סגנון

עילי ראונר

אין מחשבה על הפוליטי שאינה עוברת דרך שיח או טקסט. אין אקט פוליטי שאינו מחווה סימן, שאינו עושה שימוש בשפה. כתב עת לקסיקלי למחשבה פוליטית מורכב מיסודו מעבודה בשפה, מפעולה של כתיבה. כל אחד מן הערכים הנכללים בו הוא מלאכת הרכבה לשונית המציבה כללים מוצהרים או סמויים, נענית לתביעות חיצוניות של ז'אנר, אך גם קשובה לנחיצות היצירתית ולהכרעות פנימיות. בהיותו מלאכת הרכבה לשונית, הלקסיקון על מכלול ערכיו יוצר משטח של דימויים וסימנים שעליו מושתת הדיון הרעיוני.

מאמרו של עדי אופיר בגיליון השני של **מפתח** מבקש להציב מחדש את התנאים והאפשרויות לחשיבה מהותנית של ה"פוליטי" בתור "המונח הכללי ביותר בפילוסופיה הפוליטית". גם אם עבודת ההגדרה המחודשת של ה"פוליטי" אינה מבקשת לזהות את המושג עם תחום אנושי מובחן, היא בכל זאת מציבה אותו כחלק ממערך של מושגים ההולמים את המרחב ואת מסורת השיח של הדיון בפוליטי, דוגמת "שלטון", "משטר", "שליטה", "מיסוד חברתי" וכיוצא באלה. ההיענות לשאלה "מהו פוליטי?" היא סיבת הקיום המפורשת של המפעל הכולל של הלקסיקון, וככזו עליה להישמע בהכרח בכל אחד מערכיו. מנגד, הצבתו של המושג "סגנון", כפי שינוסח להלן, באופק של המחשבה הפוליטית מבקשת להורות על הכללה מושגית הפוכה; הסגנון הוא מצע הנפרש מתחת לפני השטח של כל הגדרה של הפוליטי, או צל המוטל על פניה. בהקשר זה, השאלה "מהו סגנון" מניחה היענות אידיאלית או רדיקלית לבחינת הפוליטי בצורתו הלא-מפורשת ביותר. הסגנון נוכח בכל היגד פוליטי, בכל מעשה פוליטי או אירוע פוליטי, כל עוד הללו נהגים ומעוצבים בשפת סימנים כלשהי. נוכחותו של הסגנון אינה גלויה לעין; היא נעלמת מתחת לאמירה, מתחת למפגן או לפעולה הפוליטית העניינית, מיטשטשת בקרבו של הדבר שמיוחס לו אפיון פוליטי. אך למען האמת הסגנון הוא הכוח המתנה את הדבר הפוליטי, ואולי אף הכוח החותר תחתיו תוך כדי התנייתו. הגדרת הסגנון אינה מתמצה במשמעות האמירה אלא שואלת על מעשה האמירה. לסגנון אין מעורבות ישירה בתוכנם של ההיגדים הלקסיקליים כפי שהם מובאים למשל בכתב עת זה, אלא יש לו מעורבות כמוסה בפעולת ההגדה [énonciation] המעצבת את תוכן ההיגד [énoncé], במחוות ההבעה החושפת את תהליכי ייצור המשמעות של המאמר. הסגנון הוא המונח הכללי ביותר במחשבה הפוליטית, כל עוד הוא מצביע על התנועה החשאית והלא-מפורשת של השפה הפוליטית, כלומר כל עוד הוא אינו מציב כלל.

הגדרת הפוליטי של עדי אופיר תשמש אותנו כקו מנחה. במאמר כולל, אופיר מגדיר את הפוליטי כאקט פומבי שבו ההסדרה החברתית מוצבת כבעיה. "אפשר לומר שפוליטי הוא אפיון של קיום יחד שמציב את אופני הקיום המשותף כבעיה של רבים, שהשלטון הוא המכנה המשותף שלהם."[1] כל דבר או עניין המציב את השלטון כבעיה, קרי מערער על ההסדרה הממושכת של

עילי ראונר: אוניברסיטת בר-אילן, אוניברסיטת פריס 7 דידרו

יחסי הגומלין בין הרבים, מציב סייג בפני הסמכות האחראית להאחדה של המכנה המשותף החברתי, תובע להרחיב את תחומי החירויות לפעול אחרת, ובכך קוטע את הממד האוטומטי, את המובן מאליו של צורות השליטה ואופני ההישלטות של השלטון.

במונחיו של אופיר אפשר יהיה להגדיר את ה"סגנון" בתור **שפתו** של אותו עניין המציג את ההסדרה החברתית השלטת כבעייתית. במילים אחרות, ה"סגנון" יוצר פרובלמטיזציה של השפה שבה ההסדרה החברתית נהגית ומתעצבת. הסגנון יכול לערער על הסדרת אופני הקיום ועל יחסי הגומלין החברתיים בכללותם רק באמצעות הפעולה הלשונית שבהצבת השאלה, הסייג או הערעור על הסמכות הממסדת של השפה השלטת.

הסגנון שואל אפוא על **שפת** ההסדרה המשותפת. הוא מצביע על השימוש המוסדר בשפה, על המובן הלקסיקלי של הסימנים, על הקונוטציות ההיסטוריות של הסמלים, על המשמעויות של השיח, תוך כדי חשיפת תנאי הפעולה של השפה שבה הם נוצרים. הסגנון שואל על צדה הלא-מפורש של השפה בהיגד, במפגן או בפעולה הפוליטית. כך לדוגמה, הוא מבקש להסגיר את צורת הדיבור של נואם, הוא קשוב לאורח הופעתו וסדריו של מפגן, לשימוש באמצעים טכניים ולדפוסים המארגנים את דרכי הפעולה הפוליטיות. כל זאת מתוך ריסון מודע של השיפוט הפוליטי הענייני, הממהר לקבוע מה מידת הכפירה או ההכרה בסמכות של המיסוד החברתי על פי מה שנאמר או לא נאמר. אמנם אפשר היה להגדיר את הסגנון בזיקה לתולדותיה של אמנות הרטוריקה או לחקר העכשווי של אסטרטגיות דיסקורסיביות, אך אין זו ההבניה התיאורטית שנבחרה כאן. במאמר זה אבקש להציב בצד האלטרנטיבה הרטורית את הגדרת הסגנון, מתוך זיקה לתולדות הפואטיקה ולחקר תורת הספרות: להגדיר את הסגנון (Style) באמצעות תווי הדיו של הקולמוס (לטינית: Stilus),[2] לנסח את ערכו הפוליטי של הסגנון מתוך מחשבת הכתיבה הספרותית, במקום שבו השאלה על השימוש בשפה לשם הסדרת יחסי הגומלין בין הרבים מיתרגמת לכדי שאלה אונטולוגית על עצם הווייתה של השפה בכלל.

היצירה הספרותית היא המקום שבו הסגנון נקשר בַּהכרח ובַסינגולריות גם יחד. הסגנון מוגדר בה כמהות אמנותית בפני עצמה, והופך לצופן של שפה בעלת קיום הכרחי ויצירתיות ייחודית. הסגנון הוא תהליך ההיווצרות של האמירה הספרותית עצמה והאופן היחיד שבו היא יכולה להינתן. אם הספרות מוגדרת כאמנות לשונית, היא יכולה להציג את ההסדרה השלטת כבעייתית אך ורק באמצעות מערכי השפה – התחביר, המקצב, האינטונציה, המשלב הלשוני, האמצעים הפיגורטיביים – הניתנים לה כחומר ביד היוצר. היא עושה זאת מתוך שינוי של החושני ושל המדומה כאחד, באמצעות ההכרח והסינגולריות הלשונית שהיא יוצרת. הספרות תובעת הקשבה לשפה, וכתוצאה מכך שינוי של השפה שבה נאמר המכנה המשותף בין הרבים. לכן, כל עוד יצירה ספרותית מקבלת אפיון של מעשה פוליטי היא מוכרחה להיות גם מעשה סגנוני. באופן מהותי, הפוליטי של הספרות אמור להשתקע בתמיהה על השפה שבה היא כתובה, ולעיתים אף בתמיהה נוכח אפשרותה של השפה ככלל. ללא התמיהה הזאת יוגבל ערכה הספרותי של היצירה במידה ניכרת, וערכה הפוליטי יתגלה כארעי ומקומי בלבד.

מחשבת הכתיבה הספרותית מהווה אפוא תחום יסודי לבחינת הגדרתו של הסגנון בזיקה לפוליטי. ערכו הפוליטי של הסגנון לא ייחלץ כאן מן היחס הישיר של היצירה הספרותית למרחב הציבורי שבו היא מתהווה ולא מן היחס למרחב הציבורי העושה בה שימוש. לטענתי העניין בחשיבותה הפוליטית של הספרות אינו יכול שלא לעבור דרך תשומת הלב לעבודה הפנימית של היצירה הספרותית. לפיכך יש למקם את הדיון בתחומו של המרחב הספרותי ובכך לעמוד על כמה מן הסוגיות הכלליות המעסיקות את חקר הספרות: באיזו מידה הסגנון הוא גורם המייחד את השיח הספרותי? האם הכתיבה הספרותית תובעת מעשה סגנוני המבדיל אותה מתצורות כתיבה אחרות ומאמנויות אחרות? האם אפשר להגדיר את הספרות דרך מחשבת הסגנון שלה? באיזו מידה נסמך כוחה היצירתי של הספרות על הפעולה הסגנונית? וכיצד אפוא מתנה הסגנון את אופני הינתנותה הפוליטיים?

אין די בהנחה כי לספרות יש ערך פוליטי, סימבולי או גשמי. הערך הפוליטי אינו פוטר את הספרות מן העבודה האמנותית המקיימת אותה. יתרה מזו, פוליטי בספרות פירושו מחויבות לעבודה האמנותית של הספרות. ראשית, זוהי ההכרה בכך שלספרות יש עולם ומסורת, היסטוריה של אידיאות ופעולות אסתטיות שיש לתת עליהן את הדין. אם כן, הבנתו של המושג "סגנון" מחייבת קריאה חוזרת של תיאוריות ופרקטיקות של כתיבה לאורך ההיסטוריה של הספרות. עם זאת, יש להכיר בכך שמעשה ספרותי ראוי נעקר מכל תלות קודמת, ולו ברגע מהותי אחד מתוך יצירתו, ומופיע באופן אידיאי ללא כל עולם ומסורת. הספרות יוצרת שפה חדשה שטרם נשמעה כמותה, ומשום כך גלומה בה הבטחה לעולם אחר ולמסורת אחרת. **הסגנון הוא כתיבה חדשה** באופן מהותי, כתיבה המשמרת את יכולותיה להתחדש, במיוחד כאשר היא נקראת מחדש ללא הכותב שלה, מפני שהיא טומנת בחובה את מה שעדיין אינו מחוור ואינו ממוסד בשפה, מעין וירטואליות לשונית המאפשרת ריבוי של דרכי הבנה ומימוש. אי לכך, השאלה "מהו סגנון?" תתפרש כאן באופן מהותי מתוך בחינת השאלה: כיצד הספרות יוצרת פנטזמה לשונית מסוכנת, בדיה לשונית לא-פתורה, המביאה לטלטלה בשפתו של הפרט? כיצד הסגנון מחדיר בחשאי לשפתו של הפרט יכולת התנגדות ואפשרות לעמידות? כיצד ניתוקו של המעשה הפואטי מכל מסורת מציב בשפתו של הפרט את החופש להרגיש, לראות ולפעול אחרת, וכתוצאה מכך הופך בעקיפין להיות מעורב בכינון העולם המדומה והחושני של כל הַסְדרה חברתית ומוסד שיש בו חוק?

