

החיים היפים על פי הנרי ג'יימס

ראסל רנו

כתביו של הנרי ג'יימס, מהמאורות הגדולים של הספרות האנגלית המודרנית, אינם נתפסים במבט ראשון כמקור טבעי לתובנות פוליטיות. הממד הפוליטי הגלוי של הקיום החברתי והכלכלי כמעט אינו מופיע ברומנים המוקדמים של ג'יימס, שראו אור בשלהי המאה התשע־עשרה, ומהרומנים המאוחרים יותר, שנכתבו בראשית המאה העשרים, הוא נעדר כמעט כליל. אמנם, בכמה מיצירותיו משתקפת בבירור רוח התקופה ואפשר למצוא בהן הדים לרעיונות הפוליטיים והחברתיים שעיצבו את זמנו: הדמויות המרכזיות ברומן הבוסטוניים (1886), למשל, מבטאות השקפות נחרצות על תפקיד האישה בחברה, והנסיכה קזמטימה (1886) מתאר הלך רוח של להט מהפכני. אבל הקורא הזהיר מתקשה לדעת מה בדיוק חושב ג'יימס (או מה הוא מבקש שקוראיו יחשבו) על "שאלת האישה", כפי שכונה הנושא באותם הימים; הוא אינו מציג שום השקפת עולם ספציפית ובוודאי שאינו מזדהה עם אידיאולוגיה כזו או אחרת. ככלל, כתיבתו הבדיונית מכוונת כמעט אך ורק פנימה, אל נבכי תודעתן של הדמויות. ג'יימס מתעניין בהשפעות הפסיכולוגיות של האידיאלים הרפורמיסטיים ושל ההשקפות המהפכניות – לא בתוצאותיהן החברתיות הכלליות. וכך, גם כשהוא מתאר את הממד האידיאולוגי של החוויה החברתית, דומה שהוא ממש מתעקש לשמור על עמדה א־פוליטית.

אולם הרושם הזה נכון רק באופן חלקי. אמת, בניגוד לסופרים אחרים בתקופתו, כמו הארייט ביצ'ר סטו – שספרה הנודע אוהל הדוד חום מילא תפקיד ביצירת אקלים ציבורי של התנגדות לעבדות – ג'יימס לא יצק לעלילות סיפוריו השקפות פוליטיות ולא הפגין מחויבות אידיאולוגית כלשהי; יתר על כן, במכתביו הוא ביטא לא פעם זלזול במה שהוא ראה כ"בלבולי מוח פוליטיים" והביע סלידה מן הקדחתנות הציבורית המזויפת המתלקחת בעת מערכות בחירות. עם זאת, אין לטעות: ג'יימס היטיב להתבונן במצב האנושי ולעמוד על המורכבות המיוחדת של טבע האדם – מורכבות הגולשת בהכרח גם אל זהותו הפוליטית. בעיקרו של דבר, אנו בוחרים את נציגינו לא רק משום שהם מייצגים את האינטרסים שלנו, אלא גם מפני שהם משקפים את חלומותינו. ובדיוק משום כך חיינו הפנימיים של האדם עשויים לשמש אף הם מפתח חיוני להבנת הכוחות החברתיים והפוליטיים הגדולים יותר המעצבים את קיומנו.

תובנה זו נוכחת במיוחד בשניים מן הרומנים המאוחרים של ג'יימס, השגוררים (1903) וקערת הזהב (1904). הכתיבה ביצירות אלו – דחוסה להפליא, לפעמים כמעט בלתי חדירה – נוגעת באחד ההיבטים האקטואליים ביותר של הדמיון הפוליטי בן זמננו: חלום החירות האקזיסטנציאלית, האמונה שהאדם מסוגל להתקיים ולפעול בעולם הזה בלי להיות נתון להשפעתם של כוחות חיצוניים לו. בשני הרומנים הללו שואפים הגיבורים לחצוב לעצמם חלל משלהם שבו יוכלו לחיות כרצונם, משוחררים מכבלי המוסכמות ומדרישות מוסריות מעיקות אחרות. אבל אל תוך העולמות הבדיוניים הללו, בעלי הגבולות הרופפים, המעוצבים בדיוקנות רבה, מחדיר ג'יימס תמיד רגע של התנגדות מוסרית ריאקציונרית, התגלות של סמכות מן הדור הישן, הגוברת על הפנטזיות הפרוגרסיביות בדבר קיום חסר גבולות. התוצאה בוודאי איננה פוליטית במובן המקובל של המילה: הנראטיב אינו חורג ממרחביו המתוחמים של כוח הדמיון הג'יימסיאני. אבל קריאה קפדנית תגלה כי משחק הגומלין בין בחירה למחויבות, החביב כל כך על ג'יימס, מסוגל בכל זאת להוביל את הקורא אל לב לבן של "מלחמות התרבות" המעצבות במידה רבה את החיים הפוליטיים המודרניים.

חלום החירות האקזיסטנציאלית ניסר ללא ספק בחלל העולם בימיו של ג'יימס. "החיקוי אינו אלא איבוד עצמו לדעת", כתב ב-1841 המשורר האמריקני ראלף וולדו אמרסון, אחד מאבות האינדיבידואליזם של המאה התשע-עשרה.¹ בהניחנו לנורמות החברתיות לשלוט בחיינו, כך קבל, אנו רומסים את כבודנו העצמי. אמרסון ניסח זאת ברגשנות האופיינית לו: "שום חוק אינו יכול להיות

קדוש לי יותר מחוק הטבע שלי. טוב או רע אינם אלא שמות, המצטרפים על-נקלה לדבר זה או לדבר פלוני; ואין משפט אלא זה שמכוון ומתאים לטיבי ולעצמותי; ואין עוול אלא מה שמתנגד לעצמותי זו".² עבור אמרסון, המושגים המוסריים של טוב ורע צריכים להיות כפופים למקצב החיים הפרטי שלנו: "אילו הייתי יליד השטן, הייתי מבכר לחיות על פי תורת השטן".³ תכלית קיומנו היא לשמור על נאמנות לעצמנו, גם במחיר של התנערות מן הנורמות המוסריות שירשנו מאבותינו.

בשנת 1859 פרסם הכלכלן ג'ון סטיוארט מיל את ספרו על החירות, הטוען גם הוא – מנקודת מוצא תיאורטית פחות אבל מעמיקה יותר – לעדיפותה של ההגדרה העצמית האינדיבידואלית על פני דרישותיה של הסמכות החברתית. לדברי מיל, לשם הבטחת חירות אישית אמיתית נדרש יותר מהגנה גרידא מפני כוח האכיפה של רשויות הממשל. בני האדם הם חיות חברתיות, טען, ולכן הם רגישים מאוד לציפיות החברתיות, המפעילות צורות כפייה בלתי רשמיות אבל ממשיות ורבות עוצמה. לפיכך, "אין די בהגנה מפני רודנותו של איש הרשות: דרושה גם הגנה מפני רודנותם של הדעה והרגש הרווחים".⁴ החברה הטובה ביותר, לדידו של מיל, היא זו הממעטת ככל האפשר לעסוק בשאלות של טוב ורע, ותחת זאת מעניקה לפרטים החיים בה את החירות הפסיכולוגית המרבית להחליט כיצד לחיות את חייהם. מיל עצמו לא הפליג אל מחזותיה הקיצוניים של השקפה זו, אולם בעלי עמדות פרוגרסיביות בתקופה מאוחרת יותר לא היססו להצהיר שכדי להעניק לכל אדם את ההזדמנות למימוש עצמי, יש להשתמש בכוחה של המדינה ולצמצם את השפעתה של התרבות המוטרת במחשבות אובססיביות על השטן ועל ילדיו. זוהי דוגמה מובהקת לפרדוקס של הליברליזם המודרני: העוצמה האדירה המופקדת בידי המדינה משרתת לכאורה תפיסה של חירות הולכת ומתפשטת.

