

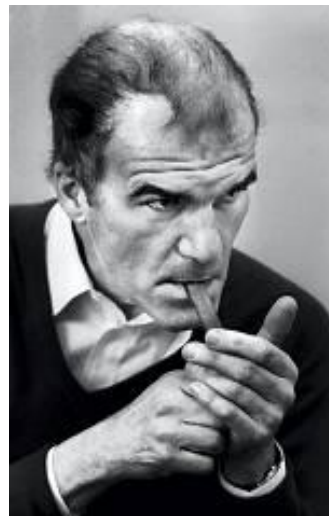
4

הארי מאת'יוס אחרית דבר

סטודיו, גליון מס' 51, עמ' 19-21 | מרץ 1994

The blank head in which 'I' am has become so frightened and greedy that only my death could satisfy it

שורות אלה לקוחות מספרו של ז'ורז' בטאיי, 'Blue of Noon' בתרגומו לאנגלית של הארי מאת'יוס. יש בכוחן להאיר במידה מסוימת את עמדתם של אמנים רבים במאה הזאת לגבי השימוש בשפה, בעולם, בסיטואציות, משולי הקאנון החברתי והאמנותי כאחד. מושגים כמו "מות המחבר" ו"אובדן ההילה" עולים בהקשר כזה, וכאן אני מוצאת את הבסיס להבנת העניין המסוים שמגלה הארי מאת'יוס בנורמות ובתכתיבים של הספרות הפורנוגרפית, התשובות לשאלות על אופי קיומה והתנהגותה בתוך ספרות גבוהה, שאפתנית.



ואת

היצירה "תענוגות מיוחדים" נכתבה ב-1981, כאשר השאלה של הרחבת מושג האמנות או הספרות באמצעות חומרים נמוכים חדלה להיות העניין המרכזי, וגם השימוש ברדי-מייד - ובפורנוגרפיה כסוג של אילוף כזה - כבר לא היה חדש, בוודאי לא ביצירתו של מאת'יוס עצמו. אני נמשכת ליצירה זו בגלל השוני הבולט שלה מיצירות רבות בעלות מבנה דומה, שהקסימו והעסיקו אותי הרבה בעבר: 'נערות צילסי' של וורהול, סרטים וציורים אחרים שלו, 'מאה הימים של סדום' של פאזוליני, גרסאותיו הקולנועיות לז'אנר הנובלני של בוקאצ'ו וצ'וסר, וגם יצירתו של גרהרד ריכטר - בייחוד סדרת ציורי הפורנוגרפיה הרכה שלו; את הרגש השולט בכל היצירות האלה אפשר לאפיין באמצעות המלים של בטאיי שבהן פתחתי.

המסורת השחורה, **מסורת החרא** של אירופה, או - בכינוי העתיק יותר שלה, מזמן התהוות ציורי הוואניטאס בסוף המאה ה-16 - **אמנות המוות** (Sterbe Kunst). מתגלמת ביצירות אלה מחדש בגלגול מודרני. ותמיד, כמו ביצירות הקלאסיות של המסורת הזאת, מדובר בגועל, בתיעוב, במיאוס, בפסימיות קיצונית, ביופי אפל, בהומור שחור משחור. **גן התענוגות הארציים** של הירונימוס בוש הוא אולי גולת הכותרת של המסורת הזאת. יש כמה סיבות טובות לקרוא את כל יצירתו של מאת'יוס מתוך מחשבה על מסורת אמנות המוות. צריך לעגן קריאה כזו בפריזמה הספציפית יותר של שאלת "אובדן ההילה" שאותה הזכרתי בהתחלה, ומתוך פריסה רחבה של האופציות הספרותיות שפתח עקרון האילוף (constraint) בפני הקבוצה הספרותית שאליה משתייך מאת'יוס, ה"אוליפו". אבל אי-אפשר לעשות זאת, בייחוד לא במקרה של "תענוגות מיוחדים", בלי להידרש לניואנס המיוחד שלו ביחס למוות.

