



יעקב מלפין. פליס פזנר מלפין

אמנות
כאהבה



ב"אמנות כאהבה" נתאחדו שני ספרים: ספר ציורים מאת פליס פזנר מלכין המוקדשים לדיוקן ולדמות האנושית — וספר מסה על האסטטיקה של החווייה מאת יעקב מלכין המוקדש להשוואה בין אהבת אדם לרעו לאהבתו ליצירת אמנות. פליס פזנר מלכין היא ציירת החיה בישראל מאז 1949 ומציגה שמנים, רישומים והדפסים מאז 1954. יעקב מלכין מרצה לאסטטיקה של הקולנוע ולסיפורת אמנויות ההצגה באוניברסיטת תל אביב. בספריו — מחזות ושירים, מסות באסטטיקה ובקורת, הקולנוע והתיאטרון. פליס פזנר מלכין ויעקב מלכין הנם עורכי הלקסיקון לאמנויות אשר יצא בהוצאת מסדה ב-1975.

יעקב מלכין
מסה באסטטיקה

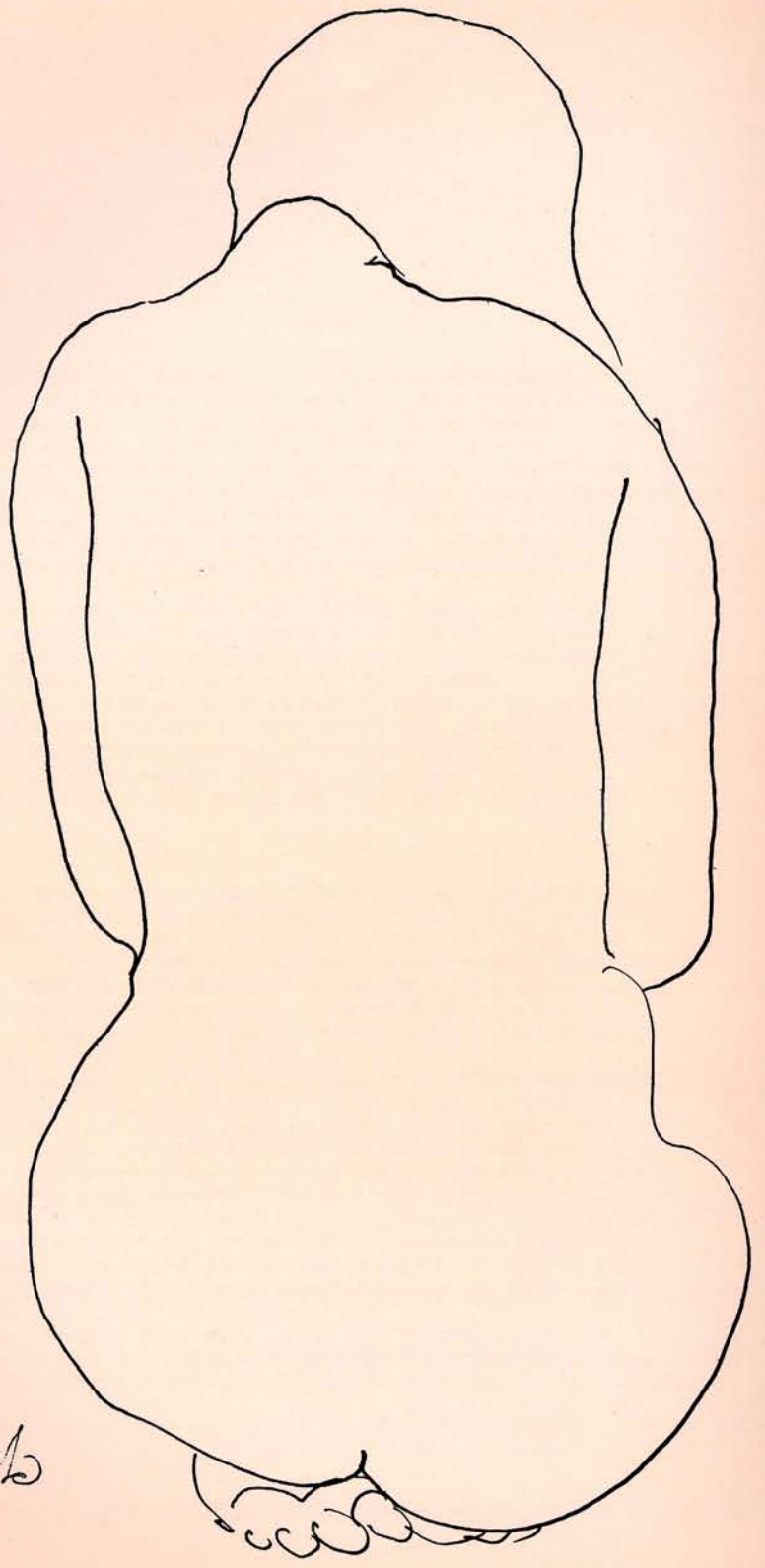
אמנות כאהבה

פליס פזנר מלכין
ציורים

בספר זה מתפרסמים ציורים ופרקי מסה אשר נוצרו בשנים 1971-75. בשניהם — חתירה לביטוי רחשי אהבה: לדמות האנושית המצוירת, לחוויית האדם ביצירת אמנות. אהבה — שהיא בבחינת יחס גלוי המסתיר פשרו כסוד. על סוד אהבות אלה תוהות היצירות בספר. על כן נתאחדו ספר-הציורים וספר-המסה בכרך המוצע בזה.

פליס פזנר מלכין יעקב מלכין

ירושלים 1975



George Neri

פליס פזנר, מלכין, ציירת, נולדה בפילדלפיה בארצות הברית בה למדה ב"קולג' אוף ארט", ב"פנסילבניה אקדמי אוף פיין ארטס" ו"בארנס פאונדיישן — מריון". ב1951 למדה בסורבון בעת עבודתה בפריס אליה חזרה לעבוד בשנים 56-1957. כן עבדה בלונדון בשנת 1965 ובניו יורק בשנים 1966 ו1968. בישראל — בה היא חיה מאז 1949 — קיימה תערוכות יחיד ב"מקרא סטודיו" תל אביב 1954, ב"גלריה צ'מרנסקי" תל אביב 1966, בגלריה בית רוטשילד חיפה 1967, בגלריה שץ ירושלים 1972, בגלריה ארטא ירושלים 1975. כן השתתפה בתערוכות: במוזאון תל אביב, במוזאון חיפה, בקארגי פאונדיישן פיטסבורג, באוניברסיטת טקסס אוסטיין — באוסף מיצ'נר, בגלריה שץ ירושלים, בגלריה גורדון תל אביב, בגלריה של קרן תרבות אמריקה ישראל ניו יורק, בגלריה ערמון — העיר העתיקה ירושלים. ציוריה מצויים באוספים פרטיים בישראל, צרפת, ארה"ב והודו.

כמעצבת אמנותית — עצבה את הספר "ילדים ואנשים" ב1954, פוסטרים מצויירים לתיאטרון — הבימה, הקאמרי, ענבל, אהל, מטאטא. ציוריה התפרסמו בספר המחזות "שיר השירים ויונה ג'ונס" 1965, וליוו ספורים מאת ג'והן סטיינבק, ויליאם סארויאן, סלמה לגרלף, ניסים אלוני, ג'יימס ג'ויס ואחרים. פרסמה אלבום שיר השירים ב1966.

פליס פזנר מלכין הורתה ציור והרצתה על אמנות בסטודיות האמנות של בית רוטשילד אותן ייסדה ב1958 ואתן נהלה עד 1971, בבית הלל באוניברסיטת חיפה, במרכז בובר באוניברסיטה העברית בירושלים 73-1971, וב"אוזן סנטר פור קריאטיב אנד פרפורמינג ארטס" ניו יורק. ב1975 ערכה (עם י. מלכין) את "לקסיקון האמנויות" בהוצאת "מסדה". פליס פזנר מלכין נשואה ליעקב מלכין, אם לבן ובת. גרה ועובדת בירושלים מאז 1971.

יעקב מלכין, סופר ומרצה, נולד בורשה 1926 וגר בישראל מאז 1934. למד עם מרטין בובר באוניברסיטה העברית בירושלים. עם אדוארד דוהרס בסורבון בפריס, עם א.ב. ברגס בניו יורק יוניברסיטי. למודי הסמכה — באוניברסיטת תל אביב. ספרים מפרי עטו: "שיר השירים ויונה ג'ונס" ספר מחזות, הוצאת חיפה 1965, "מבוא לציפלין וברכט — ההנאה כקנה מידה להערכת אמנות" הוצ. פאן 1966, "קולנוע ספרות" הוצ. פאן וארכיון ישראלי לסרטים 1968, "לקסיקון האמנויות" (עם פ. פזנר מלכין) הוצ. מסדה. חוברות: "אמנות ההרצאה" הוצאת משרד הבטחון, 1973, "אלטרנטיבה לאלמיות — הפעלה קהילתית" הוצ. מרכז בובר באוניברסיטה העברית בירושלים. ועוד.

תאטרון וקולנוע: מבקר תאטרון וקולנוע מאז 1946 בעתונות בכתבי עת, ברדיו ובטלביזיה. מנהל מחלקת הרפרטואר של תאטרון הבימה 56-1952. עובד עם במאי התיאטרון ז'ן מרי סרו ועם במאי הקולנוע ז'ן-בנוא לוי בפריס ב57-1956, עם במאי הקולנוע קריס מרקר ב1960. גרסה עברית ל"מדאה" ושירים — בהצגת הבימה 1956. טקסטים ודיאלוגים לסרט העלילתי "המרתף" בבימוי נתן גרוס 1965. קר-עורך של "קלופאז" קבצים לאמנות הקולנוע והטלביזיה בהוצאת מסדה. עורך "דפי הסינמטק הישראלי" — מאמרים וחוברות. תסריטאי.

מרצה: מרצה לאסטטיקה של הקולנוע וספרות ההצגה — באוניברסיטת תל אביב מאז 1969. מרצה אורח במכון לקומוניקציה באוניברסיטה העברית ובמכללה שנקר. לשעבר — מרצה לרטוריקה ואסטטיקה בטכניון העברי בחיפה 71-1965, מרצה לספרות השוואתית בסימינר הקיבוצים בתל אביב 56-1952. סדרות הרצאה במסגרות חנוך מבוגרים בישראל מאז 1946, באוסטרליה (1960) באה"ב (1966), בצרפת (1970).

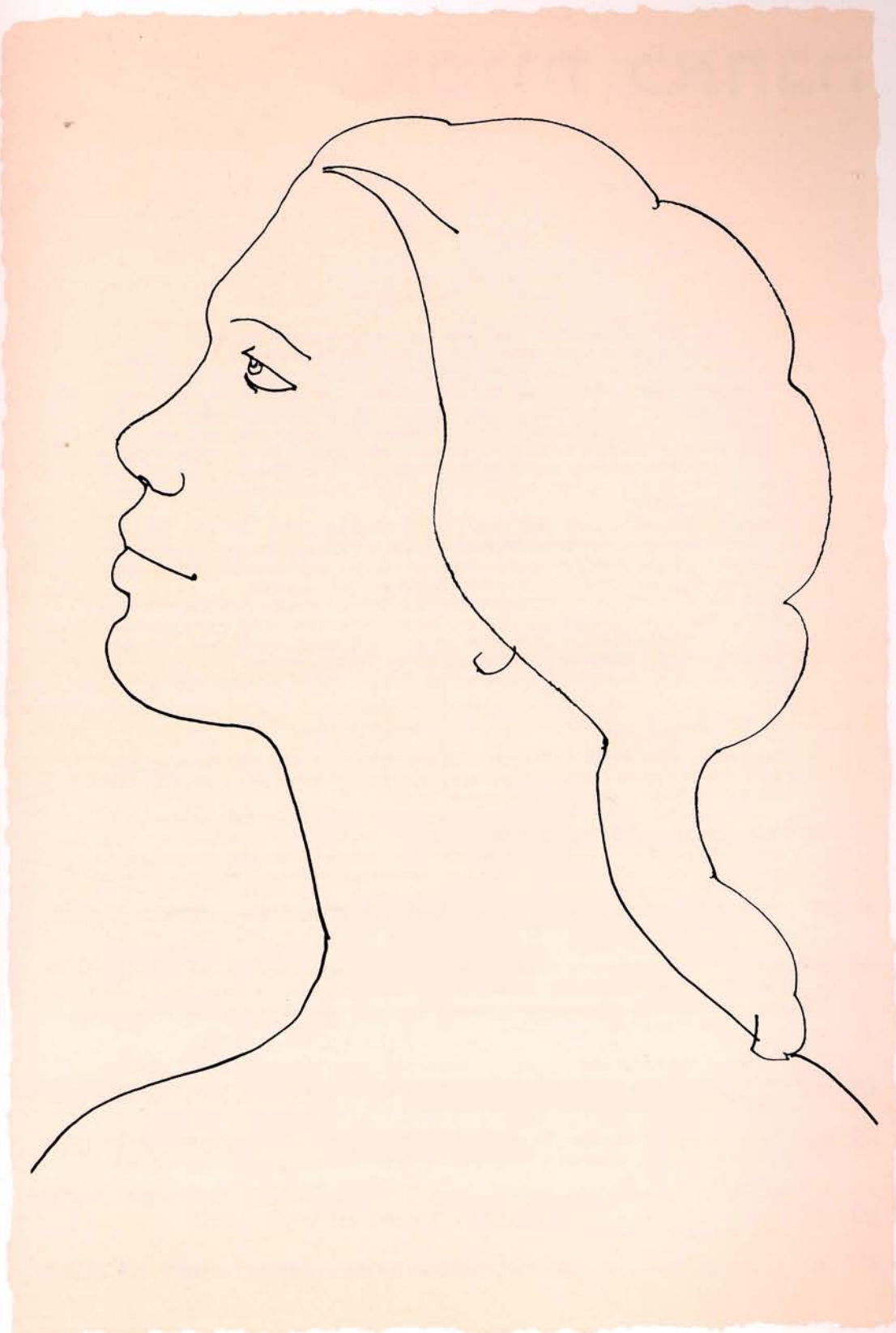
קומוניקציה וחינוך מבוגרים: מייסד ועורך הירחון "חנוך מבוגרים בישראל" מאז 1971. לשעבר — מייסד ומנהל המרכזים הקהילתיים הראשונים בית רוטשילד בחיפה ובית הגפן — המרכז הערבי יהודי. מייסד ומנהל תחנת השדר במחנת "תלם שמיר בועז" ב1947 ו"קול צבא הגנה לישראל" ב1948.

יעקב מלכין נשוי לפליס פזנר מלכין ואב לבן ובת. גר וכותב בירושלים מאז 1971.

אמנות כאהבה

פרקי אמנות כאהבה — מסה באסטיקה

- 9 עמ. אמנות כאהבה — השאלות עליהן מבקשים להשיב פרקי מספר
- 20 עמ. פרק ראשון: אהבות חושים והאהבה הגדולה
- 41 עמ. פרק שני: הזיקה בין אני לאתה באהבה ובאמנות — בעקבות מרטין בובר
- 64 עמ. פרק שלישי: האמנות נכרת ביצירות המופת הפיוטיות שבמדיום
- 92 עמ. פרק רביעי: העלילה — תוכן שהיה לצורה
- 112 עמ. פרק חמישי: חיוך החתול מציטייר — חותם האישיות ביצירת האמנות
- 157 עמ. ART AS LOVE — תמצית אנגלית של פרקי הספר





סלם פזר טאפיר

— כשאני משתמש במילה, אמר האמפטי דאמפטי בקול מזלזל, אני הוא הבוחר את משמעותה — וזה כל פירושה לא פחות ולא יותר.

— השאלה היא, אמרה אליס, האם תוכל לגרום למילים להיות בעלות משמעויות רבות כל כך?

— השאלה היא, אמר האמפטי דאמפטי, מי אדון למי — זה הכל!

(לואיס קארול — מבעד למראה)

אמנות כאהבה

"אמנות" ו"אהבה" —

לכאורה — שני מושגים שאין לנו יודעים משמעותם כיון שאין לנו יודעים הגדרתם.

למעשה — שתי עוצמות שאנו יודעים אותן בחוויותינו בוודאות גמורה עד שאין לנו זקוקים כלל להגדרה.

ידיעתנו לובשת צורת אהבה. באהבתנו לנו יודעים את האדם האהוב עלינו — באהבתנו לנו יודעים את היצירה הקרויה בפנינו יצירת אמנות.

אהבה — היא צורה של ידיעה שאינה זקוקה להוכחה, לנימוק, להסבר. כאשר אדם הופך נשוא אהבתנו — אנו יודעים אותו ואת אהבתנו אליו בחווייה הממשית מכל מוחש ווודאית מכל מוכח. כאשר יצירה גורמת לנו חווייה של אהבה ייחודית אשר בגינה אנו מכנים אותה "יצירת אמנות" — גם חווייה זו היא וודאית ומורכבת בעינינו באותה מידה עצמה.

אנו יודעים להבחין בין היענויות העונג, הנעימות, השעשוע והריגוש לבין חוויית האהבה — גם ביחסנו לאדם וגם ביחסנו ליצירה.

בשם החוויות אנו מכנים את היצירות שגרמו להן, שמות המסווגים אותן לסוגיהן.

יש ויצירה נראית לנו כ"יצירת בידור" משעשעת בלבד, כ"יצירת מתח והרפתקה" המבלה את זמננו ביעילות, כ"יצירה דיקורטיבית נעימה", כ"יצירה מלודרמטית" הגורמת ריגוש וחמלה או חרדה מתוקה והפתעה. יש ואחת מיצירות אמנות אלה, המהוות חלק מהמשחק האנושי, — נראית לנו כיצירה פיוטית בגורמה לנו חווייה ייחודית החורגת מגדר ההיענויות המנויות לעיל. אנו מכנים גם אותה "יצירת אמנות" — אך לתיבה "אמנות" יש בכינוי אחרון זה משמעות הערכתית: יצירה פיוטית זו אינה דומה לשאר יצירות המשחק הגורמות לבידור, בלוי, שעשוע, חרדה, חמלה ושאר עינוגים — זו היא יצירת אמנות הגורמת לחווייה אמנותית ייחודית כאהבה גדולה.

המילה "אמנות" הופכת על כן לשם בעל שתי משמעויות מובחנות:

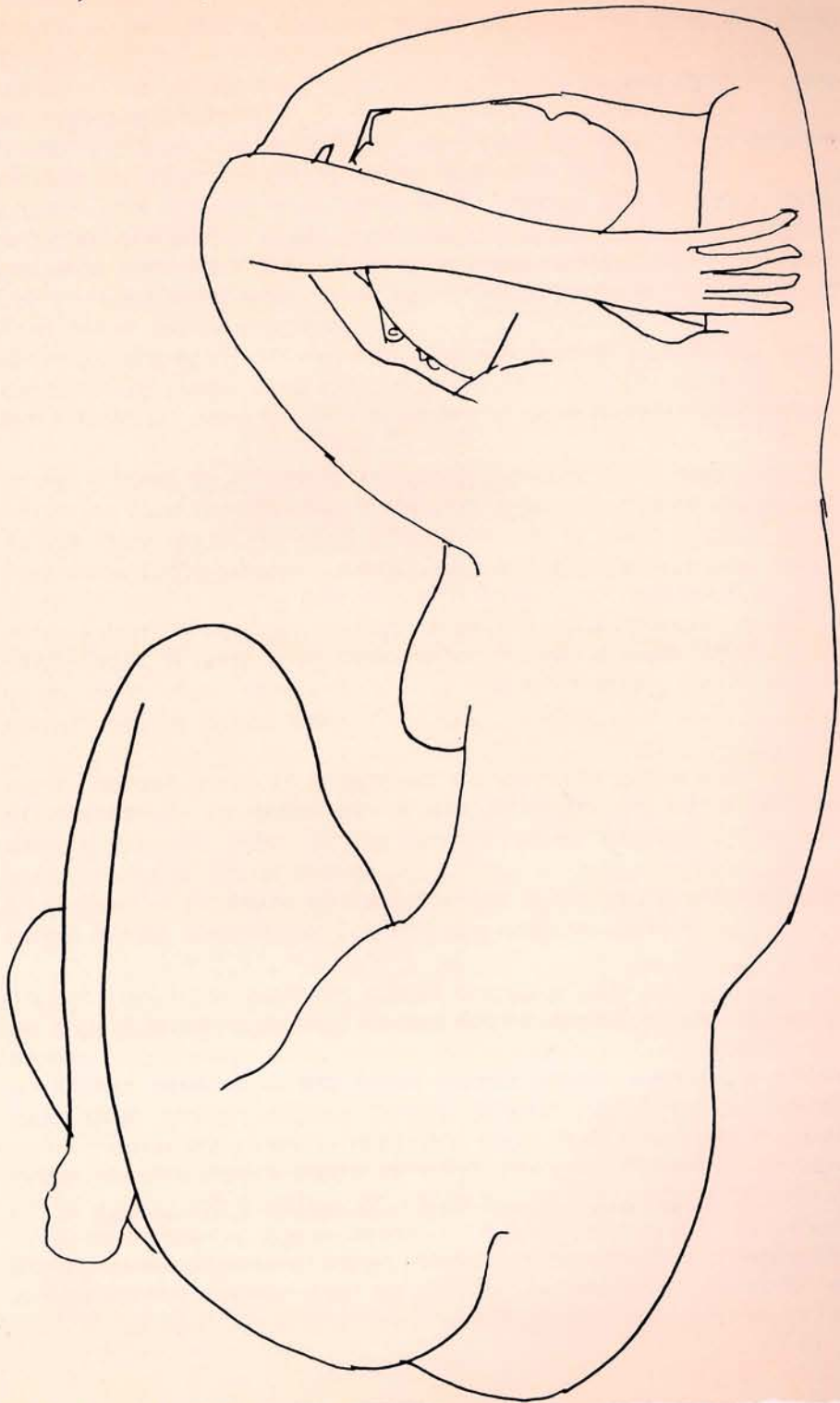
(א) **"אמנות" — שם קיבוצי ליצירות אשר ההתבוננות בהן גורמת לנו הנאה משחקית המובחנת משאר ההנאות הנגרמות על ידי שימושים אחרים שאנו עושים בחפצים או בצירופי סימנים.**

(ב) **"אמנות" — שם ליצירה פיוטית הגורמת לנו חווייה ייחודית כחוויית האהבה הגדולה הנגרמת בפגישה הנדירה בין אדם לבין אהבת לבו ונפשו.**

היצירות המוכרות לנו מתחלקות בהתאם להבחנה זו לשתי קבוצות גדולות:
(א) **היצירות הריגושיות והיעילות הגורמות לבידורנו במשחקי ההתבוננות, ההאזנה והדמיון.**

(ב) **היצירות הפיוטיות — שהן יצירות ריגושיות ויעילות הגורמות לנו לחוויית אהבה גדולה וייחודית המכוונת לאישיות שביצירה. יצירות אלה הן ייחודיות כאישיות שאינה ברת-חליפין — ומבחינה זו דומות לאדם אהוב שאינו ברת-חליפין בעינינו. האישיות הפועלת ביצירה כזו מגיעה לידי ביטוי בעיצובה הצורני שהוא כחותם אישיותי מובהק המוטבע בה. הצורה שעוצבה ביצירה מביעה את יחסו של יוצרה אל המדיום ואל המיוצג ביצירה: אל המציאות אשר מחוצה לה. נוכחותה של אישיות היוצר ואישיות היצירה הופכים את מערכת הסימנים ממנה היא מורכבת לנוכחות חיה אשר עימה אנו מפתחים זיקה דיאלוגית במובן הבוברי של מילה זו. ככל ישות חיה ונוכחת לעינינו — מקבלת גם היצירה צורה של אחדות**

דוד בן גורן





JOHN F. MALKIN
210 012

ושלמות בגבולות תחילה וסוף שלה המוציאים אותה מזרם ההתהוות חסר הצורה של חיינו. משמעות צורתיה של היצירה מתממשת בהיענות החווייתית של הקולט אותה — באינטרפרטציה המכוננת בה אישיות, והמעניקה לה תפקיד בחיינו. תפקיד זה — הוא "משמעותה" של היצירה. שטחי החפיפה בין המשמעויות האינדיבידואליות המוקנות ליצירה על ידי כל קולט שלה — מצטרפים למשמעותה הבינזולתית ("האובייקטיבית") של היצירה בקהילת-תרבות אחת. ערכה של היצירה בעיני המתבוננים בה — נקבע על ידי האהבה שבה הם אוהבים אותה. תכונותיה של אהבה זו ושל חווייתה — מוקנות על ידינו ליצירה עצמה. תכונות "גדולה" ו"עמקות", "רגישות" ו"חושניות" שאנו מייחסים ליצירה — כווננו בה על ידי אהבתנו. ללא אהבה — אין אנו מבחינים בתכונות אלה ואנו מכחישים קיומם ביצירה.

האינטרפרטציה של היצירה האהובה עלינו יוצאת מגדר היענות נפשית כאשר היא מגיעה לידי ביטוי ביקורתי המבקש לבסס גורמי היענות במרכיבי היצירה. התנאים והאופנים שבהם מתבצעת אינטרפרטציה ביקורתית זו הם ענין מיוחד לענות בו — ולא מענינו של ספר זה. כאן בקשתי לדון באהבה המבחינה יצירה אמנותית משאר יצירות תוך השוואתה עם האהבה ביו אדם לאדם.

* * *

גם ל"אהבה" משמעויות רבות במלאה תפקידים רבים בלשונו. יש ואהבה היא שם לעינוג חושני, לתשוקה ייצרית ואופני סיפוקה, לאהדה חסרת תשוקה, לזידדות רוחנית ונפשית. יש ואהבה היא אהבה לערטילאי, לנשגב מתפישת החושים, לנושא האמונה והידיעה שמעבר להגיון. יש ואהבה היא שם ליחס הלוקח חלק בכל אלה ואינו דומה לאף אחד מהם — והוא עוצמה נפשית וגופנית שבה מעורבת האישיות כולה, עוצמה של התמסרות והתמזגות באהוב לבנו שהיא כשאיפה נעלה אשר בה "נודעת עצמיותה של האישיות", כדברי בובר. גם אם נתעלם מכל שאר התפקידים (קרי: המשמעויות) שהשם אהבה ממלא בלשונו — נבחין לפחות בשתי קבוצות גדולות של משמעויות המקבילות מבחינות רבות לאלה של האמנות:

אהבה — כשם קיבוצי לתשוקות וביטויי היצר המיני וסיפוקו, כשם קיבוצי לאהדות והעדפות שאנו מעדיפים את הזולת על חבריו, כשם לסוגי הידידות וההערכה שאנו רוחשים לקרובים לנו.

ואהבה — כשם לעוצמה ייחודית שבה מעורבת האישיות כולה על יצירה ואה-דוּתיה, על שאיפתה להגשמה עצמית ולהתמסרות מתבטלת, על כמיהתה לשלמות של יחס לנעלות שבהתמזגות עם אהוב נפשנו.

בדומה להבחנה בין שתי המשמעויות של השם "אמנות" — הופכת המשמעות השניה של המילה "אהבה" ממילת הבחנה למילת הערכה. האהבה המתעוררת בנו ליצירה פיוטית הקרויה בפנינו "יצירת אמנות במו מובן המילה" — מקנה לה מעמד מיוחד בראש סולמות ההערכה שלנו ליצירות האמנות כולן. האהבה הגדולה והגורלית שהפכה לאהבת חיינו — עומדת אף היא בראש סולם ההערכות שאנו מעריכים את האהבות.

ההבחנות בין סוגי האהבה ובין סוגי האמנות אינן קובעות גבולות בלתי חדירים. רוב היצירות האהובות עלינו עשויות להחשב ל"אמנותיות" הן במשמעות הראשונה והן במשמעות השניה שאנו נותנים למילה "אמנות". רוב האהבות שאנו אוהבים את הגברים והנשים בחיינו — אף הן אינן אהבות טהורות מבחינת היותן שייכות רק לאחד משני הסוגים המכונים בשם "אהבה" במובנה הראשון והשני. ואף על פי כן אנו יודעים להבחין היטב בין סוג האהבה שאנו אוהבים את האוטופורטרטים של רמברנדט בערוב ימיו לבין האהבה לצירופי הצבע הדיקור-

רטיביים של מונדריאן. באותה מידה אנו יודעים להבחין היטב בין אהבה שאהבנו בפגישת אקראי — לבין אהבת חיינו שהפכה חלק מגורלנו.

ספר זה דן באהבה למיניה — באהבתנו לאדם ובאהבתנו ליצירת האמנות.

תקוותו — להאירן באור ההשוואה שאנו עושים ביניהן בזכות השם האחד שנתנו לשתייהן. תקוותי — כי בהארתי יובהרו השמות "אמנות" ו"אהבה" המכנים שתיים מן העוצמות בהן שואף אדם להגיע לשלמות שמעבר לקיומו הביולוגי: שתיים מן העוצמות בהן שואף אדם להתעלות על הטבע — שאיפה שניטעה בנו על ידי הטבע האנושי.

* * *

חמישה פרקים לספר זה:

- פרק ראשון — אהבות חושים והאהבה הגדולה
- פרק שני — הזיקה בין "אני" ל"אתה" באהבה, ובאמנות (בעקבות מרטין בובר)
- פרק שלישי — האמנות נכרת ביצירות המופת הפיזיות שבמדיום
- פרק רביעי — העלילה כתוכן שהיה לצורה
- פרק חמישי — חיוך החתול מצ'שייר — או: חותם האישיות ביצירה האמנותית

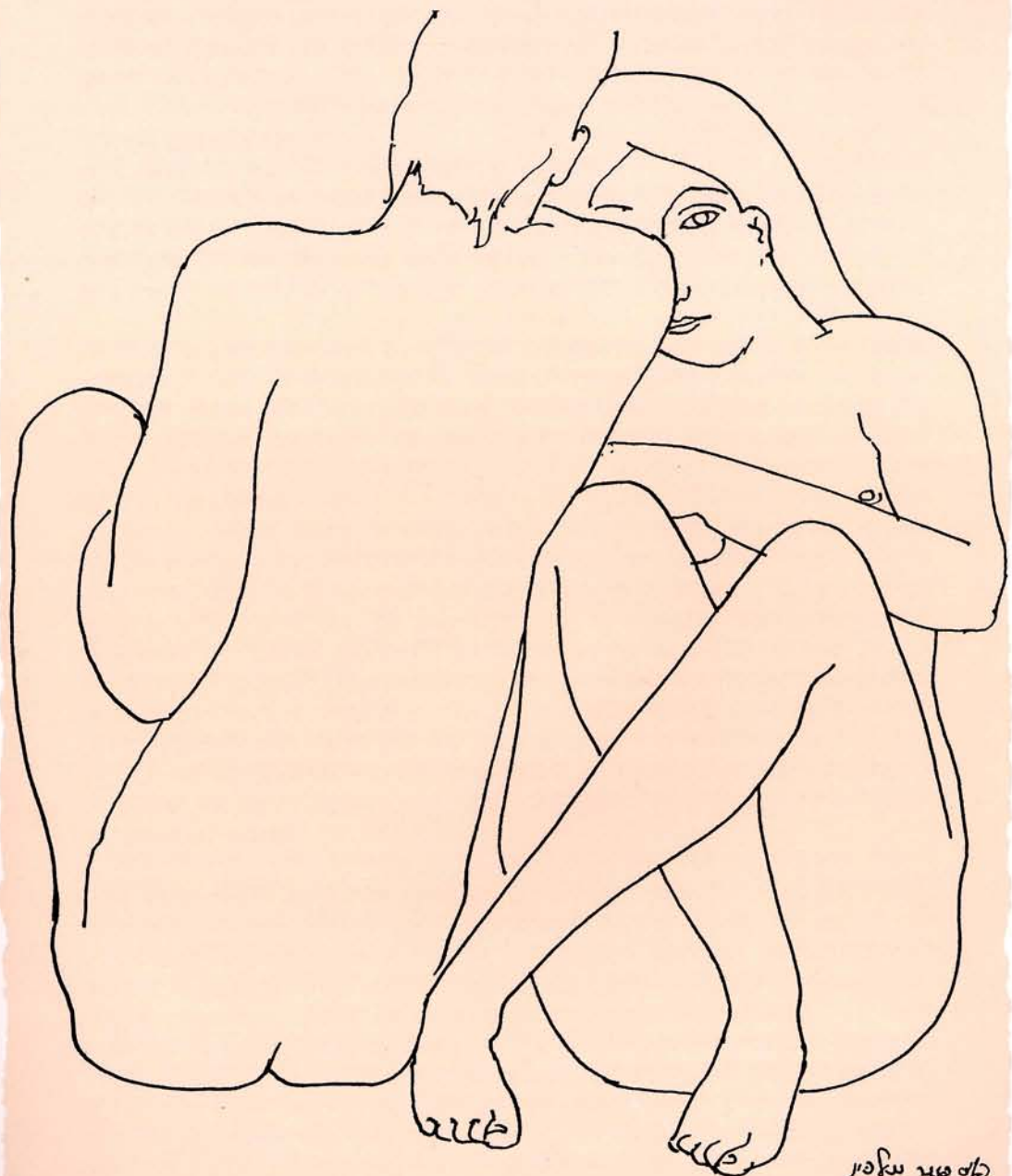
השאלות בהן דן כל אחד מפרקים אלה התעוררו תוך דיון בנקודות מפגש והשוואה בין חוויות אהבתנו לאדם לחוויות אהבתנו ליצירת האמנות — ובגור-מיהן של חוויות אלה. שהרי בני אדם אהובים עלינו בשל גופם ואישיותם — יצירות אמנות אהובות עלינו בשל צורתן ובשל האישיות הפועלת בהן.

בפרק הראשון שאלתי:

— מה בין אהבת חושים והאהבה הגדולה שבחיינו? מה בין אהבת חושים לאהבה שאנו רוחשים ליצירות ריגושיות ועילולות באמנות גם אם הן חסרות פיוט? במה כוחן ובמה נכרת עוצמתן של אהבות חושים ו"אהבות לרגע קט" בחיי האישיות שלנו? מדוע אין הן מספיקות ואין הן מספקות את האישיות של האוהבים? מה משותף לאהבות הגדולות הייחודיות מטבען? כיצד אנו גוזרים פירוש המילה "אהבה" מחווית האהבה הגדולה ודיוקנה האידיאלי? כיצד הופכת בפנינו המילה "אהבה" ממילת הבחנה בין רגש לרגש למילת הערכה של האהוב באדם וביצירה? כיצד מנמק ליסיאס את יתרונו של "יחסי האהבה נעדרי האהבה" על האהבה הגדולה הגורמת למעורבותה של האישיות כולה? כיצד מפרץ סוקראטס את טענות ליסיאס? מה הוא הצד השווה בין דרכי ההיוודעות שלנו את מושגי ה"אמנות" וה"אהבה"?

בפרק השני הלכתי בעיקבותיו של בובר בחיפוש אחר השאלות הנוגעות לטיבעה של האהבה — לעיקרה: לאיזה בין אני לאתה. זיקה זו המגלה לנו את האתה הנוכח מולנו באהבה, באמונה ובאמנות — מגלה בנו את האני המשתקף באתה ואובד ללא נוכחותו. זיקה זו היא נושא שאיפתנו כבני אדם. תוך דיון בה כגורם המשותף לאהבותינו לזולת האנושי וליצירה האמנותית — שאלתי:

— אל מה שואף אדם מעבר לסיפוק צרכיו ויצרי הרעב, המין והמשחק שלו? — כיצד ניתן להבחין בין עולם ההתנסות בו שוררים יחסי מו"מ ותועלת בין אדם לזולתו לבין עולם החווייה שבו מתפתחת הזיקה בין "אני" ל"אתה"? — כיצד מגיע ה"אני" לאישורו בזיקתו ל"אתה"? — כיצד הופך האנושי שבאדם לאמת-מידה של העדפה והערכה למעשים והיענויות? — כיצד אנו מבחינים בין ההי-וודעות למשהו לבין ההיתוודעות לבעל אישיות? — כיצד תתכן זיקה הדדית בין יצירה מוגמרת לבין קולט היצירה המשתנה תדיר? — כיצד נבדלת התמונה



open nger

of the artist



האינטואיטיבית, מהאינטלקטואלית והאינסטיקטיבת המצטיירות בתודעתנו ביחסנו עם החפץ והזולת? — כיצד מוגשמת כמיהתנו אל היחס המושלם, אל השלמות שביחס — באמונה, באהבה, באמנות? — כיצד הופכת ההבחנה בין "ציביליזציה" ו"קולטורה" לאמת מידה של העדפה והערכה? — כיצד מגיע אדם להגשמת עצמו בעוצמות האהבה, האמנות והאמונה?

בפרק השלישי מבחין הדיון בין יצירות ריגושיות ויעילות לבין יצירות פיוטיות באמנות. מיני אהבה רבים יש בעולם — ואף האהובים עלינו נחלקים לא רק ליחידים אלא למיני-אהובים שונים זה מזה. וכשם שאהבותינו לבני אדם מובחנות אלה מאלה במידת מעורבותה של האישיות על רבדיה השונים באהבתנו — כך מובחנות אהבותינו ליצירות אמנות במידת מעורבות זו. כשם שאהבתנו נכרת במירב הגשמת הפוטנציות שלה באהבה הגדולה שאנו מסוגלים לה וחווים אותה נדירות — כך אהבתנו לאמנות נכרת במירב הגשמת הפוטנציות שלה: באהבה שאנו אוהבים את יצירות המופת. אהבה זו הופכת אותן ליצירות מופת בעינינו, ביצירות מופת אלה נכרת האמנות משאר מוצרי המדיום. תוך דיון באהבתנו ליצירת המופת הפיוטיות שאלתי:

— מה בין אמנות ומדיום? — כיצד נבדלת היצירה הפיוטית משאר יצירות המשחק המרגשות והיעילות? — כיצד הופכת האינטרפרטציה של מציאות-פיוטית ליצירה? — מה הוא השימוש (קרי: המשמעות) שאנו עושים במילים "אמנות" ו"אסטטיקה" בטקסט זה? — באיזה תנאים מתפתח כושר ההבחנה והרגישות שלנו ליצירות פיוטיות? — כיצד ניתן לדון באוניברסליות של יצירה פיוטית שהיא ייחודית מטבעה? — כיצד מעשירות יצירות המופת הפיוטיות את אוצר המושגים הביטויים והמיתוסים שבלשון התרבות שלנו? — באיזה תנאים נעשית "לשון התרבות" מובנת לשומעיה וכיצד היא עשויה להשפיע על התנהגותם? — מה בין חשיפה ליצירות פיוט מופתיות לבין "עושר רוחני" או "רמה תרבותית" של החשופים להן? — כיצד מתגשמת ההיתודעות אל עצמנו והרגשת האינטימיות בקליטתן של יצירות מופת אוניברסליות? — מאיזו בחינה ניתן להשוות ולהעדיף אמות-מידה לפיהן אנו מעריכים יצירות אמנות? — כיצד משפיעה ההינזרות מיצירות אמנות על האנאלפבתים התרבותיים שבין אנשי המעלה? — כיצד נבדלת אהבתנו ליצירה אמנותית מאהבתנו לאהובי לבנו?

בפרק הרביעי דנתי בהיווצרותה של אישיותה של היצירה — אותה אישיות אשר עמה אנו מפתחים זיקה הדדית, אשר לה אנו רוחשים אהבה, אשר בגללה מעורבת אישיותנו על רבדיה השונים בתהליך הקליטה של היצירה. אישיותה של היצירה — במובחן מאישיותו של היוצר — היא פונקציה של אחדותה וייחודה. אחדות זו מושגת בתוכן הופך צורה — בחוסר האפשרות להבחין ביניהם על ידי הפרדתם או תרגומו של האחד מהם ליצירה אחרת. העלילה היא מפגש כזה של תוכן וצורה בהיותה צירוף תאורי אירועים בעל משמעות. בהקשר לדיון בה שאלתי:

— מה משמע "עלילה"? קרי: כיצד אנו משתמשים בתיבה זו? — מה הוא המאחד תאורי אירועים שונים ונפרדים זה מזה לעלילה אחת? — האם קיימות העלילות רק ביצירות המתארות את החיים או שאנו מבחינים בקיומן גם בחיים עצמם? קרי: כיצד מתארגנים חיינו לעלילה חד-משמעית? — מה הוא יתרונה של העלילה הנותנת משמעות לאירועי החיים הכלולים בה? בכוח מה היא מושכת אותנו אליה ומעוררת כמיהתנו לזכרונה? מה סכנה מסתכנת האישיות בהשתעבדה לעלילה ולצירוף אירועים המכוון על ידי מטרתו והגשמתה? האם

דברים אלה אמורים בחיים או באמנות? — מה היחס בין העלילה שהיא בעלת צורה קבועה ומסויימת ובין זרם ההתרחשויות שבחינו המתהווים תמיד והחסרים צורה מוגדרת אפילו על ידי תחילות וסופים של פרקי חיים? כיצד ומאיזו בחינה הופכת העלילה ליצירה לחיים אשר רק מבחר זעיר מהמתרחש בהם מתואר בה? — מה בין צורה ותוכן של יצירה בעלת עלילה? כיצד משתנה העלילה תוך הרקת ספור המעשים עליהם היא מוסבת מצורה אמנותית אחת לאחרת? כיצד עשויים מרכיביה לקבוע בעושרה הרוחני של היצירה? — כיצד הופכת העלילה למרכיב הקובע באישיותה של היצירה? מה הוא הצד השווה בין האישיות באנוש והאישיות ביצירה?

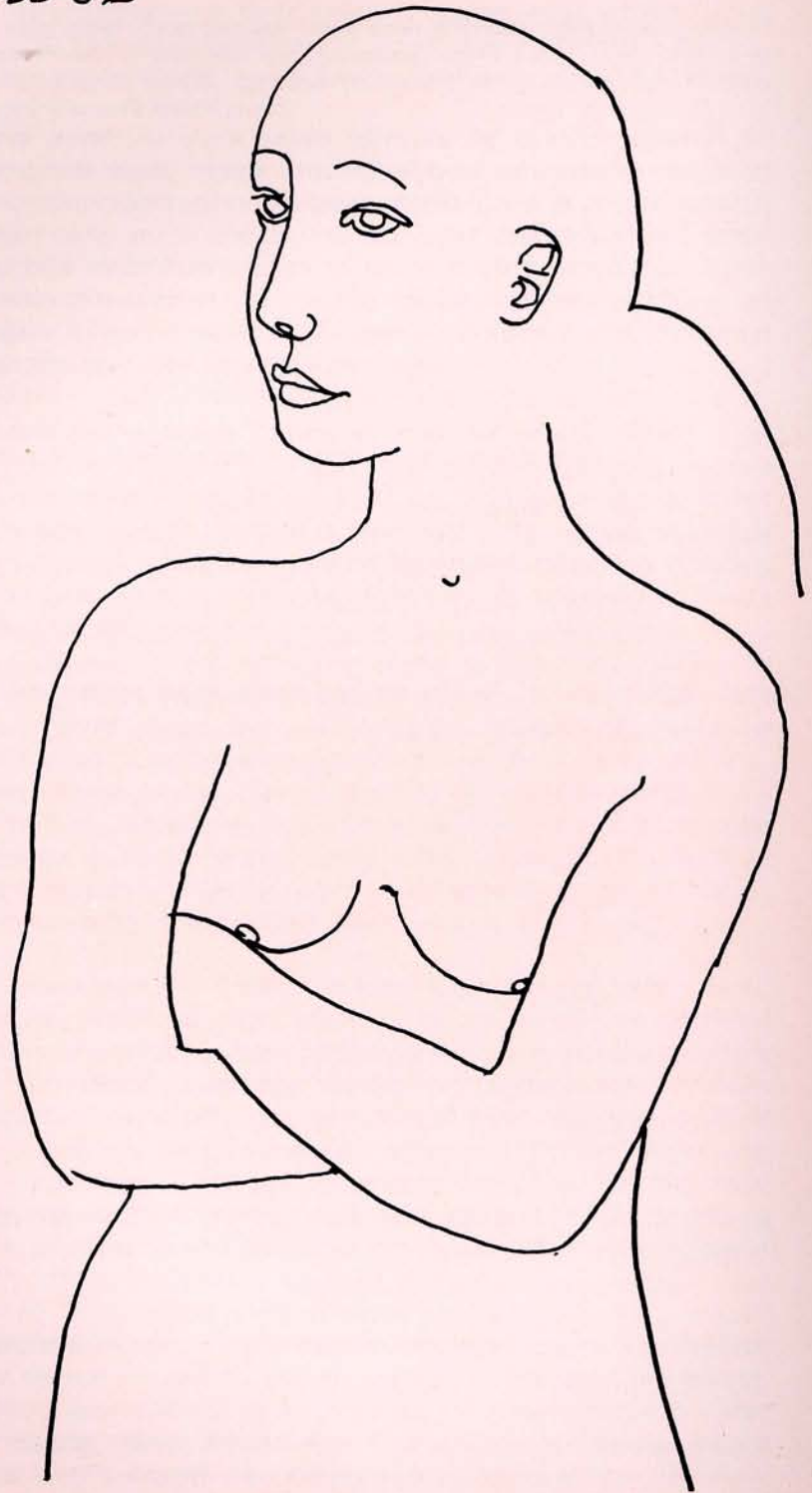
הפרק החמישי והאחרון מוקדש לחיך החתול מצ'שייר. כזכור נעלם החתול ונותר החיך לבדו — לא רק בספרו של קרול אלא בכל יצירה שיוצרה הטביע בה את חותם אישיותו ונעלם מעינינו. אישיותו של היוצר אליו אנו מתקשרים באמץ צעות יצירתו, ההכרות האינטימית שאנו מכירים אותו ואת יחסו אל המציאות שעיצב ואל המציאות המיוצגת בעיצוביו — אישיות זו וההכרות שאנו מכירים אותה היתה לחידה. החווייה באמנות קשורה וממוזגת בחוויית ההכרות הזאת, הקליטה של היצירה ושל יצירות רבות מאת אותו יוצר ממוזגת בחוויית ההכרות הגוברת והולכת בין הקורא, הצופה והמאזין ובין האישיות של היוצר. התיקשורת בין בעל החווייה האמנותית ובין היצירה אותה הוא חווה היא תיקשורת בין אישיותו ובין אישיות היוצר המובעת ביצירתו. אהבתנו ליוצר לוקחת חלק באהדתנו ליצירה עד שאין אנו מבחינים ביניהם — תוך היותנו מודעים לערטילאיות של אישיות זו אשר עמה אנו מקיימים יחסי אהבה אינטימיים ונרגשים ברוחנו. מה הוא סודה של חידה זו? כיצד נותר החיך לאחר היעלם החתול? כיצד נותרה הארשת של היוצר לאחר שנעלם ביצירתו? מפני מה הוא כה ממשי ונוכח בעימותנו עם היצירה? על רוב תהיות אלה אין להגיב אלא בשאלות חדשות. לכמה מהן חיפשנו תשובות בפרק זה:

— מה הם אמצעי התיקשורת בין אדם לזולתו? — באיזה מאמצעים אלה מתוקשרת יצירת האמנות (הריגושית והפיוטית כאחד)? — האם ארשת פנים וחיך עשויים למלא תפקידן של מילים? — כיצד מקבלת העויה וארשת פנים את חד-משמעיותה? — כיצד הופך המסר של המדיום האמנותי למדיום בעל מסר חדש? — חיוניות הצירוף של המשמעות "המילולית" והמיטאפורית לסימנים מהם עשויה היצירה הפיוטית. — מאיזו בחינה אין הצורה של היצירה הפיוטית ברת-חליפין? — כיצד תוכל יצירה פיוטית למלא גם תפקידים אינפורמטיביים או תעמולתיים? — כיצד מטביע הקולט את חותמי ביצירה הפיוטית בכוננו בה את אישיותם של היוצר ושל הדמויות הפועלות? — מה בין השתתפותו של אדם באירוע לבין צפייתו בתאורו באמצעות היצירה הפיוטית? — כיצד מגלמת היצירה ראייה חדשה של המציאות אשר מחוץ ליצירה? כיצד עשויה ראייה זו להיות למבע ייחודי לאישיותו של היוצר? — כיצד עשויה היצירה הביקורתית, המגלמת את ראייתו הייחודית של המבקר, להיקלט כיצירה פיוטית? — כיצד ייראה חיך החתול מצ'שייר?

لوحة رسم



Choc m'as



פרק ראשון: אהבות חושים והאהבה הגדולה

"אהבת חושים" ו"התאהבות בלבד" מאיזו בחינה הן מוגבלות לעומת ה"אהבה הגדולה"?
אהבת חושים (ו"אהבה לרגע קט"), כהתאהבות, עומדות בשכרון התענוג שבהן על סף טרקלין של כל האהבות, רק ההתפכחות מהשכרון מגדירה האהבות הקטנות בתחומן ומבכרת על פניהן האהבה הגדולה.

א

"אהבת חושים גרידא" — נראית כביטוי שקרי לא רק מבחינת משמעותה של
אהבה כזאת בעינינו בשעת "עשיית אהבה" — אלא גם בשובנו אליה בזכרון ובדמיון. הרגשות המתלווים לאהבת החושים, העדנה והגדולה שבעינוג ובשכרון הרגעי המתלווה לשיאי הגירוי והסיפוק, יש בהם מותר רוחני שאינו מגיע לביטוי במילים הממעיטות לכאורה מחשיבותה של אהבת החושים. אמנם רב המשותף בין אהבות החושים שאהבנו בגילים ובארצות השונות והוא מכריע בזכרונו את המייחד כל מפגש של אהבת חושים — אך עיקרה של אהבת חושים אינו בזכרון אלא בתשוקה, לא בעבר אלא בהווה ובעתיד המאוה.

כל אהבת חושים סוערת מצוייה לכאורה על סיפה של האהבה הגדולה ברגעי ההתאהבות הנמהרים והסוחפים את התבונה בגלי ההתרגשות והדמיון — נדמה כי אין זו "אהבת חושים גרידא", כי כבר עברנו את הסף ואנו מצויים בטרקלינה של האהבה הגדולה. בטרקלין זה מעיזים לומר "אני אוהב" במצפון נקי ובנפש שאינה חצוייה בספקות. עם שקוע גלי ההתאהבות, משבאה ההתפכחות מהשכרון, כאשר חוזרות ובאות הפגישות החושניות המסעירות אך הנטולות גדולה נמוג הערפל ומתגלים הגבולות מחדש.

גבולות אלה מגדירים את אהבת חושים בתחומה היא — גדרותיה הנראים לפתע גבוהים ובלתי עבירים. מעבר להם — הטרקלינים והעוצמה של האהבה הגדולה, זו ההופכת גורלית בחיינו. מעבר מזה — תחום הגירוי והסיפוק, תחום התאוה הכובשת אותנו כבגלים, תחום ידידות-הבשרים הנוגעת ואינה נוגעת באהבת-הנפש, תחום ההערכה ההדדית על גילוי-הלב בעל הדרישות המוגבלות המודה על האושר הרגעי והבלתי מחייב. בתחומים אלה — פושט בנו הרוגע של הסתגרות עד גמירא בהווה שאינו מוטרד בעתידו או בעברו: זמן מוחש שכולו הווה, פגישה שכולה נוכחות.

רק במקרים יוצאים מגדר הרגיל מתקיימת אהבה כזאת בטהרתה. בדרך כלל אין אנו מפוכחים ואין אנו רואים עצמנו בתוכה כפי שהננו — היומרות והאשליות מתערבות ומפירות את האיזון העדין והנעימות המובטחת בו. לעתים נדירות מתגברת הידידות המתונה או המודעות לגבולות ולגדרים באופן שפרשה ב"אהבת החושים" מתנהלת ומסתיימת בנעימות ונכסנת לזכרונותינו ללא רגשות-לוואי של אכזבות וחרטה. במקרים הנדירים הללו אנו מפרידים בין ה"לא" שבזולת עמו קיימנו יחסי אהבה כזאת — ובין אישיותו המוכרת לנו לעתים, והנסתרת מאתנו ברוב המקרים. לעתים נוצרת ידידות בין בני אדם שאהבתם "חושית גרידא" — אך זיקה זו מופרדת מאהבת החושים כאילו היו רשויות הנוגעות ואינן מתמזגות לעולם.

