שירה ופרוזה*

תרגום מרוסית: דוד גלילי

בין אקסיומות בתיאוריה של הספרות, המקובלות על הכול, נחשבת הקביעה לפיה הלשון הרגילה של בני־אדם ולשון הפרוזה האמנותית זהות, וכתוצאה מכך באה גם הקביעה, שהפרוזה היא תופעה ראשונית וקודמת ביחס לשירה. הידען המובהק בתחום התיאוריה של השיר ב.וו.טומשבסקי, בסכמו את מחקריו רבי־השנים בתחום זה, כתב: "ההנחה המוקדמת לדיעות על הלשון היא האקסיומה שצורתה הטבעית של הלשון הסבירה של בני־אדם היא הפרוזה."[1]

הלשון השירית נתפסת במשהו שיגיוני, מורכב יותר לפי המיבנה. זיגמונד צ'רני מציע את הסולם הבא של מעבר מפשטותו של המיבנה למורכבותו: "פרוזה שימושית (מדעית, מינהלית, צבאית, משפטית, כלכלית – תעשייתית־מסחרית, עיתונאית וכו') – פרוזה רגילה – פרוזה ספרותית – שירים בפרוזה – פרוזה ריתמית – vers libre (הרוזים חופשיים) – שיר חופשי – שיר קלאסי במחויבות קפדנית".[2]

אנו נשתדל להראות שבסולם הטיפולוגי מן הפשטות אל המורכבות – מיקומם של הז'אנרים הוא אחר: שפת הדיבור – שיר (טכסטים + לחן) – "שירה קלאסית" – פרוזה אמנותית. הסבימה הזאת היא, כמובן, משוערת ביותר; אך אי־אפשר להסכים לכך, שהפרוזה האמנותית היא צורה של נקודת־מוצא היסטורית, החד־סוגית עם שפת־הדיבור הלא־אמנותית (בעיית ה־vers libre תידון בנפרד).

למעשה, היחס הוא אחר: לשון השירה (כמוה כדיבור בניגון, זימרה) היתה בתחילתה הצורה האפשרית היחידה של אמנות המלה. בזה הושג "הפירוק" של לשון הספרות היפה, הפרדתה מן הלשון הרגילה (היום־יומית), ורק אחרי זה התחילה ההידמות. מהחומר הזה – "הלא־דומה" כבר בצורה ניכרת מדי – נוצרה תמונת המציאות; באמצעים הלשוניים של בני־אדם נבנה הדגם – הסימן. אם הלשון הופיעה ביחס למציאות כמין מיבנה משחזר, היוותה הספרות את מיבנה־המיבנים.

הניתוח הסטרוקטורלי יוצא מן ההנחה, שתחבולה אמנותית אינה אלמנט חומרי של הטכסט, אלא יחס. קיים הבדל עקרוני בין העדר חרוז בשיר, כשאפשרות קיומו של החרוז אינה מרומזת עדיין, למשל בשירה של העולם העתיק (יוון ורומי), בשירה הבילינית הרוסית (בילינה – שירה אפית רוסית קדומה, וכו') לבין מצב כשהשיר כבר ויתר על החרוז, כך שהעדרו של החרוז נכלל כעובדה המעומתת עם ציפייתו של הקורא. בנורמה האסתטית של סוג זה של אמנות (למשל, ה־vers libre המודרני), מחד גיסא – ובשיר הכולל את החרוז בתוך הסימנים המובהקים ביותר של הטכסט הפיוטי – מאידך גיסא, במיקרה הראשון העדרו של החרוז אינו מהווה אלמנט בעל משמעות מבחינה אמנותית. במיקרה השני – העדרו של החרוז הוא הנוכחות של הלא־חרוז. נוכחות של מינוס־חרוז בתקופה בה תודעתו של הקורא, שחונכה על האסכולה הפיוטית של ז'וקובסקי, באטיושקוב, פושקין

* שירה ופרוזה – פרק מתוך הספר: 'ניתוח הטכסט הפואטי: המיבנה השירי', לנינגרד, 1972.

הצעיר, זיהתה את הפואטיקה הרומנטית עם עצם המושג של השירה, המערכת האמנותית של "אני ביקרתי שוב"... (שירו של פושקין), עשתה רושם לא של העדר "תחבולות", אלא של גדישתן המקסימלית. אך היו אלה "תחבולות־מינוס", מערכת של ויתורים עיקביים ומודעיים המוחשים בקריאה ע"י הקורא. מבחינה זאת בשנת 1830 טכסט שירי, שנכתב על־פי הנורמות המקובלות של הפואטיקה הרומנטית, עשה רושם יותר "חשוף", היה נטול אלמנטים של מיבנה אמנותי במידה רבה יותר מזה של פושקין.

