

ג'ון הוקס אמן התשוקה

מאנגלית: משה רון

2005
פ

המפעל לתרגום ספרות מופת
מרכז ההדרכה לספרות בישראל
משרד החינוך, התרבות והספורט
מנהל התרבות / המחלקה לספרות
הוצאת הקיבוץ המאוחד / סימן קריאה

משה רון

אחרית דבר: מעבר לפנים ולחזן

ג'ון הוקס¹

ג'ון הוקס נולד בסטמפורד, קונטיקט ב־17.8.1925 ומת (משבץ מוחי בעת ניתוח מעקפים) ב־15.5.1998.

אביו, אחד מארבעת בניה של משפחה אירית, גדל במדינת קונטיקט. סבו לפניו היה אחד מתשעה בנים למשפחה כפרית מיוחסת מדרום אירלנד, שבבעלותה היו אדמות וסוסים. עניינם של בני המשפחה בסוסים נמשך גם בארצם החדשה, וכמעט אין יצירה של הוקס שבעל־יחיים אלה אינם ממלאים בה תפקיד (ובאחד מהם, *Sweet William* [1993], את תפקיד הגיבור). בהיותו כבן עשר החליט אביו לחפש את מזלו באלסקה, הן לשם ההרפתקה והן כדי לשקם את מצבו הכלכלי בעקבות משבר 1929. הסופר־לעתיד ואמו נלוו אליו וחיו חמש שנים בג'ונז, שהיתה אז עיירה קטנה ומבודדת, מוקפת נופי מים ארקטיים קודרים ושוממים.

עם פרוץ מלחמת־העולם השנייה הם שבו לניו־יורק, וב־1943, לאחר שסיים את לימודיו התיכוניים בעיירה פולינג התקבל הוקס לאוניברסיטת הרוורד. עקב הישגיו האקדמיים החלשים שרד שם רק סמסטר אחד, שבמהלכו פרסם בהוצאה עצמית קובץ שירים קטן בשם *Fiasco Hall*. הוא התגייס לצבא ארצות־הברית, אך לאחר ששוחרר בגלל אסתמה הצטרף ל"שירות השרה האמריקאי", ובשורותיו עבד מקיץ 1944 עד קיץ 1945 כנהג אמבולנס באיטליה ובגרמניה (את ההשראה לכך שאב מהמינגוויי, שנהג כך במלחמת־העולם הראשונה באיטליה). בראיונות דיבר הוקס על הרושם שהותירו בו מראות ההרס החומרי והאנושי בארצות המובסות הללו (מה שבא לידי ביטוי במיוחד בספרו הראשון שזוכר למטה), ועל הזיקה שמצא בין מוות מיני למוות ככלל (זיקה המזינה רבים מספריו, לרבות הנוכחי).

ב־1947 חזר להרוורד. כאחד ממאה־וחמישים מועמדים על מקום בסדנה יוקרתית לכתיבה יוצרת הגיש שיר שכתב. ביום הראשון

¹ רוב הפרטים בתקציר ביוגרפי זה שאובים מריאיון עם הסופר שערך פטריק ארדנל (O'Donnell, 1983).

מקומו ומעמדו בספרות האמריקאית

ג'ון הוקס הוא מקרה מובהק של "סופר לסופרים". מכלול היצירה שהותיר אחריו מקיף שמונה-עשר רומנים ונובלות, כמה סיפורים קצרים וארבעה מחזות. עד היום הוקדשו לו, לפי חשבוני, שש מונוגרפיות ושני קובצי מחקרים (ועוד מאמרים רבים). הוא זכה באופן עקבי לשבחייהם של כמה מבקרים חשובים, למשל לסלי פידלר (הידוע דווקא כאביר הפופוליים בתרבות האמריקאית), רוברט סקולס וטוני טאנר, ושל סופרים בני דורו כסול בלו, אנתוני ברג'ס ופלאנרי אריקסון (שאף הוא העריך את כתיבתה). אם נרחיק לאחור בתולדות הספרות האמריקאית עד למאה התשע-עשרה, נוכל להצביע על זיקותיו לפואטיקה של פו ובעיקר של הוטרן, 'אמן התשוקה', במיוחד, מזמין השוואה מאלפת, לרעתי, עם כמה מסיפוריו של זה האחרון במיוחד עם "The Birthmark" ("כתם הלידה"). שמו של הוקס מוכר על-פירוב בנשימה אחת עם שמותיהם של המספרים האנטריאליסטים הגדולים של שנות השישים (אף שהוא החל לפרסם הרבה לפנייהם) דוגמת ג'ון בארת, רוברט קובר, ויליאם גאס ודונלד בארתלמי,² אך גם בהקשר של ענקים אידיאליסטיים ותיקים יותר בסיפורת האמריקאית במחצית השנייה של המאה הקודמת, כמו נבוקוב, גאדיס ופינצ'ון.

כרובם המכריע של אמנים מבריקים אלה, גם הוקס לא הצליח להתחבב על קהל קוראים רחב מאוד (ואולי לא ממש ניסה). יצירתו "קודרת" מדי, "אכזרית", "קשה", "מסוגננת" ו"מלאכותית" מדי, ובעיקר היא לא "קולחת" ולא "סוחפת" (כלשון המוספים הספרותיים), כלומר לא ממש מספרת סיפורים שבנויים לעודד הזדהות עם דמויות או מתח להיוודע מה יקרה לפלוני אלמוני בהמשך. אמת נדושה היא שמרבית הקוראים, וגם מבקרים לא מעטים, מעדיפים להתאהב בניבורים או לריב איתם על פני התייחסות לטקסט כמעשה אמנות וכאקט תקשורתי שהגיבורים כבני-אדם והמציאות המופרת לכל היותר ממלאים בו תפקיד מסוים ותו לא. כיוון שהדבר נכון גם במקומותינו, וכיוון שהנפשות הפועלות של

ללימודים נכנס לחדר מנחה הסדנה – החוקר, המבקר והסופר המשפיע אלברט ג'. ג'רארד (Guerard) – והכריז שבין כל כתיבי-היד שהוגשו ישנו אחד שיצירות מחברו יראו אור בקרוב ללא ספק; הוא החל לקרוא ממנו בקול, והוקס זיהה את יצירתו. המפגש הזה השיק, למעשה, את הקריירה הספרותית שלו. באותה שנה נשא לאשה את סופי, שנעשתה מעורבת בכל שלבי יצירתו בקריאה ובעצה (נישואיהם נמשכו עד סוף חייו, ונולדו להם ארבעה ילדים). ג'רארד המשיך לתמוך בתלמידו בדרכים שונות וקרא כל כתבי-יד חדש שלו במשך שנים ארוכות. כאמצעותו הכיר הוקס את העורך והמוציא לאור ג'יימס לופלין, מה שהוביל לפרסום הרומן הראשון שלו, *The Cannibal*, בהוצאת New Directions ב-1949, עם מבוא מאת ג'רארד.

