

המסורת והכשרון האינדיווידואלי

מאנגלית: אלינוער ברגר

„תפקידו של המשורר אינו מציאת רגשות חדשים, אלא שימוש ברגשות הרגילים, ועיבודם לשירה לשם ביטוי תחושות שכלל אינן בנמצא ברגשות הממשיים. ורגשות שמעולם לא חווה יכולים לשמש אותנו בדיוק כמו אלה המוכרים לו. השירה אינה מתן דרור לרגשות, אלא בריחה מרגשות. אין היא ביטוי של האישיות, אלא בריחה מן האישיות. עם זאת, מובן מאליו שרק מי שיש לו אישיות ורגשות יודע מה פירוש בריחה מהם.”

בכתיבה האנגלית אנחנו דנים במסורת לעתים רחוקות בלבד, גם אם פה ושם אנחנו מזכירים את שמה בעודנו מבכים את היעדרה. איננו יכולים להתייחס אל "המסורת" או אל "מסורת"; לכל היותר אנחנו משתמשים בתואר הנגזר ממנה באומרנו ששירתו של משורר זה או אחר היא "מסורתית" ואפילו "מסורתית מדי". רק לעתים רחוקות, אולי, מופיעה המילה מחוץ למשפט שעניינו ביקורת שלילית. במקרים שאין זה כך, יש בה משום הסכמה מעורפלת המייחסת ליצירה הזוכה להסכמה תכונות של שחזור ארכיאולוגי מהנה. כמעט בלתי-אפשרי להשמיע את המילה בדרך שתנעם לאוזן האנגלית ללא התייחסות מפיגת חששות למדע הארכיאולוגיה המרגיע.

ברור שאין למילה סיכוי להופיע במסגרת הערכתם של סופרים חיים או מתים. לכל עם, לכל גזע, יש לא רק הלך-רוח יצירתי משלו, אלא גם הלך-רוח ביקורתי המיוחד לו; ולחסרונות ולמגבלות של נוהגי הביקורת שלו הוא מודע אף פחות מאשר לאלה של הגניוס היצירתי שלו. אנחנו מכירים, או נדמה לנו שאנחנו מכירים, הודות לכמות האדירה

של הכתבים הביקורתיים שהופיעו בשפה הצרפתית, את השיטה או הנוהג הביקורתיים של הצרפתים. אנחנו רק מסיקים (בהיותנו עם כה חסר מודעות עצמית) שהצרפתים "ביקורתיים יותר" מאתנו, ולעתים אף מתהדרים קצת בעובדה זו, כאילו הצרפתים הם ספונטניים פחות. אפשר שאכן זה כך, אך אל לנו לשכוח שהביקורת היא בלתי־נמנעת ממש כנשימה, וכי לא ייגרם לנו כל נזק אם נבטא את מה שעולה על דעתנו כשאנו קוראים ספר והוא מעורר בנו רגש, אם נבקר את עצמנו בפעילות הביקורתית שלנו. אחת העובדות העשויות לצאת לאור בתהליך הזה היא נטייתנו להדגיש, כשאנו מהללים משורר, דווקא את ההיבטים ביצירתו שבהם הוא דומה פחות מכל לזולתו. בהיבטים אלה, או בחלקים אלה של יצירתו, אנחנו מתיימרים לגלות את האינדיווידואלי, את תמציתו הייחודית של האדם. אנחנו מתעכבים בשביעות רצון על שונותו של המשורר מקודמיו, במיוחד מקודמיו הקרובים לו בזמן; אנחנו משתדלים לגלות משהו שניתן לבודדו כדי ליהנות ממנו, בעוד שאם ניגש אל משורר ללא הדעה הקדומה הזאת נגלה שלא רק החלקים המוצלחים ביותר אלא גם אלה הייחודיים ביותר של יצירתו הם דווקא אלה שבהם המשוררים המתים, אבותיו, מזהירים על קיומם האלמותי בקול הגדול ביותר, ואיני מתכוון לשלב ההתבגרות הנתון להשפעות, אלא לשלב הבשלות המלאה.

