

שיקום הסמכות הסיפורית

1

קשה להאמין בזה היום, אבל פעם הספרות היתה חשובה. יצירות ספרות עיצבו תרבויות, דתות, אומות, צורות משטר. הן הנחילו זכרונות משותפים, ערכים משותפים ויעדים משותפים. "לילדים יש מחנך", כתב אריסטופנס, "ואת המבוגרים מדריך המשורר". כך היה בעת העתיקה, בימי הביניים ובעת החדשה עד המאה ה-18. התרבות, לפני שנעשתה מה שקוראים "תרבות פנאי", הושתתה על ספרות.

מדוע איבדה הספרות את חשיבותה? אפשר לשלוף את התשובות הרגילות, החל במהפכה התעשייתית שהולידה את תרבות-הצריכה הבורגנית, המשך בהתמסחותו הקפיטליסטית של שוק הספרים, וכלה בהשתלטות הטלוויזיה והאינטרנט. אבל אין לתלות את הקולר רק בסיבות החוץ-ספרותיות. ישנן סיבות ספרותיות לאובדן חשיבותה של הספרות, והמכרעת שבהן היא האקסיומה המודרנית ש"ספרות" היא כתיבה בדיונית.

הספרות היתה חשובה כל עוד נתפסה ככתיבה לא-בדיונית. קהילות ומדינות התחנכו על סיפורים כל עוד האמינו באמיתותם ההיסטורית או המיתולוגית. אפלטון הגדיר משורר כמי ש"בפארו עלילות אין-מספר של הקדמונים, הריהו מחנך את הדורות הבאים", והגדרה זו, שהקצתה למשורר-העלילות תפקיד של מנחיל מורשה, עמדה בתוקפה אלפיים שנה לפני אפלטון ואלפיים שנה אחריו.

כל עוד עסקו משוררי-העלילות, המחזאים והסופרים בהנחלת מורשתם, הם נשאו באחריות תרבותית כבדה, וכובד האחריות העניק ליצירותיהם את משקלן הסמכותי. הסמכותיות הזאת היא התכונה שאבדה לספרות בעידן המודרני, עידן הרומן. משעה שהספרות חדלה להיתפס ככתיבת זכרונות משותפים למען הנחלתם של ערכים משותפים; משעה שהסופר חדל לכהן כמחנכם של הדורות הבאים על ברכי הדורות הקודמים; משעה שהסיפורת הוגדרה כ-"fiction", אבדה לה הסמכות השמורה לאמיתות. היא נעשתה לא רצינית, גם אם לקחה את עצמה ברצינות תהומית. לא רצינית, כלומר: לא סמכותית. לא סמכותית, כלומר: פרטית, גחמנית.

יצירות בדיוניות חוברו כבר בעת העתיקה, כמובן. התופעה המודרנית היא תפיסת הספרות כולה כבדיונית-בהגדרה. תפיסה מודרנית זו של מהות הספרות, שהיתה מדהימה את אנשי המאה ה-17 לפנה"ס כשם שהיתה מדהימה את אנשי המאה ה-17 לסה"נ אילו קמו מקבריהם, נעוצה בתפיסה המודרנית של מהות הבדיון. לפי התפיסה המודרנית, סיפור בדיוני הוא סיפור שאינו תיעודי; ואילו לפי התפיסה הקדם-מודרנית, סיפור בדיוני הוא סיפור שאינו מסורתי. ניקח, למשל, את "הגברת עם הכלבלב". לפי התפיסה המודרנית, זהו סיפור בדיוני משום שהוא לא קרה באמת; ואילו לפי התפיסה הקדם-מודרנית, זהו סיפור בדיוני משום שהוא לא סופר לפני כן.

“הגברת עם הכלבלב” אינו עיבוד של סיפור מסורתי: לכן הוא בדיוני, לפי התפיסה הקדם-מודרנית. הוא בדיוני, לפי תפיסה זו, משום שהוא חדש. צ’כוב לא נטל את סיפור-המעשה ממאגר עממי, מיתולוגי או היסטורי. הוא הסתמך על עצמו בלבד, על נסיון-חייו, על דמיונו, כשברא את דמיטרי גורוב הקריר והכבוי, שמרוב בגידותיו באשתו פיתח בוז כלפי הנשים שפיתה, עד שפגש את אנה סרגייבנה. גם אם צ’כוב לא המציא את סיפור-המעשה אלא ביסס אותו על פרשת-אהבה מחייו, או שמע אותו, נניח, מאיזה מכר שהתוודע באוזניו על רומן מהצד – אין זה נוגע לשאלה הקובעת, מבחינת ההגדרה הקדם-מודרנית של “בדיון”. השאלה הקובעת היא: האם סיפור-המעשה ישן או חדש. אם הוא חדש, הסיפור בדיוני.

אנשי תנועת הנאורות, חלוצי המודרנה, טענו את ההפך מזה. הם טענו שהסיפורים הבדיוניים ביותר הם הסיפורים הישנים, המסורתיים ביותר. לפי תפיסתם, השלֵטת בתרבות-המערב החילונית עד ימינו, מיתוסים הם שקרים, ועצם עתיקותם היא ראיה לשקריותם; הם תוצריה של חשכת ימי קדם, או תוצריה של חשכת ימי הביניים. לפחות מחצית מאוכלוסיית העולם אינה שותפה לשלילה זו של המיתוס. כמיליארד הינדים, כמיליארד מוסלמים, כמיליארד קתולים, כחצי-מיליארד פרוטסטנטים וכרבע-מיליארד יוונים-אורתודוקסים, מאות מיליוני בודהיסטים וכשבעה מיליון יהודים מאמינים בסיפורים העתיקים שלהם, ומאמינים בהם על שום – לא למרות – עתיקותם.

עד המאה ה-18 היתה אמונה זו באמיתות הסיפורים העתיקים נחלתה של האנושות כולה, לא רק של מחציתה. אכילס, הקטור, הלנה ואודיסאוס היו דמויות היסטוריות בעיני היוונים, דידו ואֵינֵאס היו דמויות היסטוריות בעיני הרומאים, ואברהם, יוסף, משה ודוד היו ונשארו דמויות היסטוריות בעיני יהודים, נוצרים ומוסלמים. עצם האבחנה בין היסטוריה למיתולוגיה, בין אמת למסורת, היא אבחנה מודרנית שעלינו לדמיין את החיים בלעדיה אם ברצוננו לשקם את הסמכות הסיפורית.

ההיסטוריה, כדברי ההיסטוריון הצרפתי פול וֶן, נתפסה בעת העתיקה כמסורת, כסיפור מקובל, “כטקסט שההסכמה בין הבריות מקדשת אותו במרוצת הדורות”, כלומר, “כסיפור שיש לו סמכות”. כשההיסטוריונים היוונים והרומאים קיבצו ועיבדו את כתבי קודמיהם, “הם רק סילקו מהם אותם פרטים שנראו להם כוזבים, או ליתר דיוק, בלתי מתקבלים על הדעת ודמיוניים”; הם לא פקפקו באמינותו הכללית של הסיפור המיתי-היסטורי, כי “זו היתה המסורת, והמסורת היא האמת”. לדידם של כל המלומדים בעת העתיקה, “המסורת המיתולוגית מעבירה גרעין אותנטי, שבמרוצת הדורות עוטפות אותו מעשיות”. מי שהאזין ל”איליאדה” היה אפוא במצבו של מי שקורא היום רומן היסטורי: “די לקוראים באשראי הכללי הזה, והם אינם מתכוונים לחטט בפרטים. מאזינו של הומרוס האמינו באמת הכללית של הסיפור על אַךס ואפרודיטה, ולא ביקשו להרוס את הנאת השמיעה בדקדוקי עניות”.

לא היתה זו אמונה “עממית” תמימה של פרימיטיבים. לא רק פשוטי העם, מדגיש פול וֶן, אלא גם גדולי המלומדים של העת העתיקה האמינו באמיתותם הבסיסית של המיתוסים. “אריסטו או פוליביוס לא ביקשו לדחות את המיתוסים אלא רק לתקן אותם. ביקורת המיתוסים לא נועדה להוכיח את שקריותם אלא דווקא לחשוף את יסוד האמת שבהם, שכן אותה אמת היתה מכוסה שקרים”, והם “חיפשו את האמת שמאחורי השקרים”. מסורת אינה בדיה; היא אמת שהסתלפה. מיתוס הוא תיאור לא-מדויק של ההיסטוריה; תיאור לא-מדויק, לא תיאור בדיוני. “אפלטון אינו משליך את המיתוסים לפח, אלא מחפש את גרעין האמת שיש בהם ללא ספק”, וכמוהו יוספוס פלביוס, ב”קדמוניות היהודים”.

