

Charles Bernstein, "Stray Straws and
Straw Men"

צ'רלס ברנסטין

כשכושי קשים ואנשי קש

1. 'אני מביט הישר אל תוך לבי וכותב בדיוק את המילים אשר באות מבפנים. תיאוריית הפרגמנטים, דרכה שירה הופכת לשקית הפתעות של פריטים אהובים – ארוזים יחד למשעי בדבק הקומפוזיציה המודעת לעצמה והאפית באופן מודע לעצמו, או, לאחרונה, מהמגנים לתערובת אחת בעזרת המכונה של מבנה פרוגרמאטי – היא הסחה. העין אינה פקוחה לרווחה ביצירה שכזו. ישנם מבנים – מבני פאר – פראיים יותר משרטוטים של נהרות, אך הם נחרטים בעקבות פילוס של דרך, ולא עיצוב של גן.'

'טבעי: המילה עצמה צריכה להימחות מן השפה.'
'... אך מהו לכל השדים האנושי?'

2. רון סלימן כתב בעקביות שירה עם גבולות נראים לעין: שירה של צורה. יצירותיו מחוברות במפורש תחת תנאים מגוונים, בהציגן מגוון של עולמות אפשריים, הרכבי שפה אפשריים. שירה כזו מדגישה את המדיום שלה בהיותו בנוי, נשלט בידי חוקים, תחום בכל מקום על ידי דקדוק ותחביר, אוצר מילים נבחר: מעוצב, מתוחמן, מלוקט, מתוכנת, מאורגן, ולכן תחבולה, מלאכותי-מונדי, סוליפסיסטי, תוצרת בית, מיוצר, ממופן ונוסחאתי בנקודות מסוימות: רצוני.

3. יצירה המתוארת כך עלולה לעורר אינחת אצל אלה המבקשים שירה שעיקרה בתקשורת אישית, הזורמת בחופשיות מן הפנים במילותיו של קצב חיים טבעי, יומיומי. יתכן שהאמונה כאן היא ששירה לא תיעשה על ידי שיבוץ מילים בתבניות אלא על ידי הפעולה של פשוט-לתלזה-לקרות, לכתוב, כך שמה ש'אצור בפנים נשפך החוצה' ללא התייחסות להעברת נקודה כמו גם לייצור צורה. העניין אינו לייצר פרוגרמות להתקין בהן מלים, אלא לחסל הפרעות מטריחות שכאלה.

מקור השפעה ליצירה אשר נדמית מסוג (אחר) זה הוא הקידוש של דבר שנעשה מוכר בתור ההגינות שלה, הישירות שלה, האותנטיות שלה, התמימות שלה, הכנות שלה, הספונטניות שלה, הביטוי האישי שבה; בקיצור, 'הטבעיות' שלה (כפי שהפסטורלי פעם היה הטבעי, וכמו כן הרומנטי).

הייתי מצביע על 'זיכרון' של ברנדט מאיר בתור יצירה הנראית מושרשת בכמה מן ההנחות (הטבעיות) האלו, כמו גם על הרבה מקרואק. באופן שונה, והמראה של היצירה הוא המדד לאיך וכמה שונה, השירה של פרנק או'הרה רלוונטית. ההישגים של שלושת המשוררים הללו כרוכים במידה רבה באופן שבו היוו חזית להנחות אלה.

4. תכנים אישיים ותחביר שופע, תהיה מה שתהיה המשמעות של תיאורים אלה לכותב מסוים, הם המפתח למראה הטבעי (אם כי צריך לומר שהמבחר של כתיבה הנשענת על מובן כלשהו של טבעי בשביל השראה ושדה פעולה, הוא אינסופי).

5. למיני, למשל, יש במידה רבה את הסחיבה של הטבעי. עבור חלק הוא ניצב בתור התוכן האינטימי ביותר. בשביל אחרים הוא הכוח המניע את כתיבתם, או, גם, המקור שלה.

