

אוניברסיטת בר-אילן

הפקולטה למדעי הרוח

המחלקה לתרגום וחקר התרגום

**תעביר, היפרטקסטואליות ואלוזיה בספרו של טרי פראצ'ט *Wyrd Sisters***

מרגריטה וולוסין

עבודה זו מוגשת כחלק מהדרישות לשם קבלת תואר מוסמך במחלקה לתרגום וחקר התרגום של אוניברסיטת בר

אילן

עבודה זו נכתבה בהדרכתה של פרופ' רחל ויסברוד, מהמחלקה לתרגום וחקר התרגום של אוניברסיטת בר-אילן.

תודותיי נתונות לפרופסור ויסברוד על סובלנותה ועזרתה הרבה בכתיבת עבודה זו.

תודה למשפחתי ובמיוחד לחבריי המקסימים על העידוד והתמיכה הבלתי נדלים.

## תוכן עניינים

תקציר	א
1. מבוא	1
2. סקירת ספרות	2
2.1. התעביר ותיאוריית התרגום	2
2.2. היפרטקסטואליות ותעביר	3
2.3. האלוזיה	6
2.4. הפלימפססט, הפרודיה וההומור	9
3. שיטת המחקר	17
4. תקציר הספר <i>Wyrđ Sisters</i>	19
5. תעביר מבוסס אלוזיות – אלוזיות ל- <i>Macbeth</i> בספרו של פראצ'ט <i>Wyrđ Sisters</i>	21
5.1. האלוזיה שבכותרת	21
5.2. דמויות ותמות	22
5.2.1. המכשפות	22
5.2.2. הדוכס ואשתו	41
5.3. אלוזיות בדפוסי העלילה	51
5.4. סיכום	54
6. תעביר מבוסס אלוזיות-אלוזיות ל- <i>Hamlet</i> בספרו של פראצ'ט <i>Wyrđ Sisters</i>	55

56	6.1 דמויות ותמות
56	6.1.1 יורש העצר
65	6.1.2 רוח הרפאים של המלך הנרצח
75	6.1.3 המחזה בתוך המחזה
80	6.2 סיכום
82	7. תעביר מבוסס אלוזיות – אלוזיות לטקסטים נוספים
82	7.1 אלוזיות לדמותו של שייקספיר ולמחזותיו האחרים
82	7.1.1 דמותו של שייקספיר אצל פראצ'ט
86	7.1.2 אלוזיות למחזותיו האחרים של שייקספיר
87	7.2 אלוזיות לטקסטים קנוניים מאוחרים יותר ולתרבות בת ימינו
87	7.2.1 אלוזיות לטקסטים קנוניים מאוחרים יותר
90	7.2.2 אלוזיות לתרבות בת ימינו
94	7.3 סיכום
96	8. מסקנות המחקר ותרומתו
99	9. ביבליוגרפיה
i	Abstract

## תקציר

עבודה זו בוחנת את ספרו של טרי פראצ'ט *Wyrd Sisters* שפורסם בשנת 1980, ומתמקדת באופיו של תעביר הנוצר על-ידי מרקם עשיר של אלוזיות בעלות אפקט הומוריסטי. במסגרת העבודה נותחה יצירה זו של פראצ'ט במטרה לענות על השאלה מהם היחסים שמקיים הטקסט של פראצ'ט עם הטקסטים שאותם הוא מדהדד ובעיקר עם המחזה *Macbeth* (1999 [1606]), פרי עטו של וויליאם שייקספיר, וכן מהן התופעות היוצרות יחסים אלה.

המסגרת התיאורטית של המחקר היא תיאוריית התעביר ותיאוריות קרובות. תיאוריית התעביר פותחה על ידי אבן-זהר (Even-Zohar, 1990) ומתבססת על יאקובסון (Jakobson, 1959). יאקובסון (*ibid.*) מנה שלוש צורות תרגום: בין-לשוני, תוך-לשוני ובין-סמיוטי (Jakobson, 1959, p. 233). אבן-זהר (*ibid.*) ראה את כולן כשייכות לקטגוריית-על שקרא לה "תעביר". הוא כלל בה את סוגי התרגום שמנה יאקובסון (*ibid.*) והוסיף עוד סוג אחד: תרגום מודלים שלא בתיווך טקסטים קונקרטיים. אבן-זהר (*ibid.*) הצביע על הקבלה בין כולם. לדידו, על חקר התרגום הבין-לשוני והתוך-לשוני להיעשות תחת קורת-הגג של חקר התעביר ככלל. פטרילי (Petrilli, 2003) המשיכה לפתח את ההבחנות של יאקובסון (*ibid.*) באופן בלתי תלוי באבן-זהר (*ibid.*). במחקרה מרחיבה פטרילי (*ibid.*) על סוגי התרגום התוך-לשוני האפשריים: בין מערכות סימנים שונות, בין משלבים שונים ובין רמות שפה שונות בתוך אותה השפה. ויסברוד (2007) היא ממשיכת דרכו של אבן-זהר (*ibid.*) ועוסקת גם היא בתעביר. להגדרת התעביר כקטגוריית-על היא מוסיפה פירוט, פירוק וניתוח אמפירי של מקרי-מבחן.

עם זאת, אין העבודה תחומה במסגרת תיאוריית התעביר על נגזרותיה, אלא מתבססת גם על כתביהם של ז'נט (Genette, 1997) בנושא ההיפרטקסטואליות, תופעה העוסקת גם היא ביצירת טקסט על בסיסו של טקסט קיים, בן-פורת (Ben-Porat, 1976) ומאצ'סק (Machacek, 2007) בנושא האלוזיה, שהיא התייחסות לטקסט אחד בתוך טקסט אחר, וכן האברקורן (Haberkorn, 2007) ודילון (Dillon, 2005), המתארים את תופעת הפלימפסט – יצירת טקסט חדש תוך מחיקתם של טקסטים קודמים ונטילת יסודות מהם. במחקרו המוזכר מעלה מציע ז'נט (*ibid.*)

חלוקה בינרית של האופן שבו נבנה טקסט אחד על בסיסו של טקסט קודם, בהבחינו בין טרנספורמציה לבין חיקוי. בן-פורת (*ibid.*) ומאצ'סק (*ibid.*) מתמקדים בתפקיד שממלאת האלוזיה בקשירת טקסט חדש לטקסטים קודמים ובהשלכות שיש לה על ההערכה הן של הטקסט החדש והן של הטקסטים המאוזכרים בו. תופעת הפלימפססט כפי שהיא מוצגת אצל האברקורן (*ibid.*) קושרת גם היא טקסט קיים לקודמיו, אך עושה זאת על דרך השלילה, תוך הריסה מכוונת של הטקסט(ים) ששימש(ו) כמקור לפלימפססט.

במסגרת עבודה זו נבדקו ונותחו קטעי טקסט סגורים וצמתיים מובהקים מתוך ספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters* בהתאם לשיטה שהתווה טורי (Toury, 1977, p. 100). לצורך זה נבחרו קטעים מייצגים מהספר, שבהם מופיעות אלוזיות בולטות במיוחד המעודדות הערכה מחודשת של הטקסט המהודד באמצעותן. בעזרת התאוריות לעיל, בדקתי בקטעים אלה את היחס שבין יצירתו של פראצ'ט ל-*Macbeth* ול-*Hamlet* של שייקספיר מבחינת דמויות, מבנים עלילתיים ויסודות רעיוניים העומדים בתשתית הטקסטים השייקספיריים. כמו כן, נבדקה הזיקה שבין ספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters* לטקסטים נוספים מהספרות הקלאסית והמודרנית המאוזכרים בו, וכן לתופעות תרבותיות שאינן טקסטים כתובים.

כפי שעולה מהפרק החותם את העבודה, מצאתי שהקשר בין הטקסטים המשמשים כאבני בניין לספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters* לתוצר המוגמר שלו מבוססים על אלוזיות הגוררות שבירה של הקנון באמצעות אי-הלימה וההומור הנוצר בעטייה. הרכיבים של הטקסטים הקודמים שבבסיס הרומן של פראצ'ט עדיין שרירים וקיימים בטקסט החדש אולם נוצקת לתוכם משמעות חדשה בשל ההקשר השונה ששובצו בו. כך מביא ספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters* להערכה מחודשת של הטקסטים הקנוניים עצמם וכן לרעיונות הטמונים בהם, רעיונות שכבר בתקופתו של שייקספיר היו חלק מהמסורת הספרותית והפכו למוכרים בין השאר בזכות טקסטים אלה. המגמה המשותפת לכלל האלוזיות ולפלימפססט שהן יוצרות היא החתירה תחת הסטריאוטיפים והתפיסות המובלעות המובעים בטקסטים הקנוניים.

## 1. מבוא

בחרתי לעסוק בספרו של טרי פראצ'ט *Wyrd Sisters*, שכבר בעיון ראשוני נמצא כי הוא מהדהד בעיקר את המחזה *Macbeth* מאת ויליאם שייקספיר אולם יש בו גם התייחסויות רבות לטקסטים אחרים. מערכת היחסים בין הטקסט של פראצ'ט למחזה השייקספירי ולטקסטים אחרים מורכבת מאוד ולכן מרתקת מבחינה מחקרית. לפיכך, מטרת העבודה היא לבדוק את היחסים הפולמוסיים בין הרומן של פראצ'ט *Wyrd Sisters* לטקסטים שבבסיסו כדרך להציע לו פרשנות. יחסים אלה מתפרשים במונחים של תעביר, היפרטקסטואליות, פלימפססט ואלוזיה.

מניתוח היצירה שאני מציעה בהמשך העבודה (ובפרט בפרק 5), עולה, כאמור, כי טקסט הבסיס העיקרי לספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters* הוא *Macbeth*. עם זאת, אצל פראצ'ט עומדות המכשפות במרכז העלילה, בניגוד למחזה השייקספירי שבו נוכחותן מצומצמת, אף אם חשובה. המכשפות של פראצ'ט הן הדמויות הראשיות בספר, הכוח המניע מאחורי ההתרחשויות, למעשה. בניסיון לעשות את הדבר הנכון הן מצילות את יורש העצר החוקי של הממלכה מידי מתנקשיו ולאחר מכן נקלעות לעימות עם הדוכס הרשע, שתפס את הכס באמצעות רצח המלך ושזמם להבטיח את שלטונו בכך שיהרוג גם את הנסיך התינוק. עימות זה מביא בסופו של דבר את המכשפות לידי הטלת לחש רב עצמה הגורם לחמש-עשרה שנים בתולדות הממלכה לחלוף בן לילה. זאת, במטרה לאפשר ליורש החוקי להתבגר ולתבוע את הכס מהר ככל האפשר.

ברומן של פראצ'ט *Wyrd Sisters* נוצר מארג טקסטואלי עשיר במיוחד, משום שטקסט זה מפנה את הקוראים לא רק ל-*Macbeth*, אלא גם למחזות אחרים מפרי עטו של שייקספיר, ליצירות ספרותיות בולטות בספרות האנגלית והמערבית, ולדמויות ואירועים היסטוריים שזכו לתהודה בתרבות המערבית. הסבר היחסים הפולמוסיים הנוצרים בין כלל הטקסטים הללו וההתרנות תחת המסורת הספרותית הניכרת ב-*Wyrd Sisters* מאפשר הבנה טובה יותר של הטקסט הנחקר ועשוי אף לתרום לגיבוש מודל תיאורטי שיוכל לשמש חוקרים אחרים לצורך פרשנות טקסטים בעלי מאפיינים דומים.



## 2. סקירת ספרות

### 2.1 התעביר ותיאוריית התרגום

התעביר (transfer) הוא קטגוריית-על שהציע אבן-זהר (Even-Zohar 1990), המקיפה צורות שונות של העברת טקסט בין שפות, זמנים ותרבויות, ושכבסיסה נמצאת ההבחנה של יאקובסון (Jakobson, 1959). יאקובסון מנה שלושה סוגים של תרגום: בין-לשוני, תוך-לשוני ובין-סמיוטי (Jakobson, 1959, p. 233). לתרגום התוך-לשוני התייחס יאקובסון גם בתור פראפרזה (rewording) – טקסט העובר המללה מחודשת, במילים אחרות, באותה השפה. סוזן פטריילי (Petrilli, 2003) בונה קטגוריות משלה על בסיס ההבחנה של יאקובסון. את התרגום התוך-לשוני היא מכנה בשם endolingual translation, ומחלקת אותו לשלוש קטגוריות משנה (Petrilli, 2003, p. 20). שלוש הקטגוריות הן: diamestic endolingual translation – תרגום סימנים לשוניים שבעל-פה לסימנים לשוניים שבכתב, כלומר מעבר בין מערכות סימנים שונות במסגרת אותה השפה; diaphastic endolingual translation – תרגום בין משלבים, בדגש על ההבדלים בין שפה רשמית וסטנדרטית לניבים מקומיים, למשל; וכן diglossic endolingual translation – תרגום משפה גבוהה לשפה נמוכה, כדוגמת המעבר מהשפה השייקספירית לאנגלית בת ימינו (Petrilli, 2003, p. 20). פטריילי מספקת חוליה מקשרת בין התרגום כמכלול לבין התרגום התוך-לשוני כמקרה פרטי של התרגום ככלל בטענה שאין הבדל של ממש בין תרגום בין-לשוני לתרגום תוך-לשוני:

in principle, translation among different historical-natural languages is no different from translation within a single language (Petrilli, 2003, p. 22).

הודות לטענה זו, ובעיקר לעובדה שהיא משתמשת בתיאוריות של יאקובסון (Jakobson, 1959) בתור הבסיס הרעיוני לתיאוריות שלה, נוצרת זיקה בין מחקרה לבין מחקריו של אבן-זהר (Even-Zohar, 1990). אבן-זהר (*ibid.*) קישר בין התרגום הבין-לשוני והתוך-לשוני והצביע על ההקבלה בין תהליכי היצירה של שניהם:

Our accumulated knowledge about translation indicates more and more that translational procedures between two systems [...] are in principle analogous, even homologous, with transfers within the borders of the system (Even-Zohar, 1990, p. 73).

מכאן שכדאי לחקור את שני התחומים, התרגום הבין-לשוני והתוך-לשוני, בעזרת אותם הכלים ואפשר אף להסיק מכך שהתעביר הוא מושג-גג, הכולל בתוכו הן את התרגום התוך-לשוני (כלומר, תהליך המתרחש במסגרת של שפה אחת ותרבות אחת), הן את העברת הטקסט ממערכת סמיוטית אחת לאחרת והן את התרגום הבין-לשוני, הכרוך במעבר משפה אחת לאחרת. אם כך, אפשר להתחקות אחר תהליך התעביר ולהסביר את הבחירות של המחבר באופן דומה לזה שבו אנו מסבירים את בחירותיו של המתרגם: "ניתן לשער שהתופעות הרווחות בתרגומים באשר הם [...] יופיעו גם בסוגי תעביר אחרים" (ויסברוד, 2007, עמ' 220-221). בחירות אלה מוסברות במידה רבה בחילופי דגמים במעבר למערכת אחרת, שלרשותה רפרטואר אחר. על בסיס זה ממליץ אבן-זהר (Even-Zohar, 1990) לחתור לשילובם של חקר התרגום וחקר התעביר:

[...] If, that is, we wish to proceed with what has already been accepted as "new directions" in translation studies, where questions of transfer are dealt with in practice as inseparable from questions of translation (Even-Zohar, 1990, p. 74).

## 2.2 היפרטקסטואליות ותעביר

עבודה זו תתבסס במידה רבה על מושג ההיפרטקסטואליות של ז'נט (Genette, 1997), שהוא חלק ממושג רחב יותר, טרנסטקסטואליות, המקיף את כלל היחסים המתקיימים בין טקסטים. ז'נט מבחין בספרו בין כמה סוגים של התופעה שאותה הוא מכנה "טרנסטקסטואליות" – מונח הגג שבאמצעותו הוא מתייחס למכלול היחסים בין הטקסטים. הוא מונה חמישה סוגים עיקריים של טרנסטקסטואליות, הנבדלים זה מזה בטיב היחסים הנוצרים בין שני הטקסטים, המקורי והחדש, ובמידת הקרבה ביניהם. חמשת הסוגים הם: אינטרטקסטואליות, שאותה הוא מגדיר בתור נוכחות של טקסט

אחד בתוך טקסט אחר; פאראטקסטואליות, המציינת יחס בין הטקסט לטקסטים אחרים המשמשים לו כמעטפת, כדוגמת המבוא בספרים; מטאטקסטואליות, הכוללת תגובות על הטקסט דוגמת פרשנות; היפרטקסטואליות, שעל אודותיה אני מפרטת בהמשך וארכיטקסטואליות, מערכת היחסים המובלעת ביותר, המתבטאת בעיקר ביצירת קשר בין טקסטים באמצעות סיווגם באותה הקטגוריה, כמו למשל – קטגוריית הסיפור הקצר (Genette, 1997, pp. 1-4).

ז'נט (Genette, 1997) מדגיש שהאינטרטקסטואליות שלו אינה זו של קריסטבה (Kristeva, 1969), שטבעה את המונח ופיתחה תיאוריה שלמה סביבו. אצלו אינטרטקסטואליות, דהיינו ציטוט או רמיזה מקומית, אינה קטגוריית-העל. ז'נט (*ibid.*) מציע את מושג הטרנסטקסטואליות בתור קטגוריית-על, במקום האינטרטקסטואליות של קריסטבה (Kristeva, 1969), ומספק פירוש צר יותר לזה האחרון:

The first type was explored some years ago by Julia Kristeva, under the name of intertextuality [...]. For my part, I define it, no doubt in a more restrictive sense, as a relationship of copresence between two texts or among several texts: that is to say [...] as the actual presence of one text within another. In its most explicit and literal form, it is the traditional practice of quoting (Genette, 1997, pp. 1-2).

סוג הטרנסטקסטואליות שבו מתמקד ז'נט (Genette, 1997) במסגרת ספרו מכונה "היפרטקסטואליות", מושג שבו הוא משתמש כדי להגדיר את הזיקה המסוימת מאוד בין טקסט אחד לטקסט אחר שצמח ממנו:

By *hypertextuality* I mean any relationship uniting a text B (which I shall call the *hypertext*) to an earlier text A (I shall, of course, call it *hypotext*), upon which it is grafted in a manner that is not that of a commentary (Genette, 1997, p. 5).

קטגוריה זו מחלק ז'נט (*ibid.*) לשתי תת-קטגוריות – החיקוי והטרנספורמציה. החיקוי לדידו של ז'נט (*ibid.*) הוא התהליך הישיר פחות שבמסגרתו מאמץ המחבר של ההיפרטקסט (הטקסט החדש) את הסגנון של מחבר ההיפוטקסט (טקסט הבסיס) ובוחר לכתוב באותה הסוגה, הווה אומר מקבל עליו אילוצים תמטיים וצורניים מסוימים.

הטרנספורמציה, לעומת זאת, היא תהליך ישיר יותר, שבמהלכו משתנה זירת הפעילות והתקופה שבה היא מתרחשת, אולם שמות הדמויות וקווי העלילה המרכזיים נותרים כשהיו. ז'נט (*ibid.*) בוחר להביא בתור דוגמה לכל אחד מאלה את היחסים שבין האודיסיאה של הומרוס ליוליסס של ג'ויס מצד אחד ולאינאוס של וירגיליוס מצד שני:

The transformation that leads from the *Odyssey* to *Ulysses* can be described (very roughly) as a *simple* or *direct* transformation, one which consists in transporting the action of the *Odyssey* to twentieth-century Dublin. [...Virgil's] transformation is less direct because Virgil does not transpose the action of the *Odyssey* from Ogygia to Carthage [...] he tells an entirely different story [...]. He does so by drawing inspiration from the generic – i.e. at once formal and thematic – model established by Homer [...] following the hallowed formula by *imitating* Homer (Genette, 1997, pp.5-6).

כפי שאפשר לראות מכל האמור לעיל, התיאוריה של ז'נט (*ibid.*) עוסקת גם היא בטקסט שצומח מתוך טקסט אחר. אם כך, אפשר לומר שהתופעה שמתאר ז'נט (*ibid.*) מקבילה במידת מה לתעביר. מושג ההיפרטקסטואליות שמציע ז'נט (*ibid.*) מתאים במיוחד לאופי המחקר שלי ולפיכך העדפתי לבחור במודל של ז'נט (*ibid.*) על פני זה של קריסטבה (Kristeva, 1969).

חוקר נוסף שעסק בטבעם של היחסים שבין הטקסטים הוא אנטון פופוביץ (Popovič, 1967). פופוביץ (*ibid.*) מתאר גם הוא תהליך שבו טקסט אחד משמש כבסיס ליצירתו של טקסט אחר, ובוחר להתמקד בתהליכים שמעורב בהם שינוי בתחום המשמעות:

For the study of inter-textual relations, and of metatexts in particular, only those relations between texts are important which have a modeling character (continuity), ie, which develop or modify in some way the semiotic, meaning-bearing, side of the original text (Popovič, 1967, p. 226).

פופוביץ (Popovič, 1967) מציע סיווגים שונים מאלה של ז'נט (Genette, 1997) לטיב היחסים בין הטקסטים. בעוד ז'נט (*ibid.*) ממיין את הטקסטים הטראנסטקטואליים על פי סוגות ומבחין, בין השאר, בין ביקורת ספרותית לבין פארודיה, פופוביץ (Popovič, 1967) מחלק את סוגי המטא-טקסטים בהתאם למישור שבו אירע השינוי: "The principal aspects of the relation between prototext and metatext [are]: semantic, stylistic, axiological, and those associated with the author's strategy" (Popovič, 1967, p. 227). פופוביץ (*ibid.*) שם דגש על האילוצים השונים שמקבל עליו מחבר המטא-טקסט (הטקסט החדש) ושבאמצעותם נשמר קשר עם הפרוטו-טקסט (טקסט הבסיס), ובפרט על המאפיינים של טקסט הבסיס שהשתמרו במטא-טקסט. פופוביץ (*ibid.*) ממפה למעשה את התופעות הרווחות במטא-טקסטים בעקבות אילוצים אלה, תופעות הדומות דמיון רב לתופעות הרווחות בתרגומים, כגון אלה שמונה ויסברוד: "הזחות, התאמה צורתית, סטנדרטיזציה והפיכת המובלע למפורש (או היפוכה)" (ויסברוד, 2007, עמ' 221). בספרה מציינת ויסברוד את זוויות ההסתכלות השונות של פופוביץ (Popovič, 1967) וז'נט (*ibid.*) וכך מקשרת בין השניים ומגשרת בין התיאוריות שהציעו:

לפי הסכימה של פופוביץ (Popovič, 1967), טקסטים אלה [טקסטים פולמוסיים] מקיימים קשר קונטרוברסיאלי גלוי לאורך הטקסט השלם. לפי ז'נט (*ibid.*), טקסטים אלה שייכים לקטגוריה ד (היפרטקטואליות). אלה הן ה"משבצות" שפופוביץ (*ibid.*) וז'נט (*ibid.*) מיקמו בהן או סמוך להן גם את הפארודיה (ויסברוד, 2007, עמ' 254).

### 2.3 האלוזיה

תופעה נוספת הקשורה בקשר הדוק ליחסים שבין טקסטים ולטיב יחסים אלה היא תופעת האלוזיה. שני החוקרים העוסקים באלוזיה שבכתביהם אשתמש לצורך מחקר זה הם זיוה בן-פורת, אחת החלוצות בתחום וגרגורי מאצ'סק (Machacek, 2007), המציע עיבוד בן זמננו לתיאוריה של בן-פורת. במאמרה עוסקת בן-פורת באלוזיה הספרותית שאותה היא מגדירה כך: "a literary device [...] for the simultaneous activation of two texts" (Ben-Porat, 1976, p. 107). לגרסתה, הפעלה בו-זמנית זו של שני טקסטים מושגת באמצעות: "a sign (simple or

complex) in a given text characterized by an additional larger 'referent'. This referent is always "an independent text. (Ben-Porat, 1976, p. 108). בן-פורת מבחינה בין שני סוגים של אלוזיה ספרותית, על-פי טיב היחסים הנוצרים בין הטקסט המרמז לטקסט הנרמז – האלוזיה המטפורית והאלוזיה המטונימית. האלוזיה מהסוג הראשון מתרחשת בין שני טקסטים שאין להם שום קווי דמיון תמטיים מלבד ה"סמן" היוצר את האלוזיה, ואילו אלוזיה מהסוג השני מתרחשת כאשר יש דמיון תמטי רב בין שני הטקסטים והם קשורים זה בזה בקשר הדוק וגלוי:

Initially unrelated texts have, in terms of their fictional worlds, no common elements, except for the marker [an element or pattern belonging to another independent text]. [...]

Initially related texts are characterized by shared world components: many major elements which constitute the fictional world are common to both texts; all those elements act as markers. [...] the texts may be initially related through their similarity or their contiguity. [...] we may call these relationships, and the types of literary allusions they yield, metaphoric and metonymic respectively (Ben-Porat, 1976, p. 117).

נושא נוסף הנידון על-ידי בן-פורת הוא ההשפעה של שני הטקסטים המעורבים בתהליך זה על זה. ההשפעה של הטקסט הנרמז על הטקסט המרמז, המאוחר יותר, נתפסת כטבעית ואולי אף כמובנת מאליה, אך לא כך הוא לגבי ההשפעה בכיוון ההפוך. עם זאת, לדידה של בן-פורת, האלוזיה יוצרת השפעה כזו: "familiarity with the later text [...]" (Ben-Porat, 1976, p. 114). "can change or modify the interpretation of the evoked text" אם כן, האלוזיה יכולה לשנות לעתים לא רק את האופן שבו הקוראים תופסים את הטקסט שיוצר את האלוזיה, אלא גם את האופן שבו הם מבינים את הטקסט שהאלוזיה רומזת אליו ומביאה להערכה מחודשת שלו.

גרגורי מאצ'סק (Machacek, 2007) מרחיב על תפקודה זה של האלוזיה במאמרו שלו, כשהוא טוען כי כפועל יוצא מהפרשנות שמציעים הקוראים לאלוזיה זוכה הטקסט המקורי להערכה מחודשת מדי דור: "canonical authors do not persist unchanged through time but are reproduced by each generation of readers"

(Machacek, 2007, p. 532). יתרה מזו, מאצ'סק (*ibid.*) גורס כי אף האופן שבו אנו מפרשים את האלוזיה הוא

תלוי-תרבות ולכן תלוי-תקופה:

Whether and how one interprets an allusion [...] is a function of one's historical moment.

Allusions to earlier authors [...] are no less cultural than any other textual phenomenon

(Machacek, 2007, p. 533).

מאצ'סק (*ibid.*) מציע מינוח נפרד לרכיבי האלוזיה, reprise להדהוד ו-spur לרכיב המקורי עצמו (Machacek,

2007, p. 529) ומפרט את הסיבות שהביאו אותו לטבוע מינוח חדש, ביניהן הבלבול והערפול התיאורטיים הנוצרים

בהעדרם של מונחים מתאימים וכן רצונו להעניק יחס שווה למחבר המקורי ולמחבר המהדהד: "This pair of terms

is intended to stress the creativity of the adapting author no less than the one whose phraseology

"is adapted." (Machacek, 2007, p. 529). מאצ'סק (Machacek, 2007) מפנה ביקורת כלפי המינוח של

קריסטבה, זה של ז'נט (Genette, 1997) וזה של בן-פורת. מאצ'סק (*ibid.*) פוסל את השימוש במושג

האינטרטקסטואליות של קריסטבה משום שלדידו איבד מושג זה את המשמעות המקורית שהעניקה לו קריסטבה והפך

בשוגג למילה נרדפת לאלוזיה:

Julia Kristeva coined the term intertextuality to designate [...] the way a variety of texts

[...] emerge from a particular semiotic order [...]. For her, the word denotes not so much

the relation between particular texts as the semiotic principles that lie [...] between texts

from a different culture and allow them to have what meaning they do [...]. Kristeva

herself has called the common use of intertextuality as a rough synonym for allusiveness

a 'banal' misappropriation of her term [...] The original definition of intertextuality

probably cannot at this point be upheld (Machacek, 2007, pp. 523-4).

כלפי המינוח של ז'נט (Genette, 1997) טוען מאצ'סק (Machacek, 2007) שהוא כוללני מדי, בשל רוחב היריעה שאותה הוא מכסה:

Nor is source entirely appropriate, since it generally names the full work in which the imitated phrase appears (an objection that applies to [...] Gerard Genette's hypotexte as well) (Machacek, 2007, p. 529).

כלפי בן-פורת טוען מאצ'סק (Machacek, 2007) שהמינוח שבו בחרה מכאני מדי ומבוסס על הנחות שאינן בהכרח נכונות, מחד גיסא, וכן שהוא אינו ברור די הצורך, מאידך גיסא:

Terms such as [...] *activation* – besides suggesting, wrongly, that imitative phrases inevitably call to mind the phrases on which they are based – also give a rather reductive and mechanistic impression of how a reminiscence operates [...]. And, finally, Ben-Porat's terminology still leaves us with no term to designate the phrase in its initial incarnation (Machacek, 2007, p. 529).

