטואל (וולטר, זולה, סארטר) הולכת ומיטשטשת" (ליוטאר, 2006 עמ' 61).

שעודדה את ראיית צורות החיים המבודלות כ"מלאכותיות, קונטינגנטיות". "מוצא היסטורי של צורות החיים הונח (postulated) כאשר 'קץ היסטורי' שלהן נראה כאפשרות פרקטית ורצויה" (שם, עמ' 5). במילים אחרות: לרעיון "התרבות", לאידיאולוגיה של "התרבות", לפי באומן - במהלך בעל ארומה מרקסיסטית, ועם זאת, למרבה האירוניה, בעל השלכה אנטי-מרקסיסטית¹⁸ - יש בסיס פרקטי: הצורך לשנות צורות חיים של אחרים על מנת להתאימן למערכת פוליטית כלכלית חדשה. מדובר כאן בעליית הקפיטליזם והמעבר מ"הקהילה" למדינה האירופאית המודרנית, תופעות שהצריכו אחידות ומשטור שאינו ישיר ואינו אלים, על מנת שהסדר החברתי החדש ישוכלל בהצלחה. כמי שייעודה חינוך ההמונים הנבערים, הציבה כעת האליטה את עצמה מעל ההמונים כ"מוֹרֶה" יותר מאשר כ"שליטה", באופן שהנו חסר תקדים היסטורי (שם, עמ' 8). היסטוריונים מסכימים היום, כך באומן, על כך שבין סוף המאה ה-17 ועד סוף המאה ה-18 המילה "תרבות" שימשה בשפות האירופאיות השונות כתיאור של "פעילות, של משהו שכמה אנשים עושים, או מומלץ שיעשו, לאנשים אחרים – כמו שהחזאי מעבד את הצמחים שלו" (שם, עמ' 8). האינטלקטואלים המודרניים הראשונים, אם כן, הם אלה שנשאו את דגל "התרבות" כנגד שיירי העבר הפרה-מודרני, שנתפס כפרובינציאלי, חשוך, שטוף דעות קדומות, בהמי ומעכב-קדמה. האינטלקטואלים הראשונים היו "אנשים המשוחררים מכל סוגי תלות ונאמנויות מוסדיות, מלוכדים רק באמצעות השתתפותם הוולונטרית בדיון בנושאים, שהודות לטבעו הציבורי של הדיון, הוגדרו כ'ציבוריים'"¹⁹ (שם, עמ' 9). אין לראות את רעיון התרבות כמושג רלטיביסטי, בעיני בני התקופה המדוברת. שלא כמו התפיסה הרווחת בזמננו (ושלא כמו תפיסות המבשרות אותה, כמו אלו של מונטיין), רעיון "התרבות" והאינטלקטואל שנושא את דגלה, נולדו באקלים של וודאיות, אי-פשרנות ואוניברסליזם (שם, עמ' 11). האינטלקטואלים הפכו להיות, מטפורית, "המחוקקים" של החברה. הלגיטימציה שלהם נבעה מ"שיפוט טוב יותר, ידע נעלה יותר", שנטען שעומדים לרשותם, ושבזכותם הם זוכים ל"אוטוריטה התחקיתית" שלהם (שם, עמ' 11). צריך לשים לב לרעיון החרף שבאומן מנסח למעשה. **באומן קושר את מוסד האינטלקטואל גופא למודרניות**; כשם שהאינטלקטואל הוא דובר **האוניברסאליזם**, המתעלה מעל מיקומו הפרטיקולארי, כך "המודרניות" היא אותו הלך רוח **אוניברסליסטי**, אשר "עורך רלטיביזציה ליריביו (בעבר או בהווה) ואשר מכונן כך את הרלטיביות עצמה כאויב" (שם, עמ' 12).

אלא שלאחר ירח דבש של מיזוג בין האינטלקטואל למודרניות וכן למדינה המודרנית ולצרכיה, החל תהליך ארוך, "אטי אבל יציב, של התנתקות בין האינטלקטואלים, כשומרים הקולקטיביים של ערכים חברתיים, והמדינה המודרנית" (שם, עמ' 14). "שרותי הלגיטימציה" שסיפקו האינטלקטואלים למדינה הפכו להיות מיותרים כאשר התפתחה מה שבאומן מכנה "הטכנולוגיה הפוליטית": "הטכנולוגיה הכפולה של **כוח** פאנאופטיקאלי²⁰ ופיתוי (כשהאיזון בין השניים נע בהדרגה בכיוונו של האחרון) החלה באופן גובר והולך להיות אחראית לשכפולו של הסדר החברתי" (שם, עמ' 14). הצורך בלגיטימציה צנח. המדינה אינה תלויה במחויבות של האזרחים ל"ערכים שולטים". **המדינה המודרנית נפרדה מהצורך באידיאולוגיה על מנת להבטיח את**

¹⁸ כיוון שהוא בא, בין השאר, לבאר את שקיעת האידיאולוגיה והאינטלקטואלים המרקסיסטיים בעת הנוכחית.

¹⁹ כאן, כמדומה, באומן מושפע בניסוחיו הרעיוניים מהברמאס המוקדם; הברמאס המוקדם יידון להלן.

²⁰ ישנה כאן השפעה פוקיאנית.

קיומה : פיתוי (יצירה מלאכותית של צרכים ע"י תעשיית הפרסום, הבידור ועוד)²¹ ופיקוח (שירותי הסעד, פסיכיאטריזציה, מדיקליזציה וכדומה) החליפו את הצורך בשכנוע האינטלקטואלי וכך גם את האינטלקטואלים. החופש חסר התקדים שניתן לאינטלקטואלים בהווה, נובע בדיוק מכך שהמדינה אינה זקוקה יותר לשירותיהם כמעניקי לגיטימציה ו"מחוקקים": "כשהגיעו לשפל המדרגה של הרלוונטיות הפוליטית שלהם, האינטלקטואלים המודרניים נהנים מחירות מחשבה וביטוי שלא היו יכולים לחלום עליה בזמן שלמילים היה משקל פוליטי" (שם, עמ' 16). אבל זו, כמובן, "אוטונומיה ללא תוצאות מעשיות מחוץ לעולם התחום-בעצמו של השיח האינטלקטואלי" (שם, עמ' 16).

כעת מוסיף באומן צעד נוסף וקריטי בטיעון שלו: **לא רק מהמדינה ומהשיח הפוליטי הופרזו והורחקו האינטלקטואלים, אלא גם מהתרבות.** קרו כאן שני תהליכים: א. המדינה נטשה את התערבותה בתרבות במסגרת המהלך שתואר לעיל, קרי, אי הצורך של המדינה באידיאולוגיה לצורכי שכפולה העצמי, והסתמכותה על פיקוח ופיתוי. ב. אך התרבות, משננטשה על ידי המדינה, **לא נפלה כפרי בשל לידי האינטלקטואלים, אלא לידי השוק.**

אצטט באריכות את באומן, בקטע רב חשיבות:

ככל שהאינטרס של המדינה בתרבות דהה (כלומר כשפחתה הרלוונטיות של התרבות לשכפול הכוח הפוליטי), התרבות נכנסה לחוגו של כוח אחר שהאינטלקטואלים לא יכלו לעמוד מולו – השוק. ספרות, האמנויות החזותיות, המוזיקה – למעשה, הספירה השלמה של מדעי הרוח – שוחררה בהדרגה מהמטלה של נשיאת המסר האידיאולוגי, ובאופן מוצק לעד עברה לצריכה מונחית-שוק כבידור. התרבות של חברת הצריכה הוכפפה יותר ויותר לפונקציה של ייצור ושעתוק צרכנים להוטים ומיומנים, ולא סובייקטים צייתנים ונכונים לרצות של המדינה; בתפקידה החדש, על התרבות להסתגל לצרכים ולחוקים כפי שהוגדרו, למעשה אם לא להלכה, בידי שוק הצריכה.

מו"לים, גלריות לאמנות, חברות תקליטים, מנהלים של תקשורת ההמונים, גזלו את השליטה התרבותית המקווה מפילוסופים, תיאורטיקנים ספרותיים, מוזיקולוגים, אסתטיקנים. פגועים וזועמים, האחרונים הגיבו בהאשמות אופייניות לשפה שנעשה בה שימוש לאורך הדורות בידי שומרי היער (gamekeepers) החוקיים כנגד ציידים ללא היתר (כלומר שומרי יער מתחזים). המושלים החדשים בתחום התרבותי הואשמו בהפחתת האיכות של 'האובייקטים התרבותיים', בכך שהם חצופים, חסרי-אבחנה, גסים, וככלל לא מותאמים למשימה התובעת מידה של תחכום שאינו עומד לרשותם, ואכפתיות שהם אינם מסוגלים לה. המעניין ביותר הוא שהמנהלים החדשים הואשמו באותה פעולה עצמה שהמאשימים החשיבו כמשימתם התרבותית העיקרית בזמן שנדמה היה שהם מילאו את תפקידם הפוליטי כמנהיגים תרבותיים: פעולת הכחדת מושביה האוטונומיים

²¹ מה בדיוק הכוונה בכך ש"פיתוי" החליף את האידיאולוגיה? באומן מתמקד בנקודת המבט של השלטון או המעמדות השולטים: "הפיתוי" הוא דרכים חדשות ויעילות יותר לשימור חוסנו והמשכיותו של השלטון. אבל ניתן לומר שלא רק השלטון שינה את האסטרטגיה שלו וכך שינה את החברה, אלא שהחברה עצמה עברה טרנספורמציה בפוסטמודרניות. ניתן לומר שבאומן, למעשה, נותן כאן ביאור חלקי, מהפרספקטיבה של השלטון, לתופעה גדולה הרבה יותר, לאותו תהליך שהתחיקו אחריו בדיונו בפוסטמודרניזם האמריקאי המוקדם וכינונו "דיוניסי": עליית ההתמקדות בגופניות וברגש על חשבון ה"אפוליניות" הנפשית והרציונאליות; כלומר, ל"שינוי ערכי", בשפתו של ברדיצ'בסקי בעקבות ניטשה, שינוי שדחק את מקומה של האידיאולוגיה מהחיים (הפוסט)מודרניים. אותה מלגה שמגיעה לרסקולניקוב, בתיאור המבריק של אירווינג האו שהבאנו בפרק הקודם, מאפשרת לו לחיות ברווחה יחסית וכך לא להזדקק לא לרצח הזקנה ולא למחשבות ולאידיאולוגיה המצדדות ברצח זקנות; השחרור מההדחקה והסובלימציה הפרוידאניות, להם הטיף נורמאן או. בראון כפי שראינו לעיל, מייטרות את האידיאולוגיה של האינטלקטואלים, כיוון שגם היא סוג של סובלימציה.

של התרבות, התהליכים התרבותיים 'הטבעיים', 'הספונטניים', והמגוון של התרבויות אשר תהליכים טבעיים כאלה יכולים לתמוך בו ^{23 22} (שם, עמ' 17-18).

רעיון "התרבות" עבר שינוי כה רדיקלי עד שנשאלת השאלה אם יש להגדיר את שלביו השונים באותו שם. באומן מתייחס לסטיינר ולטענתו (שהובאה לעיל, בפרק הקודם, במחקר זה) על כך שאולי יש לקרוא לעידן הנוכחי "פוסט-תרבות" (שם, עמ' 24) ²⁴.

בשיאה של המסה, טוען באומן, שהמעבר של אינטלקטואלים מעמדת ה"מחוקקים" לעמדת ה"פרשנים" הוא-הוא המעבר מהמודרניות לפוסטמודרניות, וכי הפוסטמודרניות הנה בעיקרה שינוי במעמד האינטלקטואלים:

למעשה, האופוזיציה, האופנתית לאחרונה, בין 'פוסטמודרניות' ל'מודרניות' היא בעלת המובן הגדול ביותר כשהיא נתפסת כניסיון להבין את הנטייה ההיסטורית במאות האחרונות, ואת אי-ההמשכיות העיקריות ביותר של ההיסטוריה הקרובה, מהפרספקטיבה של העמדה והפונקציה החברתית המשתנות של האינטלקטואלים (בגלל נקודת העליונות הספציפית שממנה כוננה האופוזיציה הזו, האופוזיציה הזו אינה בפשטות מנסחת-מחדש אמירות שנאמרו באופוזיציות אחרות, דומות לכאורה) ²⁵ (שם, עמ' 23-34).

²² "As the interest of the state in culture faded (i.e. the relevance of culture to the reproduction of political power diminished), culture was coming within the orbit of another power the intellectuals could not measure up to – the market. Literature, visual arts, music – indeed the whole sphere of humanities – was gradually freed from the burden of carrying the ideological message, and ever more solidly set inside market-led consumption as entertainment. More and more the culture of consumer society was subordinated to the function of producing and reproducing skilful and eager consumers, rather than obedient and willing subjects of the state; in its new role, it had to conform to needs and rules as defined, in practice if not in theory, by the consumer market. Publishers, art galleries, record companies, managers of the mass communication media wrested the hoped-for cultural domination from philosophers, literary theorists, musicologists, aestheticians. Offended and outraged, the latter responded with accusations typical of the language used over the ages by the rightful game-keepers against poachers (i.e. imposter gamekeepers). The new rulers of the cultural domain were accused of demeaning the quality of 'cultural objects' by being brash, undiscerning, crude and on the whole not up to the task that required a degree of sophistication they did not possess, and of care they were not capable of. Most interestingly, the new managers were accused of the very action the accusers considered the major cultural mission of their own at the time when they seemed to be holding the political assignment of cultural leadership; of extirpating the autonomous seats of culture, the 'natural', 'spontaneous', cultural processes, and the very diversity of cultures that such natural processes may support"

²³ צריך להבין את האירוניה עליה מצביע באומן: בעוד בעבר דיברו האינטלקטואלים בשם "התרבות" האוניברסאלית והמאחדת, היום הם נאבקים בהאחדה של השוק (למרות שהשוק דווקא מעודד רב-גוניות מכיוון אחר, מעיר באומן) בשמה של "תרבות" מגוונת ולא-אחידה.

²⁴ על אופייה המשתנה של התרבות בפוסטמודרניזם נדון בהרחבה גם להלן, בעקבות גיימסון ובודריאר.

²⁵ יש להניח שבאומן מתייחס כאן לקונספטים מתחרים לפוסטמודרניות, בראש ובראשונה "הפוסט-תעשייתיות".
²⁶ Indeed, the recently fashionable opposition between 'postmodernity' and 'modernity' makes most sense as an attempt to grasp the historical tendency of the last centuries, and the most crucial discontinuities of recent history, from the perspective of the changing social position and function of the intellectuals (it is because of this specific vantage point from which it has been made that this opposition is not simply restating the propositions entailed in other, ostensibly similar, oppositions)"

לטעמנו השקיעה במעמדם של האינטלקטואלים בפוסטמודרניות, כפי שבאומן מנסחה, מסבירה אף היא את ערעור מעמדו של מבקר הספרות בתקופה זו (ראו למשל את התייחסותו ל"תיאורטיקנים ספרותיים", בציטוט הקודם, כנפגעי המצב החדש בו השוק מושל במה שמכונה עדיין "תרבות").

אעשה סיכום ביניים להשלכות שיש לחלק זה של הפרק – חלק המוקדש לליוטאר ולהוגים הקשורים לטעמנו בטענתנו – על נושא עבודה זו. טענתנו כעת משלבת בין באומן ובל לליוטאר: מבקר הספרות הינו **אינטלקטואל** הנשען על **מטה-נרטיב ואידיאולוגיה**, כולל **המטה-נרטיב והאידיאולוגיה של התרבות עצמה**.²⁷ התנערות המדינה מהאינטלקטואלים מחד גיסא והתנערות השוק מהם מאידך גיסא, כמו גם אבדן האמון במטה-נרטיבים וקץ האידיאולוגיות, מותירים את המבקר הפוסטמודרני נטוש ומוחלש.²⁸

ג.1.3. - הברמאס ו"הספרה הציבורית"

באומן מסביר את שקיעת מעמדם של האינטלקטואלים בפוסטמודרניות בכך שהמדינה המודרנית כבר אינה נזקקת להם לצורכי שכפולה (פיתוי ופיקוח החליפו את הלגיטימציה שהעניקו בעבר האינטלקטואלים למדינה המודרנית), ואילו השוק דחק את מקומם של האינטלקטואלים מביתם הטבעי, קרי התרבות.

להבנתנו, באומן, בתמציתיות, מתאר תהליך שניתן לראותו כחלק מתהליך מקיף אף יותר, ששורטט בהרחבה בספרו המוקדם של יורגן הברמאס, "The Structural Transformation of the Public Sphere" (1962).²⁹ הברמאס מתאר תהליך מקביל לזה שמתארים באומן, בל וליוטאר, תהליך שניתן לאפיינו נרטיבית כ"סיפור עלייתם ונפילתם", אם כי הוא גם מדגיש נקודות חשובות אחרות, והרבה יותר מפורט וממוסמך.

בסעיף זה אדון בהרחבה יחסית בספרו של הברמאס מכמה סיבות:

א. לספר המוקדם הזה יש חשיבות מיוחדת מבחינת עבודה זו, כיוון שהברמאס מתאר את הולדת "הספרה הציבורית" האינטלקטואלית, ואת **הולדת העיתונות המודרנית** כחלק אינטגרלי מ"הספרה הציבורית" הזו. השינויים שהברמאס מתאר בהרחבה בתפקיד העיתונות, הנם בעלי השלכה ישירה על ביקורת הספרות העיתונאית שאנו עוסקים בה.

²⁷ בצד מטה-נרטיב זה קיימים מטה-נרטיבים חשובים אחרים המשמשים את מבקר הספרות, עליהם הצבענו לעיל ונדון בהם להלן, בראש ובראשונה המטה-נרטיב הלאומי. אך המטה-נרטיב הלאומי יכול גם להיתפס כמקרה פרטי, מיוחס בעיני המצדדים בו, של המטה-נרטיב הכללי של התרבות.

²⁸ הערה נוספת לסיכום הביניים הזה: קיים הבדל בין ליוטאר לבאומן מבחינת הפרספקטיבה. בעוד באומן מדבר על הניתוק בין האינטלקטואלים למדינה (הפוסט)מודרנית, הבא **מצדה של המדינה**, ליוטאר מדבר על אבדן-האמון במטה-נרטיבים, כולל המטה-נרטיב הלאומי, הבא **מצדם של המדענים והאינטלקטואלים**. שינוי פרספקטיבה זה יסייע לנו בפרק הבא.

²⁹ כמדומה, מדובר בהשפעה ישירה של הברמאס על באומן.

ב. אך לא זו בלבד שהברמאס נותן תיאור היסטורי ועקרוני לשינויים שעברו האינטלקטואלים והעיתונות במאות האחרונות, הוא אף מדגיש את **המקום המרכזי של מבקרי ספרות בתהליכים הללו**. ישנה כאן אירוניה מהפרספקטיבה הייחודית של נושא המחקר הנוכחי, המזכירה במעט את האירוניה שנחשפה לעינינו כשעסקנו בפוסטמודרניזם האמריקאי המוקדם. כשם שהדיון במעמד ביקורת הספרות בעידן הפוסטמודרני חשף את מרכזיותם של מבקרי הספרות האמריקאיים בניסוח הראשוני של אופי העידן הזה עצמו, כך, באופן מעט דומה: **הדיון באפשרות פעילותם של מבקרי הספרות ב"ספרה ציבורית" המצטמקת והולכת בפוסטמודרניות, חושף את מרכזיותם של מבקרי הספרות (במאה ה-18, הפעם) בעיצובה הראשוני של "הספרה הציבורית" הזאת עצמה**.

ג. בכוונתנו לטעון כי מה שהברמאס מתאר למעשה בספרו הוא את **עלייתו ושקיעתו של המטה-נרטיב האמנציפטורי של הנאורות**.

ד. לעבודתו, לפיכך, יש חשיבות מיוחדת עבורנו בדיוק בגלל שהוא מתאר את **תפקוד המטה-נרטיב האמנציפטורי של הנאורות בתחומה של ביקורת הספרות, ואת הידלדלות הביקורת הספרותית עם שקיעתו של מטה-נרטיב זה**.

את עלייתה של מה שהוא מכנה "הספרה הציבורית" כורך הברמאס בייסודה של העיתונות. העיתונות נוצרה מחדשות שהעבירו הסוחרים ביניהם על אודות אפשרויות מסחר במקומות רחוקים, המתרחקים והולכים, עם התפתחות המסחר והקפיטליזם המודרני באירופה. במילים אחרות: שתי המגמות, "התנועה של הסחורות" ו"התנועה של החדשות", צמחו במקביל. אבל עד סוף המאה ה-17 החדשות הללו נותרו דיסקרטיות, ואי אפשר עדיין לדבר על "עיתונות" (Habermas, 1991) (במקור: 1962), עמ' 16). מתוך החדשות שהעבירו ביניהם הסוחרים צמחה אט אט העיתונות המודרנית: תחילה כ"שארית" זניחה של חדשות הסוחרים, שהסתננה מבעד למעטה הדיסקרטיות של תחלופת הידיעות ביניהם (למשל, הרפתקאותיהם בדרכים, "התרופות הפלאיות וסופות הרעמים, הרציחות, המגפות, והשריפות" - שם, עמ' 21). אך אט אט הפכו "החדשות בעצמן לסחורה. דיווח חדשותי מסחרי היה עקב כך כפוף לחוקי אותו שוק, אשר לעלייתו הדיווח החדשותי המסחרי חב את קיומו מלכתחילה" (שם, עמ' 21). העיתונות כרוכה אם כך בעלייתה לגדולה של בורגנות חדשה (להבדיל מהבורגנים של ימי הביניים: בעלי חנויות ואומנים): סוחרים, בנקאים, יזמים ותעשיינים (שם, עמ' 23).

תפקידה של העיתונות נהיה מרכזי יותר כאשר החלו הרשויות להשתמש בה להודעות רשמיות ולפרסום צווים, שהנמענים להם החלו להיקרא "הציבור" (שם, עמ' 21). "עד מהרה העיתונות עוצבה בשיטתיות לשרת את האינטרסים של מנגנון המדינה" (שם, עמ' 22).

אך כך, באופן אירוני, החל להנץ קרע בין השלטון לבין הבורגנות החדשה העולה: השלטון אשר פנה אל "הציבור" באמצעות העיתונות, הביא את האחרון "למודעות עצמית" כיריב של השלטון, והמודעות העצמית הזו הובילה את הבורגנות לפיתוח "ספרה ציבורית של החברה האזרחית" המתעמתת עם הרשויות (שם, עמ' 23). נוצרה מודעות ביקורתית ו"ספרה ביקורתית"; נוצר

"שיפוט ביקורתי של הציבור המשתמש בתבונתו" (שם, עמ' 24). וכך **הציבור נטל לעצמו את השליטה בעיתונות**, השתמש בדיוק ב"כלי אשר בעזרתו מנהל המדינה כבר הפך את החברה לעניין ציבורי" (שם, עמ' 24).

בשליש האחרון של המאה ה-17, אם כך, העיתונות החלה לחרוג מפרסום של אינפורמציה גרידא, והחלה לפרסם גם "הדרכות פדגוגיות, ביקורות וסקירות [...] במרוצת המחצית הראשונה של המאה ה-18, במסווה של מה-שנקרא מאמר מלומד, הסק ביקורתי (critical reasoning) פילס את דרכו אל העיתונות היומית" (שם, עמ' 25). התבונה הפכה לכלי ביקורתי שנעשה בו שימוש כנגד הרשויות ושהתגלמה במאמרים מלומדים וביקורות ספרות. זהו "שינוי [היסטורי] רב חשיבות", בו הפך "הנתין לסובייקט (חושב), הנמען של תקנות מלמעלה [הפך] ליריב של הרשויות המושלות" (שם, עמ' 26), ובו נטלה העיתונות תפקיד מכריע.

כך נוצרה "הספרה הציבורית הבורגנית", שלה אין "תקדים היסטורי". הברמאס מדלג תדיר בספרו בין תיאור היסטורי להגדרה מושגית. מהותה של "הספרה הציבורית" היא כדלקמן:

הספרה הבורגנית הציבורית יכולה להיתפס מעל הכל כספרה של אנשים פרטיים המתאגדים כציבור; עד מהרה הם תבעו לעצמם את הספרה הציבורית המווסתת מלמעלה כנגד הרשויות הציבוריות עצמם, לערב אותן (engage them) בדיון על החוקים הכלליים שמושלים ביחסים בתוך מה שהוא ספרה מופרטת בבסיסה אבל רלוונטית מבחינה ציבורית של חילופי הסחורות והעבודה החברתית. המדיום של העימות הפוליטי הזה היה ייחודי וללא תקדים היסטורי: שימוש ציבורי של אנשים בתבונתם³⁰ (שם, עמ' 27).

החידוש ב"ספרה הציבורית" הנו שנוצר מנגנון פוליטי **דיסקורסיבי**, של **וויכוח**, בו המתווכחים מנסים **לשכנע**, והמנצח אינו החזק כי אם **בעל הטיעון הטוב יותר**. ב"ספרה הציבורית", "**חוקי השוק הושעו כפי שהושעו חוקי המדינה**" (שם, עמ' 36; ההדגשה שלי), לטובת "הטיעון הטוב יותר". הקשר של המודל החדש הזה לעיתונות הוא אינהרנטי: **אותו "דיון רציונאלי-ביקורתי" התנהל בצורה הטובה ביותר במדיום העיתונאי**.

אך לא רק **העיתונות** נולדה באותה תקופה. גם **ביקורת הספרות** המודרנית נולדה אז. הברמאס, באופן נרחב ומודגש, כורך את עליית **ביקורת הספרות** בעלייתה זו של **העיתונות**. מהו הקשר המדויק בין עליית ביקורת הספרות לתהליכים הללו? האם ביקורת הספרות ניהלה דיון פוליטי במסווה ספרותי? כלומר, האם תפקידה היה לתעתע בבעלי הכוח ובצנזורה, כמו ברוסיה של המאה ה-19, כשהספרות הפכה לפובליציסטיקה-במסווה (כלומר, האם אירופה המערבית במאה ה-18 דמתה לרוסיה של המאה ה-19, כשבאחרונה, לפי התזה של ישעיהו ברלין, הפכה הספרות להיות המדיום שניקז אליו את הדיון הפילוסופי, הפובליציסטי והפוליטי וזאת בגין הצנזורה הצאריסטית)? ואולי ביקורת הספרות פשוט הקדימה את הביקורת הפוליטית, וכך יצרה

³⁰ "The bourgeois public sphere may be conceived above all as the sphere of private people come together as a public; they soon claimed the public sphere regulated from above against the public authorities themselves, to engage them in a debate over the general rules governing relations in the basically privatized but publicly relevant sphere of commodity exchange and social labor. The medium of this political confrontation was peculiar and without historical precedent: people's public use of their reason"

פלטפורמה של "ספרה ציבורית" ספרותית, אתר וזירה שבהם הציבור דן ומתווכח על נושאים פרטיים-ציבוריים, ושעל גביהם ניתן היה לייסד, מאוחר יותר, "ספרה ציבורית" פוליטית? הטענות הללו קיימים אצל הברמאס או משתמעים מדבריו. לפי הברמאס, הדיון הספרותי בעיתונות הפך להיות "המבשר הספרותי של הספרה הציבורית הפועלת במרחב הפוליטי" (שם, עמ' 29). הדיון הספרותי בעיתונות (וכן ב"סלונים" ובתברבות בתי הקפה שצמחה באותה תקופה³¹)³²: "סיפק את מגרש האימונים למחשבה ביקורתית ציבורית שעדיין עסוקה בעצמה – תהליך של הבהרה-עצמית של אנשים פרטיים המתמקדים בחוויות המקוריות של הפרטיות החדשה שלהם" (שם, עמ' 29).

אך כפי שנרמז בציטוט האחרון ("תהליך של הבהרה-עצמית של אנשים פרטיים המתמקדים בחוויות המקוריות של הפרטיות החדשה שלהם"), הטעון של הברמאס בדבר הקשר בין ביקורת הספרות לביקורת הפוליטית (בעיתונות) מתוחכם הרבה יותר: יחד עם הכלכלה הפוליטית נולדה במאה ה-18 גם הפסיכולוגיה כ"מדע בורגני באופן ספציפי". לפיצול בין החברה לרשויות נלווה פיצול בין הספרה הפרטית, של המשפחה, והספרה הציבורית. המודעות הפוליטית של הבורגנות צמחה אם כך ממקור כפול:

מעמדו של האדם הפרטי שילב בתוכו את התפקיד של בעלים של סחורות ואת זה של ראש המשפחה, את זה של בעל הרכוש ואת זה של 'יצור אנושי' כשלעצמו. ההכפלה של הספרה הפרטית במישור הגבוה יותר של הספרה האינטימית סיפקה את הבסיס לזיהוי שני התפקידים הללו תחת הכותרת המשותפת של ה'פרטי'; בסופו של דבר, ההבנה-העצמית הפוליטית של הציבור הבורגני נוצרה שם גם כן (שם, עמ' 29-28).

כלומר, "הספרה הציבורית" התעצבה כהתאגדות של "אנשים פרטיים" המתייחסים זה לזה בספרה הציבורית כציבור (שם, עמ' 28; ההדגשה שלי). פרטיות האנשים בספרה הציבורית נשענה על הרכוש הפרטי ועל לידת המשפחה המודרנית כאחד. הקשר בין "הספרה הציבורית" למוסד המשפחה המודרנית לא מסתיים בזה - כלומר לא מסתיים בסיוע של האחרון לעיצוב המודעות של הפרט לפרטיותו האינדיבידואלית, עיצוב שסייע להתעמתותו הממשמשת ובאה עם השלטון - גם התפיסה של השימוש בתבונה צמחה מאופי היחסים במשפחה המודרנית (שם, עמ' 28), כיוון שאלה יחסים שאינם יחסי כוח וכפייה.

³¹ העיתונות וביקורת האמנות העיתונאית, לפי הברמאס, היו המשכה של שיחת בתי הקפה, שיחה שלא התאפשרה עוד במתכונתה הקודמת משרבו יושבי בתי הקפה השונים, שביקשו ליטול בה חלק. כך, למשל, יוסד ה"טאטלר" (Tatler), של אדיסון וסטיל, כתב העת המפורסם שעירב ספרות ופוליטיקה, ב-1709, משהכירו המו"לים בגדילתו של קהלים הפוטנציאלי (שם, עמ' 42).

³² "בתי הקפה, בתור הזהב שלהם בין 1680 ל-1730, וסלונים, בתקופה שבין העוצרות והמהפכה. בשתי הארצות, בריטניה וצרפת, היו מרכזים של ביקורת – ספרותית בהתחלה, ובהמשך גם פוליטית" (שם, עמ' 32). הברמאס מספק תיאור היסטורי מאלף של התפתחות תרבות בתי הקפה והסלונים, שמקוצר המצע לא אוכל להביאו כאן במלואו. הנה כמה עובדות מעניינות: בתי הקפה האנגליים היו מוסד גברי לעומת הסלונים הצרפתיים; בעשור הראשון של המאה ה-18 היו כבר 3000 בתי קפה בלונדון; ביקרו בהם אנשים משכבות אוכלוסיה מגוונות; דיונים ביקורתיים שהוצתו על ידי יצירות ספרות ואמנות התפשטו לכלל דיונים כלכליים ופוליטיים, יותר בבתי הקפה האנגליים מאשר בסלונים הצרפתיים; ד"אלמבר, מעורכי "האנציקלופדיה", היה ממעמד נמוך, אבל ב"סלון" הרוח לא הוכפפה עוד לפטרו, ה"דעה" השתחררה מהכבלים של התלות הכלכלית; לא היה כמעט סופר גדול במאה ה-18 שלא שטח את רעיונותיו, לפני פרסומם בדפוס, בדיון בסלונים (שם, עמ' 34-32).

³³ "The status of private man combined the role of owner of commodities with that of head of the family, that of property owner with that of 'human being' *per se*. The doubling of the private sphere on the higher plane of the intimate sphere furnished the foundation for an identification of those two roles under the common title of the 'private'; ultimately, the political self-understanding of the bourgeois public originated there as well"

בכל מקרה: הספרות וביקורת הספרות שימשו כמבססים וכמשקפים של אותה פסיכולוגיה אינדיבידואליסטית ושל אופי היחסים בתוך המשפחה, שאינם יחסי כוח. במילים אחרות: יצירת הסובייקט ההומניסטי האוניברסאלי הייתה בעלת משמעות פוליטית בתקופה ההיסטורית הנידונה³⁴; **הספרות וביקורתה, שעסקו בכינון הסובייקט הפסיכולוגי הזה היו, מיניה וביה, פעילויות פוליטיות.**

כך נוצר מיזוג חסר-תקדים היסטורי בין הדיון הספרותי לבין הדיון הפוליטי, בין הספרות לבין האידיאולוגיה³⁵ של הבורגנות. ב"ספרה הציבורית" "אינדיבידואלים מופרטים (privatized), בתוקף היותם יצורי-אנוש, תקשרו באמצעות דיון ביקורתי בעולם הספרות (in the world of letters), על חוויות הסובייקטיביות שלהם"; ובד בבד, באותה "ספרה ציבורית" "אנשים פרטיים, בתוקף היותם בעלים של סחורות, תקשרו באמצעות דיון רציונאלי-ביקורתי בתחום הפוליטי" (שם, עמ' 55).

ציבור קוראים משמעותי, שאפשר את כינון "הספרה הציבורית", נוצר רק במאה ה-18, כאשר "המו"ל החליף את הפטרו"ן" כמארגן את הפצתם של יצירות ספרות (שם, עמ' 38). כתוצאה מכך - וכתוצאה מהתהליכים הפוליטיים-תרבותיים שתוארו זה עתה - עלתה לגדולה במאה ה-18 ביקורת הספרות. אצטט את הברמאס בהרחבה בעניין זה, הנוגע ישירות לעבודה זו:

במוסד של ביקורת האמנות, הכולל ביקורת ספרות, תיאטרון ומוזיקה, השיפוט החובבני של הציבור שעמד על דעתו, או חשב כך, נעשה מאורגן. בהתאם לכך, הופיע מקצוע חדש, שבז'ארגון של הזמן נקרא *Kunstrichter* (מבקר אמנות). האחרון קיבל על עצמו משימה דיאלקטית באופן ייחודי: הוא ראה את עצמו כבעל מנדט מהציבור וכמחנכו בו זמנית. מבקרי האמנות יכולים היו לראות את עצמם כדוברים למען הציבור – ובמאבקם באמנים הייתה זו הסיסמה המרכזית – בגלל שהם לא הכירו באף סמכות מחוץ לזו של הטיעון הטוב יותר ובגלל שהם חשו את עצמם כחלק מכל אלה שחפצו להסכים להשתכנע מטיעונים. בו בזמן הם יכלו לפנות כנגד הציבור עצמו, כאשר, כמומחים הנאבקים ב'דוגמה' או ב'אופנה', הם פנו ליכולת המולדת לשיפוט של אדם ללא ידע מתאים. ההקשר שמסביר את הדימוי-העצמי הזה הבהיר גם את המעמד הממשי של המבקר: באותו זמן, לא היה זה תפקיד מקצועי במובן החמור. ה-*Kunstrichter* שמר משהו מהחובבן; מומחיותו המשיכה עד אשר בוטלה [על ידי טיעון נגדי]; שיפוט חובבני אורגן בתפקיד הזה מבלי להפוך, באמצעות התמחות, ליותר מאשר השיפוט של אדם פרטי אחד בין כל האחרים שבסופו של דבר אינם מחויבים בציות לאף שיפוט מלבד לזה שלהם. זהו בדיוק המקום בו שונה מבקר האמנות מהשופט. בו בזמן, על כל פנים, עליו להיות מסוגל למצוא קהל שומעים בקרב כלל הציבור, שגדל מעבר למעגל הצר של הסלונים, בתי הקפה, האגודות, אפילו בתור הזהב שלהם. עד מהרה כתב העת (התכתבות בכתב יד בתחילה, ואחר כך השבועון או הירחון המודפס) הפך להיות הכלי הפובליציסטי של הביקורת הזו. ככלים לביקורת ספרות ממוסדת, העיתונים שהוקדשו לאמנות ולביקורת תרבותית היו יצירות אופייניות למאה ה-18. 'זה בלתי רגיל למדי', תושב של דרזדן כתב

³⁴ דוגמה מפורסמת לכינון הסובייקט הביקורתי היא מסתו המפורסמת של קאנט, "מהי נאורות?", שנגענו בה במחקרנו גם לעיל. הברמאס אינו פוסח עליה (שם, עמ' 104). אלא שהברמאס מדגיש את היסוד הציבורי, האינטר-סובייקטיבי, במסתו של קאנט: כלומר, לא רק הסובייקט מכונן בנאורות, אלא גם "הספרה הציבורית", כספרה של סובייקטים הדנים בינם לבין עצמם וחותרים לאמת ולחירות יחדיו (שם, שם). כפי שהברמאס ממחיש, היסוד האינטר-סובייקטיבי אכן קיים במסתו של קאנט; אין כאן קריאה אנכרוניסטית של קאנט לאור הפילוסופיה של הברמאס (שם, עמ' 106-105). זו תוספת חיונית להבנת הנאורות, שנתפסת תדיר בביקורת הנמתחת עליה כמכוננת את הסובייקט התבוני, ללא התייחסות לדיון האינטר-סובייקטיבי והדמוקרטי, שגם אותו כוננה הנאורות!

³⁵ הברמאס מדגיש לאורך ספרו שלאידאולוגיה הבורגנית הזו יש גוון אוניברסאלי ותוכן אוטופי, ולכן אין להתייחס אליה כ"אידיאולוגיה" במובן הצר של המילה, פרי אינטרס מעמדי פרטיקולריסטי בלבד.

בהשתאות מוצדקת, 'שאחרי שהעולם הסתדר במשך אלפי שנים בסדר למדי בלעדיו, לקראת אמצע המאה ה-18 ביקורת אמנות לפתע פרצה לזירה'. מצד אחד, פילוסופיה לא עוד הייתה אפשרית אלא כפילוסופיה ביקורתית, ספרות ואמנות לא היו אפשריות יותר אלא במגע עם ביקורת אמנות וספרות. מה שעבודות האמנות ביקרו בעצמן הגיע בפשטות לתכליתו הנאותה ב'עיתונים הביקורתיים'. מצד שני, רק באמצעות הקליטה הביקורתית של הפילוסופיה, הספרות והאמנות הציבור רכש נאורות והגשים את עצמו כהליך החי של זו האחרונה ³⁶ (שם, עמ' 41-42).

הקטע המצוטט הוא בעל חשיבות רבה הן להבנה היסטורית של מוסד ביקורת הספרות העיתונאית והן כ"טיפוס אידיאלי" (במונחים של מקס וובר), קרי מודל מושגי, להבנת הביקורת:

1. בקטע מתואר הקשר בין המבקר לציבור ולאנדרס של הציבור; כלומר: מתוארת הפוליטיקה (במובן הרחב של המילה) של מקצוע המבקר. אופייה הציבורי של ביקורת הספרות הוא, כפי שהצענו, אותו מטה-נרטיב לו זקוק המבקר, מטה-נרטיב "הגדול" ממנו עצמו ומהסופר כאחד - במילים אחרות: מטה-נרטיב ציבורי - עליו הוא נשען כשהוא מבקר את היצירה הבודדה העומדת לשיפוטו.
2. המבקר הוא אמנם נציג הציבור אבל הוא גם מדריכו; הוא יכול לצאת נגד הציבור כי הוא דובר בשמה של תבונה גבוהה יותר, אם כי כזו שדוברת עדיין בשם האינטרס הציבורי. היות המבקר דובר של ציבור או מחנכו היא זו שמעניקה לו לגיטימציה.
3. הביקורת הספרותית נתפסת כאן כחלק בלתי נפרד מ"הנאורות" ומתהליך הקדמה שהחברה שואפת אליה. במקרה דנן, המטה-נרטיב של ביקורת הספרות הינו המטה-נרטיב האמנציפטורי של הנאורות.

³⁶ "In the institution of art criticism, including literary, theater, and music criticism, the lay judgment of a public that had come of age, or at least thought it had, became organized. Correspondingly, there arose a new occupation that in the jargon of the time was called *Kunstrichter* (art critic). The latter assumed a peculiarity dialectical task: he viewed himself at the same time as the public's mandatary and its educator. The art critics could see themselves as spokesmen for the public – and in their battle with the artists this was the central slogan – because they knew of no authority beside that of the better argument and because they felt themselves at one with all who were willing to let themselves be convinced by arguments. At the same time they could turn against the public itself when, as experts combating 'dogma' and 'fashion', they appealed to the ill-informed person's native capacity for judgment. The context accounting for this self-image also elucidated the actual status of the critic: at that time, it was not an occupational role in the strict sense. The *Kunstrichter* retained something of the amateur; his expertise only held good until countermanded; lay judgment was organized in it without becoming, by way of specialization, anything else than the judgment of one private person among all others who ultimately were not to be obligated by any judgment except their own. This was precisely where the art critic differed from the judge. At the same time, however, he had to be able to find a hearing before the entire public, which grew well beyond the narrow circle of the *salons*, coffee houses, and societies, even in their golden age. Soon the periodical (the handwritten correspondence at first, then the printed weekly or monthly) became the publicist instrument of this criticism. As instruments of institutionalized art criticism, the journals devoted to art and cultural criticism were typical creations of the eighteenth century. 'It is remarkable enough', an inhabitant of Dresden wrote in justified amazement, 'that after the world for millennia had gotten along quite well without it, toward the middle of the eighteenth century art criticism all of a sudden bursts on the scene'. On the one hand, philosophy was no longer possible except as critical philosophy, literature and art no longer except in connection with literary and art criticism. What the works of art themselves criticized simply reached its proper end in the 'critical journals'. On the other hand, it was only through the critical absorption of philosophy, literature, and art that the public attained enlightenment and realized itself as the latter's living process"

4. בקטע הנדון מודגשת תלותו של המבקר בספרה רציונאלית, בה "המנצח" הוא בעל הטיעון הטוב יותר בדיון רציונאלי-ביקורתי. בספרה הבנויה על כוח מחד גיסא (סטלין מול אוסיפ מנדלשטם, למשל), או מאידך גיסא על פיתוי (יחסי ציבור, פרסום ושיווק, ייצורם של "גיבורי תרבות" במדיה וכדומה), אין משמעות או יכולת קיום למבקר ספרות, כפי שתפקידו מנוסח כאן.

5. הבדל בין הביקורת לאמנות עצמה גם הוא ניתן בקטע המצוטט: הביקורת היא מדיום משמעותי יותר מהאמנות עצמה כי היא מתווכת בין האמנות לציבור, ומחלצת מתוך האמנות את ערכה הציבורי ומשמעותה בשביל הציבור הזה.

6. עליונותה של הביקורת על הספרות והאמנות נטענת כאן במרומז גם מכיוון אחר, הרלוונטי לפחות לעידן הנדון, המאה ה-18: היה זה עידן של **ביקורת** במובן הפוליטי, ביקורת כלפי השליטים, ולכן הלך הרוח ה**ביקורתי** היה חיוני גם בתחום הספרות.

זוהי, אם כן, "הספרה הציבורית" בגבורתה, "ספרה ציבורית" שמוסד ביקורת הספרות היה חלק אינטגרלי בה. ביקורת הספרות ב"ספרה הציבורית" הזו נשענה, כפי שאנו מציעים לנסח זאת, על מטה-נרטיב אמנציפטורי-נאורותי.

מהם התהליכים ההיסטוריים שפגעו ב"ספרה הציבורית"? הברמאס מתארם בהרחבה³⁷ אך אנחנו נתמקד בשינויים שחלו לדידו בתפקיד העיתונות וביקורת הספרות העיתונאית. שינויים אלה חשובים במיוחד מהפרספקטיבה של עבודה זו.

³⁷ הברמאס פותח בביקורות העקרוניות-מושגיות שנמתחו על "הספרה הציבורית". הביקורת העקרונית הראשונה, אחרי כינונה המושגי הראשוני של "הספרה הציבורית" (בעיקר בידי קאנט), הושמעה בידי הגל. הגל הסב את תשומת הלב לַבְּדִיה שיש בהבנת "הספרה הציבורית" כספרה שעניינה כללי. הגל "ש"הטיל ספק באינטרס המשותף והכביכול אוניברסאלי של אנשים פרטיים בעלי רכוש המעורבים בדיון פוליטי" והמחיש את "הטבע הפרטיקולריסטי" של "הספרה הציבורית" (שם, עמ' 119). הגל מתח ביקורת על הליברליזם שהתבטא בכתיבתו של קאנט ועל רעיון "הספרה הציבורית" שמגלם אותו; לדידו של הגל היחידים המתאגדים ליצירתה של "הספרה הציבורית" אינם יוצרים לכידות חברתית מספקת, כי הם נותרו ביחידותם. הגל מבקש להתעלות מעל "הספרה הציבורית", של דיון ביקורתי ודינמי בין אינדיבידואלים, לטובת ידע (ומשטר) אבסולוטי. ואילו, אחרי הגל, "מרקס הוקיע את דעת הקהל (public opinion) כתודעה כוזבת: היא מסתירה מעצמה את טבעה האמיתי כמסכה לאינטרסים של המעמד הבורגני" (שם, עמ' 124). לפי מרקס: "הספרה הציבורית" מתכחשת לחוסר השוויון המהותי בחברה, ולכך שלא כולם יכולים ליטול חלק בדיון הציבורי באופן ובהשפעה שווים. הדיון הביקורתי הפתוח של החברה הבורגנית נשען על שליטה ודיכוי לא פחות מאשר נשענה עליהם החברה הפיאודלית, ולכן אין לראות בדיון ביקורתי זה הגשמה דמוקרטית אמיתית. "המדינה הבורגנית החוקתית, יחד עם הספרה הציבורית כעיקרון המרכזי המארגן אותה, הייתה אידיאולוגיה בלבד", לפי מרקס (שם, עמ' 125). ואילו מאידך גיסא, במחשבה הליברלית של המאה ה-19 (מיל וטוקוויל, לדוגמה), כורסס רעיון "הספרה הציבורית" בגלל שהמחשבה הליברלית טענה כי עם התרחבותה של הספרה הציבורית היא איבדה את הקוהרנטיות שלה. קשה היה להתכחש לעובדה ש"הספרה הציבורית" "הפכה להיות זירה של אינטרסים מתחרים שנאבקו זה בזה בצורות גסות של קונפליקט אליים. חוקים שהועברו ב'לחץ של הרחוב' בקושי יכלו להיות מובנים עוד כמגלמים את הקונצנזוס ההגיוני של אנשים פרטיים המדיינים בפומבי [כלומר, את אידיאל "הספרה הציבורית" המקורי]" (שם, עמ' 132). במילים אחרות: "הספרה הציבורית" קרסה לפשרה בין אינטרסים מתחרים, לפי ההגות הליברלית של המאה ה-19. היא גם איבדה את טבעה הדיוני-תבוני החופשי, שכלל, להלכה, ציות לתבונה בלבד, והפכה לאמצעי של כפייה בהסתמך על דעת הרוב (זה שורשה המחאה של מיל ב"על החירות", מחאה כנגד הכוח המופרז של הציבור, של הרוב – שם, עמ' 133).

אבל יותר חשוב מהדיון בביקורות העקרוניות שמתחו **אינטלקטואלים** שונים על "הספרה הציבורית", הנו התיאור **ההיסטורי** שהברמאס מספק על מה שאירע לזו האחרונה והוביל לשקיעתה. התפתחות היסטורית ראשונה, היא הכרסום שחל ב"ספרה הציבורית" בגין התרחבות המדינה (שם, עמ' 140); החל מהרבע האחרון של המאה ה-19 המעורבות של המדינה בחיי הפרט גוברת והולכת, הן מעורבות כלכלית והן מעורבות חברתית. הברמאס נאמן כאן לעמדה של אדורנו והורקהיימר, שראו בהתערבות המדינה, ב"קפיטליזם המדינתי", כרסום דרמטי באינדיבידואליות של הסובייקט. ההתערבות הזו גופא מובילה להיחלשות האופי הפוליטי של הספרה הציבורית, כספרה המתאפיינת

הברמאס משרטט את התרשים ההיסטורי הבא: העיתונות החלה כמיזם קפיטליסטי צנוע ממדים, והתמקדה בהפצת ידיעות וחדשות. אולם עד מהרה, כפי שראינו, נוסף לה תפקיד פוליטי-פובליציסטי: "עבור המו"ל של העיתון, בכל אופן, פירושו של דבר היה שהוא השתנה מסוחר (merchant) חדשות לרוכל (dealer) בדעת קהל" (שם, עמ' 182). בפאזה הזו של העיתונות המודרנית, הפאזה השנייה, האופי המסחרי של העיתונות נסוג לרקע, דחפים פדגוגיים ופוליטיים הניעו אותה כעת והעיתונים הפכו "למפסידי כספים לכתחילה" (שם, עמ' 182). בניגוד לפאזה הראשונה, היה זה גם עידן של עורכים ולא של מו"לים (שם, עמ' 183). העיתונות הלא-כלכלית (כלומר כזו שאינה נושאת רווחים, כי אם הפסדים) הפוליטית התקיימה בעידן הגאות של "הספרה הציבורית". אך לאחר מיסוד המדינה הבורגנית החוקתית, באמצע המאה ה-19, העיתונות החלה לנטוש את עמדתה הפולמית, ו"הדרך נסללה לסוג המעבר הזה מעיתונות שתמכה בצד אידיאולוגי כזה או אחר לעיתונות שהייתה בראש ובראשונה ביזנס" (שם, עמ' 184). בפאזה הזו, "הפאזה השלישית" של העיתונות המודרנית לפי הברמאס, אף נכנס הפרסום לעיתונות, כניסה שערערה את האיזון בין החלק הפובליציסטי לחלק הפרסומי³⁸ לטובת האחרון³⁹ (שם, עמ' 184). העורך וה"קו" המערכתי הרעיוני איבדו מחשיבותם (שם, עמ' 186). העיתונות חזרה להיות מיזם עסקי, אבל הפעם לא כמיזם צנוע אלא "ברמת העסק הגדול של הקפיטליזם המתקדם"⁴⁰ (שם, עמ' 185). התהליך הזה, שבחברות המערביות שהברמאס דן בהן התרחש ב"מאה השנים האחרונות", שיבש את "הפונקציות הביקורתיות של מוסדות פובליציסטיים" (שם, עמ' 188). העולם ש"עוצב בידי תקשורת ההמונים הנו ספרה ציבורית רק כלפי חוץ (in appearance)" (שם, עמ' 171). תעמולה ופרסומת החליפו את הדיון הביקורתי, "הספרה הציבורית קיבלה על עצמה פונקציות פרסומאיות" (שם, עמ' 174). העיתונות הבורגנית, שקידמה את הדיון הרציונאלי-

בוויכוח ודיון ביקורתי. המדינה חודרת לרשות הפרט ופעילותה ברשות הזו אינה נעשית באמצעות דיון פתוח של פרטים חופשיים.

אך, שנית, ובד בבד עם התהליך ההיסטורי הפוליטי הזה, שקשור לצמיחת "מדינת הרווחה" (בגרסתה הראשונית, זו של טרום מלחמת העולם השנייה ואף הראשונה), חל שינוי דרמטי בספרה הכלכלית: התגבשותם של תאגידים מונופוליסטים קפיטליסטיים (שם, עמ' 143), שהחליפו את הסובייקטים הבורגניים האינדיבידואלים, שיצרו בעבר את "הספרה הציבורית" (שם, עמ' 146). הפירמות הקפיטליסטיות הגדולות טשטשו את ההבדל בין "הפרטי" ל"ציבורי", וכמו נטלו על עצמן את תפקיד "הציבור" בספקן חינוך ורווחה לעובדיהן. ישנה כאן גרסיה למצב הפרה-בורגני עד כדי יצירת מה שניתן לכנות "פיאודליזם תעשייתי" (שם, עמ' 153-154). כתוצאה מתהליכים הללו, מהפלישה של המדינה והתאגידים הגדולים למה שהיה קודם "הספרה הציבורית", ה"חברה" (society) הוכרחה לוותר אפילו על יומרתה החלושה להיותה ספרה שבה הכוח מושעה" (שם, עמ' 144).

³⁸ על מקום השכנוע התבוני בא האימפקט הלא רציונאלי של הפרסומת. בהערה מאלפת, שהובאה כבר בוורסיה אחרת בהערה הקודמת, מדבר הברמאס על כך שהספרה הציבורית חוזרת ומקבלת כיום מאפיינים פיאווליים: "הספקים" [של המידע] מציגים פאר ראוותני בפני לקוחות המוכנים ללכת בעקבותיהם. הפרסומת מחקה את סוג האאורה ההולם את היוקרה האישית והסמכות העל-טבעית שאפיינו את המשטרים הפיאודליים, בהם המלך והשליטים הציגו עצמם לראווה בפני הנשלטים

³⁹ מקומם של "יחסי הציבור" במאה ה-20 נידון בהקשר זה. ההבדל בין יחסי ציבור לפרסום הנו כדלקמן: "פרסומות פרטיות מכוונות תמיד לאנשים פרטיים אחרים כל עוד הם צרכנים; [ואילו] הנמען של יחסי הציבור היא 'דעת הקהל', או האזרחים הפרטיים כציבור ולא ישירות צרכנים" (שם, עמ' 193). במילים אחרות, השפעת יחסי ציבור, בניגוד לפרסום, נובעת משימוש לרעה במוסד "הספרה הציבורית"; השפעה זו "שואלת את הקונוטציות שלה מהרעיון הקלאסי בדבר ציבור של אנשים פרטיים המשתמשים בתבונתם ומנצלת את הלגיטימציה של הרעיון הזה לצרכיה". ישנה כאן הסתרה של "הכוונות העסקיות" במסווה של דאגה ל"רווחת הכלל" (שם, עמ' 193). למשל: אחת הטכניקות של יחסי הציבור היא יצירת "אירועי חדשות" מלאכותיים, ותוך כדי דיון בהם, לכאורה בהתאם לרוח "הספרה הציבורית" של עיסוק תבוני בענייני הציבור, "מקודמים" אינטרסים פרטיים (שם, עמ' 193). כך, בהשפעתם הגוברת והולכת של יחסי הציבור, מתבטלת ההבחנה בין הפרסום לדיווח החדשותי (שם, עמ' 194).

⁴⁰ הברמאס מדבר גם על תהליך מקביל לזה של השתלטות ההון על העיתונות האידיאולוגית, והוא השתלטות המדינה על אמצעי מדיה שונים. נושא זה פחות רלוונטי לתיאור התקופה בה עוסקת עבודה זו, שהתאפיינה, במערב בכלל ובישראל בפרט, בפוסט-קיינסיאניות ובצמצום מעורבות המדינה.

ביקורת, הוחלפה במגזינים מאוירים "ממומני-מפרסמים" המעידים על "תרבות שאינה בוטחת עוד בכוחה של המילה הכתובה" (שם, עמ' 163), ושנמנעת "מדין ספרותי ופוליטי" (שם, עמ' 163). חשוב להדגיש שוב, כפי שמתבטא הדבר בציטוט האחרון, את הקשר שמוצא הברמאס בין התוכן הפוליטי של העיתונות לתוכן הספרותי שלה. ביקורת הספרות מחד גיסא והעיתונות הפוליטית והפובליציסטיקה מאידך גיסא עלו ביחד - בעידן הקלאסי של "הספרה הציבורית" - ושקעו יחד.

הברמאס מציין כי חלק משקיעתה של "הספרה הציבורית" נולד מהחלפה של "ציבור קורא המתדיין באופן ביקורתי על תרבות" ב"עיתונות הצהובה". הוא מספק נתונים היסטוריים מאלפים על עלייתה של עיתונות זו החל מסוף המאה ה-19 וכן על נטייתה של "העיתונות הצהובה" לעבר הלא-ורבלי או להקלת הקריאה (שם, עמ' 168-169). הברמאס - בטענה מאלפת שתואמת את טענותיו של מרשל מקלוהן באותן שנים ממש **רק בהיפוך סימני הערך** - כורך בין שקיעת "הספרה הציבורית" הרציונאלית-ביקורתית, לתחלופת אמצעי המדיה מהספרות, הספר והעיתון, לטלוויזיה, לרדיו ולקולנוע:

היחסים האופייניים לפרטיות המקיימת זיקה לקהל [כלומר, ל"ספרה הציבורית" הקלאסית] גם לא היו נוכחים עוד כאשר אנשים הלכו לסרטים יחדיו, האזינו לרדיו, או צפו בטלוויזיה. התקשורת של הציבור שדן באופן ביקורתי על תרבות נותרה תלויה בקריאה ששוקדים עליה בפרטיות הבדולה של הבית. פעילויות הפנאי של הציבור צורך-התרבות, בניגוד לכך, מתרחשות בעצמן באקלים חברתי, ואינן תובעות דיונים נוספים⁴¹ (שם, עמ' 163).

וכן:

הרדיו, הסרט והטלוויזיה מפחיתים בהדרגה למינימום את המרחק שהקורא מוכרח לשמר למול האות המודפסת - מרחק שתובע את הפרטיות של השימוש כפי שהוא מאפשר את הפומביות של חליפין רציונאליים-ביקורתיים אודות מה שנקרא. עם הגעת אמצעי המדיה החדשים צורת התקשורת כפי שהיא השתנתה; עקב כך, יש להם השפעה חודרנית יותר (במובן החמור של המילה) מאשר הייתה אפשרית אי פעם לעיתונות⁴² (שם, עמ' 170).

כלומר הדיאלקטיקה של פרטי-ציבורי, דיאלקטיקה עליה מושתת "הספרה הציבורית", אפשרית במדיום של הספר או העיתון, המחייבים התכנסות והתעמקות ואז יציאה החוצה להחלפת דעות. דיאלקטיקה זו אינה יכולה להיות משומרת בקליטתם של אמצעי המדיה החדשים.

צריך לשים לב לאמירה החשובה של הברמאס: התווך שמכוננת השפה הכתובה (בניגוד לסימון האיקוני הישיר של אמצעי המדיה הויזואליים והתיווך המיידי יותר של השפה המדוברת ברדיו)

⁴¹ "The characteristic relationship of a privacy oriented toward an audience was also no longer present when people went to the movies together, listened to the radio, or watched TV. The communication of the public that debated critically about culture remained dependent on reading pursued in the close-off privacy of the home. The leisure activities of the culture-consuming public, on the contrary, themselves take place within a social climate, and they not require any further discussion"

⁴² "Radio, film, and television by degrees reduce to a minimum the distance that a reader is forced to maintain toward the printed letter - a distance that required the privacy of the appropriation as much as it made possible the publicity of a rational-critical exchange about what had been read. With the arrival of the new media the form of communication as such had changed; they have had an impact, therefore, more penetrating (in the strict sense of the word) than was ever possible for the press"

הוא המאפשר מרחק מהטענה בה פוגש הקורא על הדף, והמרחק הזה גופא מאפשר את היכולת הביקורתית. אמצעי המדיה החדשים אינם מאפשרים תגובה, הם מונעים מהצופים "לומר משהו או לא להסכים", והם, למעשה, מציבים את הציבור תחת "פטרונות" חדשה (שם, עמ' 171).

אם כן, לא זו בלבד שהברמאס מציין את הדיון הספרותי-הביקורתי כמי שהיסטורית השתתף בלידתה של "הספרה הציבורית"; ולא זו בלבד שהוא משייך את התוכן של הביקורת-הספרותית למושג "הספרה הציבורית" (כאמור: ביקורת הספרות כמכוננת של הסובייקט הפסיכולוגי הבורגני); אלא שהוא כורך אף את המדיום, את המילה הכתובה (בריוחוק הביקורתי שהיא מאפשרת ובפרטיות שקליטתה תובעת), במה שמאפשר את "הספרה הציבורית" כלל ועיקר!

כעת, נפנה מההלכים ההיסטוריים הגדולים העוברים על העיתונות אל הסוגיה המעט יותר ספציפית המעניינת אותנו: ביקורת הספרות (למרות שאנחנו סבורים שללא הבנת הרקע אדיר המימדים שפורשים התיאורטיקנים וההיסטוריונים שאנו מביאים כאן, לוקה הבנת המקרה הפרטי-יחסית של ביקורת הספרות בחסר).

במציאות החדשה הזו של כרסום ואף קריסה של "הספרה הציבורית", ששורשיה נטועים באמצע המאה ה-19, איבדו האינטלקטואלים⁴³, מבקרי האמנות והספרות ואף האמנים והסופרים עצמם, את תפקידם החלוצי כדובריה הביקורתיים של הבורגנות.

התוצאה הייתה פיצול לשתי תגובות עיקריות בקרב האינטלקטואלים והאמנים.

מחד גיסא נוצר קרע בין חלקם לבין הבורגנות, נוצרה האידאולוגיה של האינטלקטואלים והאמנים, אידאולוגיה שהתבטאה בעוינות כלפי הבורגנות ובתפיסתם העצמית כמנותקים מהחברה, כ"אינטלקטואלים צפים" (שם, עמ' 174). הברמאס מדבר למעשה על הולדת המודרניזם, החל מאמצע המאה ה-19:

תופעה זו [של אינטלקטואלים ואמנים מנוכרים להמון] פעם נוספת מסכמת את התפוררותה של הספרה הציבורית בעולם הספרות. נופץ לוח התהודה של שכבה משכילה, שהדריכה לשימוש ציבורי בתבונה; הציבור פוצל למיעוטים של מומחים שמציעים את תבונתם לשימוש לא-ציבורי ולמסה של צרכנים שיכולת קליטתה ציבורית אבל לא ביקורתית⁴⁴ (שם, עמ' 175).

מאידך גיסא הפכו חלק מהדיונים על ספרות ואמנות לחלק אינטגרלי מחברת הצריכה, הפכו, במילים אחרות, לשמן על גלגלי חרושת התרבות⁴⁵. הברמאס טוען כי אמנם קיימת נטייה בחברה

⁴³ ושוב: יש לקוראו של באומן (שהובא לעיל) תחושה שהוא מושפע מהברמאס בנקודה זו.

⁴⁴ "This phenomenon once more sums up the disintegration of the public sphere in the world of letters. The sounding board of an educated stratum tutored in the public use of reason has been shattered; the public is split apart into minorities of specialists who put their reason to use nonpublicly and the great mass of consumers whose receptiveness is public but uncritical"

⁴⁵ בתרבות בכלל חל תהליך מקביל לזה שמתאר הברמאס שאירע בעיתונות ובתקשורת ההמונים. מקוצר המצע לא נוכל להביאו במלואו. הנה כמה מעיקריו: על מקומה של תרבות בתי הקפה והסלונים מהמאה ה-18, תרבות הדיון הרציונאלי-ביקורתי, ש"לא היה כפוף ישירות למחזור של הייצור והצריכה, דהיינו, לתכתיבים של צורכי החיים", באה תרבות של "פנאי", ו"צריכה", דהיינו תרבות ללא משמעות פוליטית בהיותה לא-מנותקת ממעגל הייצור ("הפנאי" כ"השלמה של הזמן שעבר בעבודה"), ובהיותה עיסוק פרטי שלא "הותמר" (transformed) לתקשורת ציבורית בין אנשים פרטיים" (שם, עמ' 160). הברמאס, כמדומה, מדבר בעצם על שתי תופעות. מחד גיסא, מצד שני, עליונותה של תרבות חסרה משמעות פוליטית באבדה את אופייה הביקורתי-רציונאלי; תרבות "הפנאי"

העכשוויות (ונוזכיר: הספר נכתב ב-1962) לקיים מעין דיונים רציונאליים-פומביים בתרבות, אבל אלה, "בחשאי", שינו את אופיים וקיבלו "צורה של פריט צרכני" ⁴⁶ (שם, עמ' 164). הדיון הביקורתי בתרבות, אם כן, במידה והוא קיים, הפך לחלק ממערכת הצריכה של המוצרים התרבותיים.

מקומה של ביקורת הספרות שוקע כאשר הספרות עצמה הופכת לסחורה. כדוגמה, הברמאס מביא את "מועדוני הספר" בתרבות האנגלו-סקסית. אלה מקצרים את הדרך בין היצור לצרכן, תוך דילוג על התיווך של המבקרים ב"ספרה הציבורית":

יתירה מכך, בדוגמה הזו [של מועדוני הספר] מתברר כיצד הקריטריון החברתי-פסיכולוגי של תרבות הצרכנים, דהיינו, חוויה לא-מצטברת, הולך יד ביד עם הקריטריון הסוציולוגי של הרס הספרה הציבורית. מועדוני ספרים מסירים את הכמות העצומה של הספרות הבדיונית לא רק ממבחר המסחר הקמעונאי הזמין [הברמאס מדבר על שיטת שיווק שסיפקה את הספרים ישירות ל"מועדוני הספר", תוך דילוג על הרשתות הקמעונאיות] **אלא גם מביקורת.** המגוינים המאוירים של המועדונים, כלי פרסום פנימי, הם הקשר היחיד בין המו"לים והקוראים, וככאלה הם גורמים לקצר בתקשורת. מועדוני הספר מנהלים את הקליינטורה שלהם ישירות כחלק מהעסק – **מחוץ לספרה הציבורית בעולם הספרות.** מנגד, ההיחלשות בתפקיד הביקורת יכולה בעצמה להיקשר לכך, **ביקורת שבעבר כותבי ביקורת ברמתם של שילר ושלגל לא התייחסו לעצמם כנעלים מכדי לעסוק בפעילות רבת נפח ומשנית מהסוג הזה, כאשר שיפוטם החובבני של האנשים הפרטיים המתעניינים בספרות התמסד** ⁴⁷ (שם, עמ' 167; ההדגשה שלי).

היא עיסוק פרטי ללא השלכות פוליטיות וללא נטילת חלק בדיון פומבי. מאידך גיסא, מצד **חירות התרבות**, הברמאס מדבר על חזירתו של הקפיטליזם לתרבות והפיכתה ל"צרכנות", תוך כדי ביטול משמעותה הפרטית והפוליטית כאחת:

"כאשר חוקי השוק המושלים בספרה של חילופי הסחורות והעבודה החברתית חדרו גם לספרה שנשמרה לאנשים פרטיים כציבור, הייתה נטייה להחליף דיון רציונאלי-ביקורתי בצריכה, והרשת של תקשורת פומבית נפרמה לפעולות של קליטה שעברה אינדיבידואציה [הכוונה לכך שאין לה משמעות פוליטית, אלא פרטית-צרכנית], כל כמה שהיא אחידה בצורתה" (שם, עמ' 161).

חשוב לציין כי הברמאס, בהתאם למתינותו האופיינית, מבחין בין חדירת-שוק טובה לרעה בשדה הספרות. הופעת הספרים בכריכה-רכה היא דוגמה לחדירת שוק טובה, לדידו, כיוון שהיא מאפשרת את נגישותן של יצירות טובות לקהל רחב. ואילו מוסדות אחרים, כמו מועדונים ספרותיים מסוימים, מקדמים ספרות נחותה וקלה לעיכול. כלומר, הברמאס מבחין בין מה שהוא מכנה הפיכתה של הספרות לסחורה מבחינה "צורנית" (למשל, הספרים בכריכה רכה) לבין הפיכתה לסחורה אף מבחינה "תוכנית"; בין נגישות "כלכלית" בלבד של הספר לבין יצירת נגישות "פסיכולוגית", שמטרתה כלכלית, הנוצרת על ידי הורדת הרמה של הספרות (שם, עמ' 166-167). ביקורת התרבות שמותח הברמאס, אם כך, אינה גורפת. לפי הברמאס: "ייתכנו עקרונות מובלעות של תרבות גבוהה בתוך התרבות הכללית. כפי שנראה להלן, בודריאר רדיקלי מהברמאס בעניין הזה. בכל מקרה, הדיון בתרבות הפוסטמודרנית, לאור טענותיהם של גיימסון ובודריאר, שייערך להלן, כולל כמה מטענותיו של הברמאס ולכן יידחה לחלק השני של פרק זה.

למעשה, בדיונו במה שאירע לתרבות, הברמאס מתאר תהליך אדיר ממדים (שלתיאורו והגדרתו יש ורסיות שונות בקרב "אסכולת פרנקפורט"; ורסיה אחרת מצויה, למשל, ב"ליקוי מאורות התבונה" של הורקהיימר) בו איבדה התבונה במערב את תפקידה הציבורי והפוליטי, ועל מקומה באו השידול, המניפולציה, עיצוב דעת קהל, הסחת הדעת והבידור, שפועלים בחלקם על הלא-מודע.

⁴⁶ צריך לשים לב לטענה נוספת של הברמאס ביחס לביקורת הספרות: לא רק שהדיון "הביקורתי" הפך ל"יחסי ציבור ללא תשלום" (כפי שמכנה טרי איגלטון את ביקורת הספרות העכשווית; על כך בפרק הבא), אלא שהדיון עצמו קיבל את צורת הסחורה; הביקורות עברו תהליך של התמקצעות ופורמליזציה, המכשירים אותן עצמן להיות מוצרי צריכה (שם, עמ' 164).

⁴⁷ "With this example, moreover, it becomes clear how the social-psychological criterion of a culture of consumers, namely, noncumulative experience, goes together with the sociological criterion of a destruction of the public sphere. Book clubs remove the great mass of fiction not only from availability in the retail trade selection but also from criticism. The club's illustrated magazines, an

במילים אחרות: ביקורת הספרות הנה פעילות אינטלקטואלית פומבית, רציונאלית-ביקורתית, שאינה עולה בקנה אחד עם הפיכתו של הספר למוצר, כלומר עם הפיכתה של הספרות עצמה לחסרת משמעות מבחינה פוליטית אמנציפטורית, הפיכתה לחוויה צרכנית **פריטית**. זהו אם כך המצב של ביקורת הספרות עם שקיעת "הספרה הציבורית".

תהליך התפרקותה של "הספרה הציבורית" מקביל לטעמנו לערעור האמון במטה-נרטיבים של המודרניות עליהם דיבר ליוטאר. הרי "הספרה הציבורית", כפי שהיא מתוארת על ידי הברמאס, היא פרויקט מובהק של הנאורות בת המאה ה-18 המונע בדחף אמנציפטורי! ונזכיר שלפי ליוטאר אחד מהמטה-נרטיבים של המודרנה הינו בדיוק הנרטיב האמנציפטורי הזה של הנאורות:

המחשבה והפעולה של המאות ה-19 וה-20 נשלטות על ידי אידיאה (כוונתי לאידיאה במובן הקנטיאני): האידיאה של האמנציפציה [...] הנרטיבים הגדולים שתחתם מנסים לערוך את המוני האירועים [...] נרטיב נאורתי של האמנציפציה מהבערות והשעבוד באמצעות ההכרה והשוויוניות (ליוטאר, 2006 (במקור: 1986), עמ' 43).

אבדן האמון במטה-נרטיב הזה, אם כן, מקביל להתפרקות "הספרה הציבורית".

במקרה הספציפי של ביקורת הספרות, התפרקות "הספרה הציבורית" היא אבדן המטה-נרטיב האמנציפטורי-הנאורתי שעליו נשענה ביקורת הספרות במאות ה-18 וה-19.

ג.1.4 - סיכום

הטענה הראשית בחלק זה נשענת על ליוטאר: אבדן האמון במטה-נרטיבים בפוסטמודרניות מקשה על ביקורת הספרות לתפקד בעידן זה. זאת משום שביקורת הספרות, על מנת להיחלץ ממלכודת הרלטיביזם והסובייקטיביזם, זקוקה למטה-נרטיב על-אישי (מעמדי, נאורתי, לאומי, תרבותי-כללי וכו').

אך נוסף על כך - כלומר בצד ליוטאר כשלעצמו - ארבעת התהליכים שמנו התיאורטיקנים שנידונו בחלק זה - אבדן האמון במטה-נרטיבים (ליוטאר), "קץ האידיאולוגיה" (בל), ערעורה של "הספרה הציבורית" ושל "הדיון הרציונאלי-ביקורתי" (הברמאס), מעברם של האינטלקטואלים מעמדה של "מחוקקים" לעמדה של "פרשנים" (באומן) – הם תהליכים מקבילים, המסייעים להבהיר את הפיחות במעמד מבקר הספרות בעידן הפוסטמודרני.⁴⁸

internal advertising vehicle, as the single link between publishers and readers short-circuit the communication network. Book clubs administer their clientele directly as part of the business – outside the public sphere in the world of letters. Conversely, the weakening of the role of criticism itself may be connected with this, a criticism in which at one time, when reviewers of the caliber of Schiller and Schlegel did not regard themselves as too good for voluminous incidental activity of this sort, the lay judgment of the private people with an interest in literature had been institutionalized".

⁴⁸ אמנם רק שני תיאורטיקנים (ליוטאר ובאומן) מייחסים את התהליכים שהם מתארים לפוסטמודרניות באופן ספציפי. לפי הצעתנו לעיל, עם זאת, בל מבטא טענה דומה מאד לזו של ליוטאר, רק במציאות לאומית שונה, ולפני

מבקר הספרות נזקק ל"מטה-נרטיב" ולאידאולוגיה על מנת לחלץ את אמירתו הביקורתית מלהיחשב כאמירה סובייקטיבית גרידא. מבקר הספרות נזקק גם ל"ספרה הציבורית" בה מתקיים "דיון רציונאלי-ביקורתי" תחת המטה-נרטיב האמנציפטורי של הנאורות. בנוסף, פעילותו של מבקר הספרות נשענה בעבר על אינטרסים פוליטיים, על ראיית "התרבות" כמכשיר פוליטי חשוב לשינוי ולעיצוב החברה. מבקרי הספרות פרחו לפיכך בעידן המודרני, כאשר התקיימה "ספרה ציבורית" כזו, כאשר התקיימו אינטרסים פוליטיים כאלה ב"תרבות" וכאשר עמדו לרשותם של המבקרים מטה-נרטיבים ואידאולוגיות שהם דיברו בשמם.

אבדן האמון במטה-נרטיבים, קץ האידאולוגיה, שקיעת "הספרה הציבורית", האדישות שמפגין הכוח ביחס לאופי התרבות ונישולם של האינטלקטואלים מהתרבות בידי השוק, מקשים על המבקרים להמשיך בפעילותם הביקורתית בפוסטמודרניות.

2. ג. – גיימסון ומעמד "התרבות הגבוהה" והתרבות בכלל בפוסטמודרניות

מסתו המפורסמת של גיימסון, "פוסטמודרניזם או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר", מעניקה לנו כמה מפתחות לפיצוח מצבה של ביקורת הספרות בעידן הפוסטמודרני. ראש וראשון להם הנו מאפיין מרכזי של הפוסטמודרניזם לפי גיימסון שהנו "מחיקת הגבול הישן (והמודרניסטי-עילי בעיקרו) בין התרבות הגבוהה לבין זו המכונה 'תרבות המונים' או 'תרבות מסחרית'" (גיימסון, 2008 (במקור: 1991) עמ' 19):

הפוסטמודרניזם באדריכלות יציג את עצמו אפוא, כמסתבר, כמעין פופוליזם אסתטי, כפי שמרמז עצם שמו של המניפסט רב-ההשפעה של ונטורי Learning from Las Vegas (ללמוד מלאס וגאס). רטוריקה פופוליסטית⁴⁹ זו – ואין זה משנה כיצד נרצה לשפוט את ערכה בסופו של דבר – ניחנה לפחות במעלה אחת: היא מסבה את תשומת לבנו למאפיין יסודי אחד המשותף לכל הפוסטמודרניזמים שנמנו לעיל, היינו מחיקת הגבול הישן (והמודרניסטי-עילי בעיקרו) בין התרבות הגבוהה לבין זו המכונה 'תרבות המונים' או 'תרבות מסחרית', וצמיחתם של סוגי טקסט חדשים הרוויים בצורות, בקטגוריות ובתכנים של אותה תעשיית תרבות שהוקעה בלהט כה רב על ידי כל האידאולוגים של

ש"עלה לגדולה" המושג "פוסטמודרניות". הברמאס, שכתב בשלב מוקדם אף הוא, כשהמונח "פוסטמודרניות" טרם חדר למרכז השיח, מדבר על תהליך ארוך של כרסום ב"ספרה הציבורית". כשמשווים את ספרו של הברמאס מ-1962 למסתו המפורסם "הנאורות – פרויקט שלא נשלם" מ-1981 (שדנו בה בראשית עבודה זו), ניתן לראות קשר בין תהליך הכרסום הנ"ל לפוסטמודרניות. הברמאס, במסתו המפורסמת, מקשר בין הפיצול הגובר בין הספרות השונות של הנאורות (המדעית, האתית והאסתטית) – וכן הפיצול בין לבין ה"עולם-חיים" – לפוסטמודרניות. כזכור, הברמאס, במסתו, מבקר הן את המודרניזם (כלומר, היאחזות בספרה האסתטית כשהיא מפוצלת משאר הספרות), אותו הוא מקשר לפוסט-סטרוקטורליזם הצרפתי, והן את הפוסטמודרניזם (שלדידו הנו אבדן הדחף לחדשנות בספרה האסתטית ושחזור פיליסטיני של סגנונות עבר היסטוריים). והנה, ראינו זה עתה, בספר המוקדם, כי הן האוטונומיה המופרזת של האסתטי (המודרניזם), והן הוויתור על הקשר בין הדיונים האסתטיים לצורכי הציבור (מסחור התרבות), הנם תהליכים שנובעים מקריסת "הספרה הציבורית". לפיכך ניתן לטעמנו לקשר בין קריסת "הספרה הציבורית", שמתוארת בספר המוקדם, לבין הפוסטמודרניות שנידונה במסה המאוחרת; הפוסטמודרניות היא תגובה לקריסה הזו, שיאה ההיסטורי, כאשר האסתטי מאבד מאופיו הפוליטי-ציבורי הביקורתי והופך לאורנמנטאליות ממוסחרת גרידא (פוסטמודרניות) או, ההפך המוחלט, כאשר האסתטי הופך להיות אוטונומי ובדלני ביחס לעולם-חיים (מודרניזם והמשכו בפוסט-סטרוקטורליזם).

⁴⁹ גיימסון טוען, ובצדק, כי אין מדובר כאן בצידוד בתרבות "פופולארית" במובן האורגני, האותנטי וה"עממי" של המילה; כלומר, תרבות שצמחה "מלמטה", מתוך קבוצה חברתית מוגדרת ובאופן שניתן לכוונתו טבעי. מדובר בתרבות פופולארית ממוסחרת שמונחתת "מלמעלה".

המודרני, למן פ"ר ליוויס ו'הביקורת החדשה' האמריקאית ועד לאדורנו ולאסכולת פרנקפורט. הפוסטמודרניזמים נשבו דווקא בקסמו של הנוף הימנוני של הישלוך והקיטש, של סדרות טלוויזיה ותרבות הרידרס דייג'סט, של פרסומות ומוטלים, של הסרטים הישנים המוקרנים בטלוויזיה לפנות בוקר, ושל הסרט ההוליוודי מסוג ב', וכן של התופעה המכונה 'פארא-ספרות' – על ספרי-הכיס הנמכרים בשדות התעופה ומסווגים לגותיקה, לרומן רומנטי, לביוגרפיה פופולארית, לבלש, למדע בדיוני ולרומן הפנטסטי (גיימסון, 2008 עמ' 19-20).

אם אחד מתפקידיו של המבקר הוא להבחין בין יצירות טובות ללא-טובות, בין מה שראוי להיכנס ל"תרבות הגבוהה" ומה שאינו ראוי, הרי שביטול ההבדל הזה שומט את הקרקע מתחת לרגלי המבקר - לכל הפחות מתחת לאחד מתפקידיו החשובים של המבקר העיתונאי - ומותיר אותו ללא תפקיד מוגדר, או שהוא מצריך שינוי רדיקלי בהגדרת תפקידו של מי שהיה אמון בעבר על הצבעה על "הטוב ביותר שנחשב ונאמר", כפי שהגדיר מתיו ארנולד, מבקר הספרות הויקטוריאני המשפיע, את תפקיד הביקורת. כמוזכר, בניגוד להשפעת התופעה שאבחן ליוטאר בפוסטמודרניות (אבדן האמון במטה-נרטיבים) על ביקורת הספרות (לפי קריאתנו דלעיל), מדובר כאן, בעקבות גיימסון, בהשפעה של הפוסטמודרניות על הספרות, וכך, בעקיפין, על ביקורתה.

אבל מה קרה לתרבות הגבוהה לפי גיימסון? ומה בעצם קרה לתרבות בכלל בפוסטמודרניות? כלומר, מה התהליך שהביא לקריסת ההבדלים בין "הגבוהה" ל"נמוך"? דומה שהתהליך שאירע לתרבות בפוסטמודרניות דורש הבהרה ואינו מובן מאליו. ננסה להבהירו בחלק זה.

ג.2.1. – פוסטמודרניזם ו"חרושת התרבות"

גיימסון אינו מציג כך את השאלות ("מה בעצם קרה לתרבות ולתרבות הגבוהה?" וכדומה), ואת התשובות שהוא נותן יש ללקט ממסתו המפורסמת וכן ממקומות אחרים בכתביו, כפי שנעשה מיד.

אך, לפני כן, נפנה למסה מוקדמת של גיימסון בה הוא מתמודד, בין השאר, עם מה שהוא אולי הטקסט המשפיע ביותר ביחסם של אינטלקטואלים לתרבות הפופולארית בעידן המודרני/מודרניסטי: הפרק על "חרושת התרבות" ב"דיאלקטיקה של הנאורות" של אדורנו והורקהיימר.

במסתו מ-1979 (כלומר, טרם התערבותו הדרמטית בדיון על הפוסטמודרניזם, שהחלה רק בתחילת שנות השמונים!), "Reification and Utopia in Mass Culture", מתייחס גיימסון לתיאוריות ולגישות הקיימות בשמאל ביחס ל"תרבות ההמונים" וה"תרבות הגבוהה". גישות אלה נחלקות לדידו של גיימסון לשתיים: גישה הרואה ב"תרבות הגבוהה" עניין ממסדי ו"אליטיסטי", במובן השלילי של הביטוי, גישה אנטי-אינטלקטואלית הרווחת אצל רדיקלים אמריקאיים בייחוד, כך טוען גיימסון, המצדדים בתרבות הפופולארית ובמחקרה (גיימסון מתייחס, יש לשער, גם למגמות שאותן פרשנו בהרחבה בפרק הקודם). גיימסון אינו מעריך במיוחד את העמדה הזו, הלוקה בהיעדר ניתוח תיאורטי לטעמו. מול גישה זו מציב גיימסון את העמדה של "אסכולת פרנקפורט".

גיימסון מציג שתי טענות כטענות של אסכולת פרנקפורט. לטענה אחת הוא מתייחס כ"נגזרת באופן רופף" ממשנתם. טענה זו רואה בתרבות ההמונים "מניפולציה שקופה" (sheer), שטיפת מוח מסחרית שקופה והסחת דעת ריקה שמיוצרות על ידי התאגידים הבינלאומיים ששולטים באופן ברור בכל תו של הייצור וההפצה של תרבות ההמונים היום" (Jameson, 1979 עמ' 138). גיימסון אינו מייחס חשיבות רבה לעמדה הזו ולו משום שמקומה של התרבות הפך להיות מרכזי כל כך בעידן שלנו, כך שהתעלמות הפגנתית ממנה וראייתה כמניפולציה גרידא אינה תגובה סבירה ומספקת⁵⁰.

לטענה השנייה של "אסכולת פרנקפורט" (כלומר: של עמדת אסכולת פרנקפורט כפי שהוא מציג אותה), גיימסון מתייחס בהערכה מרובה. את הטענה השנייה ביחס ל"חרושת התרבות", הביטוי שטבעו אדורנו והורקהיימר, מתמצת גיימסון באופן הבא: "בקצרה, עמדה זו יכולה להיות מוגדרת כהרחבה ויישום של התיאוריות המרקסיסטיות על חפצון הסחורות למוצרים של תרבות ההמונים" (Jameson, 1979 עמ' 130). מוצר של "חרושת התרבות", כמו סרט הקולנוע לשם הדוגמה, נוצר באופן דומה לכל מוצר אחר בקפיטליזם. כך שהכנת הסרט נעשית באמצעות פיצול "טיילוריסטי" של חלקיו השונים, ולאחר מכן הרכבה מחדש שלהם לפי מודלים רציונאליים של יעילות. תהליך זה משמעותו הפרדה בין "אמצעים" ל"מטרות" בייצור האמנות, מה שאסכולת פרנקפורט כינתה "אינסטרומנטאליזציה". תהליך זה נוגד את תפיסת האמנות הקלאסית-קאנטיאנית כ"תכליתיות ללא תכלית". "חרושת התרבות" הופכת את התרבות לבעלת תכלית חומרית ברורה הניצבת מחוצה לה עצמה (שם, שם). גיימסון חוזר ומנסח את עיקר התרומה לדעתו של אסכולת פרנקפורט לניתוח "חרושת התרבות": "הכוח של האנליזה של חרושת התרבות של אדורנו והורקהיימר מצוי בהדגמת הייבוא הלא צפוי והבלתי נתפס (imperceptible) של מבנה הסחורות לתוך הצורה והתוכן של יצירת האמנות עצמה". ישנה כאן "קולוניזציה" של האמנות, של המרחב הלא-פרקטי והמשחקי, לטובת ההיגיון האינסטרומנטאלי של הסחורה (שם, עמ' 132).

אולם כל זה נכון ביחס ליוצרי וחרשי התרבות. מה ביחס לצרכני התרבות? הרי ייתכן והצרכן צורך את מוצרי "חרושת התרבות" ללא כוונת תכלית שנמצאת מחוצה להם? גיימסון מבאר שתהליכי ההסחרה (commodification) והחפצון רלוונטיים גם לצריכה של האמנות ולא רק לייצורה. "באמצעות התמרתו לסחורה, דבר, מכל סוג שהוא, עובר רדוקציה לאמצעי לצריכתו שלו". הדבר - במקרה שלנו יצירת האמנות - מאבד את איכותו הייחודית, והופך לאמצעי לשימוש בו. גיימסון מדגים את התהליך באמצעות התיירות העכשווית: אנשים אינם נפגשים בנוף הזר והחדש כשלעצמו, אלא ממהרים לצלם ולנכס אותו לעצמם (שם, עמ' 131). אנשים קונים מכונית לא לשם המכונית גופא, אלא לשם הרושם שהיא מותירה על אחרים ומשום הקטענה

⁵⁰ אך בהמשך המסה גיימסון מציע דרך מקורית משלו לקריאת יצירות מתרבות ההמונים (הוא מדגים אותה באמצעות הסרט "מלתעות" ושני סרטי "הסנדק"), לפיה יש אכן לראות את תרבות ההמונים כתרבות מניפולטיבית, אך מניפולטיבית באופן מתוחכם. בתרבות ההמונים, לפי גיימסון, מעורבים יסודות אוטופיים ואידיאולוגיים, כלומר מחד גיסא חלקים המעלים פנטזיות וחרדות אותנטיות, שלהם נלווים מאידך גיסא משככי חרדות ופנטזיות מלאכותיים. התוצאה היא שימור הסדר הקיים תוך נתינת מוצא סובלימטיבי לחרדות וכן לפנטזיות האוטופיות המאיימות לערער.

הליבידנאלית שהמכונית נטענה באמצעות פרסום (שם, עמ' 132). המשתמע מדברי גיימסון הוא שהטיעון של אסכולת פרנקפורט הוא כדלקמן: גם את יצירות האמנות, כמו המכונית או הנוף, אנחנו "צורכים" לא במפגש ישיר עמן, אלא אנחנו צורכים את צריכתן. התכלית במפגש עם האמנות שעברה הסחרה הפכה להיות ההרגשה שצרכנו (שבילינו, שהספקנו, שהתרגשנו, שסימנו "וי"); האמנות היא אמצעי לצריכה במקום שהצריכה תהיה אמצעי לאמנות. הטענה בקצרה היא זו: **צריכת האמנות עברה גם היא תהליך של חפצון ואינסטרומנטליזציה, הפיכתה לתכלית לדבר מה אחר.**

גיימסון ב-1979 מצהיר כי הוא רואה את האנליזה של אסכולת פרנקפורט כבעלת עניין רב, ו"בקושי התחלנו להבין את כל ההשלכות של תיאורים כאלה [של אסכולת פרנקפורט]" (שם, עמ' 133). גיימסון פועל במסורת המרקסיסטית ומייחס חשיבות רבה לניתוחי קודמיו שפעלו במסורת הזו (כמו לוקאץ', ברכט, סארטר ובנימין, בצד "אסכולת פרנקפורט"). עם זאת, במקום אחר, בספר שלם המוקדש לניתוח משנתו של אדורנו (Jameson, 1990) - ושמהווה עדות מרשימה לחובתו שהזכרה זה עתה למסורת המרקסיסטית - גיימסון טוען כי לאדורנו אין למעשה "תיאוריה של תרבות", וקביעה זו מביאה בחשבון את הפרק המפורסם ב"דיאלקטיקה של הנאורות" (למשל שם, עמ' 143, 230).

כשמעיינים בפרק המפורסם על "חרושת התרבות" ב"דיאלקטיקה של הנאורות" ("תעשיית תרבות: נאורות כהונאת-המונים"), ניתן להבחין בכמה סוגי טענות של אדורנו והרקהיימר ביחס למה שכוונה התרבות בזמנם. נביאם לגופם אך בעיקר על מנת לנסות להבין מה **השתנה** בפוסטמודרניות, שפרצה **לאחר** הניתוח המפורסם הזה:

א. "חרושת התרבות" אינה תרבות כלל והיא אף אינה טורחת להתחזות לאמנות, היא מתגאה בהיותה סחורה⁵¹. את יחסה הדו-ערכי והשברירי של האמנות הבורגנית לשוק (מצד אחד היא נתפסה כ"חסרת תכלית" ומצד שני "בטהובן החולה אנוש, זרק מידו רומן של וולטר סקוט בקריאה 'הרי הברנש הזה כותב תמורת כסף', ובו-בזמן התגלה במכירת הרביעיות האחרונות שלו כבעל עסקים מנוסה ועקשני ביותר" – אדורנו והורקהיימר, 1993 עמ' 189), החליפה התהדרות בהתמסחרות. זה באשר לכוונות היצרנים⁵².

ב. מצד חוויית הצרכנים⁵³: "חרושת התרבות" אינה תרבות כיוון שהיא אינה מעזה לחרוג מדימוי הצרכנים הנתון מראש (היא מתאימה את עצמה מראש לצרכיהם המשוערים) (שם, עמ' 160-161); היא אינה תרבות בגין נטייתה לשכפול הדומה ואי הסטייה מדפוסים שהצליחו בעבר (למשל שם, עמ' 161-162); היא אינה תרבות כי היא מציגה לצרכן יצירה מעובדת, מעוכלת-למחצה ומרוככת ואינה תובעת ממנו עבודת פענוח, אלא זיהוי הדומה בלבד (שם, עמ' 162); היא אינה תרבות כי היא מבטאת את חדירת השוק לספרה

⁵¹ "לקולנוע ולרדיו אין עוד צורך להתחזות כאמנות. האמת, שאינם אלא עסק, נהפכת לאידיאולוגיה האמורה להעניק לגיטימציה לפסולת שהם מייצרים בכוונה תחילה" (אדורנו והורקהיימר, 1993 עמ' 159).

"לא באופייה של האמנות כסחורה טמון החידוש. קסם החידוש נובע מכך שכיום מקפידה האמנות להודות בכך שהיא סחורה, מוותרת על האוטונומיה שלה ומצטרפת בגאווה לשורות מוצרי הצריכה" (שם, עמ' 189).

⁵² החלוקה לפרספקטיבה של יצרנים לעומת צרכנים היא שלי, ואינה מופיעה כך בטקסט הדחוס של אדורנו והורקהיימר.

⁵³ ליקטתי כאן את מירב הטענות הפזורות בטקסט הדחוס מאד של אדורנו והורקהיימר, אם כי ייתכן ולא את כולן.

האוטונומיות של התרבות, את הפיכת היצירה והיוצר למוכווני שוק ולקונפורמיסטיים⁵⁴ (שם, עמ' 168-169); היא אינה תרבות כי היא משתקת את הדמיון ואת יכולת הרפלקסיה (ההתייחסות כאן היא בעיקר לקולנוע הריאליסטי – שם, עמ' 163); היא אינה תרבות כי תפקידה "להעסיק את חושיהם של בני-האדם, למן צאתם משערי המפעל לעת ערב ועד לשיבה אל שעון הרישום למחרת בבוקר – עם חומר הנושא עליו את החותם של אותו תהליך עבודה" (שם, עמ' 167). דהיינו, זהו בידור ו"פנאי" מעבודה שבו זמנית משכפל (בכך שהוא נוצר בתהליכי ה"סכימטיזציה, הקטלוג והמיון, המעבירים את התרבות לממלכת האדמיניסטרציה") את עולם העבודה; "חרושת התרבות" אינה תרבות כי היא מעקרת את החוויה הטראגית באמצעות שיכוך והרגעה של הקרעים הטראגיים: "הסרט הטראגי נהפך לאמיתו למוסד לתיקון המידות" (שם, עמ' 185) ו"כך מחסלים את הטראגיות" (שם, עמ' 186), באמצעות הבידור⁵⁵; מאידך גיסא, "חרושת התרבות" אינה תרבות כי כבר איננה אפילו בידור, תפקידה ליצור לחץ אצל הצופה⁵⁶; היא אינה תרבות כיוון שאת ההנאה מהיצירה כשלעצמה החליפה חובה חברתית להיות מעודכן במה שנעשה בתרבות ונטייה להתהדר בידעית המתרחש⁵⁷; היא אינה תרבות כי היא מוחקת את ההבדלים בין הבידור העממי לתרבות הגבוהה, מתח בין שתי צורות ביטוי מעמדיות אותנטיות ולגיטימיות (שם, עמ' 171); היא אינה תרבות כי יש בה נטייה לניתוק-מהקשר, להפרכת רצף הגיוני ורציונאלי ולהזמת היכולת לחלץ משמעות ממנה (יש כאן התייחסות לסרטים מצוירים; למשל, שם עמ' 172-173); היא אינה תרבות כי "המסר" שלה ריאקציונרי פעמים רבות⁵⁸; היא אינה תרבות כיוון שאינה סובלימציה: משחקה בצופה הוא משחק מזוכיסטי: "בהציגה חזור והצג – את השדיים בתוך האפודה ואת חזהו החשוף של גיבור הספורט – היא רק ממריצה טרום-הנאה נטולת סובלימציה, אשר הונמכה כבר מזמן לכלל הנאה מזוכיסטית" (שם, עמ' 174-175). בניגוד ליצירת האמנות

⁵⁴ במציאות כזאת: "בעל הטעם והמומחה נעשים מטרה לנידוי, כמתנשאים המתיימרים לדעת טוב יותר מן האחרים" (שם, עמ' 170). זה אנטיציפציה של מצב המבקר בעידן הפוסטמודרני.

⁵⁵ "הבידור" פועל "לטיהור הריגושים, טיהור שאריסטו כבר ייחסו לטרגדיה" (שם, עמ' 178), ולפיכך יש לו תפקיד אידיאולוגי בשיכוך החתירה ל"מטרות נשגבות" (שם, שם). "להתענג, משמע להסכים [...] להשתעשע, משמע תמיד: לא להיות אנוס לחשוב, לשכוח את הסבל אף כאשר הוא מוצג. ביסודו של הבידור מונח חוסר-אונים. אכן מדובר בבריחה, אך לא – כפי שנטען – הבריחה מפני המציאות הרעה, אלא מפני האחרונה במחשבות על התנגדות שנותנה עדיין" (שם, עמ' 178-179).

⁵⁶ "ההנאה מן האלימות הפוגעת בדמות המופיעה בסרט, מתגלגלת לאלימות נגד הצופים, מבידור – לחץ. אסור שהעין העיפה תפסח על דבר שהמומחים תכננוהו כגירוי [...] בכך מתעורר ספק, אם אמנם תעשיית התרבות עדיין ממלאת את תפקידה להסיח את הדעת, שהיא מתפארת בו בקולי קולות. אילו הושבתו מרבית תחנות הרדיו ובתי הקולנוע, קרוב-לוודאי לא היה חסר הרבה לצרכנים" (שם, עמ' 174).

⁵⁷ אדורנו והרקיימר מתאימים את המושגים המרקסיסטיים "ערך שימושי" ו"ערך חליפין" לתחום התרבות. במטפיזיקה המרקסיסטית "ערך החליפין", כלומר הערך הכספי של המוצר, הדבר מה האחר שניתן להשיג תמורת המוצר הקונקרטי, מטשטש את המגע הישיר והקונקרטי עמו, דהיינו את השימוש שהמוצר נועד לו באופן טבעי. כך גם הפכה התרבות ממפגש עם היצירה הקונקרטית למפגש באמנות שניתן להשתמש בה על מנת להשיג דבר מה אחר: "מה שניתן לכוונת ערך-שימוש בתחום קבלת נכסי תרבות, מוחלף בערך החליפין; במקום ההנאה באה נוכחות בגלריות וידעית המתרחש; במקום בקיאות של בעל הטעם – רדיפת יוקרה. הצרכן נהפך לאידיאולוגיה של תעשיית הבידור, שממוסדותיה נבצר ממנו להימלט. 'חובה' היא לראות את 'גברת מיניוור' [סרט פופולארי] כשם 'חובה' היא להחזיק את השבועונים 'טיים' ו'לייף'. הכל נתפס רק בהיבט שימושי וזמני למען משהו אחר, יהיה 'האחר' הזה מעורפל בעינינו ככל שיהיה. לכול יש ערך אך-ורק באשר הוא ניתן להחלפה ולא דווקא באשר הוא ערך לעצמו" (שם, עמ' 190).

⁵⁸ כך תפקיד סרטי האנימציה "הרי הוא שינון עקשני של החוכמה הנושנה, שלפיה תנאי לחיים בחברה הזאת הוא שחיקה מתמדת ושכירת כל התנגדות אינדיבידואלית. דונאלד דאק בסרטים המצוירים, כמוהו כמו האומללים במציאות, מקבל את המכות שלו למען יתרגלו הצופים לאלו שנוחתות עליהם" (שם, עמ' 173), ואילו "דת המצליחות" מדגישה את "יסוד המקרה העיוור בהכרעה השגרתית, איזה פומון מתאים להיות לחיט, איזו ניצבת – גיבורה" (שם, עמ' 180); זו אידיאולוגיה מרפת ידיים של המקריות.

האותנטיות, הסובלימטיבית כיוון שהיא מתייחסת ברצינות לקיפוח מימוש התשוקה ("זהו סוד הסובלימציה האסתטית: להציג את המימוש כהבטחה שהופרה"), הרי שחרושת התרבות מציגה מחד גיסא חיי זוהר ובו זמנית שרה "שיר-הלל לאותו יומיום אפור", כך ש"על הסועד", בניסוח המהמם של אדורנו והורקהיימר, "להסתפק בקריאת התפריט" (שם, עמ' 174). והנה ניסוח מהמם נוסף: "יצירות אמנות הן נזירות וחסרות בושה, תעשיית התרבות פורנוגרפית ומתחסדת" (שם, עמ' 175).

ג. "חרושת התרבות" היא "דמוקרטית" באופן כוזב ולמעשה טוטליטרית ואוניפורמית; היא מסייעת לשליטה טוטאלית של החזקים בחברה ולשליטה של החברתי עצמו על הסובייקטים הפרטיים: "החברה של היום מטביעה חותמה בכול. קולנוע, רדיו, מאגזינים – כל אלה מהווים מערכת אחת" (שם, עמ' 158). צריך להדגיש כי אדורנו והורקהיימר נהנו (או סבלו) מנקודת-תצפית היסטורית ייחודית, ולכן לא ראו הבדל גדול בין שיטות התעמולה המשוכללות של הנאצים, לשיטות השיווק והפרסום של מוצרי "חרושת התרבות"⁵⁹.

ג.2.2. – פוסטמודרניזם או התרבות של הכלכלה והכלפול של התרבות

אם זה הניתוח הביקורתי הקנוני (קנוני לכל הפחות במסורת שג'יימסון כותב בתוכה) של התרבות הפופולארית בשלב המודרני, מה בדיוק השתנה בפוסטמודרניות?

במסה מאוחרת (ביחס למסתו המפורסמת מ-1991), מ-1994, "קץ האמנות' או 'קץ ההיסטוריה'" שמה, כותב ג'יימסון כך:

בשנים האחרונות טענתי בעקביות שצירוף נסיבות זה ["צירוף הנסיבות ההיסטוריות בו אנחנו מצויים", כפי שנכתב בפסקה הקודמת] מתאפיין בביטול ההבחנה בין שדות, דבר שפירושו חפיפה בין הכלכלה לתרבות: כל דבר, לרבות ייצור סחורות ועסקות פיננסיות גדולות וספקולטיביות, הופך מעתה לתרבות; והתרבות נעשית במידה שווה למונחית על ידי הכלכלה, או על ידי מערכת החליפין של הסחורות במובן העמוק של המילה (ג'יימסון, 2009 עמ' 105-106).

דבר-מה רדיקלי, אם כן, קרה בפוסטמודרניות לתרבות וליחסים בין התרבות לכלכלה. נוצר סוג של מזיגה, דה-דיפרנציאציה, או "חפיפה", בין הכלכלה לתרבות. ישנם כאן שני דיונים ותהליכים שצריך להפריד ולהבחין ביניהם: האחד נוגע למה שאירע לכלכלה והאחר למה שאירע לתרבות בפוסטמודרניות. **שני התהליכים הגדולים שקרו בפוסטמודרניות ניתנים לניסוח באופן הבא:**
פוסטמודרניות הכלכלה עברה תהליך של תרבות; ואילו התרבות עברה תהליך של כלפול.

⁵⁹ גם האינדיבידואליות בתוך היצירות – לא רק זו של נמעניהן, המתבטלת כאמור בגין הפצתן ההמונית וחדירתן לכל מקום – היא אינדיבידואליות-כביכול: "למן האלתור בג'אז, הכפוף לנורמות, ועד לאישיות הקולנועית המקורית, האנוסה לתלות את תלתלה מעל לעין כדי להפגין את מקוריותה – שולטת אינדיבידואליות כוזבת" (שם, עמ' 187).

נפתח במה שקרה לכלכלה, במה שכינינו, בעקבות גיימסון, תרבות הכלכלה. לשם הבנת מה שקרה לכלכלה בפוסטמודרניות, נשוב למסה המרכזית של גיימסון מ-1991. בסמוך להבחנה החרפה שהמרד והפרובוקציה הקיצוניים ביותר של הפוסטמודרניזם "שוב אינם מזעזעים איש, ולא זו בלבד שהם מתקבלים בשוויון נפש גמור, אלא הם גם התמסדו כבר והיו לחלק מהתרבות הרשמית או הציבורית של החברה המערבית" (גיימסון, 2008 עמ' 22), מוסיף גיימסון את המשפטים הבאים:

מה שקרה הוא שהייצור האסתטי כיום השתלב בייצור הסחורות הכללי: הצורך הכלכלי, הדוחק להפיק גלים חדשים של מוצרים הנראים כחדשים (מביגוד ועד למטוסים) במחזורים גדלים והולכים, מקצה כעת תפקיד ומעמד מבניים ומהותיים יותר ויותר לחדשנות ולניסיונות האסתטיות (שם, עמ' 22).

הציטוט מדבר על כך שהכלכלה עברה "תרבות" במובן זה שהמוצרים והסחורות כיום עברו תהליך של אסתטיזציה (גיימסון, כמדומה, מושפע בכך מאד מבודריאר המוקדם, שבספרו הראשון, מ-1968, "The system of objects", דן באסתטיזציה של מוצרי הצריכה בחברה העכשווית; על כך להלן), ואף הוכפפו למעין אסתטיקה מודרניסטית של "make it new" ("חדשנות וניסיונות אסתטיות"). האסתטיזציה של חיי היומיום ושל אובייקטי הצריכה (כולל הגוף האנושי!)⁶⁰ תורמת בתורה - זו כבר טענתנו בעקבות גיימסון (הוא אינו מנסח כך את הדברים) - לאובדן המובחנות של האסתטי והתרבותי פר-סה בפוסטמודרניות ולכן להתשת כוחם⁶¹. זהו אם כן מובן ראשון של תרבות הכלכלה - אסתטיזציה של מוצרי הצריכה היומיומיים - שלה השלכה הנוגעת לאבדן האפקטיביות של ספרת התרבות.

אבל לתרבות הכלכלה יש עוד מובן חשוב. בחברת הראווה, בחברת הסימולקרה, כל האירועים "הממשיים" (הפוליטיקה והכלכלה) מותמרים לרמה הלא-ממשית של הייצוג או הכביכול-ייצוג של המדיה. בכך הם מושווים לתרבות שפעלה תמיד במישור נפרד מהממשי, מישור הייצוג. כבר במסה המוקדמת שהוזכרה, מ-1979, מתייחס גיימסון, בעקבות גי דבור ו"חברת הראווה" שלו, למקומו המרכזי של "הדימוי" בחברה הזו, ולכך שהכל (הפוליטיקה, האידיאולוגיה) מתווך באמצעות "הדימוי" הוויזואלי, ולפיכך "הכל הוא תרבות" בעידן הנוכחי (Jameson, 1979 עמ' 139).

סיוע למובן הזה, השני, של תרבות הכלכלה (בד בבד עם ביטוי נוסף למובן הראשון שהוזכר, קרי האסתטיזציה של הסחורות), נמצא בסוף המסה המהוללת של גיימסון מ-1991, בו חוזר גיימסון

⁶⁰ על הפיכתו של הגוף למוצר צריכה ראשון במעלה מדבר בודריאר ב"חברת הצריכה". ראו להלן.

⁶¹ ההיסטוריון ההולנדי הדגול, יוהאן הויזנחה, בספר מ-1927 על אמריקה, "יומן אמריקה", ספר מהמם ברלוונטיות ובנבואיות שלו, טען דבר מה דומה כשתהא האם אין הפרסומת ממלאת בתרבות המודרנית את תפקידה של האמנות:

"האם הפרסומת תאמץ לעצמה את אחד מתפקידיה של הספרות? כוונתי לכך שהיא תהפוך, לאור כובד משקלה המסחרי והשפעתה המעשית, למזון רוחני להמונים. שהרי אחד מתפקידיה החשובים של הספרות הוא להוציא אותך משגרת חייך ולעורר אותך לחלום חלומות, והפרסומת אכן יוצרת אשליה של עושר, של נוחות ושל הנאה מהטבע [...] בכל דרכי הפיתוי האפשריות" (הויזנחה, 2007 (במקור: 1927) עמ' 53).

התרבות מאבדת מהמובחנות שלה כאשר הפרסומת נוטלת כמה מתפקידיה המסורתיים, כשם שהאסתטיזציה של חיי היומיום - כך אנו טוענים בעקבות גיימסון - גורמת לספרת התרבותית לאבד מהמובחנות שלה.

ומציג את משמעות טשטוש ההבדל בין התרבות לכלכלה בפוסטמודרניזם או בקפיטליזם המאוחר:

כאשר ממקדים את הבעיה באופן כזה, מתעוררת כמובן מיד הסוגיה האמיתית יותר בדבר גורלה של התרבות בפרט כרמה או כערכאה חברתית אחת בעידן הפוסטמודרני. כל מה שנאמר לעיל מרמז על כך שמה שכינינו בשם 'פוסטמודרניזם' מהווה מקשה אחת עם – ואינו ניתן לחשיבה בלי – איזושהי מוטציה יסודית בתחום התרבות בעולם הקפיטליזם המאוחר, הכוללת שינוי מכריע בתפקידה החברתי [...] עלינו לשאול את עצמנו האם לא הייתה זו דווקא אותה אוטונומיה למחצה של התחום התרבותי, שאותה הרס ההיגיון של הקפיטליזם המאוחר? עם זאת מן הטענה שכיום אין התרבות זוכה עוד לאוטונומיה היחסית, שממנה נהנתה לפני, כרמה אחת בין אחרות ברגעיו הקודמים של הקפיטליזם (ועל אחת כמה וכמה בחברות הקדם-קפיטליסטיות), אין לגזור בהכרח את היעלמותה או הכחדתה. נהפוך הוא, עלינו להמשיך ולקבוע שאת התפוגגותו של תחום אוטונומי של תרבות יש לדמיין דווקא במונחי התפוצצות: התפשטות כבירה של התרבות ברחבי התחום החברתי כולו עד כדי כך שניתן לומר שהכול בחיינו החברתיים – מן הערך הכלכלי ושלטון המדינה ועד לפרקטיקות ולמבנה של הנפש עצמה – נעשה 'תרבותי' באיזושהו מובן שטרם נתבאר תיאורטית. ואולם אמירה זו מתיישבת בעיקרה עם האבחון הקודם של חברת הדימוי או הסימולאקרום ושל התמרת ה'ממשי' לאוסף של פסבדו-אירועים (גיימסון, 2008 עמ' 94).

חשוב לשים לב להיסוס התיאורטי שגיימסון חולק עם קוראיו ("הכול [...] נעשה 'תרבותי' באיזושהו מובן שטרם נתבאר תיאורטית"). בכל אופן, גיימסון כותב כאן על "התפוצצות" של התרבות והפיכת "הכול בחיינו החברתיים" ל"תרבותי". התרבות הזו משמעותו אסתטיזציה של הקיום, המובן הראשון שמנינו ל"תרבות הכלכלה". אך גיימסון מרמז שטשטוש ההבדל בין "תרבות" ל"חברה" קשור גם לתהליך שכפולה של המציאות כולה לספירת "הדימוי" או הסימולאקרום ("התמרת ה'ממשי'"), כלומר למובן השני של "תרבות הכלכלה". שכפול זה – כך אנחנו מפרשים כאן את גיימסון – מציב על מישור שווה את הפוליטיקה, הכלכלה והתרבות ויוצר טשטוש ביניהן (בין נאום פוליטיקאי לקומדיית מצבים, למשל).

הנה ציטוט מהמסה המאוחרת יותר, מ-1994 (שהוזכרה גם לעיל), שמבטא אף הוא את התהליך הזה של "תרבות" הכלכלה באמצעות הדימוי (וגם מפנה אותנו לדיון המקביל, שמייך יידון, על הסחרת או "פֶּלְפּוּל" התרבות):

[...] התפתחות היסטורית יוצאת דופן בעצם ימינו אנו. כוונתי להתפשטות האדירה של התרבות וההסחרה אל תוך כל אותם שדות – הפוליטיקה והכלכלה, למשל – שמהם הן בידלו את עצמם, ובצדק, בחיי היומיום בתקופה המודרנית. במילים אחרות, תנועת הדה-דיפרנציאציה הסוחפת שאנו מוצאים בפוסטמודרניזם טשטשה שוב את הגבולות הללו (וכפי שכבר נאמר, היא עושה את התרבותי לכלכלי, ובה בעת היא הופכת את הכלכלי לדפוסי תרבות רבים). לכן נדמה שבמומנט הפוסטמודרני שלנו מן הראוי לפתח תיאוריה אדירה, חובקת כול, הנסבה על תרבות חיי היומיום והספרה החברתית; דבר המצדיק את התיאורים הנבואיים של החברה שלנו כחברת הראווה או כחברת הדימוי ⁶² (גיימסון, 2009 עמ' 122-123).

⁶² בהמשך הפסקה, גיימסון טוען כי המעבר לחברת הראווה אינו מעבר לתרבות "חזותית", כפי שטועים לחשוב, ולכן הוא מבקש לסייג את עצמו מ"מי שמבכים או מהללים את 'קץ האמנות' המזוהה עם קץ הספרות, הקנון או הקריאה כשלעצמה, אשר נדחקו ממקומם בידי תרבות ההמונים בכללותה" (שם, עמ' 123). המדיום החזותי הוא בתפיסתו של גיימסון צורה **מרחבית**, והמעבר מהמודרניזם לפוסטמודרניזם הוא לכן מעבר מדומינטה של **זמן** לדומיננטה של

ראוי לשים לב שגיימסון, בדיוק כפי שעשה במסתו מ-1991, אינו מסתיר שהתיאורטיזציה של התהליך אינה שלמה עדיין ("מן הראוי לפתח תיאוריה אדירה"). בכל אופן, הקטע מבטא את הטענה כי הכלכלה (והפוליטיקה) עברו תהליכי תְּרָבוּת, בין השאר דרך שכפולם במדיה והעמדתם בה על מישור שווה לזה של התרבות ("תרבות חיי היומיום והספרה החברתית; דבר המצדיק את התיאורים הנבואיים של החברה שלנו כחברת הראווה או כחברת הדימוי").

לתהליך זה של תְּרָבוּת הכלכלה – המורכב מהאסתטיזציה והספקטקלריזציה של היומיום, הפוליטיקה והכלכלה – יש, כאמור, לטעמנו השפעה חוזרת על התרבות עצמה, בכך שהאחרונה מאבדת את המובחנות שלה ("דה-דיפרנציאציה"). תהליך זה מאפיין את הפוסטמודרניות.

נפנה כעת לדיון השני. ננסה להבין כעת מה אירע לתרבות עצמה בפוסטמודרניות, את מה שניתן לכנות "כלכלה" התרבות, הפיכתה של התרבות לחלק אינטגרלי מהכלכלה.

כבר במסה המוקדמת, מ-1979, מציע גיימסון ש"התרבות [...] הפכה להיות האלמנט הבסיסי של חברת הצריכה" (Jameson, 1979 עמ' 139). התרבות, נאמר בציטוט שהבאנו לעיל מהמסה הקנונית מ-1991, כבר אינה יכולה לזעזע באמת (מוצרי התרבות "שוב אינם מזעזעים איש" וכו' – גיימסון, 2008 עמ' 22). והסיבה לכך, שנרמזה בקטע הנ"ל, היא שמוצרי התרבות מתחלפים באופן דומה למוצרי הכלכלה האחרים. כלומר, ולכך יש לטעמנו לשים לב במיוחד, **מִסְחָר או כְּלָכּוּל התרבות בפוסטמודרניות אין פירושו דווקא רידוד היצירה הבודדה** (או שלל החסרונות שמנו אדורנו והורקהיימר בתרבות ההמונים; רידוד והשחתת היצירות הן תופעות קיימת כמובן, שגם גיימסון התייחס אליהן לעיל, בדברו על ה'פארא-ספרות'), **אלא פירושו האצה של תחלופת תוצרי התרבות, ולפיכך התשת עוצמת היצירה התרבותית** (ניסוח הטענה כך הוא באחריותנו, ואינו של גיימסון).

את הטענה הזאת ניתן להבין בשני אופנים, ששניהם נרמזים אצל גיימסון: א. תדירות התחלופה של מוצרי התרבות אינה מאפשרת להתייחס ברצינות ליצירת תרבות, שהיום היא כאן ומחר בקבר-אחיות של יצירות אמנות. ב. **אי-ההבחנה בין התרבות למוצרי הכלכלה האחרים** – הנוצרת מכך שגם **בהם** קיים תהליך **אנלוגי של תחלופה** – מקהה את חשיבותו של התרבותי.

גיימסון מושפע מאד מארנסט מאנדל וספרו "הקפיטליזם המאוחר" (1975).

ציינתי כבר שהתערבותו של מאנדל בוויכוח הפוסט-תעשייתי כרוכה בטענה שהקפיטליזם המאוחר, הרב-לאומי או הצרכני, לא זו בלבד שאינו סותר את ניתוחו הגדול של מרקס מן המאה ה-19, אלא שהוא מהווה גם את הצורה הצרופה ביותר של הקפיטליזם שצמחה עד עתה, בבחינת התפשטות אדירה של הקפיטל אל תחומים שטרם עברו מסחר. באופן הזה הקפיטליזם הטהור יותר של ימינו מחסל את אותן מובלעות של ארגון קדם-קפיטליסטי שעד עתה סבל את קיומן וניצל אותן תוך שעבודן: בהקשר זה אפשר לדבר על חדירה וקולוניזציה חדשות, מקוריות מבחינה היסטורית, אל הטבע ואל הלא-מודע. כלומר

מרחב, ולא מעבר מתרבות דיסקורסיבית לתרבות פיגוראלית. אנחנו, בעקבות מבקרי הספרות האמריקאיים בשנות הששים, וכפי שהוצג בפרק הקודם, דווקא סבורים שיש טעם רב בראיית הפוסטמודרניות כמעבר (חלקי) לעידן פוסט-דיסקורסיבי.

אפשר לדבר על הרס החקלאות הקדם-קפיטליסטית של העולם השלישי על ידי המהפכה הירוקה ועל עלייתם של אמצעי התקשורת וענף הפרסום (שם, עמ' 74-73).

ספרו של מאנדל העניק לגיימסון מצע תיאורטי מתחום הכלכלה והטכנולוגיה שעליו יוכל לפרוש את משנתו על התרבות. מאנדל בספרו דיבר על כך שמאז תום מלחמת העולם השנייה הקפיטליזם נכנס לתקופה חדשה, שלישית למניינו, מאז ניתוחו הקלאסי של הקפיטליזם בידי מארקס באמצע המאה ה-19. מאנדל מציע מודל חלופי לזה של דניאל בל, שדיבר על "החברה הפוסט-תעשייתית". לפי מאנדל העידן הנוכחי מבטא הקצנה של הקפיטליזם ולא פנייה לכיוון שמצריך קונספט אחר מזה של מארקס, כפי שמרמז בל.

רחוק מלהציג 'חברה פוסט-תעשייתית', הקפיטליזם המאוחר כך מכונן תיעוש אוניברסאלי מוכלל בפעם הראשונה בהיסטוריה. מכניזציה, סטנדרטיזציה, התמחות-מוגברת ופיצול של העבודה, אשר בעבר הכתיבו רק את התחום של ייצור הסחורות בתעשייה הממשית, חודרים כעת לכל תחומי החיים החברתיים. הקפיטליזם המאוחר מתאפיין בכך שצעד אחר צעד החקלאות הופכת להיות מתועשת כמו התעשייה, ספרת ההפצה [מתועשת] כמו ספרת הייצור, והבידור [מתועש] כמו ארגון העבודה⁶³ (Mandel, 1980 (במקור באנגלית: 1975) עמ' 387; ההדגשה שלי).

ובניסוח דומה: "הקפיטליזם המאוחר, רחוק מלהיות 'חברה פוסט-תעשייתית', מתגלה כך כעידן שבו [...] מכניזציה גוברת של מבנה-העל" (שם, עמ' 191; ההדגשה שלי).

את הטענה הזו של מאנדל, על התפשטות הקפיטליזם לתוך "מבנה-העל" ו"הבידור", בד בבד לחדירתו לתחום החקלאות על ידי תיעוש, מסגן גיימסון ("מסגן" - בהחליפו את "החקלאות" ב"טבע" ואת "מבנה העל" ב"לא מודע"), וכפי שראינו לעיל, כך:

באופן הזה הקפיטליזם הטהור יותר של ימינו מחסל את אותן מובלעות של ארגון קדם-קפיטליסטי שעד עתה סבל את קיומן וניצל אותן תוך שעבודן: בהקשר זה אפשר לדבר על חדירה וקולוניזציה חדשות, מקוריות מבחינה היסטורית, אל הטבע ואל הלא-מודע (גיימסון, 2008 עמ' 73; ההדגשות שלי).

לעיתים גיימסון, בעקבות מאנדל, מנסח כך את הדברים: הקפיטליזם חדר בקפיטליזם-המאוחר אל ה"חקלאות" ואל תחומי "הדמיון" ו"הנפש" (למשל: Jameson, 2008 עמ' 250). ולעיתים הוא מנסח את התהליך באופן הבא: "הקפיטליזם המאוחר יכול לפיכך להיות מתואר כרגע שבו השאריות האחרונות של הטבע [במקור: Nature באות גדולה] ששרדו עד הקפיטליזם הקלאסי נכחדים לכל אורכם: במילים אחרות העולם השלישי והלא מודע" (Jameson, 2008 עמ' 513; ההדגשות שלי).

אם נצעד בעקבות מאנדל וגיימסון, נוכל לנסח את הטענה הבאה: הפוסטמודרניזם בתרבות הנו תוצא ישיר של פלישת הקפיטליזם לתחום התרבות ("הלא-מודע", "מבנה-העל", "הדמיון",

⁶³ "Far from representing a 'post-industrial society', late capitalism thus constitutes *generalized universal industrialization* for the first time in history. Mechanization, standardization, over-specialization and parcellization of labor, which in the past determined only the realm of commodity production in actual industry, now penetrate into all sectors of social life. It is characteristic of late capitalism that agriculture is step by step becoming just as industrialized as industry, the sphere of circulation just as much as the sphere of production, and recreation just as much as the organization of work"

"הנפש", "הבידור" – שלל המונחים שמאנדל וג'יימסון משתמשים בהם, כפי שראינו), פלישה וחדירה חסרות תקדים שמאפיינות את **העידן ההיסטורי** הנוכחי. פלישה זו מכונה על ידי ג'יימסון "מסחור", אך, כפי שהצענו, אפקט "המסחור" אינו דווקא רידוד היצירה הבודדת. פלישה זו יוצרת תחלופה מסחררת של מוצרים תרבותיים ולפיכך את זילותם. במילים אחרות: בכוונתנו לטעון כי תרבות ושפע, בדומה לאהבה ושפע, הם שני מונחים סותרים עקרונית. כפי שאהבה, בהגדרה, פירושה אקסקלוסיביות של האהוב, ללא יכולת להחליפו באחר, כך גם תרבות, ברגע שניתן להחליפה ללא הרף, מאבדת את כוחה כמעניקת משמעות. **הפוסטמודרניזם הוא שפע תרבותי שיוצר דווקא פחות בהשפעת התרבות.**

במילים אחרות: כאשר נכנס הקפיטליזם במסיביות לתחום התרבות אין כבר הבדל מהותי בין מוצרי התרבות השונים, השופעים ורבים בתחלופה מסחררת. כך, בשפיעה ולא דווקא בהצטמקות, מתבטלת ההבחנה בין "גבוה" ל"נמוך" ומקומו של המבקר הופך למיותר או לכל הפחות לפרובלמאטי.

את השינוי הדרסטי במעמדה של האמנות, ואולי אפילו את האפשרות של "קץ האמנות", מנתח ג'יימסון באופן מעט שונה גם במסה המאוחרת, מ-1994, שהוזכרה לעיל: "קץ האמנות" או 'קץ ההיסטוריה' שמה. ראוי להביא את הגרסה המאוחרת הזו, כי היא שופכת אור חדש על סוגיית התרבות בפוסטמודרניות לפי ג'יימסון.

במסה הזו מציע ג'יימסון להשתמש בצמד מונחים אחר (אלטרנטיבי ל"תרבות" ו"כלכלה", עליה דיברנו עד כה) כדי לבאר מה אירע לתרבות בפוסטמודרניות: זהו הניגוד הֶרְקִיאַנִי-קְאֵנְטִיאַנִי בין "היפה" ל"נשגב". אם במודרניזם נתפסה האמנות כמבטאת של "הנשגב", הרי שבפוסטמודרניות, טוען ג'יימסון טענה נועזת, האפקט של "הנשגב" נשמר ל"תיאוריה", ואילו התרבות עצמה הפכה להיות משכנו של "היפה". **הפוסטמודרניות היא "קץ האמנות"** בגין תהליך כפול זה:

התיאוריה תופסת את מקומו של תפקיד הנשגב המודרני – את מחציתה האחת של האמנות; אך דבר זה גם מפנה מקום להישרדות מחציתה האחרת של האמנות, כלומר היפה, הגודש עתה, ברגע שיבשו בהדרגה מעיינותיו של הייצור המודרני, את תחום התרבות. אלה הן פניה האחרות של הפוסטמודרניות, שיבת היפה והדקורטיבי אל המקום שהיה שמור קודם לכן לנשגב המודרני, זניחת האמנות את החיפוש אחר המוחלט או את תביעותיה לאמת והגדרתה מחדש כמקור של הנאה צרופה וסיפוק טהור (ולא כמקור של התענגות [jouissance], כבמודרני). גם התיאוריה וגם היפה הם יסודות מכווננים של אותו 'קץ האמנות' שהוא למעשה הפוסטמודרני – אך הם נוטים להיסגר כל אחד בתחומו, באופן ששנות ה-70 הסתמנו כימי התיאוריה, בעוד ששנות ה-80 התגלו כמומנט של הדוניזם וצריכה תרבותית צעקנית (שאמנם החלו לנכס את התיאוריה המסומנת והממוסחרת עצמה למשתאותיהם הדשנים).

וכך נדמה שבעידן חדש זה חזרה האמנות והידרדרה אל המעמד הקולינרי שהיה לה בימים שקדמו לשליטתו של הנשגב; ועם זאת עלינו לזכור שבימים ההם, שהיו רוויים עדיין בתהליכי החילון ובהחלפת התרבות הפיאודלית או תרבות הסגידה ל'משטר הישן' בתרבותה של הבורגנות – היה שדה התרבות מאוכלס עדיין בצורות של פיגורציה דתית קדומות עוד יותר, שבימינו אנו נעלמו לגמרי בתור שכאלה (ג'יימסון, 2009 עמ' 121-122).

כפי שמרמזים המשפטים האחרונים בציטוט (בהשוואה המרומזת שיש בהם בין "פיגורציה דתית" ל"נשגב"), אם כי גיימסון אינו מנסח כך את הדברים והניסוח הנו על אחריותנו: **ניתן לטעון כי עליית היפה על חשבון הנשגב בפוסטמודרניות פירושו חילון התרבות** (חילון זה הוא גם שמאפשר את הסחרת האמנות, עליה דיברנו לעיל) ובמילים אחרות: **הפוסטמודרניזם הוא תהליך חילונה של התרבות** (ובמובן זה הוא "קצה").

נעשה סיכום-ביניים לעמדתו של גיימסון כפי שאנו מבינים אותה: תנועת מלקחיים סגרה על התרבות בפוסטמודרניות. מחד גיסא, התרבות איבדה את מובחנותה, בכך ש"הכול" בפוסטמודרניות הפך לתרבות, אם בגין האסתטיזציה של הקיום ואם בגין הספקטקלריזציה שלו. תהליך זה כינינו "תְּרָבוּת" הכלכלה. מאידך גיסא, התרבות עצמה נחדרה בפוסטמודרניות על ידי הקפיטליזם, וכך הידרדרה למעמד "קולינרי". כפי שטענו, אין הכוונה בהכרח שהתרבות נהייתה גרועה בגין מסחורה (אם כי חלקים נרחבים בה בוודאי נהיו כאלה), לכך שלא מיוצרות יותר "יצירות מופת", אלא לכך שהאצת הייצור התרבותי הופכת את התרבות לבנאלית מיניה וביה, הופכת כל יצירה ל"טרנד"; יצירה אינה יכולה ליהנות עוד ממעמד אקסקלוסיבי, כי יצירות אחרות דוחקות-ובאות אחריה. תהליך זה כינינו "כְּלָכּוּל" התרבות.

ג.3.2. – בודריאר, חברת הצריכה והתרבות

כאן המקום להכניס את בודריאר לדיון. גיימסון חב רבות לבודריאר. הוא עצמו מודה בכך - ובכך שאולי הדבר לא הודגש די הצורך - בקטע הבא (מ-1989 במקור):

עם זאת מן הראוי קודם כל לציין שגרסתי לכל זה – אשר חבה כמובן (אך אולי לא הדגשתי זאת די הצורך) חוב עצום לבודריאר ולתיאורטיקנים שעליהם נשען בודריאר (הרברט מרקוזה, מרשל מקלוהן, אנרי לפבר, הסיטואציוניסטים, סאלינס [האנתרופולוג Marshal Sahllins שכתב על חברות פרימיטיביות] ועוד ועוד (גיימסון, 2009 עמ' 54).

בדרך כלל, כשמזכירים את בודריאר בדיון הפוסטמודרני, מתייחסים לקובץ המסות המשפיע מאד שלו, מ-1981, "סימולקרות וסימולציה", מסות הדנות במציאות הפוסטמודרנית הרוויה בדימויי מדיה עד כדי טשטוש ההבדל בין המציאות לייצוגה, מסות הדנות בשפיעתם של חיקויים ללא מקור ובשכפולה של המציאות וכולי. אך בודריאר הרלוונטי יותר לטעמנו להבנת מעמד התרבות בפוסטמודרניות, הוא דווקא בודריאר המוקדם והפחות ידוע (בודריאר שהיה עדיין במידה מרובה ניאו-מרקסיסט). בודריאר נסק למעמדו כתיאורטיקן-על של הפוסטמודרניות (או לדימוי הפופ לתיאורטיקן כזה) באחד ממסלולי ההמראה האינטלקטואלים המרשימים ביותר המוכרים לי. ספרו הראשון, "מערכת האובייקטים" (Le syste'me des objects), ראה אור ב-1968, ובו הוא דן באסתטיזציה של הסביבה המודרנית (עיצוב הפנים וכדומה) ובהפיכתם של אובייקטי-הצריכה בחברה העכשווית לסימנים נושאי משמעות. ב-1970 ראה אור "חברת הצריכה" ("La socie'te' de consummation"), שהוא הרחבה של הטענה מהספר הקודם, ושהנו לטעמי ספרו הפורה ביותר,

בהקשר של עבודה זו (וספרו המעניין ביותר באופן כללי)⁶⁴, ובו אדון מייד בהרחבה. ב-1972 פורסם "לביקורת הכלכלה המדינית של הסימן" ("Pour une critique de l'économie politique du signe"), שבו ניסה בודריאר למזג בין תפיסתו את מוצרי הצריכה כמערכת סימנים לבין התיאוריה המרקסיסטית שדיברה על המוצרים כבעלי "ערך חליפין" ו"ערך שימוש" בלבד. ב-1973 פורסם "מראת הייצור" ("Le Miroir de la production"), ובו ביטא בודריאר את הקרע שהתגלע בין התיאוריה שלו למרקסיזם ואת פרידתו מהאחרון. ב-1976 פורסם ספרו החשוב ביותר, לטעמם של רבים: "חליפין סימבוליים והמוות" ("L'échange symbolique et la mort"), המכיל את המסה "הסדר של הסימולקרה" (שביחד עם מסתו "קדימות הסימולקרה", מהקובץ "סימולקרות וסימולציה" מ-1981, הנן הטקסטים הידועים והמשפיעים ביותר של בודריאר; כאמור, אנו מוצאים עניין רב יותר בבודריאר המוקדם והפחות מוכר, שהשפיע לא פחות על גיימסון⁶⁵).

על מנת להבין את מעמד התרבות בעידן הנוכחי לפי בודריאר, נבחר כמה עיקרים בתפיסתו את "חברת הצריכה" (הלקוחים מספרו בעל שם זה).

טענה מרכזית של בודריאר המוקדם הנה שאת אובייקטי הצריכה (ואת חברת הצריכה בכללותה) צריך לקרוא כמו שפה המייצרת מובן (ובפרט כמו שדה-סוסיר הציע לראות את השפה). המשמעות של ניתוח כזה היא, **ראשית**, שכל חפץ צריכה נושא משמעות ומובן הנבדלים מערך-השימוש בו. תפקידו של מקרר מהודר אינו רק לקרר מוצרים, אלא לסמן יוקרה מסוימת. החפצים כך "מדברים" באופן נושא משמעות, נוסף על תועלתם הישירה לצרכן. למשמעות הזו, הנספחת לחפצים ולמוצרי הצריכה, קורא בודריאר "ערך סימן" (המתווסף למונחים המרקסיסטיים הוותיקים: "ערך שימוש" ו"ערך חליפין"). **שנית**, חפץ הצריכה נושא משמעות (כלומר: בעל "מסומן"), שאינה מקופלת בו עצמו אלא מיוצרת מהשוואתו לאלטרנטיבות אחרות: ספת העור הלבנה מקבלת את "משמעותה" מהבחירה בה, ולא ב"מסמנים" אחרים, דוגמת ספת וינטאג' או ספת "איקאה"; המקרר המהודר מקבל את משמעותו מתוך האלטרנטיבות המקרריות האחרות וכדומה. **שלישית**, המשמעות של החפצים, "השפה" אותה הם דוברים, מתממשת בצירוף של חפצים שונים זה לזה, כמו שמשפט מורכב ממילים: המקרר מצטרף לספה שמצטרפת למקלט הטלוויזיה. כך הופכת הסביבה הצרכנית לרשת עבותה, קומבינטורית, של קשרים נושאי משמעות ולא לאוסף כאוטי של חפצים שונים.

היוצא מניתוח לינגוויסטי וסטרוקטורליסטי זה של "חברת הצריכה" הוא **שהחפץ הבודד מאבד מייחודו ומהקונקרטיים שלו** (מה שבמסורת המרקסיסטית מכונה, לגנאי, "הפשטה"). וזאת לא רק בגין המשמעות הנגטיבית שמוענקת לו בעקבות הסלקציה (קרי, המשמעות שמוענקת לספת העור הלבנה רק בגין דחיית האופציות האחרות); ולא רק משם שקיום זה מוכפף ל"ערך הסימן" שלו, המופנה מטבעו לסביבה (אני מעוניין "לשדר" יוקרה **לאחרים** באמצעות ספת העור הלבנה); אלא משום שהחפץ הבודד מאבד מייחודו הקונקרטי בהיותו חלק מציר צירופי, מכך ש"חברת

⁶⁴ הספר תורגם לאנגלית רק ב-1998! זו המחשה לכך שבודריאר המוקדם אינו ידוע בעולם כבודריאר המאוחר ("סימולקרות וסימולציה" תורגם לאנגלית כבר ב-1983, שנתיים בלבד לאחר הופעתו בצרפת). אם כי, כאמור, לטעמנו בודריאר המוקדם מעניין יותר ואף, כמדומה, ריגורוזי יותר.

⁶⁵ לא איתרתי במחקר הבהרה של החוב של גיימסון לבודריאר **המוקדם**, עליה אני מרחיב כאן.

הצריכה" יוצרת "שפה" טוטאלית מקיפה, בה כל אובייקט צריכה בודד הוא מעין "מילה" בשפה (ספת העור הלבנה קשורה לטלוויזיה החדשנית ולמחשב "apple" וכן הלאה).

בניתוח של בודריאר, יש לשים לב, קיימת הסטה רבת משמעות מהבנתנו האינטואיטיבית והשגורה את "חברת הצריכה". זו אינה "חברת שפע", המספקת לאינדיבידואל הנאות רבות ממוצרים שונים ובדידים (כלומר: מספקת ערכי-שימוש רבים ושונים). להפך: זו מערכת חברתית שבה הפרטים במערכת משתמשים במוצרי הצריכה על מנת לתקשר ביניהם ולהתבדל זה מזה. לא ציר התשוקה, העובר בין האני לאובייקט, הוא זה שמהווה את בסיס חברת הצריכה, אלא היחס בין האני לאחר, יחס המסומן באמצעות האובייקטים, הוא מרכזה. זו אינה חברה אטומיסטית וכאוטית שבה כל פרט עסוק בתענוג והדוניזם. להיפך. זו חברה מאורגנת בשיטתיות חסרת תקדים ובה כל פרט מבחין את עצמו מעמיתיו בו בזמן שהוא מכיר בכך שהוא חלק ממערכת.⁶⁶

הנה כמה ציטוטים המבטאים רעיונות אלה מהספר "חברת הצריכה":

ההיגיון הזה [ההיגיון החברתי של הצריכה] אינו בשום אופן זה של ניכוס אינדיבידואלי של ערך-השימוש של סחורות ושירותים – היגיון של שפע לא שוויוני, כאשר לחלק יש נגישות לגיטימית לנס, בעוד לאחרים רק למוצרי הלוואי של הנס. אין זה היגיון של סיפוק, אלא של ייצור ומניפולציה של מסמנים חברתיים. ניתן לנתח את תהליך הצריכה בפרספקטיבה הזו משתי זוויות בסיסיות:

1. מתהליך של מתן משמעות (סיגניפיקציה) ותקשורת, המבוסס על קוד שפרקטיקות הצריכה מתאימות עצמן אליו ואשר ממנו הן שואבות את משמעותן. צריכה כאן היא מערכת של חליפין והמקבילה של שפה. ניתוח סטרוקטורלי הוא הגישה המתאימה ברמה הזו [...]

2. מתהליך של סיווג ודיפרנציאציה חברתית שבו סימן/אובייקטים מאורגנים לא רק כהבדלים משמעותיים בקוד אלא כערכי סטאטוס בהיררכיה. כאן הצריכה יכולה להיות כפופה לניתוח אסטרטגי שקובע את החשיבות הספציפית שלה בחלוקת ערכי הסטאטוס (בחפיפה למסמנים חברתיים אחרים: ידע, כוח, תרבות וכו')

תהליך הניתוח נותר כדלהלן: לעולם אינך צורך את האובייקט כשלעצמו (בערך-השימוש שלו); אתה תמיד עורך מניפולציה באובייקטים (במובן הרחב ביותר) כסימנים שמבחינים אותך, או באמצעות השיוך שלך לקבוצתך הנתפסת כמוקד התייחסות אידיאלי או באמצעות הפרדתך מקבוצתך על ידי התייחסות לקבוצה ממעמד גבוה יותר. [...] הצרכן חווה את התנהגויותיו המובחנות כחופש, כשאיפה, כבחירה. החוויה שלו אינה של מי שהוכרח להיות שונה, של ציות לקוד. להבדיל את עצמך הנו תמיד, בדומה לכך, להכניס למשחק את הסדר המוחלט של ההבדלים, אשר הנו, מלכתחילה, המוצר של החברה

⁶⁶ בהתאם להיגיון זה, שדוחה תפיסה אוטופיסטית וכוזבת לדידו של חברת הצריכה כחברת הדוניסטית, בודריאר אינו רואה למשל את "המהפכה המינית" כ"שחרור" הפרט, אלא ככניסה של המיניות למשחק הסימנים החברתי (ובכך הוא מבשר של הרעיונות של הסופר מישל וולבק).

הטוטאלית ובאופן בלתי נמנע חורג מהטווח של הפרט⁶⁷ (Baudrillard, 1998) (במקור: (1970 עמ' 60-61).

והנה ציטוט ביחס לביטול האוטונומיה של החפץ הבודד :

חפצים מעטים כיום מוצעים לבדם, ללא הקשר של חפצים ש'מדבר' אותם. וזה משנה את יחס הצרכן לאובייקט: הוא אינו עוד מתייחס לחפץ פרטיקולארי בשימושיותו הספציפית, אלא למערך של אובייקטים במשמעו (signification) הטוטאלי. מכונות כביסה, מקררים ומדיחי כלים בהילקחם יחד הנם בעלי משמעות שונה מזו שיש לכל אחד מהם באופן אינדיבידואלי כמכשיר. חלון הראווה, הפרסומת, היצרן והמותג, שממלא פה תפקיד מכריע, אוכפים חזון קוהרנטי, קולקטיבי, כאילו היו הם כמעט טוטאליות בלתי מופרדת, סדרה. זה, אם כן, אינו עוד רצף של אובייקטים בלבד, אלא שרשרת של מסמנים, במובן זה שכול אלה מסמנים אחד את השני בהדדיות כחלק מאובייקט-על מורכב יותר⁶⁸ (Baudrillard, 1998) (במקור: (1970 עמ' 27).

והנה התייחסות לטוטאליות של חברת הצריכה :

אנחנו בנקודה שבה הצריכה אוהזת במכלול החיים, במקום בו כל הפעילויות מסודרות ברצף באותו אופן קומבינטורי, כאשר מהלך הסיפוק מותווה מראש, שעה אחר שעה,

⁶⁷ "That logic is by no means that of the individual appropriation of the *use-value* of goods and services – a logic of unequal abundance, some having rightful access to the miracle, others merely to the by-products of the miracle. It is a logic not of satisfaction, but of the production and manipulation of social signifiers. The process of consumption may be analyzed within this perspective from two basic angles:

1. *As a process of signification and communication*, based on a code which consumption practices fit and from which they derive their meaning. Consumption here is a system of exchange, and the equivalent of language. Structural analysis is the appropriate approach at this level [...]

2. *As a process of classification and social differentiation* in which sign/objects are ordered not now merely as significant differences in a code but as status values in a hierarchy. Here consumption can be submitted to a strategic analysis which determines its specific importance in the distribution of status values (overlapping with other social signifiers: knowledge, power, culture, etc.)

The principle of analysis remains as follows: you never consume the object in itself (in its use-value). you are always manipulating objects (in the broadest sense) as signs which distinguish you either by affiliating you to your own group taken as an ideal reference or by marking you off from your group by reference to a group of higher status [...]. The consumer experiences his distinctive behaviors as freedom, as aspiration, as choice. His experience is not one of being *forced to be different*, of obeying a code. To differentiate oneself is always, by the same token, to bring into play the total order of differences, which is, from the first, the product of the total society and inevitably exceeds the scope of the individual".

⁶⁸ "Few objects today are offered *alone*, without a context of objects which 'speaks' them. And this changes the consumer's relation to the object: he no longer relates to a particular object in its specific utility, but to a set of objects in its total signification. Washing machine, refrigerator and dishwasher taken together have a different meaning from the one each has individually as an appliance. The shop-window, the advertisement, the manufacturer and the *brand name*, which here plays a crucial rule, impose a coherent, collective vision, as though they were an almost indissociable totality, a series. This is, then, no longer a sequence of mere objects, but a chain of *signifiers*, in so far as all of these signify one another reciprocally as part of a more complex super-object".

כאשר ה'סביבה' היא טוטאלית – ממוזגת (air-conditioned) במלואה, מאורגנת, מתורבתת. בפנומנולוגיה של הצריכה, ה'מיזוג' (air-conditioning) הכוללני הזה של החיים, סחורות, אובייקטים, שירותים, התנהגות ויחסים חברתיים מייצג את השלב שהושלם, ש'הוגשם' (consummated), של אבולוציה שטווחה נמתח משפע כפשוטו, דרך רשתות מקושרות בין לבין עצמן של חפצים, עבור להתניה הטוטאלית של הפעולה והזמן, ולבסוף לאטמוספרות השיטתיות שנבנו לתוך הערים של העתיד שהנם הדראגסטור [בהקשר הצרפתי; במובן של מרכז קניות], פארליז 2 [מרכז קניות יוקרתי] ונמלי תעופה מודרניים ⁶⁹ (Baudrillard, 1998) (במקור: 1970) עמ' 29).

אם כך מתוארת חברת הצריכה, מה יכולה להיות המשמעות של **התרבות** במערכת כזו?

בניתוח של מרכז הקניות שזה עתה הוזכר (הדראגסטור) כותב בודריאר כך על מה שקורה לתרבות בתוך המרכז הזה:

בדראגסטור, המרכז התרבותי הופך להיות חלק ממרכז הקניות. יהיה זה פשטני לומר שהתרבות 'יורדת לזנות' שם. היא 'מתורבתת'. באופן סימולטני, סחורות (לבוש, מוצרי מכולת, הסעדה וכו') גם הן מתורבתות בתורן, מכיוון שהן מותמרות לעצם (substance) של משחק והבדלה, לאביזרי מותרות, לאלמנט אחד בין אחרים *במבילה* הכללית של הדברים המיועדים לצריכה ⁷⁰ (שם, עמ' 28-27).