את שרשור מעשי האוננות ב"תענוגות מיוחדים" אני קוראת באופן אלגורי: כל סיפור נסגר רק כדי להבטיח לנו עוד סיפור, והתוצאה היא מן מבנה מעגלי, ניסיון להצדיק את האופן שבו הכתיבה חולמת תמיד את מימושן של ראייה וידיעה אולטימטיביות. באורח פרדוקסאלי, בשוני כה בולט מיוצרים מודרניים אחרים, ודווקא מתוך דמיון מסוים לקלאסיקנים, האלגוריה הזאת מעוצבת מתוך אמון בכושרה של השפה לדבר ולמשמע, מתוך קבלה גלויה ורחבה את החושניות שבעצם מעשה הכתיבה, ומתוך חיוב של המשחק האמנותי והיכולת הווירטואוזית. ועם זאת, כלל וכלל אין זה חיוב פשוט. יצירתו של מאת'יוס רחוקה מכל התרפקות על החושניות הקלאסית של הכתיבה. היא נדרשת לפרויקט המודרניסטי מתוך חומרה גדולה, והאמון שהיא נותנת בשפה הוא תולדה של ספק עמוק.

אין דבר זר יותר לכתיבת פורנוגראפיה מאשר אפס-מעשה. על פניה, יצירתו של מאת'יוס נענית לתכתיב הפעולה, אפילו מגלה אותו כמתנת שפע וחיוניות. במובן זה, ולפני כל דבר אחר, מדובר בתענוגות, בתענוגות של ממש ובתאוה גלויה לתענוגות, תענוגות הכתיבה; הניואנס, שפע של המצאות, ברק, זריזות, מתלכדים עם הערך הנומינאלי של היצירה. בקריאה ראשונה היא נקלטת כדיבור פשוט, ישרני וחשוף על תענוגות הצפייה וההצצה. למרות שהמספר שומר בקפדנות על טון הסיקור "אובייקטיבי", הוא אינו מנוכר לגמרי: יש לו עניין עמוק בכישרון ההמצאה של בני אדם בכל הנוגע לאוטו-ארוטיות: הוא מוצא לנכון להעיר הערות של התפעלות ואהדה, יש לו חמלה במידה כלפי הפחות מאושרים, הוא צוחק על הטיפשים, מפוכח לגבי האכזרים, ובכל המקרים קולו נעדר עליונות, תוכחה או מוסרנות. עוד סממן מרכזי של כתיבה פורנוגראפית נשמר כאן בקפדנות: זהו תיאטרון, אנתרופולוגיה כלל-עולמית של טיפוסים, לעולם לא אינדיבידואלים, ובהגדרתו זהו טקסט של פני שטח, דיווחי, חסר ממד עומק ונעדר עצמיות.

הלשון של "תענוגות מיוחדים" מלוטשת ואלגאנטית, פתוחה מאוד, אך נשמרת מכל משמר מלייצר סגנון, קו ייחוד, חתימת יד. אלגאנטיות משרתת גם את צרכיה של פורנוגראפיה סטנדרטית; היא משמשת ליצירת טקסט חלק, "שקוף", חסר "תפרים", פלאסטי, שתכליתו להשכיח מן הקורא את הלשון כדי שיוכל להשתקע בתיאורים. אבל את האפשרות הזאת בא הטקסט של מאת'יוס למנוע: הווירטואוזיות נתפסת כאן באינטואיציה דומה לזו שבה משמעת-הקו של מאטיס ממושטרת אל תוך הגראפיקה התעשייתית ברישומים המוקדמים של וורהול. במובן זה, אלגאנטיות ו-dead pun- נעשים שמות נרדפים. זוהי אחת התוצאות הישירות של הפעלת עקרון האילוץ, המקבילה הספרותית לרדי-מייד ולחפץ-המצוי באמנות הפלאסטית.

אפשר גם להצביע על הדמיון של הכפפה כזאת לאופן שבו השימוש של ריכטר בצילום בונה והורס בעת ובעונה אחת את הווירטואוזיות הקלאסית של ציור השמן שלו. מעניין כיצד עודפות האלגאנטיות מביאה איתה, אצל וורהול למשל וגם ביצירות הפורנוגראפיה הרכה של ריכטר, את הריקון, את "מסיכות המוות" ואת הרושם הקודר של שיממון מוחלט בעוד שכאן, על אף שהתחבולה וגם העיקרון הסדרתי דומים, הכל "מת" ובכל זאת משהו חי, משהו מחייב חיים נולד, למרות ה-dead pun. זוהי העוגמה המחייבת, האפלה המוארת של "תענוגות מיוחדים", ולטעמי - גם הצינעה המיוחדת במינה של יצירה זו.

