

פתח לתודעה של תקופה שלמה

הרומן של דיוויד מרקסון לוכד את הרגע שבו התודעה הכללית במערב איבדה את האחיזה במוכר ובידוע. אבני היסוד של התרבות נעשו לתסביך פסיכולוגי, למועקה סוציולוגית שגיבורת הספר מנסה לפרק ולהבין | אלעד נבו

פילגשו של ויטגנשטיין

דיוויד מרקסון

מאנגלית: ארז וולק

הבה לאור, תשפ"ג | ג' 260 עמ'



אישה עומדת במוזיאון הלובר בפריז ומתחממת משריפה של חפצי אמנות ומסגרות של תמונות. מלבדה, אין איש בעולם. רק היא, יצירות האמנות, ספרים, זיכרונות והאש שמחממת אותה. בעולם שומם מאדם היא נוסעת מיבשת ליבשת ומפזרת מסרים כתובים – "מישהו חי בלובר" או "מישהו חי בגלריה הלאומית". המסרים האלה רומזים לנו על תודעתה של הגיבורה: בעולם נטול אנשים יש מקום אחד שבו חיים הדברים – במוזיאון. מי חי במוזיאון – הגיבורה או היצירות שמקיפות אותה? שתי התשובות נכונות, ובלתי ניתנות להפרדה. המונולוג הארוך והייחודי שנפרש ביצירה "פילגשו של ויטגנשטיין" חושף תודעה שאינה ניתנת להפרדה מיצירות התרבות המערבית שמציפות אותה. היא חושבת את עצמה וממקמת את עצמה בעולם באמצעות יצירות האמנות המכוננות. הטרגדיה היוונית, האמנות הבארוקית, מוזיקה קלאסית וספרי פילוסופיה – דרכם היא חווה את העולם, דרכם היא מפענחת אותו, דרכם היא בורחת ממנו ודרכם היא מחייה אותו.

גיבורת הספר, ששמה נרמז בו רק פעם אחת, קייט, מגוללת את קורותיה בעולם שחרב. היא השורדת היחידה באסון שאין סיבתו ידועה. אך היא גם לא מכחישה, ואף מכריזה, כי היא בכלל משוגעת ושהכול בראש שלה – "אם הייתי מבינה למה

אני עושה את זה, ללא ספק לא הייתי משוגעת. אם לא הייתי משוגעת, ללא ספק לא הייתי עושה את זה בכלל. אני לא ממש בטוחה שיש איזה פשר מיוחד לשני המשפטים האחרונים". היא חוצה את העולם בכלי רכב שהיא מוצאת, מתגוררת במוזיאונים ובדירות שהיא שורפת, מותירה מסרים ברחובות ונוכרת ביצירות הגדולות שהשפיעו עליה. צורת הסיפור המונולוגית מאפשרת לנו להחזיק את שני הקצוות: קייט מצליחה לשכנע אותנו שהיא פועלת בחלל ריק, וגם מניחה בפנינו את האפשרות שהיא הוזה את הכול. אנו מאמינים לשתי האפשרויות ומוזמנים לקרוא את המתרחש מבעד לשתייה: או שהעולם חרב והיא נותרה לבדה, או שהיא משוגעת. כל אחד מהמצבים האלה מלמד אותנו משהו על העולם הזה, ואנו יכולים להחליף את נקודת המבט בכל רגע נתון.

כמו במרבית יצירות הספרות הגדולות, לא ניתן להפריד כאן את הצורה מהתוכן. דרך מסירת הדברים מספרת לנו על העולם שהספר פועל בו לא פחות מתוכנם. הספר בנוי ממונולוג מתמשך שקייט כותבת. בלי קטיעות, ברצף אחד ארוך, היא כותבת את מחשבותיה, גם כשהיא עוצרת באמצע היא ממשיכה מאותו נקודה ומספרת לנו על הזמן שעבר מאז שכתבה בפעם האחרונה. המונולוג הזה כתוב בצורה מאוד מסוימת – לא בפסקאות, אלא באסופה של משפטים. קייט כותבת בכל שורה משפט, שכולל ביטוי של תחושה או מעשה שעשתה, שמשמשים כמין טענות פנימיות שהיא טוענת. כך משפט קצר רודף משפט קצר, שורה אחר שורה, צורה שמצליחה לבטא יפה את רצף המחשבות שדוהר בראשה של קייט. כך מועברת האסוציאטיביות שמניעה את רצף המחשבות של כל אחד, ובמיוחד של קייט ההוזה רצף אסוציאטיבי ייחודי.

