



אות

כתב עת לספרות ולתיאוריה

09 גיליון
2019 סתיו

עורכים מיכאל גלזומן, מיכל ארבל, אורי ש. כהן
עורכי הגיליון חן אדלסבורג ואיל בסן
מערכת מייעצת אבנר הולצמן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד, עוזי שביט
חברי המערכת חן אדלסבורג, גיא ארליך, איל בסן
עריכת טקסט דינה הורביץ
עריכה גרפית מיכל סמוי־קובץ ויעל ביבר, המשרד לעיצוב גרפי באוניברסיטת תל אביב

על העטיפה: "הילד נרדם על ספרו", שמן על בד, ז'אן־בטיסט גרוז, 1755

© Sidney Paget, "Look at that with your magnifying glass, Mr. Holmes", Harry Ransom Center,
The University of Texas at Austin

אות הוא כתב עת אקדמי שפיט היוצא אחת לשנה (שנתון) מטעם מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית, אוניברסיטת תל אביב
המאמרים המתפרסמים בכתב העת **אות** עוברים הליך שיפוט ומבוססים על כללי המחקר האקדמי

ISSN 2707-5680

© 2019 כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל אביב,
תל אביב 6997801

ot.kipp@gmail.com

הוצאת הקיבוץ המאוחד, ת.ד. 2104, בני ברק
נדפס בדפוס סדר צלם

רוחות-הרפאים של "הביקורת החדשה" ברוקס, פוקנר והפוליטיקה של הקריאה הצמודה

יעל סגלוביץ

העצמי: אתר קבורה. הפוך נעול בתוך העצמי, אך כמקום זה, מוקצה, אסור לכניסה. העצמי אינו בעליו של הדבר שעליו הוא שומר. ז'אק דרידה¹

המשורר אומר: "מותנו הוא חיים עזים יותר" [...] השיר עצמו הוא פד אפר מהוקצע [...] הכר שאליו אנו מוזמנים [...] הוא השיר עצמו. קליאנת' ברוקס²

על מה אנחנו מדברים כשאנחנו מדברים על קריאה צמודה (close reading)? שאלה זו אינה חדלה להעסיק את ביקורת הספרות.³ כידוע, פרקטיקת קריאה זו הומשגה והוטמעה במהלך המאה העשרים בלב האקדמיה האמריקאית בידי חוקרי "הביקורת

1. Jacques Derrida, "Foreword: *Fors*: The English Words of Nicolas Abraham and Maria Torok", trans. Barbara Johnson, in Nicholas Abraham and Maria Torok, *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy*, Minnesota University Press, Minneapolis 1986, p. xxxv
2. Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*, Harcourt, Orlando 1947, pp. 16, 17, 20
3. Isobel Armstrong, "Textual Harassment: ראו על הקריאה הצמודה ראו The Ideology of Close Reading, or How Close Is Close?", *Textual Practice*, 9:3, 1995, pp. 401–420; Michael Warner, "Uncritical Reading", in Jane Gallop (ed.), *Polemic: Critical or Uncritical*, Routledge, New York 2004, pp. 13–38; Joseph North, "What's 'New Critical' about 'Close Reading'?" I.A. Richards and His New Critical Reception", *New Literary History*, 44:1, 2013, pp. 141–157; *Idem.*, *Literary Criticism: A Concise Political History*, Harvard University Press, Cambridge MA 2017; Timothy Aubry, "The Intellectual Critics

החדשה" (New Criticism) והייתה מאז לאבן יסוד במדעי הרוח בכלל, וכלימודי הספרות בפרט, גם במאה העשרים ואחת וגם מחוץ לגבולות העולם המערבי.⁴ "הקריאה הצמודה" פותחה בשנות העשרים של המאה העשרים, הן באוניברסיטת קיימברידג' שבאנגליה והן באוניברסיטת ואנדרבילט בטנסי, ובמהלך שנות הארבעים שילבו החוקרים האמריקאים את התיאוריה הבריטית בעבודתם ופיתחו את גרסתה המשוכללת יותר של "הקריאה הצמודה". צורת עבודה זו זכתה לקאנוניזציה באוניברסיטת ייל, בעבודתם של אנשי "הביקורת החדשה", כגון רוברט פן וורן, קליאנת' ברוקס וויליאם ק' וימסאט, והייתה לאופן הפרשנות המרכזי והבלתי מעורער בארצות הברית עד שנות השבעים לערך. מאז, התיאוריה האסתטית מאחורי "הביקורת החדשה" הוכרזה כ"מתה" פעמים אינספור,⁵ אך מרבית קורסי היסוד בספרות עדיין דורשים מן הסטודנטים להפגין יכולות גבוהות במה שמכונה "קריאה צמודה".⁶ עם הזמן, וביתר שאת משנות השבעים ואילך,

and the Pleasures of Complexity", *Guilty Aesthetic Pleasures*, Harvard University Press, Cambridge 2018, pp. 31-63

4. בעשור האחרון נעשו כמה מחקרים על התפוצה הבינלאומית של "הביקורת החדשה" ושל מתודת הקריאה הצמודה. על "הביקורת החדשה" בטייוואן ראו David M. Stewart, "New Criticism and Value in Taiwanese College English", *American Literature*, 89:2, 2017, pp. 397-423
- על "הביקורת החדשה" בסין ראו Peter Button, "The Aesthetic Critique of Modernity in Chinese Marxism, New Criticism, and Adorno", *Configurations of the Real in Chinese Literary and Aesthetic Modernity*, Brill, Boston 2009, pp. 119-159
- בברזיל ראו Sergio Buarque, critico de "O aerolito e o zelo dos neofitos: poesia", *Revista USP*, 80, 2009, pp. 111-124
- באיראן ראו Brian McHale and Eyal Segal, "Small World: The Tel Aviv School of Poetics and Semiotics", in Marina Grishakova and Silvi Salupere (eds), *Theoretical Schools and Circles in the Twentieth-Century Humanities: Literary Theory, History, Philosophy*, Routledge, New York, London 2015, pp. 196-215
- מדינות ראו Yael Segalovitz, "New Criticism Int.: The Close Reader in the U.S., Brazil, and Israel", PhD Dissertation, University of California, Berkeley, 2018
5. כבר ב-1980 ראה פרנק לנטריצ'יה צורך להתנגד לעמדה המקובלת שעל פיה "הביקורת החדשה" "מתה": "עלי להבהיר כי לדעתי היא [הביקורת החדשה] מתה רק במידה שבה דמות-אב סמכותית ודכאנית יכולה למות"; וראו Frank Lentricchia, *After the New Criticism*, The University of Chicago Press, Chicago 1980, p. xiii
- עם זאת, עשור מאוחר יותר, ג'יימס הפרמן עדיין טען כי "האָפּר של 'הביקורת החדשה' [...] מצוי בתוך המרחב המהוקצע", וראו James A. W. Heffernan, "Ekphrasis and Representation", *New Literary History*, 22:2, 1991, p. 299
6. ברוח זו, לדוגמה, המסמך הרשמי המעודכן ביותר של לימודי הספרות במדינת קליפורניה מצהיר כי על תלמיד "אורייני במאה העשרים ואחת" להיות מסוגל "לכצע קריאה צמודה וקשובה" מכיוון שקריאה מעין זו "עומדת בבסיס היכולת להבין וליהנות מיצירות ספרות מורכבות"; וראו "English Language and Arts & Literacy in History/Social Studies, Science, and Technical Subjects", *California Common Core State Standards*, The California Department of Education, California 2013, p. 2

נוצר נתק מלאכותי בין התיאוריה של "הביקורת החדשה" ובין הפרקטיקה שנולדה מתוכה, נתק שהביא לכך שהקריאה הצמודה נתפסת היום כנטולת היסטוריה או הקשר, כאופן עבודה המתאים לכל טקסט ספרותי ולכל פריזמה תיאורטית באשר הם. ביטוי מובהק לעמדה זו ניתן למצוא בספרי לימוד לקריאה ביקורתית, כגון אלו המשמשים במכללות בארצות הברית. כך, למשל, המבוא לספרה של אנט פדריקו התעמקות בקריאה צמודה, שיצא לאור ב־2015 בהוצאת ראטלדג' היוקרתית, מציג את הקריאה הצמודה כקריאה שנוסדה במקום ובזמן מסוימים, אך אחר כך מגיעה הכותבת למסקנה כי פרקטיקה זו "מתעלה" על כל תיאוריה נקודתית: "קריאה צמודה [...] [היא] המטרה הסופית של תהליך התיאורטיזציה – היא מה שאנחנו עושים עם ספרות [...] ועל כן, לאורך הספר אציג קריאות צמודות של חוקרים פורמליסטים, סובייקטיביסטים ואתיים, כדי לפרוש לפניכם את שלל הדרכים שבהן ניתן לבצע קריאה צמודה".⁷ מייקל וורנר מתאר בבהירות את הבעיה כשהוא כותב שהקריאה הצמודה נעשתה "כה קרובה, עד שרק לעתים רחוקות אנחנו מרגישים את הצורך להסבירה".⁸ מחקר הספרות נענה עד כה לאתגר הכרוך בפענוח כוחה ומשמעותה של הקריאה הצמודה בשני אפיקים מרכזיים: באמצעות ניסיונות להחליף את הקריאה הצמודה במודלים חלופיים כגון "קריאה של פני השטח" או "קריאה מרחוק",⁹ ובאמצעות ניתוח־מחדש של תולדות "הביקורת החדשה" ומקומה בגנאלוגיה של ביקורת הספרות בכלל, ברוח עבודתו החלוצית של טרי איגלטון ואלו העכשוויות של ג'וזף נורת' או תימותי אופרי.¹⁰ אין עוררין על התרומה המחקרית של שני האפיקים הללו, המהווים את התשתית התיאורטית של המהלך המוצע במאמר זה, ועם זאת, שניהם מתעלמים כליל מהיבט מרכזי של הקריאה הצמודה ההכרחי להבנת השפעתה ארוכת הטווח ומרחיקת הלכת, וכוונתי להנחת היסוד לפיה הקריאה הצמודה דורשת סוג מסוים של קָשָׁב (attention).

- בישראל מציינת מירי שליסל, המפקחת הראשית על לימודי המקרא מטעם משרד החינוך, כי "קריאה צמודה של הכתובים" נדרשת כדי להבין את "רבריו [ה]עשירים [וה]עמוקים" של הטקסט המקראי "ברמת המילה, הפסוק, והיחידה"; וראו מירי שליסל, "ארבעה ממדים בהוראת תנ"ך", אתר משרד החינוך, <https://lilmod.cet.ac.il/ShowItem.aspx?ItemID=f73591d1-fd90-44d0-a37d-e9771f89aa87&lang=HEB>
7. Annette Federico, *Engagements with Close Reading*, Routledge, New York 2015, p. 6.
 8. וורנר, "Uncritical Reading", לעיל הערה 3, עמ' 14.
 9. על "קריאה של פני השטח" ראו: Stephen Best and Sharon Marcus, "Surface Reading: An Introduction", *Representations*, 108:1, 2009, pp. 1–21.
 10. זה של אות, וראו לעיל, עמ' 17–42. על "קריאה מרחוק" ראו Franco Moretti, "Conjectures on World Literature", *New Left Review*, 1, 2000, pp. 54–69; Franco Moretti, *Distant Reading*, Verso Books, London and New York 2013.
 11. נורת', *Literary Criticism*, לעיל הערה 3; אופרי, *Guilty Aesthetic Pleasures*, לעיל הערה 3.

המונח "קשב" מופיע פעם אחר פעם בדיונים על קריאה צמודה, אך בלי שדיונים אלו יעמדו על משמעותו. את הקשר הסימביוטי בין המתודה של "הביקורת החדשה" ובין המצב המנטלי הקרוי "קשב" ניתן לזהות במנעד רחב של טקסטים, החל מספרי לימוד וכלה בהמשגות תיאורטיות מורכבות. כך, למשל, בספרו של פיטר בארי, מבוא לתורת הספרות והתרבות: צעדים ראשונים, המשמש כספרי-יסוד גם בלימודי הספרות בישראל, בין היתר בעקבות תרגומו והפצתו על ידי האוניברסיטה הפתוחה, נקבע כי "א.א. ריצ'רדס היה מייסדה של שיטה המשמשת עד היום כנורמה בלימודי הספרות באנגליה [...] ריצ'רדס טען שיש להתייחס לפרטיו המדויקים של הטקסט בתשומת-לב [במקור: attention] רבה [...]".¹¹ מכיוון אחר תיאר פול דה מאן את הקריאה הצמודה כמתודה שבה "קשב קפדני מופנה לצורות הספרותיות",¹² ואיגלטון טען ש"הקדשת קשב מספק לטקסט" עומדת בבסיס שיטת הקריאה של "הביקורת החדשה".¹³ אנדרו דובואה הרחיק לכת עוד יותר: עבורו, הקשב הוא תנאי הכרחי לקריאה הצמודה. כך הוא כותב בספר קריאה צמודה: המקראה:

הפניית קשב: כמעט כל אחד יכול לעשות זאת; ואין זה נדרש כדי לקרוא, אך כדי לקרוא היטב? מכל מקום, קשב – אם הוא מופנה [לאובייקט] באופן מדויק, ואם הוא מצטרף לנטיות אישיות יעילות, או להרגלים של ריכוז ושינון שיהיו עם הזמן לדפוסים ניתנים ליישום – מוביל לשיטה [...] כמושג, קריאה צמודה היא בתחום ההיגיון הבריא, שם מתבהרת משמעותה כדבר-מה מובן אך עמום, כ"קריאה בקשב ייחודי".¹⁴

דובואה אינו שם לעצמו למטרה להגדיר מהו קשב אך הערתו בנוגע להפניית הקשב הנדרשת בקריאה הצמודה מצביעה על סתירה העומדת בבסיס הבנתו את המצב המנטלי המכונה "קשב", סתירה שניתן לאתרה בדיונים רבים העוסקים בפרקטיקה של "הביקורת החדשה". מצד אחד, עבור דובואה, קשב דורש אימון והדרכה: כדי להפנותו "באופן מדויק" לעבר הטקסט הספרותי ו"לקרוא היטב", על הקורא לפתח "הרגלים", לחזק "נטיות" ולהשקיע "זמן". מצד אחר, ובאותה הנשימה, דובואה ממקם את תהליך

11. פיטר בארי, מבוא לתורת הספרות והתרבות: צעדים ראשונים, מאנגלית: חנה הרציג, הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, רעננה 2004, עמ' 29.

12. Paul de Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1986, p. 27

13. Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996, p. 41

14. Frank Lentricchia and Andrew DuBois (eds), *Close Reading: The Reader*, Duke University Press, Durham 2003, p. 2. ההדגשה במקור.

ה"קריאה בקשב ייחודי" בתחומי "ההיגיון הבריא" ומציג אותו כדבר־מה מוכן, כמעט מוכן מאליו, שאינו דורש הכשרה מיוחדת. דובואה אינו היחיד, בלשון המעטה, המתקשה לעמוד על משמעותו של המצב הקוגניטיבי המכונה "קשב"; אתגר זה מעסיק חוקרים מתחומי מחקר מגוונים, ובהם פסיכולוגיה, נוירולוגיה ותולדות האמנות, למעלה ממאה שנה, וביתר שאת בעשורים האחרונים.¹⁵ כבר ויליאם ג'יימס, מחלוצי מחקר הקשב בסוף המאה התשע עשרה, התחמק מהגדרה מלאה של מצב מורכב זה בטענה שממילא "כולם יודעים מהו קשב".¹⁶ אבל הסיבה בגינה חקר הספרות מתייחס לקשב הכרוך בקריאה הצמודה מבלי להגדירו אינה נובעת רק מהחמקמקות האינהרנטית למצב מנטלי זה. אם המחקר היה מכיר בתפקיד ההיסטורי שיש לקשב ברטוריקה שהתפתחה סביב פרקטיקת הקריאה הצמודה היה עליו להתמודד עם סתירה בסיסית המובלעת בהנחות היסוד המקובלות בנוגע ל"ביקורת החדשה", לפיהן תנועה ביקורתית זו תופסת את הטקסט הספרותי כאובייקט עצמאי שאינו תלוי במחברו, ועוד יותר מכך, בקוראו. שהרי, אם הקריאה הצמודה הומשגה בידי חוקרים המזוהים עם "הביקורת החדשה" כמותנית בתהליכים של קשב, אזי, עבור חוקרים אלו, הקורא ותודעתו הם התנאי לקיומו של האובייקט הספרותי העצמאי־לכאורה.¹⁷ ואכן, מעקב אחר מושג הקשב בכתבי "הביקורת החדשה" מגלה כי הקריאה הצמודה התפתחה על מצע של תיאוריה מעמיקה ומפורטת, אם כי סמויה, שעניינה תודעת הקורא.

