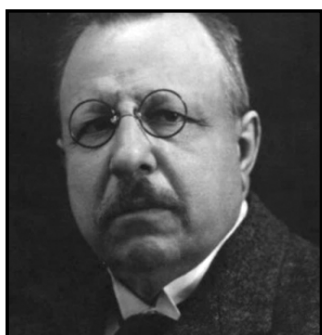


אסתטיקה כמדע של ביטוי ובלשנות כללית

פרק 16 : טעם וייצור מחדש של אמנות

לאחר השלמת התהליך האסתטי ותהליך ההחצנה, כאשר נוצר ביטוי יפה אשר קובע כחומר פיזי מוגדר, עולה השאלה – מה זאת אומרת לשפוט אותו? והתשובה, עונים מבקרי האמנות, פה אחד כמעט – היא ליצור אותו מחדש בעצמו. הבה ננסה להבין עובדה זו היטב, ולצורך כך נייצג אותה בתרשים.



קרוצ'ה (1866-1952)

האינדיבידואל א' מחפש ביטוי לרושם שהוא מרגיש או חווה, אבל לא ביטא עדיין. הוא מנסה מילים וניסוחים שונים אשר עשויים להיות הביטוי המבוקש, אותו

ביטוי שחייב להתקיים, אבל לא נמצא ברשותו. הוא מנסה את הצרוף m, אבל דוחה אותו כלא מתאים, דל הבעה, לקוי, מכוער: הוא מנסה את הצרוף n, אך התוצאה דומה. הוא לא רואה כלום, או לא רואה בבהירות. הביטוי ממשיך לחמוק ממנו. לאחר ניסיונות סרק נוספים, במהלכם הוא לעיתים מתקרב ולעיתים מתרחק מהסימן אליו הוא חותר, הוא יוצר את הביטוי המבוקש בבת אחת (כמעט כאילו נוצר מעצמו) והנה "ויהי אור". הוא מתענג לרגע על ההנאה האסתטית או מהיופי. המכוער, עם אי שביעות הרצון המתלווה אליו, היה הפעולה האסתטית שלא הצליחה להביס את המכשול; היפה הוא פעולת הביטוי אשר חוגגת את ניצחונה כעת.

הבאנו את הדוגמה הזאת מהתחום המילולי אשר קרוב ונגיש אלינו מפני שכולנו מדברים, אף שלא כולנו רושמים או מציירים. אילו יצטרך עתה

אינדיבידואל אחר, אשר נקרא לו ב', לשפוט ביטוי זה ולהחליט אם הוא יפה או מכוער, הוא ייאלץ למקם את עצמו בנקודת המבט של א', ולעבור את כל התהליך מחדש, בעזרת הסימן הפיזי שייצר לו א'. אם א' ראה בבהירות אזי ב' (אשר מיקם את עצמו בנקודת המבט של א') יראה אף הוא בבהירות, ויחווה את הביטוי פִּיפּה. אם א' לא ראה בבהירות אזי גם ב' לא יראה בבהירות, והוא יחווה את הביטוי כפי ש-א' חווה אותו, כלומר פחות או יותר כמכוער.

ניתן להבחין שלא לקחנו בחשבון שני מצבים נוספים: המצב שבו יש ל-א' ראייה חדה ול-ב' ראייה מעורפלת; או של-א' ראייה מעורפלת ול-ב' ראייה חדה. אם נדבר ישירות, שני המקרים בלתי אפשריים. פעולת הביטוי, בדיוק משום שזאת פעולה, אינה גחמה אלא כורח רוחני; ואין לה אלא דרך אחת לפתור בעיה אסתטית נתונה: הדרך הטובה. כטענת נגד לטיעון היבש שלנו נאמר שיש יצירות אשר נראו יפות בעיני האמנים ונחשבות מכוערות בעיני המבקרים; בשעה שעבודות אחרות שתסכלו את האמנים שהעריכו אותן כפגומות או גרועות, נחשבות יפות או מושלמות בעיני המבקרים. אבל במקרים אלו אחד מהצדדים טועה: או המבקרים או האמנים, לעיתים אלו האמנים ולעיתים המבקרים.

