

חום אנושי מלכהזכוכית שלהם. הם אנשים עלובים מפוארים. חסרי כל כישוריהם ובי עלי יכולת הנמקה גרנדיוזית.

ה. מעניין? לא מעניין?

ב־1884, 10 שנים לפני מיזב המחים, כתב ג'יימס במסה "אמנות המיבדה" (The Art of Fiction) את הדברים הנאים: "ההתייבות היחידה שתובעים אנו מראש מרומאן (...) היא שיהיה מעניין. האחריות הכללית הזאת מוטלת על שיקמו, אך היא היחידה שאיני יכול להעלות בדעתי. הדרכים שבהן כך חורני הוא להשיג תוצאה זו (כלומר — לעורר בנו עניין) נראות לי רבות מספור".

אחרי הכרזה אמיצה ונחרצת כזאת, יכול מי שלא קרא את ג'יימס לצפות ממנו לסיפר רת מרתקת, צרופה, טוחפת, מבררת. המיפגש עם מיזב המחים מעורר את הרושם שג'יימס לא קרא את המסה שהוא עצמו כתב. אפשר למצוא הרבה נקודות-זכות אמנותיות בשלוש הנובלות האלו ולמשל עומק פסיכולוגי, אבי גנות דקות, מורכבות תחבירית, סבלנות לפי רטיפרטים של הליכנפשו, אבל, בסך-הכל, הן אינן מרתקות, טוחפות או מבררות ולוא לרגע. אני פותח את הספר בפסיקה מיקרית:

...ענתה נראה היה שסגירת הדלת היה תה בעצם מחוות רחמים כלפני, הודמי נות שניתנה לו לרדה, להסתלק, לעזוב את המקום ולא לחלל אותו עוד לעולם. היה הגיון בתפיסה הזו, היא התקבלה על הדעת, אולם אין ספק שעתה, כשעצביו

מרוטים, היתה משמעותה תלויה במידת האיפוק של אותה אישיות לאחר פעולתו האחרונה, או ליתר דיוק — לאחר הימנעונו מפעולה. דימוי האישיות, תהא מה שתהא, המחכה שיעזוב את המקום, נראה לו מוחשי כליכך דווקא בשעה שנרתע, ברגע האחרון, מן הוודאות, שכן למרות נחישות דעתו, או ליתר דיוק — למרות החרדה שתקפה אותו, חייב היה להודות שאומנם נרתע ברגע האחרון — נמנע מלראות בעליל" (עמ' 112).

וכך זה נמשך ונמשך. מישפטים מפותלים, מכלכלים, מתישים. מילים גבוהות (לאו דוור קא מליציות: פשוט צחות מדי) שכולן, איכ שוה, דימות וז לוז ואינו יצרות רצף קומר ניקאטיבי. הרף של ג'יימס כמוהו כמישור של קרח מאופק לאופק, בלי בית, עץ או עמודי חשמל שהעין יכולה להיאחז בהם. שנתיים לפני שג'יימס כתב את המסה, "אמנות המיבדה", כתב אנטון צ'כוב (במיכתב לאחיו אלכ' סנדר, מאי 1886):

...טוב מכל תעשה אם תימנע מתיאור הילכידוחם של הגיבורים. יש להסתיר שיי בינו זאת ממעשיהם. הרי לך שני הפכים. יש משהו מעורר השתאות — אם לא פלצות — ביכולתו של ג'יימס למתוח עלילות של לא-יכולים על-פני עשרות עמודים רחוסים. הוא מין וירטואוז ככרפיה. נקי, מופנם, מנותק, דקיק-אחזה וחסר חושיות-מור לחלוטין. הוא סופר גדול מאוד וזה, כנראה, מה שמפריע לקרוא אותו.

עיונים

על "טקסטים קשים" ושירונות מוכצים

ולחרפת ההשפלה ביחסים בין מעביר ועבור — אותו הוא מכנה באירוניה מושחת "לאקי" (מישחקמלים שניתן להבינו כ"בר-מזל": או: מי שגנר אחר וזלתו) — שתי מול, הן הסמוכות זו לזו מבחינת הצליל אף שהן נכתבות אחרת. אך בקט אינו סוצי-אליסט או מארכסיסט ובמקום אחד הוא מצהיר במפורש: "...ההכרה שהאמנות היתה מתמיד בורגנית, אף שהיא משככת את כאבנו נוכח הישגיהם של אנשי הקידמה החברתית, הנה, בסופו של דבר, חסרת-עניין". מישפט אירוני מאין כמוהו על איזה הישגים הוא מרבה ובקביעה כי האמנות היתה מתמיד בורגנית הוא מסיט בהינדיד שורה שלמה של ספרים מן המרף:

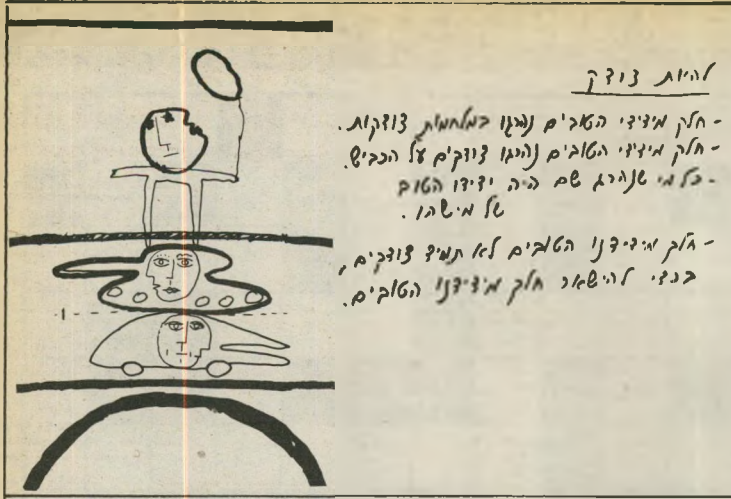
במישפט-החסכני והתמציתי הזה מקופלת אמת שהיא פרי מחשבה ועיון מעמיק בהיסטוריה של התרבות מראשיתה ועד ימינו. אך בקט, הסולד ממתחנות אינטלקטואליות וחסות גות אידיאלוגית, מתנער מהרעיון המבריק הזה בטענה שהוא "חסר-עניין".

במילא, פרשנים מבריקים פחות מאורונו היהודי הגרמני אינם מסייעים להבנת בקט. יש המבררים על ההיבט "הקומי" אצלו, אך רים יסבירו לך כי האיש העיוור, השתלטן, בסופמחוק, הוא ג'יימס ג'ייס, ואילו זה המת רוצץ סביבו ומספק לו אינפורמציה על הער לם הוא בקט הצעיר שהיה מוכירו בפאריס. כלומר, הפרשנים מהסוג הראשון חוטאים בה פשטה פילוסופית נפרזת, כעוד שאלה מהסוג השני נוקטים בסטייה השנייה החביבה על פרוקראטוס: קוצצין את הגופה במי-טת-סרדם ביוגראפית-היסטורית. הבעיה אי-נה שהם טועים. כולם צודקים. אבל כוחו ויני חודו של המחזה בכך שהוא מאיר מערכת-יחסים — בינך לביני, בינך לביני מישפחתך, או לביני האיש היושב מולך בביגראפ-ספציפי בתיאור משהו ערטיילאי או ביוגראפ-ספציפי פי-ניתן אמנם לאתר את כל אלה ולהצביע עליהם, אין חוק האוסר זאת, אך להתמקד בהם פירושו לסרס ולעקר, מעין משהדלתי-לה, את כוחה המסחרר של היצירה, להפחית מן האלימות הפנטאסטית שבה היא תוקפת

אני מתקשה להבין מדוע מוצאים את סמור אל בקט קשה. פעם, במהלך שיחה עם סופר אחד, צץ שמו של בקט. בקט הוא מיני-מליטסי? קבע הלה, ובכך תייק ותייג אותו, תחב את דיסקית-האידיולוגיה לפיו — וכמוכן אטם גם את פי שלי. מה מינימליסטי? גם אם יש בכך מידה של אמת, האם זה כל מה שיש לך לומר עליו? נטייה ארוכה להרכיב תוויות על בקט-קומי ומבנות, נוסח בית-המקרח. הרי מיטב מחזותיו של בקט, כל מחזותיו, עוסקים באופן כפייתי כמעט בבעיית החרות, או ליתר דיוק, מתארים כפרוטרוט את ככלי החברה ואת האויקים האידיולוגיים. בסופמגם חק, בפיפף האחרון של קראפ ובמחכים לנווה, בקט בוחן בתשומת-לב כל טבעת בשלשלת הכופתת אותנו לזולת, או לא עצמנו, להרגלים ולשיגרה של מעצמנו. הוא עושה זאת, אין צורך להוסיף, לא מתוך אובדניות, אלא בחיפוש נואש אחר "הנקודה החלשה", אחר החרות, חרות הגנת לן, באופן פרוקראטלי, דווקא בשל ההכרה האמיצה בהיעדרה (אגב, בקט לא ידבר לעולם ישירות על החרות כשם שהיא אמין לא נוקב בשם המפורש, הגולה לא שח על גלותו והרודן-ז'ואן לא יספר על דויד-ז'ואן ניתוח).

