

1. הערה ביבליוגרפית: המסה Engagement היא במקורה הרצאה ששודרה ברדיו ברמן במרס 1962 תחת הכותרת "Engagement oder Künstlerische Autonomie" ("מעורבות או אוטונומיה אמנותית"). היא פורסמה בכתב לראשונה ב- 1962 וכונסה ב: *Noten zur Literatur*, III, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1965, pp. 109-135. המסה תורגמה לאנגלית ופורסמה באנתולוגיות רבות, בין השאר: Ernst Bloch, Georg Lukács, Bertolt Brecht, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno, *Aesthetics and Politics*. London: Verso, 1980, pp. 177-195. אנתולוגיה חשובה זו מכילה טקסטים מרכזיים בתולדות האסתטיקה המרקסיסטית בגרמניה. המסה תורגמה שוב לאנגלית בכרך המכיל את כתביו של אדורנו בענייני ספרות: Theodor W. Adorno, *Notes to Literature*, Shierry Weber Nicholsen (trans.), New York: Columbia University Press, 1992, vol. 1, pp. 76-94. בעברית הופיע מכרך ממסותיהם המרכזיות של אדורנו ומקס הורקהיימר, הכולל מסות מתחומי התאוריה הביקורתית, ביקורת התרבות וסוציולוגיה: מיכאל מי-דן ואברהם יסעור (עורכים), *אסכולת פרנקפורט: מבחר, מגרמנית: דוד ארן, תל-אביב: ספרית פועלים, 1993*. העורכים הוסיפו למבחר זה גם מבוא מקיף ובהיר. עוד בעברית הופיע תרגומה של איה ברזיר לפרק הראשון של ספרו המקיף של אדורנו תאוריה אסתטית,

אחד מסמליה של הספרות

אחת מהאסטרטגיות האסתטיות

הספרות לראשונה "אסתטיקה"

## אמיר בונג"י

### אסתטיקה ופוליטיקה

כיצד צריך לקרוא מכאן את אדורנו? חזקה על הקוראים שיחושו מיד במשפטים המפותלים, בפסקאות הארוכות ובחיבה להיפוכים דיאלקטיים, המאפיינים כולם את כתיבתו של אדורנו. כ"מנדרין" אמתי, אדורנו אינו מהסס לפנות בתביעות חמורות לקוראיו התשושים. רוחב הטרמינולוגיה הפילוסופית ועומק ההתנסות התרבותית, הפוליטית וההיסטורית שהטקסט שלפנינו נסמך עליהן ונדרש להן, ניכרים כמעט בכל משפט.<sup>1</sup> למרות זאת, קשה לסרב לחומרה המפתה הגלומה בכתיבה של אדורנו, כתיבה שקשורה הדוקות אל ההיסטוריה הספרותית של תקופתו, אך גם אינה מהססת להמריא אל הגבהים המופשטים של הדיון הפילוסופי. כדי לקרוא את אדורנו בעברית עלינו לעשות צדק עם שני מרכיביו של השילוב הלא-מצוי הזה: לא להפוך את אדורנו לפטיש תרבותי ריק ונערץ, ובד בבד לא למנף את אדורנו לצרכינו, למצב אותו כמי שכתביו מסוגלים להעניק לנו "שורה תחתונה" אסתטית או פוליטית, נשק רהוט ומוחץ בויכוחים שההיסטוריה שלהם נשכחה.

את "מעורבות" ראוי לקרוא בדרך דומה לזו שאדורנו דורש מאתנו לקרוא את יצירות האמנות המודרניסטיות שהצדיק ושהגן עליהן כל משך הקריירה שלו. לטענתו, האמנות הופכת למעורבת דווקא מכוח הסגירות הצורנית שלה ומכיוון שהיא מסרבת לסמן עבור קוראיה את משמעויותיה הפוליטיות. למרות שאדורנו – בניגוד לדרידה – מתעקש על שימור ההבחנה בין כתיבה מושגית-תאורטית לבין ביטוי ספרותי, כתיבתו המסאית מצטיינת בפוליטיות דומה לזו שהוא דורש מיצירת האמנות. זוהי כתיבה שנוטלת על עצמה בחינה בלתי מתפשרת של רעיונותיה, בלי לחוש מחויבות כלשהי כלפי "חוקי המשחק" של מדע מאורגן או של תאוריה אוניברסלית.<sup>2</sup> בדומה לכך, המחשבה התאורטית אינה צריכה להתנצל על כך שהיא מנותקת מן הפעילות החברתית והפוליטית. אדורנו האמין שדווקא התאורטיות המוחלטת

שראה אור לאחר מותו בשנת 1970 (ראו תיאוריה וביקורת, 2 (קיץ 1992), עמ' 119-128). אני אצטט להלן מתוך התרגום האנגלי של הספר: Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, Robert Hollut-Kentor (trans.), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. למבואות באנגלית על אדורנו והוגי אסכולת פרנקפורט, ראו: Susan Buck Morss, *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*, New York: The Free Press, 1977; Martin Jay, *Adorno*, Cambridge: Harvard University Press, 1984; לבחינת מקומו של אדורנו לצד הגותם של ברכט, לוקאץ', ובנימין, ראו: Eugene Lunn, *Marxism and Modernism: An Historical Study of Lukács, Brecht, Benjamin, and Adorno*, Berkeley: University of California Press, 1982. לבחינת התאוריה האסתטית של אסכולת פרנקפורט לצד התאוריה המרקסיסטית בכלל, ראו: Martin Jay, *Dialectical Imagination*, Berkeley: university of Californian Press, 1984, pp. 173-218. למאמרי ביקורת המוקדשים לספר תאוריה אסתטית, ראו: Lambert Zuidervaart and Tom Huhn (eds.), *The Semblance of Subjectivity: Essays in Adorno's Aesthetic Theory*, Cambridge: MIT Press, 1997. וראו גם Tom Huhn (ed.), *The Cambridge*

של המפעל האינטלקטואלי אמורה להוליד, במטה קסם דיאלקטי שעוד נצטרך לעמוד על טיבו, תוצאות מעשיות. בהרצאה בשנת 1963 הזהיר אדורנו את תלמידיו – כאילו צפה מראש את המתח שיווצר בינו לבין מחאות הסטודנטים, חמש שנים לאחר מכן – שלא ייכנעו לדרישה "להיות מעשיים". מחשבה רדיקלית באמת צריכה להעיז ולדחוק את רעיונותיה רחוק ככל האפשר, "להעמיס עליהם את כל משמעויותיהם", ואז לראות "לאן זה יוביל". "התעוזה התאורטית הזו מכילה בתוכה – אם תרשו לי להתבטא בצורה פרדוקסלית – אלמנט מעשי"<sup>3</sup>.

מחויבותה הבלעדית של המסה "מעורבות" לדברים עצמם מאפשרת לה לחמוק ממוסכמות שאנו מורגלים בהן בכתיבה מחקרית. מאחר שאדורנו נמנע מלתמרר את מהלך הטיעון שלו, קשה למצוא אצלו צירופי מילים כמו "אבל", "בניגוד ל", או "לעומת זאת". אדורנו אינו מתנצל על סטיות, דילוגים או חזרות ("כפי שאמרתי קודם לכן", "כאמור" או "כידוע"), והוא נמנע בעקביות משימוש מגונן במירכאות. המסה צריכה לכתוב את עצמה מבפנים, לסחוף את הקורא אל מהלך המחשבה ללא עזרים רטוריים, מתודולוגיים או פסיכולוגיים.<sup>4</sup> למשל, רעיונו של אחד ממייסדיה של המסה העברית, דוד פרישמן, למען את מסותיו כמכתב אל אישה משכילה, בקיאה בספרות ("מכתבים על דבר הספרות") אינו מתיישב עם תפיסת המסה של אדורנו, שאינה מניחה שאינה שוללת את הסכמתם של קוראיה. מעבר להסכמה או אי-הסכמה, המסה דורשת מאתנו להתחקות אחר גורלם והרפתקאותיהם של המושגים והמחשבות כשהם מתגלגלים, כאילו מאליהם, בתוך המרחב הדחוס והמסוכן של הפילוסופיה, ההיסטוריה וכל מה שביניהן.

הרעיון העיקרי שמתגלגל רצוא ושוב במסה שלפנינו הוא האוטונומיה של האמנות. במהלך המסה שלפנינו הוא נתקל ללא הרף בבוץ זוגי דיאלקטי, הלא הוא "האמנות המגויסת". ספרו המקיף של אדורנו, תאוריה אסתטית (1970) עסק בנושא זה בהרחבה יתרה. לפי הטענה העולה שם בווריאציות רבות, דווקא סגירותה ההרמטית של האמנות המודרנית (במסה שלפנינו: קפקא ובקט בספרות, שנברג במוזיקה, פאול קליי בציור) מאפשרת לה להיקשר אל משמעויות חוץ-אמנותיות, פוליטיות וחברתיות. משמעויות אלה מוצאות את דרכן אל יצירת האמנות המודרנית בלי שהיא תתכוון אליהן או תנסח אותן;<sup>5</sup> האמנות המודרנית מצטיינת ב"מודעות קיצונית ביותר" להיגיון הפנימי של ה"חומר" האמנותי והז'אנרי שממנו היא עשויה, אך היא עיוורת לחלוטין בכל הנוגע לאמירה העולה ממנה. סירובו המפורסם של בקט להסביר את יצירתו איננו, טוען אדורנו, גחמה סובייקטיבית של סופר יחיד, אלא ביטוי של האסטרטגיה הפוליטית של האמנות המודרנית, המסרבת להיות נושאת כלים כנועה של תוכן חוץ-אמנותי אם פילוסופי או פוליטי.<sup>6</sup> יצירת האמנות איננה מצביעה על התוכן או על האמירה העולה ממנה, אלא על קיומה ועל היותה "כך

ולא אחרת".<sup>7</sup> בעניין הזה, כמו בעניינים רבים אחרים, אדורנו מסכים עם הניו־קריטיסיזם: כל ניסיון להציע פרפראזה לשירה המודרניסטית סופו מבט ריק ואניגמטי מצדה של היצירה, שתמיד תהיה הרבה יותר מהאמירות שמאן־דהוא חילץ ממנה.

ואולם אם ניטול את הרעיון הזה על דבר האמנות האוטונומית ו"נעמיס עליו את כל משמעויותיו" נוכל לראות בנקל שהוא יוליך אותנו אל היפוכו. הנה כך: סירובן של יצירות האמנות הבנויות היטב לשרת עמדות פוליטיות מוכנות מראש או צרכים חברתיים ידועים גוזר עליהן אקטיביזם היסטורי ופוליטי בעל כורחן. מציאותה של יצירת האמנות כאובייקט מוזר וחידיתי, המשתמש בלשון בצורה מינורית, מזמנת אליה רעיונות או צרכים שעדיין לא קיבלו קול בשיח החברתי המוכר. אין מדובר כאן בחתרנות ישירה. כפי שנראה בהמשך, קיומה של יצירת האמנות אינו מסוגל למשוך את השטיח מתחת לרגלי תורות הידיעה ההרגלית או המדעית, אך הוא בוודאי מסוגל "ליצור בעיה" עבורן.<sup>8</sup>

היצירות הפוליטיות־באמת (היצירות המעורבות, להבדיל מאלה המגויסות או המגמתיות) מדברות אפוא דרך הצורה שלהן. הן מגששות אחר משמעותן הפוליטית (אחר "תוכן האמת" שלהן)<sup>9</sup> באמצעות "היותן כך ולא אחרת". נוכחותן בתוך השיח כאובייקטים מתוחכמים מבחינה טכנית ואמנותית מזמנת אליהן את ההתנסויות הפוליטיות המתקדמות ביותר.<sup>10</sup> כך או אחרת, ביחסי האסתטיקה והפוליטיקה אצל אדורנו לא ברור מי מחפש את מי. הצירוף הלא־מכוון של צורה ומשמעות, של אמצעים אסתטיים ותוכן היסטורי, הוא הבסיס שעליו מכוון אדורנו את הפוליטיקה הבלתי מגמתית של היצירה.