למעשה, יוצר הביטוי לא תמיד מבין לאשורו את המתרחש בנפשו. בגלל חיפזון, יוהרה, חוסר מודעות עצמית ותיאוריות מלאות בדעות קדומות. יש האומרים, ואחרים כמעט מאמינים להם, שהעבודות שלנו יפות, בעוד שאם נתבונן בהן כראוי בעצמנו נראה שלאמיתו של דבר הן מכוערות. כמו דון-קיחוטה העלוב, אשר לאחר שתיקן כמיטב יכולתו את מגן הפנים מקרטון של קסדתו, אותו מגן שהוכיח יכולת עמידה רופסת מאוד בהיתקלות ראשונה, נזהר מאוד שלא לבדוק אותו שוב במכת חרב מכוונת היטב, אלא הכריז והניח בוודאות (לדברי המחבר) כי "קובע-הברזל שלו משובח שבמשובחים"¹. במקרים אחרים, אותן סיבות, הפוכות אבל דומות, טורדות את רוחו של האמן, וגורמות לו להמעיט בערכה של

¹ סרוואנטס, דון קיחוטה, מספרדית ביאטריס סקרויסקי-לנדאו ולואיס לנדאו, הספריה החדשה, 1994. עמ' 33.

יצירה טובה, או לנסות להרוס ולעשות רע יותר את מה שהיטיב לעשות בספונטאניות אמנותית. דוגמה לכך הוא טורקוואטו טאסו, ששכתב את האפוס "ירושלים המשוחררת" ל"ירושלים הכבושה". באופן דומה, בגלל חיפזון, עצלות, חוסר מודעות עצמית, תיאוריות מלאות בדעות קדומות, חיבות וטינות אישיות, ומניעים אחרים מאותו סוג מכריזים לעיתים המבקרים על היפה כמכוער ועל המכוער כיפה. ואילו היו מסלקים את אותם מניעים מפריעים ולא מותירים אותם לדורות הבאים, היו חשים את מה שלמעשה חשים שופטים מעמיקים ושקולים יותר, והיו קושרים להם כתרים או עושים עמם את הצדק שהם עצמם מנעו.

מתוך הטענה שהוכחנו כאן ברור שפעולת השיפוט, שמבקרת ומזהה את היפה, זהה לייצורו. ההבדל היחיד נעוץ בנסיבות השונות, שכן במקרה אחד מדובר ייצור ובאחר בייצור מחדש אסתטי. פעולת השיפוט נקראת טעם; פעולת הייצור נקראת גאונות; לכן גאונות וטעם הן תכונות זהות במהותן.

זהות זו מגיחה לרגע מתוך האבחנה הנפוצה שהמבקר זקוק לשמץ גאונות והאמן צריך לפתח טעם; כלומר, קיים טעם פעיל (יצרן) וטעם סביל (מיצר מחדש). אבל אבחנות נפוצות אחרות שוללות את הזהות הזו, כאשר אנשים מדברים על טעם ללא גאונות, או גאונות ללא טעם. האבחנות האחרונות חסרות משמעות, אלא אם הן רומזות להבדלים כמותיים או נפשיים. אנו מכנים גאונים ללא טעם את אלו אשר מייצרים אמנות שפסגתה מלאת השראה וחלקיה המשניים מרושלים או פגומים; ואנו מכנים בעלי טעם ללא גאונות את אלו אשר הצליחו להגיע לאיכויות בודדות או משניות, ואין להם את הכוח הנדרש למיזוג אמנותי רב היקף. ניתן לתת הסברים שקולים לאלו להנחות דומות אחרות. אבל אם נניח שיש הבדל מהותי בין גאונות וטעם, בין יצירה אמנותית ויצירה מחדש, יהפכו התקשורת והשיפוט גם יחד לבלתי מתקבלים על הדעת. כיצד נוכל אנחנו לשפוט את מה שנישאר זר לנו? כיצד תשפוט פעולה אחת את מה שייצרה פעולה מוגדרת אחרת? יתכן שהמבקר הינו גאון קטן, והאמן גאון גדול; הראשון כוחו בעשרות והאחרון במאות; כדי להגיע לגובה מסוים יזדקק המבקר לתמיכת האמן; אבל שניהם חייבים להיות שווים בטבעם. כדי