התיאורים של מאת'יוס הם מדויקים ומפורטים, אך לאקוניים ותמיד סכימאטיים בנאמנות שלהם לצפוי: כך הצ'לנית מאוננת עם קשת הצ'לו, הניו-זילנדי עם כבד כבשים, האסקימואי עם שומן הלווייתן וכדומה.

הקלילות והצחוק נובעים בדיוק מן הפער שבין הלא-נאמר לבין המקרה הנועז, לעתים אף מזעזע, שמעלה המספר, ויותר מכך - מעצם העובדה שלסוכנים הארוטיים בסיפורים יש מחויבות מוחלטת לסיטואציות שבתוכן הם ממוקמים: כל העולם "משפשף" ברוב עסק וברוב מרץ. לא רק שזה מצחיק מאוד, אלא שיש אפילו משהו נשגב בצחוק הזה, שדרכו מחלץ המספר מן הפורנוגראפיה את הרגע המאושר, המשחרר, שבמחיקת האישינות.

רצף הסיפורים - עשרות סיפורים קטנטנים ומושלמים גוועים מול עינינו בזה אחר זה כמעט בנשימה אחת עם פתיחתם - והחזרה על מעשה האוננות בכל אחד מהם, יוצרים רושם "קופי" בעל ממד כמעט אוטופי. אני לא יכולה שלא לחשוב על ה-all overness בציור האמריקאי ועל האופן שבו הוא מבוסס על המחווה הגופנית. כשם שהקו של פולוק אינו מטפורי אלא תוצאה של הטלת צבע - כך ה"קופיות" אצל מאת'יוס נעשית היטל של מעשה הכתיבה. נראה לי שהפיגורה של האוננות מבקשת לנסח אידיאל של כתיבה טהורה, שטוחה, כמעט במובן

הגרינברגיאני של הציור הטהור. אני מציעה כאן, כמובן, שתי קריאות שאינן מתיישבות זו עם זו. מצד אחד הדגשתי את הקריאה האלגורית, דרך ה dead pun - והרדי-מייד - ואילו עתה אני מצביעה על המודל שחלם אפשרות של ציור "מהותי", שהציטוט והאלגוריה זרים לו בתכלית. בכך אין בכוונתי אלא להצביע על מתחים שבונים את הדינאמיקה של היצירה; סוג המתחים הזה עושה את "תענוגות מיוחדים" אניגמאטית כל כך עבורי. האוננות מצטיירת כאן כמעט כסוג של "עול", חובה יומיומית, משמעת עבודה, ציות לחוקי העבודה האמנותית, קבלת דין - ואולי עדיף לומר, קבלת המשמעות העמוקה של "ניהול יחסים" עם עצמך. זהו גם הטעם לקרוא את "תענוגות מיוחדים" כיצירה עם גב רומאנטי, כאשר האידיאל הקונקרטי של טשטוש התחומים בין אמנות לחיים, במובן של "לכתוב כמו לנשום", להיות אם לא "הדבר עצמו" אז לפחות היטל שלו, הוא אידיאל רומאנטי מובהק, וכפי שעמדו על כך רבים - אידיאל מוצק העומד בתשתית המודרניזם. יחד עם זאת, ובניגוד לכך, ה- dead pun של "תענוגות מיוחדים" עושה מהכל לא יותר מאשר קומיקס. ואם בקומיקס הזה נעשים הסקס והכתיבה עצמה שבלונה ותו לא, עדיין מה ששב ומתחמק ממני בקריאה נובע מכך, שאני מנועה מלהכריע אם לפני גופה שזה עתה מתה, כלומר גווייה, או שהגווייה שהוטלה בפני קמה לתחייה זה עתה. זהו ה"מקום", או ה"לא-מקום" שבו מתווה "תענוגות מיוחדים" קווי מתאר של אפשרויות בלתי מתכלות, מין פרפטום- מובילה של התשוקה, המסמן את המקום הבלתי אפשרי של האושר. סוזן זונטאג, במאמרה המפורסם על הדמיון הפורנוגרפי, מצביעה על הדומות הפורמאלית בין כתיבת פורנוגרפיה לבין העיקרון המנחה בקומדיות של הקולנוע האילם ובסלפסטיק, וזאת מבחינת הצורך בתסיסה וריגוש מתמידים, כאשר החתירה היא תמיד אל מה שהוא טרנסצנדנטי לאישיות. מאתי'וס אמנם מעלה בפנינו קומדיה כזו, אך הוא מציב את הקורא בעמדה של מציצן, ובאמצעות הסדרתיות וה- dead pun הוא משיג את נטרולם וריחוקם הגמור של כל המאוויים הארוטיים שלו. בכך מתבצעת הפרידה המוחלטת מן הפורנוגרפיה. יחד עם זאת, אין זה ויתור על ה"הון" הספרותי שהיא מאפשרת. ההצצה כאן אינה הצצה מחור המנעול, אלא להפך: הקורא, כמו המחבר, מוצב בלב-לבה של פעלתנות אינסופית, אך במקום הזה הוא "מקורקע", ממש כמו המלך המהורהר והפילוסופי על המיטה במרכז של האורגיה האלימה, בציור 'סארדנאפאל' של דלקרואה.

