

## אביגדור ארינא : קריאת הריק

(שאלות למקומה של האמנות)

### 1

הכל הנו בתהליך תמידי של צמיחה. מצד שני, על משטח עליון יותר, הכל שרוי בתהליך תמידי של ריבוי. הצמיחה: התמדת הייחוד. הריבוי: הפסקתו. הצמיחה מכונסת אל תוך עצמה בר־בזמן שהריבוי, משום היותו הכפלה, נתון ביציאה מתמדת. הקומוניקציה חלה במרחב הריבוי בו בזמן שהתת־קומוניקציה חלה בחלל הצמיחה. אמנם, צמיחה וריבוי הן שתי פונקציות הצמודות בהדוק זו לזו וכל הפרדה תיראה שרירותית; הטבע, אומר אריסטו, הוא הצורה עצמה, שנראית כסיבת „ראשית הדברים בצמיחה“ (המיתפיסיקה, ה.4, 10146.16); יש צמיחה בריבוי, אך לעומת זאת הצמיחה אין בה אותו ריבוי, רוצה לומר שאת הריבוי אנו מסוגלים „לקרוא“ אך הצמיחה נשארת כמוסה, מחוץ לתחום הדברים הניתנים להכרה; היא טרנסצנדנטית ללשון, מחוץ לכלים הקומוניקטיביים שלה. וזאת על אף שהכל צומח בהוויה. הקומוניקציה נמצאת אפוא „בחוץ“, בריבוי, בו בזמן שהפסקתה שוהה בהפנמה. אנו עומדים נוכח שני פנים: הקומוניקטיבי, שהוא תחום האפשרי, ותת־הקומוניקטיבי, שהוא מחוץ לתחום זה. המלא והריק, המרחב והחלל, ההמשכיות ואי־המשכיות.

הסובייקט חי אפוא את ישותו בתוך מרחב־מלא מזה, ובתוך חלל פנימיותו מזה; המגורים בלשון נמהלים ב„אני“ ותנועתו של הסובייקט בעולמו הנה לכאורה הילוך בתוך נוף מוכר, נוף שמוכר הוא משום היותו שרוי בתהליך הכפלה של נתונים מופרים, ונתונים אלה הן הפונקציות של המרחב־המלא. למרחב זה יש גבהים, מגדלורים ביס־אנוש, המורים ומכוונים, הנותנים קוהרנציה לשורה, לרבים. לכאורה עולם בטוח והכל בהיר, אך ברבדים העמוקים יותר של הסובייקט — נוף אחר, קומוניקטיבי פחות, יחיד לעצמו; צמיחה צומחת. צמיחה זו היא הנפש. ולנפש אין גבהים, אין כלום, היא הנה.

רבדים אלה מתבהרים עם ההד; הצמיחה נתפסת עמו, הסובייקט משוחרר מן הפעולה הנורמטיבית של המרחב־המלא. הוא „בתהליך של זיהוי“, זהותו קוראת ועולמו משנה את צורתו הקודמת. זהות זו מקובל היה לנסחה בלשון „זה הנו זה“; ומשפט־הזהות היה נחרץ כרגיל: „שהנו — הנו, שאינו — איננו“, או — בנוסחה — א=א. על משטח גבוה יותר, בחוץ, דמיון שולט בין זה־לזה, ונראה כאילו דבר אחד זהה עם משנהו, אך למעשה הכל נסתר ומוטל בספק. „אף כי יש כמה דברים בני אותה צורה, הנה באמת לעולם אין הם דומים כליל; כך, חרף הזמן והמקום

המאפשרים לנו יחס־חיצון שלכאורה הוא מסייע לנו להבדיל בין הדברים שאינם ניתנים להיבדל בפני עצמם, אין אנו מבדילים" (לייבניץ, מסות חדשות, 2, פ27, § 1). זהות היא מחוץ לתחום התודעה (כי אינה נתפסת עליידיה); היא עצמה הנה לעצמה. היא מתח. היא צמיחה. היא תהליך או־ר־קונסטיטוטיבי. כשם שמן העולם החיצון אין אנו תדעים אלא במוגמר, וכפי שאומר הוסרל — משני הממדים הקורלטיביים של הקונסטיטוציה, "האני־הטבעי" אינו מכיר אלא אחד; "הוא מסתפק במבט", די שהדברים נמצאים, שנמצאים בעולם. אין הכרה, ואין גם זהות. הכל דומה — ואיננו, את הנוסחה המקבילה אפשר יהיה להפך ולומר: "שהנו — איננו, שאיננו — הנו". הדמיון המצוי בין זה לזה קיים בריבוי: אלה שלטיהם של רחובות החיים; התנועה בהם קלה, אוטומטית. אך הרבדים העמוקים יותר של "הצומח", של הסובייקט, לא תמיד הם נשמעים לאותו איתות של השלטים. בסובייקט — בריאה ההולכת ונמשכת מראשיתה, תהליך של זיהוי.

ה"אני" נמצא תמיד באיזה מקום שהוא לגביו שדה־מציאות; שדה־מציאות זה הוא חלק אינטגרלי של ישותו, ולו אף במצב האטום ביותר שבו ה"אני" מסתפק במבט; מבט זה הנו פרצפטיבי, והפרצפציה, אומר הוסרל, היא "נוכחות האובייקט עצמו". אמנם במקרה זה קשה יהיה לומר כי ה"אני" "נוכח" באותו זמן; לכל היותר הוא יהיה מצוי, הוא יהיה במצב סימטרי של הימצאות לגבי שדה־מציאותו: כלום. לכן אפוא לעתים רחוקות בלבד ה"אני" נוכח; ומכאן שהוא דומה ואינו דומה לעצמה, שכן בין נוכחות לבין הימצאות יש הבדל יסודי. תהליך הזיהוי הוא, "צמיחה", והזהות איננה = אלא מצב של מתח והפסקתו ותחילתו־מחדש, מין מצב שבו מתארע הזיהוי, בו הקשב מקשיב והסובייקט נוכח.

זהות היא מצב של מתח בין האני־הנוכח לשדה־המציאות, בין השדה־האזנירי לבין שדה־הזכרון; מתח בין כל אחת מן הפונקציות האלו, מחזור של מתח והפסקתו ותחילתו־מחדש. מתח זה מקומו בתודעת־המרחק; בבולטי־האפשרי שבו. כי הלא אם אנו "נמצאים", אין אנו נמצאים באופן אבסולוטי; שדה־המציאות, כמוהו כשדה־הזכרון של עצמנו, הריהם מעבר לאפשרי, מעבר למושג; בין אם ברצונו של הסובייקט לתפוס זכרון ולהביאו לדרגת נוכחות, בין אם הסובייקט מתכוון לשמוע ולראות צמיחתו של פרח, בשני הקטבים משתלט השדה־האזנירי (אזנירי במשמע ההכרה שבחלום, ציור־ת־אזנירי), אותו זכרון וכן גם צמיחתו של הפרח נתפסים באופן אֵידוטי (Éidos), בפרויקציה של אידיאה רפרזנטטיבית. הנוכחות מוסיפה להיות הימצאות, הצמיחה מוסיפה להיות מוגמרת. אך כשמרחקים אלה תדעים הם נעשים שדות־מתח, והללו מחוללים רסטיטוציות בשדות־הסובייקט; חל תהליך של תהפוכות, של ייחוד, ועם ייחודה של הנוכחות הסובייקט מושב אל ייחודו — אל זהותו. הסובייקט נוכח ועובר מן הצייתנות לקומוניקציה שבמרחב־המלא, לצמיחה העצמית, ומכאן אל פקחה לצמיחה בכלל. אך תהפוכה זו, שהיא מעין תנאי־יסוד להמחשת הרסטיטוציות במתח, אף היא מותנית בשדה־מציאות מסוים, במעבר מן הפרצפציה אל הפרצפציה. נוכח תמונה, למשל, נמצאים אנו לכאורה נוכח

סטרוקטורה חמרית, אובייקט אינטנציונלי כביכול (שפן מסוגלים אנו לראות את הצורת האידטית שהיא לגבינו, בין אם זו „אמנות” בין אם זה „תיאור” בין אם המקום נתון מראש), אך כשנפקחים אליה — מה קורה? שדה-המציאות האובייקטיבי טיבי הזה נמחק בשעת הפרצפציה; התמונה עצמה הנה אידוס והיא לעתים שדה-אונירי, וכך הסובייקט והתמונה נמצאים באימאנציה אחת, בלא שתפעל הודהות או אינטרופאטיה כלשהי. נוכחות התמונה היא מיידית ובלתי-אמצעית. השדות השונים של הסובייקט בעלמים בתנועת המתח, בלתי-האפשרי נפקח כמציאות. ברם, אין זו מציאות... זו תהפוכה.

