

השיר כשדה פעולה

מאנגלית: יואב איתמר¹

•—————•

כיצד אנו יכולים לקבל את תורת היחסות של איינשטיין, המשפיעה על האופן שבו אנו תופסים את השמיים, שעליהם המשוררים מרבים כל כך לכתוב, בלי לשלב את העובדה המהותית כל כך של יחסות המידות בקטגוריית הפעילות שלנו, הלא היא השיר? האם נדמה לנו שאנו עומדים מחוץ ליקום? או שהכנסייה האנגליקנית מתקיימת מחוצה לו? היחסות חלה על הכל, ממש כמו האהבה, אם היא חלה על משהו בעולם.

•—————•

ב-1917 כתב ת"ס אליוט מאמר שכותרתו "הרהורים על החרוז החופשי" (Reflections On Vers Libre). הוא טען ששירה בחרוז חופשי אינה קיימת, משום שהיא מוגדרת על דרך השלילה — 1. היעדר תבנית; 2. היעדר חריזה; 3. היעדר משקל. הוא סיים את המאמר בקביעה ש"אין חלוקה בין החרוז השמרני לבין החרוז החופשי. יש רק שירה טובה, שירה רעה, וכאוס".²

ויליאם קרלוס ויליאמס (1883-1963) חש מחויבות ליצירת סגנון שירה אמריקאי ייחודי, ובמהלך הקריירה שלו התמקדה עבודתו יותר ויותר בעיצוב גישה חדשנית למבנה ולמקצב. שני האמצעים האלה נמצאים בלב מסתו "השיר כשדה פעולה", שנכתבה לצורך הרצאה באוניברסיטת וושינגטון ב-1948.

לפי ויליאמס, תוכן השיר הוא כלל החומרים המרכיבים אותו. הוא שואל מפרויד את דימוי השיר: בדומה לתפיסתו של פרויד בנוגע לחלומות, ויליאמס רואה בשיר מרחב להגשמת משאלות. תוכן השיר נראה כפנטזיה ומציאות השיר היא מקצבו. ויליאמס סבור כי עד למהפכה התעשייתית היה נושא השירה המועדף "משאלה להגשמה אריסטוקרטית"

1 תרגומי מוקדש לדן בן דיק (1946-2019) משורר, סופר ורופא פסיכיאטר שלא זכה בחייו להערכה המגיעה לו.

2 To Criticize the Critic (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1965).

בעוד שאחריה "ניתן להבחין שיכול להיות תוכן אחר, שהוא למעשה לא השיר עצמו". אמנם, משוררים רבים הרחיבו את קשת דימויהם כך שתכלול את הנוף התעשייתי ונושאים חדשים אחרים, אך ויליאמס טוען שהאופן שבו השתמשו המשוררים במקצב לא עבר שינוי מהפכני דומה.

ויליאמס קובע, בעקבות תורת היחסות של איינשטיין, את "יחסיות המקצבים" וטוען ש"השירים שלנו אינם עשויים בצורה מעודנת דיה – המבנה, האופן השקול של השיר, אינו מאפשר לרגשותינו לחדור בעדו". הוא מציין את "הנוקשות של הרגל השירית" כמכשול משמעותי לשירה העכשווית, וטוען שעמיתיו האמריקאים עשו את הדיבור – בעיקר את הדיבור העכשווי – לצורה חדשה של משקל באמצעות שינוי הדיאלקטים האמריקנים כדי "להקשיב לשפה ולחפש בה את התגליות המיוחדות".

על פי ויליאמס, יצירתם של אליוט ושל אודן אינה חלק מהמהפכה המבנית בשירה. הוא רואה במרסל פרוסט את הראשון שהצליח לגשר בין החדשנות בסגנון הספרותי ובין החדשנות במדעי הטבע.

קובץ השירים "אביב והכל" (Spring and All), שנכתב ב־1923, יותר מעשרים שנה לפני הרצאה זו, נחשב בעיני מבקרים רבים לקובץ הראשון שבו ויליאמס מיישם את גישתו בדבר השיר כשדה פעולה. ב־1948, כשנאם ויליאמס באוניברסיטת וושינגטון, הוא היה שקוע בפרויקט ארוך הטווח שלו, סדרת "פטרסון", ובפיתוח תפיסת "הרגל המשתנה", אחד מחידושיו המרכזיים שאחר כך שאימצו משוררים צעירים יותר. המשורר צ'רלס אולסון פיתח את התיאוריה של ויליאמס לכדי "קומפוזיציה לפי שדה", המתמקדת בתנועה בין אלמנטים שונים בשיר, או בין טקסטים פואטיים מרובים.³

ההרצאה כתובה באופן אסוציאטיבי ולעתים בנימה דיבורית ו"גולמית", והתרגום מבקש לשמור על הנימה הזאת. בשולי המאמר תמצאו חלק מהערות המחבר להרצאתו.

י"א

בפתח בציטוט של ו"ה אודן – (מתוך The Orators):⁴ "האם עלי להזכיר לכם שאינכם חיים עוד במצרים העתיקה?"

