ננה אריאל

"אני רוצה הולופרזה"
על הכתיבה האנציקלופדית של הופ מרליס

פיסות חייה וכתיבתה של הופ מרליס (Mirrlees) לא מתגבשות לכדי סיפור משכנע אחד. מי שהפואמה האולטרה-מודרניסטית שלה 'פריז' השפיעה על 'ארץ השממה' של ת.ס. אליוט; האֵם המייסדת של ז'אנר הפנטזיה שהקדימה את טולקין; ידידתה של וירג'יניה וולף שהוזכרה ביומניה כילדת פלא מפונקת אבל מבריקה, וגם – מי שהעבירה את רוב חייה ככישלון ספרותי באנונימיות מוחלטת.

הופ מרליס

מרליס נולדה ב-1887 בקנט שבאנגליה למשפחה מבוססת שהייתה מעורבת בעסקי סוכר ומנועי דיזל, וגדלה בסקוטלנד ובדרום אפריקה. לאחר תקופת לימודים קצרים באקדמיה המלכותית לאמנות דרמטית עברה ללימודים קלאסיים בקיימברידג', שם הייתה תלמידתה של ההוגה הנודעת ג'יין אלן הריסון, חוקרת קלאסיקה, מיתולוגיה ושפות, וסופרג'יסטית מתונה. מערכת היחסים של מרליס עם הריסון הייתה הקשר הפטאלי של חייה. היא חייתה עם הריסון החל מ-1913 בין בריטניה לצרפת, וטיב היחסים האינטימיים ביניהן מעולם לא התבהר. הריסון המבוגרת ממרליס בכמעט שלושים שנה, תחת השפעת דמותה של סאפפו, ראתה במרליס בת טיפוחים רוחנית, ושנות הכתיבה הפוריות של מרליס חפפו לשנות חייה המשותפים עם הריסון עד מותה של זו ב-1928.

מרליס הייתה מקורבת גם לחוגיה של קבוצת בלומסברי בלונדון והייתה מיודדת בין השאר עם וירג'יניה וולף, גרטרוד שטיין ות.ס. אליוט. היא

נתפסה כאישה מרשימה, מלאת ביטחון עצמי ומשכילה באופן חריג, אישה ששלטה בכמה שפות על בוריין, בהן זולו. ביומניה של וולף היא מתוארת באופן אמביוולנטי ביותר כאישה "גחמנית, תובענית, אנינה, מלומדת מאוד ולבושה נהדר" וכ"אריסטוקרטית עם נטייה לדעות שמרניות". וולף כינתה אותה "האחרונה בידידותיה", ויחסה אליה, יש להניח, לווה בקורטוב של קנאה על קרבתה אל ג'יין הריסון, הקלאסיקנית הנערצת. הביקורת שוולף פרסמה על הרומן הראשון של מרליס "Madeleine: One of Love's Jansenists" מ-1919 שעסק בסלונים ספרותיים במאה ה-17, נוסחה בדיפלומטיות זהירה וניכר שהסתייגה ממנו.

אבל מרליס הפתיעה כשבאוגוסט 1919 מסרה לוירג'יניה ולאונרד וולף את כתב היד של הפואמה האוונגרדית המקורית להדהים 'פריז' עבור הוצאת הוגארת' שהקימו. שיטוט ברחובות פריז החבולים בשלהי מלחמת העולם נעשה בפואמה למסע רב-חושי אינטנסיבי, עשוי מלאכת טלאים של סגנונות וציטוטים. הפואמה הרשימה את הזוג וולף עמוקות, אבל היא הודפסה רק חודשים ארוכים לאחר מסירתה, לעומת שיריו של ת.ס אליוט שנמסרו להוצאה באותה שנה והודפסו מיד. העיכוב בהדפסה, לצד שורת תקריות אחרות שקשורות לענייני זמן, הוא אחת החידות שמלוות את 'פריז'. יש להניח ששיריו של אליוט מוקמו גבוה יותר בסדר העדיפויות, אבל לעיכוב יש גם הסבר אחר, מהותי: 'פריז' דרש את מלאכת העימוד והסידור המורכבת ביותר שידעה ההוצאה. זוהי פואמה ארוכה ופרועה מבחינה טיפוגרפית שבה אין שורה דומה לקודמתה, יצירה שדרשה ניסיונות הדפסה חוזרים ונשנים, הגהות ותיקונים, חלקם נשמרו בכתב ידה של המחברת. היא הודפסה בסופו של דבר במהדורה מצומצמת (בפורמט קטן ודקיק, ככל הנראה ב-175 עותקים), רק בפברואר 1920, כשעל גבי העותקים נותרה חקוקה השנה 1919. התיארוך השגוי הוא חידה נוספת שמלווה את הפרסום: זוהי שגיאה קטנה ומשונה שהיא בפועל מהלך רב-משמעות של פסבדו-אפיגרפיה (תיארוך מוקדם יותר מתאריך ההדפסה). חשוב היה למרליס ששנת סיום המלחמה תהיה שנת פרסום הפואמה, חשוב היה לה לשמר את התחושה שהפואמה נכתבה בזמן אמת. ובפואמה גדושת כפילויות שההיבט הגרפי שלה כה מרכזי, ייחודה של הכפילות 19-19 וודאי שבתה את ליבה. הבחירה ב-1919 כשנת פרסום פיקטיבית הייתה

