

המאגיה של המילים

קטעים נבחרים

מרוסית: חמוטל בר יוסף

הדיבור הפיוטי הוא דיבור במובנו האמיתי; משמעותו העצומה היא בכך שהוא אינו מוכיח דבר במילים; המילים מתקבצות כאן כך שצירופן יוצר תמונה; המובן הלוגי של התמונה הזאת אינו מוגדר; גם צורתה המוחשית הנראית לעין אינה מוגדרת. עלינו למלא בעצמנו את הדיבור החי בידעה וביצירה; קליטת הדיבור החי, הציורי, מעוררת אותנו ליצירה; בכל אדם חי דיבור כזה מעורר שורה של פעילויות; וכל אחד משלים את התמונה; הדיבור הציורי מבשיל תמונות; כל אדם נעשה לאמן במקצת כשהוא שומע דיבור חי.

אנדריי ביילי (שם-עט של בוריס בוגאייב, 1880-1934) היה אחד מזויות המשולש המוביל של הזרם הסימבוליסטי בספרות הרוסית, לצידם של אלכסנדר בלוק וויאצ'סלב אייוואנוב. אופיה הסמלי והקדוש של הלשון הספרותית, ובעיקר של השירה, הוא נושא מרכזי בכתבים התיאורטיים של כל היוצרים הסימבוליסטים הרוסים, שלעתים קרובות נוסחו בלשון "ארגונאוטית" (כביטוי של ביילי), פיוטית, חזונית, ולא קלה להבנה. על פי השקפתו של ביילי היצירה האמנותית בוראת את העולם, ורוחו של היוצר היא הבורא הנסתר. הלשון השירית היא המפתח היחיד, המאגי, לסודות העולם והאני, הנמצאים מעבר למחשבה ולתודעה הרציונלית. הלשון אינה משקפת את המציאות, היא בוראת אותה. יסודות סימבוליסטיים חדרו אל הספרות העברית גם בסיפורת (פרץ, ברדיצ'בסקי, פיארברג) וגם בשירה (ביאליק). אחדים משירי ביאליק – "לא זכיתי באור מן ההפקר" (1903), "דבר" (1904), הפואמה "הברכה" (1904), וכן המסה "גילוי וכיסוי בלשון" והשיר "הציץ ומת" (שניהם נכתבו ב-1915) נושאים חותם ברור של מחשבת הלשון כפי שנוסחה על-ידי הסימבוליסטים הרוסים.

חב"י

ה לשון היא הכלי הכביר ביותר של היצירה. כשאני נותן שם למשהו אני קובע את קיומו. כל קליטה היא תוצאה של קריאה בשם. הקליטה אינה אפשרית ללא מילים. תהליך הקליטה מתרחש תוך כינון יחסים בין מילים, ורק לאחר מכן נוצרים היחסים בין הדברים, בהתאם ליחסים שבין המילים. צורות דקדוקיות, שהן תנאי לעצם אפשרות המשפט, אפשריות רק כאשר המילים כבר ישנן; רק אז מתבצע התיבנות הלוגי של הדיבור. כשאני קובע שהיצירה קודמת לידיעה אני טוען לפרימאט של היצירה לא רק מבחינת ראשונותה האפיסטמולוגית אלא גם מבחינת סדר התהוותה.

הלשון הציורית מורכבת ממילים המביעות את הרושם הבלתי ניתן לביטוי לוגי שאותו אני מקבל מהדברים הסובבים אותי. הדיבור החי הוא תמיד מוזיקה של הבלתי ניתן לביטוי מילולי. "מחשבה שנאמרה היא שקר", – אמר טיוטצ'ב¹, והוא צדק, אם ב"מחשבה" התכוון למה שניתן לבטאו ברצף של מונחים המסמנים מושגים. אבל המילה החיה, שנאמרה, אינה שקר. היא מבטאת את תמצית מהותו הכמוסה של הטבע שלי; ומכיוון שהטבע שלי הוא הטבע בכלל, המילה היא ביטוי למהותו הנסתרת של הטבע. כל מילה היא צליל; יחסים מרחביים וסיבתיים הזורמים מחוצה לי נעשים מובנים לי באמצעות המילים. אילו המילים לא היו קיימות גם העולם לא היה קיים. ה"אני" שלי, כשהוא מנותק מכל הסובב אותו, אינו קיים בכלל; גם העולם, כשהוא מנותק ממני, אינו קיים; ה"אני" וה"עולם" מופיעים רק בתהליך איחודם בצליל. ההכרה החוץ-אינדיבידואלית, וכמוה הטבע החוץ-אינדיבידואלי, נוגעים זה בזה, מתאחדים זה בזה, רק בתהליך הקריאה בשם; התודעה, הטבע והעולם מופיעים אפוא לאדם הקולט רק כאשר הוא כבר מסוגל לקרוא לדברים בשם; מחוץ לדיבור אין טבע, אין עולם, אין קולט. המילה טומנת בחובה את פעולת היצירה הבראשיתית; המילה מקשרת את העולם חסר-הדיבור, הערטילאי, הרוחש במעמקי תודעתי האישית הבלתי-מודעת, עם העולם חסר-המילים, חסר-השחר, הרוחש מחוץ לאישיותי. המילה בוראת עולם חדש, שלישי – עולם של צלילים סמליים, שבאמצעותם מוארים גם סודות העולם המופיעים מחוצה לי, וגם סודות העולם הנעול בתוכי פנימה; העולם החיצוני נמזג אל תוך נפשי; העולם הפנימי נשפך מתוכי אל צפירת השחר והשקיעה, אל רחש העצים; במילה ורק במילה אני יוצר מחדש לעצמי את מה שסובב אותי מבפנים ומבחוץ, שכן אני הנני מילה ורק מילה.

