

צ'ארלס אולסון

שירה פרויקטיבית

פרויקטיבית¹

שירה

(פרויקטילית (פרקוסיבית (פרוספקטיבית²)

נגד

הלא-פרויקטיבית

(או מה שמכונה על-ידי המבקרים הצרפתיים חריזה סגורה, החרוזה הזו שהדפוס טיפח, ושהיתה מנת-חלקנו, באנגלית ובאמריקאית, והיא עדיין מנת-חלקנו חרף עבודתם של פאונד וויליאמס:

זה גרם לקיטס, כבר לפני מאה שנה, לראות זאת (אצל וורדסוורת', אצל מילטון) כ"נשגב האגואיסטי", וזה נמשך עד היום, במה שניתן לכנות נשמה-פרטית-על-כל-קיר-ציבורי)

כעת, לדעתי, ב-1950, אם בכוונת השירה להתקדם, אם בכוונתה להיות חיונית - עליה להיצמד ולקבל אל תוכה מספר חוקים ואפשרויות הקשורים בנשימה, נשימתו של אדם שכותב, כמו גם אלו להן הוא מאזין.

¹ השם לקוח מהמושג המתמטי "גיאומטריה פרויקטיבית", שבה בניגוד לגיאומטריה האוקלידית שאנו מכירים, שני קווים מקבילים נפגשים בנקודה אחת בדיוק.

² (ירויה (הקשתית (לעתיד

ברצוני לעשות שני דברים: ראשית, לנסות להראות מהי שירה פרויקטיבית או פ ת ו ח ה, במה היא כרוכה, במהלך חיבורה, ואיך, בשונה מזו הלא-פרויקטיבית, היא מושגת. ו- II, להציע מספר רעיונות ביחס לאיזו עמדה מול המציאות תביא שירה כזו לכדי הגשמה, ומה עמדה כזו עושה הן לכותב והן לקורא. (עמדה כזו כרוכה, למשל, בשינוי גדול יותר, כזה שמעבר לטכני, ואולי, כפי שנראים הדברים, תוביל לפואטיקה חדשה ולמושגים חדשים, שמהם עשויות לפרוץ, אולי, סוגות של דרמה או אפוס).

I

ראשית, מספר דברים פשוטים שאדם לומד, אם הוא פועל בשירה ה פ ת ו ח ה, או מה שניתן לכנות קומפוזיציה לפי שדה, בניגוד לצורות שעברו בהורשה, כמו שורה, בית או צורה כללית, מה שעומד בבסיסה "הישן" של השירה הלא-פרויקטיבית.

(1) התנועותיות של הדבר. שיר הוא אנרגיה שעוברת מהמקום בו המשורר קיבל אותו (ממספר גורמים), דרך השיר עצמו, ומשם כל הדרך אל הקורא. או קיי. אז השיר עצמו צריך, בכל הנקודות, להיות מבנה בעל אנרגיה גבוהה, ובכל הנקודות לפרוק אנרגיה. אזי: כיצד ישיג המשורר אותה רמת אנרגיה, איך הוא, מהו התהליך בו המשורר יכניס בכל הנקודות אנרגיה, שלפחות תקביל לאותה רמת אנרגיה שהניעה את השיר בתחילה, ועדיין תהיה זו אנרגיה ייחודית די הצורך כדי לנוע כשיר לבדה ותהיה, כמובן, שונה מהאנרגיה אשר הקורא, מפני שהוא השלישי בתור, יקח ממנו?

זוהי בעיה, שעל כל משורר שנפרד מהצורה הסגורה להתמודד עימה. והיא טומנת בחובה סדרה שלמה של הכרות חדשות. למן הרגע שבו הוא מעז להיכנס לקומפוזיציה של השדה - מניח את עצמו בשירה הפתוחה - הוא אינו יכול לצעוד אלא במסלול היחיד שהשיר המדובר מגדיר, עבור עצמו. לכן הוא חייב להתנהג ולחיות, צעד אחר צעד, באופן מודע לכך, שמספר כוחות מתחילים להיבחן. (הכוונה היא הרבה יותר, לדוגמה, הדחיפה הזו, מאשר פשוט כמו אצל של פאונד, שכה בחכמה הניע אותנו באומרו: "הביטוי המוזיקלי", לכו על-פיו ולא על-פי המטרונום.)

