



הדעות המנוגדות מתריע בעניין מצבה המפוקפק של האמנות כיום. כל אחת מן החלופות, באותה אבחה שבה היא שוללת את רעותה, שוללת גם את עצמה: האמנות המעורבת – מכיוון שכאמנות היא מטבע הדברים פרושה מן המציאות, ובכל זאת היא מוחקת את הבדלה ממנה; האמנות של *l'art pour l'art* – מכיוון שבמוחלטות טענותיה היא מכחישה גם את הקשר הבל-יימחה למציאות המוכל א-פרוירית בחתירתה לעצמאותה מן הממשות. בין שני הקטבים האלה מתמוסס המתח שעד לאחרונה היה נשמת אפה של האמנות.

הספרות בת זמננו עצמה מעוררת בינתיים ספק ביכולת המוחלטת לבחור. ההתרחשויות בעולם עדיין לא מכבידות על צווארה במידה כזאת שתראה עצמה נתבעת לתפוס את מקומה בחזית. את התיישים נוסח סארטר לא ניתן להפריד מן הכבשים נוסח ואלרי. מעורבות כשלעצמה, גם אם מתכוונים שתהיה פוליטית, נותרת בכל זאת רב-משמעית מבחינה פוליטית – כל עוד לא מצמצמים אותה לכלל תעמולה, השמה ללעג ולקלס, בדמותה הנוחה לרצות, כל מעורבות של סובייקט. היפוכו של הדבר, מה שקרוי בקטלוג הסובייטי להרגלים מגונים "פורמליזם", מתועב לא רק בעיני הפקידים הסובייטים ולא רק בעיני האקזיסטנציאליזם הליברלי לעילא: בהיעדר פרובוקטיביות, בהיעדרה של אגרסיביות חברתית, נוטים גם הפרוגרסיביים שבחבורה להאשים טקסטים מופשטים. סארטר, לעומת זאת, הרעף שבחים על הגרניקה; במוזיקה ובציור אפשר היה להאשימו בנקל בהעדפות פורמליסטיות. שכן את מושג המעורבות שלו הוא מייחד לספרות בשל מהותה המושגית: "הסופר [...] עניינו אצל המשמעויות".<sup>2</sup> זה לבטח נכון, אבל לא אצל המשמעויות בלבד. גם אם אף מילה לא מאבדת לחלוטין כשהיא נכנסת לספרות את משמעויותיה מן הדיבור לשם תקשורת, עדיין אין ספרות, גם לא הרומן המסורתי, שבה המשמעות נשארת ללא שינוי, כאותה המשמעות שהייתה למילה בחוץ. הדבר מתחיל כבר עם ה"היה" הפשוט בדיווח על דבר שלא היה, שמקבל – בכך שהדבר לא היה – משמעות צורנית חדשה. הוא ממשיך ברבדי משמעות גבוהים יותר של יצירת הספרות, ומגיע לשיא במה שנחשב בעבר כרעיונה (*ihre Idee*). גם מי שאינו מקטלג בהינף יד את סוגות האמנות תחת מושג-העל הכללי שלהן, צריך לפקפק במעמד המיוחד שסארטר מייחד לספרות. שרידי המשמעות-מבחוץ ביצירות אמנות הם הלא-אמנותי באמנות שאי-אפשר בלעדיו. את החוק הצורני של יצירת האמנות יש לקרוא לא מתוך שרידי המשמעות, אלא מתוך הדיאלקטיקה בין שני הגורמים. החוק הצורני מנתב את השתנות המשמעויות.<sup>3</sup> ההבחנה בין סופר לאיש עט היא הבחנה תפלה, אך מושא הפילוסופיה של האמנות – גם פילוסופיית האמנות שאליה מכוון סארטר – אינו ההיבט הפובליציסטי. עוד פחות מכך מה שמכנים בגרמנית מתוך אוטומטיזם מלא המְיָה במושג "אמירה" (*Aussage*). מושג זה מתנווד באופן המעורר אי-נוחות בין מה שהאמן

2. ז'אן-פול סארטר, ספרות מהי?, מצרפתית: חנה בן-דב, תל-אביב: הדר, 1967 [1947], עמ' 10. למבוא על סארטר, ראו: מנחם בריןקר, ז'אן פול סארטר: דרכי החירות: ספרות, פילוסופיה ופוליטיקה ביצירת סארטר (האוניברסיטה המשוורדת), תל-אביב: משרד הביטחון – ההוצאה לאור, 1992. בפרק "הקריאה למעורבות" (1948) דן בריןקר במסה "הספרות מהי?" ואף מתאר את הניסיונות שהובילו את סארטר להשתמש במונח "L'engagement", מעורבות, המופיע בכותרת המאמר. ראו שם, בעיקר עמ' 108.

3. בחיבורו תאוריה אסתטית טוען אדורנו שחוקה הצורני (*Formgesetz*) של יצירת האמנות מכונן את אויפין הבדיוני של יצירות האמנות, ראו: Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, Robert Hollut-Kentor (trans.), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997,

רוצה ממוצרו ובין הציווי למובן מטאפיזי אשר מבטא את עצמו באופן אובייקטיבי. במקומותינו "אמירתה" של יצירת אמנות היא הווייתה (Sein) השימושית להפליא. הפונקציה החברתית של הדיבור על מעורבות נקלעה לבלבול מסוים. מי שדורשים מן האמנות, ברוח תרבותית-שמרנית, שתאמר משהו, כורתים ברית עם העמדה הפוליטית המנוגדת, על אפה ועל חמתה של יצירת האמנות ההרמטית, שכל תועלתיות זרה לה. מהללי המחויבות (Lobredner von Bindungen) יחשיבו אולי את מחזהו של סארטר בדלתיים סגורות לעמוק, ולא דווקא יכרו אוזן לטקסט שבו השפה מתחככת-נחבטת במשמעות, ומתקוממת – באמצעות מיעוט המובן בה – נגד ההנחה הפוזיטיביסטית של המובן, בעוד עבור סארטר האתאיסט, מובנה המושגי של יצירת הספרות היה ונשאר תנאי היותה מעורבת. יצירות המעוררות עליהן במזרח את המשטרה, מוקעות לעתים באופן דמגוגי על ידי נוטרי אמתות האמירה על כך שהן אומרות-לכאורה דברים שהן כלל אינן אומרות. השנאה למה שכונה על ידי הנאצים כבר בזמן רפובליקת ויימאר "בולשביזם תרבותי" שרדה את זמנו של היטלר, שבו מוסדה. היא עדיין ניצתת היום, כמו לפני 40 שנה, כלפי יצירות בעלות אותה מהות, בהן כאלה מרוחקות – שנוצרו אי-אז בעבר – שאין לזהות עוד את קשריהן, לאמתו של דבר, לגורמים מסורתיים. בעיתונים ובכתבי-עת של הימין הקיצוני מכריזים כמאז ומתמיד על מורת רוח כלפי כל מה שהוא לא טבעי, אינטלקטואלי מדי, לא בריא, דקדנטי; הללו יודעים מיהו קהל קוראיהם. הדבר מתיישב גם עם תובנותיה של הפסיכולוגיה החברתית לגבי האישיות הנוהה אחר סמכות. מאפיינים מהותיים לאישיות זו הם ההיצמדות למוסכמות, כבוד לחזות המאובנת של הדעה הרווחת, התגוננות מפני היפעלויות בנפש המקעקעות חזות זו, או הנוגעות בדבר כלשהו בלא-מודע – של זה הכרוך אחר סמכות – אשר בו אין הוא מודה בפני עצמו בשום מחיר. ראלזים ספרותי, לא חשוב מהיכן, גם אם הוא מכנה את עצמו ביקורתי או סוציאליסטי,<sup>4</sup> מתיישב עם גישה זו העוינת לכל דבר זר ובעל יכולת הזרה, הרבה יותר מאשר יצירות אשר בלי להישבע להיגדים פוליטיים מסוימים, כבר בגישתן גרדא מוציאות מכלל פעולה את מערכת הקואורדינטות של בעלי האישיות הנוהה אחר סמכות. אלה נצמדים בעיקשות אל מערכת קואורדינטות זו, ועיקשותם גוברת ככל שקטנה יכולתם להתנסות בניסיון חי (lebendige Erfahrung) אשר לא אושר מראש על ידי המוסמכים לכך. התשוקה להוציא את ברכת מלוח ההצגות התעוררה בשכבה די חיצונית של המודעות הפוליטית; נראה שהיא גם לא הייתה עזה במיוחד, אחרת הייתה באה לידי ביטוי קיצוני יותר אחרי ה-13 באוגוסט.<sup>5</sup> השערת סומרות, לעומת זאת, כאשר החוזה החברתי עם המציאות נזנח, והדבר מתבטא בכך שיצירות ספרות לא פוצות יותר את פיהן, בכך שהן מפסיקות לדבר כמי שמדווח על משהו אמתי. אחת מחולשותיו של הדיון הציבורי במעורבות, ולא הפחותה שבהן, היא שהוא אינו מקיים רפלקסיה על האפקט שיש ליצירות שחוק צורתן אינו

4. אדורנו מכונן כאן להבחנתו של גיאורג לוקאץ' בין ספרות ראליסטית, הנכתבת מנקודת מבט סוציאליסטית מובהקת, לבין כזו המתארת בביקורתיות את הכוליות החברתית הבורגנית. שני הזרמים הללו מקושרים לפי לוקאץ' כברית של נאמנות פוליטית ושל רציפות היסטורית. ראו Georg Lukács, *The Meaning of Contemporary Realism*, John and Necke Mander (trans.), London: Merlin Press, 1962, pp. 102-107.

5. ב-1961, היום שבו התחילו לבנות את חומת ברלין.