אולם יש ביכולתה של הגישה שלה לתרום להבנת מנגנון האלוזיה ולהשלכותיה על שני הטקסטים ולפיכך יש מקום לסיומתה של שתי הגישות בנושא.

## 2.4 הפלימפססט, הפרודיה וההומור

הפלימפססט הוא המונח העומד בלב המאמר של שרה דילון (Dillon, 2005), שבמסגרתו היא מתחקה אחר התפתחות הפלימפססט בתור מטאפורה בתרבות המערבית. מונח זה שייך במקור לחקר הכתב והתפתחותו הגראפית (פלאוגרפיה) ומתאר את תהליך השימוש החוזר בגווילים שהתרחש בימי הביניים. בשל המחסור בחומרי הגלם שהיו דרושים ליצירת גווילים חדשים, גווילים ישנים שדהו או גווילים שהמתועד בהם נתפס כמידע שאבד עליו הכלח עובדו בחומרים כימיים



במטרה למחוק את המלל הקיים ולייצר גוויל חלק שימולא בתוכן חדש. עם זאת, הטקסט הקודם שהוסר לא נעלם מהגוויל לחלוטין. בהשפעת הזמן והחשיפה של הגוויל לחמצן, המלל שנמחק החל לבצבץ מבעד למלל החדש, תכונה שהפכה גווילים אלה למושא למחקר של הפלאוגרפים (Dillon, 2005, pp. 243-244). לדידה של דילון, השימוש המטאפורי של דה קווינסי (De Quincey, 1998 cited in Dillon, 2005, pp. 243-244) במונח הפלימפסט סימל את כניסת המשמעות המטאפורית של המונח לתרבות המערבית:

De Quincey's essay inaugurated – that is, both introduced and initiated the subsequent use of – the substantive concept of the palimpsest. [...] De Quincey was not the first writer to use palimpsests in a figurative sense. However, his inauguration of the concept of the palimpsest marks the beginning of a consistent process of metaphorization of palimpsests from the mid-nineteenth century (the most prolific period of palimpsest discoveries) to the present day (Dillon, 2005, pp. 243-244).

דילון טוענת שיש חשיבות רבה לא רק לחקר הרובד הקדום יותר בפלימפסט כי אם גם (ואף בעיקר) לבחינת היחסים בין רובד קדום ומושתק זה לרובד המאוחר יותר שנתפס כרובד של הכובשים, שהטילו את מרותם על התוכן הקדום של הגווילים בכך שבחרו למחוק אותו:

Scholars must not only listen to the previously silent or suppressed voices in history but analyse how such voices are interwoven with, speak in and through, infect and affect supposedly 'dominant' and 'authoritative' historical narratives (Dillon, 2005, p. 255).

היחסים הללו חשובים לדידה של דילון משום שהם מאפשרים ניתוח של יחסי הכוחות בין המרכז השולט לשוליים וכן משום שהם מציעים קרקע פורייה לשכתובים עתידיים, היסטוריים וספרותיים, שכתובים שיוכלו להוביל לשינויים ביחסי הכוחות:

This is not only because the palimpsest features colonized and colonizer's discourses as interlocking, but also because it embodies the potential for future reinscriptions of the cultural and historical palimpsest, for shifts in the balances of power and force (Dillon, 2005, p. 255).

מאמרו של ג'דעון האברקורן (Haberkorn, 2007), בדומה לספרו של ז'נט (Genette, 1997) ולמאמרה של דילון (Dillon, 2005), עוסק בתופעת הפלימפסט שאותה מיישם האברקורן (*ibid.*) במחקרו על ספריו של פראצ'ט, שבהם נעשה "complete and thorough reinvention" (Haberkorn, 2007, p. 320) של המסורת שקדמה לו. הוא מתאר את התהליך כך:

Pratchett scrapes clean the surface before reinscribing it with his own [content]. Just as the present layer of a palimpsest contains traces of what went before, and will in turn shine through whatever comes after, so Pratchett's reinscriptions both reflect and contribute to the cultural discourse (Haberkorn, 2007, p. 319).

במאמרו עוסק האברקורן (Haberkorn, 2007) בדמויות הגיבורים אצל פראצ'ט, שמכללן הוא בוחר לנתח שתיים לעומק, אולם אפשר להחיל את מסקנותיו על היבטים אחרים בספריו של פראצ'ט, שכן השינויים שהוא מחולל אינם נוגעים לאופי הדמויות בלבד אלא גם לקווי עלילה ולעולם הבדיוני בכללותו. האברקורן (*ibid.*) עוקב אחר תהליך ההתפתחות של הכתיבה של פראצ'ט ומצביע על כמה שלבים שעבר הסופר בדרכו לכתיבת הפלימפסט במתכונתו הסופית. לגרסתו של האברקורן (*ibid.*), תחילה עסק פראצ'ט בהגחכה בלבד (כלומר בהריסה ללא בנייה מחדש, בניגוד למתרחש בספריו המאוחרים יותר):

As Pratchett reacts against stereotypical fantasy heroes, and argues for their inadequacy, he does, at first, introduce no viable alternative. Rather, in exposing the clichés to

ridicule, he is scraping off the old words and preparing the surface for reinscription (Haberkorn, 2007, p. 330).

לדידו של האברקורן (Haberkorn, 2007), גישתו זו של פראצ'ט לא הייתה אלא תגובת נגד לשימוש החוזר הבלתי פוסק שנעשה בספרות הפנטסיה בדמותו של הגיבור:

[W]hile the tradition of modern fantasy hero is no doubt open for a wide range of inventions, there has been repetition – indeed, at times there has seemed to be naught but repetition: The army of heroes marching through fantasy novel – far too frequently, fantasy trilogy after fantasy trilogy – often seems to come from a single mold: uniform, simplified, standardized. It is this sameness which Pratchett reacts against in his earlier Discworld novels, and he ridicules the imitations (Haberkorn, 2007, p. 327).

הדרך שבה בחר פראצ'ט להגיע למטרתו עוברת בפרודיה, כפי שמגדיר אותה פופוביץ (Popovič, 1967), כסוג של טקסט פולמוסי שבו הציטוט, המופיע בדרך כלל כאישוש לטקסט היעד ותוך כך גם לטקסט המקור, שנמצא ראוי להישען עליו, משמש דווקא לחתירה תחתיו:

[P]olemical attitude [...] can assume the form of apparent affirmation. Here, a quotation from the prototext is introduced into an inadequate context or situation, ie, a context or situation which are semantically different from it and incompatible (inconsistent) with it. Parody can thus be effected not only through the destruction of the original text, but also by means of mechanical quotation (Popovič, 1967, p. 229).

ז'נט (Genette, 1997) גם הוא מצביע על "playful or satiric transgression" (Genette, 1997, p. 143), כלשונו, כעל תהליך שבמסגרתו נוצר טקסט אחד על בסיס טקסט אחר, והוא מבחין בין שלושה סוגים שונים של טרנסגרסיה זו – הפרודיה, הבורלסקה וה-mock-heroic poem. הפרודיה לדידו היא החלת טקסט אציל על התרחשות

וולגרית, הבורלסקה – החלת סגנון וולגרי על דמויות ורצף אירועים נאצלים, ואילו ה-mock-heroic poem הוא שימוש בסגנון נאצל לצורך הצגת נושא שאיננו כזה:

- *parody*, which consisted of applying, as literally as possible, a noble text to a (real) vulgar action very different from the action in the original but analogous enough to make the application possible;
- *burlesque travesty*, which consisted of transcribing into vulgar style the noble text while keeping the action and the original names and qualities of its characters, so that the stylistic incongruity or discordance arose from the very disparity between the nobility retained in the social situations (with kings, princes, heroes, etc.) and the vulgarity of the narrative, the speeches and the thematic details;
- the *mock-heroic poem*, which consisted of treating a vulgar subject in a noble style and using the heroic style in general: that is, without specific reference to any particular noble text (Genette, 1997, p. 143).

ההגדרות שמציג ז'נט (Genette, 1997) נוגעות בהיבט הצורני של הטקסט החדש, בהשוואה לפופוביץ (Popovič, 1967), הן בעיקר במשמעות שיש לטקסט כזה.

הפרודיה, על סוגיה השונים, קשורה קשר הדוק בהומור, תופעה שעליה מרחיב ג'ראן ונדאל (Vandaele, 2002), ושאותה הוא מנתח בפרט בהקשר של תרגום. הנחותיו של ונדאל (Vandaele, 2002) לגבי ההומור עולות בקנה אחד עם ההגדרות של ז'נט (Genette, 1997) וכן עם מחקרו של האברקורן (Haberkorn, 2007). ונדאל (Vandaele, 2002) מספק מסגרת תיאורטית לעצם הדיון בהומור באמצעות הגדרת מושגים בסיסיים שישמשו כאבני בניין, כלשונו, ויביאו להבנה טובה יותר של התופעה.<sup>1</sup> ראשית, מציע ונדאל (Vandaele, 2002) לחדד את הגדרת ההומור עצמו,

---

<sup>1</sup> ליישום מעשי של התיאוריה של ונדאל (Vandaele, 2002) במסגרת השוואה בין מקור לתרגום בטקסטים ספרותיים, ר' הירש, גליה (2003).

כתופעה, ולהתייחס אליו בשם "אפקט הומוריסטי" (humorous effect), (Vandaele, 2002, p. 151). שנית, הוא מצביע על שתי אבני הבניין שמהן מורכב ההומור לגרסתו – "אי-הלימה" (incongruity) ו-"עליונות" (superiority) (Vandaele, 2002, p. 158). (ibid., p. 158). ונדאל מסביר שאי-ההלימה היא הפער בין המצופה למצוי בפועל והיא הגורם המניע את ההומור, ואילו תחושת העליונות היא תולדה של אי-ההלימה וההומור:

[I]ncongruity is defined here as a (humorous) effect caused by a departure from normal cognitive schemes. In ordinary language, superiority (as in 'a feeling of superiority') clearly relates to the effect of humour (Vandaele, 2002, p. 156).

ונדאל (Vandaele, 2002) מציע לשלב את שני המושגים, תוך הרחבת המשמעות של מושג העליונות כדי ליצור מסגרת תיאורטית רחבה ומעמיקה יותר לדיון בהומור:

I suggest broadening the meaning of 'superiority' to include in it any(anti)social effect, intention or cause that humour may have, either interpersonal and socially visible, or 'private' but with reference to the social world [...] incongruity and redefined superiority are more closely and revealingly interwoven than is indicated when one simply contrasts 'humour per se' with 'rhetorical humour' (Vandaele, 2002, p. 157).

עם זאת, ונדאל (Vandaele, 2002) אינו מסתפק בהגדרת שני המונחים הנזכרים מעלה ואף טוען שאין בהם די כדי להתייחס לתופעת ההומור בשלמותה, משום שהבנת התופעה כרוכה בהבנת היבטים נוספים שלה:

While complementing incongruity with superiority is one step in the right direction, these two concepts alone are not sufficient in any description of humour. [...] Both concepts should be complemented by notions related to specific elements of the communicative

context, e.g. existence of a sender or assumed knowledge by/about sender and receiver (Vandaele, 2002, p. 159).

נוסף על כך, ונדאל (Vandaele, 2002) עוסק בסוגיית ההתכוונות (intentionality) שבהומור ומציע חלוקה מבוססת פרגמטיקה לארבעה סוגי הומור אפשריים, שני סוגים של הומור הנובע מהתכוונות ושני סוגים של הומור שאינו כזה, התלויים בהקשר ובפרשנות המוענקת להם על ידי הנמען. כך, "סיטואציה קומית" נוצרת כאשר אין מוען ולכן לא תתכן התכוונות; כשיש מוען אך אין התכוונות מדובר ב"הומור לא מכוון", ואילו במקרים שבהם יש מוען ויש התכוונות אולם לא נוצר האפקט ההומוריסטי מדובר ב"הומור שלא הושג" (ibid., pp. 159-160). סוג אחד, המכונה "הומור מכוון" (intended humour), הוא סוג ההומור הרלוונטי ביותר לדיון בספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters* ולמצאיו של האברקורן (Haberkorn, 2007), כפי שעולה מהגדרת המונח:

[W]hen there is an obvious communicator, there is an obvious humorous intention and a humorous effect, we have intended humour, even though the intended humour may differ from the humour effect (Vandaele, 2002, p. 159).

זוהי ההגדרה המאפשרת לקשור את מחקרו של ונדאל (Vandaele, 2002) בזה של האברקורן (Haberkorn, 2007), משום שהומור מכוון זה הוא הכלי שבו משתמש פראצ'ט לערעור הקנון הקיים וליצירת הפלימפססט, הכלי שעליו מצביע האברקורן (ibid.) בדברו על הגחכה. אם כן, ההומור בספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters* הוא תמיד הומור מכוון, משום שקיומם של המוען ושל הנמען מוכח והאפקט ההומוריסטי מושג גם הוא, הודות לאי-הלימה ולפניה לתחושת העליונות של הקוראים.

כפי שכותב האברקורן (ibid.), אין די באקט הפריצה, ההרס והמחיקה, המושגים באמצעות ההגחכה, כדי לספק את פראצ'ט ביצירותיו המאוחרות. הסופר מציע הלכה למעשה חלופה לקנון, חלופה המתפתחת תוך התכתבות מתמשכת עם הקנון עצמו:

In the course of the Discworld novels, Pratchett has developed a number of new protagonists [... who] very clearly and straightforwardly stand in the hero tradition and interact with the hero discourse. [... They] are markedly different from the traditional fantasy hero [...] yet they also actively negotiate elements of both the general hero tradition and the specific fantasy tradition (Haberkorn, 2007, p. 330).

כפי שציינתי לעיל, האברקורן (Haberkorn, 2007) בוחר להתמקד אך ורק בגיבוריו של פראצ'ט, ואולם את מסקנותיו לגבי אופן הכתיבה של פראצ'ט והיחס שלו למסורת הספרותית שקדמה לו אפשר להחיל בנקל על כלל המרכיבים של ספריו ועל *Wyrd Sisters* בפרט. זאת, במיוחד לאור העובדה שכתביו של שייקספיר המהדהדים ביצירה, בעלי מעמד קנוני ומרכזי בספרות המערבית, זכו לאורך השנים לעיבודים אינספור, ובקווי העלילה של מחזותיו הבולטים נעשה שימוש חוזר, ממש כמו בדמותו של גיבור הפנטזיה. על דרך ההיקש, אפשר אם כך לומר שפראצ'ט פועל באותו האופן גם בכל הנוגע לדפוסי עלילה מוכרים – הוא מעוות ומגחך אותם במטרה לשבור את התבנית הקיימת ולהכשיר את הקרקע לחלופה שהוא מציע, ועם זאת, בולטת נוכחותה של התבנית הנשברת בכתביו ויוצרת את הפלימפססט. מכאן אפשר להסיק שהפלימפססט מקביל כמעט לתעביר, ועם זאת יש ביניהם כמה הבדלים משמעותיים. כך, התעביר הוא התהליך שבאמצעותו טקסט שלם אחד מתורגם לטקסט שלם אחר במסגרת תוך-לשונית, כמעין פרשנות של ההיפוטקסט. לעומתו, מושג הפלימפססט טומן בחובו הכרה בקיומם של כמה וכמה היפוטקסטים שמרכיביהם משמשים כאבני בניין להיפרטקסט והתייחסות לתהליך המחיקה והבנייה מחדש, אך אינו מציע פירוט מספק לאופן שבו נעשה הדבר. כיוון שכך, יש לראות בשני המושגים, התעביר והפלימפססט, מושגים משלימים שבאמצעותם מנותח ספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters*. למעשה, מסקירה זו עולה כי הנושאים המרכזיים – תעביר, היפרטקסטואליות ואלוזיה (והפלימפססט הצומח מתוכם) – קשורים זה לזה בקשר הדוק. אפשר אף להרחיק לכת ולומר שקיימת חפיפה חלקית ביניהם. משום כך בניתוח הטקסטואלי שנערך בעבודה הסתייעתי בשילוב התאוריות שפרטתי בפרק זה.

### 3. שיטת המחקר

בעבודה ניתחתי קטעים מספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters* ניתוח הנובע מראיית הטקסט כמכלול. התמקדתי ברבדי המשמעות השונים שיוצר הטקסט השלם באמצעות ההתייחסות לטקסטים אחרים (כישויות נפרדות ועצמאיות ולא כמילים בודדות). נשענתי על התיאוריה של ז'נט (Genette, 1997), המציע זווית ראייה רחבה יותר מבחינה זו. אף על פי כן, כאשר המינוח שבו משתמש ז'נט (*ibid.*) כוללני מדי, כפי שטוען מאצ'סק (Machacek, 2007) במאמרו, שילבתי מונחים שטבע מאצ'סק (*ibid.*) עצמו לצורך דיוק רב יותר. נוסף על כך, בחנתי את מגוון האופנים שבהם מתייחס טרי פראצ'ט למחזה של שייקספיר וכן למקרים שבהם הוא מתייחס לטקסטים אחרים (שאינם בהכרח טקסטים כתובים) על ידי שימוש במגוון התיאוריות שהזכרתי. לצורך כך ניתחתי בקטעי טקסטים נבחרים וכן השתדלתי לגבש ראייה רחבה יותר של הספר כמכלול טרנסטקסטואלי/היפרטקסטואלי.

לשם ביסוס טענותיי, בחרתי מתוך הטקסט של פראצ'ט קטעים שונים המייצגים את הטקסט השלם ושאותם ניתחתי לאור התיאוריות השונות שהזכרתי קודם לכן. בחרתי בקטעי טקסט מסוימים על פני אחרים מתבססת על העיקרון שמתאר טורי והזוכה אצלו לכינוי "סגירת קטעי טקסטים" (טורי, 1977, עמ' 100). על פי שיטה זו קטעים מן הטקסט השלם מייצגים את הטקסט כמכלול. נוסף על כך, התמקדתי בקטעים שטורי מכנה "צמתיים מובהקים", קטעים "שיש בהם עניין, חשיבות ומהותיות" להגדרתו (טורי, 1977, עמ' 100). לאור מטרות העבודה, בחרתי קטעים עשירים באלוזיות, כמו למשל קטעים שיש בהם יותר מאלוזיה אחת, בין אם מדובר באלוזיה ל-*Macbeth* ובין אם ליצירה אחרת, בדגש על תפקידה בעידוד ההערכה המחודשת של ההיפוטקסט בקרב הקוראים, בהתאם לממצאים של בן-פורת (Ben-Porat, 1967) ושל מאצ'סק (Machacek, 2007), שהזכרתי בסעיף 2.3 בסקירת הספרות בפרק 2 לעיל. תיתכן כמובן גם חפיפה בין שני סוגי הקטעים שזה עתה תיארתי. אולם, כפי שמציין טורי עצמו, בשל היעדר "כללי מדגום לטקסטים [...] עלינו להשלים עם כך, שהבחירה [...] תיעשה במידה רבה על-פי האינטואיציה" (טורי, 1977, עמ' 100).

יש לציין שטורי הציע מתודולוגיה להשוואת מקור תרגום גם בספרו המאוחר (Toury 1995). אך בבדיקה נמצא שלצורכי המחקר הנוכחי, ספרו של טורי מ-1977, על טענת האינטואיציה המופיעה בו, מתאים יותר. ספרו המאוחר



יותר של טורי עוסק בסוגיית ההשוואה בין מקור לתרגום בתהליכי תרגום בין-לשוניים, שבמסגרתם חלות על המתרגם מגבלות מסוימות (במיוחד ככל שהדבר נוגע במתח שבין נורמת הקבילות לנורמת האדקוויטיות). כאשר מדובר בתעביר, ובמיוחד בסוג התעביר היוצר פלימפססט שבחרתי להתמקד בו במחקר שלי, אין על מחבר הפלימפססט מגבלות כאלה ולכן המתודולוגיה של טורי נמצאה בלתי-מתאימה. במקרה המסוים הזה, כפי שאני מדגישה בעבודתי, הפלימפססט, תוצר התעביר, חותר בכוונה תחילה תחת הטקסט המוקדם יותר המשמש לו כאבני בניין ושואף דווקא לעוות, להרוס ולהתנתק מהטקסט הקודם. זו מערכת יחסים ייחודית שאינה מעניינינו של טורי בהקשר זה. השימוש בטענת האינטואיציה של טורי 1977 דווקא מאפשר גמישות רבה יותר, שהינה חיונית במקרה זה בגלל ייחודיותו.

לשם יצירת סדר בריבוי קטעי הטקסט המנותחים בעבודה קיבל כל קטע מצוטט אות ומספר. קטעים המצוטטים מספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters* סומנו באות A וממוספרים במספור עוקב לאורך העבודה כולה. הקטעים מ-*Macbeth* מסומנים באות B וממוספרים במספור עוקב, הקטעים מ-*Hamlet* – מסומנים באות C וכן הלאה.

#### 4. תקציר הספר *Wyrd Sisters*

עולם הדיסק שבו מתרחשת העלילה בספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters* נישא על גבי ארבעה פילים העומדים על גבו של צב עצום, השוחה בחלל. הכוח המניע של העולם הזה הוא הקסם. במרכזו של העולם נמצא רכס הרים גבוהים במיוחד שם הקסם מריק את עצמו לתוך הסביבה באופן קבוע. ההרים אלה הם מקום משכנן של שלוש המכשפות העומדות בלב הסיפור. הן חיות בממלכה הררית קטנה שמלכה, וֶרְנֶס (Verence), נרצח זה עתה בידי דודנו, הדוכס פֶלְמֶט (Felmet). יורשו החוקי של המלך הוא בנו התינוק שניצל בידי משרת נאמן. המשרת נוטל עמו גם את הכתר של הממלכה, סמל השלטון, ונמלט מהטירה, כשמרצחיו של פלמט דולקים בעקבותיו. המשרת מוצא בסופו של דבר את מותו מידיהם, אך לא לפני שהוא מפקיד את התינוק והכתר למשמר המכשפות, שלהן הפריע בעת התכנסותן החודשית. המכשפות נוטלות בלית ברירה את המשמורת על התינוק, ואולם, משום שאין ברצונן להתערב בענייני הממלכה ולכוונם באמצעות הקסם, הן מוסרות את יורש העצר לאימוץ לידי זוג ערירי, בעליו של תאטרון נודד, העומד לעזוב את הממלכה ולנווד על פני המישורים. אגב כך הן גם מסתירות את הכתר בקופסת האביזרים של השחקנים ולאחר מכן שבות לביתן.

מספר שנים חולפות אולם הדוכס ואשתו אינם מרוצים ממידת שליטתם בממלכה. בלא ידיעתם ואף שהתושבים אינם מגלים כל התנגדות, הממלכה עצמה אינה מרוצה מהם. תודעתה של הארץ מתעוררת ופונה למכשפות לעזרה באמצעות חיות היער שלהן היא גורמת להתכנס בפתח ביתה של המכשפה הוותיקה ביותר מבין השלוש ולנעוץ בה מבטים. בו בזמן זוכה המכשפה הוותיקה פחות בביקור מטעם נציגי הסוחרים המלינים גם הם על המלך החדש. המכשפות דבקות בסירובן להתערב, אך לבסוף משנות את דעתן לאחר שהדוכס מנסה לכלוא ולענות אחת מהן, ולאחר מכן משפיל את שלושתן בפומבי. בתגובה, הן מטילות קסם על הממלכה ומניעות את כולה חמש-עשרה שנים קדימה אל תוך העתיד, כדי לספק ליורש העצר שהות להגיע לבגרות ולאפשר לו לתבוע לעצמו את הממלכה כעת. בינתיים מחליט הדוכס, בעצת הליצן שלו, להילחם במכשפות באמצעות מילים ולשם כך מטיל עליו משימה – לתור אחר כותב המחזות וצוות השחקנים הטוב ביותר, לשלם להם תמורת המחזות גרסתו של הדוכס להשתלשלות האירועים שהביאו אותו לכס

ולהביא אותם לממלכה כדי להעלות את המחזה על הבמה. המחזה יציג את המכשפות באור שלילי ביותר וייטול מהן את שארית השפעתן על תושבי הממלכה.

הליצן, נאמן לדוכס אדונו בהתאם לתכתיבי תפקידו, נוסע אל העיר הגדולה ונתקל ביורש העצר, שהוא כעת השחקן הראשי בלהקה שאימצה אותו ואינו מודע כלל למוצאו. בשל הקשיים הכלכליים שנתקלו בהם בבניית משכן הקבע שלהם בעיר, נעתיים השחקנים להצעתו הנדיבה של הליצן, אף שהיא כרוכה במסע ארוך אל ההרים. יורש העצר עצמו עומד בראש צוות השחקנים הצעירים יותר שנועדו לעלות את המחזה על הבמה בפני פלמט ונתיניו, והמחזאי הגמד, שמוחו קולט את כל אטומי ההשראה ביקום, נלווה אליו. השחקנים מגיעים למחוז חפצם, מקבלים את אישור הדוכס למחזה ומעלים אותו, בנוכחותם של כל תושבי הממלכה, כולל המכשפות. המכשפות, המזועזעות מעומק העיוות של האמת והמודעות לכוחן של מילים, מחליטות להתערב – הן מטילות לחש הגורם לשחקנים לשכוח את השורות שלהם ולהציג את המאורעות כפי שבאמת אירעו. האמת יוצאת לאור, הדוכס מאבד את שארית שפיותו והדוכסית נאסרת. המכשפות חושפות את זהותו האמתית של יורש העצר השחקן, אולם הוא אינו מעוניין כלל במלוכה ומסרב לקבל על עצמו את האחריות. כיוון שכך, פונות המכשפות לליצן החצר הדומה ליורש העצר להפליא. מתברר שהשניים הם אחים למחצה והנתינים סבורים ששניהם בניו של המלך המנוח. רק המכשפות יודעות ששניהם, הן הליצן והן השחקן, הם למעשה בניו של ליצן החצר הקודם, אביו של הליצן הנוכחי, איש שנון ויפה תואר, שנהג להתרועע עם המלכה ולהפיג את בדידותה כשהמלך היה עסוק בציד, תחביבו האהוב. ליצן החצר לשעבר, שאף נושא את שמו של המלך הקודם, ורנס, מוכתר למלך ואילו אחיו הצעיר טומג'ון (Tomjon) חוזר לעיר הגדולה ולתאטרון בליווי שאר השחקנים.

## 5. תעביר מבוסס אלוזיות – אלוזיות ל-*Macbeth* בספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters*

### *Wyrd Sisters*

הניתוח הטקסטואלי בפרק זה מצביע על הקשר ההדוק בין ספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters* לבין המחזה *Macbeth* מאת שייקספיר ומשקף את התהליך המורכב שבמסגרתו נקשרו שני הטקסטים זה בזה. כפי שאראה בהמשך, הקשר בין שני הטקסטים נוצר לא רק בשל ריבוי הציטוטים מתוך *Macbeth* מבחינה כמותית גרידא, אלא דרך מארג אלוזיות מורכב, הניכר כבר בכותרת שנבחרה לספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters Wyrd Sisters*, הדמיון (והשוני המכוון) בין קווי העלילה והדמויות ששואל פראצ'ט משייקספיר ושאותם הוא משנה בהתאם לצרכיו שלו. בבסיס הניתוח שאני מציעה עומדת ההנחה שעל אף התמורות הרבות שמחולל פראצ'ט ביסודות השייקספיריים שבהם הוא משתמש, הבנה מעמיקה של ספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters* מחייבת הכרות עם הטקסט השייקספירי. ספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters Wyrd Sisters*, דרך מארג האלוזיות שהוא רוקם, מאיר את *Macbeth* באור שונה וגורר הערכה מחודשת של הטקסט השייקספירי בידי הקורא, בהתאם לתאוריות של בן-פורת (Ben-Porat, 1967) ומאצ'סק (Machacek, 2007).

### 5.1 האלוזיה שבכותרת

מפגש ראשון עם מארג האלוזיות ל-*Macbeth* של שייקספיר מזומן לקורא כבר בכותרת הספר של פראצ'ט. המכשפות במחזה של שייקספיר מכונות "Weird Sisters" פעמים רבות הן בפיהן עצמן (בקטע 1B שלהלן): "The Weird Sisters, hand in hand / Posters of the sea and land" (Shakespeare, 1999, 1.3, 32-33), והן בפי דמויות אחרות, כדוגמת בנקו (בקטע 2B) "I dreamt last night of the three Weird Sisters" (Shakespeare, 1999, 2.1, 21) ומקבת' (בקטע 3B) "I will tomorrow – / And betimes I will – to the Weird Sisters" (Shakespeare, 1999, 3.5, 133-134).