לשפוט את דנטה עלינו להתרומם לרמתו: יש להבהיר שעובדתית אנחנו לא דנטה, ודנטה אינו אנחנו: אבל באותו רגע של התבוננות ושיפוט רוחנו מתאחדת עם רוח המשורר, ובאותו רגע אנו דבר אחד ויחיד. רק הזהות הזו מאפשרת לנפשותינו הקטנות להדהד את הנפשות הגדולות, ולצמוח אֶתן בתוך האוניברסליות של הרוח.

יש להעיר שמה שנאמר במקרה על שיפוט אמנותי תקף במידה שווה לכל פעולה אחרת ולכל שיפוט אחר; ביקורת מדעית, כלכלית או מוסרית פועלת בצורה דומה. אם נתעכב על השיפוט מוסרי אז רק אם נשים את עצמנו בדיוק באותם תנאים שבו נמצא מי שבחר בפתרון מסוים, נוכל לשפוט אם ההחלטה הייתה מוסרית או לא. אחרת תישאר הפעולה בלתי נתפשת ולכן בלתי אפשרית לשיפוט. רוצח יכול להיות נבל או גיבור: אף שבמידה מסוימת הדבר נטול משמעות לצורך הגנת החברה, אשר דנה את שניהם לעונש, אין הדבר נטול משמעות עבור מי ששואף להבדיל ביניהם ולשפוט אותם מנקודת מבט מוסרית. לכן אין אנו יכולים לוותר על שחזור נפשו האינדיווידואלית של הרוצח כדי לקבוע את דמותם האמיתית של מעשיו, לא מהבחינה המשפטית בלבד אלא גם מההיבט המוסרי. בתורת המידות מוזכרים לעיתים טעם או זיקה מוסרית, מושגים המתייחסים כרגיל למה שמכונה תודעה מוסרית, כלומר פעולת הרצון הטוב עצמו.

ההסבר שניתן כאן לשיפוט או לייצור אסתטי מחדש מצדיק ומפריך בו זמנית הן את טענות האבסולוטיסטים והן את טענות הרלטיביסטים, אלו שתומכים במוחלטות של הטעם ואלו שמכחישים אותה.

האבסולוטיסטים צודקים בטענתם שהיפה בר-שיפוט; אבל הדוקטרינה שעליה הם מבססים את טענתם אינה תקפה, מכיוון שהם תופשים את היפה, כלומר את הערך האסתטי, כמשהו חיצוני לפעולה האסתטית, כרעיון או מודל שאמן ממחיש בעבודתו, והמבקר משתמש בו לאחר מכן בשיפוט העבודה עצמה. הרעיונות והמודלים הללו לא קיימים באמנות, שכן כאשר הם מכריזים שכל יצירת אמנות יכולה להישפט בפני עצמה, והיא מכילה את המודל שלה בעצמה, הם טוענים למעשה להעדרם של מודלים

אובייקטיבים של יופי, בין אם אלו תפיסות אינטלקטואליות, או רעיונות התלויים בגן-עדן מטפיזי.

ובטענה זו צודקים לחלוטין יריביהם, הרלטיביסטים, אשר מצליחים להתקדם הלאה. ובכל זאת, הרציונאליות הראשונית של ההנחה שלהם הופכת בתורה להנחה שקרית. בחוזרם על המימרה העתיקה שעל טעם וריח אין להתווכח הם מאמינים שהביטוי האסתטי יכול להיות נעים או לא-נעים, כלומר הוא בעל תכונה שכל אחד מרגיש בדרכו שלו, ולכן אין טעם להתווכח עליה. אבל כפי שאנו יודעים הנעים והלא-נעים הן עובדות שימושיות ומעשיות. לכן הרלטיביסטים המכחישים כאן את ייחודיותה של העובדה האסתטית ומערבבים בגסות בין ביטוי להתרשמות, בין התיאורטי למעשי.

