

אמוץ גלעדי

לדובב את השפה

הרהורים על מהותן של קונוונציות

1

האם שפה יכולה לדבר בעצמה, מעצמה? האם לה עצמה יש דבר-מה לומר, היגד עצמאי כלשהו? האם אפשר לגרום לה לבטא? האם יש טעם להטות אוזן לדבר הזה? אנשי ה"אולפנא ליצירה פוטנציאלית", האוליפו, אינם מהססים להשיב על השאלה הזו בחיוב. נראה שאת הרברים הברורים ביותר בנושא אומר איש האוליפו ז'אן לֶסְקוֹר (Lescure): "כבר הזדמן לנו לחשוב שהשפה רוצה לדבר. אך אפשר גם לחשוב שהיא רוצה לשתוק. ואפשר לחשוב שהיא רוצה לדבר. אפשר לחשוב שהמילה רוצה לדבר. שיש בשפה סגולה של דיבור. שסגולה זו אצורה בשפה עצמה: לא באדם המשתמש בה. ייתכן, מן הסתם, שחושבים שאני הוא מי שרוצה לדבר. אך אותי לא מעניין שכך חושבים. יתר על כן, גם לא מעניין אותי שאני רוצה זאת. כלומר, אין לי עניין לדעת מדוע או כיצד אני רוצה לדבר. כל זה הוא בגדר רומנטיזם, פסיכולוגיה, חובבנות. אותי מעניין שהשפה עצמה – בעצמה, מעצמה – היא שרוצה לומר דבר-מה."

לפנינו אפוא אובייקטיביזציה מוחלטת של הלשון, ולפיכך גם של מעשה הכתיבה. הביטוי הסובייקטיבי מוקע כ"רומנטיזם, פסיכולוגיה, חובבנות" – ומונחים אלה מכוונים אל נכון נגד תפיסת היוצר הגאוני, ההרואי, הזוכה לחסדיה של השראה שמימית כלשהי. ואמנם, את התלות בכוח כה חמקמק דוחים חברי האוליפו מכול וכול: השפה, בעיניהם, היא מכלול אוטונומי של משמעויות, שצריך רק להיחקר, תוך ניצול מרבי של האפשרויות הגלומות בו. כך, למשל, הציטוט שלעיל לקוח מהטקסט "חילופים בפרט ובכלל של שירים מרובעים", ובו מוצגת ומודגמת שיטה לחילוף בין כל רכיבי של משפט נתון. המונח "שירים מרובעים" מתייחס ליישום המשוכלל ביותר של שיטה זו, שבוצע על ידי לסקור על ידי יצירת שירים בני ארבע מילים, שכל אחת מהן עשויה להתחלף בכל מילה אחרת.

טכניקה זו, כמו קונוונציות אוליפיאניות נוספות, היא ביטוי מובהק למגמה הפוסט-מודרניסטית השלטת בשדה הבלשנות, מגמה שהשפיעה רבות גם על הספרות, על הפילוסופיה ועל תחומי דעת נוספים: שחרור המסמן

הלשוני מתפקודו, כלומר: ניתוק המוסרות שכבלו אותו לתוכן מסומן כלשהו, והפיכת הסימן למושא חקירה בפני עצמו. מגמה זו נשענת על עבודותיו של הבלשן השווייצרי פרדינן דה-סוסיר (Saussure, 1857-1913), שחיבורו "קורס בכלשנות כללית"¹ (המבוסס על הרצאותיו באוניברסיטת ז'נווה, ופורסם אחרי מותו, ב-1916, על ידי תלמידיו) הציג תפיסה של מדע בלשני טהור, המנותק מהפילולוגיה המסורתית.

אנשי האוליפו מייצגים אפוא במובהק את העמדה השלטת במחשבת המחצית השנייה של המאה העשרים בכלל ובספרות הצרפתית בפרט. ואף על פי כן נמצאו לגישה זו כמה מתנגדים עיקשים: את האנטיתזה החריפה ביותר לגישה זו הציג כמדומה המסאי הרומני-צרפתי אמיל סיוראן (Cioran, 1911-1995). בקובץ האפוריזמים "סילוגיזמים של המרירות" (1952) הוא כותב: "המרדף אחר הסימן, שבא על חשבון הדבר המסומן; השפה הנתפסת כמטרה בפני עצמה, כמתחרה של ה'מציאות'; הבולמוס המילולי, אפילו אצל הפילוסופים; תחושת הצורך להתחדש במישור החיצוני – מאפייניה של ציוויליזציה שבה התחביר קודם למהות המוחלטת, והמדקדק קודם לחכם."