אם מבחינת ההכרה השאלה העיקרית היא שאלת ההוויה, אופן קיומם ועצם קיומם של הדברים בה, ואיך אפשר להכיר ולעמוד על אמיתותם שעה שהכל „חיצון” לנו, הנה שאלתי שלי תהיה צנועה ומוגבלת הרבה יותר — ולדאבוני, קצרה מדי; שאלתי תהיה: מקומה של האמנות. אין זו, כמובן, שאלה להוויה, שאלה לאמיתותם של דברים; האמנות הריהי „סילוף” על-פי דקארט, מיותרת על-פי פסקל (אולי משום שהם לא הכירו אלא ציורת רפרונטיבית...), ובעצם, האמנות היא המצאה; אמנם, המצאת הנפש, אך מחוץ לאמת ההוויה, אף אמנם גם אמת לה משלה. על כך ברצוני לעמוד הפעם. שאלת הזהות נשאלה בקיצור (יתר) רק על-מנת להשקיף מעל למשקוף, ואם אותה צמיחה כמוסה, שהיא אמת ההוויה (למעשה הלוגוס של הרקליטוס הוא פועל, פועל אוניברסלי, הוא בצמיחה), איננה נראית מידיה, ואפילו בעזרת הקוגניציה של דקארט, האפוכיאה (Epoche) של הוסרל והרדוקציה הפנומנולוגית, אין אמת זו, צמיחה זו, נתפסת באורה בלתי-אמצעי, מידי. מעניין הוא לראות כי פעולת ההוויה, הפעולה האוניברסלית, הצמיחה, נמצאת באמנות כולה; כה קרובה, וכה רחוקה; כמובן, תדיר היא נמצאת עמנו, בתוכנו; שותקת. היא נוכחת בכל; רחוקה. סודית ומשום מה? משום שהיא בלתי-קומוניקטיבית במובן הרגיל. היא עצמה צמיחה. — אך גם בתחום זה נוסף ונצמצם ונשאל רק שאלות בקשר לציור, אף כי אותן שאלות אפשר להציג לגבי כל האמנויות; הבעיה המיידית מתגלמת בהבדלים הסטרוקטורליים.

## 2

האמנות היא „על האדם, על-ידי האדם, בשביל האדם”; ועם כל זאת היא נשארת סתומה בפנינו כאילו היתה ההוויה. מצד אחר, ובהתייחסות, הריהי, לגבי הסובייקט, במקרים סובייקטיביים, ראי-הנפש; היא פונה אל היחיד, ובה עשוי היחיד למצוא שבילים אל ייחודו; הריהי קריאת-הריק, הפסקת המרחב-המלא; חלל האשנב שנבקע בחומת הלשון, אך, מצד אחר, יש לאמנות תפקיד חברתי; בימינו היא משמשת כוהן-גדול... הריהי אחת הפסגות שבמרחב-המלא, נושאת תפקיד (מלשון „משחק” ומילוי תפקיד), ובתוך כך היא מוסיפה להיות פונקציה (כלומר: פועל);

כפילות זו עוד היא נכפלת ומוסיפה, כמובן. רמבראנט הוא כפול: השם (בהכפלה) מזה, והציור מזה. עד היכן כפוף היחיד לאיתות הקומוניקטיבי של המרחב-המלא? לתפקיד? — בהתאם ליחס שבין הגיאוגרפיה הנפשית שלו לבין הגיאוגרפיה הסוציאלית; היחס בין החופש האישי לכפיפה ולהזדהות עם הריטואל החברתי. ככל שננסה לרדת, יותר ויותר נימצא עומדים בפני תהליכים של הכפלה; ודאי, הסובייקט בעל-הזהות יהיה כפוף לריטואל החברתי פחות מן ה"אני" הרחוק מ"נוכחות". בשביל הראשון: האוניברסלי, הסמוי; בשביל השני: העולם, הנמצא. בשביל השני יהיה זה כמו בחברות הפרימיטיביות: משחקים את התפקיד, אך גם חיים אותו; המשחק יהפוך לגביו פונקציה (משום שהוא הנו סדר מוקם וטוטאלי בעולם), וכך יהיה יחסו סימטרי לפונקציה (שהיא משחק, תפקיד ש"משחקים") ואסימטרי לתפקיד, (שיהיה הוא עצמו). זו תהפוכה בה היחיד "מוחק" את זהותו. כך נוצרים הטעם, האופנה, ה"הפסגה" של סגנון מסוים או של צייר מסוים: בתהפוכה, כשם שבתהפוכה מתארעת הזהות. שני פנים קטביים. בדרך כך האמנות היא ערך לגבי החברה, ופונקציה לגבי היחיד. ברור שהאמנות פונה אל היחיד; לעולם אין אנו מבודדים יותר מאשר בשעת היחידות עם שיר או עם תמונה או בשמענו קטע מוזיקלי; אמנם בבדידות זו משתתף היקום, אין זו בדידות מבודדת, זו הפנמה שבה הצמיחה הכוללת נשמעת, בה אותה צמיחת פרח עשויה להישמע. אך את החוויה שאנו חשים, מה שנתארע לנו, אותה התנסות מיוחדת, אותה לא נוכל למסור בלשון לזולתנו.

נראה אפוא שהאמנות אינה קומוניקטיבית אלא תת-קומוניקטיבית. הקומוניקטיבי שבה הוא התפקיד החיצון שהזכרנו, הערך, בעוד אשר התת-קומוניקטיבי הוא הפונקציה. בתפקיד, רמבראנט הוא רמבראנט כשם שא=א; צמיחה מוגמרת, עולם מוגמר מראש. איתות, כדרך משפט מקרי שאטול לי ואומר בו: "הבית הראשון משמאל הוא לבן"; לא נוצרך אלא ללכת ולהיזכר בכך. זהו דבר בטוח, והמרחב-המלא נראה בטוח, סופי. הקומוניקציה פועלת. אנו נעים, והטופוגרפיה קובעת את תנועתנו. לשון אחרת, התברה קובעת את תנועתו של היחיד אם הוא איננו חפשי; בין אם החופש נעלם מתוך ויתור, בין אם החופש נלקח משום שהמדינה נשתרשה בארץ. קומוניקציה זו היא חיצונית; היא קיימת על-מנת לסמן, להורות, לכוון, לצוות ולמסור. אך מה שנמסר אינו כלול בה. מה שנמסר קיים בפני עצמו. שוב הוא זהה לעצמו, מכונס, מופנם. אמנם בקריאת אותות-הציווי די להימצא מבלי להיות נוכח; השדות הם גוף מראש, האדם הוא בתפקיד מראש, ה"אני" הוא צרכן מראש, העולם כולו נתון מראש; כך יהיה הכל ברור, בטוח, מוחלט; הכל יהיה ולא יהיה; עולם ארעי שנראה סופי. ואמנם, הרבדים הסמויים צמאים; לעולם זה הנתון מראש עונה הד סימטרי שהוא כליה; המנוס מן החרדה הראשונית אל מרחב הבטחון הוא מעבר מפחד כמוס אל בהלה גלויה; במצולת הנפש, בחרדת-שתיקה, ה"אני" אינו מוצא מנוס. הוא מאמין: "אמונות אנוש: שעשועי ילדים" (הרקליטוס, 81). אך, לעומת זאת, "האש מובילה הכל-בכל מבלי להשאיר את היקום במקומו"

(הרקלייטוס, 103), ואפילו הערכים המשותפים, אבני־היסוד של המרחב־המלא, אינם נשארים על מקומם; הם משתנים, ומשום השתנותם, משום החדש בהם, הרי למבט־עין דומה כאילו אמיתיים היו.

