

לזכרו של פייר בורדייה (1930-2002)

"ואת המילה 'פולקלור' היה מבטא תמיד באותה
העוויית סלידה שבה היה אומר, למשל, 'ז'רגון'
עמוס עוז"

1. עמוס עוז, סיפור על אהבה וחושך,
כתר, ירושלים 2002, עמ' 47.

* מאמר זה מבוסס על דברים שנשאתי
לכבודו של פרופסור דב נוי במושב
המליאה של הקונגרס העולמי למדעי
היהדות (האוניברסיטה העברית,
ירושלים 21/8/2001)

אני רוצה לבחון מחדש כמה מהנחות היסוד שליוו בעבר את הדיון בטיבו של "הטעם הרע". מעבר להבחנות האסתטיות, שלאורן או בצלן חונכנו, חשוב לדעתי לעמוד על השורשים חברתיים של האסתטיקה "הגבוהה". אפתח לפיכך בביקורת על תפיסתו של חוסה אורטגה אי גאסט. בהמשך אספר בנימה אישית על עברי המפוקפק כתלמיד במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת חיפה, שם הוטמעו בי לראשונה, בשיטתיות, הלכות הטעם האמנותי, שבתקופתן אני מטיל עכשיו ספק.

א

בשנות העשרים והשלושים של המאה העשרים תיאר אורטגה אי גאסט את האמנות בת זמנו. את המודרניזם אפיין כמכלול של תכונות, מתוכן אזכיר שלוש, ואסכם אותן בלשוני: אוטונומיה, דה־הומניזציה ואלטיזם.

אוטונומיה, בעיני אורטגה, פירושה אמנות לשם אמנות, צורה לשם צורה, סגנון לשם סגנון, פנטזיה לשם פנטזיה. דה־הומניזציה איננה תכונה שלילית. משמעותה הרחקת האמנות מן ההומני, מן ההמוני, מן החמלה או השנאה, מן החיים הראליים, כדי ליצור מושא אסתטי טהור. האדם והדיוקן המצוייר נבדלים זה מזה: אם אנו מזדהים עם האדם, אנו שרויים בתוך המציאות, אולם אם אנו מתבוננים בציור, בצבעיו, במשחקי האור והצל שבו, אנו מביטים בו כביצירת אמנות.² אליטיזם – מונח בו לא השתמש אורטגה עצמו – תובע לא רק אי התפשרות עם הטעם של ההמון, אלא אף הפיכת האמנות לבלתי מובנת להמונים.

José Ortega y Gasset, *The .2 dehumanization of Art and other essays on Art, Culture and Literature*, Princeton University Press, Princeton - New Jersey .1968 (1948), pp. 5-17

על-פי עיקרון זה, אמנות ראויה לשמה לא זו בלבד שאיננה פופולרית, היא גם אנטי-פופולרית. אורטגה היה מודע היטב לבסיס הסוציולוגי של תפיסתו האמנותית. את ספרו: "מרד ההמונים", שפורסם בספרדית ב־1930³ ותורגם לאנגלית ב־1932, פתח כך: "אין עובדה שיש לה חשיבות גדולה יותר, לטוב או לרע, בחיי הציבור באירופה בשעה זו, מאשר הנגישות הטוטלית של ההמונים אל מוקדי הכוח החברתיים"⁴. המקור לדאגותיו היה השינוי הדמוגרפי הכביר שהתחולל באירופה בעידן המודרני. מן המאה השישית ועד המאה השמונה עשרה לא עלה מניין האוכלוסין באירופה על 180 מיליון נפש. מן המאה השמונה עשרה ועד 1914 זינק מניין האוכלוסין ל־460 מיליון.⁵ התוצאה "המחרידה" של שינוי זה הייתה, על-פי אורטגה, כינונה של דיקטטורה של ההמונים, של היפר-דמוקרטיה המוחצת את היחיד. החינוך-לכול הביא להשטחת פני החברה ולהשלטת הבינוניות. לנוכח תמורות אלה מצטיירת האמנות כממלכת הרוח האצילית, המדירה את ההמונים מן התענוגות האסתטיים. ההמון בז לאמנות המודרנית לא משום שהוא חולק על טעמה, אלא מפני שאין הוא מסוגל להבין אותה. אמנות ושוויון מנוגדים זה לזה.

3. ספר זה מושתת על חיבורים קודמים שפורסמו בין השנים 1928-1928.

4. José Ortega y Gasset, *The Revolt of the Masses*, W.W. Norton & Company, New York 1932, p. 11

5. שם, עמ' 54.

במובנים רבים, אורטגה איננו מחדש אלא מסכם הלכי רוח ותפיסות שקדמו לו. קאנט, למשל, הדגיש את מעמדה האוטונומי של האמנות, שאיננה מכפיפה את עצמה לאינטרסים, ואשר מעדנת את התשוקות. הצרפתים הנציחו בעקבות לסינג את הססמה: *L'artre pour l'artre*. גוסטב פלובר, כשמונים שנה לפני אורטגה, כתב ללואיז קולה: "משקלו של המספר, רחישת הכבוד להמונים, כל אלה באו במקום מרותו של היחיד, הזכות האלוהית ושררת הרוח. בעת העתיקה התודעה האנושית לא נשאה את קולה במחאה. הנצחונות היו קדושים, הם ניתנו כתשורה מיד האלים, הם היו צודקים. העבד בז לעצמו לא פחות משבז לו בעליו [...] מהו אפוא השוויון אם לא שלילתם של כל חירות, של כל עליונות, של הטבע עצמו? השוויון הוא שיעבוד. ולכן האמנות חביבה עלי. שם לפחות, בעולם-הבדיון, החירות שורה בכול"⁶. מי שיקרא את ספרו המאלף של ג'ון קרי, "האינטלקטואלים וההמונים"⁷, ימצא בו שפע של ציטטות המתעדות את העוינות של רבים מסופריה הנודעים של אנגליה מסוף המאה התשע עשרה עד ראשית מלחמת העולם השנייה כלפי ההמונים. לא נפקדות מן הספר דמויות כת"ס אליוט, ג'ורג' גיסינג, עזרא פאונד ווירג'יניה וולף. ב־1888 כתב ג'ורג' מור:

6. גוסטב פלובר, "מכתב מן ה-1852/15-16/5", מכתבים ללואיז קולה, תרגם דורי מנור, הוצאת המעורר, תל-אביב 1999, עמ' 60-61.