בודריאר מעניק כאן הגדרה חדשה יותר למה שניסחנו, בעקבות גיימסון, כ"תרבות הכלכלה" ו"כלכלת התרבות" בפוסטמודרניות: התרבות לפי בודריאר "מתורבתת", כלומר מוכנסת לסדר הכללי, למשחק ההבדלים הכללי של מוצרי הצריכה **האחרים**, וכך מאבדת מייחודה ומובחנותה. **התרבות** במרכז הקניות ("המרכז התרבותי") היא חלק אינטגרלי **ממרכז הקניות** שעוטף אותה ('חלק ממרכז הקניות'). בודריאר מצטט את הפרסומות למרכז הקניות: "את יכולה לעשות שופינג בנוחות במיקום ממוזג אחד, לקנות את המזון שלך שם, לרכוש דברים לדירתך או לבית הכפר שלך – ביגוד, פרחים, **הרומן האחרון** או הגאדג'ט האחרון. ואת יכולה לעשות כל זאת ביציאה אחת, כשהבעל והילדים צופים בסרט, ואז כולם סועדים יחד שם" (שם, עמ' 28; ההדגשה שלי). זוהי, טוען בודריאר, "ניאו-תרבות" (מעניין להשוות לביטוי פוסט-תרבות שטבע סטיינר באותן שנים, כפי שראינו לעיל), "כאשר אין יותר הבדל בין מעדנייה וגלריית אמנות, בין פלייבוי

⁶⁹ "We are at the point where consumption is laying hold on the whole of life, where all activities are sequenced in the same combinatorial mode, where the course of satisfaction is outlined in advance, hour by hour, where the 'environment' is total – fully air-conditioned, organized, culturalized. In the phenomenology of consumption, this general 'air-conditioning' of life, goods, objects, services, behavior, and social relations represent the perfected, 'consummated' stage of an evolution which runs from affluence pure and simple, through inter-connected networks of objects, to the total conditioning of action and time, and finally to the systematic atmospherics built into those cities of the future that are our drugstores, Parly 2s and modern airports".

⁷⁰ "In the drugstore, the cultural centre becomes part of the shopping centre. It would be simplistic to say that culture is 'prostitute' there. It is *culturalized*. Simultaneously, commodities (clothing, groceries, catering etc.) are also culturalized in their turn, since they are transformed into the substance of play and distinction, into luxury accessories, into one element among others in the general *package* of consumables".

ומסה בפליאונטולוגיה" (שם, עמ' 28). בודריאר - באומרו שיהיה זה פשטני להגדיר את התהליך כ"ירידה לזנות" של התרבות - מרמז שזה שלב אחר מזה שנותר על ידי מארקס, שדיבר על הקפיטליזם במונחי הזניה, כלומר הקפיטליזם כהעמדה-למכירה של הכול. במובן זה, ניתוחו של בודריאר שונה מעט גם מהניתוח המרקסיסטי יותר באופיו של גיימסון בעקבות מאנדל, שמדברים על ייצור מוגבר והסחרה של התרבות. כיום, לפי בודריאר, אין הכוונה שהתרבות נמדדת על ידי ערך-החליפין. השלב שלנו (כלומר, ב-1970), טוען בודריאר במרומז, רדיקלי יותר: **התרבות נמוגה במכלול משחק הסימנים של חברת הצריכה כמו שמי כוס טובעים בים**⁷¹; "הרומן האחרון" הוא חלק ממשחק הסימנים החברתי ממש כמו "הגאדג'ט האחרון".

בד בבד, כפי שניתן לראות בציטוט לעיל ("סחורות גם הן מתורבתות"), הכל הופך לתרבות (הנה מקור רעיונותיו של גיימסון!). חפצי המותרות של חברת הצריכה, מקרר, מכונת או מחשב נייד, המשמשים בשלל הוואריאציות שלהם לסימון ולהבדלה משחקיים, ממלאים בתפקידם המשחקי הזה חלק מהתפקיד של מה שכונה בעבר התרבות⁷².

כל זה קורה, טוען בודריאר, בלי שבהכרח ייפגע ערכה האניהרנטי של היצירה הבודדת. "הבעיה של הצריכה של התרבות אינה, אם לנסח כהלכה, קשורה לתכנים תרבותיים" (שם, עמ' 101). הבעיה אינה "יולגריזציה" של התרבות" (שם, שם) מדגיש בודריאר. זו בעיה סטרוקטורלית הנובעת משילובה של התרבות במשחק הצריכה⁷³.

לפיכך, בודריאר כלל אינו מתרשם מנגישותה "הדמוקרטית" של התרבות בהווה, מ"הרוח הדמוקרטית הגדולה" שמביאה לכך שפיקאסו, שאגאל או ראושנברג נמצאים בחנויות הגדולות (הכוונה מן הסתם לפרודוקציות) (שם, עמ' 105), הוא אינו מתרשם (גם לא באופן ולתר בנימיני) מכך ש"עבודת האמנות פורצת החוצה מהבדלות שבה במשך מאות בשנים היא נתחמה כאובייקט מיוחד ורגע מיוחד" (שם, עמ' 106). הוא אינו מתרשם מהשפע הזה כיוון שכאמור "פריצתה" של האמנות מהגטו שלה פירושו שילובה בתוך חברת הצריכה לאין-הפרד, ולפיכך היטמעותה כטיפה בים הצריכה; זהו חיבוק הדוב של הצריכה את התרבות.

⁷¹ לניתוח של בודריאר ניתן להציע ניתוח מקביל, אלטרנטיבי, "מהותני" יותר ולא סטרוקטורליסטי: בחברה שהתגברה על מצוקות הקיום הבסיסיות שלה, הן התרבות והן מוצרי הצריכה הפכו למוותרות. הסיבה שהתרבות נטמעת ונמוגה בתוך מוצרי הצריכה הנה מכיוון שהיא מצויה על מישור זהה עמם: אבל מישור זה אינו מישור הסימון וההבדל, כפי שמציע בודריאר, אלא מישור הדברים הקונטנגנטיים, הלא-הכרחיים, מישור המותרות. תרבות ואידאולוגיה הן בעלי ערך גבוה, ניתן לטעון, כשהם מפצים על מחסור קיומי. אך הם הופכים למוצר צריכה, למותרות, הם נקלטים באירוניה, כאשר אין תפקידם לפצות על מחסור בסיסי כזה. ראינו רמז לתפיסה הזו במסתו של אירווינג האו שנדונה בפרק הקודם. האו מדבר על מקומה הבעייתי של "התרבות הגבוהה" בחברת השפע ועושה זאת ללא הניתוח הסטרוקטורליסטי המאלף של בודריאר. עם זאת, ניתוח כזה של האו מאבד תובנה רבת ערך של בודריאר: שרשרת המסמנים **הספציפיות** שנוצרות בתרבות הצריכה. שרשרת כזו יכולה, למשל, לעבור בחופשיות, ואף לקשר בהדיקות, בין יין פורט יוקרתי ל"ביקורת התבונה הטהורה" של קאנט.

⁷² על תפיסת התרבות כמשחק, בעקבות הויזינחה, נדון גם בפרק החמישי.

⁷³ התרבות, כחלק מחברת הצריכה וממשחק הסימנים שלה, הופכת גם להיות מסמנת מעמדית (עיינו בייחוד שם, עמ' 107-108). את הפרויקט האינטלקטואלי של בודריאר (פרויקט שהנו אנט-אינטלקטואלי, למעשה, כפי שטוען גיימסון), המנתח את התרבות במונחים של סימוני סטאטוס והבדלה, אפשר לראות כתוצאה של חברת הצריכה כפי שבודריאר מנתח (השניים היו ערים לפעילותם המקבילה), כלומר כנובע ממצאות היסטורית נתונה ולא אוניברסאלית. בודריאר עצמו, בניגוד לבודריאר, הוא כמדומה הרבה פחות אנט-אינטלקטואלי והוא אינו מרוקן מתוכן את המושג "תרבות". לדידו יכולה להיות לתרבות משמעות סימבולית, יכול להיות לה "ערך-שימוש", כפי שהדבר התקיים בחברות בעבר.

לפרקים, הניתוח של בודריאר מעמיק אף יותר, חודר עמוק יותר למטפיזיקה של האמנות ולמעמדה בחברת הצריכה. התרבות העכשווית לא רק מטמיעה ו"מטביעה" את התרבות בתוכה, אלא היא מערערת על היכולת להעניקת "משמעות" ומבשרת את קץ עידן הפונקציה הסימבולית האמנותית. זאת משום ש"משמעות" ו"סימבוליות" מכוננות על מתח שקיים בין שתי רמות: בין **המציאות לייצוג** הסימבולי; בין המציאות לפרשנות מעניקת המשמעות. אבל ברגע שכל פרט במציאות ניתן להחלפה בכל פרט אחר – במילים אחרות: ברגע שהמציאות עצמה הופכת לסימן, ברגע שהמציאות, האמנות והפרשנות מצויות שלושתן על משלב דומה, זה של הסימן – בא הקץ לפעילות המטפיזית של המשמעות והאמנות (כפי שבא הקץ ל"מציאות", כפי שידגיש בודריאר המאוחר):

[מדובר בקטע במרכז הקניות הגדול והממוזג בו מתלכדים מוצרי צריכה ותרבות] במילים אחרות, כל הפעילויות, העבודה, הקונפליקטים והעונות התאחדו והתבטלו באותה הפשטה. עצמיות החיים (The substance of life) שאוחדה בדרך זו, בעיכול האוניברסאלי הזה, לא יכולה עוד לשאת בתוכה משמעות: מה שמכונן את עבודת החלום, את העבודה של השירה והמשמעות – במילים אחרות, התרשים הגדול של התקפה ועיבוי, הצורות הגדולות של מטאפורה וסתירה, אשר מבוססים על קשרי הגומלין החיים של יסודות מובחנים – אינם אפשריים עוד. התחלופה הנצחית של אלמנטים הומוגניים מושלת באופן בלתי ניתן לערעור. אין יותר פונקציה סימבולית, אלא רק קומבינטוריקה נצחית של 'אווירה' באביב נחצי⁷⁴ (שם, עמ' 30).

בניתוח עוצר נשימה של הפופ-ארט מבאר בודריאר שבחברה העכשווית אין יתרון ל"אובייקט" על פני "הדימוי", זאת משום ששניהם כאחד "מתקיימים בצוותא באותו חלל לוגי ופיזיקאלי, היכן שהם גם 'מתפקדים' כסימנים" (שם, עמ' 115). אי לכך "הלוגיקה של הצריכה מכחישה את הסטאטוס הנשגב המסורתי של הייצוג האמנותי" (שם, עמ' 116). אם הייצוג והמיוצג מצויים על אותה רמה, אם האחד אינו "האמת של האחר" (שם, עמ' 116), אין ערך לפעולת הייצוג. הפופ-ארט, בחקותו את עולם האובייקטים כפי שהוא, בלי לטעון לערך טרנסצנדנטי לפעולת הייצוג ולאמנות בכלל, מבטא בדיוק את הנקודה הזו. הפופ-ארט מבטאת את "האינטגרציה הטוטלית" של האמנות בתוך העולם (שם, עמ' 116). האמנות והעולם שהיא אמורה לייצג אינם מסמן ומסומן בהתאמה, אלא הפכו שניהם כאחד למסמנים, המקרר הפך למסמן ממש כמו ספר של פרוסט.

מלבד **שילובה**, הממית בנשיקה (או, כאמור, בטביעה או בחיבוק-דוב), של התרבות בתוך מערכת הסימנים של חברת הצריכה, הפיכתה לסימן בין סימנים תוך איבוד "מהותה הסמנטית" (שם, עמ' 101), מלבד זאת, **לתוך התרבות עצמה חודר היגיון האופנה**:

⁷⁴ "In other words, all activities, labor, conflicts and seasons have been united and abolished in the same abstraction. The substance of life unified in this way, in this universal digest, can no longer have in it any *meaning*: what constituted the dreamwork, the labor of poetry and of meaning – in other words, the grand schemata of displacement and condensation, the great figures of metaphor and contradiction, which are based on the living interconnections, of distinct elements – is no longer possible. The eternal substitution of homogenous elements now reigns unchallenged. There is no longer any symbolic function, but merely an eternal combinatory of 'ambience' in a perpetual springtime".

ברור הדבר שאין קדמה המשכית בתחומים הללו [של האופנה]: האופנה הנה שרירותית, ארעית, מחזורית, ואינה מוסיפה דבר לאיכויות הפנימיות של הפרט. היא, על כל פנים, אוכפת אילוצים נרחבים ביותר, והסנקציה שהיא מפעילה היא זו של הצלחה או נדוי חברתיים⁷⁵ (שם, עמ' 100).

אם "הגדרה אחת של צריכה (ש) היא הכללה (generalization) של התהליכים הצירופיים של האופנה" (שם, עמ' 141), הדבר נוגע גם לתרבות. "התרבות לא מיועדת עוד לשרידה" (שם, עמ' 101; ההדגשה שלי) **אלא למחזור** כמו מוצרי האופנה. בודריאר מתייחס לריבוי הפרסים הספרותיים כעדות להיגיון האופנה הנכנס לתרבות: הפרס ממקד את תשומת הלב בספר-השעה האופנתי, שבשעה הבאה יתחלף בספר אחר (שם, עמ' 102).

והתזה של בודריאר רדיקלית אף יותר: כניסת היגיון האופנה, לתרבות כמו לשאר מוצרי הצריכה, פירושו שהתרבות מיוצרת "מתוך המדיום בעצמו" (שם, עמ' 102), כלומר התרבות מיוצרת באמצעות עריכת וואריאציות ושינויים על דגמי תרבות קיימים, ולא מתוך לכידה של דבר מה מחוצה לה, ממש כשם שהאופנה עצמה הנה וואריאציות אינסופיות על פריטי לבוש ללא המצאה של פריט לבוש חדש לחלוטין. כל "היצירתיות התרבותית" נתפסת כעת כמשחק בוואריאנטים בתוך הצורה הקיימת. כעת אין הבדל בין האוונגרד לתרבות ההמונים; שניהם פועלים לפי היגיון האופנה אלא שהאוונגרד⁷⁶ פועל על משחק בצורות הביטוי ואילו תרבות ההמונים על משחק בתכנים, אבל שניהם מצויים בתוך מה שבודריאר מכנה "הקוד" (שם, עמ' 101).

כניסת היגיון האופנה לתרבות, אם כך, משנה את מהותה של האחרונה מכל וכל. היגיון האופנה הוא:

ההפך המוחלט של תרבות שנתפשת כ:

1. נחלה מורשת של יצירות, מחשבה ומסורת;
2. מימד מתמשך של רפלקסיה תיאורטית וביקורתית – טרנסצנדנטיות ביקורתית ופונקציה סימבולית (שם, עמ' 101)

חלף "הפרקטיקה האקסקלוסיבית של תרבות כמערכת סימבולית של משמעות" מתקבלת "פרקטיקה משחקית וקומבינטורית של תרבות כמערכת של סימנים" (שם, עמ' 108). למעשה, המילה "תרבות" מטעה, טוען בודריאר, ואינה מתארת נאמנה את אותה מהות המאגדת בתוכה "מסרים, טקסטים, דימויים, יצירות מופת קלאסיות ורצועות קומיקס" (שם, עמ' 109).

הספר "חברת הצריכה" מציע מגוון עשיר ביותר של תובנות על התרבות העכשווית. בצד אלה העיקריות שהוזכרו זה עתה – **טמיעתה של התרבות במשחק הסימנים של מוצרי הצריכה**;

⁷⁵ : "[...] it is clear that there is no continual progress in these fields: fashion is arbitrary, transient, cyclical, and adds nothing to the intrinsic qualities of the individual. It does, however, impose thoroughgoing constraints, and the sanction it wields is that of social success or banishment".

⁷⁶ בהערה חשובה ביותר, אך שבודריאר אינו מפתחה, מונגדת חוויית "החדש" לחוויה "המשחקית" של חברת הצריכה. חוויית "החדש" שייכת ל"שיח הסימבולי", לפי בודריאר, כלומר זו חוויה ייחודית שבה אין מקום לאופנה וליחס בינה לבין חוויות אחרות. היגיון חברת הצריכה הוא היגיון האופנה, היגיון קומבינטורי, משחקי ומחזורי, ולא עיקרון החידוש (שם, עמ' 113). בהבחנה הזו ניתן להשתמש על מנת להבין את ההבדל בין האסתטיקה המודרניסטית, עם פאתוס החדש שלה, לבין זו הפוסטמודרניסטית, בה מושל היגיון האופנה נעדר הפאתוס ונעדר גם מה שבודריאר מכנה "סימבוליות".

כניסת היגיון האופנה לתרבות – תהליכים שאינם נוגעים כמעט בתכנים הקונקרטיים של התרבות, אלא בשינוי המשמעות הרדיקלי שיש לתכנים בתוך המערכת הכללית של הצריכה - מציע בודריאר גם ניתוח של התנוונות התכנים של התרבות הגבוהה בחברת הצריכה.

בודריאר מדבר על הפיכתה של מה שמכונה תרבות למידע ול"קומוניקציה". בדיון במשחקי וחינוכי טריוויה רדיופוניים, ותוך כדי שהוא עורך משחק מילים על ההבדל בין טקס אכילת לחם הקודש (communion) והתקשורת (communication), כותב בודריאר:

מה שחולקים [בני האדם המשחקים באותם חידוני טריוויה], אז, אינו 'תרבות' יותר, הגוף החי, הנוכחות הממשית של הקבוצה (כל מה שיצר את את הפונקציה הסימבולית והמטבולית של הטקס וההילולה (feast)), זה אינו אף ידע במובן ההולם של הביטוי, אלא אותו קורפוס מוזר של סימנים ואסמכתאות (references), של זיכרונות מימי בית הספר ואותות של האופנה האינטלקטואלית הידועים כ'תרבות ההמונים', שאנחנו יכולים לכנותה 'התרבות המשותפת הנמוכה ביותר' (תמנ"ב), כשם שמדברים על המכנה המשותף הנמוך ביותר במתמטיקה ⁷⁷ (שם, עמ' 103-104).

תרבות כפעילות סימבולית, תרבות כפעילות סימבולית **שמגדירה את הקבוצה לעצמה** ⁷⁸ (הגדרה זו של בודריאר קשורה הדוקות לרעיון הספרות הלאומית שנעלה בפרקים הבאים) - אינה סוג התרבות הדומיננטי בחברת הצריכה.

לסיכום: בודריאר מעניק לנו ניתוח תיאורטי שמבאר את היחלשותה של הספירה התרבותית בחברת הצריכה הפוסטמודרנית. האובייקטים בחברת הצריכה הנם בעלי "ערך סימן" וכך גם התרבות. לפיכך, התרבות טובעת בתוך ים אובייקטי-הצריכה האחרים. זהו התהליך שכינינו "תרבות הכלכלה", שבגינה התרבות מאבדת את מובחנותה וייחודיותה. בנוסף, לתוך הספירה התרבותית עצמה חודר היגיון האופנה, חדירה המחלישה את היצירה הבודדה והופכת אותה לוואריאנט בין וואריאנטים רבים. תהליך זה כינינו "כלפול התרבות", חדירת עיקרון תחלופת התמידית של הסחורות לתוך שדה התרבות.

⁷⁷ "What is shared, then, is no longer 'culture', the living body, the actual presence of the group (everything which made up the symbolic and metabolic function of the ceremony and the feast), nor is it even knowledge in the proper sense of the term, but that strange corpus of signs and references, of recollections from schooldays and intellectual fashion signals known as 'mass culture', which we might term lowest common culture (LCC), the way one speaks of a lowest common denominator in mathematics".

⁷⁸ לכאורה, יכול גם המידע עליו מדבר בודריאר לתפקד כמלכד של הקבוצה. לשם הדוגמה: כל הישראלים מעל גיל מסוים שזוכרים תוכניות ילדים בטלוויזיה החינוכית משנות השבעים, וזיכרונם זה, המשותף, מהווה דבק חברתי. אולם נדמה שבודריאר מדבר על ידע משותף שתובע גם פעילות כלשהי מצד הפרט: או פרשנות סימבולית או תהליך אנליטי; לא צביר של ידע קר המונח בתודעה כאבן שאין לה הופכין. ייתכן שזו כוונתו כשהוא כותב ש"התרבות הגבוהה" היא בעלת "תחביר מורכב", ואילו "תרבות תקשורת-ההמונים" יכולה להיות מפורקת למכניזמים של "גירוי-תגובה" ו"שאלה-תשובה" (שם, עמ' 105), כלומר אינה תובעת עבודה אינטלקטואלית ועיכול אינטלקטואלי.

נוסף על כך: התרבות, לפי בודריאר, גם מאבדת מייחודיותה כמי שתפקידה לייצג, במציאות של חברת הצריכה שעברה **כולה** לספירה של הייצוג (דהיינו: גם המקרר מייצג דבר מה אחר, הנמצא מחוצה לו, לא רק האמנות).

בודריאר כך מעניק ניתוח צלול לאותו תהליך שגיימסון מדבר עליו (בוואריאציה מעט שונה) ואותו כינינו כאמור: תרבותה של הכלכלה ופֶּלְכּוּלָה של התרבות.

ג.2.4 – בחזרה למסה של גיימסון

צריך לשים לב לנקודה מעניינת במבנה המסה של גיימסון. סוגיית ביטול המשוכה בין התרבות הגבוהה לנמוכה – שהנה מכרעת בתרומתה להבנת מבוכתה של ביקורת הספרות בפוסטמודרניות, כפי שטענו – מובאת ומודגשת בפתח המסה ומעט בסופה, אולם כשגיימסון מונה את "המאפיינים המהותיים של הפוסטמודרניזם" הוא **אינו** מונה אותה. גם למאפיינים אלה, כפי שנטען מיד, רלוונטיות להבנת הספרות וביקורת הספרות בעידן הפוסטמודרני:

הדיון יעלה בזה אחר זה את המאפיינים המהותיים של הפוסטמודרניות: היעדר עומק מסוג חדש, על שלוחותיו, הן ב'תיאוריה' העכשווית והן בכל התרבות החדשה של הדימוי או הסימולאקרום; כתוצאה מכך היחלשותה של ההיסטוריות הן ביחסנו להיסטוריה הציבורית והן בצורות החדשות שלובשת תפיסת הזמן הפרטי שלנו, שהמבנה ה'סינזיופרי' שלה (על פי לאקאן) יקבע דפוסים חדשים של תחביר או של יחסים סינטגמטיים באמנויות היותר תלויות זמן; דפוס חדש לגמרי של טונוס רגשי בסיסי – מה שאכנה 'עוצמות' – שניתן לתופסו בצורה הטובה ביותר באמצעות שיבה אל התיאוריות הישנות של הנשגב; הזיקות המכוננות העמוקות של כל אלה לטכנולוגיה חדשה לחלוטין, שהיא עצמה מייצגת מערכת כלכלית עולמית חדשה לגמרי; ולאחר תיאור קצר של המוטציות הפוסטמודרניות בעצם חוויית החלל הבנוי, יובאו כמה הרהורים על ייעודה של האמנות הפוליטית בחלל העולמי החדש והמבלבל של הקפיטליזם המאוחר או הרב-לאומי (גיימסון, 2008 עמ' 25).

מדוע גיימסון אינו מונה ב"מאפיינים המהותיים" של הפוסטמודרניזם את אותו "מאפיין יסודי אחד" (שם, עמ' 19) שציין בתחילת מסתו ושנוגע לביטול ההבדל בין "גבוה" ל"נמוך"?

אפשרות **אחת** להבין את גיימסון הינה שהמאפיינים המהותיים שהוא מונה כאן הם **פירוט** של המאפיין "היסודי האחד". כלומר, אבדן העומק, היחלשות ההיסטוריות תחושת ההמשכיות, התמסרות להשפעת ה"עוצמות", הבלבול שמשרה "החלל" הפוסטמודרני, מסבירים כולם בהרחבה מדוע "תרבות גבוהה" – האמונה מצדה על עומק, רציפות, יכולת רפלקסיבית ותבונית שדרוש לה מרחק מסוים, קוהרנטיות מסוימת; כלומר, היפוך ה"מאפיינים המהותיים" של הפוסטמודרניזם – אינה אפשרית עוד.

אפשרות **אחרת** היא לראות את המאפיינים הנ"ל **כמתווספים** לביטול ההבדל בין "התרבות הגבוהה" לתרבות הפופולארית בפוסטמודרניות.

אך בכוונתנו לטעון כי מאפיינים אלה **כשלעצמם** מעניקים הסבר הן למעמד הספרות והן למעמד ביקורת הספרות בפוסטמודרניות.

אפתח בהשלכות על ביקורת הספרות. המאפיין הראשון של התרבות הפוסטמודרנית שמנה גיימסון ("היעדר העומק"), מזכיר מאד את הטענות של סוזן סונטאג ב"נגד הפרשנות" (כזכור, סונטאג מחתה על התפיסה של יצירת אמנות יש "משמעות" אותה יש לחלץ). "היעדר העומק" עליו מצביע גיימסון מייתר את תפקיד מבקר הספרות כמי שתפקידו להיות "פרשן" של היצירה, או, במילים אחרות, מי שתפקידו לחשוף את "מבנה העומק" שלה. בניגוד למשמעויות העשירות של ציור "נעלי איכרים" של ואן גוך (הדוגמה ליצירה מודרניסטית שגיימסון מביא – שם, עמ' 27-30); אל היצירות המודרניסטיות ניתן לגשת בגישות "הרמנויטיות" במובן הזה שהיצירה עצמה כחפץ דומם נתפסת כרמז או כסימפטום לאיזו מציאות נרחבת יותר" (שם, עמ' 30); בניגוד להן, ביצירות הפוסטמודרניות, כדוגמת "נעלי אבק יהלומים" של אנדי וורהול, "אין כל אפשרות להשלים את המהלך ההרמנויטי" (שם, עמ' 32). מאליו מצטמצם מקומו של המבקר-פרשן בסוג היצירה הזה, המבקר שחלק מתפקידו הוא הרי "הרמנויטי".

מאפיין שקשור הדוקות ל"היעדר העומק" הוא נוכחות ה"עוצמות". גם ל"עוצמות" השלכה על ביקורת הספרות. "עוצמות", ניתן לטעון, הוא מה שאין להסבירו, אלא לחוש בו. גיימסון טוען:

אין זאת אומרת שהתוצרים התרבותיים של התקופה הפוסטמודרנית משוללים לחלוטין כל רגש, אלא שרגשות שכאלה – שאולי מוטב ומדויק יותר, בעקבות ז'אן-פרנסואה ליוטאר, לקרוא להם 'עוצמות' – הם עתה בלתי מעוגנים ולא אישיים, ונוטים להיות מונחים על ידי אופוריה מסוג מיוחד (שם, עמ' 42-43).

ניתן לטעון כי תוצרים פוסטמודרניים רבים (קליפ או שיר פופ, למשל) מצריכים פעילות ביקורתית מופחתת בהיותם "בלתי מעוגנים ולא אישיים", בהיותם "אופוריים" ולא תבוניים. הופעת רוק סוחפת ורבת עוצמה זקוקה הרבה פחות למבקר-פרשן מאשר "יוליסס" של ג'ויס.

הבלבול שמשרה עלינו הפוסטמודרניזם, המאפיין האחרון שמנה גיימסון בקטע המצוטט לעיל, ושאותו ממחיש גיימסון בהמשך מסתו דרך תיאור מלון בוונונטורה, יכול להתפרש בהקשר שלנו כקושי של מבקר הספרות למקם את היצירה הבודדה בסכמת-על כלשהי:

והנה אני מגיע סוף-סוף לטענה העיקרית שאטען כאן, שמוטציה אחרונה זו בחלל – חלל-העל הפוסטמודרני – הצליחה לבסוף לחרוג מעבר ליכולתו של הגוף האנושי האינדיבידואלי למקם את עצמו, לארגן תפיסתית את סביבתו המידית ולמפות קוגניטיבית את מיקומו בעולם חיצוני בר-מיפוי. כעת ביכולתי להעלות את הרעיון שנקודת נתק מדאגה זו בין הגוף לבין סביבתו הבנויה [...] עשויה היא עצמה לשמש כסמל וכאנלוגיה לדילמה חריפה עוד יותר: האי-יכולת של רוחנו, לפחות לעת עתה, למפות את רשת התקשורת המבוזרת הגדולה, הרב-לאומית והעולמית, שבה אנו מוצאים את עצמנו לכודים כסובייקטים אינדיבידואליים (שם, עמ' 87).

בהקשר שלנו, מאלף לשים לב לביטוי בו משתמש גיימסון: "חיסול המרחק הביקורתי" (שם, עמ' 91; ההדגשה שלי):

המרחק בכלל (לרבות המרחק הביקורתי בפרט) הוא הנמחק במרחב החדש של הפוסטמודרניזם. אנו משוקעים בנפחיו הגדושים, ורוויים מעתה והלאה עד כדי כך שגופינו הפוסטמודרניים מאבדים את הקוארדינטות המרחביות שלהם, ומבחינה מעשית (קל וחומר תיאורטית) אינם מסוגלים עוד להציב מרחק; במקביל כבר תואר כיצד ההתרחבות החדשה והכבירה של הקפיטליזם הרב-לאומי מצליחה לחדור ולכבוש את

אותן מובלעות קדם-קפיטליסטיות (הטבע והלא מודע) שאפשרו נקודות אחיזה ארכימדיות חוץ-טריטוריאליות לביקורת יעילה (שם, עמ' 95).

גיימסון משמש בביטוי "חיסול המרחק הביקורתי" הן לתיאור ביטול האוטונומיה התרבותית בפוסטמודרניות (הפלישה הקפיטליסטית למובלעת האוטונומית, או אוטונומית למחצה, של התרבות), חיסול הנקודה הארכימדית המאפשרת את הביקורת, והן לתיאור הבלבול הפוסטמודרני המבטל בערפולו את היכולת הביקורתית. אמנם גיימסון מתייחס לביקורת תרבות וחברה במובן הרחב ביותר, אך גם ביקורת ספרות, כחלק מהאחרונה, סובלת מהבלבול הנדון. גיימסון אומר לנו למעשה שבשעת כתיבת המסה (בנוסחה הסופי שהופיע ב-1991) אחד ממאפייני הפוסטמודרניזם הוא חוסר היכולת של רוחנו להבין את המערכת בכללותה. ניתן אולי לשכתב את דבריו באופן הבא: אבדן האמון במטה-נרטיבים, עליו הצביע ליוטאר, כמו האופי הנומינאליסטי של הפוסטמודרניזם, הקושי שהוא מציב בפני הכללות מכל סוג ומין, נובעות ממגבלותינו הקוגניטיביות בעת הזאת להבין את המערכת המורכבת שבה אנו חיים. לפיכך, גם תפקידו של מבקר הספרות, כנציג "המערכת", המבט הכולל והמטה-נרטיב, הופך להיות קשה בהינתן הבלבול האימננטי הנ"ל של הפוסטמודרניזם.

ה"סכיזופרניה" של יצירות תרבות פוסטמודרניות, מאפיין נוסף שמנה גיימסון כמאפיין פוסטמודרניסטי, היא המקבילה לכאוס בחלל הפוסטמודרני **ביצירה הבודדה**. אם החלל הפוסטמודרני מקשה על התמצאות והענקת קוהרנטיות במציאות הגלובלית, הרי ה"סכיזופרניות" של יצירות תלויות-זמן כמו הספרות, מתנגדות לניסיון של מבקר ליצור קוהרנטיות וסכמת-על בתוך **היצירה הבודדה**. דהיינו, גם למאפיין זה יש השלכה על ביקורת הספרות.

זאת ועוד: ל"היחלשותה של ההיסטוריות", דהיינו ל"סכיזופרניות", מייחס גיימסון גם את תופעת הפאסטיש הפוסטמודרני⁷⁹:

הפסטיש, כמו הפרודיה, הוא חיקוי של סגנון מיוחד או אידיויסינקראטי, נשיאת מסכה לשונית, דיבור בשפה מתה. אלא שזו פרקטיקה ניטרלית של חקיינות ממין זה, שאין בה דבר מכוונת המכוון שבפרודיה [...] הפסטיש אינו אלא פרודיה ריקה (שם, עמ' 46).

כאשר יצירה ספרותית הופכת להיות מארחת של ציטוטים אקראיים, אקלקטיים ולא מכוונים, **לא פרודיים**, אין שחר לעבודת פענוח ביקורתית של תכלית הימצאותם ביצירה.

אבל בכוונתנו לטעון כי חלק מהמאפיינים שמונה גיימסון כמאפיינים כלליים של הפוסטמודרניזם, לא רק מקשים על תפקודה של **ביקורת** ספרות בעידן הנוכחי, אלא הם **אנטי-ספרותיים במהותם** ולפיכך מקרבים את גיימסון – הגם שהוא אינו אווז בעמדה הזו – לטענתנו (אותה פרשנו בפרק הקודם) שהפוסטמודרניזם **עצמו הנו אנטי-ספרותי**.

⁷⁹ בעניין זה ראו, למשל, את טענתו של אומברטו אקו, על כך ש"עבודות אמנות נוצרות על ידי עבודות אמנות, טקסטים נוצרים על ידי טקסטים, וביחד הם מדברים איש לרעהו ואחד עם השני" (Eco, 1985 עמ' 4). אקו מתייחס ל"אינטרסטואליות" הזו במפורש כ"פוסטמודרנית" (הוא מדבר שם בעיקר על "סרטים פוסטמודרניים", אבל במשתמע גם על ספרות) (שם, עמ' 11).

כזכור, הצענו שסונטאג בהתנגדותה ל"פרשנות", מבטאת למעשה התנגדות לאמנות הרומן, ז'אנר התובע פרשנות באופן מיוחד. לפיכך, "היעדר העומק", בניסוחו של גיימסון, יכול בהחלט להתפרש כהפניית עורף לאמנויות העומק הלשוניות, בראש ובראשונה הרומן.

ואילו ה"סכיזופרניה" מבטאת עוינות כלפי התחביר פר-סה וקל וחומר כלפי הנרטיב. את ה"סכיזופרניה" הפוסטמודרנית מסביר גיימסון, בעקבות לאקאן, כ"התפרקות שרשרת המסמנים", המביאה לתחושה אופורית ולהתמקדות ב"מסמן" מבודד:

ההווה אופף פתאום את הסובייקט בחיות בל תתואר, בחוויית-חושים מהממת בחומריותה, הממחישה היטב את כוחו של המסמן החומרי – או מוטב לומר, המילולי – במצב של בידוד. הווה זה של העולם או של המסמן החומרי מתייצב לנוכח הסובייקט בעוצמה מוגברת, טעון במטען מסתורי של אפקט [...] של אופוריה, של high, של עוצמה הנובעת משיכרון אלכוהולי או הלוצינוגני (שם, עמ' 62).

ככוונתנו למתוח (במעט!) את הטיעון של גיימסון ולהציע שטמון בו הסבר למקומה הבעייתי של הספרות בפוסטמודרניזם. לא לחינם אותם רגעי "עוצמה" מבודדים מומשגים במטפורה לשונית כ"פירוק שרשרת המסמנים". הרצף והצטברות הרשמים הניואנסיים של רומן או אף שירה ("שרשרת המסמנים"), מנוגדים לסכיזופרניה ולחוויית העוצמה הפוסטמודרנית, שאמצעי מדיה אחרים יאים להן.

גיימסון מדבר על כך ש"בתרבות [...] המרחב וההיגיון המרחבי שולטים יותר ויותר" (שם, עמ' 59) על חשבון "הזמן, הזמניות והרצף הסינטגמטי" (שם, עמ' 59); על כך שבפוסטמודרניות "איבד הסובייקט את יכולתו הפעילה ליצור המשכיות עם העבר והעתיד" (שם, שם). **ניתן, אם כן, להרחיב את הטענה של גיימסון ולהחילה על אמנות הרומן ופעולת הקריאה גופא, שכפעילות ואמנות תלויות זמן והמשכיות (לעומת ארכיטקטורה, למשל) מוצאות את עצמן זניחות בפוסטמודרניזם.**

גם ה"עוצמות" הפוסטמודרניות מתקבלות יותר באמנויות בהן אין צורך "לדלג" מהמסמן למסומן (כמו במוסיקה למשל), או ש"הדילוג" הזה איקוני ופשוט (כמו האמנות החזותית). "עוצמות" הן דבר מה מיידי, ופעולת הקריאה דורשת השתהות ולו מעצם הדילוג שנתבע לו הקורא בין המסמנים למסומנים.

לסיכום הדיון בגיימסון: לא רק המאפיין המרכזי בפוסטמודרניות – של מחיקת הגבול בין "הגבוה" ל"נמוך" בתרבות – מקשה על ביקורת הספרות בעידן הפוסטמודרני. גם המאפיינים המהותיים האחרים של הפוסטמודרניזם שמנה גיימסון מקשים על ביקורת הספרות, וחלקם אף מערערים את עצם קיומה של הספרות.

3.ג – השפעות "השיח הפוסטמודרני" על ביקורת הספרות

עד כה דנו בפרק זה בשתי השפעות עיקריות של העידן הפוסטמודרני ושל הפוסטמודרניזם כדומיננטה תרבותית על ביקורת הספרות: זו שנובעת מאבדן האמון במטה-נרטיבים ושנקשרה

בהגותו של ליוטאר, וזו שנובעת מהפרובלמטיזציה של "התרבות הגבוהה" והתרבות בכלל ושדנו בה באמצעות הגותו של גיימסון. כאמור, הראשונה הנה השפעה ישירה על ביקורת הספרות אך לאו דווקא משפיעה באופן רדיקלי על הספרות, ואילו השנייה הינה השפעה ישירה על הספרות עצמה ועקיפה על ביקורת הספרות. נוסף על כך קיימת, כזכור, ההשפעה המכרעת של העידן הפוסטמודרני על ביקורת הספרות, שבה דנו בפרק הקודם, ושניתן לתמצתה כשינוי במעמדה של השפה בכלל והספרות בפרט בעולם הפוסטמודרני; השפעה זו גם היא, כאמור, השפעה ישירה על הספרות ועקיפה על ביקורתה.

כזכור, טענו בתחילת הפרק שביקורת הספרות מושפעת גם מהדיסקורס הפוסטמודרני. השפעות אלה, מטיבן (כלומר, מכיוון שהן מוגבלות לספירה של הרעיונות ולאומם אינטלקטואלים החשופים לה), הן השפעות מצומצמות יותר על ביקורת הספרות. השפעות אלה מסבירות במיוחד תופעות באותו אגף בביקורת הספרות העיתונאית המושפע מהלכי הרוח באקדמיה (להלן נראה שיצחק לאור מייצג במחקרנו אגף זה). השפעות אלה של הדיסקורס הפוסטמודרני הינן ישירות ועקיפות בו זמנית (כלומר נוגעות ישירות לספרות ואילו על ביקורת הספרות הן משפיעות ישירות ובעקיפין כאחד). השפעות אלה של הדיסקורס הפוסטמודרני על ביקורת הספרות באות מהפוסט-סטרואטורליזם הצרפתי והן נחלקות לארבעה סוגים.⁸⁰

1.3.1. פוליטיזציה של ביקורת הספרות (בעיקר פוקו)

הפוסט-סטרואטורליזם הפוקואני הדגיש את אי-הניטרליות ואי-השקיפות של מה שהוא כינה "הדיסקורס" ואת השימושים הפוליטיים שנעשים בו. כך, למשל, כותב פוקו ב"מהו מחבר?":

אולי הגיע הזמן ללמוד את השיחים לא רק מבחינת ערכם האקספרסיבי או מבחינת תמורותיהם הצורניות, אלא גם מבחינת אופני קיומם: צורות הסירקולציה, הצורות של הענקת הערך, של הייחוס ושל ניכוס השיחים – כולן משתנות בין התרבויות וגם בתוך כל אחת מהן (פוקו, 2005 (במקור: 1969) עמ' 58).

וכך, באופן פרוגרמאטי, אמר פוקו בהרצאת הבכורה שנשא בקולג' דה פראנס, ושנקראה "סדר השיח":

אני מניח שבכל חברה וחברה ייצור השיח עובר פקוח, ובעת ובעונה אחת גם נברר, מאורגן ומופץ – וזאת באמצעות מספר מסוים של הליכים, שתפקידם למשול בכוחותיו ובסכנותיו, לשלוט במאורע האקראי של השיח ולחמוק מחומריותו הכבדה והאימתנית. בחברה כשלנו, ידועים לנו, כמובן תהליכי הדרה [...] דומה כאילו לא זו בלבד שהשיח

⁸⁰ בין השפעות הדיסקורס הפוסטמודרני אינני מונה את השפעת העמדה הפוסט-סטרואטורליסטית המתנגדת למטה-נרטיבים וליחסים של "מרכז" מול "שוליים". במילים אחרות, הדברים מעט יותר מורכבים: בפוסט-סטרואטורליזם קיים גם צד אנרכיסטי, זה המתנגד ליחסים של "מרכז" מול "שוליים", זה המתנגד ל"מטה-נרטיב" שמאפיל על "נרטיב קטן". צד זה הוא כמובן גם כן חלק מהשיח הפוסטמודרני ולא רק מאפיין של הפוסטמודרניות כעידן היסטורי. דלז וגואטרי מבטאים צד זה, כמו שכמובן מבטאו ליוטאר עצמו, בהיותו חלק מהשיח הפוסט-סטרואטורליסטי ולא רק היסטוריון מרוחק שמתאר תופעה המאפיינת את העידן הפוסטמודרני. עם זאת, אנחנו סבורים שיש לשמר את ההבחנה בין תופעה רווחת בעידן הפוסטמודרני, כפי שהנו באמת אבדן האמון במטה-נרטיב, לבין שיח פוסטמודרני שמבקש לקדם "פירוק" של יחסי "מרכז" לעומת "שוליים". בכל מקרה, כיוון שהצגתי לעיל את ליוטאר בהרחבה, אינני חוזר ומציג את עמדתו כאן. עם זאת יש לראות במשנתו גם חלק מהשיח ואף האידיאולוגיה הפוסטמודרניים ולא רק תיאור מאפיין היסטורי של העידן הפוסטמודרני.

רחוק מלהיות אותו יסוד שקוף או ניטרלי, שבו המיניות מתפרקת מנשקה והפוליטיקה נרגעת, אלא שהוא דווקא אחד המקומות המובהקים שבהם הן מפעילות כמה מעוצמותיהן האימתניות ביותר. השיח יכול להיות דבר פעוט לכאורה, ועדיין האיסורים המוטלים עליו חושפים בשלב מוקדם מאוד, ובמהירות רבה מאוד, את זיקתו למשאלה ולכוח (פוקו, 2005 (במקור: 2002) עמ' 10; פיזור האותיות במקור, ההדגשה שלי).

התפיסה של פוקו את השיח כמקום לא-שקוף, לא ניטרלי, מקום בו הפוליטיקה והמיניות פועלות את פעולתן בעוז, העניקה השראה והרשאה לביקורת ספרות פוליטית; לניתוח טקסטים לאור תפקידם הפוליטי בשימור הגמוניה פוליטית בחברה או בחתירה תחתיה; להתנגדויות לקאנון מתוך תפיסה שהוא מכונן או משמר יחסי כוח מסוימים בחברה (בהקשר זה יש להבדיל בין שתי תופעות המושפעות מ"השיח הפוסטמודרני": בין התנגדות עקרונית לקאנון, קרי התנגדות עקרונית לשיח של מרכז מול שוליים, לבין התנגדות לקאנון ספציפי שנתפס כקאנון של "גברים לבנים מתים"); לביקורת ספרות שמבקשת לגאול שיח מודחק, ביקורת ספרות שמבקשת להפנות מבט אל המיעוט והשוליים באמצעות עיסוק בשיח שלהם.

עוצמת ההשפעה הפוסט-סטרוקטורליסטית (ובייחוד, כאמור, הפוקואנית) על ביקורת הספרות רבה יחסית, מכיוון שפוקו והפוסט-סטרוקטורליסטים העניקו בכירות ותשומת לב מיוחדת ל"דיסקורס". בניגוד לביקורת האידיאולוגיה המרקסיסטית של דורות קדומים יותר, בה "השיח" או האידיאולוגיה נתפסו כ"מבנה-על", זניח ביחס ל"בסיס" הכלכלי. ההתמקדות הזו בשיח אפשרה למבקרי הספרות שהושפעו מהפוסט-סטרוקטורליזם להישאר בתחומי מקצועם, דהיינו בתחום חקר השיח, ולהתהדר ברדיקליזם פוליטי, אפקטיבי לתפיסתם; ואילו מבקרי ספרות אחרים, שמרניים יותר, הובאו במבוכה כשהתברר להם שהם מואשמים בהנצחת יחסי כוח לא הוגנים בעצם עיסוקם הספרותי המסורתי.

יש לשים לב ליחס הניגודי שקיים בין ההשפעה של הפוסטמודרניות (שנידונה בתחילת הפרק) לבין ההשפעה של השיח הפוסטמודרני (מהסוג שהוצג זה עתה) על ביקורת הספרות. בעוד "חוסר-האמון כלפי סיפורי-העל" מבטא התנגדות לאידיאולוגיה פוליטית גדולה ומגייסת מכל סוג שהוא, הרי שהפוליטיזציה של ביקורת הספרות, שנידונה בסעיף זה, הינה בדיוק צידוד בהתגייסות של הביקורת לתמיכה באידיאולוגיה ומטה-נרטיב פוליטיים (ואף "נאורות-יים" במידה רבה; תמיכה באמנציפציה של "שיח" מדוכא וחתירה תחת שיח מדכא). להלן נראה איך ביצירתו של מבקר המושפע מהפוסטמודרניות ומהפוסט-סטרוקטורליזם כאחד, יצחק לאור, אכן קיימת התנגשות בין השפעה אנרכיסטית של הפוסטמודרניות⁸¹, שהמושפע ממנה, כדוגמת לאור, סבור כי אין הצדקה להכפפת הספרות למטה-נרטיב ואידיאולוגיה מכל סוג שהוא, לבין צד המושפע מהפוליטיזציה של השיח כהמלצת הפוסט-סטרוקטורליזם, צד שדווקא מכפיף את הביקורת לאידיאולוגיה ולמטה-נרטיב פוליטיים.

⁸¹ כמוזכר בהערה לעיל, הדברים מעט יותר מורכבים: גם הצד האנרכיסטי, זה המתנגד ליחסים של "מרכז" מול "שוליים", ל"מטה-נרטיב" שמאפיל על "נרטיב קטן", הוא חלק מהשיח הפוסטמודרני ולא רק מאפיין של הפוסטמודרניות כעידן היסטורי: דלז וגואטרי מבטאים צד זה, כמו שכמובן ליוטאר עצמו, בהיותו חלק מהשיח הפוסט-סטרוקטורליסטי בעצמו. עם זאת, כמוזכר, אנחנו סבורים שיש לשמר את ההבחנה בין תופעה רווחת בעידן הפוסטמודרני, כפי שהנו אבדן האמון במטה-נרטיב, לבין שיח פוסטמודרני שמבקש לקדם "פירוק" של יחסי "מרכז" לעומת "שוליים".

יש גם לשים לב לתופעה נוספת. לכך שמאפיין מרכזי של הפוסטמודרניזם, והוא מסחור הספרות (שנידון בחלק השני של פרק זה), והפוליטיזציה שלה (שנידונה זה עתה), למרות שהן תופעות מנוגדות במידה רבה, **הרי שהן מובילות בסופו של דבר לאותה תוצאה: ביטול האוטונומיה של הספירה האסתטית.**

ג.3.2. "המטפיזיקה של הנוכחות" וביקורת הספרות: הפרובלמטיקה של הייצוג והמשמעות (בעיקר דרידה ובארת)

ב"מות המחבר" מדגיש רולאן בארת את המעבר הרצוי לדידו מתפיסה של הספרות כמי שמייצגת דבר מה אחר (את אישיותו של המחבר, את העולם וכדומה) לתפיסה טקסטואלית ואוטונומית של המעשה הספרותי:

לפיכך (או מכאן נובע ש) הפועל 'לכתוב' אינו יכול לציין עוד פעולה של תיעוד, של היווכחות, של ייצוג, של 'ציור' (כפי שאמרו הקלאסיציסטים), אלא רק את מה שמכנים הבלשנים בעקבות הפילוסופיה האוקספורדית 'פעולה פרפורמטיבית', צורה לשונית נדירה (המיוחדת רק לגוף ראשון ולהווה), שבה להבעה אין תוכן אחר (היגד אחר) מלבד אותו אקט עצמו שבאמצעותו היא מבטאת את עצמה: משהו כמו האני מכריז של המלכים או האני שר של המשוררים הקדומים. לאחר שהכותב המודרני קבר את המחבר, הוא אינו יכול אפוא להאמין עוד, כמו בהשקפה הפתטית של קודמיו, שידו אטית מדי עבור מחשבתו או תשוקתו, ושכתוצאה מכך הוא חייב להדגיש את הפער הזה, תוך עשיית האילוץ לחוק, ו'לעבד' את הצורה שלו באופן אינסופי; מבחינתו, היד, המשוחררת מכל קול, נישאת על המחווה הטהורה של הרישום (ולא של הביטוי העצמי), משרטטת שדה ללא מקור – או, לפחות, שדה שאין לו מקור אחר מלבד השפה עצמה, כלומר זו המעמידה לעולם בספק כל מקור שהוא (בארת, 2005 עמ' 13-14).

גם פוקו, ב"מהו מחבר?" (שראה אור שנה אחרי "מות המחבר" ומתייחס אל המסה המוקדמת של בארת), מבטא את העמדה הזו, המשותפת לפוסט-סטרוקטורליסטיים, ולפיה הכתיבה אינה מבטאת משהו או מיישג מחוצה לה:

אפשר לומר שהכתיבה השתחררה בימינו מן התמה של ההבעה: היא מתייחסת רק לעצמה, ובכל זאת אינה נתפשת כצורה של פנימיות; היא מזדהה עם פרישת החיצוניות שלה עצמה; זאת אומרת שהיא משחק של סימנים המאורגן פחות על ידי תוכנו המסומן מאשר על ידי עצם טבעו של המסמן (פוקו, 2005 (במקור: 1969) עמ' 26).

כפי שמסכם זאת בבהירות טרי איגלטון, בספרו "תיאוריה ספרותית", הפוסט-סטרוקטורליזם הפך את השפה לדבר-מה שאינו יציב וגם אינו מייצג דבר מה מחוצה לו:

השפה הנה עניין הרבה פחות יציב מכפי שהסטרוקטורליסטים הקלאסיים שיערו. במקום שתהיה מוגדרת-היטב, מבנה תחום בבירור המכיל יחידות סימטריות של מסמנים ומסומנים, השפה כעת מתחילה להיראות הרבה יותר כמו רשת משתרעת חסרת גבולות שבה יש החלפה וסירקולציה של יסודות, שאף אחד מהאלמנטים בה אינו ניתן להגדרה באופן מוחלט ושכל דבר בה אחוז בכל דבר אחר ונתון תחת מעקב שלו [traced through]; הביטוי הדרידריאני "עקבה" נרמז כאן. אם כך הדבר, אז הדבר מנחית מכה חמורה לתיאוריות מסוימות מסורתיות של משמעות. עבור התיאוריות הללו, הפונקציה של סימנים הייתה לשקף חוויות פנימיות או אובייקטים בעולם האמיתי, 'להנכיח' (to

'make present' מחשבות ורגשות או לתאר כיצד המציאות הייתה⁸² (Eagleton, 2006)
(במקור: 1983) עמ' 112).

איגלטון מסכם כאן בעיקר את תפיסתו של דרידה, בביקורתו של האחרון על מה שכינה
"המטפיזיקה של הנוכחות", קרי, האמונה הנאיבית ביכולתה של השפה להנכיח עבורנו את
העולם, או להנכיח לעצמנו את עצמנו בשקיפות. הנה כמה ציטוטים מדרידה:

בהעדר מרכז או מקור, הכל נעשה שיח [...] כלומר, מערכת שבה המסומן העיקרי,
המסומן המקורי או הטרנסצנדנטי, לעולם אינו נוכח לגמרי מחוץ למערכת של הבדלים.
העדר המסומן הטרנסצנדנטי מרחיב את תחום המשחק של הסיגניפיקציה עד אין-סוף
(Derrida, 1978 עמ' 354; התרגום העברי מתוך אליס, 2004 עמ' 46; הציטוט לקוח מתוך
מסתו המפורסמת של דרידה "מבנה, סימן ומשחק בדיסקורס של מדעי האדם").

וכן:

אפשר לכנות **משחק** את העדר המסומן הטרנסצנדנטי, כהעדר גבולות של משחק, כלומר
כהשמדת האונטו-תיאולוגיה והמטפיזיקה של הנוכחות (Derrida, 1976 עמ' 50; התרגום
לעברית מתוך אליס, 2004 עמ' 46; הציטוט לקוח מתוך "על הגרמטולוגיה").

וכך מבאר ג'יי היליס מילר, מ"אסכולת ייל" שהושפעה מדרידה, את השלכות הדקונסטרוקציה על
ביקורת הספרות:

השיח הדקונסטרוקטיבי בביקורת, בפילוסופיה או בשירה עצמה, חותר תחת המעמד
הרפרנציאלי של הלשון המשמשת מושא לדקונסטרוקציה (Miller, 1975 עמ' 30; התרגום
לעברית מתוך: אליס, 2004 עמ' 61).

עמדה זו יכולה לזרוע מבוכה גדולה בקרב מבקרי ספרות, במיוחד אלה מהם שהבינו את תפקידם
כדיון תמטי במשמעותה של יצירת הספרות ובמה שהיצירה "אומרת" על העולם החוץ-
טקסטואלי. הייצוג, שהופך לפרובלמאטי בהגות הפוסט-סטרוקטורליסטית; השפה, שהופכת
להיות אטומה ולא-שקופה, לבעלת חיות אוטונומית - הופכים גם את הדיון המסורתי בביקורת
הספרות ביחסי יצירה-עולם לפרובלמאטי מאד^{83 84}.

⁸² "[...] language is a much less stable affair than the classical structuralists had considered. Instead of being a well-defined, clearly demarcated structure containing symmetrical units of signifiers and signifieds, it now begins to look much more like a sprawling limitless web where there is a constant interchange and circulation of elements, where none of the elements is absolutely definable and where everything is caught up and traced through by everything else. If this is so, then it strikes a serious blow at certain traditional theories of meaning. For such theories, it was the function of signs to reflect inward experiences or objects in the real world, to 'make present' one's thoughts and feelings or to describe how reality was".

⁸³ כמדומה, אגב, שזו בעיה רק לכאורה, וניתן בקלות להתירה: ביקורת ספרות שעוסקת בייצוג וביחס בין היצירה ל"עולם", אינה דנה ביחס בין היצירה לעולם פר-סה, אלא ביחס בין היצירה לעמדות אחרות שלנו ביחס לעולם (שגם הן "טקסטואליות"). אבל האפקט הראשוני של הרעיונות הפוסט-סטרוקטורליסטיים יכול בהחלט לבלבל, ובלבל, מבקרי ספרות מסורתיים.

⁸⁴ למאפיין זה של בעיית הייצוג בתיאוריה הפוסטמודרנית שייך גם הדיון הענף בגבולותיה בסוגיות של פסטיש (ראו, למשל, לעיל, בדיון בגיימסון) ואינטר-טקסטואליות (אומברטו אקו). בתיאוריות הללו הטקסט נתפס פחות ופחות ככזה שמייצג עולם, ויותר ככזה ה"משוחח" עם טקסטים-עמיתים. אחד הניסוחים המוקדמים ביותר לסוגיה הזו היא מסתו של ג'ון בארת (שדן בבורחס) שנידונה בפרק ב'.

ההתקפה על הייצוג, שמאפיינת את הפוסט-סטרוקטורליזם ביטאה עוינות גדולה ביחס לריאליזם בספרות. את החשדנות והיחס העוין הזה לריאליזם ביטא אולי יותר מכל רולאן בארת. השפעת החשדנות הזו ביחס לריאליזם ניכרת גם היא בביקורת הספרות העיתונאית הישראלית (כאמור, יצחק לאור קרוב במיוחד לרעיונות אלה).

ג.3.3. הפרובלמטיקה של הפרשנות (בעיקר דרידה ובארת)

כפי שעולה מהציטוט שהובא לעיל מאיגלטון, הפוסט-סטרוקטורליזם הדרידריני-בארתיאני לא רק ביתק, לשיטתו, את היחס הנאיבי שקיים בין **הטקסט לעולם**; הוא הפך את הטקסט עצמו למסוגל ל**פרשנויות רבות**. "הטקסט" הדרידראיני, אותה רשת לשונית חסרת גבולות שבה כל יסוד אחוז ברעהו ומשמעויותיו משתנות תדיר, **הנזילות של השפה**, בתיאוריה הדרידראינית, הופכת את משימת הביקורת, המשימה להעניק משמעות **מסוימת** לטקסט, לקשה. כך כותב דרידה:

המשמעות של המשמעות (במובן הכללי של משמעות ולא במובן של הבלטת ייחוד) היא השתמעות אין-סופית, התייחסות לא מוגדרת של המסמן למסומן (Derrida, 1978 עמ' 29; התרגום לעברית מתוך אליס, 2004 עמ' 46).

גם לפי בארת, כך איגלטון, לטקסט: "אין משמעות מוגדרת, אין מסומנים פתורים (settled), אלא הוא פלורליסטי ודיפוזי, מרקם או גלקסיה שאינם ניתנים למיצוי של מסמנים" (Eagleton, 2006 עמ' 119).

כך אכן כותב בארת ב"מות המחבר":

אנו יודעים עתה שטקסט אינו נעשה משורה של מילים המשחררות יחד איזו משמעות בלעדית, מעין תיאולוגיה ('המסר' של המחבר-האל), אלא הוא חלל רב-ממדי שבו משולבות ומתנגשות כתיבות רבות ושונות שאף אחת מהן איננה בראשיתית: הטקסט הוא רקמה של ציטוטים המגיעים אליו מאינספור חדריה של התרבות (בארת, 2005 עמ' 14).

ריבוי המשמעות הזה מקשה מאד על עבודת הביקורת כפי שזו נתפסת בדרך כלל: פרשנותו הסופית של הטקסט הנדון. ובארת כותב זאת במפורש:

לאחר הרחקת המחבר היומרה ל'פענח' טקסט נעשית בלתי נחוצה לחלוטין. להעניק **מחבר לטקסט**, פירושו לכפות על הטקסט הזה נקודת גבול, לספק לו מסומן אחרון, לנעול את הכתיבה. התפישה הזו נוחה מאוד עבור הביקורת, אשר מקבלת אז על עצמה את המשימה החשובה של גילוי **המחבר שמאחורי היצירה** (או הנגזרות שלו: החברה, ההיסטוריה, הנפש, החירות): כשהמחבר נמצא, היצירה 'מוסברת' והביקורת ניצחה; לפיכך אין שום דבר מפתיע בעובדה שמבחינה היסטורית הייתה תקופת שלטונו של המחבר גם תקופת שלטונה של הביקורת, אך גם לא בעובדה שמעמדה של הביקורת (גם אם היא חדשה) מתערער כיום עם מעמדו של המחבר. למעשה בכתיבה המרובה הכול ניתן להבהרה, אבל דבר אינו ניתן לפענוח. אפשר לזהות את המבנה, לעקוב אחריו (כמו שאומרים, על חוט בגרב) בכל רמותיו ובכל מופעיו, אך אין לו שום עומק; המרחב של הספרות פתוח לשוטטות, לא לחדירה; הכתיבה מציבה ללא הרף משמעויות, אבל תמיד

כדי לפזר אותן: היא חותרת לשחרור שיטתי של המשמעות. וכך, הסיור הזה של הספרות (מוטב לומר מעתה *הכתיבה*) לכפות על הטקסט (ועל העולם כטקסט) 'סוד', כלומר משמעות אחרונה, משחרר פעילות שאפשר לכוונה 'אנטי-תיאולוגית', מהפכנית ממש, מכיוון שלסרב לעצור את המשמעות, פירושו בסופו של דבר לסרב לאלוהים ולנגזרותיו: לתבונה, למדע, לחוק (בארט, 2005 עמ' 16; הדגשה בקו תחתון שלי).

מלבד הקושי שמציבה גישה פלורליסטית-במפגיע כזו בפני ביקורת ספרות מסורתית, התוצאה הישירה מהשקפה כזו, יש לשים לב, הנה **שהביקורת עצמה הופכת לטקסט עצמאי**: כיוון שהביקורת מציעה פרשנות אחת מני רבות אפשריות, כיוון שהיא קונטינגנטית, היא הופכת להיות, מיניה וביה, פעילות "יצירתית" ולא "מדעית". כך כותב בארט ב"הנאת הטקסט":

איך קוראים ביקורת? יש רק דרך אחת: מאחר שאני קורא בדרגה שנייה, עלי לשנות את עמדתי: במקום לקבל על עצמי את תפקיד איש הסוד של ההנאה הביקורתית הזאת – דרך בטוחה להחמיץ אותה – אני יכול לאמץ את תפקיד המציץ: אני מתבונן בסתר בהנאתו של האחר, אני נכנס אל תוך הפרברסיה. **כך נעשית הפרשנות בעיניי לטקסט, לבדיון**, למעטפת סדוקה. הפרברטיות של הסופר (להנאת הכתיבה שלו אין תפקיד), הפרברטיות הכפולה והמכופלת של המבקר ושל קוראו, עד אין סוף (בארט, 2007 (במקור: 1973) עמ' 36; ההדגשה שלי).

אם כך, בפוסט-סטרוקטורליזם, עוברת הביקורת שינוי הגדרה ותפקיד רדיקלי: היא אינה נקראת להציע פירוש אולטימטיבי לטקסט, כי אין אחד כזה. מאידך גיסא, הענווה הזו (בסגנון "איננו יכולים לדעת מה המשמעות הסופית של טקסט") הופכת באופן פתאומי למדי ליהירות: המבקר הוא יוצר לא פחות מהסופר אותו הוא מבקר.

ג.4.3. הפרובלמטיקה של המחבר והיצירה הבודדת (פוקו ובארט)

ההתקפה הסטרוקטורליסטית והפוסט-סטרוקטורליסטית על הסובייקט, הפכה בשדה הספרות להתקפה על "המחבר". כך בארט, ב"מות המחבר", מסביר את הקשר בין הולדת הסובייקט להולדת המחבר ומבטא את התנגדותו לשני המושגים:

המחבר הוא דמות מודרנית שנוצרה על ידי החברה שלנו, במובן הזה שביציאה מימי הביניים, עם האמפיריציזם האנגלי, הרציונאליות הצרפתית והאמונה האישית של הרפורמציה, היא גילתה את היוקרה של האינדיבידואל, או כפי שנהוג לומר באצילות יתרה, של 'האדם'. לפיכך הגיוני שבתחום הספרות היה זה הפוזיטיביזם, תורה המסכמת ומשלימה את האידיאולוגיה הקפיטליסטית, שהעניק את החשיבות הגדולה ביותר ל'אישיותו' של המחבר. *המחבר* שולט עדיין בספרי הלימוד של ההיסטוריה הספרותית, בביוגרפיות של סופרים, בראיונות לעיתונות ובתודעתם של אנשי הספרות עצמם, אשר מקפידים לאחד את אישיותם ויצירתם באמצעות יומנם האינטימי (בארט, 2005 (במקור: 1968) עמ' 8-9).

פוקו, שממשיך במובן מסוים את בארט של "מות המחבר", ב"מהו מחבר?" שנכתב שנה אחרי הראשון, מבאר ש"מות המחבר הוא גם מות היצירה הקוהרנטית:

לפיכך אין זה מספיק לקבוע: נעזוב את הסופר, נעזוב את המחבר, ונלך ללמוד את היצירה כשלעצמה. המילה 'יצירה' והאחדות שהיא מסמנת הן, כנראה, בעייתיות בדיוק כמו האינדיבידואליות של המחבר (פוקו, 2005 (במקור: 1969) עמ' 30).

החלפת המחבר והיצירה הבודדה בטקסטואליות נעדרת גבולות הציעה שינוי רדיקלי בביקורת הספרות המסורתית וגם גרמה למבוכה רבה. לא רק שמושגים מסורתיים כ"מחבר" ו"יצירה" נראו לפתע פרובלמאטיים אלא שהתואר "מבקר ספרות" עצמו הפך לתואר מעט מיושן בחוגים מסוימים, והוחלף ב"מבקר תרבות", כלומר מבקר של **שיח** ולא של אותם טקסטים מיוחסים-לפנים שנקראים "יצירות ספרות".

אלו אם כן, לטעמנו, השפעותיו העיקריות של הפוסט-סטרוקטורליזם, או של "התיאוריה הפוסטמודרנית", על ביקורת הספרות; השפעות חשובות אך שוליות ביחס לשלוש הבעיות העיקריות של ביקורת הספרות בעידן הפוסטמודרני שהן – כפי שהוצג בפרק הקודם ובפרק הזה - **היעדר מטה-נרטיב לביקורת, שינוי מעמדן ותפקידן של התרבות ו"התרבות הגבוהה" ושינוי, או תחושת שינוי, במעמדה של השפה.**

פרק ד' – ביקורת-הספרות העיתונאית בעבר ובהווה, בישראל ובעולם

פרק זה הנו הקדמה למחציתו השנייה של המחקר; הקדמה לדיון בביקורת-הספרות העיתונאית בישראל בעידן הפוסטמודרני. לפני שניגש, בפרקים הבאים, לתיאור הגישות השונות שקיימות בביקורת-הספרות העיתונאית בישראל בעידן זה, נשרטט כאן, בסיועם של כותבים וחוקרים שונים, את המציאות הביקורתית המקבילה בכמה תרבויות לאומיות נוספות.

דיונים של אותם חוקרים וכותבים שעסקו במצבה של ביקורת-הספרות העיתונאית בעשורים האחרונים בעולם המערבי מייחד תשומת לב רבה להבדל בין ביקורת זו לבין הביקורת הספרותית האקדמית. כך, שבסיועם, ישורטטו גם כמה הבדלים חשובים בין ביקורת הזו למקבילתה העיתונאית.

אותם חוקרים וכותבים שכתבו על מצבה של ביקורת-הספרות העיתונאית בהווה עורכים השוואה מתבקשת בין מצב הביקורת העיתונאית בעבר למצבה העכשווי. לפיכך, בחלק השני של פרק זה, נשרטט כמה קווים לדמותה של ביקורת-הספרות העיתונאית העברית והישראלית, בעבר הקרוב והרחוק. את ההווה, וליתר דיוק את העבר הקרוב מאד, אליו מוביל דיוננו, נשאיר לפרקים הבאים.

1. ד. – ביקורת-הספרות העיתונאית בעולם; עבר והווה

מעמדה של ביקורת-הספרות העיתונאית העכשווית מעסיק כותבים וחוקרים ברחבי העולם המערבי בעשורים האחרונים. ככלל, מעמד הביקורת נתפס במחקרים וספרים אלה ככזה המצוי במשבר ובשקיעה. כפי שמציעה עבודה זו אין בכך משום תמה: כיוון שמעמדה של הביקורת קשור הדוקות לפוסטמודרניות, וזו הרי מאפיינת את החברות המערביות בכללותן בעשורים האחרונים, טבעי הדבר שמעמדה של ביקורת-הספרות העיתונאית השתנה והתערער ברחבי העולם המערבי. אך חשוב לציין כי במחקרים הנ"ל לא נעשה קישור מקיף בין הפוסטמודרניות למעמדה של ביקורת-הספרות העיתונאית, כפי שנעשה במחקר זה.

באותם ספרים ומחקרים הדנים בביקורת-הספרות העיתונאית בעולם האנגלו-אמריקאי מתבלט הסבר אחד מרכזי לירידת קרנה של הביקורת העיתונאית והוא האקדמיזציה של מדעי הרוח. כך יוצא שכאשר מסבירים - אלה שנטלו על עצמם להסביר - את מעמדו הרעוע של המבקר העיתונאי כיום, לעומת מעמדו בעבר, נוגעים המסבירים והחוקרים בסוגיית ההבדל בין הביקורת העיתונאית לביקורת האקדמית.

הספר המקיף ביותר שנכתב עד כה¹ על ביקורת-הספרות העיתונאית בעולם האנגלוסקסי, הנו ספרו של ג'ון גרוס (John Gross), "The Rise and Fall of the Man Of Letters" (גרוס, כדאי לציין, היה, בין השאר, עורכו של ה-TLS, המוסף הספרותי של ה"טיימס" הלונדוני). הספר ראה אור בכמה מהדורות, החל ב-1969, ואני אדון להלן במהדורה מ-1992, בגלל ההקדמה ואחרית הדבר

¹ עיינו Dickstein, 1992 עמ' 198.

החדשות שהתווספו לה, המעניינות בהעירן על מגמות שהתפתחו בשנים שחלפו מצאת המהדורות הראשונות.

ב-1969 כותב גרוס - בפרק האחרון בספרו, לאחר שסקר את ביקורת-הספרות העיתונאית באנגליה מאז 1800 - כי "ברור שתפקיד איש הספרות [הוא מתייחס למבקרים], ובייחוד של איש הספרות העצמאי, השתנה מאד בשנים האחרונות [...] ככלל הוא הצטמצם" (Gross, 1992 עמ' 302). מגמה זו נובעת מ"מגמות חברתיות רחבות" שילכו ויגברו בעתיד (שם, שם). מה הן? ראשית, תפקיד הספרות השתנה, הספרות פחות חשובה כיום (שם, שם). "הגדילה העצומה של המדע" הופכת את הספרות פחות רלוונטית לחיים האינטלקטואליים. גרוס מתייחס לפולמוס "שתי התרבויות", שכפי שטענו בפרק ב' היה בעל השפעה עצומה על העולם האינטלקטואלי האנגלו-אמריקאי ועמד גם, כפי שהצגנו שם, על ערשה של הפוסטמודרניות. "בעולם הנשלט בידי המדע, הסופר אינו יכול לקוות לאותה מדרגה של סמכות אינטלקטואלית ממנה הוא נהנה בעבר" (שם, עמ' 303). אך דווקא המבקר, ולא הסופר, מדגיש גרוס, ניצב כאן בחזית ומועד להפחתת מעמדו. זאת בגין העובדה שמדעי החברה נוטלים יותר ויותר מהתפקיד שראה המבקר כתפקידו: לבאר את הרקע החברתי והמשמעות החברתית של היצירה. המבקר יכול להיות גא בכך שהוא "החובבן האחרון בעולם של מומחים", אבל הערכתו העצמית בוודאי ונפגעת מתחושתו שיש המבינים יותר ממנו במה שאמור להיות תחום הידיעה שלו (שם, עמ' 304). בצד זאת – ועל אף שזו קלישאה, מדגיש גרוס - הרי שהשפעת תקשורת ההמונים על מעמדה של הספרות רבה. "מה שאיש לא סביר שיתווכח לגביו הנו שאמצעי מדיה אחרים מתחרים בספרים בקביעות על תשומת הלב, ויותר פעמים הם מנצחים בתחרות מאשר מפסידים" (שם, עמ' 304). גרוס מתייחס בסרקזם למקלוהן ולפולחן מקלוהן, ובקצרה לאותם מבקרי ספרות שצועדים בעקבותיו בטינתם כלפי הספרות, כדוגמת לסלי פידלר (ויש לזכור שהדברים נכתבים באותה שנה, 1969, בה פרסם פידלר את מסתו על הפוסטמודרניזם, שדנו בה בפרק ב'!) (שם, עמ' 317-318). אבל התופעה שעל גבה נישא המקלוהניזם אינה ניתנת לביטול, טוען גרוס.

בצד עובדות אלה, שנידונות בלקוניות, מעלה גרוס טענה מעניינת ומפתיעה יותר: הפיכת הספרות האנגלית לקוסמופוליטית – דרך הגירתם של סופרים כותבי אנגלית לתוכה, הן מאמריקה והן מחבר העמים הבריטי – מחלישה את הביקורת. המבקרים האנגלים תפסו את עצמם כשומרי החותם של מסורת ספרותית מהגדולות שידע העולם. גם "המתקדמים" פוליטית שביניהם (כלומר הלא-לאומנים) תפסו את הספרות כמסורת לאומית שיש לשמרה. חוסר היכולת להצדיק תפיסה כזו בעולם העכשווי והקוסמופוליטי של הספרות האנגלית פוגע בתחושת השליחות של מבקר הספרות! (שם, עמ' 308-305). זו הערה מעניינת כי היא מייחסת תפקיד **לאומי** לביקורת, בתרבות שחלקנו הורגל לחשוב שהיא פוסט-לאומית זה כבר, כלומר הרבה לפני שישראל נחשפה למגמות פוסט-לאומיות. והנה, גרוס מייחס את סיבת המשבר הזה בביקורת לעשורים שאחרי מלחמת העולם השנייה, כלומר ללא כל כך מזמן.

כל המגמות הללו אינן חדשות, מדגיש גרוס, אבל הן צברו תאוצה רבה בעולם שאחרי מלחמת העולם השנייה (שם, עמ' 308).

אך בצדן של מגמות אלה, הנידונות כאמור בקיצור, התפתחה מגמה חדשה, פנים-ספרותית, שהשפעתה על ביקורת-הספרות העיתונאית גדולה מאד וגרוס מייחד לה משקל רב: האקדמיזציה של הביקורת. גרוס מביע ראשית תמיהה ביחס לתכלית העיסוק האקדמי בספרות. המטרה של גידול העיסוק האקדמי בספרות אינה ברורה: "למה בסופו של דבר כל זה? כיצד מי שמנסה להדביק בקריאה את המחקרים על וורדסוורת' מוצא זמן לקריאת וורדסוורת'?" (שם, עמ' 310). מבלי לזלזל בהישגי האקדמיה, גרוס טוען כי הטעות של לימודי הספרות הינה ראיית **המחקר** כמרכז העניין בלימודים אלה. זהו אינו לב העניין בתחום בשביל רוב האנשים שבאים ללמוד ספרות או אף ללמד ספרות. "אינך צריך להיות מוסכניק על מנת לנהוג במכונית. מחקר טקסטואלי וספרותי-היסטורי הנו עניין משני שיש לעשות בו שימוש אך לא עניין שיש להשתעבד לו" (שם, עמ' 311). הצורך האקדמי לפרסם יוצר שלוש תופעות: צמצום גובר והולך של התובנות והתזות המועלות על ידי החוקרים; בחירה בנושאים שטרם נחקרו, ואלה הופכים יותר ויותר טריוויאליים; הצגה של מקוריות כוזבת. התוצאה היא מחקרים שלא יעניינו את הדורות הבאים, ממש כמו קובצי הדרשות של המאה ה-19 לגבינו (שם, עמ' 312). גרוס תוהה האם "אין אנטגוניזם בסיסי בין טבעה של האוניברסיטה לרוח הספרות?". הנפש האקדמית "זהירה, מאורגנת בקפידה, תרה אחר טעויות, תחרותיות – ומעל הכל, מודעת לנפשות אקדמיות נוספות". ואילו הספרות "יכולה לתבוע מאמץ או להיות קשה או להיות מטרידה מאד; הספרות יכולה להיות מאה דברים – אבל משמעת [גרוס משחק כאן בדו-המשמעות של המילה דיסציפלינה] אינה אחד מהם. משמעת פירושה כפייה, ועניין בספרות משגשג בגישה ספונטנית, בסקרנות להוטה, בציפייה לעונג" (שם, עמ' 315).

מבקר הספרות העיתונאי, לפי גרוס, חייב להיות בעל שתי סגולות עיקריות: "עניין בספרות כשלעצמה, ולא במטרות שהיא יכולה לשרת" ו"מחויבות לחיים המשתרעים מעבר לספרות, שלאורם עליה להישפט" (שם, עמ' 319). לטעמנו גרוס מספק כאן הגדרה חשובה לביקורת-הספרות העיתונאית, שיש לשים לב אליה. מצב הביניים הזה, בין אסתטיציזם טהור לפוליטיזציה מוחלטת של הספרות, הופך את עמדת המבקר העיתונאי לעמדה מורכבת כמו גם לעדינה ולשברירית. בנוסף, שבריריות ומורכבות העמדה שתופס המבקר-העיתונאי נובעות מכך שהוא מומחה בקרב ההדיוטות מחד גיסא ואיש "השכל הישר" בקרב המומחים מאידך גיסא. תכונות אלה מגדירות את המבקר כמי שהנו מי ש"מתמחה בהכללות", כפי שטען פעם דניאל בל כשנשאל מהו שדה מומחיותו. עמדה זו קשה לשימור בעולם בו היגרה ביקורת הספרות לאקדמיה.

בהקדמה המאוחרת לספרו, מ-1992, מתאר גרוס את המצב בביקורת הספרות העיתונאית שהוביל אותו לכתיבת הספר. מצד אחד ניצבו אמצעי המדיה ההמוניים ומצד שני האוניברסיטאות. המרחב ביניהם, בו שגשג בעבר מבקר-הספרות העיתונאי, הלך והצטמצם. כיום כוחה של המדיה אף גבר (שם, עמ' 7). באחרית הדבר המאוחרת לספרו, מ-1992, טוען גרוס כי המגמות שמנה ב-1969 כמאיימות על תרבות הביקורת הספרותית התעצמו. באחרית דבר זו מתייחס גרוס גם להתפתחויות שקרו מאז באקדמיה: לעלייתה של "התיאוריה". "התיאוריה" באה על חשבון הספרות עצמה. "קריאת שיר או רומן לשם עצמם הינם רק פרולוג נאיבי לעניין הרציני של האנליזה" התיאורטית, הוא מעיר בסרקזם (שם, עמ' 328). "היעדר הצניעות", לא רק ביחס לספרות, הנו תו היכר של "התיאוריה" לפי גרוס (שם, עמ' 329). האלהת המבקר

ב"תיאוריה" (יש רמז לכך שגרוס מתייחס כאן לתפיסותיו של רולאן בארת) לא באה לרומם את "איש הספרות" (Man of Letters), המבקר העיתונאי, אלא את התיאורטיקנים עצמם (שם, שם). כך שמ"התיאוריה" לא תצא בשורה לחידוש ביקורת הספרות העיתונאית. כיום, 99 אחוזים מביקורת הספרות בארה"ב נעשית באקדמיה, וזו אינה בשורה משמחת לפי גרוס (שם, עמ' 330).

על אף שגרוס מתייחס לכך שעל המבקר העיתונאי לגלות "מחויבות לחיים המשתרעים מעבר לספרות, שלאורם עליה להישפט", הוא מדגיש בעיקר את ההתמחות היתרה שמביא עמו הדיון האקדמי ואת אי הכתיבה לקהל רחב בשפה בהירה ונטולת ז'רגון. המבקר האמריקאי, איש אקדמיה בעצמו, מוריס דיקסטיין (Moriss Dickstein), המודע למחקרו של גרוס, נותן דגש מעט שונה למעמדה המעורער של ביקורת-הספרות העיתונאית, על אף שגם הוא רואה את האקדמיה כאחראית לו במידה רבה.

לפי דיקסטיין, בספרו על ביקורת הספרות האמריקאית (ובעיקר העיתונאית), "Double Agent – The critic and society", כבר "הביקורת החדשה" ביטאה גרסה ספרותית של "קץ האידיאולוגיה", כלומר נסיגה של הביקורת מהדיון החברתי. בד בבד, הנסיגה של "הביקורת החדשה" מהדיון החברתי אל תחומי הטקסט האוטונומי הצרים, קשורה לאקדמיזציה ולתרבות המומחים הכרוכה בה. כך הביקורת נסוגה מ"הספרה הציבורית" ההברמאסית (Dickstein, 1992, עמ' ix, xi).

בהשוואת המחצית הראשונה של המאה ה-20 למחציתה השנייה בביקורת האמריקאית, מזהה דיקסטיין כי "הביקורת היגרה לאוניברסיטה, בתחילה כביקורת חדשה [...] לאחר מכן, בעשרים השנים האחרונות [הספר נכתב ב-1992], כתיאוריה ביקורתית" (שם, עמ' 3). דיקסטיין מצטט את המבקר אלפרד קאזין (Alfred Kazin; שהיה גם מבקר עיתונאי): "אל לביקורת להיות כה מקצועית כך שרק מקצוענים יוכלו לקרוא אותה" (שם, עמ' 6). זה מה שקרה במידה רבה לביקורת הספרות באמריקה, כך דיקסטיין. והוא מוסיף שגם הביקורת האקדמית שבמודע אינה מסתגרת בגבולות האסתטיקה, ביקורת עצמחה בשנות השמונים בארה"ב (בהשפעת פוקו, שהחליף את דרידה כדמות המשפיעה, כפי שטענו בפרק ב') הינה ביקורת אקדמית ברובה, שאינה פורצת את גבולות האוניברסיטה (שם, עמ' 6). למרות הסתירה כביכול, ביקורת זו פוליטית ואקדמית בו זמנית, היא מסתפקת ב"הטפה למומרים זה-כבר" (שם, עמ' 171). ביקורת ספרות, מדגיש דיקסטיין, "הינה פעילות חברתית [...] ביקורת טובה הינה התערבות בעולם המחפשת לשנותו באופן מעודן (subtly)" (שם, עמ' 7).

לפי דיקסטיין, ביקורת הספרות החלה בדעיכתה באמריקה בשנות החמישים, אחרי "עידן הביקורת", כפי שכינה המשורר והמבקר האמריקאי, ראנדל ג'ארל, את השנים 1920 עד 1960. כאמור, דיקסטיין תולה זאת בהגירתה של הביקורת לאקדמיה (שם, עמ' 17-18). שקיעת רוח הביקורת לוותה בעליית ה"אידיאליזם הקראטיות, המדענות (scientism) והאקדמיציזם" (שם, עמ' 34). "[מתין] ארנולד הוא הפרוטוטיפ של המבקר המודרני", טוען דיקסטיין, "האדם שיצר את התפקיד של המבקר כפי שאנחנו מכירים אותו גם היום" (Dickstein, 1992, עמ' 8). השפעתו על

מבקרים כליוויס באנגליה וטרילינג באמריקה יכולה להוות המחשה לתפקידו כדמות מופת של מבקר בעולם האנגלו-אמריקאי עד לאמצע המאה ה-20 (שם, עמ' 12-13). הביקורת, לפי ארנולד, הינה ניסיון להפוך את הספרות לכלי חילוני לגאולה, תחליף הולם לספרות הדתית (שם, עמ' 11). "ארנולד הנו ללא ספק הדובר הראשון לתביעה ל'רלוונטיות' בלימודי הספרות" (שם, עמ' 12). "אי אפשר לשרטט גבול בין הביקורת הספרותית לביקורת החברתית של ארנולד, כיוון שארנולד אינו מותח גבול כזה" (שם, עמ' 17). דיקסטיין מדגיש את מחויבותו של ארנולד לכתיבה לקהל לא מקצועני ולא אקדמי (שם, עמ' 19). בנוסף, ארנולד הדגיש את חשיבות השיפוט בביקורת. ואילו בביקורת היום, המנסה לחקות את המדע, שיפוט והערכה הופכים יותר ויותר נדירים (שם, עמ' 27). היעדרם של מבקרים בעלי נוכחות כדוגמת ארנולד מצביעה על הנתק בין הביקורת לחברה הכללית.

בפרק "Journalism as Criticism" כותב דיקסטיין כי ההיסטוריה של ביקורת-הספרות העיתונאית טרם נכתבה בחלקה הגדול (שם, עמ' 56)². בהיסטוריה של ביקורת הספרות, כמו ברוב ספרו המפורסם רוב הכרכים של רנה וולק (Wellek), ביקורת הספרות העיתונאית כמעט ולא נדונה (שם, עמ' 58). הולדתה של ביקורת-הספרות העיתונאית באותה תקופה בה התרבות הפכה פחות ופחות תלויה בפרטונים ויותר ויותר בפרסום, החל מהמאה ה-18. דיקסטיין מצטט את ליאונרד וולף (בעלה של וירג'יניה): "העיתונות המודרנית ראתה הזדמנות לספק את הדרישה למידע אודות ספרים חדשים והמציאה את הסקירה הביקורתית ואת הסוקר (reviewer)" (שם, עמ' 56). החל מאז שורה של מבקרי ספרות דגולים כתבו בעיקר לעיתונים. דיקסטיין מצטט את המבקר האמריקאי החשוב, שהוזכר לעיל, אלפרד קאזין, שמונה כמה מהם: פו, קולרידג', האזליט, סנט-בוו, ט.ס. אליוט, פרוסט, אמרסון, הנרי גיימס (שם, עמ' 58). ביקורת הספרות העיתונאית, טוען דיקסטיין, שונה מהביקורת האקדמית או התיאורטית בכמה אופנים מכריעים. הביקורת העיתונאית מקבלת את השראתה מאירוע אקטואלי ומשותף (communal), לרוב פרסום של ספר חדש. בהיותה מחויבת לספק את הצורך המיידי של קוראה, המבקר "חייב ליצור בשפתו/ה מה שאנו חוששים כי כבר אינו בנמצא: קהילה של ערכים ספרותיים ועניינים (concerns) ציבוריים משותפים" (שם, עמ' 63). זו, ההדגשה על "קהילה" שלה "עניינים ציבוריים משותפים", טענה שיש לה חשיבות גם לעצם האפשרות של המבקר להפעיל שיפוט, כפי שהצענו בפרק הקודם. אותם "עניינים ציבוריים משותפים", כפי שהצענו, מאפשרים לביקורת להיחלץ ממלכודת הסובייקטיביות. ביקורת ספרות עיתונאית טובה הינה תמיד רלוונטית ובת-זמנה, מדגיש דיקסטיין (שם, עמ' 63). על המבקר העיתונאי, הפונה לקורא המצוי, לכתוב באופן חי ודרמטי (שם, עמ' 63). הביקורת הזו תלויה ב"הטעמה של הקול האישי, יהיו אשר יהיו טענותיה בדבר סמכות לא-פרסונלית" (שם, עמ' 64). גישתו של המבקר הציבורי מתומצתת באמירתו של ליוויס, שדיקסטיין מצטטה, אמירה שנמצא לה להלן מקבילה כמעט זהה אצל קורצווייל: "אדם אינו יכול להיות מעוניין ברצינות בספרות ולהישאר ספרותי בלבד בתחומי העניין שלו" (שם, עמ' 168).

הבדל הדגש בין גרוס לדיקסטיין נעוץ בעמידתו של האחרון על תפקידה **החברתי** של ביקורת הספרות. דיקסטיין מדגיש יותר מגרוס את הקשר ההדוק בין המבקר-העיתונאי לחברה אליה הוא

² כך גם כותב הוהנדל ביחס לסצנה הספרותית הגרמנית (Hohendahl, 1982 עמ' 225).

מפנה את כתיבתו. ניתוק הקשר הזה (המתבטא בשפה; במדיום הקונקרטי שבו כותבים, דהיינו העיתון; בנושאים עליהם כותבים, דהיינו ספרים חדשים ועכשוויים ויחסם לחברה שהולידה אותם בתוכה) הוא זה שעומד בעוכרי הביקורת האקדמית. אך טבעי הוא, לפיכך, שדיקסטיין מתייחס להברמאס ולקונספט של "הספרה הציבורית", אותו הבאנו בפרק הקודם. המבקר-העיתונאי לדידו פועל ב"ספרה הציבורית" הזו³. עמדתנו במחקר זה קרובה לעמדתו של דיקסטיין, גם אם ממסגרת את הניתוק הזה בין המבקר לחברה כקשור לפוסטמודרניות (כפי שראינו לעיל, בפרק הקודם) וממקמת אותו בהקשר הישראלי (כפי שייעשה להלן).

בנקודה זו, הנוגעת ליחס בין המבקר לחברה בכללותה, מאלף לחזור לכתביו של מתיו ארנולד - המבקר שהשפיע כה רבות על דמות מבקר הספרות הפומבי בעולם האנגלו-אמריקאי - כמאה וארבעים שנה לאחר היכתבם. מאלף לראות עד כמה עמדתו של ארנולד **המבקר** יוצאת כנגד **הליברליזם** הקלאסי של זמנו, כלומר כנגד קבלת הרעיון שהחברה הנה מקבץ של רצונות אינדיבידואליים מתחרים. כפי שאנו מציעים במחקר זה, ה"לסה-פייר" בכלכלה מקביל ל"לסה-פייר" בתרבות, והמבקר הוויקטוריאני הגדול יוצא נגד שתי המגמות כאחת. "התרבות", לפי ארנולד, היא ניגודה של "האנרכיה" (כך טוען ארנולד בקובץ מאמריו המשפיע מאד "תרבות ואנרכיה"). ו"אנרכיה" לדידו של ארנולד פירושה, בין השאר, החברה שמטיפים לה הליברלים האנגליים. ארנולד יוצא במפורש נגד הליברליזם הבריטי של המאה ה-19, נגד הוגים תועלתניים-ליברליים כג'רמי בנטהאם וג'ון סטיוארט מיל, נגד "הרעיון המרכזי בחיים ובפוליטיקה האנגליים (ש)הנו עמידה על זכות החירות האישית" (Arnold, 1993 עמ' 83), נגד הרעיון שכל אחד "יעשה כחפצו", או "יעשה מה שבא לו" (doing as one likes) (שם, עמ' 81). רעיון "התרבות" של ארנולד כרוך הדוקות בתמיכתו בחיזוק ריבונות המדינה: "[ה]תרבות מציעה לנו את רעיון המדינה" (שם, עמ' 99; ההטיה במקור; דוגמה אחת מיני רבות). לא לחינם נתפס ארנולד כתומך מוקדם של "מדינת הרווחה" המודרנית.

במסה החשובה מאד שלו מ-1864 – שמבקרים מט.ס. אליוט עד טרי איגלטון מתייחסים אליה ולו בכך שהם משתמשים בכותרתה למסותיהם שלהם בנושא – "The Function of Criticism", רואה ארנולד בביקורת את היכולת להתעלות מעל האינטרסים הצרים המפלגתיים, ולהציע ביקורת מעמדה של היעדר-פניות (disinterestedness) (שם, עמ' 37). הביקורת לדידו היא ביקורת תרבות, "ביקורת חיים", לא פחות משהינה ביקורת ספרותית וכזו יש לה משמעות מוראלית ופוליטית. לדעתנו, אותו "היעדר-פניות", שנתבע מהביקורת במסה שדנה בה, מופיע ב"תרבות ואנרכיה" כיכולתן של המדינה ו"התרבות" לייצג את "העצמי הטוב" (The best self) של האזרחים, "עצמי טוב" המתעלה מעל צרכיהם האנוכיים, הפרטיקולאריים והמעמדיים. ארנולד, באחד הקטעים המצוטטים ביותר ביצירתו, מכנה את שלושת המעמדות באנגליה: "ברברים" (המעמד הגבוה) – "פיליסטינים" (המעמד הבינוני) – המונים (populace; המעמד הנמוך) (שם, עמ' 102-125). על "התרבות" והמדינה כאחת ללכדם ולכוונם להתעלות מעל האינטרסים הצרים של כל מעמד ומעמד למען טובת הכלל, התעלות לעבר אותו "עצמי טוב". למשל: "איננו מוצאים בסיס לכוח-

³ גם החוקרים שיובאו מייד, מקדונלד והוהנדל, מתייחסים להברמאס.

מדינתי (State-power) מוצק בעצמי היומיומי שלנו ; התרבות מציעה לנו בסיס כזה בעצמי הטוב שלנו" (שם, עמ' 99 ; ההטיה במקור).

לטעמנו, כפי שאנו מציעים בעבודה זו, יש קשר הדוק בין היותו של ארנולד **מבקר**, כלומר מי שעיסוקו בעסקיהם של **אחרים**, מי שתופס את עצמו כמעין **רגולטור** של התרבות, לבין עמדתו הקהילתית, ה"סוציאל-דמוקרטית", במובן מסוים, בכלכלה ובפוליטיקה. כפי שיש קשר, כפי שהצענו בפרק הקודם, בין "לסה-פייר" בכלכלה ל"לסה-פייר" בתרבות ; פירושו של האחרון הנו, למעשה, אנטי-ביקורת.

אצל ט.ס. אליוט, במסה בעלת אותה כותרת כזו של ארנולד, "The Function of Criticism" (תוך התייחסות מפורשת לארנולד ומסתו), מוצגת תפיסתו הביקורתית של אליוט. זו שונה מזו של ארנולד, כי אליוט מתמקד ביחסים פנים-ספרותיים ופחות בהקשר החברתי הכולל של הספרות (אם כי הוא היה, כמובן, חשוב לזכור, בעל השקפת עולם אידיאולוגית-דתית מוצקה). אבל יש גם דמיון רב בין המבקר הגדול של המאה ה-19 לזה בן המאה ה-20. שניהם, ארנולד ואליוט, תופסים את הספרות כפעילות קולקטיבית, לא מפוצלת ליצירות בידדות וליצורים בודדים. שניהם תופסים את התרבות והספרות **כמערכת**. חשוב לראות, או לזכור, עד כמה תפס אליוט את הספרות כמכלול, כמסורת, שבה היצירה הפרטית מוצאת את מקומה: "אני חושב על ספרות [...] לא כאוסף כתבים של יחידים, אלא כ"שלמויות אורגניות", מערכות (systems), שביחס אליהן, ורק ביחס אליהן, יצירות אינדיבידואליות של אמנות הספרות, והעבודות של אמנים אינדיבידואליים, מקבלות את משמעותן" (Eliot, 1975 עמ' 68). כפי שאנו טוענים, כמעט ולא ניתן ל**מבקר** לתפוס אחרת את התרבות. ללא מכלול, ללא "מערכת", אין למבקר קנה-מידה לשיפוט היצירה האינדיבידואלית. אליוט הוא מגדולי המודרניסטים, אבל אליוט הוא גם **מבקר** ולא רק **יוצר** מודרניסטי. היותו של אליוט לא רק **משורר** מודרניסטי, אלא גם **מבקר** מודרניסטי כמעט מחייבת תפיסה "מערכתית" של הספרות, ואכן אליוט אוחז בתפיסה כזו. אליוט, המשתמש במפורש בסרקזם שארנולד מבטא כלפי הנטייה האנגלית "לעשות מה שבא לך" (doing as one likes), מיישם אותו לתחום הביקורת. המטרה של הביקורת היא למצוא "עקרונות משותפים" (common principles), עקרונות הגדולים מהאני הפרטי הגחמני. "למי שמצייתים לקול הפנימי" בלבד, מציין אליוט בסרקזם, "שום דבר שאני יכול לומר ביחס לביקורת לא יהיה בעל ערך כלשהו". "מדוע צריך עקרונות כשיש לך את הקול הפנימי?", ממשיך אליוט. "אם אני מחבב משהו, זהו כל הדרוש ליי" (שם, עמ' 72)⁴.

ביקורת, אם כך, לפי ארנולד ואליוט, תובעת התעלות מעל הרצונות והגחמות הפרטיים. כפי שהצענו בפרק הקודם ונרחיב על כך בפרקים הבאים, בעיית הספרות בפוסטמודרניות הינה הן הניתוק בין הספרות לחברה והן הניתוק בין הסופר הבודד ל"שלמויות האורגניות" ו"העקרונות המשותפים" של הספרות בכללותה (ניתוק הנובע מכך שלחברה ולספרות אין "מטה-נרטיבים"

⁴ הדברים נאמרים כחלק מביקורתו של אליוט על המסורת הרומנטית, ובמובן זה המודרניזם שלו מבטא תפיסה אנטי-אינדיבידואליסטית ואנטי-רומנטית כאחת.

מכוונים). ובעיה זו הופכת להיות בראש ובראשונה בעיית ביקורת הספרות, האמונה על החיבורים הנ"ל.

דיקסטיין, בטענתו המוזכרת לעיל ביחס לזירה האמריקאית, קרוב לטענה כללית יותר ביחס לחיים האינטלקטואליים בארה"ב, שהעלה ראסל ג'אקובי (Russel Jacoby), בספרו "The Last Intellectuals – American Culture In The Age Of Academe" (1987). ג'אקובי, שעוסק בספרו באינטלקטואלים ממדעי הרוח בכלל, אך עוסק גם במבקרי ספרות, מאבחן "תנועה דורית מאינטלקטואלים ציבוריים, מוקדם יותר במאה העשרים, להוגים אוניברסיטאיים בסופה" (Jacoby, 2000 עמ' 3). ג'אקובי, לעדותו-הוא, אינו כותב מעמדה נאו-קונסרבטיבית (כלומר הוא אינו שייך לגל ההתקפות הנאו-שמרניות על מדעי הרוח באקדמיה האמריקאית, גל שגאה בשנות השמונים, מה שמכונה "מלחמות התרבות"; גל שמייצג בולט שלו הוא "דלדולה של הרוח באמריקה", של אלאן בלוס, גם הוא-מ-1987), כי אם מתוך השמאל, תוך ביקורת על היעדרם של אינטלקטואלים ציבוריים בתוכו.⁵ האינטלקטואלים נהיו "יותר מקצועניים ומנותקים; באותו זמן הם איבדו אחיזה בשפת היומיום, שפה שהוגים מגלילאו לפרויד שלטו בה" (Jacoby, 2000 עמ' 3).⁶ בעוד גלילאו נטש את הלטינית על מנת לכתוב באיטלקית מדוברת לציבור חדש, האקדמיה חוזרת לכתוב ב"לטינית חדשה" (שם, עמ' 236). "אינטלקטואלים ציבוריים" (ג'אקובי, בהקדמה למהדורת 2000 של הספר, שכאמור ראה אור לראשונה ב-1987, טוען כי הוא, קרוב לוודאי, זה שטבע את המושג – שם, עמ' xvi) מתחומי מדעי הרוח נהיו יותר ויותר נדירים בעשורים האחרונים. "בסוף שנות החמישים נטשו (decamped) האינטלקטואלים האמריקאיים את הערים ועברו לקמפוסים, מבתי הקפה לקפטריות" (שם, עמ' 14). הדור שנולד אחרי 1940 גדל בחברה שבה "הזהות בין האוניברסיטאות והחיים האינטלקטואליים היא כמעט מלאה" (שם, עמ' 16), ובכך – בהשפעת ההתמקצעות-היתרה, הבידוד הפיזי משאר החברה, הכתיבה האקדמית שפחות שמה ליבה לסגנון, לבטח פחות שופטת ערכה של עבודה אקדמית לפי סגנונה ולבטח פחות שמה לבה לכתיבה בסגנון נגיש – תולה ג'אקובי את הידלדלות מאגר האינטלקטואלים הציבוריים באמריקה.

לסיום הדיון בדיקסטיין יש להוסיף כי את שקיעת ביקורת-הספרות העיתונאית הוא תולה לא רק בהסתגרות האקדמית, אלא גם בכך שהדרך לפרסום ומכירת ספרים החלה עוקפת את המבקרים בעשורים האחרונים. במקום למכור ספרים, החלו המו"לים לשווק את האישיות של הכותבים. דיקסטיין מציין, כמובן, את הראיון הטלוויזיוני עם הסופר כדרך לעקיפת הביקורת. בהתאמה, עברו חלק מהמבקרים להיות סלבריטאי-טלוויזיה בעצמם, המשווקים את אישיותם במדיה (שם, עמ' 57). רק ספרי "איכות" תלויים עדיין בביקורת. הביקורות של שאר הספרים, לפיכך, הועברו בחלקן למדורי "הסטייל" והוקפו בראיונות, רכילות, פרסומות ורשימות רבי-מכר (שם, עמ' 57).

⁵ מעניין ביותר ואף משעשע – לכותב ואולי גם לקורא עבודה זו – לקרוא את הניתוח הביקורתי שעורך ג'אקובי למסה המפורסמת של גיימסון על הפוסטמודרניזם, ובייחוד ביקורתו של ג'אקובי על ייחוס תחכום-היתר למלון בונאוונטורה ועודף-ההסברה של גיימסון, לטעמו של ג'קובי, לתופעות פשוטות הנוגעות למלון זה (שם, עמ' 168-172).
⁶ בצד השפעת האקדמיה דן גם ג'אקובי בהצטמצמות האפשרויות לחיים בוהמיים במרכזי הערים בגלל הג'נטריפיקציה של אזורים אלה (שם, עמ' 20-21) וכן בגלל התפשטות הפרברים על חשבון מרכזי הערים (שם, עמ' 40).

תפיסה נוספת על תפקידה של האקדמיה בערעור מעמדו של המבקר-העיתונאי הציע לאחרונה רונאן מקדונלד (Ronan McDonald). במחקרו על הביקורת (שוב, בעיקר הביקורת העיתונאית, וליתר דיוק: על היחסים בין הביקורת האקדמית לביקורת העיתונאית), "The Death of the Critic" (2007), טוען מקדונלד, שמעמדו של המבקר בכל האמנויות נמוך בהרבה מזה שהיה בשנות ה-50 או ה-60 (McDonald, 2007 עמ' viii). אחת הסיבות לשינוי במעמדו של המבקר, לפי מקדונלד, נעוצה בכך שאנחנו חיים בעידן אנטי-הירארכי, שבו מעמדו המיוחס של המבקר אינו קביל (שם, שם). אולם הוא מציין גם את הטענה, עליה הצביע דיקסטיין, לפיה: "באמצע המאה העשרים, מבקרים בעלי נוכחות רבה היו תדיר גם פרופסורים באוניברסיטה אשר כתבו ספרים וביקורות לקהל לא-אקדמי", בעוד מבקרים אקדמיים כיום אינם כותבים לקהל הרחב (שם, עמ' viii). אולם עיקר טענתו של מקדונלד מצוי במקום אחר. מקדונלד, איש אקדמיה בעצמו, טוען כי סוגיות הערכה של יצירות אמנות נדחו הצדה בחוגים אקדמיים בעשורים האחרונים (שם, שם). זהו, לטעמו, המפתח להבנת הריחוק של האקדמיה מ"הביקורת הציבורית" וחולשתה של האחרונה. לפי מקדונלד: "הגורם המרכזי להפרדת הביקורת האקדמית מהלא-אקדמית, אני טוען, הוא ההסתייגות מסוגיות הערכה ואסתטיקה במחלקות האוניברסיטאות למדעי הרוח" (שם, עמ' xi). העיקרון של מתיו ארנולד לפיו אנחנו צריכים להכיר וללמוד את "הטוב" ביותר שנחשב ונכתב היה אבן הבוחן המשתמעת (implicit) בביקורת עד סוף שנות ה-60 (שם, שם). אבן בוחן זו אינה מרכזית עוד או אינה קיימת.

בעוד גרוס מדגיש את הספציאליות האקדמית ככזו שאינה נותנת מקום לכתיבה לקהל הרחב, ובעוד שדיקסטיין מדבר על ניתוק המבקר מהחברה, הרי שמקדונלד מדגיש את הפניית העורף או הפניית חשד כלפי סוגיות של "איכות" והערכה בחוגים האקדמיים. הפניית עורף וחשד אלה אינם מאפשרים העמדת מבקרים דומים לאלה שקדמו למבקרי דור שנות הששים באקדמיה במערב. בגישה שהחלה רווחת משנות הששים, מתמצת מקדונלד תוך פרפראזה על הנשיא קנדי, המבקר האקדמי נתבע לעשות כדלקמן: "שאל לא מה הספרות יכולה לעשות עבורך, אלא שאל מה אתה יכול לעשות לספרות". הספרות נתפסת כ"אידיאולוגיה" של החברה שיצרה אותה (שם, עמ' 121), אידיאולוגיה אותה צריך לפצח ו"לפרק". הרעיון של מצדדי "התרבות הגבוהה", כדוגמת ארנולד וליוויס, שראו בה מפתח לגאולת הציוויליזציה, הפך להיות הרעיון שנגדו נאבקים (שם, עמ' 124).

כך נלכד "מבקר הספרות הציבורי" או "מבקר הספרות כאינטלקטואל ציבורי" (שם, עמ' 3) בין שתי מגמות קרובות: בעיתונות⁷, הנטייה היא ליתר דמוקרטיזציה ולהתרחקות מהמודל ההיררכי, לאמונה שהערכה ביקורתית היא, בפשטות, עניין לטעם אישי, ואילו באקדמיה מוטל חשד בכל ניסיון של הערכה אמנותית (שם, עמ' x-xi). בצד הדמוקרטיזציה של העיתונות והרלטיביזם של האקדמיה, יש גם יתר-התמחות של האקדמיה (שם, עמ' 37). זו מגמה הפוכה לדמוקרטיזציה המוזכרת, אך למעשה היא מגמה משלימה בכך שאינה מותירה מקום למבקר הספרות הציבורי.

⁷ מגמה זו מועצמת בגין האינטרנט (שם, עמ' 5). בהערה מבריקה טוען מקדונלד כי האינטרנט אינו יכול לשמש כ"ספרה ציבורית", בגלל שהוא מעודד נישות ותתי-נישות ויוצר אטומיזציה. "ספרה ציבורית" מניחה מרכז בו מתקיים הדיון הציבורי, בו הציבור מתייחס לעצמו כציבור (שם, עמ' 16).

מקדונלד מקשר – ובצדק, כפי שטוענת עבודה זו בהרחבה - בין הרלטיביזם הביקורתי הרדיקלי, לפיו שיפוט אמנותי הוא פרסונאלי בלבד - הוא מתייחס לספרו של האקדמאי הבריטי, ג'ון קארי, (John Carey), "What Good Are The Arts", מ-2005, שאוחז ברלטיביזם כזה – לבין היעדר תפיסה של חברה ושל נורמות חברתיות. יש קשר הדוק בין קארי לבין הליברליזם הרדיקלי של מרגרט תאצ'ר, טוען מקדונלד, שלדידה "אין דבר כזה חברה" (שם, עמ' 32). ליברליזם פוליטי וליברליזם אסתטי קרובים ברוחם. ערכים אמנותיים יכולים להיות סובייקטיביים אבל הם אינם אקראיים ופרי גחמה, טוען מקדונלד (שם, עמ' 33).

המבקר המודרני נולד בסלונים ובתי הקפה בראשית המאה ה-18, צועד מקדונלד בעקבות הברמאס (שם, עמ' 53). במקביל צמח הדיון הפילוסופי ב"אסתטיקה" (לפילוסוף הגרמני אלכסנדר באומגארטן (1714-1762) מיוחסת המצאת המונח), שהגיע לשיאו ב"ביקורת כוח השיפוט" של קאנט (שם, עמ' 55-56). מקדונלד מדגיש שקיים פער בין המבקרים הפעילים לבין הדיון הפילוסופי האסתטי. "המבקרים הטובים ביותר היו פעמים רבות אלה שהיו פחות פורמאליים או שיטתיים" (שם, עמ' 64). "לעתים קרובות המבקרים הטובים ביותר הנם אלה שפחות מתמחים בחיפוש אחר ההגדרה המופשטת והכוללנית ביותר של ערך אמנותי" (שם, עמ' 65). ניתן לראות בפער הזה, בין המבקר "הסלוני" בן המאה ה-18, דוגמת סמואל ג'ונסון, למבקר הפילוסופי בן אותה מאה, דוגמת קאנט, את ראשית הפער בין האקדמיה למבקר-העיתונאי. הפער בין המבקר העיתונאי למבקר האקדמי הלך וגדל במאה העשרים, וכבר בראשיתה של מאה זו היה נוכח (שם, עמ' 78). הרבה לפני חשדנותה של "התיאוריה" כלפי הביקורת המעריכה (evaluative), הביקורת האקדמית דחתה את ההערכה הסובייקטיבית של "איש הספרות" (Man of Letters) של המאה ה-19 (שם, עמ' 76-77). במילים אחרות: לפני הרלטיביזם ואי-העיסוק בשאלות של הערכה, מדגיש מקדונלד, רווחה נורמה אקדמית שאף היא דחתה את המבקר-העיתונאי, הפעם בטענה כלפי אי-האובייקטיביות והיעדר המתודה המדעית שלו (שם, עמ' 88). מקדונלד מביא כדוגמה מאלפת את ניסיונו של נורת'רפ פריי למתוח קו ברור בין המבקר האקדמי ל"מבקרים הציבוריים" (ניסוח של פריי) דוגמת האזליט באנגליה וסאן-בוו בצרפת. פריי מבחין בין "המדע של התיאור" ל"אמנות של ההערכה" (שם, עמ' 100). הן הגישה "המדעית"-האובייקטיביסטית, שרווחה באקדמיה עד שנות ה-60, והן הגישה הרלטיביסטית, שרווחה החל מאז, דוחות שתיהן כאחת את רכיב ההערכה בביקורת; אם משום שהוא לא "מדעי" מספיק ואם משום שהוא מבטא הטיה כוחנית-"הגמונית" של המבקר המעריך.

עם זאת, למרות ההמשכיות והרצף שמוצא מקדונלד ביחסה העוין של האקדמיה לביקורת העיתונאית, עד שנות הששים דמויות שפעלו באקדמיה האנגלית והאמריקאית, כמו ליוויס וטרילינג, דבקו עדיין במסורת הארנולדיאנית וראו בספרות הטובה ערך מוסרי ותרבותי, כניגודו של העולם התעשייתי, התועלתני והאינסטרומנטליסטי (שם, עמ' 77). אפילו מבקרים בעלי גישה מדעית יותר, כמו איי. אי. ריצ'רדס, ש"לקח את הביקורת למעבדה", החזיקו בתפיסה ארנולדיאנית וראו בספרות ובתרבות הגבוהה "פתרון לצחיחותה של חברה תעשייתית ומדעית" (שם, עמ' 93). באותו אופן, גם "הביקורת החדשה" האמריקאית תפסה את הספרות כבעלת ערך תרפויטי לחברה, כ"מספקת איזון, עומק ועושר מורכב שיתפקדו כתרופה לתיעוש המשתולל של הערים האמריקאיות במאה ה-20" (שם, עמ' 96). כך שעל אף קווי הדמיון בין ההתפתחויות

האקדמיות במחצית הראשונה של המאה ה-20 לאלה שבמחצית השנייה של המאה הזו, יש לראות את דחיית רכיב ההערכה, או החשד הכבד כלפיו - שנובעים מפיחות בהערכת חשיבותה **החברתית** של המורכבות **האמנותית-אסתטית** - כתופעה חדשה ודומיננטית, המשפיעה רבות על ערעור מעמדו של מבקר-הספרות העיתונאי.

למחקר ולכתיבה על ההתפתחויות באנגליה ובאמריקה - הדנים ביחס בין הביקורת האקדמית לביקורת העיתונאית ובהשוואה בין המצב בעבר של ביקורת זו למצבה העכשווי - נוסף התרשמות מזירה לאומית מערבית נוספת: גרמניה. ביחס לזירה תרבותית זו מציין פיטר אוה הוהנדל (Peter Uwe Hohendahl), בספרו "The Institution of Criticism" (1982), הדן בעיקר בביקורת הספרות העיתונאית, כי בתחילת שנות השבעים למאה העשרים המערכת הספרותית ומערכת ביקורת הספרות סבלו ממשבר חריף. באותן שנות משבר התעוררה מחלוקת עזה על תפקידה של ביקורת הספרות (Hohendahl, 1982 עמ' 11-12). ההתקפה על הביקורת יצאה נגד העמדות האליטיסטיות של המבקרים והא-פוליטיות של ביקורת הספרות. "הגישה הקונבנציונלית, שהפרידה בין נושאים חברתיים לספרותיים, הפכה להיות חשודה", כמו גם הקאנון הגרמני מלסינג עד תומס מאן והמורשת התרבותית של ווימאר וינה, שעמדה במוקד לימודי הגרמנית משנות החמישים של המאה ה-19 (שם, עמ' 12). הוהנדל מדגיש שהמשבר בגרמניה המערבית, משבר ביקורת הספרות, משותף לכל החברות התעשייתיות המתקדמות במערב (שם, עמ' 13). אם כי, כפי שנראה, דומה שיש לו מאפיינים לאומיים ייחודיים. עוד חשוב לציין כי הוהנדל ממשיך במפורש את הדיון של הברמאס ב"שקיעתה של הספרה הציבורית" (שם, עמ' 165), אליו התוודענו בפרק הקודם.

במחקרו, הוהנדל מספק תיאור היסטורי מעניין לפיצול בין המבקר-העיתונאי למבקר האקדמי בגרמניה. הביטוי הגרמני Literaturkritik מתייחס הן למחקר אקדמי של הספרות והן לביקורת ספרות עיתונאית, עם העדפה קלה לכיוון המשמעות השנייה. מאז סוף המאה ה-19 נהוגה הפרדה בגרמנית בין Literaturwissenschaft, עיסוק אקדמי בספרות, לבין Tageskritik או Buchkritik, המתייחסים למבקרי ספרות עיתונאיים. הביטוי הראשון, המתייחס כאמור לביקורת אקדמית, מוגבל בדרך כלל לעיסוק בספרות העבר, בעוד הביטויים האחרים מתייחסים לתיאור והערכה של ספרות ההווה. אבל יש עוד הבדלים חשובים בין השניים: מהמבקרים האקדמיים מצופה להתנהל על פי החוקים הריגורוזיים של המחקר. ואילו המבקרים העיתונאים כותבים לקהל כללי שלא מוכרים לו הביטויים הטכניים של הניתוח הביקורתי. המבקר האקדמי מעוצב בידי המוסד האוניברסיטאי ואילו המבקר העיתונאי מעוצב בידי המוסד העיתונאי. הוהנדל טוען כי מודל המבקר העיתונאי העצמאי מצליח יותר באירופה מאשר בארה"ב ומביא כדוגמה את מבקרי "הניו יורק ריווייו אוף בוקס", שהנם אקדמאיים ברובם (Hohendahl, 1982 עמ' 13-14). אולם ההפרדה בין המבקר העיתונאי למבקר האקדמי לא הייתה קיימת מאז ומעולם, מדגיש הוהנדל. עד 1850 לא הייתה הפרדה חדה כזו בגרמניה. כותבים של ביקורת ספרות כיוונו ל"קהל הקוראים המשכיל הכללי" (שם, עמ' 14). המבקר בן המאה ה-19 ראה את תפקידו כ"הגדרת הזהות התרבותית הלאומית". רק כשהאקדמיה הגרמנית הכירה ב-1850 בלימודי גרמנית מודרניים כתחום אקדמי

מובחן, נוצר בקע בין המבקר האקדמי למבקר העיתונאי. ועדיין, בשני העשורים הבאים, שני העשורים אחרי מהפכת 1848, ביקורת הספרות האקדמית הייתה בעלת משמעות ציבורית (שם, עמ' 15). בדור הבא, דור הפוזיטיביזם, איבדה הביקורת האקדמית הגרמנית את השפעתה על הציבור. האקדמיה גם זנחה באותה תקופה את ספרות ההווה והותירה אותו לעיתונאים, כיוון שההנחה הייתה כי לא ניתן להתייחס באובייקטיביות הנדרשת לספרות זו. גם הדור הבא, שחנך וילהלם דילתיי, הדור "ההרמנויטי", דור שהתנגד לפוזיטיביזם במדעי הרוח, העמיק את הפער בין הביקורת האקדמית לביקורת העיתונאית כי היה עליו להדגיש את נאמנותו לפרויקט המדעי. דילתיי עצמו לא עסק בסופרי ההווה, כי אם באותם סופרים שכבר זכו למעמד קנוני (למעט הילדלין) (שם, עמ' 15-16). במקביל לאקדמיה צמח הפיליטון, ביקורת אמנות ההווה, בעיתונות הגרמנית החל מ-1850. הפיליטוניסטים והאקדמאים רחשו אי-הערכה זה כלפי עיסוקו של זה. האקדמאים בזו לסובייקטיביזם ולטריוויאליות של הפיליטוניסטים, ואילו האחרונים שמו ללעג את השפה המסורבלת של המבקרים האקדמיים (שם, עמ' 16)⁸. במפנה המאה ה-20 חלוקת העבודה בין האקדמיה למבקרים העיתונאיים פגעה באיכות עבודתם של האחרונים. הללו, מנותקים מהמסורת התרבותית, החלו לראות בביקורת כלי לביטוי אישי, הם החלו לדבר על עצמם באמצעות הספרים שביקרו. המבקר הבולט בגישה הזו היה אלפרד קר (Alfred Kerr; 1867-1948). קר הפך את הביקורת לאמצעי ביטוי כמו השירה הלירית או הדרמה. הוהנדל, הצועד כאמור בעקבות הברמאס ורעיון "הספרה הציבורית" שלו, רואה במגמה הזו נפילה מהמודל הליברלי המסורתי, שראה בביקורת "דיאלוג בין המבקר לציבור". הביקורת הפכה למונולוג בגישה הזו. קרל קראוס וברטולט ברכט ביקרו את הגישה הזו של קר וראו בה, מעמדה ימנית ושמאלית בהתאמה, גישה דקדנטית. האמנציפציה של הביקורת מהנורמות של גתה ושילר כמו גם מהמסורת הספרותית, אמנציפציה שייצגה קר, באופן פרדוקסאלי, סימלה את קץ הביקורת כדיסקורס אוטונומי (שם, עמ' 18-19). בהקשר לביקורתיו הסובייקטיביסטיות של קר טבע ברכט את הביטוי המפורסם "קולינריות": "הסגנון של ביקורת הספרות היום הוא קולינרי. המבקרים נוקטים בגישה צרכנית", כך ברכט (שם, עמ' 26). "המבקרים מבטאים את האינטרסים של התיאטראות יותר מאשר את אלה של הציבור", מתקיף ברכט את המבקרים הצרכניים שמקדמים את חרושת התרבות (שם, עמ' 27). הקרע בין האקדמיה לביקורת הספרות העיתונאית העמיק לאורך המאה ה-20 על שלל תהפוכותיה. וולתר בנימין מסמל את הקרע הזה בגופו, כמי שנקרע בין שתי המגמות הסותרות (שם, עמ' 20-21). הוהנדל עוקב אחרי החלטתו הדרמטית של בנימין לכתוב לקהל הרחב, אותה הוא מתארך ל-1929, לאחר שבנימין ניסה לקיים כתב עת איכותי ואזוטרי לביקורת ולאחר שנכשל להיכנס לאקדמיה. בנימין הציע חזרה מסוימת למודל הליברלי ("ליברלי" במובן ההברמאסי, כעידן שבו נולדה "הספרה הציבורית") של הביקורת, ביקורת הפעילה ב"ספרה הציבורית". על הביקורת, לפי בנימין ובניגוד מפורש לדילתיי, להשפיע על הזירה הספרותית העכשווית ולהיות דוברת של הציבור, כלומר להיות בעלת משמעות פוליטית (שם, עמ' 22-23). לאחר המלחמה העדיפה האקדמיה הגרמנית להסתגר בתוך תחומי האסתטי, תוך העלאת רעיונות קרובים לאלה של "הביקורת החדשה" האמריקאית, אם כי מסיבות חוץ-

⁸ ישנה מקבילה מסוימת להבדל שבין המבקרים האקדמיים והמבקרים העיתונאיים במאה ה-19, בהבדל שבין המבקרים הרומנטיים למבקרים של "גרמניה הצעירה" במאה ה-19. הביקורת הרומנטית הרחיקה את המבקר מ"הספרה הציבורית" וראתה באמנות וביקורתה עניין אליטיסטי-פרסונאלי. מבקרים כמו היינה דחו את התפיסה הרומנטית הזו וראו בביקורת שליחות ציבורית, וביקשו לשקם את "הספרה הציבורית" של המאה ה-18 (עיינו שם, עמ' 63-68). למסורת הרומנטית נמצא המשך במודרניזם של סטפן גיאורגה, למשל (שם, עמ' 75).

ספרותיות אחרות לחלוטין ומובנות (רצון להימנע מדיון בקשר בין הממסד הספרותי והפאשיזם ; תשוקה להתרחקות מטומאת הפוליטיקה). ארנסט קורטיוס (Ernst Curtius) ביטא את רוח שנות ה-50 הא-פוליטיות בהגדרתו המפורסמת והרדוקטיבית-במכוון כי "ביקורת הינה אותה צורה ספרותית אשר עניינה הוא הספרות עצמה" (שם, עמ' 137). תנועת הסטודנטים של שנות ה-60 יצאה נגד הא-פוליטיות הזו וגילתה מחדש את ברכת, את עמדתו הקדיפה על עמדתו של אדורנו, שהתנגד להכפפת האסתטיקה לפוליטיקה (שם, עמ' 28). השמאל החדש התרחק ואף עיין לעתים את "אסכולת פרנקפורט". לעתים ההתנגדות נבעה מקרבתו של אדורנו לסופרים המודרניסטיים, שנתפרשה כעת כגישה שמרנית (שם, עמ' 31-32). התיאוריה האסתטית של אדורנו העניקה דגש שווה לאופי האסתטי והחברתי של עבודת האמנות (שם, עמ' 33) ולכך החלו יותר ויותר להתנגד בקרב חוגי "השמאל החדש". בשנות השבעים "השמאל החדש" דחה את ההבחנה בין "תרבות גבוהה" ל"נמוכה", הבחנה שהייתה יקרה לאדורנו, וראה בה הבחנה אידיאולוגית (שם, עמ' 37). הרדיקלים הגרמנים הכריזו ש"הספרות מתה" (שם, עמ' 39). אך עם זאת, לרעיונותיהם של אדורנו, הורקהיימר והברמאס הצעיר הייתה השפעה רבה בגרמניה של שנות הששים (שם, עמ' 29). תיאוריית "ההתקבלות", שצמחה בגרמניה באותה תקופה, צמחה על רקע זה, על רקע מחאות הסטודנטים כנגד ההפרדה בין האסתטי לחברתי בביקורת הספרות, הבחנה שסייעה לטעמים לשימור הסטאטוס קוו (שם, עמ' 30). אך סביב 1974, ממשיך הוהנדל לשלב האחרון בסקירתו, נהיה ברור שהמהפכה התרבותית של השמאל החדש נכשלה. על אף שבעיות הביקורת לא נפתרו, חזרה הביקורת העיתונאית לפעול כסדרה. רוב המבקרים פשוט הדחיקו את התקופה הסוערת (שם, עמ' 41). הביקורת המשיכה מאז בפעולתה למרות שהיא "איבדה את תפקידה, שעוצב לספרה הציבורית הליברלית של המאה ה-19. עם התמוטטות הספרה הזו הבסיס המוסדי של הביקורת אבד" (שם, עמ' 80). הסופר מרטין ואלזר הגדיר כך את המבוכה באשר לתפקיד המבקר בהווה: המבקר נהיה "קצת דוקטור, קצת משה, קצת שוטר תנועה, קצת רוח-העולם, קצת דודה לסינג, קצת דוד לינאוס" (שם, עמ' 79), כלומר אקלקטיקן חסר מטרה ברורה. בנוסף, המבקר גם הלך ונדחק למקום שולי בגין השיטות החדשות והתפיסה הכלכלית של ייצור הספרים. בתי ההוצאה, המעוניינים במכירות מהירות ובתשואה גבוהה על השקעתם, אינם סומכים עוד על האימפקט של ביקורות ודיונים ספרותיים. התכנון המו"לי חייב להתמקד בהפיכת המוצר שלו למוצר נמכר, בלי קשר לאיכותו הספרותית. בתהליך ההפצה המאורגן-מראש, ביקורות הפכו להיות עניין משני (שם, עמ' 133). מהפרספקטיבה של עולם המו"לות, שעבר תהליך רציונליזציה, משימת הביקורת היא משימה שולית של יחסי ציבור (שם, עמ' 135).

צריך לשים לב לתנועת המלקחיים שסגרה על ביקורת הספרות בגרמניה, לפי הוהנדל (הצגת הדברים באופן הזה היא על אחריותנו): מבחינת "חרושת התרבות" מעמדה של הביקורת הפך למשני; נמצאו דרכים אחרות לקדם את מוצרי הספרות. ואילו מצד האינטליגנציה תפקידה נחשד ככזה שמשמר היררכיה חברתית וסטאטוס קוו פוליטי. האירוניה היא, והוהנדל אינו מציין זאת, שהתקפתה של האינטליגנציה הרדיקלית על מוסד ביקורת הספרות סייעה ל"חרושת התרבות" לשווק את מוצריה ביתר קלות, תוך עקיפת הביקורת. הוהנדל, בניגוד לרונאן מקדונלד, אינו רואה בהתקפתה של האינטליגנציה על ההערכה ו"התרבות הגבוהה" בעיה. עמדתו קרובה לדוקסה העכשווית במדעי הרוח שכנגדה בדיוק יוצא מקדונלד. הוהנדל מייחל, כך נדמה, לביקורת-ספרות פוליטית במפגיע. הוא אינו עומד על המתח והתווך הנמתח בין קוטב האסתטיציזם מחד גיסא

והפוליטיזציה של הספרות מאידך גיסא, שלפי גרוס, דיקסטיין ומקדונלד (ולפי הוהנדל עצמו : גם לפי אדורנו), חיוניים למבקר-הספרות העיתונאי.

הוהנדל מציין אפשרות ביניים - בין ביקורת "צרכנית" ויחצ"נית לבין ביקורת פוליטית במפגיע - אפשרות שמגולמת בדמותו של המבקר העיתונאי המשפיע, מרסל רייך-רניצקי (Marcel Reich-Ranicky). זו, לפי הוהנדל, ביקורת "ליברלית", הרואה את ביקורת הספרות כמוסד חברתי, כפי שהייתה בימיה הגדולים של "הספרה הציבורית" הבורגנית (שם, עמ' 144). המבקר הינו מתווך בין הספרות לציבור ומשמש כקול הרציונאלי של הספרה הציבורית (שם, עמ' 145). אך עמדתו של רייך-רניצקי אינה מקובלת על הוהנדל. "הייצור וההתקבלות של ביקורת הספרות הפכו להיות עניינו של מעגל אקסקלוסיבי" (שם, עמ' 164). כאמור, הוהנדל מייחל לביקורת פוליטית בעלת אידיאולוגיה והשפעה "עממיות" יותר מאשר זו הליברלית-אליטיסטית של רייך-רניצקי.

שורת המחקרים שהוצגה לעיל מאתרת משבר בביקורת-הספרות העיתונאית במערב. היא מבחינה בין עברה של הביקורת הזו להווה שלה. ההסבר המרכזי שנתנו חוקרים בעולם האנגלו-אמריקאי לירידת קרנה של הביקורת הציבורית נוגע להבדלים בין הביקורת האקדמית לזו העיתונאית. לדידם, האקדמיזציה של הביקורת הפכה אותה לעיסוק של מומחים, ניתקה אותה מהחברה ומהדיון החברתי וערערה את יסוד ההערכה שהנו חיוני לפעילותו של המבקר העיתונאי.

כפי שניתן לחלץ מהחוקרים והכותבים שנדונו לעיל, לביקורת-הספרות העיתונאית כמה מאפיינים :

1. היא נכתבת בבמות המיועדות לציבור רחב יחסית, עיתונים יומיים או שבועיים, אתרי עיתונות אינטרנטיים, וכן כתבי עת לא-אקדמיים.
2. היא עוסקת בעיקרה בספרות הנכתבת בהווה; התייחסותה היא להווי הספרותי ה"שוטף", בניגוד לביקורת האקדמית המפנה את מבטה פעמים רבות לעבר הקנוני.
3. היא בעלת רכיב שיפוטי מרכזי.
4. בגין הבמות עליהן היא מוצגת, המיועדות למי שאינם "מומחים" ולקהל קוראים רחב יחסית, ביקורת-הספרות העיתונאית כתובה בדרך כלל בשפה שאינה מקצועית, או בשפה שאינה מקצועית-אקדמית. יחסה של ביקורת-הספרות העיתונאית לתיאוריה הספרותית ולהפשטות של מחקר הספרות רופף. ביקורת-הספרות העיתונאית כפופה גם לשדה העיתונאי ולכן "הצלחתה" אינה נקבעת רק על פי תוכנו של הטיעון שמובע בה אלא גם על פי יכולתה ליצור תגובה אצל הקורא באמצעות הסגנון שלה. מחויבותה של ביקורת-הספרות העיתונאית לדרך טיעון הגיונית ואובייקטיבית ולמתודולוגיה ברורה הנה מוגבלת, בוודאי בהשוואה לביקורת-ספרות אקדמית.
5. ביקורת זו נשענת על שני קטבים שביניהם קיים מתח: היא מנתחת יצירה אינדיבידואלית אך עליה למקמה בהקשר חברתי רחב.

ביחס לזירה הגרמנית מתאר הוהנדל מציאות מעט שונה: הביקורת קיימת אך הפכה לביקורת צרכנית מחד גיסא ואליטיסטית מאידך גיסא. הביקורת איבדה את עוקצה הפוליטי. הוהנדל, בניגוד לכותבים ולחוקרים שדנים במצבה של הביקורת העיתונאית בעולם האנגלו-אמריקאי, פחות מודאג מהכפפתה של הספרות לפוליטיקה. התחושה היא שהוא אף מעודד הכפפה כזו. בעוד אותם כותבים וחוקרים אנגלו-אמריקאיים עומדים על כך שחלק מהפעילות הביקורתית האקדמית הניב ביקורת המתכחשת לאיכותה הספרותית של היצירה, ביקורת שלא נותנת לעצמה להיות מופתעת מהיצירה הספרותית אלא באה לשפוט אותה באמצעות פרה-קונספציות תיאורטיות ופוליטיות. לטעמנו, האיזון העדין עליו מדברים, בניסוחים שונים, הכותבים האנגלו-אמריקאיים, בין מחויבותו של המבקר לערכים אסתטיים ופנים-ספרותיים בצד מחויבותו למקם את היצירה הבודדת בהקשר חברתי, מבטא עמדה רגישה יותר ביחס לייחודה של ביקורת-הספרות העיתונאית, מאשר עמדתו של הוהנדל. עוד יש להעיר כי הוהנדל, בניגוד לחוקרים והכותבים באנגלו-אמריקאיים, מתאר תקדים למצבה של ביקורת הספרות בהווה: מצבה של ביקורת-הספרות בשליש הראשון של המאה ה-20, ביקורת צרכנית וסובייקטיביסטית שכנגדה יצאו ברכט ובנימין. ייתכן כי ההבדל בין הרבע האחרון של המאה ה-20 לשליש הראשון של המאה הוא שכיום אין אישים במעמד של ברכט ובנימין - או ליתר דיוק מגמות אידיאולוגיות שעיצבו ונשאו מעלה את אותם אישים - שיצאו נגד אותה ביקורת צרכנית וסובייקטיביסטית.

גישתנו במחקר זה למשבר בביקורת הספרות העיתונאית מייחסת חשיבות מצומצמת יותר למגמות אקדמיות ולהשפעתן על הביקורת העיתונאית. חשיבות רבה יותר מיוחסת במחקר זה להשפעות הנובעות מהעידן ההיסטורי-תרבותי בכללותו, כפי שהצגנו אותן בפרק הקודם ונדגימן בפרקים הבאים.

ד.1.2. – ביקורת הספרות העיתונאית בספרות העברית והישראלית; עבר רחוק וקרוב

תפקידה הלאומי של ביקורת-הספרות העיתונאית בתרבות העברית, מתקופת ההשכלה ועד העשורים האחרונים, הנו כמעט דבר שאין צריך להוכיחו.

מוטי נייגר, בפרישת הרקע למחקרו על מוספי הספרות בעיתונות הישראלית בין 1948 ל-1995, כותב כי למוסף הספרות העברי היה תפקיד לאומי, ומכאן החשיבות המיוחדת שיוחסה לו בתרבות העברית:

במובן מסוים, הכשירה העיתונות העברית, באמצעות הספרות העברית, את הקהל היהודי-משכילי כעם ששפתו ותרבותו אחת. גיבוש זהות לאומית מורכב, בין השאר, מגיבוש זהות תרבותית משותפת. בתהליך הגיבוש הזה, שבתחום מדע המדינה מכונה 'בניין אומה', שימשו מוספי הספרות בעיתונות היומית כבוני מסד התרבות החילונית המשותפת עליה היה אפשר לבנות את העתיד המשותף כאומה מגובשת (נייגר, 1999 עמ' 62).

תפקידו החשוב של מוסף הספרות בעיתונות העברית החל באמצע המאה ה-19. כפי מציין גצל קרסל ב-1964:

כל עיתון מ'המגיד' ואילך [נוסד ב-1856], ראה חובה לעצמו להקדיש 'מוסף' מיוחד לדברי תורה וחכמה, ובמידה פחותה מזה לדברי שיר וספרות, במקור ובתרגום. למעשה, היו 'המוספים' הללו מבשרי המוספים הספרותיים של ימינו, והיו 'לחם שעשועים' של הקוראים, הסופרים והחכמים גם יחד (מצוטט אצל נייגר, 1999 עמ' 19).

עיתונים כמו "הארץ" (נוסד ב-1918) או "דבר" (נוסד ב-1925), ש"בשנות השלושים היו מוספי הספרות של העיתונים הללו, ובעיקר של 'דבר', מרכזיים מאד בהתפתחות הספרות העברית, ביצירת התרבות ובקידום האידיאולוגיה", בנו את מוספי הספרות שלהם על מודל שהיה כבר קיים בעיתונות העברית, בארץ ובחו"ל, מזה חצי מאה ויותר (נייגר, 1999 עמ' 58).

נייגר מציין כי:

עיון קרוב במוספי הספרות בעתונות היומית בארץ מגלה כי כמה מן הרגעים הגדולים של התרבות העברית והישראלית התרחשו דווקא בתוך תחומם של המוספים.⁹ מוספי הספרות בעתונות היומית הנם קורפוס מרכזי וחשוב בתרבות הישראלית. במשך שנים ארוכות היו מוספי הספרות מרחב ציבורי [נייגר משתמש כמדומה בביטוי של הברמאס, "ספרה ציבורית", מבלי שהוא דן במפורש בהברמאס] בו התנהלו ויכוחים על אופיה של הספרות העברית והתרבות הישראלית. בתקופות מסוימות היו יצירות הספרות, השירים והסיפורים, שהתפרסמו במוספים 'שיחת היום' בבתי הקפה של החבורות הספרותיות. המוספים בעתון הכתירו משוררים חדשים, הציגו נורמות פואטיות חדשות ונתנו במה לאידיאולוגיות מסוימות ולא לאחרות (נייגר, 1991 עמ' 1).

ההקשר הלאומי-אידיאולוגי - תרומתם של המוספים ל"בניין האומה" ולדיונים על "אופייה של התרבות הישראלית", תוך נתינת במה "לאידיאולוגיות" - הוא זה שהעניק למוספים את חשיבותם רבה.

באשר לפעילותם של מבקרים עבריים וישראלים אציג להלן, באופן פחות או יותר כרונולוגי, את תפיסתם הביקורתית של כמה מבקרים מרכזיים בביקורת העברית והישראלית, כפי שהן מתומצתות במחקר.

במחקרה על ביקורת הספרות של פרץ סמולנסקין בכתב העת "השחר" (1868-1883) כותבת ארנה גולן:

בהשחר ניתנה, לראשונה בכתבי-העת העבריים, לגיטימציה לספרות היפה המקורית כאחד התחומים המרכזיים והובלטה מרכזיותה של הסיפורת בתוכה. התנופה שניתנה לספרות היפה וקביעת צביונה יסודם בהשקפתו של סמולנסקין בדבר **תכליתו**

⁹ לאור זאת, נייגר מדגיש את הלאקונה המחקרית ביחס לביקורת-הספרות העיתונאית:

מול הנוכחות הרצופה והמשמעותית של מוספי הספרות בתרבות הישראלית ובתקופה שלפני קום המדינה, מפליא לגלות כי המחקר האקדמי לא בחר לבחון את המוספים הספרותיים לגופם – את התפקידים שמילאו וממלאים המוספים ב'רפובליקה הספרותית' (נייגר, 1999 עמ' 1).

הדידאקטית-לאומית של הירחון: לברר את שאלות החיים של האומה ולטפח את ההכרה הלאומית [...] תכליתה של הספרות היפה, כתכליתו של כתב-העת, להיות 'כראי מלוטש לצרכי העת אשר הולידתו', להתמודד בדרך ביקורתית עם המציאות היהודית למלוא היקפה. מאחר שהעם נזקק ל'ספרים לקריאה', יש לפעול עליו באמצעותם. פיתוח היצירה המקורית אף יוכיח למתבוללים כי 'שפת עבר חיה היא ותחיה' ויחזירם לעמם (גולן, 2006 עמ' 13; ההדגשות שלי).

לפיכך:

סמולנסקין הועיד לביקורת תפקיד ציבורי בעל אופי של פיקוח: לכוון את הקוראים אל הספרים הראויים ולהרחיקם מן הפחותים, להשפיע על קניית הספרים ולהפוך בכך לגורם שישפיע על התפתחותה של הספרות העברית [...] בניגוד ללילינבלום, אף לא ראה [סמולנסקין] את הביקורת כאמצעי לשינוי פני המציאות, אלא כמסייעת לחשיפתה. **רק גילוי עניין באידיאות לאומיות הצדיקו כתיבת ביקורת על ספר שאינו ידוע לקורא העברי ולפרסומה בירחון** (שם, עמ' 27; ההדגשות שלי).

לילינבלום נטה לביקורת חברתית-אקטיביסטית "על-פי עקרונות הריאליזם הביקורתי ועל-פי השקפה מטריאליסטית, בהשפעת המבקרים הרוסים הריאליסטים", ואילו סמולנסקין היה "רחוק מעקרונות אלה" (שם, עמ' 28), אף על פי שפרסם את לילינבלום בירחון. סמולנסקין הנו איש תנועת ההשכלה ואינו חלק אינטגרלי מהמפנה הלאומי שהוביל לתקופת "התחייה" בספרות העברית ולביקורת ספרות לאומית, כמו זו של לילינבלום. אך הוא רחוק מאסתטיציזם, מ"ההשקפה הביקורתית האסתטית" (שם, עמ' 42). המשותף לו וללילינבלום הוא ראיית הביקורת כמסונפת לאידיאולוגיה המחויבת לשינוי **החברה היהודית**: "הביקורת בהשחר בשנות השבעים ניזונה אפוא מתפיסה תועלתית-דידאקטית" (שם, עמ' 29).

אם נעבור מתקופת ההשכלה לתקופת התחייה, על מבקר כיוסף קלוזנר כותבת איריס פרוש, במחקרה על פעילותו הביקורתית, כך:

למן ראשית דרכו הביקורתית, מודד קלוזנר כל תופעה ספרותית [...] על פי זיקתה ומידת תרומתה לרעיונותיה של תנועת התחייה הציונית (פרוש, 1992 עמ' 206).

ועל ברנר:

לדעת ברנר הן לספרות הן לביקורת יש שליחות חינוכית לאומית-מוסרית ראשונה במעלה. הסופר הטוב משמש מצפונה של החברה, והדיון המפוכח שלו בנגעיה, הוא בעל עצמה תרפויטית. הוא מעורר את החברה להערכה עצמית, אשר רק בעקבותיה יכול לחול בה שינוי ערכים ותיקון מוסרי. **התפקיד החינוכי-המוסרי, המוטל, לדעת ברנר, על המבקר, חשוב יותר מזה המוטל על הסופר**, שכן לאחרון יש גם דחפים אמנותיים טהורים. תפקיד המבקר אינו מצטמצם אך ורק בתחום הצר של שכלול הטעם האסתטי, אלא מחייב נטילת חלק בתיקון המוסרי של החברה. המבקר משמש מעין מתווך בין היצירה לנמעניה. הניתוחים האידיאיים של היצירה מצביעים על הרלוונטיות של היצירה למציאות הרוחנית, החברתית והפוליטית שבה שרוי הדור, ואילו הניתוחים הספרותיים שלה מגלים את סוד האמינות והאפקטיביות הרגשית שלה (פרוש, 1992 עמ' 262; ההדגשה שלי).

כך הופכת הלאומיות ל"קריטריון הערכה ספרותי", בלשונה של פרוש, גם בתפיסת ספרות דקה ומורכבת כזו של ברנר:

השימוש שעושה ברנר בקריטריון הלאומיות להערכת ספרות אינו כפוף לאידיאולוגיה דוגמטית. עם זאת, קריטריון זה מעמיד בפני הספרות תביעות מוגדרות למדי. ספרות לאומית יהודית במלוא מובן המילה היא ספרות המתמודדת עם המציאות כמות שהיא, ספרות העוסקת בהערכה עצמית נוקבת, קוראת לפרודוקטיביזציה של העם היהודי וטורחת בפיתוחה של תרבות לאומית מקורית (שם, עמ' 270).

על שלמה צמח המבקר, גם הוא בן דור "התחייה", כותבת ארנה גולן :

מאחר שהיצירה הספרותית נתפסת כצומחת מתוך ההקשר התרבותי, הלאומי והאנושי הרחב, הרי שאין בכוחו של העיקרון האסתטי בלבד לקבוע גדולתה. יתר על כן, 'היופי' תלוי ומותנה בעקרונות 'האמת' ו'הטוב', העולים מן העמדה המוסרית-אנושית של המחבר. עקרונות אלה גוררים גם קביעתם של תנאים אסתטיים אפריוניים לקיומה של יצירה ספרותית בכלל (גולן, 2006 עמ' 171).

התנאים הקובעים גדולתה של יצירה לפי צמח, שמונה גולן, הם : 1. העמדה המוסרית של יוצרה. 2. תביעת האמת – לתת את האמת השלמה. 3. שתהיה ליצירה "פונקציה תרבותית-לאומית", שתסייע בגיבוש "תודעת-העם" (שם, עמ' 171-172). "תפקיד הביקורת", לפי צמח, "הריהו תפקיד לאומי, מוסרי ותרבותי ממדרגה ראשונה" (שם, עמ' 173).

המקרה של דוד פרישמן מעניין ומאלף במיוחד בהקשרה של עבודה זו. לכאורה, פרישמן הוא דוגמה לאסטיציסט "טהור", אריסטוקרט הרוח. המבקרים שקדמו לפרישמן, כדוגמת לילינבלום שהוזכר לעיל, הושפעו מהביקורת הרוסית, שגשרה בין הספרות לבין מגמות אידיאולוגיות חברתיות. ואילו פרישמן דחה את מורשת מבקרי הספרות של "ההשכלה" :

אין זה מקרה, לפיכך, שמאמרי הביקורת שלו [של פרישמן] שונים באופיים ממאמרי הביקורת 'הפוזיטיביסטית' של קובנר, פפירנא וממשיכי דרכם. להשפעת הפוזיטיביזם הרוסי בתחום הספרות העברית היו שתי גירסות, שהופיעו לעתים במשולב. האחת חברתית-סוציאלית והשנייה לאומית. את שתיהן דחה פרישמן בחריפות רבה (פרוש, 1992 עמ' 79)

אך איריס פרוש, במחקרה על ביקורת הספרות של פרישמן, מדגישה את היסוד הלאומי העז שהשפיע על הספרות העברית וביקורתה, כולל על זו של פרישמן :

כל תנועת תחייה לאומית נוטה להועיד לספרות תפקיד מרכזי בתהליך התחייה. ראשיה של תנועה זו מניחים כי על הספרות לבטא את הרוח הלאומית, להבליט את הייחוד הלאומי ולעורר בעם תחושת גאווה ולעתים אף תחושת עליונות לאומית [...] תופעות אלה מתגלות בספרויות עמים רבים בתקופת התעוררות לאומית. אולם, בשל התנאים האנומיים של העם היהודי, הדברים מתגלים בספרות העברית בגרסה ייחודית, ובמשנה עוצמה ומורכבות (פרוש, 1992 עמ' 10-11).

