סמואל בקט

שלושה דיאלוגים

הקדמה

All of old. Nothing else ever. Ever tried. Ever Failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better.

(Samuel Becket, Worstward Ho, 1983)

שלושת הדיאלוגים בין סמואל בקט לז׳ורז׳ דוטוויט התפרסמו לראשונה בשנת 1949 במגזין Transitions 49* אותו ערך מבקר האמנות דוטוויט בין השנים 1948 ו- 1950. הם מבוססים על שיחות וחליפת מכתבים בין בקט לדוטוויט, אך אינם תיעוד נאמן של דיאלוגים שהתרחשו במציאות, או שנוצרו במשותף, אלא חיבור מקורי של בקט. לפיכך ראוי להתייחס לדוברים, ד׳ ו- ב׳, כדמויות דרמטיות למרות שהאותיות נלקחו בבירור מהשמות דוטוויט ובקט.

טקסט קצר וחידתי זה הוא אחת ההתבטאויות הבודדות של בקט על אמנות, בייחוד לאחר מלחמת העולם השנייה. הדיאלוגים עוסקים בציירים שפעלו בפאריז בשנות ה- 40 – פייר טל קוט (1905-1985), אנדרה מסון (1896-1987) ובראם ון ולדה (1895-1981), אך הדיון עוסק באסתטיקה בכללותה ומקובל לראותו כתיאור עמדתו של בקט כאמן ולא כביקורת האמנות. הטקסט עצמו מחזק דעה זו בהזהרת ד׳ ל- ב׳ ״נסה לזכור שהנושא שבו אנו דנים אינו אתה עצמך״. ואכן, חוקרי בקט מרבים לצטט מהדיאלוגים, במיוחד את האמירה כי ב׳ מעדיף ״את הביטוי שאין מה לבטא, שאין באמצעות מה לבטא, שאין מתוך מה לבטא, שאין כוח לבטא, שאין תשוקה לבטא, ויחד עם זאת שחובה לבטא.״

חשוב לזכור כי זהו טקסט שנכתב כיצירה העומדת בפני עצמה המכילה דרמה, הומור ורשת עשירה של רמיזות אינטרטקסטואליות ולבסוף אף

* זהו גלגולו השני של המגזין שיצא באורח בלתי סדיר בשנים 1927-1939 בפריז בעריכתו של יוג׳ין ז׳ולה ובו התפרסמו, בין השאר, קטעים מספרו של ג׳יימס ג׳ויס Finnagans Wake תחת הכותרת Work in Progress.

מכחישה את תקפותן של הטענות המובאות בה. היחס בין העמדות הפרדוקסליות באופן מוצהר המובעות בדיאלוגים לבין יצירתו הספרותית של בקט הוא עקיף ומורכב ונראה כי עיקר חשיבותם של הדיאלוגים הוא בניסוח הבעיה הנמצאת בלב היצירה האמנותית – היחס שבין האמן לבין מושא היצירה.

תשובותיו של ב׳ מתארות את ההיסטוריה של הציור כניסיון מתמשך להרחיב את יכולת הביטוי של האמן: ״לבטא הרבה, לבטא מעט, היכולת לבטא הרבה, היכולת לבטא מעט, מתמזגים בחרדה הכללית לבטא במידה הרבה ביותר, או בנאמנות הרבה ביותר, או בחדות הרבה ביותר, או כמיטב יכולתו של האמן.״

יכולת הביטוי מבוססת על קשר בין האמן לבין מושא הציור שלו, שב׳ מכנה ״עילת הציור״. שני האמנים הראשונים הנידונים בדיאלוגים חשים בקושי לבטא את המושאים העומדים בפניהם ומנסים להתמודד עימו באמצעות גישה ישירה יותר למושא הציור. על פי ב׳ ניסיון זה נועד לכישלון הן בשל חמקמקות המושא והן בשל המורכבות הנפשית של האמן המייצג. הציטוט הקצר מפרויד בדיאלוג השני מרמז למהפך שחוללה הפסיכואנליזה בתפיסת נפש היוצר, ולבעיות שהיא מעוררת עבור האמן.

טל קוט ומסון מכירים בחוסר האפשרות של האמן לתפוס את המושא ולייצגו בצורה נאמנה, ולכן הם מנסים לייצג את רגע התפיסה, או את תנאי האפשרות של התפיסה, ההופכים למושאים חדשים לציור. למעשה, הם מגלים מושאים חדשים הזמינים לביטוי ציורי ולכן הישגיהם אינם שונים בעיקרם מאלו של קודמיהם.

