

פאול לוי : על המטאפיזיקה של האמנות

אמנים — לא פילוסופים הם, בדרך־כלל; ואפילו נמצא אמן שהוא פילוסוף, רק לעתים רחוקות יגיע הדבר לכלל ביטוי באמנותו. משום־מה יש ניגוד בין המחשבה המנתחת, החטטנית של הפילוסוף, ובין אורח־היצירה האינטואיטיבי, בלתי־המודע־למחצה, של האמנות. אמנם אין איש כופר בכך שסופרים יש להם יחס קרוב יותר אל הפילוסופיה מאשר ציירים, מוזיקאים או ארדיכלים. אבל גם כשיש השכלה פילוסופית לאדם כגון שקספיר או תומס מאן, עדיין אין פירוש הדבר שהוא פילוסוף. יכול האמן לסגל לו רעיונות פילוסופיים ולהשתמש בהם ביצירתו — כדרך שהוא לומד פרק בהלכות־רפואה או בהיסטוריה, כדי לשלב ענייניו ביצירתו. היסוד הראשוני אצלו הוא אמנותו, בדרך־כלל. לא על־פי עקרונות פילוסופיים הוא יוצר — לכל היותר אולי מושפע הוא על־ידי רעיון פילוסופי. התפשטות־יתר של רעיונות פילוסופיים בתוך יצירת־אמנות עלולה לחבל בעיצוב, שכן אמנות אין תפקידה להסביר.

דרך־כלל ניגש האמן אל אמנותו בלא משפטים קדומים. תכופות יקרה שגם אמונות דתיות עומדות בתחרות משונה עם העיצוב האמנותי. בתחום הציור והפיסול באירופה היו שנות־מאות שבהן עסקו כל האמנים כמעט רק בנושאים דתיים. כך נתפן הדבר שמיכאלאנג'לו צייר אַפבות ערומות בקאפלה הסיסטינינה, וקאראוואג'ו תיאר את קדושי־הכנסייה בדמות שכירי־יום עטופים בלואי־סחבות. מצד אחר היה אל־גריקו מאמין קנאי, כפי שאנו למדים מתמונותיו. לא משפט קדום היה כאן אלא אמונה דתית שנעשתה חווית־חיים.

שונה יחסה של הדת אל האמן מיחסה של הפילוסופיה אליו. הכנסייה מוסרת הזמנות וקובעת משימות. לא כן הפילוסופיה. כמעט עד הזמן הזה הוצרך כל אמן להבהיר את עמדתו כלפי הדת. מעולם לא דרשו מאמן שתהיה לו השקפה פילוסופית מסוימת, או שיוגיע בה את מוחו בכלל. הקצרה, האמנות יכולה לתת דעתה על הפילוסופיה, אבל אינה מחויבת. לעומת זאת שומה על הפילוסופיה לתת דעתה על האמנות. חובה על הפילוסוף לצייר תמונה מקפת ככל האפשר של העולם ושל הרוח — ואיש לא יחלוק על כך שבתחום זה ממלאת האמנות תפקיד חשוב. אלא שמשונה הדבר: הפילוסופים מגלים הבנה כלפי האמנות כמעט לא יותר ממה שמגלים האמנים כלפי הפילוסופיה. אמנות, אסתטיקה, יופי, המבנה של סוגי־האמנות, תכנה ומשמעותה של יצירת־אמנות — הללו הם בדרך כלל החלק הקלוש ביותר של שיטות פילוסופיות נודעות מבחינות אחרות, ויש אפילו שהפילוסופים מתעלמים מהם לגמרי, משום שגלוי להם שאינם מוצאים מקום לאלה בשיטותיהם.

והרי היצירה האמנותית ופריה חשיבות־יתר להם דווקא אצל אדם ההוגה בעולם וברוח. זוהי פעולת־היצירה החפשית של האדם. בה משתקפים טעמה וכיסופיה של האנושות. כאן פועלת הנשמה בכל כוחותיה שבמודע, בתת־מודע ובבלתי־מודע, וכאן היא מבטאת את עצמותה, בלא שתהיה כפויה או מדרכת על־ידי שיטת־שאלות. שמא חיוויו של האמן על העולם, הבריות והכוחות יפים פחות מחיוויו של הלוגיקן המנתח? ואולי אף יש בכוחם לרמוז לו רמזים חשובים, שאין הוא יכול כלל למצאם מתוך העיון בלבד?

לפיכך דעתי היא שלא זו בלבד שהאמן הוא אובייקט לעיון הפילוסופי אלא שיצירתו — או יצירות־האמנות בכלל — הן שוות־ערך בהחלט לפילוסופיה. כשם שהפילוסופיה היא האנאליזה של העולם, כך האמנות היא הסינתזה שלו. אמנם אין היא מסבירה את העולם, אבל היא יוצרת עולם; ויצירה זו עשויה להבהיר לנו, בדרך אחרת — אולי מישירה יותר — את טעמם של העולם ושל הרוח.