לטעמה, אין זה נכון שפרישמן היה "נקי" מחשיבה לאומית בביקורת הספרות שלו, למרות אנטי-ציוניותו :

מרבית החוקרים שכתבו על פרישמן הניחו כי פרישמן המבקר היה 'אסטיציסט' שהפריד בין שאלות ספרותיות לשאלות אידיאולוגיות והצטמצם בשאלות ספרותיות

בלבד. אך הנחה זו אינה מדויקת. שאלת אופייה של התחייה הלאומית ומקומה של הספרות העברית בתוכה העסיקה הרבה גם את פרישמן, והשקפותיו בשאלה זו הטביעו את חותמן על הביקורת הספרותית שלו (שם, עמ' 11).

לפי פרישמן, שומה על הספרות היפה "להבריא" את האדם היהודי, הסובל מ"נכות פסיכולוגית המתבטאת בהתנוונות עולם הרגש והדמיון של היהודי" (שם, עמ' 12). "תחיית העם, הפיכתו לעם בריא, תלויה, לדעת פרישמן, בתחיית הלב-הרגש שלו, ותחייה זו תלויה מצדה בתחיית הספרות היפה בעברית" (שם, עמ' 24). תפקידה של הספרות, לפי פרישמן, הוא חברתי ו"תירפויטי" בלשונה של פרוש (שם, עמ' 36-33).

לכן: "אי-אפשר להבין את היחס המורכב בין עקרונות ההערכה הספרותיים של פרישמן לבין הקנון שלו, בלי להבין את יחסו לשאלות חברתיות-לאומיות שניסרו בחלל עולמה של התקופה (שם, עמ' 13). פרישמן היה אנטי-ציוני אך הוא בשום אופן לא היה "אסתטיציסט טהור", כי אם בעל "האידיאולוגיה (ה)לאומית (ה)אנטי-ציונית" (שם, עמ' 17). פרישמן, אם כן, "אינו אינדיבידואליסט קיצוני" (שם, עמ' 22). ולפיכך, בשיפוטי של פרישמן: "אין אפוא תימה בכך שהאופי הלאומי של היוצר ניכר ביצירתו ומשמש אחד הקריטריונים להערכתה" (שם, עמ' 52). עם זאת, יש הבדל בין קריטריון הלאומיות אצל פרישמן לבין זה שאצל המבקרים בני דורו:

אין ספק, שבשימוש בקריטריון הלאומיות כקריטריון הערכה בתחום הספרות הושפע פרישמן ממבקר תקופתו. לקריטריון זה היה מעמד מרכזי בביקורת התקופה, והוא קבע במידה רבה את הרכבו של הקנון הספרותי ואת מעמדם של הסופרים בתוך הקנון [...]. לעומת מבקרים כמו לילינבלום וקלוזנר, למשל, שראו בקריטריון הלאומיות קריטריון הכפוף לאידיאולוגיה לאומית מוגדרת המתייחסת לשאלות השעה, ראה בו פרישמן קריטריון הקשור אך ורק בתביעה לביטוי אמין של טבעו של היוצר, המעוצב בהכרח על ידי האופי הלאומי. קריטריון הלאומיות של פרישמן כרוך אפוא בקריטריון האמנות שלו (שם, עמ' 54).

צריך, אפוא, להפריד בין ההדגשה של פרוש כי לפי פרישמן הספרות היפה היא פרויקט לאומי, הנועד להבריא את העם היהודי השכלתני מדי, השקפה המעניקה קריטריון להערכה שהנו לאומי **במפגיע**, לבין קריטריון לאומי מסוג אחר, שאף הוא שימש את פרישמן, אך ששימש בידיו רק **כממצע** אינסטרומנטלי לחשיבות ערכה של האמנות בספרות (קרי, הקריטריון לפיו הסופר צריך לתאר נאמנה תופעות ולפיכך עליו להכיר היטב את אופי ומציאות חייו של הלאום בתוכו הוא פועל ועליו הוא כותב).

בכל מקרה, לפי פרוש, וזו הנקודה החשובה לטעמנו:

למרות נטיותיו האריסטוקרטיות של פרישמן, ובניגוד למה שהיה אפשר לצפות על-פי התבטאויותיו הספקניות לגבי האפשרות ואפילו הצורך בהחדרת הספרות לשכבות רחבות ונבערות של העם, אין פרישמן מייעד את ביקורתו רק לקהל אנין, מובחר ותרבותי. הוא רואה חשיבות עליונה גם בפנייה אל הקהל הרחב, אפילו קהל 'הרקחות והשפחות', ומניח שעל הביקורת להכשיר את הלבבות לקליטת ספרות טובה גם בקרב שכבות אלה (שם, עמ' 64).

כאמור, אנחנו סבורים שקשה לדמיין **מבקר ספרות** הכותב בעיתונות תוך הפעלת **שיפוט והערכה** כלפי היצירות העוברות תחת ידו, כמי שהנו "אריסטוקראטי" ו"אסתטיציסט". המדיום הציבורי (העיתון), כמו גם אופייה המתערב-בעסקי-הזולת של הביקורת, כמעט אינם יכולים להכיל בתוכם

ביקורת אריסטוקרטית-אסתטיציסטית-אינטרוברטית. זהו כמעט אוקסימורון. לכן אין זה פלא לטעמנו שמבקר בעל נוכחות ציבורית כמו פרישמן אכן היה גם היה, כפי שמדגישה פרוש, בעל אידיאולוגיה לאומית-חברתית, גם אם אנטי-ציונית, שלאורה שפט את ספרות זמנו.

נמשיך הלאה כרונולוגית¹⁰: מבקר-ספרות עיתונאי ואקדמי כאחד כקורצווייל התנגד לגישות הפורמליסטיות-אסתטיציסטיות וניגש לביקורת מתוך תפיסה אידיאולוגית מקיפה על החברה בתוכה נוצרת היצירה הספרותית. בהתאם, הוא גם מדגיש את חשיבות ההערכה בביקורת. ושוב, השקפה זו, בדבר חשיבות ההערכה, קשורה לטעמנו הדוקות בהיותו של קורצווייל מבקר-ספרות עיתונאי:

אין יצירה ספרותית מסתברת על ידי תהליך של מעין ניתוח אנטיספטי המתעלם מהרקע, מעולמה של היצירה. ומשום כך כל דיון ספרותי – והדיון על עקרונות הפרשנות הספרותית מפלס לכל דיון ספרותי את דרך המלך – הוא לאין ערוך יותר מדיון ספרותי בלבד, או שאינו אפילו דיון ספרותי [...] בעיות ספרותיות הן הרבה יותר מבעיות ספרותיות גרידא או שאינן גם בעיות ספרותיות [...] ובוודאי שאין הפרשנות בכלל מסוגלת לעשות את צעדיה הראשונים כשאין לפניה, בנושא ומטרת פעולה, עולם של ערכים (מצוטט אצל גולצ'ין, תשס"ט עמ' 53).

גולצ'ין, במחקרו על קורצווייל, מדגיש את עקרון ההערכה שמדריך את קורצווייל: "עקרון ההערכה – על הפרשן מוטל תמיד תפקיד המעריך, קובע האיכות, ומנווט אמת המידה הציבורית של הטעם" (שם, עמ' 62). עיקרון זה, כפי שאנו מציעים, כרוך בתפיסה אידיאולוגית-חברתית.

ואכן האידיאולוגיה, לפי קורצווייל, הכרחית על מנת לפענח ולהעריך את היצירה הספרותית ואף את "צורתה":

ונתבר לנו שרק האמונה בעולם הערכים היא ערובה לעולם של סדר ומשטר, של עריכה והערכה. כן ראינו שהאמונה במציאות הערכים היא ראשונית לשם עיצוב מהויות מעוצבות בחינת צורה שהיא נוכחות המהות; והיא האחדות של צורה וערך. הסתמי, המיטא-ערכי, הוא גם המיטא-צורני. ומשום כך, מאמצי האסתטיקה והמחקר הספרותי להינזר מכל נגיעה בסבך בעיות הערכים שאינם אסתטיים וצורניים 'טהורים', פירושם – התעלמות מהצורה עצמה (מצוטט אצל גולצ'ין, תשס"ט עמ' 68).

קורצווייל הוא "מבקר תרבות" בד בבד להיותו "מבקר ספרות"; קורצווייל הוא מבקר "קיפודי", במשמעות שנתן לביטוי ישעיהו ברלין. אבל בכך הוא רק מבטא הקצנה של מה שלטענתנו מאפיין מבקרי-ספרות עיתונאיים, והיא הזדקקותם למטה-נרטיב שלאורו הם שופטים את הנרטיב הספרותי הספציפי. במקרה של קורצווייל, כידוע, מטה-נרטיב זה הוא דתי-לאומי:

ביודעים ובלא יודעים, בין שספרות זאת תרצה ובין שלא תרצה, יש לה שיח ושיג בלתי פוסק, גלוי ונסתר, הומה ומאופק, תוסס-קולני וחשאי-חבוי עם ערכי היהדות על תנודותיהם כפי שנתגבשו בתעודות הספרותיות במשך שלושת אלפים שנה (קורצווייל, מצוטט שם, עמ' 68).

אנו כעת מתקרבים לעשורים הנידונים במחקר זה.

¹⁰ דיון קצר בפעילותו הביקורתית של דב סדן ייעשה בפרק הבא, שם אדון בהרחבה במירון ולפיכך גם ביחסו למורו סדן.

לפי מוטי ניגר, במחקרו על מוספי הספרות בעיתונות הישראלית בין 1948 ל-1995, במהלך עשורים אלה השתנה מעמדו וצביונו של המוסף הספרותי. מדובר, קודם כל, בשינוי קונקרטי מאד. בעוד שהעיתון הישראלי הלך ותפח בשנות התשעים עד פי עשרים וארבעה ממה שהיה בשנות הששים הרי שהמוסף לספרות נותר באותו גודל באותן שנים (ניגר, 1999 עמ' 19). בשנות החמישים מוסף התרבות והספרות תפס בממוצע 15-20 אחוזים מכלל העיתון ובשנות התשעים אחוז אחד בלבד (שם, עמ' 68). בצד זה מאתר ניגר מגמות של "פופולריזציה", כלומר כניסתם של ספרי בידור למוסף הספרותי, וכן "מעבר מיחס של 'קדושה' לספר, להתייחסות לספר וליוצר כאל מוצר, ולשינוי הטון בנושאי זהות לאומית ויהודית" (שם, עמ' 65-66). ניגר אף נוגע בהידלדלות הביקורת הספרותית במוספים, תחת תת-הכותרת "רשמים מביקור בביקורת" (שם, עמ' 84-81); הוא מאבחן "שהמסה כמאמר עיוני, כז'אנר של ביקורת, כמעט ונעלמה ובמקומה תופסים את מרכז הבמה סוגי ביקורת אחרים כמו הרצנזיה והביקורת הקצרה המתוחכמת. סוגים אלה, בדרך כלל, קצרים יותר ומתאפיינים בכך שהם בוחנים ספר בודד ולא תופעות תרבותיות" (שם, עמ' 118).

סקיעת העיתונות המפלגתית גם היא השפיעה על מעמדו של המוסף הספרותי. שני העיתונים המפלגתיים האחרונים (למעט "הצפה"), "דבר" ו"על המשמר", נסגרו באמצע שנות התשעים ועמם המוספים הספרותיים שלהם (ניגר, 1999 עמ' 9). בעשורים הראשונים לקיומה של ישראל "ש(ה)מוספים הספרותיים הגדולים והחשובים [...] צמחו דווקא בעיתונות המפלגתית" (שם, עמ' 92). ניגר מצטט את פנחס גינוסר הטוען כי :

המעמד שהגיעה אליו תנועת הפועלים ב'רפובליקה הספרותית' העברית עלה פי כמה על המעמד שהגיעו אליו תנועות פועלים גדולות וחשובות ולמדור הספרותי של 'דבר' היה חלק בכך (מצוטט אצל ניגר, 1999 עמ' 94).

ולכן סגירת העיתונים המפלגתיים משפיעה מאד על ביקורת-הספרות העיתונאית.

באשר ליחסים בין האקדמיה לביקורת העיתונאית בעשורים האחרונים, מעיר ניגר בקצרה שתי הערות מעניינות. האחת: "ירידה בכוחה של האקדמיה שכרתה את הענף עליו היא יושבת, בקדמה תפיסות הנוטלות את הסמכות מן המבקר וממסקנותיו 'האובייקטיביות'" (שם, עמ' 118). טענה זו קרובה לטענת מקדונלד שהובאה לעיל. הטענה השנייה: ניגר מציין כי "הקריטריונים המחמירים לקבלת קידום באקדמיה, אינם מכירים עוד במאמרים עיתונאיים, גם ארוכים ומנומקים, כ'קרדיט' לקידום" (שם, עמ' 84). זו סיבה נוספת להידלדלות הביקורת, לטעמו.

ניגר כותב כי "ישנה הרגשה בקרב יוצרים ומבקרים שיש תנופה אדירה בספרות. יש קוראים (לפי טבלאות המכירה), ויש אלפי כותבים (כמעט חמשת אלפים כותרים בשנה), אך הד ממשי לתנופה הזו לא נמצא במוספי הספרות, שמצטמצמים כל הזמן" (שם, עמ' 66). וכן: "מן הנתונים נראה שיש פריחה לספרות (בעיקר לסיפורת) המקור והתרגום. מפתיע, אם כן, שלפריחה הזו אין הד ממשי במוספי הספרות" (שם, עמ' 111). נקודה זו בדיוק אנחנו מבקשים להנהיר במחקר זה: המבקר הוא איש "המערכת", איש "המטה-נרטיב", "הרגולטור", ולכן אין סתירה בין התפוצצות שוק הספרים לצמצום הביקורת ואין מן המפתיע בכך, כמו שאין סתירה בין נסיגת המדינה מהשוק לגידול הפעילות הכלכלית, אלא כמעט להפך. גם הקשר שמציין ניגר בין העיתונות

המפלגתית לביקורת הספרות מובן לפי תפיסתנו. קיים קשר הדוק בין שקיעת האידיאולוגיות והעיתוננים המפלגתיים לשקיעת הביקורת כי זו האחרונה נשענת דרך כלל על מטה-נרטיב.

נייגר אינו מתמקד במחקרו במבקרים ובתפקיד הביקורת. הוא דן במוספים הספרותיים ככלל (הוא מקדיש תשומת לב מרכזית לתפקידם של המוספים הללו בזמני החגים וכן בעתות מלחמה). נייגר גם אינו מבאר את הקשר הרחב בין הפוסטמודרניות לביקורת הספרות. ניסיונו במחקר זה שונה, לפיכך, בהיותו ניסיון להסברה ולהנהרה מעמד הביקורת הספרותית העיתונאית באמצעות הבנת הפוסטמודרניות.

לאחר הסקירה הסינכרונית (על ההתפתחויות בביקורת-הספרות העיתונאית בכמה תרבויות מערביות) והדיאכרונית (על מעמדה של הביקורת העיתונאית בעבר), נפנה בפרקים הבאים להצגת ביקורת-הספרות העיתונאית בישראל בעשורים האחרונים.

בפרק הבא נדון בעמדות שונות של מבקרי-ספרות עיתונאיים בולטים בישראל של העשורים האחרונים. בחרתי להציג את עמדתם ביחס לעמדתו של המבקר, בן הדור שקדם להם, דן מירון. הבחירה במירון כנקודת התייחסות וכמקרה מבחן נובעת מהשיקולים הבאים:

1. מירון, יליד 1934, הוא מבכירי המבקרים בני דורו.
2. פעילותו הביקורתית של מירון כוללת גם מחשבה מטה-ביקורתית הדנה בתפקיד מבקר-הספרות ולפיכך מקלה על עריכת דיון מטה-ביקורתי דומה.
3. מירון נתפס בעיני המבקרים בני הדור הצעיר ממנו, יליד סוף שנות הארבעים ותחילת שנות החמישים, כמודל של מבקר שיש להתעמת אתו. התייחסויותיהם אליו - נרחבות יותר מהתייחסויותיהם לכל מבקר אחר בן זמנו - מאפשרות לנו לדון הן בגישתם הביקורתית והן בפער הבין-דורי שנפער בין מבקרים שצמחו לתוך מציאות פוסטמודרנית, המבקרים הצעירים ממירון, לבין מבקרים שעוצבו במציאות טרום-פוסטמודרנית, או מודרנית, כמו מירון.
4. מירון הנו מבקר ספרות שפועל הן באקדמיה והן מחוצה לה. הוא עסק רבות בחקר הכתבים הקנוניים של הספרות העברית המודרנית, אך התערב פעמים לא מעטות בוויכוחים ובדיונים על הספרות "השוטפת" (בעיתון, ברדיו, בטלוויזיה ובמסות וביקורות בכתבי העת). יחסם של מבקרי-הספרות העיתונאיים אליו חושף גם את המתח שבין הכתיבה הביקורתית האקדמית לזו העיתונאית.
5. כפי שנטען בפרק הבא, המקרה של מירון מעניין במיוחד, כי מירון עצמו ניצב על קו-תפר בין התפיסה המודרנית לבין התפיסה הפוסטמודרנית; קיימת טלטלה פנימית בכתיבתו ביחס למטה-נרטיב הלאומי והאם ניתן או רצוי להכפיף את הספרות לעולו. כך שמירון עצמו, לא רק מבקריו הצעירים ממנו, ממחיש לנו את מצבה של הביקורת הספרותית העברית בעידן הפוסטמודרני.

פרק ה' - מבקרי הספרות הישראליים בשנות השמונים, התשעים והאלפיים ויחסם

לדן מירון

בפרק זה אבקש להציג את עמדתו הביקורתית של דן מירון ואת עמדתם של כמה מבקרים בדור שאחריו ביחס לעמדתו הביקורתית, כלומר ביחס לעמדתו של מבקר ספרות מרכזי בדור שקדם להם. כשמבקר מדבר על מבקר אחר, נחשפות באופן הטוב ביותר עמדות-המוצא התיאורטיות שלו ותפיסתו העצמית את מעשה הביקורת, זאת מהסיבה הכמעט מובנת מאליה, שכשהוא מציג תפיסה ביקורתית אחרת, עמה הוא מסכים או עליה הוא חולק, הוא חושף מולה את תפיסתו הביקורתית שלו עצמו. בפרק הבא יידונו עמדותיהם הביקורתיות של המבקרים בני הדור הצעיר יותר, מתוך מעשה ביקורת הספרות שלהם גופו.

כמה הערות מקדימות לטענות שתופענה בפרק:

1. בפרק ג' טענו כי "חוסר-האמון כלפי סיפורי-העל", כפי שניסח ליוטאר את "המצב הפוסטמודרני", משפיע השפעה רבה על יכולתה של ביקורת הספרות לפעול בתרבות; זאת משום שביקורת ספרות נשענת בדרך-כלל על מטה-נרטיב כלשהו (נאורות-י, לאומי, מעמדי, תרבותי-כללי וכדומה). כפי שנראה, המבקרים בדור שאחרי מירון, כאלה שהתחילו לכתוב ביקורות בשנות השבעים והשמונים, חיים כבר במציאות תרבותית שבחלקה הלא מבוטל הינה פוסטמודרנית, ולפיכך, עומדת התפיסה הביקורתית שלהם עצמם, כמו גם עמדתם ביחס לתפיסתו הביקורתית של מירון, בסימן השפעתה ולחציה של הפוסטמודרניות. השפעתה ולחציה של הפוסטמודרניות, לדידם - בהקשר של עמדתם ביחס למירון - פירושם בעיקר אבדנו של **המטה-נרטיב הלאומי**, שבחסותו פעלה ביקורת הספרות העברית במודרניות.

2. כפי שיוצג מייד, מירון עצמו ניצב על קו-התפר בין התפיסה המודרנית לבין התפיסה הפוסטמודרנית; קיימת טלטלה פנימית בכתבתו ביחס למטה-נרטיב הלאומי וביחס לשאלה האם ניתן או רצוי להכפיף את הספרות לעולו. לפיכך, נגלה ביחסם של המבקרים בדור שבא אחריו כפילות כלפיו: מירון נתפס על ידם כמי שמייצג את חולייה של המודרניות והפוסטמודרניות לחלופין. ואם להקדים מעט את המאוחר: יצחק לאור יראה במירון מבקר מודרני-לאומי; אמנון נבות יראה בו מפרק פוסטמודרני של הספרות העברית; ואילו יורם ברונובסקי יאתר את אותה טלטלה פנימית בכתבתו של מירון ויצדד בצד אחד שלה¹.

3. מירון הנו מבקר וגם חוקר ספרות הפועל באקדמיה. ביחסו לפעילותו-שלו וביחסם של המבקרים העיתונאיים אליו יש לצפות, אם כך, גם לדיון בסוגיית ההבדל בין החוקר למבקר.

¹ מכיוון שהתייחסויותיו של מנחם בן למירון אינן רבות או עשירות, הדיון בפעילותו הביקורתית של בן ייעשה במלואו בפרק הבא.

ה.1. מסתו של דן מירון "מיוצרים ובונים לבני בלי בית" והמצב הפוסטמודרני

את הדיון במירון נחלק לשני חלקים :

חלק ראשון (ה.1. – ה.3.) – חלק זה יעסוק במסה של מירון "מיוצרים ובונים לבני בלי בית" ובעקבות הדיון במסה יעסוק חלק זה במצבן של הספרות והספרות העברית (ובתוך כך במצבן של **הספרות והביקורת כאחת**) בעידן הפוסטמודרני.

חלק שני (ה.4. – ה.6.) – חלק זה יעסוק במאמריו של דן מירון על מבקרי הספרות שקדמו לו: "ספרויות היהודים: שיבה אל המציאות" וכן "ספרות עברית חדשה: צפיות ציוניות וממשות ישראלית" – ובעקבות הדיון במאמרים הללו יעסוק חלק זה במצבה של **ביקורת** הספרות העברית (כלומר, במצב הביקורת **בנבדל** ממצב הספרות) בעידן הפוסטמודרני.

נפתח בחלק הראשון של הדיון במירון.

במסה "מיוצרים ובונים לבני בלי בית" (1985) – מסה פנוראמית חשובה, שעוררה תהודה בזמנה², וכוונסה בספרו "אם לא תהיה ירושלים", מ-1987 (המסה נכתבה באוגוסט 1985) – שרטט דן מירון שבעה שלבים היסטוריים עוקבים ביחסים בין הספרות העברית לתנועה הציונית. הדחף לשרטוט הזה נובע, לטענת המחבר, מ"המשבר התרבותי החריף שאנו נתונים בו", משבר ה"תובע הארה מהירה, מבט ממעוף-הציפור" (מירון, 1987 עמ' 12).

אביא את עיקרי הדברים של מירון במסה משתי סיבות עיקריות :

- א. המסה העקרונית והחשובה הזו מהווה מסד הולם לדיון בספרות הישראלית בעידן הפוסטמודרני, כיוון שמירון משרטט בה בקווים גדולים, אך לא גסים, את מצבה של הספרות העברית **בכללותה**, כפי שזה הסתמן החל מאמצע שנות השבעים, שנים החופפות לתחילת כניסתה של החברה הישראלית לעידן הפוסטמודרני.
- ב. המסה הזו, שנכתבה על ידי מבקר ספרות מרכזי, מהווה מסד הולם לדיון במעמדה של הביקורת הישראלית בעידן הפוסטמודרני, וכאמור תאפשר את הדיון במבקרים בדור שבא אחריו.

לשרטוט שבעת השלבים ההיסטוריים ביחסיה של הספרות העברית עם הציונות מקדים מירון שתי הערות כלליות על אופי יחסים אלה.

הערה אחת נוגעת לכך שהתרבות העברית המודרנית הושפעה מהמודל התרבותי הרוסי :

ברוסיה של המאה הי"ט מסרה החברה לידי סופריה הגדולים ולממסדים התרבותיים שקמו סביבם סמכות מוסרית-חברתית וכוח השפעה שלא היו כמותם בחברות אירופיות אחרות. האינטליגנציה הרוסית, שהייתה תלויה בחלל שבין מציאות פוליטית כמעט

² כפי שנראה בהמשך, יורם ברונבסקי התייחס אליה בהרחבה. אמנון נבות ראה בה נקודת מפנה בכתיבתו ופעילותו של מירון. ביקורת נרחבת עליה מתח אורציון ברתנא, במאמר "הצייד בתחפושת המצביא" (ברתנא, 1989 עמ' 268-284).

פיאודאלית לבין זיקה מנטאלית לאירופה המודרנית ומנועה בידי השלטון כמעט מכל התארגנות ופעילות פוליטית של ממש, הפכה את אישי התרבות שלה לנביאים ולמתקנים חברתיים, שהדור הצעיר הטה אוזן למוצא פיהם. הם מילאו, במידה מרובה, את המקום שממלאים בחברות אחרות הפרלמנטים והעיתונות, המפלגות והסתדרויות העובדים (שם, עמ' 14).

אבל כיום, ממשיך מירון, אנחנו עדים לשקיעתו של המודל הרוסי בישראל, שמתבטאת ב"האצה עצומה של תהליך שקיעתו של המימסד התרבותי החילוני כמקור של סמכות" (שם, עמ' 15). את תהליך השקיעה הזה מבאר מירון בעלייתם החברתית-פוליטית של חלקים בחברה הישראלית אשר המסורת הרוסית זרה להם (שם, שם). ניתן לראות בהסבר הסוציו-אתני הזה – ולא בהסברים אחרים, חלופיים, כאלה שהוצגו בפרק ג' בידי ליוטאר, בל, באומן והברמאס, ושנוגעים למצב המערבי בכללותו – את השפעת הטראומה של "המהפך" הפוליטי של 1977 על פלח מרכזי של הספרות העברית, ועל מירון כחלק ממנו.

בעקיפין מסבירה גם ההערה השנייה המקדימה של מירון את שקיעתו של המודל הרוסי.

כוחה של המערכת התרבותית-הספרותית נובע לעיתים קרובות מחולשתה של המערכת הפוליטית. תנועות פוליטיות רבות – בעיקר תנועות לאומיות – העמידו עצמן בשלבי הרפיון ההתחלתיים שלהן בצילם של הממסדים התרבותיים (ספרות, תיאטרון, מוסיקה, ציור), שביטאו על פי דרכם את מגמותיהן החברתיות והרוחניות. ככל שהתנועות עצמן היו חלשות יותר, מאוימות יותר, חדלות-אונים בפני מכשולים ויריבים מבחוץ ודלילות יותר בבסיס הארגוני שלהן מבפנים, רחוקות יותר מהשגת האמצעים הכוחניים, הדרושים לשם הגשמת יעדיהן, ומוגבלות יותר בהשפעתן על חברות היעד שלהן – כך גדלה חשיבותם של הממסדים התרבותיים המקורבים אליהן (שם, עמ' 16).

אך במשך הזמן, "כשהמימסדים הפוליטיים צברו עוצמה", או אז "ירד בהכרח כוחה של המערכת התרבותית" (שם, שם). זה גם מה שקרה, לפי מירון, ליחסים בין הציונות לספרות העברית: יחסים שהחלו בתנאי פתיחה הטובים ביותר שניתן להעלות על הדעת מבחינתה של הספרות, היותם של המנהיגים הפוליטיים עצמם סופרים (מירון מונה את אחד העם כדוגמה הבולטת), הפכו עם הזמן ליחסים שבהם הספרות העברית הפכה למעמסה על המערכת הפוליטית ולגוף מיותר מבחינתה. במילים אחרות, ניתן לטעון בהמשך למירון (זו אינה טענתו המפורשת), כי המציאות היהודית הגלותית הייתה **אנלוגית** למצבה של החברה הרוסית במאה ה-19. בשתי החברות נחסם אפיק הפעולה הפוליטית הישירה, ולכן היווה האפיק האינטלקטואלי-ספרותי גם אפיק ביטוי פוליטי, ומקומם של הסופרים רומם בכך שהם ליכדו בפעילותם את תבונת הסופר והנהגת המדינאי. אם כך, לפי מירון (אם כי גם זו אינה טענתו במפורש), ניתן לומר כי היחס בין החברה היהודית במזרח אירופה לחברה הרוסית אינו רק יחס **מיטונימי**, כי אם גם **מטאפורי**; לא רק השפעה שב**סמיכות** גיאוגרפית הובילה את הספרות העברית להידמות ל"מודל הרוסי", אלא גם **אנלוגיה** מבנית.

בכל מקרה, כפי שנראה להלן (בהתבססות על ליוטאר, בל, באומן והברמאס מדיוננו בפרק ג'), ההסבר שנותן מירון לשקיעת מעמדם וסמכותם של הסופרים בישראל כנובע משקיעת המודל הרוסי (שקיעתו מסיבות דמוגרפיות או מטעמים של התעצמות הממסד הפוליטי על חשבון הספרות) הוא חלקי. להלן – ובהסתמך גם על דיוננו בפרק ג' – אבקש להציג הסבר **אלטרנטיבי** לשקיעה הזו של "המערכת התרבותית", ולראותה **כחלק אינטגרלי מהפוסטמודרניות**, כלומר

כחלק מתופעה **מערבית כללית**, שאינה מייחדת דווקא את הספרות העברית על שורשיה המזרח-אירופאים.

אנו מבקשים כעת לדלג לסיומה של המסה המירונית ולהתמקד בדרך בה מתאר מירון את מצבה של הספרות העברית בהווה (כלומר, באמצע שנות השמונים) וכן בעבר הקרוב (מאמצע שנות החמישים עד אמצע שנות השבעים), הן משום שהמצב ההווה הזה הניע מלכתחילה את כתיבתה של המסה ואליו היא נוהרת מראשיתה (כאמור, מירון רואה את ההווה כמצב "משבריי"), והן משום שהשלב ההיסטורי הזה חופף לכניסתה של החברה הישראלית לעידן הפוסטמודרני על שלל השפעותיו על הספרות ועל ביקורת הספרות. אצמד, אם כך, בעקבות מירון בתיאורו את השלבים השישי והשביעי למניינו ביחסים בין הספרות העברית לציונות ולמדינת ישראל.

השלב השישי "נמשך כעשרים שנה, מאמצע שנות החמישים ועד לאמצע שנות השבעים". הכוונה לדור המכונה לעיתים "דור המדינה" ושמירון מסביר את החדשנות והדחף הראשוני שלו למרוד בממסד הספרותי שקדם לו (מרד שקיבל ביטוי מפורסם במרידתו של זך באלתרמן) **לא** בחדשנות **פואטית ולא** בדחף למרד **פואטי**, אלא "ברתיעה אינסטינקטיבית עזה וחרפה מן המערכת הספרותית, שנעשתה לשלוחה של המערכת המפלגתית-הפוליטית ואיבדה בכך את אמינותה ועצמאותה". כלומר, המרד של "דור המדינה" הנו בראש ובראשונה מרד בספרות "הממופגת" (ביטוי של יונתן רטוש שמירון משתמש בו) (שם, עמ' 69). חשוב להבין, מדגיש מירון, שסופרי ומשוררי שנות החמישים והששים לא היו "א-פוליטיים", הם היו בהחלט פוליטיים, אבל הם פסלו מכל וכל את "ההסדר הספרותי-מפלגתי" (שם, עמ' 73) וכמו כן היו "חשדניים ביחס למלים הפוליטיות הגדולות וחסינים בפני פיתויי ההדר והגדולה המדיניים" (שם, עמ' 74).

לכאורה, עם הניתוק של הקשר הגורדי בין המפלגות לספרות, כבר בשלב השישי הזה (שהחל, כאמור, באמצע שנות החמישים) נפתחו דרכים חדשות בפני הספרות של "דור המדינה":

התרבות, לרבות הספרות, מסוגלת הייתה לכאורה לנטוש את מעמדה כממסד לאומי, המנסה להשפיע על גורלה של החברה, ולסגת לתחומים פרטיים ואישיים יותר שבהם מוגבלים הממסדים התרבותיים-הספרותיים בכמה מן החברות המערביות, ובייחוד באלה האנגלו-סקסיות. בחברות אלה, כפי שנאמר, אין איש מצפה מן הספרות שתתערב בתהליכי קבלת ההחלטות הקובעות את הגורל הלאומי. השפעתה, במידה שהיא קיימת, היא עניין אישי-פרטי (שם, עמ' 75).

אלא שמירון מבאר, שבמיוחד לאחר 1967, האופציה הזו התגלתה כלא אפשרית. לא עלה בידי הספרות להשתחרר מן הדימוי העצמי שלה כממסד בעל "זכות הצעקה". קשה היה לשרש את המודל הרוסי מתרבותנו (שם, עמ' 75-76). לפיכך, האופציה שבחרה בה הספרות, בשלב השישי אליבא דמירון, היא של "אופוזיציוניות עקרונית, קבועה, אך גם אקראית וחסרת אסטרטגיה כוללת" (שם, עמ' 76). אלא שהאופוזיציוניות הקבועה הזו משכה אליה אנטגוניזם ציבורי דווקא משום שהספרות העברית לא נתנה הסבר ציבורי משכנע לעמדה שלה: "היא כאילו תבעה לעצמה זכויות שהיו יאות לביאליק, לברנר, לאצ"ג או לאלתרמן, אך לא נהגה כביאליק, לברנר, כאצ"ג או כאלתרמן" (שם, עמ' 77). במילים אחרות: הספרות נותרה פוליטית אך מתוך ריחוק והתבדלות

מהחברה שבה מתחוללת הפוליטיקה, בשונה מעמדה אופוזיציונית אך אופוזיציונית-מבפנים של דורות קודמים.

עם בוא "המהפך" של 1977 חל השלב השביעי והאחרון בניתוח של מירון, שהביא את המשבר בין הספרות לציונות לשיאו. שלב זה מתאפיין ב:

ניתוק למעשה בין המערכת השלטונית המבטאה את החברה הישראלית של היום, ובין הספרות. ניתוק זה, שהחל כבר בשלב הקודם, נחשף לעין עם עליית הליכוד³ לשלטון, ובשיבת המערך לעמדות כוח והשפעה אין כבר כדי לכסותו⁴ [מירון כותב את הדברים בימי ממשלת האחדות הלאומית] (שם, עמ' 77-78).

מירון מסיים את מסתו בתיאור נוקב וקודר של מצבה של הספרות העברית החל מאמצע שנות השבעים, תוך מעבר חטוף בתחנות השונות בדרך למצב זה:

הספרות העברית מוצאת עצמה כיום במצב שמעולם לא הייתה שרויה בו במשך מאה השנים שחלפו מאז ייסודה של התנועה הציונית. תחילה הייתה זהה עם מערכת ה'כוח' הציונית והכילה אותה בקרבה. אחר כך חילקה עם מערכת זו את כוחה ועמדה למולה או גם כנגדה כמערכת שוות-ערך ואולי גם עדיפה. במשך הזמן, ובנסיבות ההתפתחות של המפעל הציוני בארץ, קיבלה הספרות את עולה של המערכת הציונית השלטונית ונרתמה למוטות המפלגתיים שבאמצעותם הונעו גלגליה. אחר כך השליכה מעליה בזעם את הרתמה שריתקה אותה למוטות אלה ויצאה להפגנת עצמאות חסרת-כיוון ובלתי-פורייה. עכשיו היא מגלה לאט-לאט שמבחינתה של אותה מערכת, היא, הספרות, הנה פשוט מיותרת ומזיקה. אחרי מאה שנות יחסים דיאלקטיים אך אינטימיים עם הממסד הציוני-פוליטי וחיים מכובדים פחות או יותר ב'בית' הציוני-ציבורי חייבת הספרות להסתגל למעמד של אסופית נסבלת בבית זה (שם, עמ' 83).

מירון מונה את האופציות שנותרו לספרות בהווה (כלומר ב-1985): א. וויתור סופי "על הדימוי העצמי של 'הצופה לבית ישראל'", ונסיגה "אל העולם הפרטי-יחסית, שבו תוכל להתבצר במחיצתם של קוראים נבחרים הרחק מן ההמון המיִטְרָף" (שם, עמ' 84). ב. חיפוש "דרך של פשרה ושל מגע עם המוני בית ישראל", ירידה לרמת "הבידור 'הרציני' (נעמי שמר) או ההיתולי (הגששים)" (שם, שם). ג. התעקשות על כך שהספרות "לא תוותר על דימויה העצמי כ'צופה לבית ישראל', אלא תברר לעצמה מהו הערך התרבותי-לאומי החיוני שהיא חייבת להעמיד בפני החברה הישראלית, בין שזו תשמע לה ובין שתמאן" (שם, עמ' 85; ההדגשה במקור, וכן להלן כשלא מצוין אחרת).

³ הליכוד, בניתוחו של מירון, היא מפלגה פוליטית ערמונית האדישה לספרות ולסופרים, ושומרת על האינטרסים הפוליטיים שלה רק ב"תחום התקשורת האלקטרונית. מה שנוגע לתחומה של המילה המודפסת (הכולל, כמובן, גם את העיתונות ולא רק את הספרות), רשאים הם לנהוג כאילו זה אינו קיים כלל" (שם, עמ' 81). חשוב לשים לב לעמידה הנדירה של מירון על אופייה האנטי-גוטנברגי ("המילה המודפסת") הכללי של הפוליטיקה החל משנות השבעים. ההתייחסות של מירון לכך לאקונית. ככלל, הסוגיה הזו, שעמדה במרכז עניינם של מבקרי הספרות האמריקאיים בשנות הששים, כפי שראינו בפרק ב', מוכחשת ומודחקת למחצה בזירה האינטלקטואלית הישראלית. אך היא כמובן, קריטית להבנת מעמד הספרות וביקורת הספרות העיתונאית כאחת (ראו בציטוט הנוכחי: "הכולל, כמובן, גם את העיתונות ולא רק את הספרות").

⁴ לפי מירון, נוצרה סימביוזה רגעית מחודשת בין הספרות לפוליטיקה, בין "המערך" לספרות העברית. אבל לכשלמד "המערך" שהסימביוזה הזו לא משרתת אותו, התנער אף הוא ממנה (שם, עמ' 82).

האופציה השנייה (שהוזכרה זה עתה) העומדת בפני הספרות החל משנות השמונים, לפי מירון, קרי אופציית החיפוש אחר "דרך של פשרה ושל מגע עם המוני בית ישראל", ירידה לרמת "הבידור 'הרציני' (נעמי שמר) או ההיתולי (הגששים)", מדברת למעשה על מעבר מתפיסתה של הספרות כקורפוס של "תרבות גבוהה" לתפיסתה כבידור והפיכתה לתרבות פופולארית. מעבר זה עצמו מאפיין כזכור את הפוסטמודרניזם, לפי גיימסון:

(ל)מאפיין יסודי אחד המשותף לכל הפוסטמודרניזמים שנמנו לעיל, היינו מחיקת הגבול הישן (והמודרניסטי-עילי בעיקרו) בין התרבות הגבוהה לבין זו המכונה 'תרבות המונים' או 'תרבות מסחרית', וצמיחתם של סוגי טקסט חדשים הרוויים בצורות, בקטגוריות ובתכנים של אותה תעשיית תרבות שהוקעה בלהט כה רב על ידי כל האידיאולוגים של המודרני, למן פ"ר ליוויס ו'הביקורת החדשה' האמריקאית ועד לאדורנו ולאסכולת פרנקפורט. הפוסטמודרניזמים נשבו דווקא בקסמו של הנוף ה'מנוון' של ה'שילוק' והקיטש, של סדרות טלוויזיה ותרבות הרידרס דייג'סט, של פרסומת ומוטלים, של הסרטים הישנים המוקרנים בטלוויזיה לפנות בוקר, ושל הסרט ההוליוודי מסוג ב', וכן של התופעה המכונה 'פארא-ספרות' – על ספרי-הכיס הנמכרים בשדות התעופה ומסווגים לגותיקה, לרומן רומנטי, לביוגרפיה פופולארית, לבלש, למדע בדיוני ולרומן הפנטסטי (גיימסון, 2008 עמ' 19-20).

במילים אחרות: מסתו של מירון משרטטת את הפצעתו של הפוסטמודרניזם בישראל כבר בכך שהיא מתארת, באמצע שנות השמונים, את האפשרות הריאלית למסמוס מעמדה הנישא של הספרות כ"תרבות גבוהה". אבל, לטעמנו, **עיקר** העניין במסה של מירון מצוי במקום אחר, עיקר העניין נוגע דווקא למאפיין המרכזי **האחר** של הפוסטמודרניות, שהוזכר אף הוא בפרק הקודם, זה הנוגע לאבדן-האמון במטה-נרטיבים. בכך נתמקד בדיונו דלהלן.

האופציה השלישית שמנה מירון (התעקשות על כך שהספרות "לא תוותר על דימויה העצמי כ'צופה לבית ישראל', אלא תברר לעצמה מהו הערך התרבותי-לאומי **החיובי** שהיא חייבת להעמיד בפני החברה הישראלית, בין שזו תשמע לה ובין שתמאן"), כך נדמה, היא העדיפה מבחינתו. כלומר איחוי הקרע בין הספרות ללאום ולחברה בצורת כינונה של אופוזיציה-מבפנים, כזו שמציעה לחברה וללאום אלטרנטיבה. האופציה השלישית הזו, מעיר מירון, הנה חזרה למצב דומה למצבה המבודד של הספרות העברית בתקופת ההשכלה. אלא שכיום, מוסיף מירון לסיום המסה הערה קודרת, אין "מקביל [...] [...] [ל]בטחונה העצמי הפנימי של ספרות ההשכלה. הערכים הפוזיטיביים ששימשו ביסוד הביקורת הקטלנית שמתחה על החברה היהודית. איתם, עם ערכים אלה, היא באה אל הציבור היהודי העוין והמתנכר וניצבה לפניו בלי לכוף את ראשה" (שם, עמ' 85).

ההערה האחרונה של מירון היא הפתח שדרכו ניכנס לדון במסה החשובה מאד שלו. כי האבחון שנעשה כאן, בלי להעניק לו נימוק והרחבה - על כך שכיום אין לספרות הישראלית אמונה פנימית המקבילה לאמונה הפנימית שפיעמה בתנועת ההשכלה העברית - מעניק את המפתח הראשוני לקריאת המסה כולה כאבחון פנוראמי של מצבה של הספרות הישראלית בעידן **הפוסטמודרני** (מבלי שמירון משתמש במושג או אף מרמז לו). הרי היעדר הוודאות הפנימית, ומה גם כזו שמזכיר את הוודאות של **הנאורות** העברית, הוא סממן מפתח מסממני הזמן הפוסטמודרני. כפי שטוען ליוטאר ב"המצב הפוסטמודרני", את הנאורות אפינה אמונה באידיאולוגיות:

זה היה סיפורה של **הנאורות**, שבו גיבור הידע חותר לקראת תכלית אתית-פוליטית טובה (ליוטאר, 1999 (במקור: 1979) עמ' 7; ההדגשה שלי).

מול הנאורות ו"בטחונה העצמי הפנימי" ב"ערכים פוזיטיביים" (כהגדרת מירון), העידן הפוסטמודרני, ממשיך ליוטאר להגדרתו המפורסמת, הנו "חוסר-האמון כלפי סיפורי-העל" (שם, קרי עידן של אי-וודאות, של אבדן-וודאות ביחס לאותן אידיאולוגיות).

ההגדרה המפורסמת של ליוטאר רלוונטית לא רק להבנת ההקשר ההיסטורי של ההערה האחרונה והחפזה של מירון - על אבדן "הביטחון העצמי הפנימי" בייעודה שחוזה הספרות העברית העכשווית - אלא להבנת לוז הטענה המירונית במסה בכללותה. ברצוננו לטעון שהתופעה שמאתר מירון בשלבים השישי והשביעי של היחסים בין הספרות לציונות, קרי "ניתוק למעשה בין המערכת השלטונית המבטאה את החברה הישראלית של היום, ובין הספרות", כלשונו, נענית להגדרה של ליוטאר את המצב הפוסטמודרני כ"חוסר-האמון כלפי סיפורי-העל", וזאת על ידי "קריאת" התופעה שמתאר מירון בכיוון **הפוך** לאופן שבו הוא קורא אותה.

נבהיר את כוונתנו: מירון מדגיש במסתו את התנערות השלטון מהספרות. ההתנערות הזו הביאה לניתוק בין הספרות למערכת השלטונית הציונית, התנתקות שבאה **מצדו של השלטון**. כבר זה לטעמנו הנו סממן פוסטמודרני מובהק, כפי שהגדירו זיגמונט באומן, וכפי שראינו בפרק ג'. נחזור בקצרה, לשם נוחות הקוראים, על עיקרי הדברים במסה העקרונית-היסטורית של באומן, "מחוקקים ופרשנים". באומן מדבר על כך שהמדינה אינה נזקקת לאינטלקטואלים בעידן הזה, הפוסטמודרני, על מנת לשעתק את עצמה. באומן, בניגוד למירון, אינו עוסק באנשי ספרות, אלא באינטלקטואלים, אבל מירון מדבר על הספרות בתפקידה האינטלקטואלי, ספרות ה"צופה לבית ישראל", ולכן המהלך ההיסטורי אדיר הממדים שמתאר באומן עולה בקנה אחד עם תיאורו של מירון: הבידול וההדרה של האינטלקטואל מהספרה הציבורית. השניים מתארים תהליך היסטורי ארוך, שראשיתו ב"ירח דבש" בין האינטלקטואלים לספרת הכוח הפוליטית. הם מתארים כיצד בהמשך התחולל נתק בין הספרה הפוליטית לספרה התרבותית והאינטלקטואלית; הפוליטיקה הלכה והשתחררה מנזקקותה לאינטלקטואלים ולסופרים, להם הייתה זקוקה בעבר על מנת לקבל לגיטימציה מהציבור⁵. הנתק הזה חריף במיוחד בתקופה בה נכתבו שתי המסות, קרי בשנות השמונים, והוא העילה לכתיבתן. באומן, אם כך, יכול להעניק לתהליך המקומי-ישראלי-עברי שתיאר מירון הקשר מערבי כללי: ראיית הפיצול הזה - בין האינטלקטואלים לפוליטיקה - כמהותה של הפוסטמודרניות. במילים אחרות, באומן מתאר **הפרטה של האינטלקטואל** כשם שמירון מתאר אפשרות **להפרטה של הסופר**. **והתהליך הזה, אליבא דבאומן, הוא תופעה פוסטמודרנית מובהקת**; כזכור, מסתו של באומן מופיעה בגרסה אחת באנתולוגיה פופולארית על הפוסטמודרניות ואף ניצבת בראש ספרו על הפוסטמודרניות, "Intimations of Postmodernity" (1992). אם כך, גם קריאה של מירון "כפשוטו" עונה להגדרת המצב הפוסטמודרני, כפי שניסחו באומן: **התנערותה של הפוליטיקה מהספרות (מהספרות בתפקידה האינטלקטואלי כ"צופה**

⁵ כאמור, בד בבד לתהליך התנתקות הפוליטיקה מהאינטלקטואלים, השניים מתארים גם נתק בין התרבות לבין האינטלקטואלים. הגרסה של מירון לנתק הזה - הנובע לפי באומן מעליית כוחו של השוק - היא העלאת האפשרות שהספרות תפנה לכיוון "דרך של פשרה ושל מגע עם המוני בית ישראל", לרדת לרמת "הבידור הרציני" (נעמי שמר) או ההיתולי (הגששים). ואילו האופציה שמתאר באומן העומדת כיום בפני האינטלקטואלים, של התכנסות בעולמם, מקבילה, אצל מירון, לאופציית הוויתור סופי "על הדימוי העצמי של 'הצופה לבית ישראל'" ונסיגה "אל העולם הפרטי-יחסית, שבו תוכל להתבצר במחיצתם של קוראים נבחרים הרחק מן ההמון המיטָרף".

לבית ישראל") היא ממאפייני הפוסטמודרנה. אין זה רק מקרה מקומי של התנערות הפוליטיקה הישראלית מהמודל "הרוסי" של יחסים סימביוטיים בין התרבות לפוליטיקה. יש לראות זאת כתופעה מערבית כללית.

אך בנוסף לאמור לעיל, אנו מציעים כעת קריאה **מסיטת-דגש** במירון, אם כי כזו **המשמרת את תיאוריו, מקבלת אותם ומשתמשת בהם.** אם מירון מדגיש במסה את הנתק בין **המערכת הפוליטית** לספרות, אנחנו מבקשים להדגיש את הנתק בין **הספרות** למערכת הפוליטית, תוצאת אבדן האמון במטה-נרטיב הלאומי, נתק הבא הפעם **מצדם של הסופרים והמערכת הספרותית.** במילים אחרות: אנו סבורים שהשלבים השישי והשביעי שמנה מירון בתולדות יחסי הספרות העברית והפוליטיקה צופנים בחובם גם התנערות מהכיוון ההפוך לזה של **התנערות השלטון** מהספרות, והיא **התנערות האינטליגנציה הספרותית** מסיפור-העל הלאומי, התנערות שהולמת את הגדרתו המפורסמת של ליוטאר.

ניתן לטעון כי ליוטאר ובאומן מדברים שניהם על תופעה דומה אם כי **מכיוונים הפוכים.** באומן מדבר על נישול האינטלקטואלים מתפקידם החברתי **בידי המדינה**, וליוטאר מדבר בעיקר על נישול **עצמי** של הידע והיודעים (המדענים והאינטלקטואלים) ממטה-נרטיב כוללני ומתפקיד חברתי הנובע ממנו. מירון מדגיש אמנם את המיאוס שחשו אנשי הספרות הצעירים בשנות החמישים והששים מהספרות "הממופלטת", אבל טורח להדגיש שמיאוס זה לא היה מיאוס מפוליטיקה כשלעצמה. עם זאת, מובלעת בדבריו המגמה שבעינינו היא מרכזית הרבה יותר מהמקום שהוקצה לה במסתו. כך מירון על היחס לפוליטיקה של סופרי שנות החמישים והששים:

במקום חברה המונחית על ידי פולחן ההיסטוריה (והארכיאולוגיה, המנוצלת למטרות הוכחת לגיטימיות פוליטית), הממלכתיות והקולקטיביות הלאומית, תבעה ביקורת זו חברה המכירה בחשיבות החיים הפרטיים והיומיומיים. במקום האדרת הגבורה המלחמתית ופולחן המתים ההרואיים [...] תבעה הביקורת רגישות ל'קטנות' החיים האנושיים ולבעיותיהם. במקום השאיפה לגרנדיוזיות, לאמיתות 'הצופות פני עבר ועתיד', היא תבעה אותנטיות קיומית ותשומת לב להווה. במקום מדינת ישראל 'גדולה', 'אור לגויים' ומבצר צבאי בעת ובעונה אחת, היא תבעה מדינת ישראל צנועה, מכירה במגבלותיה הרוחניות והפיסיות, פרגמאטית, שקודה על רווחת חייהם של אזרחיה. אכן, סופרי שנות החמישים היו חשדניים ביחס למילים הפוליטיות הגדולות [...] הם רצו למות על מיטתם; לתקן את חיי החברה רק במידת האפשר על פי מידות האדם וללא אשליות והעמדות פנים. אין פירושו של דבר שיצירתם חסרה ממד ציבורי; היא רק הטיפה – בעקיפין – לחברה מסוימת; בלתי-קולקטיביסטית ובלתי-משיחית (שם, עמ' 73-74).

התיאור של מירון בנוי על הדיכוטומיה גדול/קטן בשלל סינונימים ואנלוגיות: היסטוריה/ממלכתיות/לאומית/גרנדיוזיות/גבורה/הרואיים/גדולות/קולקטיביסטית/משיחית/חברה **מול:** חיים פרטיים/יומיומיים/הווה/מגבלות/אדם/פרגמאטית/צנועה. מה שמירון מתאר כאן חופף, להבנתנו, את נטישת "סיפורי-העל" של המודרנה, שכוללת לפי ליוטאר בדיוק את נטישת **"הגיבורים הגדולים, הסכנות הגדולות, המסעות הגדולים והמטרה הגדולה"** (ליוטאר, 1999 עמ' 7; ההדגשה שלי). אם כך, בעוד עיקר עניינו של מירון במסה הוא המצב העגום אליה הגיעה הספרות הישראלית בגין התנערות **הפוליטיקה והשלטון הישראליים** ממנה, הרי שבכוונתנו גם למקד את המבט במשבר שנובע מהתנערותם של **הספרות והסופרים** מסיפור-העל הלאומי, **המתוארת גם היא במסתו של מירון.** במילים אחרות: בכוונתנו לטעון - בהסתמך על תיאורו של

מירון - שהאינטליגנציה הספרותית הישראלית הקדימה להיכנס אל "המצב הפוסטמודרני", כפי שהוא מוגדר על ידי ליוטאר. היא הקדימה להתנתק מסיפור-העל הלאומי לפני שהשלטון, מאז "המהפך" ב-1977, התנתק מצדו ממנה. או בניסוח אחר: בספרות הישראלית, התופעה שתיאר ליוטאר, אבדן האמון של אינטלקטואלים במטה-נרטיבים (החופפת את השלב השני במסתו של מירון), הקדימה את התופעה שתיאר באומן, התנערות השלטון מהאינטלקטואלים (השלב השביעי שתיאר מירון). ובעוד בהתחלה, מאמץ ההתנתקות מסיפור-העל הלאומי – זך, עמיחי ובני דורם - הפיק אנרגיה יצירתית רשפת, הרי שכללות שלב ההתנתקות הזה ניצבה הספרות בפני משבר. והמשבר הוא בדיוק זה שמתאר מירון, רק מפרספקטיבה שונה מעט. המשבר הוא המבוכה באשר למהות הפרויקט של הספרות לכשזו התנתקה מסיפור-העל הלאומי (המתווסף על המשבר שבו מתמקד מירון והנובע מהתנערותה של המערכת השלטונית מהספרות). אם עד כה הפרויקט של הספרות היה בנייתה של ספרות לאומית, פרויקט שהסתופף תחת הלגיטימציה שהעניקה לו הלאומיות, או שהיה איוש המשרה הלאומית של "הצופה לבית ישראל", הרי שאם אבדן האמון בפרויקט הלאומי, או במרכזיותו וחשיבותו, נשאלת השאלה מהו סיפור-העל שמצדיק את כתיבת הספרות הישראלית? מה "אנחנו", הסופרים, תורמים או עושים בכך שאנחנו כותבים ספרות עברית?

לכאורה, התשובה לכך פשוטה. "אנחנו", הסופרים, נכתוב ספרות כמו שכותבים בכל מקום אחר בעולם המערבי, בלי להזדקק לסיפור-העל הלאומי על מנת להצדיק את הכתיבה שלנו. נכתוב ספרות להנאה, מעודנת או פחות מעודנת, כפי שהספרות נכתבת במקומות אחרים. כזכור, מירון מונה את שלוש האופציות שנותרו כיום לספרות ושתיים מהן הינן: א. וויתור סופי "על הדימוי העצמי של 'הצופה לבית ישראל'" ונסיגה "אל העולם הפרטי-יחסית, שבו תוכל להתבצר במחיצתם של קוראים נבחרים הרחק מן ההמון המיִטְרָף" (מירון, 1987 עמ' 84). ב. חיפוש "דרך של פשרה ושל מגע עם המוני בית ישראל", לרדת לרמת "הבידור 'הרציני' (נעמי שמר) או ההיתולי (הגששים)" (שם, שם). אבל המצב הוא בכל אופן מצב משברי. הן משום שכעת הספרות צריכה לערוך רוויזיה גורפת בהגדרתה העצמית. הן משום, שכפי שמציין מירון, מודל "הצופה לבית ישראל" מושרש עמוק בתרבות הישראלית וקשה להשתחרר ממנו⁶, הן משום שהפיכתה של

⁶ בהערת אגב: תפיסת הספרות המערבית, בעיקר האנגלו-אמריקאית, כספרות "פרטית", שאינה מעורבת בענייני החברה, היא תפיסה נאיבית ואף פרובינציאלית, שראויה אולי לתואר "אוקסידנטליזם", על משקל "אורינטיזם". יש בה מן הפנטזיה על עולם תרבותי משוחרר מפוליטיקה ושיקולים חברתיים כביכול, אשר מתמקד בחיים פרטיים בלבד. די אם נזכיר את מרכזיות התפיסה המוראליסטית-חברתית של הספרות אצל מתיו ארנולד ופ.ר. ליוויס, כמו גם את ביקורת התרבות המובלעת והגלויה של ט.ס. אליוט ו"הביקורת החדשה", או את נוכחותו של ג'ורג' אורוול בספרות האנגלית, או את המרקסיזם של אדמונד וילסון, המבקר האמריקאי החשוב, תפיסות ונוכחות שהיו בעלות השפעה עצומה על התרבות הספרותית האנגלו-אמריקאית, כדי להבין את השגיאה בתפיסה "צרכנית" ורדוקטיבית כזו של הספרות האנגלו-אמריקאית. גם בשנות השמונים והתשעים, בהן אנו עוסקים, ניתן למצוא בארה"ב מקבילות בולטות למירון, קרי להתחבטות בדבר תפקידה החברתי של הספרות האמריקאית כיום. כך, למשל, היא מסתו הידועה של טום וולף, על נטישת הספרות האמריקאית את תפקידה החברתי, מסה שפורסמה במגזין האמריקאי הוותיק "הרפריז" (Harper's), וראתה אור בעקבות צאת ספרו "מדורת ההבלים". במסה זו, מגיליון נובמבר 1989 של כתב העת, קורא וולף לסופרים האמריקאיים להתחמש בכלים עיתונאיים ולצאת, לפי המודל של זולא, לחקירת החברה האמריקאית. כך גם היא מסתו הידועה של הסופר ג'ונתן פראנז, שפורסמה בגיליון אפריל '96 של הרפריז. המסה הוידוית של פראנז עוררה סערה בעולם הספרות האמריקאי. פראנז (יליד 1959) היה אז סופר צעיר, מחברם של שני רומנים, ולפני ההצלחה הגורפת של "התיקונים" (שיצא ב-2001) ו"חופש" (2010). העניין במסה גבר עם הצלחתו של "התיקונים", כי נדמה היה שבה הותוותה תוכנית הרומן המצליח בד בבד עם התוויית הדרך לרומן האמריקאי בכללותו. המסה, בצד היותה מלאת כנות, פיכחון והתרוננות רטורית, מעוררת עניין רב למי שתוהה על תפקידו של הרומן בעולם הבתר-מודרני. הכותרת למסה (בקובץ המסות של פראנז, מ-2002 "How to be alone") היא "Why Bother?", והיא עוסקת בתכליתה של הפעילות הספרותית כיום. לקוראי הספרות העברית, הכותרת מזכירה את שירו המפורסם של יל"ג, מ-1871, "למי אני עמל?" ("למי אני עמל?") (מ' זה יודיעני/ אם לא האחרון במשורר ציון הנני/ אם לא גם אתם הקוראים האחרונים?!). ברוך קורצווייל טען בכתביו שהמציאות היהודית של

הספרות ל"בידור" יכולה לעורר התקוממות פנימית בקרב הסופרים ו/או פגיעה נרקסיסטית בהם והן משום שהמערכת הספרותית מתפצלת כעת לאחת משלוש האופציות שמונה מירון⁷ ואחדותה המערכתית נפגמת.

וכל זה באשר לספרות. אולם כשבאים לדון באופציות העומדות בפני **ביקורת** הספרות, הרי שהעניינים מסתבכים יותר, והאופציות מצומצמות אף יותר, כפי שמייד נראה.

ה.2. טרי איגלטון ודן מירון; איגלטון (בעקבות הברמאס) וביקורת הספרות

לפני שאנסה להציע ניסוח משולב של עמדות הברמאס, בל, ליוטאר, באומן ומירון, על מנת לאפיין את מצב הספרות וביקורת הספרות⁸ בעידן הפוסטמודרני, בעולם ובישראל, אני מעוניין להוסיף חוקר נוסף לדיון, חוקר שמציע פרספקטיבה נוספת לתהליך ההיסטורי הנדון⁹. טרי איגלטון ישמש כגשר שיהדק את הקשר בין הברמאס, ליוטאר, בל ובאומן לבין מירון בסינתזה שתוצע להלן, וגם ימקם אותנו ספציפית בהקשרה של עבודה זו: ביקורת הספרות.

מקבילות לדיון של מירון מצויות בוואריאציות שונות גם מחוץ לתחומה של התרבות הישראלית. תהייה של אינטלקטואלים ספרותיים בשנות השמונים על מעמדה ותפקידה של הספרות או ביקורת הספרות, בתוך הספרה הציבורית או הפוליטית וביחס אליה, תוך פנייה מאה, מאתיים ויותר שנים לאחור, לעבר ההיסטורי, על מנת להבין את המציאות החדשה והמוקשה. כפי שאנו מציעים יש לראות את הדיון הזה בהקשר מערבי כללי של הפוסטמודרניות. טרי איגלטון, שנה לפני כתיבת המסה של מירון, כתב מחקר דומה מאד במבנהו ובטיעונו למחקר של מירון, העוסק בביקורת הספרות האנגלית.

בספרו, "The Function Of Criticism" (1984)¹⁰, צועד איגלטון במוצהר בעקבות הברמאס וספרו על "הספרה הציבורית" (Eagleton, 2005) (במקור: 1984) עמ' 8, שנדון בהרחבה בפרק ג'. איגלטון משרטט את הולדתה של ביקורת הספרות האנגלית בתחילת המאה ה-18, כביקורת על השלטון האבסולוטיסטי, ביקורת שהובעה באמצעות הדיון על הספרות. משם עובר איגלטון למבקרים

קיום ללא מדינה וללא לשון חיה בישרה את משבר הקיום של האדם המודרני בכלל "לפני שמשבר מקיף זה הגיע לתודעה בהירה ביצירות ספרותיות של עמים אחרים, שקיומם היה 'מוגן' יותר". ואכן, בהקשר שונה אמנם, התהייה של פראנון על משמעות העשייה הספרותית כיום מזכירה את הפקפוק העצמי של כותבי העברית הראשונים בערכה של הכתיבה בשפה מתה. גם מבנה המסה של פראנון מזכיר, במפתיע, מסה ברנרית טיפוסית שראשיתה ייאוש וסופה מעין "אף על פי כן". בכל אופן: ברי שהמסה מזכירה תהיות מאוחרות על תפקיד הספרות כיום, כמו זו של מירון.

⁷ אני סבור שניתן להראות שבשלושים השנים האחרונות אכן התפצלה הספרות הישראלית לשלושה אגפים: א. ספרות אליטיסטית הנסוגה לעולם פרטי-יחסית (יהושע קנז בחלק מיצירותיו, למשל; כך אולי ניתן לקרוא את האופציה של יואל הופמן). ב. בידור 'רציני' (למשל, ספריה של סופרת כמו יוכי ברנדס, יצירותיו של אתגר קרת ומאיר שלו), או 'היתולי' (יצירותיה של עירית לינור, למשל). ג. התעקשות על עמדת "הצופה לבית ישראל" (עוז, יהושע, גרוסמן).

⁸ כמוזכר, בהמשך הדיון אערוך בהרחבה הבחנה בין מצב הספרות למצב ביקורת הספרות (בחלקים 4.ד – 6.ט. בפרק זה).

⁹ העדפתי להביא את איגלטון בפרק זה, ולא בפרק ג', התיאורטי באופיו, כי הוא עוסק ספציפית בביקורת הספרות ומתאים להופיע בצד מירון בגין טענותיהם הקרובות, כפי שאראה.

¹⁰ כזכור, הכותרת מתייחסת למסתו המפורסמת של מתיו ארנולד, בעלת אותה כותרת.

הרומנטיים, אחר כך לויקטוריאניים ולליוויסיטים, משם לדקונסטרוקציה ועד המצב בהווה המוגדר על ידו כמשברי.

אם כך, כמו המסה של מירון, הספר של איגלטון נולד מתחושה של משבר בהווה (איגלטון משתמש במפורש במילה "משבר"; עיינו שם, עמ' 7), ופונה אל העבר על מנת לתאר ולאתר את השתלשלות הדברים עד להווה המשברי.

כך מתאר איגלטון את ה"דחף" שהוביל אותו לכתיבת ספרו:

"אני יכול אולי לתאר באופן הטוב ביותר את הדחף הניצב מאחורי הספר הזה באמצעות דימיון של הרגע בו מבקר, המתיישב להתחיל מחקר על תמה או סופר, נעצר לפתע בידי מכלול של שאלות מטרידות. מה הטעם במחקר כזה? למי מתכוון המחקר להגיע, על מי להשפיע, את מי להרשים? איזה פונקציות החברה בכללותה יכולה לייחס לפעולה ביקורתית כזו? **מבקר יכול לכתוב בביטחון כל עוד מוסד הביקורת עצמו נחשב כלא-בעייתי. כאשר המוסד הזה נקלע לתהייה רדיקלית**, ניתן לצפות שפעולות אינדיבידואליות של ביקורת ייהפכו למטרידות ומפקפקות בעצמן¹¹ (Eagleton, 2005, עמ' 7; ההדגשה שלי).

לפי איגלטון, הזמנים הם זמני משבר עמוק במוסד ביקורת הספרות ("המוסד הזה נקלע לתהייה רדיקלית"). מהות המשבר, כפי שהציטוט מרמז, היא תחושתו של איגלטון שהביקורת איבדה את משמעותה החברתית ("איזה פונקציות החברה בכללותה יכולה לייחס לפעולה ביקורתית כזו").

ומייד הוא אכן מציג את טיעונו במפורש:

הטיעון בספר זה הנו שהביקורת כיום חסרה מכל וכל פונקציה חברתית מהותית. היא או חלק מענף יחסי הציבור של חרושת הספרות, או תחום אקדמי פנימי לחלוטין. את העובדה שלא כך היה המצב בעבר, ושלא כך צריך להיות המצב אפילו היום, אני מנסה להראות על ידי היסטוריה סלקטיבית באופן דראסטי של מוסד הביקורת באנגליה מאז תחילת המאה ה-18¹² (שם, עמ' 7).

איגלטון מדבר על כך שמהביקורת כיום "כמעט נשלל" ה"raison d'être" שלה, זאת משום שהיא אינה מעורבת "באינטרס חברתי כלשהו", וכמעט בכללותה "מתקפת-את-עצמה ומנציחה-את-עצמה" (self-validating and self-perpetuating) (שם, עמ' 108). ניתן לטעון, כי מה שאיגלטון מתאר למעשה הוא **אבדן המטה-נרטיב של ביקורת הספרות**, זה שהצדיק את קיומה. לפי איגלטון, במילים המהדהדות החותמות את ספרו, מטה-נרטיב כזה צריך להיות פוליטי, בדיוק

¹¹ "Perhaps I could best describe the impulse behind this book by imagining the moment in which a critic, sitting down to begin a study of some theme or author, is suddenly arrested by a set of disturbing questions. What is the *point* of such a study? Who is it intended to reach, influence, impress? What functions are ascribed to such a critical act by society as a whole? A critic may write with assurance as long as the critical institution itself is thought to be unproblematic. Once that institution is thrown unto radical question, then one would expect individual acts of criticism to become troubled and self-doubting".

¹² "The argument of this book is that criticism today lacks all substantive social function. It is either part of the public relations branch of the literary industry, or a matter wholly internal to the academies. That this has not always been the case, and that it need not even today be the case, I try to show by drastically selective history of the institution of criticism in England since the early eighteenth century".

כפי שהיה ברגע ההולדת של ביקורת הספרות המודרנית במאה ה-18: "הביקורת המודרנית נולדה כמאבק נגד המדינה האבסולוטית; אלא אם עתידה יוגדר כעת כמאבק נגד המדינה הבורגנית, ייתכן ולא יהיה לה עתיד כלל" (שם, עמ' 124).

התיאור של איגלטון למצוקה שהובילה אותו לכתיבת ספרו ("אני יכול אולי לתאר באופן הטוב ביותר לתאר את הדחף הניצב מאחורי הספר הזה באמצעות דמיון של הרגע בו מבקר וכו'"), דומה מאוד להסבר שנותן דן מירון באחרית הדבר ל"אם לא תהיה ירושלים" לפנייתו לעיסוק בהקשר הרחב של הספרות **באותן שנים ממש**:

בספר זה כינסתי כינוס ראשון כמה ממאמרי ומסותי, שאינם נכנסים בגדרם של שני התחומים העיקריים בעבודתי ובכתיבתי: מחקר ספרותי-היסטורי מזה וביקורת ספרותית 'שוטפת' מזה [...] מצאתי עצמי, **בייחוד בשנים האחרונות**, חושב, חוקר ובסופו של דבר כותב גם על עניינים, שחייבו היסט מסוים בנקודת המוצא של עבודתי. אמנם, גם הם, עניינים אלה, אחוזים לחלוטין בספרות. עם זאת אחיזתם בה שונה-משהו מן האחיזה בספרות בעבודתי האחרות. בעוד שבמרבית מאמרי אני ממקד את תשומת לבי ביצירה הספרותית ובוחן את הקשר החיים והתרבות הרחב שלה אך ורק כמסגרת לעיון בה בעצמה (ללא מסגרת זו נראה לי הדיון הספרותי ה'טהור' בעל עניין טכני בלבד), הרי במסות שבספר זה **נתבקש לי לעשות את הקשר החיים והתרבות של הספרות עיקר**, ואילו הספרות עצמה – באותו מובן מוגבל, שבו היא ניתנת להפרדה מהקשר זה – קובעת רק את מסגרת העיון (מירון, 1987 עמ' 237; ההדגשות שלי).

כמו איגלטון, המתיישב לכתוב "על תמה או סופר", לעסוק בביקורת כ"תחום אקדמי פנימי לחלוטין", ומרגיש שאינו יכול לעשות זאת, אלא עליו להבין את ההקשר הרחב של הפעילות שלו כמבקר ("איזה פונקציות החברה בכללותה יכולה לייחס לפעולה ביקורתית כזו?"), כך מירון חש באותן שנים, שנות השמונים, שאינו יכול להסתפק ב"מחקר ספרותי-היסטורי מזה וביקורת ספרותית 'שוטפת' מזה", ועליו להתייחס להקשר החברתי הרחב של הספרות וביקורתה ("במסות שבספר זה נתבקש לי לעשות את הקשר החיים והתרבות של הספרות עיקר, ואילו הספרות עצמה – באותו מובן מוגבל, שבו היא ניתנת להפרדה מהקשר זה – קובעת רק את מסגרת העיון"; וכך גם מעידה כותרת המשנה של הספר "הספרות העברית בהקשר תרבותי-פוליטי"). הדחף לפנייה להקשר הרחב נובע אצל איגלטון מ"תהיה רדיקלית", מתחושה של "משבר של מוסד הביקורת" (Eagleton, 2005 עמ' 7) ובדיוק באותו מונח משתמש מירון על מנת לבאר את ההיסט שחל בעבודתו:

בספר כלולות מסות, הדנות בהקשר החיים והתרבות של הספרות העברית, כפי שהוא מתגלה לאור **המשבר** התרבותי שבו אנו נתונים. **משבר** זה הוא מוקד העיון של הספר כולו (מירון, 1987 עמ' 238. ההדגשה שלי).

אצל איגלטון, מהות המשבר הנו **ניתוקה של ביקורת הספרות מהחברה** ("הטיעון בספר זה הנו שהביקורת כיום חסרה מכל וכל פונקציה חברתית מהותית"). אצל מירון, כפי שראינו שמעידה המסה העיקרית בקובץ, "מיוצרים ובונים לבני בלי בית", ואפילו שמה בלבד, מהות המשבר הנו **הניתוק בין הספרות לחברה** בישראל, ניתוקה מהציונות והריבונות הישראלית. כמו שאיגלטון מאבחן שביקורת הספרות הפכה להיות או "חלק מענף יחסי הציבור של חרושת הספרות", או "תחום אקדמי פנימי לחלוטין", כך גם מונה מירון אופציות מקבילות בפני הספרות.

אמנם באחרית הדבר ל"אם לא תהיה ירושלים", מגדיר לכאורה מירון את מהות המשבר אחרת, ותולה אותו בתכנים פוליטיים שאינם קשורים לספרות¹³, אבל, למעשה, נוהרת אחרית הדבר הזו של מירון לתיאור המשבר הפנימי של הספרות העברית, לתיאור אבדן תפקידה החברתי במציאות העכשווית ובעקבותיו אבדן הרלוונטיות שלה. זהו "המשבר" העיקרי שמעסיק אותו - ויעיד הן מיקום תיאורו זה בסוף אחרית הדבר, כשיאה, כפי שיובא מייד, והן תוכנו של "אם לא תהיה ירושלים" עצמו - ורק במקום המשני "המשבר" החוץ ספרותי:

הספרות העברית, כפי שהוגדרה במאתיים השנים האחרונות, שנות הקיום היהודי התרבותי בתוך התרבות ההומניסטית האוניברסאלית; בקצרה, זו הקרויה מזה מאה שנים ויותר 'הספרות העברית החדשה'. ספרות זו, שניתקה עצמה - אמנם, לא לגמרי - מן התרבות היהודית המסורתית, נטלה על עצמה משחירתה תפקיד של 'צופה לבית ישראל', מוסד של נבואה חילונית (אם מותר להשתמש במושג שיש בו מן הסתירה הפנימית, אבל זוהי הסתירה שמתוכה צומחת תרבותנו המודרנית כולה), הנוטל על עצמו אחריות לחייה הרוחניים של האומה. נטילה זו, שהייתה פועל-יוצא מן הויתור על קיום רוחני בצל קודכסים דתיים, שחתכו ופסקו בכל שאלה משאלות החיים, פירושה היה הטלת הקיום המוסרי של האדם מישראל אל לבה של זירת הספק והחיפוש. בתוך הזירה הזו צריכה היתה הספרות לסייע לאדם מישראל בחיבוטיו המתמשכים בלי הרף. חיבוטים אלה והדיון המתמשך בהם, המתחדש לבקרים, הפותח כל פעם מחדש את שאלות היסוד, הם שהצטברו לספרות העברית החדשה עצמה והיוו הן את ה'קורפוס' שלה והן את נשמתה, הלז שבה. אבל חיבוטים מתמשכים אלה והדיון המתחדש בהם נחוצים יהיו כל עוד לא תחזור תרבותנו הלאומית להתכנס בצל כנפם של הקודכסים הישנים והחדשים ולא תתנוון על-ידי האטימות הקיומית, המצדיקה הכל בשם המשך הקיום הלאומי. שתיים אלה, הדת המוסדית והלאומנות הקיומית, יכולות (אם כי אינן חייבות) לעלות בקנה אחד, ואז לא ייותר באותו קנה מקום לספרות העברית. מעבר לכל המחלוקות הגדולות והקטנות, המשמעותיות והאווליות, המסעירות את ספרותנו, הרי במחלוקת התרבותית הגדולה, הכוללת, עומדת היא כולה מן הצד האחד של המתרס. בצדו השני ניצבים המפקקים בערכה כאפשרות רוחנית והכופרים בצורך שבה. במידה שתוכרע הכף לטובת אותו צד - לא יהיו מקומה ותפקידה של הספרות בתוך החברה היהודית הריבונית מובטחים כלל ועיקר. כשנטלה הספרות על עצמה, בסוף המאה השמונה-עשרה ובראשית המאה התשע-עשרה, את תפקיד 'הצופה לבית ישראל', הנביא החילוני, נראתה נטילה זו כיומרה העומדת בניגוד מגוחך למציאות; הרי מספר האנשים שהטו אוזן לספרות החדשה היה זעיר ומעמדם בתוך החברה היהודית בת-הזמן - שולי. אבל לאחר מכן, עם הופעת הציונות - במידה רבה מתוך הספרות ובזכות העימות

¹³ "וודאי שזכורות בהן [במסות], אם במעט ואם בהרבה ההתגלויות החיצוניות של המשבר כפי שהן מתמחשות במחלוקות הגדולות, המפצלות את חברתנו לפלגותיה: המחלוקת הפוליטית המתמשכת בין חסידי השלום הגדול, השלם, לבין חסידי ארץ ישראל הגדולה והשלמה, העימות בין דתיים לחילוניים, ואף, במידה פחותה, המתיחות החברתית-עדית בישראל [...] כל אחד מהם [מהיבטי המשבר שנמנו לעיל] תורם את תרומתו היחודית לאקלים שבו נוצרת היצירה הישראלית הרוחנית וטובע בה את חותמו. שלושת הפנים הללו עלולים להצטרף גם לשלוש צלעותיו של המשולש שבתוכו עלולה יצירה זו להיחנק ולהתנוון: כוחנות פוליטית וצבאית, דתיות מוסדית נוקשה ופולקלוריות כתחליף לתרבות-אמת. מכל מקום, עניין העיקרי של המסות אינו בשום פן מפנים אלה כשהוא לעצמו, אלא במה שקדם לכולם - דהיינו בתיאור על הדמות הרוחנית האנושית והיהודית של חיינו וביצירה הספרותית - ביטוייה וגילומה של דמות זו - שאותם חיים עשויים או עלולים להצמיח מתוכם [...] המסות כולן מבקשות, אפוא, שנתעורר להסתכלות מקרוב - באמצעות הספרות העברית - בפנינו התרבותיים, כפי שהם מסתמנים ועולים מתוך היורה הרתחת של המשבר שבו אנו נתונים" (מירון, 1987 עמ' 238-240. ההדגשה שלי).

לכאורה, אם כך, מירון מדבר על משבר חוץ-ספרותי, על מחלוקת בין ימין לשמאל, בין דתיים לחילוניים ובין אשכנזים לספרדים. המשבר הזה אמנם מאיים "לחנק" את "היצירה הישראלית", אולם זו דווקא יוצאת נשכרת ממנו כביכול, כי היצירה הזו מאפשרת לנו לבחון את המשבר הזה עצמו ("שנתעורר להסתכלות מקרוב - באמצעות הספרות העברית - בפנינו התרבותיים").

ה'אבסורדי' שלה עם הציבוריות היהודית המסורתית – מילאה הספרות בפועל תפקיד של צופה לבית ישראל. אלא שהתפתחותה של הציונות – בימינו במיוחד – מעמידה בסימן שאלה את מרכזיותה של הספרות ומחזירה אותה, אולי, למעמדה ה'אבסורדי' הקודם. בכל אופן היא מעמידה את זכות קיומה בספק שעה שהיא מאיימת לצמצם, אם לא לבטל, את ההצדקה של החיים בתוך זירת הספק המוסרי, זאת זירת 'הערכת עצמנו', שבתוכה מסוגלת הספרות העברית להתקיים ולפרוח. במובן זה, השאלה אם תהיה או לא תהיה ירושלים היא גם השאלה אם תהיה או לא תהיה ספרות עברית המסוגלת לתרום תרומה של ממש לעיצוב התרבות הלאומית שלנו (מירון, 1987 עמ' 241-242; ההדגשות במקור).

יש לקרוא את הקטע הזה בשום לב. "המשבר" שמתאר מירון הוא אמנם משבר לאומי. אבל החשש החריף והמרכזי שלו, כאיש הספרות העברית, הוא מפני אבדן המקום והרלוונטיות של הספרות העברית ("תהיה או לא תהיה ספרות עברית"). הספרות העברית נולדה כאינסטנציה שפניה אל החברה ("נטלה על עצמה משחריתה תפקיד של 'צופה להיות ישראל', מוסד של נבואה חילונית") ומהותה היא עיסוק "רציונאלי-ביקורתי", בשפתו של הברמאס, בחברה היהודית ("פירושה היה הטלת הקיום המוסרי של האדם מישראל אל לבה של זירת הספק והחיפוש"). על מקומם של הסופרים צמחו מחדש, לדברי מירון, כוחות מתחרים של לאומנות ודת ("שתיים אלה, הדת המוסדית והלאומנות הקיומית, יכולות (אם כי אינן חייבות) לעלות בקנה אחד, ואז לא יוותר באותו קנה מקום לספרות העברית"). האינטלקטואלים הספרותיים, כפי שבאומן מתאר, הוגלו מהתרבות, אלא שבמקרה הזה זו נמסרה, לדברי מירון, לדת וללאומנות¹⁴. כוחות אלה מאיימים ליטול מהספרות את ייעודה החברתי ("לא יהיו מקומה ותפקידה של הספרות בתוך החברה היהודית הריבונית מובטחים כלל ועיקר"). **וללא ייעוד חברתי אין משמעות לספרות העברית, לפי מירון.**

אם כן, איגלטון ומירון - על כל הבדלי התרבויות, האופי והמזג האינטלקטואליים העצומים - מתארים תופעה דומה למדי, ובונים את המסות שלהם (אני מתייחס כעת ל"מיוצרים ובונים לבני בלי בית" של מירון) באופן דומה למדי. מבחינת מבנה המסות ניכר הדמיון הבא: אחרי שהציגו בקצרה את ההווה המשברי, מתארים השניים את השתלשלות העניינים מהעבר אל ההווה המשברי הני"ל. מבחינה תוכנית: השניים מתארים במסותיהם את הפרדתה החדשה - האופיינית לעשורים הסמוכים לרגע הכתיבה של מסותיהם, באמצע שנות השמונים - של הספרות וביקורת הספרות ממטה-נרטיב שעטף אותן בעבר, מטה-נרטיב שתוכנו העניק להן תפקיד **חברתי** ושיצר חיבור בינן לבין החברה בכללותה.

¹⁴ מאלף הדבר שבאחרית הדבר הזה, בניגוד למסה המרכזית בספר שהובאה לעיל, מירון אינו מזכיר את התפקיד של ההתמסחרות והתרבות הפופולארית והוויזואלית בנטילת הכתר מראשה של הספרות העברית. לטעמנו, ההסבר להשמטה החשודה הוא כי קל יותר להתמודד מול מתחרים אידיאולוגיים, שככלות הכל ההתחרות עמם ליוותה את הספרות העברית מראשיתה (הדת), מאשר עם מתחרה חדש, המצריך כלים מושגיים חדשים, כמו השוק או הטלוויזיה. בנוסף, נעיר כי באחרית הדבר הזה מתמקד מירון בהתנערות החברה מספרותה, אך כפי שהצענו לעיל קיימת התנערות דומה מצדה של הספרות ביחסה לחברה.

ה.3. הצעת סינתזה או תשלובת

ששת החוקרים שדנו בהם (ארבעה בפרק ג' ושניים כעת) יוצרים יחדיו תיאור רלוונטי להבנת מעמדה של הספרות וביקורת הספרות בעידן הפוסטמודרני.¹⁵

את מירון, איגלטון, באומן, ליוטאר, בל והברמאס ניתן למקם באופן שניתן לכנותו "בבושקיי" (או "בבושקיי-למחצה"), כמתארים תופעה אחת בהיקפים מתרחבים והולכים: ביקורת-ספרות וספרות ישראלית (מירון) - ביקורת-ספרות וספרות אנגלית, ובמשתמע מערבית ככלל (איגלטון) – אינטלקטואלים (ליוטאר, באומן, בל) – "ספרה ציבורית" (הברמאס).

החוקרים מתארים תהליך היסטורי שבו צומצם מקומו של הדיון הביקורתי-רציונאלי (הברמאס) ומקומה של האידיאולוגיה (בל) והם הוחלפו באסטרטגיות של פיקוח מחד גיסא ופיתוי מאידך גיסא (באומן), באסטרטגיות של פרסום ויחסי ציבור (הברמאס), ולפיכך צומצם מקומם של האינטלקטואלים בחברה (בל, באומן, ליוטאר); הם מתארים תהליך של ניתוק בין האינטלקטואלים/מבקרי הספרות/הסופרים מהחברה, ניתוק שנגרם מצדה של החברה ושליטיה (הברמאס, בל, באומן ומירון); הם מתארים תהליך נגדי של התערטלות של אינטלקטואלים וסופרים מחשיבה חברתית כוללת, התנערות ממטה-נרטיבים (הברמאס, ליוטאר, איגלטון ומירון); הם מתארים רויזיה מקיפה בתפיסה של התרבות העכשווית בגין מסחורה (הברמאס ובאומן), עד כדי הצעה לראות בעידן הנוכחי עידן של פוסט-תרבות (באומן בעקבות סטיינר). כל זאת הורגש בחריפות מיוחדת בשליש האחרון של המאה ה-20, ובייחוד החל מסוף שנות השבעים ובמרוצת שנות השמונים (רגעי כתיבת המחקרים של באומן, ליוטאר, איגלטון ומירון), על אף שמדובר בתהליך ארוך יותר (הברמאס מדבר על תהליך שהתחיל בסוף המאה ה-19 ובל על תהליך שהתחיל בשנות החמישים של המאה ה-20). ולבסוף, המונח המתאים ביותר שבו אנו משתמשים כדי לתאר את התהליך העצום הזה הוא-הוא הפוסטמודרניזם (באומן, ליוטאר).

תהליך זה **אינו** ייחודי לחברה הישראלית, או לחברות שפועלות לפי המודל "הרוסי"¹⁶, למעט העובדה שיייתכן והוא הורגש מעט מאוחר יותר בישראל מאשר במערב; שהוא התחולל בפחות הדרגתיות בישראל מאשר במערב; ולמעט העובדה שבחברה קטנה כמו החברה הישראלית אופציית האסטיציזם, "אמנות לשם אמנות", כלומר קיומו של מיעוט משמעותי שמתנכר למחויבות הספרות לחברה, מקיים ספרות לא-מחויבת-חברתית ואנינה, כמעט ואינה מציאותית.

על מנת להמחיש את הצעתנו לאגד את הבובה הקטנה ביותר במבנה הפבושקה שהזכרנו (מירון והספרות העברית), עם זו הגדולה ביותר בהיקפיה (הברמאס ו"הספרה הציבורית" המערבית, שנדונו בפרק הקודם), נביא עובדה מאלפת לטעמנו. הדוגמה לקוחה ממירון (בעקבות הערה של שמעון הלקין), בהקדמה לספרו "הרופא המדומה". ההקדמה עוסקת במושג "הצופה לבית ישראל". לכאורה, מושג זה, המבטא עמדה של ביקורת-אכפתית כלפי החברה היהודית, עמדה

¹⁵ כאמור, מייד אדון בהרחבה בהבחנה בין מצב הספרות למצב ביקורת הספרות בפוסטמודרניות (בחלקים ד.4. – ד.6.).

¹⁶ לשם הדוגמה: מבקר אמריקאי מרכזי כמו ליונל טרילינג תופס את הביקורת כביקורת בחסות של מטה-נרטיב לא פחות מאשר קורצווייל וסדן, בני דורו. אצלם המטה-נרטיב הוא לאומי ואילו אצלו הליברליזם. גם המסורת הביקורתית עמה מתעמת טרילינג, מסורת אליזט ו"הביקורת החדשה", תפסה, כמוזכר גם בהערה 5, את הספרות בהקשר חברתי, לפחות על דרך השלילה: כמפלט מהעולם המודרני.

ביקורתית שאיישו סופרי ההשכלה העברית, כולו פנים-יהודי (לקוח מן המקרא), או, לכל היותר, הוא מושג המושפע מהמודל הרוסי, כמוזכר. והנה מירון, בעקבות הערה של הלקין, חושף את הקשרו האירופי:

למרות מקורותיו הנבואיים-המקראיים, המושג ["הצופה לבית ישראל"], כפי שהונחל על ידי ארטור לספרות היהודית ולחשיבה היהודית החדשות, הוא מושג מודרני מובהק. לא במקרה הגיע ארטור לאחיזה בו לא רק מתוך זיקה – המובנת-מאליה כשלעצמה – אל המקרא, אלא תוך חיפוש מקבילה עברית למושג ה-Spectator האנגלי, כפי שעוצב על ידי גיוזף אדיסון וריצ'ארד סטיל בכתב העת הידוע שלהם, שהיה כמין כור היתוך לעיצוב התודעה העצמית של המעמד הבינוני האנגלי בראשית המאה ה-19. הדובר הסאטירי של ארטור – ובמובן מסוים הסופר העברי החדש באשר הוא – קשור באלף נימים אל המקרא ואל הנבואה המקראית, אך הוא מגדיר את עצמו כנושא ערכיה של תרבות חדשה, המתבונן בעולם לא כמיסטיקן ואיש חזיונות אלא כ-Spectator חד-עין ורציונאלי (מירון, 1995 עמ' 12).

כזכור, הברמאס הביא את ה"ספקטיטור" של אדיסון וסטיל כדוגמה מובהקת ל"ספרה הציבורית" בימי גבורתה במאה ה-18. ההשכלה העברית קשורה הדוקות לנאורות ולהשכלה האירופאית, ולו משום העובדה שאסור לשוכחה שבחיקה של האחרונה צמחה הראשונה. דמות הסופר-אינטלקטואל כמשתתף בדיון רציונאלי-ביקורתי וכדברו של המטה-נרטיב של הנאורות, רלוונטית לספרות העברית כפי שהיא רלוונטית לתרבויות האירופאיות והצפון אמריקאיות בהן דן הברמאס. שקיעתו של המודל הזה ניתנת לאיתור ותיאור מקביל בתרבות העברית-ישראלית כבתרבות המערבית בכללותה (כפי שאכן נוכחנו לראות מתוך השוואת טענותיו של מירון לחוקרים מערביים).

ה. הבדלים בין הספרות לביקורת הספרות בעידן הפוסטמודרני; דן מירון וביקורת הספרות בעידן הפוסטמודרני

ערכנו השוואה בין באומן, ליוטאר, איגלטון, בל והברמאס לבין מירון, למרות שבאומן, בל וליוטאר מדברים על אינטלקטואלים, איגלטון והברמאס מדברים על ביקורת-ספרות כפעילות של אינטלקטואלים, ואילו מירון על **הספרות** עצמה, מכיוון שמירון מתייחס לסופרים כאל אינטלקטואלים ("הצופה לבית ישראל"). בסעיפים הבאים נטען שאם לספרות ולסופרים **אפשר** להתייחס כלאינטלקטואלים, הרי למבקרי-הספרות **כמעט לא ניתן להתייחס אחרת**.

למשבר הפוסטמודרני **בספרות**, כפי שהוא מתואר על ידי מירון במסתו, ישנן לפחות כמה אפשרויות לפתרון. כזכור, מירון מונה כך את האופציות שנותרו לספרות בהווה: א. וויתור סופי "על הדימוי העצמי של 'הצופה לבית ישראל'", ונסיגה "אל העולם הפרטי-יחסית, שבו תוכל להתבצר במחיצתם של קוראים נבחרים הרחק מן ההמון המיטרף" (שם, עמ' 84). ב. חיפוש "דרך של פשרה ושל מגע עם המוני בית ישראל", ירידה לרמת "הבידור 'הרציני' (נעמי שמר) או ההיתולי (הגששים)" (שם, שם). ג. התעקשות על כך שהספרות "לא תוותר על דימויה העצמי כ'צופה לבית ישראל', אלא תברר לעצמה מהו הערך התרבותי-לאומי **החיובי** שהיא חייבת להעמיד בפני החברה הישראלית, בין שזו תשמע לה ובין שתמאן" (שם, עמ' 85).

בכוונתי לטעון כעת, כי למשבר הפוסטמודרני המקביל בביקורת הספרות, אין אותו מרווח ושפע אופציונאלי.

ראשית, קשה למצוא מקבילה בביקורת הספרות לאופציה השנייה הניצבת בפני הספרות ושאותה מנה מירון, כלומר לספרות "בידורית" (מה שמירון ניסח כירידה לרמת "הבידור"). "ביקורת", בבחינה היסטורית ומושגית כאחת של המונח, היא מוסד שתובע ממי שמאייש אותו רצינות מיניה וביה. ביקורת ספרות – גם אם היא יכולה להיכתב באופן שנון ומשעשע – היא בדרך כלל ז'אנר אנליטי, מחויב וחמור; היא מנתחת ושופטת ואחראית. בהיותה אנליטית, היא גם לא יכולה להציע לקורא את אותה הנאה ונחמה של הספרות החווייתית, זו הנרטיבית והמימטית. בנוסף, ביקורת ספרות, בעצם דיונה ביצירה אחרת ממנה עצמה, מצריכה ידע מוקדם או שולחת לרכישת ידע כזה, תביעה שזרה לרוחו של הבידור הקל. גם "ביקורת מרושעת", שיכולה להיות סאטירית, מבדרת ומהנה לקריאה, כמעט והכרח לה להיות רצינית מתחת למעטה הקומי-סאטירי, ולו כאליבי, כי אחרת תיחשב לתוקפנות חסרת הצדקה. בקצרה, "ביקורת ספרות בידורית" היא כמעט אוקסימורון, אוקסימורון שדומה לאוקסימורון הטמון במשפטים כמו "דיון משפטי בידורי" או "טיפול פסיכולוגי בידורי".

אך גם האופציה הראשונה שמציב מירון בפני הספרות, אינה פתוחה בפני ביקורת הספרות. זאת משום שביקורת הספרות מטבעה אינה יכולה "לנטוש את מעמדה כממסד לאומי, המנסה להשפיע על גורלה של החברה, ולסגת לתחומים פרטיים ואישיים", אינה יכולה לסגת "אל העולם הפרטי-יחסית, שבו תוכל להתבצר במחיצתם של קוראים נבחרים הרחק מן ההמון המיטרף". זאת, כפי שטענו כבר בפרק ג' ונפתח את הטענה כעת, משום **שביקורת מכילה בתוכה באופן אימננטי הסתמכות על מטה-נרטיב כלשהו**. כלומר, **ביקורת ספרות, בניגוד לספרות, היא מטבעה לא-פרטית אלא ציבורית**. כפי שטענו גם בפרק ג': כשמבקר ניגש לספר ושופט אותו לשבט או לחסד, הוא מפעיל על הספר עיקרון על-סובייקטיבי, הוא פונה לסמכות לא-אישית שניצבת מעליו ומעל הסופר כאחד, **ומחייבת את שניהם**. אחרת, תיפטר ביקורתו כעוד הבעה של דעה אישית, סובייקטיבית, שוות ערך ל"דעתו" של הסופר עליו מופעלת הביקורת. זהו, כמוזכר גם בפרק ג', הרי מצבה הבעייתי של הביקורת בעידן הפוסטמודרני, בקליפת אגוז: ההפטרה למולה ש"הכל סובייקטיבי", "איש באמונתו יחיה", "זו רק הדעה שלך", "אל תבקר – תעשה! כתוב בעצמך", ולפיכך קריסת הלגיטימיות של ביקורת הספרות. **קריסת המטה-נרטיב מהווה מכה כמעט אנושה לביקורת הספרות**. במקרה דנן, של מירון, מדובר בקריסת המטה-נרטיב הלאומי, לפיו ניתן לשפוט יצירות על פי תפקידן בביקורת בונה או בתיאור הולם של ההווה הלאומי, או על פי מידת שליטתן ושימושן המקורי בשפה הלאומית, או, באופן מעודן יותר, על ידי צידוד של ביקורת הספרות הלאומית בקיומה של ספרה בה ניתן להביע גם רגשות אנטי-סוציאליים ואנטי-לאומיים, ספרה שבאופן דיאלקטי מחזקת דווקא את החוסן הלאומי (וראו להלן). ואילו לספרות אין קריסה זו של המטה-נרטיב מכה אנושה, זאת משום שיצירת הספרות אינה מטה-נרטיב כי אם **נרטיב נוסף, שמקומו מובטח לו כביכול בין המוני הנרטיבים הקיימים, בדיוק משום שהוא אינו מבקש לבטל אותם אלא להסתופף ביניהם**. במילים אחרות – נזכיר שוב את המשל שהבאנו בפרק ג' – מבקר-הספרות משול לאדם הניגש לרעהו במועדון ריקודים ומעיר לו בתקיפות שהוא רוקד שלא כשורה, תנועותיו נעוות וסגנונו תפל או פוגעני. ואילו הסופר משול לרקדן נוסף המצטרף

לרוקדים ומוסיף את תנועותיו הייחודיות לחבורה הצפופה במועדון. ללא קוד ריקוד שמוגדר על ידי המועדון ומוסכם על הבאים בשעריו, הרי שהערות המבקר לרקדן הנן גסות רוח ומופרכות. "הקוד" במשל הוא מטה-נרטיב כלשהו בנמשל¹⁷.

אמנם ניתן לתאר ביקורת ספרות המקבילה לאופציה של הנסיגה האנינה שמתאר מירון, ביקורת שהנה פרשנות ליצירה, או שימוש ביצירה כ"טריגר" בלבד לכתיבה הביקורתית, מגמה שניתן לה ביטוי בכתבים פוסט-סטרוקטורליסטיים או כאלה שמושפעים מהם (כפי שהזכרנו גם בפרק הקודם). אך זו תהיה ביקורת ספרות שניטל עוקצה, ניטל ממנה רכיב **מרכזי** (ודאי רכיב מרכזי בביקורת הספרות העיתונאית) והוא רכיב **ההערכה והשיפוט** (כזכור, זו טענתו של רונאן מקדונלד שהובאה בפרק הקודם).

כך יוצא שהאופציה **היחידה** לכאורה שנותרת לביקורת ספרות בעידן הפוסטמודרני היא האופציה השלישית שמנה מירון שעומדת בפני הספרות, קרי התעקשות על עמדת "הצופה לבית ישראל". אבל, כאמור, ההתעקשות הזו נתקלת במכשולים הכבירים, אותם תיאר מירון (התנתקות החברה מהספרות, כלומר התנתקות "בית ישראל" מה"צופה" שלו; אבדן האמונה הפנימי של "הצופה לבית ישראל" עצמו בשליחותו וייעודו החברתיים). **כך יוצא שלביקורת הספרות, בעידן "המשברי" שמתאר מירון, שהוא-הוא הפוסטמודרניות כפי שהצענו, יש מרחב תמרון מצומצם אף יותר משיש לספרות.**

כמוזכר, מירון, במסתו הסמינאלית, "מיוצרים ובונים לבני בלי בית", מתאר את מצבה של **הספרות** ואילו איגלטון את מצבה של **ביקורת הספרות**. וכפי שטענו זה עתה: **ביקורת הספרות ניצבת בפני משבר חמור יותר מאשר הספרות בעידן הפוסטמודרני**. האם מירון אינו מתייחס למצבה המשברי של ביקורת הספרות? האם אינו מתייחס לסוגיה שאמורה להיות אקוטית יותר בעבורו עצמו, בהיותו מבקר ספרות פעיל בצד היותו חוקר ספרות?

אני סבור שמירון מעלה את לבטיו ביחס לביקורת הספרות בצורה עקיפה, בהתמודדותו עם המבקרים שקדמו לו ועם תפישותיהם, תפישות שאינן יכולות עוד להיות מקובלות עליו **בהיותו מבקר הניצב על קו התפר בין המודרניות לפוסטמודרניות**. מה שאנסה להציג בעמודים הבאים הוא את התמודדותו של מבקר ספרות חשוב עם עמדותיהם של רבותיו בביקורת, שתתפרש כהתמודדות של מבקר ספרות - שנמצא להבנתו על קו התפר בין המודרניות לפוסטמודרניות - עם רבותיו המודרניים, ולפיכך מציג עמדה אמביוולנטית ובעלת סתירות פנימיות.

ב"אם לא תהיה ירושלים", הקדיש מירון כמה מסות חשובות לתפיסות הביקורת של מבקרים שקדמו לו: אחד העם, קורצויל, רטוש, ובעיקר דב סדן. הוויכוח המרכזי שהוא מנהל איתם הוא על מהותה של הספרות העברית, על העיקרון המארגן שלה ועל גבולותיה. בפתח המסה "ספרויות היהודים: שיבה אל המציאות", שואל מירון לפתע האם כל הדיונים הללו מיותרים: "אותו קורא

¹⁷ כפי שהוצג בפרק הקודם, רכיב ההערכה הוא מרכזי בהרבה בביקורת-הספרות העיתונאית מכפי שהוא בביקורת האקדמית. הרשב, במאמרו על "תחומיו ואחריותו של מדע הספרות", מקצה להערכה תפקיד מצומצם (הרשב, 2000 עמ' 203-204). אך הוא עוסק במאמרו ב"מחקר וניתוח של ספרות" ולא בביקורת עיתונאית, אליה (מה שהוא מכנה "תייחוד במילים בין ספרות לבין ציבור" – שם, עמ' 186) הוא מתייחס בתחילת המאמר בקצרה ומצהיר שלא יעסוק בה.

ומעיון, הנוטה להתעניין מספקולציות והפשטות מסתייג מהם לעתים בתמיהה: היש טעם בכל המיטא-ספרות הזאת? (מירון, 1987 עמ' 144). יושם לב לשימושו של מירון בביטוי "מיטא", שייתכן מאוד שמושפע כבר מההגדרה של ליוטאר על אבדן האמון ב"מטה-נרטיבים"¹⁸. בכל מקרה, על שאלתו עונה מירון נחרצות בקטע רב משמעות להבנת מיקומו הפרובלמאטי, ולפיכך גם המעניין, בתווך שבין המודרניות לפוסטמודרניות:

דומה, שניתן להשיב על שאלות ותמיהות אלו בלאו חד משמעי. לא, בעיסוק במושגים ובהגדרות המיטא-ספרותיים ובסיוגים המתבקשים מהן אין לא משום בגידה בספרות עצמה ולא משום בריחה מן ההתמודדות על הריאליזם הנרחבת, המסובכת והמביכה-לעיתים שלה [...] בעיסוק בהפשטות הללו אין משום ביטול זמן משום שהריאליזם הספרותי עצמה הינה מושג מופשט ונזיל. אין אנחנו יכולים להבחין אף הבחנה אחת בטיבה של ריאליזם זה, אין אנו יכולים להיאחז אחיזה כלשהי בתכניה ובמשמעויותיה קודם שאנחנו מגבשים מתוך השטף חסר הגבולות של המצאי הטקסטואלי הסתמי איזה קורפוס משמעותי, שבו מתגלמת, לדעתנו, הספרות ברצינותה ובהשתנותה, ועל פיו יכולים אנו להבין אותה הן כמעשה אמנות והן כביטוי הרצף וההשתנות של קיומנו התרבותי-לאומי. בלא סלקציה אין כל דרך להעמיד קורפוס כזה, וסלקציה לא תיתכן ללא קריטריונים והגדרות, המבוססים על תשתית של הפשטות. תהליך הסלקציה, יש לזכור, קובע לא רק את תחומי הדיון הספרותי, מה ייכנס ומה לא ייכנס בגבול, אלא גם את המיתאר של השטח שבתוך התחום, או להיכן ייכנס מה שייכנס. משום שהספרות, כמו כל פעילות רוחנית-ערכית, אינה יודעת שוויון ואינה מכירה בדמוקרטיה. כל דבר המצוי בתוכה הוא חשוב יותר או פחות, קרוב יותר אל מרכז המשמעות והערך או רחוק ממנו. משום כך לא ייתכן דיון משמעותי ומבוקר בספרות ללא קביעת הירארכיות בתוכה ובעולם הערכים שהיא מייצגת. בין שהירארכיות אלה נקבעות באורח מפורש או אף בוטה ובין שהן מוסתרות ומשתמעות רק בעקיפין, אי אפשר לדיון הספרותי הרציני בלעדיהן, ומשום כך אי אפשר לו גם בלי מערכת ההנחות והשיקולים הערכיים, שעליה הן מבוססות (שם, עמ' 144-145).

בשורות הללו מציב את עצמו מירון כמבקר מודרני מובהק. הוא מציב כנגד פני השטח הספרותיים ונעדרי המרכז ("השטף חסר הגבולות") - מבנה עומק ("תשתית של הפשטות"); "מרכז המשמעות"; כנגד עמדה המצדדת בריבוי ופלורליזם ("דמוקרטיה") - הוא מציב הבחנה בין טוב לרע ("סלקציה", "הירארכיה", "קריטריונים", "קורפוס משמעותי"). אבל מירון מתגלה כאן כמבקר מודרני גם בכך שהוא, מעט במובלע אמנם, לא רק איש של היררכיות ספרותיות, של מטה-נרטיב אסתטיציסטי, אלא גם מבקר שרואה את הספרות כחלק אינטגרלי מהסיפור הלאומי, מבטאת של הסיפור, או המטה-סיפור, הזה ("קורפוס משמעותי, שבו מתגלמת, לדעתנו, הספרות ברצינותה ובהשתנותה, ועל פיו יכולים אנו להבין אותה הן כמעשה אמנות והן כביטוי הרצף וההשתנות של קיומנו התרבותי-לאומי"¹⁹). ביקורת הספרות לפי מירון היא, אם כך, מעשה חברתי-לאומי²⁰, קשורה לחברה-לאום בה היא מתרחשת. כפי שהצענו לעיל: **ביקורת ספרות כמעט מחויבת להיות בעלת משמעות חברתית, כי אחרת היא מאבדת את הלגיטימציה שלה.**

¹⁸ מסתו של ליוטאר החלה להיות ידועה מאד רק עם תרגומה לאנגלית, ב-1984, במהדורה שלה נלוותה אחרית דבר לא מתפעלת של גיימסון. כמוזכר, הדיון הפוסטמודרני הוא דיון אנגלו-סקסי ברובו המכריע.

¹⁹ עוד ציטוט מהמסה שמבטא את תפיסת הספרות ככפופה למטה-נרטיב הלאומי: "באמצעות הספרות מתבוננים אנו בעצמנו, מבינים את נפשנו - הפרטית והקולקטיבית-לאומית - ונוגעים בה" (שם, עמ' 146).

²⁰ המילה "לאום" הפכה לחשודה באקלים האינטלקטואלי הנוכחי. אולם "לאום" הוא גם "חברה". יש סמיכות רעיונית וכתובנית חשודה בין הפקפק האופנתי בחוגים אינטלקטואליים רדיקליים ביחס ל"קונסטרוקט" הלאומי

צריך גם לשים לב שיש קשר בין שני הפנים של הביקורת מהסוג שכיניתי מודרנית, בין המחויבות למטה-נרטיב לאומי לבין המחויבות להבחנה בין עיקר לטפל, טוב ורע בספרות. המטה-נרטיב הלאומי מעניק למבקר כלים להערכה של יצירה בודדת כ"טובה" או רעה" בהתאם לתרומתה ל"ביטוי הרצף וההשתנות של קיומנו התרבותי והלאומי".

נעשה אתנחתא קצרה בדיון ונבהיר למה כוונתנו בדיוק באומרנו שביקורת ספרות נשענת על מטה-נרטיב לאומי, כפי שמשמע שגם טוען מירון בקטע הנ"ל. העמדה הזו אינה מעודדת באופן נאיבי, או אינה מחויבת לעודד, יצירות שהן "בעד" הלאום, ואינה פוסלת יצירות שיוצאות "נגד" הלאום. שימוש במטה-נרטיב לאומי בביקורת הספרות יכול להתבטא בצורות מורכבות ומעודנות מאד. מטה-נרטיב לאומי בביקורת מאפשר לשפוט יצירות על פי תפקידן בתיאור הולם של ההווה הלאומי, או על פי מידת שליטתן ושימושן המקורי בשפה הלאומית. אך הקריטריון הלאומי בהערכת יצירות ספרות יכול לקבל פנים מורכבות ודיאלקטיות בהרבה. למשל, ברנר, במאמרו המפורסם "הז'אנר הארצישראלי ואבזרייהו", יצא כנגד ספרות פרו-לאומית באופן פשטני, ועשה זאת מנימוקים לאומיים, קרי שספרות שאינה דוברת אמת ומחפה על פגמים, לא תדרבן את הלאום לשיפור מצבו, או, וזו טענה שונה, לא תשתווה לעמקות של הספרות האירופית ולכן תבטא את פיגורו של הלאום היהודי. או, וגם זו טענה שמצויה בביקורת הברנרית, שלאום שאין בה מקום לאסתטיקה ומורכבות אינו לאום ויטאלי. במילים אחרות: עקרונית, וברנר ייצג עמדה כזו בביקורת, ניתן לגשר בין עמדה אסתטיציסטית, בין תפיסה מעודנת של "אמנות-לשם-אמנות", לבין מטה-נרטיב לאומי. זאת אם אנחנו תופסים את הצורך באסתטיציזם ובאמנות מורכבת כצורך של החברה/הלאום (למפלט זמני מהקיום הברוטאלי או כדרך של החברה-לאום לחוש את עצמה על מורכבויותיה). באופן דיאלקטי אף יותר: ביקורת ספרות שנשענת על מטה-נרטיב לאומי יכולה אף לצדד בקיומה של ספרה בה ניתן להביע גם רגשות אנטי-סוציאליים ואנטי-לאומיים, ספרה שהיא מעין מסלוקה לרגשות נגיביים, ספרה שבאופן דיאלקטי מחזקת דווקא את החוסן הלאומי.

נחזור לדיון בקטע המצוטט לעיל ממסתו של מירון. צריך לזכור את העמדה הביקורתית המודרנית הזו של מירון, משום שהיא מבטאת במסה שלכאורה מבטאת את העמדה ההופכית, את התנערותו של מירון מכותונת הכפייה של המטה-נרטיב הלאומי. זאת משום שמירון במסה הזו עצמה ("ספרויות היהודים: שיבה אל המציאות") יוצא נגד השקפתו של מורו ורבו דב סדן. עמדתו של סדן היא עמדה "כולית", הרואה בתרבות היהודית אחדות מבעד לריבוי. סדן טען ששלושת אפיקי הלשון שנכתבה בהם ספרות היהודים ("אפיק העברית, אפיק לשונות הגלות של עם ישראל (שהידיש היא הבולטת שבהן) ואפיק לשונות הלעז, שהיהודים נזקקו להן וספרות של יהודים (כתובה על ידי יהודים לשם קוראים יהודים) נכתבה בהן" - שם, עמ' 148), וכן שלושת אפיקי האידיאולוגיה שספרות היהודים נכתבה בערוציהם ("האפיק הרבני-המתנגדי, האפיק החסידי והאפיק של ההומניזם החילוני" - שם, עמ' 148), הם חלקים של ספרות אחת, שאף, כך קיווה סדן, תתאחד לעתיד לבוא בסינתזה הגליאנית²¹. כנגד מורו ורבו סדן, מבטא מירון עמדה

והתביעה לפירוק, לבין הצהרתה המפורסמת של מרגרט תאציר הניאו-ליברלית על כך ש"אין דבר כזה חברה". בחוגים סוציאלי-דמוקרטיים, לעומת זאת, נתפסת הלאומיות ככוח חיובי בחישול הערבות ההדדית של החברה.²¹ מעניין ומפתיע שבהקשר אחר, בהקדמה שכתב ל"מימזיס" של אוארבך, סדן מתנבא, בעקבות אוארבך, על גלובליזציה לשונית-ספרותית עתידית (אוארבך, תשכ"ט עמ' י"א).

מפוכחת המתנגדת להטלת סכמת-על על המציאות הספרותית המורכבת. זו עמדה של ניתוק, פיצול ופירוק. למשל, כנגד סדן, טוען מירון כי:

מתברר, אפוא, שהקשר בין יידיש לעברית, שנקבע בתרבותנו הספרותית המודרנית במסגרת ספרות ההשכלה של המאה הי"ט ונמשך במידה מסוימת בספרות התחייה של ראשית המאה העשרים, נחלש והלך בהדרגה אך בשיטתיות, וכך ששתי הספרויות, בייחוד כשנתבססו במרכזים מרוחקים מן המקור המזרח אירופי, כגון בארצות הברית מזה ובארץ ישראל מזה, הפנו עורף זו לזו והתפתחו לעבר ניתוק והתפצלות (שם, עמ' 155).

ועוד דוגמה:

המשולש הלשוני [של סדן] גם הוא, אפוא, איננו משולש אמיתי, שכן קווי הלשון כשלעצמם אין להם חיבור ואין להם הפרד מכוחם הם. רק התרבות מחברת או מפרידה אותם, ותרבותנו המודרנית גזרה עליהם פירוד מעמיק והולך עד לניתוק גמור (שם, עמ' 157).

מול ה"כוליות" הסדנית מעמיד אם כן מירון "ניתוק", "התפצלות" ו"פירוד" של "ספרויות היהודים". אם כך, כיצד הולם הדבר את הסתמכותו על המטה-נרטיב הלאומי בביקורת הספרות, כפי שזו משתמעת מהציטוט הנרחב מאותה מסה שהובא לעיל (זה שנפתח במשפטים "דומה, שניתן להשיב על שאלות ותמיהות אלו בלאו חד משמעי. לא, בעיסוק במושגים ובהגדרות המיטא-ספרותיים ובסיוגים המתבקשים מהן אין לא משום בגידה בספרות" וכו')?

לכאורה, ניתן לטעון שעל אף שמירון מתנגד למורו ורבו סדן, התנגדותו אינה גורפת כל כך. הוא אמנם מתנגד למטה-נרטיב הלאומי הכוללני, זה הסדני-המאגד את "ספרויות היהודים" כולן, אבל מציב תחת המטה-נרטיב האחד הכוללני **כמה** מטה-נרטיבים לאומיים. במילים אחרות: "האטום" הלא בקיע של מירון הוא עדיין ספרות-הלאום, אבל ישנן **כמה** ספרויות לאום. תהליכי "הניתוק", "הפירוד" ו"ההתפצלות" שהוא מאתר בספרויות היהודים אינם ממשיכים לפורר ולפרק באופן מסקני גם את המטה-נרטיב "הקטן"-ביחס של ספרות הלאום העברית, או הידית, או הדתית וכו'. כלומר, לכאורה ניתן לטעון כי המאבק של מירון במורו ורבו סדן הנו **כמותי** ולא **איכותי**, ונסוב על "שטח השיפוט" של המטה-נרטיב הלאומי. סמך לקריאה כזו במירון הוא הקטע הבא:

עלינו לשוב להכרת המציאות היהודית התרבותית כפי שהיא: מציאות של פיצול והתפרדות שאין להם תקנה ויש לקבלם ו"לחיות" עמם. עולם התרבות היהודית האחדותית, שגם בו לא חסרו ניגודים תהומיים, כפי שלימדנו ג. שלום, אכן התנפץ בעת התנגשותו עם הזמנים החדשים. על חורבותיו קמו תרבויות יהודיות אחדות שונות, אלטרנטיביות (שם, עמ' 161).

קריאה כזו במירון היא קריאה פחות רדיקלית ואינה מערערת על מציאותם של מטה-נרטיבים לאומיים שונים בספרויות היהודים ("תרבויות יהודיות אחדות שונות"), מטה-נרטיבים שכפי שהצענו מסייעים ואף חיוניים למבקר הספרות בשיפוטי ובמיוניו. קריאה כזו של מירון מבחינה בינו לבין בני דורו, כפי שהציגם במסה הקודמת (שדנו בה בתחילת הפרק), "מיוצרים ובונים לבני בלי בית". בבואו לדבר על בני דורו במסה הקודמת, הקדים מירון מודעה זו: "קרבתו הביוגראפית של המחבר עצמו לשלב זה מן הראוי שתביא לשימוש מועט וצנוע ככל האפשר בגלימת ההיסטוריון" (שם, עמ' 67). אך חלק מבני דורו אלה, הסופרים והמשוררים שפרצו בשנות

החמישים, הששים והשבעים, ביטאו, כפי שהצענו, גישה המתנערת ממטה-נרטיבים הגדולים ממידת הפרט. כפי שהעיד אפילו מירון - שכאמור מבקש להדגיש שדור זה דווקא לא היה א-פוליטי, במין גרסה של "The lady protest too much" - על השקפתם. אם כך, בקריאה לא רדיקלית של התנגדותו של מירון לסדן, נמתח קו מפריד בינו לבין בני דורו. הוא, המבקר, אינו מוותר על מטה-נרטיב לאומי מכל וכל, וכמבקר, כאמור, הוא גם אינו יכול להרשות לעצמו לוותר על מטה-נרטיב כזה, כי כך ייכרת הענף עליו הוא יושב. הם, כסופרים (ובעיקר המשוררים שבהם ביטאו את הקו הא-לאומי הפרטי), ויתרו בחלקם על המטה-נרטיב הזה, ובספרות, בניגוד לביקורת, ויתור זה לגיטימי יותר.

אבל יש אפשרות לקריאה רדיקלית יותר של העימות בין מירון לסדן. קריאה כזו תפרש את עמדתו של מירון כעמדה של מי שמתנער מתפקידו האידיאולוגי של מבקר הספרות, מי שמתנער מתפקידו כשומר החותם המופקד על אוצרות הרוח של הלאום. מבקר הספרות הטוב, אליבא דמירון בקריאה הזו – וליתר דיוק: חוקר הספרות - פועל באופן אינדוקטיבי, בלי להטיל סכמות אידיאולוגיות דדוקטיביות, רשתות של מטה-נרטיבים, על החומר הכאוטי של המציאות הספרותית. חוקר הספרות הטוב אינו מחויב למטה-נרטיב לאומי או דתי כלשהו, לא למטה-נרטיב הלאומי הציוני-עברי ולא היידישסטי, לא זה "המתנגדי" ולא "החסידי". מיניה וביה, הופך מבקר זה לחוקר, כלומר למי שרכיב ההערכה והשיפוט אצלו משני לתפקידו כמבאר ופרשן (ואף פרשן-יצירתי), כהיסטוריון או כתיאורטיקן. סיוע לקריאה כזו במירון הוא הקטע הבא מהמסה הנדונה:

כל הקשיים הללו היו ידועים ומוכרים לסדן שעה שהלחים את קוויה השבורים של התרבות היהודית המודרנית במתכונת שני המשולשים המצטלבים. אלא שהוא עשה את מעשה ההלחמה שלו לא מכוחן של העובדות – של המציאות ההיסטורית. עמד לו דווקא כוחה של האידיאולוגיה, המתנכרת למציאות ההיסטורית והמעמידה עצמה כלפיה עמידה של 'אף על פי כן' [...] סדן מיטיב לדעת את טיבה הכאוטי של המציאות התרבותית היהודית בדורות האחרונים, אבל הוא מעמיד כנגדה את תפישתו ה'כולית' בבחינת אקט של אמונה. כיהודי משיחי, המאמין לא רק בתקומת ישראל אלא גם באיחוד מחדש של כל חלקי תרבותו (מה שהוא עצמו קורא בשם 'ריקאפיטולאציה' של התרבות; מושג, שהוא מפרשו פירוש פסיכולוגי כחיבור מחדש של כל שלבי התפתחות ה'אני' של האומה), אין סדן יכול לקבל את המציאות היהודית התרבותית של הזמנים החדשים כעובדה היסטורית נחרצת, שתשפיע על המשך התפתחותו של העם לעולמים. הוא רואה מציאות זו כמצב זמני, העומד ביחס דיאלקטי לעומת הרצף ההיסטורי הגדול של תרבות ישראל והעתיד להיבלע בתוכו (שם, עמ' 158).

סדן, לפי מירון, הוא "אידיאולוג" ("נביא" ולא רק "חוקר ומבקר גדול", יאמר מירון להלן – 160), מי שהאידיאולוגיה שלו גורמת לו להתעלם מה"עובדות", מ"המציאות ההיסטורית". מירון, משתמע מכך, אינו "אידיאולוג", איננו מי ש"יתנכר למציאות ההיסטורית". מירון, במשתמע, הוא פוזיטיביסט, מי שדבק בעובדות ואינו מטיל עליהן סכמות פרשניות ומטה-נרטיבים אידיאולוגיים.

שתי האפשרויות לפרש את מירון - המתונה, כמי שאינו כופר במטה-נרטיב לאומי מצומצם, והרדיקלית, כמי שמנער חוצנו מהפעלת עקרונות מיון וההערכה לאומיים כלל ועיקר - הן למעשה היטלטלות שקיימת בטקסט ובעמדה המירוניים. ההיטלטלות הזו קיימת גם במסה חשובה נוספת

המופיעה בקובץ "אם לא תהיה ירושלים", "ספרות עברית חדשה: צפיות ציוניות וממשות ישראלית" (נוסח מודפס של הרצאה מ-1983), והחופפת במובן מסוים את מסתו "ספרויות היהודים: שיבה אל המציאות". במסה זו דן ומתעמת מירון עם מטה-נרטיבים ביקורתיים של שלושה מבקרי ספרות בני הדור שקדם לו: יונתן רטוש, ברון קורצווייל ודב סדן. עם כל הבדלי התפיסות של שלושה, הרי ששלושתם גורסים שהספרות הנה עניין לאומי, ומבטאת את הקונפליקטים והסוגיות שמטרידים את הלאום, או שהיא מציירת את המאפיינים המובהקים שלו. מירון, בסיום המסה, מציב כנגדם עמדה משלו:

אמנם, על רקע עיוורונם האופייני של התיאורטיקנים, שנדון בדפים אלה, ראוי אולי להימנע מהעמדת תיאוריות וחיזוי עתיד חדשים לספרות הישראלית. בשעה זו, מכל מקום, חותרת הספרות במיטבה אל שורשיהן של הדילמות הישראליות ומצטרפת למסכת של ביקורת חריפה על המנטאליות הישראלית. היא נכתבת, כמובן, מתוך ההבחנה שהמצב הישראלי איננו אלא ואריאנט של המצב האנושי, ואין במועקותיו של היחיד בישראל, כפי שהספרות מביעה ומנתחת אותן, שום דבר שאיננו אישי-ייחודי מחד-גיסא ואנושי-אוניברסאלי מאידך-גיסא (שם, עמ' 140).

יושם לב לשני צמדי הניגודים שקיימים בקטע קצר כל כך ומבטאים את היטלטלותו של מירון – היטלטלות שהופכת אותו בעינינו למבקר מעניין מאד, ואינה מורידה מכבודו – בין תפיסה של הספרות כחלק מהמטה-נרטיב הלאומי לבין התנערותה של הספרות מהמטה-נרטיב הזה. הניגוד הראשון הוא בין "תיאורטיקנים" לבין, כך משתמע, אנשי העובדות היבשות, אמפריציסטיים, שאינם "מעמידים" על גבי העובדות את התיאוריות שלהן. צמד הניגודים השני הוא בין ספרות ישראלית ("חותרת הספרות במיטבה אל שורשיהן של הדילמות הישראליות") לבין ספרות פרטית-אוניברסאלית ("אישי-ייחודי" ו"אנושי-אוניברסאלי"). טענתנו היא שהרכיב הראשון בצמד הראשון, "תיאוריה", אליו מתייחס מירון בחשד, מקביל לרכיב הראשון בצמד השני, "ישראליות". גם אל ה"ישראליות" מתייחס מירון בחשד, כקונספט, או בלשונו: כמטה-נרטיב, שלא ברור שאינו קונסטרוקט כוזב שניצב, בהווה של שנות השמונים, על סף קריסה, ממש כמו "התיאוריות" של סדן או קורצווייל שהכזיבו.

אך אין צורך ב"קריאה צמודה" מהסוג הזה על מנת לחלץ את עמדתו של מירון. ההיטלטלות הזו של מירון בין עמדה שאכנה "מודרנית" לעמדה "פוסטמודרנית" מקבלת ביטוי חד ומעניין במיוחד – בעל חשיבות עצומה לטעמנו להבנת מצבה של ביקורת הספרות הישראלית בעידן הפוסטמודרני – בקצה השני של המסה הזו עצמה, "ספרות עברית חדשה: צפיות ציוניות וממשות ישראלית", בפסקת הפתיחה שלה:

יש רצון להתאמץ לחשוף מתחת לפני השטח הכאוטיים של התחום המעניין את כולנו – תחומה של היצירה הספרותית של יהודים מודעים ליהדותם בדרך זו או אחרת – את הדגם המאחד, הגואל, שיאפשר לנו לראות בתחום זה, שהוא שדה רחב, פרוץ וחסר גבולות ברורים, איזו נחלה משותפת, שלכולנו אחיזה בה. למעשה, אנו נוטים לחיפוש דגמים גואלים ולשחרור מעקת הכאוס והבלבול של המציאות חסרת-הסדר לא רק בעת כנסים ומפגשים: הן כסופרים והן כהיסטוריונים חונכנו וחינכנו את עצמנו לחתור אל הסדר שמתחת לאי-הסדר, וככל ש'פני השטח' של המצב שבו אנו דנים נראים כאוטיים יותר, כן גובר בנו הצורך להעמיק לחתור ולהגיע אל העקרונות המארגנים, המסדירים, החבויים מתחתם. עיקר כוונתי בדברי אלה – אם יותר לי להקדים את הסיכום לדיון – היא בהצעה שלא ניתפש הפעם לנטייה זו, ושבדיונונו בנוף הספרותי היהודי של זמננו נקבל

נוף זה כפי שהוא: מבותר, מפוצל, משורטט חתכים עמוקים ורצוף שברים ופערים (שם, עמ' 93).

הקטע הקטן הזה הוא בעל חשיבות עצומה, מהטעמים הבאים:

א. הוא מדגים שוב את ההיטלטלות של מירון בין מגמת הפירוק לבין הרצון בשימור; בין הנוף "המבותר, מפוצל, משורטט חתכים עמוקים ורצוף שברים ופערים" לבין "הדגם המאחד"; בין "הכאוס" לבין ה"נחלה המשותפת". את ההיטלטלות הזו אנו כאמור מציעים לקרוא כהיטלטלות בין תפיסה מודרנית לפוסטמודרנית. אלא שהמעניין במיוחד בקטע הזה הוא שבו **נוטה מירון בבירור לכיוון הפירוק** ("נקבל נוף זה כפי שהוא: מבותר, מפוצל, משורטט חתכים עמוקים ורצוף שברים ופערים"). הנטייה חדה כל כך ועומדת בסתירה מובהקת לקטע שהבאנו לעיל, על הצורך והחובה של ביקורת הספרות לגבור על "השטף חסר הגבולות" ולא להיכנע לו²².

ב. ניסיוננו להציג את העמדה של מירון ככזו שמיטלטלת בין מודרניות לפוסטמודרניות מקבל חיזוק רב בקטע המצוטט כשמירון מציע, בעקיפין, לאמץ גישה של "פני שטח" לספרות, שאינם כפופים למבני עומק. הכנסת הביטוי "פני שטח" מקרבת את מירון מאד לרטוריקה הפוסטמודרנית שדיברה על העדפה של "פני שטח" על פני "מבני עומק". בהצעתו לא להכפיף את "פני השטח" ל"דגמים" מסדירים מירון מודע לכך שהוא מציע תפנית רדיקלית לא רק בחקר הספרות העברית אלא גם בתפיסה שלמה של מהותו של המחקר המדעי: "הן כסופרים והן כהיסטוריונים חונכנו וחינכנו את עצמנו לחתור אל הסדר שמתחת לאי-הסדר". כלומר, ההצעה היא דרמטית ויש בה מימד מודע של שינוי פרדיגמטי רדיקלי ולכן הצעתנו לקוראה כהצעה למעבר לתפיסה פוסטמודרנית כוללתית מקבלת משנה תוקף.

ג. ואף על פי שלכאורה גובר בקטע המצוטט היסוד התובע פירוק, זה המסרב להטלת "דגמים גואלים" ו"סדר" מלמעלה - "מטה-נרטיבים", כפי שאנו מבקשים לקרוא להם - יושם לב שמירון אינו מרשה לעצמו לוותר על המטה-נרטיב האחרון שנותן, ושמהווה את ה-*raison d'être* של הכנס שבתוכו נישאה ההרצאה שהיא המסה שלפנינו, קרי אינו מוכן לוותר כליל על המטה-נרטיב היהודי, שנשמר, הגם שבגרסה הרופפת ביותר שבנמצא: "ושבדיוננו בנוף הספרותי היהודי של זמננו נקבל נוף זה כפי שהוא" (ההדגשה שלי). מצודה אחרונה זו תפורק בידי מירון, שינטה יותר ויותר לכיוון הפוסטמודרני, בעתיד, כפי שנראה מייד.

²² לשם נוחות ההשוואה הנה הציטוט הנגדי שהובא לעיל:

"בעיסוק בהפשטות הללו אין משום ביטול זמן משום שהריאליות הספרותית עצמה הינה מושג מופשט ונזיל. אין אנו יכולים להבחין אף הבחנה אחת בטיבה של ריאליות זו, אין אנו יכולים להיאחז אחיזה כלשהי בתכניה ובמשמעויותיה קודם שאנחנו מגבשים מתוך השטף חסר הגבולות של המצאי הטקסטואלי הסתמי איזה קורפוס משמעותי, שבו מתגלמת, לדעתנו, הספרות ברצינותה ובהשתנותה, ועל פיו יכולים אנו להבין אותה הן כמעשה אמנות והן כביטוי הרצף וההשתנות של קיומנו התרבותי-לאומי. בלא סלקציה אין כל דרך להעמיד קורפוס כזה, וסלקציה לא תיתכן ללא קריטריונים והגדרות, המבוססים על תשתית של הפשטות. תהליך הסלקציה, יש לזכור, קובע לא רק את תחומי הדיון הספרותי, מה ייכנס ומה לא ייכנס בגבולו, אלא גם את המיתאר של השטח שבתוך התחום, או להיכן ייכנס מה שייכנס. משום שהספרות, כמו כל פעילות רוחנית-ערכית, אינה יודעת שוויון ואינה מכירה בדמוקרטיה. כל דבר המצוי בתוכה הוא חשוב יותר או פחות, קרוב יותר אל מרכז המשמעות והערך או רחוק ממנו. משום כך לא ייתכן דיון משמעותי ומבוקר בספרות ללא קביעת הירארכיות בתוכה ובעולם הערכים שהיא מייצגת".

המשך פעילותו הביקורתית של מירון מאפשר לנו הזדמנות יוצאת דופן לראות בפועל ממש את תזוזתו של מבקר חשוב מעמדה מודרנית, או עמדה ש"ניצבת על הגדר" (בין המודרניות לפוסטמודרניות), לעמדה פוסטמודרנית מובהקת.

אם ב"אם לא תהיה ירושלים", משנות השמונים, איתרנו אמביוולנטיות בתוך העמדה המירונית, בין נהייה אחר מטה-נרטיבים לבין התנערות מהם, בין גישה שיפוטית-היררכית לספרות לבין גישה מתבוננת-ניטראלית, בין חיפוש אחר "מרכז" ו"סדר" לבין התמסרות ל"שטף חסר הגבולות", הרי שבמסגרת "הרפיה לצורך נגיעה" – לקראת חשיבה חדשה על ספרויות היהודים", שפורסמה ב-2005, אוהז מירון בהתרסה בעמדה פוסטמודרנית. **ההיגרפות בעמדתו של מירון, מ"אם לא תהיה ירושלים" אל "הרפיה לצורך נגיעה", משרטטת לנגד עינינו בפועל ממש ובבהירות נדירה את השפעתו הכבירה של האקלים הפוסטמודרני.** המסה הזו עוררה ובצדק ביקורת נוקבת מכמה טעמים. אנחנו נתמקד בפרק האחרון שלה, פרק 8, המהווה למעשה את שיאה.

הטענה של מירון במסה הזו לכאורה מזכירה את הטענה שמצויה במסותיו של מירון משנות השמונים: שלילת התפיסה האחדותית של סדן על אודות "ספרות היהודים" (סדן מוזכר כאן וכן קורצווייל, שתפיסתו נשללת אף היא):

הדיבור על ספרות יהודית אחדותית ורצופה בעת החדשה הוא דיבור ריק מתוכן. אין בעת החדשה אלא ספרויות יהודיות שונות ויצירות בעלות מרכיבים יהודיים השייכות בעת ובעונה אחת לספרויות מוצא בלתי יהודיות ובה בעת גם למכלול רופף וכולל של כתיבה יהודית. כל ניסיון לדבר על 'קנון' כוללני יהודי מודרני משותף מוכיח רק את אי-אפשריותו של קנון כזה (מירון, 2005 עמ' 150).

אלא שמירון עורך כאן **רדיקליזציה** של עמדתו משנות השמונים, בשוללו לא רק את מכלול ה"ספרות היהודית" אלא את **קונספט "הספרות הלאומית"** גופא! כלומר, העמדה שבוטאה במסותיו משנות השמונים, לפיה ישנן כמה ספרויות יהודיות, שלכל אחת מהן ישנו מטה-נרטיב משלה, העמדה שגרסה כי גם אם "ספרויות היהודים" ניתנות לפיצול, הרי שהאטום של הספרות העברית בישראל הנו בלתי בקיע, נשללת כאן בהשפעת אקלים דעות פוסט-לאומי, פוסט-סטרוקטורליסטי – ובהכללה: פוסטמודרני - מובהק:

האחדותיות הנורמטיבית קיימת אצל עמים [...] כמעט רק כמערכת-על אידיאולוגית המשתמשת באמצעים הכוחניים העומדים לרשותם של ממסדים תרבותיים (קנוניזציה, הדרה מן הקנון, הקצאת משאבים או מניעתם וכולי) לשם חיזוק המעמד ההגמוני האידיאולוגי והחברתי-פוליטי של קבוצה או קבוצות עלית מסוימות ולשם הקניית חזות אוניברסאלית לזהות האתית הקבוצתית המסוימת שלהן. בזמנים החדשים הושגה התדמית האחדותית הזו בעיקר באמצעות **המושג של הספרות ה'לאומית'**, מושג מודרני יחסית המבטא את האינטרסים התרבותיים של אליטות שליטות בחברות מעמדיות או בעלות הרכב אתני מגוון, וגם באימפריות מרובות לאומים. מושג אידיאולוגי-פוליטי זה מבוסס על קונסטרקציה מדומה, סינתטית, המופצת על ידי אידיאולוגים וסוכני תרבות, שאף פעם אינה עומדת במבחן העובדות [...] מבלי להתכחש לחשיבות התפקיד ההיסטורי הזה שמילא מושג הספרות הלאומית, חייבים אנו בכל זאת להבין את מהותו כמבנה-על הנכפה על המציאות לא פחות משהוא נובע ממנה. דומה שהחשיבות

והשימושיות של מבנה-על זה מתפוגגות והולכות ככל שאנחנו מתרחקים בתוקף המציאות התרבותית והחברתית של זמננו מן הפרימאט של מדינת הלאום כמסגרת המעצבת תרבות. המסגרת הזאת לא רק מאבדת מחשיבותה על רקע התפתחויות תרבותיות וספרותיות גלובליות, אלא היא גם מתרופפת בגין ההתפצלות וההתגוונות התרבותית הפנימיות, דהיינו, אלה המתרחשות בתוך המסגרת המדינית המשותפת וכמעט ללא קשר עמה ועם הנורמות הליכודיות המנחות אותה (שם, עמ' 159-161; ההדגשה שלי).

לפיכך מושג "הספרות הישראלית" תובע פירוק:

ספרות זו לא תתגדר באיזו "ישראליות" כוללת, מופשטת וחסרת מקורות תרבותיים אותנטיים. את הישראליות הזאת, שאיננה קיימת באמת, תניח הספרות לתרבות הפופולארית המונעת על ידי מניעים פוליטיים ברורים [...] ספרות של ממש הנובעת מהתנסויות אותנטיות תציג בהכרח לא הווייה ישראלית כוללת אלא הוויית ישראליות אותנטיות ושונות למדי זו מזו (שם, עמ' 168-169).

העוינות שמפגין ב-2005 מירון כלפי מושג "הספרות הלאומית" מעוררת השתאות לאור אמונותיו הקודמות בספרות זו. האקלים הרעיוני שהוא מושפע ממנו כעת, עירוב של מרקסיזם ופוסט-סטרקטורליזם ("מבנה-על", "הגמוניה", "הדרה", "קונסטרוקציה"), בצד מה שניתן לכנות כאידיאולוגיה (במובן המרקסיסטי החשדני של הביטוי) של תהליך הגלובליזציה ("מתרחקים [...] מן הפרימאט של מדינת הלאום", וכן: "התפתחויות תרבותיות וספרותיות גלובליות"), שונה במאה שמונים מעלות מאותו קוטב לאומי שקיים במסותיו משנות השמונים ושנידון לעיל. יש להט של חוזר בתשובה, של מכה על חטא, במסה הזו של מירון: מי שהיה קנאי לפני לרעיון הספרות הלאומית, לתפקיד "הצופה לבית ישראל" שנטלה על עצמה הספרות העברית, מטיף בלהט כנגד הכזב האידיאולוגי של הרעיון הזה.

אלא שהתפיסה הזו, התנערות מ"ספרות הלאום", גוררת שינוי בתפיסת עבודת המבקר. שינוי זה צפוי אם תתקבל ההנחה שלנו, לפיה ביקורת ספרות (ובעיקר, כאמור, ביקורת פומבית) זקוקה למטה-נרטיב על מנת לתפקד. ואכן, מירון, כצפוי מניתוחנו, מציג מספר הסטים מאלפים בתיאור פעילות הביקורת:

לא עוד, או לא רק עוד תוואים היסטוריים לינאריים הנמתחים לאורך הזמן והמרחב, ומתארכים והולכים בדרך ההשתלשלות של התוצאה מן הסיבה; אף לא רק עוד קווים המתפתלים דיאלקטית, מחברים בן עם סבא ונכד עם דוד על פי העיקרון של הזרה והתחדשות, עיקרון שהיה בשביל הפורמליזם מה שהיה תסביך אדיפוס לפסיכואנליזה (למעשה, יש לשני אלה מכנה משותף ברור) (שם, עמ' 164).

על הביקורת, אם כך, לנטוש את המבט המכליל והמאחיד ("תוואים היסטוריים לינאריים הנמתחים לאורך הזמן והמרחב"), וכן עליה לנטוש את המודל הדיאלקטי-המשפחתי-האדיפלי, היוצר גם הוא "סיפור גדול" של קשר היסטורי בין-דורי. נטישת הדיאלקטיקה והאדיפאליות היא עדות בפני עצמה להשפעה הפוסט-סטרקטורליסטית הכבדה שהטקסט של מירון סובל/נהנה ממנה (היא מסגירה את השפעתו של דלז, למשל, שהתייחסות ל"אנטי-אדיפוס" שלו ושל גואטרי מופיעה כאן גם במפורש - שם, עמ' 166).

חלף המושגים הישנים, טוען מירון, או לפחות בצדם:

עלינו לפתח מושגים שיאפשרו לנו לתאר מגעים מרחפים או נזילים יותר; מגעים שאין בהם אף פעם משום כלילה של דבר אחד בדבר אחר, או משום הכפפת דבר אחד לאחר; אין בהם משום רגולציה, הזרמה לאפיק משותף, אבל יש בהם כדי להצביע על מערכת מתמשכת של מגעים בין חלקים שונים של רצף (שם, עמ' 165).

בקטע הזה מצוי השורש אליו אנחנו חותרים, קרי הקשר בין ביקורת הספרות למטה-נרטיב. כי מירון מודה בקטע הזה כי תפיסה "מגעית" של הספרות, כלומר תפיסה נעדרת מרכז ומטה-נרטיב ("מגעים שאין בהם אף פעם משום כלילה של דבר אחד בדבר אחר"), אינה יכולה להיות היררכית ("הכפפת דבר אחד לאחר"), כלומר אינה יכולה לאפשר ביקורת במובן השגור שלה (כלומר ביקורת הכוללת רכיבי הערכה ושיפוט). בהמשך המיידית גורס מירון במפורש:

מגעיות [...] זוהי דינמיקה של משיכה/דחייה וכן הימשכות/הידחות, הנוצרת **במצב תרבותי לא היררכי ונטול הכרעה תרבותית-ערכית חד-משמעית** (שם, עמ' 165; ההדגשה שלי).

ברגע שאין מרכז ומטה-נרטיב, הרי שבאופן מסקני אין גם שיפוט והיררכיה²³, כלומר אין ביקורת ספרות (לפחות ביקורת ספרות מסוג אחד, שכפי שטענו, בסיוע רונאן מקדונלד, מכילה רכיב שיפוטי; כאמור, במיוחד ביקורת הספרות העיתונאית כללה בעבר רכיב כזה), כי אין נקודה מוגבהת מ"פני השטח" שממנה ניתן לשפוט.

מעניין השימוש של מירון בציטוט הקודם בביטוי "רגולציה" ("אין בהם משום רגולציה"). כפי שטענו בפרק ג', הפוסטמודרניות חופפת את עלייתו של הניאו-ליברליזם במערב החל בשנות השבעים; תפיסת עולם שצידדה כידוע בהסרת רגולציה של המדינה ובמדיניות של "לסה פר" ושל אינדיבידואליזם. והנה זוהי המדיניות המומלצת גם בתרבות, לאור פניית הפרסה של מירון²⁴!

אותו שורש שאליו אנחנו חותרים - הדגשת הקשר בין אבדן המטה-נרטיב לפגיעה בביקורת הספרות - נפרש בהרחבה גם בפסקת הסיום של המסה:

חשיבה מגעית שתבוא במקומה של חשיבה כוללית תחייב את מי שיפתח בשיח ביקורתי ומטא-ספרותי גם לוותר על ערכים 'יהודיים' נורמטיביים, על השיפוט לפיהם, על העדפה או דחייה בשמם. זה לא יהיה ויתור על שיפוט ערכי מחייב ומחויב. אין כל אפשרות ליחס ערך לשיח ביקורתי רלטיביסטי לגמרי, משולל קני-מידה וממילא גם יכולת העדפה או דחייה. אולם ערכו של השיח ייקבע בהכרח לא על פי נאמנות מראש לאיזו קטגוריית-על ממושגת ומופשטת ('יהדות', 'מודרניזם' וכולי) אלא בעיקר על פי הנאמנות לעצמי ולערכיו שנבחנו בהתנסות. דווקא נאמנות כזאת היא שתכוון את השיח הביקורתי לאפיק הדיאלוגי. כשם שהספרות והתרבות אינן בבחינת 'אישיות' מלוכדת המשמיעה מונולוג מתמשך ומספרת סיפור גדול אחד, אלא היא מסכת של רבי-שיח ומכלול סיפורים שונים, כך גם ביקורת התרבות והספרות וכן ה'סיפורים' ההיסטוריים שלהן ועל אודותיהן אף

²³ ושוב נזכיר את הציטוט ההופכי בדיוק, שהבאנו לעיל: "משום שהספרות, כמו כל פעילות רוחנית-ערכית, אינה יודעת שוויון ואינה מכירה בדמוקרטיה. כל דבר המצוי בתוכה הוא חשוב יותר או פחות, קרוב יותר אל מרכז המשמעות והערך או רחוק ממנו. **משום כך לא ייתכן דיון משמעותי ומבוקר בספרות ללא קביעת הירארכיות בתוכה ובעולם הערכים שהיא מייצגת**".

²⁴ עוד חשוב לציין את השפעת תורות מזרחיות על מירון, שבאות לידי ביטוי במונח "מגעיות". כאפיגרף לספר מצבי מירון את המשפט: "לא הלופת נוגע. המבקש לנגוע – ירפה", של טאו דונג-פו בספר "יסודות הטאי צ'י". אם רואים את ה"ניו אייג'" (גם במופעי העמוקים והלא ממוסחרים) כחלק מהפוסטמודרניות, הרי שנמצא כאן חיזוק נוסף לראיית "הרפיה לצורך נגיעה" כמפנה פוסטמודרני של דן מירון.

הם רק שאלות ותשובות במהלך דיאלוגי, שקולות רבים יכולים ואף חייבים להישמע בו (שם, עמ' 171-170).

הקטע הזה הוא פוסט-מודרניסטי במובהק. מירון יוצא כאן נגד "סיפור גדול" (בדיוק המונח בו השתמש ליוטאר, כזכור), נגד "קטגוריית-על", ומצדד בריבוי של "סיפורים", ב"רבי שיח" וב"דיאלוגיות"²⁵.