ון ולדה, לעומתם, הוא האמן היחיד, לדעת ב׳, שמצייר בהיעדר קשר בין תודעתו האמנותית ובין מושא כלשהו. ״הראשון להודות שלהיות אמן פירושו להיכשל, כפי שאיש אינו מעז להיכשל, שהכישלון הוא עולמו והרתיעה ממנו היא עריקה, אמנות שימושית, כלכלת בית נבונה, חיים.״

חשוב להדגיש כי עמדה זו המיוחסת לוון ולדה על ידי ב׳ סותרת את עצמה משתי סיבות. ראשית, בהיעדר קשר בין האמן לבין מושא היצירה פעולת הציור הופכת לבלתי אפשרית, לכן נראה שהציור של ון ולדה ״אינו קשור לאמנות כלל״ ואף ראוי לדיון פסיכיאטרי. שנית, ואולי זו הסכנה הגדולה ביותר, ניתן לתאר את חוסר הקשר כעילה חדשה לציור, כמושא חדש. אם ון ולדה מבטא את חוסר היכולת לבטא, הרי שחוסר היכולת הופך למושא זמין לציור, פרדוקסלי ככל שיהיה. תיאור זה מחזיר את עבודתו של ון ולדה אל חיק המאמץ לבטא מושאים חדשים בציור.

בעיית היחס בין האמן לבין מושאו אינה באה על פתרונה ב״שלושה דיאלוגים״. ב׳ האידיאליסט מבין שהוא שואף להשיג את הבלתי ניתן

להשגה ולפיכך כאשר מנסים להסתמך על עמדותיו כמפתח להבנת יצירותיו של בקט חשוב לזכור את סיום ה"הופעה" שלו: "כן, כן, אני טועה, אני טועה".

שלושה דיאלוגים כפול שניים

כותרת החיבור – "שלושה דיאלוגים" – רומזת לטקסט שפרסם הפילוסוף ג'ורג' ברקלי בשנת 1713 תחת הכותרת "שלושה דיאלוגים בין הילאס לפילונוס"†. המבנה הכללי של שני החיבורים דומה: שני דוברים האוחזים בדעות שונות נפגשים שלוש פעמים כדי לדון בנושא מוגדר. בשני הטקסטים אחד הדוברים מזוהה בבירור עם עמדת הכותב, מאפיין משותף לרבים מן הדיאלוגים הפילוסופיים, החל מהדיאלוגים הסוקרטיים.
הדיאלוגים של ברקלי מחולקים לשניים, כאשר בשני הדיאלוגים הראשונים הילאס, האוחז בעמדה שהעולם מורכב מחומר הקיים מחוץ למחשבה, מנסה להוכיח את נכונות עמדתו לפילונוס, השולל כמו ברקלי את קיומו של החומר וטוען שהעולם מורכב מאידיאות בלבד. בדיאלוג השלישי מתחלפים התפקידים ופילונוס פורש את משנתו על פיה אין בעולם דבר מלבד הרוח. התפתחות זו מקבילה להתפתחות בשלושת הדיאלוגים של בקט, בהם ד' מנסה להגן על האמנים שהוא מעריך בשני הדיאלוגים הראשונים, בעוד שבדיאלוג השלישי מתחלפים התפקידים וב' מתאר מדוע לדעתו ברם ון ולדה מייצג פריצת דרך באמנות.
גם מבחינה תימטית ישנו דמיון בין הדיאלוגים. הדיאלוג הראשון של ברקלי עוסק בחושים, וביישוב העמדה האידיאליסטית עם המידע החושי שנראה כנובע מהחומר עצמו. אצל בקט, הדיאלוג הראשון עוסק בניסיון של טל קוט לזקק את ההתבוננות החושית. בדיאלוג השני, פילונוס חושף טפח נוסף מדעותיו ועוסק במקומו של האדם ביחס לאל. בקט אינו מתייחס לאל, אך בדיאלוג השני מתואר הניסיון של מסון למצוא את מקום האדם ביקום. הדיאלוג השלישי נפתח בקביעתו הניהיליסטית של פילונוס ש"דעותינו ריקות הן ולא בטוחות במידה שווה." (145) חוסר הביטחון בידע האנושי מופיע גם בדבריו של ב' שאינו יודע מדוע ברם ון ולדה נאלץ לצייר ומקווה שהוא מבין את האבסורד בדבריו שלו, ועד לסיום הדיאלוגים בו הוא מצהיר שהוא טועה. אצל ברקלי, ספקותיו של הילאס מתוארים על ידי פילונוס כמוטעים והוא מפריך אותם בזה אחר זה. אצל בקט, לעומת זאת, הספק מסכם את הטיעון כולו.