אני מבקש לומר לכם דבר אחד – למשך שבוע שלם! – ואני מתפלל לאלוהים שכשאיסיים אצליה לגרום לכם להבין אותי. הדבר נוגע לשיר כשדה פעולה, לשאלה מהו גובה הלהבות של הקרב כרגע ומהם הכיוונים שבהם יכול השיר להתפתח.

3 ברצוני להודות לצור ארליך, פרופ' חניטה גוטבלאט, אדם וייס, איל שחל, ויתר קוראי טיוטת התרגום על הערותיהם המחכימות. כל טעות שנותרה במאמר – שלי היא (י"א).

4 בפסקה זו תוקף אודן את ההסתמכות של היוצרים האנגליים על שייקספיר ולאמב (עמ' 18). היצירה, שפורסמה לראשונה ב־1932, נחשבת לקונטרוברסלית ביותר של אודן, וברבות השנים הוא אף התכחש לה.

כפי שפרויד אומר במרירות בפרק הראשון של פשר החלומות בהתייחסו למתנגדים הראשונים לתיאוריה שלו: "אנשי המדע סולדים מלמידת דבר מה חדש".

זהו, כפי שנראה, מאפיין בולט בה במידה גם בתחום הספרות – מקום שבו מעתיקים את "החדש", אך למעשה חוזרים שוב ושוב על ה"חדש" הזה, שעכשיו הוא בן עשרים שנה, והחזרה הזאת מבתרת כל כתב עת. דיברתי על שדה פעולה. אני יכול להבין מדוע רבים כל כך מבקשים להימנע ממחשבה, ולחזור לחזית הקלאסית של הקבלה האורתודוקסית. כפי שאמר אנטול פראנס בתקופתו של פרויד: "Les savants ne sont pas curieux"⁵. בלתי אפשרי כמעט למסור בשפתנו את הטקסטים היווניים והלטיניים, שמשקלם כמותי. אבל האם מישוה תוהה מדוע בלשוננו נוטה השורה הלטינית המתורגמת להישבר לחצי? מדוע אי אפשר לשמור על אופייה הכמותי? האם אופי זה נוגד עד כדי כך את משקל השירה שלנו, המתבסס על הטעמות? האם כל המקבילות מוצו או אפילו נוסו? אני מטיל בכך ספק רב.

ובכן, אני מציע רעיון התחלתי. הוא נראה כהצעה חצי-אפוייה והוא אכן כזה – איני יכול לגבות אותו בהוכחות או אפילו בדוגמאות גמורות – אך אני עושה זאת בעיניים פקוחות, מתוך הסתכלות על התועלת שתצמח מכך שאציג לכם אותו כמיטב יכולתי. אני מציע שינויים גורפים במבנה הפואטי, מן המסד ועד הטפחות. דיברתי על מבנה, ובכך אתם מתחילים להבין לאן אני מכוון. אני אומר: די לפנטמטר היאמבי כפי שאנו תופסים אותו, לפחות בדרמה. די למרובע השקול; לשרשור המתון של צלילים בבתים רגילים, לסונטה. בכיוון זה נעשו כבר דברים רבים משנדמה, אך הם טרם כונו בשם ראוי. לדעתי יש לומר משהו בעניין זה, ואולי כל שאוכל לעשות כאן הוא להסב את תשומת הלב למהפכה בתפישת הרגל השירית ולהביא ראיות לתופעה המתרחשת בפועל כבר זמן רב. כעת, אולי נרוויח מסטייה לרגע (משום שהדבר יוביל אותי שוב אל הנושא מזווית אחרת) לדיון קצר, קצרצר (כיוון שזה לא הנתיב הישיר של חיבורי) בחומרים, כלומר בתוכן של השיר. לשם כך, הרשו לי להיעזר ככל שאוכל בתיאוריה של פרויד על החלום כהגשמת משאלה, תיאוריה שאני מקבל כאן בשלמותה. השיר הוא חלום, חלום בהקיץ של הגשמת משאלות, אבל לא במובן של שדה פעולה ופעולה תכליתית מסדר גבוה בשל כך. בעבר היה התוכן של השיר משתנה – ניתן אולי להגדיר זאת כבחירה משתנה ומתפתחת של תוכן השיר, כפי שניתן לראות – ועליי להדגיש שאני מדבר על העבר הקרוב. הרשו לי להזכיר לכם כעת את תפיסת המושג "מציאות" בתור ניגוד ל"פנטזיה" ולומר לכם שהתוכן של השיר הוא תמיד פנטזיה – הדבר הנכסף שמתגלם ב"חלום" השיר. לעומת זאת, המבנה עומד אל מול דבר אחר.

אפשר להזכיר את חלומותיו של אדגר אלן פו בחברה החלוצית, חלומותיו על עדינות ועל אושר, וגם, דרך אגב, את עניינו המקצועי במשקל ואת ניסיונותיו המוצלחים בצורות. תוכן שיריו של ייטס עוסק בקסם. שקספיר – בן הקצב החולם על קיסר ועל וולזי⁶. אין

5 צרפתית: המדענים אינם סקרנים.