על פי מילון אוקספורד המקוון, למילה "weird" מספר משמעויות. משמעותה הנפוצה באנגלית בת ימינו היא "משונה" או "מוזר". אולם יש לה משמעויות נוספת, הקושרת בינה לבין כוחות קסם וגזירת הגורל. מילה זו, כחלק מהצרוף

המופיע אצל שייקספיר ושב ומופיע אצל פראצ'ט בכותרת ספרו, יכולה אפוא להתייחס לחזותן יוצאת הדופן של המכשפות וכן ליכולתן להשפיע על הגורל ולשנות אותו, הד למיתוס על אודות שלוש אלות הגורל מהעת העתיקה. פראצ'ט בוחר לקרוא לספרו *Wyrd Sisters*, בכתיב הישן של המילה השייך לאנגלית העתיקה (Old English), והמדגיש את הקשר לגורל, משום שלמילה בכתיב זה משמעות אחת בלבד והיא "הכוח שבאמצעותו נקבעים אירועים מראש; ייעוד, גורל". לפיכך אפשר לטעון כי שייקספיר השתמש בכתיב המקנה למילה פוליסימיות, ואילו פראצ'ט משתמש בכתיב עתיק הנוטל ממנה את הפוליסימיות ומשאיר רק משמעות אחת על כנה. הכותרת משקפת, אם כן, שתי עובדות: מכשפותיו של פראצ'ט חורצות גורלות בעולם שיצר והן מסומנות כדמויות הראשיות בספר כבר מעצם בחירת הכותרת שלו. בחירה זו, המצביעה על מרכזיותן של המכשפות אצל פראצ'ט לעומת תפקידן ב-*Macbeth*, היא החוליה הראשונה המקשרת על דרך הניגוד בין הרומן למחזה של שייקספיר והיא מרמזת גם על שבירת הנוסחאות הסטנדרטיות ובניית הדמויות השייקספיריות מחדש במסגרת הספר וכחלק מיצירת הפלימפסטט על פי דילון (Dillon, 2005) והאברקורן (Haberkorn, 2007), תהליך שבו אדון בהרחבה בהמשך.

## 5.2 דמויות ותמות

כדי להדגים את האלוזיות ל-*Macbeth* הטמונות בספר של פראצ'ט, בחרתי לנתח בפרק זה קטעים המתייחסים למכשפות ולדמויותיהם של הדוכס ואשתו, דמויות ששואל פראצ'ט מהמחזה השייקספירי. הבחירה בקטעים נעשתה בהתאם לעקרונות המנחים שמספק טורי (טורי, 1977), שבהם דנתי בפרק שיטות המחקר.

### 5.2.1 המכשפות

הקטע הפותח את הספר של פראצ'ט, קטע (1A), מהדהד רובו ככולו את הסצנה הראשונה והמוכרת ביותר במחזה השייקספירי (4B). בשל חשיבותם, אצטט כעת את הקטעים האלה במלואם. הסצנה מ-*Macbeth* (4B), מספור השורות הוא שלי כאן ובכל הקטעים הבאים):

*Thunder and Lightning. Enter three Witches.*

FIRST WITCH. When shall we three meet again?

In thunder, lightning, or in rain?

SECOND WITCH. When the hurly burly's done,

5           When the battle's lost, and won

THIRD WITCH. That will be ere the set of sun

FIRST WITCH. Where the place?

SECOND WITCH. Upon the heath

THIRD WITCH. There to meet with Macbeth

10       FIRST WITCH. I come, Grimalkin!

SECOND WITCH. Paddock calls.

THIRD WITCH. Anon.

ALL. Fair is foul, and foul is faire,

          Hover through the fog and filthy air.

*Exeunt*(Shakespeare, 1999, 1.1, 1-12).

:(1A) *Wyrđ Sisters* ט' פראצ' של הקטע מספרו של

The wind howled. Lightning stabbed at the earth erratically, like an inefficient assassin.

Thunder rolled back and forth across the dark, rain-lashed hills.

The night was as black as the inside of a cat. It was the kind of night, you could believe,

5       on which gods moved men as though they were pawns on the chessboard of fate. In the

middle of this elemental storm a fire gleamed among the dripping furze bushes like the

madness in a weasel's eye. It illuminated three hunched figures. As the cauldron bubbled

an eldritch voice shrieked: "When shall we three meet again?"

There was a pause.

Finally another voice said, in far more ordinary tones: "Well, I can do next Tuesday"

(Pratchett, 1980, p. 1).

השורה היוצרת את האלוזיה בקטע (1A) היא שורה 7, המהדהדת במדויק את שורה 1 בקטע (4B). הקדרה המבעבת בשורות 5-6 בקטע (1A) מהדהדת דווקא את קטע (6B) שבו אתמקד בהמשך, אולם האלוזיה נוצרת בעיקר בשל ההדהוד בשורה 7 בקטע (1ש), כאמור. שאר חרוזיהן של המכשפות השייקספיריות, המופיעים בשורות 2-14 בקטע (4B), אינם מאוזכרים בספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters* ולא בכדי. כפי שמציינת מייר במאמרה, שורות אלה גורמות למכשפות אצל שייקספיר להיראות מצועצעות ודרמטיות באופן מופרז (Meyer, 2000, p. 86) ובכך הופכות את דמויותיהן למגוחכות. פראצ'ט, לעומת זאת, מגחיק את הסיטואציה המתוארת בקטע (4B) ואת המחזה המקורי עצמו בכך שהוא משבץ שיחה בנאלית, בשורה 9 בקטע (1A), בצמוד לאלוזיה שיצר לסצנה השייקספירית.

למעשה, אין צורך בהעתקת קטע (4B) בשלמותו לתוכן הרומן כדי ליצור אלוזיה למחזה השייקספירי בספר. ציטוט השורה הראשונה מתוך קטע (4B) מספיק לקורא הרומן הבקיא במחזותיו של שייקספיר כדי להתניע את המנגנון המחשבתי שמתארת זיוה בן-פורת במאמרה על האלוזיה (Ben-Porat, 1976, p. 108), שכן מדובר בשורה מוכרת מאוד. בדומה לדוגמה מתוך *Cyrano de Bergerac* שמנתחת בן-פורת (ibid., pp. 113-114), גם כאן מדובר באלוזיה היוצרת הומור בשל הפער בין המקור הדרמטי והנאצל לבין הסיטואציה המגוחכת שבה נזכר אותו המקור בטקסט המאוחר מבין השניים, פער המגיע לשיאו במשפט האחרון בקטע שלעיל. כך נוצרת אי-הלימה בין ההקדמה הדרמטית שיוצר פראצ'ט, שנראית כאילו נלקחה מעל הבימה השייקספירית, לבין השורה האחרונה בדיאלוג, שלא יכולה הייתה להיות שגרתית יותר. אי-הלימה זו, יחד עם תחושת העליונות המתעוררת אצל הקורא הבקיא דיו בטקסטים שייקספיריים, הן היוצרות את אפקט ההומור, כפי שמסביר ונדאל (Vandaele, 2002).

אפשר לומר, אם כן, שנוצר כאן "יצור כלאיים" בין שני סוגי ההיפרטקסטואליות שמציע ז'נט (Genette, 1997). מחד גיסא, ברי הוא שמדובר בטרנספורמציה, התהליך הישיר שבמסגרתו מאמץ מחבר ההיפרטקסט את קווי העלילה ואת הדמויות ומעביר אותם למקום ולזמן אחרים. מאידך גיסא הסגנון השייקספירי הדרמטי עודנו נוכח בהיפרטקסט, הן בשורה 7 המצוטטת כלשונה והן בתיאור שקדם לה בשורות 1-6 בקטע (1A), בדומה לנעשה במסגרת החיקוי, כפי

שמגדיר אותו ז'נט (ibid., pp. 5-6). לפיכך, אף לא אחד משני סוגי ההיפרטקסטואליות מוחל במלואו בטקסט של פראצ'ט – חלק מהדמויות ושלה העלילה אמנם שאולים משייקספיר, אך היסודות שהושאלו הם רק חלק מכלל המרכיבים של ההיפרטקסט ונוסף לכך הם עוברים תהפוכות ותמורות רבות. אף הסגנון של שייקספיר אינו מוחל במלואו על הטקסט ונעשה בו שימוש הומוריסטי בעיקר, באופן שמתארים ונדאל (Vandaele, 2002) והאברקורן (Haberkorn, 2007). המענה נמצא, אם כן, בשילוב מחקריהם של פופוביץ (Popovič, 1967), מאצ'סק (Machacek, 2007), ונדאל (Vandaele, 2002) והאברקורן (ibid.) יחד עם המסגרת התיאורטית שמציע ז'נט (Genette, 1997). על פי פופוביץ (Popovič, 1967), שייך הטקסט של פראצ'ט לקטגוריית הטקסטים הפולמוסיים, משום שהוא עושה שימוש בציטוטים מההיפרטקסט לא כדי לאשרר את האחרון, כי אם כדי לחתור תחתיו (Popovič, 1967, p. 229), כפי שטוען גם האברקורן (Haberkorn, 2007, p. 327), בדיוק כפי שפראצ'ט עושה בקטע (1A). זאת, באמצעות יצירת אלוזיה מובהקת לסצנה בקטע (4B) באמצעות ציטוט ישיר מתוכו בשורה 7 וכן ביצירת אפקט הומוריסטי בעקבות אי-הלימה עם אותה הסצנה באמצעות המענה המופיע בשורה 9 בקטע (1A). ערעור ההיפרטקסט מושג בעזרת האפקט ההומוריסטי הנוצר כתוצאה מהאפקט ההומוריסטי הנובע מאי-ההלימה של ההיפרטקסט להקשר שבו הוא מופיע בהיפרטקסט, המאפשר אגב כך התבוננות ביקורתית על ההיפרטקסט ומביא להערכה מחודשת שלו, כפי שגורסים בן-פורת (Ben-Porat, 1976) ומאצ'סק (Machacek, 2007). מחקרם של מאצ'סק (ibid.) וונדאל (Vandaele, 2002) מועילים באיתור התוצאות של החלת התמורות הללו וההומור הנוצר כתוצאה מהן. השימוש של פראצ'ט באלוזיה ועצם הביסוס של הספר שלו על המחזה של שייקספיר (ועל טקסטים נוספים) מביאים, כאמור, להערכה מחודשת של ההיפרטקסט ושל הערכים שהוא מייצג (Machacek, 2007, p. 532). כך, במקרה זה, עומדת למבחן דמותה של המכשפה כפי שהיא מצטיירת בטקסט הקנוני – ישות על-טבעית, אפלה וחורשת רעה, ההופכת אצל פראצ'ט לאישה ככל הנשים באבחת משפט שגרתי אחד. זוהי רק ההתחלה, כמובן, אבל השבר של התבנית דרמטי מאוד ועקבי, כפי שנראה בהמשך.

בקטעים המובאים להלן פראצ'ט ממשיך להרוס את דמות המכשפה הקלאסית ולבנות על עיי החורבות שהותיר אחריו את דמותה של "המכשפה החדשה". מגמה זו ניכרת גם באפיון הבסיסי של הדמויות. אצל שייקספיר הקטע הבא (5B) מתאר את אופיין ואת הופעתן של המכשפות:



*Thunder. Enter the three Witches*

FIRST WITCH. But in a sieve I'll thither sail,

And, like a rat without a tail,

I'll do, I'll do, and I'll do.

[...]

I will drain him dry as hay:

5 Sleep shall neither night nor day

Hang upon his pent-house lid;

He shall live a man forbid:

Weary se'n nights nine times nine

Shall he dwindle, peak and pine:

10 Though his bark cannot be lost,

Yet it shall be tempest-tost.

[...]

BANQUO. How far is't call'd to Forres? What are these

So wither'd and so wild in their attire,

That look not like the inhabitants o' the earth,

15 And yet are on't? Live you? or are you aught

That man may question? You seem to understand me,

By each at once her chappy finger laying

Upon her skinny lips: you should be women,

And yet your beards forbid me to interpret

20 That you are so (Shakespeare, 1999, 1.3, 39-47).

המכשפות של שייקספיר הן בריות נקמניות במיוחד, כפי שעולה משורות 1-11 בקטע (5B) לעיל, שבהן מתארת אחת מהן את נקמתה במלח שאשתו סירבה לחלוק עם המכשפה את האגוזים שאכלה. הופעתן החיצונית חריגה ביותר ואפופת מסתורין, עד כדי כן שבנקו חושד בהן שהן אינן יצורים מן העולם הזה, כפי שאפשר להיווכח מדבריו בשורות 12-15 בקטע (5B). הוא אף מתקשה לקבוע את מינן ותמה על כך בשורות 18-20 באותו הקטע. אצל פראצ'ט, בקטע (2A), "שבת המכשפות" הופכת להיות מעין פיקניק לילי, מפגש חברתי של שלוש נשים שאמנם ניהנו בכוחות קסם אך שמתת זו אינה ניכרת בהן:

In their clearing above the forest the witches spoke thus:

"I'm babysitting on Tuesday" said the one with no hat but a thatch of white curls so thick she might have been wearing a helmet. "For our Jason's youngest. I can manage Friday.

5 Hurry up with the tea, luv. I'm that parched."

The junior member of the trio gave a sigh, and ladled some boiling water out of the cauldron into the teapot.

The third witch patted her hand in a kindly fashion.

10 "You said it quite well," she said. "Just a bit more work on the screeching. Ain't that right, Nanny Ogg?"

"Very useful screeching, I thought," said Nanny Ogg hurriedly. "And I can see GoodieWhemper, maysherestinpeace, gave you a lot of help with the squint."

"It's a good squint," said Granny Weatherwax.

15 The junior witch, whose name was Magrat Garlick, relaxed considerably. She held Granny Weatherwax in awe. It was known throughout the Ramtop Mountains that Miss Weatherwax did not approve of anything very much. If she said it was a good squint, then Magrat's eyes were probably staring up her own nostrils. [...]

Magrat [...] fumbled in the packet she had brought with her. It was her first sabbat, and she was determined to do it right.

“Would anyone care for a scone?” she said.

- 20 Granny looked hard at hers before she bit. Magrat had baked bat designs on it. They had little eyes made of currants (Pratchett, 1980, p. 3-4).

אמנם הפעם אין ציטוט ישיר המקשר בין הקטעים הללו, אך המגמתיות שעליה הצבעתי בניתוח הקטע (1A) באה כאן לידי ביטוי ביתר שאת. אפשר לטעון שהאלוזיה למכשפות של שייקספיר בקטע (2A) בולטת גם בלי שיידרש שיבוץ של ציטוט ישיר או הדהוד של סצינה מסוימת במחזה כדי ליצור את ההדהוד הכללי לדמויות שייקספיריות אלה. אצל פראצ'ט השלוש הן נשים בעלות הופעה ממוצעת, כפי שעולה למשל משורה 2 בקטע (2A), אחת מהן היא אם לילדים וסבתא(שורות 2-3). אף התנהגותן, ככל שעולה מהקטע לעיל היא התנהגות רגילה ביותר: הן שותות תה מהמים שהרתיחו בקדירתן(שורות 5-6) ואוכלות מאפים שעליהם הוטבעו עטלפים(שורות 19-21). בניגוד למתואר בקטע (5B) בשורות 1-11, אין בקטע (2A) שום תככים ושום מעשי נקם באמצעים קסומים. יתרה מכך, המכשפות עצמן מודעות היטב לציפיות של החברה מהן, כפי שעולה מחילופי הדברים ביניהן. המכשפות המבוגרות יותר מעודדות את מגרט, המכשפה הצעירה, לצווה ולחרוק בקולה ומשבחות את הפזילה שלה(שורות 8-12). המודעות הזו לציפיות החברתיות היא זו הגוררת את ההתנהגות המאוזכרת לעיל, ולא ההתנהגות היא שיוצרת את הציפיות. נראה שבדומה למספר עצמו, המכשפות משתעשעות בציפיות המסורתיות מדמויותיהן, מאמצות דפוסי התנהגות סטנדרטיים ומשליכות אותם ככל העולה על רוחן.

הטקסט של פראצ'ט כולו הוא פלימפססט של המחזה השייקספירי כמכלול הנוצר כתוצאה מתהליך תעביר. פלימפססט זה חורג מכל אחת מהקטגוריות שמציעה פטרילי (Petrilli, 2003) לסוגי התעביר. אם כן, המכשפות של שייקספיר הן בריות זדוניות בבירור שהופעתן החיצונית הכעורה והנתעבת נוגדת את דרך הטבע (וכך מסמלת את מהותן), כפי שעולה מקטע (5B). אי אפשר להתעלם מהאבסורד (ואי-ההלימה) בסיטואציה זו, הבולט במיוחד כאשר משווים אותה לתמונה המסורתית שמצייר שייקספיר. בהתאם לדבריהם של האברקורן (Haberkorn, 2007) ומאצ'סק

(Machacek, 2007), שלילת הדגם הקודם של המכשפה באמצעות ההגחכה והפרודיה הנוצרים משילוב אי-ההלימה והעליונות שמתאר ונדאל (Vandaele, 2002), מביאים להיווצרותה של דמות מכשפה אחרת, מתחכמת יותר ואפילו בעלת מודעות עצמית. לפיכך, המסקנה המתבקשת היא שהאלוזיות בספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters* אינן מוגבלות לרובד הטקסטואלי, הגלוי, במחזה השייקספירי, אלא נוגעות גם ברובד הסמוי, העמוק יותר, של המסורת שעליה נשען המחזאי, מסורת שהולידה את סטריאוטיפ המכשפה שפראצ'ט מנסה לערער.

קטעים (3A) ו-(4A) המופיעים לקראת סופו של הספר שניהם אלוזיה ישירה ומובהקת למקור השייקספירי משום שבשני הקטעים מופיעים ציטוטים ישירים ומעוותים מקטע (6B) כפי שאני מדגימה בהמשך. כשם שקטע (1A) מהדהד את קטע (4B), שני הקטעים הללו מהדהדים את הסצנה המפורסמת סביב הקדרה במערכה הרביעית, קטע (6B) שלהלן. במהלך סצנה זו רוקחות המכשפות שיקוי מרכיבים נתעבים במיוחד (למשל, בשורות 11-12, ו-23 ו-28 (27) במטרה לזמן את הקטה, אלת הכישוף, ולהציע לה אותו כמנחה:

FIRST WITCH. Round about the cauldron go;

In the poison'd entrails throw.

Toad, that under cold stone

5 Days and nights has thirty-one

Swelter'd venom sleeping got,

Boil thou first i' the charmed pot.

ALL. Double, double toil and trouble;

Fire burn, and cauldron bubble.

SECOND WITCH. Fillet of a fenny snake,

10 In the cauldron boil and bake;

Eye of newt and toe of frog,

Wool of bat and tongue of dog,

Adder's fork and blind-worm's sting,

15

Lizard's leg and owlet's wing,  
For a charm of powerful trouble,  
Like a hell-broth boil and bubble.  
ALL. Double, double toil and trouble;  
Fire burn and cauldron bubble.  
THIRD WITCH. Scale of dragon, tooth of wolf,  
20 Witches' mummy, maw and gulf  
Of the ravin'd salt-sea shark,  
Root of hemlock digg'd i' the dark,  
Liver of blaspheming Jew,  
Gall of goat, and slips of yew  
Silver'd in the moon's eclipse,  
Nose of Turk and Tartar's lips,  
25 Finger of birth-strangled babe  
Ditch-deliver'd by a drab,  
Make the gruel thick and slab:  
Add thereto a tiger's chaudron,  
30 For the ingredients of our cauldron.  
ALL. Double, double toil and trouble;  
Fire burn and cauldron bubble.  
SECOND WITCH. Cool it with a baboon's blood,  
35 Then the charm is firm and good (Shakespeare, 1999, 4.1, 1-38).

אצל פראצ'ט, בקטע (3A), רוקחות המכשפות שיקוי ללא מרכיבים מהחי וללא אכזריות שלא לצורך, כפי שמתעקשת מגרט(שורות 16-17), כדי לגרום ליורש העצר החוקי לחזור לממלכה לאחר שהגיע לבגרות. כל זאת בדרכן הרגילה, רצופת ההתקוטטויות המילוליות(שורות 27 ו-29-30 למשל) ועל כן נטולת כל שביב מיסטיקה:

*'Now. Have we got everything this time?'*

*'Yes, Granny.'*

*'Light the fire, Magrat.'*

*'Yes, Granny.'*

5 *'Right. Let's see now—'*

*'I wrote it all down, Granny.'*

*'I can read, my girl, thank you very much. Now, what's this. "Round about the cauldron go, In the poisoned entrails throw . . ." What are these supposed to be?'*

*'Our Jason slaughtered a pig yesterday, Esme.'*

10 *'These look like perfectly good chitterlin's to me, Gytha. There's a couple of decent meals in them, if I'm any judge.'*

*'Please, Granny.'*

*'There's plenty of starvin' people in Klatch who wouldn't turn up their nose at 'em, that's all I'm saying . . . All right, all right. "Whole grain wheat and lentils too, In the cauldron*

15 *seethe and stew"? What happened to the toad?'*

*'Please, Granny. You're slowing it down. You know Goodie was against all unnecessary cruelty. Vegetable protein is a perfectly acceptable substitute.'*

*'That means no newt or fenny snake either, I suppose?'*

*'No, Granny.'*

20 *'Or tiger's cauldron?'*

*'Here.'*

*'What the hell's this, excuse my Klatchian?'*

*'It's a tiger's cauldron, Our Wane brought it off a merchant from forn parts.'*

*'You sure?'*

25 *'Our Wane asked special, Esme.'*

*'Looks like any other cauldron to me. Oh, well. "Double nubble, stubble trouble, Fire burn and cauldron bub—'WHY isn't the cauldron bubbling, Magrat?"'*

[...]

*'Slab and grue, yes. But it doesn't say how slab and grue.'*

*'Goodie Whemper recommended testing a bit in a cup of cold water, like toffee.'*

30 *'How inconvenient that we didn't think to bring one, Magrat.'*

*'I think we should be getting on, Esme. The night's nearly gone.'*

*'Just don't blame me if it doesn't work properly, that's all.'*

*Lessee . . . "Baboon hair and . . ." Who's got the baboon hair? Oh, thank you, Gytha, though it looks more like cat hair to me, but never mind. "Baboon hair and mandrake*  
35 *root", and if that's real mandrake I'm very surprised, "carrot juice and tongue of boot", I see, a little humour, I suppose . . .'*

*'Please hurry!'*

*'All right, all right. "Owl hoot and glow-worm glimmer. Boil – and then allow to simmer."'*

40 *'You know, Esme, this doesn't taste half bad.'*

*'You 're not supposed to drink it, you daft doyenne!'*

[...]

*'I for one didn't believe it about the tongue of boot.'*

*'It's still very runny. Do you think we should put some cornflour into it?'*(Pratchett, 1980, pp. 191-193).

קטע (3A) רצוף צייטוטים ישירים ומעוותים מקטע (6B). למעשה, הקטע כולו הוא שחזור הסצנה ב-(6B), המפרק את הלחש של המכשפות השייקספיריות באופן המאפשר למכשפות של פראצ'ט להביע עמדה כמעט על כל רכיב ורכיב שבו. כך, בשורות 7-8ב-(3A) מופיע ציטוט ישיר שלשורות 1-2 בקטע (6B) ולאחר מכן, בשורות 8-14 מופיעה הביקורת של המכשפה הבכירה על הנעשה. בשורות 14-15 מופיעה החלופה הצמחונית לרכיבים מן החי שמונות המכשפות השייקספיריות בשורות 9-11 בקטע (6B), החלפה המוסברת בידי מגרט, בהשיבה לשאלתה של המכשפה הבכירה בשורות 15-18 ב-(3A). בשורות 20-26 דנות המכשפות של פראצ'ט ברכיב המופיע בשורה 30 בקטע (6B), *tiger's chaudron* שפירושו "מעי נמר" (Carroll, 1999, p. 78) ההופך אצל המכשפות של פראצ'ט ל- *tiger's cauldron* (קדירת נמר). בשורות 26-27 בקטע (3A) מופיע ציטוט מעוות של השורות שעליהן חוזרות המכשפות של שייקספיר בתור פזמון בלחשן המחורז, בשורות 7-8, 17-18 ו-32-33 בקטע (6B). ציטוט זה מחזק את האלוזיה הבולטת ממילא למחזה השייקספירי ומחריף את ההומור בעצם העיוות, הבולט לעין עבור קוראים יודעי דבר ובכך פונה לתחושת העליונות שלהם, כפי שמסביר ונדאל (Vandaele, 2002). בשורות 28-32 ב-(3A) ממשיכות המכשפות ליישם את הלחש שבו הן נועצות ומתקוטטות בנוגע למצב הצבירה הרצוי לשיקוי כפי שאוזכר בשורה 29 בקטע (6B). בשורות שלאחר מכן, 33-39, המכשפות של פראצ'ט ממשיכות להנהיג שינויים משלהן ב"מתכון" המופיע אצל שייקספיר, שורה 34 בקטע (6B) למשל, ויוצרות חרוזים משלהן כהד ללחש השייקספירי. המרכיבים המגוחכים, שהמכשפה הבכירה עצמה מכנה אותם "הומוריסטיים" בשורה 36 בקטע (3A), מחזקים הן את תחושת העליונות של הקוראים והן את אי-ההלימה הנוצרת בסיטואציה שבה הדמויות עצמן מודעות לגיחוך שבמעשיהן. הגיחוך מובלט עוד יותר על רקע המקור השייקספירי, שבו המכשפות מקריאות את הלחש המחורז ברצינות תהומית וללא שמץ הומור עצמי. עצם העובדה שהמכשפות של פראצ'ט נעזרות ב"מתכון" כתוב, כפי שעולה משורה 6 בקטע (3A), יש בה משום רמז ברור לביסוס הספר על המחזה. ככל הידוע לקוראיו של פראצ'ט, המכשפות שלו מחזיקות בידיהן את הטקסט השייקספירי ששונה בהתאם לנטיות ההומניות של מגרט והמכשפות אחרות. הניסיון לרקוח את השיקוי



השייקספירי ב"מציאות" של הספר, תוך הצגת הקשיים הכרוכים בתהליך, הוא בגדר פיתוח לוגי לסטריאוטיפ שבו משתמש שייקספיר (ושאותו הוא משמר בתור סטריאוטיפ עבור הדורות הבאים) הנועד להקנות לסטריאוטיפ זה חיים חדשים (Haberkorn, 2007, p. 328). זאת, כחלק מתהליך מחיקת הטקסט השייקספירי במסגרת יצירת הפלימפסט.

בקטע (4A) המכשפות עדות לשחזור ההיפוטקסט השייקספירי על בימת התאטרון במסגרת המחזה שהוזמן על ידי הדוכס. הן מזועזעות מתוכנו ומביעות מחאה ושאט נפש מן הייצוג המעוות שהן זוכות לו:

Granny was sitting as still as a statue, and almost as cold. The horror of realisation was stealing over her.

'That's us,' she said. 'Round that silly cauldron. That's meant to be us, Gytha.'

Nanny Ogg paused with a walnut halfway to her gums. She listened to the words.

5 'I never shipwrecked anybody!' she said. 'They just said they shipwreck people! I never did!'

Up in the tower Magrat elbowed the Fool in the ribs.

'Green blusher,' she said, staring at the 3rd Witche. 'I don't look like that. I don't, do I?'

'Absolutely not,' said the Fool.

10 'And that hair!'

The Fool peered through the crenellations like an over-eager gargoyle.

'It looks like straw,' he said. 'Not very clean, either.' [...]

'Did you hear that?' [Nanny Ogg] said. 'One of 'em said we put babbies in the cauldron!

15 They've done a slander on me! I'm not sitting here and have 'em say we put babbies in a cauldron!'

Granny grabbed her shawl as she tried to stand up.

'Don't do anything!' she hissed. 'It'll make things worse.'

"Ditch-delivered by a drabe", they said. That'll be young Millie Hipwood, who didn't dare tell her mum and then went out gathering firewood. I was up all night with that one,'  
20 Nanny muttered. 'Fine girl she produced. It's a slander! What's a drabe?' she added  
(Pratchett, 1980, pp. 224, 226).