מתחשב באפקט האפשרי של היצירה הספרותית. כל זמן שלא מבינים מה מועבר בהלם שהלא-מובן גורם לו, הוויכוח כולו דומה למלחמה בין צללים. דברי גנאי מבולבלים אינם משנים אמנם מאומה בעניין, אך הם צריכים להעלות לתודעה את החלופה האפשרית.

מבחינה תאורטית יש להבחין בין מעורבות למגמתיות. אמנות מעורבת במובנה המדויק אינה מבקשת לגרום נקיטת צעדים, פעולות לשינוי החוק וכינוסים תכליתיים-מעשיים, כמו מחזות מגמתיים מימים עברו נגד הסיפיליס, הד־קרב, הסעיפים הנוגעים להפלות, או מוסדות החינוך בכפייה; היא רוצה לעשות עבודה שתניב עיצובה של עמדה: אצל סארטר, לדוגמה, עמדת ההחלטה בתור עמדה המאפשרת קיום בכלל, לעומת הנייטרליות של הצופה מן הצד. אך הגורם שבעטיו המעורבות עדיפה – מבחינה אמנותית – על פני כרזה מגמתית, הוא גם זה האחראי לרב-משמעיותו של התוכן שהסופר רוצה להיות מעורב בעניינו. לקטגוריית ההחלטה הקירקגורית בגרסתה המקורית נוספת אצל סארטר המורשת הנוצרית של "מי שאיננו אתי נגדי הוא"<sup>6</sup>, אבל בלי התוכן התאולוגי הקונקרטי. מה שנשאר ממנה הוא רק תוקפה המופשט של ההמלצה לבחור, בלי להתייחס לכך שאפשרות הבחירה עצמה תלויה במה שנתון לבחירה. התבנית המותווית מראש של ברירה-בין-חלופות, שבעזרתה רוצה סארטר להוכיח כי החירות היא כזאת שאי-אפשר לאבדה, היא זו שמסכלת את החירות. במסגרת היקבעותו מראש של הראלי, מתנוונת החירות לכלל טענה ריקה: הרברט מרקוזה כינה נונסנס פילוסופי זה בשמו, באומרו שבתוכנו אנחנו עדיין יכולים לקבל עלינו את העינוי או לדחותו. אבל זה בדיוק מה שאמור לעלות מן המצבים הדרמטיים של סארטר. הסיבה שהם משמשים מודלים גרועים לאקזיסטנציאליזם שלו-עצמו היא שהם מכילים בתוכם – מתוך כבוד לאמת – את כל העולם המנוהל (verwaltete Welt) שהאקזיסטנציאליזם שלו מתעלם ממנו.<sup>7</sup> בעזרת המצבים הדרמטיים של סארטר ניתן ללמוד על היעדרה של החירות. תאטרון הרעיונות שלו עומד בדרכו של מה שעבורו הוא המציא את הקטגוריות שלו. אך אין זה קוצר יד אינדיבידואלי של מחזותיו. אמנות אין פירושה חידוד קיומן של חלופות, אלא, דרך צורתה בלבד, עמידה איתנה אל מול מהלכו של העולם, אשר מצמיד תמיד אקדח לרקתנו. בכך שיצירת האמנות המעורבת מחוללת החלטות ומרוממת אותן לכלל אמת המידה שלה עצמה, היא עצמה הופכת לבת החלפה. סארטר התבטא בפתיחות גדולה בעקבות אי-בהירות זו ואמר שאינו מצפה לשינוי הראלי של העולם באמצעות הספרות; ספקותיו מעידים על השינויים ההיסטוריים שעברו על החברה ועל התפקיד המעשי של הספרות מאז וולטר. המעורבות מחליקה אל תוך עמדתו של הסופר באופן ההולם את הסובייקטיביזם הקיצוני בפילוסופיה של סארטר, שבה מהדהדת ספקולטיביות גרמנית על אף כל נימותיה המטריאליסטיות. עבור סארטר, יצירת האמנות היא קולו הקורא של

6. כמאמר ישו בבשורה על-פי מתי יב, ל.

7. את מאפייניהם המניפולטיביים של "העולם המנוהל" ושל תעשיית התרבות, האופייניים לקפיטליזם המאוחר, פירטו אדורנו ומקס הוקהיימר בפרק "תעשיית תרבות: נאורות כהונאה המונית", בתוך דיאלקטיקה של הנאורות (*Dialectic of Enlightenment*). ראו: מיכאל מייזן ואברהם יסעור (עורכים), אסכולת פרנקפורט: מבחר, מגרמנית: דוד ארן, תל-אביב: ספרית פועלים, 1993, עמ' 158-198.

סובייקט, מכיוון שהיא אינה אלא הצהרתו של הסובייקט בעניין החלטתו או אי-החלטתו. הוא אינו רוצה לחלוק על כך שכל יצירת אמנות מעמידה את הכותב, חופשי ככל שיהיה, גם אל מול הדרישות האובייקטיביות של מלאכת המרכבה האמנותית, אשר נגזרות ישירות מנקודת המוצא שלה עצמה. לעומת דרישות אלה מחווירה כוונתו של הכותב והופכת לגורם אחד מני רבים בלבד. שאלתו של סארטר "למה לכתוב?", המובילה להתחקות אחר "בחירה עמוקה יותר", היא אפוא בלתי הולמת, מכיוון שעבור הנכתב, עבור המוצר הספרותי, אין מניעי של הסופר רלוונטיים. סארטר לא רחוק מכך בעצמו כשהוא מדבר על כך שמעלתן של יצירות גדלה, כפי שידע כבר היגל, ככל שהן ממעטות לדבוק באישיותו האמפירית של יוצרן. כאשר הוא מונה, בלשונו של דורקהיים, את היצירה הספרותית *fait social*, עובדה חברתית, הוא מצטט בכך בלא כוונת מכוון את המחשבה על האובייקטיביות הקולקטיבית הפנימית ליצירה, שכוונתו הסובייקטיבית גרדא של המחבר איננה חודרת אליה. משום כך הוא אינו רוצה לקשור את המעורבות לכוונתו של הסופר, אלא להווייתו כבן אדם.<sup>8</sup> אך אפיון זה הוא כה כללי, עד שכל הבדל בין המעורבות לבין דרכי יצירה והתנהגויות אנושיות אחרות הולך לאיבוד. מדובר במעורבותו של הסופר בהווה, *dans le present*; אך מאחר שמהווה הוא אינו מסוגל להימלט ממילא, לא ניתן לחלץ מן הדברים שום פרוגרמה שיטתית. המחויבות שהסופר מקבל עליו היא מחויבות מדויקת בהרבה: לא מחויבות של החלטה אלא מחויבות של דבר. בזמן שסארטר מדבר על דיאלקטיקה, הסובייקטיביזם שלו שם לב במידה כה מעטה לאחור המסוים שאליו הסובייקט החציין את עצמו, ושדרכו היה בכלל לסובייקט, שאובייקטיבציה ספרותית מכל סוג שהוא חשודה עליו כקיפאון. אולם מכיוון שאי-האמצעיות הצרופה של הסובייקט והספונטניות שלו שאותן הוא מקווה להציל אינן מעוצבות באמצעות הנגדתן למשהו, הן הופכות להיות חפצון שני של הסובייקט. כדי שהדרמה והרומן יעפילו אל מעבר להבעה עצמית גרדא – הפרוטוטיפ שלהם עבור סארטר הוא צעקתו של המעונה – חייב סארטר לחפש משען באובייקטיביות שטוחה, משוללת הדיאלקטיקה שבין יצירת כפיים לביטוי,<sup>9</sup> במסירה גרדא של הפילוסופיה שלו עצמו. פילוסופיה זו מתהדרת בהיותה מהותה הפנימית של הספרות במידה שאפשר למצוא רק אצל שילר. אך לפי המדד של המושר (*das Gedichtete*), מה שנמסר – ויהא נעלה ככל שיהא – אינו הרבה יותר מחומר. מחזותיו של סארטר הם כלי קיבול למה שהמחבר רוצה לומר, ורמת הפיתוח של הצורה האסתטית שלהם אינה מן המתקדמות. הם עוסקים בתככים, כמיטב המסורת, ואת אלה הם מרוממים בעזרת האמון ללא רבב המובע בהם במשמעויות שאפשר להשליך מן האמנות אל המציאות. התזות המובאות בתמונות, או במידת האפשר במילים, עושות שימוש קלוקל בהיפעלויות הנפשיות שהדרמות שלו מעוררות, הופכות אותן לדוגמאות ומזמות בכך את עצמן. אחד ממחזותיו הידועים ביותר נגמר במשפט "האחרים הם הגיהנום",<sup>10</sup>

Jean Paul Sartre, "Parce .8 qu'il est homme", *Situations*, II, Paris, 1948, p. 51

9. אדרונו מרמז ליחסים המתוחים המתקיימים בתוך יצירת האמנות, בין היותה דבר עשוי, מוגמר וזהה לעצמו, לבין מחויבותה להביע דבר אחר, המצוי מחוצה לה. ראו למשל *Aesthetic Theory*, הערה 3 לעיל, עמ' 131-132, 175.

10. ז'אן פול סארטר, בולגוניט טגורות, מצרפתית: חיה ומיכאל אדם, תל-אביב: אור, עמ', 1982, עמ' 59.