הפואטיקה התיאורית דומה למשקיף שרק רושם תופעת־חיים מסויימת (למשל "אדם עירום"). הפואטיקה הסטרוקטורלית יוצאת תמיד מן ההנחה, שהפנומן שאנו מתבוננים בו – הוא רק אחד המרכיבים של השלם המורכב. היא דומה למשקיף השואל בקביעות "באיזו סיטואציה?" ברור שאדם עירום בבית־מרחץ אינו דומה לאדם עירום באסיפה במקום ציבורי. במיקרה הראשון העדר הלבוש הוא סימן־היכר כללי, הוא אינו אומר ולא כלום על ייחודו של האדם שלפנינו. עניבה מותרת בשעת נשף מסוג מסוים – תעיד על מידה רבה יותר של עירום מהעדר לבוש בבית־מרחץ. פסל אפולו במוזיאון אינו נראה עירום; אולם תנסו לקשור לצווארו עניבה – והוא יהמם אתכם בחוסר־הטעם ובחוסר הגינותו.

מנקודת ראייה סטרוקטורלית, טכסט מוחשי, שסודר באותיות־דפוס, מאבד את משמעותו האבסולוטית, הדומיננטית כאוביקט בלעדי של ניתוח אמנותי. יש להיפטר בהחלט מהדיעה שהטכסט והיצירה האמנותית זהים. הטכסט הוא אחד המרכיבים של היצירה האמנותית, אם כי, הוא, כמובן, המרכיב הממשי ביותר, שבלעדיו קיומה של יצירה אמנותית הוא בלתי־אפשרי. אולם האפקט האמנותי בכללותו מתהווה מן העימות של הטכסט עם הקומפלקס המורכב של מושגים רעיוניים־אסתטיים ומושגי־החיים. לאור הנאמר מתאפשרת גם הגדרת היחס ההיסטורי בין שירה לפרוזה.[3]

קודם־כול, יש לציין, שהז'אנרים הלא־שיריים המרובים בפולקלור ובספרות הרוסית של ימי־הביניים ניבדלים מבחינה עקרונית מן הפרוזה של המאה התשע־עשרה. השימוש במיקרה דנן במונחים כלליים הוא רק תוצאה של נזילות וחוסר הגדרה מספקת של המושגים במדע שלנו.

אלה הם הז'אנרים שאינם מנוגדים לשירה מפני שהם מתפתחים עוד לפני הופעתה. הם לא היוו עם השירה זוג ניגודי אחד, ונתקבלו מחוץ לקשר איתה. הז'אנרים השיריים של הפולקלור אינם מנוגדים לז'אנרים הפרוזאיים, אלא פשוט אינם מתייחסים אליהם משום שהם נתפשים לא כשתי בנות־צורה של האמנות האחת, אלא כאמנויות שונות: שירתית ומדוברת. זאת ועוד: היחס מצד הז'אנרים הפולקלוריים הפרוזאיים של ימי־הביניים ללשון המדוברת שונה בתכלית מיחס הפרוזה של המאה הי"ט. הפרוזה של המאה הי"ט מנוגדת ללשון השירה, הנתפסת כ"מותנית", "בלתי־טבעית", ונעה לסטיכיה של הדיבור. התהליך הזה הוא רק אחד הצדדים של האסתטיקה, המתכוונת לזה שהדמיון לחיים, התנועה לקראת המציאות – הם המטרה של האמנות.

"פרוזה" בפולקלור ובספרות של ימי־הביניים מתקיימת על־פי חוקים אחרים: היא זה־עתה נולדה ממעמקי הסטיכיה הכלל־לשונית דיבורית ושואפת להיבדל ממנה. בשלב זה של התפתחות הספרות סיפור על המציאות עדיין אינו מתקבל כאמנות. כך, כרוניקה לא נתנה לקוראיה ולכותביה את החוויה של טכסט אמנותי, במובן שאנו מייחסים למושג זה.

האלמנטים הסטרוקטורליים: הארכאיזציה של הלשון בספרות על חיי הקדושים, העלילה הפאנטאסטית הבלתי־רגילה של אגדת־הקסמים, ההתנייה המודגשת של התחבולות הסיפוריות, הנאמנות הקפדנית לכללי הז'אנר – יוצרים את פני הסיגנון עם האורינטציה המודעת על השוני מן הסטיכיה של "הלשון הרגילה".