בניגוד לקטע (3A), שבו משמש קטע (6B) כבסיס לשינויים המונהגים בו, בקטע (4A) ישנן אלוזיות לטקסט השייקספירי כלשונו, בלי לחולל בו תמורות. המכשפות רואות בטקסט המקורי חטא לאמת, עלבון אישי להן ואף הוצאת דיבה, כפי שאחת מהן מצהירה בשורה 20 בקטע (4A). קטע (4A) מהדהד לא רק את קטע (6B) כי אם גם את שורות 10-1 בקטע (5B), כפי שעולה משורות 6-5 ב-(4A). נוסף על כך, בשורות 10-7 בקטע (4A) מזדעזעת המכשפה הצעירה מהמראה החיצוני של המכשפות על הבמה, שהופעתן מהדהדת את שורות 14-13 ו-19-18 בקטע (5B). הקש השובר את גב הגמל מבחינת המכשפות של פראצ'ט הוא ההאשמה בדבר הכנסת תינוקות לקדירתן בשורות 20-13 בקטע (4A), הדהוד ניכר לשורות 28-27 בקטע (6B). להתקוממות של המכשפות כנגד הטקסט השייקספירי בצורתו המקורית נוסף נופך הומוריסטי בשורה 20 בקטע (4A), עם הגילוי שאחת המכשפות אינה מבינה לגמרי את מילות הטקסט שנגדו היא מתקוממת. ההומור נוצר כתוצאה מאי-הלימה בין הזעם שמעורר הטקסט במכשפה לבין העובדה שהיא לא יכולה לרדת לעומקו וכן כתוצאה מתחושת העליונות בקרב הקוראים היודעים מהי משמעות המילה drabe. חשיבות ההומור בשורה זו טמונה בהצגת ההיפוטקסט כארכאי, מעורפל ומסולף שאין בינו לבין המכשפות במציאות שיצר פראצ'ט דבר וחצי דבר. כל זאת, כחלק ממגמת מחיקת ההיפוטקסט במסגרת יצירת הפלימפסטט. בהתקוממות זו כנגד ההיפוטקסט שעל בסיסו נוצרו, מביאות דמויותיהן של המכשפות אצל פראצ'ט את אי ההלימה ואת ההומור לשיאם. כתוצאה מכך השבר שנוצר עם המסורת המגולמת במחזה השייקספירי עמוק וכולט במיוחד בקטע (4A). השוני שבין ההיפוטקסט להיפוטקסט מודגש עוד יותר בשל הבחירה של פראצ'ט להשתמש בחלקים נרחבים מהשיח המקורי בקטעים (3A) ו-(4A). בעוד שאצל שייקספיר המכשפות חורשות רעה ללא צל של ספק ומטרתן להדיח את מקבת' למעשי רצח נוספים וכן להביאו לכדי שאננות שתביא עליו לבסוף את מפתו, המכשפות של פראצ'ט

מוצגות כתשליל למכשפותיו של שייקספיר, על אף שהן עושות שימוש באותן המילים כמעט, ניגודיות המודגשת עוד יותר כאשר הן מוקיעות את המילים המקוריות של שייקספיר עצמו בקטע (4A).

כאמור, שלוש המכשפות של פראצ'ט מטילות את הלחש מעל הקדרה כדי להשיב את יורש העצר האמתי לממלכה, להפיל את הדוכס העריץ מכיסאו ובכך להיטיב עם כלל התושבים ולהשיב את הסדר על כנו. למעשה, הן מברכות את יורש העצר החוקי באותה הברכה שבה מברכות המכשפות של שייקספיר את מקבת' ב-(7B):

THIRD WITCH. All hail, Macbeth! that shalt be king hereafter! (Shakespeare, 1999, 1.3, 50).

ברכה המהודדת בקטעים (5A) ו-(6A) שלהלן. בקטע (5A) מתאר יורש העצר את החלום שבו נגלו לו המכשפות וישבו הן בירכו אותו בברכה הלקוחה משייקספיר. לכל הפחות, זו הייתה כוונתן, אבל אופיין של המכשפות של פראצ'ט שוב משתלט על הנוסחה השייקספירית ועושה בה כבשלו:

'It was like . . . I mean, I was sort of inside something, like a bowl, and there were these three terrible faces peering in at me.' [...]

'Yes, and then they all said, "All hail . . ." and then they started arguing about my name, and then they said, "Anyway, who shall be king hereafter?" And then one of them said,  
5 "Here after what?" and one of the other two said, "Just hereafter, girl, it's what you're supposed to say in these circumstances, you might try and make an effort"(Pratchett, 1980, pp. 170-171).

כמו בקטע (4A), כך גם בקטע (5A), האפקט ההומוריסטי מושג באותם האמצעים, כפי שאפשר לראות בשורה 5, שבה שוב תוהה אחת המכשפות לפשר נוסחת הברכה המופיעה במחזה בקטע (7B). לפיכך, גם בקטע (5A) נמשך תהליך המחיקה של ההיפוטקסט כחלק מיצירת הפלימפססט. בקטע (6A) חוזרת המכשפה הבכירה על הברכה מ-(7B)

בשקט, לעצמה, אולם גם הפעם היא מעוותת את הטקסט השייקספירי, מגחיכה אותו ויוצרת את האפקט ההומוריסטי באמצעות אי-ההלימה ותחושת העליונות המתעוררת אצל הקורא הבקיא בהיפוטקסט:

Granny [...] hadn't got the faintest idea what Tomjon had in mind, but her inbuilt sense of drama assured her that the boy would be bound to do something important. She wondered if he would leap off the stage and stab the duke to death, and realised that she was hoping  
5 like hell that he would.

'All hail wosname,' she said under her breath, 'who shall be king here, after' (Pratchett, 1980, p. 218).

בהמשך למגמת ההגחכה, המכשפה המברכת אינה זוכרת את שמו של מושא הברכה בשורה 5 בקטע (6A) ולכן מעוותת שוב, הפעם בצורה שונה מקטע (5A), את הנוסחה השייקספירית ב-(7B).

אותה המגמה ניכרת בהדהוד הכינוי *Wyrd Sisters* אצל פראצ'ט, כינוי המופיע במחזה המקורי בקטעים (3-1B)-כ- weird sisters. קטעים אלה, כמו גם הבדלי התעתיק, נידונו בסעיף 5.2 שעסק בכותרת הספר. המכשפות של פראצ'ט מכונות בכינוי זה בידי הדוכס, מעשה המעורר את כעסה של המכשפה הבכירה, כפי שאפשר לראות בקטע (7A) שלהלן:

The duke leaned closer until his nose was an inch from Granny's face.

'Get back to your cauldrons, *Wyrd Sisters*,' he said softly.

Granny Weatherwax stalked through the passages of Lancre Castle like a large, angry bat, the duke's laughter echoing around her head (Pratchett, 1980, p. 123).

לבסוף מתעצם זעמה של המכשפה הבכירה על כינוי זה, שהיא רואה בו עלבון, עד כדי כך שהיא מביעה את הזעם באמצעים קסומים, בקטע (8A):

'Laughed at! Laughed at! On my own roads! In my own country!' screamed Granny. 'That

- just about does it! I'm not taking ten more years of this! I'm not taking another day of it!
- The trees around her began to sway and the dust from the road sprang up into, writhing shapes that tried to swirl out of her way. Granny Weatherwax extended one long arm and
- 5 at the end of it unfolded one long finger and from the rip of its curving nail there was a brief flare of octarine fire.
- Half a mile down the track all four wheels fell off the cart at once.
- 'Lock up a witch, would he?' Granny shouted at the trees.
- Nanny struggled to her feet.
- 10 'We'd better grab her,' she whispered to Magrat. The two of them leapt at Granny and forced her arms down to her sides.
- 'I'll bloody well show him what a witch could do!' she yelled.
- 'Yes, yes, very good, very good,' said Nanny. 'Only perhaps not just now and not just like this, eh?'
- 15 'Wyrd sisters, indeed!' Granny yelled. 'I'll make his—' (Pratchett, 1980, p. 135).

בשורות 1, 8 ו-15 בקטע (7A) מונה המכשפה הבכירה את העלבונות שנאלצה לספוג מצד הדוכס על פי דרגת חומרם. משום כך העובדה שהכינוי *Wyrd Sisters* נזכר אחרון (בשורה 15) היא משמעותית. המכשפות של פראצ'ט ממשיכות להוקיע את הטקסט השייקספירי, הן מתעקשות להפריד בין לבין הסטריאוטיפ שעליו מושתת ההיפוטקסט בכל היבט והיבט, כפי שהראה הניתוח של קטעים (4A) ו-(5A). המכשפות של פראצ'ט יוצרות את ההפרדה לא רק בדיבור, כי אם גם במעשים. כפי שהראיתי בניתוח הקטעים הקודמים (3A-5), מראן ואורחותיהן שונים בעליל מאלה של המכשפות השייקספיריות, אולם בכך לא תם השוני ביניהן. המכשפות של פראצ'ט בעלות כוחות קסם העומדים לרשותן והכפופים לרצונן, כוחות שבאמצעותם אפשר לשנות את המציאות שינוי של ממש, ולראייה שורות 4-7 בקטע (7A) לעיל, לשם דוגמה. כוחן של המכשפות של השייקספיר, לעומת זאת, הוא בחזיונות תעתועים, באיומי סרק חסרי

אונים, ברקחת שיקויים ובתיווך בין אלת הכישוף, הקטה, שאת הוראותיה הן מבצעות כשפחות נאמנות, לבין מקבת', כפי שמציינת מייר במאמרה:

Their horrid boasts and bizarre fancies are never validated; they deal in visions rather than logistics; all revel in anticipation rather than retrospective satisfaction. Their unlicensed enticement of Macbeth is chided as effort wasted: and is matched by the ineffective results of Macbeth's ventures, whenever he acts alone. Hecate must direct the final moves in preparation of the cauldron's brew, Lady Macbeth those in Duncan's murder. The three conspire only to destroy (Meyer, 2000, p. 86).

בניגוד למכשפות של פראצ'ט, המכשפות השייקספיריות אינן בריות יצרניות, אלא הרסניות דווקא ואף כוחותיהן אינם הרבה יותר מאשליה.

נראה, אם כן, שההבדל המשמעותי ביותר בין שייקספיר לפראצ'ט באשר לדמות המכשפה טמון באפיון דמות זו. אצל שייקספיר שלוש המכשפות הן גנריות ואפשר להחליף ביניהן בנקל. המכשפות השייקספיריות דוגלות באכזריות, ולראייה רכיבי השיקוי שלהן בקטע (6B), ומעודדות אנרכיה כפי שמסבירה מייר (Meyer, 2000), ואילו אחת המכשפות של פראצ'ט מצדדת בצמחונות ומתנגדת להתעללות בבעלי חיים, למשל בשורות 16-17 בקטע (3A). אצל פראצ'ט – כל מכשפה היא אישיות ייחודית, בעלת שם ואופי משלה. הקטע הזה משקף את השוני ביניהן – מְגֵרֵט גְאָרְלִיק (Magrat Garlick), הצמחונית הרוחנית שרוצה לעשות הכול "על פי הספר", גִּיְתָ'ה אוֹג (Gytha/Nanny Ogg) הגרגרנית בעלת המשפחה הנרחבת, וְאֶסְמֵרְלֵדָה וְנָתְרִינְוֶאקְס (Esmerelda/ Esme/ Granny Weatherwax) המעשית והנרגנת, שוני המובלט לאורך הספר כולו. שוני זה בולט במיוחד בסוף הרומן, הנחתם בקטע (9A), קטע אנטייתי כמעט לסצנה הראשונה ב-*Macbeth* בקטע (4B) שעל בסיסה הוא נוצר. בקטע (9A) שלהלן האינדיווידואליות של כל אחת משלוש המכשפות מגיעה לשיאה ומודגשת ככל הנראה בכוונה תחילה. כך, מודגשות מחויבויותיה המשפחתיות של גית'ה אוג בשורה 4 ב-(9A), מחויבויות שאין לשתי המכשפות האחרות, ומעל לכול, שורה 12 ובפרט המילים שהובלט בה, מעידות על מובחנותה של כל מכשפה מרעותה. התואר "מכשפה" הוא רק אחד מאלה הדרושים כדי לתאר

כל אחת מהדמויות הנשיות של פראצ'ט. מבחינתן, זוהי מטלה שעליהן למלא, בנוסף למטלות אחרות הנזכרות בשורות 9-7 בקטע (9A), ואין בהדי כדי להגדיר את מכלול אישיותן. מדובר אם כן בהרס ובמחיקה סופיים ומוחלטים של ההיפוטקסט השייקספירי העומד בבסיס אלוזיה זו:

Granny carefully scuffed over the remains of the fire.

'When shall we three meet again?' she said. 'Hmm?'

The witches looked at one another sheepishly.

5 'I'm a bit busy next month,' said Nanny. 'Birthdays and such. Er. And the work has really been piling up with all this hurly-burly. You know. [...]

'What about you, Magrat?'

'There always seems to be such a lot to do at this time of year, don't you find?' said

Magrat.

10 'Quite,' said Granny Weatherwax, pleasantly. 'It's no good getting yourself tied down to appointments all the time, is it? Let's just leave the whole question open, shall we?'

They nodded. And, as the new day wound across the landscape, each one busy with her own thoughts, **each one a witch alone**[my emphasis], they went home(Pratchett, 1980, pp. 264-265).

תפקידן של שלוש הנשים כמכשפות הוא למעשה המכנה המשותף היחיד שלהן, עד כדי כך הן שונות זו מזו. השימוש בטקסט השייקספירי בקטעים שלעיל והשינויים המונהגים בו יוצרים הגחכה הגורמת, בתורה, להצגת המקור באור שונה, ומובילה את הקורא לבחון לעומק את דמותה המוכרת של המכשפה. זאת, בעקבות אי-ההלימה בין דמות סטריאוטיפית זו למכשפותיו של פראצ'ט, המדרבנת לשקול מחדש את הסטריאוטיפ הקלאסי, על כל משמעויותיו.

## 5.2.2 הדוכס ואשתו

דמויותיהם של הדוכס ואשתו עוברות גם הן תמורות רבות, אם כי הן אינן זוכות לפרשנות אוהדת כשל המכשפות בספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters Wyrd Sisters*. הדוכס ואשתו נותרים בתפקיד הנבלים הראשיים, אולם הנופך הטרגי והנאצל שמעניק שייקספיר למעשיהם ניטל מהם ואף חלוקת התפקידים ביניהם משתנה. כך אפשר לראות למשל בקטעים (10A) ו-(11A) שלהלן, שניהם אלוזיה לשורות המפורסמות מתוך המחזה המקורי, שורות 4-5 בקטע (8B) שלהלן:

MACBETH. I'll go no more:

I am afraid to think what I have done;

Look on't again I dare not.

LADY MACBETH. Infirm of purpose!

5 Give me the daggers (Shakespeare, 1999, 2.2, 54-57).

פראצ'ט מדהדה את המשפט הבולט הזה פעמיים במהלך הספר. בפעם הראשונה, בשיחה בין הדוכס לדוכסית, בשורה 4 בקטע (10A), שבה ההיפוטקסט מתעוות בשל ההקשר החדש המוענק לו בהיפרטקסט:

'Certainly, my dear,' he said.

'What?' said the duchess.

The duke hesitated, desperately trying to replay the monologue of the last five minutes.

5 There had been something about him being half a man, and . . . infirm on purpose? And he was sure there had been a complaint about the coldness of the castle (Pratchett, 1980, p. 17).

בפעם השנייה – בשיחה בין הדוכס לליצן החצר בשורות 6-7 בקטע (11A) המצוטט מטה, שבמהלכה ההיפוטקסט עובר עיוות נוסף, הן מבחינת המלל והן מבחינת בני השיח:



The Fool lit a match [...] it went out. He swore, and tried another. [...]

'Doesn't seem to want to light—' muttered the Fool, as another match became a fluttering streak of flame and then went out.

The duke snatched the box from his trembling fingers and caught him across the cheek  
5 with a handful of rings.

'Can no orders of mine be obeyed?' he screamed. 'Infirm of purpose! Weak! Give me the box!' (Pratchett, 1980, p. 112).

כפי שעולה מקטעים (10A) ו-11A), הפרודיה של פראצ'ט אינה תואמת במדויק את ההגדרה שמספק ז'נט בספרו (Genette, 1997, p. 143). אמנם יש כאן משום החלה של הטקסט המקורי, הנאצל, של שייקספיר על סיטואציה נאצלת פחות, נלעגת אפילו, אולם בקטע (10A) הציטוט עצמו מעוות ואינו "החלה מילולית" כפי שמציע ז'נט (. *ibid*) בקטע שציטטתי בסעיף 2.4 בסקירת הספרות. זאת, משום שהדוכס אינו עוקב בתשומת לב רבה אחרי דברי הדוכסית ולאחר מכן מנסה לשחזר את מילותיה בראשו, שורות 3-4 בקטע (10A), כאשר הוא נדרש לספק תשובה לשאלה שלא שמע. בשל הטון הכללי שהוא קלט מדברי הדוכסית, הוא סבור שהיא מאשימה אותו בכך שהוא אינו החלטי בכוונה תחילה, שורה 4 ב-10A), ובכך יוצר משחק מילים על בסיס הציטוט המקורי המופיע אצל שייקספיר, שורה 4 ב-8B). נוסף על כך, אין מדובר בדיוק בבורלסקה, משום שהשפה השייקספירית עדיין נשמרת, גם אם באופן חלקי (המגביר את האפקט ההומוריסטי הנוצר מתוך אי-ההלימה). אם כן, קטע זה מתוך ספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters* נמצא בין שתי ההגדרות הללו ואינו תואם במלואו את כל אחת מהן לבדה. בכך קטע (10A) הוא קטע מייצג, המפגין את העובדה שכתובתו של פראצ'ט מורכבת עד כדי כך שהיא נופלת תדיר בין מספר הגדרות שהציעו החוקרים, ודורשת את שילובן במטרה לנתח ניתוח יסודי. כך גם בקטע (11A): הציטוט בשורות 6-7 שוב מעוות, הפעם באופן אחר, וההקשר שלו שונה בצורה קיצונית מזה המופיע בהיפוטקסט. בעוד שבהיפוטקסט המשפט נאמר בידי לידי מקבת' לבעלה, הרי שבשתי הפעמים אצל פראצ'ט דווקא הדוכס הוא זה המשמיע את המשפט, בפעם הראשונה, בשורה 4 ב-10A), בתור דיבור עקיף שמקורו בדברי הדוכסית, שלהם הוא מאזין בחצי אוזן, ואילו בפעם השנייה, בשורות 6-7 ב-11A) – הוא אומר את המשפט בעצמו לליצן החצר שלו. אף יותר מהעיוות המילולי, ההקשר מצביע על התמורה

הגדולה שהנהיג פראצ'ט בדמויותיו אלה, באמצעות הקצנה של תכונותיהן, כפי שתוארו בידי שייקספיר בתחילת המחזה. על פי נילי (Neely, 1991), הטירוף אצל שייקספיר מאופיין מגדרית – הנשים הן הלוקות בהתקפי היסטריה הנובעות מחולשתן ורגשנותן ואילו הגברים נתונים בעיקר למלנכוליה ולדיכאון שמקורם שכלי (ibid., pp.325-326). כפי שמציין האברקורן (Haberkorn, 2007), ההקצנה היא למעשה פיתוח הגיוני של הדמויות הפיקטיביות: "a case of ridicule through thinking the logic of the character through". דווקא לידי מקבת הופכת לרוצחת חסרת רחמים וחרטה השואבת הנאה מעינויים, ואילו מקבת' עצמו מיתרגם לדוכס אהוז הטירוף, הנתון להתקפי מאניה דפרסיה והנשלט באופן מוחלט בידי אשתו.

דוגמה נוספת להיפוך התפקידים של לידי מקבת' ובעלה בספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters* אפשר למצוא בקטעים (12A) ו-(13A). אחד המרכיבים הבולטים בעלילה השייקספירית היא החרטה של לידי מקבת', הגורמת לה לאבד את שפיות דעתה ולנסות, ללא הועיל, לשטוף את ידיה מהדם שדבק בהן בעקבות רצח המלך, כפי שעולה משורות 1-6 ו-15-17 בקטע (9B):

DOCTOR. What is it she does now? Look, how she rubs her hands.

GENTLEWOMAN. It is an accustomed action with her, to seem thus washing her hands: I have known her continue in this a quarter of an hour.

5 LADY MACBETH. Yet here's a spot. [...]

Out, damned spot! out, I say!--One: two: why, then, 'tis time to do't.--Hell is murky!--Fie, my lord, fie, a soldier, and afeard? What need we

10 fear who knows it, when none can call our power to account?--Yet who would have thought the old man to have had so much blood in him. [...]

What, will these hands ne'er be clean?--No more o'  
that, my lord, no more o' that: you mar all with  
this starting. [...]

15

Here's the smell of the blood still: all the  
perfumes of Arabia will not sweeten this little  
hand. Oh, oh, oh!(Shakespeare, 1999, 5.1, 22-41).

אמנם גם מקבת' עצמו מצר על הדם שדבק בידיו מיד לאחר הרצח, אך הוא אינו אכול חרטה ואחוז טירוף כאשתו, ניגוד  
שאותו מציין נילי במאמרו (Neely, 1991, p. 327). החרטה של מקבת' באה לידי ביטוי פעם אחת בלבד לאורך  
המחזה כולו, בשורות 4-5 בקטע (10B) מטה:

MACBETH. Whence is that knocking?  
How is't with me, when every noise appalls me?  
What hands are here? Ha! They pluck out mine eyes.

5

Will all great Neptune's ocean wash this blood  
Clean from my hand? No, this my hand will rather  
The multitudinous seas in incarnadine,  
Making the green one red (Shakespeare, 1999, 2.3, 62-67).

אצל פראצ'ט, לעומת זאת, מתהפכים התפקידים. כאמור, דווקא פלמט הדוכס הוא המפתח אובססיה לשטיפת הידיים,  
וטירופו זה מאזכר לאורך הספר כולו. כך למשל בקטע (12A) שבו הדוכס מאבד את חוט מחשבתו במהלך שיחה בגלל  
אזכור המילה "יד" ושב להרהר באובססיה שהוא פיתח לשטיפת הידיים וקרצופן:

Matters in hand. He'd put matters in hand all right. If he closed his eyes he could see the  
body tumbling down the steps. [...] Matters in hand! He'd tried to wash the blood off his

hand. If he could wash the blood off, he told himself, it wouldn't have happened. He'd scrubbed and scrubbed. Scrubbed till he screamed (Pratchett, 1980, p. 34).

בשורות 4-8בקטע (13A) יש ביטוי נוסף להתנהגותו הכפייתית של הדוכס, הלוכשת צורות קיצוניות יותר ויותר ככל שעובר הזמן ומתפתחת לכדי פגיעה עצמית חמורה, פגיעה שהוא שב והוגה בה בהשפעת אזכור המילה "יד":

The duke reached a decision. The way to progress, he'd found, was to find weak spots. He tried to shut away the thought that these included such things as a king's kidneys at the top of a dark stairway, and concentrated on the matter in hand.

. . . hand. He'd scrubbed and scrubbed, but it seemed to have no effect. Eventually he'd  
5 gone down to the dungeons and borrowed one of the torturer's wire brushes, and scrubbed and scrubbed with that, too. That had no effect, either. It made it worse. The harder he scrubbed, the more blood there was. He was afraid he might go mad . . . (Pratchett, 1980, p. 45).

כפי שמסכימים בן-פורת (Ben-Porat, 1976, p. 114) ומאצ'סק (Machacek, 2007, p. 532), האלוזיה משנה את

התפיסה של ההיפוטיקסט וגורמת לבחינה מחודשת שלו. בכך שפראצ'ט מעתיק את הטירוף חסר השליטה מהדמות הנשית אל הדמות הגברית הוא גורם לקוראיו להעריך מחדש הן את הדמויות במחזה זה והן את כלל הדמויות הנשיות במחזותיו של שייקספיר שאיבדו את שפיות דעתן. הדוגמאות הבולטות לאלה הן ליידו מקבת' ואופליה, שתיהן שמות קץ לחייהן מתוך טירוף. יש לציין שאצל שייקספיר זוהי מנת חלקן של הנשים בלבד. הדמויות הגבריות שלו בדרך כלל מעמידות פני משוגעים בכוונה תחילה (המלט, קנט ב-*King Lear*) או מחלימות לבסוף מטירוף (*King Lear*) על פי ניילי (Neely, 1991). באמצעות פעולת ההעתקה שובר פראצ'ט את הנוסחה השייקספירית ובכך מערער על הדיכטומיה המשתמעת ממנה, זו המקשרת בין נשיות לרגש ובין הגבריות לשכל ולשליטה עצמית.

קטע (14A) ממחיש ביתר שאת את התמורה שחלה בחלוקת התפקידים המגדרית אצל פראצ'ט בכל הנוגע לדיכטומיה של הרגש מול השכל. מדובר באלוזיה מעורבת, המהדהדת שתי סצנות מתוך הטקסט השייקספירי, שתיהן בתחילת

המחזה, לפני רצח המלך. האחת היא הדיאלוג שבמסגרתו מדרבנת ליידי מקבת' את בעלה להוציא אל הפועל את תכניתו לרצח המלך, ונוזפת בו על חולשתו כאשר הוא רוצה לוותר על המזימה שנועדה להשיב אותו על כס המלוכה, שורות 21-15 ו-29 בקטע (11B) שלהלן:

MACBETH. He's here in double trust;  
First, as I am his kinsman and his subject,  
Strong both against the deed; then, as his host,  
5 Who should against his murderer shut the door,  
Not bear the knife myself. Besides, this Duncan  
Hath borne his faculties so meek, hath been  
So clear in his great office, that his virtues  
10 Will plead like angels, trumpet-tongued, against  
The deep damnation of his taking-off; [...]  
We will proceed no further in this business:  
He hath honour'd me of late; and I have bought  
Golden opinions from all sorts of people,  
Which would be worn now in their newest gloss,  
15 Not cast aside so soon.

LADY MACBETH. [...] Art thou afeard  
To be the same in thine own act and valour  
As thou art in desire? Wouldst thou have that  
Which thou esteem'st the ornament of life,  
20 And live a coward in thine own esteem,

Letting 'I dare not' wait upon 'I would,'

Like the poor cat i' the adage?

MACBETH. Prithee, peace:

I dare do all that may become a man;

25 Who dares do more is none. [...]

Will it not be received,

When we have mark'd with blood those sleepy two

Of his own chamber and used their very daggers,

That they have done't?

LADY MACBETH. Who dares receive it other (Shakespeare, 1999, 1.7, 12-20, 32-36, 40-48, 75-78).

השנייה היא קטע (12B), מונולוג הפגיון המפורסם של מקבת' מן הסצנה העוקבת, זה הפותח במילים:

Is this a dagger which I see before me,

The handle toward my hand? (Shakespeare, 1999, 2.1, pp. 34-35).

אצל פראצ'ט ממוקמות האלוזיות לקטעים אלה דווקא בסוף הספר. המכשפות מטילות כישוף על השחקנים המופיעים בפני תושבי הממלכה, הגורם להם לשחזר את רצח המלך הקודם כפי שהוא אירע בפועל. ההדהוד (reprise) במונחיו של מאצ'סק (Machacek, 2007) מופיע כאן בתצורה הקרובה לבורלסקה, על פי הגדרתו של ז'נט (Genette, 1997, p. 143). השפה הופכת לוולגרית, למשל בשורות 5, 7 ו-17, אולם הפעולה והדמויות המקוריות נותרות בעינן, למשל שורות 9-10 בקטע (14A) בהשוואה לשורות 25-29 בקטע (11B) וכן שורה 6 ב-(14A) בהשוואה ל-(12B). הדמיון נשמר אפוא, מלבד העובדה שבקטע (14A) מדובר בהדהוד של הדהוד – השחקנים משחזרים את דברי הדוכס והדוכסית, המשחזרים בתורם את השיח בין מקבת' לאשתו (11B) וכן את נאומו של מקבת' (12B), בקטע (14A) שלהלן:

'Do you fear him now?' [...] 'And he so amazed with drink? Take his dagger, husband –  
you are a blade's width from the kingdom.'

'I dare not,' [...]

'Who will know?' [...] 'See, there is only eyeless night. Take the dagger now, take the  
5 kingdom tomorrow. Have a stab at it, man.' [...]

'I have it, wife,' he said. 'Is this a dagger I see before me?'

'Of course it's a bloody dagger. Come on, do it now. The weak deserve no mercy. We'll  
say he fell down the stairs.'

'But people will suspect!'

10 'Are there no dungeons? Are there no pilliwinks? Possession is nine parts of the law,  
husband, when what you possess is a knife.' [...]

'I cannot! He has been kindness itself to me!'

'And you can be Death itself to him . . . ' [...]

'No, I cannot do it!' [...] 'I will be seen! Down there in the hall, someone watches!'

15 'There is no one!'

'I feel the stare!'

'Dithering idiot! Must I put it in for you? See, his foot is upon the top stair!' (Pratchett,  
1980, p. 236, 238-239).