אך המילה היא סמל; היא איחוד ניתן לתפיסה של שתי מהויות בלתי-נתפסות: מצד אחד, המרחב שאני מסוגל לראות, ומצד שני, אותם רגשות עמומים ההומים בנפשי, שאותם אכנה לצורך העניין (באופן פורמלי) ממד הזמן. במילה נוצרות שתי אנלוגיות בעת ובעונה אחת: הזמן מיוצג בתופעה חיצונית – בצליל; וגם המרחב מיוצג באותה תופעה חיצונית עצמה, בצליל. אבל צליל המרחב הוא כבר שיחזור פנימי של המרחב; הצליל מאחד את המרחב עם הזמן, תוך שהוא הופך יחסי מרחב ליחסי זמן; היצירה של היחס החדש הזה משחררת אותי במובן מסוים משלטון המרחב; הצליל הוא אובייקטיבציה של הזמן והמרחב. אבל כל מילה היא קודם כל צליל; הנצחון

1 מתוך שירו של טיוטצ'ב "Silentium" (1830).

הבראשיתי של התודעה נקבע ביצירת צלילים סמליים. שכן הצליל בורא מחדש עולם, שבתחומיו אני מרגיש את עצמי כיוצר המציאות; ואז אני מתחיל לקרוא לדברים בשם, כלומר, לברוא אותם בשנית למען עצמי. כשאני משתדל לתת שם לכל מה שנכנס לשדה ראייתי, אני בעיקרו של דבר מגן על עצמי מהעולם העוין והבלתי-מובן לי, המעיק עלי מכל עבר. צלילי המילה הם המאפשרים לי לאלף ולרסן את כוחות האיתנים הללו. תהליך הקריאה בשם לתופעות במרחב ובזמן הוא תהליך של השבעה; כל מילה היא כישוף; כשאני משביע תופעה מסוימת, בעיקרו של דבר אני מרגיע אותה; וכך קישור בין מילים, צורות דקדוקיות וביטויים פיגורטיביים הוא, בעיקרו של דבר, השבעות; כשאני קורא לצליל הרעם המאיים עלי בשם "רעם" (ברוסית: גרום) אני בורא צליל המחקה את הרעם (גררר); וכשאני יוצר את הצליל הזה אני כביכול בורא מחדש את הרעם; תהליך זה של בריאה מחדש הוא גם פעולה של ידיעה. אני בעצם קורא לרעם.

צירוף המילים, הרצף בזמן של הצלילים, הוא תמיד צורה של סיבתיות. סיבתיות היא איחוד המרחב עם הזמן; הצליל הוא סמל גם של המרחב וגם של הזמן; במובן זה הצליל, המוגדר מבחון, מאחד את המרחב עם הזמן: הגיית הצליל מחייבת זמן מסוים; מלבד זאת, הצליל תמיד מהדהד בתוך סביבה, שכן הוא עצמו סביבה צלילית. בצליל הזמן והמרחב שוכנים בכפיפה אחת, ולכן הצליל הוא השורש של כל סיבתיות; הקשרים בין אִמְבִּלְמוֹת צליליות מחקים תמיד את הקשרים בין התופעות במרחב ובזמן.

לפיכך, המילה תמיד יולדת סיבתיות; היא הבוראת את היחסים הסיבתיים, שלאחר מכן מגיעים להכרה.