במקרים הקיצוניים — אין זו אלא "אהבה לרגע קט" הנמשכת מהתעוררות התשוקה ועד סיפוקה — באווירת מעשיות מצחיקה של הבטה בשעון, ותשלומי תמורה, וסידורים עניינים אחרים הדרושים לסיומו של המפגש המנותק מכל משך והקמת חיי משפחה וחברה. ואפילו חוזרת הפגישה פעמים מספר — נשארת ה"אהבה לרגע קט" במסגרתה הקשוחה. קליינטים בורגנים של בתי זונות ויק-

טוריאניים מהוגנים היו קוראים עתון בחדר ההמתנה בביקור השבועי שלהם בצפייה סבלנית לשעת התענוג. ביקוריהם הזינו את דמיונם בהזיות שיצרו חיים מקבילים לחייהם הרשמיים. לעתים היו ביקוריהם והמעשים שעשו במשכם — מזעזעים בקיצוניות הפרברסית שעמדה בניגוד מוחלט לאורח החיים, הטעם והנימוס שאיפיינו אותם.

גם בהיות הרפתקות האהבה הללו לאורגיות עוצרות נשימה במוזרותן, באכזריותן או במתיקותן — הן נשאר ברוב המקרים בתחומי "האהבה לרגע קט" או "אהבת חושים גרידא" מרוב הבחינות:

הסובייקט הופך לאובייקט, בני הזוג או החבורה הם בבחינת "לז" זה לזה, ניתן להחליפם בבני-זוג אחרים מבלי לפגוע באיכות האירוע, האירוע מתחולל ללא מעורבותה של האישה על רוב רבדיה התרבותיים והחברתיים. הדברים אמורים לא רק בזנות ויקטוריאנית ומורשתה בימינו — אלא גם בתרבות הסוינגרס, החילופין, "הפלייבוי", "הפנטהאוז" והסתעפויותיהם בחברה המתירנית.

ב מה משותף לאהבות החושים ולאהבותינו ליצירות ריגושיות ויעילות באמנות? הצמצום והמיקוד של האישה באינטרס אחד ובהווה טהור מזכרונות עבר ותיקות עתיד. יחס שאין בו זיקה לאישיות שמעבר לתופעה.

מעורבותנו באהבה מעין זו עשויה להיות מסעירה ומטלטלת וחזקה באפקט שיש לה עלינו — חסרי הנסיון והבגרות רואים בה גדולה. היא רבת כוח ומזעזעת יותר — ככל שהיא מצמצמת וממקדת יותר את האישה בהתעוררות היצר ובגירוי. אלה נעשים חשובים יותר מסיפוק התשוקה. התשוקה המתעוררת בתנאים כאלה "משגעת" ומשכרת עד סימום והרדמה של מרבית התודעה והערות הנפשית שלנו. חוש הבקורת העצמי, הדמיון, הרצון וכושר ההבחנה וההתבוננות משתעבדים — לאקט העילוסין ו"עשיית האהבה" המתנתקים מעולם ומלואו. משאנו נפרדים ממיקדשה של אהבה מעין זו — אנו מוצאים עצמנו בחוץ. מופתעים אנו פוגשים את עצמנו מחדש. כביכול חיכתה לנו אישיותנו כאן, בחוץ זה, מבלי להיכנס עמנו למקדש. האישה שלנו, זו המוכרת לנו מכל ימות השנה ומרגעי ההתעלות והחויה העמוקה — מופיעה עתה מחדש על הניואנסים של הרצון והטעם, על מיגוון הנטיות והמורשת, על תחומי ההקש שעוצבו בקהילת-התרבות שבה חינו, על הזיקות שפיתחנו בחיי המשפחה שלנו, על ביטוייה ומעורבותה בחיי יצירה או מדיניות.

ברוב המקרים אנו חוזרים כמו מחופשה רוגעת אצל קליאו בין 5 ל-7. ברוב המקרים האהבה-לרגע-קט מלווה בסערה מטרפת את הדעת. ברוב המקרים היא — הימלטות לזמן קצר אל הווה משוחרר מכל זיקותינו לעבר ולעתיד, אל חיבה המחויצת ממרביתם של החיים, אל "ממשות" מופלאה של תחושה שכל הרגשות ממוזגים בה ואין להם חלק בעולם הרוח והחברה.

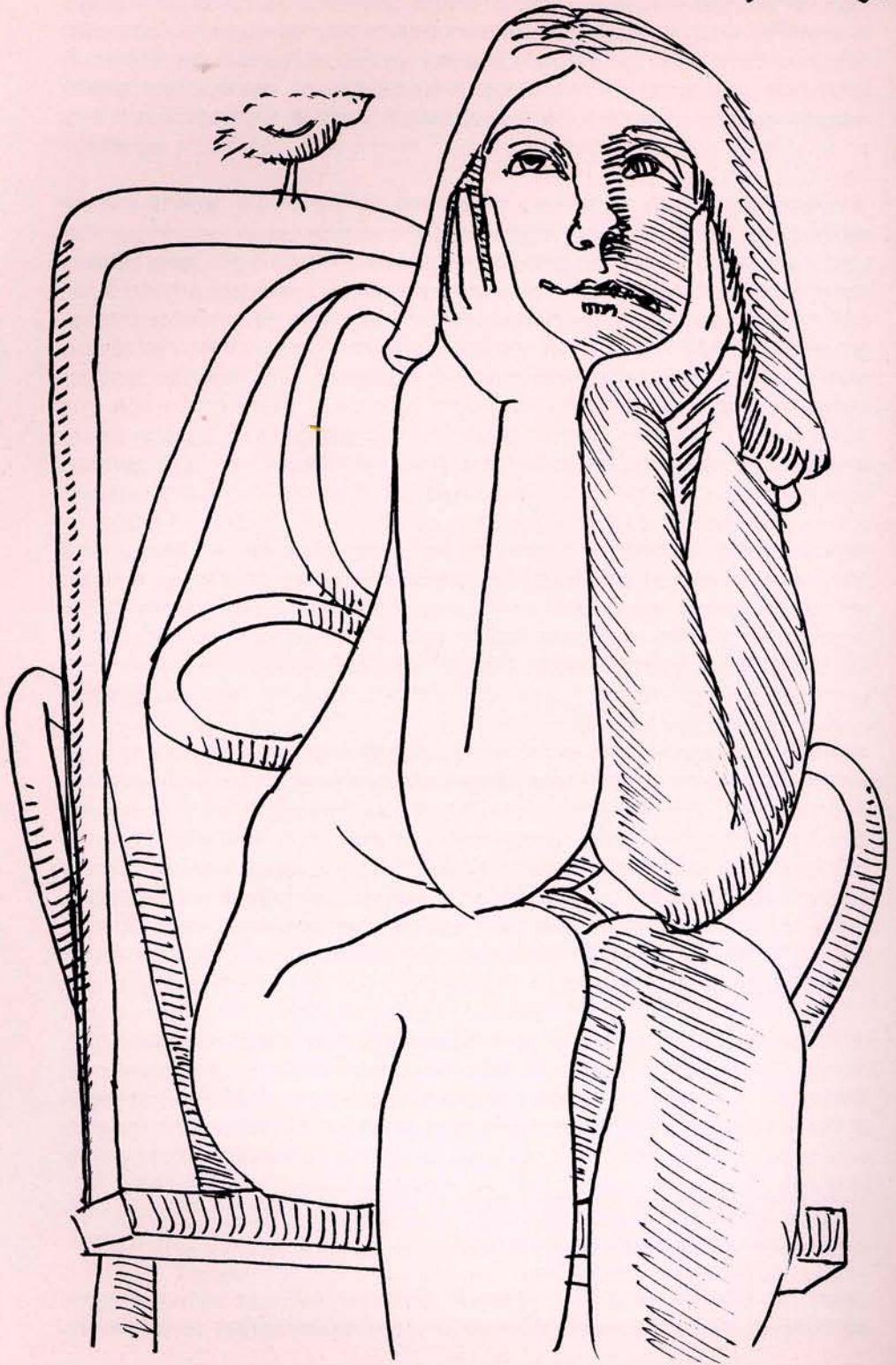
המשותף ל"אהבות הקטנות", ל"אהבות החושים" ול"אהבות לרגע קט" — הוא הצמצום של האישה ומיקודה בתשוקה. הפרידה לשעה ממורכבות החיים שעבר ועתיד מתנגשים בהם תדיר על כל המטענים הרגשיים, הפוטנציות והתקוות שהם נושאים עמם — מצמצמת את האישה לאחד ממדיה. מכאן קסמה — ובכך מוגבלותה של "האהבה לשעה": היא מוציאה אותנו מגדרנו, היא מאפשרת לנו להימלט לרגע שכולו הווה.

"אהבת חושים" ו"אהבה לרגע קט" אינם מוגבלים ליחסים שבין אדם לאדם — הם שגורים בחיי האמנות כפי שהם רווחים בחיי האהבה. ביקור ב"דן פרמנטה"



אמנואל גולדמן

دله سوزد نرگه



בקופנהגן או בהיכל כס היהלומים הטוסי של השח בטהרן — מעניקים לנו רגעי קורת־רוח ואהבת־חושים לחפצים וכלים שיצאו מכלל שימוש או שנוצרו מלכתחילה להתבוננות בלבד. היענותנו ותחושת הנעימות הפושטת בנו דומה להפליא לאהבה ולעניין שאנו רוחשים ליצירות אמנות "אבסטרקטית" ו"קונקרטי" המשוללות בכונה תחילה יחסים בין סמל למסומל ואשר אין בהם זכר לדמות או לחוויה אישיותית.

שטיחים פרסיים "אבסטרקטיים" בהם "שליט עושר צבעוני המתמזג עם טקסטורה תלת־ממדית של החומר החם", "העיצוב והסטרוקטורות הקוויות והצבעוניות היוצרות איזון בין ניגודים ונותנות ביטוי לשליטה המוחלטת במדיום השטיחי", "השלמות הקומפוזיציונית המאורגנת על־ידי התייחסות הממדים של היצירה אל היחסים הפנימיים בין תצורותיה האוטונומיות החוזרות על עצמן ויוצרות קצב מתפתח מן המרכז לשוליים", "הניגוד הדיאלקטי בין הצורות הזוויתיות והמעוגלות הרומזות על מתח פנימי ומצטרפות להרמוניה מהודרת". ביטויי בקורת וניתוח כגון אלה יכולים להיות מוסבים על השטיח בהיכל כס הטוס ועל עשרות אלפי ציורים ועיצובים תלת־ממדיים הגודשים חנויות, גלריות ומוזיאונים. ביטויים כאלה מבקשים לתאר גורמיה של אהבה בין אדם לחפץ שצורתו ומרכיביה הפכו חג לחושינו.

אהבה כזאת — על תחושתיה המענגות ושכרון ההתפעלות האוחז בצופים המכורים לה בלעדית — אף היא חורגת מ"אהבת חושים גרידא". ברוב המקרים אין לראותה כ"אהבה לרגע קט" שהרי האנשים האוהבים אותה כך מבכרים לחיות עם חפצים כאלה דווקא בגלל צורתם המנוטרלת מכל חוויה דמותית־אישיותית. הם קונים ומכניסים אותה ל"חדרי החיים" שלהם ולא רק למוזיאונים ולחנויות התצוגה.

המשותף לאהבת חושים כזאת בחיי האהבה ובחיי האמנות — הוא בכוח הצימצום שהיא מצמצמת את האישיות האוהבת בעת האהבה. פשטותה של היענותנו ליצירה כזו (יחסית לכושר היענות הרב־מישורית והרב־ממדית של נפשנו) הופכת אותה חביבה על אוהביה פי כמה וכמה. חפץ נאה — כמוביל ב"דן־פרמננטה" או כטינגלי ב"טייט" — מהנה בגלל מורכבותו הפקחת המכוונת לגירוי היענות פשוטה וחד־משמעית: הוא מצחיק ומשעשע אותנו, הוא מבדר את שעמום המראות התע־שייתיים והציוויליזציוניים הנגזר עלינו על־ידי עולם המסחר והפרסומת, כאשר הוא שואל מהם את צורת חלקיו. ההתבוננות בצירופיהם הבלתי רציונליים הוא עיקר השעשוע. הבידור הנגרם ע"י היענות תוך צימצום האישיות ומיקוד התודעה הריגשית והתבונית בחומר, ברגע, בגירוי, בהפתעה דומה לבידור הנגרם ע"י רומן־בלשים שעלילתו חשובה מהדמויות הפועלות בו, ע"י סרט המתח שכוחו להבעית חשוב ממשמעותו ודמויותיו כאחד, או ע"י כל "מתיחה" שבה הצפיה חשובה מהאירוע הגורם לה. "אהבה לשעה" לאיש או לצעצוע — או אהבה למשחק שאין בו עימות אישיותי, אין בו התחייבות ומעורבות רגשית ותבונית, אך יש בו פוטנציות של פקחות ווירטואוזיות, מתח ופורקן.

מה הוא מקור כוחן וחשיבותן של אהבות החושים והאהבות־לרגע־קט ליצירות בידור? דרהקיום בין אהבות קטנות לאהבה גדולה, הצורך בהתמסרות לרגעים שסערתם משכיחה מהאישיות את עצמה, הכמיהה להתמצות האדם בתחושות ובתגובות הרגע, הרועע שבצמצום התודעה.

אהבתנו ליצירות בידור — הפלסטיות והעלילתיות כאחד — מצמצמת את הנפש, ממקדת אותה באינסטינקט־המשחק על השעשוע והחרדה. החרדה משעשעת גם

היא בהיותה "חרדה-לכאורה" כבמסע "ברכבת המוות" בלונאפרק. אהבה והיענות לבידור היא רבת כוח ושובת לב כ"אהבת חושים גרידא". המורכבות של האובייקט הגורם להיענות כזאת אינו מפר את פשטותה ביכולתה לצמצם את האישיות הנענית לה. גם במקדשי האובייקטים הנונפיגורטיביים ובהיכלות הבידור המשעשע והמותח — אנו מוותרים על מלוא הערות והפקיחות המאזינה של נפשנו, מותירים אותה על הסף, נחלצים ממנה וממטעני העבר והעתיד שלה, נמלטים אל זמן שכולו הווה.

אין בכך וויתור גורלי. אישיותנו השלמה תמשיך לחכות לשובנו מן ההווה שהשתלת עלינו בעת הבידור — כבר-זוג המצפה בסבלנות בשולי זירת הריקוד. אספן-פזמוני-פוגי המשובבים את הלב או אספן-צעצועי-אגם המפגינים שיעבודה של טכנולוגיה לתחבולות פקחות ההופכת את הבלתי משוער לאפשרי — יחזור אל אולם הקונצרטים לשמוע את באך או ברטוק, יחזור אל המוזיאון להתבונן בגיוטו ובסיון. האהבה ל"זמרת בעלת הקרחת" אינה מוציאה מן הכלל את אהבתנו ל"מיזנטרופ" או ל"גן הדובדבנים".

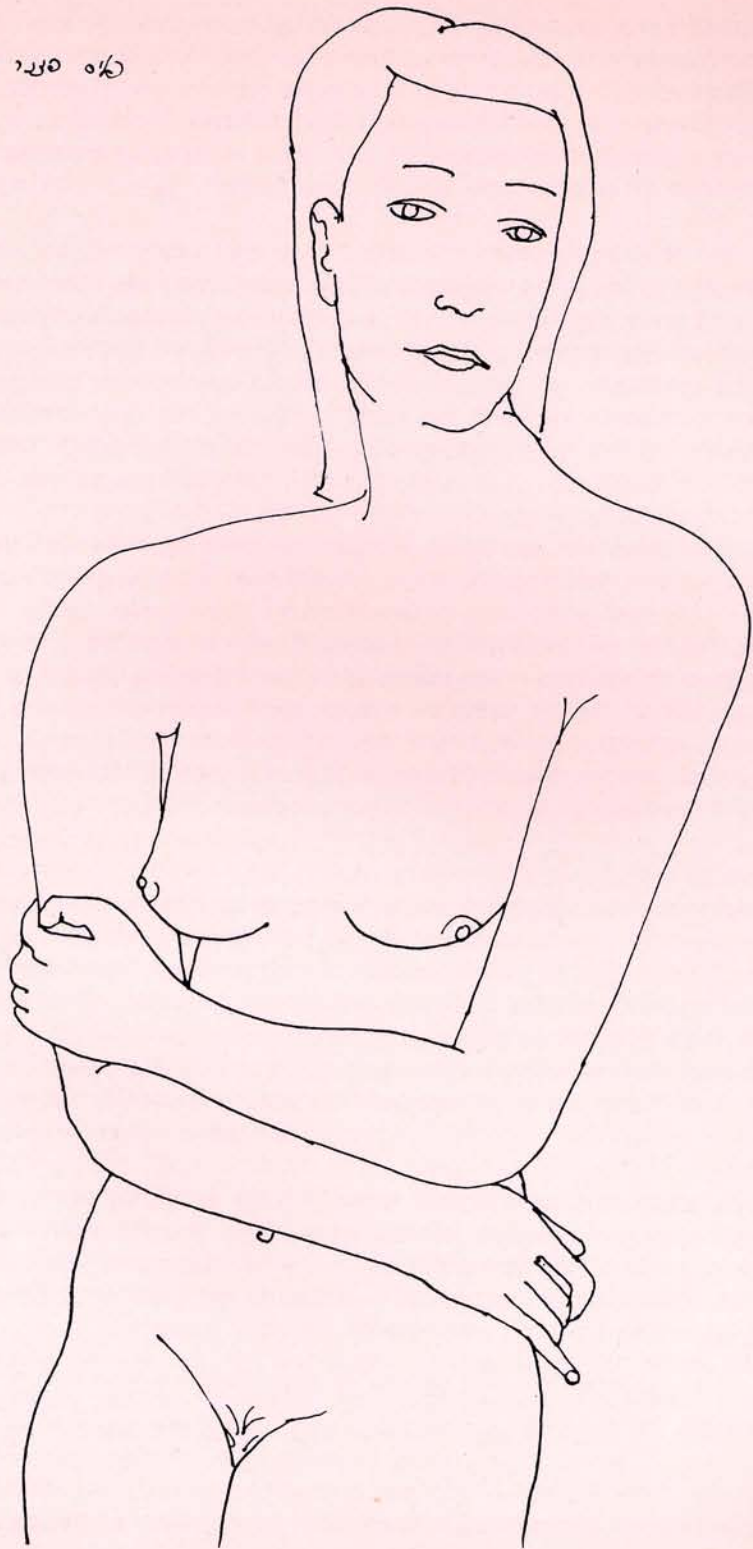
שתי האהבות הללו — האהבה ליצירה המבדרת והמצמצמת את הנפש והאהבה ליצירה הגורמת להתעלות הנפש ולהתחדשות בזיקה ובכושר האזנה חדש — חיות בכפיפה אחת בנפשנו. כשם שאהבת חושים גרידא בין אדם לאדם אינה חלשה או נחותה מבחינת הלהיטות, כוח הריגוש, הזעזוע והכוח המופעל על הדמיון ועל התודעה — כך אין אהבת החפצים המבדרים והמשעשעים יכולה להחשב לנחותה או חלשה. עוצמת הריגוש וחוסר הריסון העצמי של אוהבי המלודרמה או להקת הקצב — הם לעתים חזקים מההיענות המעודנת של קהל נרגש ומתפעל בהצגה של טרגדיה שייקספירית או סרט של ברגמן. ההיענות החושית היא החצנה רבת-עוצמה ונראית לעין ולעתונות. ההתעלות הרוחנית והרגשית היא הפנמה והת-רחשות המתחוללת בנפשנו ובתודעתנו.

גדולתה של אהבה אינה נמדדת על כן במונחי עוצמת ההיפעלות הגופנית הנראית לעין של מפקחי ה"פריביוס". בכוחה של אהבה לצמצם או להרחיב את אופקיה ופעילותה של האישיות, את רבי-הממדיות ורבי-המישוריות של יחסנו עם הזמן והסביבה הרוחנית שבה אנו חיים. הצימצום של האישיות באהבת הרגעים, התחור-שות, החפצים, הריגושים — הוא סוד הקסם של ההתאהבות באדם או בחפץ או בכל צירוף סימנים אחר שהוא "לז". כוח ההתפשטות והתהודה הרוחנית המוענק ע"י האהבה הגדולה מוציא אותנו מהתחום המצומצם של מוקדי הגירוי והאינס-טינקט — אל מחוץ להווה שהוא רק הווה.

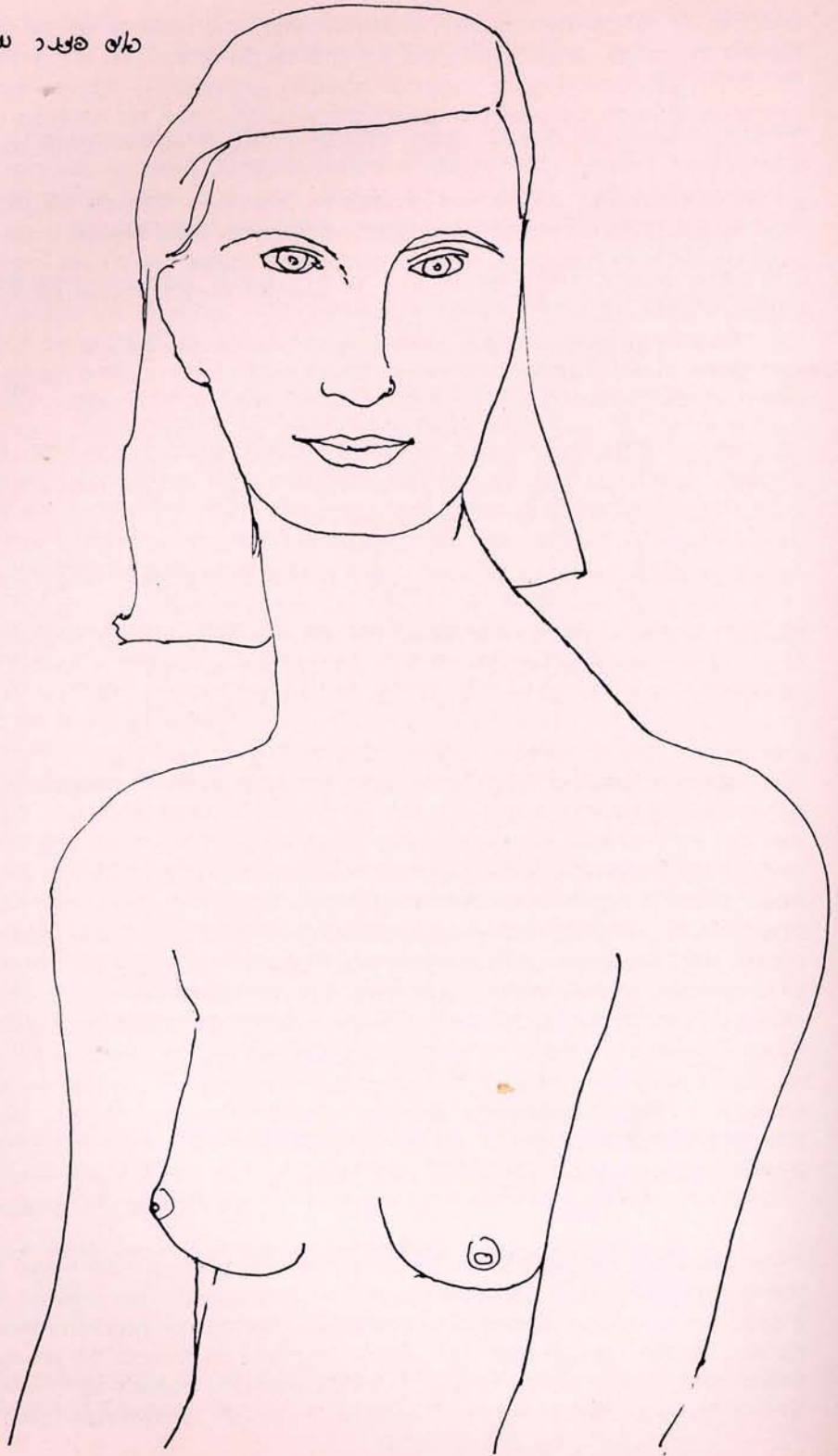
סוד הצימצום וקסמו משתלטים עלינו גם ברגעי היסחפות לריקוד וזימרה בהם אנו משקיעים ייחודנו בדבקות של משתאות חבד או נשפיות דיסקוטק — אף שלעולם אין אנו מגיעים לתכליתה של שכחה עצמית שאנו מבקשים להשליט עלינו. הדיוניסי אינו מתגבר על האפולוני עד גמירא — אם כי הוא חוזר ומנסה להדבירו לצמצמו עד שיתמעט ככל שיוכל. השאיפה שבנו להתמזג עם ישות רוקדת ושרה ומחוסרת אישיות ייחודית של אני — טבועה בנו ומתפרצת בכל שניתן לנו "להתפרק מעצמנו". חוויית האקסטזה — הפוליטית, המינית, המוסיקלית, האלכוהולית — היא בבחינת אידיאל המתגשם בצימצום, המשחרר את ה"אני" מבדידותו ומאחריותו בשחררה אותו מתודעתו, מעצמו.

בין צימצום אקסטטי זה ובין התעלות שבמעורבות תבונית-ורגשית — מיטלטלת

אליס פוגלר מאכילר



אדם פשוט



נפשם של בני תרבות: הם מסוגלים לחלום חלומות ריאליסטיים — ומבקשים להזות הזיות המתעלמות מהמציאות, הם מסוגלים להתבונן ולהאזין ולגלות את הייחוד והזיקה — ומבקשים להתמכר ולהתמסר לזרם ההיפעלויות כאילו היו "לז" המאוחה עם זולתו, הם מסוגלים לאהבה גדולה לאדם וליצירה שאישיותה קוראת אלינו — והם מבקשים התאהבות סוחפת ומסנוורת ושיכורה.

משניתן לנו מבוקשנו — ההזיה, ההתמכרות, ההתאהבות, החושיות הטוהרה — אין אנו מסתפקים בהם. אנו חותרים להגשמת הפוטנציות של ההתבוננות והזיקה שבנפשנו, אנו יוצאים ממעגל הריקוד ומהמון מזמר — לתמוה ולהתבונן בבדידות, לחתור אל הדמות, להאזין לקריאה.

מדוע אין האהבות החושיות באמנות ובמשגל, מספיקות ומספקות את האישיות?
במיפלט מהאחריות והמעורבות של האישיות מספיקות האהבות הקטנות פתרונות בלבד. אין בכוחן לגרום למעורבותה של האישיות כולה, אין בהן ביטוי לכמיהתה לשלמות, לזיקה שאינה תלויה בדבר, לשאלות החשובות מפתרונו.

האם חוסר הקונטרסטים המאפיין את גורמי האהבות ה"קטנות" וה"פשוטות" ומצמצמות-הנפש הופך אותן משעממות בעינינו? האם יש בנו שאיפה ראשונית למגע עם המציאות הקרועה בדילמות ורוויה בניגודים שאינם מתפשרים? מדוע אנו חוזרים וכמהים למציאות שאינה באה לידי ביטוי באהבה הממקדת תשומת לבנו לתחושה או לגירוי וסיפוקו?

אהבת החושים עשויה פתרונות. בהרפתקה הארוטית — אנו מתעלמים בעקשנות מן הסתירות והניגודים והבעיות אשר לפתרונו נידרש אם נרשה מעורבותה של אישיותנו. החפץ האמנותי הקישוטי או הבידורי מתעלם מכל מה שנתון במחלוקת, מכל מה שאינו בר-פתרון.

לעתים מחפשת "האהבה לרגע קט" את המזור והחריג, המפתיע והמסוכן — כמפלט אופטימלי. למסתכל נדמה כי יש כאן חיפוש אחר החידוש והזרות, בריחה מן השיגרה של חיי נישואים והחובות האחרות המוטלות עלינו ע"י חיי התרבות. יש וסטיות אלה מאורח-החיים השגור עשויות להפתיע את הסוטה עצמו. כאשר מכוניתו המהודרת של הבנקאי או המנהיג נעצרת ברחוב הזונות החשוך ב"איזור הגרוע" שאפילו אורות אדומים אינם דולקים בו — הוא עצמו תמה על הכפייתיות המביאה אותו לכך. "עשיית אהבה" באיזור זה מתבצעת בחטף, בעמידה, בחצרות ומבואות מצחינים ומלוכלכים ועם נשים שאין לראותן מפאת החשיכה ואין להתמקח עמן מפאת הסכנה של הסרסורים האלימים הסמוכים למקום המעשה. הצרכנים האמיזים ו"בעלי העמדה" הבוחרים לבקר באיזור זה מבטיחים לעצמם מירב האלמוניות, מירב הפרידה מאישיותם, מירב הפער בין "אהבה לרגע קט" ושגוונה לבין חייהם כבעלי משפחה, כפעילים בחיי התרבות והחברה שבה הם מתפקדים. הבריחה המוחלטת מהחברה והתרבות על הקריטריונים והסטאנדרטים שלהם — מתבצעת בבת-אחת ברגע קט וסודי של "עשיית אהבה" בתנאים מבחילים ומשעשעים דווקא משום כך.

רגעי סטייה מוזרים וחסרי צורה כאלה מצויים גם בחיי האהבה שבאמנות, לעתים היא "נעשית" בהיכלים מפוארים של גלריות ומוזיאונים המנוהלים על-ידי סנובה-של-חדשנות-לשמה או על-ידי תיאורטיקנים המאמינים בכנות מעוררת רחמים כי עיקרה של האמנות החדשה הוא בהצגת "מה שלא היה לו תקדים" בתצוגות ידועות להם. הפתעות "קונפצטואליות" למיניהן עשויות להוות מרכז העניין לצרכנים חמורי-ארשת הבאים "להתבונן" בלא-כלום המוצג בפניהם בחדרים

מרווחים וריקים אשר בארבע פינות התקרה שלהם הודבקו קווצות צמר־גפן משומש, או לשונות פרה שנעקרו מלוען של פרות שחוטות והנמצאים בשלבים שונים של רקבון.

יצרניהם וצרכניהם של מוצגים כאלה ודומיהם בתחום הסימנים המרומזים אך חסרי הצורה העצמית העשויה לעורר היענות לאישיות היוצר — אהבים את תצוגות האמנות הללו ומוצאים בהם "אהבה לרגע קט" שהיא בריחה גמורה ומעוררת מעולם האהבה והיחסים האנושיים המורכבים והפרובלמטיים.

בווריאציות מתונות יותר — מופיעות יצירות אמנות חסרות־הקשר־אישיותי במיגוון אינסופי של תבניות נונפיגורטיביות. עיקרן — ההפתעה, ולעתים יש בהן נסיון ליצור איזון קומפוזיציוני של תנועה, אור, צבע וקו. גם באהבתן של יצירות אלה ושאר המוצגים הדיקורטיביים המועלים על נס כיצירות מופת וצמרת של הגניוס האמנותי "החדיש" — מופיעה ה"אהבה לרגע קט" של המוזר והחריג והבלתי מחייב. יש בהם מעין מפלט מהקולטורה אל תחום ההפקר בינה ובין הציוויליזציה, תחום שאין בו קריאה מחייבת למעורבותה של האישיות, תחום שאין בו פיתוח זיקה בין אישיות לזולתה, תחום שאין בו נסיון לעורר חוויה עמוקה ומדהדת כחוויה של אמונה ואהבה גדולה.

בתחום זה הופך המפגש בין היצירה, היוצר והצרכן ל"אהבה של רגע קט" שאין לה עבר ואין לה עתיד ואין לה תוצאות של מעורבות אישית. לעתים — היא מופיעה כהתרסה, כשלילה מוחלטת של האהבה הגדולה ואפשרותה, כהתכחשות בוטה לצורה שערכה ממוזג בזיקה האישית שנוצרה על ידה בפורטרטים של רמברנדט.

המשותף לכל האהבות הקטנות ול"אהבה לרגע קט" — הוא היותן מפלט מ"האני" בעל עוצמות ההכרה, האמונה והאהבה הבאות לביטוי בזיקה ל"אתה" ואשר בו מתגלה האני כבראי.

האהבה הגדולה, היצירה הנותנת מבע ומעצבת דמותה של אישיות חיה — מפנים אותנו אל מיגוון הניגודים והסתירות בחיים. היא אתגר מתמיד שעמו אנו מתמודדים ככל שרצון החיים שלנו משתלב בחייו של הזולת. כל פתרון ויישוב של סתירה בחיי האהבה הגדולה והמתפתחת עם התבגרם של האוהבים — גורם להסתעפות חדשה, חושף ניגודים ובעיות שאנו נדרשים לפתרון. כל נסיון לפתרון ויישובן של סתירות כאלה בעלילותיהן של היצירות האמנותיות הגדולות — מצביע וחושף ניגודים וסתירות חדשות המיוצגות בהן. אהבתה של יצירה כזו — קשורה עם התמודדות מתמדת, כאהבה הגדולה בין אדם לאדם.

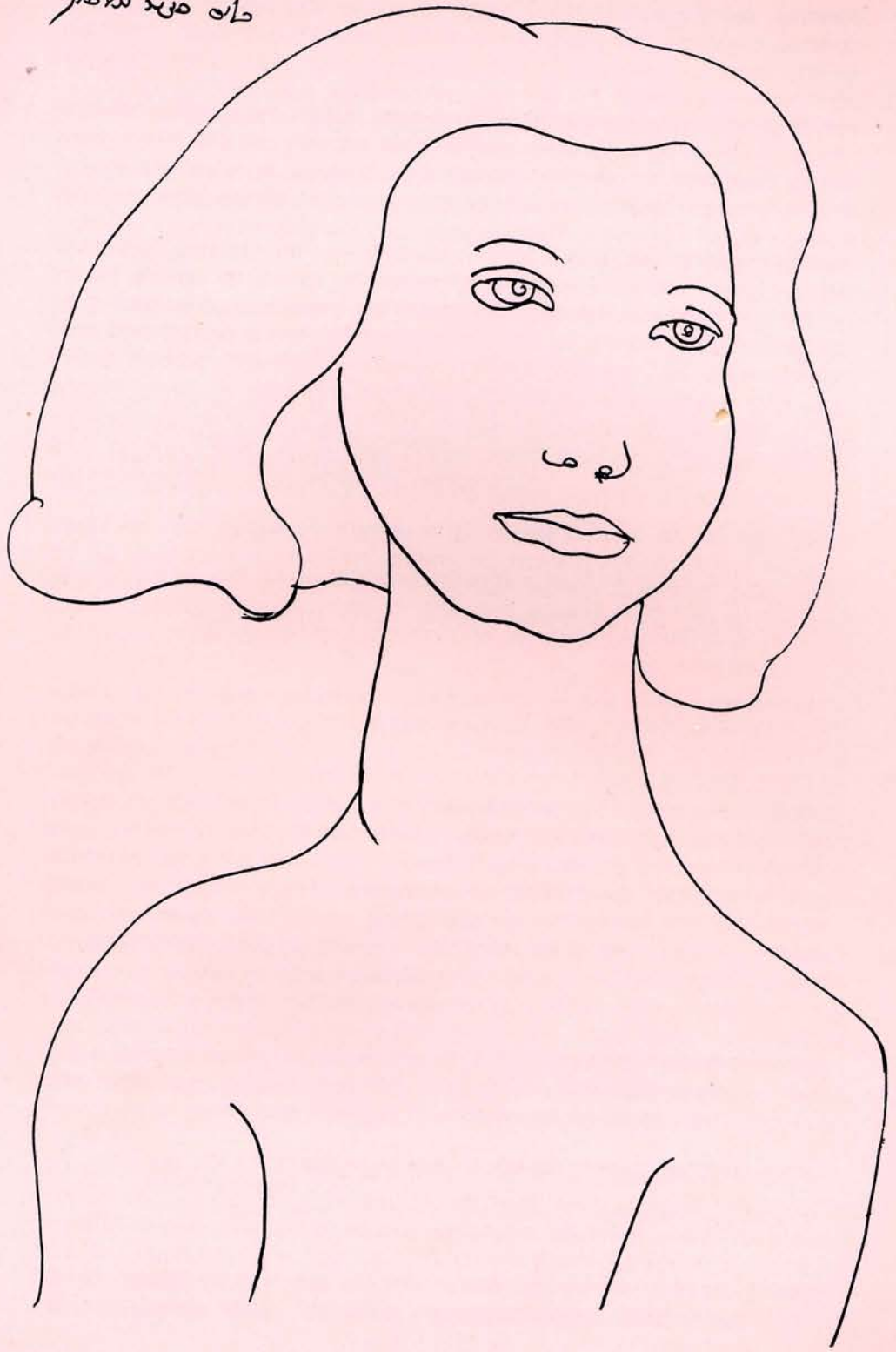
האם התמודדות מתמדת זו היא ביטויה של "הכמיהה למעלת השלמות שביחס?" האם ההתעלמות מהניגודים וחוסר ההתמודדות הבא בעקבותיהם — גורם להרגשת חוסר סיפוק בגלל ההרחקה שאנו מורחקים מהכמיהה הזאת?

כיצד ניתן להגדיר בתכונות משותפות את ה"אהבות הגדולות" שהן מטבען ייחודיות כאישיות האוהבים?

הדדיות היחסים באהבות הגדולות מותנות בעצמאות אישיותם של האוהבים, ביחסי התמורה שלהם עם סביבתם וביניהם לבין חייהם המתחדשים תדיר באהבתם, בעבר מצטבר שאינו חולף.

האהבה הגדולה של חיינו היא ייחודית. ייחודה נובע לא רק ממורכבות הרגשות המצטרפים לזיקה הדדית וחד־פעמית בין האוהבים, אלא מאישיותם הייחודית

7/10 200 0/10





של בני-הזוג, אישיות המתפתחת באהבתם. הם חיים בסימנה של אהבה זו, המשפחה שגדלה באהבתם וילדיהם שנולדו בה — משפיעים מייחודם על טבעה ומרכיביה, על התמורות שחלו בה ובהם — על המעשים שנשתלבו בביטוייה.

ההדדיות של זיקת האהבה המתבססת ומחזקת את העצמיות של האוהבים
כחיידים נפרדים הקשורים זה בזה — מתחדשת ומתעננת מכוח אהבתם ככל שזו מתמודדת עם החידוש והתמורה הבלתי פוסקת בחייהם ובחיי הקרובים להם. השנים הרבות בהם הם חיים כבני-זוג הקשורים בקשרי אהבה כזאת — אינם זמן שחלף ונעלם, אלא זמן שנצטבר ונצטרף אל חייהם בבחינת זכרון ומקור של עושר ההולך וגדל בנפשם. אהבתם מתעשרת בממדי התהודה של העבר ההולך וגדל עמם, עבר שהוא הממשי בין הזמנים, הוודאי והנתפס שבהם. חוויותיו של עבר זה יוצרים תחום אסוציאציות המעמיק את רגעי ההווה ומעניק לתקוות העתיד ותוכניותיו — ודאות ואופי של הבטחה. האהבה הגדולה — גדלה בבגרותה כחיים שהיא יוצרת בהווה, בהבטחה של העתיד, ובעבר הגדל ומתעשר עמה.

בחיי עמים ותרבויות — הופכים אירועי העבר לחוויות המוצאות ביטויין ביצירות המיתוס המשותף ומבעיו במדיה למיניה. כל דור חוזר ומספר את העבר התרבותי המצטבר ומשתנה בעיני ההווה והאינטרפרטציות שלו — כל דור תוהה על "אמיתן" של אגדות עליהן הוא מוסיף את שלו. מורשת זו וגלגוליה הופכים הממשות התרבותית החיה והעמידה ביותר בשותפותה של אומה ותרבותה, בעושר או בדלות הנפשית של חייה כתרבות.

בחיי אוהבים ומשפחות — נוצר מיתוס הטווי זכרונות של חוויות וביטוייהם ברמז וסיפור ואסוציאציה המצטרפים אל הממשות התרבותית של חיי האוהבים והקרובים להם. כושרם וכוחם הרוחני של האוהבים קובע בעיצובו של מיתוס מצטבר זה הן מבחינת גיוונו והתחדשותו כיצירה של חיים — והן מבחינת ממשותו כמיתוס של זכרון המעוצב בתרבות חייהם.

ככל שכוח היצירה של האוהבים גדול יותר וניכר בתמורות שהכניסו בחייהם ובסביבתם, במיגוון המעשים ובאופני השותפות שפיתחו בחייהם — כן מתעשרים המשאבים של אהבתם. ככל שגדלה הממשות התרבותית של אהבתם — כך גדל כוחה וגדל כוחם בהתמודדות עם המשברים הפיסיים והחברתיים שעמם עליהם להתמודד כחיידים וכבני-זוג. עד וכולל המוות של אחד מהם — שאינו ממית את האהבה ואינו נוטל ממנה את ממשותה אף שהוא נוטל ממנה את ממדי ההווה של קיומה.

רוב עלילות האהבה הגדולה בספרות הריאליסטית המערבית — מ"בראשית" ועד טולסטוי וג'ויס — הפכו את משבריה לנושא יצירתם. ההתמודדות הגוברת על משברים אלה והמקיימת את האהבה הגדולה גם במצוקה הקיצונית כבאהבתם של אלואיזי ואבלאר, או זו הזוכה לקיימה בצוותא של יצירה (כשל סארטר וסימון דה-בובואר, כשל וירג'יניה וולף ולאונרד וולף), לא זכו אלא לדוקומנטציה במכתבים ובקטעי זכרונות שלא נצטרפו לשלמות. הספרות המספרת סיפורי אהבה ונישואין שנוצרו בה — היא בעיקרה ספרות כשלון. חיי האהבה הגדולה והעמידה הידועים לנו מחיינו אנו ומחיי עמיתינו — נותרת עלומה. היותה ייחודית וחריגה כל-כך בכל מקרה ומקרה המוכר לנו — הופך אותה קשה לביטוי ומרתיעה את הפייטנים ומספרי הסיפורים.

1
כיצד נגזר פירושה של המילה "אהבה" מדיוקנה האידיאלי ב"אהבה הגדולה"?
ההתנסות בחוייתה ובמציאותה של האהבה הגדולה בחיינו ובחיי עמיתינו קודמת לידיעה
ולחבנה של המילה "אהבה". אין אנו מסוגלים להגדיר את המושג הגדרה ממצה וכוללת —
אך אנו מסוגלים להבין אותו כאחד הכינויים לתופעה הנפשית בה התנסונו, כמעלה עלינוה
של זיקה בין אני לאתה אהוב.

על אף התעלמות זו של הספרות מהאהבה שיכלה למשבריה ולמאבדיה — אנו מבינים את משמעות המילה אהבה בהיותה נגזרת מכינויה של חוויית האהבה הגדולה המוכרת לנו מחיינו ומן הזכרון האינדיבידואלי והמיתולוגי שלנו.

אין אנו יכולים להגדיר את האהבה כיחס חושני גרידא, כידידות, כהערכה, או ככל צירוף אחר של אלמנטים המצויים בחלקם או במכלולם בחוויית האהבה הגדולה המוכרות לנו. בניגוד לאהבת החושים הבלעדית על כל סוגיה — אין באהבה הגדולה סוגים, רק אהבות מופת ידועות לנו בחיינו או בחיי עמיתינו. אין לנו קריטריון אשר בהתמלא דרישותיו נקרא ליחס מסויים "אהבה גדולה", או "אהבת מופת" — אך אנו מכירים "אהבת מופת" בהיפגשנו עמה והקריטריון מוכתב על ידה.

חוסר ההגדרה לאהבת המופת לא מונע מאתנו לתאר בדיעבד את חוויית האהבה הגדולה או לציין את המשותף לאהבות הגדולות המוכרות לנו, בזכותן יש משמעות לתובה "אהבה", בזכות חווייתנו האקטואליות והמיתולוגיות באהבות האלה — אנו מבינים את משמעותה.

המכנים המשותפים של האהבות הגדולות, התנאים המתגשמים בהן — הופכים בעינינו חלק מתכונותיה של האהבה ומושגה. כל סוגי האהבה האחרים — נקראים אהבה כיוון שהם לוקחים בה חלק, כיוון שיתכן שיהיו גורמים בין מרכיביה: "ההתאהבות" השכורה וקצרת-הזמן, התשוקה והכמיהה לסיפוקה, הידידות וההערכה המתמזגים ל"שלמות של יחס", היצריות המינית, המעורבות והרגישות המירבית, הדאגה וההזדהות עם אושרו וכאבו של האהוב. צירופם של כל אלה מצוי באהבה הגדולה — אך בכל מקרה ומקרה היא מקבלת ייחודה מייחוד האישיות המעורבת בה. מכאן הקושי להגדירה על אף האפשרות לזהות בה תכונות ומכנים משותפים.

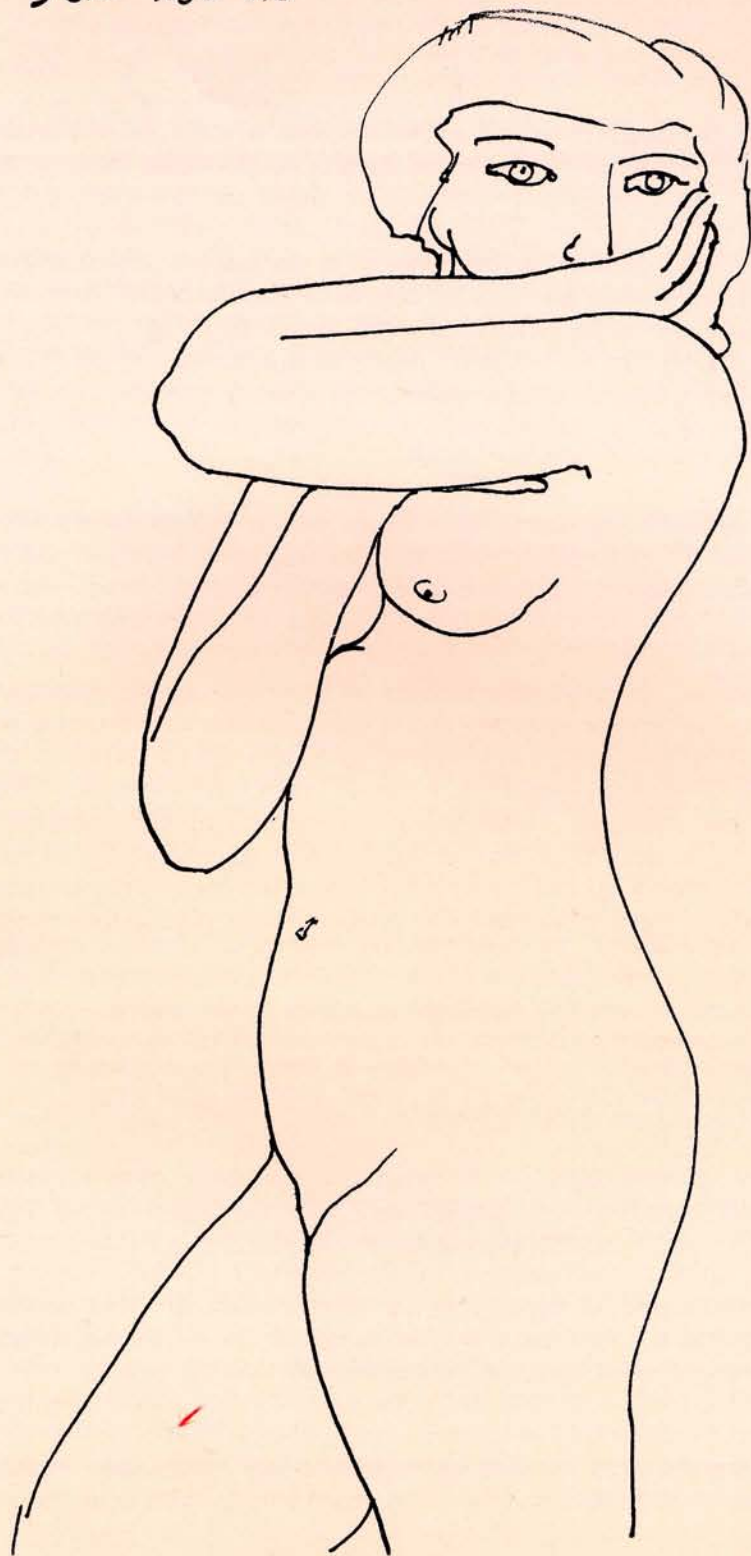
2
כיצד הופכת המילה "אהבה" ממילת הבחנה לערך ולכינוי של הערכה?
ככל שאנו מודעים למעלותיה של האהבה הגדולה הכוללת עינוגיהן של האהבות הקטנות אך מוסיפה עליהן ביטויי ייחודה של האישיות ויכולתה להגשים הפוטנציות האנושיות שבה — כן אנו מזהים את המילה "אהבה" עם ערך עליון ביחסים עם זולתנו, בדומה לשימושים במילים "אדם" ו"אמנות" ההופכים כינויים לתופעות שהגיעו למעלה עלינוה בסוגם.

המושג "אהבה" והפועל "אהב" מובחנים מדומיהם וקרוביהם (תשוקה, ידידות וכד') ונעשים מובנים בלשונונו — כיוון שאנו מודעים לחוויית האהבה הגדולה והמורכבת שהיא מעין דיוקן מופתי של יחסי אהבה בין בני-זוג.

התיבה "אהבה" במובן זה משמשת אותנו לא רק כהבחנה של יחס מדומיו — אלא גם כמילת הערכה — הן של דברים אהובים עלינו (ולא רק "חביבים", "נעימים", "מגרים" וכד') והן של יחס האהבה אשר מעלתו בעינינו גבוהה מזו של יחסים אחרים.

המילה "אהבה" הפכה למילה ערכית בזכות היותה כינוי של דיוקן אידיאלי, של "שלמות היחס" אליו כמה כל אדם מכוח היותו אדם. ודומה הדבר לשימושים

כאם כונננ טאפיר



of one night



ערכיים שאנו עושים במילה "אדם" ("מענטש"), או כמאמרו של גורקי: "בן-אדם — לא כל מנוול זוכה לכך". מבחינה זו דומה הדבר לשימושים (קרי: משמעויות) שאנו עושים במילה "אמנות" לא רק כמילת הבחנה אלא כציון המעלה הגבוהה אליה הגיעה יצירה הראויה להיקרא בפינו בשם "אמנותית".

סולמות ההערכה אשר בראשם עומדים מושגי המעלה "האהבה הגדולה" או "האמנות הגדולה" — הם סולמות שראשיהם בראשם. אין להם מדרגה תחתונה. אין אנו יודעים מה הוא הפכה הגמור של "אהבת מופת" או "יצירת מופת". סולמות ערכים אלה אינם בלעדיים. לצדם אנו משתמשים בסולמות העדפה והערכה אשר מעלותיהם מציינים יתרונות ותועלת של יחסי אהבה שאינם גדולים או מופתיים. כמעלות שמנינו ב"אהבה לרגע קט" וב"אהבת החושים גרידא" ובשאר מיני האהבה ביחסי אנוש וביחסינו ליצירות אמנות שאין בהם מעורבות אישית, ואין בהם רגישות מוגזמת לרצונו של האהוב ולגורלו.

ח מאיוו בחינה מעדיף ליסיאס ב"פרוס" לאפלטון את "יחסי האהבה נעדרי האהבה"? ליסיאס רואה בעילוסין וביחסי האוהבים שאין בהם אהבה — יתרון בשחרור המתייחסים מדאגה ורגישות וקנאה העוכרים נפשם של האוהבים הגדולים. יחס ללא קונפליקט וסבל ערכו רב לדעתו מיחס מורכב החותר לשלמות ומסתכן בכאב.

