

הספרות כתנועה בין מדיומים

ייתכן מאוד שהפעמים הראשונות – או אפילו היחידות –
ששאלה כמו "מהי ספרות?" תעלה בשיח יומיומי, תהיה
בתגובה לעיבוד קולנועי של ספר אהוב.

ספרו של איטאלו קלווינו "אם בלילה חורפי עובר-אורח" נפתח בשורות הבאות: "אתה עומד להתחיל לקרוא את הרומן החדש של איטאלו קלווינו: 'אם בלילה חורפי עובר-אורח'. הירגע, התרכז. הרחק מלבך כל מחשבה אחרת. הנח לעולם הסובב אותך להימוג, להיטשטש. את הדלת מוטב שתסגור; בחדר הסמוך פועל תמיד מכשיר הטלוויזיה. אמור מיד לכל השאר: 'לא, אינני רוצה לצפות בטלוויזיה!'".* אין זה מקרה שספרו של קלווינו, השואל שאלות עקרוניות על טיבן של קריאה ושל ספרותיות, נפתח בהתיישובות לקריאה בספר – וזאת כרוכה בדחיית הטלוויזיה המרעישה בחדר השני. השאלה "מהי ספרות?" בהכרח מעלה גם את השאלה "מה איננו ספרות?". הפתיחה של קלווינו מציגה את הצורך העז בהבחנה שכזו – בהצבת הספרות בחדר משלה, בעוד העולם מיטשטש מסביבה והטלוויזיה בחדר הסמוך אינה אלא רעש רקע שיש להתגונן מפניו. אך קלווינו עצמו לא מחויב באופן אדוק לצורות הספרותיות הקלאסיות. ספרו הוא טקסט הטרוגני הבנוי מפרקים ראשונים של סיפורים שלעולם לא יושלמו, ובמובן זה הקריאה בספר היא כשלעצמה מעין "זפופ" בין ערוצים. כלומר, הספר עצמו כבר מכיל את אותו "לא-ספרותי" המאיים על הקריאה מהחדר הסמוך. כבר בשורות הפתיחה ניכר כי הטלוויזיה איננה רק מטריד – היא בת-בית, גם לה יש חדר משלה וההפרדה בין החדרים איננה מוצקה כפי שניתן לצפות.

לשאלה הגדולה שנדרשנו אליה, "מהי ספרות?", יש היבט מדיומלי מובהק. נקודת המוצא של מחשבה מדיומלית נוטה להיות בידול וחיפוש ה־differentia specifica של

* איטאלו קלווינו, "אם בלילה חורפי עובר-אורח", תרגום: שילוני גאיו, ספרית פועלים 1990, עמ' 7.

כל מדיום ומדיום, כלומר הצבת כל מדיום בחדר משלו. אך נקודת המוצא שמעניינת אותי היא דווקא הרעש המהדהד בין החדרים, התנועה ביניהם – האדפטציה.

מעטות הן הפרקטיקות התרבותיות הזוכות לבזו כמו האדפטציה, שהרי היא נושאת אות קין מאז עליית הקולנוע בתחילת המאה הקודמת. ב-1926 כתבה וירג'יניה וולף על מצבו העגום של הקולנוע וביקרה בין היתר את הישענותו על מקורות ספרותיים: "הקולנוע התנפל על טרפו [על הספרות] בתאוותנות רבה ועד היום הוא ניזון מגווייתו של הקורבן חסר האונים. אך התוצאות היו הרסניות לשניהם. הברית הזו איננה טבעית".* וולף מגנה את חוסר האוטונומיה של הקולנוע ומנסחת את מעשה האדפטציה במונחים של אלימות. מבחינתה חוסר העצמאות המדיומלית של הקולנוע גורר הסגת גבול, פלישה אלימה המאיימת גם על האוטונומיה של הספרות עצמה, ולכן היא מציינת בהתייחסותה היחידה לספרות במסה זו ש"התוצאות היו הרסניות הן לטורף והן לטרף.