ובכל זאת, מדוע נתפש בקט כקשה? את התשובה אפשר למצוא אצל תיאודור אורונו (עליו בהמשך), המסביר כי אנו לכודים במלעותיה של "תעשיית התרבות" (Kultur Industrie) המסחיתית את טעמנו ואת כוח-השיפוט שלנו באמצעות "המוצרים" שהיא משווקת כשיטת הטרסיהנע. כטרסטים, כסבונים או אבקות-כביסה. תעשיית התרבות המנוכרת והמנוכרת גורמת לכך שדווקא המ-ציאות הקרובה ביותר נתפשת כזרה ומזורה, כבלתי-ימובנת, כ"טקסט קשה".

האם היה בקט טומך את ידי על ההסבר הזה, בעל האוריינטאציה המארכסיסטית (תורת הניכור המבריקה של מארכס כנתיבי השחרות שלו?) שחרר נלחש שלא. אמנם במחכים לנווה באה לירי ביטוי מודיעותי החריפה לניצול



ציור וכתב שאול קנו (מתוך "שיחות שלום", בהוצאת "לי")

אלק מיני האלים (ניגון בלחצות 2/4)
אלק מיני האלים (ניגון 3/4)
אלק מיני האלים (ניגון 4/4)
אלק מיני האלים (ניגון 5/4)
אלק מיני האלים (ניגון 6/8)
אלק מיני האלים (ניגון 9/8)
אלק מיני האלים (ניגון 12/8)
אלק מיני האלים (ניגון 15/8)
אלק מיני האלים (ניגון 18/8)
אלק מיני האלים (ניגון 21/8)
אלק מיני האלים (ניגון 24/8)
אלק מיני האלים (ניגון 27/8)
אלק מיני האלים (ניגון 30/8)
אלק מיני האלים (ניגון 33/8)
אלק מיני האלים (ניגון 36/8)
אלק מיני האלים (ניגון 39/8)
אלק מיני האלים (ניגון 42/8)
אלק מיני האלים (ניגון 45/8)
אלק מיני האלים (ניגון 48/8)
אלק מיני האלים (ניגון 51/8)
אלק מיני האלים (ניגון 54/8)
אלק מיני האלים (ניגון 57/8)
אלק מיני האלים (ניגון 60/8)

אותנו ומנסה לשלוף אותנו משיגרת הזיקות המקובלות של החיים למחצה, ולוא לרגע.

מחלות החברה המתועשת

"אין אנשים שאין להם תחליף", "בתי-הקברות מלאים כאנשים שלא היה להם תחליף". הצהרות וולגאריות ומטומטמות מעין אלה, המקובלות בין אנשי ניהול ועסקים, הן מן הסוג שהיה "חביב" במיוחד על תיאודור אורונו, שאותו כבר הזכרתי בקשר לבקט. היה לו לאורונו זה כישרון בלתי-רגיל לניתוח עדין של זרמים ותופעות בחברה מוזויות-ראות ונקודות-השקפה החורגות מתלמי המחשבה השגורים.

רגישותו המוסיקאלית התבטאה גם בהאי-נחתו הקשובה לטונים הסמויים ביותר של ויזף אצל אינטלקטואלים, "מסוגלים" ובורגנים שבצים, אצל סטאליניסטים ופאשיסטים, אנשי-בומבה ואריסטוקראטים, חסידי-טבע (ואקולוגיה) וביוורוקראטים. גם לכתביו של אורונו יצא שם רע כאילו הם קשים ומסוככים מדי, אולם עצם העובדה שספריו תורגמו לשפות שונות והם עדיין נקראים במערב, שהוצאות מכובדות הרפסו כמה מהידועים שבהם בכריכה רכה, השימוש הנפוץ במושגים שטבע — כל אלה מעידים על צורך או רעב לסוג זה של ניתוח דק ובהיר אשר בו הצטיין כליכך אורונו. דווקא עכשיו, בשעה שמני-גנוני הפירסומת והאינפורמציה — מגנוני התרמית — השתכללו עד כדי שהתלות בהם הופכת אותנו למעין גורים סומים היונקים פעם מפטימת הטלוויזיה ופעם מזו של הערי תון, או הרדיו, או הווידאו, דווקא עכשיו מורגש חסרונן של אורונו ומוחשת העובדה שאין לו תחליף. האיש שידע לחשוף מוח-כואה בברביות גסה המוחפשת או מסויית כתרבות, מהאופרות של ריכארד ווגנר ועד סינגון הג'אז (אורונו, שהיה בקיא גדול במוסיקה קלאסית, כתב ספר שלם בגנותו של ווגנר ומסה ארוכה שבה הוכיח את נחיתות הג'אז) היה ודאי מגיב באופן דומה על תופי-עות בגון הסרט היימאט * הבימאי פאסטינר, הרקדנית פינה באוש ואחרים מסוגם. למי ששואף, לחדר את השכל" (במקום לשנן מה דינה של ביצה שנולדה ביום טוב, או עיר בצורה בפורים) וגם ללמוד משהו חשוב — ספריו של אורונו, היהודי החריף המאבחן ומנתח אחת לאחת את מחלות החברה המתועשת, עשויים להוות אתגר מעניין.

