

אריך נוימן : האמנות והזמן

קשה הוא, אם לא בלתי אפשרי, לנתח את אמנות זמננו-אנו, כי אנו עצמנו עודנו שרויים כל-כולנו בתוך השדה הנפשי שהיא חלק ממנו.

להבהרת דברינו נסתייע בדגם שלפנינו. בציור א' תמצאו דיאגרמה של תרבות "מאוזנת" וכאן נראים קיבוץ ותקופה הממוזגים עם קאנון תרבותי. הציור המעגל העליון הוא הקשת שעליה נסמכים הערכים העליונים של הזמן, הסמלים, הדימויים, האידיאלים אשר הם הממד הטרנס-פרסונלי שבו מושרש קיומו הנפשי-הרוחני של הקיבוץ. לכל אחד מן הערכים העליונים האלה שייך אב-טיפוס של האל-מודע הקיבוצי, שמקומו מסומן בחלק התחתון של הציור. ורשאים אנו לומר כי עמקו וכוחו של אב-טיפוס, שבו מבחינים על-ידי השלכתו לתוך ערך עליון שבקאנון התרבותי, מקבילים לגובה מעמדו בקשת של "כיפת השמיים".

לגבי הקיבוץ, עולמו של הקאנון התרבותי הוא טרנס-פרסונלי ממש כעולם של האל-מודע הקיבוצי. הקשר בין חצאי-המעגלים העליון והתחתון, ובין שני אלה לנפש הקבוצה והיחיד, הוא בלתי-מודע.

אחדות החיים בספירה הזאת, השלמה לעצמה באופן יחסי, היא בטוחה ומסודרת כל זמן שהעליון חופף את התחתון. כי בתרבות מאוזנת הקיבוץ והיחיד השלם עם הקבוצה נזונים מכוחות-המעמקים. במידה ידועה זורמים הכוחות האלה אל האישיות באמצעות התודעה, העומדת במגע ישר עם גורמות תרבותיות בדת, באמנות, במנהגים, במדע ובחיי-יומיום; במידה ידועה מופעל האל-מודע על-ידי אבות-הטיפוסים שנתגלמו בקאנון התרבותי.

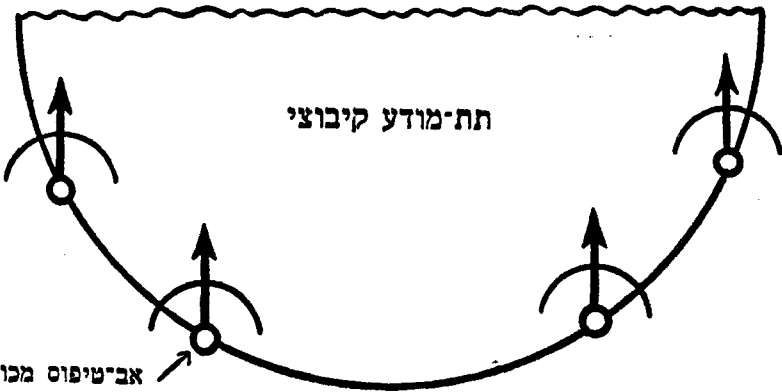
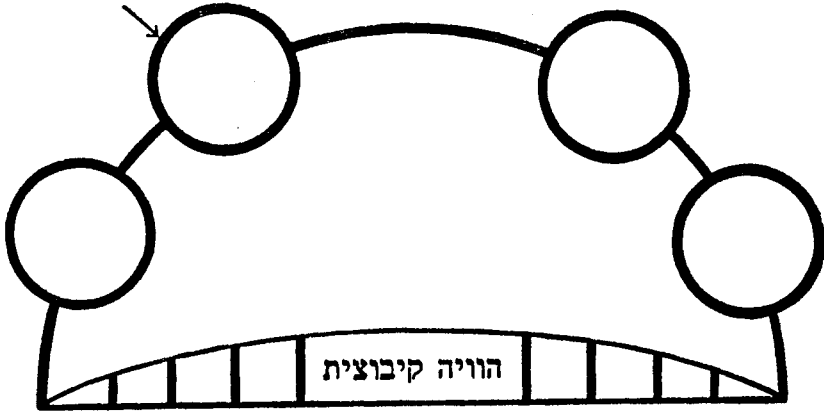
הדיאגרמה בציור 2 מתארת את התפוררות הקאנון, זו האפיינית לזמננו ולמאה או לשתי המאות שקדמו לו. שיווי-המשקל במתח של השדה הנפשי ירד לטמיון. מן הציור נראה כאילו אבות-הטיפוסים, שהם הקובעים את הקאנון, מתרחקים והולכים. הסמלים המקבילים להם מתפוררים והקשת מתמוטטת, כי הסדר שביסוד הדברים נשבר. ממש כמו שנחיל של טרמיטים או דבורים שוקע בתהו-ובהו ובבהלה ברגע שנשמד השלטון המרכזי המתגלם במלפיה, כך גם כאן נוצרים בהלה ותהו-ובהו שעה שהסדר הקאנוני כורע תחתיו.

התהו-ובהו הזה ואווירת הכליון הכרוכה בו בשום פנים אינם פוחתים בזכות התקרבותם של אבות-טיפוסים אחרים, שלמעשה אפשר ובישרו את התמוטטות הקאנון התרבותי הישן. כמו בימי-קדם ובימי-הביניים כך גם כיום מפחדים הבריות שעה שכוכבים נופלים, שעה שכוכבי-שביט נעים בשמי-השמיים, ושעה ששינויים מפילי-אימה ברקיע ושאר סימנים מכריזים על שקיעתה של תקופה, שלגבי הדרד הנוגע בדבר היא בחינת סוף העולם כולו.

ציור 1
תרבות פאונד

קאנון תרבותי

ערכים אב־טיפוסיים



אב־טיפוס מכוון

כי כמו שכל ראש־שנה — או, כמו במקסיקו האצטקית, תחילת כל שבוע חדש של סוף־השנה — הוא זמן מסוכן של דין ואבדן, כך גם תחילתה של כל תקופה תרבותית חדשה קשורה ומקושרת בכל התופעות שהן אפייניות לסופה של תקופה. רק לפרקים נדירים, כשנמוגים לרגע העננים בשמיו הקודרים של הקאנון המתפורר, מבחינים אי־אלה יחידים במזל חדש, השייך כבר לקאנון החדש של ערכים טרנס־פרסונאליים ומנבא את דמותו.

אין אנו צריכים לעמוד באריכות על מה שאירע לתרבות המערבית במאות

האחרונות ובפרט בזו האחרונה. בעבודה זו של בקורת התרבות עסקו הוגי-דעות גדולים, במיוחד מרקס, קירקגורד, ניצ'ה ופרויד. השאננות והבטחון-העצמי של תקופה זו; צביעותה; אמונתה שברשותה כל הטוב, האמיתי, הנאצל והיפה; אדישותה למצוקה אשר לפתחה; היהירות המיסיונרית והאימפריאליסטית של תקופה זו, שסבורה היתה שהיא מגלמת את פסגת התוויה האנושית; הוויקטורי-אניות שלה. על רקע של זנות ו"פרנץ' קן-קן" — כל זה היה ביטוי להתרוקנותם של ערכים שהיתה להם משמעות לשעבר ואשר אליהם הגיעה האנושות במאמצים אי-קץ.