חשוב לציין ש"מעורבות" מקדמת מהלך דיאלקטי מקביל, שנוטל את הפוליטיקה הספרותית המגויסת – זו שסארטר מייצג – ומגלגל אותה, לפי אותו נוסח כתיבה נטול תמרורים וחף מהתנצלויות, אל פתחה של האמנות האוטונומית. הנה כך: בעולם רווי דימויים תקשורתיים, שבו כל הפעולות הפוליטיות סובלות מחשיפה סימולטנית, בעולם כזה צריכה הפוליטיקה להגר אל "היצירות האוטונומיות, וזאת ביתר שאת במקומות שבהם לכאורה שוררת שממה פוליטית". מי שעסק בפעילות פוליטית מכיר בוודאי את התחושה הזו: כל הבעה של עמדה פוליטית רדיקלית – אפילו כשהיא מלווה במידה זו או אחרת של פעילות ממשית – נוטה להיות חשודה מראש בהאדרה עצמית. בעולם שבו אנשים מחפשים את עצמם בגוגל פעמיים בשבוע, הפעלתנות הפוליטית מסווגת מראש, באופן בלתי נמנע, כמירוק־מצפון סובייקטיבי. הפוליטיקה הופכת לקיטש – "אנחנו עושים מה שמצפים מאתנו שנעשה" – עוד לפני שחזרנו, עיפים ומתוסכלים, מיום ארוך של סיור לאורך גדר ההפרדה.

*Companion to Adorno*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004. שני הפרטים האחרונים מכילים רשימה ביבליוגרפית מקיפה של כתבי אדורנו ושל מחקרים עליה.

2. ראו "The Essay as Form" (המסה כצורה, 1958) בספרו של אדורנו: *Notes to Literature*, הערה 1 לעיל, בעיקר עמ' 10, 14.

3. Theodor W. Adorno, *Problems of Moral Philosophy*, Rodney Livingstone (trans.), Stanford: Stanford University Press, 2000, p. 3; *Probleme der Moralphilosophie*, Frankfurt: Suhrkamp, 1996, p. 13. למעט התרגומים מן המסה "מעורבות", כל התרגומים מגרמנית הם שלי. הפניות למקור הגרמני של כתבי אדורנו יינתנו רק במקרים שבהם תרגומי חלקים מדבריו (א"ב). לביקורת עמדתו של אדורנו על המעבר הדיאלקטי מן התאוריה אל הפרקסיס, ראו: Buck Morss, *The Essay as Form*, הערה 1 לעיל, עמ' 41-42; Lunn, הערה 1 לעיל, עמ' 276; ובעיקר ביקורתו של קולקובסקי על דיאלקטיקה שלילית (*Negative Dialectics*): Leszek Kolakowski, *Main Currents of Marxism*, P. S. Falla (trans.), Oxford: Oxford University Press, 1978, vol. 3, pp. 357-369.

4. ראו: "The Essay as Form", p. 13.

5. ראו Adorno, *Aesthetic Theory*, p. 114 (הערה 1 לעיל). אדורנו מגדיר כאן את "הפירדוקס הסובייקטיבי" של האמנות: יצירות האמנות מייצרות דבר מה שהן

- אינן יודעות אותן.  
 6. ראו Adorno, *Aesthetic Theory*, p. 27 (הערה 1 לעיל).  
 7. שם, עמ' 270.  
 8. ראו Christoph Menke, הערה 47 להלן.  
 9. Adorno, *Aesthetic Theory*, pp. 130-131 (הערה 1 לעיל).  
 10. שם, עמ' 33.  
 11. הסייב ליישב את הניגודים בתוך אחדות גבוהה יותר הוא סימן ההיכר של "הריאליזם הקלאסי" השלילי, הנבדלת בכך מן הריאליזם ההגליאני, החיובי. לעניין זה ראו: Buck Morss, הערה 1 לעיל, עמ' 69-63.  
 12. הכוונה למאמרו של אדורנו "Erpreßte Versöhnung" ("פיוס בכפייה", 1958) בתוך *Noten Zur Literature*, II, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1961, pp. 152-187; או, בנוסח האנגלי, "Reconciliation under Duress", בתוך *Aesthetics and Politics*, הערה 1 לעיל, עמ' 151-176. המאמר נכתב בעקבות ספרו של גיאורג לוקאץ, *Wider den Mißverstandenen Realismus*, שיצא לאור שנה קודם לכן. לתרגום אנגלי של ספר חשוב זה, ראו: Georg Lukács, *The Meaning of Contemporary Realism*, John and Necke Mander (trans.), London: Merlin Press, 1962.  
 13. עוד על עמדתו של לוקאץ, ראו: "Presentation I", בספר *Aesthetics and Politics*, הערה 1 לעיל, עמ' 10; Lunn, הערה 1 לעיל, עמ' 79-85. לרקע

המסה שלפנינו מוליכה את האמנות האוטונומית אל הפוליטיקה, ואת הפוליטיקה אל האמנות האוטונומית. האמנות האוטונומית נתקלת בצרכים בלתי מנוסחים שנספחים אליה והופכת לפוליטית; הפעלתנות הפוליטית נתקלת בדימויים התקשורתיים שלה, סולדת מעצמה ופונה אל המעשה האמנותי שאין בו כוונה פוליטית, אל השממה הפוליטית של האמנות האוטונומית. אבל אל נא תטעו: שני התהליכים המהופכים האלה אינם נפגשים בסינתזה בהירה, הכוללת ניגודים ומבטלת אותם. מושג המעורבות הפוליטית, הנבנה משני התהליכים הללו, איננו ממתן את הניגוד בין האסתטיקה לבין הפוליטיקה; אדרבה, הוא תובע מן האמנות המודרנית להמשיך ולהביע אותו, להמשיך ולחשוב עליו.<sup>11</sup>

## מחויבות אל העולם או מחויבות אל האדם?

לפני שנרחיב את הדיבור על מושג המעורבות הפוליטית של אדורנו, עלינו לדון בהגדרת הפוליטיקה הספרותית של סארטר וברכט (הנידונה בהרחבה ב"מעורבות") וגם בזו של גיאורג לוקאץ, שאדורנו התעמת עמה במאמר מוקדם יותר.<sup>12</sup> החל מסוף שנות העשרים החל האסתטיקון גיאורג לוקאץ לנסח תאוריה מרקסיסטית של ספרות ריאליסטית. תאוריה זו הפכה כעבור מספר שנים לאבן פינה באידאולוגיה הספרותית והתרבותית של האינטרנציונל הסוציאליסטי השלישי (הקומינטרן), שהיה למעשה זרוע מבצעת של מדיניות החוץ הסובייטית. לאחר עלייתו של הנאציזם לשלטון, שינה הקומינטרן את יחסו המסתגר והכיתתי כלפי הבורגנות המערבית המתקדמת והחל לדרוש כי הקומוניזם הבין-לאומי יגבש "חזית עממית" (Popular Front) עם הבורגנות המערבית המתקדמת כנגד הפשיזם העולה באירופה.<sup>13</sup> עמדה זו התיישבה עם תפיסת ההיסטוריה הספרותית של לוקאץ, שהאמין שהספרות הביקורתית או הסוציאליסטית של תחילת המאה ה-20 צריכה להיות פיתוח רצוף ומודע של מסורת הריאליזם הקלאסי של המאה ה-19 (כתביהם של בלזק ופולבר). הריאליזם הספרותי מעניק לקוראיו התנסות אסתטית המסייעת להם להבין את התהליכים החברתיים המפעמים בתוך צורת הייצור הקפיטליסטית, ושעשויים להוביל בסופו של דבר להתפרקותה. הרומן הריאליסטי כותב את ההיסטוריה החברתית מתוך "פרספקטיבה" המשקיפה עליה מן הסוף אל ההתחלה. נוכל להמחיש זאת אם נתמקד לרגע בניתוח בנוסח-לוקאץ' שהעניק עזריאל אוקמני, המייצג המובהק של הריאליזם הסוציאליסטי בביקורת העברית, לסיפורו של ביאליק, "אריה בעל גוף".<sup>14</sup> לטענת אוקמני, דמותו של אריה, המקבילה לזו של אבא גראנדה (גיבור הרומן אז'ני גראנדה מאת בלזק), מייצגת את "תולדות הקפיטליזם העולה בעיירה היהודית של סוף המאה ה-19".<sup>15</sup> אריה הוא פרטי וכללי בעת ובעונה אחת; באופיו ובהתנהגותו

היסטורי נוסף, ראו הערך "Third Tom ב' International", Bottomore (ed.), *Dictionary of Marxist Thought*, Cambridge: Harvard University Press, 1983; וכיתר הרחבה: Kolakowski, הערה 3 לעיל, כרך שלישי, עמ' 116-105.

14. עזריאל אוכמני, "קרובו של אבא גראנדה, או, מי הוא אריה בעל-גוף", לעבר האדם: דברים שבשולי הספרים והזמן, מרחביה: ספרית פועלים, 1953, עמ' 65-38.

15. שם, עמ' 61.

16. פרשנותו של אוכמני ספגה ביקורת חריפה במאמר שפרסם משה שמיר בעיתון דבר (12/4/1953), עמ' 3. תחת הכותרת "מעבר לספרות" טען שמיר כי אוכמני טעה בהבנת הסוציולוגיה של עליית הבורגנות היהודית במרחב אירופה. הסיבה להתפוררות העיירה הייתה נעוצה בכך שהבורגנות היהודית לא יכלה לקום בתוך העיירות, ואם קמה כל עיקר בורגנות יהודית, כי אז באמצעות התכוללות או פרולטריוזציה בערים. מאמרו של שמיר עורר בזמנו פולמוס סוער שתועד בידי אבנר הולצמן במאמרו "לעבר האדם או מעבר לספרות: אוכמני, שמיר והוויכוח על ריאליזם סוציאליסטי בספרות העברית" (עלי ש"ח 36, 1995), עמ' 140-127.

17. ראו Lukács, הערה 12 לעיל, עמ' 55. לוקאץ' מסביר את הסוגיה ביתר פירוט במאמר "סיפור או תיאור" (הריאליזם בספרות, מרחביה: ספרית פועלים, 1951, עמ' 53-105).

18. אוכמני, לעבר האדם, עמ' 13.