שורות 6-7 ב-(14A) הן עיוות של השורות בקטע (12B), המופיע במקור כחלק ממונולוג של מקבת'. אצל פראצ'ט  
הופכות שורות אלה לדיאלוג בין הדוכס לרעייתו. בקטע הזה נשברת הדיכוטומיה שהזכרתי לעיל לחלוטין. הדוכסית  
נמצאת כל הזמן בשליטה ודוחקת בבעלה ההססן, כך למשל בשורות 1-2, 4-5, 10-11 ולבסוף בשורה 17, המגלה  
פחדנות רבה הרבה יותר מזו של מקבת'. בעוד הלה מסתייג מרצח המלך מסיבות נעלות כמו כבוד, הכרת תודה וחובת  
המארח להגן על אורחיו בשורות 1-9 בקטע (11B), פלמט פשוט פוחד להיתפס בשעת מעשה, כפי שעולה משורות 3,

9-14 בקטע (14A). יתר על כן, הדוכסית מתמידה בגילויי חוסר החרטה שלה לאורך הרומן כולו, ובמיוחד בחלק האחרון של הספר. היא אף אומרת בפה מלא שהיא גאה בכל מעשי הרצח והעינויים שהיא צוותה עליהם בקטע (15A):

I'm proud of it! I'd do it all again, only hotter and longer! I enjoyed it, and I did it because I wanted to!(Pratchett, 1980, p. 245).

היפוך התפקידים בספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters* ביחס למחזה השייקספירי ניכר אפוא והוא בולט אף יותר לנוכח סופם של הדוכס והדוכסית. אצל השייקספיר מקבת' מוצא את מותו בקרב, כפי שעולה מקטע (13B) המצוטט מטה. הוא מתעקש להילחם עד טיפת דמו האחרונה(שורות 1-4, 10-11), אף שהוא נוכח שכל הנבואות המבשרות את סופו התגשמו(שורות 7-9) ולפיכך מקבת' יודע ללא צל של ספק שמותו קרב:

MACBETH. Why should I play the Roman fool and die  
On mine own sword? Whiles I see lives the gashes  
Do better upon them. [...]  
I will not yield,  
5 To kiss the ground before young Malcolm's feet,  
And to be baited with the rabble's curse.  
Though Birnam Wood be come to Dunsinane,  
And thou opposed, being of no woman born,  
Yet I will try the last. Before my body  
10 I throw my warlike shield. Lay on, Macduff,  
And damn'd be him that first cries, 'Hold, enough!'  
*Exeunt, fighting. [...] Enter fighting, and Macbeth slain* (Shakespeare, 1999, 5.8, 1-3, 27-35).

על מותה של ליידי מקבת' מדווח גורם חיצוני, ומייחס את קצה להתאבדות, בקטע (14B) שלהלן:



[H]is fiend-like queen,

Who, as 'tis thought, by self and violent hands

Took off her life;(Shakespeare, 1999, 5.8, 70-72).

אצל פראצ'ט מגיע היפוך התפקידים בנקודה זו לשיאו – הדוכס הוא זה המנסה להתאבד (באמצעות פגיון מזויף מהתאטרון) בקטע (16A):

[Felmet] stabbed himself and let the dagger drop from his fingers.

After a few seconds reflection he said, in a voice far nearer the worlds of sanity, 'You can't get me now' [...] (Pratchett, 1980, p. 241).

בניגוד גמור אליו, הדוכסית אינה מפגינה אף שמץ של כניעה. היא בורחת מהצריה שבו כולא אותה ורנס ומנסה לעשות את דרכה אל מחוץ לממלכה, מתוך כוונה לחזור ולנקום את נקמתה במועד מאוחר יותר, וחיות הממלכה מתאחדות כולן נגדה. ואולם, אף שברור לדוכסית שהקרוב הזה חסר סיכוי, היא מעדיפה לתקוף את חיות היער ולא להיכנע לגורלה ללא מאבק(17A):

The duchess was not asleep. She was currently halfway down the castle wall on a rope of knotted sheets [...] She moved through the forest with surprising speed. [...] And then there seemed to be too many trees. [...]

She couldn't feel a wind, but there was a sighing in the treetops.

5 'All right,' she said, under her breath. 'All right. I'm going anyway. I *want* to go. But I will be back.'

It was at this point that the track opened out into a clearing that hadn't been there the day before and wouldn't be there tomorrow, a clearing in which the moonlight glittered off

10 assembled antlers and fangs and serried ranks of glowing eyes.

The weak banded together can be pretty despicable, but it dawned on the duchess that an alliance of the strong can be more of an immediate problem.

There was total silence for a few seconds, broken only by a faint panting, and then the duchess grinned, raised her knife, and charged the lot of them.

The front ranks of the massed creatures opened to let her pass, and then closed in again.

15 Even the rabbits.

The kingdom exhaled (Pratchett, 1980, pp. 260-261).

פעולת ההתרסה האחרונה של הדוכסית בסוף הספר מהדהדת את זו של מקבת' בקטע (13B), בייחוד בשורות 10-11. היבט נוסף שיכול לקשר בין דמותה של הדוכסית לזו של מקבת' הוא ההתקוממות של איתני הטבע נגדם. במחזה של שייקספיר, טוענות המכשפות באוזני מקבת' שהוא לא ינחל תבוסה עד אשר יער בירנאם יצעד לעברו, כפי שעולה בין השאר משורה 7 בקטע (13B). בספרו של פראצ'ט *Wyrds Sisters Wyrds Sisters*, חיות היער הן אלה השמות בסופו של דבר קץ לחייה של הדוכסית, כמתואר בשורות 14-16 בקטע (17A). העובדה שהדוכסית אינה מוכנה להתפשר ולהיכנע מבליטה את שיאו של היפוך התפקידים המגדריים בינה לבין בעלה, בכל הנוגע לטירוף וכוח בהשוואה לנוסחה המוצעת בהיפוטקסט, נוסחה שעליה מצביע נילי (Neely, 1991) במאמרו. בכך, האלוזיה למחזה השייקספירי מבליטה את החלוקה המגדרית המסורתית הנהוגה בהיפוטקסט וגורמת לקורא להיפרטקסט להשתהות ולהרהר בה במקום לקבלה כדבר מה מובן מאליו, כפי שמציעים מאצ'סק (Machacek, 2007) ובן-פורת (Ben-Porat, 1976).

### 5.3. אלוזיות בדפוסי העלילה

כפי שעולה מהקטעים שניתחתי לעיל, דפוסי העלילה הבסיסיים של המחזה השייקספירי מהודוהדים בספרו של פראצ'ט *Wyrds Sisters Wyrds Sisters*. בספר, בדומה למתרחש במחזה, אציל המקורב למלך מחליט להרוג אותו כדי להשתלט על הממלכה. הרצח יוצא אל הפועל בסיוע רעייתו של האציל, אולם בנו של המלך, היורש החוקי, מצליח להימלט. לאחר מכן מתואר שלטונו של האציל העריץ בתור שלטון אימים, הזורע הרס בממלכה כולה. כך למשל, בקטע (15B):

Alas, poor country!  
 Almost afraid to know itself. It cannot  
 Be call'd our mother, but our grave; where nothing,  
 5 But who knows nothing, is once seen to smile;  
 Where sighs and groans and shrieks that rend the air  
 Are made, not mark'd; where violent sorrow seems  
 A modern ecstasy; the dead man's knell  
 10 Is there scarce ask'd for who; and good men's lives  
 Expire before the flowers in their caps,  
 Dying or ere they sicken (Shakespeare, 1999, 4.3, 165-174).

סקוטלנד, ממלכתו של מקבת', מתוארת כארץ שבה מושל הקטל ללא אבחנה, ארץ המשמשת כקבר ליושביה (שורה 3) במקום להיות להם למולדת, ארץ שבה רק אלה שלא יודעים דבר יכולים לא לחשוש לחייהם (שורות 3-4). לכך אפשר להשוות את קטע (18A) בספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters*, המתאר את שלטון הזוועות של הדוכס והדוכסית, הדומה לזה שמנהיגים מקבת' ורעייתו, על פי שורות 1 ו-7 בפרט:

'He had some houses burned down in Bad Ass,' she said. 'Because of taxes.'  
 'How horrible,' said Magrat.  
 'Old Kind Verence used to do that,' said Nanny. 'Terrible temper he had.'  
 'He used to let people get out first, though,' said Granny. [...]  
 5 'Only now no-one must say Felmet killed the king,' said Magrat.  
 'What?' said Granny.  
 'He had some people executed in Lancre, the other day for saying it,' Magrat went on.

'Spreading malicious lies, he said. He said anyone saying different will see the inside of his dungeons, only not for long. He said Verence died of natural causes'(Pratchett, 1980, pp. 52, 54).

השינוי המרכזי מבחינת העלילה בספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters* לעומת המחזה של שייקספיר טמון בהפיכתן של המכשפות לדמויות הראשיות, כפי שמאותתת לנו הכותרת של היצירה. כשם שמקבת' הוא הדמות הראשית במחזה של שייקספיר הקרוי על שמו, דמות המפתח שסביבה נסובה העלילה, כך גם אחיות הגורל, המכשפות, עומדות בלב הסיפור שמגולל פראצ'ט בספרו. מדובר בשינוי מהותי ביותר שכן, על אף חשיבותן של המכשפות במחזה השייקספירי, הן ממלאות בו תפקיד משני, תפקיד של סוכנות הכאוס, כפי שכותבת מייר (Meyer, 2000). כשפיהן אינם אלא כלי המאפשר למקבת' לממש את שאפתנותו ולחשוף את אופיו האמתי. דמויותיהן של המכשפות הן חד-ממדיות ומושגות על הסטריאוטיפים המוכרים ביותר, ששורשיהם נעוצים עוד בעת הקלאסית, לדברי דימתאו (DiMatteo, 1994). במחזה של שייקספיר המכשפות הן דמויות אינסטרומנטליות. מתוך כך, לא זוכה הצופה במחזה של שייקספיר בהצצה לעולמן הפנימי של המכשפות, משום שמדובר בדמויות המספקות חלק מאסופת האפקטים המיוחדים שעמדו לרשותם של המחזאים באותה התקופה. פראצ'ט מתמקד במכשפות דווקא, ומספר את הסיפור מנקודת מבטן (בעיקר). זאת ועוד, המכשפות של פראצ'ט, בניגוד לאלו של שייקספיר, אינן סוכנות של הכאוס כי אם של הסדר. בעוד שאצל שייקספיר שייכות המכשפות יחד עם מקבת' ורעייתו למחנה של הנבלים, אצל פראצ'ט המכשפות הן הגיבורות החיוביות, העומדות מול הדוכס והדוכסית, ממזערות ככל האפשר את התערבותן בסדר הטבעי של הדברים ומשתמשות בקסם בלית ברירה, במטרה להשיב את הסדר על כנו. מההבדל המהותי הזה נובעים כל השינויים בדפוסי העלילה בספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters* לעומת העלילה ב-*Macbeth*. אצל שייקספיר, רצח המלך ורציחות האצילים האחרים לאחר מכן נובעים כולם מהאמונה של מקבת' בנבואה שמסרו לו שלוש המכשפות, לדידה של מייר (Meyer, 2000) – במטרה להפוך את הסדר הטבעי על פיו ולהביא לתוהו ובוהו בממלכה. אצל פראצ'ט מתייצבות המכשפות כנגד הדוכס העריץ ואף מתפקדות במידה מסוימת בתור מנהיגות לא-רשמית, כתחליף למלך. משום כך פונים אליהן נציגי הסוחרים בממלכה בתלונות על פלמט (Pratchett, 1980, pp. 93-94). אף הממלכה עצמה בתור ישות תבונית, שהתעוררה בשל עוינותו של פלמט, רואה במכשפות סמכות הלופית ויוצרת אתן קשר כדי לגרום להן לתקן את המצב ( *ibid.*, pp. ).

80, 69). יתרה מכך, כשכולא הדוכס את אחת המכשפות, הפרשייה כמעט נגמרת במרד אזרחי עקוב מדם שנמנע אך ורק בגלל ההוראה המפורשת שנותנת אסמרלדה וות'רואקס לתושבי הממלכה לשוב לבתיהם (*ibid.*, pp. 127). ליהוק סוכנות הכאוס השייקספיריות בתפקיד סוכנות הסדר עומד בלב הפלימפסטט שיוצר פראצ'ט. האלוזיות הרבות למכשפות של שייקספיר יוצרות קשר בין המחזה לספר, ואילו היפוך תפקידן המקורי שובר את המוסכמות שעליהן מושתת הטקסט השייקספירי ולפיכך "מוחק" אותו.

#### 5.4. סיכום

במסגרת פרק זה בעבודתי הראיתי שקיים קשר הדוק בין המחזה *Macbeth* של שייקספיר לבין *Wyrd Sisters*, ספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters*. קשר זה נוצר באמצעות האלוזיות הרבות למחזה של שייקספיר המשובצות לאורך הספר, בכותרת, באפיון דמויות המפתח ובדפוס העלילה. כינוי המכשפות במחזה משמש ככותרת לרומן שהדמויות הראשיות בו הן שלוש המכשפות מהדהדות את הדמויות שיצר שייקספיר. עם זאת עוברות המכשפות אצל פראצ'ט תמורות רבות. מדמויות שליליות משניות במחזה הן הופכות לגיבורות הראשיות בספר, נציגות הסדר הטוב ושלטון החוק, מפתחות אישיות נפרדות וייחודיות ומנפצות אגב כך את הסטריאוטיפים הקלאסיים הנוגעים למכשפות שאותם מממש שייקספיר. האלוזיות לטקסט של המחזה מלוות בהומור הנוצר כתוצאה מאי-הלימה (למשל, בין ההקשר שבו מופיע הציטוט משייקספיר בספר לבין ההקשר המקורי שלו) ומתחושת העליונות המתעוררת בקרב הקוראים במקרים שבהם הציטוט משייקספיר מעוות. הומור זה מצביע על יחס פולמוסי להיפוטקסט ועל הניסיון ליצור בידול בינו לבין ההיפרטקסט, על אף היסודות המשותפים לשניהם. דמויותיהן של מקבת' ורעייתו עוברות אף הן שינויים בספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters*, אם כי לא מרחיקי לכת כשינויים שעוברות המכשפות. הדוכס והדוכסית עדיין ממלאים את תפקיד הנבלים, אך הם לא הדמויות הראשיות ברומן של פראצ'ט. נוסף על כך, חלוקת התפקידים המגדרית בין בני זוג אלה מתהפכת לעומת המקור השייקספירי – הדוכסית היא זו שמפגינה שאפתנות, אכזריות וחוסר נכונות להיכנע למרות הנסיבות ואילו לבעלה יש נטייה להיסטריה, חרטה וטירוף. בכל אלה יש משום המשך הבידול בין ההיפוטקסט להיפרטקסט במסגרת יצירת הפלימפסטט. אף דפוס העלילה הדומים מחזקים את הקשר שבין ההיפוטקסט להיפרטקסט

ובה בעת מחריפים את הניגודים ביניהם. זאת, משום שדפוסי העלילה משתנים בהתאם לתמורות שפקדו את הדמויות הראשיות בספר לעומת המחזה.

אפשר לסכם ולומר שהאלוזיות הרבות למחזה של שייקספיר, שאת מקצתן ניתחתי כאן, מצביעות על מגמה קבועה של פראצ'ט שמטרתה להשתמש במוכר ולעוות אותו עד כדי גיחוך באמצעות אי-ההלימה. האלוזיות מתניעות את תהליך התעביר ויוצרות את מארג הפלימפססט החדש, הנוצר על חורבות ההיפוטקסט הנבחן מחדש, על העקרונות, המוסכמות והסטיגמות שעליהם הוא מושתת; בפרט, אלה הנוגעים בתפיסת הדמות הנשית כמצויה בעמדת כוח ובחלוקת התפקידים המגדריים המסורתיים כפי שהם באים לידי ביטוי אצל שייקספיר. נוסף על כך, ערעור יחסי הכוחות אינו מוגבל לרובד הדמויות בלבד, כי אם חל גם על כלל היחסים בין ההיפוטקסט להיפרטקסט. מתוקף המעמד הקנוני שיש לכתבי שייקספיר (ראו דיונה של כריסטה ג'אנסון (Jansohn, 2003)) נוצר מאזן כוחות הפוך לזה שמתארת דילון (Dillon, 2005) במאמרה – מאזן כוחות שבמסגרתו ההיפוטקסט הוא הטקסט השולט, האוטוריטיטיבי. לפיכך, אפשר להסיק שמכוח ערעור העקרונות שעליהם מושתת ההיפוטקסט, ההיפרטקסט של פראצ'ט מערער לא רק את מעמדם של הסטריאוטיפים, אלא גם את מעמדו של ההיפוטקסט הקנוני עצמו.

## 6. תעביר מבוסס אלוזיות–אלוזיות ל-*Hamlet* בספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters*

מצאתי כי אלוזיות רבות בספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters* מתייחסות למחזה *Hamlet* מאת שייקספיר ומספר רכיבים מרכזיים נלקחו ממנו, כדוגמת דמויות רוח הרפאים ויורש העצר, וכן המבנה של העלילה – מחזה בתוך מחזה אצל שייקספיר ההופך להיות מחזה בתוך רומן אצל פראצ'ט. אמנם גם ב-*Macbeth* מופיעה רוח רפאים, ולמלך הנרצח יש שני בנים, אך הם דמויות שוליות ביותר ורק לאחד מהם תפקיד של ממש, משני גם הוא. משום כך וכן בשל מספר ציטוטים מתוך *Hamlet* בספרו זה של פראצ'ט, שאליהם אני מתייחסת בהמשך, אני סבורה שיש מקום להשוות בין השניים. עם זאת, האלוזיות ל-*Hamlet* בספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters* בדרך כלל מובלעות יותר מהאלוזיות ל-

*Macbeth*, ואינן מתבטאות ברובן בניסוחים קונקרטיים אלא בתבניות שחילצתי מן הטקסט בתהליך הפשטה והכללה, כדוגמת הרכיבים שהזכרתי לעיל.

## 6.1 דמויות ותמות

### 6.1.1 יורש העצר

ככל שיודע הקורא של פראצ'ט בתחילת הספר וכמעט עד סופו, למלך ורנס הנרצה יש בן אחד, יורשו האמתי, התינוק שמציל המשרת הנאמן מהטירה ושאותו הוא מפקיד בידי המכשפות, יחד עם הכתר של הממלכה. המכשפות, בתורן, מוסרות את הנסיך לאימוץ לבני-זוג חשוכי ילדים שבבעלותם תיאטרון נודד כדי להוציא את הילד בבטחה מתוך הממלכה ולאפשר לו לגדול הרחק מהדוכס והדוכסית הרצחניים. לקראת סוף הספר מתגלה יורש עצר נוסף, הלא הוא ליצן החצר, אחיו של הנסיך הצעיר, כפי שאפשר לראות בנקל מהדמיון החיצוני הרב ביניהם. נראה שמדובר בבנו הלא-חוקי של המלך שנהג לממש את זכות הלילה הראשון שניתנה לו לעתים קרובות ובחדווה רבה. בעוד בנו החוקי של המלך צעיר מכדי להתאבל על אביו ואף אינו מודע למוצאו עד לסוף הספר, יש מקום להשוואת דמותו של ליצן החצר עם זו של המלט, בייחוד משום שהקשר בין השתיים הודגש באחד הציטוטים המובהקים והלא מעוותים היחידים שיש ברומן ל-*Hamlet*, בקטע (19A). בקטע זה, ה-*spur* במונחיו של מאצ'סק (Machacek, 2007) הוא השורות בנאמו המפורסם של המלט "להיות או לא להיות", בקטע (1C):

To die- to sleep

To sleep- perchance to dream (Shakespeare, 1600, 3.1, 1757-1758).

רכיב האלוזיה, שאותו כינה מאצ'סק (*ibid.*) בשם *reprise*, לקטע זה מופיע אצל פראצ'ט בתיאור מעשיו של הליצן ובכך יוצר קשר ראשוני בין דמותו של הלה לזו של המלט בקטע (19A) שלהלן:

Across the turgid river the Fool [...] punched the rock-hard pillow, and sank into a fitful sleep. Perchance to dream (Pratchett, 1980, p. 192).

הקשר בין השניים מחוזק עוד יותר באמצעות הקבלת דמותה של מגרט, הצעירה שבמכשפות ואהובתו של הליצן, לדמותה של אופליה, אהובתו של המלט, בעזרת האלוזיה בקטע (20A):

Magrat was picking flowers and talking to them.[...] 'Here's Woolly Fellwort,' she said. 'And Treacle Worm-seed, which is for inflammation of the ears' (Pratchett, 1980, p. 91).

קטע זה הוא reprise של דברי אופליה בקטע (2C) שלהלן:

OPHELIA. There's rosemary, that's for remembrance. Pray you, love, remember. And there is pansies, that's for thoughts (Shakespeare, 1600, 4.5, 3053-3054).

דמויותיהם של המלט ושל ליצן החצר שתיהן עגמומיות משהו, ומרבית בהרהורים ובקריאה. המלט ידוע בלמדנותו – הוא נקרא לדנמרק לחתונתה של אמו מגרמניה שבה הוא רוכש את השכלתו ושאליה הוא רוצה לשוב. לפיכך על קלאודיוס, דודו ואביו החורג, להפציר בו להישאר בקטע (3C):

For your intent

In going back to school in Wittenberg,

It is most retrograde to our desire; (Shakespeare, 1600, 1.2, 315-317).

כמו כן, אהבת הספרים של המלט, שאותם הוא מסרב לנטוש גם במצבו המעורער, כפי שמציינת אמו בקטע (4C) ונטייתו להשמיע מונולוגים פילוסופיים, המפורסם שבהם הוא "להיות או לא להיות", הן מתכונותיו המוכרות:

GERTRUDE. But look where sadly the poor wretch comes reading (Shakespeare, 1600, 2.2, 1272).



הוא הדין בלמדנותו של הליצן: הוא מפגין עושר לשוני רב ולא צפוי שאותו הוא נאלץ להסתיר כדי לא לפגוע בתדמית הכסיל שבה עליו לדבוק במסגרת תפקידו. כך, למשל, בקטע (21A), שבו הוא מפגין ידע נרחב באופן מפתיע בכל הנוגע לפילוסופיה ורוחניות במסגרת השיחה עם הטבח(שורות 7-10). ידע זה עומד בסתירה להתנהגות המצופה ממנו כליצן ולכן עליו לסגת במהירות מדברי הטעם שביטא(שורה 13) ולהחליף אותם בלהג התואם את מקומו(שורות 15-14):

'A knocking without a door?'[the Fool] said suspiciously. 'This isn't some kind of Zen, is it?'

When the porter had grumbled off in the direction of the gatehouse the cook pushed another farthing into the kitty and looked sharply over his cards at the Fool.

5

'What's a Zen?' he said.

The Fool's bells tinkled as he sorted through his cards. Without thinking, he said: 'Oh, a sub-sect of the Turnwise Klatch philosophical system of Sumtin, noted for its simple austerity and the offer of personal tranquillity and wholeness achieved through

10 meditation and breathing techniques; an interesting aspect is the asking of apparently nonsensical questions in order to widen the doors of perception.'

'How's that again?' said the cook suspiciously. [...]

The Fool hesitated with a card in his hand, suppressed his panic and thought quickly.

'Tfaith, nuncle,' he squeaked, 'thou't more full of questions than a martlebury is of

15

mizzensails.'

The cook relaxed (Pratchett, 1980, pp. 20-21).

המלט נאלץ לרסן את עצמו בנוכחותם של אמו ודודו בקטע (5C):

HAMLET. But break my heart, for I must hold my tongue! (Shakespeare, 1600, 1.2, 363).

כך גם הליצן אינו יכול לדבר בחופשיות בנוכחותם של הדוכס והדוכסית. כפי שעולה מקטע (22A), מתפקידו להביע את הסכמתו עם אדוניו או לשתוק, אך בשום פנים ואופן לא להתווכח (שורות 10-11) ולהחזיק בדעה מנוגדת לזו שלהם (שורות 19-20). כך, אף שדעתו של הליצן על כוהן של המכשפות מבוססת על היכרות רבת שנים אתן, אין לה מקום בעולמם של הדוכס והדוכסית:

'It's the witches, isn't it?' [the duke] growled, his left cheek beginning to twitch like a landed fish. They're out there, aren't they? They're putting an Influence on the castle, aren't they?'

'Marry, nuncle —' the Fool began.

5 'They run this country, don't they?'

'No, my lord, they've never—'

'Who asked you?'

The Fool was trembling with fear [...]

'Er, you did, my lord,' he quavered.

10 'Are you arguing with me?'

'No, my lord!'

'I thought so. You're in league with them, I suppose?'

'My lord!' said the Fool, really shocked.

'You're all in league, you people!' the duke snarled. [...]

15 The door swung open. The duchess filled the doorway. In fact, she was nearly the same shape. [...]

'What is the meaning of all this?' she demanded.

'Witches, I suspect,' said Lord Felmet.

'I really don't think—' the Fool began. Lady Felmet's glare didn't merely silence him, it  
20 almost nailed him to the wall (Pratchett, 1980, pp. 65, 67).

אמנם יחסי הכוח בין ליצן החצר לדוכס ולדוכסית שונים מאלה שבין המלט לזוג המלכותי משום שהם אינם מודעים  
למוצאו המרומז של הלה, אך בשני המקרים התוצאה זהה. למעשה, אפשר אף לומר שמדובר כאן באלוזיה היוצרת  
בורלסקה, כפי שמתאר אותה ז'נט (Genette, 1997, p. 143). המתח המובע במחזה השייקספירי בצורה מנומסת  
מאין כמותה ובשפה נעלה בא לידי ביטוי בספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters* באופן וולגרי למדי. כך או כך, הן הליצן  
והן המלט אינם יכולים לומר את אשר על לבם בחופשיות.

עם זאת, האלוזיות של פראצ'ט פועלות לא רק לאישור ההיפוטקסט, כי אם גם כאמצעי ליצירת פולמוס אתו. כך,  
למשל, נאמנותו של המלט נתונה קודם כל לאביו (שורות 8-17) שכל הנראה נרצח בידי אחיו, דודו של המלט, כפי  
שמעידה רוחו של אביו בקטע (6C) המצוטט מטה, בפרט בשורות 1-3:

FATHER'S GHOST. If thou hast nature in thee, bear it not.

Let not the royal bed of Denmark be

A couch for luxury and damned incest. [...]

Adieu, adieu, adieu! Remember me. *Exit*.

5

HAMLET. O all you host of heaven! O earth! What else?

And shall I couple hell? Hold, hold, my heart!

And you, my sinews, grow not instant old,

But bear me stiffly up. Remember thee?

Ay, thou poor ghost, while memory holds a seat

In this distracted globe. Remember thee?

Yea, from the table of my memory

10 I'll wipe away all trivial fond records,

All saws of books, all forms, all pressures past

That youth and observation copied there,

And thy commandment all alone shall live

15 Within the book and volume of my brain,

Unmix'd with baser matter (Shakespeare, 1600, 1.5, 819-842).

לעומת זאת, נאמנותו של הליצן נתונה קודם כל לדוכס, אדונו, כלומר – לרוצח עצמו. ולראייה – קטע (23A) שבו הוגה הליצן במשמעות תפקידו ובחובותיו לדוכס, על אף מעשיו ועל אף טירופו של הלה:

The man is my lord and master, [the Fool] thought. I have eaten his salt, or whatever all that business was. They told me at Guild school that a Fool should be faithful to his master until the very end, after all others have deserted him. Good or bad doesn't come into it. Every leader needs his Fool. There is only loyalty. That's the whole thing. Even if he is clearly three-parts bonkers, I'm his Fool until one of us dies (Pratchett, 1980, p. 66).

הסוגיה המוסרית העומדת בפני הליצן, אם כן, שונה מזו שבה מתחבט המלט מכיוון שהליצן יודע מעל לכל צל של ספק שהתרחש רצח, שבו חזה במו עיניו, ויחד עם זאת הוא אינו מודע לכך שהוא בנו של המלך המנוח (יחס קרבה שיופרך בסוף הספר). הליצן בוחר במודע לשמור על הסוד, מתוך קוד הנאמנות לדוכס שהוא קיבל על עצמו, כפי שאפשר לראות מתוך קטע (24A), שבו הוא מודה בכך שהיה עד לרצח ומכחיש זאת באותו המשפט עצמו(שורות 10-9) במסגרת שיחתו עם הדוכס והדוכסית:

'And now, Fool,' said Lady Felmet. 'I was saying, I believe, that perhaps there are matters that should be *properly recorded*.'

'Marry, that you were not there at the time?' said the Fool, brightly. [...]

'Not *where?*' she said.

5 'Anywhere,' said the Fool hastily.

'Stupid man! Everyone is somewhere.' 'I mean, you were everywhere but at the top of the stairs,' said the Fool.

'Which stairs?'

'Any stairs,' said the Fool, who was beginning to sweat. 'I distinctly remember not seeing  
10 you!' (Pratchett, 1980, p. 139-140).