אין להתפלא, לכן, על כי ביס-האגדה של חז”ל נדירים כל כך הסיפורים שנחשבו בדיוניים בעיני מספריהם ובעיני תלמידי החכמים לדורותיהם. כמעט כל סיפורי חז”ל הם “מעשים”: סיפורים על אירועים שקרו באמת. “מעשה ברבי אליעזר ורבי יהושע ורבי אלעזר בן עזריה ורבי עקיבא ורבי טרפון שהיו מסובין בבני-ברק, והיו מספרים ביציאת מצרים כל אותו הלילה, עד שבאו תלמידיהם ואמרו להם: רבותינו, הגיע

זמן קריאת שמע של שחרית". זו אנקדוטה היסטורית, לא מעשייה. חמשת החכמים, ניצולי חורבן הבית השני, התכנסו בבני-ברק, עירו של ר' עקיבא, כדי לחגוג את חג החירות תחת משטר הדיכוי הרומי. הם סיפרו ביציאת מצרים כל אותו הלילה, כי האמינו שהיא התרחשה ושאלו מאמונה זו את בטחונם בקדוש ברוך הוא שיצילם מיד הרומאים כשם שהציל את אבותיהם מיד פרעה. סיפור התכנסותם הלילית בבני-ברק הוא "מעשה" במספרי "מעשים" על אודות ה"מעשה" המסופר בספר שמות. אמיתותו ההיסטורית, המעניקה לו את סמכותו, נועדה לחזק את רוחנו בעת צרה לישראל כשם שסיפור יציאת מצרים חיזק את רוחם של חמשת המספרים בה כל אותו הלילה.

אם להשתמש כאן באבחנתם של האחים גרים בין "מעשייה" לבין "אגדה": כמעט כל אגדות חז"ל הן אכן אגדות, לא מעשיות. "מעשייה", הסבירו יעקב ווילהלם גרין בהקדמתם לספרם, היא בדיה גמורה, שעלילתה מתרחשת בעבר עריטלאי, במקום עריטלאי, לדמויות אלמוניות ("היה היה טוחן ולו בת יפה"). ואילו "אגדה" מספרת מעשה שהיה. גיבורי האגדות הם אישים היסטוריים (סוקרטס, אלכסנדר, ר' שמעון בר-יוחאי, מוחמד, ריצ'רד לב-הארי), ומה שמסופר עליהם מוגש כדיווח-אמת של היסטוריון או ביוגרף.

המחפש מעשיות בתנ"ך, ייאלץ להסתפק בספר איוב, אולי גם בספר יונה. כל שאר סיפורי המקרא הם מה שחז"ל קראו "מעשים" ומה שהאחים גרים קראו "אגדות". אלה סיפורים המוגשים כדיווחי-אמת היסטוריים שאין לפקפק באמינותם גם כאשר – אדרבא, בעיקר כאשר – מתוארים בהם אירועים על-טבעיים כמו הולדת יצחק, חציית ים סוף, מתן תורה, אתון מדברת, מפגני הכוח של שמשון או עלייתו של אליהו בסערה השמימית. כך בתנ"ך וכך בשאר כתבי הקודש. בני ישראל הלכו בחורבה, ישו הלך על המים, ומוחמד טס על סוסה מכונפת: לסיפורים אלה אין משמעות וסמכות אלא כדיווחי-אמת על מעשים שהיו.

בשביל החילוני המודרני, אלו מעשיות. אבל החילוני המודרני הנבון שואל את עצמו, בקוראו סיפור, מה היתה תפיסת המציאות של המחבר ושל קהלו. "מידת אמונתו בהופעתם של מלאכים ושל קדושים", העיר המחזאי הצרפתי פייר קורניי ב-1660, "היא לפחות כמידת האמונה של הקדמונים בהופעתם של אפולו או של מרקוריוס", ומעט אחריו כתב המשורר, המחזאי והמבקר ג'ון דריידן: "יש הסבורים כי העלו נימוק חשוב נגד רוחות-רפאים ומאגיה בשירה ההרואית, באומרים כי הללו נוגדות את הטבע; אך אין כל חשיבות בכך אם אני או הם מאמינים או לא מאמינים בדברים מעין אלה. די שבכל התקופות ובכל הדתות האמינה מרבית האנושות בכוח המאגיה ובקיומן של רוחות או רוחות-רפאים".

מרבית האנושות האמינה, ודומה שמרביתה מאמינה גם היום, "בכוח המאגיה ובקיומן של רוחות או רוחות-רפאים". אבל גם אם אינך שייך, לדעתך, להמון הנבער השטוף באמונות-הבל (ובינינו: אם אינך מאמין בקיומן של רוחות-רפאים, מדוע אתה פוחד לבקר בלילה לבדך בבית-קברות?), השאלה אינה אם הסיפור בדיוני על פי תפיסת-המציאות שלך, אלא: האם הוא בדיוני על פי תפיסת-המציאות של התרבות והתקופה שבהן הוא סופר. אודיסאוס יורד לביקור בשאול ופוגש את רוחות-הרפאים של אמו ושל רעיו לנשק, בעלת אוב מעלה לשאול את רוחו של שמואל, רוחו של וירגיליוס מוליכה את דנטה בעולם הרוחות, המלט נתקל ברוח-הרפאים של אביו (לטענתה); סיפורים אלה לא נחשבו בדיוניים.

2

מכאן חולשתה של האבחנה המודרנית בין "בדיוני" ל"תיעודי". הואיל וכל תפיסת-מציאות היא תלויה תרבות והיסטוריה, איננו יודעים מה לעשות עם הגדרת ה"בדיוני" כניגודו של ה"תיעודי" כשאנחנו

נתקלים, נניח, בסיפור כמו: "מעשה בשני בני-אדם שנתגרה בהם השטן, וכל ערב שבת עם חשיכה היו מריבים זה עם זה. נזדמן ר' מאיר אצלם. עכבם שלושה ערבי שבתות עד שנעשה שלום ביניהם. שמע ר' מאיר כשהשטן צִוֵּחַ: 'ני, שהוציאני ר' מאיר מביתי!' (גטין נב ע"א). באמצעות המונח "מעשה" ובאמצעות ציון שמו של ר' מאיר מאותת לנו המספר שזהו מעשה שהיה, ומצד שני הוא תוקע לנו את השטן – לא לבלוע ולא להקיא. האם עלינו לאמין למסופר פשוטו כמשמעו? האם זו אגדה? מעשייה? מהתלה?

ולא רק אנשים פשוטים כמונו אינם יודעים מה לעשות עם הגדרת ה"בדיוני" כניגודו של ה"תיעודי". מוציאים-לאור וספרנים אינם יודעים מה לעשות ביצירות עלילתיות שאינן "בדיוניות". ביוגרפיות, למשל, יש לחפש באגף ה"עיון" של הספריה, ומצבן של האוטוביוגרפיות מוזר עוד יותר: אם זו אוטוביוגרפיה של סופר, זו "ספרות", ואם זו אוטוביוגרפיה של כל אדם אחר, זה "ספר עיון".

אריסטו התריע מפני הפטיש של הבדיון. גם אם מחזאי ממחזי אירועים היסטוריים, "אין הוא פחות מחזאי בשל כך", הבהיר, "שכן לא מן הנמנע שאירועים אחדים שאכן התרחשו הם אירועים שהתרחשו בהתאם להסתברות, ובזכות אופיים המסתבר הוא המחזאי של אותם אירועים"; ומיד המשיך וציין שמבנה-העלילה הגרוע ביותר הוא "המבנה האפיונרי", שבו "האפיונות באות זו אחר זו" במקום לנבוע זו מזו. הווי אומר: אמנות הסיפור אינה תלויה בשאלה אם סיפור-המעשה בדיוני או תיעודי. סיפור-המעשה הוא רק חומר-הגלם, ואמנות הסיפור היא אמנות יצירתו של החומר לצורה: אמנות הפיכתו של סיפור-המעשה הגולמי לעלילה. מחזה או אפוס, רומן או תסריט, אינם נשפטים לפי טיבו של סיפור-המעשה אלא לפי טיב הטיפול בסיפור-המעשה. את סיפור-המעשה של "האדום והשחור" מצא סטנדאל בעיתון, במדור הפלילים.