הוא מייצג את עלייתה של צורת ייצור חדשה ואת התפתחותו של אתוס בורגני תואם. ואולם התפתחות זו נתפסת כחלק מתהליך היסטורי בלתי נמנע. סיפורו של ביאליק מאפשר לנו לתפוס תהליך זה למפרע, ומתוך הרגשה שהתהליך ההיסטורי אינו נעצר בנקודה ההיסטורית שבה חי אריה בעל גוף. הריאליזם מתאר את התהליך החברתי הספציפי (עליית הבורגנות היהודית) מתוך מודעות לכך שמדובר באירוע אחד בשרשרת של אירועים מהפכניים, שיובילו בסופו של דבר אל שינוי צורת הייצור הקפיטליסטית. אריה בעל גוף מייצג אפוא את עלייתו של הקפיטליזם, אך גם את הדיאלקטיקה ההיסטורית שתוביל לנפילתו.<sup>16</sup>

לוקאץ' מסביר כי הפרספקטיבה הטליאולוגית-מפרעית הייחודית לרומן הריאליסטי בנויה על היפוך צורת הידיעה שלנו בחיים הממשיים. אם בחיי היומיום אנו שואבים את ה"לאן?" מן ה"מאין?", בספרות עלינו לעשות את ההפך – לבחון את העבר ההיסטורי ("מאין?") מנקודת המבט של ה"לאן?" הטליאולוגי.<sup>17</sup> תפקידו של הריאליזם בספרות, כותב אוכמני בהקדמה הפרוגרמטית לספרו, הוא להציע "שיקוף נאמן בספרות של [ה]כוחות [...] הדמוקראטיים והסוציאליסטיים, בתנאיהם הריאליים במציאות הקיימת ובצעדתם המנצחת מחוייבת המציאות המשתנה לקראת המחר, או בלשון אחרת: שיקוף נאמן של המציאות הריאלית וסיוע פעיל בתהליך תמורותיה המהפכניות".<sup>18</sup> במילים אחרות, הריאליזם מסוגל לשלב את ההיסטוריה החברתית בתוך נקודת המבט של האוטופיה המרקסיסטית.

לא במקרה תפיסה זו של ההיסטוריה הספרותית הובילה את לוקאץ' – וגם את עזריאל אוכמני בתקופה מסוימת של פעילותו הביקורתית<sup>19</sup> – לשלילה מוחלטת ודוגמטית של כל נוסח ספרותי שאיננו מתיישב עם תאוריית השיקוף הפשטנית שהשניים החזיקו בה. לוקאץ' פרסם בשנות השלושים שני מאמרים חריפים בגנותו של האקספרסיוניזם הגרמני, שבאותה עת כבר היה מעבר לשיאו כתנועה ספרותית.<sup>20</sup> האקספרסיוניזם ויתר, טוען לוקאץ', על מחויבות ספרותית כלפי המציאות ההיסטורית. סופריו נוטים להתמכר להפשטה ולמידיות סובייקטיביסטית, כזו שאיננה מאפשרת למחבר לראות את הטוטליות החברתית כהווייתה, זו החבויה מאחורי הפרגמנטציה של המציאות המודרנית. מנקודת מבט היסטורית משתייך האקספרסיוניזם – לצד הנטורליזם, הוויטליזם והסוראליזם – לקבוצה עכורה של זרמי מחשבה לא-רציונליים, דקדנטיים, שאינם מסוגלים לפרוץ את פני השטח של הניסיון האנושי המידי, ומשום כך אינם מוכשרים להבין את הכוחות החברתיים המפעמים תחתיו.<sup>21</sup> המונטאז' הסוראליסטי, ממש כמו צורת הסיפור של ג'יימס ג'ויס,<sup>22</sup> או שירתו של גוטפריד בן,<sup>23</sup> מתאפיינת בעוינות כלפי המציאות עצמה ובהיעדרו של תוכן חברתי ממשי. מאפיינים אלה, שמובילים בהכרח גם לחוסר אפקטיביות פוליטי, נגזרים מנטייתם של הסופרים האקספרסיוניסטיים להתמסר לנקודת המבט

19. הולצמן, "לעבר האדם או מעבר לספרות", עמ' 130-132, 135.
20. לסקירת הרקע ההיסטורי והפוליטי שביסוד התקפותיו של לוקאץ', ראו הערה 13 לעיל.
- לוקאץ' פורש את טיעונו נגד האקספרסיוניזם בין השאר במאמר "Realism in the Balance" *Aesthetics and Politics*, (1938), בתוך *Politics*, הערה 1 לעיל, עמ' 28-59, וגם בחיבור *The Meaning of Contemporary Realism*, הערה 12 לעיל, עמ' 17-46.
21. ראו לוקאץ' בתוך *Aesthetics and Politics*, הערה 1 לעיל, עמ' 32-33 ועמ' 36-37.
22. שם, עמ' 34.
23. שם, עמ' 41.
24. פרספקטיבה מבודדת זו מיתרגמת, ברמה הפוליטית, לאולטרה-שמאלנות בלתי ממושמת, שאיננה תורמת דבר למהלך המהפכני ומנוגדת לתפיסה הלניניסטית בנוגע לתפקידו של האינטלקטואל. לוקאץ' דן בהרחבה בממדים הפוליטיים של האקספרסיוניזם אגב ביקורת עצמית נוקבת בגלל המרקסיזם הלא-לניניסטי של ימי צעירותו (שם, עמ' 47-52).
25. שם, עמ' 52-59.
26. Lukács, הערה 12 לעיל, עמ' 76.
27. טענותיו של ברכט נגד לוקאץ' מנוסחות בטקסט שהוא נמנע לפרסם בחייו בגלל חששו מן הטיהורים של תקופת סטלין; ראו: *Brecht, Aesthetics and Politics*, pp. 70-76 (הערה 1 לעיל). לתולדות הטקסט של ברכט, ראו שם, עמ' 62, והשוו גם ביקורתו של ג'יימסון (Fredric Jameson) על לוקאץ', שם, עמ' 201.

המבודדת של האינטלקטואל, שאיננה מסוגלת להתלכד עם זו המהפכנית, הפרולטרית.<sup>24</sup> לבסוף, האליטיזם האסתטי של המודרניזם, שמעדיף להפך את הרצף המסורתי של הספרויות הלאומיות במקום לחבור אליו, יוצר אף הוא ניכור בין האמנים לבין הפרולטריון ופוגם באפשרות גיבושה של "חזית פופולרית" אל מול הפשיזם.<sup>25</sup>

צורת הסיפר המודרניסטית שוללת אפוא את הפרספקטיבה ההיסטורית הסמכותית של המספר הראליסטי המסוגל לאחד את ה"מאין" וה"לאן" אל תוך רצף נרטיבי סוחף. המספרים המודרניסטיים (קפקא או בקט) כותבים את המציאות מתוך פרספקטיבה חלקית ושבורה. משום כך הם אינם מסוגלים לראות כי משברי הקפיטליזם הם תופעות-משנה של המכלול החברתי. תחת זאת נוקטים הסופרים המודרניסטיים באסטרטגיה שלילית ונרגנת, סובייקטיבית והססנית, שכל מטרתה היא "עיוות העיוות": עיוות בספירה האסתטית של הדברים המעוותים-ממילא בעולם.<sup>26</sup>

פסילת המודרניזם, גם כשהיא נעשית באורח שהוי ומפורט, איננה תפארת יצירתו של לוקאץ'. כפי שטען ברכט, לוקאץ' חטא בעצמו בפורמליזם אסתטי פוליטי בכך שהצמיד הערכה פוליטית קישחת ודיכוטומית (פרוגרסיביות לעומת דקדנטיות) לצורות האסתטיות שהוא דן בהן. לוקאץ' לא ראה, טען ברכט, כיצד צורות אסתטיות או תרבותיות "ראקציוניות" ניתנות ל"תפקוד-מחדש" (Umfunktionierung, re-functioning) תחת ידיו של האמן.<sup>27</sup>

מרשים יותר אצל לוקאץ' הוא ניסונו להראות כיצד הספרות הראליסטית עשויה לתרום להתמודדות עם הבעיה התרבותית בהא הידיעה של העידן הקפיטליסטי – בעיית הראיפיקציה או החפצון. צורת הייצור הקפיטליסטית, המבוססת על ייצור, הפצה וצריכה של סחורות, מחוללת ברמת התודעה והתרבות תופעה שמרקס תיאר אותה – בפסקה מפורסמת במיוחד של הקפיטל – כ"פטישיזם של הסחורות". האובייקט המצוי בתוך צורת הייצור הקפיטליסטי מתנתק במהלך חייו מן ההקשר החברתי והאנושי שבו הוא נולד ומופיע אל מול תודעת האדם כדבר מסתורי, כמושא חמקמק של תשוקה, כפטיש. תהליכי הייצור והעבודה ששוקעו באובייקט כמו נעלמו, ובמקום להופיע כתוצר של פעולה חברתית נוחה לפענוח, הסחורה מופיעה אל מול האדם כמי ש"חוננה בחיים משלה" גם אם לאמתו של דבר היא מעשה ידיו ויציר מוחו.<sup>28</sup> חיים אלה של הסחורה – חיים "מוחשיים-לא מוחשיים"<sup>29</sup> של מותג או פטיש – נגזרים, לטענת מרקס, מאופייה של העבודה המנוכרת, שהופשטה אף היא מן ההקשר החברתי והאנושי שלה ומשם ואילך היא נמדדת באורח מופשט, אחיד וסטנדרטי על-פי "ערך החליפין" שהוצמד לה בדמותו של "משך העבודה". הדומיננטיות של "ערך החליפין" בקביעת מהותן והופעתן של הסחורות והעבודה, מנתקת את

הסחורות מן ההקשר הקונקרטי של ייצורן או צריכתן (העבודה הממשית שהושקעה באובייקט-שהפך-לסחורה, או ערך השימוש שלו), ומציבה אותן בתוך ספירה מסתורית של חליפין, מחיר, תשוקה, או יוקרה.

תהליך כללי זה של הפשטת העבודה ומוצריה מן ההקשר החברתי שלהם מכתוב גם את צורת ההתנסות היומיומית של התודעה האנושית ומרגיל אותה לתפוס את היחסים החברתיים בצורה מנוכרת. העולם החברתי איננו נתפס עוד כתוצר ניתן לפענוח של יחסים בין בני אדם ("יחסים חברתיים בלתי אמצעיים בין האנשים בתוך עבודותיהם-הם"). הוא הופך לעולם מסתורי, הנשלט על-ידי יחסים בין דברים ("יחסי חפצים בין האנשים, יחסי חברה בין החפצים").<sup>30</sup>

תהליך זה של "חפצון" או ראיפיקציה ("רה" הוא דבר או חפץ בלטינית) עמד במרכז ספרו הגדול של לוקאץ' היסטוריה ותודעה מעמדית (1923). בפרק מסעיר במיוחד עומד לוקאץ' בפרוטרוט על הדרך שבה צורת הייצור הקפיטליסטית משפיעה על אורחות המחשבה של התרבות, הפילוסופיה והמדע הבורגניים.<sup>31</sup> טענתו הפוליטית-ספרותית של לוקאץ' – טענה שהוא מפתח ביתר פירוט בכתביו על הראליזם שבאו אחרי הספר הנזכר – היא שהספרות הראליסטית צריכה ויכולה לעצור את תהליכי הראיפיקציה. התודעה המושפעת מן הראיפיקציה תופסת את העולם החברתי כעולם קשוח, חיצוני, מתנהל מאליה, ובלתי ניתן לשינוי. לעומת זאת, הרומן הראליסטי עשוי להעניק לאדם שיקוף מציאות שימחיש בפניו כי העולם הכלכלי הוא מעשה ידי האדם וישכנע אותו כי האדם מסוגל להשתתף בתהליכים שיובילו לשינוי. תיאורי המציאות החברתית אצל בלזק – אותם תיאורים שנתן זך, המודרניסט, ביקר אותם כ"סידרה מתמשכת של תצלומים סטטיים", חיצוניים ומפורטים יתר על המידה<sup>32</sup> – נתפסים אצל לוקאץ' כייצוגי מציאות המצליחים לפענח את קשרי-הקשרים בין מראית העין של התופעה החברתית לבין הסבר העומק הכלכלי שלה. תודעתו הסמכותית של המספר היודע-כול – אותה תודעה שא"ב יהושע נכסף אליה בגלוי משעה שהצהיר על החלטתו לעבור אל צורת הכתיבה הראליסטית<sup>33</sup> – מסוגלת, לדידו של לוקאץ', להסיר מעל האידיאולוגיה את "צעף המסתורין", להמיס "עובדות" מאובנות שהפילוסופיה הבורגנית מנופפת בהן כנגדנו. היא מעניקה לאדם המודרני גישה אל "כוחות השינוי" שהיו נטועים בבורגנות העולה של תחילת המאה ה-19, ושניתן יהיה לנצלם שוב כאשר יגיע הפרולטריון לפרקו כמעמד מהפכני.<sup>34</sup> מסורת הרומן הראליסטי-הבורגני של המאה ה-19 יכולה לסייע בעצירת הדה-הומניזציה המתחייבת מצורת הייצור הקפיטליסטית. הספרות הראליסטית מציעה רה-הומניזציה, באמצעות "חינוך אסתטי" שהוטה לאפיק מרקסיסטי.