הפתרון האמיתי מבוסס על דחייה של הרלטיביזם או הפסיכולוגיזם, בתור אבסולוטיזם מזויף; ובהכרה שאמת המידה לטעם מוחלטת, אבל מוחלטת באופן שונה מזה של התבונה, המבטאת את עצמה בחשיבה מנומקת. אמת המידה לטעם מוחלטת במוחלטות האינטואיטיבית של הדמיון. יש להכיר בכך שכל מעשה של פעולת ביטוי הינו יפה, וכל עובדה אשר פעולת ביטוי וסבילות כרוכות בה זו בזו במאבק ללא הכרעה, הינה מכוערת.

בין האבסולוטיסטים המוחלטים והרלטיביסטים המוחלטים קיימת מחלוקה שלישית, אשר יכולה להיקרא הרלטיביסטים היחסיים. הם מאשרים את קיומם של ערכים מוחלטים בתחומים אחרים, כמו תורת ההיגיון או תורת המידות, אבל מכחישים את מוחלטותם בתחום האסתטיקה. נראה להם טבעי ומוצדק להתווכח על מדע או מוסר, משום שהמדע תלוי באוניברסאלי, המשותף לכל בני האדם, והמוסר תלוי בחובה, שגם היא חוק של טבע האדם; אבל איך להתווכח על אמנות, אשר תלויה בדמיון? ועדיין, לא רק שפעולת הדמיון אוניברסאלית וטבועה בטבע האדם במידה שווה למושג ההיגיון והחובה המעשית; אלא שמן הראוי להתנגד מלכתחילה להנחת הביניים הזו. אם תישלל המוחלטות של הדמיון, תישלל גם המוחלטות מהאמת התבונית או המושגית, ובעקיפין

תישלל גם מוחלטות המוסר. האם המוסר לא מבוסס על אבחנות לוגיות? וכי איך אחרת נכיר אותן ללא ביטויים ומילים, כלומר, בצורה דמיונית? ללא המוחלטות של הדמיון היו מתערערים חיי הרוח מהיסוד. אינדיבידואל אחד לא היה מבין את האחר, אף לא את עצמו לפני רגע, מפני שרגע מאוחר יותר היה נחשב כבר לאינדיבידואל אחר.

אכן, מגוון השיפטים השונים הוא עובדה בלתי מוטלת בספק. אנשים חלוקים לגבי תורת ההיגיון, תורת המידות וערכים כלכליים; ובאותה מידה, או אפילו במידה רבה יותר, הם חלוקים בנושאים אסתטיים. גם אם סיבות אחדות שהזכרנו כאן כבר (חיפזון, דעות קדומות, תשוקות ועוד) יכולות להמעיט בחשיבותם של חילוקי הדעות, הן לא מבטלות אותם כליל. כשדנו במעוררים ליצירה מחדש, נהגנו במשנה זהירות, שכן אמרנו שייצור מחדש מתרחש אם כל שאר התנאים נשארים כשהיו. האם הם נשארים כשהיו? האם ההנחה תואמת למציאות?

כנראה שלא. כדי לחזור וליצור מחדש רושם באמצעות מעורר פיזי מתאים יש צורך שהמעורר לא ישתנה, ושהאורגניזם יישאר באותם תנאים פיזיים כמו אלו שבהם נחוה הרושם שאותו רוצים ליצר מחדש. עובדה היא שהמעורר הפיזי משתנה ללא הרף, וכך גם התנאים הנפשיים.

ציורי שמן מתכהים, תמשיחים דוהים, פסלים מאבדים אפים, זרועות ורגליים, מבנים אדריכליים נחרבים לחלוטין או חלקית, המסורת של ביצוע יצירה מוסיקלית אובדת, טקסט שירי מושחת בידי מעתיקים גרועים או על ידי הדפסה גרועה. אלו הן דוגמאות ברורות לשינויים היומיומיים שקורים לעצמים או למעוררים הפיזיים. לגבי שינוי התנאים הנפשיים, אנו לא נתעכב על מקרים של חירשות או עיוורון, כלומר, אובדן של סוג של רושם פיזי; אלו מקרים משניים ופחותי ערך בהשוואה לשינויים היסודיים, היומיומיים, הבלתי נמנעים והנצחיים של החברה הסובבת אותנו ושל התנאים הפנימיים של החיים האינדיווידואליים שלנו. הרושם שהייתה יוצרת הגיית המילים והחרוזים של קומדיה האלוהית של דנטה על אזרח

