

משה שווארץ / הגות האסתטית של מ. בובר

„אין האמנות לא רישומה של אובייקטיביות טבעית ואף לא מבט לסובייקטיביות נפשית. האמנות היא מפעלה ופריה של הזיקה שבין העצמות האנושית ובין העצמות של דברים. היא בחינת ספירת ביניים שלבשה דמות“¹.

א. מבוא

דרכו של בובר בבירורו של סובייקט הפנומן האסתטי מותווית בין שתי העמדות שנתגבשו בתולדות המחשבה האסתטית מתחילת צמיחתה ביוון. היוונים נטו לשוואת לאמנות „אובייקטיביות טבעית“ בסברם. שהפעילות היצירתית נועדה להעתיק או לייצג את טבעה האמיתי של המציאות ומשום כך אין לראות בה גילום חפשי של אפשרויות-קיום מיוחדות שאינן מתחייבות במישורין מן המערך הכללי של היש. מאידך גיסא, באסתטיקה של הזמן החדש הולכת וגוברת ההשקפה, שהאמנות אינה מתכוונת לעיצוב המציאות האובייקטיבית-חיצונית — תהיינה אשר תהיינה דרגות זיקותיו של הסובייקט היוצר אל מציאות זו — אלא כל עיקרה של האמנות מתבטא במבט אבסטרקטי וריבוי של „סובייקטיביות נפשית“.

ואילו לדעת בובר — כמו לדעת כל פילוסוף המוצא ב„חיצור“ של הסובייקט-אובייקט הפשטה פילוסופית בלבד — האמנות מכוננת לעצמה מעין „ספירת ביניים“ על פי „הזיקה שבין העצמות האנושית ובין העצמות של דברים“.

מתוך אילו הנחות מגיע בובר להדגשת „המעמד השלישי“ הזה באסתטיקה ובמה החשיבות המיוחדת של השקפה זו בהשוואה לתורות האסתטיות האחרות?

מי שמעניין במשנת בובר מנקודת המבט של הגיגיו האסתטיים יופתע לא במעט בראותו, כי למרות הפעילות האסתטית הענפה של בובר, פעילות יצירתית המעלה אותו — לפי הערתו המפליגה של פריץ קאופמן² לרמה של אמנים משיעור קומתם של הופקינס, פרוסט, סיואן ורילקה, חסרים אנו עוד היום „מטאפיזיקה דתית של האמנות“ כפי שהיתה מתחייבת מן הפילוסופיה הדיאלוגית שלו.

החיבור הקטן „האדם ומעצבו“³, המכיל בתוכו בתמציתיות יתרה — את עקרי השקפותיו האסתטיות וכן פירוריו הרעיונות האסתטיים, שניתן ללקטם משאר יצירותיו („אגני-אטה“, „רחק וזיקה“, „המלה המדוברת“) לא די שאינם מרמזים על שילוב האסתטיקה בקונצפציה הכללית של משנתו, אלא מראים הם מעין „הפשטה מכוננת מן האמונה“, שגשגית מתוך מגמה מפורשת להתנות את הפעילות האסתטית בגורמי יסוד פראגמאטיים-ריאליסטיים.

האם ניתן להסיק מכאן שבובר מתייחס אל האמונה הדתית ואל האמונות כאל שתי רשויות מנוגדות הן מבחינת מושאיהן או תכניהן הפנימיים והן מבחינת גורמי העיצוב הצורניים? אך במקרה זה תישאל בדין השאלה על אילו הנחות יסוד אסתטיות מבוסס פעלו הפרשני של בובר⁴, המצטיין בגישה אסתטית מובהקת ואשר בו מנוצל לצורך מפעלו הפרשני מצאי עשיר ביותר של קטיגוריות וסממנים אסתטיים? בעיה זו הנוגעת למידת צידוקה של כל פרשנות אסתטית של הטקסטים הדתיים שלנו מחייבת בירור עקרוני של הפנומן האסתטי, ובמגמה זו יש לבחון גם את הנחות היסוד של האסתטיקה של בובר.

זווית הראייה המיוחדת בדיונים האסתטיים של בובר, כפי שהצהיר על כך במפורש, היא אנטרופולוגית ביסודה. בובר נשען בגישה זו על השקפותיו האסתטיות של קונראד פידלר („על ראשית הפעילות האסתטית“⁵). משום כך מן הראוי לעמוד תחילה על רעיונות היסוד של אסתטיקן חשוב זה.

1. פני אדם, מוסד ביאליק, תשכ"ב, עמ' 125.

2. M. Buber, Ed. P. A. Schilpp, Kohlhammer Verlag, 1963, p. 199.

3. פני אדם, עמ' 132-51.

4. כעת „בדרכי המקרא“, מוסד ביאליק, תשכ"ד.

5. Conrad Fiedler über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit, 1887 in Ges. Schriften, Piper, München, 1913, Bd. I. 187-367.

ב. משנתו האסתטית של קונראד פידלר (1841–1895)

בניגוד לכל אלה שמנסים לבאר את מהותה ומשמעותה של הפעילות האסתטית מתוך השפעת תהיה של היצירות האמנויות גופן על מצבו הרוחני ועל החיים הרגשיים של האדם, ניגש פידלר לקביעת האופי המיוחד של פעילות זו על פי בחינת תולדותיה מטבע האדם גופא.⁶

נקודת-הסתכלות אנטרופולוגית זו, המונחת ביסוד הפירוש של הפנומן האסתטי, מניחה זיקת-התקשרות אחרת בין טבע לאמנות מו שהונחה ביסוד ההשקפה הנאטוראליסטית או הריאליסטית. במובן מסוים מסגל פידלר לעצמו את ההשקפה הנאטוראליסטית, הטוענת כי כול בתפיסת חושים רגילה, אלא לעיצוב-ראות מיוחדים של הטבע, המגלים את עצמם אך ורק בפעילות האסתטית. ייחודה של כל אמנות אמיתית נבחן במידת יכולתו של האמן לתת ביטוי לטבע, שלא כדרך אותה דמות שכחה, הנקנית ביד כל אדם בתהליכי התפיסה והדימוי היסודיים.

רק בכפל-משמעות זה של הטבע יש ליחס תוקף לעקרון הנאטוראליסטי בדבר היענות הפעילות האסתטית בטבע כמקורו ושרשו האחרון: „האמנות אין היא טבע באשר עיקר משמעותה היא השתחררות מן המצבים בהם התודעה מודקקת לעולם הנראה והתרוממות מעליה; ואף-על-פי-כן היא טבע, כי אין האמנות אלא אותו התהליך, בו נסללה דרך הופעתו של הטבע בגווניו המיוחדים”.⁷ הוזה אומר, האמביוואלנטיות של הטבע בגבולות הגילום האסתטי נובעת מצד אחד מן התהליך הגופני-רוחני, המביא לכלל התגלמות של הפעילות האנושית ומצד שני מאופן-ההתייחסות של הפעילות האסתטית „בממלכת הגילומים הגופניים-רוחניים”.

