

המציאות וצלה/עמנואל לוינס¹

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 פרופ' גל ונטורה וד"ר ענת אשר.

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.² 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 האנגלי³ והמקור הצרפתי: 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.

תום עיני

אלול תשפ"ד, ספטמבר 2024

אמנות וביקורת

בדך כלל מקובלת, במידה רבה של דוגמטיות, 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 כידיעה של המוחלט. על אף שהושמץ כ'קאנון', הריאליזם שומר על כל יוקרתו. למעשה הוא נדחה רק בשם ריאליזם גבוה יותר. סוריאליזם הוא סופרלטיב.⁴

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

¹ המאמר פורסם לראשונה ב: *Les Temps Modernes*, 38 (1948), 771-89. בשני העמודים לפני המאמר ניתן למצוא את תגובת המערכת (סארטר) לדבריו של לוינס.

² ייתכן שאף משפט, אבל אני לא מתחייב על זה.

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

⁴ 'מעל למציאות'.

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 וההיפוך⁵ 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 המעורבת, שהיא אותה בעיה של ספרות מעורבת.⁶ איננו מעריכים מספיק את ההשלמה – החותם הבלתי מחיק של הייצור האמנותי שלאחריו היצירה נשארת 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'⁷ 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 מושלמת⁸ 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,⁹ שקיים לה, וכן היא אינה מוסרית במידה שהיא משחררת את האמן מחובותיו כאדם ומבטיחה לו אצילות יומרנית

⁵ Inversion. לא ברור לי לגמרי למה לוינס מתכוון כאן.

⁶ במקור: de l'art engagé... littérature engagée. בתרגום באנגלית 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.

⁷ Interruption – כלומר במעשי הטבע ובשפה יש דברים 'שלמים', אך הם נעשו כאלה על ידי 'הפרעה' קטנה ברצף, על ידי קיטוע של הרצף.

⁸ Is completed

⁹ master

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 העמימות¹⁰ היא זו שמהווה את יסודה, והיא זו המאפשרת את ההשלמה¹¹ 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 ההויה? האם הוא יוגדר תמיד על ידי השוואה עם האמת, כמה שנשאר לאחר הבנה?¹² האין המשא ומתן עם המעומעם, כאירוע אונטולוגי עצמאי לחלוטין, מתווה קטגוריות שאינן ניתנות לצמצום לאלו של ההכרה? נבקש להראות את האירוע הזה באמנות. 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.¹³ 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,¹⁴ 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'¹⁵ ההיידגריאני, שבו אובייקטיביות מותמרת לכח. דימוי מסמן אחיזה בנו יותר מאשר יוזמה שלנו – פסיביות יסודית. אחוז, תחת השראה, האמן, אנו אומרים, מקשיב למוזה.

¹⁰ חוסר בהירות, ריבוי משמעות, מסתוריות, האפלה. obscurity.

¹¹ completion

¹² 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?

¹³ Intelligible. אפשר 'נהיר'.

¹⁴ כלומר, לא מגיע לצורה אחרת של התבוננות באמנות. לוינס מקבל את חוסר העניין שבראייה האמנותית כאופן ההתבוננות האמנותי הבסיסי, אותו הוא מנתח במאמר.

¹⁵ Sein lassen.

דימוי הוא מוזיקלי. הפסיביות נראית במישרין בקסם של הזמרה,¹⁶ המוזיקה והשירה.¹⁷ 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 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,¹⁸ כיוון שבריתמוס אין יותר 'עצמי', אלא מעין מעבר מהעצמי לאנונימיות.

זוהי הלכידה או הכישוף של השירה או המוזיקה. זהו אופן של היות¹⁹ שאי אפשר לומר לגביו שהוא זהה להכרה, מאחר וה'אני' כאן מופשט מזכותו להניח, לשער,²⁰ מופשט מכוחו; וכן לא שהוא זהה לחוסר מודעות, מאחר והסיטואציה כולה וכל הפרטים שלה, גם אם באור אפל, נכחים.²¹ 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 בחרותה, 'מנגנת',²² 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-השחקן²³ מורגש על ידי אני-הצופה²⁴, ולא על ידי חמלה. כאן יש לנו באמת חיצוניות של הפנימי. מפתיע שהניתוח הפנומולוגי מעולם לא ניסה ליישם²⁵ 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

¹⁶ song, השיר המבוצע.