הפוליטי של הסגנון מנוסח אפוא מעל לכל כמחויבות לכוחה היצירתי של הספרות: כתיבה חדשה הנובעת תמיד מתוך קריאה חוזרת, מהלך היסטורי שיש לחלץ ממנו טענות מהותניות על מעשה הכתיבה. זהו הקו המנחה את מלאכת ההמשגה של הסגנון מתוך מחשבת הכתיבה הספרותית, במטרה לסמן את שלל הקשריו וביטוייו הפוליטיים.

הנחות יסוד: הסגנון הוא המעשה הפוליטי של הספרות

אפתח בהנחות היסוד העיקריות של המאמר. ראשית, המושג סגנון [Style] ייבחן כאן לא בכללותו אלא בהקשר הספרותי שלו: בתור גורם פואטי אינהרנטי ליצירה הספרותית. הסגנון ייבחן כאן כגורם פואטי לא-מפורש, המגדיר את הספרות כאמנות של השפה, ומייעד את האמן ליצור בשפה פעולות דימוי ואופני ביטוי ייחודיים, העומדים בפני עצמם ויוצרים הוויה יצירתית לשונית.[3]

באמצעות ההגדרה הראשונית הזאת אבקש לטעון שלוש טענות מרכזיות: הראשונה, כי במידה שליצירה הספרותית יש ערך פוליטי הוא כרוך בהכרח בסגנון של היצירה. הסגנון הוא המעשה הפוליטי של הספרות, הוא בבחינת ערעור יצירתי על השפה שבה ההסדרה החברתית נהגית ומתעצבת. הסגנון הוא האופן שבו הכתיבה הספרותית נעשית אקט פוליטי, האופן שבו הספרות יכולה לחולל מתוך עצמה מעשה פוליטי; מכאן, הטענה השנייה: מכיוון שהסגנון הוא בעיקרו מרכיב פואטי פנימי ליצירה הספרותית, הוא לא מגיב במישרין לשפה הנהוגה במרחב הציבורי ואינו מעורר באופן ישיר שאלות על הפונקציה הספרותית המוצהרת במרחב הציבורי. להפך, הסגנון מורה שלספרות אין פונקציה מיידית במרחב הציבורי. הסגנון מונע מן הכתיבה הספרותית להיות פעולה בעולם; ולפיכך הטענה השלישית: הערך הפוליטי של הספרות קשור בהכרח בערכה הפואטי. הערך הפוליטי הפנימי של הספרות אינו מנותק מן ההגדרה המהותנית שלה, מן ה"ספרותיות" [littérarité] שלה, מן השאלה "מהי הוויית היצירה הספרותית?", או כפי ששואל הסופר וההוגה הצרפתי מוריס בלַאנשוֹ: "מה מתרחש לאור העובדה שהספרות קיימת? מה קורה לנו לאור העובדה שישנו דבר כמו הספרות?"

בלאנשו הוא נקודת פתיחה טובה לעיון בשאלת הזיקה בין הפוליטי לפואטי. המחשבה הספרותית שלו לא רק פורשת את מרחב השאלה הזה, אלא מחוללת מפנה בנקודת המבט על הפוליטי בספרות. בלאנשו מבקש להסיט את המבט מן הגישה ההומניסטית-אסתטית הרווחת, שלפיה יצירת הספרות – והאמנות ככלל – משרתת את התרבות מכיוון שהיא מאפשרת להתעלות מעל לגופניות הסופית של האדם אל ההיסטוריה של הרוח. מנגד טוען בלאנשו כי היצירה אינה משרתת דבר מלבד את עצמה, אין לה שום תכלית אלא רק במה שהיא – ישות או אירוע, ממשות בדויה או טרדה מהותית – המתחייבים מהוויית האמנות עצמה.[4]

מן ההיבט הפוליטי, המפנה הזה בהבנת ייעודה של היצירה מורגש היטב במעמדו של הסופר. ברגע הרומנטי, טוען בלאנשו, לסופר יש עדיפות על יצירתו: הסופר הוא האב היוצר של כתביו, הוא זה שיכול להיקרא אינטלקטואל או גאון ולצבור כוח סימבולי-פוליטי באמצעות היצירה הספרותית, גם אם היצירה עוסקת בחולשותיו ומציגה אובייקטיביזציה של הסובייקטיבי המוחלט. ברגע המודרני, היצירה מתנערת מאדנותו של הסופר, ובכך חושפת אותו לחרדה ולסיכון פוליטי מוחלט. ברגע המודרני האדם איננו עוד המקור והתכלית של יצירת האמנות, המוען והנמען שלה, כיוון שהיצירה, מעצם הווייתה, מנשלת את האדם. היצירה מטשטשת את אחיזתו של הסופר בדברים, את תפיסת הזהות שלו, היא שוללת ממנו את האפשרות לומר

"אני", את האפשרות להיות בעל "עצמיות", שכן ביסודה היא חושפת קול אחר, ניטרלי, החוץ המוחלט שמופיע בעיני הקרוב ביותר. הסופר אף אינו יכול עוד לבקש מחסה בתוך יצירתו: היא הופכת אותו לאלמוני, חסר מעש. היצירה גוזרת על הסופר תנועה של שוטטות ותעייה, אומר בלאנשו בעודו חושב על קפקא, על בֶּקט, על פרוסט ועל מוסיל. הכתיבה אינה עוד סימן לכוחו של הגאון היוצר את תרבותו, אלא לקרע ולניתוק מן האדם, סימן המנכיח את היעדרו או את זרותו לעצמו. היצירה אינה מכוננת עוד את האפשרות האותנטית לעדות או לייצוג של חייו ומותו של האדם בעולם, אלא היא דווקא הגורם המערער על הסדרים והערכים המשתיתים את תרבותו ואת עולמו ומעמידה אותם למבחן בצל כישלונם או חוסר פשרם – ולמעשה בצל אי-אפשרותם.

> ככל שהעולם מחויב כעתיד וכאורה הגדול של האמת, שבו לכל יהיה ערך, שבו הכל ישא מובן, הכל יושג תחת שליטת האדם ולשימושו, כך נדמה יותר כי על האמנות לרדת אל אותה נקודה שבה אין עדיין משמעות לדבָר, כך חשוב יותר שהיא תוסיף לקיים את התנועה, את חוסר הביטחון והמצוקה של מה שחומק מכל אחיזה ומכל תכלית. האמן והמשורר כמו קיבלו משימה להזכיר לנו בעיקשות את הטעות, להפנות אותנו לעבר אותו מרחב שבו כל מה שאנו מציעים, כל מה שרכשנו, כל מה שהננו, כל מה שנפתח על פני האדמה ובשמים, שב לחוסר המשמעות, שבו מה שמתקרב הוא הלא-רציני והלא-אמיתי, כמו בקע שם אולי מעיינה של כל אותנטיות.[5]

אמנם בהקשר זה בלאנשו לא מדבר על הסגנון של היצירה, אך התהום שהוא פוער בין חיי האמן להוויית היצירה עצמה מאפשרת לחשוב על מודל של זיקה לא-רציפה בין הפוליטי לפואטי. לחשוב על הפוליטי שבספרות בלי להכפיף את המעשה הספרותי למודל של זיקה רציפה פירושו לסרב להנחה שלפיה לאסתטי יש השפעה מיידית על עיצוב הזהות המוסרית של הסובייקט החברתי הנאור (*Bildung*), על עיצוב הסיפור או המיתוסים של האומה, או לחלופין להנחה שסדר היום הפומבי – המאבקים האידיאולוגיים והכלכליים על תפיסת הסמכות השלטונית – מכתיב תנאים ותכנים לפעולה האסתטית.

בלאנשו, כפי שראינו, מרחיק לכת אף יותר. הוא מצייר תמונה הפוכה, שבה דווקא מי שכרוך בטרדה המהותית של היצירה הספרותית הוא זה שאינו מוצא מקלט מן התקופה, ונחשף ביתר שאת לסיכון הפוליטי המוחלט. אין פירוש הדבר שהיצירה מתכנסת בהכרח בתוך עצמה ויוצרת תחום אוטונומי סגור. אדרבה, היצירה מתחקה אחר התנסות קיצונית ונקלעת בעטיה לגבול המוחלט, שבו לא רק המשמעות הנקודתית של הדברים מוצבת כבעיה ביחס למקום ולזמן מסוימים, אלא שעצם האפשרות שלדברים יכול להיות מובן היא העומדת למבחן.[6]

בהמשך לאבחנה הזאת, אני מבקש לטעון שהסגנון מכונן למעשה מודל של זיקה **בלתי ישירה** בין הפוליטי לאסתטי. הסגנון, המובן כאן כגורם יצירתי דינמי, כדחף של כתיבה המַתנֶה את החוויה הספרותית, הוא זה שמכונן למעשה את הזיקה הבלתי ישירה בין הפוליטי לאסתטי. הגורם הסגנוני ביצירה אינו יוצר חיץ בין האסתטי ובין הפוליטי, אלא מערב ביניהם באופן

רב-משמעי ובלתי מוגדר. מבחינת הפעולה הסגנונית, תכליתה של הספרות אינה עוד לספר את הסיפור של המקום, להפוך למכשיר יעיל בתוך יחסי הגומלין בין הרבים או לכלי נשק אפקטיבי נגד הממסד. אדרבה, הפעולה הסגנונית תובעת מן הסופר להשתהות בפעולת האמירה של הכתיבה כדי לחשוף את התנאים של שפת הסיפור שלה, את דרכי ההבנה של השפה ואת פערי האי-הבנה המוחשים בביטוייה, ואף לערער על עצם האפשרות שיכולה להיות שפה מסופרת. שהרי הסגנון, במובנו הראשוני ביותר, שואל למעשה כיצד המשמעות הרעיונית משוקעת במארג הפנימי, בטקסטורה של היצירה: הפונקציה הרפרנציאלית או התכנים הייצוגיים נדרשים לעבור טרנספורמציה בחומר היצירתי, במקצב, בתחביר, בטון, בעבודת הכתיבה. במונחים של היילמסלב (Hjelmslev), הסגנון לא מפריד בין צורת התוכן לצורת הביטוי, ולכן הכתיבה איננה עוד ייצוג או שיקוף של המוכר, אישוש של זהות אישית או חברתית, אלא היא מכניסה את צורת הידיעה לתוך מערך שבו אין להניח מראש אפילו את קיומו של האור המנכיח ואת ודאותו של הזמן, כלומר לתוך מהלך של התגלגלות לכדי משהו אחר.