6 דמותו של הקרדינל תומאס וולזי (1471-1530) מופיעה במחזה של שקספיר "הנרי השמיני" (1613).

צורך לעבור דרך קיטס, שלי וטניסון. כל זה הוא תוכן, הוא משאלה, הוא הישג אריסטוקרטי – בירוקרטיה "רוחנית" של ה"נפש" או של מה שתרכזו.

היה אז תוכן "פואטי", ועד היום לדעת רבים זאת ורק זאת היא השירה: משאלה "יפה" או אדוקה (ויפה כל כך) המובעת בשפה יפה – דהיינו חלום. זוהי עדיין השירה. נקודה. זה היה אפוא העולם הנחשק, והמשוררים בסך הכול הביעו משאלה כללית, ולכן הייתה בהם תועלת – כל אחד בזמנו.

אבל מאז המהפכה התעשייתית ועד היום באה רוח חדשה – Zeitgeist⁷ חדש – והיא אוחת בעולם כדיבוק. כתוצאה מכך החליפו ערכים חדשים את הערכים הישנים והאריסטוקרטיים – אשר להם היה צד דוחה למדי, כאשר הבטת בהם כנוצרי. תוכן חדש החל להיווצר. התחילו לשים לב לכך שיכול להיות תוכן חדש אשר כלל אינו השיר. בקצרה ניתן לומר שהכסף מדבר, והמשורר המודרני גייס תוכן חדש לחלומותיו. המשורר הרציני גייס אפוא ארגז כלי לחימה חדש לגמרי לעידן התעשייתי של שיריו.

ראו לדוגמה את שיריו המוקדמים של אודן. יש בהם רקע תעשייתי של שממה והרס. אך גם הרקע הזה חולף ונעשה מיושן בשעה שהפיזיקה החדשה תופסת את מקומו. זה נושא שונה ומרתק, שאני נאלץ להניח לו כעת כדי לעסוק בצורך דוחק הרבה יותר.

זכרו שאנחנו נמצאים עדיין בעולם של דמיון, אולי מוסווה אבל עדיין עולם של הגשמת משאלות בחלומות. המשורר לא היה הבעלים או איש הכספים – הוא היה משורר, מביע המשאלות, איש המילה. והרי זה, לתפיסתי, הוא הדבר הטוב ביותר! מילים הן המפתח לשחרור השכל. אבל האם בזאת מסתכמת השירה? בהחלט לא. לא יותר מכפי שתוכן החלומות היה לזיגמונד פרויד פנטזיה ותו לא.

יש כאן דבר אחר. דבר שלדעת רבים הוא קבוע ומקודש. הדבר היחיד שהמשורר לא רצה לשנות, הדבר היחיד שהוא נצמד אליו בחלומו – בלי רצון לשחרר – המקום שבו פיגור הזמן הוא עדיין מהותי – הוא המבנה. כאן אנחנו אחוזים בקרקע. אבל כאן בדיוק הוא המקום שבו אנו נוגעים במציאות. על כורחנו אנחנו נקטפים מחלומנו. ומהי המציאות? איך אנחנו מכירים במציאות? המציאות היחידה שאנחנו מכירים היא המקצב. נשוב עתה לנושא שלנו – מבנה השיר. כל הדברים במורכבות החברתית והכלכלית של העולם, בכל מגזר זמן, קשורים זה לזה ללא הפרד.⁸ אולי זה הזמן לדבר על מה שמכונה "חרוז חופשי".

כיצד אנו יכולים לקבל את תורת היחסות של איינשטיין, המשפיעה על האופן שבו אנו תופסים את השמיים, שעליהם המשוררים מרבים כל כך לכתוב, בלי לשלב את העובדה המהותית כל כך של יחסות המידות בקטגוריית הפעילות שלנו, הלא היא השיר? האם

7 בגרמנית: "רוח התקופה", כלומר מכלול הרעיונות, המוסכמות, הדעות והשקפות העולם המאפיינים תקופה היסטורית כלשהי, ומייחדים או מסמנים את האווירה החברתית, התרבותית, הדתית והאתית שלה.

8 הערת המחבר: לצטט את וילסון על פרוסט. הערת המתרגם: המבקר אדמונד וילסון כתב ש"[פרוסט] סיפק בפעם הראשונה בספרות מקבילה לתיאוריה הרחבה של הפסיקה המודרנית".

נדמה לנו שאנו עומדים מחוץ ליקום? או שהכנסייה האנגליקנית מתקיימת מחוצה לו? היחסות חלה על הכל, ממש כמו האהבה, אם היא חלה על משהו בעולם. כוונתי לומר שמה שאנחנו מנסים לעשות אינו רק שחרור של אלמנט המקצב, אלא גם חיפוש אחר אמצעי מקצב חדש (שאנחנו מאמינים שהוא קיים), או דרך חדשה של מדידת מקצב, שתעלה בקנה אחד עם העולם הכלכלי והחברתי שבו אנו חיים כיום, בניגוד לעבר. מבחינות רבות זה עולם שונה מן העבר, והוא דורש מקצב שונה. לפי תפיסה זו, אין דבר כזה "חרוז חופשי", ואני עומד על כך. האימג'יזם לא היה מבני: זאת הסיבה שהוא נעלם.