איטלקי מעורב בפוליטיקה של 'רומא השלישית'², היה שונה לגמרי מהרושם שהיה הנחווה על ידי בן זמנו המעודכן של המשורר. המדונה של צ'ימבואה עדיין נמצאת בכנסיה של סנטה מריה נובלה; אך האם היא מדברת אל המבקר בן זמנינו כמו אל בן פירנצה מהמאה השלוש עשרה? גם לולא התכהתה עם הזמן, האם אנחנו לא חייבים להניח שהרושם שהיא מותירה היום שונה בתכלית מהרושם שהותירה בעבר? וגם במקרה של אותו משורר עצמו, האם השיר שחיבר בצעירותו ישאיר עליו את הרושם שהשאיר עליו בעבר גם כשיקרא אותו שוב בזקנותו, לאחר שמצבו הנפשי השתנה לגמרי?

אמת היא שאסתטיקנים מסוימים ניסו להבחין בין מעורר למעורר, בין סימנים טבעיים לסימנים מוסכמים. לראשונים יוחסה השפעה קבועה על כולם; לאחרונים השפעה על מעגלים מצומצמים בלבד. לאמונתם, הסימנים שמשמש בהם הציור הם טבעיים, ואלו שמשמש בהם בשירה הם סימנים מוסכמים. אבל ההבדל בין סימנים אלו לאחרים הוא לכל היותר הבדל של דרגה. לעיתים תכופות נאמר שהציור הינו שפה המובנת לכל, בניגוד לשירה. בדיוק בכך ראה לאונרדו דה וינצ'י את אחד היתרונות של אמנותו "שבניגוד למכתבים אינה זקוקה למתרגמים ללשונות אחרות", והיא מהנה אנשים וחיות. הוא מתייחס לאנקדוטה על דיוקן של אבי המשפחה "אשר הנכדים בחיתולים נהגו ללטף, כפי שעשו לכלבים ולחתולים בבית." אבל אנקדוטות אחרות, כמו הפראים שהתבלבלו בין דמות של חייל לבין סירה, או חשבו שלאדם המצויר על גב סוס יש רגל אחת בלבד, מערערות את האמונה שפעוטות, כלבים וחתולים מבינים ציורים. למזלנו אין צורך במחקרים מפרכים כדי להבחין שציור, שירה וכל יצירות האמנות משפיעות רק על נפשות הנכונות לקלוט אותן. סימנים טבעיים אינם קיימים; מפני שכולם מוסכמות באותה מידה, או אם נדייק: הם תלויים בתנאים היסטוריים.

בהתחשב בכך, איך נוכל להצליח ליצור מחדש ביטוי באמצעות עצם פיזי? איך נגיע לאותה תוצאה, כשהתנאים כבר אינם אותם תנאים? אין

² הכוונה למוסקבה של המאה החמש עשרה, לאחר נפילת האימפריה הביזנטית (הערת המתרגמת)

הכרח להסיק לעומת זאת שביטויים אינם ניתנים ליצירה מחדש, על אף הכלים הפיזיים שנוצרו למטרה זו; וכי הדבר שמכונה יצירה מחדש אינו מתבסס על ביטויים חדשים לבקרים? זו אכן היתה המסקנה אילו מגוון התנאים הפיזיים והנפשיים היו בלתי מושגים מיסודם. אבל מכיוון שלחוסר המושגות אין שום מאפיין הכרחי, עלינו דווקא להסיק שהיצירה מחדש תמצא תמיד מקום שבו נוכל להכניס את עצמנו לתנאים בהם יוצר המעורר (היופי הפיזי).

לא רק שאנו יכולים להכניס את עצמנו לתנאים אלו כאפשרות מופשטת, אלא שלמעשה אנו נכנסים אליהם ללא הפוגה. החיים האינדיווידואליים, אשר אנו חולקים עם עצמנו (ועם עברנו), והחיים החברתיים, אשר אנו חולקים עם הדומים לנו, לא היו מתאפשרים אחרת.