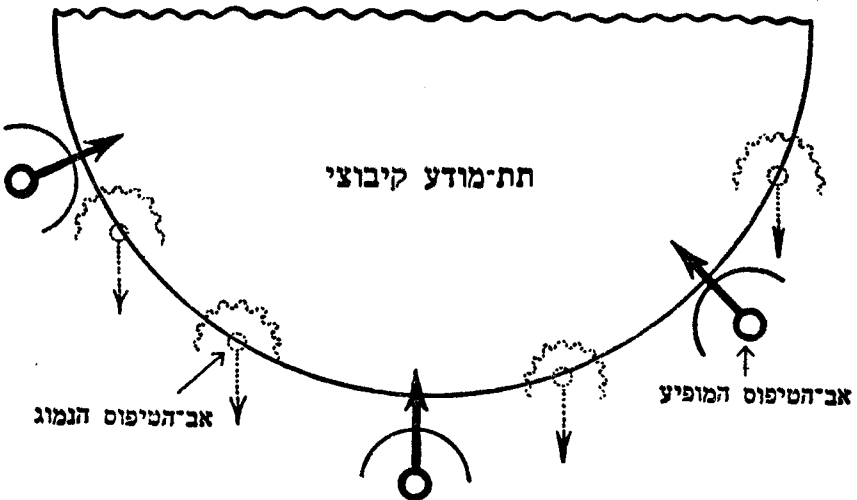
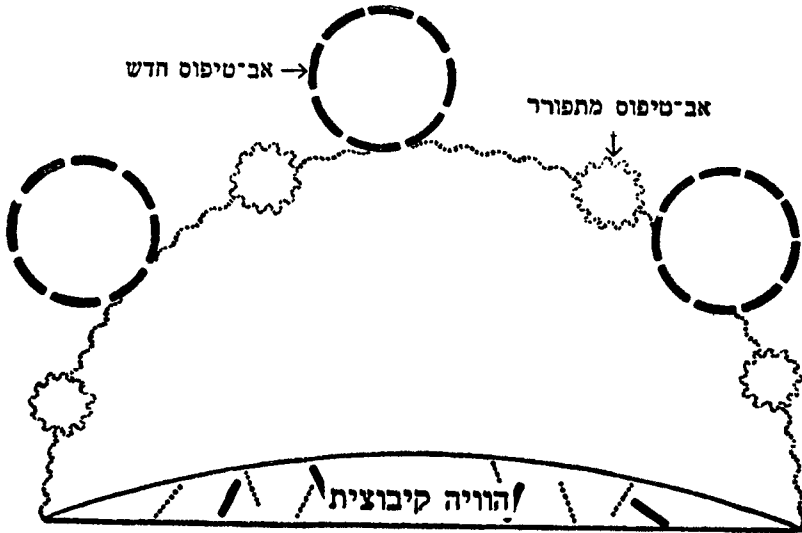
מאז נרקבו כל הגלמים האלה ואינם; כיום עומדים אנו בשלב ההתפוררות של הקאנון התרבותי, שסימניה הכלליים הם האפיינים לזמננו ולביטוי באמנות. נדמה לי כי בכללו של דבר התפוררות זו דומה היא לתהליך המתרחש ביחיד כאשר מסיבה זו או אחרת יתמוטט הקאנון האישי שלו, עולם-הערכים של תודעתו. היעלם הוודאות והבטחון, שאותם האציל פעם הקאנון התרבותי, נראה בראש-ובראשונה בהרגשה של בדידות וגלמידות, של תלישות ואימה, שגברה במידה עצומה במרוצת מאה השנים האחרונות. מסתבר שמעולם עדיין לא היו בהיסטוריה של הספרות או של הציור, למשל, יחידים מבודדים כה רבים, כה הרבה אישיות אמנותיות נבדלות. דומה כי גזו מושגי האסכולה, המסורת והאחדות הסגנונית, ממרחק יכולים אנו, כמובן, לגלות אי-אלה יחסי קירבה; אף-על-פי-כן דומה שכל יחיד ויחיד חש בצורך להתחיל הכל מבראשית ממש.

לצורך ענייננו נזכיר כאן רק מעטים מן הציירים של ששים השנים האחרונות, אישים כגון סיוזאן, ון-גוך, גוגן, רוסו, מונש, קלה, מאטיס, שאגאל, פיקאסו; מעולם לא היה עדיין כדבר הזה בהיסטוריה: כל אחד ואחד מהם הוא עולם בפני עצמו, בדידות בפני עצמה. כל אחד ואחד מהם עמל לבדו להרחיק מעליו את התוהו-ובוהו המאיים עליו או לתת לו צורה, כל אחד ואישו האפייני לו. לא מקרה הוא שכה מרבים אנו כיום לשמוע על גלמידותו של היחיד ועל החלל הריק, החרדה העמוקה, הרגשת חוסר-הבטחון שבתלישות ובהתפוררות-העולם, החיה בציירים האלה, מניעה גם את הקומפוזיטורים והמשוררים המודרניים.

אמת, ממש כמו שקיימת עדיין פסיכולוגיה טרום-אנאליטית, כך קיימת עדיין אמנות המשתייכת ליום השלשום. אבל התמימות הכוזבת של הפסבדו-אמנות הזו, השוקדת להאיר את החיים באורם של כוכבים ששקעו מכבר, מדאיגה לא פחות מן האמנות המודרנית השייכת לזמן שלנו. לגבי היופי הזה של השלשום יפות המלים של אי-צ'ינג: „אבל אדם-המעלה לא יעז להכריע בשאלות גדולות על-פי יפי הצורה“.² ובאמת הדברים אמורים כיום בשאלות גדולות ביותר.

הנה כך מחייבת האמת בתקופתנו, יותר מתמיד, את האומץ לעמוד בפני התוהו-ובוהו, בספרו „דוקטור פאוסטוס“, יצירה זו שיותר מכל זולתה העמיקה להדור למהותו של זמננו, אומר תומס מן על „האפוקליפסה“ של לורקין, זה הביטוי התמציתי ליאוש של זמננו: „היצירה כולה עומדת בסימן הפרדוקס, שהדיסוננס

התפוררות הקאנון



מסמל בו את כל הנעלה, הרציני, החסוד והרוחני; בעוד אשר ההרמוניה והטובא-
 ליות שמורים לעולם הגיהנום, שהוא אפוא בהקשר זה עולמם של הנדוש
 והבאנאלי."

שעה שמתפורר עולם הבטחון, בהכרח נאכל האדם על־ידי ה"ניגדרו",

השחור והתהוירובוהו של ה־ *prima materia*, ושתי הדמויות אב־הטיפוסיות הגדולות של השטן והאם הנוראה מושלות בעולם. זו של השטן היא צל, רע, דכאון, עמעום האורות, דיסוננס צורם. במקום אחר דנתי ביתר־אריכות בהתפרצות זו של הצד האפל לתוך העולם המערבי, ולמורת־רוחם של הרואים את העולם מבעד למשקפיים ורודות, ניסיתי לעמוד על תוצאותיה המוסריות.³

נזכור כאן את השורה הגדולה שתחילתה ב־"פאוסט" של גתה ובבעיית ה־"דופלגנגר" של הספרות הרומנטית: "מובי דיק" של מלוויל, פו, בודלר, טראקל, היים, קובין, קפקא, ויורשיהם ברומנים ובסרטים הבלשיים של ימינו. צאו וראו איך נתקיימו הנבואות הנכאות ביותר על המצוקה, החולי, הפשע והשגעון של האנושות, איך זיעזעו את עולמנו המונית שחורים של בני־אדם השוכים ביותר. נקרא דרור לגיהנום, ל־"ניגדרו", וכמו בציורים של בוש הוא מאכלס את המציאות שלנו. אותם ששחור זה כמעט וסימא את עיניהם אינם מאמינים כי הטבע הוא טוב, האדם אציל, הקידמה טבעית, וכי האלהות היא "אלוהים הטוב". התקדרות זאת מביאה עמה את הדיסוננס: נוטשים את ה"יפה" ותחת זאת נאחזים באמיתי, בפיעור כביכול. והדיסוננס האפייני לעולם המודרני לא די שהכניס את התוכן האפל, השלילי שלו לתודעתנו אלא שבתוך כך גם הביא לידי התפוררות כללית של הצורה. מאחרי אב־הטיפוס של השטן והשחור המקיף אותו, אשר למגעו התמוטט העולם המתפורר של הקאנון התרבותי הישן, מודקרת "האם הגדולה" הנוראה, הטורפת, קורעת ומשסעת ונוסכת שגעון. ובכל מקום רואים אנו באמנות המודרנית את ההתפוררות הזאת בשברונה ובניוונה של הצורה.