המודל הפוליטי הלא-רציף של הסגנון מבקש אפוא להעמיד למבחן את המודל הרציף והרווח יותר, שסארטר היה אולי הנציג המשמעותי האחרון שלו,[7] ורואה בספרות פעולה ישירה בעולם – פעולה שהלכה למעשה היא שוות ערך להיגד פרפורמטיבי או לאמירה פרגמטית, להפגנה ברחוב, לפרסום מנשר בעיתון, להחתמת עצומה או למעורבות אזרחית או מדינית. ערכו הפוליטי של הסגנון אינו עומד ביחס ישר למעמדו החברתי של הממסד הספרותי בכלל או של סופר כזה או אחר בפרט, הוא אף אינו תחום באזור תרבותי מוגדר שבו הבדיון זוכה לביטוי חופשי כל עוד לא חצה את הגבולות הפיזיים של אולם התיאטרון או הקולנוע. לעומתם, מחשבת הסגנון מציעה חלופה חשאית, בלתי מוצהרת ובלתי מוגדרת, לפחות בעת הכתיבה והקריאה ביצירת הספרות, בשקט של הפרישות היחסית. "הדברים לעולם לא מתחוללים במקומות הגלויים לעין, לא בדרכים המקובלות," כתב ז'יל דלז. יש להוסיף על כך שככל שהמרחב הציבורי נעשה מוחצן ומיידי יותר, ככל שעולמו של הפרט פרוץ יותר, המניע הסגנוני של הספרות דורש להישאר מאחור, להתנגד, להסוות את עצמו כדי למשוך את הכותב או את הקורא אל הכיוון ההפוך של הבלתי ניתן לתפיסה.

מחשבת הסגנון מנסחת אפוא חלופה ריאלית יותר להתנהלות הציבורית של הספרות, לאור העובדה שלספרות יש ממילא תהודה מינורית במרחב הציבורי כיום: חלופה אימננטית יותר להוויית הספרות, מחויבות לכוחה היצירתי של הספרות, מתוך התנגדות לגישות ביקורתיות רדוקטיביות ולכתיבה רדוקטיבית המשטחות את הספרות לסימנים תרבותיים או נרטיביים מפורשים, בלי להתייחס למורכבות של המעשה הספרותי עצמו.

סקירה היסטורית: הסגנון בתולדות הספרות

מהו אפוא האקט הפוליטי שהסגנון מייצר? איך אפשר להגדיר את האֶפֶקט הפוליטי של הסגנון? לאחר שקבענו שהוא רב-משמעי ובלתי מוגדר, שהעקבות האקטואליות והקונקרטיות שלו

מטושטשות, שהוא אינו פעולה או טענה על העולם – איך אפשר לחשוב דרכו על הפוליטי בספרות? מהו ערכו? איך אפשר לחוש בו? מדוע דווקא בשל חוסר התואם של הספרות עם השיח הפוליטי הציבורי, דווקא כיוון שהספרות אינה ממלאת פונקציה תכליתית מוגדרת של ידיעה או מיומנות, תועלתנות או היגיון, דווקא אז היא קוראת לעיצוב של שיח פוליטי אחר?

סקירה קצרה של המושג "סגנון" בתולדות הספרות ובמחשבת הכתיבה והאמנות תסייע לנו להציב את התנאים להבנת הסגנון מן ההיבט הפוליטי.

ראשית, המקור הלטיני של המושג, Stilus, מורה על שדה הפעולה הקונקרטי של הכתיבה: ה-Stilus מציין מכשיר כתיבה, כלי כתיבה, חוד של יתד החריטה, או ציפורן הקולמוס המשמשים לכתיבה. בהקשר זה ניתן למצוא אצל הוראציוס וקיקרו את הביטוי "Saepe stilum vertas", המזמין להפוך תכופות את העט כדי למחוק את הכתוב. בצרפתית בת זמננו, המילה "עט" Stylo משמרת את המובן הלטיני המקורי. רק מאוחר יותר, עם התפתחותה של הרטוריקה, קיבל המושג את מובנו הפיגורטיבי של מחוות כתב היד. ה-Style נעשה "צורת הכתיבה", יצירה של צורות ביטוי ואמצעים רטוריים למטרות ספרותיות. מאפיין עיקרי ההולם ז'אנר מסוים החל בבניית הקומפוזיציה ופיתוח הרעיון וכלה בבחירה הפרטנית באוצר המילים ומשלב הלשון.[8]

בחרתי לתחום בחלוקה גסה שלושה רגעים עיקריים בהתפתחות מושג הסגנון בתולדות הספרות: הרגע הקלאסי של הנורמטיביות הרטורית והפואטית; הרגע הרומנטי של המקוריות הייחודית של המחבר; והרגע המודרני, ששואב משני הרגעים הקודמים וחושב על הסגנון כאידיאל יצירתי הכרוך בהוויית השפה עצמה.

הרגע הקלאסי מוגדר על רקע המסורת האריסטוטלית של עקרונות הפואטיקה והרטוריקה ששלטה במחשבת הספרות כאלפיים שנה. עד סוף המאה השמונה-עשרה מילא הסגנון תפקיד חשוב בהתקנת כללים נכונים לפעולה בשפה ובהתקנת קריטריונים לשיפוט טיבו של נאום או איכותה של יצירה ספרותית. במאמר כולל, השפה נבדקת מתוך חשיבותה הבין-סובייקטיבית, מטרתה לעצב אפשרויות לשוניות כדי לשכנע ולרגש. ספרי הרטוריקה והפואטיקה מסודרים אפוא על פי מדרג של שלבים וטקסונומיות של אמצעים אמנותיים המקיימים ביניהם יחסים אנלוגיים ויוצרים אחדויות נורמטיביות. לכל ז'אנר פואטי נקבע סגנון ההולם את נושא היצירה ומציין את המעמד של גיבוריו ואת המזג המובע בו. מקובל היה לחלק את הסגנון לשלושה משלבים: נמוך, בינוני וגבוה, על פי שלוש היצירות החשובות של וירגיליוס: האקלוגות (משלב כפרי), הגיאורגיקה (משלב דידקטי), האיניאיס (משלב אפי).[9] בספר הסטיליסטיקה שלו מקטלג מאוויון[10] את הסגנונות השונים: המילה "ארשת הפנים" מציינת סגנון נשגב, המילה "פנים" מציינת סגנון בינוני, המילה "פרצוף" – סגנון בורלסקה.[11]

לסגנון יש חשיבות משנית ברגע הקלאסי. במונחים רטוריים הסגנון, ה-lexis, שייך לשלב המאוחר של ה-élocutio הנובע מן ההכרעות הקודמות של ה-inventio וה-dispositio, של המצאת הדברים וארגונם. זהו הקטלוג של האמצעים הפיגורטיביים השונים המייצרים את הסגנון שמטרתו לעטר את הנושא המוצג או לצבוע את הסיטואציה המתוארת, בלי שיהיה לו תפקיד

מכונן בייצור השיח. הסגנון במחשבה הרטורית נתון כל הזמן תחת פיקוח של "המידה הנכונה", אשר תובעת ליצור הרמוניה עם נושא החיבור. חשיבותו של הסגנון היא אפוא בשמירה על בהירות או בהבלטה רבת-רושם: ביצירת מאפיין "קר" או "חם".[12] לכן במהלך המאה השמונה-עשרה, כאשר ספרי הלימוד הרטוריים הצטמצמו אט-אט לכדי לקסיקונים דוגמטיים של שמות והגדרות פיגורטיביות בלבד, איבדה הרטוריקה את מעמדה הדידקטי. הסגנון לא היה עוד המחשה נראית לעין אלא נתפס כאחיזת עיניים, כעודפות צורנית חסרת תוכן, כמנייריזם של מליצה או צירופי לשון מקובעים, חסר צידוק תמטי או רעיוני.

לקראת המאה התשע-עשרה השתנתה התמונה, והמשמעות הנתונה-מראש של מרכיבי השפה התערערה. השפה אינה עוד מאגר של חוקים חיצוניים לחוויה עצמה, אלא האדם הוא זה שנותן משמעות לשפתו ולכן הסגנון הוא תוצר של התנסות חייו, של רגשותיו, של הלכותיו. אצל הוגים ויוצרים שונים כל כך – עמנואל קאנט, אוז'ן דלקרואה ובופון – מנוסח רעיון דומה: שהכישרון היצירתי חורג בהכרח מן הכללים הפואטיים, ובשל כך אי אפשר להתוות כלים דידקטיים למעשה האמנות, אי אפשר ללמד בבתי הספר לאמנויות את העיקרון הפנימי של האמנות.[13]

בופון עצמו הכריז כבר ב-1753 כי "הסגנון הוא האדם", והוסיף: אם העובדות, התגליות, הרעיונות, חולפים ועוברים בין בני האדם, האופן שבו הם מובעים הוא סימן למקוריותו של המחבר שאינה ניתנת לחיקוי ואינה ניתנת להעברה או לשינוי: הסגנון הוא התנועה שבה אנו מסדירים את המחשבה. הרגע הרומנטי רואה בסגנון שיקוף ישיר של טבעו של האדם. הכתיבה אינה פאבּוּלה או בדיון של הגאון אלא עדות לאותנטיות האישית שלו. במקביל, ההרמנויטיקה ההיסטורית, החל בשלאייֶרמַכֶר והומבּוֹלט, רואה ביחיד ייצוג של התפתחות הרוח הכללית. השאלה מהי המקוריות האישית של הסופר מורה גם על השאלה מהו חלקו בעיצוב האופי של התקופה, בעיצוב הזהות ההיסטורית של האומה ובהתפתחות הכללית של לשונה וספרותה. הדיאלקטיקה שנוצרת בין הפסיכולוגי והדקדוקי, הסובייקטיבי והאובייקטיבי, הביוגרפי וההיסטורי, החלק והשלם, הובילה בהמשך להתפתחותן של שתי אסכולות נפרדות בחקר הסגנון, הסטיליסטיקה. מחד גיסא, האסכולה האידיאליסטית המתמקדת במציאת קולו הייחודי של הסופר, במאפיינים הטיפיקליים האימננטיים ליצירתו ובדפוסי החריגה מן הנורמה הלשונית (Micro-stylistique). מאידך גיסא, האסכולה הבלשנית-מדעית המתנתקת מן האידיאליזם האסתטי לטובת חקירה פסיכולוגית וסוציולוגית של הסימן הלשוני (Macro-stylistique).[14]

הרגע המודרני, שבו אבקש להתמקד, נבדל מן הרגע הקלאסי והרגע הרומנטי בשני מובנים עיקריים: הסגנון עודנו נחשב מנקודת המבט הפנימית של יצירת הספרות, אבל בניגוד לרגע הרומנטי הוא אינו משקף עוד את רוחו של האדם היוצר, אלא את תווי פניה של היצירה עצמה. הסגנון עודנו מעשה לשוני יצירתי, אבל בניגוד לרגע הרטורי, הוא חדל להיות משני לנושא היצירה, אלא נוטל חלק מרכזי בכינון הווייתה, בכינון הדימויים, התמה וההתרחשות. בניגוד לרגע הרומנטי, הסגנון ברגע המודרני שלו מציין את הפעולה שבאמצעותה היוצר חורג מעצמו, מתגלגל או נעלם בתוך מרחב אימפרסונלי. בשונה מן ההיבט הרטורי, הסגנון במודרנה מציין

את הרגע שבו ההכרח של היצירה נתון למקרה, התוכנית משתבשת, היצירה נעשית תהליך אינסופי של חיפוש אחר שפה זרה, אחר דרכי תפיסה וחישה שאינם ידועים לה מראש.