7. John Carey, *The Intellectuals and the Masses: Pride and Prejudice among the Literary Intelligentsia 1880-1939*, Faber and Faber, London 1992

"אמנות דמוקרטית! האמנות היא אנטי-תזה מובהקת של הדמוקרטיה [...] אנשי אתונה! אלפי אורחים בודדים שהיו אדונייהם של אלפים רבים של עבדים קראו לזה דמוקרטיה! לא! אני מדבר על הדמוקרטיה המודרנית — על ההמונים. ההמון יכול להעריך אך ורק רגשות פשוטים ונאיביים, יופי ילדותי, ומעל לכול — קונבנציות"⁸.

8. שם, עמ' 55.

ב־1921 כתב ד"ה לורנס: "אני מאמין בזכות האלוהית והלגיטימית של אריסטוקרטיה טבעית, בזכותה ובחובתה הקדושה להפעיל את סמכותה הבלתי מופקפת".⁹ יוצא אפוא שאסתטיקה זו של "הטעם הטוב" אין מקורה עיוני בלבד. היא מעוגנת במציאות חברתית והיסטורית קונקרטיית. זוהי אסתטיקה של מעמד שחש את עצמו מאוים. הניו־קריטיסיזם שצמח באנגליה בראשית המאה העשרים התעלם ככל האפשר מכל מה שמחוץ לטקסט. ההיסטוריה לא עניינה אותו, האידאות שיעממו אותו, הביוגרפיה של האמן לא העסיקה אותו. המחבר הושלך החוצה ואת מקומו תפס לכל היותר המחבר המשתמע, אולם הנחותיו התאורטיות נוצרו מתוך מציאות שסירבה להיעלם. ואין פירוש הדבר שתרומת הניו־קריטיסיזם או הפורמליזם הרוסי לחקר הספרות הייתה זניחה.

9. שם, עמ' 77.

כך קרה גם בישראל, אם כי באיחור. ב־1964 פרסם נתן זך מסה שהשפיעה על עיצובה של פואטיקה חדשה בארץ, תחת הכותרת "הסופר בחברת ההמונים".¹⁰ זך מרבה להזכיר בה את אורטגה, מתוך הסכמה עם דבריו, אם כי הוא מעדיף על פניו את ניקולא קיארומונטה האיטלקי. זך גם מודע לגישה הראקציונית של רבים מן ההוגים שהוא מזכיר בחיבורו, אבל דומה שאין הדבר מפריע לו במיוחד. ביטויים כגון "היחיד הנבחר" או "נושאי ערכים אציליים" שזורים בדבריו, לא־דווקא באירוניה. במסה זו, שופעת המובאות, אפשר למצוא לא רק חידושי לשון, כגון המילה "הימון" הנגזרת מ"המון", לא רק הסתייגות מאתוסים קולקטיביים שטופחו בתנועות הנוער או בפלמ"ח, לא רק את זעקת היחיד הנגזל המגונן על חירותו האסתטית, אלא גם את גינויה של מערכת חינוך הפותחת את שעריה לכל דכפין. גם בגינוי זה, או באזהרה זו, הסתמך על דברי אחרים, וכך כתב:

10. נתן זך, "הסופר בחברת ההמונים", אמות, ח (1963-1964), עמ' 7-35.

"כדומה לג'ון סטוארט מיל, מציין אפוא גם אוארבאך, בתורת גורמי תהליך האוניפורמיזציה, את התפשטות ההשכלה העממית בעקבות המהפכה הצרפתית ואת ההישגים הטכניים בתחבורה ובמסירת ידיעות, המאפשרות לכל אדם לקלוט במהירות אותן דעות. הסכנה הייתה גלויה ליחידים עוד בימיה של המהפכה הצרפתית".¹¹

11. שם, עמ' 9.

12. שם, עמ' 12.

13. נסים קלדרון, פרק קודם: על נתן

זך בראשית שנות השישים, הקיבוץ המאוחד וספרי סימן קריאה, תל-אביב 1985, עמ' 9-18.

14. המונח "היום" ביחס לפוסט-מודרניזם הוא יחסי, וכאופנה הוא כבר מגלה סימני רוויה. ראו למשל את המסה המבריקה של עידן לנדו, "משחקים מן השפה ולחוץ", סטודיו, 83 (1997), עמ' 19-38.

מדברי קיארומונטה ציטט זך את המשפט האלמותי הבא: "האם אפשר לקרוא את קאנט ברכבת גדושה נוסעים?"¹² אני, המתקשה לקרוא את קאנט גם בישבי על כורסה נוחה, אינני יכול שלא לצרף את קולי למענה השלילי לשאלה רטורית זו. נסים קלדרון, שכתב דברים מאלפים על המסה של זך, ביקר את הרישול הסגנוני שלה, אבל את תוכן הדברים נמנע מלבקר.¹³

בתרבות הפוסטמודרניזם של היום,¹⁴ שבה "הכול הולך", ואין היררכיה

15. רוגל אלפר, "גורל אכור", הארץ, 18/7/2001, עמ' א' 16.