בשלבי ההתפתחות הקדומים של האנושות ההסברים הסיבתיים ניתנו באמצעות יצירת מילים; הידעוני הוא זה שיודע יותר מילים; מדבר יותר; ולכן מכשף ומשביע. לא לשווא מכירה המאגיה בשלטון המילים. הדיבור החי עצמו הוא מאגיה בלתי נפסקת; כשאני בורא מילה בהצלחה אני חודר למהותן של התופעות ביתר עומק מאשר בתהליך המחשבה האנליטית; בכוח המחשבה אני רק מבודד את התופעה; בכוח המילה אני משעבד אותה, מרסן אותה; יצירת הדיבור החי היא תמיד מאבק האדם בכוחות האיתנים העוינים הסובבים אותו; המילה מציתה את אור הניצחון על האפלה הסובבת אותי.

ולפיכך הדיבור החי הוא תנאי לעצם קיומה של האנושות: היא תמצית מהותה של האנושות; ולכן מלכתחילה היו השירה, ההכרה, המוזיקה והדיבור אחדות אחת; לכן גם הדיבור החי היה מאגיה, והאנשים שדיברו בו היו אותם יצורים שהיו טבועים בחותם ההתרועעות עם האלים. לא לחינם רומזת אגדה עתיקה בדרכים שונות על קיומה של לשון מאגית, שמילותיה מסוגלות לכבוש את הטבע ולשלוט בו; לא לחינם היה לכל אחד מההירוגליפים הקדושים במצרים מובן משולש: המובן הראשון היה זהה עם צליל המילה, והצליל נתן שם לצורה של ההירוגליף (זמן); המובן השני היה זהה עם שרטוט הצליל במרחב (תמונה), כלומר, עם ההירוגליף; המובן השלישי היה כלול במספר קדוש שסימל את המילה. פֶּאֶבֶר ד'אוליֶבָה ניסה בהצלחה לפענח את המובן הסימבולי של שמות

האל היהודי;² לא לחינם אנו שומעים את המיתוס על שפה בשם זְנוּאָר, שבה התגלו לאנושות סודות עליונים.³ המסקנות של מדעי הטבע כמו גם מיתוסים על הלשון, בלי קשר למידת האובייקטיביות שלהם, מביעים שאיפה בלתי־נשלטת לסמל את שלטונה המאגי של המילה.

...

יעודה של האנושות הוא היצירה החיה של החיים; חיי האדם מניחים מראש מפגש חברתי בין הפרטים; אך מפגש חברתי הוא במילה ורק במילה. כל מפגש חברתי הוא תהליך יצירתי חי, שבו הנשמות מחליפות זו עם זו מראות כמוסות, המציירים ובוראים את סודות החיים. תכלית המפגש החברתי היא להדליק באמצעות המגע ההדדי בין שני עולמות עולם שלישי, שבעבור שני המשתתפים אינו ניתן לחלוקה, ושבאופן מפתיע מעמיק את מראות הנפש הפרטיים. לשם כך יש צורך שהמילים במפגש החברתי לא תהיינה מושגים מופשטים־תלושים;⁴ על פי הגדרתו, המושג המופשט התלוש מגבש את פעולות ההכרה שכבר התרחשו; אך מטרת האנושות היא לברוא את האובייקטים של ההכרה עצמם; מטרת המפגש החברתי היא להדליק את סימני המפגש החברתי (המילים) באש של תהליכי יצירה מתחדשים והולכים. מטרת המפגש החברתי החי הוא המאמץ לקראת העתיד; ולכן מילים מופשטות, כשהן נעשות לסימני המפגש החברתי, מחזירות את המפגש בין בני־אדם אחורה, למה שכבר היה; ולהיפך, הדיבור החי, הציורי, הנשמע באוזנינו, מדליק את דמיונו באש של יצירה חדשה, כלומר, של יצירת מילים חדשות; יצירת מילים חדשות היא תמיד תחילתה של ידיעה חדשה.

הדיבור הפיזי הוא דיבור במובנו האמיתי; משמעותו העצומה היא בכך שהוא אינו מוכיח דבר במילים; המילים מתקבצות כאן כך שצירופן יוצר תמונה; המובן הלוגי של התמונה הזאת אינו מוגדר; גם צורתה המוחשית הנראית לעין אינה מוגדרת. עלינו למלא בעצמנו את הדיבור החי בידיעה וביצירה; קליטת הדיבור החי, הציורי, מעוררת אותנו ליצירה; בכל אדם חי דיבור כזה מעורר שורה של פעילויות; וכל אחד משלים את התמונה; הדיבור הציורי מבשיל תמונות; כל אדם נעשה לאמן במקצת כשהוא שומע דיבור חי. המילה החיה (מטאפורה, דימוי, אפיתט) היא זרע הנובט בנשמות; היא מבטיחה אלף פרחים; אצל אחד היא מצמיחה שושנה לבנה, אצל אחר דגנית תכולה. משמעותו של

2 Antoine Fabre d'Olivet (1768-1825) – פילולוג ומשורר צרפתי שהשתתף בתנועה להחייאת הלשון והתרבות הפרובנסלית, מחבר הספר "שחזור הלשון העברית" (1815), שממנו מצטט ביילי בהערת שוליים. ביילי מתייחס לקטע שבו אוליבה דן בשמות האל העברי. חלקו השני של הספר כולל את עשרת הפרקים הראשונים של ספר בראשית במקור עם פירוש מדעי ותרגום "מילולי" לצרפתית. הקטע שמצטט ביילי לקוח מפירושו של אוליבה למילים "ה' אלוהים" בבראשית ב 5 (וכל שיח השדה טרם יהיה בארץ וכל עשב השדה טרם יצמח כי לא המטיר ה' אלוהים על־הארץ ואדם אין לעבוד את־האדמה).