שם הספר, "פילגשו של ויטגנשטיין", רומז על מקור ההשראה לצורת הכתיבה הזו. הפילוסוף האוסטרי-בריטי היהודי לודוויג ויטגנשטיין (1889–1951) שינה את פני המחשבה המערבית. ביצירה היחידה שפרסם בחייו, "מאמר לוגי-פילוסופי", המכונה גם "הטרקטטוס", שפורסם בשנת 1921, פרס תפיסה ייחודית על גבולות השפה והידיעה שלנו. הטרקטטוס מורכב משבעה משפטי יסוד, ומכל משפט מסתעפות טענות לוגיות המשתלשלות ממנו. כך נראה למשל החלק הראשון:

1. העולם הוא כל מה שקורה.
- 1.1 העולם הוא מכלול העובדות, לא מכלול הדברים.
- 1.1.1 העולם נקבע על ידי העובדות, ועל ידי כך, שאלו הן כל העובדות.
- 1.1.2 שכן מכלול העובדות קובע מה קורה, וגם כל מה שלא קורה.
- 1.1.3 העובדות במרחב לוגי הן העולם.
- 1.2 העולם מתחלק לעובדות.
- 1.2.1 כל אחת יכולה לקרות או שלא לקרות וכל השאר יישאר כמו שהיה.
2. מה שקורה, העובדה, היא קיום מצב דברים.¹

סעיפים 1 ו-2 הינם משפטי יסוד. הטענות המסתעפות ממשפט היסוד הראשון ממוספרות בהתאם, וכן הלאה. בהקדמה לספר טוען ויטגנשטיין כמה טענות מעניינות על המאמר שלו, שהשפיע עמוקות על החברה המערבית ועורר פולמוסים גדולים סביב פרשנותו. הוא טוען כי רק מי שחשב פעם את המחשבות המבוטאות בו יוכל להבין אותו. הוא מכריז כי ספרו דן בבעיות הפילוסופיה ומראה שהצגת הבעיות הללו יסודה באי הבנת הלוגיקה של שפתנו. הוא מבקש להתוות גבולות למחשבה – הוא מתחיל במה שניתן לומר על העולם ומסיים במה שלא ניתן לומר עליו. כך הוא משרטט את גבולות השפה והידיעה. בין לבין הוא פורס סדרה ארוכה של טענות לוגיות, כמעט מתמטיות, בדבר כל מה שניתן לומר על העולם.

זהו אם כן המצע שבו פועלת קייט, גיבורת "פילגשו של ויטגנשטיין". היא פורסת בפני הקורא שורה של טענות. לעומת ויטגנשטיין שביקש לטעון טענות אובייקטיביות, אבסולוטיות, שלא ניתן לסתור, אצל קייט מדובר בטענות סובייקטיביות לחלוטין, שככל שהן נמשכות הן מוסיפות תהיות ושאלות על אמיתותן. הן קייט הן ויטגנשטיין טוענים טענות על המציאות וקיומה, מפרקים אותה לגורמים ומנסים להרכיב אותה מחדש. לכאורה, במקום שבו ויטגנשטיין מבקש לעשות סדר, קייט מפזרת. אך נדמה כי הזיקה הסמויה בין השניים חזקה יותר.

בונה עולמות ומפרקם

לאחר מותו של ויטגנשטיין התפרסמו כתבים מאוחרים שלו שלא ראו אור בחייו, ומאז נהוג לחלק את הגותו לתקופה המוקדמת ולתקופה המאוחרת, כשהאחרונה סותרת את הראשונה. בתפיסה הראשונה, זו של מאמר לוגי-פילוסופי, ישנה שפה לוגית-מדעית שאיתה ניתן לתאר את העולם ולהבין את מה שקורה ופועל בו. השפה היא המפתח להבנת העולם. בתפיסה המאוחרת שלו ויטגנשטיין כופר בתפיסה זו, ומסתכל על השפה כפועלת באמצעות משחקי לשון המאפשרים פעולות פרשניות שונות. אנו לא באמת לא יכולים להבין את העולם באמצעות השפה אלא רק לשחק במשחקי השפה שהוא מציע. אלו שתי תפיסות הפוכות לגמרי. חוקרים רבים התייחסו לסתירה בין שתי התפיסות והצביעו על השינוי בחשיבה של ההוגה האוסטרי, אך בעיני כמה מהחוקרים כלל אין סתירה, אלא המשכיות. כשאני ניגשתי לקרוא את "מאמר לוגי-פילוסופי", בנקודה יחסית מוקדמת קיבלתי מהקריאה תחושה כי ויטגנשטיין משחק עימנו. הוא מבקש להוליך את הקורא במסע של טענות לוגיות, שככל שהן מתקדמות מתבהר כי אין הן מסוגלות באמת לתאר את העולם. מה שמתחיל ב"העולם הוא כל מה שקורה" ונגמר ב"מה שאי אפשר לדבר עליו, על אודותיו יש לשתוק" חושף בדיוק את הפער הזה בין החשיבה האנושית למציאות המוחלטת. כך, גם הטרקטטוס מתאר את אוזלת ידה של השפה, ומהווה משחק שפה אחד גדול.