אלא שלא קל להיפטר מן המטען המוסרי הנוקשה שקיבלנו בירושה. כפי שאוסקר ויילד הבין היטב, למימושה של חירות אקזיסטנציאלית נדרשים אמצעים תקיפים יותר מטענה מוסרית כבדת ראש בנוסח מיל או מהתבטאויות כמו-נבואיות בנוסח אמרסון. ויילד, שהכיר אישית את ג'יימס והיה גם יריבו הספרותי, היה שותף להתפעמותו העזה מן היופי. החיים הטובים ביותר, הכריז, הם יצירת אמנות, פרויקט יצירתי שנועד לחשוף את היופי הפוטנציאלי הרדום בתוך האדם. המוסכמות החברתיות וקולו הנוקב של הדין המוסרי, סבר ויילד, יכולים רק לחתור תחת חזון אסתטיציסטי זה של אפשרויות בלתי מוגבלות. הוא קרא אפוא למצות עד תום את כוחן המשחרר של עבירות שערורייתיות,

לנהוג באינדיבידואליזם אקסצנטרי וקל דעת לנוכח הסמכות הקהילתית ולהתייחס אליה בשוויון נפש משועשע. הוא בז לתפיסות המקובלות של טוב ורע והכריז במפגיע כי הרשעות אינה אלא מיתוס שהמציאו אנשים טובים כדי להסביר את כוח המשיכה המסתורי של אחרים.⁵ חייו של ויילד, אמן הפרפורמנס המוכשר ביותר בעידן המודרני, היו פרובוקטיביים וחתרניים לא פחות מעט ומלשונו המושחזים; למעשה, לקראת סוף ימיו הוא סבל מכך קשות – ויילד הועמד לשורה של משפטים מתוקשרים, הואשם בהפקרות ובמעשי סדום והושלך לכלא.

בעידן הפוסט־מודרני שבו אנו חיים הפך ויילד לקדוש מעונה, אדם ויוצר שנפל לכאורה על מזבח החירות האקזיסטנציאלית. הפילוסופיה הביקורתית והאמנות המודרנית הלכו במידה רבה בעקבותיו – אף ששנינותו המשעשעת הוחלפה, למרבה הצער, בז'רגון מסורבל. עם זאת, סדר היום לא השתנה במהותו: אנחנו מבקרים את המבקרים. שיפוטים ערכיים בנוסח המסורת, הנצמדים עדיין להגדרות ברורות של טוב ורע, מתויגים כיום באופן אוטומטי כביטויים של פונדמנטליזם, חוסר סובלנות וצרות אופקים; האמת מוכנסת שוב ושוב למרכאות כפולות. כדי להרחיב את החלל התרבותי המיועד ל"התנסויות חיים", מבקשת התרבות הפוסט־מודרנית לעקור מן השורש מגוון רחב של נורמות חברתיות ומוסריות שהורישו לנו אבותינו. ניצחנו של ויילד מספק לנו בעצם סיבה טובה לקרוא בקפידה את הנרי ג'יימס: יצירות המופת המאוחרות שלו, המפריכות את חלומות החירות הבלתי מוגבלת של דורנו, מלמדות אותנו שיופי ומוסר יכולים לדור בכפיפה אחת. למעשה, נדמה שהוא אומר לנו שאין דבר יפה יותר – ומשחרר יותר מבחינה רוחנית – מחיים המקבלים על עצמם את עולה של סמכות מוסרית.

למקרא הביוגרפיה של ג'יימס, אין פלא שיצירתו עוסקת הן בקסם והן באיום הצפונים בחלום המודרני על חירות אקזיסטנציאלית. אביו היה דוגמה מוקדמת לטיפוס אמריקני מאוד, שמעולם לא חש בבית בשום מקום ובה בעת חש בנוח בכל מקום. הנרי ג'יימס האב, שירש הון רב מעסקיה של משפחתו בעולם החדש, נהג לנסוע שוב ושוב לאירופה כדי לתור אחר הזדמנויות תרבותיות וחינוכיות לילדיו המוכשרים. הוא התיימר להיות מתקן חברתי ומחפש דרך רוחני, ועל כך אמר פעם בציניות המשורר הרומנטי הנרי דיוויד תורו, "הוא מלביש דוגמות פילנתרופיות לכאורה במחלצות מטפיזיות".⁶ הנרי

האב המציא את עצמו – או לפחות ניסה להמציא את עצמו – והנרי הבן זכה לצפות מקרוב בדרמה הסוערת של בריאה עצמית.

הנרי ג'יימס הבן לא היה כה חסר מנוחה כאביו, אבל גם הוא בחר לחיות רוב ימיו כאמריקני באירופה. החינוך הייחודי שקיבל והחוויה המעצבת של היותו אדם החי מחוץ למולדתו חידדו את רגישותו לאופייה הנזיל וחסר הוודאות של הזהות האנושית המודרנית. הוא הכיר במשקל המצטבר של המוסכמות החברתיות הנוקשות ושל המנהגים המקומיים, אף שהוא עצמו הביט בהם תמיד מן הצד. הוא הבין שיוכל לחיות את חייו בכל דרך שיבחר, וכך אמנם עשה: הוא השתקע באנגליה ואימץ אורח חיים של ג'נטלמן כפרי, ולבסוף, בעיצומו של גל הפטריוטיות ששטף את בריטניה בימי מלחמת העולם הראשונה, הפך לאזרח המדינה המארכת. עם זאת, לצד ההבטחה לחירות אקזיסטנציאלית, הוא חש ביתר שאת את תלישותם של החיים המודרניים. הרומנים המאוחרים שלו מתמודדים עם החלום להיות ולממש כל מה שהלב חפץ – התמודדות שבה מתייצב ג'יימס, גם אם במובלע, לצד האמת המוסרית. גישה זו באה לידי ביטוי מיוחד בהקדמתו לרומן השגרירים, שבו הוא שוקד על תיאור אמנותי להפליא של התפקיד שממלאת החובה המוסרית הפשוטה והיומיומית בחיים הניחנים ביופי אמיתי.