בניגוד אליו, המלט מחליט מיד לנקום את מות אביו אבל אינו פועל לשם כך, מתעכב, מהסס ואף נזף בעצמו על בטלנותו, כך למשל בשיחתו עם רוחו של אביו בקטע (7C):

HAMLET. Do you not come your tardy son to chide,

That, laps'd in time and passion, lets go by

Th' important acting of your dread command? (Shakespeare, 1600, 3.4, 2504-2506).

לעומתו, הליצן נמנע מפעולה מבחירה. בסופו של דבר, הן המלט והן הליצן פועלים לחשיפת הרצח ולענישת המעורבים בו, אם כי בדרכים שונות מאוד. המלט לוקח את החוק לידי ורוצח את אביו החורג ועוד כמה וכמה אנשים בדרך, חלקם חפים מפשע, כדוגמת פולוניוס. הליצן, לעומת זאת, מוקיע את הדוכס כרוצח בפני החוק (שורות 1-2) וכמעט משלם על כך בחייו (שורות 11-12), בקטע (25A) שבו הוא שובר לבסוף את השתיקה שגזר על עצמו ויוצא בגלוי כנגד אדונו:

'I saw it all,' said the Fool, simply. 'I was in the Great Hall that night. You killed the king, my lord.'

'I did not!' screamed the duke. 'You were not there! I did not see you there! I order you not to be there!'

5 'You did not dare say this before,' said Lady Felmet.

'Yes, lady. But I must say it now.'

The duke focused unsteadily on him.

'You swore loyalty unto death, my Fool,' he hissed.

'Yes, my lord. I'm sorry.'

10 'You're *dead*.'

The duke snatched a dagger from Wimsloe's unresisting hand, darted forward, and plunged it to the hilt into the Fool's heart (Pratchett, 1980, p. 240).

לאחר מכן, אחרי שהוא עצמו נוטל את מוסרות השלטון לידי, הוא נוהג בדוכסית שהתאלמנה מבעלה במידת רחמים שהיא אינה ראויה לה כלל. כך בקטע (26A), שבו הוא מתחבט כיצד ליישב את רחמנותו עם אופייה הנקמני והבלתי-מתפשר:

On top of it all there was the problem with the duchess. Somehow he'd felt moved to put her in a decent cell in an airy tower. She was a widow, after all. He felt he ought to be kind to widows. But being kind to the duchess didn't seem to achieve much, she didn't understand it, she thought it was just weakness. He was dreadfully afraid that he might have to have her head cut off (Pratchett, 1980, p. 259).

קטעים (26-23A) מדגימים עד כמה אופיו של הליצן שונה מזה של המלט ולמעשה מעמידים את שתי הדמויות האלה בניגוד זו לזו. אפשר אף לומר שהליצן הוא קריקטורה של המלט, כחלק מנטייתו של פראצ'ט לכתוב כנגד הסטריאוטיפ הקנוני, כפי שטוען האברקורן (Haberkorn, 2007, p. 327). דמותו של המלט, הנסיך המלנכולי המעונה, הפכה לסטריאוטיפ שפראצ'ט בוחר לנפץ תוך שימוש בהגחכה. ראשית, הוא הופך את הנסיך לליצן חצר ממורמר שמעולם לא רצה לעסוק במשלח יד זה. שנית, הוא מטשטש את הקרבה בינו לבין המלך הנרצח ולבסוף הופך אותו כמעט עד לסופו של הספר לשותף לדבר עבירה, מכוח נאמנותו העיקשת לקוד המוסרי של המקצוע שהוא מתעב. נוסף על כך, מעמיד

פראצ'ט יורש אחר למלך, שאינו מודע למוצאו ושמסרב לקבל על עצמו את המלוכה כאשר מוצאו זה מתגלה בקטע  
(27A):

Tomjon stood up, and grabbed the crown. He held it above his head like a tambourine.  
'Listen to me, all of you,' he said. 'I thank you for your offer, it's a great honour. But I  
can't accept it. I've worn more crowns than you can count, and the only kingdom I know  
how to rule has got curtains in front of it. I'm sorry' (Pratchett, 1980, p. 253).

יתרה מזאת וכאילו כל האמצעים הללו לא הספיקו, הגיחוך מגיע לשיאו עם גילוי מוצאם האמתי של שני האחים-  
למחצה. ממש בסוף הספר מתברר לקוראים שאיש מהשניים איננו בנו של המלך המנוח. דווקא ורנס, הבכור, הוא הילד  
החוקי – בנו של ליצן החצר הקודם ואשתו, ואילו טומג'ון, השחקן הצעיר, הוא הילד הלא-חוקי, בנו של ליצן החצר  
והמלכה. כך עולה מקטע (28A), שבו שתי המכשפות המבוגרות יותר מעלות את זיכרונותיהן על אביו של הליצן,  
אופיו ומראה פניו (שורות 2-6) וכן על הקרבה המיוחדת ששררה בינו לבין המלכה (שורות 7-8), שעה שהמלך היה  
עסוק בדברים אחרים (שורות 9-11):

'I remember the Fool's father,' said Nanny Ogg, speaking slowly and deliberately. 'Very  
personable young man, he was. He didn't get on with his dad, you know, but he used to  
visit sometimes. To see old friends.'

'He made friends easily,' said Granny.

5 'Among the ladies,' agreed Nanny. 'Very athletic, wasn't he? Could climb walls like  
nobody's business, I remember hearing.'

'He was very popular at court,' said Granny. 'I know that much.'

'Oh, yes. With the queen, at any rate.'

'The king used to go out hunting such a lot,' said Granny.

10

'It was that droit of his,' said Nanny. 'Always out and about with it, he was. Hardly ever home o'nights' (Pratchett, 1980, pp. 262-263).

לפיכך לא מן הנמנע הוא שפראצ'ט מותח כאן ביקורת לא רק על סטריאוטיפ הנסיך המעונה כי אם גם על דימויים סטריאוטיפיים של מוסד המלוכה כולו. פראצ'ט מנסה לגרום לקוראיו להביט בעיניים מפוכחות בחוק הירושה המתקיים במונרכיה, שאינו מתחשב כלל בכישורים של יורש העצר, בכך שהוא נוטל ממנו את המעטה הרומנטי והנאצל שמשווה לו שייקספיר, הופך אותו על פיו, וחושף עד כמה הוא לא נחוץ ואף מזיק, כדברי המכשפה אסמרלדה וות'רווקס, שהתבטאה בעד המריטוקרטיה בקטע (29A):

Never mind what should be or what might be or what ought to be. It's what things are that's important. [...]Royalty has to start somewhere. It might as well start with him. It looks as though he means to take it seriously, which is a lot further than most of them take it (Pratchett, 1980, p. 263).

גם כאן נוצרת אי-הלימה ביחס להיפוטקסט ולחשיבותם של קשרי הדם והירושה בו, כחלק ממגמת ההרס של הרעיונות שעליהם הוא מושתת בדרך ליצירת הפלימפסטט.

#### 6.1.2 רוח הרפאים של המלך הנרצה

רוח הרפאים של המלך הנרצה אצל פראצ'ט היא אלוזיה לרוחו של המלך, אביו של המלט, ולה תפקיד חשוב בספר, כשם שלרוח תפקיד חשוב במחזה. בטקסט של שייקספיר, רוcho של המלך מופיעה בפני בנו, המלט, כדי לאשש את חשדותיו לגבי דודו, בשורות 6-7 בקטע (8C) וכדי לדרבן את המלט לנקום את מותו בשורות 11-13:

FATHER'S GHOST. Now, Hamlet, hear.

'Tis given out that, sleeping in my orchard,

A serpent stung me. So the whole ear of Denmark

5 Is by a forged process of my death



Rankly abus'd. But know, thou noble youth,

The serpent that did sting thy father's life

Now wears his crown.

HAMLET. O my prophetic soul!

My uncle?

10

FATHER'S GHOST. Ay, that incestuous, that adulterate beast [...]

If thou hast nature in thee, bear it not.

Let not the royal bed of Denmark be

A couch for luxury and damned incest (Shakespeare, 1600, 1.5, 771-780, 819-821).

ואולם הרוח במחזה מופיעה למטרה זו בלבד ואין לה שום קיום בלעדיה. ככלל, הרוח מופיעה במחזה שלוש פעמים בלבד – בפעם הראשונה, בקטע (9C) שלהלן, היא מראה את עצמה לזקיפים על החומות, אולם אינה מדברת אתם (שורות 11-15), ככל הנראה כדי להסב את תשומת לבו של המלט לסוגיה ואולי אף כדי לאשש את קיומה של הרוח במחזה, שהרי המלט אינו היחיד המסוגל לראותה:

MARCELLUS. Peace! break thee off! Look where it comes again!

BERNARDO. In the same figure, like the King that's dead.

MARCELLUS. Thou art a scholar; speak to it, Horatio.

BERNARDO. Looks it not like the King? Mark it, Horatio.

5

HORATIO. Most like. It harrows me with fear and wonder.

BERNARDO. It would be spoke to.

MARCELLUS. Question it, Horatio.

HORATIO. What art thou that usurp'st this time of night

Together with that fair and warlike form

10

In which the majesty of buried Denmark

Did sometimes march? By heaven I charge thee speak!

MARCELLUS. It is offended.

BERNARDO. See, it stalks away!

HORATIO. Stay! Speak, speak! I charge thee speak!

*Exit Ghost.*

15 MARCELLUS. 'Tis gone and will not answer (Shakespeare, 1600, 1.1, 51-67).

בפעם השנייה היא מתגלה כדי לשוחח עם המלט ולחשוף בפניו את האמת על אודות הרצח של אביו וטבעו של המלך החדש, דודו, בסצנה שציטטתי מעלה בקטע (8C), ובפעם השלישית בקטע (10C) – כדי לדאוג להזכיר להמלט את הנדר שנדר לנקמה (שורות 1-2) וכדי לגונן על המלכה (שורות 3-6):

FATHER'S GHOST. Do not forget. This visitation

Is but to whet thy almost blunted purpose.

But look, amazement on thy mother sits.

O, step between her and her fighting soul

5 Conceit in weakest bodies strongest works.

Speak to her, Hamlet (Shakespeare, 1600, 3.4, 2508-2511).

כל המפגשים הללו מתוארים מנקודת מבטם של אלה החוזים ברוח, שאינה אלא אמצעי דרמטי נוסף העומד לרשות המחזאי, כלי המשמש לקידום העלילה, ואיננה בשום אופן דמות בפני עצמה. אצל פראצ'ט המציאות הפוכה; ברגע שזירת ההתרחשויות עוברת לטירה – הרוח היא הדמות הראשונה שפוגשים הקוראים הנחשפים גם לתהליך התהוותה ככזו, בקטע (30A), שבו מתואר רגע מותו של המלך ורנס (שורות 1-4) ופגישתו עם ההתגלמות האנתרופומורפית של המוות, המציע הסברים למצבו הנוכחי של המלך שזה עתה נפטר (שורות 11-14):

Meanwhile King Verence, monarch of Lancre, was making a discovery. [...] like most people since the dawn of time, he was now dead.

He was in fact lying at the bottom of one of his own stairways in Lancre Castle, with a dagger in his back.

5

He sat up, and was surprised to find that while someone he was certainly inclined to think of as himself was sitting up, something very much like his body remained lying on the floor. [...]

10

'Oh, so it was Felmet,' the king added vaguely, looking at the figure lurking with obscene delight at the top of the stairs. 'My father said I should never let him get behind me. Why don't I feel angry?'

GLANDS, said Death shortly. ADRENALIN AND SO FORTH. AND EMOTIONS.

YOU DON'T HAVE THEM. ALL YOU HAVE NOW IS THOUGHT. [...]

Death laid a hand on the king's shoulder. THE FACT IS, I'M

AFRAID, YOU'RE DUE TO BECOME A GHOST.

15

'Oh.' He looked down at his . . . body, which seemed solid enough. Then someone walked through him (Pratchett, 1980, pp. 5-7).

כבר בקטע זה, המופיע בתחילת הספר, אפשר לראות את ההבדלים המהותיים שבין הרוח השייקספירית לרוח של פראצ'ט. למעשה, מדובר כאן במקרה נוסף של פיתוח לוגי של סטריאוטיפ, כדברי האברקורן ( Haberkorn, 2007, p. 328). אם יש רוח רפאים – אך טבעי, בעיני פראצ'ט, להראות מהיכן היא באה והמוות חייב להיות מעורב בדבר, כמובן. פראצ'ט בוחן גם את ההשלכות "המעשיות" של קיום המחשבה או "הרוח" ללא הגוף, המכונה המורכבת המקיימת את המחשבה אך גם כופה עליה דפוסים מסוימים, כדוגמת תגובות רגשיות. בניגוד לרוחו של מלך הדנים, הרוח של פראצ'ט אינה כועסת באמת משום שכתוצאה מהמוות ניטל ממנה המנגנון האחראי על הפקת הכעס-הבלוטות, כפי שמכנה המוות את המנגנון המדובר. עם זאת, ביקום של פראצ'ט הדברים אינם פשוטים וחד-משמעיים עד כדי כך.

אמנם המוות מפריד בין הגוף לנפש, אבל הוא אינו יכול למחוק בבת אחת הרגלים של שנים. כך, בקטע (31A) המלך המנוח ורנס ממשיך להרגיש רעב על אף העובדה שאין לו קיבה (שורות 5 ו-12), כפי שמסבירה לו בסובלנות רוח הרפאים של מלך מנוח אחר (שורות 6 ו-10-11). ורנס עדיין כמה לאוכל מכוח ההרגל וממשיך להתעקש על כך למרות העובדה שעצמים מוצקים עוברים דרכו והוא אינו מסוגל לבוא עמם במגע, כפי שנאמר לו בשורות 13-14:

The sight of the trestle tables triggered an automatic reaction in the king.

'How do we go about getting breakfast?' he said.

Champot's head looked surprised.

'We don't,' he said. 'We're ghosts.'

5 'But I'm hungry!'

'You're not, you know. It's just your imagination.' [...]

Verence sniffed.

'Sausages,' he said dreamily. 'Bacon. Eggs. Smoked fish.' He stared at Champot. 'Black pudding,' he whispered.

10 'You haven't actually got a stomach,' the old ghost pointed out. 'It's all in the mind. Just force of habit. You just *think* you're hungry.'

'I *think* I'm ravenous.'

'Yes, but you can't actually touch anything, you see,' Champot explained gently. 'Nothing at all.' [...]

15 What [Verence] really wanted, right now, was a plate of kidneys (Pratchett, 1980, p. 16).

רוח רפאים רעבה היא ללא ספק תולדה של הגחכה של רוח הרפאים אצל שייקספיר, המלך הנרצח במחזה האחוז תאוות נקם ורומז רמזים עבים על העינויים שיהיו מנת חלקן של נשמות החוטאים שלא התוודו וביקשו מחילה על חטאיהם לפני מותם בעולם הבא. זהו מסר נוצרי יאה לתקופתו של שייקספיר, אולם, כפי שמסביר מאצ'סק במאמרו, הטקסט הקנוני זוכה לפרשנות מחודשת בכל דור, פרשנות המותאמת לתרבות ולתקופה (Machacek, 2007, p. 532-)

533). העינויים שהם מנת חלקו של המלך ורנס המנוח, לעומת אלה של אבי המלט, נוגעים אך ורק בקיבתו, או ליתר דיוק – בהעדרה של זו.

נראה שאף אמצעי התקשורת העומדים לרשותן של שתי הרוחות שונים – על פי דיווחו של הורציו, רוה המלך נראית כאילו היא רוצה לדבר עם אלה שבפניהם היא מופיעה אך אינה מסוגלת לכך בקטע (11C), ובפרט בשורות 21-24:

HORATIO. Two nights together had these gentlemen

(Marcellus and Bernardo) on their watch

In the dead vast and middle of the night

5 Been thus encount'red. A figure like your father,

Armed at point exactly, cap-a-pe,

Appears before them and with solemn march

Goes slow and stately by them. Thrice he walk'd

10 By their oppress'd and fear-surprised eyes,

Within his truncheon's length; whilst they distill'd

Almost to jelly with the act of fear,

Stand dumb and speak not to him. This to me

15 In dreadful secrecy impart they did,

And I with them the third night kept the watch;

Where, as they had deliver'd, both in time,

Form of the thing, each word made true and good,

The apparition comes. I knew your father.

These hands are not more like.

HAMLET. But where was this?

MARCELLUS. My lord, upon the platform where we watch'd.

HAMLET. Did you not speak to it?

HORATIO. My lord, I did;

But answer made it none. Yet once methought

It lifted up its head and did address

Itself to motion, like as it would speak; (Shakespeare, 1600, 1.2 405-428)

נראה שהרוח יכולה לשוחח רק עם המלט, צאצאו הישיר של המנוח ומנועה מלדבר ישירות עם השאר. לעומת זאת, אצל פראצ'ט, רוחו של ורנס בלתי נראית עבור מרבית הדמויות, מלבד בני משפחתו או אנשים בעלי רגישות לתופעות על-טבעיות, כפי שמסביר המוות בקטע (32A):

'And until then I have to haunt this place.' King Verence stared around at the draughty

battlements. 'All alone, I suppose. Won't anyone be able to see me?'

OH, THE PSYCHICALLY INCLINED. CLOSE RELATIVES. AND CATS, OF

COURSE (Pratchett, 1980, p. 9).

תחילה, ורנס אכן מנסה בכל מאודו לתקשר עם אלה שסביבו, אולם הוא נואש במהרה, כפי שהוא עצמו מדווח בקטע (33A), שבו הוא הוגה בכישלונותיו. קרוב משפחתו היחיד שנותר בטירה הוא פלמט, רוצחו (שורות 2-3), ואילו הטבח הרגיש היסטרי מדי והליצן – נירוטי מדי (שורות 4-6):

5 Only close relatives and the psychically inclined, Death had said. There weren't many of either in the castle. The duke qualified under the first heading, but his relentless self-interest made him about as psychically useful as a carrot. As for the rest, only the cook and the Fool seemed to qualify, but the cook spent a lot of his time weeping in the pantry because he wasn't being allowed to roast anything more bloody than a parsnip and the Fool was already such a bundle of nerves that Verence had given up his attempts to get through (Pratchett, 1980, p. 87).

אף על פי כן, מספר דמויות מדווחות על היכולת לשמוע משהו מדבריו של ורנס המנוח, גם אם בתור לחישה לא מובנת, כמו למשל בקטע (34A), שבו הדוכס חווה אי שקט מתמשך שאפשר היה לשייך לטירופו המתבטא בשטיפת ידיים לולא הלחישות ששמע בעת שעשה זאת:

The duke rose from his chair and put his arms around the sergeant's rusting chain mail shoulders. He was in a bad mood. He had spent half the night washing his hands. He kept thinking that something was whispering in his ear (Pratchett, 1980, p. 43).

בקטע (35A) הליצן הוא שבא במגע עם רוח הרפאים של המלך שאמור להיות אביו, אף שהוא עצמו אינו מודע לכך כלל:

The Fool backed away. Someone he couldn't see was whispering things he couldn't quite make out in his ear (Pratchett, 1980, p. 112).

רוחו של ורנס נכשלת כמעט לחלוטין בניסיון ליצור קשר עם אלה האמורים להיות בניו דווקא, כפי שניתן לראות מקטע (35A) – ניסיון התקשורת של ורנס המנוח עם הליצן, וכן מקטעים (36A) ו-(37A) שלהלן, שבהם הוא מנסה לתקשר עם היורש המיועד – טומג'ון. קטע (36A) מהדהד בבירור את המפגש בין רוח האב להמלט במחזה השייקספירי, המתרחש על חומותיה של אלסינור באישון לילה (קטע C8). בקטע (36A) טומג'ון יוצא לנשום מעט אוויר צח על החומות במהלך המחזה (שורות 1-2), עובר בלא יודעין דרך רוחו של המלך (שורות 9-11), אביו לכאורה, ובורח חזרה לתוך הטירה (שורות 11-12) בלא לראות את רוח הרפאים או להחליף עמה ולו מילה אחת:

[Tomjon] glanced around, decided that it would be some time before the next act was called, and wandered aimlessly in search of fresher air.

A door yielded to his touch and he stepped out on to the battlements. He pushed it shut behind him, cutting off the sounds of the stage and replacing them by a velvet hush.

There was a livid sunset imprisoned behind bars of cloud, but the air was as still as a mill pond and as hot as a furnace. In the forest below some night bird screamed.

He walked to the other end of the battlements and peered down into the sheer depths of the gorge. Far beneath, the Lancre boiled in its eternal mists.

He turned, and walked into a draught of such icy coldness that he gasped.

- 10 Unusual breezes plucked at his clothing. There was a strange muttering in his ear, as though someone was-trying to talk to him but couldn't get the speed right. He stood rigid for a moment, getting his breath, and then fled for the door (Pratchett, 1980, p. 229).

קטע (37A) ממוקם בחלק האמור להיות הסוף השמח, שבמסגרתו הכול בא על מקומו בשלום, שכן הדוכס הרשע מוצא את מותו, הדוכסית נכלאת ויורש העצר החוקי נמצא. עם זאת, טומג'ון עדיין אינו מצליח לראות את רוחו של זה שהוא חושב לאביו:

At the head of the table was an empty chair containing, he had been assured, the ghost of his real father. It would have been nice to report that he had experienced anything more, when being introduced to it, than an icy sensation and a buzzing in the ears (Pratchett, 1980, p. 249).

למרבה האבסורד, הפעם היחידה שבה רוחו של ורנס מצליחה להופיע בפני טומג'ון, היורש החוקי לכאורה, היא כאשר הוא מסרב לקבל על עצמו את נטל השלטון ודוחה את הכס המוצע לו, בקטע (38A), ואף זאת – לרגע קצר בלבד וללא מילים:

'You can't leave me here! There's nothing but forests!'

Tomjon felt the suffocating cold sensation again, and the slow buzzing in his ears. For a moment he thought he saw, faint as a mist, a tall sad man in front of him, stretching out a hand in supplication.



'I'm sorry,' he whispered. 'I really am' (Pratchett, 1980, p. 253).

זאת ועוד, בסוף הספר ממש מתגלה העובדה שלא הליצן ולא טומג'ון הם למעשה בניו של ורנס, ואולם המכשפה אסמרלדה וות'רווקס מציינת במפורש שהמלך הקודם נח כעת על משכבו בשלום, עם הכרתו של ליצן החצר לשעבר, בקטע (39A):

and the old king's ghost has been laid to rest happy, there's been an enjoyable coronation [...], all in all things are a lot more satisfactory than they might be (Pratchett, 1980, p. 263).

זאת, אף על פי שאירועים אלה עומדים בניגוד גמור למטרותיו המוצהרות של ורנס בקטע שלהלן – מציאת בנו והוצאת מעשה הנקם בדוכס שרצה אותו אל הפועל (40A):

Verence had decided that he had two aims in death. One was to get out of the castle and find his son, and the other was to get his revenge on the duke. But not by killing him, he'd decided, even if he could find a way, because an eternity in that giggling idiot's company would lend a new terror to death (Pratchett, 1980, p. 86).

בסופו של דבר, הדוכס נוטל את חייו בטעות מתוך טירוף, ללא כל עזרה מצד הרוח או מי מטעמה (והרי המלך המנוח ממילא לא רצה במות הדוכס), יורשיו של המלך אינם יורשיו בפועל שכן איש משני האחים איננו בנו האמתי, אך דבר מכל אלה אינו מפריע למלך המנוח להפסיק לרדוף את הטירה ולהמשיך באמת ובתמים לעולם הבא. באמצעות עיוות מגוחך זה של העלילה חותר פראצ'ט תחת העיצוב הקנוני של רוח הרפאים אצל שייקספיר ואף מערער עוד את מוסד המונרכיה ואת חוק הירושה הכרוך בו, מהלך שבו דנתי בחלק הקודם של פרק זה.

### 6.1.3 המחזה בתוך המחזה

המבנה העלילתי של "המחזה שבתוך המחזה" מופיע אצל שייקספיר ומהדהד בתור *reprise*, כהגדרתו של מאצ'סק (Machacek, 2007), בספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters*. בשני הטקסטים מדובר במבנה עלילתי חשוב המקדם את העלילה. ב-*Hamlet* מחליט הנסיך להעלות מחזה שבו יציג את המאורעות שהובילו למותו של אביו כדי לעורר תגובה מצד דודו וכך לדעת אם אכן רצה את אחיו או אם לאו, כפי שעולה מקטע (12C) ובפרט משורות 7-11 וכן 17-18:

Hum, I have heard  
That guilty creatures, sitting at a play,  
Have by the very cunning of the scene  
5 Been struck so to the soul that presently  
They have proclaim'd their malefactions;  
For murther, though it have no tongue, will speak  
With most miraculous organ, I'll have these Players  
10 Play something like the murther of my father  
Before mine uncle. I'll observe his looks;  
I'll tent him to the quick. If he but blench,  
I know my course. The spirit that I have seen  
15 May be a devil; and the devil hath power  
T' assume a pleasing shape; yea, and perhaps  
Out of my weakness and my melancholy,  
As he is very potent with such spirits,  
Abuses me to damn me. I'll have grounds  
More relative than this. The play's the thing  
Wherein I'll catch the conscience of the King (Shakespeare, 1600, 2.2, 1663-1680).

אצל פראצ'ט, לעומת זאת, הדוכס הוא זה המזמין את המחזה (שורה 13) כדי לשכתב את ההיסטוריה, למחות את זכר המלך והשמועות על הירצחו (שורות 7-9) ולבסס את מעמדו שלו כשליט החוקי, כל זאת בעצתו של הליצן (שורות 2-1) – הדמות החיובית היחידה בחצרו של הדוכס וזה היורש בסופו של דבר את הכתר. כך, בקטע (41A):

'Reality is only weak words, you say. Therefore, words are reality. But how can words become history?'

'It was a very good play, the play that I saw,' said Felmet dreamily. 'There were fights, and no-one really died. Some very good speeches, I thought.'

5

There was another sandpapery sound from the duchess.

'Fool?' she said.

'Lady?'

'Can you write a play? A play that will go around the world, a play that will be remembered long after rumour has died?'

10 'No, lady. It is a special talent.'

'But can you find someone who has it?'

'There are such people, lady.'

'Find one,' murmured the duke. 'Find the best. Find the best. The truth will out. Find one' (Pratchett, 1980, p. 140).

שורות 17-18 מהמונולוג בקטע (12C) מופיעות בתור reprise בשורות 2 ו-5 בקטע (42A), שבו דנים השחקנים בהצעתו של הדוכס, המועברת להם מפי הליצן שאותו שלח הדוכס למצוא מחזאי וצוות שחקנים בעיר הגדולה:

'It seems a bit fishy,' Tomjon conceded. [...]

'On the other hand,' said Vitoller hurriedly, 'what harm could it do? The pay's the thing.'

Hwel raised his head.

'What?' he said muzzily.

5 'I said, the play's the thing,' said Vitoller (Pratchett, 1980, pp. 187-188).

אם כן, העיוות של ההיפוטקסט אצל פראצ'ט הוא רב-שכבתי. הנבל ולא הגיבור הוא המזמין את המחזה, ועושה זאת בעצתו של הליצן המנסה לחצוץ בין תושבי הממלכה לבין הנטיות הרצחניות של הדוכסית. זאת ועוד, השחקנים מגיעים לממלכה לא מאהבת הדוכס או הליצן, ואף לא בשל אהבת המשחק כי אם מתוך כוונה להרוויח, כפי שאפשר לראות בשורה 2 בקטע (42A). יתר על כן, המחזה אינו מכוון לרוצח במטרה לגרום לו להתוודות על הפשע שביצע כי אם לכלל תושבי הממלכה, בכדי להראות להם את "האמת" של הדוכס. בעוד ה-reprise בשורה 2 בקטע (42A) נע בין הבורלסקה לפרודיה לשיטתו של ז'נט (Genette, 1997, p. 143), שהרי מדובר הן בשינוי המילים והן בשינוי הפעולות וקווי העלילה, קטע (42A) קרוב הרבה יותר לפרודיה משום שמדובר בציטוט מעוות בשורה 2, המלווה בציטוט מדויק של אותו המשפט בשורה 5, המופיע כאשר ויטולר (Vitoller), ראש להקת השחקנים הנודדת, מתקן את דבריו.

במחזה השייקספירי, תגובת המלך קלאודיוס מסגירה אותו, כפי שהמלט מצפה ומייחל—קלאודיוס נבהל (שורות 15-14), מצווה להפסיק את המחזה לאלתר באמצעות משרתו (שורה 12) ואף עוזב את המקום בסערה בשורה 13 בקטע (13C):

CLAUDIUS. *Have you heard the argument? Is there no offence in't?*

HAMLET. *No, no! They do but jest, poison in jest; no offence i' th' world.*

CLAUDIUS. *What do you call the play?*

5 HAMLET. *'The Mousetrap. 'Marry, how? Tropically. This play is the image of a murther done in Vienna. Gonzago is the duke's name; his wife, Baptista. You shall see anon. 'Tis a knavish piece of work; but what o' that? Your Majesty, and we that have free*

10

*souls, it touches us not. Let the gall'd jade winch; our withers  
are unprung.[...]*

HAMLET. *He poisons him i' th' garden for's estate. His name's Gonzago.*

*The story is extant, and written in very choice Italian. You  
shall see anon how the murtherer gets the love of Gonzago's wife.*

OPHELIA. *The King rises.*

15 HAMLET. *What, frighted with false fire?*

GERTRUDE. *How fares my lord?*

POLONIUS. *Give o'er the play.*

CLAUDIUS. *Give me some light! Away!*

ALL. *Lights, lights, lights!*(Shakespeare, 1600, 3.2, 2128-2136, 2149-2156).