המונחים הללו מלווים אותנו עד היום, ונותנים ביטוי לאופן שבו הספרות ממשיכה לעצב את המחשבה על פעולת האדפטציה. שמונה עשורים לאחר המסה של וולף ניסחה לינדה האצ'ן תיאוריה של האדפטציה כתהליך וכתוצר תרבותי שניתן לחוקרם באופן עצמאי, כסטרוקטורה בין-מדיומלית שאיננה מתייחסת רק לעיבודים קולנועיים של יצירות ספרותיות. למרות שהאצ'ן מהפכת את יחסי הטורף-טרף ומציגה דווקא את המקור כגורם המאיים בברית, גם היא נותרת מחויבת לשיח השגור, הרואה באדפטציה שותפות אלימה: "לעסוק באדפטציות כאדפטציות משמע לחשוב עליהן כיצירות 'פלימפססיות' במהותן, הרדופות בכל עת על ידי הטקסטים המקוריים שלהן".** בניסוחה של האצ'ן, האדפטציה כמו נחקקת על קלף מחוקק שהטקסט הקודם שלו רודף אותו כרוח רפאים. למרות שאיפתה לניסוח חדש שיתנער מדעות קדומות, המונחים שבהם היא משתמשת ממשיכים לנסח את היחס בין המדיומים כמגע מאיים ואף עוין.

המטאפורה השגורה ביותר לאדפטציה היא התרגום, מונח ספרותי כמובן. ההקבלה בין אדפטציה לתרגום נדמית כמעט מובנת מאליה – שהרי כמו התרגום, גם האדפטציה מנגישה טקסטים לקהל שלא היה מכיר את היצירה בדרך אחרת. אולם המדיום אינו שפה, לפחות במובן שכל צופה יוכל לקרוא את "הספר שעל פיו נעשה הסרט", אם ירצה בכך. הבנת האדפטציה כתרגום לא רק חוטאת למורכבות הרב-כיוונית של התנועה בין מדיומים, אלא גם חושפת את ההנחה הבסיסית שהאדפטציה יכולה להיות מובנת רק מתוך זיקה לכלים ספרותיים.

אולם גם למחשבה על הספרות כמדיום יש מה ללמוד מאדפטציות. אם נמשיך לנסח תהליכי אדפטציה במונחים של מחיקה ושל אלימות הנעשית לספרות, נחמיץ את האופן שבו התנועה בין מדיומים יכולה להאיר את הגבולות הנזילים ביניהם, ולא רק לחלל אותם. הדרך המהירה ביותר להבין איפה עומד הגבול בין מדינה למדינה היא לנסות לחצות אותו. וכפי שהגירה מחייבת אותנו להתעמת עם שאלות מהותיות של זהות, האדפטציה

* Virginia Woolf, "The Cinema," The Nation and Athenaeum, July 3, 1926. תרגום שלי.

** Linda Hutcheon, "A Theory of Adaptation," Routledge 2006. תרגום שלי.

– התנועה של טקסטים בין מדיומים – חושפת שאלות מהותיות של זהות מדיומלית, ובו זמנית גם חותרת תחתן.

בתור המשתרך ביציאה מהאולם לאחר הקרנת עיבוד קולנועי לספר מוכר, נשמע אולי מישהי אומרת: "זה היה נוראי, הם שינו את כל מה שאהבתי בספר", אך ודאי יהיה גם מי שיאמר: "זה היה נוראי, הם פשוט צילמו את הספר כפי שהוא ולא שינו שום דבר", ולחלופין: "הסרט שינה הרבה אבל שימר את רוח הספר". כל אלה הן שאלות מדיומליות וספרותיות מובהקות. למעשה, ייתכן מאוד שהפעמים הראשונות – או אפילו היחידות – ששאלה כמו "מהי ספרות?" תעלה בשיח יומיומי, תהיה בתגובה לעיבוד קולנועי של ספר אהוב.