מבלי לשקוע בבעיה המסובכת של מקום הפרוזה בספרות של המאה הי"ח – תחילת המאה הי"ט ברוסיה, נציין רק שיהיה מה שיהיה מצבם הממשי של הדברים, התיאוריה של

הספרות באותה תקופה התייחסה בזילזול לרומאן וז'אנרים אחרים של הפרוזה; היא ראתה בהם סוגים נחותים יותר של האמנות. הפרוזה התמזגה עדיין עם הפובליציסטיקה הפילוסופית והפוליטית, כשהיא מתקבלת כז'אנר החורג מחוץ לגבולות של הספרות היפה,[4] או נחשבה לחומר־קריאה המיועד לקורא התמים, חסר יומרות ונעדר חינוך אסתטי.

הפרוזה, במובן המודרני של המלה, מופיעה בספרות הרוסית עם פושקין. היא מאחדת בו־זמנית את המושג על אמנות נשגבת ושל לא־שירה. מאחורי זה עומדת האסתטיקה של "החיים הממשיים" עם השקפתה שמקורה של השירה היא המציאות. אם כן, התפישה האסתטית של הפרוזה נתאפשרה רק על רקע התרבות השירית. הפרוזה היא כאן תופעה מאוחרת יותר מהשירה, שצמחה באיחור בתקופה בוגרת יותר מבחינה כרונולוגית של ההודעה האסתטית. דווקא משום כך שמבחינה אסתטית הפרוזה היא שיניונית ביחס לשירה ונתפשת על ריקעה של זו האחרונה, יכול הסופר לקרב בביטחה את סיגנון הסיפור הפרוזאי האמנותי ללשון המדוברת בלי לחשוש שלקורא תאבד התחושה שיש לו עיניין לא עם המציאות, אלא עם שיחזורה. אם כן, למרות הפשטות המרובה והקירבה ללשון הרגילה, הפרוזה מבחינה אסתטית מורכבת יותר מן השירה, ופשטותה היא שיניונית: הלשון המדוברת שווה אל־נכון לטכסט, הפרוזה האמנותית = טכסט + "תחבולות־מינוס" של הלשון הפיוטית המותנית. ושוב יש צורך להעיר שבמיקרה שלפנינו היצירה הספרותית הפרוזאית אינה שווה לטכסט: הטכסט – הוא רק אחד המרכיבים של המיבנה האמנותי המורכב. להבא תיתכן הרכבת נורמטיבים אמנותיים, שילוב יסודות, המאפשרים לתפוס את הפרוזה כתצורה אמנותית עצמאית – מחוץ ליחס־הגומלין שלה עם התרבות השירית. בשלבים מסוימים של ההתפתחות הספרותית מתהווה אפילו יחס הפוך: השירה מתחילה להתקבל על רקע הפרוזה הממלאה את תפקיד הנורמה של הטכסט האמנותי. בהקשר זה כדאי לציין שלאור הניתוח הסטרוקטורלי מתגלית הפשטות האמנותית כמשהו מנוגד לפרימיטיביות.

בהחלט לא החיבה לפאראדוכסים גורמת לקביעה שהפשטות האמנותית מורכבת יותר מן המורכבות האמנותית מפני שמופיעה כפישוטה של זו האחרונה ועל ריקעה. וכך, את ניתוח הסטרוקטורות האמנותיות של אמנות־הלשון טבעי להתחיל מהשירה כמערכת אלמנטרית ביותר, כמערכת שהאלמנטים שלה מקבלים במידה ניכרת ביטוי בטכסט ואינם מתגשמים בתור "תחבולות־מינוס". בניתוחה של יצירה פיוטית ממלאים הקשרים והיחסים החוץ־טכסטיאליים תפקיד פחות מזה שבפרוזה.

דרך המחקר מן השירה אל הפרוזה כאל סטרוקטורה מורכבת יותר חוזרת על התנועה ההיסטורית של התהליך הספרותי הריאלי, הנותן לנו תחילה את הסטרוקטורה השירית, הממלאת את כל ההיקף של המושג "אמנות הלשון" והמיוחסת בצורה קונטרסטית (לפי עקרון ההיבדלות) לרקע בו נכללת השפה המדוברת וכל צורותיה של הלשון הכתובה הלא־אמנותית (מנקודת־מבטו של האדם מאותה תקופה).

השלב הבא הוא דחיקתה של השירה על־ידי הפרוזה. הפרוזה שואפת להיות לסינונים, למלה־נרדפת, של מושג הספרות עצמה ומקרינה עצמה וקרינתה מתפשטת על רקע של שני רבדים: על רקע שירה של התקופה הקודמת – על־פי עקרון הקונטרסט – ועל רקע לשון "רגילה" לא־אמנותית כשיא שאליו שואפת (בלי להתמזג עימה) הסטרוקטורה של היצירה הספרותית.