פידלר עומד כאן על בסיס ההשקפה הטראנסצנדנטאלית של קאנט, לפיה „לא בעצם קיומם נהפכים הדברים למושא התפיסה וכתוצאה מכך לסוג קנין רוחני, כי אם האורגאניזם האנושי — בעל הספיקות של תחושה ותפיסה — קולט את ההשפעות מבחוץ ומעצב אותן כיצירי התודעה”.⁸

הקיום האנושי בכללו נושא בקרבו את כלל האפשרויות של דרכי התגלמותה של המציאות, שאנו מסגלים לעצמנו באמצעות הצורות הרוחניות השונות (תחושות, תפיסות, מושגים-שכל) שברשותנו.

התממשותן של אפשרויות אלה נעשית בפעילות מיוחדת. בשעה שהאדם מחוללה ומפתחה מעצמה, תהליך מימוש זה מהווה יסוד בנייה של המציאות, כי „לא באדם כי אם באמצאות האדם מתגלה כל מה שניתן להתכוון אליו. בשעה שאנו מדברים על טבע, יש, ממשות, עולם”.⁹ הגישה הטראנסצנדנטאלית של פידלר, המעגנת את המציאות בכללה בקונסטרוקציה האנושית בחינת פעילות-כינון מלמדת, הנתונה בתהליך אינסופי וחסר-מנוחה של התהוות וחליפה, תראה את עיקר תפקידו של האסתטיקן בגילוייה ובאיתורה של הנקודה המיוחדת, בה ניתן לייחד בכל האושר הרב של הגילומים הרוחניים, לקראתם תותר מתוך „חדוות-השתוקקות” האורגאניזם האנושי, אותה פעילות-גילום מיוחדת, שניתן לזהותה בודאות בתור הפעילות האסתטית המובהקת.

לפי הגדרת פידלר יש לראות את עיקר ייחודה של הפעילות האסתטית „בגילום של מבע טהור בדרך ההיראות של תופעה מסוימת”.^{*}

משמעות ההגדרה הזאת מתבררת מתוך העובדה, שבתפיסה ובדימוי הרגילים של חוש הראייה אין עדיין בנמצא הסעם המספיק להיראות הדבר במבעו העצמי. דימוי-הראות אינם מציגים את הדברים הנראים בתור כאלה, שמציאותם היתה למען היראותם בלבד. העין אינה עושה יותר מאשר מראה לנו את הדברים באופן כזה, שעצם הופעתם מהווה כאילו צד אחד בלבד בכלל הנתונה החושיית המסובכת והכוללת יותר.

6. שם, עמ' 188.

7. שם, עמ' 315.

8. שם, עמ' 188.

9. שם, עמ' 310.

* „Herstellung des reinen Ausdrucks der Sichtbarkeit einer Erscheinung”.

ואילו התמונות המוגשות לנו באמצעות הזכרון וכוחהדמיון אינן מקנות לנו עדיין צורה טהורה של היראות דברית, באשר תמונות אלה נתונות בתוך מישור-הגומלין של יסודות אי-ספור של חיינו הרוחניים הקשורים והמשתלבים זה בזה בתקשר סמוך.

כל עוד נתונים אנו במישור התפיסות והמעצבים הפנימיים של כוח הדימוי שלנו קיימת הסכנה להיות הצורה נדחקת בכל הרף-עין ומוחזרת לתהליך הרוחנית-תפיסתי הבסיסי¹⁰. אך בפעילות האסתטית עובר הטבע טראנספורמציה מסוימת. בה נשמטים כל אותם היסודות, המבוססים — במופע הדבריי שלהם — על הרשמים השונים, הנתונים בההליך מתמיד של התלכדות והתחלפות¹¹. האמן אינו שם לב למכלול הקשרים והזיקות, הנוצרים באורח ספונטאני לגמרי לפי עצם הופעתם של הרשמים והדימויים באדם, אלא כל מאמציו נתונים לבידודה של צורת „ההיראות” של הדבר, ומכוון שהאמן משתתף בגילום „ההיראות” של כל דבר לא רק בכושרי התפיסה הדימוי, אלא במלוא כשרון-הפעולה של אישיותו על כן זוכה באמצעותו תהליך „ההיראות” לנכחות מלאה, למיד-מצאות נפרד ועצמאי¹².

השקפתו האסתטית של פידלר גורמת לפורמאליזם ממין ניוחד, כפי שמעיר על כך פידלר בעצמו, בדברנו על צורה אמנותית נוטים אנו לחשוב שהטבע הנראה, המונח ביסוד הפעילות האסתטית, קבוע הוא וקיים מכבר גם בצורתו המיוחדת, ועיקר תפקידו של האמן מצטמצם בעיצוב מחדש של הצורה הנתונה גם באורח טבעי, לפי זוויות הראייה הפנימיות וחזיונותיו האישיים. אך אלה הדוגלים בתפיסה נאטוראליסטית זו מתעלמים מן העובדה, כי היסודות הבלתי מפותחים של התודעה, הכפופים למרותם של התפיסות והדימויים חסרים עדיין את האמצעי לטביעת צורה, ובשל כך אין לדבר — במובן המדויק של המלה — על מעצבי צורה „טבעיים”.

בתהליך האמנותי בלבד חלה ההתקדמות מן המצב ההיולי הזה של אי-קביעות או קביעות צורנית „מעורפלת” למבע בהיר ומפורש, סגולתה המיוחדת של הפעילות האסתטית מתבטאת במתן צורה חיצונית למהות הפנימית של הטבע. ברם, אם רק ע”י הצורה האמנותית אפשרי לתלוש את הצורה, בה מופיע הטבע הנראה, ממצבה המטושטש ולהביאה למבע בהיר, אז מן הדין יהיה להדגיש שהצורה האמנותית אינה מניחה ריחוק וניתוק מן טבע, כי אם, להיפך, בצורה האמנותית נגלית צורתו האמיתית של הטבע. „צורה אמנותית וצורה טבעית לא יהיו איפוא מנוגדים זה אל זה אלא באותה משמעות שרק בצורה האמנותית ניתן להכיר את הצורה הטבעית”¹³.

הפעילות האמנותית תוכיח בשלות ואמיתות בה במידה שניתן יהיה להעמיד את כלל פעלי האמן על מעיינם הלבדי, היינו על התפיסה החזותית, באשר „כל התהליך האמנותי אינו אלא ראייה שמתבצעת לא בחזות-העיניים אלא בכלל פעולותיו של האדם”¹⁴.