הרומן נסב על דמותו של לְמָרְט סטריֶדֶר, אלמן אמריקני בגיל העמידה, בן העיר הדמיונית ווֹלְט שבמסצ'וסטס. סטריֶדֶר נשלח לפריז מטעם גב' ניוסאם, אלמנתו האימתנית של תעשיין גדול, כדי להחזיר הביתה את בנה צ'ד המנהל שם, לדעתה, חיי הוללות בוהמיניות. הגיע הזמן, כך סברה, שבנה הסורר ישוב לוולט ויטול על עצמו את ניהול העסק המשפחתי. ומי מתאים יותר למשימת החזרתו ממר סטריֶדֶר, שבו רואה גב' ניוסאם חתן פוטנציאלי עבורה?

עם הגיעו לפריז מגלה סטריֶדֶר כי צ'ד נפל ברשתה של הדוכסית דה וְיוֹנָה, "אשת העולם הגדול". דה ויונה, אישה נשואה שלא באושר, נטלה על עצמה כמדומה להדריך את האמריקני הצעיר בנתיבי החיים המעודנים. אף שהאפשרות כי מתנהל רומן אסור בין השניים מרחפת באוויר, סטריֶדֶר נכבש באווירת הדיסקרטיות והטעם הטוב; בהעדיפו לראות את הצד החיובי שבדברים הוא מתעקש לכנות את יחסי צ'ד והדוכסית "קשרי חיבה מוסריים"⁷. לאט-לאט הוא מתוודע לחברה הגבוהה הפריזאית, ותשוקת החיים שהייתה חבויה בו עד אותו זמן ניצתת בעוז. וכך, כעבור חודשים אחדים, במקום להשיב את צ'ד אל המוטב ואל מולדתו, מתייצב סטריֶדֶר לצדו ומייעץ לו להישאר בפריז – כדי שגם הוא עצמו יוכל להמשיך ולגמוע את העיר ואת קסמיה. סטריֶדֶר משתכנע שפריז מזמנת לאדם הרבה יותר ממה שיש לאמריקה – או לפחות לוולט – להציע:

יותר היסטוריה, יותר תרבות, יותר מראות ציוריים. פריז גם מציעה פחות: פחות לחץ מוסרי ופחות חרדות עסקיות.

הביטוי המוחשי ביותר לכמיהתו של סטרידר למשהו גדול ויפה יותר מן החיים שהותיר מאחוריו בוולט מופיע בסצנת מסיבת הגן שבספר החמישי. כאן, כשהוא מסוחרר מהדר האירוע, הוא פוגש לראשונה בדוכסית דה ויונה. ג'יימס מסכם את המפגש במילים הבאות: "דומה היה כאילו איזה קומץ רפוי של פרחים עליזים כאלה זרקה לעומתו, ניוחית למדי".⁸ ברגע שהדוכסית מסתלקת משם, פונה סטרידר הנפעם אל אחד מידידיו הצעירים והמקסימים של צ'ד ומדבר באוזניו בלהט על מגבלות הגיל. "אל תשכח שאתה צעיר – בר-מזל בצעירותך", הוא אומר לו. "חיה כמה שתוכל. טעות היא שלא לעשות כך".⁹ סטרידר כבר פספס את הרכבת, אבל הוא עומד על כך שרעהו הצעיר צ'ד לא ינהג כמותו ולא יחמיץ את ההזדמנויות שתיקרינה בדרכו.

אופקיהם הצרים של חיי הפרובינציה, הצללים המאיימים של הזקנה ויתרונות הנעורים, ההבטחה הקוסמופוליטית – כל אלה הם נושאים מוכרים בספרות. אבל ג'יימס ממשיך ומעלה כאן אפשרות מודרנית מובהקת. "הפרשה – אני מתכוון לפרשת החיים – ברי לי שלגביי לא יכלה להיות שונה ממה שהייתה", מהרהר גיבורו, ודומה שהוא מקבל על עצמו את דין זהותו, המוגבלת על ידי אילוצים. "שהרי, לכל המוטב, אין היא אלא דפוס של בדיל, מחורץ ומגולף, עם זיזים קישוטיים, או חלק ופשוט עד אימה, שלתוכו הכרתו של אדם נוצקת כמקפה חסרת ישע – עד שאדם לובש את הצורה, כמו שאומר הטבח הגדול, והוא נתון בה בצמום פחות או יותר".¹⁰ הרמז ברור: תבניות החיים של הדוכסית ושל בני פריז האחרים הן מחורצות ומגולפות, ואילו זו של סטרידר חלקה ופשוטה עד אימה. זהו החותם שטבעה בו וולט הפוריטנית והבורגנית. "אדם חי כמו שהוא יכול",¹¹ אומר סטרידר, ודומה שהוא מכיר בעובדה שאין בכוחו לשנות את ה"יכול".

ואולם, לאחר שסטרידר נכנע לכאורה לכוחן של המגבלות התרבותיות, הוא עושה תפנית פתאומית. "עם זאת", הוא אומר לידידו של צ'ד, "יש לו לאדם אשליה של חירות; לכן אל תהיה, כמוני, חסר את זכרה של אותה אשליה".¹² במילים אחרות: אנחנו יכולים לבחור את דפוסי חיינו ולשנות אותם – או כך היינו רוצים לחשוב. בשלב זה כמו נמזגו בסטרידר הידיעה העצמית והולכת השולל העצמית. בנה המזדקן של וולט מודה ש"בזמן הנכון הייתי מטופש או נבון מכדי להחזיק בה [באשליית החירות]; אינני יודע בדיוק מה". בדבר אחד הוא בטוח: "אני דוגמה של תגובה נגד הטעות".¹³

אלא שגיימס אינו בז לחיבה האנושית כל כך לאשליות. הוא רוצה שניווכח כי סטרידר – כמו רובנו – מסוגל להאמין ברצינות גמורה באשליות החירות. גב' ניוסאם מצדה, אשר כבר חשה כי הוא אינו מסוגל להשלים את משימתו, שולחת עד מהרה תגבורת בדמות בתה שרה, ניו אינגלנדית שנצרפה בצלמה של האם. שרה חושדת מיד כי מערכת היחסים בין אחיה לדוכסית אינה כשרה, ואין היא מהססת לכנותה "נתעבת".¹⁴ סטרידר, לעומת זאת, סבור ששרה אינה מסוגלת לזהות את האידיאל האפלטוני של היופי המנחה את צ'ד והדוכסית, ומסרב להתלוות אליה כשהיא עוזבת בסלידה את פריז בדרכה ל"גראנד טור" הבורגני הארכיטיפי של אירופה. סירובו מסמן כנראה את ויתורו על האפשרות לשאת את גב' ניוסאם לאישה, ולפיכך גם את דחייתו את החיים הבורגניים. כסגפן דתי הוא מקריב את הנוחות החומרית למען אידיאלים נשגבים יותר. הוא הופך למשרתו של היופי, ובמקרה הזה – למשרתם של החיים היפים שעיצבו לעצמם צ'ד והדוכסית.