ובנוגע לעצמים פיזיים, חוקרי כתב ובלשנים חושפים את פניהם המקוריות של הטקסטים, משחזרי תמונות ופסלים ובעלי מלאכה אחרים משתדלים לשמר או לשחזר בעצם הפיזי את כל האנרגיות הקדמוניות שלו. ברור שמאמצים אלו אינם זוכים תמיד להצלחה או להצלחה מלאה, מכיוון שאף פעם, או כמעט אף פעם, אי אפשר להגיע לשחזור מלא עד הפרט האחרון. אבל הבלתי מושג זניח כאן, ואינו יכול לגרום לנו להתכחש לתוצאות הטובות שהם משיגים.

פרשנות היסטורית פועלת בכל אמצעיה כדי למזג בנו מחדש את התנאים הפסיכולוגיים שהשתנו במהלך ההיסטוריה. היא מחייה את מה שמת, משלימה את הקטוע, ומאפשרת לנו לראות יצירת אמנות (עצם פיזי) כפי שראה אותה המחבר ברגע היצירה.

התנאי לעבודה היסטורית זו היא המסורת אשר מסייעת, במידת האפשר, לאסוף את הקרניים המפוזרות ולרכז אותן למוקד אחד. בעזרת הזיכרון אנו מקיפים את המעוררים הפיזיים בכל העובדות שמתוכן הוא נולד; וכך אנו מאפשרים לו לפעול עלינו כפי שפעל על מי שייצר אותו. כאשר נקטעת המסורת נעצרת הפרשנות; יצירות העבר נשארות אילמות עבורנו. כך הביטויים הכלולים בכתובות האטרוסקיות והמספיות אינם ברי השגה; כך אנו עדיין שומעים דיונים בין חוקרי תרבות אם תוצרי אמנות

מסוימים של פראים הם ציורים או כתב; כך ארכיאולוגים וחוקרים פרהיסטוריים לא תמיד יכולים להכריע בביטחון אם לדמויות שנמצאו על כדים וכלים שימושיים מאזור נתון יש אופי דתי או חילוני. אבל עצירת הפרשנות, כמו עצירת השחזור, הן לעולם לא מכשול בלתי עביר; והגילויים החדשים לבקרים של מקורות היסטוריים והשיטות החדשות לחקר העבר, אשר אנו יכולים לקוות שימשיכו להשתפר בהתמדה, מחברים אותנו מחדש למסורות קטועות.

לא נרצה להכחיש שהפרשנות ההיסטורית המוטעה מייצרת לעיתים את מה שמכונה 'גיליון קלף מחוק', ביטוי חדש שנכפה על העתיק, דמיונות אמנותיים במקום יצור היסטורי מחדש. הדבר המכונה 'קסם העבר' תלוי בחלקו בביטויים אלו שלנו, שאותם אנו טווים מההיסטוריה. כך נחשפה באמנות הפלסטית ההלניסטית גישה שלווה ורוגעת לחיים של אותם עמים שכרעו תחת הכאב האוניברסלי; כך התברר ש'האימה של שנת אלף' בפניהם של קדושים ביוזנטיים, אינה אלא אי-הבנה, או אגדה מלאכותית שהומצאה על ידי מלומדים מאוחרים יותר. אבל כוונת הביקורת היסטורית היא בדיוק לתחום את המצאות הדמיון ולקבוע את נקודת המבט המדויקת שממנה יש להביט.

באמצעות התהליך שתואר כאן חיינו מחוברים לאנשים אחרים בהווה ובעבר; ואם כי לעיתים, לעיתים תכופות אפילו, בגלל אי הבנות ודברים שתומים אנו מסיקים ואף מאמינים שאנו בדיאלוג - אנו תמיד במונולוג; והרי איננו מסוגלים לשחזר אפילו מונולוג שהיה לנו עם עצמנו בעבר.

Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale: teoria e storia*, Guis. Laterza & Figli, 1912.

(מאיטלקית: שירלי פינצי-לב)