אדוארד דהלברג מתאר (בסקסיסיות) 'מילה' בתור 'זין'. 'חלקיקים גבריים בוערים', 'תנועות של רצון', הוא אומר, משלהבים את הכתיבה הגדולה של העבר. הוא מוכיח את הספרות האמריקאית על כך שלא הייתה מקורקעת בבשר, מתאר אותה כסטגנטית, א־אנושית וצוננת. 'אָמנים איזוטריים' ו'טכנאים עמומים', הכותבים שלנו – פו, דיקינסון, ת'ורו, הות'ורן, מלוויל ואלה שלפני ואחרי – הובילו הרחק מ'השיר המשותף של עמל, שמים, כוכב, שדה, אהבה'.

6. ישנה גם משיכה לחפש את הטבעי ב'חוויה ישירה', במושגים של הקלטה של האופן בו המציאות האובייקטיבית נתפסת (החיפוש אחר האובייקטיבי), או בהפיכת הכתיבה למכשיר הקלטה של ההכרה. 'יצירה כזו אני חווה בתור מופע מן הפנטזיה והדמיון והראיה, ולא כהבניה, של הכותב. אני מרגיש משוקע בתוכה. היא משתקפת כמקשה אחת בפני.

אני נסחף יחד איתה. החוויה נוכחת בפני. שינויים בטון, במקום מתרחשים כרצף בלתי נמנע: בלתי נמנע משום שהם לכידים, משום שהם מאפשרים לי לחוות אותם, משום שנדמה שהם קורים.

7. 'תחבולה טכנית' הם צורחים, כאילו ששירה אינה דורשת דיוק טכני ('ששירה היא אמנות, אמנות עם טכניקה, עם אמצעים, אמנות שמוכרחה להימצא בשטף מתמיד, שינוי מתמיד של אורחותיה'). טכנאים של האנושי.

8. סימן לייחודיותו של קטע כתוב הוא שהוא מכיל את עצמו, ייסד מקום משלו, ממצב עצמו לידנו. אנחנו מתקרבים, בוהים פנימה, ורואים עולם. יש בו חלקים נעים, הישנויות ניתנות ובלתי ניתנות להסבר, אור מסוים, ריח דחוס וכבד. 'אבל אני יכול באמת לחוות את זה?' כן. אך זה מגלה את התנאים להתרחשותו באותו הזמן שזה נחוה. כך שאיני מרגיש חלק מזה, אלא במידה רבה מול זה. . . . כמובן לעתים אתה שוכח. לפתע פתאום כמה שעות, שבוע, מבזיקים מעליך מבלי שתבחין, ואתה אומר לעצמך 'איך הזמן חולף –'

9. לידנו החוקים הנשגבים ביותר יוצאים לפועל ללא הרף. לידנו לא העובד אשר שכרנו, איתו אנו אוהבים כל כך לדבר, אלא העובד שעבודתו אנחנו.

ליד. ניצבים בפני העולם עם מערך מסוים של אמונות, ערכים, זיכרונות, ציפיות; תרבות, דרך ראייה, מיתוגרפיה; שפה. אולם אנו 'לצד עצמנו באופן שפוי' כי מה שלצידנו גם הוא עצמנו. באותו הזמן בתוך ולצד. – הסימנים של השפה, של קטע כתוב, אינם הבניות מלאכותיות, הבניות גרידא, 'שיום גרידא'. הם אינם יושבים, דוממים, כסמלים בתוך צופן, בובות-דמה עבור דברים בטבע אותם הם מציינים; אלא הינם, לעצמם, לעצמנו, מה שלכשעצמו מספק. 'חומר'. 'אקטואליות'. 'נוכחות'. המישור עצמו, אשר דרכו אנו ניצבים בפני העולם, אשר באמצעותו העולם הנו.

10. השווה / שתי השקפות אלה / על מה / היא / שירה. בֶּאֱחָת, מופע (הקלטה אולי) של מציאות / פנטזיה / התנסות / אירוע מוגש לנו דרך הכתיבה.

ובאחרת, הכתיבה עצמה נראית כמופע של מציאות / פנטזיה / התנסות / אירוע.