גם עצם הדיון השגור בדבר הנאמנות למקור שואל שאלות על ספרותיות, על "רוח הספר". ולא בכדי הוזכרו כאן רוחות רפאים. נוסף אליהן גם את אותה "רוח בלהות המהלכת על פני אירופה", כדברי מרקס ואנגלס בפתח המניפסט הקומוניסטי. ההיבט המטריאלי – המחשבה על ההקשר הכלכלי של תוצרי תרבות – מקבל ביטוי יוצא דופן בשיח על אדפטציות. כאשר אולפני דיסני הפיקו ב־1983 את הגרסה של "מזמור חג המולד" של צ'ארלס דיקנס, עם דמויות מצוירות מבית מיקי מאוס וחבריו, נראה כמובן מאליו שההחלטה נועדה למקסם רווחים באמצעות שימוש בסיפור מוכר ואהוב, שנכתב על ידי סופר קאנוני ושכבר לא חלות עליו זכויות יוצרים. עצם קיומה של אדפטציה חושף את המנגנון הכלכלי שמפעיל אותה. אמנם, נדמה שדגש זה מנציח את מעמדה של האדפטציה כשייכת לתרבות נמוכה ומסחרית, אך העיסוק המוגבר בתנאיה המטריאליים של התרבות, שמקבלים ביטוי חשוף במיוחד דווקא במעבר בין מדיומים, אינו פחות חשוב לספרות כשלעצמה. כך למשל, ספרם של ניל גיימן וטרי פראצ'ט, "בשורות טובות", זכה לתרגום עברי חדש וליחסי ציבור נרחבים לאור הצלחתה של האדפטציה הטלוויזיונית של אמזון.

אלא שלא רק תהליכי הכלכליים של האדפטציה פועלים באופן רב־כיווני, אלא גם תהליכי הטקסטואליים. כך, למשל, אני נחשפתי לראשונה ליצירתו של דיקנס בטיסה שהחלה את תהליך ההגירה שלי, כילד קטן. הייתי מרותק למסך הקטן על הכיסא שלפניי וצפיתי ב"מזמור חג המולד של מיקי מאוס". לא היה לי מושג אז שמדובר באדפטציה מורכבת השואבת גם מסיפורו של דיקנס וגם מדמויות שונות בעולם המצויר של דיסני, ולא הבנתי שהדמות המצוירת של סקרוג' מקדאק מבוססת על הדמות הראשית בסיפורו זה של דיקנס. עד היום איני יכול לקרוא את הסיפור "המקורי" מבלי לחוות את רוחות הרפאים בסיפורו של דיקנס דרך הופעתן המצוירת. לפחות עבור קורא אחד, דיסני ודיקנס כרוכים יחד לעולם.

המחשבה על אדפטציה מחייבת מחשבה על מהותו של כל אחד מן המדיומים שביניהם נעים הטקסטים, אך בה בעת היא גם מחייבת אותנו לחשיבה מחודשת על הצורך בגבולות המוצקים ביניהם. היא שואלת "מהי ספרות?" אבל אז גם שואלת "מה הספרות עושה?" – כלומר, מה נכנס לספרות ומה יוצא ממנה, איך היא נעה כרוח העוברת דרך קירות הבית. זוהי תנועה שאינה פלישה אלא הגירה, וזו כשלעצמה עלולה להיות מאיימת. תפיסת ההבחנות בין מדיומים כמערכת של הבדלים, בלשונו של פרדיננד דה סוסיר, אינה

מחייבת אותנו לשרשרת של ניגודים, אלא לשרשרת של אפשרויות. התנועה בין מדיומים מאפשרת לנו להבין את הספרות כמדיום שגבולותיו נזילים, ומראה לנו שאותם מדיומים אחרים אינם ניזונים מגווייתה של הספרות, כפי שוולף חששה, אלא חיים עם הספרות במעין סימביוזה.

כדי לשאול "מהי ספרות?" אין די לשאול מה הספרות אינה, או מה אינו ספרות, אלא מה הספרות יכולה לעשות. מהו אותו "רעש" העובר כרוח רפאים מחדר לחדר, ממדיום למדיום – ויותר מכל, כיצד נוכל לשהות במחיצתו של הרעש הזה ולקרוא ספר, או לצפות בטלוויזיה, מבלי להתחרט לא על זה ולא על זה.