ב

קאנט הסביר לבריות שעולם־התופעות הוא יציר שני יסודות: של רעיונות־מלכתחילה ושל „העצם לעצמו“. כלומר, הוא הכריע ארצה את החושיות הטהורה ואת הריאליזם. מסתבר שהעצמים קיימים, אבל אנו מסוגלים להשיגם רק בקטגוריות של האינטלקט, ובשבילנו לעולם אין הם אלא תופעותיהם. האימפרסיוניסטים בוודאי לא עסקו בקאנט; אבל באינו דייקנות וחדות מתבטאת התיאוריה שלו ביצירתם... בתמונה האימפרסיוניסטית עולה על גבי היריעה רק תופעת העצמים, לא עצמותם. ציירי הרנסאנס עוד האמינו בעצמים עצמם. אבל במשך הזמן התפוררו העצם, הגוף, המיתאר, המוחשיות של העולם. אמנם אצל רמבראנט עוד יש עצמים מוצקים, אבל הם כבר נעשו פאסיביים לגמרי: האור הוא הבונה אותם, ושוב אין הם המדיום המעכב את האור, שזכרו או מחזירו. אצל האימפרסיוניסטים נעלם הגופני כליל. העולם שוב לא יומש, אפשר רק לחוש בו כמאחרי צעיף. האור חודר לתוך העצמים ומפרקם לאלפי משטחי־צבע. העצם לעצמו נעלם, עולם־העין אינו אלא דימויו של העצם. כלומר, משך דורות לא עסקו ציירים בפילוסופיה אלא ציירו תמונת־עולם. רעיונותיו של קאנט נעשו להם חוויה, בלא שיידעו את קאנט. זוהי הסינתזה לאנאליזה של קאנט.

ג

אצל האדם שאינו פילוסוף — כלומר: אצל האמן היוצר — מתפצל עולם־החוויות לשניים. רעיונות ורגשות נעשים לו חוויות שבתוכו, ועולם העצמים או התופעות — חוויות אשר מחוצה לו. שני העולמות הללו נראים לו נבדלים מיסודם. כל חוויה פנימית נראית מחורות על חוט־הזמן, תופעה עוקבת תופעה, צרותו וכרחיותו של רגע־ההווה מאפשרות רק את היערכות המאורעות בזה אחר זה, ולא זה בצד זה.

אולם העצמים של העולם החיצון הם לו חוויות במרחב ולא בזמן. העולם החיצון עומד על מקומו, המרחב נראה קבוע ויציב, מרחבים אינם באים זה בעקב זה כמחשבות, אלא קיימים הם זה בצד זה ואינם ניתנים לשילוב הדדי. הזמן הוא חוויה סובייקטיבית, המרחב — חוויה אובייקטיבית. גם גוף־האדם שייך למרחב. זה. תופעות קמאיות אלו — אחת הבעיות הגדולות של הפילוסופיה — מולידות אלף מסקנות דמיוניות. ברגסון הוכיח הוכחה ניצחת שאין אנו יכולים להשיג את התנועה במרחב. בשכלנו אנו משיגים רק את מה שאינו בר־ניע, וממנו אנו מרכיבים באורח מלאכותי את התנועה. האליאטיס כבר ביססו את ששועי־הגיונם על תופעה זו. והיפוכו של דבר נמצא כשאנו מסתכלים בחוויותינו הפנימיות. אין אנו יכולים להשיג כלל שיש מרחב לעולם הרעיונות והרגשות שלנו. הזכרון, המביא תמונות, רעיונות ורגשות ממקום שהוא מביאם בשעה שאנו זקוקים להם, צרותה של התודעה, עובדת קיומה של תת־תודעה, הרעיונות המוכנים לעת־מצוא, אצירת זכרונות, מיפנו וספונטאניותו של הזכרון, מהותם של התודעה ושל הזכרון בכלל — כל אלה חידות הן לכושר־ההשגה הרוחני שלנו. את כל החוויות הפנימיות הללו אנו מרכיזים באמצעות מושג־על יחיד, שאנו מכנים אותו ה"אני". מסתבר שרגש־ה"אני" הוא רובד־הבסיס המלאכותי לאותו מקום ששם נאצרים רעיונות, זכרונות, רגשות, מושגים, אסוציאציות, מין מרחב מטאפיזי בלתי־מושג — כי מן הנמנע הוא שיהיה זה מרחב ממשי — שאין אנו יכולים לדמותו בנפשנו בשום מקום שהוא, ולכל היותר אנו יכולים לתארו לעצמנו כתכונה, כשינוי כימי של חלקיקי־מוח ושל תאי־עצבים, כדיספוזיציה... כל זה יופה אותנו רק בצל קלוש של דימוי, שאינו הולם את הענין. הצימוד התמוה של רגעים בתוך האישיות, הנראית לנו תמיד חד־ממדית, בלתי־נמנעת, ההתהוות המתמדת של יש מאין, המכניזם של הנפש בכל בחינותיו בלתי־המובנות, כל השבילים הצדדיים, החזרות — הקצרה: הסידור "המרחבי" של חיי־הנפש — אנו לא נשיגם. חוויות, רעיונות, זכרונות מתקשרים אלה באלה, הם קיימים בלא שיהיו קיימים, המודע מסוגל להתקשר בבלתי־המודע, יש אפילו דרגות שונות בהתקשרות כזאת — הלא הוא שלימדנו פרויד — כל זאת אנו יודעים, אלא שאין אנו משיגים. אף־על־פי־כן הרינו מדמים בנפשנו שאנו יודעים, שקיים אותו משהו המקשר את כל התופעות הפנימיות הללו; דקארט אף גילה דעתו שאותו משהו הוא הנכס היחיד שאנו בטוחים בו. אמנם פרויד עירער בטחון זה במידה רבה. שופנהאור מכנה אותו "רצון", ברגסון — "תנופה חיונית". בקיצור, הוא בלתי־ריאלי — "טראנסצנדנטי" לפי מילוננו של קאנט. בעולם־המרחב שקולה כנגד יסוד בלתי־מובן זה לא ההיערכות "זה בצד זה" — הלא אותה אנו מבינים! — אלא ההיערכות "זה אחר זה". כדי להבין את הפונקציה העקיבה הזאת זקוקים אנו לקאוזאליות. השתנות, התהוות, גוויעה — בנקודה זו לא יצלח השכל, ואנו נזקקים לקביים לשם אינטרפרטאציה של הדברים ושל השתנותם. כל השתנות אנו תולים בחברתה. פאראדוקסלי נראה לנו הרעיון שהחומר, אף המרחב עצמו, אינו אלא תנועה — הלא צריכה להיות איוו השתנות.