דומה כאילו הליפידו מסתלק מן העולם החיצוני, שעד כה עגול היה ואיתן־קווים, וזורם פנימה. בציור אפוא נעשה העולם, שנראה ממשי לשעבר, עולם של מראית־עין ואשליה. תהליך זה החל באימפרסיוניסטים, שזנחו את "העומק המדומה" של הפרספקטיבה, של המשטח האופטי, הצבע האובייקטיבי ואחדות התמונה. בדומה לכך נשברו חוקי הקומפוזיציה בספרות. הקו גת־דוסטויבסקי־פרוסט־ג'ויס איננו קו של ירידה, אבל הוא מציין את ההתפוררות המודעת הגוברת והולכת של הצורה, אישיות האדם והיצירה המאוחדת.

ברומנים של דוסטויבסקי, למשל, שוב אין לפנינו עצמיות פלסטית אלא תנועה נפשית המפוצצת כל צורה, אפילו את זו של היחיד. הדבר שאותו הוא מתאר איננו, בעיקרו של דבר, איזה איש יחיד אלא הכוחות ה־"גומינוזיים"⁴ של העולם הפנימי.

אפילו אצל אמני־תיאור גדולים כגון בלוק וטולסטוי מוצאים אנו התפוררות זו של דמותו הפלסטית של היחיד. הקבוצה או התקופה תופסים את מקומו של היחיד בחינת ה־"גיבור" בפועל־ממש. אין פירוש הדבר כי היחיד שוב אינו מתאפיין כיחיד או שאין הדגש מושם כלל בצורה הספרותית. אבל הנפש המרכזית היא הוויה קיבוצית, הנתפסת לא רק בדפוסים סוציולוגיים אלא אף בדפוסים אוניברסליים הרבה יותר: המלחמה, הכסף, הנישואים וכו'. הרומן חדל להיות אישי

טהור; עניינו בכוחות טרנס־פרסונליים. ומקום שמופיע הרומן המשפחתי כשלעצמו, הרי מדבר הוא בשלשלת הדורות, בתמורות העתים, בתקופות ושקיעתן. אחדות הזמן, המקום והפעולה; אחדות האופי; הפלסטיות של היחיד; רומן־ההתפתחות — כמה תמימים ומיושנים נראים לנו כל אלה בזמן שהתוהו־וּבוהו מאיים עלינו ובלענו וכל יצירה אמנותית רצינית חייבת להתמודד במישורים או בעקיפים עם הבעיה הזאת. כי אפילו במקום שהבעיה מנוסחת באופן אחר, אפילו במקום שהיא לובשת צביון פילוסופי או סוציולוגי, תיאולוגי או פסיכולוגי — הרי אם נבדוק את כל אלה יחד נבחין לא רק בחרדה עצומה אלא אף בהכרה ברורה בסכנה גדולה. ודבר זה נכון היה הרבה קודם התקופה שלנו, תקופת המלחמות העולמיות והפצצות האטומיות, וכך מסתבר דווקא ההיפך ממה שלמדנו להאמין בו.⁵ בתוהו־וּבוהו מבחינים תחילה מבפנים; מבפנים מאימת הסכנה; ואולי יותר מכל אמנות שקדמה לה, מכוונת האמנות המודרנית כלפי פנים.

הוויתור על האחדות החיצונית, על המציאות כביכול, הוא תוצאת פעולתו של כוח מכריע מתוכנו פנימה; הרס כל מה שנחשב טוב מביא עמו את פיצוץ כל מה שהיה מוחזק מציאותי. פיצוץ הצורה מתגלה גם בשפה — בפרט אצל ג'ויס — בדמות שטף־לשון פורץ, בדמות יצירה בלתי־רצונית.

בנקודה זו פלשו הפסיכו־אנאליזה והפסיכולוגיה־של־המעמקים, שהן תופעות אנאלוגיות מתחום אחר של השדה הנפשי שלנו, לאמנות המודרנית בכללותה — לא רק לספרות — והפרו את התפתחותה בכל השטחים. שיטת האסוציאציה החפשית היא מכשיר לגילוי תכנים בלתי־מודעים ותנועתם, כמו גם להרס הצורה ולמגמת הסיסטמטיזציה של התודעה הנראית עתה בחינת מרמה ואחיות־עיניים, יציר „העולם החיצון” הנטול אמת פנימית.

לאמתו של דבר היתה התפרצותו זו של אי־הראציונלי אל האמנות ביטוי לגיטימי של הזמן הרבה קודם שיעשוהו הסוריאליסטים שלט וסיסמה. הוויתור על הפיקוח ההכרתי אינו אלא תוצאה מהתפרקות הקאנון התרבותי והערכים, שרק על פיהם כילכלה התודעה את דרכיה. ואם עשו הסוריאליסטים את החלומות, החולי והשגעון תוכן מרכזי לאמנות וניסו להזרים את „כתיבתם” ו„צירורם” במישורים מן האל־מודע, הרי לא היתה זו אלא קריקטורה מאוחרת של הגנסיון שנקנה ביסורים לאישים היוצרים הגדולים, שפן הללו עומדים כולם בסימן קריעתו של אורפיאוס בידי המינאדות.⁶ ולפיכך דומה כי האמנות המבטאה את זמננו מורכבת רק קטעים ושברי־דברים, ולא יצירות שלמות. לגבי נתילי האמנים ה„קטנים” נעשה היעדר הקאנון, שהמצב גור עליו, קאנון בפני עצמו. ומכאן צומחים כל ה„איזמים” של זמננו.

פה שוב נבדלים הגדולים מן הקטנים. האמנים הגדולים עושים שימוש מודע במצב, מפרקים את המציאות החיצונית בעלת־הצביון, בתוך זרם של הרגשה ופעולה, שאם גם מבפנים הוא בא הריהו מכוון בכל־זאת; דבר זה נכון במידה שווה לגבי קלה ושאגאל, ג'ויס ותומס מן. האמנים הקטנים יותר עושים להם את

העקרון הזה למצע; הם משתעשעים ומשעשעים את העולם במתן ביטוי ספרותי ואמנותי לגחמותיהם. בהצגת-ראווה של תסביכיהם הפרטיים, כמו דאלי, למשל. הציירים המודרניים של ששים השנים האחרונות נשפו לכוה המחשב להרסם. הציירים האלה אינם אמנים במונח הישן כי אם קרבנות, אפילו בשעה שהם שולטים במצב הזה. מתוך שחרבה הצורה של העולם החיצון, כמעט בטלה מן העולם טכניקה אמנותית שאפשר לזהותה ואפשר ללמדה. כל האמנים האלה סובלים מתגרות-ידם של כוחות-האיתנים הדמוניים הפנימיים, בין שדוגמת מוגש הם מגיעים לכלל בדידות וחולי, בין שכדוגמת ון-גוך הם מוצאים להם פורקן בשגעון, בין שכדוגמת גוגן הם נדחפים אל איי הפרימיטיביות הרחוקים, או שכדוגמת פיקאסו הם נדחפים לעולם האמורפי של ההשתנות הפנימית — הייאוש וההתאמצות הנוראה הנשקפים אלינו מן הביוגרפיות שלהם עומדים בניגוד חריף לשלוותם של אמנים שקדמו להם, שחשו כי ממשיכים הם במסורת.