יזומה, ואף הודגשה מכורח הנסיבות: וירג׳יניה וולף בילתה יום מרגיז במיוחד בתיקון ידני של הספרה אפס לתשע ברבים מהעותקים שבהם שורבבה בשנת ההוצאה שגיאת דפוס.

״פריז״ – ״יצירת המופת המודרניסטית האבודה״ לפי ג׳וליה בריגס – הייתה פואמה חריגה במכלול יצירתה של מרליס שפנתה לנתיבים אחרים לחלוטין. אחרי רומן שני וכושל למדי (“The Counterplot” מ-1924) שעסק בספרד בימי הביניים, הרומן השלישי של מרליס ׳לד בערפל׳ (“Lud-in-the-Mist” מ-1926) היה ספר פנטזיה סוחף בתנופת הדמיון שלו שנתפס כיום כקלאסיקה נדירה שהקדימה את זמנה. ראש עיר כושל שמנסה להציל את אנשי העיירה לד מהשפעתם של פירות מכושפים נסחף בה להרפתקאה גדושה אלמנטים פלאיים. הרומן התקבל באהדה כבר עם הופעתו אבל נשכח במהרה, ורק שנים ארוכות לאחר מכן סימן את מרליס כמבשרת ז׳אנר הפנטזיה המודרני שהקדימה את הטרילוגיה של טולקין ביותר מעשור.

אבל באותה שעה, מגובה בכוח הכלכלי המשפחתי, מרליס שלא הייתה צריכה לעבוד יום בחייה יכלה להרשות לעצמה לפרוש מעולם המעשה ומעמדה כסופרת מבטיחה הכזיב. לאחר מותה של המוזה שלה ג׳יין הריסון, שבורת לב, מרליס המירה את דתה לקתוליות ולא התירה לפרסם שוב את ׳פריז׳, שהכיל ביקורת עוקצנית על הממסד הכנסייתי מבלי לבצע בו השמטות ושינויים. וולף מתארת במכתביה גם את השינוי הפיזי שהתחולל בה: ״היא שמה את עצמה בצל. מוזר לראות יופי – היה בה משהו כה אלגנטי ועצמאי – דועך, כמו להבת נר״. בהמשך חייה אותם בילתה בעיקר בדרום אפריקה, מרליס כתבה אמנם ביוגרפיה, כמה מסות ושלושה קבצי שירה. אבל כל כך אנונימית הייתה, עד שלין קרטר, סופר אמריקני שהקדיש את חייו לספרות פנטזיה, נדהם כשנתקל לראשונה בספר הפנטזיה האבוד ׳לד בערפל׳ ב-1970, המליץ על הוצאתו מחדש ולאחר נסיון כושל לאתר את מרליס הספר יצא ללא רשותה. ב-1978 מרליס נפטרה באנגליה באנונימיות מוחלטת, ואין כל עדות לכך שידעה על קיומו של זיק ההתעניינות המחודש בה וביצירתה.