התולדות הטראגיות של ליקוי־תבונתנו זה הן האנטינומיות הנודעות של קאנט. המרחב מחייב אינסופיות. אמנם כן! שהרי כל דבר חיצוני הוא אובייקט, ולפיכך הוא צריך להימצא באיזה מקום, ובכל מקום, עד כמה שישנו „יש“. השאלה „היכן מסתיים המרחב?“ אינה שאלה של טעם, לפי ש„היכן“ — הוא עצמו כולל את המרחב. אבל גם השאלה „אימתי יסתיים הזמן?“ — או מוטב: „אימתי התחיל הזמן?“ — אינה שאלה של טעם. וכאן מתיסר אדם ביותר מחמת העובדה שלכל אחד ואחד מאתנו יש רק זמן אחד, וזמן זה התחיל בנקודה מסוימת והוא עתיד להסתיים. יודעים אנו שתחדל גוויתנו, וממילא תדעך תודעתנו, ועמה — הזמן שלנו. אבל השכל אינו יכול לעובדה זו — והרי זה מתמיה שבעתיים, שפן יום־יום אנו עדים להתהוות ולגוויעה. אולם אנו כופרים בעקשנות בגוויעה זו — כמו לו היו בצד ההתהוות והגוויעה הסובייקטיביות גם התהוות וגוויעה אובייקטיביות. והו אחד הפאראדוקסים המרובים של חיי־הנפש, שיש גבולות שאין לעמוד על קיומם. למשל, השאלה אימתי נרדם אדם. שאלה זו אין תודעתו יכולה להשיב עליה ואף־על־פי־כן משיבים עליה יום־יום. תופעה זו של גבולות שאין לעמוד עליהם מצויה אף במרחב, אם אנו משיגים אותו כתופעה של התרשמות־החושים. כי שדה־הראיה שלנו מוגבל — אבל ככל שנטרה לעמוד על גבולותיו, לא נוכל.

מכל אלה יכולנו להסיק כי חוק הקאוזאליות — במובן של גרימה — שהוא הכרח לנו בעולם החיצון אינו חל על החיים הפנימיים. ואמנם תואם הדבר את האופי אי־הראציונלי של חיי־הנפש. הפסיכואנאליזה רואה את הנפש בחינת אובייקט הניתן לאנאליזה. אבל היא מצליחה בכך רק בגבולות צנועים מאד. אף במקום שבדוחק אפשר ליצור קשר קאוזאלי בין חוויות ותופעות מסוימות נשאר הנפש, ובייחוד פעולתה היוצרת, בגדר חידה. בזאת אין הפסיכואנאליזה עוסקת כלל. רק יונג התחיל להקדיש לחלק זה של חיי־הנפש עיון שחשף מיד את אי־הראציונליות של הפעילות הנפשית, ובייחוד הוכיח שהפסיכואנאליזה חופסת רק חלק זעיר מן התופעות הנפשיות.