¹⁷ Poetry.

¹⁸ כלומר- המצב הזה הוא אפילו לא למרות הסובייקט, העצמי (כיוון שאין עצמי).

¹⁹ 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.

²⁰ Assumption.

²¹ Present - הווים, מוצגים.

²² Plays.

²³ The I-actor

²⁴ The I-spectator

²⁵ 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 המקצב²⁶ נמצא, בוודאי, במוזיקה, שכן פעולת המוזיקאי מגשימה²⁷ את המציאות ללא מושגים.²⁸

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: מוזיקליות²⁹ 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 עצמאי³⁰ שהאנליזה של ספרי הלימוד שלנו מייחסת לתחושה טהורה שעדיין לא הומרה לתפיסה (תחושה כתואר),³¹ 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. התחושתיות³² קיימת כאירוע אונטולוגי מובחן, אך כזה שממומש ומוכר³³ רק על ידי הדמיון.

אם האמנות מבוססת על החלפת הוויה בדימוי, היסוד האסתטי, כפי שהאטימולוגיה של המילה מצביעה עליו,³⁴ הוא תחושה. עולמנו כולו, על נתונו היסודיים והמעובדים אינטלקטואליים, יכול לגעת בנו מוזיקלית, להיפך לדימוי. זו הסיבה מדוע אמנות קלאסית הצמודה לאובייקטים – כל אותם ציורים, כל אותם פסלים המתארים³⁵ משהו, כל אותן פואמות המכירות בתחביר ובסימני 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,³⁶ מומר בלא-אובייקט; הדימוי ככזה נכנס לקטגוריות ייחודיות לו שאותן נרצה להציג כאן. הפשטת המציאות מגשמיותה על ידי דימוי³⁷ אינה

²⁶ ריתמוס.

²⁷ 'To Realize'. מביאה לידי ביטוי.

²⁸ Pure deconceptualization of reality. אולי: הפשטת המציאות ממושגים.

²⁹ כמושג, כפי שלוינס תיאר לעיל - לתוכו המאזין נשאב.

³⁰ Substance

³¹ 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.

³² Sensibility, מתורגם ביכוליות ואינסוף' כרגישות.

³³ Realize - מגיע לתודעה, מובן.

³⁴ אסתטיקה – תפיסה חושית.

³⁵ Represent, ייצוג.

³⁶ קונקרטי, תמונה או פסל – ולא דימוי מופשט בתודעה.

³⁷ The disincarnation of reality by an image. אולי אם נקרא את המילה 'דימוי' כאן כפועל זה יהיה יותר קרוב.

שקולה להפחתה פשוטה בדרגה. היא שייכת למימד אונטולוגי שאינו משתרע בינינו לבין מציאות נתפסת,³⁸ 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 הוצבה³⁹ כתגובת נגד לתיאוריה של דימויים נפשיים, של 'תמונה פנימית' שהתפיסה של האובייקט משאירה בנו.⁴⁰ 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.⁴¹ 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?⁴² לא, אבל בתנאי שאנו מבינים 'דומות' לא כתוצאה של השוואה בין דימוי למקור, אלא **כתנועה עצמה** שמביאה לידי הדימוי. המציאות לא תהיה רק מה שהיא, מה שהיא מתגלה⁴³ 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,⁴⁴ אינה 'מכסה'⁴⁵ 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 הצירוריות שלו. הצירור 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

³⁸ Reality to be captured

³⁹ établie, Was set up

⁴⁰ 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.

⁴¹ סימני הפיסוק - הסוגריים והמירכאות.

⁴² תרגום מדויק יותר יהיה 'המקורי' (the original), אבל בעברית זה פחות נשמע טוב.

⁴³ נחשפת, disclosed, se dévoile.

⁴⁴ כלומר, אנחנו מבחינים גם ב'צירוריות' שלה ולא רק בה עצמה. היא לא מצליחה להחזיק אותנו מרוכזים בה.

⁴⁵ Ne recouvre pas

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 ההווה.