ואמנם, בעיני מיסטיקן מובהק ואנטי-רציונליסט קנאי כסיוראן, השפה כלל אינה ראויה לתשומת לב כזו: אין היא אלא מכשיר לקוי, ששומה על הסופר להיאבק בו ללא הרף כדי למסור דרכו ולו ברמז את המהות הראשונית, האל-לשונית, של הרוח ושל החומר. תפיסה זו מניחה כי כל תחומי הדעת נחותים מעיקרם, היות שהם מבוססים אך ורק על שיח: "הרבה לפני שנולדו הפיזיקה והפסיכולוגיה, הסבך פירק את החומר, והיגון – את הנשמה" (שם). המציאות, בעיני סיוראן, אינה אלא הכאוס – או ה"בלתי-אפשרי", כהגדרתו – ש"סבל" ו"יגון" הם שניים מכינוייהם של הכוחות האלימים הפועלים בו, לצד "עצב", "חרדה", "מצוקה", "הבלתי-נסבל" וה"מלנכוליה". אך חרף ניסיונו להתחקות אחר המציאות, השיח הנבנה על גבה נידון לתהליך תמידי של התפרקות ובנייה מחדש, ותהליך זה שולל ממנו, לדעת סיוראן, כל תוקף ממשי: "בסיכומו של חשבון, אין להוציא מכלל אפשרות, שמאחורי מראית העין אכן מסתתרת ממשות; ועם זאת, יהא זה מגוחך לשאוף לכך שהשפה תוכל למוסרה. מדוע אפוא להיטרד ברעה זו ולא באחרת, לסגת מפני הנדוש או הלא-נתפס, מפני הכורח לומר ולכתוב כל דבר שהוא? כל תבונה – ולו המזערית ביותר – היתה מחייבת אותנו להגן על כל התזות בעת ובעונה אחת, במין גיבוב של חיוך ושל הרס" (שם).

בעיני אנשי האוליפו, לעומת זאת, המסמן הלשוני אינו רק כשיר למסור את המהות, אלא הוא אף המהות עצמה: המציאות האובייקטיבית ביותר שבנמצא,

היא זו המתגלה במסמן עצמו ובשיח הנכנה באמצעותו. אין פלא שמיקוד מרב תשומת הלב ברכיבי השפה ובמגוון של אפשרויות הרכבתם, לווה אצלם בהזקקות לצורות ספרותיות מוגדרות היטב – הן קונוונציות מסורתיות והן קונוונציות שנוצרו כחלק מעבודתם. כדי להסביר את הצורך הזה באילושים צורניים, מציע מארק לַפְרָן (Lapprand), בספרו "פואטיקה של האוליפּו", את המשוואה הכמו-מתמטית הבאה: חסכנות + רוויה = אופטימיזציה. דהיינו, חתירה לביטוי מקסימלי, דרך מיצוי כל האפשרויות הנתונות במסגרת מגבלה מסוימת, שרירותית ככל שתהיה.

אכן, בעבור אנשי האוליפּו, פוטנציאל הביטוי טמון בהתמודדות אינטנסיבית ביותר עם התכתיב הפורמלי. יצירתו של ז'ורז' פרק, ממיסדי החבורה, מספקת לכך דוגמאות בשפע: המפורסמת מביניהן היא כמדומה הרומן הליפוגרמי "ההיעלמות" (1969), שבו חותר פרק למיצוי האפשרויות לכתיבה ללא האות e – השכיחה באותיות האלפבית הצרפתי. צורה נוספת המכתיבה צמצום מחמיר היא הפלינדרום, טקסט שניתן להיקרא באותה צורה משני הכיוונים, מימין לשמאל ומשמאל לימין: למשל, "ברק טעם מעט קרב". בפלינדרום שחיבר ב-1969, חתר ז'ורז' פרק למיצוי עילאי של כל מה שמגבלה זו אינה שוללת פורמלית, דהיינו: של מה שהיא מחייבת – על דרך האלימינציה – לומר (בדיוק במובן של חיוביות, כלומר: של מתן תוקף חיובי לכל מה שמצליח – חרף האיסור, ה"צנזורה" הפורמלית – לבוא לכלל ניסוח). וכך הוא מגיע לאופטימיזציה מעוררת השתאות של יותר מחמשת אלפים אותיות.