מרחבו של העולם החיצון הכרח הוא לחיי־הנפש — על זאת אנו עומדים בבחירות־משנה בעקבות התופעות של חיי־החלום. אף שחומר־החלומות לקוח מן החיים הפנימיים, מן הזכרונות, ואין התערבות־מישרים של התרשמויות־החושים, לפי שתודעת העולם החיצון בטלה כמעט לגמרי, עדיין אנו חולמים על עולם מרחבי. ומאחר שבכל־זאת אין זה עולם מרחבי אמיתי אלא עולם זמני (עולם־„אני“), אין הוא כפוף לחוק־הקאוזאליות, ואירוועי־החלום אין בהם קאוזאליות כלל. הם קשורים זה בזה בחוקים נפשיים. פרויד סבור כי ראש־חוקיו של החלום הוא הגשמת משאלות. בוודאי יש בכך משום אמת, אבל מסתבר שיש כאן עוד הקשרים אחרים, שעדיין לא נחקרו. על־כל־פנים אין עולם־החלום יודע שום היסוס בעשותו חוקים בלתי־קאוזאליים אלה נר לרגליו, בעוד עולם־היקיצה ניתן להשפעה רק בפעולות שקולות היטב. הוא לעולם אינו מתחמק מן הקאוזאליות, שפן טעמה הפנימי של הקאוזאליות הוא שאין יוצאים מן הכלל, ולשם כך ברא אותה השכל, כביכול. גם

מעשינו יש בהם כֹּרַח קאזואלי — והוא חל גם על הסיבות וגם על תולדותיהן. החלום מצדו הוא פונקציה של החיים הפנימיים. שם אין מרחב אמיתי, ולפיכך אין שם גם קאזואליות אמיתית. לכן החלום דמיוני ומצחיק. הוא תמונה של מצב נפשי ואירועים נפשיים, מלובשים בצורתיו של עולם־המרחב. לעולם מרחבי זה מסגלים כאן, במקום הקאזואליות, תכונה זמנית, מהות של חוויה נפשית, המצטיינת — ככל החוויות הנפשיות — בשרירותיות (הגשמת־שאלות), בדמיונות, ובייחוד — בכוח־יצירה. בחלום אנו אמנים. לשון אחרת: החלום מוכיח לא רק את קיומו של עולם פנימי, בעל חוקים משלו, אלא גם קיום תכונה כללית של הפסיכה, שעד כה לא עמדו עליה די־הצורך, אף שהתופעה האדירה של האמנות ושל תולדות־האמנות עומדת לנגד עינינו יום־יום: הסגולה של כשרון אמנותי הניתן לאדם מטבעו, יצר־אמנות ראשוני.

ד

הצורה הכפולה של הקיום ממלאת תפקידה גם באמנויות, כמובן. יכול האמן לנצל את כל יסודות העולם החיצון (עולם־המרחב) והעולם הפנימי (עולם־ה"אני") בעיצוב יצירתו, שתמיד היא בריאת־עולם בזעיר־פנים. רק זו השאלה: באיזו מידה יכול הוא לוותר על אחד משני העולמות. על־כל־פנים, המקרה הברור ביותר של בריאת־עולם במובנו של עולם־המרחב הוא הציור, והדוגמה לבריאה במובנו של עולם־הזמן ("עולם־ה"אני") היא המוזיקה, והדוגמה לשילוב שני העולמות היא הדראמה. המוזיקאי מעצב את מרוצת־הזמן באמצעות הלחן. הוא מצרף את יחידות־הזמן עצמן ליצירה, שאנו משיגים אותה באמצעות חוש־השמיעה, והוא גואל את מרוצת־הזמן מן הפונקציה המרחבית. קרוב לוודאי שהאפקט העיקרי של הלחן והקצב נובע מתוך זה שהם מסמלים את מרוצת־הזמן של חי־הנפש שלנו. לעומת זאת יוצר הציור סמל של עולם־מרחב, הוא מסמל את חיינו החיצוניים וגואלם ממרוצת־הזמן, מסלק את הגורם העושה את חיינו החיצוניים תמהוניים ודראמטיים כל כך: כלומר חלוף חיינו והעולם, שאין להימלט ממנו; ואנו מבינים שדווקא תוכן סמלי זה של הציור והאמנות הפלאסטית נעשו תוכן ותכלית של תקופת־האמנות הגדולה הראשונה של ההיסטוריה הידועה לנו, היא האמנות המצרית. זו גם הסיבה לכך שאמנות זו מדגישה, באדם ובאירועים שהיא מתארתם, לא את היסודות בני־החלוף אלא את היסודות הקיימים הטיפוסיים. היא רוצה להנציח את החיים. הדת — שהיתה או הצורה היחידה לרעיונות המטאפיזיים של הפילוסופיה — העניקה לבריות אמונה תיאורטית באלמוות. אולם האמנות העניקה דמות לאלמוות. עדיין היא זורחת עלינו מתוך העיניים הפקוחות־לרווחה של הפסלים המצרים. היא משכנעת יותר מן החנוטים המצומקים, הנחשפים בצדה.

