

האוניברסיטה העברית בירושלים  
THE HEBREW UNIVERSITY OF JERUSALEM



הפקולטה למדעי הרוח

החוג לתולדות האמנות

## היצירה כדיבור

הצעה כיצד לגשת לפירוש האמנות על פי הגותו של עמנואל לוינס

עבודת גמר לתואר מוסמך

בהדרכת ד"ר ענת אשר ופרופ' גל ונטורה

תום עיני

אב תשפ"ה (אוגוסט 2025)

”כל האומר שמועה משם אומרה יהא רואה בעצמו כאילו בעל השמועה עומד לפניו.”

(ירושלמי קידושין א, ז)

## תקציר

פרשני וחוקרי אמנות רבים עסקו בשאלה כיצד נכון לפרש יצירות אמנות, כלומר כיצד יש להבין אותן, והציבו קריטריונים שונים לנכונות הפירוש. כנגד קריטריונים אלה ניצבת הביקורת שהתפתחה במדע ההרמנויטיקה המודרנית, לפיה לא ניתן לפרש את היצירה באופן בלתי תלוי בדעת הפרשן, ולכן כל פירוש מוצע הטוען ל'נכונות' או ל'אמת' עומד בסימן שאלה. נוסף על ביקורת זו, כנגד לא מעט מהגישות הפרשניות שהוצעו עומדת הטענה שהן מבצעות רדוקציה של האמנות לפן אחד בה, ומפספסות את ריבוי הפנים בו היא מאופיינת.

בעבודה זו אני מבקש להציע פתרון לשתי הביקורות על ידי שינוי שאלת הפרשנות הבסיסית משאלה אפיסטמולוגית, כלומר 'כיצד ניתן לפרש', לשאלה אתית – 'כיצד ראוי לפרש'. לדעתי, על בסיס הפילוסופיה האתית של לוינס מתאפשרת גישה חדשה לאמנות, המעמידה בסיס יציב מתחת לכל אותן דרכים פרשניות שהוצעו, לאחר ההתאמות הנדרשות מצדן. בעבודה אני מבקש להראות כיצד דווקא דרך גישה אתית זו ניתן להגיע בסופו של דבר ל'נכונות' ואף ל'אמת' בפרשנות – מושגים המקבלים מובן ייחודי במסגרת ההגות של לוינס. עוד יש להוסיף שגישה זו, כשהיא מונחת ביסוד הפרשנות, מעודדת התייחסות לפנייה הרבות של היצירה, ומונעת צמצום שלה לפן אחד (או לכמה בודדים) בלבד.

חלקה הראשון של העבודה מהווה מבוא תיאורטי בו מוצגת הגישה הפרשנית הנגזרת לדעתי מתפיסתו של לוינס. בחלק זה של העבודה אני דן במשמעותו של מושג ה'פשט', השאול מתורת הפרשנות היהודית, המועיל לדעתי בבירור סוגיית פרשנות האמנות החזותית. דיון זה מוביל אותנו לתזה העיקרית של עבודה זו – שבעקבות הפנומנולוגיה של לוינס יש להתייחס ליצירה הבודדת כאל 'דיבור של היוצר', ושכך ראוי וניתן להבין אותה.

חלקה השני של העבודה הוא יישום גישה זו בפרשנות של יצירת אמנות קונקרטית – דיוקן עצמי של ז'אן סימאון שרדן. במסגרת הדיון בדיוקן אני מתייחס להתבוננות הבלתי אמצעית בו, לאופן השילוב המיטבי של המידע ההיסטורי הרלוונטי לגביו בפרשנות, למשמעות האשלייתית-מיתית שלו, ולמשמעות שאותה אני מבין כפשט היצירה. בשולי הדיון אני גם מתייחס לפרשנות שבעיני אינה עומדת בקריטריונים אותם דורשת הגישה הפרשנית על פי לוינס. בדיון זה כולו אני מבקש 'לשמוע' את הדיבור של האמן, הדיבור שהוא היצירה.

## **Abstract**

Many art critics and scholars have engaged with the question of how works of art ought to be interpreted — that is, how to understand them — and have proposed various criteria for interpretive correctness. These criteria, however, have been challenged by modern hermeneutic theory, which asserts that interpretation can never be entirely independent of the interpreter's perspective. As a result, any proposed interpretation claiming to be 'correct' or 'true' remains fundamentally questionable. In addition to this critique, many interpretive approaches have been accused of reducing art to a single aspect, thereby overlooking the multiplicity that characterizes it.

This study seeks to address both critiques by shifting the fundamental interpretive question from an epistemological one — 'How can we interpret?' — to an ethical one: 'How ought we to interpret?'. Drawing on the ethical philosophy of Emmanuel Levinas, I propose a new approach to art that offers a stable foundation beneath all interpretive methods, once adjusted accordingly. Through the ethical stance outlined here, it becomes possible to attain 'correctness' and even 'truth' in interpretation — concepts that are redefined within Levinas's philosophical framework. Furthermore, this approach encourages attentiveness to the multiple dimensions of the artwork and avoids reducing it to a single — or even a few — isolated components.

The first part of the study is a theoretical introduction that presents the interpretive approach I see as emerging from Levinas's thought. Central to this section is a discussion of the concept of *peshat*, drawn from Jewish hermeneutics, which I consider helpful also in clarifying the subject of interpreting visual art. This discussion leads to the main thesis of the work: that Levinasian phenomenology leads us to regard the individual artwork as the artist's 'speech' — and that this is how it both can and ought to be understood.

The second part of the study applies this approach to the interpretation of a specific work of art: a self-portrait by Jean-Siméon Chardin. In analyzing the portrait, I consider the immediacy of the visual encounter, the optimal way to integrate relevant historical context, the living, mythic illusion the work conveys, and the meaning I understand as

the *peshat* of the piece. I also briefly address an interpretive proposal which, in my view, fails to meet the criteria set by the Levinasian interpretive approach. Throughout this discussion, I seek to ‘listen’ to the artist’s speech — the speech that is the artwork itself.

## תודות

עבודה זו נכתבה בהדרכתן של ד"ר ענת אשר ופרופ' גל ונטורה.

אני מבקש להודות לענת על ההדרכה המקצועית והבלתי־מתפשרת, עד לקבלת תוצר איכותי ומדויק. ענת היוותה הגורם המקצועי בכל מה שקשור לפילוסופיה הקונטיננטלית וללוינס בפרט, ועזרה לי לחדד את המסר שלי, לדייק ולשכלל אותו. כמובן שטעויות וכשלים, במידה וימצאו, הם שלי ועל אחריותי בלבד.

גל אפשרה לי – בפתיחות ובאמון יוצאי דופן – לבצע את העבודה הבלתי־שגרתית הזו בתוך החוג לתולדות האמנות, תוך שמירה על הסטנדרטים הגבוהים ביותר. בנוסף, גל היוותה גורם יציב עבורי ואוזן קשבת בכל שלב משלבי העבודה, ודאגה לוודא שאני מצליח להתקדם על אף התקופה הסוערת ומלאת חוסר הוודאות שבה נמצאנו בשלוש השנים האחרונות.

חשוב לי לומר, שגם ד"ר אשר וגם פרופ' ונטורה לקחו על עצמן את ההנחיה של העבודה השאפתנית הזו בשלב מוקדם מתוך אמון בהצלחתנו להביא אותה לקו הסיום. על אמון מוקדם זה, ועל הזמן והמאמץ שהשקעתן בעבודה זו ובשלבים נוספים של התואר שלי, אני מודה לכן מאוד.

עוד אני מבקש להודות למורותיי ולמוריי בחוג לתולדות האמנות ובחוגים נוספים במדעי הרוח (תלמוד, מחשבת ישראל, פילוסופיה ועוד), שבקורסים שלמדתי אצלם גיבשתי את הרעיונות ורכשתי את הכלים שאפשרו את יצירתה של עבודה זו.

אני מבקש להודות גם ל"תכנית מנדל לתלמידי מוסמך מצטיינים", על המלגה הנדיבה שהוענקה לי במהלך השנים תשפ"ג-תשפ"ד, וכן על מרחב העבודה שהועמד לרשותי, שאפשרו לי להתמקד בלימודים ובמחקר מתוך נוחות ובסביבה איכותית ותומכת. תודה לפרופ' אביגיל יעקבסון ולאביגיל רוזנשטיין, על הדאגה, הזמינות והתמיכה לאורך השנתיים בהן הייתי מלגאי בתכנית ומעבר להן. בהקשר זה ארצה להודות גם למירב פישר, רכזת החוג לתולדות האמנות, שהייתה זמינה לכל שאלה ועזרה בנדיבות. תודה גם לקרן שונמן ולקרן ע"ש רוברט ה. וקלריס סמית על המלגות הנדיבות.

עוד אודה לחברי היקרים, ובמיוחד לאביעד דון ולדניאל רייניץ, שהקשיבו ומקשיבים בסבלנות לרעיונות מאז שהיו בשלבי נביטה ועד היום, שאיתם דנתי על חלקים מן העבודה ושהעירו הערות מועילות.

לקראת סיום, אני מבקש להודות להוריי היקרים, שעודדו אותי לבחור בתחום שמתאים לי ושתמכו בי לאורך כל הדרך, שהיטו אוזן קשבת לרעיונות המופיעים בעבודה, קראו חלקים ממנה ודנו איתי

על פרטיה השונים, ושבמידה רבה עבורם עשיתי עבודה זו. יחד איתם אני רוצה להודות לאחי עידו ולגיסתי מיתר ולאחיותיי ניצן, רוני ושחר, על הבית שהם עבורי.

עבודה זו נכתבה כולה בשנתיים בהן הייתה פעילה מאוד המלחמה שהחלה בעקבות הטבח ביום שמחת תורה תשפ"ד (7.10.2023), מלחמה שבה גם לקחתי חלק בשירות מילואים. מלחמה זו על אף שנחלשה עוד לא נגמרה, ומדינת ישראל עדיין נמצאת תחת איום קיומי. אני מתפלל שנצא ממנה בקרוב כשידינו על העליונה. אני מודה מכל הלב ללוחמים ולשאר החיילים בסדיר ובמילואים שפעלו ופועלים ללא לאות על מנת ליצור לנו עולם טוב יותר לחיות בו. אין בפי מילים להודות לנופלים ולפצועים במערכה, שנתנו הכל בשבילנו. כפירעון של מעט מן החוב העצום שלנו כלפיהם, אני מקווה שעבודה זו לא רק תועיל לשדה המחקר המצומצם יחסית, אלא שהיא אף תעשה את העולם מקום מעט טוב יותר מזה שאליו נכנסנו.

## תוכן עניינים

1.....	מבוא
8.....	חלק ראשון: מבוא לפרשנות הפשט – יצירת האמנות כדיבור
8.....	ה'פשט' של היצירה
12.....	מות המחבר
17.....	על 'כוליות' ועל 'אינסוף'
21.....	היצירה – 'דיבור' של היוצר
26.....	החוויה האמנותית והשיפוט
28.....	הערת ביניים: כמה זה מספיק?
29.....	חלק שני: הדגמה בפרשנות יצירה קונקרטית
31.....	התחלה, רושם ראשוני
32.....	קבלת נתונים בסיסיים: נושא ויוצר
33.....	העמקת ההתבוננות: תיאור היצירה
35.....	ההקשר הפיזי וההיסטורי, הספונטניות של המחשבה
37.....	על חשיבות זיהוי הפרטים
38.....	התבונה מהביקורות: החיפוש של שרדן אחר ה'אמת'
40.....	ההקשר התרבותי: פשטות והידור, אקדמיה מלכותית ובעלי מלאכה
43.....	רעיונות בני התקופה: הקשר לנאורות
44.....	הערה מתודית: תפקודה של החיצוניות בפרשנות
45.....	ההקשר האישי: ההידרדרות של השנים האחרונות
47.....	רלוונטיות המידע והפשט של היצירה
49.....	הציור כחלק מסדרה של דיוקנאות
51.....	דוגמא לפרשנות גבולית עד בעייתית: סמליות המשקפיים
53.....	הערה על חשיבות המקור
54.....	סיכום ביניים
55.....	סיכום ומסקנות
55.....	סיכום כללי
56.....	מסקנות

58.....	<b>ביבליוגרפיה</b>
63.....	<b>נספחים</b>
63.....	נספח 1 – תמונות
70.....	נספח 2 – המציאות וצלה/עמנואל לוינס

## מבוא

"לאמיתו של דבר אין כלל אמנות. יש רק אמנים." – ארנסט גומברייך.<sup>1</sup>

השאלה 'כיצד ראוי לפרש יצירות אמנות?' נדמית כלא שייכת לעולם המדעי שבו נכתבת עבודה זו. בעולם זה **ההבנה** נתפסת כמטרה העליונה, והדיון עוסק בשאלות כיצד, האם ניתן, ומה הכוונה ב'להבין' יצירות אמנות.<sup>2</sup> שאלת הכיצד ראוי נדחקה לאחור מפני הדיון הראשוני באפשרות הבנת היצירה. בעבודה זו, בעקבות הפילוסוף היהודי-צרפתי עמנואל לוינס (Emmanuel Levinas, 1906–1995), ארצה להציע כיוון אחר: קודם כל לשאול **כיצד ראוי**, ורק לאחר מכן – מה ניתן לדעת. באופן אולי מפתיע, יתגלה בסופו של דבר שדווקא מחשבה מסוג זה עשויה להביא אותנו להבנה מדויקת יותר של היצירה שלפנינו.<sup>3</sup>

בעולם שבו מטרתה העליונה של הפרשנות היא ההבנה, מקומו של ה'אחר' נפקד או נדחק לשוליים. ה'אני' המבקש להבין את העולם הלא-ברור הסובב אותו הוא זה שנמצא במרכז. בעקבות לוינס נסיט את תשומת הלב מ'האני' אל ה'אחר' אליו מתייחסת יצירת האמנות: האמן עצמו. ההתייחסות לחובה המוסרית שלנו כלפי האמן תשנה את האופן שבו נפרש את היצירה שלו. במאמרה "נגד פרשנות" ביקרה סוזן סונטאג, ולדעתי בצדק, את הפרשנות הנוהגת בגסות ביצירת האמנות על ידי החלת הקטגוריות של הפרשן עליה תוך דריסת מובנה הפשוט והאינטואיטיבי.<sup>4</sup> פרשנות מסוג זה, אפשר להוסיף, מכפיפה באופן בולט את האמן על אישיותו ויצירתו לאמונותיו ולדעותיו של הפרשן. ה'אחר', על אף שלכאורה מתייחסים אליו כאן (כמושא הניתוח הפסיכואנליטי לדוגמא), למעשה נדחק הצידה (ולעיתים אף נרמס) בחוזק יד.

אלא שההתנגדות לגישות פרשניות אלו, לא יכולה להתבסס על אמירה כללית כמו "המובן הפשוט והאינטואיטיבי" של היצירה.<sup>5</sup> מי יאמר מהו אותו מובן פשוט? מה יהיה הקריטריון לפיו נוכל לומר

<sup>1</sup> ארנסט הנס יוסף גומברייך, *קורות האמנות*, תרגום: חיים עדיני וחנוך קלעי (הדפסה שנייה של המהדורה המורחבת, תל אביב: עם עובד, 1986), 9.

<sup>2</sup> ראו למשל: משה ברש, *מחשבת האמנות בדורות האחרונים* (מוסד ביאליק, 1977), 9; רולאן בארת, "מות המחבר", בתוך: *מות המחבר/מהו מחבר*, תרגום: דרור משעני, עריכה מדעית: אלי שיינפלד (תל אביב: רסלינג, 2005), 15–16. גם: זאב לוי, *הרמנויטיקה* (תל-אביב: ספרית פועלים, 1986), 116.

<sup>3</sup> אצל לוינס **ההבנה** מתוארת כבעייתית, כרגע שבו האחר מצומצם אל הזהה ומאבד את אחרותו. ראו לדוגמא: עמנואל לוינס, *כוליות ואינסוף: מסה על החיצוניות*, תרגום ועריכה: רמה איילון וזיואל הנסל (ירושלים: הוצאת מאגנס, 2010), עמ' 23–24. להבהרת מושגים אלו בהגותו של לוינס ראו בהמשך, בתת הפרק "על כוליות ועל אינסוף". האם בכל זאת ניתן לשמור על אחרותו של האחר ועדיין להבין אותו, להבין את דבריו? זה מה שאנסה להציג בעבודה זו – מצב שבו ישנה הבנה ובכל זאת האחר נשאר אחר לחלוטין, חופשי מתייחסתי ומשליטתי.

<sup>4</sup> סוזן סונטאג, "נגד פרשנות", תרגום: מיכל זמיר, *המדרשה* 12 (2009): 32–34. סונטאג מניחה שיש "משמעות מילולית" ליצירה, שהיא כנראה המשמעות המקורית עליה הפרשנות מכסה או שאותה היא מערערת.

<sup>5</sup> האמירה המוקשית היא שלי, אבל נדמה לי שהיא משקפת בסך הכל את מה שאומרת סונטאג. ראו הערה קודמת. גם אם לא – נדמה שהקושיות הבאות על סונטאג בכל זאת תקפות.

שפרשנות אחת עדיפה על האחרת? ואם אין קריטריון כזה, מדוע שנקבל את התנגדותה של סונטאג לפרשנות מסוג מסוים? מדוע דעתה של סונטאג עדיפה על דעתם של אותם פרשנים שהיא דוחה? במהלך השנים בהן התפתחה הדיסציפלינה של תולדות האמנות, ניסו חוקרים שונים לייצר גישה שתאפשר לפרש – ולהבין – את יצירות האמנות 'כמו שצריך'. היינריך ולפלין (Heinrich Wölfflin, 1864–1945), לדוגמא, היה סבור שיש לדון ביצירות האמנות בעיקר דרך היסוד הייחודי להן – הצורניות החזותית. על בסיס תפיסה זו הוא פיתח גישה של עמידה על קטגוריות צורניות בסיסיות, המאפיינות קבוצות של יצירות בתקופות נתונות.<sup>6</sup> על יסוד מחקר היסטורי-צורני הוא סבר שישנה חוקיות פנימית לאמנות (כתחום אוטונומי), המכתיבה את אופן התפתחותה במחזוריות קבועה.<sup>7</sup> אם כן, הקריטריון של ולפלין להבנת האמנות ולהעדפת פירוש אחד על משנהו הוא מידת הקרבה למה שהוא מבין כמהות האמנות (הבאה לידי ביטוי באותן קטגוריות צורניות מופשטות ובאותה חוקיות מחזורית).<sup>8</sup>

אלא שגישה זו של ולפלין, מלבד זה שהיא ספקולטיבית במידה רבה (בייחוד הטענה לחוקיות המחזורית), גם מבצעת רדוקציה של היצירה האמנותית לאותן קטגוריות צורניות מעטות ומופשטות, עד כדי התעלמות ממגוון צורני ותוכני רחב שאכן ישנו.<sup>9</sup> מדוע מהותה של האמנות היא דווקא בפי הבודד הייחודי לה? האם לא ניתן לטעון שהמהות היא דווקא האופן הייחודי שבו 'נאסף' הריבוי?<sup>10</sup> בנוסף, גישה זו של ולפלין מובילה לריחוק מהאמנות הקונקרטי – בעקבות אותה רדוקציה לצורניות כללית אין בכוחה של שיטה זו להסביר את היצירה הבודדת על ייחודיותה, או אף תהליכים משמעותיים בתולדות האמנות הקשורים להיבטים אחרים של היצירה.

אבי וארבורג (Aby Warburg, 1866–1929), לעומת ולפלין, אכן סבר שיש לדון ביצירות האמנות לא רק על בסיס הפן הצורני שלהן, אלא להיפך – יש להתייחס לריבוי הפנים הקיים בהן. בנוסף, לדעתו על מנת להבין את האמנות יש לעסוק ביצירות על רקע המגוון והעושר של ההקשרים התרבותיים, ההיסטוריים והחברתיים של התקופות בהן הן נוצרו, ועל ידי כך לתאר את תהליכי התפתחותה של האמנות.<sup>11</sup> במחקרו ביקש וארבורג 'להחיות' את התקופה על מאפיינה הרבים

<sup>6</sup> לדוגמא, הוא טען שה'קוויות' מאפיינת את אמנות הרנסנס, ואילו ה'יצירות' מאפיינת את אמנות הבארוק. ראו ברש, *מחשבת האמנות*, 127.

<sup>7</sup> ראו שם, 119–135, 157–159.

<sup>8</sup> שם, 125–126.

<sup>9</sup> האם ניתן לבצע רדוקציה של מהות האמנות לקטגוריות צורניות? תפיסה כזו מתעלמת מהקונקרטי של היצירה, מהצבעויות הספציפית (החושית), מהתוכן הספציפי ועוד. ראו שם, 134–135 (ברש מתייחס לאופן המשמעות ההיסטורית הקיים בניתוח של ולפלין).

<sup>10</sup> כך יטען וארבורג, ראו כאן בהמשך ושם, 159.

<sup>11</sup> נדמה שלדעת וארבורג אין להתייחס לאמנות כאידיאה, כאמנות (Art) עם A גדולה (וראו את הציטוט מגומבריק לעיל, הע' 1), אלא שהאמנות היא אוסף היצירות הבודדות. עם זאת, גם הוא כוללפלין ביקש לתאר תהליכים אמנותיים-היסטוריים רחבים. ראו שם, 155–170.

והמגוונים. במחקרו על בוטיצ'לי, לדוגמא, הראה וארבורג שמשמעותה של המורשת הקלאסית עבור האמן הייתה ההבעות החיות, הפראיות ומלאות הרגש, בניגוד לתפיסה שרווחה בתקופתו (של וארבורג) שדווקא האיפוק הוא זה שאפיין את התקופה הקלאסית וזה מה שלמדו ממנה אמני הרנסנס. וארבורג ניסה אם כן להחיות את האופן בו בוטיצ'לי ובני תקופתו ראו את האמנות הקלאסית, ואילו האופן בו בני תקופתו שלו רואים אותה איננו רלוונטי למחקר.<sup>12</sup> הקריטריון שלו לפרשנות הנכונה של היצירה היה אם כן הקרבה לאופן בו הבינו אותה אנשי התקופה בה היא נוצרה.<sup>13</sup>

ארווין פנופסקי (Erwin Panofsky, 1892–1968), שבמידה רבה המשיך את דרכו של וארבורג, פיתח מתודה מרובדת שבה לכל שלב יש את הקריטריון שלו למידת הנכונות שלו. ברמה הראשונה, ה'עובדתית' או ה'טבעית', עצם הפשטות של הזיהוי מהווה את הקריטריון לכך שמדובר בזיהוי נכון. ההבנה שאובייקט מסוים הוא כובע, למשל, אינה דורשת על פי פנופסקי מחקר מיוחד.<sup>14</sup> ברמה השנייה, ה'מוסכמתית',<sup>15</sup> יש כבר צורך להכיר את ההקשר התרבותי ההיסטורי, והעמידה היא על 'קומפוזיציות' בעלות משמעות קבועה בתרבות זו.<sup>16</sup> נכונות הפירוש כאן נשענת גם היא, כמו אצל וארבורג, על ההתאמה בין הפירוש לבין האופן בו הבינו בני התקופה את המבנה הזה.<sup>17</sup> על מנת להגיע לרמה האחרונה של ההבנה, רמת 'המשמעות הסגולית', דרושה פרשנות יוצרת המתקרבת למהותה של תקופה מסוימת או של אדם מסוים על ידי איסוף דוגמאות רבות מאותה תקופה או אדם. הפרשן על פי גישה זו מבין את הפרטים הרבים כסמלים למשהו אחר, משהו מהותי יותר, כמו אופיו הייחודי של האמן או אופייה של תקופה.<sup>18</sup> כאן, יש לומר, לא ברור על מה מעמיד פנופסקי את נכונות ההשערה. הוא מודה בפה מלא שמדובר בפרשנות סובייקטיבית,<sup>19</sup> ועם זאת הוא מתאר

<sup>12</sup> שם, 161–163.

<sup>13</sup> שם, 159.

<sup>14</sup> גם הרמה ההבעתית לא דורשת מחקר מיוחד. היא מובנת לנו באופן אינטואיטיבי, בהיותנו בני אדם אמפתיים. ארווין פנופסקי, "איקונוגרפיה ואיקונולוגיה: מבוא לחקר אמנות הרנסנס", תרגום: אביעד שטיר, *המדרשה* 12 (2009): 69–70, 75. עם זאת, לעיתים יש צורך בהיכרות בסיסית עם הסגנון של התקופה – צריך להבין שער, אשר לפי הקריטריונים הנטורליסטים של הרנסנס נראית באוויר, אם היא צורה בימי הביניים היא אינה באוויר. שם, 76.

<sup>15</sup> כאן נמצאת גם האיקונוגרפיה כאופן של מסירת רעיונות ידועים וקבועים. פנופסקי, "איקונוגרפיה ואיקונולוגיה", 70–71.

<sup>16</sup> 'קומפוזיציה' – במובן של צירוף מוטיבים, המופיע כיחידת משמעות. ראו שם, עמ' 71–72. בשם זה ניתן לכלול את מה שפנופסקי מכנה 'דימויים', 'סיפורים' ו'אלגוריות' – כולן יחידות חזותיות בעלות משמעות חוזרת בתרבות נתונה. וראו גם שם, עמ' 77.

<sup>17</sup> שם, 71–72. המבנה=הקומפוזיציה, הדימוי שלהבנתו חותר מדע האיקונוגרפיה. בעמ' 78–79 מציג פנופסקי פרשנות של התפתחות איקונולוגית. כאן נראה שהנכונות מבוססת על פשטות הפתרון (עקרון 'התער' של אוקאם) ועל מידת השכנוע/סבירות שלו.

<sup>18</sup> שם, 72–73.

<sup>19</sup> שם, עמ' 79: "על כל פנים, ככל שהמקור הזה לפרשנות סובייקטיבי יותר ואי רציונלי – שהרי כל גישה אינטואיטיבית מותנית תמיד בפסיכולוגיה של הפרשן ובהשקפת העולם שלו – כך נחוץ יותר ליישם את אותם תיקונים ובקורות שהתגלו כהכרחיים כבר כשהיה מדובר רק בנייתוח איקונוגרפי ובתיאור קדם איקונוגרפי". מקור הפרשנות האיקונולוגית היא, על פי פנופסקי, "אינטואיציה סינתטית" (שם), עליה הוא אומר שהיא אינטואיטיבית, ויכולה להיות מפותחת יותר אצל הדיוט מאשר אצל חוקר ידען. מדובר אם כן באינטואיציה סובייקטיבית של החוקר בדבר משמעות כזו או אחרת של הנתונים. וראו להלן הערה 22.

אותה כמטרת הפרשנות, כלומר כידע אליו חותר היסטוריון האמנות. הוא מנסה לגדר את סיכוי הטעות על ידי החשיפה לכמות הגדולה והמגוונת ביותר האפשרית של תעודות מאותם תקופה ומקום, ועם זאת, ברור שטעות (אפילו משמעותית) היא אפשרות סבירה כאן.<sup>20</sup> מכל מקום, בחתירתו למהות של תקופה מסוימת (או של אדם!) נדמה שהוא משלב את מטרותיו של ולפלין אל תוך גישתו של וארבורג, בלי הרדוקציה הצורנית של ולפלין. אם כן, גם כאן הקריטריון לאמת הוא הקרבה לאותה מהות מבוקשת.

על אף שיש בגישתם של וארבורג ושל פנופסקי, המבקשת 'להחיות את התקופה', כח שכנוע רב (עבורי), היא אינה עומדת לדעתי בפני הביקורת שהתפתחה עם התקדמות מדע ההרמנויטיקה המודרני. עיון כן מגלה, שלא ניתן להציע פרשנות 'נקייה', חפה מדעה קדומה, לנתונים, וכל פרשנות כוללת את דעת החוקר באופן אימננטי. לכן לא ניתן עוד לטעון בביטחון שהפירוש אותו אנו מציעים לנתונים (אפילו אלו שנראים לנו 'טבעיים') הוא הפירוש הנכון, המתאים לאופן שבו הבינו אותם בני התקופה או האמן הספציפי.<sup>21</sup> כפי שאמרתי, כבר פנופסקי מזהה את הסובייקטיביות בפרשנות שהוא מציע ולכן הוא מנסה לגדר אותה על ידי איסוף מידע היסטורי רב ככל שניתן,<sup>22</sup> אלא שלהבנתי גם כמות מידע גדולה ביותר לא יכולה למנוע טעות בפירוש הנתונים. הרי ייתכן **שכל הנתונים** (או לפחות מספר לא מבוטל שלהם) יתפרשו באופן שגוי, ואז מה תועיל הכמות? בנוסף, ייתכן שהמקרה אותו אנו בוחנים הוא מקרה יוצא דופן, והניסיון להבין אותו בעיקר על רקע תקופתו עשוי דווקא לסלף את המשמעות המקורית שלו.

מלבד ביקורת אפיסטמולוגית זו, יש לציין בעייתיות נוספת הקיימת בגישות שתוארו. נשים לב, שבעלי שלוש הגישות התייחסו יותר לתהליכים מקיפים בתולדות האמנות, מאשר לפירוש היצירה הבודדת עצמה. המשמעות החד פעמית של היצירה נבלעת על ידי העיסוק בהתפתחות ההיסטורית

---

<sup>20</sup> שם, עמ' 79–80. נדמה שיש הבדל בין הסמליות אותה מבקש פנופסקי לזהות לבין הסמליות אותה מבקשת סונטאג לדחות. פנופסקי לא מחליף את היצירה בסמל, אלא מוסיף על גביה את משמעות הסמלית. סונטאג מתנגדת לאמירה שמה שיש כאן הוא בעצם משהו אחר – זה לא מה שפנופסקי אומר. ובאמת, סונטאג משבחת במאמרה פרשנות מאת פנופסקי. סונטאג, "נגד פרשנות", 31–33, 38.

<sup>21</sup> לוי, *הרמנויטיקה*, 106–134, ובעיקר 126–133. יחד עם ההבנה שכל הבנה תלויה במבין, גדאמר טוען שבכל זאת ישנו מפגש כלשהו עם 'הטקסט המקורי', כפי שהוא הובן למחבר. אלא שלדעתי ההצעה של גדאמר, בדבר מיזוג אופקים, היא הצעה תיאורטית שלא עומדת בפני הביקורת אותה הוא עצמו מעלה. לדעתי, כפי שאומר לוינס, רק היציאה מתוך העצמי, אל עבר האחר, מאפשר לימוד של דבר 'חדש', כלומר מפגש עם מציאות אובייקטיבית חיצונית לי. ראו דיון בגישתו של לוינס בחלק הראשון של עבודה זו.

בהקשר זה אדגיש שאני סבור שכן ניתן להגיע לפרשנות 'נכונה' של הטקסט, על אף שלכאורה הביקורת ההרמנויטית (בטהרתה) שוללת אפשרות זו מכל וכל עקב מעורבותו הבלתי נמנעת של הפרשן. המושג 'נכונות', יש לומר, יקבל מובן ייחודי בעקבות הפילוסופיה של לוינס (אך הוא לא יתרוקן מתוכו). עניין זה יוסבר לעומק בהמשך.

<sup>22</sup> פאנופסקי, "איקונוגרפיה ואיקונולוגיה", 79–80. שימו לב לניסוח: "היסטוריון האמנות צריך לבדוק את מה שנראה לו כמשמעותה הסגולית של היצירה, או קבוצת היצירות, שהוא מקדיש לה את תשומת ליבו, לאור מה שנראה לו כמשמעותן הסגולית של תעודות תרבותיות הקשורות מבחינה היסטורית לאותה יצירה או קבוצת יצירות – תעודות במספר רב ככל שיצליח למצוא" (ההדגשות שלי). להבנתי, אותו ציווי לחפש תעודות במספר רב ככל הניתן נכון גם לגבי 'גידור' הרבדים הראשונים בפרשנות הפנופסקאית – הרמה העובדתית והרמה המוסכמתית. ראו בעניין זה מסוף עמ' 75 ועד תחילת עמ' 77, ובפסקה הראשונה בעמ' 78.

(של האמנות) בכללותה. גם פנופסקי, שלכאורה עוסק במשמעות היצירה הבודדת, חותר לאמירה כללית, על משמעותה של תקופה שלמה.<sup>23</sup> היצירה הבודדת כשלעצמה ומשמעותה החד-פעמית פחות מעניינות את חוקר האמנות (כשהוא חובש את כובעו המקצועי), המתעניין יותר בתהליכים וברעיונות כלליים.

מתודה אחרת לפירוש יצירת האמנות, והפעם ישנה התייחסות ליצירה הבודדת, היא זו הסמיוטית-סטרקטורליסטית. מתודה זו, כפי שמציג אותה רולאן בארת (Roland Barthes, 1915–1980) ב"רטוריקה של הדימוי", דומה במידה מסוימת לזו של פנופסקי, בכך שהיא מחלקת את היצירה לשכבות שונות של הבנה, למסרים הנמסרים ב'רמות' שונות של ישירות ושל חד-משמעיות.<sup>24</sup> אלא שהניתוח הסמיוטי אמנם מוותר על הפרשנות האיקונוולוגית השרירותית, אך הוא מחליף אותה בפרשנות שרירותית אחרת – פרשנות המובן הקונוטטיבי של הסימן. גם כאן, כמו אצל פנופסקי ווארבורג, תלויה ה'נכונות' של הפירוש בהתאמה לאופן בו הבינו אנשי התקופה<sup>25</sup> את הסמל מבחינה קונוטטיבית – וקריטריון זה של התאמה, של 'שחזור' מחשבתם של אחרים, כבר נתקל בקושי שהוצב על ידי הביקורת ההרמנויטית שהזכרנו לעיל. בנוסף, גם כאן יש במידה רבה רדוקציה של היצירה – הפעם ל'תוכן' שלה בלבד, כאשר הצורה רלוונטית רק כאשר יש לה משמעות שניתן לפרש אותה באופן מילולי (כמו להסביר שהצבעוניות של הפרסומת משדרת 'איטלקיות').<sup>26</sup>

נדמה שבעיות אלה, ובעיקר הבעיה ההרמנויטית (לא ניתן באמת לדעת את כוונת המחבר, או את האופן בו הובנה היצירה היסטורית) שנראתה שאין לה מענה, הובילו חוקרים שונים לוותר כליל על האפשרות להבין את היצירה, כלומר להצביע על איזו משמעות עיקרית הקיימת בה. כך לדוגמא טען בארת עצמו במאמרו 'מות המחבר' – לא ניתן להבין את היצירה, אלא רק לשוטט 'על פניה'. כל פרט ביצירה יכול להתפרש באופנים רבים שאין להם עדיפות זה על פני זה, ולכן ההבנה, ההגעה למשמעות היצירה, אינה באפשר.<sup>27</sup>

חוקרים אחרים, כמו ג'ון ברג'ר (John Berger, 1926–2017), העדיפו מראש לבחון את היצירה דרך משקפיים תיאורטיים, ביקורתיים, ולא לעסוק בשאלת משמעותה הייחודית של היצירה הבודדת. ברג'ר, בסדרת הטלוויזיה שלו *Ways of Seeing*, ניתח את יצירות האמנות בין השאר מנקודת

<sup>23</sup> ראו לעיל.

<sup>24</sup> ראו: רולאן בארת, "רטוריקה של הדימוי", בתוך: *תקשורת כתרבות: מקראה, כרך א*, תרגום: אורית פרידלנד, עריכה: תמר ליבס ומירי טלמון (תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2003), 259–271. מאמר זה פורסם לראשונה בשנת 1964 בכתב העת *Communications* (בניגוד לכתוב באתר בצלאל, שמאמר זה פורסם במקור בשנת 1977), לפני המאמר "מות המחבר".

<sup>25</sup> או, במקרה המוצג במאמר *רטוריקה של הדימוי*, בני התרבות המסוימת.

<sup>26</sup> לא סתם בארת מפרש פרסומת, בה המסר אמור להופיע באופן בהיר וחד משמעי לצופים בה. בארת, "רטוריקה של הדימוי", 259.

<sup>27</sup> בארת, "מות המחבר", 14–16. אעסוק בחיבור זה של בארת בהרחבה בחלקה הראשון של העבודה.

המבט החברתי-כלכלי-מעמדית שלהן.<sup>28</sup> באופן דומה, שובצו יצירות האמנות (אצלו ואצל אחרים) בתוך שיח פמיניסטי, זהותני, פוסט-קולוניאלי ועוד.<sup>29</sup> במסגרת פרשנות מסוג זה משמעות היצירה, על רבדיה שאינם קשורים לאותה תיאוריה ביקורתית שהיא גויסה לטובתה, זוכה להתעלמות. בנוסף, גם כאן ניתן לערער על תקפות הביקורת על ידי ההצבעה על הכשל ההרמנויטי של החלת דעתו של הפרשן על המצב הממשי, על מה שבאמת יש ביצירה או על כוונת האמן. אלא שכאן חזרנו לביקורת בה פתחנו, אותה ביקורת שהשמענו על סונטאג – מי יאמר לנו מה באמת יש ביצירה? מה יהיה הקריטריון לפיו נבחין בין פרשנות נכונה לפרשנות שאינה נכונה?

וכך למעשה לגבי כל הגישות שהוצגו: הן חסרות דבר מה יסודי שיוכל 'להחזיק' אותן, לקבע את המשמעות שהן מפיקות מניתוח היצירה, מבלי שהיא תאבד על ידי ערעורה של הביקורת ההרמנויטית, המציפה שוב ושוב את הערבוב שבין הדעה של הפרשן לבין מה שאכן יש ביצירה – במידה וישנו.<sup>30</sup> בעבודה זו אבקש להציע בדיוק יסוד מוצק, יציב, כזה, עליו תוכל להישען הפרשנות. בעקבות לוינס, נראה שעל אף קיומו של המעגל ההרמנויטי,<sup>31</sup> ניתן לדבר על 'פשט' ליצירה, ואפילו על 'אמת' בנוגע למשמעותה. בדיוננו נראה שהבעיה נבעה מהעמדת עצמי במרכז, והפתרון יבוא כאשר המחשבה תכוון דווקא כלפי 'האחר' במובן הלוניסי. הדיון בעל האופי האפיסטמולוגי – כיצד ניתן לדעת – יעבור טרנספורמציה לדיון בעל אופי אתי, שבו הדגש הוא על ההקשבה לאחר. כך גם יבוא לידי ביטוי האופי מרובה הפנים של היצירה, שלא יעבור רדוקציה לפן אחד בלבד.

חלקה הראשון של העבודה יהיה, אם כן, דיון תיאורטי בעמדה הנובעת מהפילוסופיה של לוינס, עמדה שתאפשר לנו – סוף סוף – לעמוד על קרקע יציבה בעת הפרשנות. קודם לעיסוק בדבריו של לוינס עצמם, אבקש לשוב לשאלות הבסיסיות ביותר בנוגע לפרשנות הפשט אותן אציג דרך עמדותיהם ומושגיהם של מ"צ סגל (1876–1968), שלום רוזנברג (1935–2023) ורולאן בארת, המאפשרים דיון ברמה המזוקקת ביותר. יש לציין, שכבר בהתייחסותי לדבריהם אכוון את הדיון למסגרת המחשבה של לוינס, ואפרש אותם על פי דרכו – כפי שאני מבין אותה.<sup>32</sup> חלקה השני של

<sup>28</sup> ראו:

John Berger, "Ways of Seeing", BBC four, 1972, Part 3 – 27 min., 6 sec., <https://www.youtube.com/watch?v=Z7wi8jd7aC4>

<sup>29</sup> ראו לדוגמה בפרק השני בסדרה של ברגר:

Berger, "Ways of Seeing", Part 2 – 28 min., 27 sec., <https://www.youtube.com/watch?v=m1Gl8mNU5Sg>

וגם: "אוריינטליזם", אנציקלופדיה של הרעיונות, כניסה בתאריך 1 במאי, 2025, <https://haraayonot.com/idea/orientalism/>

<sup>30</sup> הזכרנו את בארת, המערער על עצם קיומה של משמעות 'אובייקטיבית' ליצירה. <sup>31</sup> שם אחר לביקורת ההרמנויטית שהוצגה – אני איני יודע מה בא ממני ומה בא מהיצירה עצמה (או בניסוח אחר – כל הבנה דורשת הבנה מוקדמת, ואם כן, האם אני מבין משהו חדש, או שאני 'תקוע' בתוך מסגרת ההבנה הראשונית שלי? ראו לוי, הרמנויטיקה, 120 ועוד).