כוונתי לומר שאנו עומדים על סף גילויים חדשים שהשפעתם עתידה להיות מרחיקת לכת. הדבר תלוי בגורמים רבים. כשאני מתבונן במטרה זו, ברור לי שזה מה שמעסיק אותי כעת: אנחנו מתקרבים בצעדי ענק לשינוי.

מהו השינוי? אומר זאת באופן ברור והחלטי – השינוי נמצא במבנה השורה. העובדה שאני אולי מטעה במקום אחר, לא גורמת לי להתכחש או לדאוג – אני כאן כדי להגן על ענין זה בלבד, וזה הנושא המעסיק אותי.

אני מקווה שתסלחו לי על כך שאני משתהה בנקודה זו, כי אני שוב רוצה לסטות לרגע מהנושא: אפשר אולי לומר שאני רוצה להרוס את העבר. אך למעשה מטרתי היא לשרת את המסורת, לנגח אותה ולקיים אותה. זאת הכוונה שמאחורי דברי. לא עיוות המסורת, אלא אישוש שלה והרחבת יישומה.

מטרתי היא לכוון את הצעתי הכוללנית להרחיב את האמצעים הטכניים לשם שחרור האפשרויות לתיאור המציאות בעולם המודרני שראה הרבה יותר, ואף חווה הרבה יותר מאשר בעבר – וכן על מנת לְאִפְשֵׁר לנו לחוש יותר (משום שאנו יודעים שאנחנו חשים פחות, או משערים כך. אוצר המילים פותח את התודעה לרגש). אבל על פי הפסיכולוגיה המודרנית וכל הנגזרות ממנה ברור לנו שאנו יודעים, משום שלמדנו שכדי להרגיש יותר עלינו להיות בימינו, להחזיק באמצעי חישה – באסימונים, במנגנונים. חסרים לנו האמצעים והכלים המתאימים, כפי שפעם היו חסרים האמצעים להשתמש במצרים כימיים לשיפור ההופעה. השירים שלנו אינם כתובים בצורה מעודנת די הצורך, ורגשותינו אינם חודרים מבעד למבנה של השיר ולאופן הרציני והמיושב בדעתו שבו הוא נכתב.⁹ אנחנו מחפשים שפע. ההמונים – הטרוגניים – נטולי גיוון – חסרי נשימה – הנתפסים לכל מיני דברים – כמו אודובון¹⁰ היורה באיזו ציפור קטנה רק כדי להיטיב להתבונן בה. אם בעבודתו של אדם אחד חסרה ההבחנה המצופה מהאמן הגמור, ראוי אולי לחשוב על השפע של רַב־לָה¹¹ – כנגד התפוקה המוגבלת. זה כאילו שברגע זה אנו, האמריקאים,

9 הערת המחבר: להראות כאן (באופן המפורט ביותר שאני יכול) מה עלינו לעשות כדי להשיג את המטרה הזאת באמצעות בחינת הישגי הספרות של ראשית המאה העשרים. העבודה בוצעה.

10 ג'ון ג'יימס אודובון (1785-1851) היה חוקר טבע ועופות אמריקאי. על שמו קמה אגודת אודובון הפועלת למען הגנת הטבע בארצות הברית.

11 פרנסואה רבלה (1494-1553), מגדולי הסופרים הצרפתיים של תקופת הרנסאנס, מחבר "גרגנטואה" ו"פנטגרואל".

צריכים להיות בעמדה של שפע; אנחנו צריכים לבנות מסה, אולי תלכיד המכיל כמה אבני חן, פיסות מהן, יהלומים ברזילאיים – שבוהקים בעצמם, והם שלמים כפי שהם. כשאליוט הגיע היו לו שתי אפשרויות: להצטרף להמונים, להוסיף את קול השחרור שלו ללהקה ולתרום לתלכיד (או לברור אותו באופן יסודי לשם בחירותיו); ולחלופין: לפנות למקום שבו כבר יש די והותר הבחנות מוכנות (ולפנות עורף לאפשרות הראשונה), למקום שבו כבר קיימת ספרות מבוססת בשפתו שלו, ספרות שכבר קנתה לה מקום מבוסס בספרות העולם, ובקיצור: לעשות לעצמו קיצור דרך.