ובכל זאת, מדוע להשקיע אנרגייה יצירתית רבה כל כך בקונוונציה שרירותית כזו? שהרי בניגוד לפלינדרום הימני-בינימי, שלשלמותו הפורמלית יוחסו איכויות מיסטיות, מאמציו של פרק ממוקדים כל כולם ברובד הלשוני עצמו, בצבירה של מרב הצירופים המילוליים האפשריים במסגרת מגבילה זו. מדוע אפוא להידרש מרצון לתכתיבים כה נוקשים? ועל אחת כמה וכמה לאחר שכל המגבלות הפורמליות כבר הוסרו, ובפני הסופר נפתחה הדרך לביטוי חופשי מכל אילוץ צורני נתון מראש?

יחסם של אנשי אוליפּו לאקספרימנטים המודרניסטיים בספרות דומה לעמדת המלחינים הסריאליסטים ביחס להמצאות הא-טונאליות שקדמו ליצירתם שלהם: מלחינים אלה דחו לא רק את המוזיקה הטונאלית, אלא אף את שלילתה של מוזיקה זו על בסיס חופשי, והתעקשו לנסח מערכת כללים מחמירה עוד יותר מן המערכת המסורתית שביקשו לבטל. שום מקום לא נותר אצלם ליד המקרה, וכל הפרמטרים המעורבים בתהליך ההלחנה הוכפפו לאילוץ הפורמלי של עריכה סדרתית: אם קודמיהם סידרו את שנים-

עשר חצאי הטונים של האוקטבה בשורה פחות או יותר שרירותית, שהמלחין מחויב למצותה במלואה בטרם יחזור על צליל כלשהו מתוכה, הרי שהמלחינים הקריאליסטים צעדו צעד נוסף, ויישמו את העיקרון הזה גם בנוגע לערכים של משך הצליל, עוצמתו, צורת הפקתו וכו'. השיטה הטונאלית המסורתית, שהושתתה על יחסים היררכיים בין צלילי הסולם, הוחלפה אפוא במערכת הנתונה כל כולה למרות המלחין. גם כאן מתגלה פרדוקס האילוץ המשחרר: לשם השגת תוצר רצוני ככל האפשר, שלא ייווצק בעל כורחו לתוך סכמות נתונות ותלויות תרבות, נדרשת הגדרה עצמאית של כל הליכי היצירה, כלומר: בחירה במערך של כללים חדשים, מחמירים עוד יותר מהקודמים; שכן, דווקא הכללים החדשים הללו טומנים בחובם מידה רבה יותר של גמישות.

משום כך התעקשו סופרי האוליפו לרכוש לעצמם כלים אימפרסונליים, שישחררו את עבודתם מהתלות בהשראה (אף שכמובן לא התכחשו לערכן של יצירות שנכתבו ללא שימוש בקונוונציות כאלה). במחקרים הרבים שהקדישו ליצירות ספרותיות, מכל הסוגים והסוגות, הם ביקשו בראש ובראשונה לאתר דפוסים הניתנים לשימוש מחודש. פרנסואה לֶה לִיוֹנֶה (Le Lionnais) ביצע למשל עבודת סיווג מדוקדקת להפליא של הרומן הבלשי ("סטרוקטורות הרומן הבלשי: 'מיהו האשם?"), ובחן את האפשרויות השונות להגדרת זהותו של האֵשֶׁם X. אפשרויות אלה מסתעפות לתת-קטגוריות שונות, שאף הן מסתעפות בתורן, וכן הלאה. כך, לדוגמה, קטגוריה B: "X לא יוכר אלא לקראת הסוף"; 1.B שמו של X מוזכר על כריכת הרומן; $Xa.1.B =$ המחבר (שאינו המספר) וכו'.

2

העניין הרפלקסיבי שהטקסטים האוליפיאניים בכלל, ויצירותיו של ז'ורז' פרק בפרט, מגלים בצפונות השפה, כלומר: במעשה הכתיבה עצמו, מאפשר אולי לאפיינם כ"משחקי מילים"; זאת לא כדי לפטור אותם כשעשוע אינטלקטואלי עקר, אלא דווקא על מנת לנסות ולפרשם לאור המשמעות העמוקה שמייחס פרויד למונח זה: בחיבורו "חידוד הלשון וזיקתו ללא-מודע" (1905), טוען פרויד כי משחקי המילים למיניהם טומנים בחובם את המנגנון הלא-מודע, שעליו נשענת השפה כולה. ממש כמו בנוסחתו של לֶפֶרן שנזכרה לעיל, פרויד מדגיש שהעונג, כלומר: הסיפוק המוסב על ידי ההיגד האופטימלי, נובע מריכוז אמצעי הביטוי במסגרת חסכונית: כך מתאפשר לנו לסלק עכבות ולומר דבר-מה שאין לבטאו ישירות, מחמת הצנזורה העצמית שמכוונן בנו תהליך החינוך. לשם כך עומדות לרשותנו כמה טכניקות, הנסמכות על הליך של עיבוי או של

דחיסה. אחת הדוגמאות שמביא לכך פרויד, ממחישה את השימוש באותה המילה הן כיחידה והן כצירוף הברות: עקיצה שהופנתה לבחור אדמוני, אחד מצאצאיו של הפילוסוף ז'אן-ז'אק רוסו, ניצלה את הדמיון הצלילי בין שם משפחתו לבין המילים sot-roux, שפירושו בצרפתית "אדמוני" ו"שוטה".