בשם ליסיאס מציג אפלטון ב"פרוס" השקפת עולם המבוססת על העדפתם של סולמות-הערכה אלטרנטיביים אלה בבססו את מעלותיה של "האהבה ללא אהבה":

אהבת עילוסין טהורה שאינה מערבת רגשות בתשוקת החושים שלה — משוחררת לדעת ליסיאס מידידות ואחריות העוכרים בסופו של דבר את אוירת הקלילות המאושרת השורה עלינו בנסותנו למצות את העינוג לשמו. יחסי עינוג הדדיים שאין בהם שותפות נפשית ואין בהם התחשבות ורגישות מוגזמת, המתלווה תמיד ליחסי האהבה הגדולה — יחסי עינוג כאלה הם הצדקת עצמם ואין בהם עננות של דאגה וחשש:

אין דאגה לעתיד ולעמידות היחסים — שהרי הם ממוצים לחלוטין בהווה שלהם. אין בהן רגישות להתנהגות האוהבים עליך — שהרי אינם אוהבים אלא בהת-נהגותם המענגת בלבד.

כל מכשול וכשל ומשבר בחיי כל אחד מבני-הזוג — אינו עוכר את יחסיהם ואינו מפר את שלמותם.

אין בהם מחלוקת וריב ורוגז, אין בהם נסיונות התמודדות עם הקנאה או צער הפרידה או חשש פן יבולע ליחסים שנקשרו.

כל אחד רואה בחברו בן-זוג שהוא בר-חליפין, משתף פעולה ולא שותף לחיים, מקור עינוג ולא נושא לאהבה גדולה ומורכבת. יחסים כאלה הם בבחינת טוב שאין בו רע, פשטות מופלאה ללא ניגודים, מצווה שכולה שכר.

ט כיצד מפרך סוקרטס טענות ליסיאס בפרוס מבלי להפריך את הגיונו? לדידו של סוקרטס אין להפריך הגיונו של ליסיאס בהגיון — יש להודות כי האהבה הגדולה היא טירוף ברוך-אלוהים, כטירוף הפיוט והנבואה. טירוף אשר בלעדיו אין החיים כדאיים, טירוף אשר בגללו מתעלה הנפש ומתעשרת.

אל מול סולם העדפות והערכה זה של ליסיאס — מעמיד סוקרטס, בפרוס, טענה שאינה מתבססת על ההגיון ואינה מנסה כלל להפריך את הגיונו של הציניזם היודע מחירו של כל דבר אך אינו יודע ערכו של שום דבר:

סוקרטס מודה כי אהבת הנפש שבה מעורבים האוהבים בכל מאודם וחרדתם — אינה אלא טירוף. טירוף אשר בלעדיו אולי אי-אפשר ועל כל פנים לא כדאי לחיות כאדם. טירוף אשר רק בכוחו לתת טעם לחיינו. האהבה הגדולה — זו המעלה העליונה של הזיקה בין אתה לאני הקשורים בריקמת יחסי אהבה — עשויה כמובן ניגודים וסתירות כעינוג וחרדה, הזדהות וקנאה, אגוצנטריות והתחשבות מוגזמת באהוב, רגישות מירבית ורגשנות תובענית — אך אין אנו מוכנים לוותר עליה. אומללותנו ללא-אהבה גדולה מאומללותנו בכל אכזבות האהבה.

מבחינות אלה ערכה של ה"אהבה הגדולה" בעינינו — הוא ערך מוחלט. סולם ההעדפות וההערכה שלנו מבוסס על יתרונה המוחלט של האהבה הגדולה על כל האלטרנטיבות המוצעות לה — יתרון מעלה אשר שם אותה בראש הסולם שאינו זקוק כלל לבסיס.

חוסר הרציונליות שבאהבה הגדולה — היותה "טירוף" של הנפש — מדמה אותה לדעת סוקרטס ב"פדרוס" לסוגי הטירוף האחרים שיש לראות בהם מתת ברכה של האלים. כזה הוא טירוף הנבואה, כזה הוא טירוף השירה, וכזה הוא טירוף האהבה (פדרוס, 244—246) הגורם להתעלותם של האוהבים בידידות שבה מופגשים הקונפליקטים שבנפשם ואשר בזכותה הם יכולים להתמודד עמם (כנ"ל, 254—256). טירוף מעין זה אינו נובע מנחיתות או חולי של הנפש — אלא מ"השחרור האלוהי של הנשמה מעול ההרגל והמסורת" (כנ"ל, 265).

יש ניגוד קוטבי בין אופני ההערכה וההעדפה של ליסיאס המאמין ביתרונו של החישוב השפוי והאינטרסנטי כמוודד במעלתם של יחסים בין בני-אדם — לבין סולם הערכים של סוקרטס המאמין ביתרונה המוחלט של האהבה הגורמת להתעלות הרוחנית הממוזגת בתענוג החושני והמפתחת ידידות המתמודדת ואינה מתחמקת מהניגודים שבנפשנו ובטבענו האנושי. רוב האוהבים מודעים לשני דיוקנאות אידיאליים אלה של האהבה: האחת היא בבחינת משאת-נפש שרק מעטים מאמינים ומצליחים להגשימה בחייהם ובחיי משפחתם בתקופת-חיים ארוכה; האחרת היא בבחינת "הסדר" נוח ואפשרי היכול לבוא בצד או במקום ה"אהבה הגדולה" אם כי לא ידמה לה לא מבחינת סוגו ולא מבחינת מעלתו.

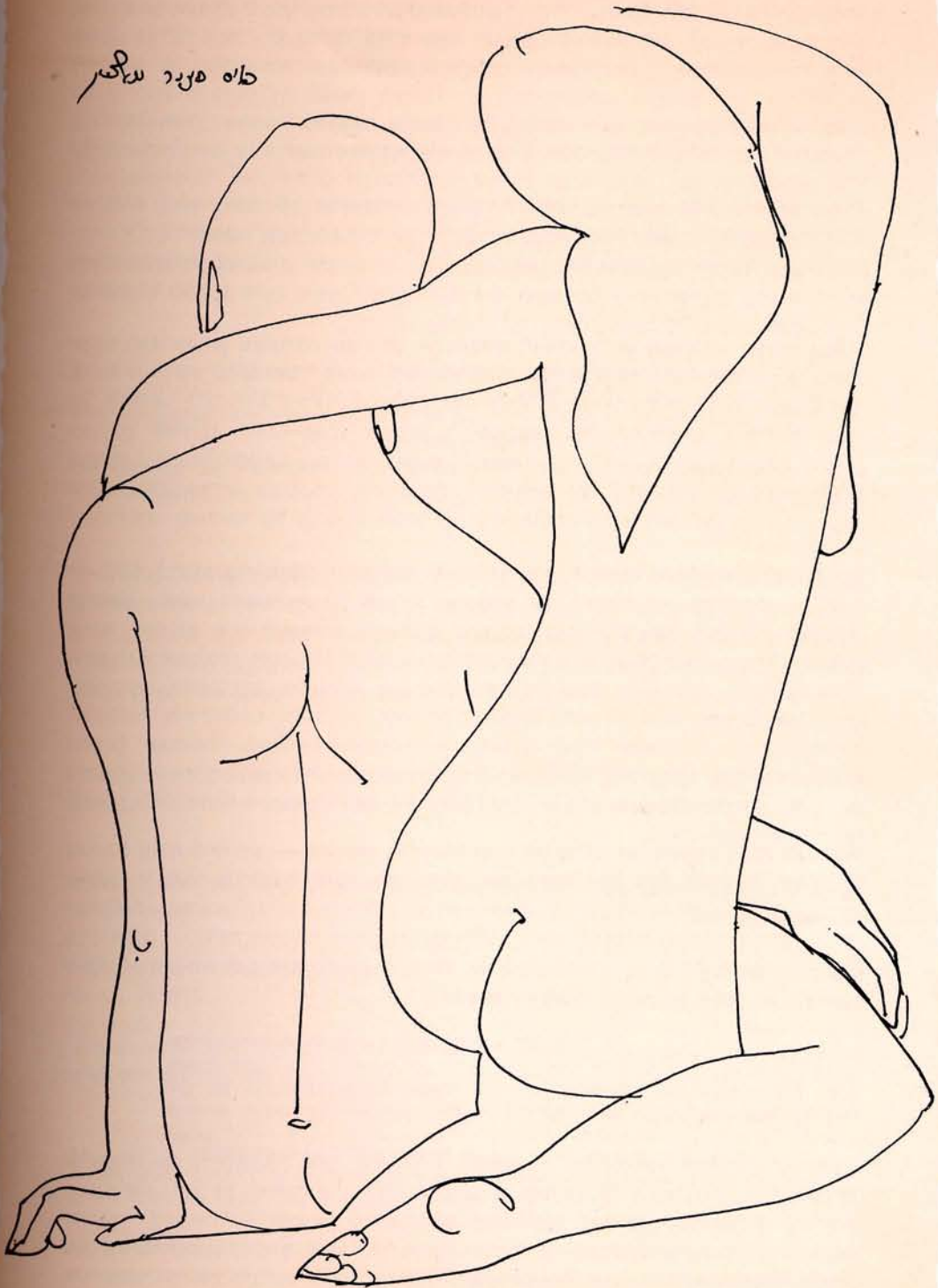
באהבה נוסח ליסיאס — משתתף רק חלק זעיר של נפשנו ואישיותנו, וככל שמרובה עינוגה כן גובר הצמצום שאנו מצמצמים את עצמנו על-מנת להבטיח שלמותה ותועלתה. באהבה הגדולה והייחודית המתוארת כמתת ברכה של האלים על-ידי סוקרטס — גדלה הנשמה ומתעלה, האישיות כולה מופעלת ומונעת בכוחה, וככל שרבים יותר האספקטים והמישורים של פעולתנו וחיינו כן גדלה אהבה זו וגדל יתרונה בעינינו.

מושגי האהבה והאמנות — על הצד השווה בידיעתם

במקום סכום: כשם שידיעתנו את המושג אהבה אינה נובעת מהגדרת המושג אלא מכינוי שבו אנו מכנים את חיותנו באהבה הגדולה — כך ידיעתנו את המושג אמנות נובעת מחייתנו באמנות הגדולה, מפתוח הזיקה בינינו ובין יצירות המופת שלה. מקור המושג — בחייה.

ידיעותינו על ה"אהבה" אינן מתחילות מהפגישה עם המושג הטהור, האידיאה המופשטת, ועל כן "ריאלית", של האהבה. ידיעותינו עליה והבנתנו את המושג "אהבה" בלשונו — נובעים מהתנסותנו בחווייתה. התנסות שתחילתה באהבת אב ואם בינקותנו, ולאחל שזכו בכך — באהבה ונישואין בבגרותנו. מודעות לקיומה של אהבה כזאת בין בני הזוגות האחרים בחברתנו — מסייעת ומספיקה רק לעתים רחוקות להבנה, באם אינה יכולה להתמזג בזכרון חווייה מהעבר.

ביום פנינו נראים



היא סגור עינים



ה"מופתיות" או האידיאליות שאנו מייחסים ל"אהבה הגדולה" אינה נובעת מקיומה מחוץ או מלכתחילה לנסיון חיינו — אלא דווקא מפני שהיא חלק בלתי נפרד של עולם החוויה שלנו, זה שבגינו גילינו את ה"אתה" ובאמצעותו את ה"אני". הכמיהה לשלמות של יחס עליון על כל היחסים האנושיים — נובעת אף היא מהגעגועים שלנו לאהבה הגדולה שחוונו בראשית תהליך האינוש שלנו, או בשיאיו של תהליך זה: ברגעי ההתעלות שבאהבה הממוזגת בידידות חושנית ורוחנית כאחד.

ידיעותינו על האהבה הן תוצאת תהליך של "התוודעות" אל יחס מסויים וחדפעמי כאישויות המעורבות בו — ולא היוודעות המושגת על-ידי איסוף פרטים ותכונות והכללתם בדרך המחשבה ההקשית. אלה שלא זכו לחוות אהבה גדולה — לא ידעו את מובנה לאוהבים, כשם שאלה שלא זכו לחוות אמונה גדולה לא ידעו מובנה למאמינים. ודומה שכך הוא הדבר ביחס לאלה שלא זכו לחוות חוויה אמונתית גדולה שבה נתגלתה להם "יצירת המופת" החד-פעמית כיוצרה וכאישיות המכוננת בה על-ידי קולטה.

ידיעותינו על האהבה, האמונה והאמנות — מקורן בחוויה ולא במחשבה מושגית. רק בדיעבד אנו יכולים לדון בתכונות או במכנים המשותפים לתופעות הייחודיות שהתגלו לנו בחוויה. אף שטיעון רציונלי ולוגי יכול להביא אותנו למסקנות פרדוקסליות ביחס לאהבה כאלה של ליסיאס בפרוס — חזק כוחה של החוויה מכוחו של הטיעון הלוגי.

ייחודה של המילה "אהבה" הוא בהיותה מוסבת על ידינו על יחסים רבים ובתחומים רבים שאינם זהים עם יחסי אדם לאדם במובנה החווייתי-מקורי של מילה זו. אנו מבחינים בגווני המשמעות ובדרכי השימוש השונים שאנו עושים במילה "אהבה" בדברנו על אהבת לאום ומסורת, אהבת מאכל או לבוש, אהבת ארץ ונוף, אהבת יצירה או יוצר, אהבת אלוה ואמונה. הבחנות אלה קשות להגדרה — אך מסתמנות בהן שתי קבוצות שונות זו מזו בעיקרן:

— **אהבתנו לקבוצת החפצים והאובייקטים החומריים** שאנו אוהבים אותם בגלל השימוש שאנו עושים בהם.

— **ואהבותינו לקבוצת האובייקטים ומערכות הסימנים ההופכות לעינינו ל"צורה חיה" בעלת אישיות עצמית,** צורה בה מתקיימת הישארות הנפש: צורה סמנית דוממת השופעת חיים כזולת בעל אישיות, מפתיעה בכל פגישה עמה, קיימת בזכות עצמה ויחסנו אליה הופך בבחינת זיקה הדדית הדומה בעיקרה ליחס אהבה בין אדם לאדם.

ישות סימנית כזאת אשר אהבתנו אליה אינה קשורה בשימוש שאנו עושים בה פרט להתבוננות שאנו מתבוננים בה — נקראת בפנינו "יצירת אמנות".

פרק שני: הזיקה בין "אני" ל"אתה" באהבה ובאמנות (בעקבות מרטין בובר)

אל מה שואפת האישיות מעבר לסיפוק יצריו וצרכיו של המין האנושי?
בניגוד לחיה אין אישיותו של האדם מסתפקת במילוי דרישות האינסטינקט ויצר המשחק
בהיותה כמהה אל יחס מושלם, אל שלמות שביחס.

— — — בדרך התהוותו של האדם מופיעות בפנינו שתי נטיות של האישיות
האנושית, הקשורות ומקושרות זו בזו, שאין לתפוס אותן בשורשן, הלא הן:

— אי הרצון להצטמצם בנצרך

— והכמיהה אל היחס המושלם.

החריגה אל מעבר סיפוק הצרכים היא שווה באדם ובחיה. צד שווה זה בא על
גילוי במשחק. אבל באדם, כאשר הוא אדם עולה ונוסף כאן משהו חדש, שלא היה
כמוהו. מה שמספיק לו למין האנושי, היינו המבנה הכללי היציב של שימוש
וקניין ומסביב לו סלסולי המשחק המרפה והמשחרר, אינו מספיק לה מפקידה
לפקידה לאישיות האנושית.

עם התעוררות סגולת האישי, מתעוררת גם אי ההסתפקות בכל אותה מידה שמודד
לנו הטבע, אף לא בצירוף התוספת ה"חופשית" שמעניק לעצמו ה"אדם המשחק".
אלא כאחת עולה באישיות אותה כמיהה שכיניתיה בשם הכמיהה אל היחס
המושלם או אל מעלת השלימות בתוך היחס, וזו מתקשרת קישור מופלא ביותר
עם אותה הנטיה הראשונה.

היחסים נטולי השלימות הם מגופי עולם השימוש והקניין או ספיחי המשחק שלו.
אבל אדם שנעשה אישיות חורג אל מעבר להם.

הוא אינו מסתפק באותו שיעור ובאותו שלב של גילויי יחסים, כפי שהם נדרשים
לשם התגברות על מצוקות הקיום, המתרגשות ובאות כפעם בפעם, ולשם השתתפות
בחירויות הסדרות של המשחק. שאיפה נעלה יותר בוקעת ועולה. בה נודעת
עצמיותה של האישיות. לפנינו הפרוזדור שממנו נפתחים הפתחים לארבע העוצמות
בטרקליני:

— ה ה כ ר ה

— ה א ה ב ה

— ה א מ נ ו ת

— ו ה א מ ו נ ה

כולן עומדות נגד התנכרותו של העולם, ועומדות לנו נגד ניכורו. — — —
(מרטין בובר, "פני אדם", 148—149)

כיצד אנו מבחינים את עולם ההתנסות ויחסי התועלת שבו מעולם החויה והזיקה בין "אני"
ל"אתה"?

ב
בעולם ההתנסות היחס אל הזולת הוא כאל אמצעי או חפץ הממלא תפקיד: הזולת הוא
"לז" העשוי להביא תועלת. הזיקה המתפתחת ל"אתה" שבזולתנו אינה תלויה בדבר או
בשימוש שאנו יכולים לעשות בו. זיקה זו היא יחס אל השלמות שבזולת.

טרם ניגש לגופו של הדיון האנאלוגי באהבה בין אדם לאדם ובאהבה בין אדם
ליצירה באמנות — נתבונן בהבחנתו של בובר בין עולם ההתנסות בו מתפתח היחס
בין "לז" ל"לז", לבין עולם החויה בו מתפתחת הזיקה בין "אני" ל"אתה" *.

* הדברים להלן הם תמצית המשמעת לי מכתביו ודבריו של בובר ושיעורים אותם שמעתי מפיו עת
הייתי תלמידו באוניברסיטה העברית בירושלים. ההבחנות שעשה נראות לי עיקר להבנת ייחודה של
האהבה בכל היחסים האחרים של בני-האדם, ולהבנת המשותף שבין זיקה ואהבה המתפתחים בין
"אני" ו"אתה" שבטבע, בחברה האנושית וביצירה האמנותית. הדברים להלן אינם ציטוט — לא
טקסטואלי ולא רעיוני. יש לראותם כאינטרפרטציה לתורת בובר — אם כי נדמה לי, כמוכן, שהגירסה
המוצעת בזה מכוונת לדעתו ומבוססת על דבריו במפורש. גירסה זו היא בבחינת תשתית לאסטיקה
המוצעת בספר זה.

گاہ فطرت سے کہیں





1952 2/2 0/2
FELICE PRINCE MILANO

יחסנו ל"לז" ("it") מתמצה בעיקרו בשימוש שאנו עושים או יכולים לעשות בו. אנו מודעים אל הלא מן הנסיון שהתנסינו בשימוש בו. אנו רואים בו כלי ואמצעי הנבחן בתועלת שהוא מביא להגשמת המטרה לה הוא משמש. בתור שכזה אנו מתייחסים אל ה"לז" כל עוד הוא עשוי לשמש אותנו למטרה האמורה ובהתאם לה.

ה"לז" הוא בר-חליפין בעינינו — נמיר אותו בכל "לז" אחר העשוי לשמש לאותה מטרה, לתת אותו שירות, או שירות יעיל יותר. לא רק חפצים ומקומות שאנו נתקלים בהם בעולם ההתנסות שלנו נחשבים לנו כ"לז". אפילו בני-אדם עשויים להיחשב בעינינו ל"לז" בר-חליפין כאשר הווייתם מתמצית מבחינתנו — בתפקיד שהם ממלאים: נהג האוטובוס, השוטר, הקופאי ואפילו המורה או התלמיד נראים לנו לעתים בבחינת "לז". הם מוכרים לנו על-ידי התפקיד שהם ממלאים בצורה יעילה יותר או פחות ולא בתור בעלי אישיות עצמאית הקיימת ומעניינת מחוץ לגדר תפקידה.

כאשר אנו משוקעים ראשנו ורובנו בעולם ההתנסות — מתגלה לנו הזולת כמשהו ולא כמישהו: פרט הממלא תפקיד, קיים ולא נוכח, בר-שימוש ובר-חליפין, אמצעי ולא מטרה. ההגבלה של מודעותנו לקיומו ולתפקידו של הזולת במסגרת ההתנסות בה הוא נפגש על דרכנו — הופכת את יחסנו אליו ליחס אל "לז". רצונו, נטיותיו, עברו ועתידו, גורלו ואמונתו, אישיותו והפוטנציות שלה — כל המירקם המורכב המהווה את נוכחותו — הם בבחינת נעלם; הפונקציה שהוא ממלא מכסה עליהם ועל אישיותו. עד-מהרה תישכח מאתנו אפילו צורתו הייחודית ורק המשותף לו ולשאר ממלאי הפונקציה שלו יישאר בתודעה.

גם בחיי האהבה בין אדם לאדם מוצאים אנו עצמנו לעתים מתייחסים אל הזולת כאל "לז". באופן קיצוני ביותר נראה הדבר ביחסי זונים וזונות עם צרכניהם. פורמלית הם מוגדרים כיחסי תשמיש וחליפין של שירותים: כ"עשיית אהבה" ללא אהבה. בצד של יחסים אלה — מצוי שלל גוונים גדול של "יחסי אהבה" המתדמים להם מבחינת הציפיות של בני-הזוג והגשמתן. נדירות מתנסה אדם ביחסי "לזות" כאלה בטהרם — בשעת העילוסים או המשגל נדמה לעתים לרבים כי היחס חרג מתחומי הפונקציונליות הטהורה של גירווי תשוקה וסיפוקם.

ברגעי עדנה מתעורר בנו רצון לפרוץ את החיץ המפריד בין ה"לז" שהוא בר-זוג או בת-זוג-לשעה לבין מה שמצוי מעבר לקליפות, מעבר למעשים ולתגובות, אי שם בתוככי ה"אתה" הנעלם אשר רק לעתים נדירות כל-כך מתגלה לנו כממשות ודאית מגוף, ביחיד אהוב באהבה שאינה תלויה בדבר. רגעי תגלית אלה הם אחד מציוני הגבול שבין עולם ההתנסות לעולם החוויה — בין היחס ל"לז" לבין הזיקה ל"אתה".

כיצד אנו מגיעים לאישורו של האני בזיקה לאתה?

אהבה היא מעלה עליונה של זיקה המתפתחת בין אדם לזולתו מייקות ועד בנרות. באהבה אנו מגלים לא רק את דמותו של האתה אלא את מציאותו של האני האהוב את זולתו באדם, באלוהות, ביצירה.

איזור הגבול אינו מסומן. בתחומי החיים השונים אנו מגלים אותו בדרכים ובשטחי הפקר שאין להם הגדרה ולא נהיר לנו אם שולטות בהם ממשלות הנסיון וה"לז" או ממשלת החוויה וה"אתה". תינוק הגדל ומתוודע במשך חודשים רבים אל אמו ואביו — עובר באיזור הגבול הזה בדרך חתחתים ארוכה. רק משהוא מתחיל לגלות את ה"אתה" בזולת הענק שאינו רק מזין ומנקה ומיטיב ועונש ומעווה קולו ופניו

— יתחיל להתודע אל ה"אני" שלו המזדקק לזולת והמופרד ממנו לא רק בגופו וברפלקסי המשיכה והדחייה שלו.

פגישתנו עם ה"אני" נובעת מזיקתנו אל ה"אתה" — והיא חוזרת ומתרחשת בנו במישכם של החיים כולם. בכל פעם נגזר עלינו לעבור את איזור הגבול שבין עולם ההתנסות המאוכלס ב"לז"ים — אל עולם החוויה והזיקה בו מתגלה לנו ה"אתה" שבהכרה, באהבה, באמונה ובאמנות. כך הוא המפגש המתחדש תדיר בינינו ובין הטבע הדומם והצומח שרק לעתים נדירות אנו נפקחים אליו ואל כל רגעיו ומראותיו הייחודיים. הרגעים הללו הם נקודות בזמן בלתי הפיך ומכאן ייחודם. לרוב אנו מתעלמים מייחוד זה "מחוסר זמן". בפגישתנו עם חי ואנוש — אנו זוכים רק לעתים נדירות להכיר את הזולת כחבר ורע. רק לעתים נדירות אנו עוברים את קו הגבול שבין העולמות.

בעברו השני של איזור הגבול — ממשלת החוויה והזיקה בין "אני" ל"אתה". זיקה — היא יחס הדדי אותו אני חי ויודע בידעה שאינה תוצאה של הקש וטיעון — אלא בידעה במובנה העברי של מילה זו. זיקה ל"אתה" אותו אני אוהב ובו אני מאמין — היא חלק מהתגלית אליו נפקחת נפשנו ועמו היא מתקיימת בצוותא של הדדיות.

"אתה" זה מחייבני בנוכחותו העצמית ובדרישתו להיענותי — חיוב שבו מתחילה אנושיותי. בלעדיה של זיקה זו — גם ה"אני" נעלם בין שאר הכלים והאמצעים בריהשימוש אשר משמעותם מתמצית בתפקידם. בזכותה של זיקה זו — מתגלה לי נוכחות של האישיות העצמאית והייחודית שהיא הפוטנציה של האנושי, מידת האנוש שבנו. בזכותה של זיקה זו — יוצא הזולת מפשוטו, האישיות מתגלה "מבעד" לגופו והופעתו של אדם. בזכותה — יוצאים החיים מפשוטם ופוסקים להיות רצף של צרכים וסיפוקם. הם מקבלים משמעות חדשה ועמידה לה אנו שואפים לתת ביטוי באמונה ובאמנות, באהבה ובהכרה.

אהבה — היא זיקה ל"אתה". המאמין והמכיר ב"אתה" של הייקום — אוהב את אלוהיו. המאמין ב"אתה" המתגלה בבריאה ובדרשיח שאנו מקיימים עמו בחיינו הפקוחים אליו — אינו יכול להקצות לו מקום בעולם נפרד מעולמנו, כשם שכל "אתה" המתגלה בזולת האהוב עלי אינו נפרד מגופו ומהתנהגותו וחיינו אף כי אינו זהה ואינו מתמצה בהם. ה"אתה" האלוהי הופך בעיני המאמין לעיקרו של הייחודי, אשר בצלמו נבראה כל אישיות אנושית. מבחינה זו נברא אדם בצלם אלוהיו ונטל מייחודו.

אמונה שהיא אהבה — נראית למאמין כאהבת־מופת הנותנת משמעות לתיבה — "אהבה". אלה מאתנו שלא זכו בגילוי שכינה ואין חלקם במאמינים ב"אתה" האלוהי הנותן אישיות לייקום — גם מהם לא נסתרה "אהבת־מופת" וגם הם מבינים "אהבה" מה היא בזכותה של חוויית הזיקה שהיתה לאהבה. אמונתם של אלה — גם היא אמונה בייחוד המאציל עצמו על כל אישיות בריאה, ייחוד המגיע לביטוי העליון בייחוד האנושי, בכוחו של כל אדם לפתח אישיות שתהא חד־פעמית: צפויה ומפתעת כאחד, בעלת פוטנציות העשויות להתגשם בדרך ייחודית, בעלת נוכחות של "אתה" המתגלה לאוהביו.



Felix Fahren 1970
München



פליקס פאנצ'ה 1941

FELIX PANZA 1941

"האנושי" שבאדם — כיצד ייחשב לאמת מידה של הערכה?
חיי האדם הם מטרה לעצמם כיון שאין אנו מייחסים להם מטרה מעבר להם, כיון שאין אנו רואים בהם אמצעי. הערכתנו לאדם ולחיייו היא הערכה להגשמת הפוטנציות האנושיות והאישיותיות שבקימו כאדם.

ד

על-מנת שיהא ייחוד זה אנושי — ולא רק חי — עליו להיות חי במשולב בחברה
אשר רק בה יוכל לפתח זיקה הדדית עם בני אנוש. על-מנת שיהא אנוש זה בעל אישיות שפוטנציות שלה עשויות להתפתח במירבן — עליו להיות בחברה המאפ- שרת ומעודדת ייחוד וזיקה הדדית. ייחודו כ"אני" שווה-הזדמנויות לכל זולת בחברתו — הוא חיוני לאישיותו כמו שייכותו לחברה שהעניקה לו תכונה זו.

האמונה בייחוד ובצלמו האנושי — מהווה על כן בסיס משותף למאמינים באלוה ולמאמינים שלא נתגלה להם אלוהים. אלה ואלה מאמינים במותר עולם החוויה והזיקה ההדדית שבה מתגשמים האנושי והאישיות הייחודית שבנו. בעולם ההתנסות משתעבד היחיד לתפקיד שנועד לו עד שהוא מתמצה כאמצעי ושוחק את אישיותו וייחודו. מותר האדם נראה בפוטנציה של הזיקה והאישיות, בהיות האדם מטרה בחיים שאין להם מטרה. אדם החותר להיות אנושי ככל שיוכל, עתיר חוויות ופקוח נפש וקשור בזיקותיו אל זולתו — מגשים את מטרת היותו המתחדשת בעיניו תדיר.

מידת האנושי, פתוח הייחוד והזיקה, הוצאה מן הכוח אל הפועל של הפוטנציה האישיותית הטמונה בנו — הופכים לאמת-מידה של הערכה, לא רק למימצא של הבחנה. אמת-מידה לשיפוט והערכה — לגבי אורח חייהם ופעולתם של בני-אדם. אין מדורים מוגדרים לתחומים האסטטיים והאתיים — בשיפוט ובהערכה שאנו מעריכים את חיינו ויצירתנו. ההפרדה הלוגית בין תחומים אלה — אינה משקפת את טבע פעולת השיפוט, רק את המושגים בהם אנו משתמשים.

כיצד אנו מבחינים בין ההיוודעות "משהו" להיוודעות אל אישיות?
ההיוודעות נעשית באמצעות הידיעה במובן היווני של המילה, באמצעות הכרת גבולותיו מרכיביו ותפקידיו של המוכר. ההתוודעות נעשית באמצעות הידיעה במובנה העברי, באמצעות האינטואיציה וההדדיות.

ה

שתי דרכים לידיעה :

ההיוודעות על קיום של דברים ועל התועלת שלהם כאמצעים וכלים יעילים פחות או יותר לתשמיש מסויים שאנו עושים בהם. היוודעות כזו מתגשמת במישור ההתנסות שלנו, היא היוודעות על ה"לא" שהוא חפץ או אובייקט כלשהו, זולתנו.

ההתוודעות אל הייחודי בעל האישיות, אל ה"אתה" הנוכח מולנו, מעבר ומבעד לסימנים ובאמצעות הצורה הייחודית לו. התוודעותנו אל ה"אתה" נעשית תוך פיתוח זיקה בינו ובין ה"אני". בגללה הוא מייחס ערך לאובייקט או לזולת גם אם אינו יודע תועלתו ושימושו הספציפי, מידת יעילותו או כדאיותו מבחינה כלשהי. בהתוודעות זו מתגלה לנו הזולת כמטרה ולא כאמצעי, כנוכחות מעבר לקיום, כנושא לאהבה ואמונה ולא רק כנושא להכרה. ההתוודעות מתגשמת במישור החוויה והאינטואיציה הבאות לביטוי ביצירת האמנות ובקליטתה. (האם ניתן להשוות הבדל זה להבדל שבין הידיעה הקוגניטיבית במובן היווני של המילה לבין הידיעה המאחדת שבהזדווגות, במובן העברי שלה?)

ראייה המבטאה התוודעות זו ביצירה או בקליטתה היא "הראייה האמנותית". מבחינתה אין המסווג או ה"מעניין" חשוב, היא מכוונת אל ומגלה את הנוכחות כשלמות. היא אינה מכוונת אל הסימנים לפיהם ניתן לשייך את המסומן לקטגורייה כלשהי. הראייה האמנותית מגלה את הייחודי שבתופעה המעוצבת על

ידה — ובכך היא תולשת אותו מהקלסיפיקציה שבראייה המדעית וממציאות המדורים והתחומים המוגדרים המתגלים בראייה המעשית והשימושית בחיי יומיום.

ראייה של התוודעות גורמת מעורבות נפשית בנראה ובמשתמע ממנו: "הסתכלות של אחריות", "החיים משמעם להיות נקרא — ואין אנו צריכים אלא להיות מוכנים ומזומנים להאזין", כדברי בובר. אם אין אנו פקוחים כמאזינים — ספק אם נשמע את הקריאה, ספק אם נהיה מסוגלים לראייה של התוודעות באמונה או באמנות. יש בידינו לסייע לאדם להיפקח, לפתח בו כושר ההאזנה "לגלי האתר ההומים תמיד". יש בידינו לגרום לאדם לא להסתפק בהיוודעות ובעולם ההתנסות אלא לגלות ביצירה וקליטתה את ה"אתה" שבזולת — היוצר, הבורא, הקורא אלינו. מטרתו של החינוך (במובחן ממטרת ההוראה) — הוא לסייע לאדם להיפקח, לסייע לו להתוודע, לסייע לו לחוות את הבריאה והיצירה.

"דתיות", היא הרגישות וההתוודעות-בכוח ל"אתה" שבזולת ובייקום. היא אינה באקסטזה החד-פעמית המשכרת, המסממת עד איבוד הערות. (שהרי הערות היא תנאי להתוודעות ולידיעה הבינזולתית כאחד. רק הידוע לערים באופן בינזולתי וניתן לוודא נחשב בעיניהם "מציאותי").

הדתיות היא בהאזנה היומיומית לכל הסובב, בהיענות המתמדת — לא רק לשאלות הנשאלות מאתנו, אלא גם לאלה שטרם נשאלו. המאמין מתוודע אל דבר האלוהים בכל הרף-עין ולא-דווקא בשולחן-ערוך של מצוות קבע ושיגרה — כשם שהמאזין מתוודע אל הפיוט בכל מה שמתגלה בו כשירי ולא ע"י שולחן-ערוך של כללי מבנה ו"אמצעים שיריים" המוצעים לשינון. כדברי קולינגווד: כל שיר הוא תשובה על השאלה מה היא השירה.

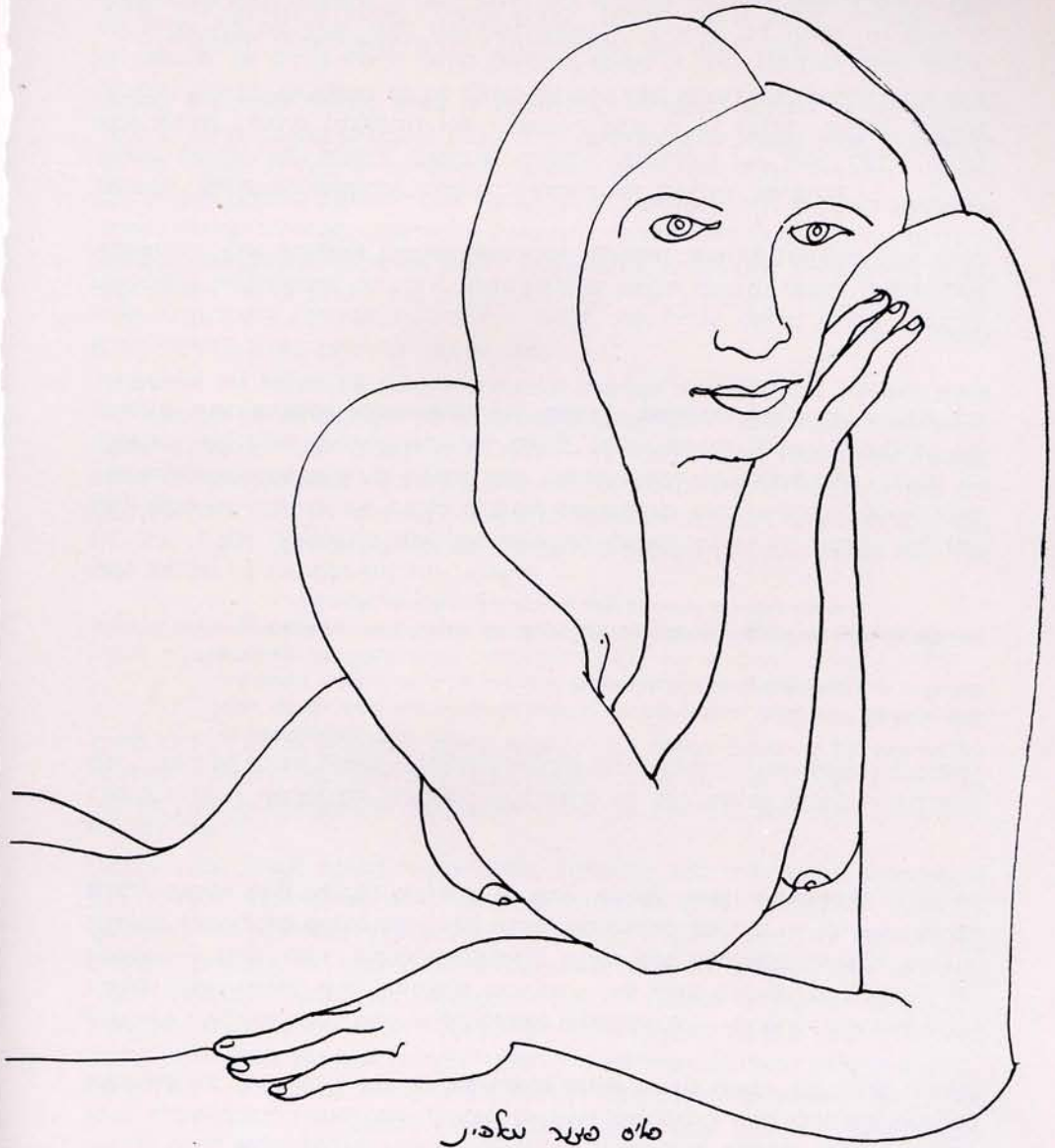
כיצד מתפתחת זיקה הדדית בין קולט היצירה המשתנה תדיר ובין היצירה שצורתה מוגמרת?

ההתוודעות ל"אתה" שביצירה היא התוודעות עם שלמות שמעל ומעבר לחלקים המרכיבים אותה על ידי כינון אישיות פועלת שהקולט מכוננה ביצירה האמנותית. עם אישיות זו אנו מפתחים זיקה חיה.

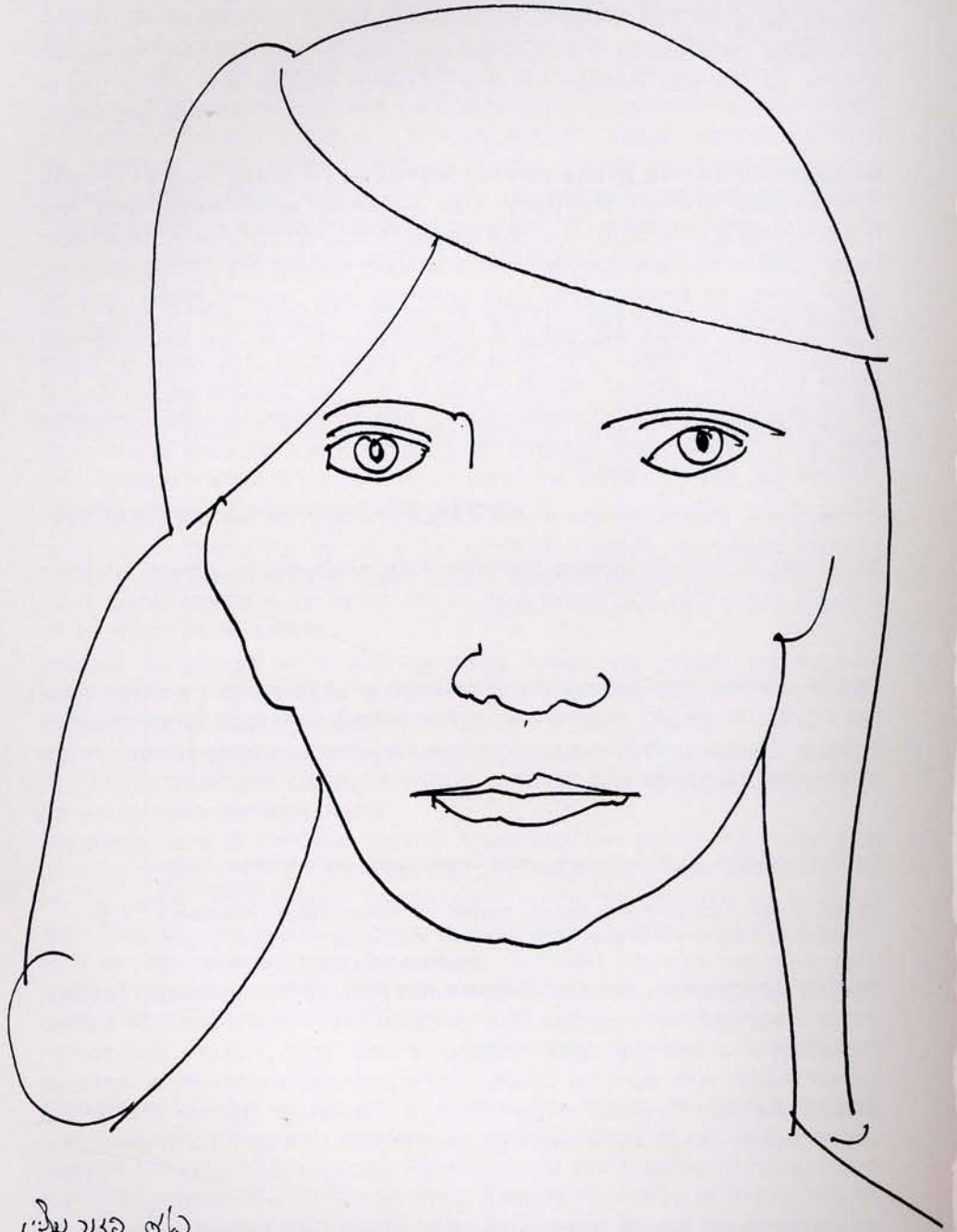
ההיוודעות על משהו בעולם ההתנסות המופיע אלינו כ"לז", ההתוודעות אל מישוהו בעולם החוויה הנפגש בנו כ"אתה" — נבדלים זה מזה באופן ובסדר הקדימויות של ההכרה.

"לז" המוכר ככלי והנבחן ביעילותו — מוכר לנו על חלקיו המאפשרים לו למלא תפקידו. המרכיבים עושים אותו מה שהנו, הם ניתנים לשכלול או לצירוף במיבנה משופר — למען הגבר התועלת המופקת מהם. ככל שיצומצם המיבנה וייעשה חסכוני יותר ומכוון יותר להגשמת מטרתו — כך ייטב בעינינו. ככל שנכיר טוב יותר את החלקים ואופן הצטרפותם למבנה הפונקציונלי — כך נבין אותו טוב יותר.

המתוודע אל "אתה" — מתוודע אל השלם שהוא מטרה לעצמו. כל ניתוח שיחלק אותו ל"מרכיבים" ויתאר את המיבנה האפשרי שמבחינתו ניתן לראותם כאחדות — לא יהיה אלא בבחינת אחת ההיפוטזות האפשריות לתיאור צורתו וייחודו. לא יהיה בו פירוש או ביאור לכוחה של השלמות עלינו, לכוח האישיות המתגלה בה מעבר למרכיביה ולמיבנה המוצע להבנתה. הזיקה המתפתחת בנו — היא זיקה אל השלמות. כך הוא בזיקתנו לנושא האהבה שלנו, באהבת המאמין לאלוהיו, באהבת האוהב לאהובת נפשו, באהבת היוצר והקולט ליצירת האמנות שלהם.



010 242 2421



באם פצנו שתיך

האישיות הנוכחת בזולת וביצירה קוראת להיענות אישיותו של ה"אני" — קריאה שאין אנו יכולים להשתמט ממנה. היא המזכירה לנו ריגשת החובה להיענות לחיים הקוראים אלינו, היענות שהיא עיקרה של האחריות. ההיענות היא ייחודית כמו הקריאה לה אנו נענים, תוך כדי התוודעות. "תפס. תינוק את ידך — אחריות מגעו עליך", כדברי בובר. אי ההיענות לקריאה — הוא ראשית "הנפילה" לקאמי. ייחודה של היענותנו לכל קריאה שאנו נקראים ובכל קריאה שאנו קוראים — פוקחת אותנו בפני התגלות חדשה בעולמה של הבריאה ובעולמה של היצירה האמנותית כאחד.

לכאורה, יש הבדל עקרוני בין ההתוודעות לאישיות שבזולת אשר הזיקה המתפתחת ביני לבני עשויה להיות הדיית — לבין ההתוודעות לאישיות שביצירה אשר לכאורה אין היא יכולה להיענות להיענותנו לה. בחיי האמנות — מתפתחת הזיקה בין קולט ליצירה, כמו בין יוצר ליצירתו, בהיותם פועלים זה על זה, גורמים תמורה זה בזה. פעולה ותמורה אלה מצטרפים למה שאנו קוראים לו חוויה. החפץ "הקישוטי" או "הדיקורטיבי" הוא בחינת כלי שמטרתו קישוט. "יצירת אמנות" המעוררת חוויה היא בעלת אישיות אשר אותה אנו מכוננים ביצירה. וזאת — תוך כדי "אינטרפרטציה" של היצירה על-ידי ביצועה (השחקן, המנגן) או על-ידי הגשמתה בדמיונו של הקורא והצופה. האישיות המכוננת שביצירה חוזרת ומשפיעה על חיינו ועל עולם הרוח שבנו בו מתחוללת התמורה והפעולה. זו הבחינה שבה ניתן להבין את היצירה האמנותית כמימזיס של פעולה, בטיעונו של אריסטו. "פעולה" במובן: תמורה נפשית תוך התוודעות.

ההדדיות שבזיקה בין אני לאתה אינה מתקיימת מעצמה, כדברי בובר, היא נקנית תמיד מחדש, ולעולם — לא עד גמירא. כך בחיי האהבה בין אדם לקונו, בין אדם לאתה שבבריאה או ביצירה:

אנו מקבלים את האתה בשלמות הסיטואציה הדו-קוטבית שבה משמשים ה"אני" וה"אתה" על כל מבעי ייחודה של אישיותם — סיטואציה דינמית מטבעה בהיותה מצויה בתמורה מתמדת, בפעולה. גם אהבה הופכת חסרת חיים כאשר היא חסרה תמורה ופעולה מתמדת בהן נקנית הזיקה מחדש. כך הוא באהבה בין אדם לאדם, וכך — בין אדם לבריאה וליצירה.

הידועה האינטואיטיבית יוצרת תמונת עולם — כיצד היא נבדלת מתמונות האינטלקט והאינסטינקט?

האינטואיציה תופסת ישירות את התופעה הזורמת כתמורה מתמדת. הפיוט נותן לה ביטוי ביוצרו צורות המשתחררות מקלסיפיקציה ודרישות ויודאו של האינטלקט, ומחוסר הצורה של תמונת עולמו של האנסטינקט.

השלמות אינה נתפסת על-ידי המחשבה ההקשית המחלקת את הזמן והחלל למנות קצובות של "מרכיבים" ו"תחומים" — אלא באמצעות האינטואיציה התופסת ישירות את התופעה כזרם תמורה מתמיד, כמשך של שהות. האינטואיציה מתרחקת מהתמונה הברורה והמדוייקת. תמונה מדוייקת היא קבועה ועל כן בלתי-אישית כתפיסה של תחושות המנותחת על-ידי המחשבה המקישה. בתמונת האינטואיציה באה לביטוי האישיות של בעל האינטואיציה ושל הנתפס על ידו כאחד.

לשונו המשועבדת עתה, יותר מבעבר, למחשבה ההקשית, לניתוח ולקלסיפיקציה — מתקשה להביע אינטואיציה התופסת את התופעה כ"אתה". כאשר אנו מספרים במילים או בסימנים דמיוניים על "עובדה" — אנו מסגלים את המציאות

שנתפסה באינטואיציה "לאינטרסים של המעשה ולדרישות החיים החברתיים". הרגלי המחשבה שלנו מודרכים על-ידי צרכינו (קרי: האינטרסים שלנו), הם מתנים את הכרתנו ואת דרכי המבע הלשוני שבהם אנו מתארים אותם.

נוצר פער בין "המציאות המוכרת" כאוסף עובדות בהכרה המודרכת על-ידי הצרכים וההרגלים החברתיים — לבין המציאות הנתפסת על-ידי האינטואיציה. על פער זה מגשר הפיוט, בשירים ובסיפורים, במדיה למיניה, משתמש הפיוט בלשון סימנים השמישה גם לביטויי ה"הכרה העובדתית". לשון ההכרה האינטואיטיבית — הפיוט באמצעות מילים, תמונות, תנועות וצלילים — מנסה להשתחרר מהתבניות השימושיות-תכליתיות שבלשון "הכרת העובדות". **הפיוט חותר לתיאורה של הפגישה שלנו במקורה — במקום שבו נדחה הניתוח מפני תפיסת השלמות.** הניתוח עומד על מונחים משותפים לכל הביטויים של תפיסות ההכרה — ואילו האינטר-איציה תופסת את הייחודי בדרך ייחודית, כשלמות הקיימת בפני עצמה.

לדידו של בובר אין תורת האינטואיציה של ברגסון אלא מעשה טלאים אם אין אנו מכירים בכך שה"אתה" הוא מציאותי מציאות ראשונית" וכי אין לדעת דבר אם אין יודעים אותו. אתה זה נודע לנו בדרך האינטואיציה המובחנת מהידיעה המנתחת את ה"לז" ואת ה"מיבנה" של כל יש כאילו החלוקה למרכיבים היא עיקרה של המציאות והתנאי להבנתה. הבנה של מיבנה — אינה אלא תפיסת אספקט בודד אחד של המציאות.

האינטואיציה היוצרת — היא ראייה המעצבת "חזות" בה אנו משתקפים מבעד ל"אתה" הנתפס בה. הראייה הייחודית של ון גוך או של פרוסט או של פליני נוצקת בצורות ראייתם המעצבת פנים חדשות לנראה. ביצירותיהם מתגלה ה"אתה" הרואה והנראה והאני הקולט ראייתם.

האינטואיציה המגלה את האתה בזולת — היא אורח ההכרה של האהבה. האינטואיציה המגלה את האישיות של היצירה ושל יוצרה — היא האהבה המכירה של הצופה, בעל כושר וכשרון הקריאה באמנות. האינטואיציה המגלה את האישיות בבריאה — היא האהבה של הנגלה במסתור הבריאה, אהבתו של בעל כושר וכשרון האמונה.

בלוק רואה את תצפיתו האינטואיטיבית כעוצמה שהעניקה לו כושר לחיות את חיי האיש שבו צפה, לשים עצמו במקומו, לראות אותו ולצור את צורת חייו. פגישה זו בין אדם למצוייר על ידו נראה לבובר: "פגישה פוריה ביותר בין שני בני-אדם מתרחשת דווקא במין הבקעה בעד הציור אל הישות, וה'אתה' שאני נפגש עמו באורח כזה אינו עוד סיכום של דימויים, אינו עוד נשוא של ההכרה, אלא העצמות הנקלטת תוך נתינה ולקיחה — — — הציירים הגדולים מבחינים בטבע במראות שעד כאן לא הובחנו באמת, והם כופים עלינו חזותם; כך יכול הפילוסוף להסתכל מישרים בחיים עצמם ולגלותם."

האינטלקט מגיש לנו תמונה של עולם המעובדת לצירוף של עובדות בהשפעת החתירה לתכלית מסויימת, ליעילות. האינסטינקט אינו מגיש תמונה ומבקש סיפוקו בלעדיה. האינטואיציה משתחררת מדרישת התכליתיות ומדרישת היעילות ו"שורה במקום בו כל מהותנו נתאחדה במעשה ההכרה". היא מקשרת בינינו ובין העולם על-ידי קליטת ההוויה העומדת מולנו כנוכחות בעלת "אתה" המאשר את האני המכיר בו. אפשרות הזיקה ביני לבין "אתה" זה — היא תגליתה של האינטואיציה ואמצעי המבע היצירתיים שלה.