(לקורא העברי שאינו מצוי בתולדות המו"לות האמריקאית אציין כי "ניו דירקשנס" היתה ההוצאה בהא היריעה של המודרניזם העילי ושל ספיחיו היתר-מעניינים ואף הנועזים. שם נדפסו יצירותיהם של פאונר, של אליוט, של ויליאם קרלוס ויליאמס, וכן של דז'נה בארנס, נתניאל וסט, טנסי ויליאמס, לורנס פרינגט ורבים אחרים. הוקס נותר נאמן להוצאה עצמאית וייחודית זו עד 1979, שאז, בעצתו של לופלין, מסר את 'אמן התשוקה' לפרסום בהוצאת "הארפר" בתקווה להשיג הפצה טובה יותר.)

בחיי הכוגרים היו להוקס רק שלוש משרות. בתום לימודי התואר הראשון התקבל לעבודה בהוצאת הספרים של אוניברסיטת הרוורד, וכעבור שש שנים, עדיין הודות לג'רארד, התמנה ללמד כתיבה יוצרת באותה אוניברסיטה. כעבור שלוש שנים נוספות, ב-1958, עבר לאוניברסיטת בראון שבעיר פרובידנס במדינה השכנה, רוד איילנד, ושם עמד במשך שנים ארוכות במרכז התוכנית לכתיבה יוצרת לתלמידים מתקדמים עד לפרישתו לגמלאות ב-1987 (מי שהחליף אותו היה רוברט קוקר). במהלך תקופה זו שימש מרצה אורח בכמה אוניברסיטאות אחרות, והרבה לנסוע ולשהות בחלקי עולם אחרים, ובעיקר, מאז שנות השישים, בצרפת.

קשה שלא להתרשם מן הניגוד שבין העולם האפל, האלים והיציר המתגלה ביצירותיו של הוקס לבין מהלכם היציב והקונבנציונלי כל-כך של חייו כאדם בוגר. ילדותו, ככל הנראה, היתה משהו אחר.

² ראו 'מה הסיפור שלך?' (הסדרה הלכנה, עם עובד, 1994), מבחר של טקסטים קצרים של מחברים אלה ואחרים בעריכת החתום מטה, שבו נכלל הטקסט היחיד של הוקס הזמין בעברית עד כה, הסיפור הקצר "הפחדים הכלליים" (בתרגום מיכל אלפון).

הוקס רחוקות מלהיות בריות מלבבות, גם לספר המוגש כאן לקורא העברי קשה לנבא פופולריות רחבה ומחבקת. אף-על-פי-כן, ג'ון הוקס הוא סופר שהביא לסיפורת האמריקאית החדשה נוסח ייחודי ויוצא-דופן בעוצמותיו, ו'אמן התשוקה', הרומן התשיעי שלו (שראה אור ב-1979, בדיוק שלושים שנה לאחר הראשון) הוא אחת מיצירותיו המשוכללות והחזקות ביותר.

הפנים והחוץ

הפואטיקה של הוקס, כפי שהיא באה לידי ביטוי ב'אמן התשוקה', מיוסדת על תפיסה שונה באופן רדיקלי מן המקובל בדבר היחס בין הסובייקט האנושי המיוצג לבין העולם דמוי-המציאות שבתוכה הוא מתקיים, ובמינוח ספרותי מסורתי יותר, בין הדמות הספרותית לבין אירועי העלילה והסביבה המשמשת רקע להתרחשותם. כדי לבאר קביעה זו יש להזכיר תחילה, (א) שכל תפיסתנו ההכרתית הנאורה והמודרנית מיוסדת על ההנחה שקיים עולם בנפרד מתודעתנו כיחידים וכמין, עולם שקיומו אינו תלוי בדיעתנו אותו, בהתנסותנו בו או בדיבורנו על-אודותיו; (ב) שהשיח הפסיכולוגי המודרני רואה בחוסר-האפשרות להבחין הבחנה זו, לפחות ברמה תפקודית מסוימת, את עצם הגדרתה של הפסיכוחה; (ג) שהפואטיקה הריאליסטית של הרומן במאה התשע-עשרה, תופעה מודרנית מובהקת, מבוססת אף היא על הנחת יסוד זו (אם כי אינה מתמצה בה).

דווקא מתוך הנחה מוקדמת כזו גזרה המודרניות את האפשרות לדבר על-אודות העולם, לתאר אותו או לספר את המתרחש בו – בדרך שאמורה להיבדל באופן עקרוני מרצונו או מיכולתו של סובייקט כלשהו לברוא את העולם או לשנותו. נכון, סייגים, פרדוקסים ודילמות, שרבים מהם נעוצים בדיוק בהבחנה בין סובייקט לאובייקט, ליוו את תולדותיה של תורת ההכרה כעת החדשה מוקדמת דרך לוק, ברקלי ויום עד קאנט ומעבר להם, על סף המאה העשרים, הוסר. ונכון גם, שהפואטיקה המודרניסטית של הרומן ביצעה מפנה פנימה, המקביל בצביונו העקרוני לצמצום הפנומנולוגי של הוסרל, ובמסגרתו פיתחה תחילה את מה שכונה בפי הנרי ג'יימס וממשיכיו בשם "טכניקה של נקודת תצפית", שאף הוקצנה בהמשך לתחבולה הידועה בשם "זרם התודעה", שמיקדה את הייצוג הסיפורי כולו במרחב הסובייקטיבי. ונכון עוד, שההמשגה הפסיכואנליטית של המערך הנפשי איתרה ממד פנימי שלם בלתי-מוכר, שאותו אנו מכנים

מאו פרויד בשם ה"לא-מודע".

תקצר היריעה ולא זה המקום לרונן בכל הסבך ההיסטורי והתיאורטי העצום הזה. אבל זו בדיוק הנקודה: "זרם התודעה" מייצע את הקורא שעליו להבין את כל המסופר, לרבות רשמי העולם החיצוני, כאילו התרחש במרחב הפנימי. כדי שנוכל לתפוס תחום כלשהו כ"פנימי" עלינו להיות מסוגלים להבחין מן ה"חיצוני" (וגם אם בפרק של כנגי ב'הקול והזעם' של פוקנר זו לא היתה משימה קלה, לפחות לא בשנות חייה הראשונות של היצירה, הרי לאחר כמה עשורים של קריאה הגבולות התבררו, פחות או יותר).

ואם פרויד תיאר את התנאים השוררים במערכת הלא-מודעת במושגים של "תהליך ראשוני", הרי זה דווקא כדי להנגידם לעקרונות הפעולה של מערכת התודעה-תפיסה, שבה ורק בה מתקיים "תהליך משני" – זה המכיר בעולם חיצוני נפרד ועצמאי, בזהויות יציבות ובמשמעות מסוימות ומוגדרות, ושרק בהסתמך עליו תיחכן ההבחנה בין שתי המערכות ושני סוגי התהליכים הפועלים בהן. לאותם מצבים, שבהם פולשת היקבעות-היתר המאפיינת את התהליך הראשוני אל תפיסת המציאות עצמה, מייחד פרויד תשומת-לב מיוחדת כאחת מעבודותיו הנפחיות והמרתקות ביותר, מאמרו על ה-"Unehhimliche". נקודה חשובה, שאינה בלתי-רלבנטית לענייננו, היא שפרויד ממקם את הבעיה הן בהקשר האונטוגנטי והן בהקשר הפילוגנטי, כלומר, על צירי ההתפתחות הן של היחיד והן של המין כולו. אך שוב: כדי להציע את ניתוחו לחווייתו של אדם, אשר נתקל פתאום בעולם החיצוני בפן כלשהו של פנימיותו הלא-מודעת, חייב פרויד להניח שתופעות ממין זה אינן תקינות כי אם חריגות, ועל כן מרעישות עד כדי צערור הסדר הנפשי כולו. ועם כל קסמו המיתי של עולם המאגיה והאנימיזם, שבו מחשבותיו ורצונותיו של האדם מושלים בכיפה וסתירותיו הפנימיות מוצאות ביטוי במיתוסים של אלימות וגישור, הרי סוג ההבנה המאפשר לקיים דיון בעניין מושגת כולו על אותה הכרה עקרונית של המודרניות בגבולות הסובייקט ובהפרדה בין עולם פנימי לעולם חיצוני.