טרגדיה השואבת את חומריה מן ההיסטוריה – או אפילו מן האקטואליה, כמו "הפרסים" של אייסקילוס, שנכתבה והוצגה שמונה שנים בלבד אחרי תבוסת הפרסים בקרב סלמיס – היא יצירה ספרותית שעלילתה אומנותית. היא יצירה ספרותית טובה, לשיטתו של אריסטו, אם עלילתה היא השתלשלות סיבתית-תכליתית; היא גרועה, לשיטתו, אם עלילתה היא שורה של תקריות ("אפיונות"), ובין שנסכים או לא נסכים איתו שעלילה סיבתית-תכליתית עדיפה על פני עלילה אפיונרית – הנקודה העיקרית, לענייננו, היא עצם קביעתו שאמנות הסיפור היא אמנות עיצובם של סיפורי-מעשה. אמנות עיצובם, לא אמנות המצאתם. בדיוק משום כך, אריסטו לא כלל את סיפור-המעשה בין יסודות הטרגדיה. "מארג הסיפור (מבנה העלילה) הוא הראשון במעלה וכעין נפשה של הטרגדיה", הכריז, "ואילו השני במעלה הוא אפיון הדמויות", שאחריו באים, בסדר-חשיבות יורד, ה"מחשבה", ה"סגנון", ה"זמרה" וה"חיזיון". פרשני אריסטו כתבו בלי סוף על כך שמבנה העלילה היה חשוב בעיניו יותר מהדמויות, ועל כך שהמחזה היה חשוב בעיניו יותר מההצגה (ומכאן אדישותו ל"זמרה" ול"חיזיון"), אבל דומה שלא ניתנה די תשומת לב כך שסיפור-המעשה פשוט לא ברשימה. הוא לא ברשימה, כי אותו המחזאי נוטל מן המוכן.

כשלוש-מאות שנה אחרי אריסטו כתב הורטיוס למחזאי מתחיל שביקש את עצתו: "אתה תיטיב עשות אם תטווה מחזות משירת טרויה משתיצור ראשון נושאים לא מוכרים שמעולם לא עוצבו". ואל תדאג: "חומרים שברשות הכלל לרכוש הפרט יהיו, אם לא תיסוב סחור סחור בנתיב הנקלה השחוק".

"נושאים לא מוכרים שמעולם לא עוצבו": הנה הגדרת ה"בדיון" הקדם-מודרנית.

בסוף המאה ה-16 כתב המשורר האיטלקי טורקנאטו טאסו, בעקבות אריסטו והורטיוס, ש"חדשנות בשירה לא טמונה, ביסודו של דבר, בנושא המומצא שלא נשמע כמותו עדיין, אלא בסיבוכן ובהתרה המעודנים של העלילה. כך נושאי העלילה של 'מדיאה' ו'אדיפוס' עובדו בידי מחברים קדמונים שונים

בשפה היוונית והלטינית, אבל בטווחם את העלילה באופן שונה, הפכו את מה שהיה נחלת הכלל לנחלתם הפרטית ואת הישן לחדש".

כך עשה טאסו עצמו ביצירתו האפית "ירושלים המשוחררת" (1575), המתארת את "שחרורה" של ירושלים מידי המוסלמים ב-15 ביולי 1099. הוא לא בדה את סיפור-המעשה אלא שאב אותו מכרוניקות צלבניות ומן המסורות האגדיות שנכרכו במסע-הצלב הראשון; וכדי להפוך את מה שהיה נחלת הכלל לנחלתו הפרטית ואת הישן לחדש, שילב בעלילה ארבעה סיפורי-משנה פרי דמיונו, המבליטים כמה מגיבוריו ונותנים להם, כדברי אריאל הירשפלד, "נוכחות של בני אדם בעלי נפש ותשוקות החורגות הרבה מעבר לתפקידם כאבירי 'מסע הקודש'".

טאסו סבר שאין זו רק זכותו אלא חובתו האמנותית לשבץ אפיזודות בדויות בעלילה ההיסטורית, כי מי שאינו עושה כך "מוטב שלא משורר ייקרא אלא היסטוריון". יתר על כן, הוא פסק ש"לא יגע המשורר באותם דברים שלא ניתנים לעיבוד פיוטי ואשר אין בהם מקום להמצאה ולמעשה האמנות". אבל הדברים ה"ניתנים לעיבוד פיוטי" הם סיפורי-מעשה שהמשורר אינו ממציא אלא מוצא. זה העיקר. "שירה חדשה", הוא כותב, "תהא שירה שבה מארג העלילה יהיה חדש; חדשה תהיה ההתרה וחדשות האפיזודות השזורות בעלילה, גם אם החומר כבר מוכר ביותר וטופל בעבר על ידי משוררים אחרים, משום שהחידוש שבשירה מתבטא יותר בצורה מאשר בחומר. בניגוד לכך, לא תיחשב שירה חדשה כאשר השמות והדמויות בה מומצאים אבל את הסיבוך וההתרה שלה נוטל המשורר מתיאורים של אחרים".

חירות המשוררים, כתב קורניי, היא "אותה חירות שאריסטו משאיר בידינו לייפות את העלילות ההיסטוריות בהמצאות מסתברות". המחזאי רשאי ואף נדרש להמציא סצנות שיפחו חיים בעצמות היבשות של סיפור-המעשה, בתנאי שסצנות בדויות אלו מעשירות – לא מסלפות – את סיפור-המעשה ההיסטורי או המיתולוגי. "אי-אפשר לשנות את סופם של הסיפורים המסורתיים", קבע אריסטו, והביא כדוגמה את הסיפור המסורתי על רצח קליטיימנסטרה בידי בנה אורסטס, "אבל מן הראוי למצוא דרך להשתמש כהלכה גם בסיפורים כאלה". מה פירוש "להשתמש כהלכה"? קורניי עונה באמצעות השוואת "אלקטרה" של סופוקלס ל"אלקטרה" של אוריפידס. שני המחזאים טיפלו בסיפור רציחתה של קליטיימנסטרה בידי אורסטס (שטופל לפניהם בידי אייסכילוס, ב"אורסטיאה"), "אך הם נבדלו לחלוטין איש מרעהו בדרכי הקשירה וההתרה, והבדל זה הוא המונע בעד שני המחזות מלהיות אחד, למרות שנושאים אחד הוא והמחברים שמרו על העלילה העיקרית". סארטר, שהעריך את קורניי, העניק לסיפור הזה טיפול משלו במחזהו "הזוכבים".

טיפול חדש בסיפור ישן: הציווי המסורתי. טיפול ישן בסיפור חדש: המתכון המודרני.

3

אילו היתה הספרות בדיונית במהותה, כפי שהינה לפי התפיסה המודרנית, היינו מחשיבים אצל סופרים ומחזאים יותר מכל את כושר ההמצאה. והנה, לא את כושר ההמצאה שלהם אנחנו מחשיבים ומבקשים יותר מכל, אלא את כושרם ללכוד היבטים של המציאות. כשדמיטרי גורוב מציג את עצמו בפני אנה סרגייבנה, הוא מספר לה שהוא "פילולוג לפי השכלתו, אך עובד בבנק", ואנה, מצדה, "בשום אופן לא ידעה להסביר היכן מכהן בעלה – במנהלת המחוז או ברשות האזורית המקומית, והדבר נראה מצחיק גם

בעיניה". לא כושר ההמצאה של צ'כוב מענג אותך, אלא החדות שבה הוא קולט בני-אדם. כשהוא מצותת אתך לגורוב המנפנף לצרכי פלירטוט בהשכלתו, שאינה רלבנטית לעבודתו כפקיד-בנק, ולאנה המגלה פתאום, מול גבר זר, שבעלה הוא גבר זר לה, הוא מלמד אותך משהו על נפש האדם, והלימוד הזה, לא הבדיון, הוא העונג.

