ורה לוין: תומאס מאן במסותיו

תהיה ראשונה על אישיותו

סופר „הרגיל כל־כך להימנע מן השרירותי וממה שאינו שייך לענין מבחינה פנימית, צמוד כל־כך אל האוטוביוגרפי במובן הנרחב והמושאל" — כך הגדיר תומאס מאן את עצמו. חיים שיש לעצבם כיצירה, היצירה כחיים מעוצבים — זו דרכו של גתה. ובמידה שתומאס מאן המבגיר משיג את חייו, מתוך הכרה מתעמקת והולכת, כחיים בסימנו של גתה, בה במידה הוא משיג גם השפעת־גומלים זו הקובעת את חייו. יצירתו השירתית היא „אוטוביוגרפית במובן הנרחב והמושאל": מ„בית־בודנברוק" ו„טוניו קרגר" עד למפנה המסתמן ב„הוד־רוממותו המלכותית" וב„הר הקסמים", ועד לסיפור־יוסף, „פליקס קרול" ו„דר. פאוסטוס". בכל רומן ובכל סיפור שלו הוא מעיד על עצמו. הם ממחישים את החיים ומקיימים מצבים בלבוש מלים, „שחלק רב מהן טעון חוויה מתוך התמסרות אישית". בעיצובן של יצירותיו הוא עומד על דעתו, על יחסו אל חיים ומיתה, עומד על כך ש„אין איש עומד על מהות עצמו אלא מתוך שהוא פועל". מה שהוא לומד בדרך זו על אודות עצמו, הוא משקף בדרך עיונית במסותיו. במוקדם מאד מתלווה צורת־עיון זו אל יצירתו הפיוטית; במסות מנתח המשורר את עצמו ומסביר היאך הוא רואה את עצמו — והיאך הוא רוצה שיראנו זולתו. לא תמיד יש כאן עדות גלויה על עצמו; תכופות עיצומו של הנושא הוא משורר או מוזיקאי, מאורע או ספר. אך בכל מקרה הגורם המכריע הוא האישי — בין בבחירת הנושא בין בדרך הטיפול בו. על עצמו הוא מעיד, כשהוא מתאר את לסינג כטיפוס „שאינו חדל מהשגיח על עצמו, והמעיד על עצמו את העדות הטובה ביותר ברוחה של אמת חמורה למדי ופסימית למדי". הפרובלמטיקה שלו משתקפת בדבריו של ניצ'ה — שמאן עסק בהם בואריאציות רבות ושונות — שלפיהם „כל התבדלות רוחנית, כל התרחקות מן המקובל על כלל־הציבור, כל עצמאות של הוגה־מחשבה, קרובות, מבחינת אי־ההתחשבות שיש בהן, לצורת־החיים של הפושע".

אצל תומאס מאן קיים כורח אקזיסטנציאלי לתת „דין־וחשבון" — לא במקרה נקרא שם זה על אחד מכרכי־המסות המוקדמים. „תמיד הייתי חולם וספקן, שבהכרח הוא נותן דעתו על הצלת חייו ועל צידוקם". הצלה ממה? מן הסיכון על ידי „הטבע ההססן" שלו: „כדי לתאר יצור אנושי שנגזרה עליו מיתה, משום שלחיים הוא טוב מדי או חלוש מדי, אין המשורר צריך לתאר אלא את עצמו", הוא אומר במסה על „ורטר" לגתה — וגם כאן הוא מתכוון לעצמו! וצידוק —

מתוך הרגשה כי הקיום האמנותי מפוקפק מאד, בהיותו „הצורה הכשרה־לחיים של אי־הנכונות".