אבל האשליה אינה יכולה להימשך לנצח. אחרי שבועות אחדים של ימי קיץ ריקים ונרפים בפריז, יוצא סטרידר למסע בלתי מתוכנן בחיק הטבע. ברכבת הוא נזכר בתמונת נוף מאת הצייר הצרפתי אמיל לִמְבִּיֵנָה, שפעם, לפני שנים רבות, חלם לרכוש בגלריה בבוסטון. הוא מתמסר לספונטניות של הרגע ומחליט פתאום לרדת מן הרכבת בתחנה המוצאת חן בעיניו. בדיוק אז – כשנפרשים לפניו כפר ציורי מוקף צפצפות וערבות, כנסייה עתיקה ונהר שאת שמו אין הוא מכיר – הוא מוצא עצמו בתוך הציור ההוא. משרתו של היופי בא על שכרו; השפע שמציעים החיים נעשה פתאום נגיש באופן מלא ומייד. שוב אין הוא כבול בתחושת החובה, שלא הניחה לו לרגע כשהיה בפריז, וברצון העז להגן על טוהרם האסתטי של היחסים בין צ'ד לדוכסית. כל הדברים ש"חייבים", "אמורים" או "צריכים" להיעשות – מושתקים. חייו של סטרידר הפכו בעצמם ליצירת אמנות, פתוחים לכל אותן אפשרויות מענגות שעליהן לא העז לחלום. והנה, בדיוק ברגע ההתגלות הזה בוחר גיימס לסבך עוד את העלילה: סטרידר צופה בנהר ונדהם לראות את צ'ד ואת הדוכסית מתקרבים אליו בסירה – תמונה מובהקת של זוג אוהבים לאור החמה השוקעת. עד כה הקפיד סטרידר לראות בהם בכל הזדמנות אנשים "טובים" ו"מכובדים", המשרתים זה את זה בדרך שאינה מוגבלת למושגים המוסרניים הצרים של וולט. אולם כעת גולשת המציאות מעבר לסכרי היופי ששקד כל כך לבנות סביבם – וסביב עצמו. צ'ד והדוכסית מגיעים לחוף, והכל משתאים לנוכח המקריות של הפגישה הלא מתוכננת. הם מסתתרים מאחורי מסיכות עולצות של פטפוטים קלילים,

מרפקיהם שעונים על השולחן בעת הסעודה, וסטרידר מבחין בנימה של "בוהמיות ייודותית, תמימה" בדבריהם.¹⁵ ואולם, בהמשך, כשהוא לבדו, הוא מרגיש נסער: הוא נזכר בפגישה ומבין שכל אחד מהם ידע כי האמת נחשפה – ובכל זאת בחר להמשיך בהצגה. "הוא הוסיף לפרש לעצמו שהיה פשוט שקר בפרשה המקסימה – שקר שעכשיו יכול אדם, בקור רוח ובמתניות, להצביע עליו בלי היסוס".¹⁶

ג'יימס אינו נוקב במונח ניאוף, ולא רק בגלל אנינותו. נדמה שהוא אינו מעוניין בתוכן המוסרי של העבירה. הוא רוצה שקוראיו יבינו מה מעוללת עבירה כזו לאדם מבוגר, שהתמסר במודע לחלום והאמין שיוכל להתרחק מן החובות ומן השיפוטים המוסריים הקונבנציונליים כדי לטבול כאוות נפשו ביופי החיים. השאלה שהוא שואל רלוונטית היום לא פחות מכפי שהייתה אז: האם צריך אהוב היופי לקדם בברכה שיקולים מוסריים הפולשים לציור של למבינה, או להצטער על כך?

ל א פעם, כאשר אדם החולם להתגבר על כבלי המחויבויות המסורתיות נתקל ישירות במציאות של חטא, הוא שואף למתן או להגדיר מחדש את תוכנה של החוויה המוסרית. אחת הדרכים לעשות זאת היא להוציא לגמרי את החטא מן התחום של הראוי והבלתי ראוי, להציבו במסגרת פסיכולוגית או סוציולוגית ולדבר, למשל, על טבען המותנה חברתית של מוסכמות מיניות, או על הצרכים הפסיכולוגיים הבריאים והתקינים של אנשים בוגרים. בדרך זו אנו מקשים על החטא לחדור עמוק מדי למודעותנו ולתבוע מאתנו תגובה מוסרית חזקה מדי. דרך התמודדות אחרת, דרמטית יותר, היא לחשוף את החטא לעיני כל, להשעות את העניין המוסרי ולהתקומם נגד כל מי שיעז לשפוט. שהרי איש אינו רוצה להיראות כשמרן שוטה, עיוור לכל ראייה ביקורתית של הצורות המגוונות שיצרה התרבות האנושית ושל הצרכים המשותפים לכולנו.

לא קשה לדמיין את צ'ד והדוכסית אומרים: "כן, אנחנו יודעים היטב שהחברה מכנה זאת ניאוף. אבל המוסכמות החברתיות אינן אלא כללים מלאכותיים, ואנחנו בחרנו לחיות בצורה שונה". ברוח זו, בשלב מוקדם יותר של הסיפור, שם ג'יימס בפי אחת מידידותיו המלבבות של צ'ד וידי המעיד על רגש מודרני להפליא. בהתייחסה ליחסים שבין הדוכסית לצ'ד אומרת אותה ידידה: "להתחתן עם גבר, או גם עם אישה, לעולם אין זה הפלא, שהרי כל פלוני־אלמוני

יכול להשיג זאת. הפלא הוא בזה שהם עושים דברים כאלה בלי להתחתן".¹⁷ עם זאת, בהתרחשויות שבעמודיו האחרונים של הרומן אין זכר לאותה התאהבות מודרנית בחטא. התופעה הזו כבר הפכה לקלישאה בתקופה שבה פנה ג'יימס לעסוק בה; "מין מסורת ישנה ואיומה", הוא אומר בזלזול בהקדמתו לרומן.¹⁸ כשסטרירד שב לפריז אחרי התקרית בכפר, "איזה חוש שבתוכו ניעור לתור אחר איזו צורה של ענישה".¹⁹ בעודו מתחבט בשאלה הקשה – כיצד עליו להתמודד עם ממשותו של הרומן האסור בין השניים – מחזיר אותו ג'יימס אל המסורת הישנה של וולט, "זו שעליה נתגדל ואשר אפילו שנות חיים רבות כל כך לא ריפטו אותה כמעט; הרעיון שמצבו של החוטא, או לפחות אושרו של זה, יש בו איזה קושי מיוחד".²⁰ עתה, מששב לעצמו, אין הוא מסוגל עוד לחשוב במונחים אסתטיים בלבד. עליו להציג לעצמו שאלה מוסרית: כיוון שטיב יחסיהם של צ'ד והדוכסית התבהר לו, מהי בדיוק חובתו כלפיהם?