אלא שהקטע חושף בבירור את תהיותיו העצמיות של מירון באשר לתפקיד מבקר הספרות בעידן הזה, הגם שמירון חושפן ובו זמנית מנסה לטשטשן. כי הרי ללא מטה-נרטיב מהי בדיוק סמכותו של מבקר הספרות ומאין ההצדקה לשיפוטיו? מירון מודע לרלטיביזם שאליה מגיעה התרבות באקלים פוסטמודרני כזה, נעדר מטה-נרטיב. הרלטיביזם הזה, כפי שטענו, מפריע הרבה פחות לסופר משהוא בעייתי עבור המבקר. מירון מנסה ליצור כאן שוויון בין השניים ("כשם שהספרות והתרבות [...] כך גם ביקורת התרבות והספרות"), אולם זהו תמרון רטורי בלבד. מירון יודע היטב שאין בין הספרות לביקורתה שוויון משום שכפי שהוא מודה ברישא של הפסקה: "אין כל אפשרות לייחס ערך לשיח ביקורתי רלטיוויסטי לגמרי, משולל קני-מידה וממילא גם יכולת העדפה או דחייה". ואילו ספרות דווקא יכולה להסתדר בלי "קני-מידה" ו"יכולת העדפה או דחייה". אך הפתרון שמירון נותן סותר את עצמו, מעורפל ולא משכנע. מה הכוונה בדיוק בהצהרה שביקורת הספרות תשפוט "על פי הנאמנות לעצמי ולערכי שנבחנו בהתנסות"? ומלבד זאת, האם אין הערכתה של יצירה ("העדפה או דחייה") עומדת בסתירה לסיפא של הציטוט, לאופי "הדיאלוגי" של ביקורת הספרות בעידן הזה, עליו ממליץ מירון? אם ביקורת הספרות היא "רק שאלות ותשובות במהלך דיאלוגי", כיצד ניתן להימנע מ"שיח ביקורתי רלטיוויסטי"?

בהמשך נראה כיצד התקבלה מסה זו של מירון במחיאיות כפיים מצד מבקרים בדור שבא אחריו, כלומר מצד אותם מבקרים שמחשבתם כוללת רכיב פוסטמודרניסטי. הם ראו בה, ובצדק גמור, "סיבוב פרסה" של מירון לכיוון הפוסטמודרני²⁶.

ה.6. דן מירון ועמוס עוז; מבקר מול סופר

לפני שניגש למבקרים שפעלו בדור שאחרי מירון אנו מבקשים לחדד נקודה שהצגנו בסעיפים הקודמים: ההבדל בין ביקורת-הספרות לספרות בזיקה שהשתיים צריכות לקיים למבט-על ולמטה-נרטיב. הזדמנות יוצאת מן הכלל לעמידה על ההבדל הזה מצויה במסה נוספת ב"אם לא תהיה ירושלים", בה דן מירון בספרו של עמוס עוז "פה ושם בארץ ישראל" (1982). ההזדמנות נדירה לא רק משום שמזומן בה "מפגש פסגה" בין אחד המבקרים הבולטים ואחד הסופרים הבולטים בני אותו דור (שניהם ילידי שנות השלושים), "מפגש פסגה" שמתרחש באותו עידן "משברי" במעמדה של הספרות וביקורת-הספרות כאחת. אלא משום שאופייה **הספציפי** של

²⁵ מעניין שמירון בקטע המצוטט מביא כדוגמה לקטגוריית-על את "המודרניזם". זוהי מעין הודאה עקיפה על כך שהוא דן למעשה במציאות והתפתחות פוסטמודרניות, בלי לומר זאת במפורש!

²⁶ למעשה, כפי שאציע להלן, ניתן לפרש את מסתו זו של מירון כתשובה והסכמה עקיפה לביקורתו של יצחק לאור על אופייה האדיפאלי והמודרניסטי של הביקורת המירונית בגבורתה.

היצירה הנידונה במסה, "פה ושם בארץ ישראל", מחדד במיוחד את היחס בין מבקר לסופר, בהיותה במוצהר יצירה לא בדיונית אלא יצירה דוקומנטרית בעלת יומרות של ביקורת תרבות. כלומר, ניתן לומר, ונראה זאת מייד, שזו יצירה שאפשר לראותה **כסוג של "הסגת גבול" מצד הסופר אל תחומו של המבקר**. "הסגת גבול" כזו, יש לשער, יכולה לעורר במבקר את הדחף למתוח קו גבול מחודש בינו לבין הסופר, וכך להגדיר פעם נוספת את ההבדלים בין שתי הדיסציפלינות או הז'אנרים. והנה, **זה בדיוק מה שמירון עושה** (מבלי להצהיר על כך, עם זאת) במסתו על עוז, "בין התבוננות לבינה".

מירון מקפיד לחלק את יצירתו זו של עוז לחלק דוקומנטרי ולחלק מושגי, לחלק ספרותי ולחלק הגותי. ובעוד הוא משבח את החלק הדוקומנטרי-ספרותי הוא מבקר בחריפות את ההמשגה-הגות שבו:

חושם חריפים ואמינים ורגישות **לפני השטח** של המציאות נתקלים במחסומים גבהים והולכים של חוסר הבנה וידע ביחס **לעיקרים הרוחניים והאידיאיים המסתתרים מתחתם**. ההארה המזהירה של נופי המציאות, שהסופר-הרפורטר מצליח להעלות ברקטות העתונאיות, שהוא מעלה בפרק אחר פרק שבספרו, נחשכת והולכת ברגע בה [כך] הוא מבקש לנסח הסבר קונצפטואלי של מציאות זו, והתמונה החיה והממללה נעשית חסרת-פשר, או, גרוע מזה, מסולפת פשר; תמונה המציעה הסברים שאינם מסבירים דבר. אפשר לקבוע בעניין זה כמין כלל: פרקי הרפורטאז'ה של עוז טובים ומשכנעים יותר, ככל שהמספר מתמסר בהם להעלאת דברים שראה ושמע, וככל שהוא ממעט בפירושם ובניתוחם (מירון, 1987 עמ' 216. ההדגשות שלי).

והנה עוד מובאה:

"פה ושם בארץ ישראל" מגלה לפנינו סופר בעל רגישות חושיית ויכולת תיאורית גבוהה ובעל מנגנון מחשבתי-שכלי מוגבל ובלתי יעיל – למעשה, מגלה הספר בחריפות איזו דיספרופורציה מהותית, שתמיד חשנו בה בעת הקריאה ביצירות המחבר, אלא שעתה, עם היישום של כלי התיאור שלו למציאות מוכרת ומובנת לנו מניסיונו החוץ-ספרותי, נחשפת היא לעינינו במלואה. יצירת עוז כולה, כנראה, צולעת משום חוסר השוויון בין שתי רגליה – הרגל התיאורית-חושיית והרגל השכלית-אינטלקטואלית, כשהאחרונה, הקצרה מבין השתיים, היא הקובעת להילוכו של הסופר אותו מקצב עצבני, קדחתני, האופייני לה [...] מתמחש בה [ביצירת עוז] איזה חלל פנימי, איזה **מרכז נבוב, שהקליפה החיצונית המרשימה**, המרהיבה לעיתים, מסתירה אותו רק מאנשים, שראיתם אינה חודרת את **פני השטח** של אובייקט ההתבוננות (מירון, 1987 עמ' 219. ההדגשה שלי).

כך נמנע מעוז להיות רופא הגון לחברה הישראלית: "את הסימפטומים של המחלה מתאר הוא ברוב יכולת. מה שנוגע לדיאגנוזה ולפרוגנוזה – צוער שברופאים יציע לנו טובות ומדייקות מאלו שלו" (שם, עמ' 226).

הקטעים רוויים בניגודים בין "פני שטח", "קליפה חיצונית", רגישות "תיאורית-חושיית", "רפורטר", **לבין** "עיקרים רוחניים", "מתחתם" (של "פני השטח"), "קונצפט", "פירוש וניתוח", "שכלי-אינטלקטואלי", "מרכז". הסופר מצטיין ברגישות ל"פני השטח" אך בעיוורון למה שמתחתם, עיוורון שממנו המבקר במשתמע אינו סובל. משתמע מדברי מירון: המבקר הוא זה שאמון על האינדוקציה, על הדילוג מ"פני השטח", שמספק לו הסופר בכישרונו, דילוג אל

העיקרים הניצבים בעומק פני השטח הללו. המבקר הוא הרופא ההגון²⁷. המבקר הוא איש ההבנה ואילו הסופר איש ההתבוננות; המבקר הוא איש הכללים ואילו הסופר איש הפרטים. וכפי שהצענו: **הסופר הוא איש הנרטיב; המבקר הוא איש המטה-נרטיב**. הארס במסה נולד לטעמנו, בין השאר, מהתחושה של המבקר שהסופר הרס אל קודש הקודשים שלו: מבט-העל על התרבות והספרות.

ה.7. המבקרים בדור שאחרי מירון ויחסם למירון – יורם ברונובסקי

כעת, לאחר שהצגנו את עמדתו של מירון ואת האמביוולנטיות שלו ביחס לדור המבקרים שקדם לו, אני מבקש להציג את עמדתם של כמה מבקרים בדור שאחרי מירון ביחס לעמדתו הביקורתית של מירון עצמו. כנאמר לעיל, כשמבקר מדבר על מבקר אחר, נחשפות באופן הטוב ביותר עמדות-המוצא התיאורטיות שלו ותפיסתו העצמית את מעשה הביקורת.

נזכיר בקצרה, לפני הדיון הפרטני במבקרים שלהלן, את שלוש ההערות המקדימות שהובאו בפתח הפרק:

1. כפי שמבקשת עבודה זו לטעון, המבקרים בדור שאחרי מירון, כאלה שהתחילו לכתוב ביקורות בשנות השבעים והשמונים, חיים כבר במציאות שבחלקה הלא מבוטל הינה פוסטמודרניות. לפיכך עומדת התפיסה הביקורתית שלהם עצמם, כמו גם עמדתם ביחס לתפיסתו הביקורתית של מירון, בסימן השפעתה ולחציה של הפוסטמודרניות. לדידם - בהקשר של עמדתם ביחס למירון - פירושם של הללו בעיקר הנו אבדנו של **המטה-נרטיב הלאומי**, שבחסותו פעלה ביקורת הספרות העברית במודרניות.

2. כפי שהצגנו זה עתה, מירון עצמו ניצב על קו-התפר בין התפיסה שכינינו מודרנית, לבין התפיסה שכינינו פוסטמודרנית; קיימת טלטלה פנימית בכתיבתו ביחס **למטה-נרטיב הלאומי** והאם ניתן או רצוי להכפיף את הספרות לעולו. לפיכך, נגלה ביחסם של המבקרים בדור שבא אחריו כפילות כלפיו: מירון נתפס על ידם כמי שמייצג את חולייה של המודרניות והפוסטמודרניות לחלופין.

3. מירון הנו גם מבקר וגם חוקר הפועל באקדמיה. ביחסם של המבקרים העיתונאיים אליו יש לצפות, אם כך, גם לדיון בסוגיית ההבדל בין החוקר למבקר, וכך לחידוד תפיסתם-העצמית (ותפיסתנו אותה בעקבותיהם) את מעשה הביקורת לשיטתם.

אפתח בעמדה הסימפטית ביותר כלפי מירון, שקיימת בקרב דור המבקרים הצעירים ממנו, והיא עמדתו של יורם ברונובסקי; ברונובסקי, שאינו מהסס לציין כי מירון הוא "ודאי החשוב בין מבקרי הספרות העברית שקמו בעשורים האחרונים" (ברונובסקי, 2006 עמ' 255). ברונובסקי (1948-2001), מבקר, מסאי, עורך ומתרגם, כתב את ביקורותיו בעיתון "הארץ", אליו

²⁷ בספרו "הרופא המדומה" דן מירון במטפורת הרופא ששימשה את ספרות ההשכלה לצורך אפיון תפקיד "הצופה לבית ישראל" (מירון, 1995 עמ' 20-9).

הצטרף בראשית שנות השבעים ובו כתב עד מותו. תקופה מסוימת אף ערך ברונובסקי את המוסף לתרבות וספרות של "הארץ".

בביקורתו (מ"הארץ", 31.7.87; כונסה בספר המאגד מבחר מביקורותיו: "ביקורת תהיה"²⁸) על הספר "אם לא תהיה ירושלים", מתייחס ברונובסקי לשתי המסות של מירון שדנו בהן לעיל: "ספרות עברית חדשה: ציפיות ציוניות וממשות ישראלית" וכן "ספרויות היהודים: שיבה אל המציאות". את הביקורת של מירון על קורצווייל וסדן ו"התיאוריות הגדולות" שלהם, מוצא ברונובסקי כ"תקפה לחלוטין" (ברונובסקי, 2006 עמ' 254). אלא שברונובסקי סבור שמירון עשה חצי מלאכה בקובץ מאמריו. ראשית הוא אינו "מספק ולו רמז לתוכנה של אותה חשיבה ספרותית חדשה שכה דרושה לנו", ומתגלה שוב כ"קטלן" יעיל, גם אם לא תמיד אלגנטי מבחינת כלי הקטילה שלו, המבטיח-כמו שהנה עוד מעט הוא יוצא מעבר לקטילה לעבר הצעות חדשות, אחרות, וההבטחה אינה מתמלאת" (שם, עמ' 254). אלא שברונובסקי מותח על מירון ביקורת עקרונית יותר, ששמה את האצבע במדויק על אותה היטלטלות הפנימית שצינו לעיל שקיימת בתוך מסותיו של מירון:

שמה מוטב היה לו, אם כן, ללכת בדרך שונה לגמרי ולהצביע על הכשל ההכרחי של כל תיאוריה כוללת, של כל 'קונצפציה גדולה' שמא מוטב לוותר בכלל על הקונצפציה של הקונצפציה? אבל לא, הוא מגן, כפי שצוטט בתחילת הרשימה הזאת, בלהט רב על הצורך בקונצפציות כוללות שכאלה [ברונובסקי ציטט את הציטוט שהבאנו לעיל בו מירון שואל "היש טעם בכל המיטא-ספרות הזאת?" ומשיב כי יש ויש]. אמנם, לקראת סופה של המסה הקוטלת את התיאוריות של קורצווייל ושל סדן הוא מרמז על אפשרות כזאת, באומרו ש'אמנם, על רקע עיוורונם האופייני של התיאורטיקנים, שנידון בדפים אלה, ראוי היה להימנע מהעמדת תיאוריות וחיזויי עתיד חדשים לספרות הישראלית'. אלא שהנחת הספר הזה היא, כאמור, שאין לוותר על העמדת תיאוריות שכאלה (שם, עמ' 255).

אם כך, ברונובסקי מציע שמירון יפנה אל אותו קוטב, הקיים במסותיו של האחרון, והדוחה כל ניסיון ל"תיאוריה כוללת" ו"קונצפציה גדולה" – או, במילים אחרות, למטה-נרטיב, כפי שהצענו בעקבות ליוטאר - של הספרות העברית. אלא, שכפי שהצענו, וכפי שלמעשה מירון מציג זאת, נטישה של תיאוריה גדולה של הספרות מנסרת במרחץ רב את הענף עליו יושב המבקר, כי בהיעדרה הוא ניצב עירום לנוכח היצירה האינדיבידואלית. מייד נראה כיצד ברונובסקי המבקר יכול להתמודד עם בעיה זו.

היטלטלותו של מירון בין הקטבים, כפי שהגדרנו זאת, היא הסיבה לתופעה שברונובסקי מעיר עליה ולפיה חושפות המסות של מירון כי "דיוקן המבקר והחוקר החשוב, ודאי החשוב בין מבקרי הספרות העברית שקמו בעשורים האחרונים, נותר מעורפל וחמקמק" (שם, עמ' 255). את חידת ההיטלטלות הפנימית של המסה מנסה לפתור ברונובסקי בהשערה פסיכולוגית מעניינת. מירון, מייסודו, "שייך לאותו גזע של אידיאולוגים ותיאורטיקנים", הוא קרוב לסדן ואף לקורצווייל במזגו הפסיכולוגי, על אף שהוא מתכחש לכך: "אפשר להיות הטיפוס הפסיכולוגי של ה'אידיאולוג', בעל המנטליות האוטופית (לפי המינוח של קרל מנהיים), גם כאשר מאפקים את הביטויים החיצוניים של הפסיכולוגיה הזאת" (שם, עמ' 256). מירון יודע כי ימינו אינם מסבירים

²⁸ מובאות מספר זה יובאו להלן כלקוחות מ: ברונובסקי, 2006. במקרים של מובאות מהעיתונות, שאין לקוחות מספרים בהם כונסו ביקורות של המבקרים שנידונים כאן, אציג בסיום ציטוט המובאה את מקום ותאריך פרסומה.

פנים לאידיאולוגים, "מירון יודע עד כמה כפוי-טובה הוא גורלו של התיאורטיקן או האידיאולוג", הוא יודע ש"כל תיאוריה היא אפורה בעוד עץ-החיים הוא ירוק וזהוב, כנאמר בפאוסט", ולפיכך הוא נמנע מלספק קונספציה גדולה משלו, כך שנוצר הפרדוקס של "אידיאולוג בלי אידיאולוגיה ברורה" (שם, עמ' 256), של "תיאורטיקן ללא תיאוריה" (שם, עמ' 257).

יושם לב איך ברונובסקי מחליף בין הביטוי "תיאורטיקן" ל"אידיאולוג". כי אכן, כפי שאנו סבורים, העמדת קונספציה תיאורטית גדולה היא מעשה אידיאולוגי, כפי שהמונח "מטה-נרטיב" עצמו מבטא הן אידיאולוגיה גדולה והן קונספציה קוגניטיבית רחבת יריעה.

לכאורה, מה מציע ברונובסקי חלף "הקונספציה הגדולה" וה"תיאוריה הכוללת" הספרותיות? הרי אם נכונה השערתנו שמבקר ספרות לא יכול לפעול ללא מטה-נרטיב, האין ברונובסקי ער לכך שסוגיית היעדר "האידיאולוגיה" נוגעת לו אישית כמבקר?

הגישה של ברונובסקי לביקורת, כפי שהיא משורטטת ונרמזת במסה זו²⁹, היא גישה "רכה", גישה שניתן לקרוא לה "אורבאנית" (על פי הביטוי הלועזי urbane, שברונובסקי משתמש בו כמה פעמים³⁰), גישה מתוחכמת, משחקיית, "קולית" ושאינה לוקחת את עצמה ברצינות יתירה, אינה מתכחשת ליחסיות שלה עצמה. עם זאת, זו אינה גישה צינית וחסרת רגש ולב, ולא גישה שמזלזלת באינטליגנציה של קוראיה. המבקר, האוחז בגישה הזו בביקורת, אינו יוצא למלחמה או למסע צלב ושום דבר רע לא יקרה בלעדי התערבותו; הספרות העברית לא תמוט והעולם ימשיך לסוב על צירו (ואף אם הספרות העברית מוט תמוט העולם סוב יסוב!). מאידך גיסא, המבקר יודע כי הוויה ספרותית **עשירה**, תתקשה ליכון ללא ביקורת ספרות, ללא "האוויר לנשימה של הספרות", כפי שמצטט ברונובסקי את אליוט במקום אחר³¹. גישה כזו, הרואה במבקר שחקן בשדה הספרות, המחווה את דעתו הסובייקטיבית על ספר - כמו פובליציסט, ומוטב פיליטוניסט, המחווה דעה על ענייני היום, ואולי אף כשחקן כפשוטו, המציג לראווה לקהל הקוראים דמות של אסתט אנן וסקרן, אך אינו מצפה שדעתו תתקבל משום שהוא דוברה של מציאות על-סובייקטיבית - לא תתקשה לקבל את אבדן המטה-נרטיב הספרותי. **זוהי אישיותו של מבקר הספרות הפוסטמודרני במיטבו**. זוהי הסיבה שברונובסקי (שוב אזכיר את הערכתו העמוקה למירון: "אין לי ספק שהוא גדול הביקורת העברית בימינו", כפי שהוא מציין שוב, לקראת תום מאמרו - שם, עמ' 258) מלגלג, במאמרו הנדון כאן, על אווירת "המשבר" שמזכירה מירון. אין דבר שנוגד את הווייתו של המבקר ה-urbane יותר מאשר פאתוס:

²⁹ להלן, בפרק הבא, נרחיב יותר על גישתו של ברונובסקי. הדברים מורכבים יותר מכפי שיוצג כאן לצורך תיאור יחסי ברונובסקי-מירון. יש גם לזכור כי עמדות ננקטות לעיתים לפי מיקומו של המידע בדיון ספציפי.

³⁰ ברונובסקי מתאר את כתיבת המבקר הנערץ עליו, שלמה גרודזנסקי, ככתיבה "אורבאנית", ואף טוען שגרודזנסקי הוריש אותה לכמה מתלמידיו (ויש לזכור שברונובסקי נמנה עמם). הציטוט הבא (ממאמר ב"הארץ" מה-7.2.1975) מבהיר, בעקיפין, דרך הדיון בגרודזנסקי, כמה דברים על תפיסת מעשה הביקורת של ברונובסקי עצמו: גרודזנסקי לא היה נביא הניצב בשער הגדול ביותר [...] קוראיו מקרב הכותבים למדו ממנו, במידה מרבית, את אמנות הכתיבה הבהירה והאורבנית, ותלמידיו אלה הם טובים המסאים בעברית, דוגמת נתן זך ושמעון זנדבנק (ברונובסקי, 2006 עמ' 99).

הביטוי "אורבני" מופיע גם במאמר ביקורת מהלל על "קרקס הפרעושים" של מרדכי הורוביץ (ב"הארץ" מה-21.1.1977), בו משבח ברונובסקי את ה"עברית נטולת-פזזה, לשון אורבנית ואינטליגנטית מאד - כלומר: פשוטה ומורכבת כאחד" (שם, עמ' 154) של הסופר.

³¹ כל זה יידון בהרחבה בפרק הבא. כאן, כאמור, נתמקד ביחסי ברונובסקי-מירון.

לקבוצת מאפייני הטיפוס הפסיכולוגי של ה'אידיאולוג' שייך גם הצורך של מירון לחזור ולהתריע לאורך כל המסות וההרצאות של הספר על שעת המשבר שאנו מצויים בה. כבר בעמוד השני מדובר על 'המשבר התרבותי החרף שאנו נתונים בו' (שתובע, כמובן, 'הארה חריפה'). המילה הקטנה-גדולה הזאת, 'משבר', חוזרת אחר כך שוב ושוב לאורך הספר. והנה עת-משבר היא בשביל 'האידיאולוג' המדיום הטבעי שלו, כביכול, הוא מה שהמים הם בשביל הדג. בתולדות התרבות היהודית במאה השנים האחרונות – ודאי גם לפני כן, אך הספר עוסק במאה האחרונה – אין יום אחד שבו לא היה אפשר לצעוק 'משבר', ולדרוש עוז לתמורה בטרם פורענות. למעשה, המושג משבר איבד הרבה ממובנו בשל תקפותו הלא-פוסקת. הקורא המתבונן במציאות – מעשה אנטי-אידיאולוגי במהותו – עשוי גם לתמוה ולשאול האומנם בדיוק התקופה האחרונה היא תקופה של 'משבר תרבותי' מיוחד (שם, עמ' 257).

מירון, אם כך, הוא מבקר "אידיאולוג" וברונבסקי הוא מבקר "אנטי אידיאולוגי", מבקר "המתבונן במציאות". ברונבסקי, המבקר הלא-מתרגש, הפיקחי, המשחקי-י, ה-urbane, האנטי-אידיאולוגי, חולק על מירון אם כך לא רק בהבנת תפקידו של המבקר, אלא גם בנייתו המציאות הספרותית: הוא דווקא אינו סבור שהברברים באים ולהפך, סבור "שהשנה האחרונה הייתה שנת-פלאות בתחום הרומן העברי!" (שם, עמ' 257; יש להניח שהוא מכוון ליציאתם לאור, בין השאר, ב-1986, של "עיין ערך: אהבה" ו"התגנבות יחידים"). ניתן לטעון, בזהירות מפאת כבודו של ברונבסקי, שיש קשר בין הדיאגנוזה האופטימית לדרך בה תופס המבקר את תפקידו: המבקר המשועשע, הפיקחי, הלא-מתרגש, ה-urbane, האנטי-אידיאולוגי, לא בא לעבודתו על מנת לקצוף, להתרגז, להשתעמם. הוא בא ליהנות ולכן גם מוצא הנאה בחומרים המובאים לו.

לכאורה, אם ברונבסקי כל כך שונה ממירון, היאך הוא מקצה לו את המקום הראשון בין מבקרי הספרות העברית? היאך אדם ששוגה כל כך בהבנת תפקיד המבקר - לו הבכורה? אלא שהיא הנותנת, רוחב דעתו וסובלנותו הדמוקרטית של המבקר ה-urbane, היא-היא שמאפשרת לו לפנות מקום גם – וכאן מכניס ברונבסקי מונח חדש, הלכות ממסתו המפורסמת של ישעיהו ברלין, מונח סינונימי למונח "אידיאולוג" ו"תיאורטיקן" – ל"קיפודים" בין "השועלים". הוא אף נוזף בעדינות לא-חמורת-סבר במירון על כך שהוא מתכחש לטבעו האידיאולוגי, מעודד אותו כמו לצאת מהארון:

אם אמנם הוא חושש מפני האידיאולוג שבו ואינו מוכן לתת לו ביטוי, אני סבור שהוא גורם עוול לעצמו ולקוראיו, שהרי יש חשיבות, כפי שיש מקום, לאידיאולוג ולתיאורטיקן, אף כשהאידיאולוגיות שלו והתיאוריות מכזיבות ומטעות. ככלות הכל לא רק 'השועל' אלא גם 'הקיפוד' עשוי להיות יוצר גדול של תרבות, ואפילו קסמי השועל מידיים יותר וניכרים יותר לעינו של האיש ברחוב. נדמה לי שדן מירון שייך לעם הקיפודים – לעיתים כה קרובות אנו רואים אותו מסמר את מחטיו ואף תוקע אותן על ימין, אך גם על שמאל (אף כי נדמה שלעיתים הוא מאבד מרוב להט את ההבחנה בין הימין והשמאל!) – אך הוא אינו מרצה מההשתייכות הזו וסבור שייטב לו לשבת בין השועלים. (כלומר, המקרה שלו הפוך בדיוק למקרהו של טולסטוי מתוך משלו של ישעיה ברלין על הקיפוד והשועל!) (שם, עמ' 258).

ברונבסקי, במשתמע, הוא מבקר ספרות "שועלי", המתבונן בספר-החיים של המציאות הספרותית ולא באידיאולוגיה ("כל תיאוריה היא אפורה בעוד עץ-החיים הוא ירוק וזהוב"). בכל מקרה, הזמנים הם ללא ספק עידנו של השועל, ולא של הקיפוד. "קסמי השועל מידיים יותר וניכרים יותר לעינו של האיש ברחוב" בדיוק משום שהעידן הוא עידן פוסט-אידיאולוגי, עידן

הנרטיבים הקטנים ולא המטה-נרטיבים, עידן הסקרנות והשיטוט ולא הפרה-קונספציה, עידן האינדוקציה ולא הדדוקציה. בקצרה: העידן הוא העידן הפוסטמודרני.

מסתו זו של ברונובסקי על "אם לא תהיה ירושלים" של דן מירון – **התנגדותו לדמות המבקר האידיאולוגי שמדבר בשם "קונצפציה גדולה" ו"תיאוריה כוללת"**; גישתו הביקורתית הפוסטמודרנית של ברונובסקי, לטעמנו – מבטאת בעינינו את עמדתו הביקורתית של ברונובסקי באופן העקרוני והצלול ביותר (בכל הקשור להבדלים בינו לבין מירון). להלן נדון בהתייחסויות נוספות של ברונובסקי למירון, שיעשירו את הבנתנו את עמדתו הביקורתית של הראשון, אולם יש לקרוא את הדיונים של ברונובסקי ובעקבות ברונובסקי שיובאו להלן כמשניים ביחס לעמדתו העקרונית שבוטאה במסה על "אם לא תהיה ירושלים".

במסה נוספת על מירון (אוהדת ברוחה אף היא), שהתפרסמה שנה אחר כך, ב-1988 (פורסמה ב"הארץ" ב-15.4), הפעם עם צאת ספרו של מירון "בודדים במועדס", מבטא ברונובסקי אותו יסוד שהבלטנו במסתו הקודמת מכיוונים אחרים לחלוטין. הפעם פקוקו של המבקר ב"קונצפציה הגדולה", ב"תיאוריה כוללת" ובמטה-נרטיב שפורשים "האידיאולוגי" וה"תיאורטיקן", אינו נובע מהתנגדות **עקרונית** אלא מתהייה **קונקרטי**: האם קורפוס התרבות המכונה "ספרות עברית" הבשיל כבר לכדי קורפוס סובסטנטיבי; האם עיסוקו של מירון בספרו זה בקלאסיקונים, נשען על איכות ספרותית מוצקה דיה של אותם קלאסיקונים. כלומר, ברונובסקי תוהה האם ניתן לדבר על "הסיפור הגדול" והמטה-נרטיב של הספרות העברית, בעוד זו אינה מגובשת דיה ואינה בעלת וותק כספרויות אירופה:

אני יודע שאינני הקורא הרגיל (בניגוד לתלמיד או מורה) היחיד של ספרות עברית העומד נבוך למדי לפני אותה חטיבת ספרות גדולה שאפשר לקרוא לה, בכינוי הבעייתי משהו גם במקורו האנגלי, 'הקלאסיקה המודרנית' שלנו. גדולתם, אולי גאונותם של כמה מאותם קלאסיקאים מודרניים בני כמה מן הדורות ההם – ברדיצ'בסקי, ברנר, גנסין – ניכרת בעליל גם מתוך סיפוריהם ומתוך הרומנים שלהם, כאשר מעיינים היטב. אבל אלה, הכתבים הבלטריסטיים ממש (או, כמו שכותב במקום אחד דן מירון: בלטריסטיים 'פרופר') נושאים עליהם, גם בשיא בשלותם, מין חותם של מאבק היולי של הסופר עם החומר – והכוונה לא רק ללשון העברית שגם אם היתה לשונם הטבעית של הסופרים עמדה עדיין בתחילת פעולתה כלשון מודרנית – עד שכולם, למן הרומנים דוגמת **מרים** לברדיצ'בסקי ועד סיפורים כמו 'אצלי' של גנסין – אינם מספקים באמת את הקורא, שלעולם אינו חופשי לקרוא את היצירה סתם כך, כפי שהוא קורא רומן של זולה או סיפור של תומס מאן (דוגמאות זרות של בני-הזמן) בלי לתת את דעתו לניסיונות המקלות: לאיחורים בספרות העברית, למצב השפה, למצב הסופר. חותם של אדולסצנטיות – מין אדולסצנטיות לא-אישית אם אפשר לומר – טבוע ביצירות הפרוזה הבוגרות ביותר של ה'קלאסיקה המודרנית' הזו (ברונובסקי, 2006 עמ' 259).

ברונובסקי מפקפק האם הישגיה של הספרות העברית משתווים להישגי הספרות האירופית, ובעצם לא מפקפק אלא מצהיר שאין הם מגיעים לכדי כך. ברונובסקי, למשל, לועג כאן בעדינות לגבי "הרמזים שרומזים לפעמים לגבי היותו [של גנסין] פרקורסור של פרוסט בתחום הטכניקה של הכתיבה", רמזים ש"הם בהכרח מגוחכים בעיני מי שקרא זה בצד זה את כתבי שני הסופרים

הללו, הרחוקים מאד זה מזה..." (שם, עמ' 259-260). שלוש הנקודות בסוף המשפט מבטאות באלם את דעתו של ברונובסקי – חסיד פרוסט מושבע – על פערי האיכות בין פרוסט לגנסיין. אך איננו נזקקים לפירושן של שלוש נקודות, כאשר ברונובסקי מדבר מפורשות על כך ש"מעל לכול גלויות היום עד מאד ההשפעות העזות שכתבים אלה הושפעו מן הספרות הלועזית בת הזמן – וכאשר מתוודעים לסיפורים הללו לאחר היכרות עם דגמי-היסוד, קשה עוד יותר לקרוא אותם סתם כך". "אם כן", מוסיף ברונובסקי בסלחנות מעט פטרונית, "לעתים אפשר דווקא אז להתפעל עוד יותר מן המבצע שנטל על עצמו הסופר העברי בבואו 'לשכתב' כביכול נושא דוסטויבסקאי במסגרת הווייתה של הספרות העברית!" (שם, עמ' 259).³²

במהלך המסה מעיר ברונובסקי הערה מאלפת על הביטוי "רפובליקה ספרותית", שמירון, כידוע, משתמש בו ב"בודדים במועדם":

אגב, ההידרשות למושג 'רפובליקה ספרותית' נראית לי מיותרת למדי, ודומני שבייחוד ההדגשה עליו הבאה במבוא היא מופרזת: אינני חושב שהוא באמת חידושו של המבקר הצרפתי תיבודה; תיבודה נדרש לביטוי רווח למדי בלשון הצרפתית, שאפשר למוצאו לרוב בכתבי סופרים צרפתיים בני המאה השמונה-עשרה ואולי אף קודם לכן (שם, עמ' 261).

התנגדותו של ברונובסקי לשימוש במונח היא, לכאורה, פילולוגית-היסטורית. אך בהקשר הכולל של המסה קשה שלא לייחס לה גם משמעות **עקרונית**. אי אפשר לדבר על "רפובליקה ספרותית" עברית כי **זו אינה קיימת**. הספרות העברית לא רכשה עדיין מספיק וותק והישגים על מנת לייסד רפובליקה כזו.³³

אם כך, את התנגדותו **העקרונית** של ברונובסקי למבקר כאידיאולוג ותיאורטיקן – אותה ביטא ברונובסקי במסתו העקרונית על "אם לא תהיה ירושלים" של מירון, שנידונה לעיל – מלווה אי התאמה **ספציפית** של תפקיד המבקר בעל "הקונספציה הגדולה" למציאות של הספרות העברית, שהנה מציאות לא בשלה ("אדולסצנטית")³⁴, חקיינית ("לשכתב" נושא דוסטויבסקאי) ואינה

³² במקום אחר, במאמר ב"הארץ" (מה-5.8.1983), על הדפסה מחודשת של "שירת רוסיה", תרגומים מהשירה הרוסית של שלונסקי ובני דורו, משתעשע ברונובסקי במחשבה: "שאלכסנדר פן היה העתק-שמש של מייקובסקי, שרחל המשוררת היתה העתק-שמש (האם יש מושג של 'העתק-ירחי') של אחמטובה, שלאח גולדברג נובעת כולה מהטיפוס של אחמטובה [...] אפשר להמשיך ולומר שעזרא זוסמן הוא 'פסטרנק העברי'" (ברונובסקי, 2006 עמ' 75). את התרגום הנ"ל מכנה ברונובסקי "ספרו הטוב והמקורי ביותר של אברהם שלונסקי ואסכולתו" (שם, עמ' 79). הפרדוקס הזה האחרון אופייני לברונובסקי, ומבטא את תפיסת התרבות הקוסמופוליטית שלו, שתידון בפרק הבא ביתר הרחבה. גם על טשרניחובסקי כותב ברונובסקי במאמר ב"הארץ" (מ-5.10.1990), כי תרגום הומרוס שלו הוא "(ו)במובן ידוע יצירתו המקורית ביותר" (שם, עמ' 109). ושוב, במקום אחר, במאמר (מה-15.12.1972) מדבר ברונובסקי על השפעות ספרות העולם על ביאליק. "אל הציפור" כמושפע מ"זמורת פלשתינא" של לרמונטוב וכו' (שם, עמ' 83). במסגרת מה שניתן לכנות הקוסמופוליטציה של היצירה העברית, טוען ברונובסקי (במאמר ב"הארץ" מ-31.8.1979) לא רק להשפעה של יוצר לועזי על יוצר עברי, כי אם גם להשפעה של גיאוגרפיה זרה על גיאוגרפיה מקומית: "העיר" המיתולוגית, האידיאלית, של שירת אלתרמן היא, למעשה, "סינתזה", סינתזה של פריז ותל אביב (שם, עמ' 129). כאמור, הדברים יפותחו בפרק הבא. כאן נתמקד ביחסי ברונובסקי-מירון.

³³ בהמשך יידון הביטוי "רפובליקה ספרותית" מכיוונים נוספים.

³⁴ צריך לדקדק בכוונה של ברונובסקי בהאשימו את הספרות העברית בהיותה ספרות "מתבגרת". ההאשמה אינה על כך שזו ספרות קלת דעת, כפי שמתבגרים הנם קלי דעת לעיתים. להיפך! (סימן הקריאה חביב על ברונובסקי ויש בכך אירוניה מסוימת לאור אופיו הביקורתי האירוני-בעצמו). ספרות "מתבגרת" היא ספרות כבדה, כמו שמתבגרים יודעים להיות כבדים לעיתים. באותו מאמר ביקורת מהלל שהוזכר באחת ההערות לעיל, מאמר על "קרקס הפרעושים", משבח ברונובסקי את מרדכי הורוביץ על שפתו הטבעית במילים הללו: "למקרא פתיחה כזאת יש הרגשה שהפרוזה העברית יצאה משלב של אדולסצנטיות מתוסבכת במיוחד" (ברונובסקי, 2006 עמ' 155). הספרות העברית אינה מספקת את ההנאה הפשוטה של ספרויות אירופה, המאפשרות "לקרוא את היצירה סתם כך". "לקרוא את היצירה סתם כך", להנאה, משתמע, הוא תכליתה של הספרות. השקפה העולה בקנה אחד עם אופיו ה"שועלי" והאורבאני של ברונובסקי המבקר, כפי שהצגנוהו ונציגו בהמשך.

בת תחרות לספרות אירופה (תומס מאן וזולה לעומת דור התחייה). לפי ברונובסקי, ניתן לטעון, מבקר שנוטל על עצמו להיות הרשות השופטת ב"רפובליקה" לא קיימת הוא דמות מעט מגוחכת. במילים אחרות: התחייה על תפקיד המבקר מועלית במסה זו (ובסב-טקסט שלה) מכיוון אחר: **מבקר בעל "קונספציה גדולה" של הספרות העברית משול למצביא ללא צבא**.³⁵

מהמסה הזו של ברונובסקי משתמעות שתי אפשרויות עקרוניות הניצבות בפני המבקר: המבקר כנציג התרבות באופן כללי, או כנציג התרבות האירופאית, השופט בשם ערכיה; או המבקר ה"אורבאני" שאינו שופט כלל כי אם מתרשם (או מעווה אפו).³⁶ כמוזכר בציטוט לעיל, "לקרוא סתם כך", קריאה לשם ההנאה, היא ייעודה של הספרות. ואם כך, המבקר, במשמע, הוא מי שמצביע איזו יצירה מהנה ואיזו לא. זוהי דמות מבקר שמזכירה יותר מבקר מסעדות מאשר פוסק הלכות. בכל מקרה, מבקר לאומי של הספרות הלאומית העברית, כפי שדן מירון מבקש להיות, טוען כאן ברונובסקי בין השיטין, הוא עורבא פרח. בהמשך, בפרק הבא, נראה שאם אכן נזקק ברונובסקי למטה-נרטיב כלשהו להצדיק את פעילות המבקר, הרי שהוא ימצא הרחק מהמסגרת הלאומית וממסגרת הספרות העברית, ויימצא, אם ימצא, בהקשר אירופי. להלן, בפרק הבא, נדון באופציה הראשונה (המבקר כנציג תרבות אירופה בלבנט); כאן נתמקד בשנייה (המבקר האורבאני).

המסה הזו של ברונובסקי מבליטה מכיוון נוסף את היסוד השני, ה"אורבאני", בדיוקן המבקר. אם אכן מוטלת בספק קיומה של ספרות עברית "קלאסית", כלומר קורפוס בשל העומד באמות מידה אסתטיות אירופאיות, הרי שישנה רכילות ספרותית, המענגת יותר ממנה:

מה שתמיד מאלף, עם זאת, הוא ההווה שבה נוצרה הספרות הזאת. נדמה לעיתים שמתוך הכרת ההווה הזאת אפשר להגיע ביתר קלות לתפיסת גדולתם של היוצרים הללו משאפשר להגיע אליה מתוך הקריאה ביצירותיהם 'פרופר'. תמיד נפניתי מתוך הקלה מסוימת לאחר קריאה, או ניסיון קריאה, בסיפור או רומן של ברנר לקריאה חוזרת ונשנית בספר פרקי הזיכרונות על אודות הסופר שנאספו בידי מורדכי קושניר (שניר), מוצא שם את האיש והוא נפלא מן ה'פועל' שלו, אף שלכאורה רק פועלו מצדיק את התעניינותנו בו (שם, עמ' 260).

³⁵ הנה כמה חיזוקים ממקומות אחרים לטענתנו שזוהי אכן תפיסתו של ברונובסקי את הספרות העברית: "קריית ספר שלנו", כותב ברונובסקי בביקורת ב"הארץ" מ-26.1.1973, עודנה "עייירת פיתוח" (ברונובסקי, 2006 עמ' 91). במאמר מאוחר יותר, מ"הארץ" (31.12.1982), כנגד תיאורו של אהרן מגד את "קריית ספר" הישראלית כמקום סואן ודמוני (בספרו "הגמל המעופף ודבשת הזהב"), כותב ברונובסקי את הדברים הבוטים הבאים:

"שנים של עבודה בכמה מ'מרכזיה' של 'קריית הספר' התל-אביבית, עבודת כתיבה ועריכה וליטראטיות למיניה, וידעו אותי לרוב אם לא לכל סודותיה של הקריה הנ"ל, עד אשר נהירים לי שביליה כשבילי נהרדעא ובעצם הרבה יותר (בעוונותיי). כל אישיה וגבוריה מוכרים לי אישית או מתוך שמועה או שמועות רבות. האם אני מתפאר? לא דווקא, המסקנה אחרת, והיא שקריית-הספר הנ"ל, או ההווי הנ"ל, אם זו המילה שמעדיף מגד, הם קטנים ודלים דיים להיות בהישגו של אדם אחד [...] אכן, אני חלוק על אהרן מגד בשאלה קריטית (תרתי משמע [כלומר, גם בשאלת כוחם האמיתי של המבקרים]) זו: הוא מדבר, אמנם בספק-אירוניה, על הווי ער ותוסס, ואילו אני מדבר על לא-כלום או כמעט לא-כלום. אני טוען שלהמיית הקרייה הספרותית התל-אביבית, ליחסי הכוחות בה וכיו"ב, אין שום קשר לספרות, או בכלל למשהו ממשי [...]. קריית-הספר התל-אביבית אינה קיימת, אני יודע כי הייתה בה, ועודני מצוי בה. אגב, זה לא מציק לי בכלל, ההימצאות הזאת בקריה הנ"ל: משהו שאינו קיים כמעט שאינו יכול להציק" (שם, עמ' 192)

הדברים יפותחו בפרק הבא.

³⁶ עמדה זו - המבקר כמבקר אורבאני אנטי-אידיאולוגי - עולה ביתר בירור מהמסה של ברונובסקי על "אם לא תהיה ירושלים"; אליה, כאמור, יש להתייחס כמסה עקרונית יותר מזו שאנו דנים בה כעת.

באופן אירוני, ברונבסקי חוזר כאן לתפיסה שמשלה בביקורת העברית ממותו של ברנר עד לשנות הששים, ולפיה ברנר הוא "קדוש חילוני" אך לא סופר חשוב, "יותר מסופר ופחות מסופר", כהגדרתו של מנחם ברינקר (ברינקר, 1990 עמ' 12-13), תפיסה ש"דור המדינה" (מירון, שקד, ברינקר, זך ועוד) בביקורת עמל להפריכה. והנה ברונבסקי מסכים עם העמדה הוותיקה הזו ומחדשה³⁷.

אותנו מעניינת בייחוד הגישה "הרכילותית" המתבטאת כאן³⁸, שהולמת עד מאד את המבקר ה"אורבאני" והפוסטמודרני, מי שמחפש את הפיקנטי והאנושי, גם אם בגרסה אנינה מאד של החיפוש הזה, גרסה של איש התרבות הגבוהה. ברונבסקי עורך וואריאציה אנינה לאיש חברת הצריכה כפי שבודריאר מתארו: "יחס הצרכן לעולם האמיתי, לפוליטיקה, להיסטוריה, לתרבות אינו יחס של עניין (interest), משוקעות (investment), או אחריות מחויבת – וגם אינו יחס של אדישות טוטאלית: זהו יחס של **סקרנות**" (Baudrillard, 1998) (במקור: 1970) עמ' 34; ההדגשה במקור). תאווה הרכילות הספרותית אינה שולית אצל ברונבסקי ונדון בה ובמשמעותה בפרק הבא.

מסה נוספת, שלישית, שמקדיש ברונבסקי למירון, התפרסמה ב"הארץ" ב-1991 (15.12), בעקבות ספרו של מירון "אמהות מייסדות, אחיות חורגות". המסה הזו מבחינתנו – כלומר, מבחינת פענוח תפיסת הביקורת של ברונבסקי – מצריכה מלאכת חישוב מורכבת יותר משתי קודמותיה, ובייחוד מהמסה הראשונה של ברונבסקי שדנו בה, זו שנכתבה על "אם לא תהיה ירושלים" של מירון ושהצגונה כעקרונית, מסה שכמו הגישה על מגש של כסף, לצורכי מחקר זה, את תפיסתו של ברונבסקי את מלאכת הביקורת.

בצד כמה הסתייגויות, גם המסה הזו מלאת שבחים למירון. למעשה, היא המשבחת ביותר מהשלוש שנסקרו עד כה. ננסה דרך ניתוח טיב השבחים הללו למירון לפענח את עמדתו של ברונבסקי ביחס למעשה הביקורת.

הנה מקבץ השבחים של ברונבסקי ביחס למירון:

³⁷ במאמר אחר, על דוד פוגל, רואה ברונבסקי "את החלוקה המגושמת בין 'האיש' לבין 'פועלו'", תוך דירוג "פועלו" כחשוב יותר, כחלק מ"שמרנות" ותמימות של התודעה הספרותית הישראלית. בארצות התרבות - אנגליה וצרפת מובאות כדוגמה - "מושרשת התודעה שאצל יוצר חשוב כל דבר הוא חשוב וקריאת איגרותיו והרצאותיו עשויה להיות מעניינת (את הקורא הפשוט) לא פחות מקריאת הבלטריסטיקה שלו" (ברונבסקי, 2006 עמ' 143-144).

³⁸ הנה עוד דוגמה לגישה זו. במאמר על גנסי ב"הארץ" (מה-1987.2.13) כותב ברונבסקי: "אותם קוראים הלכודים בקסם דמותו או אישיותו של אורי ניסן גנסי, אף יותר מאשר בקסם סיפוריו, או יותר נכון נוטים לראות את סיפוריו כמעין ביטויים או אף נספחות לקסמו של הסופר העברי המופלא מתחילת המאה, יתחילו את קריאת הכרך של **מחקרים ותעודות** מסופו, מן החטיבה החותמת אותו שהיא חטיבת זיכרונותיה של צילה לוין-דרבקין" (ברונבסקי, 2006 עמ' 241).

גישה זו, שעולה מן המאמר האמור שברונבסקי אוהדה, מעמת ברונבסקי עם גישתו של דן מירון לגנסי: "והנה כל מסתו של דן מירון [...] מכוונת כנגד אותם קוראים שבהם דובר תחילה, אלה שיימשכו קודם-כול אל קריאת הזיכרונות האישיים על גנסי" (שם, עמ' 242-243). מלא שבחים למירון, תוהה ברונבסקי בכל זאת (ואמנון נבות, כפי שנראה להלן, יבטא טענה דומה) האם גנסי, בטיפולו של מירון, לא "נעשה 'מירוני' מדי, אפילו קלאסי מדי, ודאי קלסיציסטי מדי. ייתכן גם שתוך כדי כך מעמדו נתגדל מעבר לכל מידה, עד שגנסי – הסופר המינורי הגדול – איבד את ממשותו" (שם, עמ' 244). ברונבסקי הוא פוסטמודרניסט בין השאר בגין חיבת המינוריות שלו, התנגדותו לקונצפציות גדולות ולסופרים גדולים, והן בגין התעלמותו מהצו הטהרני של המודרניזם להתעמק ביצירה ולא ביוצר. הדברים יורחבו בפרק הבא.

"זאת המשימה שקיבל על עצמו דן מירון בספר שלפנינו, שהוא המאלף, האישי והיפה שבספריו" (ברונובסקי, 2006 עמ' 263).

"דן מירון רושם כאן, אם כן, ראשי-פרקים לביוגרפיה של התרבות העברית המודרנית, והוא מופיע כאן במלוא-כוחו כ'מבקר תרבות' – הרבה יותר ממבקר ספרות – המרכזי שלנו כיום, אולי אף היחיד" (שם, עמ' 264).

וכן :

כנרמז, עיקר כוחו ועיקר קסמו של החלק המרכזי הזה, המסה על ראשיתה של שירת הנשים העברית, הוא דווקא במה שמעבר לניתוח הספרותי במובן המקצועי הצר [...]. הכיוון הוא אל חשיפת תחומים רחבים הרבה יותר. התחום החברתי-תרבותי כולו מואר כאן, באמצעות הארתה של ראשית שירת הנשים, ואולי יתר על כן: התקבלותה של שירה זו על-ידי החברה (שם, עמ' 264).

וכן :

אי-אפשר לסיים בלי להפנות את שימת-ליבו של הקורא לשתי המסות החותמות את הספר: האחת המציירת את אישיותה של רחל כצנלסון שז"ר על-פי יומניה, והיא מסה ספרותית מעולה הכוללת כמה מן הדפים המזהירים ביותר, גם מבחינה ספרותית צרופה, שכתב דן מירון. נדמה לי שבמסה זו מתגלה, אולי יותר מבכל מקום אחר בספר, האופי האוטוביוגרפי המעניק לו את היפעה הייחודית לו. מסה זו, על 'הלב הכבוש' (כלום אין האידיאל 'לכבוש את הלב' הועמד תמיד לנגד עיניו של מבקר דוגמת דן מירון?) היא וידויית ונוקבת אף יותר מן הממאר הנחמד על אודות ראשית קשריו עם המשוררת יוכבד בת-מרים של 'אברך תורה יהיר ופגיע' שהיה דן מירון לפי תיאורו העצמי בראשית היכרותו בת עשרים שנה עם המשוררת הנערצת עליו (שם, עמ' 266).

השבחים הללו חושפים עובדה מוזרה ורבת משמעות לטעמנו. מירון מהולל כאן על אחיזתו **בשני קצוות** של ספקטרום של כתיבה ביקורתית הנמתח בין האישי ביותר לחברתי ביותר. מירון מקבל שבחים על כתיבה "וידויית", על כך שספרו "אישי" ו"אוטוביוגרפי", מחד גיסא, ועל כך שכתבתו חורגת "מעבר לניתוח הספרותי" לעבר מרחבי "התחום החברתי-תרבותי", על כך שהוא "מבקר תרבות" ולא רק "מבקר ספרות" מאידך גיסא. במילים אחרות: התווך של הספקטרום הנ"ל, כלומר ביקורת-הספרות "פרופר" (אם להשתמש בביטוי שמירון השתמש בו ב"בודדים במועדס" ושב־ברונובסקי הקניטו על כך כפי שראינו לעיל), אופציית היותו של אדם "מבקר ספרות" גרידא, נזנחת כאן ונתפסת, במשתמע, כמיגרעה או כפעילות מיותרת.

שבחיו של ברונובסקי לקצה הספקטרום "הוידויי" בכתבתו של מירון מובנים בהחלט לאור תיאורנו את תפיסתו הביקורתית לעיל. ברונובסקי הוא מבקר ספרות שלא מחבב את הלהט של "האידיאולוגים", של מי שבאים לבקר את הספרות כבאים לקרב ושנשענים על איזו תיאוריה או אידיאולוגיה גדולה בבקרה את היצירה הבודדת. מירון, ביצירה זו לפי קריאתו של ברונובסקי, חשף את הסובייקטיביות שלו ובא לביקורת "חמוש" באישיותו האינדיבידואלית בלבד³⁹. על כך מגיעים לו שבחים מפי ברונובסקי. יושם אל לב, למשל, שב־ברונובסקי משבח את מירון כי "גם

³⁹ ראוי לציין כאן כי כתיבת הפרוזה של ברונובסקי עצמו הייתה בעיקרה כתיבה אוטוביוגרפית-יומנאית (דפי היומן שפרסם בעיתונות וכן רשמי מסעות אוטוביוגרפיים; חלקם כונסו בספר "החיים וכל קסמם הרע", שראה אור ב-2002, שנה אחרי מותו. להלן: ברונובסקי, 2002ב).

מבחינה ספרותית צרופה" מסותיו מעולות. כלומר, ברונובסקי אוהב את ספרו זה של מירון, "אמהות מייסדות, אחיות חורגות", כי בו מתגלה מירון גם כסופר ולא רק כמבקר. בלשונו של ברונובסקי, הלקוחה מהמסה הראשונה שלו שדנו בה, ניתן לומר כי מירון אינו הקיפוד בספר הזה, אינו מבקר הספרות החמוש בתובנות-על וגוזר על פיהן מי לשבט ומי לחסד. מירון כותב כתיבה אוטוביוגרפית-ספרותית⁴⁰. ברונובסקי גם מבכר לעיתים, כפי שראינו, את מה שכינינו בבטות מסוימת "רכילות" ספרותית, על פני העיסוק הבלעדי בספרות, בגין סלידתו העקרונית מ"אידיאולוגיה" ורצינות-יתר, וכאן מירון מעניק רכילות ו"רכילות"-עצמית בכלל זה, ביד רחבה⁴¹.

כל זה טוב ויפה ונהיר. אולם כיצד נהלים את שבחיו של ברונובסקי, בציטוטים דלעיל, למירון "מבקר התרבות"? כיצד נבאר את האהדה המפתיעה שמפגין כאן ברונובסקי לפרישת תמונת עולם רחבה ("הכיוון הוא אל חשיפת תחומים רחבים הרבה יותר"), הוא שהצגנוהו זה עתה כשועל ולא כקיפוד, כמי שעוין את המטה-נרטיב ו"הקונצפציה הגדולה" של האידיאולוג והתיאורטיקן?

ראשית, צריך לשים לב שברונובסקי אינו משבח את מירון על שיפוט ספרות ותרבות, אלא על תיאורי ספרות ותרבות, על היותו של מירון "מלומד" הכותב ב"ארודיציה" מסה ב"היסטוריה של הספרות" ("דן מירון רושם כאן, אם כן, ראשי-פרקים לביוגרפיה של התרבות העברית המודרנית"; וכן, "בידיו של מלומד בעל כושר חדירה והקפה דוגמת מירון" – שם, עמ' 264; "המסה על שירת-הנשים היא מסה בהיסטוריה של הספרות [...] מירון מצליח לברר זאת באמצעות הארודיציה שלו" – שם, עמ' 265). כלומר, ניתן לטעון כי ברונובסקי מפריד כאן בין התפקיד של "האידיאולוג" לזה של "התיאורטיקן", ומאפשר למירון, ואף מעודדו, לגולל את היריעה הרחבה של התרבות והחברה העברית, כל עוד הוא אינו מופיע בתפקיד הצנזור-הגדול ומופיע רק כתיאורטיקן וכחוקר עתיר ידע ולא כאידיאולוג וכמבקר.

אבל, להבנתנו, קריאה מדוקדקת של המסה של ברונובסקי חושפת שלא בגין פרץ אהבה לא אופייני שמגלה ברונובסקי לפוזיציה של מבקר-התרבות הוא משבח את מירון, כי אם מפקפק בערכה של ביקורת הספרות, ובייחוד ביקורת השירה, לאור שוליותה של הספרות, ובייחוד השירה, וקל וחומר ביקורתה.

בהערותיו על דיונו של מירון ב"אמהות מייסדות", בנוגע לדימוי תל אביב בשירה, כותב ברונובסקי:

⁴⁰ בשנות האלפיים, כשמירון יתקרב לגישה הפוסטמודרנית אף יותר, יגדיר הוא עצמו את יצירתו הביקורתית ככתיבת "פרוזה" (בהקדמה לספרו "הספרייה העיוורת"; מירון, 2005ב).

⁴¹ כמוזכר, ברונובסקי חובב "רכילות" ספרותית בהקשר העברי לא רק בגין סלידתו העקרונית מ"אידיאולוגיה" ורצינות-יתר, אלא אף כחלק מתפיסתו את הספרות העברית כפרובינציאלית (כך שהרכילות הקשורה בה פשוט מעניינת יותר מחלק מהיצירות העבריות). גם כאן, במאמר זה, מעיר ברונובסקי במרומו על חולשתה של הספרות העברית, כשהוא מציין את קרבתה של שירת הנשים העברית למודל אירופאי, רוסי הפעם: "מה דומות המגמות, כמה רבות כאן ההקבלות עם המצב בשירה הרוסית" (ברונובסקי, 2005 עמ' 263).

אכן, תל-אביב עצמה היא אחרי ככלות הכול דימוי קונקרטי של מדינת ישראל, או של הציונות, וממילא הספרות היא דימוי של דימוי. ומהי השירה, לב הספרות? היא דימוי של דימוי של דימוי! לעולם נוסיף לחיות בתוך המערה של אפלטון (שם, עמ' 264).

זה קטע מאלף, החושף, ולא בהכרח לגמרי במודע, את לבטיו של ברונובסקי ביחס לספרות וביקורתה. השירה היא "לב הספרות", כאן משתמש ברונובסקי בביטוי שבא להלל את השירה. הבאתו כאן נובעת ממערכת מושגים רומנטית שברונובסקי כרוך אחריה, הרואה בשירה את פסגת האמנויות. אך השימוש בביטוי כאן הוא אירוני, כמעט בעל כורחו של ברונובסקי. כיוון שהשירה נתפסת כאן כ"לב" הספרות לא במובן זה שהיא תמציתה, כמו שהלב הוא מרכז הגוף, אלא במובן זה שהיא **נפרדת** מהספרות, כמו שהלב אינו זהה לגוף עצמו, ולפיכך השירה היא כלי רביעי לייצוג המציאות! תל אביב היא המטאפורה הראשונה למדינת ישראל, היא "הכלי הראשון", הספרות היא הדימוי של הדימוי. ואילו השירה היא "דימוי של דימוי של דימוי". אזכורו של אפלטון אינו מקרי, הוא כמעט פרוידיאני. כל הפסקה כתובה תחת התפיסה האפלטונית, הרואה באמנות "חיקוי של חיקוי", ולפיכך דבר מבוזה, מסוכן או מיותר, שיש לסלקו מהרפובליקה המיטבית.

הלבטים הללו של ברונובסקי לגבי מקומה של השירה בתרבות העכשווית מבוטאים בישרות בקטע אחר במסה, שאת המשפט האחרון ממנו כבר ציטטנו לעיל:

השירה חדלה זה מכבר להיות פעילות מרכזית של האמן בחברה, והמשורר הוא כמעט תמיד, ובהכרח, אמן אזוטרי כל כך, נידח ופעמים מקולל. ובכל זאת שירי רחל, או גם שירת אצ"ג, והתקבלותם הם העדויות הנאמנות ביותר לתרבותה של החברה הישראלית בשבעים השנים האחרונות, ואף יתר על כן: על-פי התקבלות השירה אפשר לתאר את התרבות הזאת! זאת המשימה שקיבל על עצמו דן מירון בספר שלפנינו, שהוא המאלף, האישי והיפה שבספריו (שם, עמ' 263).

אם כך, משתמע מדברי ברונובסקי, כי היותה של השירה אזוטריה, **מחייבת** הסטה של מעשה הביקורת לשני כיוונים מנוגדים: או **הגדלה** של תחום הביקורת לכיוון חקר "ההתקבלות" ובעצם לחקר "התרבות" במובן הרחב של המילה, או **התכווצות** של הביקורת לכדי דו"ח קריאה "אישי", לכדי כתיבת **ספרות** על ספרות. במילים אחרות: השבחים ל"מבקר התרבות" באים על חשבון "מבקר הספרות" ונובעים מכך שברונובסקי איתר בספר מוצא שמצא מירון ממלכודת האזוטריה אליה נקלעה ביקורת הספרות, ולכל הפחות ביקורת השירה. המוצא הוא לכיוון הוויכוח מחד גיסא ולכיוון ההיסטוריה וביקורת התרבות מאידך גיסא, על חשבון ביקורת הספרות שנתפסת כמפעל מעט חסר שחר בתרבות העכשווית.

לסיום הדיון במסה, אפשר לתהות מדוע ברונובסקי משבח כל כך את מירון דווקא בספרו על שירת נשים. נדמה לי שנושא הספר עצמו – בטיפולו של מירון – הולם את דימויו העצמי של ברונובסקי, כמבקר "אורבאני", אאוטסיידר-מעט ואופוזיציונר, שאינו מקבל כמחייבת את תפיסת הספרות העברית כספרות לאומית. עמדתו היא "נשית" ביחס לאתוס הציוני – כולל האתוס של הספרות העברית – הנתפס כגברי.

רחל היא המשוררת-האשה המייסדת במובן זה שהיא מבטאת כביכול את 'הטבע', כלומר את החיים הציוניים הנכונים, אלה שלמענם מתקיימת המהפיכה הציונית. כביכול היא מבטאת ערכים אלה, שהרי אלה הערכים הקשורים במיתוס של 'רחל המשוררת', רחל של הכינרת – של הביוגרפיה הרומנטית יותר מאשר של היצירה. אבל אמיתה של שירת רחל,

ושל הביוגרפיה שלה, היא כמעט-הפוכה. רחל איננה משוררת הטבע, משוררת האידיליה, אלא היא משוררת האהבה – במובן שבו הפליאה להגדירה רחל כצנלסון – ואהבה כמבצע תרבותי ואפילו עירוני למהדרין. היא משוררת האהבה לפי המופת ואפילו המתכון של אחמטובה, והמודעות שלה עצמה היא שהתירה לה את המשחק הזה, הרוקוקואי כמעט, באבזרי הטבע האידילי. הצאן שלה, הכפר והאגם וכיו"ב, עשויים חרסינה דקה וחלומית לגמרי. המשוררת עצמה נזקקה לתל-אביב לשם החיים, כלומר לשם המחלה התרבותית שלה, השחפת. כמסה בחקר דימויי תרבות, שני הפרקים החותמים את **אמהות מייסדות**, **אחיות חורגות**, העוסקים במיתוס של רחל, לשימושים בו ולמרידה בו, הם החשובים והמרתקים שבספר כולו (שם, עמ' 265).

נראה שברונבסקי אסיר תודה למירון על תיאורו הלא-ציוני את דמותה של רחל, על התיאור שלה כמשוררת "עירונית", בגלל הזדהותו העמוקה של ברונבסקי עם דמות זו ככזו. מלבד אנלוגיה לא זניחה ביניהם, הנוגעת למחלתם של השניים (ברונבסקי היה חולה לב מגיל צעיר); מלבד זאת שהשניים צמחו בתרבות זרה, זו רוסית וזה פולני, והפכו להיות דמויות משמעותיות בתרבות אליה היגרו; רחל, שמתגלה בניתוחו של מירון כמשוררת אורבאנית ולא כ"משוררת הטבע" ציונית, "אידילית" וספוגת אידיאולוגיה, כפי שרגילים להציגה, קרבה את ברונבסקי, האנטי-אידיאולוג האורבאני, אליה, אף יותר⁴².

ציינו את רתיעתו של ברונבסקי מאידיאולוגיות ותיאוריות גדולות, ואת רתיעתו הספציפית מראיית הספרות העברית כגוף בעל נפח המצדיק שימוש בשם "רפובליקה". במאמר על ספרו של דן מירון, "הפרידה מן האני העני", שגם הוא מלא שבח למירון, ניתן לטעמנו לאתר את התנגדותו של ברונבסקי למטה-נרטיב הלאומי בתפיסתו את "המשורר הלאומי", ביאליק. כך נפתח מאמרו:

⁴² כמה פעמים בביקורותיו מתייחס ברונבסקי בהערכה רבה למסה של שילר על השירה הנאיבית והסנטימנטלית. פעם אחת כזו היא במאמר (על טשרניחובסקי) מ"הארץ", 19.10.1973: "[...] והוא [שילר] כתב על כך את המסה המזהירה, שנראית לי כאחת מתעודות-היסוד של האנושיות בכלל. **על השירה הנאיבית והסנטימנטלית**. 'נאיבי' – לפי שילר – הוא המשורר החי בטבע וחי את הטבע – 'סנטימנטלי' הוא מי שאיבד את הטבע ומתגעגע לטבע. הרומנטיקנים היו, כמובן, 'סנטימנטליים' ביסודו של דבר – ובמילה אחרת: אינטלקטואלים, אנשי תרבות" (ברונבסקי, 2006 עמ' 102). ברונבסקי, בעקבות מירון, ניתן לומר, רואה את רחל כמשוררת "סנטימנטלית" ולא כ"נאיבית", כפי שנוח לאידיאולוגיה הציונית לראותה. הוא אסיר תודה למירון על שהוא תומך בתפיסה הזו ומאשש אותה. "סנטימנטלי", להבנתנו, מקביל למה שכינינו "אורבאני", כלומר עירוני למהדרין המתגעגע לטבע. בהקשר הזה "נאיבי" ו"סנטימנטלי" – קרי ראייתה של הציונות כ"סנטימנטלית" – ראיית הקשר בין היהודים למולדתם כקשר מלאכותי של עירונים המתגעגעים לטבע – הנם בעלי השלכות פוליטיות ברורות. על אף שברונבסקי, כמדומה, ראה עצמו כציוני לאורך כל חייו. רתיעתו של ברונבסקי מהטבעי והעדפת המלאכותי – המקבילות לחלוקה ל"נאיבי" ו"סנטימנטלי" – מקבלות ביטוי מעניין בפרשנות יוצאת הדופן של ברונבסקי ל"חיי נישואים" של דוד פוגל (ב"הארץ", 12.6.1987). ברונבסקי טוען כי פוגל לא כתב יצירה ריאליסטית, שאם כך תיחשב "חיי נישואים" כיצירה קלישאית ביותר במסורת הדקדנס האירופי. את פוגל צריך לקרוא כפרודיה על הרומנים הללו (!): "אינני יכול להאמין שפוגל התכוון לריאליזם כלשהו. הוא יצר יצירת-ספרות מודעת בתכלית לספרותיות שלה, למלאכותיות הגמורה שלה. העברית – שפה מלאכותית בשביל פוגל – שימשה אותו להפליא לשם התכלית הזאת" (שם, עמ' 152). והנה עוד דוגמה לחיבתו של ברונבסקי למלאכותי, ל"סנטימנטלי", על חשבון "הנאיבי": מדובר במאמר על יונתן רטוש (מה-1984: 3.2).

"הרי היו שראו בשירת רטוש גילוי של רוח קמאית ופרימיטיבית! אין טעות גדולה מזו [...] וההסבר הוא בכך שהפרימיטיביזם הוא מעצם הגדרתו לא-פרימיטיבי ואף אנטי-פרימיטיבי. רק האדם אנין-הדעת ושבע-התרבות מבקש לו מקלט בפשטות ובראייה הפשטנית של המציאות. אבי הפרימיטיביזם המודרני, ז'אן ז'אק רוסו, היה מן האנשים המסובכים ביותר של זמנו ושמה של כל הזמנים – שבע-דעת ושבע-תרבות" (שם, עמ' 221-222). בפרק הבא נדון בהרחבה בתפיסה המלאכותית-סנטימנטלית של התרבות לפי ברונבסקי.

סיפורו של המשורר ח.נ. ביאליק הוא סיפור משונה ביותר. בזכותם של שירים אחדים, ואף בזכותו של שיר אחד בלבד, הוא הוכתר בכתר של 'משורר לאומי' – ואחר-כך חייו היצירתיים כולם, ובייחוד עשר השנים הראשונות שלהם, עברו עליו במאמץ אדיר ומלווה באינסוף תקלות, נסיגות וייסורים, להשיל מעל עצמו את אדרת 'המשורר הלאומי' שהעטו עליו עוד קודם שמלאו לו עשרים שנה! אפשר היה לתארו כ'משורר שלא רצה להיות לאומי' אלמלא תיאור 'סנסציוני' שכזה היה מפשט יתר על המידה את התהליך האטי עד עינוי שעבר ביאליק, תהליך הזוכה לתיאור פרטני מאין כמוהו, ושמה תאמר: עד עינוי, בספרו של דן מירון. המסקנה הסופית של מירון רחוקה מהניסוח הסנסציוני הזה, והיא אפילו מקבלת אל תוכה בהגדרתה את ביאליק, את התואר הבעייתי של 'משורר לאומי'. באחד העמודים החותמים את הספר הגדול של מירון נאמר: 'רק משעלה בידי ביאליק להפריד הפרדה חדה את 'האני' האינדיווידואלי שלו מתוך דפוס-האם של 'האני' הלאומי-קולקטיווי ניתן לו להיעשות לא רק המשורר שהוא הגדול ביותר מכל משוררי הדור אלא אף המשורר שהוא הלאומי מכולם (שם, עמ' 404) ("הארץ", 14.11.1986).

הקטע הזה מדגים את ההבדל בין ברונובסקי למירון. בעוד מירון מצביע בספרו על מתח דיאלקטי שקיים בין הכתיבה האינדיווידואליסטית של ביאליק לכתיבה הלאומית שלו, תהליך דיאלקטי שהוביל את ביאליק להיות משורר "סתם" גדול ומשורר לאומי גדול **כאחד**, מבכר ברונובסקי את מה שהוא מכנה פירוש "סנסציוני", לפיו ביאליק היה "משורר שלא רצה להיות לאומי". ברונובסקי בקטע לעיל נסוג כביכול מהטעון ה"סנסציוני" הזה שלו, בעקבות כניעה לתיאור של התהליך הדיאלקטי שמשרטט דן מירון. אולם זו נסיגה לכאורה. ראשית, כותרת המאמר היא בדיוק התפיסה "הסנסציונית" שברונובסקי מציע! ("השירה שלא רצתה להיות לאומית"). שנית, מהקטע המצוטט עולה חיבה לפרשנות ה"סנסציונית" – והרושם הזה מחוזק מחלקים אחרים ביצירת ברונובסקי (למשל, מאהדתו לשרטוט דמותה של רחל כדמות אורבאנית, ולא "לאומית", כפי שראינו זה עתה) – שתקל על ברונובסקי הקוסמופוליט והפוליגלוט לאהוד אף יותר את ביאליק. כי ביאליק הליריקן הלא-לאומי, ביאליק בשר ודם, לא זה החגיגי אלא זה של כל עונות השנה, קרוב ברוחו לברונובסקי ולתפיסתו את הספרות.⁴³

לסיכום: ברונובסקי מתגלה בעימות מול דן מירון כמבקר בעל יסודות פוסטמודרניים. הפוסטמודרניות שלו מתבטאת בעיקר בהתנגדות עקרונית לכל שימוש ב"תיאוריה כוללנית" או

⁴³ במאמר מוקדם יותר (ב"הארץ" מה-21.2.1973), בשם "למה צריך ללמוד את ביאליק?", מביע ברונובסקי לכאורה עמדה הפוכה. הוא מבקר את אלה "האנשים הנאורים, תלמידים אינטליגנטיים ומרצים אינטליגנטיים" המבטאים "את המילים 'משורר לאומי' בעווית מסוימת של הפה, בסוג של לעג" (ברונובסקי, 2006 עמ' 88). אולם כשנדקדק במאמר נראה שברונובסקי עצמו מתנגד לביטוי משורר לאומי במשמעותו הרגילה, כלומר הלאומית. מהצמד "משורר" ו"לאומי" מדגיש ברונובסקי את המילה הראשונה: "דומני שיקל לקבל את ביאליק כמשורר לאומי, כשנראה את המושג כנתון במסגרת ספרותית יותר, במקביל למשוררים לאומיים של עמים אחרים. אפשר להכיר את מעמדם של אלו על-פי התרומה שלהם לשפת היומיום" (שם, עמ' 89). כלומר, "המשורר הלאומי" אינו מי שמבטא את רוח הלאום. אלא הנו מי שמצדו מעניק ללאום מטבעות לשון חדשים. כלומר, **לפי ברונובסקי, "המשורר הלאומי" הוא סוג של גאון רומנטי, אינדיבידואל שמשפיע על החברה, לא מי שמביע את רחשי-לב החברה ומכפיף את אישיותו לצרכיה.**

זאת ועוד. המושג "משורר לאומי", ממשיך ברונובסקי, שנוא בגין "החינוך הלאומי והמחנכים הלאומניים". "רק כאשר מבינים ש'תרבות לאומית' היא דבר המורכב מאלפי השפעות וחקיקיים של תרבויות אחרות מותר להשתמש במושג כזה". ולכן "ייתכן שהדרך הטובה ביותר להסביר את היותו של ביאליק משורר לאומי – היא להצביע עד כמה הוא למד אצל משוררים אחרים, כמה ינק מתרבויות אחרות" (שם, שם). במילים אחרות: ברונובסקי מדגיש את היותו של ביאליק אינדיבידואל גדול שתרגם ללאומיות מחד גיסא, ומאידך גיסא היותו חלק מספרות-עולם קוסמופוליטית. שוב ניתן לראות (כפי שראינו לעיל, בניתוח שעשינו לאחד הציטוטים של דן מירון), שההתנערות מהלאומיות לטובת האינדיבידואליות מצטרפת להדגשה של הקוסמופוליטיות על חשבונה של הראשונה; על חשבון הלאומיות באות ההתרחבות לקוסמופוליטיות מחד גיסא וההצטמצמות לאינדיבידואליות מאידך גיסא.

"קונצפציה גדולה" ביחס לספרות בכלל וקל וחומר ביחס לספרות העברית, הצעירה והלא מגובשת עדיין.

בפרק הבא נשתמש בתובנות שעלו בפרק זה, בלויית חומרים נוספים, לשרטוט דיוקן ביקורתי מלא יותר של ברונובסקי.

ה.8. - המבקרים בדור שאחרי מירון ויחסם למירון – אמנון נבות

המעבר מיורם ברונובסקי לאמנון נבות הוא תחלופה חדה של מזג אינטלקטואלי. נבות, על אף שהוא כותב שנון ולפרקים מצחיק ממש, אינו הטיפוס ה-urbane, אלא נביא זעם מהפרובינציה המתהדר בפרובינציאליותו הפרדס-כ"צית (שכונת ילדותו). אותו לא יפתו במנעמי הכרך המנוונים. גם אם לעיתים נדמה שזיק שובבות ומודעות עצמית, זיק של תיאטרליות, מבזיק בטקסט שלו, הנאה מעמדת נביא הזעם. נבות, יליד 1952, כתב בשנות השמונים, התשעים והאלפיים ביקורת ספרות רבות, בעיקר ב"מעריב" אך גם ב"משא" בעיתון "דבר" וכן בכתב העת "עכשיו", ונחשב למבקר זועם ומחמיר, מבקר שחווה חזות קשה לספרות העברית, המתנוונת לטענתו. נבות אף פרסם ארבע ספרי פרוזה.

נבות רואה במירון חלק מהבעיה – של הספרות העברית והביקורת העברית – ולא חלק מהפתרון. אם להקדים במעט את המאוחר: נבות הוא מבקר מודרני ולא פוסטמודרני. לתפיסתו של נבות הספרות העברית היא **מערכת**, מערכת על-אישית שיש לה **מטה-נרטיב**. ואילו דן מירון, לדידו, מאיים לפרק את המערכת הזו.

אביא כפתיחה לדיון בנבות את נימוקיו - הדורשים הפרדה והבחנה ביניהם - במסה דחושה מאד, זועמת ומשעשעת בו זמנית, שפרסם בכתב העת "עכשיו" (מס' 67-68, סתיו 2002 חורף 2003), ושמה "החוקר כאני עליון של ספרות שלמה" (כותרת המשנה היא: "או: דן מירון וסוגיית ביצי הנמלים"). עילתה המיידית של כתיבת המסה הם שני ספריו של דן מירון שראו אור שנים אחדות קודם לה: "פרפר מן התולעת: אלתרמן הצעיר ויצירתו" (2001), ו"חכים באפו של הנצח: יצירתו של אורי ניסן גנסין" (1997).

הטענות שמפנה המסה למירון הן טענות שונות, שהטקסט של נבות דוחס אותן יחדיו. אנסה להפריד ביניהן ואחר כך לראות אם יש קשר ביניהן ואם כן מה טיבו:

1. הביוגרפיה שכתב מירון על אלתרמן אינה רלוונטית להבנת שירתו של האחרון:

איך היא [הביוגרפיה] תתרום להבנת שירתו, שסמליה ארכיטיפים ועולם מושגים המרכזי, כמו הנוף הפיזי והנוף האנושי המתואר בה, לקוחים מן הפרובנס, משירת הטרובדורים, מהבאלאדה האנגלית והסימבוליזם הרוסי? (מוקד (עורך), 2003 עמ' 116).

2. לא רק שהביוגרפיה לא רלוונטית, היא למעשה מבקשת לחתור תחת פלא היצירה הספרותית, מנסה להסביר אותה ולפצח אותה וכך לגבור עליה:

ביוגרפים עד המאה ה-19 טוענים שבאך היה עני עד מאד. ביוגרפים מודרניים, המצוידים בסרגלי חישוב אינפלציוניים טוענים שבאך היה מבוסס מאד. ביוגרפים עדכניים של מוצארט טוענים שבעצם השתכר הון, ואלמלא מיכשול ביצי הנמלים, היה מסיים את חייו כאדם מבוסס. ההסבר: זוגתו קונסטאנצה חלתה, ורופאי התקופה רשמו לה ריפוי בביצי נמלים. מחירם של אלה נשקל בזהב. לכאורה, אין הביוגרפיה של מירון שונה מן הכתוב בעשרות ובמאות ביוגרפיות שנכתבו ונכתבות מתוך ההנחה הפופולארית והמסחרית שאין דבר שאינו ניתן לתקצור, להסבר, לניסוח, לפיצוח (מוקד (עורך), 2003 עמ' 117).

הביוגרפיה של אלתרמן היא איל ניגוח בידי המבקר להמעט את דמותו של המשורר. כלומר לא רק שביוגרפיות **ככלל** לא רלוונטיות להבנתה של יצירה ומבקשות, למעשה, לחתור תחת היצירה, כלומר "לפצח" אותה, הביוגרפיה כאן, באופן **ספציפי**, מבזה את היוצר:

התחושה היא, שמירון מתייצב, באופן חצי מודע, בעמדת האלטר-אגו הנוזף של אלתרמן. מעין אח גדול, אחראי ושקול, המצוי חצוי בעמדת-מוצא קבועה של אח-בכור, אישיות מבוססת יותר, מודעת יותר, מוסרית יותר, יציבה יותר מבחינה נפשית מהמשורר, ובעיקר יודעת כל! (שם, עמ' 117-118).

ולבסוף: "מירון ניצב בעמדת אח בכור, שלכד את אחיו מאונן בסתר המחסן" (שם, עמ' 119).

3. המבקר, המאפיל באישיותו על מושא הביקורת, יוצרו מחדש בדמותו ובצלמו:

תמונה של יוצר אוטיסטי, גמגמן, מלא מעצורים, לבוש כקבצן גמור, מתקשה מאד להשתלב בחברה האזרחית, מינימאלית וצנועה ככל שהייתה בעשורים השלישי והרביעי של המאה כאן בארץ ישראל – דמות זו מאיימת באתחלותיה כמשורר על דור שלם של יוצרים. השאלה היא לא אם התיאור הזה נכון, או מתבלט על רקע התקופה בייחודו, משום שגם אם הוא נכון, עדיין נשאלת השאלה נכון ביחס למה ולמי. לפי שעה אנחנו יכולים לקבוע שהוא נכון ביחס לפרצפציות ולדחפים הפנימיים של מירון, משום שאלה מתבלטים יותר ממה שמומחשת לנו תמונת אלתרמן הצעיר או אפילו תמונת אלתרמן הקשיש במיפגשיו עם מירון הצעיר (שם, עמ' 118).

4. המבקר מתחרה במשורר בשדה היצירה:

איזה שהוא בוחק חדש של תובנת-על יעטוף את אלתרמן ושירתו, וזו תהיה יצירתו של מירון, האמורה להיות שקולה בערכיותה לשירת אלתרמן (שם, עמ' 118).

וכן:

מירון יודע שבנייה מחודשת של המונולית האלתרמני באמצעות התודעה המירונית מחייב בראש ובראשונה הליך של ניתוח. אלתרמן, האישיות הציבורית, ייזרק למחסן הגרוטאות של ההיסטוריה. המשורר, לאמור: 'כוכבים בחוץ', 'שמחת עניים', 'שירי מכות מצריים', יופקע מן הפרסונה המגמגמת, המגונה, התולעית, זו שמירון לכד בסתר המרתף כשהוא זומם לפתות את הניה ועבריה [נשים שלפי מירון אלתרמן הצעיר ניסה כוחו עמן]. הפרפר, היינו השירה, יקוטלג

ויוצג מחדש באמצעות התודעה השופטת של הר-הנייר הקודר, הר מירון (שם, עמ' 121).

5. המבקר הוא גם חוקר של הספרות העברית, ומחקר הספרות העברית אינו מתעניין זה כבר בספרות הזו, או שהוא עסוק נמרצות בקעקועה, וממילא הקאדר שלו גם אינו מתחדש, בין השאר בגין החסלנות המירונית:

מחקר הספרות העברית בשני העשורים האחרונים הוא ממילא מדבר שממה כמעט מוחלט. החסלנות וההידרדרות של הלמדת הספרות העברית באקדמיה היא אמנם עובדה שכבר אי-אפשר להתכחש לה; רוב-רובו של ה'קורפוס' העסוק כאן בקירקור יסודי של כל שמץ אהבת ספרות [...] ממילא אין קיום למורים ולחוקרים חדשים וכמעט כל שכבת-הבנינים המחקרית חוסלה. ה'אלתר' אגוי המירוני לא איפשר שום צמיחה בהיטל הצל שלו ומחקר הספרות, במידה והוא עוד מתקיים היום, מתרחש בתחומים אינטרדיסציפלינאריים מובהקים, לאמור הרחק מתיגרת ידו האפשרית של איש כמירון (שם, עמ' 120).

ועוד ציטוט שקשה להתאפק מלהביאו:

הגניאולוגיה של המחקר והביקורת העוטפת את הספרות העברית נהפכת אצל מירון לרצף נלעג של שגגות, אי-הבנות, מוגבלויות, מעין תופת בסיגנון הירונימוס בוש בתוכה מגששים עיוורים כסומים בארובה⁴⁴ (שם, עמ' 120).

6. מירון הוא חוקר של הספרות העברית שכל הספרות העברית כביכול היא נחלתו, הוא דן ביוצרים רחוקים כל כך אלה מאלה עד שמתעורר החשד ש"כולם יחד וכל אחד לחוד הם מירון או התפלגויות של ה'אני' המירוני" (שם, עמ' 123).

סך כל הטענות הללו מתמצקות לטענה אחת בסיסית - פרדוקסאלית לכאורה מפי נבות, שהוא מהללה של ביקורת הספרות העברית בשיאיה (ברנר וקורצווייל) - הטענה שמירון המבקר האפיל בביקורתו על היצירות המבוקרות על ידו וכן על החוקרים העומדים לצדו:

וכנגד זה ניצב מירון כמין האמלט שהתנפח לממדים של פולוניוס, מנופף בעדויות הללו ומכריז, שזה הראי בו ישתקף אלתרמן ומצפוניו, היינו, שירתו מהתקופה המקבילה לאירוע, ואף מוצא בשירים הקבלות אפשריות. והנה, כותב שורות אלה אמנם רחוק מראייתו של תפישת-העולם הפרוידיאנית כחזות הכול. אבל תמונת מירון כמין אלתר אגו טוטאלי של הספרות העברית, לפחות מבחינת הדחפים של מירון עצמו, היא באמת חזות גרוטסקית, שבה עצמה מתגלה חיזיון פרוידיאני המעיד על מירון עצמו. אמנם יש בגישתו של מירון כדי להסביר לא מעט את המכאניזם המירוני שכבר נהפך לשיגרה בכל מחקריו משני העשורים האחרונים: חיסול שיטתי של כל מה שכתב מאן דהוא לפניו על הדמות עד שבא מירון ליצור מחדש את אלתרמן יש מאין, או את גנסיין יש מיש (שם, עמ' 118-119).

והנה ציטוט קשה ונוקב מסיום המסה המלכד את טענותיו של נבות כלפי מירון:

⁴⁴ השיטה החסלנית הזו נשמרת גם כיום (בזמן ההווה של כתיבת המסה של נבות), כשמירון, לפי נבות, מצוי בשקיעה, ולכן (בעוד ציטוט שקשה להתאפק מלהביאו) עמדתו משכבר מקבלת גוון גרוטסקי: "זוהי יומרה קדורנית ופוטטנית של מירון דווקא לעת שקיעתו המוחלטת כמבקר וכחוקר ולעת היהפכו למין רוח (ghost), אך דווקא מקומדיה דל ארטה, המנסה מידי פעם להבליח מבין התפאורות ולהפחיד תוך חירוק שיניים ו'גילויים' סנסציוניים את השחקנים ואת שרידי הקהל גם יחד!" (שם, עמ' 122).

לפנינו חוקר העוסק בהשמדה שיטתית של מה שנכתב לפניו, מיפעל בירוא כמעט טוטאלי של אותם רבדי התייחסות הסובבים את היצירות והיוצרים של הספרות העברית החדשה. במסגרת המונולטי המירוני מתקיימת האחדה רטורית של המפעל כולו, היינו 'לוגיזאציה' של הספרות תחת מטרייה רטורית אחידה ומשמימה מאד של חוקר שאין לו ולו שמץ של כוח יצירה, דימיון יוצר, יכולת הזדהות, בוננות מ'גובה העיניים' [...] ממילא, גם גנסי, גם אלתרמן, גם עגנון אינם אצל מירון יותר מאשר מאריונטות על במתו של תיאטרון בובות אבסורדי, מול אולם ריק מאדם, תיאטרון שמקיים [אולי צריך לומר: "מקיימת"] באורח חוזר על עצמו תודעה מוכת תזזית, המעמידה לשווא פני מתקן-ספרות מרכזי (שם, עמ' 126-127).

כאמור, נבות, הרואה עצמו ממשיך של מסורת הביקורת העברית,⁴⁵ היה לכאורה צריך להיות מרוצה מנוכחותו של מבקר ספרות כה דומיננטי בספרות העברית. מדוע הוא כל כך זועם? (הערת אגב חשובה: כמעט ואינני מתייחס בעבודה זו להשערות ביוגרפיות הנוגעות ליחסים אישיים ורגשות אישיים המתקיימים בין המבקרים לעמיתיהם או בינם לבין מבוקריהם. אלה קיימים תמיד, כמובן. אולם אותי מעניינות בעבודה זו העמדות העקרוניות שמבטאים המבקרים או שניתן לחלצן מדבריהם). מה שניתן לכנותו הסוליסטיות של מירון, שנוכחת לא רק ביחסו אל הספרות העברית אלא גם ביחסו אל הביקורת העברית שקדמה לו וזו המתקיימת לצידו, היא לב הבעיה לפי נבות. לטעמו, זוהי עדות לשקיעתן של הביקורת והספרות העברית לא פחות מהיעדרה של ביקורת מכל וכל. זאת כיוון שנבות רואה את מירון כמי שאינו פועל כחלק מ**מערכת** או כחלק מ**רפובליקה**. מירון אינו מכפיף את עצמו למטה-נרטיב של הספרות העברית, שהוא אינו-אישי מטבעו, ואם יהפוך לאישי הרי שיקרוס מיניה וביה למאבקי כוח ולחיסולים אישיים. מירון מבטא לפי נבות את קריסת ה**מערכת**, את החתירה של יחידים במערכת למשטר דיקטטורי (הוא מכנה את השיטה של מירון "דפוס סטאליניסטי" – שם, עמ' 122), והנטייה הזו אינה שונה, לטעמו, משקיעתה של הספרה הציבורית הביקורתית כולה לספרה של מאבקי כוח כלכליים או מאבקים על הון סימבולי. שתי התופעות כאחת – מירון וגישתו הסוליסטית מחד גיסא ושקיעתה של הביקורת מאידך גיסא – מבטלות את המרחב של הספרות העברית שהנו גדול מסך המשתתפים בו והנו על-סובייקטיבי, מרחב שאינו של נרטיבים פרטיים מתחרים, אלא שיש לו מטה-נרטיב קולקטיבי. במילים אחרות, נבות, כמו ברונובסקי, סבור שמירון הוא "אידיאולוג בלי אידיאולוגיה" – או בלשונו של נבות, המזכירה מאד את ניסוחו הנ"ל של ברונובסקי: "היסטוריון ללא תפיסה היסטוריונית כוללת" (שם, עמ' 126) – אלא שלא כמו ברונובסקי, שדווקא צידד בהתנערות מאידיאולוגיה, נבות סבור שהיעדרה של האידיאולוגיה פירושה למעשה החלפתה בסובייקט "דן מירון", והחלפתה של האידיאולוגיה בסובייקט כלשהו היא הרסנית. כך יוצא שנבות, **על מנת להגן על הספרות העברית ועל ביקורתה, נלחם בזעם במבקר הבולט בדור שקדם לו ובמוסד הביקורת שהתפתח, לטעמו של נבות, תחת ידיו של הלה לממדים גרוטסקיים.**

לפני שנמשיך בפרישת תיאור יחסי נבות-מירון, נרחיב מעט כאן⁴⁶ על תפיסתו ה**מערכתית** של נבות, על מנת להנהיר את עמדתו. נבות, כאמור, תופס את הספרות העברית כ**מערכת**, מערכת שיש לה **מטה-נרטיב**, הגדול, מטבע הדברים, מכל נרטיב פרטי, כלומר מכל יצירה פרטית המבקשת

⁴⁵ כפי שיורחב בפרק הבא. בפרק זה בחרנו לעסוק, כאמור, ביחסים בין דור המבקרים הצעיר (יחסית למירון) ודן מירון.

⁴⁶ דיון נרחב יותר, גם בנושא ספציפי זה, ייעשה בפרק הבא. כאן יובא מה שהכרחי להבנת יחסי נבות-מירון.

להתווסף למערכת או מכל אדם פרטי הפועל בתוכה. הנה, בביקורת שלילית על ספרו של מאיר שלו, "רומן רוסי", חזון העולם המתוקן של אמן נבות:

נוהג שבעולם הספרותי המתוקן: רואה יצירה חדשה אור דפוס, היא מועברת מיד לטיפולו של קורפוס מבקרי הספרות במוספים הספרותיים, והקורפוס הזה אמור לעצב את שלב ההתקבלות או הדחייה הראשוני. בתום הדיון הזה, מגיע תורו של שלב ה'הפנמה' של היצירה במערכת הספרותית. זה אמור להתבטא בהרחבתו והעמקתו של הדיון הביקורתי, ומעצם טבעו הוא אמור להתקיים במסגרת כתבי העת של הספרות. במסגרת זו אמורים להיבחן פרמטרים שונים הנובעים מתוך הרחבת הפרספקטיבות: כיצד משתלבת היצירה במפת התבליט של הספרות העברית? האם יש בה כדי לסמן מצב חדש? האם היא נותנת ביטוי לתובנות חדשות? האם יש בה כדי לגרום תזוזה כלשהי בהיררכיות הספרותיות השגורות? [...] כך אמורה המערכת לפעול. מבקר ספרות המבקש לתפקד במסגרתה אמור לציית להליך מתוך הבנת ההיגיון הפנימי המפעיל את הדברים, וראוי שלא יחרוג ממנו, בתנאי שהמערכת הספרותית אכן מתקנת ופועלת כראוי: כאשר היא מצוידת בכל מנגנוני ההגנה הפנימיים מפני גורמים ומגמות המבקשים לקום על הספרות ולהחריבה – פנים (מו"לים חסרי אחריות ומצפון) וחוף (שרלטנים, דילטאנטים, גרפומאנים וכיוצא בהם) ("מעריב", 25.8.1989; ההדגשות שלי).

הספרות, אם כן, היא מערכת ("מערכת ספרותית"), גוף ("קורפוס") אורגני גדל והולך (בהצטרפות יצירות חדשות). ישנה כאן תפיסה מודרניסטית נוסח אליוט⁴⁷: המודרניזם הוא החדש, המצטרף למסורת הגדולה הקיימת ומחדש בתוכה. המודרניות של נבות נובעת מתפיסתה של "הספרות העברית" כמטה-נרטיב שכל יצירה בודדה, כלומר כל נרטיב פרטי, צריך להיבחן ביחס אליו ("ה'הפנמה' של היצירה במערכת הספרותית"); "כיצד משתלבת היצירה במפת התבליט של הספרות העברית?". בפרק הבא נדון האם המטה-נרטיב של "הספרות העברית" הוא חלק מהמטה-נרטיב הלאומי, או, כמו במקרה של אליוט, מטה-נרטיב של הספרות, בנפרד מהלאומיות. אך בכל מקרה מטה-נרטיב קיים בתפיסת הביקורת המודרנית של נבות.

קו פרשת המים של הספרות העברית נמצא בשנות השמונים, לפי נבות⁴⁸, שהם סוף עידנה של הספרות העברית כמערכת וכמערכת אוטונומית (אלה שתי תכונות קשורות אך שונות, שנרחיב עליהם בפרק הבא). כך הוא כותב בסיכום העשור, בינואר 1990:

מהלך שנות ה-80 בספרות העברית הוא המהלך המבשר את קץ עידנה, כמו-גם את קץ עידנו של הסופר העברי במובן המסורתי. הספרות העברית, כמהות סוברנית, הקיימת מתוקף העוצמות ההיסטוריות והערכיות הגלומות בה, התפוררה לאבק פורח [...]. הספרות העברית חצתה כבר את קו איון ה'אני' שלה ("מעריב", 12.1.1990).

תפיסת התרבות כמערכת השתנתה לתפיסה של אירועי תרבות נפרדים:

אין נגזר מזה באורח פשטני שלא יהיה עוד ספרים. ספרים ימשיכו להיכתב, ואם תתקיים הצדקה כלכלית ותקשורתית כלשהי – גם להידפס ולראות אור. אבל מגמות המסחר הסמוי והגלוי, כמו גם מגמות האטומיזם, והיעדר הקונטקסט המחייב והיעדר המצע

⁴⁷ להבדיל ממודרניזם שעיקרו ביטל העבר לטובת החדש. למשל: הפוטוריזם.

⁴⁸ המגדיר, לפיכך, את הוויכוח שלו עם יורם ברונובסקי, שכתב (תחת הפסבדונים "יוחנן רשת") כי "שנות השמונים היו 'עשור הפלא' של הפרוזה הישראלית" ("הארץ", 5.06.1998), כ"וויכוח בלתי אפשרי" ("מעריב", 12.06.1998). ברונובסקי, בחתירתו לנורמאליות ספרותית, להווייה ספרותית עשירה ומיושבת בדעתה, כזו הקיימת במתקנות שבארצות המערב, שיבח את הרומנים "הבורגניים" של אותו עשור. אך נבות, שהווייתו היא הוויית "משבר", ההפך הגמור ברונובסקי, אינו יכול להתפעל מנורמאליות בספרות, אינו יכול להתלהב מספרות "בורגנית" של רומנים "כתובים היטב".

התרבותי המשותף, שמכוחו מצומתים ומתחברים הגילויים השונים בסיפור, בשיר, במסה, בביקורת לכדי **מכלול ספרותי ותרבותי המשכי ובר-משמעות** – כל אלה לא יהיו עוד. שאלת **התייחסותו של הסופר ל'קורפוס' מחייב** – שאפיין איכשהו, כלשהו, את שרידיו של המודל הקודם, לא תתקיים עוד [...] זה חמש שנים רואים אור ספרים הרבה וחשבון אין. **שום מהות ערכית לא מתגבשת** מהם ומתגלמת בהם. גם הטובים והחשובים שבספרים שראו אור במחציתו השנייה של העשור הקודם, מתקיימים על סיפו של חור שחור. הספרות העברית נהפכה להיות חלק בלתי נפרד מאמנויות 'תקשורת ההמונים' הנכללת, כמובן, בקונטקסט של 'תרבות פנאי'. בהקשר חדש ומעודכן זה, אין לטקסט הספרותי שום תפקיד מלבד התפקיד הבידורי. בהקשר חדש ומעודכן זה, לא המשמעות קובעת, אלא היעדר המשמעות של הטקסט (ואני מבקש להפריד הפרדה נחרצת בין המושג 'משמעות' לבין המושג 'מסר'). לא עוד החומרה, ההקפדה, העקרונות כלפי נושא בעל משמעות קיומית, אלא חשיפה קלה ושטחית של הקלות ה'בלתי נסבלת' של הקיום ('מעריב', 12.1.1990; ההדגשות שלי).

במקום אחר, מדבר נבות על המערכת הספרותית במונח "רפובליקה ספרותית". ברגע נוסף של שיבה לכתיבת ביקורת אחרי היעדרות⁴⁹:

חדלתי לכתוב ביקורת לפני שנים אחדות משום שסברתי שהספרות הישראלית הנכתבת כאן חדלה מלתפקד **כקורפוס וכתלכיד** ערכי. הערכתי ש'**הרפובליקה הספרותית**' אינה קיימת עוד, במקביל להתרופפות **המערכות** המלכדות של החברה ('מעריב', 2.4.2002; ההדגשות שלי).

מה שנבות, בציטוט הקודם, מכנה "אטומיזם" ("מגמות האטומיזם") מתייחס לכמה תופעות פוסטמודרניות שאירעו בו-זמנית, שיידונו בפרק הבא. בהקשר שלנו זהו המובן החשוב מכל של "אטומיזם": התפוררות המטה-נרטיב; "הספרות העברית", "ה'קורפוס' המחייב", "הקונטקסט", "המכלול", "המערכת", "התלכיד הערכי", "הרפובליקה הספרותית", מתפוררים לנרטיבים קטנים, כלומר לספרים בודדים ("והיעדר הקונטקסט המחייב והיעדר המצע התרבותי המשותף, שמכוחו מצומתים ומתחברים הגילויים השונים בסיפור, בשיר, במסה, בביקורת לכדי מכלול ספרותי ותרבותי המשכי ובר-משמעות – כל אלה לא יהיו עוד. שאלת התייחסותו של הסופר ל'קורפוס' מחייב [...] זה חמש שנים רואים אור ספרים הרבה וחשבון אין").

הספרות היא **מערכת** ואם **המערכת** מתפוררת לא ניתן לדבר על **ספרות** אלא על **ספרים**. **מבקר הספרות מעצם מהותו הוא איש המערכת** - הוא שומר החותם, שומר האוצר ומי שמונע מהדיוטות להרוס אל הקודש - ובגוויעתה של המערכת ייתם גם הוא לגוויע:

תאמרו, היו ויש, רואים אור גם ספרים טובים, שיש בהם לפחות אמת עמוקה (הגם שיש ויהיה ויכוח על ערכה הספרותי והאמנותי של אמת זו), דוגמת ספרו של **יצחק לאור**, אבל אני, תפקידי לשמור על המחסן, על ההצטברות, ולא על פריט זה או אחר [...] התפוררה המערכת המפקחת והשומרת על המחסן ועל טיב הסחורה ('מעריב', 3.2.1995).

המבקר הוא "שומר המחסן", שומר "על ההצטברות", ואינו מקדם ספר זה או אחר. "התפוררות המערכת" היא, בראש ובראשונה, "התפוררות המערכת המפקחת" המהווה את הממברנה של המערכת, קרי ביקורת הספרות. לדידו של נבות: התפוררות המטה-נרטיב היא מכה אנושה בראש ובראשונה לביקורת; התפוררות המטה-נרטיב של הספרות העברית הופכת את המבקר העברי למיותר.

⁴⁹ היו כמה היעדרויות וחזרות כאלו. חלק מההיעדרויות נכפו על נבות וחלקן היו יזומות ונבעו מייאוש, כך לעדותו.

נבות, לפיכך, הוא נכד שמתגעגע לסבים "הכוליים" והמודרניים (בעיקר לקורצווייל), בגלל תפיסתם של האחרונים את הספרות כמערכת⁵⁰, והוא בן המתנגד לאב הפוסטמודרני, מירון, בגין פירוק המערכת שהלה גורם לה עקב תפיסתו-העצמית חסרת-הפרופורציות. כל זה בניגוד מוחלט לברנובסקי, שהנו, כפי שראינו, נכד פוסטמודרני הדורש מאביו, מירון, למרוד אף יותר באביו שלו ו"לפרק" את התיאוריות הגדולות.

התעמתות מוקדמת יותר של נבות עם מירון - צמד מאמרים במוסף הספרותי של "דבר", "משא", מ-1989 (מה-12.5-וה-19.5) - דוחסת גם היא כמה טענות עקרוניות כלפי מירון, טענות שיש לחלץ מהמסה ולהבחין ביניהן. כפי שנראה מייד, קיים הבדל מסוים בין נבות המוקדם לנבות המאוחר, פער מסוים העולה מהשוואת שתי ההתייחסויות שלו לדן מירון, זו מ-1989 וזו שזה עתה הצגנו, מ-2002. לאחר שנציג את ההתייחסות המוקדמת, ננסה לאפיין את ההבדלים בין נבות המוקדם לנבות המאוחר, וננסה להציע הסבר להתפתחות ולאבולוציה בתפיסתו הביקורתית, בשנים שחלפו בין 1989 ל-2002.

הביקורת מ-1989 נכתבה על הספר "בודדים במועדס" של מירון, שראה אור שנתיים לפני פרסום המסה בשני החלקים של נבות. יש בה כמה שבחים למירון ("לעניין הציבורי הממוקד והחריג ב'בודדים במועדס', סייעה יותר מכל יכולת העיצוב המסאית המעולה, האלסטית, של מירון עצמו"), אף שעיקרה ביקורת שלילית. נבות ממקם את היצירה של מירון ביחס לפועלו של המבקר-חוקר הבולט הנוסף בדור הקודם, גרשון שקד:

'בודדים במועדס' מטא-מונוגרפיה המבקשת להקיף ולתאר את מכלול האירועים, הדמויות, תוואי הדרך ומניעי ההתפתחות של הספרות העברית במהלך עשרים שנות התעצבותה הקובעות ביותר (1890-1910), ראתה אור לפני כשנתיים, וזכתה לתהודה גדולה מכפי שהיה אפשר לצפות מספר, שאופיו הוא, לאחר ככלות הכל, מחקרי היסטורי במקצת. סייע לתהודה המפתיעה (ואולי, כפי שעוד ניווכח, לא מפתיעה עד כדי כך) האופי הז'אנרי המיוחד ששיווה מירון למחקרו. ובמקצת, סייע העניין הציבורי המלובה ממילא, שכן 'בודדים במועדס', האמור לקבל בהמשך ציביון של 'רומאן נהר' המקיף בכמה כרכים את סיפור התפתחותה של הספרות העברית במאה השנים האחרונות, אינו אלא ניסיון לסמן פוזיציה מול מפעלו המקביל מכמה בחינות של גרשון שקד ('הסיפורת העברית 1880-1980'), על המתח המפרה והמפרה פחות שעשוי להיווצר ביניהן ('דבר', 12.5.1989).

מהן טענותיו הביקורתיות של נבות כלפי מירון בצמד המאמרים ב"דבר"? כמו במסה מ"עכשיו" שנידונה לעיל, יש לערוך הבחנה בין הטענות השונות.

⁵⁰ "מירון הוא היסטוריון ספרות יסודי וחרוץ. את מה שחסר לו כסגולת יסוד של חוקרי ספרות גדולים (ראיית עומק תרבותית כוללת, קונספט מושגי, הבנת עומק של מחוללים היסטוריו-תרבותיים, יכולת תיאור סינופטית, מן הסוג שאיפיינו את קורצווייל, סדן, גרשון שלום, ובמידה פחותה יותר את הלקין) ממלאים רק הידע הרב של פרטים בויבליוגרפיים והשיטתיות במיון הידע האמור" (מוקד (עורך), 2003 עמ' 125)

1. מירון מערב בין עבודה מחקרית לגיטימית ליצירת "מבדה" פתייני, פופוליסטי ולא חמור. מירון מהלך על :

קו התפר שבין המחקר האקדמי הנוקשה, המצריך מיומנויות פיענוח מיוחדות והפועל בשפת צפנים ספציפית, לבין איזו שהיא מאניפולאציה של מבדה המשלב מעין תיאור 'חי' ו'מוחשי' של 'מיליה' ושל דמויות, של יצירות ושל תופעות. בחינת אחוז בזה (ההקשר האקדמי הספציפי) וגם מזה (קריצה לסוג פחות מעורה ויותר נוח להתרשם מראש של קורא) אל תנח ידך. זוהי תנועת מלקחיים, שאיפיינה, עד היום, את העשייה הביקורתית של מירון – שילוב של סמכות אקדמית טוטאלית ורטוריקה מכוונת למעגל בלתי מעורה של קוראים שהוכיחה עצמה כאפקטיבית מאין כמוה. אלא שעד 'בודדים במועדס' (ולמען הדיוק: עד לפני מועד פירסומה של המסה 'מיוצרים ובונים לבני בלי בית'⁵¹), נשמר מירון שלא לערב את עשייתו המחקרית ה'טהורה' בטכניקה הזו, שהניוול שבה אינו נסתר מהעין. דומה, שמאז פורסמה המסה 'מיוצרים ובונים לבני בלי בית' החלה הרטוריקה הפשטנית, שאינה מתבססת על עובדות אלא על חיווי ושיפוט של רסיסי עובדות, מאניפולציות, הרהורים וסברות כרס משחקת תפקיד מרכזי גם בעשייה החוץ-ביקורתית של מירון (שם).

2. מירון מערב בין מחקר היסטורי ומונוגרפי פוזיטיביסטי לבין אינטרפרטציה אישית, ולמעשה בין עמדת החוקר לעמדת המבקר (זו תוספת לטענה בסעיף הקודם, שניתן להגדירה כטענה נגד עירוב בין עמדת החוקר לעמדת הסופר-היוצר-מבדה). בסוף המסה מתאר נבות את העירוב הזה כעירוב לא מוצלח בין עמדת המבקר קובנר (הוא מתייחס לא"א קובנר) לעמדת ההיסטוריון פישל לחובר. עירוב כזה מבוקר על ידי נבות לא באשמת היעדר-טוהר ז'אנרי אלא על סמך הטענה, המובלעת-למחצה, שמירון הוא אולי חוקר טוב אך מבקר מניפולטיבי וגרוע:

ואולם חשד זה [ביחס לעבודתו של מירון, שהבאנו בסעיף הקודם] הוא עדיין הפחות חמור, חמור הרבה יותר הוא קו ההפרדה הפרוס בין מחקר אינטרפרטטיבי נוקשה לבין תיאור מונוגרפי המתיימר להיות 'מהימן' ו'צמוד לעובדות' – שאינו יכול לציית לאינטרפרטציה אישית (שם).

לדעת נבות, חזות ההיסטוריון הצנוע מסתירה מבקר המתנשא על מבוקריו, אף כי אין לו זכות לעשות זאת כי שיניו הביקורתיות אינן חדות באמת. או בלשונו הציורית, מירון משול ל: "זאב שהעטה על ראשו את שביסה של הסבתא ואת משקפיה, והרי הוא נוהג בסובבים אותו טון של קירבה ופיתוי".

נבות טוען כי מירון משתמש יתר על המידה במידע ביוגרפי והיסטורי ופחות מדי במידע העולה מהטקסט. כלומר מירון, לפי נבות, הוא חוקר והיסטוריון טוב, אך מבקר לא מוצלח ומניפולטיבי. גישה היסטוריונית זו, למשל, הביאה את מירון לראות ב"בחורף" של ברנר טקסט פרודי על "עורבא פרח" של ברדיצ'בסקי, ולטעון כי הקונפליקט עם האב ביצירת ברנר אינו ממשי אלא ספרותי. אבל טענה כזו, לאחר קריאה מדוקדקת של **מבקר** ב"בחורף", ולא לאחר דיון מטא-ספרותי של **היסטוריון**, היא עצמה עורבא פרח, לפי נבות.

⁵¹ זו עדות נוספת לחשיבות המסה המירונית הזו, עמה, כזכור, פתחנו פרק זה.

3. מירון אינו צנוע ביחס למושאי הכתיבה שלו. כתיבתו סובלת מ"הקרנת האישיות" על מושאיה.

4. הפרשנות המוטעית של מירון חמורה במיוחד כיוון שמדובר בספרו בתקופה מכריעה בתולדות הספרות העברית.

5. מירון מחבב רומנים חברתיים-פסיכולוגיים, והמסה רומזת על קשר בין החיבה הזו לבין חוסר היכולת להתמודד עם טקסט חד-פעמי. כלומר, נבות מרמז על אנלוגיה בין היעדר החיבה לטקסט אקזיסטנציאליסטי-לירי, טקסט שאינו בעל ערך "חברתי" וסוציולוגי, להיעדר היכולת לפרשנות שאינה מכפיפה טקסט בודד לנרטיב היסטורי גדול ומומצא: "נטייתו-העדפתו הפשטנית, מקדמת דנא, של מירון המבקר [כאן חסרה מילה: אולי "לעבר"] ה'רומן החברתי-פסיכולוגי'".

6. מירון חולק על תפיסתו העקרונית של קורצווייל, על מרכזיות משבר אבדן-האמונה בספרות העברית החדשה, אבל:

ללא תיאור השבר הנובע מאבדן הכוחות הסאקאראליים המלכדים והעוצמות שמשבר זה שיחרר, אין להבין את מקור הנביעה של הספרות העברית ה'חילונית'. הניסיון לעקוף את הקונפליקט בטענה שזה הועם ככל שהמטענים ה'אנטי-דתיים' שבספרות דור ההשכלה פחתו, היא אפוא טענה שיקרית או מיתממת (שם).

7. הקונספט של מירון על אודות "הרפובליקה הספרותית" שגוי. הוא גם מוביל לשגיאה, מוסרית-בטבעה, בהבנתה של הספרות העברית. ספרות זו הייתה ספרות יחידים "אבסורדית", שלא נתמכה על ידי שום "רפובליקה" שהיא:

'הרפובליקה הספרותית', צירוף מעורר קסם זה אמור להיות 'הממסרת' האידיאית של מירון, ובמסגרתה יובהרו, אליבא דמירון, מירב התופעות שעיצבו את מכלול הספרות העברית. אכן, צירוף מעורר קסם, וההרפתקה הרוחנית שבעצם ראיית הספרות במסגרת רפובליקה מעין זו, באמת משולה לעיול פילים בקופה של מחט. תיבודה מדבר על 'רפובליקה ספרותית' בתנאים של רציפות תרבותית מלאה, רציפות טריטוריאלית ומרכזים של קבע (פארי). תיבודה מדבר על תנאים של רציפות לשונית כמעט מוחלטת [...] ואילו מירון מבקש לשכנענו, שהרפובליקה של הספרות העברית אכן התקיימה בסוף המאה שעברה ולא משל הייתה בתנאים של היעדר רציפות טריטוריאלית, היעדר מוחלט של 'רציפות תרבותית' (התנאים הם תנאי שבר תרבותי, קיומי ופיסי עמוק, השרוי בשיא תנועתו הדיאלקטית מאז תקופת ה'השכלה'), היעדר כמעט מוחלט של רציפות לשונית [...] בתנאי היעדר כמעט מוחלט של קהל-קוראים [...] ה'רפובליקה הספרותית' לא היתה אלא מחזה אבסורד מובהק שבו (ממש כבסוף המחזה 'מעבר לגבולין') התגוררו כמה עשרות חריגים במועדס בחדרים בודדים, לא פעם מרוחקים אלפי מילין זה מזה [...] אין זאת אומרת שיש שינוי מהותי במצבה של הספרות העברית היום, משנוסדו אקדמיות לספרות עברית ומספרם של 'בוגריה' הוא עשרות אלפים – עדיין מתעצב תהליך ההתפתחות העיקרי של הספרות העברית בתוך אותם מאות של בודדים (שם).

דווקא **אי** היותה "רפובליקה" הוא מקור כוחה של הספרות העברית, לפי נבות (בניגוד מוחלט לתפיסת ברונובסקי לעיל, שטען שאין להשוות את הספרות העברית למקבילותיה האירופאיות; כלומר שטען כי **אי** היותה של הספרות העברית "רפובליקה" הוא מקור מכשלתה):

אלמלא חלל ריק כמעט אבסורדי שבתוכו פעלו הסופרים והמו"לים לא הייתה לספרות העברית החדשה כל תקומה. אילו היה אמור המו"ל המצוי (בן אביגדור) להתחשב בטעמיו ובציפיותיו של ה'מעגל החברתי' של קובעי הטעמים ומפתחי הציפיות, לא היו יצירותיו של גנסיך רואות אור מאז (עד היום הזה בעצם) (שם).

לדעתו של נבות, שגיאה מוסרית זו של מירון בשיפוט ההיסטורי - החלת הקונספט של הרפובליקה הספרותית על קומץ לוחמי גרילה אינדיבידואליסטים - נובעת מצדה גם משגיאה מוסרית בהווה: תפיסת האקדמיה העכשווית כ"רפובליקה ספרותית" עברית - בעוד הספרות העברית האמיתית אינה נוצרת בין כתליה - וכן תפיסה כוחנית הרואה בבירוקרטיה ומנגנוני הכוח של הספרות את חזות הכל:

לעומק העניין, רפובליקות ספרותיות מן הסוג שמירון מדבר עליו, יצרו ויוצרים מרכזי כוח מסוג אחר לגמרי – מרכזי כוח של טכנוקראטים ספרותיים ושל מתווי טעמים אופנתיים ושל 'גוזרי גורלות' במובן הלא ערכי וחסר החשיבות של המושג (שם).

לפני שננסה לערוך סינתזה בין שלל הטענות שמעלה נבות כלפי מירון ב"בודדים במועדס", נדון ברלוונטיות להווה (כלומר ל-1989) שיש לדידו של נבות לדיון בספר שעוסק ביוצרים ממפנה המאה ה-20. הניגוד שבין מבקר לחוקר (שהבאנו בסעיף 2 למעלה), האשמת מירון ביצירת "מבדה" היסטורי פופוליסטי (סעיף 1), התנגדות למושג "הרפובליקה הספרותית" (סעיף 7), ועוד טענות המופיעות במסה של נבות, כרוכים ביחסים בין **העבר להווה** ובשאלת **הרלוונטיות** של הספרות העברית כלל ועיקר. בעיצומה של המסה, נבות יוצא לפתע מהדיון הפנימי בספרו של מירון ומזנק בלי אזהרה אל התהום:

בשלב זה מתבקשת שאלה מסוג פרלימינארי אחר – אנו יכולים לשאול (והשאלה הופכת לגיטימית מול 'קהל המטרה' הפחות מעורה של מירון), מה מאיתנו יהלוך אם מירון חוקר מהימין ואם לאו, ומה חילוק איך ירכיב מירון מחדש את תמונת הספרות העברית כמין 'פאזל', ממילא הכל משחק חצי אקדמי בין חצי תריסר חוקרים. אחת היא אם היה נוסח מנדלי, או אף בקושי משל היה (כטענת מירון!), ומה מאיתנו יהלוך אם הדור 'דורו של ביאליק' הוא או דורם של ברנר וברדיצ'בסקי דווקא [...] האם תימת ה'תלושי' היא תימת תשתית של הסיפורת העברית, או שהיא עניין מעורפל ההולך וניגר לכיוון של פארודיה עצמית כבר בתחילת המאה ה-20? [...] דומה, שעקיפת שאלות המפתח הנ"ל באמצעות אי העמדתן התאפשרה באמצעות אותה תנועת מלקחיים ריטורית האופיינית למירון, המבליע את השאלות באמצעות הקריצה כלפי סוג פחות מעורה של אוכלוסיית מתעניינים, שאינה מייחסת ממילא שום חשיבות להקשר הרוחני-תרבותי של העובדות, או הדיוק בעובדות, או סוג העובדות הנבחר וסוג העובדות שמעלימים מהם. ל'קהל היעד' הזה, חשוב התיאור ה'חי', הפלאסטי, הכמו-בדיוני. הבעיה היא רק זו: תמונת מצב מהימנה, דייקנית ואחראית של הספרות העברית באחת מתקופותיה החשובות ביותר היא כמעט קריטית, הואיל וממנה נגזרת תמונת המצב של ספרותנו היום (שם; ההדגשה במקור).

כלומר, מירון יכול לטשטש את ההבדלים בין המבקר לבין החוקר, בין המבקר לבין הסופר-היוצר-מבדה, כיוון שהוא כותב לקהל "פחות מעורה", קהל שאין לו את הידע המתאים בכדי לערער על פרשנויותיו וקביעותיו של מירון מחד גיסא, וקהל הכמה מאידך גיסא ליכולת הסיפורית של מירון, ל"תיאור ה'חי'" שהאחרון מוכשר לו, כפי שכותב נבות בסרקזם. ציבור הקוראים

ה"פחות מעורה" הזה אינו סבור שישנה חשיבות גדולה לספרות העברית של ראשית המאה ולהבנתה לאשורה. אבל לפי נבות חשיבות הספרות הזו והבנתה "כמעט קריטית" להווה.

נבות הוא מבקר שזקוק לפאתוס כאוויר לנשימה. מתפיסה מלאת פאתוס זו נובעים הדמיון וההבדל שהוא מוצא בין ההווה לעבר :

מבחינה זו, ההבדל בין הספרות העברית בתחילת המאה לספרות העברית בת ימינו הוא סימאנטי בלבד. ההבדל העקרוני, העמוק הוא שהעוצמה ה'אבסורדית', הביטחון העמוק ועוצמת השכנוע הקיומי שהיתה לברנר, ברדיצ'בסקי וגנסין בזמנו ניגרה ושבה חיים לכל חי, היום שכבר יש לנו 'רפובליקה ספרותית' (שם).

נבות מצביע על היעדר רצף אמיתי בין ספרות "החריגים במועדס" לקהל הקוראים העכשווי השבע. על רקע הנתק הזה ניתן לבצע פעולות שרלטניות כמו אלו שעושה מירון : יצירת "מבדה" מסיפור אותן שנים, הענקת פרשנויות מוטעות והצגת הספרות העברית בת התקופה ההיא כ"רפובליקה". אבל, לפי נבות, תפיסה נכונה של ספרות העבר, הצגה אמיתית שלה בלי קריצה לקהל קוראים עכשווי פָּער, והכרה באופייה "האבסורדי" של הספרות הזו, היא הסיכוי היחיד של הספרות העברית בהווה, שצריכה להיות "אבסורדית" באופן דומה.

האם ניתן ליצור מבנה קוהרנטי משלל הטיעונים המופיעים במסה-ביקורת הזו מ-1989? סינתזה שתשרטט את העמדה של נבות ביחס למירון?

לטעמנו כן. במסה זו, נבות ניגש אל הספרות העברית מעמדה אקזיסטנציאליסטית-רומנטית. הספרות העברית הנה שורת זינוקים אבסורדיים וגאונים כאחד, זינוקים של יחידים הפועלים כנגד החברה שלהם וכנגד כל הסיכויים. גם את קרבתו של נבות לעמדה של קורצווייל, המבוטאת כאן, יש לראות לא רק, לא בעיקר, כקרבה רעיונית לתזה הקורצוויילית הספציפית על "המהפכה" שהתחוללה ב"ספרותנו", ושנבעה מתהליך החילון, אלא כאהדה לתפיסה המשברית, האקזיסטנציאליסטית והטראגית של קורצווייל. יש אף מקום לטענה שנבות חש קרוב לקורצווייל כי הלה בחייו (ובמותו) ביטא עמדה אינדיבידואליסטית בלתי מתפשרת כזו (נבות, במקומות אחרים, מדגיש את מאבקו האקדמיים המרים של קורצווייל ואת בידודו). ביקורת הספרות העברית הנה הקשבה אינטימית ליצירת אותם **יחידים** בודדים, "חריגים במועדס", ונובעת מתוך הזדהות עמוקה בין המבקר, **המצוי גם הוא במציאות משברית**, לבין מבוקריו. יותר על כן: **המבקר הבודד היום, מי שנלחם כמעט בגפו את מלחמתה של הספרות העברית, הוא-הוא יורשם הנאמן של מכוני הספרות הזו**, שהיו אף הם בודדים במועדס ולא אזרחי רפובליקה ספרותית (שלא הייתה קיימת, מדגיש נבות). **המבקר, שטיב מקצועו כרוך במאבק ובבידודות, הוא יורש הולם יותר לעמדתם ה"אבסורדית" של ברנר ובני דורו, מאשר הסופר**. הסופר, אותו יצור רך וענוג הכמה להקשבה, אינו מודל מתאים להמשיך את ברנר וגנסין ובני דורם, "החריגים במועדס"; המבקר הזועם והמבודד, הנלחם על כל סביבותיו, הוא-הוא ממשיכם האמיתי. הביקורת, לא כפי שתופסה מירון, אינה פעילות אקדמית קלת דעת. על המבקר לכבד את מבוקריו. פעילות אקדמית הנה פעילות מכובדת כשלעצמה, כל עוד שומר האקדמאי על גבולותיו. היסטוריון הספרות יכול לספק רקע היסטורי וביוגראפי, אך אל לו לטשטש את הגבולות, אל לו

להכפיף את היצירה החד-פעמית לסכמה ההיסטורית שלו, אל לו להפוך למבקר בעוד הוא חוקר. כמובן, אם תתגלנה בו סגולות מבקר רשאי הוא לעשות זאת, אבל היותו חוקר אינה ערובה ליכולות האינטלקטואליות - ולא פחות חשוב: הנפשיות והמוסריות! - הנתבעות ממבקר. מבקר גם אינו יכול להתיר לעצמו קלות דעת שבכתיבה סמי-פופולארית לקהל שלא שמע את שמעם של המבוקרים כלל ועיקר ולא מתעניין בהם.

על אף הדמיון בין נבות המאוחר (2002) לנבות המוקדם (1989) - גם ב-2002 וגם ב-1989 מאשים נבות את מירון באי צניעות כלפי מבוקריו, למשל - הרי שיש גם לשים לב להבדלים החשובים בין נבות המאוחר לזה המוקדם. את נבות המאוחר מטריד דן מירון בגין תפיסתו-העצמית המופרזת בגודלה והכרתה של כל מה שמנסה לצמוח בצילו. במילים אחרות: את נבות המאוחר מטרידה הסכנה הנשקפת למערכת ספרותית בגין הבלטה עצמית של מבקר בודד, הסכנה לעצם יכולתה להיות מערכת. הספרות העברית, טוען נבות, היא רפובליקה העומדת בפני פירוק. כאמור:

חדלתי לכתוב ביקורת לפני שנים אחדות משום שסברתי שהספרות הישראלית הנכתבת כאן חדלה מלתפקד כקורפוס וכתלמיד ערכי. הערכתי ש'רפובליקה הספרותית' אינה קיימת עוד, במקביל להתרופפות המערכות המלכדות של החברה ("מעריב", 2.4.2002; ההדגשה שלי).

ואילו נבות המוקדם רואה בספרות העברית תנועה רומנטית-אקזיסטנציאליסטית-הרואית של **יחידים**, "חריגים במועדס", וקובל על ניסיונו של מירון להכפיף אותם לעולה של **רפובליקה**.

דומה כי בשנים שחלפו בין שתי המסות, הלכה וגברה אצל נבות ההכרה שתפיסה "אקזיסטנציאליסטית" של הספרות העברית כמעפל של יחידים הרואיים, המורדים כנגד מציאות אבסורדית, דווקא מסייעת למגמות הפירוק הפועלות בתרבות. אם יש סיכוי ועתיד לספרות העברית, מה שספק גדול הוא לדידו של נבות המאוחר, הרי שהוא מצוי דווקא בכינונה של "רפובליקה ספרותית", אותו מושג זר וחשוד בעיני נבות המוקדם. במילים אחרות: להבנתנו, **נבות החליף את הגישה האינדיבידואליסטית-אקזיסטנציאליסטית, שפיעמה בגישתו הביקורתית המוקדמת, בתפיסה של מערכת ספרותית ושל "רפובליקה ספרותית", בגין תהליכים מואצים של פירוק המערכת, שנבות הפך יותר ויותר ער להם. תהליכי פירוק אלה הם-הם הפוסטמודרניות.**

סיוע להצעתנו המאתרת **התפתחות** בתפיסתו של נבות, הוא מאמר מוקדם יותר שלו על מירון וספרו של האחרון על אלטרמן, "מפרט אל עיקר". מעניין לראות כי במאמר מוקדם מאד זה בקריירה של נבות, שפורסם ב"מעריב" (7.4.1982), כלומר עשרים שנה לפני המסה בה פתחנו את דיונונו בו, **לא** נחלץ המבקר הצעיר להציל את אלטרמן המשורר מידי מירון המבקר, כפי שעשה במסה המאוחרת. **להיפך**. במאמר המוקדם הזה דן נבות את אלטרמן ברותחין, ובעקבותיו את המבקר מירון מעריצו. הטיעון של נבות הוא כלפי שירתו המופשטת הלא קונקרטית של אלטרמן; הלאומית ולא הקיומית; המקשטת ולא החושפת. טיעון חופף הוא טיעון כלפי הקשרה השייקספירי-אליזבתני של שירה זו ולפיכך ריחוקה מהכאן והעכשיו של הקיום העברי-ישראלי:

[...] נקיטת עמדה ליטראטית של תפישת עולם, דבר שהוביל את השירה האלתרמנית לסוג של אוטזים כמעט מוחלט, מנוחה מכל בסיס מציאותי או דמוי-מציאותי [...] האימפקט הציבורי הרב של שירת אלתרמן מעיד, אפוא, על סוג מוזר ורע של נתק בין הליטראטיה למציאות, מין תפישת, שאיני יכול לקבלה, לפיה השירה מהווה סוג של פיצוי מרכזי על מציאות קשה ובעייתית. מכאן ברורה הדרך בה השירה נקלטת, מתקבלת ונעללת כסוג של חוויה אוטיסטית מנותקת מבחינת המבנה, ולבטח מתוך הגבהת הלשון. דבר זה הוביל את השירה לאיזו פשטנות רומנטית עוטה סיבוכי מילים ("מעריב", 7.4.1982).

סיבת ההבדל ביחס לאלתרמן בין נבות של 1982 לנבות של 2002 נעוצה לטעמנו בכך שב-1982 חש נבות שהספרות העברית היא עדיין סביבת חיים שוקקת, ובה יש מקום להתקפות על מי שנחשב אחד מחשובי נכסיה, קרי על אלתרמן. ההתקפה יכולה להיעשות בשם אותם **אינדיבידואליות ואקזיסטנציאליזם** בשמם הותקף אלתרמן מאז סוף שנות החמישים, בידי נציגי "דור המדינה" בשירה. במילים אחרות: אלתרמן קצת חשוד בעיני נבות, כי שלא כמו ברנר וגנסין, הוא יותר מדי ממלכתי, פחות מדי "חריג במועדו". נבות המוקדם מתגלה כאן כנציג מובהק (אם כי מאוחר) של "דור המדינה" בספרות, המתקיף את אלתרמן הלאומי ונתלה בברנר האקזיסטנציאליסטי (כמו נתן זך, שכתב על ברנר מסה מפורסמת)⁵². אך במציאות מפוררת לטעמו של נבות, זו של שנות האלפיים, אין מקום למחלוקות במחנה הנצור, יש להציל את אבות הספרות, ולפחות את קבריהם, מידי מחללים למיניהם. לכן מבקר נבות המאוחר בחריפות את מירון על הביוגרפיה הרדוקטיבית ומנפצת המיתוס (לדידו של נבות) שכתב על אלתרמן.

בין המסה הגדולה על מירון (מ-2002), להסתייגויות המוקדמות (מ-1982 ו-1989), מצויות עוד התייחסויות של נבות למירון. ב-1996 ("מעריב", 22.11.96) מתייחס נבות לספרו של מירון על עגנון, "הסתכלות ברב נכר". נמצא כאן, בקיצור נמרץ, כמה מהטענות שראינו לעיל. ושוב יש להבחין ביניהן:

1. מירון הוא מבקר מניפולטיבי המכפיף את העובדות לצרכיו:

נמצא כאן את הכברת הפרטים המיותרת שבפתיח ואת עיוותי העובדות ההיסטוריות, לצורך התאמתן ל'קונספט' המירוני [...] מירון הוא העדות החיה לדרדורו של המחקר האקדמי הפופולארי למחצה. תחת כסות מחקרית-למדנית

⁵² ככלל, הדיון באלתרמן בשנות השמונים הוא לכאורה מעט מוזר. הרי בשירה הישראלית הוכרע המאבק בדגם אלתרמן שני עשורים קודם לכן. ואכן, גם נבות מעט מתפלא, במאמר דן מ-1982, על החזרה לעיסוק באלתרמן:

"עד לא מכבר הייתי סבור לתומי – והייתה זו כמובן טעות אופטית ממדרגה ראשונה, הגם טעות שגורה – כי הפרק ה'אלתרמני' בחיי השירה בארץ תם ונשלם, ובמידה מסוימת נקבר קבורת חמור. מעבר להקשריה 'המרחיבים' של שירה זו והשפעתה המסרטנת על נוף השירה אצלנו במשך כמה עשרות שנים, יגיע בזמן מן הזמנים תור הסלקציה, זו שתמחוק מעל המפה את רובה של שירה זו, ותותיר כמה עשרות שירים חפים מכל אותה נקיטת עמדה מתייחרת-בארוקית, והסיבוכ האליזבתי-שייקספירי שלה".

אבל צריך לזכור שהחייאתו של אלתרמן, העילה לכתיבת הביקורת, נעשתה על ידי מבקר מרכזי, דן מירון. עובדה זו היא בעלת חשיבות בעינינו ותידון להלן בחלק שיעסוק ביצחק לאור. כפי שנראה, מירון, לפרשנותו של לאור, מנסה להחיות את הפוזיציה האלתרמנית גם שלושים שנה (לא רק עשרים, כפי שנעשה ב"מפרט אל עיקר") אחרי מאמרו של נתן זך נגד שירה זו, אחרי שנקברה כביכול "קבורת חמור", כלשון נבות. נציע להלן לראות ניסיון זה של מירון – קרבתו לעמדה האלתרמנית – כקשור באופן הדוק למהותה של פוזיציה מבקר הספרות.

ובעטיפה של רטוריקה חמורה וסכולסטית של איפכא מסתברא, אפשר לנסח כל דבר שבעולם. גם את הטענה המופרכת שאהרן ראובני ו'עד ירושלים' שלו 'זכו להוקרת הקוראים והמבקרים' (עמ' 15). האמת היא, כמובן, הפוכה לחלוטין. עגנון נחשב בשנות ה-20 למספר מרכזי גם בספרות א"י. מי שנמצא מבודד לחלוטין היה אהרן ראובני דווקא). אלא שמירון נזקק להצגת החריגות של 'הכנסת כלה' ושל עגנון כאנדרדוג, וההזדקקות הזאת יוצרת עיוות עובדתי והיסטורי ("מעריב", 22.11.1996).

2. מירון כופה פרשנות פסיכואנליטית שטחית ורדוקטיבית על יצירות ויוצרים :

מירון כותב, מעיקרו של דבר, פסיכוביגרפיות המתבססות על מערכת הסמלה פרוידיאנית. מחקרו על 'הכנסת כלה' מצטמצם, בסיכומו של דבר, לפסיכוביגרפיה של רבי יוד'ל חסיד, וזו מקבעת אותו, כצפוי, ברובד הליבידינאלי, בקשריו עם אמו, בתסביך האדיפלי [...] (מירון של העשור האחרון אוכף אנליזה פרוידיאנית בתחפושת מחקר ספרותי לכל דבר ועניין) (שם).

3. מירון שוקד להכרית את כל קודמיו במחקר וביקורת, בגישת "עד שקמת" :

[...]הנוסח הלמדני דורסני של הרטוריקה המירונית, על כל מסמניה המוכרים לעיפה [...] בהמשך, נתוודע לטכניקה הרטורית כפולת הפנים, שבאמצעותה 'מפיל' מירון את כל המבנה המחקרי והביקורתי שנכתב לפניו, והופכו לגל של חרבות (שם).

טענות אלה מדברות בעצם על מבקר שאינו מכבד את היצירות שהוא עסוק בניתוחן ואת הסופרים שכתבו אותן ; מבקר שאינו מכבד גם את עמיתיו המבקרים. מבקר כזה הנו סכנה ל"רפובליקה הספרותית". כאמור, טענותיו של נבות כלפי מירון נובעות מתפיסת הסכנה **למערכת** הספרותית בקיומו של מבקר התופס מקום מופרז על חשבון עמיתיו המבקרים ועל חשבון הסופרים ויצירותיהם כאחד.

המעבר מהתקפה על מירון כמי שמייסד "רפובליקה" במקום שזו אינה, ורצוי שלא תהיה (נבות המוקדם), להתקפה על מירון כמי שגישתו המחקרית האקסקלוסיבית הינה מפרקת-מערכת, דהיינו מפרקת-רפובליקות (נבות המאוחר), ניתן לאיתור במאמר הביקורת על "חכים באפו של הנצח" של מירון, שפרסם נבות ב"מעריב" ב-1.8.97 (יש להבחין בין מאמר זה למאמר הגדול ב"עכשיו", בו פתחנו את דיוננו בנבות) :

מחקר הספרות הכללית והעברית מצטיין בריבוי אסכולות, דרכי מחקר ונקודות מוצא, שחלק ניכר מנפחם המילולי ומן הכישורים האינטלקטואליים והרטוריים המשוקעים בהם, מוקדש לטיטוא חד-משמעי של תפישות אב, נקודות מוצא ודרכי מחקר אלטרנטיביות. בדרך כלל זה החלק הפחות נעים במחקרי הספרות בני זמננו. אני עצמי עשיתי לי מנהג : לאחר עיון באיזו טירדת מחקר אקדמית, אני חופש לקרוא באיזה ספר-מחקר קלאסי – אלבר תיבודה (חוקר ספרות צרפתי מהמאה ה-19) או אריך אוארבך (חוקר גרמני שכתב את ספר היסוד 'מימזיס'), רק כדי להיווכח שמחקר ספרות אפשרי גם בלא רעש הרקע המאוס של ציד מקקים, אותה המתה סיטונית של קולגות, שחלקם כבר עברו מן העולם⁵³. מירון פיתח אומנות זו של השמדת קולגות ומחיקת זכרם למדרגה של אמנות עילאית ("מעריב", 1.8.1997).

⁵³ המאמר של נבות מכיל כמה רגעים של כתיבה קומית-סאטירית מזהירה לטעמנו (כך היא מטאפורת "ציד המקקים" שכאן, ההמחשה הסאטירית של ציד חוקרים משניים לטעמו של מירון, ובייחוד תיאור "רעש הרקע" של ציד זה, המעלה על הדעת הרצאה מלומדת שמפריע לה ללא הרף מדביר מיוזע המתרוצץ אחר מקקים בקצה אולם

במאמר זה מנסח נבות את הטענה, שיפתח במאמר ב"עכשיו", שהמחקר האקדמי מהסוג המירוני, חותר בעצם להמלכת המבקר על מקום הסופר. הוא תולה זאת, בין השאר, בהתפתחויות פנימיות כלליות בתחום מחקר הספרות האקדמי. התוצאה היא שהמחקר הספרותי בא על חשבון הספרות עצמה:

סוג המחקר השני [נבות ציין לפני כן לשבח מחקר אקדמי ה"מצטיין בהתחברות של ממש בין החוקר לבין נשוא המחקר"], והוא הנפוץ והמרובה במקומותינו, גורס (בסמוי) שהמחקר הוא יצירה עצמאית העומדת לעצמה, והחוקר והבנותיו, ניסיון חייו והתפתחותו האינטלקטואלית חשובים לא פחות, ואולי יותר, מנשוא המחקר והיצירה הנדונה. היצירה, לפי סוג זה של מחקר, שקועה עדיין בעמימות הרגש, ורק התאורה האפקטיבית של החוקר תגלם [תגלה?] את המטענים המשוקעים בתוך היצירה ותעניק להם ערך אינטלקטואלי, בר קיימא ועובר לסוחר בשוקי התרבות. תפישות אלה, שלובו כהוגן בעשורים האחרונים על-ידי האסכולות החדשות במחקר הספרות – הסטרוקטורליזם, 'הביקורת החדשה' והרלטיביזם הפוסטמודרני, ו'תורת ההתקבלות' – שוררות כיום במחקר הספרות העברית באורח בלעדי. מובן, שאין חוקר שיודה בכך בגלוי. במציאות הניתנת לאימות וכימות יש לכל הנאמר כאן משמעויות מצמררות. לדוגמה: בעוד שדוד אבידן היה גווע והולך בסתר חדרו לאחר שנחשף לעין השמש אורח חייו, חיי חסר הישע שבקבצנים, הבשילה קרן ההשתלמות של חצי תריסר חוקרי אבידן שבאוניברסיטה (שם).

צריך להבחין בין הטענות של נבות ורק אחר כך ליצור ביניהן שילוב: החוקר המירוני לפי נבות הוא הבלטה עצמית שמכריתה את המערכת הספרותית. אולם התבלטות **אינדיבידואלית** זו של החוקר האחד, מירון, מלווה בהפרזה קולקטיבית של **המערכת** האקדמית על חשבון **המערכת** הספרותית החיה. בניגוד לנבות המוקדם, שהתנגד למושג "רפובליקה הספרותית", נראה כי המחאה של נבות כעת היא נגד פירוק ה"רפובליקה" הספרותית הרופפת שאפשרה את קיומם של הסופרים בעבר וכינונה של רפובליקה מחקרית תחתיה (זו טענה אחת), רפובליקה מחקרית שלמעשה מתגלה כי אינה רפובליקה חדשה אלא דיקטטורה שבראשה איש אחד, דן מירון (זו טענה שנייה).

לסיכום: אם נציב את ביקורתיו של נבות על מירון על ציר כרונולוגי, ניתן לזהות שינוי דגשים לאורך השנים. אם בתחילת דרכו הביקורתית, טענותיו של נבות כלפי מירון נבעו דווקא מתפיסה אקזיסטנציאליסטית ואינדיבידואליסטית, תפיסה של ספרות וביקורת הנכתבות על ידי "חריגים במועד" ואקדוחנים ביחידותם⁵⁴, ספרות שאינה "רפובליקה", הרי שככל שחולפות השנים דובר נבות בשם **מערכת** ספרותית מתפוררת והולכת, "רפובליקה ספרותית", שמירון, בחריגתו

הרצאות מכובד), שנביאם לתענוג הקוראים. הטיפול של מירון בגנסיין הופך את גנסיין לבן דמותו של המבקר, לחוקר ספרות מעודכן לזמנו, ווירילי: "גנסיין חדש, אמיץ, קם לנו מבין חורבות גנסיין הישן: זהו גולם של פח מאיר ומצפץ, המצטיין בתודעה ממוחשבת ובקול מתכתי, המציץ אמרי שפר מחקר-ספרותיים חותכים". מירון, בתיאורו את גנסיין כאינטלקטואל תקיף, מתעלם מ"הדו-משמעות המינית שבאישיותו וכנראה גם במראהו החיצוני. גנסיין הוא ללא ספק ה'נשי' שבסופרי הדור, ובמונח 'סופרי הדור' אני כולל גם נשים...מירון "אינו הולך מספיק רחוק ואינו מסיק את המסקנה המתבקשת", והלא הוא עומד על סיפה. המסקנה המתבקשת לפי מירון היא כי "אילו חי גנסיין של מירון עמנו היום, ללא ספק היה פרופסור באוניברסיטה, וחלף חחים באפו של הנצח, היה עסוק בהשחלת תככים בחוטמה של האקדמיה".

⁵⁴ דימוי של איש הספרות השייך לדוד אבידן או גבריאל מוקד, אינני בטוח למי מהם; ובכל מקרה דימוי השייך לסביבה של כתב העת "עכשיו" שנבות קשור אליה.

הגרוטסקית, בגישתו האדנותית למכלול ספרות העברית ובחסלנותו הביקורתית, מבטא לטעמו של נבות את התרסקותה.

בפרק הבא נרחיב בהצגת טענתו של נבות על כך שכיום יש "ספרים", אבל אין "ספרות". זוהי התפוררות המערכת אותה חש נבות בחלוף השנים, התפוררות שהוא נתן לה ביטוי וזעקה יוצאת דופן. התפוררות המערכת של הספרות העברית זהה להתפוררות המטה-נרטיב. תחושותיו של נבות שהמערכת של הספרות העברית מתפוררת, ש"הרפובליקה הספרותית" העברית עוברת תהליך של "אטומיזציה", נובעות מהמצב הפוסטמודרני. נבות, המוחה נגד התפוררות ו"אטומיזם" אלה, הוא, לפיכך, מבקר מודרני.

ה.9. - המבקרים בדור שאחרי מירון ויחסם למירון – יצחק לאור

יצחק לאור, יליד 1948, הוא סופר, משורר, מחזאי ומבקר ספרות. לאור אף כתב דוקטורט על יצירתו של חנוך לוין. בעשור וחצי האחרון משתתף לאור באופן קבוע כמבקר במוסף ל"תרבות וספרות" של עיתון "הארץ" וקודם לכן כתב את ביקורותיו בבמות שונות. השקפת עולמו הינה שמאלית-רדיקלית והוא ידוע ככותב בוטה לעתים.

יצחק לאור מבקר גם הוא את מירון, אם כי מעמדה שונה מזו של נבות ומתוך הערכה גבוהה בהרבה למירון מזו שמפגין נבות (למשל: "דימויו של מירון כאיש משעמם מטעה [...] הוא איננו משעמם אפילו בעמוד אחד של ספרו" – לאור, 2002 עמ' 62). ללאור כמה התייחסות למירון, שונות בתכניהן.

אתמקד בפתיחת הדיון במאמר ביקורת שפרסם לאור ב-1999 על ספרו של מירון "האדם אינו אלא...", ושמו "דיוקן המבקר כאב מתאמץ" (פורסם ב"הארץ" ב-2.7.1999, וכונס בספרו "דברים שהשתיקה (לא) יפה להם"⁵⁵).

פתיחת המאמר היא צלילת ראש לשורש ההבדלים בין לאור ומירון ולשורש הסוגיה שמעסיקה גם אותנו במחקר הנוכחי:

מירון תובע להיות אב (ועניין זה בולט עוד יותר בדיוניו על משוררות); ואולם, 'היעדר האב' הוא תנאי לקריאת שירה; קריאת שירה צריכה להיות משוחררת מ'האב המחוקק', מהצורך האובססיבי להעניק קוהרנטיות, סיכומים, תולדות, אילן יוחסין, 'לאומיות' (לאור, 2002 עמ' 60).

ומייד בהמשך הפתיחה מתאר לאור את המתודה הביקורתית של מירון ומבקר:

ואחרי שסיים למזער את כל קודמיו, כולל אפילו את מאמרו הנפלא של בועז ערפלי, כותב מירון בפסקנות: 'הדרך לגילוי של המוקד אינה יכולה להיות, מבחינה מתודולוגית, אלא אחת: דרך ההפשטה וההמשגה של החומר התימטי בכל אחד מחלקי השיר עד לאותה נקודה של הכללה, שבה ייווצר המיבנה התימטי המשותף לכל החלקים' (עמ' 44). מוקד? דרך אחת? הפשטה? המשגה? מיבנה תימטי? משותף לכל החלקים? אכן, לשון הביקורת של מירון לא רק עושה שימוש בחומרים אדיפליים מובהקים כדרך פרשנית, לשונו היא

⁵⁵ להלן: לאור, 2002.