לעניין ה"קורקע" ראוי להידרש ביתר הרחבה. יצירתו של מאתי'וס כולה שבה ועוסקת בו במסירות כזו, בווריאציות רבות כל כך, עד כי נדמה שכאן תמצא התשובה לשאלה "על מה שר המשורר". "תענוגות מיוחדים" הוא ביטוי קיצוני לעניין זה.

אחד הפירושים של הריסת המבנה התליאולוגי של נראטיב המאה ה-19, היה עצירתו של המשחק הספרותי על חשיפת המסמנים עצמם. במודרניזם הקלאסי, כתוצאה מכך, שבה ומתגלה הבחירה לספר סיפורים בדיוק במקום שבו לא מתרחש שום דבר מיוחד. התשוקה היסודית של המאזין לסיפורים, השאלה המנחה שלו ("ומה קרה אז?"), או ההתנגדות הפוטנציאלית שלו ("אז מה?"), נעשות מאוימות. כל עקרון הסיפור נעשה מאוים. הנרטיב מתיישב בדיוק על "גדר" ה"אז מה". משם, מ"גדר" כזו, מסופר גם הסיפור של "תענוגות מיוחדים".

למאת'וס, כמו לסופרים אחרים ש"עשו קריירה" מהאיום הזה, היה הגיוני ביותר לא לנטוש מודלים ריאליסטיים אחדים - כפי שעשו מודרניסטים רבים - אלא דווקא להישען עליהם, כמו ביצירה שלפנינו:

כל סיפור קטן כאן הוא סיפור ריאליסטי לכל פרטיו ודקדוקיו. במבנה הסדרתי הכולל של היצירה, המומנט הריאליסטי הוא בדיוק מה שמבליט את הישיבה על ה"גדר" של הנרטיב הקלאסי (זהו גם אחד ההסברים לפיגורטיביות של וורהול או של ריכטר, שעל הדומות העקרונית שלהם למאת'וס אני שבה ומצביעה כאן). ואפשר לומר זאת גם כך: הקצה, ה-edge,

הוא גם המקום שבו "מפשיטים את הכלה" וחושפים את עירומה. לכן זהו תמיד המקום שבו הספרות והאמנות יופיעו בפיגורה של ארוס, תשוקה ואלומות. אלה הן הפיגורות הקבועות של מאת'יוס. ישנה מערכת שלמה של אסטרטגיות מודרניות סביב אותו "אז מה".

היות שעקרונ-העל של כל סיפור הוא השינוי (כתיבת פורנוגרפיה היא רק הקריקטורה של זה) - כאן, אצל מאת'יוס, הדגש הוא על מינימליזציה קיצונית של העיקרון: במקום שהסיפור "ייסע", המחבר עסוק רק ב"התנעה" חוזרת שלו. התשוקה היא אפילו להיפטר מן השינוי לחלוטין. אפשר לתאר זאת כחוק: מאת'יוס נהנה לכתוב מהמקום שבו הנרטיב מתגלה כחסר אונים. מכאן החיבה העמוקה שלו למבנים מעגליים, מבנים הומאוסטטיים, כאשר כל חלק בסיפור שואף לפני השטח של הכתיבה כפי שמים שואפים לגובה פני הים. זה גם הטעם למודולאריות של "תענוגות מיוחדים": כל חלק יכול להחליף כל חלק אחר בכל רגע.