---

† תורגם לעברית על ידי משה שטרנברג ופורסם בהוצאת מאגנס, 1996.

ניתן אף למצוא מספר זיקות טקסטואליות בין שני החיבורים. לדוגמא, לקראת סוף הדיאלוג השלישי פילונוס מתלונן על "חקירות ללא סוף" - באנגלית disquisitions. ב' משער אף הוא כי ניתוח הקשר בין האמן לבין עילת הציור נובע מ"חקירות ללא סוף", ביטוי שאינו שכיח באנגלית. בשני החיבורים מאשימים בני השיח – הילאס אצל ברקלי וד' אצל בקט – את הדמות המייצגת את הכותב בהיגררות לאבסורד וסתירות לוגיות. הילאס נאלץ לחזור על דבריו "כבר מאה פעם" (169), ואילו ב' ניסה "מאתיים או שלוש מאות" דרכים לומר את שהוא מבקש לומר. שאילת הביטויים מברקלי מעידה על קשר הדוק ומודע בין שני הטקסטים.

הבחירה של בקט בשלושת הדיאלוגים של ברקלי אינה מקרית. מבחינה פילוסופית ניתן לראות דמיון הן בבעיה שמציבים שני הכותבים והן בפיתרון שהם מציעים לה. הנושא המרכזי אצל ברקלי הוא היחס בין המחשבה והתפיסה האנושית לבין העולם החומרי. הוא מנסח בצורה קיצונית במיוחד שאלה אפיסטמולוגית ידועה – כיצד ניתן לדעת שמקורם של רשמי החושים שלנו הוא במציאות חומרית הנמצאת מחוץ לתודעתנו, כאשר כל ידיעותינו מתבססות בהכרח על רשמי החושים בלבד. ברקלי פותר בעיה זו על ידי הכחשת הזיקה בין התודעה האנושית לבין מציאות חומרית כלשהי. לשיטתו, התודעה האנושית, הרוחנית במהותה, יכולה לקבל רשמים רוחניים בלבד ומכאן שכל מה שהיא תופסת מקורו בהכרח ברוח, כלומר באידאות ולא בעצמים חומריים. הוא שולל את קיומו של החומר מכול וכול וטוען כי העולם שאנו תופסים חב את יציבותו לקיומן של האידיאות בתודעת האל. מה שאנו תופסים כעצמים חומריים הם למעשה רעיונות הקיימים לעד ברוח האלוהית. בזכות היותם רוחניים יכולה התודעה האנושית לתפסם, אך מכיוון שמקורם באל, היא רואה אותם כחיצוניים לה.

אצל בקט, השאלה העולה שוב ושוב היא הזיקה בין היוצר לבין מושא היצירה, או בלשונו הציורית: "המזון, מפירות על צלחות ועד למתמטיקה פשוטה ולרחמים עצמיים, והדרך שבה מתכבדים בו." מצד אחד, פעולת הציור היא פעולה אמנותית-רוחנית של הצייר, אך מצד שני היא נזקקת, או לפחות נראתה עד כה כנזקקת, לאוביקט חיצוני שאותו תבטא. בין אם האמן בוחר לייצג נוף, ובין אם הוא בוחר לייצג רגש מופשט, מקור הציור ב"עילה" כלשהי. עם זאת, הקשר בין הצייר למושא ציורו מוטל בספק, ולו רק בשל חוסר האפשרות לבסס קשר בין התודעה לבין העולם כפי שמתאר ברקלי. האמנות עליה חולם ב' דומה באופן מפתיע לעולם אותו מתאר ברקלי – אמנות שמוותרת על הזיקה למושא חיצוני מכל סוג שהוא.

בהקדמה לשלושת הדיאלוגים בין הילאס לפילונוס כותב ברקלי כי "במסה זו, שאינה מניחה מראש ידיעה כלשהי אצל הקורא... שמתי לי מטרה להציע לפני הקורא את רעיונותי בדרך הקלה והפשוטה ביותר; במיוחד משום שהם עומדים בניגוד גמור לדעות הקדומות של הפילוסופים" (52). ברקלי, כפילוסוף של עידן הנאורות, מאמין בכוחו של השכל האנושי לפרש את העולם ולשפר את מצבו של האדם. למרות שרעיונותיו מנוגדים לאלו של אחרים, הוא מאמין שקורא שיעקוב אחר טיעוניו ישתכנע בנכונות דבריו.