באסתטיקה המודרנית היתה השפעה רבה לעמדה הפורמאליסטית של פידלר, עמדה הנעוצה בפילוסופיה הטראנסצנדנטאלית של קאנט, אלא שעיקר מגמתה לבסס מעין נאטוראליזם צורני, המשתחרר יותר ויותר מן הנאטוראליזם הפורמליסטי וה„השוויוני” מסוג הנאטוראליזם של ג. פלובר וא. זולה. כך הלכו בעקבותיו בין השאר באל, פריי והילדברנד¹⁵.

ג. הגישה האנטרופולוגית של בוכר

האסתטיקה של ק. פידלר השפיעה יותר מכל תורה אסתטית אחרת גם על השקפותיו של בוכר. אף הוא סבור כי שאלת-היסוד בכל הדיונים האסתטיים נסבת על המשמעות האנטרופולוגית של האמנות. „השאלה על מקור-מחצבתה של האמנות בתוך טבע-בריותו הרוחני של האדם

10. שם, עמ' 317.

11. שם, עמ' 321.

12. שם, עמ' 319.

12א. שם, עמ' 324.

12ב. שם.

13. Clive Bell, Art; Fry, Transformations; Adolf v. Hildebrand, Das Problem der Form in der Bildenden Kunst.

היא השאלה הראשונה, החשובה ביותר שניתן להעלותה בתחום העיונים הפילוסופיים באמנות"¹⁴.

אך בובר מסתייג מראש מן הגישה הטראנסצנדנטאלית-דאנטרופולוגית של פידלר ומבסס את גישתו העקרונית מצד אחד על פי הכרת התלות הקיימת בין האמנות לבין כלל מפעלי התרבות האנושית, ומצד שני מתקרב הוא לעמדה פראגמאטיסטית מסוימת, שאין רישומה ניכר באסתטיקה של פידלר. שלושת הגורמים האלה – פורמאליזם, ריאליזם ופראגמאטיזם, מהווים את המצע הרעיוני לאסתטיקה של בובר.

במאמרו „על מהותה של התרבות" מצביע בובר על שני גורמי יסוד, הפועלים במשותף בעיצוב דמות התרבות האנושית לגילוייה השונים ולכיווני-התפתחות המיוחדים בהיסטוריה ובחברה האנושית. שני גורמים אלה הם הציביליזאציה והקולטורה. „תהליך הציביליזאציה היא החדירה של השכל בכל חדרי ההווה, עיבוד כל ההווה ע"י השכל"¹⁵ ואילו תנועת הקולטורה „היא התנועה של נשמת האדם לשם ביטוייה, שאיפתה ונסיגתה לקנות צורת מהותה"¹⁶.

הציביליזאציה היא פעילות שבהכרה, היינו היא עוסקת בעולם שישנו כבר ושהיא רק מגלה אותו. אמצאותיה הן כלליות קבועות ועומדות והן בבחינת נכס הכללי. „תהליך הציביליזאציה עובר דרך כל הגופים ההיסטוריים הגדולים בחינת זרם אחד, שאמנם יש לו כמה וכמה עכבות, קפיאות, עקיפות ונסיגות, אבל בכל זאת דרכו נמשכת בכיוון אחד".

סימך-היכר נוסף של הציביליזאציה היא טיבה הפונקציונאלי: מוצרי התרבות אמצעים הם לתכליות ואין הם משמשים תכלית לעצמם. הסדר הציביליזאציוני הוא „אובייקטיבי" במובן זה שהאברים המרכיבים אותו אינם קיימים לעצמם ואינם מסתפקים בעצמם. הדמויות המיוחדות הולכות ונבלעות במערך הכללי של התרבות ומקבלות משמעותן מתוכו.

הקולטורה היא הקוטב השני של תרבותנו. אין היא בחזקת הכרה, פעילות שכלית מכלילה אלא היא „אמת נפשית", מיוחדת ותן פעמית שמתחדשת עם בריאת כל דבר חדש. „דברי הקולטורה משמעותם מונחת בעצמם ותפצים אנו בהם לא בשביל חוצאותיהם, אלא בשביל עצמם"¹⁷.

אולם אף בהיות שני גורמים אלה עקרוניות מנוגדים של התרבות האנושית, אין הם מופיעים בנפרד בתרבויות הגדולות והמפותחות, אלא מהווים שיטת חיים מלוכדת ואחדותית. בכל מקום שמתגלה הבדל יסודי בין שני מרכיבים אלה של התרבות האנושית הרי מהווה הוא כבר „סימן וביטוי של התפוררות תרבותית". „תרבות אמיתית במובנה העליון, תרבות טבעית כביכול, היא אחדותם של אותם היסודות, שבחקירה של הרס התרבות נפרדים הם לשתי רשויות, רשות של דמות בלי חיים ורשות של חיים בלי דמות; רשות הקולטורה ורשות הציביליזאציה"¹⁸.

כדוגמה משמשות לבובר תולדות האסתטיקה של יוון, עד לתקופת הרנסאנס, העומדות בכללן בסימן הפנקציונאליזם האסתטי. ההבדל בין האומן היווני הבונה אניה בצורת ציפור, המהווה את נושא שירתם של פייטנים לבין האמן הפוסל פסל אפולון אינו אלא הבדל זרגתי בלבד. גם הוא כמותו אינו מכוח לביטוי נפשו, אלא לעשיית דבר שיש לו מקום מסוים ותכלית מסוימת. מקום בהיכל, תכלית בפולחן¹⁹. לחינם אנו מתקרבים למפעלי תרבות כאלה בקני מידה אסתטיים מובהקים ומנסים להבין אותם כ„ביטוי" (expression) במשמעות הקטיגור ריאלי של האסתטיקה המודרנית: „כל הדעה המודרנית על הביטוי כעצם המעשה האמנותי פעוטה היא כנגד מציאות אובייקטיבית עצומה, שאנו משערים אותה על פי כתלי הבנין, כמו

14. שם, עמ' 134.

15. שם, עמ' 377.

16. שם, עמ' 378.

17. שם, עמ' 378.

18. שם, עמ' 382.

19. שם, עמ' 380.

20. שם, עמ' 380-1.