אך הצלחתו של חידוד לשון כזה אינה מסתכמת בעקיצת הנמען באופן מרומוז, תוך הימנעות מפגיעה מפורשת; שהרי הליך העיבוי עוקף עכבה בסיסית עוד יותר: אם בשלבים המוקדמים של רכישת היכולת המילולית מצרף הילד להנאתו הברות שונות לשם האפקט הצלילי שלהן בלבד, הרי שבהמשך תכפיף הצנזורה העצמית שלו את הצירופים הללו להליך של כינון משמעות. חידוד הלשון מאפשר לנו אפוא לשוב ולהתענג על אותה איכות ראשונית של השפה.

ובאופן דומה, גם הטכניקות של ז'ורז' פרק מכוונות למציאת איזו איכות ראשונית, שהושלכה אל מחוץ לתחום המילולי. דוגמה בולטת לכך מספק מחזור בן שבעה-עשר שירים הקרוי "הגדר". את השירים הללו כתב פרק בעקבות הריסת רחוב וילן בשכונת בלוויל שבפריז, שבו התגורר עד גיל שש. המהדורה הראשונה של "הגדר" (1976) אף לוותה בשבעה-עשר תצלומים של הרחוב לפני הריסתו. לדידו של הסופר, מחיקה זו של מרחב הילדות התבצעה על גבי המחיקה הקודמת של שורשיו, עם התייתמותו בגיל רך משני הוריו שנספו במלחמת העולם השנייה. אכן, קשה להעלות על הדעת כיטוי הולם למחיקה כפולה כזו, על כל הסמליות הכרוכה בהיעלמותו הפיזית של המבנה. אך נראה שדרווקא ניסיון לביטוי חופשי, מתפרץ, עלול היה להוביל לסכנה של חילול קודש, של היסחפות בבלי דעת לסכמות ליריות או רטוריות, שמא אף לכתובה אוטומטית במקצת. ומכך ביקש פרק – בכל מחיר – להימנע.



ז'ורז' פרק, 1936-1982

המינוח הפסיכואנליטי מתגלה כהולם את ההקשר, שהרי הסופר למעשה מצנזר את עצמו מתוך החשש להפיק אמירה חסרת תוקף. כדי להיחלץ מהמלכוד של אמירת דברים בעלמא, עליו "לשחק" בקודים שמעמידה לרשותו השפה עצמה, בצירופים השונים של הפאזל המילולי, המקבלים תוקף אובייקטיבי מתוך עצם יכולתם להתחבר זה לזה. ב"הגדר" משתמש אפוא פרק בשיטת ההטרורגרמה, הדומה לטכניקה הסריאלית במוזיקה: בדומה לטכניקה הסריאלית, המבוססת על סדרות של גובהי צליל ופרמטרים הלחנתיים נוספים, ההטרורגרמה מציבה ביסוד השיר סדרת אותיות, המופיעה שוב ושוב במלואה, ככל פעם בסדר שונה. לפי כלליה המחמירים של שיטה זו, אין לחזור על אות כלשהי בטרם תמוצעה הסדרה כולה.

שירי "הגדר" מבוססים על סדרה של אחת-עשרה האותיות הנפוצות ביותר בשפה הצרפתית: u, t, s, r, o, n, l, i, e, c, a. עם זאת, לכל וריאנט של הסדרה מצרף ז'ורז' פרק אות נוספת מתוך שש-עשרה האותיות הנותרות: הבחירה החופשית באות הנוספת מקלה עליו את ההתמודדות עם המבנים התחביריים של השיר, שנוצרו בהשפעת האילוץ הטכני. במהדורה הראשונה, שבה הופיעו לצד השירים עצמם גם הסדרות במצבן הגולמי, סומנה האות השתים-עשרה כ"ג'וקר". מונח זה ממחיש היטב את התפיסה המשחקית של פרק, המכירה אמנם בחירויות מיוחדות, כל עוד הללו נתונות במסגרת כללי המשחק.