(2) הוא העיקרון, החוק החולש באופן בולט לעין על הקומפוזיציה הזו, וכאשר מצייתים לו, הוא הסיבה שבעטיה שיר פרויקטיבי יכול להגיע לכדי קיום. זה הדבר: צורה היא לעולם לא יותר מאשר הרחבה של תוכן. (או כך זה נוסח על-ידי אחד, ר. קרילי, וזה נשמע לי הגיוני בהחלט, עם המסקנה האפשרית שהצורה הנכונה, עבור כל שיר נתון, היא ההרחבה האחת והיחידה של התוכן המדובר.)
הנה זה, אחים, יושב פה, חופשי לשימושכם.

עכשיו (3) התהליך של הדבר, איך ניתן להשתמש בעיקרון כדי לעצב את האנרגיות כך שהצורה מושגת. ואני חושב שניתן לתמצת את העניין במשפט אחד (שנשפך לאוזניי מפי אדוארד דהלברג): תפיסה אחת חייבת מיד ובמישרין להוביל לתפיסה נוספת. פירוש המשפט הוא בדיוק מה שהוא אומר, העניין הוא שבכל הנקודות (ואפילו, עלי לומר, בניהול המציאות היומיומית שלנו ושל העבודה היומית שלנו) יש להתקדם, להמשיך לנוע, להמשיך, להאיץ, העצבים, מהירותם, תפיסתם, שלהם, הפעולות, הפעולות הרגעיות, כל העסק, להמשיך בתנועה מהר ככל שאתה יכול, אזרח. ואם אתה גם מצויד כמשורר, 'שתמש' 'שתמש' בתהליך בכל הנקודות, בכל שיר תמיד, תמיד תפיסה אחת חובה חובה חובה זו, 'תר מהר, לאחזק!

אז הנה אנחנו, מהר, זאת התורה. והתירוץ שלה, השימושיות שלה, בפועל. מה שמביא אותנו, צריך להביא אותנו, אל תוך הצויד, עכשיו, 1950, שבו השיר הפרויקטיבי נבנה.

אם אני דופק, אם אני משיב, אם אני מכנס, את הנשימה, את פעולת הנשימה כנפרדת מזו של השמיעה, הרי שזה נעשה לשם תכלית, כדי להתעקש על התפקיד שמגלמת הנשימה בשירה שלא זכה (בגלל, לדעת, הכח החונק של השורה, והרעיון המקובע של הרגליים במשקל) למספיק התייחסות או שימוש, אבל מוכרח להתקיים אם השירה רוצה להתקדם למקום הראוי ולכח הראוי שלה היום, עכשיו, והלאה. אני למד שהשירה הפרויקטיבית מלמדת את, והיא בעצם היותה, הלקח שלפיו השירה תצליח

רק במקום שבו ישכיל המשורר לרשום הן את שרכשה אוזנו, והן את הלחץ של נשימתו.

בואו נתחיל מהחלקיק הקטן ביותר, ההברה. ההברה היא האיש והמפתח של כתיבת השיר, מה ששולט וכורך יחדיו את השורות, החלקים הגדולים יותר של השיר. אני מניח שפה ובאנגליה הסוד הזה נשמט למן תקופת האליזבתנים המאוחרים ועד לעזרא פאונד, ואבד בתוך המתיקות של המשקל והחרוז, בתוך מלכודת דבש. (ההברה היא דרך אחת לאפיין את הצלחתו של החרוז הלבן [יאמבי לא חרוז] בתחילה, ואת נפילתו עם מילטון).

דרך הברותיהן נסמכות המלים זו לזו ביופי, דרך אותם חלקיקי צליל בדיוק כמו דרך המשמעות שהמילים מרכיבות. בכל מצב נתון, היות שמתבצעת בחירת מילים, הבחירה, אם אדם נמצא שם, תהיה באופן ספונטני ציורה של אוזנו להברות. מידת הדיוק והמיומנות טמונות פה, במינימום ובמקור הדיבור.