לשון 'האב' הדורש כל הזמן את 'המוקד', את 'העיקר', את 'הקוהרנטי', ודרישת 'העיקר' מהשירה היא כמובן חניקתה. להזכיר לחלק מהקוראים, כבר היה מלרמה, כבר היה אליוט, כבר היה פאונד, כבר היה פליני, כבר היה גודאר. היו, אבל לא בממלכת 'ספרות עברית' (שם, עמ' 60-61).⁵⁶

לאור יוצר במובאות הללו שוויון מאלף בין כמה מונחים: אב=קוהרנטיות=הכללה וסיכומים=מוקד=מבנה תמטי משותף=המשגה והפשטה=תולדות ואילן יוחסין=לאומיות.⁵⁷ מול מונחים אלה מוצבת השירה, שהיא "היעדר האב",⁵⁸ ואולי היא אף מושווית לנשיות.⁵⁹

כמה תובנות יוצאות כבר מהטענה הזו המופיעה ממש בפתחת המסה:

1. לאור יוצר שוויון - שכפי שטענו לעיל אנחנו סבורים שעמידה עליו חשובה להבנת הדיון על מצבה של הביקורת בעידן הפוסטמודרני - בין חתימה לקוהרנטיות ולסיכומים מחקרית-קוגניטיבית ("מוקד? דרך אחת? הפשטה? המשגה?"; "סיכומים, תולדות") לבין אידיאולוגיה ("לאומיות"). שתיהן, כפי שטענו – התיאוריה/ההפשטה הגדולה והאידיאולוגיה הכוללת כאחת - מתכנסות למונח "מטה-נרטיב", שיש לו קוטב קוגניטיבי וקוטב אידיאולוגי. שתיהן, דהיינו המטה-נרטיב הלאומי והמטה-נרטיב הקוגניטיבי, אינן מקובלות על לאור. לפיכך ניתן לומר כבר כעת כי יש לראות בחלק מפעילות הביקורת של לאור ביקורת מעמדה פוסטמודרנית.

2. מהו בדיוק טיב הטענה שטוען לאור כנגד מירון המבקר? הרי אם "שירה" היא "היעדר אב", האין ביקורת "אבהית" מטיבה (אפשר, כמדומני, להוכיח שמבקר גדול כמו ברנר, המבקר הגדול בדורו כמדומה, תפס אכן את הביקורת כפעולה אבהית, בה האב נוזף וגם מטפח)? ואם "אבהות" מטיבה היא דבר פסול, כלומר כל ניסיון להתרומם מעל היצירה על מנת לשופטה, לארגנה, או לבארה, האם לאור מתנגד למוסד הביקורת פר-סה ומעמיד מול הביקורת את "השירה" המשוחררת מסממנים אבהיים? במילים אחרות: אם לאור כותב מתוך עמדה פוסטמודרנית, ואם עמדה פוסטמודרנית פירושה התנגדות למטה-נרטיבים, ואם נכונה הנחתנו שביקורת ספרות זקוקה מטבעה למטה-נרטיב – האם אין התוצאה הלוגית ההכרחית הינה שלאור סבור שביקורת ספרות הינה דבר פסול מעצם טיבה?

אכן נרמזת בהמשך המסה עמדה אנטי-ביקורתית עקרונית כזו, כשלאור מוחה כנגד התנשאותו של מירון על מושאי הכתיבה שלו, ומצדד בהורדה לקרקע של הכן או הקתדרה שעליהם ניצב המבקר, הנישא כביכול ממבוקריו. בניגוד לדרך בה מירון מתאר יחסי משוררים בינם לבין עצמם, או יחסם של משוררים למבקרים, אומר לאור:

⁵⁶ וכן בהמשך: "מי שאינו יכול לעמוד בסתירות, מי שאינו מבין את חשיבותן של סתירות, מי שאינו מבין כי הדיבור, מעצם טבעו, כולל סתירות 'בלתי-נסבלות' מהבחינה הפילוסופית" [...] מי שאינו יכול לעמוד בסתירה הזאת, אסור לו לכתוב על שירה. גם השיח האקדמי של השירה העברית זקוק לשבר" (שם, עמ' 65).

⁵⁷ בהמשך המסה מתקיף לאור את מירון המתייבב "כיורשם החוקי של ביאליק ושל אבות-אבותיו, צופים לבית ישראל" (שם, עמ' 64). גם זו התקפה על מירון כמבקר "לאומי".

⁵⁸ במאמר אחר ("הארץ", 17.7.1998) כותב לאור:

"וכלום מקרה או לא מקרה שכל היוצרים החשובים גדלו ללא אב או התייתמו בשלב מוקדם מאוד של חייהם (חנוך לוין, יאיר הורביץ, יונה וולך, מאיר ויזלטיר, דליה רביקוביץ)? אינני יודע, כמובן. אבל העברית ממלאת תפקיד ראשי אצל כולם: תפקיד אנרכי, והחלל הריק שאותו העברית שלהם מחפשת, לא כדי לסתום, זה המוות הכרוי מתחת לבמה הנבנית בלשון הפרועה" (לאור, 2002 עמ' 41-42).

⁵⁹ ובהמשך המסה, כמוזכר בהערה 57, השירה אנלוגית ל"סתירות" ול"שבר" (שם, עמ' 65).

אף פעם אין אצלו [אצל מירון] מבקר המקיים יחסי 'בן/עבד' כלפי משורר, אף פעם אין המבקר נלחם על מקומו, על השמעת קולו, על התקבלות אצל פרופסור בכיר ממנו, או אצל משורר, אף פעם אין המבקר נלחם על הפיכת קולו לבעל סמכות מתוקף מעמד, או עמדה, או חוק, וכל זה, כאמור, בניגוד לכל כך הרבה משוררים ה'נלחמים' – על פי מירון – 'על דרכם' (שם, עמ' 63).

כלומר, לאור מוחה נגד הצגת המבקר כישות על-סובייקטיבית שאינה בשר ודם, כביכול המבקר הוא מי שנמלט מהמשחק האדיפאלי, שמאפיין סובייקטים בני-תמותה כמו המשוררים. לאור, המתקיף את ההצגה של המבקר ככזה, **מתקיף בכך את מוסד הביקורת עצמו**. כי, במובן מסוים, נראה כי זו אכן היומרה של הביקורת: להיות דוברת של עמדה על-סובייקטיבית. הורדתה לעמדה סובייקטיבית מערערת את ה-*raison d'être* שלה. לפיכך לאור קוהרנטי כשהוא מפטיר כאן בהתנגדות לפרשנות של מירון לשיר של לאה גולדברג: "מה שדורש הסבר (אם צריך הסבר ואין מפלט מכתובה ביקורתית)" (שם, עמ' 67; ההדגשה שלי). לאור מבטא כאן במשפט אגבי, אך בוטה, זה **עוינות כלפי מוסד הביקורת**. גם המבקר הוא סובייקט ולכן הוא לא יכול להיות מבקר, ואולי גם אין צורך (יכולת ודאי שאין) בכל המוסד הזה, שמתיימר להיות על-סובייקטיבי.

ביטוי נוסף לערעור על מוסד הביקורת פר-סה מצוי אצל לאור (באותו מאמר בו פתחנו) כשהוא כורך את אופייה ה**שיטורי** של הביקורת בהיותה **לאומית**, ומשתמע מדבריו שהתנערות מלאומיות היא גם התנערות ממוסד הביקורת, לפחות זו השיפוטית-שיטורית:

כישלוננו של מירון אינו נובע רק מהיותו עסוק בשיטור ואכיפה, אלא בגלל היותו תלוי ב'ריאליה' (בלשונו שלו), בהיות 'רוח האומה' מישענתו ההגותית היחידה, ההוכחה היחידה לחשיבותה של יצירת ספרות (שם, עמ' 67).

כיוון שביקורת יכולה להיות על-סובייקטיבית רק אם היא נכתבת בשם קולקטיב, וכיוון שבהקשר הישראלי כתיבה כזו בשם הקולקטיב היא כתיבה ריאקציונרית בשם הלאומיות ו"רוח האומה", אזי **ההתקפה על הלאומיות, שלאור אווז בה, היא מיניה וביה התקפה על מוסד הביקורת**.

האמנם זו עמדתו של לאור? קרי, עמדה פוסטמודרנית ולפיכך אנטי-ביקורתית באופן עקרוני (כלומר, כזו המתנגדת למוסד הביקורת הספרותית)? כאמור, **אכן ישנה מגמה אנטי-ביקורתית עקרונית אצל לאור, מגמה הנובעת באופן מסקני מתפיסת ה"לסה פייר" האנרכיסטית שלו, המתנגדת לאכיפת אחידות הן על היצירה הספרותית האינדיבידואלית והן על החברה המתנערת מלאומיותה (או שראוי שתתנער ממנה). העמדה האנטי-ביקורתית העקרונית הזו היא עמדה פוסטמודרנית פאר-אקסלנס: המטה-נרטיב שבשמו מדבר המבקר נדחה, ולפיכך מוסד הביקורת מבוטל**.

אך הדברים אצל לאור מורכבים יותר. ניתוח עמדתו של לאור מגלה שמתרוצצות בתוכה כמה גישות סותרות. גישת ביניים לדרך בה לאור מבקר את מירון, ולפיכך גישת ביניים לתפיסת מוסד הביקורת, המצויה אף היא במסה שלפנינו, היא זו: הוויכוח של לאור עם מירון אינו מטה-ביקורתי ואנטי-ביקורתי, אלא וויכוח מצומצם יותר, מתודולוגי באופיו ופנים-ביקורתי. לאור מוחה על **המתודה** הביקורתית שמירון, המנסה לְסָדֵר ולהעניק קוהרנטיות, מפעיל בניתוח השירה עצמה:

כתיבתו של מירון על שירה נשית מבהירה כמה נחוש רצונו להיות אב 'מתקן' שברים ושסעים, וכמה חסר תקנה הוא הניסיון הזה. אבל האב החסר הוא תנאי לשירה והאב הממלא מקום הוא התנאי לרדוקציה שלה [...] מירון מתאר יפה את הגירתה של גולדברג מאירופה לפלשתינה. אבל הוא אינו יכול לקרוא אמירה שבורה, רצוצה, סותרת את עצמה. הוא מוכרח להכניס סדר. הוא קורא תחביר ומייד בודק כיצד שייך התחביר הזה לשפה המתוקנת, אחרי השבר של השיר, כלומר לפני בואו של המחוקק (הוא עצמו, או כל נותן-סדר). בשביל מה לשוב אל התקינות הלשונית, אם השיר בורא את עצמו, קורע את עצמו, מן הדיבור (parole)? [...] והוא [מירון] מעדיף למיין את שירה של גולדברג על פי 'זרמיהם'. המיין הזה, מצוות האב המחוקק, משחרר את הקורא מראייה, מהקשבה, מצניעות של מאזין משתוקק (שם, עמ' 65-66).

הוויכוח כאן עם מירון הוא על אופי ניתוח השיר; לא וויכוח גורף על הלגיטימיות של המבקר והביקורת כי אם על המתודולוגיה השגויה של מירון, זו המבקשת "להכניס סדר" במקום שסדר אינו קיים ולא רצוי שיהיה קיים.

אבל יש גם אפשרות **שלישית** שניתן לחלץ מהמסה של לאור. לא עמדה אנטי-ביקורתית גורפת מחד גיסא, ולא וויכוח פנים-ביקורתי מתודולוגי עם מירון מאידך גיסא, אלא **דווקא פנייה לחיזוק מעמד המבקר** תוך הסתמכות על **אוטוריטה אחרת לחלוטין** מזו שמסתמך עליה מירון (שהנה הלאומיות או, כפי שנראה מייד, "שכלו" של מירון).

מייד לאחר פתיחת המסה (פתיחה שהוצגה ונותחה לעיל) מתברר שלאור אינו מציע כלל ועיקר לזנוח את הפרויקט הביקורתי, גם זה הנחרץ, השופטני, הפוסק והפסקני, כפי שניתן לחשוב מהפתיח האנרכיסטי. לאור, בהמשך המייד של פתיחת המסה, **מחליף לחלוטין** את הטיעון כלפי מירון, **בלי להציג את ההחלפה ככזו**, במהלך רטורי מתוחכם ובעייתי כאחד :

מאמציו [של מירון] מכוונים, בדרך כלל, להוכיח היכן שגו קודמיו. יכול להיות שקודמיו טעו, בעיקר אם המבקר מגייס לצידו קורפוס אחר, שונה לחלוטין, ומשמו של הקורפוס האחר הוא ניצב, בבקשו לשנות את הפרופורציות של הקריאה. זהו בדיוק תפקידה של התיאוריה. ואולם, היכרותו המצומצמת של מירון עם תיאוריה פרשנית, היכרות קצרת-רוח, קשורה לאופי הדיון ה'אבהי' שלו. לפעמים הוא יורה שם חשוב כדי לשכנע אותנו בצידקתו שלו בעזרת 'דוד חשוב' מאמריקה. אבל בדרך-כלל אין הוא מסוגל לעשות שימוש בתיאוריה. מדוע? משום שבהתמודדות תיאורטית אתה⁶⁰ תמיד חלק ממערכת; תמיד אתה גם 'בן לאב' גדול ממך; אינך יכול להיות מחוקק; עליך לצטט 'גדולים ממך' (והם מצטטים מהם, כמובן, אלו תולדות כל שיח) (שם, עמ' 61).

צריך לקרוא את הקטע הזה בשום-לב כיוון שבו טוען לאור **טענה הפוכה לחלוטין לזו שטען זה עתה בפתיחת המסה, אבל באמצעות רטוריקה מתוחכמת מנסה לתת קוהרנטיות לטיעונו הוא**. הרי הטענה כעת כלפי מירון אינה שהוא מנסה לקומם "קוהרנטיות, סיכומים, תולדות, אילן יוחסין", כפי שנטען בפתיחה, אינה טענה כלפי מי שמנסה לקומם מטה-נרטיב ולשבץ את השירה היתומה והסוררת בתוכו. **הטענה כעת הפוכה לגמרי**: סירובו של מירון **עצמו** לראות את עצמו כחלק מאילן-יוחסין, כחלק מ"מערכת". הטענה היא כנגד סירובו של מירון ל"תיאוריה", שהיא, מסתבר - בניגוד ל"שירה", שהוצגה לעיל, ולשבץ! כ"היעדר אב" - דווקא הכרה בכך שאין דבר

⁶⁰ הפנייה הפתאומית של לאור גם ללשון נקבה נועדה כאן לחזק (בעקיפין) את הטיעון כנגד "האב" הזכר, שבאופן אופנתי ואופייני לאקלים אינטלקטואלי שלאור קורץ אליו ומבטא אותו, נתפס כדכאני, מונולוגיסטי וכו'. בהמשך נראה כי הפנייה הדו-מינית מפציעה, כמו פליטת פה פרוידיאנית, גם בעוד מאמר של לאור, כשהוא מתקרב ל"אזור" של השיח הפוסט-סטרוקטורליסטי והפוסט-קולוניאליסטי.

כזה "היעדר אב", ש"תמיד את/ה גם 'בן לאב' גדול ממך". כלומר לאור מדלג מהתקפה על מירון כמי שכופה את המודל המשפחתי-מערכתי על הספרות, לטענה **הפוכה** כנגד מירון על כך שהוא עצמו מנסה לפורר את המודל המשפחתי-מערכתי הזה (אך **רטורית** לאור מתאר כעת את העמדה האנטי-משפחתית כ"אבהית" דווקא, וזאת על מנת ליצור המשכיות רטורית מטענתו הקודמת, ועל כך מיד).

לאור תפיסה זו של לאור מובן גם מדוע הוא, ממש כמו נבות, מזכיר לגנאי את נטייתו של מירון "למזער את כל קודמיו" (שם, עמ' 61); מובנת גם מחאתו כנגד הגישה האדיפאלית של מירון כלפי מושאי כתיבתו, שמרמזת על סוליפסיזם, על מה שכינינו "סוליסטיות" והיעדר שיתופיות: "חשוב אולי לציין כי מירון מבין יחסים אדיפליים אצל נושאי כתיבתו בדרך פרוידיאנית מאוד מוגבלת: קינאה, שנאה, הערצה, תביעה להכרה, ובמקרה הטוב גם מעט סלחנות; אף פעם לא מדובר באהבה, בתשוקה לתת, בחיבוק מענג, בגעגוע, ברצון להוריש, למשל" (שם, עמ' 63). זאת משום שטענתו זו, **השלישית** - לא הראשונה והשנייה שעמדנו עליהן לעיל - דומה מאד לטענת נבות, אלא שבמקום המטה-נרטיב של "הספרות העברית", **מבקש לאור להציב את המטה-נרטיב של "התיאוריה"**. המטה-נרטיב הזה, החדש, הוא זה שמאפשר את הביקורת ומונע ממנה לצנוח לשיחה בין סובייקטים שאין לאיש מהם עדיפות על רעהו באופן מהותי ולא כמותי:

'טעויות היסטוריות' אפשריות, אם בא המבקר משדה תיאורטי חדש, אם מלאכת הפירוק שלו מוצאת את המכנה המשותף לטעויות קודמיו, לא בטיפשותם או בבורותם. אבל האלטרנטיבה של מירון היא תמיד השכל שלו. והמכנה המשותף לטעויות קודמיו הוא, במשתמע, שכלם הקטן יותר. אני, כמובן, שמח להניח שדן מירון חכם יותר מכל סובביו. כיוון שאני מכיר חלק מהם, אני לא בטוח שמדובר בהישג גדול מדי. אני מודע גם היטב לדמיון של מירון, בקרב תלמידיו ועמיתיו, כאילו המייסטר הוא 'תיאורטיקן'. לא מינה ולא מקצתיה (שם, עמ' 62).

הטענה כאן כלפי מירון הנה בדיוק כנגד האנרכיזם האינדיבידואליסטי שלו, היותו מבקר המסתמך על "השכל שלו" בלבד, ולא על יצירה חברתית כדוגמת "שדה תיאורטי חדש", כלומר טענה על אי היותו "תיאורטיקן". במשתמע, ביקורת אפשרית רק אם היא דוברת של תיאוריה על-אינדיבידואלית, ולא מסתמכת על האגו/סובייקטיביות/שכל של המבקר⁶¹.

כפי שצינו, לאור מנסה לטשטש את כפל טענותיו כלפי מירון. ניסיון הטשטוש נעשה באמצעות השימוש בשני הטיעונים **השונים** בהאשמה **אחידה** מבחינה **רטורית** על כך שמירון מבקש להיות

⁶¹ במאמר ביקורת על ספרו של יגאל שוורץ, "מה שרואים מכאן" ("הארץ", 10.8.2005), טוען לאור כלפי שוורץ טענה דומה. על אף שימוש של האחרון בתיאוריה פוסט-סטרוקטורליסטית הרי שהוא, לפי לאור, נשען על הסובייקטיביות שלו בלבד, והישענות כזו היא דלה:

תוכן המאמרים נע בין מה שמקובל לראות כגיניאלוגיה של הספרות העברית, כלומר קו ישר ממאפו עד עמוס עוז, ביחד עם שילוב של שמות מהביקורת הפוסט-סטרוקטורליסטית, ש'צעירים' בשיח של 'ספרות עברית' השתלבו בו [בה?], בעזרת זריקת שמות מ'התיאוריות החדשניות'. מה שמזיק לשוורץ ולספרו אינו האופן שבו הוא זורק את השמות, וגם לא האופן שבו הוא באמת פוסח על הדיונים התיאורטיים, שהוא מזכיר בקלילות בעזרת הערות שוליים, הערות שאין בהן דבר זולת שמו של הספר המוזכר. מה שדופק את הדיון הוא האופן ש[בו?] שוורץ מנסה לבלוע את הטקסטים התיאורטיים הפוסט-סטרוקטורליסטיים - כולם מפרקי כוח, כולם ביקורתיים באופן שבו הכוח ניכר בכל קלישותו, באופן ששום אמת אינה נשארת על מכונה - ושהוא, יגאל שוורץ, אינו יכול להרפות לרגע מתאוות הכוח הזאת. כיצד באה לידי ביטוי תאוות כוח של חוקר ספרות? בתאוות מיפוי. אבל תאוות מיפוי, ואת זה כבר למדנו מהפוסט-סטרוקטורליסטים, אפשרית רק אם יש לה מרכז. מה המרכז של שוורץ? באין 'נרטיב אחד' במרכז מצוי רק המבקר עצמו, האגו שלו, ולא שום דבר אחר. ומזה יש בספר ביקורת כזה - למכביר ("הארץ", 10.8.2005; ההדגשה שלי).

"אב". אלא ש"אב" בטיעון הראשון הוא מי שמבקש להכניס את הפרט לתוך הסדר המשפחתי, ובטיעון השני "אב" ("אופי הדיון ה'אבהי' שלו") הוא דווקא מי שמתנער מהסדר הזה, "אב" כאן הוא מה שמכונה בסלנג "זאב בודד", מי שלא נותן ל"תיאוריה" - במשתמע "האם" ו"אילן היוחסין" כולו כאחד - פתחון פה.⁶²

במסה של לאור מתרוצצים, אם כן, שני טיעונים שונים (לפחות), מה שלדעתנו ממצב את לאור **מבקר מודרני ופוסטמודרני בו זמנית**. כלומר, כמי שמתנגד למטה-נרטיב כמו הלאומיות מצד אחד, מי שמתנגד לניסיונות קוגניטיביים בביקורת למצוא "את 'המוקד', את 'העיקר', את ה'קוהרנטי'" (שם, עמ' 61) מאותו צד; אך, מצד שני, מי שמציב מטה-נרטיב חלופי המשמש את המבקר והוא – די במפתיע – התיאוריה עצמה!

הדבר מפתיע, כיוון שיוצא מכאן שהתיאוריה הפוסט-קולוניאליסטית והפוסט-סטרקטורליסטית, שלאור מושפע ממנה, מתנגשת חזיתית עם המאפיין הפוסטמודרני הליוטארי. במילים אחרות: התיאוריה הפוסט-סטרקטורליסטית והפוסט-קולוניאליסטית הופכת בעצמה למטה-נרטיב!; התיאוריה הפוסט-קולוניאליסטית והפוסט-סטרקטורליסטית הופכת אצל לאור ל**אידיאולוגיה** חדשה, וכך, באופן אירוני, הופכת אותו למבקר-אידיאולוג בעל פן מודרני (ואנטי פוסטמודרני).

כזכור, בפרק ג' הצבענו כבר על התופעה המעניינת הזו. הדגשנו שם כי קיים יחס **ניגודי** בין ליוטאר (התופעה שהוא מתאר ב"המצב הפוסטמודרני" ועמדתו-שלו שמשמעת מניתוחה כאחת) לבין ביקורת ספרות פוליטית, המושפעת מהמרקסיזם ומביקורת-השיח הפוקויאני. בפרק ג' טענו כי בעוד "חוסר-האמון כלפי סיפורי-העל" מבטא **התנגדות לאידיאולוגיה פוליטית** גדולה ומגייסת **מכל סוג שהוא**, הרי שהפוליטיזציה של ביקורת הספרות, הינה בדיוק ההיפך הגמור: **ציוד בהתגייסות של הביקורת לתמיכה באידיאולוגיה ומטה-נרטיב פוליטיים** (ואף "נאורות-יים" במידה רבה; תמיכה באמנציפציה של "שיח" מדוכא וחתיירה תחת שיח מדכא). אצל יצחק לאור, אם כך, קיימת התנגשות בין ההשפעה **האנרכיסטית** של הפוסטמודרניות - שהמושפע ממנה, כדוגמת לאור, סבור כי אין הצדקה להכפפת הספרות למטה-נרטיב ולאידאולוגיה **מכל סוג שהוא** - לבין צד המושפע מהפוליטיזציה של השיח, גישה הנובעת מהמרקסיזם ומהפוסט-סטרקטורליזם הפוקויאני, צד שדווקא מכפיף את הביקורת ל**אידיאולוגיה ולמטה-נרטיב פוליטיים**.⁶³

⁶² לכאורה, אפשר היה ליישב את הסתירה בין הרישא לאמצעיתא של לאור באופן הבא: מירון מותקף ברישא על כך שהוא מציג את עצמו כ"אב" חסר-מקור ביחס לשירה, לא על עצם אימוץ המודל משפחתי; ולכן בסיפא מירון מותקף על אי השתלבותו במודל המשפחתי, התנערותו מהיותו בעצמו "בן" ביחס לתיאוריה. אבל לטעמנו הלהט האנרכיסטי של הרישא, לפיה "קריאת שירה צריכה להיות משוחררת מ'האב המחוקק', מהצורך האובססיבי להעניק קוהרנטיות, סיכומים, תולדות, אילן יוחסין, 'לאומיות' עומדת בסתירה זועקת לגישה המיושבת וה"קהילתנית" של האמצעיתא: "בהתמודדות תיאורטית את/ה תמיד חלק ממערכת; תמיד את/ה גם 'בן לאב' גדול ממך; אינך יכול להיות מחוקק; עליך לצטט 'גדולים ממך' (והם מצטטים 'גדולים מהם', כמובן, אלו תולדות כל שיח)". גם ניסיון יישוב שיטען שהרישא מדברת על שירה ואילו הסיפא על תיאוריה, כלומר ששירה היא אנרכית אך תיאוריה לא, ייקלע לסתירות: האם שירה אינה חלק מ"שיח"? האם היא דרך ביטוי מיוחסת שאינה נקלעת לסבך המשפחתי שמתאר לאור ביחס לתיאוריה? השקפה כזו סותרת את כל האקלים התיאורטי שלאור נסמך עליו, אקלים פוסט-סטרקטורליסטי אנטי-רומנטי ודיסקורסיבי שאינו מעניק לשירה מעמד מיוחד, ובוודאי לא ל"מחבר" השירה, כמי שנולד מהים. מה גם שלאור ברישא לא מדבר על שירה כי אם על "קריאת שירה".

⁶³ נרחיב בסוגיה הזו בפרק הבא.

לסיכום ביניים של הדיון בלאור: לאור - במסה חשובה זו בהקשר של דיונו - הוא נכד המתקין את האב מירון הן על דבקותו בערכים קודמים, של הסבים (סדן, קורצווייל וכו'), קרי בלאומיות, ובאי הבחירה ב"יתמות" ובהיעדר-קוהרנטיות אנרכיים תחתיהם, והן באי הטמעתם של ערכים ואידיאולוגיות חדשים ושל אבות וסבים חדשים ("דודים", למעשה), קרי "התיאורטיקנים". לאור הנכד משחזר כך למעשה אמביוולנטיות שקיימת כבר אצל הבן, מירון, בין תשוקת-היתמות ופריעת הסדרים האנרכיסטיות לבין הכרה בכפיפות ל"אילן יוחסין" ואף בכמיהה להסתופף תחת אילן כזה. במילים אחרות: **לאור מציג כאן עמדה ביקורתית פוסטמודרנית בצד עמדה ביקורתית הפוכה ומודרנית** (אך כזו המושפעת ממגמות פוסט-סטרוקטורליסטיות!).

ה.10. – אקולוגיה מול רפובליקה; פוסטמודרניות מול מודרניות:

לאור, במאמר המצוטט לעיל, מתנגד לשיח האדיפאלי של מירון. ההתנגדות לאופי האדיפאלי של שיח ספרותי מורכבת משני רכיבים לפחות: התנגדות לתיאור המערכת הספרותית כמערכת לוחמנית **וכן** התנגדות לפרשנות ה"אבהית", מחפשת המרכז והקוהרנטיות, הנשענת על מטה-נרטיב.

התנגדות לתפישות אדיפאליות-לוחמניות בשדה הספרות; התנגדות להתמקדות בדמות אב חזק ובן חזק שמבקש לרשת אותו; התנגדות לראיית הספרות כשדה קרב, או לכל הפחות זירת מאבק פוליטי ב"רפובליקה ספרותית", מצויה באופן שיטתי יותר במסה מאלפת של אבידב ליפסקר: "השיח על הרפובליקה הספרותית והשיח האקולוגי על הספרות". מסה זו מבטאת לטעמנו ניסוח מובנה של עמדה פוסטמודרנית מקיפה בביקורת הספרות ולכן מן הראוי לעיין בה. מסה זו כתובה בחלקה כנגד דן מירון, וזו סיבה נוספת להבאתה כאן.

ליפסקר מגדיר "שיח של מודרניסטים" כשיח לוחמני:

השיח של המודרניסטים על עצמם – במניפסטים, ביצירות ארס-פואטיות ובהצהרות אקדמיות למחצה – הבליט את ייחודו באמצעות עמדה לוחמנית. לוחמנות זו התבטאה בהגדרת העצמי בראש ובראשונה כשלילת האחר, תחילה על ידי פרישה ממנו כאקט של התבדלות (secession), ואחר כך על ידי הגלייתו של הנוסח הקודם אל אזור של אי-לגיטימיות. לשיח הלוחמני היו שותפים כל הזרמים המודרניסטיים במחצית השנייה של המאה התשע עשרה ובראשית המאה העשרים (ליפסקר, תשס"ו עמ' 210-211).

ליפסקר טוען כי ביקורת הספרות העברית קיבלה ללא הסתייגות את האקסיומה המודרניסטית הזו, הרואה במאבק האדיפאלי הלוחמני את גרעינה של ההתפתחות הספרותית:

לא כן בביקורת הספרות העברית. כאן כאילו נכבשה הביקורת בשבי טעמיה של המודרנה האירופית, בעיקר הסימבוליסטית, האקספרסיוניסטית והפוטוריסטית, אימצה את טיעוניה והעתיקה אותם – מבחינת הלשון, האסטרטגיה התרבותית והמסקנות הפואטיות – אל תוך ההסבר ההיסטורי עצמו. באופן זה התקבלה תמונת ביקורת שבה הוצג המודרניזם כאילו בפי דבריו. תיאור חילופי דגמים סגנוניים התבסס אפוא על התפיסה החסלנית והלוחמנית שאפיינה את השיח של המודרניזם על עצמו (שם, עמ' 214).

כפי שנראה מייד, הגישה שמציע ליפסקר לביקורת הספרות היא, לפרשנותו, גישה פוסטמודרנית. סיוע לדבר ניתן לראות כבר כעת, בייחוס התפיסה של ליפסקר יוצא נגדה ל"שיח של מודרניסטים".

לתפיסה לוחמנית זו של הספרות קשורה, אליבא דליפסקר, החדרתו של המושג "רפובליקה ספרותית" לשיח הביקורתי הישראלי. ליפסקר מדגיש כי מושג זה מעודד תפיסה לוחמנית-פוליטית של הספרות (ולא כפי שניתן לחשוב - וכפי שראינו שהבינו, למשל, אמנון נבות - תפיסה "קהילתית" של הספרות): "הכסות של דמוקרטיה רפובליקנית של מושג זה מטעה", כותב ליפסקר. העיקר במושג הזה הוא:

לייצר שפת הסבר חדשה לתולדות הספרות, אשר לפיה תהליכים מכריעים נקבעים על בסיס תמרון מצבים ספרותיים כאילו היו מצבים סוציו-פוליטיים והכוונתם אל מטרות מוגדרות על פי אינטרסים חברתיים, כלכליים ופוליטיים (שם, עמ' 215).

ליפסקר מבאר כי השימוש שעשה דן מירון במושג "רפובליקה ספרותית" הנו שימוש דיאכרוני וסינכרוני כאחד, המדגיש שההווה הספרותית הנה הוויית **מאבק בין-דורי** וכן מדגיש שניתוח **סינכרוני** של ההווה הספרותית צריך להיעשות בלוויית הערכה **היררכית**:

לצד המטרה שהוצבה בציר הדיאכרוני (מודל ההתחלפות) הוצבה גם מטרה בציר הסינכרוני, היינו בירור מעמדן של התופעות במציאות ההיסטורית – תופעות שהן 'משמעותיות' או 'עיקריות' לעומת תופעות אחרות שהן 'שוליות' או 'בלתי רלוונטיות'. ברגע שהוכרע להציע סדר תהליכי, כלומר דגם של החלפת דור בדור אחר, זרם אחד באחר, אסכולה אחת באחרת, וכן סדר היררכי של שוליות ומרכזיות, שב ועלה הצורך בשיח מיוחד שיתאר סדר דברים כזה. הצורך למשטר את התופעות בסדר תהליכי והיררכי דווקא עורר מחדש את מילונו של השיח על 'הרפובליקה הספרותית' (שם, עמ' 217-218).

ליפסקר - למרות ההערכה כלפי מירון המבוטאת במסתו - מבקר את מירון על כך שהוא משלב בדיונו בספרות העברית (ב"בודדים במועדס") "מינון הולך וגובר של פיסות נרטיב מדיני: הפעלת עצמה מנהיגותית בדגמים היררכיים, משפחתיים או כלל חברתיים". לשון הביקורת "שאלה את מושגיה משדה מאבק אגרסיבי, כצורה של סיפר ביקורתי על התנצחות והתמודדות בין מחנות עוינים, על חיסול יריבים ועל שליטה בצומתי תרבות, כאילו היו אלה מרחבים גיאוגרפיים או נכסים כלכליים" (שם, עמ' 218). ליפסקר מבקר, אם כן, את התפיסה האדיפאלית ("דגמים היררכיים, משפחתיים") המכילה רכיב לוחמני והיררכי כאחד (אלה שני יסודות קשורים אך שונים: א. הראשון מדגיש את **המאבק** ב. ואילו השני מתמקד ב"**מנצח**" במאבק).

ליפסקר מבקר, ובצדק, את חולשתו של מודל "הרפובליקה הספרותית" בכל הקשור **להבנת** המציאות הספרותית המנותחת:

אלא שהקריאה ההיסטורית התהליכית [...] התמקדה בסופו של דבר בארגון היררכי של תופעות לפי 'חשיבותן' ו'ערכן' האסתטי, וקחשיכה אזורי התרחשויות ספרותיות משמעותיים שיש להם חשיבות להבנת התופעות שעליהן ביקשה לשפוך אור בשיח על הרפובליקה הספרותית. בהבלטת הרצף הדיאכרוני של שיאים הגמוניים דילגה על מלאות תיאור החיים הסינכרוניים של אותו סגנון, המכונה בפיה הגמוני, סגנון החי בתוך מערכת מסועפת של **שכנות תרבותית** עם אזורי שוליים כביכול שיש להם חשיבות רבה להבנת הפורמציה שלו עצמו (שם, עמ' 220; ההדגשה במקור).

אך טענתו הנכונה של ליפסקר על חולשת המודל של "הרפובליקה הספרותית" בהנהרה מלאה של הסיטואציה הספרותית ("החשיכה אזורי התרחשויות ספרותיות משמעותיים"), מלווה בהבלטה של ערך ההנהרה על חשבון רכיב השיפוט וההערכה. ובמילים אחרות: הבלטה של המחקר הספרותי על חשבון הביקורת הספרותית. בקטע המצוטט מבטא ליפסקר את הסתייגותו מהרכיב השיפוט במחקר/ביקורת הספרות באמצעות שימת המירכאות במילים "חשיבותן" ו"ערכן", וכן באמצעות שימוש בביטויים "כביכול" ("אזורי שוליים כביכול") ו"המכונה בפיה" ("המכונה בפיה הגמונית"). כשליפסקר שואל: "האומנם ללא הבניה היררכית של תופעות (מבחינת 'חשיבותן' ומבחינת 'ערכן' האסתטי) לא ניתן להציג היסטוריוגרפיה משמעותית של הספרות (והאמנות בכלל?)" (שם, עמ' 221), אין לקורא אלא להסכים עמו, אך בהסתייגות אחת חשובה. "היסטוריוגרפיה" אכן אינה זקוקה ל"הבניה היררכית", או שאינה זקוקה לה בהכרח, אולם ספק אם ביקורת יכולה בלעדיה. ליפסקר אמנם מדגיש בהמשך כי "פעולה זו של השעיה לא נועדה לבטל את אקט ההערכה, שהוא מן הכלים החשובים בביקורת הספרות, אלא בדומה לחקירה הפנומנולוגית הוא מטיל 'epoche' על ההיבט הזה, ומשעה אותו" (שם, עמ' 246), אך קשה להשתחרר מהרושם שמסתנו בכללותה מבטאת הסתייגות מרכיב ההערכה בביקורת.

ליפסקר מצדד בכך ש"לצדו של הנרטיב על הרפובליקה הספרותית" יש "להציע נרטיב נוסף שיגביל את הבלעדיות המופרזת של היסוד הלוחמני, אשר הובא אל המחקר מהמניפסטים המודרניים" (שם, עמ' 231). את הצעתו לרענון התפיסה של ביקורת/מחקר הספרות מכנה ליפסקר "השיח האקולוגי על הספרות". בין עקרונותיו של "השיח האקולוגי" מונה ליפסקר את "עקרון הקינון":

התיאור הספרותי-האקולוגי מציע מבנה של מערכות קינון של גודל המכונסות זו בתוך זו בלי להתחשב בהיררכיות אסתטיות או בחשיבות היסטורית [...] בעיקרון זה כלולה התביעה להשעיית ('epoche') השאלה של ערך אסתטי ומתן ייצוג מלא לכל צורה של ביטוי ספרותי (שם, עמ' 242).

השאלה של הקונספט האקולוגי יוצרת תפיסה אבולוציוניסטית של הספרות, התאמה של היוצר לסביבה ("שרידת המותאמים ביותר", בלשון הדרוויניסטית). ליפסקר מצדד בתיאור השדה הספרותי שאינו תיאור של מנצחים ומנוצחים, כי אם של הסתגלות מגוונת של פרטים לתנאי בתי גידול שונים. לדעתנו, ניתן, כמדומה, למצוא הקבלה מאלפת בין הרוויזיה שמבקש ליפסקר לערוך במתודה של ביקורת הספרות, לתמורה בהשפעה הדרוויניסטית על מדעי הרוח והחברה. השפעה זו נשענה בעבר על פרשנות מסולפת של דרווין, כמי שניסח את מנגנון השרידה האבולוציונית כהישרדות "החזקים ביותר", והותמרה לתפיסה "רכה" (והולמת אכן יותר את דרווין גופו) של הישרדות "המותאמים ביותר".

אני סבור שתפיסתו של ליפסקר את תפקיד הביקורת היא תפיסה פוסטמודרנית מובהקת (בהסתייגות אחת חשובה). היא תפיסה פוסטמודרנית ברתיעתה מהיררכיות תרבותיות, ממטה-נרטיב מסדיר של מרכז ושוליים, חשוב ומשני; היא פוסטמודרנית באופייה ה"ריזומי"⁶⁴. אולם

⁶⁴ ליפסקר מתייחס במפורש להגותם של דלז וגואטרי שעשו שימוש במונח זה (שם, עמ' 252).

היא אינה פוסטמודרנית בראייתה המערכתית הגורפת. כלומר, ליפסקר מציע פלורליזם יוצא דופן, קרי לא כזה שנובע מצמיחתן של אופציות מקבילות ונפרדות זו בצד זו, אלא משייכותן של כל האופציות התרבותיות למערכת אחת גדולה אם כי לא היררכית. התפיסה של ליפסקר מגלה קרבה מפתיעה לרעיון ה"טוטליות" ההגליאני, שהיה סדין אדום להוגים פוסט-סטרוקטורליסטיים ופוסטמודרניים⁶⁵. את התלכיד יוצא הדופן שלפסקר מציע בין תפיסה פוסטמודרנית-פרטיקולריסטית-פלורליסטית לתפיסה מערכתית "טוטלית" מבטא הציטוט הבא:

תכונתה היסודית של היררכיה זו היא שהיחידה הקטנה מקבלת את מובנה האקולוגי בתוך ההקשר של קינונה ביחידה גדולה יותר. לפיכך אין זו היררכיה של חשיבות או ערך אסתטי אלא היררכיה של התייחסות. בתוך מערכת כזאת אין מדברים על הגמוניה, מרכז ושוליים, לפי שכל יחידה אקולוגית, קטנה כגדולה, נתפסת כמושא של מחקר אוטונומי ומקבלת את מובנה מן היחידה הגדולה יותר שבתוכה היא מקננת. כל היחידות כולן מצויות בזיקה שוות ערך זו לזו ונתפסות כשותפות לתהליך המתחולל במערכת כולה (שם, עמ' 246; ההדגשות שלי).

הנה אם כן התלכיד החריג של ליפסקר המשלב פוסטמודרניות מובהקת ("אין זו היררכיה של חשיבות או ערך אסתטי"; "אין מדברים על הגמוניה, מרכז ושוליים"; "כל היחידות כולן מצויות בזיקה שוות ערך זו לזו") בצד תפיסה מערכתית "טוטלית", מודרנית-הגליאנית במידה רבה ("בתוך ההקשר של קינונה ביחידה גדולה יותר"; "כשותפות לתהליך המתחולל במערכת כולה").

ה.11. – חזרה לדיון ביצחק לאור

במאמר מוקדם יותר מהמסה של לאור שדנו בה לעיל, מאמר שפורסם ב"דבר" בשני חלקים ב-1992 (26.6 ו-3.7; כונס ב"אנו כותבים אותך מולדת" ⁶⁶), דן יצחק לאור במירון בעקבות ספרו של האחרון "מול האח השותק". המסה הארוכה הזו תובעת ראשית פירוק וחילוץ של מגוון הטענות המופיעות בה ביחס למירון, ורק אז ניסיון לסינתזה שלהן.

הטענה הראשונה של לאור נחלקת לכמה חלקים: מירון אינו כותב על ספרות עכשווית; מירון ניגש לספרות כהיסטוריון:

דן מירון אינו מרבה לכתוב על ספרות עכשווית, ויש אפילו האומרים כי הוא מעדיף לכתוב על סופרים מתים [...] יותר מכל עוסק מירון ב'אמיתות היסטוריות', וגם כאשר הוא מבקש לשפוט יצירה של ההווה הוא משתדל לבחון אותה כמו שיבחן אותה ביום מן הימים ההיסטוריון. תשוקתו של מירון היא תשוקה היסטורית [...] אפשר למצוא לכל אורך הספר נחרצות כזאת של הכרעות, לא בעניינים של טעם ספרותי, חלילה, אלא של מהלכים היסטוריים, שמירון מתענג על תיאורם ה'מושלם', כלומר אחרי בואם לידי השלמה: ג ר ס ת ק ב ע, כלשונו (לאור, 1995 עמ' 192; פיזור האותיות במקור).

לכאורה, בצד הטענה על התעלמות מהספרות העכשווית, הטענה כאן היא כנגד ה"נחרצות" של המבקר מחד גיסא וכנגד התעלמותו מהספרות עצמה לטובת השיבוץ והמיקום ההיסטורי, מאידך גיסא.

⁶⁵ ליפסקר ער להבדל בין הצעתו לעמדה הביקורתית שגילו דלו וגואטרי כלפי רעיון ה"מערכת" (שם, עמ' 252).
⁶⁶ להלן: לאור, 1995.

אבל עד מהרה מתבהר שכל הטענות הללו נובעות ממקור אחד: התנגדותו של לאור לעמדת ההיסטוריון מתוך תפיסתו את המבקר-ההיסטוריון כאידיאולוג של הלאומיות.

מבחינתי אין תמה שמירון איננו מנסה לכתוב היסטוריה של 'הספרותיות העברית' באמצעות מבנים עמוקים יותר כמו, למשל, תפוצת השימוש המטונימי, או לחלופין היחס לארוטיקה. מאידך גיסא, אין הוא מתאר את התפתחות הספרות העברית 'מבחוץ', למשל: מבחינת היותה סימפטום מתמשך של תרבות קולוניאלית – בעלת קשרים מסובכים מאד עם המטרופולין (היהודי במזרח אירופה והמערבי של 'תרבות המערב'); תחת זאת הוא 'נעזר' שוב ושוב בהיסטוריה ה'אובייקטיבית', זו של 'החצר הציונית', במה שקרוי 'תולדות עם ישראל וארץ ישראל'. מכאן הוא שואב את 'גרסות הקבע' שלו. יתכן שמשום כך בחר בשירת תש"ח [נושא הספר של מירון]. כאן אפשר לוותר על דיון פוליטי ובלשונו של מירון: 'שום יהודי לא יכול לראות את מלחמת-העולם השניה או את מלחמת העצמאות כחסרות פשר והצדקה מוסרית' (שם, עמ' 192).

כלומר, התרחקותו של מירון מהאסתטי ('הספרותיות') לטובת ההיסטורי, הטון הנחרץ שלו ('גרסות קבע'), כמו גם הימנעותו מהעיסוק בביקורת השוטפת (כי תפקידה של ספרות ההווה עוד אינו ברור במישור הלאומי), מתפרשים כנובעים מהיותו של מירון מבקר ספרות לאומי מגויס.

מירון, לפי לאור, הנו מבקר ספרות-היסטוריון שהנו אידיאולוג של הקהילה המדבר מבפנים.

זהו תיאור הנשמע כתיאור 'מבחוץ', שהרי ההיסטוריון מתבונן לתוך העולם שהוא חי בו, כאילו הזמן הוא זמן עבר, ולפיכך אפשר לו לסכמו, כך שיהיה מחוצה לנו, אנו החיים בהווה. אבל לפעמים התיאור ה'חיצוני' הזה מגלה את המקום שבו 'שוכח' מירון את הפרסונה ההיסטוריונית (וכלום יש היסטוריון אחד שאינו עושה כן?) ואז התיאור נהפך לתיאור 'פנימי', מתוך 'הבנת הבעיות', או מוטב: מתוך הזדהות עם הקהילה, עם ערכיה (שם, עמ' 199).

בהמשך, לאור, המסתמך על בנדיקט אנדרסון והיידן וייט, מקשר את הדיסציפלינה ההיסטורית ללאומיות (שם, עמ' 215-216), ולפיכך, במשתמע, את מירון ההיסטוריון לפרויקט הלאומי.

אך לקראת סוף המסה כבר לא במשתמע, אלא במישרין:

מיטב הספר שלפנינו עוסק במין חיבור של 'סידור' באיזו 'אנתולוגיה לאומית אבסולוטית' עם העדפה גדולה של שירים, שיהיו גם 'ליטורגיים' וגם 'היפים ביותר'. מן הבחינה הממשית, ה'תרבות הלאומית' וה'נפש הלאומית' אינן רק מכשיר פרשני, או עיקרון להבנה, אלא עיקרון מארגן, וגרוע מזה: מכשיר של חברות, חינוך/השתלה של 'נפשי' להמון בודדים וקבוצות ושכבות ומעמדות שאין להם 'נפש לאומית', וגם 'תרבות לאומית' אחת, השם ירחם, אין להם. תאוות האחדות הזאת שהולמת כל הזמן ברקע החיבור, בהעדפת אלטרמן, בחיפוש אחר מוטיבים משותפים מן התחום הלאומי, התחום המשותף בלאו הכי 'לכולם', בתהליך מעגלי של 'יצירת לאום' וקריאת ספרות לאומית. לתוך המעגל הזה, בשלב מסוים של 'אובייקטיביות', נכנסת עמדתו האידיאולוגית של המבקר בהעדפת הספרות השייכת למעגל שאותו איתר מלכתחילה כמעגל משמעותי (שם, עמ' 222).

לאור מציג את מירון כמי שהלאומיות משמשת לו "מכשיר פרשני", "עיקרון הבנה" ו"עיקרון מארגן" בעבודתו כמבקר. כפי שהצענו לעיל, המבקר זקוק לכלים אלה במישור הקוגניטיבי, במישור השיפוטי ובמישור הלגיטימציה כאחד: כלומר, על מנת לסדר את החומר שלפניו, על מנת להעניק אמת-מידה לשיפוטי (למשל: ערך היצירה נמדד במידת הארתה את הסיטואציה

הלאומית), ועל מנת לתקף את מעמדו (מיקומו של המבקר בעמדה על-סובייקטיבית, של הלאום). אלא שלאור רואה בעמדה הזו של המבקר עמדה פסולה.

מהו מודל הביקורת הרצוי שמשמע מן המסה?

אם לאור לועג לקביעה של מירון כי "שום יהודי אינו יכול לראות אחרת את שתי המלחמות הללו" (קרי מלחמת העולם השנייה ומלחמת השחרור), וטוען שהדיון היוצא מתפיסה כזו "מתאפשר, בלי להיות דיאלקטי, בלי להתרוצץ בין מה שאנשים עשו למה שחשבו שעשו" (שם, עמ' 193), מינה וביה מתבארת **ביקורת הספרות שלאור מצדד בה כאן כביקורת האידיאולוגיה**⁶⁷, ביקורת האידיאולוגיה הלאומית במקרה זה, ביקורת שתהיה דיאלקטית ותבחין בין מה שאנשים עשו למה שחשבו שעשו וכתבו על כך שירים וספרים. לאור מסתמך במפורש על מרקס וביקורת האידיאולוגיה שלו בהמשך המסה (שם, עמ' 219). כך, בהמשך המסה, לאור מציג ביקורת ספרות מהסוג הזה, כשהוא תובע לקרוא את "דיבוב המתים" בשירת תש"ח בהקשר של הלאומיות המודרנית: "מירון בכלל לא נותן את דעתו למימד האידיאולוגי הזה של דיבוב המתים בשירה לאומית, כחלק ממה שהלאומיות המודרנית עושה מאז המאה התשע-עשרה" (שם, עמ' 216). הוא, לאור, אף מייחל לבוא "יום אחד, כאשר יקום 'היסטוריון חדש' (רוויזיוניסט) של תפיסת 'ספרות עברית'" (שם, עמ' 220). "היסטוריון חדש" כזה בשדה הספרות הוא דמות המבקר הרצויה ללאור, כפי שניתן לחלץ מן המסה.

אבל יש גם תפיסה **אחרת** שניתן לחלץ מן המסה הזו, ולפיה **לא ברור שלאור מעמיד כנגד המבקר מירון דמות נגדית של מבקר אידיאלי כלל ועיקר, ולמעשה לא ברור שלאור מצדד בפונקציה כזו, פונקציית הביקורת, כלל ועיקר!** בדיוק אותה היטלטלות שקיימת במסה הקודמת של לאור ביחס למוסד הביקורת – שלילתו הגורפת של מוסד זה מחד גיסא, שלילה שפירשונה כעמדה פוסטמודרנית אנרכיסטית היוצאת נגד מטה-נרטיבים כלשהם; ומאידך גיסא, צידוד בביקורת ספרות הנשענת על "תיאוריה" או אידיאולוגיה מסוג מסוים, עמדה שפירשונה כעמדה מודרנית - קיימת גם כאן, במסה המוקדמת יותר. זאת כיוון שהדמות שלאור **כן** מציב במסה כנגד מירון, בדרגות שונות של מפורשות, אינה דמות של **מבקר** אלא היא דמותו של **משורר**⁶⁸: נתן זך. הצבתו כנגד מירון אומרת דרשני, כי מירון כמעט אינו דן בנתן זך בספרו⁶⁹, ואילו לאור עורך דיגרסיה ארוכה במסה הדנה בשירת זך:

⁶⁷ בפרק הבא נרחיב יותר על תפיסת מבקר הספרות כמבקר האידיאולוגיה אצל לאור.

⁶⁸ ודוק: משורר דווקא ולא פרוזאיקן. פרוזאיקן עומד יותר מדי בצדו של המבקר, המבקש להיות "אב", המבקש קוהרנטיות ו"סדר". כך לאור, במקום אחר, מנגיד את המשוררים נעדרים האב, לעמוס עוז: עמוס עוז כתב: 'כמו לכל שפה, גם לשפה העברית יש איזה אינטגרטיבי שלא הייתי רוצה שיאבד לה בחדוות ההתחדשות. למשל, המסורת העברית העתיקה שעל-פיה הפועל מופיע לעיתים קרובות בראש המשפט. מיבנה המשפט מבטא באורח עמוק איזה אתוס תרבותי, סולם ערכים מובהק'. זהו הניסיון לברוא אב מחדש. להגדיר מה נכון ומה לא נכון, מה מוסרי ומה לא מוסרי, זוהי האובססיה הכוחנית של עוז, זוהי הכנענות במיצויה היומיומי, האופיינית לפרוזה העברית. אצל הורביץ, כמו אצל וולך, העברית מבקשת להתפרק מרוב געגוע לאב החסר, אבל בשום אופן אין כאן תשוקה 'להיות האב' (לאור, 2002 עמ' 42; "הארץ", 17.7.1998).

⁶⁹ לאור מבין עם זאת את הסב-טקסט של ספרו של מירון כך: "(ש)נושאו האמיתי של הספר הוא מרכזיותו של אלתרמן בשירה העברית" (שם, עמ' 201). כלומר, לאור רואה במירון של ראשית שנות התשעים מי שבא, לאחר שלושים שנות מהפכת זך, להחזיר את עטרת אלתרמן לראש השירה העברית (ולפרשנותו של לאור: להחזיר את עטרת

אף שזך אינו מכבב בספר הזה, חשוב ליטול את הדוגמאות שמירון מביא ביחס לזך, כדי ללמוד משהו מן המאפיינים המרכזיים של מחשבת מירון. אחרי הכול, מירון הוא גדול חוקרי הספרות העברית בדורנו, והזרות שלו כלפי שירת זך היא סימפטומטית (שם, עמ' 193).

מה עוין מירון בזך? לפי לאור את "האנתרופיות" של שירתו של זך. לאור מצטט את מירון על זך: "ההתנסות עצמה היא אנתרופית; הרגשות שהיא מעוררת מתפוררים ונעלמים, וגם השיר המתיימר לבטא אותם נהפך ל'אוויר'". על כך מעיר לאור:

מירון אינו אוהב את הפיכת הכול לאוויר בשיר. או את ההתמודדות עם האוויר או הסכנה של האוויר. נכון, מירון אינו שופט את זך, אבל לאורך כל הספר, כמו גם בכתיבתו הקודמת לספר הזה, ניכרת תשוקתו העמוקה להחזיר איזו עטרה ליושנה, או מוטב, להביא סדר באנתרופיה (כאילו אין עיסוקה המרכזי של השירה – האנתרופי) – להשיב את המרכז לעולם חסר מרכז (שם, עמ' 193).

וכן:

מירון ירא את האנתרופיה, משום שאין בה תשובה למאויים קולקטיביים, לדעתו. שירה אנתרופית מנתקת את עצמה מקהילה מסודרת. ולכן, ספרו של מירון חדור בתשוקת סינתזה. גדולתו של אלתרמן, בעיניו, קשורה גם ביכולת המשורר להעניק סינתזה 'נכונה' לשאלות המרכזיות של 'האומה' (שם, עמ' 199).

הנה העימות, בוורסיה נוספת, בין המשורר (לאו דווקא זך הפעם) להיסטוריון-המבקר:

מירון עוסק בספר הזה בשירה, ולפיכך טבעי שהספר יעסוק בציר המרכזי של השירה – כלומר שיתיקה ודיבור. אבל, כאמור, מירון אינו מתעניין בשתיקה ודיבור כתחומים כמעט מסתוריים של הז'אנר. אין הוא משתאה כלל נוכח הבלחתו של הדיבור בתוך היגיון המכתיב את ההיפך הגמור: שתיקה. בעיניו – כפי שכתב ואמר פעמים רבות – הלירי, התחום שבו מתרחשת, לפחות מאז ראשיתה של המודרנה, התמודדות בין השתיקה לדיבור כזירה שיש לעמוד מולה מתוך אירוניה, הכרה באינאונות הלשון, לדידו התחום הזה קטן: 'האני העני'. מירון, בהיותו נאמן לתפקיד ההיסטורי שנטל על עצמו, מתעניין לפני כל דבר אחר ב'נושאים הגדולים' של התרבות כפי שהם מתגלים בספרות (שם, עמ' 215-216; פיזור האותיות במקור).

הנה קריאה של תפקיד המבקר בהקשר המודרני ההגליאני (ובמשתמע, ביקורת על המבקר ועל פונקציית הביקורת מעמדה פוסטמודרנית):

גם בהקשר הזה מבקש מאיתנו מירון להעדיף את הדגם ההגליאני: להעדיף את המשורר הרואה ומבין את דרכי ההיסטוריה, וכתובתו משקפת את התהליך ההיסטורי, אם בדרכו של אלתרמן ואם בדרכם של הצעירים ממנו. **וכיוון שזה גם תפקידו של המבקר**, הנה לפעמים הם מתמזגים עד כדי חיבור עבה (שם, עמ' 221; ההדגשה שלי).

צריך לקרוא את מקבץ הקטעים הללו בשום לב כי הם מבהירים רבות בכל הנוגע לניגוד בין לאור ומירון בפרט, ובכל הנוגע ללבטתיה של ביקורת הספרות בפוסטמודרניות בכלל. כמו במסה הקודמת, לאור אינו רק מציב אופציה ביקורתית אחרת, אלא, בד בבד **ובסתירה, מתקיף את הפוזיציה הביקורתית עצמה, ועושה זאת בשם השירה**. המבקר - בקטעים המצוטטים לעיל -

הלאום והסדר חלף האנתרופיה וריקון המשמעות, כפי שמייד נראה). הבנתו של לאור את מירון כקשור לאקלים האלטרמני יותר מאשר הזכי מוסכמת עלינו, לפחות חלקית. כמובא לעיל, מירון ניצב במיקום אופוזיציוני ביחס לבני דורו, שמייצגו הבכיר הוא זך, מיקום שייחסנו לכך שהוא מבקר והם יוצרים. מבקר, כפי שטענו, זקוק למטה-נרטיב וזניחת מטה-נרטיב קשה יותר למבקר מאשר למשורר.

מבקש "להביא סדר" ו"סינתזה" ו"להשיב את המרכז", לעסוק ב"נושאים הגדולים"⁷⁰, ב"דרכי ההיסטוריה", ב"תהליך ההיסטוריה", ב"מאויים קולקטיביים", ואילו המשורר (כלומר משורר אמיתי, לא אלתרמן, כי הרי "עיסוקה המרכזי של השירה – האנתרופי"; יש להשוות אמירה זו לזו שבמסה הקודמת: "היעדר האב" הוא תנאי לקריאת שירה") עוסק ב"אנתרופי", ב"לירי", ב"אני העני" וב"ניתוק" מ"קהילה מסודרת". **המבקר ניצב מול המשורר. והמשורר צודק.**

צריך לשים לב גם לכך: התקפתו של לאור על בקשת הסדר של מירון ("להביא סדר באנתרופיה") נחלקת לשתיים. בקשת סדר אחת נתפסת כחטאה של הלאומיות המאחידה (בציטוט הראשון מהארבעה לעיל הדבר רק נרמז בביטוי "עטרה ליושנה", אך בציטוט השני הדברים מפורשים: "מאויים קולקטיביים", "אומה", "קהילה מסודרת"). בקשת סדר אחרת אינה דווקא לאומית, אלא מופשטת יותר ומשתמעת מדברי לאור שגם היא אידיאולוגית וכוזבת באיזה מובן רחב ולא מסוים. האקלים האינטלקטואלי שאת אווירו נושם לאור סולד מבקשת סדר, מהיררכיות ומסיפורים גדולים פר-סה, ומצדד באנתרופיה ובאנרכיה ("אי אפשר להבין את גדולתו של זך ואת חשיבותו ה'היסטורית', בלי לאהוב את המימד האנארכי של שירתו" – שם, עמ' 194). הוא עוין את בקשת הסדר המודרנית בין אם זו מתבטאת בסיפורו של הלאום ובין אם זו מופשטת יותר (זו המבקשת "להשיב את המרכז לעולם חסר מרכז", כפי שמנוסח הדבר בציטוט הראשון מהארבעה שלעיל, ברמיזה לשירו המפורסם של ייטס)⁷¹. זהו בדיוק האקלים הפוסטמודרני.

אם נעמיק יותר בדקויות המסה הזו, לאור מעמיד משורר מול מבקר לא רק כהצבה של אידיאולוג המחויב ל"סיפור גדול" מול אנרכיסט שכמו-מחויב לאנתרופיה, אלא משרטט התנגשות דקה ועמוקה אף יותר בין משמעות (מבקר) לבין מוזיקליות והיעדר משמעות (משורר); ליתר דיוק, ההתנגשות היא בין הדגשת המשמעות והמובן (אצל המבקר), אל מול המתח בין אי-המשמעות המוזיקלית למובן הסמנטי שקיים בשירה:

ההבנה המדויקת של לשון המשורר היא הבנת המתח והסתירה בין הרצון לעשות מוסיקה, עד כדי נונסנס קומי, וחריזה, ושקילה – כולם עיסוקים מוסיקליים (חוץ–

⁷⁰ רצוי שוב להצביע על האנלוגיה המתבקשת ל"סיפורים הגדולים" של המודרנה, כניסוחו של ליוטאר.

⁷¹ האופי הדו-מוקדי של ביקורת לאור – כלומר, התנגדותה ללאומיות מחד גיסא והתנגדותה לבקשת "סדר" פר-סה מאידך גיסא – נוכח גם בהתקפתו על אלתרמן בשם שירת זך, הנמצאת באותה מסה. אלתרמן שתק על "המוות במלחמה", מסכים לאור עם מירון, שתיקה שיש לה מניעים לאומיים, אך "חבל שמירון לא קשר בהזדמנות זאת גם את הימנעותו של אלתרמן מלכתוב על המוות במלחמה עם 'פולמוס אלתרמן' שפרץ בסוף שנות החמישים, ובעצם אף פעם לא נרגע. והרי אותו אדם שנמנע לכתוב על המוות בשם 'צנזורה פנימית' נמנע לכתוב על הרבה דברים אחרים (מין, אהבה) בשם 'צנזורה פנימית', ואולי מדובר באותה 'צנזורה פנימית' עצמה?" (שם, עמ' 201). כלומר, ההתנגדות היא לאלתרמן הלאומי ולאלתרמן הפורטן כאחד; שתיקה, הלאומיות והפורטיטיות, מתקשרות לעויות של אלתרמן כלפי הכאוס ו"האנתרופיה".

ראיית המבקר כפוריטן, כלומר תפיסת המבקר כאיש "הסדר", המסדר את הספרות באופן היסטורי, אך שלתאוות ה"סדר" הזו שלו יש גם אספקט המיני, וליתר דיוק: א-מיני, מופיעה אצל לאור גם במקום אחר, כשהוא מתאר (אגב ביקורת על הוצאת "זיוסטין" של דה-סאד בעברית), כיצד ניסה לפתות צעירה שהשתתפה בקורס של דן מירון, בסיועו של סאד. מירון המבקר עומד כביכול בצד שמירת בתוליה של הצעירה. הנה הציטוט הפיקנטי (פיקנטי במודע ובמכוון גם מצד הכותב):

"לפני שנים רבות, בעת שיצאה משיעור המבוא הצפוף לספרות העברית של פרופ' דן מירון, פגשתי אותה, והיינו מהלכים מתוך הונאה עצמית של דיון אינטלקטואלי במורד רחוב איינשטיין, עד הים. אז גם ניסתה תרזה (לימים מורה ללשון וספרות עברית) להטיף לי את הבשורה על-פי דן מירון, כלומר חשיבותו הגדולה של מאפו, שברחוב על שמו התגוררה באותם ימים, יחד עם הוריה (על-כן הלכנו לים; אני התגוררתי עם הורי ברחוב לאן, של פיירברג, ברמת גן). שיעמום גדול הפילו עלי דבריה, אבל ספגתי, בליט ברירה, את דבריו של דן מירון מפיה, ומידיה הענוגות קיבלתי משהו אחר ואילם. משכלו כל נימוקי, ומאמצי האנטי-היסטורציסטיים (אין שום קשר בין הספרות העברית למה שלומדים ב'ספרות עברית' וגם לא יכול להיות קשר!) עלו בתוהו, ציטטתי לה פיסקה מתוך ספרו של סאד" (לאור, 2002 עמ' 151; אפריל 1999)

המבקר מירון, איש הסדר ההיסטורי, הוא זה שהצעירה כרוכה אחריו. ובגינו של מירון, כך משתמע, היא גם שומרת על תומתה. נרחיב על כך בפרק הבא.

שיריים) ובין הרצון להעניק למוסיקה הזאת, באמצעות אותן מילים בדיוק – מובן (שאין למוסיקה) (שם, עמ' 195; פיזור האותיות במקור).

לכן מדגיש לאור כי "מהפיכת זך" לא היתה ניקוי השירה ממוסיקה, אלא בדיוק להיפך" (שם, עמ' 196).

מובלעת כאן העמדה של השירה – כמתח בין המסמנים למסומנים (בין הצליל לבין המשמעות) – מול הביקורת, כמי שאמונה (לכאורה) על המובן, על כל מה ש"המתמסר בקלות לסיכום תימאטי, או 'פוליטי'" (שם, עמ' 196) – קרי על המסומנים והפרנטיים. תפיסת לאור עולה כאן בקנה אחד עם משיכתו המפורסמת של הפוסט-סטרוקטורליזם אל המסמנים על חשבון המסומנים וקל וחומר על חשבון הפרנטיים (נרחיב על כך בפרק הבא).

והנה, בסיום הדיגרסיה הארוכה על זך, שילובם של שני האלמנטים של בקשת הסדר אותם שולל לאור ושהזכרנום לעיל (קרי: הן "הסדר" הלאומי והן "הסדר" המופשט), **בלוויית** ביקורת על תשוקת-המסומנים ותשוקת-המשמעות שהבאנו זה עתה:

מירון יכול להעריך ואפילו לאהוב את שירת זך, אבל לא די לו בשירת זך. אין הוא יכול לקבל ולו משום שהסדר ההיסטורי הוא מעין אינטרס של ההיסטוריון. והסדר ההיסטורי של מירון הוא קודם-כול סדר לאומי. הזירה שבה מתרחשת הספרות היא התרבות, ומושג התרבות אצל מירון, כמו אצל הוגים רבים אחרים – קל וחומר אצלנו, ש'השלב הלאומי' באמת שייך עדיין ל'רוח התקופה' – אינו נפרד ממושג הלאום. האדם, אצל זך, איננו דבר זולת אותה ישות ריקה, מתרוקנת, עזובה: 'עץ השדה'. ללאום אין כלל מקום בשירה של זך. אין 'מהויות' בשירה של זך. תודה לאל (שם, עמ' 199-198).

מירון **המבקר** הוא "הוגה" ו"היסטוריון", הפועל בשם "הלאום" ו"הסדר". מולו ניצב **המשורר**. המשורר מתנגד לא רק ל"לאום", אלא גם ל"מהויות"⁷² באשר הן, ואת זאת הוא מבטא הן מבחינה תמטית ("האדם עץ השדה" ותו לא) והן בהסתת הדגש מהמובן אל המוזיקליות חסרת המובן (בעקבות זך, החלו המשוררים העבריים "לזכך את המוסיקה השירית, להתקלף מן המוסיקה שאינה בהכרח שלה: החרוז, המשקל. אלו יכולים להישאר במקומות אחרים: בפזמון, בדקלום בית הספר, במסכת, ובכל המקומות שיש בהם פחד ממה שמעבר למובן המקובל, הנתון בלשון, המתמסר בקלות לסיכום תמאטי, או 'פוליטי'" – שם, עמ' 196).

לסיכום: מאמר זה מ-1992 מבטא באופן מוקדם **כפילות** הקיימת אצל לאור. מצד אחד הצעה לראות את המבקר כמבקר-האידיאולוגיה ומי שפועל בשם מטה-נרטיב מתחרה למטה-נרטיב הלאומי; מי שמבקר את מבקר הספרות מירון על היותו אידיאולוג של הלאומיות. מצד שני,

⁷² או ל"משמעות". כך, כנגד אלתרמן, להלן: "משום שדיבוב מתים הוא 'חטא כבד', הוא חילול הקו החד בין מה שמדבר למה שאינו מדבר, בין מה שאין לו מילים ולכן אין לו משמעות, לבין מה שיכול לדבר [...] (ו)העדפת הסדר על פני האנדרופיה מתמוטטת ליד בור הקבר הפתוח, כמו תמיד" (שם, עמ' 205).

והנה דוגמה נוספת, ממאמר אחר, לאנטי מהותנות הלאורית-זכית, הפעם נגד אצ"ג: "אצ"ג התעניין ב'מהות': במהות היהודית, במהות הלאומית, במהות הגברית. ההפך מן העניין ה'מהותי' הזה הוא העיסוק בהיעדרה של כל 'מהות', עיסוק שהוא לב לבה של השירה המודרנית. משום כך, ביקורתו הגורפת של נתן זך על אצ"ג נראית לי המובנת ביותר. אין עוד הפך גדול משירת אצ"ג כמו שירת זך. דווקא משום שזך לא התעניין – למזלנו – ב'מהות'. 'כי האדם עץ השדה' של זך, איננו עיסוק במהותו של האדם. להפך. בשיר העצוב הזה מתרוקן 'האדם' מכל משמעות והוא נשאר בודד ועזוב, מנימום שאפשר לדבר באמצעותו על היצור הזה" (לאור, 2002 עמ' 45).

אצ"ג לפיכך הוא "האב המשורר" (שם, עמ' 50), לעומת גלריית היתומים האהודים יותר על לאור (וולך, הורביץ, רביקוביץ' וכו' – ראו גם הערה 59).

עמדה העוינת את תפקיד המבקר פר-סה ורואה בו תפקיד דכאני בגין היותו נציג הלאום, נציג "הסדר" המופשט, צייד משמעויות וחושף מהויות כאחד.

במאמר על ספרו של מירון על גנסיין ("חכים באפו של הנצח"), מאמר שפורסם ב"הארץ" (13.8.1997), מבחין יצחק לאור פעם נוספת בין מירון ההיסטוריון למירון המבקר, הבחנה שראינוה גם לעיל, אלא שכאן היא נעשית בוואריאציה שונה מעט:

מירון הוא היסטוריון גדול של הספרות העברית. באמת. מדי פעם מתפתים עורכי עיתונים ומוספים להניח לו לחוות את דעתו בעניינים שבטעם, שאין להם אף לא חצי קשר עם ההיסטוריה של הספרות העברית, ואז הוא כותב הבלים גמורים, אם משום שעניינו איננו באמת אסתטיקה, אלא משהו אחר, ואם משום שאין לו הכישורים לעסוק בממדים אמנותיים של הטקסט: להתרגש ממנו, לעמוד על הקשרו המיידני, להיות מצויד באסוציאציות תרבותיות ואמנותיות מיידיות בלי מרחק הזמן, המאפשר לדבר על יחס הביקורת ליצירה ולא על היצירה ("הארץ", 13.8.1997).

אם במסה שנדונה לעיל נידון ההיסטוריון לגנאי כמי שמכפיף את הספרות לסדר הלאומי, כמי שהוא אידיאולוג של הלאומיות, כאן נידון ההיסטוריון לגנאי כמי שאינו קשוב להווה וכמי שחסר תובנה אסתטית. ההיסטוריון כמו-ממתין למשפט ההיסטוריה לפני שהוא מחליט איזה ספר ראוי לתשומת לב. ההיסטוריון הוא מבקר שעוסק במנצחים. אין לו הכישורים הנדרשים להשתתף בשלב ההכרעה ההיסטורית. דמות המבקר הטוב העולה מהפסקה האחרונה, שונה במעט מדמות המבקר הטוב במסה הקודמת: המבקר הטוב אינו רק מי שמתנגד לסיפור-העל המסדיר, אינו רק מבקר האידיאולוגיה, וקל וחומר לא מי שהוא בעצם משורר לירי ולא מבקר. המבקר הטוב הוא מישוהו שיודע לעמוד "על הקשרו המיידני" של ספר, יודע "להתרגש ממנו", מי שמבין ב"אסתטיקה", "בממדים אמנותיים" ו"בעניינים שבטעם". **מוטיב מודרניסטי של "אמנות לשם אמנות" מפציע כאן לפתע והופך את תפיסת הביקורת של לאור, שאנו מנסים לשרטט כאן (ונמשיך בכך בפרק הבא), למורכבת אף יותר!**

לאור יוצר כאן צירוף בין האתי לאסתטי, צירוף המאפשר כינונה של עמדת מבקר. אם בטקסטים האחרים שניתחנו בוטאה עוינות כלפי פוזיציות המבקר פר-סה, כאן מכונן לאור עמדה של מבקר **עיתונאי** גא ("עורכי עיתונים ומוספים" פונים בטעות למירון, בעוד - כמו שקורה בשורות אלה ממש - לאור, במשתמע, הוא המתאים לכתוב בעיתונים ומוספים), הקשוב להווה, כלומר לפוליטיקה מחד גיסא, ולרגש ולאסתטיקה מאידך גיסא. יש כאן שילוב של גישה מודרניסטית אסתטית בגישה פוסט-סטרוקטורליסטית, באותו אגף פוליטי של התיאוריה הפוסטמודרנית שהזכרנו בפרק הקודם ונגענו בה לעיל גם בפרק זה ("אוריינטליזם" של אדוארד סעיד, למשל; ביקורת השיח המושפעת מפקוק).

מאמר זה מלמד אותנו, אם כך, להתייחס לעמדתו של לאור כעמדה דינמית, שפועלת מתוך משיכה לקטבים שונים, עמדה הנתונה לתנודות דיאלקטיות וכפופה גם למשתנים ביוגרפיים. ככלל: המטרה במחקר זה אינה ניסוח העמדה המוצקה והמוחלטת והסופית של המבקרים הנידונים בו, אלא הצגת המתחים הספציפיים הקיימים בכתיבתם.

ועם זאת, אפילו כאן, במאמר שאינו מהסס להיות מודרניסטי בחלקו, בא לידי ביטוי שמץ מהעמדה האנטי-ביקורתית העקרונית של לאור. שמץ זה בא לידי ביטוי כשלואר מסתייג מנטייתו של מירון להחשיב את הביקורת מדי והוא, לאור, כותב: "שימו לב לחשיבות העצומה שמייחס מירון לתפקיד המבקר בתולדות הספרות".

אך נשוב ליסוד המודרניסטי שמתגלה במאמר הזה. הבנת הביקורת כפעילות אסתטית, פעילות שאינה מורכבת רק מדיון על "התקבלות" יצירה ומשמעותה החברתית של התקבלות זו, או מדיון שהנו ניתוח פוליטי של יצירה, מתבטאת במאמר זה גם בפסקה שמגלה קרבה מפתיעה לנבות. לאור מלין על עליית כוחה של האקדמיה על חשבון הספרות "הטהורה":

קל יותר לקרוא את מירון על גנסין מאשר לקרוא את גנסין. ראשית, גנסין הוא סופר קשה. מירון מרצה את דבריו בשיטתיות, ודבריו מנוסחים באריכות בהירה ומשכנעת. שנית, כתבי גנסין, שקובצו ב-1982 במהדורה בעלת אות זעירונת, דפים כמעט שקופים, צפיפות בלתי נסבלת ושאר רעות חולות המאפיינות חברה המוכנה להשקיע מעט מאד בקלאסיקה שלה, הם בלתי קריאים. ספרו של מירון על גנסין, לעומת זאת [...] רואה אור במהדורה איכותית, כריכה קשה, הדפסה מעולה ועריכה מדעית מצוינת. האם יש בפרך הזה בין מצבם של כתבי גנסין למצבם של הכתבים על גנסין כדי ללמד משהו על מוסר התקציבים והמחקר ברפובליקה הספרותית? (שם).

בקטע זה, לא רק שלאור תובע את עלבונה של הספרות מהאקדמיה, אלא שהוא רואה, במובלע אמנם, בספרות העברית מגדיר חברתי לגיטימי של קבוצה לאומית ("חברה" וה"קלאסיקה שלה") והוא אף מדבר בניטראליות על "רפובליקה ספרותית". כלומר, לאור מצדד כאן במובלע לא רק בתפיסה "קהילתנית" של "התיאוריה" ונאמניה, לא רק ב"רפובליקה ספרותית" של פוסט-קולוניאליסטים, כפי שראינו לעיל (במאמר הראשון של לאור שניתחנו), אלא ב"רפובליקה הספרותית" העברית, כלומר הלאומית!

הנימה הרפובליקנית-הלאומית המפתיעה של המאמר הזה באה גם לידי ביטוי בשבח שחולק לאור למירון, שבח הפוך לחלוטין לטענה השגורה כנגד מירון החסלן והאינדיבידואליסט (שלאור מבטאה, עם זאת, אף במאמר זה): "גם המבקרים המשעממים ביותר שמירון מצטט מכתביהם הופכים לחלקים מפסיפס מרשים של ביקורת הביקורת, כחלק מההיסטוריה של הספרות העברית". מירון גואל את המבקרים הללו משממונם שלהם ומשכחה ובכך, גם אם דרך הוויכוח עמם, הוא מאושש את המפעל המשותף של "הספרות העברית".

עוד ראייה עקיפה לפייסנות כלפי התפיסה "הרפובליקנית" של הספרות העברית שמפגין מאמר זה, היא מיתון העוינות של לאור כלפי פוזיצית ההיסטוריון. את העוינות שביטא לאור במאמר הקודם שניתחנו כלפי ראיית-על מכלילה ולאומית של המבקר, מגביל לאור כאן לוויכוח מצומצם יותר: "בשביל מה צריך להשקיע מאמץ גדול כל כך בתיאור מכלול היצירה כאורגניות אחת?". במילים אחרות: אם במאמר הקודם בוקרה נטיית הביקורת לתפוס את הספרות הלאומית כ"מכלול" אחד ואורגני, כאן מוגבלת הטענה נגד הגישה הקוהרנטית לניתוח היצירה הבודדת, ואילו עמדת ההיסטוריון - ובמובלע תוקפה וחשיבותה של מערכת ספרותית עברית – זוכה לשבח.

טענו לעיל שלאור, בדומה לנבות, מציין לגנאי את אופייה הלא-שיתופי של הביקורת המירונית, את נוסחת "עד שקמתי" שלה. ציינו, עם זאת, שקיים הבדל בין נבות ללאור: נבות מדבר בשמה

של "הספרות העברית" ותובע את עלבונה ואילו לאור בשמה של "התיאוריה". גם כאן לאור מלין על כך שמירון אינו תיאורטיקן ("הקורפוס התיאורטי שאליו מתייחס מירון בספר זה מצומצם מאוד"). בהקשר זה נתבונן בקטע מהביקורת הנידונה בו לאור משבח את מירון על הבנתו שביקורת הספרות העברית טעתה בהערכת גנסיין:

והרי שכפול של טעויות אינו נובע רק מחוסר מקוריות של תלמידי המחקר ולא רק מדכאנותם היתרה של מורי החוקרים (אף כי גם עניין זה קשור במבנה המאפיר של האקדמיה). אבל מוכרח להיות משהו עמוק יותר בעיוורון הקיבוצי, המשתכפל כמעט מאה שנים. ואכן, לקראת סוף הספר, במסה חדשה ומבריקה, את/ה מגיע/ה לפרק שבו קורא מירון תיגר על כישוריה של הביקורת, או של הדיסציפלינה האקדמית של 'ספרות עברית' [...] 'בנקודה זו יכול להיפתח ויכוח מקיף וכולל לא רק עם קורצווייל, אלא גם עם מסורת ספרותית-פרשנית-ביקורתית שלמה' (עמ' 562). מוטב היה כמובן להשתמש במושג היעיל והישן 'שיח' במקום לכתוב 'מסורת ספרותית-פרשנית-ביקורתית שלמה', אבל גם כך, ברוך שהחיינו וקיימנו והגיענו. מה עשתה, אליבא דמירון, אותה 'מסורת ספרותית-פרשנית-ביקורתית שלמה'? היא 'כיוונה את חיפושיה אחר הפתיחות לדת בספרות העברית או ההתנגדות לה אך ורק לעבר ערוץ המעבר ההיסטורי מן החברה היהודית העדתית-הדתית המסורתית לחברה המודרנית של היהודים החילוניים'. במילים אחרות, ה'ביקורת' היתה חלק מהנרטיב של המודרניזציה (שם).

זהו קטע רב עניין. להבנת העניין שטמון בו נצמד להלן מהקל אל המשמעותי יותר בקטע הנדון. ראשית, יושם לב שלאור ממשיג את הדיון באמצעות שימוש בטרמינולוגיה פוסט-סטרקטורליסטית ("שיח"); והוא עוד מתייחס לכך שהמושג כבר וותיק, ונוזף כך בעקיפין במירון וברפובליקה הספרותית הישראלית שטרם למדו להשתמש בו). שנית, וזו כמעט פליטת פה פרוידיאנית, כשלאור מתקרב לאזור הזה, של התיאוריה, הוא מקפיד פתאום לדבר בלשון זכר ונקבה כאחת ("את/ה מגיע/ה"), כביכול, בסמוך-למודע, כשמגיעים לדבר על תיאוריה צריך לצייט גם למופיעה הלשוניים הנלווים. שלישית ומהותית יותר: לאור משבח את מירון כשזה יוצא כנגד קורצווייל. כפי שהערנו לעיל, מירון המתוכנן עם קורצווייל מבטא את הצד הקיים בתפיסתו-הוא והוא צד הפירוק. לאור חש קרוב יותר אל מירון כשהוא מבטא צד זה שלו. רביעית, והחשוב מכל: כאשר מירון נוקט בביקורת "השיח" הוא קרוב מאד למה שלאור מבקש בביקורת, דהיינו ביקורת פוליטית של האידיאולוגיה הציונית ומופיעה הספרותיים והשיחניים (אידיאולוגיה ציונית שמתבטאת בין היתר בנרטיב המודרניזציה); קרי לאור, המושפע מביקורת השיח הפוקיאנית, מחפש ביקורת ספרות שהינה ביקורת השיח הספרותי העברי. לאור מעיר שביקורת תזת המודרניזציה שעושה מירון מצומצמת, ובמשמע זו אולי תהיה מלאכתו של לאור כמבקר האידיאולוגיה. במקרה הספציפי שלפנינו, לאור משבח את מירון על כך שהוא מסרב לראות במשבר החילון מגדיר של הספרות העברית (כמו קורצווייל ואף סדן) ולהפך, מירון חושף את היסודות הרליגיוזיים אצל גנסיין. מירון מבקר את שיח הביקורת העברית, שראה בגנסיין מבטא של תהליכי המודרניזציה והחילון. כיוון שלאור תופס את הציונות (הסוציאליסטית) כתנועת חילון, גאולתם מן השכחה של סופרים דתיים, או הדגשת אי התאמתם של סופרים לתהליכי החילון והמודרניזציה ולקונפליקט הדתי שנובע מהם (א-לה קורצווייל), משולה לביקורת האידיאולוגיה הציונית והשיח הספרותי שצמח בצילה.

בביקורתו של לאור על מירון וספרו "הרפיה לצורך נגיעה" ("הארץ", 21.10.2005), כפי שניתן לשער, נמצא שבחים לרוב. כפי שהצענו לעיל, ספרו זה של מירון המאוחר מבטא עמדה פוסטמודרנית מובהקת. המסה המאוחרת הזו של מירון מתנערת מהמטה-נרטיב הלאומי ותופסת את מושג "הספרות הלאומית" כקונספט אידיאולוגי. לאור מזהה אל-נכון את "סיבוב הפרסה" שערך מירון:

לטעמי עשה מירון את סיבוב הפרסה שלו בדיאלוג, לא רק עם הפוסט-סטרוקטורליזם, בעיקר עם ז'ייל דלוז ופליקס גואטרי [...] גדולתו של מירון בספר החדש שלו היא יכולתו לעצור ולהציע סיבוב פרסה ("הארץ", 21.10.2005).

באנחת רווחה הוא מקבל כעת את מירון אל חיקו, מירון שאף על פי שהתמהמה, הנה בא לבסוף:

על הזיהוי בין לאומיות לספרות אבד הכלח. מירון מבין את זה [...] אני מודה שאני שמח לקרוא את זה גם מפני שהתווכחתי עם מירון בדיוק על הנקודה הזאת והוא השתמש אז בנימוקים של פסיכולוגיית האגו, כדי לדבר על זהות לאומית [...] שליטתו ביחסי ספרות יידיש וספרות עברית עוזרת לו להיחלץ מאותו הגליאניזם לאומי שהוא עצמו נלכד בו לפני שנים. איזה משב רוח נהדר! (שם).

לסיכום: גישתו של לאור לעשייה הביקורתית - כפי שזו עולה מהתייחסויותיו לדן מירון - מכילה שלוש עמדות שונות לפחות. 1. גישה פוסטמודרנית אנרכיסטית, שמפקקת בנחיצותו של מוסד הביקורת, בגין היותו של האחרון מוסד ממשטר, כופה היררכיה ויוצר סדר, מוסד אנטי-אנתרופי, וכפי שהצענו: מוסד הכופה מטה-נרטיב על הנרטיבים הבדידים של הספרות. גישה זו כופרת בקונספט "הספרות הלאומית", המשרת את ביקורת הספרות. היא כופרת בקונספט הזה הן מטעמים אידיאולוגיים אנטי-לאומיים ספציפיים, אך גם מפאת התנגדותה ל"סדר" באופן כללי, "סדר" שהמזג האינטלקטואלי האנרכיסטי של לאור, מזג פוסטמודרניסטי לטענתנו, יוצא נגדו. 2. גישה הרואה את ייעודה של ביקורת הספרות בביקורת אידיאולוגיה ושיח. זוהי גישה המושפעת מהפוסטסטרוקטורליזם ומביקורת האידיאולוגיה המרקסיסטית כאחד. הצענו לקרוא לה גישה מודרנית - למרות היותה מושפעת מהפוסט-סטרוקטורליזם ומ"התיאוריה הפוסטמודרנית" - בגלל שהיא מציעה מטה-נרטיב אידיאולוגי שבהדרכתו נעשית הביקורת. 3. גישה מודרניסטית הפתוחה לאסתטי וקרובה לעמדה של "אמנות לשם אמנות".

בפרק הבא נרחיב בהבנת תפיסת הביקורת של לאור.

פרק ו' - מבקרי ספרות ישראלים בעידן הפוסטמודרני ; פורטרטים קטנים

בפרק הקודם הצגנו את השפעתה של הפוסטמודרניות על מבקרי הספרות הישראליים, באמצעות הדיון ביחסים שבין דן מירון לבין בני הדור הצעיר ממנו: ברונובסקי, נבות ולאור. השפעתה של הפוסטמודרניות, כפי שהוצגה בפרק הקודם, התבטאה בעיקר בלבטים שניעורו אצל המבקרים הישראליים ביחס למטה-נרטיב בכלל ולמטה-נרטיב הלאומי בפרט (מטה-נרטיבים, שכפי שטענו, ביקורת ספרות זקוקה לשכמותם על מנת לתפקד). היחס למטה-נרטיב, כמאפיין של הפוסטמודרניות, מקבל בכירות בדיונו במבקרים בעידן זה. זאת משום, שכפי שטענו בפרק ג' וה', אבדן האמון במטה-נרטיבים משפיע על מבקרים יותר מאשר על סופרים. מאפייניה האחרים של הפוסטמודרניות, שהצענו בפרק ג' – טשטוש ההבדל בין "תרבות גבוהה" ל"נמוכה" ולמעשה תפיסה אחרת, חדשה, של התרבות, ושל היחסים בין "הבסיס" ל"מבנה העל"; ירידה בהשפעתה של תרבות-הכתב ו"הגלקסיה של גוטנברג" – נוגעים למבקרים ולסופרים כאחד. בפרק זה, עם זאת, נדון גם במאפיינים אלה, בעיקר דרך הדיון באמנון נבות ומנחם בן.

בפרק זה נצעד בדרך שונה מזו של הפרק הקודם על מנת להנהיר את מצבה של ביקורת הספרות הישראלית בעידן הפוסטמודרני. נדון תחילה בגישתו של כל אחד מארבעת המבקרים שנבחרו למחקר זה, כפי שזו מצטיירת מפעילותו הביקורתית. אחרי שישורטטו "הפורטרטים הקטנים" של כל אחד מהארבעה, נבאר מה הקשר שאנו מוצאים בין פעילותו הקונקרטית לבין הפוסטמודרניות (באומרו "פוסטמודרניות" אנחנו מתכוונים כעת לעידן הפוסטמודרני, למגמות פוסטמודרניסטיות באמנות ול"תיאוריה הפוסטמודרנית" כאחד; ההבחנה בין ההשפעות השונות תיעשה במהלך הדיון ובדיון המסכם בכל אחד מהמבקרים). במילים אחרות: נצעד בפרק זה מהפרטים אל הכלל¹. נציג, ראשית, את היסודות השונים המתבלטים בכתובתו הביקורתית של כל אחד מהמבקרים; אחר כך ננסה ליצור סינתזה או תשלובת בין יסודות אלה, ננסה להציע דיוקן מלוכד-יחסית של כל אחד מהמבקרים; ואז ננסה להצביע על הקשר בין הפורטרט המלוכד של כל אחד מהם לבין הפוסטמודרניות.

במילים אחרות: מטרת הפרק היא להציג, באמצעות פורטרטים של ארבעה מבקרי ספרות עיתונאיים מרכזיים, את הלבטים האופייניים לעידן בו כתבו ושממנו הושפעו.

¹ לעיתים, מהלך הדיון שלהלן יחייב התייחסות לסוגיית הפוסטמודרניות כבר בשלב הצגת היסודות השונים בתפיסת העולם הביקורתית של מבקר זה או אחר. כך, שההליכה "מהפרטים אל הכלל", כפי שציינו, מאפיינת את המהלך הכללי של הפרק הנוכחי, מהלך כללי שלעיתים נחרג ממנו לפי הצורך.

1.1. – יורם ברונובסקי או התרבות כמשחק אריסטוקרטי

1.1.1. – קוסמופוליטית או "הלא-צבר האירופאי"

תו מרכזי בדיוקנו של ברונובסקי המבקר הנו היותו בעיני עצמו נציג ישראלי של תרבות קוסמופוליטית, וליתר דיוק אירופאית. הציטוט שלהלן, העוסק בלאה גולדברג, הוא בעינינו ציטוט-מפתח להבנת תפישת הביקורת של ברונובסקי בהקשר הזה:

אשת-ספרות אותנטית משמע: אשת ספרות-עולם. העדות הטובה ביותר שמצאתי על אי-הבנת מהותה של האותנטיות הזאת ושל האישיות המגלמת אותה – היא המעשייה על תגובת משה בלינסון על ספרה של לאה גולדברג **מכתבים מנסיעה מדומה** שדב סדן חוזר עליה בהזדמנויות מרובות [...] משה בלינסון אמר בעניין ספרה של לאה גולדברג, 'המלא אסוציאציות של סופרים וספרים', כך [...] 'רק שתי ציטטות מדברי סופרים עבריים. זוהי פרופורציה לא-טבעית. באה, כנראה, משום הפחד להיוותר חשוד בפרובינציאליות. אך אין פרובינציאליות גדולה מן הפחד להיות פרובינציאלי'. ואחר כך הוסיף בלינסון: 'יעוורופייסקיה צברה' (כלומר: צברית אירופית). הדור (ומשה בלינסון היה איש תרבות מובהק!) רצה לכפות על לאה גולדברג את תסביכו המלאכותיים (כן פרובינציאליות, לא פרובינציאליות) ולאה גולדברג הגנה על האותנטיות שלה (ברונובסקי, 2006 עמ' 21; "הארץ", 16.8.1974).

ברונובסקי - שמזכיר את האנקדוטה הזו כמה פעמים בקריירה שלו; למשל, במאמר שנתיים אחר כך (שם, עמ' 27 וראו מייד) - מתנגד לכליאתה של הספרות בסד הלאומי. "איש ספרות אותנטי" הוא איש "ספרות העולם", ולא איש הספרות העברית. ברונובסקי, שכמו גולדברג נולד בחוץ לארץ, כמו מאמץ את ביטוי הגנאי של בלינסון, והוא "צבר-אירופאי" גא:

אכן, היא היתה 'צברית אירופית', אך על אפה ועל חמתה של הכוונה המקורית של האמרה, רק 'צבריות' כזאת עשויה להיות משמעות אותנטית כלשהי. כל צבריות ספרותית אחרת היא מלאכותית, כפויית-שד התסביך האנטי-גלותי (שם, עמ' 22).

במאמר נוסף על לאה גולדברג משבח ברונובסקי את הראשונה על התעמתותה עם שלמה צמח. בראיון שנערך עם צמח טען המבקר הוותיק כי "עלינו לשוב למקורות שלנו. חס-וחלילה לנו ליהנות מפירות הפרדסים הזרים. עלינו, ובייחוד על משוררינו, ליטול את הכול מיהודה הלוי, מביאליק, משירת ההשכלה, מכל מה שנתנה השירה העברית, ולא לקחת מהם" (שם, עמ' 25). ברונובסקי תוקף את השוביניזם התרבותי של צמח וכאמור משבח את לאה גולדברג על כי:

ביד קלה ונינוחה היא מפוצצת את בועת-הצביעות הקטנה, האחת מני רבות, שהופיעה, ולא לראשונה, על גופה של התרבות הנוצרת בארץ, ועתידה לחזור להופיע עוד פעמים רבות, עד שהספרות העברית תהיה אוטרקית במידה מספקת להודות, שאין היא אוטרקית ואינה צריכה להיות כזאת (שם, עמ' 25; "הארץ", 26.11.1976).

במילים אחרות, ברונובסקי מציג עמדה הפוכה למכתמו של בלינסון לעיל: "הפרובינציאליות הגדולה", לדיו, אינה "הפחד להיות פרובינציאלי". הפרובינציאליות הגדולה ביותר היא, כפשוטו, הפרובינציאליות עצמה, השוביניזם התרבותי. התרבות העברית טרם הגיעה לרמת בשלות ובגרות כזו, לביטחון עצמי כזה, שיתירו לה להודות בהיותה מושפעת ואף ארוגה בתרבות האירופית (כך

מצטט ברונבסקי את גולדברג: "יודע הוא [שלמה צמח] שאנחנו, לפי טבענו, איננו יכולים להתקיים עוד בלי אותו דבר שנקרא 'תרבות אירופה'" – שם, עמ' 26).

הקרבה של ברונבסקי לגולדברג היא עזה, מתבטאת בשבחים חמים המופיעים במאמר זה, ונובעת מהשקפותיהם הדומות על היחס ל"ספרות העולם". "חיי התרבות בארץ", על "הצביעות והאונאה העצמית" שבהם, "עשו את המשוררת העדינה ואת אשת-הספרות, שבעליל אין דעתה נתונה אלא לאסתטיקה בלבד, לאחת הדמויות הנועזות ביותר, בעלות המוסר המזוכך ביותר, שידעה הספרות העברית החדשה" (! – אמירה זו בוהקת על רקע אי הערכתו המיוחדת של ברונבסקי ל**שירתה** של גולדברג – שם, עמ' 27) (שם, עמ' 26). בימים בהם "סיסמת 'השיבה למקורות' היתה תעודת-הזהות של הסופר הציוני", מוסיף ברונבסקי, לאה גולדברג "היתה בין היחידים – אינני רוצה לומר 'היחידה', אף כי למען האמת שם אחר מלבד שמה אינו עולה על דעתי" (שם, עמ' 26), שלא התכחשה לקשר לתרבות האירופאית. ולא זו בלבד שלא התכחשה, אלא, משער ברונבסקי, כי "אולי בסתר-לבה האמינה רק בקיומה של הספרות הכללית?" (שם, עמ' 29). ברונבסקי ודאי וודאי ש"בסתר לבו" – וגם במפורש, כפי שנראה מייד – מאמין "רק בקיומה של הספרות הכללית".

במאמר על טשרניחובסקי חוזר ברונבסקי על תפיסתו הספרותית הקוסמופוליטית (ושמא ה"אוניברסליסטית", כפי שיתברר מדוע מייד):

כיום, אני חוזר ומדגיש, אנחנו זקוקים לטשרניחובסקי ולמה שהוא מייצג, אולי יותר מכלל אוצר לאומי-תרבותי אחר. סכנת ההסתגרות, סכנת היאסרם המחודשת של חיינו ב'רצועות של תפילין', היא כיום מוחשית יותר מבזמנים מסוימים בעבר, שבהם היה נדמה פה ושם ש'טשרניחובסקי' מנצח אפילו שעה ששיריו כמות שהם נשכחים ונידחים משהו. שיעור זה באוניברסליזם – זו המילה שנדרש לה ד"ר ערפלי [ברונבסקי התייחס לחוקר טשרניחובסקי זה קודם לכן במאמרו], כשהוא מבחין בינה ובין 'קוסמופוליטיות' ואף מנגד את שני המושגים – נוכל לקבל רק ממעטים שבין יוצרי הספרות העברית החדשה (שם, עמ' 114; "הארץ", 5.10.1990).

בלי להיכנס לדקויות ההבדלים בין "אוניברסליות" ו"קוסמופוליטיות", אותן שמע ברונבסקי מחוקר טשרניחובסקי (ברונבסקי אינו מפרטן, על כל פנים), הרי שטשרניחובסקי, כמו גולדברג (ושלונסקי), הנו דמות מופת עבור ברונבסקי, בדיוק בגלל ה"אוניברסליות" שלו. וצריך לשים לב שברונבסקי אינו מעריך בשלושה את שירתם – שיש לשער כי השלושה ראו בה את עיקר פעילותם! – הוא מעריך במיוחד את מעשי התרגום שלהם (טשרניחובסקי ותרגום הומוס שלו; שלונסקי ותרגום פושקין) או את כתיבתה המסאית של גולדברג.

ברונבסקי מבטא את הקוסמופוליטיות התרבותית שלו במפגיע במקומות רבים. הנה, למשל, בתיאור מסע לפולין שנטל בו חלק:

לרוב חברי למסע בפולין, אנשי החוג לידיש באוניברסיטה העברית, העיר זאמושץ' היא בראש-ובראשונה עירו של י"ל פרץ ושל ההשכלה הזאמושצ'אית המהוללת. לי היא בראש

ובראשונה העיר שבה התגורר המשורר הפולני המודרני האהוב עלי ביותר, בולסלב לשמייאן [...] שני המחנות שלנו, המחנה הגדול, היהודי-הגאה, המחפש את פרץ ואת עקבותיו בעיר הפולנית בת המאה ה-16 [...] והמחנה הקטן, המתבולל, הנפחד-משהו (ברנובסקי, 2002 עמ' 179; "הארץ", 8.6.1984).

ובהמשך, בבוטות מסוימת:

לשמייאן היה גם יהודי מאוד בכל אותה פגאניות פולקלוריסטית. **המילה (האהובה עלי, אני מודה) 'התבוללות'** מקבלת אצלו משמעות פיסית ממש, מעשה השתוללות-התגלגלות על ערימה של שחת טרייה או בתוך עשבים רעננים (ברנובסקי, 2002 עמ' 181; ההדגשה שלי).

"התבוללות" הינה מילה אהובה על ברנובסקי...

הריחוק המדוד אך המכוון מההוויה הישראלית ניצב, יש לשער, מאחורי ביקורתו של ברנובסקי על דן בן אמוץ. ברנובסקי, שלא כדרכו המתונה, תקף בחריפות את דן בן-אמוץ על ספרו "זיונים זה לא הכל". מיני-שערורייה התעוררה בגין ביקורת זו כשבן-אמוץ התקיף בחזרה, בבוטות ולאורך תקופה, את ברנובסקי.

ה'אספרי' של דן בן אמוץ הוא אל-נכון הגידול המסליד ביותר שהצמיח מתוכו **הג'ונגל ה-(ארצי) ישראלי**. נראה לי שהוא התוצר המלאכותי והמאולץ ביותר של **ההווי המקומי**, מעין מקבילה ספרותית (?) של 'ככר קדומים' היפואית. אם בחינתרושי-הנעורים שלו – מיני 'ילקוט כזבים' – הייתה איזו אווירה של הומור חברהמני דבילי, על גבול האוטנטיות, הרי שספרו החדש, שעיקרו געגועים מחונחנים על זיוני-אשתקד מדיף צחנה של זיעת זקנים שקשה לעתים לעמוד בה ("הארץ", 20.7.1979; ההדגשות שלי).

והנה קטע חשוב במיוחד לטיעונו כאן – בדבר תפיסת הספרות הקוסמופוליטית של ברנובסקי – קטע המבטא בבוטות חנינית, ועם זאת ברצינות רבה, את ריחוקו של ברנובסקי מתפיסת הספרות כמפעל לאומי. הקטע לקוח מתוך ממזר שכתב ברנובסקי ב-1983 על הסופר א"ד שפיר, שברנובסקי היה בן-טיפוחו בצעירותו:

אני זוכר אותו – זה היה בסך הכול לפני עשר שנים, האם חל על זה הפועל 'לזכור' [...] – מגיח מעבר לפינת פרישמן-דיזנגוף, אל צד הוויטרנה (מילה חשובה לממזר!) הדיזנגופי של 'אלשיך', שם אני ניצב, וממרחק של כמה מטרים, במקום ברכת שלום, קורא לעברי את הסיסמה המוזרה שלא משה מפיו בימי האכזבה הארוכים שלפני ואחרי – 'אין ספרות עברית!' היה זה כאילו אמר 'אין אלוהים' – דבר-כפירה אוהב, דבר איום מתחולל, שכמוהו יכול לפלוט רק מאמין גדול שעולמו חרב עליו. **אין ספרות עברית! ובלבי, האתיאיסטי לעילא ולעילא, אני זוכר שחשבתני – 'אז מה'. פעם אחת לא רק חשבתני אלא גם השבתני: אמרתי שבכלל לא אכפת לי שאין ספרות עברית, שבכלל קיימת רק ספרות העולם, הספרות באשר היא ספרות, אידיאה אפלטונית, לדידי: פרוסטית, אם הוא רוצה: גנסינית, בקיצור כל תורת ה"ולט ליטרטור" קלת-הדעת שלי מאז, שממנה לא לגמרי נרפאתי עד עצם היום הזה.** אינני חושב ששפיר הבין אותי, אינני חושב שבכלל קלט אותי – כפי שאיננו קולטים את כל צליליה של שפה זרה הניתכת על אוזנינו (ברנובסקי, 2006 עמ' 205; נתפרסם במקור בחוברת "מאזניים", כרך נ"ו גיליון 2, מינואר 1983; ההדגשות שלי).

זהו קטע מפתח וידויי. לא רק זאת שברונבסקי מבטא בבוטות את התנגדותו לתפיסה לאומית של הספרות ("אז מה"), אלא שיש לשים לב שגם לאידיאה הרמה שהוא מציב **במקום** הלאומיות והספרות הלאומית ("אידיאה אפלטונית, לדידי: פרוסטית", "תורת ה'ולט ליטורטור") מתייחס ברונובסקי "האורבאני" באירוניה ("קלת-הדעת שלי"). כלומר, אין כאן רק **החלפה של לאומיות באוניברסליזם ואסתטיציזם**, יש כאן גם **החלפה של רצינות קודרת** (רצינות של "מאמין גדול") **בקלילות אירונית** (של "אתיאטיסט"). הפגישה של ברונובסקי עם א"ד שפירא, בן הדור הקודם, דור אלתרמן, היא פגישה בין לאומי/רליגיוזי/סריוזי לבין אוניברסליסט/אסתטיקן/אירוני.

הכינוי "קוסמופוליט" (או "אוניברסליסט") מעט מטעה. טעמו הספרותי של ברונובסקי הוא **מערבי** במפגיע, והוא אינו חושש לדבר על "תרבות המערב", ולראות את עצמו חניכה:

ידפניס וחלואה', בצד 'בחיפוש אחר הזמן האבוד', היא יצירת-הפרוזה האהובה עלי ביותר מכל אלה שקראתי עד כה. לונגוס ופרוסט הם האלפא והאומגה באהבותי הספרותיות, כשם שהם במידה רבה הראשית והאחרית בתולדות הרומן המערבי (ברונבסקי, 2002 עמ' 155; "הארץ", 23.12.1988).

והנה ברונובסקי במאמר אוהד על שיווה נאיפול, אחיו של זוכה הנובל בספרות, ו.ס. נאיפול (גם הוא, שיווה, היה סופר). במאמר זה מבטא ברונובסקי את יחסו שלו לתרבות המערבית ואת ביקורתו על מְגִנִּיה, מצדדי תרבות "העולם השלישי":

לראשונה נתקלתי במאמרו של שיווה נאיפול בשבועון השמרני הימני 'ספקטיטור', הרחוק ת"ק פרסה מן ההתלהבויות הקלות והמטומטמות של השמאל האנגלי על גווניו ל'עולם השלישי', זה השמאל שעשה יותר מכול להרקתו של המושג הזה מתוכן. נאיפול ביטא דעות הקרובות לדעותיהם של אנשי ה'ספקטיטור', אשר השמאל מוצא בהן מטרה נוחה להאשמה ב'גזענות'. **נאיפול טען שתרבויות העולם השלישי הן תרבויות לא-עצמאיות, פריזיות, ושאין דרך קלה אל התרבות המערבית.** זאת טענו גם האחרים, אבל נאיפול עצמו היה 'איש העולם השלישי', איש הבא מ'ארצו של אף-לא-אחד'. במקום להיעלב ולשנוא, התגובה הרגילה של אנשי העולם השלישי (אם נמשיך לשם הנוחות בשימוש במושג הזה), הוא ידע לעשות אנליזה (ברונבסקי, 2002 עמ' 141-140; "הארץ", 29.11.1985; ההדגשה שלי).

ועל "אוריינטליזם", של אדוארד סעיד, כותב ברונובסקי שהנו "רצוף (ה)כחש ו(ה)סילופים" (ברונבסקי, 2002 עמ' 122; "הארץ", 28.12.1984). כלומר, תחושת ואופנת הבושה-העצמית שחשים אינטלקטואלים מערביים כלפי התרבות המערבית ויחסה למזרח, שמתבטאת בין השאר בצידוד ברעיונותיו של סעיד, פסחה על ברונובסקי.

וכפי שכבר ראינו לעיל (בדיון על הביטוי "צברית אירופאית") **"המערב"** אצל ברונובסקי הוא תרבות **אירופה**². בדפי "היומן" האישיים שפרסם ברונובסקי ב"הארץ" יש הערה מאלפת על הקרבה בין התרבות האמריקאית לזו הישראלית, בכל הקשור ליחס לאירופה, כשאהדתו של

² ברונובסקי שהה באנגליה בין 1983 ל-1990 ובפרס בין 1990 ל-1994. חצי מרשימותיו שכונסו בספר "מכתבים מדומים" (ברונבסקי, 2002), העוסקות בתרבויות זרות, מתמקד באנגליה ובצרפת. שמונה מדורים עוסקים באירופה, ורק שלושה בשאר העולם (טורקיה, החצי אירופית בעצם, ארגנטינה ואלכסנדריה).

ברונובסקי נתונה לאותם אמנים שעסקו במתח הזה, מתוך הערצה לאירופה (הנרי ג'יימס, בראש ובראשונה):

מרי מקארתי היא יורשת של הנרי ג'יימס מבחינות רבות – (ספרה הראשון 'החברה שהיא יוצאת בה' נקרא כמעט כמו ג'יימס טהור) ויחסה לאירופה עודנו כלול במסגרת היחסים אמריקה-אירופה, שג'יימס התווה בחייו ובכתיבתו [...] היחסים הללו מעניינים אותי מאוד לאחרונה, כיוון שאני רואה נקודות-הקבלה ביניהם ליחסים בין 'תרבות אירופה' ל'תרבות מדינת ישראל' (ברונובסקי, 2002ב' עמ' 17; "הארץ", 17.11.1971).

ברונובסקי - המוצא גם קרבה ביחסים לאירופה בין היהודים לפולנים, לא רק בין היהודים לאמריקאים - מביע דרך דמותו של פולני תרבותי את האידאיה האירופאית שלו-עצמו. הנה קטע מה"יומן" המתאר האזנה לשיחה של במאי פולני, בלונדון:

על-פי שיחתו (בפולנית) עם בת-זוגו, שלא יכולתי להימנע מלצות לה, ובעצם גם על-פי מראהו הבנתי שזה הבמאי, ברובצ'יק, שייצג טיפוס המרשים אותי תמיד עמוקות: דק ובעל תווים אציליים (כשקם ראינו שהוא גבוה וצולע קלות) הוא הטיפוס המושלם של הפולני 'המערבי' – מסוג אלה שהם 'האירופאים האחרונים', מייצגים אחרונים של אירופה אריסטוקרטית, מהודרת ומפונקת שתקופת ההמונים שלנו משמידה כמוהם בשנאה פרועה (ברונובסקי, 2002ב' עמ' 140; "הארץ", 24.11.1978).

ברונובסקי אוהד, אם כן, את "האירופאים האחרונים"; הוא מזדהה עם אותו מייצג של אירופה ותרבותה האריסטוקרטית.

כפי שכבר ניתן להבין, העמידה של ברונובסקי על הקשר בין הספרות העברית לספרות האירופאית אינה רק עניין פנים ספרותי, רחב ככל שיהיה. היא מבטאת גם את הסירוב של הספרות לכון ראשה למפעל הציוני³, וכן את סירובם של יחידים בתוכה לכון ראשם לצורכי הציבור העברי (זה מאפיין מעט שונה; לפיו הספרות **בעצמה** נתפסת כעניינם של יחידים ואינה מערכת או מפעל קולקטיבי. נרחיב בזאת מייד). הנה ציטוט נוסף, מרכזי להבנת עולמו של ברונובסקי, מאותו מאמר שהוזכר לעיל על לאה גולדברג:

ובכן, לאה גולדברג הייתה 'עוורופייסקיה צברה' – צברית אירופית. אך אפשר שעלי לספר כאן על מקורו של הביטוי הזה שבו היא תוארה, והסיפור יחזיר אותנו לנקודת-המוצא, שהיא **ההתנגשות בין 'האישי' לבין 'הציבורי'** בספרות העברית של הדורות האחרונים, הלא היא **המלחמה שקידשו אלה שביקשו לסנף את הספרות למפעל הציוני נגד מי שסירב שיסנפו כך את עולמו הרוחני ויפקיעו מן הריבונות של 'העמדה ברוש' עצמו'**. [כאן מובאת שוב האנקדוטה שהובאה לעיל על בילינסון וגולדברג] הנה איך פועל המנגנון הזה של מלחמת 'הציבורי' ב'אישי', איך מבקש אדם, במקרה זה מנהיג פוליטי, לכפות את השקפת-עולמו הפוליטית (והיא יכולה להיות חיובית ויפה) על עולמה הלא-פוליטי (**אפשר שעולמה של ספרות הוא ביסודו עולם לא-פוליטי**) של הסופרת (ברונובסקי, 2006 עמ' 27; "הארץ", 26.11.76; ההדגשות שלי).

הקטע הזה רב חשיבות כיוון שבו חושף ברונובסקי בבהירות את סירובו לתפיסת הספרות כגוף שכפוף לאידאולוגיה פוליטית כלשהי, במקרה הזה לציונות.

³ ואם להקדים את המאוחר, כלומר את הסיכום שיבוא להלן: סירובה להכפיף את עצמה למטה-נרטיב לאומי.

לעיתים, הסירוב הוא לא לכפיפות הספרות לאידיאולוגיה הציונית הקלאסית, אלא לכפיפות עקיפה יותר לוורסיה ה"ממלכתית" של האחרונה, כפי שמעיר ברונובסקי ביומנו הפומבי: "הספרות הנוצרת בארץ היא במידה רבה בלתי-אותנטית. היא נובעת מהנחה מטופשת שבארץ מודרנית מתוקנת צריכה להיות 'ספרות' בבחינת איזה אטריבוט חברתי" (ברונובסקי, 2002ב' עמ' 61; "הארץ", 7.7.1972).

אך לא זו אף זו: התפיסה על היותה של הספרות חופשייה מ"המפעל הציוני" או ממחויבות ל"ארץ מודרנית מתוקנת", מקבילה - לתפיסת ברונובסקי בציטוט שהובא כמעט זה עתה ושעוסק בלאה גולדברג - להתנגשות בין "האישי" ל"ציבורי". צריך לשים לב שאין כאן המשך לוגי הכרחי. יכול אדם לסבור שהספרות אינה כפופה לציונות אלא, נאמר, להומניזם, למודרניזם, לסוציאליזם וכיו"ב, או אף יכול אדם לסבור שהספרות כפופה אך ורק למערכת הספרותית עצמה. אך אצל ברונובסקי, הכרזת העצמאות של הספרות מהלאומיות היא הכרזת עצמאות של אינדיבידואלים. ולא זו אף זו: כלומר לא זו בלבד שבתפיסתו של ברונובסקי הספרות יוצאת לחירות מציפורני הלאומיות, ולא זו בלבד שהיא הכרזת עצמאות ליברלית/אינדיבידואליסטית: ברונובסקי משער שהספרות היא ביסודה פעילות א-פוליטית ('אפשר שעולמה של ספרות הוא ביסודו עולם לא-פוליטי')! גם זו קפיצה שאינה נגזרת לוגית הכרחית של קודמתה. ייתכן והספרות מבטאת שחרור אינדיבידואלי, ובכך היא דווקא תהיה בעלת משמעות פוליטית (כפי שלמשל מבאר הברמאס את תפקידה החברתי של הספרות בעיתונות הבורגנית של המאה ה-18).

בכל אופן, זו עמדה הפוכה לחלוטין לעמדתו של יצחק לאור, ואף לעמדתו של אמנון נבות. תפיסה זו, של השתחררות הספרות מהחברתי ומהלאומי, מחזקת את טענתנו שברונובסקי הוא מבקר ספרות בעל אלמנטים מחשבתיים פוסטמודרניים⁴. על כך יורחב בהמשך.

2.1.1. – נשיות, מינוריות, קלילות, אירוניה, דקדנס, פוסטמודרניות

אהבתו הגדולה של ברונובסקי ללאה גולדברג המסאית אינה נשענת רק על אהדתו לקוסמופוליטיות התרבותית שלה. נדמה לנו, שברונובסקי אוהד כמה מהסממנים - לכל הפחות, הסממנים הסטריאוטיפיים - של "הכתיבה הנשית". ברונובסקי מזהה בכתיבה הנשית את חיבתו שלו לעידון ולמינוריות ואת רתיעתו מפומפוזיות ומאידיאולוגיות גדולות. אולי גם רואה ברונובסקי את עצם העיסוק הספרותי, הלא-פרקטי והאסתטיציסטי, כדבר מה "נשי" ביסודו. נגענו מעט במגמה זו כבר בפרק הקודם, כשדנו בברונובסקי הדן בשירת הנשים כפי שזו נותחה בידי דן מירון.

הנה השבחים שחולק ברונובסקי, כעת לפרוואיקנית, לדבורה בארון:

⁴ לכאורה תפיסה זו אינה דווקא "פוסטמודרנית", אלא פשוט ליברלית-בורגנית. נמק את טענתנו בדבר "הפוסטמודרניות" של ברונובסקי בהמשך.

דבורה בארון הלכה – אם להמשיך את הדימוי – בשביל רצוף חלוקי-אבן **קטנים**, שנוח ונעים להלך עליהם ביום-חול רגיל ולהביט ב'**קטנות**', למצוא אגב הליכה בו את פלאי היום-יום [...]. במידה מסוימת יש בכתיבתה של דבורה בארון, ב'ריאליזם הקטן' שלה, **כמו מסימניה של כתיבה-נשית** (ברונובסקי, 2006 עמ' 33; "הארץ", 21.10.1970; ההדגשות שלי).

אהבת ה"קטנות" וה"קטן" של דבורה בארון – שמתפרשת לברונובסקי כמאפיינת "כתיבה-נשית" – הולמת את תפיסתו של ברונובסקי את עצמו, המבקר "השועל", במונחיו של ישעיהו ברלין, המתנגד ל"תיאוריות גדולות" ול"קונצפציות גדולות".

וכאן אני מתקשה להתאפק מלהעיר הערה מעט "הגליאנית" באופייה, ולהסתכן בהקדמת המאוחר. כוח הטענה שיש ערך ל"קטנות" ול"ריאליזם קטן" נובע מרקע דומיננטי של תפיסה הפוכה, של הילוך ב"גדולות" ושל "ריאליזם גדול". במילים אחרות: הטענה מקבלת את כוחה כ**התרסה**, אם היא נשענת על ניגוד דיאלקטי להשקפה הפוכה שלטת. ניגוד זה, יש לשער, היה חזק יותר ב-1970 (זמן כתיבת המאמר) מבימינו (2010). אולם משעה שהתפיסה שיש לייחס ערך ל"קטנות", והבוז לאידיאולוגיות גדולות, הנם מוסכמות, או דוקסות, הרי שבטל גם טעמה של ההתרסה. היא הופכת להיות הבאת תבן לעפריים. היא הופכת לקלישאה, לטענה בנאלית, ואינה מפיקה את הרשף שנובע מהחיכוך בעמדה נגדית.

אהדתו של ברונובסקי כלפי מה שהוא תופס כ"כתיבה-נשית" קשורה לעיונותו כלפי כובד הראש המופרז המאפיין את הספרות העברית. בהקשר זה, צריך לזכור את ביקורתו של ברונובסקי, אותה הבאנו בפרק הקודם, על הספרות העברית כולה כספרות מתבגרים כבדי ראש יתר על המידה.

התנגדותו של ברונובסקי למטפיזיקה, למיסטיקה ולכובד ראש מופרז (ואולי אף ללא-מופרז?), מתבטאת בביקורתו על פנחס שדה וספרו "נסיעה". שדה משול לנער בגיל ההתבגרות⁵, מאותם "בחורים הקוראים את ניטשה ואת אפלטון ומסבירים לך באריכות, ומתוך מעוף, את יסודות תורותיהם, מדברים על 'האדם', 'האינסוף' על 'הטבע' וכו'" (ברונובסקי, 2006 עמ' 54; "הארץ", 6.8.1971). יש לקוות, כך ברונובסקי, שבחורים כאלה, לכשיתבגרו, יבחינו "בשטחיות ההבדלה שבין 'שטחיות' ו'עומק'", ושיקשיבו לניטשה באמירתו "על כי 'היוונים היו מעמיקים – משום שהיו שטחיים'" (שם, עמ' 55).

ברונובסקי אוהד "הקטן" ו"הקטנות", עוין את הטיפול כבד הראש בנושאים הגדולים דוגמת "האדם", "האינסוף", "הטבע". במקום זאת, הוא מציע לחתור לעמקות – שהיא השטחיות, כפי שהמליץ ניטשה.

ברונובסקי הוא אירוני שאף מבקש יחס אירוני כלפיו-הוא. ברונובסקי אינו רק מי שמתנגד לכובד ראש מופרז אצל אחרים, אלא מי שרוצה שיתייחסו **באי-כובד-ראש גם כלפיו-הוא**. ברונובסקי

⁵ ברונובסקי עצמו, אגב, היה בן 22 כשכתב את מאמר הביקורת הזה, בשבח תבונת הזקנים...

מתאר את יחסו האירוני של שלמה גרודזנסקי כלפיו במילים הבאות: "משום שהתייחס אלי יחס אירוני – וזה היחס שביקשתי לעצמי מן האחרים, כפי שהוא היטיב לנחש" (שם, עמ' 92; "הארץ", 26.1.1973).

חשוב להבין כי העוינות של ברונובסקי כלפי המטפיזיקה, המיסטיקה, הנושאים-הגדולים והמופשטים וכלפי כובד-הראש, אינה עוינות של ריאליסט "בריא", מין מחאה טולסטויית-איכרית שכזו (או, נניח, יזהר-ית, בהקשר הישראלי) כנגד ערפולי, נפתולי ופטפוטי הפילוסופים. ההיפך הגמור. יש בברונובסקי אהדה - ועמדתו מגלה קרבה - לעולם **הדקדנס** האירופאי, ולרומנטיקה המאוחרת, של מפנה המאה ה-20. בכמה מקומות בכתביו מתייחס ברונובסקי לספרו של מריו פראץ: "הגסיסה הרומנטית", העוסק בעידן זה (למשל, במאמר על גנסיין: שם, עמ' 244). במילים אחרות: העוינות כלפי כובד הראש ביחס לנושאים הגדולים וכו' היא עוינות שנובעת מתחושת התפרקות וניוון וחוסר-תכלית ולא מרוב-אוונים, חיוניות מתפרצת וחדוות חיים.

במאמר ביקורת פיליטוניסטי על ספר שיריו של מרדכי (מוטי) גלדמן, כותב ברונובסקי כך על עצמו:

אני כולי ספרות, נייר, עובש, בריחה מן החיים, מן הממשות. מוטי – זה תמיד מפתיע אותי מחדש, משום-מה – הקלסיציסטי המצוחצח, המשורר צח הניב, בעל העברית המובחרת, המקורית תרתי-משמע [כלומר, שואבת מהמקורות ואוריגינאלית], הפלסטית, היפהפייה – דווקא שייך מאד לחיים, הוא כמעט נטורליסט (שם, עמ' 271; "הארץ", 24.2.1989).

על אף אופיו הפיליטוניסטי של מאמר הביקורת, אנחנו סבורים שיש לקחת את ההגדרה העצמית המצויה בו ("אני כולי ספרות, נייר, עובש, בריחה מן החיים, מן הממשות") ברצינות. זהו, כמובן, מוטיב רומנטי-מאוחר/דקדנטי מובהק: הניגוד בין הספרות והחיים⁶. ומותר לשער שאת גוונו "הדקדנטי" של המוטיב הזה, גוונו "החולני", ניתן לכרוך גם בתודעת מחלתו של ברונובסקי.

מראשית פעילותו, ניתן להראות שברונובסקי מודע היטב לעידן ההיסטורי בו הוא כותב את ביקורותיו, ולכך שיש בעידן זה אלמנטים של **שקיעה-דקדנס**.

⁶ ראו גם התרשמותו העמוקה של ברונובסקי מתיאור ממוארי של פרוסט, הסופר האהוב עליו, ומהקשר שנמתח בין תיאור זה למסורת הספרותית של מפנה המאה ה-20 (תומאס מאן):

מעייפת, מרגשת מכול, היא הסיטואציה המרכזית של הזיכרונות הללו: מרסל פרוסט בא לנשף, הוא עצמו אינו יכול לרקוד. בהמולה העליזה, חשופת הזרועות, הוא רועד מקור, עוטה פרווה עבה, פניו לבנות כסיד. הוא יושב ומחכה לנסיכה ביבסקו, בת העשרים, שתחזור מרחבת הריקוד ותשוחח עמו. אבל אני רציתי לרקוד, לא לדבר...וניסיתי להתחמק מהשיחה עם מרסל פרוסט...הייתי מאושרת, לא עניינה אותי פילוסופיית האושר שלו... ובכן, התמונה הקלאסית של האמן מסוף המאה: divorced from the feast of life כדברי המליצה היפה של איזה סופר ויקטוריאני. תמונה מוכרת כל כך, אף מאוסה במקצת! טוניו קרגר המסתכל באהובתו הרוקדת עם אחרים (ברונובסקי, 2002 עמ' 36; "הארץ", 18.2.1972).

והנה דוגמה נוספת למוטיב האמן המקולל, הלא-ויטאלי, המחליף את החיים עצמם בכתובה, דוגמה הלקוחה מרשימה על העיר סיינה שבאיטליה:

סיינה פתחה וסגרה את לבה – הדיסטולה מוצאת אותי במלון, ליד שולחן הכתיבה, מעלה על הכתב את הלא-כלום הזה שנשאר לי מסיינה ומקלל, כמדי יום, את מחלת הכתיבה, מקלל וכותב (ברונובסקי, 2002 עמ' 237; "הארץ", 23.7.1976).

העידן הזה הוא אקלקטי ופרודי (אפשר היה לומר, אך לא נאמר: "פוסטמודרני"). בייחוד כשהדוגמה שלהלן לקוחה מארכיטקטורה!). כך, למשל, כתב ברונובסקי הצעיר, בן ה-22, באותו "יומן" פומבי שפרסם מעת לעת ב"הארץ":

אשר לי, אני מפיק עונג ממפלצתיות זו של עירוב תקופות וסגנונות. מושכות אותי דווקא ערים שבהן יש מיש-מאש עצום, פח-אשפה של המון תרבויות. טוהר של סגנון זר לי למדי, נראה לי חסר-חיים. דווקא הניוון, הערבוביה, הבלייה הגלויה לעין כול – כל אלה יש בהם יסוד הפארודיה (פארודיה של סגנון) והם מעניקים לי הרבה. [...] אני מפיק תענוג מן האירוניות של 'הזמן מבלה הכול' (או 'זולל הכול'). [...] מין תענוג מעוות, נדמה לי – מודרני⁷ מאוד (תקופתנו – תקופת הפארודיה) (ברונובסקי, 2002 ב' עמ' 12; "הארץ", 22.10.1971).

ברונובסקי נמשך ל"בלייה", מפיק תענוג "מעוות" מה"אירוניות". ברונובסקי נמשך לדקדנס ול"ניוון". וברונובסקי ער לכך שניוון זה הוא מסימני הזמן: "מודרני מאוד (תקופתנו – תקופת הפארודיה)".

הקטע הבא, אף הוא מתוך ה"יומן", הוא לטעמנו קטע מפתח. כי בו מצהיר ברונובסקי על השקפת עולמו הדקדנטית ביחס לתרבות, ועל הקשר בינה לבין ההסתייגות מאידיאולוגיות גדולות ואף בינה לבין חיבת הרכילות והאוטוביוגרפיה:

אחת הפעילויות [...] היתה קריאת פרקים ב'שקיעתה ונפילתה של האימפריה הרומית'. וכמו ראיתי בהיעלם אחד שכל המחשבה שלי על תרבות היא מחשבה על דקדאנס, על אופיו המיוחד של האינטלקט הדקדנטי [...] ואני רואה כמה מוטיוויים מובילים בהיסטוריוסופיה של השקיעה הקלאסית [...] כולם [ההיסטוריונים מתקופת השקיעה של ביוזטיון] כותבים היסטוריה קטנה, היסטוריה רכילותית, אינטימית, אישית, אנטי-טולסטויאנית [הכוונה ב"אנטי-טולסטויאנית" הנה כנראה התנגדות לכרכים הכבירים כמותית של טולסטוי; זאת כי ההיסטוריוסופיה הטולסטויאנית כשלעצמה אינה שונה, כידוע, מההיסטוריוסופיה המצדדת בחשיבותם של האנשים הקטנים והלא-נפוליאוניים בהיסטוריה!], ערמומית וזידונה, כזאת הסבורה שהאדם על קטנותו הוא הקובע את גורלה של תקופה – ולא שום אידיאה גדולה, ייעוד של אומה או אידיאולוגיה כלשהי... הם כולם מאשרים את הרעיון שהאדם בתקופת הדקדאנס נשאר בעירומו, מתפשט את כל המחלצות של הפילוסופיה והאסתטיקה ונשאר 'נפש קטנה חיוורת' [מתוך שירו של אדריאנוס], יצור אבוד ללא אלים, ללא הגנה של מטפיסיקה כלשהי (ברונובסקי, 2002 ב' עמ' 146-147; "הארץ", 19.11.1979; ההדגשות שלי).

הדקדנס, האינטלקט הדקדנטי, מעצבים את "המחשבה שלי על תרבות", אומר ברונובסקי. וזו, המחשבה הדקדנטית, הנה המחשבה "קטנה", מחשבה על האדם ש"נשאר בעירומו", יצור "ללא הגנה של מטפיסיקה", ללא "שום אידיאה גדולה, ייעוד של אומה או אידיאולוגיה כלשהי". תיאורו של הדקדנס באופן הזה מזכיר מאד כמה מתכונותיה של הפוסטמודרניות (בראש ובראשונה אבדן האמון ב"מטה-נרטיבים" ובאידיאולוגיות הגדולות).

והנה, במאמר אחר, ברונובסקי עצמו מקשר בין הדקדנס לפוסטמודרניות.

⁷ באומרו "מודרני" מתכוון ברונובסקי לדקדנטי. המודרניזם בארכיטקטורה התאפיין דווקא בטוהר סגנוני ובימרה אוטופית. לפיכך, "פוסטמודרני" הוא ביטוי הולם יותר למה שחש ברונובסקי ביחס לארכיטקטורה (ישנן מקבילות בין הפוסטמודרניזם לדקדאנס, כפי שמייד נראה). אבל הביטוי הזה, "פוסטמודרני", טרם נכנס לשימוש, אפילו בארכיטקטורה (וכפי שראינו בפרק ב'), ב-1971!

הדקדנס והשקפת העולם הדקדנטית האהודה על ברונובסקי, והקשר בינם לבין נושא עבודה זו, הפוסטמודרניות, נדון בביקורתו של ברונובסקי על גיליון מ-1993 של כתב העת "פוליטיקה", גיליון שנושאו היה הפוסטמודרניזם (והנו אחד הדיונים המוקדמים והממוקדים בפוסטמודרניזם שנערכו בישראל). מאמר ביקורת זה חשוב למחקר זה כי בו אחד ממושאי המחקר דן בעצמו בקונספט שבו אנו משתמשים במחקר זה על מנת לאפיין את אותו מושא.

בביקורתו ברונובסקי מציע כי: "ובכן, הדקדנס בעיצומו. ה'ניינטיז' שלנו מחזירים אותנו (כטענת כמה מאמרים בחוברת) אל הניינטיז של המאה שעברה, אל ימי הדקדנס המפוארים, הרשמיים" (ברונובסקי, 2006 עמ' 290; "הארץ", 16.4.1993). **הפוסטמודרניות, אם כך, היא דקדנס, לפי ברונובסקי. ובהיותו של ברונובסקי, לעדותו-הוא, בעל השקפת עולם דקדנטית ("כל המחשבה שלי על תרבות היא מחשבה על דקדאנס, על אופיו המיוחד של האינטלקט הדקדנטי"), יש לפיכך לראותו כמבקר בעל אלמנטים פוסטמודרניסטיים.**

אלא שאת מסתו זו חותם ברונובסקי בהבדל אחד בין הדקדנס של המאה ה-19, לזה הנוכחי, הפוסטמודרני:

אכן, נדמה שכאן אנו נוגעים בעיקר ההבדל שבין הדקדנס שלנו לדקדנס של המאה הקודמת. הדקדנס ההוא, אל נשכח זאת, למרות שמו הפסימי, העניק למאה העשרים את מתנות ההגות היקרות ביותר שלה. הדקדנס הוא שהעניק לבאים אחריו את ניטשה ואת מרסל פרוסט, כמו שהעניק לספרות העברית את ברנר ואת גנסי. מן הרקב של שלהי המאה ההיא פרח מיטב היצירה בת המאה העשרים בספרות, במוסיקה ובאמנויות הפלסטיות. לדקדנס שלנו חסרים מאורות המקבילים בעוצמתם למאורות העבר הללו, שעודם מאירים באור חזק כל-כך את שמיה החשוכים, לכאורה, של סוף המאה הקודמת. ואנו נאלצים, פשוט נאלצים, לחזור אליהם כדי לומר משהו על עצמנו – לחזור אל השנינה התיאטרלית הנואשת של ויילד, אל המכאוב הנסתר של קוואפיס, אל הדקות העצבניות, המרירה, של פרוסט⁸, וגם אל היללה הארכאית, והאותנטית כל-כך, של ברנר. ואל ה'לאן' הנושן, אך הלא-מיושן, של פיארבארג. אז אולי כל פירוש מיותר, אולי נשאר רק לצטט, ולהבין לגמרי כפשוטה, את האמרה המלודרמטית של יובל נתן [אחד ממשתתפי החוברת "פוליטיקה"] 'העולם מיצה את עצמו' (שם, עמ' 293).

הבעייה בדקדנס הפוסטמודרני, לפי ברונובסקי, היא שהוא גם "פוסט" דקדנטי. כלומר, הוא יכול לבטא את עצמו רק כפסטיש⁹. זו אחת הסיבות להבדל בין סוף המאה ה-20 (פוסטמודרניות) לסוף המאה ה-19 (דקדנס): בסוף המאה ה-20 הדקדנס נחוה כפרודי ולכן קשה לחוותו באופן טראגי.

אם כך, חיבתו של ברונובסקי לשירה נשית, לכתיבה מינורית, לקלילות ולאירוניה, כמו גם עוינותו כלפי מטפיסיקה, אידיאולוגיה, אידיאה גדולה, לאומיות ("ייעוד של אומה") - כרוכות בתחושת הדקדנס המפעמת בו. תחושה זו היא-היא ה"צייטגייסט" הפוסטמודרני.

⁸ בכמה מקומות ברונובסקי כותב כי פרוסט וקוואפיס, האהובים עליו, חותמים את התרבות המערבית. לדוגמה: "לונגוס ופרוסט הם האלפא והאומגה באהבותי הספרותיות, כשם שהם במידה רבה הראשית והאחרית בתולדות הרומן המערבי" (ברונובסקי, 2002 עמ' 155; "הארץ", 23.12.1988; והדגשה שלי). ולגבי קוואפיס: "שניים הם, שני משוררי האהבה הגדולים של כל הזמנים, סאפפו וקוואפיס. לדידי הם מתאחדים, כמי שפותחת ומי שסוגר את המעגל הם מוצאים זה את זה עומדים בנקודה אחת" (ברונובסקי, 2002 עמ' 303; "הארץ", 29.8.1975; והדגשה שלי).

⁹ רעיון שברונובסקי מבטא גם במקומות אחרים. למשל, עשור קודם לכן: "ישמא שלהי המאה העשרים הם כה דקדנטיים שאין בהם אפילו כוח להמציא תרבות דקדאנס מקורית ומוכרחים להידרש לזו שכבר נלעסה עד זרא?" (ברונובסקי, 2002 עמ' 117; "הארץ", 13.4.1984).

כאן המקום להרחיב על טענתנו שתפיסתו של ברונובסקי מכילה יסודות מחשבתיים פוסטמודרניים. לכאורה, ניתן לטעון שברונובסקי הוא מבקר שמשמשים במחשבתו בערבוביה (מצודדת) יסודות בורגניים-שמרניים; יסודות אריסטוקרטים; יסודות רומנטיים; יסודות דקדנטיים; יסודות מודרניסטיים. לאו דווקא יסודות "פוסטמודרניים", כפי שהצענו.

למשל, ניתן לטעון, וטענה זו מוסכמת עלינו בחלקה, כי תפיסת התרבות של ברונובסקי, תפיסתו ה"אסתטיציסטית" והא-פוליטית, היא תפיסה בורגנית-שמרנית, במובן האירופאי של המילים. ברונובסקי, שעלה ארצה בילדותו ממדינה קומוניסטית, פולין, הוא הרי מתנגד של השמאל הסוציאליסטי:

לעתים קרובות נתקלים בהם בערי המערב – בפריס, בלונדון, באוקספורד – באותם נערים ונערות, אף מתבגרים, אף בשנות השלושים לחייהם, המדהימים אותך בתמימות המוחלטת, השלמה, של השמאלנות שלהם. הם יאמרו לך שלמרות הכול הרעיון הסוציאליסטי, גם הקומוניסטי, סופו לנצח ולברוא אנושות יפה יותר, שבכל זאת זה הפתרון לחברה המערבית, שמארקס, שלנין, שמארקוזה וגוי' (ברונובסקי, 2002 עמ' 130; "הארץ", 26.4.1985).

למשל, ניתן לטעון, כפי שטענו זה עתה בתת-פרק זה, שברונובסקי הוא מבקר ששואב השראה מעידן הדקדנס האירופאי. כאמור: "וכמו ראיתי בהיעלם אחד **שכל המחשבה שלי על תרבות היא מחשבה על דקדאנס, על אופיו המיוחד של האינטלקט הדקדנטי**".

למשל, ניתן לטעון, שברונובסקי הוא מודרניסט. תעיד דבקתו ארוכת השנים בפרוסט, האמן האהוב עליו, שהנו כידוע מגדולי המודרניסטיים.

למשל, ניתן לטעון, שברונובסקי הוא מבקר רומנטיקן המאמין במיתוס "הגאון" הרומנטי.

מדוע, אם כן, אנו טוענים שמחשבתו מכילה יסודות פוסטמודרניים?

ראשית, בשאלה עצמה טמונה חלק מהתשובה. האקלקטיות של ברונובסקי, שמחשבתו כוללת יסודות שמרניים, אריסטוקרטיים, בורגניים, דקדנטיים, מודרניסטיים ורומנטיים, מקשה על סיווגו לאחד מהזרמים הנ"ל, שלא תמיד מתיישבים זה עם זה. הערצת המסורת התרבותית (שמרנות) אינה הולמת תמיד את הערצת פסגותיה הפרסונאליות (רומנטיקה) ועוינת פעמים רבות את הדקדנס כמבטא של התפוררות המסורת; הבורגנות המפוכחת, המיושבת בדעתה, עיינה את הדקדנס וההיפך; האריסטוקרטיה האליטיסטית עיינה את הבורגנות הפרקטית וההיפך; המודרניזם, בחלקו, עיין את הרומנטיקה; ועוד. מפתה לפיכך לקרוא של ברונובסקי לאקלקטיות עצמה: "פוסטמודרנית".

שנית, הטענה שברונובסקי הוא מבקר בורגני אינה סותרת את טענתנו שיש במחשבתו יסודות פוסטמודרניים. היא הנותנת! אנו הרי טוענים שהפוסטמודרניות כרוכה היסטורית בעלייתו של הניאו-ליברליזם במערב, היא למעשה המקבילה של הניאו-ליברליזם - הליברליזם שחזר החל משנות השבעים בכוחות מחודשים - בתחום התרבות. ה"לסה פייר" הפוסטמודרני בתחום התרבות מקביל ל"לסה פייר" הליברלי בתחום הכלכלה והפוליטיקה. לכן, הסירוב של ברונובסקי

להכפפת הספרות לכל אידיאולוגיה, סירוב ליברלי קלאסי, הוא גם הסירוב הפוסטמודרני להכפפה של הנרטיבים למטה-נרטיב כלשהו.

שלישית, המודרניזם ולבטח הרומנטיקה, גם בהיותם פסימיים וסקפטיים, גם בפריקתם מעל גוֹם כל כפיפות לאידיאולוגיה ולנורמות חברתיות, השליכו את יהבם על האמנות. האמנות כגאולה. האמנות כתחליף לשקיעת הדת. ראו את תפיסת האמנות אצל פרוסט! שברונבסקי מעריץ כל כך. ואילו יחסו של ברונבסקי לאמנות הוא – בחלקו, אך במוצהר – "קל דעת" ו"אירוני", כפי שראינו. טמפרמנט cool זה הולם יותר את הכינוי "פוסטמודרני" מאשר את הכינוי "מודרניסטי" או "רומנטי". הפוסטמודרניזם מתייחס גם לאמנות בספקנות ובאירוניה. הפוסטמודרניזם אינו מאמין בדת-האמנות, כמו המודרניזם ולבטח הרומנטיקה.

רביעית, הרומנטיקה, הדקדנס והמודרניזם היו טראגיים ומלאי פאתוס יותר מאשר עליזים ופרודיים. לבטח השמרנות התרבותית (ו"הפסימיזם התרבותי" שנלווה לה תדיר) הינה רצינית, חמורת-סבר וטראגית. ואילו הפוסטמודרניזם הוא בעל תווים עליזים, "משחקיים" וקלי-דעת יותר מאשר הדקדנס של שלהי המאה ה-19, הרומנטיקה של תחילת המאה ה-19 והמודרניזם של תחילת המאה ה-20. אולי העובדה שמעיר עליה ברונבסקי לעיל, שהדקדנס חוזר על עצמו בימינו, היא זו שאינה מאפשרת לקחת אותו לגמרי ברצינות. הדקדנס העכשווי נחוה כפרודיה ולפיכך כלא-טראגי. הדקדנס נחוה כמקום שבו "כבר היינו" ולכן קשה להתפעם ממנו. לכן, גישתו המתונה והלא-טראגית במפגיע של ברונבסקי, עיונותו הבולטת כלפי הייאוש והעמקנות המופרזים, אהבת הקלילות וה"משחקיות" שלו, קרובה יותר לפוסטמודרניות, מאשר לרומנטיקה או למודרניזם.

חמישית, צריך להבחין בין **מבקר** לבין **אמן**. למשל: יסודות סובייקטיביסטיים קיימים גם ברומנטיקה, גם בדקדנס וגם במודרניזם (אך פחות בשמרנות התרבותית או בתפיסת האמנות הבורגנית!). אולם יש הבדל בין אמן רומנטי שמצהיר על חד-פעמיות יצירתו או מצדד בחד-פעמיות כזו, או אמן מודרניסטי שמבטא את התפוררת "המרכז" ("המרכז לא מתפקד", כדברי ייטס; ואצל ייטס זו לא ברכה, ההתפוררות הזו!), לבין מבקר ספרות **פעיל** הפועל בשם ערכים אלה. כפי שראינו בפרק ד', אליוט **המבקר** היה בעל תפיסה מערכתית כוללת של הספרות, וכמבקר היה מתקשה לא להיות בעל תפיסה כזו. עוד כפי שראינו בפרק ד', הוהנדל מדבר על הריאקציה של היינה ודורו לרומנטיקה הגרמנית שקדמה להם, שנגעה בדיוק בשאלת תפקידה של הביקורת והצורך שלה להתערב בתרבות ובחברה ולא להתכנס בסובייקטיביות. ברונבסקי הוא מבקר, **ומבקר** בעל תפיסות סובייקטיביות הוא תופעה שהולם אותה יותר הכינוי "פוסטמודרנית", אם כי היו לה תקדימים.

לבסוף, באמרנו שבתפיסת ברונבסקי יש אלמנטים "פוסטמודרניים" איננו טוענים שלא היו לתפיסתו תקדימים תרבותיים עליהם הייתה יכולה להישען. כפי שנראה להלן, מונטיין הוא תקדים כזה, שברונבסקי מתייחס אליו בהרחבה ובהערצה. נוכל להוסיף שאופיו "השיטות" של ברונבסקי המבקר (שבא לידי ביטוי במיוחד במדורו, תחת הכותרת "שבוע של ספרים", ובחתימת הפסבדונים "יוחנן רשת"), מזכיר את "המשוטט" של בודלר/בנימין. אבל לא לחינם מונטיין ובנימין נתפסים כמבשרים של הפוסטמודרניות!

זאת ועוד: לתפיסתו של ברונבסקי היו אכן תקדימים בתרבות הכללית. אולם צריך להעריכה בקונטקסט שבו היא נוצרה. על רקע הביקורת הישראלית שקדמה לו, ביקורת שהייתה מודרנית ברובה המכריע כפי שראינו בפרקים ד' וה', עמדתו היא "פוסטמודרנית".

נוסיף על כך בסיכום.

ו.1.3. – יחסו של ברונבסקי לביקורת הספרות העברית ולביקורת הספרות בכלל

על יחסו של ברונבסקי לביקורת הספרות העברית ניתן לעמוד מביקורתו של ברונבסקי על ביקורת עגנון העברית:

אפשר אפילו לומר שביקורת עגנון, בהיותה הקורפוס הביקורתי הגדול ביותר ביחס ליצירה עברית מסוימת כלשהי, היא גם תעודת-עניות מרכזית של הביקורת העברית באשר היא (שם, עמ' 47; "הארץ", 8.6.1992).

מבין שלושת גדוליה של ביקורת עגנון, לפי ברונבסקי – סדן, קורצווייל וטוכנר – "ניחן רק הראשון באינטליגנציה ביקורתית מסוימת (!) – אף שגם הוא לקה באהבה עצמית מופרזת שלא הניחה לו להיות מבקר במלוא מובן המילה" (שם, עמ' 47-48).