נעצור לרגע על מנת להבהיר את עמדתנו: עמדתנו אינה זו של אליוט. אנחנו יוצרים כאן תערובת מודרנית: זהו הנטל הבלתי־מובחן שלנו; זהו השפע, שעלינו להוסיף למען ההגניות, כנגד ההבחנה שלו. יש לו שירים מעטים, המנוסחים באופן מרהיב – השיר שלו מכיל, מתוך מאמץ כביר, שלושים וחמישה ציטוטים משבע שפות. אנו, נאמר זאת כך, נמשלים לדרשות של לנסלוט אנדרוז¹² אשר מהן יבחר איזה עורך (בזמן הנכון) ביטוי אחד. או שמא נאמר **אופנישדה**¹³ שתתרום רק מילה אחת! יש יצירות גאוניות כאלה המסכמות את הכל – הן מבריקות, ועלינו להעריך אותן בשל זיכוכן הגאוניות שבהן – בשל מה שהן עושות: הן מחלצות. אבל הן שם; ואנחנו כאן. אנחנו לא יכולים לחקות אותן. אנחנו בשלב אחר – שפה חדשה – אנו יוצרים את הערבוביה שבה יחפור יום אחד אליוט אחר. אנחנו חייבים **לראות** את ההזדמנות ולהגדיל את המטמון שבו ישתמשו אחרים. אנחנו חייבים **למצוא בכך את גאווה**נו. אנו מוכרחים שיהיו לנו הגאווה, הענווה והריגוש שביצירה.¹⁴

הבהירות שצריכה להיות לנו היא ראשית כל הבהירות שבידיעה מה אנו עושים – מה שאולי נעשה: לחדש – תוך בחינה מחדש של האמצעים – במבט רענן. והפעם לא כל כך לנתח את הדברים, אלא. לצבור אותם. אי אפשר לצפות מאיתנו להתבלט (במובן של הישג ייחודי, למשל שירים ספציפיים יוצאי דופן). איננו עושים אותו הדבר. איננו מניחים את השושנה, את השושנה הבודדת, באגרטל זכוכית קטן בחלון – אנו חופרים בור עמוק לעץ – וכאשר אנחנו חופרים, אנחנו נעלמים בתוכו.¹⁵

אנחנו מתחילים לתפוס את מה שהוא בינתיים לא הרבה יותר מאשר תחושה (תחושה שהיא זרה לחלוטין לאליוט או לפאונד – אף שלאחרים זוהי תחושה זרה עוד יותר) שמשהו קורה בפרוודיה המקובלת או שמשהו צריך לקרות בה. (נכון שהיה לנו וולט ויטמן – אבל הוא נושא קשה מבחינה פרוודית, ואיני רוצה להיכנס לזה עכשיו). זה בוודאי דומה

12 לנסלוט אנדרוז (1555 – 25 בספטמבר 1626), בישוף אנגלי ומלומד שהחזיק במשרה רמה בכנסייה האנגליקנית בתקופת המלכה אליזבת הראשונה והמלך ג'יימס הראשון. פיקח על תרגום המלך ג'יימס לתנ"ך.

13 האופשנידות הן חלק מכתבי הקודש ההינדים, העוסק בעיקר בפילוסופיה, במדיטיציה ובפולחן.

14 הערת המחבר: לספר את הסיפור של ברמנטה ובניית הכיפה של הדואומו בפירנצה.

15 הערת המחבר: הסיפור של פאונד על כך שהייתי מעוניין בגלעין בעוד שהוא היה מעוניין במוצר המוגמר. [הערת המתרגם: פאונד וויליאמס היו ידידים ויריבים. הדיאלוג הזה בין פאונד לויליאמס מופיע בספר "פטרסון", היצירה המונומנטלית של ויליאמס, כאשר פאונד אומר: "אתה מעוניין בגלעין הארוך, ואילו אני מתעניין במוצר הסופי". בהרצאה אחרת אמר ויליאמס: "אני הייתי אומר 'לחם' והוא היה אומר 'קוויאר', זה פישוט של העמדות שלנו".]

לתחושה הראשונית של איינשטיין כלפי חוקי הפיזיקה הניוטונית. כך או כך, מן הראוי שהערכים הפרוזודיים שלנו יראו כנכונים רק באופן יחסי ולא באופן מוחלט. לאיינשטיין היתה מהירות האור כקונסטנטה – כנקודת הייחוס הקבועה היחידה שלו. ומה לנו יש? אולי התפיסה שלנו על הזמן המוזיקלי. כך אני סבור. אבל מוטב שלא נתקבע על זה, לפחות לא כרגע.

לנו, כדוברים משוחררים, קולניים, מנותקים (מבחינה בלשנית) של שפה חדשה, יש (אני מניח) הזכות להרגיש, וכך לחפש ולגלות את הדבר שעשוי להפר את הטבלה המחזורית של הערכים – אלמנטים לא ידועים שיפרו את הטבלה של מנדלייב ואת המשקלים האטומיים, ויביאו לגילויים חדשים.

מוטב שנירתם למשימה ונגלה גילויים חדשים, או שמישהו אחר יעשה זאת בשקט בשבילנו, בהיחבא ובלי להכיר בנו (אנו מכירים טובה ברשומותינו רק למשוררים מתים – רצוי משוררים שכבר מתים זה עידן ועידנים!).

אנחנו רוצים לפחות למצוא דרך אובייקטיבית שבה נביט בשיר ונגדיר את האלמנטים שלו מחדש. זוהי בעיני התמה (הרדיום) שבבסיס הניסויים של ברידג'ס, ואלה השמרים המתסיסים את וולט ויטמן ואת כל המשוררים ה"מודרניים".