ה

המוזיקה, אותה אמנות קלת-כנף, שאת ההיסטוריה שלה אין אנו יודעים כמעט, שלחניה נגזזו, שתמורותיה ידועות לנו ידיעה של ממש רק מזה כשש-מאות שנה — זו אינה מכירה את המרחב של העולם החיצון. אף-על-פי-כן היא מסעירה אותנו עד עמקי-הלב, מפיון שהיא קיימת ביסוד של הפסיכה, בזמן. מיסודות הזמן — קצב, דינאמיקה, מלודיה — היא בונה את צורותיה, מרוצת-הזמן שלה שובה אותנו, לוכדתנו בתוכה, ואנו שוכחים את מרוצת-הזמן הריאלית. אבל המוזיקה לא הסתפקה בכך. היא ניסתה לשלב ביצירותיה גם את המרחב. ולא רק במה שמכונה „תיאורי-נוף“, בחיקוי של צלילים טבעיים, של כל מיני אפקטים של הד וצילצול. אלה הם רק אמצעים תיאוריים, ליצירת אסוציאציות של עצמים דמותיים, מרחביים. היא ניסתה להשיג זאת גם בלא דרכי-עקיפים, באורח אינסטינקטיבי, באמצעות הרב-קוליות. שומעים אנו שני צלילים בבת-אחת — המוזיקה חדלה מהימשך בקו צרוף, במימד יחיד. קו-הזמן מתרחב. נוצר מרחב נפשי, המקביל בהחלט למרחב המדומה של ה„אני“ שלנו, של התודעה הפסיכית שלנו, שלכאורה אף היא קיימת במימד אחד בלבד, ובכל-זאת הריהי בחזקת מכלול שלם בכל אחד ואחד מרגעי-הזמן. באמצעות הצורות של רב-קוליות, הרמוניה, הקשר-האקורדים והמודולאציות, היא מתארת לפנינו עכשיו את המרחב הפסיכי באורח סמלי. עתה הוא נראה לנו מובן: שתי תופעות המתארעות בעת-ובעונה-אחת — הלא הכרח הוא שתופענה בחלקים שונים של המרחב. כך כבשה לה המוזיקה את המרחב שלה. תולדות כיבוש זה מקבילות לתולדות תיאור-המרחב בציור — עד כמה שאנו מסוגלים לעקוב אחריהן.

ו

גם הציור חזר פעם-בפעם על הנסיון לחדור לתוך הזמן. יוון הקלאסית כבר הרגישה במגרעת שהציור והפיסול מסוגלים לתאר רק רגע יחיד של הזמן, ולא את מרוצתו. לכן היו היוונים מתארים רגע זה כחולף. להבדיל מן הפיסול המצרי, השואף להקנות ערך נצחי לרגע המתואר, מראה הפיסול היווני את רגעותו דווקא. פסליהם של היוונים כמו הנהגה יקומו, יפסעו, יסתובבו, יטילו דיסקוס. הם מתארים רגע של מתיחות, המורה אל תוך קו-הזמן. בימי-הביניים ניסו לשלב את גורם-הזמן בציור, על-ידי שהתמונה מתארת פעולה בשלבים אחדים, וכמוכן מחייב הדבר לעתים קרובות שאותה דמות תופיע פעמים אחדות. כך המשיכו עוד בימי הרנסאנס, שדרך-ככל חזרו אל השיטה היוונית של החולף — כפי שאנו רואים, למשל, ב„סטאטר“ מאת מאצאצ'י, ב„שיחרור פטרוס הקדוש“ מאת רפאל, ובציורי מיכאלאנג'לו בתקרת הקאפלה הסיסטינית. לאחר זמן ניסו שיטות אחרות. הפיזיולוגים ציירו תנועת אדם או חיה בהעניקם להם כמה וכמה רגליים, הקוביטים הטילו את התמונות הבודדות של אדם מתנועע זו על גבי זו, הניאו-אקספרסיוניסטים חילקו את הגוף למראות חלקיים כדי לבטא סיבוב; ולבסוף ניסו להניע את העין לנוע על פני

משטח־התמונה, על־ידי שהביאו את הצופה באמצעות אופן־הקומפוזיציה ל„זה אחר זה“, לעיקוב אחר הקווים והתופעות, ל„טיול“ על גבי היריעה. את הפתרון הסופי הביא הסרט, בייחוד סרט־הלהטים.