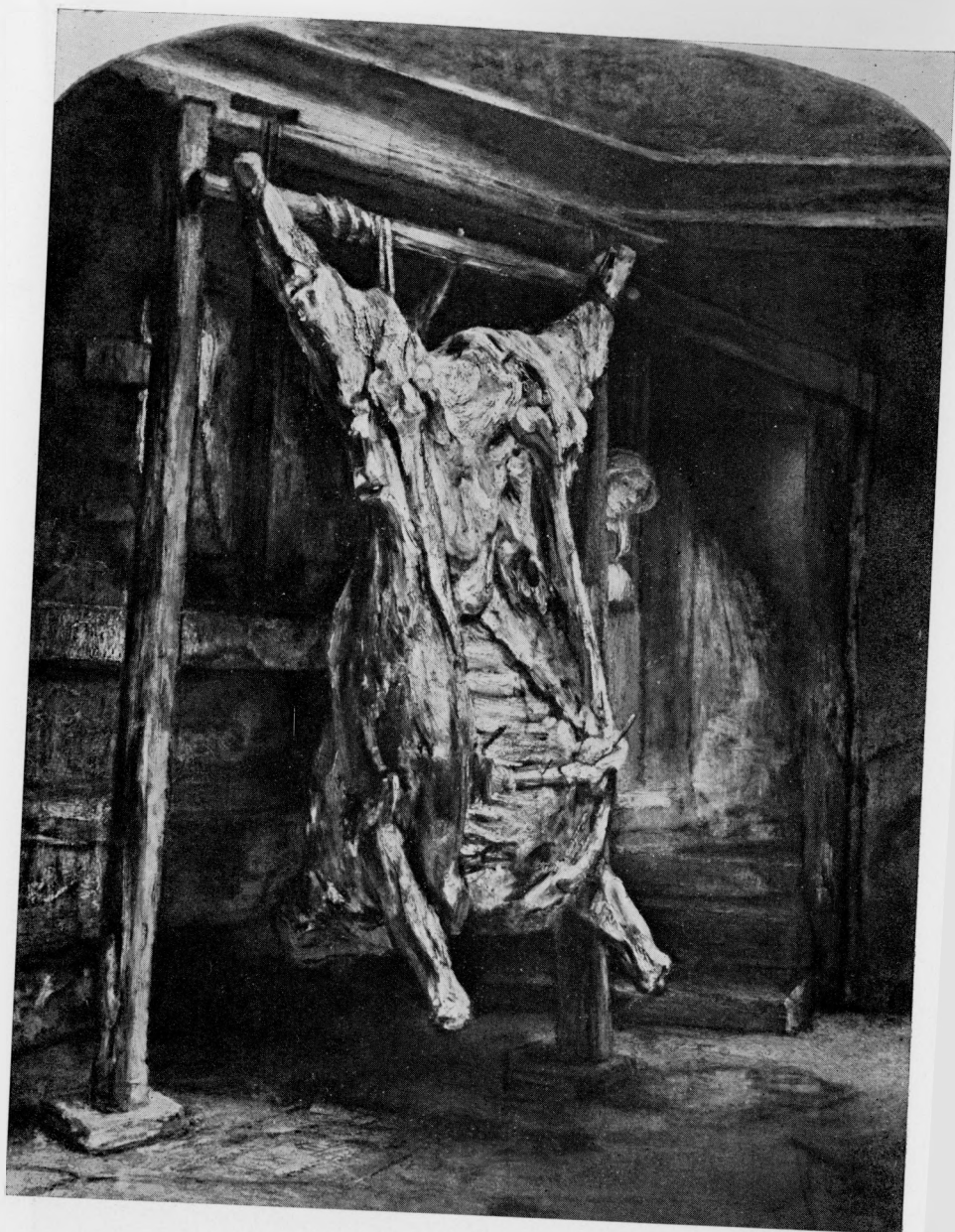
ריבוי האלמנטים שבתהליך הכפלה תמידי יש בו פועל־צמיחה שמוסתר הוא אף הוא. וכך, אף כי האיתות־הקומוניקטיבי איננו מכיל את מה שהוא מורה אלא משמש מכשיר הובלה בלבד, לא ההובלה היא שתתגלה למבט־עין אלא הדבר שעליו הוא מורה, והוא ייראה אמיתי משום שהוא ניתן להוכחה, יחסית. איזו הוכחה? — שהוא נמצא. האיתות־הקומוניקטיבי מביא אותנו אל מול רמבראנט וכמובן אינו מכיל אותו, הציור עצמו הוא מחוץ לתחום הקומוניקציה הזו; כשאתה בפניו, די לך להיזכר בכך שהוא נמצא, וללכת. אך למעלה מזה, הקומוניקציה המביאה אותנו אליו כבר העלתה את ערכו הקונצפטואלי — וזהו ערך מוסכם — ההוכח „המוביל“ הקומוניקטיבי, שנסתר הוא, מסתיר גם את הערך־המוסכם, כי בצמיחתו הוא הופך משמעות, והמשמעות מפרנסת את הבטוח; הסופי; המוחלט. רמבראנט עצמו — כלומר: אמנותו — סתום. הוא נסתם על־ידי הגיאוגרפיה החברתית. אם אתפצל בלא לראות, אהיה כופף קומה לתפקיד שאשחק וגם אחיה (כפי שכבר הזכרתי); אם לא אתפצל עוד, אחליף את המבט בראייה, את ההיזכחות בפקיעה, או אז אחוש. תהפוכה תקרה לי, ולפתע אמצא על גבול המרחב־המלא ועל סף קריאת־הריק. הפונקציה האמיתית של האמנות תפעל עלי ובה אמצא קרקע לזיהוי.

אם כן, מהו ה„מוסר“ בתמונה את דברה, אם לא הקומוניקציה הרגילה? התת־קומוניקציה. והתת־קומוניקציה היא מידית, כלומר — איננה כלי המוביל למקום או למעשה מסוים מבלי להכיל אותו, אלא היא עצמה הגה הכלת הדבר עצמו. היא מחוץ לריבוי, מעבר לשלטים, היא הד הצמיחה. והאמנות היא צמיחה שהד הצמיחה מהלך בה. האלמנטים הקונסטיוטיביים שלה, במהלכם, בפעולתם הפנימית המיוחדת, שרויים בתהליך תמידי של צמיחה. התת־קומוניקציה, בניגוד לקומוניקציה הרגילה, היא עצמה קומוניקטיבית, כלומר, היא עצמה מדברת ומכילה; אך מצד שני שוב היא מובילה, כמובן, למקומות שהיא עצמה אינה מכילתם, לסמוי במבוך הנפש. כשם שהקומוניקציה הרגילה מובילה אל דבר שהיא עצמה אינה מכילתו אלא שהוא ערך מוסכם (ועל פיו היא פועלת), פונה אל השורה ושורה זו קולטת את הקומוניקציה כמעט באותה צורה, על־פי ידיעת האותות ועל־ידי פרויקציה אידטית, כך התת־קומוניקציה מובילה את היחיד אל השבילים הסמויים שהוא עצמו אינו יודעם, שהם מחוץ לידיעת אותות, שהם נפשו, פנימיותו. בתת־קומוניקציה היחיד נמצא בהפנמה; \* המרחב־המלא מפנה מקומו לארץ־הייחוד, לגיאוגרפיה אֶזוטרית, סמויה, כמוסה, סודית. היום מפנה מקומו ללילה; אך לילה זה אינו רק לילה, גם אין הוא יום. הוא זמן שלישי: זמן היחיד. ואולם ארצות־היחיד נגלות בה, באמנות, בלא שתהיה לאמן כוונה מודעת כלשהי, שהרי אין הוא קיים אלא

\* התת־קומוניקציה עונה לתת־ההכרה.



פאולו אוצ'לו (1396—1475) : תמונת קרב



רמבראנט ון-ריין (1606—1669) : נתח הבשר

על־מנת להפוך חומר לאין — ואין ליש; גבו אל הריבוי, ופניו אל הצמיחה. התת־קומוניקציה איננה אפוא נוכחות הדבר בלבד אלא נוכחות הצמיחה המובילה את הסובייקט לחלל נפשו; ובפני חלל זה, בסחרחורת, מתגלים שבילים. הד מהדהד; אין עוד גיאוגרפיה, יש גיאולוגיה. אך גיאולוגיה זו אינה ניתנת לחפירות ואין בה שום תכלית. כך התת־קומוניקציה היא לגבי היחיד פנס אל ייחודו.

כמובן, התת־קומוניקציה, משום שהיא מכילה את המוצבע, מובילה היא אל מעמקי התודעה, הנפש; היא פונה למכניזם הפסיכי. כך, בניגוד לקומוניקציה האמפירית (אף כי גם שם יש פניה מעין זו) המושתתת על ה„אפשרי“ ופועלת באופן שיטתי, התת־קומוניקציה היא בלתי־סיסטמטית וכן גם „בלתי־אפשרית“, משום שכל אלמנט ואלמנט שבה הוא יחיד־במינו.