המהלך הכפול הזה בא לידי ביטוי באופן מובהק כבר אצל פלובר ב-1852: "אני כשלעצמי חוזה סגנון [...] שיפלח את הרעיון שלך כמו פגיון [stylet]" (פלובר כותב "un coup de stylet" שיכול גם להתפרש בתור "יריית קולמוס", המשמר את הדמיון הצלילי ליריית אקדח [pistolet]). "האשליה (אם יש כזאת) נובעת מכך **שאין דבר אישי** ביצירה. זהו אחד מעקרונותי, אל לך לכתוב את עצמך."[15] העיקרון היצירתי עובר אפוא מן האישי אל הלא-אישי, האימפרסונלי, ומן הנושא או המשמעות התוכנית אל אופני הכתיבה. בהקשר זה, סופרים כמו מרסל פרוסט, פול וַלֶרי ופרדינן סֶלין, הוגים של הספרות כמו רולאן בארת ומוריס בלאנשו, או הוגי דעות שעסקו בשאלה כמו ז'יל דלֶז או מוריס מֶרלו פונטי, כל אלה רואים בשכלול ה"סגנוני" את עיקר העבודה הספרותית, את המניע או האידיאל של היצירתיות האמנותית. הגותם בדבר מעשה הכתיבה והספרות כללו בין היתר ארבע נקודות שאבקש לפתח כאן: 1. הפרדה מהותית בין הדיבור לכתיבה. 2. חתירה אל רגש בלתי מודע. 3. שאלה של אופני תפיסה ומבט. 4. אידיאליזם של חוויה גבולית.

נפתח בהפרדה בין הדיבור לכתיבה. הסגנון במובנו המודרני הוא גורם המבחין בין הפעולה הלשונית של הדיבור ובין הכתיבה. הכתיבה אינה עוד משנית לדיבור, היא אינה משמשת לשימור או לתיעוד, היא אינה מקבעת היגד מילולי שיכול להעיד על עולמו וחייו של הדובר גם לאחר מותו. לכתיבה יש איכויות מהותיות משל עצמה, היא תובעת תהליך של טרנספורמציה חושנית הנובעת מן התחביר או מן המקצב של השפה הכתובה. ולרי טוען שלעומת הדיבור המורה על השימוש הפרוזאי בשפה, מהותה של הכתיבה הספרותית בא לידי מיצוי בשירה, שכן בשירה אי אפשר לנתק את הרעיון מן הצורה שבה הוא מעוצב. ולרי מתייחס לכתיבה כמודוס של עשייה (הוא שב ומזכיר שביוונית הפועל פואטי *poïein* – פירושו לעשות). הפיתוח המתמשך של הסגנון הוא זה שיוצר את האמירה ומתנה את תוכן ההיגד עצמו. הפיתוח הטכני של העשייה הוא מודוס מנוגד להשראה הבלתי אמצעית של המשורר הרומנטי. כך הוא כותב: "אם ישאלו מה היה שרציתי לומר [...] אשיב: לא רציתי לומר אלא רציתי לעשות, והיתה זו כוונת העשייה שרצתה את מה שאמרתי."[16] פרוסט מנסח את ההבדל בין הדיבור לכתיבה מזווית אחרת: "הספרים הם יצירת הבדידות **ובניו של השקט**. לבנים של השקט אין דבר במשותף עם הבנים של הדיבור [...] החומר של הספרים שלנו, הממשות של המשפטים שלנו צריכים להיות בלתי חומריים [...] היכן שאנו נמצאים מחוץ להווה ולמציאות. הסגנון והעלילה של ספר נוצרים מרסיסי האור המוצקים הללו".[17] מרלו פונטי מרחיק עוד צעד אחד ומבדיל בין השיפוט והבעת הדעה המאפיינים את הדיבור ובין החישה (senti) המאפיינת את הכתיבה: לטענתו, מי שכותב אינו ממיר את הנחווה במילים באופן מיידי, אלא נדרש לעבוד כדי לגרום לחישה להתפתח.[18] גם הדה-קונסטרוקציה של דרידה פועלת בדרכה להפריד את הכתיבה מן הדיבור. העקבה של הכתיבה נובעת מפעולה של הבדל [*différance*], לעומת עקרון הזהות והנוכחות של המטאפיזי הנשמר בדיבור.

במידה שהסגנון אכן מעמיד בסימן שאלה את שפת ההסדרה השלטת של יחסי הגומלין בין הרבים, ההפרדה בין הדיבור לכתיבה מלמדת שערכו הפוליטי של הסגנון מושתת על החיץ בין שתי תופעות לשוניות שונות, דהיינו על הארטיקולציה הלא-רציפה שמתהווה בין הלשון המדוברת ללשון הכתובה. בעוד הדיבור נתון במערך מיידי של מסר תקשורתי ומעשי בין מוען לנמען, הכתיבה נתונה למערך הגדה מופשט יותר, המייצר הוויה של שפה שנסמכת על מסד חומרי או סימבולי. שפת הכתיבה חורגת מנוכחותם הריאלית של בני השיח כמו גם מן "המסר" העובר ב"שדר" של הכותב אל הקורא. בתור מערך לשוני מופשט, הסגנון מביא לשינוי בתהליך ייצור המשמעות של השפה. הסגנון תובע מפעולת הכתיבה להשעות את הנוכחות ההיסטורית של הכותב, להימנע מן השיפוט העניינִי ומאשרור הערך של חוויית החיים שלו, בה במידה שהוא תובע מן הקורא למסור את עצמו לשיח לשוני שמטרותיו או תכניו הם זרים בעיקרם. מכאן משתנה גם עצם תפקודה ותכליתה של השפה: אין היא עוד מטבע עובר לסוחר, אלא חומר בעל תכלית יצירתית, תנועה כמו-עצמאית המוסיפה להיפתח ולהתהוות. מכאן התחושה של שפה חדשה המשמרת את יכולות התחדשותה: שפה סינגולרית ואימפרסונלית כאחד, הפונה בהכרח לכל אדם ובה בעת איננה תלויה בנוכחותו של אף אדם.

ההיבט השני של הרגע המודרני מדגיש את החתירה אל הלא-מודע והלא-מובן כמניע פנימי של הסגנון. בהקשר זה אפשר למצוא אצל לואי פרדינן סלין את הרעיון שהסגנון הוא הערך המוסף של היצירה הספרותית. באחד מן הראיונות האחרונים עימו הוא טען: אם הרעיונות שייכים לספרי העיון והאנציקלופדיות והסיפורים שייכים לעיתונות או לתקשורת, הסגנון הוא העבודה הייחודית של הכתיבה הספרותית. הסגנון פירושו לאלץ את המשפטים לצאת מתוך משמעותם השגורה, מתוך ציריהם, בעדינות, ברגישות. זה קשה מאוד לביצוע, כיוון שיש לגעת ישירות בעצב [nerf]. צריך, כפי שאומר סלין, לחוג סביב הרגש [émotion]. שכן "בראשית היה הרגש" ולא "בראשית היה הפועל [Verbe] ."[19]

סלין טוען שהסיבה ההכרחית לחריגה הלשונית של הספרות טמונה בכך שעליה לחוג סביב הרגש. זוהי שפה המייצרת רגש, הנושאת עימה את המעמקים הלא מחוורים של הרגש, או את המגע הישיר עם עצבי הרגש. רולאן בארת מגדיר את הסגנון באופן זהה ב"דרגת האפס של הכתיבה". בניגוד לרגע הרומנטי, המציב את הסגנון בתור תו הזהות המואר של האינדיבידואל, ובהתאמה כפסגת היצירה של הרוח הכללית, הסגנון אצל בארת הוא טביעת האצבע הלא-מודעת, האל-אישית, העולה מן האישי ביותר. הסגנון אינו שאלה של בחירה או כוונה, אלא שאלה של הכרח גופני, הוא טוען. הגופני אינו הרגע שבו מה שמייחד את הסופר בא לידי ביטוי באופן מבוקר, אלא דווקא תוצר של הדחף הכוחני והעיוור שחורג ממידת אחריותו: הסגנון הוא "הברק והכלא" של הסופר, "הסטרוקטורה הבשרית" שלו. "הסגנון עצמו הוא תופעה מתחום הצומח [germinatif], הוא טרנס-מוטציה של מזג [...] הסוד שלו הוא זיכרון הכלוא בגופו של הסופר."[20]

אם כן, בתור מעשה פוליטי הסגנון שוכן מחוץ לחוזה שבין הסופר לחברה, מאחר שהוא אינו

פועל יוצא של הנאמר בשפה, ואף לא של כוונה מובלעת ובלתי נאמרת. נהפוך הוא: המקור הגופני האניגמטי שלו יוצר בתוך השפה דחיסות לא-לשונית, דחיסות שיכולה להתהוות רק מתוך חזרה הכרחית על דפוסים מסוימים בתנועה הבלתי קבועה של השפה הכתובה: "הברק והכלא". הגדרת הסגנון של בארת נוטלת את הרגש שעליו מדבר סלין ומגדירה אותו בגבולות השפה, כהבדל פנימי השייך לה, הבדל לא-לשוני היוצר את טביעת האצבע של השפה עצמה. באופן זה, השפה הספרותית לא אמורה לבטא רק מזג בלתי נשלט שחורג מן הקודים של התקופה; היא מצליחה להוליך בתוך השדה הטקסטואלי שלה פרודות של מבט ועוצמות של רגש שאינן מזוהות עוד עם אדם כלשהו או עם מצב אנושי כזה או אחר. השפה מצליחה להוליך ישויות פזורות, הסתעפויות של מזג שאי אפשר לשטחן, לתופסן ולנכסן באופן מוחלט, והן חומקות מכל תיעול מאורגן ומכל לכידות אמפירית של זהות משפחתית, ממסדית, דתית או לאומית. הסגנון הוא סטייה או טרדה, תנופה או קפיצה, קיטוע או פיצול המצוי מעבר לשימוש במילים עצמן. זוהי תנועה שאין לאדם שליטה עליה, לכן היא עוברת בצורה לא-רצונית דרך הגופים כמו ויראליות מידבקת: הסגנון הוא מחולל ונשא של תשוקה.

סלין דיבר על חריגה מהמובן השגור. הרעיון הזה חוזר על ההבחנה הקלאסית של הפעולה המטפורית. אך בזמן המודרני החריגה אינה תקפה רק לאמצעי הפיגורטיבי הבודד, אלא מנסחת דרך מוחלטת וגורפת לראות את הדברים, כפי שכותב פלוֹבֶּר. החריגה היא עצם התכלית והשאיפה של מהות היצירה: ליצור יקום לא-מודע של מזג, לגלות דרך של התבוננות חדשה, להימצא תמיד על גבול האי-הבנה. בעוד סלין ובארת הדגישו את התנועה הרגשית, פלובר ופרוסט ומאוחר יותר מרלו פונטי ראו בסגנון שינוי של דפוסי התפיסה, חקירה של המבט ותהליך פתוח בין החישה לייצור המשמעות. זהו ההיבט השלישי של הרגע המודרני.