כדי להבין את הרקע לראיית "הקריאה הצמודה" ככזו שאינה תלויה במחבר או בקורא, או ברקע ההיסטורי־פוליטי שאלו מביאים עמם אל הטקסט, יש לסקור בקצרה את תולדות התפתחותה של "הביקורת החדשה". על פי הנרטיב המקובל, אסכולה זו החלה כאמור את דרכה בעשור השלישי של המאה העשרים, באנגליה ובארצות הברית במקביל. מהצד האחד של האוקיינוס, באוניברסיטת קיימברידג', פיתח ריצ'רדס את "הביקורת המעשית" (Practical Criticism) כחלק ממאמציו למסד את לימודי הספרות כדיסציפלינה עצמאית. "הביקורת המעשית" דרשה מן הסטודנטים לפרש יצירות ספרות, שירים בעיקר, מבלי שידעו מי חיבר אותם ובאיזו תקופה נכתבו, וזאת כדי לזהות ולעקוף

15. דיון המסכם היטב את האתגר הבינתחומי של הגדרת מושג הקשב ראו Wayne Wu, "The Puzzle and Challenge of Attention", *Attention*, Routledge, London and New York 2014, pp. 1–11.

לניתוח פוקויאני של המאה העשרים כאפיסטמת הקשב ראו Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, MIT Press, Cambridge 2001.

16. William James, *The Principles of Psychology*, vol. 1, Dover Publications, New York 1950, p. 402.

17. אף על פי שמסיבות פוליטיות הייתי מעדיפה לדבר על "קוראת" העולה מכתבי "הביקורת החדשה", בחירה שכזו לא תהיה נאמנה ואף תגלה סלחנות לכתבים הללו, המציבים "קורא" ולא "קוראת" עבור יצירות הספרות הנידונות בהם.

את מה שריצ'רדס זיהה ככשלים הנפוצים בפרשנות הספרותית. בה בעת, מהצד האחר של האוקיינוס, באוניברסיטת ואנדרבילט בנאשוויל שבטנסי, משוררים וחוקרים שכינו עצמם "הנמלטים" (The Fugitives) התכנסו כדי לפתח פרקטיקות קריאה אינטנסיביות שתמשנה כתגובת-נגד למה שהם תפסו כחורבן התרבות המתחולל בצפון ארצות הברית בשל תהליכי האצה ותיעוש רבי-עוצמה. חוקרים ומשוררים אלו, שעבודתם כוננתה מאוחר יותר "הביקורת החדשה", בעקבות ספרו של ג'ון קרואו רנסום, *The New Criticism* (1941),¹⁸ אימצו במהלך שנות הארבעים את המתודה של ריצ'רדס ופיתחו אותה למה שהם כינו "קריאה צמודה". נרטיב זה הוביל למסקנה שהקריאה הצמודה פעלה מלכתחילה כפרקטיקה א-היסטורית וא-פוליטית. אכן, רבים מאנשי "הביקורת החדשה" הלכו בעקבות ריצ'רדס ולא דרשו מהקוראים לבחון את הרקע ההיסטורי-תרבותי שבתוכו נוצרה או נקראה היצירה הספרותית, אבל הכרה במרכזיותו של מושג הקשב מלמדת שחוקרי "הביקורת החדשה" שאפו להצמיח באמצעות הקריאה הצמודה קוראים שיהיו קשובים במידה מכרעת לנוכחות ההיסטוריה בהווה ויוכלו לבוא במגע עם אירועי העבר לא רק דרך ידיעה אינפורמטיבית גרידא. שאיפה זו בולטת במיוחד בכתבים של "הביקורת החדשה" בדרום ארצות הברית, ובייחוד של חוקרים ומשוררים בני הדרום שפיתחו את תפיסתם הייחודית באשר ליחסים בין קריאה לבין פוליטיקה ונוכחות העבר בהווה על רקע ההיסטוריה של הדרום, שליוותה את התפתחות כתיבתו של כל אחד מהם.¹⁹

בה בעת, חשיפת חשיבותו של הקשב בקריאה הצמודה מערערת גם את הטענה לפיה הפוליטיקה של פרקטיקה זו משקפת במלואה את האידיאולוגיה השמרנית של "האגרריות הדרומית" (Southern Agrarianism), שבה תמכו מרבית אנשי "הביקורת החדשה" שפעלו באוניברסיטת ואנדרבילט, ובעיקר רנסום, פן וורן ואלן טייט.²⁰ טענה

18. John Crowe Ransom, *The New Criticism*, New Directions, Norfolk, Conn. 1941.
19. כבר לפני שני עשורים ביקש מרק זנקוביץ' לאתגר את ההנחה הפופולרית לפיה חברי "הביקורת החדשה" פיתחו בכוונה תחילה מתודה א-היסטורית וא-פוליטית, וראו Marc Jancovich, *The Cultural Politics of the New Criticism*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, p. 5.
20. על הקשר בין "הביקורת החדשה" ובין "האגרריות הדרומית" ראו D. Pickering, "The Roots of New Criticism", *The Southern Literary Journal*, 41:1, 2008, pp. 93-108; Angie Maxwell, *The Indicted South: Public Criticism, Southern Inferiority, and the Politics of Whiteness*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 2014, pp. 144-165.
- John Russo, *The Future Without a Past: The Humanities in a Technological Society*, Paul Russo, Karen O'Kane, "Before, and After", University of Missouri Press, Columbia 2005, p. 281, n. 20.
- the New Criticism: Modernism and the Nashville Group", *The Mississippi Quarterly*, 51:4, 1998, p. 683.

זו, שהביאה לזיהוי "הביקורת החדשה" עם שמרנות פוליטית, מנעה מן המחקר להכיר בהיבטים האתיים ובתיאורטיזציה המורכבת של מושג האחרות ש"הביקורת החדשה" מציעה. אולם בשורש הקריאה הצמודה, בגרסה שהתפתחה בארצות הברית, מונחת תפיסה הרואה בתהליך הקריאה היפתחות רדיקלית לאֶחָר – ותהליך אתי זה חורג מהאידיאולוגיה המוצהרת של חברי "הביקורת החדשה". אין ספק שההיסטוריה האלימה של דרום ארצות הברית חגה מעל הקריאה הצמודה, אבל היא עושה זאת באופנים החורגים מאידיאולוגיות מוצהרות. במחשבת "הביקורת החדשה" בארצות הברית, האחרות של הטקסט הספרותי נקשרת לעבר ההיסטורי, הנתפס כחומק מכל המשגה או הכללה פשוטה. במובן זה, ההיסטוריה הגזענית של העבדות בדרום ארצות הברית נתפסת על ידי התיאוריה של "הביקורת החדשה" והפרקטיקה של הקריאה הצמודה כמקרה קיצון של היחסים המורכבים-תמיד עם קולותיו הנפקדים-נוכחים של העבר, קולות שאין לנתקם מהמשגת הטקסט הספרותי כאחר המסרב להתמסר לבעלות. השגות דומות על "הביקורת החדשה" ועל הקריאה הצמודה עולות גם מספרו רבי-ההשפעה של נורת', ביקורת ספרות: היסטוריה תמציתית (2017), המבחין בין החוקרים שפעלו באנגליה, הנחשבים (בשוגג, לדעתו) לאבותיה האינטלקטואליים של "הביקורת החדשה", ובין החוקרים שפעלו בארצות הברית. לשיטתו, אנשי "הביקורת החדשה" מקיימברידג', אנגליה, ובעיקר ריצ'רדס ותלמידו ויליאם אמפסון, היו "ליברלים [...] קוסמופוליטיים וחילוניים", ואילו אנשי "הביקורת החדשה" מנאשוויל, טנסי, היו "דרומיים אמריקאים קתולים"; ולעומת הראשונים, ש"קידמו מודל אסתטי תועלתני ופרקטיקה חינוכית", שנועדו "לסייע לקוראים [...] להשתמש בכלים האסתטיים של הספרות כדי לפתח יכולות מעשיות", האחרונים מיסדו את הקריאה הצמודה "כפרקטיקה אידיאליסטית לגמרי המבוססת על אסתטיקה ניאורקאנטיאנית של סובייקט חסר פניות ובעל ערך על-זמני" – מודל שהיה עם הזמן "לניסיון הרדיקלי המוכר של 'הביקורת החדשה' לאשרר את האוטונומיה של האובייקט האסתטי ואת היותו מספיק-לעצמו (self sufficient)".²¹ אולם תיאוריית התודעה הניצבת בלב מודל הקריאה של "הביקורת החדשה" בארצות הברית, כפי שמיד אראה, מעמידה בסימן שאלה את הטענה הפרדיגמטית של נורת', שעל פיה "הביקורת החדשה" רואה ביצירת הספרות "אובייקט" אסתטי עצמאי הנבדל מן הסופר ומן הקורא גם יחד. ראשית, המודל האסתטי של "הביקורת החדשה" האמריקאית יתגלה כאן גם הוא כתועלתני, כמודל שייעודו "לסייע לקוראים [...] לפתח יכולות מעשיות" קוגניטיביות – קרי, קשב – בעלות ערך אתי ופוליטי. בנוסף על כך, מודל הקריאה הצמודה של "הביקורת החדשה" שופך אור חדש על ה"אוטונומיה" שדמינו

21. נורת', *Literary Criticism*, לעיל הערה 3, עמ' 27, 42.

החוקרים האמריקאים עבור הטקסט הספרותי. ה"אוטונומיה" של הטקסט הספרותי אכן מרכזית לחוקרים אלו, כפי שטוען נורת', אך אין זו אוטונומיה "אידיאליסטית" המניחה את קיומו הנפרד של הטקסט. עבורם, היצירה הספרותית היא חידה מורכבת שעשויה למצוא את פתרונה רק בתוך מערכת יחסי גומלין עם קורא קשוב המאפשר לטקסט לבטא את קולו העצמאי בתוך הקורא. במילים אחרות, הקורא הצמוד אינו "מרוחק" או "חסר פניות", אולם מצופה ממנו לרוקן את עצמו מעצמיותו על מנת להכיל את הטקסט כאחרות פנימית.

תפיסה זו של תהליך הקריאה עולה מכתבתו של ברוקס, שכינה את עצמו "חוקר 'ביקורת חדשה' טיפוסי".²² ברוקס היה דמות-מפתח במילייה האינטלקטואלי והחברתי של "הביקורת החדשה", מהראשונים שהחדירו את מתודת הקריאה הצמודה אל האקדמיה האמריקאית, תחילה במהלך לימודיו ועבודתו באוניברסיטאות בדרום ארצות הברית ואחר כך באוניברסיטת ייל, שם ביסס את מעמדו כחוקר מן השורה הראשונה. במאמר אבקש להתבונן בשני ספרי יסוד של ברוקס, שהקשרים ביניהם נעלמו מעיני הביקורת: האחד, הכד המהוקצע: מחקרים במבנה השירה (1947), מנתח שורה של שירים אנגליים קאנוניים ונתפס מאז פרסומו כאחד ממפגני הכוח המרשימים ביותר של הקריאה הצמודה,²³ והשני עוסק ביצירתו של ויליאם פוקנר: הכרך הראשון של הספר, שראה אור ב-1963, נקרא ארץ יוקנפאופה (להבדיל ממחוז [County] יוקנפאופה שבורא פוקנר ביצירתו), והשני, שראה אור ב-1978, נקרא בעקבות יוקנפאופה ומעבר לה.²⁴ כרכים אלו, שבהם מנתח ברוקס את מכלול יצירתו של פוקנר, סללו במידה רבה את דרכו של הסופר הדרומי אל לב הקאנון האמריקאי. כתיבתו של ברוקס על פוקנר נתפסה בביקורת כמנותקת ממפעלה האסתטי של "הביקורת החדשה", הן משום שכתביה זו הובנה כנובעת ממחויבותו הביוגרפית אל הדרום שבו גדל, ולא מהתעניינות ספרותית לשמה, הן משום שהיא התמקדה בפרוזה בעוד כתביו האחרים של ברוקס, המשויכים במובהק ל"ביקורת החדשה", עסקו בשירה, והן משום שברוקס

22. ברוקס הצהיר על עצמו כ"חוקר 'ביקורת חדשה' טיפוסי" מתוך מהלך רטורי של מגננה עצמית: "אני מודע היטב לכך שאין זו מחמאה כאשר רבים מצביעים עלי כ'חוקר 'ביקורת חדשה' טיפוסי', או כאשר אחד מן החוקרים הצעירים, הנוהים אחרי אופנות חולפות, מגחך על מה שהוא מכנה "Well-Wrought-Urn-ism"; וראו Cleanth Brooks, "The New Criticism", *The Sewanee Review*, 87:4, 1979, p. 592

23. ברוקס, *The Well Wrought Urn*, לעיל הערה 2.

24. Cleanth Brooks, *William Faulkner: The Yoknapatawpha Country*, reprint edition, Louisiana State University Press, Baton Rouge 1989 (1963); Cleanth Brooks, *William Faulkner: Towards Yoknapatawpha and Beyond*, Yale University Press, New Haven 1978

מידל את התיאוריה האסתטית שלו על השירה האנגלית הרומנטית והמטאפיזית ואילו כתיבתו על פוקנר התמקדה במודרניזם גבוה בגוון גותי. העמדה שאני מבקשת להציע שונה מקצה אל קצה. קריאת שני ספרי הביקורת הללו יחד מבהירה כי בלב תפיסתו המכוננת של ברוקס ניצבים דגם קבוע של קורא ומשנה מהודקת באשר לתודעתו של אותו קורא. במרכז שני הספרים עומד מושג הקשב – ובשניהם, מצב מנטלי זה מוטען במשמעות בלתי צפויה. כאשר ברוקס מנחה את הקורא הצמוד להיות "קשוב" לטקסט, הוא למעשה מנחה אותו לרוקן את עצמיותו – להשעות במהלך הקריאה את זיכרונותיו האישיים, את תחושותיו הגופניות ואת תפישותיו בנוגע למגדר, לגזע או ללאום – על מנת לפנות בתוכו חלל ריק שבו הטקסט הספרותי יוכל להשמיע את קולו כישות זרה בתוך הסובייקט הקורא. פיגורות של מוות, אבל ואובדן משמשות את ברוקס כדי לתאר את מחיקת עצמיותו של הקורא בעת המגע עם יצירת הספרות, אך אין בכך כדי לומר שזהו תהליך שלילי במהותו בעיני ברוקס. אדרבא, הקשב האינטנסיבי מזכה את הקורא במפגש אינטימי וחד-פעמי עם הטקסט הספרותי כאחר. כלומר, המאמץ הקוגניטיבי של ריקון עצמי, הדומה בעיני ברוקס למצב של מוות זמני, מאפשר לקורא להחיות את הטקסט הספרותי כאחדות של ניגודים. הקורא ממת את עצמו זמנית וכך הוא מייצר חיים – וחוויה עוצמתית זו מעניקה לו, באופן פרדוקסלי, "חיים עזים יותר" ("more intense life"), כפי שמבטיח ברוקס לקוראיו במילותיו של המשורר הנערץ עליו, ג'ון דאן, בשירו "קידוש".²⁵ תהליך הקריאה המורכב שברוקס מדמיין בכתיבתו מערב אפוא בתוכו אובדן עמוק וחיות יוקדת בעת ובעונה אחת.