לעומת זאת, אצל פראצ'ט משיג המחזה אותה התוצאה בדיוק, אף שהיא הפוכה לחלוטין מהיעד שהדוכס כיוון אליו. הדוכס רצה לשכתב את ההיסטוריה באמצעות המחזה, למגר את כוהן של המכשפות ולבסס את מעמדו כשליט, כפי שאפר היה לראות בקטע (41A). עם זאת, בשל התערבותן של המכשפות במהלך המחזה, מסגיר הדוכס הנסער את עצמו בתור רוצחו של המלך ורנס, כפי שאפשר לראות בשורות 4-5 בקטע (43A):

'No!'

The scream came from the audience. The duke was half-risen from his seat, his tortured  
knuckles at his mouth. As they watched he lurched forward between the shocked people.

'No! I did not do it! It was not like that! You cannot say it was like that! You were not

5 there!'

He stared at the upturned faces around him, and sagged(Pratchett, 1980, p. 239).

זוהי תולדה של לחש האמת שמטילות המכשפות על השחקנים, הגורם להם לשחק את המאורעות כפי שהתרחשו באמת ולא כפי שנכתב בתסריט שהוזמן בידי הדוכס. עם זאת, עוד לפני הלחש היה המחזה בעייתי לביצוע והפך כמעט לישות חיה, כפי שמעיד טומג'ון בקטע (44A), בשורה ובשורות 9-10:

Tomjon [...] was worried.

Hwel had said that everything about the play was fine, except for the play itself. And

Tomjon kept thinking that the play itself was trying to force itself into a different shape.

5 His mind had been hearing other words, just too faint for hearing. It was almost like eavesdropping on a conversation. He'd had to shout more to drown out the buzzing in his head.

This wasn't right. Once a play was written it was, well, written. It shouldn't come alive and start twisting itself around.

10 No wonder everyone needed prompting all the time. The play was writhing under their hands, trying to change itself (Pratchett, 1980, p. 229).

פראצ'ט פועל כאן במידה רבה כפי שהוא פעל בנוגע לדמויות המכשפות ורוח הרפאים; דמויות שאצל שייקספיר היו כלים בלבד שנועדו למלא תפקיד מסוים אחד קיבלו ממדים נוספים ולמעשה קרמו עור וגידים אצל פראצ'ט. כך, גם המחזה עצמו מקבל חיים משלו בעקבות האמונה שמבטא הליצן בכך שלמילים יש כוח משל עצמן ושביכולתן לשנות את ההיסטוריה, את האופן שבו אנשים חושבים ולפיכך – את העולם, כפי שהוא מסביר בקטע (45A):

The Fool nodded. The power of words had sustained him through the hell of the Guild.

Wizards and witches used words as if they were tools to get things done, but the Fool reckoned that words were things in their own right.

'Words can change the world,' he said (Pratchett, 1980, p. 137).

כיוון שכך, ההיגיון דורש שהמחזה יציע התנגדות לעריכת שינויים במציאות על פי התסריט שהציע הדוכס. העצמה זו של המחזה לעומת ההיפוטקסט השייקספירי והאנשתו יש בהם משום ביקורת חברתית סמויה כלפי כל הסטריאוטיפים המסורתיים המופיעים במחזותיו של שייקספיר כולם ואולי אף בספרות כמכלול. אם אכן יש בכוחן של המילים לשנות את העולם ולעצב את התפיסה של המציאות, הרי שעל כל המחברים לנהוג ביצירותיהם באחריות רבה.

## 6.2. סיכום

כפי שהראיתי בפרק 6, בספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters* אלוזיות רבות למחזה *Hamlet* מאת וויליאם שייקספיר. אלוזיות אלה באות לידי ביטוי הן ברפרטואר הדמויות של פראצ'ט והן במבנה העלילה בספר. כמו כן, דמויותיהם של הליצן ויורש העצר נבנות על סמך דמותו של המלט, רוח הרפאים של המלך הנרצח מופיעה אצל פראצ'ט גם היא ומבנה המחזה בתוך המחזה המאפיין את *Hamlet* מהודדה גם הוא ברומן. בהמשך למגמה שעליה הצבעתי במסגרת פרק 5, פראצ'ט מחולל שינויים ברכיבים שהוא שואל מ-*Hamlet*. את דמותו של הנסיך המעונה הוא מפצל לשתיים – דמותו של ליצן החצר ודמותו של יורש העצר, השחקן הצעיר והמוכשר. באמצעות פיצול זה וקשירת כל אחת מהדמויות הללו לדמותו של המלט, וכן באמצעות אי-ההלימה וההומור הכרוכים בתהליך זה, מוארת דמותו של המלט באור חדש שיש בו מן הביקורתיות, בהתאם לטענותיהם של בן-פורת (Ben-Porat, 1976) ומאצ'סק (Machacek, 2007) בנוגע לתפקיד האלוזיה. הפיתוח הלוגי שמציע פראצ'ט לרוח הרפאים והדהוד מבנה העלילה שייכים אף הם לאותה המגמה וממלאים בסופו של דבר אותו התפקיד, שעיקרו "מחיקת" ההיפוטקסט כחלק מיצירת הפלימפסטט. זאת ועוד, וכחלק מתהליך יצירת הפלימפסטט, חותר הטקסט של פראצ'ט תחת המעמד הקנוני של כתבי שייקספיר, כפי שהסברתי בסיכום של פרק 5 (סעיף 5.4).

בעצם השימוש בהיפוטקסט נוסף ליצירת הפלימפסטט שלו, חורג פראצ'ט מהגדרת ההיפוטקסטואליות שמציע ז'נט (Genette, 1997, p. 5). נוסף על כך, פראצ'ט חורג גם מהגדרותיה של פטרילי לסוגי התרגום התוך-לשוני (Petrilli, 2003, p. 20) משום שיצירתו אינה שייכת במובהק לאף אחד מהשלושה לבדו, אלא מהווה שילוב של שלושתם בתוספת מאפיינים שפטרילי אינה מתייחסת אליהם, כדוגמת יחס אמביוולנטי, ספק פולמוסי, כלפי ההיפוטקסט.

האלוזיות הרבות למספר היפוטקסטים הן המתניעות את תהליך התעביר המסתיים בפלימפססט ססגוני המאיר את המוסכמות הקנוניות המצויות בהיפוטקסטים באור שונה, ביקורתי. תהליך זה גורר הערכה מחודשת של ההיפוטקסטים, כפי שהוכחתי בפרק זה בנוגע לדמותו של יורש העצר, רוח הרפאים והמבנה העלילתי של "מחזה בתוך מחזה", כמו גם של תפיסת המחזה והמילים עצמן, בתור ישויות בעלות עצמה ורבות השפעה.



## 7. תעביר מבוסס אלוזיות – אלוזיות לטקסטים נוספים

### 7.1. אלוזיות לדמותו של שייקספיר ולמחזותיו האחרים

#### 7.1.1. דמותו של שייקספיר אצל פראצ'ט

בספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters* מופיעה דמותו של מחזאי גאון, האחראי על כתיבת המחזות בלהקת השחקנים הנוודת שאימצה בלא יודעין את טומג'ון, יורש העצר, והוא זה המחבר את המחזה שמזמין הדוכס. למחזאי קוראים הַוְּנֵל (Hwel) הגמד ולו גוף שנועד, מבחינה ביולוגית, לחיות את חייו מתחת לפני האדמה ולעסוק בכרייה בלבד, כפי שעולה משורות 7-8 בקטע (46A). אולם, במקרה הספציפי הזה, הוא ניחן במוח רגיש במיוחד, המסוגל לקלוט חלקיקי השראה מהיקום, כך בשורות 4-5:

Particles of raw inspiration sleet through the universe all the time. Every once in a while one of them hits a receptive mind, which then invents DNA or the flute sonata form or a way of making light bulbs wear out in half the time. But most of them miss. Most people  
5 go through their lives without being hit by even one.

Some people are even more unfortunate. They get them all.

Such a one was Hwel. Enough inspirations to equip a complete history of the performing arts poured continuously into a small heavy skull designed by evolution to do nothing more spectacular than be remarkably resistant to axe blows (Pratchett, 1980, p.60).

מסיבה זו בעיקר, בצירוף החולמנות הנלווית לגאונותו (שורות 4-5), אין להוול מקום בקרב בני עמו, הוא מגורש למעשה מביתו (שורות 5-6) ומוצא את מקומו בקרב אנשי התיאטרון בצוותו של ויטולר (שורות 8-13), כפי שמתואר בקטע (47A):

Hwel didn't like the Ramtops, which was odd because it was traditional dwarf country and he was a dwarf. But he'd been banished from his tribe years ago, not only because of his claustrophobia but also because he had a tendency to daydream. It was felt by the  
5 local dwarf king that this is not a valuable talent for someone who is supposed to swing a pickaxe without forgetting what he is supposed to hit with it, and so Hwel had been given a very small bag of gold, the tribe's heartfelt best wishes, and a firm goodbye.

It had happened that Vitoller's strolling players had been passing through at the time, and the dwarf had ventured one small copper coin on a performance of *The Dragon of the Plains*. He had watched it without a muscle moving in his face, gone back to his lodgings, and in the morning had knocked on Vitoller's latty with the first draft of *King*  
10 *Under the Mountain*. It wasn't in fact very good, but Vitoller had been perceptive enough to see that inside the hairy bullet head was an imagination big enough to bestride the world and so, when the strolling players strolled off, one of them was running to keep up (Pratchett, 1980, p. 59-60).

המאורעות בחייו של הוול הם רק אילוסטרציה לגאונותו, או לרגישות המוח שלו, כפי שמתאר אותה פראצ'ט, המעצבת את קיומו מכל בחינה. לעתים נראה שהוול כורע תחת נטל ההשראות השונות הפוקדות אותו, משום שיש כה הרבה מהן (שורות 2-5), והוא יודע היטב שלא יוכל להוציא את כל מה שהוא חולם עליו אל הפועל (שורות 6-8), כך נכתב בקטע (48A):

Hwel snored.

In his dreams gods rose and fell, ships moved with cunning and art across canvas oceans, pictures jumped and ran together and became flickering images; men flew on wires, flew

5

without wires, great ships of illusion fought against one another in imaginary skies, seas opened, ladies were sawn in half, a thousand special effects men giggled and gibbered. Through it all he ran with his arms open in desperation, knowing that none of this really existed or ever would exist and all he really had was a few square yards of planking, some canvas and some paint on which to trap the beckoning images that invaded his head (Pratchett, 1980, p. 195).

ואף על פי כן, הוא ממשיך לנסות לכתוב, כפי שאפשר להיווכח מקטע (49A):

Silence rolled in swathes from Hwel's room. [...]

It looked as though it had snowed indoors, great heavy flakes that had drifted into odd corners of the room. Hwel sat at his low table in the middle of the floor, his head  
5 pillowed on a pile of paper, snoring.

Tomjon tiptoed across the room and piled up a discarded ball of paper at random. He smoothed it out and read: [...]

KING: Is this a ~~duck knife~~ dagger I see ~~behind beside in front of~~ before me, its ~~beak~~ handle pointing at ~~me~~ my hand?

1ST MURDERER: I'faith, it is not so. ~~Oh, no it isn't!~~

10 2ND MURDERER: Thou speakest truth, sire. ~~Oh, yes it is!~~

Judging by the creases in the paper, this one had been thrown at the wall particularly hard. Hwel had once explained to Tomjon his theory about inspirations, and by the look of it a whole shower had fallen last night (Pratchett, 1980, p. 193-194).

הדבר עולה לו במאמץ רב, כפי שאפשר להיווכח מהמחיקות הרבות בשורות 7-10. המחיקות הן תולדה שלהשראות אחרות שמקורן במערכונים קומיים מהעת המודרנית בעולמנו, המתערבות בתהליך היצירה של הוול. התמדתו של הוול ניכרת גם בקטעים המנותחים בסעיף 7.1.2, העוסק במחזותיו האחרים של שייקספיר.

עם זאת, דמותו של הוול אינה הדמות היחידה המשמשת לחיקוי דמותו של שייקספיר. למעשה, החיקוי שלו מפוצל לשניים – הוול הגמד הוא החיקוי של שייקספיר המחזאי ואילו טומג'ון הוא החיקוי של שייקספיר השחקן המוכשר, האחראי על בניית תיאטרון הגלוב. בעולם הדיסק של פראצ'ט משתנה שמו של התיאטרון (שורות 2 ו-16), אבל האלוזיה נותרת על כנה, כפי שעולה מקטע (50A) שבו דנים טומג'ון, ויטולר והוול בהקמת תיאטרון הדיסק הייחודי (שורה 1):

New buildings were rare in Morpork, but this was even a new *type* of building.

The *Dysk*.

Vitoller had been aghast at the idea at first, but young Tomjon had kept at him. And everyone knew that once the lad had got the feel of it he could persuade water to flow  
5 uphill. [...]

Tomjon had laid his plans well, he'd devoted an entire evening to Hwel before even broaching the subject to his father, and now the dwarf's mind was on fire with the possibilities of backdrops and scenery changes and wings and flies and magnificent  
10 engines that could lower gods from the heavens and trapdoors that could raise demons from hell. Hwel was no more capable of objecting to the new theatre than a monkey was of resenting a banana plantation.

[...] they'd tried a lot of names, none of which suited Tomjon.

'It's got to be a name that means everything,' he said. 'Because there's everything inside it.

The whole world on the stage, do you see?'  
15

And Hwel had said, knowing as he said it that what he was saying was exactly right, 'The Disc' (Pratchett, 1980, pp. 168-169).

פיצול דמותו של שייקספיר יוצר נדבך נוסף של תחכום ומורכבות למארג העשיר שיוצר פראצ'ט בספרו זה באמצעות האלוזיות הרבות, בהתאם לטענתה של בן-פורת על אודות תפקידה של האלוזיה: "The actualization of the "allusion is a step towards a richer interpretation [of the text]" (Ben-Porat, 1976, p. 115) ואולם בספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters* משמשת האלוזיה לא רק ככלי להעשרת הפרשנות של הטקסט השייקספירי, כי אם גם להעשרת התפיסה של דמותו של שייקספיר עצמו. התשתית לפלימפסטט שיוצר פראצ'ט אינה מבוססת, אם כן, על קנונים ספרותיים בלבד כי אם גם על דמויות היסטוריות שהפכו מזוהות עם הקנון במרוצת השנים.

#### 7.1.2. אלוזיות למחזותיו האחרים של שייקספיר

שטף ההשראות הפוקד את הוול מבוסס בדרך כלל על מחזות שייקספיריים, אך אינו מוגבל ל-*Macbeth* ול-*Hamlet* בלבד, כפי שאפשר לראות בקטע (51A):

The dwarf stuck out his tongue as he piloted the errant quill across the ink-speckled page.  
He'd found room for the star-crossed lovers, the comic gravediggers and the hunchback king. It was the cats and the roller skates that were currently giving him trouble ...  
(Pratchett, 1980, p. 61).

למעשה, מהודדים כאן בביליל אחד המחזות *Romeo and Juliet*, המכונים star-crossed lovers בפרולוג של המחזה, *Hamlet*, שבו מופיעים הקברנים העליזים המשוחחים עם הנסיך בלוויה של אופליה ו-*Richard III*, המלך הגיבן. המחזות השייקספיריים השונים ממשיכים לצוץ בערבוביה לאורך כל ספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters* ויחד עם החיקוי של המחזאי עצמו יוצרים רצף אינסופי של סיפור בתוך סיפור, בדומה להשתקפות הנוצרת בין שתי מראות העומדות זו מול זו; זאת, בתור אלוזיה מעוותת למבנה המחזה בתוך המחזה המופיע ב-*Hamlet*, גם הוא נוסחה מקובלת בספרות שנעשה בה שימוש תדיר, כמו למשל ב-*The Thousand Nights and a Night* וב-

*Odyssey*, כמו גם ביצירות מאוחרות יותר כמו *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* של מרי שלי. אם כן, כפיתוח לוגי של טענתו של האברקורן (Haberkorn, 2007), הגורס שגיבוריו של פראצ'ט מעוותים כמחאה על השימוש באותו הסטריאוטיפ שוב ושוב (ibid., p. 327), אפשר לומר שאף מבנה הסיפור אצל פראצ'ט עובר עיוות כחלק מאותה מגמת המחאה. מהבחינה התיאורטית, מדובר כאן בהיבט נוסף שבו הטקסט של פראצ'ט אינו עולה בקנה אחד עם מושג ההיפרטקסטואליות של ז'נט (Genette, 1997, p. 5), משום שזה האחרון אינו מתייחס בהגדרתו לאפשרות שההיפרטקסט יושתת על מספר היפוטקסטים ולא על היפוטקסט אחד בלבד. מכאן שספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters* הוא מוצר מורכב יותר מזה שמתאר ז'נט (ibid.) או מתופעת התרגום התוך-לשוני, כפי שמגדירה אותה פטרילי (Petrilli, 2003). ספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters* מורכב יותר אף מההגדרה המתאימה ביותר מבין אלה שפטרילי (ibid.) מציעה לקטגוריות המשנה של התרגום התוך-לשוני – endolingual diglossic – translation (Petrilli, 2003, p. 20) – מונח המתאר מעבר מלשון גבוהה, שייקספירית במקרה זה, ללשון מודרנית, במקרה הנדון, אנגלית בת ימינו; זאת, משום שהטקסט של פראצ'ט אינו מהדהד אך ורק את כתבי שייקספיר, אלא גם על טקסטים מודרניים יותר, ששפתם קרובה לזו שבה משתמש פראצ'ט. בנקודה זו נכנס מושג הפלימפסט, כפי שמגדיר אותו האברקורן (Haberkorn, 2007), לתמונה. ההיפרטקסט שיוצר פראצ'ט נבנה תוך יצירת יחסים פולמוסיים לעתים, עם מספר היפוטקסטים שונים, ספרותיים והיסטוריים כאחד, ואף עם היבטים של התרבות המערבית שאינם טקסטים כתובים בהכרח, כפי שאפשר יהיה לראות ביתר פירוט בחלק הבא בפרק זה.

## 7.2 אלוזיות לטקסטים קנוניים מאוחרים יותר ולתרבות בת ימינו

### 7.2.1 אלוזיות לטקסטים קנוניים מאוחרים יותר

בספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters* התייחסויות רבות ליצירות ספרותיות וכן לתרבות הפופולרית (popular culture) של המאה הקודמת והנוכחית. בחלק זה אביא דוגמאות לכל סוגי ההתייחסויות הללו ולבסוף אדון במשמעותן ובתפקיד שהן ממלאות בספר.

ספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters* רצוף אלוזיות לקוראים הבקיאים בספרות האנגלית ובספרות הקנונית בכלל, בנוסף למחזותיו השונים של שייקספיר. כך למשל, בשורה 3 בקטע (52A) מופיעה אלוזיה לספר הילדים הידוע *Alice's Adventures in Wonderland*, שבו מתואר חתול מחייך הנעלם בעוד חיוכו נותר תלוי באוויר:

'There's a good cat,' said the Fool, and lowered him to the ground. 'Go on, find your way home. Any home will do.'

Greebo's grin gradually faded, until there was nothing left but the cat. This was nearly as spooky as the opposite way round (Pratchett, 1980, p. 148).

זאת, בנוסף לאלוזיות למעשיות ילדים מפורסמות המופיעות בקטע (53A) שלהלן, שבו נזכרים הדלעת שהפכה לכרכרה וסנדל הזכוכית מ-*Cinderella* (שורות 1-3), קללת השינה מ-*Sleeping Beauty* והאופן שבו היא נשברה (שורות 6-9), הנוסחה הרומנטית מ-*Princess and the Frog* (שורה 10), בית הממתקים וסופה של המכשפה מתוך *Hansel and Gretel* (שורות 13-14):

'She turned a pumpkin into a royal coach once,' said Nanny.

'Showy,' said Granny Weatherwax. 'That's no help to anyone, turning up at a ball smelling like a pie. And that business with the glass slipper. Dangerous, to my mind.'

'But the biggest thing she ever did,' said Nanny, ignoring the interruption, 'was to send a  
5 whole palace to sleep for a hundred years until. . .' She hesitated. 'Can't remember. Was there rose bushes involved, or was it spinning wheels in that one? I think some princess had to finger . . . no, there was a prince. That was it.'

'Finger a prince?' said Magrat, uneasily.

'No . . . he had to kiss her. Very romantic, Black Aliss was. There was always a bit of  
10 romance in her spells. She liked nothing better than Girl meets Frog.'

'Why did they call her Black Aliss?'

'Fingernails,' said Granny.

'And teeth,' said Nanny Ogg. 'She had a sweet tooth. Lived in a real gingerbread cottage.

Couple of kids shoved her in her own oven at the end. Shocking' (Pratchett, 1980, p. 145-146).

גם בקטע זה ממשיך פראצ'ט במגמה שעליה הצביע האברקורן (Haberkorn, 2007, p. 328) ושאליה כבר התייחסתי בסעיף 6.2.2 – מגמת הפיתוח הלוגי של הסטריאוטיפים השונים שבסיפורי המעשיות. כך למשל, כאשר קורא אי מי מעשייה הוא אינו תוהה מהן ההשלכות של יצירת כרכרה מדלעת(שורה 2), או של ריקוד בנעלי זכוכית(שורה 3), כמו גם מהי ההשפעה שיש למגורים בבית העשוי ממתקים על שיניה של המכשפה המתגוררת בו(שורות 11-13). במסגרת סיפורי האגדה איש גם אינו מביע תמיהה כאשר צפרדע מתאהב בנסיכה וגורם לה בסופו של דבר להשיב לו אהבה. כל הנחות הבסיס הסטריאוטיפיות הללו מועלות במסגרת קטע מרובה אלוזיות זה, שנבחר לדיון בהתאם לשיטתו של טורי בשל חשיבותו. בשל הלוגיקה המוחלת על הסטריאוטיפים המוכרים סביר שהקורא מביט בהם מנקודת מבט שונה הגוררת שינוי בתפיסת הסטריאוטיפים ובמשמעות הניתנת להם, בהתאם לתהליך שמתארים בן-פורת (Ben-Porat, 1976) ומאצ'סק (Machacek, 2007).

נוסף על כך, בספר ישנן גם אלוזיות מובלעות יותר ונגישות פחות לקוראים שאינם בקיאים ברזי הספרות המערבית, כדוגמת זו המופיעה בקטע (54A) ליצירתו הידועה של גסטון לרו, *The Phantom of the Opera* שבמהלכו מתנפצת נברשת והפנטום עוטה מסכה (שורות 3-4), ולמחזה *The Importance of Being Earnest* של אוסקר וויילד שבו הגיבור בינקותו נמצא בתיק יד בתחנת רכבת(שורות 4-5), המהוהדים שניהם בקטע אחד:

Hwel pinched the bridge of his nose and squinted wearily at the wax-spattered paper.

The play wasn't going at all well.

He'd sorted out the falling chandelier, and found a place for a villain who wore a mask to conceal his disfigurement, and he'd rewritten one of the funny bits to allow for the fact  
5 that the hero had been born in a handbag (Pratchett, 1980, p. 166).



והנה אזכור בולט אף יותר, ליודעי דבר, למחזה *Waiting for Godot* שבו מופיע דיאלוג זהה כמעט לזה שבקטע (55A), מלבד זהות הדוברים ואזכור הטריטון. הללו הם התוספות של פראצ'ט:

Hwel would sit up in one of the carts and feverishly rewrite. [...] When the inspirations were sleeting fast he even tried changing the style. [...]

1ST WITCHE: He's late.

(Pause)

2ND WITCHE: He said he would come.

(Pause)

5 3RD WITCHE: He said he would come but he hasn't. This is my last newt. I saved it for him. And he hasn't come.

(Pause)

(Pratchett, 1980, p. 203).

### 7.2.2. אלוזיות לתרבות בת ימינו

כאמור, פראצ'ט אינו מגביל את עצמו לאלוזיות ספרותיות בלבד, אלא מתייחס גם לתכנים של התרבות המערבית העכשווית שאינם בהכרח כתובים, כפי שאדגים באמצעות הקטעים שאנתח מטה. בשורה 3 בקטע (51A) שהופיע בסעיף 7.1.2, למשל, יש אזכור למחזמר *Cats* של אנדרו לויד ובר ואילו בקטעים (56A) ו-(57A) שלהלן מהודהדים מערכונים של צוותים קומיים אמריקאים מוכרים מאוד מתחילת המאה הקודמת, שני ההרכבים מועלים באוב בידי הוול כחלק ממאמציו לכתוב את המחזה שהזמין פלמט. כך, קטע (56A) מתייחס לאחים מרקס, הליצנים, ולמערכונים המוכרים שלהם שבהם היה תפקידו של האח הצעיר לצפור בצופר (שורה 8):

*This iss My Little Study, he wrote. Hey, with a Little Study youe could goe a Long Way. And I wishe youed start now. Iffe You can't leave yn a Cab then leave yn a Huff. Iff thates too soone, thenn leave yn a minute and a Huff. Say, have you Gott a Pensil? A crayon?—*

Hwel stared at this in horror. On the page it looked nonsensical, ridiculous. And yet, and  
5 yet, in the thronged auditorium of his mind . . .

He dipped the quill in the inkpot, and chased the echoes further.

*Seconde Clown: Atsa right, Boss.*

*Third Clowne:* [businessse with bladder on stick] *Honk. Honk* (Pratchett, 1980, p. 167).

ואילו קטע (57A) מתייחס ללורל והארדי, או השמן והרזה, כפי שהם מוכרים בישראל:

It was like the other idea about the two clowns, one fat, one thin . . . *Thys ys a main*

*Dainty Messe youe have got me into, Stanleigh . . . (ibid).*

דווקא שני הקטעים הללו, המתייחסים לתקופה המודרנית, כתובים באיות האופייני לתקופתו של שייקספיר, בניגוד למרבית האלוזיות הישירות לכתביו, למשל בקטעים (3A), (5A), (A11) ו-(19A). למעשה, יש כאן דוגמה מובהקת ל-mock-heroic poem על פי ההגדרה של ז'נט (Genette, 1997, p. 143), כלומר תוכן "וולגרי" שנכתב בסגנון נאצל. מעבר לכך, אפשר להתייחס לשני הקטעים כהיפוך לתופעת ה-endolingual diglossic translation שמתארת פטרילי (Petrilli, 2003, p.20), משום שיש כאן מעבר מהסגנון הסטנדרטי של המבעים במקור לסגנון גבוה המוקנה להם במסגרת ספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters*.

זאת ועוד, פראצ'ט אינו מגביל את עצמו לאלוזיות מתחום הספרות והבידור בלבד, אלא מתייחס גם לפוליטיקה בת זמנו בספריו. כך, המונולוג המפורסם של מקבת' מהמערכה החמישית בקטע (16B) משמש לבניית קטע (58A):

MACBETH. Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow,

Creeps in this petty pace from day to day

To the last syllable of recorded time,

5 And all our yesterdays have lighted fools

The way to dusty death. Out, out, brief candle!

Life's but a walking shadow, a poor player  
That struts and frets his hour upon the stage  
And then is heard no more: it is a tale  
Told by an idiot, full of sound and fury,  
Signifying nothing (Shakespeare, 1999, 5.5, 19-28).

מונולוג זה הופך ל-reprise המשלב בתוכו את דבריו של ניקסון בפרשת ווטרגייט, פרשה שעוד הייתה טרייה בתודעה הציבורית בעת הוצאת הספר לאור בשנת 1980, שש שנים לאחר התפטרותו של הנשיא. כך למשל מהדהד פראצ'ט את הנאמר בקטע (1D):

No, I would have no recollection that that had been I was aware of the fac[t]  
brought to my attention at that point. (Transcripts From Nixon's Watergate Testimony,  
1975, p. 38)

בספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters* לובש אופן דיבורו המתגונן של הנשיא את הצורה המופיעה בקטע (58A), שבו מתוודה הדוכס סוף כל סוף על רצח המלך ומתאר את הזוועות שנלוו אליו. נאום הנשיא מהדהד בשורות 3-4 ואילו שורה 1 מקטע (16B) מתוך *Macbeth* מהדהדת בשורות 3-5:

There was blood on the counterpane, there was blood on the floor, I could not wash off  
the blood, but these are not proper subjects for the inquiry. I cannot allow the discussion  
of national security. It was just a dream, and when I awoke, he'd be alive tomorrow. And  
5 tomorrow it wouldn't have happened because it was not done. And tomorrow you can say  
I did not know. And tomorrow you can say I had no recollection (Pratchett, 1980, p. 239).