"דברים שהצפייה בהם [בחיי יומיום] גורמת לנו כאב, ההתבוננות בעיצובם האומנותי מסבה לנו הנאה", אמר אריסטו, "והסיבה לכך היא שהלימוד הוא מקור הנאה גדול". הוא סבר שתכליתה העליונה של האמנות היא התכלית המימטית של ייצוג המציאות בגילוייה העקרוניים. "אמנות השירה פילוסופית", קבע, "שכן השירה מספרת על הכללי", האוניברסלי; היא מלמדת אותנו איזה דברים עשוי אדם "לומר או לעשות בהתאם להסתברות או להכרח", כגון איזה דברים עשוי אדם לומר או לעשות לגברת עם כלבלב.

אנחנו נהנים מייצוגים עקרוניים של טבע-האדם, ואנחנו נהנים מייצוגים דקי-אבחנה של מצבים וטיפוסים אנושיים ספציפיים. "שקספיר התבונן בבני אדם בראייה נוקבת, חדורת סקרנות ותשומת לב במידה לא מצויה", ציין סמיואל ג'ונסון. "הוא הצליח להשיג ידיעה מדויקת על הרבה אורחות חיים והרבה דפוסי אופיי", וכמו כן "היה סוקר דייקן של עולם הדומם. בתיאוריו יש תמיד פרטים ייחודיים שנאספו במהלך התבוננות בדברים כפי שהם קיימים במציאות. הוא ראה את הדברים כמו עיניו". דריידן כתב שבן ג'ונסון נטל מאנשים שפגש את קווי האופי של דמויותיו (במיוחד גרם "הנאה גדולה ביותר כאשר העלה דמויות של בעלי מלאכה"), ומטעמים דומים שיבח וולטר, ששהה בלונדון מ-1726 עד 1729, את מחברי הקומדיות האנגלים בני-הזמן; על ויליאם ויצ'רלי כתב ש"בילה את חייו במרומי החברה הגבוהה והכיר כה יפה את מגרעותיה וצדידיה המגוחכים, צייר אותם במכחול בטוח מאין כמותו ובצבעים אמיתיים ביותר", ועל ויליאם קונגריב כתב בפשטות ש"הכיר היטב את החברה שתיאר".

תיאור חי ומדויק של חברה מסוימת על הקודים המעמדיים שלה ועל טיפוסיה הייצוגיים הוא מימזיס קומי, ואילו המימזיס הטרגי מתעלם, כניסוחו של סמיואל ג'ונסון, "מההבחנות האקראיות של ארץ ומעמד", כדי לגעת במצבים ובערכים על-זמניים. גיבוריו של שקספיר, כתב ג'ונסון, "הם צאצאים אמיתיים של כלל האנושות, כאלה שהעולם יזמן לנו תמיד, והתבוננות תגלה תמיד". כמו על פי דרישתו של אריסטו, "האנשים במחזותיו פועלים ומדברים בהשפעת אותם עקרונות ותשוקות כלליים", אוניברסליים, "המסעירים כל נפש". בקיצור: "זהו שבחו של שקספיר, שמחזותיו הם מראה לחיים".

מראה לחיים – לא בדיה בעלמא. שקספיר הפליא להשתמש בעיניו, לאו-דווקא בדמיונו, הודיע לנו ג'ונסון. "הצירופים החריגים של כושר ההמצאה ששוגה בדמיונות יכולים לענג זמן מה, בעצם החידוש שכולנו מבקשים מחמת שובע חיינו", כתב, "אבל הנאות של פליאה פתאומית כלות עד מהרה". לא הנאות רגעיות שכאלה העניק לנו שקספיר, אלא "תמונות שמהן גם נזיר יכול להעריך מה קורה בעולם, וכומר מוודה יוכל לצפות את מהלכו של התשוקות".

הממד הבדיוני של הספרות הצייר לג'ונסון כממד הבידורי וחסר-הערך שלה, המדבר אל לבם של אנשים ילדותיים וחסרי השכלה. "האומה האנגלית בימיו של שקספיר נאבקה עדיין להיחלץ מן הבערות. הציבור היה גס וחסוך, ולדעת קרוא וכתוב היה עדיין הישג יקר המציאות. תלמודם של מי ששאפו אז ללימודים עממיים היה מושתת על סיפור הרפתקאות, ענקים, דרקונים ומעשי כשפים, ו'מות ארתור' היה הספר החביב עליהם. מי שכתב לקהל כזה היה חייב לחפש סביבו מאורעות מוזרים ומעשים מופלאים, ואותה אמנות פתאים, שעולבת בהכרה היותר בוגרת, היתה מעלתם הגדולה של כתבים בעיני הסקרן החף מידע. הסיפורים שהשביעו את תקופת הינקות של הידיעה נוצרו למען אלה שמתענגים על פלאים ולא על האמת".

שקספיר לא בדה את סיפורי-המעשה של מחזותיו. הוא נטל אותם מכל הבא ליד. מספרו של רפאל הולינץ' "תולדות אנגליה, סקוטלנד ואירלנד" הוא נטל את סיפורי-המעשה של "מקבת", "המלך ליר" ועשרת מחזותיו

ההיסטוריים על מלכי אנגליה. מ"חיי אישים" של פלוטארכוס נטל את סיפורי-המעשה של "יוליוס קיסר", "אנטוניוס וקליאופטרה" ו"קוריולנוס". בספרו של הכרוניקאי סאקסו גראמאטיקוס על תולדות מלכי דנמרק מצא את סיפורו של הנסיך Amleth שהתחזה לשוטה כדי להערים על דודו שרצח את אביו והתחתן עם אמו, Gerutha. סופר בן זמנו שעיבד לפרוזה שיר-עלילה אנגלי מהמאה ה-14 סיפק לו את סיפור-המעשה של "פריקלס נסיך צור". "הדקאמרון" של בוקאצ'ו סיפק לו את סיפור-המעשה של "סוף טוב הכל טוב", וקובץ נובלות של אחד מחקייניו של בוקאצ'ו סיפק לו את סיפורי-המעשה של "אותלו" ושל "מידה כנגד מידה". את "טרילוס וקריסידה" כתב בעקבות שירו העלילתי של צ'וסר הנושא שם זה, את סיפור-המעשה של "אגדת חורף" נטל מרומנסה של רוברט גריין, ואת סיפור-המעשה של "סימבליין" נטל מספרו של ג'פרי איש מונמות', איש המאה ה-12, "תולדות מלכי בריטניה".

הגונב מגנב, פטור. הרי גם פלוטארכוס, הולינשד ושאר ספקי הסיפורים של שקספיר נטלו את סיפוריהם ממקורות כתובים וממסורות שבעל-פה. לסיפורים שכאלה אין בעלים. מחזאים נוטלים אותם מסופרים שנטלו אותם מהיסטוריונים שנטלו אותם ממשוררים שנטלו אותם מהסבים והסבתות שלהם, שנטלו אותם מהסבים והסבתות שלהם. ב-1476 פרסם מְסוּצ'ו סְלֶרְנִיטְנו קובץ נובלות ובו סיפורם של מְרִיוֹטוּ וג'יאנוֹצה, נאהבים מסיינה; ב-1530 פרסם לואיג'י דה פורטו קובץ נובלות ובו עיבוד של הסיפור הנ"ל: הוא העביר את ההתרחשות מסיינה לוורונה, ושינה את שמות האוהבים ל"רומיאו" ו"ג'ולֶיטה"; ב-1554 פרסם מתיאו בנדֶל קובץ נובלות ובו סיפורם של "ג'ולֶטה ורומיאו", וב-1562 עיבד ארתור ברוק את הסיפור לשיר-עלילה על "פרשת חייהם הטרגית של רומיאו וג'ולֶיטה". מחזהו של שקספיר הוא, אם כן, עיבוד של עיבוד של עיבוד.

לא פעם ולא פעמיים כתב שקספיר מחזה על בסיס מחזה של מישהו אחר. ככל הנראה, חיפש אצל סאקסו גראמאטיקוס את סיפורו של "אַמְלֶת" תחת השפעתו המיידית של מחזה מאת תומס קיד, ואת סיפורו של המלך ליר חיפש אצל הולינשד תחת השפעתו המיידית של מחזה בשם זה, גם הוא מאת קיד (או, על פי סברה אחרת, מאת רוברט גריין). "הסוחר מוונציה" נכתב, כמסתבר, בהשפעת מחזהו של מרלו "היהודי ממלטה" ובתגובה לו; "קומדיה של טעויות" היא וריאציה על הקומדיה הרומית המפורסמת ביותר, "התאומים מְנִיֶּכְמוֹס" של פלאוטוס; ואפשר שהקומדיה "שני אדונים מוורונה" אינה אלא וריאציה על קומדיה שהוצגה בלונדון כששקספיר היה בן 21.