בעמודים האחרונים של הרומן מתגלה תחושת החובה המחודשת של סטרירד. הוא מבקר בדירתה של הדוכסית ועומד סוף סוף על מצבה האמיתית. למרות ניסיונותיה להציג חזות של פתיחות וחירות קלילה, מתברר שהיא פיתחה תלות עמוקה וכואבת בצ'ד. "עכשיו שנתחוויר לו הדבר הזה בחריפות שלא הייתה כדוגמתה", כותב ג'יימס, "כמו חלפה בו צינה, מבעית היה זה כמעט שברייה עדינה כזאת יכולה להיות ברייה המנוצלת כל כך על ידי כוחות מסתוריים".²¹ הרומן האסור בין צ'ד לדוכסית איננו אפוא פרי העינוגים של דחפים חופשיים, טבעיים ויפים המניעים גבר ואישה לקראת מימוש אסתטי הדדי. אדרבה, אין בו הרבה יותר מסתם סיפוק של צרכים אנושיים בסיסיים ודוחקים. צ'ד רצה מה שגברים צעירים רוצים תמיד, והאישה המבוגרת ממנו, המנוכרת לבעלה והחרדה מפני הקמטים המעמיקים בפניה, ביקשה להתחמם בזיו עלומיו של מאהבה.

עתה, משנגלתה האמת, מצטיירת הדוכסית כהתגלמות האנושיות החוטאת, הפגיעה, ואילו סטרירד מוצג כמי שנמשח בכוחה של מחויבות מוסרית. חדור כוחות מחודשים, הוא מנסה לכוון את שלשלאות החובה סביב צ'ד. הוא מדבר על לבו של האיש הצעיר, עומד על כך שינהג בדוכסית "כערכה", ופוסל ללא עוררין את האפשרות שיחזור לאמריקה. "אתה חב לה הכל", בוקע מפיו קול הפוריטן המחודש, "הרבה, הרבה יותר ממה שתוכל היא להיות חייבת לך אי פעם. במילים אחרות, יש עליך חובות כלפיה, חובות מפורשים ביותר; ואינני רואה איך אפשר לגרוס שחובות אחרים – כדרך שמציגים לפניך את

האחרים – קודמים להם”²² ואולם, כפי שקורה תמיד לתשוקות אנושיות, מאווייו של צ’ד מוצאים להם אפיק חדש. האימפריה התעשייתית הממתינה לו בוולט וקסמיו של הכסף גוברים על כוח המשיכה של הדוכסית ושל ההווי הפריזאי. התשוקה, מלוטשת ובוהקת ככל שתהיה, היא לעולם מדריכה קלת דעת ובלתי אמינה לחיים הטובים.

הרומן מסתיים בסצנה אחרונה של פיתוי, המדגישה את חשיבות הזהות המוסרית המחודשת של סטרידר. בעודו מתכונן לעזוב את פריז, מגלה אשת סודו מריה גוזטרי, “באנחה קומית לגמרי, טרגית לגמרי”²³ שסטרידר מושך כל כך את לבה דווקא בשל הרגישות העמוקה שמסגירה תחושת החובה העזה שלו. וכך, בעוד צ’ד מפליג לאמריקה כדי לבנות שם אימפריה עסקית והדוכסית ניצבת על פיו של חורבן רגשי, נותר סטרידר הדמות היחידה השומרת על יופייה. הסיבה היא פשוטה מאוד, וסותרת לחלוטין את השקפתו של אוסקר ויילד על החיים כיצירת אמנות: סטרידר ניעור מן החלום על חירות חסרת גבולות. הוא עומד אל-נכון על כוחה של העובדה המוסרית. הוא יוצא מציורו של למבינה ושב אל קווי המתאר החדים והיציבים של אישיות שנטבעה בחותמה של החובה המובהקת.

קורת הזהב, הרומן האחרון שהספיק ג’יימס להשלים בחייו, הוא הביטוי המרשים והמעודן ביותר שהעניק הסופר לחזון של סמכות מוסרית כמקור להתחדשות אישית. סגנון הרוקוקו, הדמויות המעודנות ככלי חרסונה ומקומות ההתרחשות המפוארים – כל אלה פורשים לנגד עינינו את חלום החיים החופשיים באמת. אבל גם כאן – והפעם ביתר אריכות ובעוצמה רבה עוד יותר – מתאר ג’יימס דמות הנקרעת בחטף מתוך האשליה לנוכח עובדה מוסרית נוקבת ומגבילה הפולשת אל תוך דמיונותיה. וגם כאן, דווקא עובדה זו מעצימה את יופיים של חייה במקום לצמצמו.

אדם וְרָוֹר הוא תעשיין אמריקני מצליח מאוד, אלמן שהיגר לאנגליה עם בתו מגי כדי להתענג על חיים של התעמקות באפשרויות האסתטיות. ה”רכש” החשוב ביותר שלהם הוא אמריגו, נסיך איטלקי שירד מנכסיו. בתחילת הרומן אומרת מגי לאמריגו: “אתה חפץ נדיר, חפץ של יופי, חפץ יקר”, ומרמזת בצחוק שהפך לחלק מן האוסף המשפחתי: “אתה מה שמכנים *morceau de musée* (חתיכת מוצג)”.²⁴ אבל האווירה העשירה השוררת בבית ורוור ניזונה לא רק מנוכחותם של חפצים נאים ושל נימוסים מעודנים. ג’יימס מזהה בגיבוריו גם

עידון מוסרי. הם מאמינים כי אסור לפגוע בזולת, ובנסיבות קשות הם מתנחמים במילים: "תמיד יכול האדם לנהוג בחביבות ליתר ביטחון".²⁵ שאיפה זו לאושרם של הכל היא שמניעה את העלילה. מגי יודעת היטב שאביה זקוק מאוד לחברתה, ואחרי נישואיה לאמריגו, ה"נסיד", היא מוצאת את עצמה נקרעת בין תחושות החובה שלה כרעיה וכבת. אין בכוחם של העושר ושל הטעם המשובח, ואפילו לא בכוחה של הכנות המוסרית העמוקה, כדי לפתור את הבעיה.

דרך עיניו של אמריגו מרמז לנו ג'יימס שמגי אינה מסוגלת להתעמת עם הקושי הזה. בעלה נוכח שלמגי ולאביה יש "מזג רומנטי" וילדותי כמעט. שניהם סבורים כי החיים מלאים "הנאות תמימות", או, כפי שג'יימס מכנה זאת, "הנאות פטורות מעונש".²⁶ הם מאמינים שאפשר להשיג כל דבר, לשפר כל מצב, לגבור על כל מכשול. למגי ולאביה חסרה אותה הבנה של מגבלות שבה ניחן הנסיד, איש העולם הישן; חסרה להם ההכרה – הנרכשת בדרך הקשה – שהחיים מחייבים ניווט מפרך, ושלפעמים, בעת סערות קשות, עלינו לקצץ את מפרשינו ואף להשליך אל הים מטען יקר כדי לשרוד. במילים פשוטות, אי-אפשר לקבל כל מה שרוצים.