במהדורה השנייה (1980), הסדרות הגולמיות אינן מופיעות עוד. השירים, שחלוקתם לשורות ממילא אינה חופפת להופעות הסדרה, נקראים אפוא כתוצר מוגמר, שלב סופי בתהליך שנוכל לסכמו כך: (1) השלכה אל החוץ-לשוני (בדומה להרחקה אל הלא-מודע) מכוח צנזורה עצמית; (2) דחיסת המודחק לתוך קודים לשוניים: הגדר הסמלית, המכתרת את החלל-זמן המחוק של הילדות, באה לידי נוכחות לכל אורך הטקסט, אם בגלוי ואם בחשאי, שהרי הסדרה ההטרורגרמית טומנת בחובה את המילה "גדר" (clôture); (3) מיצוי אפשרויות ה"משחק" בקודים הללו, על פי ההיגיון הפנימי שלהם (כפי שהילד הקטן משחק בהברות על פי קוהרנטיות פרטית משלו, שהיא צלילית גרדא), מתוך כוונה להפיק מהם עוצמה מרבית של ביטוי (מה שפרויד מכנה "עונג").

כדי להמחיש עד כמה הדבר עולה יפה אצל פרק, אביא כאן תרגום מילולי של אחד משירי "הגדר". ודאי, בכך יינטל ממנו המסד הטכני, המכונן את האחידות הצלילית של מחזור השירים כולו. אך ההתמקדות ברפרנציאליות הטהורה עשויה דווקא להמחיש את הלכידות הפנימית של מובנו. ואמנם,

לקריאה כזו כיוון כמדומה ז'ורז' פרק עצמו, כאשר החליט להשמיט מהמהדורה השנייה את הסכמות ההטרורגרמיות:

גדר. / קצה. / אף קֶתב. / מותה לא דואג. / הגירוש מתווה את קוו,
/ רץ עלייך, מחתרתית. / להשעינה על הקרקע הלחוצה, / על הזרם
המסומן ברישום הקרקעות הנאות / בו תכריך נולד גוף.

השפה האנושית היא גילוייה המובהק ביותר של רוח האדם: סוגים אחרים של ייצוגים, פלסטיים למשל, כרוכים בהכרח בהיבט חומרי, כלומר ממשי, ואילו את המסמן הלשוני אפשר לנתק לחלוטין מזיקה למסומן כלשהו (מלבד אולי במקרים של אונומטופיאה). כפי שניכר היטב בשיר זה, המבע רב-העוצמה שבפניית המשורר אל אִמו נותר תחום כל כולו בגבולותיה המחושבים של פואטיקה מינימליסטית, שלמרות קדרותה, מבטאת גם סוג של הומניזם אופטימי: כנגד הסירוב לומר מפורשות את החורבן המתוסס על הכיליון – שהוא מעשה ידי אדם – מתייצבת האמונה באפשרויות הביטוי הצפונות במבנה של השפה עצמה, מהות הרוח האנושית שיש רק לדובבה.

3

"ההיסטוריה תשפוט שהאוליפו משחררת את האדם ממחלות הילדות של איש הספרות, ומחזירה לאיש הספרות את החירות האמתית, הנעוצה בכך שהוא מפעיל את 'נהייתו הנלהבת אחר המכשול' (בודלר, כמובן), ומוצא בעולם עצמו את מקפצת פעולתו." דבריו אלה של ז'אן לסקור, הלקוחים מהטקסט "היסטוריה קטנה של האוליפו", שבים ומדגישים את האובייקטיביזציה המוחלטת שהוא מייעד למעשה הכתיבה: פוטנציאל היצירה (כלומר, חירותו של היוצר) אינו טמון במושא, כי אם בעולם האובייקטיבי שאינו אלא השפה עצמה (הממשות הוודאית היחידה). אלא שלסקור מרחיק לכת הרבה יותר מבודלר: הוא הופך את הממד האימפרסונלי, את המכשול, למטרה בפני עצמה, ואף למטרה עיקרית.

על פי התפיסה הקלסיציסטית, המכשול מתפקד כאיבר חיוני במשוואה של מעשה היצירה, משוואה שבבסיסה תמיד מונחת התמודדות עם צורות אימפרסונליות: רק דרך מאבק זה יוכל ביטויה האופטימלי של החוויה הסובייקטיבית לקרום עור וגידים; וכשם שאין לקונווציות קיום עצמאי, מופשט, ללא קשר לתכנים שיצקו בהן ולמניפולציות שביצעו בהן דורות של יוצרים, כך גם לא ייתכן מבע טהור לגמרי, נטול משקל-נגד אימפרסונלי.