בהמשך מופיעות השירה והפרוזה כשתי מערכות עצמאיות, אך עם יחסי־גומלין ביניהן. מושג הפשטות באמנות הוא הרבה יותר מקיף ממושג הפרוזה. הוא אפילו רחב יותר מן ההכללה כגון "ריאליזם" במדע הספרות. הגדרת הפשטות של יצירה אמנותית נתקלת בקשיים גדולים. ובכל־זאת לצרכי עבודה הכרח הוא לגלות את ייחודיותה של הפרוזה. וכאן הצד ההערכתי של הבעיה הוא מהותי ביותר. מן־ההכרח לציין, שתפישת הפשטות כשם־נרדף לסגולה אמנותית הופיעה באמנות מאוחר למדי. יצירות הספרות הרוסית הקדומה, המפליאות אותנו בפשטותן, לגמרי לא נראו בתור שכאלה בעיני בני־זמנן. קיריל

טורובסקי סבר ש"כותבי כרוניקות ופייטנים" "מאזינים לסיפורים" של אנשים פשוטים, כדי לספר אותם מחדש "בלשון יפה" "ולנשאם בשבחים",[5] ודניאל זאטוצ'ניק מתאר בצורה הבאה את תהליך היצירה האמנותית: "הבה ונתריע, אחים, כבחצוצרות־הזהב, בשכל מוחנו, ונכה בעוגבי־הכסף בדעת החוכמה, ונהלום בתופי הבינה שלנו",[6] המושג על "קישוטיות" כסימן הכרחי לכך שהאמנות אמנם תתקבל כאמנות (כמשהו "עשוי" - דגם), אופייני לשיטות אמנותיות רבות, קדומות מבחינה היסטורית. ניתן להחיל זאת גם על תולדות התפתחות הגיל: בשביל הילד "יפה" ו"מקושט" כמעט תמיד זהים. באותה התכונה אפשר להבחין גם בטעם "המבוגר" המודרני שאינו מפותח די־צורכו מבחינה אסתטית, הרואה תמיד יופי ופאר כשמות נרדפים. (מן הנאמר, כמובן, אי־אפשר להסיק סילוגיזם הפוך, שכל פאר כשלעצמו הוא עדות לחוסר חינוך אסתטי).

תפישת הפשטות כערך אסתטי מופיעה בשלב הבא וקשורה בוויתור על קישוטיות. תחושת פשטותה של האמנות תיתכן רק על רקע אמנות "קישוטית", שזיכרה קיים בתודעתו של הצופה־המאזין. כדי שהפשוט יתקבל דווקא כפשוט ולא כפרימיטיבי, עליו להיות מפושט, משמע - שהאומן לא ישתמש במודע באלמנטים מסויימים של המיבנה, והצופה־המאזין יקרין את הטכסט שלו על רקע בו "התחבולות" האלה תתממשנה, וכך אם סטרוקטורה "מקושטת" ("מורכבת") מתממשת בעיקר בטכסט, הסטרוקטורה "הפשוטה" מתממשת במידה רבה מחוץ לגבולותיו, כשהיא מתקבלת כמערכת "תחבולות־מינוס" של יחסים שלא התגשמו (החלק "הלא־גשמי" הוא מציאותי בהחלט, ובמובן הפילוסופי, ולא רק החווייתי של המלה - גשמי בהחלט, נכלל במאטריה של מיבנה היצירה). אי־לכך, מבחינה סטרוקטורלית הפשטות היא תופעה מורכבת במידה רבה יותר מן "הקשוטיות". בזאת שהנאמר לעיל - אינו פאראדוכס אלא אמת, ישתכנע כל אחד שיעסוק, למשל, בניתוח הפרוזה של מרלינסי או הוגו, מחד גיסא, ושל צ'כוב ומופאסאן מאידך גיסא. (במיקרה שלפנינו, מדובר לא על איכות אמנותית להשוואה, אלא על זה שלחקור את טיבעה האמנותי של היצירה במיקרה הראשון, כמובן, הרבה יותר קל).

אולם מכאן נובע גם שמושג "הפשטות" הוא שינוי מבחינה טיפולוגית ונייד מאוד מבחינה היסטורית, תלוי במערכת עליה הוא "מוטל". מובן, למשל, שאנו, "בהטילנו" את יצירותו של פושקין על המסורת הריאליסטית הידועה לנו כבר מגוגול עד צ'כוב, מקבלים את "פשטותו" של פושקין אחרת משראו אותה בני־דורו.