אבל מגי סמוכה ובטוחה שכל מדורי ספינתה מעוצבים ללא דופי ושהם בטוחים ואטומים למים. כאשר מגיעה אפוא לביקור ידידה ותיקה בשם שרלוט סטאנט, מזהה בה מגי פוטנציאל לרכש חדש שיעשיר את חייהם. אם תינשא שרלוט לאביה, היא סבורה, השלישייה המסורבלת שלהם תהפוך לרביעייה מאוזנת היטב. ואכן, ורוור ושרלוט נישאים, ומגי מאמינה כי ההסדר שהושג יבטיח את אושרם של כולם. ואולם, כצפוי, מתברר ששתיים ועוד שתיים אינן באמת ארבע. מגי עדיין שואפת להיות הרעיה המושלמת וגם הבת המושלמת. היא ממשיכה לכוון את חיי הרגש שלה אל אביה, ואולי אף ביתר שאת, מפני שעתה היא יכולה לפצות את בעלה באמצעות חברתה. מה שמגי ואביה אינם יודעים הוא שבעבר הרחוק התקיים קשר רומנטי בין שרלוט לאמריגו. בסופו של דבר הם לא נישאו, מפני שלרוע המזל היו שניהם חסרי פרוטה ואיש מהם לא היה מוכן לחיות בעוני מרוד למען האהבה. והנה, עכשיו אין הם צריכים להקריב דבר. הם חופשיים לחדש את אהבתם, הניזונה מהונו העצום של ורוור ומונעת קדימה מכוח הצורך של מגי להסב נחת לכולם.

במחצית הרומן, אחרי שמעשה הבגידה כבר נעשה אך טרם נחשף, מציע ג'יימס את אחת המטפורות המורכבות שלו. דומה כי בלב הגן הנפלא של חייה של מגי, הוא כותב, ניצבת לה "פגודה יפהפייה ונהדרת אך מזוהה, מבנה ספון פורצלן בוהק וקשה, צבוע ומעוצב, מעוטר... בפעמוני כסף המשמיעים צלילים

מרנינים כשמשב רוח מקרי מניע אותם". אכן גן נפלא, אבל מגי שמה לב לדבר-מה מטריד: "אף שענייה המורמות הבחינו הרחק למעלה במקומות האמורים לשמש פתחים ואשנבי תצפית, דומה שלא הייתה שם דלת שנפתחה ממפלס הגן הנוח שלה". החיים היפים שבנתה לעצמה אינם נגישים, ואף מתחילים לעטות על עצמם חזות מאיימת של "מסגד מוסלמי, שבו לא יוכל שום כופר שפל ליטול חירות לעצמו". החיים האלה מציגים לה תביעות קשות ולפרקים אף קטלניות: "מעליהם ריחף המראה של אדם החולץ את נעליו כדי להיכנס ואולי אף של אדם המשלם בחייו אם יתגלה שנכנס ללא רשות"²⁷. עם הדימוי עוכר השלווה הזה מסיט ג'יימס את המוקד במחציתו השנייה של הרומן לשאלה המנסרת בחלל גם בסצנות האחרונות של השנורידים: כיצד מגיב אדם המחזיק באשליה של חירות אקזיסטנציאלית לנוכחותה של אמת מוסרית מגבילה? ג'יימס מעלה את האפשרות שמגי תתחמק ותבחר להוליך שולל את עצמה; הוא מתאר אותה כמי ש"מפזמת לעצמה בקול רם כאות לכך שדבר לא קרה"²⁸. אבל כמחבר הרומן הוא שולט במהלך הסיפור. מגי חייבת להתייצב פנים אל פנים מול מציאות בגידתו של בעלה. כדי להבטיח שהדבר יקרה מזמן ג'יימס סצנה המזכירה את פגישתו המקרית של סטריד עם צ'ד והדוכסית.

ערב נישואיו עם מגי, כך מתברר, נפגשו אמריגו ושרלוט בחשאי. שרלוט חיפשה אז מתנה למגי בחנויות של דברי עתיקות, והנסיך התלווה לה. שרלוט בחרה קערת זהב, אבל עינו החדה של אמריגו מצאה בה פגם ולכן היא לא קנתה אותה בסופו של דבר. שנים אחדות אחר כך, בחיפוש אחר מתנה לאביה, נכנסת מגי לאותה החנות ובוחרת באותה הקערה. המוכר מודע לפגם אך מוכר לה בכל זאת את הקערה. ברם, כעבור זמן הוא נתקף ייסורי מצפון, מגיע אל ביתה ומודה שרכשה חפץ פגום. בחדר הכניסה הוא מזהה את תצלומיהם של שרלוט ואמריגו ומשתאה על כך שגם מגי מכירה אותם. הידיעה החדשה הזו – ששרלוט והנסיך הכירו זה את זה קודם לכן – ממוטטת את חומות האשליה שמנעה ממגי להכיר באופיו הבוגדני של הקשר שהתפתח, בעידודה שלה, בין בעלה לחברתה. בדומה לסטריד, הנתקל בדוכסית ובצ'ד המשייטים בנהר, חייבת עתה מגי להתמודד עם המציאות העירומה.

בקשר הזהב אין שום רמז לאופציה הבוהמיינית; אין כאן טיפוסים פריזאיים המעלים את האפשרות שמין ללא נישואין הוא דבר ראוי לכל שבח. אדרבה, על הרומן כולו שורה רוחה של הבורגנות האמידה. מגי, מדגיש ג'יימס, ממשיכה להיות מקובעת כליל ב"עובדה, במלוא תועבתה"²⁹. כאן לא נמצא שיפוט מוסרי שרוכך דיו כדי לאפשר מקום לטעות האנושית; כאן לא תוצע תגובה מרפאת

המגלה הבנה במקום למתוח ביקורת. למרות שאיפתה של מגי להסב אושר לכולם, היא חשה שמעשה הניאוף הוא בגידה עמוקה ויסודית בקשר הנישואין, ודעתה זו "לא משה ממקומה"³⁰. כמובן, אפשר שהיא רק מפגינה נאמנות עיקשת לסטיגמה חברתית קשה. אלא שג'יימס מוטרד פחות, כנראה, מחוכן ההגבלה המוסרית הפולשנית שחווה מגי. מה שחשוב כאן, כמו ברומן השגורדים, הוא כוחה של העובדה המוסרית, תהא אשר תהא הדרך שבה נבחר לנתחה.