הפרויקט לכשעצמו, במנותק מתוצאותיו, עוד לא הגיע לתודעה, לכדי הצהרה ברורה של כוונות, וזו אשמנתו. הולך ומתבהר כעת הצורך בתגלית חדשה, צורך חריף אך מודע באופן חלקי בלבד. אחת ממעלותיה של ה"פצצה" היא התעוררות התחושה ששינויים הרי אסון (לא ברור מדוע ואיך הם הרי אסון) אפשריים בתודעה האנושית, באמנות, באומנויות... פחדינו מפחדים מכדי שנוכל להבין זאת בבירור, אבל הדבר אפשרי. לכן אנו מתכוונים. זו אינה אופטימיות אלא כימיה, או ליתר דיוק, פיזיקה. הדבר מופיע, נעלם, בוהק עולה ממנו, ציפיותיו ההרסניות פוגעות בנו, וכל הגמדים ממהרים לכסות את עקבותיו.

וכעת לסוגיה שונה לחלוטין: ו"ה אודן הוא מקרה מעניין – למעשה הוא מציג סוגיה מהותית. שיריו הם תופעה שראוי ללמוד בהקשר לנושא הזה.

אין משורר מודרני שהוא כה גמיש וכה מרשים בשימוש באמצעים פואטיים. הוא יכול לעשות הכל – חוץ מדבר אחד. הוא בא לארצות הברית ונעשה לאזרח המדינה הזאת. הוא בהחלט מלומד. אלא שאודן, כידוע למכריו, לא בא הנה סתם. הוא לא היה מגיע הנה לולא תחושת שכנוע עמוק שהוא מוכרח לבוא. אל תפחיתו מכבודו בהשערות שטחיות שאולי צצות בראשכם, כגון: שהוא שונא את אנגליה וכו'. הוא בא לכאן בגלל משבר בקריירה שלו – הקריירה שלו ככותב, דהיינו כמשורר. אודן עצמו אולי לא יסכים איתי בנקודה הזאת, אבל, אני משער שהוא לא יחלוק עלי כשאגיד שהוא אדם שהכתיבה היא חייו, נשמת אפו, ושהיא סופגת, בסופו של דבר, את כל נשמת אפו.

אודן היה יכול לעבור לצרפת או לאיטליה או לדרום אמריקה, או, בעקבות רמבו, לנסוע לציילון או לטימבוקטו. אך לא! הוא בא לארצות הברית והתאזרח. המשבר, המשבר הוא הדבר היחיד שיכול להניע לכך אדם, משורר מכובד, שהגיע במידה מסוימת לקצה האמצעים הפואטיים שלו – משהו שאנגליה שוב לא יכלה לספק לו, והוא בא לכאן במיוחד כדי למצוא תשובה – בשפה אחרת. אלא שאינני רואה כל הוכחה לכך שהוא מצא אותה,

ואני תוהה מדוע. שימו לב, זהו אחד המשוררים המוכשרים והחכמים ביותר של תקופתנו, אחד המגוונים ביותר והפוריים ביותר, והוא יכול לעשות כל דבר. אבל כאשר הוא כותב אודה לעונת כדורגל מוצלחת לבית הספר שלו, כפי שפינדרוס¹⁶ כתב בזמנו אודות לגיבורים האולימפיים – הוא כותב זאת, על אף הנושא, במשקל קלאסי מוצלח להפליא, וכך דבר הנתפס כטריוויאלי נעשה לשיר רציני. כאשר גוון דתי או חברתי מתגנב אל עבודת המשורר, זהו סימן רע בעיני. אפשר לומר שזהו כלל אצבע: כאשר משורר מתחיל להקדיש את עצמו לתוכן השיר, לסוגה, הוא הגיע לקצה יכולותיו הפואטיות.

מה כל זה מסמל? העובדה שאודן בא לכאן למצוא דרך חדשה לכתיבה – משום שזה כמדומה מקום שבו אפשר למצוא חוסר יציבות בשפה, העשוי לגרום לחידושים להיראות טבעיים. אפילו אליזט אמר כזכור שאי אפשר עוד לכתוב מחזות שקולים בפנטמטר יאמבי, ושאוּלִי הג'אז יכול להציע איזושהו פתרון. הוא אפילו כתב משהו על "מותק שלי", אבל זה כנראה לא היה מוצלח כל כך, כי אנחנו שומעים על כך רק לעיתים רחוקות. הלוואי שהייתי יכול לגייס את אודן להתקפה בסיסית על כל התחום של מבנה השיר. ניסיתי לעשות זאת, אך בינתיים ללא הצלחה. אני חושב שלשם כך הוא בא לכאן, אני חושב שהוא נכשל במה שהוא בא לחפש פה (הדבר אולי טבוע בו). אני חושב שאכזבנו אותו. אולי הוא אכזב את עצמו. אני חושב שיש לרכז את המתקפה בנוקשות של הרגל הפואטית.