3 זנואר או סנואר – לשון פרימיטיבית אגדית שבה נכתב ספר אגדי שממנו, לפי מסורת מיסטית מסוימת, צמחו תורות מיסטיות של דתות שונות, מיהודה ועד סין.

4 ברוסית: otvlechny פירושו גם תלוש וגם מופשט, ערטילאי. וכך להלן.

הדיבור החי אינה נמצאת כלל במובנו הלוגי; הלוגיקה עצמה היא פרי הדיבור; לא לחינם תנאי לכל הטיעונים הלוגיים הוא הציווי היצירתי להבין אותם כמשרתים מטרות מסוימות; אך מטרות אלה אינן מכסות כלל את מטרות הלשון ככלי של מפגש חברתי. תפקידו העיקרי של הדיבור הוא לברוא תמונות חדשות, למזוג את תפארתן המנצנצת בנשמות בני האדם, כדי שהתפארת הזאת תעטה את העולם; האבולוציה של הלשון לא נועדה לרוקן בהדרגה את הלשון מכל תוכן ציורי; המילה שהתרוקנה היא מושג מופשט; המושג המופשט מחסל את תהליך הכנעת הטבע בידי האדם; במובן זה, בשלבים מסוימים של התפתחות האנושות קמים ומתנשאים מקדשי ההכרה מתוכו של הדיבור החי; לאחר מכן מתעורר צורך חדש ביצירה; והוא מגיע עד לעומק זרע המילה הבלתי־מודעת, עולה ותופח, בוקע את קליפתו היבשה (המושג), מצמיח נבט חדש; תחייה זו של המילה מצביעה על תקופה אורגנית חדשה בתרבות; בלחץ המילים החדשות נוטים ישישונים תרבות האתמול את מקדשיהם ויוצאים ליערות ולשדות כדי להשביע מחדש את הטבע וכדי לבצע כיבושים חדשים; המילה חותרת מתחת למושג ומסלקת מעצמה את קליפתו, נוצצת ומתיזה ניצוצות כבתולה, בססגוניות ברברית.

תקופות שכאלה מלוות בפלישה של השירה לתחום הטרימינולוגיה: פלישת רוח המוזיקה לתוך השירה. שוב קם לתחייה במילה הכוח המוזיקלי של הצליל; שוב אנו הולכים שבי לא אחר המובן, אלא אחר הצליל של המילה; בהיקסמות הזאת אנו חשים באופן לא מודע שבביטוי הצלילי והציורי עצמו נסתר המשמעות העמוקה והחיה של המילה – היותה מילה יוצרת. המילה היוצרת בוראת את העולם.

...

המילה־המונח היא גביש יפה ומת, שנוצר הודות להשלמת תהליך ההתפרקות של המילה החיה. המילה החיה (מילה־גוף) היא אורגניזם פורח.

כל מה שאני יכול לחוש בעזרת חמשת חושי יתפורר כאשר אמות; גופי יהפוך לפגר נרקב, מדיף צחנה; אך כאשר יסתיים תהליך הריקבון, אתגלה לעיני אוהבי בצורת אוסף של גבישים יפים. המונח האידיאלי הוא גביש נצחי, המתקבל רק בסיום תהליך הריקבון; המילה־התמונה כמוה כהוויית האדם החי: היא יוצרת, משפיעה, מחליפה את תוכנה. מילת הפרוזה הרגילה היא מילה שאיבדה את המוחשיות המשפיעה על העין ועל האוזן אך עדין לא הפכה למונח אידיאלי, לפגר מבאיש ומתפורר.

מעטים הם המונחים האידיאליים, כשם שהתמעטו המילים החיות; כל חיינו מלאים מילים ההולכות ומתמקמות, המפיצות צחנה בלתי־נסבלת; השימוש במילים אלה מדביק אותנו ברעל פגרים, משום שהמילה היא הביטוי הישיר של החיים.