אם כן, „הד הצמיחה“ בצירור הוא האופרציה הצירורית. האלמנטים הקונסטטיטוטיביים שלה הם במהלך תמיד של צמיחה; של תנועה. ומובן שתנועה זו היא כמוסה; היא רוח. לכן היא אלמנט אפרצפטיבי, ונוכחות הסובייקט המתבונן טמונה במעבר מן המצב הפרצפטיבי הרגיל אל מצב אפרצפטיבי בלתי־רגיל; מעבר מן הכפיפות לקומוניקציה אל התת־קומוניקטיבי, מן האפשרי והבטוח (המרחב־המלא) אל בלתי־האפשרי; כלומר, „משך“ מיוחד שאין לו המשך אוטומטי בזמן הרגיל, הטבעי, מפיון שהוא שינויו של אותו זמן; ועוד, מעבר מן הממד של המוצב אל התהליך האוטו־קונסטטיטוטיבי. התולדה. המקור; היקום והאני.

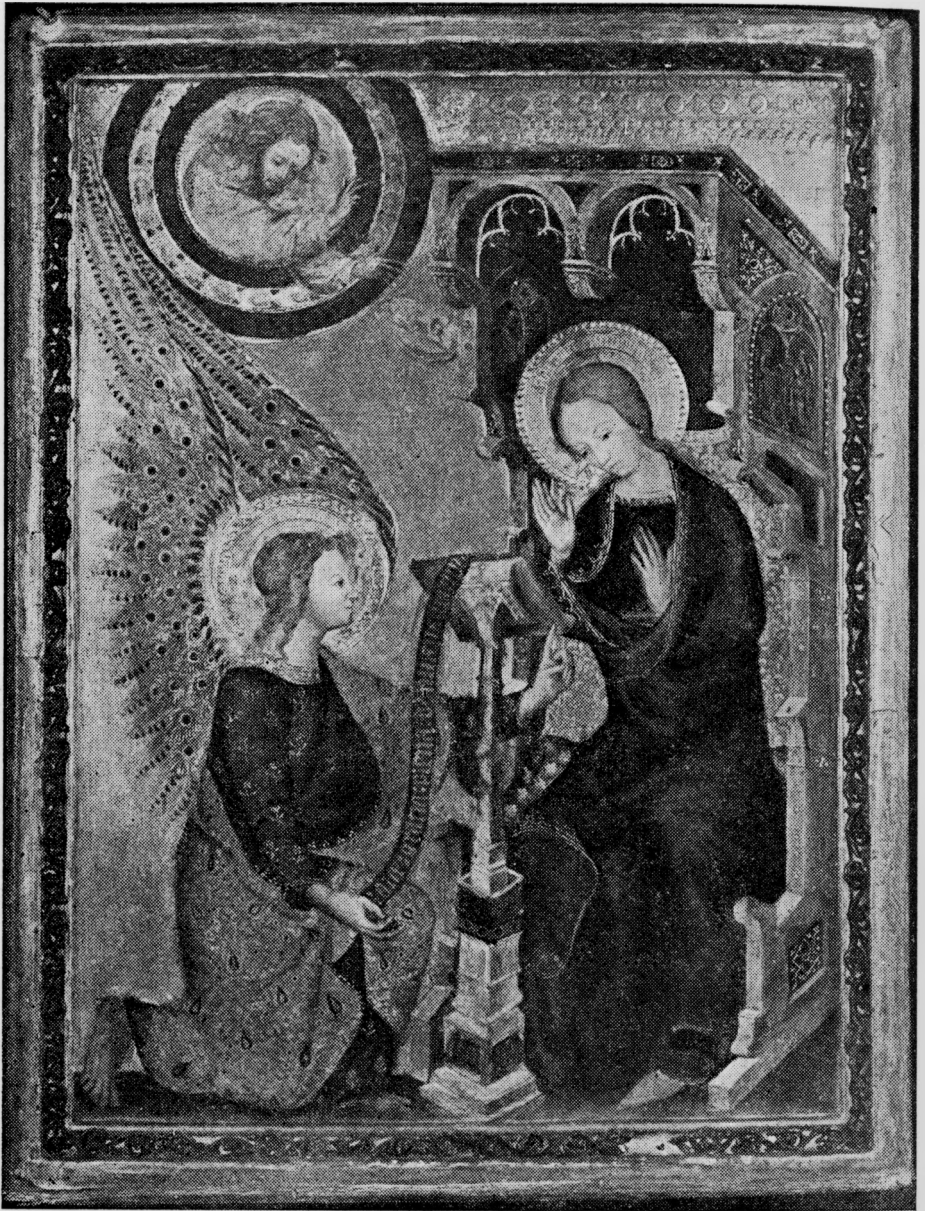
## 3

גאונותו של אמן היא בכך שהוא יוצר צמיחה; שהוא מגיע לשלב כזה בו היד אובדת, שוב אין היא מכשיר אלא דיבור; כך הוא מעבר ליצור ועובר מן המלאכה ליצירה; בו בזמן שבעל־המלאכה אינו אלא משנה צורתו של נתון לצורה אחרת, היוצר יוצר מאין; כמו שאמר פאול קליי: „כמובן, אני מתחיל מן התוהו“. הרידוקציה של החומר הנתון אל האין היא אפוא השלב העיקרי שביצירה; צמיחה מאין, ועל כן — צמיחה. ומשום צמיחה זו הרי הדבר שמשפיע עלינו את החוויה בצירור איננו הנושא החיצון, זה שהוא סימנטי — תרגום המציאות הקונקרטית ליצירת — אלא התהליך האוטו־קונסטטיטוטיבי של הנתונים הצירוריים עצמם; האופרציה הצירורית: כתם, צבע, קו, נקודה, צורה, חלל — והקו־הרנציה הפנימית שלהם; על כן, מה שקובע סגנונו של צייר הוא אופן הצמיחה המיוחד, אותו תוכן־כשלעצמו שהוא יחיד משום כך. ובדרך זו, אפילו יהיה זה ציור פיגורלי ולא מופשט (כלומר: לא ציורת), יהיה הנושא החיצון, הרפרזנטטיבי, תוצאה חיצונית של האופרציה הצירורית עצמה. לפעמים, הסיבה או ה„תירוף“ שלה, משום כך גם יראה הסובייקט, שאינו רגיש במיוחד לציור ואינו „נוכח“ על־ידו, את החיצון בלבד; את המוצב. יחסו אל הציור יהיה כיוחסו אל העולם; המוגמר ידבר אליו. אך כאן, בצירור, יש למוגמר זה עוד משמעות מחוץ ליצירת: היופי. והיופי הוא פסגה במרחב־המלא. וכך בהכפלת הנתונים — יצירת משמעותית, יופי וערך — הציור נכנס לתהליך הפסגה