ומשפט זה נשמע כמו ציטוט מתוך "ההוויה והאין". דרך אגב, היה יכול להיות כתוב שם בה־במידה "אנחנו עצמנו הגיהנום". הצירוף של עלילה מוצקה ורעיון לא פחות מוצק ונוח לזיקוק הביא הצלחה גדולה לסארטר והפך אותו, לבטח נגד רצונו המוצהר ביושרה, לקביל עבור תעשיית התרבות. רמת ההפשטה הגבוהה בתאטרון התזות שלו דחפה אותו למקם את ההתרחשויות בכמה מיצירותיו הטובות ביותר בצמרת הפוליטית (בסרט *Les jeux sont fait* ובדרמה ידיים מזוהמות) ולא בקרב הקרבנות שעליהם איש אינו שומע; באופן דומה להפליא מבלבלת האידיאולוגיה הרווחת, השנואה על סארטר, את מהלכה האובייקטיבי של ההיסטוריה עם מעשיהם וסבלותיהם של מנהיגים מנייר. סארטר שותף בטווייתה של פרסונליזציה, מעין מסך שחזותו אומרת לנו כי את ההחלטות מקבלים האנשים שבידיהם המושכות ולא מכניזם אנונימי, וכי במדומי סולם הפיקוד החברתי יש עדיין חיים; המתפגרים אצל בקט מודיעים על כך ברוב טקס. נקודת המוצא של סארטר מונעת ממנו לזהות את הגיהנום שנגדו הוא מתקומם. אויביו בלב ובנפש יכולים היו לחזור אחר כמה מממורותיו. אפילו באמירה הנציונלסוציאליסטית "רק הקרבן משחרר אותנו" (*Nur das Opfer macht uns frei*) מובלע כי מה שחשוב זו ההחלטה כשלעצמה. באיטליה הפשיסטית, בדינמיזם האבסולוטי של ג'נטילה (Gentile)<sup>11</sup>, הוצהרו דברים מעין אלה. חולשתה של תפיסת המעורבות היא לרועץ עבור הדברים שלטובתם סארטר מתגייס.

11. Giovanni Gentile (1875-1944) – פילוסוף וחסיד של התנועה הפשיסטית האיטלקית.

גם ברכת, שבמחזות מסוימים – כמו בהמחזת האם של גורקי, או במחזה האמצעים שיש לזקוט – מהלל את המפלגה באופן ישיר, רצה בזמנים מסוימים, לפחות לפי כתביו התאורטיים, לחנך לגישה בסיסית של ריחוק, חשיבה ואקספרימנטציה, כניגודה של גישה אשלייתית שעל פיה מבינים לנפש הזולת ומזדהים אתו. במה שנוגע לנטייה למופשטות, העפיל ברכת מאז יוהנה עוד מעל לסארטר. בעקביות רבה יותר מזה האחרון, ובהיותו אמן גדול יותר, הוא רומם את ההפשטה לחוקה הצורני של פואטיקה דידקטית, אשר בה מנוטרל המושג המסורתי של הדמות במחזה. הוא הבין שפני השטח של החיים החברתיים, ספירת הצריכה – שעמה נמנות גם פעולות האינדיבידואלים שמניעיהן פסיכולוגיים – מסתירים את מהות החברה. כחוק חליפין, מהות זו מופשטת כשלעצמה. באינדיבידואליזם האסתטית מפקק ברכת בתור אידאולוגיה. משום כך הוא רוצה ללכוד בתופעה תאטרלית את הנבֶּלה החברתית, וזאת הוא עושה על ידי כך שהוא שולף אותה החוצה מן המחשכים ומציג אותה בקירחותה. האנשים שעל הבמה מצומקים לכלל סוכנים של תהליכים ופונקציות חברתיות – במציאות האמפירית הם מתווכים את אלה בלי שיהיה להם מושג על כך. ברכת אינו מניח עוד את הנחת העבודה של סארטר, הנחה בדבר זהות בין האינדיבידואלים החיים ובין ההוויה החברתית, או אפילו את הנחת ריבונותו המוחלטת של הסובייקט. אבל תהליך הרדוקציה

האסתטית שהוא מפעיל לטובת האמת הפוליטית מפריע לזו האחרונה להיראות. האמת הפוליטית זקוקה לתיווכים רבים מספור, שברכט סולד מהם. ילדיות יוצרת הזרה כבסיס ללגיטימיות אמנותית – מחזותיו הראשונים של ברכט היו קרובים ברוחם לדאדא – הופכת לילדותיות משעה שהיא באה לתבוע תוקף תאורטי חברתי. ברכט רצה ליצור תמונה שתקלע לקפיטליזם כשהוא לעצמו. במובן זה כוונתו הייתה בהחלט להיות ראיסטי, מה שהיה גם המסווה שעטה על עבודתו עבור משטר האימים הסטליניסטי. הוא מיאן לצטט את המהות הזו באופן עיוור, ללא דימויים, לצטטה נטולת משמעות, במניפסטציה שלה בחיים הפגומים.<sup>12</sup> בכך קיבל על עצמו מחויבות לנכונות התאורטית של מה שהוא אמור להתכוון אליו באופן חד-משמעי, מחיר שאמנותו סירבה לשלם. היא, אשר מציגה עצמה מצד אחד כמשנה, פטורה מן הצד השני, בשם עיצובה האסתטי, ממחויבות למה שהיא מלמדת. ביקורת עליו לא יכולה שלא להזכיר את העובדה שמסיבות אובייקטיביות שמעבר לשאלה האם מה שיצר היה משיע רצון, הוא לא קיים את הכלל שהציב – כאילו הייתה משום ישועה בכלל זה – הוא לעצמו. במחזה יוהנה הקדושה של בתי המטבחיים התרחש הגיבוש העיקרי של התאטרון הדיאלקטי שלו; במחזה הנפש הטובה מסצ'ואן הייתה וריאציה נוספת של היפוך, שכן כפי שבחוסר האמצעיות של טובה עוזרת יוהנה לרע, כך מי שרוצה בטוב מוכרח לעשות רע לעצמו. המחזה מתרחש בשיקאגו שהיא מיצוע בין אגדת-המערב-הפרוע של הקפיטליזם נוסח מהגוני לבין ידע כלכלי. אולם ככל שהיאחזותו בידע מעמיקה וחיפושו אחר דימויים מידלדל, כך הוא מחמיץ יותר את המהות הקפיטליסטית, שלה המשל יפה. על הבמה מוצגים מהלכים בספירת המסחר שבהם משספים המתחרים זה את גרונו של זה, ולא ניכוס הערך העודף בספירת הייצור – שלעומתו המהלומות שמחליפים סוחרי הבקר הגדולים על חלקם בשלל הן תופעה שניונית, תופעה שמתוך עצמה לא הייתה יכולה בשום אופן לגרום למשבר הגדול; והמהלכים הכלכליים שנראים כמו מעשי נכלים של סוחרים תאבי בצע אינם רק, כמו שנדמה כי ברכט רוצה להציגם, ילדותיים, אלא לפי ההיגיון הכלכלי הזה, פרימיטיבי ככל שיהיה, גם אינם מובנים. היגיון זה מצביע על נאיביות פוליטית, אשר גורמת למי שנגדו נלחם ברכט לחייך ולחכך את ידיו בהנאה, שכן מפני אויב שוטה כזה אין מקום לחשש. הלה יכול להיות כאן שבע רצון מברכט; כמו שהוא יכול להיות מרוצה מסצנת הסיום המרשימה שבה יוהנה גוססת. גם אם נגלה רוחב לב עצום ביחס לאמינות הפואטית, לא יעלה על הדעת שגוף המארגן שביתה אשר מאחוריה עומדת המפלגה יפקיד משימה מכריעה בידי אדם שאינו שייך לארגון. בה-במידה לא יעלה על הדעת שבגלל כישלוננו של אותו אדם תנחל השביתה כולה מפלה. הקומדיה על עלייתו הניתנת למניעה של הדיקטטור הגדול ארתורו אוי שופכת אור צורם ונכון על הסובייקטיבי התפל והמדומה שבמנהיג הפשיסטי. עם זאת, פירוקו של המנהיג, כמו

12. במילים אחרות, ברכט מסרב להעז ולהציג את הצורה המערערת שבה הקפיטליזם ("מהות זו") מפגיע בחייו של האינדיבידואל החי תחת צורת הייצור הקפיטליסטית. היא מופיעה "באופן עיוור, ללא דימויים [...] נטולת משמעות". המונח "חיים פגומים", שהוא מרכזי מאוד בריונים האתיים של אדורנו, מופיע בכותרת אוסף המכתמים, *Minima Moralia: Reflexionen aus den beschädigten Leben*, Frankfurt am: Suhrkamp, 1951; לתרגום אנגלי, ראו *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*, E. F. N. Jephcott (trans.), London: Verso, 1974.