בדומה ללוקאץ' – ההבדלים בינו לבין אדורנו יתבררו בהמשך הדברים – גם

28. קרל מרקס, הקפיטל, מגרמנית: צבי וויסלבסקי, מרחביה: ספרית פועלים, 1953, עמ' 59.  
 29. שם, עמ' 58.  
 30. שם, עמ' 60.  
 31. ראו, Georg Lukács, *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*, Rodney Livingstone (trans.), London: Merlin Press, 1971, pp. 83-222. על לוקאץ' ראו: Lunn, הערה 1 לעיל, עמ' 75-127; טרי איגלטון, אידיאולוגיה: מובא, מאנגלית: ארון מוקר, תל-אביב: רסלינג, 2006, עמ' 102-114; Martin Gay, *Marxism and Totality: The Adventures of a Concept from Lukács to Habermas*, Berkeley: University of California Press, 1984, pp. 81-127; Fredric Jameson, *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*, Princeton: Princeton University Press, 1971, pp. 160-205; Kolakowski, הערה 3 לעיל, כרך 3, עמ' 253-307.  
 32. נתן זך, זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית, תל-אביב: אל"ף, 1966, עמ' 13.  
 33. ראו א"ב יהושע, "לכתוב פרוזה" (ריאיון עם עורכי סימן קריאה – נסים קלדרון ומנחם פרי) בספר הקיר והחר: מציאותו הגיאוספרותית של הסופר בישראל (תל-אביב: זמורה-ביתן, 1989, במיוחד עמ' 90). הריאיון פורסם לראשונה בשנת 1975.  
 34. Lunn, הערה 1 לעיל, עמ' 79-80.

35. ראו דבריו של ברכט, בתוך *Aesthetics and Politics*, הערה 1 לעיל, עמ' 79-85.

36. אריסטו, פואטיקה, מיוונית: יואב רינון, ירושלים: מאגנס, 2003, עמ' 29.

37. השקפותיו של ברכט מנוסחות בכתביו התאורטיים בבחירות ובפשטות. הן כונסו בספר: John Willet (ed. and trans.), *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, New York: Hill and Wang, 1964. ראו גם בעיקר עמ' 26-28, 69-76. לטבלה המדגישה את הניגוד בין התאטרון האפי לבין התאטרון הדרמטי, ראו עמ' 33-42. הספר מכיל גם את "האורגנון הקצר" (1948) – מסה עקרונית ומפורסמת, המסכמת את השקפותיו הפוליטיות והתאורטיות של ברכט על התאטרון (עמ' 179-205). מסה זו תורגמה לעברית בידי גרעין פרידלנדר בספרו על האסתטיקה של התאטרון האפי, "האורגנון הקטן" לברטולד ברכט (תל-אביב: צ'ריקובר, 1969, עמ' 101-121). וראו גם הערה 40 להלן.

38. Walter Benjamin, *Understanding Brecht*, Anna Bostock (trans.), London: NLB, 1973, pp. 5, 8-9.

התאוריה התאטרונית של ברכט תרה אחר אמצעים לפיזור הערפל האידיאולוגי בתפיסת המציאות האנושית. ואולם האמצעים האסתטיים שבחר ברכט למימוש מטרה זו טורפים לחלוטין את קלפי הראליזם הפילוסופי והספרותי של לוקאן. הראליזם של ברכט – ברכט מקפיד להשתמש במושג זה תוך כדי "תפקודו מחדש"<sup>35</sup> – חולק על תפיסת הספרות של לוקאן בשורה ארוכה של סוגיות: במקום ייצוג מציאות (מימזיס) אריסטוטלי, הדורש אשליה דמויית-מציאות, הנאמנה ל"הסתברות וההכרח" המרקסיסטיים;<sup>36</sup> במקום סיפור ההיסטוריה דרך פרספקטיבה מאחדת, סמכותית ומפענחת של מספר יודע-כול; במקום דמויות פסיכולוגיות מעוגלות, המסמלות תוכן חברתי – במקום כל אלה מציע ברכט את תורת "התאטרון האפי" שלו, הדורשת את הרחקתו וניכורו של הצופה מן המחזה, מן הדמויות או מייצוגה המקובל של ההיסטוריה החברתית.

כנגד הקתרזיס האריסטוטלי האופייני ל"תאטרון הדרמטי", מציע התאטרון האפי את "אפקט הניכור" (*Verfremdungseffekt*). את הניכור הברכטי אפשר למצוא ברמות שונות של הטקסט הספרותי והביצוע התאטרוני. אפקט הניכור אמור לעכב את העניין ההיפוטי של הקהל בעלילה השועטת קדימה של התאטרון הדרמטי ולחסום את ההזדהות האמפתית שתאוריית המשחק הדרמטית תובעת מן השחקן. השחקן הברכטי אמור להדגיש את ההבדלים בינו לבין הדמות, במקום לטשטש אותם; עליו להציג את הדמות, ולא לגלם אותה. הדמויות הברכטיות מעוצבות כשטוחות ולא "משכנעות" מבחינה תאטרלית. חלק ממחזותיו של ברכט דורשים מן השחקנים לגלם לסירוגין דמויות שונות, ובכך עוד גדל הניכור בין הדמות לבין השחקן. ברמת העלילה, המבנה האפיזודלי של המחזה האפי אמור לשקם את עצמאותם הרגשית והאינטלקטואלית של הצופים ולהופכם ל"צופים-מומחים", המסוגלים לבחון כל אפיזודה בזיקה למציאות ההיסטורית שהיא מתייחסת אליה. כידוע, ברכט מרבה להשתמש בכתוביות, שנועדו ליצור את הקישור הזה לעיניהם הביקורתיות של צופיו.

עם זאת חשוב לזכור שהתאטרון של ברכט איננו "רציונליסטי" במובן הפשוט והדיכוטומי של מילה זו. ברכט איננו שואף לרומם את ציווי המחשבה על חשבון רגשי הלב. התאטרון האפי מעוניין להעניק לצופיו הזדמנות להתנסות בעולם – להרגיש ולחשוב, ללמוד ולהתענג – באורח עצמאי, אחראי וזהיר. במקום להיגרר אחר המתרחש על הבמה, הצופה של ברכט אמור לבכות כאשר צוחקים על הבמה ולצחוק כאשר בוכים עליה.<sup>37</sup>

כדברי ולטר בנימין, ייצוג המציאות שברכט מציע במחזותיו הוא "לא-אריסטוטלי" עד כדי התרסה.<sup>38</sup> ברכט משיג את הראליזם שלו דווקא

באמצעות שבירת "חוקי ההסתברות וההכרח" הנוכחים בייצוג המציאות הראליסטי המסורתי. כדי לראות את המציאות מעבר לאידאולוגיה, טוען ברכט, יש לפרק אותה ולבנותה מחדש על הבמה. המחזה עלייתו הנמנעת של ארתור אוי (1941) משחזר את תפיסת השלטון הנאצית כאילו בוצעה בידי קבוצת עבריינים בשיקגו, המנסה להשתלט על שוק הירקות בעיר. המעתק האלגורי שברכט יוזם במחזה מחייב את צופיו לבחון מחדש את האירועים בגרמניה של תחילת שנות השלושים ולברר, סצנה אחר סצנה, את הקשר בין הקפיטליזם לבין הפשיזם.

גישה זו סופגת ביקורת קשה מצד אדורנו. פענוחו של האירוע ההיסטורי באמצעות ניכורו האסתטי מותיר בידינו תוצאה סכמטית וילדותית. ניסיונו היומרי של ברכט להסביר את מבנה העומק המטריאליסטי של המציאות הפוליטית, גם כאשר הוא קולע למטרה – ובדרך כלל הוא אינו מצליח בזאת – חוטא בכך שהוא מרוקן מן הייצוג הספרותי את האשליות, את התעתועים שבאמצעותם השקר מתחפש לאמת. אצל ברכט הרוצחים חובשים על הבמה את כובעו של הנרצח, אך המציאות סבוכה יותר. אי־נכונותו של ברכט לעסוק ב"תיווכים" הללו, טוען אדורנו, מעידה על אי־יכולתם של המחזות "להישאר על אותה רמה עם האובייקט" ההיסטורי שלהם.<sup>39</sup> את ההיסטוריה צריך לייצג לא רק בצורה שתעשה צדק עם ההסבר התאורטי שלה. ההישארות "על אותה רמה" עם האובייקט ההיסטורי דורשת מיצירת הספרות להתמודד עם ההופעה המסויטת והמחרידה של הפשיזם, הנגלה לעיניו של מי שפותח את חלון ביתו בשנת 1933 ורואה ברחוב מצעד של "החולצות החומות".

39. ראו במאמרו של אדורנו, "Reconciliation under Duress", בתוך *Aesthetics and Politics*, הערה 1 לעיל, עמ' 157.

לוקאץ' ואדורנו האמינו במחויבותה של הספרות לקומם את הסובייקט האנושי – או לפחות, לבכות בנאמנות את "ירידתו מן הכס". ברכט, לעומת זאת, העדיף לזנוח לחלוטין את האתוס ההומניסטי. במקום זה ה־הומניזציה, ברכט מציע פרולטרניזציה, הגדרה מחודשת ועדכנית של האנושיות. את ה"אאורה", אותה "הילה קדמונית" שהקפיטליזם הסיר מעל כל הדברים, יש להסיר גם מן האדם עצמו.<sup>40</sup> במקום לשמר את האנושיות כציון של מהות מטפיזית, דתית או פסיכולוגית נאצלת, חש ברכט שעיקר מעלתה של האנושיות הוא הדינמיות שלה, וכמו כן יכולתו של האדם להשתנות על־פי הנסיבות, נכונותו לקדם את רווחת האנשים, לחפש פתרונות לבעיות קונקרטיות. האנושיות המופשטת איננה מעניינת את ברכט. האדם הפרולטרי, כפי שהוא מצטייר במחזות הלימודיים של ברכט, או מתוך סיפורי אדון קוינר, הוא זה שמבין את המציאות, מקבל מידע מלא על צרכיה ומסכים – או מסרב להסכים – להקריב קרבן כדי למלא צרכים אלה. ברכט עומד על כך שמי שנתבע ל"הסכמה" אינו מציית בצורה עיוורת. המחזה הלימודי האומר כן/האומר לא שואל פעמיים את גיבורו (ילד, המצטרף לקבוצת תלמידים במסע מפרך, שמטרתו היא הצלת

40. ראו הקדמתו של אהרן שבתאי לאסופת מחזותיו הלימודיים של ברכט בתרגומו (האמצעים שיש לנקוט: חמישה מחזות לימודיים, ירושלים: שוקן, 2004, עמ' 13-19).