למודל שמציע ברוקס יש גם ממד אתי כבד משקל. הטקסט הספרותי מופיע במודל קריאה זה כאחר הזכאי לאוטונומיה מלאה, ועל כן יש לנסות לאפשר לו להשמיע את קולו בתוך העצמי, תוך השעיית התערבותה של הסובייקטיביות של הקורא. על רקע זה, דימוי הכד (urn), שהיה ברבות השנים לאחד המייצגים המרכזיים של מחשבת "הביקורת החדשה" בכלל וזו של ברוקס בפרט, מתגלה כבעל משמעות שונה במידה רבה מזו המקובלת.²⁶ הכד – המוזכר בכותרת ספרו של ברוקס וממלא תפקיד מרכזי לכל אורכו – מובן בדרך כלל כמטאפורה לתפיסת הטקסט הספרותי כ"ביקורת החדשה" כ"אובייקט בר-קיימא" ("enduring thing"), כדברי דאגלס קאן, כלומר

25. ברוקס, *The Well Wrought Urn*, לעיל הערה 2, עמ' 16.

26. אנשי "הביקורת החדשה" עצמם הצהירו על קרבתם לפיגורה של הכד: כאמור, ברוקס סיפר כי המתודה שלו זכתה לכינוי "Well-Wrought-Urn-ism" (וראו לעיל, הערה 22), ורנה ולק ציין את "כד האפר" כאחת משלוש המטאפורות המרכזיות של "הביקורת החדשה"; וראו René Wellek, "The New Criticism: Pro and Contra", *Critical Inquiry*, 4:4, 1978, p. 620

כאובייקט מחקר אסתטי, אוטונומי ומספיק־לעצמו הקיים בנפרד מהקורא ומהכותב כאחד.²⁷ אולם תיאוריית הקריאה של ברוקס חושפת היבט אחר של הפיגורה הזאת, היבט שבשפה האנגלית הוא כמעט מובן מאליו ועם זאת הוא נעלם מעיני הביקורת עד כה: ברוקס בוחר לתאר את הטקסט הספרותי כ"urn", שאחת ממשמעויותיו המרכזיות היא "כד אפר" או "כד קבורה". ל"כד" של ברוקס יש שתי משמעויות פיגורטיביות: ברוקס מדמיין את השיר כאתר קבורה, כסימן לצורה חסרת חיים המחכה שהקורא יפיח בה רוח חיים – והקורא, מצדו, מתבקש להפוך את עצמו, דרך התהליך המנטלי של הפניית הקשב, לכד אפר, לחלל ריק היכול להכיל את יצירת הספרות, המגלמת את המת ואת המוות.

בספרו המוקדש לפוקנר, ובעיקר בכרך ארץ היוֹקֵנְפֵטֵאוֹפָה, ברוקס ממשיך ומפתח את מודל הקריאה המורבידי שיצר בספרו הכד המהוקצע. בספר זה, סיפורים בדיוניים המהדהדים את העבר של מדינות הדרום בארצות הברית מחליפים את השיר, והמטאפור של הקורא־המת־הנעשה־חיי־יותר מתבהרת ביתר שאת. עם זאת, הן בספר הכד המהוקצע והן בספר על פוקנר, ברוקס אינו ממשיג בגלוי את תפיסת הקריאה כמפגש עם אחרות אלא פועל לאורה של תפיסה זו. במפתיע, מי שמציע כלים המסייעים להמשגת העמדה האתית של ברוקס הוא דווקא ז'אק דרידה, שמחשבת הדקונסטרוקציה שלו נתפסת בעיני רבים כמנוגדת בתכלית ל"ביקורת החדשה". בניגוד למצופה, כתיבתו של דרידה על מוות ואחרות מהדהדת בעוצמה את רעיונותיו של ברוקס. אין בכך כדי לטעון שברוקס קרא את דרידה, או להפך, אולם עבודתו של דרידה יכולה לסייע לנו להבין את הקשר הפרובוקטיבי שמשרטט ברוקס בין מוות ואובדן ובין הקשב שבעזרתו יכול הקורא להפיח רוח חיים באחרות.

הדמיון בין רעיונותיו של ברוקס לבין מחשבת הדקונסטרוקציה מתגלה בעיקר בכתיבתו של דרידה על המלנכוליה, וליתר דיוק, בכתיבתו על "הונטולוגיה" – הֶלְחֵם של המילים "אונטולוגיה" (ontology) ו"רדיפת־רוחות" (haunting): צורת קיום לימינלית, בין החיים למתים ובין הנוכח לנפקד, המאפשרת לדרידה לשרטט את קווי המתאר של "אתיקת האחרות" (ethics of alterity).²⁸ דרידה חושב על המלנכוליה כמצב נפשי, ועל

²⁷ Douglas Mao, "The New Critics and the Text-Object", *ELH*, 63:1, 1996, p. 228

²⁸ דרידה על הונטולוגיה ראו "Foreword: Fors", לעיל הערה 1, עמ' xi-xi; Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State of the Debt, The Work of Mourning & the New International*, trans. Peggy Kamuf, Routledge, New York and London 2006; Jacques Derrida, *Mémoires for Paul de Man*, ed. Avital Ronell and Eduardo Cadava, trans. Cecile Lindsa, Jonathan Culler, and Peggy Kamuf, Columbia University Press, New York 1989. לדיון כולל בהונטולוגיה אצל דרידה ראו Colin Davis, "Hauntology, Spectres and Phantoms", *French Studies*, 59:3, 2005, pp. 373-379. על "אתיקת האחרות" של דרידה ראו Penelope Deutscher,

המצב הקיומי האונטולוגי הנגזר ממצב נפשי זה, מתוך דיאלוג ביקורתי עם מושגי האבל והמלנכוליה אצל פרויד, ובתוך כך הוא מערער על ההפרדה הבינארית בפסיכואנליזה הקלאסית בין אבל, הנתפס על ידי פרויד כתהליך "בריא", לבין מלנכוליה, המומשגת כתהליך "פתולוגי". באבל, כך מבין דרידה את ההבחנה של פרויד, האנרגיה שהושקעה בעבר באובייקט שאבד מופנמת (internalization) בעצמי בתהליך של "דה-קתקסיס" – "שחרור אחיזה", או "הסרת השקעה". במלנכוליה, לעומת זאת, שהיא תמונת-מראָה של האבל, הסובייקט מסרב להיפרד מהאובייקט האבוד, ומשום כך אובייקט זה ממשיך לרדוף אותו מתוכו, כמעין גוף זר בלתי ניתן לבליעה או לעיכול (incorporation).²⁹ משמעות הדבר היא שהליכידו שהושקע בעבר באובייקט החי מושקע כעת באובייקט המת ואינו מוטמע-מחדש בעצמי. דרידה מקבל את טענתו של פרויד בדבר הסבל הכרוך במלנכוליה אך מבקש לבחון-מחדש את תפיסתה כפתולוגיה, ובניגוד לפרויד, הוא מוצא בה ממד אתי מכיוון שהיא מאפשרת למת (לאחר) לשהות בתוך העצמי כבתוך "כוח נעול",³⁰ במחיר של דלדול העצמי – אובדן הליכידו בלא כל אפשרות להרוויח-מחדש.³¹ כך כותב דרידה:

מהו אבל בלתי אפשרי? מה מלמד אותנו אותו אבל בלתי אפשרי על טבעו של הזיכרון? ובכל הנוגע לאחר שבתוכנו [...] מהי הבגידה הבלתי צודקת ביותר? האם אי-הנאמנות המטרידה ביותר, ואולי הרצחנית ביותר, היא זו של האבל האפשרי המפנים בתוכנו את האחר המת כדימוי, כאליל או כאידיאל שחי רק בתוכנו?

"Mourning the Other, Cultural Cannibalism, and the Politics of Friendship (Jacques Derrida and Luce Irigaray)", *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 10:3, 1998, pp. 159–184. התפיסה המקובלת גורסת כי דרידה מבצע "תפנית אתית" החל משנות התשעים, ועם זאת, אני מסכימה עם טענתה מאירת העיניים של מיכל בן-נפתלי לפיה חלוקה זו בין העיסוק האתי של דרידה בכתיבתו המוקדמת לעיסוקו האתי בכתיבתו המאוחרת דורשת חשיבה-מחדש מפני ש"תיאור כה ליניארי וחד-כיווני של יצירתו חוטא למעגלים הנשנים והמתעבים בהם היא נכתבת"; וראו מיכל בן-נפתלי, "נדבר גלויות: על אהבתה הנכזבת של הדקונסטרוקציה", רסלינג: במה רבת-חומית לתרבות, 6, 1999, עמ' 52.

29. ההבחנה בין "אינטרנליזציה" ל"אינקורפורציה" מקורה בתיאוריה של מלאני קליין, שהיא עצמה נשענת על מושגים מוקדמים של שנדור פרנצי ועל פיתוחם המאוחר בידי קרל אברהם ופרויד. בהתאם לתרגומים המקובלים לעברית של המושגים מבית מדרשה של קליין אכנה כאמור את תהליך ה"אינטרנליזציה" בשם "הפנמה", ואת תהליך ה"אינקורפורציה" – בשם "הבלעה" או "בליעה". וראו ז'אן לפלאנש וז'אן-ברטארן פונטאליס, אוצר המילים של הפסיכואנליזה, מצרפתית: נועם ברוך, תולעת ספרים, תל אביב 2001; קטלינה ברונסטיין ושרית בוסקוביץ', התיאוריה הקלייניאנית: נקודת-מבט בת זמננו, תולעת ספרים, תל-אביב 2008.

30. דרידה משתמש כאן במונח crypt, שפירושו כוץ-קבורה, או חדר-קבורה תת-קרקעי, אותו הוא שואל מאברהם וטרויק, הדנים באמצעותו בנוכחותה הסמויה של טראומה משפחתית בתוך הסובייקט.

31. דרידה, "Foreword: Fors", לעיל הערה 1, עמ' xvi.

או שהיא שייכת לאבל הבלתי אפשרי המותיר את האחר באחרותו, המכבד את שונותו האינסופית בכך שהוא (הסובייקט האבל) מסרב או אינו מסוגל להפנים את האחר בתוכו, כמו בקבר או בכספת של נרקיסיזם?³²

לשיטתו של דרידה, האבל ה"נורמלי" לפי פרויד הוא "אבל אפשרי", אולם באבל מעין זה יש משום "בגידה" במת או "אי-נאמנות" כלפיו. בתהליך זה, טוען דרידה, האובייקט שאבד מוטמע בעצמי כ"אידיאל" או כ"דימוי" ונעשה לחלק אינטגרלי מן העצמי – והעצמי, בתורו, גדל כך על חשבון "שונותו האינסופית" של האחר, ההולכת ומצטמצמת. המלנכוליה, לעומת זאת, היא "אבל בלתי אפשרי", במונחיו של דרידה: תהליך אינסופי של הבלעה (להבדיל מהפנמה) שבמהלכו הסובייקט מסרב "להטמיע את האחר" כחלק מתהליך נרקיסיסטי של ריפוי. הוא בולע את האחר לתוכו, אך הבליעה אינה שלמה. הסובייקט ה"בולע" מושקע בלא הרף ונאבק בלא הרף באובייקט ה"נבלע", הנתר בתוכו כמעין זרות פנימית. במקום לקבל את טענתו של פרויד בדבר האפשרות לספח את המת לתוך העצמי החי ובכך למחוק את שונותו, דרידה מציב אלטרנטיבה רדיקלית: "לשמור את המת חי" בתוך העצמי המת-כמידת-מה.³³ משום כך, הסובייקט המלנכולי הוא סובייקט "הונטולוגי" בעיני דרידה: הוא שוהה במרחב הלימינלי שבין החיים ובין המוות.

מודל הקריאה של ברוקס מצביע על עיסוק דומה בשאלת ההפנמה/הבלעה של המת ובשאלת יכולתו של האובדן להכיל בתוכו גם פוטנציאל חיובי. על פי מודל זה, יצירות ספרות מדומיינות כישויות נטולות חיים שניתן להפיח בהן רוח חיים, והקורא מדומיין כמי שריקונו של העצמי בעת הקריאה מספק לו הזדמנות לחוות "חיים עזים יותר". אפשר אפוא להעז ולומר שבמונחיו של דרידה, ברוקס מציע מודל קריאה אתי: על מנת לכבד את "שונותה האינסופית" של יצירת הספרות הקורא מתבקש להרפות לרגע מהדחף הנרקיסיסטי, כלומר להשעות את תחושת עצמיותו כדי שהמת יוכל להתמלא חיים בתוך העצמי המרוקן. התבוננות מחודשת בקשר ההדוק והאניגמטי שמתווה ברוקס בין קריאה, קשב, מוות ואחרות הכרחית אפוא לא רק להבנת הפרויקט האסתטי של "הביקורת החדשה" אלא גם להבנת הערכים המובלעים בפרקטיקת הקריאה הצמודה בימינו-אנו, בין שאנו ערים להם ובין שלא.

32. דרידה, *Mémoires for Paul de Man*, לעיל הערה 28, עמ' 6; ההדגשה במקור.

33. דרידה, "Foreword: Fors", לעיל הערה 1, עמ' xvi.

מות הקורא

תדמיתו של ברוקס כחוקר ספרות אינה מתיישבת עם פרויקט הקריאה המורבידי שתיארתי עד כה. לטענת ג'ון גילרוי, למשל, ברוקס "זכה להערצתנו" דווקא בשל עמדתו ה"מרוחקת" וה"עניינית".³⁴ תפיסה זו של ברוקס כחוקר בולטת במיוחד בדיונים על הכד המהוקצע, שבו, כך נהוג לחשוב, ברוקס מבצע "קריאה צמודה במיטבה"³⁵ בטון "מאוזן ושלֵו".³⁶ על פי דניאל גרין, למשל, הכד המהוקצע ומחקריו של וימסאט הם למעשה "האחראים העיקריים למכובדות האקדמית שהוענקה ל'ביקורת החדשה'", בעיקר לאחר שמצאה לה בית אקדמי באוניברסיטת ייל.³⁷ כמוכן זה, עבודתו של ברוקס נתפסת כמייצגת את "הביקורת החדשה" האמריקאית בכללותה. כאמור, ברוקס מילא תפקיד מרכזי ברשת החברתית והאינטלקטואלית של "הביקורת החדשה": באוניברסיטת ואנדרבילט היה תלמידו של אלן טייט וחבר בקבוצת "הנמלטים", ביחד עם רנסום; עם פן וורן כתב את ספר הלימוד המכונן להבין שירה (1939), ועם וימסאט כתב את ביקורת הספרות: היסטוריה מקוצרת (1964);³⁸ ובנוסף על כך הוא היה בין העורכים של הסאות'רן ריווי, אחד מכתבי העת המרכזיים של "הביקורת החדשה". מעמדו המרכזי מסביר גם מדוע חָצִי הביקורת כלפי תנועה ביקורתית זו כווננו פעמים רבות אליו: "ברוקס מת (או מוטב שימות)".³⁹ עם זאת, מעקב אחר המסלול הסמוי שטווה מושג הקשב בתוך הכד המהוקצע מגלה טקסט שאינו שלֵו והרמוני כלל וכלל. עיסוקו של ברוקס בשאלת יכולות הקשב של הקורא נובע מדאגה באשר להשפעתה ההרסנית של המודרניזציה על תהליך הקריאה. כפי שהוא מסביר בספר הכד המהוקצע, הקורא המודרני סובל מבעיה קוגניטיבית, והפרויקט האסתטי שהוא, ברוקס, מציע, הוא פתרון אפשרי לבעיה זו. לשיטתו, "ספרות טובה" היא ספרות המאופיינת ב"לכידות", כלומר ביכולת להחזיק יחד דימויים או אמירות שאינם מתיישבים לכאורה

34. John Guillory, "The Ideology of Canon-Formation: T.S. Eliot and Cleanth Brooks", *Critical Inquiry*, 10:1, 1983, p. 174

35. Peter Parolin and Phyllis Rackin, "Close Reading Shakespeare: An Introduction", *Early Modern Culture*, 12:1, 2017, p. 4

36. Robert Heilman, "Cleanth Brooks and 'The Well Wrought Urn'", *The Sewanee Review*, 91:2, 1983, p. 323

37. Daniel Green, "Literature Itself: The New Criticism and Aesthetic Experience", *Philosophy and Literature*, 27:1, 2003, p. 64

38. Cleanth Brooks and Robert Penn Warren, *Understanding Poetry*, fourth edition, Wadsworth, Boston 1976; William K. Wimsatt, Jr. and Cleanth Brooks, *Literary Criticism: A Short History*, Knopf, New York 1964

39. היילמן, "Cleanth Brooks", לעיל הערה 36, עמ' 322.