הווה 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 בהווה מפגר אחר ההווה. המודעות להיעדרות האובייקט שמאפיינת דימוי אינה שקולה לנטרול פשוט של התזה, כפי שהוסרל היה רוצה, אלא שקולה לשינוי בהווה 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.

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 'צ'ל' 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 מתממשת⁴⁶ 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. אייהאמת 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 ואייהווה, ה'התהוות' אכן, מאז ה'פרמנידס', מופיעה בעולם האידיאות. החיקוי הוא זה שעל ידו ההשתקפות מולידה

⁴⁶ S'accomplit, מתגשמת, יוצאת לפועל.

צללים, בהבחנה מהשתתפות האידאות זו בזו המתגלה להבנה. הדיון על עליונות האמנות או הטבע – האם האמנות מחקה את הטבע, או שהיפוי הטבעי מחקה את האמנות? – מפספס את הברזמניות של האמת ושל הדימוי.

רעיון הצל מאפשר לנו אפוא למקם בתוך הכלכלה הכללית של ההוויה את הכלכלה של הידומות. הדומות איננה ההשתתפות של ההוויה באידאה (הטיעון הישן של 'האדם השלישי' מראה את חוסר התועלת⁴⁷ שבמחשבה כזו); אלא היא המבנה עצמו של המוחש ככזה. המוחש - הוא ההוויה במידה 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 העמדה⁴⁸ בדימוי היא בדיוק דומות זו.

ה'ירידה-אל-המעֵבֶר' (trans-descendance)⁴⁹ 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 ההוויה 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,⁵⁰ בעקביות שלא הוערכה דיה, על אף כל תהילתו של ז'ירודו. אך עד עתה נראה היה שאנו מבססים את תפיסתנו על סדק בהוויה 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 ההוויה – את האף הסולד, את המחווה הנוקשה. היופי הוא ההוויה 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 היווניות 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,

⁴⁷ הבל, ריקות. Futility, inanité.

⁴⁸ 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.

⁴⁹ 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.

⁵⁰ כלומר הוא מחליף את המציאות בקריקטורה שלה.

כצלם.⁵¹ הדימוי כצלם מוביל אותנו למשמעות האונטולוגית של אי־ממשותו. הפעם פעולת ההוויה עצמה,⁵² 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 המזערי⁵³ של המשך, רגעו של הבזק; יש לו, בדרכו שלו, משך מעין-נצחי. 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 מציאותה 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 המִשָּׁךְ. 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 משורר טרגי, דו משמעיות שהיא הקסם המיוחד של המשוררים דוגמת גוגול, דיקנס, צ'כוב – ומוליר, וסרוונטס, ומעל לכל, שייקספיר.

הווה זה, חסר אונים לכפות את העתיד,⁵⁴ הוא הגורל עצמו, אותו גורל עיקש כלפי רצון האלים הפגאניים, חזק יותר מההכרח הרציונלי של חוקי הטבע. הגורל אינו מופיע כהכרח אונברסלי. 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.

⁵¹ Idol, איל.

⁵² הוויה כפעילות, להיות.

⁵³ אינפיניטסימלי

⁵⁴ To force the future

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.⁵⁵

מכאן אנו יכולים להבין שהזמן, שכפי הנראה מוכנס לדימויים על ידי האמנויות הלא-פלסטיות 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 מוגדרים היטב, כמרווח של זמן שבו הקיום נחצה⁵⁶ 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' שלו⁵⁷ 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 כתהליך 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 פקידיהם, חנויות העתיקות והבגדים מיד שנייה, דמויותיהן של

⁵⁵ it is a unique way for time to temporalize. אולי: הוא דרך ייחודית עבור הזמן להתחולל.

⁵⁶ כלומר עוברים דרכו, חוצים אותו.

⁵⁷ שוער הבית. ראו: מרסל פרוסט, בעקבות הזמן האבוד: הכלואה, (הקיבוץ המאוחד, הספרייה החדשה, 2022), 372.

ניקלבי וסקרוגי, 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 כאמיתה⁵⁸ מטאפורה, מרחבית במובהק, של חתך במשך, מטאפורה צילומית של לכידת הרגע, התנועה, במעין תמונה חטופה.