חיים) האם הוא מוכן להקריב את עצמו למען המטרה. הגיבור מסכים במקרה הראשון, אך מסרב במקרה השני, ובצדק, מכיוון שהוא חושד בקיומו של זיהום אידאולוגי (במקרה השני הוא מתבקש להקריב את עצמו בשם "הנוהג הגדול" ולא בשם הצורך עצמו). בשני המקרים, הוראות הבימוי של ברכט מדגישות כי ה"הסכמה" של הגיבור נעשית לאחר שבריר שנייה של "הפוגה לשיקול דעת" או "הפוגה לצורך חשיבה"<sup>41</sup>. מנקודת המבט של ברכט, שבריר השנייה הזו (האם יש לביימו באירוניה? האם הוא אמור לעורר חיוך ספקני אצל הצופים?) מגלם את מהותה הדינמית של האנושיות החדשה ואת הגדרתה מחדש של המחשבה. מנקודת מבטו של אדורנו, לעומת זאת, מדובר במחשבה רדודה ומופשטת, הקורסת תחת ציוויי הפעלתנות הפוליטית. אדורנו רואה במחזות הלימודיים של ברכט כלי צייתני של פוליטיקה לניניסטיית, התובעת מן האדם צייתנות ומשלמת לו בדיכוי.

לבסוף, מודל המחויבות של ז'אן-פול סארטר מקומם את אדורנו בגלל הדגש שהאחרון מדגיש את ה"אמירה", או העמדה הפוליטית, המובעות ביצירת האמנות. כאשר סארטר מדגיש את התוכן הפוליטי החוץ-אסתטי של היצירה, הוא מניח וביה מכחיש את אחת התובנות המרכזיות שהתאוריה האסתטית של אדורנו אינה מסוגלת להפסיק להדגיש: ברגע שרעיון, אמירה או עמדה נקלעים אל תחום ההשפעה של יצירת האמנות ("חוקה הצורני" של היצירה) הם משתנים מהותית הן מבחינת התוכן והן מבחינת צורת השפעתו של התוכן על המציאות. יתרה מזאת; ערכה האמתי של יצירת האמנות הוא יכולתה לנסח מחדש את ה"רעיונות" או ה"אמירות" שהיא מביעה ולהטותם לכיוונים חדשים. האסתטיקה של סארטר היא עיוורת מבחינה לשונית וצורנית; סארטר נסוג אל יומרתו האידאליסטית של שילר, שהאמין שיצירות אמנות צריכות לסייע לאדם להתוודע אל היסודות האוניברסליים והנצחיים הנטועים בו.<sup>42</sup>

הטענות הפוליטיות שמביע אדורנו כנגד סארטר קשורות לפולמוס האינטנסיבי שהוא ניהל לאחר מלחמת העולם השנייה עם האקזיסטנציאליזם של היידגר, יאספרס ואחרים.<sup>43</sup> במאמר שלפנינו, אדורנו תוקף את אי-נכונותו של סארטר לעמת את הנורמה האקזיסטנציאליסטית – חירות ובחירה אישית במצבים קיצוניים – עם המציאות הכלכלית של הקפיטליזם המאוחר, שאיננה מאפשרת את יישומן של החירות והבחירה האישית. במסה שלפנינו, העימות עם האקזיסטנציאליזם בא לידי ביטוי בהגדרת המחויבות הפילוסופית של הסופר. בעוד סארטר טוען כי פעולת הכתיבה אמורה לבטא את מחויבותו של הסופר כלפי החלטיותו (כלומר, יכולתו לקבל על עצמו את תביעותיה של חירותו), אדורנו טוען שמחויבותו של הסופר "מדויקת בהרבה": זוהי "מחויבות של דבר", טוען אדורנו, ולא "מחויבות של החלטה".

41. ברכט, "האומר כן/האומר לא", האמצעים שיש לנקוט, הערה 40 לעיל, עמ' 66, 77.

42. תאודור אדורנו, "מעורבות", כאן, עמ' 236 ו-239; וכן Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*, E. B. Ashton (trans.), New York: Continuum, 1973, pp. 97-131.

43. לעניין זה ראו Theodor W. Adorno, *The Jargon of Authenticity*, Knut Tarnowski and Frederic Will (trans.), Evanston: Northwestern University Adorno, 1973; וכן *Negative Dialectics*, pp. 97-131.

## מחויבות אל הדבר; מימיזם

צירוף-הסמיכות המוזר הזה, "מחויבות של דבר" (Verpflichtung der Sache)<sup>44</sup> מטיל אותנו אל לבה של התאוריה האסתטית של אדורנו. במושג זה מציין אדורנו את מחויבותו של האדם היודע כלפי מושא הידיעה שלו. בספרו דיאלקטיקה שלילית, אדורנו דן במחויבות זו בעת שהוא מנסח את הדוקטרינה הכללית על אודות "קדימותו של האובייקט"<sup>45</sup>. טענותיו של אדורנו בעניין זה מנוגדות לאלה של לוקאץ', מצד אחד, ושל סארטר, מצד שני. מחויבותו של הסופר אל הדבר איננה מביעה את מחויבותו לתאר את "הדברים כמות שהם" בתוך הטוטליות החברתית, לפי חוקי ההסתברות וההכרח, כפי שדרש לוקאץ'. כאשר אדורנו מדבר על "מחויבות של דבר", הוא מתכוון לחובתו של הסופר לעשות צדק דווקא עם אותם צדדים של המציאות האובייקטיבית שההכרה האנושית אינה מסוגלת לזהותם או ללכוד אותם בדרך אחרת. "המחויבות הספרותית אל הדבר" נועדה כאמור להחליף שתי מחויבויות ספרותיות-פוליטיות מתחרות: מצד אחד, המחויבות הפוליטית כלפי העולם (הראליזם של גיאורג לוקאץ', שמתבטא במחויבות לחיקוי המציאות), ומצד שני, המחויבות הפוליטית כלפי האדם וחירותו (האקזיסטנציאליזם של סארטר, שמתבטא ב"מחויבות של ההחלטה"). הספרות, אומר אדורנו, איננה צריכה להתמסר לאף אחד משני הקצוות האלה. עליה לעסוק בתנועה הקדחתנית המתנהלת ביניהם.

את שתי המחויבויות הספרותיות הללו – אל העולם מחד גיסא ואל האדם מאידך גיסא – אדורנו מחליף במחויבות שלישית. את קווי היסוד של מחויבות זו כבר מנינו כאן בקצרה בעת הדיון ביכולתה של האמנות לזמן אליה צרכים בלתי ידועים במציאות החברתית, ובעת שתיארנו את תביעתו של אדורנו מן הספרות "להישאר על אותה רמה" עם האובייקט שלה. המחויבות אל הדבר היא מחויבותו של הסופר כלפי אותם אלמנטים שהראייה ההרגלית נוטה לפסוח עליהם או לסווגם מראש כדברים שכבר שמענו עליהם. התיווך האמנותי מפקיע את ה"דבר" מן הקטגוריות שהוא סווג בתוכן, ומציג אותו מחדש כדבר בלתי מזהה, בלתי מסווג, בלתי סטנדרטי.<sup>46</sup>

שלא כמו לוקאץ', אדורנו חש שתפקידה של האמנות איננו לאשש ולארגן את סיפורי-העל ההיסטוריים, אלא דווקא לסייע ב"זיהויו של הבלתי זהה" (das nicht identische), בהשגת ידיעה לא-קונצפטואלית של הדבר, או בקיצור, בידיעה שלילית של האובייקט, דהיינו – ידיעה שמבליטה את הצדדים באובייקט שמפריים את סיפורי-העל ההיסטוריים. שלא כמו סארטר, אדורנו חש שהדרך לשיקום חירותו של הסובייקט איננה היאחזות בכוח הבחירה הרצוני של האדם במצבים קיצוניים. את הסובייקט האנושי ניתן לשקם, טוען אדורנו, דווקא באמצעות הדגשת יכולתו להגיב בצורה ספונטנית ואוטונומית על העולם.

44. העובדה שאדורנו בחר בקישור דקדוקי גנטיבי, המבוסס על שייכות ("מחויבות של דבר") ולא בקישור באמצעות מילת יחס (מחויבות כלפי, Verpflichtung, zu) רומזת לנו שמדובר בסוג או במודוס אחר של מחויבות, המקבל את אופיו והגדרתו מן הדבר. בכך הוא שונה לחלוטין מן המחויבות האקזיסטנציאלית של סארטר, "מחויבות של החלטה". בדיון להלן אשתמש לחלופין בצירוף הנאמן למקור, "מחויבות של דבר", ובצירוף העברי הבהיר יותר, "מחויבות אל דבר" (א"ב).

45. ראו Adorno, *Negative Dialectics*, pp. 183-186 (הערה 42 לעיל).

46. התאוריה האסתטית של אדורנו אכן קרובה למושג ה"הזרה" המפורסם שפיתח הפורמליסט הרוסי ויקטור שקלובסקי. ואולם מטרתו האחרונה של אדורנו היא לבחון את היבט הפוליטי של הצורה הספרותית. שקלובסקי מרגיש בעיקר את חשיבותה החווייתית של ההזרה, המסוגלת לבצע דה-אוטומטיזציה של ההכרה האנושית שנשחקה והפכה להומוגנית ולסטנדרטית. אדורנו נוטל את התבונה הפורמליסטית, האנטי-ראליסטית, צעד אחד קדימה. הוא מתעקש לברר את התוכן ההיסטורי והחברתי שההכרה האמנותית ("ידיעת העולם השלילית של האמנות", ראו רברי להלן), זו שעולה מתוך ההזרה והדה-אוטומטיזציה, עשויה להעניק למי שצורכים את יצירת האמנות. אדורנו מסכים אפוא עם החיפוש הפורמליסטי אחר "ההבדל

המייחד" שמפריד את הספרותי מן הלא-ספרותי, אך מנסה לגייס את ההבדל הזה כדי "לחזור אל ההיסטוריה" עם נשק אפיסטמולוגי חדש ולהפיק מיצירת האמנות מעורבות פוליטית והיסטורית עמוקה, שהפורמליסטים יתנגדו לה. מטרת ההורה והניכור, כפי שהיא עולה מן "הפורמליזם הריקלי" של אדורנו, חורגת אם כן מן הממד הסובייקטיבי של החוויה האסתטית האוטונומית (הפכת עולמנו לבעל מרקם עשיר ואינטנסיבי יותר) ששקלובסקי מדגיש, ושואפת לברר כיצד חוויה זו יוצרת סתירה אובייקטיבית בתוך המציאות ההיסטורית. ראו Victor Shklovsky, "Art as Technique" (1917), Lee T. Lemon and Marion J. Reis (eds. and trans.), *Russian Formalist Criticism*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1965, pp. 3-24. והשוו גם, Victor Erlich, *Russian Formalism*, The Hague: Mouton, 1955, pp. 145-163.

47. למבוא קצר ושיטתי המפרט את גלגוליו של מושג זה, ראו Matthew Potolsky, *Mimesis*, New York: Routledge, The New Critical Idiom, 2006. פוטילסקי עוסק באדורנו בעמ' 144-145. לבירור מפורט של "ייצוג המציאות בספרות המערבית", ראו ספרו המפורסם של אריך אוארבך: מינזיס: התגלמות המציאות בספרות המערב, מגרמנית: ברוך קרוא, ירושלים: מוסד ביאליק, 1983 (1946).