פלובר כתב: "מה שאני רוצה לעשות הוא ספר על לא-כלום, ספר בלי שום אחיזה חיצונית, שמוחזק מעצמו בכוח הפנימי של סגנונו [...] שכן הסגנון עצמו הוא לבדו דרך מוחלטת לראות את הדברים."[21] ופרוסט: "הסגנון בשביל הסופר, כמו הצבע בשביל הצייר, אינו שאלה של טכניקה – אלא שאלה של מבט [vision]."[22] גם הניתוח הסטיליסטי שפרוסט מציע ל"תחביר המעוות" של פלובר – בזמני הפועל, בגופים הדקדוקיים, במילות היחס – אינו שאלה דקדוקית בלבד, אלא מעל לכול חיפוש כיצד היצירה יכולה לכונן חוויה שונה מן העולם המוכר לנו באמצעות השקפתה הייחודית. "אצל פלובר," כתב פרוסט, "זוהי אינטליגנציה מתגלגלת, אינטליגנציה שמתמזגת בחומר (של העולם) [...זוהי] התגלגלות של אנרגיה שבה ההוגה נעלם מאחורי תחלופת הדברים מול העיניים. האם אין זה המאמץ הראשון של עיצוב סגנוני?"[23]

מרלו פונטי נותן לגישה הזאת תוקף פילוסופי. אצל מרלו פונטי הסגנון נחשב לתהליך המקנה לכידות אקספרסיבית למגוון הליקויים של התפיסה ולאי-סדר של המפגש עם העולם. העבודה האמנותית מתווה מיקוד משמעי, סגנונו של האמן הוא בחזקת ערבות למשמעות. אין זו חשיפה של משמעות ידועה מראש שכבר טמונה בתוך התופעות. הסגנון קורא לכינון של משמעות מתוך חוויה פתוחה, התלויה מחד גיסא בקונפליקט החושני עם העולם, ומאידך גיסא בטרנספורמציה

ההבעתית של האמצעי האמנותי. אין זו חזרה לגישה אינדיבידואליסטית של הסגנון; גם כאן, הסגנון נתפס כפעולה שמביאה את האמן אל מעבר ליכולותיו, כאילו הוא יוצר לעצמו איברים חדשים שהם שכלול של חישת גופו.[24]

מרלו פונטי אמנם מצביע על הניכור המודרניסטי של החישה או השפה, המתווכות בין העולם לאמנות, אבל תפיסת הסגנון שלו עדיין נסמכת על הלכידות בין האמן לעולם. הסגנון הוא החותם של אופק החקירה של האמן וצורת הבנייה הייחודית של מגוריו בעולם. אפשר שהחוויה הפתוחה המשלבת את הגוף החש של האמן והחומר של המבע האמנותי מציגה את הסגנון בתור אתגר פוליטי אידיאלי לכל כינון של משמעות אותנטית. הסגנון מציב פער בין הדברים למילים. אופן השימוש במילים מורה על צורת האחיזה בדברים. זוהי אמנות השואלת על נקודת האחיזה בדברים. הסגנון הוא "האופן שבו אנו עושים את מה שאנו עושים",[25] אומר ז'ראר ז'נֶט [Gérard Genette]. ועם זאת, אצל מרלו פונטי לא ניתן למצוא ערעור על מסגרת הפעולה של הסגנון. גישתו משמרת לרוב את הדואליות הפנומנולוגית המסורתית שמציבה את הסובייקט מול אובייקט, את הגוף החש מול ההופעה בעולם, את השפה המבטאת מול הדבר הנראה. לכן הוא דואג לבסס את מקומו של האמן בתוך העולם, בתוך האקטואליות של המראות והתכנים שאליהם הוא נחשף, ואת מקומה של האמנות בתחום ביטוייה החושניים והצורניים בלבד. אם כן, מרלו פונטי אינו מצביע על ההשלכות הגבוליות של הסגנון, על האופן שבו צורת האחיזה בדברים חושפת את דרגת האפס שבה אין אחיזה כלל, היכן שהמילה מתרחקת מן הדבר עד ה"לא-מקום" שבו אין עוד מילים ואין עוד דברים. הוא אינו שואל מה מתרחש כאשר הסגנון מטלטל לגמרי את המגורים האסתטיים, כיצד הסגנון יוצר אופק בלתי אפשרי ליצירה, מעין ממד לא-מובן החומק מכל מימוש מובן של השפה ובכך נושא את מה שאין בו מובן בתור אפשרות.

הסגנון אצל מרלו פונטי הוא אפוא ערבות לכינון משמעות. לעומת זאת, ז'יל דלז מתקדם צעד נוסף וחושב על הסגנון כעל חווית גבול של השפה, גורם המערער על המובן. זהו ההיבט הרביעי והאחרון של הרגע המודרני במחשבת הסגנון. בשביל דלז הסגנון הוא מערך היגדי החותר תחת ערכי השפה שבה הוא נכתב, יוצר שפה זרה בתוך השפה השלטת, "כדי לדחוק את השפה כולה אל גבול "לא-תחבירי", "לא-דקדוקי".[26] הגבוליות של השפה אינה קו חוצץ בין השפה ובין מה שקיים מחוץ לתחומה; זהו קו גבול פנימי שמביא את החוץ אל האינטימיות הפנימית של השפה; זהו שקט מופתי או עוצמה מוזיקלית. הסגנון הוא ההבדל הפנימי של השפה שמקנה לה יצירתיות ייחודית: "מראות או שמיעות לא-לשוניות" שהשפה אינה יכולה להכיל "אבל רק היא יכולה לאפשר", כוחות לא-מוכרים שהשפה נדרשת ללכוד כדי לגלותם.[27] הסגנון נוצר מן הגבול הפנימי הזה והופך את השפה כולה לגבולית, לשפה החומקת מכל קווי הבחנה נוקשים או גמישים, שפה של פרצות וקרעים כמו תוואי פתלתל של מנוּסָה הסוחף אחריו את המשמעויות כולן. כך אפוא המתח הגבולי שיוצר את המערך המופשט של הסגנון מוסיף ומעוות את השפה, מוסיף ורוחש בין המילים עצמן, באזור הביניים של המילים ומעבר לסך המשמעות שלהן בשיח המוכר.[28]

דלז, יותר מכל הוגה אחר, מצביע באופן מפורש על הפוליטי שבסגנון. ייאמר לזכותו כי אינו מותיר את "האי-הבנות היפות" או את "התחביר המעוות" של הסגנון בתחומה של היצירה בלבד. הוא מבקש לייחס לסגנון נחיצות אפיסטמולוגית: ככל שהאחדות בין כישורי התודעה מתערערת ונוצרים קישורים מנטליים בלתי צפויים, ישנה נחיצות של ביטוי יחידאי והמצאה סמיוטית. כך למשל, השפה של פרוסט מבטאת במשפט אחד ריבוי של נקודות מבט שדרכן המושא הנכתב מתפרק, מהדהד, מתרחב.[29]

יתר על כן, כיוון שהסגנון הוא תוצר של "החוץ הפנימי" של השפה, העיוות שהוא מייצר חייב לנבוע מתוך הכרח אירועי-אונטולוגי מסוים: מתוך התרחשות הווייתית הכופה את עצמה על השפה כדיפרנציאציה, מתוך מפגש המכריח את השפה ליצור את עצמה מחדש, או מתוך אלימות המאלצת אותה לעבור תמורה פנימית. בדומה לרולאן בארת, דלז אינו קושר את המצאת הסגנון ליצירתיות הרצונית, אך בניגוד אליו הוא טוען כי האדם לא נולד עם סגנונו כפי שהוא נולד עם גופו. הסגנון הוא ההתחוללות הגבולית שנוצרת בין ריבוי של גופים, ובסמיכות אינטנסיבית בין כוחות שאי אפשר ליישב ביניהם. זוהי איננה התחוללות פרטית או כללית, אלא הוויה אירועית המדברת את עצמה בתור הבדל קדם-אינדיבידואלי ואל-אישי. אי לכך, היווצרותם של החידושים הסגנוניים אינה תוצר של התקופה ההיסטורית, ואינה הישג אובייקטיבי של הסובייקט היוצר. זהו מערך היגדי שהוא תוצר של אירועיות אונטולוגית; מערך היגדי שבקרבו ניתן לחוש כיצד ההוויה, בתור התהוות וירטואלית של הבדל, מפצלת ומסעפת את ההופעה האקטואלית של הכתיבה. נכון, הסגנון אמנם מופיע בהווה היסטורי, אך הוא ביטוי לתמורה בלתי נתפסת המתחוללת בו. הסגנון אמנם מתהווה בזמן ומקום היסטורי מוגדר, אך הוא תמורה חשאית שמתנה את האקטואליות שלו או נובעת ממנה בלי להיות לגמרי חלק ממנה.

במילים אחרות, הסגנון איננו מצב של תמורה שתמה ונשלמה בשפה, אלא מה שרומז בכל הופעה אקטואלית של השפה על תמורה שעתידה לבוא. תמורה זו מפירה את החתימה הסופית של השפה הספרותית ובד בבד חושפת אותה לאימה ולהזדמנות שבבואו של מה שאינו ידוע. אין זו תמורה המעידה על הווה היסטורי המשווע לעבר או לעתיד היסטורי אפשרי, אלא תמורה שמאפשרת לחוש בצורה לא מפורשת מהי תנועה של התחוללות לא-משוערת, תנועה שאין לה עת, העשויה לפצל את ההיסטוריה בתוך עצמה בכל עת ובכך להוציא את ההיסטוריה מתוך ציריה ומתוך לכידותה. באופן הזה נקשר הסגנון במושג ה"היעשות" [devenir] של דלז, ובכך אינו מורה על מצב היסטורי נקודתי בתוך תהליך של התהוות לשונית כוללת, אלא על תביעה מתמדת להתהוות שעיקרה חריגה והבדל, מזעריים ככל שיהיו, חסרי קביעות ואמת מידה היסטוריים. "לכתוב פירושו להיעשות, לכתוב פירושו לעבור העשויות מוזרות", כותבים דלז וגוואטרי **באלף מישורים**. "לא להיעשות-סופר, אלא להיעשות-חיה, להיעשות-אישה, להיעשות-בלתי נתפס",[30] וב"קפקא – לקראת ספרות מינורית": "מדובר כאן בהיעשות שמכילה את מרב ההבדל בתור הבדל שבעוצמה [...] להרטיט רצפים, לפתוח את המילה לעוצמות פנימיות שלא נשמעו כמותן, בקיצור – שימוש אינטנסיבי ולא-מסמן [או לא-משמעי asignifiant] בשפה."[31]

כמעשה פוליטי קונקרטי, דלז מפרש את התמורה שיוצר הסגנון כהתנגדות (résistance) וכ"קריאה" (appel). הסגנון הוא יצירת התנגדות, ובהקשר הדלזיאני היא מובנת יותר כפעולה של "החזקת מעמד" ו"עמידה בפנֵי", כלומר עמידה בפני התבניות השגורות שבהן התקופה כולאת את מחשבתה, עמידה בפני הבושה והכיעור של המלל הציבורי היומיומי. הסגנון הוא גם קריאה לאוטופיה ויטאלית של "היעשות", של "עם ואדמה אחרים שאינם קיימים עוד".[32] פול ולרי טען שהיצירה אינה צריכה לספק מוסד קוראים קיים אלא נדרשת להמציא את קהל הקוראים שלה, ואילו האידיאליזם של דלז חצה את גבולות השיח הספרותי וטען שהשפה החדשה של הספרות קשורה בהכרח ביצירת מערכים קולקטיביים רחבים יותר: ייצור קומפוזיציות חדשות של דימויים ותאוות, קישורים לא-צפויים בין אירועים לדרכי ביטוי, היוצרים אופני קיום חדשים וזהויות גופניות חדשות.