אולם מגי איננה סטריד, וההבדל ביניהם הוא שהופך את קערת הזהב לתרגיל אינטנסיבי ומודרני יותר של הדמיון. באחריתו של השגורדים מתאר ג'יימס את הופעתו של כוח הרצון המחושל בתחושת החובה, והמגבלה הזו, המוגדרת בבירור, היא שמעניקה היבט מצודד לחייו של סטריד; הוא משרת אחרים ולא את עצמו. אבל סטריד עוצב מלכתחילה בתבנית הפשוטה של ניו אינגלנד, ויש אפוא ביכולתו לחזור ולהישען על "המסורת הישנה" שעל ברכיה גדל. ההתניה החברתית היא שהפכה אותו לאדם המסוגל לכך. מגי, לעומת זאת, היא אישה צעירה שחיה תמיד בעולם של אפשרויות בלתי מוגבלות לכאורה. לכן יש דבר-מה מעורר פליאה בנחישות שהיא מגייסת כדי להתנגד לכוחה ההרסני של הבגידה: היא מתעמתת עם בעלה ופותחת במערכה חשאית שתכליתה להפריד בינו ובין שרלוט, ולשם כך אף משכנעת את אביה לשוב לאמריקה עם רעייתו. בסצנה החשובה ביותר בתהליך התפתחותה של מגי כאדם מוסרי היא מתעמתת ישירות עם שרלוט, הנתונה בסערת רגשות מפני שאינה יודעת בוודאות מה יודעת חברתה על יחסיה עם הנסיך. כאשר מנסה שרלוט לרדת לחקר העניין, מגיבה מגי באיפוק. זהו הביטוי המרשים ביותר למשמעת העצמית שגזרה על עצמה. שרלוט לוחצת עליה אבל מגי מעמידה פנים ואומרת לה: "בשום שלב לא הרגשתי שגרמת לי עוול"³¹. האם הכחשה זו היא שקר ותו לא? הערפל המכוון שמפזר ג'יימס סביב העימות מותיר את השאלה תלויה ועומדת ללא מענה חד-משמעי. ייתכן שמגי מוליכה שולל את חברתה, וייתכן שהיא מבינה כעת כי אשליית החירות שטוותה היא עצמה הייתה החטא הכבד יותר. מכל מקום, תהא אשר תהא הדרך שבה נבחר לקרוא את הסצנה הזו, ברי שמגי מקריבה את התמכרותה הקודמת, הקלילה, לרעיון החיים היפים והמושלמים – האידיליה של אנשים טובים המוקפים בדברים מקסימים וחיים יחדיו בהרמוניה כנה, גלויה וחופשית – לטובת נאמנות עזה ועמוקה יותר לעתיד נישואיה.

בתארו את נחישותה ההולכת וגוברת של מגי, אין בכוונתו של ג'יימס לעורר בקוראיו תגובות חברתיות קונבנציונליות, בנוסח "טוב, לפחות את נישואיה היא הצילה". מגי אינה ניצולה של שבר, אלא אישה שנבראה מחדש ויצאה להרפתקה

נעלה יותר. דווקא המציאות העגומה והמסוכנת של החטא שחוטא בעלה מפייחה בה חיים: "היא נהנתה, כמו שאומרים, כפי שלא נהנתה מימיה"³². היא לא הרגישה שונה מאוד משחקנית תיאטרון צעירה הנשכרת למלא תפקיד שולי במחזה ומשננת את כניסותיה במאמץ חרד, ולפתע מוצאת את עצמה מקודמת לתפקיד הראשי"³³. מגי חיה "בדריכות מתוחה"³⁴, מתוך "צלילות הרואית"³⁵, והיא מתוארת שוב ושוב כאדם מרהיב ויוצא דופן. בדומה ללמברט סטרידר, השב אל התבנית הישנה מבית היוצר של וולט, חייה של מגי נעשים צרים יותר אבל גם עמוקים יותר; האפשרויות הצפונות בהם עתה הן מוגבלות אבל רציניות לאין ערוך. אפילו אמריגו, שקודם לכן ראה בה אישה תמימה וילדותית, מתרשם מן התחבולות שרוקחת מגי כדי להציל את נישואיהם. בסוף הרומן, כשאדם ורוור ושרלוט עומדים להפליג לאמריקה, דמותה של מגי מתעצמת כל כך עד שאמריגו אינו יכול לראות אלא אותה ומחבקה.³⁶ השינוי שעברה מגי והתגבהות קומתה עומדים בסתירה גמורה לקריאתו של אוסקר ויילד להשתחרר מן השלשלאות המעיקות של חובות שחלף זמנו. ביטויי ההתפעלות שזורע ג'יימס לכל אורך המחצית השנייה של קשרת הזהב מעבירים מסר חד וברור: דווקא ההיכבלות לעובדה מוסרית מגבילה היא שהופכת את מגי לאישה יפה מאוד.

כמה מידידי ניסו לקרוא את הרומנים המאוחרים של הנרי ג'יימס. המשפטים הארוכים והמליציים מתפתלים כמו רכבת הנעה לאטה במנהרות ששוכות, אבל למרות ענני קיטור של רגשות מרומזים חש הקורא לא פעם שהסיפורים אינם נעים ממש קדימה. את מקומה של ההתקדמות העלילתית תופסים, כך נדמה, דיאלוגים עקיפים והרהורים מפורטים על חייהם הפנימיים של הגיבורים. כמה קוראים אמיצים ונחושים מצליחים להגיע עד הסוף, אבל רבים מתייאשים ומפסיקים. כתיבתו המעורפלת של ג'יימס נראית מכוונת, כאילו ביקש להפר במודע את ציפיותיו של הקורא מן השורה. ג'יימס הלוא היה מסוגל לכתוב בסגנון ישיר והחלטי יותר. גם אם ספריו הראשונים אינם בדיוק דוגמה ומופת לפעולה מואצת, הם בהחלט נגישים יותר מיצירותיו המאוחרות. המסקנה המתבקשת היא שברומנים האחרונים שלו התכוון ג'יימס ליצור תחושה של מודעות חששנית, אובדת עצות. באמצעים רטוריים שונים – דיאלוג חסכוני עד מאוד, משפטים סבוכים, מטפורות מורכבות המתמזגות בפרוזה תיאורית וריאליסטית, קולו של מספר כלי-יכול הפולש לסיפור בהבחנות מהוססות – משלב ג'יימס במכוון עלילה דחוסה וחוסר כיוון. הסגנון הזה

מושך את הקוראים אל חייהן הפנימיים של דמויות מוחשיות מאוד ובה בעת חמקמקות לחלוטין. למברט סטרידר ומגי ורוור, כמו גיבורים ספרותיים אחרים, חולמים על חיים חופשיים מחובות ומעכבות, חיים אסתטיים המרחפים על גבול הקוהרנטיות: דומה שכל דבר הוא מן האפשר, כל כיוון עשוי להתממש. מבחינה זו, פרוזת הדמדומים של הנרי ג'יימס מגיעה לדרגה של ריאליזם פסיכולוגי נוקב. לא קל לתאר במדויק דמויות המבקשות להרחיב את אופקיהן ולהשיל מעל גבן את נטל הציפיות המסורתיות. גיבובי המילים המרגיזים כל כך את הקוראים אינם אלא גרסאות מורחבות, עתירות הבנה פסיכולוגית, של אמצעי ההתחמקות הבוטים השגורים כל כך בימינו ומתקראים "העדפת סגנון חיים" או "שיפוטים ערכיים".

לנוכח ההתערורות המוסרית שחוות הדמויות המרכזיות בהשגרים ובקנרת הזהב, נראה כי הבלבול שמשרה סגנונו המאוחר של הנרי ג'יימס על הקוראים הופך לניצחון מובהק עוד יותר של הריאליזם. סטרידר ומגי חווים זעזועים קשים – ומי מאתנו לא היה מתערער מן היסוד לנוכח מהלומה מוחצת של עובדות הנוגעות לשורשי הווייתו האנושית? בני ישראל השתוחחו מפחד למרגלות הר סיני: "ואל ידבר עמנו אלהים פן נמות".³⁷ גם הדרשה על ההר מרעישה את שומעיה: "אם תכשילך עין ימינך", מורה ישו, "נקר אותה".³⁸ אבל מה שקורה לסטרידר ולמגי בסופו של דבר אינו מסתכם בהשלמה זעופה עם העובדות המוסריות המגדירות את חייהם. אדרבה, האמת המוסרית הופכת אותם לאנשים נמרצים יותר וחד־אופי. הדרך שבה בוחרים סטרידר ומגי להגיב לאמת משנה אותם – הם נעשים איתנים יותר, שלווים יותר, יפים יותר.