כבישורים אנו חיות בראשית על פי שלדיהן²⁰. הפיכת יצירי תרבות כאלה ל"סידור עולם בבחינת מעשה אמר" פירושה התנכרות ל"אחדות העקרונית של שיטת החיים", התעלמות מ"אחדות של תכליתיות דתית חברתית עמוקה, שמתוכה בנה הבנאי וצייר הצייר"²¹. בהשקפה זו על חוקיות יסוד של התרבות האנושית נחשף גרעין תפיסתו האסתטית של בובר, אף שהבחנותיו והנחותיו בדבר גילויי התרבות וגילומיה נעוצות — במשמעותן האחר רונה — בעמדת יסוד הכרתית והתנהגותית של האדם אל סביבתו. עמדה זו מצביעה בעליל על היסוד הריאליסטי והפראגמאטי באסתטיקה של בובר.

בחיבורו "אני-אתה" תופס בובר את פעילויות ההכרה והאמונות כמנוגדות לרשות האמונה וטרען, כי מבחינת המשמעות הידיעתית קיימת קרבת מהות בין שתי פעילויות אלה — הכרה ואמונות — של האדם. מחוץ חפצן של ההכרה והדעת הוא "עולם הלז", הווה אומר, "עולם שישנו בדעת ובשימוש" וההתנהגות הנפשית המניעה פעילות האדם בהכרה ובאמונות היא הציפיה, ההתבוננות בנכח (נ' צרויה) כדי לעשותו "מהות" או "דמות"²².

פעילות אלה של "עיצום", בחינת "מהות" פילוסופית ובחינת "דמות" אסתטית, גובעות כאחד מן הגישה התכליתית-פראגמאטית של האדם במעלליו. כי כלל ההתנהגות האנושית — בה מתגלמים בדרג אחרון הכשרונות הנפשיים של האדם — מיוסד בשני כשרונות — יסוד ראשוניים, שבובר מזהה אותם בעקבות המסורת האסתטית, שמקורה במשנותיהם של שפססבאר, לייבניץ ועוד — עם "התפיסה" ו"התנועה".

ב"תנועה" מבין בובר את התכוונותיו המתמידות של האדם אל מחוץ מאוייו ותכליותיו המשמשים מעורר ומפעיל. התנועה היא תשוקת האדם (ה" Conatus של שפינזה, ה" Appetitus של לייבניץ ה" Flan vital של ברגסון), שבאה להשפיע שפע של חמרים ותכנים לדימוי האדם ולתפיסתו. מאידך גיסא, התפיסה אמנם קשורה אל התנועה, אך אין היא זהה בסיבה אתה. בתפיסה מתכוונים אנו לאותה פעילות אנושית המייצגת את התנועה, כלומר ההופכת אותה מורם חיים בלתי מוגדר — למשאים, לתחום מוגדר. התפיסה היא ייצוגה המוחשי של התנועה, דימויים של החיים המתחלפים ללא הרף²³.

כלל ההתנהגות האנושית נבנה על יסוד קשרים לאין מספר של תנועות אל משהו ותפיסות של משהו. "אין לך תנועה שאינה קשורה במישרין או בעקיפין בתפיסה, ואין לך תפיסה שאינה קשורה קשר מודע פחות או יותר בתנועה"²⁴. בתפיסותיהם של בני אדם יש לראות תהליך או אקט הנקבע על ידי מניעים שימושיים²⁵. היסוד הפראגמאטי הזה מטביע הותמו גם על שאר האלמנטים הנפשיים של הפעילות הרוחנית של האדם: על החזויות או ההסתכרות ועל הדימוי האסתטי.

כאמור, לא רק בפעולותיו החיוניות, לא רק כבעל תנועה שרוי האדם בתוך הטבע. הוא שרוי בו גם כבעל תפיסה, וגם כתור שכזה נמצא האדם בעולם בשני אופנים: כבעל תחושה וכושר חזות.

כיצד עלינו להבין שניות זו בסיטואציה אנושית? הימצאותו החושיית של האדם בעולם, בעמידת האדם נוכח הטבע (יותר נכון ה"א, המפעיל אותנו בלי שהננו יודעים עליו דבר מה ידיעה מכוונת). הוא אקט טבעי בו חל ליכוד ראשוני בין הטבע לבין האדם. עולם החושים אינו, לאמיתו של דבר, ייצוגו הנאמן של הטבע, כי הרי הטבע כשהוא לעצמו הוא חסר דימוי או גוון חושי כלשהו. ועם זאת שולח הוא אלינו "גירויים" המאפשרים התהוותם של דימויים וצורות. מצד שני, תהווה האנושית כשלעצמה לא יכולה ליצור מעצמה צורות ודמויות

21. שם, עמ' 381.

22. בכור שיה, עמ' 31-30.

23. פני אדם, עמ' 140: בכך נעוצה כבר הריגנאציה של בובר ממעמדה, "האובייקטיבי" של התפיסה. ההכרה האובייקטיבית אינה הדרך הראשונית אל האמת.

24. שם.

25. מכאן קרבה יתרה בין בובר לבין פילוסופים פראגמאטיסטים אמריקניים, עליה הצביע Paul Pfuetze, M. Buber und der amerikanische Pragmatismus, in M. Buber, Ed. Schüpp, pp. 475-448.

אלה בלי המגע הבלתי־אמצעי בינה לבין הטבע. הדמויות הבוקעות ועולות מתוך המגע בין הוויה להוויה (טבע ואדם) מהוות יש מיוחד בתוך הטבע, שנועד לו מעמד „סמלי“ מובהק. לא רק האמנות והלשון אלא כלל הפעילויות האנושיות הן „סימבוליות“, כי בהן מהבצעת „פעולת שיתוף“ שהיחס־הדדית בין האדם לבין הטבע. „החוות היא הנאמנות שבמתן־תבנית לבלתי־מוכר, העושה מעשה מתוך פעולת שיתוף עמו, לא נאמנות לתופעה היא נאמנות זו, אלא נאמנות להוויה — להוויה שאין להגיע עדיה, ואף על פי כן אנו שרויים במגע עמה“²⁶. ההבדל בין הדמות האמנותית לבין החוות הוא הבדל שבדרגה בלבד. התפיסה החושית של האדם נותנת „תבנית“ לצירופים הבלתי חזותיים של הטבע. אך אין במתן תבנית זו כדי הריגה „מגדר הצורך“, הנקבע ע"י דחפים פונקציונאליים בלבד, והמגולם בעצם „מושאי“. לא כל גילום ולא כל מבט נחשבים לעיצוב אסתטי. בניגוד לאסתטיקן האיטלקי ב. קרוצ'ה, המזהה את המבצע האסתטי עם ההסתכלות, מבחין בוכר בין הגילום החזותי הראשוני המהווה תחנה ראשונה בלבד בדרך התייחסותו של האדם אל העולם — לבין הגילום המעמיק יותר שנקרא „עיצוב“ האסתטי.

מה הם גורמי היסוד של העיצוב האמנותי?