סיכום: הסגנון הוא פוליטי בתור קריאה לשפה אחרת בתוך הסדר החברתי הקיים

אלו הן ארבע הנקודות העיקריות שיש להביא בחשבון בהגדרתו של הסגנון באופק הפוליטי: ראשית, הסגנון תובע פעולה לשונית כתובה, הכרחית וייחודית, שאינה תלויה באישוש נוכחותם הריאלית של מוען ונמען. נהפוך הוא, זוהי פעולה לשונית כמו-עצמאית, המאלצת את הכותב ואת הקורא לעבור מטמורפוזה בלתי צפויה. שנית, זו שפה הנושאת בחובה הבדל פנימי החורג מן החוזה בין הסופר לקהילת הספרות שלו. זו שפה המוליכה מערכים לא מוסכמים ולא ממושטרים של מזג או תשוקה, שפה "ויראלית" המדביקה את העושים בה שימוש, ומערערת מעצם מהותה על כל זהות משפחתית, ממסדית, דתית או לאומית נתונה. שלישית, זו שפה המעמידה במבחן את היחס המוסדר בין המילה ובין הדבר, ובכך יוצרת נקודות אחיזה ונקודות מבט חדשים, כלומר תהליכי כינון ייחודיים של משמעויות חדשות. ורביעית, זו שפה בעלת אופק בלתי אפשרי, שפה המוצפת בשטפי חיים חסרי מובן ובהיעשויות קדם-אינדיבידואליות ואל-אישיות, המתפקדת כמעבדה וירטואלית להיווצרותם של תנאי חיים קולקטיביים עתידים לבוא.

במידה שלסגנון יש ערך פוליטי, הוא טוען למעמד אחר ולהתהוות אחרת של האמירה בשפה. הסגנון מחייב להשעות את האמירה העניינית הניתנת במרחב הציבורי. האמירה הספרותית אמנם יכולה להיווצר מתוך התנגדות לשיח הציבורי, אבל תוקפה הפוליטי אינו יכול להינתן באופן ישיר מדרכי השיח והתכנים השליטים; עליה לציית רק לפעולות הייצור של מערכי השפה הייחודיים לה. בתור מלאכה התובעת יותר מכול אמירה חדשה, עליה לחלץ מתוך הזמן והמקום שבהם היא מתהווה את הצורך באמירה ולא את האמירה עצמה, להדגיש את התשוקה לאמירה כדי ליצור תנאים לשיח ולתכנים חדשים. הסגנון מגלה אפוא שמתחת לאמירה הספרותית רוחשת תהום שעל יסודותיה עומד כל מיסוד של שפה שלטת, תהום שמאלצת את השפה לעשות קפיצה במקום, לעבור מקום, לערער את סדרי הדברים ולהפוך אותם על פיהם, לפני שהם נופלים לגמרי לתוכה.

בלאנשו כותב בהקשר זה: "היצירה פירושה תמיד: לא לדעת שכבר יש אמנות, לא לדעת שכבר

יש עולם."[33] בהמשך לכך, אם לסגנון הספרותי יש ערך פוליטי, זהו ערך פוליטי חשאי, תהומי, בלתי תלוי במרחב הציבורי, ולכן מציב את השפה המסדירה את היחסים בין הרבים בבעיה. רק כאשר הסגנון קורא לעולם אחר ולשפה אחרת בתוך הסדר החברתי הקיים אפשר להודות שהוא מייצר אמירה בעלת ערך פוליטי. רק מתוך הטלטלה הלשונית התלושה הזאת יש טעם וערך יצירתי למעורבות ספרותית מוצהרת בשיח הציבורי הרווח, בביקורת הישירה שהספרות יכולה למתוח על המרחב הפומבי שבו היא פועלת, לחשיפת דרכו של העולם האקטואלי בכוונה לשנותו, לחקירה של העמדות הגלויות או הביטויים הלא-מודעים של התקופה, או לקשר שהיצירה הספרותית מנהלת עם תנאי הארגון והשיח של התרבות.

אם כן, זוהי המשמעות הפוליטית שאפשר לייחס לסגנון בתור גורם פואטי המחויב מעל לכול לכוחה היצירתי של הספרות. אם האמירה הספרותית היא במהותה פעולה לשונית תלושה ביחס לשיח הציבורי, ייתכן שאפשר למדוד בכל יצירה ספרותית את דרגת הקִרבה של שפתה לערכים הנהוגים בזמן ובמקום מסוים, לעומת דרגת הריחוק הנובעים מהייצור הפנימי של האמירה הספרותית; את ההזרה והשיבוש המשמרים את יכולות הופעתה והתחדשותה של האמירה הספרותית גם במקום אחר ובזמן אחר. אכן, הכרה בעקבות הפוליטיות-היסטוריות של המשמעויות המילוליות של יצירת הספרות מאפשרת לתת ביטוי לערך הפוליטי הווירטואלי של הסגנון העובר דרך המילים או ביניהן. אך ערך זה עשוי להקנות ליצירה משמעויות חדשות שאי אפשר לקבען או למצותן עד תום.

כתיבת המלחמה במסע אל קצה הלילה מאת לואי פרדינן סלין

על-פי הגדרותיו של עדי אופיר, הפוליטי לעולם איננו מרכיב השייך לעניין כלשהו מעצם טבעו או מתוך השימוש המיוחס לו. בהתאמה, האמירה הספרותית יכולה לקבל אפיון פוליטי רק באמצעות קורא המעמיד אותה בזיקה לשלטון ומציג באמצעותה את השלטון או את אחד מהיבטיו כבעייתיים. פוליטי הוא תכונה המיוחסת לעניין כלשהו מבחוץ, כאשר היא מצביעה על הפרובלמטיזציה של ההסדרה השלטת המתנסחת בו, כשהיא מוסיפה להשתנות ולהתעדכן תדיר או נותרת בעינה. על כן, מוסיף עדי אופיר, "קיומו של הפוליטי מניח את השלטון בתור מה שתמיד-כבר קיים."[34] השלטון קודם לפוליטי, ואילו הפוליטי הוא ספיח של השלטון.

במצב עניינים כזה, אי אפשר להבין שום תכונה פוליטית שהקריאה עשויה לייחס לטקסט הנבחן ללא המיסוד השלטוני הקודם לה. למעשה, קריאה פוליטית של טקסט נדרשת לחשוף את התנאים ההיסטוריים ואת הערכים התרבותיים שהאמירה הספרותית מתייחסת אליהם ושביחס אליהם היא מקבלת משמעות. כדי להבין כיצד האמירה הפוליטית של הספרות נסמכת על המצע השלטוני ונקשרת בו יש למפות אותו תחילה: מהו הצופן הפוליטי של הטקסט, מהו עיקר חשיבותו ומה מקנה לו מרחב תמרון חתרני. יש צורך לעמת את האמירה הספרותית עצמה עם ההקשר התרבותי שבו היא נוצרה או התקבלה: מי כתב אותה ומתי? באיזו שפה ובאיזו טכניקה? בשביל מי או בשביל מה? כיצד התקבלה לראשונה? כיצד הובנה במקומות שונים בעולם, ומהן

הפרשנויות והשימושים שקיבלה במשך השנים? רק אז אפשר יהיה להמשיך ולשאול שאלות על ההבניה התרבותית ועל דרכי הייצוג הייחודיות של הטקסט עצמו.

תיאורו של לואי פרדינן סלין בספרו **מסע אל קצה הלילה** (1932), העוסק באיוולתה ובזוועותיה של מלחמת העולם הראשונה מתוך נקודת המבט של חייל צרפתי בחזית הגרמנית, עשוי להיות דוגמה טובה למהלך ביקורתי מעין זה. כך למשל אפשר לשאול: כיצד הרומן מעיד על התהילה הלאומית של ימיה הראשונים של המלחמה, על ממדי ההתלהבות וההתגייסות, לעומת השבר של הסדר האירופי הישן שאירע במהלך המלחמה ובעקבותיה? כיצד מתאר סלין את הקטל ההמוני בשדה הקרב המודרני, וכיצד הוא מבטא את חוסר הנחיצות וחוסר התוחלת של המלחמה? הלוחמים נקראים בלשונו "הנידונים", והיפוך מזערי זה כבר מערער על צדקת הדרך של ההיגיון השלטוני ויוצר ייצוג מגוחך של מי שמובל באזיקים או של מי שנפל קורבן לנציגיו הלגיטימיים של הכוח השלטוני. מנקודת מבט זו אפשר לטעון כי הפרובלמטיזציה הפוליטית הזאת תקפה גם במרחב הציבורי הישראלי העכשווי. אפשר כמובן לעמוד על השימוש המחודש שהקורא הישראלי יכול לעשות באמירה הספרותית של סלין נוכח הקונקרטיזציה של סכסוך מדמם אחר. נראה כי האמירה הספרותית מקבלת בכל פעם מובן פוליטי חדש ושימוש אחר. יתרה מזו, נדמה שהספרות מסייעת בכינון שפה ביקורתית חדשה ביחסו של הפרט לארגון השלטוני של המדינה, למערכת ההיררכית של הצבא, למצבי הקצה של המלחמה וכדומה.