מה טיבן של הנשמות הללו, אלו נשמות־המשוררים, הוא שואל, „מה טיבה של אותה אש, זו שלהבתם הקרה, ומה יחסם הארור, אותו יחס בלתי־אנושי למחצה, אל החיים ואל הרגש, אותו רגש שהם מבקשים לרוממו, לזככו, ועם זאת אך שמים הם אותו מטרה לחצי־לעגם". המשורר, השואל שאלות כאלו משום שאינו חש עצמו מסוגל לשום קיום מהוגן, מחמת „אי־סובלנות, קלות־ראש ויציאה מגדרה של בורגנות", הוא בן משפחת־אזרחים פטריצית מעיר ההאנזה הגרמנית העתיקה ליבק. הוא תלמיד רע, שאף אינו מגיע לבחינות־הבגרות; מעיפים אותו מן המשרד, מדיחים אותו מן הצבא משום ש„רגליו לא רצו להרגיל עצמן באותו הילוך אידיאלי וגברי", המכונה „מצעד המסקר". הוא קורא, הוא כותב, כלומר הוא עוסק ב„להטים, שבאמצעותם מלגלגים בצורה של סטיה אסורה על רצינות־החיים". אך כליותיו מיסרות אותו — בגלל החברה הבורגנית, בגלל החיים, שהוא עומד מנגד להם בריחוק כפוי של תצפית. „התצפית בתורת התמכרות, תשוקה, ענות, גבורה" — הוא יודע אותה, שכן זהו כורח ההכרה והסלידה ממנה, סלידת־ההכרה של האמלט־ניצ'ה, של טוניו קרגר. זו ענותו של האמן, ש„לא נולד, אלא זומן" להכרה, ובעצם הוא מבקש כל הזמן ש„הכוס תעבור ממנו והלאה". לעמוד בחיים, לעמוד בהם בהגינות, הרי זה נראה כדרישה מופרזת — להיתפס לפיתוי הבריחה זהו סימן של כוח בזמן הזה. קסם־מוות מסוכן מפתה לבריחה — מפתה בנוי ובמוזיקה — באָרוס הדוחף את גוסטאב אַשנבאך אלי אָבדן („מוות בוונציה"). „יש בי הרבה מן ההודי, הרבה כמיהה כבדה ועצלה לאותה צורה או אפס־צורה של המושלם, המכונה „נירוואנה" או האין, ואף שהנני אמן יש בי נטיה בלתי־אמנותית אל הנצחי, המתבטאת בסלידה מפיסוק וממידה. מה שמתנגד לכך הריהו תוכחה, ואם ננקוט את המונח החמור ביותר — מוסר". לעת כזאת — הציווי האָתי ליצירה, להשלמה, הוא עוגן־ההצלה שלו, הוא הגורם המתרה באמן לבל יראה באמנות התרת־רצועה גמורה, לפטרו מן האנושי. כאן פועל „הציווי הטבוע בו מלידה, שהפרתו גוררת עונש רוחני כבד" — אותו ציווי שהוא תוכחת־עצמית, וגם שיחרור־עצמי. הוא משחררו מן הצימוד אל האישי בלבד, אל הפרובלמטיקה האינדיבידואלית — ושלביו של שיחרור זה הם „הוד־רוממותו המלכותית" ו„הר־הקסמים". אהבת האני, העיסוק באני, מתרחבים ומתפשטים בתחום האנושות. האני של האמן — בתקופת־השחרות יש בו אגוצנטריות הראויה לעונש, ודרכו אל הסוציאלי, בחזרה אל תחום־הכלל, היא גם המאבק שיש לערוך בין האמני ובין בורגני, בין בידול ובין צוותה, בין פרט לכלל. הרגע שבו הכרה זו מורה לאמן את דרכו הוא „הנעלה ביותר בחיי האדם היוצר". הוא הרגע בו אמר „לאו" ליוצא־מן־הכלל. הלאו „נאמר מתוך נטיה אל מה שצריך להתגבר עליו, מתוך שהיה של חיוך אצלו — אבל אָמוֹר ייאמר".