ואין ודאות ואין קנון, לא נמחקו עדיין שרידיו של המודרניזם הבוטח באמיתותיו, ככל שהעניין נוגע לשיפוטיים ביחס לטעם פופולרי רע. ברשימתו של רוגל אלפר על הטלנובלה "לגעת באושר"¹⁵ אפשר למצוא שורה של טענות לוגיות בלתי מעורערות כגון אלה: "בני האדם אינם שווים. יש חכמים ומצליחים, ויש פחות חכמים ופחות מצליחים, ויש גם אידיויטים מושלמים, אך בעת צפייה ב'לגעת באושר' – כל בני האדם שווים. כמו במקרה ציור הקיטש של הילד הבוכה: אין מי שלא מבין. הבנת 'לגעת באושר' דורשת אותה מידה של חוסר מאמץ מכל אדם. ומכאן שאינו שווה דבר". אינני רוצה לומר דברים בזכות טלנובלה זו, אלא בגנות הנימוק המובא לשם פסילתה: אם כולם מבינים – זה רע.

פייר בורדייה הביא מאות דוגמאות לכך שאחת הפונקציות של קריטריון הטעם "הטוב" או "הרע" היא לכונן הבדלים חברתיים בין בני אדם, או להצדיקם. על-פי תפיסתו יש להבחין בין שתי אסתטיקות שונות: אסתטיקה של מותרות ואסתטיקה של צרכים.¹⁶ אנו נרתעים היום מפני הצבת ניגודים בינריים, שהיו כה חביבים על הסטרוקטורליזם בזמנו, ועם זאת הבחנות אלה מאירות עיניים. האסתטיקה של המותרות מושתתת על מושגים כמו טוהר, עידון, ריחוק אמנותי, חידוש והפרדה בין אתיקה לאסתטיקה.

Pierre Bourdieu, *La Distinction: Critique Social du Jugement*, Les editions de Minuit, Paris 1979, pp. 561-573

האסתטיקה של הצרכים, לעומת זאת, אינה מעניקה מעמד אוטונומי לאמנות. היא מעורבת ופונקציונלית. אין היא מצננת או ממיתה רגשות, אלא סוחטת אותם ולעתים קרובות. היא מספקת לצרכניה מפלט או קתרזיס. לפעמים היא גם מוחה "בגסות" נגד העוול, או מתענגת על הסרת המחיצה המפרידה בין ארוטיקה לפורנוגרפיה. אין היא חוששת מן החזרה, מן הצפוי, מן הנוסחתי. את הדמויות הפועלות מניעים צרכים קונקרטיים: הגיבור יוצא למסע לא כדי לממש את חירותו הקיומית או כדי לספק מאויים אבסטרקטיים, אלא כדי להשתיק את הרעב או להשיג כלה.

הרבה נכתב על כך שסיפור העם נפתח בתיאור מצב מספק ומסתיים בחזרה למצב מספק. מבחינה פורמלית אני מוצא שהדבר נכון, אולם מהותית סיפורי העם מספרים על שינוי קיצוני שחל בין תחילת הסיפור לבין סיומו. המעגל האתי של אסתטיקה זו איננו סגור. אנו באנו לארץ סיפורי העם בשביל להזדהות עם הסובלים ולמחות על סבלם, אך גם בשביל להיבנות ולמצוא נחמה ולשמוח ולהגשים משאלות על שינוי רדיקלי לטובה.

פה כדאי לעצור. מגוון האפשרויות שטומנת בחובה האסתטיקה של הצרכים הוא רב. עד עכשיו נעזרנו בדיכוטומיות ברורות, והגיעה העת לפרקן. הרב-שיח המתנהל בין הפולקלורי, הפופולרי והאמנות "הגבוהה", המתקיימים זה לצד זה ומשפיעים זה על זה, מניב יבולים עשירים, ובצדם לא מעט פרות באושים, אם כי בעניין השיפוט האסתטי מן הראוי לגלות

פתיחות וענווה. כבר הוכח עד כמה שגו אניני הטעם לא פעם בהערכותיהם. הגישה הפטרנליסטית, שדנה באמנות העממית או הפופולרית "מלמעלה" ופסקה מה אהוב על העם, הנפיקה לפעמים מתכונים רדודים. הראליזם הסוציאליסטי כדוקטרינה רחוק מן האמנות העממית האפריקנית או היפנית, כשם שהמבורגר רחוק מסטייק.

האמנם כה רחוקה האסתטיקה של "הטעם הטוב" מן האסתטיקה של "הטעם הרע"? כשסטיפן דלוס – גיבורו של ג'יימס ג'ויס ב"דיוקן האמן כאיש צעיר" – מרצה באוזני חברו לינץ' על השקפותיו האמנותיות, הוא אומר לו :

"הרגשות שמעוררת אמנות שאינה ראויה לשמה הם רגשות קינטיים: תשוקה או סלידה. התשוקה דוחפת אותנו לרכוש, ללכת אל משהו. הסלידה דוחפת אותנו לזנוח, להתרחק ממהו. האמנויות המעוררות רגשות אלה, הפורנוגרפיות או הידיקטיות, הן משום כך אמנויות שאינן ראויות לשמן. האמוציה האסתטית (השתמשתי במושג הכללי) היא אפוא אמוציה סטטית. הרוח נעצרת ומועלית מעל לתשוקה ולסלידה".