בקובין וקלה הצעיר מוצאים אנו את עיוות-הדמות הגרוטסקי, את החרדה והמצוקה, שהם פועל-יוצא משטפון האל-מודע העובר על גדותיו; מוצאים אנו זאת באודילון רדון ואנסור, בלוטרק ומונש. אי-נחת ואימת שואה עולמית ניפרות לא רק בקווים המרוסקים של ציורי פיקאסו ובראק אלא באותה מידה גם בהרבה מן הפסלים המודרניים, בשברים בלתי-מאורגנים של גופים הרוסים.

אבל יש קירבה בין העולם החלומי של קיריקו לעולם הרוחני של בארלאך, ממש כמו שהללו מקורבים אל ראמבו ורילקה, אל "הר הקסמים", אף שהקונפגורציה בו שונה לגמרי, ואל "זאבי-הערבות" של הסה. על כל אלה מרחפת חרדה, התפרצות של "סטרא אחרא", שאותה חזה קובין מראש, בחוש.

עם שהעולם העליון שלנו נטרף על-ידי "האם הנוראה", נקרע לגזרים בפולחני-הדמים של מלחמותינו, פולש לתוכנו עולם אי-רציונאלי, דמוני, מאגי וראשוני. זרם הליבידו שוטף פנימה, מן הקאנון המתפורר אל האל-מודע, והוא מפעיל את דימויי העבר והעתיד הספונים בו.

הנה משום כך גילוי האמנות של העמים הפרימיטיביים, של ילדים ושל מטורפים מעורר כיום ענין רב כל-כך; הכל עודו מעוררב וכמעט נטול-ביטוי. לכן כמעט אי-אפשר להביע נאמנה שלב זה בעולם ההווה החי, שכן עדיין אנו שרויים במצב חסר-צורה של התפוררות יצירתית; צורה פרטופולזמית, שבה שקיעה ולידה חדשה משמשות בערבוביה — צורה אמורפית, א-טונאלית, דיוהרמונית, היולית.

השחור, ה"ניגרדו" פירושו שברון ההבחנה והצורות, שברון כל הידוע והוודאי, בה במידה שהליבידו הנפשי של היחיד מתרחק לתוך האפלה, הוא חוזר ל- *prima materia*, לתוהו-ובוהו שבו שב ומתהווה המצב הנפשי הבראשיתי של "השתתפות מיסטית" (*participation mystique*). בה במידה מוצאים אנו את התופעה באמנות המודרנית. תחילת ההתפוררות של העולם החיצון, של הצורה והיחיד, מביאה לידי דה-הומאניזציה של האמנות.

כוח החיות נוטש את הצורה האנושית, שעד כאן היתה האידיאל הנעלה ביותר שלו, ומחייבה צורות חוץ-אנושיות וטרום-אנושיות. על מקומו של צלם האדם, שבמובן פסיכולוגי הוא מקביל לאישיות שמרכזה ב"אני" ובשיטת התודעה, באה החיות האלמונית של האל-מודע הזורם, של הכוח היצירי בטבע ובנפש.

תהליך זה נראה בעליל בנופי האימפרסיוניסטים. ההשתנות תחילתה בעולם החיצון, הנעשה נפשי ומקפה מעט-מעט את אפיו האובייקטיבי. תחת לצייר קטע של העולם החיצון מצייר האמן לשם ציור, ואינו מעוניין אלא בעצם טבעה של התמונה, בצבע ובצורה: הסמל הנפשי בא על מקומו של האובייקט. אבל בדרך "השתתפות מיסטית" יש לסמל הנפשי הזה מגע קרוב, פורה ופנימי עם קטע-העולם שאליו הוא מתיחס יותר מאשר תמונה נטורליסטית, אובייקטיבית, המוכתבת על-ידי התודעה ו"נעשית" מתוך ריחוק.

בציורים המודרניים אנו מוצאים תערובת מזוהה, אחדות העולם והנפש, אשר בה דומה כי קטעי נופים, קוביות, עיגולים, צורות צבעים, חלקים של דמויות אנוש, רכיבים אורגניים ואל-אורגניים, עקומות, קרעי חלומות, זכרונות, עצמים שהופקעו מן המוחשות שלהם וסמלים שנתמחשו צפים בתוך רצף מזוה, בדומה למיתוס שלפיו, קודם לבריאת העולם על דמויותיו המופרות לנו, נוצרו קטעים, שברים, זרועות, ראשים, עיניים, פלגי-גוף וכו' בלי קשר-גומלים פנימי, ולא נתחברו אלא בשעת לידה אחרת.

בין אם פיקאסו מתאר את עולם-הבראשית הזה ובין אם במאמצי הקוביס-טיים הוא קם כנגד התוהו-ובוהו שבו, בין אם מתוך הרמוניה עם זרם הצבע של החיים מרחף שאגאל ריחוף לירי על העולם הזה, ובין אם קלה מגלף, מתוך ידיעה של מי שבא בסוד הדברים, את הקונטרה-פונקט של סדרו הפנימי, בכל המקרים האלה הכוח המניע הוא "ההשתתפות המיסטית", שכורם פנימי, המנותק מן האשליה של המציאות החיצונית, הוא נוהג על פי חוקיו שלו.

כל זה מופקע מגדר מוחשותו; ואם פקקים ועוגיות, פיסות נייר ושאר עצמים מודבקים על התמונה, הרי אותה מוחשות-כביכול אך מבליטה ביתר-שאת את השדי שבהתגלמות זו של תכני הנפש. הדינמיקה באה על מקום הקומפוזיציה, האנרגיה של הצבע והצורה באה על מקום האשליה של המציאות החיצונית, האמורפי בא תחת השגור והענייני, ההתפוררות והתהום מכריתים את הנוחות ואת "הדומם".

הפקעה זו מגדר המוחשי מתבטאת גם בזרם דו-הממדי בציור, הנוטש את גשמיותם של העולם והגוף וממירה בדינמיקה של הצורה והצבע — מגמה המסתמנת, אגב, גם במדע, הן בפזיקה הן בפסיכולוגיה.

האנושי נעשה דמוני, דברים נעשים אנושיים; קלסטר-פנים מתפורר לצבעים וצורות, כתם של צבע מביט בנו בעין אדם. הכל מדלג ומקפץ, רגע לתוך באנאליות ריקה, רגע לתוך תהום של סבל קוסמי, רגע לתוך השתנות מיסטית של צבע, הקציפו כל זאת יחד וערעבוהו בסתום — וכי לא כך נראים החיים באמת?

אך אפילו נפיר בכך שהאמנות המודרנית הזאת היא ביטוי נאמן של זמננו, מתעוררת השאלה: כלום עודנה אמנות כדרך כל האמנות שקדמה לה? ואף כי אותם שקראוה בראשונה "אמנות מנוונת" מנוונים היו בעצמם, כלום לא גשתבשה האמנות שלנו באמת?

אך לאט לנו! אנו מדברים כאן על עצמנו. אם האמנות הזאת מנוונת, גם אנו מנוונים, כי יחידים אין-מספר מתנסים באותה התמוטטות של הקאנון התרבותי, באותה אימה, באותה בדידות — השחור הגואה, על צלליו ודרקונו הטורפני. ההתפרקות והדיסוננס של האמנות הזאת שלנו הם; אם אותם נבין הרי כאילו את עצמנו הבינונו.

אם מקורו של הצורך בביטוי הוא בעצמת החוויה, איך יוכל האדם המודרני, שתהו-וובהו מאיים על עולמו, שלא לתת צורה יוצרת לתהו-וובהו הזה? רק במקום שמתגברים על התהו-וובהו יכול להופיע מה שטמון מאחוריו, וזרע פריו של התהו-וובהו אולי יקר הוא מורעו של כל פרי אחר. כיום לא תהיה תקוה לעתידה של שום דת, אמנות או אַתיקה שלא התיצבה בפני האיום הזה של תהו-וובהו.