ולכן הדבר היחיד שלו מחייבת אותנו החיוניות שבתוכנו הוא יצירת מילים; אנו חייבים לאמן את כוחנו בצירופי מילים; כך אנו מכתתים לנו נשק למאבק בפגרים החיים, הנדחקים אל תוך מעגל פעילותנו; עלינו להיות ברבריים, תלייני המילה הרווחת, אם גם איננו יכולים כבר להנשים אותה; עניין אחר הוא המילה־המונח; היא אינה מציגה את עצמה כאילו היא חיה; היא מה שהיא; לא תחזיר אותה לחיים, אך היא אינה מזיקה: רעל הפגרים כבר התמסס ונעלם מהמונח האידיאלי, ולכן אין הוא יכול להדביק שום איש.

שונה היא המילה שחציה תמונה וחציה מונח – היא פגר מתמקמק, שמעמיד פנים כאילו הוא חי: כמו דיבוק הוא מתגנב אל חיי היומיום, כדי להחליש את כוח היצירה שלנו בדברי שקר, כאילו אותה יצירה הינה צירוף מילים ריק, כדי להחליש את כוח הכרתנו על ידי השקר, כאילו הכרה זו היא מקבץ ריק של מונחים. ואולי צודק מי שטוען כי התמוניות של הלשון אינה אלא משחק חסר־שחר במילים, שטעמו ותכליתו של מבחר כזה הוא חסר תכלית; אך מה מוזר: הוגה הדעות הגאון קאנט, שהעריך מאוד את היצירה האמנותית, הגדיר דוקא במילים אלה את האמנות, ואחד מטובי מבקרי המוזיקה (גנסליק) מגדיר כך בקירוב את המוזיקה.⁵ או שגנסליק וקאנט מטורפים, או שדבריהם נוגעים לצד ממשי לחלוטין של האמנות. לתכליתיות בגבולות האמנות אין שום תכלית, שכן תכלית האמנות נעוצה ביצירת מושאי ההכרה עצמם; נחוץ להפוך את החיים לאמנות – ולחלופין לעשות מהאמנות חיים: אז תתגלה ותתבהר משמעות האמנות. זה נכון בנוגע לשירה, למשל, כי מטרת השירה היא יצירת הלשון; והרי הלשון היא עצמה יצירה של יחסים חיים. המשחק חסר־התכלית של המילים נראה כך כל עוד אנו נמצאים בנקודת מבט אסתטית גרידא; אך כאשר אנו מודעים לכך שהאסתטיקה אינה אלא פֶּאָה של מנסרה המעצבת על פי דרכה את יצירת החיים, ואילו כשהיא לעצמה מחוץ לאותה יצירה אינה משחקת שום תפקיד, אז מקבל המשחק חסר התכלית של המילים את משמעותו המלאה: איחוד מילים ללא תלות במובן הלוגי הינו אמצעי בידי האדם כדי להגן על עצמו ממועקת הלא־נודע.

...

נאמר בגלוי: ידיעה אינה נוצרת מהסבר תופעות במילים; לגילויים מדעיים המבוססים על ניסויים יש בשורשם אנלוגיות צליליות המופקות כלפי חוץ והופכות לפעולה. מהו הניסיון? הוא תמיד כרוך בפעולה המצרפת נתונים של הטבע; ניקח מגנט (פעולה) נשים אותו בסליל עשוי מחוט מתכת (פעולה); נקבל תופעה של אלקטרומגנטיות (פעולה); כאן אין עדין מילים; אבל יאמרו לנו: תופעת האלקטרומגנטיות ניתנת להסבר במילים; ואנו נענה מיד, שאין היא ניתנת; ספירת ההסברים היא ספירת הבנייה של אנלוגיות מילוליות; ההסבר המילולי של הניסיון הופך להסבר בעזרת נוסחה; והנוסחה היא כבר מחווה, אִמְפִּלְקָה אילמת; הסבר נוסחאות בעזרת מילים הוא הסבר המבוסס על אנלוגיות ואנלוגיה אינה ידיעה.

ולהיפך: גם אם נוכיח את היווצרות הניסיון מתוך המילים, אין זו עדין הוכחה שהמדע המדויק נוצר ממושגים מופשטים; כל מילה חיה היא מאגיה, השבעה; איש לא יוכיח את אי־תקפותה של הטענה שהניסיון הראשון שנוולד על ידי המילה באמת הוליד או השביע באמצעות מילים תופעה שלא אירעה מעולם לפני לכן; המילה מולידה פעולה; הפעולה היא המשך של בנייה מיתולוגית.

עולמות המושגים המופשטים, כמו העולמות הממשיים, איך שלא נקרא להם (חומר,

5 אדוארד גנסליק (ברוסית: גנסליק) (1825-1904) – מבקר מוזיקה וינאי, מתנגד חריף לזואנגר. בעל תיאוריה הדוגלת במוסיקה "אוטונומית", שאינה משקפת שום דבר, גם לא את האמן, ואין לה שום תכלית ומטרה כי אם תכונותיה הצורניות־אסתטיות בלבד.