הקטע לעיל מתאים להגדרתה של פטרילי ל- diamestic endolingual translation, דהיינו תרגום של סימנים לישוניים שבעל-פה לסימנים לישוניים כתובים (Petrilli, 2003, p. 20) ואולי אף ל-mock-heroic poem של ז'נט

(Genette, 1997, p. 143) שהזכרתי קודם לכן, בגלל השימוש בנוסחאות דיבור פוליטיות במעטה הטרגי של שייקספיר. מכוח ראייה זו, אפשר לטעון שגם כאן קיים היפוך של endolingual diglossic translation שמגדירה פטרילי (Petrilli, 2003, p. 20), כפי שהסברתי קודם לכן, בתחילת סעיף 7.2.2, בניתוח לקטעים (56A) ו-(57A). התייחסות נוספת להיבט אחר בתרבות הפופולרית בא לידי ביטוי באפיון דמותה של מגרט המכשפה (הצעירה שבין השלוש). מגרט מתוארת כמכשפת העידן החדש (ניו אייג') לכל דבר ועניין, החל בעיסוקה ברפואה אלטרנטיבית וכלה בצמחונות שלה. אלוזיה מובהקת כזו לגל הרוחניות שפקד את העולם המערבי בשנות השמונים של המאה הקודמת אפשר למצוא למשל בקטע (59A) שלהלן, שבו מתוארים הטיפולים שמציעה מגרט המכשפה לדיירי הכפר שלה. זוהי רק דוגמה אחת מיני רבות לאזכור תופעה חברתית זו בספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters*:

Magrat came hurrying up the path from Mad Stroat, a village whose good-natured inhabitants were getting used to ear massage and flower-based homeopathic remedies for everything short of actual decapitation (Pratchett, 1980, p. 69).

כל האלוזיות הללו נראות במבט ראשון כבלילה של רכיבים שאין להם דבר וחצי דבר זה עם זה. אף על פי כן, כל האלוזיות הללו מביאות בסופו של דבר לתוצאה אחת – שבירת הנוסחאות הקנוניות. הפעם מדובר בשבירת עקרון אחידות הזמן והמקום או הרקע של הספר. ללא האלוזיות הללו העולם שיוצר פראצ'ט הוא עולם ימיבינימי טיפוסי, אולם האלוזיות הנזכרות מעלה יוצרות אנכרוניזם וצרימה בעולם זה וכך מערערות את אחידות הרקע של עולם הפנטזיה הקנוני. לפיכך, אפשר לומר שמגמת הכתיבה "against type" שעליה הצביע האברקורן (Haberkorn, 2007) במאמרו בהקשר של גיבורי הפנטזיה (Haberkorn, 2007, p. 327) חלה גם כאן, בהקשר של הרקע לסיפור כולו ולעולם שאותו בונה פראצ'ט בספרו.

זאת ועוד, תהליך יצירת הפלימפססט גורר תמורה במישור הז'אנר בהשוואה לטקסטים השייקספיריים העומדים בבסיס *Wyrd Sisters*. כפי שמציין ז'נט בספרו, הגדרת הז'אנר אינה מעניינו של הטקסט עצמו ואין בו "מודעות" לז'אנר שאליו הוא משתייך (Genette, 1997, p. 4). אף על פי כן, השיוך הז'אנרי הוא חלק בלתי נפרד מהטקסט, כפי שמדגיש ז'נט עצמו, והקוראים, במיוחד הבקיאים שבהם, אינם יכולים להשתחרר ממנו בנקל (Genette, 1997, p. 3).

שיוך זה, המתבטא ביחסים הפארא-טקסטואליים, משפיע על היחס של הקוראים לטקסט, על המשמעות שהם מייחסים לו וכן על מידת ההשפעה של הטקסט עליהם (*ibid.*). שני הטקסטים השייקספיריים, *Macbeth* ו-*Hamlet*, מוגדרים כטרגדיות באמצעות הכותרות שניתנו להם ואילו ספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters* מוגדר כרומן בכותרת המשנה בעמוד השער שבספר עצמו, אולם הערעור של הגבולות הז'אנריים לא נעצר בעצם כתיבת העיבוד בז'אנר שונה. שתי הטרגדיות הללו עשירות באלמנטים פנטסטיים, כדוגמת המכשפות שב-*Macbeth* ורוח הרפאים המופיעה ב-*Hamlet* ולפיכך המעבר מהן לא לרומן בעלמא אלא לרומן פנטסיה נראית, במבט ראשון, טבעית כמעט. אף על פי כן, מארג האלוזיות העשיר שטווה פראצ'ט ובייחוד האלוזיות החוץ-ספרותיות המשובצות ב-*Wyrd Sisters*, כדוגמת האלוזיות לפוליטיקה ולתופעות תרבותיות, משבשים את הדיכוטומיה שבין ספרות הפנטזיה לבין המציאות שלנו ומוסיפים רובד נוסף למגמה החתרנית של הפלימפססט תחת המסורת הספרותית הקיימת.

### 7.3 סיכום

בפרק זה הבאתי מספר דוגמאות לאלוזיות המשובצות בספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters* שאינן מהדהדות את המחזות *Macbeth* ו-*Hamlet* אלא טקסטים אחרים. כפי שהראיתי במהלך העבודה, פראצ'ט אינו נסמך על היפוטקסט אחד בלבד בהיפרטקסט שהוא יוצר, אלא משתמש ברכיבים מטקסטים רבים, מהם ספרותיים ומהם לאו דווקא טקסטים כתובים. כך למשל מהדהד פראצ'ט את דמותו ההיסטורית של שייקספיר המחזאי המגולמת בידי שתי דמויות בספרו – דמותו של הגמד מחבר המחזות ודמותו של השחקן הצעיר והמוכשר, לכאורה יורשו החוקי של המלך ורנס. כיאה למגמה שבה דבק פראצ'ט לכל אורך הרומן, ההיבטים של דמותו ההיסטורית של המחזאי האנגלי מעוותים באופן הומוריסטי כאשר הם מוחלים על הדמויות בספר. ההומור נוצר הודות לאי-הלימה בין העובדות ההיסטוריות הידועות לבין ההקשר שבו הן משובצות בספר, בכל הקשור למראהו הפיזי של הגמד ולמוצאו של השחקן, לשם דוגמה, כמו גם עצם הפיצול של הדמות ההיסטורית לשתי דמויות ספרותיות. הוא הדין גם באלוזיות למחזות נוספים מאת שייקספיר (*Romeo and Juliet* ו-*Richard III*) המהודדים בצורה מעוותת ויוצרת הומור. זאת, באמצעות פנייה לתחושת העליונות של הקוראים המצליחים לזהות את ההיפוטקסטים העומדים בבסיס האלוזיה. נוסף על כך, ספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters* רצוף אלוזיות לטקסטים מוכרים מהתרבות המערבית: סיפורי מעשיות, *Alice's Adventures in*

*Wonderland* ומחזות ידועים כדוגמת *Waiting for Godot*, המעוותים באופן הומוריסטי גם הם, כמו גם האזכורים לתרבות הפופולרית, לאירועים היסטוריים ולתופעות תרבותיות מהתקופה שבה נכתב הספר. לדוגמה, אזכור המערכונים של האחים מרקס, הדברים שנשא ניקסון בעת המשפט בפרשת ווטרגייט והנטייה לרוחניות ולצמחונות של הצעירה שבמכשפותיו של פראצ'ט.

אלוזיות חד-פעמיות ליצירות ספרותיות שונות וכן אלוזיות לתופעות או לאירועים שהם חלק מהתרבות המערבית המודרנית אין בהן כדי ליצור תעביר כשלעצמן, אולם הן חלק ממארג הפלימפססט ויש להן תפקיד ביצירתו. האלוזיות שהזכרתי בפרק זה הן חלק מתהליך שבירתם ומחיקתם של ההיפוטקסטים הקנוניים שעל אודותיהם דיברתי בפרקים הקודמים. זאת, משום שהאלוזיות בפרק זה יוצרות רובד נוסף של פולמוס הן עם ההיפוטקסטים העומדים בבסיסן והן עם ההיפוטקסט המרכזי (הטקסט של *Macbeth*) באמצעות אי-ההלימה אתו וההומור הנוצר בעטייה. השימוש באלוזיות לרכיבים שמחוץ לעולם שבורא פראצ'ט בספרו מביא להערכה מחודשת של ההיפוטקסטים הקנוניים והערכים שהם מייצגים תוך השוואתם להיפוטקסטים המודרניים. יתר על כן, אלוזיות אלה גוררות הערכה מחודשת שלאחידות הרקע בספרי הפנטסיה, כדוגמת האחידות הנהוגה בשר הטבעות של טולקין, אבי ז'אנר הפנטסיה, ובספרי הפנטזיה המנציחים את הנוסחאות שנגדן יוצא פראצ'ט, כפי שטוען האברקורן (Haberkorn, 2007) במחקרו.

## 8. מסקנות המחקר ותרומו

בעבודה זו ניתחתי את ספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters Wyrd Sisters*, המהדהד בעיקר את המחזה *Macbeth* מאת וויליאם שייקספיר, אולם לא עליו בלבד. לדידם של יאקובסון (Jakobson, 1959), ופטרילי (Petrilli, 2003), קיים תהליך תרגום תוך-לשוני שבמסגרתו נוצר טקסט חדש על בסיס טקסט קיים במסגרת אותה השפה. שאבן-זהר (Even-Zohar, 1990) מכנה תהליך זה בשם "תעביר", וגורס שהוא שייך לחקר התרגום. חוקרים אלה, כמו גם ז'נט (Genette, 1997), בהגדרת ההיפרטקסטואליות שלו, יוצאים מנקודת הנחה כי הטקסט החדש, או ההיפרטקסט, מושתת על היפוטקסט אחד. במסגרת עבודה זו, הראיתי שלא כך הוא במקרה של ספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters* ומסיבה זו בחרתי להשלים את מושג התעביר במושג הפלימפסט כפי שהוגדר בידי דילון (Dillon, 2005) והאברקורן (Haberkorn, 2007) לשם ניתוח הספר הזה. מהדיון המופיע בפרקים לעיל, עולה שבספר *Wyrd Sister* מופיעים יסודות מתוך *Hamlet*, מספרות הילדים הפופולרית, ממהזות מודרניים וכן מהתרבות המערבית שלא הועלו במקור על הכתב. היסודות השונים משובצים בספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters* באמצעות האלוזיה, אמצעי ספרותי שנחקר בידי בן-פורת (Ben-Porat, 1976) ומאצ'סק (Machacek, 2007). האלוזיות העומדות בבסיס הפלימפסט של פראצ'ט וההומור שהן יוצרות מאפשרות לנהל פולמוס עם הטקסטים המרכיבים אותו, ואף לחתור תחתיהם. מורכבות הטקסט של פראצ'ט ועושרו דרשו שימוש גמיש בגישות התיאורטיות שנסקרו. אף על פי שטקסט זה מתמקם כבר לפי בדיקה ראשונית בתוך קטגוריית התרגום התוך-לשוני של יאקובסון (Jakobson, 1959), הוא חורג מכל אחת מקטגוריות המשנה שמציעה פטרילי (Petrilli, 2003) לתרגום מסוג זה; אין מדובר כאן במעבר בין מערכות סמיוטיות, כי אף על פי שהמחזה של שייקספיר נועד במקור לביצוע בימתי ולא לקריאה – הריהו טקסט כתוב, שהועלה על הכתב בידי מחברו. יתרה מזו, צמצום ההבדלים שבין יצירתו של שייקספיר לזו של פראצ'ט לכדי הבדלי משלב או ניב בלבד מגבילה את הפרשנות, שכן צמצום שכזה אינו מתייחס לשוני התוכני בין שני הטקסטים ואף אינו ממצה לחלוטין את ההבדלים הלשוניים ביניהם. עם זאת, הקטגוריות של פטרילי (*ibid.*) עזרו להסבר הפנים השונים של התמורות שהנהיג פראצ'ט בטקסט השייקספירי.

ההיפרטקסטואליות שבספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters* חורגת הן מקטגוריית החיקוי והן מקטגוריית הטרנספורמציה של ז'נט (Genette, 1997). אמנם העלילה בספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters* בנויה על בסיס העלילה של *Macbeth* המתרחשת במקום אחר (במקרה הזה – ביקום אחר), אך התחוללו בה גם תמורות רבות מכדי שאפשר יהיה לראות בה טרנספורמציה כפשוטה. מנגד, פראצ'ט אינו מחקה את סגנונו של שייקספיר, הוא אף משנה את הז'אנר של היצירה, אך גם אינו זונח סגנון זה לחלוטין, ולראייה ריבוי הציטוטים מהמחזה עצמו וכן ממחזות שייקספיריים אחרים. לו היה ז'נט (*ibid.*) מציג את החיקוי והטרנספורמציה כשני קטבים על גבי אותו הציר, או אז אפשר היה למקם את הטקסט של פראצ'ט ביניהם, קרוב יותר לקוטב הטרנספורמציה.

ספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters* משתמש בטקסט השייקספירי כבסיס לשינוי וחינוש, וזאת בהתאם להגדרת האלוזיה המטונימית לשיטתה של בן-פורת (Ben-Porat, 1976). עם זאת, לפי בן-פורת (*ibid.*), האלוזיה המטונימית משמשת להדגשת הריחוק שבין הטקסט הרומז לטקסט הנרמז: "the actualization of that allusion makes it clear that" (*ibid.*, p. 127) (the source text and the alluding text are entirely different in nature). כפי שהראיתי במסגרת העבודה, אין מדובר בריחוק גרידא, ריחוק לשם ריחוק, אלא ביחס שעליו מצביע מאצ'סק (Machacek, 2007) – הערכה מחודשת של הטקסט המקורי לאורם של הערכים ושל התרבות בתקופה שבה נכתב הטקסט המהדהד. זהו המפתח להבנת הטקסט של פראצ'ט – כלל ההדהודים וההפניות שבו מטרם לחתור תחת המוסכמות שעליהן מבוססים הטקסטים הקנוניים והערכים הטבועים בהם, ערכים שעליהם מושתתת במידה רבה התרבות המערבית העכשווית. יתכן שפראצ'ט מנסה לגרום לקוראיו להעריך מחדש ערכים אלה בכך שהוא מעוות ומגחך אותם, באמצעות יצירת אי-ההלימה שאליה מתייחס ונדאל (Vandaele, 2002) במחקרו, בעולם הפנטסטי שהוא יוצר מתוך מארג הטקסטים שבהם הוא עושה שימוש. ההומור של פראצ'ט מכוון, לשיטתו של ונדאל (Vandaele, 2002) : מחבר הספר וקוראיו משובצים בתפקידי המוען והנמען בהתאמה, ואילו האפקט ההומוריסטי נוצר הודות לאי-ההלימה ועידוד תחושת העליונות בקרב קוראים יודעי דבר. מסיבה זו יש מקום להתייחס לאלוזיות יוצרות ההומור של פראצ'ט להיפוטקסטים השונים בתור מגמה מכוונת מצדו. יצירתו של פראצ'ט יכולה להיתפס כפלימפססט בהתאם לתיאורו של האברקורן (Haberkorn, 2007) – טקסט שנבנה על בסיס פרימתם של טקסטים קודמים ושזירתם במארג חדש, באופן המאפשר את זיהוים. יתרה מזו, הטקסט של פראצ'ט מדגים גם את יחסי הכוחות בין הטקסט הקודם למאוחר, אף שבמקרה זה



מדובר במצב הפוך לזה שמתארת דילון (Dillon, 2005). כיוון שהטקסטים השייקספיריים נהנים ממעמד קנוני בספרות (Jansohn, 2003), הרי שיחסי הכוחות נוטים לטובתם ואילו הטקסט של פראצ'ט הוא שנמצא מלכתחילה בעמדה חלשה יותר לעומתם. משום כך החתירה של ההיפוטקסט תחת הקנון אינה מסתכמת בערעור הסטריאוטיפים המוטמעים בו, אלא מערערת גם את המעמד הקנוני של המחזות השייקספיריים. תהליך יצירת הפלימפסט הוא היוצר את המסגרת המאפשרת דיון וערעור יחסי הכוחות בין הטקסטים, כפי שמסבירה דילון (Dillon, 2005) במאמרה.

כך, דמויות המכשפות ודמויות הנבלים ב-*Macbet* עוברות שינויים מרחיקי לכת: המכשפות הופכות מדמויות שוליות יחסית ושטוחות לדמויות הראשיות, בעלות אישיות אינדיבידואלית, ואילו התפקידים המגדריים של הנבלים מתהפכים על פיהם. הרכיבים של ההיפוטקסט עדיין שרירים וקיימים בהיפרטקסט אולם נוצקת לתוכם משמעות חדשה בשל ההקשר השונה שהם שובצו בו. באופן זה מביא ספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters* להערכה מחודשת של הטקסט הקנוני עצמו וכן של הרעיונות הטמונים בו, שהפכו לסטריאוטיפיים גם הם והיו לחלק מהמסורת הספרותית. הדבר נכון גם עבור דמויותיהם של יורש העצר ורוח הרפאים הלקוחים מ-*Hamlet*, אך גם למבנה העלילתי של "מחזה בתוך מחזה" השאול אף הוא מיצירה שייקספירית זו. מצאתי שלאולוזיות לטקסטים נוספים, מפרי עטו של שייקספיר, מהספרות בכלל וכן לאירועים מרכזיים ולתופעות מהתרבות המודרנית שני תפקידים מרכזיים. האחד – ליצור את ההקשר החדש עבור הרכיבים הקנוניים ולהגחיק אותם באמצעות אי-ההלימה בין השניים. השני – לשבור את אחידות הרקע בספרו של פראצ'ט *Wyrd Sisters* ובכך לתרום לחדשנות שביצירתו.

לפיכך מצאתי שיש ערך רב במחקר המשלב מספר תיאוריות בניתוח יצירתו של פראצ'ט, מחקר המשלב גישות מחקר התרגום, כדוגמת תיאוריית התעביר, עם מושגים מחקר השפה והתרבות כהיפרטקסטואליות ופלימפסט וכן מושגים מחקר הספרות כגון אלוזיה והומור. בנקודה זו טמונה גם תרומת המחקר שעשיתי. אני מקווה שיהיה בעבודה זו משום הדגמת היעילות של הגישה הרב-תחומית לניתוח יצירות מורכבות כאלה של פראצ'ט המאפשרת ניתוח מלא ומעמיק יותר שלהן.

## 9. ביבליוגרפיה

### מקורות ראשוניים

- Beckett, Samuel (1955). *Waiting for Godot*. Retrieved from [http://samuel-beckett.net/Waiting\\_for\\_Godot\\_Part1.html](http://samuel-beckett.net/Waiting_for_Godot_Part1.html)
- Carroll, Lewis (1895). *Alice's Adventures in Wonderland*. Retrieved from <http://ebooks.adelaide.edu.au/c/carroll/lewis/alice/>
- Homer (n.d./1919). *The Odyssey*. (A.T. Murray, Trans.) Retrieved from <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0136:book=1:card=1>
- Leroux, Gaston (1909/2008). *The Phantom of the Opera*. Retrieved from <http://www.gutenberg.org/files/175/175-h/175-h.htm>
- Perrault, Charles (1967/2010). *Popular Tales*. Andrew Lang (Ed.). Retrieved from <http://www.gutenberg.org/files/33931/33931-h/33931-h.htm>
- Pratchett, Terry (1980). *Wyrd Sisters*. New York, NY: HarperCollins.
- Shakespeare, William (1597). *Romeo and Juliet*. Retrieved from <http://www.gutenberg.org/cache/epub/1112/pg1112.html>
- Shakespeare, William (1600). *Hamlet, Prince of Denmark*. Retrieved from <http://www.opensourceshakespeare.org/views/plays/playmenu.php?WorkID=hamlet>
- Shakespeare, William (1608). *King Lear*. Retrieved from <http://www.gutenberg.org/cache/epub/1128/pg1128.html>
- Shakespeare, William (1606/1999). *Macbeth: Texts and Contexts*. William C. Carroll (Ed.). Boston, MA: Bedford/ St. Martin's.
- Shelley, Mary (1818). *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*. Retrieved from <http://www.gutenberg.org/files/84/84-h/84-h.htm>
- Burton, Richard (Trans.) (1706/2010). *The Thousand Nights and a Night*. Retrieved from <http://www.thousandnightsandone.com/Home.php>
- The Brothers Grimm (1812/2008). Hansel and Gretel. *Grimms' Fairy Tales*. (Edgar Taylor and Marian Edwardes, Trans.) Retrieved from [http://www.gutenberg.org/files/2591/2591-h/2591-h.htm#2H\\_4\\_0020](http://www.gutenberg.org/files/2591/2591-h/2591-h.htm#2H_4_0020)
- Tolkien, John Ronald Reuel (1945-1955/1974). *The Lord of the Rings*. Boston MA: Houghton Mifflin Harcourt.

Wilde, Oscar (1895). *The Importance of Being Earnest*. Retrieved from [http://publicliterature.org/books/importance\\_of\\_being\\_earnest/1](http://publicliterature.org/books/importance_of_being_earnest/1)

Transcripts from Nixon's Watergate Testimony (1975). Retrieved from [http://www.nytimes.com/interactive/2011/11/11/us/20111111\\_nixon\\_docs.html](http://www.nytimes.com/interactive/2011/11/11/us/20111111_nixon_docs.html)

#### מקורות משניים

הירש, גליה (2003). *תרגום האירוניה ב"מילכוד-22"*. (דיסרטציה). רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן.

ויסברוד, רחל (2007). *לא על המילה לבדה: סוגיות יסוד בתרגום*. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה.

טורי, גדעון (1977). *נורמות של תרגום והתרגום הספרותי לעברית בשנים 1930–1945*. תל אביב: מפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור בע"מ ומכון פורטר.

Ben-Porat, Ziva (1976). The Poetics of Literary Allusion. *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 1, pp. 105-128.

Breebaart Leo, & Mike Kew (eds.). (February 2008). The Annotated Pratchett File, v9.0. Retrieved from <http://www.lspace.org/>.

Dillon, Sarah (2005). Reinscribing De Quincey's Palimpsest: the Significance of the Palimpsest in Contemporary Literary and Cultural Studies. *Textual Practice* 19:3 pp. 243-263.

DiMatteo, Anthony (1994). 'Antiqui Dicunt': Classical Aspects of the Witches in Macbeth. *Notes and Queries* 41, pp. 44-47.

Even-Zohar, Itamar (1990). Translation and Transfer. *Poetics Today* 11:1, pp. 73-78.

Genette, Gérard (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Channa Newman & Claude Doubinsky (Trans.). Lincoln, NE: University Of Nebraska Press (Original work published 1982).

Haberkorn, Gideon (2007). Cultural Palimpsests: Terry Pratchett's New Fantasy Heroes. *Journal of the Fantastic in the Arts* 18:3, pp. 319-339.

Jakobson, Roman (1959). On Linguistic Aspects of Translation. In Reuben A. Brower (ed.) *On Translation* (pp. 232-239). Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Jansohn, Christa (2003). The Shakespeare Apocrypha: A Reconsideration. *English Studies* 8:4, pp. 318-329.

Kristeva, Julia (1969). *Séméiotiké: Recherches pour une Sémanalyse*. Paris: Edition du Seuil.

Machacek, Gregory (2007). Allusion. *Publications of the Modern Language Association of America* 122:2, pp. 522-536.

Meyer, Rosalind S. (2000). The Serpent Under't': Additional Reflections on Macbeth. *Notes and Queries* 47:1, pp. 86-90.

Neely, Carol Thomas (1991). "Documents in Madness": Reading Madness and Gender in Shakespeare's Tragedies and Early Modern Culture. *Shakespeare Quarterly* 42:3, pp. 315-338.

Petrilli, Susan (2003). Introduction. In Susan Petrilli (Ed.) *Translation Translation* (pp. 17-37). Amsterdam: Rodopi.

Popovič, Anton (1967). Aspects of Metatext. *Canadian Review of Comparative Literature* 3, pp. 225-235.

Vandaele, Jeroen (2002). (Re-) Constructing Humor: Meanings and Means. *The Translator* 8:2, pp. 149-172.

Weird. (n.d.). In *Oxford English Dictionary online*. Retrieved from <http://www.oed.com.rproxy.tau.ac.il/view/Entry/226915?rskey=0tfm2u&result=1&isAdvanced=false#eid>

## Abstract

This thesis explores the book *Wyrd Sisters* by Terry Pratchett, published in 1980, denoting it as a palimpsest, the product of transfer, generated by means of allusion-based humor. Pratchett's work has been analyzed in this thesis so as to comprehend the nature of the connection between Pratchett's text and the texts used as its foundation, especially that of *Macbeth* (1999 [1606]) by William Shakespeare, and to determine the various processes through which this connection is achieved.

Transfer studies and salient theories constitute the theoretic premises of this paper. Even-Zohar (1990) developed Transfer theory based on the work of Jakobson (1959). Jakobson (*ibid.*) proposed three types of translation: intralingual, interlingual and intersemiotic (Jakobson, 1959, p. 233). Even-Zohar (*ibid.*) perceived all three as part of an arch-category he named Transfer, as well as another type of translation added by Even-Zohar (*ibid.*) himself: translation of models without the medium of specific texts. Even-Zohar (*ibid.*) found resemblance and drew a parallel between all four types of translation. He postulated that both interlingual and intralingual translations should be part of Transfer studies. Petrilli (2003) built her own work on Jakobson's (*ibid.*) findings, independently of Even-Zohar (*ibid.*). In her research, Petrilli (*ibid.*) suggested a sub-division of endolingual (intralingual) translation: translation from oral verbal signs to written verbal signs, translation relatively to register, and translation between high and low languages. Weissbrod (2007, in Hebrew) chose to follow in the footsteps of Even-Zohar (*ibid.*) and engage in transfer studies. Weissbrod (*ibid.*) extended Even-Zohar's (*ibid.*) definition of Transfer as arch-category and added in-depth empiric analyses of case studies.

However, the theoretic scope of this paper is not limited to the field of Translation Studies alone. My thesis likewise combines Genette's work on hypertextuality (1997); Ben-Porat (1967) and Machacek's (2007) research on allusion, an embedded reference to another text; the work of Haberkorn (2007) and Dillon (2005) on palimpsest – a process of creating a new text while simultaneously borrowing elements from and destroying former texts. In his research, Genette (*ibid.*) proposes a binary division of the means by which a text is created on the basis of an existing text, distinguishing between transformation and imitation. Ben-Porat (*ibid.*) and Machacek (*ibid.*) elaborate on the relation created between two texts through allusion and its effect on the evaluation of the new text, as well as of the referenced texts. The palimpsest, as described by Haberkorn (*ibid.*), constitutes another means of forming a relationship between two text, however the nature of the relationship in this case is negative, since it entails deliberate destruction of the text(s) used as building blocks for the palimpsest.

The body of this thesis is dedicated to the analysis of closed segments of text and significant intersections, according to the method described by Toury (1977, p. 100, in Hebrew). Illustrative excerpts from the book containing explicit allusions provoking re-evaluation of the texts alluded to were selected for this purpose. In light of the abovementioned theoretical framework, I have examined the ways Pratchett's work relates to Shakespeare's *Macbeth* and *Hamlet* as far as characters, structures and fundamental ideas at the core of the Shakespearean texts are concerned. In addition, I have examined the affinity between Pratchett's book to various other elements it alludes to, pertaining either to classical or modern literature, or to cultural phenomena not limited to the realm of written text.

My findings, listed in the concluding chapter of this paper, indicate that the relation between Pratchett's texts and the works used as its building blocks is ground in allusion that brings about the destruction of the canon by means of incongruity and humor, according to the definitions offered by Vandaele (2002). Elements from the former texts continue to exist within the new text although they carry a different meaning due to the altered context in which they were affixed. Thus, Terry Pratchett's book encourages reevaluation of canonized texts themselves as well as of their underlying ideas, which were part of the literary tradition and gained further popularity through the works of Shakespeare, among others.

This work was carried out under the supervision of

Prof. Rachel Weissbrod

of the Department of Translation and Interpreting Studies, Bar-Ilan University



Bar Ilan University

The Faculty of Humanities

The Department of Translation and Interpreting Studies

**Transfer, Hypertextuality and Allusion in Terry Pratchett's *Wyrd***

*Sisters*

Margarita Volosin

Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Master's Degree in

the Department of Translation and Interpreting studies, Bar-Ilan University