השפה של "תענוגות מיוחדים" מפסיקה להיות מדיום של טרנספורמציות וטרנספיגורציות כאשר הנושא (או מה שאנחנו קוראים "תוכן") והצורה (form) מחליפים זה את מקומו של האחר באופן אחיזתם בנרטיב. הנושא נבחר בדיוק משום שבכוחו לחשוף משהו מן ההיבט הפורמאלי של הסיפור. הוא נעשה הסוכן או האמצעי של ההיבט הפורמאלי. אין זה מבנה שבו מנסים "לדחוף פנימה" את החומרים של הסיפור, אלא החומרים הם אלה שחושפים את מבנה הסיפור כתחבולה של עשייתם.

מאת'יוס, בין יוצרים נוספים ב"אוליפו", מחדש דבר נוסף: במודרניזם קלאסי כמו זה של ג'יימס ג'ויס נשמרת תמיד הטרנספיגורציה הגואלת של הבנאלי דרך הספרות. יופיו הזוהר של האובייקט האמנותי נשאר עומד על כן גבוה, נאמן לערך המקודש של חתימת ידו של היוצר. לפיכך "צובט" דושאן ^(Marcel Duchamp) בהעלותו את המשתנה על כן. סופרי "אוליפו" רבים הלכו בעקבות דושאן וריימון רוסל, שהם לגביהם אבות רוחניים; יצירתם - לפחות אצל מאת'יוס הדבר בולט - שוקדת על ניסיון קיצוני לשמור את הבנאלי במימד שלו, לשמור את הליטרליות ואת הקונקרטיות הקיצונית של הטקסט, כאשר הבנאלי (וזה העיקר כאן) נעשה ה"קייס" של הספרות עצמה. החוק הוא זה: לעולם לא להפנות גב אל הנתון. דבר זה נובע במידה רבה מן הסירוב לנסח את המיקום הסובייקטיבי של הסופר, ונוגע לשאלת ביקורת הסובייקט בוויכוחים על "מות ההילה", שאותם הזכרתי בפתח דברי. מכאן גם מתפרשת החיבה לנקודת התצפית הכל-יכולה של "תענוגות מיוחדים", ולאפקט הריתמוס המקוטע של יצירה זו. עדיפות ראשונה ניתנת לכל מה שישבור את הרושם של יציבות התמונה, את הרצף של "חיים שלמים". הסיפור אינו בנוי מצירוף "חלק" של חלק ועוד חלק, אלא שב ומתפרק למרכיביו, ויוצר תמיד תנועה שמבטלת את עצמה. מכך נובע, לדוגמא, שהאטלס האנתרופולוגי של "תענוגות מיוחדים" מביס את עצמו: במקום "לטייל" בכל העולם, אנחנו תקועים ב"שומקום" עם "שומאדם" ב"שומזמן", והבדידות שלנו - ואולי מוטב, הבידוד שלנו - מתלכדת עם זו של הכותב. הטקסט מזמין אותנו אל תוך החלל המנטאלי של מעשה הכתיבה. לתכלית הזאת חיונית כל כך הפיגורה של האוננות.

מה פירוש "החלל המנטאלי של מעשה הכתיבה"? איך כדאי לנסח את הפוזיציה שממנה משקיף המחבר על הדמויות שלו? במקרה של "תענוגות מיוחדים" אפשר, ואפילו צריך, לשאול: איך כדאי לנסח את הפוזיציה שממנה הוא "משקיף להן", "רואה להן"? וכן יש לשאול: מי ומה הן כל הדמויות הללו?