<sup>32</sup> ובאופן קונקרטי, אפרש את ראיית העולם של שלושת ההוגים דרך נקודת המבט הלוניסית (כפי שאני מבין אותה), המבחינה בקיומה של 'חיצוניות' – מושג שלהבנתי יש לו מובן ייחודי בפילוסופיה זו. וראו בעניין זה בעמ' 17–20 בעבודה זו.

העבודה יהיה הדגמה של האופן בו העמדה הפילוסופית אותה אציג בחלק הראשון באה לידי ביטוי  
בפרשנות של יצירת אמנות קונקרטיה.

## חלק ראשון: מבוא לפרשנות הפשט – יצירת האמנות כדיבור

### ה'פשט' של היצירה

כאשר אנו עומדים מול יצירת אמנות, כשאנו קוראים שיר או רואים הצגה, אנחנו מפעילים את הכושר הפרשני שלנו על מנת להבין את המחזה הנגלה לעינינו. לפנינו מופיעים למעשה רק צבעים, צורות, מילים, תנועות – ובתהליך קוגניטיבי מורכב אנחנו נותנים להם פשר, מובן. ניתן לדבר על מעין שכבות שונות של הבנה, לפחות שתיים: א. הבנה 'טכנית' – אמפירית באופן יחסי של הנראה לפנינו. ב. הבנה 'עמוקה' יותר, של משמעות הטקסט או הדימוי (Image).<sup>1</sup>

לדוגמא, בציור *נפוליאון חוצה את האלפים* של ז'אק לואי דוד (תמונה 1), אנחנו מבחינים בין זיהוי פשוט של סוס ורוכבו באזור הררי, לבין זיהויה של משמעות עמוקה יותר של הציור, הכוללת מימד אידיאליסטי הקיים בו.<sup>2</sup> כמובן שביחס לציור זה ישנן 'שכבות' נוספות של הבנה, כמו זיהוי הדמות הרוכבת דווקא כדמותו של נפוליאון בונפרטה,<sup>3</sup> או הבנת מטרת היצירה כתעמולה לטובתו של נפוליאון<sup>4</sup> – כל אלה פרשנויות אפשריות, משכנעות יותר או פחות, קרובות לממצא האמפירי יותר או פחות.

אלא שנדמה שהבחנה זו בין שכבות שונות של פרשנות מניחה שיש איזשהו יעד, איזושהי הבנה **נכונה** של היצירה, אליה אנו מתקרבים בתהליך הפרשני. אמנם מדובר בשכבות שונות של הבנה ביחס ליצירה, אבל **הבנה** בכל זאת ישנה, כלומר אנו מתיימרים לומר בפרשנותנו מהו ה'פשט' של היצירה, מה היצירה 'אומרת', מה יש שם **באמת**.<sup>5</sup> המונח 'פשט' בו השתמשתי שאול מתורת הפרשנות היהודית (העוסקת בטקסטים ולא בדימויים)<sup>6</sup> ועל אף שאולי נדמה שברור במה מדובר,

---

<sup>1</sup> הבחנה זו דומה להבחנה שמבצע זאב לוי בספרו *הרמנויטיקה* בין 'אקסגוזה' ל'הרמנויטיקה', או בין ביאור לפירוש (לוי לא לגמרי מתחייב לזהות בין המושגים הלועזיים לעבריים). ב'אקסגוזה' הכוונה היא מתן הסבר הנתפס כהסבר המילולי – מה הכוונה כאן ברמה הפשוטה, ואילו ב'הרמנויטיקה' הכוונה היא לחשיפת הכוונה העמוקה, החבויה, של הטקסט או היצירה.

אלא שהבחנה זו שמציע לוי נראית לי לא מספיק חדה, או מבוססת – מי יאמר מה כוונת הטקסט הפשוטה? המציאות הפרשנית מתגלה כמורכבת אף ביחס לרמת ההבנה הפשוטה ביותר, מעבר לתיאור נתונים אמפיריים בסיסיים מאוד. ראו: לוי, *הרמנויטיקה*, 10.

<sup>2</sup> כך מפרשים רבים. ראו לדוגמא באתר של "קרן נפוליאון", כאן:

<https://napoleon.org/bonaparte-on-grand-saint-bernard-pass>

<sup>3</sup> זיהוי זה עשוי לנבוע משימת לב לשם היצירה, לטקסט "בונפרטה" הכתוב בחלק השמאלי התחתון של היצירה על האבן, או/ו מתוך השוואה של דמות הרוכב לדמויות המופיעות בדיוקנאות ידועים ואמינים של נפוליאון. השאלה

**כיצד** נעשה זיהוי זה היא שאלה שלא כל כך אעסוק בה בעבודה זו. ראו בקישור בהערה 2.

<sup>5</sup> אני משתמש במושג 'פשט' גם על מנת לתאר את המשמעות העמוקה שיש ביצירה, ולא רק את מה שנראה בה על פני השטח. אפשרות זו של שימוש במילה תקבל ביסוס בהמשך, עם דבריו של שלום רוזנברג. (אקדים את המאוחר ואומר שאם כוונת היוצר היא המשמעות העמוקה [כלומר הוא הבין את יצירתו עם משמעות עמוקה זו], כמובן שמשמעות זו היא חלק מהפשט).

<sup>6</sup> בעבודה זו כולה אני עובר באופן חופשי בין דיון בפרשנות טקסטים לבין דיון בפרשנות יצירות חזותיות. הדיון הפרשני מקביל בשני התחומים במידה רבה. בעניין זה ראו לוי, *הרמנויטיקה*, 9.

ישנה מחלוקת לגבי משמעותו המדויקת. ננסה לעמוד על משמעות מושג זה, אשר יעזור לנו לדייק את דיוננו בפרשנות של יצירות אמנות בהמשך.

משה צבי סגל, מגדיר את הפשט כך:

הפשט (מן הפעל 'פשט' במשמע המאוחר של גָּלַה, יִשַׁר, וגם בְּאָר) שואף להבין ולבאר את דברי הכתוב לפי הכוונה הגלויה והישרה ('הפשטה') היוצאת מפירוש המילים והמשך העניין. הפשט אינו מכניס לתוך הכתוב ממה שאין בו. הוא מתייחס לכתוב כמו לדבר עצמאי ובלתי תלוי בפרשן, כמו לדבר שהוא מחוץ לפרשן; או במילים אחרות: הפשט שואף לפרש את הכתוב באופן **אובייקטיבי**.<sup>7</sup>

ועוד הוא מוסיף:

מטבע הדברים שהפרשנות האובייקטיבית של הפשט לא תשתנה הרבה, ולא תתפתח אלא לאט במשך הדורות, כי הרי המקרא, שהוא נושא הפרשנות של הפשט, נשאר תמיד כמו שהוא, ומשמעות דברי הכתוב [...] אינם עלולים להשתנות בהבנתנו אלא מעט לפי הערך, כפי התקדמות החקירה בלשונו של המקרא, וכפי התקדמות החקירה בתנאים ההיסטוריים שבהם נוצרו ספרי המקרא.<sup>8</sup>

כלומר, לדעת סגל ה'פשט' הוא משמעות קבועה של הטקסט, המבטאת את הטקסט 'כפי שהוא', והמובנת מתוך הטקסט עצמו, מתוך ההקשר הלשוני-טקסטואלי שבו הוא נתון ומתוך ההקשר ההיסטורי שבו הוא נוצר.<sup>9</sup> לדעתו הפשט הוא אחד בלבד – **המשמעות האובייקטיבית** של הטקסט, משמעות שאינה תלויה בפרשן. גילוי הפשט תלוי באיכות הכלים שבידינו המאפשרים את הבנת ההקשר ההיסטורי (כולל זה הלשוני), וכן ביכולת שלנו להפריד בין משמעותו האובייקטיבית של הטקסט לדעתנו הסובייקטיבית. לדעתו, תפיסות שונות בנוגע לפשט הכתוב נוצרות מתוך ההבדלים באיכות החקירה המתבצעת על ידי אנשים שונים ובתקופות שונות – לפי מידת עירוב הסובייקטיביות של הפרשן בפרשנותו.<sup>10</sup> מכל מקום, הפרשן החותר לפשט מבקש לעמוד לדעת סגל

<sup>7</sup> ההדגשה במקור. משה צבי סגל, *פרשנות המקרא: סקירה על תולדותיה והתפתחותה* (ירושלים: קרית ספר, מהדורה שניה, תשי"ב, 1952), ב. בפסקה זו ובבאה ביצעתי תיקונים קלים על פי המהדורה הראשונה של הספר (ירושלים: חברה להוצאת ספרים על-יד האוניברסיטה העברית, תשי"ד, 1944), ועל פי 'פשט' הדברים כפי שאני מבין אותם. ההדפסות המאוחרות יותר של המהדורה השנייה מקבילות בדיוק להדפסה הראשונה של מהדורה זו.

<sup>8</sup> סגל, *פרשנות המקרא*, ג.

<sup>9</sup> סגל מתייחס בעיקר לשימוש במתודות פילולוגיות וארכאולוגיות, ופחות לניתוח ספרותי פנים טקסטואלי (ראו דיון באסכולת 'הביקורת החדשה' בהמשך). ראו שם, קכג, ובעמ' כח: "חיפוש הכוונה הגלויה בכתוב בהתאם לדרישות הלשון והמשך העניין, זוהי דרך הפשט האובייקטיבי".

<sup>10</sup> ראו ביקורתו של סגל כלפי פרשנים שונים של המקרא במרוצת הדורות, לדוגמא בעמ' קיב (פירוש מלבי"ם), וכן בעמ' כקג-קכד (הפרשנות הנוצרית).

על משמעותו האובייקטיבית – כלומר משמעותו 'האמיתית' – של הטקסט.<sup>11</sup> משמעותו של הטקסט נמצאת לדעת סגל בטקסט עצמו, כאובייקט חיצוני לאדם שמשמעותו נמצאת בו עצמו.

שלום רוזנברג במאמרו "בין פשט לדרש" מתייחס לדבריו של סגל, ודוחה אותם מסיבות שונות.<sup>12</sup> אמנם לדעתי יש לדחות חלק מן הקושיות שהוא מקשה על סגל, אך בכל זאת אבקש להצביע בעקבותיו על בעיה שאכן קיימת בדבריו של האחרון, והיא הטענה ש"הפשט אינו מכניס לתוך הכתוב ממה שאין בו".<sup>13</sup> והרי, מקשה רוזנברג, סגל בעצמו טוען שההגעה אל הפשט תלויה בהקשר, בהכרת לשון המקרא והתנאים ההיסטוריים. גם לו ברור שהדרך הבלעדית להגיע אל הפשט היא דווקא 'להכניס לתוך הכתוב ממה שאין בו' – הפרשן משתמש בידע החוץ טקסטואלי שלו על מנת להסביר את הטקסט עצמו. למעשה, כך לגבי כל טקסט וכל סימן – לעולם איננו מבינים את הסימנים ללא הקשר כלשהו, הנתון בהכרח מחוץ להם. לדוגמה – המובן של האות ס' כאות הזו, בעלת הצליל המסוים שאני מדמיין כעת, לא קיים מחוץ להקשר השפה העברית ודובריה. עבור אנשים מתרבות אחרת יש כאן אולי סתם צורה קרובה לעיגול וקצת מוזרה, או שבמקרה גם עבורם יש לצורה זו משמעות של סימן, למסומן אחר.

כיוון זה הולך רוזנברג, ומסיבה זו הוא מציע משמעות אחרת למושג 'פשט' – מובן תלוי הקשר. לדעתו, הפשט הוא "המובן הניתן לטקסט על ידי מחבר הטקסט או מוסרו".<sup>14</sup> כלומר, לא המובן האובייקטיבי של הטקסט, אם קיים כזה בכלל, הוא הפשט, אלא דווקא המובן ה**סובייקטיבי** שיש למחבר בנוגע אליו. אלא שמיד עולה השאלה – כיצד נוכל לדעת מה הייתה כוונתו של המחבר? ועל כך עונה רוזנברג, ש"הפשט" ייקבע רק בידיעת כל הנתונים והנסיבות".<sup>15</sup> על ידי ברור ההקשר בו ניתן הטקסט או נוצרה היצירה, ההקשר השפתי-מילולי, ההיסטורי, התרבותי וכו', ניתן לנסות לשער מה הייתה כוונת המחבר ביחס לטקסט הנידון. ועוד מעיר רוזנברג: "[...] אל הפשט מגיעים אחרי עמל רב, כתוצאה מתהליך אסימפטוטי"<sup>16</sup> – כלומר מדובר בתהליך אינסופי של התקרבות, על ידי מחקר מדעי,<sup>17</sup> אך בלי שניתן למעשה להגיע אי פעם עד כוונת המחבר ממש.

<sup>11</sup> ראו דבריו של סגל בנוגע לשאלת אמיתות הפירוש ובחובתו של הפרשן: שם, קכח-קכט.  
<sup>12</sup> שלום רוזנברג, "בין פשט לדרש: פרקים על פרשנות ואידיאלוגיה", דעות: ביטאון האקדמאים הדתיים לו (אביב תשכ"ט): 91-93.  
<sup>13</sup> סגל, *פרשנות המקרא*, ב.  
<sup>14</sup> רוזנברג, "בין פשט לדרש", 93.  
<sup>15</sup> שם. שימו לב לקרבה בין דבריו אלו של רוזנברג לדבריו של פנופסקי על חיפוש "תעודות במספר רב ככל שיצליח למצוא": פאנופסקי, "איקונוגרפיה ואיקונולוגיה", 80. ולעיל עמ' 3-4, והערה 22.  
<sup>16</sup> רוזנברג, "בין פשט לדרש", 93, הערה 4.  
<sup>17</sup> בהקשר המדעי-אקדמי-מודרני, "בירור הנתונים והנסיבות", כלשונו של רוזנברג (הע' 14), נעשה על ידי מתודה מדעית. הכוונה ב'מתודה מדעית' היא לא רק שימוש בכלים פילולוגיים היסטוריים, אלא גם ניתוח ספרותי, איקונוגרפי, ארכאולוגי, פסיכולוגי, וכל 'מדעי' שיש בו כדי לעזור לעמוד על "הנתונים והנסיבות". השוו רוזנברג, "בין פשט לדרש", עמ' 94 – "מדעי העזר".  
להגדרת המושג "מחקר מדעי" ראו: מכון דוידסון: הזרוע החינוכית של מכון ויצמן למדע. "השיטה המדעית". נכתב על ידי: ארז גרטי. 18 במאי, 2012.

לפי רוזנברג הי'פשט' של טקסט כלשהו, או של יצירה כלשהי, הוא כוונת המחבר. החתירה להבין את כוונת המחבר היא החתירה לפשט, ולכן יש פירושים שונים המתיימרים להיקרא 'פשט'. אציין בהקשר זה, שרוזנברג מדגיש שישנה הפרדה בין 'ערך האמת' של פירוש כלשהו לבין הקביעה שפירוש זה הוא פירוש מסוג 'פשט'. לטענתו אנו מסווגים פירוש מסוים כפירוש של 'פשט' (ולא כ'דרש' ביחס לטקסט), כיוון שהוא חותר להציג את כוונת המחבר, ולא בגלל שהוא נכון יותר, או אמיתי יותר. עם זאת, רוזנברג לא מתעלם משאלת אמיתות הפירוש עצמו – לדעתו שאלת אמיתות הפירוש היא שאלת הקרבה – האסימפטוטית – לכוונת המחבר.<sup>18</sup> האם אנו קרובים בהבנתנו להבנת המחבר עצמו את הטקסט? זו, לפי רוזנברג, השאלה שעל הפרשן לשאול.

אלא שתשובתו של רוזנברג עדיין איננה מספקת מבחינה פילוסופית. המחשבה שניתן להגיע לכוונת המחבר או למובן שהוא העניק לטקסט על ידי הכרת ההקשר, עלולה להישמע מופרכת. הידע ההיסטורי – הלשוני, החברתי, התרבותי – כל אלה הרי מבוססים על התיאוריות בהן מאמין החוקר בן זמננו. החוקר מתפקד כפרשן של נתונים אמפיריים, ומסביר את העבר באופן מסוים. מי אמר שזה האופן הנכון? האמירה שמדובר ב"תהליך אסימפטוטי" אינה מספקת, כיוון שאין לנו שום דרך לדעת האם אנחנו צועדים בכיוון הנכון באופן בסיסי. יכול להיות שאנו בשום אופן לא מתקרבים לכוונת המחבר, אלא נעים בכיוון אחר לחלוטין, ומפתחים השערות על גבי השערות שישודן בטעות. קושי זה ישתלב היטב עם הביקורת שתוצג בסעיף הבא, המערערת על עצם החתירה ל'פשט' של היצירה.

אבקש כעת להצביע על עניין נוסף, בעל חשיבות לדיונונו. נשים לב, שגם לפי סגל וגם לפי רוזנברג, החיפוש אחר הפשט הוא למעשה החיפוש אחרי מובן קבוע של היצירה, מובן חיצוני שאינו תלוי בקורא. לפי סגל מדובר במובן האובייקטיבי של הטקסט או היצירה – היצירה "כפי שהיא", ואילו לפי רוזנברג מדובר במובן הסובייקטיבי של המחבר, מובן שהוא בכל זאת קבוע וחיצוני ביחס לתנודות הסובייקטיביות שלי, הקורא/הצופה. שתי הדעות, אם כן, מתמקדות בהבנה של משהו הנמצא מחוץ לי, משהו שקיים באופן ממשי מעבר לעולם הפנימי שלי. זו, להבנתי, הנחת היסוד של שני החוקרים, גם אם לא הביאו בחשבון את השלכותיה המלאות של תפיסה זו, ולא עמדו על יסודותיה הפילוסופיים. בכיוון זה נצעד בהמשך יחד עם לוינס. לפני כן אבקש להציג דעה נוספת

<https://davidson.weizmann.ac.il/השיטה-המדעית>

נשים לב לקרבה הקיימת בסופו של דבר בין רוזנברג לסגל. לדעת שניהם הדרך המובילה להכרת הפשט היא המחקר המדעי.

<sup>18</sup> רוזנברג מדגיש ש"קיים רק פירוש אמיתי אחד. זו תוצאה מעצם הגדרת האמת". רוזנברג, "בין פשט לדרש", 91.

ביחס לפרשנות היצירה, שעמדתה היסודית (כפי שאני מבין אותה) מנוגדת לתפיסת עולם זו של קיום עולם ממשי מחוץ לי.<sup>19</sup>

## מות המחבר

המחשבה שיש אדם או נתון כלשהו הנמצא 'מחוץ לי' ושיכול לשפוך אור על הטקסט או היצירה שלפני, אינה נחלת כל מי שהעסיק את עצמו בשאלת משמעות הטקסט. הוגים שונים במחצית השנייה של המאה העשרים לא החזיקו בתמונת העולם הזו, וסברו שלא ניתן להצביע על משמעות 'מועדפת' לטקסט.<sup>20</sup> זוהי לדוגמה דעתו של רולאן בארת, המתאר בחיבורו *מות המחבר* את מצב הספרות לתפיסתו:

ללא ספק, אלה היו פני הדברים מאז ומעולם: מרגע שדבר מסופר, כדי להיות מסופר, ולא כדי לפעול באופן ישיר על הממשי, כלומר בסופו של דבר בלי שום פונקציה מלבד עצם ההפעלה של הסמל, מתרחש הניתוק, הקול מאבד את מקורו, המחבר נכנס אל תוך מותו שלו, מתחילה הכתיבה.<sup>21</sup>

כלומר לדעת בארת, הספרות – המופיעה כ'כתיבה', כאוסף של סימנים – קיימת 'בפני עצמה', חסרת קשר למחבר כלשהו שיצר אותה. ועוד הוא כותב:

אנו יודעים עתה שטקסט אינו נעשה משורה של מילים המשחררות יחד איזו משמעות בלעדית, מעין תיאולוגית ("המסר" של המחבר־האל), אלא הוא חלל רב מימדי שבו משולבות ומתנגשות כתיבות רבות ושונות שאף אחת מהן איננה בראשיתית: הטקסט הוא רקמה של ציטוטים המגיעים אליו מאינספור חדריה של התרבות.<sup>22</sup>

הטקסט, על פי בארת, מופיע כ'כתיבה' (écriture) ולא כ'ספרות',<sup>23</sup> כאוסף של סימנים, של מילים, משפטים ופונקציות,<sup>24</sup> שאף אחד מהם איננו עיקרי, כלומר לא מופיעה בו איזו משמעות אחת

<sup>19</sup> כאן יש להדגיש, ביחס לדברי ביחס לבארת שיובאו מיד, שמדובר בפרשנות שלי על רקע גישתו של לוינס שתוצג בהמשך, כפי שציינתי בהערה 32 במבוא לעיל. היחיצונית' (במובן הלוינסקי) במקרה של בארת איננה נוכחת לדעתי (כלומר – אין 'עולם מחוץ לי') ולכן איננה מהווה מקור למשמעות. דברים אלו יובהרו ויוסברו בהמשך. וראו בייחוד עמ' 17, והערה 48.

<sup>20</sup> משמעות מועדפת זו היא הפשט. היא מה שהטקסט 'אומר'.

<sup>21</sup> בארת, "מות המחבר", 8.

<sup>22</sup> שם, 14.

<sup>23</sup> ה'כתיבה' חסרת הכיוון עומדת בניגוד ל'ספרות' כישות בעלת משמעות אחת מובחנת (בארת מתנגד לראייה מסוג זה של הספרות, שהיא למעשה כתיבה), בדומה להבדלה של דרידה בין 'ספר' ל'כתיבה'. מאוחר יותר בארת החליף את המושגים והבדיל בין 'יצירה' ל'טקסט'. ראו דרור פימנטל, *אסתטיקה* (ירושלים: מוסד ביאליק, 2014), 243–244, 248.

<sup>24</sup> כמו הפונקציה הרפרנציאלית, כלומר משפט המתייחס לעולם שמחוץ לטקסט, או הפונקציה הפואטית, המדגישה את הטקסט עצמו כחומר. פימנטל, *אסתטיקה*, 194–226. וביחוד 200–201, ו-219–226, בהם נידונה גישתו של בארת במופעה הסטרוקטורליסטי, הבא לידי ביטוי גם ב*מות המחבר* לפחות באופן חלקי.

עיקרית הקיימת בו. המשמעות האחת, היכולת לטעון שפירוש כלשהו הוא היפשטי של הטקסט, שהוא מה שהטקסט 'אומר', נדחית מפני ריבוי הכיוונים הקיים בו (כל רכיב בטקסט עשוי למשוך לכיוון אחר של משמעות). ריבוי זה, בסופו של דבר, נקלט כפי שהוא אצל הקורא:

הנה כך נחשפת ההווייה הכוללת של הכתיבה: טקסט נעשה מכתובות מרובות, הבאות מתרבויות שונות והנכנסות בתוכו לדיאלוג זו עם זו, לפרודיה, לויכוח; אך יש מקום אחד שבו ריבוי זה נאסף, והמקום הזה איננו המחבר, כפי שטענו עד כה, אלא הקורא: הקורא הוא אותו מרחב שבו נרשמים כל הציטוטים שמהם עשויה הכתיבה, מבלי שאף אחד מהם ילך לאיבוד; האחדות של הטקסט אינה במקור אלא ביעד שלו...<sup>25</sup>

אך גם כאן, אצל הקורא, הטקסט לא מתארגן לכדי משהו בעל משמעות יחידה:

...אבל היעד הזה אינו יכול יותר להיות אישי: הקורא הוא אדם חסר היסטוריה, חסר ביוגרפיה, חסר פסיכולוגיה; הוא פשוט אותו מישהו האוסף יחד בתוך מרחב אחד את כל העקבות שהכתיבה מורכבת מהם.<sup>26</sup>

כלומר על פי בארת, הטקסט נשאר לפנינו כ'מרובה', בעל משמעויות שונות וסותרות, ללא מקור המסוגל להכרעה בדבר משמעות אחת מועדפת.

כעת אבקש להפנות את תשומת הלב להנחה העומדת בבסיס דבריו של בארת, ליתמונת העולם שלו. בארת סבור למעלה מכל ספק, שמצב הטקסט כפי שהוא מתאר אותו הוא המצב האמיתי של הטקסט – כך הוא הטקסט בהווייתו. הנחה זו עולה ממשפטים רבים בהם הוא משתמש, משפטים כמו "ללא ספק, אלה היו פני הדברים מאז ומעולם",<sup>27</sup> או "הנה כך נחשפת ההווייה הכוללת של הכתיבה"<sup>28</sup> ועוד. משפטים אלו מעידים על כך שהוא מתייחס אל הרעיון אותו הוא מביע כאל גילוי של הווייה אונטולוגית, כלומר של הדברים כפי שהם באמת.<sup>29</sup> ברור לו מעל לכל ספק שאין לנו אפשרות כלל להצביע על משמעות אחת עיקרית ביחס לטקסט, בגלל עצם המצב הטקסטואלי.<sup>30</sup>

<sup>25</sup> שם, 17.

<sup>26</sup> שם, 17–18.

<sup>27</sup> שם, 8.

<sup>28</sup> שם, 17.

<sup>29</sup> למחשבה שמדובר בהווייה אונטולוגית שותפים לפי בורק גם פוקו ודרידה. ראו:

Seán Burke, *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida* (3rd ed, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022), 15.

<sup>30</sup> טענה זו עומדת להבנתי בניגוד לתיאורו של דרור משעני את הפעולה שבארת מבצע. בארת לא 'מבנה' את הטקסט באופן מסויים, אלא מביין אותו באופן מסויים. משעני מתחמק מאמירה ישירה זו, בכך שהוא כותב "המסה של בארת [...] מב(ל)נה את הטקסט...". משעני מטשטש כך את הנחת המוצא של בארת, העולה משורות רבות בטקסט: שאכן זהו המצב הטקסטואלי לאשורו. הוא לא משאיר מקום של ספק בכך. ראו דרור משעני, "אחרית דבר: בפעם האחרונה שהסטרוקטורות ירדו לרחוב", בתוך: *מות המחבר/מהו מחבר*, עריכה מדעית: אלי שיינפלד (תל אביב: רסלינג, 2005), 96–97.

לכן הניסיון לעמוד על משמעות אובייקטיבית של הטקסט, כפי שהציע סגל, או הניסיון לעמוד על משמעות הטקסט תוך התייחסות לכוונת המחבר – שני אלה אינם רלוונטיים כלל לטקסט, שהוא למעשה חסר מקור. לפי בארת, אם כן, אין פשט; אינספור פירושים, גם סותרים, אפשריים בטקסט, ואין כל דרך להעדיף אחד מהם על פני השני.<sup>31</sup>

כבר בשנות החמישים של המאה העשרים, יש לציין, הצביעו ווימסט וברדסלי, חברי אסכולת 'הביקורת החדשה' (The New Criticism), על הבעייתיות שבחיפוש אחרי כוונת המחבר לשם ההצבעה על משמעות הטקסט. הם קבלו על רדיפתם של חוקרי הספרות, פרשניה ומבקריה אחר המידע ההיסטורי על אודות המחבר, כאילו יש בביוגרפיה שלו כדי לפתור את כל השאלות בנוגע למשמעות היצירה. מסיבה זו הם החליפו את 'המחבר' (אישיות היסטורית) ב'דובר' המופשט, והתמקדו בחקירת הטקסט עצמו על מאפייניו הפנימיים על מנת לעמוד על משמעותו המלאה.<sup>32</sup>

אלא שבארת, כפי שראינו, יתנגד אף לגישה זו, המתיימרת בכל זאת להצביע על משמעות ספציפית שעולה מתוך מימד אובייקטיבי כלשהו שיש לטקסט – מתוך מאפיינים שלו שניתן להצביע עליהם כעיקריים וכבעלי משמעות קבועה. כנגד גישה זו עשוי בארת לטעון, שזיהוי המאפיינים 'העיקריים' הוא זיהוי של הקורא בלבד, ואין בו שום דבר 'מהותי' לטקסט. כך גם בנוגע למשמעות הספציפית של הסימן (מילה או רכיב בציור לדוגמה) – שתיבחר למעשה על ידי הפרשן. לדוגמה, נניח שנטען שהופעה של מילה מסוימת מספר רב של פעמים היא משמעותית לטקסט הנחקר.<sup>33</sup> כנגד טענה זו יאמר בארת: מאיפה אתה, הפרשן, יודע? מי הוא זה שטען אותה במשמעות מיוחדת? לא המחבר, כמובן – אלא הקורא. ומדובר בדעתו של קורא מסוים, ואין שום עדיפות לדעתו על פני דעתם של אחרים, ומדוע שהוא יחשב כבעל סמכות היכול לטעון מהי הקריאה 'הנכונה' של הטקסט?

<sup>31</sup> המחבר לא רלוונטי לטקסט המתפקד כישות אוטונומית. המחבר מובן כקורא ביחס לטקסט שלו, בדיוק כמו כל קורא אחר.

יש לציין שהטקסט אכן 'מופיע', ולכן הוא במידה מסוימת מגביל את הפרשנות. אלא שהגבלה זו למעשה אינה הגבלה מבחינת המשמעות, אלא רק מבחינת הצורה. גישה זו של בארת לכאורה מניחה 'קיום מחוץ לי', בכך שכן יש 'משמעויות רבות' – כלומר על אף הריבוי בסוף לכאורה ניתן לקרוא את הטקסט (על ריבוי). אלא שגישה זו, במימושה המלא, פותחת פתח לאי האפשרות לקרוא את הטקסט באופן בסיסי. אם אין הקשר ספציפי לפיו אני מכווין את הפרשנות, איך אני מסוגל לקרוא בכלל? וכמו שהראיתי לעיל לגבי האות ס', יש לה משמעות רק בתוך תרבות נתונה. הדרך לקרוא טקסט כלשהו היא רק על ידי חיבורו להקשר חיצוני לו, מעבר לקורא (ל'קורא' בפני עצמו אין כל יכולת לפענח את הטקסט, ללא קישור לתרבות מסוימת חיצונית לו).

<sup>32</sup> ראו: W. K. Wimsatt and M. C. Beardsley, "The Intentional Fallacy", *The Sewanee Review* 54, no. 3 (1946): 468–88.

וכך כותב בורק בעניין זה:

"This early twentieth-century exclusion of the author [ע"י חברי אסכולת 'הביקורת החדשה'] was certainly a gesture no more drastic than the critical circumstances by which it was provoked. As the Russian Formalist Osip Brik lamented, Russian literary criticism of the time was riddled with 'maniacs ... passionately seeking the answer to the question "did Pushkin smoke?"' Burke, *The Death and Return of the Author*, 231, 20 הערה.

<sup>33</sup> ראו דוגמה כזו כאן: דב לנדאו, "פרשנות באמצעות הלשון הפיגורטיבית", דרכי חשיבה מודרניים כעקרונות פרשניים: תיאור חמש עשרה שיטות בפרשנות הספרות, אתר דעת, תשס"ד. <https://www.daat.ac.il/sifrut/darkey>

לכל אורך מות המחבר בארת מתעקש על כך שבלתי אפשרי לאחוז במשמעות ברורה של הטקסט: "הכתיבה מציבה ללא הרף משמעויות, אבל תמיד כדי לפזר אותן: היא חותרת לשחרור שיטתי של המשמעות".<sup>34</sup> כלומר כאשר מביטים בטקסט כהווייתו, מבחינים בכך שלא ניתן באמת לעמוד על משמעות אחת עיקרית בו. המשמעויות האפשריות מציעות את עצמן בפני הפרשן, אך אף אחת מהן אינה עדיפה על חברתה. הקורא – כאשר הוא מבין עובדה זו – מוותר כליל על ניסיון ההבנה של 'מסר' הקיים בטקסט, על זיהוי של אמירה ברורה כלשהי מצד היוצר (או כזו הקיימת בטקסט עצמו). כל מה שנשאר לו הוא ריבוי האפשרויות, אותן הוא רק יכול לתאר.<sup>35</sup>

האם טענה זו של בארת תקפה גם לטקסט שלו עצמו? האם לא ניתן להצביע על 'פשט' בטקסט 'מות המחבר'? אפשר להציע שבארת מצמצם את הטענה שלו בעיקר ל'ספרות', ופחות לטקסטים בעלי אופי תיאורטי יותר, שמתיימרים להיות 'חד משמעיים' יותר. הספרות (והאמנות בכלל), המתייחדת ביחס אלגורי למציאות,<sup>36</sup> היא זו שאליה מפנה בארת את טענותיו לאורך המאמר כולו.<sup>37</sup> אופי זה של האמנות, דיבורה הלאישיר, הלא'מדעי, מגדיר אותה מינייה וביה כבלתי יציבה, כדורשת פרשנות. עם זאת, מתוך ניתוח ה'צורה' של הטקסט שלו עצמו, נדמה שהוא מכוון את דבריו לכל סוגי הטקסט. אם מעיינים היטב, מתגלה שהטקסט של בארת מובן רק 'באופן כללי', שהוא אינו מובן לגמרי.

זאת החוויה שלי כשאני קורא את מות המחבר – של חוסר קוהרנטיות. לדוגמא, מצד אחד בארת כותב:

מחקרים הציגו לאחרונה את טבעו הדו-משמעי של מבנה הטרגדיה היוונית; הטקסט שלה שזור במילים בעלות משמעות כפולה שכל דמות מבינה באופן חד צדדי (אי ההבנה התמידית הזו היא בדיוק 'הטרגי'); אבל יש בכל זאת מישהו השומע כל מילה בכפילותה,

---

<sup>34</sup> בארת, "מות המחבר", 16.

<sup>35</sup> גם זו הבנה מסוג מסוים, לא של מסר מרכזי הקיים בטקסט, אלא הבנה תיאורית, משחקית – "הכל ניתן להבהרה, אבל דבר אינו ניתן לפענוח. אפשר לזהות את המבנה, לעקוב אחריו (כמו שאומרים, על חוט בגרב) בכל רמותיו ובכל מופעיו, אך אין לו שום עומק..." (שם). אפשר לומר שלמי שמבחין בפונקציות השונות בטקסט יש הבנה מסויימת של הטקסט, אלא שהוא באותו זמן לא מבחין – או מתנגד לאפשרות להבחין – במסר מרכזי הקיים בטקסט, במשמעות עיקרית בו.

<sup>36</sup> כל ספרות היא אלגוריה (במובנה האטימולוגי) – היא מתארת את המציאות בעקיפין. אלגוריה = 'דיבור אחר', מן Allos – אחר, דיבור (בכינוס). ראו: "Allegory", Online Etymology Dictionary, Accessed February 23, 2025. <https://www.etymonline.com/allegory>

כך להבנתי סבור גם בארת: "כאילו מבעד לאלגוריה השקופה פחות או יותר של הבדיה נמצא שם תמיד בסופו של דבר קולו המתוודה של אדם אחד ויחיד, המחבר המוסר את 'יסודו'". בארת, *מות המחבר*, 9. בארת מבין את הספרות כאלגוריה, כ'דיבור אחר', הנתון לפיכך לפרשנות.

אופי אלגורי זה של הספרות, הוא ההבדל בינה לבין הפילוסופיה של היידגר ולוינס, דרך אגב. הם מתייחסים למציאות באופן ישיר, גם אם כדי לתאר אותה הם משתמשים במטאפורות (כלומר, אפשר לומר שהם עושים שימוש באמצעים ספרותיים, אבל הדיבור שלהם כולו נוגע למציאות עצמה באופן תיאורי ישיר). הספרות לעומת זאת לא מתייחסת למציאות באופן ישיר, בשפה תיאורית, אלא תשתמש תמיד בלשון 'מפנה', תמיד בעקיפין.

<sup>37</sup> נשים לב שבארת כולל בדבריו לא רק ספרות, אלא כל אמנות אחרת – "...זו של ואן גוך היא השיגעון שלו, וזו של צייקובסקי היא סטיותו..." בארת, *מות המחבר*, 9.

ובנוסף שומע – אם אפשר לומר כך – את החירשות של הדמויות המדברות לפניו: המישהו

הזה הוא בדיוק הקורא.<sup>38</sup>

מן הטקסט הזה עולה שבארת אוהו בפירוש ברור לטקסט. ככל המשמעות עצמו הוא פשט היצירה, יחד עם עמדת הצופה המכיר בכפילות טרגית זו. כך יש להבין את היצירה, זה מה שנותן לה את משמעותה הטרגית. לעומת זאת, משפטים בודדים אחר כך הוא כותב: "טקסט נעשה מכתובות מרובות, הבאות מתרבויות שונות והנכנסות בתוכו לדיאלוג זו עם זו, לפרודיה, לויכוח; אך יש מקום אחד שבו ריבוי זה נאסף..."<sup>39</sup>

משפט זה מתיישב עם הפרשנות שהציע קודם בארת לטרגדיה היוונית, רק אם 'התרבויות השונות' הן כלל לא תרבויות שונות במובן רציני: הרי מדובר בשתי משמעויות של אותה מילה, **בתוך המרחב השפתי היווני**. המשפט הזה, אם מיישבים אותו עם המשפט הקודם, מאבד את כל עוצמת הטענה שבו. כך לאורך כל החיבור – הטקסט של בארת עצמו אינו קוהרנטי, מסרב לאחיזה ולהצבעה על משמעות אחת. לנו, כקוראים 'מסורתיים' המחפשים להבין את הטקסט, קשה עם חוסר קוהרנטיות זו ואנו מנסים, לעיתים בכח, לכפות עליו טענה ברורה, משמעות אחת יציבה. כך – תוך התנגדות להאחדה שאנו כקוראים מנסים להחיל עליו – מדגים הטקסט של בארת את השבריריות של השפה.<sup>40</sup> ניתוח זה מראה, שבארת סבור שאי האחידות של השפה אינה מצטמצמת לטקסטים ספרותיים בלבד. השבר במשמעות שעולה תוך כדי עיון בחיבורו של בארת עצמו, מייצר ערעור בתודעתו של הפרשן ביחס למבנה השפה כולה.

גם אם לא נקבל ניתוח זה, ונאמר שטענותיו של בארת מופנות בעיקר ביחס לאמנות, יש להודות שדבריו הולכים ומתרחבים אל היחס לטקסטים רבים נוספים (אם לא יותר מזה).<sup>41</sup> לא אחת אנו נתקלים בטקסטים שהאפשרויות הפרשניות שלהן מרובות. אמנם לא בקלות נודה שכל טקסט פתוח למרחב פרשני, כלומר אנחנו מניחים שיש טקסטים ברורים בעולם, אך בלית ברירה נאמר שמצד שני בהחלט ישנם טקסטים רבים – לא רק ספרותיים, אלא גם פילוסופיים, משפטיים, דתיים ועוד – שמשמעותם נתונה במחלוקת. לא לגמרי נתפלא אם גם את אותם טקסטים, יצירות או אירועים שאנו מחשיבים כברורים וחד משמעיים אנשים שונים מפרשים בצורות שונות (אם כי זה

<sup>38</sup> שם, 17.

<sup>39</sup> שם, 17.

<sup>40</sup> פימנטל טוען טענה דומה ביחס לטקסטים הפרשניים של בארת – שהם פרפורמטיביים, כלומר מדגימים את הטענה שלו בהם עצמם. ראו פימנטל, *אסתטיקה*, 247.

<sup>41</sup> כאן יש לציין שאכן בארת עצמו חותר להרחיב את היקף הטענה שלו לתחומים נוספים, חוץ ספרותיים. ראו: פימנטל, *אסתטיקה*, 226–227. וראו עוד בעניין זה שם, עמ' 242–250 (כאן יש התייחסות לדקונסטרוקציה, שגם לה יש מענה בגישה של לוינס שאציג בהמשך).

ייראה לנו לעיתים הזוי). ועוד יש לומר, שאפילו בשעה שהיוצר בעצמו מסביר לנו מה יש ביצירה שלו, דבריו לעיתים אינם משכנעים, ואנו משוכנעים שאנו רואים בה משהו אחר.