הנחת דמיון חיוור בין אופן הפעולה התפיסית לבין אופן הפעולה האסתטי אין כה כדי להעמידנו על ההיגשים המיוחדים והמפליאים של מעשי היצירה האנושית. נכון הוא שיש כאופן הפעולה האסתטי תוספת־עשייה ותוספת־ליכוד בהשוואה לעולם החושים. מבחינת האדם התמורה שחלה עם התחוות הפנומן האסתטי מתבטאת בהפעלת כוח חרשי מיוחד — אם הראייה, אם השמיעה או כל חוש אחר — כלפי מושאי הטבע, אשר דרכה האדם מצצב לו „ספירת־עולם אפשרית“²⁷; ומבחינת הטבע מתבצע ליכוד של החלקים לחטיבות של שלמות עם מתן־תבנית מושלם למתכונות שהיו חבויות עד כה בעולם.

„ספירת עולם אפשרית“ ההולכת ומתגלמת באמנות חסרה אותה „הירות יוצרת“ וריבונות של העיצוב שנוצרי „האמנות המודרנית“ מבקשים לייחס לה. בוכר רואה בדברי אחד הנציגים של השירה „המוחלטת“, פ. ואלרי, ש„סדר העולם שהעלה הרמורגוס מתוך התווה ובוהו של בראשית, ניתן לו לארדיכל בצורת כאוס וחומר היולי, על מנת שממנו ישלים את המעמד שלא הושלם, כדי להניח במיוחד את דעתו של האדם“ — „ערבוביה של האמת והטעות“²⁸. הגישה האסתטית ה„טהורה“, הרואה בשירה „עליל בין הריקות ולאירוע הטהור“²⁹, מניחה סדר עולם מפורר, המגיש לאמן חמרי יצירתו כאוס היוליות, והאמן נוטל על עצמו מתוך דחף בלתי מושג את „השלמת המעמד שטרם הושלם“.

אסתטיקה זו מתעלמת ממשמעותה „האונטית“ של האמנות, מאותו „רגש גואה של מתכונות, של מירות, ושל הנאות“ בו ראה גיתה את כוח־היוצר שבאמן³⁰. מכאן רואים איפוא, שאף כי בוכר מקבל את הנחת היסוד של האסתטיקה המודרנית, שבאמנות יש לראות עיצוב של „ספירת־עולם אפשרית“ מתנה הוא — בניגוד לאסתטיקה של הדקאדנציה — אפשרותה של ספירת העולם האסתטית בנתונים טבעיים, שמקורם מתוך לסובייקט היוצר. אופן השגתם של תנאי הפעילות האסתטית במקורות־חוץ יעיד על האופי הריאליסטי שבו מצוינת האס־טיקה של בוכר.

להטעמת גישתו הריאליסטית לאמנות מתייחס בוכר לאחת האמרות של האמן הצייר אלברכט דירר. פירוש אמרה זו מביא את בוכר גם להידייונות עם עמדת היידגר שעל דרך הבנתו את

26. שם, עמ' 144; בהשקפה זו מתקרב בוכר למושג ה־ Chiffer של יספרס:

„Chiffern sind geistige Realität in unserer Sprache, in Philosophie und Dichtung und Kunstwerken, aber sie sind nie die Leibhaftigkeit der Transzendenz selber“ (Die Philosophische Glaube angesichts der Offenbarung, Piper Verlag, 1962, p. 163).

27. קונצפציה זו, אף שהובעה במסורש אצל פידלר — שבובר מתייחס אליו — נמצאת כבר אצל האסתטיקן הבלתי־ידוע כמעט, בן המאה ה־19, Martin Wentinger (1815-1804),

28. שם, עמ' 146.

29. בית העלמין לחוף הים, בתרגום יוסף אור, גזית, כרך יד, 108.

30. שם, עמ' 146.

דירר הוא חולק. ברור השוני בגישותיהם האסתטיות של בוכר והיידגר יראה אמנם על קווי דמיון מסוימים למרות הביקורת המפורשת שבוכר מותח על היידגר.

ד. דירר, היידגר ובוכר

שכן באמת האמנות נעוצה בתוך הטבע, מי שמסוגל לתלוש אותה מתוכו, שלו הוא" (א. דירר). הריאליזם של בוכר מבוסס על עמדה הכרתית, הטוענת לקיום תאימה בממש בין הטבע לבין האדם המכיר והיוצר. בעמדה הכרתית זו דוגלים כל אותם הפילוסופים הרואים בדואליזם של סובייקט-אובייקט הפשטה רעיונית בלבד. "עיקר כינונו של האני הוא ביחסים — בהתכוונות" אצל הוסרל, בהיות בעולם וב להיות עם אחר" אצל היידגר ובהתחדשות ללא-הרף של ה"שהות" (durée) אצל ברגסון. האדם נבנה מתחילה כממשות מיוחדת ביחסו אל העולם³¹.

ברם, עצם הנחתו של בוכר בדבר "אחדות" זו שבין האדם לטבע אינה גיווגה עוד מן הבטחון והאמונה בכל יכלתו של הטבע שפירנסו את הלכי הרוח של הרומאנטיקנים ושהיה מפעם את יצירותיו והגיוניו של גיתר, אותה "אופוריה", אותה הרגשה של התפעלות מן הטבע שנמצא אצל אסתטיקנים רבים משפטסבארי ועד לרומאנטיקנים נוסח שלגל ושלונג אינה מהווה קנינו של האדם בן ימינו. "אנו שוב איננו מסוגלים לבטוח כך. אין אנו יודעים טבע, שאפשר לנו להודות בו כך. ככול שירעיד את נימי לבנו אותו מבע המוני של התפעלות גדולה לאחדות — הכול... כן תפעל בקרבנו בכל עוז התנגדות גדולה, התנגדות בל תוסר לאמונה שהעלתה התפעלות זו"³².

עם השתנות יחס האדם לטבע חייבות הרשויות של אופני ההתבוננות בעולם לקבל משמעות שונה מזו שבתקופות הקודמות. בעקבות היידגר טוען אף בוכר ש"כל עיקרה של דמות העולם החדשה הוא בכך, שהעולם מאבד את דמותו"³³. במאמרו "הזמן של תמונת העולם" כותב היידגר, כי בתקופה המודרנית נתפסת המציאות בכללה כדבר-מה שמשגי את מעמדו הישנותי בהתייב מול האדם המדמה והיוצר כאחד. עיקר משמעותה של תמונת עולם מודרנית היא היתפסות העולם בתמונת האדם ואין משמעותה — על דרך תפיסתה של היוונות — גיבוש תמונה אובייקטיבית כל שהיא על העולם. בו בזמן שהעולם נהיה ל"תמונה", היש בכללו נקבע כדבר שהאדם נחזקו אליו, כדבר שהאדם מעלהו לנגד עיניו כדי להציגו ולהציבו בפניו ולענותו. (המלה הגרמנית Vorstellung דימוי — בפירוק האטימולוגי הוא "העמד — לפני").