עם זאת, אילו דרכה היחידה של המסורת, של ההעברה מדור לדור, היתה מורכבת אך ורק מדבקות עיוורת או מצטנעת בהצלחותיהם של הדורות הקודמים, הקרובים לנו בזמן, כי אז דינה של אותה "מסורת" היה להידחות חד משמעית. ראינו זרמים פשטניים כאלה נעלמים במהרה בחולות; והחידוש עדיף על החזרה. המסורת היא עניין בעל משמעות רחבה בהרבה. אי־אפשר לרשת אותה, ואם אתה חפץ בה עליך לעמול קשה. היא כרוכה, בראש וראשונה, בחוש היסטורי, שאנו יכולים לומר עליו שהוא הכרחי כמעט למי שרוצה להמשיך ולהיות משורר אחרי שנתו העשרים וחמש, והחוש ההיסטורי פירושו לא רק תפיסת עברו של העבר אלא גם נוכחותו בהווה; החוש ההיסטורי כופה על האדם לכתוב כשכל עצמותיו אומרות לא רק את דבר דורו שלו אלא מתוך תחושה כי לכל ספרות אירופה, מהומרוס ואילך, ובכלל זה לכל הספרות של ארצו, יש קיום סימולטני, והיא יוצרת סדר סימולטני. החוש ההיסטורי הזה, שהוא חוש העל־זמני וחוש הזמני ושניהם כאחד, הוא אשר הופך את הכותב למסורתי, והוא הוא הגורם לכותב להיות מודע באופן חריף ביותר למקומו בזמן, לעכשוויותו.

לשום משורר, לשום אמן מתחום כלשהו, אין משמעות העומדת לגמרי בפני עצמה. חשיבותו, ההערכה שאנו מעריכים אותו, היא הערכת הקשר שלו אל המשוררים והאמנים המתים. אי אפשר למדוד את ערכו כשהוא עומד בפני עצמו; עליך להעמידו, לשם ניגוד ולשם השוואה, בין המתים. אני רואה בכך עיקרון באסתטיקה, לא רק ביקורת היסטורית. ההכרח שלו להתאים את עצמו, להשתלב, אינו חד־צדדי. מה שקורה כשנוצרת יצירת אמנות חדשה הרי זה דבר שקורה סימולטנית לכל יצירות האמנות שקדמו לה. האנדרטאות הקיימות יוצרות בינן לבין עצמן סדר אידיאלי שמשתנה עם היכנסה של יצירת אמנות חדשה (חדשה באמת). לפני בוא היצירה החדשה, יש בסדר הקיים משום שלמות; כדי שהסדר הישן יוכל להתקיים גם אחרי החידוש, הוא חייב להשתנות כולו, ולו במעט שבמעט; הזיקות, הקשרים והערכים של כל אחת מן היצירות ביחס למכלול מתארגנים

משום כך מחדש, וזאת ההסתגלות ההדדית של הישן והחדש. מי שמקבל את הרעיון הזה של סדר ושל צורה בספרות האנגלית והאירופית, לא יודעוץ מן הרעיון שההווה משנה את העבר ממש כשם שהעבר משנה את ההווה. והמשורר המודע לכך יהיה מודע לקשיים העצומים ולאחריות הגדולה המונחת על כתפיו.

במובן מוזר כלשהו המשורר יהיה מודע אף לכך שבסופו של דבר הוא יישפט לפי קני המידה של העבר. אני אומר "יישפט", איני אומר "יסורס". הוא לא יישפט כטוב כמו המתים, או כטוב יותר או פחות מהם, ובוודאי לא יישפט לפי הקאנונים של מבקרים מתים. זה שיפוט והשוואה, שבהם שני דברים נמדדים הדדית. התאמה לקני המידה של העבר ותו-לא פירושה שהיצירה החדשה לא תהיה תואמת בכלל; היא לא תהיה חדשה, ולפיכך לא תהיה יצירת אמנות. איננו אומרים חד וחלק שערכו של החדש רב יותר משום שהוא מתאים את עצמו, אלא שהתאמה עצמית זו היא בחינה של ערכו – בחינה, יש להודות, שאפשר ליישמה רק לאט ובזהירות, שהרי איש מאתנו אינו יכול לשפוט ללא חשש טעות את מידת ההתאמה. אנחנו אומרים: היא נראית תואמת, ואולי היא אינדיבידואלית, או שהיא נראית אינדיבידואלית, ואולי היא תואמת; אבל אין זה סביר שנגלה שהיא עונה על הדבר האחד בלי לענות על האחר.