בקט מנסה אף הוא להביא בפני הקורא רעיון העומד "בניגוד גמור לדעות הקדומות של הפילוסופים", אך הוא אינו יכול להציג אותו בפני הקורא כשורה של טיעונים לוגיים ולו מפני שהוא מנסה לבטא את חוסר האפשרות של הביטוי. הטיעון שלו עצמו חותר תחת האפשרות להציגו. עקב כך מזוהה ב' לעיתים עם הילאס, הדובר-היריב שנאלץ לוותר על דעותיו למרות ניסיונותיו הבלתי נלאים לתקף אותן בדרכים שונות.

ההבדל העקרוני בין עמדותיהם של בקט וברקלי נעוץ בהיעדרו של האל המבטיח את תקפות התפיסה האנושית אצל ברקלי. ללא אל שיספק את "המזון" הנכון לצייר ויתווה את הדרך הראויה "להתכבד בו", הציור הרואה עצמו כייצוגי נידון לכישלון. כל התקדמות בציור, כל הצלחה לייצג אוביקט מסוג חדש שטרם הוצג דוחים, אך אינם מבטלים, את האיום של הבלתי-ניתן-לייצוג. לאחר שתי מלחמות עולם היקום המתקיים בשלמותו בתודעתו המיטיבה של האל התחלף בעולם חסר פשר ומאיים, שבו נדמה כי האל והרוח האנושית נחלו כישלון חרוץ. בעולם זה מעמיד בקט אידיאל של אמן שאינו נרתע מהכישלון, ואינו מנסה להסתירו, אלא מתמודד עימו באומץ ויוצר אמנות אף על פי שהאמנות אינה אפשרית עוד.

ברצוני להודות לרונן סוניס שסייע לתרגום שלושת הדיאלוגים באופן רוחני וחומרי כאחד.

שלושה דיאלוגים

טַל קוֹט

ב. – אובייקט טוטאלי, לרבות החלקים החסרים, במקום אובייקט חלקי. שאלה של דרגה.

ד. – יותר מזה. ניצחון על עריצות הדיסקרטי. העולם הוא זרם של תנועות שמשתתפות בזמן החי, הזמן של המאמץ, היצירה, השחרור, הצייר, הציור. הרגע החמקני של התחושה המוחזרת והמוצעת בהקשר של הרצף שהוא מזין.

ב. – בכל מקרה, חתירה לעבר ביטוי הולם יותר של הניסיון הטבעי, כפי שהוא מתגלה למודעות הגוף הערנית. בין אם הושגה באמצעות כניעה ובין אם באמצעות שליטה, התוצאה היא תוספת של טבע.

ד. – אבל מה שהצייר הזה מגלה, מארגן, מעביר, אינו בטבע. מה הקשר בין אחד הציורים האלה לנוף שנצפה בגיל מסוים, בעונה מסוימת, בשעה מסוימת? האם איננו נמצאים במישור שונה לחלוטין?

ב. – במושג 'טבע' אני מתכוון כאן, ממש כמו הריאליסט התמים ביותר, להרכב של מתבונן ומושא ההתבוננות, לא לקלט חושי, אלא להתנסות. כל שברצוני להציע הוא שהנטייה וההישג של סוג הציור הזה זהים בבסיסם לאלה של אמנות הציור הקודמת – מאמץ להרחיב את טווח האמירה של פשרה.

ד. – אתה מתעלם מההבדל העצום בין חשיבות ההתבוננות עבור טל קוט לבין חשיבותה עבור רובם המכריע של קודמיו, שכאמנים תפסו את המושא בצייתנות המעשית ההולמת פקק תנועה ושיפרו את התוצאה באבחה של גיאומטריה אוקלידית. התפיסה הכוללת של טל קוט היא חסרת פניות, אינה מחויבת לאמת או ליופי, צמד העריצים של הטבע. אני רואה את הפשרה בציור של אמני העבר, אבל לא את זאת שאתה מצר עליה במאטיס מתקופה מסוימת ובטל קוט של ימינו.

ב. – איני מצר. אני מסכים שהמאטיס שאנו מדברים עליו, כמו גם האורגיות הפרנציסקניות של טל קוט, הם בעלי ערך עצום, אלא שזהו ערך

העולה בקנה אחד עם הערכים שנצברו עד כה. במקרה של הציירים האיטלקיים, העניין אינו בכך שהם מדדו את העולם בעיניים של קבלני בניין, אמצעי אחד מני רבים ותו לא, אלא בכך שמעולם לא חרגו משדה האפשרי, גם אם הרחיבו אותו במידה ניכרת. הדבר היחיד שהפרו המהפכנים מאטיס וטל קוט הוא סדר מסוים במישור של המעשי.

ד. — וכי איזה מישור אחר פתוח לפני היוצר?