פירוקו של האינדיבידואל בכל מקום אצל ברכט, מתפשט אל תוך המבנים החברתיים והכלכליים שבתוכם פועל הדיקטטור. במקום קונספירציה של בעלי עצמה אשר מושכים בחוטים, מופיע ארגון מאפיה נלעג, ארגון מגדלי הכרובית (Karfioltrust). מִקְסָם הפשיזם, זוועת לאשורה, ניטלת ממנו; הוא אינו מבכיר עוד מתוך ריכוז של הכוח החברתי, הוא אינו אלא מקרי, כמו תאונות וכמו פשע. זה מה שמצווה התכלית האקטיביסטית; את היריב יש להקטין, והדבר מעודד מדיניות לא נכונה, בספרות כמו גם במישור המעשי לפני 1933. הנלעגות של אוי מרסקת – כנגד כל דיאלקטיקה – את שיני הפשיזם, אשר נחזה כמה עשורים קודם לכן על ידי ג'ק לונדון בדיוק רב.<sup>13</sup> המשורר האנטי-אידאולוגי מכשיר את הקרקע להתנוונותה של משנתו לכלל אידאולוגיה. הקביעה המתקבלת ללא פציית פה, שלפיה צד זה של העולם אינו אנטגוניסטי עוד,<sup>14</sup> מקבלת את השלמתה בלצון לגבי כל מה שחושף את שקרי תאודיציית המצב הנוכחי. לא שבדיחות על הצָפֵעַ<sup>15</sup> אסורות מתוך כבוד למשקלו בהיסטוריה העולמית, על אף שהלעג להיטלר כצבע נסמך באופן מביך על תודעה מעמדית בורגנית. והגוף שביים את תפיסת השלטון על ידי היטלר היה לבטח כנופייה. אך קרבה זו [של שלטון פשיסטי לאנשי עולם תחתון] אינה כפויה הר כגיגית – היא ממהותה של השותפות. משום כך המשעשע בפשיזם, שגם סרטו של צ'פלין יתאר, הוא בה־בעת גם הנורא שבו. ואם מצניעים דבר זה, אם לועגים לסוחר ירקות, לנצלנים עלובי נפש, בעוד עמדות מפתח כלכליות הן העניין המרכזי, המתקפה מאבדת תנופה ומתנדפת לה. אשר לסרט הדיקטטור הגדול, כוחו הסאטירי הולך לאיבוד ויש בו גם משום נאצה בסצנה שבה נערה יהודייה מכה לפי התור במחבת על ראשם של אנשי פלוגות הסער, בלי שאלה יקרעו אותה לגזרים. למען המעורבות הפוליטית מקלים ראש במציאות הפוליטית: כתוצאה מכך מופחת גם האפקט הפוליטי. פקפוק גלוי הלב של סארטר, האם התמונה גרניקה "גייסה תומך אחד נוסף לעניין הספרדי", תקף לבטח גם לגבי המחזה הדידקטי של ברכט. את מוסר ההשכל העולה מניתוחו של המחזה הדידקטי – שהתנהלותו של העולם איננה צודקת – אין כמעט אדם שיש צורך ללמד. התאוריה הדיאלקטית, שעל נאמנותו לה ברכט הכריז בקיצור נמרץ, לא הותירה במוסר השכל זה עקבות ניכרים. העמדה שלו מזכירה את המימרה האמריקאית *preaching to the saved*, הטפה לאלו שנפשתיים נגאלו ממילא. במציאות, העדיפות של המשנה על פני הצורניות הטהורה, שעליה מצהיר ברכט, הופכת בעצמה לגורם צורני. בכך שהצורניות מושעת היא פונה נגד טבעה שלה כמראית עין.<sup>16</sup> ביקורתה העצמית דומה לזו של התכליתיות (Sachlichkeit) בתחום האמנות החזותית השימושית.<sup>17</sup> שינויה המתנה הטרונומית של הצורה, הקיצוץ באורמנטליות לטובתה של התועלתיות, מגדילים את האוטונומיה שלה. זו תמצית הפואטיקה של ברכט: המחזה הדידקטי כעיקרון אמנותי. האמצעי שבו הוא משתמש, ניכור (Verfremdung) הופעתם הבלתי אמצעית של תהליכים, גם הוא

13. כוונתו של אדורנו לרומן עקב הברזל (1908) מאת ג'ק לונדון, רומן דיסטופי, המתאר את השתלטותה של קבוצת אוליגרכים בעלת כוח כלכלי על ארצות הברית. ברומה לברכט, גם הרומן של לונדון עוסק בקשר שבין קפיטליזם לפשיזם, אלא שלונדון עושה זאת, לטענת אדורנו, בהצלחה גדולה בהרבה. בניגוד לברכט, לונדון נמנע מ"לרסק את שיני הפשיזם". הרומן תורגם בידי נועם רחמימביץ' (עקב הברזל, ירושלים: כרמל, 2002).
14. לאמור, הקביעה שלפיה, תחת השלטון הקומוניסטי נעלם האנטגוניזם המעמדי מארצות הגוש המזרחי.
15. דאו ברטולט ברכט, "השיר על הצבעי היטלר", גלות המשוררים: מבחר שירים 1914-1956, מגרמנית: בנימין הרושנבסקי, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה, 1978, עמ' 121-122.
16. כאשר הצורה האסתטית של יצירת האמנות מושעת והופכת לשקופה, האופי האשלייתי של יצירת האמנות מתפוגג והיצירה הופכת להיות מעשית ותועלתנית.
17. אדורנו מרמז כאן לרעיון "הענייניות החדשה", Neue Sachlichkeit, כאמנות ובספרות, שהיה דומיננטי בגרמניה של תקופת ויימאר. לעניין זה ראו Rob Burns (ed.), *German Cultural Studies*, Oxford: Oxford University Press, pp. 70-77.



אמצעי של המערך הצורני ותורם לאו דווקא תרומה מעשית. אמנם ברכט לא דיבר על התרומה המעשית בספקנות שמשותווה לזו של סארטר. אך ברכט החכם, הבקי בהלכות עולם, לא היה משוכנע לחלוטין בקיומה של תרומה מעין זו; פעם כתב, ולא ברגע של חולשת הדעת, שבסופו של דבר, אם הוא מנסה לא להונות את עצמו, התאטרון חשוב לו יותר משינוי העולם שהתאטרון אמור לשרת. העיקרון האמנותי של הפישוט (Simplifikation) אינו חושף, כפי שדימה לחשוב, את הפוליטיקה הראלית, בהיותה מטהרת מן ההבחנות שאין בהן ממש – אותן הבחנות האופייניות לשיקוף הסובייקטיבי של המצב החברתי האובייקטיבי. המצב האובייקטיבי, שעל זיקוקו עמל המחזה הדידקטי, מסתלף דרך המחזה. אם תופסים את ברכט במילה, אם לוקחים את הפוליטיקה כקריטריון לבחינת תאטרון המעורבות הפוליטית שלו – לפי קריטריון זה הוא מתגלה כלא אמתי. הלוגיקה של היגל לימדה אותנו שהמהות מוכרחה להתגלות. אבל גם אז, תיאור של המהות שמתעלם מיחסה של זו לתופעה הוא כשלעצמו מוטעה, כשם שמוטעה לחשוב כי מאחורי הפשיזם לא עומדים יועצי סתרים אלא פרולטריון הסחבות. לטכניקת הצמצום של ברכט יש זכות קיום רק בתחומי l'art pour l'art, שהמעורבות הפוליטית בגרסה שבה הוא דבק מגנה, כשם שהוא מגנה את לוקולוס.<sup>18</sup>

18. כך עושה ברכט במחזהו משפטו של לוקולוס (1939).

בחוגים הספרותיים של גרמניה היום אוהבים להבחין בין ברכט המשורר לבין זה הפוליטיקאי. בכך מבקשים להצילו כדמות חשובה עבור המערב, ובמידת האפשר להעמידו על דוכן גבוה כמשורר כלי-גרמני, ועל ידי כך לנטרלו, למקם אותו au-dessus de la mêlée.<sup>19</sup> ודאי נכון הדבר שכוחו הפואטי של ברכט, כמו גם האינטליגנציה הערמומית הבלתי מרוסנת שלו, חוצים את גבולות ה"אני מאמין" הרשמי והאסתטיקה על פי הזמנה של הדמוקרטיה העממיות.<sup>20</sup> אך ראוי להגן על ברכט מפני הגנה מעין זו. ליצירתו לא היה הכוח שיש לה, על אף חולשותיה הגלויות לעין, לולא הייתה חודרת פוליטיקה. הדבר בא לידי ביטוי בכך שגם את יצירותיו המפוקפקות ביותר, את האמצעים שיש לנקוט, למשל, מלווה ההכרה כי הדברים הם בעלי חשיבות עליונה. עד כדי כך מוגשמת יומרתו לגרום לחשיבה באמצעות התאטרון. לשווא ננסה להפריד בין יופי מצוי או מדומה שביצירתו לבין התכוונות פוליטיות. אך על ביקורת אימננטית, שהיא הביקורת הדיאלקטית היחידה, מוטל לערוך סינתזה בין שאלת העמידות של יצירותיו ושאלת הפוליטיקה שבהן.<sup>21</sup> בפרק "מדוע לכתוב", אומר סארטר וצודק בכך עד מאוד: "אל יניח איש אפילו לראג, שניתן לכתוב רומן טוב בשבח האנטישמיות".<sup>22</sup> אך גם לא בשבחי משפטי מוסקבה,<sup>23</sup> אפילו אם השבחים הועתרו לפני רצח זינובייב ובוכרין בידי סטלין. אי-האמת בתחום הפוליטי מכתימה את התואר (Gestalt) האסתטי. כשברכט צר את הבעייתיות החברתית הנדונה על ידיו בתאטרון האפי לפי מידותיה של הטענה שהוא מבקש להוכיח, מתפוררת הדרמה

19. אדורנו מתרעם על הצבתו של ברכט מעל למחלוקת הבין-גושית, או "מעל להמולת ההמון". לאחר מלחמת העולם השנייה בחר ברכט להתגורר במזרח גרמניה.  
20. הארצות הקומוניסטיות.

21. (Stichhaltigkeit); כוונתו של אדורנו לעמידות האסתטית של היצירות.  
22. סארטר, הערה 2 לעיל, עמ' 44.  
23. המשפטים נערכו בין השנים 1937-1938, בעיצומה של תקופת הטיהורים הסטליניסטיים.