בחברה; עליידי הכפלה זו מושג היופי עצמו נעשה טרום-קונצפטואלי, סודי, נסתר. אבל חרף זאת (או משום כך) מושג זה הוא פרויקציה אידטית. יופי אין אנו יודעים מהו. אולי אין זו אלא היפוסטאזה; לגבי היידגר, "היופי הוא אופן שהית האמת" ולגבי פלוטינוס האמנות שוהה ביופי כשם שהפסל שוהה באמנות; יופי זה הנו בהוויה, הוא אלוהי. הוא גם חיצון לאמנות, ומבצבץ מתוכו שריד מסוים של אידיאת החיקוי האפלטונית והאריסטוטלית. אף כי "האמנויות אינן מחקות במישירים את הדברים הנראים אלא עולות למקור הסיבה משם נולד הדבר הטבעי..." (פלוטינוס, איניאדות, 5. 8. 13 §) ואותו מקור ראשוני הוא אוניברסלי, הוא ביקום. הוא בכל. הוא הדבר אשר לו אני קורא צמיחה. אך מה בין צמיחה לבין יופי? לגבי היידגר יופי זה, באמנות, מתגלם באופן התארעות האמת, זאת "פתיחה", ועל כן... "ההוויה המסתתרת מוארת. תאורה זו מאירה ביצירה. אורה זה של היצירה הוא היופי. היופי הוא אופן שהיית האמת" (מרטין היידגר, "דרכי'עץ", מקור יצירת-האמנות, 44). אך בטרם יהיה אור זה ליופי, דרכה של היצירה בהולדתה שלה עצמה; והיא נראית להיידגר, בתוך השאר, "הריב בין העולם והאדמה"..." (עמ' 38). היידגר אינו רחוק מהגל ככל הנראה לעין. לגבי הגל האמנות היא "תיאור וגילוי", ובמתח ביניהם שב היפה לאמיתי; ואמנם אמיתי זה אצל הגל אינו אונטולוגי, האמת היא אידיאה, וכמו אצל אפלטון, האמנות כפופה לה וחיה בזכותה (האל הוא יוצר אידיאת המיטה, הנגר הוא בעל-המלאכה שעושה אותה, הצייר הוא החקיין שמחקה את עבודת-ידיו של הנגר; אפלטון, הרפובליקה, 10—598 א—ד). היא הצרֶבֶת האידיאה במתואר ובנגלה, מיצוע הניגוד במציאות הקונקרטית. האמנות היא אפוא פיוס. אך לגבי קאנט האמנות היא חופש. היא הנה כשם, שהטבע הנו"ו, אין אידיאה אסתטית יכולה להיות להכרה, כי היא דימוי (של כוח הדמיון) הנה, ולגביה לעולם לא יימצא מושג אדקואטי...". (קאנט, הדיאלקטיקה של השיפוט האסתטי, 157). היופי אין אנו יודעים מהו; רק זאת: בחברת האדם מושג היופי הוא ערך-מוסכם המסתיר את האמנות; על-פיו החברה דנה. אך מושג יופי זה משתנה בכל דור, ואף מהר מכן. נראה לי כי מושג זה הוא אלמנט טיפולוגי שגם הוא בתהליך של צמיחה (כמו הכל) ושימוש החברתי הוא סובלימטיבי. אך ערך-היופי-המוסכם מסתיר גם את היופי הקיים הסופי (שאינו אנו יודעים בבירור מהו, הוא איננו מוצב): "יופי הוא צורת הסופיות של דבר, במידה שהוא נראה בלא מטרה אחרת". (קאנט, בקורת השיפוט, 17). היופי נתפס בטעם והטעם "שוהה" בצרות כל החושים. הוא סובייקטיבי בהחלט אך רב-צדדי, ובמידה מסוימת הוא כפוף לקומוניקציה.

הקומוניקציה הרגילה היא ציווי; ולא מקרה הוא שכל הפרסומת היעילה בימינו מושתתת על הציווי. כי הלא הציווי הוא מקורה הראשוני של הקומוניקציה. כשם שאצל החיות קיימת קומוניקציה של סימנים, וכשם שסימנים אלה מורים, ומסמנים,



(אוסף א. זאכס, סט. ברברה, קליפורניה) ה„פרימיטיביים“ הנוצרים (סוף מאה י"ד):  
הבשורה למרים

כך פועלת הקומוניקציה הרגילה בחברת האדם. אך קומוניקציה זו היא חד־סטרית ואינה „קומוניקציה“, היא איננה מכילה בקרבה את דו־השיח. עם כניסת דו־השיח הסימנים הצוויים נעשים רב־משמעותיים; כמובן, הציווי יש לו משמעות אחת, ועצם כוחו של הציווי טמון בהדגשת המשמעות האחת כדחופה, כיחידה, כחץ מורה בתוך המציאות הקונקרטית. אבל עם תחילת דו־השיח משנה המציאות הקונקרטית את טיבה בכך שהיא מפנמת; החץ נעלם. נוצר המעגל. האינטנסיביות של המשפט (דו־השיח) כנגד האקסטנסיביות של ההוראה (הציווי) נכנסים לתהליך של הכפלה וצמיחה, של כיסוי וגילוי, של דיבור וקשב. דו־השיח הוא רב־ממדי. אך דו־שיח זה מתחיל עם הופעת „האחר“, כשאחר זה עובר מהיות אובייקט או פרדיקאט ונעשה סובייקט. אך, כמובן, אין דו־שיח זה קיים ברציפות, ובמצבים הקטביים של חיינו אנו עשויים להיות כפופים לאיתות, כלומר: לציווי; בכך אובדת הסובייקטיביות, ומתוך כך הופעתו של „האחר“ (מתוך גטיתו של ה„אני“) מביאה כבר את דו־השיח לידי הוות ומפרקת את המצב ההרמטי הקודם, מצב הציווי, את העמידה הסימטרית שבין הציווי למצווה. זה המעבר מן השטח הלשוני אל מימד הנפש. (אין אני מעיר הערה זו אלא בחנינת אקדמה ליחסו של הסובייקט אל דבר־האמנות).

היחס שהסובייקט מתיחס אל דבר־האמנות (ונשאר בתחום הציויר) הוא מורכב הרבה יותר, אף שבמידה רבה הוא דומה להופעתו של „האחר“. התמונה שותקת, אין היא עונה לשאלותי, כביכול, לכאורה היא פוקדת עלי לשמוע. היא מצווה; אם כך, הרי ייראה הדבר כאילו התמונה היא איתות וכוח הקומוניקציה שבה טמון בהבנת הציווי; „...צאצאי הציויר אין הם כאילו מציגים את עצמם כעצמים חיים, אך האין הם שותקים שתקת־הוד כשהם נחקרים על־ידינו?“ ... (אפלסון, פדרוס, 275 ד). אך בעוד אשר ציוויה של הפרסומת הוא תכליתי, כדרך כל הציווי בקומור ניקציה — מורה לדבר שאינו מכיל, הנה התמונה אין בה שום תכלית; ואפילו, אם נישאר בתחום של ציויר מסורתי, פיגורלי, בציויר שנחשב „חיקוי“ על־ידי פילוסופים מסוימים, נראה כי הציווי תחילתו במבט הלאֶה ואילו ההתנסות — בראיה העמוקה; התוכן המודיע בציויר הפיגורלי הוא הצלם; הצלם הוא אפוא סמל מוסכם, לא סמל בלבד אלא „חיקוי“ במקרים ידועים, כלומר בבואה של המציאות הקונקרטית. אולי די יהיה „לקרוא“ סמל זה כדי לדעת מה היתה ההודעה; זאת היא היווכחות, כמובן, כפי שכבר הזכרנו. אך בשלב זה הציויר לא פעל כלל, ומה שפעל הריהו הסובייקט עצמו שבא להיווכח במידת הדמיון או ההתאמה אל המציאות הקונקרטית. ציויר זה הוא אפוא חלון למציאות; הוא שקוף; הוא אינו קיים. הפוסטולט תהיה המציאות עצמה, וההסתכלות בציויר באופן זה לא תהיה הסתכלות בציויר גופו כי אם במרחק שבינו לבין העצם המצויר. תהיה זו אפוא השוואה ולא ראייה. המבט נשאר במוצב. כל מאורע נפשי לא יקרה, והאובייקט המתואר יישאר בין האובייקטים האחרים. בתרדמה.

הקומוניקציה מושתתת על הידיעה, על ידיעת סמלים מוסכמים במוחלט. על עולם ערכים משותף שהוא הד לכל מאורע; ובדרך כך ההודעה הקומוניקטיבית היא

לגבי הסובייקט אלמנט המעביר מן המאורע הכללי אל הנסיון האישי. מעבר זה, כמובן, הוא בעל חשיבות משום שהוא מניח את ההבדל בין שני סוגי-היסוד של הקומוניקציה: זו המושתתת על ידיעת הסמל, וזו שאיננה כך והיא פונה לרגישותנו באופן בלתי-אמצעי. היא תת-הקומוניקציה. מקור והתנסות. המעבר שהסובייקט מחולל, מן המאורע החיצון אל ההתנסות, שווה למעבר שמחולל הסובייקט עם הופעתו של „האחר“, וכשזה עובר מהיות מאורע אובייקטיבי (תפקידו בחברה, למשל) להיות סובייקט, שבזמן ובמשך משותף הוא שותף להיווי, לדרשית. צורת הקומוניקציה של האמנות נקבעת אפוא על-ידי הסובייקט; ואם היא פונה אליו כציווי, יהיה זה משום שאיננה אמנות או משום שהסובייקט לא עבר מן המשטח הלשוני אל ממד הנפש. או שדבר-האמנות משמש אובייקט ציווי כולל יותר, תפקיד מדיני או דתי, חץ בתוך המציאות הקונקרטית, כמו הפרסומת בימינו, כמו הציור במדינות טוטליטריות. במקרה זה יהיו האלמנטים הקונסטרוטיביים של הציור הזה צמודים בהדוק לאלמנטים חיצוניים לו, והוא יהיה חלק מן המכניזם של ה„טוטם“ הכולל.