קשה להנחיל חזון כזה לקוראים בני זמננו. עוד בשעתו נוכח ג'יימס שהדמיון המוסרי של תרבות האליטה נוהה אחר תפיסתו של ויילד. אולי ידע שגם הוא עצמו עשוי להתפתות לכך. ואמנם, יש בינינו מי שמוקיע את הרלטיביזם המוסרי ויוצא בחרון קדוש להגנתן של נורמות מסורתיות, אבל מי מאתנו מאמין באמת שדווקא הסמכות המוסרית היא המקור העמוק לאצילות, לחיוניות וליופיים של החיים? הלוא כולנו בני הדור המודרני. אנו רוצים אולי להאמין כי האמת המוסרית תוכל לעשותנו הומאניים יותר, וכי מגבלות ואילווצים – הצהרות האמונה שלנו, נדרי הנישואין, חובותינו למשפחה, לקהילה ולמולדת – יהפכו את חיינו להרפתקה במקום לתרגיל משמים בציות לאלים מתים. אבל כל חזון המציג חיים המשתנים מיסודם לנוכח אמת מוסרית נראה כיום בלתי מציאותי. השאיפה להנאות פטורות מעונש חותרת תחת התודעה המסורתית. מי מאתנו לא יתפתה להאמין, לאחר שקרא את מרקס, את ניטשה ואת פרויד, שכוחה

המגביל של הסמכות המוסרית אינו אלא ביטויה של מודעות מסולפת, מנטליות של עבדים או הד חלול שנותר מתשוקה מודחקת? אולי דווקא אי-הוודאות העכורה, האווירה המעורפלת, הפרוזה החלקלקה והחמקמקה של רומנים כמו השגורים וקערת הזהב הולמות להכאיב את הדמיונות המוסריים המבולבלים והבלתי חדירים שלנו.

אבל בלבול אין פירושו עמידה בידים ריקות. בהקדמה לקערת הזהב מגלה לנו ג'יימס שהרומן האחרון שכתב הוא "הזמנה לקוראים לשוב ולחלום יחד אתי". אנחנו חיים בצדה המוקצן של מהפכה תרבותית – מהפכה שג'יימס נרתע ממנה. ברומנים המאוחרים שלו, האפופים בצללים מסתוריים, ג'יימס אינו מסתפק במתן ביטוי לחששותיו. הוא אינו מעלה באוב סיוטי לילה ואינו עולה לדוכן ומטיף מוסר, כאילו שינון עקרונות ישנים בקול הולך ומתחזק יוכל לגבור על הקסם והשנינה של אדם כמו אוסקר ויילד. לא, ג'יימס מזמין את קוראיו לחלום חלום נגדי, לראות את החיים בדרך שונה מאוד אך קוסמת בייחודיותה. זוהי הזמנה לעצב מחדש את הדמיון המודרני. הישמרו מפני התנסויות חיים, לוחשת לנו הפרוזה של ג'יימס, אל תתפתו לחיים של הזדמנויות בלתי מוגבלות. אפשרות חדשה, שטרם נוסתה, עשויה אולי להיראות מושכת לרגע, אבל אין בה הכוח היציב והמפסל של תמידות נחרצת. בסופו של דבר, אולי אי-אפשר בכלל לבחור ולעצב יופי בר-קיימא. אולי אפשר רק לקבלו ברוח צייתנית.

ראסל רנו הוא מרצה לתיאולוגיה באוניברסיטת קרייסטון ועורך בכיר בכתב העת *First Things*.

הערות

1. ראלף וולדו אמרסון, "מבטח אדם בעצמו", בתוך מסות ומחקרים, תרגם יצחק לייב ברוך (ורשה: אברהם יוסף שטיבל, תרפ"ב), עמ' 35.
2. אמרסון, "מבטח אדם בעצמו", עמ' 39.
3. אמרסון, "מבטח אדם בעצמו", עמ' 39.
4. ג'ון סטיוארט מיל, על החירות, תרגם אהרן אמיר (ירושלים: שלם, 2006), עמ' 7.

-
- Oscar Wilde, *Oscar Wilde: The Major Works*, ed. Isobel Murray (Oxford: Oxford, 1989), p. 572 .5
- Letter to Ralph Waldo Emerson, July 25, 1850, in *The Writings of Henry David Thoreau*, vol. 6: *Familiar Letters*, ed. F.B. Sanborn (Boston: Houghton Mifflin, 1906), p. 183 .6
7. גיימס, השגורידים, תרגם אהרן אמיר (ירושלים: כנה, 1986), עמ' 100.
8. גיימס, השגורידים, עמ' 116.
9. גיימס, השגורידים, עמ' 118.
10. גיימס, השגורידים, עמ' 118.
11. גיימס, השגורידים, עמ' 118.
12. גיימס, השגורידים, עמ' 118.
13. גיימס, השגורידים, עמ' 118.
14. גיימס, השגורידים, עמ' 263.
15. גיימס, השגורידים, עמ' 294.
16. גיימס, השגורידים, עמ' 294.
17. גיימס, השגורידים, עמ' 144.
- Henry James, *The Ambassadors* (New York: Augustus M. Kelley, 1971), vol. 1, Preface, p. xiii .18
19. גיימס, השגורידים, עמ' 298.
20. גיימס, השגורידים, עמ' 299.
21. גיימס, השגורידים, עמ' 305.
22. גיימס, השגורידים, עמ' 321.
23. גיימס, השגורידים, עמ' 328.
- Henry James, *The Golden Bowl* (New York: Augustus M. Kelley, 1971), vol. 1, p. 12 .24
(להלן קערת הזהב).
25. גיימס, קערת הזהב, כרך א, עמ' 187.
26. גיימס, קערת הזהב, כרך א, עמ' 11.
27. גיימס, קערת הזהב, כרך ב, עמ' 3-4.
28. גיימס, קערת הזהב, כרך ב, עמ' 7.
29. גיימס, קערת הזהב, כרך ב, עמ' 185.
30. גיימס, קערת הזהב, כרך ב, עמ' 186.
31. גיימס, קערת הזהב, כרך ב, עמ' 249.
-

-
- .32. ג'יימס, קערת הזהב, כרך ב, עמ' 207.
- .33. ג'יימס, קערת הזהב, כרך ב, עמ' 208.
- .34. ג'יימס, קערת הזהב, כרך ב, עמ' 209.
- .35. ג'יימס, קערת הזהב, כרך ב, עמ' 214.
- .36. ג'יימס, קערת הזהב, כרך ב, עמ' 369.
- .37. שמות כ:טז.
- .38. הברית החדשה, מתי 5:29.