פריעת סדרי עולם

בריאיון שנתן ב-1964 אמר הוקס: "התחלתי לכתוב סיפורת על בסיס ההנחה שאויביו האמיתיים של הרומן הם העלילה, הדמות, הרקע והנושא, ומשעה שנטשתי את צורות החשיבה המוכרות הללו לגבי

כנף הכלואות בכלוביהן.

אין שום סיבה לחשוב שזה אינו אלא פריט נוסף (אמנם קצת מוזר ומרמז על רובדי משמעות לא-מילוליים) הממשיך את אותה הכנה אקספוזיציונית. אלא שכאן מופיע המשפט הבא: "בדיעבד, הרבה אחרי שהתחילה פתאום פריעת סדרי עולמו, הבין שעד פרוץ אותו אירוע בלתי-צפוי, בציר ציבורי שהיה גם צירו האישי, העביר את ימיו בזמן שאינו מאורגן ארגון כרונולוגי." המספר מנצל כאן את יכולתו לנקוט נקודת-ראות רטרוספקטיבית ביחס לרגע שאל סיפורו הגיע כעת, ואף "משאל" יכולת זו לגיבור עצמו כאקט מאוחר של הבנה-בדיעבד. מה שחשוב יותר הוא שאותו מעבר מחיים בזמן ללא כרונולוגיה לחיים שפורץ לתוכם אירוע בלתי-צפוי ובלתי-הפיך מציין גם את המקום בטקסט שבו מפנה האקספוזיציה את מקומה לסיפור העלילה גופו.

מכאן ואילך, אמנם לא בכת-אחת ולא בלי הפוגות תיאוריות ומעתיקי זמן שונים, יתחילו האירועים להתגלגל, והסיפור יגלה דינמיקה של שינויים ויתפתח, בין השאר, לאורך ציר כרונולוגי. שורת האירועים המסוכמים כאן בביטוי "פריעת סדרי עולמו" תארך בסופו של דבר חמישה ימים, על-פי ציוני זמן מפורשים מטעם המספר הפזורים בנקודות שונות בטקסט. והשלבים העיקריים בהתפתחות זו יהיו המרד בכלא הנשים ותבוסתם של ווסט וחבר-מרעיו הגברי בניסיון לדכאו (בחלק הראשון), היציאה מבית-החולים והמרדף בערבת הביצה – לרבות המפגשים השונים במהלכו – המסתיים בכליאתו של ווסט באותו כלא (בחלק השני), וחינוכו-מחדש של ווסט האסיר בידי אמו וידידתה הניה המסחיים כמותו מידי גניון (בחלק השלישי). על-אף הצהרתו המפורסמת של הוקס שהובאה למעלה, אפשר לקבוע כבר כאן שלפחות ברמה מסוימת יש לספר הזה בהחלט "עלילה" בעלת "נושא" ו"דמויות" המתרחשת על "רקע" מסוים.

אבל מה היה אותו אירוע שעירער את קיומו הסטאטי של הגיבור, הכניסו אל תוך הזמן הקווי, המתקדם והבלתי-הפיך, ובר-בזמן חנך את התהליך של "פריעת סדרי עולמו"? אשתמש בסוגיה נקודתית זו כדי להדגים את הפריעה היסודית שפורעת הפואטיקה של הוקס בסדר ההכרתי והמימטי המושתת על ההבחנה סובייקט-אובייקט ועל שאר העקרונות הרציונליים של ארגון המציאות שהזמן המתקדם הוא רק אחד מהם. טיבו של האירוע הזה אינו מפורט בטקסט מיד בהמשך להודעה על התרחשותו ועל מעמדו העלילתי, וכשהוא מפורט אין

הסיפורת, הראייה הכוללת או המבנה היו כל מה שנשאר.³ קורא המתחיל לקרוא ב'אמן התשוקה', במיוחד קורא שלא התנסה ביצירות אחרות של הוקס, עשוי לסבור תחילה שהרומן הזה אינו מצדיק את חלקה הראשון של האמירה הזאת. אדרבה, מן הפתיחה דוֹבֵר מספר שהוא לכאורה "כל-יודע" לא פחות מכל מספר קלאסי הפונה אלינו כשכל סמכותו של המחבר מאחוריו.⁴ והמספר הזה – שאינו בשום פנים דמות בעולם המסופר – מציג בפנינו את הגיבור, ומיד פותח בסדרת הִקְלָלוֹת מרחיקות-לכת, שלהנמקתן היתה נדרשת לא רק היכולת לחדור ללא סייג אל נכחי נפשו של אותו גיבור, ולדעת אפילו את אשר אין הוא יודע על עצמו, אלא גם הכוח לנוע באופן חופשי בזמן (אם כי פחות במרחב הבריזמני), לסכם תקופת חיים שלמה או להתמקד ברגע או בפרט מסוים כעולה על רוחו.

לכאורה הפתיחה כולה מתנהלת על-פי המוסכמות הקלאסיות ביותר של האקספוזיציה: הצגה שיטתית פחות או יותר של המידע שיידרש לקורא כדי להבין את סיפור העלילה לכשיתחיל המחבר לגולל אותו, לרבות העלאתם מן העבר של אירועים מסוימים שאמנם אינם חלק אינטגרלי מן הסיפור הראשי, אך הם בהחלט דרושים כדי להבין אותו. כאלה הן, למשל, העובדות, שקונרד ווסט התאלמן לפני חמש שנים, שהוא חי זה שנים רבות בעיר שאמו כלואה בבית-הכלא לנשים שנמצא בה ושהוא אב לבת בגיל ההתבגרות. על-פי מתכונת זו, גם מטפורה מופלגת משהו, כגון "שלוש הנשים שהיוו במובן ידוע את הגן... שרק קונרד ווסט צמח בו", אינה חייבת להדליק מיד איזו נורת אזהרה שלפנינו סיפורת מטיפוס שונה, סיפורת שמתקיים בה יחס מסוג אחר בין הדמות לבין העולם שבו היא חיה ובין דמות לחברתה. וכך, לאחר שהוצג יחסו אל אשתו, אל אמו ואל בתו הצגה ראשונית, לאחר תיאור בית-הכלא ובית-הקפה שמעבר לרחוב, לאחר החזרה האנליפטיית לסצנת הלווייתה של קֶלֶר, לאחר תיאור העיר, לאחר הסצנה המפורטת אפילו יותר של מפגש המבטים עם האסירה בתחנת-הרכבת, ממשיך הטקסט ומספר על אוסף הציפורים שידידו של ווסט, גִּינִיּוֹן, מחזיק בדירתו בתוך כלובים, ואגב כך הוא מזכיר שלאחרונה מאסה מיִקְבֵּל, בתו המתבגרת של הגיבור, באותן בעלות

³ המראיין היה ג'ון אנק (Enck), מובא אצל Ferrari (1996).