> המלחמה, בעצם, היתה כל מה שאנחנו לא מבינים. אסור היה שזה יימשך. אולי קרה לאנשים האלה משהו, ואני לא הרגשתי בכלל? כנראה שלא שמתי לב... [...] אבוד בין שני מיליוני מטורפים גיבורים וחסרי מעצורים וחמושים עד האוזניים? עם קסדות, בלי קסדות, בלי סוסים, על אופנועים, צורחים, במכוניות, שורקים, צולפים, זוממים, עפים, כורעים, חופרים, מתחמקים, מקפצים בשבילים, מטרטרים, כלואים בתבל כמשוגעים בתאם, כדי להרוס כל מה שיש בה, את גרמניה, את צרפת, ואת האמריקות, כל מה שחי ונושם, להרוס ודי, פראים יותר מכלבים שוטים ומאוהבים בפראות שלהם (לא כמו הכלבים), פי מאה, פי אלף יותר פראים מאלף כלבים שוטים והרבה יותר מרושעים! איזה פרצוף היה לנו! כן, עכשיו היה לי ברור, יצאתי למסע צלב אפוקליפטי.[35]

העניין הפוליטי בטקסט של סלין אינו מובן מאליו ואינו טבוע בהכרח במהותו, אלא ניתן רק מתוך הצבעה על היחס שלו לסדר שלטוני נתון. האופן שבו הטקסט מערער על אחד מהיבטיו של השלטון הוא תנאי מקדים לערך הפוליטי של הספרות, בין אם מדובר ביחס של האמירה הספרותית לצרפת שבין מלחמות העולם, לישראל כיום או לכל מערכת שלטונית שבה נזילותם של חיי האדם נחשפת נוכח האור המסמא של אמת שאין בה ממש (היעילות הכלכלית, ה"שקט" הביטחוני, הסדר הטוב). במסגרת החשיבה הזאת, הבעייתיות שמציב הסגנון באה לידי ביטוי רק בשלב מאוחר יותר. לכאורה, ניתן להצביע על הערך הפוליטי של הסגנון רק בעקיפין, כנספח של האמירה הפוליטית הנספחת לשלטון. הסגנון, כאמור, אינו נפרד מן האמירה הפוליטית

העניינית של הספרות, אבל נשמר בה בחשאיות כהבדל פנימי של השפה המעצבת את האמירה. רק לאחר התמטיזציה הפוליטית של האמירה הספרותית אפשר להיווכח כיצד המערך הסגנוני שלה מטיל ספק בסמכותה של השפה השלטת.

נתבונן ביתר פירוט בפיסקה אחת מני רבות העוסקות במלחמה כדי להצביע, דרך עבודת הכתיבה של סלין, על הערך הפוליטי של הסגנון:

> יש לציין שכשהתחילה כל הזוועה הזאת, (la monstrueuse entreprise) זאת אומרת באוגוסט, ואפילו עד ספטמבר, עוד היו שעות מסוימות, ימים שלמים, לפעמים, שכברת דרך, פינה ביער, האירו פנים לנידונים... יכולנו לקרב אלינו שם לרגע את האשליה שיש לנו קצת שקט, ולאכול, למשל, קופסת שימורים עם הלחם, עד הסוף, בלי שתציק לנו יותר מדי התחושה שזאת הפעם האחרונה. אבל מאוקטובר נגמרו ההפוגות הקטנות האלה, הברד נעשה יותר ויותר סמיך, יותר דחוס, מלא (truffée), מתובל (farcie) בפגזים וכדורים. עוד מעט תהיה הסערה בעיצומה ומה שהשתדלת לא לראות, יעמוד לך ישר מול העיניים ותוכל לראות רק אותו: את המוות שלך.[63]

הפיסקה בנויה משני מקטעים עיקרים, הניצבים ביחס הפוך: חודשי הקיץ הנינוחים של תחילת המלחמה מתחלפים באוקטובר באימה של שדה הקרב בחורף. הן התחביר של המקטע הראשון והן המשמעות שהוא מייצר מורים על התקדמות בזמן ובמרחב: "באוגוסט, ואפילו עד ספטמבר, [...] שעות מסוימות, ימים שלמים, לפעמים", ככל שהזמן עובר החילות נכנסים עמוק יותר לתוך שדה הקרב, הזמן מתחלף ומשתקף על פני התנועה במרחב, "בכברת הדרך" שבה עוברים החילות, "בפינת היער" שבה עוצרים. במקטע השני מסתיימות ההפוגות הקטנות, הנוכחות של הזמן במרחב כבר אינה מורגשת, ותחתיה פורצת "סערה" המבלבלת פנים וחוץ ומחריבה כל אפשרות להבחנה.

היחס ההפוך בין שני המקטעים בא לידי ביטוי במרכיבים דקדוקיים שונים: הזמן "ההיסטורי" של הפועל בעבר משתנה בעתיד המיידי של "עוד מעט" ובעתיד אפשרי שבו יופיע "מה שהשתדלת לא לראות"; הנוכחות האלמונית עוברת מנטיית הרבים של הגוף הקולקטיבי "אנחנו" אל נטיית היחיד של הנוכח הבודד "אתה", במטרה להורות על הבידוד שבו כל חייל מצוי אל מול המוות; הרפלקטיביות של הביטוי "האירו פנים" הופך להיות סבך של גילוי וכיסוי בין מה שהראייה מבקשת להימנע מלראות ובין מה שכופה את עצמו על הראייה; לבסוף, הפתלתלות והמורכבות של השכנוע העצמי שאין זו "הפעם האחרונה" שיבוא אוכל אל הפה הופכת בסוף הפסקה לקיטוע מוחלט של הפיסוק באמצעות נקודתיים, שלאחריהם אין עוד דבר מלבד הסוף: "המוות שלך".

אבל פיסקה זו מגוללת למעשה תרחיש רדיקלי אף יותר, שכמעט ואינו מורגש, המציג את הברק היצירתי של הסגנון. מדובר בהיפוך הבא לידי ביטוי ביחס הלוגי בין המרכיבים התחביריים של המשפט. אפשר לסכם את המקטע הראשון באמצעות המשפט הפועלי הפשוט: "חייל אוכל קופסת שימורים". כלומר, בהסדרה הלוגית שבה נושא המשפט, החייל, הוא בעל חופש פעולה

לשבת ולאכול, לעשות שימוש במושא של קופסת השימורים לצרכיו. מנגד, במקטע השני, אין עוד היררכיה לוגית בין נושא, נשוא ומושא. "לאכול" אינו מורה עוד על פעולה של האדם, החייל אינו עוד המקור והתכלית של פעולת האכילה. המושא המסוים והמובחן של המאכל מתפזר עכשיו ברצף של שמות תואר: "סמיך, דחוס, מלא (*truffée*), מתובל (*farcie*)", אשר אפשר לתרגמם גם בתור "ממולא, מפוטם" כדי להדגיש את שייכותם לשדה הסמנטי של האוכל. למשל: "הברד נעשה יותר ויותר סמיך, יותר דחוס, **ממולא, מפוטם** בפגזים וכדורים". מרקמי המזון שקודם היו סגורים בקופסת השימורים מתפרצים לכל עבר במקטע השני ומתארים את התפוררותו של המרחב כולו. החריגה הדקדוקית הזאת ממחישה את הידרדרות המצב האנושי במשך חודשי המלחמה. החיילים אינם עוד הנושא של המשפט, עכשיו זוהי סערת החורף שהחיילים נלכדים בתוכה. כל שנותר הוא האופן שבו מטחי הברד והאש מערבבים, טורפים ובוחשים בתוכם את בשר החיילים. העולם כולו נעשה תרכובת חרבה, סערת קרב דחוסה ומפוטמת בבשר התותחים.

דוגמה זו ממחישה את הערך הפוליטי של הפעולה הסגנונית. הסגנון מורה על כך שהפוליטי אינו רק מערער על שפה שלטת נתונה, אלא שהוא עצמו תוצר של בעיה לשונית שאין לה פתרון. הפעולה הסגנונית אינה רק עודפות של הפוליטי הנספח לשלטון, היא עצמה מורה עתה על ההיווצרות הלשונית החורגת מכל הסדרה שלטונית באשר היא. הסגנון מעלה על פני השטח סדרי שפה בלתי מפורשים, ובכך תובע תנאים חדשים להסדרה חברתית. הסגנון לא רק מובן לאורה של מציאות נתונה, הוא מאפשר לחוש שכל מציאות היא בהכרח תהום ללא שפה, שעל יסודותיה השפה נדרשת להיווצר מחדש כדי לכונן תרבות. מנקודת המבט הזאת, **השלטון אינו קודם לשפה, אלא השפה קודמת לו.** הסדרים החברתיים אינם מכוננים את השפה, אלא השפה היא עצם ההתהוות המכוננת. זה האתגר שהערך הפוליטי של הסגנון מציב: לשאול כיצד החריגה בשפה יוצרת את הבעיה הפוליטית, ולא כיצד הבעיה הפוליטית מאפשרת להבין את החריגה בשפה.

הערות

1. עדי אופיר (2010), "פוליטי". **מפתח** 2, עמ' 95 (להלן אופיר, "פוליטי").

2. "ה-stilus היה בעיקר מכשיר חד עשוי ברזל או עצם אשר בקצהו להב שטוח וארוך. חלקו החד שימש לכתיבה על הלוחות והחלק השטוח למחיקה" (מתוך הערך Style ב-*Robert Historique de la langue française,* sous la direction d'Alain Rey. Paris, 1998 p. 3658). רק מאוחר יותר קיבל המושג את מובנו הפיגורטיבי של מחוות כתב היד וצורת הכתיבה. מעניין להשוות זאת עם האטימולוגיה של המילה העברית "סגנון", שהתפתחה מהמילה היוונית signon: אות, סימן (בלטינית: signum, באנגלית ובצרפתית sign, signe ובגרמנית Sage).

3. חוקר הספרות ז'ראר ז'נט מציע הגדרה דומה מאוד לסגנון, ומגדיר אותו ביחס למה שהוא מכנה

"הוויית הטקסט": "הסגנון מגדיר במידה כלשהי דרגה **מינימלית** של ספרותיות [...] שכן הוא נכלל בהוויית הטקסט, בתור מובחן שאינו נפרד **מאמירתו** [dire] [...] מצב ביניים, או מיזוג, שבו השפה נמחקת כסימן בה בעת שהיא ניתנת לתפיסה כצורה..." ראו Gérard Genette (1991), *Fiction et Diction*. Paris: Seuil, pp. 149-150 (להלן ז'נט, **פיקציה ודיקציה**).

4. על חשיבת ההוויה של הספרות אצל בלאנשו ראו את הפרק "הבדידות המהותית" בתוך: מוריס בלאנשו (2011), **הספר העתיד לבוא: אסופה**. מיכל בן נפתלי (מתר'), תל אביב: סדרת "הצרפתים", הקיבוץ המאוחד, עמ' 9-21 (להלן בלאנשו, **הספר העתיד לבוא: אסופה**).

5. בלאנשו, **הספר העתיד לבוא: אסופה**, 173. על המפנה בין הרגע הרומנטי לרגע המודרני ראו את מה שבלאנשו מכנה "סכימה גסה" בפרקים "הספרות והחוויה המקורית" ו"לאן פניה של הספרות" **בהספר העתיד לבוא: אסופה**. בהמשך לבלאנשו ובהקשר הפוליטי של הספרות, אפשר להזכיר גם את הדיון של דרידה בזיקתה של הספרות לצורת המשטר הדמוקרטי בעת החדשה ולמושג "דמוקרטיה העתידה לבוא", או לחלופין דרך הכרזתו של פוקו על מותו הקרב של האדם, בפרק האחרון של "המילים והדברים".

6. בהקשר זה ראו את הגדרתו של בלאנשו בשאלת "הבדיה" (fiction) בתור "הממד הבטל של ההוויה" או "המלמול האינסופי של ההוויה". הבדיה אצל בלאנשו אינה משנית להוויה בכך שהיא מציגה הכפלה מדומה של היֵש; היא כרוכה בהתהוותו של היש בתור דימוי המפריך את היש כממד אונטולוגי ריק, ניטרלי או מתעתע. אף כי היצירה על פי בלאנשו היא "לא-עולם", היא אינה נמצאת מחוץ לעולם. גם אם היא אינה פעולה בעולם, היצירה אינה מנותקת ממנו או מעבר לו, כלומר היא שרויה בחשיפה מוחלטת לממד המקעקע ללא הרף את האפשרות שיש עולם. לפיכך, יש להבהיר, היצירה אינה מוגנת בגבולותיו של עולם דמיוני או משמעות סוריאליסטית, גם לא בתור מעשה צורני טהור, אין היא מגובה בצו האסתטי של "אמנות לשם אמנות", בספֵרה ארס-פואטית או מטא-פואטית (של יודעי ח"ן בלבד) נסיינית-מודרנית או סימבוליסטית נשגבת.