לשמע הדברים האלה מעיר לינץ':

"אתה אומר שהאמנות אסור לה לעורר תשוקה ? [...] סיפרתי לך שכתבתי פעם את שמי בעיפרון על צדו האחורי של הונוס של פראכסיטלס במוזאון. וכי לא הייתה זו תשוקה? אני מדבר על נפשות נורמליות, אמר סטיפן".¹⁷

17. ג'יימס ג'ויס, דיוקן האמן כאיש צעיר, תרגמו אברהם יבין ודניאל דורון, עם עובד, תל-אביב 1979, עמ' 179.

על גילוייו האסתטיים מדבר דלוס ברחוב ההומה, השובר את המחיצות בין החיים לבין האמנות: אי יכולתו להפריד בין הגוף לנפש – התשוקות שמעוררות בו הנערות החולפות על פניו – מחדירה ממד אירוני לתאוריות שלו. כך למשל, איכר צעיר שעמו מיווד סטפן דלוס מספר לו מין "סיפור אישי" – במינוח פולקלוריסטי – על אודות חוויה שעברה עליו. סיפורו משלב בתוכו במהופך ארמזים מפרשת יעל וסיסרא ומפגישתו של ישו עם אישה שומרנית.¹⁸

18. שופטים ה 24-31; יוחנן ר 29-1.

"לבסוף, אחרי עיקול בדרך, גיליתי בקתה קטנה שחלונה מואר. ניגשתי ודפקתי על הדלת. קול שאל מי שם ואני עניתי שהייתי במשחק כבוטבנט ואני חוזר משם ברגל ואהיה אסיר תודה בעבור כוס מים. כעבור זמן-מה פתחה אישה צעירה את הדלת והביאה לי החוצה ספל חלב גדול. היא הייתה ערומה למחצה כאילו עמדה לשכב לישון כשדפקתי ושערה היה סתור, ולפי גופה ומשהו במבט עיניה שיערתי שהיא הרה. היא עיכבה אותי בדיבורים שעה ארוכה

ליד הדלת ומוזר היה לי הדבר מפני שחזה וכתפיה היו חשופים. היא שאלה אותי אם אני עייף ואם ארצה להישאר שם ללילה. אמרה שהיא לבדה בבית ושבעלה יצא באותו בוקר ללוות את אחותו. כשדיברה, סטיווי, נח כל הזמן מבטה על פניי והיא עמדה קרוב אליי כל-כך שיכולתי לשמוע את נשימתה, כשהושטתי לה לבסוף את הספל, אחזה בידי כדי למשוך ולהעביר אותי את הסף ואמרה: 'בוא היכנס והישאר כאן הלילה. אין לך מה לפחד. אין שום איש מלבדנו'. לא נכנסתי, סטיווי. הודיתי לה ושבתי לדרכי, כולי קודח. בעיקול הדרך הראשון הבטתי לאחוריי והיא עדיין עמדה בפתח".¹⁹

19. הערה 17 לעיל, עמ' 158-159.

דווקא ג'ויס – הבז להמון – ממחיש בפרקסיס האמנותי שלו את קרבתו לדפוס הסיפור המסורתיים. על הגוויל המחוק, שעדיין נותרו בו עקבותיהם של טקסטים קדומים, הוא כותב טקסט אישי חדש.²⁰ כמו אותו איכר מן הקטע דלעיל, ג'ויס מביט בחטף לאחור, לעבר מסורת המסרבת להיעלם מכתביו, בטרם ילך לו לדרכו.

האליטיזם האסתטי איננו נחלת הימין או השמאל. אדורנו²¹ דחה את הג'אז כביטוי מדורדר של אמנות פופולרית, ששחזר לדעתו את חלוקת העבודה המכאנית בבתי החרושת. הוא דחה גם את הקולנוע, והסתייג אפילו מסרטי צ'אפלין. למזלנו, עיקרון הניכור האסתטי שבו דגל ברכט נותר ביצירתו על הנייר בלבד. על המהות הראקציונית של אסתטיקת העמימות והערפול עמד פרימו לוי כאשר כתב:

"המנהג לדבר אל אדם כמוך בלשון שאינו יכול להבין אותה הוא הרגל פסול של כמה מהפכנים, אך בשום פנים אינו מכשיר מהפכני. להפך: זו תחבולה עתיקה לרכא את האדם [...] זו דרך שנונה לאכזר את עליונותך".²²

אין פירוש הדבר שיש להגן על סוג כתיבה אחד ויחיד, וכי מזגו האישי של הכותב ועצם הנושא שהוא עוסק בו חייבים להכפיף את עצמם לצו של "מובנות" קטגורית. מה שראוי להסתייגות הוא ה"ערפול לשם ערפול". אמנות "גבוהה" ואקספרימנטלית – אם היא נאמנה עד תום הצהרותיה – נושמת אולי אוויר פסגות זך וצלול, אבל היא נותרת בלי חמצן בהיעצר הדם שמזרימים אליה דפוס היצירה העממיים. ללא זרימה זו היא נידונה לשקוע בתהום הנשייה, ולקבורה מפוארת בין דפי ההיסטוריה של הספרות.

20. הדימוי שאוב מכתבי ריידה וונט. פלימפסטט, כשם ספרו של ז'נט, הוא קלף עור שלא נמחק היטב, עליו נרשם טקסט אחר. מבעד לכתב החדש מציצים שרידי הטקסט המחוק. ראו G. Genette, *Palimpsestes*, Editions du Seuil, Paris 1982.
21. תיאודור אדורנו, "התאוריה האסתטית", תיאוריה וביקורת, 2 (1992), עמ' 119-136; וראו גם את המבוא המעולה בספרו של משה צוקרמן, פרקים בסוציולוגיה של האמנות, ספריית "אוניברסיטה משודרת", תל-אביב 1996.

22. פרימו לוי, "על כתיבה מעורפלת", תרגם ברוך הראל, המעורר: כתב עת לספרות ואמנות, 3 (1998), עמ' 89.