## 5

אריסטו מונה חמש צורות של גנרציה: (1) על-ידי שינוי צורה, כמו פסל; (2) על-ידי חיבור, כמו הדברים המתרבים; (3) על-ידי עקירה, כמו הרמס שנעקר מגוש אבן; (4) על-ידי צבירה, כמו בית; (5) על-ידי שינוי (אלטרציה) כמו הדברים שמשתנים בסופסטנץ שלהם (אריסטו, הפיזיקה, 1, 7, 190 ב—1). הגנרציה היא הצמיחה הכללית.

צורה מהי? צמיחה סופית. בית הוא צומח עד שהוא עומד, ואז, בשינוי, הוא מוסיף לצמוח אחרת; צורותיו קבועות סופית, ופעולת הצמיחה הופכת קצב. מקור הצורה היא התנועה; ובאמנות, משום היותה שיבה אל המקור, מופיעה הצורה כתנועה החוזרת ועוברת לצורה כשהתבוננות הופכת מושג. אם כן, צורה היא תנועה בחלל שנרשמה או נבנתה במוחלט. התנועה של צורה מוחלטת זו מוסיפה לפעול כשהיא נראית, לפעול ברוח. התנועה, מקורה של הצורה, היא הד-הצמיחה. התחביר הלשוני מודיע אף הוא על פונקציה הצמיחה, צמיחת צורות, שינויים בסופסטנץ, שיבות, עקירות, חיבורים וכו'. אם כן, הדבר הפועל עלינו באמנות הוא משך הצמיחה שגלוי בה יותר מאשר „בחוץ“, משום היותה ברוחנו; משום היותה מידית. הצמיחה כיצד היא מתגלה? על-ידי התגלות ממד נעלם ומציאות אחרת מאחרי המצוי הכללי; התנועה בציור איננה מופיעה במרחב אלא בחלל. מצב השהיה במרחב-המלא משתנה, והיחיד נמצא בפני עצמו כשהוא בפני חלל. חלל זה ישנו ואיננו. הריהו כחלל הנפש. ובמה אנו מתנסים, כשאנו נרכנים אל החלל, אם לא בסחרחורת? ובמצב סחרחורת זה קצב הצמיחה נשמע; היחיד חש עצמו כוכב טובב על צירו, עולם נגלה.

עתה ייראה לנו שאם האמנות פונה אל הסובייקט והיא סובייקטיבית בלבד, אז

היא נטולה כל ערכים כלליים יותר, אם לא להשתמש במושג „אובייקטיביים” יותר; אך ראייה זו מוטעית היא במידה מסוימת. אמנם, במרחב-המלא האמנות היא סכום כולל של גובה, חלק ממרכז קאנוני. ויש אישים הסבורים, ובצדק, כי מרכז קאנוני זה התפרק בימינו, כי אבדה כל משמעות, כי למעשה שקעה התרבות, כי מצד אחר, לא היה מעולם ריבוי כזה בסגנונות אישיים, ויש גם המכפיים את מות האסכולות ואת הופעתם של סובייקטים. כמובן, התפרקות האסכולה כאלמנט הרמטי היא במידה מסוימת אבדן משמעותה החברתית של האמנות מבחינה „תרבותית”. והיחס בין האסכולה ההרמטית לחברה הסגורה הוא יחס סימטרי. אבל פרט אחד חשוב נשכח מלבם של אותם טוענים: האמנות איננה משמעות כי אם פונקציה. המשמעות היא אטריבוטיבית וקשורה כמובן במישרים בקאנון החברתי. היא ה„הפסגה”; מכשיר קולט איתות, מכשירו הסמוי של הציווי. ובשטחה שרויה האמנות בקומוניקציה כוללת ונראית אובייקטיבית בה במידה שהיא תואר או ריטואל. אמנם גם התואר מזה והריטואל מזה משנים פניהם, ומעניין יהיה לדעת באיזו מידה מתיחס הערך הכספי אל התואר ואל הריטואל. קשה לומר, אפוא, כי משמעותה החיצונית של האמנות אבדה. היא רק שינתה את פניה החיצוניים, היא ערך, היא פסגה. לא אירע אלא זה שהפונקציה נפרדה מן התפקיד, בניגוד, למשל, לחברות סגורות שבהן שני האלמנטים הדוקים זה אל זה. בחברות סגורות ההפרדה בין הפונקציה (הנפשית) לבין התפקיד (החברתי) איננה מצויה. הגיבוש החברתי, ההסתגרות במגוריה-הלשון מתוך דחף לבטחון, מהדקים את הפונקציה לתפקיד להיות התפקיד קודם לפונקציה. המרחב-המלא כנגד החלל. ההשתרשות כנגד הסחרחורת, משום שהסחרחורת מעירה את הסובייקט, משום היותה במרחב החופש האישי שלו. משום היותה אינדיבידור אליוציה. ומעניין לראות כי החלל כפונקציה ציורית אינו מופיע באמנותן של החברות הסגורות.

נטול לדוגמה את הציוור של ימיהביניים, בין הקארולינגים לצימאבואה. הלא משונה הוא לגלות כי ציוור זה נטול חלל, בו בזמן שבציוור האירופי מופיע חלל עם הדואינטגראציה של המבנה החברתי היציב, בפרט עם המאה השש-עשרה. בזמן ששברון הקוהרנציה בין הקדוש לחילוני, בין המדינה לחברה, בין היחיד לחברה נעשה כלל, החלל מופיע כאלמנט יסודי בציוור. לעומת זאת הרי הציוור של ימיהביניים (לא הרומאני) מתבטא בצורות שעל גבי שטח. תחת חלל, יש רקע; והיות והרקע הוא תמיד הממד הנעלם, הופך רקע זה סובלימטיבי משום שהוא גם רקע זהב, ולפיכך הוא הולם באורח סימטרי הן את הפונקציה הן את התפקיד; בו בזמן שפעולת הצורות (התנועות) על השטח והנושא החיצון (המתואר) יוצרת ביניהם המשכיות הרמונית ומעגלית, הנה גם דבר זה חל באותו יחס כפול: ההמשכיות ההרמונית פונה אל היחיד עם שיחיד זה „קורא” את הצורות, כלומר את הנושא. הקומוניקציה היא רב-מדית אך פיראמידלית, היות והתפקיד, המשמעות הריטואלית, היא-היא התכלית. הרקע אינו חלל ושוב אינו מרחב אלא זהב, כלומר: פסגה וחלק אימננטי בטיפולוגיה הנפשית-החברתית. לא חלל:

ביטוי הנפש. כי אם: ערך־מוסכם שאיננו מדבר אלא מיצג. כך הפונקציה של המשך הציורי מהודקת הן לתפקיד שמיצג המתואר הן לערך שמיצג הזהב. הכוח התת־קומוניקטיבי מודרך אל הציווי הסוציאלי, אל הפסגה. הציור קאנוני, המשמעות דוגמאית, והחברה סגורה. כמוכן, בחברה זו תהיה אסכולה אחת וההתבטאות האישית תימצא מחוצה לה; אך היא תימצא. רקע הזהב מתפתח בציור האירופי עם התפתחותה המורכבת יותר של החברה, עם אבדן הפסגה האחת — עם ריבוי הפסגות. הוא עובר מן ההקפאה שבכוחו הערכי־הפסיכי והופך שטח צבע, ומתוך כך: מבע. ומכאן לפרספקטיבה, ומכאן אל החלל. למעשה בין רקע הזהב לבין הפרספקטיבה אין המרחק גדול כל־כך; בשני המקרים קיים ערך־מוסכם הניתן להכרה; רק שבפרספקטיבה מופיעה ההשוואה, והיא אובייקטיבית וניתנת למדידה, בו בזמן שהזהב הוא חיצון לציור וערך מוסכם מראש. הפרספקטיבה היא אפוא המעבר בין רקע הזהב לחלל, אך היא גם סימפטומאטית לחיפוש אמת אובייקטיבית, לאחר שהערכים המוסכמים מתרסקים אחד־אחד והצייר מחפש בכל מחיר את הגשר אל האמת. משום כך, משום שרואים בציור עצמאות (ברנסאנס), ומשום שהיא מתגלה כ„דבר שבשכל“, כמו שאומר ליאונרדו, ומשום ששוב אין היא הכוח־השירי השולט כפי שהיתה בימי־הביניים (ומשום כך אולי היא מגלה את עצמאותה), הריהי הולכת בסימן הכוח־השירי של זמנה, המדע. אך הפרספקטיבה איננה חלל, היא מרחב; ויותר משהיא אלמנט בלתי־אמצעי של הנפש, הריהי אלמנט אמצעי של הדמיון. היא מרחב־הכרה. אך מובן שאצל צייר כליאונרדו או גדולים אחרים אין הפרספקטיבה מרחב־הכרה שכזה אלא הרבה יותר מכך, אף כי הקרע עדיין אינו מופיע אצלם; היא חלל־המשכי, היא בדיוק אותו „דבר שבשכל“ כביטוי של ליאונרדו.