זה עם זה – או, במונחיו של ברוקס, ליישב באופן "הרמוני" את "הדומה והבלתי דומה" ("the like and the unlike");⁴⁰ אחדות-ניגודים זו מכונה "פרדוקס". בהמשך לכך ממשג ברוקס את "הקריאה הטובה" כקריאה התלויה ביכולתו של הקורא לזהות את אותה לכידות פרדוקסלית. ברוח זו הוא מבטיח לקוראיו בדבריו על מקבת ש"אם נבין כיצד הפסקאות קשורות לסמלים הללו, וכיצד הסמלים קשורים לטרגדיה כולה – מטרתנו המרכזית הושגה",⁴¹ ומנגד הוא מייעץ ל"קורא העצלן או קהה המחשבה" של ג'ון קיטס שלא יתעקש "יתר על המידה על הבנת האמירה בבידודה [...] הקשר בין אמירה זו בשיר ובין ההקשר הכללי הוא חשוב מנשוא".⁴² אולם, לדבריו, הבעיה נעוצה בכך ש"האדם המודרני, המורגל, כפי שהוא, בתנועה פשוטה בין כן ללא", יכול רק בקושי רב לתפוס את מורכבותה של אחדות-הניגודים: "אנחנו מחונכים על ברכי תרבות האו-או-ו וחסרים את הגמישות המנטלית [...] שתסייע לנו להתמסר להבחנות הדקות והעדינות המתאפשרות רק בתוך תרבות של גם-וגם".⁴³ ברוקס שם לעצמו למטרה להדריך את קוראיו כיצד להתנתק מ"הרגלי קריאה ישנים" ולפתח במקומם הרגלים שיאפשרו להם לזהות מבני משמעות של "גם-וגם" – כלומר, פרדוקסים.⁴⁴

"הגמישות המנטלית" הנדרשת מן הקורא המודרני תלויה ביכולות הקשב שלו, והפרדוקס הספרותי הוא הכלי שבאמצעותו ניתן לחדד יכולות אלו. במילים אחרות, מדובר בתנועה מעגלית: ספרות המשלבת יחד את "הדומה והבלתי דומה" היא ספרות המעודדת קשב – והקשב הוא המאפשר לקורא לזהות מבנים פרדוקסליים. טענה זו מופיעה כבר בפרק הראשון של הכד המהוקצע, שם כותב ברוקס שמטרתו העיקרית של השימוש הפואטי בפרדוקסים היא גירוי יכולת הקשב הקוגניטיבית של הקורא,⁴⁵ כפי שעולה מדינונו בשירו של וורדסוורת' "על גשר וסטמינסטר":

קולרידג' ניסה [...] להדגיש עוד יותר את שימושו של וורדסוורת' בפרדוקס: מר וורדסוורת' [...] הציב לעצמו למטרה להאציל את קסם החידוש על פריטי היומיום ולייצר תגובה כמו זו המתעוררת בנוכחות העל-טבעי, על ידי כך שיעורר את קשב התודעה מרפיון השגרה ויכוון אותו אל עבר פלאי העולם (wonders) הניצבים לפנינו [...] [הרצון של וורדסוורת'] "לעורר את התודעה" נקשר אל העיסוק הרומנטי בפלא (wonder) – ההפתעה, הגילוי הצובע את העולם באור

40. ראו למשל ברוקס ופן וורן, *Understanding Poetry*, לעיל הערה 38, עמ' 510; ברוקס, *The Well*,

Wrought Urn, לעיל הערה 2, עמ' 195.

41. ברוקס, שם, עמ' 32.

42. שם, עמ' 73, 153.

43. שם, עמ' 11, 81.

44. שם, עמ' 67.

45. שם, עמ' 7.

חדש. זה למעשה ה-*raison d'être* של השימוש הרומנטי בפרדוקסים; ועם זאת, המשוררים הניאורקלאסיים השתמשו בפרדוקסים מאותה סיבה ממש.⁴⁶

אף על פי שהן קולרידג' והן וורדסוורת' מזהים עם השירה הרומנטית, ברוקס מחיל את תשוקתם לעורר "את קשב התודעה מרפיון השגרה" גם על השירה המטאפיזית של המאה השבע עשרה ("הניאורקלאסית"), שהוא כה העריץ, ובהמשך הספר גם על דרמה ועל יצירות פרוזה. אחדות-הניגודים נועדה לגרות את הקשב של הקורא ולאפשר לו לקלוט את "פלאי העולם", אבל חשיבות הפרדוקס אינה טמונה ביכולתו לסייע לקורא לחוות את "העולם" מחוץ לטקסט כחדש וכבלתי מוכר, ובמובן זה עמדתו של ברוקס שונה מתפיסת ההזרה של ויקטור שקלובסקי ושל הפורמליסטים הרוסיים.⁴⁷ הקורא האידיאלי על פי ברוקס שווה עם הטקסט. את הפרשנות הפנים-טקסטואלית הזאת מחזקת הגדרת ה"פלא" (*wonder*) כאחד משני סוגי הפרדוקסים הספרותיים שברוקס מחלק לאלו ה"מתרכזים באירוניה" ולאלו המלכים "פליאה".⁴⁸ מבני הניגודים אצל שני המשוררים "מעוררים" את "הקשב של הקורא" לפרדוקסים הנטועים ביצירה. גם בדיוניו ביצירותיהם של שייקספיר ושל דאן טוען ברוקס כי "מכיוון ששירים וסונטות של דאן [...] מחייב 'הפעלה שוטפת של הקשב' [...], המשמעת הנרכשת בקריאת [יצירתו של] דאן יכולה לאפשר לנו לראות בבירות את מבנה הפרדוקס אצל שייקספיר".⁴⁹ הטקסט הספרותי פעיל אפוא ביצירת הסובייקט הקורא ותודעתו: המבנה הטקסטואלי-פרדוקסלי בשירתו של דאן "מחייב" את הקורא להפעיל קשב, וכך הוא נוטע בו פרקטיקה ומחנך אותו ל"משמעת" מנטלית – וזו, בתורה, מאפשרת לזהות פרדוקסים אצל שייקספיר. כבר כאן מתגלים זרעי תיאוריית התודעה שאינה נפרדת מתפיסת הקריאה הצמודה, לשיטתו של ברוקס.

ממודל תיאורטי זה עולה כי ברוקס מאפיין הן את הקורא והן את הטקסט הספרותי כסוכנים פעילים: הטקסט מפעיל את הקשב של הקורא – והקורא, בתגובה, משתמש במצב תודעתי זה כדי לאתר מבנים של אחדות-ניגודים. אך מתברר שאפיון זה מורכב יותר. הציטוט מדבריו של קולרידג' מציג את המצב התודעתי המאופיין בקשב ככזה

46. שם, שם.

47. כונתי כאן לתפיסת ההזרה המוקדמת אצל הפורמליסטים הרוסיים, כפי שהיא מופיעה במאמרי יסוד כמו "אמנות כתחבולה" (1917) של ויקטור שקלובסקי, וראו Julie Rivkin and Michael Ryan (eds), *Literary Theory: An Anthology*, third edition, Wiley-Blackwell, Malden, MA 2017, pp. 8-15. מאוחר יותר, גם בזרם ביקורתי זה עתידות להופיע תפיסות בנוגע להזרה של הטקסט הספרותי עצמו.

48. ברוקס, *The Well Wrought Urn*, לעיל הערה 2, עמ' 8.

49. שם, עמ' 28.

הדומה למצב התודעתי המאופיין ב"ערות", מושג המרמז על חיות (הפרדוקס הוא "שיעורר את קשב התודעה מרפיון השגרה") – ואכן, בחלקים רבים של הכד המהוקצע ברוקס מאפיין את הקורא הקשוב, זה המזהה בחדות עין אחדויות-ניגודים פרדוקסליות, כמי ש"ער" לטקסט.⁵⁰ אולם הפסקאות המובילות לדיון בקולרידג', בוורדסוורת', בקשב ובחיות רומזות דווקא לקרבה בין הפרדוקס לבין חוויית המוות. כך, בדבריו על הפרדוקס המוטמע בשורה מתוך "על גשר וסטמינסטר" של וורדסוורת', "אֵל טוֹב! לוֹט שְׁנַת פֶּל בֵּית עוֹד נִשְׁאָר / וְזֶה לִבְבִּי עֵנֶק עוֹדְנוּ נָח!",⁵¹ ברוקס טוען כי בתיאור הבתים כ"ישנים" יש כדי לרמוז שהם "מכניים" ונטולי חיות, אך "לומר שהם 'ישנים' משמעו לומר שהם חיים [...] רק כאשר המשורר רואה את העיר תחת מסווה המוות הוא יכול לזהות שהיא למעשה חיה".⁵² פרדוקס המוות-שהוא-למעשה-חיים מוביל את ברוקס למסקנה שהקשב הוא "שיעורר את קשב התודעה", אך מהלך אסוציאטיבי זה, המוליך הן מן המשורר המביט בעיר אל הקורא הנתון ב"רפיון השגרה" והן מן העיר החיה-מתה אל הטקסט הספרותי המעורר את הקורא לחיים, רומז לכך שברוקס התעניין לא רק ביכולות הקוגניטיביות של הקורא המודרני אלא גם, ואולי בעיקר, בשאלה קיומית-אתית רחבת היקף הרבה יותר: בקשר בין יצירת הספרות לנקודת ההשקפה שבין החיים למוות. ואכן, לאורך הכד המהוקצע כולו מתוארת יצירת הספרות כישות "מתה".

"אוֹדָה על כד יוֹנִי" של קיטס, למשל, מתוארת כ"שיר באבן" – תיאור שבהקשר זה מצביע על אבן מצבה⁵³ – ו"אלגיה, כתובה בבית קברות כפריי" של תומס גרי מתוארת כ"כתובת מצבה" שהקוראים, כנשמות, או כרוחות אחיות, מוזמנים לקרוא.⁵⁴ עם זאת, האונטולוגיה של שירי-אבן נטולי חיים אלו אינה יציבה: הטקסט הספרותי מתואר שוב ושוב ככזה המכיל בתוכו את הפוטנציאל לחיים. ברוח זו, הבתים בשירו של וורדסוורת' "על גשר וסטמינסטר" אמנם מציגים עצמם למתבונן כ"מכניים בלבד ונטולי חיות", אך למעשה הם ישויות "חיות" אם כי "ישנות".⁵⁵ רעיון זה מובלט עוד יותר בפרשנות לאוֹדָה של קיטס שתוארה כ"שיר באבן": "אם נהיה חיים מספיק וערים לפרדוקסים הפועלים לאורך השיר, אולי נהיה מוכנים לפרדוקס הסופי, האניגמטי, הנלחש על ידי

50. וראו לדוגמה שם, עמ' 10.

51. וראו ויליאם וורדסוורת', "על גשר וסטמינסטר", בתוך ראובן אבינעם (עורך ומתרגם), מבחר שירת אנגליה, מסדה, רמת גן 1956, עמ' 275.

52. ברוקס, *The Well Wrought Urn*, לעיל הערה 2, עמ' 6.

53. שם, עמ' 151; וראו ג'ון קיטס, "אודה על כד יוֹנִי", מאנגלית: שמעון זנדבנק, דחק: כתב-עת לספרות טובה, 6, 2016, עמ' 229–230.

54. ברוקס, שם, עמ' 122; וראו תומס גרי, "אלגיה, כתובה בבית קברות כפריי", בתוך אבינעם (עורך ומתרגם), מבחר שירת אנגליה, לעיל הערה 51, עמ' 219.

55. ברוקס, שם, עמ' 75.

ה'צורה [ה]דמומה"⁵⁶. כדי שהצורה האמנותית הדוממת תתעורר לחיים, תלחש את סודותיה, הקורא נדרש להיות קשוב – "חי" – ליצירת הספרות כאחדות-ניגודים דינמית. בפרשנותו של ברוקס לשיר של קיטס, הקורא הקשוב מתואר כ"חי", אך בפרשנותו לשיר של ויליאם באטלר ייטס, "בין ילדי בית ספר", חיותו של הקורא מותנית בהתפרקות עצמית: "האדם הבוגר יכול לזהות את הרמוניה, את אחדות הקיום המאפיינת את העץ או את הגדי או את הילד; אבל היכולת לזהות זאת כרוכה במחיר של חוסר מסוגלות לחוות את אותה הרמוניה בעצמו [...] או, במונחיו של ייטס: 'כִּי חֶכְמָה הִיא בְּבַעְלוֹתָם שֶׁל הַמֵּתִים, / הִיא דְּבַר-מָה שְׁאִינֹו תּוֹאֵם אֶת הַחַיִּים"⁵⁷. היכולת לזהות את "אחדות הקיום" תלויה אפוא באי-אחדות של המתבונן, ב"חוסר מסוגלות לחוות את אותה הרמוניה בעצמו". כלומר, כדי לזהות, באמצעות הקשב, את האחדות הפרדוקסלית (ה"הרמוניה") של הטקסט הספרותי, כדי לשמוע מה השיר "לוחש", על הקורא לשלם במטבע של היעדר הרמוניה. אך המובאה המסכמת את הדיון בשירו של ייטס מלמדת שתנאי זה מובן כהיעדר גמור של הרמוניה, כהתפרקות הגובלת בהרס עצמי, שהרי באמצעות מילותיו של ייטס טוען ברוקס כי החוכמה נתונה למתים, לא לחיים. אם היכולת לזהות אחדות (התלויה בפעולת הקשב) מקבילה ל"חוכמה", אזי היכולת להיות קשוב נמצאת "בְּבַעְלוֹתָם שֶׁל הַמֵּתִים"; היכולת לזהות הרמוניה/פרדוקסים "היא דְּבַר-מָה שְׁאִינֹו תּוֹאֵם אֶת הַחַיִּים". הקורא הצמוד חייב אפוא להפנים את הידיעה כי היכולת לזהות את אחדות הטקסט הספרותי כרוכה באי-יכולת לחוות את ההרמוניה בעצמו; חוסר הרמוניה מסוג זה מאפיין את "המתים". הקורא מתבקש להתקרב אל מצב הקיום של המת על מנת שיוכל להתחקות אחר "חוכמה" מסוג מסוים ביותר.

מודל קריאה "הונטולוגי" זה, במונחיו של דרידה, מצביע על מוטיבציה אפשרית לבחירה בכך האֵפֶר כפיגורה מרכזית, שהרי הן הקורא והן הטקסט הספרותי מופיעים במודל זה כישויות מתות במידת-מה. אך מטאפורת כד הקבורה מבססת את תיאוריית הקריאה של ברוקס במונח נוסף, כפי שניתן לראות בדיונו בשיר של דאן, "קידוש", שממנו שאובה כותרת הספר, הכד המהוקצע.⁵⁸ דאן מעמיד במרכז שירו זוג אוהבים

56. שם, עמ' 10.