לדין ספציפי במושג המימזיס של אדורנו, ראו Martin Jay, "Mimesis and Mimetology: Adorno and Lacoue-

התאוריה האסתטית של אדורנו מציעה פרשנות שונה לחלוטין למושג ה"מימזיס" האמנותי, המתגלגל בפילוסופיה המערבית מאז אפלטון ואריסטו.<sup>47</sup> חיקוי המציאות שולל את ה"מאין" וה"לאן" הגדול של לוקאץ' וקובע במקומו מחויבות מדויקת יותר לביטויים של הצרכים, החסרים והסבל בעולם.<sup>48</sup> המימזיס של אדורנו מבקש לבקר את ההפרדה ההיררכית של הסובייקט מן האובייקט, כפי שהיא מתחייבת מן המושג האריסטוטלי של המימזיס שלוקאץ' מסתמך עליו ומפתח אותו. המחויבות אל סיפור-העל של המציאות החברתית בכליותה מציבה את המחקה הראליסטי בעמדה נפרדת ומוגבהת. עמדה סמכותית זו, כפי שראינו בדיונונו על "אריה בעל גוף", מסייעת לבעל הסיפור הראליסטי להציע לקוראיו, במונחיו של לוקאץ', "אחדות של אוניברסליות ופרטיקולריות": אריה בעל גוף הוא דמות פרטית משכנעת לחלוטין, המצייתת, מצד שני, ל"חוקי ההסתברות וההכרח" הנגזרים מן התאוריה ההיסטורית המרקסיסטית. "הראליזם האקספרסיבי" (מונח חשוב של קת'רין בלסי<sup>49</sup>) מבוסס, במקרה של לוקאץ', על הניסיון לאחות ללא תפריס את תמונת המציאות האמפירית עם האינטרפרטציה המהפכנית שלה: "הבנת המציאות ושינויה אינם שני תהליכים שונים, אלא אותה תופעה עצמה".<sup>50</sup>

אחדות הרמונית כזו של פרטיות וכלליות, תיאור עובדתי ופרשנות אידאולוגית – כל אלה זרים לחלוטין ל"מחויבות אל הדבר" ולמושג המימזיס, כפי שמבין אותם אדורנו. אדורנו תובע מן האמן לחקות את המציאות בלי להשתמש באותו סכמטיזם מרקסיסטי, אותה מסננת תאורטית או דיסקורסיבית שלוקאץ' אינו חדל להשתמש בה. אדורנו תובע מן האמן להגיב אל העולם מבפנים במקום לייצג את המציאות מלמעלה. חיקוי המציאות האמנותי מבוסס, לטענת אדורנו, על "תגובה מימטית" ספונטנית ("התנהגות מימטית") של הסובייקט כלפי המציאות שהוא נתקל בה.<sup>51</sup> "ההתנהגות המימטית" מעידה על "יכולתו של הסובייקט להתנסות באובייקט", להגיב אליו ולהבחין בניואנסים הייחודיים לו. אדורנו עוסק במושג המימזיס – הוא מעולם לא הגדיר אותו – בהקשרים שונים בכתביו, המעניקים לנו, ככותרת ספרו של פרוכטל, "קונסטלציה של מושג": המימזיס הוא יחס של קרבה, דבקות או התקשרות בין היודע לבין מושא הידיעה שלו;<sup>52</sup> יחס זה מבוסס על קרבה לא-קונצפטואלית בין הסובייקט, מצד אחד, לבין ה"אחרות" המצויה מחוצה לו ושאת טיבה הוא אינו יכול לשער.<sup>53</sup> חשוב להדגיש שהיחס המימטי עשוי לקבל לעתים ממד טראומטי. האורגניזם הנתקל באירוע מחריד עשוי להגיב בהתקשות, בהיאטמות או ברעד גופני בלתי רצוני.<sup>54</sup> התנהגות מימטית אנחנו מוצאים גם בתרבות לא-מערבית, אצל השאמאן המנסה לפייס את הדמונים באמצעות מחוות חקייניות.<sup>55</sup> משטרים טוטליטריים, לעומת זאת, ניסו לנצל את ההתנהגות המימטית האינסטינקטיבית להידוק השליטה החברתית והתעמולה הפוליטית. בכל המקרים האלה, ההתנהגות המימטית איננה

מבוססת על "ייצוג" לשוני של האובייקט באמצעות מערכת אוטונומית של סימנים דיפרנציאליים (פרדיננד דה סוסיר), אלא על הנכחות-ממש בתודעת הסובייקט שמתנסה בו בצורה בלתי אמצעית. התנהגות מימטית זו גורשה, לטענת אדורנו, מן השיח ההרגלי והמדעי בחברה המודרנית. היא מצאה לה מקלט ביצירות האמנות, שמעניקות להתנהגות המימטית גיבוש לוגי ולכיד.<sup>56</sup>

קל לראות כיצד תפיסה כזו של מימזיס יוצרת שינוי עקרוני באופיה הפוליטי של יצירת האמנות, או, ביתר פירוט, בהתחבטותה של יצירת האמנות עם האירועים ההיסטוריים שהיא מחקה. יצירת האמנות המודרנית משקפת את "ירידתו מן הכס של הסובייקט" לא באמצעות תיאור היסטורי-מייצג, אלא באמצעות העתקה של בעיה זו אל תוך המבנה הצורני של יצירת האמנות. היצירות האוטוליות של ארנולד שנברג, ממש כמו מחזותיו של בקט, שהופכים את הדמויות האנושיות לבולי עץ, הן יצירות אמנות ש"מגיבות בצורה ספונטנית" על המציאות באמצעות חיקויה: במקום הדמיה של המצב, היצירות הלא-ראליסטיות מנכיחות בגופן את הדבר שעליו הן מוחות.

בדומה לאלגוריה בהגותו של ולטר בנימין, המסמלת בגופה את החורבן ואת השברים ההיסטוריים, גם אדורנו דורש מיצירת האמנות המודרנית "להשפיל" את עצמה אל מול ההיסטוריה, להצביע על עצמה כתוצר – תוצר מימטי, לא סיבתי – של המציאות ההיסטורית. יצירות האמנות מצביעות, כאילו הייתה להן אצבע ממש, על עצמן;<sup>57</sup> עצמיותן אינה אלא תגובה מימטית, שקיבלה צורה מדויקת, על האירוע ההיסטורי שהן נטלו בו חלק. במילים אחרות, יצירות האמנות הן תוצר ספציפי של ההיסטוריה, ולא, כפי שראינו אצל לוקאץ', מחשבה-למפרע על אודותיה. בהצביעה על ההרס שהיא מחקה, יצירת האמנות מסוגלת להרשיע את ההורסים בהצלחה גדולה מזו שהייתה מושגת באמצעים דיסקורסיביים רגילים. המסה "מעורבות" מספרת כיצד התמונה גרניקה של פיקאסו מצביעה על עצמה ובתוך כך מרשיעה את הקצין הנאצי שבא לבקר בסטודיו של פיקאסו;<sup>58</sup> בהקשר זה זכרו גם את עיניו "העמומות והמזוגגות" של בארטלבי, גיבור סיפורו של הרמן מלוויל (*Bartleby the Scrivener*, 1853). בארטלבי הבלבל, פקיד תמהוני במשרד עורכי דין בוול סטריט, הקורס ומתעוור תחת העבודה המשרדית המנוכרת, מצליח להרשיע את המציאות הקפיטליסטית בעיות האדם. הוא עושה זאת לא רק באמצעות הסרבנות המפורסמת והמבדחת שלו ("הייתי מעדיף שלא"), אלא גם באותו רגע מחריד של הסיפור, שבו עיניו הפגועות של הפקיד, העוסק בהעתקה איך-סופית ומשמימה של מסמכים, פוגשות את עיני המספר של מלוויל – עורך דין שבע ומרוצה מעצמו – ומסגירות בשתיקה את פשעיו. בארטלבי מודיע למעסיקו כי "החליט לא לכתוב עוד", ולשאלת המספר "מה הסיבה?" – הוא משיב "כלום אינך רואה את הסיבה

Labarthe", *The Semblance of Subjectivity*, pp. 27-53 (הערה 1 לעיל); Christoph Menke, *The Sovereignty of Art: Aesthetic Negativity in Adorno and Derrida*, Neil Solomon (trans.), Cambridge: The MIT Press, 1998, pp. 96-105. הריון הממזה ביותר בעניין זה מצוי אצל: Josef Früchtl, *Mimesis: Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno*, Würzburg: Königshausen und Neumann, 1986. לדין במאפיינים האנתרופולוגיים של ההתנהגות המימטית, ראו Michael T. Taussig, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*, London: Routledge, 1993 (במיוחד עמ' 45-50, 66-68, 135). העוסקים במושג המימזיס של אדורנו. Adorno, *Aesthetic Theory*, p. 29 (הערה 1 לעיל). 49. להגדרה ביקורתית של מושג זה, ראו Catherine Belsey, *Critical Practice*, London: Routledge, 2002 (מהדורה שנייה, פרקים ראשון ושני). 50. ראו Kolakowski, הערה 3 לעיל, עמ' 270. מצוטט אצל איגלטון, הערה 31 לעיל, עמ' 107. 51. Theodor W. Adorno and Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, J. Cumming (trans.), London: Verso, 1973, p. 180. המונח הגרמני שמציין את הקרבה המימטית השוררת בין האובייקט לסובייקט הוא Anschmiegung; ראו *Dialektik der Aufklärung*,

Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1969, p. 189. והשוו גם Adorno, *Aesthetic Theory*, p. 110 (הערה 1 לעיל). מרטין ג'יי מסכס סוגיה זו בכהירות בפתחה מאמרו "Mimesis and Mimetology", הערה 47 לעיל, עמ' 31-37.

52. ראו גם בספרו של אדורנו, *Negative Dialectics*, הערה 42 לעיל, עמ' 45. אדורנו מגדיר את יחסו של הידוע אל מושא הידיעה שלו כזיקה המבוססת על elective affinity, או Wahlverwandschaft – "דבקות" – שם הרומן מאת גיטה.

53. Adorno, *Aesthetic Theory*, p. 54 (הערה 1 לעיל).

54. Adorno and Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, p. 180 (הערה 51 לעיל). כאן ראוי לציין שתחילתה של הלשון, כפי שביאליק מתאר אותה ב"גלוי וכסוי בלשון" מבוססת על "תגובה מימטית" מן הסוג שאדורנו והורקהיימר חושבים עליו. "הרי אין לך בלשון מלה קלה שלא היתה בשעת לירתה גלוי נפשי עצום ונורא, נצחון גדול ונשגב של הרוח. בשעה שנדהם, למשל, אדם הראשון מקול הרעם – 'קול ה' בכח, קול ה' בהדר' – ובנפלו על פניו, מִפְּהָ תִּימְהוּן וְאַחֲזוּ חֲרַדַּת אֱלֹהִים, פִּרְצָה אֹז מִפִּי מֵאֲלִיָּה – נֹאמֵר, בְּחִיקוּי לְקוֹל הַטֶּבַע – מִיַּן הַבְּרָה פְּרֵאִית, מֵעֵין שֶׁאֵת חֵיהָ, קְרוּבָה לְקוֹל 'דָּךְ' (חיים נחמן ביאליק, "גלוי וכסוי בלשון", דברי ספרות, תל-אביב: דביר, 1978, עמ' כד-כה).