כיצד ניתן להתמודד עם ריבוי זה, שאכן קיים? האם עלינו לוותר על האופן בו אנו מבינים את היצירה כאשר הבנה זו עומדת בניגוד לדבריו המפורשים של האמן? או שמא מקרה זה מעיד לטובתו של בארת, שהטקסט הוא למעשה 'ריבוי' בלי כיוון ואפשרות הכרעה? האם ניתן בכל זאת להצביע על הגיון במצב שבו אני מחזיק בפרשנות מסוימת ו'חד משמעית' ליצירה, בניגוד לדעתו של בארת, אך שעומדת בו בזמן גם בניגוד לדבריו של האמן? והאם, וכיצד, נוכל לנמק את הטענה שיש מובן לטקסט או ליצירה, שהוא **עדיף** על מובנים אחרים? כלומר האם ניתן להעלות על הדעת טעם להעדפתו של פירוש אחד **הנמצא בתודעתנו**, על שאר הפירושים האפשריים?

כעת, בעזרת לוינס, אבקש לענות על שאלות אלו.

### על 'כוליות' ועל 'אינסוף'

לפני שנעסוק באופן ישיר בשאלת הפרשנות, אבקש להקדים כמה הקדמות בנוגע לפילוסופיה של לוינס באופן כללי על מנת להקל את הבנת הדברים בהמשך. בדבריי אלו אתייחס בעיקר לגישתו של לוינס כפי שהיא מוצגת בספרו **כוליות ואינסוף**.<sup>42</sup>

השפה בה לוינס משתמש היא השפה הפנומנולוגית, שפה תיאורית של ההתנסות הבלתי אמצעית בתופעות, במה שמופיע לפני (באופן של ייצוג מנטלי).<sup>43</sup> כשלוינס מדבר צריך **לדמיין** את מה שהוא מדבר עליו כדי להבין אותו. לא מספיק רק 'להבין את המושג' באופן מופשט, כיוון שהוא מתאר תופעה או חוויה **קונקרטי**. כך גם יש לקרוא את הדברים הבאים.

על פי לוינס **בכוליות ואינסוף**, יש שתי אפשרויות של התייחסות אל העולם, או, אם נרצה, שתי 'עמדות' ביחס לעולם. עמדה אחת היא של 'אני' אגואיסט, העומד במרכז הקיום, ומנסה להבין, להשיג את העולם. מתוך עמדה זו, אומר לוינס, כל 'אחר' מוטמע ב'זהה'.<sup>44</sup> ה'זהה' הוא שם אחר

<sup>42</sup> הערה בנוגע להפניות לעמודים בספר – לכל אורך הספר לוינס חוזר על אותם מסרים, אך הוא מפתח אותם בכל מקום בצורה קצת אחרת ועם ניואנסים מזעריים (אם כי לעיתים ממש ניתן להצביע על הבדל בין מושג אחד בשני מקומות). לכן יש להתייחס להפניות כאל דוגמאות לנושא המדובר, ולא כבלעדיות.  
<sup>43</sup> הפנומנולוגיה מוגבלת אם כן לתאר דברים תוך התייחסות אליהם באופן של ייצוג בלבד, אלא שאותם דברים אינם תמיד שייכים לאותה קטגוריה של ייצוג, כאשר הם **מתרחשים בפועל**. לדוגמא, לוינס מדבר על ה'הנאה', שהיא יחסים עם העולם באופן אחר מיחסי הייצוג. אלא שכאשר הוא מדבר על יחסים אלו הם מתורגמים לשפת הייצוג, על מנת שנוכל **להבין** על מה הוא מדבר. ראו לוינס, **כוליות ואינסוף**, עמ' 100.  
<sup>44</sup> לוינס, **כוליות ואינסוף**, 20.

ליאני בהתייחסו לעצמו, כאשר הוא בא לידי ביטוי באגואיזם.<sup>45</sup> כבר כאן יש לציון, שעמדה זו, לפי לוינס, היא לא העמדה הראשונית דרכה יש לגשת לעולם. כלומר – לא האגואיזם שלנו הוא נקודת המוצא ביחס לעולם, אלא יחסנו כלפי אחר ממשי הנמצא מחוץ לתודעה שלנו. על אחרות זו ועל משמעותה ארחיב בהמשך.

אני כ'זהה', חווה את העולם החיצוני כאיום. כל אחרות נתפסת כסכנה לזהות שלי, להבנה שלי את עצמי ואת העולם, ולכן הפעולה המיידית היא לבטל את האחרות הזאת. ביטול האחרות נעשה על ידי פעולת הייצוג, כלומר – על ידי הפנמה של מה שנמצא שם בחוץ כ'נתון', כ'אובייקט' למחשבה שלי.<sup>46</sup> זהו תהליך מנטלי, שבו אנו מרוקנים מהדבר עצמו את הקונקרטיות שלו, ולמעשה הופכים אותו ל'דבר'.<sup>47</sup> הייצוג, בסופו של דבר, עשוי להוביל למחשבה שהדבר לא רק מיוצג, כלומר, שיש לו קיום ממשי מחוץ לייצוג, אלא שהוא למעשה 'מכונן' על ידי, שהוא תוצר של המחשבה שלי.<sup>48</sup> הדברים המיוצגים בתודעה מאבדים כך את שייכותם לקיום ממשי כלשהו. הם מאבדים את מקורם, ומופיעים כ'תופעה מנטלית', כאופן של תודעה. במקרה זה אנו חיים בתוך עצמנו, בתוך ה'חיים הפנימיים שלנו', בלי שמירה על החוץ כחוץ, אלא תוך התאמתו והפנמתו. מצב זה נקרא בפי לוינס 'כוליות'.

לרוב אנחנו לא מודעים לכך שאנחנו חווים את העולם בצורה הזו, שהדברים מופיעים לפנינו חסרי מקור, ושישנה אפשרות אחרת. נראה לנו ש'ככה זה', שזו האמת האונטולוגית. אקדים את המאוחר ואומר שכך, אני סבור, מופיע הטקסט לפני בארת, כאשר הוא טוען שהכתיבה היא 'מרובה', חסרת מקור וכיוון, אוסף של משפטים מרובי משמעויות. הוא מפנים את הטקסט כ'נתון' מכונן, בלי להחזיר אותו אל מקורו.<sup>49</sup> את האלטרנטיבה אציג בהמשך.

האפשרות השנייה אותה מתאר לוינס, העמדה האחרת כלפי העולם, היא העמדה המכירה ב'חוץ' קונקרטי, כלומר בקיום ממשי מחוץ לי.<sup>50</sup> זוהי העמדה המרכזית ב'כוליות ואינסוף', ולמעשה דרכה לוינס מבחין בעצם קיומן של שתי עמדות. העמדה הראשונה, הרואה את העולם מתוך העצמי שלי

<sup>45</sup> שם. ה'אני' הוא ה'זהה', לפחות בשני מובנים: א. אני נשאר 'אני' גם כאשר אני משתנה; גם כאשר קורים לי דברים, אני מזהה את עצמי כעצמי. (שם, עמ' 18–19) ב. פעולת ההפנמה של החוץ היא פעולה של יצירת זהות בין החוץ לבני על ידי ביטול האחרות. אני כמו מוצא את החוץ בתוכי, זהה לי.

<sup>46</sup> כלומר – האחר (לא רק אדם) הממשי שנמצא בחוץ הופך ל'נתון' עבור התודעה, כבר תופעה, כבר מיוצג ומופנם.

<sup>47</sup> לוינס, *כוליות ואינסוף*, עמ' 96.

<sup>48</sup> המחשבה שהמיוצג הוא למעשה מכונן, היא לדעת לוינס תוצר של **פיתוי**: "האידיאליזם הוא פיתוי נצחי". שם, עמ' 137, וכן עמ' 96.

<sup>49</sup> וראו שם, עמ' 69 ('אובייקטיביות ושפה'), ועמ' 44–45 ושם הערה 13.

<sup>50</sup> אם להדגים את החוויה של ההיפתחות אל החוץ, אז התחושה היא כמו של התהפכות מבפנים החוצה, קצת כמו משחק הגומי שהופכים אותו מבפנים החוצה (ואז הוא קופץ... העיקר כאן בתיאור זו ההתהפכות מבפנים כלפי חוץ).

בלי לשמור עליו 'במרחק', כלומר הכול נתון בה להישג ידי המנטלית, לא מסוגלת לדמיין ולהבין שיש עמדה אחרת.

העמדה המכירה בעולם ממשי מחוץ לי נובעת מהכרה בקיומו של **אדם אחר**, קודם כל. עמדה זו – וכאן יש לא מעט אי הבנות – היא עמדה אתית, העומדת בבסיסה של תפיסת מציאות מסוימת.<sup>51</sup> כלומר – קיומו של האחר לא נובע מתוך איזושהי חקירה הגיונית, אלא מתוך קבלה שלי את קיומו ללא עוררין, מתוך הכרעה **אתית** שאני מבצע שלא לערער על קיומו, ולהחזיק חזק באמונה שהוא אכן ישנו, חרף הדחף להתעלם מנוכחות זו. אחיזה זו בקיומו לא נשארת בגדר אמונה ריקה גרידא, אלא נחוית – באופן שלוינס מתאר במילה 'התגלות' – כהתנסות ממשית.<sup>52</sup> הערעור, במקום להיות מופנה כלפי קיומו של עולם ממשי מחוץ לי, מופנה בתפיסה הלוינסית כלפי ה'חירות' שלי כזהה, כלפי החופש המוחלט שלי ביחס למציאות, שמשמעותו ניכוסה על ידי הייצוג ההופך מבלי משים לכינון (אידיאליסטי).<sup>53</sup> האני, הזהה, הוא בעל חירות, בעל כח – אני יכול להבין את העולם, להפנים אותו;<sup>54</sup> חירות זו 'עומדת בסימן שאלה' ביחס לאחר. משמעות הבחירה האתית היא הגבלה של החירות הזו ביחס לקיומו של אחר ו'נתינת מקום' – לאפשר לו להיות; הוא ישנו מחוץ להשגתי.<sup>55</sup> האחר קיים ממש. הוא לא איזושהו דמיון שלי, יצור (אובייקט) חסר תוכן שהמחשבה שלי המציאה. ויחד עם הקיום הממשי שלו, מתקיים העולם כולו. אינני עוד במרכז העולם – מלבדי קיימת מציאות מלאה, מגוונת, פלורליסטית.<sup>56</sup> אין לי עוד שלטון לגבי העולם, הוא משוחרר מאחיזתי. כל זה, אדגיש, היא איננה אמונה אונטולוגית חסרת ביסוס,<sup>57</sup> אלא עמדה אתית ביחס לעולם. עמדה המערערת בתוקף על החירות של הזהה המסרבת להכיר בחוסר יכולת, והמתעקשת מתוך כך להסביר הכל;<sup>58</sup> עמדה המקבלת את המציאות **כממשית**, חופשית משליטתי ומהבנתי.

<sup>51</sup> האם 'תפיסת מציאות' זו יכולה להיקרא 'אונטולוגיה'? כפי שכתבתי ביחס להבנה (ראו הערה 3 במבוא), גם האונטולוגיה מופיעה אצל לוינס כבעייתית, לא אתית: "בתור פילוסופיה של כוח, האונטולוגיה כפילוסופיה ראשונית שאינה מערערת על הזהה, היא פילוסופיה של אי-צדק". שם, עמ' 27. עם זאת לדעתי לוינס לא שולל מכל וכל את האונטולוגיה, אלא 'רק' הופך את הסדר: "מטאפיזיקה קודמת לאונטולוגיה" (עמ' 23). האונטולוגיה, העיסוק ביש (במציאות הסובבת, בקיומו של האחר בעולם) עדיין קיים אצל לוינס, אך רק מתוך נקודת המבט של האתיקה. האונטולוגיה כ'הבנת ההווה' נדחית בתפיסתו (ראו שם, עמ' 28), אך כן נוצרת מתוך דבריו "תמונת עולם", אונטולוגיה מסוג אחר, שהותש כוחה, כפופה למטפיזיקה – תיאור מציאות המבוסס על היחסים עם החיצוניות (ראו שם – "יש להחליף את הצדדים").

<sup>52</sup> ראו לדוגמה עמ' 46–47, 180. וראו שהיחס למציאות – תוך שמירה על הנפרדות היא דרך ה'אמונה' – שם, עמ' 39.

<sup>53</sup> שם, עמ' 24, 61–61.

<sup>54</sup> שם, עמ' 19.

<sup>55</sup> שם, עמ' 24, 60–62. "לערער [...] על הספונטניות שלי על ידי הנוכחות של הזולת נקרא אתיקה" (עמ' 24). הערעור נעשה באופן רצוני, אני יכול להניח את עליונותה של החירות (הספונטניות) ואני יכול לערער על הנחה זו (ראו עמ' 60). לכן לוינס משתמש במושג אתיקה – יש כאן בחירה, סטנדרט שאני יכול לפעול לפיו, זה לא הכרח. וראו עוד בעניין זה בעמ' 140.

<sup>56</sup> ראו לדוגמה שם, עמ' 38, 94 ועוד.

<sup>57</sup> ראו לעיל הערה 51.

<sup>58</sup> החירות מתעקשת להיות הנורמה, היא לא מכירה ב'עובדה' ששמה לה גבול. שם, עמ' 60–61.

עמדה אתית זו, הפתוחה למציאות, מכניסת האורחים,<sup>59</sup> אינה מבטלת את העצמי. למעשה, האופן היחיד שבו היא יכולה להתממש הוא על ידי שמירה על הפרדה ביני לבין העולם, על עצמיות. האני, עדיין הזהה, יכול לשמור על מרחק מוחלט מן העולם, על נפרדות ממנו. ניתן להיות הזהה ויחד עם זאת להאמין שהמציאות קיימת מחוץ לי.<sup>60</sup> למעשה רק מתוך העמדה הזו, בה האני והאחר נשארים 'מוחלטים' ביחסים, כאשר אני נפרד מן החוץ הנשאר במרחק, ניתן לפגוש מחדש את האחר בפנים.<sup>61</sup> המפגש עם האחר בפנים מתואר תוך שימוש במושג האינסוף. הפנים עליהן מדבר לוינס הן לא הפנים הפיזיות, הפלסטיות, אלא האדם עצמו, כפי שהוא, חי, אחר, מפתיע, עצמאי. המפגש עם האדם בפניו נעשה בראש ובראשונה במפגש הישיר איתו, אל מול פניו הפיזיות; אך המשמעות של המפגש, המשמעות העמוקה שלו, היא לא ראייה של הפנים הפיזיות שלו כאובייקט, אלא פתיחות אליו, קבלת פנים, מפגש איתו דרך 'אידיאה' של אינסוף. האינסופיות שלו קיימת בפניו, בו עצמו, לא בגופו הפיזי (והפנים הפיזיות בכלל).<sup>62</sup>

ה'אחר' מופיע כך כבלתי נדלה, כ'אידיאטום' שמציף את האידיאה שלו.<sup>63</sup> אינסוף, למעשה, הוא הדבר היחיד שאותו אני לא יכול להקיף, לצמצם אותו לכלל אידיאה שכלית בלבד. אדגיש – לא מדובר ב'מושג' של אינסוף שאני יכול לתפוס, כמו האינסוף המתמטי שאפשר לחשוב עליו כריבוי של מספרים לנצח.<sup>64</sup> מדובר באירוע קונקרטי במציאות, בהתנסות ממשית, במשהו שאני איני יכול לו, במשהו שנשאר מחוץ לשליטתי ולהבנתי המלאה;<sup>65</sup> נשאר מרווח של הפתעה ושל לימוד.<sup>66</sup> אלא שחוסר יכולת זה ביחס לאחר נובע מתוך בחירה, מתוך עמדה אתית, מתוך ערעור על היכולת כן לצמצם את האדם שמולי לכלל אובייקט לתפיסה.<sup>67</sup> למי שלא רגיל בה, השמירה על המרחק – נתינת המקום – דורשת מאמץ שכלי לא מבוטל.<sup>68</sup>

<sup>59</sup> שם, עמ' 7, 140.

<sup>60</sup> שם, עמ' 39.

<sup>61</sup> שם, עמ' 40.

<sup>62</sup> שם, 159, וכך ראו: עמנואל לוינס ופיליפ נמו, *אתיקה והאינסופי: שיחות עם פיליפ נמו*, תרגום: אפרים מאיר ושמאל ראם, עריכה: יעקב גולומב, (ירושלים: הוצאת מאגנס, האוניברסיטה העברית, 1995), 67. הוא לוינס, *כוליות ואינסוף*, 29–30. חשוב לומר – לוינס לא מדבר על 'אחר' במובן של זר, לא מהקהילה שלי וכו'. הוא מדבר על יחסים עם אחרות מוחלטת, כל מה שהוא אחר מהזהה באופן רדיקלי – האדם האחר שהיחסים איתו מסומנים במושג 'אידיאה' (יחסים אלו יכולים להיות יחסים גם עם אדם מאוד מוכר, כמו הורה, אח, בת זוג, חבר).

<sup>64</sup> שם, עמ' 161.

<sup>65</sup> עמ' 162.

<sup>66</sup> עמ' 32, 139, 180.

<sup>67</sup> עמ' 163.

<sup>68</sup> מניסיון (כמו כל התיאור פה למעשה). וגם ראו: שם, עמ' 60.

## היצירה – 'דיבור' של היוצר

אבקש כעת להציג את אופן ההתייחסות אל יצירת האמנות מתוך העמדה האתית הזו – התייחסות שמבינה אותה כ'דיבור של האמן'. את הדברים הבאים יש לראות כניסיון תיאורי-פנומנולוגי שלי, המבוסס על עמדה זו שתיאר ופיתח לוינס ועל השפה שבה הוא השתמש לשם כך. להבנתי, *כוליות ואינסוף* ניתן למצוא משפטים המורים על כיוון דומה לזה שבו אצעד, אך הם נשארים בגדר מועט המחזיק את המרובה.<sup>69</sup>

הבנת היצירה כ'דיבור של האמן', נובעת מתוך העמדה האתית כלפי האדם האחר באופן כללי. בעולם שבו יש 'חיצוניות', כלומר שבו הפנים נמצאות,<sup>70</sup> היצירה שייכת לאמן במובן מהותי, ולא רק כמי שיצר אותה באופן טכני. האמן מתגלה ביצירתו, באופן של דיבור.<sup>71</sup> תיאורו האונטולוגי של בארת ביחס ליצירה איננו מתיישב עם 'ראייה' זו של המציאות, מתוך העמדה האוחזת באידיאת האינסוף. המחשבה שהיצירה, שהטקסט, 'עומד לבד' כישות אוטונומית, היא מחשבה שאיננה רואה את האחר כממשי, כבעל רצון<sup>72</sup> עצמאי וכמסוגל לפעול בעולם, אלא היא מתייחסת לעולם מתוך 'כוליות'; הפרשן מסוג זה 'חיי בלי חיצוניות – האני (הפרשן) חי בתוך פנימיותו, כאגואיסט, עם חירות בלתי מעוררת ביחס ל'חוץ', בלי לחוות את ממשות המציאות, את היותה בלתי תלויה. היצירה מתפרשת רק ביחס לאני, 'הקצוות כולם נפגשים אצל הקורא'.<sup>73</sup>

ראייה זו של העולם תלויה בבחירה שלי. אני כפרשן יכול לבחור האם לראות את היצירה כדיבור של האמן או לא. אני יכול לקרוא את הטקסט או לצפות ביצירה מתוך שלטונו של הזהה, ואז היצירה תתפרש על ידי באופן שרירותי (עם או בלי מודעות), באופן שמתאים למחשבותי ולרגשותי באותו רגע. לעומת זאת אני יכול להחזיר את היצירה לאמן, להיפתח לקשר שבין האמן ליצירתו במובן המהותי, החיצוני, ואז היצירה תקבל פשר שאיננו תלוי לגמרי בי, פשר המופיע כ'פשט' של היצירה.

לוינס משתמש במושג 'דיבור' כדי לתאר את המפגש עם הפנים עצמן, לפני שמילים נשמעות. גם כאשר לוינס משתמש במושגים משיקים כמו 'שיח' או 'שפה' הוא לא מתכוון רק לדברים הנאמרים,

<sup>69</sup> ראו לדוגמה (מומלץ לחזור להערה זו בסיום דברי): לוינס, *כוליות ואינסוף*, עמ' 46: "מחוות ופעולות מבוצעות יכולות להפוך, בדומה למילים, להתגלות". בעמ' 142: "...האין יציר הכפיים מבטא אותה פנימיות בחוץ? [...]. הפעולות, המחוות, האופנים, האובייקטים המשומשים והמיוצרים, כלום אינם מספרים על יוצרם? בלי ספק, אבל זאת רק אם לבשו את משמעות השפה, אשר מכוונת מעבר ליציר הכפיים". ובעמ' 148: "עם זאת, אם היראות קמאית זו של הזולת כבר התרחשה, אם 'יש' הציג את עצמו והושיט עזרה לעצמו, אזי כל הסימנים, ולא רק הסימנים המילוליים, יכולים לשמש שפה".

<sup>70</sup> אולי יש להזכיר כאן את מושג ה'זמניות' של לוינס, כהתייחסות למציאות הממשית (הנפתחת במפגש עם הפנים) אך ללא נוכחות הפנים עצמן. ראו לוינס, *כוליות ואינסוף*, עמ' 236–239.

<sup>71</sup> כמובן שאני לא מדבר על היצירה במובן של חפץ שניתן לקנות ולמכור, אלא במובן נוסף הקיים בה.

<sup>72</sup> אין הכוונה למושג הרצון בו משתמש לוינס (בניגוד ל'תשוקה', כנובע מתוך צרכים), אלא להבנה שלאחר יש בחירה, הוא עצמאי לחלוטין ממני.

<sup>73</sup> ראו בארת, *מות המחבר*, 17 (פרפרזה).

אלא בעיקר למפגש המתרחש: המשמעות הראשונית של השפה, של השית, היא המשמעות האתית,<sup>74</sup> מפגש בין שני אנשים, מפגש שיכול להתרחש רק דרך אידיאת האינסוף כדי שיהיה ממשי. המפגש עם הפנים, שבו אני והאחר נשארים בפני עצמנו, 'מוחלטים' ביחסים אך בכל זאת נפגשים, הוא שית.<sup>75</sup> במפגש עם הפנים, האחר מופיע כמי שמביע את עצמו, מדבר אלי; במובן הזה השיח הוא לימוד – אני עד לנוכחות של דבר מה חדש, שלא בא ממני, שמוסיף והולך.<sup>76</sup>

לעומת זאת, ביחס ליצירי כפיו של האדם אומר לוינס כך:

הפעולה אינה מביעה. יש לה מובן, אך היא מובילה אותנו אל מבצעה בהעדרו.<sup>77</sup> לגשת למישהו דרך יציר כפיו פירושו להיכנס לתוך הפנימיות שלו, כמו בפריצה; האחר 'נתפס' באינטימיות שלו, שבה, בדומה לדמויות בהיסטוריה, הוא אמנם חושף את עצמו, אבל אינו מביע את עצמו. יצירי הכפיים מסמנים את יוצריהם, אבל באופן עקיף, בגוף שלישי.<sup>78</sup>

לכאורה, לפי המשתמע מדבריו אלו של לוינס, ההבעה אינה נחווית בעמידה מול יצירה של אדם, אלא רק במפגש הישיר עם הפנים, כלומר במפגש עם האדם עצמו, כשהוא עומד מולי בגופו הפיזי.<sup>79</sup> עם זאת אני מבקש לטעון, ולדעתי ניתן למצוא תפיסה זו כבר אצל לוינס עצמו (על אף הציטוט לעיל), שגם ביחסים עם אותו אדם דרך יצירת האמנות שלו הוא מביע את עצמו.<sup>80</sup> זאת הנקודה החשובה בדברי: היחסים, כאשר אני עומד מול יצירת אמנות, הם לא יחסים עם היצירה, אלא יחסים עם האדם עצמו דרך היצירה שלו. היצירה מובנת כהבעה, כדיבור, גם אם הוא עצמו לא שם ברגע זה, כדי 'לפרק את הצורה'.<sup>81</sup> אדגיש – הטקסט אינו 'מדבר' בעצמו, אלא הוא או היצירה הם דיבור של מישהו, הם אופן הבעה של מישהו קונקרטי; היחסים הם עם האדם שימאחורי היצירה, ופחות עם היצירה עצמה.<sup>82</sup> בהקשר זה, לפעמים הסטת המבט מהיצירה עוזרת להתמקד ביוצר, ולהשתחרר מהתודעה שהיצירה היא זו שימביעה בפני עצמה.

<sup>74</sup> שהיא המשמעות הראשונית על פי לוינס. שפה בלי 'אחר' היא חסרת משמעות.

<sup>75</sup> שם, עמ' 46.

<sup>76</sup> שם.

<sup>77</sup> שיניתי מעט מהתרגום העברי. במקור: "Elle a un sens, mais nous mène vers l'agent en son absence".

<sup>78</sup> לוינס, כוליות ואינסוף, עמ' 46.

<sup>79</sup> ראו לדוגמה שם, עמ' 45–46, 142–144. אעיר שוב שהפנים הן אינן הפנים הפיזיות, אך הן 'מופיעות' קודם כל מבעד להופעה של הפנים הפיזיות.

<sup>80</sup> וראו הערה 69.

<sup>81</sup> ראו לוינס, כוליות ואינסוף, עמ' 45.

<sup>82</sup> דברים אלו עומדים בניגוד לדבריו של בן פזי, על אף קרבתם היחסית לדברי – הוא ייחס 'חיות' זו לספר עצמו, ולא לאדם שהיצירה היא הדיבור שלו. השוו חנוך בן פזי, הפרשנות כמעשה מוסרי: ההרמנויטיקה של עמנואל לוינס, (תל-אביב: רסלינג, 2012), 166. וגם: חנוך בן פזי, "על גבול האור והצל: עמנואל לוינס; הרמנויטיקה, אתיקה ואמנות", מראה: כתב עת לספרות, אומנות והגות יהודית 9 (תשעה) 48–59, וביחוד עמ' 55. גם כנען, באופן מפתיע, ייחס חיות ויפנים' לשפה עצמה. ראו: חגי כנען, פנימדיבור: לראות אחרת בעקבות עמנואל לוינס, (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 2008), 121. אני לעומת זאת מבקש להדגיש שהשפה שייכת לתחום ההבעה של הפנים, ולה עצמה אין כמובן פנים; על פי לוינס רק לחי יש פנים – היחסים הם עם האדם החי שהיצירה היא שלו, ולא עם היצירה 'בפני עצמה'.

בין יחסים אלה עם האחר לבין היחסים איתו דרך הודעת טקסט יש דמיון רב. ההבדל הוא לא שבהודעת הטקסט האחר מופיע מולי בפניו, הוא לא. ההבדל בין הודעת טקסט לבין יצירה שיוצרה נפטר או עזב אותה, היא שבהודעת טקסט ישנה האפשרות של הרחבת המסר ודיוקו, וכן של מעבר מהשיחה הטקסטואלית לשיח פנים אל פנים, כך שהטקסט יתמקם מחדש בתוך ההקשר הזה שבו בסופו של דבר כן יופיעו פנים, שיעזרו לעצמן' בהבהרת הכוונה.<sup>83</sup> לעומת זאת, ביחס ליצירה שיוצרה עזב אותה, ההבנה שהוא איננו דורשת ממני להתייחס ליצירה כ'זה מה שיש', ולנסות להבין רק ממנה (בלי לחכות לעזרה נוספת ממנו) את מה שהוא אומר. ועוד (ואולי זה המשך של הנימוק הקודם), היצירה, בניגוד להודעת טקסט, מופיעה לרוב כיחידה 'שלמה', כלומר ההנחה היא שביצירה הוא הביע את מה שרצה להביע (אלא אם כן חשים שהיצירה 'לא גמורה') ולכן אין מה לפנות אליו בשאלה – עלינו מוטלת המשימה להבין את מה שהוא אומר.

אני אכן סבור שניתן לשמוע את קולו של האמן הדובר ביצירתו – היא עצמה דיבורו. הוא אומר משהו, הוא מדבר בה, היא הבעה שלו. היחס ליצירה עצמה מותמר ביחס אל האחר היוצר אותה, המביע את עצמו בה. גם אם הבעה זו היא פחות חד משמעית מהבעה של פנים קונקרטיים שיעוזרות לעצמן' ושימבקיעות את הצורה הפלסטית' כל הזמן – היצירה מעתה מופיעה כבעלת **משמעות קונקרטית**: אני לומד דבר מה חדש – שבא מבחוץ,<sup>84</sup> תוך כדי תנועה פנימית שלי לכיוון האחר (היוצר).<sup>85</sup> מה שבא מ'בחוץ' בא רק דרך פתח אחד: דרך הפתח של ההבעה, של אידיאת האינסוף – ומכאן חדהמשמעיות.<sup>86</sup> אני, בניסיוני האתי לשמוע את הדובר,<sup>87</sup> מתכוון<sup>88</sup> למשמעות אחת. ב'משמעות אחת' אינני טוען שלא יכולה להיות יצירה המובנת בכמה אופנים, או שתהיה בנויה כך שיעלו על הדעת כמה אפשרויות של הבנה ביחס למילה או למחווה מסוימת.<sup>89</sup> מה שאני מתכוון הוא שהיצירה מופיעה מעתה כמו עם 'כיוון'; יש לה מובן עדיף. המשמעות הפרקטית היא שלא כל אפשרות פרשנית אכן אפשרית ביחס ליצירה זו, אלא רק אותן הבנות המתיישבות עם אותו 'כיוון'

<sup>83</sup> ראו לוינס, *כוליות ואינסוף*, עמ' 45. ביחסים עם היצירה, היעזרה לעצמו' שיש במפגש הישיר עם הפנים קיימת באופן חלקי – אני מחפש 'יזים' לאחיזה, בהם אני יכול לאתר את נוכחות האמן. עניין זה יופיע בדוגמא שבחלק השני.

אדגיש שההבדל עליו אני מדבר כאן בין הודעת הטקסט לתמונה הוא דווקא ביחס לקרבה שלהם להופעה של פנים ממשיות (כלומר במפגש עם האדם הפיזי, ראה הערה 79 לעיל). כמובן שיש הבדל נוסף, ביחס לצורניות של היצירה – כאשר אני קורא ליצירה חזותית 'דיבור' אני לא מתכוון שניתן להחליף אותה בטקסט. ליצירה החזותית יש המאפיינים הייחודיים שלה, האופן המיוחד שלה, שאינו בר תחליף. וראו עוד בעניין זה בהמשך, עמ' 53.

<sup>84</sup> לוינס, *כוליות ואינסוף*, עמ' 45–46.

<sup>85</sup> מה שלוינס מכנה בשם 'תשוקה', שם, עמ' 15–17.

<sup>86</sup> השוו שם, עמ' 68. וראו בעניין כיוון קבלת המובן החד משמעי את דבריו של לוינס ב"המשמעות והמובן": עמואל לוינס, "המשמעות והמובן", בתוך: *הומניזם של האדם האחר*, תרגום: סמדר בוסתן, עריכה מדעית: זאב לוי וקטרין שלייה (ירושלים: מוסד ביאליק, 2004), 62–63. שם לוינס מתאר קבלת מובן מתוך התנועה מן הזיהו כלפי האחר, אלא שכל מפגש עם האחר הוא גם לימוד והבעה – תנועה היוצאת מן האחר אלי. אין כאן "הכרת טובה", המובנת כהישארות בתוך הזיהו, אלא תנועה כלפי חוץ – ובכל זאת נלמד דבר מה חדש.

<sup>87</sup> המאמץ הוא לא בשמיעה עצמה, אלא בהחזקה באמונה/ידיעה בדבר קיומו הקונקרטי של הדובר.

<sup>88</sup> באופן פסיבי, על ידי ההבעה שלו. I am being directed to.

<sup>89</sup> ראו דוגמא של בארת לעיל 15–16: בארת, *מות המחבר*, עמ' 17.

המופיע ביצירה. מדובר אם כן בטווח **מוגבל** של משמעויות, שבגבולותיו הוא מגדיר את התחום של המשמעויות הסבירות ביחס ליצירה. ספקטרום זה, המופיע כימשמעות אחת, כבעל כיוון, נחוה כמשמעות הבלעדית של היצירה, וכל שאר האפשרויות נדחות מפניה.<sup>90</sup> כך הבנת היצירה כדיבור של האמן מאפשרת את קיומו של 'פשט'.

אמרתי קודם, שעל אף שהיוצר כבר עזב את היצירה או נפטר, עדיין היא ממשיכה להיות 'מבע' שלו. עם זאת, האירוע עצמו, המפגש עם היוצר דרך היצירה שלו, כולל בתוכו את ההבנה שהוא כבר התנתק ממנה, עזב אותה, או אף לא בחיים. יש כאן מצד אחד הופעה של דיבור דרך היצירה, אבל מצד שני הוא עצמו כבר לא כאן. מצב זה מעניק את התחושה שאני, בשעה שאני מחזיק בכוונתו בטקסט (או ביצירה),<sup>91</sup> עוזר לו, מעניק לו חיים נוספים, ממשיך את המפעל שלו. הוא מת – אני יודע;<sup>92</sup> אבל אני עדיין שומע את מה שהיה לו לומר; הוא ממש כאומר דברים אלה לי, ואני מביא אותו לעולם. זו, להבנתי, 'הפחת חיים בעצמות היבשות' באחד המובנים הקונקרטיים ביותר.<sup>93</sup>

\*

אם כן, זהו הפירוש של היצירה שאחתור אליו – הפירוש המתקבל בשעה שאני מבין את היצירה כדיבור, כמבע. אז אשאל: מה האמן אומר? למה הוא מתכוון? ומה משתמע מדיבורו? מתי אני כבר לא מבין עוד?<sup>94</sup> הפירוש שאפיק בדרך זו, פירוש שכנראה לא יהיה שלם לגמרי אלא יעמוד בספק ויהיה פתוח לשינוי במידה רבה, יהיה הפירוש שאני אוכל לומר עליו שהוא הפירוש הנכון יותר לדעתי.<sup>95</sup> למה אני מתכוון בינכון? מה בין הפירוש הזה לאמת? מתוך דבריו של לוינס *בוליות ואינסוף* נובע, שהיחס לאמת הוא לא של 'חשיפה', כלומר של 'הסרת הלוט' מעל למציאות, וגם לא

<sup>90</sup> שאר הפירושים נדחים כחוסר הבנה, או/ו כ'הלבשה' של דעותיו ותפיסותיו של הפרשן על היצירה, עם או בלי מודעות. הפרשן-המקשיב חווה אז וודאות ביחס לפרשנותו. ניתן בהקשר זה להזכיר את הוודאות אותה מתאר קאנט ביחס לאובייקט היפה – החוויה היא של 'אמת' כללית שכולם יסכימו עליה, על אף שלמעשה מדובר בתפיסה אישית של המתבונן. עמנואל קאנט, *ביקורת כוח השיפוט*, תרגמו והוסיפו מבוא והערות: שמואל הוגו ברגמן, נתן רוטנשטרייך, (ירושלים: מוסד ביאליק, הדפסה רביעית, 2001), 44. ההבדל בין הגישה המוצעת לזו של קאנט היא היסוד האתי עליו אני נשען, המסוגל להעניק תוקף של אמת ושל נכונות אובייקטיבית (כפי שהן מוגדרות כאן בעקבות לוינס) לפרשנות, בניגוד לחוויה הקנטיאנית הנשארת לעולם סובייקטיבית. מבחינה אפיסטמולוגית אכן לא ניתן לדעת אם הפירוש שלי הוא 'אמיתי' וינכון; אך הפתיחות לדיבור שבבסיסה עמדה אתית (כפילוסופיה ראשונית), דרכה המפגש עם האחר **אכן מתרחש**, והפשט אותו אני מבין הוא דבריו של האחר להבנתי, מתגברת כך על אותה ביקורת ומאפשרת את קיומן של נכונות ושל אמת בלתי יחסיות.

<sup>91</sup> דווקא בכוונתו, המובנת כתוכן של הדיבור שלו. דיבור לא יוצא סתם, הוא יוצא עם כוונה. ואם מדובר ביצירה של אדם שעדיין חי – אני יודע שהאדם לא בטוח עומד כרגע מאחורי הדברים; אני יודע שהוא פועל עכשיו במקום אחר ובהקשר אחר בעולם, ויצירתו במובן מסוים נעזבה. הדיבור הזה שייך לעבר, ולא מחייב את האדם החי בהווה, אם כי אני מבין אותה כאילו היא דיבור בהווה.

<sup>92</sup> כאן מדובר בטקסט או ביצירה שראוי להביא אותה לעולם. כאשר זה לא כך, אני שומע מה יש לו לומר, אך אני לא ממשיך את הדברים הלאה אלא בוחר להכיל אותם, לעצור אותם. אדון בעניין זה בהמשך.

<sup>93</sup> בפרקים הבאים אדון במתודות פרשנות קונקרטיות, וכן אדגים כיצד אני מממש את הגישה המוצעת כאן בפרשנות של יצירות אמנות קונקרטיות.

<sup>95</sup> כיוון שמהותית, בגישה האתית, לא ניתן להבין אדם עד הסוף, אני גם לא יכול לומר בוודאות שהבנתי את היצירה שלו, כלומר את הדיבור שלו, עד הסוף. תמיד יש אפשרות לפרשנות אחרת. ראו בהמשך.

של 'התאמה' בין האובייקט החיצוני לאיזו אידיאה שיש לי בנוגע אליו, אלא של עמידה<sup>96</sup> אל מול מה שאכן יש שם 'בחוץ' (באופן ממשלי), כאשר הגישה אל החיצוני נעשית דרך אידיאת האינסוף, כלומר תוך שמירה על ההפרדה ועל המרחק, על 'נתינת מקום'.<sup>97</sup> האמת לא תלויה בי (כי החיצוני הוא ממשלי), והיא נצפית, אם ניתן לומר את זה, תוך ההחזקה בחיצוניות (דרך אידיאת האינסוף).<sup>98</sup> אידיאת האינסוף קיימת באופן קונקרטי ביחס אל הפנים. הפירוש האמיתי של היצירה, אם כן, הוא זה המובן ביחס לפנים קונקרטיים, ואני אטען – ביחס ליוצרה הממשלי,<sup>99</sup> שהיא הבעה שלו.<sup>100</sup> אלו הם יחסים עם פנים ללא נוכחותן החיה, דרך דיבורן שנשאר עדיין דיבור אחרי שעזבו. כך ה'פשט', מה שמובע ביצירה, מה שנחוה כ'משמעות האחת' שלה, הוא למעשה גם הפירוש האמיתי של היצירה, הפירוש הנכון שלה.<sup>101</sup>

לדיבור, כאשר הוא מתממש כמילים קונקרטיים, יש מובן של השתמעות, לא רק של ביטוי של רצון.<sup>102</sup> כלומר, כשאני שומע אדם מדבר, אני גם שומע את ההקשר של הדברים שלו, אני מעלה השערות מדוע הוא אומר אותם, אני שומע הנחות יסוד. כל זה הוא חלק מהפשט. הפשט הוא לא רק מה שהאמן היה רוצה לומר במפורש, אלא גם מה שמשמע – בתנאי שההבעה, החיצוניות של הדיבור, לא מתבטלת בשעה שאני מנסה להבין. כאשר המפגש עם הפנים כולל ביטוי במילים או בסימנים שאני מתבקש להבין, אני מתחיל להתייחס אליהם כאל נתונים לייצוג. המפגש לא יכול להישאר רק ברמת ההתפעלות מהאינסופיות של הפנים. הפנים עצמן, כשהן מדברות, מצפות שאני אקשיב לתוכן אותו הן מדברות, למה שנאמר.<sup>103</sup> התוכן הזה הופך לאובייקט להבנה, אם כי תוך שמירה על חיצוניות, כלומר תוך הבנה שמדובר בתוכן מיוצג ולא מכוון.<sup>104</sup>

<sup>96</sup> לוינס מדבר על החיפוש אחר האמת, כתנועה של תשוקה אל עבר האחר. למעשה אין כאן עמידה סטטית, וגם לא הגעה. יש כאן תשוקה תוך שמירה על המרחק.