גם כאן הצורך באתיקה חדשה איננו נחמה פילוסופית אף לא סתם פריו של הלך-נפש אומלל; זוהי דאגה עזה ונוקבת של זמננו.² כאן אנשי היום ואנשי האתמול חייבים להיפרד זה מזה. כל מי שאין אוניו צוללות, כל מי שאין עיניו קמות למחשבה על מחנות-הריכוז, על המשרפות, על ההתפוצצויות האטומיות שהם-הם המציאות שלנו — לנוכח הדיסוננסים של המוזיקה שלנו, הצורות השבורות, המרוסקות של הציור שלנו, וקינתו של ד"ר פאוסטוס — הרשות בידו להתגבגב אל מחסה השיטות הישנות והבדיקות ולהרקיב שם. היתר חייבים לטעום שוב מפרי עץ-הדעת, אשר יגאלנו מגן-העדן שבו עדיין מאמינים כי האדם והעולם טובים הם בתכלית. אמת שצפויה לנו הסכנה שניחנק בפרי הזה. אבל אין ברירה. שומה עלינו להכיר ברע, בשחור, בהתפוררות הזועקים אלינו זעקה נואשת כל-כך מן האמנות של זמננו, ואשר את מציאותם היא מחייבת חיוב נואש כל-כך.

עם כל שיהיו הדברים פרדוקסאליים למשמע כשהם מופיעים במונחים תיאולוגיים, דומה הדבר כיום ששומה עלינו לגאול במידת-מה את השטן. לא דבר ריק הוא זה שמעודי לא פגשתי אדם שלגביו מושג הגיהנום כעונש-נצחים, מושג הדין הנחרץ והמוחלט, הוא מושג שאין להעלותו על הדעת כל-עיקר. הגיהנום שוב אינו מצטייר כמשהו זר, בלתי-אנושי, שפן כולנו קרובים מדי אל הגיהנום הזה שבתוכנו ומחוצה לנו; ביודעים או בלא יודעים נתונים כולנו לשלטון החוק של הטרגנספורמציה, המוליך לגיהנום, וכן גם בתוכו ואל מעבר לו.

שוב עלי לצטט מתוך "ד"ר פאוסטוס", זאת הפעם את דבריה של מרת שוויגשטיל, שבהם מסתיימת הטרגדיה: "לעתים קרובות דיבר על חסד-הנצחים

ממעל, המסכן, ואינני יודעת אם די יהיה בכך. אבל לב מבין, האמינה לי, די בו לפל”.

הבה נבין את המלים האלו נכונה. אין הן מלים גאות אף לא יהירות; אדרבה, צנועות הן עד ליאוש. באמת שוב אין אנו יודעים אם די בחסד ממעל, דווקא משום שהננו כמו שהננו ואנו מתחילים לראות את עצמנו כמו שהננו. אבל בזמן של משבר מכריע, טבעו המפוקפק של החסד ממעל, או, בעצם, ידיעתנו שאין אנו ראויים לחסד ממעל, כופים אותנו להבין ולאהוב את האדם, את האדם הנוח לשגות, שהוא עצמנו־ובשרנו. מאחרי המשבר התהומי הזה דומה כי ייתכן להבחין באב־הטיפוס של הנקבי הנצחי, בדמות האדמה וה־”סופיה”; לא מקרה הוא שאת המלים האלו משמיעה מרת שוויגטשיל, האם. רוצה לומר, דווקא בתהו־ובוהו, בגיהינום, מתגלה החדש ומופיע. כלום לא בחרה קוואַן־יִן⁸ לרדת שאולה ובלבד שלא תבלה את זמנה עם מנעימ־הנגינות השלווים בשמי־מרום? האמנות המודרנית אינה מתעסקת ביופי, אפוא, והרבה פחות מכך בהנאה האסתטית. במובן זה אין הציורים המודרניים תמונות של בית־נכות. הואיל ואין הם בראש־וּבראשונה פרי תודעה מנחה ומכוונת, יכולים הם לעשות רושם ולעשות פרי רק כאשר המסתכל עצמו נמצא במצב נפשי מתאים — כלומר, שעה שאינו מרוכז בתודעת־ה־”אני” שלו אלא מכוון כלפי האל־מודע שלו עצמו, או לפחות פתוח אליו.

יש באמנות המודרנית זרם נפשי היורד כאשר לתוך תהום האל־מודע, לתוך עולם היולי, בלתי־אישי, באַנימיזם שלהן, הנופח חיים בעולם הפנימי ובתהום, ”ההשתתפות המיסטית”, טעונות הרבה מהיצירות האלו כוח דמוני העשוי לעוט פתאום, בכל עת ובכל שעה ובכל מקום, על המסתכל הנדהם והגבעת ולפגוע בו כברק, שכן האמנות המודרנית חיה בעולם שבין התהו־ובוהו לאב־הטיפוס; היא ממולאה כוחות פלאסמתיים שמתוכם יכול אב־טיפוס כזה להתרקם פתאום. לפעמים מופיעים האיתנים עצמם, כמו בעולם־הרפאים הדמוני של קובין, במסכות של אנסור, ובמידה מועטה יותר אצל דאלי. אמת, רוב האמנים המודרניים דוחים את התיאור המציאותי, האובייקטיבי גם כשהם מסתייעים בסממנים המציאותיים של כוחות דמוניים, ובאמת יש דרכים אחרות רבות־מספור לביטוי הכוחות האלה: החל בציור של עולם שפוחות סמויים־מְן־העין מושלים בו, אצל בארלאך, וכלה בהפשטות הפלאסטיות של הנרי מור ובדמוניות הגרוטסקית המופשטת של פיקאסו.

עיוות־הצורה, העקמומיות והאימה הגרוטסקית יש בהם משום גילוי אב־טיפוסי של הדמוני. אם התפוררות המציאות החיצונית והפעלתו של העולם הנפשי, הטרנס־פרסונלי מאפיינות את האמנות המודרנית, הרי יובן לנו מפני־מה חש האמן כורח לתאר את האיתנים בתחום שלהם — שהוא, כמוכן, תחום נפשי — ולא כפי שהם מופיעים, בהסתר־פנים, בטבע. גם באמנות של הפרימיטיבים ההפשטה היא לעתים קרובות הצורה החופפת את עולם הרוחות והמתים.

כשם שמגנטים "קובעים" שדה של גרודת ברזל, כך אבות-הטיפוסים קובעים על פי דרכם את חיי-הנפש; תהליך דומה לזה חל בתמונתו של הצייר המודרני. אצל עמים פרימיטיביים חוזים אנו בהשלכת האיתנים לתוך דגמים של צורות וסמלים מוזרים, והאמנות המודרנית חזרה לשלב הראשוני הזה של השבעת-רוחות.

בתרבות המערבית ניטל על האמן תחילה לתאר את העולם המתחייב מתוך מושג היופי; הוא שקד להמחיש את האמת החזותית הזאת, ולאחר זמן, עם הופיע אב-הטיפוס של האדמה, כמו הוטבע מושג היופי בחיים עצמם. אולם ההתפתחות המודרנית החריבה את כל התפיסות הסטאטיות, האונתולוגיות האלו. האיתנים מתגלים כדינמיקה טהורה, ששוב אינה מתגלמת באדם ובעצם.