אך לתמונת-עולם "מודרנית" זו מתנגדים היידגר ובוכר גם יחד. בדיונים האסתטיים מתנסחת עמדה שלילית זו בהעמדת השאלה המפורשת, אם נודעת עדיין משמעות כלשהי לאימרת הציר א. דירר, לפיה "האמנות נעוצה בתוך הטבע, ומי שמסוגל לתלוש אותה מתוכו, שלו הוא". הוזה אומר, האם ניתן לפרש את האמנות כתופעה אשר חרף היותה נתלשת מן הטבע יש לראותה עם זאת כנעוצה בו?

עצם העמדתה של שאלה זו מהווה קריאת-תיגר כנגד האמנות המודרנית, במידה שהיא נתפסת כפעילות אבסטרקטית, כמבע חפשי של רוח האדם, המופקע מכל שיעבוד ותלות בכל יש נבדל ממנו.

ההסברים הניתנים לאמרת דירר ע"י היידגר ובוכר מעמידים אותנו לא רק על הבדלים בדרכי תפיסותיהם את מהות האמנות, אלא גם על אספקטים מסוימים, המשותפים בביאור טיב הויקה שבין הטבע לבין גיבושו האסתטי.

באימרתו מתייחס א. דירר אל הטבע בתורת הקיים והעומד בלא תלות בנו ואל האמנות בתורת מה ששרויה ונתונה מעיקרה בטבע, עד שבאקט יצירתי מסוים נתלשת היא מתוכה ומתקיימת ברשות עצמה. תפיסת הטבע של דירר אינה מחייבת עוד לא את היידגר ולא את בוכר. אך נרמה שבוכר בעצמו אינו מתכוון יפה לדעת היידגר בטענו לעומתו, כי "היידגר בפירושו נוהג במלה טבע" כאילו אינה טעונה דיון"³⁴.

31. E. Levinas, M. Buber und die Erkenntnis-Theorie, E. Schilpp, p. 121.

32. שם, עמ' 138.

33. שם, השווה היידגר:

Holzwege, Die Zeit des Weltbildes, Klostermann, F. a. M. 1957, s. 81-2.

34. שם, עמ' 53.

לדעת הדייגר, הטבע אינו ניתן להבנה על פי המושג החד־משמעי של הריאלי או האידיאלי, אלא ניתן לביאור רק מתוך התלכדותם של שני יסודות בו: ה"ארציות" או בחינתו ה"אפלה" וה"נסתרת" של הטבע וה"עולמיות" או בחינתו ה"בהירה" וה"נגלית" של הטבע. רק מתוך כפילות פנים זו ניכרת אמיתו המלאה של הטבע, באשר האמת היא המאבק הראשוני והנצחי בין ה"היראות" וה"התכסות" התמידיות. משום כך אין "עולמיות" בלי ה"ארציות", כשם שאין "ארציות" בלי "עולמיות". זו האחרונה אינה "הברקה" או "הארה" כי אם חריגתה של ה"הארה" ממחבואה. ואילו הראשונה איננה הכמיסות בהחלט, כי אם הסתר־פנים עצמי של ה"עולמיות". היצירה האמנותית נדרשת לגלם מאבק תמידי זה בין שני היסודות הנצחיים של הטבע, ובמידה שהיא מצליחה במשימתה קונה היא לעצמה מידת־אמת ממשית.

עם נציגה המובהק של "הפואזיה המוחלטת", עם פול ואלרי, יטען אישוא היידגר, כי האמנות היא אמנם, כדעת ואלרי, אירוע "טהור", אך "טהורה" של האמנות שומר אותה לא מפני ביטוי הטהור של האמת שבטבע (לא מפני טבע האמת האנושי), כי אם מפני הקשרי "השימוש", שהם משניים בלבד לגבי הערך האסתטי. ערך־האמת האסתטי אינו מתבטא במתן משמעות מקורית יותר להקשרי השימוש של תחום המעשה, אלא בכינון מחדש — ולו באורח סמלי — של אותה כפילות־פנים ראשונית של הטבע, המעמידה כל מערך משמעותי גלוי בסימן הניגודיות של ה"רז" ושל ה"אמת".

רעיונות אלה מובנים ביסוד הגדרתו של היידגר את האמנות בתור "ההתהוות והאירוע של האמת גופא"³⁴.

הפירוש הזה על אימרת דירר אפיני, לדעת בובר, לגישתו החכמנית והמלאכותית של היידגר, בלי שהיה משקף במדויק את כוונת האמן. בובר לעומתו — בבראו לבאר את האימרה — מעמידנו על יחס שנייתי אחר, הקיים מצד האדם לגבי הטבע. נטיותיו היסודיות של האדם דוחפות אותו מחד גיסא לעשיית שימוש בטבע, הניתן למען סיפוק צרכיו ומאידך גיסא, לעתים מזומנות מביאות אותו מעבר לדרישות של יצר השימוש והקנין לעמדה חפשית, שעיקר ביטוייה — המישחק.

אך בניגוד להשקפות אסתטיות מסוימות, המזהות את עקרון היצירה עם "יצר המישחק" (שילר והוויינגה) או עם "יצר הקנין" סבור בובר כי "מה שמספיק לו למין האנושי, היינו המבנה הכללי היציב של שימוש וקנין ומסביב לו סלסולי המשחק המרפה המשחרר אינו מספיק לה מפקידה לפקידה לאישיות האנושית. עם התעוררות סגולת האיש, מתעוררת גם אִי־הסתפקות בכל אותה המידה שמרדד לנו הטבע, אף לא בצירוף החוספת החפשית שמעניק לעצמו "האדם המשחק"³⁵.

האמנות אינה מתפרנסת מסלסולי מישחק ואף לא מחשקת השימוש והקנין, בהם רואה בובר "יחסים נטולי שלמות", הדרושים לאדם לשם "התגברות על מצוקות הקיום, המתרגשות ובואות כפעם בפעם"³⁶.

מקורה של האמנות ב"הכמיהה אל היחס המושלם או אל מעלת השלמות בתוך היחס". לכאורה, דוגל בובר בהעמדת השלמות כקטיגוריה אסתטית מרכזית בעקבות האסתטיקה נוסח מנדלסון או לסינג, אלא הוא מעביר את נקודת הכובד מן המשמעות התכנית־מוראלית של השלמות אל מישור צורני־פורמאליסטי טהור.