ב. — על פי ההגיון — שום מישור. עם זאת, אני מדבר על אמנות שמפנה לו עורף בגועל, שמאסה בכיבושים זעירים, שמאסה בהעמדת הפנים שהיא יכולה, וביכולת שלה, לעשות שוב את אותו הדבר עצמו מעט טוב יותר, להתקדם עוד פסיעה בדרך משמימה.

ד. — ומעדיפה מה?

ב. — את הביטוי שאין מה לבטא, שאין באמצעות מה לבטא, שאין מתוך מה לבטא, שאין כוח לבטא, שאין תשוקה לבטא, ויחד עם זאת שחובה לבטא.

ד. — אבל זו נקודת מבט קיצונית מאוד ואישית לחלוטין, שאינה עוזרת לנו בעניין טל קוט.

ב. —

ד. — אולי זה מספיק להיום.

ב. – בחיפוש אחר הקושי ולא בלפיתתו. חוסר השקט של מי שאין לו יריב.
ד. – ייתכן שזו הסיבה שהוא מדבר היום לעיתים כה קרובות על ציור הריק, ׳בחיל ורעדה׳. הוא התעניין בזמנו ביצירה של מיתולוגיה; ואחר כך באדם, לא סתם כך ביקום, אלא בָחברה; ואילו עכשיו ב... ׳ריקנות הפנימית, המצב הראשוני של פעולת הציור על פי האסתטיקנים הסינים׳. נראה, למעשה, שמסון סובל יותר מכל צייר אחר בימינו מהצורך להגיע למנוחה, כלומר לקבוע את הנתונים של הבעיה שצריך לפתור, את הבעיה בה׳ הידיעה.
ב. – אמנם איני בקיא בבעיות שהציב לעצמו בעבר, שבגלל היותן פתירות או מאיזו סיבה אחרת איבדו את הלגיטימיות שלהן בעיניו, אבל אני חש בנוכחותן לא הרחק מאחורי הבדים עוטי הבהלה, ובצלקות שהותירה בו מיומנות שמן הסתם מכאיבה לו מאוד. שתי מחלות נושנות שוודאי יש לשקול כל אחת מהן בנפרד: הרצון לדעת מה לעשות והרצון להיות מסוגל לעשות זאת.
ד. – אבל המטרה המוצהרת של מסון עכשיו היא לצמצם עד אפס את המחלות הללו, כפי שאתה קורא להן. הוא שואף להיפטר משיעבוד החלל, כדי שעינו תוכל ׳לפזז בשדות הלא מפוקסים הגועשים מבריאה בלתי פוסקת׳. יחד עם זאת הוא תובע כינון מחדש של ה׳אביך׳. זה עשוי להישמע מוזר מפי אמן שמזגו קרוב יותר לאש מאשר ללחות. אתה תשיב לי מן הסתם שזה אותו הדבר כמו קודם, אותו חיפוש אחר משען מבחוץ. שקוף או אטום, המושא נותר השליט. אבל כיצד ניתן לצפות ממסון שיצייר את הריק?
ב. – לא ניתן. מה הטעם להחליף עמדה אחת שאין להגן עליה באחרת, לחפש אחר הצדקה תמיד באותו המישור? אמן זה נראה משופד באופן מילולי ממש על קרני הדילמה הפראית של הביטוי. ובכל זאת הוא ממשיך לפרפר. הריק שהוא מדבר עליו הוא אולי רק הביטול של נוכחות בלתי נסבלת, בלתי נסבלת מכיוון שאין לחזור אחריה ואין להסתער עליה. אם חרדת חוסר האונים הזאת לעולם אינה מתוארת כפי שהיא, בזכות עצמה ובעבור עצמה, אולי רק מודים בה מפעם לפעם כעין תבלין ל׳כיבושים׳

שהיא מסכנת, הסיבה היא ללא ספק, בין השאר, שהיא כוללת בתוכה, כנראה, את חוסר האפשרות לאמירה. עוד עמדה הגיונית להפליא. בכל מקרה, קשה להתבלבל בינה לבין הריק.

ד. — מסון מדבר הרבה על שקיפות — ′פתחים, מחזורים, מסירות, חדירות לא נודעות′ — שם הוא יכול לפזז בשלווה, בחופשיות. מבלי לוותר על המושאים, הנתעבים או המענגים, שהם מנת הלחם, היין והרעל של יומנו, הוא מנסה לפרוץ מבעד למחיצותיהם אל אותו משך ההוויה הנעדר מהניסיון הרגיל של החיים. בכך הוא מתקרב למאטיס (מן התקופה הראשונה כמובן) ולטל קוט, אבל בהבדל ניכר אחד, כיוון שמסון צריך להתמודד עם כשרונותיו הטכניים, הניחנים בעושר, בדיוק, בדחיסות ובאיזון של שיא הסגנון הקלאסי. או מוטב לומר ברוחו, משום שהוכיח שלרשותו עומד, במקרה הצורך, מגוון רחב של טכניקות.