הו רוח קד, מתי תנשוב
וגשם קט יפול זמנית
הו משיח שהיה בידי לאהוב
במיטתי לך שנית

(שיר אנונימי מן המאה ה-16)

לא תזיק לא לפרוזה ולא לשירה, פעולת תיקון שבה הן החרוז והן המשקל, ומבחינת כמות המילים גם המשמעות והצליל - יהיו פחות בחזית הנפש מאשר ההברה, אם ההברה, היצור העדין הזה, תזכה להוביל יותר את ההרמוניה. בהינתן האזהרה הזאת, לאלו שינסו: לצעוד לאחור, למקום שבו נמצאים המרכיבים וחצאי-התווים של השפה - משמעו להתנסות בשפה במקום שבו היא רשלנית במידה הפחותה ביותר - והגיונית במידה הפחותה ביותר. האזנה להברות חייבת להיות כה מתמדת וקפדנית, הדיוק חייב להיות כה מושלם, עד כי מידת הביטחון של האוזן נרכשת ביקר שבמחירים

- 40 שעות ביום. מן השורש החוצה, מכל מקום, מגיעה ההברה, הצורות של, המחול:

המילה האנגלית "Is" מגיעה מן השורש האינדו-פרסי "אז", לנשום. המילה האנגלית "not" שווה בסנסקריט למילה "נא", שבאה מהשורש שמשמעו לאבוד, להיספות.
"Be" בא מ-"בהו", לגדול.

אני טוען שההברה, המלך, ושהיא ספונטנית, כך: האוזן, האוזן שליטה, שהאזינה, האוזן, שכה קרובה למוח ושהיא של המוח, שלה ניתנה מהירות המח...

זה קרוב, ניסוח אחר: המח הוא האח לאחותו, ומפני שהוא כה קרוב הוא הכח המייבש, גילוי העריות, מחדד העפרונות...

מתוך האיחוד של המח והאוזן נולדת ההברה.

אבל ההברה היא רק ילדו הבכור של גילוי העריות של השירה (תמיד, העניין המצרי הזה, מוליד תאומים!). הילד השני הוא השורה. ויחד, השניים הללו, ההברה ו-השורה, יוצרים שיר, יוצרים את הדבר, ה-איך נקרא לזה, הבוס של כולם, ה"אינטליגנציה היחידה". והשורה מגיעה (אני נשבע) מתוך הנשימה, מתוך נשימתו של אדם אשר כותב, ברגע שבו הוא כותב, ומכאן יוצא שפה העבודה היומית, העבודה, נכנסת, מפני שרק הוא, האדם שכותב, יכול להגדיר בכל רגע את השורה, את משקלה ואת סיומה - היכן שהנשימה שלה מגיעה לכדי סיום.

הצרה, לדעתי, עם רוב העבודות, מאז שהחלו להיפרד משורות ובתים מסורתיים, או משירים שלמים כמו טרוליוס של צ'וסר, או ליר של ש', היא: עובדים בני זמננו מתעצלים בדיוק כאן במקום שבו השורה נולדת.

תנו לי לנסח זאת בבוטות. שני החצאים הם:

הראש, דרך האוזן, אל ההברה
הלב, דרך הנשימה, אל השורה

והג'וקר? שבחלק הראשון של ההצעה, בזמן היצירה הכותב שם גז, בחלק השני, הפתעה, זו השורה שהיא התינוק שמקבל במהלך היווצרות השיר את תשומת הלב, את השליטה, בדיוק פה, בשורה, מתהווה הצורה, בכל רגע של התהליך.