דחיקתה של מרליס הצידה קשורה לא רק לדעיכה היצירתית שלה, אלא גם לכך ששתי היצירות הגדולות שלה – ׳לד בערפל׳ ו׳פריז׳, כמו נכתבו על ידי שתי ישויות שונות. הניסיונות הנואשים לקשר בין שתי היצירות מעידים יותר על הצורך הביקורתי לאתר את דמותה האחדותית של מחברת מאשר על קשרים ממשיים כלשהם. מוטב להודות: מדובר ביצירות נבדלות לחלוטין ששום קו ברור – ז׳אנרי, תמטי, סגנוני או אחר – נמתח ביניהן, ורק ביטויים חלולים כמו ׳המתח בין היומיומי לפנטסטי׳ והופעתם הסמלית של פירות אקזוטיים יוצרים קשרים רופפים ביניהן. אבל זהו ייחודה של מרליס – יוצרת שאין לה ׳כתב יד׳, ׳סימן היכר׳ או ׳חתימה׳. היא מעודדת ויתור על פרשנות מאחדת, ויתור על ביטוי בודד – ״הולופרזה״ – כזה שמבטא את תמציתו של משפט שלם או של חוויה כוללת – שיכנס לתוכו את דמותה היוצרת. מרליס היא זיקית ספרותית שבמשך שנים הקשתה על קוראים ומבקרים להשביע את הרעב להגדרה צלולה של מחברת מובהקת.

למרות זאת, בשנים האחרונות מרליס נשלפה מתהום הנשייה במסלול מהיר לקנוניזציה. מרליס של ׳פריז׳, הניסיון המודרניסטי החד-פעמי, קסמה לז׳אנר הביקורתי הפמיניסטי הפורח העוסק בגילוי ״מודרניסטיות שכוחות״ (Forgotten Female Modernists, או ”FFMs“). מרליס של ׳לד בערפל׳ זכתה למיתולוגיזציה מצד חובבי ספרות פנטזיה: ההקדמה שכתב הסופר ניל גיימן למהדורה המחודשת של ׳לד בערפל׳ מ-2005 והערותיו של הסופר מייקל סוונוויק חיזקו את מעמדו כספר פולחן למביני עניין. עם אתר שמוקדש לה (hopemirrlees.com), מהדורה ביבליופילית מוגבלת של ׳פריז׳ בהוצאת Pegana, התעניינות מחקרית לא מבוטלת, וכלילתה באחד ממילוני אוקספורד, הופ מרליס היא היוצרת המודרניסטית החשובה ביותר שאף אחד לא מכיר.

* * * * * * *

אני רוצה ״הולופרזה״ – מילה שמכילה בתוכה את תמצית הכל. ״אני רוצה הולופרזה״ מרליס כותבת בפתיחת ׳פריז׳. והרי היא אומרת: הייתי רוצה הולופרזה. הייתי רוצה מילה שמחזיקה את המרובה, ביטוי סינגולרי

שצפיפות החומר בו אינסופית, כזה שיהיה השיר כולו, אבל ביטוי כזה אינו בנמצא. 'פריז' מציב בחזית את הכמיהה להולופרזה – תופעה לשונית שג'יין הריסון שותפתה של מרליס לחיים חקרה – וחוגג את הכישלון המפואר למצוא אותה בשלהי טלטלת מלחמת העולם. בהיעדר אפשרות למצוא את המועט שיחזיק את המרובה, 'פריז' הוא כולו בחירה הפגנתית בריבוי: הוא מצבור גדוש להתפקע, לקסיקון אקלקטי של סגנונות, ציטוטים ומחוות, אקלקטי כחייה שלה.

זוהי "כתיבה אנציקלופדית", כתיבה אגרנית שסופחת אל תוכה רשתות של ידע לאחר שמושש, נלעס ולפעמים כבר הוקא על ידי התרבות שיצרה אותו, כתיבה שצמחה מבית דנטה וסרוונטס ונתנה אותות אצל מלוויל ופלובר, ואצל מודרניסטים בני דורה של מרליס כמו ג'ויס, אליוט ופאונד. ספרות אנציקלופדית מקיימת יחסי אהבה-שנאה עם האנציקלופדיה של החינוך המקיף (סייקלו-פדיה) – זו של הנאורות: היא מוותרת על היומרה לייצר תמונת עולם יציבה שתקיף את הידע האנושי כולו אבל לא מוותרת על התשוקה לאגירת הידע והצגתו לראווה, חלקי ומנותץ ככל שיהיה, בדמותן של רשימות, מאגרי סגנונות, מצבורי השפעות, קטלוגים של ז'אנרים.

האנציקלופדיה של מרליס היא מאגר מקוטע של היפר-ידע, מצבור של פיסות הכרה שמונחות זו על גבי זו בקלסתרון קוביסטי. זו אנציקלופדיה דחוסה ומקודדת שכתובה בבליל של מערכות סימנים ושפות, כולל ליהטוט בלתי פוסק בין אנגלית לצרפתית (מה שהופך את מלאכת התרגום למשימה מורכבת במיוחד), שזורת רמיזות לתרבות קלאסית ופופולרית, לתיאולוגיה נוצרית ולמוטיבים ריטואליים ופרימיטיביסטיים, משובצת אזכורים של יצירות מכל מדיום וז'אנר, חלקן מומצאות, משוחה בצבעוניות מסחררת (ששולט בה הסגול), מצפינה קודים פנימיים ומסתיימת בהערות שוליים. מרליס דחסה נרטיב אנציקלופדי אפי לשיר של 600 שורות.