רוח, טבע), אינם ריאליים; הם גם אינם בנמצא ללא מילים; המילה היא הספינה הריאלית היחידה שבה אנו מפליגים מהבלתי־נודע האחד אל משנהו, בין מרחבים בלתי־נודעים המכונים בשם אדמה, שמים, אתר, ריקנות וכיוצא בזה, בין זמנים בלתי־נודעים שאנו מכנים בשם אלים, דמונים, נשמות. אין אנו יודעים מה פירושם של חומר, אדמה, שמים, אוויר; אין אנו יודעים מה זה אל, דמון, נשמה; אנו קוראים למשהו "אני", "אתה", "הוא"; אך כשאנו קוראים בשם ללא־נודע אנו בוראים לעצמנו את העולם; המילה היא השבעה של הדברים; המילה היא קריאה והזמנה לאלוהים. כשאני אומר "אני" אני יוצר סמל צלילי; אני מאשר את הסמל הזה כמשהו קיים; רק באותה שנייה אני יוצר את עצמי.

כל קליטה היא זיקוקי דינור של מילים, שבהם אני ממלא את הריק הסובב אותי; אם מילותי נוצצות וססגוניות הן יוצרות אשליה של אור; אשליית אור זו היא היא פעולת הקליטה. אף אחד אינו יכול לשכנע איש. אף אחד אינו יכול להוכיח כלום לאיש. כל ויכוח הוא מאבק בין מילים, הוא מאגיה; אני מדבר רק כדי להשביע; הסיוף המילולי הנראה כמו פולמוס הוא מילוי של הריק במה שלא יהיה: כעת מקובל לסתום את פיו של המתנגד במילים סרוחות; אבל זה לא שכנוע; המתנגד החוזר לביתו לאחר הוויכוח מקיא את המילים הסרוחות. לפני כן הריק היה מואר באש התמונות; זה היה תהליך של יצירה מיתית. המילה ילדה סמל תמוני, את המטאפורה; המטאפורה נראתה כאילו היא משהו שקיים באמת; המילה ילדה את המיתוס; המיתוס ילד את הדת; הדת – את הפילוסופיה; הפילוסופיה – את המונח.

מוטב להשליך אל הריק רקטות של מילים מאשר אבק. הפעולה הראשונה היא דיבור חי; השנייה היא דיבור מת. לעתים קרובות אנו מעדיפים את השנייה. אנחנו מתים למחצה, חיים למחצה.

...

לצורות העיצוב האמנותי יש דבר אחד משותף: זהו המאמץ להרחיב את המושג המילולי של התמונה הנתונה, לערער את גבולותיו, ליצור מחזור חדש של יצירה מילולית, כלומר, לבעוט במושג המקובל, לעורר תנועה בצורתו הפנימית; שינוי צורתה הפנימית של המילה מוביל לייסוד תוכן חדש לתמונה; כאן ניתן מרחב לתפיסה היצירתית שאנו תופסים את המציאות; ההרחבה הזאת מתרחשת גם במקום שבו לכאורה לפנינו אנליזה של מושג האובייקט; כשאנו אומרים "הירח לבן" אנו מייחסים לו אחד מתוך שורה של סימני־היכר של הירח. הירח הוא גם זהוב, אדום, מלא, פגום וכיו"ב. אנו יכולים להציב את הירח ליד שורה של סימני־היכר, אך עלינו לזכור שהצבה כזאת של מושגים על הירח כקומפלקס של סימני־היכר היא כבר התחלה של תהליך; אנו כאילו מתיכים את מושג הירח, כדי שכל אחד מהיסודות של הקומפלקס יתמוזג עם הקומפלקסים המותכים של מושגים אחרים באמצעות סימן היכר אחד, שניים או אף סימני־היכר רבים; האנליזה כאן מוגדרת מראש על־ידי הצורך בסינתזה. כשאנו מבדדים מתוך סימני־היכר רבים של הירח את הלובן, אנו מתעכבים על סימן־ההיכר הזה רק משום שבאמצעותם מותווה כיוון התהליך היצירתי: כשאנו בוחרים את לובן הירח כנקודת מוצא, אנו יכולים לקבץ סביב סימן היכר זה גם אחרים; כשאנו רואים שלעיתים קרובות הירח נעשה לבן בערב, כאשר הוא בצורת סהר,

אנו מגדירים אותו תוך כדי איחודו עם שם תואר חדש: ירח לבן וחד. המושג על הירח נעשה כעת צר יותר, מוחשי יותר, ושלא מרצון אנו מעמתים כאן את הירח עם דברים לבנים וחדים רבים אחרים (קֶרֶן לבנה, חֶט לבן [כגון של חזיר-בר, פיל, ממוותה] וכו'). כאן אנו קושרים שני דברים מנוגדים בסימן היכר אחד או שניים: (1) קֶרֶן (השייכת לחיה כלשהי) לבנה, חדה. (2) ירח (בשמיים, בלי כל קשר לחיה) לבן, חד; אנו משוים את הירח לקֶרֶן: ירח כמו קֶרֶן לבנה וחדה. כך נעשה מעבר בלתי-נמנע משם תואר לדימוי. הדימוי הוא השלב הבא של יצירת תמונות.