<sup>97</sup> ראו לוינס, *כוליות ואינסוף*, עמ' 40–41. וראו את ההגדרה (הראשונה) לאמת המובאת כאן: עמנואל לוינס, *הפילוסופיה ואידיאת האינסוף*, תרגום: אלעד לפידות, עריכה מדעית: אלי שיינפלד, עמ' א.

<sup>98</sup> האמת מאפיינת את מה שנצפה בחיצוניות. אלא שהיא לא תלויה בצופה, היא הקביעה שמה שישנו שם אכן ישנו שם.

<sup>99</sup> זה שחי בפניו, לא זה הביוגרפי. ראו בהמשך, בתחילת החלק השני.

<sup>100</sup> קיים קשר בין יצירה מסוימת לבין פנים נוספות, של אנשים אחרים, ואגע בכך בהמשך. עם זאת, הפנים הרלוונטיות ביותר ליצירה הם אלו של האמן עצמו.

<sup>101</sup> בהקשר זה אעיר שהאפשרות לטעות בפרשנות נובעת מהגדרת האמת עצמה: "האמת – מגע קטן יותר מן ההשקה, תוך הסתכנות בחוסר מודעות, באשליה ובטעות – אינה מדביקה את ה'מרחק', אינה מגיעה לאיחוד של המכיר והמוכר, אינה מגיעה לכוליות". שם, עמ' 40. וראו הערה 96 לעיל. להבנתי, על פי לוינס האמת היא לא יחסית (ולא שהוא ראיסטי, אלא הוא מעמיד את העמדה האתית כראשונית, כמייצרת אונטולוגיה), אבל יש בה, בהופעה הקונקרטיית שלה בתודעתם של אנשים שונים, מימד של יחסיות: כל אחד חושב שמצב העניינים האמיתי הוא קצת אחר.

<sup>102</sup> שוב, רצון לא במובן הלוינסי, אלא ככוונה. ראו הערה 72.

<sup>103</sup> לוינס, לאחר *כוליות ואינסוף*, מחלק בין שני מובנים שיש לדיבור (ולשיח ולשפה): האמירה (ה'לומר', *le dire*) והנאמר (*le dit*). המושג 'אמירה' (אותו תרגם אפרים מאיר כ'אמר', (צורת מקור מוחלט) כלומר כמהות של השיח) מתאר את עצם המפגש, את העובדה שהמפגש עם הפנים הוא כבר פנייה שלו אלי, דיבור. במושג 'נאמר' לוינס מתכוון לתוכן הנאמר, למילים הנאמרות, שעשויות להתחלף בכל מפגש. ראו: לוינס ונמו, *אתיקה והאינסופי*, 69.

<sup>104</sup> ראו לוינס, *כוליות ואינסוף*, עמ' 148.

לכן אפשר גם לומר שהפשט הוא הפירוש **האובייקטיבי** של הדברים. אני קורא ומפרש, וטוען שזה מה שכתוב כאן. זה מה שנאמר. מסיבה זו, ורק כך, סגל צדק. הפירוש הוא אובייקטיבי, כיוון שהוא המובן של היצירה (ה'נאמר') הקיים כאובייקט במרחב שביני לבין האחר.<sup>105</sup> אלא שהמבע – אפילו זה שביצירה, ללא נוכחות הפנים עצמן ממש – לא מתקבע לפירוש אחד בלבד, והוא מערער על ה'הבנה הסופית' שלו; יש בו מן התכונה של פירוק הצורה שיש לפנים, שהרי בסופו של דבר הוא מבע של פנים. ולכן סגל, לפי גישה זו, גם טעה – הפירוש הנתפס כעת כ'אובייקטיבי' עשוי להשתנות ולהתחלף מהר הרבה יותר ממה שהוא חשב, ובאופן יסודי תמיד נשאר פתח לאפשרות פרשנית אחרת (החוויה היא של מעין 'פרשנות פתוחה').<sup>106</sup>

על אף שהמבע לא 'לכודי' בנאמר, כלומר הוא איננו סטטי לנצח, בכל זאת הוא מופיע כ'חד משמעי',<sup>107</sup> כיוון שהיותו מבע של האחר מעניק לו כיוון, פשר. אם כן, מה שהיוצר מביע כעת בדיבורו – כלומר ביצירה כמבע – זה הפשט.<sup>108</sup> ולכן גם רוזנברג צדק. המובן של הביטוי 'הפירוש הנכון של היצירה' הוא: מה שהאמן אומר ביצירה. אלא שכאן, לפי הגישה המוצעת, גם טעה רוזנברג – הפירוש הנכון הוא לא 'האופן שבו האמן הבין את היצירה' (אין לי דרך לדעת מה הוא הבין)<sup>109</sup>, אלא מה שאני מבין שהאמן אומר בה. כלומר: שילוב בין הכוונה שלו ביצירה כפי שאני מבין אותה, לבין מה שאני מזהה שעוד נאמר בה – לאו דווקא לפי כוונתו המודעת. כך הפירוש הוא, במידה רבה, אישי, וכך ייתכנו פירושים שונים לאותה יצירה, שכולם יחשבו ליפשט'.

### החוויה האמנותית והשיפוט

כאשר אני ניגש לפרש יצירה, אינני מתעלם מה'חוויה האמנותית' שבה, מכך שהיצירה עצמה נדמית כאומרת, מהחוויה ה'קסומה' שיש באמנות. היצירה עצמה נתפסת אז כמדברת, כמי שיוצרת עולם או ממשמעת את המציאות. כאשר החוויה הזו נשארת החוויה הבלעדית ביחס לאמנות, ללא שיבה

<sup>105</sup> המרחב שנפתח בינינו הוא המרחב בו מופיעים האובייקטים (זה לא בין-סובייקטיביות!). העולם 'מוצע', מתממש, בשיח, במפגש עם הפנים. במרחב שביני לבין האחר יש למילים מובן אובייקטיבי, תלוי תרבות כמובן. להרחבה ראו שם, עמ' 54 (על הינדיבות' המאפשרת את האובייקטיביות), וכן עמ' 71 (למטה) עד 73 (על 'הצעת' העולם בשפה). אעיר שבתרגום העברי המילה *proposé* תורגמה ל'מונח-לפני'. המילה העברית 'מוצע', אליה מתורגמת מילה זו בדרך כלל, כוללת בתוכה גם את המובן המתאים לעניינו ונוחה יותר לשימוש.

<sup>106</sup> השוו: אפרים מאיר, "הקריאה הפולמוסית-האידיאולוגית והקריאה החלופית לה", *הגות: מחקרים בהגות החינך היהודי* ב (2000): 23.

<sup>107</sup> עם ההסתייגויות הנדרשות, ראו לעיל.

<sup>108</sup> הדיבור נחוה כמתרחש בזמן הווה, כעת.

<sup>109</sup> כשהוא לא אומר דברים מפורשים. במקרה כזה יש לעמת בין הדיבור המילולי שלו לדיבור החזותי שלו, ולדון בענווה וביושר.

אל המחבר, העולם נתפס מתוך כוליות. האמנות נתפסת אז כ'אמת' של העולם, כגילוי<sup>110</sup> מהותו.

כוח השכנוע שלה, הדומות שלה לעולם, מסתירים מעינינו את המציאות הממשית.<sup>111</sup>

מתוך העמדה האתית, לעומת זאת, איננו עוצרים במובן זה של האמנות. אנחנו חוזרים אל האמנות כדיבור של היוצר, משיבים אותה למציאות הקונקרטית. הפרשן אכן תופס אותה בתכונתה

ה'מיתית', בקסם שבה, אך 'מודד את המרחק' בינה לבין המציאות הממשית.<sup>112</sup>

בנוסף, כאשר אני 'מחזיר אותה למציאות', נוצר ועולה צו של שיפוט ביחס ליצירה. התוכן שלה מופיע על עומקו לפני. אני שומע מה נאמר בה (כאן כלולה גם החוויה), אני רואה את הטענה המרכזית, את הנחות היסוד – ואני נדרש לחרוץ משפט.<sup>113</sup> האם הדיבור הזה ראוי שאמסור אותו למאזינים, לדורות הבאים? האם עלי לקדם את מה שאני שומע ורואה, או לעצור אותו? האם הוא ראוי לפרשנות נוספת? השיפוט הוא חלק בלתי נפרד מראיית האמנות דרך העמדה המוסרית. אני נקרא לאחריות ביחס לדיבור שאני שומע – הן בפני הדובר עצמו, אך גם בפני השומעים הפוטנציאליים.<sup>114</sup> אני לא יכול להעביר הכל, או לפרש הכל בצורה הנוחה ביותר ליוצר. למילה צנזורה יצא שם רע בתרבות שלנו, ובצדק; אך אין אנו רשאים לפרוק את עולה של האחריות.

<sup>110</sup> במובן של חשיפה.

<sup>111</sup> ראו: מרטין היידגר, *מקורו של מעשה האמנות*, תרגום: אדם טננבאום, עריכה מדעית: רות רוני, חגית אלדמע, (בני ברק: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2017), 82, 84–85; פימנטל, *אסתטיקה*, 167–171. בנוסף ראו: לוינס, *כוליות ואינסוף*, 158; לוינס, "המשמעות והמובן", 47; וכן את תרגומי למאמר של לוינס *המציאות וצלה*, מופיע בנספח 2, כל המאמר. והשוו בן פזי, *הפרשנות כמעשה מוסרי*, 166.

אעיר, שזו הסיבה שרבים מקוראי לוינס, וביחוד את המאמר *המציאות וצלה*, חשבו שלוינס מתנגד לאמנות באופן בסיסי. לוינס אכן מביע התנגדות לאמנות, עקב נטייתו להפוך לזרז של התייחסות לעולם מתוך כוליות ושל שכחת האחר, אך הוא לא מתנגד לה באופן בסיסי. ראו בעניין זה:

Richard A. Cohen, "Levinas on Art and Aestheticism: Getting 'Reality and Its Shadow' Right", in *Levinas Studies* 11 (2016): 149–160, 167–168.

<sup>112</sup> לוינס, *המציאות וצלה*, עמ' 84–86 ("לקראת ביקורת פילוסופית", בנספח 2 בעבודה זו). לדוגמה, שפירו מבקר את היידגר על כך שהנעליים עליהן הוא מדבר אינן נעלים של איכרה אלא של ואן גוך עצמו, וכן שהוא הלך בהן ברחובות פריז ולא בשדות. הפרשן המחפש את הפשט של הציור לא יתעלם מהביקורת של שפירו, אך גם לא מהקסם אותו מצויף היידגר, שלדעתו אכן קיים ביצירה (אך אולי לא כמו שהיידגר מתאר אותו, לאחר ההבנה שמדובר בנעליים של ואן גוך...). הפרשן הטוב ימצא את דרך המלך, את היחסים המדויקים (בעיניו) בין המיתוס לבין המציאות. ראו מאייר שפירו, "טבע דומם כאובייקט אישי", בתוך: *מבחר מאמרים בתולדות האמנות*, עריכה: מרדכי עומר, תרגום: רבקה בקלש, (תל אביב: אוניברסיטת תל אביב – הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר, 2003), 306–311. וכן ראו פימנטל, *אסתטיקה*, 171–172. יש לציין שגם שפירו עצמו לא חוסך בניסוחים בעלי גוון 'מיתיי', אלא שהוא מייחס חשיבות ל"נוכחות האמן ביצירה" (שפירו, *מבחר מאמרים*, עמ' 308) באופן המתקרב להצעה שלי בעבודה זו. עם זאת, הוא נשען על הביוגרפיה של האמן ככזו המאפשרת לנו לתפוס את מחשבתו, וכך הציור הופך למעשה לאובייקט להבנה והוא כבר אינו דיבור של האמן, בו הפנימיות שלו נשאר שלו, מחוץ לשליטתנו. בעניין זה ראו דבריו של לוינס על הפנימיות – לוינס, *כוליות ואינסוף*, 38.

<sup>113</sup> השיפוט הוא שיפוט מוסרי, לא טכני. לניסיון להבין את הדיבור אין קשר לשיפוט קושי ואיכות המלאכה מבחינה טכנית. ניתן להצביע על האיכות הטכנית (ולהתפעל ממנה או לטעון שאין בה ממש), אבל העמדה המוסרית תכפוף גם את השיפוט הזה למרותו של השיפוט המוסרי. עבודה מצויינת מבחינת טכנית שאינה מוסרית – תיפסל, אולי בצער מה, על ידי האדם החותר לטוב. אם לאיכות הטכנית יש השלכות אתיות, השיפוט המוסרי יציין זאת.

<sup>114</sup> השוו בן פזי, *הפרשנות כמעשה מוסרי*, 167.

## הערת ביניים: כמה זה מספיק?

עולה השאלה האם יש מדד מסוים לכמות הזמן והמאמץ שיש להשקיע בפרשנות של יצירה (או אמירה)<sup>1</sup> בודדת. התשובה, לדעתי, משתנה בכל מקרה ומקרה. על בן השיח, הפרשן, להחליט כמה משאבים הוא משקיע בהבנה של מה שנאמר כאן. לעיתים ההשקעה תהיה מינימלית עד לא קיימת, כמו בשיח יומיומי, שלרוב מתקדם בלי שהשאייר עלינו איזה רושם מיוחד. אך לעיתים כן נבחר להשקיע זמן רב – אם נראה שיש כאן אמירה חשובה לפנינו, שראויה לתשומת לב נוספת, או אם מדובר באדם שאנו מבקשים לכבד.

בכל אופן, על פי לוינס נראה שאין מדד אובייקטיבי, שאינו תלוי בשאלה האתית, למאמץ מספיק או למחקר 'רציני'. כפי שאמרתי לעיל, האובייקטיביות קיימת לתפיסתנו רק במרחב הנפתח עם נוכחות האחר החיצוני לי.<sup>2</sup> אם כן, מספיקות המאמץ מקבלת מובן של אובייקטיביות רק תוך התייחסות לשאלת מימוש אחריותי כלפי האחר בכל מקרה ומקרה. כך, בסופו של דבר, המדד יהיה במידה מרובה אישי, תלוי בהבנה שלי את האופן בו עלי לממש את חובתי ואת אחריותי כלפיו.

מצד שני, מדיון זה נובעת גם המסקנה, שעל פי האתיקה הלוינסית אי אפשר לכלות את הזמן במחקר־סרק. אנו נדרשים לפעולה בעולם, לתיקון שלו,<sup>3</sup> ועלינו לדעת מתי הדבר הוא 'טוב מספיק'.

---

<sup>1</sup> במובן הרגיל, לא הלוינסית.

<sup>2</sup> ראו לעיל עמ' 25–26, והערה 105.

<sup>3</sup> לוינס אינו חותר רק לכינון יחסים בין אישיים 'פרטיים'. בגישתו ישנה קריאה לפעולה, למימוש האחריות בעולם. אם היחס אל האחר לא מוביל את האדם לפעול בעולם בצדק, כנראה שישנו פגם בפתיחותו לפניו של האחר, הקורא לו. ראו לוינס, *כוליות ואינסוף*, 177 ועוד. וגם: עמנואל לוינס, *חירות קשה: מסות על היהדות*, תרגום: עידו בסוק ושמואל ויגודה, עריכה מדעית: זיואל הנסל (תל-אביב: רסלינג, 2007), 86–87, 248–249 ועוד.

## חלק שני: הדגמה בפרשנות יצירה קונקרטי

בחלק זה של העבודה אבקש להדגים כיצד נראה מהלך פרשני המבוסס על העמדה שהצגתי, המתייחסת ליצירה כדיבורו של האמן. הבעיה בִּדְּוֹגְמָה היא שהיא מקבעת את הקוראים לחשיבה מסוימת, כאילו המהלך שהוצג הוא האופן היחיד בו ניתן לממש את הרעיון המופשט. לכן חשוב לי לומר מראש – הטקסט להלן הוא רק דוגמא. הפרשנות, והכלים בהם אנו משתמשים בה, משתנים בכל מפגש עם יצירה על פי אופייה ומאפייניה. כל דיבור הוא אירוע חד פעמי, בעל מאפיינים ייחודיים.

\*

לשם הדגמת העמדה הפרשנית הקשובה ליוצר בחרתי ביצירה אחת של האמן ז'אן בטיסט סימאון שרדן (Jean-Baptiste-Siméon Chardin, 1699–1779) (תמונה 2). מדובר בדיוקן עצמי ששרדן צייר סביב שנת פטירתו. הבחירה בציור זה היא במידה רבה שרירותית. לפני כשלוש שנים נתקלתי בציור באחד הקורסים באוניברסיטה, והוא השאיר עלי רושם. לא מצאתי פגם מוסרי ביצירה, כך שהרגשתי חופשי לדון בה בעבודה זו בצורה נרחבת.<sup>1</sup> התפעלתי מהמבט החודר של הדמות, שסקרן אותי. הרגשתי שיש עם מה לעבוד. בנוסף, שאלת משמעות הדיוקן (כז'אנר) עניינה אותי, וראיתי כאן הזדמנות להעמיק בה.

ניתן היה לבחור ביצירת אמנות אחרת. כל יצירה, מכל סגנון ומכל תקופה, עשויה הייתה לשרת את הניסיון שלי לתאר את הפרשנות המתייחסת ליצירה כדיבור. אלא שביקשתי לבחור יצירה שתעניין אותי מספיק כדי להתעכב עליה בצורה משמעותית, וכן כזו שלא תדרוש ניתוח ארוך ומסובך מדי אשר עלול לייצר חוסר איזון ביחס למהלך השלם של העבודה. הדיוקן העצמי של שרדן ענה על שני התנאים גם יחד – עניין אישי ופשטות יחסית – ולכן נבחר לשמש כאן כדוגמה.

הבחירה בדיוקן יכולה להיות מבלבלת, כיוון שנראות בו פניו המצוירות של האמן. האם אלו הן הפנים עליהן דיברתי בפרק הראשון? מובן שלא. כפי שאמרתי לעיל, הפנים אצל לוינס הן המושג הפנומנולוגי בו הוא משתמש על מנת לתאר את המפגש עם האדם החי, הממשי.<sup>2</sup> הפנים ביצירה הן לא כאלה, אלא העתק של הצורה הפלסטית של הפנים הפיזיות של היוצר. הן חלק מה'נאמרי' של

<sup>1</sup> בהחלט ניתן היה לדון ביצירה שיש בה פגם מוסרי, אך אני העדפתי לא לעשות זאת.  
<sup>2</sup> ראו עמ' 18–19.

היצירה, ולא של האמירה הקיימת בה.<sup>3</sup> ה'אמירה' היא למעשה בלתי נראית אלא מוחשת בפתיחות אל האחר, שהיצירה היא דיבורו. היוצר נמצא מחוץ ליצירה, והוא דובר בה.

כאן כדאי לחזור ולהדגיש שהיוצר עליו אני מדבר הוא לא 'היוצר ההיסטורי' (או העכשווי) וגם לא היוצר כ'רעיון'. הוא לא היוצר ההיסטורי, כיוון שאז הוא היה מובן כתמה ל'ייצוג'<sup>4</sup> – כפי שמופיע אצל חוקרים שניסו להתחקות אחר היוצר דרך הביוגרפיה שלו, או 'להחיות' את היוצר כדמות היסטורית.<sup>5</sup> מצד שני, הוא גם לא היוצר כ'רעיון',<sup>6</sup> כיוון שאני מדבר על יוצר ממשי, קונקרטי, אדם חי.

ניתן לתפוס את האדם כאובייקט לייצוג, כתמה היסטורית. לדוגמא, אפשר לדבר על צ'רצ'יל ההיסטורי דרך הביוגרפיה שלו. אבל זה לא צ'רצ'יל עצמו, זה שמתגלה בפניו, אלא האדם כפי שהוא לאחר שעבר רדוקציה לאוסף נתונים, מעשים ואירועים. מדי פעם נאמר גם שהוא 'אהב' או 'שנא' או 'רצה' – כל אלה הם מושגים שאינם קשורים למפגש ממשי עם האדם וינסטון צ'רצ'יל בפניו. לוינס כותב:

הטוטליזציה מתבצעת רק בהיסטוריה – בהיסטוריה של ההיסטוריוגרפים – כלומר אצל אלה שנתרו בחיים. היא מושתתת על הטענה ועל האמונה שהסדר הכרונולוגי של ההיסטוריה של ההיסטוריונים, המתווה את עלילת ההווה כשלעצמה, מקביל לטבע.<sup>7</sup>

לוינס מבקר את הגישה הזו, הסבורה שהתיאור ההיסטורי של האנשים הוא למעשה התיאור המדויק שלהם, עמידה אמיתית על אישיותם. עמדה כזו מוחקת את האדם הממשי תוך מעשה של טוטליזציה כלפיו – הכלתו בתוך סכמה מובנת. לעומת זאת, האדם שלוינס פוגש בפנים הוא לא האדם ההיסטורי, אלא האדם הממשי, המשוחרר מאחיזה. לוינס, כמובן, גם לא מדבר על האדם כ'רעיון', כקונסטרוקציה בתוך הזהה, אלא על מפגש ממשי, התנסות ממשי בפנים חיצוניים לי, מפגש אישי אמיתי. כך אני גם סבור לגבי האמן – מדובר באדם ממשי, חי וקיים, שהגישה אליו היא על ידי קבלת המבע שלו, על מובנו הלוינסי. אם הוא כבר נפטר (במובן הזה הוא האדם שהיה פעם, בהיסטוריה), על אף שהוא נפטר, הוא עדיין מדבר – ביצירה שלו עצמה.

כדי להבין את הדיבור שלו אני צריך להכיר אותו. אני לא יכול להניח שאני מבין אותו בלי שום הקשר. לכן אני לומד על ההיסטוריה שלו, על מקומו ועל תרבותו. אבל אני לא מתיימר להגשים

<sup>3</sup> ראו הערה 103 בחלק הראשון.

<sup>4</sup> ראו לעיל עמ' 18.

<sup>5</sup> לדוגמא – וארבורג. ראו לעיל עמ' 2-3.

<sup>6</sup> ראו אסכולת 'הביקורת החדשה' לעיל עמ' 14.

<sup>7</sup> לוינס, כוליות ואינסוף, 36.

דמות מדומיינת שהיא היא האמן. אם אני מדמיין משהו, מדובר במעין פיגום שמאפשר לי ליחס את היצירה לאדם ממשי אשר לנוכחותו עלי להיות פתוח, לא יותר מזה.

עם היצירה עצמה לא יכול להתרחש דיאלוג, כי אין לה פנים. רק לאדם יש פנים, ורק איתו ניתן לדבר. שיח משמעותו מפגש עם הפנים. מה שאני מבקש להראות בעבודה זו בכלל, ובחלק זה בפרט, הוא שהיצירה יכולה להיות מובנת כאופן של הבעה, ושרק כך למעשה ניתן לעמוד על משמעות ברורה שיש בה. מישהו אומר כאן משהו – וזה הפשט. עתה ננסה להיפתח לדיבורו של שרדן ביצירתו. היפתחות זו, במסגרת עבודה זו, תבוא בשלבים.

### התחלה, רושם ראשוני

ביצירה אנו נתקלים לראשונה במוזיאון, בספר, באתר אינטרנט וכדומה.<sup>8</sup> לרושם הראשוני יש חשיבות מסוימת, אך לאחר ההחלטה להעמיק ביצירה נבחרת, הוא מאבד לרוב את תוקפו. דעה ביחס למשמעותה של יצירה מסוימת עשויה להשתנות במאה ושמונים מעלות תוך כדי המחקר על אודותיה וההתבוננות בה בתשומת לב.

הדיון ביצירה מתחיל בה עצמה. לא ברקע או בהקשר כלשהו, אלא בה עצמה, במה שאני רואה בה. **מטרת הפרשנות היא הבנת הדיבור**, ולכן היא מתחילה ממנו. הבנת הדיבור היא לא ניסיון לאחוז בו, אלא לתת מקום לאחר, לפגוש אותו בשית. נפנה עתה לדיבור קונקרטי: ליצירה של שרדן משנת 1779 – דיוקן עצמי (של האמן) מול כן הציור שלו (תמונה 2). בדברים הבאים אבקש להעמיק בציור זה; לחקור אותו לפרטיו, להבין את ההקשר שלו, ולנסות לדלות ממנו את משמעותו, הנמסרת לי כדיבור.

אני מביט בתמונה. מה אני רואה? קודם כל אני רואה אדם, קצת מבוגר, מביט אלי. הפנים שלו מעט מוצלות; המבט מעל המשקפיים תופס אותי. כעת אני נע מעט בציור. אני מבחין במטפחת ובסרט על הראש; אני מבחין באובייקט מצד ימין ובמקלון כתום שהאיש מחזיק. אני כבר רואה, בלי להתמקד יותר מדי, שמדובר בכך ציור ובכלי לציור, אבל ההבנה המלאה יותר של האובייקטים השונים בתמונה תגיע עם העמקת ההתבוננות. לפני כן, ישנה בעיקר קליטה של האפקט העיקרי, במקרה שלנו – המבט המופנה אלינו.

<sup>8</sup> ראו דיון בשאלת חשיבות המקור בסוף.

אם נתנתק לרגע מההתבוננות ביצירה (עוד לפני שהתחלנו להתבונן בה כמו שצריך), ונחזור באופן רפלקטיבי למחשבה על עצם ההבנה, ניתן לשים לב שאנו מבינים משהו ביצירה גם בלי להכיר את האמן, בלי לדעת עליו כלום. ההתבוננות הפשוטה ביותר לבדה, ללא כל מידע מקדים, במקרה של היצירה הזו של שרדן, פותחת פתח להבנה מסוימת של היצירה. לא בכל יצירה זה כך, ולא רק דומותה למציאות היא זו שמאפשרת הבנה מיידית זו, אלא נדמה שיש בה משהו נוסף – משהו אנושי בסיסי המופיע בה, שמובן בתפיסה מיידית. הוא מובן מבלי לחשוב כלל מהי השפה אותה דיבר האמן, מה הייתה התרבות שהוא היה חלק ממנה או התקופה שבה הוא חי. כבר במבט ראשון אפשר להבין את התמונה, למצוא משמעות במבטו של האמן. בהמשך נראה שניתן להעמיק את ההבנה, ואולי אף להחיל בה תמורה, אבל אפילו באותה ראייה ראשונית ומיידית קיימת הבנה מסוימת. המתבונן, החווה את עצמו כמבין, יכול להחליט שהוא מסתפק בהבנה זו של רושם ראשוני (ראו שאלת המספיקות לעיל), אלא שהמחקר, והטענה ליפשטי של יצירה, דורשים מחקר רציני יותר, וזה מה שנעשה כעת.

בשלב זה, עוד לא הגענו ליחסים של שיה, לשמוע את הדיבור. המפגש הוא ראשוני, של הבנה 'מרפרפת' המתאימה באופייה ליחסים של הזהה עם החוץ (התודעה לא מאותגרת).<sup>9</sup> אלא שעצם קבלתו של 'חוץ' כבר מניחה חיצוניות, כבר מניחה קיום של אדם אחר. עם ההבנה (המופיעה כאילו במפתיע) שהיצירה חיצונית לנו, והיא למעשה של מישור, עולה המחשבה שאולי לא לגמרי הבנו אותה, ואיתה הדרישה להקדיש לה יותר זמן – להקשיב טוב יותר, כלומר להתבונן בה ביתר תשומת לב.

### קבלת נתונים בסיסיים: נושא ויוצר

רגע לפני ההתבוננות המעמיקה יותר, אבקש לעמוד על נתון בסיסי: את מי אנו רואים כאן? מי הדמות הנשקפת בציור?<sup>10</sup> במקרה של היצירה שלפנינו, שמה מסגיר שמדובר בשרדן, האמן עצמו. שם זה, שהוא להבנתי תיאור של מה שרואים ביצירה ולא 'שם' שניתן לה על ידי אדם כלשהו, מבוסס על מחקר היסטורי שנעשה לבירור יוצרה של היצירה ולזיהוי הדמות המופיעה בה.<sup>11</sup> לא תמיד הנתונים על אודות יוצרה, זמנה ומקומה של היצירה נמצאים בידינו. במקרה כזה, נצטרך

<sup>9</sup> ראו לעיל עמ' 17–18.

<sup>10</sup> במציאות, אנו לא תמיד מבררים מיד נתונים בסיסיים אלו על אודות היצירה. אנו יכולים להתבונן בה, לחוות רגש כלשהו עם הצפייה בה, לשער השערות בנוגע אליה, ורק לאחר מכן לבחון את העובדות. כאן, כחלק מהמהלך של בירור הפשט, אבקש לעשות זאת כבר בשלב זה, על מנת שהמידע ישרת אותנו כבר בתהליך ההתבוננות.

<sup>11</sup> ראו:

"Autoportrait de Chardin à son cheval", Louvre, Accessed April 21, 2025.  
<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020039502>

להסיק את המידע מתוך ההתבוננות ביצירה ובפרטיה, על ידי השוואתה ליצירות שונות, על ידי בדיקת החומרים מהם היא עשויה ועוד. ברור שכל מסקנה ממחקר כזה תשפיע על האופן שבו אנו מפרשים את היצירה.<sup>12</sup> מכל מקום, מדובר במחקר נוסף הסוטה ממטרתה העיקרית של עבודה זו, ולכן אבקש לקבל את זיהוי היצירה כדיוקן עצמי של שרדן כעובדה היסטורית נכונה.

כעת נתבונן בציור ביתר תשומת לב, נעמיק את הבנתנו את הדיבור. השלב הקודם, בסעיף הקודם, היה רק רושם ראשוני, מה שנקלט מ'שימיעה' ראשונה, אך אנו רוצים יותר מזה – ברצוננו לרדת לסוף דעתו של הדובר (עם ההסתייגויות הנדרשות), או לפחות להבין אותו עוד קצת. כעת, בהתבוננות נוספת, ניתן דגש על רכיבים נוספים הקיימים ביצירה, המעניקים לה בסופו של דבר את משמעותה הכוללת.

כלי מצוין שפותח בדיסציפלינה של תולדות האמנות על מנת לשפר את ההתבוננות, הוא תיאור היצירה בדקדקנות. אבקש כעת ללכת בדרך זו, על מנת להעלות על פני השטח רכיבים בה הזורשים פרשנות נוספת.<sup>13</sup> כמובן שתיאור היצירה במילים אינו ממצה אותה, אלא רק מאפשר לשכלל את השיח.

### **העמקת ההתבוננות: תיאור היצירה**

לפנינו מופיע שרדן, מביט לכיווני.<sup>14</sup> חלקו העליון של גופו, שרק הוא מלבד הפנים מופיע ביצירה, נמצא ביחס אליו בזווית הקרובה לארבעים וחמש מעלות. פניו אינם בקו ישר עם גופו, ופונים אלי מעט יותר. אישונו נמצאים בצידן השמאלי (ביחס אלי)<sup>15</sup> של עינו, פונים לכיווני. הוא מביט מעל למשקפיו המורכבים על אפו. למשקפיים, עגולים ממתכת כסופה, אין ידיות לאזנים. גבותיו מורמות מעט, ועל פיו אולי רמוז חיוך. הבעת פניו מבטאת התבוננות, במידה של תשומת לב – כאילו גם הוא מתבונן בי, או במראה. אני חש שמהשווה בהבעת פניו חומק מאחיזה, מה שבמידה רבה מזכיר פנים אנושיות, חיות. הפנים (המצוירות) הללו מוצללות מעט. אור מופיע, כאילו מכיוון שמאל למעלה, ומאיר על חלקו השמאלי העליון של ראשו של האמן, על צד פניו, על צדו השמאלי של אפו, ומנצנץ בעדינות על משקפיו במקומות החשופים אליו. נדמה שיש עדשות במשקפיו – אפקט השקיפות

<sup>12</sup> עוד ייתכן שתוך כדי ניתוחה של יצירה נגיע למסקנה שכולה או שחלק ממנה נעשה בזמן אחר מזה שהנחנו קודם, ואז נצטרך לתקן את הפרשנות לפי התובנה החדשה.

<sup>13</sup> לא כל הפרטים העולים בהתבוננות זו ישמשו אותנו בהמשך, אך בכל זאת יש בה תועלת לעמידה על פרטים שפעמים רבות חומקים מן העין.

<sup>14</sup> בכתבתי אני פונה אליכם, הקוראים, אך החוויה היא שלי. ניתן לפרש מבט זה כנעוץ בי, הצופה, או בדמותו שלו המשתקפת לו – ליוצר – במראה. נגיע לכך בהמשך.

<sup>15</sup> כל הכיוונים יהיו ביחס אלי, עד שאומר אחרת.

מעלה את השאלה האם הן כלל ישנן, אולם זווית קלה בלחי ימין, ואולי השתקפות קלה של האור בעדשת שמאל, מעידות על פעולתן של עדשות.

הפנים של שרדן מקומטות מעט, אני שם לב, הלחיים מעט רפויות. ישנו קימוט משמעותי ליד הפה מצד שמאל, שמפנה אותי להתבונן בשאר הפנים, לחפש קמטים נוספים. אני מבחין בקמט קל בצד ימין, אך אני גם שם לב כעת לאפקט של המדיום – צבע הפסטל, שהשאר קווים. נחזור לכך בהמשך. על ראשו של שרדן יש מטפחת לבנה, עליה קשור סרט כחול בקשר פרפר עדין. המטפחת הלבנה ארוכה מעט ונמשכת לאחור מעבר לראשו של שרדן, והיא קשורה לקראת סופה – ניתן לראות את הקימוט של הקשר אך לא את הקשר עצמו, וישנה איזו שארית קטנה עם קפלים רכים בקצה. כיסוי הראש מכסה גם את האוזן השמאלית של שרדן, ובטח – זו התחושה – שגם את אזנו הימנית הנסתרת. למעשה, הנטורליזם של הציור מייצר אצלי דמיון המשלים את הדמות גם בחלקיה הנסתרים, כאילו יש לה עומק כמו בכל מראה פיזי. אותו נטורליזם גם גורם לי, בתיאור היצירה, להתייחס לרוב מוחלט של רכיביה כאל אובייקטים הקיימים בעולם הפיזי (משקפיים, גבות, פנים וכו').

שרדן עוטה מעין צעיף דק, בצבע צהוב חום. האור המגיע משמאל, ומעט מאחור, משפיע על הצבעוניות של הצעיף כשהוא נחשף אליו או כשהוא מוצל. האמן לבוש במעיל חום, שעשוי עור או בד עבה. למעיל יש כפתור, סמוך לצווארון. המעיל מעט פתוח, עם מעין יותרת רחבה שנפתחת לשמאל. ברווח הפתוח במעיל נראה שוב הצעיף קשור. המעיל עוטף את שרדן גם מימין.

שרדן מחזיק בידו הימנית (ימין שלו) גיר פסטל<sup>16</sup> קצר בגוון כתום־גזר, רחב ובהיר למטה וצר וכהה יותר בחלקו העליון. ידו המחזיקה את הפסטל נשענת קלות על משטח הציור. משטח הציור מורכב מבד, המסומן בפס כחלחל, מתוח על מסגרת עץ. ניתן לראות שני מוטות המרכיבים את המסגרת, כולל מוט אלכסוני המחבר ביניהם. נשים לב שהבד לא עוטף לגמרי את מסגרת העץ, אלא מחובר אל צד המוט באופן כלשהו. בחלק העליון ניתן לראות שהבד קצת התרופף. משטח הציור מונח, כנראה, על פן. מכך הציור ניתן לראות רק מוט עץ אחד אלכסוני, עליו נשענת מסגרת העץ.

קודם לכן הבחנתי באפקט של טכניקת הציור – הפסטל. ניתן לראות שצבע הפסטל השאיר פסים דקים, כך שיש מתח בין התחושה הנטורליסטית של הציור לבין ההרגשה שיש כאן יצירה, כלומר שמדובר בציור ולא במציאות. באותו הקשר צורני נשים לב גם לאופן הביצוע של פרטים שונים

<sup>16</sup> כך מתברר מהכרת הטכניקה בה נעשתה היצירה (ראו נתונים תחת תמונה 2). לגבי הזיהוי של כן הציור – זיהוי זה נבע מההיכרות עם השם שניתן לציור. וראו דיון בנייר/בד בהמשך, שיש בו התייחסות לעניין זה של מידע 'חוץ' אמנותי.

בציור, כמו המטפחת על ראשו של שרדן או היד האוחזת במקל הפסטל, שיש להם צורה מעט גאומטרית של קווים ישרים וחדים.<sup>17</sup>

לתיאור התמונה יש להוסיף שבסיס הרקע שלה הוא כחול כהה, כאשר גווני הרקע הכחול משתנים, מתבהרים וכהים. באופן כללי ניתן לומר שבצד שמאל ולמעלה הצבע כהה, ואילו בצד ימין באמצע ולמטה בהיר. ניתן להבחין גם במסגרת התמונה הזהובה, אך לא אתייחס אליה בעבודה זו.<sup>18</sup>

\*

תיאור היצירה, שלב ההתבוננות הראשוני, מְפַנֵּה עתה את מקומו לחיפוש מידע נוסף על אודות היצירה, מידע הנמצא מחוץ לה. מדוע אנו פונים למידע חיצוני? הרצון לעמוד על פשט היצירה, על מובנו של הדיבור של האמן, דורש מאיתנו לא להסתפק רק בהתבוננות. עלינו למקם את היצירה בזמן ובמקום (כי האמן הוא בן זמן ומקום), ואולי יחשפו בפנינו משמעויות נוספות הקיימות בה, שלא ניתן להבחין בהן על ידי ההתבוננות חסרת ההקשר. הרצון להבין את הדיבור לאשורו, ולא רק להתרשם ממנו, דורש את המאמץ המחקרי של העמידה על ההקשר ההיסטורי.

#### **ההקשר הפיזי וההיסטורי, הספונטניות של המחשבה**

כאן, בפנותנו אל הידע החוץ-אמנותי, חשוב להדגיש שוב: מטרת הפרשנות היא הבנת הדיבור. ריבוי המידע עלול לטשטש את הדיבור עצמו, ועלינו לשוב אליו שוב ושוב. בנוסף, התהליך של חקר ההקשרים הפיזי וההיסטורי ושילובם בפרשנות ייעשה בהדרגה, על פי הערך שהם נותנים להבנת היצירה.

לכאורה היה ניתן לארגן את המחקר אודות 'ידע חיצוני' זה, כך שיהיה בשיטה של 'מבפנים-החוצה', כלומר קודם כל לאסוף מידע על הפרטים הטכניים בציור, כמו כיסוי הראש, או השימוש ביד או נייר על עץ בתקופה זו, ורק לאחר מכן להתייחס להקשרים 'רחוקים' יותר כמו מצבו הנפשי של שרדן, או מצבו הכלכלי-חברתי, או אולי עוד יותר רחוק – רעיונות וצורות מחשבה שהיו נפוצים בתקופה זו בחברה אליה השתייך שרדן. אלא שבמציאות, המחקר הוא אקראי הרבה יותר – אנו נתקלים בידע ואף מפגימים אותו בצורה אקראית ביותר (גם אם נכוון את המחקר ככל יכלתנו).

<sup>17</sup> מאפיינים אלה של השימוש בפסטל מזכירים את היצירות המאוחרות יותר של האימפרסיוניסטים ושל סוזאן. מעניין שסוזאן אכן התייחס לדיוקנאות הפסטל של שרדן:

Ewa Lajer-Burcharth, *The painter's touch: Boucher, Chardin, Fragonard* (Princeton University Press, 2017), 168.

<sup>18</sup> לא ברור אם היא הייתה במקור, דרוש מחקר נוסף לבידור העניין.