הביקורת העגנונית "שמשכה אליה בדרך-כלל אנשים לא חריפים ביותר, גם אם שקדנים, או גם חריפים יתר על-המידה, וחסרי צניעות-יסוד שאי-אפשר בלעדיה" (שם, עמ' 48). גם אם אין להתרשם יתר על המידה מקריאה ברבים בשבח הצניעות, הרי שיש בהצהרות הללו של ברונבסקי בכדי ללמד על ריחוקו מהמזג הלוחט, זה הנושא-מדברותיו, של מבקרים כקורצווייל¹⁰.

המלצת הצניעות נובעת, ניתן לשער, מכך שהספרות כשלעצמה, לטעמו של ברונבסקי (במאמר אחר), היא עיסוק מינורי ממילא, בייחוד בימינו, ובייחוד בארץ:

ומה הפלא שהספרות היא בכל מקרה, ובייחוד בימינו, דבר השמור למעטים, משהו שמחיצה גדולה חוצצת בינו לבין רוב האנושות? [...] עד שהבנתי עד גמירה את הנידחות הכללית והמוחלטת ממילא של הספרות בארץ (מה שמשמעו הפרטי: מוסף הספרות בעיתונות) (ברונבסקי, 2002' עמ' 150-152; "הארץ", 13.12.1979-5.1.1980).

את היחס הלא פומפוזי של ברונבסקי למלאכת הביקורת, את תפיסתה כסובייקטיבית ולא כפוסקת הלכות (ועל כך מייד), יש לקשור **בהדיקות** לגאוותו על הכתיבה על ספרות **בעיתון**. דווקא **אופייה האקטואלי והמתכלה** של הכתיבה הזו הוא זה שמושך אותו, לעדותו. הכתיבה בעיתון אינה כתיבה בשביל הנצח. היא כמו אמנות פרפורמטיבית: יִשְׁנָה וְנִגְזָה. מחיאות הכפיים בהווה הן אלה שחשובות. ברונבסקי נאחז במבקר הדגול שלמה גרודזנסקי על מנת לבטא את תפיסתו הוא:

¹⁰ מאלף ואופייני שהמבקר היחיד שברונבסקי משבח הוא גוסטב קרויאנקר, שכתב מסה ("מסתו הצנועה") בגרמנית (!) על עגנון (שם).

מי אתה בעצם? סופר? – אז איזה ספר כתבת? ואם לא כתבת, אז מה זכותך וגוי? לכל אלה היה גרודזנסקי עונה שהוא 'קורא' בלבד. לתוקפניים שבטרדנים ולטיפשים שבהם הוא ידע גם לענות את התשובה הפנטסטית שהוא 'עיתונאי ספרותי'. היש עוד דבר-מה נחות בעולמה של ספרות, חושבים הדבילים – וביניהם 'משוררים' עזים, 'סופרים' או אף 'נביאים' המוצאים [כך] את ספריהם כמי שמוריד את התורה מסיני – מ'עיתונאי ספרותי'? ואני רואה בעיני רוחי את גרודזנסקי משיב לשאלה כזאת: אין, זה בהחלט הדבר הנחות ביותר. והתוקפן הגא נשאר פעור-פה ומאוכזב (ברונבסקי, 2006 עמ' 93; "הארץ", 26.1.1973).

גם ברונבסקי רואה את עצמו כ"עיתונאי ספרותי" והוא גא בכך. גרודזנסקי - והדברים גם אמורים בעקיפין על עצמו, על ברונבסקי - היה "שונא-מליצות קנאי אשר מונה לו [...] לחיות רוב ימיו בחברות ובסיטואציות חברתיות נמלצות או לפחות בלתי-מחושלות בפני כוחה האדיר של המליצה"¹¹ (במובן הכללי מאד של המושג [...]) ("שם, עמ' 95; "הארץ", 7.2.1975). כזה הוא גם מבקר הספרות ברונבסקי: "שונא-מליצות קנאי".

את גאוות העיתונאי-הספרותי מוצא ברונבסקי אפילו אצל אצ"ג:

דומה שיש משהו ברוח שירת אצ"ג המתנגד לכינוסים ולפנתאונזציה: זו שירה חיה המבקשת לחיות את חיי-הרגע של קוראה, ובחיוניותה זו מעיקרי קסמה. אצ"ג הוא אותו קלסיקן של דפי-העיתון, מי שמשלב את הנצח עם הארעיות הגמורה ביותר (שם, עמ' 168; "הארץ", 5.12.1980).

הביטוי "קלאסיקן של דפי-העיתון" מופיע כמה פעמים בביקורות וברשימות של ברונבסקי¹², ומנסח את שאיפתו שלו והגדרתו העצמית. ישנה כאן גאווה מהולה בענווה. תפיסה של מבקר ספרות שמעשיו משמעותיים ("קלאסיקן") אך ברי חלוף ומותני-סיטואציה ("דפי עיתון").

הצניעות, שהוזכרה לעיל, מומלצת למבקר הספרות לא רק מכיוון שהספרות היא עניין נידח. הצניעות נאה למבקר גם כי ביקורת ספרות היא גם עניין יחסי. וכאן אנחנו מתקרבים יותר לליבת תפיסת הביקורת של ברונבסקי.

על אופייה הסובייקטיבי של כתיבת הביקורת לפי ברונבסקי, ניתן ללמוד מדבריו על מלאכת הרצנייה התיאטרלית בה עסק באופן מזדמן כשנקרא למלא את מקומו של מבקר התיאטרון של "הארץ" (בהמשך, כפי שנראה, מקיש ברונבסקי עצמו ממלאכת ביקורת התיאטרון למלאכת ביקורת הספרות). ברונבסקי יוצא במאמר שלהלן נגד הביקורת המכוונת-החוצה, אל הציבור, ביקורת המנסה לספק לציבור חוות דעת האם ההצגה תענה על ציפיותיו של האחרון. על הביקורת להיות אישית, זו תכונתה הראשונה. כמו כן, עליה להיות כתובה היטב. תכונתה זו השנייה הופכת למיותרת את השאלה האם היא צודקת או לא. וזו, בעצם, תכונה שלישית של הביקורת א-לה ברונבסקי: היותה ז'אנר **סובייקטיבי**, שכוחו **אינו** באיכות ובכונות שיפוטיות!

¹¹ ברונבסקי מצטט את גרודזנסקי, ציטוט שקשה להתאפק מלהביאו: "המסתכל באדם בישראל אינו יכול שלא לשים לב מה מרובים המדברים לפחות באוקטאווה אחת מעל למגבה-הקול הטבעי" (שם, עמ' 95).

¹² למשל: ברונבסקי, 2002 עמ' 25.

מהו סודה של הרצנזיה התיאטרלית של שאו, העושה אותה ספרות מעולה מעל ומעבר לנושאים המקריים שהיא מטפלת בהם? לא קשה לענות על כך, כמדומה: הרצנזיה שלו היא בלתי-כפויה לחלוטין, **כולה נשענת על מחשבותיו, אהבותיו וטעמיו המיוחדים של ג'ורג' ברנרד שאו**. היא, פשוט – אף שאין זה כה פשוט, כמובן – **כתובה היטב**. כלום שאו צדק בהערכתו להצגה זו או אחרת? זו היום שאלה מגוחכת, אבל האמת היא שגם אז בשעת הופעתה בעיתון היתה זו שאלה מגוחכת. **בסופו של דבר תמימות היא לחשוב, שקיימים קריטריונים קבועים כלשהם למה שבהרחבה גדולה קרוי 'יופי'**. ובכל זאת יש קריטריון אחד וקריטריון זה חייב לחול על המבקר התיאטרלי הטוב: קריטריון הכנות. זאת חובתו היחידה – לכתוב את מה שהוא חושב, ללא כל הרהורי שוליים: איך זה ייראה? מה יאמרו אלה ואלה? באיזו מידה זה ישרת את הקהל שלי וכו' (ברונבסקי, 2006 עמ' 81; "הארץ", 4.10.1972; ההדגשות שלי).

וכן:

המבקר היחיד הטוב הוא האדם עצמו. הביקורת התיאטרלית צריכה להוות בת-שיחה וויכוח לאדם שראה את ההצגה ומבקש לעמת את דעתו ורשמיו עם רשמיו מישהו אחר, נכון ובעל כושר שכנוע. ייתכן שאדם משתכנע מהביקורת וייתכן שלא. כלומר: ביקורת תיאטרון אידיאלית נועדה לאדם שכבר ראה את ההצגה ולא לזה שמבקש לקבוע על-פי הביקורת אם ללכת להצגה או לא. למעשה, דבר זה נכון ביחס לכל אמנות – ביחס לספרים ולציור לא פחות מאשר ביחס לתיאטרון (שם, עמ' 82).

יש לשים לב כי העמדה הסובייקטיביסטית הזו ("בסופו של דבר תמימות היא לחשוב, שקיימים קריטריונים קבועים כלשהם למה שבהרחבה גדולה קרוי 'יופי'"), צמודה לנסיגה מתפיסת המבקר כמשרת הציבור. ברונבסקי יוצא נגד התפיסה ש"הרצנזיה התיאטרלית באמת חייבת לשרת את הקהל" (שם, שם). צריך לשים לב לכך, משום שאין קשר לוגי הכרחי בין שתי הטענות: אדם יכול לסבור שביקורת אינה "אובייקטיבית", ואז להמליץ למבקר לשפוט יצירה לפי מידת סיועה למאבקו של מעמד הפועלים, למשל, או לעודדו לשפוט יצירה לפי הצגתה "המעצימה" את האפרו-אמריקאיים, לדוגמה. ואילו ברונבסקי אינו אוהד **לא** את התפיסה "האובייקטיבית" של הביקורת, **ולא** את רתימתה לצרכים אידיאולוגיים, שאינם צרכיו ורשמיו **האישיים** של המבקר.

הפיצוי שניתן לקהל על הסובייקטיביות של הביקורת הוא יופייה של הכתיבה ("כתובה היטב"). ירידת ערך האמת של הרכיב השיפוטי מפוצה בעליית הערך האסתטי של הכתיבה. ובמילים אחרות: **ברונבסקי ממליץ להפוך את הביקורת לספרות**. המלצה זו הגיונית אם אנחנו מבינים עד כמה בעייתית כתיבה ביקורתית (במובנה המקורי, השיפוטי והבטוח בעצמו) למי שאוחז בהשקפת עולם פוסטמודרנית.

והנה עוד ביטוי לתפיסתו הסובייקטיביסטית של ברונבסקי. בביקורת על האנתולוגיה לשירה עברית שערך ט' כרמי עבור הוצאת "פינגווין" כותב ברונבסקי (במאמר מ-1982) כי אין טעם לכאורה להתווכח עם בחירותיו של כרמי: "לפחות ממבט ראשון אנו מצויים כאן בתחומה של הסובייקטיביות הגמורה, מבטלת-הוויכוחים" (ברונבסקי, 2006 עמ' 182). אולם ברונבסקי מוצא "גורם הממתן את שלטונה של סובייקטיביות כזאת" (שם, עמ' 183), והוא האם האנתולוגיה נאמנה לעקרונותיה-היא. במסגרת זאת מבקר ברונבסקי את כרמי על דילוגו על שירת ההשכלה העברית. דילוג זה סותר את עקרון הרציפות שהציב כרמי עצמו כמאפיין של השירה העברית לדורותיה (שם, עמ' 185).

ובכל זאת מתווכח ברונבסקי עם כרמי! הוא מתריס נגד היעדר ההרפתקנות שהאחרון מפגין בבואו לדון בשירה העברית המודרנית-ממש. בעשותו זאת נוזף מייד ברונבסקי בעצמו: "בלי משים גלשתי כאן לעבר מה שאסרתי על עצמי או מה שניסיתי להוכיח את חוסר-היכולת שבו: ויכוח על טעם ועל העדפות" (שם, עמ' 186). אנחנו רואים כאן לנגד עינינו מבקר המתחבט בגבולות המנדט שלו!¹³

סוגיית הסובייקטיביות של המבקר נידונה גם בהקשר נוסף. מדובר במאמר על יצירת פנחס שדה המאוחרת (המאמר הנו מיולי 1993). שדה התראיין ב-1993 לטלוויזיה, בעקבות הופעת ספר שיריו, וחלק עם "מאות אלפי הצופים" את עובדת גסיסתו מסרטן. שדה, טוען ברונבסקי, ניצב "הרחק מכל ביקורת":

לדון בכך אם הוא משורר טוב, או פחות טוב, או כמעט טוב, הרי זו [כך] [...] מגוחך כמעט באותה מידה כמו לדון בכך אם האופרות של וגנר הן מוסיקה טובה או שמא הן קיטש גמור. דיון כזה מתייחר לנוכח מה שקרוי 'איקונות' תרבות, ודומני שיצירת שדה היא אולי היחידה בספרות הישראלית בת-זמננו שהגיעה לדרגת 'איקונה', לא בהכרח לטובתה. זו אחת הסיבות למיעוט העיסוק הביקורתי בתופעה שהכול, אפילו מבקרי-ספרות, חייבים לחוש בנוכחותה, בכוח-קיומה הסגולי. **אלא שכוחה של ביקורת מועט מאד לנוכח המיתוס החי. לכן גם אלה המשוכנעים בצורך המתמיד בביקורת – נכנה אותם הרציונליסטים** – רואים באי-נוחות, בלשון-המעטה, את קיומם של מיתוסים, ספרותיים או אחרים. אבל באותה המידה לא רציונלי יהיה שלא להודות בקיומו של המיתוס (או בצורך במיתוס אצל כל אדם, דתי או חילוני) (שם, עמ' 61; ההדגשה שלי).

ברונבסקי אינו מבקר שחלקו עם "הרציונליסטים", "אלה המשוכנעים בצורך המתמיד בביקורת". הוא מודה בסובייקטיביות של הביקורת בכלל, קל וחומר באוזלת ידה של הביקורת מול תופעה "איקונית" כזו שהנה יצירת פנחס שדה.¹⁴

ברונבסקי, אם כך, תופס את הביקורת כסובייקטיבית וחזונו התרבותי, בהתאם, הוא חזון פלורליסטי. כך הוא כותב באחד ממאמריו האחרונים:

על כל פנים, אני מבין כאן את ה'נורמליות' [בפסקה הקודמת ציין ברונבסקי את ה'נורמליות' כמורשת שנות התשעים בישראל, למרות פרוץ האינתיפאדה השנייה שלכאורה הציג חזון נורמליות זה כחזון שלא עתיד להתגשם] כמצב של שחרור פנימי

¹³ ועם זאת יש לסייג ולזכור שהקטע אינו קטע ביקורת שגרתי. בוויכוח עם מעין מבקר-עמית, ט' כרמי, על בחירותיו ואהבותיו הספרותיות של הלה, קשה יותר להימנע מהתחושה שאיש איש וטעמו. מול טקסט מקורי, שברונבסקי יזהה כלא לטעמו, ייתכן וברונבסקי ירשה לעצמו להיות ביקורתי יותר.

¹⁴ המאמר על שדה חשוב גם מבחינה אחרת, לא רק בגין סוגיית הסובייקטיביות בביקורת, שאנו עומדים בה. ברונבסקי מבטא במאמר את אוזלת היד של הביקורת – קרי, של דיון "רציונאלי" באיכויות של יצירה – לנוכח המיתוס. בתרבות ההמונים ייצור מיתוסים ו"גיבורי תרבות" הוא הרי מעשים שבכל יום. ברונבסקי נוגע כאן בקצרה במה שיתפתח בעשורים הקרובים למגמה משמעותית, תופעה שהיתה עדיין חדשה בארץ בראשית שנות התשעים. כוונתי לסוגיית הסופר-הסלבריטאי. האם סופר כזה זוכה לדיון "רציונאלי-ביקורתי", בלשון הברמאס? ואם כן, האם זה בגין איכויות כתיבתו או שמתייחסים אליו בגין ידוענותו? מה טיבו של הדיון הרצוי בסופר כזה, ניתוח מעמדי כ"גיבור תרבות" או הפניית עורף מופגנת למעמדו זה והתמקדות בטקסט? בהקשר זה עיינו להלן בחלק המוקדש לדיון באמנון נבות.

המאפשר פלורליזם בכל תחום: ריבוי דעות וריבוי התנהגויות וריבוי פרשנויות. המושג המנוגד קוטבית למושג הזה בשימוש שלי היא, כנרמז, המילה הפטריוטית 'אחדות'. לא אחדות, כי אם ריבוי, פלורליזם, נון-קונפורמיזם: מעדנים של חברות בטוחות בעצמן, שלות (שם, עמ' 318; "הארץ", 26.1.2001).

השאיפה הינה "פלורליזם", "ריבוי דעות וריבוי התנהגויות וריבוי פרשנויות". בשנות התשעים הגענו בישראל, סוף סוף, למציאות כמעט-אוטופית כזו, כך ברונובסקי. זו עמדה ליברלית ופוסטמודרניסטית כאחת. על חזון העולם היפה הזה מעיבה עננה אחת (בהקשר של מחקרנו): מבקר ספרות שמפעיל את שיפוטיו ואת שינוי הביקורתיות מתקשה לשרוד באקלים כזה של "ריבוי דעות וריבוי התנהגויות וריבוי פרשנויות".

אולם מנגד לביטויים מצדדי-הסובייקטיביות ומצדדי-הפלורליזם שהובאו זה עתה, מצויה (לכאורה, ועל כך מייד) עמדה **שונה לגמרי** של ברונובסקי. בשלושה מאמרים בהמשכים מסוף 1982 ותחילת 1983, המהווים חטיבה אחת, עסק ברונובסקי ישירות בתכלית הביקורת. הטריגר לכתיבת המאמרים הנה ביקורת של ברונובסקי על ספרו של אהרן מגד, "הגמל המעופף ודבשת הזהב". ספרו של מגד שרטט דיוקן לא מחמיא של מבקר ספרות וביקורת הספרות, וברונובסקי ניעור בעקבות הספר לנסח את עמדותיו ביחס לביקורת הספרות.

בביקורת על הספר עצמו – המאמר הראשון מהשלושה בחטיבה זו – מבקר ברונובסקי את התיאור הויטאלי-דמוני של המציאות הספרותית הישראלית כפי שהיא מתוארת ברומן של מגד. לא מיניה ולא מקצתיה, טוען ברונובסקי:

ובכן, לא דובים ולא יער. אין חבטות ואין צליפות, אין דקירות ואין פציעות ואין חיסול-חשבונות [...]. מה שיש הוא החיזיון האנמי הרבה יותר, הנשנה כל שבוע במשך שנים, של מאמרים שבהם מלקק סופר אחד למשנהו, מבקר אחד לסופר אחד, סופר אחד למבקר אחד [...] הליקוקים והשמור-לי-ואשמור-לך הם תופעה החוזרת ונשנית מדי שבוע באותם מוספים ספרותיים מפורסמים שאת סודותיהם מגלה כביכול אהרן מגד [...] אין חבטות, כאמור, ואין צליפות – רק מדי כמה שנים מפריע את האידיליה האנמית הזאת איזה מבקר שקצה נפשו – פעם ברוך קורצויל, אחריו דן מירון – והם יוצאים באיזו מערכה דון-קיחוטית (שם, עמ' 193; "הארץ", 31.12.1982).

אותה מציאות קטנה שהיא "קריית-ספר" הישראלית, שאינה אפילו ראוייה לשם "רפובליקה" לדעת ברונובסקי (כפי שראינו בפרק הקודם), היא זו שמובילה למצב של חנפנות כללית לטעמו. המבקר הוא מי שקצה נפשו בלקנות הכללית הזו. אך אין תוחלת רבה למעשיו ובמילא מבקרים כאלה מעטים (– שם, עמ' 193). ברונובסקי, אם כן, מציג בפנינו כעת **מודל לא סובייקטיבי של מבקר**: ביקורת ספרות כהתמרמרות מוסרית על שקר וטיח וחנופה. הרי אם יש שקר וחנופה, משמע יש **אמת** ויושרה! אולם מאלף בעינינו שברונובסקי אפילו לא רומז **שהוא עצמו** שייך לזן הזה של המבקרים (והתחושה היא שלא רק צניעות ולא רק גישה נמנעת וסולדת היא זו שגורמת לו למנות רק את קורצויל ומירון בזן המבקרים מהסוג הנ"ל ולא להימנות עמם). בניגוד לזן הזה, ברונובסקי, בדברו על עצמו, כותב:

אומר גם משהו לביתי: מי יאשים את המבקר-העיתונאי המוצא מפלט מאותה אווירה של אהבה מלאכותית ו/או תפלות שאין לה סוף בספרים מתורגמים או לועזיים – ודבק בהם דבקות כמעט-גמורה למרות שמצפוני מציק לו לא מעט בשל כך? (שם, עמ' 193).

ברונובסקי מנמק את אי כתיבתו בשצף קצף זועם על ספרות ישראלית בסלידתו ממצב הדבר ב"קריית-הספר הישראלית" ולפיכך בהימנעותו מלעסוק בה. אולם יש מקום לחשוב, בהתחשב בדבריו במקומות אחרים, שעמדת המבקר הקורצוויילי והמירוני אינה מתאימה לו מטעמים **רעיוניים** ולא רק מטעמי **טמפרמנט**, ומייד נרחיב על כך יותר.

האם רק תיאור דברים מסולף, אותו מצא ברומן של מגד, "הקפיץ" כך את ברונובסקי? רק עיוות בריאליזם המגד-י שלח אותו לכתיבת שלושה מאמרים עקרוניים על ביקורת הספרות? מה ש"הקפיץ" את ברונובסקי אינו התיאור הדמוני של קריית ספר, אלא הטיפול השלילי הספציפי שזכה בו דמות המבקר בספרו של מגד: "דמותו הדמונית של המבקר נפתלי שץ, זה האיש הרשע והאלים – 'איש החושך' – המתנפל על סופרים ומשוררים באלימות-אימים" (שם, עמ' 194). נדמה כי לא הסילוף בתיאור חיוניותה המוגזמת של **קריית ספר** גרם לברונובסקי לצאת מגדרו, אלא התיאור הלא מחמיא של **המבקר**. ברונובסקי - כפי שאכן מעיד המשכה של הביקורת (כאילו במהלך הביקורת עצמה התברר ברונובסקי מה מקפיץ אותו בעיקר) - יוצא נגד ה"מאניה האובססיבית" של "שנאת הביקורת", שמפגין מגד "בשנים האחרונות במאמרים ובתגובות שונות – ולבסוף בספר שכולו קודש לשנאה תמימה ועלובה לביקורת, כמו הספר שלפנינו [...] איך הגיע לדמוניזציה כזאת של דמות-המבקר" (שם, עמ' 195). "שנאת הביקורת" הזו, שהתגלתה ברומן של מגד, שלחה את ברונובסקי לדיון עקרוני במוסד הביקורת.

במאמר הבא בחטיבה משולשת זו, שלושה שבועות לאחר מכן (מה-20.1.1983), בעל הכותרת החגיגית שתכף נידרש לה: "ביקורת תהיה", מודה ברונובסקי, מעט בעקיפין, ביציאתו מגדרו ביחס לספרו של מגד ("שעסקתי בו בהרחבה ובהפרזה מסוימת (אני חושב בדיעבד)" – שם, עמ' 196). הוא מסביר את התמקדותו במגד בכך שמגד מייצג תופעה רחבה בתרבות (לא רק בספרות!) הישראלית:

הוא [הספר של מגד] מצטרף למגמה שהיא חזון נפרץ בחיי התרבות בישראל: סלידה מביקורת, ואף יתר על כן, הצהרות על אי-חשיבותה ואף נזקה של הביקורת [...] שמעתי אישיות מרכזית של חיי-התיאטרון בארץ מתבטאת כך, אמנם במין פרובוקטיביות צברית הנחשבת עדיין (?) 'ליחמודה': 'אני שונא ביקורת באשר היא, פשוט שונא ביקורת' (שם, עמ' 196; "הארץ", 20.1.1983).

ברונובסקי מעלה השערה שסלידה זו מביקורת, האופיינית לדעתו לתרבות הישראלית, קשורה ב"קו מאפיין של החברה והמדינה בכלל" והוא כורך אותה ב"ה)היסטוריה האוחזת בישראלים, כיחידים וככלל, לנוכח מאמרי ביקורת (מה שמכונה 'מאמרי שטנה') בעיתונות העולם, על ההוקעות הימי-ביניימיות ברוחן שמוקיעים אצלנו אישים ש'העזו' להשמיע דברי-ביקורת על ישראל" (שם, עמ' 196-197).

אולם ברונובסקי מבקש לחזור אל התחום המצומצם של הביקורת הספרותית ו"להבהיר כמה עקרונות" בנוגע אליה. מה הם העקרונות? (ברונובסקי אינו מציג את הטענות בסדרה, כפי שאנו עושים כאן, ועל כך מייד)

1. ראשית, "ש(ה)ביקורת איננה עניין שבין המבקר למבוקר", אלא בין המבקר לציבור: "המבקר מציע את ביקורתו לפני הציבור ומבקש לשכנע את הציבור לכאן או לכאן, לעניין את הקורא בספר¹⁵ או להסביר מדוע אין בספר תרומה ממשית" (שם, עמ' 197).
2. בנוסף, ברונובסקי מציע שהביקורת היא כן, במובן מסוים, "עניין" שבין המבקר למבוקר: "לי, למען האמת, יש דימוי אידיאלי שונה לגמרי של אמן, או סופר [...] מן הקורא או הצופה הוא מצפה בראש-ובראשונה לביקורת; המחמאה היא בעיניו סוג של חוסר תשומת-לב" (שם, עמ' 199).
3. טענה נוספת בזכות הביקורת היא הסתייעות בתנא דמסייע, ב.ט.ס. אליוט: "שכתב במסתו המהוללת 'המסורת והכישרון האינדיבידואלי', שעלינו להזכיר לעצמנו שהביקורת היא בלתי-נמנעת כמו הנשימה"¹⁶. אגב, אליוט לא התכוון ל'ביקורת חיובית' שהיא אולי חסרה לסופרינו כאוויר לנשימה" (שם, עמ' 200).
4. והנה עוד טענה בזכות הביקורת: קיומה של ביקורת מאפינת ארצות עשירות-תרבות:

מלחמת המבקרים והסופרים היא אמנם חזון נפרץ בכל הארצות ובכל הזמנים, אך כשהיא מתנהלת בארצות-תרבות כאנגליה, כצרפת וכאיטליה, וכפי שהיא התנהלה אף בתרבות עתיקה דוגמת התרבות היוונית, היא מתנהלת תמיד על רקע הוודאות המוחלטת בערכה העליון של הביקורת, בהיות הרוח הביקורתית, אף שעה שלכאורה היא הורסת, הרוח הבונה באמת. שבשגשוגה ובעידונה תלוי גורלה של הספרות המסוימת (שם, עמ' 200).

5. ולסיום: "עוד עיקרון ראשוני אחד שאנו נוטים לעתים קרובות לשכוח: המילים 'סופר' ו'מבקר' הן מן המילים הבוגדניות ביותר במילון", ההנגדה ביניהן מלאכותית, ואין יתרון מובנה ל"סופר" על פני "המבקר": "אנו מכנים בשם 'סופר' את הגרפומן פלוני ובאותו כינוי אנו מזכים את טולסטוי או את פרוסט – ובעצם אין שום קשר שבעולם בין פלוני הגרפומן (לא שחסרים לי שמות, אך למען האוניברסאליות) לבין טולסטוי" (שם, עמ' 200).

וברנובסקי מסיים את מאמרו בחגיגות מסוימת:

במקרא מצויה המילה 'ביקורת' רק פעם אחת, ואף אין ביטחון לגבי פירושה האמיתי. ובכל זאת הבה נתנחם, על דרך האנכרוניזם, באותו דין בספר ויקרא, דין בעילתה של שפחה הנחרפת לאיש (פרק י"ט) שבו מופיעות המילים הטובות הללו: 'ביקורת תהיה' (שם, עמ' 201).

¹⁵ טענה הפוכה ממש לטענה שהובאה לעיל על רצוניית התיאטרון: "ביקורת תיאטרון אידיאלית נועדה לאדם שכבר ראה את ההצגה ולא לזה שמבקש לקבוע על-פי הביקורת אם ללכת להצגה או לא".

¹⁶ במאמר העוקב, השלישי בחטיבה, שמייד יידון, מצוטט אליוט כמי שאמר כי הביקורת היא "אוויר לנשימה של הספרות", וכי "לוותר עליה משמעו לוותר על חיוניותה של ספרות לאומית או בעצם של הספרות בכלל" (שם, עמ' 209). יש הבדלי ניואנסים בין נוסחי הציטוטים. הנוסח במאמר השני מדגיש את היותה של הביקורת המשך טבעי, מתחייב ("בלתי-נמנעת כמו הנשימה"), בלי לקבוע את ערכה; הנוסח במאמר השלישי מרמז על תוכנה החיובי של הביקורת, על כך שספרות אינה יכולה לצמוח בלעדיה.

מה שבולט לטעמנו במסה של ברונובסקי הוא הניגוד בין החגיגות של הכותרת והסיום; בין החגיגות המתבטאת גם בביטויים המופיעים לאורך המסה כדוגמת "עקרונות" ("יש להבהיר כמה עקרונות"; "עיקרון ראשוני"); לבין הטיעונים בזכות הביקורת שמופיעים במסה **למעשה**. כשמתבוננים בטיעונים הללו מתגלה שהם אינם חזקים במיוחד. יש בהם טאוטולוגיה או מעין טאוטולוגיה: ביקורת היא מעשה תרבותי חשוב כי בארצות התרבות כותבים ביקורת ורואים בה מעשה תרבותי חשוב; ביקורת היא חשובה ובלתי נמנעת כי מבקר חשוב כאליוט כתב שהיא חשובה ובלתי נמנעת במסה מהוללת. יש בטיעונים הללו תפיסה מעין-צרכנית, "רכה" ולא קנאית של הביקורת ("לעניין את הקורא בספר או להסביר מדוע אין בספר כל תרומה ממשית"). יש בטיעונים הללו תפישה רומנטית של הסופר כאדם - אדם **פרטי** במשמע - פרפקציוניסט, המבקש לו השתלמות תמידית באמנותו, ולכן כמי שזקוק לביקורת. יש בטיעונים הללו הסתמכות על מודלים תרבותיים קיימים ("ארצות-תרבות כאנגליה, צרפת וכאיטליה") בלי לחתור לנמק את הלגיטימציה של הביקורת. כאן האירופוצנטריות של ברונובסקי והשמרנות שלו כרוכות זו בזו: ברונובסקי נשען על מודל תרבות **שכבר קיים** בארצות תרבותיות ומשם שואב את תפיסת התרבות שלו ואת תפיסת הביקורת בכלל זה.

ישנו דבר מה מאלף בעובדה כי במאמר עקרוני לכאורה כדוגמת זה על הביקורת, מאמר שמסתיים בכעין קריאה מניפסטית ("ביקורת תהיה!") ברונובסקי **אינו** מנסח למעשה מניפסט, כשבוחנים את טון וטיב טיעונו. במילים אחרות, ברונובסקי נמנע מלקדוח לשכבת עומק הניצבת מתחת לכל השיקולים שמנה, הוא נמנע מ"לזנק אל התהום", אל מציאות היפותטית נטולת ביקורת, מין ספק רדיקלי קרטזיאני ביחס לביקורת, ומשם לבנות מהבסיס יסודות שיעניקו לגיטימציה לביקורת, מבלי להסתמך על מציאות קיימת (בארצות-התרבות, במסות של אליוט, בחברה הצרכנית, במסורת הרומנטית). לטעמנו אין זה מקרי. ברונובסקי אכן לא סבור שיש הצדקת "מָטָה" לביקורת; הצדקה מטפיסית. הוא אינו מעוניין לקדוח לתהום ולמצוא שם יסודות מטפיסיים או כמו-מטפיסיים כגון "לאום" או "תרבות" (במובן המתיו ארנולד-י של המושג), שעליהם ניתן אולי להשתית את הביקורת. ברונובסקי אינו מאמין במיוחד ביסודות הללו ולכן נמנע מלהגיע אליהם.

שבוע אחרי המאמר הנ"ל, השני בסדרו, הופיע המשכו (28.1.1983), השלישי והאחרון בחטיבה זו. במאמר זה - ששוב נדגיש כי הנו חלק מסדרת מאמרים **עקרוניים לכאורה** על מוסד ביקורת הספרות - בולטת במיוחד הנימה האפולוגטית.

אכן, מודה ברונובסקי, מבקרים טעו תדיר בהערכת גדולתם של סופרים, כפי שכתב פרוסט על סנט-בוו וכן, להבדיל, כפי שכותב גם עמוס קיין (שלרשימה שלו בגנות הביקורת מתייחס כאן ברונובסקי). בעיקר טועים המבקרים בהערכת בני זמנם: "סנט-בוו, זה אביר הביקורת בן המאה התשע-עשרה, שכתב דברים נפלאים על פסקל ועל רבלה, טעה לחלוטין בהערכת כתבי סטנדל ובלוק שהיו בני-זמנו והוא אף הכירם אישית!" (שם, עמ' 207). מעטים המבקרים בעלי "אותו חוש שישי" המביא "לגילויים המוקדם של הכשרונות הגדולים באמת" (שם, עמ' 208).

מבקרים בעלי חוש שישי שכזה הם באמת נדירים בתולדות הביקורת. שמות מעטים עולים על הדעת: שמו של בילינסקי, מגלהו של דוסטויבסקי (ואגב, מבקר המדהים אותנו כיום בבינוניותו בכתיבתו על נושאים רבים!), אולי עוד שם או שניים (שם, עמ' 208; "הארץ"; 28.1.1983).

יושם לב לאופי הפרסונאלי של מעשה הביקורת לפי ברונובסקי בקטע המצוטט: תפקיד המבקר הוא בגילוי הסופר. המבקר אינו נציג **מערכת** כלשהי, אלא משתתף בדו-קרב הפוך, כזה שתכליתו להציל את עמיתו לדו-הקרב, קרי הסופר, מכיליון ושכחה.

עיקר האפולוגטיקה הוא זה: הביקורת "חייבת להתמודד עם ההווה אף שעה שברור כי היא מוכרחה להיכשל בהתמודדות זו" (שם, עמ' 209). מבקרים דוגמת סנט-בוו "במובן מסוים, לא קלישיא [...] לא טעו כלל" כשגינו יצירות המקובלות עלינו היום כיצירות מופת, זאת כיון ש"הם **דיברו מתוך ההתנאה של זמנם**" (שם, עמ' 209; ההדגשה שלי).

הנה כי כן, תוך הגנה כביכול על מוסד הביקורת, כשהוא יוצא כביכול בשורת מאמרים מניפסטיים ועקרוניים להכריז כי "ביקורת תהיה!", בבססו אפולוגטיקה מעט נפתלת למוסד הביקורת (המבקרים טעו, ובכך צדקו), משלים למעשה ברונובסקי הקפת חצי מעגל וניצב בדיוק על צד מערערו של מוסד הביקורת, מאה ושמונים מעלות ממקומו הקודם:

בקיזור הגמור ביותר הייתי אומר שאין מפלט מן ההתנאה, שכל מי שמשכנע את עצמו שהגיע למידה של אובייקטיביות על-היסטורית, נטולת פניות ונטולת אשליות, הוא קורבן לפנייה ולאשליה (שם, עמ' 210).

הנימה האפולוגטית ולבסוף ההודאה בסובייקטיביות בולטות כאן בייחוד, כי הן ניתנות על רקע תיאור המשבר העולמי בביקורת (שמייד יצוטט); הן בולטות, במילים אחרות, כי למשבר הזה ברונובסקי אינו מציע למעשה פתרון! אין בדברנו-אנו ביקורת על ברונובסקי על שלא מצא פתרון, אלא הסבת תשומת הלב לפער המשוער בין החלקים "המניפסטיים" של שלושת מאמריו לבין תוכנם הדפנסיבי והמינורי דה-פאקטו.

המשבר בביקורת, כותב ברונובסקי - במשפטים שמנסחים טוב מאד גם את עילת כתיבתה של עבודה זו - הוא תופעה עולמית:

בארצות הברית מרבים לאחרונה לדבר על המשבר בביקורת הספרות, לאחרונה הופיעו במערב כמה ספרים שבנימתם היסודית, גם אם לא במידה היתרה של תחכום, אינם רחוקים מאותם כתבים של הסופרים הישראלים התמימים שיצאו **נגד הביקורת** (זהו שם של ספר שהופיע לאחרונה באנגליה!) (שם, עמ' 210).

המשבר מתקשר "עם המגמות האנטי-אינטלקטואליות או אף האנטי-ספרותיות בכלל בהגות המערבית בת-הזמן" (שם, עמ' 211)¹⁷.

המשבר בביקורת מביא לפריחת המחקר האקדמי על חשבונה וגם נובע מפריחה זו:

כלום אין המסקנה המתבקשת בעליל מכל זה שמוטב לה לביקורת שבאמת תעסוק אך ורק ביוצרי העבר, אלה שהזמן – זה המבקר האמין היחיד – יכריע לגביהם ושלא תנסה להתמודד עם אמיתה של ספרות ההווה, לבור בה את התבן מן הבר? דומה שלמסקנה

¹⁷ יש לשער שברונובסקי מתכוון גם לאותן מגמות שעמדנו עליהן בדיונו בפוסטמודרניזם האמריקאי המוקדם. ברונובסקי הוא קרוב לוודאי היחיד מבין המבקרים הנידונים בעבודה זו, שניתן לדבר עליו כמושפע **באופן ישיר** מהמבקרים האמריקאיים שנדונו במחצית הראשונה של המחקר, והובאו על מנת להסביר את האטמוספירה הפוסטמודרנית והקשר בינה לבין ביקורת הספרות. ברונובסקי, למשל, מתייחס לגיורג' סטיינר ולספרו "הלשון והדממה" (ברונובסקי, 2002 עמ' 122). את מידת המעודכנות של ברונובסקי לנעשה בעולם האמריקאי יש לייחס, במידה מרובה, להיותו חניך של שלמה גרודזנסקי, שב"אוטוביוגרפיה של קורא" שלו מגלה מעודכנות להלך הרוחות בעולם הספרותי האמריקאי בשנות הששים, ואף משתמש בעצמו ביטוי "פוסט-מודרני" באותן שנים מוקדמות!

המובלעת בגישה כזאת הגיעו חוקרים רבים בימינו, ויש בה כדי להסביר את פריחת המחקר הספרותי – שהשם ביקורת שוב אינו תואם לו ביותר – יחסית לדלותה של הביקורת המתמודדת עם ההווה. מצב זה של העדר-פרופורציה, הבולט בכל ארצות המערב, בולט ביתר-שאת דווקא בישראל. ישראל העמידה כמה חוקרי-ספרות מעולים [...] על רקע זה בולטת שבעתיים דלותה של הביקורת המתמודדת עם הכאן-והעכשיו (שם, עמ' 208-209).

"מצב זה" המאפיין את "כל ארצות המערב" קשור לטעמנו הדקות לאקלים הפוסטמודרני, אקלים של "גם וגם" ולא של "או או"¹⁸, אקלים אנטי-היררכי, אקלים של דעיכת "מטה-נרטיבים" המאפשרים נקודת מבט מוגבהת על פרטים אלה או אחרים (ויצירות אלה או אחרות), נקודה ארכימדית ממנה ניתן לשפוט ולבקר – ולכן אקלים עוין לביקורת, שרכיב השיפוט בה הוא מרכזי, ואקלים נוח למחקר האקדמי שבא אל יצירות לאחר שהזמן, "זה המבקר האמין היחיד", הכריע לגביהן; באקלים זה האקדמיה פורחת על חשבון הביקורת.¹⁹

אך ברונובסקי אינו מעוניין להתעמת חזיתית עם מגמות עולמיות אלה, וחוזר להבדל בין ישראל לעולם: "אינני סבור שבאיזה מקום בעולם התרבותי, שבו קיימת מסורת ספרותית מפותחת, נערכות מערכות תמימות ואלמנטאריות כל-כך בתחום יחסי ספרות-ביקורת כפי שהן נערכות אצלנו" (שם, עמ' 211). "אכן", טוען ברונובסקי, "כמו בתחומים כה רבים בתרבות הישראלית ובחברה הישראלית, דומה שבתחום ההגות הספרותית בארץ הוקמו הקומות העליונות בלא שיהיו לבנין הקומות הראשונות או אפילו היסודות!" (שם, עמ' 211). ברונובסקי נאחז שוב "בעולם התרבותי" וב"מסורת הספרותית" על מנת לנמק את מעשה הביקורת. הוא אינו מבקש לחזור מעבר ל"תרבות" ול"מסורת" קיימת, הוא אינו מעוניין לקדוח מתחת ל"יסודות", כי חדירה וקדיחה כאלו תחייבנה אותו לחשיבה מטפיזית על אודות מקומה של התרבות, הספרות וביקורת הספרות, חשיבה שהבורגני "האורבאני" ברונובסקי אינו חובב ובה אינו מאמין.^{20 21}

שלושת המאמרים של ברונובסקי העוסקים בביקורת באופן עקרוני, בהצטרפם להתייחסויותיו האחרות למוסד הביקורת, חושפים את עמדתו בעלת הרכיבים הפוסטמודרניים ביחס לביקורת הספרות. זו עמדה סובייקטיביסטית, הרואה את ביקורת הספרות כשיח הקיים בתוך "משחק

¹⁸ על כך ראו אלבק-גדרון, תשס"ג עמ' 67.

¹⁹ לפחות כך נדמה היה לרגעים בראשית שנות השמונים.

²⁰ הנה עוד דוגמה לשמרנות ולהסתמכות על מסורת ולרתיעתו של ברונובסקי מהעכשווי, ובייחוד מהעכשווי השואל שאלות מטפיזיות מערערות על אודות האמנות, רתיעה המוסווית כזלזול משועשע: עברתי במקרה על-פני האולם שבו מוצגות יצירותיו של אנדי וורהול, סדרת ציורי מרילין מונרו שלו או אני-יודע-מה, ולראשונה בחיים שמחתי לקראת השטות העליזה הזאת, תוצר האיולת התמימה והנקייה של ניו-יורק. אחרי השפע מעורר-הפלצות של הציור הפרה-רפאליטי היה אנדי וורהול מגוחך זה בבחינת אוויר לנשימה: בפעם הראשונה חשתי את יתרונות דלותה של האמנות העכשווית (ברונובסקי, 2002 עמ' 116; "הארץ", 13.4.1984).

וורהול, לפי ברונובסקי, אינו אמן מטריד, שמערער על כל תפיסת האמנות המערבית (כפי שטען, למשל, בודריאר, והדבר נידון בפרק ג'). לפי ברונובסקי יש **מסורת** של אמנות אירופאית ומורד רדיקלי כוורהול לא יכול לערעה, והוא נותר קוריוז "מגוחך" ומעין אתנחתא קומית.

²¹ כפי שנראה להלן, ברונובסקי הוא "סנטימנטלי" במובן השילריאני של המילה, כלומר מי שנולד **לתוך** התרבות ולא יכול להעלות בדעתו מצב קדם-תרבותי, מצבו של "הנאיבי". ולכן, לטעמנו, אין לו תשובה של ממש לאותם זרמים "אנטי-אינטלקטואליים" או "פוסט-תרבותיים", בלשונו של סטיינר, החותרים למעשה לסוג קיום קדם-תרבותי, "נאיבי" בלשונו של שילר.

לשון" נתון, ולפיכך אין לביקורת יומרה ויכולת לתקף את עצמה מחוץ ל"משחק לשון" זה. נחזור לכך בסיכום תת-פרק זה המוקדש לברונבסקי.

4.1.1. – סנטימנטלי" מול "נאיבי"

כזכור, כינינו בפרק הקודם את ברונבסקי "מבקר אורבאני". הכוונה היא לביקורת שיש בה יסודות אירוניים, לא-מתלהמים, לא-פונדמנטליסטיים ואנטי-אידיאולוגיים. זו ביקורת בטמפרטורת החדר.

לטעמנו יש קשר בין הכינוי הזה למוטיב חשוב נוסף בביקורת של ברונבסקי.

כמה פעמים בביקורותיו, לאורך השנים, מתייחס ברונבסקי בהערכה רבה למסה של שילר על השירה "הנאיבית" ו"הסנטימנטלית".

פעם אחת כזו, לדוגמה, היא במאמר על טשרניחובסקי :

[...] והוא [שילר] כתב על כך את המסה המזהירה, שנראית לי כאחת מתעודות-היסוד של האנושיות בכלל. **על השירה הנאיבית והסנטימנטלית.** 'נאיבי' – לפי שילר – הוא המשורר החי בטבע וחי את הטבע – 'סנטימנטלי' הוא מי שאיבד את הטבע ומתגעגע לטבע. הרומנטיקנים היו, כמובן, 'סנטימנטליים' ביסודו של דבר – ובמילה אחרת: אינטלקטואלים, אנשי תרבות (ברונבסקי, 2006 עמ' 102 ; "הארץ", 19.10.1973).

"סנטימנטלי" הוא "מי שאיבד את הטבע". לפיכך, מילה אחרת בה ניתן להשתמש על מנת לתאר את הקוטב הנגדי ל"נאיבי", היא "עירוני". במילים אחרות: **הניגוד השילריאני נאיבי/סנטימנטאלי מקביל לטעמנו לניגוד טבע/עיר.** כפי שהובא בפרק הקודם, ברונבסקי תופס את רחל כמשוררת "עירונית" ולא כ"משוררת הטבע" (כפי שנוח לאידיאולוגיה הציונית לראותה ; יש לכך השלכה פוליטית ברורה - העירוני הוא מי שלכאורה לעולם לא יתערה בארץ באופן שלם ואורגני - זאת על אף שברונבסקי, כמדומה, ראה עצמו כציוני לאורך כל חייו²²). ברונבסקי, כפי שראינו, אסיר תודה למירון על שהוא תומך בתפיסה הזו ומאששה. רחל האורבאנית היא, לפיכך, "סנטימנטלית", קרי: "אינטלקטואלית" ו"אשת תרבות", ואינה "המשורר החי בטבע וחי את הטבע". כך להבנתנו רואה ברונבסקי גם את עצמו: כעירוני ו"סנטימנטלי". וכך הוא אף רואה את התרבות בכללותה, כמפעל לא-טבעי ומלאכותי, כפי שנציע מיד.

הנה עוד דוגמה לחיבתו של ברונבסקי ל"סנטימנטלי"/לאורבאני/למלאכותי. מדובר במאמר על יונתן רטוש :

הרי היו שראו בשירת רטוש גילוי של רוח קמאית ופרימיטיבית! אין טעות גדולה מזו [...] וההסבר הוא בכך שהפרימיטיביסט הוא מעצם הגדרתו לא-פרימיטיבי ואף אנטי-פרימיטיבי. רק האדם אנן-הדעת ושבע-התרבות מבקש לו מקלט בפשטות ובראיה הפשטנית של המציאות. אבי הפרימיטיביזם המודרני, ז'אן ז'אק רוסו, היה מן האנשים

²² בביקורת על "מיעוט" של דורי מנור, סמוך לפטירתו של ברונבסקי, נוזף ברונבסקי בהנחה של הראשון שניתן לשמר את העברית ללא ישראל. ומוסיף: "סופר לי שבפריז חיים כיום כמאתיים אלף ישראלים, וזהו ניצחון גדול לציונות, ואינני מתכוון כאן לשום אירוניה" (ברונבסקי, 2006 עמ' 320 ; "הארץ", 26.1.2001).

המסובכים ביותר של זמנו ושמה של כל הזמנים – שבע-דעת ושבע-תרבות (שם, עמ' 221-222; "הארץ", 3.2.1984).

את רטוש אין להבין כפרימיטיבי, אלא כמבקש אחר פרימיטיביות, כפרימיטיביסט. במילים אחרות: רטוש, ממש כמו רחל המשוררת – השניים שהנם לכאורה סמלים של פשטות, טבעיות, שורשיות וקמאיות בתרבות העברית! – הם, למעשה, אנשים "שבעי-תרבות", "סנטימנטליים", ולבסוף: "אורבאניים", כפי שאנו מציעים לכנותם.

מקבילות לחלוקה הזאת ל"סנטימנטלי"/"נאיבי", וכן לאורבאני/איש-טבע-כפרי, תוך העדפת האיבר הראשון בשני הצמדים הנ"ל, מצויות ברתיעתו של ברונובסקי המבקר, מפעם לפעם, מהפשט התמים והעדפת הדרש המתוחכם וכן בחיבתו ליצירה המלאכותית הערמומית. ביטוי מעניין לכך מצוי בפרשנות יוצאת הדופן של ברונובסקי ל"חיי נישואים" של דוד פוגל. ברונובסקי טוען כי פוגל לא כתב יצירה ריאליסטית, שאם כך תיחשב "חיי נישואים" כיצירה קלישאתית ביותר במסורת הדקדנס האירופי. את פוגל צריך לקרוא כפרודיה על הרומנים הללו, הריאליסטים(!):

אינני יכול להאמין שפוגל התכוון לריאליזם כלשהו. הוא יצר יצירת-ספרות מודעת בתכלית לספרותיות שלה, למלאכותיות הגמורה שלה. העברית – שפה מלאכותית בשביל פוגל – שימשה אותו להפליא לשם התכלית הזאת (ברונובסקי, 2006 עמ' 152; "הארץ", 12.6.1987; ההדגשות שלי).

פוגל "מלאכותי" – ועל כך תהילתו; יצירתו אינה מקיימת קשר ישיר אל המציאות, אלא מקיימת, כפרודיה, קשר אל תרבות זמנה – ועל כך תפארתה. פוגל, במילים אחרות, הוא "סנטימנטלי" בריבוע, אם ניתן להתבטא כך. הוא עורך פרודיה על ז'אנר שבעצמו הנו ז'אנר דקדנטי שצמח בכרך האירופאי.

אהבת המלאכותי והסנטימנטלי באה לידי ביטוי בהסברו המפתיע של ברונובסקי על יחסו-שלו לעברית. ברונובסקי לא ינק את העברית באופן "נאיבי", היא לא חלק מהטבע שלו. הוא "שב" אליה בהיותו כבר בן תרבות (אחרת). והוא רואה בכך יתרון, כפי שהדבר מתבטא בקטע היומן הבא:

לעיתים נדמה לי שאילו נולדתי לתוך העברית – מיד לתוך העברית – לא הייתי יכול לכתוב בה. מילים, כשהן כל כך חלק של עצמך כמו מילים מהילדות הקדומה ביותר, הן – לפי תחושתי – מעין סודות קצת מבישים ועם-זאת באנאליים יותר מדי, די הצורך לוותר על כתיבתן. כדי להשיג דיסטאנס כלשהו, כזה המאפשר כתיבת משפט נכון לחלוטין – כלומר: מביע בדיוק את המחשבה או הרגש – יש צורך בניכור מסוים מן המילים. לעתים קרובות הרגשתי שאני יכול לכתוב דבר-מה רק בשפה זרה פחות או יותר (ברונובסקי, 2002 עמ' 101; "הארץ", 10.8.1973).²³

²³ והנה תפיסת הכניסה לעברית כהיזרקות היידגריאנית לעולם זר, אך כך היא גם הכניסה לפולנית, ל"שפת האם" הטבעית כביכול:

הוטלתי לתוך העברית כשמשפחתי, ואני בתוכה, עלתה ארצה. איש לא שאלני אם יש לי עניין בשפה משונה זו... לפני עלייתי ארצה הוטלתי בדרך מקרית דומה, מכוח העובדה שנולדתי בפולין, לתוך הפולנית... (ברונובסקי, 2002 ב' עמ' 21; "הארץ", 6.12.1971).

"הניכור" וה"דיסטאנס" מהעברית, שברונבסקי מציין כאן, מקבילים לטעמנו לריחוק של היוצר הסנטימנטלי מהטבע. השפה עצמה צריכה להיחוות על ידי היוצר בה **כתרבות** ולא **כטבע** – כדבר מה מלאכותי – על מנת שיוכל ליצור בה.

אם כך: "סנטימנטלי" (השילריאני) מקביל ל"אורבאני" (הן כפשוטו והן במובן שנתנו לו במחקר זה). המונח הזה, "סנטימנטלי", הוא בעל השלכה גדולה על תפיסת התרבות עצמה – תפיסתה כדבר מה "עירוני", מלאכותי, לא-אורגני, לא-"טבעי", אינטלקטואלי. תפיסה זו קרובה לתפיסת התרבות כמוסכמה משחקיית (כפי שיוצג מייד).

5.1.5. – סיכום: על המסה ועל התרבות כשעשוע אריסטוקראטי

תפיסת התרבות של ברונבסקי היא בבסיסה תפיסה משחקית. ברשימת "יומן" הוא נותן לכך ביטוי עקרוני, חד וצלול:

אני מבין את בורחס [...] רחוק מלהתפעל מן ה'ידע' של בורחס, שהוא פשוט חלק מן הבדיחה, ובסך-הכול חלק קטן מן **הבדיחה הנפלאה הגדולה ששמה תרבות**. בורחס הוא בעיני התגלמות 'האדם המשחק' מתוך ספרו הגאוני של הויזיניגה. תרבות היא שעשוע, היא בדיחה רצינית (ברונבסקי, 2002' עמ' 54; "הארץ", 16.6.1972; ההדגשה שלי).

תרבות יכולה להיתפס כשימור הנעלה שברוח האדם ("הטוב ביותר שנחשב ונכתב" של מתיו ארנולד); כסובלימציה ואף כסובלימציה שדינה להיכשל (בגרסה הפסימיסטית של פרויד); כדרך ליצור זהות לאומית ולשמר את נכסי הרוח של הלאום. אך **לא** זו תפיסתו של ברונבסקי.

את התפיסה המשחקית הזו מנגיד ברונבסקי לתפיסת התרבות הרווחת בישראל, שהנה תכליתנית, התרבות משרתת דבר מה:

שום דבר אינו מתקבל כאן [בישראל] כ'בלתי מכוון' למשהו. ספרות כותבים וקוראים 'למען' – למען 'הפגנת ידע', למשל. אחרת לא ייתכן – להתעניין משום שמהו מעניין? [...] כתיבת ספרות ומחקר ספרות הם בארץ תחומים של אמביציות אפלות, תככים שטניים – של מה שהייתי מכנה 'רצינות שטנית'. הספרות אינה דבר-מה מובן מאליו – משחק רציני (וזו ההגדרה שלה הנראית לי ביותר: 'משחק רציני') (שם, עמ' 55; ההדגשה שלי).

ובניסוחים מתומצתים, שממחישים את הניגוד בין ברונבסקי ללאור ולנבות: "הייתי מעמיד את הכול על הקריטריון של סריוזיות מול רוח-המשחק" (ברונבסקי, 2002' עמ' 56); "הספרות היא משחק כמו החיים" ("הארץ", 3.8.1979, עמ' 18-19).

תרבות הינה, אם כן, "משחק".

ברונבסקי הוא אוהב גדול של המסה, המסה כז'אנר. ב"סקיצה-למסה על המסה", מונה ברונבסקי כמה מתכונותיה של המסה, שלטעמנו מצביעים על מבנה עומק בתפיסתו העצמית של פעילותו הספרותית:

מונטן הוא שהמציא את הסוג, כינהו בשם וכתב שלושה כרכים של הדגמותיו, הם שלושת כרכי **המסות**, אב-טיפוסים ומופתים שלו. **'הרי את עצמי אנוכי מצייר בזה'** – הוא כותב במכתב הפתיחה לקורא – ועוד: **'משמע, הקורא, הנני תוכן ספרי ונושא, אין זה אפוא מן ההגיון שתבזבז את שעות הפנאי שלך על עניין הבאי כזה, שכל עיקרו ריק והבל'** (תרגום ישורון קשת). זהו אולי הספר הראשון, שמחברו מקל בו ראש עד כדי כך שהוא מייצג לקורא עצה ידידותית שלא לקרוא בו. גם השם שהעניק לצורת הכתיבה שלו – *essai*, מסה – אמור לבטא את הקלת הראש הזאת: אין זה אלא ניסיון, שום דבר מוגמר ומוחלט [...]. האמת של המסה היא אמת גחמנית, צינית אפילו – היא מודעת ליחסיותה, להיותה עניין של מצב-רוח או רוח-המצב (ברונבסקי, 2006 עמ' 9-10; "הארץ", 19.1.1973).

וכן:

מותרת במסה הציטטה הלא מדויקת ומותרים בה גם ייחוס מוטעה ואף העלמה של מקור הציטטה. הרי ההנחה היא שהמסה נכתבת לעת מצוא, סתם כך, יותר בגן מאשר בחדר-העבודה [...] היא למעשה פארודיה של העבודה המדעית – של כל שיטתיות, כל דייקנות וכל התמחות [...] בקיצור, אין חלות על המסה חובות כלשהן פרט לחובה האחת: עליה להיות פריה של חוכמה אמיתית, עליה לצייר דיוקן הראוי לתשומת-לב. היא מטבעה סוג אליטרי, סוג כתיבה של 'האדונים הגדולים' (*grands seigneurs*) מסוגו של מונטן. אין הם חייבים דבר לאיש, הם חייבים הכל לעצמם (שם, עמ' 10).

השילוב במסה של כתיבה שיש בה חלק וידוי ("את עצמי אנוכי מצייר בזה"), בכתיבה שמתייחסת לעצמה באירוניה ושמקלה ראש בעצמה ("שמחברו מקל בו ראש"; "היא מודעת ליחסיותה"); שילוב כתיבה שהנה עיסוק אריסטוקראטי ("סוג כתיבה של 'האדונים הגדולים'"),²⁴ בכתיבה שהיא חובבנית במפגיע, אנטי-מקצוענית ("פרודיה של העבודה המדעית") – קורץ לברונבסקי.²⁵

²⁴ גישה אריסטוקרטית זו לספרות מצויה גם בקטע מהיומן הפומבי שפרסם ברונבסקי הצעיר ב"הארץ": ספרה החדש של מרי מקרארתי – 'ציפורי אמריקה' – קצת מייגע, אבל אני אוהב את הסגנון של הסופרת הזאת. היא נראית לי – ומדויק יותר יהיה להגיד: הוא, הסגנון, נראה לי – מין שריד של התקופות שבהן רק אצילים, או אנשים עשירים מאד' עסקו בספרות (השיחה הידועה בין המינגוויי הדמוקראט וסקוט פיצ'ג'יראלד הסנוב: 'האנשים העשירים מאד הם שונים מאיתנו' – סח פיצ'ג'יראלד. 'כן, יש להם יותר כסף', עונה המינגוויי. אבל הם באמת 'שונים מאד'...) כתבו בלי התרגשות מיוחדת, בלי ציפיות רבות, בלי ייאוש פתאומיים, התוקפים כל 'סופר מגוייס', למשל. הם היו מסוגלים לעבור מפאמפלט חריף הדן בבעייה חברתית בוערת לארכיאולוגיה, לעולם האגדה, לאמנות... היה להם, קודם-כול, זמן, זמן לסגנון ולא פחות מכך – זמן לרשלנות (ברונבסקי, 2002 עמ' 17; "הארץ", 26.11.1971).

הסלידה מ"התרגשות מיוחדת" ומ"ייאוש", המובעת בקטע, עולה בקנה אחד עם סלידתו של ברונבסקי מה"אידיאולוגים" וזעקות ה"משבר" שלהם, אותה ראינו בפרק הקודם. ברונבסקי נגד "ספרות מגויסת" ולכן, ניתן להניח, גם נגד "ביקורת מגויסת", הכפופה לאידיאולוגיה מחייבת כזו או אחרת, בין סוציאליסטית, בין לאומית ובין מודרניסטית.

ניתן להביא ראיות נוספות לתפיסה אריסטוקרטית זו. הנה, בעקיפין יותר, ראייה מתוך מאמר של ברונבסקי על המשורר המינורי מרדכי גיאורגו לרנר: זו מעין שירה הנכתבת בשולי החיים, לא דווקא כמטרה גדולה שלהם, לא ייעוד מקודש אלא מין מעשה מאנדרין מחונך יפה, שירה כעיסוק גינטלמני לעת-מצוא, ולא-מקצועני (ברונבסקי, 2006 עמ' 226; "הארץ", 15.11.1985).

אכן בברונבסקי יש הרבה מהשמרן-האריסטוקרט-המנדרין. הנה, למשל, דבריו על אנגליה, במסה על צרפת ואנגליה (שימו לב לסוגריים):

באנגליה כל מה שטוב שייך עדיין לשכבה דקה, הבזה בזו עמוק (ומוצדק למראית עין) להמונים הגדולים, הברברים, הנוראים בגסותם, מלאי המרירות ותודעת הגול (ברונבסקי, 2002 עמ' 33; "הארץ", 9.10.1987).

וכאן, מתוך תודעה אירונית לאפשרות האריסטוקרטית, אך כזו שלא מבטלת אותה: 'אני כותב לך את הגלויה הזאת על שולחן בית-הקפה המהולל פלוריאן שכל בן-מעלה המגיע לוונציה חייב לסור אליו' – כך כתבתי לפני שנים אל חברה אחת שהייתי שולח לה דיווחים מן התחנות העיקריות של

הגדרתו של ברונובסקי את ז'אנר המסה מהווה לטעמנו גם הגדרה תמציתית של גישתו הביקורתית. זו ביקורת שיש בה יסוד אירוני ורלטיביסטי. גם כשהיא נחרצת לכאורה, היא איננה מתלהמת, או אינה חושבת שמן הראוי להתלהם. גם הביקורת שלו, כמו המסה, חותרת פעמים רבות אל האיש, לחשיפת האישיות הייחודית של כותב הביקורת או של האישיות שניצבת מאחורי היצירה המבוקרת, עד כדי העדפת הרכילות הספרותית הפיקנטית והאנינה על היצירות עצמן; משל היצירות הססגוניות הן לבושו של הדנדי התרבותי, הדנדי המעניין - כלומר הגוף שמתחת למחלצות - לא פחות מהן.²⁶ ברונובסקי הוא חובבן גא, "משוטט" תרבותי שמוקיר את

ה'גראן טור' האירופי הראשון שלי. נימת גיחוך עצמי ברורה התלוותה אל היומרה האריסטוקרטית הזאת של ה'גראן טור' בעצם ימי תיירות ההמונים המשתוללת, ודומני שהחברה הבינה יפה את הדברים על 'חובתו של בן המעלה' (ברונובסקי, 2002 עמ' 231; "הארץ", 1.3.1985).

²⁵ בביקורת על קובץ מסותיה של לאה גולדברג על הספרות הרוסית, ברונובסקי מגדיר את תכונות המסה באופן דומה, אך עם דגשים מעט אחרים. המסה של לאה גולדברג היא "ויתור על כתיבת ספר-מחקר שיטתי" והעדפה של הכתיבה המסאית: "הגדרת המסה – ביקורת הנתונה בכלי נאה של פרוזה עשירה ופשוטה כאחד, ביקורת-חיים לא פחות מביקורת-ספרות – שזירתה של זו בזו היוצרת בסופו של דבר את מה שקרוי 'ביקורת תרבות'" (ברונובסקי, 2006 עמ' 16; "הארץ", 29.11.1968). זו תכונה ראשונה שמונה ברונובסקי. "תכונה נוספת של המסה היא הנימה האישית החזקה המורגשת בה" (שם, שם). תכונה שלישית

היא תכונת הניסיון – האכספרימנטליות הנצחית של הרוח, המתעופפת – כדברי האבנגליסט – באשר רק תרצה. הקפריזה האישית ודחיית כבלים מסוג כלשהו – כמו במקרה של [תומס] מאן כבלי האפארט המדעי או במקרה של אחד האסאיסטים המזהירים ביותר הכותבים כיום על ספרות רוסית, ולדימיר נבוקוב, דחיית כבלי הרצינות ומשחק מתמיד עם הספרות והמדע (ברונובסקי, 2006 עמ' 16).

²⁶ הנה עוד דוגמאות לחיבת הרכילות הספרותית של ברונובסקי. במאמר ביקורת על יצירתו של יוסף קלוזנר, כותב ברונובסקי:

קלוזנר – הפוליטיקאי, קלוזנר – המסב אל 'ארוחתם של הסופיסטים', היושב בחבורת משכילי אודסה [...] התודעה מקשרת דמות כזו אל דמויות כאלו של אתניס (הוא מחבר **ארוחתם של הסופיסטים** – אוצר האנקדוטות הגדול על חכמי יוון) או אאלוס גליוס, בעל **לילות אתיקה**, ספר שהוא חומר קריאה מאין כמוהו, המחיה בפנינו את חכמי הקדמוניות הקלסית טוב יותר מהרבה חיבורים מדויקים. אכן, לא לחינם דווקא אנשי התרבות הקלסית עולים על דעתנו שעה שהיא נתונה לחיפוש מסגרת לדמותו של פרופ' קלוזנר. כפי שהם, מחברי קובצי המשלים, אמרי-השפר וסיפורי-הלצות יודעים לייצג את העולם הקלסי ביומיומיותו הבלתי-קפואה ועל כן – ליועד להביט מבט עמוק – דווקא לייצוגו בנצחיותו – כך עשוי ביום מן הימים יוסף קלוזנר, להפתעת משכחיו, להוות את מקור השאיבה הראשי לתחיית התחייה העברית (שם, עמ' 31; "הארץ", 6.12.1968; ההדגשה בקו תחתון שלי).

כמו שהעמוק הוא זה שאינו זונח את השטחי, כפי שצוטט ניטשה בידי ברונובסקי (ציטוט שהובא לעיל), כך היומיומי והרכילתי הוא הנצחי.

והנה דוגמה נוספת, הפעם במאמר על גנסיין, עשרים שנה אחר המאמר לעיל (דוגמה שדנו בה גם בפרק הקודם): אותם קוראים הלכודים בקסם דמותו או אישיותו של אורי ניסן גנסיין, אף יותר מאשר בקסם סיפוריו, או יותר נכון נוטים לראות את סיפוריו כמעין ביטויים או אף נספחות לקסמו של הסופר העברי המופלא מתחילת המאה, יתחילו את קריאת הכרך של **מחקרים ותעודות** מסופו, מן החטיבה החותמת אותו שהיא חטיבת זיכרונותיה של צילה לויין-דרבקין (שם, עמ' 241; "הארץ", 13.2.1987).

והנה דוגמה מה"יומן" על בעיית הספרות הישראלית:

דיברנו על הספרות שנכתבת עכשיו בארץ ואני טענתי שביצירותיהם של כמה מן החשובים שבסופרינו מפריע לי שמתוכן אי-אפשר לדעת דבר על יוצריהן (ברונובסקי, 2002 עמ' 60; "הארץ", 14.7.1972). ויש עוד דוגמאות רבות. אזכיר לסיום עוד אחת מעניינת, מאמר בו חולק ברונובסקי על אלילו הספרותי, פרוסט – פרוסט שטען כי היוצר אינו זהה לאדם היומיומי שבתוך גופו הוא שוכן; פרוסט שמחה כנגד זיהוי היצירה כאוטוביוגרפיה במסווה. ברונובסקי מתנגד לעמדתו של פרוסט ביחסו לפרוסט עצמו! ועולה לרגל כתייר לעיירה שלה קרא פרוסט ברומנו הגדול "קומברה" – (ברונובסקי, 2002 עמ' 42-37; "הארץ", 16.10.1987).

אהבת הרכילות הזו, הנה עמדה שאינה כמובן מקובלת על מי שמצדד בעמדות אסכולת "הביקורת החדשה" ("כשל הכוונה"! ולמעשה במי שאוחז בעמדה מודרניסטית, המבחינה בין היוצר ליצירה.

במאמר ביקורת על המבקר שלמה גרודזנסקי משבח ברונובסקי את הראשון על כי: ברור שאין הוא מאמין באותה איוולת של אינטרפרטציה בלתי-אישית, 'טהורה', של טקסט ספרותי כלשהו האוכלת בכל פה בגופה של הביקורת שלנו, שעברה מתמימותו של האימפרסיוניזם הקיצוני אל תמימותו הרבה לא-פחות של 'מדע הספרות' הטהור, כמעט בלי להיעצר באמצע, באשר שם החוכמה (ברונובסקי, 2006 עמ' 97; "הארץ", 7.2.1975).

והנה התעממות ישירה אף בוטה עם "הביקורת החדשה", המופיעה ברשימות היומן:

אני בין אלה המתעניינים בוויגינייה וולף בלי להתעניין בספריה – כל ניסיון לקרוא רומן שלה השאיר אותי משועמם עד מוות. לעומת זאת אני נהנה לקרוא על חוג בלומסברי ודי אוהב את המסות שלה. זה כל כך נורא להתעניין בסופר בלי להתעניין בספרי! **הפויטאניות של הניו-קריטיסיזם יצאה לי מהאף**. אתעניין במה שאני רוצה, ושישקו לי. ובסופו של דבר – האם 'חיי ג'ונסון' איננה יצירת-המופת הוודאית של...ג'ונסון? בוזול! (ברונובסקי, 2002 עמ' 86-85; "הארץ", 1.12.1972; ההדגשה שלי).

האקדמיה²⁷ אך גא בכתבתו העיתונאית הביקורתית, שהנה "קלאסיקה" מסוג מיוחד בעיניו, כמו שראינו לעיל.

עמדתו של ברונובסקי ביחס לתרבות היא ראייתה כמשחק וכשעשוע אריסטוקראטי, ומכאן התנגדותו לגיוסה למפעל הלאומי, חיבת "הקטנות" והאירוניה שלו, צידודו בחובבנות שלכתחילה, הכרתו שהביקורת היא סובייקטיבית מטיבה ועוד סממנים שנמנו בפרק זה ובפרק הקודם. הביקורת היא עיסוק/משחק אריסטוקראטי של "האדונים הגדולים", ובשום פנים לא עיסוק "לאומי" ופופוליסטי (גם במובן הלא שלילי של המונח), שמופנה לחינוכם האידיאולוגי של ההמונים²⁸. גם השיפוט השלילי בביקורת נובע מאנינות אריסטוקרטית יותר מאשר מלהט אידיאולוגי.

תפיסת עולם זו הינה לטעמנו פוסטמודרנית מבחינות רבות: בכך שהיא מכירה בסובייקטיביות של עצמה, אוהדת את הקטן והמינורי ונטול-הפאתוס, אינה תופסת את התרבות (ו"התרבות הגבוהה" בכלל זה) כדבר מה כבד-משקל ואינה דוברת בשם מטה-נרטיב ואידיאולוגיה על-סובייקטיביים, לאומיים או אחרים.²⁹

2.1. – יצחק לאור או ביקורת הספרות כביקורת האידיאולוגיה

יצחק לאור, יותר מכל המבקרים הנדונים בעבודה זו, מודע לשיח המודרניסטי והפוסטמודרני ומגיב אליו. כלומר, לאור מודע לשיח הפוסטמודרני כפי שנהוג להבינו, זה המזהה בין הפוסט-סטרוקטורליזם לפוסטמודרניות ושאינו בהכרח הפוסטמודרניות כפי שאנו מבינים אותה במחקר זה (כזכור, הדבקות של הפוסט-סטרוקטורליזם ב"דיסקורס" והפטישיזם הלשוני שלו נבדלים, להצעתנו, ממגמה הפוכה, אנטי-לשונית, שניצבת בתשתית הפוסטמודרניות). לפיכך, בניתוח שלנו לא נקבל בהכרח את האופן בו לאור מתאר את עצמו או אחרים כ"פוסטמודרניים" או "מודרניסטיים", אלא ננסה לנתח ולאפיין את הביקורת שלו לפי תפיסתנו-אנו את הפוסטמודרניות.

²⁷ ברונובסקי מתייחס בחשדנות ל"מדע הספרות", קרי לגישות הפורמליסטיות והסטרוקטורליסטיות שהחלו עולות באקדמיה הישראלית מאמצע שנות הששים. במקום אחד הוא מאמץ את דברי קורצווייל, ומעיר בסרקזם כלפי המדענים העולה: "בסופו של דבר ביקשתי לומר ש[תומס] מאן וגולדברג כתבו – אם לנקוט מטפורה של פרופ' קורצווייל הבאה לתחום בין שתי גישות ביקורת – לפני הופעת רבעון הספרות" (ברונובסקי, 2006 עמ' 16; "הארץ", 29.11.1968). במאמר על לאה גולדברג מבקר ברונובסקי את "הדגם הטכני החדש" של מחקר הספרות על זלזולו בלאה גולדברג. גולדברג סימלה באישיותה את אפשרות הגישור בין "היצירה" ל"מחקר", טוען ברונובסקי, "היא הייתה, פשוט, 'אשת ספרות', הרבה יותר 'אשת ספרות' מאשר 'חוקרת ספרות' ואולי מעט יותר מאשר 'משוררת'" (שם, עמ' 21; "הארץ", 16.8.1974). הביטוי "אשת ספרות", "(ש)מוצאו בצרפת, מולדת תודעת הספרות הנאורה והמעמיקה: home de letters" (שם, עמ' 21), הוא ביטוי שנדמה שברונובסקי מייחס גם לעצמו.

²⁸ הנה עוד דוגמה לשנאת האידיאולוגיה וחיבת הקלילות של ברונובסקי. מדובר במאמר על אנטול פראנס: פראנס איבד את עולמו בקהילת הקוראים המתקדמים, הרציניים, אלה ש'אכפת להם' (שילכו לכל הרוחות!) בשל הקלילות והארכאיות המכוונות של נושאו ושל סגנונו. הסוציאליזם שלו, אפילו השתייכותו במשך תקופה ארוכה למפלגה הקומוניסטית, לא היו יכולים לשטות באיש. לכל ברור היה שהוא אינו מאמין באוטופיות של העתיד, לכל היותר באלו של העבר (ברונובסקי, 2002 עמ' 28; "הארץ", 18.1.1985).

²⁹ כזכור, לעיל, בעמ' 320-322, ביארנו מדוע אנו רואים תפיסה זו כ"פוסטמודרנית" מבחינות רבות ולא "רומנטית", "דקדנטית", "מודרניסטית", "שמרנית" או "בורגנית".

ההקדמה ("מעין הקדמה") של לאור לקובץ מסותיו, "אנו כותבים אותך מולדת" (1995), חושפת את ההתרוצצות שקיימת במחשבתו בין היסוד המודרניסטי ליסוד הפוסטמודרני.^{30 31} ההקדמה, מטיבה, היא טקסט עקרוני ומיוחס ולכן נייחס לה אף אנו חשיבות מיוחדת.

מחד גיסא, ההתבטאות של לאור בהקדמה זו בדבר מהותה של הספרות חושפת השקפה מודרניסטית ואקזיסטנציאליסטית (השפעה סארטריאנית? אולי גם השפעה אדורנויאנית?). הספרות היא חירות:

יש 'מקום' שבו הסופר והקורא **חופשיים**, כלומר יכולים להיות חופשיים, כלומר נמצאים בדרך אל החופש, או מוטב: יכולים לתבעו לעצמם [...] ואם יבוא משהו ויאשים אותי: **הרי זוהי האמונה המודרניסטית בכוחה של יצירת האמנות**, לא אודה וגם לא אכחיש. יש משהו משחרר ביצירת אמנות, אם אין היא הופכת בעצמה ליוגורט צבעוני מלוקק בשפתיים חושניות בטלויזיה, נניח (לאור, 1995 עמ' 7-8; ההדגשות שלי).

הספרות, מלבד היותה "חופש", היא גם דבר-מה חדש ומקורי, ובכך מאפשרת לקורא להיות חד-פעמי:

אין לך ברירה, קורא/ת יקר/ה, את/ה מוכרח/ה להניח שאת/ה סובייקט, סובייקטיבי, **חד-פעמי, ראשון**, כלומר יכול להיות חופשי, כלומר יכול לעשות דרך כלשהי אל המקום שבו אפשר אולי להיות חד-פעמי, ראשון (שם, עמ' 8; ההדגשות שלי).

לפנינו תפיסה מודרניסטית מובהקת (שאף מוצגת ככזו³²): תפיסת הספרות כיצירה משותפת לסופר ולקורא, המאששת את חירותם (סארטר) וכן הצגת התביעה המודרניסטית לחידוש. תפיסות מודרניסטיות אלה הן בעלות ערך אתי בחברה העכשווית: סירוב לכניעה לדימויים ולייצוגים קיימים; סירוב להפיכת הספרות למוצר צריכה ("יוגורט צבעוני"); בריאתה של יצירה חדשה ומקורית תוך אשרור הריבונות והחירות של הסובייקט (הסופר והקורא כאחד).

אלא שמייד - בסמוך ממש להצהרה המודרניסטית הזו! - מבטא לאור הסתייגות פוסט-סטרואקטורליסטית מובהקת:

וב'מקום' הזה שאיננו יציב, ואיננו מוצק, ואיננו עומד על מקומו, ואיננו ריק ('לוח חלקי' קראו לזה בעידן הנאורות) ואיננו נייטרלי, כי תמיד יש מי שקובע את הכללים ואין הקורא/ת, וגם לא הסופר/ת יכולים לעשות 'כל מה שעולה על דעתם', ב'מקום' הזה יש כבר לשון ושלטון. 'הכול' כבר נקבע מראש, מדורי דורות, כולל הייצוג והעלילות (שם, עמ' 8)³³.

³⁰ אני כותב "יסוד פוסטמודרני", ולא "יסוד פוסטמודרניסטי", כיוון שיסוד זה מושפע הן מהתיאוריה הפוסטמודרנית והן מהפוסטמודרניות כהלך רוח המאפיין תקופה היסטורית כאחת. הדברים יתבארו להלן.

³¹ התרוצצות שוואריאציה אחת שלה כבר ראינו בפרק הקודם – כשעסקנו ביחסו האמביוולנטי של לאור למטה-נרטיב; וכשהבאנו, בצד יחס אמביוולנטי זה למטה-נרטיב, עמדה אנטי-ביקורתית עקרונית בוטה שלו – אך יש לה כמה וואריאציות שידונו מיד.

³² אם כי מאלף הדבר שלאור כותב: "לא אודה וגם לא אכחיש". כאילו הוא חש לא בנוח להציג גישה מודרניסטית במפגעי באקלים האינטלקטואלי הנוכחי!

³³ ולהלן, הצהרה מפורשת יותר בעד "התיאוריה" (ושוב, יש לזכור בד בבד את ההצהרה המודרניסטית שלעיל): "הרוח הרעה של השנאה לדקונסטרוקציה, לתיאוריה הביקורתית, לניתוח השולל, הרוח הרעה הזאת חוגגת מראש הגות" (שם, עמ' 10).

הפוסט-סטרוקטורליזם³⁴ מתבטא כאן בשני יסודות (שאינם מחייבים זה את זה): בכירות מיקומה של השפה כמגדירה של המצב האנושי וכמי שחורצת את אופיו ("במקום הזה יש כבר לשון") וכפיפות הסובייקט לחברה ("לשון ושלטון"), כינונו של הסובייקט, למעשה, על ידה ("ובמקום הזה שאיננו יציב, ואיננו מוצק [...] ואיננו נייטרלי, כי תמיד יש מי שקובע את הכללים").

אלה - כפיפות הסובייקט לשפה הנתונה זה מכבר וכן כינונו על ידי החברה - הרי עומדים בסתירה למול יסודות החירות והחידוש המודרניסטיים שהובאו לעיל בציטוטים הראשונים! (סתירה מסוג אחד בין המודרניזם לפוסטמודרניזם של לאור; ישנן אחרות שתובאנה להלן).

וכך מנסה לאור ליישבה:

ההכרה במגבלות של הסובייקט האנושי, ההכרה בכך שהסובייקטיביות שלו גם היא נתונה מראש, כמו הלשון, כמו הדימויים, כמו הספרות שכבר נכתבה, כמו השיח האקדמי שכבר נבנה, ההכרה הזו אינה צריכה להרתיע. אין לך ברירה, קוראת יקרה, אתה מוכרח/ה להניח שאתה סובייקט, סובייקטיבי, חד-פעמי, ראשון, כלומר יכול להיות חופשי, כלומר יכול לעשות דרך כלשהי אל המקום שבו אפשר אולי להיות חד-פעמי, ראשון, לא במשמעות המתועבת של 'זהות' ו'אגו', אלא במשמעות של תנועה בלתי-פוסקת, מן הדמיון אל העולם, ומן העולם אל הדמיון, ולא להפסיק לשלול, לרגע לא, משום שהעולם והדמיון מתקשים לדור בכפיפה אחת, ולרסן את הדמיון, את הרצון להיות חופשי, זה בדיוק מה שנמכר לנו בצורת מצרך, כולל 'זהות' (שם, עמ' 8-9).

באופן מעט דומה לזה שנתקלנו בו בפרק הקודם - כשראינו כיצד לאור מתקיף את מירון על התעלמותו מ"התיאוריה" מחד גיסא, ועל כפיית יתר של שיח "אב" מאידך גיסא - כלומר מתקיף את מירון מעמדה שתובעת יתר-כפיפות ומעמדה שתובעת יתר-חירות, לסירוגין - הרי שגם כאן קיימת סתירה לא פתורה בין הנטייה המודרניסטית של לאור, לפיה יש לתפוס את הספרות כאקט של חירות ("יכול להיות חופשי") ומקוריות ("חד-פעמי"), לבין הכרתו הפוסט-סטרוקטורליסטית שאין כזה דבר סובייקט (או מחבר) בן חורין ומקורי; הכרתו שאי אפשר לכתוב את גורלך בידך; השיח נתון מראש, הרשות אינה נתונה ואנחנו נולדנו לתוך השפה³⁵.

עם זאת, במקום אחד חשוב מתלכדות שתי התפיסות הסותרות הללו, המודרניסטית והפוסט-סטרוקטורליסטית: בביקורת האידיאולוגיה והסדר הקיים. הן תפיסת החירות האקזיסטנציאליסטית פורעת "הסדר" והן חשיפת "השיח" ויחסי הכוח שהוא מכונן, מסייעות

³⁴ מדובר בפוסט-סטרוקטורליזם לאקאניאני, פוקיאני ובארתיאני, בעיקר. השאלה אם לאקאן הוא פוסט-סטרוקטורליסט או סטרוקטורליסט שנויה במחלוקת, וראו פרק א' בעבודה זו. מי שמדגיש את הטקסטואליזציה של העולם כמאפיינת של הפוסט-סטרוקטורליזם, יראה בלאקאן ("הלא-מודע בנוי כמו שפה") פוסטסטרוקטורליסט מובהק. מאידך, לאקאן היה מושא להתקפתם של דרידה, דלז וגואטרי, הפוסט-סטרוקטורליסטיים, ולכן ניתן לתפוסו כסטרוקטורליסט דווקא.

³⁵ וזאת למרות מראית העין של פתרון בציטוט האחרון, שהנו למעשה פתרון רטורי בלבד: החלפת החופש ב"לעשות דרך כלשהי אל המקום שבו אפשר אולי להיות חד-פעמי", אינה מבטלת את ההכרה שאם החופש הוא אשליה, והרשות אינה נתונה, והכל, לעומת זאת, נתון זה מכבר, אז הליכה ב"דרך" הזו היא מעשה חסר-שחר.

שתיהן כאחת למבקר הספרות (בתפקידו כמבקר אידיאולוגיה) להתעמת עם האידיאולוגיה השלטת בספרות,³⁶ והדברים יורחבו בהמשך.

2.2.1. – מודרניזם ופוסטמודרניות - גרסה שנייה

להקדמה זו ל"אנו כותבים אותך מולדת" – המיטלטלת בין תפיסה מודרניסטית של יצירת הספרות לתפיסה פוסט-סטרואקטורליסטית, כפי שראינו זה עתה - מוסיף לאור פסקת סיום מאלפת:

ואולי צריך להוסיף – למען ה'היגיינה', ודווקא משום שפעמים רבות אישמע בוודאי כמי שאוהב ולא אוהב בטונים חזקים מדי – את מה שרולאנד [כך] בארת כתב **בהנאה של הטקסט**:

אם אני מסכים לשפוט טקסט בהתאם להנאה, אינני יכול להניח לעצמי לומר: זה טוב, ואילו ההוא – רע. שום רשימת-מקבלי-פרסים, שום ביקורת. כיוון שתמיד משתמע מכך יעד טקטי, שימוש חברתי [...] הטקסט (ואותו דבר נכון גם לקול השר) אינו יכול אלא לחלץ ממני את השיפוט, שאיננו בשום אופן שיפוט תיאורי: זהו זה! ואפילו יותר מזה: זהו זה בשבילי. ה'שבילי' הזה איננו סובייקטיבי ולא קיומי, אלא ניטשיאני

(שם, עמ' 11).

מה כוונת לאור בניסוח המעט אניגמאטי שלו, המתחרה בניסוח המעט אניגמאטי של בארת עצמו? לטעמנו, לאור חש צורך דוחק להוסיף את הפסקה הזו בסוף ההקדמה לספרו (כלומר, עלתה בו תחושת אותו חוסר "היגיינה" שהוא מדבר עליה), בדיוק בגלל אותו רכיב אנרכיסטי שקיים אצלו, **אותו רכיב פוסטמודרני - "פרימיטיבי"**³⁷ ניתן לכנותו - אותו ראינו גם בפרק הקודם, **המתנגד למעשה הביקורת פר-סה**. לכן הנימה המתנצלת על "הטונים חזקים מדי" ועל היותו "אוהב" ו"לא אוהב". בפסקה הזו בא לידי ביטוי האקלים האנטי-ביקורתי הקיצוני ("שום ביקורת", כדברי בארת) של הפוסטמודרניות, שבו להגיד דבר מה שיפוטי על מעשי הזולת נתפס כתוקפנות לא יאה, כהשלטת-רצון שאינה קבילה. ובלשונו: בא כאן לידי ביטוי אקלים המתנגד למטה-נרטיבים, ולפיכך לביקורת ספרות שנשענת על מטה-נרטיב ומבקשת להיות על-סובייקטיבית (ביקורת ספרות שנעשה בה, בלשונו של בארת לעיל, "שימוש חברתי").

אם כך, אם נערוך סיכום ביניים: בעמדת לאור המבקר קיימת נחרצות מודרניסטית וחיפוש אחרי החדש-החופשי; ישנם כלי ניתוח פוסט-סטרואקטורליסטיים, המשמשים לחשיפת השיח והאידיאולוגיה השולטים, משמשים כך לשיפוט ולהקעה שלהם; וישנה גם עמדה פוסטמודרנית

³⁶ כפי שטען גיימסון - שאת דבריו הבאנו בפרק הראשון - גם אם התיאוריה הפוסט-סטרואקטורליסטית העכשווית מתקשה, עקרונית, לספק אמירות פוזיטיביות, הרי שהיא טובה למשימות נגטיביות, משימות של פירוק, משימות של "search and destroy", בלשונו המעט סרקסטית של גיימסון, ולכן היא נוחה לשימושו של **מבקר**, המבקר שיח אידיאולוגי קיים.

³⁷ אין הכוונה לזלזול ברכיב הזה אלא לאפיינו.

"פשוטה" ו"פרימיטיבית" ואנרכיסטית, עמדה המבטאת אי נוחות רבה ועקרונית ביחס לתפקיד המבקר.³⁸

3.2.1. – נגד הריאליזם; מודרניזם ופוסטמודרניזם – גרסה שלישית

בהקדמה המוזכרת לספרו מ-1995, לאור כורך הדוקות בין אידיאולוגיה הגמונית וכאנית לבין הסוגה הריאליסטית (סוגה שבה הוא עוסק ברוב הביקורות בספר "אנו כותבים אותך מולדת"):

כאן גם מצויה הספרות הגבוהה שלנו, המתעסקת הרבה בזיכרון הקולקטיבי. ולכן היא מתבוססת בריאליזם משום שהיא מבקשת שנוחה את 'הקיים' עם מה שהיה בטרם הקיים, 'אצל כולנו'. גם הזירה הקרויה ספרות גבוהה, זו הזירה שבה קוראים/כותבים ספרות יפה, גם שם יש יריבים לחופש ההוא, לזיכרון הפרטי הזה לרצות משהו שעוד לא היה, ומשום כך אנחנו מותקפים ב'ריאליזם' [...] יש מי שכתב אותנו, כתב בשבילנו, חשב בשבילנו. אנחנו חיים בזמנים שבהם ספרות מן הסוג הזה של 'המוכר הוא המענג' וה'בדיוק ככה זה היה' הוא ההזמנה להתענג על הקיים, ליהנות מ'עצמנו'. הבה נקרא לכך 'סדר' (שם, עמ' 9).

לאור סולד מהריאליזם ("אנחנו מותקפים ב'ריאליזם") בפרוזה הישראלית כיוון שלפרשנותו הריאליזם משתף פעולה עם ה"סדר" "הקיים", עם ה"זיכרון הקולקטיבי", אותם הריאליזם מאשר ומשכפל.

הריאליזם מונגד למה שלאור מכנה מודרניזם. כך, למשל - לפי המפתח של מודרניזם מול ריאליזם - מנתח לאור את המפנה הריאליסטי בכתיבתם של יהושע ועוז; לריאליזם מיוחסת ציטנות פוליטית ואילו חתרנות פוליטית מיוחסת לניגודו, המודרניזם:

הדבר היחיד המעניין אותנו כאן הוא הדרך שבה נהפכה הסובייקטיביות הישראלית – כלומר: דבר השלטון, ההגמוניה – לעניין 'אובייקטיבי'. איך נהפכה הגרסה של 'כך צריך לזכור את הדברים' לכך אני זוכר את הדברים' ואפילו: 'כך היו הדברים'. כולם סיפרו. אני הרי זוכר'. ברקע צריכה להדהד, דווקא משום כך, הנסיגה מפריצתו של המודרניזם בפרוזה הישראלית לעבר הריאליזם המאוחר, זה העושה שימוש במיתוסים הישנים. (התנועה שעשו סיפורי **ארצות התי** במהירות לעבר **מיכאל שלי**, ומשם עד **מנוחה נכונה**, וסיפורי **מות הזקן ומול היערות** נהפכו עד מהרה לרומאן ביוגרפי/לאומי כמו **מר מאני**) [...] איך השתתפו סופרים ישראליים בהפיכת הסובייקטיביות לאובייקטיביות? זוהי התנועה של הריאליזם המאוחר, הקלוש. תנועה הפוכה מן התנועה של המודרניזם: לא 'מה היה הסיפור?' (השאלה של הריאליזם) אלא 'איך אפשר לספרו?'. [...] הדיון בהגמוניה של המדינה, בשיתוף הפעולה הנלהב של סופרים בבניית 'התודעה העצמית של החברה', כל הדיון כולו צריך להיתפס גם כדיון בנסיגה מן המודרניזם של הפרוזה הישראלית לעבר הריאליזם [...] (ש)הסיפור של המדינה אינו יכול להרשות לעצמו את הקריאה הכפולה,

³⁸ יש להבחין בין מה שאנחנו מכנים גישה אנרכיסטית פוסטמודרנית לבין הגישה המודרניסטית התרה אחר "החופש", שלכאורה אף היא "אנרכיסטית". ההבדל הוא זה: הגישה המודרניסטית נוגעת ליצירה הספרותית, לא לביקורת. היא בהחלט מאפשרת ביקורת ספרות שמכותנית שתדון יצירה על פי מידת "החופש" שנתגלתה או לא נתגלתה בה. אולם התפיסה האנרכיסטית הפוסטמודרנית פוסלת את מוסד ה**ביקורת** מכל וכל. היא מתנגדת לערכים פוזיטיביים שבשם ניתן כביכול לבקר.

למשל, שתובע הסיפור המודרניסטי (לאור, 1995 עמ' 118-119; נוסח מורחב של מאמר שפורסם ב"הארץ", 19.9.1994; ההדגשה בקו תחתון שלי).

אם כן, הריאליזם – רע; המודרניזם – טוב. וכל זה בגלל תפיסת הריאליזם כז'אנר קונפורמיסטי וראיית המודרניזם כז'אנר שהוא "חתרני" ואנטי-לאומי. הנה דוגמה נוספת מהמשך המאמר:

אני מבקש לסכם עניין קצר זה של הזדהות בשלושה משפטים: (1) העיסוק של עוז, יהושע וסופרים אחרים בתוך הריאליזם הישראלי, במושג הזהות, קשור קשר ישיר לינפשו האומה' שהם מתאמצים לומר. כאן טמון הכישלון שלהם לכתוב ספרות מודרניסטית. (2) הספק הגדול של ויזלטיר במושג הזהות [מעט קודם לכן ציטט לאור את ויזלטיר שכתב בסרקזם: "לא נולדתי בנהלל, ולא שדי תנובה ינקתי"], קשור ביכולת שלו להתמודד עם המודרניזם, ולהיות הנציג החשוב ביותר של המודרניזם בספרות הישראלית (3) הפוליטיות של ויזלטיר, גם כשהיא מופיעה להרף-עין, קשורה קשר ישיר ביכולת שלו להבין כי מושג הזהות דומה לתגים שמחלקים לתלמידים בבית-ספר, לאסירים בבית-סוהר, מספרים אישיים לחיילים. לא יותר מזה (לאור, 1995 עמ' 148; ההדגשה שלי).

וכן:

מכאן השיבה [אצל בני "דור המדינה"] לריאליזם ברורה עוד יותר: הצורך לברוא עולם מלא, שדבר אינו מוטל בו בספק, חזק מן האתוס המודרניסטי המעוניין לעמוד מנגד, באמת מנגד (לאור, 1995 עמ' 159; מאותו מאמר; ההדגשה שלי).

הריאליזם - בשורת הציטוטים הזו - מתפרש כניסיון אידיאולוגי לעיצובה של תודעה היסטורית קולקטיביסטית; כניסיון להענקת גוון אוניפורמי לזיכרון ההיסטורי הלאומי ("מה היה?"). המודרניזם, ששואל על הסיפור "איך אפשר לספרו?", מערער על "האמת" של הריאליזם, וממילא מערער על האוניפורמיות הלאומית, המודרניזם "מעוניין לעמוד מנגד".

זו, יש לשים לב, פרשנות לא מובנת מאליה של המודרניזם: המודרניזם כפלורליזם ורלטיביזם, המודרניזם כמערער על "האמת"³⁹. ליתר דיוק זו פרשנות פוסט-סטרוקטורליסטית של המודרניזם (כפי שראינו בפרק הראשון יש אכן כאלה המציעים לראות את הפוסט-סטרוקטורליזם עצמו, כסוג של מודרניזם מאוחר בשדה התיאוריה). באותה מידה הפרשנות של הריאליזם כמעודד אוניפורמיות וצייתנות אידיאולוגית הנה פרשנות לא מובנת מאליה כלל וכלל. הרי ייתכן בהחלט לחשוב על ריאליזם חתרני⁴⁰ ומודרניזם צייתני. בשירה, למשל, מותר לשאול את לאור, לאור הפרשנות שלו למושג "מודרניזם" כאן, האם אלתרמן, שלונסקי ואצ"ג אינם מודרניסטיים בגלל שהיו לאומיים, או ההיפך?

³⁹ חסן, למשל, שהוא בפרקים א' וב' בעבודה זו, מציב, במאמר מפורסם שהתייחסו אליו שם, את הניגודים הבאים בין "מודרניזם" ל"פוסטמודרניזם": "היררכיה" (מודרניזם) מול "אנרכיה" (פוסטמודרניזם); מרכז (centering) (מודרניזם) מול פיזור (dispersal) (פוסטמודרניזם); "היסטוריה גדולה" (מודרניזם) מול "היסטוריה קטנה"; "מאסטר קוד" (מודרניזם) מול "אידיולקט" (פוסטמודרניזם). לפיכך, עמדתו של לאור אינה מובנת מאליה. אני מבקש גם להדגיש את ההבדל בין צידוד בסובייקטיביזם (מגמות שקיימות במודרניזם) לצידוד ברלטיביזם (מגמות בפוסטמודרניזם); בין תיאור של סובייקטיביזם (מגמות במודרניזם) לאידיאולוגיה המצדדת בסובייקטיביזם (פוסטמודרניזם); וכן להזכיר את ההבדל בין צידוד בסובייקטיביזם של אמן (מודרניזם) לבין צידוד בסובייקטיביזם בביקורת (פוסטמודרניזם), שנגענו בו לעיל.

⁴⁰ וזאת בלי להזכיר את השבחים לריאליזם שחלקו מרקס ואנגלס (ביחס לבלזאק) ואת שבחי הריאליזם בפי לוקאץ', כמה שחושף, גם מבלי להתכוון, את מאבקי המעמדות בחברה.

השוויון הכפול שיוצר לאור (ריאליזם=צייתנות פוליטית; מודרניזם=חתרנות פוליטית) - הפרשנות הייחודית הזו לשני המושגים הללו: ריאליזם ומודרניזם - מובילים גם לקביעות תמוהות, כמו זו הטוענת ש"התגנבות יחידים" של יהושע קנז - יצירה ריאליסטית במובהק - הנה יצירה מודרניסטית (וזאת בגלל תוכנו "החתרני"): "במיטבו, המודרניזם הישראלי לא יכול היה להימלט מן המתח הזה [בין אירופה ללא-אירופה] (התגנבות יחידים של קנז, בכל מה שקשור למתח העדתי)" (לאור, 1995 עמ' 164; מאותו מאמר).

כפל המשוואות של לאור (ריאליזם=צייתנות פוליטית; מודרניזם=חתרנות פוליטית) נמצא גם בהתייחסות ביקורתית למבקרת עדה צמח. בביקורת על צמח כורך לאור את עוינותה של המבקרת כלפי המודרניזם ואת חיבתה לריאליזם, בפילו-אירופיות השמרנית שלה ובהתעלמותה מהמציאות הפוליטית בה נכתבות יצירות הספרות העברית. כלומר, שוב, הריאליזם=ריאקציונריות ושמרנות:

אין לממשות שלנו דריסת רגל אחת בספר של צמח [...] אפילו העברית היא ממשות הזויה, שאסור לקלקלה בעברית חדשה, וההווה היחיד (שלה) הוא ההווה הספרותי, כמו גם העבר היחיד, וזה, בדרך-כלל - אצל צמח, אבל לא רק אצלה, אלא בכל המילייה הזו, שייקרא פה 'המילייה השמרני', או אולי הפן הפרנקופילי שלו - העבר של הספרות הצרפתית, בין בלזאק לפרוסט. מן הבחינה הזאת, השמרנות הפרנקופילית היא מעין מיצוי של פילו-אירופיות, חסרת מודעות היסטורית של ממש, או בלשונו של הגל - בעלת תודעה אומללה. מן הבחינה הזאת, למשל, פרוסט איננו קפיצת דרך של המודרניזם (גם אם משלמים לו מס שפתיים כזה), אלא סיומה של תקופה נעימה - 'ספרות מאושרת' בלשונו של צמח - שבה הסיפור הוא סיפור תמים, והמספר מאמין בתום יכולתו לספרו, ביכולת הלשון לתאר עולם, במספיקותה של הלשון (לאור, 2002 עמ' 115; "הארץ", 8.6.2001).

מה שחריף בהערה של לאור במקרה הזה הוא שלטעמו ריאליזם יכול לשכון בצוותא יחד עם **התעלמות** מה"ממשות".

אך עיקר כוונתנו הנו להסב את תשומת הלב לתמהיל האידיוסינקראטי שיוצר לאור. לדידו, ישנם שני מיני מבקרים, שניתן לייצגם באופן הבא. המין האחד (עדה צמח): א-פוליטית+אנטי-מודרניסטית+מאמינה ביכולת השפה לייצג+אירופוצנטרית. המין השני (לאור עצמו במשתמע): פוליטי+מודרניסטי+מערער על יכולת הייצוג של השפה+אינו פרנקופיל או אירופוצנטרי⁴¹.

שוב, חשוב להדגיש כי התמהיל הזה אידיוסינקראטי. כי הרי יש מקום לסברה (שכמותה ביטא סארטר ב"מהי הספרות?"), בהסבירו את ההבדל בין שירה לפרוזה) כי ספרות פוליטית, דווקא היא, צריכה להיות בהירה ומאמינה ביכולת לייצוג, כשם שרבים מהמודרניסטים היו א-פוליטיים במפגיע ודברו על האוטונומיה של היצירה הספרותית. כמו כן, יש בהחלט מקום לסברה שהצימוד

⁴¹ גם לאור, כמובן, הוא פרנקופיל: הוא מושפע מאד מלאקאן ומאלתוסר ומפוקו ומצטט תכופות את ברת. גם הוא פרנקופיל אבל הצרפת שהוא אוהב הנה צרפת **אחרת**.

פוליטי+מערער על יכולת הייצוג של השפה, הוא דווקא פוסט-סטרוקטורליסטי ולא מודרניסטי⁴²

העוינות שמפגין לאור כלפי הריאליזם נובעת ממקור נוסף, לא רק מהקשר שהוא מוצא בין הריאליזם ל"התענגות על הקיים", כלומר בין הריאליזם לאידיאולוגיה שלטת ולמציאות דכאנית. העוינות כלפי הריאליזם נובעת מספקנות אפיסטמולוגית פוסט-סטרוקטורליסטית ובעיקר לאקאניאנית, לפיה לריאליה, קרי למציאות, קרי ל"ממשי", אין לנו כלל גישה. בניתוח של "בדרך אל החתולים", ליהושע קנז, כותב לאור כך (על חיפוש האמת של הילד בסיפור "התרנגולת בעלת שלוש הרגליים"): "שעל כן, האמת, אם מאפשרים זאת יושרו ואומץ לבו של המספר (כמו גם יושרו ואומץ לבו של הקורא) האמת נשארת ב'אמצע הדרך', תמיד, בין התשוקה לאמת, לבין אי-ידיעתה" (שם, עמ' 17). ולכך הוא מסמך ציטוט מפרשנו של לאקאן, הפילוסוף הסלובני, מלאדן דולאר:

המראה היא הדרך היסודית ביותר המניחה כבר את השסע בין המדומה לממשי: יש לך גישה רק לממשות המדומה [...] כאשר אני מביט בעצמי במראה כבר מאוחר מדי. יש כבר שסע: אינני יכול לזהות את עצמי ובה בעת להיות אני עצמי (שם, עמ' 17).

הריאליזם פסול כי אין לנו גישה אל הריאלי, בהתאם לספקנות הרדיקלית של הפוסט-סטרוקטורליזם.

אבל אנחנו מבקשים כעת להציע שהסלידה של לאור מהריאליזם אינה נובעת בעיקרה מהפרשנות (המפוקפקת) שהוא נותן לז'אנר כז'אנר קונפורמיסטי מבחינה פוליטית ואף לא נובעת מהספקנות האפיסטמולוגית הפוסט-סטרוקטורליסטית שהובאה זה עתה. הסלידה הזו מהריאליזם, לטעמנו, היא מודרניסטית מובהקת, במובן זה שהינה **אסתטיציסטית** יותר מאשר **פוליטית**. במילים אחרות: טענתנו היא שלאור סולד מהריאליזם לא רק - אולי אף לא בעיקר - משום שהריאליזם, מטיבו כביכול, משתף פעולה עם המציאות הקיימת והאידיאולוגיה השלטת, ולא משום שהריאליזם משלה אותנו ביחס ליכולתנו להכיר את המציאות, אלא משום שכמודרניסט טוב לאור רואה את עיקר הפעילות הספרותית כפעילות **שנעשית בלשון ולא ביחסים בין הלשון לעולם**. הסלידה המודרניסטית המובהקת הזו שלו מהפרנטיס מתכסה במעין "הסבר"-לא-מסביר על כך שהריאליזם מטבעו הוא כביכול משמר הסדר הקיים; גם היסוד הסקפטי באפיסטמולוגיה המודרניסטית (זה שלאור ייחס לו את שאילת השאלה על אודות "הסיפור": "איך אפשר לספרו?"), משני, לפרשנותנו, לבקשת הטוהר הלשוני של המודרניזם שלאור דוגל בה למעשה.

⁴² בהמשך המסה על צמח כותב לאור: "הסלידה הפוסט-סטרוקטורליסטית מאותה הערצה עצמית של תרבות המערב" - שם, עמ' 118; כלומר, הסלידה מהפילו-אירופיות מיוחסת במסתו למודרניזם ולפוסט-סטרוקטורליזם כאחד; לאור כך יוצר שוויון ביניהם. זה, כאמור, שוויון מפוקפק. חשבו למשל על האירופוצנטריזם של מודרניסט כאליוט.

טענתנו כרוכה בטענה נוספת : כמדומה, לאור המבקר אוהב שירה יותר מאשר פרוזה, ונדמה גם שהוא מבין פחות בפרוזה מאשר בשירה. אנחנו סבורים שאהדתו למה שהוא מכנה מודרניזם וסלידתו ממה שהוא מכנה ריאליזם, הן בעצם הצהרה, בשפת צפנים פרטית, על אהבת השירה וסלידה מהפרוזה.

כעת, אם נצא מתוך ההנחה סבירה שבפרוזה יש תפקיד גדול יותר לחלק הרפרנציאלי של הלשון מאשר התפקיד שיש לחלק הזה בשירה, ניתן לאחד את שתי הטענות שאנחנו מבקשים לטעון ביחס ללאור באופן הבא: **לאור מבכר שירה מודרניסטית על פני פרוזה ריאליסטית, וזאת משום ששירה מודרניסטית הינה פעילות שנעשית בתוך השפה בעוד פרוזה ריאליסטית מייבאת את העולם וזוהמת הרפרנטים והמסומנים אל היצירה.**

סיוע לטענה שלנו ניתן למצוא בציטוט הבא, בו מגדיר לאור את המודרניזם כהתנתקות מהמסומן ואת מיטבו של המודרניזם כשירה המודרניסטית:

אני מבקש להתעכב רק על המתח הפנימי בין מה שהוא שקוף, מייצג, 'נראטיבי', לבין מה שהוא אטום, ואינו נמצא בשום מקום אחר ב'עולם' שמחוץ ליצירה, אלא ביצירה עצמה, **מסמן ללא מסומן של ממש. המתח הזה בין משהו ייצוגי לבין משהו 'אמנותי', אי-היכולת להפריד ביניהם, נראה לי חזק מכל מימד אחר במודרניזם. לא בכדי היתה השירה ללפיד הבוהק ביותר שלו** – בודלר (במקורו הצרפתי, כמובן), אפולינר, פאונד, אליוט, ברכט, מאיאקובסקי (לאור, 2002 עמ' 175; "הארץ", 4.10.1998; ההדגשות שלי).

הנה כי כן, לפי לאור: המימד ה"חזק" ביותר במודרניזם הנו התמקדות ב"מסמן ללא מסומן של ממש". והמודרניזם במיטבו היא שירה מודרניסטית ("ה[ל]לפיד הבוהק ביותר שלו"). הרתיעה מהריאליזם היא לפיכך רתיעה מודרניסטית קלאסית מה"ייצוג", מהמימזיס, מהזיהום שמטילה המציאות בלשון, עוד לפני הרתיעה מהתכנים הספציפיים המיוצגים. זו אינה רתיעה פוליטית בעיקרה – אלא אם כן נגדיר "פוליטי" בהגדרה רחבה ביותר ככל מה שמתייחס לקונקרטי – אלא מודרניסטית-אסתטיציסטית.

סיוע נוסף לפרשנותנו⁴³ – לטענתנו שלאור הוא מודרניסט קלאסי בכך שהוא מעדיף ז'אנרים שאינם מייצגים את העולם אלא עסוקים במדיום גופו, ובראש ובראשונה השירה (המודרניסטית) – ניתן למצוא בעיונות שמבטא לאור פעמים רבות ביחס ל"תמטיקה", כלומר: לניתוח תמטי של יצירות ספרות (למשל: לאור, 2002 עמ' 222). ניתוח "תמטי" נוח יותר בפרוזה מכיוון שהפרוזה, פעמים רבות יותר מאשר השירה, מייצגת דבר-מה בעולם ומארגנת אותו באמצעים תמטיים. ניתוח "תמטי" הנו גם ניתוח העוסק במשמעויות, ב"מסומנים", ולא במסומנים, ניתוח מתבקש יותר בפרוזה. עיונות ביחס ל"תמטיקה" הנה, לפרשנותנו, בשפת צפנים פרטית של לאור, עיונות ביחס לפרוזה.

⁴³ סיוע נוסף הנו הדיון שערכנו בפרק הקודם, במסתו של לאור על דן מירון וספרו "מול האח השותק". שם, כפי שראינו, לאור עוין ספרות המבקשת לספק "משמעות" ו"מהות" ומבכר שירה שהיסוד המוזיקלי, קרי יסוד האנטי-משמעות בה (כהגדרתו), מרכזי.

אם כך, אם לעשות סיכום ביניים מחודש⁴⁴: בתפיסתו של לאור מתרוצצים יסודות מודרניסטים, פוסט-סטרוקטורליסטיים ופוסטמודרניים. ישנו, כמוזכר, בגישתו שימוש בכלי ניתוח פוסט-סטרוקטורליסטיים לחשיפת השיח והאידיאולוגיה השולטים, לשיפוט ולהקעה שלהם. ישנה אצלו, כמוזכר, גם עמדה פוסטמודרנית "פשוטה", "פרימיטיבית" ואנרכיסטית, עמדה המבטאת אי נוחות רבה ועקרונית ביחס לתפקיד המבקר, אי נוחות מהזדקקותו של מבקר הספרות למטה-נרטיב, כפי שאנו מנסחים זאת. אך היסוד המודרניסטי בתפיסתו של לאור, שהוזכר גם הוא לעיל, מתברר כעת כיסוד המתפרט לשלושה תת-יסודות: א. אמונה ביכולת של הספרות להציע מקום של "חופש" ומקוריות "חד-פעמית". ב. עיונות כלפי הריאליזם, שמתפרש ללאור כז'אנר אידיאולוגי המאשר את ה"סדר" הקיים. ג. חתירה אסתטיציסטית לספרות לא-רפרנציאלית ולא רפרזנטטיבית.

אבל, יש לשים לב, כי מהמודרניזם הלאורי נגרע רכיב מרכזי: **האמונה בקיומה או נחיצותה של "התרבות הגבוהה"**^{45 46}. ללאור – כמי שמושפע מאד מאקלים רעיוני פוסטמודרני ופוסט-סטרוקטורליסטי – לא נוח עם "התרבות הגבוהה" הזו.

יש, למשל, לשים לב לשימוש בביטוי "ספרות גבוהה" בציטוט הראשון בתת-סעיף זה (למשל, להתייחסות המסויגת הבאה: "הזירה הקרויה ספרות גבוהה")⁴⁷. בציטוט הזה, אין תפקידו של המבקר, לפי לאור, להבחין בין "ספרות גבוהה" לספרות טריוויאלית ו"נמוכה". המבקר לא ניצב כשומר בגבול תחום "הספרות הגבוהה" על מנת לנטר את ניסיונות ההסתננות לתוך התחום המיוחס הזה. כמעט להיפך! המבקר פועל **בתוך** שדה "הספרות הגבוהה" על מנת לחשוף את השימושים האידיאולוגיים שעושה הכוח ב"ספרות הגבוהה" הזו עצמה. **בקטע הזה נזנח אם כן רכיב מודרניסטי מרכזי, זה המפריד בין "ספרות גבוהה" ל"ספרות נמוכה"**. ומאידך גיסא, המודרניזם הלאורי ברכיביו האחרים, מביע את עצמו אפילו בפסקה הזו: "לחופש ההוא, לזיכרון הפרטי הזה לרצות משהו שעוד לא היה". זה משפט שלא רק שמזכיר את החיפוש המודרניסטי אחר החדש ("שעוד לא היה") הוא גם מניח הנחה שאינה פוסט-סטרוקטורליסטית והיא שיש סובייקט שתור אחר החדש הזה והחופש הזה ("זיכרון פרטי").

והנה עוד דוגמה ליחס הספקני של לאור ל"תרבות הגבוהה". הקטע לקוח ממאמר על חנוך לוין:

⁴⁴ הצורך בסיכומי הביניים הללו נובע מכך שתפיסתו של לאור, בהקשר זה, מורכבת ביותר ומסועפת מאד.
⁴⁵ המודרניזם המצדד ב"תרבות הגבוהה" של אדורנו ופ. ר. ליוויס, לדוגמה (דוגמאות להן גם התייחס ג'יימסון במסתו על הפוסטמודרניות כשהו דן בסוגייה זו, כפי שהובא בפרק ג').
⁴⁶ אף על פי שבתביעה המודרניסטית של לאור, התביעה להתגבר על הייצוגים הקלישתיים הקיימים, to make it new, מוצע בעקיפין פרויקט פוזיטיבי שיכול למלא בתוכו את המונח "ספרות גבוהה", ככזו שמצליחה להתגבר על ייצוגים קלישתיים אלה.
⁴⁷ הנה הציטוט שוב, לנוחות הקוראים:

כאן גם מצויה הספרות הגבוהה שלנו, המתעסקת הרבה בזיכרון הקולקטיבי. ולכן היא מתבוססת בריאליזם משום שהיא מבקשת שנוחה את 'הקיים' עם מה שהיה בטרם הקיים, 'אצל כולנו'. גם הזירה הקרויה ספרות גבוהה, זו הזירה שבה קוראים/כותבים ספרות יפה, גם שם יש יריבים לחופש ההוא, לזיכרון הפרטי הזה לרצות משהו שעוד לא היה, ומשום כך אנחנו מותקפים ב'ריאליזם' [...] יש מי שכתב אותנו, כתב בשבילנו, חשב בשבילנו. אנחנו חיים בזמנים שבהם ספרות מן הסוג הזה של 'המוכר הוא המענג' וה'בדיוק ככה זה היה' הוא ההזמנה להתענג על הקיים, ליהנות מ'עצמנו'. הבה נקרא לכך 'סדר' (לאור, 1995 עמ' 9).

והקריירה המזהירה שלו [של לוי] – גם כמספר וגם כמשורר – קשורה בהכרעה ללכת עם התיאטרון הישראלי ולפנות אל קהלו של התיאטרון הזה. עם הקושי הזה לוי צריך היה להתמודד, ביחד עם מונחיו האידיאולוגיים על ספרות 'גבוהה' וספרות 'נמוכה' לאור, 1995 עמ' 172 ; במקור : "סימן קריאה" חוברת 22 מיולי 1991).

ספרות "גבוהה" היא מונח אידיאולוגי. כלומר, היא משרתת צרכים חברתיים "נמוכים". המודרניזם של לאור, אם כך, הוא חלקי. או במילים אחרות: שוב אנו רואים, מזווית אחרת הפעם, כי לאור הוא מודרניסט ופוסטמודרניסט בו זמנית. נחזור לכך, כמובן, בהמשך.

4.2.1 - נגד קוהרנטיות

כתבנו למעלה שבמחשבת לאור ישנו יסוד אנרכיסטי אנטי-ביקורתי עקרוני. את אותו יסוד כינינו פוסטמודרניזם "פרימיטיבי". האנרכיזם הזה קיים בזעיר אנפין גם ביחס לדרך הנכונה בה יש לקרוא יצירות ספרות. במילים אחרות: כפי שיש להתנגד למבקר כמי שבא לעשות "סדר" ולהשליט היררכיה וקוהרנטיות בשדה הספרות, כך יש להתמרד כנגד ניסיון להשלטת סדר וקוהרנטיות ביצירה הבודדת.

במאמר ביקורת על מאיר ויזלטיר מבצבץ היסוד האנרכיסטי הפוסטמודרני הזה (בגרסתו המוקטנת):

מעבר למראה, אורבת הפרגמנטציה. כינון האמת (למשל ה'זהות', הפופולארית כל-כך לא רק בקרב פמיניסטיות מסוג מסוים, אלא גם [בקרב?] מטופלים אחרים של הפסיכולוגיה האמריקאית) היא עצמה שלילת הפרגמנטציה. כלומר: להניח שיש במראה 'זהות', פירושו לאחות את השברים, כי בראשית היתה הפרגמנטציה. ולפיכך, כינון האמת⁴⁸ היא השתקפות 'שקרית' במראה, והיא זו המעניקה 'שלמות', 'קוהרנטיות' 'אחדות', כל האיכויות (הנערצות עדיין על הביקורת הספרותית, למשל) ש'העולם' מאיים להפקיע (לאור, 1995 עמ' 236 ; ההדגשה שלי).

יש לשים לב: הרדיפה אחר ה"שלמות", ה"קוהרנטיות" וה"אחדות", הן האיכויות "הנערצות עדיין על הביקורת הספרותית", על ידי הביקורת הספרותית כמוסד במשמע, לא אסכולה זו או אחרת, מוסד שבמשתמע יש לזעזעו ולכתוב ביקורת ספרות אחרת, "פרגמנטרית".

דוגמה נוספת לעוינות כלפי ביקורת הספרות שוחרת הקוהרנטיות, מצויה בביקורת של לאור על שירת אבות ישורון: "תורת הספרות, בבואה לדבר על סיגור השיר, נוחלת שוב ושוב מפלות מביכות בשיריו של ישורון. מה הקשר בין תחילת השיר לסופו אצל אבות ישורון? שום קשר" (לאור, 2002 עמ' 21 ; "הארץ", 16.5.1997 ; ההדגשה שלי).

לאור כורך את אי הקוהרנטיות של שירת ישורון בהיותה שירה לא-לאומית: "אינך יכול לעמוד ולדקלם את השיר עם הכיתה, או עם הכיכר, או עם החברים" (שם, עמ' 23). לא זו אף זו: הסירוב לקוהרנטיות מקבל משמעות מטפיסית ממש, לא רק אנטי-לאומית. זהו מאבק נגד ה"לוגוס":

⁴⁸ כדאי לשים לב גם לדרך המעניינת בה לאור כורך כאן את "פירוק הסובייקט" בפירוק "האמת". הכריכה נעשית באמצעות הרעיון הלאקניאני על הכזב שבשלב המראה, המעניק כביכול סובייקט לכיד וכן וידוא (אמת) של הקיום הלכיד הזה, בעוד האמת האמיתית, אם אפשר לומר כך, היא שאין סובייקט לכיד ולכן גם "האמת" של המראה שקרית.

"האחד, הוא הלז, הוא הלוגוס, וכיוון שמדובר בספרות מעולה, הוא נשאר תמיד רופף מאד [...].
ה'אחד' הוא המקום שבו משתק הכל, הלשון נרגעת, הגיגים נגמר, המאבק נגד הלוגיקה של
הלשון מסתיים בתיקו. לכן נזהר ישורון לא 'לסגור שירים'" (שם, עמ' 23-24). "הקוהרנטיות
הקטנה", כפי שאנו מכנים אותה, זו של השיר הבודד, נקשרת, אם כן, ב"קוהרנטיות הגדולה" של
הלאומיות⁴⁹ וב"קוהרנטיות הגדולה" אף יותר, זו המטפיסית, הקוהרנטיות של "האחד", של
ה"לוגוס"⁵⁰. על כולן יש לגבור.

והנה עוד ביטוי לסלידה מהביקורת שוחרת הקוהרנטיות (לאור מתייחס כאן ל"נורה" של איבסן):

למה לכפות על השחקנית קוהרנטיות שאין לה 'בחיים', דווקא בבואה לעבוד על טקסט
שגיבורתו חסרת קוהרנטיות בגלל הבנתו העמוקה של איבסן את היעדר הקוהרנטיות, את
המצוקה בעטיו של בעל אובססיבי, הדורש קוהרנטיות. והעיקר: יש קשר בין הבמאי
הדורש קוהרנטיות לבעל האובססיבי, לצופה הנהנה מהקוהרנטיות הזאת, ולמבקר: עולם
של אדונים (לאור, 1995 עמ' 252; ההדגשה שלי).

לאור מבטא כאן צייטגייסט אינטלקטואלי שלם שמוצא בקרוע, בפרום, בלא-קוהרנטי אמת
ושחרור ואי-כפיפות וחתרנות והתנגדות ל"אדונים". **והמבקר - אותו אחד החותר לסדר - ניצב
מנגד לרוח-התקופה הזו.** יש לשים לב לצביון הגינדי (האופנתי אף הוא בתיאוריה
הפוסטמודרנית) שניתן לעימות: האישה הפרועה מול הבעל האובססיבי והמבקר (הזכר במשמע)
הנוקשה כאחד. בעלה של נורה הדורש קוהרנטיות משול ל"מבקר" בפסקה. שניהם מקבילים
ל"אב המתאמץ" - דן מירון, במסתו של לאור בה דנו בפרק הקודם - התובע אף הוא קוהרנטיות
דומה.

אני מתקשה להתאפק ומזכיר שזהו צייטגייסט, ולמעשה אידיאולוגיה, ובהחלט ניתן לטעון
שהעדפת הפרום, הלא-קוהרנטי וכו' היא העדפה שיש לה צד ריאקציונרי, התמוגגות מעין-

⁴⁹ מה שמרתק בעמדתו זו של לאור ביחס ללאומיות, ומעיב עליה, הוא מיעוט ההתייחסות שלו לגלובליזציה. לאור,
המסייע בהתקפותיו לפירוק מדינת הלאום, מסייע לתהליך היסטורי שקורה **ממילא** ואינו נובע מעשיית צדק
היסטורי, אינו מניב יתר שוויון וצדק. במילים אחרות: לאור פגיע להתקפה של השמאל הניאו-מרקסיסטי או האנטי-
גלובליסטי על "השמאל" המצדד בפוליטיקת הזהות, שכפי שטענו מבקרים רבים מהשמאל מהסוג הראשון ערכיו
הפלורליסטיים והמפרקים אינם שונים למעשה בהרבה מעמדות ליברליות קלאסיות.

⁵⁰ כדי לא לפגוע ברצף הדיון בגוף הטקסט ארחיב כאן, בהערות השוליים, ביחס בין "הקוהרנטיות הקטנה", כפי
שכיניתה, הקוהרנטיות בתוך היצירה הבודדה, ל"קוהרנטיות הגדולה", זו הלאומית. ההתנגדות לקוהרנטיות בתוך
יצירת הספרות מקבילה להתנגדות להשלטת סדר ביקורתי **בשדה** הספרות בידי מבקר סמכותני. והיא מקבילה גם,
להבנתו, להתנגדות לחיפוש אחר קוהרנטיות בתוך **החברה** בכללותה, כלומר להתנגדות ללאומיות. כביכול היצירה
הספרותית הבודדה היא סינקדוכה לחברה כולה:

האם יש קשר בין לאומיות וגזענות? מדינת-הלאום המודרנית בנתה את עצמה, בדרך-כלל, על המצאה של
מסורת אתנית לקיבוץ היושב בה (שום-דבר לא היה משותף באמת ל'עם הצרפתי', שאפילו לשונותיו הרבות
נעלמו בהדרגה רק לקראת המאה העשרים). המצאת האתניות כרוכה בהרבה מאד אלימות כלפי 'פנים':
בדיכוי שפות, בהשכחת מסורות, באלימות פיסית, בהשלטת 'מרכז' על חלקים מרוחקים או עניים. יתר על
כן, מדינות לאום בונות את האתניות הזאת בעזרת אויב 'חיצוני', כולל זה היושב בפנים (לאור, 2002 עמ'
70; "הארץ", 5.3.1999).

המבקר כמי שמחפש "מרכז" וקוהרנטיות **ביצירה**; המבקר המבקש לשלוט ב"שיחים" הפרועים והשובבים **בשדה**
הספרות, למשל דן מירון; הוא בעצם מעין סינקדוכה **למדינת** הלאום: משליטת ה"מרכז", מדכאת "הלשונות
הרבות". ההתנגדות למדינות הלאום שמבקשת לשלוט בכל חלקי הגוף החברתי, עד האחרון שבהם, להאחיד אותם
ולכנסם תחת כנפיה, מקבילה להתנגדות הפוסטמודרנית לביקורת ספרות שמבקשת להנהיר את הכל ביצירה נתונה,
עד הפרט האחרון (למשל, ביקורת המבקשת לבאר את נוכחותו ומשמעותו של בלק ב"תמול שלשום"; דוגמה שתידון
בהמשך).

רליגיוזית מהעולם הלא-מובן, טמינת ראש בחול, הסתפקות בפרגמנטים, שרק מסייעת להנצחת יחסי הכוח הקיימים מהיעדר יכולת להנהיר את המציאות (היעדר יכולת למה שגיימסון מכנה "מיפוי קוגניטיבי").

בסיום המאמר (המוזכר לעיל בתחילת תת-סעיף זה) על ויזלטיר כותב לאור מה הוא מנסה לעשות בספר הזה ("אנו כותבים אותך מולדת"), תוך כדי עירוב אופייני של תוקפנות-מרדנית מודגשת ומושלכת וקורט רחמים עצמיים, וגם תוך כדי סתירה מסוימת אופיינית (סממנים שייתכן והנם אופייניים רק מעט פחות מהשימוש המופרז של לאור במירכאות) :

יש מי שמצפים ממני לעשות 'ביקורת של דור'. כיוון שהקדשתי שנתיים-שלוש מחיי לכתוב את הספר על האיוולת הקרויה בניית קולקטיב (ו'דור בספרות', למשל), אין לי כל כוונה למלא את התפקיד ה'היסטוריסטי' הזה בטקס אדיפלי (לאור, 1995 עמ' 247).

הקורא יכול לתמוה האם הספר, "אנו כותבים אותך מולדת", אינו למעשה "ביקורת של דור"? בכל מקרה, מגלה ההערה את אותו צד בלאור שמסתייג ממבט-על, ממונחים מאגדים וכוללים ("קולקטיב"!), מיצירת קוהרנטיות בשדה הספרות, משימוש במטה-נרטיב, ולכן את אותו יסוד אצל לאור שהנו אנטי-ביקורתי באופן מהותי, ולמעשה פוסטמודרני.

לאור המבקר מדגיש את האנרכיזם והמרדנות שלו גם בדרך אחרת: בניסוחים בוטים וגסים המדגישים את אי-הפוריטניות של המבקר. כך, למשל, כשהוא עוסק בביקורת של יצירות ארוטיות (כאן על "דקאמרון") :

'הספרות העברית' החדשה (עד 'פרס מפעל הפיס' ועד בכלל), בבואה לכונן את הקורפוס של 'העבר' בשם 'עתיקות השפה ואוצרותיה', ברחח מהגוף (שהוא הרוח). את ה'גועל נפש' המופלא השאירו כאמור ליידיש, במקרה הטוב. ומי לא מכיר את הטפות אמהותינו (בעלות החינוך הרוסי): 'אתה מדבר בשפה של השוק?' ובכן, קשה לתאר את הספרות הצרפתית החדשה בלי 'לשון השוק' של ראבלה, וקשה לתאר את הספרות האירופית בכלל בלי 'לשון השוק' של בוקאצ'ו (לאור, 2002 עמ' 168; נוסח הספר לצמד מאמרים שהתפרסמו "הארץ" ב-7.7 וב-14.7.2000).

הספרות העברית בתולית ופוריטנית ויש לנער אותה.

אך אולי לא "הספרות העברית" מגלמת את שיא הפוריטניות, לפי לאור, אלא **ביקורת** הספרות העברית. כפי שצינו בחטף גם בפרק הקודם, לאור יוצר קשר בין תפקיד "המסדר" של המבקר לבין פוריטניות. לפיכך, כשהוא מתאר (אגב מאמר על הוצאת "זיוסטין" של דה-סאד בעברית), כיצד ניסה לפתות, בסיועו של סאד, צעירה שהשתתפה בקורס של דן מירון, הוא מנגיד את המבקר לדה-סאד. מירון עומד כביכול בצד שמירת צניעותה של הצעירה ואילו מול מבקר הספרות כבד הסבר ושומר החותם מוצב סאד פורע החוק. הנה הקטע הפיקנטי (פיקנטי במכוון מצד הכותב) :

לפני שנים רבות, בעת שיצאה משיעור המבוא הצפוף לספרות העברית של פרופ' דן מירון, פגשתי אותה, והיינו מהלכים מתוך הונאה עצמית של דיון אינטלקטואלי במורד רחוב

איינשטיין, עד הים. אז גם ניסתה תרזה (לימים מורה ללשון וספרות עברית) להטיף לי את הבשורה על-פי דן מירון, כלומר חשיבותו הגדולה של מאפו, שברחוב על שמו התגוררה באותם ימים, יחד עם הוריה (על-כן הלכנו לים; אני התגוררתי עם הורי ברחוב לאן, של פיירברג, ברמת גן). שיעמום גדול הפילו עלי דבריה, אבל ספגתי, בלית ברירה, את דבריו של דן מירון מפיה, ומידיה הענוגות קיבלתי משהו אחר ואילם. משכלו כל נימוקי, ומאמצי האנטי-היסטוריסטיים ('אין שום קשר בין הספרות העברית למה שלומדים ב'ספרות עברית' וגם לא יכול להיות קשר!) עלו בתוהו, ציטטתי לה פיסקה מתוך ספרו של סאד (לאור, 2002 עמ' 151; "הארץ", 7.5.1999).

מבקר הספרות וההיסטוריון מירון ממליץ על מבט-על, על מאפו כמקום שממנו התחיל הסיפור-הגדול של הרומן העברי. מירון, אותו נזיר החיים ("הבשורה על-פי דן מירון"), גם, במשמע, מתנגד לסקס פרוע, ללא מחויבות, סקס א-היסטוריסטי, אם אפשר לומר כך. לאור לעומתו הוא אנרכיסט הן בשדה הספרות ('אין שום קשר') והן בשדה המין ('אין שום קשר?!').

במקום אחר העימות אינו עם מירון אלא עם קורצווייל⁵¹, אבל הוא אותו עימות: המבקר כמי שמבקש לְסַדֵּר וליצור קוהרנטיות, ולעומתו האנטי-מבקר (לאור) כמי שאינו מאמין בערכים הללו. מה שמוסיף עניין מיוחד לעימות שיובא להלן עם קורצווייל הנה העובדה שלאור מגדיר את הרתיעה שלו מהקוהרנטיות כפוסטמודרנית; ניתן לטעון כי הוא מתעמת עם קורצווייל בשם הפוסטמודרניות. הקטע הנו דיגרסיה על הכלב בלק ב"תמול שלשום" של עגנון, בתוך מאמר שפורסם במקור ב"הארץ" באוקטובר 1997:

אבל הכלב הזה – **פוסט-מודרני**, זר לספרות העברית, ועוד יותר זר לביקורת, וגם זר ברומן היפה הזה, ובלתי-ניתן לתפיסה מלאה. אשר על-כן, טרח קורצווייל [...] ופירשו 'לגמרי' והפכו לחלק קוהרנטי של הסיפור, כי זו דרכם של מבקרים (מן הסוג הישן?)

⁵¹ ביקורת האידיאולוגיה הציונית מביאה את לאור, לפרקים, דווקא להפגנת קרבה כלפי ברוך קורצווייל, וכמדומה "משנאת המן" ולא "מאהבת מרדכי", כלומר משנאת הציונות החילונית. התייחסות כזו לקורצווייל מצויה במאמר שבו לאור מדבר באופן אוהד, אך שנהנה כמדומה מההקנטה שבדבר, דווקא על שיר של דן מירון הצעיר ועל המילה "עזאזל" המופיעה בשיר זה:

אבל מירון ביקש לתפוס בשיר השלונסק-רטושי שלו את עוצמת העזאזל 'רגע אחד לפני' שהפך להיות 'קללה' [מדוע המירכאות? כמו בהרבה מקומות אין הדבר ברור עד תום] בעברית מדוברת. בינתיים 'העזאזל' כבר איננו לשון קללה, והוא הודח אל לשון הדילוגים של הפרוזה העברית המלוקקת ככלב-ים קרפיוני, בדוכני רבי המכר. המהירות שבה פוחדת מילה מבהילה כמו 'עזאזל' ממצה **את כל מה שקורצווייל הזהיר מפניו** (לאור, 2002 עמ' 30; "הארץ", 19.4.2000; ההדגשה שלי).

לאור מפגין אהדה כלפי עמדת קורצווייל שקונן על חילונה של העברית! כאמור, אהדה זו נובעת לטעמנו מ"שנאת המן", משנאת הציונות החילונית.

בכלל, האקלים הפוסט-סטרוקטורליסטי והלאקאניאני ממנו מושפע לאור, הנו אקלים ש"האויב" שלו הוא ההומניזם החילוני הגא והוא אקלים סובלני להלכי רוח רליגיוזיים. ולכן, כמו שלאור מפרטט עם קורצווייל כנגד הציונות החילונית, הוא מצדד בלאקאן, שראה בפסיכואנליזה מתודה קרובה לדת יותר מאשר למדע, כנגד פרויד, ההומניסט הרציונליסטי והחילוני:

לאקאן היקשה על פרויד, שלושים וחמש שנה אחרי ההרצאה [של פרויד] על האמת ועל מדעיותה של הפסיכואנליזה [...] ההבדל בין הפסיקה לפסיכואנליזה אינו מצוי במקום שפרויד השתבח בו (וטען כי הפסיכואנליזה מצליחה להיות יותר מדעית מהמדע המוכר לנו, משום שהיא מצליחה לחדור 'אפילו' עד מעמקי נפשו של האדם, בניגוד למדעים אחרים), אלא להפך. בפסיכואנליזה, אומר לאקאן, בניגוד לפסיקה, אי-אפשר להרפות מן השאלה 'מה רוצה החוקר'. מהבחינה הזאת, אומר לאקאן, יש קירבה גדולה יותר בין הדת לפסיכואנליזה (והוא אומר את זה, בין היתר, כדי לגלגל את פרויד בקברו) (לאור, 2002 עמ' 137; "הארץ", 3.11.2000).

להפוך הכל לטקסט מפורש לגמרי. פירוש יפה העניק קורצויל לכלב. פירוש מעולה. אבל את המימד **הפוסט-מודרני** של הכלב בלק הוא מחליק, קורא לו 'סאטירה' ופותר את עצמו מדיון בו (אבל הסאטירה כאן היא מסמן שאין לו מסומן קבוע, והמסמן שאין לו מסומן קבוע הוא חלק מהרגזת 'העולם' מרבצו אצל עגנון) (לאור, 2002 עמ' 126; ההדגשות שלי).

זהו קטע חשוב לטעמנו. הביקורת של קורצויל חוטאת בפרשנות יתר. לא הכל ניתן לפירוש. ליתר דיוק: הפרשנות הנכונה היא שאי אפשר לפרש, תכלית הידיעה שלא נדע. הפרשנות הנכונה הינה גם אנטי-קוהרנטית, היא לא משלבת את בלק בסכמה כללית כלשהי. בלק, לפי לאור, הוא **כלב פוסט-מודרני** ולפיכך ההבנה שאי אפשר לפרש את בלק ולשלב בשאר היצירה היא, במשמע, **ביקורת פוסט-מודרנית**. ואולי, תוהה לאור, ביקורת פוסט-מודרנית אינה אפשרית כלל, היא אוקסימורון. כי אם ביקורת היא ביאור ופרשנות, הרי שההכרה שלא ניתן לבאר ולפרש, ההכרה ב"מסמן שאין לו מסומן", אינה יכול ליפול בקטגוריה של ביקורת. זו להבנתנו משמעות הסוגריים בקטע המצוטט "מן הסוג הישן?"⁵². לאור תוהה כאן אולי ביקורת בכלל, ישנה כחדשה, מועדת לטעות כי ייעודה הנו "להפוך הכל לטקסט מפורש לגמרי" וזוהי מטרה שאינה ראויה.

בסיכום הדיון, שיובא להלן, נשלב את עוינותו של לאור כלפי החתירה לקוהרנטיות, כפי שהוצגה בתת-סעיף זה, בפורטרט המלא של המבקר לאור.

5.2.1. – ביקורת ספרות כביקורת אידיאולוגיה

חשיפתו של הרובד האידיאולוגי בספרות מקבלת בכירות במחשבת-הביקורת של לאור. כפי שבא הדבר לידי ביטוי בצלילות בקטע הבא, הלקוח ממסה על יהושע קנז:

יש לפחד מפני ההטרוגני הרבה שורשים. חלקם – אלו ה'פסיכולוגיים' – נעלמים מאיתנו. טוב שהם כאלה, כי אי-אפשר להפוך דיון ביצירת ספרות לדיון על אישיותו של המספר. אבל יש ליצירת ספרות מצע עמוק יותר, זה האידיאולוגי, כלומר אוסף התכנים, עיצובם ה'היסטורי/סיפורי' ובמרכז – 'האדם' כמו שהאידיאולוגיה מגדירה/צובעת. כיון שביקורת הספרות העברית ממשיכה – במוסד האקדמי 'ספרות עברית' כמו בעיתונים – להמשיך ולבלבל את המוח על 'יצירה חברתית' לעומת 'יצירה אישית' קשה מאד לפלס דרך בתוך ים הבורות ובורות הבערות. כל יצירה ספרותית היא יצירה לשונית. הלשון היא המוצר החברתי המובהק ביותר. כל יצירה ספרותית היא חלק מדיאלוג בין הסופר לספרות הנכתבת ובין הסופר לקוראים. אלה תוצרים חברתיים. וכיוון שהאידיאולוגיה היא האופן שבו מכונן (constituted) הסובייקט של התרבות/חברה יש בסיפור 'הכי אישי' מרכיבים אידיאולוגיים מובהקים. יתר על כן, ספרות טובה מתחבטת בתוך גבולותיה של אידיאולוגיה דומיננטית, משום שאין מפלט ממנה, משום שאין אינדיבידואל נהפך לסובייקט בלי שיעמוד בשתי רגליו בתוך האידיאולוגיה, הדורשת ממנו לציית ומקבלת ממנו יצירת ספרות טובה וסרבנית. ועוד: קורא בעידן הבידור מתחנן לקריאה 'קלה'. זאת שמענו רבות. אבל מהי קלות זאת, אם לא ההימנעות מן האיום על 'המובן מאליו' (לאור, 1995 עמ' 41-42; ההדגשות שלי).

⁵² גם בהמשך נראה איך באמצעות סוגריים מבטא לאור את ספקותיו העמוקים באשר למוסד הביקורת.

הדיון הפסיכולוגי נדחה ("כי אי-אפשר להפוך דיון ביצירת ספרות לדיון על אישיותו של המספר") בפני הניתוח האידיאולוגי ("יש בסיפור 'הכי אישי' מרכיבים אידיאולוגיים מובהקים"). אך גם הדיון ב"גבוה" מול "נמוך" (מה הופך יצירה ליצירת "בידור") נדחה בפני הניתוח האידיאולוגי! יצירה "בידורית" מתפרשת כיצירה שמשתפת פעולה עם הסדר הפוליטי הקיים ("מהי קלות זאת, אם לא ההימנעות מן האיום על 'המובן מאליו'"). אך גם היצירה הטובה היא יצירה הפועלת בתוך האידיאולוגיה, כי אי אפשר אחרת, ובכל זאת חורגת מעט ממנה ("ספרות טובה מתחבטת בתוך גבולותיה של אידיאולוגיה דומיננטית").

ועוד הצהרה עקרונית מהמאמר על קנו :

יש בטקסט, כמו בכל טקסט, גם מבנים 'לא מודעים' ומכאן הצורך בבדיקת טקסט בעזרת כלים תיאורטיים, אם מבקשים לעמוד על כוחו, או על חולשתו. **ביקורת ספרותית צריכה ויכולה להיות סוג כזה של מבט** (לאור, 1995 עמ' 21 ; ההדגשה שלי).

ביקורת ספרות צריכה לחשוף "מבנים" 'לא מודעים'; ביקורת ספרות צריכה להיות ביקורת האידיאולוגיה.

עוד דוגמה לפרויקט ביקורת האידיאולוגיה **שהוא-הוא הפרויקט של ביקורת הספרות**, לפי לאור. והפעם ביחס לזוהר :

צריך לקרוא את כישרונו הגדול של יזהר ואת מגבלותיו בתוך תחומיה של האידיאולוגיה השלטת, או אם תרצו, הציונות. מגבלותיו קשורות, קודם כל, ביחסיו הצייתניים עם האידיאולוגיה הזאת (שם, עמ' 52 ; מבוסס על מאמר מ"הארץ", 29.5.1990).

וכן :

(כ)סיפור מפרי עטו של סופר אידיאולוג, 'מגויס', מחנך, מטיף, מורה-דרך, מחנך. כל גיבוביו של יזהר, המביכים בבנאליות שלהם, נגד אידיאולוגיה ונגד ספרות מגויסת, לא יטשטשו את עובדת היותו סופר אידיאולוגי מאוד (שם, עמ' 68).

ב"ימי צקלג", טוען לאור באופן משכנע, התלכדו תפיסתו ה"אנטי-אידיאולוגית" **המודעת** של יזהר - כלומר התנגדותו ל"ראייה כוללת"; תפיסתו כי הידיעה באה לאדם ממה ש"נחוה בחושים", ולא מאיזו אידיאולוגיה; התמקדותו בנערים במלחמה, שאת התמונה הכוללת אינם רואים – כל אלה, אם כן, התלכדו עם המשמעות האידיאולוגית ה**לא** מודעת של הטקסט שהיא ניתוק המלחמה מהקשר היסטורי ופוליטי רחב, הפיכת המלחמה ל־א-פוליטית (שם, עמ' 70).

בהערה חריפה ומשכנעת עומד לאור על ההבדל בין יזהר של "חרבת חזעה" ו"השבוי" ליזהר של עשור מאוחר יותר, יזהר של "ימי צקלג" (1958). ההבדל הנו המדינה. המדינה השתתפה בכתיבתו של "ימי צקלג" ונעדרה מהכתיבה של "חרבת חזעה" :

אם יש מקום לראות איך חושבת 'מדינה', אם יש מקום שדרכו אפשר לבחון באופן [כך] שבו המדינה נכתבת וכותבת את תולדותיה ואת הביוגרפיה של נתיניה, ואת ייצוגם עוד לפני שהם נולדים, המקום הזה מצוי אי-שם במרחק בין 'חרבת חזעה' ל**ימי צקלג** (לאור, 1995 עמ' 140 ; במקור, בגרסה מקוצרת : "הארץ", 19.9.1994).

ההבחנה החריפה של לאור מסייעת לו להבהיר קריירה ספרותית שלמה וארוכה, זו של יזהר. משעמד יזהר ("אחד הסופרים הגדולים והישרים שקמו לספרות העברית" – שם, עמ' 139) על

השתתפותה של המדינה בכתיבת "ימי צקלג", נסוג לשתיקה ארוכה או לכתיבה על ימי טרום-המדינה.

ביקורת הספרות היא אם כך ביקורת האידיאולוגיה וביקורת האידיאולוגיה, במקרה של הספרות העברית, היא ביקורת האידיאולוגיה הציונית.

לאור אוהב מאד את הביטוי "דור המדינה" (שטבע, כמדומני, גבריאל מוקד), בו עוסק חלק נכבד מהקורפוס הביקורתי שלו, אולם מטעמיו שלו:

ספק אם נטבע אי-פעם כינוי מוצלח יותר לאותה שכבת גיל של מספרים, שנולדה בארץ דו-לאומית, עם 'ערבים ליד הבית', וקיבלה קבלה מוחלטת כמעט את המאפיינים הכי חשובים של הנאראטיב הציוני (לאור, 1995 עמ' 144-145; הרחבה של מסה מ"הארץ", 19.9.1994).