1

במעבר חד אל המישור האישי, אספר עכשיו על האופן בו חשפו אותי לימודי הפולקלור, שהיו חלק אינטגרלי מלימודי הספרות העברית

באוניברסיטה, לתאוריות של הניו־קריטיסיזם. את לימודי באוניברסיטת חיפה התחלתי ב־1968, לאחר מלחמת ששת הימים. תקופה זו התנהלה על־פי תנועת מחוגיהם ההפוכה של שני שעונים היסטוריים: בארץ גאה פטריויטיזם האלבומים של המלחמה, ואילו באירופה ובארצות הברית התנהלה מהפכת סטודנטים שקראה תיגר על המערכת האוניברסיטאית, על מלחמת ויאטנם ועל עצם הצידוק החברתי של הקפיטליזם. בפרוץ יצאו הסטודנטים לרחובות בעוד שאצלנו, באוניברסיטה שנראתה, מילולית ומטפורית, כמגדל שן, הרחק מן העיר ומן העולם, משל בכיפה הניו־קריטיסיזם, שדחק לשוליים, כנציג האסתטיקה של "הטעם הטוב", מסורת ארוכה של קריאת טקסטים בהקשר ביוגרפי וחברתי־היסטורי. דרך אגב, משהו מעין זה קורה גם עכשיו: בעולם מתנהל מאבק נגד גילוייה הדורסניים של הגלובליזציה, בעוד שאנחנו נאבקים בפלסטינים, אלא שמן הגאווה הלאומית לא נותר הרבה, ואת מקומה תופסת ההרגשה שאנו ניצבים על סף תהום ומישהו שואג: קדימה!

אבל נחזור לאותם ימים. הכל היה מבושם יופי. באמצעות הקריאה הצמודה התודענו לדקויות שפוענחו אחת לאחת בקריאה המדוקדקת בטקסטים קנוניים לעילא. למרבית המורים לא היו עדיין תארים אקדמיים, וכך אזכיר אותם עכשיו: יעקב בהט, ראש החוג ההיסטורי, הוסיף לפרשנות שהעניק לטקסטים פן ייחודי של חשיפת ארמזים; לימים היה עתיד להשתרש במחקר הספרות המונח בין־טקסטואליות, מבית מדרשה של יוליה קריסטבה; אני זוכר בהתפעמות את האופן בו חשפה ציפורה כגן את התשתית המיתית בסיפור "את קרבני" מאת מ"י ברדיצ'בסקי.

דב נוי הביא מירושלים משהו אחר: אסתטיקה "מכוערת", ספרות עממית שבעל פה שהועלתה על הכתב ונשמעה כתרגום של תרגום. סיפורים שסופרו תחילה בלשונות אחרות, הועלו על הנייר בידי רושמים מזדמנים בשפה עברית מצומקת, דלה ותת־תקנית. אחר כך הם תורגמו למשלב לשון "גבוה" יותר, מליצי, נטול שגיאות ונטול חריפות. ולמרות הכול, אהבתי את השיעורים האלה ואת הסיורים המודרכים במפתחות המוטיבים והטיפוסים. לא כולם הגיבו כך. היו שראו בחוקי אולריק מתכון ליצירת ספרות "זולה" ושטחית. לא פעלו כאן נימוקים אסתטיים גרידא. מאחוריהם הסתתרה אידאולוגיה – אולי לא מודעת – שבזה ליצירה העממית. בוז האב לפולקלור, ברומן "סיפור על אהבה וחושך" מאת עמוס עוז,²³ שהיה שווה־ערך לבוז שלו כלפי הז'רגון (היידיש), נותר על כנו בחלוף העתים, אך עתה כיוון את חציו כלפי מה שמכונה בפנינו: פולקלור עדות המזרח.

23. הערה 1 לעיל.

אנשי האליטות באירופה סלדו מן הפולקלור, אבל כאן היה מקור הסלידה לא רק מעמדי אלא גם עדתי. שהרי לא סיפורי עם ביידיש היו על הפרק, אלא פולקלור שכלפיו לא חשו אנשי האליטות אפילו אמפתיה אנתרופולוגית. איך הצליחו להשתלב לימודי הפולקלור בחוג לספרות

עברית? ישנן בוודאי סיבות רבות, אבל לי נדמה שלא מתוך הערכה לפולקלור עצמו, או מתוך פתיחות כלפיו, אלא בעיקר מתוך הערכה וחיבה לדב נוי, קנתה לה היצירה העממית מקום בין כותלי האוניברסיטה. בעידן שבו דובר על כור ההיתוך, ייצג דב נוי ראייה פלורליסטית. הוא שילם מחיר על כך: מה שהציג בפנינו נשא בעיקרו של דבר אופי מפויס, שמרני, והופנה רובו ככולו אל העבר המדומיין של היהודים בקהילותיהם, שלא זכרו מאבקים פנימיים, אלא כיוונו את עיקר מחאתם כלפי חוץ. זאת הייתה לרוב יצירה עממית לא מסוכנת. היא נקלטה בחוג כדירת משנית ולא כבת-בית לגיטימית. הושקע מאמץ לא מבוטל בקריאת טקסטים מסורתיים מספרות חז"ל, כאילו היו טקסטים מובהקים של אליטה למדנית. לפעמים נעשה הדבר כדין ולפעמים שלא כדין, כלומר מתוך רצון לבטל ולהרחיק את המיית הרחוב והשוק מן האגדה. אפילו העוגה שחג חוני המעגל צורפה למעגל ההרמנויטי של הפרשנות הגבוהה, וסולקו ממנה סממניה המגיים. כעבור שנים קמו חוקרים שצמחו מתוך חקר הפולקלור והחזירו את הצבע העממי ללחיהן של כמה מאגדות חז"ל, מבלי לזנוח את דרכי הניתוח הספרותיות, המתוחכמות והעדינות. לא אזכיר כאן שמות, אבל פטור בלא כלום אי אפשר: מחקריה של גלית חזן-רוקם הם דוגמה נאה להליכה בכיוון זה.²⁴

24. וראו לדוגמה גלית חזן-רוקם, רקמת חיים: היצירה העממית בספרות חז"ל, עם עובד, תל-אביב 1996.