## 6

מעניין יהיה להדגים ולנסות לראות מה פועל עלינו ומה ההתנסות שאנו מתנסים נוכח תמונה. מכאן תבוא תשובה על השאלה אם האמנות היא סובייקטיביות, וסובייקטיביות בלבד; צורות האופרציה־הציורית, כפי שנראה זאת, חרף היותן סובייקטיביות, הן פונות אל כל אדם כמעט באותו אופן. הציור מדבר אל היחיד אך גם אל הכלל כקיבוץ של יחידים. ולשם הדגמה זו נטול שתי תמונות, ששתיהן מצויות בלובר, ונגסה לבדקן.

נתחיל בפאולו אוצ'לו\* בתמונת הקרב הידועה. הרגשתנו המידית נוכח תמונה זו — ואני מדגיש: הרגשתם של רוב אלה שהתבוננו בה — היא חוויה של הרמוניה, של אושר כמעט. והלא „התוכן“ המתואר הוא מן הנוראים, קרב כאן, זורעה. האם חווית ההרמוניה באה רק משום ריאקציה פסיכית, משום שקרב זה

\* יש שלוש תמונות־קרב של אוצ'לו, אחת בלובר, אחת באופיצי של פירנצה ואחת בנשיונאל גאלרי, לונדון. כאן המדובר בזו שבלובר.

איננו אמיתי ומעורר באדם תשוקות תת־מודעות שנדחקו? אולי, אך אני אינני סבור כך, שפן חוויתנו זו מתארעת במצב תת־קומוניקטיבי (שאינו ניתן לפיענוח סימנטי) בו נמסרה לנו ההרמוניה המוחלטת שבין הצורות, הצבע והקצב. הקו צומח עד להיותו עיגול, העיגול נפתח שוב ומתשר כלפי מעלה לקווים הנלחמים ביניהם (החניתות), הקווים הישרים נמשכים בהיפוך לתוך צורות מרובעות, מוארכות, הצורות משתלבות זו בזו, נעקרות, משתנות, מתחברות שוב, מצטברות לגוש (המרכז הימני) וחוזרות ומתחילות בכל אותה תנועה; הכל חוזר ויוצא מן הנקודה העיקרית: הסגלגל הסגול־האדום במרכזה השמאלי של התמונה הוא המרכז המפעיל (שלטו של חייל) ובתוכו משולשים כשניים מפעילים את תנועתו כלפי חוץ; מרחיבים אותו. כך נמצא הסגלגל הזה מפעיל את כל התמונה כולה, את כל התנועה שבה. ההמשכיות היא בלתי־פוסקת, בלי קרע. המשכיות שהנה תמידית: גן־העדן שכאילו חזר ונמצא. משום כך חוויתנו נוכח תמונה זו היא חוויה של שלמות; חווית יופי. אנו נמצאים מחוץ לאַקְסִיסְטֶנְצִיה, בתנועה התמידית שהיא גן־העדן כמיתוס נפשי. באסתטי.

האלמנטים הקונסטטוטטיביים של הציור, אופן צמיחתו (ביטוי האופרציה הציורית), עם כל היותם נתונים פרצפטיביים למעשה, הריהם אפרצפטיביים במשך מבטו של הסובייקט. אפרצפציה זו היא הקשר המוקם בין הסובייקט המתבונן לבין הציור, איחוד נפשי בו פעולת הציור ופעולת הויהוי מתארעות כאחת. משהו אובייקטיבי קרה כאן, בין הסובייקט לבין הציור: הקשר. ....האיחוד הטראנסצנדנטאלי של האפרצפציה הוא זה שעל־ידו כל הנתונים השונים מתאחדים על־ידי האובייקט למושג אחד. לפיכך הוא נקרא אובייקטיבי ומוכרח להיבדל מן האחידות הסובייקטיבית של התודעה....” (קאנט, בקורת התבונה הצרופה, 18). אך ההתבוננות, המעבר מן הפרצפציה אל האפרצפציה, דורש כמובן מן הסובייקט שיהיה תָּדַע בפונקציות הציוריות, שיהיה „פתוח” לקראתן. ופונקציות אלו, האלמנטים הציוריים עצמם, הם אוניברסליים: מבחינה זו אין הבדל למעשה בין אוצ'לו לרמבראנט. ההבדל הוא רק במבע, בממד הנעלם הזה שהוא הגיאוגרפיה האזוטרתית של שירת־היחיד. אך מבלי להתבונן באופרציה הציורית כמו שהיא, אין שיר־היחיד נשמע. והתבוננות זו בשלב ראשון היא מוצרנת, כמובן, על־ידי עולמו הפסיכי של הסובייקט וקשרו אל הנוף בו הוא חי; הסובייקט המשתחרר יהיה גם הסובייקט המתבונן. ואין ספק שמרחב החופש הסובייקטיבי הוא תנאי־יסוד לצמיחתה של אמנות, חיה ותפקידה האמיתי בזמן שהאמנות חדלה מהיות מכשיר משמעותי הניצב במרכזה או בשוליה של חברה המסמלת סכום קאנוני; הציור אינו אלא מקום מכונס, מקום שמסתפק; אחד מן הפרדיקאטים של האדם, בו האדם מוצא את תכונותיו, את כאבו ואת שמחתו בסובלימציה, שעל־ידו הוא עובר ממצב פרצפטיבי (בתוך המלא) אל מצב אפרצפטיבי (בתוך חלל הנפש). בפני ציור (והוא הדין בשאר צורות של אמנות) הסובייקט נמצא במצב התיחסות הפוך לגבי האובייקט. ציור זה אינו אלא חתיכת בד או עץ, שעליה

כתמים וקווים, צבע וצורה; אין זה אלא חומר. התהפוכה המתרחשת מתבטאת בכך שחומר זה אינו נראה חומר אלא מבע; האובייקט מופיע כסובייקט; השדה האונירי של הסובייקט ממציא ופוגש שדה אונירי שפנגדו, וכך פעולות הרסטיטוציה של הזיהוי משלימות את מעגלן. הסובייקט נוכח באמיתו, אף כי אינו מסוגל למסור את חווייתו למשנהו באופן לשוני. נוכחות זו שותקת, כשם שהציור שותק. ובודאי יש כאן התכוונות סובייקטיבית (המצאת השדה־שכנגד), אך התכוונות שאיננה לשם הכרה או לשם שימוש. זוהי אפוא התכוונות טראנסצנדנטאלית במלוא מובן המלה, כלומר: יציאה, פקירה.

באלמנטים הקונסטיטוטיביים של הציור נראה כי הצבע הוא מציאות קונקרטיה, וכמו שאמר זאת דקארט, "הצבע הוא אמיתי"; כלומר, הצבע נמצא בעולם, גם מחוץ לתמונה; בו בזמן שהצורות והקצב הפנימי, התנועה כולה, נראים כמציאות רוחנית. אך למעשה לא כך הדבר, שכן הצייר מעשיר את הצבע בעולם בכך שהוא הופכו אינסופי; כלומר, האינסוף של הצבע בא מן התמונה כצבע אינטנציונאלי בעולם. ואף אם אדם מסוים נמצא מחוץ לתמונה מסוימת כצבע "אמיתי", הרי אם הצייר הוא יוצר יהיה אדם זה אדם יחיד־במינו. מצד שני יש סברה שאם גם הצבע הוא קונקרטי, הנה פעולתו סובייקטיבית ביותר היות ואין הוא קיים כחומר אלא כגלים; השפעתו תהיה השפעה רפלקטיבית ושונה על כל אדם ואדם, בהתאם לחומר הפסיכי שלו. פלוני אֶלְרְגִי לירוק, ואלמוני נמשך אליו. ודאי, יש אמת בדבר. אך אל נשכח כי ההתבוננות בציור היא מבחינה פסיכית, סובלימציה, ועל כן חורגת מגדר האימפולסים בהיותה משנה את האלרגיה או את המשיכה לחוויה כשהיא פוגשת ביצירה הנתונה בתהליך של צמיחה, כלומר: יצירה גדולה. לעומת זאת ברור שפרט זה הוא ביסודו של הטעם האישי.