ז

נמצאנו למדים: האמנות מנסה, בתחומיה השונים, לאחד את עולם המרחב ואת עולם הזמן, להעניק למרחב פונקציה של זמן ולזמן פונקציה של מרחב. כלומר: היא עושה מה שמנסה הפילוסופיה לעשות וחוזרת ומנסה. רוצים היינו לראות את העולם כשלמות אחת, להתגבר על חומות־הגבול המתנשאות בין העולם האובייקטיבי לבין העולם הסובייקטיבי; ואף שקאנט חשף גבולות אלה בבירור רב, לא חדלו גם אחריו מן הטורח לראות את הפסיכה כמרכיב של עולם החומר, או את עולם־החומר כתופעה חושית בלבד. הבקורת של קאנט נראתה לפילוסופים שלאחריו כדבר שלילי, כמוניזם של ויתור. אם אנו רוצים להתגבר עליה, כפי שהתגברה עליה האמנות, מן־הסתם יהיה עלינו להסכים שכוח־הדמיון שלנו אינו מספיק, ובהכרח נגיע לנקודת־השקפה מטאפיזית. כלומר, צריכים אנו לייחס למרחב מימד רביעי, הוא מימד־הזמן, כשיטתם של מינקובסקי ואיינשטיין; ול„אני“ אנו צריכים לייחס פונקציה מרחבית, את ה„היכן“ בלתי־המושג, המתפשט, בלתי־המודע, שניתן לכנותו „הצד המוכן תמיד של האני“ או של הזכרון, להבדיל מבלתי־המודע של פרויד. „בלתי־מודע“ זה, המוכן תמיד לצאת אל התודעה, תמוהני בעצם יותר מבלתי־המודע של הפסיכואנאליטיקנים. ואכן, עסקו בו פילור סופים ופסיכולוגים. וונט, פנר, יודל מדברים על „סף־התודעה“, כלומר: הופכים את ה„אני“ ואת התודעה לשני חדרים, שפתח מחברם. פרויד מדבר גם על „תת־תודעה“, כעין פתח פתוח־למחצה. וייניגר מוצא בינותם עוד בתגון, ה„אנגראמות“, כלומר — דימויים מעורפלים. חדרו של בלתי־המודע נעול. בו מוחזקים זכרונות עמוסי־אפקטים יותר מדי, עד שיש בהם כדי להטריד את חיי־היקיצה. אפשר לדבר על „כיבי־אפקטים“, הגוררים נברוות. הנברוות הן כעין בריח, או מוטב: כעין בימאי העורך הצגה לפני התודעה, כדי להרחיקה מזכרונות ממשיים (מוזיקים). תפקיד דומה ממלא ה„צנזור“ העומד על ספה של תת־התודעה ומסווה זכרונות המתגלים בחלום, למשל, ושהאדם מתבייש בהם. אמנם כושר־היצירה השורה בבימאים אלה — ממנו מתעלמת הרפואה, שפן זהו היסוד הסתום שבחיי־הנפש.

ח

אחד המפתחות להסברת בעיות־החלומות הוא האקטיביות המוחלטת של הפסיכה החולמת, או היעדר הפאסיביות, כלומר — ההתרשמויות החושיות מחוץ. כשיש התרשמויות כאלו אין החולם מציגן בעולם החיצוני האמיתי אלא אורגן במסכת־החלום. כן נעדרים כל הפיתויים, האיומים, המשיכות והרתיעות וכל ההשפעות בלתי־האמצעיות של העולם החיצון על חיי־הרגשות. בחלום נזקק האדם רק לעצמו.

הוא מגיב רק על עצמו, על תופעות חיי-הנפש שלו, שפמובן הן צריכות להיות מבוססות על זכרונות, כלומר על חוויות-העבר. אבל החוויה אינה בלתי-אמצעית, היא רק רפרודוקציה, והאדם אינו רואה אותן כיצירותיו שלו, בנכות הקוסמיאורגיה ("בריאת-עולם"), מלאכת-היצירה של החלום, אלא כתופעות הזיה של מין עולם חיצון. בהקיץ אין הקוסמיאורג, האמן, חושש מפני יצירותיו, שכן יודע הוא שאינן אלא דימויים. החלום חסר תודעה זו. הפסיכואנאליזה טוענת שאין כאן אלא היפוך עלילה ועלול. החרדה או העינוג שחש החולם — הרי הסיבה; ותופעת-החלום המחרידה או המענגת — היא התולדה. החלום מבקש להצדיק את הרגש שנולד בלבו של החולם בדרך של יצירה. החולם נוטל רגש מן הזכרון, איזו משאלה — שאף היא תמיד בגדר זכרון — יוצר על פיו מראה-חלום, ומייחס את הרגש לאותו מראה. מדוע בוחר החלום בדרך-עקיפים זו? זאת מבקשת הפסיכואנאליזה להסביר. אם עלתה ההסברה בידה, אין זה מענייננו כאן. העיקר הוא שמשום-מה תמיד מבצעת הפסיכה בחלום מיבצע של יצירה.