עם זאת, מתפיסה זו עדיין רחוקה הדרך לחזון האוטומטיזציה של היצירה; שהרי לסקור רואה לנגד עיניו לא רק חזרה לזמנים רחוקים, שבהם האמן היה בראש ובראשונה אומן – ולפיכך לא נהנה מפולחן הגאונים שהתבסס בימי הביניים (למשל, סביב דמותו של המלחין הצרפתי ג'וסף דה מאשו במאה הארבע-עשרה) – אלא ביטול מוחלט של ההבדל בין אמנות לאומנות, ואף בין אמנות לטכנאות: מטרתו היא הפיכת היצירה לפעולת ייצור סדירה וקבועה, שכלל אינה מותנה בתהפוכות ההשראה, אלא נובעת מעיבודו של חומר הגלם בעזרת אָזמל הקונוונציוני. האמן אינו בורא דבר, אלא רק מבליט היבט מסוים של החומר.

יש להודות שהניסיון האקסצנטרי הזה לסילוק גמור של הסובייקט ממעשה היצירה נוטה להתגלות כחסר תוחלת כשלעצמו; אך האובייקטיביזציה מתבררת דווקא כמועילה כבואה למלא חלל שנפער בדברי הסובייקט: במקרה כזה, המנגנונים האימפרסונליים אכן עשויים לסייע לו לנסח את הגרעין האל־לשוני של חווייתו; והלא בדיוק לשם כך ראוי לטרוח ולהפעילם מלכתחילה – על מנת לדובב את השפה, כדי שזו, בתורה, תשוב ותדובב את הסובייקט. ואמנם, אפשר להתוות קו גבול ברור למדי, בעבודות האוליפו, בין מבנים העשויים לדובב בעקיפין את הסובייקט, כגון ההטרורגמה, לבין מבנים אחרים שרק גורמים לשפה לפטפט. עם אלה הייתי מונה למשל את שיטת ש' + 7, מבנה שבו "מחליפים את כל שמות העצם הכלולים בטקסט כלשהו בשם העצם השביעי הבא אחריהם במילון נתון", כהגדרתו של ז'אן לסקור, אבי השיטה. הנוסחה "שם עצם + 7", היא רק אחת הצורות האפשריות של שיטה זו, ולסקור מציע ליישם אותה גם ברכיבים דקדוקיים נוספים, ולחלופין לשנות את גודל המרווח המילוני בין המילה המקורית לבין תחליפה.

תרגיל זה עשוי להניב תוצאות משעשעות, אסתטיות, ואף להבליט היבטים סמויים של הטקסט הנתון: שהרי הטקסט המוחלף הוא אל נכון התוכן היחידאי והסובייקטיבי, הוא הבחירה הרעיונית והסגנונית שבאמצעותה טובע המחבר את חותמו בשפה. שיטה זו, השומרת על השלד הדקדוקי של היצירה המקורית, מאפשרת לחשוף ולהעמיד באור חדש, בדרך כלל אירוני, את המוסכמות הרטוריות האופייניות לסוג כתיבה מסוים. ואכן, מוסכמות אלה עוברות בשיטת ש' + 7 הזחה מפתיעה. עם זאת, שיטה זו אינה יכולה להיות בעלת ערך אמנותי אמתי, שכן מרגע שהונחו כל הפרמטרים למניפולציה המילונית, תפקיד הסופר מצטמצם לכדי טכנאות של ממש. אמנם, אפשר לטעון שתפקידו האמנותי של המחבר מתבטא בבחירת הפרמטרים, אולי אף תוך התחשבות, מלכתחילה, בטיב הטקסט המיועד; אך ככל שיותאמו הפרמטרים לטקסט,

ממילא תטושטש האובייקטיביות של ההליך, ומהותו החד-פעמית של ההיגד הסובייקטיבי תוטעם מחדש.