דוגמא לכך חוויתי בעצמי במהלך המחקר הזה. בשעה שתיארתי את מה שראיתי בהתבוננות המדוקדקת ביצירה (לעיל), התברר לי שמה שחשבתי לַבַּד (קנבס), כלומר מה שמופיע כמתוח על מסגרת העץ, הוא למעשה נייר. הבנה זו עלתה בתודעתי בעקבות ההיכרות שלי עם החומר ממנו עשויה היצירה – הדיוקן העצמי נעשה בפסטל על נייר (ראו במידע תחת תמונה 2).<sup>19</sup> אם כן, כנראה שגם בציור עצמו מה שמופיע על מסגרת העץ הוא נייר, בגוון כחלחל כמו הציור עצמו, ולא בד. הבד, אם ישנו, שימש רק כבסיס יציב להניח עליו את הנייר, אך העיקר הוא הנייר, והוא זה שאותו אנו רואים.<sup>20</sup>

מקרה זה שאירע לי תוך כדי החשיבה על היצירה, הוא דוגמא לכך שהידע החוץ אמנותי, שיש לו השפעה על הבנת תוכנה של היצירה, מופנם באופן אקראי. לקח לי זמן להפנים שכיוון שהיצירה עצמה היא מנייר, סביר גם שזה החומר שמצויר מונח על מסגרת העץ. לאסימון הזה לקח זמן ליפול. כך עובדת הפרשנות. הרעיונות מופיעים באופן אקראי בתודעתנו, ללא שליטה.

אבקש להתעכב מעט על דוגמא זו, שיש בה ללמד עוד. למעשה, מה שקרה כאן הוא החלפה של הנחה אחת, אינטואיטיבית, בהשערה אחרת מבוססת אולי מעט יותר. ההנחה הראשונית, שנראתה לי בתחילה לחלוטין נכונה, שהפס הכחול הנראה כמתוח על מסגרת העץ הוא בד, נדחתה בפני השערה משכנעת יותר – שמדובר למעשה בנייר. ההנחה המוטעית נבעה מתוך המחשבה האינטואיטיבית שמשטח ציור המונח על כן ציור בדרך כלל עשוי מבד. אלא שבמקרה הזה, כנראה, המצב הוא אחר. לאחר בדיקה בספרות המקצועית, השערה חדשה זו מקבלת ביסוס נוסף – בדרך כלל, וזו עובדה שלא ידעתי קודם, הציור בפסטל נעשה דווקא על נייר (בתקופה ובמקום זה – נייר כחול). הנייר היה מחוספס מעט, מה שעזר לפסטל להתקבע עליו.<sup>21</sup> כעת נדמה שברור שמה שמתוח על מסגרת העץ הוא אכן נייר ולא בד.

התהליך המחשבתי שאנו רואים כאן דומה לתהליך המדעי, עליו דיבר רוזנברג.<sup>22</sup> השיטה המדעית מאופיינת בהחלפת הנחה או השערה אחת באחרת, על פי כוחה להסביר את הנתונים השונים. גם כאן, בתהליך המחשבתי שתיארתי, הוחלפה הנחה ראשונית בהשערה שנדמית כמשכנעת יותר מתוך שקלול כל הנתונים. על אף הדמיון לשיטה המדעית, ביחס ליצירת אמנות יש לשקול שיקולים

<sup>19</sup> כאן יש לזכור שעבודה זו היא אינה 'הקלטה' של האופן שבו למדתי על היצירה, על אף שהייתי רוצה שזה יהיה כך. לא מעט מידע על אודות היצירה כבר היה בראשי כאשר ניגשתי לתיאור אותה התבוננות מדוקדקת. מכל מקום, ההפתעה שמדובר בנייר ולא בקנבס אכן התקיימה. (אני מניח שגם אתם כבר ראיתם שמדובר בפסטל על נייר, כאשר הפנתי אתכם לעיל להתבונן בתמונה 2 בנספח. האם הבחנתם בטעות בדברי בשלב ההתבוננות?)  
<sup>20</sup> לגבי השימוש בנייר ובקנבס בציורי פסטל ראו:

Metropolitan Museum, "The Rise of Pastel in the Eighteenth Century", Accessed April 20, 2025, <https://www.metmuseum.org/perspectives/the-rise-of-pastel-in-the-eighteenth-century>.

<sup>21</sup> ראו הערה קודמת.  
<sup>22</sup> ראו לעיל, עמ' 10, הערה 17.

נוספים. לדוגמא, אם נשים לב, מה שאפיינתי כעת כנייר בציור, נדמה כמחובר ישירות למסגרת העץ. אלא שלעיל אמרתי, שבדרך כלל מתחת לנייר היה בד מתוח, ששימש כבסיס יציב! כלומר, בהחלט ייתכן שהציור לא משקף לחלוטין ריאליה. במציאות, אולי, היה ניתן לראות גם בד וגם נייר, אך כאן נראה רק חומר בסיס אחד. חוסר שיקוף זה של המציאות הוא תכונה ייחודית לאמנות, בניגוד למדעי הטבע החד משמעיים. באמנות, ביצירה האנושית, יש אי יציבות אימננטית, פערים שאינם נוטים להיסגר על ידי הגעה לעובדות מוצקות. אי יציבות זו נפתרת רק על ידי ההחזרה של היצירה אל האמן – להיות דיבורו; על ידי הפסקה של ההסתבכות בהתפלפלות ובריבוי האפשרויות, כי כשהיצירה מופיעה כדיבור, כהבעה של אחר ממשי, יש לה מובן.<sup>23</sup> המובן כאן אין משמעותו קיומה של קביעה 'מדעית' שבציור מופיע דווקא נייר ולא בד. המובן כאן מתייחס לכך שהשאלה המדעית לאו דווקא משנה ביחס להבנת היצירה. הטענה שיש כאן נייר היא טענה פרשנית שעיקרה עמידה על משמעותה של היצירה, ולא טענה 'מדעית'. הנייר – ולא בד – מתכתב עם החומר של היצירה עצמה ועל ידי כך מעניק לה משמעות של התייחסות ישירה למצבו של האמן כשהוא יוצר **כעת**.

שיקול נוסף שיש לשקול ביחס ליצירה אמנותית, באותו הקשר, הוא שעל אף שההשערה החדשה יכולה להיות משכנעת, אין אנו טוענים שהגענו לסוף דעתו של היוצר. בניגוד ליומרה המדעית, לאפיין את חוקי הטבע עד תומם,<sup>24</sup> הפרשן האתי מניח מראש את חוסר האפשרות לרדת לסוף דעתו של היוצר. היצירה מתפרשת, מקבלת מובן, אך נשארת בו בזמן – באופן בסיסי – מחוץ להישג ידי. וביחס לדוגמא הספציפית שלנו – אמנם אני מנסה לקבוע אם על מסגרת העץ מופיע נייר או בד, אך גם אם אשתכנע שמדובר בנייר, וזו תהיה המסקנה שלי, תמיד יהיו גם אפשרויות פרשניות נוספות.

### על חשיבות זיהוי הפרטים

אבקש לפתוח כאן הערה צדדית. ניתן לערער על עצם חשיבות הדיון הכירורגי הזה בפרטי הפרטים. מה זה משנה אם מדובר בנייר או בבד?

אכן, לא כל פרט בציור חשוב להבנת משמעותו המלאה יותר. עיסוק יתר בפרטי הפרטים של הציור עלול דווקא להסיט אותנו מהבנת הדיבור השלם. כאן נכנסת אינטואיציה מסוימת של הפרשן המתבונן בתשומת לב והנחשף לנתונים על אודות האמן והיצירה. הבחירה אילו פרטים יש להדגיש ולאילו פרטים להתייחס היא חלק מתהליך ההקשבה לדיבור, כל דיבור.

<sup>23</sup> ראו לעיל, 21–26, תת פרק "היצירה – דיבור של היוצר".

<sup>24</sup> גם אם יש כאלה שטוענים שזה בלתי אפשרי במציאות, להבנתי זו נשארה היומרה.

שאלת ההתייחסות לפרטים ספציפיים תלויה למעשה בשאלה רחבה יותר – שאלת משמעות הציור באופן כללי. אם לפרט מסוים יש משמעות ביחס לציור כולו, משמעות שאני חש באופן אינטואיטיבי, אז צריך לעמוד עליו. במהלך החקירה ייתכן שיתגלה שאין לכך חשיבות. היצירה היא הדיבור של האמן, ותשומת הלב לפרטים משולה להקשבה בתשומת לב. בדוגמא שלנו, הצעתי שזיהוי המצע על מסגרת העץ כנייר חשוב להבנת היצירה. הרי הצייר מצייר את עצמו, והוא מצייר **עתה** על נייר. ההתאמה הגדולה בין המציאות של האמן, החיצונית לציור, לבין הציור עצמו נראית לי חשובה. ואכן, תובנה זו מתקשרת לעולה שוב ושוב מתוך התייחסויותיהם של אנשי תקופתו של שרדן ליצירתו, אותן נראה מיד.

### **התובנה מהביקורות: החיפוש של שרדן אחר ה'אמת'**

השימוש בדבריהם של אחרים על מנת להבין את דיבורו של אדם פרטי, עלול להיות מבלבל. מחשבתם ודבריהם של אנשים אחרים על אדם מסוים ועל יצירתו, לאו דווקא רלוונטיים על מנת להבין באמת את מה שהוא אומר. מצד שני, פעמים רבות הפרשן או המבקר, במיוחד אלו הקרובים יותר ממני לזמנו של היוצר, והשייכים במידה רבה לעולמו, לתרבותו, למסורת אליו הוא שייך או אף מכירים אותו באופן אישי, מבינים טוב יותר ממני למה הוא התכוון, ומאפשרים לי לעמוד על המובן הנכון של יצירתו. אם כן, שימוש בכלי זה דורש שיקול דעת.

ביחס לדיוקן העצמי של שרדן מול כן הציור שלו (הציור בו אנו עוסקים), מצאתי את דבריו של **דני דידרו** (Denis Diderot, 1713–1784) ביחס ליצירותיו של שרדן שהוצגו ב'סלון' של פריז בין השנים 1759–1775, מאירי עיניים. דידרו מדגיש פעמים רבות את היכולת הפלאית (הוא משתמש במילה "קסם") של שרדן, לדעתו, לחקות את הטבע, להראות בציוריו 'אמת'.<sup>25</sup> למה הוא מתכוון? להבנתי, ואם נלך בעקבות דידרו ונפרש כך את שרדן עצמו – האמן מנסה להקים לתחייה, בציור, את המציאות עצמה. לא מדובר בשכפול טכני, אלא בניסיון להציג את המציאות על נפשה ורוחה. האמת עליה מדבר דידרו היא לא רק חיקוי של הטבע מבחינה 'חיצונית', אלא מסוגלות – ומגמה – להביא משהו מרוחו של הדבר, ממהותו, אל הבד או הנייר.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> דני דידרו, *כתבים אסתטיים: מבחר* (ירושלים: מוסד ביאליק, 2005), עמ' 23–36. ראו לדוגמא את דבריו על שתי יצירות של 'טבע דומם' משל שרדן בסלון של 1763 (אחת מהיצירות היא *דג התריסנית* (1727–1728)), יצירה שהובילה לקבלתו לאקדמיה ואפשרה לו להציג את יצירותיו בסלון. ראו פראנסיס פראנסינה, *תרבות ההשכלה: הגות ואמנות באירופה של המאה ה-18 – יחידה 6: שרדן והציור הצרפתי במאה ה-18*, תרגום: יורם שדה, עריכה: רות (הוכברג) רמות (תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1990), עמ' 34–37.

<sup>26</sup> ראו בין השאר את דבריו על שני תבליטים מפוסלים, מהסלון של 1769. דני דידרו, *כתבים אסתטיים*, 33–35. וראו גם את דבריו באנציקלופדיה, ערך "אמנות", כאשר הוא מחלק בין אמנויות ליברליות למכאניות: "אם בוחנים את מוצריהם של האמנויות, לומדים לדעת שחלקם הוא יצירתה של הרוח יותר משהוא יצירתה של היד...". סימון אליוט

ההתבוננות של דידרו ביצירות של שרדן מזכירה לי את ההתבוננות הקיומית של מרטין היידגר (Martin Heidegger, 1889–1976) ביצירתו של ואן גוך.<sup>27</sup> אלא שדידרו התמקד בהופעתו של הטבע, של הדבר עצמו, ואילו היידגר יצא מן הנעליים אל הקיומיות האנושית. דידרו מזהה, כך נדמה לי, 'אמת' ו'מהות' בייצוג (הייצוג מופיע כיצח),<sup>28</sup> ואילו היידגר מזהה היחשפות של 'אמת' של ההווה, של הקיום אליו 'מושלך' האדם.<sup>29</sup> ה"קסם" אותו מזהה דידרו ביצירות הוא, להבנתי, קסם של הופעת הדבר 'כפי שהוא', ולא של אמת קיומית כלשהי שהוא פותח (כהיידגר).<sup>30</sup> דידרו, אם כן, לא מתכוון ששרדן הוא 'סתם' נטורליסט מעולה. האמיתות של האובייקטים של שרדן בעיני דידרו קשורה, להבנתי, להופעה של משהו שנתפס כמהותם של הדברים, מהות של הופעה.

אך האם גם שרדן התכוון להראות אמת זו בציוריו, או שזה רק דמיון של דידרו? האם תיאוריו של דידרו אכן קולעים ל'פשט' של ציוריו של שרדן? כאשר דידרו כותב על ציורו של שרדן *דג התריסנית* (תמונה 3), בביקורתו על הסלון של שנת 1963, הוא מתייחס אליו באופן דומה לזה שבו הוא מתייחס לשאר הציורים של שרדן, כלומר, הוא שם את הדגש על אותה איכות 'אמיתית' של הציור, של חיקוי הטבע והופעתו הממשית של האובייקט: "אחרי שבני היה מעתיק את הציור, פעם אחר פעם, הייתי מעמיד אותו מול 'דג התריסנית פשוט העורי' של אותו רב מג. הדג עצמו מעורר סלידה, אך אלה הם בעליל בשרו, עורו ודמו של הדג. גם לו הראונו את הדבר עצמו, לא היינו מגיבים אחרת".<sup>31</sup>

אלא שמתברר שמשמעותו של הציור *דג התריסנית* לא מתמצה כנראה רק באותה מהות סטטית ו'אמיתית'. לדעת פראנסיס פראנסינה, ציור זה שייך למסורת של ציורי טבע דומם בעלי משמעות סמלית בשם 'ואניטס' (הבל). ציורים אלו של עצמים פשוטים ויומיומיים שיקפו את הבלות וזמניות החיים, את העובדה שסוף כל אדם הוא מוות וכיליון. על האדם, לכן, להיזהר בגאוותו ובמעשיו, שכן לא לעולם חוסן, ויש דין לעולם הבא. מסורת זו של ציורים הייתה מקובלת בצפון אירופה לאחר הרפורמה הפרוטסטנטית, ושרדן, לדעת פראנסינה, הושפע ממנה. ציוריו, ביניהם *דג התריסנית*, משקפים לדבריו מסר זה.<sup>32</sup>

ובברלי סטרן, *תרבות באור ההשכלה: אנתלוגיה של חיבורים מן המאה ה-18*, תרגום: דן דאור, (תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2004), 330.

<sup>27</sup> ראו חלק ראשון הערות 111–112. והשוו לפירוש למושג 'אמת' בדברי דידרו המוצע כאן: פראנסינה, *שרדן והציור הצרפתי*, עמ' 98.

<sup>28</sup> ראו תיאורו של לוינס את הייצוג: "העמדה של הווה טהור ותלוש, אפילו משיק לזמן, היא פלא הייצוג. זהו היעדר זמן המתפרש כניצח". לוינס, *כוליות ואינסוף*, 98.

<sup>29</sup> ההווה, שבתוכה האדם, מקבלת מובן ייחודי דרך יצירת האמנות. ראו לוינס, *כוליות ואינסוף*, יז (אזכור של מושג ה'מושלכות' של היידגר בהקדמה לספר, ביחס לגישתו של לוינס). וכן לוינס, "המשמעות והמובן", 47.

<sup>30</sup> זה ההיבט ה'מיתי' בתפיסתו של היידגר את האמנות. ראו דיון ביחוויה האמנותית לעיל (בחלק הראשון של העבודה).

<sup>31</sup> דני דידרו, *כתבים אסתטיים*, 24–25.

<sup>32</sup> פראנסינה, *שרדן והציור הצרפתי*, עמ' 36.

אם כך, אם באמת ישנה משמעות סימבולית *בג התריסנית*, אז לפחות בנוגע לציור זה פירושו של דידרו לא ממצה את משמעותו המלאה. ועם זאת, לדעתי, דווקא ביחס לציור בו אנו עוסקים, כלומר ביחס לדיוקנו העצמי של שרדן מול כן הציור שלו, התפיסה אותה מבטא דידרו בכתביו יכולה כן להיות מתאימה. נדמה לי שאין בציור זה, משנת 1779, משמעות סימבולית נוסח 'ואניטס'. לעומת זאת בהחלט ניתן לפרש אותו כמבטא ניסיון לצייר את דמותו שלו כחיה, נוכחת.<sup>33</sup> בהחלט ייתכן ששרדן ביקש, בדיוקנו העצמי, להציג איזו 'אמת' מסוימת לגביו, כלומר את עצמו 'כפי שהוא'. לכן, אם נחזור להבחנה שלי לעיל, חשוב להדגיש שמדובר בנייר ולא בבד, כיוון שהציור אמור לשקף את שרדן 'כפי שהוא' במובן ריאלי ובמובן מהותי גם יחד.

כחלק מאותה הצגה של האדם 'כפי שהוא', מופיע האדם כנוכח, כחי, בדיוקן. זהו, להבנתי, ה"מיתוס" שביצירה הזו, כלשונו של לוינס *המציאות וצלה*.<sup>34</sup> נדמה, למעשה, שזהו המיתוס שבסוגת הדיוקן בכלל – להצליח להציג את האדם כמו שהוא, חי, נושם. המיתוס של הדיוקן הוא **האפשרות להציג את הפנים בציור**.<sup>35</sup> ושרדן מפליא לעשות זאת.

אלא שאלו לא הפנים של האמן עצמן. פני האמן נמצאות מחוץ ליצירה, ואליהן אנו חותרים – לשמוע את הדיבור **שלהן**. בהיחשפות לדיוקן אנחנו מבצעים רדוקציה של האדם הקונקרטי לאותו מיתוס המובע בפנים המצוירות, במקום לפגוש את הפנים עצמן, בדיבור. עם התקדמותנו בניתוח היצירה אנו מתחילים לשמוע דיבור זה, אבל יש עוד צורך להרחיב אותו, להפוך אותו ליותר קונקרטי, חיצוני. עלינו לעזוב את המיתוס. בהתמקדות במבט הנשקף כביכול מהדיוקן, בהתמקדות במיתוס של התמונה, אנחנו מתעלמים מעניינים שונים המאפיינים את הקיום הקונקרטי של שרדן האיש: מהשפה שלו, מהתרבות שלו, מדעותיו, ממצב רוחו, ממצבו הפיזי כפי שהיה בשעה שצייר את הציור. חסר לנו המפגש עם האיש עצמו, שיש לו זהות, אופי, זמן ומקום.

### **ההקשר התרבותי: פשטות והידור, אקדמיה מלכותית ובעלי מלאכה**

בדיבור עצמו, ביצירה עצמה, מופיעים מאפיינים המצביעים אל מחוצה לה – פרטים מסוימים בה מכניסים אותנו לתוך הקשר קונקרטי. לדוגמא, הדמות בדיוקנו העצמי של שרדן מתוארת – כנראה

<sup>33</sup> ייתכן שפרשן אחר ממני יחוש תחושה מסויימת של כבודת בדיוקן העצמי, זו שבאה לידי ביטוי במסר של היואניטס'. אך אז יש להודות שבדיוקן העצמי היא לפחות מופנמת, כלומר אינה 'מילולית' כמו במסורת של היואניטס' (כלומר אין כאן את הסימבוליזם הפשוט של היואניטס'), ואם כבר אז היא באה לידי ביטוי רק במימד הקיומי של היצירה. לדעתי, עם זאת, פרשנות כזו של היצירה יותר משליכה את התחושות של הצופה עליה מאשר מתארת את מה שאכן יש בה, אך ניתן לחלוק עלי בכך.

<sup>34</sup> ראו פרק ראשון בעבודה זו, סעיף "החוויה האמנותית והשיפוט", עמ' 26–27. וכן לוינס, *המציאות וצלה*, 73–76, 84–86.

<sup>35</sup> 'פנים' כמובן במובן בו משתמש לוינס.

– כפי ששרדן עצמו היה לבוש באותו הזמן: במעיל חום מעט עבה, במטפחת לבנה תפוסה בסרט כחול ובצעף, ועל אפו מונחים משקפיים. אני מדמיין אותו לבוש בבגדים דומים, יושב מול כן הציור שלו. על מה מעידים בגדים אלו? האם יש להם משמעות, שיכולה להאיר את משמעותו של הציור? על אף שניתן לומר שאלו פשוט הבגדים בהם ישב שרדן באותו רגע שצייר את עצמו, נדמה שבכל זאת יש משמעות להופעתם בציור.

על פי לייר בורקהארט, בגדים אלו הם בגדי עבודה פשוטים – המעיל הוא מעיל יומיומי, לא מפואר, וכיסוי הראש הלבן והסרט התופס אותו מעידים על סביבה ביתית ופשוטה.<sup>36</sup> בפריז של המאה ה-18, כאשר אדם היה רוצה להציג את עצמו בצורה מהודרת, בציבור, הוא בדרך כלל היה חבוש פאה, ולבוש בגדים יותר רשמיים. ניתן לראות זאת בדיוקן של שרדן עצמו, שצייר מוריס קוונטין דה לה טור בשנת 1760 (תמונה 4). בדיוקן זה, שנעשה גם הוא בפסטל, מופיע שרדן כאדם מכובד, חבוש פאה לבנה מהודרת, לבוש ועטוף במעיל ובצעף אלגנטיים מבדים עדינים. לעומת זאת בדיוקן העצמי שלו, המאוחר יותר (תמונה 2), הוא בחר להציג את עצמו באופן פשוט בהרבה, במרחב ביתי. מה פשר ההבדל הזה?

מאפיינים אלו, העולים בהשוואה בין הדיוקן שצייר לה טור לבין הדיוקן העצמי שצייר שרדן, חוזרים בהשוואה בין מכלול יצירותיהם של שני האמנים. דיוקניו של לה טור מאופיינים באותו סגנון המדגיש את החשיבות ואת הפאר וההדר. לה טור מעניק למושאו כבוד חברתי – נראות של אדם בעל מעמד מכובד (ראו לדוגמה תמונה 5, דיוקן עצמי של דה לה טור).<sup>37</sup> לעומת זאת שרדן, בציוריו הרבים – ביחוד אלו השייכים לנושא של 'פנים הבית' (או 'ציורי ז'אנר', ראו לדוגמה תמונה 6) – שומר על אווירה פשוטה וביתית, ולא רק בגלל שהנושא מחייב.<sup>38</sup> הדמויות של שרדן פשוטות, רחוקות מכל הדר, ועם זאת אין כאן פגיעה בכבודו, או זלזול כלשהו המורגש ביחס אליהן. להיפך – שרדן מציג דמויות אלה מתוך אמפתיה וקרבה. בניגוד לאופן בו הוא מוצג בדיוקן שצייר לה טור, בדיוקנו שלו הוא מופיע כאחת מדמויותיו, במרחב הביתי, מה שמאפשר אינטימיות שאינה קיימת בדיוקן הרשמי של לה טור.

פשטות זו העולה מיצירותיו של שרדן, עמדה בניגוד למקובל ברוב שנות פעילותו על ידי ציירי האקדמיה, ובראשם פרנסואה בושה, שהיה הצייר הראשון למלך לואי ה-15 בשנים 1765–1770.<sup>39</sup>

<sup>36</sup> ראו Lajer-Burcharth, *The painter's touch*, 165–167 and n.317.

<sup>37</sup> "בגדי עבודה" הכונה כאן היא כנראה בגדים פשוטים, נוחים, לא הבגדים בהם הוא היה מופיע בציבור.

<sup>38</sup> Lajer-Burcharth, *The painter's touch*, 167.

<sup>39</sup> ראו לדוגמה את ההשוואה לציוריו של גרז: פראנסינה, שרדן והציור הצרפתי, עמ' 74.

<sup>39</sup> ראו פראנסינה, שרדן והציור הצרפתי, עמ' 24, 37–38 וגם:

"François Boucher", *Encyclopedia Britannica*, Accessed April 21, 2025, <https://www.britannica.com/biography/Francois-Boucher>

בושה הרבה לצייר דמויות עדינות וחושניות, בסביבה מצועצעת (פנטסטית, יוקרתית או פסטורלית), עם צבעים מגוונים, עדינים וזוהרים כאחד, בסגנון שנקרא 'רוקוקו' (ראו לדוגמה תמונות 7 ו-8).<sup>40</sup> שרדן, לעמת זאת, שומר על פשטות בצורה עקבית. ייתכן שיש לכך קשר לעובדה שהוא חי וגדל בסביבה של בעלי מלאכה,<sup>41</sup> אך נדמה שלא מדובר רק בכורח הנסיבות, אלא בבחירה מודעת של שרדן לדבוק באורח חיים זה של פשטות, או לפחות להציג אורח חיים זה בצוריו בצורה אוהדת המעידה על קרבה נפשית.

יש לציין שעל אף שבביתו היה בסביבת בעלי מלאכה, הוא היה ביחסים קבועים עם החברה הגבוהה<sup>42</sup> – הוא התקבל לאקדמיה המלכותית לציור ולפיסול בגיל צעיר (29 בלבד, בשנת 1728),<sup>43</sup> קיבל בהמשך את התפקיד החשוב של תליית הציורים בסלון הפריזאי,<sup>44</sup> התפרנס לא רע ואף קיבל הזמנות מבני מלוכה שונים (לא רק צרפתים),<sup>45</sup> קיבל תקציבים שונים למחייתו,<sup>46</sup> והיה בקשר עם אנשי רוח ואמנים ידועים בתקופה.<sup>47</sup> עם זאת, הוא מעולם לא עזב סגנון זה של פשטות. גם בדיוקנו העצמי הוא בחר להציג את עצמו מתוך פשטות סגנונית, ובתוך הקשר של פשטות מבחינה תוכנית (לבוש פשוט; מוצג בעבודתו מול כן הציור).

שרדן, יש לציין, היה שונה מרוב הציירים חברי האקדמיה גם בכך שהרישום המקדים איננו מופיע כיסוד הכרחי לציוריו. אין בידינו כמעט רישומי הכנה של שרדן, וסביר שהוא צייר לרוב ישירות על הבד.<sup>48</sup> ייתכן שהסיבה הייתה שהוא קיבל את הכשרתו האמנותית באקדמיה של סנט לוק, מוסד ותיק (גילדה מימי הביניים המאוחרים) שהיה קרוב יותר בתפיסתו לעולמם של בעלי המלאכה מאשר לעולמם של הציירים באקדמיה המלכותית במאה ה-18.<sup>49</sup> ייתכן ולהכשרה ראשונית זו הייתה השפעה על הגישה הביצועית שעמדה ביסוד מלאכתו של שרדן, המתוארת לעיתים ככזו שעלתה לו במאמץ רב.<sup>50</sup> לכך יש להוסיף את הדגשתו את ההתבוננות הבלתי אמצעית בטבע, כלומר

<sup>40</sup> פראנסינה, שרדן והציור הצרפתי, עמ' 24, "Britannica, "François Boucher".

<sup>41</sup> פראנסינה, שרדן והציור הצרפתי, עמ' 21, 57–59.

<sup>42</sup> בתקופה זו חל טשטוש מסוים בהיררכיה שבין האריסטוקרטיה לבין הבורגנות הגבוהה, במיוחד עם האפשרות של בורגנים עשירים לקנות תארי אצולה – 'אצולת הגלימה'. אלא שהאצילים הותיקים יותר, 'אצולת החרב', לא ראו זאת בעין יפה. ראו: עמוס הופמן, *מהפכה של הרוח: נאורות ומהפכה בצרפת של המאה ה-18* (תל אביב: רסלינג, 2012), עמ' 76, 82–86. שרדן, כך נדמה, היה שייך למעמד חברתי בורגני בינוני-גבוה. פראנסינה, שרדן והציור הצרפתי, עמ' 43, 96–97, 101.

<sup>43</sup> שם, 37.

<sup>44</sup> שם, 99, 104.

<sup>45</sup> שם, 97–96, 110.

<sup>46</sup> שם, 96–97, 104–105.

<sup>47</sup> שם, 57.

<sup>48</sup> פראנסינה, שרדן והציור הצרפתי, 23. השוו דבריו של שרדן המצוטטים אצל דידרו: אליוט וסטרן, *תרבות באור ההשכלה*, עמ' 285. ייתכן ששרדן מתאר את המצב הנפוץ בין ציירי האקדמיה המלכותית, בו הצייר המתחיל לומד תקופה ארוכה קודם כל רישום, ולא את מצבו שלו עצמו.

<sup>49</sup> פראנסינה, שרדן והציור הצרפתי, 21, וגם: Alfred Fierro, *Histoire et dictionnaire de Paris* (Paris: R. Laffont, 1996), 1062.

<sup>50</sup> ראו אבחנתו של דידרו: *כתבים אסתטיים*, 33, וכן אצל קושן (לקריאת הטקסט הזה השתמשתי בתרגום של Chat GPT), ולכן אני מתייחס להבנה שלי אותו בעירבון מוגבל. רמת האמינות של הכלי עדיין לא מספיק גבוהה כדי שאוכל להשתמש בו באופן חופשי).

באובייקט הניצב למולו, בניגוד לעבודה החופשית בעזרת הדמיון או על פי מודלים קבועים מראש.<sup>51</sup> נדמה שלשיטת הציור של שרדן, השונה מזו של רבים מהקולגות שלו, הייתה השפעה על אופי ציורו הייחודי בנוף.

### רעיונות בני התקופה: הקשר לנאורות

הפשטות המופיעה בציורו של שרדן, משתלבת להבנתי עם התפיסה שהלכה והתפשטה בחברה הצרפתית של סוף המאה ה-18, של העדפת הפשטות והטבעיות על פני ההצטעעות של הרוקוקו. הדיוקן בו אנו עוסקים נוצר סביב שנת 1779,<sup>52</sup> בתקופה שבה ערכים המזוהים עם הזרם האינטלקטואלי שנקרא 'נאורות' כבר נוכחים במרחב הציבורי (ואפילו בין אנשי החברה הגבוהה).<sup>53</sup> דני דידרו, אותו הזכרנו לעיל, ושהיה אחד ממובילי מגמה זו של 'נאורות' על ידי המפעל המונומנטלי שלו ושל ד'אלמבר – האנציקלופדיה – היה בקשר עם שרדן סביב הסלונים (שרדן, כפי שראינו, מופיע שוב ושוב בכתיבתו של דידרו, באופן אוהד ואף מעריץ).<sup>54</sup> ייתכן מאוד שרעיונות בהם החזיק דידרו הופיעו גם בעולמו של שרדן בצורה זו או אחרת. נדמה אפילו, מתוך ההתבוננות בציורו של שרדן, שלא רק שהוא הושפע מרעיונות אלו, אלא שהוא במידה מסוימת אף קידם אותם.<sup>55</sup>

בתקופה בה אנו עוסקים, עם עליית הנאורות, התחזק מעמדם של ערכים כגון פשטות וטבעיות, חירות הפרט ומסוגלות האדם הפרטי, בעל התבונה.<sup>56</sup> נדמה שהדיוקן העצמי של שרדן בו אנו דנים משקף במידה מסוימת ערכים אלו,<sup>57</sup> המקבלים בו אופי אישי, אנושי. מבטו הנבון, המעיד על פנימיות והמיטיב להתבונן, המבע הנמצא בין חיוך לבין ארשת רצינית, היד המורמת עם הפסטל והמונחת על כן הציור – יש כאן שילוב של תבונה ומלאכה, והציור כולו מבטא פשטות וישירות, נקי מעיטורים מצועזעים.

---

Charles–Nicolas Cochin, *Essai sur la vie de Chardin*, Edited by Charles de Robillard de Beaufrepain [1875–1876], 13, *Cariatide*, INHA Digital Library, NUM 8 D 1655, Accessed April 22, 2025, .

<sup>51</sup> ראו: אליוט וסטרן, *תרבות באור ההשכלה*, עמ' 285, וכן Cochin, *Essai*, 15.

<sup>52</sup> כך מתוארך אצל: Suzanne Folds McCullagh and Pierre Rosenberg, "The Supreme Triumph of the Old Painter: Chardin's Final Work in Pastel", *Art Institute of Chicago Museum Studies* 12, no. 1 (1985): 55.

וראו גם:

"Autoportrait de Chardin à son cheval", Louvre.

<sup>53</sup> הופמן, *מהפכה של הרוח*, עמ' 56, 173, 177, 180, ועוד.

<sup>54</sup> ראו לעיל, וכן אצל אליוט וסטרן, *תרבות באור ההשכלה*, עמ' 284.

<sup>55</sup> ראו בעניין זה את דבריו של פראנסינה, *שרדן והציור הצרפתי*, 101–102.

<sup>56</sup> הופמן, *מהפכה של הרוח*, עמ' 148–155, 164, 226.

<sup>57</sup> ראו: Folds McCullagh and Rosenberg, "The Supreme Triumph", 48–50.

## הערה מתודית: תפקודה של החיצוניות בפרשנות

שוב חזרנו אל ה'מיתוסי', אל התמונה החיה. בנוסף, בעיסוק בפרטי היצירה איבדנו את הדיבור ונשאבנו לתחומה של ההבנה המאפיינת את הזהה (תיארנו את 'שרדן ההיסטורי'). אך זו היא הדרך הפרשנית: היא נעה מבפנים החוצה, רצוא ושוב, כל הזמן.<sup>58</sup> הנאמר שבדיבור מובן מתוך קבלת עולמו המיתי ועל ידי עיסוק בו המאפיין את ה'זהה' החותר להבנה, אלא שהוא ימוקם במקומו הראוי רק כאשר הוא יוחזר – לאחר מכן – להיות חלק מהדיבור החי של בעליו הממשי. רק אז הוא יקבל פרופורציה; תיבדק היתכנותו הממשית של הפירוש.

ועוד הערה: ההקשר ההיסטורי, השופך אור על היצירה הבודדת, הוא למעשה סיפור שאני מייצר מתוך אוסף הסיפורים והנתונים אליהם נחשפתי בחקרתי. מידע זה יכול להיות מעורער על ידי חקירה נוספת של כל אחד מהפרטים הרבים, ואז ייתכן שאצטרך לשנות גם את מסקנותי ביחס ליצירה הפרטית של שארדן. היצירה הפרטית, אם כן, תלויה במכלול. אלא שמכלול זה – יציבותו מדומה, שכן הוא תלוי בפרטים!<sup>59</sup> כאן אנו חוזרים שוב לאותו יסוד 'מייצב', המאפשר לנו לדון, להיות בשיח – היחס האתי אל האחר, הפתיחות למציאות ממשית מחוץ לי, עליה ניתן לדבר. עיקר המשמעות היא בהיות היצירה דיבור של האמן, ולא בהשגת העובדות ביחס אליה (כלומר בהגעה להבנה מלאה שלה). החתירה היא לשמיעה של דיבור, להקשבה, להבנה כלשהי – לא לתפיסה מלאה. המידע ההיסטורי מוצא את עצמו מתארגן על מנת שנוכל להבין את הדיבור, להתייחס לאדם הממשי בפניו.

בשעת בירור העובדות ההיסטוריות, ה'אחר' אליו החוקר מתייחס הוא גם האמן עצמו, האדם שמחוץ לתמונה, אך הוא גם בני השיח הנוספים, אשר ההקשר ההיסטורי כולו מונח במרחב ה'אובייקטיבי' (אך הנבנה מחדש כל הזמן) שנפתח ביני לבינם.<sup>60</sup> ממשיות זו של אותם 'אחרים' פותרת את סבך הספק ביחס לאמת ההיסטורית – כפי שיצירה מקבלת מובן ו'משמעות אחת' ביחס לאדם קונקרטי, ליוצר, כך המציאות כולה מקבלת 'מובן אחד' ביחס לאדם קונקרטי – כל אדם שלנוכחותו החיצונית אני פתוח.<sup>61</sup> כך ניתן להצביע על 'אמת' היסטורית.

<sup>58</sup> למשמעות אפשרית של הביטוי 'רצוא ושוב' ראו: אלחנן ניר, *אם רץ לבך: רוח וקודש בחיי היום-יום* (תל-אביב: משכל, 2011), 11. אני משתמש כאן בביטוי במשמעות של כניסה אל המיתוס ויציאה ממנו, בחזרה אל החיצוניות. תנועה פנימה והחוצה.

<sup>59</sup> בעיה זו גם היא אופן מסוים של בעיית 'המעגל ההרמנויטי' אותה תיארתי במבוא. ראו: "הרמנויטיקה", אנציקלופדיה של הרעיונות, כניסה בתאריך 1 במאי, 2025, <https://haraayonot.com/idea/hermeneutics>

<sup>60</sup> ראו לעיל, חלק א', הערה 105.

<sup>61</sup> ראו לעיל הערה 86 בחלק הראשון, ובייחוד לוינס, *כוליות ואינסוף*, 68.

בפרשנות היצירה, יש לומר, אינני מנסה לעמוד על אותה 'אמת' היסטורית כללית; אני מנסה רק לשמוע מה נאמר ביצירה הזו שלפני.<sup>62</sup> לשם כך אני משתמש בתיאוריה ההיסטורית אליה הגעתי, אם כי בצורה ביקורתית. אותן תכונות המתאימות לתקופת הנאורות, יכולות להיות ביצירה ויכולות גם לא להיות בה. במקרה שלנו – כאשר אני מקשיב לשרדן אני אכן רואה פשטות, וכן נוכחות של חירות ומסוגלות של האדם הפרטי, שהן תכונות המתאימות לתקופה להבנתי. לסיכום – העיון ההיסטורי לא מייצר הבנה חד משמעית בנוגע לתוכן היצירה, אלא מאפשר זיהוי של מסרים בדיבור הקונקרטי, זיהוי שהוא בגדר הצעה. נמשיך כעת בעיון זה.

### ההקשר האישי: ההידרדרות של השנים האחרונות

החל משנת 1770, חלה הידרדרות במצבו החברתי והאישי של שרדן. לאחר מותו של בושה בשנה זו, ירדה קרנו של שרדן באקדמיה המלכותית לציור. את מקומו של בושה תפס ז'אן בטיסט מארי פייר, שלא אהד את שרדן וביקר את נושאי ה'נחותים' של ציוריו.<sup>63</sup> מאז ימיו של לואי ה-14, נקבעה באקדמיה היררכיה בין הנושאים ששימשו בציור: הנושא המכובד ביותר היה 'הציור ההיסטורי', כלומר תיאור של אירועים היסטוריים ודתיים חשובים, נושאים מיתולוגיים, או אירועים מחיי של המלך הנוכחי. לשני בהיררכיה נחשב ציור הדיוקן; לשלישי ציור 'פנים הבית' (חיי היומיום של פשוטי העם); ולבסוף – ציורי נוף ו'טבע דומם'. ציוריו של שרדן, שהיו בעיקר ציורי פנים הבית וטבע דומם, נחשבו נחותים בהיררכיה זו. למרות זאת, חברי האקדמיה הכירו ביכולותיו האמנותיות הגבוהות (הוא נחשב לאמן הטבע הדומם הטוב ביותר בתקופתו),<sup>64</sup> קיבלו אותו לשורותיהם, ואף העניקו לו כיבודים שונים, כפי שראינו לעיל.<sup>65</sup>

לכן, עד שנות השבעים של המאה ה-18, לא הייתה להיררכיה של נושאי הציור השפעה קשה מדי על מעמדו של שרדן. לכשרונו של האמן הייתה חשיבות גדולה יותר מאשר מקומם של ציוריו בהיררכיה הנושאים.<sup>66</sup> אלא שלאחר בחירתו של מארי פייר לתפקיד הצייר הראשון למלך, השתנה המצב. מארי פייר קישר בין ההיררכיה של נושאי הציור להיררכיה בין הציירים עצמם, וזלזל בנושאי של שרדן וביכולותיו. בשנת 1774 איבד שרדן את תפקידו החשוב בסלון, ועודד להתפטר מתפקידו כגזבר

<sup>62</sup> אכן, פירוש זה יופיע כאמת היסטורית – לדוגמה, ככוונת המחבר כפי שהייתה אז (או קרוב אליה).