נמשיך אל הצגה בהירה יותר של היחס בין המשורר והעבר: אין הוא יכול להתייחס אל העבר כאל מקשה אחת, כאל גוש שאינו ניתן להפרדה; ובה במידה אין הוא יכול לעצב את עצמו אך ורק על בסיס חיבה אישית זו או אחרת, או אך ורק על תקופה מועדפת אחת. הדרך האחת אינה מותרת, השנייה היא רק ניסיון נעורים חשוב, והשלישית אינה יותר מאשר תוספת נעימה ורצויה מאוד. על המשורר להיות מודע מאוד לזרם המרכזי, הזורם דרך השמות המפורסמים ביותר, אך בשום אופן אין הוא זורם בלי סטיות. הוא חייב להיות מודע לעובדה המובנת מאליה שהאמנות לעולם אינה משתפרת, אבל חומרי האמנות לעולם אינם זהים לגמרי. הוא חייב להיות מודע לכך שנפש אירופה – ונפש ארצו שלו – נפש שבמשך הזמן הוא לומד לדעת כי היא חשובה יותר מנפשו הפרטית – היא נפש משתנה, וכי ההשתנות הזאת היא התפתחות שסוחפת את כל מה שנקרה בדרכה, שאינה גורמת לכך שיאבד הכלח על שקספיר או הומרוס, או על ציורי הסלע של הַרְשִׁמים בני העידן המגדלני, כי השינוי הזה, שהוא אולי שכלול, ובוודאי סיבוך, אינו שיפור מנקודת מבטו של האמן. אולי אפילו אין הוא שיפור מנקודת מבטו של הפסיכולוג, או לפחות לא במידה שאנו מדמים לחשוב שהוא כזה; ייתכן שבסופו של דבר הוא מבוסס רק על כלכלה ומיכון מורכבים יותר. אולם ההבדל בין ההווה לעבר הוא בכך שהווה פֶּעַל הכרה הוא מודעות לעבר בדרך ובמידה שמודעות העבר לעצמו אינה יכולה להפגין.

מישהו אמר: "הסופרים המתים רחוקים מאתנו היות שאנו יודעים הרבה יותר משידעו הם". בדיוק כך, והם מה שאנחנו יודעים.

אני ער לטיעון שמרבים להשמיע נגד מה ששהוא בלי ספק חלק מתפיסת העולם שלי באשר למקצוע השירה. הטיעון הוא שהדוקטרינה מחייבת מידה מגוחכת של ידענות (נוקדנות), טיעון שאפשר להפריכו באמצעות התייחסות לחיי משוררים בכל פנתיאון שהוא. נשמעת אפילו הטענה שעודף השכלה ממית או מעוות את הרגישות הפיוטית. אולם בעוד שאנו עומדים על כך שעל המשורר להרבות דעת עד כמה שיתירו לו כושר

הקליטה שלו ועצלותו הבלתי־נמנעת, אין זה רצוי להסתפק בידע מהסוג שמתאים למבחנים, לשיחות סלון, שלא לדבר על דרכי הפרסום ויומרותן. יש מי שמסוגלים לקלוט ידע בקלות, והאיטיים יותר צריכים להזיע כדי להשיגו. שקספיר למד היסטוריה בסיסית מפלוטרכוס יותר ממה שרוב האנשים מסוגלים ללמוד מן המוזיאון הבריטי כולו. מה שצריך להתעקש עליו הוא שהמשורר חייב לפתח את המודעות לעבר או לרכוש אותה לעצמו, וכי הוא צריך להמשיך ולפתח מודעות זו לאורך כל הקריירה שלו. מה שקורה הוא כניעה מתמשכת של האדם שהוא ברגע מסוים, לדבר שערכו רב יותר. התפתחותו של האמן כרוכה בהקרבה עצמית מתמשכת, בהכחדה מתמשכת של האישיות. נותר עתה להגדיר את תהליך ביטול האישיות הזה ואת הקשר שלו לתחושת המסורת. ביטול האישיות הזה היא הדבר שבגיניו ניתן לומר על האמנות שהיא מתקרבת לתנאי המדע. אזמין אתכם לשקול, כאנלוגיה מעוררת מחשבות, את הפעולה שמתרחשת כאשר פיסת פלטינה דקיקה מוכנסת אל תא המכיל חמצן וגופרית דו־חמצנית.