11. דוגמא נוספת. הקידוש של הטבעי עולה במושגים של 'קול' והורחב על-ידי גיחות שונות אל תחום האוראלי. מצד אחד, ישנה ההנחה ששירה מבשילה במציאה של 'קול אישי', שאפשר שאינו יותר מעקביות של סגנון והגשה. 'קולו של המשורר' הוא דרך קלה ליצור הקשר לשירה כך שתהיה פחות קשה להבנה (מחוברת אליו ללא אבחנה) כמו להקשיב למישהו מדבר בדרכו המובחנת (ר"ל, להקשיב בכדי למצוא את האדם שמעבר או מתחת לשיר); אולם המחזה כזו אינה בהכרח משרתת את השיר היחיד ויש לה הנטייה להפחית את גוף היצירה של המשורר למעט יותר מאישיות. (בניגוד למה שמהווה עיסוק מרכזי בשירה אמריקאית – חקירת הדקדוק של דיבור, של הבעה בעל-פה, על-ידי טכניקה מסורתית של שירה, וגם, לאחרונה, על-ידי תמלול קלטות.) מצד אחר, ישנו שימוש גובר בקול במבחר של שירה פונטית. חלק מיצירות המיצג וההקלטה משתמשות בקול בעיקר כאוצר מילים שיש לעבד בטכניקות כמו למשל גזירה-הדבקה (cut-up), אינטונציה של תנועות ועיצורים, סימולטניות וכו'. אחרות, בחפשו אחר 'הטיב-עי-יות' של ליטורגיה אוראלית שאבדה לנו, ובהשפעת פרקטיקה שבטית ודתית ופאן-דתית-הילתית-פואטית, עושות שימוש בקוליות הקשורה בנשימה האנושית (למשל נעימה – chanting – ועוד מגוון סגנונות בעלי מצלול אורגני). – קול הוא אפשרות עבור שירה, לא מהותה.

12. איני מקיים אבחנה, אין אבחנה שימושית לעשות כאן, בין הפיכת השיר לסובייקט או לאובייקט. כמו כן אין זה נחוץ לבחור בין החשק האישי לתקשר, לספר מה שנראה, לשתף דרך ראייה, לשדר תובנות, אירוניה, או פשוט לתת תחושה של טקסטורה.

הדבר שאליו אני מבקש לקרוא את תשומת הלב הוא שלא קיים סגנון כתיבה טבעי; שהעדפה להתגלמויות המשוערות שלו אינה יותר מהעדפה של מראה מסוים לשירה ולעיתים קרובות של אוצר מילים מסוים (שבדרך כלל נתפס בתור תימות אישיות); שהעדפה זו (בעקרה החלטה פרוצדוראלית לעבוד בתוך תחום מסוים המתקדש לפולחן של שירה)

למעשה מטשטשת את ההבנה של היצירה שהיא, כפי הנראה, העומדת בבסיסה; ובמיוחד כשהדיבור המתחסד של 'תביא את האישי' ו'תן לזה לזרום' הוא התחמקות – על-ידי מיסטיפיקציה – מכמה בעיות דוחקות אשר חגות סביב דיבור אמת, וידוי, הונאה, עצמי כוזב, אותנטיות, סגולה, וכו'.

13. ההישג הניכר של פרנק או'הרה הוא מבנה של שירה אשר במידה רבה נמצא בתוך השדה של האישי. ראוי לציין, עם זאת, שהמילה של או'הרה 'פְּרִסוֹנְיִזְם' אינה 'פְּרִסוֹנְלִיזְם'; היא מכירה ביצירה כחזות של אדם נוסף – תודעה נוספת, אם תרצו, כמו גם טבע נוסף. יצירתו של או'הרה מציעה שדה של האישי, ולא פשוט מניחה אותו, פועלת אותו במלואו. שימוש היוצא מן הכלל בקול, לדוגמא, מאפשר, דרך השתובבות מהורהרת באותו הקול, פנטזיה פראית כפי שכל סוריאליסט מדמיין, המוכלת, עדיין, בתוך גבולותיו המוצעים.

14. אין דבר כזה כתיבה אוטומטית. זו טענה שהיו חייבים לטעון המשמיצים של המודרניזם שוב ושוב (כתבה מוקדמת מאת ב.פ. סקינר תקפה את 'סודה הקטן של שטיין') וכעת חייבת להיטען פעם נוספת בכדי להימנע מלקבל בתור ערך ניתוח הנובע מאי-הבנה ואיבה.