בתוך מסגרת ההנמקות שלה עצמה. אמא קוראז' הוא אוסף תמונות שבו השלכותיה של אמירת מונטקוקולי (Montecuculi), שמלחמה מזינה מלחמה, מובלות אד אבסורדום. הרוכלת המלווה את חילות המלחמה והמשתמשת במלחמה לפרנסת ילדיה בדוחק, אשמה בשל כך באבדנם. אך במחזה, אשמה זו אינה תולדה הכרחית – לא של מצב המלחמה ולא של התנהגותה של בעלת העסק הקטן; הרי אלמלא נעדרה בדיוק ברגע המכריע, האסון לא היה מתרחש, וזה שהיא חייבת להיעדר כדי להרוויח משהו לפרנסתה נותר כללי לחלוטין ביחס למתרחש. הטכניקה שנוקט ברכט להמחשת התזה שלו, סדרת-התמונות, מונעת את הוכחתה של זו האחרונה. ניתוח פוליטי-חברתי, דוגמת ניתוחם בקווים כלליים של מרקס ואנגלס למחזהו של לאסאל (Lassalle) פרנץ פון זיקינג, <sup>24</sup> היה מעלה כי בהקבלה הפשטנית בין מלחמת 30 השנים למלחמה מודרנית נמחק מה שלמעשה מכריע את התנהגותה וגורלה של אמא קוראז' ברומן מאת גרימלסהאוזן (Grimmelshausen). <sup>25</sup> מכיון שהחברה במלחמת 30 השנים אינה החברה בשירות המלחמה המודרנית, לא ניתן פשוט להניח לגביה, גם לא כהנחה פואטית, מערכת פונקציות סגורה שבה חוק כלכלי מבהיר את חייהם ומותם של פרטים. עם זאת, לברכט דרושים ימי קדם העליזים כמשל לימיו, שכן דווקא הוא נתן לעצמו דין וחשבון מדויק על כך שהחברה של ימיו לא יכולה להיתפס כראוי באמצעות התבוננות בלתי אמצעית באנשים ובדברים. תחילה משתבש מבנה החברה, אחר כך משתבש הביסוס הדרמטי. הקלוקל מבחינה פוליטית נהיה לקלוקל מבחינה אמנותית ולהפך. ככל שיש ביצירות פחות הצהרות שהן מוכרחות להצהיר אבל אינן מסוגלות להשתכנע בהן, כך גוברת לכידותן הפנימית; ומתמעט הצורך שלהן בעודפות של מה שהן אומרות על פני מה שהן בעצמן. דרך אגב, המרוויחים האמתיים מן המלחמות – מכל המחנות – שורדים גם היום את המלחמות לא רע.

אפוריות מעין אלה משכפלות את עצמן וחודרות עד לסיב השירי עצמו, אל הנימה הברכטית. גם אם איננו מערערים על נימתו שאין לטעות בה, ושמורכבת מאיכויות שברכט הבשל לא החשיב ביותר, הכשל בפוליטיקה שלו מרעיל אותה. הוא מדבר בזכותו של שלטון שאיננו רק סוציאליזם חלקי – כפי שחשב זמן רב – אלא הוא שלטון בכוח הזרוע, ואי-הרציונליות העיוורת של מאבקי הכוחות בתוך החברה חוזרת לפעול בו. כמטיף בשבחי ההסכמה (Einverständnis) כשלעצמה התייצב ברכט לימינה של זו, ומשום כך הקול הלידי חייב לבלוע גיר כדי שיוכל לטרוף אותך יותר טוב, והוא חורק שיניים. <sup>26</sup> כבר אצל ברכט הצעיר, גבריות שאותותיו של גיל ההתבגרות עוד ניכרים בה, מסגירה את אומץ לבו הנרכש של האינטלקטואל; אבדן עשתונות ויאוש נוכח האלימות מעבירו לשורותיה של האלימות, שממנה יש לו סיבה טובה לפחד. השאגה הפראית של האמצעים שיש לנקוט בולעת את שאון הפרוענות שקרתה בפועל, <sup>27</sup>

24. ראו מכתבו של מרקס ללאסאל: קרל מרקס ופרידריך אנגלס, על אמנות וספרות, מרחביה: ספרית פועלים, 1951, עמ' 62-66.  
25. Hans Jakob Christoph von Grimmelshausen (1620?-1676) כתב רומנים ומחזה – אמא קוראז' – על מלחמת 30 השנים, שבמהלכה מתרחש גם מחזהו של ברכט.

26. בגרסאות מסוימות של "כיפה אדומה" בולע הזאב גיד כדי להפוך את קולו לדק יותר. על מושג ההסכמה (Einverständnis) של ברכט, ראו הקרמתו של אהרן שבתאי לאסופת מחזותיו הלימודיים של ברכט בתרגומו (האמצעים שיש לנקוט, ירושלים: שוקן, 2004, עמ' 13-19).  
27. דהיינו את הניסיון הסוציאליסטי בכרית המועצות.

פורענות שברכט עושה מאמצים מופלגים להציגה בכל מחיר כברכה. זאת ועוד; הכזב שבמעורבותו הפוליטית של ברכט מכתיים את מיטבו. השפה של ברכט מעידה עד כמה רחוקים זה מזה הסובייקט הפואטי דובר ומה שהוא מצהיר. כדי להתגבר על השבר, השפה מפברקת (affektiert) את שפת הנדכאים. אך הדוקטרינה שבזכותה הוא מדבר דורשת את שפת האינטלקטואל. חוסר יומרותה ופשטותה של השפה הננקטת הם פיקציה. הפיקציה מסגירה את עצמה הן במופעי גוזמה והן בנסיגה מסוגנת אל אופני ביטוי מיושנים או פרובינציאליים. לעתים לא רחוקות היא מחניפה; אוזניים החסינות לטמטום של כושר הבחנתן, מוכרחות לשמוע שרוצים לשדל אותן למשהו. כשמדברים כמו הקרבנות כאילו אנו בעצמנו נמנים עמם, יש בכך משום הדחה של הקרבנות ממעמדם וכמו לעג להם. מותר לשחק הכול, רק לא את הפרולטר. הדבר המכשיל ביותר את הניסיון להשפעה פוליטית הוא שאפילו הכוונה הנכונה צורמת כאשר מבחינים בה, והיא צורמת עוד יותר כאשר היא עוטה, בדיוק מסיבה זו, מסכה. משהו מזה מופיע אצל ברכט המאוחר יותר, בעיצוב הלשוני של החכמה: הפיקציה של האיכר הזקן, שבע הניסיון האפי, כסובייקט פואטי. לשום אדם בשום מדינה בעולם אין ניסיון חיים גרעיני כמו זה של המוזיק הדרום-גרמני. הטון המחושב הופך לאמצעי תעמולתי שתפקידו יצירת מראית העין שהחיים הנכונים מצויים בכל מקום שבו הצבא האדום תפס פעם את השלטון. מכיון שלאמתו של דבר אי-אפשר להצביע על שום דבר המציין אנושיות כזו, ובכל זאת מוצגת זו כממומשת, הופכת את עצמה הנימה הברכטית להד של מצב חברתי ארכאי שעבר לבלי שוב. ברכט המאוחר לא היה כל כך רחוק מן ההומניזם הרשמי; את מעגל הגיד הקווקזי יכול היה עיתונאי מן המערב להרים על נס כשיר הלל לאמהות, ולבו של מי לא נפתח כאשר העלמה הנהדרת מוצגת במופתיותה כנגד האישה מוכת המיגרנה? בודלר – אשר הקדיש את יצירתו למי שטבע את הביטוי *l'art pour l'art* – היה פחות מתלהב מקתרזיס כזה. אפילו שירים כה וירטואוזיים ומתוכננים בקפידה כמו "האגדה על היווצרותו של הספר טאוּר־טה־קינג בדרכו של לאו־צה ממולדתו אל הניכר"<sup>28</sup> נערכים על ידי התאטרליות שהפשטות הגמורה מתאפיינת בה שם. מה שהקלסיקונים של ברכט עוד גינו כאווילות כפרית, כתודעה נגועה של נזקקים ונדכאים, הופך עבורו – כאילו היה אונטולוג אקזיסטנציאליסטי – לאותנטיות נושנה. עבודתו בכללותה היא מאמץ סיזיפי ונואש לפשר באיזשהו אופן בין טעמו המלוטש והמדויק לבין הדרישות ההטרונומיות המגושמות שהציב לעצמו.

28. גלות המשוררים, הערה 15 לעיל, עמ' 144-147.

29. אדורנו כתב זאת לראשונה בשנת 1949 במאמר "ביקורת תרבות וחברה"; ראו אסכולות פראנקפורט, הערה 7 לעיל, עמ' 157.

אינני רוצה לרכך את אמירת, שכתובת שירה אחרי אושוויץ היא מעשה ברברי.<sup>29</sup> מובע בה על דרך השלילה מה שמעניק לספרות מעורבת פוליטית את נשמתה. שאלתה של אחת הדמויות ב-*Morts sans sépulture* "האם יש לחיים טעם, אם יש אנשים שמכים עד שהעצמות נשברות בתוך