ב. — מה שאמרת בהחלט מבהיר את הקושי הדרמטי שעמו מתמודד האמן הזה. הרשה לי לציין שמעסיקים אותו יתרונותיהם של הקלות והחופש. ′הכוכבים נעלים ללא ספק′‡, כפי שהעיר פרויד לאחר קריאת ההוכחה הקוסמולוגית של קאנט לקיום האל. אם אלה הדברים שמטרידים אותו, לדעתי אין אפשרות שאי פעם יעשה דבר השונה ממה שהטובים ביותר, כולל הוא עצמו, כבר עשו קודם. אולי זאת אפילו חוצפה להציע שהוא שואף לכך. מן ההערות הכה אינטליגנטיות שלו על החלל נושבת אותה הרכושנות כמו ממחברות לאונרדו, שבשעה שהוא מדבר על disfazione§, הוא יודע שאפילו רסיס אחד לא יאבד. סלח לי, אם כן, שאני שב ושוקע, כפי שקרה כשדיברנו על טל קוט השונה בתכלית, לתוך חלומי על אמנות שאינה נוטרת לדלות שאין לגבור עליה, וגאה מכדי שתטול חלק בפארסה של נתינה וקבלה.

ד. — מסון עצמו, לאחר שהעיר שהפרספקטיבה המערבית אינה אלא סדרת מלכודות לתפיסת אובייקטים, מכריז שאינו מעוניין להחזיק בהם. הוא משבח את בונאר על שהצליח בעבודותיו האחרונות ′לחרוג ממרחב הקניין

‡ מתוך ההרצאות החדשות על פסיכואנליזה (1933). הציטוט מוצא באופן בוטה מהקשרו. במהלך ההוכחה הקוסמולוגית קאנט מציין שתי תופעות המעסיקות את האדם וגורמות לו פליאה: גרמי השמיים והצו המוסרי בנפש האדם. פרויד העיר באירוניה כי הכוכבים אכן נעלים, אך לרוב האנשים מצפון מועט ביותר.

§ התפרקות, באיטלקית במקור.

על כל צורותיו, מעבר למדידות ולגבולות, עד לנקודה בה כל קניין מתפוגג׳. אני מסכים שארוכה הדרך מבונאר עד אותו ציור מרושש, ׳עקר מעיקרו, שאינו יכול להציג כל דימוי שהוא׳, שאליו אתה שואף, ושאליו, מי יודע, אולי גם מסון נוטה באופן בלתי מודע. אך האמנם עלינו להצר על ציור שמקבל את ׳ברואי האביב, הקורנים מתשוקה ומחיוב, ארעיים ללא ספק, אך נצחיים בחזרתם׳, לא על מנת להפיק מהם תועלת, לא על מנת להנות מהם, אלא על מנת שיוסיף להתקיים כל שניתן לשאתו, כל המאיר בעולם? האמנם עלינו להצר על ציור הקורא אותנו לדגל, בינות ליצירי הזמן החולפים והמאיצים בנו, אל עבר זמן מתמיד, המפרה ומוסיף?

ב. — (יוצא בבכי).

ב. — צרפתי, צא לדרך.

ד. — כשדיברנו על טל קוט ומסון דיברת על אמנות מסדר אחר, שונה לא רק מזו שלהם, אלא גם מכל מה שהושג עם היום. האם אני צודק בהשערתי שחשבת על ברם ון ולדה כשניסחת את ההבחנה הגורפת הזו?

ב. — כן. אני חושב שהוא הראשון שהשלים עם מצב מסוים והסכים לפעולה מסוימת.

ד. — האם יהיה זה מוגזם לבקש שתנסח שוב, בדרך הפשוטה ביותר, את המצב ואת הפעולה שלו על פי הבנתך?

ב. — המצב הוא מצבו של האדם חסר האונים, שאינו יכול לפעול, במקרה הזה אינו יכול לצייר, כיוון שהוא מחויב לצייר. הפעולה היא פעולתו של האדם, שבהיותו חסר אונים וחסר יכולת לפעול, פועל, במקרה הזה מצייר, כיוון שהוא מחויב לצייר.

ד. — למה הוא מחויב לצייר?

ב. — אני לא יודע.

ד. — למה אין ביכולתו לצייר?

ב. — כיוון שאין שום דבר לצייר ושום דבר לצייר באמצעותו.

ד. — והתוצאה, אתה אומר, היא אמנות מסדר חדש?