בדרך כלל בחר למחזותיו את סיפורי-המעשה "הרווחים ביותר, כאלה שרבים קראו ורבים עוד יותר סיפרו", כדברי ג'ונסון, "שפן הקהל שלו לא היה מסוגל לעקוב אחרי נפתולי הדרמה אלמלא החזיק בידו את חוט העלילה". וכאן עולה שאלת הביצה והתרנגולת. האם שקספיר השתמש בסיפורים אלה משום שהיו מופרים היטב לציבור הרחב, או שסיפורים אלה מוכרים היטב לציבור הרחב משום ששקספיר השתמש בהם? אם ג'ונסון צודק באומרו ש"הסיפורים שאנחנו מוצאים כיום רק אצל מחברים נידחים היו שכיחים ומוכרים" בזמנו של שקספיר, הרי ששקספיר שעה לעצתו של הורטיוס "ליצור שיר מהידוע והמוכר" (כלומר, ליצור "על יסוד סיפור ידוע היטב", כפי שדריידן מתרגם שורה זו של הורטיוס); אבל האם זו אכן הערכה מציאותית של "הידוע והמוכר" לציבור הרחב? האם לא מציאותית יותר קביעתו השנונה של אריסטו ש"הסיפורים המוכרים ידועים למעטים"?

"העיקר במיתוס", משיב על כך פול ון, "אינו שכולם מכירים אותו, אלא שהוא נחשב מוכר, ומן הראוי שיכירו אותו, אם כי בדרך-כלל אין מיטיבים להכיר אותו. הציבור האתונאי ידע באופן כללי שיש עולם מיתי, שבו מתרחשות הטרגיות, אבל הוא לא הכיר את פרטי הסיפורים; לא היה לו צורך לדעת את הפרטים של סיפור אדיפוס" כדי לעקוב אחר "אנטיגונה" של סופוקלס או "הפניקות" של אוריפידס, כי "מחבר הטרגדיות טרח לספק את כל הדיעוץ לקהל, כאילו הוא עצמו המציא את העלילה".

ואכן, זו היתה אחת מתכונותיה המרכזיות ומתכליותיה המרכזיות של הספרות, כשהספרות היתה חשובה. יצירות-ספרות הנחילו סיפורים מסורתיים לציבור הרחב. הן הפכו את "המוכר הידוע למעטים" לנחלת הכלל, בזכות ההבנה של מחבריהם שאפילו כולנו חכמים, כולנו נבונים, כולנו יודעים את מורשתנו הסיפורית בקווים כלליים, שומה עלינו לספר ביציאת מצרים, במלחמת טרויה, בצליבה, בהיג'רה, וכל המרבה לספר בהן, הרי זה משובח.

4

כשהספרות היתה חשובה, הבדיון היה שמו הנרדף של הבידור. ביוון וברומא, היצירות הבדיוניות היו קומדיות, סיפורי הרפתקאות, רומנסות פסטורליות כמו "דפניס וחלואה" וסיפורי זימה כמו "סאטיריקון" ו"חמור הזהב". הקומדיה היתה הסוגה הבדיונית העיקרית, ובדיוניותה היתה תכונתה המהותית ביותר בעיני אריסטו. הוא תפס את הקומדיה כמנוגדת לטרגדיה בכך שהיא בדיונית (ולכן משעשעת): "בטרגדיה", כדבריו, "שומרים המחזאים על השמות הקיימים" של אנשי-השם מסיפורי-המעשה המופרים מן המיתולוגיה או מן ההיסטוריה, ואילו בקומדיה – "רק לאחר שמחזאיה סיימו לארגן את מארג-הסיפור בהתאם להסתברות, הם מעניקים לדמויות שמות כראות עיניהם".

מנקודת ראותו של מחבר קומדיות, זו דווקא סיבה לגאווה מקצועית. אנטיפנס, מחבר קומדיות בן-דורו של אריסטו, זלזל בטרגיקנים משום שסיפורי-המעשה של הטרגדיות ידועים לצופים "גם לפני שתפצה מי מן הנפשות הפועלות את פיה, והמחזאי צריך רק להזכירם להם. אם יאמר, למשל, 'אדיפוס', הם יודעים את כל השאר: האב – לאיוס, האם – יוקסטה; הם יודעים מי הבנות, מי הבנים, מה הוא עשה ומה יעשה לו", ואילו "לנו, כותבי הקומדיות, כל זה אסור. להפך! אנחנו צריכים להמציא הכל". אבל היא הנותנת: גאוותו של בעל כושר ההמצאה היא גאוותו של בעל כושר ההצחקה.

אריסטופנס היה, כמדומה, המחזאי הראשון והאחרון בעת העתיקה שרתם את הבדיון הקומי לתכלית הרצינית של סאטירה פוליטית; הקומדיות הרומנטיות של מנאנדרוס, של פלאוטוס ושל טג'נטיוס, סיפקו בידור טהור באמצעות בדין טהור, וביססו את התחושה שיצירה בדיונית היא בידורית, ולהפך. במאה השנייה לסה"נ כבר היה הזיהוי בין בדין לבידור כה מובן מאליו, עד כי לוקיאנוס פתח את "סיפורי אמת" שלו – אותה פרודיה על ה"אודיסיאה" ועל סיפורי-המסע שנכתבו בהשראתה – בהכרזה כי יצירתו נועדה לספק לקורא הרפיה, ובהודאה כי סיפוריו מצוצים מהאצבע. "אני הוגן יותר מן האחרים", טען להגנתו, "כי אשמיע דבר-אמת אחד זה – שאני משקר. כך, נדמה לי, אמלט גם מקטרוגם של אחרים, שכן אני מודה ומתוודה שאין שום אמת בדברי. כותב אני אפוא על דברים שלא ראיתי ולא חייתי ולא שמעתי מפי אחרים – יתירה מזו: דברים שלא היו ולא נבראו, אף לא היו יכולים להיות מעיקרם. לפיכך אסור שיאמינום המעיינים בהם".

רבה בר בר חנה, הלוקיאנוס של התלמוד, נדד הלוך ושוב בין בבל לארץ-ישראל והפגיו את מאזיניו בגוזמאות פרועות לגמרי על החיות שראה בדרך. פעם אחת, למשל, ראה נאם בן-יומו, גבוה כמו הר תבור, ש"הטיל גללים וסתם את הירדן". יצא לו להפליג בספינה ששטה במשך שלושה ימים "בין סנפיר לסנפיר של דג אחד", ובהזדמנות אחרת הוליך אותו ערבי לראות את מתי המדבר שעליהם יכתוב ביאליק את הפואמה הידועה. מתי המדבר שכבו על גבם, ברכו של אחד מהם היתה זקופה, והערבי רכב תחתיה על גמלו עם רומח מונף בידו ולא נגע בה. משם הלכו לראות את הר סיני. סביב הר סיני עמדו עקרבים "כחמורים לבנים". וכה הלאה וכה הלאה.

כזבים חסרי בושה שכאלה פועל מה שהפורמליסט הרוסי ויקטור שקלובסקי כינה "צרטול התחבולה". "התיאורים הבדיוניים הם כה מוגזמים ומופרכים", כותב עלי יסיף, "עד שקהל השומעים תופס מיד שכוונתם אינה תיאור רציני של פרטי מציאות אלא פריצה של גבולות הדמיון עד להשגת הגירוי הקומי". וכבר הסביר לנו דן בן-אמוץ, בהקדמה ל"ילקוט הכזבים", ש"קיים הבדל מכובד בין כזב, שקר ומתיחה. שקר הוא כשאישי אינו יודע את האמת, פרט למספר עצמו. מתיחה היא כשכולם יודעים את האמת, פרט לקורבן המתיחה. וכזב הוא כשכולם יודעים שהסיפור אינו אלא שקר ובכל זאת מוכנים לחזור ולשמוע אותו שוב ושוב".