<sup>63</sup> Folds McCullagh and Rosenberg, "The Supreme Triumph", 47–48.

<sup>64</sup> שם, 47.

<sup>65</sup> פראנסינה, שרדן והציור הצרפתי, 22. יש לציין ששרדן מעולם לא נבחר להיות הצייר הראשון למלך כמו בושה, אולי בגלל נושאי הנחותים. ראו שם.

<sup>66</sup> Folds McCullagh and Rosenberg, "The Supreme Triumph", 47.

האקדמיה. בעקבות כך צומצמה פרנסתו.<sup>67</sup> עוד קודם לכן הוא נאלץ למכור נכס שהיה ברשותו מסיבות כלכליות.<sup>68</sup>

עליית הדומיננטיות של ההיררכיה הנושאת, הייתה כרוכה גם בשינוי ההעדפה הסגנונית באקדמיה ובדעת הקהל. בתקופה זו החלו להופיע ניצנים של הסגנון הניאורקלאסי (ראו תמונה 9),<sup>69</sup> שדחק בסופו של דבר את סגנונו של שרדן. בשלבים מוקדמים אלו כבר הודגש הפן ההירואי (המתאים במיוחד לציורים היסטוריים), נעשתה חזרה למוטיבים קלאסיים ולתכנים מהעולם הקלאסי, הושם דגש על הופעה אידיאלית של הנושא והדמויות, וכן הודגשה ההכנה הרישומית, כלומר הקו החזק המאפיין את הדמויות והאובייקטים. כל אלה הם מאפיינים שאינם קיימים בסגנונו של שרדן, לפחות לא באופן בו הם התפרשו על ידי תומכי הניאורקלאסיקה.<sup>70</sup>

ואם כל זה לא מספיק, גם בריאותו של שרדן הלכה והתרופפה. כנראה בעקבות השימוש בחומרים עופרתיים בציורי השמן שלו במהלך השנים, נחלשה מעט ראייתו (וייתכן שסבל מבעיות בריאותיות נוספות).<sup>71</sup> כנראה מסיבה זו הפסיק שרדן לצייר בשמן, בו צייר כל חייו, ועבר לפסטל – את ציורי הפסטל הראשונים שלו הציג בסלון של שנת 1771. בציורים אלו יש חידוש נוסף – בד בבד עם המעבר לטכניקת ציור חדשה זו, החליף שרדן גם את נושא הציור – במקום 'טבע דומם' וציורי ז'אנר, הוא עבר משום מה לצייר דיוקנאות ("מחקרי ראשים", כלשונו של קושן).<sup>72</sup> פולדס-מקולה ורוזנברג מציעים שהמעבר של שרדן לצייר דיוקנאות, הוא ניסיון לחזק את מעמדו בעיני בעלי ההשפעה החדשים באקדמיה.<sup>73</sup> עם זאת, הם גם מצביעים על הקשר האמיץ שהיה בין טכניקת הפסטל ובין נושא הדיוקן דווקא, במיוחד ביצירתו של לה טור אך גם אצל אמנים נוספים שקדמו לשרדן בשימוש בטכניקה זו.<sup>74</sup> נזכיר שדה לה טור צייר דיוקן של שרדן עצמו בפסטל בשנת 1760 (תמונה 4).

אירועים אלו מבטאים ירידה במעמדו לאחר שנת 1770. עם זאת, היו גם אירועים אחרים והתייחסויות אחרות, בהם עדיין ניתן לראות יחס מכבד ואף מעריץ כלפי שרדן, בדומה ליחס שקיבל

Lajer-Burcharth, *The painter's touch*, 174.<sup>67</sup>

Folds McCullagh and Rosenberg, "The Supreme Triumph", 48, 54–55.<sup>68</sup> הצרפתי, 105 – כאן ניתן לראות את הירידה במצבו של שרדן בצורה מסודרת כרונולוגית. לא ברור לי אם הירידה בקצבה בשנת 1775 היא אותה ירידה בשכר עליה מדברת לייר בורקהארט (ראו הערה קודמת). מה שברור הוא שחלה ירידה בהכנסתו.

תמונה 1 גם היא שייכת לזרם הניאורקלאסי, אך היא מאוחרת יותר. בימי חייו של שרדן עדיין לא הגיע הסגנון הניאורקלאסי לשלבים היותר מתקדמים שלו, אותם ניתן לראות ביצירות של אמנים צרפתים החל משנות השמונים של המאה (לדוגמה – *שבועת ההוראטים* של דוד). ראו: "Neoclassical art", Encyclopedia Britannica, Accessed April 22, 2025.

Lajer-Burcharth, *The painter's touch*; Folds McCullagh and Rosenberg, "The Supreme Triumph", 48–50.<sup>70</sup> Britannica, "Neoclassical art"; 105; *שרדן והציור הצרפתי*, 105.

Folds McCullagh and Rosenberg, "The Supreme Triumph", 45.<sup>71</sup>

שם.<sup>72</sup>

שם, עמ' 47–50.<sup>73</sup>

שם, 45–46.<sup>74</sup>

בעבר. בסלונים של השנים 1771 ו-1775 דידרו מחמיא לשרדן כרגיל (הטקסט קצר יותר, אבל המחמאות ישנן).<sup>75</sup> בנוסף, קושן מספר על הכבוד שהעניקה לשארדן מדאם אדלייד, ביתו של המלך לואי ה-15, כשרצתה לקנות אחד מ"מחקרי הראשים" שלו.<sup>76</sup>

לסיכום, נראה שבשנות ה-70 של המאה ה-18, לאחר שנחשב כבר לאמן דגול, חווה שרדן במפניע ירידה במעמדו, מצד האקדמיה המלכותית לציור ומצד דעת הקהל, שנטתה לסגנון אמנותי שונה משלו. בנוסף, שנים אלו, כאשר הוא כבר אדם מבוגר, היו שנים לא פשוטות מבחינה כלכלית ובריאותית: הוא נאלץ למכור לפחות נכס משמעותי אחד, ספג דחיות מצד האקדמיה בהקשר הכלכלי, וייתכן שנפגמה ראייתו.<sup>77</sup> בשנים אלו עבר שרדן מטכניקת השמן בציור לפסטל, וכן עבר לצייר דיוקנאות במקום ציורי ז'אנר וטבע דומם אליהם היה רגיל. למרות ההתדרדרות הכללית במצבו, אנו רואים שאנשים שונים הביעו את הערכתם כלפי שרדן גם בתקופה זו.

### רלוונטיות המידע והפשט של היצירה

קעת עלינו לשאול: האם ניתן לראות משהו מכל זה בדיוקן העצמי משנת 1779 עצמו? על אף שמידע היסטורי זה נראה כמידע חשוב על מצבו של שרדן בשנים בהן הוא יצר את הדיוקן המדובר, לא ברור שיש בו תועלת להבנת היצירה הבודדת. כאשר אני מתבונן ביצירה, אינני רואה התרסה כלשהי, שהייתה יכולה אולי לבוא אל מול דחיקתו של האמן מהמרחב האקדמי והציבורי (כפי שהציעו מספר חוקרים).<sup>78</sup> ייתכן שהפגיעה המשוערת בראייתו הובילה לשימוש חופשי באופן יחסי בפסטל, מה שהשפיע על הסגנון הכמעט אימפרסיוניסטי של היצירה. אך עצם הידיעה מדוע זה כך, האם היא משפיעה על הבנת הדיבור עצמו המובע ביצירה? ומהו אותו דיבור המובע בה? מהו הפשט של היצירה? מה אומר בה היוצר?

כאשר אני מתבונן ביצירה אני מזהה בה שתי אפשרויות פרשניות, שתי מועמדות להיות הפשטי שלה. מצד אחד קיים המיתוס של היצירה – אני רואה את הדמות חיה, מביטה ישירות אלי, אל

<sup>75</sup> דני דידרו, *כתבים אסתטיים*, 35–36. ראו מחמאות נוספות, מכותבים אחרים: Folds McCullagh and Rosenberg, "The Supreme Triumph", 46–47.

<sup>76</sup> Cochin, *Essai*, 20. על פי קושן, שרדן התרגש מהמחווה וויתר על התשלום, ובמקומו קיבל מתנה – קופסת טבק יוקרתית. האם דבריו של קושן מבטאים אמת היסטורית, על רגשותיו של שרדן (נדמה שהאירוע עצמו כן התרחש – ראו במכתב של קושן אל דה קורון [שם, עמ' 27–28], בו הוא מדגיש את העובדתיות של הסיפורים – בין שומעי ההספד יהיו אנשים שידעו להכחיש עובדות לא נכונות).? האם ניתן ללמוד מהתרגשות זו של שרדן על מחסור בכבוד שהיה מנת חלקו בשנותיו האחרונות, ולכן כל כך התרגש ממחווה זו? לא ברור.

<sup>77</sup> יתכן שגם חווה בתקופה זו משבר משפחתי: קושן מזכיר גם את מותו בטרם עת של בנו בתקופה זו, אך לא ברור בדיוק באיזו שנה זה קרה (קושן כותב במכתב לדה קורון שזה התרחש כשהבן כבר היה בוגר יחסית, וממקם את האירוע [בטקסט המרכזי] לאחר ששרדן עבר לפסטל). Cochin, *Essai*, 19, 26–27. פראנסינה ממקם משום מה את האירוע בשנת 1767, עם סייג בנוגע לאי הוודאות. פראנסינה, *שרדן והציור הצרפתי*, 105.

<sup>78</sup> Folds McCullagh and Rosenberg, "The Supreme Triumph", 52.

הצופה. בפרשנות זו נגענו כבר לעיל, כאשר הזכרנו את מבטה החודר, הנבון, אך החומק במידה מסוימת – מבלבלת – מאחיזה.

ישנה עם זאת אפשרות אחרת להבין את היצירה. הציור הזה הוא תוצר של התבוננות אינטנסיבית במראה. האמן הממשי הביט על מושא הציור שלו – הוא עצמו, במראה, והקפיא את הרגע הזה. אנו רואים כאן את האמן המתבונן במראהו, בצורתו, בכתמי האור והצל הנחים עליו, בכפיפות גבו. שרדן התבונן בעצמו כפי שהתבונן כל חייו בטבע דומם. הוא מופיע לפנינו בשעת מלאכתו ממש.<sup>79</sup> נדמה עם זאת שישנה אידיאליזציה מסוימת בתמונה – החלקה או הדגשה של קווים וצורות, זרימה של הצבע. הציור לא נראה כמו מה שהיה יוצא לנו אם היינו מצלמים את שרדן האיש במצלמה. יש כאן עיבוד מסוים שהצורה של האדם עוברת כאשר היא 'מתורגמת' לתמונה, וזה המובן הצורני של הדיבור.

האם כפילות פרשנית זו היא מנת חלקה של האמנות – תמיד? הרי ניתן לצלול אל המיתוס של היצירה, לתת לה להוביל אותנו, להפתיע אותנו, למלא את עולמנו (מה שלוינס מכנה בשם 'הריתמוס' שבאמנות, הכישוף שלה).<sup>80</sup> אך ניתן גם להחזיק בראשנו את היוצר וכוונתו, ואלו דווקא ישאירו אותנו מחוץ ליצירה, יבטלו במידה רבה את הקסם שבה. אותה כפילות, מתברר, היא פעילות התלויה במתבונן ובעמדתו התודעתית. אלא שנראה שעל המתבונן, כשהוא חוזר לשאלת הפשט, להכריע – מה אומר האמן? האם דבריו מקבלים מובן יותר דרך ההיכנסות אל המיתוס, או דרך השמירה על המרחק? לדעתי, במקרה שלנו, של הדיוקן העצמי של שרדן, התשובה היא האפשרות השנייה – השמירה על המרחק. דווקא תפיסת היצירה כהתבוננות של האמן בדמותו, ב'הופעה' הצורנית-צבעית שלה, וניסיונו להעלות אותה על הנייר, קרובה יותר לפשט היצירה, מאשר הכניסה אל העולם המיתי-מדומיין-אוחז שבהתבוננות בדמות החיה. הדרך לשמוע את האמן כאן היא דווקא לסגור את עצמנו בפני אותה דמות 'מיתית', ולהצליח לראות את האמן בהתבוננו בצורת עצמו.

אבל אולי שרדן עצמו התכוון שהצופה יראה את המיתוס? יראה דמות 'חיה' מתבוננת בו? אולי. אבל מה שתיארתי זה מה שנראה לי 'הפשט' של היצירה. המובן המדויק ביותר שלה. גם המיתוס נמצא כאן, אבל אני מחשיב אותו למשני, אפילו לסובייקטיבי (הסובייקטיביות של הצופה).

<sup>79</sup> ייתכן שכדי לראות את מה שאני מציע כאן יש להתבונן בתמונה ממרחק מסוים, לא קרוב מדי. והנה עוד משתנה שמעלה שאלה לגבי משמעות 'פשט' היצירה – מאיזה מרחק אנו אמורים להתבונן בה? גם כאן זה נתון לשיקולו של הפרשן.

<sup>80</sup> לוינס, המציאות וצלה, 73–76.

## הציור כחלק מסדרה של דיוקנאות

גם אם נדמה שסיימנו את ניתוח היצירה, נראה לי שניתן להוסיף עוד פרט מידע אחד נוסף, שיאיר עוד קצת את מובנה.

בין הדיוקנאות שצייר שרדן בפסטל, ישנם – מלבד הדיוקן העצמי בו אנו עוסקים – עוד שני דיוקנאות עצמיים של האמן. הדיוקן הראשון הוצג בסלון של שנת 1771 (תמונה 10), והשני בסלון של שנת 1775 (תמונה 11). המתבונן בשלושת הדיוקנאות העצמיים של שרדן, רואה מיד את הדמיון הקיים ביניהם. בשלושת הדיוקנאות מופיע האמן כשרק פלג גופו העליון נראה לעין, והוא מביט לכיוון הצופה (או לכיוון המראה). בשלושת הדיוקנאות הוא לבוש בגדים דומים – אותו מעיל חום, אותו כיסוי לבן על הראש, אותם משקפיים. בציור משנת 1775 מתחלף הסרט הכחול בסרט בגוון כתמתם, קרוב לגוון של הצעיף אותו הוא לובש בדיוקן זה ובדיוקן משנת 1779. הצעיף המופיע בדיוקן של שנת 1771 הוא צעיף אחר, כך נראה, אך בעל גווני דומים. בשלושת הדיוקנאות הרקע הכחול – צבע הדף – בהיר מצד ימין וכהה מאוד בצד שמאל.

ניתן לתאר דמיון זה במראה הכללי כתבנית קבועה העומדת בבסיס דיוקניו העצמיים של שרדן. מתברר אפוא ששלושת הדיוקנאות הם למעשה סדרה, כלומר יש ביניהם יחסים. ניתן להציע, ששרדן החליט בשנת 1775 לשמור על הצורה הבסיסית של דיוקנו העצמי, אותה קבע בשנת 1771.<sup>81</sup> החלטה זו נעשתה פעם נוספת בשנת 1779. האם זו אותה צורה בסיסית, פשוט כי כך ישב האמן בדרך כלל בשעת מלאכתו? יכול להיות. עם זאת, אבקש להציע לחשוב גם על האפשרות האחרת, שמא קביעות זו של הצורה נעשתה דווקא, מתוך בחירה, כדי להביע משהו. שני הכיוונים אפשריים, וכל פרשן יכריע האם לדעתו ניתן להעדיף פירוש אחד על פני השני, או שמא שניהם משכנעים (או לא) באותה מידה.

אם אכן השמירה על אותה צורה בסיסית נעשתה מתוך בחירה, אז יש בה כדי ללמד. במקרה זה, הרעיון להבנתי היה לשמור על אותה פשטות שהוצגה כבר בדיוקן המוקדם ביותר (1771). בנוסף, הבחירה לקבוע 'פורמולה' שתהווה את האופן שבו נראה 'דיוקן עצמי של שרדן', מלמדת אולי על

<sup>81</sup> כאן יש לציין ששרדן הכין העתקים של דיוקניו העצמיים משנת 1771 (בשנת 1773, נמצא במוזיאון לאומנויות יפות באורליאן) ומשנת 1775 (בשנת 1776, נמצא בימכון האמנות של שיקגו). ועוד יש להוסיף, שלדיוקן משנת 1775 הוא יצר בן זוג (וגם אותו העתיק ב-1776, נמצא בשיקגו) – דיוקן של אשתו באותה עת פרנסואז מרגריט פוזיה (תמונה 12). נשים לב שעל ראשה מופיע סרט כחול. האם יש כאן חיבור לדיוקן העצמי הקודם של שרדן, משנת 1771? ומדוע בדיוקן השלישי (1779) הוא לובש שוב את הסרט הכחול? לא ברור. (ייתכן שהיו עוד העתקים, אבל אלה הידועים לנו).

הקשר בין הדיוקן לבין הזהות העצמית של האמן, במידה זו או אחרת. כך הוא מציג את עצמו, שוב ושוב. כך הוא לבוש, כך הוא בוחר להציג את עצמו, כך הוא – פשוט, ישיר, איש מלאכה.<sup>82</sup>

השונות בין הדיוקנאות גם בה יש כדי ללמד. הדיוקן משנת 1775 אמנם מתייחס לאותו מראה בסיסי משנת 1771, אבל כאן האמן מתבונן הישר לפניו. מסיבה לא לגמרי ברורה, הוא מופיע עם המצחייה שלו. אולי שרדן העדיף מראה זה משיקולים של קומפוזיציה וצבע? האם יש כאן הצבעה על המלאכה בה הוא עוסק?<sup>83</sup> התשובה לא ברורה. עם זאת, אבקש להצביע על מה שאני מזהה כהבדל מרכזי בין הדיוקנאות של 71' ושל 75', לבין הדיוקן של 79'. בדיוקן האחרון שרדן מופיע לדעתי כזקן יותר, כפוף יותר. את הכפיפות שבדיוקן הראשון ניתן לפרש אולי כחוסר ביטחון מסוים במדיום החדש, כתוצר של העובדה שמדובר בניסיון ראשון.<sup>84</sup> את הביטחון אנו רואים מופיע מחדש ב-1775. אלא שב-1779, הכפיפות שייכת כבר, כך נדמה, לזקנה.<sup>85</sup> הצעתי לפרש את הדיוקן האחרון הזה כך שהוא משקף את ההתבוננות של האמן בעצמו (במראה), כפי שהתבונן מאז ומעולם בטבע דומם. האמן הזדקן, התעייף. בשנת 1779 הוא היה ממוקד יותר בעיצוב הדמות, בתרגום ההתבוננות לנייר, מאשר ביצירת האפקט של מבטה של הדמות. ייתכן, אולי, שההכנסה של פן הציור לתמונה קשורה גם היא לגילו המבוגר של שרדן בעת הזו.<sup>86</sup> הוא מצייר את עצמו כפי שהוא רואה את עצמו, בסמוך לכן הציור. כך קל לו יותר, לעבוד בסמוך לכן הציור ולמראָה.

בניגוד לדיוקנו אחרון, הדיוקן של 71', עם נטיית גופו זו של שרדן, נראה כמתפרש היטב על פי אותו 'מיתוס' של הדיוקן, על ידי 'ההחייאה' של הדמות המתבוננת. בדיוקן של שנת 71' הדגש הוא על יצירת הדמות, על יצירת 'דיוקן', כנושא.<sup>87</sup> הדיוקן של שנת 75', לעומת זאת, נמצא מבחינתי בספק. התנוחה בו מעט מטעה, כיוון שמצד אחד פניו מביטים הישר לפניו, לכאורה לכיוון הצופה, אלא שתנוחה זו היא גם, כך נדמה, נוחה לצייר היושב מול כן ציור הנמצא מחוץ לתמונה. מכל מקום, גם אם בשנה זו שרדן כן התכוון לצייר דיוקן, ש'יביט' אל המתבונן בו, את הדיוקן האחרון (1779), כפי

<sup>82</sup> נדמה שהדיוקן האחרון מבהיר בהקשר זה את משמעות הלבוש בדיוקנאות המוקדמים יותר. כך שרדן מוצג כאיש מלאכה. וראו דבריה של קלאודיה דנק, המוזכרים אצל ליירבורקהארט – היא סבורה שדיוקנאות אלה של שרדן שייכים למסורת של ציירים המדגישים את המקצוע יותר מאשר את המעמד החברתי. יש לציין, עם זאת, שליירבורקהארט חלוקה עליה במידת מה: Lajer-Burcharth, *The painter's touch*, 167. לעומת <sup>83</sup> ליירבורקהארט טוענת שמדובר בחפץ מובהק של ציירים: Lajer-Burcharth, *The painter's touch*, 167. זאת פולדס'מקולה ורוזנברג סבורים שהמצחייה עזרה לשרדן להתמקד בדמותו במראה, ולא טוענים שהיא כלי מקובל של ציירים. Folds McCullagh and Rosenberg, "The Supreme Triumph", 52. אך כאן יש להקשות – אם זה נכון, מדוע מצחייה זו לא מופיעה גם בדיוקן של שנת 1779? האם השתפרה ראייתו? כנראה שלו. וכן לא נראה לי שהוא צייר עם מצחייה אבל לא ציין אותה בדיוקן עצמו. <sup>84</sup> בשלב זה שרדן עדיין לא הציג את יצירות הפסטל שלו בסלון. הדיוקן משנת 1771 השתתף בתצוגה הראשונה שלהן: Folds McCullagh and Rosenberg, "The Supreme Triumph", 46–47. <sup>85</sup> שרדן נפטר בסוף 1779 (פראנסינה, *שרדן והציור הצרפתי*, 105). ואף על פי שלא ברור לחלוטין מתי בדיוקן צויר הדיוקן עליו אהנו מדברים, נראה סביר לומר שהוא נעשה סביב 1779 – ראו הערה 51. <sup>86</sup> ואין כאן המשכיות של הדגשת המקצוע, כפי שאולי יש בדיוקן השני. <sup>87</sup> לפחות לדבי הדיוקן הראשון נדמה שהוא חשב, בשעה שצייר אותו, על קהל צופים. שני הדיוקנאות, מן השנים 71' ו-75', הופיעו בסלון: Folds McCullagh and Rosenberg, "The Supreme Triumph", 46–47, 52. לגבי הדיוקן השלישי – לא ברור אם הופיע. ראו: "Autoportrait de Chardin à son chevalet", Louvre.

שאמרת, אני מבין אחרת. בדיוקן השלישי, כך נדמה לי, יותר העסיק אותו הביצוע. ואולי לא הבנתי נכון, ואולי יש כאן רעיונות נוספים. אבל זה מה שנראה לי. ועם זה, לעת עתה, אני נשאר.

#### דוגמא לפרשנות גבולית עד בעייתית: סמליות המשקפיים

אווה לייר-בורקהארט, רואה גם היא את האמן המתבונן בעצמו במראה במקום את הדמות המביטה על הצופה.<sup>88</sup> אלא שבניגוד אלי, היא מרחיבה פרשנות זו לשלושת הדיוקנאות העצמיים של שרדן, כולל זה משנת 1771. כחלק מפרשנות זו, היא מציעה לפרש את המשקפיים כאובייקט המסמל את הקושי בראייה אותו חווה שרדן בשנים אלו. מלבד האמירה הברורה שהמשקפיים נועדו להתמודד עם הירידה הפיזית ביכולת הראייה, טוענת לייר-בורקהארט שהמשקפיים הם גם אובייקט סמלי בציור: המשקפיים מצביעים על קושי מהותי ששרדן חווה, ושאותו הוא רוצה להביע בדיוקנאותיו העצמיים. כל חייו היכולת להתבונן ב'טבע', באובייקט הממשי, הגדירה אותו כצייר ייחודי. כעת, טוענת לייר-בורקהארט, עם הפגיעה ביכולת הראייה, משהו מזהותו העצמית של שרדן נפגע. לדעתה זו המהות הסמלית של המשקפיים בשלושת הדיוקנאות.<sup>89</sup>

טענה זו היא מנסה לחזק בעזרת ההצבעה על אטימות-לכאורה של המשקפיים בציור. לדעתה האופן בו צוירו המשקפיים לא מבטא שקיפות, אלא דווקא אטימות. המשקפיים מבטאים חסימה של הראייה, ולא שיפור שלה.<sup>90</sup> בנוסף, היא מביאה רישום של אלברטו ג'קומטי (משנת 1939, תמונה 13), בו מודגשים משקפיו של שרדן. לדעתה, גם ג'קומטי הבחין בכך שהמשקפיים מחזקים את התחושה של ההפרעה בראייה ולא את חידוד המבט.<sup>91</sup>

לדעתי ישנה בעייתיות לא מעטה בפרשנות זו של לייר-בורקהארט. ברמה הטכנית – אני איני מזהה את אותה אטימות שהיא מייחסת למשקפיים בדיוקניו של שרדן. בדיוקן משנת 75' הוא אפילו מתבונן דרך משקפיו! אטימות זו, אותה מזהה לייר בורקהארט, היא להבנתי סובייקטיבית; אולי אפילו מונחית על ידי אותה תפיסה שהמשקפיים הם עניין סימבולי, ולכן יש צורך שהם יהיו אטומים.

בנוסף, לדעתי, ההבאה של הרישום של ג'קומטי לא מועילה לחיזוק טענתה של לייר-בורקהארט. הטענה למה ג'קומטי התכוון בהדגישו את המשקפיים גם היא פרשנית, ודורשת עיון נוסף. ועוד –

<sup>88</sup> Lajer-Burcharth, *The painter's touch*, 168

<sup>89</sup> שם, 169–170.

<sup>90</sup> שם.

<sup>91</sup> שם.

גם אם ג'קומטי קישר בין המשקפיים לבין הפגיעה בראייה של שרדן, אין זה אומר שזה אכן מה שמופיע ב'פשטי' של הדיוקן של שרדן עצמו. יכול להיות שג'קומטי הכיר את לקות הראייה של שרדן וזה מה שגרם לו להתעסק במשקפי האמן. בין זה לבין ה'פשטי' של התמונה לא חייב להיות קשר.

ועוד עניין בעייתי: עצם הטענה שמדובר באובייקט סמלי היא לא פשוטה בכלל. אמנם ראינו ששרדן השתמש בסמליות בציוריו, כשדיברנו על רעיון ה'ואניטיסי' המופיע כנראה ב*דג התריסנית*.<sup>92</sup> עם זאת, שם היה הגיון לומר זאת מתוך ההשוואה של יצירתו של שרדן לאמנות הצפונית, וההבנה שהוא אכן הושפע ממנה. מתוך כך סביר לומר שהוא גם שתל בציורו את אותה סימבוליות הקיימת בציורי הטבע הדומם במסורת זו, ולכן ניתן לפרש אובייקטים בודדים בציור כבעלי משמעות סימבולית הקשורה לאותו מסר. לעומת זאת, נדמה שאין שום דבר בדיוקנאות העצמיים שלו שיעיד על כך שהמשקפיים הם אכן אובייקט סימבולי. הם חלק מהופעתו של שרדן, ממצבו באותה תקופה, אך אין שום רמז ביצירה עצמה שיש להם משמעות נוספת, הנוגעת בזהותו העמוקה של האמן.<sup>93</sup>

ייתכן שמה שהניע את לייר בורקהאט לפרשנות זו היא עצם הידיעה על ההתדרדרות בראייה של שרדן, הנתפסת בספרות המחקרית כסיבה העיקרית שהובילה את שרדן למעבר מצבעי שמן לפסטל – כלומר לתפנית משמעותית בקריירה שלו, שסביר שהיה בה פן משברי.<sup>94</sup> משבריות זו הובילה כנראה את לייר-בורקהארט לחפש אותה גם ביצירות עצמן, ולמצוא אותה על ידי הבנת המשקפיים כבעלי משמעות סמלית. עם זאת, על ידי ההתבוננות עצמה ביצירות, שהיא עיקר ההקשבה לדיבור, אין לדעתי רמז לאותה סמליות עליה מדברת לייר בורקהארט. הידע ה'חיצוני' לתמונה הניע אותה להעניק למשקפיים משמעות סימבולית שנראה שאינה קיימת.

גם אם יתברר מכיוון אחר שפירושה זה של לייר-בורקהארט הוא בסופו של דבר מדויק, אני מבקש להצביע על המימד היסודי הבעייתי בו ביחס לגישה הפרשנית אותה הצגתי במאמר זה. האופן שבו היא מפרשת את היצירה הוא, לתפיסתי, לא על ידי 'הקשבה לדיבור', אלא מתוך התבוננות חד

<sup>92</sup> ראו לעיל עמ' 39.

<sup>93</sup> לגבי האובייקטים בציורי הוואניטיסי, ניתן להצביע על כך שיש להם משמעות סימבולית מתוך הדומות לציורים אחרים בז'אנר, שלגביהם ידוע לנו במפורש שיש להם משמעות סימבולית, וכן על ידי ההצבעה על הסיפור המיוחד של האובייקטים, המעורר שאלות. יכול להיות שב*דג התריסנית* אין שום משמעות סימבולית, אך מצד שני ישנם אובייקטים שאופן הנחתם קורא לפרשנות – כמו הסכין שכמעט נופל, או דג התריסנית עצמו הופיע מבוטר ומדמם מול פנינו.

<sup>94</sup> ראו: Lajer-Burcharth, *The painter's touch*, 165 n.291. (היא מפנה למאמר של פייר רוזנברג משנת 1983). נשים לב שקושן, אליו היא מתייחסת, לא מזכיר מה הבעיה הבריאותית עצמה שגרמה לו לעבור לפסטל, וגם לא מה גרם לבעיה. עם זאת, הוא כן מזכיר בעיות בריאותיות אחרות שהיו לשרדן (לדוגמה בצקות). ראו: Cochin, *Essai*, 17, 20. רוזנברג, שמצטט את קושן, מציע שהפגיעה הייתה בעיניים, ושהגורם לה היה הפיגמנט הלבן בו השתמש שרדן בציורי השמן שלו, שהיה מבוסס על עופרת רעילה (במידה מסוימת). לדעתי, כיוון שיש לשרדן משקפיים בדיוקנאות העצמיים, בניגוד לדיוקן שלו שצייר לה טור ב-1960 (תמונה 4), סביר להניח שאכן ראייתו התדרדרה באותן שנים (אם כי ייתכן שהוא הסיר את משקפיו לצורך הדיוקן, צ"ע). עם זאת, כפי שאמרת, מתוך דבריו של קושן לא ברור שזו באמת הבעיה הרפואית בגללה עבר שרדן מצבעי שמן לפסטל, ולא ברור שהסיבה לירידה בראייה (שאכן קיימת – יש משקפיים) היא העופרת. וראו: Folds McCullagh and Rosenberg, "The Supreme Triumph", 45 (קושן מצוטט כאן חלקית).

צדדית בעיקר. כך היא לוקחת לעצמה חירות פרשנית לומר את מה שאינו משתמע מתוך ההתבוננות ביצירה עצמה, אלא הוא 'אפשרי' בלבד. היא חסרה לדעתי את ההקשבה ליצירה עצמה, לדיבור עצמו, בתשומת לב. הקשבה לדיבור הייתה מובילה לזהירות נוספת בפרשנות, זהירות שלא מספיק קיימת לדעתי אצל ליירבורקהארט. חוסר זהירות זה מוביל, כך נראה לי, ל'הלבשת' רעיון שלא קיים ביצירה (או לפחות לא מבוסס מספיק) עליה.<sup>95</sup>

הפרשנות של הדיבור צריכה להיות מודעת לסכנת הסילוף (מתוך כבוד כלפי האמן), והיא תעדיף להיזהר יותר מדי מאשר פחות מדי. מצד שני, הזהירות לא צריכה להוביל לחוסר מוכנות לפרש את היצירה ולהצביע על משמעותה כלל. הסילוף יכול הרי להיגרם גם מכיוון זה, המעניק את התחושה כאילו אין ביצירה עומק – שאכן ישנו בה. את קיומו של עומק זה מזהה המתבונן־הפרשן החס אחריות כלפי האמן – האדם החי, החושב, בעל הרגש, שיצר את היצירה.

### הערה על חשיבות המקור

את החלק הזה של העבודה כולו עשיתי תוך התבוננות בהעתקים של היצירה, על מסך המחשב ומודפסים, עם ובלי צבע. לא ראיתי את המקור הפיזי של היצירה הנמצא בלובר. ייתכן, שכאשר אראה את היצירה המקורית אפרש אותה אחרת ממה שהצעתי כאן. רק בראיית המקור עצמו ניתן באמת להבין את המימדים של היצירה, את הצבע האוטנטי שלה, וכזוה רלוונטי – גם את ההקשר הפיזי שלה. במידה ואני רוצה להצביע על ה'פשט' של היצירה השאלה היא, אם כן, מהי איכות ההעתק, כלומר מידת יכולתו להעביר את החוויה השלמה של הציפייה במקור.

היום, מתברר, ניתן כבר לייצר העתקים מושלמים של היצירות באמצעים טכנולוגיים משוכללים.<sup>96</sup> האם כך בא הקץ על חשיבות ראיית (ושמירת) המקור? ברור שהפנומנולוגיה של העמידה מול היצירה המקורית שונה מהפנומנולוגיה של העמידה מול העתק כלשהו שלה, טוב ככל שיהיה, בתנאי

---

<sup>95</sup> ייתכן שדחיית הפרשנות של לייר בורקהארט נראית שרירותית, ושלא הצלחתי לשכנע שהיא נקטה חוסר זהירות בפרשנות עד כדי הסתכנות ב'הלבשת' רעיון שאינו ביצירה עליה. יכול להיות שגם לייר בורקהארט, כמוני, סבורה שהיא קשובה לדיבור. בכל זאת אני מבקש לדחות את הפרשנות שלה – מתוך ההקשבה שלי לדיבור, היוצרת אצלי וודאות פנימית ביחס לאפשרויות של פשט היצירה הזו. ראו בעניין זה הערה 90 בחלק הראשון. אחזור ואציין שוודאות זו מבוססת על העמדה האתית כלפי האחר, שיש בה מצד אחד השארת פתח עבורו להיות חופשי ובלתי מובן, אך מצד שני בהחלט יש בה הבנה מסוימת של דבריו. ניתן לדעתי להבין את האחר, מבלי 'להבין' אותו במובן הבעייתי עליו מדבר לוינס (ראו הערה 3 במבוא). הבנת האחר המאפשרת מפגש מתחייבת להבנת מן העמדה האתית עצמה. <sup>96</sup> ראו כאן לדוגמא:

"Recreating Rembrandt: How an elevated print of his artwork is giving us insights into the genius mind behind it", Canon-Europe, Accessed April 24, 2025, <https://www.canon-europe.com/view/recreating-rembrandt-paintings/>.

כאן מדובר בשכפול משכבות של דיו, ולכן בכל זאת יש הבדל קל בין המקור לתמונה (גם אם אנו לא שמים לב לזה). בכל אופן, מה שאני מציע כאן הוא ניתוח על בסיס 'ניסוי מחשבתי' – הטכנולוגיה הרלוונטית בהחלט יכולה להופיע בעתיד.

שאנו אכן יודעים שמדובר בהעתק. ההבדל הוא בעצם הידיעה שמדובר במקור (או בהעתק), והשאלה היא האם ידיעה זו יש בה כדי להוסיף לחוויה של קבלת הדיבור. אני לא בטוח. בעולם הטקסטים, אין זה משנה אם אני קורא מכתב ידו של הרמב"ם או מהמחשב, במידה ואין הבדל בתוכן. העיקר בטקסט הוא המובן השפתי-תודעתי שלו, ולכן אין חשיבות להיבט החומרי שלו.<sup>97</sup> לעומת זאת באמנות החזותית חלק מהדיבור הוא בחומר עצמו. כפי שראינו, יש משמעות לכך שהיצירה של שרדן נעשתה בפסטל, באופן הצורני הייחודי לה. משמעות זו קשה לתמלול – היא אינה 'תוכן' במובן פשוט, אלא היא האופן הצורני של הדיבור הספציפי הזה. צורניות זו רואים בצורה הטובה יותר בהתייצבות מול המקור. בנוסף, על מנת להבין את הדיבור ישנה לעיתים חשיבות להבנת הפעולה היוצרת-בחומר של האמן, והדמיון פועל יותר טוב כאשר לפני ניצב החפץ הפיזי עצמו.

כלומר, שאלת חשיבות המקור ביחס לדיבור תלויה בשאלה האם העמידה אל מול המקור מועילה או לא לשמוע את הדיבור. עם זאת, יכולה להיות מטרה אחרת לשמירת האובייקט המקורי, והיא פשוט השמירה על החפץ של האדם הזה דווקא. כאן העתק לא יכול לעזור – זה פשוט לא החפץ הזה.

### סיכום ביניים

כתבתי על היצירה הזו חמישה עשר עמודים. לא תמיד יש צורך באורך כזה – עשיתי את זה כחלק מהתרגיל, בו ניסיתי לתאר את מהלך החשיבה בפרוטרוט. העיקר מבחינתי היה להדגים ולהדגיש שההבנה של יצירה דורשת התבוננות ולימוד. שני אלה חוברים יחד, באופן אורגני ומתמשך, עם גילויים חדשים, השערות, הבנה שהן טעות ועלייתן של השערות חדשות במקומן, הנתפסות כ'פשטי' עם ייחוסן לדובר.

כאשר אנו מנסים להבין את היצירה כדיבור אנחנו ממסגרים את הדיון כולו במישור האתי, ביחסים עם האחר. בניסיון להבין את היצירה אנחנו מחויבים לאמן היוצר, ולא יכולים לומר כל מה שמתחשק לנו. נקודת המוצא האתית לפרשנות מגבילה אותה, אבל גם מעגנת אותה ונותנת לה מובן, מתוך החוויה של שמיעת דיבור ממש. כך לא כל פרשנות אפשרית, כיוון שלדיבור של האמן יש – ככה – משמעות אחת קונקרטיית. האמן אומר בה משהו, ואפשר להבין אותו.<sup>98</sup>

<sup>97</sup> לאחר ששללנו את כל השיבושים הנגרמים כתוצאה מגלגולם של כתבי היד וכדומה.  
<sup>98</sup> כמובן תוך השארת האמן ב'אחרותו'.

## סיכום ומסקנות

### סיכום כללי

בעבודה זו ביקשתי להציע דרך לפירוש יצירת אמנות חזותית (ויצירות אנושיות באופן כללי), מתוך העמדה האתית אותה מפתח לוינס בספריו, וביחוד *בזוליות ואינסוף*. הצעתי שניתן להחיל את מושג ה'דיבור' או ה'שיח' של לוינס, שבמקור מתייחס למפגש פנים אל פנים עם האחר, גם על המפגש איתו דרך יצירתו. על ידי דוגמא מפורטת ניסיתי להראות שגישה כזו היא באפשר, כלומר שאכן יש 'דיבור' ביצירה, ושניתן להקשיב לו.

דיבור זה שביצירה התגלה כמובן האמיתי של המושג 'פשט'. מתברר שישנה משמעות קונקרטיה ליצירה – זו המובנת כאותו דיבור של האמן, כמה שהוא אומר בה. מתוך עמדה אתית כלפי האחר, גם יצירתו, כשהיא מובנת כדיבורו, מקבלת משמעות, וכך נמנעת התפרקותה לאוסף של מילים וסימנים בעלי משמעויות רבות וסותרות. 'המובן האחד' מופיע ביצירה המתקבלת כדיבור. למובן זה יש קשר מסוים לכוונת המחבר, אך אין זה קשר בלעדי – ישנה חשיבות למה שאני מזהה ביצירה גם אם המחבר לא התכוון לכך, אך זה מה שאני שומע בכל זאת בדיבורו. לפירוש כזה, הנשען על המרחב הנפתח ביני לבין האחר הממשי ניתן גם לקרוא פירוש 'אובייקטיבי'. אין זה אומר שמדובר בפירוש קפוא, סטטי; להיפך – פירוש זה הוא בעל פוטנציאל בלתי מוגבל להשתנות ולהתפתח, כפי שהאחר בפניו מתקיים כחידוש מתמיד, אינסופי.