השקפה מקובלת היתה בקרב אמנים ואסתטיקנים כגון פידלר, א. הילדיברנד להתייחס אל האמנויות כאל עצמות מיוחדות, שייחודן נקבע לפי ספירות־ההוויה, שאמנותן מועידה להן. כך, למשל, לעיניי אמן־העיצוב מתגלמת — אגב מתן תבנית אמנותית לעולם — ספירת־ההוויה אופטית, לאוני המוזיקאי — ספירת־ההוויה אקוסטית וכו'. באורח דומה טוען גם בובר כי "הכמיהה אל היחס המושלם", המהווה את מקורה האנטרופולוגי של האמנות מתפרשת כעיצוב מיוחד של הטבע, שיש בו מצד אחד המעלה של גילום, "ספירת עולם אפשרי" ומצד שני המגרעת שבהשגת שלמות מקוטעת, בהסתפק האמן "בעמידת נוכח של חוש אחד כלפי העולם"³⁷.

34 א. שם, עמ' 44, 37 וכו'.

35 שם, עמ' 148.

36 שם.

37 שם, 147.

יוצאת מגדר כלל האמנויות אמנות השירה, אשר מקורה, במבנה בראשית של האדם בתורת אדם, במבנה בראשית שמסדו נסיונות החושים וטפחות-שמיו כוח הסמל של הרוח, היינו הלשון³⁸. אך תישאל השאלה אם גם בשירה — כמו באמנויות הפלאסטיות — ניכרת עדיין החתירה אל „זיקה מושלמת למשתיתיהם של הדברים המוחשים” או אין היא עומדת בפני התביעה האסתטית המובהקת של שלמות זיקתה של השירה אל מושאיה. חומרת השאלה הזאת תוכר בבירור אם יושם לב לקושי המתעורר בהכרח עם הפצלתן של קטיגוריות אסתטיות קלאסיות — שמקורן בספירת התרבות היוונית — לגבי תופעות תרבותיות המופקעות ממרות הצורה המגבילה והמצרה של תמונת עולמה של יוון.

בעיה זו הוטעמה כבר בפואטיקה של הנשגב (Sublime) על ידי לונגינוס, ובתולדות האסתטיקה הביאה מודעותה של בעיה זו לגיבוש „הנשגב” כקטיגוריה אסתטית עצמאית. התואמת יותר, כפי שהובלטה ויקת-התקשרות זו על ידי היגל, את ההנחות הרוחניות של האמונה היהודית-נוצרית³⁹.

האם נוכל לגלות בתפיסת האמנות של בוכר עקבותיה של בעייתיות זו או בוכר נשאר נאמן לגישה הקלאסית-יוונית גם בביאור הפנומן האסתטי של האמנות „הסאקראלית”?

ה. אמנות ואמונה

כאמור, לדעת בוכר, האמנות בהישיגה היפים ביותר אינה חורגת מגדר החזותיות והמעבד המושלמים. „בתוך הספירה של אותו החוש מבין החושים, שאמנותו מכוננת אליו, הוא נכסף לחיות ולקיים זיקה מושלמת בינו לבין משתיתיהם של הדברים המוחשים: על ידי מתן תבנית בחזות ובמעבד, הוא אינו מעתיק את הדמות כצלמה, בעצם אף אינו משנה ממנה אלא דחף ומעלה אותה — לאו דווקא בתחמומו של העצם היחיד, אלא בכל מלוא האפשרות של אותו החוש האחד, ככל שהיא נפתחת לפניו. הוא דוחף ומעלה אותה עד למעלת השלמות שלה, עד לממשותה חתוכת-התבנית השלמה, וכל השדה האופטי כולו, כל השדה האקוסטי כולו נטבע תמיד בדמות חדשה”⁴⁰.

מכאן מוכח כי השקפותיו האסתטיות של בוכר נעוצות בתפיסה קלאסיציסטית מובהקת, אשר הנחותיה הן שתיים: (1) הפנומן האסתטי כפוף למושג-צורה סטאטיים, למתכונות קיימות ועומדות; (2) המפעל האמנותי מסייע ל„איהיעלמות” (A-Letheia) צורנית של הטבע עצמו. רק מתוך כפילות-פנים זו של הטבע, צורה חבויה וגלילית, יכול האדם להשיג מעבד מושלם של דמות אסתטית.

כי אצל בוכר — כמו אצל היידגר — „האמנות נעוצה בתוך הטבע” בכוח הזיקה הראשונית הקיימת בין האדם למציאות, אם כי — בניגוד לדעת היידגר — אין כאן זיקה אונטולוגית „בסיסית” כי אם זיקה „צורנית-אסתטית”. נטולת משמעות תכנית מיוחדת.

גישה „פורמאליסטית” מובהקת זו, העומדת עדיין בסימן הקטיגוריואציה הקלאסית של ההגות האסתטית אינה עולה בקנה אחד עם הפנומן האמנותי ועם המסקנות האסתטיות, המתחייבות ממנו.

בעיית התוקף של צורות-יסוד קלאסיות, כגון סדר (Taxis), סימטריה (Symmetria) והגבלה (Horismenon)⁴¹ בהחלתן על־ ובהעברתן אל מציאות תרבותית, המופקעת ממערכתה הסגורה של יוון, בעיה זו לא נפתרה ואף לא מצאה את ביטוייה בגבולות משנתו של בוכר. לא כאילו בעיית הזיקה שבין אמנות לאמתה לא היתה מודעת לבוכר, אלא שהיא נמצאת רדודה מגיבור שיהן ההיסטוריים של הדתות השונות (היהדות והיוונית), ונתפסת היא כבעיית השוני בין התייחסות נפשית אסתטית לבין התייחסות נפשית אמתנית.

38. שם, עמ' 147.

39. Hegel, Vorlesungen über die Aesthetik, Stuttgart 1927, Bd. 12. Th. i. 5483.

וראה במאמרי על „הפואטיקה של הנשגב”, מאזניים, כרך י"ג, עמ' 379—373.

40. פני אדם, עמ' 150.

41. אריסטו, מיטאפיסיקה, ספר י"ג, 1078. 36.

פראנץ רונצווייג, שיחד עם בובר הקים מפעל פרשני חשוב של התנ"ך ונתן ביטוי לאפליקאציות האסתטיות העיקריות של מפעל זה, הכיר במלוא הבהירות, כי צורות היסוד האסתטיות הקלאסיות מושרשות „ברוח המיטאפיזי של המיתוס” וכי „רוח המיתוס היא המכוננת את ממלכת היפה”.⁴²

אחת מדרישותינו היסודיות לגבי היצירה האמנותית — כותב רונצווייג — היא אמביוואל-לינטית ומיתית ביסודה, היינו שיצירה כזאת מצד אחד תהא חדורה כולה רוח המיתוס, שתהא אפופה „אימת” ההווה המיתית ומצד שני תשרה עליה הקלילות וקלות דעת שובבנית של אלי האולימפוס.⁴³

מחוקיות יסוד זו של היצירה האמנותית מתבקשת מסקנה חשובה לגבי מעמדה של האמנות „הסאקראלית”: אם מסילת החיים האמנותית, המותווית לפי המושגים של בריאה התגלות-גאולה והמכירה רק בתהיתוסות חייה ופעילה בין אלוהים-אדם-עולם, מוצאת לעצמה לברש אסתטי, כי אז מתפוררת המציאות האמנותית החיה לגבישים חסובים של תבניות „מיתיות” קפואות.