אני דוגמטי באומרי שהראש נגלה בהברה. מחול האינטלקט נמצא שם, ביניהם, פרוזה או שירה. תנו דעתכם על המוחות הגדולים ביותר שאתם מכירים פה בעסק: מתי נגלה הראש, האם לא בדיוק פה, בזרמים העדיניים של ההברה? האם אינכם יכולים לזהות מח כשאתם רואים מה הוא עשה, בדיוק שם? האם זה נכון, מה שהמאסטר אמר שהוא נטל מן הבלבול: שאת כל מחשבותיו של האדם אפשר לכנס לגבו של בול. אם כך, האין זהו משחקו של המח שאחריו אנו תרים, האין הוא זה שקובע אם בכלל קיים שם מח?

ולגבי מהי הגת עבור המחול, האם יש מתאימה מן השורה? וכשהשורה אינה שרויה במצב של, או אינה בעצמה מוות, האם אינה אלא לב שהתעצל, האין היא, לפתע, דברים איטיים, דימויים, נניח, או שמות תואר, או כאלה, שמשעממים אותנו?

יש להקה שלמה של אמצעים רטוריים שצריכים לעבור דיון מחודש, עכשיו כשאנחנו משחזינו בתוכה של השורה. הדימוי הוא רק ציפור אחת שנופלת, בקלות רבה מדי. יש לעקוב, מדי שנייה, אחר הפונקציות התיאוריות בשירה פרויקטיבית, בגלל הקלות שלהן, ולפיכך יכולתן לנקז אנרגיות שהקומפוזיציה לפי השדה הכניסה לשיר. כל רפיון מאבד את הקשב, הדבר הקריטי, מהעבודה שביד, למן הדחיפה של השורה הנוכחית שתחת ידינו כרגע, אל מתחת עיני הקורא, ברגע שלו. תצפית מכל סוג היא, כמו טיעון בפרוזה, קודמת למעשה השיר, ולפיכך, כשמתאפשר לה, עליה להיות נסמכת, נצמדת, קבועה פנימה, כדי שלא תשחוק, ולו לרגע, את האנרגיה המתמשכת של התוכן לכיוון הצורה.

לכך זה מגיע, לכל ההיבט הזה של בעיות חדשות יותר. (עכשיו אנחנו נכנסים, למעשה, לאזור הגדול של השיר בכללותו, אל תוך השדה, אם תרצו, שם יש לנהל את היחסים בין כל ההברות והשורות). זה עניין, סוף כל סוף, של עצמים, מהי מהותם, מהם בתוך שיר, איך הם הגיעו לשם, וכשהם כבר שם, איך יש לנהוג בהם. אני רוצה לגעת בזה בחלק II אבל לעת עתה, תנו לי רק להצביע על כך, שכל מרכיב בשירה הפתוחה (ההברה, השורה, וגם האימאז', הצליל, המשמעות) חייבים להילקח בחשבון כמשתתפים בתנועתיות של השיר בדיוק כפי שאנחנו מורגלים להתייחס לעצמים של המציאות; ושאת העצמים הללו יש לראות כיוצרי המתחים של השיר, ממש בדיוק כפי שעצמים אחרים יוצרים את מה שאנחנו מכירים כעולם.

העצמים שמופיעים בכל רגע נתון של הקומפוזיציה (בתודעה, כך אנו יכולים לקרוא לזה) הנם, יכולים להיות, חייבים להיות מטופלים בדיוק בצורה שהם מתרחשים שם פנימה, ולא בהתבסס על כל מיני הנחות מוקדמות חיצוניות לשיר, חייבים לטפל בהם כבסדרת עצמים בשדה באותה הדרך שבה סדרת המתחים (שהעצמים הם גם הם) נועדה להכיל, ולהכיל בדיוק בתוך התוכן וההקשר של השיר שכפה את עצמו, דרך המשורר ודרכם, לכדי קיום.

הנשימה מאפשרת להשיב את כל כח הדיבור של השפה פנימה (דיבור הוא מצבה המוצק של השירה, הסוד לאנרגיית השיר), מפני שעכשיו, לשיר יש, דרך הדיבור, מוצקות, לכל דבר בו ניתן להתייחס כאל מוצקים, עצמים, דברים; וחרף ההתעקשות על ההבדל המוחלט שבין מציאות השיר לבין שאר הדברים המבוזרים והנפוצים, לכל מרכיב בשיר יש אפשרות למשחק באנרגיות הנפרדות שלו, וכששיר נבנה היטב, הוא רשאי לשמור, כמותם, את הבלבולים הנכונים לו.