7. ראו למשל מנחם ברינקר (2007), "מקומו של החיבור 'הספרות מהי?' בתיאוריה ובביקורת". בתוך **מחשבות ישראליות**. ירושלים: כרמל, עמ' 125-151. וראו מנגד למשל בלאנשו, **הספר העתיד לבוא: אסופה**, הערה בעמ' 11: "הסופר אינו חותר לפעולה אלא ליצירה."

8. Pierre Giraud (1954), "La Stylistique". *Que sais-je?*, PUF, p. 11 (להלן ז'ירו, **הסטיליסטיקה**).

9. ראו "הגלגל של וירגיליוס" אצל ז'ירו, **הסטיליסטיקה**, 17; ז'נט, **פיקציה וידיקציה**, 139.

10. Eléazar Mauvillon (1751) *Traité général du stile,* Amsterdam : P. Mortier.

11. ז'ירו, **הסטיליסטיקה**, 19. מכאן ואילך כל התרגומים בגוף המאמר הם שלי, אלא אם מצוין אחרת.

12. בהקשר זה ראו את הדיון הנרחב אצל קוקלן ואצל ריקר על חשיבות ה-lexis אצל אריסטו מעבר לחיזוק האלגנטיות (*asteion*) וההכרה. Anne Cauquelin (1990), *Aristote le Langage*. PUF. Paul Ricœur (1975), *La Métaphore Vive*. Paris: Seuil;philosophies.

13. עמנואל קאנט (1960), **ביקורת כוח השיפוט**. שמואל הוגו ברגמן ונתן רוטנשרייך (מתר'), ירושלים:

מוסד ביאליק, חלק ראשון, ספר שני §49 עמ' 133: "נמצא שהגאוניות היא בעצם אותו מצב מאושר, ששום מדע אינו עשוי להורותו, ושום שקידה אינה עשויה ללמוד אותו." ז'ורז' לואי לקלרק בופון **בנאום על הסגנון** : "הכללים [...] לא יכולים לבוא במקום הגאונות. אם זו חסרה, הכללים מיותרים לגמרי". Georges Louis Leclerc Buffon (1992), *Discours sur le style*. Editions Climats, p. 28. אוז'ן דלקרואה כתב ביומנו: "בתי הספר לאמנות מלמדים רק זאת: איזה רב אמן יכול למסור את רגשותיו האישיים? אפשר ליטול ממנו רק את ה מ ת כ ו נ י ם שלו." Eugène Delacroix (2002), *Journal*. Mille et Une Nuit, p.67. ושאטובריאן: "הסגנון, אף כי יש לו אינספור סוגים, אינו דבר נרכש; הוא מתת שמים, זהו הכישרון." אצל ז'ירו, **הסטיליסטיקה**, 33.

14. ז'ירו מקדיש את עיקר ספרו להבדלים בין שתי המסורות הללו, המתפתחות לכל אורך המחצית הראשונה של המאה העשרים. האסכולה האידאליסטית-ספרותית שנציגה העיקרי הוא לאו שפיצר (Leo Spitzer) מתמקדת ברצון האינטואיטיבי והאינדיבידואלי של "הסגנון" ומבקשת ליצור גשר בין הבלשנות לתולדות הספרות, ואילו האסכולה הבלשנית ממשיכה את הנחותיו של דה סוסיר הרואה בשפה את "שדה המשמעות" של האדם. נציגה העיקרי הוא שארל באיי (Charles Bally) שביקש לכונן את הסטיליסטיקה כמדע של ביטוי רגשי ואינטלקטואלי בנסיבות הכלליות של קבוצה לשונית. ראו למשל ז'ירו, **הסטיליסטיקה**, 36-44.

15. גוסטב פלובר (2006), **מכתבים**. דורי פרנס (מתר'), תל אביב: ידיעות אחרונות, ספרי חמד, עמ' 191, 265.

16. Paul Valéry (1936), Au sujet du "Cimetière Marin". *Variété III*, pp. 63-64. קלוד סימון שב לצטט את ולרי בנאומו בשטוקהולם בעת קבלת פרס נובל לספרות ב-1985 והוסיף: "לעולם איננו כותבים את מה שמתרחש לפני עבודת הכתיבה, אלא רק את מה שקורה במהלך העבודה הזאת, בהווה של העבודה". ראו Claude Simon, *Discours de Stockholm*. Paris: Minuit, p.25. ההפרדה שוולרי נהג לעשות בין שפה פרוזאית לשפה פואטית התחילה להתפתח ברומנטיקה הגרמנית, המשיכה אצל מלארמה ובפורמליזם הרוסי והגיעה עד למחשבת הכתיבה של הרומן החדש הצרפתי.

17. Marcel Proust (1971), *Contre Sainte Beuve*. Paris: Gallimard La Pléiade, p. 30.

18. ראו למשל: Maurice Merleau-Ponty (1982), "Cinq Notes sur Claude Simon". in *Esprit*, p. 65: "מי שכותב חש וחי [...] החישה והחיות לא ניתנות באופן ישיר, הן מתפתחות בעבודה [...] העבודה אינה מסתכמת אך ורק ב"המרה למילים" של הנחווה; יש להניח לחישתי לדבר."

19. לואי פרדינן סלין, "הסגנון נגד הרעיונות, המתקפה הגדולה שלי נגד הפועל", עילי ראונר (מתר'), בתוך **מטעם 26** (2011) כתב עת לספרות ומחשבה רדיקלית בעריכת יצחק לאור. עמ' 46-52. בחרתי לשמור על התרגום המילולי מצרפתית: "Au commencement était le Verbe" . אף על פי שבעברית הפסוק הפותח של הבשורה על פי יוחנן מתורגם "בראשית היה הדבר". המלה פועל (verbe) מגיעה מוורבאלי (verbale) מילולי, דיבורי, דברי. פעולת הבריאה נעשית באמצעות הלשון, ומכאן ריבוי המשמעויות שיש לה בטקסט הנוכחי.

20. Roland Barthes (1953), *Le Degré Zéro de l'Ecriture.* Paris: Seuil, pp.16-17. והשוו עם התרגום של דניאלה ליבר בהוצאת רסלינג (2004), עמ' 35-36. עוד על הסגנון אצל בארת ראו ז'נט, **פיקציה ודיקציה**, 138; ז'ירו, **הסטיליסטיקה**, 94; בלאנשו, **הספר העתיד לבוא: אסופה**, 201-210. בהקשר זה ניתן להזכיר גם את האופן שבו בלאנשו מבין את חשיבותו של ה"טון" ביצירה (**הספר העתיד לבוא: אסופה**, 15). חורחה לואיס בורחס מזכיר שוב ושוב שחשיבות היצירה מצויה באינטונציה, בקול של הסופר. והנרי משוניק אומר על האופן שבו יש לשקע את הסגנון במורכבות של מערכת השיח מעבר לייחודיות הנראית לעין של היוצר: "לכל אחד יש סגנון משלו ומקצב משלו, כשם שיש לו קול וטביעת אצבע משלו. אמנם זוהי תפיסה של אני המבקשת לא לעטוף במסתורין את השגור ביותר, אבל היא אינה רואה את האני בתור מערכת [של שיח וסימנים]." Henry Meschonnic (1982), *Critique du Rythme.* Paris: Verdier, pp. 70-71, 85-86 (להלן משוניק, **ביקורת המקצב**).

21. גוסטב פלובר, **מכתבים**, 183-184

22. Marcel Proust (1987), *A la Recherche du Temps Perdu. Le Temps Retrouvé,* Gallimard, La Pléiade IV, 1987, p. 474.

23. Marcel Proust (1971), *Contre Sainte Beuve.* Paris: Gallimard, La Pléiade, p. 612; "A propos du style de Flaubert" pp. 586-600.; ראו גם: ז'נט, **פיקציה ודיקציה**, 150.

24. Maurice Merleau-Ponty (1969), *La Prose du Monde.* Tel Gallimard, pp. 79-95.

25. ז'נט, **פיקציה ודיקציה**, 141.

26. Gilles Deleuze & Claire Parnet (1977 [1996]), *Dialogues.* Paris: Flammarion, pp. 10-11; Gilles Deleuze (1993), *Critique et Clinique.* Paris: Minuit, p. 9 (להלן דלז, **קריטיקה וקליניקה**). דלז נוהג לצטט את פרוסט: "היצירות הגדולות כתובות במעין שפה זרה."

27. Gilles Deleuze (2002 [1981]), Francis Bacon, *Logique de Sensation,* Paris: Seuil, p.57

28. ראו גם המובן שנותן משוניק ל"מקצב" (**ביקורת המקצב**, 70). ז'נט כותב, בדומה לכך: "אם אנו מקבלים שהאלוהים הטוב הוא הסגנון, ושבין הדברים הקטנים מצויים עוד דברים קטנים, וכך גם המערך של כל היחסים ביניהם – המסקנה מתבקשת: הסגנון נמצא בדברים הקטנים, היינו בדברים הקטנים כולם ובמערכי היחסים כולם. 'המעשה הסגנוני' פירושו השיח עצמו" (ז'נט, **פיקציה ודיקציה**, 151).

29. Gilles Deleuze (1964), *Proust et les signes.* PUF, p.20. אולי אפשר למצוא כאן הקבלה מודרנית להצהרתו של בופון: "יופיו של סגנון אינו מצטמצם לאמת אחת, אלא לריבוי של אמיתות אינסופיות ולכן יש לו אריכות ימים וחיי נצח" (עמ' 30). מכאן העדיפות של הפרוזה על פני השירה בעיניו, כיוון שסדר המחשבה בה משוחרר מאילוצים צורניים חמורים (עמ' 41).

30. Gilles Deleuze & Félix Guattari (1980), *Mille Plateaux.* Paris: Minuit, pp. 293-294.

31. ז'יל דלז ופליקס גואטרי (2005 [1975]), **קפקא – לקראת ספרות מינורית**. רפאל זגורי-אורלי ויורם רון (מתר'), תל אביב: רסלינג, עמ' 55.

32. Gilles Deleuze & Félix Guattari (1991), *Qu'est-ce que la Philosophie?* Minuit poche, pp.104-105, 166-167, 206; דלז, **קריטיקה וקליניקה**, 14, 114.

33. בלאנשו, **הספר העתיד לבוא: אסופה**, 59.

34. אופיר, "פוליטי", 93.

35. לואי פרדינן סלין (1994 [1932]), **מסע אל קצה הלילה**. אילנה המרמן (מתר'), תל אביב: עם עובד, ספריה לעם, עמ' 14-15, 17 (להלן **מסע אל קצה הלילה**).

36. **מסע אל קצה הלילה**, 38.