1950/51



מר משה

כיצד מומחשת הכמיהה אל היחס המושלם, אל השלמות שביחס — בראייתו של האמן, המאמין, האוהב?

לכל עוצמה יש מידת שלמות מיוחדת לה אליה אנו מבקשים להגיע באמצעות ההכרה, האהבה, האמנות, והאמונה. בכל אחת מעוצמות אלה אנו מפתחים יחס אל שלמות הנתפסת כאישיות עצמאית.

ח

הווייה זו שעמה אנו נפגשים מופיעה לעינינו בשתי תמונות חופפות כביכול ומתרחקות זו מזו בתמידות:

העולם הנתפס באמצעות ובהסתמך על התחושות המאמתות ואת התחזיות ביחס לעובדות שתתארענה כתוצאה ממהלכים מסויימים שיעשו על ידינו — ועולם הנתפס על-ידי האמונה, האמנות והאהבה בכוח הראייה האינטואיטיבית שלהם. "כל עיקרה של 'דמות העולם' החדשה שאין עוד דמות לעולם" — — — "הווייתו של עולם החושים בשבילנו מותנית בתפיסה הקולטת אמנם מה שקולטת מתוך עולם שאינו תלוי בנו, אבל ממצעת לו תכונות בלבד, שאין למצאן באותו עולם", אומר בובר.

האמן, האוהב והמאמין עומדים מול עולם חושים זה ואינם מסתפקים בהצעת מיבנים ותכונות אפשריות שלו — הם נותנים בו דמויות בעלות צורה עמידה ובלתי תלויה באינטרס ובתיאוריה מדעית. נתינת צורת דמות עמידה לאישים בעולם שבו התמורה פשטה מתופעותיו אל תפיסותיו — היא בבחינת מעשה בריאה: יצירת יש של קביעות בתוך אי־קביעות. "דמיונו של האמן הוא בתוך תוכו גילוי שעל-ידי מתן־תבנית", כדברי בובר. דמות זו הופכת חיה לכאורה. האמן תולש את המוחש החי מזרם התמורה של הזמן הנוטל מכל התופעות את גבולות ההתחלה והסוף שלהן — בכך הוא בורא את המוחש מחדש:

אף-על-פי שהוא חי לכאורה ויש לו אישיות־צפויה־ומפתעת ככל "מתהווה" שבזרם המציאות — צורתו מוגמרת, בעלת תחילה וסוף, בעלת עמידות ותמידות. אך צורה זו שונה מצורת המשחק שחוקיו קבועים או מצורת תבנית מדעית המוצעת כחוק כללי לכל תופעה.

האמן חורג לא רק מדרכי ההכרה המשועבדים לצורך ולסיפוק הצרכים באמצעות המשחק — אלא שהוא נותן ביצירתו ביטוי לכמיהה האנושית אל השלמות, "הכמיהה אל היחס המושלם או אל מעלת השלמות בתוך היחס", "בכמיהה זו נודעת עצמיותה של האישיות".

באמונה, באמנות ובאהבה — אנו חותרים להגשמתה של כמיהה זו לשלמות של יחס. היצירה היא חתירה ל"תמונה שלמה" — תלושה בכוח האהבה של האמן מזרם ההתהוות והחדלון כביטוי לזיקת היוצר אל המוצג והמיוצג ביצירתו. ה"תמונה השלמה" בעלת תחילה וסוף, עומדת כניגוד לקיטוע, ליחסי ולחולף שבו מאופיינים נסיונותינו במישור הפגישה עם ה"לז" ביומיום ובמדע.

הכמיהה אל השלמות מקבלת באמונה את תמונת האלוהות, באמנות היא מקבלת את תמונת היצירה. באהבה — את ביטויה. על כן אנו מסוגלים "לאהוב" אדם ואלוה ויצירה אמנותית באהבה העונה לכמיהה זו. מפרוודורי חיינו נפתחים הפתחים אל ארבע העוצמות שבטרקליני: ההכרה, האהבה, האמנות והאמונה. לכל אחד מיחסים אלה יש דרגות ובחינות של שלמות:

יחס ההכרה מגיע לשלמותו בבלעדיות, בשיחרור מכל "מיותר". הוא מוציא את

המוכר משדה הנתפס. התבנית הנחוצה להכרתו מכוונת לאינטרס ולתכלית של ההכרה באופן בלעדי.

יחס האהבה מגיע לשלמותו ב"אהבת הנפש של שתי נפשות — — — בה אי ההס-תפקות בעולם הצורך והקניין והכמיהה למעלת השלמות של הזיקה מתמזגות זו בזו". הבלעדיות עומדת בחזקתה: השלמות בזיקת האהבה עומדת בין שניים בלבד.

באמנות — החתירה לשלמות היא בחריגה מתחומו של היחיד בכל מלוא האפשרו-יות של אותו "חוש אחד — — — עד מעלת השלמות שלה, עד לממשותה חתוכת התבנית השלמה, וכל השדה האופטי כולו, כל השדה האקוסטי כולו נטבע תמיד בדמות חדשה".

באמונה — "ברור לכל אדם שניתן לו לדרוך על ספה של רשות זו, עד כמה מתגלגלות כאן זו בזו אי-הסתפקות וכמיהה, בלעדיות והכללות".

לי ולא לה שלא ניתן להם לדרוך על ספה של רשות האמונה באלוהות שמעבר לטבע — נדמה כי הכמיהה לשלמות באמונה מתמזגת עם זו שבאמנות. לא רק שהאמונה נזקקת לאמנות בביטוייה וטקסיה — אלא שכל אמנות נזקקת לאמונה בחיים הנוכחים בצורה המוצעת על-ידי היצירה. באמנות מגיעה לידי ביטוי ההכרה האינטואיטיבית המגלה את הדמות הנוכחת בהוויה שממולי — וברב-המשמעות המתגלה ע"י היצירה בתופעות היומיום הנראות חד-משמעיות. "חד-משמעותן" מתקיימת רק בהיתפסן בהזכרתו של אינטרס או תכלית מסויימת. ביצירה האמנו-תית מתגלית הדמות הרב-משמעית של כל תופעה ופרשות החיים הרבות שבהן היא קשורה. דמות זו הופכת לממשות נצפית על-ידי הרבים. כבאמונה, הופכת האהבה גם באמנות מחוויה של יחיד — לזיקה של רבים אל אחדות המתגלית בתוך הריבוי. "האמנות היא מפעלה ופריה של הזיקה שבין העצמות האנושית ובין העצמות של הדברים, היא בחינת ספירת ביניים שלבשה דמות", אומר בובר.

מה בין "ציביליזציה" ו"קולטורה"? כיצד הופכת ההבחנה ביניהם לסולם ערכים של העדפות?

בעולם הציביליזציה אנו מפתחים יחסים הנמדדים בתועלת, המכוונים ל"לז" ולחלק המועיל שבכל זולת, הדברים נמדדים במידת יעילותם. בעולם ה"קולטורה" אנו מפתחים זיקות בין "אני" ל"אתה" שביצירות הדמיון המגלות את המציאות בה אנו מעומתים אל דמויות שלמות ובעלות אישיות בעלת ערך עצמי.

ההבחנה של בובר בין מישור ההתנסות והיחס ל"לז" לבין מישור החוויה והזיקה ל"אתה" — הופכת לחוט-שני העובר בשיפוטים אסטטיים ואתיים כאחד. תחילתה בהבחנה-בדעיבד בין שתי דרכי תפיסה שבהם אנו מתייחסים אל זולתנו ואל הסובב אותנו — סופה שהיא מתורגמת לסולם העדפות ההופכת סולם ערכים. בראשו של סולם הערכים עומד החיוב המעדיף אופן חיים שבו מעורב אדם בחברתו ובתרבותו המעניקות לו אנושיות. האחריות האנושית מתגלה בהיענות לקריאה, הכמיהה האנושית מתגלה באי ההסתפקות בסיפוק הצרכים, במעשה ובהכרה המודרכים על-ידי האינטרס. בגלל כמיהה זו — חותר האדם אל יחס של שלמות, אל זיקה ל"אתה" ולאהבה שהיא מעלתה העליונה, או יצירה שהיא פריה ומפעלה של החוויה ושל הזיקה, אל אמונה שגם האהבה גם האמנות אינם אפשריים בלעדיה.

כך הופכות הבחנותיו הקולטורסוציולוגיות של בובר — לטענות ערכיות המאחדות שיפוטים אסטטיים ואתיים. בהבחנתו בין "קולטורה" ל"ציוויליזציה" — הופכת ההבחנה להערכה.



FELICE FRANK 7/30 5/6 1970

ה"ציוויליזציה" היא מכלול מעשים ותוצאותיהם בהם הולכת וגדלה השפעתה של תמונת העולם השכלית, התכליתית, היעילה והמנתחת. המחשבה המעוצבת על-ידי תמונה זו ומושפעת ממנה שואפת לעיצוב עולם לפי סדר ומשטר המתבססים על סולם העדפות בלעדי של תועלת ויעילות. בסולם זה ניתן להבחין במיבנים ובדרגות — אך אין בו מעלה עליונה ועל כן אין לדעת לשם מה מטפסים בו. כל כלי מועיל בשירותו לכלי הנוצר על ידו, התועלת נמדדת בכוחו של הכלי ליצור כלי אחר אשר תכליתו ביצירת כלי נוסף, וחוזר חלילה.

הקולטורה היא "תנועת נשמת האדם לשם ביטוייה ונסיינה לקנות צורת מהותה" והיא מתמסרת לבריאתו מחדש של החד-פעמי המגלם צורת-נשמה, הנותנת ביטוי לאישיות, המביע את הקריאה ונענה לה, המאפשר את ההיענות. מערכת הסמלים של הקולטורה אינה נתפסת כבעלת תועלת או כאמצעי לתכלית כלשהי — אלא באמיתות הנפש אשר נוצקו בהם.

בניגוד לציוויליזציה אין הקולטורה נצברת. יש ליצורה בכל דור ודור, ודורות שלא יצרוה מחדש — הם עתירי מורשת וחסרי תרבות. משמעותן של יצירותיה אינו בשימוש שניתן לעשות בהן בעולם הציוויליזציה ואין הן נבחנות בתועלת שיש בהן ככלים ואמצעים. משמעותן של יצירות הקולטורה היא בהן עצמן, בנוכחותן הממלאה את חיינו, בטעם החיים. הפעולה התרבותית (קולטורית) לבדה נותנת לחיים דמות, הופכת צידוק לחברה מתפתחת הקוראת ליחידיה ונענית להם. וזאת — על-ידי גידול הצורה וגידול התודעה הבאים במשולב ובעקבות הפעולה התרבו-תית שהיא מפגש של מסורת ויצירה מחדש. "אין חיים תרבותיים בלי צורה מיוחדת — זו שהחיים לבשוה בהשפעת הרוח". התודעה העצמית של החיים גדלה עם היצירה בתוכה משתקפים חיינו — כחיי יחיד הקשור לחברתו בזיקה המובעת בתרבותו. הקונפליקט שבין החברתיות כתנאי-לאנושי והייחודיות כתנאי-לאישיותי — הופך על כן נושא אוניברסלי של יצירות המעצבות אישיות ועימותה עם סביבותיה החברתיות והתרבותיות.

התרבות (במובן קולטורה ולא במובן השגור המאחד קולטורה וציוויליזציה) — היא הגורם הקובע ביותר באיכות חיינו — בהיותה הגורם הקובע ביותר בתודעה העצמית שלהם, בהעשרה בצורות שבה הם משתקפים, בגיוון ופיתוחו של ייחוד אנושי, ובתחומים האוטונומיים שבהם עשוי אדם לפעול ולהתפתח כאישיות.

כיצד מגיע אדם לאישור עצמי בנשמת הזולת בדרכי האמנות, האמונה והאהבה?
השאיפה לכולות מתגשמת בזיקה לאתה שבמעשה היצירה והקליטה האמנותית המוציאים אדם מבדידות וממבוכת התווה. באמצעות האמנות, האהבה והאמונה הוא משתחרר מהרגשת חוסר הערך של עולם המאוכלס ב"לז"ים בריחליפין המוערכים לפי המטרה המצויה מחוץ לגדרם הם.

האהבה מכוונת אל השלמות של הדמות הנתפסת על-ידי הדמיון האנושי ולא לדאטא המפוצלת של מתני החושים.

דמות זו נתפסת על-ידי האמנות הנותנת לה צורתה העמידה, בהיות האמנות צורת התודעה היחידה המסוגלת לא רק להתייחס אל שלמות כדמות אלא אף לעצב אותה כצורה בינזולתית (קרי: "אובייקטיביות" — הניתנת בציבור של ערים).

לא רק המדע והטכנולוגיה מעוניינים בחלק ובהתייחסותו של החלק לשאר החלקים במיבנה הנראה מבחינת האינטרסים או התכלית של ההכרה. "האינדיבידואליזם רואה רק חלק מן האדם, הקולקטיביזם רואה את האדם רק כחלק". (בובר)

גל סגור, סוף



גם ההיפעלויות האינסטינקטיביות שלנו מתעלמות מן השלמות של הדמות האישית תית החיה והפועלת. הן ממקדות את תשומת-הלב בגורם חלקי ובתרומתו להיפעלות. כך בתפיסה של התשוקה, החרדה, הרעב, רצון-המשחק וכל תחושת-צורך חזקה השואפת לסיפוק.

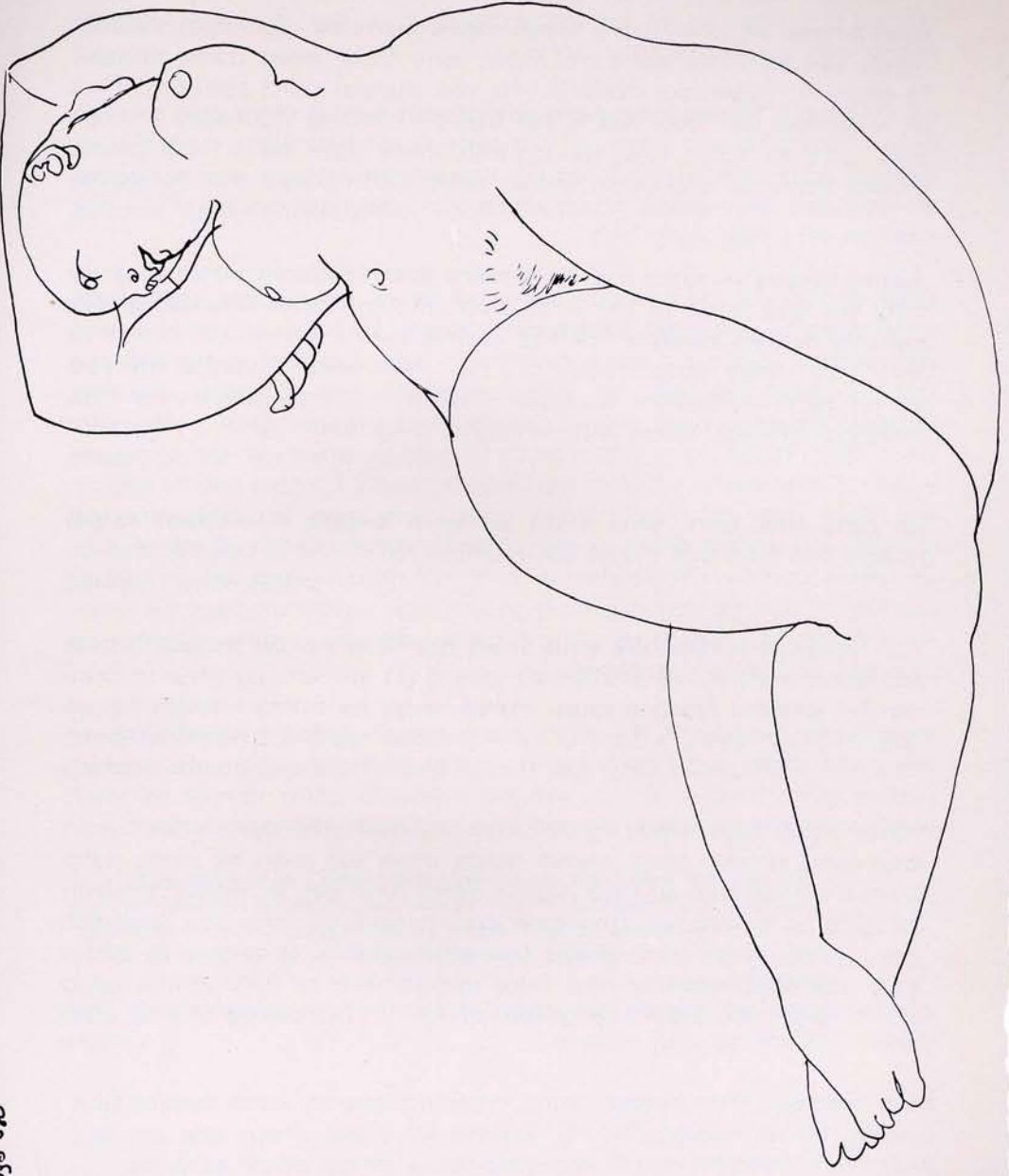
הפוליות (GANZHEIT) של הדמות מתגלה לעתים נדירות — אך רק במקרים כאלה מתפתחת הזיקה לאתה. האדם שואף להכרת כולות זאת של הדמות אשר ממולו, אין הוא מסתפק בחלק ובשימוש אשר ניתן להשתמש באובייקטים הנתפסים על ידו. הוא מבקש לעצב או לגלות את צורת הדמות אשר אליה הוא מתייחס — רק אז יוכל להטביע את חותם דמותו ואישיותו שלו עצמו בעולם הסימנים. מכאן שאיפתו של אדם ליצירה המגלה דמות נתפסת ונושאת עמה את חותם אישיותו של היוצר, וביטוי לחוויותיו.

שאיפה זו לפוליות ולהטבעת הדמות בהתנסות החושית ובזולת — מקבילה וחופפת, לעתים, לשאיפתנו לאהבה : לכמיהה לשלמות של יחס או לביטוי עצמי תוך עיצוב של החומר ויצירת דמויות חיות באמנות. **בכל אלה מתגשמת השאיפה הבסיסית של היחיד שיאשרוהו "באשר הוא" ולא רק בגין מעשיו, רכושיו, כשרונו, יופיו, כוחו, אוניו וכד'. בעולם ההתנסות והתשמיש מתוסכלת שאיפתנו זו לאכות באישור עצמי על-ידי הזולת "בגלל עצמנו בלבד" — היא מגיעה לגאולתה בהגשמתה באהבה, ביצירה ובחוויה האמנותית.**

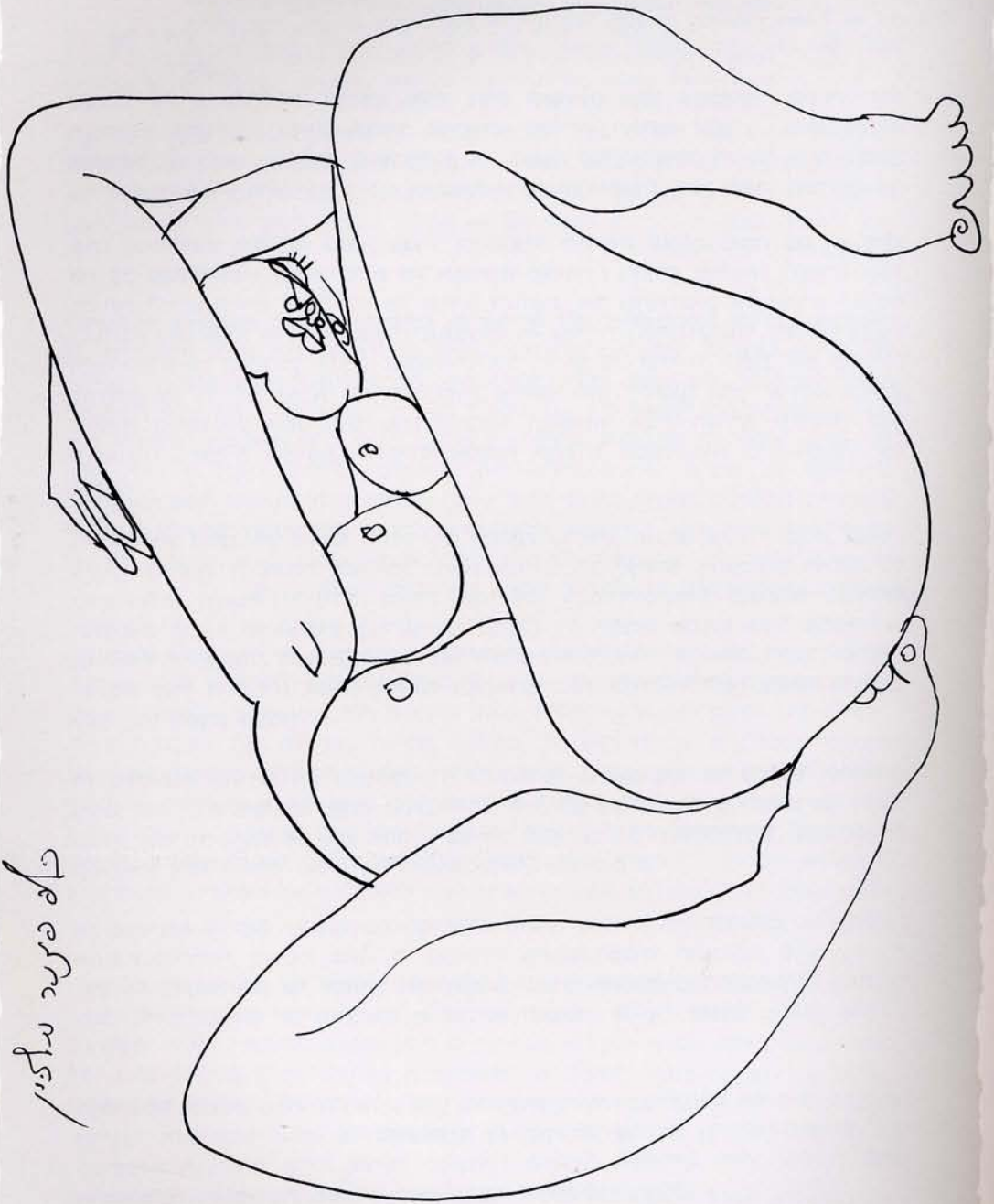
באהבה ובאמנות — מתקיים היחס אל היחיד כיחס שאינו תלוי בדבר. לא בשייכותו לקטיגוריה או לקבוצה מסויימת, לא בהיותו מועיל או יעיל מבחינת הפונקציה שהוא ממלא.

באהבה ובאמנות אנו מודים ב"ישות האויב מחוץ לאויבותו". רסקולניקוב נבדל משאר הרוצחים עבור בצע כסף בכך שדוסטויבסקי הוציאו מכללם ביצירתו ובאהבתו. **האהבה והאמנות פורצות את תחומי השיגרה הקובעים גבולות פוליטיים ואידיאולוגיים של איסורים וחלוקות מכליליות — על כן נחשבות שתיהן למסוכנות בעיני מימסדים המבקשים לקיים תחומים וגבולות אלה למען קיומם.**

ואומר בובר: "רוצה אדם להתאשר בישותו על-ידי האדם ורוצה להיות מוחזק בנוכח בישות של חברו. נפש האדם זקוקה לאישור, משום שהאדם בחינת אדם זקוק לכך, לאישור זה. אין החיה זקוקה לאישור, שכן היא ישנה באשר היא ישנה, ואין הספק נופל עליה. לא כן האדם: הוא שולח מתוך ממלכת-המין של הטבע אל ההעזה של הקטיגוריה הבודדת, מוקף הוא מלידה בתוהו ובוהו, והריהו צופה בצנעה ובחרדה ל'הן' של היתר-ההוויה, שאינו יכול לבוא אלא מנפש אדם לנפש אדם; בני-אדם מגישים לזה לזה את דגן השמים של היות עצמם". (בובר ב"רחק וזיקה").



qjo efr rqr/



کے لیے ہرگز نہیں

פרק שלישי: האמנות ניכרת ביצירות המופת הפיוטיות שבמדיום

מה בין אמנות ומדיום?

אמנות ניכרת ביצירות המופת כשם שמדיום ניכר בטכניקה ובתחושה הנעימת לו. רוב יצירות המשחק והחיקוי — מעוררות ריגוש והיפעלות (חמלה, חרדה — בכי, צחוק, מתח, אימה).

א

אמנות ניכרת ביצירות המופת שלה כשם שמדיום ניכר בטכניקה המגרה את התחושה הקולטת אותו. הציור המשמש ליצירת יצירות אמנות, הוא מדיום המשמש גם לציור שלטים, סימני-דרך או לוחות-קוד. אמנות הציור אינה ניכרת במדיום שלה — היא ידועה לנו כאמנות מיצירות-המופת אשר נוצרו במדיום זה.

מאז שנתוודענו ליצירות מופת בציור באמצעות החוויה שאלה עוררו בנו — נודע לנו על אפשרויותיו האמנותיות של המדיום הציורי: נעשינו מודעים ליצירה אשר בכוחה לגרום חוויה דומה לזו של יצירת המופת. אנו מתוודעים אל יצירת המופת באמנות באמצעות החוויה הבלתי אמצעית — בדומה להתוודעותנו לאהובי נפשן ולאהבה שאנו אוהבים אותם. משחוינו חוויותיהן של יצירות מופת, אנו לומדים להבחין בין יצירות (אלה שהן ייחודיות מטבען ואין לסווגן) ובין יצירות אמנות אחרות הנחשבות אמנותיות בעינינו בגלל המשותף שבין חוויית קליטתן ובין חוויותינו מיצירת המופת. ליצירות אמנות תכונות המשותפות להן ולשאר בני סוגן:

הן יעילות בהצליחן לגרום ריגוש רב עוצמה כריגוש הנגרם על-ידי סרט מתח: ציפיה המשעבדת אותנו לעלילה ולתוצאותיה. הן **יעילות** בהצליחן לגרום לנו להתרגשות דומעת וחומלת לנוכח המיפנים המלודרמטיים (פגישות ופרידות "צובטות לב"); הן **יעילות** בגורמן לנו לצחוק עד דמעות ממצבי כשל שבפארסה, או לחרדה משתקת באמצעות הפתעות מפלצתיות כבסרטי האימה. (כגון: יצירות יעילות כשל היצ'קוק בשדה המתח והחרדה, כשל לורל והארדי בשדה הצחוק, כשל סגל בשדה הבכי).

הן מצליחות בהגיען אל המונים גדולים כסרטי פורנוגרפיה או כסרטי הרפתקה משטרתית הגודשים את מסכי הטלביזיה: הצלחתן מותנה בכוחן לבלות את הזמן, לגרות את הסקרנות או את הדמיון בצורה הצורכת את תשומת-הלב ומבדרת את השעמום. (כגון: "חלף עם הרוח", "עמנואלה", "קוז'אק").

הן מעניינות לעתים — מבחינת הניסויים שנעשו במדיום תוך יצירתם, או מבחינת המבנה הייחודי שנוסה בהן, או מבחינת האינפורמציה המאלפת שהן נושאות עמן — בדומה לזו של העתון או ספרות המדע הפופולרי, או מבחינת האפקט חסר התקדים שבו הן מזעזעות אותנו מן השגרה. (כגון: טינגלי, קייג', ווסרלי, יונסקו).

לעתים הן נעימות מבחינת הרוגע שהן מרעיפות עלינו מבלי לזעזע את שיווי-המשקל הריגשי והתודעתי שלנו, או **משעשעות** בגורמן לנו עליצות והרגשת **משחק**, זכר להרגשות הנעימות שליוו אותנו במשחקי הילדים הזכורים לטוב. (כגון: אגם, החיפושיות, "אלווירה מדיגן", "כובע הקש האיטלקי", וכד').

המשותף ליצירות היעילות, המצליחות, המעניינות, הנעימות והמשעשעות — הוא היותן יצירות בידור ובילוי משחקי של הזמן המוקדש להן. הן נחשבות בעינינו

לא רק בידוריות אלא גם אמנותיות כאשר הן לוקחות חלק באחת מתכונותיה של יצירת מופת בנוסף ובמשולב עם תכונות היעילות שלהן.

כיצד נבדלת היצירה הפיוטית-אמנותית משאר יצירות המשחק והריגוש?

בנוסף להיותה מספקת אינסטינקט המשחק בריגושה — היא מעצבת מציאות אישיותית עצמאית המייצגת ראייה חדשה של העולם. היא לא רק משיגה מטרות קבועות לפי כללים שנוסו — היא קובעת מטרות חדשות ומופתים ההופכים "כללים" ליוצרים ההולכים בעקבותיה. מעבר לסיפוק נוצרת הזיקה וההתודעות.

מבחינות רבות אנו רואים בכל יצירת אמנות — משחק. לא כל משחק וחינוכי נחשבים בעינינו ליצירת אמנות. יצירת האמנות חורגת מתחום המשחק. המשחק מספק את האינסטינקט של ה"הומו לודנס", מתנהל לפי כללים קבועים מראש, תוך חתירה למטרה מוגדרת ומסויימת — פתרון ונחון, ללא יצירת תמונת-עולם המבטאת ראייה חדשה.

ליצירות המופת האמנותיות אנו מייחסים, בדיעבד, תכונות ההופכות ל"סוגים" של יצירה באמנות. אין אנו חושבים יצירה ליצירת אמנות בגלל תכונה זו או אחרת (יעילותה, הצלחתה, העניין שהיא מעוררת, הנעימות וכד'). היצירה האמנו-תית המופתית (או "הגדולה") — נחשבת בעינינו לכזאת בגלל השלמות המתגלה לנו טרם שמנו לב לתכונות מסויימות שלה. זיקה מתפתחת בין הקולט ובין אישיותה של יצירה כדמות אינטגרלית, ייחודית ושלמה. זיקה זו היא חלק מהחוויה ההופכת מועדה למועד בלתי נשכח בחיינו, הגורמת בהן תמורה כפגישה עם אישיות חיה אשר השפעתה עלינו היא עמידה ומהדהדת כמישורי התודעה הריגשית והתבונית של חיינו. המשחק חולף ונעלם מבלי השאר משקע חווייתית מתמונת עולם חדשה או מדמות חדשה עמה ניתן לפתח זיקה.

הביקורת של היצירות ה"יעילות" (המעניינות, הנעימות או המבדרות למיניהן) משתמשת בקריטריונים הנובעים מהתכונה הדומיננטית של היצירה בה היא דנה. ביקורת כזו יכולה לשאול על מטרתה של היצירה ועל האמצעים והאופנים שבהן הוגשמה מטרה זו על-ידי היצירה. האמנם השיגה ביעילות את אפקט החרדה, המתח, הצחוק או הבכי אותו ביקשה להשיג? האמנם הצליחה להמציא את חסרי-התקדים מבחינת השימוש שעשתה במדיום שלה ובכך הפכה מעניינת גם בעיני המשכילים והמנוסים ביצירות שכל תחבולה יפה להם על-מנת לחשוב יצירות ל"חסרות תקדים"? האם הצליחה לבדר ולגרום לנו הרגשה של השתתפות במשחק מגרה שאינו חורג מגבולות המשחק ואינו גורם למעורבות של האישיות או לעימות עם גורלנו ותודעתנו?

ליצירת מופת אין מטרה, נוכחותה היא מטרתה. ההוויה של ההתודעות לנוכחות זו — היא הגשמתה. יצירת המופת באמנות — כאדם שהפך מ"לז" ל"אתה" — אינה אמצעי אלא מטרה לעצמה. מבחינה זו היא אמנות בעינינו: יצירה שאין לה תפקיד או תוצאה מחוץ לעצמה וכל משמעותה בפגישה שאנו נפגשים עמה תוך התבוננות וקליטה של ייחודה ואישיותה, תוך תגלית של ה"אני" שלנו בתוך ה"אתה" שלה, תוך הרגשת התעלות ושגב, כלשונו של לונגיניוס.

אין ביקורת יצירת האמנות הגדולה משתמשת בקריטריונים ידועים כלשהם — שהרי אין היא בוחנת את המטרה ואמצעי השגתה על-ידי היצירה. **יצירת המופת יוצרת הקריטריון משלה** בהופכה ערך עליון בסולם הערכים לפיו נעריך את היצירות הדומות לה במשהו, המתקרבות אליה מבחינות כלשהן הנוטלות חלק

of our world



by Eric Myles



בתכונותיה תוך פיתוחן או ניוונון. כגון: אדיפוס, מדיאה, המלט, או: בראשית, גרגנטוא ופנטגריל, דון קישוט, מלחמה ושלו, האחים קאראמזוב, יוליסס, וונוס ממילו, הפייטה למיכאלאנג'לו, הסעודה האחרונה ללאונרדו, לאס מנינאס לוולס-קייז ולפיקאסו וכד'.

כיכד הופכת האינטרפרטציה ליצירה!

אינטרפרטציה של מציאות פיוטית (קומפוזיציה, מחזה, תסריט — שיר, ספור, רומן) על ידי קריאתה, גניטה או עיצובה באמצעות משחק ובימוי ומסות ביקורת — עשויה להיות ליצירה ריגושית-יעילה, או ליצירה פיוטית-אמנותית כאשר היא נותנת ביטוי לחוייה ומעוררת חוייה לנוכח המציאות שנוצרה בה.

כל פגישה מחודשת עם יצירת המופת הפיוטית — מהווה חווייה חדשה. אין אנו אומרים "אני מכיר את העלילה וכבר ראיתי את המחזה — על כן לא כדאי לי לראות את אלק גינס משחק את המלט", שהרי מזומנת לנו פגישה חדשה עם האישיות הייחודית של היצירה "המלט":

פגישה עם הפגישה של אלק גינס ואינטרפרטציה שלו ליצירה, יצירה — המוכרת לנו מפגישותינו עם פגישתו של אוליבייה ושל בארו עם יצירה זו. בכל פגישה עם היצירה מתבצעת אינטרפרטציה חדשה שלה — שהיא מבע חדש לחווייתו של "המבצע", ליצירתו שלו, עמה אנו נפגשים בפעם הראשונה. כל "ביצוע" של היצירה — אם על-ידי המשחק או הנגינה או הקריאה שאנו קוראים בטקסט — הופך לאירוע חד-פעמי, לתגלית חדשה של זיקה בין אישיותו של המבצע לאישיותו של היצירה ויוצרה.

האינטרפרטציה של המבצע והאינטרפרטציה של הקולט — עשויה להפוך ליצירה בהגיען לידי מבע המעוצב במדיום וצורה חדשה: במילים של הביקורת המביעה חווייה, במשחק ובבימוי של הצגת תיאטרון למחזה, בנגינה של יצירה מוסיקלית, בניצוח של התזמורת, בצילום ובעיצוב של תסריט קולנועי; במידה שביטויים אלה של חוויית הפגישה עם יצירת האמנות הופכים אף הם ליצירות העשויות לעורר חווייה ייחודית הגורמת להרגשת התעלות ולזיקה בין אישיותית — ייחשבו ה"ביצועים" ליצירות אמנות בעינינו. במידה שהביצוע או המבע הביקורתי יהוו רק דיווח עובדתי או שיפוט המודד "ערך" לפי קריטריונים קבועים מראש של מידת "ההצלחה" או הכשלון של היצירה מבחינת מטרותיה — יהיו מבעים אלה "מעניינים" או חסרי עניין בעינינו, אך לא יגרמו לנו בדרך כלל לחווייה שבגינה נקרא להן יצירות אמנות.

מכאן שכל ביצוע עשוי להיות יצירה "יעילה" כמשחק או יצירה אמנותית בעינינו. כל ביקורת עשויה להיות יצירה יעילה ומדעית או יצירה אמנותית הגורמת חווייה בכוח עצמה — בגין החווייה הייחודית והאישיותית המגיעה בהן לידי ביטוי צורני ואישיותי.

הצד-השווה בין יחסנו ליצירות האמנות האהובות עלינו ויחסנו לאהובי נפשנו: החווייה האמנותית והאהבה שאנו רוחשים ליצירה האמנותית — כמו חוויית אהבתנו לאדם — מהווה אחת ההתגשמויות של זיקה מורכבת ומתחדשת בין אישיותנו לאישיות האהובה. ככל שהולכת ומעמיקה הכרותנו עם האישיות האהובה — כן מתפתחת הזיקה. התפתחותה של האישיות — התמורות החלות בה ובהתגלותה לעינינו, התמורות החלות בנו ובהשתקפויותינו בתדמיתה — ניכרת בפגישותינו עמה.

צורתה ידועה לנו כביכול — בכוח ידיעה זו אנו מבחינים את דמותה משאר היצירות או האנשים. בניגוד ליצירות שלא גרמו לנו לחוויה אמנותית עמוקה — אנו מגלים את יצירת המופת תמיד מחדש, כאילו נשתנתה צורתה הצפויה ובכוחה להפתיע אותנו כאישיות מתפתחת באנוש. כוח הפתעה זה שיש לאישיותה של יצירת המופת בפגישותינו עמה — נובע מהתמורות שחלו בנו, תמורות שיצירות האמנות ויצירות המופת השונות מילאו בהן תפקיד דומה לתפקיד שמילאו בהן אהובי נפשנו ויחסנו עמם.

כיצד אנו משתמשים במילים "אמנות", "אסטטיקה"?

"אמנות" — כשם כולל לתכונות המשותפות של יצירות מופת פיוטיות הניכרות ככאלה בחייה שבה אנו נענים להם ובזיקה המתפתחת בינינו ובין המציאות האישיותית שעוצבה בהן. **"אסטטיקה"** — שם לתחום הדיונים במכנים המשותפים של היחסים בין בני אדם ובין צורות ויצירות אמנות; כולל: המכנים המשותפים של ההעדפות וההערכות ליצירות כאלה.

יצירת מופת אמנותית — אינה אמנותית בעינינו בגלל מלאה את דרישות הקריטריון המכניסה לסוג "אמנות". בזכות החוויה הבלתי אמצעית שחווינו בהתפתח זיקתנו ליצירת המופת מקבל השם "אמנות" משמעות בעינינו. השם "אמנות" מציין את המשותף שבין יצירות המופת שהכרנו ובין היצירות המתקרבות אליהן מבחינה מסויימת גם אם אין הן נחשבות בעינינו ליצירות מופת. ההיכרות שאנו עושים עם היצירה האמנותית נעשית באמצעות החוויה וההכרה האינטואיטיבית; כאשר אנו מהרהרים בפגישותינו עם יצירות המופת, בחווייתנו ובהכרתנו שנגרמו ע"י הפגישה — אנו מגלים מכנים משותפים בין חוויות ההתודעות שלנו עם יצירות המופת. אנו יכולים לחשוב מחשבה הקשית, מנתחת ומשווה על מכנים משותפים אלה ועל ההבדלים ביניהם לבין שאר ההיענויות שלנו ליצירות משחקיות יעילות. התנאי למחשבה ולדיון בנושאים אלה בתחום האמנות הוא החוויה הבלתי-אמצעית שבאמצעותה התודענו למה שהוא בבחינת "מציאות ראשונית" לגבינו: האתה שביצירת המופת.

תחום הדיון והמחשבה ביחסים בין אדם ויצירה קרוי בפינו "אסטטיקה" — כשם שתחום הדיון והמחשבה ביחסים בין אדם לאדם קרוי בפינו "אתיקה". האסטטיקה כתחום דיון ומחשבה לוגית — מתבססת על היכרות והעדפה שבחוויה, כשם שהאתיקה מתבססת על היכרות והעדפה שבאמונה.

"הביקורת" הדנה בדיעבד בחוויה או בהעדרה, בגורם החוויה ובמרכיביו — מגלה את חלקי השלמות של הדמות האישיותית אשר נתגלתה לנו ביצירת המופת. תוך כדי ניתוח חוויתנו וגורמיה בפגישתנו עם "המלט" לשייקספיר אנו מגלים את (1) "יעילותה" של היצירה מבחינת **"מבנה"** העלילה שלה והאופן שהוא מסייע לעירובנו באירועים ובציפיה לבאות, (2) **"הבידור"** המשחקי הנגרם לנו על-ידי התחבולות המשכנעות ביתרונות חוכמת הטירוף של המלט בעימותיו עם שוטות "חוכמת החיים" הסתגלנית של פולוניוס, (3) כוחה של היצירה לגרום **להיפעלויות** ה"חרדה" וה"חמלה" נובעים מהיותנו עדים להתמודדותו של המלט עם כאבו, כאבה של אמו וכאבה של אופליה, (4) את **הקונפליקט** הבלתי פתור בין רצון המעשה לבין המחשבה המשתקת אותו. ההזדהות עם הרגשות הגואים של כאב-האבל ורצון-הנקמה מתנגשת במחשבה המרסנת בנימוקיה המכלילים והרואים את הנולד ומחייבים התעלמות מגורמים רבים בחיים ובמוות המטיל עליהם צלו, (5) האוניברסליות של "אמיתות פיוטיות" אלה המתגלות ביצירה ובקטעי השירה שבה אינה מאבדת פיוטיותה כיוון שאינה חורגת ממבנה היצירה ומסיפור הדמויות הפעילות בה. "האמיתות" הכלליות מתמזגות בה לשלמות צורנית אחת בהיותן ממלאות תפקידים מכריעים בעיצוב העלילה ותהפוכותיה.





תכונות ואלמנטים אלה מתגלים לנו תוך הרהור בדיעבד בחוויית הקליטה של "המלט" וביצירה שגרמה אותה. בשעת קליטתה של היצירה — או בשעת אחד מביצועיה הגדולים — אנו עומדים מול הנוכחות המתגלה לעינינו והיא שלמה כדמות אנושית, אחדותית כצורה הנתפסת על ידינו לפני שאנו מודעים לאפשרות חלוקתה לאלמנטים מבניים כלשהם. כאשר אנו מגלים אלמנטים מבניים אלה במחשבה שלאחר מעשה הקליטה — אנו מגלים את המשותף ביניהם ובין אלמנטים דומים להם ביצירות שאינן נחשבות בעינינו כלל ליצירות אמנות, או ביצירות שהן אמנותיות בעינינו אך הן נחותות בעינינו מ"המלט".

באהבה ובחיי האמנות נגזר המושג הכולל מהחוויה הפרטית. אין המושג אמנות קיים בתודעתנו או בייקום "הריאלי" מחוץ או מעבר ליצירות אשר בגלל חוויית קליטתן אנו מודעים לו. "האמנות" אינה בבחינת אידיאל אליו שואפות היצירות המכונות אמנותיות בגלל התקרבתן לאידיאל זה — אין אנו יודעים "טבעו" של האידיאל או המושג "אמנות" אלא כסך-הכל של התכונות שנתגלו לנו ביצירות אמנותיות אותן הכרנו באמצעות החוויה. "הדיוקנים האידיאליים" של היצירה האמנותית וחוייתה מתגלים לנו בדיוקנים האידיאליים של רגשות האהבה שאנו רוחשים להם. "הדיוקן האידיאלי" מעוצב ע"י השוואה בדיעבד בין יצירות המופת אליהן התוודענו באמצעות חוויה של התעלות, לבין יצירות אשר גרמו לנו אף הן חוויה דומה מבלי שחוויה זו תכיל את הרגשת השגב וההתעלות שהתלו לחוויית יצירת המופת.

חוויות אמנותיות אחרות אלה מנותחות אף הן על ידינו בדיעבד — תכונות של היצירה כיעילה, נעימה, מותחת, מבודרת או משיגה-מטרה-מסויימת באמצעים מובחנים, משמשות לסווג את היצירות הפחותות ממופתיות לסוגים וז'אנרים.

התנאים בהם מתפתח כושר ההבחנה ביצירות פיוטיות

ההחשפות ליצירות פיוטיות מופתיות ועידוד החוויה האמנותית, הריגשית-תבונית והאישי-ית, בפגישה עמן — יוצרת בנו את המושגים על פיוט ועל יתרונה של יצירת מופת פיוטית על זולתה. הדיון במושגי האמנות והפיוט — במכנים המשותפים של יצירות המופת — הוא דיון בדיעבד, בחוויה.

ה

יצירת מופת חורגת בעינינו מכל ז'אנר וסוג מוכר, היא יוצרת ערכים חדשים ומעמידה מופת לאופני יצירה חדשים, היא מרחיבה את תחום ההקש של הדיון האסתטי בהציעה סולמות הערכה חדשים. היא מרחיבה בנו את כושר ההבנה ליצירה ולאמנות — בעוררה היענות והערכה שלא ידענום ולא הכרנום כגורמיה של חוויה אמנותית. שמונה וחצי והחותם השביעי, הרפגון וגן הדובדבנים, סדרות התמונות מתולדות פראנסיס באסיזי — לגייטו, או תמונות השליחים לאל גרקו בטולדו — בכל אלה מתגלות לפנינו דרכים חדשות של היצירה האמנותית וההיענות לה.

הנכונות והיכולת שלנו להיענות וליהנות מיצירות אמנות — הולכת וגדלה ככל שמתרחב חוג יצירות המופת המוכר לנו היכרות חווייתית. נכונות ההיענות ('דיספוזיציון', נטיה) ליצירות אמנות הודית או אפריקנית — עשויה לגדול בגדול ההיכרות שלנו עם יצירות מופת של אמנויות אלה; היכרות ומשחק בצעצועים ובאובייקטים הודיים או אפריקניים משעשעים או יעילים בצורה דומה — ירגיל אותנו לצורותיה אך לא לאמנותה.

"נכונות ההיענות האמנותית" הוא מעין כושר-קריאה ביצירות אמנות שקליטתן גורמת חוויה המתקרבת אל זו של יצירת מופת. כשם שאנשים מסויימים נעדרים

כושר הבחנה בצבעים — כן אנו נפגשים עם אנשים הנעדרים כושר-היענות והנאה מיצירות אמנות שקליטתן מצריכה מאמץ נפשי ומעורבות אישית.

לעומת עיוורון הצבעים ניתן לראות ב"עיוורון האמנות" חסרון הניתן לתיקון. הוא מופיע לעתים נדירות בקרב אלה שנחשפו לחוויות קליטה של יצירות אמנות בתחומים הרבה ועודדו ליהנות מהן באופן עצמאי ותוך נתינת ביטוי לאישיותם הם. החינוך לאמנות, כמו החינוך לאהבה — מותנים במידה רבה בהחשפנו לחוויות היצירה הגדולה באמנות. כאשר אלה נעדרים אנו מסוגלים לגירויים חושניים ומשחקיים ("בידוריים") חזקים בתנאי שיתחלפו, יתגוונו ויחריפו חדשים לבקרים — אך רק לעתים נדירות נוצר בנו הצורך או מופיעה בנו היכולת להיענות וליהנות מאמנות. מבחינה זו יש לראות את חיי האמנות וחיי האהבה שלנו ליצירות אמנות ולבני-אדם אהובים — תלויים ומושפעים בתרבות שבה אנו חיים, במופתיה, חוויותיה וערכיה. (ערכים — במובן השלב העליון של סולמות ההעדפה וההערכה שאנו רואים בראשם יצירות מופת).

כיצד ניתן לדון באוניברסליות של יצירה פיוטית ייחודית?

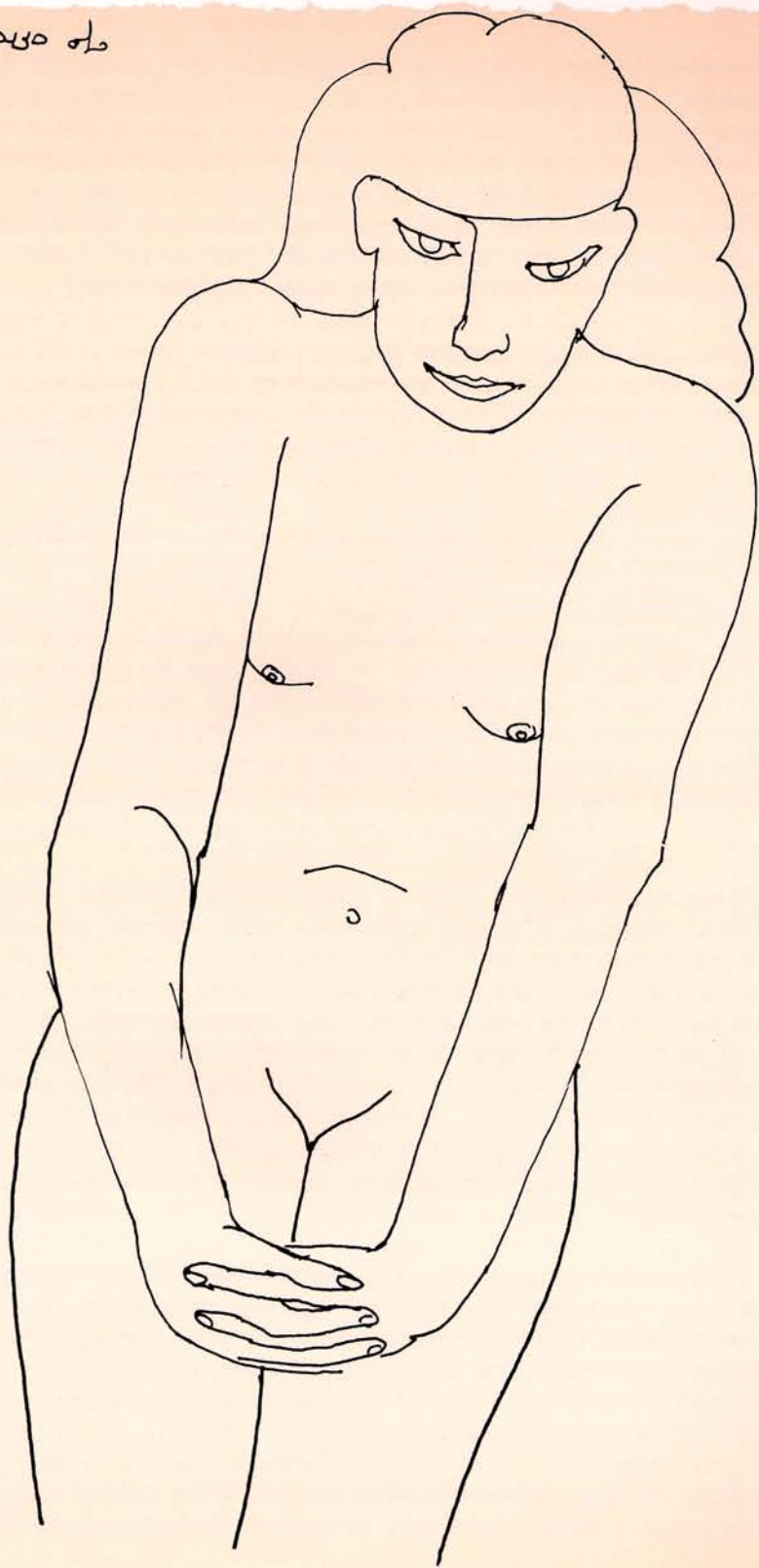
הקונפליקטים בהם מתלבטת ועמן מתמודדת האישיות ביצירה הפיוטית הן ייחודיות לה אך בעלות משמעות כלל-אנושית בעיני החשופים לה — אלה הופכים "נושאים" של היצירה, "האמתות הפיוטיות שלה". הזיקה האישיותית בין קולט ליצירה, מעורבותו במורכבותה ובמשמעויותיה הכלליות — הן תכונות משותפות ליצירות הגורמות להן.

המכנים המשותפים ליצירות מופת באמנות — אינם מתמצים באוניברסליות של כוח ואמיתן או בעמידותם. גם יצירות מגרות ועילות כיצירות פורנוגרפיות (ארוטיות ואליםמות כאחת) עשויות להיות אוניברסליות באותה מידה. פארסות נוסח "לורל והארדי", מלודרמות נוסח "סיפור אהבה" לסגל, סיפורי מתח ובידור נוסח היצ'קוק — ושאר יצירות יעילות למיניהן עשויות להיות "מצליחות" ולאזות בהפצה "אוניברסלית" מבחינת היישובים והארצות שבהם הצליחו.