II

ביקורת מהימנה והערכה רגישה אינן מתמקדות במשורר אלא בשירה. אם נתייחס אל הקריאות המבולבלות של מבקרי העיתונות ואל הלחש־רחש של ההמון בעקבותיהן, נשמע שמות של משוררים רבים מאוד. אבל אם איננו מבקשים מידע בנוסח שנתונים אלא הנאה מן השירה, ומחפשים לשם כך שיר, אין זאת אלא שרק לעתים רחוקות נמצא אותו. ניסיתי להצביע על חשיבות היחס בין שיר לבין שירים אחרים של מחברים אחרים, והצעתי תפיסה של השירה כמכלול חי של כל השירה שנכתבה אי־פעם. בחינה אחרת של התיאוריה הבלתי־אישית הזו היא היחס בין השיר לבין מחברו, ורמזתי, באנלוגיה, כי נפש האמן הבשל שונה מזו של הבוסרי לא־דווקא בהערכה של ה"אישיות", או בכך שהיא מעניינת יותר בהכרח, או שיש לה "יותר מה להגיד", אלא בכך שהיא מדיום משוכלל יותר שיש בתוכו רגשות מיוחדים ומגוונים מאוד, החופשיים ליצור צירופים חדשים.

האנלוגיה היא זו של הַזֶּרֶז. כששני הגזים שהזכרתי מעורבים בנוכחות חוט פלטינה, הם יוצרים חומצה גופריתית. התרכובת הזאת נוצרת רק בנוכחות הפלטינה, ובכל זאת, החומצה שנוצרת אינה מכילה ולו שמץ של פלטינה, והפלטינה עצמה מן הסתם אינה מושפעת מהתהליך; היא נותרת אדישה, ניטרלית וללא־שינוי. נפש המשורר היא פיסת הפלטינה. היא עשויה להשפיע במעט או בהרבה על ניסיונו של האיש עצמו, אולם ככל שהאמן מושלם יותר כן יהיו נפרדים בתוכו האדם הסובל והנפש היוצרת; כן תעבד הנפש ותעכל בצורה מושלמת יותר את הרגשות שהם חומריה.

הניסיון, כפי שתראו, היסודות הנכנסים אל תחום הזרז המחולל את השינוי, נמנים עם שני סוגים: רגשות (emotions) ותחושות (feelings). השפעתה של יצירת אמנות על האדם הנהנה ממנה היא חוויה שונה במהותה מכל חוויה שאינה בתחום האמנות. היא עשויה להיווצר מרגש אחד, או להיות שילוב של כמה רגשות; ותחושות שונות, שהמחבר שואב ממלים או מביטויים או מדימויים כלשהם, עשויות להצטרף אף הן וליצור את היצירה הסופית. ויש שיצירה גדולה נוצרת בלי שימוש ברגשות כלשהם, והיא עשויה מתחושות

בלבד. קאנטו 15 ב"תופת" (Brunetto Latini) הוא עיבוד הרגשות המובהקים שבמעמד; אבל האפקט, אף שהוא ייחודי כמו בכל יצירת אמנות, מושג באמצעות מורכבות ניכרת של הפרטים. הבית האחרון מציג דימוי, רגש מחובר לדימוי, ש"בא" פתאום, שלא התפתח פשוט מתוך מה שקדם לו, אלא ככל הנראה היה תלוי בנפש המשורר, עד שהגיע הצירוף המתאים להשתלב בו. נפשו של המשורר היא למעשה כלי, מכל לקליטה ולאצירה של אינספור רגשות, ביטויים ודימויים, שנשארים במקומם עד שכל החלקיקים העשויים להתלכד וליצור שילוב חדש נקלעים לשם יחד.