הידע האנציקלופדי של 'פריז' נצבר דרך השיטוט: שיטוט של יום בפריז הרדופה זוועות בשלהי מלחמת העולם הראשונה בזמן שהנשיא ווילסון

מבקר בה לרגל ועידת השלום, שיטוט שנע בין עירנות גדולה לפרטי פרטים במרחב עירוני שוקק לבין מצב דמוי-טראנס. זהו שיטוט שנע בין המשלבים המתחלפים של העיר: פרסומות קולניות ומודעות אגרסיביות, הלובר העגום שיצירותיו נארזו ונטמנו במרתפים בזמן המלחמה (״הלובר נמס בערפל, בקרוב הוא יהיה שקוף״), והעולם התחתון, עולם המעמקים של הרכבת התחתית ושל הסיין, מתוכו ״פרויד חופר את הנהר, חיוכו נוראי, הוא מנופף בזבל שלו לאור החשמל״. ובתנועה ביניהם, בין הרחובות, התחבורה, הנהר, המוזיאון, שער הניצחון, והמלון שככל הנראה שהתה בו עם ג׳יין הריסון ידידת הנפש, נבראת דמות חריגה של משוטטת עירונית, של Flâneuse.

מהלך השיטוט שלה כרוך באופן שבו הוא נפרש על הנייר, והמארג החושני שלו נוצר באופן טיפוגרפי. פרישת המילים ובעיקר הרווחים ביניהן יוצרים מקצבים משתנים, רעשים, שתיקות, וגם מוסיקה, כשלפתע מוכנסים לפואמה תווים מתוך פרטיטורה אופראית. מרליס שאבה השראה מהשירה הקונקרטית של משוררי האוונגרד הצרפתים, כמו "Un Coup de Dés" של סטפן מלרמה, הקליגרמות של גיום אפולינר והניסיונות של ז׳אן קוקטו. קסמו לה הניסיונות הספרותיים הקוביסטיים והסימולטניסטיים שפורסמו במגזינים קטנים כמו Nord-Sud קצר המועד של פייר רברדי, שזוכה למחווה בתחילת ׳פריז׳. היא הבינה היטב שזהו צו השעה.

וכך, ב׳פריז׳, השיטוט בין גני טולרי נפרש בשלוש שורות מקוטעות המחקות את הארגון המרחבי שלהם (״גני טולרי נכנסו לטראנס משום שהציירים בהו בהם כל כך הרבה זמן״). שלטי חוצות ופרסומות מסומנים באותיות גדולות, דיבור יומיומי שחוק או המוני בהטייה. שביתת האחד במאי ממירה את הארגון האופקי של המילים בשורה אנכית ארוכה שמדמה טור של שובתים. קונסטלציית הכוכבים החידתית בדוגמת ״הדובה הגדולה״ המוצבת בסיום השיר הייתה אופן החתימה הקבוע במכתביה של ג׳יין הריסון, סמל לרוסיות הנערצת על שתיהן, וגם הד לדוב צעצוע שהריסון ומרליס כינו את עצמן בשעשוע ״שתי נשותיו״. כך השיר נגמר במחווה סמויה לשותפתה לחיים, כשם שהפתיחה ב״הולופרזה״ הייתה מחווה כזו.

עמוס, עודף ויומרני, מייגע לקריאה גם למיטיבי לכת, ׳פריז׳ הוא יותר מכל קטלוג מודרניסטי – ייצוג דחוס של מאגר הסגנונות, היומרות וגם החולשות של הספרות הניסיונית חסרת התקדים של ראשית המאה ה-20. הדחיסות של ׳פריז׳, כמעט קומית באינטנסיביות שלה, דחיסות שמביאה את אפקט ההלם של המטרופולין המודרנית לכדי אבסורד, יוצרת תחושה שמרליס אירונית כשהיא מאמצת באופן טוטלי את כל האלמנטים הניסיוניים כולם בכפיפה אחת. מרליס באופן מודע ובוטח מביאה את הנסיונות המודרניסטיים לשלב הבארוקי שלהם עוד לפני שהגיעו לפרקם, ויוצרת טקסט ממזרי ובלתי קריא במהותו. הקריאה בו מחייבת הערות שוליים מלוות, כפי שהיא עצמה הבינה, הערות שנעשות לעוד מערכת סימנים בשכבות המאגר האנציקלופדי של מרליס.