ב. — בין אלו שאנו מכנים אמנים גדולים, איני יכול לחשוב ולו על אחד שלא העסיקו אותו בראש ובראשונה אפשרויות הביטוי שלו, אלו של האמצעי שלו, אלו של האנושות. ההנחה בבסיס כל ציור היא שתחומו של היוצר הוא תחום המעשי. לבטא הרבה, לבטא מעט, היכולת לבטא הרבה, היכולת לבטא מעט, מתמזגים בחרדה הכללית לבטא במידה הרבה ביותר, או בנאמנות הרבה ביותר, או בחדות הרבה ביותר, או כמיטב יכולתו של האמן. מה - -

ד. רגע אחד. האם אתה רוצה להגיד שהציור של ון ולדה משולל ביטוי?

ב. — (שבועיים לאחר מכן) כן.

ד. — אתה מבין את האבסורד במה שאתה מנסה לטעון?

ב. — אני מקווה שכן.

ד. — מה שאתה אומר מסתכם בזה: צורת הביטוי הידועה כציור, כיוון שמסיבה לא ברורה אנחנו מחויבים לדבר על ציור, נאלצה לחכות לון ולדה על מנת להיפטר מהתפיסה המוטעית שתחת צֶלה היא נאבקה זמן כה רב ובאומץ כה רב, ולפיה תפקידה הוא לבטא, באמצעות צבע.

ב. — גם אחרים חשו שהאמנות אינה ביטוי בהכרח. אבל הניסיונות הרבים לבטל את התלות של הציור בעילה שלו הצליחו רק להגדיל את הרפרטואר. אני מציע שון ולדה הוא הראשון שהציור שלו חף, השתחרר אם תרצה, מהעילה על כל צורותיה, האידיאליות או החומריות, והראשון שידיו אינן כבולות על ידי הוודאות שביטוי הוא פעולה בלתי אפשרית.

ד. — אבל האם לא ניתן לומר, אפילו אם נגלה סובלנות לתיאוריה הפנטסטית הזו, שעילת הציור שלו היא הקושי שאתו הוא מתמודד, ושהוא מבטא את חוסר האפשרות לבטא?

ב. — אי אפשר היה לחשוב על שיטה מחוכמת יותר להשיב אותו, בריא ושלם, לחיקו של לוקאס הקדוש**. אבל הבה ננסה, לשם שינוי, להיות טיפשים מספיק בכדי לא לסגת עם הזנב בין הרגליים. כולם נסוגו בחוכמה מפני העוני המוחלט, בחזרה אל אומללות גרידא שבה אימהות צדקניות ומרוששות יכולות לגנוב לחם בשביל הממזרים הגוועים שלהן. ההבדל בין מיעוט, מיעוט העולם, מיעוט העצמי, לבין היעדר מוחלט של הסחורות המוערכות הללו, אינו הבדל של דרגה. הראשון הוא קושי, השני לא.

ד. — אבל כבר דיברת קודם על הקושי של ואן ולדה.

ב. — לא הייתי צריך לעשות את זה.

ד. — אתה מעדיף את ההשקפה הטהורה יותר, לפיה יש לנו כאן סוף סוף צייר שאינו מצייר, שאינו מתיימר לצייר. קדימה, ידידי היקר, נסח אמירה מסודרת כלשהי ולך לך.

ב. —לא יספיק לך אם פשוט אלך?

ד. — לא. התחלת. סיים. התחל שוב והמשך הלאה עד שתסיים. ואז תלך. נסה לזכור שהנושא שבו אנו דנים אינו אתה עצמך, או אל-האק הסופי††, אלא הולנדי מסוים ששמו ון ולדה שעד כה כינו אותו בטעות artiste‡‡ peintre.

** פטרון הציור במסורת הנוצרית.

†† האמת.

‡‡ בצרפתית במקור. צייר העוסק אמנות.

ב. – ואילו הייתי אומר ראשית כול מה שאני רוצה לדמיין שהוא מהווה, רוצה לדמיין שהוא עושה, ואחר כך שבהחלט יתכן שהוא מהווה ועושה משהו אחר לגמרי? האם לא יהיה זה מוצא נהדר מכל הצרות שלנו? הוא שמח, אתה שמח, אני שמח, כל השלושה ממש מתפקעים משמחה.

ד. – תעשה מה שאתה רוצה. רק תגמור עם זה.