55. Adorno and Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, pp. 9-10 (הערה 51 לעיל).

בעצמך?". כמו במקומות רבים אצל מלוויל, הקוראים מצליחים לראות את האשמה דרך תודעתו המצועפת של המספר: "הישרתי אליו את מבטי", מספר עורך הדין, "וראיתי שעניני עמומות ומזוגות. מיד עלה בדעתי שחריצות העתקתו שאין כדוגמתה ליד חלונו העמום במשך השבועות הראשונים להיותו עמי חיבלה זמנית במאור עיניו. הדבר נגע לליבי, אמרתי דבר מה כהשתתפות בצערו".<sup>59</sup>

המימזיס האמנותי מסוגל אם כן להנכיח בחריפות יתרה את התוצאות האובייקטיביות והסובייקטיביות של המציאות ההיסטורית. היצירות המערבות-פוליטית "מאלצות" אותנו לשנות את גישתנו כלפי העולם, דבר מה שהיצירות המגויסות באורח ישיר מסוגלות רק "לתבוע".<sup>60</sup> ואולם יש צד חיובי נוסף לאסתטיקה השלילית של אדורנו. ההתנהגות המימטית האמנותית, שבה הסובייקט מאמץ אליו את האובייקט במקום להשתלט עליו, היא חלופה לתורת ההכרה ההרגלית, שמושפעת מתהליכי הראיפיקציה. כאשר האמנות מגיבה באורח מימטי וספונטני כלפי האובייקט ההיסטורי, היא לא רק מביאה את תוכנו לידיעתנו, אלא גם מציעה תהליך חדש של התודעות אל העולם, העומד בניגוד ובסתירה לדרך שבה אנו מתודעים אל עולם היומיום. תהליך חדש זה איננו מבוסס על יחס סובייקט-אובייקט מידי, שקוף ורציף, מעין זה שמציעות תורות ניו-איג'יות שונות; מטרתה של "המחויבות אל הדבר" היא להביע את השונות ובד-בד להותיר אותה בעינה – בלי לעכל אותה, לשכך אותה, או לרדד אותה.<sup>61</sup> המחויבות אל הדבר היא אפוא מחויבות אל התוכן ההיסטורי והמוסרי של הדבר הלא זהה (או הדבר, באשר הוא לא-זהה) וגם הצעה לקשר בלתי שתלטני – אך עדיין דיאלקטי ולא פתור, כפי שנראה ביתר פירוט בהמשך – בין סובייקט לאובייקט.

כאשר האובייקט נהפך לדימוי [אמנותי] הוא מוכא אל תוך הסובייקט ומפסיק לעמוד מולו כדבר מאובן, כפי שתובעים תכתיבי העולם המנוכר. הסתירה בין האובייקט שפויס בתוך הדימוי האמנותי [האובייקט שאומץ באורח ספונטני על-ידי הסובייקט, א"ב] לבין האובייקט הרגיל, שלא פויס, הקיים בעולם החיצוני, מאפשרת לאמנות לבקר את המציאות. סתירה זו היא ידיעת העולם השלילית של האמנות.<sup>62</sup>

## הספרות הפוליטית וההיסטוריה

"אולם ככל שרבה היומרה גדלה סכנת המפלה, הכישלון".<sup>63</sup> התאוריה האסתטית של אדורנו מהמרת, כפי שבוודאי שמתם לב, על סכומים

Adorno, *Aesthetic Theory*, p. 111 (הערה 1 לעיל).

57. שם, עמ' 245.

58. "מעורבות", כאן, עמ' 247.

59. הרמן מלוויל, בארטלבי/ בניטו סרני, מאנגלית: דפנה לוי ואברהם רגלסון, תל-אביב: משרד הביטחון – ההוצאה לאור, ספרית תרמיל, 1988, עמ' 36. הסיפור נדפס שוב לאחרונה, בתרגומו של אברהם יבין, בספר מחווה לשישה סופרים של המאה ה-19 (תל-אביב: עם עובד, 2006).

60. "מעורבות", כאן, עמ' 248.

61. סיפורו הנזכר של מלוויל ממחיש זאת היטב. באחד הרגעים המזורים ביותר בסיפור הטורדני הזה, מנסה הפרקליט הנואש, מעסיקו של בארטלבי, להתמודד עם נוכחותו העקשנית של הפקיד הסרבן בכך שהוא מציע לו, פשוטו כמשמעו, לעבור ולגור אהו בכיתה: "בארטלבי [...] 'האם תבוא הביתה איתי עכשיו – לא למשרדי אלא למעוני – ותישאר שם עד שנחליט על איזה סידור בשבילך בעת הפנאי? בוא בוא נלך עכשיו מיד'" (מלוויל, בארטלבי, הערה 59 לעיל, עמ' 49-50). הפילוסוף הצרפתי ז'יל דלז עסק בסיפורו של מלוויל במאמר "ברטלבי או מטבע הלשון" (מצרפתית: איה בריר, המעורר, 2 [1997], עמ' 58-73). במסגרת זו ראוי לציין שהאסתטיקה הנגטיבית של אדורנו קשורה לספרות המינורית של דלז ופליקס גואטרי ככל הנוגע לאופייה הפוליטי של יצירת הספרות. מבחינה ספרותית היסטורית, לעומת זאת, אדורנו מתעקש על כך שייצירת האמנות תעשה שימוש באמצעי הייצור האסתטיים המתקדמים ביותר, דרישה שקשה למצוא לה הר אצל

גבוהים מאוד. הפסיביות הנועזת של יצירת האמנות, שאינה מהססת לחשוף את החבורות והמומים שההיסטוריה הטילה בה, היא פעילות מסוכנת ונועזת, כזו שמסרבת להגדיר את מטרתה הפוליטיות, אך אינה מהססת להעמיד עצמה לביקורת פוליטית. אפילו הרשעת ההיסטוריה אצל פיקאסו או אצל מלוויל איננה מבוססת על פעולת-נגד לעומתית, אלא על "צורת הכרה" מימטית, שעומדת כשלעצמה בסתירה אל מול צורת ההכרה הדומיננטית. ב"מעורבות" אדורנו מצהיר בגלוי על היסודות הלא-ודאיים החבויים באסתטיקה שלו. לא ניתן לנסח קריטריון שיאפשר להבחין א-פריורי בין יצירות ביקורתיות, שהתנהגותן המימטית לנוכח המציאות ההיסטורית נושאת עמה ביקורת, לבין יצירות המבוססות על "מימזיס רע", כזה שמשחזר את המצב כמות שהוא, חוזר עליו בעקשנות, או אף חוגג אותו.<sup>64</sup> האם יש קריטריון אמין שיכול להסביר מדוע מחיקתו של הסובייקט בסופמןשאק מאת בקט היא ביקורתית יותר ממחיקת הסובייקטיביות שאנו מוצאים, נאמר, בגופו של רקדן ראפ, שתנועותיו משכפלות בצורה מכניסטית את הפעמות המוזיקליות?

הסיבה להיעדרו של קריטריון כזה נעוצה באותה דרישה מימטית חמורה שאדורנו מציב בפני האמנות, לאמור – שייצירת האמנות תתבסס על תגובה מימטית המתרחשת לנוכח המציאות. ברור שציווי זה משקף את התנגדותו של אדורנו להאצלתה של האמנות והעמדתה מעל ההיסטוריה. אולם קשה להתעלם מן ההיבט הבעייתי של ציווי זה: אם הצורה האסתטית של יצירת האמנות משכפלת את ההיסטוריה עד התו האחרון, היא מסתכנת בקרבה יתרה אל רוע שהיא מוחה נגדו; העובדה שהחוק הצורני של היצירה הוא היסטורי לא פחות מתוכנה, מוציאה מחוץ לחוק כל סממן צורני שמבטיח כי יצירה מסוימת היא פרוגרסיבית. גיאורג לוקאץ' סמך את ידיו על סממנים כאלה כאשר הגדיר בתאוריית הראליזם שלו מעין "מבחני לקמוס" של פרוגרסיביות מרקסיסטית. ואולם חגורת הביטחון שהציע לוקאץ' – נגד מודרניזם ופורמליזם, בעד ראליזם – הופכת לזיכרון רחוק אפילו כאשר אנו מעיינים בתאוריית התאטרון של ברכט, שתבע "תפקוד מחדש" של הצורה האמנותית, ובכך ניתק את הצורה האסתטית מן המשמעות הפוליטית וההיסטורית שלה. אדורנו ובנימין עוד הרחיקו לכת והצביעו ביושר גדול על הדרך שבה צורות אמנותיות מתקדמות עשויות להתלכד עם מוטיבציות ברבריות ולשרת אותן בעל כורחן. השימוש בצורה אסתטית מסוימת – בעצם, קיומה של יצירת האמנות כמות-שהיא – איננו כשלעצמו ערובה למשמעות ספציפית כלשהי של היצירה.

אדורנו נוגע בבעיה הזו בסיומה של "מעורבות" כאשר הוא דן באנגלוס נובוס של פאול קליי – הרישום שסייע לוולטר בנימין לנפץ את מושג הפרוגרס ההיסטורי ב"תזות על הפילוסופיה של ההיסטוריה".<sup>65</sup> האנגלוס

דלו וגואטרי.  
 62. מצוטט מתוך מאמרו של אדורנו, "Erpreßte" "Versöhnung", הערה 12 לעיל, עמ' 164; באנגלית: "Reconciliation under Duress", בתוך *Aesthetics and Politics*, הערה 1 לעיל, עמ' 160. לעיסוק פילוסופי רהוט בשאלת היחס השלילי השורר בין החוויה האסתטית ובין התליכי הידיעה ההרגלית, ראו ספרו החשוב של כריסטוף מנקה: Menke, הערה 47 לעיל, למשל בעמ' 13-14, 94. מנקה מדגיש בספרו – באופן שעולה בקנה אחד עם הפסקה שציטטנו – כי ה"נגטיביות" של יצירת האמנות איננה מנסחת ביקורת חברתית ישירה (שהרי ביקורת כזו הייתה מוותרת על האוטונומיה של האמנות לטובת המגמתיות הפוליטית), אלא היא מעוררת העמקה מחודשת, דה-אוטומטיזציה של ההתנסות האנושית בעולם. האמנות משיגה זאת באמצעות הדגשת אופייה התהליכי, מעכב המשמעות והמחמיר (בהתאמה, processuality, deferral, stringency) של יצירת האמנות. מנקה מראה בספרו בפירוט כיצד אופייה התהליכי של יצירת המשמעות האמנותית משמר, מצד אחד, את האוטונומיה של האמנות, אך מצד שני הוא מצליח לייצר חלופה פוליטית להכרת העולם האוטומטית (ראו למשל עמ' 53, או 127).  
 63. "מעורבות", כאן, עמ' 246.  
 64. לעיסוק ספציפי בסוגיה זו – לא נוכל להתעמק בה כאן – ראו Adorno, *Aesthetic Theory*, pp. 117, 154, 234 (הערה 1 לעיל).

נובוס – "כך נראה בהכרח מלאך ההיסטוריה", כותב בנימין<sup>66</sup> – נסחף אל העתיד בעל כורחו, בתוך סופת הזרימה ההיסטורית שאנו מכנים "פרוגרס". על כך מוסיף אדורנו ב"מעורבות" ואומר כי "עיניו החידתיות של מלאך המכונות מאלצות את הצופה לשאול את עצמו האם הוא מבשרה של אחרונת הפורענויות או שמה של ישועה שמוסווית בתוכה"<sup>67</sup>. בהיותו יצירת אמנות, האנגלוס נובוס משחזר בחידתיות שלו אותו היעדר קריטריון שאנו מדברים עליו, את אי-היכולת להכריע באיזו מידה מסמך של ציוויליזציה הוא גם מסמך של ברבריות. למעשה מלאך ההיסטוריה "מתעופף ועולה" הרחק מעבר לדיכוטומיה העיקרית של המאמר, ובמובנים חשובים אף מבטל אותה. שהרי ממש כמו האנגלוס נובוס, יצירת האמנות המודרנית היא כזו ש"לוקחת ולא נותנת" את משמעותה ההיסטורית והפוליטית. במקביל לאי-היכולת להבדיל א-פריורי בין אמנות מתקדמת לאמנות ראקציונית, טוען אדורנו, מלאך ההיסטוריה גם מבטל מניה וביה את ההבדל בין אמנות שמתכוונת להיות פוליטית לבין אמנות שמתכוונת להיות אוטונומית. השיפוט האסתטי של האמנות כרוך לחלוטין בפוליטיות הלא-מכוונת שלה (לא יכולה להיות יצירה טובה שתתמוך בפשיזם), ואילו השיפוט הפוליטי כרוך במבנה האסתטי שלה (אין יצירה פרוגרסיבית ללא שימוש באמצעים אסתטיים מתקדמים). יצירת האמנות אינה נבחנת על-פי קריטריון אסתטי טהור (קנט, שקלובסקי) או קריטריון היסטורי טהור (לוקאץ'). היא נבחנת על-פי המידה שבה היא מצליחה, כמבנה אסתטי, להישאר אוטונומית בתוך ההיסטוריה, אבל גם להיות הזדמנות עבור כוחות פרוגרסיביים שאין לשער את טיבם. הדחף להיות היסטורית מתנגש עם הדחף להישאר אסתטי.