כדי להכניס את מושג הפשטות לגבולות מוגדרים ומדידים, נצטרך להגדיר מרכיב חוץ־טכסטואלי נוסף. אם לאור האמור לעיל מופיעה הפשטות כ"לא מורכבות", כוויתור על קיום של עקרונות מסוימים ("פשטות מול מורכבות" - צמד אופוזיציוני של שניים שהם אחד), כי אז יחד עם זאת יצירתה של "יצירה פשוטה" (גם ככל יצירה אחרת) היא בו־בזמן שאיפה לקיום של עקרונות מסוימים (את מימושו של הרעיון אפשר לראות כאינטרפרטציה של דגם אבסטרקטי מסוים במישור קונקרטי יותר). מחוץ לחישוב היחס של הטכסט של היצירה הספרותית לדגם אידיאלי זה של פשטות (בו ייכללו גם מושגים כמו, למשל, "גבולות היכולת של האמנות") תישאר מהותו בלתי־מובנת. לא רק "הפשטות" של הסרט האיטלקי הניאו־ריאליסטי, אלא גם "הפשטות" בשיטתו של ניקרסוב, היתה יכולה להיות, ככל הנראה, לגבי פושקין מחוץ לגבולות האמנות.

מן האמור לעיל ברור שהרבה יותר פשוט לתבנת באופן מלאכותי צורות "מורכבות" של האמנות מאשר את הצורות הפשוטות.

בתולדות הספרות נמתחה לא פעם הקבלה בין פרוזה לבין הפשטות האמנותית. - הדיוק והקיצור - אלה הן המעלות הראשוניות של הפרוזה, כתב פושקין, כשהוא מבקר את אסכולת קאראמזין. "היא (הפרוזה - מ.ל.) דורשת מחשבות ומחשבות - בלעדיהן ביטויים מבריקים אינם משמשים דבר".[7]

ביילינסקי, שהגדיר ב'חלומות הספרותיים' את שליטתה של אסכולת קאראמזין כ"עידן

הפראזיאולוגיה", בסקירה "הספרות הרוסית בשנת 1842" הישווה במישרין את המונחים "פרוזה", "עושר התוכן" עם המושג של ריאליזם אמנותי: "ומה, חושבים אתם, היה הורג את הרומנטיזם הטוב והתמים שלנו...? הפרוזה! כן, פרוזה, פרוזה ופרוזה (...). כך ב"שירים" תופסים אנו כאן לא רק שורות מדודות ומחודדות בחרוזים. כך, למשל, 'רוסלאן ולודמילה', 'השבוי מקאווקאז', 'המעון של בחצ'יסאראי' של פושקין – שירים אמיתיים; 'אוניגין' 'פולטאבה' 'הצוענים', 'בוריס גודונוב' – כבר מעבר לפרוזה, ופואימות כגון 'סאלירי ומוצרט', 'האביר הקמצן', 'רוסאלקה', 'גאלוב', 'אורח האבן' – הם כבר פרוזה טהורה ללא תערובת. שם אין הם כבר שירים בכלל, למרות שהפואימות האלו כתובות כשירים (...). במושג פרוזה אנו תופסים את עושרו של התוכן הפואטי הפנימי, בגרות האמיצה וחוסן המחשבה, כוח הרגש המרוכז בתוך עצמו, המיקצב הנכון של המציאות."[8] את הנאמר על־ידי פושקין ובילינסקי אין ליחס לסוג ההתחברות המיקרית של מושגים. הנאמר על־ידיהם משקף את יסוד החוויה האסתטית של הפרוזה. מושג הפשטות רחב לאין־ערוך מן המושג פרוזה. אך להעלות את הפרוזה לדרגה של תופעות אמנותיות נתאפשר רק בזמן בו מושג הפשטות התגבש כיסוד של המעלה האמנותית. מבחינה היסטורית וסוציאלית המושג המותנה של פשטות איפשר יצירת דגמי מציאות באמנות שאלמנטים מסוימים שלהם הוגשמו כ"תחבולות־מינוס".

הפרוזה האמנותית הופיעה על רקע מערכת פואטית מסוימת כשלילתה.