⁴ זאת בניגוד לרוכ ספרי, בעיקר הקודמים, שבהם דוֹבֵר מספר בנוף ראשון שהוא גם דמות בסיפור.

בטקסט של הוקס, המשיכה שחש ווסט אל האשה המשתחררת עם המזוודה, ורצונו הברזמני להוקיע ולהעניש אותה הם עצמם מרד הנשים והניסיון לדכאו. זה ממש לא הגיוני, וזאת משתי בחינות: ראשית, המרד בכלא טרם פרץ, שהרי בעת התרחשות המפגש עם האשה המשוחררת נמשכת השגרה הרגילה בבית-הקפה שמול הכלא ושום תכונה של חירום אינה ניכרת ב"מציאות" המתוארת; ושנית, מצבו הנפשי של אדם מסוים, במקרה זה קונרד ווסט, הוא דבר אחד, ומעשיהם של בני-אדם אחרים – במקרה זה התקוממותן של האסירות – הם דבר אחר. עצם העובדה שתיאור המרד עצמו יבוא בהמשך מצביעה לכאורה על כך שיש כאן שני אירועים נפרדים ולא אירוע (או מצב) אחד. נהיה קרובים יותר לאמת אם נסבור שכל עולם ההתרחשויות ה"חיצוניות" בסיפור הזה מתקיימות, למעשה, בעולמו ה"פנימי" של הגיבור. אלא שאז יחבטל למעשה תוקפם ה"ממשי" או ה"אובייקטיבי" של האירועים המסופרים, והסיפור כסיפור – כלומר כרצף של אירועים – יקרוס כליל. למותר לומר שכל זה ממש לא מסתדר עם מוסכמות הייצוג המסחבר.

הפרדוקס הזה ינחה את קריאתנו באפיוודה החשובה הבאה על-פי רצף הטקסט. נזכיר שפרשה זו זכתה להטרמה כבר בפתיחה, שם אובחנה במפורש התעלמותו של ווסט מן העובדה שבתו מירבל אינה עוד "ילדה חביבה התלויה בו אלא רוח-עוועים ממין נקבה שכבר למדה להיחלץ מתוך הבקבוק כאוות נפשה... עד שיום אחד מצא עצמו ניצב, לגמרי במקרה, נוכח נשיותה המחרידה של בתו." עכשיו (וזהו, כנראה, אותו "יום אחד", אם לציוני זמן כאלה יש עוד מובן יציב כשהמדובר בטקסט כמו של הוקס) מחליט האב להפתיע את בתו בצאתה מיום הלימודים בבית-הספר וללוותה הביתה;⁵ תחת זאת הוא זה שמוזמנת לו הפתעה (אם בעולמו של הוקס עדיין אפשר לייחס מובן לממדי הזמן והידיעה – או אי-הידיעה – המובלעים במושג 'הפתעה'), כשהוא מפותה בידי תלמידה אחרת, משליש בידה אתגן, מתלווה אליה לדירת אמה ושם מתמסר לשירותיה המיניים בחדר מוגף התריסים. יש כאן סצנה הנפרשת על פני כשישה עמודים, לרבות פירוט גרפי, שהיה יכול למצוא את מקומו

המספר מקשר אותו מפורשות לאותה הודעה. במשק הכללי של היצירה האירוע הזה הוא, כמובן, מרד הנשים בכלא לה-וילן. אבל בטקסט, המרד הזה אינו פורץ בבת-אחת. קודמים לכך כמה עניינים, שאתעכב על שני החשובים שבהם: המפגש עם האסירה המשוחררת והמפגש עם הנערה מבית-הספר.

בניגוד למפגש בתחנת-הרכבת עם האסירה העומדת להיכלא, המפגש עם האסירה המשתחררת אינו נמסר כשייך לעבר (שמסירתו משולבת במהלך האקספוזיציוני) אלא כאירוע שכבר שייך לדינמיקה מתקדמת של התרחשות. בין דיווחיה על שלומן של הנשים השונות שהותירה מאחוריה בין חומות הכלא (לרבות אמו של הגיבור), דיווחים המיוערים לאוזניהם של הגברים שנשים אלה שייכות אליהם היושבים בקפה לה-וילן, היא מנבאת את העתיד להתרחש: "הנשים במקום הזה עומדות למרד. בקרוב מאוד. תוך כמה שבועות." זה מסתבר בהחלט: היא באה מהכלא ואמורה לדעת איזו אווירה שוררת שם. מיד אחר-כך היא קמה כדי לצאת: "מותניה היו בגובה עיניו. כבר אז שמע צעקות, שמע ירייה, ראה עשן עולה מן השערים והחלונות של לה-וילן, אף שהרגיע את עצמו במחשבה שדברי האשה אינם אפשריים. לרגע רצה להוקיע את האשה וברבזמן להניח את ידו על מותניה."

ההקשר כאן מאפשר לקרוא החפץ בכך להבין שהצעקות, הירייה, העשן אינם, לפחות לפי שעה, בגדר התרחשויות ממשיות בעולם הממשי (של הברדיון), אלא רק תמונות העולות בדמיונו של הגיבור. אבל אם כך, מה פירוש המלים "כבר אז", המוקדמות לציון, העובדתי לכאורה, של אותן התרחשויות? לכאורה מלים אלה עשויות להותיר ספק לגבי רגע ההתחלה של האירועים המתוארים בהמשך המשפט, אך לא לגבי עובדת התרחשותם בהמשך הסיפור. האם ההטרמה הזאת מקורה במספר, או שמא דווקא בגיבור, שכמובן אינו יכול לחוות מאורע שבעולם הממשי שבו הוא קיים טרם התרחש, אבל ייתכן שיש בו איזו ידיעה פנימית – אם גם מוכחשת או מודחקת – בדבר מרד הנשים ואולי גם התאוות להתרחשותו? אם מקבלים את האפשרות השנייה הזו, אפשר גם להבין שהסמכת העניין לתיאור רגשותיו האמביוולנטיים כלפי אותה אשה – הן משיכה מינית, הן רצון להוקיע – אינה אקראית, ובעצם אינה אלא ניסוח של אותו עניין בצופן שונה.

בניגוד לכל היגיון הכרתי וייצוגי מקובל הייתי מרחיק-לכת ואומר:

⁵ בריאיון עם היידה ציגלר אמר הוקס: "הרומן מתחיל כחיפוש אחר בתו... הוא יוצא, למעשה, למסע חיפוש אחר תמימותה של בתו ומגלה את ההפך הגמור" (Ziegler, 1982).