דור-המדינה הוא משרת המדינה הציונית. יש כאן תובנה מעניינת מאד של לאור: ההבדל בין דור הפלמ"ח ל"דור המדינה", אינו נעוץ בכך שאלה "קולקטיביים" ואלה "אינדיבידואליסטיים". כמעט להפך. ההבדל הוא שבני "דור המדינה" "המירו את הנאמנות לתנועה של מוסינזון, או לתנועה של שמיר, או של מגד, בנאמנות למדינה של 'כולנו'" (לאור, 1995 עמ' 158). ובניסוח מבריק: "דור המדינה" ביטל את המדינה, דווקא משום שכתב מטעמה" (שם, עמ' 160). המדינה נוכחת בכל:

אין שום תרבות בעולם שבה המילה 'מדינה' ממלאת כל-כך הרבה פעמים את מקומה ואת תפקידה של המילה 'ארץ' בצורה 'לא מדויקת' כל-כך, וגם תובעים ממך 'לאהוב את המדינה', ונשבעים על אהבתם למדינה. אהבתי את אדוני. חלק גדול מהמושגים והדימויים של הישראליות הם מושגים שנבנו 'מלמעלה' (שם, עמ' 9-10).

את התנגדותו של לאור לספרות לאומית, לספרות של קהילה, הוא מבטא, למשל, בהתנגדותו לתפקיד שעמוס עוז ממלא, בעיני עצמו, בחברה הישראלית:

פעם קורא עוז לקהילתו שבט (בספר המאמרים **באור התכלת העזה**) ופעם הקהילה הזאת היא קיבוץ, עד שאינך יודע מי אינו שייך לקהילה הזאת, מי שלא רואה בקהילה 'שבט', או מי שאינו מקבל את הסופר כמכשף (לאור, 1995 עמ' 85; במקור: "דבר", 8.5.1992).

אך מעניין ואופייני הדבר שלאור אינו מתמקד בחלק הלא-אידיאולוגי אלא המסחרי שיש בהפיכת כמה מדפרי "דור המדינה" לסופרים "לאומיים". ההפיכה לסופר "לאומי" אינו רק פריה של צייתנות ושיתוף פעולה אידיאולוגיים, אלא תהליך (מודע או לא מודע) של מיתוג. כוח השוק וחדירת השוק לשדה הספרות מקבלים בדיונים של לאור תפקיד שולי, ביחס לתפקיד שמיוחס לחדירת האידיאולוגיה הציונית לשדה זה.

מבקר הספרות כמבקר האידיאולוגיה חושף את ה"מבנים ה'לא מודעים'" של הטקסט. הוא מתמקד בתוכנה הפוליטי של היצירה, זה הסמוך-למודע והלא-מודע. אך במקרים מסוימים

המבקר מתמקד גם ברובד המודע והגלוי של היצירה. במקרה האחרון מלאכת הביקורת אינה חשיפה אלא פשוט הסבת תשומת לב.

וואריאציה אחת של ביקורת ספרות כביקורת אידיאולוגיה - לא מהזן החושף אלא מהזן מסב תשומת הלב - היא התמקדות הביקורת ביחס ל"אחר" ביצירות ספרות. סוג הביקורת שלאור כותב גורם, למשל, שבמסה על יהושע קנו יתמקד לאור ביחסי "המיליה הארצישראלי" (לאור, 1995 עמ' 33) ו"האחר". באופן דומה, בדיון ב"ימי צקלג" מתמקד לאור בספירת מלאי של "האחרים" ביצירה (שם, עמ' 51). בדיון בעמוס עוז מתמקד לאור ב"קולוניאליזם" של הסיפור "מיכאל שלי": "חנה [...] היא בת לחברה קולוניאלית" (שם, עמ' 77), ובייצוג דמות "האחר" ב"מנוחה נכונה" (למשל, שם, עמ' 90). בדיון בא.ב. יהושע מתמקד לאור במזרחיות: "אין א.ב. יהושע יכול לסבול את מוצאו ואין הוא יכול לברוח ממוצאו, ואולי משום כך, מפעם לפעם, הוא משתדל להטביע את מוצאו 'הזר' בדיבורים על 'זהות לאומית'. אבל אין לו נחמה" (שם, עמ' 105).

כך יוצא, לעתים, שמעשה הביקורת של לאור מכיל טענה מתוחכמת⁵³, בצד ביקורת פחות מתוחכמת, שבה הולך לאור ומונה כרוכל את המקומות בהם חוטאים הסופרים בגזענות⁵⁴.

מוטיב יחסי "אני" (צברי-ציוני) "אחר" (מזרחי-גלוי) קיים אצל סופרים כקנו, עוז ויהושע, כמוכן. כשם שקיימים, למשל ביצירתו של קנו, מוטיבים הקשורים בדמות האמן ובסוגיות פסיכולוגיות קיומיות, בהן לאור אינו מתמקד. כוונתו להדגיש בכך שההתמקדות במה שלאור מתמקד בו אינה הכרחית, אינה עולה באופן דטרמיניסטי מהחומרים עצמם. הנה, בדיון ב"מולכו" של א.ב. יהושע, מודה לאור בקיומם של נושאים אחרים, ואף על פי כן חוזר להתמקדות ביחסי "אני"- "אחר" ובביקורת האידאולוגיה:

ודאי שיש ברומאן הזה עוד תובנות, אולי אפילו חשובות יותר (וכדאי לקרוא את המאמר של פרויד על האבל כדי לראות כמה נאמן יהושע לתבנית צורנית, בבואו לבנות את הרומאן הזה) [...] יופיו של הרומאן הזה נובע, לטעמי, מכך שהמספר ידע להודות כי העבר, שהוא הפציע מתוכו, נמחק על ידי מישחו חזק יותר. אין פלא שיהושע בחר לגיבורו עבודה במשרד הפנים, המשרד המנפיק את תעודת הזהות לאנשים מטעמה של המדינה (לאור, 1995 עמ' 108; במקור: "דבר" 3.5.1991 וכן 10.5.1991).

כך, בעוד הוא מודה בחצי-פה בקיומה של סוגיה קיומית ברומאן, סוגיה "חשובה יותר", והיא סוגיית אבלו של מולכו, לאור טוען כי "יופיו" של הרומאן נעוץ בסוגיות המרכזיות בעיניו-הוא: יחסי המזרחי והממסד, יחסי "האחר" ו"המדינה".

ולעיתים לאור אינו מרשה לעצמו להודות אפילו בחצי-פה, והוא כופר מכל וכל ברובד הלא פוליטי של הספרות, ברובד ה"פרטי". כך, בהתייחס לעמוס עוז: "[בביקורת הספרות העברית השגרתית] נשמרת הפרדה בין 'הכללי' ל'פרטי', כאילו אין הוא מגולף בתוך החומרים ה'כלליים'" (שם, עמ' 77). לא "עמוס עוז כותב" אלא "המדינה כותבת", בניגוד לכל התמימים הסבורים כי "המדינה אינה יכולה לכתוב, אלא להכתיב, והסופר הוא אדם חופשי, על פי אותו קרדו הומניסטי" (שם,

⁵³ למשל, בביקורת על "הכלה המשחררת" של א.ב. יהושע, טוען לאור כלפי הרובד הרעיוני בספר, שניכר שלא "התחולל בזמן הכתיבה", אלא "סוכם בטרם התיישב" יהושע "לכתוב" (לאור, 2002 עמ' 227; "הארץ", 22.10.2001 ו-2.11.2001). זו הערה מתוחכמת שלה נלווית ההערה המוזכרת בגוף הטקסט, הפחות מתוחכמת.
⁵⁴ באותה ביקורת על יהושע, המוזכרת בהערה הקודמת; עיינו שם, עמ' 227.

עמ' 92). הסופר, אם כך, לא יכול לעסוק בנושא פרטי כמו אבל וכיו"ב. כי אין כזה דבר "פרטי", אין הפרדה בין "הפרטי" ל"כללי". אנחנו רואים כאן שוב היטלטלות בין ערכים מודרניסטיים-אקזיסטנציאליסטיים (קיום פרטי) לבין תמות פוסט-סטרוקטורליסטיות (הסובייקט מעוצב על ידי החברתי).

לאור, אם כך, חולק לעתים על עצם היכולת להפריד את הפרטי מהכללי וכן את האסתטי מהפוליטי. הפרדה זו היא אידיאולוגית, והפופולאריות שלה אצל "דור המדינה" רק מדגישה את אופייה האידיאולוגי של יצירתם. בכך "חטא" אפילו חנוך לוין, ידידו של לאור וגדול הכותבים הישראליים בדורו, לטעמו. הנה, במאמר על חנוך לוין:

יש אצל לוין שמרנות בסיסית, אופיינית בדרך-כלל לכותבי קומדיות. ויש כאן, יותר מכל, היענות לדימויים האסתטיים המולכים בקרב הביקורת והעלית הקובעת בספרות העברית: העיסוק בפוליטיקה, אחרי הכול, אינו יאה לסופר, או למשורר, בתוך יצירתו. לפחות מאז מותה של הספרות הפלמ"חית, בסוף שנות החמישים, ואפילו עוד קודם-לכן, נשמרה פינה לא-קאנונית לפוליטיקה: היה סופר בביתך (הספרותי) ומוחה-פוליטי רק בצאתך. גם ללוין, שהרגיז מאד בסאטירה הפוליטית שלו, חשוב היה בשלב מסוים של יצירתו לנטוש כמה מן ההישגים החשובים שהשיג 'דווקא' בסאטירות הפוליטיות. התקבלותו כמחזאי קאנוני מקבילה לגמרי להכרעה הזאת שלו, והקריירה המזהירה שלו – גם כמשפר וגם כמשורר – קשורה בהכרעה ללכת עם התיאטרון הישראלי ולפנות אל קהלו של התיאטרון הזה. עם הקושי הזה לוין צריך היה להתמודד, ביחד עם מונחיו האידיאולוגיים על ספרות 'גבוהה' וספרות 'נמוכה', שכאמור אינם שונים הרבה ממונחיהם של מי שהיו מוריו בספרות העברית (בעיקר נתן זך) (לאור, 1995 עמ' 172; במקור: "סימן קריאה", חוברת 22 מילי 1991).

במאמר זה על לוין, מתייחס לאור ליורם ברונובסקי. ביקורתו המבטלת של ברונובסקי על "מלכת האמבטיה" (שפורסמה ב"הארץ", 15.5.1970), הכתובה בסגנון "מתחסד", הנה דוגמה, לפי לאור, לתגובה של "אניני-הטעם" על עירוב הפוליטיקה בספרות (לאור, 1995 עמ' 176-175), דוגמה לניסיון להרחיק את הפוליטיקה מהספרות, הרחקה שהנה אידיאולוגית.

קריאת הספרות מבעד למשקפיים הפוליטיים אינה מבטלת את מורכבות הקריאה של לאור, כמו שטקסטים פוליטיים אינם בהכרח פחות "מורכבים" מטקסטים א-פוליטיים. כפי שלאור עצמו טוען (הדברים נסובים על היחס בין "מלכת האמבטיה" המוקדם למחזות הא-פוליטיים המאוחרים יותר של לוין; מעבר שמקביל לטעמנו לניתוח המשכנע של לאור על המעבר מ"חרבת חזקה" הפוליטי במפגיע ל"ימי צקלג" הא-פוליטי, שבו, את מקום האויב הערבי החליף השרב):

אסתטים מעדיפים א-פוליטיות לטובת 'מורכבות'. אבל מה יותר מורכב? הטקסט הסוציולוגי-קומי מ'מלכת האמבטיה' [...] או הרפליקה הקצרצרה מ'חפץ' [...] הטקסט הפוליטי של לוין, מכמה בחינות לפחות, מורכב יותר, עשיר יותר (שם, עמ' 182).

אבל בקטע הזה מוסיף לאור מייד סוגריים רבי משמעות: "(אבל למה כל-כך חשוב לקבוע שמורכב הוא אכן ערך חשוב, וכלום יש בכלל קריטריונים כלשהם הקובעים מהו מורכב?)" (לאור, 1995 עמ' 182). זו הערת-מפתח. הימצאותה בסוגריים מבטאת את לבטיו של לאור, את ספקותיו. הוא, במוצהר, פועל בתחום בו "המורכבות" היא ערך חשוב, כלומר הוא מודרניסט, כזה שפועל בתחומה של "הספרות הגבוהה", ולכן חשוב לו להראות ש"מלכת האמבטיה" הפוליטי מורכב לא פחות, ואולי אף יותר, ממחזות א-פוליטיים של לוין. אבל במסתרים, בסוגריים, מכרסם הספק:

אולי הפוליטיקה צריכה להחליף את האינסטנציה של השדה הספרותי מכל וכל. אולי אין דבר כזה ערך ספרותי טהור, המתבטא, למשל, ב"מורכבות". "למה כל כך חשוב" בעצם הדבר הזה? ו"כלום יש בכלל קריטריונים?". בהערות אלה, לטעמנו, בצד לאור הפוסט-סטרוקטורליסט הפוליטי בא לידי ביטוי לאור הפוסטמודרניסט, הפוסטמודרניסט "הפרימיטיבי", לאור הספקן, לאור האנרכיסט. ראינו כבר קודם לכן כיצד מוסגרים בסוגריים ספקות תהומיים דומים⁵⁵. בכך גם מסתבר יותר מדוע אויביו של לאור המבקר אינם, בדרך כלל, הספרות הטריטוריאלי ורבי המכר "הנמוכים", אלא מה שנתפס כספרות גבוהה דווקא (עוז, יהושע ועוד). יש בו ספקות לגבי ערכה של "התרבות הגבוהה" ולכן אין הוא טורח, בדרך כלל, להיות שומר הגבולות של התרבות הגבוהה אלא לפעול כמבקר בתוכה.

כפי שעולה מהדיון על חנוך לוין, קריאת הספרות דרך הפריזמה האידיאולוגית פירושה לא רק ניתוח היצירה גופא אלא גם "קריאת" תהליך ההתקבלות. הנה דוגמה נוספת:

וזה גם ההסבר להתקבלות המהירה של מה שנקרא 'דור המדינה בספרות'. האופן שבו 'החלל הריק' הזה, הסיפור של המדינה, זכה לתמיכה, באיטלה של 'אנטי-אידיאולוגיה' (לאור, 1995 עמ' 154; נוסח מורחב של מאמר שפורסם ב"הארץ", 19.9.1994).

אני רוצה להתעכב מעט על הטענה הזו, כי היא אופיינית לא רק לביקורת האידיאולוגיה של לאור, אלא להסברים של התקבלות המצויים בביקורת הספרות בכלל. מה שנעדר בהסברים כאלה אינו רק הסברת ההתקבלות ב"איכות" הספרותית, או אף בהיעדרה של "איכות" כזו (כגון: ספר קלישאי שהופך לרב מכר בגלל קלישאותיו)⁵⁶. מה שנעדר מסוג כזה של הסבר הוא החמצה של אופיו של הספר כ"מצרך", ולפיכך היעדרותו של ניתוח התקבלות כניתוח התקבלותו של "מצרך". ב"התקבלות" של מצרך פועלים גורמים כגון שיווק, פרסום ויחסי ציבור, פועל המזל הטהור (!), פועלת המותגיות (האם המצרך מזוהה עם "פירמה" מסוימת - כאן: הסופר - שלה דימוי שאינו קשור בתוכנו הקונקרטי של הספר), פועל היסוד "הטיפש" שניתן לתמצתו במשפט "אין דבר מצליח יותר מאשר ההצלחה", כלומר המומנטום שנוצר מהצלחה ראשונית של ספר או סופר, שמובילה להצלחה גורפת בהמשך. ניתן לומר שההסבר מסוג ההסבר שנותן לאור ל"התקבלות" הוא הסבר חכמני מדי למנגנון שלעיתים הנו מנגנון "טיפש". עמוס עוז לאו דווקא "התקבל" יפה בגלל ציוניותו. עמוס עוז "התקבל" יפה בגלל רשימה ארוכה של גורמים: הצלחתו הראשונית שעודדה הצלחה בהמשך; התמדתו בכתיבת ספרים מדי שנה לערך; דימויו הציבורי ומיתוגו (לא בגלל דעותיו דווקא); כישרונו; אפילו יופיו ועוד. הגורם האידיאולוגי קיים, אבל הוא אינו אקסקלוסיבי.

בהקשר זה, יש לשים לב להתאמה שקיימת בין ביאור התקבלותה של יצירה כנובעת מצייתנות לאידיאולוגיה השלטת ("גם ללוין, שהרגיז מאד בסאטירה הפוליטית שלו, חשוב היה בשלב

⁵⁵ בביקורתו על קורצווייל: "כי זו דרכם של מבקרים (מן הסוג הישן?) להפוך הכל לטקסט מפורש לגמרי". הסוגריים מבטאים, כאמור, את הספק הרדיקלי: אולי מבקרים וביקורת מעצם טיבם מנסים לפרש הכל וכיוון שאי אפשר ולא נחוץ לפרש הכל הרי שהמבקרים והביקורת נוטלים חלק במפעל חסר שחר.

⁵⁶ ביחס לרומן "הכלה המשחררת" של א.ב. יהושע לועג לאור, בדרך אגב ובחטף, לסוג דיון כזה: "שום זרימה אינה מתגלה (לבד מן 'הקריאה הזורמת', בלשון הרצונות) – לאור, 2002 עמ' 225. "רצונות" שואלים האם הספר "זורם" או לא; מבקרים של ממש, משתמע מכך, אינם עסוקים בזה.

מסוים של יצירתו לנטוש כמה מן ההישגים החשובים שהשיג 'דווקא' בסאטירות הפוליטיות. **התקבלותו** כמחזאי קאנוני מקבילה לגמרי להכרעה הזאת⁵⁷, ולא לביאור ההתקבלות כנובעת משורה של גורמים א-פוליטיים ("איכות" אסתטית, מיתוג, שיווק, פרסום ויחסי ציבור, מקריות, הידבקות ההצלחה להצלחה ראשונית ועוד) לבין התפיסה שהחלוקה "ספרות גבוהה"/"ספרות נמוכה" הנה חלוקה אידיאולוגית (בניגוד, למשל, לתפיסה של "ספרות נמוכה" כספרות טריוויאלית, לא חכמה, צפויה ומשעממת, לא חדשנית, לא מורכבת ועוד). **שתי התפיסות כאחת מתעלמות מכוחות השוק ומערכים אסתטיים ומתמקדות בשימוש האידיאולוגי שנעשה בספרות**. התפיסה המלוכדת הזו שוללת מהמבקר את היכולת לפסול יצירה על שום פגמיה האסתטיים, ולמעשה אף כותרת כתר ליצירה "הנמוכה", כביכול זו הינה יצירה שאינה הולמת את האידיאולוגיה השלטת ולכן היא אולי אף "חתרנית". כך נוצר לטעמנו סירוס מסוים של עבודת המבקר, המאפיין את ביקורת הספרות המושפעת מהפוסט-סטרוקטורליזם.

אנחנו דנים בתת-סעיף זה בתפיסתו של לאור את ביקורת הספרות כביקורת האידיאולוגיה. בהקשר זה יש לשים לב לנקודה חשובה נוספת. באקלים פוסט-סטרוקטורליסטי, אקלים "טקסטואליסטי", ביקורת האידיאולוגיה **בשדה הספרות** היא מעשה משמעותי יותר משהייתה בעידן המרקסיזם הקלאסי (או אף בנוסח האלתוסריאני והגרמשיאני של המרקסיזם, שלאור מושפע מהם). זאת משום שבאקלים פוסט-סטרוקטורליסטי של ביקורת "שיח", "מבנה העל" הפך להיות גם "הבסיס". מה שמבנה את החברה אינו רק כוחות-ייצור ויחסי-ייצור אלא השפה עצמה. ולפיכך, במידה מועטה של הפרזה, ניתן לומר כי ביקורת השיח משולה למעשה המהפכני גופו; שינוי "השיח" - "מבנה העל" שהפך למעין "בסיס" בהגות הפוסט-סטרוקטורליסטית – הוא מהפכני. במאמר על א.ב. יהושע כותב לאור כך:

פתאום נזכר יהושע – וזה סוד כוחו של **מולכו** – שהוא חייב דין וחשבון 'אתני' לעצמו, לא משום שחשבון אתני הוא חשבון הכרחי, אלא משום שהדרך ל'אמת' אצל יהושע היתה מוכרחה לעבור דרך ההמרה שעבר, אי-שם, עם הולדתו כ'אפקט של סוביקט' בכניסתו אל מערכת הסימנים והסמלים והלשון הקרויה 'חברה' (לאור, 1995 עמ' 107; "דבר", 3.5.1991-10.5.1991).

חברה, אם כך, אינה מעמדות, כוחות-ייצור ויחסי-ייצור, שעליהם מכסה "בניין-על" אידיאולוגי. "חברה" הנה "מערכת" (ה)סימנים ו(ה)סמלים ו(ה)לשון⁵⁷. זהו אקלים פוסט-סטרוקטורליסטי מובהק, והוא שמכשיר גם את המעבר שעשה השמאל הרדיקלי, שלאור הוא נציג שלו, משיח מעמדי-כלכלי לדיון אקסקלוסיבי באידיאולוגיה הציונית ובפוליטיקה של הזהות. דיון ב"זהות", כלומר במבנה-על, ובאידיאולוגיה ציונית, כלומר ב"שיח", החליפו את הדיון במעמדות ובכלכלה⁵⁷.

⁵⁷ ולא רק שהאקלים הפוסט-סטרוקטורליסטי הטקסטואליסטי מחדד את ערכה של ביקורת הספרות (בתפקדה כביקורת אידיאולוגיה). לעיתים, האפיסטמולוגיה הלאקאניאנית, היא היא הבסיס לביקורת האידיאולוגיה של לאור. כאילו "הממשי" הלאקאניאני החליף את "הבסיס" המרקסיסטי, והאידיאולוגיה מבקשת להתרחק ממנו ולטשטשו, כפי שביקשה בעבר לטשטש את יחסי-הייצור. כך, בקטע עקרוני, המופיע במאמר על קנו:

בעשור שבו ראה אור **התגנבות יחידים** גילתה הפרוזה העברית 'מחדש' את 'האחר האתני' שלה. יכול להיות שהשבר הפוליטי האלים של ראשית שנות השמונים (ובמרכזו – המאבק העיקש של הליכוד על קהילת

אם עבודת המבקר העיקרית היא חשיפה וביקורת של האידיאולוגיה, הרי שאין הבדל גדול בין ניתוח רומן לניתוח עבודת דוקטורט מ-1972 העוסקת בכיבוש לוד ורמלה במלחמת העצמאות. אחרי הבאת מובאה ארוכה מעבודת הדוקטורט הנ"ל מעיר המבקר:

זהו התיאור המלא ביותר מכל הגרסאות שסופרו על אירועי לוד. כאן רוכז הכול. כל יסודות הסיפור: על הכובשים הנצורים בעיר שכבשו, על המרד, על הסכנה, על חוסר הברירה. כאן נעשה שימוש מיומן – כדי לקבל תואר דוקטור – בכל אוצר הדימויים והרטוריקה שהמדינה (האדון) דורשת מכתביה/כותביה/כתבניה (לאור, 1995 עמ' 117; נוסח מורחב של מאמר מ"הארץ", 19.9.1994).

המבקר מנתח את "הדימויים והרטוריקה" בדוקטורט כשם שהוא מנתח יצירות ספרות. וכשם שהדוקטורנט מכוון, מדעת ובלי דעת, לדעת הממסד, גם הסופר עומד לשיפוט לפני "ועדת דוקטורט" המורכבת מהציבור ומההבניה האידיאולוגית שנולד לתוכה.

כמובן, טשטוש ההבדל בין היסטוריה לספרות הוא כשלעצמו מוטיב פוסטמודרני מובהק.

זה ההיבט המעניין אותי כאן במעבר המהיר בין הסיפור של ההיסטוריה, להיסטוריה של הסיפור: במקום שבו אפשר להתמודד עם הדימויים הקיימים כבר, תמיד קיימים כבר [תרגום הביטוי הפוסט-סטרוקטורליסטי-הדרדיריאני ⁵⁸always already], איך מתמודדים איתם? איך מתמודדים איתם סופרים/משוררים? איך מתמודדים היסטוריונים? איך מתמודדים עיתונאים? איך מתמודדות מפלגות פוליטיות? (לאור, 1995 עמ' 118).

לאור, אם כך, מתייחס ל"סיפור של ההיסטוריה" ול"היסטוריה של הסיפור" באופן דומה; "סופרים/משוררים" אינם שונים עקרונית מ"עיתונאים" ומ"היסטוריונים".

תת-הסעיף הזה עסק בספרות כאידיאולוגיה ובביקורת הספרות כביקורת האידיאולוגיה. אם מושג התרבות של ברונבסקי, כפי שראינו, הנו ראיית התרבות כמשחק אריסטוקרטי, הרי שמושג התרבות של לאור הוא, בחלקו, פוליטי. התרבות כ"אידיאולוגיה" של המעמדות החזקים בחברה, התרבות כמה שמאפשר ומצדיק את השליטה באחר, שאינו חולק עמנו אותה תרבות. כך מצטט לאור את פרויד ב"עתידה של אשליה" וכך הוא מבאר אותו:

המזרחים, ובעיקר על קהילת המרוקאים כמצבור קולות 'טבעי' הניב את **מולכו**, את **קופסה שחורה**, את **התגנבות יחידים** וביטויים תרבותיים אחרים, והביא להתעוררות החדשה הזאת [...] היחס ל'מזרחי' היה תמיד בעייתי בייצוג של החברה הישראלית בספרות. יותר מדי קרוב המקום הזה שבו מצוי המזרחי, לממשי הקולוניאלי, מכדי להניח לייצוג לברוח מפני המשוואה 'ערבים=מזרחים'. גם כאשר המספר גולש אל הייצוג הזה, מחמיצה הדיסציפלינה הקרויה 'ספרות עברית', הלא היא המוסד הממשמע את היצירות, מעבירן בפילטר שלו לאלפי התלמידים הנהפכים למורים, ומעבירים הלאה את הפחד מפני הגדרת המתח היהודי-ערבי כמתח קולוניאלי [כמדומה, חסר במשפט מושא: "מחמיצה...את"]. יש לאינטלקטואל הישראלי פחד גדול מפני העניין ה'עדותי' (לאור, 1995 עמ' 22; הדגשה בקו תחתון שלי).

גם אם הטיעון בפסקה לא ברור עד תום; הפחד הגדול מפני העניין ה"עדותי" מוצג כאן כתוצר של חשיפה שנעשתה באיזמל דק, בעוד הוא מובן מאליו לכולי עלמא; אמירת דבר פשוט באופן מסובך אינה זרה ללאור: כן, האינטלקטואל הישראלי מפחד מחשיפתו של היסוד הקולוניאליסטי, מפחד גם מהתפוררות הלאומיות בגין השעשים העדתיים ואולי גם מאבדן מקומו כאליטה. אין צורך במבקר תרבות חריף במיוחד על מנת לחשוף זאת; עמימות היא תכונה לא זרה לכתביה של לאור ואולי הרושם הזה נובע מקוצר ההשגה של קוראו הנוכחי. בכל אופן, כמה עקרונות עולים מהפסקה הנ"ל: 1. דיסציפלינת הספרות העברית היא מוסד אידיאולוגי שכוחו אינו מבוטל ("אלפי תלמידים הנהפכים למורים"). 2. כמוסד אידיאולוגי תפקידו להסב את המבט מה"ממשי". 3. ה"ממשי" הנה המציאות הקולוניאלית המוצגת בידי אחרים באופן אידיאולוגי כ"צינורות".

⁵⁸ הביטוי המקורי מיוחס להיידגר, למעשה.

הנה דוגמה טובה לטיבה של האמת הפרוידיאנית: 'לא רק למעמדות בעלי זכויות היתר, הנהנים מפירותיה של אותה תרבות, יש חלק בסיפוק [=הנרקיסי מערכי התרבות]' ⁵⁹ אלא גם המדוכאים עשויים לקחת בו חלק, שהרי הזכות לבוז לניצבים מחוץ למעגל שלהם, מפצה אותם על קיפוחם בתוכו' ('עתידה של אשליה', עמ' 38). המשכו של התיאור מעניין יותר 'אמנם, אתה עצמך הנך פלבאי עלוב, שבע-קרבות בשירות האימפריה ועתיר-חובות, אבל הרי רומאי אתה, ובתורת שכזה אתה נמנה עם השולטים בעמים אחרים ומחוקק להם חוקים'. תיאור זה של היחס שבו נשלט המעמד המדוכא באמצעות התרבות ותוך כדי השתתפות בדיכוי של עמים אחרים, הוא תיאור מובהק של התרבות הקולוניאלית בתקופה שבה פרויד עיצב לעצמו את תפיסותיו [...] ועכשיו חישבו על הענקת פרסי ישראל ועל הצופים בטלוויזיה שלא שמעו מימיהם על מישהו מן הזוכים וכמה סיפוק נרקיסיסטי יש לתיאורים על הישגי הזוכים (הישגים עולמיים ממשיים, בלי ספק) שקרנם גדלה בעולם הרחב, ואיזה תפקיד ממלא הטקס הזה (או טקסים אחרים) של קשירת הפלבאי אל אדונו, כמערצי 'אותם' ערכים, בניגוד לעמים הנשלטים על ידם (לאור, 2002 עמ' 135).

תרבות - ו"תרבות גבוהה" בכלל זה - הינה אם כן אידיאולוגיה שתכליתה שליטה ודיכוי "באמצעות התרבות".

6.2.1. – סיכום

יצחק לאור הוא מבקר שמציג לעינינו עמדה ביקורתית מורכבת מאד ורבת סתירות (כאמור, סתירות אינן דווקא מיגרעה, לתפיסתנו. לאור הוא מבקר מעניין מאד, גם אם מקומם לעתים קרובות, בין השאר בגלל סתירותיו). משמשות בה בערבוביה גישות מודרניסטיות, מודרניות, פוסט-סטרוקטורליסטיות ופוסטמודרניות.

התפיסה המודרניסטית של לאור כוללת את הרכיבים הבאים:

1. ראיית היצירה הספרותית כמקום של חירות וחד-פעמיות (שהסופר והקורא כאחד נוטלים בהן חלק).
2. אהדה כלפי יצירות ספרות שמתמקדות במדיום עצמו, כלומר בשפה, ולא ביחסי השפה-עולם.
3. התפיסה המודרניסטית של לאור אינה כוללת, עם זאת, אמונה בחשיבות "התרבות הגבוהה".

התפיסה המודרנית של לאור מתבטאת בקבלו על עצמו מטה-נרטיב פוליטי, בהקשר הישראלי: מטה-נרטיב אנטי-ציוני, שממנו הוא יוצא לביקורת הספרות, מטה-נרטיב שהוא מעצב לעצמו מ"התיאוריה" הפוסט-סטרוקטורליסטית (ופיתוחיה הפוסט-קולוניאליסטיים), כפי שראינו בפרק הקודם. המטה-נרטיב הזה הופך חלק גדול מהפעילות הביקורתית של לאור לביקורת אידיאולוגיה (ובפרט: ביקורת האידיאולוגיה הלאומית), שנעשית בשמה של אידיאולוגיה אלטרנטיבית.

התפיסה הפוסט-סטרוקטורליסטית של לאור כוללת את הרכיבים הבאים:

⁵⁹ הסוגריים המרובעים הן של לאור.

1. התנגדות לבקשת קוהרנטיות הן בתחומה של היצירה הבודדת והן בשדה הספרות הכללי.
2. ביקורת "השיח" הפוסט-סטרוקטורליסטית, שמעצימה את ביקורת האידיאולוגיה שנלמדה בבית המדרש המרקסיסטי (שקדמה לביקורת השיח מבחינה היסטורית); תפיסת "התרבות" כקונסטרוקט אידיאולוגי שיש לפרקו.
3. ספקנות כלפי יכולתו של "המחבר" להיות חופשי וחד-פעמי; כלומר, ספקנות כלפי ערך מודרניסטי מרכזי.

התפיסה הפוסטמודרנית של לאור כוללת את הרכיבים הבאים:

1. התנגדות למטה-נרטיב הלאומי.
2. התנגדות למושג ומוסד "התרבות הגבוהה".
3. התנגדות לכל כתיבה ביקורתית שנעשית בשמו של מטה-נרטיב כזה או אחר ויהא הנאור ביותר; תפיסה אנרכיסטית/ליברלית של "לסה-פייר" בשדה הספרות (וואת בסתירה, כאמור, ליסודות אחרים בתפיסתו של לאור).

3.1. - מנחם בן והמילה הכתובה

מנחם בן, יליד 1948, החל לכתוב ביקורות ספרות בסוף שנות הששים. הוא פרסמן בבימות שונות, ביניהן במקומוני "מעריב" ו"ידיעות" ובשנים האחרונות ב"מעריב". בן גם פרסם ספרי שירה וספר פרוזה וכן שלח ושולח ידו בכתיבה פובליציסטית.

בן הוא המבקר הישראלי הבולט ביותר שהתחבט באותן התחבטויות שהעסיקו את מבקרי הספרות האמריקאיים בשנות הששים והשבעים (אותן הצגנו בפרק ב').⁶⁰ פעילותו הביקורתית המקורית והפרובוקטיבית מציגה לעינינו התלבטות עמוקה ואמיצה של מבקר ספרות בסוגיות מעמדן ועתידן של השפה והמילה הכתובה, ובצדה של התלבטות אמיצה ומעמיקה זו כמה פתרונות מקוריים, שערורייתיים ומופרכים כאחד שניתנו לה.

1.3.1. – קסמי המיידיות והמסמנים

ברשימה במקומון "כל העיר"⁶¹ מסביר מנחם בן מה נחוץ על מנת להביע דעה על שיר:

כל מה שנחוץ הוא לענות לעצמנו על שאלה פשוטה כגון: האם קראנו את השיר בעניין. כי אם קראנו את השיר (כלומר, את המילים המוגדרות כשיר) בעניין, אז זה שיר מעניין

⁶⁰ ללא קשר ישיר ביניהם. הן המבקרים האמריקאיים, והן מנחם בן כמה עשורים אחריהם, התמודדו, להבנתי, עם מציאות דומה, זו הפוסטמודרנית, ועשו זאת באופן דומה.
⁶¹ רשימות שכונסו בספרו "תיק שירה". להלן אתייחס לספר זה כ: בן, 1994.

(מבחינתנו, כמובן, תמיד מבחינתנו). כל כך פשוט (בן, 1994 עמ' 11; "כל העיר", 17.1.1992).

ומה לעשות כשאנחנו מבינים את השיר?

במקרה כזה אנחנו צריכים בעיקר לא להתאמץ להבין. אנחנו צריכים תמיד לקרוא שירה כמעט באותה קלות-קריאה שבה אנחנו קוראים ידיעה בעיתון. כפי שלא טוב להתאמץ כדי 'להבין מוזיקה', כי המאמץ פוגע בטבעיות השמיעה ובטבעיות התגובה, וכפי שלא טוב להתאמץ כדי לראות ציור (כי המאמץ פוגע בהסתכלות), כך לא טוב להתאמץ להבין שירה, כי המאמץ להבין את השיר פוגע (בקריאה ראשונה) בקליטת השיר. כשמדובר בשיר שאנחנו מובן מיד – מה שקרוי 'שיר קשה' – אין הרי שום אפשרות לפענח את משמעויותיו במהלך הקריאה המיידית, המהירה, הראשונה. לעומת זאת, די בקריאה אחת, ראשונה, עוד לפני ההבנה, כדי לדעת אם השיר מקסים אותנו. כל מה שאנחנו צריכים במקרה כזה הוא להניח לעצמנו להיות מוקסמים (או לא), כי רוב השירים בכלל לא מקסימים) עוד לפני ההבנה (בן, 1994 עמ' 14-15).

והנה קטע דומה מרשימה אחרת:

הרי קסמו של שיר ועוצמתו, וממילא תגובתו על קסמו ועוצמתו, אינם מותנים בהרבה מקומות במשמעות השיר. זאת ועוד: במקרים לא מעטים אין בכלל 'משמעות' או 'תוכן', והשיר אמור לקרות לנו, להקסים אותנו – במישורים אחרים לחלוטין. להבין שירה פירושו, בעצם, לדעת להגיב רגשית על שירה – ובעיקר לדעת בוודאות, ביחס לעצמנו, מה הרגשנו ביחס לשיר כזה או אחר (בן, 1994 עמ' 19; "כל העיר", 8.12.1989).

ועוד קטע מאותה רשימה:

הבה נקרא, למשל, שורות מתוך שיר של רטוש, וניווכח עד כמה הדבר הנקלט בקריאתו הוא צורני בעיקרו: חן החריזה ורהט העברית: הגיג אף לא יוצד/מלחן עצבוני/הגיג-תמיד סמר/מַדֵּל שְׁפִי עֵרְגָה (מתוך 'יוחמד', **הוצאת הדר**. אגב, מה זה בדיוק 'יוחמד'?) ברור שיש כאן 'עיצוב' ו'ערגה' ו'לחן' – בעיקר לחן – לחן העברית הקצבית, המלוטשת כתער. מעבר לזה שום דבר אינו ברור, לפחות לא בזמן הקריאה הראשון (בן, 1994 עמ' 20).

וקטע נוסף מרשימה על שירת אהרן שבתאי המוקדם:

שבתאי חושף את הקורא, מדעת, למלים בטוהרתו, למלים בטרם הן משמשות אותנו כמשמעות בלבד, למלים כצבע רגשי ורוחני. מבחינה זו, גם מבחינה זו, שירת שבתאי ב'קיבוץ' היא שירה בטוהרתה (בן, 1994 עמ' 264; "כל העיר", 18.11.1988).

והנה קטע מאוחר יותר:

אבל בואו נגיד כמה מילים בכלל על המוזיקה בשירה, שהרי עצם המילה 'שירה' בלשון בני אדם פירושה מלים שמזדמרות, שיש להן אופי מוזיקלי כלשהו. [...] ואגב, אין כל צורך לשאול את עצמנו למה התכוון המשורר או למה מתכוונות המילים [...] די שנמלמל לעצמנו את מיקצב המילים הקסום, די שנתענג על העברית היפהיפיה, ממש כפי שאנחנו נוהגים לא-אחת כשאנחנו שומעים פזמון שלא דווקא כל מילותיו מובנות לנו. אנחנו מתענגים על המילים המתנגנות, עוד לפני שהבנו אותן (בן, 2006 עמ' 15-16).

הקטעים האלה מבטאים כמה עיקרים מרכזיים בתפיסתו של בן.

- א. שיר טוב צריך לפעול באופן **מייד** על קוראו; החשבת **המיידיות** הזו מבוטאת גם בכותרת פרק בספרו של בן מ-2006, "משלמה המלך עד שלמה ארצי מיונה הנביא עד יונה וולך": "איך להבין כל שיר ומייד" – בן, 2006 עמ' 22.⁶²
- ב. שיר צריך לפעול מיידית על **הרגש** והרגש ליופי בכלל זה, לא על האינטלקט. בן, כפי שראינו בציטוטים לעיל, משתמש תדיר במילה "מקסים". "מקסים" הוא מה שפועל מיידית על הרגש והחושים.⁶³
- ג. ולפיכך, וזה הצעד הלוגי החשוב הבא: "**משמעותו**"⁶⁴ של **שיר הנה שולית** ("הרי קסמו של שיר ועוצמתו, וממילא תגובתו על קסמו ועוצמתו, אינם מותנים בהרבה מקומות במשמעות השיר. זאת ועוד: במקרים לא מעטים אין בכלל 'משמעות' או 'תוכן', והשיר אמור לקרות לנו, להקסים אותנו – במישורים אחרים לחלוטין")⁶⁵.

⁶² דוגמה נוספת: "שיר, כל שיר, קורה לנו בשניות שאנחנו קוראים אותו" – בן, 1994 עמ' 21.

⁶³ מילה אחרת בה משתמש בן על מנת לבטא רושם **מייד** שמטביע שיר על הרגש של הקורא, מלבד השורש "ק.ס.ס." במגוון צורות, הנה המילה "אוורירי". "אוורירי" הוא מה שנטמע בקורא ללא מאמץ, באופן מידי, בהיותו נטול משקל ודחיסות, נטול כובד. כך, למשל, כותב בן על שירת לאה איילון:

אחת התכונות הטבעיות המזהירות בכתיבתה של לאה איילון היא מינון החומרים השיריים (פריסת הדימויים, למשל), ההופכים את השיר שלה לאוורירי לגמרי, למרווח להפליא, לנגמץ בקלות (בן, 1994 עמ' 279; "כל העיר", 17.3.1989).

שיר "אוורירי" הנו שיר "הנגמץ בקלות".

⁶⁴ משמעותו הרפרנציאלית, האידיאלית והנרטיבית.

⁶⁵ הנה דוגמה נוספת למשניות רכיב המשמעות אצל בן:

בכלל, יש שירים שהרצף שלהם (מה שמחבר מלה למלה) בכלל איננו רצף של משמעות הגיונית כלשהי, אלא למשל רצף של שגנוניות מקסימה (גם זה סוג של רצף), מלה שגורת מלה באיזושהו תזמור מוזיקאלי, אסוציאטיבי, צבעוני. מי שינסה לתרגם שיר כזה לפרוזה כמשמעות, כתוכן, יעוות את כל העניין, כי כל העניין וההיגיון מונחים במימד אחר (בן, 1994 עמ' 16; "כל העיר", 17.1.1992).

והנה ביטוי נוסף למשניות רכיב המשמעות לפי בן, גם היא מאותה רשימה, והפעם לא באמצעות ביטוי הישיר של אי הצורך בה, במשמעות, אלא בהצהרה בדבר ריבון האינפלציוני של אפשרויות המשמעות:

בשירה כל פירוש הוא נכון, ובלבד שהוא מסתדר עם המילים. כלומר, ממש כל פירוש שהוא, גם כזה הרחוק לחלוטין מכוונתו המקורית והמודעת של המשורר. כי למלים, כמלים, יש נפח משמעות גדול מכפי שאדם זה או אחר יוכל לשלוט בו, וכל משמעות תופסת (בן, 1994 עמ' 16).

והנה ביטוי שנון לריבוי המשמעות של השירה: "בניגוד לחידות חמיצר, שבהן יש רק תשובה אחת נכונה (והיא התשובה של חמיצר), הרי בשירה, כל התשובות נכונות" (בן, 2006 עמ' 28).

ריבוי המשמעות הוא לכאורה הקוטב הנגדי להיעדר המשמעות. אך, למעשה, ישנה כאן אחדות ניגודים. שני קצות הספקטרום נגשים בנקודה אחת והיא: משניות של המשמעות בשירה. בן משתמש אינספור פעמים (גם לעדותו הוא) בשני משפטים של משוררים אמריקאים גדולים המגדירים מה היא שירה (למשל: בן, 2006 עמ' 28-29). משפטו של עזרא פאונד: "שירה היא לשון טעונה משמעות עד קצה אפשרויותיה". ולעומתו, משפטו של רוברט פרוסט: "שירה היא כל מה שהולך לאיבוד בתרגום". לכאורה, ההגדרות הללו סותרות זו את זו: פאונד הדגיש את המשמעות של השירה, את המסומנים, ואילו פרוסט מדגיש את מה שהולך לאיבוד בתרגום, קרי את המסומנים. אבל למען האמת אין סתירה אם תופסים את אינפלציית המשמעויות שכן מצדד בה (כביכול בעקבות פאונד) לא כהעלאת חשיבות המשמעות בשירה אלא כהקלת ראש למעשה ברכיב המשמעות בשירה, כגישה של "הכל הולך" ברובד המשמעות בדיוק מכיוון שזהו רובד שולי.

והנה דוגמה נוספת, מעט משעשעת, למשניות המשמעות לפי בן, כשבן תוקף מבקר שירה מתחרה, אריאל הירשפלד:

הירשפלד מתקשה להרגיש, ולכן הוא 'מרגיש' יותר, וכאן נוצר הפער המביך בין הסחורה ובין ההכרה עליה. הירשפלד נוטה להגיב על **התוכן**, על **האמירה**, על **משמעות** טקסט מסוים. הוא אינו מגיב בכלל על **העיקר**: כלומר, על הצבע הרגשי העולה מן הטקסט הלשוני, על האיש שבשיר כפי שהוא ניכר בלשונו, בסגנונו. וכך חמקה מהירשפלד כליל כל נפחותו של [חזי] לסקלי (בן, 1994 עמ' 340; "כל העיר", 25.8.1989; ההדגשות שלי).

ד. פעולתו המיידית של השיר על קוראו היא עניין סובייקטיבי ("אם קראנו את השיר כלומר, את המילים המוגדרות כשיר) בעניין, אז זה שיר מעניין (מבחינתנו, כמובן, תמיד מבחינתנו)".

בכוונתנו לנסח את עמדתו של בן כך: הרושם המיידית, ההקסמה, שבן מדבר עליהם, הנם למעשה בעיקר פעולתם של **המסמנים** (המוזיקה של המילה או אף צורתה הגרפית; יושם לב ששיר מושווה לעיל למוזיקה ולציור!) ולא נובעים, או לא באים בעיקר, מיופיים של המסומנים⁶⁶, כלומר לא באים מ"המשמעות" של השיר. כאמור: "די בקריאה אחת, ראשונה, עוד לפני ההבנה, כדי לדעת אם השיר מקסים אותנו". בן הוא מבקר ספרות שמבכר את "פני השטח" של השיר על פני "מבנה העומק", את "הסכיזופרניה" והשצף ("רצף של שגעוניות מקסימה"⁶⁷) על פני התבונה המסדירה (כאמור: "אנחנו מתענגים על המילים המתנגנות, עוד לפני שהבנו אותן").

הנה, לפיכך, הדגמת הדרך הראויה בה יש לקרוא שירה. ההדגמה היא מבית שיר של אלתרמן:

אין קץ לחוכמה ואין כסיל לקישוט/ ואפילו ידך הלבנה אשמה היא. / אצא לי על כן במעיל קיץ פשוט/ לטייל בין פילי השמים. ושוב, עוד לפני שאנחנו מבינים את המילים הסתומות (מה זה, למשל, 'אין כסיל לקישוט?' – תיכף נבין), אנחנו קולטים שהעברית יפהיפה, משוכללת, מתוחכמת, מעודנת. עוד לפני שאנחנו מבינים מה זה 'ואפילו ידך הלבנה אשמה היא' (עוד מעט ננסה להבין), אנחנו מתפעלים מן החרוזה המבריקה (שמתם לב ש'שמים' נחרז עם 'אשמה היא' איזה חרוז!) ומן הקצב המושלם, ועוד לפני שהבנו על מה מדברות השורות, אנחנו מבינים שהאיש המדבר אלינו מתוך השיר אוהב פשטות ('אצא לי על כן במעיל קיץ פשוט'), ומעדיף את החוץ ('לטייל בין פילי השמיים'). ויודע משהו על אהבה ועל יד נשית לבנה, והוא גם מספיק עמוק כדי לדבר איתנו באותו רצף אינטלקטואלי-שירי גם על 'אשמה' וגם על 'קישוט', גם על 'פילי שמים' ילדותיים וגם על חוכמה. כל זה עובר אלינו מייד, ומכל זה אנחנו מתפעלים ומוקסמים עוד לפני שהתחלנו בכלל לשאול את עצמנו למה התכוון המשורר (בן, 2006 עמ' 25-26; ההדגשות שלי).

כעת, אם שיר צריך לפעול עלינו באופן מיידית, ביקורת שירה היא ניסוח התגובה המיידית שלנו לשיר, ובכך אין היא שונה מביקורת אוכל:

למעשה, אין הבדל בין ביקורת אוכל לביקורת שירה. כפי שכל אדם יודע בדיוק מה דעתו על האוכל שאכל (היה טעים? היה מעולה? היה דוחה? היה סתמי? היה משעמם?), ככה כל אדם יודע מה דעתו על השיר שקרא (היה מרגש? היה משעמם? היה דוחה? לא עשה לך כלום?), גם אם אינו מבין בשירה. לכן, כל העניין הוא לפענח את נפשנו (כלומר, לדעת מה

⁶⁶ ניסוח רך יותר של עמדת בן (שמובא בהערת השוליים מקוצר המצע ומכך שאלה וואריאציות בלבד על עמדתו העיקרית) היא ששירה אמנם מתמקדת גם במסומנים אך לא בקשר בין המסומנים, שקיים או לא קיים בשיר, אלא בקשר בין המסמנים בלבד. ניסוח רך נוסף: שירה מתמקדת במסומנים וגם בעושר המסומנים העולה בקורא באופן מיידית, לפני שנבחר המסומן הנכון כביכול בהקשר הנוכחי.

⁶⁷ מתוך המובאה שהוצגה גם בהערה 65:

בכלל, יש שירים שהרצף שלהם (מה שמחבר מלה למלה) בכלל איננו רצף של משמעות הגיונית כלשהי, אלא למשל רצף של שגעוניות מקסימה (גם זה סוג של רצף), מלה שגוררת מלה באיזושהי תזמור מוזיקאלי, אסוציאטיבי, צבעוני. מי שינסה לתרגם שיר כזה לפרוזה כמשמעות, כתוכן, יעוות את כל העניין, כי כל העניין וההיגיון מונחים במימד אחר (בן, 1994 עמ' 16; "כל העיר", 17.1.1992).

אנחנו מרגישים או מה הרגשנו כשהרגשנו), ולנסח אם צריך – כלומר, אם משהו שואל אותנו, למשל – את תגובתנו הפנימית ביחס לכל אובייקט: שיר, סיפור, ציור, מוזיקה, אוכל, אשה (בן, 2006 עמ' 152)⁶⁸.

שני הרכיבים השונים שיש בתפיסת הביקורת של בן - רכיב **המיידי** ורכיב **הסובייקטיבי** - כפי שהצגנו לעיל, מתבארים מההשוואה לביקורת האוכל. ביקורת שירה היא כמו ביקורת אוכל בכך שהמבקר יודע מייד אם השיר "ערב לחיכו". אך גם בכך שביקורתו זו הינה עניין סובייקטיבי, כי כמו בביקורת אוכל הרי "על טעם ועל ריח אין להתווכח".

התאווה הזו לאימפקט מיידי מסבירה לטעמנו גם את הפרובוקטיביות המאפיינת את הכתיבה של בן. גם **הביקורת צריכה להיות בעלת השפעה עזה ומיידי**, לא רק השיר המבוקר. הביקורת היא סוג של פרפורמנס מילולי. הפרובוקטיביות בביקורת היא המקבילה למוזיקליות בשירה. היא מה שמקפיץ/מענג במיידיות.

הנה, כדוגמה לטענה האחרונה, תגובתו של בן לפולמוס בין אמנון נבות לדן מירון שהובא בפרק הקודם. בן מתענג את **הפולמוס גופא** ופחות על **תכניו**:

היה היו פעם שני מבקרי ספרות מובילים בישראל. האחד גבריאל מוקד, עורך כתב העת 'עכשיו', שפרסם מאמרים מרכזיים במוספים הספרותיים של 'ידיעות אחרונות' ו'דבר', והשני אמנון נבות, ששימש כמבקר הספרות המרכזי של המוסף הספרותי של 'מעריב'. ועם כל חילוקי הטעם הכבדים שלי עם כל אחד משניהם, בדבר אחד לא ניתן היה להטיל ספק: **שניהם, במיטבם, היו כותבים משעשעים מאוד** [...] ואילו נבות מצדו הפגין נטייה כפייתית לעודד טקסטים אוטוריים, איכותיים אך **בלתי קריאים בעליל** (מישראל ברמה עד יובל שמעוני) ולהיות עוין ותוקפני עד בוש לכל **טקסט חי וקריא**, עד שלבסוף הוצאו שניהם או יצאו ממעגל הפעילות הביקורתית המרכזית לטובת נוכחות נידחת הרבה יותר [...] והנה, בימים אלה שיגרו אליי מוקד ונבות את מה שקרוי 'איגרות עכשיו/דפי ביקורת', דפים משוכפלים בסטנסיל או משהו כזה, לא תואר להם ולא הדר, אבל איזו עוצמה ביקורתית שורפנית ומדויקת, כשהפעם מושכב על המוקד בעיקר פרופ' דן מירון על שלל אויליותיו. חלק מן הניסוחים **המבדריים** של מוקד את נבות מתוך איגרות הנפץ האלה מובא כאן **להנאת הקוראים**, להזכירנו מה אנחנו מחמיצים במוספים הספרותיים הסולידיים מדי שלנו, שחדלו מן הפולמוס הספרותי, לא ברור בדיוק לטובת מה [...] והנה, לעומתו, אמנון נבות, המצטט בהרחבה (בכוכמת ציטוט נפלאה) את שטויותיו המדהימות של מירון [...] ונבות מפענח: 'דן מירון ניצב בעמדת אח בכור שלכד את אחיו מאונן בסתר המחסן, ומושא האוננות, אללי, הוא 'תמונתה של העלמה עמה קשר האח הבכור קשר אירוסים'. אה, אז אלתרמן אונן על החברה של מירון? **אין גבול ללעג, אין גבול לעליצות**. חברים, אתם חסרים ('זמן תל אביב', 30.7.2004; ההדגשות שלי).

זו עמדה של "פולמוס לשמו של פולמוס", חדווה מהתרחשות ביקורתית בלי קשר לתכניה של הביקורת.

⁶⁸ עוד דוגמה:

כמו שרפי גינת הזהיר את עם ישראל מפני קוליפורמים בחומס, אני מזהיר מפני חומרים ספרותיים מזהמים ותחלואים חברתיים. בעיקרון, העבודה שלי דומה לשל מבקר מסעדות. הוא כותב מה הרגיש בשעה שאכל, ואני כותב מה הרגשתי בשעה שקראתי. אין הבדל בין ביקורת אוכל לביקורת ספרות. לכתוב שהטקסט כתוב במליצה לא-טבעית, זה בדיוק כמו לכתוב שהאוכל הוצא מהמקפיא וחומם במיקרוגל (ראיון ב"שבעה ימים" של "ידיעות אחרונות", 29.4.1994).

הבה נערוך, אם כן, סיכום ביניים⁶⁹: בן מדגיש את החוויה המיידית בקריאת שירה והוא בעד גישה סובייקטיבית-רלטיביסטית בקליטת שירה. בן, אם כן, הוא "נגד פרשנות" במובן הסונטאגי⁷⁰. אך כפי שראינו בפרק ב', התנגדותה של סונטאג לפרשנות נבעה מהתנגדותה למדיום הלשוני. כיצד ניתן "להתנגד לפרשנות" במדיום לשוני כמו השירה? והנה לזה בדיוק בן מצא פתרון! הוא מדגיש בשירה את הצד הלא לשוני⁷¹ שלה, את הצד המוזיקלי או הצבעוני (חשובות כאן המטפורות הלקוחות מאמצעי מדיה מתחרים!), והוא נגד "התוכן", "האמירה", ה"משמעות", קרי: המסומנים, אותם צריך לחלץ כביכול מהשיר⁷². ולבסוף: לפי בן, מבקר השירה הוא מי שמעביר לקוראיו את קסמי המיידיות של השיר. מבקר השירה הינו גם פרובוקאטור כי גם הוא, לא רק המשורר, צריך להפעיל את קוראיו באופן לא-תבוני ומיידית.

2.3.1. – שירה ומוזיקה; שירה והשפה המדוברת

ההשוואות בקטעים שהובאו לעיל בין שירה למוזיקה אינן מקריות. שירה היא כמו מוזיקה כיוון שבמוזיקה הצלילים מרכזיים יותר מה"מסומנים" (שבכלל הגדרתם במוזיקה מסובכת בהרבה). לא פלא לפיכך שבן תופס את המוזיקה כרכיב המרכזי בשירה: "שירה", מעצם ההגדרה 'שירה', היא עניין מוזיקלי" (בן, 2006 עמ' 14). אם כך, למרות שבן מרבה לצטט את אמירתו של עזרא פאונד כי שירה הנה "לשון טעונת משמעות עד קצה גבול אפשרויותיה" (למשל, שם עמ' 14), בכוונתנו להדגיש שוב כי רכיב המשמעות בשירה, קרי המסומנים, משני אצל בן. בהמשך דרכו כמבקר הביאה עמדתו זו לראות במשוררי הפזמון הישראלי, במוזיקאים הפופולאריים, את מחליפיהם של משוררי הכתב העבריים (ועל כך בתת-הסעיף הבא). אך כבר בשלב מוקדם, בראשית שנות התשעים, ממליץ בן לקרוא שיר סתום של יונה וולך באותו אופן בו אנו מאזינים לאותו שיר ("אולי אני מבזבזת את כוחה") שהולחן ואז הושר בפי ירדנה ארזי: "הייתי מציג לקרוא את השיר הזה (ובכלל, כל שירה סתומה באשר היא) באותו אופן שבו אנחנו מאזינים לו ברדיו, מפיה של ירדנה ארזי: **בלי כל חובת הבנה**, מתוך **היענות למוזיקה** של המילים" (בן, 1994 עמ' 24; "כל העיר", 27.3.1992; ההדגשות שלי)⁷³. השיר הוא המוזיקה, והלחנתו אינה משנה את המדיום בו נכתב השיר, להיפך, היא רק מדגישה את מהותו הבסיסית של השיר שהיא-היא

⁶⁹ כפי שהערתו גם לעיל, כשעסקתי ביצחק לאור, אני חש שיש צורך ב"סיכומי ביניים" במקרים בהם העמדה של המבקר הנדון מסתעפת והולכת וברצוני שהקורא יוכל לעכלה בקצב סביר ובמנות מדודות, ולפיכך ההפוגות הללו.

⁷⁰ אם כי יש הבדל מסוים בינו לבין סונטאג: בן מדבר על המבקר כמי שמנסח באופן רפלקטיבי את מה שהרגיש, אחרי שהרגיש זאת באופן מיידית. כאמור: "לכן, כל העניין הוא לפענח את נפשנו (כלומר, לדעת מה אנחנו מרגישים או מה הרגשנו כשהרגשנו), ולנסח את צריך – כלומר, אם משהו שואל אותנו, למשל – את תגובתנו הפנימית ביחס לכל אובייקט: שיר, סיפור, ציור, מוזיקה, אוכל, אשה". כלומר, ההתנגדות לפרשנות אינה טוטאלית. אך אולי גם אינה כזו אצל סונטאג, שהתנגדה לפרשנות מהסוג **שהחליף** את ההתרשמות האיסטינקטיבית, אך אולי לא לזו שמתמללת התרשמות אינסטינקטיבית.

⁷¹ כלומר, את הצד שאינו מחויב לסימן הלשוני המלא, זה שמורכב מ"מסמן" ומ"מסומן".

⁷² עיינו בהערה 66 לניסוח מעט יותר ניואנסי.

⁷³ עוד ביטוי מוקדם לנטייתו של בן אל משוררי הפזמון היא ההשוואה שעורך בן בין אלתרמן לשלום חנוך (בשיר "פראג" של האחרון) ביחסם הביקורתי למשטר הסובייטי: "אגב, במישור אחר, ובהקשר אחר, גם **שלום חנוך** בשירו **שיר שחלמתי על פראג** הוכיח שהוא משורר אמת, על-פי דרכו הפזמונאית" (בן, 1994 עמ' 70; "כל העיר", 22.12.1989). שימו לב להסתייגויות שקיימות כאן עדיין: "במישור אחר", "בהקשר אחר", "על-פי דרכו הפזמונאית". וכן להבאה האגבית של ההערה ("אגב") ולא להצגתה בגאון. בהמשך יהיה בן רדיקלי יותר בשוויון שיציב בין מוזיקאים פופולאריים למשוררים, כפי שנראה להלן.

המוזיקה. ההלחנה של שיר היא כמעט התפתחות מסקנית בהינתן אופיו המוזיקלי של השיר, לפי בן.

את היעלמות שירת החרוז מפרש בן כהיעלמות ההכרה הנכונה שהעיקר בשירה אינה המשמעות כי אם המוזיקליות:

עם התכווצותה הכמעט מוחלטת של שירת החרוז התחיל עוד משהו יסודי מאוד בכל עניין השירה להשתכח: העובדה ששירה איננה דווקא, או רק, אמירה רגישה כזו או אחרת, אלא גם, ולפעמים בעיקר, מוזיקה, חומר מילים (בן, 1994 עמ' 128; "כל העיר", 28.10.1988).

לפיכך בן אוהד מאד את שירת החרוז:

למרות שתשעים ותשעה אחוזים בערך מן השירה הישראלית בעשורים האחרונים היא שירת הדיבור נטולת חרוז ומשקל, הרי בכל זאת כחמישים אחוז **ממיטב השירה** כתוב בחרוזים. כלומר, אחוז אחד ממכלול השירה הנכתבת בארץ תרם לכחמישים אחוז מן האכיות! (בן, 1994 עמ' 238; "כל העיר", 13.3.1992).

באותו מאמר מייחס בן את מצבה העגום של השירה להתרחקות מהחרוז: "כדאי גם לשים לב לעובדה כי התמעטות הכתיבה בחרוזים התרחשה במקביל לפיחות במעמד השירה בכלל. חרוז מאפשר גם את הלא-חרוז. בלי חרוז בכלל, לעומת זאת, הכל מועד להפוך לפרוזה" (שם, עמ' 238).

הדגש שנותן בן לחוויה המיידית בקליטת שירה, תפיסתו את השירה כמשהו השקול לאוכל ושצריך לפיכך להיות חלק אינטגרלי מהקיום של הקורא ולא מוצר אליטיסטי או מלאכותי, קשורים בתפיסתו את הבכירות של השפה המדוברת על פני השפה הכתובה. זו הסיבה שבן מציע לראות את תחילתה של השירה העברית החדשה לא ברמח"ל וכיוצא בו:

השירה העברית החדשה התחילה עם ראשית הדיבור העברי החדש. והשאלה היא מיהו המשורר העברי הראשון שכתב שירה עברית מתוך הדיבור העברי, ובעצם: מיהו המשורר הישראלי הראשון. התשובה, נדמה לי, היא **אברהם שלונסקי** (בן, 1994 עמ' 30; "כל העיר", 15.12.1989).

העניין אינו רק ההברה הספרדית שהחל לכתוב בה שלונסקי, ולכן שירתו קרובה אלינו, הדוברים בהברה הספרדית. העניין הוא ששלונסקי הוא הראשון שכתב לחברה שבה העברית היא שפה מדוברת.

הריחוק של ביאליק מההברה הספרדית ומהלשון המדוברת **כאחת**, הוא זה שעומד ביסוד ריחוקו של בן מביאליק (למשל: בן, 1994 עמ' 118; "כל העיר", 23.11.1990). וכן מטשרניחובסקי:

את שיריו הראשונים פירסם שאול טשרניחובסקי לפני קצת פחות ממאה שנה, ב-1892, ומאת השנים שעברו מאז לא היו, כידוע, סתם מאה בתולדות העברית. בערך סביב אותה תקופה התחיל **אליעזר בן יהודה** במהלך הגדול של חידוש הדיבור בעברית, ורק כשנות-דור אחר-כך התחילה העברית באמת להיות עצמאית בשטח, ולחיות לעצמה כשפת דיבור. ממילא כל הטקסטים שנכתבו על סף עידן הדיבור החדש בעברית נגועים בארכאיזמים, בספרותיות, במלאכותיות, בניביות, וזה חל על רבים משירי טשרניחובסקי (כפי שזה חל

על רבים משירי ביאליק). פשוט עניין של לשון. קודם כל (בן, 1994 עמ' 120; "כל העיר", 19.9.1990).

"עניין של לשון" פירושו לשון הדיבור לעומת לשון הכתב. שירה אינה יכולה להיות נגועה "בארכאיזמים, בספרותיות, במלאכותיות, בניביות", כי שירה צריכה להיטמע במרקם הקיום של קוראה, כחלק אינטגרלי ממנו. כמו האוכל אותו הוא אוכל.

כעת, צריך לשים לב כי ישנה סתירה לכאורה בין הערכתו של בן את שירת החרוז לבין העדפת שירה הקרובה לשפת הדיבור. כידוע, הרי איננו מדברים בחרוזים. ואם כך היאך ניישב בין מלאכותיות החרוז לאהבת השפה המדוברת של בן? הסתירה תיושב אם נבין שבן אינו אוהב את שירת החרוז בגלל "הספרותי, המלאכותי, הניבוי" שלה (כפי שאולי יאהבה, בגין אלה בדיוק, ברונובסקי!). בן אוהב את שירת החרוז בגלל המוזיקליות, המוזיקליות שנקלטת ונטמעת בקורא/שומע באופן מיידי. לכן הצד השווה בין שירה בשפת הדיבור לבין שירת החרוז הוא שבשניהם קיים רכיב "טבעי" ומיידי, כזה שאינו דורש תהליך מאומץ של תרגום ופרשנות.

3.3.1. – שירה ומוזיקה ב'

הטענה הבולטת, המפורסמת והפרובוקטיבית של מנחם בן בעשור האחרון היא כי יורשתה של השירה העברית היא הפזמונאות העברית המולחנת. בטענה זו מתלכדות שתי תכונות מרכזיות של השירה לפי בן: המוזיקליות שלה ונגישותה (שהפופולאריות מעידה עליה):

היורשים האמיתיים היום של ביאליק ורחל ואלתרמן ולאה גולדברג במעמד המרכזי אינם משוררים כותבים פופולאריים יותר או פחות, מרוני סומק עד אגי משעול, אלא משוררים אחרים לגמרי: המשוררים המזמרים, אלה הקרויים "יוצרים" וכותבים גם את המילים וגם את המוזיקה וגם שרים. לפני כולם היתה נעמי שמר, שאחריה באו כל השאר: מאיר אריאל ושלמה ארצי ואתי אנקרי, אהוד בנאי וברי סחרוף, מיכה שטרית ועברי לידר ועוד ועוד משוררים-מלחינים-מבצעים, הזוכים לאהבה עצומה ולפופולאריות עצומה בקרב הקהל, ושירתם ממש איננה נופלת משירת המשוררים שקדמו להם (בן, 2006 עמ' 64).

בן מאתר את הרגע ההיסטורי בו החל הפזמון להחליף את השירה:

רגע החיבור המכריע בתרבות הישראלית בין השירה הכתובה לפזמון התרחש מתי שהוא בראשית שנות השבעים, כשיצחק לבני, אז מפקד גלי צה"ל, ייסד את ערב שירי המשוררים בחסות גלי צה"ל. מיטב המלחינים והזמרים הוזמנו אז להלחין ולבצע את מיטב שירי המשוררים. כך הולחנו זך וויזלטיר, דליה רביקוביץ ועמיחי. ונוצר החיבור העמוק בין השירה הישראלית לבין הפזמון הישראלי, שהפך מאז במיטבו למשהו מורכב ומעודן כמו שירה. מרגע שהפזמון הישראלי למד להלחין את הטקסטים הכי מורכבים והכי משוכללים, הוא למד גם לכתוב לעצמו ובעצמו טקסטים מעודנים ומורכבים במיוחד. ואם פעם היתה נעמי שמר המשוררת-המלחינה-המבצעת היחידה בשטח (כל השאר עסקו בדבר אחד בלבד: או שכתבו או שהלחינו או ששרו), הרי מאז ערבי שירי המשוררים צמחו עשרות יוצרים ישראלים, שכתבו גם את המילים, גם את המוזיקה וגם שרו. מן השירה הכתובה הם לקחו את ניסוחי הנפש הכי עמוקים, ומן הפזמון ומרוח

הפזמון הם נטלו את המיידיות, הלהט והקסם המוזיקאלי, שחדרו עם המילים ללבבות (בן, 2006 עמ' 67).

צריך להבין מה מונח כאן על כפות המאזניים. מה שנדחק, לפי בן, היא תרבות הכתב:

השירה הכתובה נדחקה למען האמת לשוליים עמוקים מאוד, וספק אם תיחלץ מהם אי-פעם. אני נוטה להאמין שלא. ממש כפי שהייתה פעם תקופת הנביאים, עד שבאה אל קיצה, ופסקה נבואה מישראל, כך עונת משוררי הכתב כמעט תמה לגווע (בן, 2006 עמ' 65).

אין עתיד לתרבות הכתב, ולפחות לשירת הכתב. יש אולי עתיד לשירה בעל פה, לשירה בטלוויזיה...:

אם שואלים אותי בסופו של דבר מה יקרה לשירה הכתובה, אני נוטה לומר, כבר אין לה הרבה עתיד אלא אם כן ילחינו אותה. לעומת זאת, יש עתיד עצום לסוג אחר של שירה – השירה בעל פה, או אם נרצה, ההתנבאות. נביאים עבריים עתידיים, או כך אני מאמין לפחות, ישמיעו בעל פה, מתוכם, בשם אלוהים, ובעברית, את פסוקי השירה הנפלאים ביותר ('אחרי כן אשפוך את רוחי על כל בשר'), יבשרו את בשורות אחרית הימים, ויכניסו את העולם כולו לטריפ אלוהי. וכן, את הכול עוד נראה בטלוויזיה ואפילו בנייד הקטן שלנו. שירה נבואית בשידור חי (בן, 2006 עמ' 149-150).

בן, בלהיטותו לאשש את הטענה העקרונית - הפרובוקטיבית, המקורית והמעניינת - שלו, מפריז, לעיתים, בעליל בערכם המילולי של הפזמונים, עד כדי הטענה כי "הכול פתוח" של נעמי שמר ו"רוב הזמן את אשתי" של שלמה ארצי הם שירים "נפלאים לא פחות מ'הכניסיני' של ביאליק" (בן, 2006 עמ' 65). ההפרזה בעליל, לטעמי, נמצאת ביחס לפזמונה קל המשקל של נעמי שמר, "הכל פתוח", ובהשוואתו ל"הכניסיני". לגבי פזמון של מאיר אריאל (שוב אני מוצץ גבעול) מתחת גשר מט לנפול/ כשמעלי העגלות בתנועה מתמדת/ שוב אני מתחיל לשאול/ מה לרצות, מה לאכול/ כשהנמלה העניינית אותי מודדת. צולל חופשי ללא מיצנח/ לכל הכיוונים נפתח/ והתשוקה לכל כיוון אותי הורסת/ כך שבינתיים אני נח/ כך, כמו שאני מונח/ כשהתאוצה שמעלי שוב ושוב דורסת) שואל בן רטורית: "האם משהו יכול לטעון ברצינות שזו איננה שירה טובה מאוד, כשירה?" (בן, 2006 עמ' 68). ועל בית פזמון של שלמה ארצי (אני עוזב שוב את הבית/ חובש מגבעת של אבי/ כל הסרטים שחור-לבן/ אחרת לא נבין):

נשים לב לחרוז המתוחכם 'אבי' ו'נבין', למשל. נשים לב לברק המבודח של 'כל הסרטים שחור לבן/ אחרת לא נבין', שפירושו אולי שהקולנוע, מטבעו העממי, עושה את הדברים הרבה פעמים פשוטים, מחולקים בין ה'טוב' ל'רע', בין ה'שחור' ל'לבן'. אחרת לא נבין. זה לא פזמון, זו שירה (בן, 2006 עמ' 71).

מעניין שלמרות שבן מתגלה כמבקר שירה של עידן פוסט-אורייני ופוסט-גוטנברגי - מבקר שמבקר את השירה המושרת על פני שירת הכתב הנקראת (ונחזור לכך בסיכום) - הרי שהוא אחד מהדברים הנלהבים בישראל בזכות יצירת תרבות הכתב המפורסמת ביותר, הלא הוא התנ"ך. למרות שיש לשים לב שבן מנסה להפוך גם את התנ"ך ליצירה מוזיקלית:

'ויאמר אלוהים יהי אור ויהי אור ויקרא אלוהים לאור יום ולחושך קרא לילה'. אתם מבינים? אלוהים ברא את העולם בעברית. הוא לא קרא לאור 'די' אלא 'יום' והוא לא

קרא לחושך 'נייט' אלא 'לילה'. וכמה **המוזיקה** של המילה 'לילה' היא לילית (אנחנו ממש נעים איתה על גלי החושך) וכמה **המוזיקה** של המילה 'יום' היא יומית (משהו מעשי, מואר, פשוט, מסגרת, כמו מסגרת המ"ם הסופית, אבל גם קדוש, כמו היו"ד, הפותחת את המילה 'יום', כמו שראשית אור הזריחה מאירה את הבוקר, תחילה מעט מעט). מילים שקרא אלוהים. אין לאף עם בעולם ולאף שפה בעולם מילים כאלה. לכן, אין לאף עם בעולם, עם כל הכבוד, שירה כזאת (בן, 2006 עמ' 86; ההדגשות שלי).

המילים לפי בן הן סוג של אונומטופיאות, ישויות מוזיקליות שמהדהדות את העולם. לפיכך, התנ"ך הוא יצירה שיש להקריאה בקול, לא לקרואה בלחש: "כמעט כל מה שצריך כדי להתאהב בתנ"ך הוא להקריא אותו, בטעם, ברהיטות, לטעום את המילים השמיימיות" (בן, 2006 עמ' 90).

מחוץ לתנ"ך, על כל פנים, בן מעניק משקל תרבותי גדול יותר לפזמונאות המולחנת מאשר לשירת-הכתב.

4.3.1 – שירה ופרוזה

מנחם בן הוא מבקר ספרות שלא אוהב פרוזה⁷⁴. כך הוא כתב ב"מעריב" (בגיליון של מוסף תרבות שהוקדש ל"שחיטת פרות קדושות"), תחת הכותרת: "רומנים, איזה שעמום":

אולי זה נובע מתולדות חיי. עד גיל 14 הרביתי לקרוא בהתמכרות ובאהבה גדולה רומנים למיניהם. אחר כך שקעתי למשך 30 שנה בערך בקריאת שירה, עיתונים ותנ"ך, והדרתי את עצמי לחלוטין (מחמת חוסר עניין) מקריאת פרוזה ורומנים למיניהם. רק בראשית שנות ה-90 חזרתי לקרוא פרוזה, רק כדי לכתוב עליה. אבל לא התרגלתי מחדש, ועדיין נשאר הדבר הבסיסי: פרוזה, ובעיקר רומנים בדיוניים משעממים אותי. אם זה היה בהתנדבות, אני מניח שלא הייתי קורא אפילו רומן אחד מכל אלה שקראתי באופן חלקי או מלא בכל השנים האחרונות. לדעתי, אנשים אינטליגנטים באמת - כלומר, כאלה שמתעניינים במה שמעניין באמת: באלוהים, בתנ"ך, בחדשות המציאות - לא נוטים לקרוא רומנים (וגם לא לצפות בסדרות בטלוויזיה). האם יש חובה תרבותית לקרוא את עוז החדש, את יהושע החדש, את גרוסמן החדש? ממש לא. להפך: קראתי את שני האחרונים של עמוס עוז - "פתאום בעומק היער", רומן נעורים כבד ומשמים ואת "חרוזי החיים והמוות", מה-זה שעמום מזויף ומלאכותי. הייתה חוויה מיותרת לגמרי. קראתי את האחרון של א"ב יהושע. על הסבתא הזו שנוסעת לאפריקה (או שזה היה הסבא? כבר שכחתי). לא שזה לא כתוב בכישרון בחלקו, אבל כישרון אנחנו מחפשים? מה אנחנו, בסדנה לכתביה יוצרת? מבחינה רוחנית, מדובר בטקסט ירוד שבו משמיע משהו בשם ירמיהו (שם סמלי מיינד יו) נאומי זעם בנאליים להחליא על מדינת ישראל ועוולותיה. גיב מי אי ברייק. וגרוסמן החדש? נו, טוב. קראתי כמה עשרות עמודים מתוכו. ואיך לומר? היו לי הסתייגויות חריפות (ולא שגרוסמן לא מוכשר). אבל השאלה האמיתית היא מדוע בכלל ירצה אדם ריבוני ועצמאי מבחינה רוחנית לשקוע בתוך איזשהו מתווה בדיוני שמישהו ברא למענו? אתה רוצה להגיד משהו? תגיד. אבל למה דרך בדיון? מה אנחנו, ילדים? איך כתב המשורר האמריקני המשעשע ג'ון ברימן (בתרגומו של אריה זקס): 'ספרות משעמם לי. ביחוד ספרות גדול' ("מעריב", 1.5.2008).

⁷⁴ הנה ביטוי מעניין לבכירות השירה על פני הפרוזה בעולמו של בן: "אני, אגב, שייך לאותו מיעוט בקרב הקוראים הישראלים, שלגביו יעקב שבתאי היה תמיד 'האח של אהרן שבתאי', ולא להפך" (בן, 1994 עמ' 262; "כל העיר", 18.11.1988).

הקטע הבוטה ויוצא הדופן הזה – כיוון שהוא בא, יש לזכור, מעטו של מבקר ספרות! – ראוי להבהרה וחיזוק. לטעמנו, ההסתייגות של בן מרומנים נובעת מכך שקסמם אינו **מיידי**. רומנים, בניגוד לשירה, תובעים מחד גיסא קריאה **ממושכת** ומאידך גיסא סגולתם מצויה בעיקר **במשמעות**, בעולם שבונה הקורא בראשו מהמסמנים הכתובים על הדפים. מצד נוסף, רומנים הם גם **בדיוניים**, כלומר רחוקים מהמציאות המיידית גם מבחינה זו. הנקודה האחרונה היא הסיבה שכן מבחין בין רומנים בדיוניים ("פרוזה, ובעיקר רומנים בדיוניים משעממים אותי") ליצירות אוטוביוגרפיות או וידוייות ("אתה רוצה להגיד משהו? תגיד. אבל למה דרך בדיון? מה אנחנו, ילדים?")⁷⁵. הרומן האוטוביוגרפי **מיידי** במובן זה שהוא מביא את המציאות לא מתווכת. הוא אמנם לא מיידי באותו מובן ששירה מיידית, כלומר לא המוזיקה או מה שכן מכנה "צבע המילים" מפעיל אותנו ברומן כזה (בדרך כלל). אבל החומרים מובאים בכל זאת ביצירות שנעדרת מהכתיבה הבדיונית. עקרון ה**מיידי** מוביל את בן לבקר אף עיתונים ("חדשות המציאות") על פרוזה. לעיתונות יש את קסמי המגע הישיר עם המציאות, המגע הלא מתווך שנעדר מהרומן הבדיוני. הקטע הזה ממחיש גם שכן אינו אסתטיציסט, כשהוא מדבר בשבח המוזיקה השירית. חוויית השירה היא חוויה רוחנית והיא משולה להתעניינות בתנ"ך ובאלוהים. השילוש המוזר ביותר והמקורי ביותר שמופיע בקטע – "שקעתי למשך 30 שנה בערך בקריאת שירה, עיתונים ותנ"ך" – מבטא את כמיהתו של בן ליצירות תרבות שהשפעתן מיידית וקיומית. הרומן, בניגוד ל"שירה, עיתונים ותנ"ך" אינו משפיע מיידית ובן חושד שגם לא קיומית.

כשזו השקפתו של בן על פרוזה, לא ייפלא שהוא מצהיר בגלוי על כך שאינו קורא את הספרים שהוא מבקר עד הסוף. כיוון שיצירה צריכה להשפיע עלינו **מיידי**, אם היא לא עושה זאת (כלומר: **מיידי**) מותר לזנוחה, היצירה הרי כבר נכשלה. כך הצהיר בן בראיון ל"שבעה ימים" של "ידיעות אחרונות", בעקבות תקרית מפורסמת (ומשעשעת) בה התנפל, פיסית, יצחק לאור על בן, בגלל שהאחרון קטל את ספרו "עם, מאכל מלכים":

אני לא שולל את הסיכוי, שאילו קראתי את ספרו של לאור עד הסוף, הייתי משנה את דעתי עליו, אבל קריאת עשרות העמודים הראשונים הסבה לי סבל מיותר. רוב קוני הספרים לא קוראים אותם עד הסוף, אבל לא מעזים להודות בכך ("ידיעות אחרונות", 29.4.1994).

אמנם בן מסביר שלא המשיך בקריאה בגלל ה"סבל" שקריאת עשרות העמודים הראשונים הסבה לו. אבל נדמה שכן לא אוהב ספרים, וספרים ארוכים בפרט, גם אם אינם מסבים "סבל", בגלל שהשפעתם, מטבעו של הז'אנר, כאמור אינה מיידית.

5.3.1. – שירה זו שמחה

יש אצל בן התנגדות עמוקה לפולחן הייסורים שמקושר תדיר לשירה ולספרות ("המשורר המקולל"). אהבת המיידיות והמוזיקליות עליה דיברנו לעיל, נסמכת לתפיסה המדברת בשבח אהבת האינסטינקטים והחיים והקלילות, תפיסה המתנגדת לעצבות ולכבדות:

⁷⁵ בן עצמו כתב רומן וידוי מעניין ושערורייתי למדי בשם "פלונטר" (1979).

והסכנה שמטרידה אותי (שאיננה ממש סכנה, כמובן) היא שהקורא יחשוב ששירה היא, בעצם, דבר לא כל-כך חשוב ולא כל-כך מענג [...] וזאת בשעה שהשירה המודרנית במיטבה (רילקה, ברכט, אליוט, פאונד) מספקת לנו דוגמאות מזהירות לחשיבותה הרוחנית של השירה, ליכולת ההקסמה שלה, מעבר לכל הבדלי האיזמים, כי הקסם חוצה את כל האיזמים, ואותו בעיקר, את הקסם החד-פעמי של השיר החד-פעמי, צריך להבהיר. איך כתב פעם שלמה גרוז'נסקי ז"ל, חותנו של שמעון זנדבנק: 'ספרות היא שימחה. אחת משימחותינו המסתוריות. מהי אפוא תעודתו של המבקר? לתפוס את השימחה במעופה' (בן, 1994 עמ' 49; "כל העיר", 23.11.1990).

"תעודת המבקר" היא "לתפוס את השימחה במעופה"!

מול המבקר השמח ישנה "החמיצות העקרונית של רוב מבקרי השירה שלנו לדורותיהם, שכתבתם כפותה בדרך-כלל לאיזשהו מינוח תלמידי דכאוני ומדכא" (בן, 1994 עמ' 109; "כל העיר", 17.2.1989).

לכן מדגיש בן את שירת האושר וערכה. למשל:

איך כתב פעם ברטולט ברכט: אני יודע: רק המאושר/ אהוב על בני-אדם. קולו נשמע/ באהבה. פניו יפות (מתוך 'גלות המשוררים', תרגום הרושובסקי). אלתרמן ב'כוכבים בחוץ' הוא אכן המאושר האהוב על בני-אדם, בגלל אושרו, בגלל כוח האהבה שלו (בן, 1994 עמ' 63; "כל העיר", 16.3.1990).

ומאותה רשימה על אלתרמן:

ההבדל בין משורר למשורר אינו רק ההבדל בכשרון הלשוני או 'הספרותי', אלא גם, ולפעמים בעיקר, בכשרון להרגיש [...] מי שיודע להתרגש יותר, מי שמוקסם יותר, מי שמאוהב יותר – הוא לפעמים המשורר הטוב יותר [...] לא שאין ידיעת עיצבון ומוות ב'כוכבים בחוץ', אלא שגם אלה הם חלק מפלאי העולם הזה (שם, עמ' 65-64).

במקום אחר מגדיר בן אסכולה בשירה העברית ושמה "אסכולת האושר", בה כלולים אמיר גלבע, ישראל פנקס, דליה רביקוביץ ואלתרמן (בן, 2006 עמ' 116). ובמקום אחר מדבר בן על "התפקיד שהועיד ואלאס סטיבנס לשירה: 'לברוא מחדש את האושר'" (בן, 1994 עמ' 283; "כל העיר", 17.3.1989).

והנה ציטוט המאחד בצוותא את תפיסת השירה כחזווה לתפיסה בדבר החשיבות המוזיקלית של השירה, וכן מסמך את שתי התפיסות האלו כאחת לחיבה של בן לשירה ווידויות וארוטיות (בן מתייחס כאן לשיר של אורי ברנשטיין):

אחד מאינסוף ההגדרות האפשריות לשאלה מה זו שירה היא, ששירה היא תענוג העובר במילים. חריזה, למשל, היא תענוג (נעים לחרוז, בוודאי כשהחרוז מוצלח). דיוק ציורי הוא תענוג (נעים לדיוק במילים). מוזיקליות היא תענוג (מי יכחיש). גם סיפור ארוטי, אינטימי, של אנשים אחרים, המסופר בעומק השירי של משורר חכם מאוהב, הוא עניין מעניין מאד (בן, 1994 עמ' 154-155; "כל העיר", 6.3.1992).

"מוזיקליות", "תענוג" ו"סיפור ארוטי, אינטימי" הם השילוש הקדוש.

והנה דוגמה נוספת לחשיבות יסוד האושר בשירה והקשר בינו לבין המוזיקליות והחריזה. בביקורת על שירת ישראל פנקס יוצר בן דיכוטמיה בין שירת פנקס המוקדמת לזו המאוחרת, תוך

כדי צימוד בין סגולתה המוזיקלית של השירה לייעודה להסב אושר: השירה המוקדמת הייתה מוזיקלית ומאושרת, המאוחרת דכאונית ופרוזהאית (! – הגם שבן מעריך אף אותה מאד):

קשה למין משורר-אושר לשעבר כזה, ששירה מבחינתו (ומבחינת קוראיו) היתה פעם דיווח מתוך התרחשות פנימית וחיונית וממוקדת ומוארת (גם כשהשירים עסקו בצער), בעברית מתוזמרת להפליא, בצבעוניות בלתי-רגילה ביופיה – קשה לאדם כזה להחליט בתוך עצמו, מבחינת עצמו, כי שירה היא גם משהו פרוזאיסטי, דכאוני, שאיננו מעביר בעצם שום תענוג פרט לתענוג הדיוק עם עצמו (בן, 1994 עמ' 317; "כל העיר", 3.1.1992).

בין השורות מבצבצת הטענה הבאה: פרוזה היא דיכאון ("פרוזאיסטי, דכאוני"). ואילו שירה "מתוזמרת" ומוזיקלית היא "התרחשות פנימית חיונית" שמביע "משורר-אושר". שירה היא שמחה.⁷⁶

6.3.1. - נגד אקדמיזם ואינטלקטואליזציה; בעד פופוליזם

הזכרנו לעיל את גישת "נגד הפרשנות" של בן, שיש בה, כמו גם אצל סוזן סונטאג, יסוד אנטי-אינטלקטואלי מובהק.

אצל בן ניתן למצוא ביטויים רבים לעוינות כלפי ניתוח אקדמי ומקצועי של שירה. הנה כמה דוגמאות:

שיר דיבורי איננו פחות שיר מכל שיר אחר, אלא שקצבו הוא פשוט קצב הדיבור. וחשוב להשתמש בצירוף המילים הברור 'קצב דיבור', ולא במושגים מנוכרים ומבלבלים מסוג 'חרוז לבן', 'ריתמוס חופשי' וכיו"ב עגות מקצועיות כביכול (בן, 1994 עמ' 12; "כל העיר", 17.1.1992).

"השירה הרי נלקחה מזמן מן הקוראים ונכלאה במוסדות הסגורים של האוניברסיטאות" (בן, 1994 עמ' 363; "כל העיר", 19.5.1989).⁷⁷

וכן:

שני פרופסורים לשירה, פרופ' בנימין הרשב מכאן ופרופ' שמעון זנדבנק מכאן, הוציאו באחרונה, כל אחד בנפרד, קבצים שנועדו להיות מדריכי יסוד בשירה המודרנית [...] ספק אם מצליחים שני הקבצים לקרב באופן ממשי את השירה המודרנית אל קהל קוראיה הפוטנציאלי (שהוא בעיקרו קהל קוראי הפרוזה הטובה, אלה היודעים לקרוא את הפרוזה הכי מסובכת והכי עמוקה, אבל אינם יודעים איך לגשת לעניין השירה), ודומה כי אף על פי שאין קשר מו"לי או טכני כלשהו בין שני הקבצים, הרי שניהם כאחד מאירים באור חד את מגבלותיה של התפיסה האוניברסיטאית השלטת בתחום הוראת השירה המודרנית (בן, 1994 עמ' 47; "כל העיר", 23.11.1990).

וכן מייד בהמשך:

⁷⁶ מאפיין זה אינו בהכרח מתקשר לסכמה הכללית של הפרק. "שמחה" אינה מוטיב פוסטמודרני או מודרניסטי. אם כי, במציאות שבה השירה נידחת, כמו המציאות העכשווית, אולי המבקר מבקש להדגיש יותר את "תרומתה" הפוטנציאלית ל"איכות החיים".

⁷⁷ בן אף הקדיש מאמר שלם לפולמוס בין פרופ' זיוה שמיר לבתיה גור שנגע בהבדלים בין ביקורת אקדמית לביקורת ספרות בעיתון (בן, 1994 עמ' 357-360; "כל העיר", 26.4.1991).

קיימת שגגה קונצפטואלית משותפת לשני הקבצים, ושגגה זו מונחת כמדומה בעצם הגזמת המושג 'שירה מודרנית'. בלהיטותם להציג את השוני בין השירה המודרנית לזו שקדמה לה [...] השאלה האמיתית (לפחות בעיני) איננה במה **רילקה**, למשל, מודרניסטי⁷⁸, אלא מה בדיוק הופך את רילקה למשורר נפלא, ודומה כי בדיוק על השאלה הזאת אין זנדבנק משיב כלל. אז בסדר: בתקופה מסוימת היה רילקה רומנטיקן, ואחר-כך חתר לאימפרסונאליות וכו'. So what? מה זה אומר מבחינת אופי ההיקסמות שלנו מן השיר היחיד, המסוים? (בן, 1994 עמ' 48).

שני הקטעים האחרונים מבטאים קישורים רבי משמעות בתפיסת הביקורת של בן. מושג ה"היקסמות" מופיע כאן שוב. ה"היקסמות", כפי שטענו למעלה, היא **מיידיזם**, תגובה אינסטינקטיבית, לא אינטלקטואלית, של הקורא לשיר (ובעיקר תגובה ל"פני השטח" של השיר, כלומר למוזיקה ול"צבע" המילים, כפי שכותב בן; תגובה למסמנים, כפי שהצענו). אבל ה**מיידיזם** נקשרת כאן ל**פופוליזם** (לאו דווקא במובן השלילי שיש למילה). כל אחד יכול לענות על השאלה האם השיר מקסים אותו. אין צורך במחקרים שיגדירו לאיזו אסכולה שייך השיר. לא רק שהם מיותרים הם אף יכולים להזיק לקליטה המיידיית של השיר. את ה**פופוליזם** הזה מבטא בן בשרבוב המכוון של המילים "So what", לשון סלנג שמתריסה נגד האקדמיזציה של זנדבנק והרשב, ושהינה אירונית בפי מבקר שירה עברית. אך למעשה זה שימוש מתבקש בפי מבקר שירה עברית שמדבר בשבח הדיבוריות! את ה**פופוליזם** הזה מבטא בן גם בקנאה, לה הוא נותן ביטוי גם בעוד מקומות, בקהל הגדול של קוראי הפרוזה ("ספק אם מצליחים שני הקבצים לקרב באופן ממשי את השירה המודרנית אל קהל קוראיה הפוטנציאלי ושהוא בעיקרו קהל קוראי הפרוזה הטובה, אלה היודעים לקרוא את הפרוזה הכי מסובכת והכי עמוקה, אבל אינם יודעים איך לגשת לעניין השירה"). לכן ה**פופוליזם** מאד לא נוח עם מציאות ההווה שבה קריאת שירה הפכה לעניין כיתתי, אליטיסטי ונידח.

מה שכינתי **פופוליזם** הפך את בן, כאמור, למוטרד משוליותה של השירה. מי שמאמין שגדולתה של השירה צריכה להיות גלויה באופן מיידי, והכרה בה אינה צריכה להיות תלויה השכלה ויכולת פרשנית מורכבת, מוצא את עצמו במבוכה בהיווכחו שכה מעטים חשים בגדולה זו⁷⁹. מכאן קצרה

⁷⁸ מה שמעניין אותנו באופן ספציפי בהתעמתותו של בן עם הקובץ "שירה מודרנית" של הרשב ו"מגמות יסוד בשירה המודרנית" של זנדבנק הנו התעמתותו עם מושג המודרניזם של השניים. לפי בן, יחידת השירה האופטימאלית הראויה לפרשנות היא "השיר היחיד, המסוים". בן מתנגד לפיכך למערכת ולשיח-על שממקמים שיר בודד בתוכם. בעיניו זו פעילות שולית. הגישה שלו היא **אנטי-היסטוריוציסטית** בדיוק בגלל שהיא מדבר בשבח ה**מיידיזם** (ברשימה אחרת כותב בן: "מה זה בכלל מודרני בשירה? מה שנוגע בנפשנו, עכשיו" – שם, עמ' 52; "כל העיר", 25.10.1991). ולפיכך המושג **מודרניזם** או פוסטמודרניזם שולי בעיניו. אבל בכך - בא-היסטוריוציזם שלו, בהתנגדותו למטה-נרטיב היסטורי מסדיר ומארגן - הוא למעשה פוסטמודרניסט! (נפתח זאת בסיכום).

⁷⁹ בגלל החשש מנידחות השירה בן מוחה נגד הניסיון להפוך את אבות ישורון למשורר מרכזי:

אבות ישורון היה והווה משורר למשוררים, מקסים במיטבו וטרחני מאוד במירעו, אבל להציבו כראש המדברים בשירה? הרי זה מסוג הדברים **שמוציאים לשירה שם רע של שוליות מוחלטת** (בן, 1994 עמ' 134; "כל העיר", 11.11.1988; ההדגשה שלי).

ובמאמר נוסף על אבות ישורון:

כי שירת ישורון נשענת בעצם על כיבודים ומבקרים בלבד. אין קוראים. יש רק פרסים. אינני מאמין (ואולי אני טועה) שיש לשירת הקובצים של אבות ישורון אפילו קורא מאוהב אחד. אז איך זה הפרסים והתהילות? ככה זה. הצטברות מסוימת של נסיבות ואינרציות, ובין השאר, כיבוד המשורר הזקן; העובדה ששירתו התפרשה בתקופה מסוימת כבעלת אוריינטציה שמאלנית-פלסטינית; דמותו הציורית; הטינה לוורטואוזיות האלתרמנית, ויותר מכל אלה: האווילות הכללית השוררת אצלנו ביחס לשירה (והמסבירה יותר מכל סיבה אחרת את **מעמד השירה אצלנו**) (בן, 1994 עמ' 140; "כל העיר", 1.5.1992; ההדגשה שלי).

הדרך להסיק ששירת הכתב פינתה את מקומה למדיום המונים פופוליסטי באמת: הפזמון. כלומר, לא רק **המוזיקליות** של הפזמון כשלעצמה הביאה את בן להכריז על בכורתו, כפי שהדגשנו בסעיפים קודמים, אלא גם הצלחתו הממשית לסחוף **קהלים גדולים**. את ניצני המהלך הזה ניתן לראות בקטע הבא:

מי שהתנבאו פעם, פה ושם, שצפוי קץ לשירה, אולי צדקו במובן מסוים, חלקית לפחות, זמנית לפחות – שהרי על רצף שלם, מרכזי, בתולדות השירה נגזרה זה כמה עשרות שנים כליה כמעט מוחלטת. אני מתכוון, כמובן, לשירת החרוז הגדולה. כל התבונה, הידיעה, השכלול, ההתמקצעות, שהיו גלומים בסוג כזה של כתיבה, נבלעו איכשהו בתוך שכחה מוחלטת כיום [...] קץ זה מסמן, לדעתי, או מכיל עוד כמה קצים, למשל, קץ עידן העילויים בשירה העברית. אותה דמות שניתן לכנותה כ'אדם השירה' – אותו עילוי הידוע 'קילומטרים של שירה בעל-פה', כביטוי של **אדמונד וילסון**, המסאי האמריקאי, על המבקר הרוסי **מירסקי** [...] צאצאיו של עילוי זה מצויים היום אולי בקרב שוחרי הפזמונים או הקולנוע. אלה מפגינים לפעמים בקיאות מפליאה בטרביה של תחומי התעניינותם, אבל בשירה – יוק (בן, 1994 עמ' 127; "כל העיר", 28.10.1988).

בן אינו יכול שלא להביט בקנאה בתחומים כגון הפזמונות או הקולנוע, שיש להם קהל ולכן יש גם "עילויים" קולנוע ו"עילויים" מוזיקה פופולארית. כפופוליסט בן אינו יכול שלא להיות קשוב לקול המון. וקול ההמון אינו אומר שירה.

בן מתייחס לתרבות ההמונים הישראלית באי-סלידה-עקרונית. הפופוליזם שלו מוביל אותו לשפוט כל דבר לגופו, בלי לפסול א-פריורית יצירות על שום שייכותן לתרבות ההמונים ובלי לפסול השתתפות שלו עצמו באחת מתוכניות הדגל של תרבות ההמונים הזו (תוכנית הריאליטי "האח הגדול"). הפופוליזם הזה מביא אותו גם להאמין בדימויים של תרבות ההמונים באופן מעט נאיבי ופררחי-ילדותי. למשל, בהערת הפרשנות האופיינית הזו למשפט האלתרמני "לוהט ירח כנשיקת טבחית": "טבחית לוהטת יכולה גם להיות אשה חושנית כלשהי ולוהטת כלשהו ומתוחכמת בהחלט בטעמי האוכל שלה: נניח, הילה אלפרט"⁸⁰ ("בן, 2006 עמ' 102).

לטעמנו, גם היותו של בן מהדוברים הנשמעים ביותר בשיח הישראלי בשבח התנ"ך, נובעת מהפופוליזם של בן. כלומר לא רק מהיותו של ספר הספרים יצירה שירית עילאית, לדידו, אלא גם מהיותו של התנ"ך רב מכר גדול, וקול המון כקול שדי...:

ומילוש [המשורר צ'סלב מילוש שבן מצטט משיחה שקיים עמו דוד וינפלד, מתרגמו לעברית] תהה וגיחך: יש להם [למשוררים העבריים] את התנ"ך, והם מחפשים משהו אחר! כי בעיני מילוש, כמו בעיני כל העולם, בעצם, התנ"ך הוא ספר הספרים, והוא התנ"ך שלנו, והוא בעברית, והוא ספר אלוהים של אינספור מאמינים בעולם וגם **רב-המכר הגדול ביותר של כל הזמנים** וגם הספר שהיללו אותו יותר מכול גדולי השירה והרוח בכל הדורות (למשל, מוחמד בקוראן, למשל, טולסטוי) (בן, 2006 עמ' 83-84; ההדגשה שלי).

התנ"ך הוא ספר נפלא. ואם אנחנו לרגע לא בטוחים בזה, ליתר ביטחון בצדקתנו הבה נזכר בהיותו של התנ"ך "רב-המכר הגדול ביותר של כל הזמנים".

⁸⁰ מנחת טלוויזיה שהנחתה גם תוכניות אוכל.

את מה שכינינו **פופוליזם** ניתן לאתר גם בהערכה שרוחש בן **לפשטות** ובתיעוב הספרותיות. כנגד ביקורתם של מירון וזך, בן סבור שלא גולדברג היא משוררת גדולה:

לכאורה, שיר בסיסי לגמרי [שירה של לאה גולדברג: "האחרת"]. הוא עזב אותה, נוגה ובודדה, לטובת האחרת. צעירה ועליזה. כמה פשוט. כמה כלום. כמה בנאלי. אף על פי כן אין שום דבר בנאלי בשיר נפלא זה, כי בנאליות בספרות איננה המקרה הרגיל, המילים הפשוטות, אלא משהו אחר לגמרי. בנאליות היא השימוש במילים ספרותיות משומשות, מה שקרוי 'קלישאה' (גם השימוש במילה 'קלישאה' הוא קלישאי). מה זו קלישאה? זו איננה המלה עצמה, אלא תחליפה הספרותי כביכול ('סהר' ספרותי, למשל כדי לא להגיד 'ירח'; 'אהבתך', כדי לא להגיד 'אני אוהב אותך' וכו'). זו מהות הבנאליות בספרות. אצל לאה גולדברג זהו משהו אחר לגמרי. זו איננה בנאליות, אלא פשטות (בן, 1994 עמ' 103; "כל העיר", 2.10.1992).

הפירוש המקורי במקצת של המילה "קלישאה" מבטא את עוינותו של בן כלפי היומרי, המתחכם, האינטלקטואליסטי והליטירטי. בן אוהב את הפשטות, והפשטות היא גם החושפנות הוידויית: "כי מה זו פשטות? זה לפשוט את הכיסוי, להיות חשוף ומגולה, לא להתחבא במלים ספרותיות מדי" (בן, 1994 עמ' 103).

7.3.1 – שירה, דת ומיסטיקה

התנ"ך, לפי בן, אלוהי כי הוא שירה גדולה, אלוהית:

התנ"ך הוא אלוהי לחלוטין בעיני, כולו, ואני אומר זאת קודם כל כמבקר שירה (גם בשירה, כבתחומים אחרים, הסגנון הוא האדם, ואני, על פי סגנון התנ"ך, אומר, שאדם לא יכול לכתוב ככה, שזו השראה אלוהית) (בן, 1994 עמ' 53; "כל העיר", 20.4.1990; ההדגשה שלי).

אבל היסוד המיסטי והדתאי אינו מוגבל לתנ"ך, הוא שייך גם לשירה:

לעומת ההשראה הדתית של יונה וולך, למשל, נראים גם הרב ש"ך וגם הרב עובדיה יוסף כמי שלא הצליחו אף פעם להרים את עיניהם מעל שפת סיר הבשר שלהם (בן, 1994 עמ' 58; "כל העיר", 20.4.1990; ההדגשה בקו תחתון שלי).

ההשראה בשירה הנה בעלת משמעות דתית:

למלל את המציאות, למלל את הבשר [...] הרי זה מצב ההשראה, פשוט כיוון שעצם הכתיבה, עצם המילול, הוא החסד של ביטול הגשמיות, של הפיכת הבשר לרוח, ורוח האדם היא מילותיו (בן, 1994 עמ' 57; "כל העיר", 20.4.1990).

מילול הבשר שנעשה בשירה הוא ביטול הגשמיות ולפיכך השירה היא פעילות רוחנית.⁸¹

⁸¹ אם כי הרוחניות של השירה איננה ניגודו הפשוט של הבשר. בן נוטה להעריך יצירות בוטות מבחינה מינית. כאן, למשל, על שירת אהרן שבתאי: "יש ערך מוסרי לשירים האלה, גם משום שהם מזכירים לנו את נפלאות המין (הזקוקות תמיד לאזכור מחדש, או ליתר דיוק, לאזכור מחדש)" (בן, 1994 עמ' 148; "כל העיר", 1.5.1992).

שירה, אם כן, אינה עניין אסתטי היא עיסוק רוחני ולכן כשמבקר נדבק במשורר, אי אפשר לטעון שהוא דבק רק באסתטיקה של המשורר. כך כותב בן בהערה מעניינת מאד על דן מירון ואצ"ג:

הייתכן לשלול דעותיו של משורר פוליטי – ויותר מזה, לפסול אותן לחלוטין – ובה-בעת לראות בו את גדול המשוררים? התשובה היא, לדעתי, לא. לא ייתכן. אם אצ"ג הוא בעיני מירון גדול המשוררים, אז ודאי הוא שדן מירון מאמץ, מקבל, מסכים עם משהו בסיסי בתפיסת עולמו וברגישותיו של אצ"ג. הרי שירה איננה דגם אסתטי מנוכר, מנותק מתגובותינו הרגשיות והאינטלקטואליות (בן, 1994 עמ' 74-75; "כל העיר", 22.3.1991).

ובן אכן מוצא שלמירון ("המזהיר בחוקרי הספרות העברית החדשה"⁸²) ולאצ"ג "מכנה משותף רוחני" והוא "(כ)כבוד משותף, (כ)גאווה משותפת עמוקה, כלפי ההווה הרוחנית העברית והיהודית לדורותיה". ולא זו אף זו אלא שבן מייחס את השפעת אצ"ג ל"קריאתו המפתיעה של מירון לצה"ל, בעיצומה של מלחמת המפרץ, להגיב מיד על ירי הטילים מעירק (במאמר ב'הארץ' בשם 'אם יש צה"ל יופע מייד', שהתפרסם מאוד מאז)" (שם, עמ' 75).

לעתים מתלכדת ביקורת האקדמיזם, שנידונה בתת-הסעיף הקודם, בביקורת על אי הבנת ערכה הדתי של שירה, שבו אנו דנים כאן. כך מבקר בן את ההתעלמות מהתוכן הדתי בשירת מרדכי גלדמן שנולדה: "משום שמבקרי השירה שלנו, בעיקרם, הם תודעות חילוניות, תוצרי האקדמיה" (בן, 1994 עמ' 252; "כל העיר", 31.3.1989). וכך גם לגבי דן מירון:

פרשנותו של מירון לתופעת אלישבע [המשוררת העברית הלא-יהודיה] מוכיחה שוב, כי גם אדם בעל הבנה עמוקה בשירה, כמירון, איננו יכול לתת יותר ממה שיש לו. כלומר, יותר ממה שמצוי באמתחת חוויותיו והבנותיו החוץ-שיריות. מירון, כאדם בלתי דתי, רחוק מכל חוויה רליגיוזית, פשוט איננו מבין, ואולי איננו יכול להבין, איך מתחברת נפש רוסייה נוצרייה לעברית (בן, 1994 עמ' 94; "כל העיר", 27.12.1991).

8.3.1 – הדילוג על המדיום

בן מחדיר את עצמו-בשר-ודם לביקורותיו פעמים רבות. למשל, בן מתאר שיחה שקיים עם אצ"ג על אבות ישורון ואותה אף הביא לידיעת האחרון (בן, 1994 עמ' 133; "כל העיר", 11.11.1988). או הסיפור הבא:

פעם כתבנו, אני ומאיר ויזלטיר, מכתב תוקפני ביותר ליאיר הורביץ. זה היה מתישהו בראשית שנות השבעים בדירת אתי ומאיר ויזלטיר ברחוב ריינס 12 בתל-אביב. בשחר ליל הכתיבה העליז תחבתי את המכתב בחתימתי ובחתימת ויזלטיר אל תוך תיבת הדואר של הורביץ בבית אמו ברחוב דיזנגוף [...] על שלושה עניינים גינינו את הורביץ: על הפאה הנוכרית שלו (הורביץ נהג לחבוש אז פאה נוכרית גינגיית, שכיסתה על התקרחותו), על זקנו, שצימח אז פרע למדי, ועל כתיבתו הלא-בהירה. בעליצות היין ששתינו, קראנו בעצם

⁸² אם כי בן אינו נטול ביקורת כלפי מירון. למשל, במקום אחר: "דן מירון, מבקר ספרות גדול, הוא גם איש של טעויות גדולות" (בן, 1994 עמ' 81; "כל העיר", 28.6.1991). ולעיתים בן מייחס את טעויותיו של מירון להיותו חוקר טוב אך לא מבקר טוב: "מירון הוא פשוט חוקר שירה מעולה ומבריק. לעומת זאת, כמבקר שירה הוא לא לגמרי בשל" (שם, עמ' 96). וראו גם מייד בגוף הטקסט.

להורביץ להתחיל להיות בן-אדם: להוריד את הפאה, לגלח את הזקן ולכתוב בלשון בני-אדם (בן, 1994 עמ' 181; "כל העיר", 8.9.1989).

והנה דוגמה משעשעת לאופי הפרסונאלי שמשווה בן לביקורת הספרות:

אילו הייתי צריך לבחור תיאורטית, נפשית, מקרב המשוררים, איש שהייתי משיא לו את בתי (ויש לי שתי בנות), הייתי בוחר באורי ברנשטיין, ולא משום שהוא מנכ"ל אמקור, אני מקווה, אלא בגלל הכשרון לאהבה, בעיקר אהבת אשתו (בן, 1994 עמ' 156; "כל העיר", 6.3.1992).

עיסוק בשירה, ביקורת שירה, הם לא דבר מה אוטונומי, אליטיסטי ומנותק מהחיים. השירה צריכה להיות המשך החיים באמצעים אחרים ולהיפך.

העיסוק במה שמאחורי השירים, ביחס בין החיים לספרות, שאצל ברונובסקי התבטא בחיבה לרכילות ספרותית, מקבל אצל בן, לעיתים, ממדים וסגנון אחרים לחלוטין:

אני בהחלט מתפעל מכושרו המיני של **אהרן שבתאי**, המדמה בספרו החדש את הזין שלו ל'פותרן שימורים'. תארו לכם איזו זקפה ('חודר בפותחני לקופסת השימורים שלך'), ול'מערדר' החופר ב'העדרי' (כלומר, בחור שלה), תארו לכם איזה עוז. הזין השבתאי מייצג אפוא את הזיקפה במיטבה, ומה שעושה הזיקפה הזאת (לזיוה במקרה זה) גם הוא פשוט הטוב ביותר האפשרי: גופך הוא רקיע של נקבים/ שְׁזִינִי מלבה לשלהבות וכוכבים (בן, 1994 עמ' 237; "כל העיר", 13.3.1992).

שירה וחיים צריכים להיות בלתי נפרדים. מה שהשירה מעידה עליו נתפס כאמת ביוגרפית לאמיתה.

והנה מקבילה שירית ל-ready made, אותה מגמה באמנות הפלסטית שגם היא מבטלת את המחיצה בין "החיים" ל"אמנות". בן מתייחס כאן למשורר מרדכי גלילי שכתב ספר על התאבדות אמו:

שוב ושוב מתברר לנו כי שירה טובה היא בעיקרה מילים (המוגדרות כשירה) הגורמות להתרגשות כשירה, ולא דווקא סגנון כזה או אחר. **וכשהחיים, עובדות החיים, חזקים דיים, אין כל צורך לעבד אותם.** ויותר מזה: לעבד אותם פירושו בעצם לאבד אותם. ההכרעה השירית העיקרית שעשה כאן גלילי היא, שהתאבדות אמו והעובדות הקשורות להתאבדות זו הן שירה (בן, 1994 עמ' 299-298; "כל העיר", 2.11.1988; ההדגשה שלי).

והנה ציטוט ארוך שלטעמנו מעיד על דבר מה עקרוני בתפיסתו של בן את היחס בין המדיום למציאות (וגם בין הספרות לטלוויזיה, שנתפסת כאן כ"מציאות"):

הופעתה של **לאה איילון** בטלוויזיה לפני כמה שבועות (בתוכנית 'זה הזמן') היתה בעלת חשיבות מכרעת להתקבלות שירתה. הופעה זו ביטלה סופית את מועקת הידיעה האישית החוץ-שירית (שכבר היתה נחלת קוראי השירה, אבל עדיין הייתה בגדר סוד מכביד מסוים), כי לאה איילון היא בחורה לא מושלמת, וכי מיטב השיר שלה, המיני, החתיכי, הוא כזב מוחלט. והיתה כאן בעיה: ניתן להשוות זאת, למשל, למספקת שירותי מין בטלפון. מישהי יכולה להיות בעלת קול חם וסקסי ומה לא, וכשרואים אותה היא משהו לא צפוי. אז מה? בטלפון היא עושה את זה טוב מאחרות, וכך שיריה של לאה איילון, שהם דבר האהבה הלוהט ביותר בשירה הישראלית היום. ואין לומר שלאה איילון לא

התכוונה להלחית: המשוררת, המעידה על עצמה, כי 'אינני חושבת שהכתיבה עולה על האהבה', התכוונה בשירה בפירוש להשיג תשוקה ואהבה, משהו מעין אותו ביטחון נפשי המושג באמצעות מבטי התשוקה של הסובבים: 'הבטתי מלאת ביטחון ממבטי התשוקה/ של הללו שבאו מלמטה ---'. ברור עם זאת, כי מי שיגלו את אוזנו, לאחר מעשה הקריאה, כי המשוררת הזאת היא בעצם 'הפך של מה שחושבים' (ולא אילון עוד מחריפה את העדות על עצמה: 'אני הפך מבהיל של מה שחושבים', היא כותבת), יצטרך להחליט מחדש מה להרגיש (בן, 1994 עמ' 277; "כל העיר", 17.3.1989).

הקטע הזה - והנושא הוא כמובן עדין מאד - הוא קטע רב חשיבות להבנתנו. בן, מעריץ של שירת לאה איילון, אינו יכול להסתיר את אכזבתו מכך שהחיים אינם הולמים את השירה, מהפער שנתגלה בין השירה לחיים. הוא מנחם את עצמו בכך שאין זה משנה ("אז מה? בטלפון היא עושה את זה טוב מאחרות"), אפשר להתמקד בשירה עצמה (כך בהמשך: "וזה בדיוק מה שעשתה הופעתה בטלוויזיה. עכשיו, כשכולם יודעים [...] אפשר לקרוא מחדש את שירה [...] ולהיווכח שמדובר אכן במשוררת נפלאה" - שם, עמ' 278). אבל שיחת טלפון במשל - כלומר השירה בנמשל של בן - אינה דומה למפגש פנים מול פנים. היא חלקית. וכשמתגלה הפער בין השירה/טלפון לבין המציאות ("אני הפך מבהיל של מה שחושבים"), הפער מאכזב.

הרבה יותר משיש כאן שוביניזם נחשפת כאן תשוקת הדילוג על התיווך, על המדיום. הדילוג הזה, לפי בן, יכול להתקיים במקרה שהמדיום מבטא בשלמות את המציאות, כלומר כשהמדיום "שקוף", או כשהמפגש עם המדיום מיידי כמו מפגש עם מציאות מסנוורת (זו התשוקה למסמנים שדנו בה לעיל). במקרה שיש פער בין המדיום למציאות צריך, בלית ברירה, להתנחם בשירה. אבל השירה אינה יכולה לפצות בשלמות על ריחוקה מהמציאות.

החלטתו של בן להופיע בעצמו בטלוויזיה, ובתוכנית חושפנית במפגש כמו "האח הגדול", נובעת לטעמנו מאותה תשוקה לדילוג על המדיום⁸³. בן הוא הקרוב ביותר בין מבקרי הספרות הישראליים להלך הרוח של מבקרי ספרות אמריקאיים כמו לסלי פידלר או לאיהאב חסן שביטאו תשוקה לדילוג על המדיום, שדיברו על ספרות השתיקה. הנה התשוקה לשתיקה, לדילוג מעל המילים אל האושר שבאהבה, שמוצא בן אצל לאה איילון:

ומשום שהכתיבה אינה עולה, לדעתה, על האהבה, היא מאחלת לעצמה אומץ לא רק בכתיבה, אלא גם בחיים: 'חיי האישיים צריכים להתחרות בנועזות שלהם/ ובאי הפחד שלהם/ בשירים שלי', ובמקום אחר היא מאחלת לעצמה ש'אסגור ולא אפתח את מחברת השירים', כדי להיות נתונה לאהבה. **השירים חשונים פחות** (בן, 1994 עמ' 283; ההדגשה שלי).

9.3.1 – סיכום

מנחם בן הוא לטעמנו מבקר הספרות הישראלי הפוסטמודרני ביותר.

⁸³ ואני אף סבור שיש קשר בין תשוקת הדילוג הזו על המדיום ליסוד המיסטי המעט נוצרי שיש בתפיסתו הדתית של בן. גם הנצרות ביקשה לבטל את המצוות לטובת מגע ישיר עם האל, ואף הגשימה את האל בבשר, כלומר דילגה על המדיום בכמה מובנים. בן: "געגוע לביטול המצוות, געגוע אל אלוהים שאיננו אסור ברצונות של תפילין" (בן, 1994 עמ' 253). ביסוד הנוצרי של ביטול המצוות, שנוכח בהתבטאויותיו הפומביות של בן, ראוי לכלול את התבטאויותיו החוזרות ונשנות על ביטול מילת הזכרים והחלפתה במה שהוא מכנה, בעקבות הביטוי התנ"כי, "מילת הלב". גם זה יסוד נוצרי מובהק.

בן מבטא בביקורת הספרות שלו עמדה פוסטמודרנית מחומשת :

א. היא פוסטמודרנית בסובייקטיביות הביקורתי ובפלורליזם הפרשני שהיא מצדדת בהם.

ב. היא פוסטמודרנית בהעדפת המסמנים על פני המסומנים, בעמדת "נגד הפרשנות" שהיא מצדדת בה, בפולחן המיידיות ובאנטי-אינטלקטואליות שלה.

ג. היא פוסטמודרנית בתשוקה שלה לדלג על המדיום ולגעת במציאות ובחיים.

ד. היא פוסטמודרנית בצידודה בביטול ההבחנה בין "תרבות גבוהה" ל"תרבות פופולארית".

ה. היא פוסטמודרנית באנטי-גוטנברגיות העמוקה שלה, בהעדפת המוזיקה ו/או הדיבור על פני תרבות-הכתב. בן הוא מבקר ספרות שחושד שמה שכונה "ספרות" (פרוזה ושירת הכתב) כבר אינו חשוב כל כך. בכך הוא מזכיר מאד מבקר פוסטמודרני כמו לסלי פידלר⁸⁴ : "הביקורת כולה נגועה בדבר אחד מרכזי ועמוק: היא לא מודה בעובדה, שהספרות כמעט כולה איבדה את טעמה וקסמה" (ראיון עם בן שנערך ב"שבעה ימים" של "ידיעות אחרונות", 29.4.1994).

4.1. אמנון נבות – המלחמה בעד הספרות ונגד הספרים

אמנון נבות הוא מבקר ישראלי מודרני ומודרניסטי⁸⁵ שמצא עצמו לכוד במציאות פוסטמודרנית. האופי הטראגי והזועם שיש לכתיבתו הביקורתית נובע מעובדה זו.

1.4.1. – ספרות מול ספרים ; אטומיזציה

הנה, בביקורת שלילית על ספרו של מאיר שלו, "רומן רוסי", חזון העולם הספרותי המתוקן של אמנון נבות⁸⁶ :

נוהג שבעולם הספרותי המתוקן: רואה יצירה חדשה אור דפוס, היא מועברת מיד לטיפולו של קורפוס מבקרי הספרות במוספים הספרותיים, והקורפוס הזה אמור לעצב את שלב ההתקבלות או הדחייה הראשוני. בתום הדיון הזה, מגיע תורו של שלב ה'הפנמה' של היצירה במערכת הספרותית. זה אמור להתבטא בהרחבתו והעמקתו של הדיון הביקורתי, ומעצם טבעו הוא אמור להתקיים במסגרת כתבי העת של הספרות. במסגרת זו אמורים להיבחן פרמטרים שונים הנובעים מתוך הרחבת הפרספקטיבות: כיצד משתלבת היצירה במפת התבליט של הספרות העברית? האם יש בה כדי לסמן מצב חדש? האם היא נותנת ביטוי לתובנות חדשות? האם יש בה כדי לגרום תזוזה כלשהי בהיררכיות הספרותיות השגורות? [...] כך אמורה המערכת לפעול. מבקר ספרות המבקש לתפקד

⁸⁴ ולא רק בכך: גם בהתעניינות בחוויות סמים ובפרובוקטיביות-לשמה המאפיינות את שניהם.

⁸⁵ "מודרני" - בגלל שתפיסתו מבוססת על ראיית הספרות כ"מערכת" שיש לה מטה-נרטיב, כפי שנראה מייד. "מודרניסטי" - בעיקר בגלל עמידתו על האוטונומיה של הספרה התרבותית ועל בדילתה של "הספרות הגבוהה", מוטיבים מודרניסטיים מובהקים. נדון בכל זה במהלך הפרק.

⁸⁶ במקצת מהדברים שלהלן נגענו גם בפרק הקודם, שהתמקד ביחסי נבות ומירון. כאן הדיון יהיה מקיף יותר.

במסגרתה אמור לציית להליך מתוך הבנת ההיגיון הפנימי המפעיל את הדברים, וראוי שלא יחרוג ממנו, בתנאי שהמערכת הספרותית אכן מתוקנת ופועלת כראוי: כאשר היא מצוידת בכל מנגנוני ההגנה הפנימיים מפני גורמים ומגמות המבקשים לקום על הספרות ולהחריבה – פנים (מו"לים חסרי אחריות ומצפון) וחוף (שרלטנים, דילטאנטים, גרפומאנים וכיוצא בהם) ("מעריב", 25.8.1989).

במקום אחר, מדבר נבות על המערכת הספרותית תוך שימוש במונח "רפובליקה ספרותית"; ברגע נוסף של שיבה לכתיבת ביקורת אחרי היעדרות⁸⁷:

חדלתי לכתוב ביקורת לפני שנים אחדות משום שסברתי שהספרות הישראלית הנכתבת כאן חדלה מלתפקד כקורפוס וכתלכיד ערכי. הערכתי ש'הרפובליקה הספרותית' אינה קיימת עוד, במקביל להתרופפות המערכות המלכדות של החברה ("מעריב", 2.4.2002).

הספרות, אם כן, היא רפובליקה ומערכת ("מערכת ספרותית"). הספרות היא גוף ("קורפוס") כמו-אורגני הגדל והולך בהצטרפות יצירות חדשות אליו ("כיצד משתלבת היצירה במפת התבליט של הספרות העברית?"), ולא אוסף איברים, שכל כוחם אינו ביכולת הצטרפותם לגוף קיים, אלא דווקא בשונותם ובמידת תשומת הלב שהם מצליחים למשוך לשונות זו על חשבון מתחריהם⁸⁸. ישנה כאן תפיסה מודרניסטית, אך מודרניזם, יש לשים לב, נוסח ט.ס. אליוט⁸⁹: היצירה האינדיבידואלית היא החדש, המצטרף למסורת הגדולה הקיימת ומחדש בתוכה ("כיצד משתלבת היצירה במפת התבליט של הספרות העברית? האם יש בה כדי לסמן מצב חדש? האם היא נותנת ביטוי לתובנות חדשות? האם יש בה כדי לגרום תזוזה כלשהי בהיררכיות הספרותיות השגורות?").

קו פרשת המים של הספרות העברית נמצא בשנות השמונים, לפי נבות⁹⁰, שהם סוף עידנה של הספרות העברית כמערכת וכמערכת אוטונומית (אלה שתי תכונות קשורות אך שונות). כך הוא כותב בסיכום העשור, בינואר 1990:

מהלך שנות ה-80 בספרות העברית הוא המהלך המבשר את קץ עידנה, כמו-גם את קץ עידנו של הסופר העברי במובן המסורתי. הספרות העברית, כמהות סוברנית, הקיימת מתוקף העוצמות ההיסטוריות והערכיות הגלומות בה, התפוררה לאבק פורח [...]. הספרות העברית חצתה כבר את קו איון ה'אני' שלה ("מעריב", 12.1.1990).

תפיסת התרבות כמערכת השתנתה לתפיסה של אירועי תרבות נפרדים:

אין נגזר מזה באורח פשטני שלא יהיה עוד ספרים. ספרים ימשיכו להיכתב, ואם תתקיים הצדקה כלכלית ותקשורתית כלשהי – גם להידפס ולראות אור. אבל מגמות המסחור הסמוי והגלוי, כמו גם מגמות האטומיזם, והיעדר הקונטקסט המחייב והיעדר המצע התרבותי המשותף, שמכוחו מצומתים ומתחברים הגילויים השונים בסיפור, בשיר, במסה, בביקורת לכדי מכלול ספרותי ותרבותי המשכי ובר-משמעות – כל אלה לא יהיו עוד. שאלת התייחסותו של הסופר ל'קורפוס' מחייב – שאפיון איכשהו, כלשהו, את שרידיו של המודל הקודם, לא תתקיים עוד [...] זה חמש שנים רואים אור ספרים הרבה

⁸⁷ היו כמה היעדרויות וחזרות כאלה. חלק מההיעדרויות נכפו על נבות וחלקן היו יזומות ונבעו מייאוש, כך לעדותו.

⁸⁸ זהו ההיגיון האופנה, לפי בודריאר, כפי שראינו בפרק ג'. ניגע בכך להלן.

⁸⁹ להבדיל ממודרניזם שעיקרו ביטל העבר לטובת החדש. למשל: הפוטוריזם.

⁹⁰ המגדיר, לפיכך, את הוויכוח שלו עם יורם ברונבסקי, שכתב (תחת הפסבדונים "יוחנן רשת") כי "שנות השמונים היו 'עשור הפלא' של הפרוזה הישראלית" ("הארץ", 5.06.1998), כ"וויכוח בלתי אפשרי" ("מעריב", 12.06.1998). ברונבסקי, בחתירתו לנורמאליות ספרותית, להווייה ספרותית עשירה ומיושבת בדעתה, כזו הקיימת במתקנות שבארצות המערב, שיבח את הרומנים "הבורגניים" של אותו עשור. אך נבות, שהווייתו היא הוויית "משבר", ההפך הגמור מברונבסקי, אינו יכול להתפעל מנורמאליות בספרות, ומספרות "בורגנית", של רומנים "כתובים היטב".

וחשבון אין. שום מהות ערכית לא מתגבשת מהם ומתגלמת בהם. גם הטובים והחשובים שבספרים שראו אור במחציתו השנייה של העשור הקודם, מתקיימים על סיפו של חור שחור. הספרות העברית נהפכה להיות חלק בלתי נפרד מאמנויות 'תקשורת ההמונים' הנכללת, כמובן, בקונטקסט של 'תרבות פנאי'. בהקשר חדש ומעודכן זה, אין לטקסט הספרותי שום תפקיד מלבד התפקיד הבידורי. בהקשר חדש ומעודכן זה, לא המשמעות קובעת, אלא היעדר המשמעות של הטקסט (ואני מבקש להפריד הפרדה נחרצת בין המושג 'משמעות' לבין המושג 'מסר'). לא עוד החומרה, ההקפדה, העקרוניות כלפי נושא בעל משמעות קיומית, אלא חשיפה קלה ושטחית של הקלות ה'בלתי נסבלת' של הקיום" ("מעריב", 12.1.1990).

מה בעצם אירע בשנות השמונים? נבות מדבר על שני תהליכים שיש להבחין ביניהם: **מסחור** ורידוד ("אין לטקסט הספרותי שום תפקיד מלבד התפקיד הבידורי", "לא עוד החומרה, ההקפדה, העקרוניות", "חשיפה קלה ושטחית" וכדומה; בכך נעסוק בסעיפים 3.4.1 ו-4.4.1). **ואטומיזציה** ("מגמות האטומיזם"; בהן נעסוק בסעיף זה ובבא אחריו)⁹¹.

מה הכוונה בדיוק ב"אטומיזם"?

נביא ציטוט נוסף בו משתמש נבות בביטוי זה לפני שננסה להבהיר אותו.

ציפייתו של נבות היא שיצירה חדשה של סופר חשוב תידון ביחס לקורפוס שלו ותוגש לקהל קוראים צמא לדיון כזה. אך במציאות של "אטומיזציה" דיון כזה בלתי אפשרי. כך מתאר נבות הפגוע את החלטתו לזנוח כתיבת מאמר על הפואטיקה של יזהר לרגל ההדפסה המחודשת של כתביו:

הליך האטומיזציה והאנומיה המאפיין את המערכת הספרותית פועל גם על קהל הקוראים. כמעט שלא קוראים היום את 'ימי צקלג', לא את 'סיפורי מישור' ולא את 'שיירה של חצות' [...] פרסמתי שלושה מאמרים (ב'מאזניים' וב'משא'). למרבה האכזבה והתדהמה, שום הליך מקיף של עיון ודיון מחודש בקאנון היזהרי לא התקיים. מאמרי אלה נותרו כמין מציבה טפשית לרצינות כוונותיה של ביקורת הספרות העברית. לא היה עלי להמתין הרבה כדי לראות שאיש לא התכוון לבחינה מחודשת של כתבי יזהר, הליך הכרחי בכל ניסיון אמיתי להחזיר יצירה לימחזור הדם של הספרות, ופחות מכל – יזהר עצמו⁹² ("מעריב", 2.3.1990).

מה שנבות מכנה כאן **"אטומיזציה"** ולעיל **"מגמות האטומיזם"** מתייחס לטעמנו לשתי תופעות פוסטמודרניות שעולות בקנה אחד⁹³:

⁹¹ אולם שניהם, מסחור ואטומיזם, קשורים ביניהם: אם ייעוד הספר הוא להימכר, והוא משווק כמוצר, הרי שממילא מופרך לדבר על "הצטברות" של תרבות, ממילא התוצאה היא תחרות בין המוצרים בשוק חופשי ולפיכך: "אטומיזם". אך אפשר גם לבדל בין שתי המשמעויות השונות (מסחור ואטומיזציה) באופן הבא: גם אם יראו אור יצירות בודדות שהן יצירות מופת, כלומר יצירות לא "ממוסחרות", הרי שהמציאות האטומיסטית תכניס אותן לסירקולציה מתחלפת ולא מצטברת.

⁹² נבות נעלב עמוקות בשם קורצויל, שיזהר טען (באחד האירועים התקשורתיים שנלוו להדפסת כתביו מחדש), לפי עדות נבות, שהמבקר הגדול "סבל מבעיות נפשיות" (שם). נבות מעיד על עצמו שהחל לקרוא ב"ימי צקלג" בעקבות קריאת ביקורתיו של קורצויל ומתוך עניין עמוק לא ביצירת יזהר, אלא ביצירת קורצויל. הוא ביקש לראות מה יש ביצירת יזהר שעוררו במבקר הדגול "(ב)מתחים עצומים, (ב)התנגדות פנימית". לדידו של נבות: "איני סבור שקורצו ויל היה פחות סופר (חזור: סופר) או סופר פחות חשוב מיזהר, למרות שעל כתיבתו האישית קורצויל ויתר והסתפק בכתיבת מאמרי ביקורת מהדהדים" (שם).

⁹³ ב"אטומיזציה" נבות נוגע גם במאפיין נוסף של העידן הפוסטמודרני. "האטומיזציה" שהוא מקונן עליה, קרובה לטעמי למה שהמושג על ידי גיימסון (בעקבות לאקאן) כ"סינזופרניה", כלומר: רצף של רגעי הווה בוהקים ונעדרי הקשר והצטברות. המאפיין הזה, של גיימסון בעקבות לאקאן, קשור בעצמו בהתפוררות המטה-נרטיב ולכן הדיון בראשון נכלל בתוך הדיון בהתפוררות זו.

"אטומיזציה" ו"מגמות אטומיזם" מתייחסים לכניעת התרבות להגיון האופנה, כלומר לסירקולציה של מוצרי תרבות ללא הצטברות מעין-אורגנית שלהם, ולהיפך לכינונה של תחרות הבנויה על בידול ביניהם.

"אטומיזציה" ו"מגמות אטומיזם" מתייחסים גם להתפוררות המטה-נרטיב: הספרות, המטה-נרטיב, מתפוררת לנרטיבים קטנים, שהם הספרים הבודדים.

ובמשפט אחד הממצא את שתי התופעות: **הנרטיבים מחליפים את המטה-נרטיב כאשר הספרים מחליפים את הספרות.**

כאמור: "אין נגזר מזה באורח פשטני שלא יהיה עוד ספרים. ספרים ימשיכו להיכתב, ואם תתקיים הצדקה כלכלית ותקשורתית כלשהי – גם להידפס ולראות אור. אבל [...] מגמות האטומיזם, והיעדר הקונטקסט המחייב והיעדר המצע התרבותי המשותף, שמכוחו מצומתים ומתחברים הגילויים השונים בסיפור, בשיר, במסה, בביקורת לכדי מכלול ספרותי ותרבותי המשכי ובר-משמעות – כל אלה לא יהיו עוד. שאלת התייחסותו של הסופר ל'קורפוס' מחייב – שאפיין איכשהו, כלשהו, את שרידיו של המודל הקודם, לא תתקיים עוד".

הספרות, אם כן, היא "מערכת" ואם המערכת מתפוררת, אם היא עוברת תהליכי "אטומיזציה", לא ניתן לדבר על ספרות עוד, אלא על ספרים.

כעת, מבקר הספרות מעצם מהותו הוא איש המערכת, ובגוויעתה ייתם גם הוא לגווע:

תאמרו, היו ויש, רואים אור גם ספרים טובים, שיש בהם לפחות אמת עמוקה (הגם שיש ויהיה ויכוח על ערכה הספרותי והאמנותי של אמת זו), דוגמת ספרו של **יצחק לאור**, אבל אני, תפקידי לשמור על המחסן, על ההצטברות, ולא על פריט זה או אחר [...] התפוררה המערכת המפקחת והשומרת על המחסן ועל טיב הסחורה ("מעריב", 3.2.1995; ההדגשה בקו תחתון שלי).

המבקר הוא "שומר המחסן", שומר "על ההצטברות", ואינו מקדם ספר זה או אחר, "פריט זה או אחר". "התפוררות המערכת" היא בראש ובראשונה "התפוררות המערכת המפקחת" המהווה את הממברנה של המערכת, קרי התפוררות הביקורת.

ישנה כאן הגדרה חשובה ביותר – ולטעמנו: קולעת – לביקורת הספרות: **ביקורת הספרות היא נציגת המכלול התרבותי-ספרותי, ואף יותר מכך: מי ששומרת בגופה על לכידותו. התפוררות המכלול פירושה קץ ביקורת הספרות, ולהיפך: התפוררות ביקורת הספרות פירושה קץ המכלול.**

והנה ציטוט נוסף המבטא את תפיסת הספרות כמערכת ואת תפיסת מבקר הספרות כנציג מובהק של המערכת:

שיקוליו והכרעותיו של העיתונאי הממונה על התרבות שונים לחלוטין משיקוליו של מבקר הספרות. העיתונאי ישקול לפרסם/לא לפרסם את החפץ להתפרסם כסופר בתקשורת, על-פי פאראמטרים, כגון מידת עבירותו/ה החזותית של החפץ להתפרסם כסופר ואפקט הגירווי הסקסואלי הטמון בו/ה (טעיתי, יהודית קציר?) ועל-פי אמות-מידה נוספות, אך דומות מבחינה ערכית. מבקר ספרות, הפועל במסורות האיתנות אך הזנוחות

של ביקורת הספרות העברית המסורתית, לא ילך שולל אחר חזות חיצונית, אחר יכולת התקשרות או יכולות ההתנסחות. מבקר ספרות בודק טקסטים בחינה מורכבת ומחמירה. אמות-המידה שלו שונות לחלוטין: **המבקר בודק, למשל, כיצד משתלב הספר הבודד ברצף, בכוליות של הספרות העברית.** עם מי בספרות העברית הוא מתמודד ומה יש לו, לספר החדש, להוסיף על הקיים, להובילו הלאה, לקדמו. מבקר הספרות העברית (וזה מה שחשוב, למרות שאין זה משנה היום לאיש, כולל כותבי הספרים עצמם) הוא שומר הסף והוא מי שמקנה את זכות הכניסה או את כתב הסירוב לשהות במרתף הטחוב הנקרא ספרות עברית. חזור: מרתף טחוב, ואולי כאן טמון המניע להתנהגותו של המבקר, הנוהג לפרקים כשומר סף אלים של באר אפלולי בדרום העיר (המקומון "ירושלים", 29.6.1990; ההדגשה שלי).

המבקר הוא איש "הכוליות", איש "הרצף", איש "הספרות העברית" - איש המטה-נרטיב, כפי שאנו מציעים לנסח זאת, ונשוב לכך בהמשך - בעוד עיתונאי התרבות מחויב לספר ולסופר הבודד או לאירוע התקשורתי שהספר יכול לייצר ("לפרסם את החפץ להתפרסם כסופר"). אירועים תקשורתיים וסופרים המתחרים אלה באלה על מידת תשומת הלב אינם יוצרים מערכת אורגנית כי אם מערכת תחרותית; אירוע תרבות כאירוע מדיה אינו חלק מהצטברות של רצף, הוא עוין רצף כזה, למעשה, כי תפקידו למקד את תשומת הלב זמן רב ככל שניתן למאורע התרבות החד פעמי, למוץ את המרב מאפשרות זו.

למבקר הספרות, איש המערכת, אין מקום במציאות אטומיסטית⁹⁴.

2.4.1. – מטה-נרטיב של הספרות העברית

בסעיף זה ננסה להבין מהם "המערכת", ה"קורפוס", "הקונטקסט המחייב" ו"הכוליות" וכו', שרואה נבות לנגד עיניו כשהוא מדבר על הספרות העברית ושעליהם מאיימות אותן "מגמות אטומיזם" שדנו בהן זה עתה. נקשר הדוקות יותר את תפיסתו בדבר "מערכת", "כוליות", "קורפוס", "קונטקסט מחייב" וכו' ל"מטה-נרטיב" של המודרניות.

במאמר תגובה למאמריו התוקפניים של נבות, מאמר מאלף לצורכי דיונו, נחשף ההקשר הפוליטי-תרבותי הרחב שבו פועל נבות, ואת היותו לא מותאם לרוח התקופה הפוסטמודרנית במובן העמוק ביותר (בלי שיש בחייו זה הערכה שלילית או חיובית שלנו למפעלו של נבות, שבכל מקרה הנו מכובד בעינינו וראוי למחקר אקדמי).

הסופר מאיר אשכול כתב ב"מעריב" כך:

בסוף המאה, כשבמשטרים קומוניסטיים מתחילים להפשיר את הבקרה הטוטאלית על הבעת דעות של אנשי רוח, בספרות, שירה ואמנות, נראה שבישראל מופיעים מי שמתיימרים להיות מורי דרך בספרות, ולוקחים לעצמם סמכות להכתיב לסופרים ולקוראים מה מותר ומה פסול לכתוב ולקרוא. דומה שקיומה של ספרות תלוי בשלושה גורמים: בכותב, במוציא לאור ובקורא. מבין שלושתם, מי שקובע ביותר את חיותו של ספר הוא הקורא. בכל מקרה, לביקורת ספרות אין כל השפעה על גורלה. יכול אמנון נבות לגנות (למשל, במעריב, ינואר 1989) את 'תרבות הפנאי הברדנית והשטחית, תאבת הסיפוקים המיידים בכל מסווה שהוא', ולהכריז שהיא 'מלאך המוות של הספרות'. אך

⁹⁴ עוד על מעמד המבקר בהמשך.

בסופו של דבר מי שיקבעו מה ימות ומה יחיה לא יהיו נבות וד"ר ברתנא אלא יוצרי הספרות וקוראיה שנבות כה מגנה אותם ואת רמתם, כמו שקובעים צרכנים של כל תוצרת חומרית את קיומם של הצרכן ותוצרתו. נבות, ברוב להיטותו, מציע (במאמר הנ"ל) גם דרך להילחם במגמות שלדעתו הן שליליות: 'זוהי שעת חירום התובעת התגייסות של אחרוני הסופרים הרציניים' – נבות אינו מגלה מי הם – 'ועליהם לכוון מערכת ביקורתית שיפוטית שתזהה כל תופעה תקשורתית-בדרנית, המבקשת לה תחפושת ספרותית, ותוקיע אותה'...האם אין אלה משאלות וכמיהה למה שהתרחש בברית המועצות? הרי אחרי שבעים שנות ניסיון עם מערכת ביקורתית שיפוטית כזו, נוכחו מנהיגיה בשואה התרבותית והחברתית שהמיטו על החברה הסובייטית. שעה ששם מחפשים דרך להתנער מהשיטה, מבקש כנראה נבות להקים מערכת כזו כאן. הוא כנראה אינו תופס את המשמעות, את העריצות שאותה הוא מבקש לכפות על חיי הספרות בישראל [...] ד"ר ברתנא ואמנון נבות צריכים להבין שאת גורל הספרות, את גורלם של סופרים והוצאות הספרים, יקבעו אך ורק הקוראים, לפי רמת השכלתם, טעמם, השקפת עולמם וכו'. מאחר שבישראל חיים אנשים ברמות השכלה שונות, בטעמים שונים ובהשקפות עולם שונות, טוב שכל אחד מהם יוכל לבחור את הספר המתאים לו. לכן, **טוב** שיש סופרים שכותבים ברמות ובסגנונות שונים על נושאים שונים [...] השינוי שברתנא ונבות מייחלים לו, אם יתרחש, יהיה אך ורק בזכות יחידים, בזכות כשרון היצירה שלהם, גאוניותם, הברקה של גדול בדורו שאחרים ילכו אחריו ("מעריב", 25.8.1989).

הקטע הזה מבטא בצלילות את "רוח התקופה" ואת היותה של הרוח הזו עוינת את ביקורת הספרות. הכותב מזהה בין המבקר לבין הקומיסרים של המשטר הקומוניסטי. כשם שהאחרון כשל מבחינה מעשית ומוסרית כאחת, כך גם הראשון מיותר ("דומה שקיומה של ספרות תלוי בשלושה גורמים: בכותב, במוציא לאור ובקורא. מבין שלושתם, מי שקובע ביותר את חיותו של ספר הוא הקורא. בכל מקרה, לביקורת ספרות אין כל השפעה על גורלה"). גם אם ההשוואה מוגזמת מאד (המבקר הישראלי הרי לא שולח את מאיר שלו לגולאג משל היה אוסיפ מנדלשטם; לכל היותר הוא כותב נגדו בבוטות), היא בהחלט נכונה בזהותה את הקרבה בין המשטרים האידיאולוגיים למבקר, שאף הוא לטענתנו, ומעצם טיבו, **נציג של אידיאולוגיה, המבקש להכפיף את הפרט תחתיו**. בסוף המאה העשרים, קריסת המשטרים הטוטליטריים היא גם קץ האידיאולוגיה, ולכן המבקר, דובר האידיאולוגיה, מתקשה למצוא את מקומו. מאלף סיום הציטוט של אשכול בו הוא כותב כי רק "יחידים", בזכות דוגמה אישית, יוכלו לסחוף אחרים אחריהם. באקלים ניאו-ליברלי ופלורליסטי של סוף המאה העשרים, אותו מבטא הכותב, רק היחיד, ולא **המערכת**, הוא הריבון⁹⁵.

אם ניעזר בעמדת מבקרו של נבות על מנת לאפיין את עמדתו של נבות עצמו, נוכל לנסח כך: מבקר הספרות נבות הוא איש המערכת, איש האידיאולוגיה, איש הקולקטיב, המדבר בשמו של מטה-נרטיב. העידן שלנו מפקפק באידיאולוגיות, במערכות גדולות, בקולקטיבים, העידן שלנו

⁹⁵ עוד מבטא הקטע המצוטט את רוח חברת הצריכה, בדברו על הפיכתה של הספרות למצרך ככל מצרך ("מי שיקבעו מה ימות ומה יחיה לא יהיו נבות וד"ר ברתנא אלא יוצרי הספרות וקוראיה שנבות כה מגנה אותם ואת רמתם, כמו שקובעים צרכנים של כל תוצרת חומרית את קיומם של הצרכן ותוצרתו"). יש קשר בין שני האלמנטים: תפיסת הספרות כמצרך מחד גיסא והתנערות מהמערכת הספרותית לטובת ריבוי של אינדיבידואלים מאידך גיסא. קשר מסוג אחד, שהוזכר גם לעיל: מצרך בחברה קפיטליסטית מצוי במערכת **תחרותית**. לפיכך, ספרות הנתפשת כמצרך הינה יצירה של יחיד המתחרה בעמיתיו היחידים. קשר שני: גם בשיח הליברלי קיים הרי תחום מוכר של ביקורת. זוהי ביקורת הנוגעת לחברה ולפוליטיקה, אותה אנו מכנים "פובליציסטיקה". בפובליציסטיקה אומר המבקר מה רע ומה טוב, מי שגה ומי צדק (טוב להתנתק מעזה/ רע להתנתק מעזה). בענייני הכלל החשובים דווקא מעודד השיח הליברלי דיון ביקורתי. לפיכך, צריך לתפוס את הספרות כמצרך - כעניין של טעם אישי, כעניין שאינו שייך לחברה בכללותה, כעניין לא ממש חשוב - על מנת שנוכל לטעון שאין למבקרים מקום במערכת פלורליסטית כזו.