זה התחיל כביקורת הבסיסית על השירים של אודן – כסיבה שבגללה הוא בא לאמריקה, ולפחות זה שימש אותי כהדגמה של התיאוריה שעליה אני מדבר. הביטו בשירי מנקודת מבט זו – נראה שהמיומנות שלו עצמו מביסה אותו. אסור לו לדעתי להמשיך לעשות את זה.

בינתיים כתב אליזט את "הקוורטטים" שלו. אליזט הוא יוצר מעודן מאוד היודע למצות את כל טיפה של כוח מהחומרים שלו. הוא עשה כאן עבודה טובה מאוד, אבל כאשר הוא מדבר על פיתוח אופן חדש של כתיבה – אופנים חדשים של כתיבה באים בעקבות אופנים חדשים רק כדי שישתמשו בהם ברגע שיצירה ספציפית הושלמה – אני לא חושב שהוא מבין על מה הוא מדבר.

עם זאת, למרות הכל ובלי קשר לתכנים שלו, לסוגה שלו, ניסיונותיו של אליזט ב"קוורטטים" שלו, מוגבלים ככל שיהיו, הופכים אותו לאמריקאי, במובן שאותו אני מחפש, יותר מכפי שאודן, עם אוזניו האנגליות ועם כל רצונו הטוב, יוכל, למרבה הצער, להיות אי פעם.

אולי זו הטרגדיה במצב שאת השלכותיו עדיין איננו יכולים לאתר: שהאמריקאי שעבר לאנגליה (אליזט) יתרום לנו אולי יותר (או יעזור לנו יותר) מאשר האנגלי שבא לאמריקה (אודן) ובה גילה שעם כל רצונו הטוב, אין הוא מסוגל לעשות זאת.

16 פינדרוס (443-522 לפנה"ס), מיוצריה הדגולים של השירה הלירית ביוון העתיקה. נודעו במיוחד ב"אודות" ("אודה" – oide – שיר שזומר במקלה או ביחיד בליווי כלי נגינה) שחיבר, הן לכבוד ניצחונותיהם של בני אצולה בקרבות והן לכבודם של מנצחים בתחרויות האולימפיות.

לפי ספרו של אדמונד וילסון "הטירה של אקסל", האמריקאי הפרנקופיל ד"א,¹⁷ עם הפנטמטר היאמבי במוחו, היה מסוגל, בראשית התנועה הסימבוליסטית בפרו, להטות את הצרפתית מן השורה האלכסנדרינית בת שש הרגליים באופן שהצרפתים מעולם לא הצליחו לעשות. צריך גם לחשוב על עזרא פאונד – עוד תזה שלמה – במובן זה. ככל שאני מתקדם אני רואה שאני משרטט כאן נקודות לשנה שלמה או לפחות לסמסטר של הרצאות.

עכשיו אנחנו מגיעים לשאלת המקור של גילויינו. האם ייתכן שמה שאנו מחפשים נובע מן הדיבור בלבד? מהדיבור האמריקאי המובחן כנראה מן הדיבור האנגלי, אם מה שאמרת לעיל נכון. בכל מקרה (מאחר שאין לנו קורפוס מתאים של שירים בהשוואה למה שיש לאנגלים) ממה שאנחנו שומעים באמריקה. כלומר, לא מלימוד הקלאסיקונים, אפילו לא "הקלאסיקונים" האמריקניים – הקלאסיקונים המתים אשר, הרשו לי להזכיר לכם, מעולם לא שמענו אותם בדיבור חי. אף אחד לא שמע או מסוגל לשמוע את יצירותיהם כפי שנכתבו, ממש כשם שאין אנו יכולים לשמוע כיום יוונית עתיקה.

אני אומר זאת שוב כדי להדגיש את מה ששבתי ואמרתי: אנו חייבים להקשיב לשפה כדי להגיע לתגליות שאנו מקווים להן. זה לא זהה למצב ההייררכי או השרשורי שבאמצעותו מתרחב הקורפוס הפואטי: המצב של האסכולות. האסכולות. הדבר הזה יצוץ במקום אחר.

אם כן, בעקבות מה שהנחתי אבל לא הוכחתי בעניין עבודתו של אודן, האם אי אפשר לומר שיש הרבה יותר רמזים לקומפוזיציה הספרותית בשפה האמריקאית מאשר בשפה האנגלית – שהקלאסיות ו"הטעם הטוב" עוצרים אותה? (שימו לב למילה הצרפתית *tête*, הנגזרת מן המילה הלטינית *testa*, "סיר"). הייתי מדגיש זאת יותר, אבל עדיף שלא נסטה בנקודה הזאת, כי יש יותר מדי דברים חשובים הדורשים את תשומת לבנו. ראשית כל, בעקבות ספרו של ה"ל מנקן "השפה האמריקאית",¹⁸ עלינו לתהות: איזו שפה אמריקאית? שהרי מנקן הצביע על כך שהסטודנט האמריקני (בשנים המעצבות – חשוב מאוד להדגיש) הוא דו-לשוני, מאחר שהוא מדבר אנגלית בכיתה, בשפה שלו מחוצה לה.