בעצם גם האמן עושה כך. הוא "מכלה את רגשותיו" ביצירת-האמנות, כך אומר הפסיכואנאליטיקן, ושוב הוא מתעלם מן הכוח היוצר, הואיל ואינו מעניין אותו. אולי לחלום ולאמנות אותה פונקציה כפולה: להתגבר על בעיות-היום או להתחמק מהן, כדי לזפות את האדם ברווחת-הנפש. התוצאה היא חלום-בלהות או חלום-משאלות. את שתי המטרות הללו משמשת הקוסמיאורגיה, היוצרת אשליה, כי רק האשליה יכולה להיות חזקה עד כדי להורות דרכי-מוצא, לנסוך בלב כוח ובטחון-עצמי, או להשפית את הבעיות על-ימנת להעניק לאדם הפסקת-נופש של רווחה. אמנם האמן חולם לא רק לעצמו. הוא חולם את המשאלות והחרדות של הקהל שלו. הטבע העניק ליחיד את החלום, את היצירה החלומית, כאמצעי של חיזוק ונופש; לציבור העניק לשם כך את האמנות. יכול האמן להיות אספקלריה ומצפון של זמנו ושל עמו, או שיכול הוא להעניק להם רגע של גופש ורווחה בגאלו אותם לרגע בכוח היופי, ההומור — בקיצור: ביצירות המסיתות את הדעת, ועם זאת אינן בטולות-ערך. מה שאנו מכנים בידור, אלו הן פונקציות לאיזון חיי-הנפש ולהחלפת-כוח ולמציאת נקודות-ראות תרומיות יותר.

היפוכם של עלילה ועלול מצוי גם אצל היצירה האמנותית — גם מצד האמן, גם מצד הקהל. היצירה האמנותית, שנולדה מרגש של יוצרה, כמו נעשית סיבה לרגשות חדשים. קרוב לוודאי שהיפוך כזה קיים גם אצל מחלות-נפש מסוימות, כגון יראות ושגעון-הרדיפה. המטורף תולה את יראתו בגורם שבעולם החיצון, ולמעשה גורם זה אינו מזיק כלל, ורק היראה היא המצמידה אליו את מושג-הסכנה. הפסיכה זקוקה לאובייקט, לצידוק של החרדה — והיא מגבשת לה את הצידוק. בגורם האמיתי של החרדה אין היא מסוגלת להבחין, וזהו עיצומה של המחלה. אולם הבדיה היא כשרון המצוי אצל כל אדם, והיא מתגלה בחלום כביצירת-אמנות.

לאור עיונים אלה אנו רואים את תופעות ההיפנוזה כמין שינה, שבה מתחולל החלום לא מפאת הבעיות הרוחניות או הגופניות של החולם עצמו אלא בתוקף צו

של זולתו — כלומר, מצב-חלום לא־ספונטאני. הדימויים, הנוצרים בעקבות הצו ההיפנוטי, יש להם מלוא הכוח־המשלה של החלום. לא התרשמויות־החושים מולכות אל התודעה אלא פקודותיו של המהפנט, שהשפעתן היא כשל התרשמויות־חושים. הרצון, בקרת־הדימויים המודעת, התכליתית, מבוטלת כאן כבחלום. בחלום יש לנו רק תחליף חלוש יותר לבקרה זו, הצנזורה. לדברי הדפילד לא המשאלה לבדה מבקרת את החלום, אלא גם רעיונות־היצרים בלתי־המודעים הבאים במורשה, צד־היצרים המודחק של מכלול־הרגשות האנושיים, ובמסיבות מסוימות — גם נטייה לפתור את בעיות־היקיצה עצמן, כלומר: עבודה תכליתית שלא־במודע. אין כאן אפוא התבטלות גמורה של הרצון־בהקיץ: הרצון מוסיף לפעול בשינה בלא הנחיית־האינטלקט, ומתוך כך יש והוא פותר בקלות־יותר לא בעיה אחת בלבד, שפן במקום גפיה־עניינים של העיון ההגיוני באה הרחבות הכאוטית של הדמיון. כך מקיץ כושר־היצירה של הפסיכה. הפתרונות מופיעים כמעש־חלום או כתמונות סמליות, ובדרך זו מוצא החלום פתרונות לא רק לקונפליקטים אֶמוציונאליים אלא לעתים גם לבעיות אינטלקטואליות — למשל, כשנעשות בחלום המצאות שהאדם חתר אליהן זה כבר. לדעתו של הדפילד הסיבה היא שהפתרונות מוצעדים קדימה לא רק בפעולות של הגיון אלא באמצעות הקבלות, דימויים, נסיונות, וכך מתגלות גישות חדשות אל הבעיות, שהתודעה־בהקיץ לא היתה מסוגלת למצאן לפי שנתקעה במבוי סתום. דימונם של תהליכים כאלה ליצירה האמנותית מתבלט לעין.