תפישה כזאת של יחס השירה והפרוזה מאפשרת לראות באורח דיאלקטי את בעיית הגבול של תופעות אלה וטבען האסתטי של צורות סמוכות־לגבול vers libre. כאן נוצר פאראדוכס מסקרן. מבט על שירה ופרוזה כעל קונסטרוקציות עצמאיות מסוימות. שניתן לתאר אותן בלי יחס־ההדדיות שביניהן ("שירה – לשון מסודרת מבחינה ריתמית; פרוזה – לשון רגילה"), מביא במפתיע לאי־יכולת להפריד בין התופעות הללו. בהיתקלנו בשפע של צורות־ביניים, נאלץ החוקר להסיק, שבלתי־אפשרי בכלל למתוח חיץ מוגדר בין שירה לפרוזה. ב.וו. טומשבסקי כתב: "טבעי יותר ופורה יותר לראות שירה ופרוזה לא כשני תחומים עם גבול נוקשה, אלא כשני קטבים, שני מרכזי משיכה שסביבם התמקמו באורח היסטורי עובדות ריאליות (...). מוצדק לדבר על תופעות יותר או פחות פרוזאיות, יותר או פחות שיריות". ובהמשך: "וכיוון שאנשים שונים ניחנו במידה שונה של קליטות בהתקרבם לבעיות מסוימות של שירה ופרוזה, קביעותיהם: 'זהו שיר', 'לא, זאת פרוזה מחורזת' – כלל אינן מנוגדות כל כך זו לזו, כפי שזה נדמה למתווכחים עצמם."[9]

מכל זה ניתן להסיק: לשם פיתרונה של הבעיה היסודית שעיניינה ההבדל בין שיר לפרוזה – פורה יותר לחקור לא את התופעות הסמוכות לגבול ולהגדירן לא בדרך הקבועה של גבול כזה, שהוא, אולי, מדומה; בראש־ובראשונה יש לפנות לצורות האופייניות ביותר, המובעות ביותר, של שירה ופרוזה. בנקודת־ראייה דומה, בערך, דוגל גם בוריס אונבגאון. בצאתו מן ההנחה ששיר הוא לשון מסודרת ומאורגנת, זאת אומרת "לשון לא חופשית", הוא מכריז על המושג vers libre כאנטינומיה לוגית[10] לעמדה זאת מצטרף גם יאנאקיב: "השיר החופשי (vers libre) אינו יכול לשמש נושא למדע השירה, כיוון שאינו נבדל במאום מן הלשון הכללית. מאידך גיסא, מדע השירה צריך לעסוק גם 'בשיר הלא־חופשי' הלא־יוצלח ביותר."[11] מ. יאנאקיב סבור שבדרך זו אפשר לחשוף את האירגון החומרי ולו גלמי, אך מוחשי, של השיר. בצטטו את שירה של יליזבטה באגריאנאיה 'מוקיון מדבר', מסיק המחבר: "הרושם הכללי – כשל פרוזה אמנותית (...). התצליל המחורז 'מיסטטה – זימיאטה' אינו מספיק כדי להפוך טכסט לשיר. גם בפרוזה רגילה מופיעים מפעם לפעם תצלילים דומים."[12] אולם גישה מעין זו אל "האירגון החומרי המוחשי" של השיר היא צרה למדי – היא בוחנת רק את הטכסט הנתפס כ"כל מה שנכתב". העדרו המיקרי של מרכיב שבמיבנה המסוים הוא בלתי־אפשרי ואינו צפוי, ויש להשוותו להוצאתו של המרכיב המסוים שהיה בגדר ויתור על הריתמיות הקצובה בתקופה שלפני הופעת המערכת השירית – ולא לוויתור עליה אחר כך. המרכיב נדון מחוץ למיבנה

ולפונקציה, הסימן – מחוץ לרקע. עם גישה כזאת – אפשר, באמת, להשוות את ה־ vers libre לפרוזה.

הרבה יותר דיאלקטית נראית נקודת־מבטו של י. הראבאק במאמרו: "הערות על היחס ההדדי של שירה ופרוזה, במיוחד במה שמכונה צורות המעבר". י. הראבאק רואה את תפיסתה של שירה ופרוזה כבינום (דו־איבר) אופוזיציוני סטרוקטורלי (אגב, יש להעיר, שיחס מעין זה קיים בהחלט לא תמיד, כשם שלא תמיד ניתן להעביר חיץ בין המיבנה של הלשון הרגילה לבין פרוזה אמנותית, מה שהראבק אינו עושה). למרות שי. הראבאק, הממלא כאילו את חובתו כלפי הניסוח המסורתי, כותב על פרוזה כעל לשון "הקשורה רק בנורמות גרמטיות",[13] בהמשך הוא יוצא מן ההנחה שהתחושות האסתטיות בנות־זמננו של פרוזה ושירה מושפעות באופן הדדי, ואי־אפשר, לפיכך, לא לקחת בחשבון את האלמנטים החוץ־טכסטואליים של המיבנה האסתטי. באופן אחר לגמרי מציג י. הראבאק את בעית הגבול בין פרוזה לשירה. בהניחו שבתודעתו של הקורא המיבנה של השירה והמיבנה של הפרוזה הופרדו בצורה חדה, הוא כותב "על מיקרים שהגבול לא רק איננו מתחסל, אלא, להיפך, מקבל אקטואליות מירבית" (שם, עמוד 31). ובהמשך: "בכל שיש פחות יסודות, בתוך הצורה השירית, המבדילים שירה מפרוזה, יש להבחין ברור יותר שהמדובר לא בפרוזה אלא דווקא בשירה. מאידך גיסא, ביצירות הכתובות בצורה של השיר החופשי, שירים אחדים, המבודדים והתלושים מן הקונטכסט, יכולים להתקבל כפרוזה. דווקא כתוצאה מכך הגבול, הקיים בין השיר החופשי והפרוזה, צריך להיות מובלט בצורה חדה, ודווקא מפני זה דורש ה'שיר החופשי' קונסטרוקציה גראפית מיוחדת כדי להיות מובן כצורה של לשון שירית.[14]