מיניותו של מאקבי

קשה להבין את סרטיו של דושיאן מאקבי אלא אם כן קראת, לפחות, את וילהלם רייך, הפסיכולוג היהודי, תלמידו של פרויד, שעדי-קרי ותרותו צצים ישירות או בעקיפין בכל סרט מסורתי של מאקבי, ובכלל זה סרטו האחרון, מאניפסטו. עבור מאקבי, הנערה

המשועבדת למשרתה האלים בקשר סאדו-מאזוכיסטי מובהק, הקומניסטי הקנאי, הטהור מדי, המורה החסודה שאהבת הטבע שלה לוקה בחסר, כל אלה וקוקים לריפוי, ריפוי דחוף נוסח רייך. מאקבי הוא אנארכיסט, פרא-אדם ויגוסלאבי טיפוס, הסולד אינסטי-נקטיוות מ"סובלימאציה" וארוטיקה רומנ-טית, אמנם, מבלי שהוא, או יצירותיו, ייפכו לזולגאריים או גסים. תפישתו אולי לוקה בפשטנות, אך אי-אפשר שלא להתרשם מה אופן שבו הוא מפרק לגורמים את ה"שיריון" (על פי רייך, מי שמדבא את יצורו "עושה שיריון" — הופך נוקשה וקשות, "מתעצה" פיסית ונפשית, שלא בטובתו) של "נער הקוקה-קולה", מוצר מובהק של החברה הקפי-טליסטית, "מצליח" וזהר ומנוכר לחלוטין המבוצר כאילו בחליפתו המהודרת.

במאניפסטו, אשר עלילתו מתרחשת בעיר קטנה ומושחתת במרכז אירופה שבין שתי מילחמות העולם, עיר שמה, לא במיקרה, "וואלדהיים", הקובץ את דווקא קומניסטי מושבע, צעיר בלונדי, מנומס, השבוי במעגל הקסמים של נוסחות מארכסיסטיות וסיסמות מהפכניות. מאקבי מכבד את אומץ ליבו של אותו מהפכן ומתעב את שובני ומעניו הקריפטורפאשיסטיים, אך בסופו של דבר דוחה את שני המתנות: את הקרושים החיי-לונניים העולים על מוקד המהפכה ואת נציגי השילטון המסואבים והפרוויטטים (מאקבי רואה קשר בין סיאובם לטוטיותיהם המיניות). כאמור, היהודי המחולט של מין עם אהבה ועם חרות (כמוכן לא בתנאים של השפלה או כפייה) הוא פשטני, אך לא ניתן להאשים את מאקבי בוולגאריות. לא ניתן לאתר אצלו אותה נטייה רווחת לפטפט על מין, אם מינימוקם מיסחרים ואם כתוצאה מנסיגה אינפנטילית לגיל שבו הילד נהנה "להדהים" את האורחים בסלון במילים "לא יפות" שהן בחזקת טאבו אשר מעליו הוא מנסה לרדג, כנאיביות שלו, מבלי שיוכל לבטלו (שהרי השימוש הכפייתי במילים "גסות" מעיד על כפייתיות, לא על חופש. כך אצל לני ברוס וגי'אזן ריברס וברוקלינאים אחרים, הרומים מבחינה זו לפרש המנסה לטפס על האוכף אך מונע בתנופה גדולה מדי וצונח משום כך מצידו השני של הסוס).

אפשר כמובן לטעון גם נגד מאקבי כי אמונתו במין, המין האורגאסמי, כמפתח הגי-אולה, אינה אלא עוד תיאוריה, אף אם בעליה הוא אנטי-אינטלקטואל השולל תיאוריות מעצם היותן תיאוריות. אך זו כבר התחכמות.

* (הרי סרט זה מעלה על נס את כל מה שאורונו תעב כליכך אצל היידג: הערצת השורשיות של הטיפוס המוצק, איש האדמה' האוחז' יעודו של "האמריקאי" החלוש והמוכר העוב ככפר מולדתו, "מוחם" אותו בנכוחותו. מוטיבים מוכרים.)