השוואת דברים על-ידי סימן-היכר אחד או אחדים מוביל אותנו לשלב הבא: בדימוי אנו מביאים קומפלקס מורכב של סימני-היכר אל שדה הראייה שלנו; לפנינו שני אובייקטים, שני מושגים הנאבקים זה בזה; ראינו קודם שלמאבק זה יש שלוש תוצאות אפשריות, כפי שהראה פוטבניה: א כלול לגמרי בתוך X (סינקדוכה); א כלול באופן חלקי בתוך X (מטונימיה); המיזוג בין א ל-X מבוסס על איבר שלישי ב (מטאפורה). בכל שלושת המקרים מתרחשת העברת מובן אחד של האובייקט למובן אחר – כמותי (סינקדוכה), איכותי (מטונימיה) או החלפה בין שני האובייקטים (מטאפורה). כתוצאה מהמאבק אנו מקבלים צורה כפולה של מטאפורה, את צורת האפיתט, שבה המושג של האובייקט המשווה (קֶרֶן לבנה) שולט על אותו אובייקט שאיתו הושווה האובייקט הראשון (ירח): ירח לִבְן-קֶרֶן; האפיתט "לִבְן-קֶרֶן" התקבל מהשוואת הלובן של הירח עם הלובן של הקֶרֶן; יש מקום לסכמה הבאה:⁶

$$\left\{ \begin{array}{l} \text{א. ירח} - (1\text{א}) \text{ לבן, } (2\text{א}) \text{ חד} \\ \text{ב. קֶרֶן} - (1\text{ב}) \text{ לבן, } (2\text{ב}) \text{ חד} \end{array} \right. \text{ ירח לבן-קֶרֶן (1א, 2א, ב- א).}$$

במחצית הראשונה של האפיתט (לבן-) מתקשרים שני סימנים דומים של קומפלקסים שונים (ירח, קֶרֶן); ואילו במחצית השנייה (-קֶרֶן) הקומפלקס של סימני ההיכר (קֶרֶן) הופך לאחד מסימני האובייקט המשווה (ירח); האפיתט "לִבְן-קֶרֶן" בעצמו הוא סינקדוכה, שכן כאן החלק (קֶרֶן לבנה) מזוהה עם השלם (קֶרֶן, שיכולה להיות גם צהובה גם לבנה גם שחורה); כשלאפיתט "לִבְן-קֶרֶן" נוסף שם האובייקט, "ירח", אנו מקבלים מטאפורה, כי האפיתט הסינקדוכי "לִבְן-קֶרֶן" מתאחד עם מושג הירח, כך שהמובן של "לִבְן-קֶרֶן" חל כאן על אובייקט חדש (במקום תיש לבן-קֶרֶן – ירח לבן-קֶרֶן).

או שאנו מקבלים צורה אחרת של מטאפורה: "הירח – קֶרֶן לבנה", או "קֶרֶן לבנה בשמים". כאן האובייקט שאליו השווינו תכונות מסוימות של הירח דחק הצידה את האובייקט עצמו; מהלך ההיווצרות-מחדש של התמונה החדשה יכול לפנות לכיוון כפול: או שהמושג על קֶרֶן לבנה בשמים דוחק הצידה גם את המושג המקובל על קֶרֶן (השייכת לחיה) וגם את המושג המקובל על הירח (לא כחלק ממשוהו אלא כשלם), ואז אנו מקבלים סמל כלשהו, שאינו ממצה לא את הקֶרֶן ולא את הירח; או שהמושג של

6 במקור הסכמה נראית כנוסחה מתמטית.