המיוחד והטיפוסי לחוויותינו מיצירות מופת, והמדמה אותן לחוויותינו ביחסי האהבה הגדולה שלנו, הוא במורכבותן המירבית: המעורבות של האישיות נעשית הן במישורים הרפלקטיביים כהיענות-חושית, היענות-לציפיה-ומתח, היענות לגורמי צחוק ובכי — והן במישורי ההיענות הריגשית-תבונית של בעל החוויה. המשמעות והמתארע ביצירה ובמיוצג בה גורמים למעורבות אישית של קולטה והוא מוצא את חייו מוארים על ידם באור חדש. ההיפעלות הרפלקסיבית הנגרמת על-ידי היצירה וההתפעלות מצורתה ומאופניה-ביטוי שלה — מתמזגים להתפעמות ולמעורבות המתפתחים עם הזיקה בין אישיותה של היצירה לאישיות הקולט. השאלות הבלתי פתורות של $8\frac{1}{2}$, הקונפליקטים החושפניים של האזרח קיין, הממדים החדשים המתגלים בחיי הדמויות בתותי-בר — כל אלה הופכים לחלק מחיי האישיות שלנו.

הראייה הראשונה והחושפנית של היוצר פועלת כבריאה מחדש של המציאות המיוצגת ביצירתו. החידוש אינו בתחבולות הטכניות או בשימושים חדשניים במדיום — אלא בהתחדשות פניה של המציאות האנושית ביצירתו: ראייה חדשה של ההתמודדות האנושית עם הקונפליקטים הגורליים בחיינו. כך באוטופורטרט עירום מאשלייה וגדוש רגישות ו"קומפשיין" של רמברנדט, כך בפתטיות הדיספרר-פורציונית והעצורה של הדמויות בפסלי הקפלה מדיצ'י של מיכאלאנג'לו, כך ברגשנות המרוסנת על-ידי ניגודיה ופכחונה ביצרות כמוטר-קוראג' מאת ברכט בבבלינור אנסאמבל ובביצוע הלן וויגל, כך בבגרות גלויית-הלב והמסוגנת כאחד ב"פנים" של ברגמן או באחים קארמזוב של דוסטויבסקי. ההארה מחדש של

of the woman





do est. m. r.

המציאות האנושית מעצבת דמויות העומדות במרכז יצירות המופת, יצירות המופת הופכות דמויות אשר בין ובינינו מתפתחת זיקה כמו עם אישיות חיה ואהובה.

כיצד מעשירות יצירות המופת את אוצר המושגים, הביטויים והמיתוסים בלשון התרבות? יצירות הפיוט נותנות צורה ואינטרפרטציה חדשה למיתוסים ישנים ומוסיפה עליהם מיתוסים חדשים אשר שמות המפתח ושמות הדמויות הסמליות שלהם מתווספות על לשון התרבות (במובחן מלשון הציביליזציה).

יצירות המופת באמנות נותנות ביטוי למיתוסים שבמורשת התרבותית שלנו ומוסיפות עליה מיתוסים חדשים. בחוויית הקליטה של יצירת המופת אנו מעוררים לא רק אל העלילות והדמויות של המיתוס אלא אל התהווה הנפער בקונפליקטים הגדולים שבין יחיד לבין צווי החברה, בין יחיד ובין הכוחות המתנגשים בקרבן. קונפליקטים אלה אין להם פתרון בנפשנו ואנו נעשים מודעים להם במפורש על-ידי יצירות האמנות שב"אתה" שלהם משתקף ה"אני" שלנו. הם מקבלים את שמותיהם וסמליהם מגיבורי יצירות המופת והקונפליקטים הגורליים ב"חיהם" של הגיבורים המיוצגים ביצירות אלה.

הדמויות והאירועים הופכים לביטויים ב"לשון התרבות" של החברה בה אנו חיים ואשר בה יצירות המופת מתפקדות בהיווצרות המיתוס. שמות כגון: אברהם ויצחק, יעקב ורחל, יוסף, איוב, קהלת, סוקרטס, אדיפוס, אנטיגונה, מדיאה, ליר, מקבת, המלט, הרפנון, מיזאנטרופ, דון ז'ואן, נטשה, אנדרי בולקונסקי, רסקול-ניקוב, אליושה קארמזוב, יוסף ק., בלוס, האזרח קיין, צ'רלי צ'פלין, גידו ב-81/2, אומברטו די., דון חיים מוירידיאנה, הזקן מ"תותי בר" — הפכו לדמויות מוכרות במיתוס של כל מי שהיצירות אשר עיצבו אותם הן חלק ממורשת התרבות שלו. הם הפכו סמלים לקונפליקטים בסיסיים של חיי האהבה, האמונה והרוח שלנו. הם נושאים מטענים אסוציאטיביים-תרבותיים ב"לשון התרבות" שלנו. דמויות אלה והאופן שבו עוצבו חיהם מעלילות המכרעות בגורלם — הפכו המחשה של הקונפליקטים בהם אנו מתלבטים כיחידים וכבני החברה שבה אנו חיים.

מכלול הסמלים המומחשים הללו ודומיהם הופכים כוח עצמאי המשפיע כפי שהשפיע כל מיתוס על האידיאולוגיה ויישומיה במישורי ההתנהגות האנושית הנשפטים על-ידי האתיקה והאסטטיקה. עמדותינו, אמונותינו, הערכים האתיים (קרי: המכנים המשותפים לשיפוטנו בדיון האתי), והערכים האסתטיים (קרי: המכנים המשותפים לשיפוטנו בדיון האסטטי) — כל אלה מושפעים ממודעות וזיקה לדמויות במיתוס וביצירות המופת. הקונפליקטים המיוצגים בהם הם חלק ממודעות המעוצבת בין השאר על-ידי חוויית הפגישה עם ה"מציאות הראשונית" של יצירת המופת. הסמלים הופכים לכוחות עצמאיים המשתתפים בעיצוב חיינו הרוחניים כמו שאר הסמלים וההרגלים הלשוניים שלנו.

יצירות המופת והמיתוסים מעשירים את "לשון התרבות", היא "לשון הקולטורה", אשר שימושיה מעורבים וחופפים לעתים את השימושים שאנו עושים ב"לשון הציביליזציה" שבפינו. "לשון התרבות" מובחנת מ"לשון הציביליזציה" באותו מובן בו אנו מבחינים בין "קולטורה" ובין "ציביליזציה" (ראה: פרק שני, סעיף ט'). השימושים והפונקציות של הביטויים שניתן להכלילם בכל אחת מ"לשונויות" אלה שונים זה מזה על אף הדימיון (ולעתים הזהות) בין רוב המילים המרכיבות את הביטויים בשתי הלשונויות.

ב"לשון הציביליזציה" משמשים אותנו הביטויים ככלים וכאמצעים להשגת מטרות

ההופכות אמצעים למטרות חדשות. לכל ביטוי בלשון זו יש בדרך כלל מטרה מסויימת והוא "מצליח" (קרי: משיג את מטרתו התיקשורתית) כאשר הוא ממלא פונקציה בה מושגת מטרה זו. **המטרה של הביטוי היא בדרך כלל: הפעלתו של הקולט** (השומע, הקורא) בצורה מסויימת ובתחום הציפיות של משמיע הביטוי, העברת מידע המתייחס ל"עובדות" ואמצעים, הזמנת חליפין של שירותים או חפצים או תנועות פיזיות, הזנת הקולט בדאטא שתעובד למידע חדש. ה"עובדות" עליהן מצביעה לשון הציביליזציה הן תופעות אשר חברה מסכימה על צורתן ותוצאותיהן האפשריות. לשון זו היא לשון מודעות הפרסומת, השלטים, "החדשות" בעתונות המודפסת והאלקטרונית, רוב המימצאים והשאלות הנשאלות בתחום הדיון המדעי, האדמיניסטרטיבי, המסחרי, הייצרני, ההוראתי, הבטחוני, הרפואי ושאר תחומי הטיפול שניתן למדוד אותו בקריטריונים של יעילות והשגת מטרות מסויימות, מוגדרות ומוסכמות.

ב"לשון התרבות" משמשים הביטויים בעיקר למבע של רגשות, מחשבות וחויות המבקשות לעורר רגשות, מחשבות וחויות מבלי להגדיר את המטרה המוחשית שבהגשמתה תיבחן הצלחת הביטוי. לכל ביטוי בלשון זו יש מטען אסוציאטיבי ושורשים באירוע נפשי. רק לעתים נדירות ניתן להגדירו במוסכם כפונקציה של מטרתו. רוב הביטויים ב"לשון התרבות והפיוט" אינם אמצעים ליצירת אמצעים חדשים ופעולתם אינה נבחנת בקריטריונים של יעילות. רוב התוצאות של ביטויי לשון כזו הן היענויות ריגשיות הנגרמות ע"י הביטוי ואינן הופכות לאמצעים אלא משמשות מטרות לעצמן. לשון התרבות עשויה ביטויים בהם אנו משתמשים בשיחה "הבטלה" המהווה את עיקר הבילוי החברתי, בדיוני ביקורת והערכה של אירועים אישיים חברתיים ואמנותיים. דיונים כאלה נערכים בדיעבד וללא מטרה או סיכוי לשנות במשהו את האירוע הנידון או את עתידו. לשון התרבות משמשת ליצירה פיוטית, פילוסופית ודתית, המביעה את חווייתנו מהעולם — היא כוללת ביטויי האשם, החרטה, התקווה, ההתפעלות, האהבה, ההערכה, הביקורת, האמונה, החלום וההזיה הפועלים בחיי הרוח שלנו.

באיזה תנאים מובנת לנו "לשון התרבות" וכיצד היא משפיעה על ההתנהגות? ההחשפות ליצירות המופת מטעינה אותנו במטען אסוציאטיבי וריגשי המופעל בשימוש בנושגים ובביטויים הרומזים על המיתוסים שבלשון התרבות — אלה משפיעים על אפשרות ההיבדרות בחוגים מסויימים בחברה.

התשתית האסוציאטיבית של הביטויים בלשון התרבות מושפעת ישירות מהמיתוס ויצירות המופת של האמנות אשר הפכו חלק מהמורשת הרוחנית שבה אנו לוקחים חלק כיחידים. מילים ושמות הרווחים בשתי הלשונויות עשויות לקבל משמעות מיוחדת בקרב שומעיה של לשון תרבות מסויימת המעוצבת ע"י ומעצבת את חיי הנפש שלנו, משפיעה על האידיאולוגיה ועל הערכים האסתטיים והאתיים שלנו. בשל כך הם עשויים להשפיע על התנהגותנו הפוליטית והציביליזציונית. **ההתנהגות הפוליטית והייצרנית של איש השומע רק לשון תרבות אחת** (כלשון תרבות אורתך דוכסית וסגורה בתחום יצירות האיסלם, היהדות, המורמונים או הסטאליניסטים) תהא מושפעת מהלחץ החברתי להסכמה ולציות ועליזי הערכים שעוצבו בלשון תרבות זו. סולמות ההערכה מבוססים על הערכים הידועים לנו משימושה ה"נכונים" של לשון התרבות בחברתנו. התשתית האסוציאטיבית הסגורה של בן תרבות דומה עד מאוד לאז של שאר בני תרבותו — הן בכוחה לתת משמעות לביטויים והן בכוחה להציב גבולות להבנתם של ביטויים ומאויים בלשונויות תרבות אחרות.

גם לבני תרבויות הפתוחות ליצירות מופת ולמיתוסים של תרבויות זרות — יש

אליס כנני משרי





לשון תרבות בעלת "אוצר מילים" משותף ומוגבל בדרך כלל. בקרב אנשי תרבות מערב אירופה וסניפיה בשאר היבשות ניתן להבחין בקבוצת ה"אינטליגנציה" אשר אחד המכנים המשותפים לחברים בה הוא המודעות למורשת רוחנית ולקבוצת יצירות מופת ומיתוסים. מודעות זו באה לביטוי ב"לשון תרבות" משותפת. ל"לשון תרבות" זו הנאמרת בלשונות לאומיות רבות ושונות כצ'כית ושוודית, עברית והולנדית והנשלטת בימינו על-ידי האנגלית שהפכה לשפה הבינלאומית הדומיננטית — היא לשון מושגים המסומלים בחלקם ע"י שמות הגיבורים, האירועים והיוצרים של יצירות המופת.

"אוצר המילים" של לשון תרבות הוא אוצר המושגים של מורשת רוחנית המעוצבת על-ידי חשיפה למיתוסים וליצירות מופת שנתנו להם ביטוי ואשר הוסיפו עליהם מיתוסים חדשים בתרבותנו. כאשר חשיפה כזו יוצרת זיקה בין אדם ובין דמויות וערכים הופכת לשון התרבות שלו לכוח משפיע בעיצוב ההתנהגות ולבסיס הידברות עם הדוברים האחרים בלשון זאת. ללא זיקה כזו — ובלעדי החשיפה המאפשרת אותה — נעלם בסיס ההידברות בין אנשים החיים סמוך זה לזה והדוברים בלשון לאומית (ולשון ציביליזציונית) אחת. **"אינטגרציה" של בני שכבות חברתיות שונות במסגרות חינוכיות אחידות — היא חסרת סיכוי ללא בסיס ההידברות שקיומו מותנה בלשון תרבותית משותפת.** לשון תרבותית משותפת אינה יכולה להתקיים ללא אוצר משותף של מיתוסים ויצירות מופת וללא זיקה בין אישיות הקולט לאישיות היצירות אליהן נחשף.

באיזה תנאים עשויה החשיפה ליצירות פיוט מופתיות להשפיע על "עושר רוחני" ו"רמה תרבותית"?

בתנאי שהיחשפות זו אינה מידעית או מדעית בלבד — אלא תוך פיתוח היענות חווייתית וזיקה אישיותית בין הקולט ובין האישיות הפועלת או המובעת ביצירה.

"עושר רוחני" ו"רגישות נפשית" של היחיד — יכולת ההאזנה שלו ל"גלי האתר ההומים תמיד" הן במישור האנושי והן במישור המיטפסי — תלויים ישירות בזיקה שאנו מפתחים ליצירות מופת ולאישיותן. כושר ההבנה וכושר הביטוי בלשון התרבות של חברתנו — מותנים ומתפתחים עם התפתחות הזיקה בין יחיד ובין יצירות המופת בתרבותו. "תרבותיותו" של אדם — שהיא אחת מתכונות מידת-האנושיות שבו — אינה פונקציה של אוצר המידע של אדם אלא בפיתוח הזיקה בין אישיותו לבין יצירות המופת והיוצרים הניבטים בעדן. ללא היכרות עם יצירות אלה אין סיכוי לפיתוח זיקה כזאת. ללא פיתוח של זיקה ליצירה — אין ההיכרות מסייעת ל"תרבותיותו" או ל"עושרו הרוחני" של המכיר.

הקושי בהבחנה בין "לשון התרבות" ל"לשון הציביליזציה" נובע מהדימיון הצורני והמיבני בין ביטויי שתי הלשונות, בדומה לדימיון הצורני עליו עמד אריסטו בהשוותו לשון החרוזים והמישקל של המדען אמפדוקלס לזו של הפייטן הומרוס. בגלל קושי זה נדמה לרבים כי אפילו המילה "אינטליגנציה" איבדה משמעותה כיוון שהם מכוונים אותה לכלל הקהילה האקדמית במערב, כולל מומחים בלשון האינסטלציה והקונסטרוקציות המודעים רק ליצירות בתחום זה, או מומחים ל"מדעים" של הרוח המעוניינים רק באינסטלציה ובקונסטרוקציה של המדיה, ואשר אינם מסוגלים להבחין עם אריסטו בין לשון הציביליזציה של אמפדוקלס לבין לשון הקולטורה והפיוט של הומרוס. מבחינתם של מומחים אלה אין הבדל בין ניתוח טקסט של מודעת פרסומת לבין ניתוח מונולוג של המלט לשייקספיר: בשני המקרים אין הם מפתחים זיקה כלשהי ל"אתה". הטקסט נשאר "לז" שניתן להסיק ממנו על "לז" אחר המסומן על ידו.

לשון הציביליזציה של המדעים שימשה לתגליות של "אמיתות מדעיות" שמישות בזמנן ומיושנות עם הפרכתן בזמנים אחרים. "לשון התרבות" שימשה ביצירות פיוט מופתיות לעיצוב מימטי של החיים וההתייחסות האנושית תוך גילוי "אמי" תות פיוטיות" אשר הפכו חלק מביטויי לשון תרבות זאת בכל דור ודור. לשון הציביליזציה משמשת להכרה של "עובדות" ותחזיות שהמידע עליהן עשוי ליהפך לכללי ומוסכם בחברה ובעידן מסויימים. לשון התרבות משמשת לביטוי הייחודי ובאמצעותו — למימזיס וייצוג של חיי "אדם בפעולה" והקונפליקטים שלו עם החברה ומוסכמותיה בכל דור ודור. "לשון הציביליזציה" משמשת אותנו לקיומנו הפיסי בחברה אשר בלעדיה איננו יכולים להמשיך להתקיים כבני אנוש. "לשון התרבות" משמשת לביטוי הזיקה בין אנוש הנפרד מ' ונוקק לזולתו. זיקה זו היא יסוד הקולטורה ובה מותנה מידת-האנושיות והאיכות של חיינו.

בין היחיד ומאווייו לבין החברה וצרכיה — מתפתחים קונפליקטים גורליים המוצאים ביטויים העמיד ביצירות המופת הפיוטיות שבלשון התרבות. קונפליקטים אלה הופכים נושאיהן של היצירות — ורק באמצעותן ניתן להציגם.

כיצד תתכן האינטימיות וההתוודעות אל עצמו ביחסינו עם יצירות מופת אוניברסליות? ההכרות והזיקה לאישיות שביצירה כייחודית וריאלית מאירה באור חדש, ותוך ריחוק, את הקונפליקטים הבלתי פתורים — האקטואליים והפוטנציאליים — של חיי הקולט הפוגש בהם מחדש ביצירה.

הקונפליקטים והניגודים ש"נתגלו" על-ידי יצירות המופת ואשר כולנו מעורבים בהם פוטנציאלית או אקטואלית — מגולמים מחדש בכל דור ועידן, במיבנים סיפוריים. הקליטה והאינטרפרטציה האישית של היצירות המכילות מיבנים סיפוריים אלה והדמויות המעוצבות בהם — היא חלק מהדיאלוג שאנו מנהלים תדיר עם חיינו ועם תמונתם בעיני הקהילה התרבותית שבה אנו חיים.

קיים ניגוד בין האוניברסליות של הקונפליקט המתגלה ביצירה ("נושאה" — או "אמיתה הפיוטית") לבין הייחודי והאישיותי שממנו נובע ובה מגולם קונפליקט זה. יצירת המופת באמנות נבדלת בכך מהמסה הפילוסופית המגדירה את הקונפליקטים האוניברסליים של חיינו מבלי לתת להם דמות ייחודית של בשר-ודם השונה מכל דמות אנושית אחרת — ודומה בכך לעצמנו. ייחוד זה מאפשר את הזיקה בין ה"אתה" שביצירה ל"אני" שבקולט אותה ו"משתקף" בהצגתה. בכך מתאפשרת הקירבה האינטימית שלנו אל הכלול והמושג המתגלה ביצירה.

קירבה אינטימית זו מקרבת את החוויה האמנותית לחוויית האהבה — ומאפשרת לנו לומר שאנו "אוהבים" יצירות מזוועות בתוכן כמדיאה או כסיפור העקדה. אהבה מעין זו כוללת את הנוראות המופלאה בחיים ובדימיון — אליה אנו נחשפים ביצירות המופת של האמנות.

דיונונו במכנים המשותפים של חוויותינו מיצירות המופת — מביא אותנו לדיון גם במכנים המשותפים של יצירות המופת: לא מבחינת המיבנה והאישיות השונים בכל אחת מהן אלא מבחינת הפוטנציה שלהן לגרום לחוויות, להיות ייחודיות ובעלות אישיות שאין דומה לה באפקט שהיא משאירה עלינו. המשותף להעדפותינו את יצירות המופת — הופך למעין "אמת-מידה" להערכה: אמת-מידה שאינה קיימת מלכתחילה — אך מתגלה בדיעבד, משאנו מעריכים ומאירים את העדפותינו והמכנים המשותפים שלהם.

داس سرمد سادگر



באם סודי מדי, /



מאיו בחינה ניתן להשוות ולהעדיף אמות-מידה לפיהן אנו מעריכים יצירות אמנות? הערכת העדפותינו סוג אחד של יצירות על אחרות (כגון: הפיטיות על הריגושות או להיפך) — שייכת לתחום האסטיטיקה אך מתבססת על עקרונות והעדפות הנידונות בתחום האתיקה, איכות החיים והערכתם.

הדיון האסטיטי נפגש בדיון האתי — כאשר אנו מבקשים להעדיף אמת-מידה אחת על רעותה. המעדיפים יצירות יעילות ופשטות הגורמות להיענות רפלקסיביות חזקות וקצרות-טווח ואינן גורמות למעורבות אישיותית — מעדיפים אמת-מידה מסויימת שבראשה עומדת היענות מעין זו. אמת-מידה זו לא תצלה לתת בטוי להערכותינו ליצירות מופת מורכבות ואהובות. אין מקום לדיון אסטיטי בנימוקי ההעדפה של אמת-מידה על רעותה — שהרי אין לדבר כאן על יתרון צורני של "היצירות היעילות" על "יצירות המופת". ההעדפה של הזיקה בין "אתה" ל"אני" בחיים ובחיי האמנות — על היחס בין "לז" ל"לז" — היא חלק מהאתוס של האדם המעדיף אדם כאישיות הבאה לידי ביטוי בזיקה כזו. ערכה של זיקה כזו נראה לנו רב יותר מערך היחסים ה"לאיים" המתפתחים באדם המעדיף להיות כפסנתר של רפלקסים אשר ניתן לנגן עליו ובכך לגרותו ולבדרו. הדיון בנימוקי העדפתנו יצירה על רעותה איננו יכול להשתמט מדיון בהעדפת קריטריון אחד על משנהו. הנימוקים בדיון כזה אינם נימוקים "אסטיטיים טהורים" שהרי הדיון הוא בהעדפה שאנו מעדיפים יחסים בין בני-אדם המגיעים לידי ביטוי ביחסים בין בני-אדם לבין אובייקטים הגורמים להם חוויה אמנותית.

העדפתנו את מה שנקרא בפינו יצירת מופת ואהבתנו לה — מתבארים על ידינו תוך שימוש בקריטריונים שהם אסטיטיים ואתיים כאחד: נושאי הדיון בהם שייכים לתחום היחסים ש"בין-אדם-לחברו" ו"בין-אדם-ליצירה" כאחד. מכאן ההיבטים המוסריים שבהם אנו מתייחסים ליצירות מופת באמנות.

אנו מייחסים להם כנות וחוסר-תחבולנות-נצלנית — אין הן מנסות לגרות או "להבכות" את הקולט אותן, אין הן מתייחסות אליו כאל מכשיר מופעל אלא כאל אישיות עצמאית הראויה שתיחשף לפניה האמת כולה. "כנות", "אמת", "כבוד לאדם", "ראייתו כמטרה ולא כאמצעי" — הן תכונות שאנו מייחסים ליצירות אמנות האהובות עלינו. יחס האהבה הגדולה והמתפתחת מתמזג עם ההערכה והמודעות לתכונות האתיות של האהוב — כך ביחסים בין אדם לאדם וביחסים בין אדם ליצירה. ההבדל בין "מלחמה ושלום" לבין "חלף עם הרוח" הוא במידה מסויימת גם הבדל בין שתי המגמות האתיות של שתי היצירות: האחת מבקשת לחשוף את האמת האנושית על כל ניגודיה ותהפוכותיה — האחרת מבקשת להפעיל את מנגנוני הדמעות והסימפטיה של קוראים או צופים בצורה שתגרה ותבדר את דעתם עד שישתכחו מהם היבטים רבים מהמציאות ההיסטורית והחוויתית-פוטנציאלית.

היענותנו והנאותנו מיצירות יעילות ו"נצלניות" המגרות ומנגנות על פסנתרי הרפלקסים שלנו — אינן מטשטשות בעינינו את הגבול התוחם אותן מיצירות "האמנות הגדולה" בעינינו. דומה הדבר להיענותנו והנאותנו מ"אהבה ללא אהבה" נוסח ליסיאס שאינה מטשטשת בעינינו את הגבול התוחם אותה מאהבתנו הגדולה. נטייה להיענות ולהנאה מיצירות יעילות בלבד, תוך יחסים בין "לז" ל"לז" שאין לאישיות ולמעורבותה חלק בהם — היא תכונה של תרבות חיים. יצירות אמנות מופתיות וחווית קליטתן מהוות תשתית ואוצר מילים ל"לשון תרבות" הכוללת רמזים ומושגים הגלומים רק ביצירות מופת. סיטואציות וקונפליקטים שמצאו בהן ביטוי — מובנות לחשופים ליצירות מופת אלה ולחוויתן. אי הכרתה של לשון זו — מוציאה את האדם מחיי תרבותה מבחינות הרבה, העיקרית שבהן: אין הוא

מבין את סולמות ההערכה שבראשם עומדות יצירות המופת ואת המושגים הרווחים בלשונן, אין הוא מבין את השיפוטים האסתטיים ולעתים אף לא את השיפוטים האתיים הנעשים בלשון זאת.

יב כיצד משפיעה ההינזרות מיצירות מופת פיוטיות או מפתוח הזיקה החווייתית עמן? ע"י ניוון הכמיהה לשלמות שביחס בקרב האנאלפבים התרבותיים אשר בקרב המומחים הצביליזציוניים.

חניכיה של צביליזציה-ללא-קולטורה — האמונים על חישובי תוצאות ומחירים ותמורה של כל דבר (ללא התחשבות או רגישות לערך העצמי של שום דבר) — לא ימצאו פסול בהעדפתה של יצירה יעילה ומגרה, נצלנית ותחבולתית המטלטלת אותנו טלטלה בידורית גדולה ללא יצירת זיקה וביטוי לאישיותנו. תכופות עוברים חיים בעולם של נסיונות-ללא-חוויות תוך התעלמות מיצירות אמנות או ממישור החוויה האמנותית בקליטתן של יצירות כלשהן. הכושר הריגשי והחוייתי שלהם עשוי להתנוון כמו רוב הכשרים האנושיים שאינם מופעלים תדירות. כיוון שלשון התרבות שלהם דלה מבחינה אסוציאטיבית וערכית כאחד — לוקים יחסי הידודות והאהבה שלהם בדלות חווייתית: אין להם הזדמנויות להשתתף בחוויות אמונה ואמנות עם אהוביהם וידידיהם. רבים מיחסים אלה מצטמצמים ונעשים שיגרתיים במגעים מועילים בלבד — יחסים בהם מעורבותם האישית מצטמצמת עד המיני-מום. תנאים אלה הם אופטימליים להתנוונותה וגוויעתה של הסקרנות, הרגישות והכנונות למאמץ רוחני ורגשי גדול. ללא אהבה גדולה ומתחדשת תדיר בהתפתחות זיקה הדדית בין אוהבים בעולם חוויות והיצירה שהם חווים יחדיו. בתנאים דומים בהם גדלים חניכיה של צביליזציה-ללא-קולטורה מופיע "האנאל-פבית-התרבותי" אשר בחברתנו הטכנולוגית והמדעית עשוי לשאת בתארים ובעמדות מפתח בחיי האוניברסיטאות והמימסד הכלכלי והבטחוני ואפילו במימסד השליט בחיי התרבות.

אנאלפבית תרבותי סובל מהתנוונות ריגשית דומה לזו של אדם אשר חיי האהבה שלו, וכושרו לחיי אהבה וידידות, נתנונו בו. הוא מפסיק להיות סקרן, רגיש או נכון למאמץ רוחני וריגשי הכרוך באהבה ובקליטתה של יצירה גדולה או חדשה. הוא מעדיף את הבידור הרוע שאינו מפריע את "מנוחת" נפשו בגרותו רק את הרפלקסים שלו המצויים כביכול מחוץ לאישיות. שיגרת הבידור, כשיגרת המגעים היעילים שב"עשיית אהבה" — הופכים עד-מהרה למקור שעמום ומופרעות. כיוון שכשרי האהבה הגדולה וחויית המעורבות הם חלק מהפוטנציה האנושית שלנו המתגלה בכמיהה הבסיסית לשלמות שביחס — מופר כנראה שיווי-המשקל הנפשי בין המצוי בכוח לבין המוצא אל הפועל בחיינו כבני-אדם.

מופרעות נפשית זו באה לביטוי במיגוון גדול של היפעלויות ותגובות: למן החתירה לפרידה מן הערות ומן העולם הבינזולתי באמצעים חימיים או היפנוטיים, ועד הלהיטות הפתטית להרפתקה אשר תשחרר אותנו מהשיגרה או מההכרח להיות מודע לעצמו. תעשיית הבידור ויצירותיה ה"יעילות" מספקות בדרך כלל תחליפים סבירים להרפתקאות אלה למרות האפקט קצר-הטווח שלהם. חניכי הצביליזציה-ללא-קולטורה החשופים תדיר ליצירות בידור והחסרים תשתית של היכרות עם יצירות מופת אמנותיות וחוייתן — חיים במעגל מוקסם של קהות המחסן אותם בפני חיי-הרוח והסיכוי לחרוג משיגרה של היפעלויות-ללא-פעילות. היצירה היעילה גורמת להיפעלות בלבד, היצירה הפיוטית והמופתית — גורמת לנו, בנוסף לכך, לפעילות נפשית שבה מגיעה אישיותנו לידי ביטוי.

עוצמות ההכרה האינטואיטיבית, האהבה, האמונה והאמנות — קשורות ביניהן



1950 10 10

1000 1000



בחיי נפשנו לא רק מבחינות השיפוט האתי והאסטטי המתמזגים במישור בו אנו נדרשים להעדיף אמת-מידה על מישנה. הן קשורות ביניהן גם במישור אורח-החיים, החינוך, הקומוניקציה הלשונית-תרבותית וההתמודדות שלנו עם גורמיה של המופרעות הרוחנית והנפשית שלנו.

מה דימה ומה מבדיל אהבתנו ליצירה ואהבתנו לאדם?

אהבתנו ליצירה היא ציבורית, שייכת ומשותפת לקהילה התרבותית שהאהבה ליצירות המופת הפיוטיות שלה היא אחד מבסיסי השיתוף שלה. החפיפה בין האינטרפרטציות האישיות של היצירה נותן לה משמעות לכלל הקהילה התרבותית. ההשתקפות של האני באתה האהוב מדמה אהבותינו ליצירה ולאדם.

יג

על אף הצדדים השווים ואפשרויות האנאלוגיה בין האהבה שאנו רוחשים לאהובי נפשנו ובין האהבה שאנו רוחשים ליצירות אמנות — גדולים ורבים כמובן ההבדלים ביניהן. האינטימיות של יחסי האהבה בין אדם לאדם — מותנה בהיבדלות מסויימת של האוהבים, בבלעדיות היחס המתקיים ומתפתח כזיקה בין שתי אישויותיהם. יחס האהבה הגדולה בין בני-זוג הוא שלהם בלבד, באופן שאין לציבור חלק בו. האינטימיות ביחסי אהבתנו ליצירת אמנות — אינה מופרעת, ולעתים היא מוגברת, על-ידי יחסים דומים של רבים אחרים לאותה יצירה. אף שיש ייחוד לזיקה המתפתחת בין קולט ליצירה ולאישיות שהוא מכונן בתוכה בקליטתו — יש גם שטח חפיפה גדול בין האינטרפרטציות הייחודיות של קולטים רבים הקולטים אותה יצירה. **שטח חפיפה זה הוא משמעותה הבינזולתית של היצירה בקהילת-תרבות מסויימת** — אליה מתייחסים וממנה סוטים במעט או במוחלט האינטרפרטציות האישיות שלנו הנותנות ביטוי לזיקה שהתפתחה בין היחיד ובין היצירה.

כאשר מבאר אריסטו בראשיתה של הפואטיקה כי ההבדל בין הומרוס לאמפדוקלס אינו בשימוש שהם עושים בתצורות של המדיום (משקל, חרוזים) — הוא מנסה להגדיר את ההבדל היסודי בין מכלול היצירות הקרויות בפיו "פיוטיות" (קרי: אמנותיות) לבין מכלול היצירות הקרויות בפיו "מדעיות" או "אינפורמטיביות" מבלי להיקרא "אמנותיות". הבדל זה מוצא אריסטו לא במדיום אלא בהתכוונות ובנושא היצירה.

כאשר היצירה מעצבת מימזיס של חיים, מימזיס של פעולה בחיים, ייצוג של אישיות ייחודית ושלמה הנראית ביצירה כחיה בזכות עצמה — היא נראית לנו כ"יצירת אמנות". **כאשר היצירה מתקשרת במדיום כלשהו מידע על עובדה בודדת שאינה מהווה דמות בעלת אישיות חיה ופועלת**; או כאשר היצירה מתקשרת **מידע על תכונות** משותפות לתופעות רבות אך השונות זו מזו בתכונותיהן הייחודיות — אין אנו חושבים את הצורה שלעינינו ל"יצירה פיוטית".

לכאורה אין אנאלוגיה בין תכונה משותפת זו של יצירות האמנות לבין יחסי האהבה בין אדם לאדם — אך ככל שגדלה אהבתנו לאדם, ככל שהיא נעשית מורכבת ורב-מישורית מבחינה חווייתית ויצירתית כן אנו מודעים יותר **אל שלמות דמותו כאדם**, אל חייו כאחזות, אל ייחודו משאר בני-אדם, ככל שאהבתנו היא פחות רב-מישורית ופחות רב-מדית — כן אנו מודעים יותר אל המשותף לבן זוגנו ולזולתו, כן נראות פגישותינו כעובדות נפרדות זו מזו, הניתנות לסיווג ולהכללה.

במקום סכום : מה בין יעילות ביצירות בידור לפיוטיות ביצירות מופת ?
 הערך העצמי של החיים ושל יצירות הפיוט — שניהם מחוסרים כל מטרה מחוץ לעצמם.
 האהבה שאינה תלויה בדבר אפשרית רק לחיים, ליצירה ולבריאה — בזיקה עם האישיות
 הפועלת או מובעת בהם.

היעילות היא תכונה המוגדרת על-ידי מטרתה הספציפית של היצירה : להצחיק, להבכות, להפחיד, למתוח, לגרות, לשכנע, להפעיל. ניתן לבקר יצירה לפי **מידת יעילותה** ולנתח הגורמים המיבניים הגורמים לה להשיג את הישגיה. גם ביחסי אהבה בין אדם לזולתו וגם ביחסי אהבה בין אדם לחפץ או לאובייקט סמלי — ניתן להסביר ולנמק אהבתנו ביעילותו של האהוב המשיג בנו מטרות רצויות לנו. אהבה שאלה נימוקיה — היא סוג אהבה מסויים ושונה מהאהבה שאנו רוחשים ליצירות מופת פיוטיות או לאהבה הגדולה והגורלית שבנפשנו הקושרת אותנו אל ברזוג או אל אלוה.

הפיוטיות או האמנותיות היא תכונה שאנו מייחסים ליצירה (מערכת סמלית) — כתוצאה מחוויה שנגרמה לנו על-ידי התבוננות בה ; חוויה זו ידועה לנו אינטר-איטיבית כ"אמנותית" (במובחן מן הבידורית, התעמולתית, המגרה, המשעשעת) כשם שחוויה מפגישות עם אהבת-נפשנו ידועה לנו אינטואיטיבית כ"אהבה" או כ"אמונה". חוויה כזו הופכת מודעות ליחס מסויים אל האובייקט : יחס אל אובייקט פיוטי, יחס אל אובייקט של אהבת-הנפש שלנו, יחס אל אובייקט אמנותני. חוויה כזו היא ייחודית לכל אישיות החווה אותה והנענית ליצירה לא רק בהיפעלותה אלא גם בפעולה נפשית ובאינטרפרטציה רגשית-תבונית. בתחום החפיפה בין האינטרפרטציות האישיות בקהילת-תרבות מסויימת — נוצרת "משמעותה הבינזולתית" ("האובייקטיבית") של היצירה.

בין התכונות המשותפות ליצירות מופת פיוטיות (או "אמנותיות") אנו מבחינים :
 — **בזיקה אישיותית** של קולט היצירה לאישיות שהוא מכוון בה.
 — **במעורבות רגשית ותבונית** שלנו במשמעויותיה של היצירה (ביחס ל"אמיתות" שנתגלו בה).

— **באהבה שאנו אוהבים את היצירה כמכלול, ובהערכה שאנו מעריכים את צורתה הייחודית** שהשליטה סדר ומובן בתוהו המציאותי אותה היא מייצגת ; אהבה והערכה שהן בבחינת יחס היודע את היצירה כיצירה אמנותית. (כשם שהאמונה היא יחס היודע את הדבר שאנו מאמינים בו כאלוה).

— **מציאותיותה של האישיות ביצירה ושל היותה אמנותית בעינינו אינה פחותה** (אף שאינה ניתנת לחישוב ומדידה) ממציאותיות היעילות של יצירה או המיבניים הניתנים לתיאור כגורמי הישגיה. (כשם שחלום, צורתו ומשמעותו, אינם פחות מציאותיים בחיינו מאירועים בינזולתיים הניתנים לתיאור כ"גורמיו" של החלום).

יצירות אמנות נחשבות בעינינו לכאלה בגלל התכונות הנ"ל שאנו מכירים בהן בעת יודענו אותן בחוויה שהן גורמות לנו. מבחינה זו הן קרובות בעינינו ליצירות המופת שבהן ניכרת האמנות בתוך המדיום שלה. היותה של היצירה אמנותית בעינינו הוא חלק מהזיקה המתפתחת בינינו ובין ה"אתה" שביצירה שהוא בבחינת מציאות ראשונית שנתגלתה בה.

המילים "אמנות" ו"אהבה" אינן מושגים שניתן להגדירם או להכירם במופשט. מילים אלה נעשות מובנות לנו כתוצאה מהחוויה של ההתודעות לאהובי נפשנו באנושות וביצירות הסמליות הנראות לנו כיצירות מופת פיוטיות. אהבה ליצירה אמנותית הוא שם של זיקה — מעלה עליונה של יחס בין אני לאתה המצוי ביצירה סמלית.

Op. 1911





Foto: Paolo 2010
MARTIN 11/10

פרק רביעי: העלילה — תוכן שהיה לצורה

כיצד אנו משתמשים בתיבה "עלילה" ומה מיוצג בה ?

עלילה היא צירוף תאורי-אירועים בעל משמעות. עלילה אוטונומית ביצירה פיוטית יוצרת מציאות אוטונומית המייצגת את אישיות היוצר ואת דרך ראייתו. בעלילה — מתגלה צירוף הצפוי והמפתיע שהוא תנאי לביטוי אישיות היוצר והדמות הפועלת. קיימות עלילות שהן בעיקרן אינפורמטיביות, ריגושיות או פיוטיות.

א

"עלילה" הוא שם לצירוף תיאורי-אירועים בעל משמעות, תחילה וסוף. תחילה — כלומר: הרגע אשר כל מה שאירע לפניו אינו משנה את המשמעות שיש לצירוף האירועים. סוף — הרגע אשר כל מה שאירע אחריו אינו משנה את המשמעות הנ"ל. מכאן — שאין העלילה קיימת במציאות הזורמת של ההתרחשויות אשר בה אין תחילה ואין סוף ואין גבול לחלוקות הפנימיות שאנו יכולים לחלק כל התרחשות לחלקיה וגורמיה. העלילה קיימת רק בסיפור המייצג את המציאות — במדיום כלשהו. היא עשויה צירוף של תיאורי אירועים ולא צירוף של אירועים. הייחודיות של התיאור נובעת מהיותה ביטוי אישיותו של המתאר והופכת תוכן (ההתרחשת המיוצגת) לצורה. צורה ייחודית של תיאור שבו יש לא רק ייצוג של ההתרחשות אלא מבע ליחסו של המתאר, לשאלות המתעוררות בליבו לנוכח התרחשות זו.

צירוף התיאורים מקבל משמעות פיוטית — כאשר הוא יוצר מציאות אוטונומית. מציאות אוטונומית זו בגבולות היצירה — ניכרת בכך שאמינות התיאורים והרלוונטיות שלהם אינן תלויות בהשוואה עם ההתרחשויות שמחוץ ליצירה או עם תהליכי וידוא בדומה להם. כל חלקיה של היצירה הם רלוונטיים ובעלי משמעות — במידה שהם ממלאים תפקיד במסגרת היצירה והעלילה שנוצרה בה. המשמעות הנוצרת על-ידי העלילה ביצירה הפיוטית — היא בתפקיד שהיא ממלאה בחיי הקולט או ברגעי הקליטה של היצירה: השימוש שעושה בה הקולט, האפקט הייחודי שהיא יוצרת בו, הנושא והבעיה הפתוחה המתגלים לו על ידה, ההארה החדשה של המציאות האנושית, ונקודת מבטה של האישיות היוצרת אשר עיצבה עלילה זו. מבחינה זו הופכת המציאות האוטונומית שביצירה למייצגת מציאות המצויה מחוץ ליצירה: בהיותה מייצגת את אישיותו של היוצר ואת השקפתו (יחסו) אל המציאות המוארת על ידו, בהיותה מייצגת את המציאות החברתית והאנושית המוארת על ידו.

ייחודיותה של יצירה פיוטית בעלת עלילה מותנה בהיותה ביטוי של אישיות ייחודית של היוצר ובהיותה מעצבת דמויות ייחודיות הפועלות בה והמתגלות כבעלות אישיות עצמאית ומוטיבציה עצמאית לפעילותן. ככל אישיות שניתן לזהותה — פועלות אישיות אלה (של היוצר והדמויות הפועלות) באופן צפוי ותואם לתכונותיהן (קרי: לדיספוזיציות שלהן). ככל בעל אישיות, הנבדל בכך ממנגנון מכני, פועלת האישיות שביצירה גם באופן בלתי צפוי — אך ההפתעות שביצירה נראות בידעבד כמחוייבות המציאות, כבלתי נמנעות. באלה מתגלות פוטנציות של האישיות, המשותפות לאישיות הפועלת ביצירה ולאישיותו של הקולט. תגלית פוטנציות אלה היא בבחינת ה"אמת הפיוטית" המתגלה ליוצר ולקולט היצירה ואשר עליה דיבר אריסטו בפואטיקה. "גדולה" ו"נעלות" של דמויות פועלות — היא בתגלית הפוטנציות האנושיות המתגלות בהן תוך התמודדן עם קונפליקטים בלתי נפתרים בחייו. הקונפליקטים המיוצגים ביצירה — צפויים ומוכרים לנו מנסיון חייו, הפוטנציות המתגלות בהתמודדות הייחודית של הדמויות הפועלות ושל היוצר המגלה אותן — הן בבחינת הפתעה המגלה מציאות אישיותית חדשה.

העלילה עשויה להיות בעלת משמעות אינפורמטיבית, ריגושת ופיוטית. כאשר באמצעות העלילה (צירוף תיאורי) נודע לנו על המציאות שמחוץ ליצירה באופן הניתן לוודא בינולתי (עתונאי, היסטורי, מדעי) — תהיה לעלילה משמעות אינפורמטיבית. כאשר עלילת היצירה גורמת לנו להיענות רפלקסיבית (כנעימות מייפי צירוף צבעים או תבניות; כמתח, חרדה, בכי, צחוק וכד') — תהיה לעלילה משמעות ריגושתית. אנו ניחס ליצירה מעמד של יצירה פיוטית (או "אמנותית") כאשר עלילתה גורמת לזיקה בין הקולט ובין אישיותו של היוצר או של הדמויות הפועלות וזאת באמצעות: הצורה הייחודית שנוצרה על-ידי העלילה, המציאות האוטונומית המתגלה ביצירה, מציאות שעל אף היותה אישית — היא יציגה לפוטנציות הכלל-אנושיות המתגלות בה.

מה הוא המאחד תאורי אירועים לעלילה אחת?

העלילה הפיוטית — אינה מתארת אירועים שהתרחשו אלא כאלה שיכלו להתרחש. מטרה ורצון, בעיה וחתיכה לפתרונה או חויה והבעתה — עשויים לשמש אלמנטים מאחדים תאורי אירועים לעלילה. התכלית המניעה שלה — התגשמות האישיות הפועלת ביצירה. השאלות הנשאלות על ידי היצירה — תוצאת השוואה בין חיינו ובין המתואר בה.

ב

העלילה ביצירה הפיוטית אינה מתיימרת לתאר אירועים שהיו — אלא אירועים מסתברים במציאות שביצירה. בכך סוטה העלילה הפיוטית מעלילה היסטורית אליה היא מתייחסת — בהתמקדה בדמויות פיקטיביות אשר פעלו במסגרת או בהקשר מציאות אגדית או היסטורית. "העלילה ההיסטורית" — אף היא אינה קיימת לכשעצמה במציאות שמחוץ לדיווחים עליה. גם העלילה ההיסטורית מורכבת מתיאורי התרחשויות אשר נבחרו על-ידי המדווח וצורפו על ידו לעלילה בעלת משמעות מסויימת בעיניו. משמעות זו שנתגלתה להיסטוריון הופכת העקרון המאחד את תיאורי האירועים לצירוף עלילתי אחד, בהתאם לה יבחור ויפסול התיאורים שיכללו ביצירתו. יצירתו תהיה יצירה של היסטוריון בתנאי שיהיה בידו לוודא באופן בינולתי כי אכן התרחשו האירועים אשר תיאוריהם נכללו ביצירתו. לא יהיה בידו לקבוע בוודאות כי רק הצירוף המוצע על ידו מייצג נכונה את מכלול ההתרחשויות שהיה בעל משמעות לאנשים אשר חיו באותה תקופה.

תיאורי האירועים בעלילה הפיוטית מצטרפים לאחדות בעלת משמעות על-ידי כוח מניע של רצון ומטרה של הדמויות הפועלות בה (כב"המלט") או על-ידי חויה ואמוציה דומיננטית הבאה לידי ביטוי ביצירה או באינטרפרטציה של קליטתה (כב"כסא הקש" של ון-גוך, "הפייטה" למיכאלאנג'לו). הגדרות הביקורת המכוונות לתאר את השאיפה או הדילמה של הדמויות הפועלות ב"אנטיגונה" או ב"המשפט" — כמו ההגדרות המתארות את החויה או האמוציה הדומיננטית באוטופורטרט של רמבראנדט או בשיר של בלייק — אינן יכולות למצות את הנושא המוגדר. העיצוב של שאיפה, דילמה, חויה או אמוציה דומיננטית המאחדת את תיאורי האירועים לעלילה אחת — נעשה על-ידי היצירה עצמה. עיצוב זה הוא חד-פעמי ואין לחזור עליו — אך ניתן להצביע עליו באמצעות ההגדרה של הביקורת.

כשם שהמציאות הנפשית של היוצר מיוצגת באלמנטים היוצרים אחדות בעלילת יצירתו (הדילמה, האמוציה הנ"ל) — כך באה לידי ביטוי המציאות הנפשית של המבקר או הקולט באמצעות הגדרתו והצבעתו על אלמנטים אלה. תגלית מניעה של הדמות הפועלת ביצירה או החויה המובעת בה והנראית לנו כמשמעות העלילה שלה — מושפעת מהמציאות החינוכית-תרבותית של הקולט, ומיכולתו לתפוש תופעה ממספר אספקטים ומבחרם. הקולט מכוון מניעים בלב הדמויות הפועלות ביצירה, חויה שהגיעה לידי ביטוי ביצירה, הארה ייחודית של המציאות

פוליס פונדק עשתי



אילן סגור מ. 2011



שנעשתה על-ידי התיאורים הכלולים בה — בכך הוא מכונן את העקרון המאחד תיאורים אלה לעלילה אחת. בכך הוא קובע את "הכרחיותה" ו"אמיתה" של העלילה — או את שרירות-הלב אשר לדעתו נהג בה היוצר בחברו תיאורים ש"אינם שייכים" כלל לעלילה זו והציגם כחלק ממנה.

יחס הגומלין בין מבנה העלילה ובין האישיות המעוצבת בה והמבוטאת בה — נקבע על-ידי כל קריאה וכל יצירה. האישיות המתגלה בעלילה היא התכלית המניעה שלה — כל מה שמסייע ונחוץ להתגלותה ולעיצובה נראה לנו רלוונטי ושייך לעלילה ה"מגשימה" את האישיות לעינינו. כאשר אישיות זו מקבלת "צורה חיה" במינוח של שילר — ממזגת העלילה מעשים צפויים מאופיה של הדמות, ומעשים מפתיעים המצמיחים אותה לעינינו. אנו הופכים עדים לחייה ולא רק קוראים על דיווח על הידוע מכבר. היכרות עם אישיות חיה העומדת במרכז העלילה ונוצרת לעינינו על ידה — הופכת על כן לתנאי לתגליתה של משמעות העלילה, של השייך לה והמיותר בה. התגלות הרצון המניע את הדמויות הפועלות ביצירה מעניקה כיוון ליצירה ולקליטתה — יוצרת את ה"הצדקה" של העלילה ומאפשרת את "הבנתה".

השאלות הנשאלות על-ידי היצירה — היותה חושפת קיומן של שאלות אלה במציאות שמעבר לעלילתה — מתגלות לנו באמצעות הגזירה השווה שאנו גוזרים בין חיי האישיות הפועלת ובין חיינו אנו. על-מנת שגזירה זו תהא אפשרית אין העלילה חייבת להיות היסטורית בעינינו — אך האישיות הפועלת המתגלה בעלילה חייבת להיות אמינה כאישיות, חיה כהתהוות, ייחודית כמונו עצמנו. רק חד-פעמיותה עשויה להפוך אותה יציגה.

כיצד עשויים חיי היומיום להתארגן לעלילה חד-משמעית?

אנו נעשים מודעים לחיי היומיום כאילו היו עלילה — שעה שחיינו נעשים מגויסים למטרה דומיננטית כהתגברות חיונית על גורמי סכנה או היענות חיונית לאתגר. גיוס טוטלי של האישיות להשגת מטרה הופך את החיים לעלילה בעלת משמעות אך מנוון את האישיות ממטרה לאמצעי.

ג

היעדרן של "עלילות" בחיים שמחוץ ליצירה — נובע מכך שאין אנו מייחסים לחיינו מטרה. לשורת ההתרחשויות שאנו מעורבים בהם בחיי היומיום — יש מטרות וכיוונים הרבה. כל התרחשות ורוב המעשים שאנו מעורבים בהם מהווים פרשות דרכים למהלכים רבי-כיוון של בעלי אישיות שונים ולעיתים זרים אלה לאלה. חיינו אינם מתחלקים לאירועים "רלוונטיים" או "בלתי רלוונטיים" אלא אם כן הם מגויסים להגשמת מטרה מסויימת. גם בהיותנו מגויסים להגשמת מטרה מסויימת ניתן לראות את רוב האירועים של היומיום כמכוונים לא רק להגשמתה של מטרה זו — הן במישור הנפשי-דמיוני והן במישור הפיסי.

רק בתקופות מצוקה קיצוניות כאשר חיינו משועבדים ברובם לאתגר או נסיון היחלצות מסכנת חיים — מתארגנים האירועים בחיינו למיבנים עלילתיים: צירופים בעלי פונקציה ומשמעות מסויימת. מירב המעשים והאירועים הפיסיים והמנטליים מכוונים, בתקופות אלה, להגשמת מטרה מיידית כבעת קרב או בריחה. בעת כזו ייחשב חלק ממעשינו ל"רלוונטיים" ואחרים ל"מיותרים" וחסרי משמעות; חלק מאישיותנו משתלט על יתרה ואפילו האנשים זולתנו מתחלקים ל"רלוונטיים" ול"חסרי משמעות" בעינינו. בסיטואציה טוטליטרית מעין זו מסתכנת האישיות בניוון. במקום אספקטים רבים מהן ניתן לבחון תופעות ובעיות — נראה לנו אספקט אחד בלבד. במקום פוטנציות רבות המתגלות בנו תוך חיים רבי גירויים ומגעים — אנו מעוניינים רק בפוטנציה אחת. במקום מבוכה עתירת שאלות,

דעות ואפשרויות — נראה לנו רק פתרון אחד. אישיותנו הולכת ומצטמצמת כאשר היא מגוייסת להגשמתה של מטרה מיידית אחת — עד היותנו לכלי חסר אישיות העשוי לשמש לתפקיד אחד בלבד. לאיש המתקרב למצב זה נדמה כי יש דבר חשוב מהאישיות ומחרותה, כי רשאים אנו להפוך את האדם ממטרה לאמצעי, כי ההמשך הפיסי חשוב מהקיום האנושי, כי החיים הם אמצעי.