בִּהְקֶשֶׁר הַזֶּה, "פִּילִגְשׁוּ שֶׁל וִיטְגִנְשְׁטֵיין" שֶׁל דֵּייוִיד מֶרְקֶסוֹן פּוֹעֵל בְּצוּרָה דוּמָה לּוֹ שֶׁל הַפִּילוֹסוֹף שְׁמוּזְכָר בְּכּוֹתֶרֶת הַסֵּפֶר. מֶרְקֶסוֹן יוֹצֵר עוֹלָם מִילוּלִי שְׁמֹרְכִיב וּמִפְרֵק אֶת עֲצָמוּ בּו זְמַנִּית. קִיִּיט מְצַהֵרָה הַצְּהָרֹת וּמַעֲמִידָה אוֹתָן בְּסַפֵּק, מְכַרְזֵה עַל תְּפִיסַת עוֹלָמָה וּמִבְטֵלֶת אוֹתָהּ בְּמִשְׁפֵּט שְׁלֵאֲחֵר מִכֵּן. וְכִמוּ וִיטְגִנְשְׁטֵיין, גַּם הַדְּמוּת שְׁמֶרְקֶסוֹן כְּתֵב עֶסוּקָה לִלֵּא הֶרֶף בְּפִעֵר בֵּין הַקִּיִּים לְנִתְפֵס, בֵּין הַדְּבַר עֲצָמוּ לִיִּצּוּג שְׁלוֹ. כֵּן לְמִשְׁלֵּה הִיא כּוֹתֵבֶת עַל אִישׁ הַרְנֶסֶס הָאִיטְלָקִי לְאוֹנְרֵדוֹ, אֲשֶׁר "כְּתֵב בְּמַחְבְּרוֹת שְׁלוֹ הַפּוֹךְ, מִיִּמִּין לְשִׁמְאֵל, כְּכֵה שְׁהִיָּה צוֹרֵךְ לְהִצִּיב אוֹתָן מוֹל מְרָאָה כְּדִי לְקַרְוֵא אוֹתָן. / בְּמוֹבֵן מִסּוּיִם, הַבְּבוּאָה שֶׁל הַמַּחְבְּרוֹת שֶׁל לְאוֹנְרֵדוֹ אִמִּיתִית יוֹתֵר מִהַמַּחְבְּרוֹת". מִיֵּד לְאַחֵר מִכֵּן הִיא כּוֹתֵבֶת עַל שְׁקוּפִיּוֹת שְׁצִילְמָה בְּהֵן אֶת הוֹרִיָּה, וּמִשְׁעֵרֶת שֶׁהֵן עוֹד קִיִּימוֹת. בְּמִשְׁפֵּט הָעוֹקֵב הִיא מְבִיטָה בְּמִבְט רֶפְלֶקְטִיבִי וְאִירוֹנִי עַל הַשּׁוֹרֹת שְׁכֵתֵבָה הַרְגֵעַ: "אֲנִי חוֹשֵׁדֶת שִׁישׁ אִירוֹנִיָּה מִסּוּיִמַת בְּעוֹבְדָה שְׁאֲנִי יוֹדַעַת כֹּל כֵּן הַרְבֵּה דְבָרִים עַל לְאוֹנְרֵדוֹ, וְיַחַד עִם זֶה לֹא יוֹדַעַת אִם הַשְּׁקוּפִיּוֹת שְׁצִילְמָתִי בְּהֵן אֶת אִימָא וְאִבָּא שְׁלִי, אוּ שְׁקוּפִיּוֹת כְּלִשְׁהֵן שֶׁל הֵבֵן הַקֶּטֶן שְׁלִי, עֲדִיין קִיִּימוֹת". כֵּן מִתְחוֹלֵל מַחּוֹל שֶׁל מַחְשְׁבָה עַל אוֹבִיִּיקֵט, מַחְשְׁבָה עַל הִיִּצּוּג שֶׁל הַמַּחְשְׁבָה, מַחְשְׁבָה עַל הַחַיִּים הָאִישִׁיִּים וּמַחְשְׁבָה עַל הַמַּחְשְׁבוֹת שְׁנַחֲשָׁבוּ. בְּמִקּוֹם אַחֵר הִיא חוֹשֵׁבֶת עַל הַיִּצִּירָה הַסַּחְרָהָרָה "לִיל כּוֹכְבִים" שֶׁל וְאֵן-גוֹךְ. כְּשֶׁהִיא מִהֲרָהֶרֶת בְּצִיּוֹר הִיא מְגַלֶּה שֶׁהִיא בְּעֵצֶם רוּאָה בְּדִמְיוֹנָה רֶפְרוּדוֹקְצִיָּה שֶׁל הַצִּיּוֹר. הַמַּחְשְׁבָה עַל הַיִּצִּירָה הַגְּדוּלָה מִתְגַּלֶּה כְּמַחְשְׁבָה עַל שְׁעֵתוֹק שֶׁל הַיִּצִּירָה: אִפִּילוֹ מִהַמַּחְשְׁבָה נַעֲקֶרֶת הַמְקוֹרִיּוֹת. בְּמִקּוֹמוֹת רַבִּים הִיא מִתְבּוֹנֶנֶת בְּשִׁקִּיעָה וּמִתִּיחַסֶּת אֵלֶיהָ כְּאֵל שְׁעֵתוֹק שֶׁל יִצִּירָה: "אֵינְ לְבִלְבֵּל אֶת פִּיִּירוֹ דִּי קוּזִימוֹ עִם הַשְּׁקִיעָה שֶׁל אֶתְמוֹל, דֶּרֶךְ אֲגַב, שֶׁהִיִּתָּה מִשְׁל פִּיִּירוֹ דִּלָּה פֶּרְנִצ'סְקָה". הַשְּׁקִיעָה מְקַבֵּלֶת מִשְׁמַעוֹת רַק כְּשֶׁהִיא נַעֲשִׂית לִיִּצּוּג שֶׁל יִצִּירָה.