בכל עת צריכים אנו לזכור שמרחב־ה„אני“ אינו מרחב־אובייקטים אמיתי אלא ענין מקביל למרחב — ואין להשיגו. חוקי עולם־המרחב, כגון קאואליות, ייחוד מקומו של עצם בחלל לאותו עצם בלבד, שימור החומר, הפובד וכדומה, אינם קיימים במרחב־ה„אני“, כשם שאין חוקים פסיכיים במרחב־העולם. נקודות־המגע במרחב־„אני“ זה — המכונות אסוציאציות — מורפכות הרבה יותר מנקודות־המגע במרחב. ההתקשרויות מצטלבות ומשתרגות בכיוונים שונים, ולא ההקשרים ההגיוניים הם הצלחים ביותר לפעולה אלא ההקשרים הפאראדוקסיים. מרחב־ה„אני“ אינו סטאטי. תוספת זכרונות חדשים — כלומר: חומר־לימוד — אינה מצמצמת את המרחב אלא מרחיבתו. הבדיחה בלתי־ההגיונית מגרה את הרגש גירוי אדיר, מעוררת עליונות וחשק לצחוק. הבדיחה היא גם בלתי־אֶתית ונוטה לשמחה־לאיד; ונדמה שהאֶתי הוא פונקציה מרחבית יותר מפונקציה זמנית, שפן אדם קיים ליד חברו בתוך המרחב. כלומר, את האֶתי יש ללמוד, והוא נשען — לדברי קונפוציוס — רק על אינסטינקט, שהוא חלוש יותר מן היצר האנוכי.

ט

כל הניגודים והקונפליקטים הללו בין עולם־המרחב ובין עולם־ה„אני“, ניגוד אינסטינקטיבי זה בין שתי צורות־הקיום, קשה מאד לגשרם. אנו חשים בטראגיות הטמונה כאן, יש לנו צורך לאחד את שני העולמות, ולא תהיה לנו בריחה אלא להעמיק עד שרשו של הרע, כדי להתגבר לא רק על האידיאליזם והמאטריאליזם.

שני צאצאיה של התיאוריה הקאנטית, אלא גם על התיאוריה הזאת עצמה. את „העצם לעצמו” השיגו האידיאליסטים והמאטריאליסטים כדבר הקיים מחוץ לכל נסיון, כלומר — בלא תלות בכל נסיון שהוא. ברור שבכך עוברים יורשיו של קאנט אל מעבר למטרה. מאז מחפשים אותו „עצם” הרי זה רואה אותו כרצון וזה ככוח־התנופה החיוני, השלישי כְּאִתִּיקָה הטבועה באדם, הרביעי כְּעִקְרוֹן־המשחק. העלוהו למדרגה של מין עִקְרוֹן־עולם, כלומר: חזרו אל ה„ישות” של שפינוזה ואל ה„אֶנְטֵאֶלְכִיָּה” של אריסטו. לאמיתו של דבר אין כאן אלא העצם, האובייקט שאנו מבחינים בו בחושינו — מה שמרבים לכנות „דימוי”, „מאיה”, „רק מוחש”. אבל דימוי זה — הוא־הוא העצם בקיומו המרחבי. „עצם” אחר אינו קיים. הוא ישנו, אף כשאין אנו מבחינים בו — ועם כך אנו צריכים להשלים, על אף כל הסובייקטיביות המתרברבת. אולי אינטלקט שמבנהו אחר היה מבחין בו באופן אחר. הלא יודעים אנו כי יש בעלי־חיים, המשיגים את העולם השגה שונה משלנו. הם שומעים ומרגישים תנודות שאין אנו מסוגלים להבחין בהן. מי שרואה את האינפרא־אדום ואת האולטרא־סגול כצבעים רואה תמונת־עולם שונה משלנו. אבל אין זה משנה את העולם לעצמו.

העולם, בתורת עולם היצון, מסודר בשבילנו סדר קאוזאלי, וקאוזאליות זו פגומה היא. לפיכך מבינים אנו יפה שאין אנו מסוגלים למצות את „העצם לעצמו” באמצעות האינטלקט. הוא חורג מן המסגרת של כושר־השגתנו. אפשר גם לומר: הוא חודר לתוכה. לא הוענק לנו כושר יותר מזה. אולי רב הוא, אבל אין זה הכל. העצם קיים, וה„אני” קיים — אלא שאֶפְנִי־קיומם שונים זה מזה. אולי אחת היא מעיקרו של דבר — אלא שאנו איננו מסוגלים לעמוד על כך. ברגע שאנו באים למוד את האחד באמת־המידה של זולתו שוב אין הוא יפה לענייננו. רוצים אנו להשיג עצמים השגה זמנית — הם חומקים לתוך האין. רוצים אנו להשיג את התהליך הרוחני השגה מרחבית — הוא הופך להיות אבסורד. זה גורלנו. רק האמנות יצרה בתחומה שלה סמלים שנתהוותה בהם אחדות. מכאן כוחה התמהוני.