להדגמת העמדה הזו ביחס לפרשנות האמנות נעזרתי ביצירה אחת של שרדן. ניסיתי, על ידי דוגמא זו, להראות כיצד על ידי הקשבה רגישה לדיבור ניתן להציע פירוש 'פשטי' שיהיה נאמן ליוצר ומשכנע. ניסיתי, תוך כדי התהליך הפרשני, לאפיין את המידה המתאימה של השילוב בין ההתבוננות לבין הידע הייצוני ליצירה (לא במובן הלווינסקי), בין העולה מהעיון בפרטי היצירה לבין ההקשר בו היא קיימת בזמן ובמרחב. ביקשתי להראות שהפירוש המתקבל הוא יציב אבל פתוח לשינוי ולמידה נוספת, ואפילו להחלפה מלאה שלו. לבסוף ביקשתי להראות גם מהו פירוש בעייתי לתפיסתי על פי אותה עמדה פרשנית מוסרית אותה ביקשתי לפתח.

בעבודה התייחסתי גם לשאלת המחקר המספיק, וכן לשאלת חשיבות היצירה המקורית. שני המקרים נתונים להכרעת הפרשן הנושא באחריות. על הפרשן לשאול את עצמו עד כמה עליו להשקיע מאמץ בהקשבה לדיבור נתון. במקרה בו בחרנו כן להשקיע מאמץ, עדיין המחקר אינו יכול להמשך לנצח, כיוון שעלינו לפעול בעולם. בנוסף, על הדיבור להיות מובן, ומחקר אינסופי גורר אותו למעשה אל תוך אותו ערפול ובלבול של ריבוי משמעות הפוגם בחובה האתית. בנוגע לשאלת חשיבות

הצפייה במקור הפיזי של היצירה – הדיבור יכול להיות מובן, כך מתברר, גם תוך עיון ביצירה על מסך המחשב. אלא שכחלק מהאחריות אותה נושא הפרשן, עליו להבין האם אי ראיית המקור משפיעה על פרשנותו, ומה מידת הסמכות בה הוא יכול לנקוט ביחס לפירוש המתקבל.

כפי שכתבתי במבוא, נדמה לי שהגישה אותה הצעתי כאן נותנת מענה לאותן בעיות שהצגתי בו – לבעיה ההרמנויטית, כלומר הבעיה של חוסר היכולת שלנו לדעת האם מה ש'למדתי' בא ממני או שהוא משהו שבא מבחוץ, וכן לאותה נטייה לביצוע רדוקציה של היצירה לפן אחד שלה. כעת ניתן, לדעתי, להשתמש בכל אותן גישות פרשניות שפותחו בדיסציפלינה של תולדות האמנות ומחוצה לה, אך רק אם ביסודן תעמוד העמדה האתית, אותו יחס כלפי האחר המעניק לעולם משמעות.

## מסקנות

אבקש כעת, בסיומה של עבודה זו, להצביע על מספר מסקנות שעלו לי ממנה ביחס לנושא הפרשנות:

1. על פי העמדה האתית אותה מפתח לוינס, ישנה חובה מוסרית לפרש את היצירה בצדק. הדרך לעשות את זה היא על ידי 'שמיעתה' כדיבור של היוצר, ומתוך העמידה למולו ואל מול בני השיח הנוספים – קהל השומעים. התהליך הפרשני משמעותו **הבנת הדיבור**<sup>1</sup>, שכן רק על ידי הפתיחות לדיבור חיצוני ניתן ללמוד משהו חדש ולא לומר משהו מתוך עצמי ('סובייקטיבי'), שהקשר בינו לבין היצירה רופף. רק אז ניתן לקרוא למעשה 'פרשנות', ולא 'המצאה', או 'הלבשה' של רעיון (שאינו ביצירה) על היצירה.
2. על פי לוינס מושג האובייקטיביות מקבל את מלוא משמעותו רק בהקשר של היחסים ביני לבין האחר. מתברר אם כן שעל פי גישה זו החוקר המבקש לעמוד על אמת אובייקטיבית, אין לו ברירה אלא ללכת בדרך המוצעת (או למצוא דרך אחרת למקם את היצירה ב'מרחב' שביני לבין האחר). עם זאת, לא כל מי שרואה יצירה במוזיאון חייב לעמוד בקריטריונים של החתירה לפשט. נדמה שדרישה חמורה זו קיימת רק כלפי מי שמבקש לדבר מתוך סמכות.
3. כיוון שהמטרה של הפרשן היא הבנת הדיבור<sup>2</sup>, הדיבור הוא זה שמכוון את הפרשנות. הפרשן יתאים את הכלים והשיטה בהם הוא משתמש ליצירה הקונקרטית אותה הוא מבקש לפרש.

<sup>1</sup> הבנה יחד עם אי הבנה; הבנה של **דיבור**. בתוך משפט זה כלולה הנחת היסוד האתית. ראו הערה 3 במבוא.  
<sup>2</sup> שוב – המטרה כמובן היא לא ההבנה בפני עצמה, צמצומו של הזהה לאחר, אלא ההבנה של **הדיבור** (ראו הערה קודמת) – תוצר של הקשבה.

4. גישה זו מתאימה לניתוח ולפירוש יצירות מכל הזמנים והמקומות. כל יצירה אנושית בעלת משמעות מעבר לשימושיות שלה יכולה להישמע כדיבור, כלומר להיות מובנת כמבטאת מבע של האמן, במובן הלווינסי. גם ביצירה עכשווית מופשטת יש דיבור, וגם ביצירה ימי בניימית יש דיבור – גם אם לא ידוע לנו שם האמן, זה לא אומר שאין אמן. לכל יצירה יש יוצר, אחד או יותר. לעיתים אפילו ביצירה לא גמורה יש דיבור.
5. הדומות עולה על השונות. ניתן להבין יצירה של אדם אחר מתרבות אחרת ומזמן אחר. ההקשבה לדיבור מניחה את האפשרות של ההבנה של האדם האחר, על אף הפערים (אך לעולם לא לגמרי).
6. ידע היסטורי ותיאוריות שונות אינם יכולים להיות הכלי המרכזי לבירור משמעות הדיבור, שצריך להתפרש מתוך הקשבה, פתיחות וכבוד, ולא מתוך פטרונות. מתן אמן – לפחות ראשוני – ביוצר הוא הכלי המרכזי המאפשר את ההקשבה לדיבור. עם פירוש היצירה ייתכן שנצטרך לשקול מחדש האם אותו אמן אכן ראוי לאמון ולכבוד, מתוך שיקול דעת, כנות, ואחריות כלפי השומעים הפוטנציאליים. השימוש בידע היסטורי ובתאוריות לשם הבנת היצירה יכול לבוא רק תוך עמידה בתנאים האתיים של ההקשבה לדיבור.
7. התובנות שנרכשו כאן רלוונטיות, עם ההתאמות הנדרשות, לתחומי פרשנות רבים: לפרשנות התלמוד, המקרא, הספרות, ההגות, המשפט ועוד. האתיקה הלווינסית דורשת שהחתימה המוצהרת של הפרשנות-מתוך-סמכות תהיה לפשט, כלומר להקשיב לדיבור, והדיבור יכול להיות בעל עומקים רבים.

## ביבליוגרפיה

- אליוט, סימון, ובברלי סטרן. *תרבות באור ההשכלה: אנתלוגיה של חיבורים מן המאה ה-18*. תרגום: דן דאור. תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2004.
- אנציקלופדיה של הרעיונות. "הרמנויטיקה", "אוריינטליזם". כניסה בתאריך 2 במאי, 2025. [/https://haraayonot.com](https://haraayonot.com)
- בארת, רולאן. "הרטוריקה של הדימוי". בתוך: *תקשורת כתרבות: מקראה, כרך א*. תרגום: אורית פרידלנד. עריכה: תמר ליבס ומירי טלמון. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2003.
- \_\_\_\_\_. "מות המחבר". בתוך: *מות המחבר/מהו מחבר*. תרגום: דרור משעני. עריכה מדעית: אלי שיינפלד. תל אביב: רסלינג, 2005.
- בן פזי, חנוך. *הפרשנות כמעשה מוסרי: ההרמנויטיקה של עמנואל לוינס*. תל-אביב: רסלינג, 2012.
- \_\_\_\_\_. "על גבול האור והצל: עמנואל לוינס; הרמנויטיקה, אתיקה ואמנות". *מראה; כתב עת לספרות, אומנות והגות יהודית* 9 (תשעה) 48–59.
- ברש, משה. *מחשבת האמנות בדורות האחרונים*. מוסד ביאליק, 1977.
- גומבריק, ארנסט הנס יוסף. *קורות האמנות*. תרגום: חיים עדיני וחנוך קלעי. הדפסה שנייה של המהדורה המורחבת, תל אביב: עם עובד, 1986.
- דידרו, דני. "כתבים אסתטיים: מבחר". ירושלים: מוסד ביאליק, 2005.
- הופמן, עמוס. *מהפכה של הרוח: נאורות ומהפכה בצרפת של המאה ה-18*. תל אביב: רסלינג, 2012.
- היידגר, מרטין. *מקורו של מעשה האמנות*. תרגום: אדם טננבאום. עריכה מדעית: רות רוני, חגית אלדמע. בני ברק: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2017.
- כנען, חגי. *פנימדיבור: לראות אחרת בעקבות עמנואל לוינס*. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 2008.
- לוי, זאב. *הרמנויטיקה*. תל-אביב: ספרית פועלים, 1986.

- לוינס, עמנואל. "המשמעות והמובן". בתוך: *הומניזם של האדם האחר*. תרגום: סמדר בוסתן. עריכה מדעית: זאב לוי וקתרין שלייה. ירושלים: מוסד ביאליק, 2004.
- \_\_\_\_\_. *הפילוסופיה ואידיאת האינסוף*. תרגום: אלעד לפידות. עריכה מדעית: אלי שיינפלד.
- \_\_\_\_\_. *חירות קשה: מסות על היהדות*. תרגום: עידו בסוק ושמואל ויגודה. עריכה מדעית: זיואל הנסל. תל-אביב: רסלינג, 2007.
- \_\_\_\_\_. *כוליות ואינסוף: מסה על החיצוניות*. תרגום ועריכה: רמה איילון וזיואל הנסל. ירושלים: הוצאת מאגנס, 2010.
- לוינס, עמנואל ופיליפ נמו. *אתיקה והאינסופי: שיחות עם פיליפ נמו*. תרגום: אפרים מאיר ושמואל ראם. עריכה: יעקב גולומב. ירושלים: הוצאת מאגנס, האוניברסיטה העברית, 1995.
- לנדאו, דב. "פרשנות באמצעות הלשון הפיגורטיבית". בתוך: *דרכי חשיבה מודרניים כעקרונות פרשניים: תיאור חמש עשרה שיטות בפרשנות הספרות*. אתר דעת, תשס"ד.  
<https://www.daat.ac.il/sifrut/darkey>
- מאיר, אפרים. "הקריאה הפולמוסית-האידיאולוגית והקריאה החלופית לה". *הגות: מחקרים בהגות החינוך היהודי* ב (2000): 19–34.
- מכון דוידסון: הזרוע החינוכית של מכון וייצמן למדע. "השיטה המדעית". נכתב על ידי: ארז גרטי. 18 במאי, 2012.  
<https://davidson.weizmann.ac.il/השיטה-המדעית/>
- משעני, דרור. "אחרית דבר: בפעם האחרונה שהסטרוקטורות ירדו לרחוב". בתוך: *מות המחבר/מהו מחבר*. עריכה מדעית: אלי שיינפלד. תל אביב: רסלינג, 2005.
- ניר, אלחנן. *אם רץ לבך: רוח וקודש בחיי היום-יום*. תל-אביב: משכל, 2011.
- סגל, משה צבי. *פרשנות המקרא: סקירה על תולדותיה והתפתחותה*. ירושלים: קרית ספר, מהדורה שניה, 1952.
- סונטאג, סוזן. "נגד פרשנות". תרגום: מיכל זמיר. *המדרשה* 12 (2009): 29–39.

פאנופסקי, ארווין. "איקונוגרפיה ואיקונוולוגיה: מבוא לחקר אמנות הרנסנס". תרגום: אביעד שטיר. *המדרשה* 12 (2009): 69–97.

פימנטל, דרור. *אסתטיקה*. ירושלים: מוסד ביאליק, 2014.

פראנסינה, פראנסיס. *תרבות ההשכלה: הגות ואמנות באירופה של המאה ה־18 – יחידה 6: שרדן והציור הצרפתי במאה ה־18*. תרגום: יורם שדה. עריכה: רות (הוכברג) רמות. תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1990.

קאנט, עמנואל. *ביקורת כוח השיפוט*. תרגמו והוסיפו מבוא והערות: שמואל הוגו ברגמן, נתן רוטנשטרייך. ירושלים: מוסד ביאליק, הדפסה רביעית, 2001.

רוזנברג, שלום. "בין פשט לדרש: פרקים על פרשנות ואידיאלוגיה". *דעות: ביטאון האקדמאים הדתיים* לז (אביב תשכ"ט): 91–99.

שפירו, מאיר. "טבע דומם כאובייקט אישי". בתוך: *מבחר מאמרים בתולדות האמנות*. עריכה: מרדכי עומר. תרגום: רבקה בקלש. תל אביב: אוניברסיטת תל אביב – הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר, 2003.

Berger, John. "Ways of Seeing – Part 2". BBC four, 1972. Video, 28 min., 27 sec.

<https://www.youtube.com/watch?v=m1GI8mNU5Sg>

———. "Ways of Seeing – Part 3". BBC four, 1972. Video, 27 min., 6 sec.

<https://www.youtube.com/watch?v=Z7wi8jd7aC4>

Burke, Seán. *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. 3rd ed. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022.

Canon–Europe. "Recreating Rembrandt: How an elevated print of his artwork is giving us insights into the genius mind behind it". Accessed April 24, 2025.

<https://www.canon-europe.com/view/recreating-rembrandt-paintings/>

Cochin, Charles–Nicolas. *Essai sur la vie de Chardin*. Edited by Charles de Robillard de Beaurepaire [1875–1876]. *Cariatide*, INHA Digital Library, NUM 8 D 1655.

Accessed April 22, 2025.

<https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/16442>.

Cohen, Richard A. "Levinas on Art and Aestheticism: Getting 'Reality and Its Shadow' Right". In *Levinas Studies* 11 (2016): 149–194.

Encyclopedia Britannica. "François Boucher", "Neoclassical art". Accessed April 21, 2025.

<https://www.britannica.com/>

Fierro, Alfred. *Histoire et dictionnaire de Paris*. Paris: R. Laffont, 1996.

Lajer-Burcharth, Ewa. *The painter's touch: Boucher, Chardin, Fragonard*. Princeton University Press, 2017.

Lévinas, Emmanuel. "La réalité et son ombre", in *les Temps Modern*, 38 (1948), 771–89.

———. "Reality and Its Shadow". In *The Levinas Reader*, ed. Seán Hand, trans. Alphonso Lingis (New York: Basil Blackwell, 1989), 129–143.

Louvre. "Autoportrait de Chardin à son chevalet". Accessed April 21, 2025.

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020039502>

McCullagh, Suzanne Folds, and Pierre Rosenberg. "The Supreme Triumph of the Old Painter: Chardin's Final Work in Pastel". *Art Institute of Chicago Museum Studies* 12, no. 1 (1985): 42–59.

Metropolitan Museum. "The Rise of Pastel in the Eighteenth Century". Accessed April 20, 2025.

<https://www.metmuseum.org/perspectives/the-rise-of-pastel>

Online Etymology Dictionary. "Allegory". Accessed February 23, 2025.

<https://www.etymonline.com/>

The Napoleon Foundation website. "Bonaparte on Grand–Saint–Bernard pass".

Accessed February 9, 2025.

<https://napoleon.org/bonaparte-on-grand-saint-bernard-pass>

Wimsatt, W. K., and M. C. Beardsley. "The Intentional Fallacy". *The Sewanee Review*

54, no. 3 (1946): 468–88.

## נספחים

### נספח 1 – תמונות

תמונה 1 :



ז'אק לואי דוד, נפוליאון חוצה את האלפים, 1801–1800, שמן על בד, 221 ס"מ x 261 ס"מ, שאטו דה מלמזון, רואי מלמזון, צרפת.

תמונה 2 :



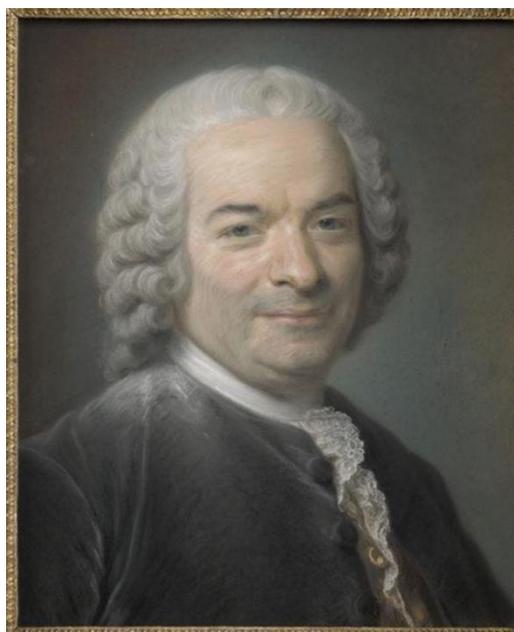
ז'אן-סימאון שרדן, דיוקן עצמי מול פן הציור, 1779, פסטל על נייר, 32.6 ס"מ x 40.7 ס"מ, מוזיאון הלובר, פריז.

תמונה 3 :



ז'אן-סימאון שרדן, דג התריסנית, 1728, שמן על בד, 146 ס"מ x 114.5 ס"מ, מוזיאון הלובר, פריז.

תמונה 4 :



מוריס קוונטין דה לה טור, דיוקן של שרדן, 1760, פסטל על נייר, 45 ס"מ x 53 ס"מ, מוזיאון הלובר, פריז.

תמונה 5 :



מוריס קוונטין דה לה טור, דיוקן עצמי, 1751, פסטל על נייר, 53 ס"מ x 65 ס"מ, מוזיאון פיקרדי, אמין.

תמונה 6 :



ז'אן-סימאון שרדן, ברכת המזון, 1740, שמן על בד, 38.5 ס"מ x 49.5 ס"מ, מוזיאון הלובר, פריז.

תמונה 7 :



פרנסואה בושה, מדאם ברגרה, כנראה 1766, שמן על בד, 105.4 ס"מ x 143.5 ס"מ, הגלריה הלאומית לאמנות, וושינגטון די סי.

תמונה 8 :



פרנסואה בושה, מסע הניצחון של ונוס, 1740, שמן על בד, 162 ס"מ x 130 ס"מ, המוזיאון הלאומי, שטוקהולם.

תמונה 9 :



ז'אק לואי דוד, אפולו ודיאנה תוקפים את ילדיה של ניובה, 1772, שמן על בד, 156.2 ס"מ x 121.9 ס"מ, מוזיאון דאלאס לאמנות.

תמונה 10 :



ז'אן-סימאון שרדון, דיוקן עצמי מרכיב משקפיים, 1771, פסטל על נייר, 37.7 ס"מ x 46.4 ס"מ, מוזיאון הלובר, פריז.

תמונה 11 :



ז'אן-סימאון שרדון, דיוקן עצמי עם מצחייה, 1775, פסטל על נייר, 38.2 ס"מ x 46.4 ס"מ, מוזיאון הלובר, פריז.

תמונה 12 :



ז'אן-סימאון שרדון, דיוקן פרנסואז מרגריט פוז'ה, אשתו השנייה של האמן, 1775, פסטל על נייר, 39 ס"מ x 48 ס"מ, מוזיאון הלובר, פריז.



אלברטו ג'קומטי, העתקים של ראשים של שרדן, מדאם שרדן, וז'אק לואי דוד, 1939, גרפיט על נייר, 20.9 ס"מ x 27 ס"מ, מכון האמנות של שיקגו.

### הקדמה לתרגום:

תרגמתי את המאמר הזה לקראת עבודה סמינריונית בקורס "לוינס: כוליות ואינסוף" של ד"ר מיכאל רובק, וכן לקראת עבודת התזה שלי בנושא פרשנות האמנות מנקודת המוצא של הפילוסופיה של לוינס כפי שהיא באה לידי ביטוי בכוליות ואינסוף, בהנחיית ד"ר ענת אשר ופרופ' גל ונטורה.

התרגום הוא שלי ועל אחריותי בלבד. לשם התרגום השתמשתי באופן אינטנסיבי בתוכנות AI: בעיקר בקלוד (Claude) אך גם ב-Gemini וב-ChatGPT. יש לציין שכמעט אף משפט שמופיע כאן הוא לא משפט שנוסח במלואו על ידי ה-AI.<sup>2</sup> חלק מהמשפטים ניסחתי בעצמי באופן ישיר מהתרגום האנגלי או מהמקור הצרפתי של המאמר, וחלקם נוסחו על ידי התוכנה ונבדקו על ידי באופן מדוקדק. עברתי על כל משפט ומשפט שקלוד הציע ושיניתי לפי הצורך.

התרגום נעשה על בסיס התרגום האנגלי<sup>3</sup> והמקור הצרפתי<sup>4</sup>: התרגום האנגלי שימש כבסיס ראשוני, ואילו המקור הצרפתי שימש לביקורת וכמקור לנוסח מדויק יותר כשהיה צורך בכך. על מנת שהטקסט יהיה קריא ומובן, הוספתי מילות קישור, רווחים וסימני פיסוק שונים לפי הבנתי.

### אמנות וביקורת

בדך כלל מקובלת, באופן דוגמטי, הקביעה שתפקידה של האמנות הוא הבעה, ושההבעה האמנותית מבוססת על הכרה שכלית. אמן – אפילו צייר, אפילו מוזיקאי – מספר. הוא מספר על הבלתי ניתן לביטוי. יצירת האמנות ממשיכה והולכת אל מעבר לתפיסה המקובלת. מה שהתפיסה הרגילה מפשטת ומחמיצה, יצירת האמנות תופסת במהותה הבלתי ניתנת לצמצום; היא חופפת כך את האינטואיציה המטאפיזית. במקום שבו השפה הרגילה מוותרת, שיר או ציור מדברים. לכן יצירת האמנות, יותר מציאותית מהמציאות, מעידה על חשיבותו של הדמיון האמנותי, המציב את עצמו

<sup>1</sup> המאמר פורסם לראשונה ב: *Les Temps Modern*, 38 (1948), 771–789. בשני העמודים לפני המאמר ניתן למצוא את תגובת המערכת (סארטר) לדבריו של לוינס.

<sup>2</sup> ייתכן שאף משפט, אבל אני לא מתחייב על זה.

<sup>3</sup> Lévinas, Emmanuel. "Reality and Its Shadow". In *The Levinas Reader*, ed. Seán Hand, trans. Alphonso Lingis (New York: Basil Blackwell, 1989), 129–143.

<sup>4</sup> Lévinas, Emmanuel. "La réalité et son ombre", in *Les Temps Modern*, 38 (1948), 771–789

כדיעה של המוחלט. על אף שהושמץ כ'קאנון', הריאליזם שומר על כל יוקרתו. למעשה הוא נדחה רק בשם ריאליזם גבוה יותר. סוריאליזם הוא סופרלטיב.<sup>5</sup>

הביקורת דוגלת גם היא בדוגמה זו. היא נכנסת למשחק של האמן בכל הרצינות של המדע. ביצירות אמנות היא חוקרת פסיכולוגיה, דמויות, סביבות ונופים – כאילו באירוע האסתטי אובייקט נחשף דרך המיקרוסקופ או הטלסקופ של הראייה האמנותית לסקרנותו של חוקר. אולם, לצידה של האמנות המורכבת, נראה שהביקורת מנהלת קיום טפילי. עומק של מציאות שאינו נגיש לחשיבה מושגית הופך לטרף שלה; אם היא אינה תופסת את מקומה של האמנות עצמה. האם בפירוש יצירתו של מלארמה אין משום בגידה בו? האם פרשנות נאמנה של יצירתו אינה למעשה דיכוי שלה? לבטא בבהירות את מה שהוא אומר באופן מעורפל משמעו לחשוף את הריקנות שבסגנונו המעורפל.

הביקורת כפונקציה מובחנת של החיים הספרותיים, ביקורת מומחית ומקצועית, המופיעה כפריט בעיתונים, בכתבי עת ובספרים, יכולה אכן להיראות חשודה וחסרת תכלית. אלא שמקורה נמצא במחשבתם של המאזין, הצופה והקורא; הביקורת ישנה כאופן התנהגות של הציבור. לא מסתפק בלהישאב אל תוך ההנאה האסתטית, הציבור חש צורך בלתי נשלט לדבר. העובדה שיתכן שיש לציבור מה לומר, בעוד האמן מסרב לומר על יצירת האמנות דבר בנוסף ליצירה עצמה, העובדה שלא ניתן להתבונן בשתיקה, מצדיקה את המבקר. אפשר להגדיר אותו כמי שעדיין יש לו מה לומר כשהכל כבר נאמר, שיכול לומר על היצירה משהו מעבר ליצירה עצמה.

אם כך, לאדם יש את הזכות לשאול אם האמן באמת יודע ומדבר. הוא עושה זאת בהקדמה או במניפסט, בהחלט; אבל אז הוא בעצמו חלק מן הציבור. אם האמנות אינה מלכתחילה לא שפה, לא ידע – אם היא הייתה ממוקמת, לפיכך, מחוץ ל"היות בעולם", מה שמשותף גם לאמת, שמה של הביקורת היה מטוהר: היא הייתה מייצגת את התערבות התבונה, הנחוצה לשילוב הלא-אנושי וההיפוך<sup>6</sup> שבאמנות בחיים האנושיים ובתודעה.

אולי הנטייה לאחוז בתופעה האסתטית בספרות, שבה הדיבור מספק את החומר לאמן, מסבירה את הדוגמה העכשווית של ידע המתקבל דרך אמנות. איננו תמיד ערים לטרנספורמציה שהדיבור עובר בספרות. אמנות דיבור, אמנות ידע, מעלה את הבעיה של האמנות ה'מעורבת', שהיא אותה בעיה של ספרות מעורבת.<sup>7</sup> איננו מעריכים מספיק את ההשלמה – החותם הבלתי מחיק של הייצור

<sup>5</sup> 'מעל למציאות'.

<sup>6</sup> Inversion. לא ברור לי לגמרי למה לוינס מתכוון כאן.

<sup>7</sup> במקור: de l'art engagé... littérature engagée. בתרגום לאנגלית המילה תורגמה למילה committed, ולדעתי יש בזה אבדן של משמעות – לוינס לא מתכוון רק לאמנות 'מגוייסת', אלא לשאלה של המעורבות של אמנות בעולם בכלל. נדמה שלוינס מערער על הטענה שיש אמנות שהיא לגמרי מעורבת בעולם.

האמנותי שלאחריו היצירה נשארתי באופן מהותי מנותקת, לא מעורבת – אותו רגע עליון שבו המשיכה האחרונה של המכחול נעשית, שבו אין עוד מילה להוסיף או למחוק מהטקסט, שבזכותו יצירת האמנות נחשבת 'קלאסית'. השלמה השונה מה'הפרעה'<sup>8</sup> הטהורה והפשוטה המגבילה את השפה, את מעשי הטבע והתעשייה. ועדיין אנו עשויים לתהות האם אין עלינו לזהות אלמנט אמנותי בעבודתו של בעל מלאכה, או בכל עבודה אנושית, מסחרית ודיפלומטית, במידה שבנוסף להתאמתה המושלמת למטרותיה, היא מעידה על הסכמה עם גורל חיצוני למהלך הדברים, אשר ממקם אותה מחוץ לעולם, כמו העבר הנצחי של חורבות, כמו הזרות החמקמקה של האקזוטי. האמן עוצר מכיוון שהיצירה מסרבת לקבל דבר נוסף, נראית רוויה. היצירה מושלמת? למרות הסיבות החברתיות או החומריות שמפריעות לה. היא אינה מציגה את עצמה כתחילתו של דיאלוג.

השלמה זו לאו דווקא מצדיקה את האסתטיקה האקדמית של 'אמנות לשם אמנות'. הנוסחה שגויה כל עוד היא מציבה את האמנות מעל למציאות, ואינה מכירה באף יוצר, בעלים,<sup>10</sup> שקיים לה, וכן היא אינה מוסרית במידה שהיא משחררת את האמן מחובותיו כאדם ומבטיחה לו אצילות יומרנית וקלה. אלא שיצירה אינה נחשבת לאמנות אם אין לה את המבנה הפורמלי הזה של השלמה, אם היא אינה בלתי מעורבת לכל הפחות בדרך זו. עלינו להבין את ערכו של ניתוק, חוסר מעורבות, זה, וקודם כל את משמעותו. האם להתנתק מן העולם משמעותו תמיד ללכת מעבר, אל עבר מחוז האידאות האפלטוניות ולקראת הנצחי המתנשא מעל העולם? האם לא ניתן לדבר על התנתקות בצד הזה, הקרוב – על הפרעה בזמן על ידי תנועה שמתרחשת בצד הקרוב של הזמן, ב'מרווחים' שלו?

ללכת מעבר זה לתקשר עם אידאות, להבין. האין האמנות מתפקדת דווקא במרחב של איהבנה? האין העמימות<sup>11</sup> היא זו שמהווה את יסודה, והיא זו המאפשרת את השלמה<sup>12</sup> הייחודית במינה, זרה לדיאלקטיקה ולחיי האידאות? האם נאמר אז שהאמן מכיר ומביע את עצם העמימות, החמקמקות, של האמיתי? אלא שזה מוביל לשאלה הרבה יותר כללית, אליה כל הדיון הזה באמנות כפוף: מה כולל האמית של ההווה? האם הוא יוגדר תמיד על ידי השוואה עם האמת, כמה שנשאר לאחר הבנה?<sup>13</sup> האין המשא ומתן עם המעומעם, כאירוע אונטולוגי עצמאי לחלוטין, מתווה קטגוריות שאינן ניתנות לצמצום לאלו של ההכרה? נבקש להראות את האירוע הזה באמנות.

<sup>8</sup> Interruption – כלומר במעשי הטבע ובשפה יש דברים 'שלמים', אך הם נעשו כאלה על ידי 'הפרעה' קטנה ברצף, על ידי קיטוע של הרצף.

<sup>9</sup> Is completed

<sup>10</sup> master

<sup>11</sup> חוסר בהירות, ריבוי משמעות, מסתוריות, האפלה. obscurity.

<sup>12</sup> completion

<sup>13</sup> כלומר מה שמחוץ להישג ידה של ההבנה, אך תמיד ביחס להבנה. לוינס שואל על הערפול של האמנות – איך להבין אותו? האם רק כמשהו שנמצא מחוץ להישג ידה של ההבנה?

האמנות אינה מכירה איזה סוג פרטי של מציאות – היא עומדת בניגוד לידע. היא האירוע עצמו של ההאפלה, העמעום, ירידה של הלילה, פלישה של הצל. אם לנסח זאת במונחים תיאולוגיים, שיאפשרו לנו לתחום – גם אם בגסות – את הרעיונות שלנו על ידי השוואה לתפיסות עכשוויות – האמנות אינה שייכת לסדר של ההתגלות. ואף יותר לא לזה של הבריאה, שתנועתה היא בדיוק בכיוון ההפוך.

### המדומיין, המוחש, המוזיקלי

ההליך היסודי ביותר של האמנות כולל החלפה של האובייקט בדימויו. בדימויו, לא במושג שלו. מושג הוא האובייקט כשנתפס, האובייקט הניתן להבנה.<sup>14</sup> כבר על ידי הפעולה אנחנו מקיימים עם האובייקט הממשי מערכת יחסים חיה; אנחנו אוחזים בו, אנחנו מעלים אותו על דעתנו. הדימוי מנטרל את היחס הממשי הזה, את התפיסה הראשונית הזו דרך פעולה. 'חוסר העניין' המפורסם של הראייה האמנותית, שהניתוח האסתטי הנוכחי, אגב, עוצר בו,<sup>15</sup> מסמן מעל לכל עיוורון למושגים.

אך 'חוסר העניין' של האמן בקושי ראוי לשם זה, כיוון שהוא מוציא מכלל אפשרות את החירות, שהרעיון של חוסר העניין עצמו מצביע עליו. אם נדייק, הוא גם מוציא מכלל אפשרות שיעבוד, המניח מראש חירות. דימוי אינו מוליד תפיסה, בניגוד להכרה המדעית ולאמת; הוא אינו כולל את ה'לתת להיות'<sup>16</sup> ההיידגריאני, שבו אובייקטיביות מותמרת לכח. דימוי מסמן אחיזה בנו יותר מאשר יוזמה שלנו – פסיביות יסודית. אחוז, תחת השראה, האמן, אנו אומרים, מקשיב למוזה. דימוי הוא מוזיקלי. הפסיביות נראית במישרין בקסם של הזמרה,<sup>17</sup> המוזיקה והשירה.<sup>18</sup> המבנה יוצא הדופן של הקיום האסתטי מעלה את המונח הייחודי 'קסם', שיאפשר לנו להפוך את הרעיון המעט שחוק של הפסיביות למדויק וקונקרטי.

רעיון הריתמוס, שביקורת האמנות מעלה כה תכופות תוך כדי שהיא משאירה אותו מעורפל, 'תמיד' מתאים, וכ'הצעה בלבד', מציין לאו דווקא חוק פנימי הקיים בסדר השירי עצמו, אלא את האופן שבו סדר זה משפיע עלינו. מתוך המציאות מגיחות שלמויות סגורות שהאלמנטים שלהן קוראים

<sup>14</sup> Intelligible. אפשר 'נהיר'.

<sup>15</sup> כלומר, לא מגיע לצורה אחרת של התבוננות באמנות. לוינס מקבל את חוסר העניין שבראייה האמנותית כאופן ההתבוננות האמנותי הבסיסי, אותו הוא מנתח במאמר.

<sup>16</sup> Sein lassen.

<sup>17</sup> song, השיר המבוצע.

<sup>18</sup> Poetry.

זה לזה כמו ההברות בחרוז, אך הם עושים זאת רק במידה שהם כופים את עצמם עלינו. אלא שהם כופים את עצמם עלינו, מבלי שאנחנו נבחר קודם לקבל אותם. או שמא, ההיעתרות שלנו להם הופכת להשתתפות. הכניסה שלהם אלינו, היא אחת עם הכניסה שלנו אליהם. ריתמוס מייצג מצב ייחודי שבו אנו לא יכולים לדבר על הסכמה, קבלה מרצון, יוזמה או חירות, כיוון שהסובייקט לכוד וסחוף בו. הסובייקט הוא חלק מהייצוג שלו עצמו. אפילו לא למרות עצמו,<sup>19</sup> כיוון שבריתמוס אין יותר 'עצמי', אלא מעין מעבר מהעצמי לאנונימיות.

זוהי הלכידה או הכישוף של השירה או המוזיקה. זהו אופן של היות<sup>20</sup> שאי אפשר לומר לגביו שהוא זהה להכרה, מאחר וה'אני' כאן מופשט מזכותו להניח, לשער,<sup>21</sup> מופשט מכוחו; וכן לא שהוא זהה לחוסר מודעות, מאחר והסיטואציה כולה וכל הפרטים שלה, גם אם באור אפל, נכחים.<sup>22</sup> כזה הוא גם חלום בהקיץ. לא הרגלים, לא רפלקסים וגם לא אינסטינקטים פועלים באור הזה. האופי האוטומטי הייחודי של הליכה או ריקוד לצלילי המוזיקה הוא אופן של היות שבו דבר אינו לא-מודע, אך שבו המודעות, משותקת בהירותה, 'מנגנת',<sup>23</sup> שאובה לחלוטין לניגון הזה. להאזין למוזיקה זה במובן מסוים להימנע מלרקוד או לצעוד; התנועה, הנעת הגוף, אינן חשובות כמעט. לכן יהיה זה יותר מתאים לדבר על עניין מאשר על 'חוסר עניין' ביחס לדימויים. דימוי הוא מעניין, ללא המובן הקלוש ביותר של שימושיות, מעניין במובן של להיות מעורב במובן האטימולוגי – להיות בין דברים, דברים שהיה אמור להיות להם מעמד של חפצים בלבד.

להיות 'בין דברים' זה שונה מה'היות' בעולם של היידגר; לעומת השני, הראשון מקיים את הפאתוס של העולם המדומיין של החלומות – הסובייקט נמצא בין דברים לא רק בזכות הדחיסות של הקיום שלו, מה שדורש 'כאן', 'מקום כלשהו', ומשמר את החירות שלו; הוא נמצא בין דברים כדבר בעצמו, כחלק מהמחזה. הוא חיצוני לעצמו, אך עם חיצוניות שאינה של גוף, כיוון שהכאב של אני – השחקן<sup>24</sup> מורגש על ידי אני – הצופה<sup>25</sup>, ולא על ידי חמלה. כאן יש לנו באמת חיצוניות של הפנימי. מפתיע שהניתוח הפנומנולוגי מעולם לא ניסה ליישם<sup>26</sup> פרדוקס יסודי זה של ריתמוס וחלומות, שמתאר ספירה שנמצאת מחוץ למודע וללא מודע, ספירה שאת תפקידה בכל הטקסים האקסטטיים הראתה האתנוגרפיה; מפתיע שנשארנו עם מטאפורות של תופעות 'אידאו-מוטוריות' ועם חקר התמשכות

<sup>19</sup> כלומר – המצב הזה הוא אפילו לא למרות הסובייקט, העצמי (כיוון שאין עצמי).

<sup>20</sup> את המונח être (being) אני מתרגם: 'הויה' – קיומם של האובייקטים, קיומו של העולם, 'היות' – קיום אנושי, לעיתים: קיומי שלי. כך גם להבנתי מתרגמת רמה איילון בבליות ואינסוף.

<sup>21</sup> Assumption

<sup>22</sup> Present – הווים, מוצגים.

<sup>23</sup> Plays.

<sup>24</sup> The I-actor

<sup>25</sup> The I-spectator

<sup>26</sup> Apply, להשתמש בו, להרחיב אותו, להפיק ממנו תועלת.

התחושות בפעולות. להלן, כשנחשוב על היפוך זה של הכח בהשתתפות, אנו נשתמש במונחים הנזכרים של 'ריתמוס' ו'מוזיקלי'.

לשם כך, עלינו לנתק אותם מהאמנויות הצליליות בהן הם מופיעים באופן בלעדי בדרך כלל, ולחלץ אותם לכדי קטגוריה אסתטית כללית. מקומו המועדף של המקצב<sup>27</sup> נמצא, בוודאי, במוזיקה, שכן פעולת המוזיקאי מגשימה<sup>28</sup> את המציאות ללא מושגים.<sup>29</sup>

קול הוא האיכות המנותקת ביותר מהאובייקט. הקשר שלו למצע ממנו הוא נובע אינו משאיר רושם באיכותו. הוא מהדהד באופן לא אישי. אפילו הגוון שלו, עקבה של השתייכותו לאובייקט, שקוע באיכותו, ואינו שומר על מבנה של שייכות. לכן בהאזנה איננו תופסים "משהו", אלא נמצאים ללא מושגים: מוזיקליות<sup>30</sup> שייכת לצליל באופן טבעי. אכן, מבין כל סוגי הדימויים שמבחינה בהם הפסיכולוגיה המסורתית, דימוי הצליל הוא הקרוב ביותר לצליל אמיתי. להתעקש על המוזיקליות של כל דימוי פירושו לראות בדימוי את ניתוקו מאובייקט, אותה עצמאות מקטגוריה של יש בעל קיום עצמאי<sup>31</sup> שהאנליזה של ספרי הלימוד שלנו מייחסת לתחושה טהורה שעדיין לא הומרה לתפיסה (תחושה כתואר),<sup>32</sup> שעבור הפסיכולוגיה האמפירית נותרת מקרה גבול, נתון היפותטי לחלוטין.

זה כאילו התחושה המשוחררת מכל המשגה, אותה תחושה מפורסמת החומקת מאינטרוספקציה, מופיעה יחד עם דימוי. התחושה היא אינה שארית של תפיסה, אלא יש לה תפקוד משל עצמה – האחיזה שיש לדימוי בנו, תפקוד של ריתמוס. מה שנקרא כיום 'היות-בעולם' הוא קיום עם מושגים. התחושתיות<sup>33</sup> קיימת כאירוע אונטולוגי מובחן, אך כזה שממומש ומוכר<sup>34</sup> רק על ידי הדמיון.