כְּמֵה עֲמוּדִים אַחֵר כֵּן הִיא שׁוֹקַעַת בְּרִצְפָּה שֶׁל סִיפּוּרִים וְהַגִּיגִים עַל גְּדוּלֵי הַרְנֶסֶס – הַיַּחֲסִים בֵּין מִיכְלָאֲנִג'לוֹ לְאִפִּיפִיּוֹר, צִיּוּרִים שֶׁל אֲגַמְמִנוֹן הַמְקַרִּיב אֶת אִפִּיגְנִיָּה, אִמִּירוֹת עַל מַהוֹת הַפִּיסוֹל – וְאוּ פֶּתְאוּם מְכַרְזֵה "כְּשֶׁאֲנִי מְצִיִּנֶת שְׁמִשְׁהוֹ מִהַדְּבָרִים הָאֵלֶּה נַעֲשֵׂה אוּ נִאֲמֵר, אִפְרוּפוֹ, כּוּוֹנֵתִי לְיֵתֵר אִמֵּת לְכֵן שְׁנִטְעֵן שֶׁהוּא נַעֲשֵׂה אוּ נִאֲמֵר, כְּמוֹבֵן". הַמִּילִים יְכוּלוֹת רַק לְטַעוֹן שְׁכֵן נַעֲשֵׂה, הֵן רַק יְכוּלוֹת לְהִצִּיעַ שְׁמִשְׁהוֹ נִאֲמֵר, אֵךְ לְעוֹלָם לֹא לְבִטָּא אֶת אִמֵּת הַמְאֹרְעוֹת עֲצָמָם. הַדִּינְמִיקָה הַזֶּה מִתְקִיִּמַת בְּשִׁלֵּל דּוּגְמָאוֹת, וְקִיִּיט מִיִּצִּרֶת מְבַחֵר צְבִעוֹנִי שֶׁל אִפּוּרִיזְמִים וִיטְגִנְשְׁטֵיִינִים חֲדָשִׁים הַמְבּוֹסְסִים כּוֹלָם עַל יִצִּירוֹת אִמְנוֹת שׁוֹנוֹת שְׁנִקְלָטוּ בְּהַכְרַתָּה.