זה מוביל אותנו מייד, בום, לפעול נגד הזמנים, או למעשה נגד התחביר, למעשה נגד הדקדוק באופן כללי, כלומר, כפי שירשנו אותו. הזמנים, האם אין עליהם להיבעט ולהסתדר מחדש, כדי שהזמן, השליט המוחלט השני ישרוד, באותו אופן כמו מתחי-המרחב של השיר, ולהיות מידי ועכשווי

עבור הדרך שבה עובד עליך השיר? אני טוען שגם כאן, חוק השורה, שהשירה הפרוייקטיבית יוצרת, חייב להיחצב, ויש לציית לו, ושהנוהג שהלוגיקה כפתה על הדקדוק חייב להיפרץ בשקט, ממש כמו הרגליים הנטועות של השורה הישנה. ואולם ניתוח של כמה רחוק יכול למתוח משורר חדש את הנוהג שעליו נשענת התקשורת באמצעות השפה, הוא גדול מדי עבור מסמך זה, שאמור, אני מקווה שזה ברור, רק להתחיל להניע דברים.

הרשו לי להשליך את זה פנימה. אני נמצא תחת הרושם שכל חלקי השפה, לפתע, דרך הקומפוזיציה של השדה, הנם טריים עבור הצליל ועבור השימוש ההקשתי, צצים כמו ירקות לא ידועים וחסרי שם בתוך התיקון, שאם תעמול עליו יביא לפריחה. עכשיו קחו את הארט קריין. מה שמדהים אותי בו הוא היחידנות בה הוא דוחף אל עבר הנומינטיבי [משפט עם יחסת נושא], הדחיפה לאורך הקשת הזו של הטריות, הניסיון לחזור לאחור אל המילה כידית. (אם לוגוס הוא מילה כמחשבה, אזי מהי מילה כשם-עצם, כמו ב-תעביר לי את זה, כפי שניומן שאיי נהג לבקש, מסב אל שולחן המטבח, שים ת'מפרש על הדם, 'סדר?) אבל יש משהו שהולך לאיבוד אצל קריין, הוא מה שפנולוסה כל-כך צודק לגביו, בתחביר, והוא המשפט כפעולה הראשונה בטבע, כהארה, כמעבר של כח מהסובייקט לאובייקט, במהירות, במקרה הזה מהארט אלי, ובכל מקרה ממני אליך, הפועל, בין שני שמות עצם. האיך הארט מחמיץ את היתרונות, בדחיפה כה מבודדת, מחמיץ את הנקודה של כל החזית הזו של הברה, שורה, שדה, וכל מה שקרה לשפה כולה, ולשיר כתוצאה מכך?

אני משיב אתכם עכשיו אל לונדון, אל ההתחלות, אל ההברה, אל עינוגיה, אל ההשעיה;

אם אל נכון הנגינה היא לחם

לאהבה, נגנו לי עוד! נגנו בשפע!

תשמע אהבתי שלי לשובע

עד אם יחלה תאבונה ומת.

חיזרו על זו הנעימה! צליליה

חולפים, צונחים כמבקשים לגווע.
היא מתוקה לאוזן כצפריר
רוחש בערוגה של סיגליות,
גונב ומנדב ריחות ניחוח.

(“הלילה השנים-עשר”, א' 1, עברית: רפאל אליעז)

הדבר שממנו סבלנו הוא כתב-היד, העיתונות, ניתוק השיר ממי שמייצר אותו וממי שמייצר אותו מחדש, הקול, ניתוק ע"י אחד, שניים שמרחיקים אותו ממקומו המקורי וגם מיעדו. מפני שלנשימה יש כפל-משמעות, שטרם אבד ללטינית.