התמונה השניה שנטול לנו כדוגמה תהיה "נתח הבשר" של רמבראנט. המעבר מן החוויה ההרמונית, מחווית היופי שזימן לנו אוצ'לו — הגם שהדברים היו אמורים בתיאור של קרב — אל ציור זה של רמבראנט הוא חותך ביותר; לפתע אנו נתפסים במאורע דראמתי טראגי, והרגשת היופי הקודמת איננה עוד. נוכח ציור זה אנו מזועזעים. ולא לחינם נקרא רמבראנט בפי ההיסטוריונים של האמנות, "צייר הנפש". ההמשכיות שוב אינה קיימת כאן; שוב אין צורות העונות זו לזו על גבי שטח. ההמשכיות מפנה מקומה לקרע. ואם אצל אוצ'לו אנו מסוגלים למנות, אם נרצה, ארבע מתוך חמש צורות הגנרציה של אריסטו, הנה כאן עומדים אנו בפני ודאות הצורה החמישית: שינוי סובסטנץ (אלטרציה). שוב אין לנו אפשרות לעקוב בהפירה אחר צמיחת הקו או לאַתֶר צורה יסודית ולעקוב אחר התפתחותה כשם שאנו עוקבים באיצטדיון אחר משחק כדורגל. כאן הכל קונטראפונקטואלי. הציור נתח בצד שמאל על־ידי קו כמעט לכל אורך התמונה (עמוד), שכנגדו ובניגוד אליו, צורה מורכבת ומתפתלת (נתח הבשר) פונה לצד הימני של התמונה, ושם, כסיום בתוך החלל, צורה קטנה יותר, ולא צורה אלא כתם, כתם אדמדם (אשה) בדלת פונה שמאלה), מסיים את הצד הימני. הצורות מעוגלות בהיסוס, מעוותות,



הקשר ביניהן הוא הניגוד וההמשכיות שביניהן היא הקרע. מתוך הקרע מופיע החלל.

תמונה זו אינה ניתנת לתיאור צורני היות ועיקר הפונקציה שלה הוא החלל. ההרגשה הטראגית שהיא מחדירה בנו פורצת מתוך הפגישה עם החלל. הפעם, וייראה הדבר גם אצל טינטורטו, גרקו ועוד אחריהם, החלל הוא אלמנט קונסטטי-טוטיבי-ציורי חשוב יותר ויותר, והוא תופס את מקום רקע-הזהב והפרספקטיבה. למעשה, בחלל-ציורי צומחת תודעתו הציורית של הצייר. ליצור חלל, פירושו ליצור את הריק; אבל חלל זה מדבר. שוב אין הוא יפה ונעים, הוא ביטוי; הוא מבע; הוא הד הצמיחה. ושוב תפקוד אותנו הרגשה טראגית, היות ובפני חלל, כפי שכבר הזכרנו, אנו מתנסים בסחרחורת. סחרחורת זו היא ההפנמה אל הנפש, אל בלתי-הנתפס, עם כל היותה ודאות. החלל בציור הוא אפוא אספקלרית-הנפש; מעבר למלא, ועל סף קריאת-הריק. ואולי לא מקרה הוא שהחלל מופיע בציור עם התרסקות החברה הסגורה של ימי-הביניים; \* ואם גם לפני כן נמצא החלל בציורם של בודדים, לא היה ציור זה משתתף באחידות התרבותית. הנה, באותה המאה ה-16 נופלות חומותיו האחרונות של סדר ישן, לאחר גילוי של עולם חדש, מציאת זהב שאין עוד מה לעשות בו, מלחמת-התבלים, הרפורמה, תחילת ההומניזם הספקני, כיבוש כרתים, רודוס וקפריסין בידי התורכים, נפילתה של ונציה ופשיטת-הרגל של הכוח הפיננסי העצום ביותר באירופה. מכאן תחילתה של מדיניות שהיא אופרציה בפני עצמה, משוחררת מן הדוגמה והקאנון. המדינה געשית חילונית, הבורגנות מתחילה להיות צורת-בסיס חברתית. תפקידה של האמנות נפרד מן הפונקציה שלה. בתוך עייה-המפולת של סדר ישן שנשבר, של מידה שנתרסקה, נותר האדם עם עצמו. הוא נאלץ לגלות את החופש, את מרחב החופש האישי. וטינטורטו, באותה ונציה שנסתלקה תפארתה, נשאר בפני עצמו, עם משיכת מחולל שאיננה עוד מצרינה צורה מוחלטת בעולם מוחלט, אלא שהיא סוויטה של ז'סטות בעולם מפותק שביניהן פעור הקרע; היסוסים, כאדם המדבר אל עצמו: החלל פורץ כאוקינוס שבו משתקפת נפשו של היחיד המתבודד.

מכאן אל גרקו המרחק קטן. גרקו זר בספרד, גרקו זר לכל המסורת הספרדית, וקשה להבין איך אירע הדבר שאמנותו נערצה כל-כך עוד בחייו, אם לא נחשוב כי החלל של גרקו בעל המבע האקסטאטי (זה של טינטורטו הוא אינסטאטי יותר) פנה אל אותם סובייקטים ששוב לא הסתפקו בדוגמה, ב"חיקוי כריסטוס", ופנו אל המיסטיקה, כלומר — אל הנעלב. חברה מתפרקת לאחר שהקאנון נותץ, משקיפה על פני

\* יש להבדיל כמובן בין החלל כאלמנט ציורי וקונצפטואלי לבין החלל-לשמו כחלל-הנפש. זה האחרון, אותה סחרחורת שנוצרת עליידו ויוצרת בתוך כך את מושגו, בכל דור הוא נראה חדש, ומשום החדש שבו הוא נראה אקטואלי, נוכחי; ועל כן הדוק הוא אל אותו הגה נפשי שאינו ניתן להיגוי משום שלשפה עדיין לא הגיע. וכך, אם בעינינו הציור של ימי-הביניים הוא נטול חלל, אין אנו יודעים איך ראוהו בני-זמננו של אותם ציירים מן המאה הי"ב.

התהום, ועל סף התהום הסחרחורת משיבה איש-איש לנפשו, איש איש לייחודו, לבדידותו. החלל של גרקו עונה כפי הנראה הד המלא את התהום ופוקח את הנפש. אך ממנו ועד רמבראנט עוברות מאה שנים. התהום כוסתה בינתיים, טיפולוגיה אחרת צמחה בחברה, שיצרה לעצמה ערכים מחודשים. הסחרחורת נדחקה על-ידי היציבות; החלל נדחק על-ידי הקישוט. הבורגנים של אמשטרדם מעדיפים את משיכת-המכחול האלגנטית של פראנץ האלס על זו הדואבת, המרעידה, של רמבראנט. הציור, לשעבר תשמיש-תשובה, בא למלא תפקיד של יופי-בפני-עצמו, אך יופי זה תמיד יהיה מושתת על ערכי-היסוד של הטיפולוגיה החברתית. הכוח הקומוניקטיבי של האמנות יהיה, ויוסיף להיות, מושתת על התפקיד החברתי שלה. היא תוסיף להיות אטריבוט ולא היא עצמה כלפי-חוץ, עם כל היותה קיימת בלחש. אך הפונקציה האמיתית, פעולתה, תוסיף לשתוק בעונה מחוץ לתפיסת היופי, מחוץ לתפקיד, כאשר נתלה בה מבט מתבונן ושואל. היא היתה תמיד, ותמיד תהיה, פניה אל היחיד, ארץ ייחודו, יציאה מן השובע, מן המלא; הופעת הנפש וקרקע נוכחותה. קריאת-הריק.

הערה: כל הציטוטים מתורגמים על-ידי המחבר מן המקורות.