לְפִאֵר וּלְפִוֵּר

דֵּייוִיד מֶרְקֶסוֹן נּוֹלַד בְּנִיּוּ-יּוֹרֵק בְּשֵׁנַת 1927 לְהוֹרִים מְמוּצָא יְהוּדִי וּנְפִטֵר בְּעִיר בְּשֵׁנַת 2010. אֶת הַרוּמָן הָרֵאשׁוֹן שְׁלוֹ פֶּרְסַם בְּסוּף שְׁנוֹת הַחֲמִישִׁים, אֵךְ הוּא זָכָה לְהַעֲרִכָה רַק אַחֲרֵי הַפְּרֶסוּם שֶׁל "פִּילִגְשׁוּ שֶׁל וִיטְגִנְשְׁטֵיין" בְּשֵׁנַת 1988. אֵךְ גַּם הַדֶּרֶךְ לְשֵׁם לֹא הִיִּתָּה חֲלָקָה; מֶרְקֶסוֹן סִיפֵר כִּי נִדְחָה עַל יְדֵי 45 הוֹצָאוֹת עַד שֶׁסִּפְרוּ הַתְּקַבֵּל לְפְרֶסוּם,



השפה לא תגיע לדברים. לודוויג ויטגנשטיין באחרית ימיו.

תורגם לשפות רבות ונהפך לרב-מכר. כל מכתבי הדחייה, אגב, נשמרו ותועדו על ידי מרקסון. קשה לנתק את הספר מהתקופה שבה נכתב ופורסם ומהמרחב המחשבתי שבו צמח. אלה השנים שבהן התחולל "המפנה הלשוני" הגדול בארה"ב, בהובלתו של הפילוסוף ריצ'רד רורטי ובהשפעת ההוגים הפוסט-מודרניים הצרפתים. ההגות הצרפתית החדשה נכתבה לאחר מרד הסטודנטים בצרפת במאי 1968, שבעקבותיו הכריז רולן בארת על מות המחבר. רורטי פרסם כבר בשנה שלפני כן את קובץ המאמרים "המפנה הלשוני", מפנה שמתחיל

כמובן עם הגותו של אחד, לודוויג ויטגנשטיין. התרגום של "על הגרמטולוגיה" של ז'אק דרידה לאנגלית בשנת 1976, כמעט עשר שנים אחרי שנכתב, השפיע גם הוא על המרחב. העיסוק בשפה ככוח מניע מתרחב בספר זה, עד הטענה הרדיקלית של דרידה שהכתב קודם לדיבור. תפיסות אלו השפיעו עמוקות על החברה האמריקנית, וקשה שלא לראות את הזיקה של היצירה של מרקסון אליהן, הגם שבראיונות עמו הוא טוען כי הוא לא הושפע מהן.

על אף שההוגים הפוסט-מודרניים נשענו על המסורת הפילוסופית לדורותיה, התפיסה שלהם מבטאת חשיבה מחדש על המסורת המערבית. בין אם זו פתיחת היחסים בין מרכז לשוליים, בין אם זו ביקורת על המוטיבציות העומדות בבסיס התפיסות, ובין אם אלה ההתפתחויות הטכנולוגיות שהובילו להצפת מידע גלובלית וערעור היחסים בין אמת לשקר, נכון ולא נכון, רע וטוב – המרחב התרבותי עבר שינוי מקצה לקצה. אבני הדרך של התרבות – ציורים, מחזות, ספרי פילוסופיה ומוזיקה – נבחנות כולן מחדש, ומעמדן הקאנוני מתערער.

במובן הזה, מרקסון מצליח לכונן כאן מעשה אמנותי שמתפרש לכמה כיוונים. ברובד אחד, אפשר להעמיק באופייה של גיבורת הסיפור ובשיגעון שעוטף אותה. היא מגלה לנו שבנה נפטר בנסיבות טראגיות, והיחסים עם בעלה עלו על שרטון. גם דמותו של בנה נעשית לייצוג שהולך ומאבד את אחיזתו הממשית – היא מתבלבלת בשמו: "אני בכלל לא בטוחה שהייתי משוגעת כשנהגתי למקסיקו, לפני כן. / ואולי לפני כן. כדי לבקר את הקבר של ילד שמת לי, עוד לפני כל זה, ילד בשם אדם. / למה כתבתי שהשם שלו היה אדם? / סיימון, זה היה השם של הבן הקטן שלי". בלבול שמי מסוג זה היא עושה גם כלפי בן זוגה לשעבר, גם הוא אדם או סיימון. כל אלה מהווים חלק מהשיגעון שעוטף אותה.