57. שם, עמ' 190. המובאה בתוך דבריו של ברוקס לקוחה משיר אחר של ייטס, וראו William Butler Yeats, "Blood and the Moon", in M.L. Rosenthal (ed.), *Selected Poems and Four Plays of William Butler Yeats*, Scribner, New York 1996, pp. 133-134

58. שמעון זנדבנק מתרגם את המונח "well wrought urn" כ"כַּד מְעֻצָּב", וראו ג'והן דאן, "קידוש", שמעון זנדבנק ורחלה זנדבנק (עורכים), שיר אהבה: לקט שירי אהבה מספרות העולם, מאנגלית: שמעון זנדבנק, חרגול, תל אביב 2009, עמ' 90-91. הבחירה בדאן כדמות-מפתח בספר הכד המהוקצע אינה מפתיעה, שהרי חוקרים שפעלו ברוח "הביקורת החדשה", ובראשם ת"ס אליוט, הם שהחזירו את המשורר בן המאה השבע עשרה למרכז השיח הספרותי במאה העשרים.

שאהבתם עזה כל כך עד שהמוות אינו יכול לה, וברוקס ממקד את קריאתו בשיר בשורות המתארות כיצד אהבתם של השניים מתקיימת גם לאחר מותם בינות לבתי השיר המתפקד כמקום קבורתם: "אם לא נחיה, נמות בְּאֶהְבָּה, / ואם ספור חיינו לא הולם / קְבָרִים, הרי מְתָאִים הוא לְשִׁירִים; / אם אין הוא פָּרָק בְּקוּרֹת-עוֹלָם, / נִבְנָה בְּתִי-שִׁיר עֲנָגִים. כי גם / פֶּד מְעַצֵּב, וְלֹא רַק נַחֲלֵת קָבֵר, / יִפֶּה לְאֶפֶר רָם".⁵⁹ אולם כד אָפֶר לא רק ניצב במרכז התמאטי של השיר; לדברי ברוקס, הוא גם מתפקד בשיר באופן פרפורמטיבי. השיר עצמו מתגלגל באובייקט שהוא מתאר, נעשה לכד אָפֶר המזמין את הקורא לשהות בחלל: "המשורר אומר: 'מותנו הוא חיים עזים יותר' [...]. השיר הוא דוגמה לדוקטרינה שהוא מציג; למעשה, הוא גם הצהרה וגם מימושה של אותה הצהרה [...]. השיר עצמו הוא כד מהוקצע [...]. לאחר שהכנו את הקרקע [...]. לא תהיה זו הגזמה להמשיך ולהציע הבחנה נוספת, אחרונה: הכד שאליו אנחנו נקראים [...]. הוא השיר עצמו".⁶⁰

ברוקס טוען כי השיר "קידוש" הוא "כד מהוקצע" בעצמו, והוא מבליט את המורבידיות של אובייקט זה באמצעות הפרפראזה שהוא מציג למילותיו של דאן: "מותנו הוא חיים עזים יותר". שוב עולה כאן תפיסת הטקסט הספרותי כישות שיש לה אחיזה במוות. כשברוקס מכנה את הפרויקט שלו בכללותו "כד מהוקצע" הוא רומז לכך שלא רק "קידוש" אלא שירים בכלל, ואולי אף יצירות ספרות באשר הן, הם כדי אָפֶר, מסמנים אמנותיים של מוות – ומוות זה הוא "חיים עזים יותר", שהרי השיר הוא "מצבה" שביכולתה להתעורר לחיים, "ללחוש" פרדוקסים אם רק יופנה אליה קשב מדויק דיו. ברוקס בוחר בְּמִכָּל (כד אָפֶר) כפיגורה מרכזית מכיוון שהוא מבין את תהליך הקריאה ה"ממית" כתהליך של ריקון עצמי: הקורא נדרש להשתמש בקשב כדי להיעשות לפרוזודור שבו יהדהרו "לחישותיו" של הטקסט הספרותי. מכאן נובעת מסקנתו מרחיקת הלכת של ברוקס: "הכד שאליו אנחנו נקראים [...]. הוא השיר עצמו". במשפט זה גלומה תפיסת התפקיד האקטיבי שעל הקורא לאמץ במהלך הקריאה: מכיוון שהיצירה הספרותית היא ישות מתה (היכולה להתעורר לחיים), תפקידו של הקורא במהלך האינטראקציה עמה הוא להתקרב אל המתים, להידמות להם, או, במילים אחרות, להמית עצמו במידת-מה על מנת לשהות עם "השיר עצמו". הקוראים הצמודים (ה"אנחנו" אצל ברוקס) "נקראים" אל השיר כ"כד אָפֶר": חוויית הקריאה בשירו של דאן – דוגמת-המפתח בדיונו של ברוקס – דורשת מן הקורא לבוא במגע עם יצירת הספרות ככד אָפֶר, להיכנס אל מקום הקבורה שם שוכנים המתים. חווייה הונטולוגית זו תעניק לקורא, כך מבטיח ברוקס, "חיים עזים יותר". אם כך, אף על פי שכד הקבורה

59. שם, עמ' 91.

60. ברוקס, *The Well Wrought Urn*, לעיל הערה 2, עמ' 16, 17, 20.

מסמן בכתיבתו של ברוקס הן את הקורא והן את הטקסט הספרותי, אף אחד מן השניים אינו נמצא בתחמו של המוות; שניהם נטועים באזור הלימינלי שבין החיים למוות. מתברר אפוא כי ספרו "המאוזן והשלו" של ברוקס עוסק בכפייתיות בשאלת המוות בחיים והחיים במוות (וזה גם עניינם של מרבית השירים שהוא בוחר לדון בהם בספרו, כביכול אך ורק על בסיס שימושם בפרדוקס). אך מודל הקריאה שעולה מתוך ספר זה, המתגלה כמורבידי, מותיר כמה שאלות בלתי פתורות: מהי המשמעות המעשית של הציווי המופנה אל הקורא, הנדרש להמית עצמו דרך מאמץ של קשב מרוכז? מהו המטען הפוליטי והאתי המתלווה למאמץ זה, שעתיד להעניק לקורא "חיים עזים יותר"? ומדוע ברוקס פונה לאוצר מילים "גותי" שכזה כדי לתאר את תהליך הקריאה הצמודה? ברוקס אינו מספק תשובות לשאלות אלו בספר הכד המהוקצע אולם הן מוצאות מענה, חלקי לפחות, בשני הכרכים שהקדיש ליצירתו של פוקנר. על פי ארץ היוֹקְנֶפְטֶאֹפָה, קְנֶנְטִין, הגיבור האובדני של הרומן אבשלום אבשלום, הוא מודל לקורא הצמוד, וקריאתו של ברוקס ביצירתו של פוקנר מעלה על פני השטח את המטען האתי של מודל הקריאה הצמודה שהציע בספר הכד המהוקצע.

זאת ועוד; הטקסט הספרותי מתואר בארץ היוֹקְנֶפְטֶאֹפָה לא רק כאובייקט סטטי שיש להחיותו אלא כאחרות הזכאית לאוטונומיה בתוך העצמי. התפנית הוֹאֲנֶרִית שמבצע ברוקס בכתיבתו על פוקנר, מהשיר אל הסיפור הקצר והרומן, מכריחה אותו להתעמת – ביודעין או שלא ביודעין – עם המציאות החברתית בארצות הברית. כך נחשפות עקבות ההיסטוריה האלימה של מלחמת האזרחים בתוך מודל הקריאה של ברוקס, שבמרכזו סובייקט המוכן להקריב את חייו למען החייאת האחר. מסתבר אפוא שברוקס, שכזכור, כינה את עצמו "חוקר 'ביקורת חדשה' טיפוסי", רואה את יצירת הספרות וההיסטוריה – וההיסטוריה הטראומטית כמקרה קיצון – כחולקות דמיון זו עם זו; שתיהן אחדויות של ניגודים שהפרט יכול להתקרב אליהן אך אין באפשרותו לאחוז בהן, ודאי שלא לתבוע עליהן בעלות. בשל כך, אינטראקציה אינטימית עמן דורשת להרפות מן האשליה המגלומנית שבראיית העצמי ככל יכול ולנוע במקום זאת אל עבר האחר, לעתים עד כדי אובדן עצמי. ביצירתו של פוקנר, על פי ברוקס, תהליך הקריאה מתורגם למונחים היסטוריים: קְנֶנְטִין הלבן, אכול אשמה, מתפקד כ"קורא" המרכזי של תולדות משפחת סְתָפֶן ושל המתחים החברתיים והבינ־גזעיים שמשפחה זו מייצגת; במסגרת תפקיד זה הוא מוחק את עצמיותו, ורק כך הוא מצליח להעניק קול לרומן ולהיסטוריה הברוטלית שהוא מתאר. נדמה שקְנֶנְטִין לא רק קורא את העבר אלא גם בודה אותו, מדמיין אותו, ובכך הוא מטשטש את קו הגבול שבין קריאה לכתיבה, ועם זאת הוא נותר תמיד בעמדה של קורא, לעתים של טקסטים המסופרים לו "מבחוץ" ולעתים של טקסטים שקולות המתים שהוא מכיל בתוכו מספרים לו "מבפנים".

לכאורה, בספר על פוקנר יש משום סטייה מנתיב הקריאה הצמודה שהציע ברוקס בספר הכד המהוקצע, שהרי, לפי ספר זה, הקורא הצמוד אינו מוּנע על ידי האפקט המלנכולי, תלוי ההיסטוריה, המניע את קונטין, אולם בקריאת ארץ היוקנפטאופה מתברר כי בספר המוקדם העניק ברוקס לקורא הצמוד את התכונות שלמים, בספר המאוחר, יזהה אצל קונטין, כקורא הצמוד האידיאלי. הן הקורא הצמוד על פי הכד המהוקצע והן קונטין על פי ארץ היוקנפטאופה מוצגים כמי שעושים כמיטב יכולתם כדי להחיות את היצירה כאחדות-ניגודים. במקרה של קונטין, מהלך זה מתבצע באמצעות ריקון מלנכולי; במקרה של הקורא הצמוד, מהלך זה מתבצע באמצעות מאמץ קוגניטיבי הכרוך בקשב. אך מעל ומעבר להבדלים ביניהם, קונטין והקורא הצמוד חולקים זה עם זה דמיון רב: במחיר של אובדן עצמי חולף ניתנת להם ההזדמנות להעניק חיים.

כשהלשון המתה מדברת

ב-2009 הזמין כתב העת אוקספורד אמריקן: כתב העת של הדרום סופרים וחוקרים לבחור את הרומן הדרומי הטוב ביותר בכל הזמנים; אבשלום אבשלום של פוקנר נבחר למקום הראשון כמעט פה אחד.⁶¹ בעת פרסומו, לעומת זאת, התקבלותו של הרומן הייתה שונה בתכלית. יציאתו לאור ב-1936 לוותה בשלל ביקורות שליליות, אקדמיות ועיתונאיות, שטענו כי הרומן מתפלש ב"מורבידיות",⁶² עוסק ב"דמונולוגיה"⁶³ ומעמיד במרכזו "רוחות-רפאים פסיכופתיות".⁶⁴ אפילו מלקולם קאולי, העורך לעתיד של מבחר כתבי פוקנר (1946),⁶⁵ הספר האחראי במידה רבה לפופולריות של הסופר הדרומי בקהל הרחב, כתב בטון מלגלג על אבשלום אבשלום, וברוח התקופה, שראתה

.61 "The Best Southern Novels of All Time", *Oxford American: A Magazine of the South*, 30 August, 2009; <<https://www.oxfordamerican.org/magazine/item/470-the-best-southern-novels-of-all-time>>

.62 Max Miller, "Absalom, Absalom!", in M. Thomas Inge (ed.), *William Faulkner: The Contemporary Reviews*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, p. 152

.63 Bernard de Voto, "Witchcraft in Mississippi", שם, עמ' 149.

.64 Wallace Stegner, "Review", in Henry Claridge (ed.), *William Faulkner: Critical Assessments*, vol. 3, Helm Information, Robertsbridge 1999, p. 275

.65 Malcolm Cowley (ed.), *The Portable Faulkner*, Penguin Classics, Penguin, Random House, New York 2003 (1946)

בספרות גותית ספרות "נמוכה", קבע שיש לקרוא את הרומן כצאצא של מורשת האימה בנוסח אדגר אלן פו.⁶⁶

על פי הנרטיב המקובל, מי שחילצו את פוקנר מקטגוריית הספרות הגותית ומיתגו אותו מחדש כמודרניסט היו אנשי "הביקורת החדשה" (יחד עם קבוצת "האינטלקטואלים היהודים של ניו יורק").⁶⁷ ברוקס אכן ביקר בחריפות את החוקרים שראו ביצירת פוקנר לא יותר "מבקבוק של רוטב גותי",⁶⁸ אך המשיכה שלו דווקא אל דמויותיו הרדופות של הסופר הדרומי מעידה כי היה ער לרגישות ה"גותית" של פוקנר, אם כי ייחס לה גם ממד אתי. עמדה שכזו יכולה להסביר מדוע קבע ברוקס כי "הרומן המבריק ביותר של פוקנר" הוא דווקא אבשלום אבשלום, יצירה הנעה כולה סביב סוגיית המוות בחיים ומסופרת מפי דמות שהיא, כמוצהר, "רוח רפאים".⁶⁹

אבשלום אבשלום הוא "טרגדיה של גזע", שבלבה מלחמת האזרחים בארצות הברית.⁷⁰ הרומן עוקב אחר סיפורו של תומס סתפן ו"תכניתו" הגרנדיוזית (ובסופו של דבר, הכושלת) להיחלץ ממעמד הלבנים העניים, המכונים "בני-בקר", באמצעות הקמת מטע עבדים מפלצתי על פני שלוש מאות אלף דונם ויצירת שושלת לבנה משלו.⁷¹ אך הרומן, כפי שהביקורת שבה והדגימה, מתרכז דווקא בסיפורו של קונטין קומפסון, או, ליתר דיוק, בסיפורה הטרגי והאליים של משפחת סתפן – תחילה כפי שהוא מסופר לקונטין מפי מיס רוזה ומר קומפסון, ואחר כך כפי שהוא מסופר מפי קונטין לשותפול-לחדר בהרווארד, שריב. לאור מעמדו הייחודי של קונטין ברומן, היו שראו בו קורא מדומיין הממוקם בתוך עולמה הפיקטיבי של היצירה. ואכן, בחלקו הראשון של הרומן קונטין מתפקד בעיקר כמי שסופג פנימה סיפורים, כ"מאזין ייחודי", כדברי ג'ורג' מאריון או'דונול.⁷² הן רוזה הזקנה והן אביו של קונטין בוחרים בו ככלי

66. ראו Malcolm Cowley, "Poe in Mississippi", בתוך קלארידג', לעיל הערה 64, עמ' 268.
67. על התקבלותו של פוקנר בארצות הברית ראו Lawrence H. Schwartz, *Creating Faulkner's Reputation: The Politics of Modern Literary Criticism*, University of Tennessee Press, Knoxville 1988.
68. ברוקס, *Yoknapatawpha Country*, לעיל הערה 24, עמ' 295.
69. שם, עמ' 323. על קונטין נכתב: "קונטין קומפסון שעודנו צעיר מלהיות רוח-רפאים ואף-על-פי-כן עליו להיות רוח-רפאים"; וראו ויליאם פוקנר, אבשלום אבשלום, מאנגלית: אמציה פורת, עם עובר, תל אביב 1983, עמ' 7.
70. Sheldon Brivic, *Tears of Rage: The Racial Interface of Modern American Fiction: Faulkner, Wright, Pynchon, Morrison*, Louisiana State University Press, Baton Rouge 2008, p. 31.
71. פוקנר, אבשלום אבשלום, לעיל הערה 69, עמ' 234. תל אביב, לצורך ההמחשה, משתרעת על כחמישים אלף דונם.
72. George Marrion O'Donnell, "Mr. Faulkner Flirts with Failure", in M. Thomas Inge (ed.), *William Faulkner: The Contemporary Reviews*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, p. 144.