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 המְשָך מוגדר,⁵⁹ עם זאת, המוות מאבד את כוחו להפריע. הוא אז נְעָבֵר. 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 ת.ע.) אינו יכול למצוא עצמו בְעֵבֶר 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 - הצינתיים.

האמנות מביאה לידי ביטוי בדיוק את המְשָך הזה שבבין לבין, בַסְפִּירָה הזו, אשר לְישוּת⁶⁰ 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 הצינתיים, לעולם לא נגמר, עדיין ממשך – דבר לא־אנושי ומפלצתי.

התמדה⁶¹ וחומר אינם מסבירים את המוות הייחודי של הצל. החומר האינרטי כבר מעלה על הדעת עצם,⁶² אליו נצמדות איכויותיו. בפסל, החומר יודע את מות האליל.⁶³ האיסור על דימויים⁶⁴ הוא

⁵⁸ אמת ידועה, מובנת מאליה. Truism.

⁵⁹ במקור מנוסח קצת אחרת: il suffit de se donner une durée constituée.

⁶⁰ Être, הוויה ממשית כלשהי.

⁶¹ אינרציה.

⁶² Substance, חומר שעומד בבסיס, מציאות ממשית שהזמן פועל בה.

⁶³ כלומר כאשר ההתכוונות היא כלפי החומר, האליל החי 'מת', הקסם אובד.

⁶⁴ או: תמונות.

באמת הצו העליון של המונותאיזם, של תורה המתגברת על הגורל – אותה בריאה ואותה התגלות בהיפוך.

לקראת ביקורת פילוסופית

האמנות, אם כן, מוותרת על הטרף לטובת הצל.⁶⁵

אך על ידי הצגת המוות של כל אחד מהרגעים בהווה, היא מגשימה את המְשָך הנצחי שלו *בבינתיים*, את ייחודיותו, את ערכו. ערכו אז הוא דו משמעי – הוא ייחודי כיוון שלא ניתן להגיע אל מעבר לו,⁶⁶ כיוון, שכרגע שלא מסתיים אף פעם, הוא אינו יכול ללכת לקראת הטוב יותר.⁶⁷ אין לו אותה איכות של הרגע החי שפתוח אל הגאולה של 'להפוך' לי,⁶⁸ 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,⁶⁹ התפעל בשקט ובשלווה – אלה הן עצות החכמה הנינוחה, המסופקת,⁷⁰ 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.⁷¹ 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 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.

⁶⁵ כלומר היא מוותרת על המציאות לטובת הצל שלה.

⁶⁶ מצד אחד הוא רגע שלא אובד בין רגעים אחרים, אך מצד שני הוא רגע שאין לו כוח, שאי אפשר לנוע ממנו.

⁶⁷ ולכן אין רגע טוב ממנו, אבל הוא גם לא יכול להביא אותנו למקום טוב יותר.

⁶⁸ Becoming.

⁶⁹ Reflect.

⁷⁰ Satisfied.

⁷¹ כלומר, אנחנו חווים את המציאות ככזו שהדרישה היחידה שלה היא להופיע כדימוי ולא דורשת פעולה.

האם זו יוהרה לגנות את התפשטותה המוגזמת⁷² 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, כעמס 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.⁷³ הוא⁷⁴ 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 מההעתק. 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.⁷⁵

הביקורת, בעת הפרשנות, תבחר ותגביל. אך אם, מבחירה, היא נשארת 'בצד הקרוב'⁷⁶ 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 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 ונבוך, 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 *בון ז'ואן*, גתה, דוסטויבסקי) ללא ספק מגלה מודעות הולכת וגוברת לאי־המספיקות היסודית הזו של אלילות⁷⁷ 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

⁷² היפרטרופיה, גדילת יתר.

⁷³ האפשרויות של הדימוי.

⁷⁴ הפילוסוף.

⁷⁵ "l'oeuvre d'être elle-même", יצירת ההוויה עצמה. מה שההוויה יוצרת, וגם את היצירה שהיא.

⁷⁶ הקרוב, hither side, כלומר לא מעבר ליצירה אלא נשארת בדימוי עצמו ובאפקט שלו.

⁷⁷ Idolatry.

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 ההווה לא יכולה להיאמר במציאותה, כלומר בזמן שלה.