ברומן ארוטי לכל דבר, ותיאור מלא למדי של תגובותיו הרגשיות של הגיבור לאקט המיני שהוא שותף לו באופן פחות או יותר סביל. למעשה כבר ברגע שהוא מבין מה מציעה לו התלמידה שאינה בתו נאמר לנו ש"נשר ממנו כל עולמו, כמשטח של קרח מעל צוק ענקי, כך שנותר עם המפלה בלבד במקום הסירוב להאמין, עם הכאב הלא-נסבל של הראייה שלאחר העיוורון, עם התחושה של אצבעות צעירות על שרוול מעילו."

עוצמת הרגשות והאמביוולנטיות הקיצונית שמעוררת התרחשות זו אצל הגיבור מצביעות על כך שכאן כבר החלה בבירור "פריעת סדרי עולמו", שטענתי קודם שהיא שוות-ערך למרד הנשים עצמו. אמנם, במצב שאני מנסה לתאר, מלים המבליעות בתוכן ציר זמן קווי ובלתי-הפיך, שיש בו "לפני" ו"אחרי" ואירועים חד-פעמיים, מאבדות הרבה מתוקפן. מה שקרה, קורה בלי הרף, ומאז ומעולם כבר התחיל. כזכור, היישר מדירתה של שותפתו למעשה חש ווסט אל תחנת-המשטרה ומאשים בזנות דווקא את בתו – על סמך היקש בלבד וללא כל הליך מוקדם של בדיקה מצדו או בירור איתה. וכשהוא יושב בביתו, באותו לילה, מופסקות התוכניות הרגילות ברדיו ומושמעת הידיעה על פרוץ המרד בכלא הנשים. עם פרט אחרון זה, הוקס מעלה את סכום ההימור: הפעם זו כבר לא ירייה שאולי נשמעת רק בדמיונו של הגיבור, אלא אירוע שקיומו חורג לכאורה מעבר לגבולות הסובייקטיביות שלו וזוכה לממד ציבורי מובהק. ושוב: לכאורה סמיכות האירועים אקראית וכרונוולוגית בלבד, אך הכל גם מצביע על כך שהמפגש עם התלמידה-הזונה הוא בעת ובעונה אחת: התרחשות עוברתית "חיצונית" ואירוע "פנימי" שאולי אינו אלא בגדר איווי, ואיווי בעייתי במיוחד בהתנגשותו לא רק עם הטאבו המיני הכללי, ולא רק עם הבדלי גיל ומעמד, אלא עם העיקרון של גילוי עריות. ההתרחשות הזאת קורה אפוא הן בעולם הממשי של הטקסט הבדיוני שאנו קוראים, הן בעולמו הנפשי של הגיבור, והיא בעצם הן מה שקדם לפרוץ מרד הנשים בבית-הכלא, הן מה שגרם למרד הזה בחוויותו הפנימית של הגיבור, הן המרד הזה עצמו.

החץ הוא הפנים

ניתוח מדוקדק של כל אפיוודה או סצנה בסיפור הזה יוכל לאותם פרדוקסים, יגלה שאותה תת-היקבעות או היקבעות-יתר מבלבלת ומטרידה מאפיינת כמעט כל "תיאור" של אירוע ביצירה הזאת. וכך

בלשון הטקסט שום חפץ או ישות אינם קיימים באופן יחידאי, כפי שאנו מאמינים שקיימות ישויות בעולם האמפירי, אלא הוא מהדהד, משתקף ומתמוזג בישויות אחרות. לדוגמה (והמחבר עצמו הצביע על כך בריאיון עם ציגלר), כל הנשים קטנות-הממדים המופיעות כאן הן, במובן מסוים, גרסאות של האם, ויש לפחות חצית-ריסר כאלה: התלמידה-הזונה, האסירה המתנפלת על ווסט עם שבר זכוכית משונן ונופלת קורבן למתקפת מקלות משולבת שלו ושל רע לעת מצוא ששמו ספאפה (והיא אולי גם בתו של גניון), התובעת בסצנת המשפט, האשה המשתכשכת, קריסטל, וכמובן, האם עצמה, בצעירותה ובזקנתה. לכל אחת מאלה יש אפיונים המשלבים אותן בשרשרות אחרות של דומות ושל משמעות (כולן בדרך זו או אחרת הן קדושות-מעונות וקורבנות של אלימות גברית).

גם קָלֶר, אשתו של ווסט, וגם אנה קוסובסקי, האחראית על הילדים המופרעים בכפר, הן תחליף-אם, הגם שעל בסיס תפקודי ולא דווקא חזותי. העיצורים בשמה של קָלֶר ובעיקר תוכנו הסמנטי של השם מקשרים אותה לקריסטל (השקיפות של הברדלח, אך גם קריסטוס קטן), ואילו קוסובסקי, היא גם סוס. הסוס הקדמוני הזה (אבל מה פירוש "הזה"? כינויי גוף דמונסטריטיביים גם הם מאבדים פה את תוקפם) חוזר ומופיע בתוך אסם אחר (האומנם "אחר"? בתום המרדף בחלק השני, בהקשר של התאנות מינית לגיבור (שהוא גם ההקשר שבו מופיע הסוס בילדותו).

בית-הקפה נמצא מול בית-הכלא ולכן אינו זהה לו, אלא שהוא נושא אותו שם והגברים המעבירים בו את זמנם משועבדים למעשה לנשים הכלואות בין התומות שמעבר לרחוב (מצב שהטקסט והם עצמם מסכמים באמרה הידענית הנואשת "להיולן אל להיולן"). אפילו הגיבור, קונרד ווסט, שכבר העלינו לגביו את ההשעיה שעולם הרומן כולו אינו אלא עולמו הפנימי, זהה במובן מסוים לדמויות גברים אחרים, ובמיוחד לד"ר סלובוטקין, רופא הכלא שהתעלל בנשים, התעקש על מוחלטותו של ההבדל המיני ונשאר בסוף תלוי בתא מתאי-הכלא. והוא, מצדו, כרוך ברמותו של רופא הכפר הסדיסט שהתעלל באמו ההרה של ווסט וכמעט מנע את בואו לעולם (אכן, מעגליות מוזרה!).

למעשה שום דבר בסיפור הזה אינו רק הוא-עצמו, כדרכם של דברים בתפיסה האמפירית של העולם, אלא הוא גם זהה לדברים אחרים, מסמל אותם או מצביע עליהם באופן שטורף את הקטגוריות

אל מוות אלים.⁶

צופן המציאות המזורז השליט ב'אמן התשוקה' פועל גם ברבדים שנותרים וירטואליים מבחינת הממשות המיוצגת ברומן. וכך, ברגע מותו של הגיבור מידי ידידו גניון (שאוּלי מתנקם בו על הפגיעה בבתו, ואוּלי על השמדת ציפוריו הכלואות, שייחכן כי הן מייצגות יחס שונה אל העיקרון הנשי בחייו מזה שגובר בסופו של דבר אצל ווסט), יכול המספר לקבוע: "מבעד לרעש ההתפוצצות ולעשנה ידע, אגב נפילה, שהחור שקרע בבטנו כדורו של גניון הוא בדיוק אותו חור שהיה פוער בבשרו הכלב באדמת הביצות." הכלב שעמד לשטע במלעותתו את הנערה המשתכשכת שווסט, בחולשתו, הסגיר לידו הסוהר האלים. בדיוק אותו חור.