מלבד סיפורי הגוזמה התיירותיים של רבה בר בר חנה, אפשר למצוא בתלמוד, פה ושם, גם סיפורי גוזמה חקלאיים, על פירות וירקות ענק, כמו בסיפורי האוקראינים של גוגול, שבהם גדלים אבטיחים בקוטר של עצים, "וכל מקק – שזיף". אבל דברי כזב ולצון מעין אלה נדירים מאוד אצל חז"ל, ואין אצלם דברי כזב שאינם דברי לצון. כשסיפרו בדיה, סיפרו אותה כמילתא דבדיחותא, הרפיה קומית בין סיפורי חורבן הבית השני לסיפורי השכול והכישלון של מרד בר-כוכבא. בעיקרו של דבר, הם סיפרו כדי להנציח מעשי מופת של אנשי מופת; הם "פיארו עלילות אין-מספר של הקדמונים", אם לומר זאת שוב במלותיו של אפלטון, "כדי לחנך את הדורות הבאים".

בין שמסופר על גדולי תורה כרבי יוחנן וריש לקיש, בין שמסופר על מורידי גשמים, מרפאי חולים ושאר קדושים עממיים עושי נפלאות ("אנשי מעשה", בלשון התלמוד) כחוני המעגל וכחנינא בן דוסא, ובין שמסופר על מרטירים שנהרגו על קידוש השם כר' עקיבא, ר' חנינא בן תרדיון ושאר עשרת הרוגי מלכות – כך או אחרת, כל סיפורי חז"ל מלבד קומץ סיפורי הגוזמה נועדו להדגים הישגים רוחניים ומוסריים, ולכן יסיף מציע "לראות בכולם סיפורים אקסמפלריים". אַקְסֶמְפְּלוֹם הוא סיפור המוגש כדיווח על מעשה מופתי שאירע באמת. סיפורי התלמוד, "ספר חסידים", "שבחי האר"י", "שבחי הבעש"ט" ו"חיי מוהר"ן", כמו סיפורי-הקדושים הנוצריים, סיפורי-המוארים ההודיים ושאר הסיפורים האקסמפלריים של תרבויות המערב והמזרח, לא נועדו להרוג את הזמן. מספריהם הם, כדברי מרטין בובר, אנשים ש"ראו גדולות, השתתפו בהן, ומוכרחים הם להגידן. דבר-הסיפור הוא יותר מדיבור סתם, הוא מעביר בפועל ממש את שאירע אל הדורות הבאים; יתר על כן, מעשה-הסיפור עצמו מאורע הוא, וכיוון שהוא שומר על מאורע קדוש, נאצלת לו-לעצמו קדושה של פעולה". קדושה מעין זו לא יחסה מעולם לסיפור בדיוני. סמכותו של סיפור חסידי, כסמכותו של כל אקסמפלום, היא תולדת "מציאות-שבניסיון של נשמות נלהבות", כותב בובר; "מציאות שנתהוותה תוך תמימות גמורה, ללא קורטוב של בדיה ושרירות-לב".

לא קורטוב כי אם תשעה קבין של בדיה ושרירות-לב מצא טאסו ב"אורלנדו המטורף" של אריוסטו, רב-המכר של אמצע המאה ה-16. אמנם, אריוסטו התבסס על גרעין היסטורי, אותו גרעין היסטורי שעליו התבסס 400 שנה לפניו הצרפתי האלמוני שחיבר את "שירת רולן" – הקרב שבו ניגף צבאו של קרל הגדול בידי כוח מוסלמי בצפון-ספרד ב-15 באוגוסט 778; אבל אריוסטו לא רצה להנחיל מורשת קרב. הוא רצה לבדר. על כן ארגן לקוראיו ארמונות מכושפים ואטרקציות אחרות, כולל גיחה לירח. הבלים שכאלה "אינם שירה", קבע טאסו, "אלא הם בגדר בדיון". שירה לחוד ובדיון לחוד, כי אמנות לחוד ובידור לחוד. קנטאורים, נימפות וקיקלופים, פירט טאסו כדי לוודא הריגה, "אינם מהווים נושא מתאים או מרכזי לשירה, אף לא סוסים מעופפים ושאר מפלצות המאכלסים את סיפורי הרומנסות. על המשורר, אם כן, להימנע מנושאים בדויים".

בגלל היסוד הבדיוני, הבידורי, המשותף לרומנסה ולקומדיה, השתייכו סוגות אלו לתרבות ההמונים יותר משהשתייכו לתרבות הגבוהה. מה מראים לנו בקומדיות? "אנשים פחותים מאיתנו", כהגדרתו של אריוסטו, ו"מעשים נקלים והמוניים, נחותים וגסים", כהגדרתו של טאסו, שראה בהמוניות זו את הסיבה לכך שהקומדיה "נוהגת בקביעות להמציא דמויות, מעשים ושמות ככל העולה על רוחה". תהא היצירה קומדיה או רומנסה – באשר היא בדיונית, היא לא רצינית.

"שירי, מוזה, על זעם אכילס בן פלאוס"; "מוזה, ספרי לי על האיש שהרבה לנדוד". המוזה שאליה עותר הומרוס היא מְנְמוֹזִינָה, אלת הזיכרון (ויש אומרים: קליֹופה, בתה של מנמוזינה). "מנמוזינה, הזוכרת והמזכירה, היתה ליוונים המוזה של האפיקה", כתב ולטר בנימין, כי "הזיכרון הוא הכושר האפי הראשון במעלה". הזיכרון, לא הדמיון.

"הזיכרון המיתי, שהמשורר הוא דוברו, מקנה ערך למה שנחשב מופתי ותקף, ולכן ראוי לתהילה, כלומר להשמעה מתמדת", כותב אהרן שבתאי. "על התכנים המופתיים האלה חל המושג 'אתוס'", ולכן אפשר לקרוא את האפיקה ההומרית כ"אנציקלופדיה אתית, שמבעד לשלל דוגמאות אוצרת את הערכים, הכללים וההליכים בכל תחומי החיים".

קולו של הזיכרון המיתי סמכותי משתי בחינות. הוא סמכותי משום שהוא קולה של המוזה (השראה אלוהית, רוח הקודש, נבואה), והוא סמכותי משום שהוא קולה של המסורת. משתי הבחינות, הקול הסמכותי אינו קול פרטי. במסופוטמיה, בהודו, ביוון ובארץ-ישראל המקראית, "השירה לא נכתבה בכוח הרוח היוצרת של הפרט-המשורר אלא נגלתה לו כחזון אלוהי שהוא העלה על הכתב, ומשום כך מצווים גם הדורות הבאים להגות בה", כדברי ש' שפרה ויעקב קליין; וכדברי בנימין, "ההזכרות מייסדת את שלשלת המסורה, המעבירה את ההתרחשויות מדור לדור".

בפרק השמיני של ה"אודיסיאה" מופיע משורר ששמו דְּמוּדוּקוּס בפני אֶלְקִינֹאוּס מלך הפיאקים ובפני אורחו האלמוני, שעדיין לא גילה לפיאקים כי הוא אודיסאוס המהולל שהחריב את טרויה בתחבולת סוס העץ. דמודוקוס שר על מלחמת טרויה, והאורח האלמוני החמיא לו ("המוזה בת-זאוס לימדה אותך... אתה שר כאילו היית שם, או שמעת ממי שהיה שם"), וביקש שישיר על מעשה סוס העץ. דמודוקוס התרצה לו, "פתח בהשראת האל, גולל לפניכם את שירי" – ו"אודיסאוס התמוגג, ודמעות שטפו מעפעפיו על לחיו". באמצעות דמודוקוס מגיש לנו הומרוס את דיוקנו העצמי כמשורר סמכותי. מי שמדובב "בהשראת האל" את העבר "כאילו היה שם, או שמע ממי שהיה שם", ירגש עד דמעות את מי שהיה שם.

האם תיתכן יצירה בדיונית ברוח הקודש? "אנו יודעות לעצב כעובדות הרבה דברי שקר", מכריזות המוזות ב"תיאוגוניה" של הסיודוס, "אך יודעות, כשאנו רוצות, אמת להביע". כלומר, יש מקום גם לספרות בדיונית, אבל אין זה מקום של כבוד; או, כניסוחו של טאסו: "השירה היא אמנות או היכולת לספר את האמיתי ואת הלא אמיתי, אך בעיקר את האמיתי".