האירוניה היא, שהמכונה הפיקה תועלת אחת שטרם נחקרה דיה ולא נעשה בה די שימוש, שמובילה ישירות לכיוון שירה פרויקטיבית והשלכותיה. המדובר ביתרונה של מכונת הכתיבה, שבאמצעות קשיחותה והדיוק שבריווחים שהיא יוצרת, היא מסוגלת לשרטט למשורר בדיוק את הנשימות, את ההפוגות, את ההשהיות, אפילו את אלו של הברות, הצטלבויותיהם של חלקי ביטויים, אליהם הוא כיוון. בפעם הראשונה ניתנה למשורר משענת, הסולם שלמוזיקאים תמיד היה. בפעם הראשונה הוא מסוגל, ללא נוהג של חרוז או משקל, להקליט את ההאזנה שביצע לדיבורו שלו, ולהצביע כיצד היה רוצה שכל קורא, בין אם בשקט ובין אם בדרך אחרת, יתן קול לעבודתו.

זוהי העת לקטוף את פרי ניסוייהם של קאמינגס, פאונד, ויליאמס, שכל אחד מהם, בדרכו, כבר השתמש במכונה כתווים ללחן, כהנחיות לביצוע קולי. נותר רק לזהות את המוסכמות של הקומפוזיציה לפי שדה כדי להגיע לשירה פתוחה שתהיה פורמאלית בדיוק כמו זו הסגורה, על כל היתרונות המסורתיים הכרוכים בכך.

אם משורר בן-זמננו מותיר רווח באורך זהה לפסקה שלפניו, הוא מכוון לכך שיש להחזיק את הרווח, דרך הנשימה, למשך זמן זהה. אם הוא משהה מילה או הברה בסוף שורה (תוספת בעיקר של קאמינגס), הוא מתכוון להרף שחולף עד שהעין קולטת את השורה הבאה. אם הוא רוצה הפוגה כה

קלה עד כי היא בקושי מפרידה בין המלים, אך אינו חפץ בפסיק - שמהווה הפרעה למשמעות יותר מאשר משפיע על הקוליות של השורה - עקבו אחריו כשהוא משתמש במה שמכונת הכתיבה מוכנה להושיט אל ידו:

הוא 'מר :

לחלום לא צריך להתאמץ

לחשוב זה קל

לפעול זה יותר קשה

אבל לפעול אחרי שהבנאדם השקיע מחשבה , זה !

הדבר הקשה מכל

כל שורה מקדמת את המשמעות יחד עם הנשימה, ואז נסיגה לאחור, ללא התקדמות או תנועה מחוץ ליחידת הזמן המקומית לרעיון.

עוד רבות יש לומר כדי שהמוסכמות יזוהו, במיוחד כדי שהמהפכה שמהן הללו הגיעו תתקדם, ותאזן את המגמה להשיב לאחור את השירה לצורות התורשתיות של מקצב וחרוז. אבל מה שאני רוצה להדגיש כאן, דרך הדגשתה של מכונת הכתיבה כמכשיר הקלטה אישי ומיידי של מלאכת המשורר, הוא את טבעה הפרוייקטיבי של השירה שמממשים בניהם של פאונד וויליאמס. כבר עכשיו הם מרכיבים אותה כך שהקריאה מכילה את הקריאה שאותה מערבת הכתיבה, כאילו לא העין אלא האוזן היא המדד שלה, כאילו המרווחים בקומפוזיציה יכולים להיות מנוסחים בדיוק כמו המרווחים שבהתנגנות. עבור האוזן, שבעבר נשאה בנטל הזיכרון כדי להחיש בה (החרוז והמקצב האחיד היו העזרים שלה, אבל חיו בדפוס רק לאחר שהצרכים הקוליים תמו), יכולה עתה שוב, כשלמשורר יש את האמצעים לכך, לשמש כסף לשירה הפרוייקטיבית.