אך באותה נשימה, ניתן לראות בקריסה התודעתית של הגיבורה משל להתפוררות התרבותית של החברה המערבית. ובהקשר הזה, לא סתם בוחר המחבר להדביק לדמויות הגבריות בסיפור את השם הארכיטיפי "אדם". הבולמוס התרבותי שמציף את הכרת הגיבורה מציב מראה שבורה לתקופה שבה הקאנון המערבי מפורק לגורמים. בהקשר הזה, מדובר ביצירה שמהדהדת היטב את המתחים הבעורים המתחוללים בימינו בין העמדות הפרוגרסיביות לשמרניות. קייט נעה בין האחיזה המוחלטת במורשת המפוארת של התרבות המערבית לבין ההתבוססות הבולמית במיצי קיבתה. היא מפארת את מוסדות התרבות העתיקים ומפוררת אותם בו זמנית. אומנם התבוננות ביצירה הזו מנקודת המבט של שתי העמדות העכשוויות היא אנכרוניסטית, אך יצירתו של מרקסון מנציחה רגע עמוק וגרעיני במציאות החברתית והתרבותית בארה"ב של שנות השמונים שמתפרץ בשנים האחרונות בתצורות החברתיות המדוברות.

הקרעים שנותרו מהרצף

בין שלל מסעותיה מפליגה קייט מ"הפינה הנידחת היא בטורקיה" כדי לבקר את האתר של טרויה העתיקה, מבקרת באנדרטה לאכילס ומשם מפליגה לכיוון יוגוסלביה ומגיעה לאנדרטאות לחיילים שמתו שם במלחמת העולם הראשונה. היא מתארת את המוות הרב-תקופתי שממלא את המקומות: "נראה לי מדהים שגברים צעירים מתו שם במלחמה לפני כל כך הרבה זמן, ואז מתו באותו מקום אחרי שלושת אלפים שנה", היא כותבת. היא נוסעת למדריד כדי לצפות בציור "הירידה מהצלב", בהולנד היא מסירה מהקיר ציור של רמברנדט כדי להתחמם, ובהמשך היא נוסעת להתגורר בביתו של המשורר ג'ון קיטס. היא קוראת בחורף אחד כמעט את כל המחזות היוונים העתיקים: "קראתי אותם בקול. ולכל אורך הקריאה, בכל פעם שגמרתי את הצד האחורי של דף תלשתי אותו מהספר וזרקתי לאש שלי. / את איסכילוס ואת סופוקלס ואת אוריפידס, העליתי בעשן".

באחת הפעמים שהיא מהרהרת במחזה "אגממון" של איסכילוס, המרובה בטרגדיות משפחתיות ושיאו ברציחתו של אגממון על ידי אשתו, תוהה קייט "רק אלוהים יודע למה שמישהו ירצה נושא עקוב מדם כזה, עם זאת". ערש התרבות במלחמות טרויה, במאבקי האלים והטרגדיות המשפחתיות. אם מתבוננים על התודעה המוצפת של קייט שמעלה ופולטת את המקומות, העלילות והתמונות המרכיבים את התרבות המערבית, קשה שלא להביט על מרחץ הדמים האמנותי כנקודה שבה נפער הקרע. כמו בביקורת הקולוניאליסטית ובטראומה המערבית ממלחמות העולם שהתחוללו בגבולותיה, גם קייט מוצאת את הדם הזורם ביצירות האמנות ההיסטוריות. "יש הרבה מאוד עצב באיליאדה בכל מקרה, אפרופו", היא כותבת באמצע הספר. "טוב, כל המוות ההוא. שקועים בזה עד פרקי הידיים, ובאובדן, כל כך הרבה מהם לעיתים

קרובות כל כך. / אבל גם, כיוון שהכול מזמן כל כך, ואבוד לתמיד". למעשה, ברוב היצירות שקייט מדברת עליהן היא לא באמת קראה או צפתה. עכשיו, כשהכול קורס, באין איש בעולם, היא משקיעה את זמנה בקריאת המחזות או בצפייה ביצירות האמנות הגדולות (והבערתן). היא מספרת סיפורים מוכרים על אמנים ויצירות כמו היו מיתוסים מכווננים, סיפורים שעוברים במשפחה מדור לדור ומעצבים את הזהות שלך גם אם לא נפגשת עמם מעולם.