הוא פוסטמודרני בחוסר האמון שהוא מביע ביחס למטה-נרטיבים. לפיכך, **נבות הוא מבקר מודרני הפועל במציאות פוסטמודרנית.**

אך מה טיב המטה-נרטיב שלפיו שופט נבות? מהי האידיאולוגיה שלו? מהי ייעודה של הספרות? מה ההצדקה המטפיסית לקיומה? אם אין היא משחק אריסטוקראטי (ברונבסקי), אם אין היא עונג מידי (בן), אם אין היא חתרנית מבחינה פוליטית (לאור), מהו ובכן ייעודה?

האם המטה-נרטיב והאידיאולוגיה של הספרות העברית הנם בפשטות לאומיים? לכאורה לא. כך כותב נבות במאמר על פרס ספיר שזיכה את הסופרים חיים סבתו וגיל הראבן בפרס:

עניי לא צרה במורה ישיבה שכותב זיכרונות ובגברת דעתנית, אשר זכו לפרסום לא מחמיא בעטיו של הפרס, ושלא באשמתם. זכאותם לפרס בהקשר פמיניסטי ו/או בגין ביטוי דתי לאומי, אינה מעניינה של הספרות העברית. לספרות העברית יש רק שני הקשרים כובלים, שהדומיננטה שלהם מוחלטת: הספרות, והעברית. לא פמיניזם, לא דתיות, לא לאומיות ולא כיוצא בהם ("מעריב", 5.6.2003).

אבל מה הכוונה בכך שהקשריה המחייבים של הספרות העברית הנם "הספרות" ו"העברית" בלבד? את הנאמנות ל"ספרות", עליה מצהיר כאן נבות, ניתן לפרש בשני אופנים, ששניהם כאחד נוכחים במחשבתו. אופן אחד לפרש את הנאמנות ל"ספרות" הנו לפרשה כנאמנות ל"מסורת" הספרותית, א-לה ט.ס. אליוט. זו נאמנות לקורפוס התרבותי המשמעותי שהצטבר לאורך השנים והדורות. נאמנות כזו, סוג חשיבה כזה, הנם "מודרניים"⁹⁶ לתפיסתנו, בכך שהם מחויבים למערכת ולמכלול ולמטה-נרטיב.

אופן אחר להבין את הנאמנות ל"ספרות", עליה מצהיר נבות, הינו הבנת הנאמנות כנאמנות ליצירות ספרות שחשיבותן אינה נובעת מעיסוק בנושא חוץ-ספרותי ("בהקשר פמיניסטי ו/או בגין ביטוי דתי לאומי"), אלא ליצירות המצליחות לעשות דבר מה משמעותי בתוך המדיום עצמו. סוג חשיבה כזה הנו "מודרניסטי" במובהק⁹⁷.

נבות, אם כן, הנו "מודרני" ו"מודרניסטי" כבר מבחינות אלה.

אך מה בדבר "ההקשר הכובל" הנוסף שמונה נבות, זה המחויב ל"עברית"? האין הנאמנות ל"עברית" לאומית בטיבה? וזאת למרות הצהרתו של נבות שהספרות העברית אינה "לא פמיניזם, לא דתיות, לא לאומיות"?

⁹⁶ כמובן, אליוט הוא "מודרניסט". אבל לדידנו תפיסת המסורת-התרבותית שלו, בניגוד לתפיסות מודרניסטיות אחרות, מכוננת למעשה מטה-נרטיב: המטה-נרטיב של התרבות המערבית, או של תרבות אירופה. לפיכך אנחנו מכנים כאן את תפיסתו, בהקשר של עבודה זו, "מודרנית".

⁹⁷ במובן זה: נבות המודרניסט אינו אוהד ריאליזם מימטי: "איני מזלזל בריאליזם מימטי פסיכולוגי כשלעצמו, הגם שעיקר הישגיו בספרות העברית והעולמית מוצה" ("מעריב", 2.4.2002). פעמים רבות בביקורתיו מאשים נבות את גרשון שקד ודן מירון בהכוונת הפרוזה העברית בשנות השבעים ואילך לעבר הריאליזם. הפרוזה הזו, שבשנות הששים עסקה בכתיבה אקספרימיטיבית-אקספוזיטורית, הוסטה מהדרך: "שקד ומירון, אגב ניסיון לבצע 'שינוי מגמה' בכיוון שלדעתם 'הלכה' סיפורת שנות ה-60, גרמו למעשה לאחת הרגרסיות הקשות ביותר שהתרחשו בסיפורת העברית, מאז תחילת המאה" (!). מלבד הנטייה המודרניסטית של נבות, הסולדת מרומנים ריאליסטיים ישירים ופשוטים-צורנית – נזכיר גם כי נבות עצמו כותב פרוזה ניסיונית המושפעת מ"הרומן החדש", המודרניסטי לתפיסתו - העדפת הריאליזם חשודה גם כיוון שזהו הז'אנר המועדף על קוראים רבים ("מעריב", 10.1.1986).

אכן נדמה שנבות תופס את הספרות העברית כקשורה בקשר דיאלקטי ומורכב למטה-נרטיב הלאומי ואת הסופר, לפיכך, כ"צופה לבית ישראל":

להיות סופר עברי בלי העוצמה הפנימית, התוקף האישי, החומרה, הרלוונטיות של תפקיד ה'צופה' בית ישראל' למרות שאיש לא ביקש ולאיש זה לא נחוץ, הוא עניין מחוסר טעם מתחילתו ("מעריב", 12.1.1990).

אם לעשות סיכום ביניים: נבות, אם כן, הוא מבקר "מודרניסטי" ו"מודרני". הוא "מודרניסטי" בגין חיבתו ליצירות שעיקר חשיבותן והישגיהן נובעים מפעולתן על המדיום ולא בגין הקשרן החוץ-ספרותי. הוא מבקר "מודרני" כי הוא פועל בשם של שני סוגים של מטה-נרטיב: זה של המסורת הספרותית וזה הלאומי.

קיים אמנם מתח בין המטה-נרטיב הלאומי למטה-נרטיב הספרותי וכן בינם לבין המודרניזם אצל נבות, אך לא בהכרח סתירה. לטעמנו, הצירוף בין המודרניזם למודרניות של נבות הביא לכך שנבות ראה ב"חדר" של יובל שמעוני את "האירוע הספרותי החשוב ביותר מאז ראו אור 'זכרון דברים' ו'סוף דבר'" ("מעריב", 16.4.2000). ספרו של שמעוני הוא מחד גיסא יצירה קשה לקריאה, מודרניסטית, מושפעת מאד מ"הרומן החדש"⁹⁸, ספרות "ספרותית" מאד אם ניתן לומר כך, ומאידך גיסא מדגיש נבות את הקשר בין היצירה למצב הישראלי: "אני סבור שיובל שמעוני לכד משהו חשוב, חמקמק, בהווה הקיומית של ישראל של שנות התשעים" (שם). "חדר", אם כן, הוא יצירה מודרניסטית מחד גיסא ויצירה שאומרת דבר מה חשוב על ההווה הלאומית מאידך גיסא⁹⁹.

הנה התייחסות מעניינת של נבות לספרו של דוד גורביץ' על הפוסטמודרניזם¹⁰⁰, שמדגישה את השילוב בין המודרניזם והמודרניות אצל נבות:

כן, לא רק תלמידים של ברנר וקורצויל, גם תלמידו של גבריאלי מוקד אני, וכמוהו אני גורס אובייקטיביזציה של השיפוט האמנותי – לפחות כשהדברים ניתנים לכימות. מספר ההתייחסויות של מר גורביץ' ליצירות המוגדרות כמודרניות עולה לפחות פי שלוש על התייחסויותיו ליצירות פוסטמודרניסטיות. חוקר ישר היה מודה במה שאני טוען מזה עשור וחצי: שהפוסטמודרניזם רתם את העגלה לפני הסוסים, שעוד לא נולדו לו באורווה: ברגע שיהיו לו לפוסטמודרניזם יצירות כ'ארץ הישימון', 'הקול והזעם', 'אמריקה', 'האיש ללא תכונות', או אפילו דרג ב' מסוג 'יורדי המרכבה', יקבל הז'אנר את

⁹⁸ הערנו לעיל, בפרק א', על הוויכוח האם "הרומן החדש" הוא מודרניסטי או פוסטמודרניסטי.

⁹⁹ לצירוף המיוחד הזה, לפיו רומן עברי גדול צריך לבטא דבר מה "חשוב" ב"הווה" הישראלית מחד גיסא, ומאידך גיסא שרומן זה יהיה מודרניסטי בכתיבתו (כלומר יכתב שלא באופן נגיש ופופולארי), יש גם ורסיה מלכדת וממצעת: רומן עברי גדול הוא רומן שמבטא דבר מה מהותי מתוך עמדה מיעוטית אופוזיציונית, אך מיעוטית **לאו דווקא** מבחינת ה**צורה** והסגנון (כתיבה תובענית) אלא מבחינת ה**תוכן**. כך מסמן נבות (בטקסט שמצוי בכתובים) את ספרה של לאה איני, "יורד הלבנון", כ"יצירה שוות ערך ליחדר" של יובל שמעוני, ומכריז כי היא היצירה החשובה של העשור הראשון לאלף השלישי מהסיבות הבאות:

ורד הלבנון הוא אולי ההוכחה שהספרות העברית יכולה עדיין לתפקד בהקשר טעון משמעות ולהציב פוזיציה של ממש מול הוויית הקיום הישראלי, להאיר פינות המתקיימות מחוץ לפוקוס התודעתי ובשולי-השוליים של ההסדרים הכלכליים והחברתיים [...] להעמיד אופוזיציה לא פשוטה ולא מובנת מאליה.

¹⁰⁰ "פוסטמודרניזם – תרבות וספרות בסוף המאה ה-20" (1997).

לבוש הבשר, שמעבר לעובי העור של התאור השטחי אודות 'כנסיות הצריכה' ו'איי האושר הבורגני'¹⁰¹ ("מעריב", 23.1.1998).

הציטוט מאלף. מצד אחד נבות מתגלה כאן כמודרניסט, מודרניסט המצדד באיכות ספרות הנשפוטת בחומרה וב"אובייקטיביזציה של השיפוט האמנותי", ומביא דוגמאות מופת מהספרות המודרניסטית על מנת לאשש את גדולת המודרניזם. אך מצד שני מודרניזם זה נכרך בשמם של ברנר וקורצוול, מבקרים שפעלו בשמו של מטה-נרטיב לאומי (גם אם מתוחכם וטראגי). כך מתגלה נבות שוב כמבקר מודרני ומודרניסטי כאחד, המחויב לחברה ולספרות כאחת.

סוגיית המטה-נרטיב החברתי/לאומי העוטף את הספרות, או שצריך לעטוף את הספרות, נמצאת בוויכוח מעניין מאד של נבות עם פרופ' בנימין הרשב (בכהנו כעורך הרבעון "הספרות"). במאמרו מחדד נבות את העמדה ממנה הוא יוצא לביקורת. ספרות צריכה להיות חלק מהקשר חברתי. כשהרשב מדבר על "ספרות":

היה על פרופ' הרשב לתת פרטים נוספים, להסביר לאיזו ספרות בדיוק הוא מתכוון, ומהי מסגרת המחויבות שהוא מציע לקונטקסט תרבותי ספציפי. האם הספרות של ב. הרשב היא ז'ול וורן? ארתור קונאן דויל? ברדיצ'בסקי אינו בגדר ספרות בעיניו של הרשב ("מעריב", 14.9.1984).

הספרות הפכה למשנית, לפי נבות, בעולם האקדמיה "כצפרדע המעבדה, מין רע הכרחי שמלכלך את הידיים, ובעצם ראוי לוותר עליו ולעסוק ב'דיון עקרוני' ו'דיון תיאורטי' (שם). אבל חטא חמור יותר של רבעון "הספרות", הקשור בקודמו, הוא סירובו של כתב העת לעסוק בספרות העברית. סירוב זה נובע מתפיסת העיסוק בספרות כדבר מה ניטרלי, לא מחייב, לא קשור לתרבות ספציפית בזמן ספציפי. האם רבעון "הספרות", שואל נבות, לא מחויב לתת "קדימה דווקא לספרות העברית? ואין מדובר כאן בהדגשים של טעם אישי – אלא בקביעת משמעות ברורות של מחויבות ואי מחויבות" (שם). נבות גם מוחה על היחס הלא אוהד של אנשי "הספרות" ל"אינטרפרטציה" בכלל ולביקורת הספרות בפרט. הראייה של הפרשנות והביקורת כ"לא מדעיות" מעקרת את המחקר הספרותי ממשמעות (שם). רבעון "הספרות", טוען נבות בבוטות, מייצג מגמות של "ה(דה)-הומאניזציה ו(ה)דה-פרסוניפיקציה של הספרות", "מחקר לא ערכי, לא חווייתי" (שם).

כפי שהערנו בפרק ד', ההבדל בין **המבקר לחוקר** (גם חוקר וכתב עת מודרניים מובהקים כמו הרשב ו"הספרות", בהתאמה) קשור להזדקקותו של הראשון להענקת הקשר **חברתי** ליצירה ותוך כך **לשיפוט**. לפיכך, ספרות, לפי נבות, אינה "מדע". ספרות צריכה להיות "ערכית", מחויבת

ובעלת משמעות בעולם. במילים אחרות: לספרות צריכים להיות אידיאולוגיה ומטה-נרטיב.

¹⁰¹ מעניין לראות כי מודרניזם עדיף על פוסטמודרניזם, לפי נבות, בגלל שהיצירות המודרניסטיות טובות יותר מאלה הפוסטמודרניסטיות. בעוד ניתן לטעון שזו בדיוק הנקודה: הפוסטמודרניזם, במוצהר, אינו דבק בחשיבות המיוחסת במודרניזם לעשייה האמנותית.

בסעיפים הקודמים נגענו ב"אטומיזציה" ובפירוק "המערכת", תהליכים המאפיינים את הספרות הישראלית החל משנות השמונים, לפי נבות. בשני הסעיפים הבאים נדון בתופעה השנייה המאפיינת את הספרות הישראלית לדידו והיא המסחר¹⁰².

אם נבות התנגד ל"אטומיזציה" ול"פירוק המערכת" בשם ערכים "מודרניים", כלומר בשם של מטה-נרטיבים, הרי שאת התנגדותו למסחר ועמידתו על האוטונומיה של הספירה התרבותית ועל עליונותה של "התרבות הגבוהה", ניתן להציג כמבוססת על ערכים "מודרניסטיים".

להלן ציטוט ארוך ממאמר של אמנון נבות מ-1987, שפורסם בכתב-העת "עכשיו", שכותרתו "סיפורת עברית – מצב החומר", וכותרת המשנה שלו הנה "על הפרוזה בתשמ"ו". הקטע הארוך הזה יובא כאן¹⁰³ כי הוא מבטא בכללותו את עמדתו המודרניסטית המובהקת של אמנון נבות ביחס לתהליכי התמסחרות ורידוד של הספרות העברית וכן כמה עקרונות נוספים בתפיסת הביקורת שלו.

שנת תשמ"ו בסיפורת העברית יותר משאופיינה בעניין ציבורי ממוקד ביצירות הפרוזה שהופיעו במסגרתה, נתפשה כמצב (אמנם מאוד לא נינוח) של ציפייה ו'היערכות הכלים' לקראת הבשלת הסבב הבא של הרומאנים פרי עטו של 'מרכז המגרש' הספרותי של דור-המדינה, העתיד לראות-אור בצורה מקובצת בשנת תשמ"ז. במהלך זה עתידים לראות אור רומאנים של א.ב. יהושע, עמוס עוז, יורם קניוק, יצחק אורפז ויהושע קנז.

ארבע שורות-הפתיחה של הדיון הזה הן דסקריפציה, תיאור; תיאור זה טומן בתוכו כמה וכמה הנחות מובלעות. ייאמר מייד – **משמעותן של ההנחות האלו היא סוציו-ספרותית מובהקת, ומשמעות ספרותית ישירה ועצמאית אין להן. מטעם זה, ראוי היה להפקיען מכלל דיון מהותי ופנימי בסיפורת; ברם, ההקשרים החוץ-ספרותיים קבעו את מעמדם כך, שכל דיון מהותי חייב לפתוח באותה מערכת של כיוונים וכיוונונים שיבהירו וימקדו את התמונה המשתקפת, מבעד לרעשים התקשורתיים והחריגות הסוציו-ספרותיות, באופן שזו תחזור למצב של צלילות ושקיפות מסוימת. המשמעות הספרותית הטהורה של המהלך, שהשנה היינו עדים להכנתו וליהכשרת הלבבות' התקשורתית לקראתו, תתבהר רק משיראו אור הרומנים עצמם; ואולם המהלכים המוקדמים יוכלו, כאמור, להשכיל אותנו כהוגן. ההנחה המובלעת הראשונה אכן קשורה לעניין זה וטוענת, שההיערכות המו"לית העצבנית שהיינו עדים לה בשנת תשמ"ו (כגון הופעתה קוראת-התגר של 'הספרייה' והאקט הכרוך בשיגור רומאן במצב עוברי-למחצה כמין משלחת-גישוש מקדמת-מכירות – ואני מתכוון בדברי אלה לרומאן של גרוסמן), אל לה להיתפש כיוזמה תרבותית שיש בה כדי להשפיע על תהליכים של חידוש חזות בהקשר תרבותי נועז ומסתכן. אם מתבוננים בה במישורין, לפנינו לא יותר מניסיון מסחרי מובהק להיחנות [כך] מן הפופולאריות הגוברת-והולכת של סיפורת דור-המדינה. הניסיון המסחרי גופא לגיטימי בהחלט; אך לגיטימי פחות הוא הניסיון הציני והמזויף של גורמים שונים להעמיד פנים שההיערכות המסחרית החדשה היא בעלת ערך תרבותי עצמאי, ועוד יותר חמור הוא ניסיונם של גורמים אלה להיבנות ממנה. המסווה ה'נועז' לכאורה של פריצת כוח תרבותי מו"לי אינו אלא מסווה: זהו, כאמור, אקט מסחרי שאין לו כל ערך תרבותי עצמאי, ממש כפי שלמתחרתה הראשית של 'הספרייה' – 'הספרייה לעם' אין, לא היה וכנראה גם לא יהיה ערך תרבותי מובטח, מן הטעם הפשוט **שיצירה ספרותית ותרבותית****

¹⁰² האנליזה המפרידה בין שני הרכיבים היא שלי. ההפרדה בין הרכיבים השונים אינה מוצגת כך אצל נבות.

¹⁰³ כיוון שנבות לא כינס עד כה את ביקורתיו בספר, יש לטעמי משנה חשיבות בהבאת חלקים מהם במחקר זה, מתוך תקווה שכך תגדל המודעות לפעילות הביקורתית יוצאת הדופן והטראגית - ולפרקים הטראגי-קומית - הזאת.

לעומקה לא תצמח מפנייה לחברת ההמונים או כתוצאה מניסיונות להשתלב במערכות של 'חברת ההמונים' לכל סוגיה.

הזרקת דלק תקשורתי גבה-אוקטן על הציפיות וההיענות ההמונית (במימדים של 30,000 קוראים) אינה מלמדת אותנו שמעגל-הקוראים הערכי התרחב לפתע ללא הודעה מוקדמת למימדים כאלה. לא ירחק ממני לקבוע: אין שום שינוי, שום חידוש חזותי והקונגלומראט הזה מתקיים לצורך אחד בלבד: למוץ את הדבש – דבש התערותה של הנורמה הספרותית של 'דור-המדינה' בתוך מעגלים נרחבים יותר של קוראים לכאורה. להיבט זה אין כל משמעות ספרותית או תרבותית לעומקה – אין בכך כדי להצביע כהוא-זה על ערכה הספרותי והאמנותי של הנורמה – אין לדבר זה משמעות (ממש כפי שלא הייתה משמעות תרבותית ערכית לעובדה ששמיר וברטוב נמכרו בסדרי-גודל דומים בשנות ה-50). השתמעות תרבותית חמורה נודעת לניסיונות של גורמים שונים להיבנות כ'מרכזי כוח' ו'מתווי טעם' על פגרו של הפג הספרותי, וליתר דיוק, על גווייתו של דוד גרוסמן כמספר מצפוני וערכי. אין בכך כדי להפחית כהוא-זה מעובדת השתרשותה של הנורמה – נורמת דור-המדינה. ואכן, המאבק לטובת התקבלותה של הנורמה הזאת (ובראש-וראשונה, מאבקו של עורך 'עכשיו' כאשר הייתה זו נורמה בעלת בסיס אקסיסטנציאלי-מובהק ובטרם הומר הבסיס הזה בבסיסים אחרים, בעלי אופי חברתי-פוליטי) הבשיל פירות מעל ומעבר למצופה. **תהליך הפיכתם של סופרים שונים לגיבורי תרבות' נמצא עכשיו בעיצומו – על כל ההשתמעויות שיכולות להיות מכך לגבי הספרות שכוחה בצדדיותה, בחוסר-מרכזיותה המובחן, בהיותה במו הווייתה 'אופוזיציה' מובהקת לתרבות-ההמונים על כל מסמניה וכלליה. בהיעתרה לתרבות ההמונים היא בוגדת בתפקידה הראשוני והמהותי ביותר: אין ברצוני לרמוז כאן שהבגידה קיימת בפועל; אבל הגורמים המניעים אותה לכיוון ההתמרסות וההשחתה המובהקת הולכים וצוברים עוצמה שיהיה בה כדי לשתק בעתיד כמעט כל חריג לחיוב. דומה עלי שקנת השחתה ראשונה הם כבר הציגו לפנינו בבחינת אות ורמז לכוחם להבא – ומקרה גרוסמן חוזר ומוכיח.**

השתמעויות נוספת שיש ל'היערכות החדשה' לה היינו עדים בשנת תשמ"ו, היא שחיקתן המהירה של ה'מערכות המסורתיות' הקולטות כאן ספרות קליטה ראשונית, ועקיפתן המזורזת בחינת מהר שלל לחוש בו. לאחר שמשוה מתהליך עקיפה זה הומחש לעינינו, דומה שנקודת המחלוקת כבר אינה מתמצה בשאלת 'הפריצה מן הגטו' (של המוספים הספרותיים), או בעניין הכרוך באובדן הדומיננטה שלהם, או העניין הכרוך בדה-לגיטימציה של ביקורת-הספרות כמערכת השיפוט המרכזית (אם כי לא היחידה) שתפקידה לשפוט יצירות ספרותיות. כבר ברור ונהיר לגמרי, שהמדובר בתהליך-השחתה ואובדן כל הפרופורציות המהותיות ומערכת-הקדימויות הערכית של הדיון בהיבטים השונים של הספרות העברית (הגילויים הראשונים של התהליך הזה כבר קיבלו ביטוי בשנת תשמ"ו, בשתיקה שבה התקבל הרומאן של אפלפלד 'בעת ובעונה אחת', וראה להלן) [...] התרופפות המערכות הקולטות בצד האגרסיות התקשורתיות (בעלי טורים לסקירת ספרים המניחים את גילוייה של הספרות העברית לצד ביוגרפיות של דיין ואיאקוקה, ומזכים אותה באותו סוג של התייחסות תקשורתית, או דיווחים עיתונאיים נוחים להתפעל, שמידת מעורבותם הבסיסית בספרות העברית בפרט או בספרות בכלל מוטלת בספק) [...] לאורן של הנחות מובלעות אלו, המעמידות במקום הראוי את כל מרכיבי ה'העצמה' ו'חידוש החזות' של הפרוזה העברית, דומה שהעמדת אופוזיציות ביקורתיות לתהליכים אלה (שהם בעצם תהליכי-השחתה מובהקים) היא בבחינת הכרח; ההכרעה בין הפיתוי לעסוק ביצירות שהתייצבו ב'מרכז התודעה' הציבורית ובראש הסירקולאציה התקשורתית (העוסקת בזוטות; ספרות עברית מעולם לא הייתה ב'מרכז התודעה' הממשי – גם זו אמת לא כל-כך פופולארית שמן-הראוי להשמיע אותה ברבים) לבין הצורך לעסוק באותן יצירות שהן מכבשונה הממשי של הספרות – סיפורת שבאופן תת-עורי ובלתי-גלוי יוצרת באמת את ההרחבות המושגיות ואת חידוש החזות ואת אמירות העומק, גם אם נוצר צורך לוותר ויתורים טקטיים (שכן ההליכים האלה של חידוש החזות, מצויים בשלב עוברי או אתחלתי מתפתח) – היא הכרעה שיפוטית בעלת

אופי מודע ומובחן. ההכרח הוא להעמיד התבוננות בוחנת מול ההתארגנויות השונות ולא להיגרף עם זרם-ההתלהבות: התמורות הפנימיות החשובות בספרות (כמו בכל סוג אמנותי אחר) אינן מתרחשות בשיתוף-פעולה עם תרבות ההמונים ומבטאיה, בין שהם אנשים טובים ונעימים ובין אם אלה טיפוסים גסי-רוח ומשחיתים כל דבר שהם שמים עליו יד. פחות פופולארי היום להכריע לטובת הדגשת הרומאן של אפלפלד כביטוי הסינקדוכי החשוב והערכי ביותר של השואה ולתבוע בריש גלי קיצוץ בגרזן חד של כל קשר בין הרומאן של גרוסמן לבין הספרות העברית: ביקורת-הספרות תיבחן, גם בשעותיה הקשות ביותר, בשיקול ושיפוט חפים מכל השפעות חוץ-ספרותיות (נבות בתוך: מוקד וחפץ (עורכים), 1987 עמ' 583-581; "עכשיו", חורף-אביב תשמ"ז, מס' 54-51; ההדגשות שלי).

העמדה המודרניסטית של נבות בקטע הזה מכילה כמה רכיבים:

1. ישנה עוינות מובנית בין הספרות לבין תרבות ההמונים: "ש(י)צירה ספרותית ותרבותית לעומקה לא תצמח מפנייה לחברת ההמונים או כתוצאה מניסיונות להשתלב במערכות של 'חברת ההמונים' לכל סוגיה". לעוינות זו יש כמה משמעויות אצל נבות: א. הספרות היא אופוזיציונית בתכניה. ב. הספרות הטובה היא עניין לקוראים מעטים שמייסדים קהילה אופוזיציונית בעצם התבדלותם מהזרם המרכזי. למעשה, לפי נבות, הנידחות היא מצב תרבותי רצוי: "הספרות שְׁכוחה בצדדיותה, בחוסר-מרכזיותה המובחן, בהיותה במו הווייתה 'אופוזיציה' מובהקת לתרבות-ההמונים על כל מסמניה וכלליה". השגיאה, מקור ההשחתה של הספרות הישראלית בשנות השמונים, "טירוף המערכת", הנם "פרי הניסיון המואץ לחדור לימרכז התודעה הציבורי", ניסיון שגובה "מחיר כה כבד, עד שהספרות העברית אינה יכולה לעמוד בו" (שם, עמ' 584-583). היוצא מעמדה מודרניסטית זו הוא חשד ביחס להצלחה ספרותית במכירות וחשד בַּיצירה "הקליטה" וה"קריאה" (ביטויים של נבות במקומות אחרים).
2. הסְפָרָה הספרותית היא אוטונומית וניתן, עקרונית, להפריד בין הדיון ביצירה הספרותית ("המשמעות הספרותית הטהורה", "דיון מהותי ופנימי בספרות") מהדיון בהקשריה הסוציולוגיים או הפוליטיים ("ההקשרים החוץ-ספרותיים"). אבל צריך לדייק כאן: נבות מדבר על אוטונומיה של הספרות והשתחררות משיקולים חוץ-ספרותיים הנוגעים להתקבלותה של היצירה. כלומר: להתעלמות מהאימפקט החיצוני שיש ליצירה זו או אחרת בתרבות ההמונים או מהדרך בה הושג האימפקט הזה. זה הניתוק הנשאר. אבל נבות אינו מדבר בהכרח על אוטונומיה של האסתטי. היצירה שהוא משבח, זו של אפלפלד, כוחה ב"ביטוי הסינקדוכי החשוב והערכי ביותר של השואה"¹⁰⁴, כלומר בניסוח עמדה לגבי אירוע חוץ ספרותי.

¹⁰⁴ בהמשך מנסח נבות כך את תרומתו של אפלפלד: "אפלפלד טוען במובלע דבר שאפשר לבטאו במשפט בעל אפקטציה מדהימה בקיצוניותה המסקנית – תהליך ההתפוררות והכיליון הקיומי-מנטאלי של האורגאנום היהודי הושלם עוד לפני השואה" (שם, עמ' 586).

3. הספרה האוטונומית הזו מאוימת הן מצד המדיה (הפיכת סופרים ל"גיבורי תרבות"; הוצאת ספרים כמאורע תקשורתי) והן מצד השוק ("אקט מסחרי שאין לו כל ערך תרבותי עצמאי"). התהליך שמתאר נבות הוא אובדן האוטונומיה של השדה הספרותי¹⁰⁵.

4. קיימת התקדמות אינהרנטית לספרות, סוג של **פרוגרס**, התקדמות זו היא ערך בפני עצמו: "סיפורת שבאופן תת-עורי ובלתי-גלוי יוצרת באמת את **ההרחבות המושגיות** ואת חידוש החזות ואת אמירות העומק" (בכך, כלומר בהיותה של הספרות "מערכת", "קורפוס" מעין-אורגני, מתפתח והולך, עסקנו בסעיפים הקודמים).

5. הספרות הטובה מאוימת בחברה הישראלית העכשווית (כלומר, זו של שנות השמונים), ותפקידו של המבקר לסייע בהישרדותה. אולם אותם כוחות שמאיימים על הספרות הטובה (המסחור, המדיה) מאיימים גם על המבקר ביוצרם מסלולי התקבלות שעוקפים אותו ("שחיקתן המהירה של ה'מערכות' המסורתיות' הקולטות כאן ספרות קליטה ראשונית, ועקיפתן המזורזת בחינת מהר שלל לחוש בו"¹⁰⁶). לפי נבות: ביקורת הספרות עוברת תהליך "דה-לגיטימציה" מכיוון שהיא מוחה נגד המסחור, ההשחתה וההשטחה של הספרות. כלומר, מלבד חוסר הטעם בפעילות ביקורתית הנולד מה**אטומיזציה** של הקורפוס הספרותי, כפי שראינו בסעיפים הקודמים, ה**התמסחרות** נאבקת באופן אקטיבי בביקורת הספרות המחבלת במאמציה של אותה התמסחרות גוברת ולפיכך דינה להיעלם.

בהצגת הדברים כך יש כמובן דרמטיזציה גדולה, יסוד אופראי. המציאות מוצגת כמציאות של משבר. מציאות של מצור. הספרות העברית במשבר ובמצור. והמבקר נתפס כאביר שיכול לגאול את הספרות העברית הנצורה והנענית. אך מולו מוקמים מכשולים רבים, רבים קמים עליו להטותו מן המסילה.

ועם זאת, נדמה לנו שנבות מבטא כאן תחושת משבר שיש לה בהחלט על מה להסתמך במציאות ולהלן ננסה להנהיר אותה יותר.

4.4.1. – "עיין ערך: אהבה" וגרוסמן; מה בדיוק הכוונה ב"התמסחרות"?

הופעת "עיין ערך: אהבה" (1986) והתקבלותו חשפו, לפי נבות, את קריסת מערך הביקורת. כך כותב נבות במאמר ביקורת על הספר:

לא 'מיקרה גרוסמן' הוא הגורם לתהליך-ההתפוררות המואץ של המנגנונים הביקורתיים, תופעה שקיבלה את ביטוייה בהיסוס התמוה של פרסונות אקדמיות כשקד ומירון, שלבשו לכבוד ה'מאורע' את אדרת המבקר וגמגמו חצאי הסתייגויות ורבעי שבחים. ה'מיקרה' רק חשף את התהליכים האלה (מוקד וחפץ (עורכים), 1987 עמ' 552-553).

¹⁰⁵ ביטוי נוסף לנקודה הזו: "(וב)מצבה הנוכחי של ספרותנו, שאיבדה כל שריד של סוברניות, עוצמה ותקיפות פנימית, בהפכה להיות חלק בלתי נפרד ממכלול 'תרבות הפנאי' ("מעריב", 4.1.1991). "הרפובליקה הספרותית" איבדה, אם כן, את ה"סוברניות" שלה, לפי נבות.

¹⁰⁶ על בסיס הביטוי המקראי: "מהר שלל חש בז".

לפני שנמשיך לדון בסעיף זה במשמעות **הרחבה** שייחס נבות ל**התקבלות** "ענין ערך : אהבה" נעצור לרגע על מנת לדון בביקורתו על הרומן **עצמו**. לגופו של רומן : כמדומה ש"ענין ערך : אהבה", בעיני נבות, הוא רומן פסול בראש ובראשונה בגלל הטיפול קל הדעת בנושא הגדול ביותר שניתן לחשוב עליו, בשואה, ושיאו של הטיפול קל-הדעת הוא התיאור של המתרחש באושוויץ ובתאי הגזים : "התחושה היא שאותו ינוקא ירושלמי [גרוסמן] ביקש להיות פורץ-דרך, ומצא את עצמו פורץ גדרות של ערך וטעם" (שם, עמ' 554). העיסוק התקדימי וסר הטעם בשואה קידם את מכירתו של הספר. אך בו זמנית, לפי נבות, ניסו יחסי הציבור של הספר לטשטש את חוסר הטעם הזה, שהתגלה בעיסוק בשואה, ולכן הספר הוא עדות לניסיון להשתיק את הביקורת; הספר הוא יצירה סנסציונית וקיטשית ויחסי הציבור ניסו לטשטש זאת ובכך לערפל קריאה ביקורתית של היצירה¹⁰⁷ :

אלא שהדיון הביקורתי חייב לשים מחסום לסימולאציה התקשורתית ולחתוך בשאלת-מפתח שתבהיר את העניין ותקבע אותו במסמרות : האם יש ברומאן הזה תיאור של משרפות ותאי-גזים והמתרחש בהם אם אין? [...] אם לנקוט לשון מטאפורה, לא רק שהפרפר הגרוסמני ביקש ליקרב למנורה, הוא חפץ לגעת בחוט הליבון שבתוך המנורה. אם יש בחפצו של גרוסמן לגעת ב'טאבו' ספרותי, בל יטען שהטאבו אינו טאבו, אלא טאבו מדומיין שהוא יצר לצרכיו הוא. השואה הוא נושא כה טעון, עד שגם ההדמיות למיניהן פוקעות כבועות סבון. לאור קביעה זו טענתם של המספר ושל מו"לו היא שקרית ומופרכת מעצם טיבה (שם, עמ' 554).

אבל נבות מתקיף את הרומן גם על היעדר **אחדות וחידוש**. אחדות ברומן מושגת או בצורת העלאתה של אידיאה (חדשה) או באמצעים נרטיביים-עלילתיים. או שיש לרומן "מרכז-כובד אידאלי", "מרכז-כובד תמאטי", "משמעות כוללת", "ארגון תמאטי רב-עוצמה", "תבנית אידאית", או שעליו לגלות "טכניקה ומורכבות נראטיבית", "מבנה-יהלום" (שם, עמ' 556-557). "ענין ערך : אהבה" אינו קוהרנטי לפי אף אחת משתי האפשרויות הנ"ל :

"ענין ערך : אהבה" הוא רומאן בן ארבעה חלקים, שהאיחוי החיצוני שלהם, מתוקף היגיון נרטיבי שגור, רופף, אך גם סוגי-האיחוי האחרים שמנסה גרוסמן לשוות לרומאן כדי ליצור את הלכידות הראויה בעייתיים למדי (שם, עמ' 554).

מאלפים הביטויים שבוחר נבות לתיאור המבנה הקוהרנטי הנשאף : "לאור התפוררותה וניחרותה-מתוכה של 'תבנית-העל', ה'גראנד פרוז'קט' היומרני של גרוסמן" (שם, עמ' 559 ; ההדגשות שלי). היצירה צריכה "תבנית-על", ולא – תתפורר.

בקשת "האיחוי", החתירה ל"תבנית-על", תפיסת האחדות של היצירה, כל אלה הן להבנתנו תפיסות מודרניות מובהקות¹⁰⁸. הן במישור המיקרו (היצירה האחת) והן במישור המאקרו (המערכת הספרותית) נבות הוא מבקר מודרני. כתמונת תשליל של יצחק לאור : **אמנון נבות סבור שהיצירה הבודדה צריכה להיות קוהרנטית (בין אם הקוהרנטיות הזו מושגת באמצעות תמת-על**

¹⁰⁷ במקום אחר מתייחס נבות לאמירה של פרי ב"סימן קריאה" 18, אמירה שנגעה לספרו של גרוסמן, כי "ביקורת הספרות ראויה לאגיפה" ("מעריב", 14.12.1990). וראו להלן.

¹⁰⁸ למשל, בביקורתו של ט.ס. אליוט על "יוליסס" טען אליוט כי המיתוס ("האודיסיאה") מאפשר לגיוס להעניק לכידות לעולם כאוטי.

או באמצעות נרטיב ומבנה), כשם שמערכת הספרות העברית בכללותה צריכה, לדידו, להיות מכלול אורגני שהיצירות הבודדות שלויות בו באופן העולה בקנה אחד.

נשוב כעת לדיון במשמעות הרחבה שייחס נבות להתקבלות "עיין ערך: אהבה". בעבור נבות היה "עיין ערך: אהבה" מאורע חשוב בהידרדרותה של הספרות העברית בגלל יחסי הציבור המאסיביים שליוו את יציאת הספר לאור, אותם חולל איש ספרות מובהק (מנחם פרי): "תהליך מסחורה האגרסיבי של הספרות העברית שמחולל מנחם פרי רק החל, איזו חזות תהיה לה לספרות העברית לכשיושלם התהליך תוך שנים אחדות, לא אעז אפילו לנחש" ("מעריב", 14.12.1990; ההדגשה שלי).

אבל צריך להסביר למה בדיוק מתכוון נבות בדברו על "מסחורה" של הספרות.

משמעות אחת ל"התמסחרות" היא זו: בעקבות הפיכת "עיין ערך: אהבה" לאירוע מדיה, נבות תוהה האם דיון ברומן גופא אפשרי בכלל.

בין כך ובין כך הניסיון לחצות את 'מקרה גרוסמן', על מנת להגיע איכשהו אל הרומאן נתקל בקשיים. משהו מ'ניפוח המימדים' התקשורתי דבק בו, ולפיכך, קביעתו של קו-הפרדה – וחיתוך ברור בין 'הדימוי התקשורתי' לבין הרומאן גופו אינו פשוט ואינו ממילאי: היכן מתחיל הרומאן והיכן נגמר ה'בום' התקשורתי? (מוקד וחפץ (עורכים), 1987 עמ' 553).

יכולתו של המבקר להתמקד בטקסט, כשהאחרון מנותק מיחסי הציבור ומכל מה שמנסה להפוך את הטקסט למאורע תרבותי, לאירוע מדיה, הולך ונעשה קשה בעידן הנוכחי. זו, אם כן, משמעות אחת להתמסחרות שנבות מדבר עליה: הפיכת הטקסט גופא לשולי ביחס לדימויו התקשורתי ולאירוע המדיה שהטקסט מייצר סביבו.

אך נבות מתכוון ב"התמסחרות" גם למובן הפשוט של המושג:

ניסיון לעקוף מעגל מצומצם והדוק של קוראים ושוחרים, על מנת להגיע למעגל נרחב לאין שיעור של 'צרכני תרבות הפנאי'. לפרוץ לה לספרות העברית ערוץ אל אותו סופרמרקט טוטאלי, שבו תתחר הספרות עם הבדרנות, עם התיאטרון ועם הקולנוע על תשומת לבו של הצרכן ("מעריב", 14.12.1990).

במילים אחרות, התמסחרות היא תפיסת ההצלחה של ספר כמידת ההצלחה של הספר במכירות או במיקוד תשומת הלב הציבורית אליו. ולצורך השגת הצלחות אלו: שימוש בשיווק ופרסום של ספר באופן שאינו שונה משיווק ופרסום של כל מצרך אחר ב"תרבות הפנאי". לעיתים, ומטבע הדברים, החתירה למטרה הגדולה שהיא ההצלחה במכירות מחייבת את רידודה של היצירה הספרותית, הפיכתה לשוות ערך ל"בדרנות" ול"תרבות הפנאי".

אך זה אינו המקרה של "עיין ערך: אהבה", ולכן הוא מקרה מעניין במיוחד. בעניין "עיין ערך: אהבה" אין כוונתו של נבות לכך שהוצאה כאן לאור ספרות-פנאי, ספרות זולה, או מה שמכונה

"רומן למשרות"¹⁰⁹, אלא כוונתו כמעט הפוכה. "עייני ערד: אהבה" הינה יצירה יומרנית ו"קשה" לקריאה, שהוצגה לקהל הקוראים כיצירה חדשנית, כיצירה בעלת ערך ספרותי, וזאת **על מנת לקדם את מכירתה**: "ניסיון לקיים בכל-מחיר מראית-עין של התמודדות על משוכות-ערכיות" ("מעריב", 14.12.1990). וכן: "כ(נ)יסיון להרשים את הקורא באמצעות שליטה חיצונית ורדודה בכליו של הרומן המודרני ובקטגוריות השונות שלו" (מוקד וחפץ (עורכים), 1987 עמ' 559). **ההצגה של "עייני ערד: אהבה" כיצירה גבוהת-מצח היא-היא ההתמסחרות עליה מדבר כאן נבות**. צריך לחדד את ההבחנה של נבות, הגם שהוא לא מנסחה בבחירות: הרצון "לפרוץ לה לספרות העברית ערוץ אל אותו סופרמרקט טוטאלי, שבו תתחר הספרות עם הבדרנות, עם התיאטרון ועם הקולנוע על תשומת לבו של הצרכן" לא בהכרח גורם ליצירה הספרותית להיות נגישה או כתובה בסגנון הבידור (של "הגששים", נאמר, אם לצטט את הדוגמה של דן מירון שהובאה בפרק הקודם). לעתים, **עצם ההתחרות עם "תרבות ההמונים" היא-היא זו שמולידה מראית-עין של עמקות ליצירה הספרותית; מראית-עין של עמקות כאסטרטגיה שיווקית, המכוונת ליצירת מה שמכונה בלשון השיווק "מיתוג" ו"בידול"**¹¹⁰.

וצריך להעמיק אף יותר ולנסות להבחין בניואנסים, להבחין בין "מיתוג" ל"בידול": כיוון אחד, בו מתמקד נבות, מציין את **העיוות שנוצר ביצירה הספרותית גופא** בגלל הצורך לבדל את עצמה באותו מגרש ממוסחר של "תרבות הפנאי". הספרות הופכת למתוחכמת (תחכום ריק, לפי נבות), על מנת שתוכל להכריז על עצמה בראש חוצות שהיא תרבות גבוהה המבודלת מתרבות הפנאי ההמונית. כיוון נוסף, רדיקלי יותר, בעקבות בודריאר ב"חברת הצריכה", יטען כי העניין המכריע הוא שהספרות הנכנסת למערכת הטוטאלית, ל"סופרמרקט" של "תרבות ההמונים", מאבדת את המהות הפנימית שלה לטובת משחק הסימנים התרבותי, משחק ה"דימויים", **גם מבלי שתכניה מתעוותים כהוא זה**. הספרות מקבלת "ערך-סימן" (כלומר מקבלת דימוי; כאן, אצל גרוסמן:

¹⁰⁹ במקומות אחרים, כחלק מהמודרניזם האליטיסטי והטהרני שלו, אכן תופס נבות ז'אנרים מסוימים כנחותים ומתייחס להתמסחרות שמסמנת כניסתם לספרות העברית. למשל, ספרות ריגול:

לא קרן [הסופרת רבקה קרן שכתבה סיפור ובמרכזו דמות של סוכן חשאי] היא שהחדירה אל הקאנון המפורק והרקוב של הסיפורת העברית את הז'אנר הנחות והבדרני מיסודו של ספרות הריגול – **עמוס עוז** בכבודו ובעצמו הוא שיצר את הדפוס ("מעריב", 2.11.1990).

¹¹⁰ הדיון בהתקבלותו של "רומן רוסי" של מאיר שלו - ("ש)אני משוכנע שעצם 'התקבלות' מצביעה על קריסת המערכת הספרותית העברית" ("מעריב", 25.8.1989) – מחדד גם הוא את הנקודה הזו. בהתקבלותו של הרומן של שלו יש "משום פריצת כל קווי ההפרדה בין הבדרנות לבין הספרות" (שם). המקרה של שלו מעניין במיוחד כי שלו היה איש טלוויזיה לפני שפנה לעבר הספרות, הוא אחד מאלה שנבות מכנה בלעג "סופרי רשות השידור" (הכינוי כולל גם את גרוסמן):

ראוי שנשאל, באורח עקרוני, כמובן, מה יכול לגרום לו לבדרן ותקשורתן מוכר לעבור ב'דרך הטשטוש' המפרידה בין הבדרנות ותקשורת ההמונים לבין הספרות? התשובה האפשרית היא שמצד אחד, עולם הבידור תובע ללא הרף פנים חדשות, ומצד שני, נסתבר (לאור פרשת **עייני ערד: אהבה**) והמעקף התקשורתי המזהיר של פרי וגרוסמן) שהספרות העברית, שמעולם לא נלקחה בחשבון כמקום מקלט, יש עתה בכוחה להגיע אל חלל תהודה נרחב לא פחות מזה של הבדרנות העברית (בתודעת הציבור, המפגרת כהוגן אחר הבנת המאורעות, ושאינה מודעת עדיין למלוא המשמעות של תהליך הקריסה וההתפוררות בתוך הספרות העברית, עדיין יש לצירוף 'סופר עברי' מידה של קסם ומכובדות, שעדיין תקף בקרב אותו קהל אמורפי הנזקק מפעם בפעם לספרות כדי לאשש את עצמיותו ואת זהותו ב'צד הנכון' של המתרחש החברתי) ("מעריב", 25.8.1989).

ל"ספרות העברית", אם כן, יש ערך **בידול** בתוך "תרבות ההמונים" מכיוון שהיא נתפסת כמכובדת, בהתייחסותה אל **מול הבידור והטלוויזיה**, כלומר באותה מערכת טוטאלית של "תרבות הפנאי".

דימויה כיצירה "עמוקה", שבא על חשבון "ערך השימוש" (הטקסט עצמו), בלשונו של בודריאר (בודריאר מביא כדוגמה את כתבי קירקגור ואבדן משמעותם, כשהם נכנסים למערכת הצריכה התרבותית). הכיוון הראשון מתייחס, כמדומה, למושג השיווקי "בידול" והכיוון האחר למושג השיווקי "מיתוג"; "בידול" הוא יצירת מוצר השונה ממוצרים מתחרים, ואילו "מיתוג" הוא יצירת דימוי-מוצר השונה מדימויי-מוצרים אחרים.

"מסחור" הינו, אם כך, תופעה מורכבת למדי. היא כוללת ביטול החיץ בין היצירה ליחסי-הציבור שלה עד כדי אי יכולת להפריד ביניהם, אי-יכולת לדון ביצירה גופא; היא כוללת העמדת המכירות או השגת תשומת הלב התקשורתית כמטרות עליונות; היא כוללת רידוד והשטחה של הספרות על מנת להשיג את המטרות העליונות הללו; היא כוללת עיוות המוצר הספרותי גם כלפי "מעלה", כלומר יצירת תחכום מלאכותי (וריק) על מנת ליצור בידול של היצירה; היא כוללת עיוות דימוי-המוצר, גם כן כלפי "מעלה", על מנת ליצור מיתוג של היצירה כ"תרבות גבוהה". נדון בכך עוד להלן.

הפולמוס שהתפתח בין פרי לנבות על דרכי השיווק של "עיין ערך: 'אהבה'" הוא פולמוס חשוב. הנה גרסתו של נבות לפולמוס הזה:

העניין כולו מתבהר עד תום כאשר כותב פרי באותו פתיח ממש: איני מבין מדוע אין ספר ראוי לראיונות, כתבות רקע וכיו"ב, כמו כל הצגה של תיאטרון שדה, אבל גם צריך לשאול, מה הזלזול הזה בטמפונים (ס"ק [סימן קריאה] 18, עמ' 7).

דבריו של פרי כווננו כלפי אלה שהאשימוהו בצמצום הפערים בין שיווקו של טמפון לבין שיווק ספרו של גרוסמן. יהיה זה רק מופרך לנסות ולהבהיר שספר ראוי להרבה יותר מכתבות רקע, ראיונות וכיו"ב, כמו בתיאטרון שדה. ספר חדש ראוי לעיון נרחב ומפורט של מבקר ספרות. אלא שלשם כך, צריך להסכים מראש שמאמר ביקורת-ספרות הוא הרבה יותר מאשר עשרים כתבות פרופיל עיתונאיות ותריסר שעות שידור מהללות-מתפעלות באמצעי תקשורת אלקטרוניים וכיוצא בהם.

אדם מרוחק מן הספרות אולי לא יבין זאת, ויקשה מאד לשכנעו. הבעיה מתחילה ברגע שבו עליך לשכנע בכך עורך של כתב-עת ספרותי. מרגע שהוא לא משוכנע בכך, אזי הספרות שבתוכה פועל העורך הזה, מצויה בבעיה חמורה.

צריך להבין, שהקריאה להפסקת הזלזול בטמפונים, משהיא יוצאת מעטו של עורך, משמעה הוא שהספרות כולה עוברת מפאזה ערכית אחת לפאזה ערכית אחרת לחלוטין. ולא העובדה שעורך כתב והדפיס הוא העניין, אלא אטמוספירה ספרותית שמאפשרת לו לעורך לכתוב דברים שכאלה ולהישרד. אני משוכנע שעורך 'סימן קריאה' תפס היטב, שהספרות והמערכת הספרותית העברית מצויות במצב כה עלוב וחלוש, עד שלא יקום בהן הכוח להתמודד עם מי שמבקש לקיים בהן מעשה סדום ספרותי ("מעריב", 14.12.1990; הטיית האותיות במקור ואילו ההדגשות שלי).

האם הספרות היא מוצר צריכה (כמו טמפונים) או מעשה רוחני שלא נתון באותה מערכת כמו מערכת המצרכים? האם הספרות הספרותית אוטונומית או שהנה חלק ממערכת גדולה יותר (ראו גם בהמשך: "כתב-עת הוא פועל יוצא של דינמיקה פנים-ספרותית. משדינאמיקה זו ממירה פאזה ונהפכת להיות חלק בלתי נפרד מן הדינמיקה של 'תרבות הפנאי', הרי שעליו לפעול מתוך דינמיקה חוץ-ספרותית"), מערכת ממוסחרת של צרכנות תרבותית? מוצר צריכה לא צריך לקבל את

הערכתו של מבקר ספרות, הוא נמדד לפי מידת הפרסום שלה הוא זכה, לפי המיומנות השיווקית שבה הוא שווק, ולבסוף לפי הערכאה האחרונה: מידת ההצלחה במכירות. ושוב, צריך להדגיש שהפרכת הספרות לשוות ערך לטמפונים, אין פירושה בהכרח הוצאת יצירות דלות וקליטות. פירושה שמשוה פנימי מתחולל ומחולל בספרות, כשהיא מתחרה בתוך המערכת הכוללת גם מוצרי צריכה פרזואיים, וכשהיא צריכה לבדל ולמתג את עצמה בתוך המערכת הכוללת גם מוצרים אלה.

ב-1989 הקדיש נבות מאמר לידיעה חדשותית בענייני ספרות: הידיעה שמו"ל איטלקי שילם מאה אלף דולר לרכישת ספרו הבא של דוד גרוסמן, מתוך קריאת תקציר הרומן הלא גמור עדיין (מדובר כנראה ב"ספר הדקדוק הפנימי"). נבות מתפלץ מהידיעה: "עידן של אי-אמון עומד בפתח, שכן נפרץ הגבול הברור שבין יצירה ל'תוצר'. דבר-מה עמוק, פנימי, מהותי, שקישר את הספרות העברית עם קוראיה בקשר של גורלות, נופץ לרסיסים ואיננו עוד" ("מעריב", 28.7.1989). האם יש כאן רק פוריטניות ועמדה מזוכיסטית של נבות? תפיסה שלא יאה לעוסקים בספרות להתעסק בכסף? נבות מנמק את התפלצותו בכמה נימוקים שונים שיש להבחין ביניהם:

העניין צריך לעורר דאגה אמיתית. הסכמים מעין אלו, ככל הידוע לי, מקובלים ביחסים בין מחברים של מרקחות ספרותיות ממוסחרות לבין מו"ליהם. הם אינם לחם חוקם של סופרים רציניים. מי שגאוותו על עטו אמור להיות אחוז דאגה לגורל ספרו בשפת המקור. ברגיל אין הוא אף למסור לתרגום ספר שאיננו קיים. ובכלל, הראו לי סופר שיתיר למתרגם להציץ מעל לכתפו כל עוד הוא עסוק בכתיבתה של היצירה ("מעריב", 28.7.1989).

יש כאן שלוש טענות שונות. את הטענה הראשונה (העובדה שמקדמות לספרים-לא-קיימים נהוגות בז'אנרים נמוכים) ניתן לפתור כפוריטנית. אבל הטענה השנייה של נבות כבר משמעותית יותר: ספר אמור להיות, או היה בעבר, חלק מהתרבות הלאומית ("אחוז דאגה לגורל ספרו בשפת המקור"), הוא היה מקושר אליה באופן אורגני, ביטא את לבטיה ומצוקותיה. המקרה של ספרו של גרוסמן מדגיש בצורה מוקצנת (בהיותו **תרגום** של ספר **שעוד לא הושלם**) את היותה של היצירה הספרותית מוצר "צף" שאיבד את הקשר שלו להוויה ספציפית. הטענה השלישית היא החשובה בעינינו מכולן: תשלום לסופר שעוד לא השלים את מלאכתו מדגיש את היותה של היצירה מוצר קונטינגנטי, שהסיבות להיוולדו הן גם, אם לא בעיקר, כלכליות. נחשף כאן דבר מה מהותי ביחס למה שמכונה "תרבות" בעידן העכשווי (הגם שנבות אינו ממשיגו כך): היותה של התרבות פעילות **שאינה** "טבעית", "הכרחית", פעילות **שאינה** ליווי צלי של המציאות, שאינה מבנה-על אסתטי-אתי של הפרקסיס. התרבות עצמה הפכה לחלק מהפרקסיס הזה. חלק מתעשייה, חלק מחרושת.

אם לעשות סיכום של תת-סעיף זה: דבר מה בסיסי, אם כן, השתנה בספרות (ובתרבות הגבוהה). הספרות הפכה ל"ממוסחרת", "היצירה" הפכה ל"תוצר". אך לכך, בנייתו, כמה פירושים שונים:

א. **ייצור** הספרות אינו נובע מצורך ללוות או למשמע את המציאות או להעניק לה אסתטיזציה; ייצור הספרות הוא תעשייה כמו כל התעשיות ומטרתה היא עשיית רווחים¹¹¹.

ב. **התקבלות** הספרות נעשית תוך תחרות על כיסו ותשומת לבו של הצרכן בשדה תרבות ההמונים הכללית. הספרות משווקת ומפורסמת ככל מצרך אחר ומאבדת בכך את ייחודיותה. **ההתקבלות** נעשית גם תוך עקיפה של ביקורת הספרות.

ג. **ייצור** הספרות **מתעוות** בשל התחרות בשדה תרבות ההמונים הכללית. הספרות עוברת תהליכי רידוד מחד גיסא, ולעיתים, תוצאת הכניסה לתחרות בשדה תרבות ההמונים הכללית, היא שהספרות דווקא מגביהה את הרף באופן מלאכותי, וזאת על מנת **לבדל** את עצמה.

ד. הספרות נכנסת ל"משחק הסימנים" הכללי של התרבות והחברה. הספרות עוברת תהליכי **מיתוג** כ"תרבות גבוהה", ו**ההתקבלות** שלה קשורה לדימויו של הספר כ"תרבות גבוהה" ולא לתוכן הספר עצמו. **ההתקבלות** הספרות על ידי הצרכנים נעשית באופן שמבטל את ההבדל בין הספרות למוצרי צריכה רגילים, וזאת על ידי עצם הגדרתה, לעיתים, דווקא כניגודים!

מה היה צריך לעשות, אם כך, עם "עיין ערך: אהבה"?

(ש)כולנו, סופרים כבני-אדם, מבקשים לנו לפעמים מגע עם הגדולה, גדולה שלא מגיעה לנו על פי דין, דרכי-התפתחות שגורות ושיפוט אמנותי; יש החולמים עליה, יש המנסים את כוחם מפעם לפעם, ויש הטועים לחשוב שהם הגיעו. אלא שלצורך זה קיים העורך הספרותי. תפקידו הוא להתבונן בניסיון מסוג זה בעיניים ערות וקרות, לשקול אותו במאזניים ולמדוד אותו בפלס, ולאחר תום השקלא-והטריא להחזיר לסופר את כתב-היד של הגדולה **מתוך עצה שיגנוז את ניסיון הגדולה שלו** ויחל, חלף זאת, להתבטא באופן צנוע יותר (מוקד וחפץ (עורכים), 1987 עמ' 560; ההדגשה שלי).

מנחם פרי, לפי נבות, היה צריך לגנוז את "עיין ערך: אהבה"¹¹².

5.4.1. – מצבה של ביקורת הספרות

הביקורת, לפי נבות, כבר אינה קיימת בארץ. כך הוא כותב ב-2003 במאמר על "פרס ספיר":

עצם התקווה שפרסום מוקדם של המועמדים יעורר עניין או דיון כמו באנגליה, מופרך: אין מי שיקיים כאן דיון, משום שאין ביקורת ספרות. זו שבקה חיים לכל חי ואינה קיימת, הלכה למעשה, מזה עשור ("מעריב", 5.6.2003).

¹¹¹ כולל "הון סימבולי".

¹¹² הצעה אבסורדית דומה, בתנאיה הנוכחיים של הספרות: "דומה שהתגובה הביקורתית השקולה והשפויה ביותר שניתן לגלות בהקשרו של [הסופר] איתמר לוי היא פנייה אל בית-ההוצאה שלו בתביעה להעמיד לרשותו את האמצעים החומריים הנדרשים לתהליך הבשלה ארוך-טווח" (מוקד וחפץ (עורכים), 1987 עמ' 587). בית ההוצאה צריך היה לממן את הסופר עד שיבשילו ניסיונותיו. ספק אם אי פעם, מאז תום תקופת הפטרונים והמצנזרים, התקיימה מציאות אוטופית כזו....

כבר בשלבים מוקדמים בהרבה כתב נבות בהרחבה (ולעיתים בהומור קודר נהדר) על מקומו ההולך ומצטמצם של מבקר הספרות:

לשאלה טעונת החידות 'מי צריך ביקורת ספרות?' נקבצו ובאו אל מוסף זה (12.2.1988) סופרים אחדים, שהשיבו תשובות שונות ומשונות. עיינתי בהן בתמיהה, קצת בהשתוממות והרבה בכעס משועשע. שבתי ועיינתי עד שהבינתי שקרואי המשאל (**דוד אבידן, אהרון אלמוג, יהודית הנדל, חנוך ברטוב, אבנר טריינין, עמליה כהנא-כרמון, דן בניה סרי ויהודה עמיחי**) תפשו את העניין כולו כשעשוע חביב, כאילו נשאלו נהגים 'מי צריך משטרת תנועה?' מן הסתם קל להגיע למסקנה שמשטרת תנועה היא דבר חיוני, בעוד שנהגי הספרות מעדיפים לנהוג בדרכיה ללא אימתם של דו"חות התנועה. והואיל ונעדרו מן המשאל בעלי דבר, וזכות התשובה הוענקה לבעלי עניין בלבד (במובן המקובל בדיני חברות), והואיל ואני מוחזק בעיני עצמי כבעל דבר, מן הראוי שתירשם ברשומות הערת הבהרה, שתתבסס על שתי קביעות מרחיקות לכת:

- א. ביקורת ספרות נהייתה, ככל הנראה, לעניין מיותר לחלוטין.
- ב. אף בהיותה מיותרת, ביקורת ספרות עדיין איננה רכוש נטוש.

יתכן שביקורת ספרות היא דבר מיותר, מפני שמעטים קוראים בה ברצינות ראויה ו'קבוצת ההתייחסות' שלה נעלמה כמעט לחלוטין. אין לה כיום קהל קוראים מסורתי מן הסוג שליווה בשקידה את **קורצווייל**. למען האמת, גם הסופרים חדלו להתייחס אליה במידה כלשהי של רצינות מהותית, וכמעט שאין כיום בנמצא סופר שיתייחס בכל מאודו לטיעוניה או יתמודד עמם לעומקם. ובאשר לקביעה ב', גם ביקורת ספרות מובסת על-ידי התקשורת, שהמאירה את הספרות, עדיין איננה הפקר, ומן הראוי היה לנהוג בה מידה של דיוק וכבוד, שכמותה לא מצאתי בתשובות הסופרים. כך, למשל, החליפו בטעות כמה מקרואי המשאל, ספרות בסופרים. ביקורת היא ביקורת הספרות ולא דיאלוג עם סופרים. הסופר איננו מושאה, על כל פנים, לא בדרך שאני מבין זאת, שכן היא מכוונת תמיד לספרות ככוליות, הגדולה ממידותיו של סופר יחיד, ולספרות בלבד. אחרים נפתו לחשוב, שביקורת הספרות היא מעין משרד תיווך להפגשת הסופר ו/או היצירה עם קהל הקוראים המיידי, וכי תפקידה של הביקורת, המתווכת, הוא להעניק היתר עיסקה ליצירה. הנחות אלה שגויות בתכלית. גם כאשר פונה ביקורת הספרות לקהל-יעד ממשי, או מדומה, היא עושה זאת באופן רטורי, משום שמעייניה, וזאת יש להדגיש חזור והדגש, בספרות עצמה ולא בקוראיה ובכותביה ("מעריב", 26.2.1988).

מלבד תחושתו המוקדמת של נבות על המשבר בביקורת הספרות (השנה, כאמור, הינה 1988), הקטע הזה מבטא יסודות חשובים נוספים בתפיסתו של נבות, שהבאנום ברובם גם לעיל. נזכירם בקיצור: האחד הוא ההסבר שניתן למשבר הביקורת שנובע ממקומה של התקשורת בתיווך בין הספר לקהל ("התקשורת, שהמאירה את הספרות"). יחסי הציבור והראיון העיתונאי, הפיכת הספר לאירוע תרבות שאינו נוגע לתוכנו הממשי אלא לדימויים ומשחק בדימויים (ביחס לסופר ולספר כאחד), החליפו את הביקורת. יסוד אחר שמבטא כאן נבות הוא היותו של המבקר איש "הספרות", והספרות כ"כוליות". כלומר, היותו איש **המערכת**. יסוד חשוב אחר הוא היותו של המבקר, לפי נבות, לא מי שמשרת את הקוראים. את זאת ניתן להבין כסירוב להיותו של המבקר מעין מבקר-מסעדות, הממליץ על ספר כזה או אחר. אבל העמדה של נבות קיצונית יותר ומעט סתומה. מה הכוונה באומרו: "גם כאשר פונה ביקורת הספרות לקהל-יעד ממשי, או מדומה, היא עושה זאת באופן רטורי, משום שמעייניה, וזאת יש להדגיש חזור והדגש, בספרות עצמה ולא בקוראיה ובכותביה". האם "הספרות" היא ישות עצמאית המנותקת מכותביה וקוראיה? אצל נבות אכן קיימת תפיסה כזו, כפי שהצענו לעיל. המבקר כנאמנה של "המסורת" הספרותית;

המבקר הוא נאמנה ואבירה של אותה ישות מופשטת, מטפיסית, "הספרות", לה הוא שומר אמונים, בשמה הוא נשבע ואת מלחמותיה הוא לוחם.

הנה דוגמה להומור קודר ולסרקזם נהדרים בהתייחסות נוספת של נבות למקומה המצטמק והולך של ביקורת הספרות בתרבות ההווה, בהתייחסותו לטיבה "הדינוזאורית" של הביקורת. זו דוגמה מעניינת במיוחד מבחינתנו במחקר זה, כי נבות מגיב כאן למנחם בן ואף עוקץ אותו באופן שנון ביותר:

"בתגובה לסקירה ביקורתית קצרה שפרסמתי במוסף זה, התגולל עלי קולגה נכבד (מ.בן, 'תל אביב', 8.2.97) [...] שמת לי לעקרון כטוטפת בין עיני, שלא להקהות שיניהם ולכפור בחוות דעותיהן של קולגות מלומדות, אפילו אם אני עצמי מושא הדיון. זאת, מן הטעם הפשוט שנותרו לי (ולמנחם בן הנכבד) כל-כך מעט קולגות, עד שראוי שננהג זהירות מופלגת איש ברעהו, לבל ייחבל פליט-קולגה, חס ושלום, וכדי שלא לתת למשטין הזדמנות להפוך גם את הטורים המעטים שעוד מקדישה העתונות העברית לספרותה – למשהו אחר, למשל, עוד שטח קטן לפרסומת, או הרחבת מדור הרכילות.

אנחנו, מבקרי הסיפורת העברית, זן נדיר ונדון לכליה-מראש כדי כך, שראוי היה לנו לבקש את חסותה של החברה להגנת הטבע. כשנכנסתי, וזה היה בתחילת שנות ה-80, לשדה הסיפורת העברית וביקורתה, פעלו בשטח לא פחות משני תריסרי מבקרי סיפורת, ומאמריהם המלומדים כיסו, דבר שבוע בשבוע, לא פחות מעשרים עמודים של שישה מוספי ספרות, שלא לדבר על כתבי-עת. מה שנותר היום מכל זה, ראוי לשימור כתופעת טבע שלא תחזור, גם משום שאבד עליה הכלח. ממש כך ראוי היה לשמר את שניים או שלושת הפרטים האחרונים של עידן הדינוזאורים, אילו נותרו בחיים על פני האדמה.

וכמו כן, ראוי לשמור שהדינוזאורים עצמם לא יתפתו לנעוץ מלתעות איש בצוואר רעהו [...] והערת סיום קצרה לקולגה נכבד: אני סבור, ממש כמוך, שעמדת דינוזאור קהה ותוקפנית, כדבריך, הניצבת על משמר הספרות העברית הגוססת, היא מגוחכת ואבסורדית עד בלי די. אבל עמדתה של הזיקית, שעיקר עיסוקה מתבטא בשרידה ובהחלפת צבעים על-פי הצבע האופנתי השולט ועל-פי הצבע שלובשים (חליפות לבקרים) מוקדי הכוח האופנתיים של מה שמכונה 'סיפורת עברית', אינה רק מגוחכת ואבסורדית, אלא גם ובעיקר, עלובה ומעוררת רחמים. וזיקית, זאת ראוי להזכיר, אינה אלא דינוזאור שהצטמק בנסיבות אבולוציוניות קשות. רוב הדינוזאורים העדיפו מוות על קיום נצחי של נמושה תחבולנית ודביקת לשון. רוב הדינוזאורים, אבל לא כולם" ("מעריב", 21.2.1997).

התפקיד כפוי הטובה של המבקר הוא להיות משבית שמחות. המבקר אינו עיתונאי ספרות, מדגיש נבות. קשה להתעלם מהעונג שכמדומה שואב נבות מהצגת המבקר בצורה תיאטרלית כאביר הספרות, הבלתי-שחיד, האאוט-סיידר¹¹³, המפר את השלווה או המשתה הבורגניים:

¹¹³ את רשימתו המצוטטת להלן מסיים נבות כך:

תגובה צנועה זו אני מבקש להקדיש לזכרו של מבקר ספרות מקולל ושכוח, **מנחם מנדל פייטלזון**, שדורו הספרותי, רובו ככולו, הלעיג עליו. טענו כלפיו שהוא דן בספרות העברית בצורה מוזרה, סתומה, שאינה מתקבלת על הדעת ועל הלב, שהוא מהפך דברים על פיהם, שהמונחים שלו 'קשים ובלתי מובנים', שאינו אחראי למעשיו, קל וחומר לכתיבתו. שומר-סף אלמוני זה פתח שער גדול ל**ברדיצ'בסקי** הצעיר ונעלו בפני השאר. בפני זכרו הנשכח אני קד עמוקות. סופו שנקבר מחוץ לגדר, ואם **פייטלזון** כך, כבוד גדול הוא להיוותר בחוץ.

להיות "מבקר ספרות מקולל ושכוח" הינה כמעט משאת-נפש בקטע הנ"ל.

כמי שמקדיש הרבה מימי הבלו בחלד לעיסוק הנחשב בעיני רבים למיותר, לסחורה ללא ביקוש, אני מבקש להבהיר, שביקורת ספרות איננה ביקורת סופרים. היא אפילו איננה ביקורת ספרים, שהרי לא כל ספר הוא בגדר ספרות. אין משלישים לידי ביקורת-הספרות דמי-תיווך, שלא כנהוג בכל עסקה אחרת, משום שאין היא אמורה לשדך בין קורא ליצירה. כפיצוי, יש במקומותינו נבחרת אדירה וגדולה של עתונאי ספרות, שכל תפקידם הוא תיווך ספרותי. עתונאי ספרות אלה חפים, בדרך כלל, מכל ידיעה ממשית בספרות. אין להם, למען האמת, צורך בידיעה, שכן אין הם עוסקים אלא בתיווך בין היצע לביקוש, בלא שיתנו דעתם על בקרת המוצר העובר תחת ידיהם [...] ביקורת ספרות, לעומת זאת, לא זו בלבד שאינה 'מעודדת' ביקוש, היא אף עלולה לבסור בו כ'רעל קופתי', כפי שנוהגים לומר בהוליווד. היא עלולה להופיע אי-מזה בעיצומו של משתה בלשצאר תקשורתי ולרשום כביד נעלמה מן התוהו כתובת קיר מכוערת, נלוזה, גסה בתכלית ובריונית, שמשמעותה 'מנא, מנא, תקל ופרסין'. כבר היו דברים מעולם, ושמחות והילולות כבמקרי עיין ערך: אהבה, קופסה שחורה ועת הזמיר הופרעו על ידי שריקות בוז גלמודות, שמחותנים ומקורבים צקצקו לעומתן בשפתייהם כעלמות חסודות בְּשֶׁמֶן של אדיבות ו'בון טון' סאלוני ('מעריב', 26.2.1988).

מבקר הספרות אינו משתתף בשום "משתה בלשצאר". מבקר הספרות מתהדר בנידחותו:

בסוף הקיץ האחרון, כמו בשלוש שנות העדרותי מביקורת הספרות העברית, עמדתי על משמרו של מחסן סדקית כלשהו, בעיר דרומית כלשהי, ושכרי הנקוב היה, פחות או יותר, שכר המינימום במשק. לאחר עשר שנות מסה ומריבה, הטחת ביקורת והטחות שכנגד, היה המחסן ושכרו פסגת חלומותיי ושיא מאוויי עלי אדמות. השקט, העזובה של אזור תעשייה, סוכת השומר, הקריאה החוזרת בקצת ספרים שאהבתי [...] חברה לשיווק סדקית כי ייתמו כספיה ומקורות האשראי שלה, תפשוט את הרגל באורח ברור וסופי. תרבות, שענייניה רוח, תחילתה ברוח וסופה ברוח, ולכן צריך להיות מבקר ספרות, שהוא נידח דיו, שאין לו מה להפסיד, אין לו לאן ללכת ואין לו לאן לחזור, כדי שיוציא מסקנות כה קשות ('מעריב', 3.2.1995).

יש לשים לב לתפיסה הפוריטנית-סגפנית של הביקורת, הגובלת במזוכיזם, הבאה כאן לידי ביטוי, בד בבד לחוש תיאטרלי בולט, חוש לדרמטיזציה-עצמית, שמתגלים אף הם כאן.

התפיסה המזוכיסטית של הביקורת נובעת מתפיסה מזוכיסטית של הספרות עצמה. במקום אחר כותב נבות על ה: " (ב)מרתף הטחוב הנקרא ספרות עברית" (המקומון "ירושלים", 29.6.1990). כך יאה לספרות טובה: להיות "מרתף טחוב". כל הצלחה חומרית או תקשורתית של סופר מחשידה אותו עוד בטרם נקרא ספרו, לפי תפיסה זו. באותו הלך רוח מואשם יהושע קנז כמי שממלא פוזיציה ברנרית בספרות העכשווית אך "בלא לשלם על כך את המחיר הנפשי והקיומי המתבקש מהפוזיציה הברנרית" ('מעריב', 17.3.1995). כדי להיות סופר חשוב צריך "לשלם מחיר נפשי וקיומי".

כיוון שכמעט אף יצירה אינה נאה מלפניו, כיוון שמראש יודע זאת המבקר, המבקר נבות גם לא תמיד טורח לנמק מדוע אין הדבר כך ביצירה **הספציפית**, וגם לא טורח להבחין בדרגות **שונות**, ואיכויות **שונות**, של אי נשיאת חן, כלומר אינו טורח להבחין בין הבינוני לרע, ובין הרע לרע הימנו. כל מה שאינו מצוין הוא רע לדידו.

החומרה והטהרנות שבהן אוהז נבות גובלות בגרוטסקה, ולזכותו ייאמר שהוא מודע לכך. אחד מרגעי השיא הגרוטסקיים בקריירה של נבות הוא התיאור ההומוריסטי-קודר של תוצאות תחרות הסיפור הקצר שנערך במסגרת המוסף לספרות של "מעריב" ב-1996 ושנבות שימש כיו"ר חבר

השופטים שלה. מתוך שמונה מאות הסיפורים שהגיעו למוסף לא נשא אף לא אחד (!) חן בעיני נבות. כמויות הנייר ("הכיוון האירוני גרוטסקי של העניין שוחר לפתח, ודי בתיאור בעיות הניוד של כמויות הנייר מבית המערכת אל בתי השופטים והאסטרטגיות שנדרשו לשם כך, כדי למלא שני כרכים") הושחתו לשווא. מסקנת המבקר הנה כי "הגרפומניה היא העיסוק הנפוץ ביותר אחרי תופעת ה'דפדוף' בערוצי הטלוויזיה" ("מעריב", 13.9.1996). באחד מרגעי ההומור הקודר הגדולים¹¹⁴ שהרשימה הזו משופעת בהם, מתאר נבות את תפקידו כיו"ר ועדת השיפוט כמשול לתפקידו של שופט כדורגל אולם כזה ששופט במשחק שיצא משליטה :

כמובן, שום שופט קו לא היה עומד במשחק שנפראו חוקיו. כלומר, שמונה מאות צופי הטריבונה פרצו למגרש והחלו משחקים בעשרות כדורים מכל הסוגים: כדורי רגל, כדורי מים, כדורי עף, בלונים (שם).

זה משל נהדר למבוכה של המבקר בעידן הפוסטמודרני. מבקר צריך קהילה שתכיר בקיומם של חוקי משחק. מבקר הוא השופט במערכת קיימת. כשהמערכת, ומערכת-החוקים שמכוננת את המערכת, קורסת, השופט מקבל כרטיס אדום ומוצא מהמגרש.

6.4.1 – סיכום

אמנון נבות הוא מבקר ספרות מודרני ומודרניסטי שמצא עצמו במציאות פוסטמודרנית. פעילותו הביקורתית הטראגית, ואף הקומי-טראגית, היא מפעל יוצא דופן, הרואי וראוי להערכה במידה לא מועטה, כשם שהנו גרוטסקי, מפעלו של יחיד שיצא בגפו להילחם ברוח-תקופה שלמה.

המודרניות של נבות מתבטאת בתכונות הבאות :

1. תפיסת הספרות כ"מערכת", שלה מטה-נרטיב, המורכב מהמסורת הספרותית שהצטברה לאורך הדורות ומהמסורת של הספרות העברית כמכלול בפרט.
2. תפיסת הספרות כ"מערכת" הכפופה למטה-נרטיב הלאומי או לזה של החברה שבתוכה נוצרת הספרות ושהספרות צריכה לשקף ולבטא נאמנה את ערכיה, מאבקה, פגמיה ולבטיה.

המודרניזם שלו מתבטא ביסודות הבאים :

1. הבחנה חדה בין תרבות ממוסחרת לתרבות גבוהה.
2. הדגשת האוטונומיה של הספרה הספרותית.

¹¹⁴ קשה להימנע מלחלוק עם קוראי עבודה זו כמה פנינים: הסופרים הגרפומנים ששלחו סיפוריהם לתחרות משולים לאותה תלמידה של המורה למתמטיקה מהמחזה "השיעור" של יונסקו, שיודעת רק לחבר מספרים אך חיסור אינה קולטת בשום אופן. כך גם הכותבים: יודעים לכתוב אך לא לקרוא "ובראש ובראשונה, את המשפטים והמילים שהם עצמם כתבו". סופר אחר שהשתתף בתחרות, שכתב סיפור שנושא נורא ואיום, משול לאותו יהודי שמתאר שלום עליכם (הסיפור לקוח מתוך "ראשונים כבני אדם" של י"ד ברקוביץ) שאוכל פתו בהנאה ומורח עליה בדקדקנות חמאה, תוך כדי ש"הוא מתאר במנוחת נפש עילאית איך ריטשו הפורעים כרסים של נשים הרות וטמנו בהן חתולים". כך גם הסופר ששלח סיפורו לתחרות "כדי כך היה שקוע בהנאת סיפור הסיפור" עד שלא שת לבו לזוועה המתוארת בסיפורו.

3. עוינות כלפי יצירות שבהן המדיום שקוף וחיבה ליצירות מודרניסטיות, כלומר לכאלו שעיקר הישגיהן טמון במה שהן עושות במדיום.

מחקר זה עסק בביקורת-הספרות העיתונאית בישראל בעידן הפוסטמודרני.

לביקורת-הספרות העיתונאית - בתרבות העברית והכללית - עבר מפואר. בתרבות העברית, דמויות כמו דוד פרישמן, י.ח. ברנר, ברוך קורצווייל, דב סדן, דן מירון, אם למנות כמה שמות בולטים; דמויות כמו סמואל ג'ונסון, מתיו ארנולד, ט.ס. אליוט, ג'ורג' אורוול, אדמונד וילסון, ליונל טרילינג, אם למנות כמה שמות בולטים בתרבות האנגלו-אמריקאית - ליוו את היצירה הספרותית בתרבויותיהם הלאומיות, השפיעו עליה ושפטו אותה. אולם בעשורים האחרונים של המאה ה-20 ובעשור הראשון של המאה ה-21 התרבות, המערבית-הכללית והישראלית, אינה מצליחה להקים מתוכה דמויות בעלות השפעה דומה. את הסיבות לכך ניסה לבאר המחקר.

מבקר-הספרות הוא מי שעסקו בעסקי הזולת. המאפיין הראשוני, הבסיסי, של ביקורת-הספרות בכלל, אקדמית ועיתונאית כאחת, הינה היותה טקסט שנכתב על טקסט אחר. מאפיין בסיסי זה הופך את הביקורת לעיסוק שחורג מגבולות "האני"; לעיסוק שיש בו, באופן מובנה, צד לא אינדיבידואליסטי ולא נרקסיסטי (בצד פולשנות, שיפוטיות ו"פריזיטיות" לא מובנות מאליהן). המאפיין הראשוני, הבסיסי, של ביקורת-הספרות העיתונאית הינה היותה טקסט אחד שנכתב על טקסט אחר לצורכי קוראים שלישיים. מאפיין בסיסי זה הופך את ביקורת-הספרות העיתונאית לעיסוק חברתי, לטונות קשרים, למגשרת, למתווכת. מאפיין נוסף של המבקר העיתונאי הטוב הינו שמפגשו עם יצירה ספרותית אינו מפגש עם יצירה בודדה. הוא מביא עמו לביקורת הבודדת השכלה ספרותית רחבה וכן את תודעת הספרים האחרים שהוא **כבר** ביקר; המבקר העיתונאי משווה את היצירה האינדיבידואלית ליצירות אחרות. המבקר העיתונאי כך לא רק יוצא מ"**האני**" שלו לקראת היצירה של **האחר**; המבקר העיתונאי לא רק טווה קשרים, מגשר ומתווך בין **יצירה** לבין **הקוראים**; אלא הוא מתווך ומגשר בין **היצירה** לבין **יצירות** אחרות. לבסוף, מבקר-הספרות העיתונאי נסמך פעמים רבות, כפי שטענו במחקר זה, על אידיאולוגיה המקובלת עליו ועל קוראיו (ולעיתים גם על הסופרים המבוקרים על ידו). בייצוג, גם אם פעמים רבות רק במובלע, אידיאולוגיה החורגת מטעמו האישי, התאפשר לו לדון באופן סמכותי ביצירה המבוקרת הבודדת ולהעריכה. גם יסוד זה הוא יסוד לא-פרטיקולריסטי, טווה קשרים ומגשר; זאת משום שהמבקר, הנסמך על אידיאולוגיה או תפיסת-עולם, מייצג כך את החברה, או חלק ממנה, בהתמודדותה עם יצירה חדשה, ולא את עצמו בלבד.

התכונות הבסיסיות הללו של הביקורת, היותה משלח-יד טווה קשרים, מגשר, מתווך; היותו של המבקר נציג של **החברה** או **הספרות** כמכלול - מסבירות את שקיעתה בעידן הפוסטמודרני. "הכל מתפרק; המרכז לא מתפקד; אנרכיה משתלטת על העולם", כתב ייטס (בתרגום: אריה לי מוצקין), בעיצומו של העידן המודרניסטי הסוער והגועש. המגמות הללו שתיאר ייטס הגיעו לשיא בשלותן, לטענתנו, **בתרבות** בעידן הפוסטמודרני. התרבות הפוסטמודרנית היא "אנרכית" מטיבה, מגוונת, עשירה, נישתית, חסרת-מרכז מבחינות רבות וכאוטית. המבקר הוא אותו "מרכז" - "המתפרק" בפוסטמודרניות; ב"אנרכיה" אין מקום למבקר.

את שקיעת הביקורת העיתונאית ניסינו לקשר במחקר לתהליכים היסטוריים ותרבותיים גדולים. אלה קשורים לאותה "התפרקות" של "המרכז", לאותה "אנרכיה".

כאמור, במחקר הדגשנו את הקשר בין המבקר לבין אידיאולוגיות או מטה-נרטיבים, את הסתמכותו עליהם בבקרו יצירה בודדה. את שקיעת האידיאולוגיות והמטה-נרטיבים בפוסטמודרניות, המסבירה חלק משקיעת מעמד ביקורת-הספרות העיתונאית, אין לתפוס רק כמעבר של החברה **כחברה** לעידן פוסט-אידיאולוגי. במובן מסוים יש כאן שינוי בתפיסת החברה עצמה. כפי שכתב ליוטאר:

החידוש הוא בכך שמוקדי המשיכה הישנים, **שבמרכזם מדינת-הלאום**, המפלגות, המקצועות, המוסדות והמסורות ההיסטוריות, מאבדים בהקשר זה את קסמם. ודומה שאין צורך להביא אחרים במקומם, לפחות לא בסדר-הגודל שאפיין אותם [...]. ה'הזדהויות' עם שמות גדולים, עם גיבורים היסטוריים בהווה, נעשות קשות יותר ויותר. המשימה 'להשתוות עם גרמניה', שנשיא צרפת נדמה (היום) כמי שמציע אותה לבני-ארצו כמטרת חיים, אינה מעוררת התלהבות. ובעצם לא מדובר ממש במטרת-חיים. **את זה משאירים לכל אחד שימצא אותה לעצמו. כל אחד נשלח חזרה לעצמו. וכל אחד יודע שהעצמי הזה הוא די מעט**" (ליוטאר, 1999 עמ' 24; ההדגשות שלי).

אם הפוסטמודרניות היא, כפי שפירשנו את ליוטאר, ניצחונה של הניאו-ליברליות ושל האינדיבידואליזם ("כל אחד נשלח חזרה לעצמו"), הרי שהיא עולה בקנה אחד עם התפיסה של ניאו-ליברלית כמרגרט תאצ'ר לפיה "אין דבר כזה חברה". כלומר, אין כאן רק מעבר של החברה מעידן אידיאולוגי לעידן פוסט-אידיאולוגי, יש כאן גם מעבר מתפיסה חברה קוהרנטית לתפיסת חברה כאוסף של אינדיבידואליסטים. שקיעת המבקר הנשען על אידיאולוגיה, מטה-נרטיב, השקפת עולם, הנוגעים לחברה בתוכה הוא חי, הינה לפיכך רק קצה הקרחון לשינוי עמוק בתפיסת הקולקטיביות והחברתיות. המבקר - מי, שכאמור, עסקו הוא להתערב בעסקי הזולת - נסוג בפני הניאו-ליברליות שיוצאת נגד רגולציה והתערבות בעסקי הפרט ומבקשת להניח לאינדיבידואל לנפשו, להניח לאינדיבידואל לעשות (לסה-פייר). המבקר, איש "המרכז", נסוג בגין תהליך ההפרטה של מרכז חברתי זה. שקיעת הביקורת אינה, אם כך, רק מצוקה סקטוריאלית, אלא מבטאת דבר-מה עמוק יותר ברוח התקופה.

בנוסף לאבדן האמון במטה-נרטיבים הסברנו במחקר את שקיעתה של הביקורת בשינוי מובנו של המושג "תרבות" בעידן הפוסטמודרני. מושג ה"תרבות" הוא, כמובן, מושג מורכב. יש לו, בין היתר, פן אנתרופולוגי, סוציולוגי, "הומניסטי" ופסיכולוגי. בעקבות התיאורטיקנים שהובאו במחקר זה הצענו שחל שינוי בעשורים האחרונים במובנו. שינוי מסוג אחד הינו ערעור על מעמדה של "התרבות הגבוהה". מערעור זה נגזר ערעור מעמדו של מבקר הספרות, שתפקד כ"שומר הסף" של התרבות הזו. המבקר היה נציג-"המרכז" של תרבות שהיה לה "מרכז", כלומר שהיו במרכזה "קאנון" ו"תרבות גבוהה". התפרקות "הקאנון" בפוסטמודרניות, דהיינו התפרקות ההסכמה (או ההסכמה-לכאורה) על יצירות שראויות להתייבץ בליבה התרבותית של החברה או להיכנס לליבה כזו (במקרה של יצירות חדשות), מחייבת את התפרקות נציג-המרכז הביקורתי ששימר אותו. השינוי בתרבות שחל בפוסטמודרניות אינו דווקא "הידרדרות" של התרבות ואפילו לאו דווקא "מסחור" שלה. השינוי הינו גם כמותי: הרחבה של התרבות, אפילו "התפוצצות" של התרבות, לכל עבר. כזכור, כך הגדיר ג'יימסון את התופעה:

כאשר ממקדים את הבעיה באופן כזה, מתעוררת כמובן מיד הסוגיה האמיתית יותר בדבר גורלה של התרבות בפרט כרמה או כערכאה חברתית אחת בעידן הפוסטמודרני. כל מה שנאמר לעיל מרמז על כך שמה שכינינו בשם 'פוסטמודרניזם' מהווה מקשה אחת עם

– ואינו ניתן לחשיבה בלי – **איזושהי מוטציה יסודית בתחום התרבות בעולם הקפיטליזם המאוחר**, הכוללת שינוי מכריע בתפקידה החברתי [...] עלינו לשאול את עצמנו האם לא הייתה זו דווקא אותה אוטונומיה למחצה של התחום התרבותי, שאותה הרס ההיגיון של הקפיטליזם המאוחר? עם זאת מן הטענה שכיום אין התרבות זוכה עוד לאוטונומיה היחסית, שממנה נהנתה לפנים, כרמה אחת בין אחרות ברגעיו הקודמים של הקפיטליזם (ועל אחת כמה וכמה בחברות הקדם-קפיטליסטיות), אין לגזור בהכרח את היעלמותה או הכחדתה. נהפוך הוא, **עלינו להמשיך ולקבוע שאת התפוגגותו של תחום אוטונומי של תרבות יש לדמיין דווקא במונחי התפוצצות: התפשטות כבירה של התרבות ברחבי התחום החברתי כולו עד כדי כך שניתן לומר שהכול בחיינו החברתיים – מן הערך הכלכלי ושלטון המדינה ועד לפרקטיקות ולמבנה של הנפש עצמה – נעשה 'תרבותי' באיזושהו מובן שטרם נתבאר תיאורטית.** (גיימסון, 2008 עמ' 94; ההדגשות שלי).

אותה "מוטציה" שחלה בתרבות בעידן הפוסטמודרני היא סוג של "התפשטות כבירה", של "התפוצצות". כאשר התרבות מתרחבת כל כך, ולמעשה משנה כך את אופייה, המבקר מוצא את עצמו מתקשה לפעול בתוכה. תחום עניינו, "התרבות", גדל כל כך, איבד את מובחנותו כל כך, שיכולתו לטוות קשרים, לגשר, לתווך ובעיקר להציע "מרכז" של ערך וטעם הופך להיות קשה ביותר. אם המבקר הוא קרטוגרף של תרבות הרי שהשטח שמוטל עליו למפות הפך להיות עצום ובו זמנית לא מוגדר (כמוזכר בדיוננו במחקר: גם מוצרי הצריכה הפכו להיות "תרבות" בפוסטמודרניות).

בנוסף, כפי שהצענו במחקר, בעקבות התיאורטיקנים של הפוסטמודרניות (ובעיקר בודריאר), התרבות לא רק התרחבה וגדלה, גם אופייה הפנימי השתנה. מגוף אורגני מצטבר הפכה התרבות לשדה שבו מתחרים אינדיבידואלים על תשומת לבו של הציבור. שוב, אין כאן בהכרח "הידרדרות" באיכות התרבותית. הנקודה החשובה הראשונה היא שהתרבות חדלה להיות הכרחית. הגיון-האופנה נכנס לתוכה כך שחידושיה של התרבות, כמו חידושי האופנה, אינם מבטאים "פרוגרס" בכיוון כלשהו, אלא רק "הבדל". הנקודה החשובה השנייה היא שיצירת התרבות הפכה להיות מפעל פרטי של היוצר, המקווה להיענות הציבור ליצירתו, יוצר המתחרה ביוצרים פרטיים אחרים. ההפרטה של התרבות, הפיכתה לתחרות חופשית בין אמנים-יזמים, כמו גם אבדן ההבדלים המהותיים בין סוגי התרבות המוצעים לציבור, קרי כניסת "היגיון האופנה" לתרבות, הפכה את המבקר - כמי שטווה קשרים, מגשר, שופט ו"ממרכז" את התרבות; כמי שתופס את התרבות כמכלול אורגני מצטבר - לדמות אנכרוניסטית.

לפיכך גם כאן ניתן לטעון, כפי שאכן טענו במחקר זה, ששקיעת ביקורת הספרות אינה רק מצוקה פרטית או "סקטוראלית". אם המבקר מסמל את המרכז, אם המבקר מייצג את החברה בכללותה או את התרבות בכללותה, הרי שהקושי שלו לתפקד במציאות הפוסטמודרנית מבטא גם היחלשות קולקטיבית, הפיכתן של החברה והתרבות לקהילות-קהילות נישטיות ואולי אף לאוסף של אינדיבידואלים שאין קשר אורגני ביניהם. אם המבקר מסמל את מי שהתרבות חשובה לו, ולכן הוא מבחין בתוכה בין טוב לרע, הרי שהקושי שלו לתפקד במציאות מסמל משהו מהפיחות שחל בערכה של התרבות העצמה, שנכפפה ל"היגיון האופנה" ולסירקולציה שלו.

שינוי היסטורי כביר (או, לפחות, תחושת שינוי היסטורי כביר) נוסף כרוך בסוגיה המקומית-כביכול של ביקורת הספרות. במהלך המחקר ניסינו לקשר בין הפוסטמודרניות לבין טענותיו

הפרובוקטיביות של מארשל מקלוהן, במהלך שנות ה-60, על כך שאחרי חמש מאות שנות שלטונה של "הגלקסיה של גוטנברג", של תרבות-הדפוס, ואחרי אלפי שנות שלטונה של תרבות-הכתב, האנושות מתקדמת למצב פוסט-אורייני. למעשה, טען מקלוהן, חוזרת האנושות למציאות "שבטית", קדם-אוריינית, של תרבות אוראלית. ניסינו להראות במחקר עד כמה היו מוטרידים ועסוקים מבקרי הספרות האמריקאים, שעיצבו את השלבים הראשונים של הדיון הפוסטמודרני, בהשלכות התחזיות הללו על עתידה של תרבות-הכתב (והספרות וביקורת-הספרות בתוכה). גם סוגיה זו אינה נוגעת רק למבקרי-ספרות, כמובן. היא סוגיה רחבת השלכות.

בצד השפעת מקלוהן, אותם מבקרי ספרות אמריקאיים הושפעו, כפי שראינו, גם מנורמאן או. בראון, אינטלקטואל שהציע את המצע האינטלקטואלי למהפכה המינית של שנות הששים. כפי שראינו, בראון ראה בשפה "נפילה" של האדם, נפילה אל הסובלימציה וההדחקה תוך התרחקות מהגוף. גם השפעתו סייעה לתחושה של שינוי רדיקלי במובנה של התרבות. הגותו, כמוצג במחקר, השפיעה על מייסדי השיח הפוסטמודרני באמריקה ובייחוד על מבקרי הספרות האמריקאיים שייסדו שיח זה.

ביקורת-הספרות העברית והישראלית נשענה מאז ייסודה בתקופת "ההשכלה" על שני עיקרים קשורים ביניהם (ביחסי פרט לכלל): א. תפיסת הספרות העברית כבעלת משמעות חברתית-לאומית או ככפופה לחברה/לאום (לאו דווקא לציונות!). ב. תפיסת הספרות כעיסוק רציני; הספרות כבעלת משמעות אידיאית נעלה, שכתבתה וביקורתה אינם עיסוק של חולין. בעשורים האחרונים התמונה השתנתה. ראשית, כוחה של הלאומיות נחלש באופן משמעותי, ובעיקר בחוגים הכותבים וקוראים ביקורת ספרות. האינטליגנציה הישראלית החלה בהתנתקות הזו מהלאומיות כבר בשנות החמישים, כפי שראינו בסיוע ניתוחו של דן מירון. שנית, תפיסת הספרות כעיסוק רציני - כמו גם תפיסתה של הרצינות עצמה כערך חשוב (כפי שהעירה בחריפות סוזן סונטאג, כפי שראינו בפרק א': "הרצינות עצמה נמצאת בשלבים מוקדמים של איבוד מהימנות (credibility) בתרבות הכללית") - אותגרה על ידי גישות שראו בספרות עיסוק חילוני ובספרים מוצר צריכה ככל מוצר אחר. לגישות אלה נלווה שפע עצום של ספרים שאת חלקם הגדול הולמת יותר ההגדרה "בידור" או "ספרות פנאי" (או, אולי הגדרה משמעותית יותר: ספרות "middlebrow", כלומר ספרות שטורחת לשמר מראית עין של מכובדות בלי להיות חשובה באמת), מאשר כתיבה חמורה ו"חשובה". מגמות אלה מסופרות הרבה פעמים במעין נרטיב "אמנציפטורי", של שחרור מעקת האידאולוגיה הציונית ומהחומרה והסגפנות "המפא"יניקיות"; המצב בעבר היה מצב של "צנע" בתרבות וכעת המציאות הינה מציאות של שפע ורווחה. יש צדק רב בהצגת הסיפור ההיסטורי באופן הזה. אולם, ואם להזדקק שוב להערה של סונטאג, התחושה היא שמגמות חדשות אלה לא מתקיימות כעת **בצד** הספרות הרצינית אלא **על מקומה**. בכל מקרה, תפקידו של מבקר הספרות בעידן כזה נהיה לא ברור. כיוון שבנוסף לאבדן האמון בנרטיב הלאומי, אבדה לחלק ממבקרי הספרות התחושה שיש להם לגיטימציה לבקר את הספרות "הבידורית", או שאבד לביקורת הספרות הדחף לעשות זאת מכל וכל. בצד זה, השפיע על ביקורת-הספרות הישראלית אבדן האקסקלוסיביות של המדיום הספרותי. אם בתחילת המאה ה-20 הספרות העברית הייתה **התרבות** העברית. הרי שבסוף המאה ה-20 הספרות הישראלית היא

ענף אחד מענפים רבים של יצירה ישראלית. כפי שהצענו במחקר זה, סוגיה זו קשורה לסוגית מעמדה של תרבות-הכתב בכלל בעידן העכשווי. למרבה הפלא, סוגיה זו, שהשפעתה על מעמדה הספרות והביקורת גדולה, לא זכתה להתייחסויות רבות מצדם של מבקרי הספרות הישראלים, למרות, שכפי שהצענו, היא עומדת מאחורי חלק מהשינויים בתפיסתם העצמית.

במחקר הראינו כיצד התמודדו מבקרי-ספרות ישראלים פעילים ומשמעותיים עם המציאות החדשה הזו. ראינו כיצד מתחבט דן מירון ביחס שצריך להתקיים בין הספרות הישראלית ללאומיות ולסיפור-העל הלאומי. ראינו כיצד מבקרים אותו המבקרים הצעירים על הישענות זו על הלאומיות (לאור וברונבסקי), או, להיפך, על פגיעתו, לטעמם, בספרות העברית כמפעל קולקטיבי ולאומי (נבות). ראינו כיצד מקבל עליו באהבה מבקר ספרות ישראלי את המציאות הפוסטמודרנית החדשה ותוצאות הקבלה האוהבת שלה הובילו אותו למסקנות רדיקליות, להעדפת השירה האוראלית והמולחנת על שירת הכתב, למאסה ברומנים כלשעצמם (מנחם בן) וכיצד נאבק בה באופן טראגי מבקר אחר, שרואה בה מציאות חדשה שהביאה למסחור הספרות, לפיחות גדול בערכה של הספרות העברית ולריסוק המערכת האורגנית שהייתה ספרות זו בעבר (אמנון נבות). בתווך, ראינו כיצד יורם ברונבסקי ויצחק לאור מאמצים יסודות מסוימים של הפוסטמודרניות, המשמשים בביקורתיהם בצדם של תפיסות אחרות. ראינו כי תפיסתו של לאור מכילה יסודות **מודרניסטיים** (למשל: ראיית היצירה הספרותית כמקום של חירות וחד-פעמיות; אהדה כלפי יצירות ספרות שמתמקדות במדיום עצמו, כלומר בשפה, ולא ביחסי השפה-עולם) אך אינה כוללת את האמונה המודרניסטית בחשיבות "התרבות הגבוהה". התפיסה **המודרנית** של לאור מתבטאת בקבלו על עצמו מטה-נרטיב פוליטי - בהקשר הישראלי: מטה-נרטיב אנטי-ציוני - שממנו הוא יוצא לביקורת הספרות. בצדן ישנה אצל לאור תפיסה פוסטמודרנית: כאמור, התנגדות למושג ומוסד "התרבות הגבוהה" וכן מגמה של התנגדות לכל כתיבה ביקורתית שנעשית בשמו של מטה-נרטיב כזה או אחר, תפיסה אנרכיסטית/ליברלית של "לסה-פייר" בשדה הספרות. במחשבתו הביקורתית של ברונבסקי משמשים בערבוביה יסודות בורגניים-שמרניים; יסודות אריסטוקרטיים; יסודות רומנטיים; יסודות דקדנטיים; יסודות מודרניסטיים. אך כפי שניסינו להראות, תפיסתו את התרבות כ"משחק", האירוניה שלו (ביחס לביקורת התרבות ולתרבות עצמה), האקלקטיות המכוונת והשוטטות התרבותית שלו ממחישות שיש גם יסוד פוסטמודרניסטי חשוב בתפיסתו הביקורתית.

דרך ספקטרום העמדות של חמשת המבקרים שנדונו במחקר זה ניסינו להראות כיצד משפיעה הפוסטמודרניות על ביקורת-הספרות הישראלית ומה האסטרטגיות שבחרו מבקרי-ספרות שונים על מנת להתמודד עם השפעות אלו.

למרות שהמחקר מתאר משבר חריף בביקורת הספרות בעידן הפוסטמודרני הייתה בכוונתי לתאר מציאות ולא לפסוק גזר-דין או לשאת קינה. אם תורשה לי נימה אישית לסיום: ביקורת הספרות לא תגווע כל עוד יהיו קוראים שמושפעים באופן עמוק מספרות ומחפשים להשוות את רשמייהם לרשמי קוראים אחרים. ביקורת הספרות העיתונאית לא תגווע כל עוד ימצאו קוראים עניין בדיון פומבי הדן בשאלה אלה ספרים ראויים לתשומת לבם ואלה לא. ביקורת הספרות העיתונאית לא

תגווע כל עוד יימצאו קוראים שיחפשו בספרות תיאור של החברה בתוכה הם חיים וויכוח על תיאור זה; קוראים שימצאו עניין בספרים ובחברה הזאת כאחד. ביקורת הספרות לא תגווע כל עוד לא תגווע תרבות הכתב, שהשמועות על מותה היו אולי מוקדמות מדי.

ביבליוגרפיה

- * אדגר, אנדרו וסדג'וויק, פיטר, **לקסיקון לתיאוריה של תרבות**, תל אביב: הוצאת רסלינג, 2007.
- * אדורנו ת.ו. והורקהיימר מ., **אסכולת פרנקפורט – מבחר**, תל אביב: ספריית פועלים, 1993.
- * אוארבך, אריך, **מימיזיס**, ירושלים: הוצאת מוסד ביאליק, תשכ"ט.
- * אופיר, עדי, **תשעה עקרונות של עמדה פוסטמודרניסטית**, בתוך: פוסטמודרניזם והיסטוריה (עמ' 110-122), תל אביב: הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, 2003.
- * אלבק-גדרון, רחל, **המאה של המונאדות – המטאפיזיקה של לייבניץ והמודרניות של המאה העשרים**, רמת גן: הוצאת אוניברסיטת בר-אילן, 2007.
- * אלבק-גדרון, רחל, **קולות גולים ומושכחים: ההגייה האשכנזית של העברית כשאלה פוסטמודרנית**, בתוך: מחקרי ירושלים בספרות עברית י"ט (עמ' 65-90), ירושלים: הוצאת מאגנס, תשס"ג.
- * אליס, ג'ון, **נגד הדקונסטרוקציה**, ירושלים: הוצאת שלם, התשס"ה.
- * באומן, זיגמונט, **גלובליזציה**, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2002.
- * בארי, פיטר, **מבוא לתורת הספרות והתרבות**, הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, 2004.
- * בארת, רולאן, **מות המחבר**, תל אביב: הוצאת רסלינג, 2005.
- * בארת, רולאן, **הנאת הטקסט**, תל אביב: הוצאת רסלינג, 2007.
- * בודריאר, ז'אן, **סימולקרות וסימולציה**, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2007.
- * בן, מנחם, **תיק שירה**, תל אביב: הוצאת ירון גולן, 1994.
- * בן, מנחם, **משלמה המלך עד שלמה ארצי מיונה הנביא עד יונה וולך**, הוצאת משרד הביטחון, 2006.
- * ברונובסקי, יורם, **מכתבים מדומים – מסעות מפגשים דיוקנאות פולמוסים**, ירושלים: הוצאת כרמל, 2002.
- * ברונובסקי, יורם, **החיים וכל קסמם הרע**, ירושלים: הוצאת כרמל, 2002ב'.
- * ברונובסקי, יורם, **ביקורת תהיה**, ירושלים: הוצאת כרמל, 2006.
- * ברתנא, אורציון, **זהירות, ספרות ארץ-ישראלית**, תל אביב: פפירוס – בית ההוצאה באוניברסיטת תל אביב, 1989.
- * ברינקר, מנחם, **עד הסמטה הטבריינית**, תל אביב: הוצאת עם עובד, 1990.

- * בשארה, עזמי (עורך), **הנאורות – פרוייקט שלא נשלם?**, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2006.
- * ג'אדט, טוני, **אחרי המלחמה – תולדות אירופה מאז 1945**, ירושלים: הוצאת מאגנס וכנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2009.
- * גולן, ארנה, **בעבותות הביקורת**, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2006.
- * גולצ'ין, משה, **ברוך קורצווייל כפרשן של תרבות**, רמת גן: הוצאת אוניברסיטת בר-אילן, תשס"ט.
- * גיימסון, פרדריק, **פוסטמודרניזם או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר**, תל אביב: הוצאת רסלינג, 2008.
- * גיימסון, פרדריק, **המפנה התרבותי – מבחר כתבים על הפוסטמודרני**, תל אביב: הוצאת רסלינג, 2009.
- * האו, אירווינג, **חברת ההמונים והמבדה הפוסט-מודרני**, בתוך: דרכים לעיון ברומן (עמ' 225-245), דגה הוצאה לאור (לא צוינה שנת פרסום).
- * הרשב, בנימין, **שדה ומסגרת – מסות בתיאוריה של ספרות ומשמעות**, ירושלים: הוצאת כרמל, 2000.
- * וולבק, מישל, **החלקיקים האלמנטאריים**, תל אביב: הוצאת בבל, 2001.
- * ונטורי רוברטו, סקוט-בראון, דניז, אייזנאוור, סטיבן, **ללמוד מלאס וגאס**, תל אביב: הוצאת בבל, 2008.
- * לאור, יצחק, **אנו כותבים אותך מולדת**, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1995.
- * לאור, יצחק, **דברים שהשתיקה (לא) יפה להם**, תל אביב: הוצאת בבל, 2002.
- * ליוטאר, ז'אן-פרנסוא, **המצב הפוסטמודרני**, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1999.
- * ליוטאר, ז'אן פרנסוא, **הסברים על הפוסטמודרני**, תל אביב: הוצאת רסלינג, 2006.
- * ליפסקר, אבידב, **שירת יצחק עגן – אקולוגיה של ספרות בשנות ה-30 וה-40 בארץ ישראל**, ירושלים: הוצאת מאגנס, תשס"ו.
- * מירון, דן, **אם לא תהיה ירושלים**, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1987.
- * מירון, דן, **הרופא המדומה**, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1995.
- * מירון, דן, **הרפיה לצורך נגיעה**, תל אביב: הוצאת עם עובד, 2005.
- * מירון, דן, **הספריה העיוורת**, תל אביב: הוצאת ידיעות אחרונות, 2005ב'.

* מקלוהן, מרשל, **להבין את המדיה**, תל אביב: הוצאת בבל, 2003.

* ניטשה, פרידריך, **הרצון לעוצמה**, תל אביב: הוצאת שוקן, 1986.

* נייגר, מוטי, **מוספי הספרות ועיצוב התרבות הישראלית - מוספי הספרות בעיתונות העברית 1948-1995 כיוצרי תמונות וכמשקפי תופעות בתרבות, בחברה, בעיתונות ובספרות**, עבודת דוקטורט במחלקה לתקשורת ועיתונות באוניברסיטה העברית, 1999.

* סארטר, ז'אן-פול, **הספרות מה היא?**, הוצאת כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2007.

* סטורוק, ג'ון, **סטרוקטורליזם**, תל אביב: הוצאת רסלינג, 2007.

* סטיינר, ג'ורג', **אראטה – מאזן של חיים**, תל אביב: הוצאת עם עובד, 1997.

* פוקו, מישל, **סדר השיח**, תל אביב: הוצאת בבל, 2009.

* פראנון, ג'ונתן, **התיקונים**, תל אביב: הוצאת עם עובד, 2005.

* פרוש, איריס, **קנון ספרותי ואידאולוגיה לאומית**, ירושלים: מוסד ביאליק, 1992.

* רות, פיליפ, **חיי כגבר**, הוצאת זמורה-ביתן, 1978.

- Anderson, Perry, **The Origins of Postmodernity**, London, New York: Verso, 2006.
- Arnold, Mathew, **Culture and Anarchy and other writings**, Cambridge: Cambridge UP, 1993.
- Barth, John, **Friday Book – Essays and other Nonfiction**, Johns Hopkins UP, 1984.
- Baudrillard, Jean, **The Mirror of Production**, Telos Press, 1975.
- Baudrillard, Jean, **For A Critique of the Political Economy of the Sign**, Telos Press LTD, 1981.
- Baudrillard, Jean, **Symbolic Exchange and Death**, Sage publications, 1993.
- Baudrillard, Jean, **The System of Objects**, London, New York: Verso, 1996.
- Baudrillard, Jean, **The Consumer Society**, Sage Publications, 1998.
- Baudrillard, Jean, **Forget Foucault**, LA: Semiotext(e), 2007.
- Bauman, Zigmunt, **Intimations of Postmodernity**, NY: Routledge, 1992.
- Bell, Daniel, **The Cultural Contradictions of Capitalism**, New York: Basic Books, 1996 (1976).

- Bell, Daniel, **The Coming of Post-Industrial Society**, Basic Books, 1999 (1973).
- Bell, Daniel, **The end of Ideology**, Harvard UP, 2001 (1960).
- Bertens, Hans, **the idea of Postmodernity**, NY: Routledge, 1995.
- Best Steven & Kellner, Douglas, **Postmodern Theory**, New York: The Guilford Press, 1991.
- Best Steven & Kellner, Douglas, **The Postmodern Turn**, NY: The Guilford Press, 1997.
- Bradbury, Malcolm & McFarlane. James (eds.), **Modernism**, Penguin Books, 1991.
- Brown, Norman O., **Life Against Death**, Middletown CT: Wesleyan UP, 1985 (1959).
- Cage, John, **Silence**, Middletown CT: Wesleyan UP, 1973 (1961).
- Cusset, Francois, **French Theory**, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2008.
- Derrida, Jacques, **Of Grammatology**, Baltimore, Maryland: Johns Hopkins UP, 1976.
- Derrida, Jacques, **Writing and Differnce**, London, NY: Rouledge & Kegan Paul Ltd, 1978.
- Dickstein, Morris, **Double Agent – The critic and society**, Oxford UP, 1992.
- Dickstein, Morris, **Gates of Eden – American Culture in the Sixties**, Harvard UP, 1997.
- Docherty, Thomas (ed.), **Postmodernism – A Reader**, NY: Columbia UP, 1993.
- Eagleton. Terry, **the illusions of Postmodernism**, Blackwell Publishing, 1996.
- Eagleton, Terry, **After Theory**, NY: Basic Books, 2003.
- Eagleton, Terry, **The Function of Criticism**, London, New York: Verso, 2005.
- Eagleton, Terry, **Literary Theory**, Minneapolis, MN: The University of Minnesota Press, 2006.
- Eco, Umberto, **The Rule of the Reader**, Indiana UP, 1979.
- Eco, Umberto, **Casablanca: Cult movies and Intertextual collage**, In: In Search of Eco's Roses (pp 3-12), University of Wisconsin Press, 1985.
- Eliot, T.S., **Selected Prose of T.S. Eliot**, London: Faber & Faber, 1975.

- Featherstone, Mike, **Consumer Culture and Postmodernism**, Sage Publications, 2007.
- Ferry, Luc, Renault, Alain, **French Philosophy of the Sixties**, University of Massachusetts Press, 1990.
- Fiedler, Leslie, **A New Fiedler Reader**, NY: Prometheus Books, 1999.
- Foster, Hal (ed.), **The Anti-Aesthetic – Essays on Postmodern Culture**, NY: The New Press, 1998.
- Graff, Gerald, **Literature Against Itself**, Chicago: Ivan R. Dee, Inc., 1995.
- Gross, John, **The Rise and Fall of the Man of Letters**, Chicago: Ivan R. Dee, 1992.
- Habermas, Jurgen, **The Structural Transformations of the Public Sphere**, MIT Press, 1991.
- Harvey, David, **The Condition of Postmodernity**, Cambridge MA & Oxford UK: Blackwell, 1990.
- Hassan, Ihab, **The Dismemberment of Orpheus**, in: *American Scholar* 32 (Summer 1963) pp. 463-484, 1963.
- Hassan, Ihab, **The Literature of Silence**, NY: Alfred A. Knopf, 1967.
- Hassan, Ihab, **The Dismemberment of Orpheus – Toward a Postmodern Literature**, NY: Oxford UP, 1971.
- Hassan, Ihab, **Paracriticisms – Seven speculations of the times**, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1975.
- Hassan, Ihab, **The Right Promethean Fire**, Urbana: University of Illinois Press, 1980.
- Hassan, Ihab, **The Dismemberment of Orpheus – Toward a Postmodern Literature**, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1982.
- Hassan Ihab & Hassan Sally (eds.), **Innovation/ Renovation**, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1983.
- Hassan, Ihab, **The Postmodern Turn**, Ohio State University Press, 1987.
- Hohendahl, Peter Uwe, **The Institution of Criticism**, Ithaca and London: Cornell UP, 1982.

- Huyssen, Andreas, **After the Great Divide**, Bloomington Indiana: Indiana UP, 1986.
- Jacoby, Russel, **The Last Intellectuals**, Basic Books, 2000.
- Jameson, Frederick, **Reification and Utopia in Mass Culture**, in: Social Text no. 1 (pp. 130-148), Duke UP, 1979.
- Jameson, Frederick, **Late Marxism – Adorno or the Persistence of the Dialectic**, London, NY: Verso, 1990.
- Jameson, Frederick, **Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism**, Durham: Duke UP, 1991.
- Jameson, Frederick, **The Ideologies of Theory**, London, NY: Verso, 2008.
- Jameson, Frederick, **Valencies of the Dialectic**, London, NY: Verso, 2009.
- Jencks, Charles, 1977, **The Language of Post-Modern Architecture**, NY: Rizzoli, 1977.
- Jencks, Charles, **What is Post-Modernism**, NY: St. Martins Press, 1996.
- Lasch, Christopher, **Culture of Narcissism**, NY, London: W.W Norton & Company, 1991.
- Lash, Scott, **Sociology of Postmodernism**, London, NY: Routledge, 1990.
- Macksey, Richard & Donato, Eugenio, **The Structuralist Controversy**, Baltimore: Johns Hopkins UP, 1972.
- Mandel, Ernest, **Late Capitalism**, London, NY: Verso, 1980.
- McDonald, Ronan, **The Death of the Critic**, London, NY: Continuum, 2007.
- McLuhan, Marshall, **the Gutenberg galaxy**, University of Toronto Press, 2008.
- Natoly, Joseph & Hutcheon, Linda, **A Postmodern Reader**, NY: State University of New York Press, 1993.
- Pool, Gail, **Faint Praise – The Plight of Book Reviewing in America**, Columbia, Missouri: University of Missouri Press, 2007.
- Sim, Stuart (ed.), **The Routledge Companion to Postmodernism (second edition)**, London, NY: Routledge, 2005.
- Steiner, George, **Language & Silence**, New Haven & London: Yale UP, 1998 (1967).
- Steiner, George, **In Bluebird's Castle**, New Haven: Yale UP, 1971.

- Steiner, George, **Extraterritorial**, Macmillan Company, 1971a.
- Sontag, Susan, **A Susan Sontag Reader**, NY: Farrar, Strauss and Giroux, 1982.
- Sontag, Susan, **Against Interpretation and Other Essays**, NY: Farrar, Strauss and Giroux, 1996 (1966).

ביקורות בעיתונות ובכתבי העת

- אשכול, מאיר, **עריצות**, "מעריב" ספרות, 25.8.1989 עמ' 5.
- בן, מנחם, **אני כמו הילד שצועק המלך הוא עירום**, ראיון עם אילת נגב ב"7 ימים" של "ידיעות אחרונות", 29.4.1994, עמ' 48-51.
- בן, מנחם, **תלמיד בישיבה של עצמו**, ראיון עם מירי פז ב"דבר", 20.5.1994, עמ' 19.
- בן, מנחם, **איגרות הנפץ של מוקד ונבות**, "זמן תל אביב", 30.7.2004.
- בן, מנחם, **כמו הזרת של הסיני**, "זמן תל אביב", 18.2.2005, עמ' 58.
- בן, מנחם, **מה שפרופ' שמעון זנדבנק לא הבין**, "זמן תל אביב", 11.3.2005, עמ' 66.
- בן, מנחם, **מי רוצה להיות אלופת המציצות**, "זמן תל אביב", 18.3.2005, עמ' 72.
- בן, מנחם, **מוגבל על ידי זמנו**, "מעריב" ספרות, 1.7.2005, עמ' 27.
- בן, מנחם, **רומנים, איזה שעמום**, "מעריב" מוסף "פרומור", 2.5.2008, עמ' 13.
- ברונובסקי, יורם (יוחנן רשת), **שבוע של ספרים**, "הארץ" תרבות וספרות, 20.7.1979, עמ' 19.
- ברונובסקי, יורם, **הספרות היא משחק כמו החיים**, "הארץ" תרבות וספרות, 3.8.1979, עמ' 18-19.
- ברונובסקי, יורם, **השירה שלא רצתה להיות לאומית**, "הארץ" תרבות וספרות, 14 בנובמבר 1986, עמ' ב 7-6.
- לאור, יצחק, **דן יחיד**, "הארץ" מוסף ספרים, 13.8.1997, עמ' 1,14.
- לאור, יצחק, **מרוכב בכתמי זיעה ושמן שיזוף ודמעות**, "הארץ" תרבות וספרות, 10.8.2005, עמ' 2ה.
- לאור, יצחק, **סיבוב הפרסה האצילי**, "הארץ" תרבות וספרות, 21.10.2005, עמ' 4ה.
- נבות, אמנון, **פרקים אלתרמניים**, "מעריב" ספרות, 7 באפריל 1982, עמ' 19-18.

- נבות, אמנון, לענין מחירה הספרותי של שעת טיסה קרבית אחת, "מעריב" ספרות, 14.9.1984, עמ' 31.
- נבות, אמנון, למקד את הדיון, "מעריב" ספרות, 10.1.1986, עמ' 25.
- נבות, אמנון, יהלך בגדולות גם בנפילותיו, "עכשיו", חורף-אביב תשמ"ז, מס' 51-54, עמ' 552-561.
- נבות, אמנון, סיפורת עברית – מצב החומר, "עכשיו", חורף-אביב תשמ"ז, מס' 51-54, עמ' 581-589.
- נבות, אמנון, לא צריך ביקורת ספרות, "מעריב" ספרות, 26.2.1988, עמ' 1.
- נבות, אמנון, הריפובליקות הסמויות מן העין, "דבר"/"משא", 12 במאי 1989, עמ' 17-16; 19 במאי 1989, עמ' 20-19.
- נבות, אמנון, עונת המלפפונים של יריד ההבלים, "מעריב" ספרות, 28.7.1989, עמ' 5.
- נבות, אמנון, מדען בחרגולים, מיסטיקן בצבועים, "מעריב" ספרות, 25 באוגוסט 1989, עמ' 5.
- נבות, אמנון, תסמונת הקולאגר החלוד, "מעריב" ספרות, 12.1.1990, עמ' 5.
- נבות, אמנון, בצנצנת יזהר, "מעריב" ספרות, 2.3.1990, עמ' 5.
- נבות, אמנון, צריך לקרוא פעמיים, "ירושלים", 29.6.1990.
- נבות, אמנון, שפינוזה בחוף תל ברוך, "מעריב" ספרות, 2.11.1990, עמ' 5.
- נבות, אמנון, מכונות-כביסה ספרותיות, "מעריב" ספרות, 14.12.1990, עמ' 5.
- נבות, אמנון, אין ספרות יש פוליטיקה, "מעריב" ספרות, 4.1.1991, עמ' 5.
- נבות, אמנון, סופר מתוסכל או מופרע?, כתבה על אמנון נבות ב"על השרון", 7.6.1991, עמ' 42-43.
- נבות, אמנון, על משמר המחסן הריק, "מעריב" ספרות, 3.2.1995, עמ' 29.
- נבות, אמנון, מאין הוא בא ולאן הוא הולך, "מעריב" ספרות, 17.3.1995, עמ' 31.
- נבות, אמנון, רק אתמול כתב במקומון והיום סופר באנתולוגיה, "מעריב" ספרות, 22.9.1995, עמ' 31.
- נבות, אמנון, מתוך שבר הקיסרות, "מעריב" ספרות, 10.11.1995, עמ' 47.
- נבות, אמנון, הערות של שופט קו, "מעריב" ספרות, 13.9.1996, עמ' 50.
- נבות, אמנון, דרוש פסק-זמן מתודי, "מעריב" ספרות, 22 בנובמבר 1996, עמ' 31.
- נבות, אמנון, הערה לסדר היום, "מעריב" ספרות, 21.2.1997, עמ' 31.

- נבות, אמנון, **מירון יוצר גנסיין חדש**, "מעריב" ספרות, 1 באוגוסט 1997, עמ' 31.
- נבות, אמנון, **הרטורי והאסתטי**, "מעריב" ספרות, 26.12.1997, עמ' 31.
- נבות, אמנון **הערה לתגובתו של דוד גורביץ'**, "מעריב" ספרות, 23.1.1998, עמ' 31.
- נבות, אמנון, **הערות לויכוח בלתי אפשרי**, "מעריב" ספרות, 12.6.1998, עמ' 31.
- נבות, אמנון, **אל המגדלור**, "מעריב" ספרות, 16.4.2000, עמ' 22-23.
- נבות, אמנון, **צבע זוהר לכתלים מתפוררים (א)**, "מעריב" ספרות, 2.4.2002, עמ' 26.
- נבות, אמנון, **החוקר כאני עליון של ספרות שלמה (או: דן מירון וסוגיית ביצי הנמלים)**, "עכשיר" מס' 67-68, סתיו 2002 חורף 2003, עמ' 116-127.
- נבות, אמנון, **לבנת הספיר**, "מעריב" ספרות, 5.6.2003, עמ' 28.

literary criticism cannot be explained only as part of the situation of newspapers. The crisis of literary criticism, it may be argued, is more severe and more basic than the crisis of the newspapers, and I shall try to elucidate that by the following study.

Navoth. By “inductive” I mean that I will discuss in depth the critical works of these five critics, from which I will derive insights about the way in which they perceive their work and the labor of criticism. The second half of this study will be devoted to this inductive section (Chapters 4-6). The assumption I will try to prove is that their concrete, individual activity was fashioned under the historical influences of the era in which they worked, namely, postmodernity.

Two closing comments for this abstract: The status of literary criticism in the postmodern era may be discussed from several points of view. As noted, the situation of journalistic literary criticism can be discussed from a general-basic viewpoint: what is the attitude of society and culture (in the broad sense of the term) toward literary criticism in the postmodern era, and the reasons for this attitude? As noted, it is also possible to discuss the status of journalistic literary criticism from an inductive-subjective viewpoint: How do literary critics themselves perceive their activity in this era. But beyond that it is possible to discuss the status of literary criticism from an institutional-practical viewpoint as well: What is the place and what concrete importance are allocated to literary criticism in newspapers? In the current study I will concentrate on the general-basic viewpoint and on the inductive-subjective viewpoint, namely, on the general, basic processes and tendencies that have influenced the status and nature of journalistic literary criticism, and the way in which Israeli literary critics internalized, opposed or adapted themselves to the pressures these general processes and trends created. The primary postmodern characteristics that will be presented in this study – the undermining of the status of language; the downfall of ideologies and the meta-narratives; the change in the status and meaning of culture in general and of “high culture” in specific – explain also the practical situation of literary criticism in this present era, e.g., the shrinking of the literary sections in recent decades. But this study is not descriptive or quantitative research that seeks to measure the shrinking place of literary criticism in the press or the wages paid currently to critics as opposed to what was paid in the past, etc. These practical changes are derived according to this study, from the basic and general processes and tendencies that characterize postmodernity.

A final note: the practical changes in the place of journalistic literary criticism are also connected with changes in the status of newspapers in general. Indeed, some of the characteristics of postmodernity that will be discussed in this study can also clarify the change in the status of newspapers in this era. The change in the status of language, as well as the decline of the great ideologies, have consequences not only for literature and its criticism, but also for journalism as a whole. Throughout the study I will discuss the connection between literary criticism and newspapers in general (especially when I discuss the concept of “the public sphere” of Jurgen Habermas, who makes a connection between them). Nevertheless, the situation of

The four critics were chosen because their journalistic criticism achievements are significant in terms of both quality and quantity (they have written at least one critical article weekly for many years). Additionally, the four critics are from approximately the same generation (all were born in the first decade of the State of Israel – 1948-1958). Finally, the four were chosen because they express a broad enough spectrum of critical activity.

The purpose of this study is not to present a kind of intellectual biography of the four critics, but rather to show through their work the influence of postmodernity on journalistic literary criticism. Nevertheless, were it not for the interest in these four critics (in my opinion), i.e., if they had not demonstrated critical strength, originality and passion, there would not have been much purpose to discussing them in such detail. Precisely because these four have a distinctly significant critical character, it is interesting to see how they react to the postmodern climate in which they have written their criticism or how they personify this climate.

The research argument in brief for each of the four is this:

Menahem Ben and Amnon Navot are at two opposite extremes, and present a postmodern position *par excellence* (Ben) against a modern and modernist position *par excellence* (Navoth). Yitzhak Laor expresses in his criticism a mixture of modern and postmodern elements, whereas in the activity of Yoram Bronovski postmodern foundations are revealed along with others.

Summary

As may be concluded from the structure of this study, I will propose a dual approach for understanding the nature of journalistic literary criticism in Israel in recent decades: on the one hand, general and basic, and on the other hand, subjective and inductive.

For purposes of the general-basic analysis I will employ the term “postmodernity”, and in the discourse dealing with it that has developed around it. I will show how “postmodernity,” as it has been presented in this discussion, influences journalistic literary criticism in a variety of ways. By “general-basic” I mean that the activity of the specific critic vis-à-vis a specific literary creation may be explained as being *a priori* under the influence and general, fundamental pressures of “postmodernity” as I will present it. About half of this study will be devoted to the general-basic approach to understanding the nature of journalistic literary criticism (Chapters 2-3). It is important to emphasize that although this half contains an essentially theoretical–historical discussion, and does not deal with specific literary criticism, it should not be viewed as a “theoretical introduction”, but rather the essence of the argument of this study.

In the subjective-inductive approach I will discuss the critical work of five literary critics: Dan Miron, Menahem Ben, Yoram Bronovski, Yitzhak Laor and Amnon

Along with that, the chapter will outline the character of Hebrew and Israeli journalistic literary criticism, in the recent and distant past, i.e., before its entrance into the postmodern era, in order to emphasize the differences in criticism between the modern and post-modern periods.

Chapter 5 – “Israeli Literary Critics in the decades of the ‘80’s, ‘90’s and 2000 and their attitude toward Dan Miron”

In this chapter I will present the position of several critics in the generation after Dan Miron, vis-à-vis the critical stance of Miron himself, i.e., in relation to the stance of a central literary critic from the preceding generation. The underlying concept of this chapter is this: When a critic talks about another critic, his basic theoretical viewpoints and his personal perception of the labor of criticism are revealed in the best possible way. This is so for the nearly obvious reason that when he presents another critical viewpoint, with which he agrees or disagrees, he reveals his own critical perception towards it. Dan Miron will serve in this chapter as a “test case”, a central literary critic, who is equally active in academia, journalism, and public works, who stands between modernity and post-modernity. As we shall see in this chapter, critics in the generation after Miron, such as those who began to write criticism in the ‘70’s and ‘80’s, already live in a cultural reality which is predominantly postmodern, and therefore their own critical viewpoint, as well as their attitude toward Miron’s critical viewpoint, is subject to the influence of postmodernity. The influence of postmodernity for them – in the context of their attitude to Miron – means primarily the loss of the **national meta-narrative** under whose custody Hebrew literary criticism functioned in modernity. As will be presented in this chapter, Miron himself stood on the dividing line between the modern and the postmodern viewpoint; there is an inner swing in his writing between the national meta-narrative and the question of whether it is possible or desirable to subjugate literature to its yoke.

Chapter 6 – “Israeli Literary Critics in the Postmodern era; vignettes”

In this chapter I will discuss the critical approach of each of four critics chosen for this study, as reflected in each of their works. After a vignette of each has been drawn, I will explain what connection I find between his concrete activity and postmodernity. In other words, I will progress in this chapter from the specifics to the rule. I will first present the different elements that stand out in the critical writing of each critic; then I will attempt to create a synthesis or combination between these elements; I will try to offer a relatively unified portrait of each critic; and then I will try to point out the connection between the unified portrait of each one of them and postmodernity and its relevant characteristics as presented in the previous chapters.

Chapter 2 – “Early American Post-modernism”

This chapter seeks to reintroduce to postmodern discourse a half forgotten discussion in which this very discourse was initially formulated. This discourse, in America, which began at the end of the 50's and continued until the mid 70's. **was a discussion among literary critics.** Returning it to research consciousness is important since it offers to characterize the postmodern era as an era that arouses wonder and deep concern regarding everything connected with the position and status of language (which includes literature). Actually, this study argues that the fact that postmodern discourse grew out of American literary criticism is not a curious or negligible fact. (The historian of "the postmodern Idea", as he called it, Hans Bertens, notes this fact regarding postmodern discourse - Bertens, 1995, p. 17; but he does not expand or develop its significance. This will be discussed at length in Chapter 2). If this claim is accepted – that the whole postmodern discourse grew out of American literary criticism, and that there are significant reasons for this - I will try to enlarge and develop this claim – then the relevancy of postmodernism for literary criticism will appear to be extremely close. In other words, Early American postmodernism, as I shall claim, expresses the sense that language (including literature) has become progressively less important over the decades since World War II and that also has clear consequences for literary criticism.

Chapter 3 – “Literary Criticism in the PostModern Era”

In this chapter two central characteristics of Postmodernity and Postmodernism that have a decisive influence on literary criticism will be presented, through two central theoreticians of Postmodernism, Jean-François Lyotard and Frederic Jameson. “Incredulity toward metanarratives” by Lyotard and “Removing the old (primarily meta-modernistic) distinction between high culture and that which is called ‘mass culture’ or ‘commercial culture’”, as Jameson formulates it, will be presented and clarified extensively. Aside from these two characteristics of “postmodernity” and “postmodernism” (the differences between these terms will as noted be discussed throughout the study) and their influences on literary criticism, this chapter will also deal with the more negligible influence of “postmodern theory” on journalistic literary criticism.

Chapter 4 – “Journalistic Literary Criticism Past and Present, in Israel and abroad”

This chapter will constitute an introduction to the second half of the study; an introduction to discussion of journalistic literary criticism in Israel in the postmodern era. With the help of various writers and scholars, this chapter will outline the parallel reality of criticism in several additional national cultures. The discussion of those scholars and writers devotes considerable attention to the difference between this journalistic criticism and academic literary criticism. Thus, with their help, I will clarify the differences between the academic and the journalistic literary criticism.

In addition, a more limited place is also reserved for the influence of “post-modern theory” on literary criticism.

Thus this study offers a view of what has happened in Israel during recent decades in an international, and primarily Western context, the context in which the concept of postmodernism grew. Throughout this study, I shall endeavor to support this perspective. The downfall of ideology, for example, which in the Israeli context is primarily the downfall of the hold of nationalism on the Israeli public⁴, is not exceptional, but rather part of a broader phenomenon that characterizes the entire Western world.

Postmodernism is a blurry concept and is infamous for its lack of clarity (see for example, Featherstone, 2007, p. 1; the subject is expanded upon in the introductory Chapter 1). A central part of the purpose of this study is therefore to try to explicate this concept and the central characteristics of postmodernism mentioned until now. All of this will be done in order to prepare the ground for a better understanding of the status of journalistic literary criticism in the era being discussed. But the connection between postmodernism and journalistic literary criticism is an even closer and symmetrical connection. In fact, while working on this study, I discovered that the status of journalistic literary criticism in recent decades can serve as an Archimedes’ point, from which one may contemplate the post-modern era *per se*, and understand it somewhat better. In other words, in addition to the explanation that postmodern discourse provides for the status of journalistic literary criticism, the following study also suggests viewing the analysis of the status of journalistic literary criticism as a way to understand postmodernism itself. Thus, the current study attempts not only to explain the status of literary criticism over recent decades, but also, by means of that analysis of status, to aid in the explication of postmodernism. I hope that in that way my research makes a certain contribution to elucidating postmodernism, and not just to clarifying the place of journalistic literary criticism within it.

The study is structured as follows:

Chapter 1 – “Postmodernism, postmodernity and postmodernist theory”

This chapter will serve as an introduction to the discussion. I will differentiate between the various concepts and categories connected with postmodernity, as they appear in the chapter’s title. This explication is important for an understanding of the different influences of the postmodern complex (i.e., postmodernity, postmodernism and postmodern theory) on journalistic literary criticism.

⁴ Especially in that portion of the Israeli public in which literary criticism is written and read.

Israel a doctoral thesis by Motti Neiger was written on the subject: “The Literary Supplements and the Shaping of Israeli Culture – the literary supplements in the Israeli press, 1948-1995 as creators of changes and reflectors of phenomena in Israeli culture, society, press and literature” (Neiger, 1999). Beyond the research and essayist attention devoted to the condition and status of journalistic literary criticism, recently there has also been an accompanying outpouring of journalistic attention dealing with it and the crisis it is undergoing, primarily due to the wave of shrinkage of literary criticism columns in the world press.²

This study seeks to belong to the above research and essayist tradition. This series of researchers and essayists, as one might be impressed by some of the titles given to their studies and books, describes in various ways and from different theoretical and ideological background positions, an identical phenomenon: a crisis in journalistic literary criticism during the last decades. This study endorses that diagnosis, but offers its own interpretations of the phenomenon. The central difference between the study proposed herein and the series of studies and essays noted above, is connected with the pairing done in the present study between the situation of journalistic literary criticism and postmodernism; this study will attempt to characterize postmodern influences on literary criticism. In other words, the current study attempts to explain the condition of journalistic literary criticism within the context of postmodernism, based on the perspective that acquaintance with postmodern discourse and **characterization of elements within it that are relevant to literary criticism**, will prove to be enlightening in the context of journalistic literary criticism.

Three central traits of postmodernity as an historical era and postmodernism as a culturally dominant force³, are particularly relevant for explication of the status of journalistic literary criticism:

1. Change, or the sense of change, in the status of books and of language in the postmodern world.
2. The undermining of the status of meta-narrative and ideologies in the postmodern world.
3. Undermining of the status of “high culture” in post-modern culture, and actually a radical shift in the conception of “culture” within the last decades of the 20th century.

1992), Ronan McDonald’s *The Death of the Critic* (McDonald, 2007), and Gail Pool’s, *Faint Praise: The Plight of Book Reviewing in America* (Pool, 2007).

² For example, one out of many examples – the editorial statement of the American magazine, “The New Republic”, “The Battle of the Book”, from December 10, 2007, placed at the front of the edition, which was dedicated to journalistic literary criticism; and in Israel, an article in the “Galleria” supplement of the “Ha’aretz” newspaper, “Critique of the Power of Judgment,” from April 18, 2007.

³The first chapter, which is introductory, will be expanded with regard to the differences between the various categories of postmodernism.

Abstract

The subject of this thesis is “Journalistic Literary Criticism in Israel in the Postmodern Era”.

The research argument is that in order to understand what has occurred in literary criticism in the Israeli press during the last decades of the 20th century and the first decade of the 21st century, we need to examine the changes that have occurred within the context of postmodernism, and to characterize those changes in terms of postmodernism.

Journalistic literary criticism dealt with in this study has several characteristics:

1. It is written in forums intended for the public at large, daily or weekly newspapers, newspaper websites, and also non-academic periodicals.
2. It deals primarily with contemporary literature. It relates to the “current” literary scene, as opposed to academic criticism which often turns its attention to the canonical past.
3. It contains a central judgmental element.
4. Due to the forums in which it is presented, that are intended for those who are not “experts” and a relatively wide reading public, journalistic literary criticism is usually written in non-professional language, or in non-academic language. There is a loose connection between written journalistic literary criticism and literary theory and the abstractions of literary research, Journalistic literary criticism is also subordinate to the newspaper field, so that its “success” is not only determined by the content of the argument expressed, but also by its ability to make the reader react to its style. The commitment of journalistic literary criticism to a logical, objective approach and a clear methodology is limited, certainly by comparison with academic literary criticism.
5. This criticism is based on two poles, that are separated by tension: it analyzes an individual work, but when discussing the actual event, i.e., a new work, and when addressing a broad reading public, it must place it within a broad social context.

In the past decades journalistic literary criticism has gained world wide (research/academic and essay/publicist) attention. A series of books, primarily in the Anglo-American world, deals with literary criticism (especially in the media)¹. In

¹ Such as the book by John Gross, *The Rise and Fall of the Man of Letters* (Gross, 1973), Peter Uwe Hohendahl's *The Institution of Criticism* (Hohendahl, 1982), Terry Eagleton's *The Function of Criticism* (Eagleton, 1984), Morris Dickstein's *Double Agent – The Critic and Society* (Dickstein,

6.3.4: Poetry and Prose.....	369
6.3.5: Poetry is Joy.....	370
6.3.6: Against academism and intellectualization; for populism.....	372
6.3.7: Poetry, religion and mysticism.....	375
6.3.8: Skipping over the medium.....	376
6.3.9: Summary.....	378
6.4: Amnon Navot – the war for literature and against books.....	379
6.4.1: Literature vs. books; atomization.....	379
6.4.2: The metanarrative of Hebrew literature.....	383
6.4.3: Commercialization; literature vs. the market and the media.....	388
6.4.4: “See entry: Love” and Grossman; what exactly is meant by “commercialization”?.....	391
6.4.5: The situation of literary criticism.....	397
6.4.6: Summary.....	401
Summary.....	403
Bibliography.....	409
English Abstract.....	I

5.10: Ecology vs. republic; postmodernity vs. modernity.....	296
5.11: Returning to the discussion of Yitzhak Laor.....	299

Chapter 6: Israeli literary critics in the postmodern era: vignettes.....309

6.1: Yoram Bronovski or culture as an aristocratic play.....	310
6.1.1: Cosmopolitan or “European non-native”	310
6.1.2: Femininity, minority, simplicity, irony, decadence, postmodernity.....	315
6.1.3: Concerning Hebrew literary criticism and literary criticism in general	322
6.1.4: “Sentimental” vs. “Naïve”	332
6.1.5: Summary: On the essay and on culture as aristocratic play	334
6.2: Yitzhak Laor, or literary criticism as ideological criticism.....	337
6.2.1: Modernism and postmodernity – first version.....	338
6.2.2: Modernism and postmodernity – second version.....	340
6.2.3: Against realism; modernism and postmodernity – third version.....	341
6.2.4: Against coherency.....	347
6.2.5: Literary criticism as ideological criticism.....	351
6.2.6: Summary.....	359
6.3: Menachem Ben and the written word.....	360
6.3.1: The charms of immediacy and the signifiers.....	360
6.3.2: Poetry and music; poetry and spoken language.....	365
6.3.3: Poetry and Music – 2.....	367

Chapter 4: Journalistic literary criticism past and present, in Israel and abroad.....211

4.1: Journalistic literary criticism in the world: past and present.....211

4.2: Journalistic literary criticism of Israeli and Hebrew literature; distant and recent past.....225

Chapter 5: Israeli Literary Critics in the decades of the '80's, '90's and 2000 and their attitude toward Dan Miron.....233

5.1: Dan Miron's essay, "From creators and builders to those without a home", and the postmodern situation.....234

5.2: Terry Eagleton and Dan Miron; Eagleton (following Habermas) and literary criticism.....242

5.3: A suggested synthesis or combination.....247

5.4: Differences between literature and literary criticism in the post-modern era; Dan Miron and literary criticism in the postmodern era.....248

5.5: Dan Miron twenty years later.....257

5.6: Dan Miron and Amos Oz; critic vs. writer.....260

5.7: Critics in the generation after Miron and their attitude to Miron – Yoram Bronovski.....262

5.8: Critics in the generation after Miron and their attitude to Miron: Amnon Navot 275

5.9: Critics in the generation after Miron and their attitude to Miron: Yitzhak Laor 290

Chapter 3: Literary criticism in the postmodern era	153
3.1: Lyotard, Incredulity toward metanarratives and literary criticism.....	154
3.1.1: The Postmodern condition.....	154
3.1.2: Lyotard and Sygmunt Bauman; postmodernism as crisis among intellectuals; the literary critic as intellectual.....	163
3.1.3: Habermas and the “public sphere”	168
3.1.4: Summary.....	179
3.2: Jameson and the status of “high culture” and culture in general in postmodernity.....	180
3.2.1: Postmodernism and the “culture industry”	181
3.2.2: Postmodernism or the acculturation of the economy and the economization of culture.....	185
3.2.3: Baudrillard, society of consumption and culture.....	191
3.2.4: Back to Jameson’s essay.....	200
3.3: The influence of postmodern discourse on literary criticism.....	203
3.3.1: Politicization of literary criticism (primarily Foucault).....	204
3.3.2: The “metaphysics of presence” and literary criticism; the problematics of representation and significance (primarily Derrida and Barth)	206
3.3.3: Problematics of interpretation (primarily Derrida and Barth).....	208
3.3.4: Problematics of the author and the single work (Foucault and Barth)	209

2.2: The cultural background that provides an explanation for the growth of postmodern discourse, precisely in American literary criticism.....	56
2.3: Differences between the first wave, the second wave (the deconstructionist), and the third wave (the political) in postmodern literary criticism	60
2.4: The similarity between American postmodernism in literary criticism and post-modernism in architecture	65
2.5: The crisis of language as background to postmodernism in American literary criticism	67
2.6: Post-odernism in American literary criticism, and the European avant garde.....	68
2.7: Early PostModernism of Ihab Hassan (Part 1).....	69
2.8: Irving Howe and postmodern fiction.....	81
2.9: Postmodernism of Ihab Hassan (Part 2).....	84
2.10: George Steiner and early American post-modernism.....	86
2.11: Summary of the pioneering essay of Hassan, and the next stop on his journey to consolidate the concept of postmodernism.....	92
2.12: Susan Sontag and early American postmodernism.....	98
2.13: The postmodernism of Leslie Fiedler.....	108
2.14: John Barth and early American postmodernism.....	116
2.15: Hassan in the first half of the '70's.....	119
2.16: Noteworthy opponents of early American postmodernism.....	134
2.17: Summary.....	152

Table of Contents

Abstract.....	ጸ

Chapter 1: Postmodernism, postmodernity and postmodernist theory.....	1

1.1: Postmodernity – the story of the victory of an expression.....	1
1.2: The undefinability of the term “postmodernity”	4
1.3: The undefinability of the term “postmodernity” as a result of the phenomenon described still being at its peak.....	5
1.4: Post postmodernity	7
1.5: Additional reasons for undefinability of the term “Postmodernity”	12
1.6: Different categories of the postmodern phenomenon.....	14
1.7: Postmodern theory.....	16
1.8: Postmodern theory and post-structuralism	25
1.9: The connection between “postmodern theory”/“French theory” and postmodernism and post-modernity.....	29
1.10: Habermas’ intervention into the discussion of postmodernism as illustration of the difference between the different categories of “postmodernity”	43
1.11: Summary	52

Chapter 2: Early American Postmodernism.....	54

2.1: Roots of the postmodern discourse.....	54

This work was carried out under the supervision of
Dr. Rachel Albeck-Gidron, Department of Literature of the Jewish People, Bar-Ilan
University

Journalistic Literary Criticism in Israel in the Postmodern Era

Arik Glasner

Department of Literature of the Jewish People

Ph.D Thesis

Submitted to the Senate of Bar-Ilan University