II

מה שמביא אותנו לאשר הבטחת, המידה שבה השירה הפרוייקטיבית מציגה עמדה כלפי המציאות שמחוץ לשיר, וכמו כן העמדה החדשה שלה ביחס למציאות של השיר עצמו. זהו עניין של תוכן, התוכן של הומרוס או אוריפידס או מוטוקיו זיאמי, להבדיל מאלו שניתן לכנות המאסטרים היותר "ספרותיים". מרגע שזוהתה מטרתה הפרוייקטיבית של פעולת השירה, התוכן משתנה וישתנה. אם בתחילה ובסיום נמצאת הנשימה, הקול במובנו הגדול ביותר, אז החומר שממנו עשוי השיר מתחלף. אין לו ברירה. זה מתחיל ביוצר. הממד של השורה עצמה משתנה, שלא לדבר על השינוי בתפיסה שלו, של התוכן שהוא ישנה, של קנה המידה שבו הוא ידמיין את השימוש בחומר. אני אדגים את ההבדל באמצעות אימאז' פיזי. אין זה מקרה שפאונד וויליאמס היו מעורבים בדרכים שונות בתנועה שנקרא "אובייקטיביזם". אך במילה הזו נעשה שימוש בצורה של מחלוקת, אני מניח, עם מושג ה-"סובייקטיביזם". מאוחר מדי כעת להטריח את עצמנו עם האחרון. הוא עשה עבודה מצוינת להביא למותו שלו, אף שכולנו נתפסים למותו. מה שנראה לי כניסוח תקף יותר לשימוש עכשווי הוא "אובייקטיזם", מילה שנבחרה לייצג את מערכת היחסים של אדם כלפי הניסיון שמשורר עשוי לציין כהכרחי לשורה או לעבודה כדי להיות כפי שהיא, להיות נקיה כפי שהיא ניתנה מידו של הטבע, להיות מעוצבת כאילו אדם עיצב אותה כמו ידיו. אובייקטיזם נפטר מההפרעות הליריות של האינדיבידואל כאגו, של "הסובייקט" ונשמתו, מן ההנחה המוקדמת המשונה שלפיה האדם המערבי חוצץ בין מה שהוא מהווה כיצור של הטבע (עם הוראות מסוימות שעליו לבצע) לבין שאר ברואי הטבע שאנחנו עשויים לכנות, מבלי לגרוע מהם, עצמים. מפני שהאדם עצמו הוא עצם, יהיו מה שהוא תופס כיתרונותיו אשר יהיו, ככל שהסיכוי שיזוהה את עצמו כעצם גדל, כך גדולים יותר יהיו יתרונותיו; במיוחד ברגע בו הוא משיג דרגת ענווה כזו אשר מספיקה להפוך אותו לשימושי.

זה מגיע לכך: השימוש של אדם בעצמו ובכך גם הדרך שבה אחרים ישתמשו בו, טמון בתפיסתו את היחס שלו לטבע, הכוח שהוא חב לו את קיומו הדי קטן. אם הוא מתפזר, הוא לא ימצא אלא מעט לשיר עליו לבד

מעצמו, והוא ישיר, לטבע יש דרכים פרדוקסליות, דרך צורות מלאכותיות שמחוץ לעצמו. אבל אם הוא נותר בתוך עצמו, אם הוא מכיל את עצמו בתוך הטבע כמשתתף בכח גדול יותר, הוא יוכל להאזין, והשמיעה שלו דרך עצמו תגלה לו סודות שמשתפים העצמים. ודרך כח ההיפוך צורתיו ימצאו את דרכם. במובן זה האמנות הפרויקטיבית, שהיא פעולת האמן בתוך שדה העצמים הרחב יותר, תוביל לממדים גדולים יותר מזה של האדם. שהרי בעייתו של האדם, ברגע שהוא מאיץ בכל הכח, היא לתת לעבודה שלו רצינות, רצינות במידה מספקת לגרום לדבר שהוא עושה לנסות לתפוס את מקומו לצד הדברים של הטבע. אין זה קל. הטבע פועל מתוך יראה, אפילו כשמדובר בהרס (זנים הנכחדים בהתרסקות). אך הנשימה היא כוחו המיוחד של האדם כחיה. הצליל הוא ממד שהאדם הרחב. שפה היא אחת מפעולותיו מעוררות הגאווה. וכשמשורר נשען בהן כאילו הן עצמו (בפיזיולוגיה שלו, אם תרצו, אך גם החיים שבו) אזי הוא, אם יבחר לדבר מתוך שורשים אלו, פועל בשטח שבו הטבע חנן אותו במידה, מידה פרויקטיבית.