לסיפוריהם הטעונים על אודות הדרום האמריקאי בתקופה שלפני מלחמת האזרחים, במהלכה ואחריה, כפי שהוא משתקף בהיסטוריה של בני משפחת סתפן – תומס, אלן, הנרי, ג'ודית וצ'רלס; וכאשר הם פורשים בפני קונטין את סיפוריהם הם מצפים ממנו שלא יתערב בדבריהם. אמנם בתחילה נדמה כי ההפך הוא הנכון, מכיוון שמיס רוזה מצהירה כי היא מצפה מקונטין לעבד בעתיד את סיפוריה לרומן – ציפייה המציבה אותו כמשתתף פעיל בתהליך הסיפור – אך הלה מבין במהרה שרוזה אינה מעוניינת שסיפורה ייכתב אלא יישמע. לתפיסתה, על קונטין להיות הנמען של סיפורה ולא יוצרו, להיות המתווך של הנרטיב ולא מי שמייצר אותו ("...!"). ואולי תאחו אפוא במקצוע הספרות והכתיבה, כרבים מן האדונים והגבירות של הדרום היום, ואולי תזכור יום אחד את הדברים האלה ותכתוב עליהם' [...] אלא שלא באמת ובתמים היא מדברת, אמר בלבו. רוצה היא שיסופרו הדברים".⁷³ עבור קונטין, תיעול קולותיהם של אחרים הוא תהליך מוכר-לעיפה, אולי אף גרעין קיומו, כפי שמסביר המספר בגוף שלישי:

מקצת הדברים, מקצתם הראשונה, כבר ידע קונטין, מקצת מורשת עשרים השנים שהוא נושם את האויר הזה ושומע את אביו מספר על סתפן האיש. מקצת מורשת שמונים השנים של אויר העיירה הזאת – ג'פרסון – שנשם האיש הזה עצמו, השנים שבין שעת מנחה זו של ספטמבר בשנת 1909, ובין בוקר יום הראשון ההוא של שנת 1833 שרכב ובא אל העיירה [...] קונטין גדל עם כל הדברים האלה. השמות עצמם ניתנו להתחלף זה בזה ומרוכים היו כאלפי רבבה. ילדותו מלאה אותם. גופו עצמו הלא הוא כפרוודור הריק הזה שמהדהדים בו שמות מובסים מצטלצלים, לא בריה אחת הוא, לא ישות ולא הויה, אלא עם שלם, קסרקטין מלא רוחות-רפאים עקשנים שמביטים לאחור.⁷⁴

מה שמאפשר לקונטין להיות ה"קורא" של משפחה סתפן הוא קיומו המורבידי. קונטין נושא בגופו את קולות המתים של מלחמת האזרחים – אלו ש"נוצחו" על ידי "קללת העבדות", כפי שכינה זאת פוקנר, ואלו שהיו קורבנותיהם⁷⁵ – אך הוא מכיל אותם בלי להפנימם בתוכו. הסובייקטיביות שלו אינה כוללת בתוכה את המתים; עצמיותו מצטמצמת כדי לייצר "פרוודור ריק" שבתוכו "רוחות-ה[רפאים]" מפגינות את נוכחותן. בשל כך, קונטין מתואר כקהילייה; הוא אינו עצמי אחדותי הסגור בגבולות הגוף אלא תיבת תהודה היסטורית המאחדת עם שלם. למעשה, אותו "פרוודור" המדמה את

73. פוקנר, אבשלום אבשלום, לעיל הערה 69, עמ' 8.

74. שם, עמ' 9-10.

75. William Faulkner, "Remarks of *Absalom, Absalom!*", in Fred Hobson (ed.), *William Faulkner's Absalom, Absalom!: A Casebook*, Oxford University Press, Oxford 2003, p.

פנימיותו של קֶנְטִין מבוסס על מסדרון של ממש בכיתה של מיס רוזה, המתואר כמה עמודים קודם לכן כדמויי־קבר: "ושם, באופל הפרוזודור המוגף שאוירו חם יותר מן החוץ, כאילו כלוא בו כקבר כל כובד נשימתו הנעתקה של זמן אטי ומרובץ חום שחוזר ובא כל ארבעים וחמש השנים, שם היתה הדמות הקטנה בשחורים".⁷⁶ פנימיותו של קֶנְטִין היא אתר קבורה המאכלס את המתים, ממש כמו הדרום האמריקאי ש"משנת 1865 הריהו מת ומאוכלס רוחות־רפאים להגניים, מעוֹלִים ומזועזעים ומושפלים, זה קֶנְטִין המאזין, האנוס להאזין לאחד מן הרפאים הללו".⁷⁷ דימויים מתחום השמיעה חוזרים ומאפיינים את קֶנְטִין: שמות "מצטלצללים" "מהדהדים" בתוכו והוא אנוס "להאזין" לרוחות־רפאים "להגניים". לא בכדי הוא מתואר כ"פרוזודור ריק"; עולמו הפנימי בנוי כולו סביב הצורך לאפשר מרחב תהודה לגלי הקול של המתים־החיים. במובן זה, למרות ההבדלים ביניהם, קֶנְטִין מזכיר את הסובייקט המלנכולי בכתובתו של דרידה. כמו הסובייקט המתנסה ב"אבל בלתי אפשרי", גם קֶנְטִין מסרב להפנים את המת בתוך העצמי כ"דימוי" או כ"אידיאל". הוא בולע פנימה את המתים אך אינו "מעכל" אותם, ובכך הוא נותר נאמן ל"שונותו האינסופית" של האחר – אך במחיר של כאב בלתי נסבל.

הסיבות לקיומו ההונטולוגי של קֶנְטִין, כפי שמבהיר פוקנר, נעות בין הפרטי לציבורי. הרקע המשפחתי, התרבותי וההיסטורי שלו – רקע הספוג מעשי אלימות מושתקים ומלא עד גדותיו בנוכחותה האימתנית של העבודות כחטא בלתי ניתן לכפרה – הוא המעצב אותו כ"פרוזודור ריק" עבור המתים. ברוח משנתו של דרידה, קֶנְטִין אינו "בוחר" בעמדתו האתית המלנכולית במובן הפשוט של המושג "בחירה", המניח שהסובייקט הוא סוכן רציונלי השולט בפעולותיו ובעמדותיו. למעשה, הוא בעיקר "מסרב" להפנים את האחר בתוכו, גם אם פירוש הדבר שעליו למחוק חלקים מעצמיותו כדי להבליע את האחר, לפנות לאחר מקום בתוכו. הסירוב מרכזי גם בדיונו של דרידה בסובייקט המלנכולי:

הגבול (בין הפנמה להבלעה) חיוני להבנת מיקומו של הכוח (crypt) מכיוון ש[גבול זה] מקיף את המובלעת הקריפטית כגוף חיצוני או כאזור זר המובלע בתוך העצמי (שהוא מערכת של הפנמות). על פי פרויד אבל ומלנכוליה [...] תהליך ההפנמה מספק מענה כלכלי לאובדן האובייקט [...] העצמי זוכה־מחדש באנרגיה שהושקעה באובייקט האבוד, בזמן שהוא מחכה להתארגנות־מחדש של הליבידו. אטימת אובדן האובייקט וסימון הסירוב להתאבל הם מהלכים זרים ולמעשה מנוגדים לתהליך ההפנמה. אני מעמיד פנים שאני מחזיק את המת

76. פוקנר, אבשלום אבשלום, לעיל הערה 69, עמ' 8-9.

77. שם, עמ' 7.

חי, בלתי פגום, בטוח (נעול) בתוכי, רק כדי לסרב, באופן אמביוולנטי בהכרח, לאהוב את המת כחלק חי ממני, כמת שמור בתוכי, בתהליך ההפנמה המתרחש כחלק מהאבל הבריא לכאורה.⁷⁸

הסובייקט המלנכולי מסרב לאבל "הבריא לכאורה", הכולל את הפנמת המת בתוך העצמי החי ("לאהוב את המת כחלק חי ממני"). כמו קֶנְטִין, הוא חותר אל עבר מטרה בלתי אפשרית (ולכן הוא בהכרח "מעמיד פנים"): הוא יוצא מגדרו כדי להשאיר את "המת חי" בתוך העצמי באמצעות קריעת מקום בתוכו לכוך "כגוף חיצוני או כאזור זר מובלע". ואכן, קֶנְטִין מקבל על עצמו קיום הונטולוגי ("לא בריה אחת הוא, לא ישות ולא הֶיְוִיה") כדי לאפשר ל"קולות" המתים להדהד בתוכו.

באופן פרדוקסלי, עמדה מלנכולית זו היא המאפשרת לקֶנְטִין למלא את התפקיד המיוחס של "המאזין הייחודי" בעולמו המדומיין של פוקנר, שהרי נטייתו לספוג פנימה סיפורים – היותו פרוץ לקולות זרים – היא שמעניקה לו גישה לידע שנותר מחוץ להישג ידם של האחרים סביבו והיא המניחה לנרטיב של הרומן להתכונן בתוכו. אם ניוזכר בתיאוריית הקשב של ברוקס נוכל כבר עכשיו להבחין בדמיון שבין קֶנְטִין לבין הקורא הצמוד אצל ברוקס: שניהם חשופים לציווי (קֶנְטִין לציווי של סביבתו החברתית, הקורא הצמוד לציווי של ברוקס) שעל פיו עליהם להמית עצמם במידת-מה על מנת להפיח רוח חיים באחרות נטולת חיות – "שיר באבן" בספר הכד המהוּקָצֵע, "רוחות-רפאים עקשנים" ברומן אבשלום אבשלום. ההבדל המכריע בין השניים נעוץ בכוח המניע את פעולת הצמצום העצמי: קֶנְטִין מונחה על ידי אָפֶקְט ואילו הקורא הצמוד ממית עצמו באמצעות מאמץ קוגניטיבי. כשברוקס מבקש מהקורא הצמוד להמית עצמו באמצעות תהליכים של קשב הוא למעשה מבקש ממנו להתניע באמצעות הקוגניציה את המהלך שמבצע קֶנְטִין בעל כורחו. ברוקס דורש מן הקורא להשעות את זיכרונותיו האישיים, את תחושותיו הגופניות ואת זהותו החברתית על מנת להפוך עצמו ל"פרוזדור [...] שמהדהדים בו שמות מובסים מצטלצלים", או, במונחי הכד המהוּקָצֵע, על מנת להפוך עצמו למכל ריק שבתוכו תוכל היצירה, כישות מתה, להתעורר לחיים ולהשמיע את קולה.

ואכן, ברוקס מעבד את מודל הקריאה שלו דרך אבשלום אבשלום, המבטא במובהק את תפיסת הקורא/המאזין האידיאלי כחימת שיש בכוחו לעורר לחיים את האחר. תפיסה זו בולטת במיוחד בסיפור המכתב שמקבלת ג'ודית מארוסה, צ'רלס בון. המכתב מגיע לאחר שבון כבר נרצח בידי הנרי, אחיה, שהבין כי אחותו עומדת להינשא לאחיה-למחצה, שהוא ה"בן הכושי לששה-עשר" (ועל כן הבלתי מוצהר) של סְתֶפֶן

78. דרידה, "Foreword: Fors", לעיל הערה 1, עמ' xvi; ההדגשה במקור.

מיחסיו הקצרים עם "הפילגש הכושית-לשמינית"⁷⁹, שאותה זנח יחד עם התינוק מיד כשנודע לו שאינה לבנה, ועל כן בהכרח אינה מתאימה ל"תכנית"-העל שלו. ג'ודית, "שכבר היתה כאלמנה ולא היתה כלה מעודה", פונה לאחר הירצחו של בון לסבתו של קֶנְטִין, מכרה רחוקה, כדי להפקיד בידיה את המכתב האחרון ששלח לה, המכתב "היחיד שהראתה מעודה"⁸⁰. אבל מטרתה של ג'ודית בהעברת המכתב אינה תיעוד היסטורי לשמו; אין בכוונתה לוודא שסיפור האהבה הטרגי בינה ובין בון יירשם בדברי הימים באמצעות הפקדתו במרחב הציבורי, שם הוא יחזור וייקרא. ההסבר שהיא מציעה מורכב הרבה יותר. לאחר העברת המכתב ג'ודית מנחה את סבתו של קֶנְטִין: "תשמדי אותו. כרצונך. קראי אותו אם את רוצה או אל תקראי אותו אם אינך רוצה"⁸¹. מטרתה בהעברת אותה "פיסת נייר" מ"יד ליד, מתודעה לתודעה", אינה תיעוד תולדות חיים אלא ניסיון "לשרוט" את פני השטח האטומים להחריד של המוות:

"[...] את נולדת ואת מנסה דבר ואינך יודעת מפני מה אבל אינך פוסקת מלנסות דבר [...] אינך פוסקת מלנסות דבר או צורך הוא לך שלא לפסוק מלנסות, ולפתע פתאום נגמר הכל ולא נשאר לך אלא גוש של אבן וכמה שריטות עליו, ובלבד שיש מי שזוכר למסור את השיש לשריטה ולהצבה או שיש שהות לך, והגשם יורד עליו והשמש זורחת עליו ולאחר זמן אין זוכרים עוד אפילו את השם ומה ביקשו השריטות לספר, ואין לך כל חשיבות. ואפשר אפוא שאם תלכי אל מישהי, ומוטב אל הזרה לך ככל האפשר, ותתני לה משהו, פיסת נייר, משהו, כל דבר, לא דבר של משמעות דוקא בפני עצמו, ומקבליו אין צורך כלל שיקראו או ישמרו אותו דוקא ואף לא שיטרחו להשליכו או להשמירו, הלא על כל פנים יהיה בזה משהו מפני עצם הדבר שקרה, שייזכר ולו מן המסירה הזאת מיד ליד, מתודעה לתודעה,⁸² ועל כל פנים יהיה בזה משום שריטה, משהו, משהו שאולי הניח רושם וסימן במשהו אשר היה לפנים מפני שיכול הוא למות יום אחד, ואילו גוש האבן אינו יכול להיות הווה מפני שאין הוא יכול להיות היה כי אין הוא יכול למות או להיספוט..."⁸³

הקבר שג'ודית מתארת, שבראשו ניצב "גוש של אבן", הוא אתר זיכרון, ממש כמו "כד האפר" של ברוקס – אוכייקטים סטטיים חסינים למוות ועמידים בפני שינוי, שמשום

79. פוקנר, אבשלום אבשלום, לעיל הערה 69, עמ' 96, 90, בהתאמה.

80. שם, עמ' 14, 90.

81. שם, עמ' 122-123.

82. אמציה פורת בחר לתרגם את המשפט המתאר את העברת המכתב, "from one mind to another", כהעברה "מרוח לרוח". כאן העדפתי לתרגם להעברה "מתודעה לתודעה", כדי להדגיש את העניין שהיה לפוקנר ולברוקס ב"תיאוריה של התודעה (mind)".

83. פוקנר, אבשלום אבשלום, לעיל הערה 69, עמ' 123; ההדגשות במקור.