ניסיתי להראות לעיל כיצד מתקיימים דפוסים עממיים ברומן של ג'ויס "דיוקן האמן כאיש צעיר". להלן תובא מעשייה קלאסית – "שלוש הטוות" – מבית היוצר של האחים גרים, המדגימה את טשטוש הדיכוטומיה החדה בין הספרות לפולקלור. גם אם הביקורת על התערבותם של האחים גרים בעיצוב הסיפורים שהם אספו מוצדקת,²⁵ עדיין נושבים באתולוגיה שלהם משבי רוח עממיים אותנטיים. תשתית הסיפור שימשה את עגנון בסיפורו "שלוש אחיות",²⁶ אבל לא בו אעסוק עכשיו כי אם במעשייה עצמה:

25. וראו: רוברט דארטון, "משמעותה של אמא-אווה", זמנים, 61 (1984), עמ' 6-19; Ruth B. Bottigheimer, *Grimms' Bad Girls and Bold Boys: The Moral and Social Vision of the Tales*, Yale University Press, New Haven 1987, pp. 112-122; James M. McGlathery and Others (eds.), *The Brothers Grimm and Folklore*, University of Illinois Press, Urbana 1991.

26. ש"י עגנון, אלו ואלו, שוקן, ירושלים ותל-אביב 1978, עמ' קצו-קצו. ראו את מאמרה המעולה של מיכל ארבל, "שלוש אחיות: משאלת הסיום ובקשת הנחמה ביצירת עגנון", סדן, 6 (בכתובים).

"היה הייתה נערה עצלה שלא רצתה לטוות. כל אשר אמרה לה אמה, לא הועיל. לבסוף איבדה האם סבלנותה ונתקפה כבעס עד שהכתה אותה, והנערה פרצה בככי. והנה באותה שעה עברה שם המלכה, וכששמעה את קול הבכי ציוותה לעצור, נכנסה לבית ושאלה את האם מדוע היא מכה את בתה עד ששומעים ברחוב את הצעקות. האישה התביישה לספר על עצלותה של בתה ואמרה: 'אינני יכולה לשכנע את בתי שתרפה מטווייה, היא רוצה כל הזמן לטוות ולטוות, ואני ענייה ואין ביכולתי לספק לה די פשתן'. ענתה המלכה: 'אין דבר חביב עלי יותר מרחש הטווייה ואין דבר הגורם לי תענוג גדול יותר מזמזום הכישור. תני לי את בתך, בארמון יש לי די פשתן והיא תטווה ככל חפצה'. האם הייתה מרוצה בכל לבה, והמלכה לקחה את הנערה אתה. כשהגיעו לארמון הובילה אותה לשלושה חדרים שהיו מלאים בפשתן היפה ביותר מלמטה עד למעלה. 'עכשיו טווי לי את הפשתן הזה', אמרה, 'וכשתסיימי, יהיה לך בני הבכור לבעל. אף-על-פי שאת כל כך ענייה, די בחריצותך

הבלתי נלאית. הנערה נבהלה כי לא יכלה לטוות את הפשתן גם אילו הייתה יושבת וטווה מבוקר עד ערב עוד שלוש מאות שנה. כשהייתה לבסוף לברדה, החלה לבכות. כך ישבה שלוש ימים בלי לנקוף אצבע. ביום השלישי באה המלכה, וכשראתה שלא נטווה דבר עדיין – התפלאה, אבל הנערה התנצלה ואמרה שכה גדול הוא צערה על הריחוק מבית אמה עד שלא יכלה להתחיל. המלכה הסתפקה בזה אבל ביציאתה אמרה: 'מחר עלייך להתחיל בעבודה.' כשהייתה הנערה שוב לברדה, לא ידעה מה לעשות ובייאוש ניגשה אל החלון. שם ראתה שלוש נשים קרבות, לאחת מהן רגל שטוחה רחבה, לשנייה שפה תחתונה גדולה כל-כך עד שהשתלשלה מעבר לסנטר ולשלישית אגודל רחב. נעמדו הנשים מתחת לחלון, הביטו למעלה ושאלו את הנערה מה חסר לה. היא התלוננה על מצוקתה; הציעו לה הנשים את עזרתן ואמרו: 'אם תזמיני אותנו לחתונה, לא תתביישי בנו, תקראי לנו "דודות", וגם תושיבי אותנו לשולחןך, אז נטווה לך את הפשתן תוך זמן קצר.' 'בחפץ לב', ענתה 'רק אנא, היכנסנה והתחלנה מיד בעבודה.' היא הכניסה את שלוש הנשים המזורות, פינתה מקום בחדר הראשון, שם התיישבו והחלו טווייתן. האחת משכה בחוט והרפה את הגלגל, האחרת לחלה את החוט, השלישית סובכה אותו והקישה באצבע על השולחן, ובכל פעם שהקישה, נפל סליל טווי ארצה, והיה טווי לעילא ולעילא. הנערה הסתירה את שלוש הטוות מהמלכה, וכשבאה, הראתה לה את הסלילים הרבים הטוויים ותשבחותיה לא ידעו גבול. כשהתרוקן החדר הראשון עברה לשני, ולבסוף גם לשלישי ועד מהרה התרוקן גם זה. אז נפרדו שלוש הנשים ואמרו לנערה: 'אל תשכחי מה שהבטחת לנו, זה יביא לך אושר.'