אנו מתכוונים, כאמור, לשפה האמריקאית – השפה שאליוט ופאונד נשאו במו אוזניהם

17 בספר "הטירה של אקסל" (1931) אין כל אזכור למשורר אמריקני שאלה ראשי התיבות שלו, אבל מעניין להביא כאן קטע קצר מתוך הספר, הנוגע לנושא: "התנועה הסימבוליסטית שברה את חוקי המשקל הצרפתי... שניים מהמשוררים הסימבוליסטים, סטיוארט מריל ופרנסיס וייל-גריפין, היו אמריקאים שחיו בצרפת וכתבו בצרפתית... וייל-גריפין עדיין נחשב למשורר חשוב, אבל הנקודה היא שהוא ביצע מהלך שהרשים את הצרפתים, וניתן להניח ששום צרפתי לא היה מסוגל לו: הוא הצליח לשבור אחת ולתמיד את המשקל האלכסנדריני... ולהחליף אותו בשיטה המטרית האנגלית. הצרפתים קראו לכך "חרוז חופשי", אך הוא היה חופשי אך ורק מבחינה זו שהוא חרג מהמשקל הרגיל, כמו שירים רבים של מתיו ארנולד ובראונינג."

18 הנרי לואיס מנקן (1880-1956), עיתונאי סופר ולשוני אמריקאי. ספרו: *The American Language*; *An Inquiry into the Development of English in the United States*, התפרסם לראשונה ב-1919, ועוסק באופן שבו מדוברת השפה האנגלית בארצות הברית.

לאירופה – בין שרצו בכך ובין שלא רצו – כאשר עזבו את הארץ להרפתקאותיהם, השפה שאודן קיווה כנראה לגלות כאשר השתקע כאן – אולי מאוחר מדי. שפה המלאה ברמזים המצביעים על החדשנות שעליה דיברתי. אני לא מעוניין כרגע בהיסטוריה, אבל בכל זאת ראוי להדגיש את הדברים הללו, כי לפנינו ניצבת הזדמנות מצוינת להתפתחות בנקודה הזאת.

אמרת "רמזים לקומפוזיציה". אין הכוונה לריאליזם בשפה. הכוונה היא, כמדומני, לדרכים שבהן מתנהלת השפה, דרכים חדשות. בעיני פירוש הדבר הוא בעיקר שיש לי הזדמנות להרחיב את המבנה, את הבסיס, את עצם היצירה של השיר. זוהי הזדמנות להסתער על שפת השיר באופן רציני. כי בשבילנו שפתנו רצינית ואילו האנגלית הבריטית אינה רצינית. כשם שבעבורם האנגלית היא רצינית – רצינית מדי – באופן שבו שום דיאלקט אינו יכול להיות. אבל הדיאלקט הוא השלב המוביל, המשתנה, הפרודוקטיבי – כפי ששפותיהם של צ'וסר, של שקספיר, של דאנטה ושל ראבלה היו להם בזמנם.

רק שם, בפיותיהם של החיים, השפה משתנה ומספקת אמצעים חדשים לאפשרויות מורחבות בביטוי הספרותי, וכן למבנה הבסיסי – שהוא החשוב מכול. לאנגלים, אנגלית היא אנגליה: "ההיסטוריה היא אנגליה" שר לנו אליוט. בעבורנו אין זה כך – אם אך נוכיח זאת באמצעות כתיבת שיר שיפריך זאת – שאם לא כן, הצדק יהיה אתו! אבל כל זה מוביל למחלוקת פשוטה. בשבילנו זו אותה הגברת בשינוי אדרת של אותה הגברת בשינוי אדרת, ולא העניין עצמו. סמסטר שלם של לימודים אפשר לבנות על סמך כל זה. ואולי קורס שלם של לימודים לתארים מתקדמים – עם תזות שיתרחבו לכדי מלאכת חיים של ממש! אך לפני שאהלל יותר מדי את השיטה הניסיונית, הרשו לי להדגיש שכמו ביצירה האלוהית, המטרה איננה הניסוי אלא האדם. ובמקרה שלנו: השירים. נראה שכבר היו די והותר ניסויים, כפי שמראים מדעי הטבע, כצעד ראשון – אבל זה עוד לא היה השיא. אנו מבקשים את השיר. ושוב, הרשו לי להדגיש שזה דבר שמתרחש כבר שנים כאן ובאנגליה, אף ששנים איש לא שם לב לכך. מה שאנו מנסים לעשות הוא לגלות, לבודד ולהשתמש באלמנט או בעיקרון היסודי שמניע את השינוי שמנסה לדבר בצורה ישירה. עכשיו אתם מבינים מדוע השתלחתי בסונטות כל השנים האלה? ומדוע הגנו עליהם באלימות כה רבה? משום שזוהי צורה שאינה מאפשרת שינוי, ולו הקטן ביותר, בקומפוזיציה שלה.

William Carlos Williams, "The Poem as a Field of Action" from Selected Essays of William Carlos Williams, copyright © 1954 by William Carlos Williams. Reprinted by permission of New Directions Publishing Corporation.