כך אין ביכולתם לייצג דבר-מה אשר "היה לפנים". על מנת לתאר חיים שפסקו יש להכריח את האובייקט שאבד לדבר, להשתנות, להתמלא חיים. כלומר, תהליך תיאור ההיסטוריה כפי שמציגה אותו ג'ודית דורש תמורה, וכל עוד האובייקט אינו יכול "למות או להיספוט", הוא גם אינו יכול להדהד את "מה [ש]ביקשו השריטות לספר". מושגים דומים מאוד עומדים כזכור בלב הכד המהוקצע, שם הקורא הצמוד מתבקש לעורר את אתר הזיכרון, את "השיר באבן", כדי ש"לחש" את ניגודיו המורכבים. הדמיון בין אבשלום אבשלום לבין הכד המהוקצע ממשיך ונרקם בסצנה של קריאת המכתב, שבה פוקנר משרטט שני מודלים של קוראים, וכמו ברוקס, הוא מעדיף את הקורא שביכולתו לעורר לחיים את הטקסט המת על פני הקורא המוגבל לתפיסת הטקסט כנטול חיים מיסודו. את האופציה השנייה מייצג ברומן אביו של קונטין, מר קומפסון, שבטון הדידקטי האופייני לו מתאר את קריאת המכתב כהצהרה כללית על מהות ההיסטוריה:

ממטמוני תיבות ומגרות ישנות אנו חופשים ומעלים מכתבים בלי פתיחות של ברכה ובלי חתימות, שבהם גברים ונשים שחיו ונשמו לפנים אינם אלא ראשי-תיבות וכינויים של חיבה לא מובנת היום הנשמעים באזנינו כמו סנסקריית או צ'וקאטאו [...] כן, יהודית, בון, הנרי, סתפן, כולם. הנה הם כולם, ואף-על-פי-כן חסר משהו. הריהם כנוסחה הכימית הזאת שנחפשה והועלתה עם המכתבים, בזהירות ובקפידה, ממטמוני אותה תיבת נשכחת, הנייר שהיא כתובה עליו ישן ודהוי ומתפורר, הכתב דהוי וכמעט אין לפענחו, ואף-על-פי-כן היא צופנת טעם ומשמעות, מוכרת צורתה ומוכר הגיונה, יש שם ויש נוכחות לכוחות המתאדים החשים והמרגישים הללו. אתה מצרפם זה לזה בשיעורי-היחס המתבקשים, ומאומה לא קורה. אתה חוזר וקורא, ביגיעה ובכונה ובעיון, ושוקד שלא לשכוח כלום, שלא לטעות בחישובים. שוב ושוב אתה מצרפם זה לזה ושוב מאומה לא קורה, אין לך אלא המלים, הסמלים, הצורות עצמן, הרפאיות והרוגעות והמופלאות ממך, על רקע מנופח זה של עת צרה מחרידה ועקובה מדם לעסקי בני-אדם.⁸⁴

אותו "משהו", צנוע ככל שיהיה, שג'ודית מייחלת שיתרחש כשהמכתב יעבור "מתודעה לתודעה", הוא בדיוק הדבר שמסרב להתממש כשמר קומפסון מתבונן במכתבו של בן. בעוד הווייתו של קונטין מאורגנת כולה סביב היכולת להדהד קולות זרים, אוזניו של מר קומפסון אינן רגישות לתדר של קולות העבר, המתוארים בדבריו כבלתי נגישים, תוך השוואה (כמו-אורינטליסטית) בינם לבין "סנסקריית" או "צ'וקאטאו". אך מר קומפסון אינו מתייאש. הוא "חוזר וקורא", נחוש וחרוז, מורדא שדבר לא נעלם מעיניו או נשכח, שלא טעה "בחישובים" – אך "מאומה לא קורה". המכתב נותר בידו

84. שם, עמ' 96-97; ההדגשה שלי.

כ"גוש אבן": רק "המלים, הסמלים, הצורות עצמן". אבל כשהוא מוסר את המכתב לבנו מתרחש דבר-מה שונה בתכלית המדגיש ביתר שאת את ההבדל בין אופן הקריאה שמייצג קִנְטִין לזה שמייצג אביו:

עמד קִנְטִין מעט מכסאו ונטל את המכתב מידו, ולאור הנורה המלוכלכת בטינופת חרקים פתח אותו בזהירות, כאילו הגליון, המרובע השדוף הזה, אינו הנייר אלא האֶפֶר השלם של צורתו וחמריו לפניו. וקולו של מר קומפסון מוסיף ומדבר בינתיים, וקִנְטִין שומע ואינו מאזין [...] בזמן שהוא קורא את הכתב העכבישי הקלוש שאינו כדבר שנרשם על הנייר ביד שְחִיתָה לפניו אלא כצל שהוטל ונגלל על הנייר רגע קודם שהסתכל בו ועלול הוא לדהות ולהימוג בכל רגע בעודנו קורא, הלשון המתה דוברת לאחר ארבע השנים ואחר-כך לאחר עוד כחמישים, והיא עדינה וסרדונית וקפריסית, ופְסִימִית לכלי תקנה, ואין תאריך ואין פתיחה של ברכה, ואין חתימה:⁸⁵

עבור קִנְטִין, שהווייתו מלאה "רוחות-רפאים עקשנים", המכתב אינו אבן מצבה סטטית או "פיסת נייר" אלא ה"אֶפֶר השלם" ממש, "צורתו וחמריו לפניו" של כותב המכתב המתעורר לחיים נגד עיניו. קִנְטִין קורא את "המרובע השדוף" בכתב ידו של בֶּזֶן לא כשארית של העבר, של "גברים ונשים שחיו ונשמו לפניו" ועכשיו אינם אלא "ראשי-תיבות וכינויים של חיבה" בלתי מובנים, במונחי אביו. עבורו, מכתבו של בֶּזֶן הולך ונכתב בהווה, ממש "רגע קודם" לקריאתו, עד שהוא מסוגל לשמוע את "הלשון המתה" של בֶּזֶן מדברת דרך אותה פיסת נייר. במילים אחרות, מגעו של קִנְטִין עם מכתבו של בֶּזֶן הוא הונטולוגי בתכלית, מפגש בין החייה-מת למת-החי. זה סוג המפגש הדרוש כדי להעלות באוב, להחיות, ולו לרגע, את מה שהספרות מוסרת – דבר-מה דק ועדין שנאלם דום אל מול אוזניים ערלות כמו אלו של מר קומפסון. ללא ספק, קִנְטִין הוא הקורא שג'ודית, והרומן בכללותו, מדמיינים עבור הטקסט הספרותי ועבור ההיסטוריה המיוסרת של הדרום שהוא משרטט; הוא הקורא שיעשה כל שביכולתו כדי לחרוץ "משום שריטה, משהו, משהו" על פני השטח האטומים של העבר ויאלץ את הלשון המתה לשוב ולדבר, גם אם משמעו של דבר היעשות הקורא עצמו ל"פרוזדור ריק", מהדהד. ואכן, זה מודל הקריאה שמזהה ברוקס ביצירתו של פוקנר – אותו מודל עצמו שהוא, ברוקס, קידם בכתיבתו-שלו.

85. שם, עמ' 124-125.

“לכו בעקבותיו של קונטין”

על פי התפיסה המקובלת, בבסיס מחשבת “הביקורת החדשה” ניצבת ההנחה כי הקורא יכול “לתפוס” את הטקסט הספרותי בכוח השכלתנות והלוגיקה.⁸⁶ אין ספק ש”הביקורת החדשה” דרשה מן הקורא הצמוד להתנתק רגשית במהלך הקריאה, אך אין הדבר מצביע בהכרח על תפיסת עולם רציונליסטית המניחה כי הסובייקט הקורא הוא אחדותי, בעל סוכנות מלאה על תודעתו ויכולת לנכס את האובייקטים סביבו בכוח השכל, כלומר, לאחסנם בשלמותם בתודעתו. כפי שכתיבתו של ברוקס מלמדת, תהליך ההתנתקות הרגשית מדומיין במסגרת “הביקורת החדשה”, גם אם באופן סמוי, כחלק מתהליך ריקון עצמי (הפיכת העצמי ל”פרוזודור ריק”) שמטרתו התכוונות אל עבר אחרות רדיקלית, כזו שלעולם חומקת מהבנה מלאה. שהרי, לשיטתה של תפיסה זו היה על ברוקס להעדיף בבירור את מר קומפסון על קונטין כדגם של קורא בעולמו הפיקטיבי של פוקנר. אחרי הכול, מר קומפסון הוא הקורא הרציונליסט האידיאלי: הוא חוזר וקורא במכתב שוב ושוב, “בזהירות ובקפידה [...] ביגיעה ובכִּנּוּה ובעיון”, ומתאר את המגע עם הטקסט הספרותי באמצעות מושגים מעולם הלוגיקה כמו “חשובים” ו”שיעורי-היחס”. אך אין זה המצב; ברוקס מעדיף בעקביות את הקיום הלימינלי של קונטין על פני הקיום השכלתני של דמויות אחרות בעולמו של פוקנר, ומתוך דמות-רפאים זו הוא ממשיך ומפתח את מחשבת הקריאה הצמודה. זוהי עמדה נועזת גם בהשוואה לביקורת הספרות העכשווית, שאינה מכירה בהונטולוגיה הרדיקלית המפעמת בלב אבשלום אבשלום. רבים מחוקרי פוקנר טוענים שבאמצע הרומן מתחולל שינוי רדיקלי בדמותו של קונטין. לאחר המעבר להרווארד הוא חולק עם שָׂרִיב, שותפו הקנדי במגורי הסטודנטים, את סיפורה של משפחת סְתָפֶן, ונהוג לחשוב שהשניים טווים יחד את השערותיהם באשר לסיפור ההיסטורי הטרגי וכך הם “מייצרים” את הרומן. על פי חוקרים אלו, במהלך חלקו הראשון של אבשלום אבשלום קונטין נתפס בעיקר ככלי קיבול פסיבי, אולם בחלק האחרון קונטין הוא שטווה את העלילה.⁸⁷ מייצג מרכזי של

86. תימוכין לעמדה זו מובאים בדרך כלל ממאמרי היסוד של “הביקורת החדשה”, וראו William K. Wimsatt, Jr. and M.C. Beardsley, “The Intentional Fallacy”, *The Sewanee Review*, 54:3, 1946, pp. 468-488; William K. Wimsatt, Jr. and M.C. Beardsley, “The Affective Fallacy”, *The Sewanee Review*, 57:1, 1949, pp. 31-55. מאמרים מורכבים אלו משתלבים היטב בתפיסתו של ברוקס, כפי שהיא מתוארת במאמר זה, וממשיכים אותה.

87. ריצ'רד גודן, היוצא נגד עמדה זו, מסכם: “התפיסה הביקורתית המקובלת מיקמה את ההישגים שלהם [של קונטין ושריב], מהפרק השמיני או התשיעי, פחות או יותר, ועד הסוף, תחת הכותרת הגנרית ‘כתיבת היסטוריה יצירתית’”; וראו Richard Godden, *Fictions of Labor: William Faulkner and the South's Long Revolution*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, p. 168.

עמדה ביקורתית זו הוא פיטר ברוקס, שכראשית שנות השמונים הציג תיאוריה חדשה של קריאה, המושפעת ממונחים פסיכואנליטיים, והדגים אותה, בין היתר, דרך אבשלום אבשלום: "הקורא, כמו קונטין ושריב, ישתלט תמיד על הטקסט ויכתוב אותו בצלמו, ימצא בתוכו 'את מה שנדרש' כדי לממש את תשוקתו הפרשנית".⁸⁸ על החלק השני של אבשלום אבשלום הוא כותב:

מה יכולה להיות משמעות הדבר אם לא שהמספרים/המאזינים/הקוראים קיבלו על עצמם אחריות מלאה על הנרטיב ו"קול הקורא" מחק את שאר הקולות מהטקסט, העלים את כל פסוקיות השעבוד של הדיווח ("הוא אמר שהיא אמרה ש...") לטובת יצירה-מחדש ישירה והעמיד את עצמו, באקט סופי של תפיסת שלטון, כאוטוריטה היחידה של העלילה? רולאן בארת, בהערותיו על אודות קול המספר המתעתע בסרזין לבלזאק, מסיק שבסופו של דבר הקול המדבר בטקסט הוא קולו של הקורא, מכיוון שהסיפור מסופר בשם הקורא, לטובתו. כאן, היכן שהמספרים, המסופרים והסיפר מתחלפים אלו באלו ללא הרף, אנו נתקלים במימוש כמעט ליטרלי של עמדתו של בארת: המרווח בין המספר למאזין, בין הקריאה לכתיבה, התמוטט; הקורא חופשי לדובב את הטקסט, ליצור אותו.⁸⁹

על פי עמדה זו, בתחילת הרומן קונטין מצוי בעמדת קריאה פסיבית והטקסט הוא טקסט "קריא", במונחיו של בארת, אך במהלך הרומן הטקסט הופך לטקסט "כתיב" – ועמדתו של קונטין משתנה בהתאם. בחלק הראשון של הרומן קונטין מתפקד כתיבת תהודה לסיפוריהם של אחרים, ואילו בחלק השני הוא פועל במרחב הדמיוני של הרומן כאינדיווידואל יצרני במשמעות המערבית המקובלת של המושג: סובייקט עצמאי ("האוטוריטה היחידה של העלילה") וריבוני ("חופשי לדובב את הטקסט, ליצור אותו"), ששליטתו בטקסט מותנית בהשתקת אחרים ("קול הקורא" מחק את שאר הקולות מהטקסט) ויש לו יכולת עצמאית "ליצור את הטקסט".

ואולם, שנים קודם לכן הציג קליאנת' ברוקס עמדה שונה בתכלית, שלמרבה ההפתעה קרובה הרבה יותר לדקונסטרוקציה של הסובייקט הליברלי ברוח דרידה. מאחר שבכתיבתו על קורפוס יצירותיו של פוקנר מתבסס ברוקס בין היתר על הדיאלוג האינטרה-טקסטואלי בין יצירה ליצירה, הוא קובע כי התאבדותו של קונטין ברומן הקול והזעם (שנכתב אמנם לפני אבשלום אבשלום אך מתאר נקודת זמן מאוחרת יותר בחייו של קונטין) מלמדת שהגיבור לעולם אינו מוצא את מקומו בין החיים, לא בעיר הולדתו וגם לא בהרווארד. בעיני ברוקס, "קונטין, כפי שאחותו יודעת, מאוהב

Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Harvard University Press, Cambridge MA 1992 (1984), p. 305 .88

.89 שם, עמ' 304.

במוות עצמו".⁹⁰ אוכססיה זו מוליכה את הגיבור אל מותו אך היא גם מכילה בתוכה פוטנציאל חיובי, שכן המשיכה המורבידית אל המוות היא שמניעה קדימה הן את הרומן והן את הקורא: "הרומן אבשלום אבשלום אינו מספר רק את סיפורו של תומס סתפן אלא הוא גם ממחזיז את התהליך שבו שני נערים צעירים בני המאה העשרים מבנים את דמותו של תומס סתפן [...] את חלקו השני של הספר אפשר לכנות 'מאמץ פרשני'".⁹¹ אם כן, כמו הפרשנים שיבואו אחריו, גם ברוקס מזהה שבר באמצע הרומן, אבל בעיניו, תהליך ה"פרשנות" של קונטין אינו מבוסס על סוכנות חופשית ואינו מצביע על מעבר מפסיביות לאקטיביות (מושגים הזרים למודל הקריאה של ברוקס באופן כללי). ויתרה מזאת, עבורו יש הבדל חד בין "יצרנותו" של שריב לזו של קונטין.

לדברי המספר של הרומן, קונטין ושריב שותפים למלאכת היצירה, "שניהם חושבים כאיש אחד [...] שניהם בוראים להם יחד, מן הקרעים ומן הקצוות הישנים" את סיפורו של סתפן.⁹² ברוקס, לעומת זאת, מתעקש על כך שמרבית "מלאכת ההרכבה היצירתית" נעשית בידי שריב.⁹³ לכאורה נחשפת פה סתירה בין הרומן לבין פרשנותו, אך למעשה טענתו של ברוקס עולה בקנה אחד עם הדברים הנאמרים ברומן: גם אם קונטין משתתף בהרכבת סיפורו של סתפן, הוא אינו תופס את עצמו כמי שמבצע תהליך "יצירתי". שריב, לעומת זאת, דמות "חיצונית" לאירועים המתוארים, כפי שמכנה זאת ברוקס (בהיותו קנדי, הוא אינו נושא על כתפיו את המטען ההיסטורי של מלחמת האזרחים, ועל כן גם לא את סיפורן של משפחת סתפן ומשפחת קומפסון), מתייחס במוצהר לתהליך הרכבה זה כתהליך של הרכבה יצירתית. למשל, כאשר שני הסטודנטים בונים יחדיו את הסצנה שבה סתפן חוזר ממלחמת האזרחים ומגלה שבון נרצח בידי הנרי, שריב מבקש מקונטין: "חכה אתה רגע. תן לי לשחק מעט עכשיו".⁹⁴ ברגעים אחרים הוא מכתיב לקונטין את המשך טוויית הסיפור על פי תשוקתו וסקרנותו: "טוב. אל תטרח לומר שחדל לדבר עתה. רק תמשיך".⁹⁵ אך קונטין נמצא כביכול במישור הוויה אחר לגמרי: "לא מיד המשיך קונטין – הקול השן והכבוי והמשונה, הפנים הכבושות כלפי מטה, הגוף הנינוח שאינו זע אלא בנשימתו".⁹⁶ שריב מבחין בבירור בין הסיפורים המתווכים אליו מבחוץ דרך קונטין ובין אלו שהוא עצמו מדמיון.