לא שלחסידי הטבעי, או האורגני, או האישי, בהכרח תהיה יצירה שנראית אוטומטית. אך נדמה לי שזו נמצאת בלב הטענה החזקה ביותר לכתיבה ספונטנית טבעית – הדחף להקליט או לתמלל את התנועות והיצירים של ההכרה. ההנחה המודרניסטית. מה שחשוב לציין הוא שבפועל, באופן השלכתי, דחף זה משרבב עצמו למשהו כמו חיפוש אחר מתודה של 'תְּחַבּוּר' (syntacticalizing) ההכרה, כלומר, הסדרת ההכרה אל תוך השפה; כאילו שההכרה התקיימה באופן שקודם – שלצד – השפה והייתה צריכה להיות 'מוכנסת' לתוכה; כאילו שההכרה אינה בעצמה תחבור – תחבירופוניה.

כל צירוף שאני כותב, כל סמיכות (juxtaposition) שאני יוצר, הם התגלמות של שימוש במלוא הפה של השפה: מלאה באפשרויות של משמעות ובלתי-אפשרויות של משמעות. אין מנוס. מה שיוצא יוצא בנסיבות של שלל נטיות פסיכולוגיות, התנסויות אישיות, ותפיסות

ועיסוקים ספרותיים קודמים. מיטב הכתיבה אשר מקבלת את השם אוטומטית נובעת מסדרה של בחירות שקולות ותבוניות ככל שניתן.

15. כל מה שנכתב נכתב בצורה מסוימת, משתמש באוצר מילים ותחביר מסוימים, ומגוון של טכניקות נבחרות. בין שהצורה, התחביר ואוצר המילים הם תוצאה של משיכה (או היאחזות אידאולוגית) לאורגני והספונטני, ובין שלמראה אחר כלשהו, זו בחירה באותה המידה. לעתים תהליך זה מתרחש באופן אינטואיטיבי או בלתי מודע (השפעתה של ההשראה נכנסת כאן משום שבמקום כלשהו באחורי התודעה ישנם מודלים למה נראה טבעי, אישי, קסום, מיסטי, ספונטני, אוטומטי, כמו חלום, וידוי, דידקטי, מדהים). לעתים זהו תהליך מודע ביותר. בכל מקרה, אתה אחראי למה שעולה. אסוציאציה חופשית, לדוגמא, אינה 'טבעית' באופן אינהרנטי יותר מאשר גזירה והדבקה: ובשום מובן גם לא 'אקראית'. טכניקה אחת שימושית מכיוון שנעשתה החלטה להשתמש בחומר בלתי מודע. אחרת שימושית כדי להגביל את אוצר המילים של השיר למילים שהכותב אינו מפיק בעצמו. בשני המקרים, שלל החלטות מבניות נעשות והחלטות אלה נותנות צורה ליצירה.

16. אוקיי, בהינתן וזה נתון, האם אפשר להמשיך תחת תנאים שנקבעו מראש? או שכל דבר, כל מופע, הוא החלטה חדשה בכל רגע? ובהסתערות פזיזה קדימה זה נראה כמעתיק משהו אחר, או מביט בו, או תחתיו. מה קורה כאשר הדימויים חדלים, כאשר אין עוד דימויים לעומת עין הדמיון ועדיין הסימנים, העקבות הכתובות של הפעילות, ממשיכים להיות מופקים. מוזיקה נשמעת. גם היא מוכרחה לחלוף. חקירה תחבירית של ההכרה הופכת באופן מפורש ביותר להיות העניין, כה מוטמעת אפילו בַּתוֹכָן של גבולות ועולמות אפשריים, שהיא תְּדַלֵּה להיות, או שרק מטה. התוכן הוא בפשטות כל מה שנמצא בפנים, ומקבל ריתמוס, קדנצות שונות, הדקדקנות שבהקלדת כל אות כיחידה נפרדת, הדחיפה של הפסיק. האם אפשר, לדוגמא, להרשות לשגיאות טיפוגרפיות, טעויות הקלדה, להישאר אינטגרליות? ההקלדה עצמה נהפכת אז לתנאי. זה הופך להיות חלק מהפיתוי. או שמא זהו רק הפחד שלי שכאשר אקיש על מה שאני מוצא

בתוכי אמצא שהוא ריק ואתעקש שהשריטות מוכרחות להיחשב בתור משהו.