זו גדלותו של מאן, שאותו „לאו" מעולם לא נעשה מוחלט ותמיד היה כולל בתוכו גם את ה„הן"; וכך לא נוצר קרע, אלא חייו עברו עליו ברציפות, ששרשיה בזקנותו נעוצים עמוק בצעירותו, ומתוך כך מבשרות יצירות־בראשית של מאן את יצירתו של האמן הבוגר. תומאס מאן רוצה לחבוק את האמת כולה, את צדה הבהיר ואת צדה האפל, וה„הן" שהוא אומר לחיים ולאנושי כולל גם „הן" למוות. סלידת־ההכרה נדחקת מפני החדוה על כוחה להגיה אור על סביבותיה. האלמודע, הסיבה הראשונה, תובע מן התודעה תביעת־הארה — ובכל זאת הוא נשאר סיבה בלתי־ניכרת לעד, רבת־עצמה בפעולתה. „האני — לעתים הוא מבקש לראות את עצמו כפרש, ואת האלמודע כסוסו. אבל לא אחת האלמודע רוכב עליו, ומוטב שנוסיף... בצורה בלתי־חוקית זו הוא מתקדם ביותר במסיבות מסוימות". כך נאמר במסתו הגדולה על פרויד, שעתה — באיחור מתמיה, כפי שמודה תומאס מאן — הצטרף, כגורם משפיע נוסף עד לתקופת־הבגרות המאוחרת, אל שופנהאור, ואגנר וניצ'ה. בתקופה הראשונה שימש המיתח בין חיים למיתה, בין האני לכלל — בצורה המיוחדת של חייו שלו — נושא ליצירתו. עתה הכיר כי אנו „אינדיבידואים הרבה פחות מכפי שאנו מקווים וחוששים". אנו משתלבים בתוך סביבה, בתוך נוסחה קבועה מדורי־דורות, ומעלים שוב מן האלמודע שבחיינו את שרטוטי החיים העל־אינדיבי־דואליים. דורכים אנו בעקבות החיים שהיו לפנינו; כך משיג תומאס מאן את המיתוס: זה הנושא של סיפורי־יוסף; ועם שנוצר האפוס המיתי הגדול שלו, מופיע בתוך כך גם „לוטה בוויימאר", הספר על גתה: שירת החיים, שבעקבותיהם מגבש בעל שירת־יוסף את חייו מהכרה ברורה והולכת, בראותו את חייו כליווי לחיים אלו. ליווי זה כלום אינו גם המשך? כלום איננו הקו העצמי, שאפשר לחזור ולשרטטו מתוך שהמשורר חוזר ומכיר עצמו מקרוב בדמותו של הגדול ממנו? הליכתו של תומאס מאן בעקבות גתה היא גם צורת־חייו של „יוסף", שבו צייר את בבואת האמן בראי עקום, בבואתו של „האדם המתמכר למשחק, הילדותי בכל להט יצריו" — כשם שצייר ב„קרול" את הנוכל כבבואה מעוקמת של האמן.

החריגה לתוך תחום האנושי־המיתי אפיינית לתומאס מאן הבוגר. מסתבר שמיתוס הוא סימן התקופה הקדומה של המין האנושי, אומר הוא במקום אחד, וסימן התקופה המאוחרת בחיי היחיד. דומה שעמד במוקדם על אותה נבואה שבלב נוסח־גתה שיגדל ויתקיים בזמן שלאחר־זמנו, שכמו ייעשה היסטורי בעיני עצמו. עיסוקים, שנתגלו במוקדם, לובשים צורה רק בתקופה המאוחרת; ואין שום מקריות בברירה. „היאחזות שרירותית בחומר, שהאדם אין לו עליו זכות־אהבה־וידע מסורה מדור־דורים, נראית לי מחוסרת־טעם, חובבנית". עוד כתלמיד בבית־הספר הגה את „הסקרנות המצרית", נטל לעצמו את סיפורי־יוסף, על יסוד הרמז בן כמה משפטים ב„דמיון ואמת" לגתה, שראוי „להרחיב ולפתח" חומר תנ"כי זה. כך מתגלות כעבור ארבעים־ושתים שנה רשימות משנות הנעורים על החוזה עם השטן, משל כאילו הכין לו אדם בשחרותו תכנית של יצירת־זקנתו — היא „ד"ר פאוסטוס". „רומן־

זיקנה, שכל אימי־התקופה מחרידים אותו, אח־זקונים ל„בית־בודנברוק׳״ — כך מכנה המשורר יצירה זו, שהיו בה כעין „תשובה מאוחרת ושיבה אל הספירה של ערי גרמניה העתיקות ואל הספירה המוזיקלית״, המצויות ב„בית־בודנברוק׳, אותה יצירת־שחרות שבה הבורגני נבלע־אובד במוזיקה.