90. ברוקס, *Yoknapatawpha Country*, לעיל הערה 24, עמ' 327; ויליאם פוקנר, הקול והזעם, מאנגלית: רנה ליטוין, ספרית פועלים, תל אביב 1973, עמ' 143-144.

91. ברוקס, *Yoknapatawpha Country*, שם, עמ' 310.

92. פוקנר, אבשלום אבשלום, לעיל הערה 69, עמ' 311.

93. ברוקס, *Yoknapatawpha Country*, לעיל הערה 24, עמ' 314.

94. פוקנר, אבשלום אבשלום, לעיל הערה 69, עמ' 276.

95. שם, עמ' 256.

96. שם, שם.

קֶנְטִין, לעומת זאת, שנמצא במצב שקשה לכנותו "אקטיבי" (קול כבוי, פנים רפויות, גוף חסר תנועה), אינו מבדיל בין סיפורים שנמסרו לו ובין סיפורים העולים מתוכו. לפיכך, רק לעתים רחוקות הוא טוען לבעלות על מקטעי סיפור שהוא עצמו בדה או גילה. לדברי דורין פאוֹלר,

פרשנותם המשותפת [של קֶנְטִין ושריב] חושפת משמעויות שהיו בגדר רמיזות בלבד בפרקים הקודמים. ואף על פי כן, אם קריאתם מתעלה על שתי [הפרשנויות] הקודמות [של מר קומפסון ושל מיס רוזה], נדמה כי קֶנְטִין אינו ער לכך, שכן לאורך מרבית העלילה הוא מדבר לא בקולו־שלו אלא כמי שמתעל כביכול את קולותיהם של "אבא" או "סבא" באופן שאינו עולה בקנה אחד עם הטענה שהוא נמצא בעמדה המקנה לו עדיפות בנרטיב.⁹⁷

לא זו בלבד שקֶנְטִין אינו טוען לבעלות על סיפוריו, הוא גם נע בדיבורו בלא יודעין, כמעט כשֶׁמָאֵן, בין פרטים המבוססים על אירועים היסטוריים ובין כאלו העולים מתוכו. שלא כמו שריב, קֶנְטִין לעולם אינו מצהיר היכן מלאכת ה"משחק" מתחילה והיכן היא מסתיימת. עבורו, הסיפורים העולים מתוכו זרים לו בדיוק כמו אלו שהגיעו אליו ממקורות חיצוניים, והסיבה לכך נגזרת מקיומו ההונטולוגי: כישרונו כמאזין/קורא "ייחודי" מאפשר לו לשמוע בתוכו את הסיפורים של "רוחות־הרפאים" שהוא מארח בגופו. לעתים הוא אף מסוגל לדעת את הסיפורים הללו בלא תיווך לשוני כלל ("אבל אתה לא האזנת מפני שכבר ידעת הכל, כבר נודע לך הכל, ובדרך כלשהי ובלי תיווכו של הדיבור כבר הטמעת הכל").⁹⁸ במילים אחרות, את מה ששריב מבין כמשחק הדמיון קֶנְטִין מבין כתהליך של הקשבה פנימית לקולות "מובלעים" זרים. מובן אפוא מדוע ברוקס רואה בשריב את מי שמבצע את מרבית "מלאכת ההרכבה היצירתית", ולמרות זאת הוא מעודד לאמץ דווקא את קֶנְטִין כמודל של קורא קשוב:

הסיפור [אבשלום אבשלום] מגלם בתוכו את שאלת הרוע ואי־הרציונליות [...] אם הנרי היה דואג פחות לבון, או היה דואג הרבה פחות לג'ודית, ייתכן שהיה מצליח לתרום לאושרו של האחד בלי לחוש שבכך הוא מקריב את אושרו של האחר. או, אם היה דואג הרבה פחות לשניהם והרבה יותר לעצמו, ייתכן שהיה מצליח לאמץ עמדה קרת רוח של ריחוק רציונלי [...] אם הנרי היה לא בהכרח יותר חכם אבל יותר ציני או יותר גס רוח או יותר מרוכז בעצמו, הטרגדיה הייתה נמנעת. בטענה שלקֶנְטִין הייתה רגישות מיוחדת לסיפורו של הנרי אין כדי

Doreen Fowler, *Faulkner: The Return of the Repressed*, University of Virginia Press, 1997, p. 110.

98. פוקנר, אבשלום אבשלום, לעיל הערה 69, עמ' 212.

לטעון ששריב הוא מפלצת בלתי אנושית של אי-רציונליות מרוחקת. עם זאת, שריב בהחלט קרוב יותר לספקנות ולריחוק המאפשרים לאדם המודרני לבטל טענות אי-רציונליות כמו אלו שקִנְטִין אינו יכול להתנתק מהן והוא מכבד אותן גם במחיר כבד. יעשו נכונה קוראי אבשלום אבשלום אם ילכו בעקבותיו של קִנְטִין [...] ההיבט של הסיפור שיש להדגיש אינו נפילתו של תומס סְתָפֶן, איש שבסופו של דבר הוא אופטימי, רציונלי, מלא בכוח רצון אדיר. במקום זאת עליהם להפנות את הקשב לסיפורי ילדיו של סְתָפֶן.⁹⁹

ברוקס מזהה את קִנְטִין ואת שריב כמייצגים שני מודלים של קריאה הנטועים באבשלום אבשלום, במקביל לשני המודלים ששרטט פוקנר – זה של קִנְטִין וזה של מר קומפסון; וגם ברוקס, כמו פוקנר, מעדיף את מודל הקריאה המגולם בדמותו של קִנְטִין. משום כך הוא מנחה את הקוראים ללכת "בעקבותיו של קִנְטִין" ולהתמקד בדמויותיהם של הנרי וג'ודית, המאופיינים, כמו הגיבור, ב"אי-רציונליות" ובקרבה רגשית. שהרי הנרי כל כך "דואג" וקשור לפֶן ולג'ודית (וכה מנותק וחסר אמפתיה בכל הנוגע לעצמו) עד שברוקס מתארו כתמונת-מראָה של ה"אופטימיות" וה"רציונליות" של סְתָפֶן ושל ה"ספקנות" של שריב. וכדי שקוראיו של פוקנר יוכלו לחקות את קִנְטִין, שעמדתו האונטולוגית, כמונחי אבשלום אבשלום, היא של "לא-בני-אדם" (notpeople),¹⁰⁰ או את הנרי, שמשלם במותו על דאגתו האינסופית, עליהם להיות כה בלתי מרוכזים בעצמם עד שלזמן-מה ייעשו לנטולי "עצמי" לחלוטין.

ובכל זאת, יש כאמור הבדל רב-משמעות בין הקורא הצמוד על פי הכד המהוקצע ובין קִנְטִין. ברוקס אינו דורש מהקורא "לדאוג" או להתקשר רגשית לטקסט הספרותי; הוא גם אינו מצפה שיהיה רדוף על ידי "טענות אי-רציונליות" או יפתח "רגישות מיוחדת". במרווח זה שבין הקריאה הצמודה לקריאה האפקטיבית, הקשב כ"גמישות מנטלית" נכנס לתמונה. מאחר שהרקע ההיסטורי של מרבית הקוראים אין בו כדי להבטיח שיגיעו לעמדה מלנכולית, ברוקס מנסח את המודל האתי שלו בספר הכד המהוקצע כמודל קוגניטיבי. הוא מנחה את הקורא כיצד למנף את יכולות הקשב שלו כך שיעלה בידו להשעות את עצמיותו ולהתמסר להחייאת הטקסט כאחרות אוטונומית. משום כך, כשברוקס נע מתיאור דמותו הטרגית של קִנְטִין אל ההנחיות שהוא נותן לקוראיו, הוא מחליף את מושגי הדאגה וההקרבה כמונחים קוגניטיביים ומורה לקורא כיצד "להפנות את הקשב" כדי ללכת בדרכו של קִנְטִין. כך גם ניתן להסביר מדוע המושג "אי-רציונליות" מתגלה כבלתי יציב בפסקה זו של ברוקס. בתחילת דבריו, ברוקס

99. ברוקס, *Yoknapatawpha Country*, לעיל הערה 24, עמ' 318.

100. פוקנר, אבשלום אבשלום, לעיל הערה 69, עמ' 7.

משרטט קשר בין "רציונליות" לבין "עמדה קרת רוח של ריחוק", כמו זו המאפיינת את סתפן ושריב, אך אחר כך, במה שנדמה תחילה כטעות כתיב, ברוקס מצביע על קשר אפשרי בין שריב ובין "אירציונליות מרוחקת" – קשר שמעמיד דווקא את קונטין, תמונת-המראָה של שריב, בעמדה ה"רציונלית". אולם אין בכך סתירה. מאמץ שכלתני אכן מאפיין את שני סוגי הקריאה שמנסח ברוקס בקריאת אבשלום אבשלום: שריב רציונלי ב"סקפטיות" וב"ריחוק" שלו, אבל גם קונטין נדרש למאמץ קוגניטיבי שכלתני כדי להפוך את עצמו ל"פרוזודור ריק" נטול עצמיות.

המשך דיונו של ברוקס בהבדלים בין שריב לקונטין מהגיש עוד יותר את הדיאלוג בין מודל קריאת ההיסטוריה שהוא מזהה אצל פוקנר למודל הקריאה הקוגניטיבי שהוא משרטט בספר הכד המהוּקצע. בארץ היוֹקְנָפְטָאוּפָה טוען ברוקס כי עבודתו של פוקנר דורשת מן הקורא "ריכוז מוגבר וייחודי" מן הסוג שכל ספרות טובה "דורשת ומצדיקה".¹⁰¹ "ריכוז" זה מהדהד כמובן את ה"קשב" שנידון בהרחבה בספר הכד המהוּקצע, אך בהקשר של אבשלום אבשלום ותהליך קריאת ההיסטוריה, מאמצי ה"ריכוז" וה"קשב" נידונים דווקא דרך המונח "השלכה": "אבשלום אבשלום הוא מהלך פרשני שעניינו הרעיון שלפיו מרבית מה שאנחנו מכנים 'היסטוריה' הוא למעשה סוג של הבניה יצירתית. העבר הוא תמיד חידה, אך אם ברצוננו להבינו במידה כלשהי, עלינו לצעוד לתוכו ולהשליך את עצמנו באופן יצירתי אל תוך התפיסות והרגשות של הדמויות ההיסטוריות".¹⁰² עבור ברוקס, ההיסטוריה (וכמוהו השירים שנידונו בספר הכד המהוּקצע) היא במהותה חידה החומקת מפתרון מלא. כדי לפענח אותה "במידה כלשהי" עלינו לבצע מאמץ מיוחד ו"להשליך עצמנו [...] אל תוך התפיסות והרגשות" של הדמויות ההיסטוריות. במקום לדון ב"הזדהות", כלומר ביכולת לדמיין את העצמי כדומה לאחר בלי לפגוע באחדותו של העצמי, ברוקס מאפיין את קורא ההיסטוריה כמי שמבצע "השלכה", מושג השאול מהפועל הלטיני *proicere* שמשמעו "להימתח, להיזרק אל עבר [דבר-מה]" – דהיינו, קורא ההיסטוריה נע החוצה אל עבר דבר-מה, מחצין חלקים מן העצמי. על קוראי פוקנר ("אנחנו") "להשליך" עצמם "אל תוך" (into) ולא "על" (unto) הדמויות ההיסטוריות; פירושו של תהליך ההשלכה בכתיבתו של ברוקס הוא אפוא תנועה בין ישויות, ויתור על חלקים מן העצמי על מנת לארח חלקים מן האחר. זוהי גם התנועה שאליה הוא מכוון בהמשגת תהליך הקשב בספר הכד המהוּקצע; המאמץ הקוגניטיבי של הקורא נועד לאפשר לו להשעות חלקים מעצמיותו ולהכיל את הטקסט כאובייקט זר בתוך העצמי.

101. ברוקס, *Yoknapatawpha Country*, לעיל הערה 24, עמ' 13.

102. שם, עמ' 311.

איך מתיישבת תפיסה זו של ברוקס עם טענתו כי על הקורא "להשליך" את עצמו באופן "צירתי"? מבחירת מילים זו משתמע שלא הטקסט מוליך את הקורא אלא הקורא הוא המנווט את הטקסט – עמדה המערערת כביכול את מודל הקריאה שרטטנו עד כה. ברוקס מסדיר סתירה פנימית זו בדיונו בהבדל בין ה"השלכה" של שריב לזו של קונטין:

שני הנערים מבצעים השלכה [...] [שריב] מתייחס לכך כאל משחק מרתק מכיוון שהוא משוחרר ממחויבות רגשית עמוקה [...] קונטין, לעומת זאת, מעורב מדי – מחויב מדי לבעיה שעל הפרק – מכדי ליהנות מההליך ההבניה הזה. הוא נדחף לבצע אותו, כמוכן. דחף כפייתי זה הוא שגרם לו, בניגוד להיגיון הבריאי, לעלות במדרגות אל חדר השינה במטע "המאה" ["סתפנס־הנדרד"] ולהתבונן בפניו הבלויים של הנרי סֶתֶפֶן [...] אחד האמצעים הספרותיים החשובים ביותר ברומן הוא הצבת שריב בתוכו כמעין לוח תהודה או שופר. באמצעות מהלך זה מציג פוקנר את העמדה המודרנית ה"ליברלית" של הקורא בן המאה העשרים, שבבסיסו הוא רציונלי, ספקן, חסר זיקה להיסטוריה, ופחות או יותר משוחרר מכבלי המשפחה, הגזע, או כל עדה שהיא. למעשה, שריב נשמע כמו מבקר ספרות מסוימים שכתבו על פוקנר.¹⁰³

הטון הסרקסטי של ברוקס בסיום הפסקה מדגיש את ביקורתו כלפי הקורא ה"ליברלי" לכאורה (סימני הציטוט במקור), הקורא דמוי־שריב, כלומר הקורא הרציונלי, הספקן וה"משוחרר" מקשרים היסטוריים וחברתיים. קונטין, לעומתו, מגלם את הקורא "המעורב מדי" המשליך את עצמו לעבר "רוחות־רפאים עקשנים" מן העבר, ממש כפי שקונטין עתיד להשליך את עצמו, פשוטו כמשמעו, אל מי הנהר ברומן הקול והזעם. אם כך, תהליך ההשלכה היצירתית שברוקס מדמיין עבור הקורא הצמוד אינו כולל "המצאה" של דבר־מה חדש ברוח "המשחק המרתק" של שריב אלא מחויבות עמוקה לאחרות שמחירה התפרקות עצמית. בין שאותו אחר הוא ההיסטוריה הטראומטית של הדרום (כמו במקרה של אבשלום אבשלום) ובין שהוא "אחדות־הניגודים" בטקסט הספרותי (כמו במקרה של הכד המהוקצע), ברוקס דוחק בקורא הצמוד ללכת בעקבותיו של קונטין ולהיות כמוהו ל"פרוזדור ריק" שבו "מהדהדים" [...] שמות מובסים". לא בכדי, בדיונו בתהליך הקריאה הטבוע באבשלום אבשלום פונה ברוקס, כמו פוקנר, אל דימויים הלקוחים משדה השמיעה כמו "לוח תהודה" ו"שופר"; אם ישכיל הקורא להיעשות למכל ריק, מהדהד, ייתכן שיזכה למפגש אינטימי וחד־פעמי, אם כי תמיד חלקי, עם "חידתו" של האחר. ואם נסכים אנחנו להמית עצמנו בקריאתנו את ברוקס, אולי נוכל לשמוע את הקריאה יוצאת הדופן שהוא "לוחש" לנו.

103. שם, עמ' 313.