17. כתיבה בהכרח מורכבת מחיבור של פיסות וחתיכות מרובות יחד בדרכים שונות. וזה מגיע לנקודה בה אתה מרגיש שכל קומפוזיציה היא תחבולה והטעיה. וככל ש'טיב-עי' יותר המראה כך הוא מטעה יותר. שכל שימוש בשפה מחוץ לתפקודה כתקשורת בדיבור הוא מעשה כזבים (ראה לורה ריידינג). או אפילו, שהשפה עצמה – המתנה לנו בכל מקום את דרך הראיה והמשמעות – היא אשליה (כאילו שישנו דבר כלשהו מחוץ לשפה!).

או בדרך אחרת: אני רוצה רק לכתוב – לתת לזה לצאת – ליצור קשר עם איזשהו תהליך טבעי – מן המוח אל העט – ללא הפרעה של מכונת כתיבה, תבנית פורמאלית. וזה יכול להיראות כאילו השפה עצמה – ההכרח לשים את זה במילים – בכל גרסא שלא תתקבע בה – עומדת בדרכי. שפשוט יש לי את הדבר הזה בתוכי – חרישית – בלתי מותנה על-ידי הבחירות שעלי לעשות כשאני כותב – בין אם זה לכתוב את או לכתוב על. אז זה כאילו שהשפה עצמה עומדת בדרכי לבטא את הדבר הזה, הזרימה הזו, התנועה הזו של ההכרה.

אבל אין מחשבות שלא דרך השפה, אנו רואים דרכה בכל מקום, מוגבלים אליה אבל לא על-ידיה. תנאיה תמיד מערבים את עצמם: מערכת של מילים לבחור מתוכה (אוצר מילים), דרך לעבד את המילים הללו (תחביר, דקדוק): התנאים הטבעיים של השפה. מה שדופק, דוחף, זו אנרגיה, רוח, אַנִימָה, חלום, פנטזיה: יוצא תמיד במבנה, בתור צורה: פרטים אלו, 'צבורים בקרקעות חומר' בהמהום הזמן הזה – כאן, עכשיו – מילים אלו, תחביר ומקצב וצורה אלו. המראה של הטבעי בתור בנוי, פרוגרמאטי – אמנותי – 'מילים שקרניות' בתור היצירה האבסטרקטית, המורכבת או המבנית ביותר.

18. אין מראה או צליל טבעיים לשיר. כל אלמנט הוא מכוון, נבחר. זה מה שהופך דבר לשיר. לא ניתן להתחמק ממודוסים, אבל אפשר שיהיו מובנים מאליהם. אפשר גם להתכוון אליהם.

יצירה כמו של סילמן מכירה מפורשות בתנאים אלה של שירה, שפה, על-ידי כוונה מפורשת לאוצר מילים, תחביר, צורה, וכו'; הכרה שהיא היא התנאי המקדים לאותנטיות, להגינות. המשיכה אל הספונטני והאישי נחתכת כאן על-ידי עובדת המיליות (wordness): שלא ממש משעתקת את המראה של הטבעי, כמו את התנאים של הטבע – אוטונומיות, חוסר תלות. באור הזה, יצירה כמו 'זיכרון' של מאייר יכולה להיראות משמעותית לא בשל המראה הכמוריומני שלה בלבד אלא גם בשל הסגנון המכוון לחלוטין, המורכב, המלאכותי שלה. כבוד, דחוס, מוטמע. 'העניין המהותי הוא לבנות עולם'. אנרגיה ורגש, ספונטניות, אוצר מילים, צורה – כולם אלמנטים של בניין זה. זה טבעי שיש מודוסים אבל אין מודוס טבעי.

Stray Straws and Straw Men (1986)

(מאנגלית: עמית בן עמי)