בשביל טאסו, "האמיתי" פירושו: ההיסטורי. "הנושא של השירה האפית המשובחת ביותר", כתב תוך רמיזה ליצירתו-שלו, "צריך להתבסס על סיפורים מההיסטוריה". אבל משורר אינו היסטוריון. אין זה מתפקידו לברר את האמת ההיסטורית אלא להתבסס על סיפורים מההיסטוריה. תוקידידס צדק, כמובן, כשהתלונן ש"קשה לתת אמון בכל עדות ועדות, כי דרכם של בני אדם לקבל זה מפי זה את השמועות על קורות העבר בלי חקירה ודרישה וללא הבחנה", אבל מה שהרגיז את תוקידידס שימח את דריידן, שעמד על חירותו של המחזאי "לבחור בין שתי גירסאות או יותר, כמו למשל לגבי מותו של כורש, אשר לדברי יוסטינוס ואחרים נספה במלחמה נגד הסקיתים, ואילו קסנופון טוען כי מת במיטתו בזיקנה מופלגת".

אילו החשיב דריידן את אחריותו של המחזאי כפי שהחשיב את חירותו, אפשר שהיה משאיר אחריו מחזה חשוב, ולא רק מסה חשובה על כתיבת מחזות. אין סמכות בלי אחריות; אכן, סיפור-מעשה היסטורי הוא חומר ביד היוצר, אבל רק בידיו של יוצר החדור תחושת אחריות היסטורית – יוצר כמו וירגיליוס – הופך החומר ההיסטורי ליצירה סמכותית.

וירגיליוס כתב את "אֵינְאִיס" לבקשתו של אוגוסטוס. חשקה נפשו של הקיסר באפוס תועמלני שיאדיר את שמו כגיבור לאומי שחציו אדם חציו אל (כשעמד מול הראי ראה את אכילס), והוא הטיל את מלאכת הקודש על משורר החצר. וירגיליוס התחכם לו; הוא כתב את האפוס הלאומי המבוקש, אבל במקום ללהק את אוגוסטוס לתפקיד הגיבור הראשי, יצא ידי חובתו בכך ששייבץ באפוס נבואת מס-שפתיים על החותם שיטביע הקיסר האלוהי על ההיסטוריה. את המחצית הראשונה של האפוס, המגוללת את נדודיו של אֵינְאִיס מטרויה לקרתגו וממנה לאיטליה, כתב על פי ה"אודיסיאה" ועל פי האפוס של נֵינְיוֹס "המלחמה הפונית"; את מחציתו השנייה, המגוללת את מלחמת אינאס וטורנוס, כתב על פי ה"איליאדה" ועל פי האפוס של אֵנְיוֹס "השנים" (Annales); ומה שלא שאב מאפוסים אלה, שאב מ"אנטיגונה", מ"מדיאה" ומעשרות יצירות קלאסיות אחרות.

לא כדי להשתעשע במסורות מיתו-היסטוריות ובדגמים ספרותיים השקיע את עשר שנות חייו האחרונות במשימה זו. הוא השתמש במקורותיו כדי לטוות מהם את הזיכרון המיתי המוסמך של הרומאים, את תודעתם העצמית ואת אמונתם בצדקת דרכה של האימפריה. כשאֵינְאִיס יורד לביקור בשאול ופוגש שם את רוחו של אביו כשם שאודיסאוס פגש שם את רוחה של אמו, הוא שומע ממנו שהרומאים נועדו לשלוט בעולם, להשליט את חוקיהם ולהשכיח שלום עולמי, כמו האמריקאים בימינו, ובאמצעות אינאס עצמו עיצב וירגיליוס מופת של האזרח המושלם, המקריב את חשקיו הפרטיים (האומנם כמו אוגוסטוס?) למען האינטרס הלאומי-ממלכתי.

מה שמופתי באֵינְאִיס הוא מה שמופתי בוירגיליוס עצמו, שהתעלה מעל לאישיותו הפרטית ומעל לתשוקה האנוכית לביטוי עצמי, והיה לקולה הסמכותי של מסורת. ממנו נחלו הרומאים את אמונתם שהם צאצאיה של ונוס, אמו של אינאס, כשם שהבבלים נחלו את אליהם מיצירות כמו "אֵנְוֹמָה אֵלִיש" (הבריאה) ו"אֵתֶרֶסִיס" (המבול), וההודים – מה"מהברהטה" ומה"ראמאיאנה"; ממנו הם נחלו את מה שהאתונאים נחלו מ"הפרסיים" של אייסקילוס: את תודעת שליחותם בקרב ה"ברברים"; וממנו נחל ת"ס אליוט את אמונתו ש"לא רק הצדדים הטובים ביותר אלא גם הצדדים האישיים ביותר ביצירתו של משורר הם דווקא אלה שבהם מורגשת בכל עוז הישארות-הנפש של המשוררים המתים, היינו, של אבותיו".

הישארות-הנפש של מורשת אבות תלויה ביצירתם המדרשית של מוקירי זכרה. "העבר טעון שינוי על ידי ההווה", כדברי אליוט, "בה-במידה שההווה מודרך על ידי העבר". כתיבה מדרשית עשויה לשמש לצרכי פולמוס (סיפורי הבריאה, גן-העדן, המבול ומגדל-בבל שבספר בראשית הם עיבודים פולמוסיים של מיתוסים מסופוטמיים), או לצרכי פרודיה ("דון קיחוטה", "ג'וזף אנדרוז", "יוליסס"), אבל בדרך כלל שימשה לעדכון משמעותם של סיפורים מסורתיים.

רוב סיפורי חז"ל הם מדרשי אגדה, פיתוחים עדכניים של סיפורי המקרא; "ספר הזוהר" מורכב ברובו ממדרשי אגדה על החומש, הערוכים לפי סדר פרשות השבוע; רוב הסיפורים היהודיים שבקובצי הסיפורים של ימי הביניים הם עיבודים חופשיים של אגדות חז"ל. דור דור ודורשיו, ולא מדובר בתופעה יהודית. "גן העדן האבוד" ו"שמשון הגיבור" של מילטון הם מדרשי אגדה, וגם רומן אינפלציוני כמו "יוסף ואחיו" של תומס מאן אינו אלא מדרש אגדה, סיפור מקראי מורחב. האבנגליון הוליד מדרשי אגדה כמו "הבשורה בקיצור" של טולסטוי, "האמן ומרגריטה" של בולגקוב (שתכף יוזכר שוב, כמדרש על עוד סיפור), "במשעול הצר" של אהרן-אברהם קבק, "האיש מנצרת" של שלום אש, "הפיתוי האחרון של ישו" של קונצקיס, "הבשורה על פי ישו" של סרמגו ו"הבשורה על פי הבן" של נורמן מיילר. נכתבו גם מדרשים על סיפורים נבחרים מתוך

האבנגליון; פלובר ואוסקר ויילד, למשל, טיפלו שניהם – זה בסיפורו "הורודיה" וזה בטרגדיה "שלומית" – בסיפור-עריפתו של יוחנן המטביל, המסופר במרקוס ו 17-29 וב"קדמוניות היהודים", ספר יח, פרק ה. אייסקילוס, סופוקלס ואוריפידס עדכנו את משמעותם של המיתוסים האריסטוקרטיים על ידי עיגונם בעולם-המושגים של הדמוקרטיה האתונאית; ואם להישאר בתחום התיאטרון: הפאריזאים שצפו ב-1718 ב"אדיפוס" של וולטר, זיהו את הגיבור עם פיליפ השני הדוכס מאורליאן, שליטם-בפועל (לואי ה-15 היה אז בן 8), והטרגדיה הכתה גלים בזכות המשמעות הפוליטית-אקטואלית שהיתה או שיוחסה לה. ב"אופרה בגרוש" העניק ברכת משמעות פוליטית עדכנית ל"אופרת הקבצנים" של ג'ון גיי, וב"מעגל הגיר הקווקזי" – לאגדה סינית עתיקה, שאותה שתל בקולחוז סובייטי בגרוזיה. האתונאים שצפו בשנת 415 לפנה"ס, בעיצומה של מלחמת פלופונז, ב"נשות טרויה" של אוריפידס, קיבלו עדכון של הסיפור ההומרי, והישראלים שצפו ב-1984, אחרי מלחמת לבנון, ב"נשים האבודות מטרויה" של חנוך לוין, קיבלו עדכון של העדכון. ב-1587 ראתה אור בפרנקפורט ביוגרפיה שעל שערה התנוססה, כמנהג הימים ההם, כותרת שחסכה לקוראים את קריאתה:

"קורות דוקטור יוהן פאוסט, הקוסם הידוע ומכשף המאגיה השחורה, איך מכר את נשמתו לשטן למשך זמן מה, אילו הרפתקאות מוזרות חווה וחולל בזמן זה עד שלבסוף קיבל את העונש המגיע לו. קובץ ונערך על ידי המדפיס מחלקים שנשמרו מעזבונו הספרותי, כדוגמא מחרידה ואזהרה כנה לכל אותם אנשים יהירים, מתחכמים וחסרי אלוה".