במקרים הנדירים שבהם ׳פריז׳ הוזכר במהלך השנים, הוא הוזכר בין השורות וביחס לאחרים, כאנקדוטה בחייהן של וירג׳יניה וולף או גרטרוד שטיין וכיצירה שקדמה ל׳ארץ השממה׳ של ת.ס. אליוט, פחותה ממנו באיכותה ובחשיבותה. אבל לפואמה הייתה השפעה גדולה מן המשוער שעד לאחרונה לא קיבלה הכרה גלויה. היא הותירה רושם גדול ואף מידה של קנאה בחירות היצירתית הגדולה שהמחברת נטלה לעצמה, רשמים שדרבנו אחרים לכתיבה בתעוזה יתרה. עבור וירג׳יניה וולף היא פתחה מחשבות חדשות על חשיבותה של הצורה בכתיבה סביב גיבוש הרומן שלה ׳חדרו של ג׳ייקוב׳. אבל לת.ס. אליוט, ידידה הקרוב של מרליס שלימים חי בביתה בשנות מלחמת העולם השנייה, היא סיפקה השראה ישירה. ׳ארץ השממה׳ של אליוט, הפואמה שפורסמה כשלוש שנים לאחר ׳פריז׳, דומה לה במובנים רבים. לא רק הרקע ומאגר ההשפעות הדומה מקשר ביניהן, לא רק קריאת השבר ברגע שלאחר המלחמה הגדולה, אלא גם המבנה, ההיקף, הטון, רמת הקידוד והערות השוליים.

״אפריל הוא האכזר בחודשים״, הפתיחה האלמותית של ׳ארץ השממה׳, מהדהדת את המשפט המופיע באמצע הפואמה של מרליס: ״הלבנה האכזרית של ירח אפריל״. בתל הארכיאולוגי המואץ של המודרניזם, אינספור ההגיגים על הפתיחה הנודעת של ׳ארץ השממה׳, הם בעקיפין, ולרוב מבלי דעת, גם מחשבות על ׳פריז׳ הנשכח.

הערת המתרגם

אין לי חיבה יתרה למתרגמים שמסתייגים ממושא תרגומם. אולם דומה שתרגום יצירה מסוגה של ׳פריז׳ להופ מרליס מחייב להעמיד את הדברים על דיוקם: לא מדובר כאן ביצירת מופת, ומרובים כאן הפגמים מן הפנינים. אפשר שהביטוי המתאים ביותר לתיאור יצירה שכזאת מצוי בשורה ה־22 של ׳ארץ השממה׳ לת.ס. אליוט: A heap of broken images (״תל פסילים נתוצים״, בתרגומו המופתי של נח שטרן). השיר אינו זורם, אחדות מן השורות סתומות יתר על המידה ותלוית מדי בהקשרים חיצוניים, המוסיקה מתנגנת אך לפרקים וריבוי השורות הכתובות צרפתית קוטע לעיתים תכופות את חווית הקריאה של מי שאינו בקיא בשפה זאת. ויחד עם זאת, בחרתי לתרגם את ׳פריז׳ – ולא בכדי. לפחות מן הבחינה המבנית, ׳פריז׳, שנכתב כבר ב־1919, מהווה אבן דרך בהתפתחות המודרניזם האנגלי; המבנה הארכיטקטוני הסבוך, ריבוי ההרמזים ואפילו הערות השוליים שצרפה המחברת בסוף היצירה מבשרים, במידה רבה, על רבים מן האלמנטים ששימשו מאוחר יותר (ב־1922) את ת.ס אליוט (שהכיר את מרליס באופן אישי) ב׳ארץ השממה׳ – והיות שלשירת אליוט הייתה השפעה מכרעת כל כך על השירה העברית ועל הנוסח השירי בשישים השנים האחרונות, אך טבעי הוא בעיניי שעלינו להקדיש את מרצנו גם לחקר אותן אבני בניין, קטנות ככל שיהיו, שסייעו בכינון הנוסח האליוטי.

ברצוני להודות לננה אריאל, מייקל סוונוויק (Swanwick) וסאנדיפ פארמאר (Parmar) שתרמו מזמנם ומכישרונם וסייעו בידי להשלים תרגום זה.

י.ו.