אך בו בזמן היא גם מבקשת לכלות את העבר, לבער את התרבות שכוונה אותה. זה מתחיל בכך שהיא שורפת את החדר של בנה המת. היא ממשיכה בשריפת יצירות אמנות, ספרים שהיא קוראת בהם או כאלה שרק שמעה עליהם ולבסוף מכלה כל בית שהתגוררה בו. לרגע היא מקבילה את הבתים לפרדוקס ספינת תזאוס הידוע – "האם הבית שאני מפרקת ייעשה לבית השני בחוף הזה ששרפתי עד היסוד? / נכון שאת הבית ההוא אני שורפת קרש אחר קרש, ונכון שיעבור זמן לא מבוטל עד שאפרק אותו במידה שלמה דיה כדי שאוכל להחשיב אותו כשרוף עד היסוד, ולמרות זאת, העובדה שאני עושה בדיוק את זה היא כמדומה בלתי ניתנת להכחשה".

כשהתרבות המכווננת מתגלה כאלימה, כבלתי מוסרית, הקשר המחזיק את כל חלקי המציאות נקרע. במקום הרצף של המסורת התרבותית מתגלים קרעים חסרי הקשר של אובייקטים של אמנות. הם מבליחים כתת-מודע שרוחש מתחת להכרה האחדותית ותוקפים את הגיבורה בהזקים רגעיים, חסרי פשר ולכידות. ובהקשר הזה, מותו הטראומטי של הבן מתפקד כמות התרבות, כחוסר היכולת להעביר הלאה את כל מה שנרכש לאורך השנים. כל שנותר הוא להתבונן פנימה והחוצה, בעולם בודד, רווי מחשבות ונטול הקשרים: "והחיים באמת המשיכו. גם אם לפעמים נדמה שאת מעבירה חלק גדול מהם בהשקפה פנימה והחוצה בחלונות. / או בלי שאף אחד מקדיש תשומת לב לשום מילה שיוצאת מהפה שלך". בעמודים האחרונים של היצירה מתבהרים החיבורים בין מות הילד לקריסת התרבות. וכמו מוזיאון הכולל רגעים היסטוריים שאנשים מתים חקקו בזמן, כך גם מחשבותיה של קייט מבקשות להעמיד לזכר בנה מוזיאון, מצבת זיכרון, פיסה אמנותית שראוי לנצור.

כך מתחברים שני חלקי הפרשנות – הדיון בייצוג לעומת המציאות הממשית מתחבר לדמותו הנעדרת של הבן, שכל מה שנותר ממנו הם זיכרונות ותצלומים ממוסגרים. הדיבור הפנימי אל מי שאינו נוכח, נעדר מוחלט – וחוסר היכולת להעביר הלאה את מסורת הדורות.

העולם הוא גלריה שוממה

כך גם מתבררות סוגיות כמו מהי יצירה ללא קהל, כמו ניסוי מדעי בוואקום – איך פועלת אומנות בחלל ריק, כשהכול נעדר, כשאינן מי שיקרא ואין מי שיתבונן. קייט

לא פעם מותחת קנבס, מציירת עליו, תולה במוזיאון שהיא מבלה בו באותה עת ואז שורפת אותו. הצורך ליצור, הרצון להציג גם כשאין מי שרואה, מוביל לבסוף לכיליון היצירה. וכך גם בסוף הספר, בתום המונולוג הסוער, כשקייט מהרהרת שאולי כדאי שתכתוב משהו אחר לגמרי ממה שכתבה עד כה, רומן אולי, ובגוללה את פרטי הרומן היא מספרת על אותם המקרים שסיפרה עליהם עד כה. שוב הצורך הזה לקחת את חייה ולהפוך אותם ליצירת אמנות, ובכך בעצם להעניק להם משמעות. אם מתרחשת טרגדיה, כמו מות ילד, ולא נוצר שום הד, הרי זו מיתה סתמית בעיניה. לדידה, רק ברגע שהטרגדיה הופכת ליצירה היא מקבלת משמעות. אפשר להכיל את הטרגדיה כיוון שהייתה זרו לתוצר שמותיר חותם של אמת בעולם. היצירה היא המרחב הפוטנציאלי שבו הדברים האיומים מקבלים משמעות. כל אלה מתבטאים בשורות האחרונות של הספר:

פעם היה לי חלום על תהילה.
באופן כללי, אפילו אז, הייתי בודדה.
אל הטירה, אמר איזה שלט בוודאי.
מישהו חי בחוף הזה.