הסכנה והיתרון שבעלילה המשעבדת או נותנת ביטוי לאישיות.

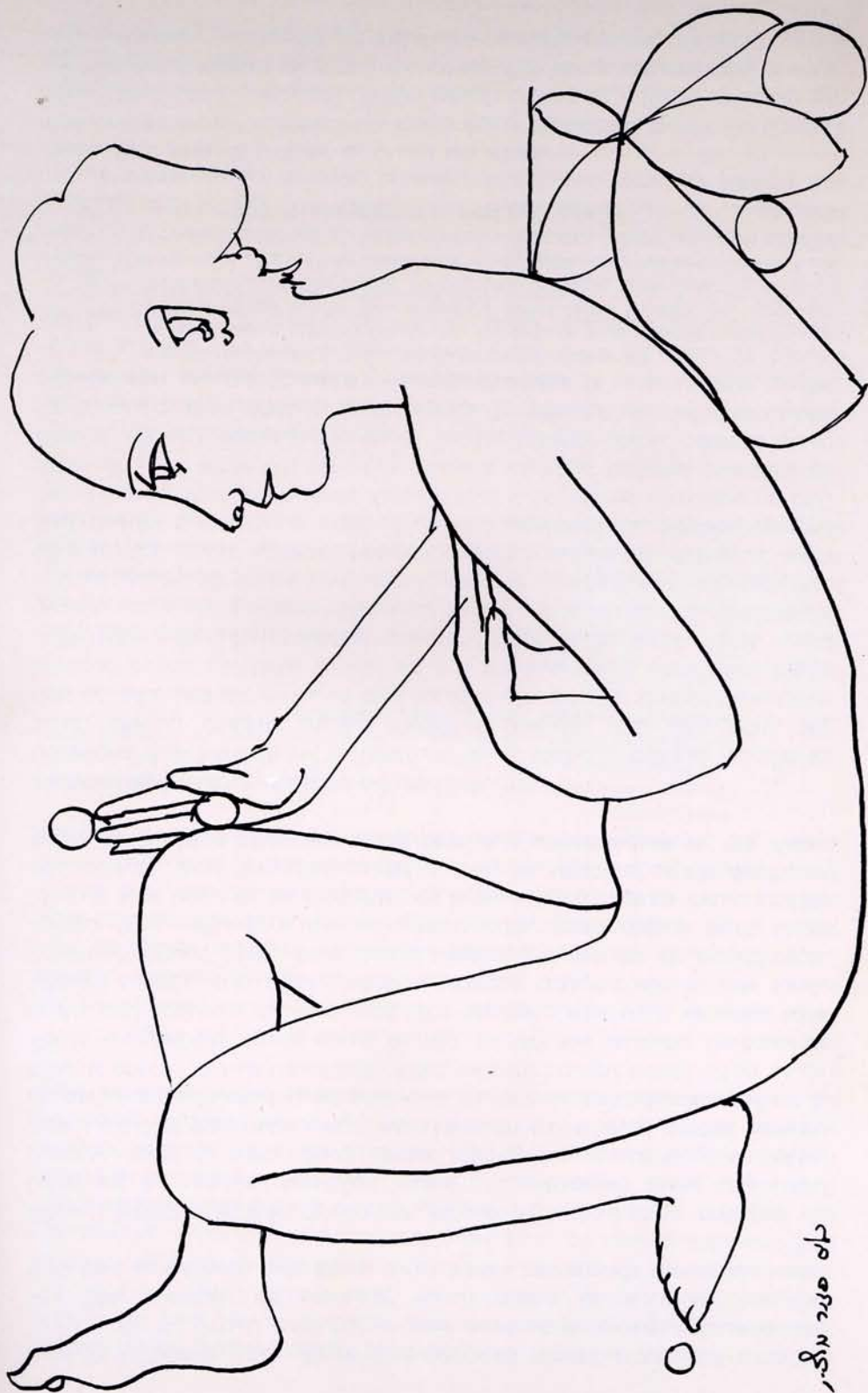
הכמיהה לעלילות ולסיפורי עלילה — נוטלת חלק בכמיהה למשחק ולהימלטות מהמבוכה וחוסר המשמעות של חיי יומיום. ספור עלילה המציג חיים כאלה עשוי להיות מרחב התפתחותה של אישיות מחפשת וחותרת למשמעות. מכאן אופיה הכפול של העלילה: משעבדת ומגלמת אישיות. היצירה הפיוטית מוצאת עלילות גם מחוץ לחיי ההרפתקה. הדמויות והיצירה נעשות רב־ממדיות יותר ככל שעלילתן פחות משועבדת למטרה ייחודית. משמעות העלילה לא רק במאחד — אלא גם ביציגותה ובסמליותה.

ד

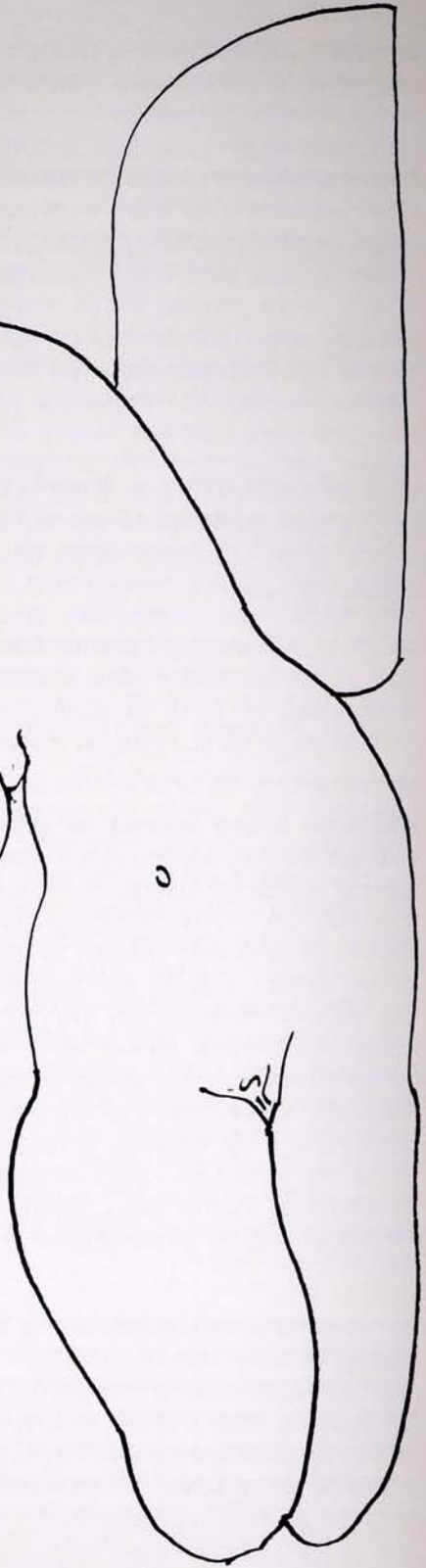
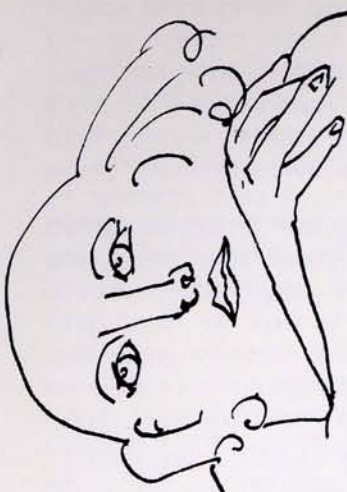
הכמיהה שבו לעלילות בסיפורים — נמשכת מתינוקות עד זיקנה ומתגלה במיפגש עם כל מדיום שניתן לספר בו סיפור. כמיהה זו אינה מבוארת רק באינסטינקט המשחק והחיקוי הטבועים בנו כנראה מלידה והבאים לביטוי במשחקי ילדים ובמשחקי דמיון שבהם אנו משחזרים משחקים וחלומות. הכמיהה לסיפור־עלילה באה לסיפוקה במיפגש עם סיפור המציג בפנינו צירוף של אירועים ומעשים בעלי כיוון ומטרה, בהם מכוונים המעשים להגשמת המאווה או להיחלצות מהבלתי־רצוי. יש בכך שחרור מהמבוכה של חיים הנהנים ממידה רבה של חרות, מרב־כיווניות ואפשרויות פעולה רבות, מחוסר ההערכה למעשים שאנו מעורבים בהם ומחוסר יכולת לגלות מעשים אותם היינו רוצים לעשות תוך התמסרות והתמדה, ידיעת המטרה והערכת המשמעות. הכמיהה לסיפור־עלילה כרוכה בנסיון בריחה מההכרה בחוסר המשמעות והטעם של רוב המעשים שאדם רואה עצמו מעורב בהם בלי דעת לשם מה — אך יש בהם גם מהכמיהה לשלמות ולאחדות המוענקות על־ידי המטרה למעשים הנראים כאמצעים להשגתה. (בכך ניתן לבאר את הנוסטלגיה לימי המצוקה של תקופות גיוס מירבי במחתרת, במעשים חלוציים או בתקופות הלימודים רבות־המתח של ימי־הנעורים).

עלילת ההרפתקאות מציגה את החיים כמגוייסים להשגת מטרת — בכך קסמה וכוח־המשכה שלה. היא משמשת מפלט מהחרות ומהכורח לחשוב על פרשות הדרכים. היא הטיח על־פני המבוכות. אך סיפור העלילה הוא גם הצורה הניתנת לחוסר הצורה שבחינו, האפשרות היחידה לספר אותם ולשחק אותם באופן משמעותי. העלילה הופכת צורה מיבנית המאפשרת לראות בה את החיים בפרס־פקטיבה חדשה: תוך תגלית המשמעות הטמונה בהם. מבחינה זו היא עשויה להיות מנוף למחשבה על חיינו, הזדמנות להתגלות הפוטנציות הרדומות בהן. עלילת ההרפתקאות עשויה להיות מרתקת גם אם אין הדמויות הפועלות בה מתגלות כבעלות אישיות המתפתחת לעינינו — וזאת בהיותה מכוונת רק או בעיקר להישגים ולכשלונות הפיסיים או הכישוריים של גיבוריה. גם במקרה זה היא עשויה לתפקד כמיפלט מפני חרדת התווה שבחרות־הרצון תוך הזדהות עם מצב המצוקה והחתייה להשג של גיבור העלילה. סיפור העלילה עשוי להיות מרחב התפתחות והתגלותה של האישיות הייחודית והיציגה לכלל־אנושי גם כאשר היא נתונה בחתייה להגשמת רצונה או בחיפוש אחר תכליתו של רצון זה (כפייר בזאוחוב).

אופי כפול זה של סיפור העלילה — היותו משעבד ומצמצם את האפשרויות הפתוחות בפני התגלותה של האישיות, והיותו משמש לביטוי ועיצוב האישיות והתפתחותה על ניגודיה וחיפושיה — הוא שהפך אותה לנושא אהבה־שנאה של היוצרים המבקשים ליצור יצירות פיוטיות ואינם מסתפקים בעלילות ריגושיות.



۱۳۵۲



دانشگاه تهران

האמנות המודרנית — בספרות, בתיאטרון, בקולנוע — גדושה נסיונות התמודדות עם האבה-שנאה זו של יוצרים המבקשים להשתחרר מהעלילה והחוזרים ומשתערים בדים לה. אי. מ. פרוסטר עמד על כך בהרחבה ב"אספקטים של הרומן". יצירות פרוסט, קפקא, ג'ויס, פליני, ברגמן, בונואל, יונסקו, בקט — נראים כשדה המערכה בין שתי מגמות נוגדות ומשלימות אלה: הכמיהה אל סיפור העלילה הנותן צורה לחסר הצורה, הדחיה של סיפור העלילה הכולא את התגלותה של האישיות וחיי הרוח והדמיון בצורה ליניארית של חתירה למטרה. ביצירה המודרנית לובשת העלילה צורות חדשות ובמקום סיפור המעשה הליניארי מתפתח מבנה משמעותי אחר בו מצטרפים תיאורי אירועים על מישורי הערות והחלום, ההווה הקודם לעבר, האסוציאטיבי הבא במקום הקאוזלי וכדומה. המשותף להם ולעלילה הקלסית — צירוף תיאורי אירועים המקבלים משמעותם מהתגלותה של אישיות היוצר והדמות הפועלת, היותה של אישיות זו ייחודית ומאפשרת פיתוח זיקה אישית בינה ובין הקולט בחווייתו.

העלילה של היצירה הפיוטית — הליניארית והאחרת — מתגלה עלידי היוצר גם ברצף אירועים שאינם מהווים כשלעצמם אירועי מצוקה והרפתקה בקרב ורדיפה ובריחה. שייקספיר גילה את עלילת המלט לא ברצף המעשים של אנשי המעשה כמלך הרוצח את אחיו או כשל פרוטינברס הכובש ומנצח בקרבות דמים ולמען נקום כבודו. שייקספיר מוצא את עלילתו ברצף ההתרחשויות אשר במרכז עומד האיש המהסס, ההוזה, הבוחן ובודק ומתחרט וחוזר על עיקבותיו — בדרכו אל הגשמת השאיפה שהפכה משאיפת חייו לשאיפת מותו. דווקא בעלילה זו גילה שייקספיר את הדמות ואישיותה בהתפתחם ובעצבם את גורלו של האיש באופן המייצג יותר מכל את הקשר המהותי בין אישיותו של אדם לבין גורלו. בין אישיותו של כל אדם לבין גורלו.

היצירה הפיוטית מגלה את העלילה הגורלית גם בריקמת מעשים שאין עמם התמודדות עם מוות. היצירה המגלה את המטרות המניעות את הדמויות הפועלות בחיי היומיום — גורמת להגשמת והתגלות אישיותן בעלילתיה. יצירות "נמוכות גג" כפי שהן נקראות בפי סול בלאו הן יצירות כ"חטא ועונשו" בהן מאורגנים תיאורי האירועים בעלילה בעלת כיוון מובהק ותכלית דומיננטית המסקרנות ומרתקות אותנו בגלל הכמיהה לעלילה הטבעה בנו. לעומתן עומדות יצירות כ"זכרון הימים שאבדו" לפרוסט, "יוליסס" לג'ויס או "בראשית" — אשר "גגן גבוה" ועלילתן טוויה מתיאורי אירועים רבי-כיוון כאירועי היומיום המתרחשים בנפשנו ובסביבתנו ומקבלים את מבנה העלילה שלהם מהראייה הייחודית של יוצרן וסגנונו. ביצירות כאלה — כב"מלחמה ושלום" או ב"זעקות ולחישות" לברגמן — אין המטרות החיצוניות לפעולת האדם משתלטת על אישיותו והתגלותה. העושר והמורכבות של האישיות מתגלים בעושר ובמורכבות של החיים שאינם מאורגנים עלידי ה"מטרות" של התנועות החברתיות או מנהיגיהן או אפילו עלידי המטרות שהדמויות הפועלות קובעות לעצמן כתכלית מניעה של מעשיהן.

ככל שהעלילה רחבה יותר ופחות משועבדת להשגת מטרות ברורות מראש — הן של היוצר והן של הדמויות הפועלות — כן רב הסיכוי לרב-ממדיותן של הדמויות, לרב-הערוציות של היצירה, לרב-המישוריות של האינטרפרטציה והקליטה שלה. ככל שהדמות היא רב-ממדית והיצירה רב-ערוצית — כן נעשה יחסנו אליהן מורכב ורב-אספקטים יותר. האהבה שאנו רוחשים ליצירה ולדמויות ב"מלחמה ושלום" או ב"אחים קרמזוב" — מתדמה על כן לאהבה הגדולה לאדם שהיא רב-ערוצית ורב-אספקטים מטבעה.

שני כוחות נוגדים בכיוונים פועלים ביצירה ומגבירים את המתח הפנימי בתוכה : הכוח העלילתי המארגן את תיאורי האירועים בהתאם לתוכנית מכוונת להשגת מטרות (או תיסכול ההשג) של הדמויות הפועלות ושל היוצר — והכוח האישיותי, של הדמויות ושל היוצר, המבקש להתגלות, לסטות, לתהות ולהשתהות במישורי הפעולה המנטאלית והפיסית ללא קשר עם תוכנית העלילה ועם כיוונה. שני כוחות אלה קשורים ושלובים זה בזה באישיות המתגלה באמצעות העלילה. העלילה מתעלה מסיפור הרפתקאות גרידא בזכות התפתחותה והתגלותה של האישיות בצורה שאינה תלויה בעלילה זו.

המשמעות המתגלה בעלילה של היצירה הפיוטית אינה מתמצה במאחד את תיאורי האירועים לעלילה אחת (החתירה למטרה) — היא נובעת מהיות העלילה יציגה למה שנמצא מעבר לגבולה. מעמדה הסמלי של עלילת אנטיגונה או אדיפוס — מפנה דעתנו אל המציאות המצויה מחוץ לעלילתם ולזמנם, אל המסומלים של העלילה ושל הדילמות בהן מתלבטות האישיות שבה. ביצירה הריגושית — המבקשת לעורר מתח, פחד, צחוק, בכי, חמלה — משמעותה של העלילה מתמצה בה בעצמה: במתח הציפיה למה שיתארע לדמויות, באפקט הריגושי שאירועים אלה יגרמו לקולט, במבנה המרגש והמפתיע של תיאורי ההרפתקה בהם מעורבות הדמויות הפועלות.

היחס בין העלילה בעלת הצורה לזרם ההתרחשויות חסר הצורה.

צורת העלילה מייצגת את חוסר הצורה של זרם ההתרחשויות במציאות חיינו. העלילה מצביעה על פוטנציה המשמעות שיש לפריטים ולמעשים וליחסים המתקמים בחיי היומיום. בהשיגה זאת — היא מעשירה אותנו, בהיותה נחוויה כפוטנציה של משמעות המתגלה בחייו של קולט היצירה.

ה

העלילה ביצירה הפיוטית מהווה, כאמור, חלק ממציאיות אוטונומית — מציאות שאמינותה אינה מותנה בבדיקה ובהשוואה עם האירועים והחוקים השרירים מחוץ לתחומה. העלילה נותנת צורה למציאות אוטונומית זו שביצירה — וצורה זו מייצגת, בצורה ניגודית, את חוסר הצורה של חיינו במציאות החיצונית שבה אין האירועים קשורים בהכרח ב"זרם ההתרחשויות". היות האירועים המתוארים בעלילה דומים בחלקם לאירועים המהווים את המציאות החיצונית יוצר מתח יציגות ביניהם: **העלילה יציגה מבחינת תכניה ואינה יציגה מבחינת צורתה.** במציאות החיצונית לעלילה — בהווה הזורם של חיינו — נראים רוב האירועים כחסרי משמעות כיוון שאין אנו יודעים את מקומם ותפקידם בשרשרת האירועים העשויה להסתיים בנקודה מכרעת או גורלית בעתידנו. בסיפור העלילה הם מקבלים תפקיד כזה, קרי: משמעות וכיוון שהם חלק ממערכת המוארת מסופה, מ"מחוז החפץ" אליו מתפתחים האירועים. בתהליך היצירה משנים ועורכים היוצרים את העלילה ואת האירועים ומיקומם בתוכה — בהתאם למחוז החפץ אליו היא מגיעה. תהליך עריכה זו הוא אינטגרלי לתהליך היצירה עצמו אשר בו הטיטות מהוות את חומר-הגלם המעוצב על-ידי העריכה הנעשית מאספקט השלימות והאחדות של היצירה.

העלילה מצביעה על הפוטנציה של אירועי חיינו להשתייך בדיעבד או במכוון למערכת עלילתית החותרת להשגת מטרה מסויימת או המגיעה אליה שלא במתכוון. העלילה ביצירה הפיוטית מגלה את אפשרות ההתגשמות של עלילות בחיינו: אפשרות שההתרחשויות ה"מקריות" בזרם ההווה יקבלו משמעות בהיותן חוליה או במלאן תפקיד בעלילה שתתגלה בדיעבד. "הדברים הנחרתים בזכרון" והנבחרים על ידינו משלל ההתרחשויות של העבר — מתארגנים בדמיונו בעלילות מסופרות או חזויות בדומה לסיפורי העלילה המוכרים לנו מהיצירה הפיוטית.

גל פגור מלון



طاس هررد ساگم



צלילים בודדים ומקריים מתגלים כבעלי משמעות בהופיעם מחדש בלחן שעלילתו היא צירוף צלילים בעל משמעות; **מילים** של יומיום מקבלות משמעות ותפקיד חדש בהופיען בעלילת דברים מסופרת ומסוגגנת — על אחת כמה וכמה **תגובות** פיסיות ואמוציונאליות על מאויים או גירויים חיצוניים או **פעולות** יזומות או הרגליות שלנו. בזכות העלילה המסופרת ביצירות הפיוטית — מוארים חיינו מחדש מבחינת הפוטנציות העלילתיות שלהם: מבחינת המשמעות אשר יכולה להיות ליומיום, מבחינת התגלית מחדש של פריטי הסביבה הפיסית והרוחנית שלנו — כבעלי משמעות וייחוד, מבחינת המשמעות שאנו עשויים ליחס ליחסים עם זולתנו בטבע ובאנושות. היצירה הפיוטית עשויה להעשיר אותנו בתודעה זו של פוטנציית המשמעויות: אנו מתחילים להתבונן על סביבתנו — לא רק לראותה, להכיר את זולתנו — לא רק להשתמש בו, לאהוב — לא רק לחוש.

כל מבנה עלילתי מייצג אפשרות ההתארגנות של האירועים בחיים למבנה בעל משמעות. הקולט מתחיל לחוות את העלילה ביצירה הפיוטית כפוטנציה אותה הוא מגלם גם בחייו. לא רק חיי הדמות הפועלת ביצירה מקבלים משמעות בזכות העלילה אלא גם לחייו של הקולט אותה יש משמעות חדשה, פוטנציאלית. היצירה נראית לקולטה "רלוונטית" לחייו — כאשר הוא מגלה בעלילתה ייצוג לחייו שלו: לפחות מבחינת אפשרות מתן המשמעות להתרחשויות ולאירועים שבחייו. "רלוונטיות" זו של היצירה היא תנאי לתיקשורת בין יוצר לקולט באמצעות היצירה הפיוטית שהיא בעלת עלילה — והיא אינה תלויה בהיות האירועים בעלילה דומים לאלה שבחי הקולט. פוטנציות המשמעות המצויות בחיי היומיום, ביחסי המשפחה, באירועי יום העבודה או בטיול כלשהו בסביבתנו הקרובה — אינן מתגלות בסיפורי ההרפתקה, הן עשויות להתגלות בעלילות היצירה הפיוטית.

מה בין צורה ותוכן? מה קובע "עושרה הרוחני" של יצירה?

גרסה חדשה ל"אותו ספור מעשה" היא עלילה חדשה, צורה חדשה הן במישור (א) המדיום, והן במישור (ב) המיוצג על ידו. העלילה היא צורה ותוכן כאחד — הצורה משתנה עם כל ייצוג ובהתאם לאישיותו של מבצע היצירה. גם העלילה ההיסטורית — על תוכנה וצורה — תה — נקבעת וקיימת רק בסיפורה ולא במציאות החיצונית לסיפור. העושר הרוחני של החוויה הנענית ליצירה — מותנה בעושר הרוחני של היוצר הבא לידי ביטוי באופן ראייתו את הדמויות והאירועים, ובחשיבות הדילמות עמן הוא מתמודד ביצירתו.

שני סיפורים של "אותו מעשה" — יוצרים שתי עלילות שונות זו מזו. אפילו יהיה "התוכן" דומה או כמעט זהה מבחינת מספר האירועים ומרכיביהם — מהווה אופן הסיפור מחדש של אירועים אלה עלילה חדשה. ראייתו, חווייתו וסגנונו של שייקספיר נותנים משמעות ותפקיד חדשים לאירועים המרכיבים את עלילת המלט ה"שאולה" שלו. העלילה היא חדשה בשני מישורים: במישור **עלילת-המדיום ומרכיביו** — הסצנות התיאטרליות, הדיאלוגים, קצב החילופים, המונטאז' ; ובמישור-**התוכני**: האירועים המיוצגים על-ידי המחזה וההצגה בדמיונו מקבלים משמעות חדשה ויצירת חדשה בגלל האופן והאישיות שהציגה אותם בפנינו באמצעות הצורה שניתנה להם על-ידי המדיום.

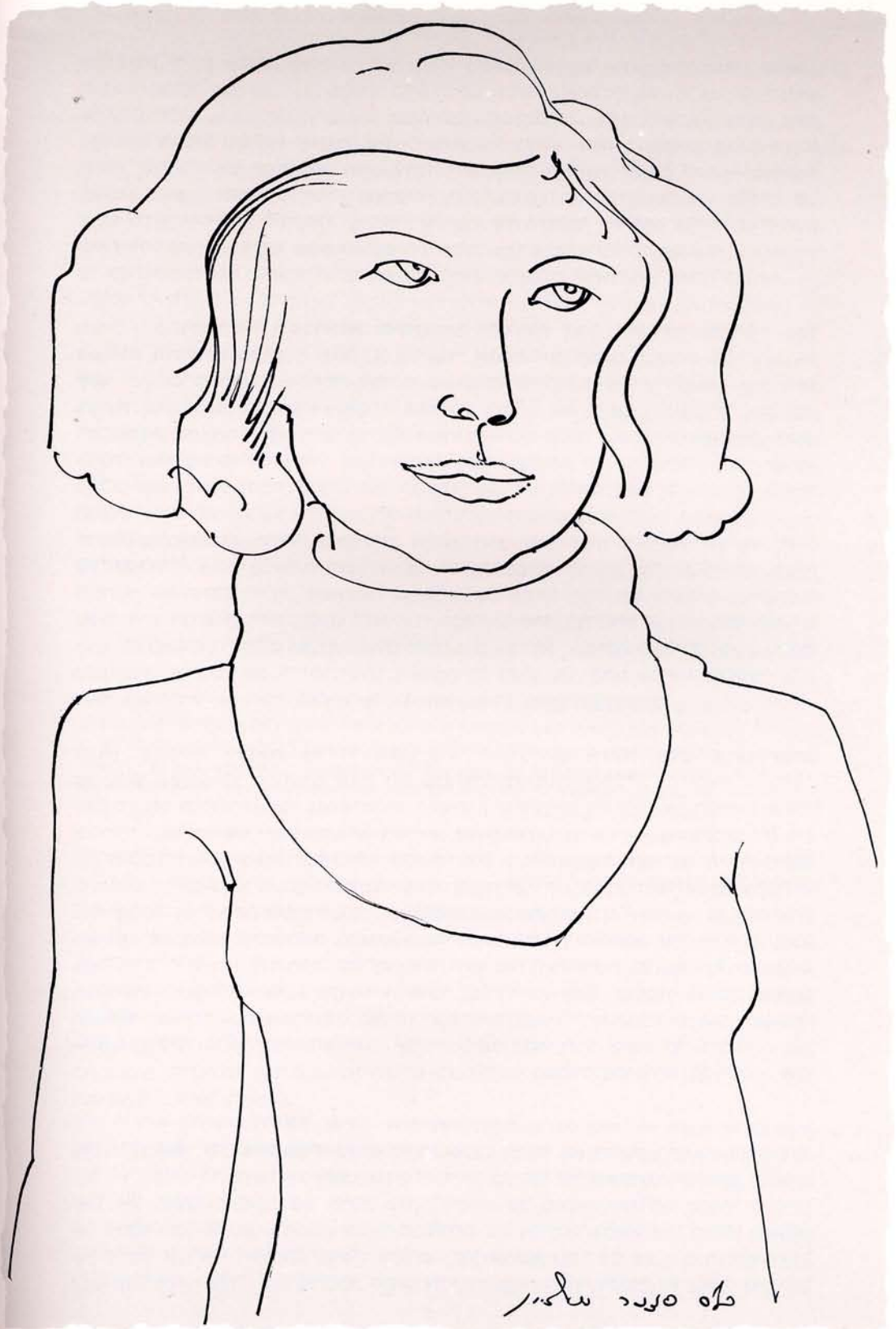
העלילה החדשה — היא צורה חדשה שניתנה לתוכן השאול מצורה אחרת, אך העלילה — היא צורה ותוכן כאחד: האירועים המסופרים בה ואשר ניתן לתרגמם לצורות אחרות יכולים להיחשב למרכיבי "התוכן" שלה, האירועים המהווים את עלילתה ומקבלים משמעותם ממנה בלבד (אירועים שבמדיום ובמיוצג על ידו) מהווים צורתה של היצירה. צורה אינה מסגרת שניתן להחליף את התמונה הסגורה מבלי לשנותה. צורתו של ביטוי חווייתי ביצירה מקבלת משמעותה ממה שהיא מורכבת ממנו: מהאירועים ואופן התארגנותם לעלילה. ההדגש, האינטונציה,

האישיות של המבטא, ההקשר שבו מצוי הביטוי — כל אלה משתתפים בעיצוב הצורה השונה שמקבל כל משפט מילולי או צלילי, קולנועי או תיאטרלי. מכאן שאין להגדיר את הצורה בנפרד מהעלילה ומרכיביה, אין להגדיר מבנה זהה ליצירות בעלות עלילות שונות, אין להצביע על עלילה זהה ביצירות בעלות מבנה שונה. "מסג' " של יצירה — משמעותה, הפונקציה המתמלאת על ידה — משתנה בהיותו מועבר אלינו על-ידי "ביצועים" שונים (משחק, נגינה, בימוי, ניצוח) של אותו מבנה צלילי או מילולי. משמע: **צורתה של היצירה משתנה על-ידי אישיותם הייחודית של המבצעים המשתתפים ביצירתה מחדש של העלילה המוצגת בפנינו** — על כן משתנה גם האפקט שיש ליצירה עלינו, משתנה ה"מסג' " הנקלט.

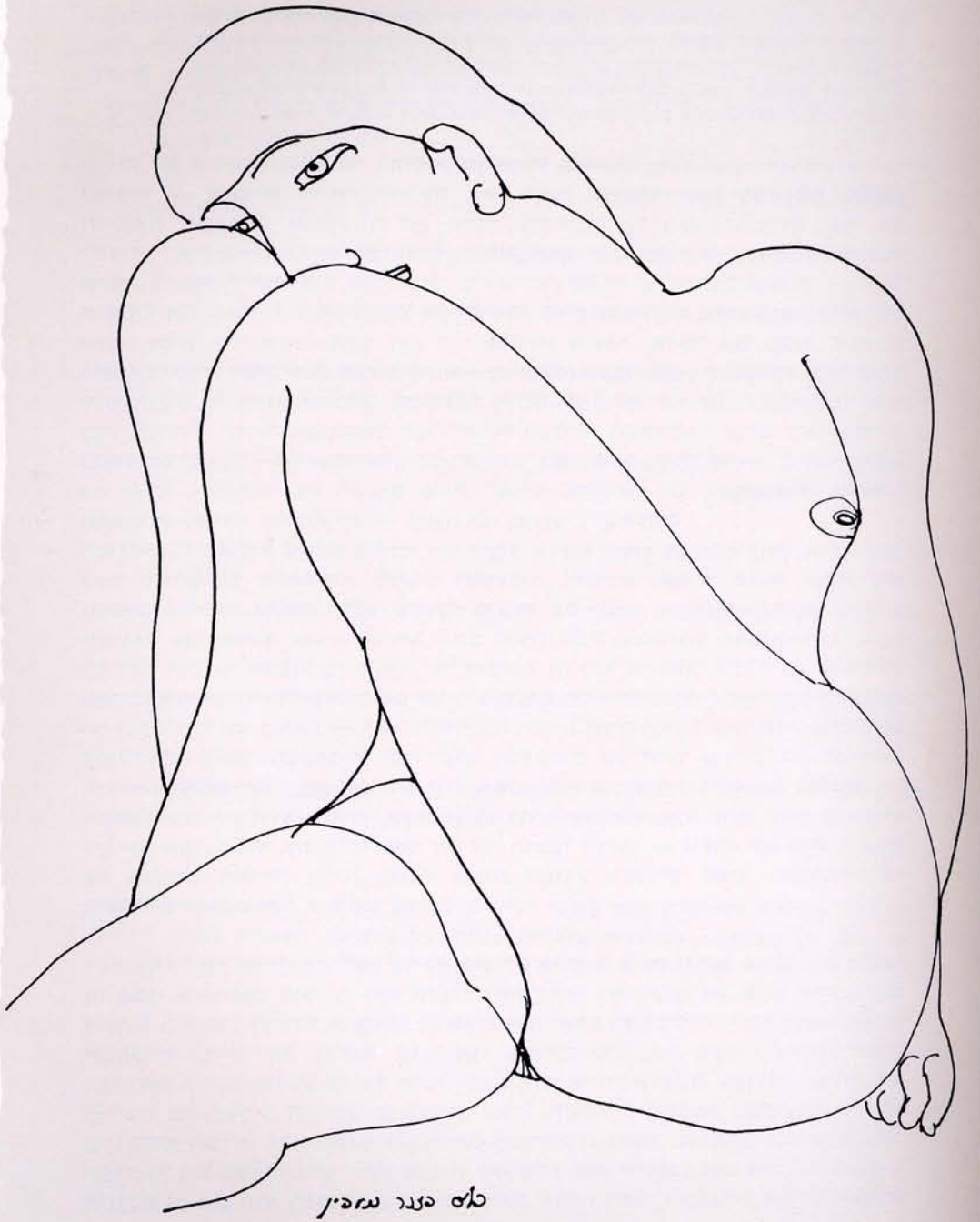
אפילו "התוכן" של התרחשות היסטורית משתנה בכל סיפוריה מחדש: בכל הצורות החדשות שקיבלה העלילה בסיפורי אותה התרחשות. קיומה של ההתרחשות לא נגרם כמובן על-ידי הסיפור — אנשים רבים היו עדים או מעורבים בהתרחשות היסטורית זו — אך כל עוד לא סופרה לא היתה לה עלילה: כל עוד לא ניתנה לה צורה לא היה תוכנה מסויים. ללא זיווח הבוחר אלמנטים, מהם לדעתו מורכבת ההתרחשות ההיסטורית, ללא חיבורם של אלמנטים אלה לרצף בעל משמעות מסויימת לדעתו של המדווח (הבוחר ומחבר לפי המשמעות שהוא מייחס להתרחשות) — אין העלילה ההיסטורית קיימת. העלילה ההיסטורית — תוכנה, גורמיה, תוצאותיה, מרכיביה, הקשריה — קיימת אך ורק בצורה המסויימת של העלילה אשר בסיפור המספר את ההתרחשות. תוכנה נקבע על-ידי צורת הסיפור — היא עלילתו. האלמנטים של ההתרחשות הניתנים לתרגום בסיפורים (ובצורות) רבות יכולים אמנם להיחשב לתוכן הנפרד מהצורה — אך אנו יכולים לעשות היכרות עמהם ולדון בהם אך ורק כחלק מסיפור עלילה בעל צורה מסויימת. המבנה של ההתרחשות היסטורית נקבע אף הוא על-ידי המספר בכל אחד מסיפוריו — ואין לגלותו ב"מציאות" אשר מחוץ לסיפורים.

מכאן שהצורה נקבעת על-ידי האירועים המרכיבים אותה כשם שהאירועים מקבלים משמעותם מהצורה שבה הם מופיעים לעינינו. חשיבות (גורליות, אוניברסליות) של הדילמות עמן מתמודדות הדמויות הפועלות ביצירה, או הטריביאליות שלהן (חוסר יציגות, שוליות, אי השפעה על מהלך החיים) — משפיעים לא רק על תוכנה של היצירה אלא אף על צורתה. חווייתו של הקולט אינה ניתנת לחלוקה: היא היענות לצורה הממוזגת בתוכן היצירה. ככל שהדמויות מתמודדות, באירועים המרכיבים את העלילה, בדילמות גורליות ויציגות יותר — כן מתעשרת חווייתו של הקולט בפעילות רוחנית שבה הוא מגיב על היצירה ובה הוא מתקשר עם יוצרה. "העושר הרוחני" של היצירה אינו נמדד בעמקות ההגות של הדמויות הפועלות בתוכה — אלא בעושר הרוחני של היוצר הבא לביטוי באופן ראייתו ומגולם בצורתה של היצירה: בארגון אירועיה לעלילה, במרכיבים של אירועים אלה, בחשיבות או בטריביאליות של הבעיות עמן הוא מתמודד ביצירתו אם באמצעות הדמויות והתלבטויותיהן או באמצעות התמודדותו והתלבטויותיו שלו המובעות באופן הצגתם.

עושרו הרוחני של **שייקספיר** מובע הן בהתלבטויותיו של המלט והן באופן הצגתו של ליר; עושרו הרוחני של **רמבראנדט** ניכר הן בדיוקן של האוטופורטרטים הזקנים שלו והן באופן הצגתה של הכלה היהודיה או של משמר הלילה; עושרו הרוחני של **ברכט** ניכר הן בעיצוב אישיותו המתלבטת של גליליאו גליליי והן באופן הצגתה של מוטר קוראז' וילדיה; עושרו הרוחני של **ברגמן** ניכר גם בעיצוב הדילמה של דמויות "תותי בר" וגם בהצגת "פרסונה". היעדר עושר רוחני זה ניכר ביצירות



1950 10 10



1950

יעילות רבות כיוון שצורתן חסרה התמודדות עם אתגרים אנושיים גדולים ודמוריתיהם ויוצריהם משתמטים בעקביות מדילמות גורליות ואוניברסליות ומדמויות המסוגלות להבינן או להתמודד עמן — כגון: בסיפורי מייגרה של סימנון, בציוריו הדיקורטיביים של מונדריאן או בציוריה האקספרסיביים של קולביץ, בסרטיהם של פורד והיצ'קוק, במחזותיו של יונסקו.

באיזה תנאים מקבלת העלילה אישיות עצמית?

האירוע נראה חיוני כמרכיב של העלילה במידה שהוא חיוני להיווצרות משמעותה ומתחייב מאישיותה. גם לעלילה יש אישיות. בתנאי שאינה רק תוכנית שהוגשמה — אלא: הצטרות שהפכה הכרחית בדיעבד. (כהבדל בין סייאנס פיקשיון לאליס בארץ הפלאות, כהבדל בין אהבתנו לצורה ואישיות המתנהגות רק לפי נוסחה — ובין אהבתנו לאדם בעל אישיות מפתיעה ומתפתחת לעינינו).

חרותו של היוצר הכליל או להוציא מן הכלל אירועים מסויימים המרכיבים את עלילתו — מוגבלת על-ידי חוקיות אשר קשה לגלותה ואין להתעלם ממנה. ההרגשה המתלווה לקליטתה של יצירה מסויימת כי היא "ארוכה" מדי או "קצרה" מדי — אינה נובעת בדרך כלל ממספר הרגעים שעברו מתחילתה ועד סופה. 4 השעות החולפות תוך צפייה ב"צער והחמלה" של מרסל אופולס — אינן הופכות את היצירה ארוכה מדי בעינינו. העלילה המורכבת המאחדת שורה של וידויי זכרון של אנשים אשר חיו את הכיבוש הנאצי בצרפת עם קטעי תעודות פילמיות מן הימים של כיבוש זה — מעניקה מעמד של רלוונטיות לכל אחד מהאירועים האודיוויזואליים המהווים אותה. אין אנו יכולים להצביע על אחד מהם כמיותר להבנת המשמעות הכללית של העלילה המשתמעת מהם. ככל שאירוע נראה תורם ונחוץ להתפתחותה של משמעות או דמות בעלילה — כן הוא נראה לנו חיוני ורלוונטי בה. כל מה שאינו תורם להיכרות עם משמעות זו שהיתה מתפתחת לעינינו גם בלעדיו — נראה לנו מיותר ו"משעמם".

כשם שהדמויות מתפתחות לעינינו ומקבלות אישיות עצמית ממנה מתחייבים מעשים ותגובות שלהם "ללא תלות" ברצונו של יוצרן — כן מתפתחת אישיות ייחודית של היצירה עצמה והיוצר חייב לציית למה שמתחייב מתכונותיה, לצפוי, למפתיע ולבלתי אפשרי מבחינתה של אישיות זו. ככל אישיות חייבת גם אישיותה של היצירה בצפוי ובמפתיע: אם כל האירועים המופיעים בה נראים לנו כהגשמה של תוכנית ערוכה מראש — היא נראית לנו חסרת חיים (כחלק מסיפורי ה"סאיינס פיקשיון"). כאשר הצטרות האירועים הנקלטים על ידינו נראית לנו כתוצאה חברתית מהתרחשות מקרית שקיבלה משמעותה ממיקומה והקשרה בדיעבד — משמע: כאשר אירוע מצטרף לעלילה בצורה דומה לזו שבה הוא עשוי להצטרף לעלילה אשר תספר את חיינו שאף הם לא תוכננו מראש — נראית לנו התפתחותה של אישיות היצירה כחיה בזכות עצמה (כגון: ב"אליס בארץ הפלאות" או ב"מלחמה ושלוש").

"שלמותה" או "אחדותה" של עלילה ביצירה פיוטית אינה נובעת מעקרון מתימטי או מבני א-פריורי. היצירה היא שלמה ואחדותית כאישיותו של אדם — בבחינת אחדות בדיעבד: אחדות המתגלה מראיית האירועים המרכיבים אותה כרצף שקיבל משמעותו בחייו. אל שלמות שכזו אנו עשויים להתקשר בקשרי אהבה דומה לאהבתנו לזולת אנושי, על כל מישוריה. אהבה זו תהא שונה עקרונית מיחס אל משושה או משולש המוצא חן בעינינו בגלל השלמות הנובעת מעקרונות בנייתו הקודמים לצורתו ולאירועים הגראפיים המרכיבים אותו. אהבתנו לאדם העושה תמיד כל מה שצפוי ממנו בגלל מעמדו ותפקידו ומה שהוא חושב למטרת חייו — מוגבלת גם אם הוא חביב ומועיל ואינו מזיק. דומה הדבר לאהבתנו ליצירה חביבה

ומשממת כיוון שכל מה שמתרחש בה צפוי ומתמסקן מצורתה, עקרונית בנייתה ומטרת עלילתה (כגון: נעימות פסטיבל היורוויזיון, סרטי סדרות איירונסייד וקולומבו, ציורי האופ ושאר משחקי האיזון העדין הנובע מנוסחאות מתימטיות או תיכנותי מחשב).

אהבתנו לאדם המפתיע אותנו במיגוון ענייניו ומעשיו והתמורות החלות בו וברגיו- שויותיו במסגרת המשכית של זהותו ואישיותו הצפויה והייחודית בעינינו — דומה לאהבתנו ליצירה שעלילתה מתרחשת על מישורים רבים וכאילו בכיוונים רבים ומשתנים אף-על-פי שבסופו של דבר היא מתגלה לנו כאחדותית, כשלמה, כבעלת אישיות אחת. כגון: "יוליסס", "בראשית", "זמנים מודרניים", "שמונה וחצי", "המלט".

העלילה היא תוכן שהיה לצורה.

העלילה — צירוף אירועים אשר קיבל משמעות בהופכו בעל אישיות.

העלילה היא מימיזיס של הפוטנציות העלילתיות של חיינו.

צורתה עומדת בניגוד לחוסר הצורה והמטרה של חיי אדם המשתוקק להעניק לחיי צורה ומטרה.

העלילה היא תגלית יכולתנו להעניק לחיינו צורה ומשמעות — על-ידי המשחק, האמונה והאהבה.

המשחק — הוא באמנות ליצור צורות שבהן אנו יכולים לשחק את החיים מחדש:

בעלילות-מידע המארגנות תיאורי אירועים למען הזכרון ההיסטורי או העתונאי שלנו.

בעלילות-ריגוש המארגנות אירועים באופן העשוי לעורר בנו חמלה וחרדה, מתח, צחוק ובכי.

בעלילות של יצירות פיוטיות — באופן העשוי לעורר בנו אמונה במציאות האוטר- נומית שנוצרה בהן, ואהבה לדמויות הפועלות בהן, ליוצריהן ולאישיות היצירה שעוצבה על ידן.

העלילה ביצירה הפיוטית היא ביטוי וסיפוק לא רק של יצר המשחק וחיכוי שלנו — אלא של הכמיהה לשלמות שביחס, ליחס של שלמות, לאהבה שהיא ביטוינו.

FELICE PATNER MALKIN





۱۳۸۵ خرداد ۲۵

פרק חמישי: חיוך החתול מצישייר או: חותם האישיות ביצירה

... "בסדר", אמר החתול; ובפעם הזאת הוא נעלם לאט-
לאט, החל בקצה זנבו וסיים בחיוך שעל פניו — חיוך אשר
נשאר זמן מה לאחר שכל היתר נעלם.
"ראיתי תכופות חתול ללא חיוך", חשבה אליס, "אך חיוך
ללא חתול! — זה הדבר המוזר ביותר שראיתי בכל ימי
חיי!"

(לואיס קארול, אליס בארץ הפלאות)

א

מה הם דרכי התיקשות בין אדם לזולתו וכיצד מקבלים השדרים את משמעותם?
דרכי התיקשות הראשיות הן: הכוח, ההעויה, המילים (וכל סימן מוסכם אחר היכול
להחשב למילה) משמעות הביטויים באמצעים אלה היא בתפקיד שהם ממלאים.

באמצעות הכוח-הפיסי משפיע אדם על זולתו — על-ידי החיבוק, הליטוף, הנשיקה, ההאבקות, הנשיאה על כפיים וכד'. לא תמיד ניתן לתרגם מסר זה למילים אך לרוב הוא בעל משמעות, קרי: הוא ממלא פונקציה בהתאם לרצונו של מפעיל הכוח (במידה שכוחו מספיק כדי להתגבר על התנגדותו של הזולת), ועל-כל-פנים: בתחום הציפיות שלו.

ההעויה הנשמעת והנראית: אנקה, בכי, צחוק, אנחה, תנועת-אזרה, הזמנה, עידוד, איום, ארשת של אירוניה או רצינות, ציפיה או אכזבה וכיו"ב. העויה מעין זו מופיעה לעתים ב"ניגוד לרצון" בעל ההעויה (על אף נסיונו להסתירה מעיני זולתו). ההעויה מוצעת לזולת והלה חופשי להגיב עליה במידה ובאופן שאינו תלוי ברצונו של בעל-ההעויה. התיקשות תמלא את הפונקציה שלה ("ההעויה תובן על-ידי קולט התיקשות") במידה שהיחסים השוררים בין המשדר לקולט הרגילו אותם (ע"י נסיון ומשגה ותגובה מתקנת) להבין זה את העוויותיו של זה; על סמך תשתית-תרבות משותפת או יחסים אינטמיים השוררים ביניהם.

"התיקשות תמלא את הפונקציה שלה" מבחינת בעל-ההעויה כאשר התגובה של הזולת לא תפתיעו, כלומר: כאשר תגובה זו תימצא בתחום הציפיות של בעל-ההעויה היודע כי התכוון לחייך בסלחנות ולא בלעג, כי ארשת פניו האירוניים התכוונה להפוך כוונת המשפט ולא לקבלתו ברצינות, כי העוויית-הכאב שלו דרשה התחשבות ולא התעלמות וכד'.

"דרך המילים" — נקרא לאופן תיקשות המשתמש בסימנים העשויים להיפרד מהמשדר, ליהפך עמידים, להינתק ממסר מסויים. ("משדר" — אדם המפנה העויה או סימנים כלפי זולתו, "הקולט" — הזולת הקולט אותם).

המילים — הם סימנים היכולים למלא פונקציה תיקשורתית שלהם גם כאשר צורתם משתנה ומתרגמת ממדיום למדיום: מהברות נשמעות לסימנים חרוטים באבן או מצוירים על פפירוס, מסימנים גרפיים המתארים מילה שלמה כהירוגליף לסימנים המייצגים הברה או צירופי הברות. כל מילה יכולה למלא פונקציות שונות ב"משחקי שפה" השונים אלה מאלה לפי המטרה וכללי המשחק שלהם.

משמעות המילים מיוחסת להן בהתאם לתפקיד שהן ממלאות (לשימוש הנעשה בהן) בכל "משחק" ומידה שהן מתנהגות לפי הכללים (הדקדוק) הנהוגים בו למען

יוכלו לשרת את המטרה של המשחק. כך יכול כל "מהלך מילולי" (שימוש הנעשה בצירוף מילים, הברות או אותיות) להיות בעל משמעות שונה אפילו יהיו הסימנים מהם מורכבת המילה זהים. למהלכם של חיילי-השחמט תהיה משמעות שונה כאשר נשתמש בהם במשחק הדמקה, כפי שטוען ויטגנשטיין ב"חקירות הפילוסופיות" כאשר הוא מציע אופן ראייה זה של המשמעות המיוחדת למילים.

רק ל"מהלך מילולי" אפשר לייחס "משמעות": תפקיד שהוא ממלא בתיקשורת. צירוף הסימנים הפיסי המהווה "מילה" אינו יכול להיות בעל משמעות כל עוד לא היה לחלק ממהלך מילולי: כל עוד לא החל לתפקד בפעולת-תיקשורת בין אדם לזולתו. ציוני המשמעות המצויים במילון — הן רק עדויות המתארות את התפקידים שהמילה ממלאה במשחקים הלשוניים הרווחים בחברה ובעידן אליו מתייחס מילון זה.

במעשי האמנות — ביצירות הריגוש והפיוט כאחד — מתבצעת התיקשורת רק בשתיים מדרכים אלה:

ההעויה והמילים. ביצירות הפיוטיות מצטרפת ארשת אישיותו של האמן ומתמזגת עם הביטוי שהוא היצירה — אחדותה נותנת ביטוי לחוויתו של האמן מן המציאות, ומשמעותה — בחויה שהיא מעוררת.

היצירה האמנותית (שיר, סיפור, ציור, פיסול, הצגה ויצירה מוסיקלית) — היא צירוף סימנים שרואיו יכולים "לקרוא" אותו. צירוף סימני כזה נושא חותם אישי כפנים של אדם — אך אין הוא צמוד לפנים של יוצר, הוא חיוך של חתול מצ'שייר שנשאר תלוי ועומד בחללו של עולמנו כביום שקארול העלים ממנו את החתול. **הארשת של היצירה הסימנית המוצעת לקריאה וראייה שלנו כיצירת אמנות — היא אישית כהעויה ופנים של משהו, ומיבנית כצירוף של מילים בשפה כלשהי. באמנויות ההצגה** מעניקים הדיקלום, המשחק, הפנטומימה, המחול, הנגינה — גוף חדש והעויה אישית חדשה ליצירה שניתקה מיוצרה: לשיר, לדיאלוג, לכריאור-גרפיה, למוסיקה. האינטרפרטציה של ביצוע **היצירה** ההופך ליצירה עצמאית.