כשהראתה הנערה למלכה את שלושת החדרים הריקים ואת ערמת סלילי הפשתן הטוויים, היא הכינה חתונה, והחתן שמח שקיבל אישה כה חרוצה ומוכשרת ושיבחה אותה ביותר. 'יש לי שלוש דודות', אמרה הנערה, 'מאחר שהן היטיבו עמי מאוד, איני רוצה לשכוח אותן בשעת אושרי. הרשה נא לי להזמין אותן לחתונה ולהושיב אותן על שולחננו.' אמרו המלכה והחתן: 'מדוע לא נרשה זאת?' כשהחלה המסיבה הופיעו שלוש הבתולות בלבוש מופלא והכלה אמרה: 'ברוך בואכן, דודות יקרות.'

'אה', אמר החתן, 'מנין לך חברות מגעילות שכאלה?' אז ניגש אל בעלת הרגל השטוחה הרחבה ושאל: 'מדוע יש לך רגל רחבה כזאת?' – 'מדריכה בגלגל' ענתה, 'מדריכת הגלגל.' הלך החתן לשנייה ושאל: 'מדוע יש לך שפה תלויה כזאת?' – 'מליקוק' ענתה, 'מליקוק.' שאל את השלישית: 'מדוע יש לך אגודל רחב כזה?' – 'מגלגול החוט' ענתה, 'מגלגול החוט.' נבהל החתן ואמר: 'ובכן, מעתה ועד עולם לא תיגע עוד כלתי היפה בגלגל הטווייה.' כך נפטרה מטוויית הפשתן השנואה.²⁷

27. מעשיות: האוסף השלם, תרגם שמעון לוי, ספרית פועלים, תל-אביב 1994, עמ' 51-52.

טקסט זה נרשם על הקלף המחוק למחצה של מסורות סיפוריות עממיות, תוך כדי התנערות מהן. הדידקטיות היא אנטי־דידקטית: אין בו גלוריפיקציה של העבודה במתכונת "מלאכה תציל ממוות", שסיפורי עם יהודיים ולא יהודיים מרבים לנפק,²⁸ אלא טיפוח של דגם "פרו־צרצרי", שבו הבטלה היא מחוז חפץ לגיטימי. השקר לעצמו איננו בהכרח מידה רעה שסופו עונש. האם משקרת למלכה, הנערה משקרת למלכה, וגם לחתן אין היא מגלה את האמת. במעשיות העם רווח זיהוי הכיעור עם הרוע. לא כאן. שלוש הטוות הן בתולדות טובות שאינן מגלות כל רגש של קנאה כלפי הנערה היפה. הן מוכנות לעזור לה תמורת מילוי בקשה צנועה: להשתתף בחתונתה. הפרט המשני והמרגש הנמסר על אודות לבושן המופלא איננו מחולל שום מהפך במראיתן. אני מוכן לשער שהן השקיעו זמן רב יותר בהכנות לנשף מאשר בטוויית הסלילים, אבל יפי מלבושיהן אינו מונע את השאלה הנבזית של החתן כלתו: "מנין לך חברות מגעילות שכאלה?" הסיפור הראליסטי, המבטא בעצמה את המחאה כנגד עבודה מעוותת ומנכרת, עוטה עור של מעשייה פנטסטית, אבל לא בכוח מילות קסם מתרחש נס הייצור המופלא, אלא בזכות עבודה גופנית מאומצת, שעל גבול הפלא.

28. שבבים מן המעשייה הונו ניתונו אל מעשייה יהודית, שנרשמה מפי המספר יוסף שאול לוי מכורדיסטן העיראקית: בסיפור "האריג שהציל את המלכה" אומרת הנערה "נמאס לי לארוג כל הזמן, הלוואי והייתי נישאת למלך! כי אז לא הייתי צריכה לארוג יותר". המלך שומע את דבריה בעוכרו ליד חלון ביתה ונושא אותה לאישה. ושם המגמה שונה לחלוטין. ראו דב נוי, חודש חודש וסיפורו: 1970, עיריית חיפה: המוזיאון לאתנולוגיה ופולקלור, חיפה 1971, עמ' 58-61.

מבחינה סגנונית אין במעשייה זו חידושים מרקיעי שחקים. הסגנון, אותו השוו זה מכבר יאקובסון ובוגטיריוב למושג *langue* שקבע דה סוסיר,²⁹ אופייני ליצירות פולקלור. אין פירוש הדבר שהסיפור חיוור. מלאכתן של הטוות מתוארת לפרטיה בדיוק המפיה חיים בסכמות הנוסחתיות המוכנות מראש. לשאלותיו של החתן עונות הטוות בהכפלות דיבור, שמתוכן מהדהד קול השיח העממי: "מליקוק - ענתה - מליקוק". אם להזדקק לראג למושגי בורדייה כדי להבחין בין אסתטיקה של צרכים לבין אסתטיקה של תענוג, הרי שכאן מנצח התענוג את הצרכים. החתן מוותר על כוח העבודה הזול של כלתו למען התענוג, והכלה המשוחררת ממירה את מעמדה כאובייקט מנוצל במעמד של אובייקט מיני השמח בחלקו. אינני יכול לחייב איש לחבב את שלוש הטוות, אבל אודה ולא אבוש: אילו יכולתי הייתי מושיב אותן ליד אותו שולחן אליו מסובים אישם רבלה, סרוונטס ועגנון - ולא מתבייש בהן.