ב. – ישנן הרבה דרכים בהן אפשר לנסות לשווא לומר את הדבר שאני מנסה לומר לשווא. ניסיתי, כפי שאתה יודע, גם בפומבי וגם באופן פרטי, בתנאים קשים, מתוך מורך הלב, מתוך חולשת הדעת, מאתיים או שלוש מאות כאלה. האנטיתזה הפאתטית קניין-עוני לא היתה אולי המעיקה מביניהן. אבל אנו מתחילים להתעייף ממנה, הלא כן? ההבנה שהאמנות היתה בורגנית מאז ומעולם, אף על פי שהיא עשויה להקהות את הכאב לנוכח הישגיהם של המתקדמים-חברתית, אינה מעניינת במיוחד בסופו של דבר. ניתוח הקשר בין האמן לבין העילה שלו, קשר שנתפס תמיד כהכרחי, אף הוא לא היה פורה ביותר, כמתברר, אולי מפני שאיבד את דרכו בחקירות ללא סוף על טבע העילה. מובן מאליו שעבור האמן הרדוף על ידי ייעודו לבטא, כל הדברים כולם נידונו להיעשות עילה, לרבות חיפוש העילה, כפי שכנראה קורה במידה מסוימת אצל מסון ובניסויי כל העולם ואשתו של קנדינסקי הרוחני. שום ציור אינו גדוש כמו הציור של מונדריאן. אולם אם העילה נראית כצד הבלתי-יציב של הקשר, האמן, שהוא צדו השני, ודאי אינו יציב יותר, הודות להמולת הסגנונות והגישות שלו. ההתנגדויות להשקפה הדואליסטית על תהליך היצירה אינן משכנעות. אפשר לבסס שני דברים, גם אם באופן ארעי: המזון, מפירות על צלחות ועד למתמטיקה פשוטה ולרחמים עצמיים, והדרך שבה מתכבדים בו. מה שצריך להעסיק אותנו הוא החרדה הקשה והגוברת שבקשר עצמו, ההולך ומתכסה בצלם של אי-תקפות, של קוצר יד, של קיום על חשבון כל מה שהוא דוחה מעל פניו, כל מה שהוא מונע מאתנו לראות. ההיסטוריה של הציור, הנה התחלנו שוב, היא ההיסטוריה של הניסיונות לברוח מתחושת הכישלון הזו, באמצעות קשרים אותנטיים יותר, מלאים יותר, אקסקלוסיביים פחות בין המייצג למיוצג, במעין צמיחה לעבר האור שלגבי טיבו חלוקות אפילו הדעות הטובות ביותר, ובסוג של אימה פיתגוראית, כאילו האי-רציונליות של פאי היא פשע כלפי האלוהות, שלא לדבר על ברואיה. הטיעון שלי, מאחר שאני ניצב על דוכן הנאשמים, הוא שון ולדה

היה הראשון לחדול מהאוטומטיזם המיופה הזה, הראשון להיכנע לחלוטין להיעדר הקשר שאין לכפותו בהיעדר הצדדים, או אם תרצה, בנוכחות צדדים בלתי נגישים, הראשון להודות שלהיות אמן פירושו להיכשל, כפי שאיש אינו מעז להיכשל, שהכישלון הוא עולמו והרתיעה ממנו היא עריקה, אמנות שימושית, כלכלת בית נבונה, חיים. לא, לא, הנח לי להתכלות. אני יודע שכל שנדרש עכשיו, על מנת להביא את העניין האיום הזה לכדי סיום מתקבל על הדעת, הוא להפוך את הכניעה הזו, את ההודאה הזו, את הנאמנות הזו לכישלון, לעילה חדשה, לצד נוסף בקשר, ולהפוך את הפעולה, שבהיותה חסרת יכולת לפעול מחויבת לפעול, לפעולת ביטוי, אפילו אם זהו רק ביטוי של עצמה, של אי-אפשרותה, של מחויבותה. אני יודע שחוסר יכולתי לעשות זאת מביאה אותי, ויחד אתי אולי גם צופה תמים, למה שלדעתי עדיין נקרא מצב שאין להתקנא בו, המוכר היטב לפסיכיאטרים. כי מהו המשטח הצבוע הזה, שלא היה פה קודם. איני יודע מהו, כיוון שמעולם לא ראיתי משהו דומה לו. נראה שאינו קשור לאמנות כלל, אם זכרוני אינו מטעה אותי, על כל פנים. (מתכונן ללכת).

ד. — האם לא שכחת משהו?

ב. — זה וודאי מספיק?

ד. — הבנתי שהמופע שלך היה אמור לכלול שני חלקים. הראשון היה אמור להציג את מה שאתה — אה — חשבת. אני מוכן לקבל שעשית זאת. השני —

ב. — (נזכר, בהתלהבות) כן, כן, אני טועה, אני טועה.

(תרגמה מאנגלית והקדימה מבוא: **עינת אדר**)