מי שהבחין ב"גנומינוזם" המחריב והורס כל קאנון, המפורר כל שיטה קבועה ומוריד כל צורה לדרגה של יחסיות, הוא נוטה לראות את האלהות בחינת כוח מתפרץ, אדון של הרס המרקד כשיווא⁹ עצמו על במתי עולם מתמוטט. וברוח זו הנקל הוא לגלות פנים שלא-כהלכה בעולמנו ובאמנותו — לראות בהם הרס ושמד. שכן כולנו עודנו מורגלים להאמין בדימויים קבועים, במושגים וערכים מוחלטים, לתפוס את אב-הטיפוס רק בחינת הוויה נצחית ולא בחינת דינאמיות חסרת-צורה, לשכוח את דיברתה המרכזית של האלהות: "לא תעשה לך פסל וכל תמונה".

אבל הרי נגלה אי-הבנה גמורה בטבע זמננו ואמנותו אם יהיה בעינינו יחסם לתהו-ובוהו יחס שלילי בלבד. שכן כל האמנים האלה דבר אחד משותף להם: כולם חזו מבשרם את האמת היוצרת כי הרוח מנשבת באשר תחפץ, ואפילו במקום שדומה כי משחקים הם ומניחים את הדברים ביד המקרה, אין זה רק משום שה"אני" הנבוכ נואש מכל תקוה לדעת, אלא משום שמאמינים הם אמונה עמוקה כי אפשר שאמת גדולה יותר פועלת במקרה ומאחריי. הוויתור המודע על הצורה מתפרש תכופות, שלא בדין, בחינת חוסר יכולת לתת צורה, בחינת קוצר-יד, לאמיתו של דבר הרי שברון התודעה, המחזיר את האמן אחורה ל"השתתפות" מקפת-כל עם העולם, מכיל את היסודות הקונסטרוקטיביים, היוצרים של חזות-עולם חדשה.

הדפלאציה של האדם מביאה לידי תחושת-עולם-וחיים החורגת הרבה מגדר הקשר המשותף המאגד את כל בני-האדם עלי-אדמות. לא מקרה הוא שהיסוד האנושי מופיע לעתים רחוקות כל-כך במרכזה של ה"מאנדאלה"¹⁰ המודרנית, ולעתים קרובות כל-כך מופיעים במרכז פרת, כוכב, מעין מים, אור, עין, או החלל עצמו. מרכז-הכובד עבר מן התודעה אל הדפוס היצירי שבו איזה דבר חדש מתרקם והולך.

המעבר הזה ניכר אולי ביותר בציוריו של שאגאל, המשקפים באורח ברור ביותר את הכוח הסינתטי של המציאות הרגשית של הנפש. העצמה הזיווגית של הצבעים הפנימיים, תנועה פנימית המודרכת על-ידי שטף של סמלים, יוצרות



פיקאסו : דיוקנו של חאימה סאברטס (1939)

מציאות תמונית שהיא השאלה נאמנה של חיי הנפש הפנימיים. ומעבר לכל התהוה-
ובוהו, ועם זאת מתוך קשר עמוק אליו, צף סוג חדש של יופי נפשי, תנועה נפשית
ואחדות בלתי-רציונאלית, שצמיחתן הפרחית — שפרט לכך היא נמצאת רק אצל
קלה, ואצלו בצורה אחרת — מושרשת בנבכי הנפש העמוקים והטמירים ביותר.
גילויי אב-הטיפוס מצויים באמנות שלנו לא פחות מגילויי התהוה-ובוהו.
רק הצורה הפשוטה ביותר של הראשוני הזה החוזר וניעור משתקפת במקום שקם
עולם הפרימיטיבים לבטאה, בין שכדוגמת גוגן מבקש האיש את הצורה הקמאית
ובין שכדוגמת רוסו הוא מתאר את אבות-הטיפוסים בתפארת תמימה: את
המדבר, את יערי-הקדומים, את "האם הגדולה" כמקסמת-נחשים, את הקרב בג'ונגל,
או, בניגוד לכל אלה, את העולם הבורגני-הועיר, את זר הפרחים וכו'.

תחושה אנימיסטית, פנתאיסטית של עולם המפועם על-ידי אבות-הטיפוסים מתגלה בדינמיקה האוטונומית של הצורה הטבעית, כמו אצל סיואן והקוביסטים ובאמנות הפלסטית המודרנית. לא רק אצל ון-גוך ומונש אלא למעשה אצל כל המודרניים, בין שהם מציירים דיוקנים ובין שהם מציירים נופים או הפשטות, הדינמיקה האוטונומית הזאת מעמידה נופים נפשיים אשר מצד מצב-הרוח, הזרם הרגשי של הצבע — המוזיקה הפנימית של הרגש הראשוני, הקו והצורה, והצירופים ההיוליים של הצורה והצבע — הם הביטוי הנאמן של האיתנים, בכל מקום, ברוח ובקובייה, במכוער ובמופרך כמו גם באבן ובנחל — ובסופו של דבר גם באנושי — מתגלים האיתנים האלה כתנועה, לעולם לא כעצמים נתונים וקבועים.

כי האמנות של זמננו נוטה לרוחניות רדיקלית, לפולחן שליטתם של הכוחות הטרגנס-פרסונליים והעל-אישיים המסתוריים של החיים והמוות, הגואים ועולים מפפנים כמשקל-שכנגד לחמרנות השלטת בתמונה החיצונית של זמננו, חמרנות שהתפתחה בד-בבד עם עלייתו של אב-טיפוס האדמה בימות הרנסנס.

לפיכך יחטא באי-הבנה חמורה מי שמגדיר אמנות זו כאינטלקטואלית — כי רק הנגררים אחריה הם אינטלקטואלים — ומקל בערך הדחף הדתי שלה, דחף שהוא מטאפיזי, במובנה הנכון של המלה. הדחף היצירי האלמוני עצמו הוא המציאות העיקרית של אמנות אנושית שאינה תלויה בשום עולם חיצוני. אמנותנו, בדומה לזמננו, אפיינית לה המימרה הסינית העתיקה שאותה מצטט ריכרד וילהלם: „השמיים נלחמים עם היצורים בסימן היצירי“.¹¹

כמשקל-שכנגד לירידת הקאנון התרבותי שלנו וערכי-הקבע שלנו פוקדת את היחיד והקבוצה כאחד התעוררות האל-מודע הקיבוצי. ביטוי פנימי, נפשי של זו הוא האמנות המודרנית, אך גם בשאר תחומים אפשר להבחין בה על פי שיפעת הצורות הדתיות, הרוחניות והאמנותיות הפורצות מן האל-מודע הקיבוצי לתוך התודעה המערבית.

האמנות של תקופות ודתות שונות, של עמים ותרבויות שונים, נוטה להתמזג בחוויה המודרנית שלנו. בסמלי התלהבות-החוששים של עובדיהם ניבטים אלינו אלוהי כל הזמנים, ואנו עומדים המומים נוכח הפנתיאון הפנימי הזה של האדם. ביטוי של זה הוא האמנות העולמית, אותה רשת מופלאה של יצירה נומינזית שבה נלכד האדם, אף כי הוא עצמו חוללה ובראה.

הכרת-ערכו של האדם נראית אלינו עתה בכוחו היצירי, בין במודרני ובין בהודי, בין בכושי, בנוצרי של ימי-הביניים ובין בבושמן. כולם יחד שותפים בכריאת מציאות נעלה יותר, הוויה טרגנס-פרסונלית, אשר קרני אורה, העוברות את גבולות הזמנים והתרבויות, מראות את האדם במציאותו היוצרת ומדרבנות אותו לקראתה.

התגלות הנומינזום נותנת קולה מתוך כל אדם יוצר בלי הבדל דרגתו התרבותית, בלי הבדל תחום יצירתו, שפן צדדים שונים יש בטרנס-פרסונלי,

ומתוך כך מגיע האחד לדת, משנהו לאמנות, ושלישי לתעודה מדעית או מוסרית. אחוות כל אותם שתקף עליהם הנומיניזם היא אחת התופעות האנושיות הגדולות שאנו מתחילים לעמוד עליהן בתקופה זו. שיותר מכל תקופה קודמת היא קונה לה הכרה בעוצם מעשיו של האדם.