אם תשוו כמה קטעים מייצגים מן השירה הגדולה ביותר, תראו עד כמה גדול הוא המגוון של סוגי הציורופים, ואיך כל קריטריון אתי למחצה של "נשגבות" מחטיא את המטרה לחלוטין. כי לא ה"גדולה" היא הקובעת, לא העוצמה של הרגשות והמרכיבים, אלא עוצמת התהליך האמנותי, הלחץ, כביכול, שתחתיו נוצר ההיתוך. האפיזודה של פאולו ופרנצ'סקה מנצלת רגש מסוים, אבל עוצמת השירה היא דבר אחר לגמרי, שונה מכל עוצמה שההתנסות הבדייונית אמורה לבטא. זאת ועוד, היא אינה עזה יותר מקאנטו 26, מסע יוליסס, שאין בו תלות ישירה ברגש. יש אפשרות לגיוון רב בתהליך ההמרה של הרגש: רצח אגממנון, או ייסורי אותלו, מציגים אפקט אמנותי קרוב יותר, מן הסתם, למקור אפשרי מאשר הסצנות של דאנטה. ב"אגממנון" הרגש האמנותי קרוב לרגש של צופה ממש; ב"אותלו" הוא קרוב לרגש של הגיבור עצמו. אבל הפער בין האמנות לבין האירוע הוא תמיד מוחלט; הציורוף המהווה את רצח אגממנון הוא מורכב מן הסתם לא פחות מאשר מסעו של יוליסס. בשני המקרים הוא בגדר היתוך של המרכיבים. באודה של קיטס יש כמה מרכיבים שאין להם שום קשר לזמיר, אבל הזמיר, ודאי בזכות שמו הערב לאוזן וגם בשל המוניטין שלו, הכניס אותם לכפיפה אחת.

נקודת המבט שלקחתי על עצמי להתקיפה קשורה אולי לתיאוריה המטפיזית על האחדות הבסיסית של הנפש: כי כוונתי היא, שלמשורר אין "אישיות" שצריך לבטאה, אלא מדיום מסוים – שהוא מדיום בלבד ולא אישיות – ורשמים וחוויות משתלבים בו בדרכים ובלתי צפויות. רשמים וחוויות החשובים לאדם אינם מוצאים בהכרח את מקומם בשירה, ואלה שיש להם חשיבות בשירה עשויים לשחק תפקיד שולי לגמרי אצל האדם, כלומר בקרב האישיות עצמה.

אצטט קטע לא-מוכר דיו לשמש מושא לאור – או לחשכת – הדברים האלה:
עֵתָה, סְבוּר אָנִי, אוֹכֵל לֶסֶנֶט בִּי / עַל שֶׁהִקְסַמְתִּי מִיָּפִיָּה, אֶף-כִּי מוֹתָה / לֹא יִגָּם בְּדֶרֶךְ
רְגִילָה / פָּרִי עֲמִלָּן הֶצֶהֱב שֶׁל תּוֹלְעֵי הַמָּשִׁי / הֵלֶךְ נוֹעֵד? הִלְמַעְנָה הִיא מְחַרֶּבֶת אֶת עֲצָמָה?
/ הַנִּמְכָּרִים גְּבָרִים לְפָרֶנְסֶת גְּבִירוֹת? / לְמַעַן רוּחַ דֶּל שֶׁל רֶגַע מִבְּלָבֵל / מְדוּעַ הַבְּרִנֵּשׁ הִלּוּ
שׁוֹדֵד דְּרָכִים, / וְאֵת נִפְשׁוֹ שָׁם בֵּין שְׁפָתַי שׁוֹפֵט, / בְּעֶבֶר זֹאת – מְחֻזָּק בְּמִשְׁרָתִים וּבְסוּסִים
/ וּמִכָּה בְּאוֹנֵם לְמַעְנָה? ...*

בקטע הנ"ל (כפי שמסתבר כשמוציאים אותו מהקשרו) יש שילוב של רגשות חיוביים ושליליים: נהייה רבת עוצמה אחר היופי ומשיכה עזה לא פחות לכיעור שמנוגד לו והורס אותו. האזיון הזה של רגשות נוגדים הוא הסיטואציה הדרמטית הרלוונטית למונולוג הזה,

* מתוך המחזה "טרגדיית נוקם" (1607), המיוחס לתומס מידלטון.