4

חתירה אובססיבית כזו לאובייקטיביזציה, לאוטומטיזציה, למכניות, למלאכותיות גמורה, לרצונויות מוחלטת, לתיעוש של האינטלקט, משקפת למעשה חזון אוטופי, אפילו משיחי, הנשען על חרדה אפוקליפטית. תפיסה זו גורסת במשתמע שהדרך שבה הלך המין האנושי עד המאה העשרים הובילה אותו אל סף האברון המוחלט, וסיכויו האחרון לשרוד תלוי כעת ביכולתו להיעשות אדון לגורלו. לאחרונה הזדמן לי להתוודע לספר שביטא את החרדה הזו בעוצמה מסחררת כעשרים שנה לפני ייסוד האוליפו: "גוג" (1939), מאת הסופר האיטלקי ג'ובאני פּפּיני (Papini, 1881-1956). בפתח הדבר בודה פפיני עלילת מסגרת על מחבר הטקסטים הקצרים המרכיבים את הספר, שהפקיד אותם כביכול בידיו. אנו למדים ששמו המלא של מחבר זה היה כנראה גוגינס, אך הזיקה המקראית של הקיצור "גוג" מצאה חן בעיניו. הוא נולד בהוואי, התחיל את דרכו כעוזר טבח על סיפונה של אוניית קיטור וחי חיי נדודים ועוני, עד שיום אחד, בדרך מסתורית, עלה בידו להשיג כמה אלפי דולרים. באורח פנטסטי עוד יותר הצליח גוג להגדיל בתוך זמן קצר את הונו לממדים דמיוניים ולהפוך בסוף מלחמת העולם הראשונה לאחד האנשים העשירים בתבל. ב-1920 הוא פרש מעסקיו, ובעזרת הונו העצום התמסר למאניה של ניסויים אקסטרונגטיים ומפגשים יוצאי דופן.

בכל התנסויותיו ניכרת נטייתו של גוג להתנגד למראית העין, לסדר הדברים הרגיל, ולהיטותו אחר המלאכותי אינה יודעת שובעה. הקטע "נקמה", למשל, מספר כיצד הובילה אותו תאוה זו להיפוך פרדוקסלי של תופעת האורבניזציה המודרנית: כדי לנקום את נקמתו של הטבע הפראי ולהיפרע מן העיר המודרנית, מימש גוג תוכנית גרנדיוזית: הוא רכש רובע שלם בלב העיר ניו-יורק, הרס אותו עד היסוד, הקיף אותו חומות, וביניהן הקים לעצמו שמורת טבע פרטית. בכך מציע גוג נוסחה לייצור שהוא אוטומטי במהותו ותעשייתי בפוטנצייה, לְדָבֵר שלכאורה הוא בלתי אפשרי לחלוטין, אך למעשה הוא בר מימוש אם אך חוברים לכוח הרצון גם המשאבים הדרושים: "בלב לכה של עיר גאוותנית וקולוסלית, הענקתי לעצמי את הדבר, שמבחינת האדם המודרני, הוא פריט המותרות האמתי ויקר הערך ביותר: הבידוד והדרממה."

עושרו המופלג של גוג מאפשר לו להיפגש פנים אל פנים עם אישים דגולים,

וביניהם מהטמה גנדי, אלברט איינשטיין וג'ורג' ברנרד שו. במהלך פגישה בלונדון עם סר ג'יימס ג'ורג' פרייזר זוכות השקפותיו של גוג לחיזוק חשוב: השיחה נסבה סביב נושא המאגיה, והאנתרופולוג הידוע מדגיש את מעמדה של זו ביסוד כל צורות החשיבה האנושיות, כולל אלה של המדע המודרני – כלומר, האובייקטיביות ביותר: היסוד האירציונלי המהותי, הסובייקטיבי מטבעו, של רוח האדם, אותו יסוד שהמאגיה היא ביטוי המובהק, הוא הנתפס כאב־טיפוס או כאקסיומה, שעל פיהם נבנים הליכי ההנמקה הרציונליים ביותר. בקטע אחר, "ההיסטוריה המהופכת", זוכה השקפת עולמו של גוג לאישוש נוסף, הפעם מצד היסטוריון אירי, המסביר לו שאובייקטיביזציה מקסימלית של הידע ההיסטורי תניח, במקום התקדמות מן העבר הרחוק אל הקרוב, דווקא הליכה מן הקרוב ביותר בזמן – כלומר, מן המוכר והידוע ביותר אל הרחוק ביותר. שכן, "האירועים מתבארים ומקבלים את משקלם האמתי רק אחרי עשרות שנים, ולעתים אפילו רק אחרי מאות". האחרית מבהירה את הראשית: משמעותו האמתית של האירוע, שברגע התרחשותו אין לשערה במלואה, מתבהרת רק לאור תוצאותיו.