ראשית חיי־הפרט — ראשית תולדות־האדם: „בית־בודנברוק״ נתרחב מן התכנית המקורית של אפיזודת־האני האישית בהחלט עד לממדים של רומן־משפחה — „הר הקסמים״ נועד להיות נובילה והתרחב לעלילת האנס קאסטורפ, לעלילת היחס של „האדם באשר הוא אדם״, אל חיים ומוות. סיפורי־יוסף פותחים, כמיתוס־בריאת־העולם הגדול לואגנר, ב„מי־במול הנמוך״ של ראשית תולדות המין האנושי, בפרשת התפתחותה של תודעת־האדם, שהיא הארת־האל. זה הלבוש שמלביש תומאס מאן את המיתוס: הארה בתורת הפיכה למודע — הוא חותר אל „הומאניזציה של המיתוס״! להעלות אופל אל האור, לשעבדו לשירות החיים: כך משיג תומאס מאן את חייו ואת יצירתו. את המיתוס רוצה הוא לעשות לו כמין תותח, שנלקח שלל ועתה הנך הופך את לועו ומכוננו אל האויב. כי גדול המעצבים — והמאירים — של כוחות־האופל הוא גם הלוחם הגדול ב„שוחרי־האופל הפאשיסטים״. הגיעה העת — כך נאמר במסה על לסינג — „לחזור ולגרש את כנופית רוחות השאול אל האפלה שילדה אותה״. (והכוונה לתנועה הנאצית העולה, לחוגם של שולר וקלאגר במינכן). השאיפה היא לשיווי־משקל בין האלמודע היוצר לבין העיצוב במודע, ל„יצירת־האופל שתוקנה באור״. „האמנות היא לא רק אור ורוח אך גם אין היא רקח־אופל ויצירן של תחתיות שאול ארצית״. תכונת־היוצר שוב איננה ספק מענה; היצירה היא הישועה המאפשרת את החיים. „לולא הדמיון, הפיתוי להרפתקות חדשות לאחר ההשלמה, הנסיונות המסעירים של משחק הקוסם ומפתה להמשך הדרך, להמשך־של־הפלגה, להמשך של גיבוש עלילה לדמות — לולא האמנות, כי עתה לא ידעתי איך אחיה״.

תוכחת ושבט־מוסר היו הכורח לעבודה, שהרי פיתויו של האין „סולד״ מכל מידה ומשטור; משחק, פארודיה, בבואה בראי עקום נעשית האמנות עתה, בתקופה המאוחרת, המצוינת בדיסטאנס של האירוניה (בתקופה זו משלים האמן את „פליקס קרול״, שהוחל בתקופת השחרות כקטע, בלבוש של נוכל). עליזות, בהוראה של „מעבר להלצה ולרצינות״, משחקת משחקה בסיפורי־יוסף, היא המאפשרת לו לכתוב את הספר הכבד „ד״ר פאוסטוס״, המחריד אותו במהותו הבלתי־רומנית, ב„ביוגרפי המציאותי בשיעור מוזר״ שבו. „מי־יתן וגם ברציני עד היסוד, במאיים, באפוף משום־מה הלך־רוח של הקרבה... יורשו מעט משחק־אמנות ומהתלת־אמנות, אירוניה, עיקום הבבואה, בדיחות עילאית״, כך הוא כותב ב„התהוות ד״ר פאוסטוס״.