אלא שבסיטואציה עצמה אין די. זה, אם אפשר לומר כך, הרגש המבני שמספקת הדרמה. אבל האפקט כולו, הטון השולט, נובעים מן העובדה שכמה רגשות צפים, שיש להם זיקה אל הרגש שבהחלט לא קל לגלותו על פני השטח, התלכדו עמו כדי להעניק לנו רגש אמנותי חדש. לא בזכות רגשותיו האישיים, הרגשות המתעוררים מתוך אירועים מסוימים בחייו, הופך המשורר לראוי לציון או למעניין. רגשותיו המסוימים עשויים להיות פשטניים, או גסים או שטחיים. הרגש בשירתו יהיה דבר מורכב מאוד, אך לא דווקא במורכבות של אנשים שיש להם בחייהם רגשות מורכבים וראויים לציון. למעשה, אחת הטעויות של האקסצנטריות בשירה היא החיפוש אחר רגשות אנושיים חדשים שצריך לבטאם; ומתוך החיפוש הזה אחר חידושים במקום הלא נכון, היא מגלה את הפרוורטי. תפקידו של המשורר אינו מציאת רגשות חדשים, אלא שימוש ברגשות הרגילים, ועיבודם לשירה לשם ביטוי תחושות שכלל אינן בנמצא ברגשות הממשיים. ורגשות שמעולם לא חווה יכולים לשמש אותו בדיוק כמו אלה המוכרים לו. לפיכך, עלינו להאמין ש"רגש שנזכרים בו בשלווה"* הוא נוסחה לא מדויקת. כי אין מדובר ברגש, ולא בהיזכרות, ואם לא נעוות את המשמעות, אף לא בשלווה. מדובר בתמצות, ובדבר חדש הנוצר מן התמצות, של המוני חוויות אשר בעיני האדם המעשי והפעיל לא יהיו כלל בבחינת חוויות. זה תמצות שאינו קורה במודע או בכוונה תחילה. בחוויות האלה לא "נזכרים", והן מתאחדות בסופו של דבר באווירה שהיא "שלווה" רק בכך שיש בה התייחסות פסיבית אל האירוע. ברור שאין זה הסיפור כולו. חלק גדול מאוד מכתיבת השירה חייב להיות מודע ומכוון. למעשה, המשורר הרע אינו מודע בדרך כלל כשעליו להיות מודע, ומודע כאשר עליו להיות לא-מודע. שתי הדרכים המוטעות הללו גורמות לו להיות "אישי". השירה אינה מתן דרור לרגשות, אלא בריחה מרגשות. אין היא ביטוי של האישיות, אלא בריחה מן האישיות. עם זאת, מובן מאליו שרק מי שיש לו אישיות ורגשות יודע מה פירוש בריחה מהם.

III

*ὁ δὲ νοῦς ἴσως θεϊότερόν τι καὶ ἀπαθές ἐστίν**

מסה זו נעצרת על סף המטפיזיקה והמיסטיקה, ומגבילה את עצמה למסקנות מעשיות שאדם אחראי המתעניין בשירה יכול ליישמן. להסיט את ההתעניינות מן המשורר אל השירה זו מטרה הראויה לשבח: היא תוביל אל הערכה צודקת יותר של שירה ממשית, בין טובה ובין רעה. רבים מעריכים הבעת רגש כן בשירה, פחות אנשים מסוגלים להעריך מצוינות טכנית, אך רק מתי מעט יודעים לזהות ביטוי של רגש משמעותי, רגש שחי בשיר ולא בהיסטוריה של המשורר. הרגש של האמנות אינו אישי. והמשורר אינו מסוגל להגיע למצב לא-אישי כזה אלא אם כן הוא נכנע לגמרי למלאכה המונחת לפניו. ואין הוא עשוי לדעת מהי המלאכה המונחת לפניו אלא אם כן הוא חי במה שאינו ההווה גרידא אלא רגע ההווה של העבר, אלא אם כן הוא מודע לא למה שמת אלא למה שכבר חי.

* הגדרתו המפורסמת של המשורר הבריטי ויליאם וורדסוורת (מתוך ההקדמה לבלדות הלידיות שלו, 1800).

** יוונית: "התודעה היא אולי אלוהית, ואין היא מושפעת." (מתוך: אריסטו, "על הנפש").