אקספרסיוניזם והיפר-ריאליזם חזותי

הנזילות הקיצונית שתיארתה,⁷ המפירה כל עיקרון של היקבעות הדרוש לתפיסתנו הבוגרת את המציאות שבה אנו חיים, תואמת את התיאור שתיאר פרויד את "התהליך הראשוני" השליט בלא-מודע. וקל לקשר זאת עם משפט שאמר הוקס בריאיון עם אוֹדוֹנל: "הרומן [זהה] הוא ניסיון מודע ליצור נוף שהוא גרסה של הלא-מודע." בריאיון עם תיאורטיקן הסיפורת המשפיע רוברט סקולס, שקדם לכתיבת 'אמן התשוקה' בכמה שנים, אמר כך: "הסיפורת [fiction] שלי חזותית באופן כמעט מוחלט, והשפה תלויה באופן כמעט מוחלט בתמונה. לדעתי הצדק אתך ומגמה בדיונית זו והתעניינות מיוחדת זו בשפה אכן תלויות בזיקתי לחלומות ובהתעניינותי בניצול העושר והאנרגיה של הלא-מודע" (Bellamy, 1974).

עם זאת דומני שנחטא בפישוט יתר אם נסבור ש'אמן התשוקה' אינו אלא ייצוג של הלא-מודע, ושעקרונות התהליך הראשוני שולטים

הבסיסיות של קיומם ושל תפקודם הממשי והספרותי. כך בפאתי העיר, במקום שבו היא גובלת עם מישור הביצות, רואה ווסט "את מכונת הסלילה הצהובה, הגטושה כשטופר הברזל המיוסר שלה מזדקק באוויר": לחפץ הדומם יש איבר חי, והאיבר המשמש לתקיפה טובל ייטורים. בהתייחס אוּלי לאותו מקום, אך לא בדיוק לאותה מכונה מדובר במקום אחר על "שפירית אדומה בזהקת על עמוד משוקע למחצה, טופרו של המחפר הקטן הצהוב הנאחז באוויר, ואחור-כך נזכר גם "תיל שהידלדל מטופר הברזל [ו]הכיל בתוכו את הכוח להמית כמכת חשמל." אבל בקטעים אחרים אותו טופר הוא גם ידו של ווסט, שבילדותו כמתצצר כפרי "היתה לו הן טופר והן כנף", אך הותמרה באורח מסתורי ביד כסף מכוסה כסיה שחורה, אותה יד המורמת באחת הסצנות הדרמטיות כביצה והגיבור רואה אותה "כפי שהיא נראית בעיני האשה הזקנה: שחורה, דמוית טופר, רצחנית..." היד הזאת היא מכיוון אחר הן מטונומיה והן מטפורה של החצוצרה, אשר גם "מסמלת" את התרבות, את האמנות, את ההשגכה.

והנה עוד תסביך כזה, המתקשר גם לרשת הדימויים שכבר הוזכרה. נתחיל הפעם מן הסוף, מגופו התלוי של סלובוטקיין ש"הסתובב לאטו כשפירית אדומה על קצהו של חוט." השפירית הזאת (באנגלית dragonfly, כלומר זבוב דרקון, מלה בעלת קונוטציות שונות בתכלית ממקבילתה העברית) היא גם "החרק האדום. הילר המעוות. העולל שבא לעולם לא באהבה כי אם באימה. הרבר הקטן הנוטף האדום שהשמיד את כוחות הרבייה של אמו." כבר פגשנו את השפירית הזו, במקום הלימינלי שבו מתעמת המרחב העירוני עם הטבע שמחוץ לו, "בוהקת על עמוד משוקע למחצה." בכך היא מתקשרת לאב המסתתר בקיטונו כדי לעשן, וכשהוא שואף מן החפץ התקוע בפיו, "קצה הסיגר היה ורוד." ואם אין די בכך, נאמר על הכלב השעורוייתי של בית-הקפה, הנוטה חיבה מיוחדת לגיבור, ש"משהו השתכש בקיטום הזנב המתעקל קצרות מעל לאחוריו, העירום בקצהו והמבליט שם נקודה של לחלוחית ורודה הדומה להפליא לפי-הטבעת הזועיר החשוף תמיד." לשונו של הוקס מאפשרת לו את האמירה המדהימה הזאת, שלפיה החוד (הפאלי) "דומה להפליא" לנקב של פי-הטבעת, וזו רק נקודת הקצה של סדרה מסחררת של קישורים, חילופים והתמרות המוליכים מלידה אלימה (אבל לידה של מי, ואלימות של מי?)

⁶ ניסיון מרשים להראות שקשרים ממין זה מצטרפים למבנה אמנותי מוצק יימצא במאמרו של מקוזה (Makosa, n.d.).

⁷ ניסוחים כמו "כשהפכה את פיו הדק והיבש לפיו הרשן של התמנון" או "לחץ ירכיה הארוכות הפך אותו לבסוף לדולפיין" (מתוך תיאור האקט המיני המשחרר עם הניה) מזכירים את עולם החי המטמורפי של לוטראמון בישירת מלודורו. החלום שבו הוא רואה "כלב בוקע מתוך ביצה, גבר מרקד שפניו פני חזיר, צליין בודד שראשו ראש שועל, גבר גבוה ללא זרועות נושא גבר גבוה ללא רגליים" מזכיר את ציוריו של בוש. עם זאת, אלה גם אלה אינם מוצגים כחלק מן הממשות הבדיונית.

המקובל בספרות מימטית "רגילה". וכמו שכבר נאמר למעלה, הנופים הסינטיים שלו אינם רק רקע לאירועים ולסצנות המתרחשים בהם אלא בעלי מעמד שווה בחשיבותו למכלול.

כדי לעמוד על הרדיקליות של המהלך יש לזכור שזיקה אנלוגית בין הסובייקטיביות האנושית לבין הסביבה אינה, כמובן, דבר חדש. בספרות הקדם-מודרנית היא למעשה מובנת-מאליה (ומוצאת את מקומה בפרדיגמה הכרתית-היסטורית שמזהה את הנאורות המודרנית עם בגרות קוגניטיבית שכבר התגברה על היעדר הגבולות בין "אני" ל"עולם" השורר בנרקיטיות הראשונית האופיינית לילד הרך ולמצבי תרבות "פרימיטיביים"). גם בסיפורת הריאליסטית של העת החדשה מוצאות אנלוגיות מעין אלה את מקומן כאחד האמצעים ה"עקיפים" לאפיון הדמות.⁹ ובסיפורת המודרניסטית (שמבחינה זו דווקא ממשיכה את הריאקציה הרומנטית לנאורות) עשויות רשתות של אנלוגיות ואסוציאציות, הן ברמה המילולית והן ברמה התמטית, להצטרף למה שג'וזף פרנק כינה בשם "צורה מרחבית" המהווה עיקרון מבני חשוב לא פחות ואולי יותר מאשר ה"שרשור העלילתי".¹⁰ אבל הוקס, לדעתי, הרחיק-לכת יותר מכל קודמיו בשימוש בעיקרון המארגן של הצורה המרחבית כדי להעלות אל פני השטח של הסיפור את תומריו המודחקים של הלא-מודע הארוטי ולחשוף את האפקטים של התנאוסט. הנופים שלו, הסצנות והאירועים מעוצבים בפירוט דייקני מדהים, בעיקר במה שנוגע לממד החזותי (אך לא רק אליו), שאפשר לקרוא לו "היפר-ריאליסטי". לכן אפיון סגנון כתיבתו כ"אקספרסיוניזם" יכול לשמש קיצור-דרך מועיל, היות שהציוור המשוך לתווית זו מציג מציאות חזותית ספוגה בסובייקטיביות של הדמות האנושית. אבל זה אינו אפיון מדויק, שכן זליגת הפנימיות עד לרוויה מלאה של המציאות החיצונית בפרווה של הוקס אינה מתבטאת בעיוות ובטשטוש קרוי המתאר של מציאות חיצונית זו. לשיפוטי, לפחות, היא מזכירה את סגנונו הציוורי של אמן כמו הופר