„בתחום הסגנון מכיר אני בעצם רק עוד את הפארודיה״, הוא אומר בתקופה ההיא. אולם האירוניה והפארודיה היו נטועות בטבעו מעודו, באופן אקזיסטנציאלי. מהותו,

הסולדת כל־כך מכל הכרעה סופית, היא „המסובכת מבחינה אמנותית, כלומר — במובן הנעלה — בלתי־נאמנה". במוזיקה הוא אוהב את התנאי המסייג, באמנות — את ההומוריסטי שאמנם לעולם אינו בלתי־רציני לגמרי, אבל גם אינו רוצה שיעמדו על דיברתו בתכלית החומרה. האירוניה באמנות, המשחקת בין ההפכים „ואיננה אצה ביותר לקבוע עמדתה", זיכתה אותו לעתים קרובות מדי בחייו בהטחה של חוסר־אופי, של „מדיניות היד החפשית". פעם הוא אומר: „הריני איש שיווי־המשקל. אינסטינקטיבית אני נוטה שמאלה, כשמאיימת הסירה להתהפך ימינה, וכן להיפך". ב„עיונים של אדם א־פוליטי" נטה בשיעור מסוכן ימינה — בשיעור שלא היה עוד אצלו כמוהו מעולם; ודאי לא בשנות מאבקו עם היטלר, שנות השידורים אל הגרמנים וההופעה המוגדרת באמריקה, ש„למעשה הפכו אותי לעתים לכעין מטיף־נודד של הדמוקרטיה", „תפקיד שמעולם לא עצמתי עיני מראות את הקומיקה שבו, אף בשנים בהן התאוויתי בכל מאודי שתבוא כליה על היטלר" — כך הוא כותב, בלגלגו על עצמו. באותן השנים אחרי 1933 נתחדש אצלו חידוש: כל ימיו גרס ששני הצדדים צודקים — הפעם שוב לא היתה דעתו כך. „מעלה גדולה היתה להיטלר שהיה גורם לפישוטם של הרגשות, ל„לאו" בלי שום הרף־עין של ספק, לשנאת־נפש ברורה. שנות המאבק עמו היו תקופה טובה מבחינה מוסרית" (תקופה טובה מבחינה מוסרית — גם בשנות זקנתו לא השתחרר מאן כליל מנטייתו לעיוני־מוסר). המפואר בחד־משמעותו הוא שאינו מקבל את אשלית ההבדלה, הנוחה כל־כך, לגרמניה טובה וגרמניה רשעה. בתוך החרדה, שאיימה לכלות את גרמניה ואת העולם, גילה גורמים גרמניים־מהותיים. פעם סימל את הקטביות של הגרמנים — כלומר, גם שלו — בדמויותיהם של גתה וואגנר: הכפילות של „המוזיקלי־הצפוני והפלאסטי־ים־תיכוני, של המוראליסטי־הקודר והנאור תחת שמי־תכלת עליזים". הלא גרמניה של היטלר היתה משופעת במושגים ואגנריים שהובנו שלא־כהלכה — ויסורי נפש הסבה לו הידיעה שהוא מקורב אל השנוא, המצוי באותו „את" (במסה „אחא היטלר") — חרפה היתה לו זאת: „זה מורט את העצבים" — הרי לכם לשון מתונה!

אך אם אנו סבורים שמתוך מאן האדם נבין את סגנון האירוניה שלו, אל לנו לשכוח: אמנם היא הפאתוס של הדיסטאנס ושל נתיב־הביניים, היא נזהרת מהיבלע ומהיחרב על־ידי המסוכן, אבל יש לה מה להסתיר: „סוד־הזהות" עם אותה סכנה. כי התקופה שבה דובר על הפארודיה כסגנון־האמנות האפשרי היחיד הלא היא התקופה בה נכתבו הספר „ד"ר פאוסטוס", שהוא „מכיל כל כך הרבה מהלך־הנפש של חיי", ושתי המסות על דוסטוייבסקי ועל ניצ'ה. ההשתהות התקיפה אצל „עולם הענות האפוקאליפטית המעוות של דוסטוייבסקי", ולא אצל נטייתו המעמיקה הרבה יותר אל „כוח־הקדומים ההומרי של טולסטוי" — אף היא „תשובה ושיבה" לעת זקנה: העיסוק באותם צלובים ופצועים, שקרבן־נפשם הביא חיים חדשים למין האנושי, מוכיח „שיראתי את יודעי־הגיהנום, הדתיים והחולים הגדולים, מעמיקה