על הגבול שבין האסתטי והפוליטי, האמנות חייבת ללמוד לחיות עם היעדר הקריטריון הזה, שמשכן אותה על כל צעד ושעל. הנה שתי דוגמאות מהופכות: דאשית, כאשר האמנות מותחת ביקורת על ההיסטוריה באמצעות חיקויה, היא מכילה בהכרח מידה מסוימת של אישור הסטטוס-קוו וצידוקו. מאחר שיצירת האמנות היא אובייקט בנוי היטב, היא נאלצת מעצם טבעה – גם כאשר מדובר בפרגמנטציה ובהרס שלה גופא – לייפות ולצעצע תכנים מחרידים. תמיד יהיה אלמנט אמתי בכתובת הגרפיטי שהשחיתה תערוכת רחוב של תלמידי בצלאל בירושלים של שנות הפיגועים: "האדמה בוערת והאמנים חוגגים". שנית, האירועים ההיסטוריים עשויים לשנות למפרע את משמעותה של היצירה האמנותית. זה נכון לגבי השיר של שרית חדד שהשתנה אחרי שאנשים מתו לצליליו ב"אסון ורסאי" בירושלים, וגם לגבי ייצוגי הגלות של מנדלי מוכר ספרים, שהפכו להיות "משהו אחר" אחרי השואה.

האמירה המפורסמת של אדורנו, שלפיה כתיבת שירה לאחר אושוויץ היא מעשה ברברי<sup>68</sup>, קשורה לשתי הסכנות כאחת. השירה הלירית, מבחינתו של

אדורנו, היא צורת אמנות שצריכה לגלם את הימנעותה של האנושיות מכל ניסיון של סטנדרטיזציה והכפפה לכללים. במאמר "שירה לירית וחברה" (1957) כותב אדורנו כי השירה הלירית נותנת ביטוי לאלמנטים חדשים באמת, ראשוניים; היא מביעה דברים שעדיין לא נתפסו, חוויות שעדיין לא קוטלגו או סווגו. השירה היא ביטוי של פרטיקולריות חופשית. ככזו היא מבשרת מצב פוליטי של חירות אמיתית, שבו האנושיות איננה כבולה להגדרות פילוסופיות גבוהות או – מה שגרוע בה במידה – לתכתיבים שמוחזרו עד זרא בתקשורת ההמונים.<sup>65</sup>

קל לראות כיצד מושג זה של שירה לירית מתנפץ אל מול מאורעות השואה.<sup>70</sup> הרצח התעשייתי באושוויץ הפר באורח מצמרר מה שהשירה הלירית באה להגן עליו – את הייחודיות הבלתי ניתנת להשוואה של הפרט האנושי. באושוויץ בני האדם הפכו לבני תחליף, ומשום כך ל"בני השמדה";<sup>71</sup> השירה הלירית, זו שבאה להעניק לאדם המודרני את ההזדמנות הלשונית להביע את ייחודיותו, הופכת לאחר השואה לבלתי אפשרית, ואפילו לברברית, מכיוון שהיא מתעלמת מהסיטואציה ההיסטורית של אי־אפשריותה. בד בבד, מי שמנסה להאציל את השירה ולהעמידה מעל ההיסטוריה דינו לשרת, אובייקטיבית, את אויביה המושבעים.

ביקורת הספרות העברית התחבטה בבעיה דומה מיד לאחר השואה. בשנת 1946 יצא המבקר אברהם קריב בהתקפה חריפה על ייצוגי העיירה והגלות המזרח־אירופאית בכתבי ש"י אברמוביץ, הוא מנדלי מוכר ספרים. קריב הפנה את ביקורתו גם כלפי שני מבקרי ספרות בולטים שהשתתפו בקוננוציציה הראליסטית־חברתית של כתבי אברמוביץ – דוד פרישמן וי"ח ברנר. למרות נטייתה לפתוס נורא, כתיבתו של קריב היא בכל זאת תעודה ביקורתית חשובה, שמספרת לנו על ההיסטוריות השברירית של כל יצירת ספרות, גדולה ככל שתהיה.

ועוד אמר (דוד פרישמן, א"ב) ראש המבקרים בספרות העברית בדור שלפנינו: "נניח־נא, למשל, כי בא איזה מבוך לעולם ומחה מעל פני האדמה את כל היקום אשר ברחוב היהודים [...] עד בלי השאיר לנו על פי איזה מקרה רק ארבעת סיפורי מנדלי הגדולים [...] אז אין שום ספק, כי על פי השירים האלה יוכל החוקר הבא לחזור להרכיב שנית את כל הציור של חיי היהודים ברחוב העיר הקטנה במשך המחצה הראשון של המאה הי"ט, באופן שלא יחסר לנו אפילו קוץ של יו"ד אחת".

אבוי! מה שהניח פרישמן דרך משל – לכבו הניחו להניח משל כזה! – קם ונהיה. בא מבוך, מבוך של אש, ומחה את רחוב היהודים עם שוכניו ביבשת אירופה. וסיפורי מנדלי הגדולים עם

65. ולטר בנימין, "על מושג ההיסטוריה" (1940), יורגן גיראד, נסים קלדרון ורנה קלינוב (עורכים), מבחר כתבים, ב: ההורים, מגרמנית: דוד זינגר, תל־אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 218-310.  
66. שם, עמ' 218.  
67. "מעורבות", כאן, עמ' 251.  
68. "מעורבות", כאן, עמ' 245.  
הטענה הופיעה לראשונה בשנת 1949 במאמר "ביקורת תרבות וחברה" (אטכולת פרנקפורט: מבחר, הערה 1 לעיל, עמ' 157).  
69. ראו: "On Lyric Poetry and Society", בספרו של אדורנו *Notes to Literature*, הערה 1 לעיל, כרך ראשון, עמ' 38.  
70. לדיון מעמיק במשמעויות האתיות של השואה בכתבי אדורנו, ראו Jay Bernstein, *Adorno: Disenchantment and Ethics*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001 (עמ' 371-414, העוסקים בייחוד עמ' 382-384, העוסקים בכרסום הלגיטימיות של כתיבת השירה לאחר אושוויץ).  
71. ראו Adorno, *Negative Dialectics*, p. 362 (הערה 42 לעיל).

הקטנים הנה נשארו בידנינו כתומם. אפס לא לפני חוקר חרוץ, מן אשורולוג של רחוב היהודים, כפי שריחף לעיני פרישמן, נתונים עתה כתבי מנדלי, אלא לפני לב יהודי מלאחר המבול, וללב דוי זה, המלא מסופו ועד סופו המיית העולם שנמחה, המיית המעיינות שחרבו, צער העינים שכבו, זורים כתבי מנדלי מלח צורב על אלף פצעיו, ודומים הם עליו, שלאחר אותה שריפה הם חוזרים ושורפים לו את רחוב היהודים.<sup>72</sup>

72. אברהם קריב, אברהם וירוחו ל', תל-אביב: עם עובד, 1950, עמ' 70. למסתו של דוד פרישמן, ראו "מנדלי מוכר ספרים: תולדותיו, ערכו וספריו", כל כתבי מנדלי מוכר ספרים, ב, אירסה: הוצאת ועד היובל, 1914, עמוד 3-29. המובאה שמצטט קריב מופיעה בעמוד 7.

אברהם קריב ידע היטב כיצד להפקיע את "מנדלי הסבא" מתחומי הפטישיזציה התרבותית ולהכניסו, על אורחו ורבעו, אל תוך ההיסטוריה שבה כל מסמך תרבותי עשוי להתברר כמסמך ברברי. ייצוג העיירה של אברמוביץ נתפס בעיני קריב כיוהרה אוריינטליסטית של מחבר, המנסה לאחוז את מושא הייצוג האסתטי שלו בלפיתה חזקה ודרוכה מדי, כזו הדורסת את האובייקט ההיסטורי בשם ההליך האסתטי, אם לא בשם היוקרה שהיא אמורה להקנות לבעליה.

בנסיבות האלה – הפגיעה באפשרותה של האנושיות, חורבן החיים היהודיים במזרח אירופה – האמנות נדרשת לתור מחדש אחר אפשרותה האתית. במסה שלפנינו מתברר שהשירה הלירית וכתביו של אברמוביץ יוכלו להמשיך ולהתקיים רק אם יצליחו לבטא – באותה מידיות מתוחה שמצינת את מושג המיזיס של אדורנו – את הסבל האנושי, את "תודעת המצוקה".<sup>73</sup> הסבל והמצוקה חייבים למצוא את ביטולם באמנות. ואולם גם כאן אדורנו מזהיר מפני הבנה תמטית מדי של דבריו: האמנות נדרשת להביע את הסבל מתוך מודעות לאשמה הכרוכה בהכרח בתהליכי האסתטיזציה של הכאב.

73. "מעורבות", כאן, עמ' 246.

באחת הפסקאות המזהירות של המאמר, אדורנו טוען שהמוזיקה של ארנולד שנברג מביעה את תודעת הסבל בלי למחוק את אשמתה או מבוכתה של הצורה האמנותית. סוד הישגו של שנברג הוא אפוא לא רק נכונותו להעמיד בפני הגרמנים את העובדות שהם רצו לשכוח. אדורנו משבח בעיקר בגלל יכולתו להשאיר על כנו את הפרדוקס שביסודה של כל יצירת אמנות המנסה להיות רלוונטית. בתוך ביקורת הספרות העברית, אברהם קריב היה חריף דיו כדי להבחין בפרדוקס הזה, אך לא אמיץ דיו כדי לקבלו כיסוד פורה בסיפורת של אברמוביץ.

אבל אפילו הניצול מורשה (1947) מאת שנברג, עיצוב אוטונומי של הטרונומיה שמועצמת עד זועת גיהנום, נשאר לכוד באפוזייה אשר אליה הוא מתמסר ללא מצרים. להלחנתו של שנברג נלווית מבוכה. לא בשל הדבר שבגללו כועסים עליו בגרמניה, שהוא אינו מתיר להדחיק מה שרוצים להדחיק בכל מחיר, אלא המבוכה

על כך שהוא מעניק לדבר זה – למרות כל הנוקשות והיעדר  
הפשרות – תמונה, והרי בכך הכלימה כלפי הקרבנות בכל זאת  
נפגעת. הקרבנות משמשים ליצירתו של משהו, יצירות אמנותיות,  
אשר מוגשות כטרף לעולם שהרג אותם.<sup>74</sup>

74. "מעורבות", כאן, עמ' 246.

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב ומכללת ספיר