וכך, המושג המטאפיסי "תחבולה" הוחלף במושג דיאלקטי "האלמנט הסטרוקטורלי והפונקציה שלו", והתפישה של הגבול בין שירה לפרוזה מתחילה להתקשר לא רק עם האלמנטים החיוביים, אלא גם עם האלמנטים השליליים של המיבנה.[15]

הפיסיקה המולקולרית בת־זמננו יודעת את המושג "חור", שהוא אינו זהה במשמעותו להיעדרות פשוטה של חומר. הרי זה היעדרה של המאטריה במצב הסטרוקטורלי. הרומז על נוכחותה. בתנאים אלה "החור" מתנהג בצורה גשמית עד כדי כך שניתן למדוד את משקלו, כמובן בגדלים שליליים. והפיסיקאים מדברים, בהתבססותם על חוקיות, על חורים "כבדים" ו"קלים". גם על חוקר־שירה להתחשב בתופעות דומות. והיוצא מכך הוא שהמושג "טכסט" הרבה יותר מסובך בשביל חוקר־שירה משהוא בשביל בלשן. אם להשוות אותו למושג "הנתון הריאלי של היצירה האמנותית" – הכרחי לקחת בחשבון גם "תחבולות־מינוס" – "החורים" "הכבדים" ו"הקלים" של המיבנה האמנותי. כדי לא לסטות להבא יותר מדי מן הטרמינולוגיה המקובלת, נתפוש את הטכסט כמשהו שגור – את מיכלול היחסים הסטרוקטורליים שמצאו את ביטוים הלינגוויסטי (הנוסחה "שמצאו את ביטוים הגראפי": אינה מתאימה, כי אינה "מכסה" את מושג הטכסט בפולקלור). ברם, עם גישה כזאת נצטרך, יחד עם הקונסטרוקציות והיחסים הפנים־טכסטואליים, להבליט את אלה החוץ־טכסטואליים כנושא למחקר מיוחד. החלק החוץ־טכסטואלי של המיבנה האמנותי מהווה מרכיב ריאלי בהחלט (לפעמים ניכר עד מאוד) של השלם האמנותי. כמובן, הוא מצטיין ביתר רופפות מזה של הטכסט, הוא נייד יותר. ברור, למשל, שלאנשים שלמדו את מאיאקובסקי על ספסל הלימודים והמקבלים את שירתו כנורמה אסתטית, החלק החוץ־טכסטואלי ביצירותיו נתפש בצורה אחרת לגמרי משהוא נתפש על־ידי המחבר עצמו ועל־ידי מאזיניו הראשונים. הטכסט (במובן הצר) שנוכח בפני קורא בן־זמננו של מאיאקובסקי הוכנס למיבנים כלליים ומסובכים חדשים. החלק החוץ־טכסטואלי של יצירותיו נוכח כאן בצורה מיוחדת. בהקשרים החוץ־טכסטואליים יש הרבה מן הסובייקטיבי המגיע לעיתים עד דרגת אינדיבידואלי־אישי, שכמעט לא ניתן לנתחו באמצעים המודרניים של מדע הספרות. אך לקשרים הללו נודעת חוקיות משלהם, המותנית מבחינה היסטורית וסוציאלית, ומצד המיכלול הסטרוקטורלי שלהם הם יכולים בהחלט לשמש כבר כעת נושא למחקר.