בעצם הרבה יותר — ורק לכן היא שתקנית יותר — מיראָתי את בני־האור". כך נסגר המעגל — שכן דברים אלה יכול היה לאמרם בימי שחרותו!
האמנות כציווי אתי לעומת האמנות כמשחק — זאת הבינונו כביטוי לתקופות־יצירה שונות. אבל תמיד קיים — בהתאם לאופי האוטוביוגראפי של יצירה זו — היחס בין אמנות למציאות.
האמנות כהפלגה של מציאות, לעומת המציאות כנושאה של האמנות — זה הנושא של אחת המסות המוקדמות ביותר, „בילזה ואני". כפעם בפעם הוא מדבר על הסופרים „העובדים על פי הטבע, בדרך ההפלגה הרוחנית" — כלומר, על עצמו. ואכן, מעולם לא חדלה הבקורת על „קירבת־המציאות" של תיאורי־הדמויות ותיאורי־המצבים שלו, החל בבני בית־בודנברוק ועד לדמותו של גרהארד האופטמאן בדיוקנו של מיינהר ספרקורן ב„הר הקסמים" — אותה „דייקנות על־מציאותית של הזיית־דיוקנאות זו" — ועד לתיאורי החברה המינכנית ב„ד"ר פאוסטוס". הלא בעיניו יצירתו היא רק „הפלגה, הגשמה ודקדוק" של המציאות. תמיד קסמה לו „ההתמזגות החולמנית־המיוחדת והחיננית של הספירות" האלו כש„המציאות נעשית דמיון והדמיון בולע את המציאות". גם במובן זה נעשית אצלו יצירתו שירות לחיים: „הכושר להעריך את החיים ואת שהם מביאים, הוא ראש ויסוד לכשרו של המשורר; כי לא זו סגולתו של המשורר שהוא בודה דברים מלבבו אלא זו שהוא מייחס חשיבות לדברים". זוהי לא רק הערכת החיים, אלא האמונה בחיים — כלומר, האמונה באדם הנושא את היצירה הגדולה הזאת, את החיים הגדולים האלה; במעמקי־נפשי הוגה אני השערה שאותו 'יהי' שבכוחו נברא יקום מאַין, ובריאת החי מתוך ההוויה האנאורגאנית, היו מכוונים אל האדם; נסיון גדול נערך באדם, וכשלונו באשמת־האדם כמוהו ככשלון הבריאה עצמה, כסתירתה".

אף זו עדות־עצמית במובן הרחב ביותר: אותו „'יהי' שבכוחו נברא יקום מאַין" — כלומר, יצירתו שלו — מכוון היה אל החיים — אל האדם!

הציטוטים שבמאמר לוקחו מן המסות שנקבצו בספרים הבאים:

1. „אָדל דס גייסטס", ט"ז בחינות בבעית האנושיות, הוצאת ברמן־פישר, שטוקהולם 1945.
2. „אַלטס אונד נוייס", פרוזה קטנה מחמישה עשורים, הוצאת ס. פישר, פרנקפורט ענ"מ 1953.
3. „נויה שטודיאָן", הוצאת ברמן־פישר, שטוקהולם 1948.
4. „נאכלאָזה", פרוזה 54—1951, הוצאת ס. פישר, פרנקפורט ענ"מ 1956.

וכן מתוך:
„די אנטשטאָהונג דס דוקטור פאוסטוס" — רומן של רומן, הוצאת ברמן־פישר, אמסטרדם 1949.