היצירה המערבית במאה העשרים נגעה באופן עמוק ותדיר במתח שבין משמעות לאי-משמעות. היא הולידה שילוב ייחודי של יצירות גדולות ושאפתניות המבקשות להציג את הריקנות שבחיים וחוסר התוחלת שבהם. מתנועת הדאדא שביקשה לחגוג את חוסר הפשר, עבור בסוריאליזם שביכר את תהומות התת-מודע ואת היצירה האוטומטית, האקראית, ועד האקזיסטנציאליזם ותיאטרון האבסורד שחשפו והאדירו את חוסר המשמעות שבחיים. בעבור שני עשורים, המגמה הפוסט-מודרנית הוסיפה לסל הפירוק את הפער בין המציאות לייצוג שלה והתמקדות באחרון, את משחקי השפה ומות המחבר. המתח בין המשמעות לאי-המשמעות התפרץ ונעשה לקרנבל גדול של מחיקת הפער בין גבוה לנמוך, בין ישן לחדש ובין אמיתי למוזיף.

ספרו של דייוויד מרקסון מצליח ללכוד את הרגע שבו התודעה הכללית של התרבות המערבית מאבדת את האחיזה במוכר ובידוע. השושלת המפוארת של מבנים תרבותיים ויצירות אמנות קורסת בתוך התודעה הפוסט-מודרנית שמבטלת את הסדר ההיררכי. יצירה שהייתה בעבר אבן יסוד תרבותית, נעשית כעת לתסביך פסיכולוגי, למועקה סוציולוגית שגיבורת הספר מנסה לפרק ולהבין. לכן קריאה בספר אינה רק חוויה פרטית של דמות כזו או אחרת, אלא פתח לתודעה של תקופה שלמה.

בהקשר הזה, ניתן לומר כי אנו חיים כיום בתקופה שבה הפוסט-מודרניזם איבד את מעמדו כתנועה תרבותית משמעותית, אך הנחות היסוד שלו נטמעו עמוק-עמוק בחיי החברה. אין צורך יותר לקיים שיח על פירוק מבנים חברתיים כאלה או אחרים – הם

מתרחשים מעצמם. הפער בין הייצוג למציאות מעולם לא היה גדול יותר. הרשתות החברתיות, זמינות הנתונים והצפת המידע שכל בן אנוש חווה בתקופה זו, יצרו תודעה שפועלת אחרת מזו שהתקיימה בשנות השמונים. איננו עוסקים כיום בהשפעות של המיתולוגיה היוונית או בהשפעה של אמן רנסנס כזה או אחר, אלא בתועפות של הודעות, ציורים, דפי מסרים וסרטונים. במקום מאות היצירות שקייט שקועה בהן בהיכל החשיבה שבנתה לעצמה, אנו חוסים בצל היכלות המבזקים והפוישים. במובן הזה עולמה של קייט מעיד על רגע של קריסה קטסטרופלית, אך במציאות הנוכחית מצליח גם לעורר געגוע לזמנים של נגיעה בגדולה תרבותית.

“פילגשו של ויטגנשטיין” כולל עוד עשרות רבות של פרטים קטנים הטמונים בטקסט, שמפתה להרחיב עליהם ועל הקשר שלהם להיסטוריה של התרבות המערבית ופירוקה. כל משפט הוא מלאכת מחשבת של שזירה בין תודעה למציאות לא קיימת, בין העולם האישי הקורס לתרבות השוקעת. אם על פי שייקספיר העולם הוא הבמה, אזי על פי מרקסון העולם הוא גלריית אמנות שוממה ובווערת, ללא קהל. בימים שבהם בינה מלאכותית מחליפה ציירים, אלפי ספרים מתפרסמים בכל שנה מבלי שאיש יקרא בהם, וסרטונים של עשר שניות קובעים את הטון, לרגע עולה התחושה שבכולנו יש משהו מקייט. כולנו מביטים בהיכל אמנות עולה בלהבות, מוחאים כפיים ואיש לא שומע.

1 לדוויג ויטגנשטיין, מאמר לוגי פילוסופי, מאנגלית: עדי צמח, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1994.