קרן לבנה בשמים מקבל צורה אחרת: "קרן לבנת-ירח בשמים". אם נחזור אל הסכמה, אנו מקבלים:

$$\left\{ \begin{array}{l} \text{ירח} - (1\text{א}) \text{ לבן}, (2\text{א}) \text{ חד} \\ \text{קרן} - (1\text{ב}) \text{ לבנה}, (1\text{ב}) \text{ חדה} \end{array} \right. \text{קרן לבנת-ירח (א, 1א, ב - ב).}$$

(. . .)⁷

מבחינה פסיכולוגית כל תהליך התהוות של מילה עובר שלושה שלבי התפתחות: (1) שלב האפיתט. (2) שלב הדימוי, שבו האפיתט מעלה אובייקט חדש. (3) שלב האלוזיה (רמוז, סימבוליקה), כאשר המאבק בין שני האובייקטים יוצר אובייקט חדש, שאינו כלול בשני עברי ההשוואה: שלב האלוזיה עובר פאזות שונות, שבמהלכן נשלמת העברת המשמעות מבחינת הכמות (שלב הסינקדוכה), מבחינת האיכות (המטונימיה), וכאשר נשלמת ההחלפה של האובייקטים עצמם (מטאפורה). במקרה האחרון אנו מקבלים סמל, כלומר, יחידה בלתי ניתנת לפירוק; אמצעי הייצוג התמוני במובן זה נמצאים ביסוד דרכי הסימבוליזציה, כלומר, זוהי פעילות יצירתית ראשונית, שאינה ניתנת לפירוק על-ידי הידיעה.

...

היצירה המיתית קודמת ליצירה האסתטית (השימוש המודע באמצעי ייצוג תמוני אפשרי רק בשלב ההתפוררות של המיתוס), או שהיא מתרחשת לאחריה (בתקופות ההתפוררות של התודעה, של ספקנות כללית, משבר תרבותי), והיא שבה לתחייה בקרב חבורות-אחוזה, בהתאגדויות של אנשים שאיבדו את אמונתם במדע, באמנות ובפילוסופיה, אך למרות זאת עדיין טומנים בחובם כוחות איתנים חיים של יצירה.

תקופה כזאת עוברת עלינו עתה. תפיסת עולם דתית זרה לנו. הפילוסופיה תפסה את מקומה של הדת מזמן, והחליפה אותה בדוגמות של שיטות מטפיזיות במקום מה שפעם נחווה בסמלים. ומצד שני, המדע קטל את הדת. במקום קביעות דוגמטיות על קיומו של אלוהים ועל נצחיותה של הנפש, נותן לנו המדע אמבלמות מתמטיות המבטאות יחסים בין תופעות שבמהותן המיסטית אולי האמנו עוד אתמול וכבר איננו יכולים להאמין כיום, כאשר אנו מכירים את חוקי המכניקה השולטים בהן.

השירה קשורה במישרין עם הלשון היוצרת; ובעקיפין היא קשורה עם היצירה המיתית; הכוחות של התמונה השירית נמצאים ביחס ישיר לאמונה (אם גם הלא מודעת) בקיומה של אותה תמונה. כשאני אומר: "הירח הוא קרן לבנה", באופן מודע אינני מודה, כמובן, בקיומה של חיה מיתית שאת קרנה אני רואה בשמים; ואולם במעמקי ההווה של האישור

7 בהמשך המאמר מופיעים ניתוחים של מטאפורות ותיאור הממצאים בעזרת שורה ארוכה למדי של נוסחאות כמחמתמטיות.

היצירתי לקיומי איני יכול שלא להאמין בקיומה של איזושהי ממשות, המסומלת או המתגלמת בתמונה המטאפורית שנוצרה על-ידי.

הדיבור הפיוטי קשור במישרין עם היצירה המיתית; המאמץ ליצור צירוף מילים תמוני הוא התכונה השורשית של השירה.

הכוח הריאלי של היצירה אינו יכול להיות נמדד על ידי התודעה; התודעה תמיד הולכת בעקבות היצירה; השאיפה לצירופי מילים, ובעקבותיה ליצירת תמונות הבוקעות מתוך תהליך היצירה של המילים החדשות, היא העדות לכך ששורש האישור ליצירת החיים חי עדין, והמאמץ הזה אינו תלוי באישור שתיתן לו או לא תיתן לו התודעה. הוא פועל למרות התודעה.

ולכן המילה החדשה של החיים בעידן של משבר כללי ניזונה מהשירה. אנו שותים לשוכרה את המילים, משום שאנו מודעים למשמעות המילים החדשות, המאגיות, שבעזרתן נוכל שוב ושוב להשביע את אפלט הלילה המרחפת עלינו. אנו חיים עדיין, אך אנו חיים משום שאנו נאחזים במילים.

המשחק במילים הוא אות הנעורים; מתחת לאבק ההריסות של התרבות הנחרבת אנו קוראים ומשביעים בצלילי המילים. יודעים אנו שזוהי המורשת היחידה שתועיל לילדינו. ילדינו יכתתו ממילותינו המאירות סמלים חדשים של עיקרי אמונה; בעיניהם יראה משבר ההכרה כמילים ישנות שנפחו את נפשן ולא יותר. האנושות חיה כל עוד קיימת שירת הלשון; שירת הלשון חיה. חיים אנו.