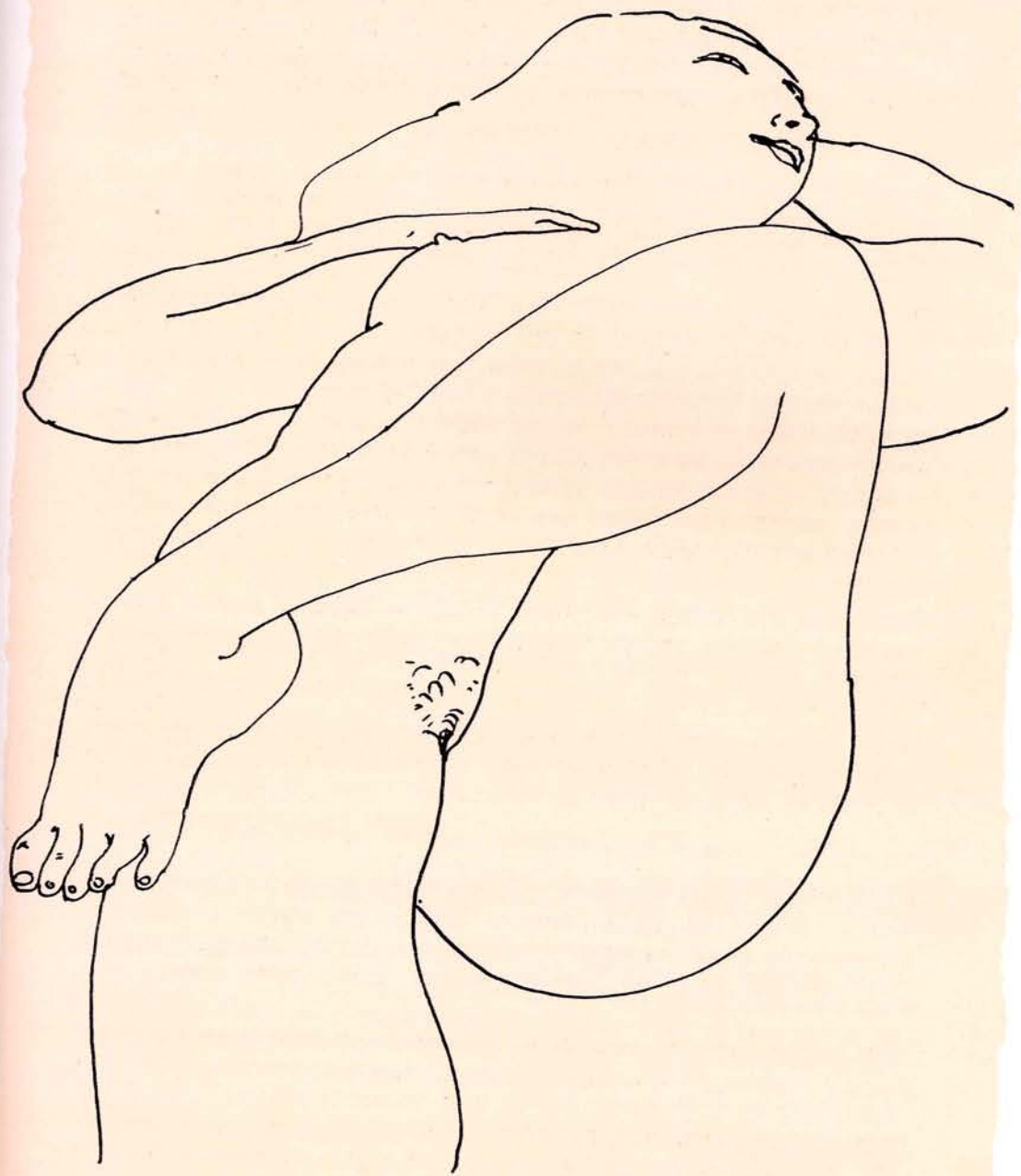
באמנות הקולנוע וההקלטה — הופך כל "ביצוע" לצירוף סימני חדש הנפרד מיוצר הביצוע — הצלם, השחקן, המנגן — והופך חומר "מילולי" המעוצב ע"י הקולנוען והעורך.

"8½" היא יצירה אישיותית לא רק של פליני אלא גם של מאסטרואני — אך שניהם נעלמו ואילו החיוך הצ'שיירי שלהם נשאר כצירוף סימנים עמיד וקבוע, המוצע לנו ל"קריאה". היצירה נפרדה מיוצרה, קיבלה עצמאותה, אך שמרה על ארשת האישיות המיוחדת ליוצרה.

האינטרפרטציה של מערכת סימנים נעשית ע"י ה"קריאה" במילים ובתווים או ע"י הצפיה בצורה העשויה צבעים, גופים, צילומים ותנועות. היא מקבילה לאינטרפרטציה של השחקן, הרקדן, המנגן ההופכים אינטרפרטציה שלהם לצורה מוחשית חדשה, ליצירה חדשה, המוצעת גם היא ל"קריאה" של הצופה והמאזין.

לסימנים מהם מורכבת יצירה אמנותית — יש משמעות כאשר התפקיד שהם ממלאים באקט התיקשורתי מעורר היענותו של קולט היצירה. משמעות זו מובנת לקולט במידה שהוא נענה לסימנים מהם מורכבת היצירה וליחס בין סימנים אלה. צירוף של מילים המעורר בקולט היענות לאינפורמציה על אירוע המתחולל בדמות שבסיפור — מגלה את הצורה שבה מעצב היוצר את הדמות ואת יחסו אליה.

פסל פגרה מאבן



of our world



האינפורמציה וצורת העיצוב משמשים יחד כגורמים להיענות המורכבת מתגובות רבות וסימולטניות המתעוררות בקולט תוך התבוננות, היזכרות אסוציאטיבית וביקורת של היצירה. אלה מהווים מרכיבים שונים, ולא שלבים שונים, של תהליך הקליטה. מרכיבים אלה עשויים לכלול:

— **התרגשות והתפעמות** — לנוכח האירוע, הציפיה להתפתחות העלילה, העימות עם שאלות ללא תשובה, עם שברירות אמונות ודעות — לנוכח החריג ההופך יציג.

— **התפעלות והערכה** — לנוכח הצורה שבה רואה היוצר את האירועים והדמויות, צורה המתגלה באופן שבו הוא מראה אותם: המבחר המעצב את הדמויות ועלילתם.

— **ההתוודעות** עם הייחודי שביצירה ובדמויותיה, המפעימה ככל התוודעות עם הייחודי בעל האישיות.
— **ההיוודעות** על הקשרים בין הנראה והזכור לקולט — לבין המתרחש ביצירה; בין השאלה המתגלה לבין המחשבה המעוררת, בין התקווה לתשובה לבין האכזבה מאבדנה.

בהיענות וב"קריאה" של יצירה — מתחולל משחק חופשי של "כישורים", אימ' פולסים ו"כוחות נפש" — מיזוג של התרגשות חסרת-צורה ושל מחשבה על תבניות אפשריות המתממשות תוך כדי קריאה ואינטרפרטציה. לצירוף זה נקרא "חווייה אמנותית".

האם ומאיזו בחינה יכולים חיוך וארשת-פנים להחשב למילים וסימנים קבועים? החיוך וארשת של פנים בעלות אישיות אינן בבחינת מילים וסימנים בעלי מסומנים קבועים, אין הם ברי חליפין ואין לומר עליהם "נכון" או בלתי נכון. משמעותם נתפסת תוך הכרת אישיותו של בעליהם.

בניגוד למילים — אין ההעוויה ברת-חליפין, אינה נפרדת מהגוף המביע אותה. אין ההעוויה קיימת מחוץ להקשר "מבטא-ביטוי-מבוטא".

ההעוויה אינה יכולה להופיע ב"משחקי לשון" שונים. הופעה שלה היא ייחודית, כיוון שהיא תמיד צמודה לרגע הייחודי של קול או פנים — אין היא כלולה בשום מילון ואין כללים וקריטריונים לפיהם נאשר אותה כ"נכונה" או כ"בלתי נכונה". להעוויה — אין דקדוק, אין חיוך "לא נכון" אף שיש חיוך "לא כן".

הארשת וההעוויה יכולה למלא תפקיד תיקשורתי — ומבחינה זו היא בעלת משמעות. כאשר היא מתלווה לביטוי מילולי היא יכולה לשנות את תפקידו, קרי: משמעותו. **האירוניה** בטון עשויה לשנות כיוון הדברים וכוונתם — ואם אין היא מובנת במידה שהמילים מובנות, אין התיקשורת מתבצעת ("המסר לא נקלט"). המילים אינן יכולות למלא תפקידן. דברים "הנאמרים באירוניה" אינם מובנים ללא קליטת האירוניה.

התפקיד התיקשורתי של ההעוויה הנראית או הנשמעת מתמלא מנקודת מבטו של המשדר — כאשר הקולט אותה נענה לה בתחום הציפיות של בעליה. ה"נכונות" של ההעוויה נקבעת (ושוב מנקודת מבטו של המשדר) לפי מידת יכולתה למלא את התפקיד התיקשורתי: לעורר בשומע תגובה צפויה, מאווה, להניעו או להניאו בכיוון ובאופן שיספק את המשדר או שלא יפתיעו גם אם המגיב יפעל בכיוון הפוך

לזה שרצה בו המשדר. כאשר אין הקולט פועל בתחום הציפיות של משדר ההעוויה מגיב על כך המשדר על מנת לתקן את הרושם המוטעה שהשאר.

המשדר (הוא "בעל-ההעוויה") מתקן בתגובתו את השגיאות שעושה הקולט כאשר זה "הבין" את ההעוויה שלא בתחום הציפיות של המשדר. יש וההעוויה מביעה אכזבה על שהקולט לא **פעל בהתאם** למאווינו, ויש והעוויה מביעה פתיעה על שהקולט לא **הבין כלל** את העווייתנו: קיבל ברצינות את הדברים שאמרנו באירוניה, לא נענה לבקשת האהדה שלנו על אף אנחת הכאב, לא נענה לאנקת התענוג — כיוון שטעה בה כאנחת-כאב.

"ההבנה" של התיקשורת המתבצעת ע"י ההעוויה — היא בתגובה של הזולת על העוויה זו. מבחינתו של משדר ("בעל ההעוויה") אין לומר על העוויה שלו "שאינה נכונה" אך ייתכן לכנות תגובתו של הזולת על העווייתי כ"תגובה של חוסר הבנה" או כ"תגובה לא נכונה".

בסיכום:

ההעוויות הן חלק משפה פרטית בכך שאין להן דקדוק וקריטריון לעמידות, לחזרה על עצמן, ל"נכונות" בשימוש. ההעוויה היא חד-פעמית ואף שאינה יכולה להיות "נכונה" (כי אינה יכולה להיות "לא נכונה", שהרי אין לומר: "לא כך צועקים כשמקבלים דקירה") — היא יכולה להיות "מובנת" ו"בלתי מובנת" לקולטיה. בעל העוויה יודע אם העווייתו "הובנה" על-ידי הקולט אותה — לפי תגובת הקולט. המגיב יודע אם שגה בהבנת העוויה לפי תגובת בעל-ההעוויה על תגובת הקולט. כיצד ידע הקולט אם הבין את העוויה כשבעל ההעוויה נעלם כמו החתול מצ'שייר? מה התנאים ל"הבנת" העוויה הניתקת מבעל ההעוויה? כיצד ניתן להבין יצירה ללא יוצר?

הצלחת התיקשורת באמצעות ההעוויה (היות התגובות והתגובות שכנגד מספקות את המשדר והקולט מבחינת ציפיותיהם) — מותנה בשייכותם ל"קהילת-תרבות" שהיא חברה בעלת אופני התנהגות וטקס רווחים ומוכרים לבניה, או: למידת ההיכרות האינטימית השוררת בין בעל ההעוויה ובן שיחו.

ככל שהקולט מכיר אינטימית יותר את בעל ההעוויה — כך היא נעשית יותר חד-משמעית בעיניו, נהיר לו לאיזו תגובה מצפה בעל ההעוויה, הוא מבחין בין העוויות דומות שמשמעויותיהן שונות:

- בין דמעות-שמחה לבין דמעות-עצב
- בין צעקת כאב-עיני לבין צעקת כאב-עינוג
- בין פיקפוק לבין סירוב
- בין בוז לבין התעלמות
- בין סיפוק לבין השלמה
- בין כמיהה לבין ציפיה
- בין בקשה לבין תחינה
- בין סלחנות לבין לעג

וגו'.

ככל שההיכרות בין השניים מועטה — והינם שייכים ל"קהילות-תרבות" שונות אלה מאלה חשופה ההעוויה לאינטרפרטציות רבות ושונות אלו מאלו בקרב הקולט, או בקרב קולטים אחרים העדים להעוויה.

אדם כנני מ'ש'א'ן





ג'ו ערר מלבר

כיצד נקבעת חד־משמעיותה של ארשת הפנים?

בהכרות אינטימית מקבלת ארשת פני הזולת משמעות ייחודית — בצבור של זרים היא עשויה להתפרש באינטרפרטציות רבות. המשחק על הבמה והבד חותר לעיצובה של אישיות מוכרת באמצעות העויות והתנהגות מסווגנת הנותנת אינטרפרטציה לדמות ומאפשרת להתקשר עמה בזיקה כאל אישיות קרובה.

ד

בעלי האינטרפרטציות השונות של אותה העוויה עצמה אינם יכולים להכריע מה היא הגירסה הנכונה בין הגירסאות המוצעות על ידם ("כיצד תוכיח שלא היתה זו ארשת כמיהה אלא ציפיה מפוחדת?" "מניין לך שקולו הביע סיפוק ולא השלמה עם האפשרי אך בלתי רצוי?").

אפילו אפשר יהיה לקבוע כי אחת האינטרפרטציות להעוויה הנדונה היא בלתי סבירה — אי־אפשר יהיה להוכיח כי אחת האינטרפרטציות תהיה נכונה באופן בלעדי. אפילו עדות בעל העוויה עצמו שיתבקש לבחור בין האינטרפרטציות השונות להעוויה שעשה לפני זמן מה — עשוי להתקשות בבחירה ביניהן, גם אם ידע להצביע על אחת מאינטרפרטציות אלה כבלתי־סבירה לדידו, כיצד יוכל להוכיח "למה התכוון" באותה ארשת או חיוך?

קיים פער בין חד־משמעיות ההעוויה בפעולתה במסגרת ההיכרות האינטימית — ובין האפשרות לאינטרפרטציות רבות ושונות של אותה העוויה בשפה הפומבית. **כאשר המילה פועלת בממוזג עם ההעוויה** והצעקה כגון: מילת־הגערה, מילות־התשוואה, מילות־האורגאזם — היא ממלאה את תפקידה באופן יותר חד־משמעי; כלומר: באופן שאינו ניתן לאינטרפרטציות רבות כל־כך ע"י השומע. **כאשר אותה מילה נפרדת מההעוויה ומופיעה כסימן על נייר, יוצאת מתחום ההיכרות האינטימית העשויה לדמיין את ההעוויה גם בהיעדרה** — היא הופכת שוב נושא לאינטר־פרטציות רבות אף־על־פי שיש לה מקום במשחק בעל דקדוק וכללים קבועים.

היכרות אינטימית נוצרת בקירבה פיסית ממושכת תוך מגעים תיקשורתיים תכופים והדדיים. במפגש הציבורי מתאספים יחידים רבים שאין ביניהם קירבה פיסית כזאת. כיצד תיהפך ההעוויה לחד־משמעית בעיני קהל כזה? כיצד תמלא ההעוויה תפקידה התיקשורתיים כשהיא מכוונת לקהל של זרים שאין למשדר היכרות אינטימית עמם?

השחקן, הפנטומימאי, הרקדן, הזמר — מנסים ליצור מצב־היכרות אינטימי עם האנשים הצופים בהם. הם מבקשים להתקשר עמם באמצעות ההעוויה — ולא רק המילים שאותם היא מלווה. המשתתף בהצגה מבקש להיות "חד־משמעי" בהתנהגותו. כוונתו — כי העוויותיו יהיו "מובנות" לצופה. הוא מבקש "לשכנע" את הצופה כי האינטרפרטציה המשחקית (או הניגונית) הנוכחית היא אפשרית ונכונה לטקסט המילולי שאותו היא יוצרת מחדש כהתנהגות חיה.

כיוון שהמצב הבמתי והטלוויזיוני אינו מאפשר יחסים אינטימיים בין שחקן ובין קהל — עליהם לחפש צירוף ייחודי של מילים־והעוויה לתיקשורת עם קהל שתהא חד־משמעית כהתנהגות העווייתית במצב אינטימי, ותהא פומבית כצירוף מילים בשיחה ציבורית.

אנשי הבמה אינם מתנהגים התנהגות העווייתית (תגובה ישירה על גירויים): הם "מחקים" התנהגות כזאת, הם מעלים העוויות ותנועות לסטטוס של מילים בשפה פומבית. "מילים" כגון: הצבעה, השתחויה, תנועת "ניבול פה" מזרחית באצבעות היד, ושאר ההעוויות המתדמות לשפת אילמים־חרשים שבהם משתמשים

גם המדברים והשומעים בתיקשורת היומיומית שלהם. איש הבמה — השחקן, הרקדן, הזמר — משתמש ב"לשון של העוויות" בנוסף ללשון המילים — אך סוטה ממנה סטיה אישית על-ידי התנהגות העווייתית ייחודית לדמות אותה הוא מבקש לעצב על הבמה.

דמות כזאת נוצרת ע"י מכלול תנועות ותגובות פיסיות השייכות בפוטנציה לדמות שביצירה: איש הבמה מתנהג בהתאם לאפשרויות ("נטיות") אלה שבהצטרפן מציירות הן אופי מסויים. בעל אופי כזה יגיב באופן ייחודי על המתארע במיוצג על הבמה ובטקסט שבו הוא משתמש. שאיפתו של השחקן להציג בפנינו אישיות ייחודית וחדשה בדמות שיעצב.

צ'אפלין אומר באוטוביוגרפיה שלו כי מלאכת השחקן — היא להעמיד פנים שהוא מישהו אחר, ואילו כשרון השחקן הוא לנחש מה הוא הדבר שיעשה אותו "מישהו אחר" במצב חדש.

ההצגה יוצרת אינטימיות חדשה: בין הדמות ההולכת ונבנית על הבמה לעיני הצופים באופן שהיא מוכרת להם בקונטקסט של המצב התיאטראלי — ובין כל צופה שלמד להכירה כזאת. במסגרת ההיכרות האינטימית החדשה (לא בין שחקן לקהל אלא בין קהל לדמות שהשחקן בונה אותה בעזרת הצופים) — "מובנות" ההעוויות וזכות לאינטרפרטציות דומות או זהות בקרב הצופים השונים באותה הצגה.

הצגה היא אמנות המקנה העוויות וממשות חושית למילים שנפרדו מההעוויות שעמן הן בוטאו לראשונה על-ידי היוצר. ככל שההעוויות הללו שגורות יותר — הן נראות מילוליות יותר: כהצדעה הדומה לכל הצדעות, כהשתחויה הדומה לכל ההשתחויות. ככל שההעוויות הן "מילוליות" יותר וחסרות אישיות יותר — כן הן "משכנעות" פחות, "אמיתיות" פחות, מתפקדות פחות ביצירת קשר אינטימי שבו הן נעשות "חד-משמעיות" בעיני הצופים בהם.

היצירה המורכבת מהעוויות במתיות כגון הצגת התיאטרון או הפנטומימה אינה דומה ל"התנהגות-בחיים שמחוץ-לבמה" אף שהיא מבקשת לחקותה. לא רק שהמילה נפרדת מההעוויה שלוותה אותה שעה שבוטאה ראשונה בקונטקסט זה, לא רק שההעוויה עשויה ליהפך לסימן-מוסכם כמילה ולהיפרד בכך מהיותה העוויה ייחודית, אלא שההעוויה-המשחקית נפרדת מההעוויה-ההתנהגותית אף שגם היא ייחודית:

— כך העווייתו המשחקית של צ'אפלין באפילוג ב"אורות הכרך" (בפגישה עם מוכרת הפרחים)
— כך העווייתו הפנטומימית של בארו ב"ילדי גן-העדן" (לעומת ארשת פניו ללא מסכה בסרט זה)
— כך "זעקתה" של הלנה וויגל ב"מוטר קוראז'" (בצעקה שלא נצעקה על מות בנה — ומהדהדת תמיד באוזני כל רואיה)
— כך ארשת פניו וגופו של פאול מוני ב"מות הסוכן", או זו של ברנדו שב"יוליוס קיסר".

כל אחת מהעוויות אלה היא אישית וייחודית לשחקן ולדמות שגילם — ואף אחת מהן אינה נראית לנו כהעוויה התנהגותית של שחקן זה מחוץ למצב הבמתי או הקולנועי המסויים. ההעוויה המשחקית היא האופן שבו רואה-מראה השחקן את הדמות אותה הוא מעצב ואשר את אפשרויות מימושה הציג לו הסופר.





ג'ים פזנר טלפיר

ההעוויות המשחקיות מצטרפות לדמות. הדמות הוצעה כפרוגרמה של אפשרויות ע"י הסופר. היא הוגשמה ע"י אינטרפרטציה חד-משמעית ע"י השחקן והוצעה לאינטרפרטציה של הצופה. הלן וויגל "רואה" את הדמות המעוצבת על ידה ע"י התנהגותה ההעווייתית-משחקית כשם שרמברנדט "רואה" את הקבצן שלו בצבעיו. אלא שביצירה של רמברנדט נפרדה ההעוויה מאמצעי העיצוב של היוצר — כשם שהדבר אירע לצ'אפלין במאי הקולנוע אשר צ'אפלין השחקן היה אחד מאמצעי העיצוב שלו.

התיקשורת בין מעצב הדמות ובין הצופה בה — מתגשמת בהיענותו של הצופה לדמות ולעיצובה, לאישיות השחקן ולאישיות היוצר. השחקן מימש את האפשרויות שהוצעו לו על-ידי היוצר (הסופר) של הדמות — ובכך נתן צורה ליחסו ליוצר ולדמות כאחד.

השחקן אינו בוכה בעינינו אלא את בכיו של הזולת — כיצד אנו מבחינים בכך? כיצד נבחין ברגע שבו יפסיק "לשחק" ויבכה באמת את בכיו שלו?

אין מילון לחיוכים ואין דקדוק לבכי — ובכל זאת אנו "מבינים" מהו "לבכות בכיו של הזולת" או לבכות את "בכיי אני".

ידיעה והבחנה זו הן "ודאיות" כאשר התיקשורת נמסרת לנו בלשון ההעוויות, כשם שנכונות הידיעה על תוצאת תרגיל באריתמטיקה נראית לנו ודאית כשאנו מבצעים הפעולות הדרושות לנו לבדיקתה. בשני המקרים "הידיעה" היא בבחינת הישג; לנוכח ההעוויה — ההישג-הידיעתי הוא מיידי כידיעה שקרה הוא קר כשאנו נוגעים בו.

האם "הידיעה על קור הקרח" היא פחות "מדויקת" מהידיעה על "קפיאת המים ב-0 מעלות"? האם היא פחות בינזולתית ממנה? האם היא יותר תלויה ממנה בתנאים מוקדמים וייחודיים?

ההעוויה בהתנהגות הטבעית ובהתנהגות המשחקית היא חלק מאמצעי התיקשורת שבה נודע לנו הזולת, היא קיימת בצד ובממוזג עם המילים וצירופיהם. היצירה האמנותית היא צירוף של העוויות ומילים — הנוכל לתאר הגבול בין התיקשורת "ההעווייתית-טבעית" לבין התיקשורת "ההעווייתית-אמנותית"? מה בין צעקה למנגינה? מה בין ארשת לדיוקן? מה בין התעלסות למשחק ההתעלסות בתיאטרון?

גם אם לא נדע להסביר כיצד אנו מבחינים ביניהם — אין לנו ספק, בעת ההיענות למראה עינינו ולמשמע אוזנינו, כי אנו יודעים להבחין ביניהם. "הידיעה" על קור הקרח היא ידיעה על היענותנו למקור הקור. האם הידיעה על "אומנותיות" היצירה שבה אנו מתבוננים הינה ודאית באותה מידה? האם היא נובעת מהוודאות שבה אנו יודעים להבחין בין "היענות אמנותית" שלנו ל"היענות אינפורמטיבית"?

ה כיצד הופך המסר של מדיום אחד — למדיום בעל מסר חדש?

הסימנים הגרפיים והקוליים הם מדיום בו מתגלה מסר: אינפורמציה על אירועים המצטרפים לעלילה. זו הופכת מדיום למסר חדש: האישיות הפועלת בעלילה זו, מתגלה בה או מגיעה לביטוי ביצירתה.

השפה היא התנהגות מילולית — תיקשורת המתבצעת בין אנשים בחברה הגדורה ע"י שפה משותפת לחברה. באמצעות **מילים** תוך צירופים והרכבים שונים עם

העוויות ועם שימוש ב**כוח פיסי** (כבשיחה עם ילדים וידידים) — אנו מגיעים ל"הידברות", דברינו מקבלים משמעות.

יש והדיבור מתבצע רק בצירופי מילים כתובות — המילים חייבות למלא גם תפקיד החיבוק, הליטוף, החיוך, הקריצה, הטפיחה על השכם, הצליל והאינטונציה או כל מחווה אחר המלווה בדרך כלל את המילים הנאמרות. רק לעיתים נדירות, הן מצליחות לתפקד כך: ביצירות פיוטיות.

המילים הנפרדות מההתנהגות המיידית שבה מתגלות נטיותינו (דיספוזיציות) ועמדותינו (ATTITUDES), לתגובה מסויימת של הזולת — מתרוקנות מחלק גדול של משמעותן. הן הופכות חסרות אונים להיות הד־משמעיות. הן נזקקות לשגור, לשבלונה, ל"מברק הברכה" המודפס בדואר.

אפשר לחזור על מילים, או לחזור ו"לקרוא" אותן (לראותן בדפוס), אפשר להבין בדרך כלל את האינפורמציה הנמסרת בהן — אך רק במקרים נדירים הן טעונות משמעות ריגשית ואישיותית.

המשחק, הזימרה, הנגינה, המחול — הם נסיון ליצור צירופים עמידים מהעוויות תנועה וקול, לעצב אותם בצורה שתחזור על עצמה ושתיראה ראשונית ומיידית — הם נסיון להחיות את הדיבור שגווע לאחר שהמילים נפרדו מאומרן. היצירה הלירית והאפית בכתב — הם נסיון להחיות את "האישיות המדברת" בדמיונו של הקורא ללא אמצעי העזר של ההצגה.

כשם שהמילה באה מלווה באינטונציה ובהעוויה, אך יכולה להיפרד מהם (בדפוס) — כך יכולים המשחק, הפנטומימה והזימרה לבוא במקום ההתנהגות ההעוויתית של הפנים, הגוף והתנועה — להיות עמידים (ניתן לחזור עליהם) להירשם בסימנים גרפיים (במילים, בתווים, בכתב־כוריאוגרפיה).

צירופי הסימנים הגראפיים נפרדים במשך הזמן מתפקידם כרושמי ההתנהגות של המשחק והזימרה — והם מופיעים כמדיום ביצירה אמנותית עצמאית הפונה אל יודעי־קרוא ב"לשון" תווים ואותיות, ביצירות כגון שיר, רומן, ציור, קומפוזיציה מוסיקלית.

התיקשורת האינפורמטיבית או הפיקודית מצליחה כאשר המדיום (המילה, השריקה, האור האדום) מעביר את המסר (האינפורמציה שבמילה "אני רעב", הפקודה שבסימן "עצור"). ההצלחה נקבעת ע"י התגובה של הקולט.

בתיקשורת האמנותית מקבל המדיום משמעויות רבות: צורתו היא בעלת משמעות — היא מעידה על אופן ראייה ויחס של היוצר למוצג ולמוצג בו; **המסר** האינפורמטיבי (כגון: העלילה) אף הוא גורם להיענות של הקולט הן מבחינה עניינית והן מבחינה אסוציאטיבית. מסר זה הופך **מדיום** אשר באמצעותו מתגלה מסר אינפורמטיבי חדש: העלילה מלמדת על אישיות הדמויות ויחסן אל אירועי העלילה.

הצירוף של מדיום ומסר העלילה, האישיות של הדמויות והצורה שבהם עצבן היוצר — **הופכים למדיום נוסף**: באמצעותו מתגלה לנו הקונפליקט המיוצג ביצירה, ההשקפות והעמדות של היוצר, המציאות האישית של הקולט המצויה

גלס פער געזיך



א. מ. ג. 10/10



ביחס מסויים לקונפליקט שביצירה, לאישיות הדמויות ולאישיות היוצר. כל מסר עשוי להפוך למדיום בעל מסר חדש — ורק מבחינה התהוותית זו יש לראות במדיום את המסר.

המדיום הקולנועי מוסר לנו אינפורמציה ע"י תמונות, קולות, גוונים וקצב של התחלף התמונות והתקשרותם אלה באלה. **המסר** שלו הוא עלילה ודמויות, רעיונות וצבעים וצורות שהתגלו לנו תוך צפיה בסרט. **מסר** זה הופך **מדיום** שבאמצעותו גילינו מסר חדש: מאוויי הדמויות הפועלות, הקונפליקט שהן נתונות בו, האופן שבו ניתן להתמודד עמו, האישיות הייחודית המובעת בהתמודדות עם גורלן. **מסר** רעיוני זה הופך **מדיום** למסר **רגשי**: להיענות החמלה-ההבנה-ההערצה שבנו לחיים המתגלים לעינינו בסרט, לדמות האני שלנו המוארת בו מחדש.

כיצד מקבלים צירופי הסימנים משמעות מיטאפורית ופיוטית?

רבי-המשמעות של הביטוי המיטאפורי מותנה בהכרותנו את הסימנים והמיבנים מהם הוא מורכב, משימושיהם הלא-מיטאפוריים. תנאי לפיוטיותו של הביטוי — נוכחות אישיות המתגלה בו בייחודה ובאופן המקבל משמעות כלל-אנושית.

הסימנים המשתתפים בהתעוררותה של היענותנו המתבוננת ביצירה — מוכרים לנו מהתפקידים שהם מילאו עת שימשו במסגרת משחקי-לשון אחרים שבהם לא נתכוונו לעורר חוויה אלא לגרום לתוצאה פעולתית.

כשהיצירה המוסיקלית כוללת צירופי צלילים המוכרים לנו כאזעקה שהיתה מריצה אותנו למקלטים בעת המלחמה — אנו זוכרים את "משמעותה" באופן סימולטני להיענותנו ליצירה שבה ממלא אותו צירוף צלילים תפקיד חדש. צירוף הצלילים משתתף בבניית תבנית מוסיקלית להתבוננותנו ולהיענותנו. הצבע האדום בצירוי דלקרוא משפיע על מאזני האור והצל שלה, מקרב או מרחיק דמויות שבה ויוצר מרחבי חלל פרצפטיביים, ממקד ומגביר משקלו של משטח לעומת האחרים — בנוסף לאלה הוא זועק אלינו אדומות על דם ועל סכנה ועל דגלים ועל מהומה והמון ופרעות.

כאשר צירוף הסימנים הוא מילולי — מובחנות המשמעויות השונות ביתר שאת. המשמעות — זכורה לנו מ"המשחק הפרקטי" שבו שימשה המילה לפקודה או להודעה על מוחש. עתה מתגלה לנו משמעות אחרת — זו המטפורית המשתתפת ביצירת היענות שאין עמה כל הודעה על מצב דברים מוחש ונבחן ואין עמה פקודה או תחזית על מצב דברים שעליו אפשר לנו להגיב במעשה.

משורר איוב יאמר (כ"ו 6):

"ערום שאול ואין כסות לאבדון"

ומשורר שיר השירים יאמר (ב' 4):

"בצלו חימדתי וישבתי ופירו מתוק לחכי"

ומשורר קהלת יאמר (ב' 4, 5):

"הכסיל חובק את ידיו ואוכל את בשרו"

כל אלה הם צירופים סימניים שבהם ממלאות המילים תפקיד כפול. על-מנת שיתמלא חייבות המילים להיות מוכרות לנו מאקט-תיקשורת קודם אשר בו מילאו תפקיד פרקטי: **לכיסוי** הבור או הילד הישן, לקניית **הפירות המתוקים** בדוכן בפיקדילי, **ולאכילת בשרה** של בהמה, עתה הם ממלאים תפקיד נוסף וחדש:

פתע אנו עדים **לאבדון** ללא כסות — כמו ערייה, כמו תוהו, כמו גורלו של איוב עמו אנו מעומתים בחיינו מאז שהופיע "איוב".

פתע אנו עדים לנעימות הצל בו חמדה השולמית והמתיקות החושנית שגילה חיכה בחיק אהובה.

פתע אנו מעומתים אל הדמות האומללה האוכלת בשרה מרוב חיבוק עצמה בדעת. כל המילים (המודגשות) מובנות לנו כיוון שהן ממלאות תפקיד בהיענותנו לשורה השירית שבה הם כלולות:

- (1) הן משתתפות בבנייה של הצורה הייחודית בה אנו מתבוננים כחלק מן היצירה.
- (2) הן מעצמות את התפקיד שמילאו בפגישתנו הקודמת עמן עם התפקיד הציורי אותו הן ממלאות עתה.
- (3) הן מגלות את ייחודו ואופיו של הדובר (היוצר, הדמות) המצטייר רק במבחר המילים ובצירופים.
- (4) הן מעוררות בנו אסוציאציות ייחודיות והיענות מורכבת על מישורים רבים.
- (5) הן מעצבות אפשרויות דימוי של תמונות רבות העולות בנו למקרא השורה ומאפשרות לנו לבחור באחת מהן: לבצע אינטרפרטציה של קריאה.
- (6) אם נעדיף ההיענות לשורה שירית זו אשר שימשה לנו עתה לתיקשורת (א) עם היוצר, (ב) עם היצירה, (ג) עם עצמנו — נקרא לה "שורה שירית" ("המהנה אותנו יותר משורה מילולית אחרת ובאופן המובחן על ידינו כ"פיוטי").
- (7) בכך נבצע פעולת ביקורת שהיא רפלקציה על ההיענות שלנו מהיצירה. פעולה זו מתממשת ע"י תיאור, אינטרפרטציה והערכה. ההערכה היא ביאור ההעדפה של היצירה על פני צירופי סימנים אחרים.

כל ההתרחשות המורכבת הזאת נוצרה בנו בבת אחת או בתהליך מתמשך עם תום הקליטה של היצירה. היצירה ממלאה תפקידה בגורמה להתרחשות זאת. מילאה היצירה את תפקידה — היא משמעותית בעינינו. כל המרכיבים אשר באמצעותם מילאה היצירה את תפקידה, מקבלים משמעות: התפקיד אותו מילאו ביצירתה של ההיענות.

המילים, ההעוויות, סימני הצבע והצליל וצירופיהם — עשויים לשמש לכל תיקשורת: אינפורמטיבית, פיקודית (אימפרטיבית), נבואית (תחזית) או אמנר-תית. לכל תיקשורת קריטריוני "הצלחה" משלה.

מדוע אין הצורה של יצירה פיוטית ברת-חליפין?

המדיום והצורה של מסר אינפורמטיבי או פקודתי שתפקידו להעביר מידע או לגרום להפעלה — הוא שקוף ובר-חליפין ולא יאבד משמעותו אם ימלא תפקידו באמצעות צורה ומדיום אחרים. תפקידו של המסר הפיוטי הוא לעורר היענות חווייתית לצורה הייחודית (אישיותית) שעמה הוא ממוזג כחיוך עם פני אדם.

כאשר צירוף סימנים ממלא בפעולתו תפקיד אשר אפשר היה למלאו גם על-ידי צירוף סימנים אחר — לא נקרא לפעולה זו "פעולה אמנותית". האינפורמציה הכלולה בהדלקת הרמזור האדום — היא פעולה אשר תפקידה יתמלא כאשר נציית להוראה ונעצור. אם אינפורמציה זו עצמה תימסר לנו ע"י סימנים אחרים (כגון שלט "עצור" ושטר-תנועה השוטח כף ידו לעומתנו) — היא תמלא אותה פונקציה עצמה. משמעותה הוא — לגרום לנו לעצור, או לפחות: לגרום לנו לדעת שעלינו לעצור.

כאשר המטרה היא העברת אינפורמציה ביחס למצב עניינים הניתן להבחנה ולזיהוי באופן בין-זולתי (כבמדע) — אפשר להשיג מטרה זו ביותר ממערכת סימנים אחת.



Art by [Signature]



פני רחל / 1964

האינפורמציה על ירידה פתאומית בערך המניות בבורסה של ניו-יורק נמסרה בבת אחת באמצעים רבים ושונים המשיגים אותה מטרה **וממלאים אותו תפקיד** מבחינתה של המטרה. האמצעים השונים — הינם ברי-חליפין ואדם שקיבל את המידע באמצעות אחד מהם כבר אינו זקוק לאחרים. **אותה אינפורמציה עצמה ממלאה תפקיד מרכזי ביצירת צ'אפלין "מסייה וורדו"**. הצורה היומנית-כביכול (המזכירה את דוס-פוסט וולס) שבה בחר צ'פלין להכליל האינפורמציה על המשבר של וולסטריט — אינה ברת-חליפין מבחינת התפקיד שהיא ממלאת בהיענות של צופי הסרט. האינפורמציה וצורת "יוס-הדין" שבה היא נמסרת — ממלאה תפקיד ייחודי בעיצוב דמותו וגורלו של קמעונאי-הרצח בעולמם של סיטונאי-המוות ובעלי ההון המתאבדים. "האינפורמציה על המשבר" בסרט זה מצטרפת לאירועים האחרים המהווים את עלילתו של הסרט "מסייה וורדו". הצורה בה היא נמסרת ממלאת את התפקיד בהיענותנו ליצירה.

הצורה של האינפורמציה — היא ברת-חליפין כל עוד תפקידה הוא להפוך אותנו מודעים לאינפורמציה עצמה. כאשר הצורה של האינפורמציה והאינפורמציה הכלולה בה החלו למלא תפקיד ביצירת היענות למכלול היצירה ("מסייה וורדו") **הפכה הצורה של האינפורמציה חלק אינטגרלי מחותם האישיות הטבוע ביצירה** — ומבחינה זו לא היתה עוד ברת-חליפין. האינפורמציה (התוכן) והצורה שבה היא נמסרת ביצירה הפועלת עלינו פעולה אמנותית — מתמזגים לאחדות בעלת אישיות. אנו מתייחסים אליהם כאל פני אדם מסויים והארשת שהם לובשים — גם כאן אין אנו מבדילים בין צורה (של הפנים) לבין התוכן (פני-האיש-הזה).

כך הוא בגירוש מגן-העדן של אדם וחיה של מיכאל אנג'לו בקפלה סיסטינה, כך הוא בגירוש הסוחרים מבית-המקדש של אל גרקו בנשיונל-גלרי לונדון, כך הוא בפקודת הקצין ב"קה-ויווא-מכיקו" (לפי אייזנשטיין). ה"פקודות" הכלולות ביצירות אלה ממלאות תפקיד בהיענותנו להן — אך **הצורה שבה מעוצבות "פקודות"** אלה ביצירה היא אינטגרלית לתוכן ולמסר שלהן שאין למסרו בשום צורה אחרת. תפקידה של הפקודה אינה הפעלה של מקבל הפקודה אלא יצירת היענות-חווייתית של המתבונן. הצורה שבה היא מעוצבת מלמדת על יחס היוצר לאירוע ולדמויות ואין היא ברת-חליפין. מכאן: —

(א) אין להחליף את **המדיום** של היצירה האמנותית ואת הצורה הספציפית שלבש ביצירה זו — מבלי לשנות את **המסר** הפותח את שרשרת התהודה שבה הופך המסר למדיום חדש וחוזר חלילה.
(ב) ניתן להחליף את המדיום ואת הצורה של מערכת סימנים (הרמזור, המודעה) הממלאה תפקיד אינפורמטיבי או פקודתי אשר מטרתה לגרום למודעות או לפעולה אך לא להיענות האמנותית.

באיזה תנאים עשויה היצירה הפיוטית למלא תפקידים אינפורמטיביים או תעמולתיים?
כאשר צורה ייחודית הנותנת ביטוי לאישיותו וחוויתו של האמן ומעוררת חוויה כזו בצופה ממלאה תפקידים נוספים במקביל לפעולתה האמנותית (כגון: כרזה של טולוז לאוטרק אשר פעלה גם כפרסומת למולין רוז').

כאשר מערכת סימנים פועלת עלינו וממלאה תפקידה בעוררה בנו היענות הנובעת מהתבוננות גרידא אנו קוראים לפעולה זו "פעולה אמנותית".

"הפעולה האמנותית" היא אינטראקציה: פעולה הדדית של יצירה וקולט. היצירה מרשימה את המתבונן בה, המתבונן **מכונן בה צורות** ע"י מימוש אפשרויות המתגלות במבנים הייחודיים שלה:

— הקולט מכונן **אישיות ותדמית ליוצר** הגלום ביצירה לדמויות הפועלות בה וליצירה עצמה.

— הקולט **מייחס משמעויות** לאלמנטים השונים שביצירה ע"י רפלקציה בפעולתם עליו ואינטרפרטציה שלה.

— הקולט מגלה כוחה של היצירה לעורר בו **אסוציאציות, שאלות, דימויים, רעיונות** ותהודה רגשית-תבונית.

האינטראקציה שב"מעשה האמנות" הכולל את הפגישה עם היצירה — נעשית בתחומי ההתבוננות. במידה שבמקום זה ממלאת היצירה תפקידים אחרים כגון מסירת אינפורמציה שאפשר היה למוסרה גם באמצעים אחרים (כרזה המודיעה כי "הערב בשעה 8 תתקיים הצגת קארקאן במוליך-רוז' שבמונמארטר") — אין פעולתה של היצירה עלינו נחשבת בעינינו כפעולה אמנותית. ייתכן כמובן שהפער לות תיעשינה סימולטנית על כמה מישורים: אחת מוסרת אינפורמציה, האחרת פועלת עלינו פעולה אמנותית כפלאקט של טולוז לאוטרק.

כאשר הכרזה של טולוז לאוטרק כבר אינה מזמינה אותנו לערב ריקודים במוליך-רוז' — נעלמת הפונקציה האינפורמטיבית-חיזונית שלה. כל האינפורמציה הכלולה בה מעתה פועלת עלינו כאלמנט הבונה את צורתה הייחודית של הכרזה ואת ההיענות שלנו בעת התבוננות בו: הצורה, הדמות בעלת מקצוע-העליונות ועצב-הארשת, הגרוטסקה הזוויתית של היופי הנשיי הבלה המוצע לתצוגה, הדורממדיות הממלאה את החלל שיוצר לאוטרק — כל אלה מצטרפים לייחודיותה של יצירתו שאין לנו בה עניין כמוסרת אינפורמציה, אך אנו ממשיכים להתבונן בה ובארשת הייחודית שלה — כאילו היתה חיוך על פניו של מישהו המוכר לנו עתה מקרוב.

אנו נענים ליצירת לאוטרק בהיענות מיידיית — כמו שאנו נענים לפני אדם, אך האדם שאלה הם פניו איננו נוכח. אנו חיים את היענותנו ליצירתו, הוגים באמצעים ובאופן הצטרפותם ל"אובייקט אמנותי" — בתפקיד שהם ממלאים בנו כתוצאה מן האינטראקציה בין היצירה ובינינו.

יצד מטביע הקולט את חותמו ביצירה בכוננו בה את אישיות היוצר?

הקולט מכונן ביצירה את אישיות היוצר על ידי מימוש הפוטנציות המוצעות לו על ידי היצירה ובהשפעת הקהילה התרבותית שבה חי הקולט. באופני התייחסותו ליצירה ולאישיות שכוון בה — באופני האינטרפרטציה שלו את היצירה — מטביע הקולט את חותם אישיותו שלו ביצירה שקלט.

ט

השיר, הציור, הלחן או המחזה הכתוב — נפרדים מהאישיות שיצרה אותם אך רוויים בייחודה. המבטא-הביטוי-המבוטא מתמזגים לאחדות בעיני הקוראים או המתבוננים ביצירות המורכבות מסימנים גראפיים, פלסטיים או מילוליים.

היוצר של הרומן מוכר לנו באמצעות קליטת יצירתו, והיכרות זו נעשית אינטימית יותר ככל שאנו מיטיבים להכירו ביצירות רבות משלו. האם יוצר "לוטה אים וויימאר" מוכר לנו כפי שהיה מוכר לאריקה או לקלאוס מאן? — ההיכרות עמו נעשית אינטימית יותר עם קריאת "ד"ר פאוסטוס" או "מוות בוונציה" אף שכבר ב"הר הקסמים" וב"יוסף ואחיו" נדמה היה לנו שאנו מכירים אותו מקרוב, ואפילו ההפתעה שב"פליקס קרול" וב"ברבור השחור" מתיישבת עם דמותו הזכורה לנו מ"בית בודנברוקס". בכל אלה נעשה היוצר מוכר וקרוב לנו — יותר מגיבוריו. אין לנו ספק בחד-המשמעות ובאירוניה של מאן בהצגת הצמא למחלה ולבריחה בעולם של הנס קאסטרופ גם אם לגבי קוראים אחרים תיראה האינטרפרטציה שלנו כמוטעה. ייתכן כי בעלי האינטרפרטציה האחרת יעצבו להם תומס מאן שונה



John 1990 04

Handwritten text in a stylized, cursive script, possibly representing a name or a signature, rendered in black ink on a light pink background.

Handwritten signature or initials, possibly reading "D. Palmer" or similar, located in the bottom right corner of the page.

מזה המוכר לי — אך גם לגבי דידם כמו לגבי דידי קיים היוצר ביצירתו, כחלק מאקט התיקשורת המתבצע עם קריאת ספריו.

בכל קריאה, בכל אינטרפרטציה — אנו מכוננים ע"י מימוש האפשרויות המוצעות לנו על-ידי היצירה, ובהשפעת הקונטקסט החברתי-תרבותי שבו אנו חיים, לא רק את הדמויות והמשמעויות שביצירה אלא גם את היוצר. אופיו, נטיותיו, עמדותיו, דעתו ואופן ראייתו את הגיבורים ואת המציאות החוץ-יצירתית מתגלים תוך כדי קליטת היצירה כחלק ממנה. התקשורת באמצעות היצירה האמנותית הכתובה או המצוירת (כמו המשוחקת או המנוגנת) היא תיקשורת בין המשולש: **קולט — יצירה — ויוצר**, והיא מתבצעת תוך כדי קליטה ואינטרפרטציה שבהיענות ליצירה, תוך כדי רפלקציה-ביקורתית על היענותנו לה.

בקהילת-תרבות, בעידן מסויים, רבים המכנים המשותפים בין האינטרפרטציות השונות של אותה יצירה. ככל שההיכרות שלנו עם היצירה והיוצר נעשית אינטימית יותר — כן נראית לנו האינטרפרטציה שלנו ליצירתו ודאית יותר. האינטימיות שבהכרות האישיות גדלה ככל שאנו לומדים "להגיב נכון" על העוויות ומחוות האדם שאנו נמצאים במחיצתו. ההיכרות האינטימית עם היוצר תלך ותגבר ככל שנרבה להיות במחיצת יצירותיו, חשופים ל"אופן תגובתו" (= הוא אופן ראייתו המעצבת) על מעשי דמויותיו, אישיותם ודבריהם. מחוות וארשות פניו של היוצר הן הצורות שבהן מתבטאת גישתו לגיבוריו ולעלילתו, אופן המבחר של המעשים והדברים שבאמצעותם הוא מעצבם. אלה מצטרפים אצל הקולט לעדות על אישיות של יוצר אשר עמה הם מתקשר, אותה הוא לומד להכיר. יש אופן מסויים של ראייה מעצבת שבה רואה סזן את שחקני הקלפים שלו, ומשהו מאופן זה חוזר גם בראותו את הר סן-ויקטואר או את "ביתו של האיש התלוי".

"משהו" זה הוא אישי מאוד ומאפשר לכל "מכיריו של סזן" להכיר כי אלה תמונותיו עוד לפני שראו חתימתו עליהם — באמצעותם הם מכירים את אישיותו הנראית להם שונה וייחודית. לא רק שאישיותו מוטבעת בכל אחת מיצירותיו כחותם אלא שכל אחת מיצירותיו מצטרפת כארשת על פנים שאנו לומדים להכיר כ"פנים של משהו" אף כי בכל פעם שראינהו היתה ארשת אחרת לפניו. באמנות נעדרים הפנים ונותרת הארשת של היוצר.

מכיריו של סזן לא רק שלא יוכלו לייחס לו תמונה משל רנואר או ון-גוך אלא שאישיות סזן, רנואר, ון-גוך — מוכרת להם כשם שמוכרת להם אישיות מוריהם או תלמידיהם באוניברסיטה. "ההיכרות עם האישיות" היא תוצאה ישירה של הקומוניקציה האמנותית — ואף חלק בלתי נפרד מפעולת-התיקשורת האמנותית. **תוך פעולת התיקשורת אנו מתוודעים אל האובייקטים הייחודיים שביצירה. אל אישיותו של היוצר, אל אופן ראייתו המתגלה באופן עיצובו את האובייקטים שלו, את יחסו למראה ולרואה, את יחסו לאדם ולעצמו.**

מניין לנו כל אלה? מניין לנו הוודאות כי אכן היה רנואר אופטימי וחובק עולם באהבתו לכל גילוי של ממשות לעומת חומרנות הנתחנית של סזן שבנה עולמות ותלה אותם על בלימה, על סף אבדנם? — מניין לנו שוין-גוך היה שיכור את השמש וסוגד לניגוד הקיצון כתגלית של חיים המתחילים בהתנגשות ובהתפרצות הקיצונית של הנראה עם שלילתו?

כל אלה הנטיות והעמדות אנו מכוננים ומייחסים ליוצרים שאותם אנו מעצבים

ביצירותיהם — ופעולת הכינון והעיצוב שלנו היא חלק מהיענותנו ליצירותיהם ; חלק מההתוודעות הנראית לנו ודאית כידיעה — ללא קריטריון לבדיקתה אך על סמך עדות שאנו מוצאים ביצירה עצמה.

ארשת פנים אחת — כפני הזולת, אינה מספיקה להתוודעות שלנו אל אישיותו. ככל שאנו רואים אותו וחשים בו במצבים שונים ומגוונים יותר — כך הוא מתגלה בפנינו יותר בייחודו ובאופיו. בצורה דומה אנו מכירים את היוצר שנעלם מיצירותיו אך השאיר בהם ארשת תגובותיו ויחסו למעוצב ומיוצג על ידו.

מה בין השתתפות אקטיבית באירוע לבין תפישתו באמצעות היצירה ?

בעת האירוע וההשתתפות האקטיבית בהתרחשותו — תגובתנו היא רפלקסיבית ואינה מודעת אלא לגיזרה צרה מן ההתרחשות. היצירה מתמודדת עם השלמות בה שיבצה את האירוע על ידי צורתה. באופן שניתן לחוותו ריגשית ותבניתית כאחד : כביטוי של היוצר.

מה בין היענות ל"התנהגות טבעית" להיענות ל"חיקוי של התנהגות" ?

"התנהגות טבעית" — היא תגובה על גירוי או על אירוע שבו אנו משתתפים ; התנהגות זו היא התייחסות המבוססת על גירוי-תגובה או מעשה-תכליתי — הנוקט באמצעים סבירים ורווחים להשגת מטרה.

מרב הגירויים הגורמים לנו תחושות אנו נפעלים באופן רפלקסיבי, כאוטומטים. **ההיענות הרפלקסיבית** מוסבת על **אירוע** ללא קשר הכרחי עם אישיותו של יוצרו או עם הבנת תפקידו (משמעותו) במבנה שחלק ממנו הוא מופיע לעינינו.

האירוע הופך חוויה ("EXPERIENCE") (במונחים של בארנס-דיואי) כאשר הגורם מתגלה לנו כחלק בלתי נפרד מאישיות. "ההתרגשות שבחוויה" מתייחסת לא רק לגורם הגירוי אלא לאישיות שגרמה לו. אישיות זו בונה את **הצורה** הנחשפת לעינינו. האישיות החיה ביצירה — (כ"צורה החיה" של שילר) — היא דמות מורכבת מתכונות מייחדות. נטיותיה מתגלות בהתגשמן, בכוח-הפתעה, בכוח-השאלה, בפוטנציות שבה. הם מצטרפים כולם למערכת סמלים אשר גם כשאינה עשויה בשר ודם היא גורמת לנו להתייחס אליה כאילו היתה ישות עצמית, חיה, גורמת להתייחסות ספציפית שלנו, בעלת משמעות (תפקיד) בחיי האישיות שלנו.