הגוף?<sup>30</sup> היא גם השאלה האם לאמנות מותר להמשיך להתקיים בכלל; האם הרגרסיה בחברה עצמה לא מצווה רגרסיה רוחנית במושג הספרות המעורבת. אך גם תשובתו של הנס מגנוס אנצנסברגר (Enzensberger), שטען שבדיק לנכח גזר דין זה צריכה הספרות לעמוד בפרץ, לא להיות כזאת המתקיימת גרדא, ובכך להפוך – אחרי אושוויץ – לביזתה של הציניות, גם תשובה זו עודנה נכונה. כבר במצב שבו נמצאת הספרות קיים פרדוקס – הפרדוקסליות אינה מופיעה רק בעקבות ההתייחסות אליה. מציאות של סבל במנות גדושות אינה סובלת שכחה. עלינו לחלן את אמירתו התאולוגית של פאסקל "On ne doit plus dormir" ("מעתה אסור לישון"). אך סבל זה, "תודעת המצוקה" (das Bewußtsein von Nöten) במילותיו של היגל, תובע גם את המשך קיומה של האמנות שאותה אין הוא מתיר; כמעט שאין מקום שבו הסבל מוצא את קולו, נחמה שלא בוגדת בו מיד, כבאמנות. זה מה שעומד לנגד עיניהם של האמנים החשובים ביותר של ימינו. הרדיקליות חסרת הפשרות של עבודותיהם, דווקא הגורמים המושמצים כפורמליסטיים, הם המקנים להם את הכוח הנרעד שאין בשירים חסרי ישע על הקרבנות. אבל אפילו הניצול מזורשה (1947) מאת שנברג, עיצוב אוטונומי של הטרונומיה שמועצמת עד זועת גיהנום, נשאר לכוד באפֶּרֶיָה 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. העיצוב האמנותי – אם אפשר לכנות זאת כך – של כאבם הגופני, העירום, של מי שהוכו באלות ובקתות רובים, יש בו הפוטנציאל, מבוטל ככל שיהיה, לסחוט קורטוב הנאה. הלקח המצווה על האמנות לא לשכוח ולו לרגע דוחק אותה אל תהומות היפוכו של ציווי זה. באמצעות סגנון אסתטי לפי עיקרון מארגן כלשהו, ותהיה זו אפילו תפילת מקהלה חגיגית, נדמה כי לאותו גורל, שהדעת לא הייתה יכולה להמציאו, היה איזשהו מובן; נוספת לו יפעה כלשהי, משהו מן הפלצות ניטל; כבר בכך בלבד נעשה לקרבנות עוול, אך שום אמנות שהייתה נמנעת מן הקרבנות לא הייתה עומדת גם היא במבחן הצדק. גם קולות ייאוש משלמים מס לאפירמציה השפֶּלָה. גם יצירות פחותות נחטפות בחפץ לב, כצורה של עיבוד העבר.<sup>31</sup> רצח העם הופך בספרות המעורבת לנכס תרבות, וזה מקל עלינו להמשיך להשתתף במשחק ולתפוס את מקומו בתרבות שהולידה את הרצח. יש לספרות זו סימן היכר כמעט לא אכזב: שהיא נותנת להבין, במתכוון או שלא במתכוון, שאפילו במצבים המכונים מצבים קיצוניים – ודווקא במצבים אלה – האנושי פורח; לעתים נרקחת מכך מטאפיזיקה דלוחה שבה הזוועה המכירת לכדי מצב־קצה זוכה לתיקוף, במובן זה שבה מתגלה האדם כפי שהוא לאשורו.<sup>32</sup> באקלים

31. אדורנו מתכוון כאן למימוש שטחי ולא ביקורתי של "עיבוד העבר" (Ausarbeitung der Vergangenheit), כזה שמטרתו היא "סגירת ספרי העבר" והשכחתו. לעניין זה ראו The Meaning of Working Through the Past" (1959) by Theodor W. Adorno, *Critical Models: Interventions and Catchwords*, Henry W. Pickford (trans.), New York: Columbia University Press, 2005, pp. 89–103.

32. אדורנו טען דברים ברוח זו נגד מחזהו של רולף הוכהות, *Der Stellvertreter, Ein Christlicher Trauerspiel* (1962). המחזה, שתורגם לעברית בידי יהודה עמיחי (תמלול המקום, תל-אביב: שוקן, 1964), מציג בביקורתיות רבה את התנהגותו של האפיפיור פיוס ה-12, ומראה – כסטנציונות קשה לעיכול – כיצד רוח האדם יכולה לשמור על אצילותה אפילו במחנות ההשמדה. ראו מכתבו הפתוח של אדורנו להוכחות (1967), "Open Letter to Rolf Hochhuth" בספר: Theodor W. Adorno, *Notes to Literature*, Shierry Weber Nicholzen (trans.), New York: Columbia University Press, 1992, vol. 2, pp. 240-246.

33. סארטר, הערה 2 לעיל, עמ' 34 (ציטוט מתורגם זה לקוח מתרגומה של חנה בן-דב בתוספת שינויים משל המתרגמת).

34. אדורנו מרגיש כאן את האופי ההיסטורי, שכל מתקפה ראוייה על ההיסטוריה מחייבת בו. מחאתן של היצירות האוטונומיות המכוונת כלפי המציאות נעשית במונחיה של המציאות עצמה ("מתוכנת בה־בעת בעצמה על ידי זו") ולא באמצעות "מתקפה מופשטת" הנעשית בשמו של "יציר הרוח" (ראו להלן) השולל את המצב ההיסטורי מקודת מבט טרנסצנדרנטית ומופשטת.

אקזיסטנציאלי שאנן זה מיטשטש ההבדל בין תליינים לקרבנות, שכן שניהם נהדפים באותה מידה אל אפשרות האין, אשר באופן כללי מיטיבה יותר עם התליינים, כמובן.

חסידי מטאפיזיקה זו, שבינתיים התנוונה לכלל דעה מן הדעות המושמעות לשם שעשוע, מגדפים, כלפני 1933, ומליינים על כך שבאמנות מוצגים החיים כמכוערים, מעוותים, סוטים, כאילו המחברים אשמים במה שנגדו הם מתקוממים, שהרי מה שהם כותבים לובש את צורתו של העולם החיצוני. על ההרגלים המחשבתיים שעדיין רווחים תחת כל עץ רענן בקרב גרמנים דוממים רבים בארצנו ניטיב ללמוד מתוך סיפור על פיקאסו. קצין של כוחות הכיבוש ביקר את פיקאסו בסדנה שלו בפריז. למראה התמונה גרניקה, מספרים ששאל אותו: "אתה עשית את זה?" ופיקאסו ענה: "לא, אתם". גם יצירות אמנות אוטונומיות כמו התמונה הזאת שוללות לבטח את המציאות האמפירית, הורסות את ההורסים, את מה שמתקיים גרדא, ואשר תוזה, באשר הוא קיום גרדא, על האשמה לאין-סוף. היה זה סארטר, הוא ולא אחר, אשר זיהה את הקשר בין האוטונומיה של היצירה לבין רצון אשר אינו מיובא אל תוך היצירה, אלא הוא החווייתה (Gestus) של היצירה כלפי המציאות. "ליצירת האמנות", הוא כותב, "אין תכלית. ובכך נסכים עם קנט. אך יצירת האמנות הנה תכלית בפני עצמה. הניסוח הקנטי אינו מתחשב בקול הקורא המהדהה מעמקה של כל תמונה, של כל פסל, של כל ספר"<sup>33</sup>. לכך צריך להוסיף שיחסו של קול קורא (Appell) זה אל מעורבותה המפורשת והמנוסחת של הספרות אינו יחס פשוט ונטול בעייתיות. האוטונומיות הלא מתפשרת של יצירות אשר נמנעות מלהתאים את עצמן לשוק וחומקות מבלאי הופכת מניה וביה למתקפה. מתקפה זו אינה מופשטת, היא אינה אופן התייחסות אחיד של כל יצירות האמנות אל העולם, אשר אינו סולח להן על כך שאינן כופפות את עצמן אליו לחלוטין. התנערותן של היצירות מן המציאות האמפירית מתווכת בה־בעת בעצמה על ידי מציאות זו.<sup>34</sup> לאמן אין הפנטזיה של יצירת יש מאין; רק חובבים ויפי נפש משווים זאת בנפשם. בכך שיצירות האמנות מציבות את עצמן כניגודה של המציאות האמפירית, הן מצייתות לכוחותיה של זו, אשר כמו דוחים את יציר הרוח, הודפים אותו חזרה אל עצמו. אין תוכן, אין בספרות קטגוריה צורנית, שמקורם אינו במציאות האמפירית שממנה התמלטו, גם אם השתנו לבלי הכר, גם אם הדבר נסתר מעינו של המחבר. בדרך זו, ובדרך קיבוצם מחדש של הגורמים לפי תוקה הצורני, מתייחסת הספרות אל המציאות. אפילו המופשטות האוונגרדית שאין לה דבר וחצי דבר עם מופשטותם של מושגים ומחשבות, אשר מולה עומד הבורגני צר האופקים חסר אונים וזועם, היא שיקוף של מופשטות החוק הנוהג בחברה באופן אובייקטיבי. אפשר להראות זאת על יסוד כתבי בקט. הללו נהנים מן התהילה האנושית היחידה הראויה היום: כולם פונים מהם בבעתה, ואיש אינו יכול לטעון בצורה משכנעת שהמחזות