הביוגרפיה של יוהן פאוסט (כפי שכינה את עצמו יוהן זאבל מוירטמברג, בן דורו של לותר, שכרת ברית עם השטן על פי הודאתו), תורגמה לאנגלית ב-1592, ומרלו חיבר על פיה את הטרגדיה "פרשת חייו הטרגית של דוקטור פאוסטוס". במרוצת המאה ה-17 ביססו להקות שחקנים ותיאטרוני בובות את אחיזתה של אגדת פאוסט בתרבות העממית של גרמניה ושל אנגליה. ילדים גרמנים בני המאה ה-18, כגון גתה, גדלו על קומדיות-אימה עממיות מעין אלה. "דוקטור פאוסטוס" של מרלו הוא מחזה-מוסר נוצרי, פרי המתחים הדתיים של הרפורמציה; "פאוסט" של גתה הוא טקסט חילוני, פרי המתחים של תקופת המעבר מהנאורות לרומנטיקה. צרפת של אמצע המאה ה-19 עיכלה את "פאוסט" של גתה באמצעות האופרות של שפור, ברליוז וגונו. כמאה שנה אחר כך נטע בולגקוב את סיפור הברית עם השטן במוסקבה הסטליניסטית, ותומס מאן נטע אותו ברייך השלישי.

6

"אנו היהודים עדת-זיכרון אנו", כתב בובר. "הזיכרון המשותף הוא שהחינו וקיימו כחטיבה אחת", ולשימורו של הזיכרון המשותף "דרוש כוח מעורר ומפענח. כוח זה הוא יצר המסירה שתקף אצלנו כל בן משעה שנעשה לאב".

מה יהא על יצר המסירה בעידן שבו רק יצירה בדיונית ל"ספרות" תיחשב? "בכל הקמילה שחלה ביהדות בשלושת היובלים האחרונים, אין לך מסוכן כקמילתו של הזיכרון המשותף ושל יצר המסירה. כל מה שניסו להפיק מן המוסר ומצורות-הפולחן בתורת תחליף לכוחות חיוניים אלה נמצא לקוי, וליקויו יתגלה וילך יותר ויותר". אבל אסור להתייאש. "המקרא העברי – אין כמוהו באנושות אוצר זיכרון. אם יש מי שיורנו, הוא שיורנו לשוב ולזכור".

אין לכובר עניין בספרות בדיונית. ספרות יהודית, לדידו, היא ספרות מנציחה ומנחילה, שאינה מבחינה בין "מחבר" ל"עורך", בין "יוצר" ל"אוֹצֵר".

ואכן כזאת היא. בתחילת המאה ה-14, באחת מקהילות אשכנז שבעמק הריינוס, ישב יהודי, אלעזר הלוי שמו, וכתב את צוואתו. כל הרכוש שהוריש לבניו היה כתב-יד שעליו טרח שנים על שנים – כ-400 עמודים ובראשם הכותרת "ספר הזכרונות" – והוא הסביר להם בצוואתו מדוע הקדיש למפעל זה את חייו. "כי ראיתי הרבה ספרים מְסֻפְּרִים החיצונים מפורדים ומפוזרים הנה והנה. אמרתי באמונה לקבצם ולחברם יחד כולם בספר אחד. ואספתי וכינסתי למען יגו בהם ויראו וישכילו וידעו את האמת מקצת מהמעשים שנעשו תחת השמים, ומקצת מן הצרות והתלאות אשר מצאו אבותינו בגלותם ואשר עבר על נפשם, פן ישכח מפי זרעם. ועל כן קראתי ספר זה 'ספר הזכרונות', להזכיר בו מעשים, כי אגתתי ספר הזה ספר הזכרונות, ואשר מצאתי כתבתי. ולא להגדיל שמי כתבתי, כי אם לכבוד בוראי היודע ועד שיהא זה זכר לדורות. ועל כל דברי הספר הזה יוסיף המוסיף, וכל המוסיף תבוא עליו ברכה".

"לקבצם ולחברם", "אספתי", "כינסתי", "אגתתי", "מצאתי". היוצר כאֹצֵר.

כך עשו ביאליק ורביצקי ב"ספר האגדה", ברדיצ'בסקי במפעלותיו "צפונות ואגדות" ו"ממקור ישראל", בובר ב"אור הגנוז" ובמגילת הימים (כהגדרתו) "גוג ומגוג", עגנון במפעלותיו "אתם ראיתם", "ספר סופר וסיפור", "סיפור הבעש"ט", ופנחס שדה ב"ספר הדמיונות של היהודים" ובספריו על הבעש"ט, על ר' נחמן מברסלב ועל הרבי מקוצק.

כך עשו לפנייהם יוצריהם-אוצריהם של התנ"ך, התלמודים וילקוטי המדרשים.

כך עשה הסידור ב"מעשים וימים" – "סיכום חוכמת הדורות, ידיעות ותורות, פתגמים, אמרי-מוסר ומשלי-חוכמה שהיו שגורים בפי העם ועברו מאב לבן", כהגדרתו של שלמה שפאן.

כך עשה אובידיוס, שליקט כמאתיים מיתוסים יווניים ורומיים על גלגוליהם של בני-אדם לבעלי-חיים, צמחים או דוממים, ושזר מהם את ה"מטאמורפוזות".

כך עשה מי שעשה את "אלף לילה ולילה".

כך עשה בוקאצ'ו, שליקט מאה סיפורים עתיקים וביניים, ובהם סיפורים הלניסטיים, הודיים, פרסיים וערביים, איזרח אותם באיטליה של זמנו (אמצע המאה ה-14, המוות השחור), מייץ אותם לעשר קבוצות לפי נושאים וחישיק אותם בסיפור-המסגרת של ה"דקאמרון".

כך עשה צ'וסר, שליקט אגדות-קדושים, רומנסות-אבירים ובדיחות גסות, העניק להן את גאונותו ואת חרוזיו, ושם אותן בפיותיהם של עשרים וארבעה צליינים ופונדקאי.

כך עשה סרוואנטס, לפחות לדעת ביאליק, שהגדיר את "דון קיחוטה" "כל בו' לאומי של הישפניה", באשר הוא "פרי המחשבה העליונה של הדור ההוא, ביחד עם המון פתגמי עם ומשלי הבריות, פרי רוח העם ונסיון החיים".

כך עשה אליאס לְנוֹרְט, שחרש את פינלנד במשך 15 שנה, ליקט שירי עם וסינתז מהם את ה"קאלואלה".

כך עשו הסופרים המקוריים של העבר, כי להיות מקורי, במובן המסורתי, זה לעבוד עם מקורות.

במובן המודרני, מקוריות היא חדשנות, כלומר המצאה, כלומר ספרות בדיונית.

המובאות שבמסמך תורגמו על ידי דוד ארן (דריידן), עידו בסוק (וולטר), דבורה גילולה (אנטיפנס, הורטיוס), דן דאור (סמיואל ג'ונסון, פול ון), א"א הלוי (תוקידידס), שמעון הלקין (לוקיאנוס), דוד זינגר (ולטר בנימין), דניאלה יואל (טאטו), ישראל כהן (אליוט), יוסף ליבס (אפלטון), יונת סנד (קורניי), מיכאל קצנלנבוגן (צ'כוב), יואב רינון (אריסטו) ואהרן שבתאי (הסידור, אריסטופנס).