האין זו גם השקפתו של ז'ורז' פרק? מצוקתו של הסופר המודרני, לפי תפיסה זו – כמו אסונו של האדם המודרני בכלל, על פי גוג – נובעת מכך שעד כה הוא הניח לעצמו להיגרר אחר חזותם המתעתעת של הדברים: במקום ללכת מהסיבה אל התוצאה, כמנהגו עד כה, היה עליו להתקדם בסדר ההפוך, היחיד שעשוי לאפשר לו להתחקות אחר המהות הראשונית. היפוך כזה פירושו הליכה מן השפה (התוצאה, האובייקט) אל הכותב (הגורם, הסובייקט), במקום להתקדם לפי סדר הדברים המקובל: פרק בוחר את ההכללה כנקודת מוצא, שממנה הוא מגיע אל הגרעין היחידאי ביותר; מהמבנים האימפרסונליים והמדויקים ביותר, כגון ההטרואגרמה – מבנים שבהפעלתם הוא שולט ללא מצרים – מתקדם ז'ורז' פרק אל לב לבה של החוויה הסובייקטיבית, של המהות המסתורית ביותר והקשה ביותר לפיצוח. גדולתו נעוצה בנוסח המיוחד שבו יישם את התפיסה האוליפיאנית של דיכוב השפה: חתירתו לאובייקטיביזציה של מעשה הכתיבה לא הסתיימה באוטומטיזציה מוחלטת. הוא לא התפתה לחתור לסילוקו השרירותי של הסובייקט, כמו במקרה של שיטת ש' + 7, אלא רק להיפוכו של סדר הדברים, היפוך שבאופן פרדוקסלי מפגיש את שני הקטבים: האובייקטיביזציה המרבית מתאחדת אצלו עם סובייקטיביזציה מרבית. ודווקא השפה – אותו תוצר סובייקטיבי טהור, באשר כמעט ואין הוא תלוי במציאות החיצונית – נהפכת לדידו לממשות האובייקטיבית ביותר. אשר לאוטומטיזציה המוחלטת של מעשה הכתיבה, נראה שפניו מתווה

מראש קריקטורה שלה, בקטע הקרוי "תעשיית השירה" שפָּלוּל בספרו: גוג, המתגעגע לעולם העסקים, מתפתה להקים לו תעשייה קטנה:

"רציתי שתהיה זו תעשייה חדשה לחלוטין, ושלא תדרוש הון גדול מדי. ואז חשבתי על השירה. אמנם, סוג זה של אופיום מילולי, הניתן במינון נמוך ובשורות מדודות, אינו מצרך ראשוני בחיוניותו, אך עובדה היא שאנשים רבים אינם מצליחים לוותר עליו. עם זאת, איש לא חשב 'לארגן' באופן רציונלי את ייצור החרוזים, שזנח תמיד לגחמות האנרכייה האינדיווידואלית. [...]

"ידעתי שלצורך יוזמה חדשה זו יהיה עלי לפנות ל-skilled workers; אך מספרם של אלה רב מאוד, בעיקר באירופה. התחלתי לחפש אחריהם סחור סחור. הבחנתי שכבר לִמְן ההצעות הראשונות הפגינו רבים מהם רתיעה מוזרה מהרעיון של עבודה סדירה בשירותו של מנהל תעשייה. מלבד זאת, לא היה צורך ליצור אוסף גדול במיוחד שלהם, מכיוון שמדובר היה בהתנסות פשוטה, ללא מטרת רווח. לבסוף עלה בידי לגייס חמישה מהם, כולם למעַט אחד צעירים וחסידים האסכולות המודרניות ביותר.

"שיכנתי את הקורפורציה הקטנה שלי בחווילתי שבפלורידה, עם שני משרתים כושים ושתי קלדניות; הקמתי סדנת טיפוגרפיה קטנה וחיכיתי לפרות הראשונים של יוזמתי. לחמשת המשוררים הובטחו מגורים, מזון ושירות; הם נהנו ממענק חודשי קטן והיו זכאים לאחוז נמוך מהרווחים האפשריים. החוזה נחתם למשך שנה אחת, אך הוא היה בר חידוש לפרק זמן זהה."

יוזמה זו, שההיגיון שמאחוריה נראה כהפרזה גרוטסקית של חזונו של ז'אן לסקור, מסתיימת בכישלון קולוסלי: הניסיון לייצור תעשייתי של שירה מתברר כחסר תוחלת, מאותה נקודת מבט תועלתנית שהגתה אותו: "[...] בסוף השנה פיטרתי את הצוות כולו, כולל המשוררים. בפעם הראשונה בחיי חָסְרָה לי באופן מביש טביעת עין בעסקים. ואני מתחיל להבין מדוע רצה אפלטון הזקן לגרש את המשוררים מהרפובליקה שלו. העסק הזה גרם לי להפסד של שבעים ושניים אלף דולר טבין ותקילין."

1 ספרו של סוסיר ראה אור בעברית בהוצאת "רסלינג" (פרדיננד דה-סוסיר, "קורס בבלשנות כללית", תל-אביב 2005, מצרפתית: אבנר להב).