אנו נעיין להבא בקשרים חוץ־טכסטואליים רק באורח חלקי – מבחינת התיחסותם לטכסט. כערובה להצלחה המדעית ישמשו כאן הפרדה קפדנית בין הרמות והחיפוש אחרי קני־מידה ברורים של גבולות היכולת לניתוח מדעי מודרני.

כעדות לטובת המורכבות הגדולה יותר של הפרוזה בהשוואה לשירה משמשת בעיית הקושי ביצירת דגמי־כללים.[16] ברור לגמרי שהדגם השירי יצטיין ביתר מורכבות לעומת המורכבות הכלל־לשונית (השניה תיכלל בתוך הראשונה), אלא שברור לא פחות שלתבנת טקסט אמנותי פרוזאי – היא משימה קשה לאין־ערוך מאשר תיבנות טכסט שירי.

י. הראבאק צודק ללא ספק כשהוא, יחד עם חוקרי־שירה אחרים, למשל ב.וו טומשבסקי, מדגיש את חשיבותה של הגראפיקה כדי להבדיל בין שירה ופרוזה. הגראפיקה באה כאן לא כאמצעי טכני לחיזוק הטכסט, אלא כאות של אופי סטרוקטורלי, שבעיקבותיו "מחדירה" תודעתנו את הטכסט המוצע לה לתוך מיבנה חוץ־סטרוקטורלי מסוים. נותר רק להצטרף לי. הראבאק כשהוא כותב: "יכולים לטעון, למשל, שפ. פור או מ. גורקי כתבו אחדים משיריהם ברציפות גראפית (in continuo), אך במיקרים כאלה מדובר היה בשירים בצורתם המסורתית והיציבה, בשירים, הכוללים אלמנטים ריתמיים מובעים, מה שהוציא מכלל אפשרות את התערבותם בפרוזה.[17]

הערות

1 ב.וו. טומשבסקי, שיר ולשון, הכנס הבינלאומי הרביעי של חוקרי לשונות סלאביות. הרצאות. 2, 1958, עמ' 4; הודפס בספר: ב.וו. טומשבסקי, שיר ולשון, מ.– ל.– גוסליטאיזדאט, 1959, עמ' 10. עמדה זהה נוקט גם מ. יאנאקיב בספר המעניין ביותר מדע־השירה הבולגרי, סופיה, "מדע ואמנות", 1960, עמ' 1.

2 זיגמונט צ'רני, Le vers francais et son art structural, וורשה 1961.

3 אנו משתמשים במיקרה זה בחומר מן ההיסטוריה של הספרות הרוסית, אך באורח עקרוני מעניין אותנו כרגע לא הייחוד של ההתפתחות הלאומית־ספרותית, ואפילו לא הטיפולוגיה ההיסטורית שלה, אלא הבעיה התיאורטית של יחסי־הגומלין בין שירה לפרוזה.

4 מעניין שהביקורת בתקופתו של פושקין העריכה כהישג ממדרגה ראשונה בפרוזה של שנות ה־20 המוקדמות של המאה הי"ט את תולדות הממלכה הרוסית מאת קראמזין, מחקר בתיאוריה של המיסים מאת נ. טורגניב ומחקר בתיאוריה של פעילות פרטיזנית מאת ד. דווידוב.

5 יצירותיו (...) של קיריל טורובסקי, קייב, 1880, עמ' 60.

6 סיפורו של דניאל זאטוצ'ניק על פי נוסחאות של המאה השביעית והשמינית ועיבודן, ל. הוצאת האקדמיה למדעים של ס.ס.ס.ר 1932, עמ' 7.

7 כל כתבי א.ס. פושקין, כרך 11, הוצ. האקדמיה למדעים של ס.ס.ס.ר, עמ' 19.

8 כל כתבי ביילינסקי, כרך 6, הוצ. האקדמיה למדעים של ס.ס.ס.ר, עמ' 123.

9 ב.וו. טומשבסקי, שיר ולשון, (ראה הערה מס' 1 לעיל).

10 ב. אונבגאון, La versification russe, Paris 1958.

11 מ.יאנאקיב, מדע השירה הבולגרי, סופיה, "מדע ואמנות" 1960, עמ' 10.

12 שם, עמ' 214.

13 י. הראבאק בקובץ: פואטיקה, וורשה 1966.

14 שם, עמ' 245.

15 י. הראבאק: מבוא לתיאוריה של השיר, פראג 1970, עמ' 7 והמשך.

16 (בכתב יד): דגם־הכללים – כללים, שהקפדה עליהם מאפשרת ליצור טכסטים נכונים בלשון הנתונה. יצירת דגמי־הכללים בפואטיקה – אחת הבעיות הפולמוסיות במדע המודרני.

17 שם, שם.