בו שליטה ללא מצרים. נכון שהתחושה שמתעוררת כשקוראים את הוקס היא של הימצאות מול מערך נפשי שהחיווט המחבר בין מרכיביו השונים פועל באופן שונה מאוד מהרגיל והנפוץ.⁸ ונכון שסצנות, מעשים וחפצים שונים יוצרים את הרושם שעשוי ליצור זיכרון של חלום. אבל דומני שהוקס מרחיק כאן לכת מעבר לסברתו של פרויד (ב"המשורר והחלום-בהקיץ") שייחודו של האמן הוא ביכולתו המופלאה להערים על הצנזורה המדירה וממדרת את המערכת הלא-מודעת ממערכת התודעה-תפיסה ולהבריש משם מסרים שאצל מרכיביו נידונים להישאר מודחקים. דומה שאצל הוקס הנוכחות המאסיבית של חומרים ותהליכים שמקורם בלא-מודע (ודרך-אגב, הן במרכיביו השייכים ל"סתמי", הן באלה השייכים ל"אני העליון") היא כזו שנכון יותר לדבר על "פלישה" רבתי מאשר על הברחת גבול. לדעתי, המפתח למה שיוצר את הרושם הזה, ולאפיון מדויק יותר של הפואטיקה שלו, נעוץ באמירתו בדבר הטוטליות של התמונה והממד החזותי בלשונו הבריונית (באמירה לאודונל שרדה מזה רק המלה 'נוף'). ולכאן שייך גם ה"בדיוק" שחזרתי עליו לשם הדגשה בתום הפסקה שלפני הקודמת.

טענתי היא שייחודה וכוחה של הפואטיקה של הוקס אינם רק בכך שהיא מחצינה מציאות פנימית לא-מודעת, אלא בכך שברמת הייצוג המימטי של כל סצנה וסצנה, היא עושה זאת באופנים המצייתים, לכאורה, דווקא לעקרונות התהליך המשני. במלים אחרות: כל סצנה של הוקס – המתרחשת בתחנות-הרכבת, בבית-הקפה, בחצר-הכלא, באתר זה או אחר באדמת הביצות, בתא-כלא – מצטיינת במוגדרות ובמסוימות של פירוט חזותי וחומרי בדרגה גבוהה בהרבה מן

⁸ דוגמה לאופן שבו זיכרונות ילדות של המחבר עצמו נכנסו לעולם הרומן אפשר למצוא בקטע הבא מתוך הריאיון עם אודונל, שבו מדבר הוקס על אביו: "אבי סיפר לנו, אגב הליכה, על הצלחת הענקית של שמנת דשנה שהיתה המשפחה אוכלת מדי בוקר עם תות-שרדה ואוכמניות. עלי לומר שהוא היה אדם חרשני שאהב דברים כמו שמנת סמיכה, בעומק שמונה סנטימטרים בתוך קערה ענקית, ופשטידות חמות. ובזמן שהוא דיבר על התענגות האלה, באותו רגע ממש, בתוך החורבן והעשב הגבוה, דרכתי על קן צרעות ונעקצתי." כלומר, ווסט הילד הוא "אני". מאידך, במקום אחר הזכיר שאביו סיפר לו שפעם היה שותף לדיכוי מרידה בכלא נשים. כלומר, ווסט הבוגר הוא דווקא ה"אב". ועל כך יש להוסיף, שבניגוד לאב קטן-הקומה ולאמהי בסיפור, ג'ון הוקס האב היה, לדברי בנו, גבר חסון וגבה-קומה.

⁹ ראו, למשל, הפרק העוסק בשאלה זו בספרה של שלומית רימן-קינן 'הפואטיקה של הסיפורת בזמננו' (הקיבוץ המאוחד, 1985), ובעיקר, הניתוח הקלאסי של אריך אורברג ב'מימוס', המציג את הויקה שבין האכסניה של מאדאם וֹרְך לבין מאדאם ווקר עצמה בפתיחת 'אבא גוריו' לבלוז דווקא כאמצעי לייצוג המציאות.

¹⁰ Joseph Frank, "Spatial Form in the Modern Novel." in *Critiques & Essays on Modern Fiction*, ed. John W. Aldridge, New York, 1952.

מוסדות ואתרים שנתכוננו, או לפחות עוצבו מחדש, בעת החדשה כחלק מתהליך המודרניזציה: בית-הספר (שבו לומדות בתו של ווסט והזונה הצעירה), תחנת-הרכבת (שבה הגיעו לשם הוא ואמו, כל אחד בשעתו, ובה הוא פוגש את האסירה המובלת), בית-הקברות (ששם קבורה אשתו), בית-המרקחת (שבו הוא עובד), חנויות הכטון החשוף (שבהן הוא עורך את קניותיו), השיכונים (שבהם הוא גר), בית-הקפה (שבו הוא יושב עם שאר הגברים שנשים הקשורות אליהם כלואות) וכמובן – בית-הכלא לנשים (שבגללו כל אותם גברים לרבות הגיבור נמצאים שם). כל המוסדות והאתרים הללו מצטרפים לכלל עיר שהמודרניות שלה כבר משומשת, מיושנת, דקדנטית, ואם היא עדיין מתפקדת, הרי זה מכוח איזו אינרציה כפייתית (שבוודאי אינה נטולת זיקה אל "הכפייה לחזור").

זיקתו של קונרד ווסט אל המרחב האורבני המסוים הזה אינה רק מטונימית ואפילו לא רק אנלוגית, כפי שכבר טענתי, אלא בעלת צביון של סימביוזה בעייתית. בית-הכלא לנשים "חולש" על העיר הזאת כשם שהרצון להשליט את הסדר העיוור, התמים, הנוקדני, הגברי, האלים והנאור (לדעת עצמו) קובע את כל התנהלותו של הגיבור. בסופו של חשבון כליאת הנשים והרחף לדכאן באלימות פיזית הם עיקר אישיותו של ווסט. כלא להיוולד (שם שמרמז על אונס כשם שהוא מרמז על כלי-מוזיקלי שצורתו מרמזת על הגוף הנשי) נמצא, למעשה, בתוכו.