דתות העולם, מושיעי העולם, המהפכנים, הנביאים — ולא בשורה האחרונה, האמנים שבעולם — כל הדמויות הגדולות האלו וכל אשר יצרו הם כשבילנו שלמות אחת. כולנו — ולא רק יחידים בתוכנו — מתחילים לא דווקא להשתחרר מן הדטרמיניזם האישי שלנו, שהרי זה מן הנמנע, אלא לראותם בפרספקטיבה. איש-הרפואה האפריקאי והשאמאן הסיבירי לובשים בעינינו אותה הכרת-ערך אנושית כמשה ובוודא; ציור-קיר אַצטקי תופס את מקומו בצד גוף סיני ופסל מצרי, האופאנישאדים בצד התנ"ך ו"ספר התמורות".

במרכז כל תרבות וכל תקופה עומדים כוחות נומיניזיים — או כפי שאנו אומרים, אב־טיפוסיים — שונים, אך כולם נצחיים הם, וכולם גוגעים בקיומם הנצחי של האדם והעולם. אם המדובר הוא בחתירתה של מצרים אל הנצחיות, באימת-הקדומים של מקסיקו, או בקרינה ובבהירות האנושיות של יוון; ואם המדובר הוא באמנותו של בעל מזמור-התהילים, בגלגול הסבל של ישו או בבודא הפורש אל חיק האינסוף, ואם בכוחו של המוות בשיווא, באורו של רמבראנט, בריקותו של מסגד מוסלמי, באדמה מניצת-הפרחים של הרנסנס, באדמה הלוהבת של ון-גוך, או באדמה האפלה של הדמונים האפריקאים — בכל אלה נמצאת לנו עדות לנצחיות שליטתו של הנומיניזם באדם.

כי מקורו של הדחף היצירי הוא לא הטבע, לא הקיבוצי, לא איזה שהוא קאנון תרבותי מוגדר, אלא משהו הנע ועובר בדורות ובעמים, בתקופות ויחידים, הקורא אל היחיד בתקיפות של צו מוחלט; יהיה האדם מי שיהיה, ובכל אשר יהיה, אותו "משהו" מאלצו ללכת בדרכו של אברהם, לעזוב את ארצו ואת מולדתו ואת בית אביו, ולבקש את הארץ שאליה האלהות מוליכתו.

מיוזגה של שיפעת גילויי האנושי הוא מן התפקידים החיוניים של דורנו. בזמננו מופיעות זו לצד זו שתי צורות של התמוגות, חיצונית ופנימית, קיבוצית ואינדיבידואלית. עם כל השוני שביניהן למראית-עין, ביסודן הן קרובות זו אל זו. האחת היא ההתמוגות המצווה על תרבותנו, התמוגות עם התרבות העולמית וכל תכניה, התוכן הקיבוצי של העולם במצפ־קצפו מוליך תחילה לתהו־וזהו — ביחיד כמו גם בקבוצה בכללותה. איך יכול היחיד, איך יכולה תרבותנו למוג את הנצרות ואת העולם העתיק, את סין ואת הודו, את הקדמוני ואת המודרני, את הנביא ואת הפיזיקאי האטומי, לכלל אנושות אחת? אף-על-פי-כן הרי זהו בדיק שחיבים היחיד ותרבותנו לעשותו. גם אם מלחמות משתוללות ועמים משמידים זה את זה בעולם האטאוויסטי שלנו, הנה המציאות החיה בתוכנו נוטה — בין שנדע זאת ובין שלא נדע, בין שנרצה להודות בכך ובין שלא נרצה — להומאניזם אוניברסלי. אבל יש תהליך פנימי של מיווג השקול כנגד התהליך החיצוני; זאת

היא האינדיבידואציה. גם המיזוג הפנימי הזה אינו מתבטא אך ורק במיזוג האל-מודע האישי של היחיד: כשמופיע האל-מודע הקיבוצי, חייב היחיד להתמודד בפנימיותו עם אותם כוחות עצמם שמיזוגם וטימועם לכלל תרבות עולמית הם תפקידו החיצוניים.

תפיסת האדם שלנו מתחילה להשתנות. עד עתה ראינוהו בעיקר בפרספקטיבה היסטורית או אפקית, כשהוא משוקע בקבוצתו, בזמנו, בקאנון התרבותי שלו, וכשדמותו נקבעת על-ידי מקומו בעולם — כלומר, בתקופתו המסוימת. אין ספק, יש אמת בראייה הזאת, אבל כיום מתחילים אנו לראות את האדם בפרספקטיבה חדשה — אנכית — ביחסו אל המוחלט.

שרשי אישיותו של כל אדם חורגים מגדר התחום ההיסטורי של קיומו העובדתי ויוצאים אל עולם הנומינזום. ואם נתחקה אחר השרשים האלה, נעבור את כל שכבות ההיסטוריה והטרום-היסטוריה. בתוכנו פנימה אנו נתקלים בפרא על מסכותיו ופולחניו; בתוכנו פנימה מוצאים אנו את שרשי תרבותנו שלנו, אבל אנו מוצאים שם גם את ההתבוננות של אסיה ואת העולם הפישופי של האדם מתקופת-האבן. חרף תחושת הפגימות האפיינית דווקא לאדם המודרני, חייב הוא לעמוד בפני קריאת-התגר של עולם-האיתנים הטרום-פרסונלי הזה.

עלינו לעמוד בפני הבעיות שלנו ובפני הליקויים שלנו; ובתוך כך שומה עלינו למוג עולם חיצוני ופנימי שופע וגדוש, ששום קאנון אינו מעצבו. זהו הניגוד המייסר את התקופה המודרנית: האדם המודרני ואמנותו.

ואולם מיזוג זה של שפע ותוהר-ובוהו לא ייתכן לא במעשה אחד ולא בצירוף-נתונים אחד; האינדיבידואציה שהוא מצריך אפשרית רק בתוך תהליך של צמיחה, המקיף את גלגוליה של תקופת-חיים שלמה; בתוך תהליך כזה כשרו של כל יחיד ליישוב ניגודים עומד שוב ושוב במבחן עד קצה גבול היכולת. אולי משום כך דרכי-חיהם של כל האמנים הגדולים בני-זמננו הן דרכי-יסורים, אם מעט ואם הרבה. תפקיד המיזוג העומד בפני האמן הגדול כיום, שוב אין לבצעו ביצירה אחת, שכן יותר מתמיד, יותר מאי-פעם לפניו, הוא מחייב את אחדות החיים והיצירה תוך גלגול התמורה. במובן זה פוסקות תמונותיו של ון-גוך מהיות ציורים אינדבידואליים; הרי הן סערה של ציור הפרוכה-ומכורכת בחייו, וכל תמונה אינה אלא חלק ממנה. אבל תכופות שוב אין זו אפילו כוונתו של הצייר — אם יכולים אנו לדבר כאן על כוונה — להביע אמת אחת שלמה בתמונה אחת; מגמת-פניו היא היצירה בכללותה, המכוונת לבטא מציאות שלמעלה מן הציור.

בניגוד לאמנים השלמים של זמנים כתיקונם, מצוינים כל האמנים המודרניים בהתלהבות הקדושה שעליה אומר ה"אי צ'ינג": "רעם בוקע ועולה מן הארץ; צלם ההתלהבות", וכן "התמסרות לתנועה; זוהי התלהבות".