אם האמנות מבוססת על החלפת הוויה בדימוי, היסוד האסתטי, כפי שהאטימולוגיה של המילה מצביעה עליו,<sup>35</sup> הוא תחושה. עולמנו כולו, על נתונו היסודיים והמעובדים אינטלקטואלית, יכול לגעת בנו מוזיקלית, להיפך לדימוי. זו הסיבה מדוע אמנות קלאסית הצמודה לאובייקטים – כל אותם ציורים, כל אותם פסלים המתארים<sup>36</sup> משהו, כל אותן פואמות המכירות בתחביר ובסימני

<sup>27</sup> ריתמוס.

<sup>28</sup> 'To Realize'. מביאה לידי ביטוי.

<sup>29</sup> Pure deconceptualization of reality. אולי: הפשטת המציאות ממושגים.

<sup>30</sup> כמושג, כפי שלוינס תיאר לעיל – לתוכו המאזין נשאב.

<sup>31</sup> Substance

<sup>32</sup> כלומר התחושה מתפקדת כתואר של משהו, והיא אינה עומדת בפני עצמה. דוגמא שקיבלתי מ-Gemini: במקום לומר "אני חווה תחושה של אדום", אנו אומרים "האובייקט הוא אדום". כאן, "אדום" פועל כתיאור של האובייקט, ולא כתחושה עצמאית.

<sup>33</sup> Sensibility, מתורגם ביכוליות ואינסוף' כרגישות.

<sup>34</sup> Realize – מגיע לתודעה, מובן.

<sup>35</sup> אסתטיקה – תפיסה חושית.

<sup>36</sup> Represent, ייצוג.

פיסוק – תואמים לא פחות למהות האמיתית של האמנות מאשר היצירות המודרניות המציגות עצמן כ'מוזיקה טהורה', 'ציור טהור' או 'שירה טהורה', באמתלה של גירוש האובייקטים מעולם הצלילים, הצבעים והמילים, שלתוכו הן מכניסות אותנו, באמתלה של שבירת הייצוג. האובייקט המיוצג, על ידי המעשה הפשוט של הפיכה לדימוי,<sup>37</sup> מומר בלא-אובייקט; הדימוי ככזה נכנס לקטגוריות ייחודיות לו שאותן נרצה להציג כאן. הפשטות המציאות מגשמיותה על ידי דימוי<sup>38</sup> אינה שקולה להפחתה פשוטה בדרגה. היא שייכת למימד אונטולוגי שאינו משתרע בינינו לבין מציאות נתפסת,<sup>39</sup> מימד שבו הקשר עם המציאות הוא ריתמוס.

### דימוי ודומות

הפנומנולוגיה של הדימויים מתעקשת על השקיפות שלהם. ההתכוונות של המתבונן בדימוי אמורה לנוע ישירות דרך הדימוי, כמו מבעד לחלון, אל העולם אותו הוא מייצג, כאשר יעדה הוא אובייקט. אלא ששום דבר אינו מסתורי יותר מאשר המונח "העולם אותו הוא מייצג" – מאחר וייצוג מבטא בדיוק את אותה פונקציה של הדימוי שעדיין יש להגדיר.

התיאוריה של השקיפות הוצבה<sup>40</sup> כתגובת נגד לתיאוריה של דימויים נפשיים, של 'תמונה פנימית' שהתפיסה של האובייקט משאירה בנו.<sup>41</sup> מבטנו בדמיון פונה אפוא תמיד החוצה, אלא שהדמיון משנה או מנטרל את המבט הזה: העולם האמיתי מופיע בו כאילו היה מושם בסוגריים או בין מירכאות. הבעיה היא להבהיר מה משמעותם של מכשירים אלה המשמשים בכתיבה.<sup>42</sup> העולם המדומיין לכאורה מציג את עצמו כלא-ממשי – אך האם ניתן לומר יותר על חוסר הממשות הזו? במה שונה דימוי מסמל, סימן או מילה? בדרך עצמה בה הוא מתייחס לאובייקט שלו: דומות. אלא שכאן ישנה ההנחה שהמחשבה עוצרת בדימוי עצמו, ומכאן שישנה אטימות מסוימת של הדימוי. סימן, מצדו, הוא שקיפות טהורה, לא נחשב בשום אופן בפני עצמו. האמנם אנו מוכרחים לחזור ולהתייחס לדימוי כמציאות עצמאית שתואמת, מדמה, את המקור?<sup>43</sup> לא, אבל בתנאי שאנו מבינים 'דומות' לא כתוצאה של השוואה בין דימוי למקור, אלא **כתנועה עצמה** שמביאה לידי הדימוי.

<sup>37</sup> קונקרטי, תמונה או פסל – ולא דימוי מופשט בתודעה.

<sup>38</sup> The disincarnation of reality by an image. אולי אם נקרא את המילה 'דימוי' כאן כפועל זה יהיה יותר קרוב.

<sup>39</sup> Reality to be captured

<sup>40</sup> établie, Was set up

<sup>41</sup> כלומר, להבנתי – כנגד תפיסה של דימויים נפשיים, שבה מה שאנחנו למעשה רואים זה את הדימויים הנפשיים שלנו ולא את האובייקט החיצוני, באה התפיסה של השקיפות, לפיה העיקר הוא האובייקט החיצוני אותו רואים ממש, ואילו הדימוי משועבד לו, חסר ממשות במפני עצמו.

<sup>42</sup> סימני הפיסוק – הסוגריים והמירכאות.

<sup>43</sup> תרגום מדויק יותר יהיה 'המקורי' (the original), אבל בעברית זה פחות נשמע טוב.

המציאות לא תהיה רק מה שהיא, מה שהיא מתגלה<sup>44</sup> להיות באמת, אלא היא תהיה גם הכפיל שלה, הצל שלה, הדימוי שלה.

ההוויה אינה רק היא עצמה, היא חומקת מעצמה. הנה מישהי שהיא מה שהינה; אלא שהיא אינה גורמת לנו לשכוח, אינה 'שואבת' אותנו,<sup>45</sup> אינה 'מכסה'<sup>46</sup> לגמרי את האובייקטים שהיא מחזיקה ואת האופן שבו היא מחזיקה בהם, את תנועותיה, את גפיה, את מבטה, את מחשבתה, את עורה, אשר נחלצים מתחת לזהות של ישותה, אשר כמו שק קרוע אינה מסוגלת להכיל אותם. כך אדם נושא על פניו, לצד הווייתו שעמה הוא חופף, את הקריקטורה של עצמו, את הציוריות שלו. הציור הוא תמיד במידה מסוימת קריקטורה. הנה דבר יומיומי מוכר, מותאם בשלמות ליד הרגילה אליו, אך איכויותיו, צבעו, צורתו ומיקומו בו בזמן נותרים כביכול מאחורי הווייתו, כמו 'הבגדים הישנים' של נשמה שהסתלקה מדבר זה, כמו 'טבע דומם'. ובכל זאת, כל זה זהו האדם וזהו הדבר. יש אפוא כפילות באדם הזה, בדבר הזה, כפילות בהווייתו. הוא מה שהוא וגם הוא זר לעצמו, ויש יחסים בין שני המומנטים הללו. אנו נאמר שהדבר הוא עצמו וגם הדימוי שלו, ושיחס זה בין הדבר לבין הדימוי שלו הוא דומות.

המצב קרוב לזה שעולה במשל. אותן חיות המייצגות בני אדם מעניקות למשל את צבעו המיוחד כיוון שהם כמו חיות אלה ולא רק נראים דרכן; כיוון שהחיות עוצרות את המחשבה וממלאות אותה. זהו הדבר שבו טמון כל כוחה ומקוריותה של האלגוריה. אלגוריה אינה רק עזר פשוט למחשבה, דרך להפוך הפשטה לקונקרטי ופופולרית עבור תודעות ילדותיות, סמל עבור ההמונים; לא – היא משא ומתן רב משמעי עם המציאות, שבו המציאות אינה מתייחסת לעצמה אלא להשתקפותה, לצלה. אלגוריה, אם כן, מייצגת את מה שבאובייקט עצמו מכפיל אותו. דימוי, נוכל לומר, הוא אלגוריה של ההוויה.

הוויה היא זו שישנה, זו שחושפת עצמה באמת שלה, ובאותו הזמן נדמית לעצמה, היא דימויה שלה. המקורי נותן עצמו כאילו היה במרחק מעצמו, כאילו היה מסתלק מעצמו, כאילו משהו בהוויה מפגר אחר ההוויה. המודעות להיעדרות האובייקט שמאפיינת דימוי אינה שקולה לנטרול פשוט של התזה, כפי שהוסרל היה רוצה, אלא שקולה לשינוי בהוויה עצמה של האובייקט, שבו הצורות המהותיות שלו מופיעות כלבוש שהוא נוטש בנסיגה. להתבונן בדימוי זה להתבונן בתמונה. יש להבין את הדימוי על בסיס הפנומנולוגיה של התמונה, ולא להיפך.

<sup>44</sup> נחשפת, disclosed, se dévoile.

<sup>45</sup> כלומר, אנחנו מבחינים גם ב'ציוריות' שלה ולא רק בה עצמה. היא לא מצליחה להחזיק אותנו מרוכזים בה.

<sup>46</sup> Ne recouvre pas

עם ראיית האובייקט המיוצג, לתמונה יש צפיפות משלה: היא עצמה אובייקט למבט. המודעות לייצוג תמונה בידיעה שהאובייקט אינו שם. היסודות הנתפסים הם אינם האובייקט אלא כמו 'הבגדים הישנים' שלו, כתמי צבע, גושי שיש או ברונזה. אלמנטים אלה אינם משמשים כסמלים, ובהיעדרו של האובייקט הם אינם כופים את נוכחותו, אלא בנוכחותם מתעקשים על היעדרו. הם ממלאים את מקומו לחלוטין עדי כדי סימון הסרתו, כאילו האובייקט המיוצג מת, הורד ברמה, איבד את גשמיותו אפילו בהשתקפות שלו. הציור אם כן אינו מוביל אותנו אל מעבר למציאות הנתונה, אלא באופן מסוים אל הצד הקרוב שלה. הוא סמל במהופך. המשורר והצייר שגילו את ה'מסתורין' ואת ה'זרות' של העולם בו הם חיים יוסיים, חופשיים לחשוב שהם חרגו אל מעבר לממשי. אך מסתורין ההווה איננו המיתוס שלה. האמן נע ביקום הקודם (באיזה מובן – נראה בהמשך) לעולם הבריאה, ביקום שהאמן כבר חרג ממנו במחשבתו ובפעולותיו היומיומיות.

האידיאה של 'צל' או של 'השתקפות' אליה פנינו – של הכפלה מהותית של המציאות על ידי הדימוי שלה, של ריבוי משמעות 'בצד הקרוב' – מתרחבת לאור עצמו, למחשבה, לחיים הפנימיים. המציאות כולה נושאת על פניה את האלגוריה של עצמה, מחוץ להתגלותה ולאמת שלה. האמנות, בשימושה בדימוי, לא רק משקפת, אלא מגשימה את האלגוריה הזו. באמנות האלגוריה מוחלת בעולם, כפי שהאמת מתממשת<sup>47</sup> באמצעות ההכרה. אלה הן שתי אפשרויות בנות זמננו של הווה. לצד הברזמניות של האידיאה ושל הנפש, כלומר, של ההווה ושל חשיפתה – אותה מלמד ה'פיידון', ישנה הברזמניות של ההווה ושל השתקפותה. המוחלט בו זמנית מגלה את עצמו לתבונה אך גם נותן את עצמו למעין בליה, מחוץ לכל סיבתיות. אי-האמת אינה שארית עמומה של ההווה, אלא האופי המוחש שלה עצמו, שמחמתו ישנה דומות ודימויים בעולם. בגלל הדומות, העולם האפלטוני של ה'התהוות' הוא עולם נחות, של מראית עין בלבד. כדיאלקטיקה של הווה ואי-הווה, ה'התהוות' אכן, מאז ה'פרמנידס', מופיעה בעולם האידיאות. ה'חיקוי' הוא זה שעל ידו ההשתתפות מולידה צללים, בהבחנה מהשתתפות האידיאות זו בזו המתגלה **להבנה**. הדיון על עליונות האמנות או הטבע – האם האמנות מחקה את הטבע, או שהיפך הטבעי מחקה את האמנות? – מפספס את הברזמניות של האמת ושל הדימוי.

רעיון הצל מאפשר לנו אפוא למקם בתוך הכלכלה הכללית של ההווה את הכלכלה של ה'דומות'. הדומות איננה ההשתתפות של ההווה ב'אידיאה' (הטיעון הישן של 'האדם השלישי' מראה את חוסר התועלת<sup>48</sup> שבמחשבה כזו); אלא היא המבנה עצמו של המוחש ככזה. המוחש – הוא ההווה במידה

<sup>47</sup> S'accomplir, מתגשמת, יוצאת לפועל.  
<sup>48</sup> הבל, ריקות. Futility, inanité.

שהיא דומה לעצמה, במידה שמחוץ לפעולתה המנצחת של היותה היא מטילה צל, פולטת את אותה מהות מעומעמת וחמקמקה, אותה מהות רפאים שלא ניתן לזהות עם המהות המתגלה באמת. אין בתחילה דימוי – ראייה 'ניטרלית' של האובייקט – אשר אחר כך נבדל מסימן או מסמל בגלל הדמיון שלו למקור; נטרול העמדה<sup>49</sup> בדימוי היא בדיוק דומות זו.

ה'ירידה-אלה-המעֵבָר' (trans-descendance)<sup>50</sup> עליה מדבר ז'אן ואל, כאשר היא מופרדת מהמשמעות האתית שיש לה עבורו, וכאשר היא נלקחת במובן אונטולוגי לגמרי, יכולה לאפיין את התופעה הזו של הורדה ברמה או בליה של המוחלט אותה אנו רואים בדימויים ובדומות.

### ה'בינתיים'

האמירה שדימוי הוא צל של ההווה תהיה רק שימוש במטאפורה, אם לא נראה היכן ממוקם 'הצד הקרוב' עליו אנו מדברים. דיבור על התמדה (אינרציה) או על מוות בקושי יעזור לנו, שכן נצטרך קודם לומר מהי המשמעות האונטולוגית של החומריות עצמה.

ראינו את הדימוי כקריקטורה, כאלגוריה או כאלמנט הציורי שהמציאות נושאת על פניה. כל יצירתו של ז'ירודו מבצעת הפיכה כזו של המציאות לדימויים,<sup>51</sup> בעקביות שלא הוערכה דיה, על אף כל תהילתו של ז'ירודו. אך עד עתה נראה היה שאנו מבססים את תפיסתנו על סדק בהווה הקיים בינה לבין מהותה – שאינה דבקה בה, אלא מכסה אותה ובוגדת בה. דבר זה למעשה רק מאפשר לנו לגשת אל התופעה שבה אנו מעוניינים. האמנות הנקראת קלאסית – אמנות העת העתיקה ומחקה, אמנות הצורות המושלמות – מתקנת את הקריקטורה של ההווה – את האף הסולד, את המחווה הנוקשה. היופי הוא ההווה כשהיא מסתירה את הקריקטורה שלה, מכסה או סופגת בחזרה את הצל שלה. האם היא סופגת אותו לחלוטין? זו אינה שאלה של תהייה האם הצורות המושלמות של האמנות היוונית יכולות להיות מושלמות עוד יותר, וגם לא אם הן נראות מושלמות בכל מקום בעולם. הימצאותה הבלתי נמנעת של הקריקטורה אף בדימוי המושלם ביותר מתגלה בריקנותו, באווילותו,

<sup>49</sup> נראה לי שהכוונה כאן היא היחס המסויים שיש לסמל ולסימן – יש להם עמדה ביחס ל'מקור', הם מצביעים עליו. הדימוי לא מצביע – הוא פשוט דומה למקור.

<sup>50</sup> להבנתו, ז'אן ואל מתאר שני אופנים של טרנסצנדנטיות: יש טרנסצנדנטי ש'יורדים' אליו ויש טרנסצנדנטי ש'עולים' אליו. ראו:

Sean Bowden, A Review of *Transcendence and The Concrete: Selected Writings*, by Jean Wahl, <https://ndpr.nd.edu/reviews/transcendence-and-the-concrete-selected-writings/>, September 17, 2017.

<sup>51</sup> כלומר הוא מחליף את המציאות בקריקטורה שלה.

כצלם.<sup>52</sup> הדימוי כצלם מוביל אותנו למשמעות האונטולוגית של אי־ממשותו. הפעם פעולת ההוויה עצמה,<sup>53</sup> עצם הקיום של ההוויה, מוכפל עם מראית עין של קיום.

לומר שהדימוי הוא צלם – פירושו לטעון שכל דימוי הוא, בסופו של דבר, פלסטי, ושכל יצירת אמנות היא בסופו של דבר פסל – עצירה של הזמן, או ליתר דיוק משהו שמפגר אחר עצמו. אך עלינו להראות באיזה מובן הוא עוצר או מפגר, ובאיזה מובן קיום של פסל הוא מראית עין של קיום של הוויה.

פסל מממש את הפרדוקס של רגע שמתמיד ללא עתיד. המשך שלו איננו באמת רגע. הוא אינו מציג עצמו כאן כיסוד המזערי<sup>54</sup> של המשך, רגעו של הבזק; יש לו, בדרכו שלו, משך מעין-נצח. איננו חושבים רק על המשך של יצירת האמנות עצמה כאובייקט, על הקביעות שיש לכתבים בספריות ולפסלים במוזיאונים. בתוך החיים, או שמא במוות, של פסל, רגע מתמיד לנצח: לנצח לאוקון יהיה לכוד באחיות נחשים; המונה ליזה תחייך לעולמים. לעולם העתיד עליו מבשרים השרירים המתוחים של לאוקון לא יוכל להפוך להווה. לנצח החיוך העומד להתרחב של המונה ליזה לא יתרחב. עתיד מושהה לנצח מרחף סביב התנוחה הקפואה של הפסל כמו עתיד שלעולם עוד יבוא. התחושה שהעתיד עוד רגע מגיע, מתמידה אל מול רגע שנשלל ממנו המאפיין המהותי של ההווה – היותו חולף. הוא לעולם לא ישלים את תפקידו כהווה, כאילו המציאות נסוגה ממציאותה שלה והותירה אותו חסר אונים. זהו מצב שבו ההווה אינו יכול לשער דבר, אינו יכול לקחת על עצמו כלום; זהו רגע לא אישי ואנונימי.

הרגע חסר התנועה של הפסל חייב את חריפותו לאי אדישותו כלפי המְשֶׁך. הוא אינו שייך לנצח, אך זה לא כאילו האמן לא היה מסוגל להעניק לו חיים, אלא רק שחייה של יצירת האמנות לא חוצים את הגבול של הרגע. יצירת האמנות אינה מצליחה, או גרועה, כאשר אין לה את השאיפה לחיים שהניעה את פיגמליון. אבל זו רק שאיפה. האמן נתן לפסל חיים חסרי חיים, חיים מגוחכים שאינם אדונים לעצמם, קריקטורה של חיים. נוכחות שאינה מכסה את עצמה ואשר עולה על גדותיה מכל העברים, נוכחות שאינה מחזיקה בידיה שלה את חוטי הבובה שהיא. ניתן למקד את תשומת הלב במה שניתן לראות מאותה מריונטה בדמויות הטרגדיה, ולצחוק מכך בקומדיה הצרפתית. כל דימוי הוא כבר קריקטורה – אלא שהקריקטורה הזו הופכת לטרגית. אותו אדם הוא גם משורר קומי וגם

<sup>52</sup> Idol, אליל.

<sup>53</sup> הוויה כפעילות, להיות.

<sup>54</sup> אינפיניטיסימלי

משורר טרגי, דו משמעיות שהיא הקסם המיוחד של המשוררים דוגמת גוגול, דיקנס, צ'כוב – ומולייר, וסרוונטס, ומעל לכל, שייקספיר.

הווה זה, חסר אונים לכפות את העתיד,<sup>55</sup> הוא הגורל עצמו, אותו גורל עיקש כלפי רצון האלים הפגאניים, חזק יותר מההכרח הרציונלי של חוקי הטבע. הגורל אינו מופיע כהכרח אוניברסלי. זהו הכרח בישות חופשית, היפוך של חירות להכרח, הברזמניות שלהם, חירות שמגלה שהיא כלואה. לגורל אין מקום בחיים. הקונפליקט בין חירות להכרח בפעילות האנושית מופיע ברפלקציה: כאשר הפעולה כבר שוקעת אל תוך העבר, האדם מוצא את ההסברים מדוע היא הייתה למעשה הכרח. אך אנטינומיה היא אינה טרגדיה. לעומת זאת ברגע של הפסל – בעתיד המושהה תמיד שלו – הטרגי – סימולטניות של כורח ושל חירות – יכול להתגשם: העוצמה של החירות מתאבנת לחוסר אונים. ושוב ניתן להשוות בין האמנות והחלום: הרגע של הפסל הוא סיוט. לא שהאמן מציג ישויות המובסות על ידי הגורל, אלא הישויות נכנסות לגורלן כיוון שהן מיוצגות. הן לכודות בגורלן – אלא שזוהי בדיוק יצירת האמנות, אירוע של היחשכות ההווה, המקביל להתגלותה, לאמת שלה. זה לא שיצירת האמנות משעתקת זמן שעצר: בכלכלה הכללית של ההווה, אמנות היא רגע הנפילה ב'צד הקרוב' של הזמן, אל תוך גורל. רומן הוא לא, כפי ש'אן פואיון חושב, דרך לשעתק את הזמן; יש לו זמן משלו, הוא דרך ייחודית של קיום עבור הזמן.<sup>56</sup>

מכאן אנו יכולים להבין שהזמן, שכפי הנראה מוכנס לדימויים על ידי האמנויות הלא-פלטסטיות כמו מוזיקה, ספרות, תיאטרון וקולנוע, אינו מנפץ את הקיבעון של הדימויים. זה שהדמויות בספר מחויבות לחזרה אינסופית על אותן פעולות ואותן מחשבות, זה לא פשוט בשל העובדה הקונטינגנטית של הנרטיב, כעובדה חיצונית לאותן דמויות. דמויות אלה יכולות לקחת חלק בנרטיב כיוון שהקיום שלהן דומה לעצמו, מכפיל את עצמו ומתקבע. קיבעון כזה הוא לחלוטין שונה מזה של מושגים, אשר מניע חיים, מציע את המציאות לכוחותינו, לאמת, פותח דיאלקטיקה. על ידי ההשתקפות שלה בנרטיב, יש להווה קיבעון לא דיאלקטי, שעוצר את הדאלקטיקה ואת הזמן.

דמויות של רומן הן דמויות שנסגרו, הן אסירות. ההיסטוריה שלהן מעולם לא נגמרת, היא עדיין ממשיכה, אך אינה מתקדמת. רומן סוגר ישויות בגורל על אף החירות שלהן. החיים פונים אל הסופר בשעה שהם נראים לו כאילו הם כבר יוצאים מתוך ספר. משהו שבאופן כלשהו כבר הושלם עולה בהם, כאילו מערכת שלמה של עובדות הפכה חסרת תנועה ויצרה סדרה. הן מתוארות בין שני רגעים

---

<sup>55</sup> To force the future  
<sup>56</sup> it is a unique way for time to temporalize. אולי: הוא דרך ייחודית עבור הזמן להתחולל.

מוגדרים היטב, כמרווח של זמן שבו הקיום נחצה<sup>57</sup> כמו דרך מנהרה. האירועים המסופרים יוצרים מצב – הם דומים לאידיאל פלסטי. מיתוס הוא בדיוק זה: הפלסטיות של היסטוריה. מה שאנו קוראים 'הבחירה של האמן', היא הברירה הטבעית של עובדות ותכונות המתקבעות בריתמוס, הופכות את הזמן לדימוי.

תוצאה פלסטית זו של היצירה הספרותית צוינה על ידי פרוסט בעמוד מיוחד במינו של הכלואה. בדברו על דוסטויבסקי, הוא אינו מתעכב לא על הרעיונות הדתיים שלו, לא על המטאפיזיקה שלו ואף לא על הפסיכולוגיה שלו, אלא על כמה פרופילים של נערות צעירות, כמה דימויים: הבית בו התרחש הפשע, עם גרם המדרגות שלו וה'דבורניקי' שלו<sup>58</sup> ב'החטא וענשו', הצללית של גרושנקה ב'האחים קרמזוב'. כאילו עלינו לחשוב שהיסוד הפלסטי של המציאות הוא, בסופו של דבר, מטרתו של הרומן הפסיכולוגי.

הרבה נאמר על 'אווירה' ברומנים. הביקורת עצמה אוהבת לאמץ את השפה המטאורולוגית הזאת. התבוננות פנימית נחשבת כהליך היסודי של הסופר, וההנחה היא שחפצים וטבע יכולים להיכנס אל הספר רק כאשר הם עטופים באווירה בעלת ניחוח אנושי. אנו לעומת זאת חושבים, שראייה חיצונית – של חיצוניות מוחלטת, כמו החיצוניות שיש בריתמוס שגילינו לעיל, כאשר הסובייקט עצמו חיצוני לעצמו – היא הראייה האמיתית של הסופר. ה'אווירה' היא העמימות עצמה של הדימויים. הפיוטיות של דיקנס – פסיכולוג לחלוטין בסיסי – האווירה של אותן פנימיות מאובקות, האור החיוור של משרדי לונדון על פקדיהם, חנויות העתיקות והבגדים מיד שנייה, דמויותיהן של ניקלבי וסקרוג', אינם מופיעים אלא במבט חיצוני המבוצע באופן שיטתי. אין שיטה אחרת. אפילו הסופר הפסיכולוגי רואה את החיים הפנימיים שלו מבחוץ, לאו דווקא דרך עיניים של אחר, אלא כאחד המשתתף בריתמוס או בחלום. כל כוחו של הרומן העכשווי, הקסם האמנותי שלו, טמון, אולי, בדרך זו של ראיית הפנים מבחוץ (שאינה חופפת כלל לפרוצדורה הביהיביוריסטית).

מאז ברגסון, נהוג לראות את הימשכות הזמן כמהות עצמה של הזמן המתקדם. תורתו של דקארט על איהרציפות של הזמן, נחשבת לכל היותר כאשליה של זמן הנתפס ברושם המרחבי שלו, מקור לבעיות כוזבות עבור תודעות שאינן מסוגלות לתפוס משך. וגם – מקובלת כאמיתה<sup>59</sup> מטאפורה, מרחבית במובהק, של חתך במשך, מטאפורה צילומית של לכידת הרגע, התנועה, במעין תמונה חטופה.

<sup>57</sup> כלומר עוברים דרכו, חוצים אותו.

<sup>58</sup> שוער הבית. ראו: מרסל פרוסט, בעקבות הזמן האבוד: הכלואה, (הקיבוץ המאוחד, הספרייה החדשה, 2022), 372.

<sup>59</sup> אמת ידועה, מובנת מאליה. Truism.

אנו, לעומת זאת, היינו רגישים לפרדוקס זה – שרגע יכול לעצור. העובדה שהאנושות יכלה להעניק לעצמה אמנות, חושפת בזמן את אי-הוודאות של המשכו של הזמן ומעין מוות המכפיל את יצר החיים – ההתאבנות של הרגע בלב המשך – עונשה של ניובה – חוסר הביטחון של הישות החשה את הגורל מראש, האובססיה הגדולה שבעולמו של האמן, שבעולם הפגאני. זנון, זנון האכזר... החץ ההוא...

בזה אנו עוזבים את ההקשר המצומצם של האמנות. אותה תחושה של גורליות במוות עודנה קיימת, כפי שהפגאניזם עדיין ישנו. כאשר המְשָׁךְ מוגדר,<sup>60</sup> עם זאת, המוות מאבד את כוחו להפריע. הוא אז נֶעָבֵר. למקם אותו בזמן זה בדיוק ללכת מעבר לו, זה כבר למצוא את עצמנו בצד השני של התהום, למצוא אותו מאחורינו, בעבר. המוות־אֵין הוא מותו של האחר, המוות עבור הניצול. הזמן של ה-למות עצמו (כלומר מותי שלי) אינו יכול למצוא עצמו בֶּעָבֵר השני של התהום. מה שייחודי ונוקב ברגע הזה נובע מהעובדה שהוא אינו בר חלוף. ב'למות', האופק של העתיד ניתן, אך העתיד כהבטחה להווה חדש נמנע מאיתנו – זו הימצאות בבין לבין, בין לבין נצחי. מרווח ריק שבו ודאי מצאו עצמן כמה דמויות מסיפורים מסוימים של אדגר אלן פו, שעבורן האיום מופיע כמתקרב, בעוד שום פעולה לא תועיל כדי לחמוק מהתקרבות זו, אך התקרבות זו עצמה לעולם אינה מגיעה לסופה. חרדה המתמשכת, בסיפורים אחרים, כפחד להיקבר בעודך בחיים: כאילו המוות לעולם אינו מספיק מוות, לא מספיק סופי, כאילו במקביל למשך של החיים נע המשך הנצחי של הבין לבין – הַבְּינְתִּיּים. האמנות מביאה לידי ביטוי בדיוק את המְשָׁךְ הזה שבבין לבין, בַּסְפִּירָה הזו, אשר לְיִשׁוּת<sup>61</sup> יש את הכח לחצות, אך שבה הצל שלה קופא. המשך הנצחי של הבין לבין שבו פסל הוא חסר תנועה שונה לגמרי מהנצחיות של המושגים; זהו הַבְּינְתִּיּים, לעולם לא נגמר, עדיין ממשיך – דבר לא־אנושי ומפלצתי.

התמדה<sup>62</sup> וחומר אינם מסבירים את המוות הייחודי של הצל. החומר האינרטי כבר מעלה על הדעת עצם,<sup>63</sup> אליו נצמדות איכויותיו. בפסל, החומר יודע את מות האליל.<sup>64</sup> האיסור על דימויים<sup>65</sup> הוא באמת הצו העליון של המונותאיזם, של תורה המתגברת על הגורל – אותה בריאה ואותה התגלות בהיפוך.

<sup>60</sup> במקור מנוסח קצת אחרת: il suffit de se donner une durée constituée

<sup>61</sup> Être, הווייה ממשית כלשהי.

<sup>62</sup> אינרציה.

<sup>63</sup> Substance, חומר שעומד בבסיס, מציאות ממשית שהזמן פועל בה.

<sup>64</sup> כלומר כאשר ההתכוונות היא כלפי החומר, האליל החי 'מת', הקסם אובד.

<sup>65</sup> או: תמונות.

## לקראת ביקורת פילוסופית

האמנות, אם כן, מוותרת על הטרף לטובת הצל.<sup>66</sup>

אך על ידי הצגת המוות של כל אחד מהרגעים בהווה, היא מגשימה את המְשָׁךְ הנצחי שלו *בבינתיים*, את ייחודיותו, את ערכו. ערכו אז הוא דו משמעי – הוא ייחודי כיוון שלא ניתן להגיע אל מעבר לו,<sup>67</sup> כיוון, שכרגע שלא מסתיים אף פעם, הוא אינו יכול ללכת לקראת הטוב יותר.<sup>68</sup> אין לו אותה איכות של הרגע החי שפתוח אל הגאולה של 'להפוך לי',<sup>69</sup> שבה הוא יכול להסתיים ושיתעלו עליו. הערך של הרגע הזה עשוי אם כן מאסונו. ערך עצוב זה הוא אכן היופי של האמנות המודרנית, לעומת היופי המאושר של האמנות הקלאסית.

מצד שני, האמנות, מנותקת במהותה, מהווה, בעולם של יוזמה ואחריות, מימד של בריחה.

בזה אנו שבים אל החוויה הרגילה והנפוצה ביותר של ההנאה האסתטית. זהו אחד הגורמים בהם מופיע ערכה של האמנות. האמנות מביאה אל תוך העולם את האפלה של הגורל, אך עוד יותר היא מביאה את חוסר האחריות המקסים אותנו והמציג את עצמו כקלילות וכחן. היא משחררת. ליצור או להעריך רומן או תמונה – זה כבר לא להצטרך לנתח ולהמשיג, אלא להתכחש למאמצים המדעי, הפילוסופי והמעשי. אל תדבר, אל תהרהר בביקורתיות,<sup>70</sup> התפעל בשקט ובשלווה – אלה הן עצות החכמה הנינוחה, המסופקת,<sup>71</sup> לנוכח היפה. הקסם, המוכר בכל מקום כמעשה השטן, נהנה מסובלנות בלתי מובנת בשירה. הנקמה ברשע נעשית על ידי יצירת הקריקטורה שלו, שזה 'לקחת' את מציאותו מבלי לחסל אותו; כוחות הרוע מגורשים על ידי מילוי העולם בצלמים שיש להם פיות אך אינם מדברים. כאילו הלעג הורג, כאילו הכל יכול באמת להסתיים בשירים. אנו מוצאים הרגעה כאשר, מנגד לקריאה להבין ולפעול, אנו משליכים את עצמנו אל תוך הריתמוס של מציאות המבקשת רק את קבלתה לתוך ספר או ציור.<sup>72</sup> המיתוס תופס את מקום המסתורין. העולם שיש לבנות מוחלף בהשלמה המהותית של הצל שלו. זהו אינו חוסר העניין של ההתבוננות הפנימית אלא של חוסר האחריות. המשורר מגלה את עצמו מהעיר. מנקודת המבט הזו, ערכו של היפה יחסי. יש

<sup>66</sup> כלומר היא מוותרת על המציאות לטובת הצל שלה.

<sup>67</sup> מצד אחד הוא רגע שלא אובד בין רגעים אחרים, אך מצד שני הוא רגע ש'אין לו כוח', שאי אפשר לנוע ממנו.

<sup>68</sup> ולכן אין רגע טוב ממנו, אבל הוא גם לא יכול להביא אותנו למקום טוב יותר.

<sup>69</sup> .Becoming

<sup>70</sup> .Reflect

<sup>71</sup> .Satisfied

<sup>72</sup> כלומר, אנחנו חווים את המציאות ככזו שהדרישה היחידה שלה היא להופיע כדימוי ולא דורשת פעולה.

משהו רע ואנוכי ופחדני בהנאה האמנותית. ישנם זמנים שבהם אפשר להתבייש בה, כמו במשתה בזמן מגפה.

האמנות אם כן אינה מחויבת לערך כלשהו מעצם היותה אמנות. ובדיוק מסיבה זו אמנות אינה הערך העליון של הציוויליזציה, ואפשר להעלות על הדעת שלב שבו היא תצטמצם למקור הנאה בלבד – מה שלא ניתן לשלול ממנה בלי להיות מגוחך – שיש לו חלק, אך רק חלק, באושרו של האדם. האם זו יוהרה לגנות את התפשטותה המוגזמת<sup>73</sup> של האמנות בזמננו כאשר, כמעט עבור כולם, היא מזוהה עם החיים הרוחניים?

אך כל זה נכון לגבי האמנות כשהיא נפרדת מן הביקורת המשלבת את התוצר הלא־אנושי של האמן אל תוך העולם האנושי. הביקורת כבר מחלצת אותה מאי־אחריותה על ידי שימת הלב לטכניקה שלה. היא מתייחסת לאמן כאדם בשעת פעולה. כבר בחקירה אחר ההשפעות שיש עליו היא מקשרת אדם נפרד וגא זה להיסטוריה הממשית.

ביקורת כזו היא עדיין טרומית. היא אינה תוקפת את האירוע האמנותי ככזה, כעמעום וכערפול ההוויה בדימויים, כאותה עצירה של ההוויה ב'בינתיים'. ערכו של הדימוי עבור הפילוסופיה טמון במיקום שלו בין שני זמנים ובדו משמעיות שלו. הפילוסוף מגלה, מבעד לסלע המכושף עליו הדימוי עומד, את כל האפשרויות שלו רוחשות מסביב.<sup>74</sup> הוא<sup>75</sup> תופס אותן על ידי הפרשנות. כלומר יצירת האמנות יכולה וחיבת להיות מטופלת כמיתוס: הפסל העומד חייב להיות מושם בתנועה ולהיעשות כמְדַבֵּר. מיזם כזה אינו דומה לרקונסטרוקציה פשוטה של המקור מהעתק. הפרשנות הפילוסופית תמדוד את המרחק המפריד בין המיתוס לבין ההוויה הממשית, ותיעשה מודעת לאירוע היצירתי עצמו, אירוע החומק מההכרה, העובר מהוויה להוויה תוך דילוג על המרווחים של ה'בינתיים'. המיתוס הוא אפוא בו־זמנית אי־אמת ומקור האמת הפילוסופית, אם אכן האמת הפילוסופית כוללת מימד משלה של מובנות, ואינה מסתפקת בחוקים ובסיבות המקשרים בין הישים זה לזה, אלא מחפשת את פעולת ההוויה עצמה.<sup>76</sup>

הביקורת, בעת הפרשנות, תבחר ותגביל. אך אם, מבחירה, היא נשארת 'בצד הקרוב'<sup>77</sup> של העולם המקובע באמנות, היא תשיב אותו לעולם הניתן להבנה שבו היא עצמה עומדת, אותו עולם שהוא המולדת האמיתית של הרוח. גם הסופר הבהיר ביותר מוצא את עצמו בעולם המכושף על ידי

<sup>73</sup> היפרטרופיה, גדילת יתר.

<sup>74</sup> האפשרויות של הדימוי.

<sup>75</sup> הפילוסוף.

<sup>76</sup> "l'oeuvre d'être elle-même", יצירת ההוויה עצמה. מה שההוויה יוצרת, וגם את היצירה שהיא.

<sup>77</sup> הקרוב, hither side, כלומר לא מעבר ליצירה אלא נשארת בדימוי עצמו ובאפקט שלו.

דימויו. הוא מדבר בחידות, ברמזים, במעין הצעה, בשפה מעורפלת, כאילו הוא נע בעולם של צללים, כאילו חסר לו הכח להעלות מציאויות, כאילו הוא אינו מסוגל ללכת אליהן בלי להסס, כאילו, חיוור ונבדן, הוא תמיד מתחייב מעבר למה שהחליט לעשות, כאילו הוא שופך חצי מהמים שהוא מביא לנו. הסופר הזהיר ביותר, הבהיר ביותר, עושה עצמו בכל זאת כשוטה. לעומת זאת, פרשנות הביקורת מדברת מתוך שליטה עצמית מלאה, בכנות, דרך מושגים, שהם כמו השרירים של המחשבה.

הספרות המודרנית, המושמצת בשל האינטלקטואליזם שלה (אשר, למעשה, נמצא כבר אצל שייקספיר, אצל מולייר *בזון ז'ואן*, גתה, דוסטויבסקי) ללא ספק מגלה מודעות הולכת וגוברת לאי-המספיקות היסודית הזו של אלילות<sup>78</sup> אמנותית. באינטלקטואליזם הזה האמן מסרב להיות רק אמן, לא בגלל שהוא רוצה להגן על דעה או על מניע, אלא כיוון שהוא מרגיש צורך לפרש את המיתוסים שלו בעצמו. אולי הספקות שמותו לכאורה של האל, מאז הרנסנס, הולידו בנפשות, ערערו עבור האמן את מציאותם של המודלים שמעתה הפכו לבלתי יציבים, הטילו עליו את הנטל למצוא את המודלים שלו מחדש בלב היצירה שלו עצמה, וגרמו לו להאמין שיש לו שליחות להיות בורא ומגלה.

משימת הביקורת הייתה חיונית אף אם אלוהים לא היה מת, אלא רק גולה. אך איננו יכולים לעסוק כאן ב"לוגיקה" של הפרשנות הפילוסופית של האמנות; זה היה דורש הרחבה של הפרספקטיבה המוגבלת במכוון של מחקר זה. במקרה כזה היה צורך להכניס את הפרספקטיבה של היחס עם האחר – שבלעדיו ההוויה לא יכולה להיאמר במציאותה, כלומר בזמן שלה.

---

<sup>78</sup>.Idolatry