מוריס בלנשו מתאר את הכתיבה כהכנעה עצמית למקסם של העדר זמן, היקסמות מזמן נעדר זמן: "זהו זמן ללא שלילה, ללא החלטה, כאשר 'כאן' הוא גם 'שומקום', כאשר כל דבר נסוג אל תוך האימאז' של 'עצמו וה'אני', שהוא אנחנו, מכיר את עצמו בשוקעו אל תוך הנייטראליות של 'הוא' חסר פנים". בהמשך הוא מתאר את טבעו של "זמן נעדר זמן" כזה, כמהות שאפילו את מושג ההווה אי-אפשר להכיל עליה. הוא מוסיף: "מה שאין לו הווה גם אינו מכיל את ההווה של זיכרון. זיכרון אומר על מאורע: זה היה, פעם, ועכשיו לא עוד. ואולם, טבעו חסר התקנה של מה שאין לו הווה, של מה שאינו נמצא שם אפילו בחזקת משהו שהיה, אומר: זה מעולם לא אירע, אף לא פעם אחת היה זה 'לראשונה', ועדיין זה שב ומתרחש עד אין קץ. אין לדבר סוף, ולא התחלה. גם עתיד אין לו".

גם הדובר של "תענוגות מיוחדים" משתרע על ה"אטלס" שלו, כמו ה"אני" השוקע אל תוך ה"הוא" שמתאר בלנשו. הוא ואנחנו זה הם (המאוננים), והוא ואנחנו מקורקעים ונעים בעת ובעונה אחת. נראה לי שזו גם הסיבה שבגללה "תענוגות מיוחדים" פותח בסיפור על ילדה ומסיים בסיפור על ילד. ולא במקרה המקומות הם גלזגו וסטאמפורד שלשונן אנגלית, שפתו של המחבר.

תכלית הפורקן, הכוח הנעדר שעל השגתו הדמויות ממש נאבקות בסיפורים, מסומן במאמצן העצום להשיג היבלעות גופנית מוחלטת. השיא של המאמץ הזה בא לידי גילוי בניסיון של אחדות מהן לצפות בעצמן בעודן מגיעות לפורקן. הן מנסות לפרוץ את גבולות הראייה, מבקשות לעצמן את האפשרות הפנטאסטית לראות את עצמן "מבחוץ", "מלמעלה", משתוקקות לבטל את כל המרחקים האפשריים ולהשיג משך רציף, שבו אפשר לראות הכל ולהיות הדבר הנצפה גם יחד.

אבל הניסיון להשיג הכלה עצמית מלאה נידון תמיד לכישלון חרוץ, כישלון שהוא גם של הטקסט עצמו, כמו ב'מתלה הבקבוקים' של דושאן: כאשר הבקבוקים ריקים, מכילים רק אוויר, נותר רק האבסורד של "לתלות את הריק". האנארכיזם המר והמצחיק של האוננות מעצים את גילוי המקום שבו אנו נהדפים אל תודעת המרחק המכונן כל מבט, אל היותו ממוסגר - תודעה שבלעדיה לא תיתכן כתיבה. אצל מאת'יוס היא הופכת למושא הכתיבה: דמויות, עלילות ותשוקה קבועה אל מה שלא מקבל על עצמו את עול המיסגור - אל מה שהוא בהגדרה בלתי מתמסגר, כמו התשוקה עצמה - תמיד חושפים את גורלו הבסיסי של כל אקט ייצוג בלשון: להיות המתלה של העדר.

בחרתי במלה "עול" לתיאור המשימה של "ניהול יחסים עם עצמך". ההיכרות עם גבול המבט חושפת את "האחר" כחלק מ"עצמך". האחר הוא בתוכך לפני שהוא מחוצה לך, ולכן המקום שבו יכולה הכתיבה - ואולי מוטב לומר, התשוקה לכתיבה - להתממש, הוא רק המקום שבו מכירים בתנאים המכוננים כל מבט, במעגל הסגור של התשוקה. אם הידע העליון הוא מחוץ לטווח הראייה, הוא ריקות (black out) - אז כתיבה במובן מטוהר, ללא אבוקציה טרנסצנדנטית, היא זו המערטלת את עקרון המיסגור, שבה ונותנת לאובייקט האמנותי להיות הדבר האמיתי היחיד שנוכח: גוף של מלים, שבחפציות שלו (objecthood) אנו שבים ונתקלים; ומקומנו, כמקומה של קורדליה בתשוקתה השגעונית של ליר, הוא 'בין הדרקון וחרונו', כלומר בשומקום.