והרומנים האקסצנטריים שלו אינם עוסקים במה שכולם יודעים ואיש אינו מעז להכחיש. בעיני נאמני הפילוסופיה הם נושאים חן כסקיצה אנתרופולוגית. אך מדובר בהם במהלך עניינים היסטורי קונקרטי ביותר: ירידתו מן הכס (Abdankung) של הסובייקט. *Ecce homo* של בקט מתייחס למה שנהיה מן האנשים. מעיין הדמעות בעיניהם יבש, ובעיניהם אלה הם מביטים אילמים מתוך משפטיו. הלחש שהם משרים ושתחת השפעתו הם נמצאים מתפוגג והולך דרך השתקפו בהם.<sup>35</sup> את הבטחת האושר המינימלית שבכתביו, הבטחה שלא תימכר בעד שום נחמה, ניתן היה להשיג רק במחיר מפולשות גמורה, עד כדי אבדן קיומו של עולם. יש לוותר על כל התערבות בענייני העולם על מנת לתווך את רעיונה של יצירת האמנות המעורבת, את ההזרה כאמצעי שכנוע, שברכט התאורטיקן הגה ושמייעט לקיים ככל שגברה מחויבותו להיות חברותי כלפי האנושי. פרוקס זה, המעורר עליו השגות מתחכמות, פשוט נשען על הניסיון, בלי הרבה פילוסופיה: הפרוזה של קפקא, מחזותיו של בקט, או הרומן המרעיש באמת שלו *אדוּש* – לעומת פעולתם של אלה על הקורא משתווה רושמה של הספרות המעורבת הרשמית לרושמו של משחק ילדים. הם מעוררים את הפחד שהאקזיסטנציאליזם מדבר עליו בלבד. הם מפרקים את המראית בשיטתיות, מבקעים באופן זה את האמנות מבפנים, בעוד המעורבים המוצהרים רק רותמים את האמנות מבחוץ, רק למראית עין אפוא. טיבם הוא כזה שהם אינם מניחים לך לנפשך, מאמצים אותך לאותו שינוי של ההתנהגות שהספרות המעורבת רק דורשת. מי שנכבש פעם אחת במכבשו של קפקא אובד לו פיוסו עם העולם, כמו גם היכולת להסתפק בחריצת המשפט כי מהלכו של העולם בכי רע: באבחנה הכנועה כי הרע ידו על העליונה יש משום מתן אישור, וגורם זה של אישור מאוכל עד תום ביצירתו של קפקא. אולם ככל שרבה היומרה גדלה סכנת המפלה, הכישלון. מה שתואר כהתמעטות המתח – ביצירות המתרחקות והולכות מייצוג פיגורטיבי של עצמים וממסגרת נתפסת של מובן – בציור ובמוזיקה, מופיע פעמים רבות גם בספרות, אשר מכונה, בשימוש מתועב בשפה, טקסטים. היא מידרדרת עד לסף השיממון, מצטמקת באין משים למלאכת יד, מה שבסוגות אמנות אחרות היה מזדקר לעין כמשחק של חזרה על פי נוסחאות, כהתקנת דגמי טְפֵט. לאור זאת נדמית לעתים קרובות התביעה הכללית למעורבות כמוצדקת. יצירות שבהן נעשה ניסיון לחולל מובן פוזיטיבי כוזב נקלעות לעתים קרובות לריקנות מובנית מסוג אחר, להפנינג פוזיטיביסטי, ליהוטט תפל עם יסודות. בכך הן מידרדרות אל הספירה שממנה הן מבקשות להיחלץ; מקרה קיצוני הוא ספרות שמתוך בלבול ובאופן לא דיאלקטי רואה בעצמה מדע, ומְדָמה לשווא לקיברנטיקה. מקרי הקצה נוגעים זה בזה: מה שמחסל כל אפשרות לתקשורת, הופך לשלל רב עבור מדעי התקשורת. אין קריטריון קשיח שמבחין ומותח גבול בין שלילתו הוודאית של כל מובן לבין הפוזיטיביזם הגרוע הממשיך לייצר מלל חסר מובן בשקדנות לשם עצמה. פחות מכל יתווה גבול

35. במילים אחרות, דווקא השיקוף האמנותי של החוק הכלכלי המופשט, כפי שהוא משתקף בדמויותיו של בקט – "הלחש (Bann) שהם משרים ושתחת השפעתו הם נמצאים" – מסייע ל"התפוגגותו".

36. הגבול בין יצירת האמנות המוחה, בסגנון בקט, על הידרדרותה של המשמעות (זו המבצעת "שלילה ודאית" של כל מובן) לבין זו המשכפלת משמעויות שטוחות וסטנדרטיות ("המלל חסר המובן" של "הפויטיביזם הגרוע") אינו יכול להיקבע מראש. קל וחומר שגבול זה אינו יכול להיקבע באמצעות היאחזות א-היסטורית ונאלצת במושג מטוהר של האנושיות, כזה המגנה את המיכון ואת המודרניזציה באשר הן; וראו גם הערה 34 לעיל.

37. אופיה השתלטי של הרציונליות המערבית מאז הנאורות מתואר בפרק הראשון בספרם של אדורנו ומקס הורקיימר: Theodor W. Adorno and Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, J. Cumming (trans.), London: Verso, 1973 (ראו גם הערה 7 לעיל).

38. "אקדמיים" מכונים ציורים מן המאות ה-17 עד ה-19, שבהם נשמרים כללים טכניים ואסתטיים מבית מדרשן של האקדמיות לאמנות. זאת בניגוד לציור אוונגרדיסטי, שהוא פחות ממוסד ופחות נתמך (כגון ציור סימבוליסטי בתקופות מסוימות, ציור אימפרסיוניסטי באחרות, וכיוצא באלה).

39. "ידוע היטב שאמנות טהורה ואמנות ריקה הן היינו הך ושהטהרנות האסתטית לא הייתה אלא תמרון מגננה מזהיר של בורגנות המאה הקודמת, אשר העדיפה שיאשימה בפיליסטיניזם, בצרות מוחין בורגנית, מאשר יאשימה בניצול" (סארטר, הערה 2 לעיל, עמ' 19-20 לציטוט מתורגם זה לקוח מתרגומה של חנה בן-דב בתוספת שינויים משל המתרגמת).

מעין זה על ידי השבעה וזימון של האנושיות מצד אחד, וחירוף המיכון מצד שני.<sup>36</sup> אותן יצירות אמנות שבקיומן תופסות את מקומן בחזית לצד קרבנות הרציונליות המשתררת על הטבע,<sup>37</sup> שלובות תמיד בעצמן – הן במחאתן והן בשל טיבן – בתהליך הרציונליזציה. לו רצו להכחישו היו מאבדות מיד, אסתטית וחברתית, את תוקפן, והופכות לחפצים מקודשים ריקים. העיקרון המארגן של כל יצירת אמנות, העיקרון המקנה לה את אחדותה, נשען על אותה רציונליות שאת תביעתה לטוטליות היא עצמה רוצה לבלום.

שאלת המעורבות מוצגת בתולדותיה של התודעה הצרפתית ובתולדותיה של התודעה הגרמנית באופנים שונים. בצרפת שולט אסתטית – בגלוי או שלא בגלוי – העיקרון של *l'art pour l'art*, ובסתר הוא עושה יד אחת עם כיוונים אקדמיים וראקציונריים.<sup>38</sup> דבר זה מסביר את התרעומת שהוא מעורר.<sup>39</sup> אפילו ביצירות האוונגרדיסטיות ביותר בצרפת יש מגע של דקורטיביות נעימה. זו הסיבה שהקריאה לקיומיות ולמעורבות נשמעה שם מהפכנית. היפוכו של דבר בגרמניה. תפיסת האמנות כחפה מתכליות הייתה חשודה על מסורת ששורשיה נטועים עמוק באידאליזם הגרמני (תיעודה המפורסם הראשון של מסורת זו, שעליו סמכו מורי בתי הספר את ידיהם, הוא חיבורו של שילר על התאטרון כמוסד מוסרי), למרות שהיה זה דווקא גרמני שרומם תפיסה זו – בשלב ראשון תאורטית – מתוך שיקולים טהורים ולא מתוך משוחדות, והפכה לגורם מרכזי בשיפוט הטעם.<sup>40</sup> היותה של הרוח המוחלטת בת-לווייתה של תפיסה זו<sup>41</sup> לא הייתה הסיבה המרכזית לחשדנות כלפיה; דווקא זו<sup>42</sup> השתוללה בפילוסופיה הגרמנית עד כדי היבריס. הסיבה המרכזית לחשדנות זו היא אותו פן של יצירת האמנות החפה מתכלית הפונה אל החברה. היא מעוררת את זיכרון ההנאה החושנית שיש, באופן מעודן ועל דרך השלילה, גם באחרון הדיסוננסים, ודווקא בו. כל אימת שהפילוסופיה הגרמנית הספקולטיבית הבחינה בגורם הטרנסצנדנטי המצוי ביצירת האמנות עצמה – דהיינו, שבעצמותה (*Inbegriff*) יש תמיד יותר ממה שיש בה – היא גזרה מכך תעודת מוסריות.<sup>43</sup> לפי מסורת לטנטית זו, יצירת האמנות לא אמורה להיות דבר לעצמו, מכיוון שאז – כפי שכבר נטבע בסכמה האפלטונית עבור מדינה סוציאליסטית – היא מרפה ידיים, עומדת בדרכו של המעשה לשם המעשה עצמו, החטא הגרמני הקדמון. הסתייגות מן האושר, אסקטיות, אתוסים ממין זה, אשר מעלים שוב ושוב את לותר וביסמרק על דל השפתיים, אינם מעוניינים באוטונומיה אסתטית; והרקע לפתוס של הציווי הקטגורי הוא זרם תת-קרקעי של הטרנומיה כנועה, שמצד אחד אמורה אמנם להיות התבונה עצמה, ומצד שני היא אמורה להיות דבר נתון, שיש להתחשב בו באופן עיוור.<sup>44</sup> לפני 50 שנה ההתנגדות כוונה כלפי סטפן גיאורגה<sup>45</sup> ובני חוגו יותר מאשר כלפי האסתטיציזם של הצרפתים. בימינו חברה המלומדות העבשה שהפצצות לא ריסקו לזעם