זוהי המידה הפרויקטיבית שניכרת במחזה 'נשות טרויה', שניצב, כמו הדמויות בו, לצד הים האגאי, ולא מתמעטת מידתם, לא של הים ולא של אנדרומאכה. בממד פחות "הרואי" אבל "טבעי" בדיוק באותה מידה, זיאמי גורם לדייגים ולמלאך לשמור מרחק במחזה הנו 'הגורמו'. והומרוס, שהוא קלישאה ידועה עד כדי כך שאינני צריך להסביר את הסולם על-פיו רוחצות בנות נאוסיקה את בגדיהן.

עבודות כאלה, עלי לטעון - ואני משתמש בהן פשוט מפני שמקבילותיהן טרם נוצרו - לא יכולות היו להיווצר ללא הרלוונטיות המלאה של הקול האנושי, ללא התייחסות למקום שממנו הגיעו השורות לאינדיבידואל שכתב אותן. אין זה גם מקרה שלנקודת הסיום של הטעון הזה, אשתמש בשני מחזאים ובמשורר אפי. אסתכן לנחש, שאם יעשה שימוש לאורך די זמן בשירה הפרויקטיבית, אם ינהגו בה קדימה באופן מספיק קשה במסלול שלדעתי היא מכתיבה, אזי שוב תוכל השירה לשאת יותר מכפי שהיא נשאה בשפתנו מאז האליזבתנים. אבל אי אפשר לקפוץ לסוף. אנחנו רק בתחילה, ואם אני חושב שלקאנטוס יש מובן יותר "דרמטי" מאשר

למחזותיו של מר אליוט, אין זאת משום שאני סבור שהם פתרו את הבעיה, אלא מפני שהשיטתיות של השירה שבתוכם מצביעה על דרך באמצעותה יום אחד, תיפתר הבעיה של תוכן רב יותר וצורות רבות יותר. אליוט, הוא למעשה, הוכחה לקיומה של סכנה עכשווית, של הליכה "קלה מדי" בדרכה של השירה כפי שהייתה, במקום בדרך שבה היא צריכה להיכתב. אין ספק, לדוגמה, שהשורה של אליוט מפרופרוק ואילך היא בעלת עוצמת דיבור, היא "דרמטית", ולמעשה היא אחת השורות הבולטות מאז דריידן. אני מניח שהיא נבעה אצלו, באופן מייד, מבראונינג, כמו כה רבים מכתביו המוקדמים של פאונד. בכל מקרה, לשורה של אליוט יש יחס ברור אל האליזבתינים, במיוחד למונולוגים הפנימיים, המונולוגים הדרמטיים. אבל א.א. (אביר מסדר ההצטיינות) אליוט אינו פרויקטיבי. אפשר לטעון אפילו (ואומר זאת בזהירות, כפי שאמרתי על כל הלא-פרויקטיביים, בהתחשב בכמה חייב כל אחד מאתנו לשמור על עצמו בצורה של עצמו, וכמה, לצורך העניין, כולנו חייבים ללא-פרויקטיבי, ונמשיך להיות חייבים, כי השניים צועדים זה לצד זה) אבל אפשר לטעון שבגלל הישארותו של אליוט בצד הלא פרויקטיבי הוא כשל כמחזאי - שהרי שורשיו הם בנפש לבדה, נפש סכולסטית בכך (לא תובנות גבוהות למרות בהירות ניכרת) - בכך, שבהאזנותיו הוא נשאר במקום שם האוזן והנפש נמצאות, הוא הגיע מאוזנו המעולה החוצה, ולא, כפי שאני אומר שמשורר פרויקטיבי יעשה, מטה במורד הגרון למקום שממנו יוצאת הנשימה, המקום שבו לנשימה יש ראשית, המקום שבו הדרמה חייבת להתחיל, היכן שבצירוף מקרים, כל המעשים פורצים.

(מאנגלית: ערן הדס)