תאונת דרכים שבה אנו מעורבים מזעזעת, מרשימה ומרגשת "התרגשות טבעית" המורכבת מאלמנטים רבים של גירויים ותחושות רפלקסיביות. אין אנו תופשים אותה, בשעת ההתנגשות כחלק מאירוע מסתבר, כתופעה המצטרפת לפרשת חיים ואופי של יוצריה וקורבנותיה. אנו נענים רק **למה** שקרה, **לאירוע**.

האירוע מרגש ומביך, מגביר הרגשת העימות עם הכאוס שאין להתגבר עליו, החרדה שאין לה צורה וגבול, חוסר התבנית המשתלט על כל הבנוי והמובן, חוסר היכולת להביע את מה שאירע ואת ההתרגשות של ההיענות למה שאירע.

חקירת העינויים שב"הודאה" לגראוואס-הולנדר, פציעתו של אנדריי ב"מלחמה ושלום" של טולסטוי, הוצאתו להורג של ק. ב"משפט" לקאפקא, קרב הרחוב על המדרגות ב"פוטיומקין" של אייזנשטיין, העיוות הגופני בזעקה ב"גרניקה" לפיקאסו — מייצגים אירועים נוראים יותר מתאונת הדרכים שהשתתפנו בה. ההתרגשות שלנו לנוכח יצירות כאלה ובדומה להן — אינה התרגשות של השתתפות באירוע או היענות לגירוי מפחיד, אלא התרגשות חווייתית לנוכח צורת הביטוי שניתנה לתמונת האירוע. אישיות היוצר ויחסה אל האירוע ואל המיוצג בו באו לידי ביטוי בצורה הייחודית שבתמונה הגורמת לחוויה. ההיענות החווייתית מתייחסת לצורת הביטוי, לאישיות המבטא, ליחסו לאירוע ולמיוצג בו, לאירוע ולמיוצג



© 2000 Eric M. J.



כשהם לעצמם. היוצר מעצב צורת התמונה על ידי בחירה של פריטים מהם הוא מרכיב את ייצוגו של האירוע. בהשתתפותנו באירוע — אין אנו מעומתים אל בחירה היוצרת צורה עמידה. היענותנו בשעת ההשתתפות הפעילה באירוע כלשהו — היא היענות לערב רב של פריטים ללא בחירה, ללא צורה, ללא משמעות. בהשתתפותנו באירוע אנו נענים לצירוף מקרי של הנתפש בחושינו — היצירה המתארת את האירוע עשויה ממבחר יציג של פריטים המצטרפים לצורה בעלת משמעות.

התמונה המייצגת אירוע — היא מערכת סימנים הפועלים כסמלים (חלק משלמות). והמאורגנים בצורה שהיא גם ביטוי לאישיותו של היוצר, ליחסו ולחוייתו שבוטאו ביצירה.

חוייתו של היוצר לובשת צורת יצירתו — מעוררת התרגשותו באמצעותה. חוייתו מן היצירה — היא היענות לצורת חוייתו של היוצר כפי שהוא מצטייר לנו תוך קליטה. להתרשמות שהיתה לביטוי נקרא חוויה. כמו האינטואיציה של קרוצ'ה — היא הגורם המרכזי ביצירה ובקליטה כאחד.

"היענות-החוייתית" פועלים גירויים רפלקסיביים המצטרפים לתפישתנו את האירוע המיוצג ביצירה, ובדמות הגיבורים שלהם אירע אירוע זה. התבנית שבה מופיע האירוע לעינינו, תפקידה, משמעותה — לכל אלה אנו נעשים מודעים ע"י גירויים חושיים הנגרמים ע"י האלמנטים של ה"צורה". אין אנו נענים רק למה שקרה — אלא למה שזה קרה לו.

ההתרגשות אינה הופכת מבוכה אלא מתארגנת ב"ידיעה": על הכאוס ועל ההתמו-דות האנושית עמו, על החרדה המופיעה כחלק מהתודעה ולא כיציאה מן הדעת. ההרס מקבל צורה של תבנית חדשה אשר באמצעותה אנו מתמודדים עם התוהו. בהיענות החוייתית מתמזגת המבוכה המרגשת לנוכח ההתערערות של כל בטחון בהמשכיות — עם התבונה ותחושת ההתמודדות אתה ע"י התודעה והצורה שהשכיל היוצר לתת לחסר-הצורה.

גורם ההיענות-החוייתית אינו ברי-חליפין, הוא חלק בלתי-נפרד מהקשר צורני, יצירתי, אישיותי.

האירוע מיוצג ע"י האינפורמציה הכלולה בחויית היוצר שהיתה ליצירה. הוא יכול להופיע על כן ביצירות דומות אך יעורר בכל אחת מהן חוויות שונות. החוויה הייחודית של היוצר שהתמזגה עם החוויה הייחודית של הקולט הופכים ה"בשורה", "MESSAGE", של היצירה האמנותית: זו המצויה מעבר ל"מבנים" הניתנים למדידה.

אין, כמובן, אפשרות להפריד "בשורה" זו מן המדיום שלה אך אפשר להבחין בה כשם שאפשר להבחין את "טון" הדיבור מהדברים הנאמרים באירוניה או בעצב, כשם שאפשר להבחין בהעוויה המלווה את המילים הנאמרות בחיוך סרקסטי או סלחני.

כיצד מגלה היצירה ראייה חדשה של המציאות אשר מחוץ ליצירה?
 השאלות החדשות אשר מעמיד היוצר למציאות אשר מימיס שלה מעוצב ביצירתו — מהוה לא רק ביטוי לאישיותו היוצרת (קרי: השאלת שאלות שעוד לא נשאלו) — היא גם משחררת את ראייתנו מהרגלי הראייה ומבחר הנראה שנכפו עליה על ידי מוסכמות הקהילה.

האישיות ניכרת בשאלה הגלומה ביצירה ובצורה המשמשת לה תשובה. אנשים שונים המציירים אותו מודל (אירוע) — ציוריהם שונים אלה מאלה כיוון שהשאלות שהם מעמידים לעצמם בהביטם בדמות שלפניהם הן שאלות שונות, ממילא תשובותיהם הציוריות שונות (פ. פזנר).

רק אישיות אנושית יכולה לשאול שאלות מובנות לנו (והוא מותר האדם על המחשב). השאלות מגלות את הנטיה, האוריינטציה והראייה האישית של אדם כיוצר, הן מדריכות את הבחירה של הפרטים ממכלול האירוע המיוצג ביצירה. השאלות שישאל עצמו הקולט תוך כדי ובעקבות הצפייה בסרט או במחזה — מודרכות ע"י הצורה או אופן סיפורם של המחזאי, הבמאי והשחקנים (חווייתם-יצירתם) ומאופן קליטת ההיענות החווייתית של הקולט.

"ההיודעות" היא הבחנת דמות מרקעה. פרצפציה של דמות מוכרת לנו בתוך המון, גילוייה של תבנית המקשרת נקודות לצורה, תגלית אופי כתבנית של תגובות בעלות מכנים משותפים ביניהם — בכל אלה יש **"הבחנה של דמות מרקעה"**. כל הבחנה כזו מודרכת ע"י כושר-השאלה ואופי-השאלה של היוצר. בכוחם מגלה היוצר לצופה דבר חדש שלא הבחין בו הצופה כאשר הביט באותו אירוע.

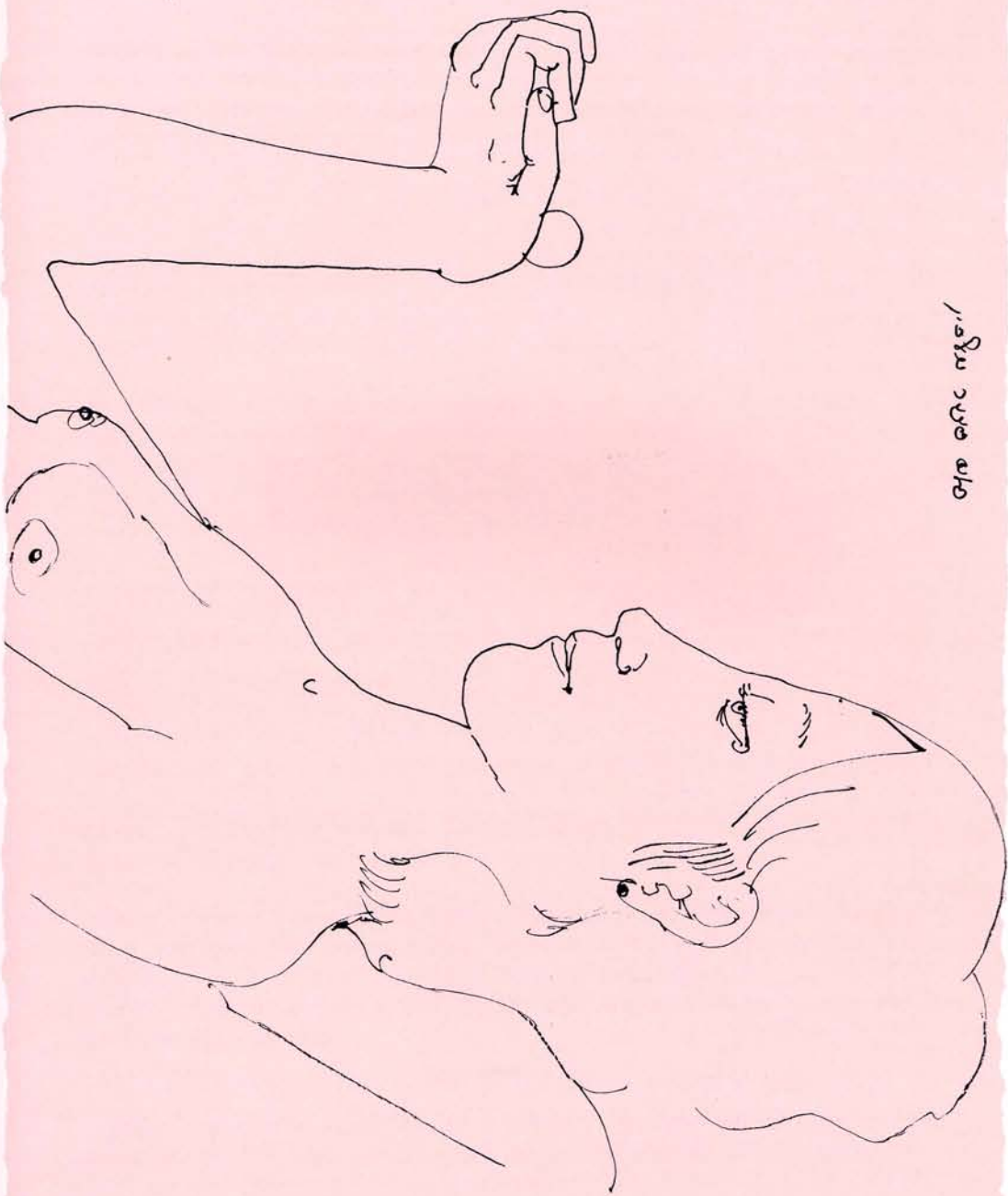
דרך ראייה חדשה וחושפנית זו של דמויות באמצעות היצירה האמנותית שאפשר להבחין בהן על רקע צירוף מקרי של אירועים בחיינו — מעומתת אל **"השקפת עולם"** המדריכה את ראייתנו לפי הרגלים ומוסכמות. ה"מוסכמות" הן התשובות לשאלות שגורות שאנו שואלים את עצמנו כחברים בקהילת-תרבות מסויימת. החריגה של היוצר — היא הסטייה של שאלותיו מהמוסכמות: הוא רואה ומראה דמויות חדשות שגילה ברקע חיינו; דמויות שעמן חיינו — אך לא הבחנו בהם. **תוך הסתכלות ביצירה ובמרכיביה החומריים — אנו מתוודעים לדמות החדשה** שנתגלתה ליוצר ולדרך הראייה שגילתה אותה. אנו חווים את החידוש, את החריגה, את התהיה וההתרגשות שבעימות עם מה שהוא חסר תקדים שהתגלה לו בעולם האירועים המוכר גם לנו.

הראייה הייחודית מגיעה לביטוי ייחודי: ביצירה הגורמת חוויה. החוויה — היא אותה התרחשות של היענות ליצירה המייצגת אירוע וראייתו הייחודית ע"י אישיות, והמוצעת לנו כביטוי של ראייה חושפנית הסוטה מהראייה השגורה שלה הורגלנו, השואלת שאלות חדשות לעומת אלה שהורגלנו לענות עליהם כבני קהילת-תרבות מסויימת.

* * *

בסיכום: היצירה היא מערכת סימנים ה"מחקה", "מסמלת" או "מייצגת" אירוע שהיה או יכול היה להיות נושאה של "התרגשות טבעית" אך בראייתו הייחודית של היוצר היא מעוררת בנו "היענות חווייתית".

היצירתיות (CREATIVITY) מותנה בכושר לשאול את השאלה החדשה ולהשיב עליה בצורה ובמבנה המבטא את הראייה של היוצר, חידושו וסטייתו מהראייה השגורה.



1.800 270 210



MALIN

היצירה מגלה דמויות חדשות: הן מובחנות מרקען האירועי, מייצגות את האירוע אך אינן זהות עמו. לדמויות אלה אישיות עצמית — אישיותה של הדמות הפועלת, אישיותו של היוצר.

כל אירוע משתלב בשרשרת ההתרחשויות הטבעיות: הוא חסר צורה וגבולות של התחלה וסוף. הוא פרשת דרכים בשרשרות אירועים רבות הנפגשות בו.

היצירה המייצגת אותו — מציעה עצמה להיענות החווייתית: כשלמות שיש לה תחילה וסוף, כשייכת ל"שרשרת סיבות" ותוצאות הניתנת להבחנה כאחדות, כביטוי לאישיותו של היוצר המעצב אותה בראייתנו.

כיצד תהיה הביקורת ליצירה פיוטית הנותנת ביטוי לאישיות היוצר?

כאשר היצירה הביקורתית מביעה את חוויתו של המבקר מהמציאות השירית עליה מוסבת יצירתו — באופן ובצורה ייחודיים הפועלים עלינו פעולה אמנותית ומפגישים אותנו עם אישיותו.

יב

"להבין" יצירה, הוא ראותה כבעלת משמעות, כאופן שבו היא פועלת עלינו כשאנו חווים אותה (נענים לה), בהעדפה שאנו מעדיפים אותה על אחרות.

הביקורת של היצירה — היא הדיון בהבחנה זו ובתפקידים שהיצירה ומרכיביה מילאו בחווייתנו ובתודעתנו. הביקורת היא פעולה **רפלקטיבית:** היא מגיבה על התגובה שלנו ליצירה.

ההבנה של העוויה כוללת אף היא הבחנה בפעולתה עלינו, אך הבחנה זו ניתנת פחות לניתוח בגלל אי-עמידותה של העוויה, בגלל היעדר "אלמנטים לשוניים" שיש להם אותו תפקיד ומשמעות במשחקי-לשון רבים.

היצירה המורכבת מסימנים גראפיים ופלסטיים או מילוליים — מורכבת מסימנים המשמשים או עשויים לשמש בתפקידים שונים מחוץ להקשר היצירה. האלמנטים הצורניים מהם היא מורכבת מוכרים ו"מובנים" לנו ממשחקי לשון קודמים. אם נפגשנו במילים שבשיר בפעם הראשונה בחיינו — לא יוכל צירוף המילים לפעול עלינו פעולתו הייחודית כשיר.

הביקורת ניתנת פחות להבעה במילים המנתחות צורה והמתארת משמעות, ככל שאנו מבחינים בפחות אלמנטים לשוניים ומבניים ביצירה המבוקרת: ככל שהיא נעשית דומה יותר להעוויה.

כושר ההבחנה באלמנטים הנפרדים והבונים את היצירה המופיעים גם בהקשרים אחרים תלוי ביצירה ובקולט. ככל שאנו יודעים פחות על מוסיקה ועל מרכיביה — כן מתדלדל אוצר ההבחנות שלנו; הפעולה הרפלקטיבית הבאה לתאר היענותנו ליצירה מוסיקלית שאין לנו יודעים להבחין במרכיביה — מצטמצמת למחיאיות-כפיים וקריאות רמות או חיוכים אילמים הבאים לתאר היענות הקרויה הנאה או רתיעה.

"ההנאה-האילמת" מיצירה אמנותית, היא היענות שבה אין הנעה ליצירה מסוגל לבטא את ביקורתו באוזני זולתו או בפני עצמו. אין הוא מסוגל להבחין או לכוונת בשם את האלמנטים המרכיבים את היצירה ובתפקידיהם בבנייה וביצירת היענותנו לה. אי-יכולת זו מעידה על כושר הבחנה מצומצם יותר, המאפשר חוויה פשוטה יותר — גם כאשר היצירה מסוגלת לגרום לחוויה מורכבת עד מאד. ודומה

חוויה זו לחווייתנו מפגישה עם העוויה של אדם שאין אנו מכירים אותו אלא באופן שטחי בלבד.

כאשר כושר ההבחנה והביקורת שלנו משתכלל הוא מתבטא בכושר **להבחין בגורמי** ההיענות וההעדפה. החוויה נעשית מורכבת ככל שאנו מבחינים באופן פעולת הגורמים השונים אלה על אלה, בייחודם, בתפקידם כמעצבי אישיותו של היוצר בעינינו, באופני הבניה של הצורות והדמויות ביצירה, המבטאות את הראייה החושפנית המכוונות דעתנו אל מציאות אנושית שהיצירה גילתה פוטנציות שלה.

כושר ההבחנה והביקורת ותיקשותם — מעשירים את ההיענות ליצירה האמנר-תית, הופכים את חווייתה מורכבת יותר, מאפשרים ביטוייה **ביצירה ביקורתית** אשר בה נוצרות אחדות חדשה של מבטא-ביטוי-מבוטא. המבקר מעצב צורה חדשה לחווייתו ע"י תיאור היצירה והאינטרפרטציה שלה. באלה מגיעה ייחודה של אישיותו הוא לידי ביטוי: המבחר והאופן שבו הוא מתאר את היצירה, הצורה החדשה שהוא נותן לתיאורו, הראייה החדשה המותנה בשאלות ללא תקדים ובתשובות שהוא נותן להן.

יג
חיוך החתול מצ'שיר.

— **את "בעל-היצירה"** (היוצר שאנו מכוננים ביצירה) אנו מכירים באמצעות יצירתו או יצירותיו. הכרותנו האינטימית עם היוצר ניבנית תוך הכרותנו עם יצירותיו: כשאנו מגלים את המכנים המשותפים בין התכונות, הנטיות והעמדות (DISPOSITIONS, ATTITUDES) שייחסנו ליוצר כאשר אנו מכוננים אותו ביצירתו.

— **נטיותיו של היוצר ועמדותיו כלפי הגיבורים** וכלפי הבעיות הכלל אנושיות (הרלוונטיות בחיינו) מתגלות לנו תוך קליטה כשם שאירוניה וסרקזם "נשמעים" מפי הדובר כשהם מלווים את דבריו אף שאינם מהווים מבנה נפרד או נוסף עליהם. מבחינה זו דומה ביטוי הנטיה והעמדה של היוצר — לארשת ולחיך ה"טיפוסיים" לאדם מוכר (כמו ה"טון" המעניק משמעות, ומשנה את התפקיד של המילים).

— **(בדרך זו נודעת לנו אהבת-החינם של טולסטוי לנטשה — שאינה ראוייה** להערכתו ולהערכת אנדריי בולקונסקי אך ממלאה תפקיד בחייהם ואפילו בחיי פייר בזאוכוב, וממילא בחיינו אנו).

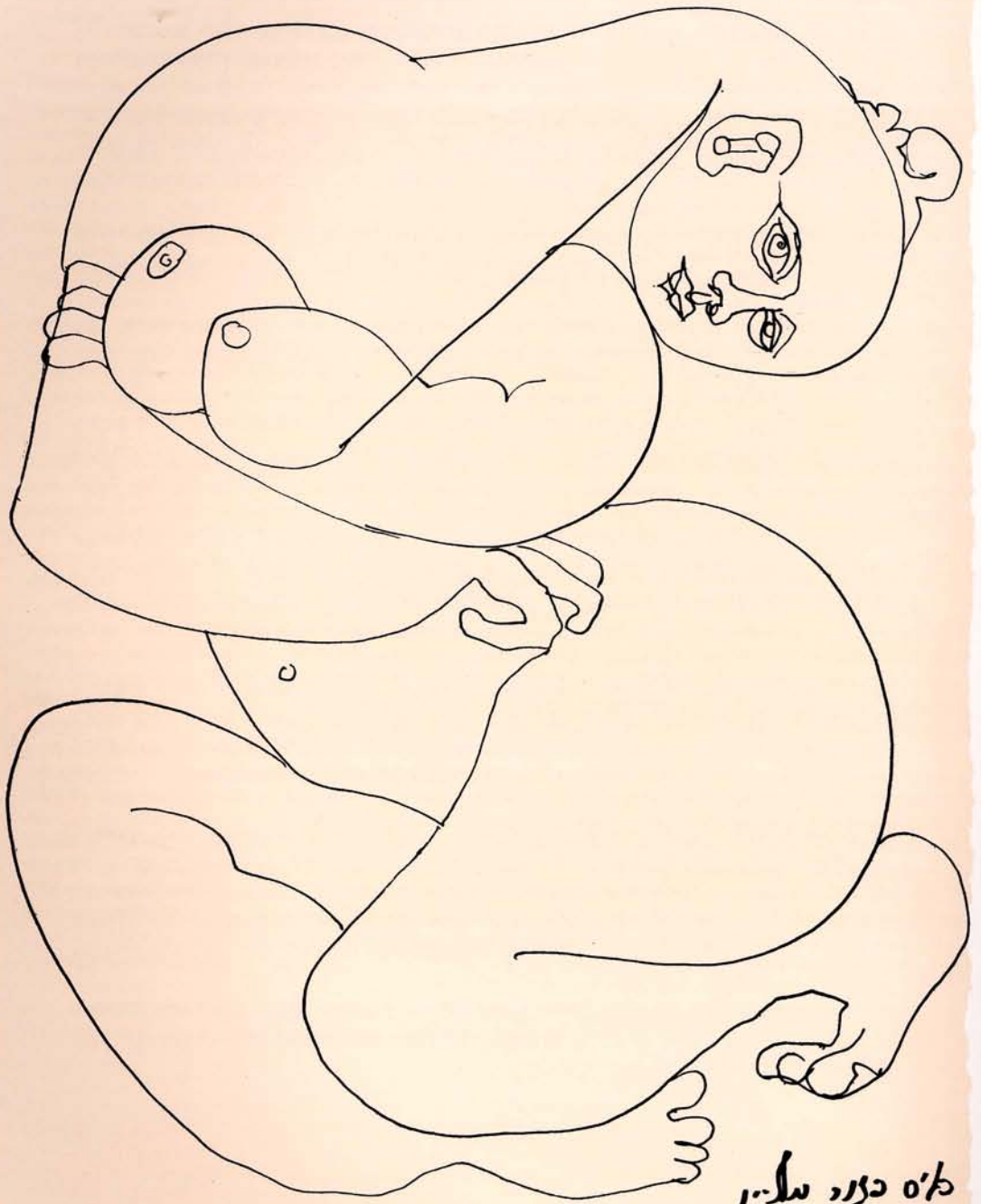
— **נוכחות היוצר ביצירתו וכינונה של אישיותו ע"י הכרותנו עמו** — נגרמות ע"י הביטוי הניתן לנטיותיו, לעמדותיו, ל"טון" הדיבור שלו, ל"כוונותיו". ההתוודעות נעשית ע"י היענותנו ליצירתו: למבנים המצטרפים לצורתה הייחודית.

— **כינון אישיות היוצר והאספקטים שלה** — נעשות ע"י הקולט ומושפעות מאישיותו, מהנטיה, מהעמדה, מהמסורת-התרבותית, מהידע, כושר-ההבחנה, ושאר האספקטים המעצבים את אישיותו של הקולט.

— **האינטרפרטציה של הקולט מעוגנת בהקשר תרבותי-חברתי שלו (הצפוי, הרווח)** וע"י הסטיה האישית של כל קולט מהנורמה הרווחת בקהילת-התרבות שלו.

حاله در این





א'ס כצני סל'ר

— **התיקשות בין היוצר לקולט מתבצעת ביצירה ובהיענות לה.** היא מהווה פעולת היצירה על קולטיה, התפקיד שהיא ממלאה בחייהם, המשמעות שלה מבחינתם.

— **המכנים המשותפים בין משמעויות היצירות** האמנותיות הנקלטות הם רבים ומכריעים בעידן ובחברה בעלת תרבות משותפת.

— **מכנים משותפים אלה הם נושאי הביקורת והאסטטיקה:** תחום הדיונים בגורמי ההעדפה שאנו מעדיפים יצירה על חברתה, תחום הדיונים ביחסי אדם ויצירה הקרויה בפינו "אמנותית" או "יפה".

חיוך החתול מצ'שייר תלוי בחללה של כל יצירה הפועלת עלינו "פעולה אמנותית": ארשת נתפשת של יוצר שנעלם והוא חותם אישיותו.

אנו מכוונים ביצירה חיוך ובכי אשר אין להם דקדוק וקריטריון לנכונות — ויש להם כוח להעניק משמעות לדברים: למלא תפקיד בחיינו.

* * *

התפקיד שיצירה אמנותית ממלאה בחיינו — מותנה באהבתנו ליצירה. אהבתנו אותה — היא משמעותה בעינינו: משמעות אשר לה אנו נעשים מודעים ככל שניטיב לדעת את היצירה וגורמי אהבתנו אותה.

האישיות הפועלת ביצירה — אישיותו של היוצר, אישיותו של הדמויות הפועלות, ואישיות היצירה עצמה — **הופכת נושא אהבתנו.** יצירה הנעדרת אישיות ייחודית עשויה להיות נושא לחיבה, להערכה, להתפעלות או להתעניינות — אך אין בה לעורר אהבה גדולה כאהבתנו לאהובי נפשו.

אהבתנו ליצירה בעלת אישיות — דומה לאהבתנו לאדם שזיקתנו ל"אתה" שבו **משתתפת בעיצוב ה"אני" של האוהב.** האהבה דומה לפחות מבחינת: הייחוד והמורכבות, ההדדיות והפעילות, ההתעשרות הרוחנית והזיקה האישית, ה-INSIGHT המצטרף לראייתנו את הזולת ואת עצמנו.

האהבה בחיי האישיות ובחיי האמנות היא ידיעה במובנה העברי הקדום של מילה זו — חווית האהבה כחויית האמונה אינה נתנת לניתוח ממצה באמצעים המתעלמים מייחודה של האישיות האוהבת והאהובה, מיחסי האני-אתה הנוצרים ביניהן, הצורה הייחודית שיש לאהוב ולעלילת חייו בעיני האוהב, חיוך חתול מצ'שייר המרחף בחלל החיים והיצירה בהעלם מהם החתול.

האהבה וחוויותיה בחיי האמנות — הם נושא הדיון ל"ביקורת" ו"אסטטיקה" — אשר התחום הנושאי שלהם הוא יחסי אדם ויצירה.

ירושלים, 3.9.1975

"being known to one's self" is contingent upon the absorption of poetic masterworks due to the uniqueness of personality and the universality of their poetic truths. Preference for one scale of values over another in judgement and evaluation of works of art expresses belief in a particular way of life and in ideal images of "humanness", and as such exist beyond the consideration of Aesthetics.

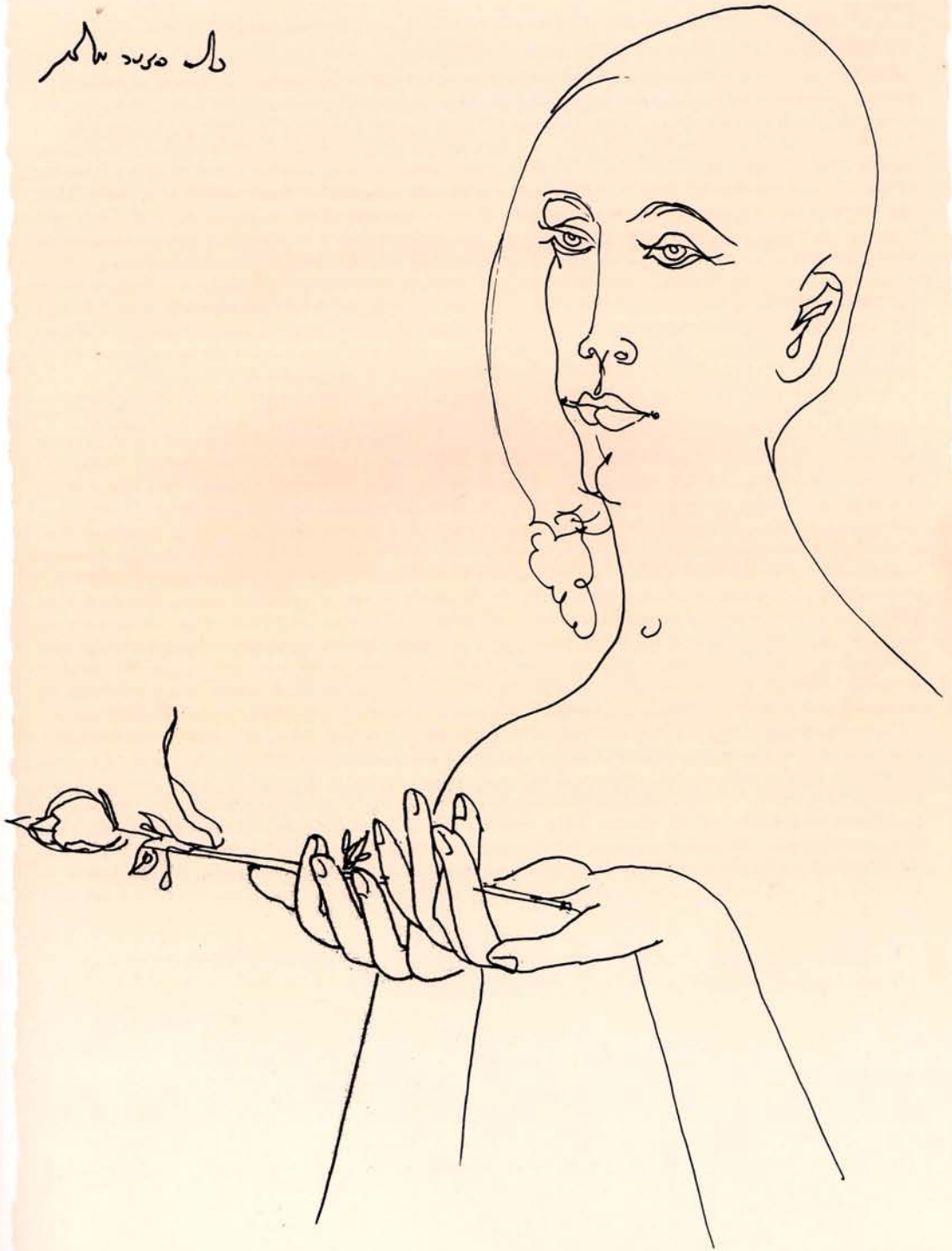
* * *

Fourth chapter — "The Plot as Content Which Becomes Form" — This chapter discusses the ways in which the personality of the work of art is formed and exists as an entity separate from the personality of the creator expressed within it. The personality of the work of art is a function of its unity and uniqueness which result from the merging of its content with its form. When the form and content of a work are merged into a unity — they are indivisible and untranslatable into other media. Any such translation must alter their significance. The plot is a combination of descriptions of events, a combination which receives a meaning different from that of each of the events included in it. Our lives are rarely organized into "plots" in which all the events and actions receive a meaning or significance from their purposes — (such rare instances do occur in times of peril or of complete self-consecration to meeting a challenge). The similarity between plots in life and those in art might to a certain extent explain the power of attraction of plot in works of art. The events and deeds comprising the plot receive meaning, and the plot its form, from the aims of those active in it. The plot becomes representative of the "stream-of-the-present" which lacks both aim and form. The plot changes its form when the story is transferred from one medium to another, and therefore no two works contain the "same plot". The unique form of the plot (the elements of its world of ideas and its representation of reality) determines the work's personality. Like every personality, the personality of the plot is also a combination of the expected and the unexpected; the expected deriving from its known identity and the unexpected deriving from its changeability as a living entity.

* * *

Fifth Chapter — this chapter is dedicated to the Cheshire Cat. As we remember, Carroll's cat disappeared and its grin alone remained; as does the "grin" of every creator who disappears into his work after inbuing it with his personality. Through the work we become acquainted with the personality of the creator and his relation to the reality represented in it. This process of making acquaintance with the creator is as much an enigma as the perception of the grin of the Cheshire Cat. The artistic experience is connected to and included in this process of acquaintance-making between creator and perceiver — a process which develops and deepens as we meet more of his works. Our love for the creator becomes a part of our love for the work and we are no longer able to differentiate between them. The work of art is a concrete entity, while the imprint (trace) of the creator is an abstract entity. In the attempt to solve this puzzle the chapter discusses modes of communication between one individual and another — as opposed to modes of communication between an individual and a work of art. The expression on a man's face and its dynamic components (as the smile and the grin) are similar to, and different from words and other ambiguous signs. The work of art, through its medium, passes on a message which becomes medium-to-a-new-message, in an unending cycle. The plot which appears to us through words or pictures is a message; this message, (the plot), becomes a medium for a new message: the creator's experiences and way of seeing. This message in turn becomes a medium by which his personality is conveyed to us — and so on. The process of transformation from medium to message and from message to medium becomes the dynamics which guide the experience of perceiving a work of art and the process of acquaintance-making with the personality both of the creator and the work of art. In contrast to the participant active in an event (as in accident or battle), the perceiver of the work of art is witness to the *description* of events; these combine to form the plot. The form of the plot expresses the attitude of the creator to the described events and to what they represent. These unique attitudes and ways of seeing define the creator's personality for us (The writer or painter present interpretations of their lives and reality, the actor and critic present interpretations of their lives and *artistic* reality.) The grin of the Cheshire Cat exists in every poetic creation and becomes a tangible presence to which the perceiver of the work of art relates. The love we experience for the personality of the artist merges with the love we experience in perceiving the work of art.

دلمه سوزد ما کمر



שם הציור



2. "Love" — A name for the unique power in which the total personality is involved, including its desires and sympathies, its urge for self realization and devotion, its longing for completeness of relationship, for the sublimity of merging with the beloved.

As in the second meaning of the word "art", the second meaning of the word "love" becomes a term of evaluation. The love aroused in us for a poetic work which we call the *Great Work of Art* accords it a position at the top of our scale of artistic values. Our great love also becomes the measure according to which we evaluate all loves.

The many types of "love" and "art" do not have sharply defined boundaries. Most of the works we love can be considered "artistic" in both the first and second meanings. Most of the loves we feel for men and women in our lives are not "pure" in the sense of belonging to one or the other of the categories defined by the two meanings of love. In spite of this, we know very well how to distinguish between the love for a late Rembrandt self-portrait and a decorative color combination by Mondrian. In the same way we know well how to distinguish between the passing love of a chance meeting and that of our life's love which becomes part of our fate.

This book deals with kinds of love: our love for an individual, and our love for a work of art.

Through the comparison between the two I hope to better understand the uses of the two words — love and art. These words name two of the forces by which man attempts to reach a completeness and perfection beyond biological existence, forces by which man attempts to rise above nature — a desire which seems part of human nature itself.

* * *

The book contains five chapters:

The First — discusses the differentiation we make between "Sensual Love and Great Love", comparing it to the differentiation between our love for effective works of entertainment and our love for "Great or Sublime Works of Art". The chapter discusses the importance and strength of "minor loves" in our human relations and in art. It describes the reasons why the "personalities" of the lovers do not find these loves sufficiently fulfilling. It examines the possibility of depicting characteristics common to "great loves" in spite of their nature being unique as is the personality involved. The chapter traces the ways in which we become conscious of the term "love", a concept derived from an ideal image and from our experiencing of it in the past or in our imagination. It examines the ways in which the word love, used to differentiate between types of feeling, becomes a word used to evaluate the objects of our love. I introduce Lisias's argument (in Plato's *Phaedrus*) in favor of "love without love" and its refutation by Socrates. The conclusion is a comparison between the ways in which we become conscious of the concepts of love and art through experience.

* * *

In the second chapter I followed Martin Buber's view of the three powers of love, art, and faith in which the affinity between the I and Thou are realised. Our desire for this affinity is the essence of our aspirations as human beings who remain unsatisfied even through our instincts of hunger, sex, and game-playing (*Homo Ludens*) may be satisfied. The bond between the I and Thou is the realization of the human desire for perfection of relationship and is expressed in the work of art and the great love. This relationship and the forms it takes is part of the world of experience as opposed to the world of events in which one human being is an It to the other. The I reveals itself to one through the experience of the Thou in the reciprocal affinity of one individual with another. This affinity exists beyond calculations of usefulness and the service one individual may derive from another. "To be human" becomes a term of evaluation for actions and attitudes. Beyond the acquaintance we make with useful objects in "the world of events" we long to experience a personality in love, art, and faith. The relationship between the receiver and the work of art develops as a reciprocal one because the receiver takes part in the formation of the work of art by according a personality to its creator and its characters. The responses of perceivers of works of art becomes an integral part of their cultural community. By consigning a work either to "culture" or "civilization" we have made a value judgement.

* * *

The Third Chapter — "The Knowledge of Masterpieces of an Art is Essential to the Knowledge of That Art" — This chapter discusses the difference between effective works of entertainment and excitement and the poetic works we recognize by their similarity to poetic masterpieces in the same medium. Just as in "great love" where all sides and faculties of our personality become involved, so our entire personality becomes involved in the experience of perceiving the poetic masterpiece. Just as our love for individuals is recognized by its similarity to the "great love" — so our love for works of art is recognized by its similarity to the love we feel for the masterworks of the same art. Due to our love we name a certain work a masterpiece. The poetic work differs from the entertainment work by being the expression of the personality which created it and acts within it; by being the area in which our knowledge of the personality is consummated and our affinity with it is created. The experience of it gives meaning — that is, a role, to the words "art" and "aesthetics" in our language. In order to perceive the poetic work among others in the same medium certain conditions of education and culture must be met so that a common "cultural language" be established. Poetic masterworks take part in the creation of the vocabulary of concepts of the "cultural language", of the myths functioning within it, and of its scales of preference. The use we make of a "cultural language" in our thoughts and our communication with others of our cultural community affects our behaviour in society and in our personal lives. The exposure to poetic masterworks becomes the main factor determining the modes in which we use the "cultural language"; this exposure and these modes of use determine the "intellectual and cultural standards" which place us in a certain cultural community. The very

YAAKOV MALKIN / ART AS LOVE

A Resumé of the Hebrew Essay

"Art" and "Love" — The meaning of these concepts seems unknown to us because their definition is unknown to us. They are forces experienced with such certainty that we have no need of definition at all.

Love — is a form of knowledge having no need of proof, reason, or explanation. When an individual or a work of art becomes the object of our love we know it and our love for it in an experience more real than anything tangible, and more certain than anything proven. When a human creation causes us a unique experience because of which we name it a work of art, this experience too becomes a tangible certainty. We know how to differentiate between the responses of pleasure, enjoyment, entertainment, excitement, and those of the experience of love in our relations both to a person and a work of art.

We give the names of our responses to the works which aroused them, categorizing them accordingly. Sometimes a work appears to us exclusively as "entertainment", "suspense", "adventure", as "pleasantly decorative", or as the "melodrama" which causes excitement, pity, sweet anxiety, and surprise. It may happen that one of these becomes a poetic creation due to its arousing in us a unique experience beyond the afore-mentioned responses. We call this also a "work of art" but the word "art" in this last sense contains a value judgement:

This poetic creation does not resemble the other game-like works which entertain, amuse, or bring about anxiety, pity and other pleasures — it is a *work of art*, subject of a unique experience as is great love.

The word "art" therefore becomes a word with two separate meanings:

1. "Art" — A collective name designating works the perception of which arouses a game-like enjoyment (Homo Ludens).
2. "Art" — The name for a poetic work the perception of which arouses a unique experience similar to the experience of a great love.

According to these definitions all works of art may be divided into two major groups:

1. Works which effectively arouse in us excitement and enjoyment (entertainment) in the games of observation (viewing) and imagination.
2. Works which *poetically* arouse in us excitement and enjoyment through an experience of love for the personality in the work.

These works are as unique as an irreplaceable personality (individual). In this sense they are similar to a loved person who too is irreplaceable. The personality acting in the work emerges through the unique form given it. This form expresses the relation of the creator to the medium and the reality represented in the work. The creator's personality and the work's personality fuse the signs comprising the work of art into a living presence with which we can develop a dialogue in the Buberian sense of the word. Like every living entity which presents itself to us — the work of art is unified and defined in the limits of beginning and end, separating it from the formless stream-of-becoming of our lives. The meaning of the work of art is formed within the response of the spectator whose interpretation accords it a personality and a role in our lives. This role is the "meaning" of the work of art. The overlapping areas of the individual meanings (interpretations) given the work of art, by each of its perceivers — comprise its inter-personal meaning ("the objective meaning") in one cultural community.

The value of the work in the eyes of the perceivers is determined by the love they accord it. We bestow upon the work of art itself the characteristics of our love for it. Characteristics of "greatness", "depth", "sensitivity", "sensuality", which we attribute to the work of art are imparted to it by types of love. Without this love we do not recognize these characteristics and deny their existence.

The interpretation of the work loved by us crosses the boundaries of spiritual experience when it critically appraises the factors composing the work which aroused our response. The ways in which, and the conditions under which this critical interpretation takes place are subjects worthy of special consideration — but not the area this book deals with. Here, I propose to dwell upon the love which distinguishes a work of art from other works, while comparing it to the love between one person for another.

* * *

"Love" also has many meanings according to its many functions in our language. Love may be a name for sensual pleasure, for desire and the modes of satisfying it, for sympathy without desire, for friendship of the spirit and the soul. There is a love for the sublime, for the object of faith and knowledge beyond logic. Love may be the name for a relationship which takes part in all these and is yet unlike any one of these. This kind of love is a power both mental and physical in which all the personality is involved, a power devoted to and conmingled with our object of love, a power which is a sublime longing "through which the selfness of personality is made known" (in the words of Buber).

Even if we ignore all the other functions (i.e. meanings) which the word love fulfills in our language, we can distinguish at least two major groups of meanings which in many ways parallel those of "art":

1. "Love" — A collective name for the desires and the expression of the sexual urge and its satisfaction, a collective name for our preferences and sympathies, a name for types of friendship and esteem.



Felice Frances 1970 2/10 of 10

శ్రీమతి పువ్వు



This book includes works created between the years 1971—1975.

The essays compare love between individuals and the love of individuals for works of art.

The drawings express the love of the artist for the human image.

These loves are manifest and yet their meaning remains secret.

The shared passion for this secret is our reason for bringing together this book of drawings and this book of essays.

Yaakov Malkin Felice Pazner Malkin
Jerusalem 1975

Yaakov Malkin, writer and lecturer, was born in Warsaw Poland in 1926; since 1934 he has lived in Israel. He studied with Martin Buber at the Hebrew University, Jerusalem, Edouard Dorme at the Sorbonne, Paris, Edward Barry Burgum at New York University and did graduate studies at Tel-Aviv University.

His books include: "An Introduction to Chaplin and Brecht – Pleasure as a Criterion of Art Appreciation," 1966 Pan Haifa; "Film as Literature," 1968, Pan Haifa with Israel Film Archives; plays: "The Song of Songs and Jonah Jones," 1965 Haifa Publishing; "Lexicon of the Arts" (together with F. Pozner Malkin), 1974 Massada Press; "The Art of the Lecture," 1973 Ministry of Defence, Publication, "An Alternative to Violence – Activation of the Community," 1971 Hebrew University of Jerusalem Publication.

His theatre and film work include: Criticism in journals, newspapers, radio and television since 1946. From 1952–1956 he was director of repertoire at the Habima National Theatre. In 1956–1957 he worked with the theatre director Jean-Marie Serreau and the film director Jean-Benoit-Levi in Paris and in 1960 with the film director Chris Marker in Israel. In 1956 he adapted "Medea" for the Habima Theatre and in 1965 wrote the dialogue for "The Cellar," a film directed by Natan Gross. Since 1973 he is co-editor of the journal of film and television "Close-Up" and has edited the "Israel Cinematique Bulletins."

As Lecturer: He is a member of the teaching staff of Tel-Aviv University since 1969 where he lectures on The Aesthetics of the Film and The Literature of the Media, and is guest lecturer at the Hebrew University, Jerusalem and Shenkar College, Ramat Gan. During the years 1965-1971 he taught rhetorics and aesthetics at the Technion Institute, Haifa and in 1952–1956 comparative literature at the Kibbutz Teachers Seminary, Tel-Aviv. He has held lecture series at many adult education institutions in Israel since 1946, Australia 1960, the United States 1966, and France, 1970.

Work in the fields of adult education and communication: He is the founder (1971) and editor of the Israel Journal of Adult Education. In 1958 he established the first community centers in Israel – The Rothschild Center and The Hagefen Arab-Jewish Center in Haifa and was director of The Rothschild Center until 1971. He also founded and directed Hebrew language schools in New York (1952) and in Paris (1956). In 1947 he established the underground radio station "Telem Shamir Boaz" and in 1947 "The Voice of the Israel Defence Forces".

Yaakov Malkin is married to Felice Pazner-Malkin and has a son and a daughter. He lives and writes in Jerusalem since 1971.

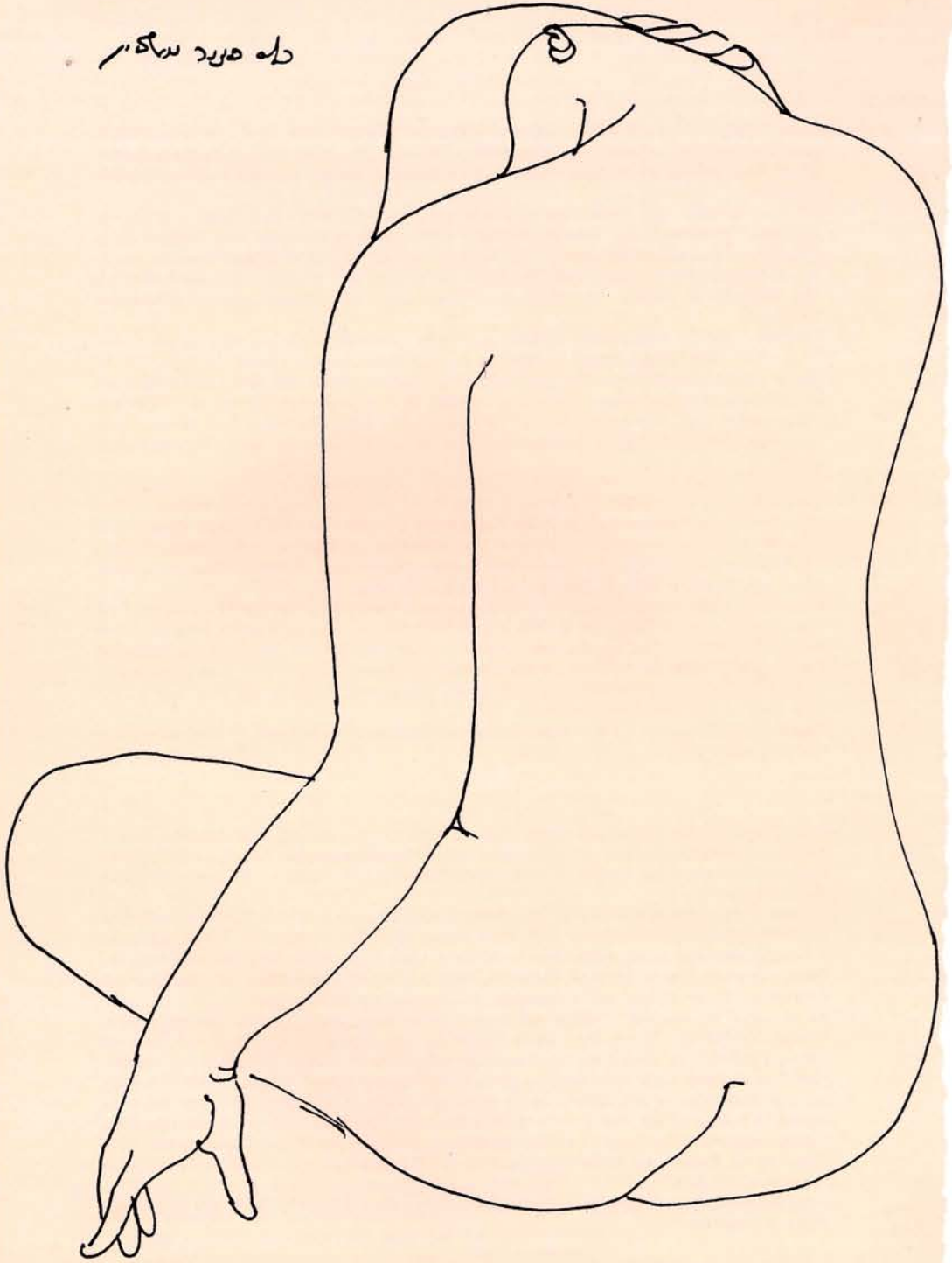
Felice Pazner Malkin, painter, was born in Philadelphia Pa. U.S.A. where she studied at the College of Art, the Pennsylvania Academy of the Fine Arts, and The Barnes Foundation, Merion. In 1951, she attended the Sorbonne Paris, working in Paris again in 1956–1957, in London in 1961 and in New York 1966, 1968.

In Israel, where she has lived since 1949, she exhibited at Mikra Studios in 1954, at the Chemerinsky Gallery 1966, at Beit Rothschild Gallery 1967, Shatz Gallery 1972, Arta Gallery 1975. She has taken part in many group shows among which: Tel-Aviv Museum, Haifa Museum, the Carnegie Foundation, Pa., Texas University, Austin, Michener Collection, Shatz Gallery, Gorden Gallery, America-Israel Art Foundation, Armon Gallery and is represented in numerous private collections.

As art editor she designed "Children and People" 1954, theatre posters for the Habima National Theatre, the Chamber Theatre, Inbal Dance Theatre etc. She executed drawings to "Jonah Jones and The Song of Songs" by Yaakov Malkin, to stories by John Steinbeck, William Saroyan, Selma Lagarlot, Nissim Aloni, James Joyce and others. An album of her "Song of Songs" drawings appeared in 1965. She has taught painting and lectured on art at the Art Center of the Rothschild Center which she founded and directed from 1958 to 1971, at Haifa University Hillel House. She also founded the Buber Center, Arab-Jewish Art Center of the Hebrew University Jerusalem in 1971 and taught at the Usdan Center for the Creative and Performing Arts, N.Y. In 1975 she edited (with Y. Malkin) The Massada "Lexicon of the Arts."

Felice Pazner-Malkin is married to Yaakov Malkin and has a son and daughter. Since 1971 she lives and works in Jerusalem.

גוף פורקני /



For Sivie, Jeanette, Roddy

YAAKOV MALKIN
ESSAY IN AESTHETICS

ART AS LOVE

FELICE PAZNER MALKIN
DRAWINGS



"Art as Love" includes two books: one by Felice Pazner Malkin comprises drawings dedicated to the human image and form, the other by Yaakov Malkin is an essay on the aesthetics of experience in which love between individuals and love for works of art are explored. Felice Pazner Malkin has been exhibiting paintings, drawings and prints since 1954. Yaakov Malkin lectures at Tel-Aviv University on aesthetics of film and literature of performing arts. His published works include: plays, poetry, books and essays on film, literature, and theatre. Yaakov Malkin and Felice Pazner Malkin are co-editors of the Massada Press "Lexicon of the Arts."



YAAKOV MALKIN · FELICE PAZNER MALKIN

ART AS
LOVE