על חוסר־מובנותה־לכאורה של האמנות החדשה. מוטיב שניתן למצוא שוב ושוב הוא השנאה הבורגנית, צרת האופקים, למין; כאן משיקים אלו לאלו המופקדים על טוהר המידות מן המערב והאידיאולוגים של הראליזם הסוציאליסטי. הטרור המוסרי אינו יכול לעשות דבר כנגד זה: צדה של יצירת האמנות המופנה אל הצופה מסב לו גם הנאה, ולו רק בשל המסגרת הפורמלית, המשחררת אותו זמנית מאילוץ התכליתיות המעשית. תומס מאן ביטא זאת כ"כיף נשגב" (höherer Jux), שהוא בלתי נסבל עבור בעלי הבית במשכנות המוסר.<sup>46</sup> אפילו ברכט שאופיו לא היה חף מקווים נזירים – הללו חוזרים בגלגול כלשהו בסרבנותה של אמנות אוטונומית גדולה להיענות לשיקולי צריכה – אמנם הוקיע, ובצדק, את יצירת האמנות הקולנירית, אך היה פיקח מכדי לא לדעת שבמה שנוגע לאפקט על הקורא, אי־אפשר להתעלם לחלוטין מגורם ההנאה, אפילו לא ביצירה המסויגת ביותר. במתן הבכורה לאובייקט האסתטי כבדין טהור איננו מכניסים שוב מן הדלת האחורית את הצריכה [כקריטריון אמנותי מרכזי], ואת ההסכמה הבזויה אֶתה. שכן בעוד גורם ההנאה, גם אם "כורתים" אותו מן האפקט של היצירה, חוזר ומתגנב אליו שוב ושוב, העיקרון שאליו כפופות יצירות האמנות האוטונומיות איננו האפקט של היצירה על הקורא, אלא ארגון הפנימי כשלעצמן. יצירות האמנות האוטונומיות הן ידיעה כאובייקט ללא מושג.<sup>47</sup> זהו הבסיס לערכן. בערכן זה היצירות אינן צריכות לשכנע את האנשים, כאילו היה תלוי בהם. לכן, היום בגרמניה, הגיעה העת לדבר בזכות היצירה האוטונומית, ופחות בזכות היצירה המעורבת. בקלות רבה מדי מייחסת לעצמה זו האחרונה את כל הערכים האציליים ונוהגת בהם ככל העולה על רוחה באותו רגע. גם תחת הפשיזם לא היה מעשה נבלה שלא התנאה בנוצות מוסריות. אלה המתהדרים עוד היום במוסריות ואנושיות, רק אורבים לרגע שבו יוכלו לרדוף את מי שאפשר להרשיעו לפי חוקי המשחק שלהם, שבו יוכלו לפעול באותו חוסר אנושיות שבגרסתו התאורתית הם מאשימים את האמנות החדשה. בגרמניה, מעורבות פירושה פעמים רבות בסופו של דבר להג עדרי, פירושה מה שכולם אומרים, או לפחות מה שכל אחד היה רוצה לשמוע. במושג ה"מסר", הבשורה של האמנות עצמה – אפילו של האמנות הרדיקלית מבחינה פוליטית – טמון כבר גורם המפויסות כלפי העולם; בעצם הפניה יש הסכמה חשאית עם מי שאליהם פונים, ואת אלה ניתן היה לקרוע מן הסימאון שבו הם שרויים רק על ידי הצהרה על בטלותה של ההסכמה.

ספרות שמתקיימת למען האנשים – כמו זו המעורבת, אך גם כמו שהבורגניות המוסרנית רואה כנוכח – מועלת באמונם בכך שהיא מגלה להם את הדבר שהיה יכול לעזור להם רק אילולא נרָאָה כעוזר להם. אך להסיק מכך קביעה עצמית מוחלטת, התקיימות רק לשם העצמי בלבד – גם בכך יש משום הידרדרות לאידאולוגיה. מעל לצל של עצמה

40. כלומר, למרות ההשר שהאידיאליזם הגרמני רחש כלפי אמנות חפה מתכליות, היה זה דווקא גרמני – עמנואל קנט – שרומם את האוטונומיה של האמנות ("תכליתיות ללא תכלית") לכלל גורם מרכזי בשיפטי הטעם.

41. תפיסת האמנות כחפה מתכליות.

42. הרוח המוחלטת.

43. המסורת האידיאליסטית הגרמנית נוטה לראות בהיבטן הטרגסצנדרטי – העל־היסטורי – של יצירות האמנות גילום של תוכן מוסרי, של אידאה מוסרית. ברכט (וכמוהו וולטר בנימין, במקומות מסוימים ביצירתו), טענו כי יצירת האמנות המודרנית היא "נטולת הילה" טרגסצנדרטית, וכי היא מקבלת את כל משמעותה בתוך המצב ההיסטורי. אדורנו נוקט עמדה דיאלקטית בעניין זה שלפיה דווקא הילתה הנאצלת של האמנות מסייעת לה לתת קול, באורח אפקטיבי בהרבה, להיבטים לא־מנוסחים או מושתקים של המצב ההיסטורי.

44. אדורנו התחבט עם עיקרי תורת המוסר הקנטיאנית בקורס שהוא הרצה בו באוניברסיטת פרנקפורט בשנת 1963. ראו לעניין זה Theodor W. Adorno, *Problems of Moral Philosophy*, Rodney Livingstone (trans.), Stanford: Stanford University Press, 2000.

45. משורר סימבוליסטי (1868–1933) שכתב ברוח האמנות לשם אמנות.

46. טענה זו הופיעה במסה שכתב תומס מאן על ריכרד ואגנר בשנת 1933. ראו: Leiden und Größe: "Richard Wagners", *Adel*



*des Geistes*, Stockholm: Fischer Verlag, 1945, p. 377  
 לתרגום אנגלי, ראי "Suffering and Greatness of Richard Wagner", *Essays by Thomas Mann*, New York: Vintage, 1957, p. 225.

47. יצירות האמנות מאפשרות ידיעה המבוססת על התנסות ישירה באובייקט. הן מעניקות לנו – או מייצגות עבורנו – התנסות שאיננה מתוכבת במושגים. בעוד לא ניתן לנתק את יצירת האמנות מן ההנאה, ניתן לנתקה – גם בכך עוקב אדורנו אחרי האסתטיקה של קנט – מן המחויבות אל האמת המושגית או הנכונות המוסרית.

48. היינו על קיומה המבודד.  
 49. "גורם הרצון" ביצירת האמנות (האמירה כי "העניינים צריכים להיות אחרת") מופיע בגוף היצירה, או בצורתה. במקום אמירה מפורשת, יצירת האמנות מתגבשת ומציגה את עצמה כמשל (Gleichnis) לאותו מצב רצוי, או תיקון למה ש"צריך להיות אחרת".

50. השווי: Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, 1946, p. 105.

51. ראו פרנץ קפקא, "המחברת הראשונה", מחברות האוקטבו, מגרמנית: שמעון זנרבנק, תל-אביב: עם עובד, 1998.

לא יכולה האמנות לקפוץ; היא לא יכולה להשתחרר מן האי-רציונליות שבה, מהיותה גורם בתוך החברה גם בעצם ניגודה אליה, ומהיותה אף על פי כן מוכרחה לסגור עיניים ואוזניים ביחס לחברה. אך אם היא עצמה מתבססת על כך,<sup>46</sup> אם היא בולמת באופן רצוני את המחשבה על היותה מותנית ומסיקה מכך את טעם קיומה – היא הופכת את הקללה הרובצת עליה להצדקה עצמית מזויפת. גם ביצירת האמנות המעודנת ביותר גלומה האמירה כי "העניינים צריכים להיות אחרת"; אם היא אינה דומה אלא לעצמה, כמו בבנייתה בהתבסס על מדעיות מעושה, היא חוזרת במפורש אל הקדם-אמנותי פחות הערך. אך גורם הרצון אינו מתווך אלא על ידי גוף היצירה (*die Gestalt des Werkes*), כאשר היצירה מתגבשת כמשל לדבר אחר, אשר צריך להיות.<sup>49</sup> כדבר עשוי מאלף ועד תו, מוצר, יצירות אמנות, גם ספרותיות, הן הוראות לפעולה שממנה הן נמנעות: התקנתם של חיים נכונים. תפקודן כמדיום כזה אינו חצי הדרך בין מעורבות ואוטונומיה, אינו תערובת בין אלמנטים צורניים מתקדמים ותוכן מנטלי שמכוון אל פוליטיקה פרוגרסיבית אמתית או מדומה; תוכן של יצירות כלל אינו התוכן המנטלי שנופחים בהן, אולי להפך. אולם הבלטתה של היצירה האוטונומית היא פוליטית-חברתית בטיבה. סילופה של הפוליטיקה האמתית העכשווית במקומותינו, התאבנותם של היחסים שהפשרתם לא נראית באופק בשום מקום, מאלצים את הרוח לכתת את רגליה למקומות שבהם היא אינה צריכה לבלות בחברה ירודה. נכון להיום, כל דבר של תרבות – גם יצירות שיושרתן מובטחת – מאיים להיחנק בלהג התרבותי, ובעת הזו מוטל על יצירות האמנות לאחוז בלי אומר, בחזקה, במה שידה של הפוליטיקה אינה משגת. סארטר עצמו ביטא זאת ביושר בקטע שמוסיף לו כבוד.<sup>50</sup> אין זה הזמן ליצירות אמנות פוליטיות, הפוליטיקה השתקעה ביצירות האוטונומיות, וזאת ביתר שאת במקומות שבהם לכאורה שוררת שממה פוליטית, כמו במשל של קפקא על רובי הילדים, שבו ממוזגים רעיון האי-אלימות ותודעת שיתוקה הממשמש ובא של הפוליטיקה.<sup>51</sup> פאול קליי – שמקומו בדיון על אמנות מעורבת ואוטונומית שמור לו, מכיוון שליצירתו, שהינה במובהק כתב (*écriture*), שורשים ספרותיים, ולא הייתה מתקיימת אלמלא שורשים אלה, כמו גם לולא כילתה אותם – פאול קליי צייר בזמן מלחמת העולם הראשונה או זמן קצר אחריה קריקטורות של הקיסר וילהלם שבהן מתואר הלה כיצור לא אנושי טורף ברזל. מקריקטורות אלה (מן הסתם אפשר היה להראות זאת אחת לאחת) צמח בשנת 1920 ה-*angelus novus*, מלאך המכונות, שכבר אינו קריקטורה או גילום חזותי גלוי אחר של מעורבות, אך הוא עולה על שניהם. עיניו החידתיות של מלאך המכונות מאלצות את הצופה לשאול את עצמו האם הוא מבשרה של אחרונת הפרוענויות או שמא של ישועה שמוסווית בתוכה. אך מלאך זה, כפי שאמר ולטר בנימין שהרישום *angelus novus* היה בבעלותו, הוא המלאך שלא נותן אלא לוקח.