בובר כמוהו כרונצווייג מוצא ב„חיתוך-תבנית שלמה” את האידיאל של העיצוב האסתטי, אך בלי שהיה עומד בדומה לרונצווייג על משמעותה הרוחנית-תרבותית של מעיינות היצירה וצורותיה.

אין מענינו של בובר לבדוק את זיקותיהן של האמנות והאמונה הדתית למקורותיהן ההיסטוריים הראשוניים. די לו בזהויהן עם שתי עוצמות נפשיות מיוחדות, הנזונות מ„כמיהת האדם אל היחס המושלם”. עם הצבת הגבולות בין אמנות לאמונה על מישור ההכנה הסובייקטיבי-נפשני נחסמת למעשה אפשרות כל עימות ממשי ביניהן.

הפעילות האסתטית, שמהותה העיקרית היא העיצוב הצורני-חזותי, אינה יכולה לשמש אופן מבעה של האמונה, המהווה עוצמה חזותית החורגת מגדר כל מצבד חזותי-מחשבי. ובבלשונו של בובר:

ממשות האמונה של הפגישות עם הפוגש, הזורה בעד כל הדמויות והוא עצמו חסר-דמות, אינה יודעת בתורת זיקה טהורה של אני-אתה שום תמונה שלה, שום דבר שניתן לתפסו כעצם, כלומר אינה יודעת אלא את נוכחותו של הנוכח.

תמונות שלו, אלוקים כתוכן של תפיסות אנושיות, מצויות רק בשעה ובמידה, שהאתה נעשה להוא, היינו ללו... ..תמונות מוצגות לעיני עדת-המאמינים אם בדמות פלאסטית ואם בדמות תיאולוגית, ואנו רשאים לומר, כי אלוקים אינו מתעב את התמונות, אלא סובל שיראהו בהן... אבל עד מהרה רוצות הן, שוב ושוב, להיות יותר ממה שהן, להיות יותר מסימנים ורמזים אליו; ולבסוף חוזר ונשנה הדבר, שהן מסתירות את הדרך אליו, והוא מסתלק מתוכן.⁴⁴

„הסימנים הלשוניים והדימויים החזותיים של תעודות דתיות קלאסיות, ככל היגד דתי אמיתי הם נסיון לבטלה מצד האדם לצאת ידי חובתו לגבי הטעם שהושג, כל ההגדים הדתיים כולם הם רק בגדר רמזים על השגות”.⁴⁵

צורות המבע של הנסיון הדתי הן איפוא „סמליות”, היינו מכוונות לתוכן אמנותי, העובר את גבולות המבע הלשוני החזותי. מאידך גיסא, האמנות — לדעת בובר — מתנכרת ביסודה לעיצוב הסימבולי, כי ייחודה העיקרי היא ההיאחזות החזותית במציאות. אך ניתן לומר, כי מסקנה זו, אליה מגיע בובר מתוך בחינת מהותה של הפעילות האסתטית אינה מכסה את כלל האפשרויות הקיימות לגבי הבנת הזיקה שבין אמנות ואמונה.

בעקבות וורנינגר (Worringer) מצדד גם האסתטיקן הצרפתי Marcel Brion בהשקפה, המבחינה בין אמנות „פיגוראטיבית”, המוצאת את מקבילתה בחפיסה האימאננטית-פאנאיאיסט

42. פראנץ רונצווייג, כוכב הגאולה, ה"א, עמ' 52.

43. שם.

44. שני אדם, עמ' 255.

45. שם, עמ' 246.

סיה — לבין אמנות לא־פיגוראטיבית או מופשטת, שדיוקנה האמנותי בתפיסה הטראנסצנדנטית־מונתיאסטית⁴⁶.

נדמה, כי מתן תשומת לב גדולה יותר לטיבה ולאפיה של האמנות המופשטת — על גילחיה ההיסטוריים־תרבותיים השונים — לא היה מחייב לראות באמנות ובאמונה ניגודיות כה חמורה כפי שמצאה את ביטוייה באסתטיקה של בובר.

קיימות למעשה שתי אפשרויות לחיוב הזיקה הפנימית בין האמנות לאמונה. האפשרות הראשונה, שמבחינה היסטורית צידוקה רב יותר, באה לבאר את טיב היחס הזה לפי יישומן של שתי הקטיגוריות האסתטיות של היפה ושל הנשגב. היפה מחייב — כדעת היוונים — צורה חתומה, ההולמת דמות הקוסמוס הסגורה ותמונת עולם הפלאסטית של יוון. ואילו הנשגב כקטיגוריה אסתטית נתון בתלות הדוקה עם הנחות רוחניות מטאפיזיות, שמקורן באמונת־הייחוד היהודית.

האפשרות השניה לביאור הזיקה בין אמנות ואמונה מרחיקה־לכת יותר, כי לפיה כל עיקרו של הפנומן האסתטי כאמנות „לא־פיגוראטיבית“ מהווה מבצע לגיטימי של רשות האמונה הדתית.

דרך הבנה זו של יחס האמנות לאמונה — על שתי האפשרויות גם יחד — דורשת קניי־מידה אסתטיים שונים לגמרי מאלה שהותוו בתרבות היוונית על ידי הוגי הדעות אפלטון ואריסטו.

האסתטיקה של בובר נשארת איפוא חייבת חוב גדול למשימה הפילוסופית של בובר עצמו, הבאה לבאר את כלל מפעלי התרבות האנושית כבחינותיו השונות של העקרון הדיאלוגי־האמנותי.

46. Marcel Brion, *Art Abstract*. Ed. Albin Michel, Paris 1956, p. 42.

“...Il y a pour l'homme deux manières de concevoir le divin : ou ce le représenter comme immanent à l'univers, habitant le monde créé, incorporé même aux objets de ce monde, ou bien supposer un Dieu transcendant, qu'aucune forme ne définit, qui est, donc, par essence même, non représentable. Selon que telle ou telle façon de pensée religieuse dominera dans telle ou telle civilisation, on s'orientera vers un *art religieux figuratif ou non figuratif*”.