דומה כאילו יש כאן רדוקציה של מודרניות מסוג מסוים (הסוג הפשיסטי) לכלל תפיסה של הגבריות שכל-כולה דיכוי הנשיות, שהוא גם דיכוי המיניות האוטנטית בכלל. אלא שלשיטתו של הוקס הדיכוי הזה פועל מעמדה של חולשה, חולשה שמיוצגת אצלו בעיקר כתבוסה במאבק אלים, ונידון לכישלון. הדיכוי המופנה באלימות נגד הנשים והנשיות הוא כמו סרטן הפושה בכל ומאכל את הסדר הגברי הכפייתי מבפנים.

נקודה מאלפת היא שהעיר הממחישה את שקיעת הסדר המודרני משמרת בקרבה כאטביזם שייריים של מצב תרבות קודם. הכנסייה, יותר מזה צרור השום התלוי על קירה להדיפת המזל הרע, הם המעלים מחשבה זו בדעתו של הגיבור. מה שעולה מההפלגות האנלפטיות אל זיכרונות ילדותו הוא אזכור של התרבות האיכרית הישנה של אירופה, של אורח-חיים שבו האדם קרוב יותר לטבע, או לפחות לבעלי-החיים. זוהי התרבות שהורישה לנו את סיפורי העם של

הרבה יותר מאשר את עבודותיהם של קוקשקה, מונק או סטיין. גם המונח "סוריאליזם" הזכור בקשר ליצירתו של הוקס (ונדחה עלי-דור, תוך הודאה בכך שכמו הסוריאליסטים, גם הוא מתעניין במציאות החלוט); באופן ספציפי אני מוצא זיקות תמטיות וצורניות בין יצירתו לבין ציוריו של פול דלוו, המציגים נשים בעירום וגברים בורגנים לבושים על רקע של ציביליזציה אורבנית (מקוזה מזכיר דווקא את דה-קיריקו, בקשר לתיאור תחנת-הרכבת).

גבריות ונשיות; המודרניות ומה שלפניה ואחריה

אם לא נגעתי עד כה ישירות בתמטיקה של הספר הרי זה מפני שלרעתי היא פחות מרעושה מאשר אופן הייצוג הקיצוני שיש בו. מסע החיפוש של הגיבור, שיעדו הראשוני הוא תמימותה של הבת, מסתיים כשהוא לומד את הלקח שמבקשת אמו להנחיל לו באמצעות ידידתה. הלקח הזה הוא ההכרה במיניות נשית, באשה כמקור תקף של תשוקה מינית ולא רק כיעד או כמושא לתשוקה הגברית, ובעקרון ההדריות במין הנובע מכך, שמשמע ממנו גם שעל הגבר לחדול מלהכחיש אמת זו כדי לחוות חוויה מינית אותנטית. כל זה אולי אינו מובן-מאליו למרבית אוכלוסיית כוכב-הלכת שלנו, אבל נשמע קצת שחוק מן המקום שבו אני יושב. לא לשם הפקתו של הלקח הזה דווקא הייתי ממליץ במיוחד על הקריאה ב'אמן התשוקה'.

עם זאת אסיים בדין קצר בעיצוב המרחב, והמרחב העירוני במיוחד, שיאתר את שאלת המגדר והמין בסכמה היסטורית דווקא. הוקס ממקם את עלילת ספרו בעיר ללא שם ובזמן היסטורי לא-מוגדר. לא נאמר לנו באיזו ארץ או מדינה נמצאת העיר הזאת, ולא מוזכר ולו אירוע היסטורי אחד (מלחמת-עולם וכיו"ב). עם זאת, אין ספק שהעיר נמצאת באירופה, ותערוכת השמות הגרמניים, הצרפתיים, האיטלקיים או הסלאביים של תושביה מעידה על מיקומה, מן-הסתם, היכנשהו במרכזה או כמערכה. הגיבור, למרות שמו הגרמני, בא אליה ממזרח, מחבל ארץ פחות מפותח, אולי בארצות הסלבים, ומכל מקום מאזור כפרי שמתקיים בו אורח-חיים מטיפוס קדום יותר. תיארוך העלילה יכול להישען בעיקר על מצב הטכנולוגיה: בעיר הזאת יש חשמליות, יש מכונות, יש פסי רכבת שכבר הספיקו להתיישן ולהיהרס ויש אפילו רדיו, ומכאן שזמן ההתרחשות צריך להיות לא לפני שנות העשרים של המאה העשרים. זוהי, אם כן, עיר מודרנית שהמקומות הנזכרים בה הם רובם ככולם

Hryciw-Wing, Carol. *John Hawkes: A Research Guide*. New York, 1986.
 Makosa, Christopher. "The Passion Artist by John Hawkes: A Study of Structure & Themes." www.cmakosa.com/hawkes.htm, n.d.
 O'Donnell, Patrick. *John Hawkes*. Boston, 1982.
 Trachtenberg, Stanley, ed. *Critical Essays on John Hawkes*. Boston, 1991.

פְּרוֹ והאחים גְּרִים, תרבות ששרד בה לא מעט מן הצביון האנימיסטי של תרבות קדומה אפילו יותר. המעט שאפשר לומר על המציאות הכפרית, הקדם-מודרנית הזאת, הוא שהיא אינה בבחינת אידיליה פסטורלית.¹¹ מעניין, ואולי מוזר, שבעברו של ווסט, ומבחינתו כאדם מבוגר וקודם הארתו הסופית, מערך הכוחות ששרד שם נתפס כסדר מטריארכלי המדכא את האב דווקא, ואף מביא לרציחתו המחרידה (אם כי לאמו יש השקפה אחרת על כך, שמתבססת על התנסויות שונות). מכל מקום, אין פה מבט נוסטלגי מן העיר ומן המצב המתורבת, שבו היצרים מדוכאים או מושגבים, אל טבע שהוא בהכרח בית נעים והרמוני. הטבע, והכפר על תרבותו הארכאית הקרובה אליו עדיין, הם אכזריים, עוינים, מאיימים. והם מקננים עדיין בלב העיר המודרנית השוקעת. ולכן, מן-הסתם, עתידים להשמיע את קולם גם בעידן שיבוא עליה אחרי המודרניות.

ביבליוגרפיה

ראיונות:

Bellamy, Joe David. *The New Fiction: Interviews with Innovative American Writers*. Urbana, 1974.
 LeClair, Tom and Larry McCaffery. *Anything Can Happen: Interviews with Contemporary American Novelists*. Urbana, 1983.
 O'Donnell, Patrick. "Life & Art: An Interview with John Hawkes," *Review of Contemporary Fiction* 3, 1983.
 Ziegler, Heide and Christopher Bigsby. *The Radical Imagination & the Liberal Tradition: Interviews with English & American Novelists*. London, 1982.

מחקרים:

Berry, Eliot. *A Poetry of Love & Darkness*. San Bernardino, 1979.
 Ferrari, Rita. *Innocence & Power: The Novels of John Hawkes*. Philadelphia, 1996.
 Greiner, Donald. *Understanding John Hawkes*. Columbia, S.C., 1985.

¹¹ סופר אחר המתעניין בהשלכות הפוסט-מודרניות של אותה מורשת הוא ידירו של הוקס ועמיתו באוניברסיטת בראון, רוברט קובר.