אם נבדוק את פיקאסו על התמסרותו היחדנית לדחף יצירי גדול — פיקאסו זה שיצירתו מבטאת מציאות בעלת-משמעות רק כשהיא נתפסת כשלמות אחת, הואיל וכל חלק בפני עצמו הוא פרובלמתי, מפוקפק, ובלתי-מושלם; ואם

נבדוק את רילקה, שהתפתחותו מוליכה משעשועי-צליל ענוגים בדרך אסון השתיקה של עשר השנים ועד לכיפת-הענקים של „אלגיות דואינו“; ואם נבדוק את בניינה השקול והמדוד של יצירת תומס מן, המתעסקת יותר ויותר בכל שהוא רע, נגוע וארכאי באדם, שהוא (אשר יותר מכל אמן אחר בזמננו הציג את אחדות החיים והיצירה, שהיא-היא האינדיבידואציה) מיוזם מיוזג יחיד-במינו; כשאנו בודקים את רוח-התזוית הטראגית של ון-גוך או את השתנותו המסתורית של קלה — הרי כולם שייכים לנו; הם הנם אנחנו, או מוטב לומר שאנחנו הננו רסיסים של כל אלה.

יודעים אנו כי גרעין הנוורוזות של זמננו הוא הבעיה הדתית, או במונחים כוללים יותר, חיפוש ה„עצם“ (self). במובן זה נוורוזות, בדומה לתופעות ההמוניות שהן תוצאת המצב הזה, הן תמיד מחלה קדושה. כל תקופתנו מלאה אותה, אך מאחריה עומד כוחו של מרכז נומינולי, שדומה שהוא מכוון לא רק את ההתפתחות הנורמלית של היחיד אלא גם את משבריו ותמורותיו הנפשיים — לא רק את המחלה אלא גם את תרופתה, הן ביחיד הן בקיבוץ.

הצנטרוברסיה הזאת יש לה תוצאות גדולות בגדולים וקטנות בקטנים. אולם כל האמנות שלנו, שאפשר לכנותה נוורוטית בהתפשטות-הגשמיות שלה ו„קדושה“ בנוורוזוה שלה, מכוונת בלא יודעים, או — בפסגותיה הגבוהות ביותר — ביודעים, על-ידי הכוח המרכזי הזה. וכדין זו כך דין כל אחד מאתנו.

ממש כמו שכל המבנה הנפשי של היחיד מתרסק סביב איזה מרכז מסתורי, כך ה„מאנדאלה“ של האמנות המודרנית, בכל השוני העצום שלה, נגולה מסביב למרכז מסתורי, שבתורת תהו-ובוהו ושחור, בתורת נומינוזום ובתורת תמורה, הוא הרה כליון חדש, אך גם הרה עולם חדש. ב„אלגיות דואינו“ כתב רילקה:

כי היופי איננו כי אם

ראשיתה של אימה שפדחק נוכל לשאתה.

ואנחנו סוגדים לו כל-פך יען במנוחתו

הוא מואס השמידנו.

מלים אלו, יותר משהן חלות על יפי האמנות בכל תקופה אחרת, יפה כוחן לגבי היופי הנורא של האמנות המודרנית, שהוא עצמו מכחיש כי יופי הוא. מעולם עדיין לא היה היפה קרוב כל-כך אל הנורא. רפי הבודיוזם ה„זני“ מעקמים היו תכופות את חטמי תלמידיהם או סוטרם על לחייהם — כמו בלי סיבה — כדי לאלצם להישען על עצמם ולהשפילם בדרך כך. בדומה לזה הרי זמננו וגורלנו, ותכופות גם אמנותנו, סוטרם על פנינו, אולי גם כן על-מנת להשליכנו לתוך חללו של המרכז, שהוא מרכז ההשתנות והלידה.

כי על אף כל היאוש והאפלה הניפרים בנו ובאמנותנו עוד יותר מן הכוחות הטמירים של הלידה החדשה והסינתזה החדשה, אל לנו לשכוח ששום תקופה לא גילתה נכונות כה מרובה, בעצם הסכנה הגדולה ביותר הנשקפת לקיומה, להבקיע

את אפקיה הצרים ולהיפתח לקראת הכוח הגדול החותר לקום מתוך הנעלם, כאן ובכל מקום בעולם. עם כל שהפצצות האטומיות שלנו מאיימות עלינו, הרי על כל מעשה-ההרס יענה קימום, שבתוקף יותר מתמיד יטעים את אחדות כל שהוא אנושי.

לא, לא נבואה היא זו; זאת היא המציאות של הדרך בה אנו הולכים, או בעצם הדרך שבה אנו אנוסים ללכת. בדרך הזאת משתנים האפקים באורח שאנו עצמנו כמעט לא נשיגהו, ויחד אתם אנו עוברים בגלגולי-מחילות לקראת החדש, כולנו, מעבר מזה ומעבר מזה למסכי-הברזל החוצצים בינינו כיום. אל נשפח כי, חרף כל האפלה והסכנה, האדם של זמננו, בדומה לאמנות השייכת לו, הוא הגשמה גדולה והוא תקוה גדולה עוד יותר.

הערות:

- 1 ר' נוימן, "האם הגדולה" (אנגלית, ניו-יורק ולונדון, 1955), ע' 185, וכן ג'. ש. ואיאן, "האצטקים של מקסיקו" (מהדורת פינגוין, 1950), ע"ע 195 והלאה.
2. "אי צ'ינג, או ספר התמורות", תרגום אנגלי של קארי פ. ביינס מן התרגום הגרמני של ריכרד וילהלם (ניו-יורק ולונדון, 1950). ר' גם וילהלם, "האדם וההוויה" (גרמנית, יינה 1931), ע' 211.
- 3 ר' ספרי, "פסיכולוגית המעמקים והאתיקה החדשה" (גרמנית, ציריך 1949).
- 4 על פי המונח שגזר התיאולוג הגרמני הפרוטסטנטי רודולף אוטו בספרו "רעיון הקרושה" (1917) מן המושג הדתי הרומאי העתיק, numen. שהוראתו המקורית: הרוח המזריכה והמנחה, השוכנת בעצמי הטבע כמו גם בכל אדם ואדם.
- 5 ספק רב אם יכולים אנו לתלות את כל הגילויים האלה בהתנוונות המבנה החברתי שלנו. ממש באותה הצדקה יכולים אנו להראות את ההיפך, שהתפרקות הקאנון התרבותי, שמקורה באל-מודע, מביאה לידי התמוטטות המבנה החברתי. לדעתי, יותר מכל הדגשת-יתר טיפולוגית של קשר סיבתי נפשי או הויתר חשובה היא ההבנה שענין לנו בשדה נפשי אינטראלי המקיף את שני העולמות, ואשר חלים בו שינויים באורח סימולטני, נבואות הנוגעות בעתיד תרבותנו, דוגמת אלו של היינה וניצ'ה, מלמדות כי אפשר להגיע לאבחנת התקופה הן מבפנים הן מבחוץ.
- 6 בפולחן-המסתורין היווני הקדמון היו אלו הנשים, עובדות בקבוס או דיוניסוס, שקרעו את אורפיאוס לגזרים בשל הינזרותו מן הנשים, או על שום שהפריע לטכסי פולחנו.
- 7 ר' "פסיכולוגית המעמקים והאתיקה החדשה".
- 8 אֶלֶת החסד והרחמים בסין וכיפאן; תכופות מאד היא מצוירת כשילד בנורעותיה, כדוגמת המאדונה.
- 9 האל השלישי בשילוש ההינדוסי הקדוש (ברהמה, וישנו ושיחא), "האל הגדול", "הברוך", המגלם בראש-וראשונה את כוח ההרס שבטבע.
- 10 מונח הינדוסי, שהוראתו, "מעגל" פולחני, עולם של סמלים.
- 11 וילהלם, "האדם וההוויה" (גרמנית), ע' 234.