29. רומאן יאקובסון, "הפולקלור כצורה מיוחדת של יצירה", איתמר אבן זוהר וגדעון טורי (עורכים), סמינטיקה, בלשנות, פואטיקה: מבחר מאמרים, תל-אביב 1986, עמ' 272-286.

אחת המשימות המוטלות עלינו כחוקרי תרבות עממית, היא לראות בפולקלור ובתרבות הפופולרית לא רק את הפן המסורתי שלהם, אלא גם את הממד הסרבני שלהם. מדוע למשל אנו מרבים לעסוק בסיפוריהם של חוזרים בתשובה והרבה פחות בסיפוריהם של החוזרים בשאלה? מרקס כתב שהרעיונות "של המעמד השליט הם בכל תקופה הרעיונות השליטים [...] אותו מעמד שאמצעי הייצור החומריים עומדים לרשותו - אף הפיקוח על היצירה הרוחנית מצוי בחזקתו; כך שניתן לומר כי בדרך כלל כפופים לו רעיונותיהם של אותם האנשים שאין להם אמצעים ליצירה רוחנית".³⁰ בדרך כלל - אומר מרקס - אבל בוודאי לא באופן מוחלט. היצירות

30. קארל מארקס, "האידיאולוגיה הגרמנית", כתבי שחרות, תרגם שלמה אבינרי, מרחביה 1965, עמ' 251.

הפולקלורית והפופולרית משופעות בביטויי התנגדות. הנה דוגמה מן הזמן האחרון: פואולן דבי – דמות שנהפכה בחייה לאגדה בתרבות העממית של הודו, בת לקסטה מושפלת שנמכרה לזנות בגיל שנים עשרה, עשתה את אשר השיח ההגמוני בהודו, הבנוי על ההשלמה של המדוכאים עם מצבם, לא ציפה שתעשה. פואולן ברחה מבעליה החדשים והקימה במתכונת רובין-הודית חבורת שודדים שפעלה בין 1979 ל-1983 באזורים נרחבים בצפון הודו ובמרכזה. על-פי המסופר בספרים ובסרטים שהנציחו את מעלליה היא חיסלה את עשרים ושניים הגברים שאנסוה. אחרי שישיבה אחת עשרה שנה בכלא השתחררה ונבחרה לפרלמנט ההודי מטעם המפלגה הסוציאליסטית. סופה לא היה ממוזל כמו במעשיות. בסוף יולי 2001, והיא בת שלושים ושמונה, נרצחה בידי שני רעולי פנים שהמתינו לה בפתח ביתה בניו-דלהי.³¹

G. Altares, "Asesinada 31 Phoolan Devi: La legendaria 'reina de los bandidos' de India", El País: edición impresa - Internacional, 27/07/01

איננו חייבים להרחיק עד הודו או עד גרמניה, אבל עשיתי זאת כדי לרמוז שהרושם הכללי שמתקבל מן העיון באוספים החדשים של ספרותנו העממית הוא רושם מרגיע מדי. אם הספרות ממלאת תפקיד של ססמוגרף רגיש המאתר רעידות בהתהוותן, רק מעט מכל זה נקלט באיסוף סיפורי העם של עדות ישראל בדור המדינה. ריח הדי-די-טי לא "זיהם" את סיפורי העלייה, וואדי סאליב לא נרשם על מפת הפולקלור, מרד הימאים לא העסיק את הפולקלוריסטים, זעקת העקורים הערבים מאדמתם לא הרבתה להטריד אותנו.

במסה הנודעת "יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני", שנכתבה באותן שנים שבהן פורסמו חיבוריו של אורטגה, תקף ולטר בנימין את "האסתטיזציה של הפוליטיקה", והציב כנגדה את "הפוליטיזציה של האסתטיקה", דהיינו את ראיית האמנות כאקט פוליטי במובן הרחב, כאקט של מעורבות במציאות, הבא להעשיר את ההון התרבותי של העם.³² כך נהג פרדיקו גארסיה לורקה כאשר נדד עם "לה-ברקה", תאטרון הסטודנטים שלו, בפינות הנידחות ביותר של הרפובליקה הספרדית בין השנים 1932-1935, והציג את הקלסיקה הספרדית לעיני איכרים ופועלים, שלא ראו מימיהם מחזה תאטרלי כלשהו. קבלת הפנים הייתה נלהבת, כי הצופים, גם אם לא ירדו תמיד לדקויות של סרוונטס או של קלדרון דה לה-ברקה, הבינו היטב שהם והאמנים ניצבים באותו צד של המתרס. בטרם אותקף על נוסטלגיה מגוחכת למה "שהיה ולעולם לא ישוב להיות", אצטט מתוך אותו חיבור של נתן זך אמירה קצרה שהביא מפי ברנרד שאו, והיא לרוחי: "למען האמנות בלבד לא הייתי מתייגע בכתיבת משפט אחד".³³ האם רבים החוקרים המוכנים לאמץ עיקרון זה ולומר: למען המחקר (והקידום) בלבד לא הייתי מתייגע בכתיבת משפט אחד?

32. ולטר בנימין, "יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני", יורגן ניראד (עורך), מבחר כתבים, ב: הרהורים, תל-אביב 1996, עמ' 175-176.

33. הערה 10 לעיל, עמ' 23. אמרה זו מהווה משקל נגד לדבריו של הנרי ברטון כמניפסט הראשון של הסוריאליזם משנת 1924: "כל שראוי להתאמן עבורו זה לעשות שירה". ראו פטר בירגר, "האנטי-אוונגרדיזם באסתטיקה של אדורנו", תאוריה וביקורת, 2 (1991), עמ' 131.

אוניברסיטת בן-גוריון כנגב