

האוניברסיטה העברית בירושלים
THE HEBREW UNIVERSITY OF JERUSALEM



הפקולטה למדעי הרוח

החוג לתולדות האמנות

תשפ"ד

בין 'כוליות ואינסוף' ל'המציאות וצלה' של לוינס

עבודה סמינריונית בקורס "לוינס : כוליות ואינסוף" (15041)

שם המרצה : ד"ר מיכאל רובק

מגיש : תום עיני

תאריך : ספטמבר 2024

תוכן עניינים

2.....	מבוא
3.....	המושגים אצל לוינס – פתיחה כללית
3.....	המושגים בהמציאות וצלה
3.....	א. ניתוק, הפרדה והשתתפות
6.....	ב. המיתוס
8.....	ג. הרגישות
9.....	ד. ה'בינתיים'
11.....	ה. 'הצד הזה' ו'הצד הקרוב', החיצוניות
12.....	ו. המִשָּׁךְ המוגדר
14.....	ז. האמת
16.....	ח. הביקורת והפרשנות
18.....	הערה על יחסו של לוינס לאמנות
19.....	סיכום
21.....	ביבליוגרפיה
22.....	נספח 1 - המציאות וצלה/עמנואל לוינס
36.....	נספח 2 - סיכום מאמר: המציאות וצלה

את ספרו הגדול הראשון, *כוליות ואינסוף*, פרסם לוינס בשנת 1961. ספר זה משקף שיא של מחשבה שהלכה והתפתחה עם השנים, עד שקיבלה את צורתה כפי שהיא מופיעה בו. מחשבה זו לא הופיעה בן לילה, וניתן להתחקות אחר שלבים שונים בהתפתחותה ובהקשריה על ידי עיון בכתבים קודמים של לוינס. מקובל, לדוגמה, לקרוא את ספרו של לוינס משנת 1948, *הזמן והאחר*, בפרספקטיבה כזו, של ניצני המחשבה המאוחרת יותר שלו.¹ אפילו לוינס עצמו, בהקדמה שכתב להוצאה המחודשת של ספר זה בשנת 1979, כתב:

"הכותב הקדמה להוצאה חדשה של עמודים שהוא עצמו פרסם שלושים שנה קודם לכן, הרי הוא כמעט כותב הקדמה לספרו של אחר. אלא שהוא מבחין מהר יותר במגבלות הספר וחש בהן ביתר כאב. [...] אולם אם הסכמנו לפרסומו כספר תוך ויתור על עדכונו, הרי זה מפני שאנו עדיין מחויבים לפרויקט העיקרי, שטקסט זה – במרכזן של תנועות מחשבה שונות – הוא לידתו וניסוחו הראשון [...]".²

באותה שנה שבה פרסם לראשונה *הזמן והאחר*, בשנת 1948,³ פרסם מאמר נוסף מפרי עטו של לוינס בשם *המציאות וצלה*, שעוסק באמנות, בכתב העת *זמנים מודרניים*.⁴ בעבודה זו אבקש לדון במאמר *המציאות וצלה* על רקע הפילוסופיה הבשלה יותר של לוינס כפי שהיא מופיעה בספר *כוליות ואינסוף*. במקום לדון בהיסטוריה של הפילוסופיה של לוינס, ארצה לקיים **דיון פרשני** בפילוסופיה המוקדמת שלו (זו המופיעה ב*המציאות וצלה*) בעזרת הכלים והרעיונות אותם פיתח מאוחר יותר. הניסיון המוצע כאן הוא לקרב את *המציאות וצלה* לשפה של לוינס כפי שהיא באה לידי ביטוי ב*כוליות ואינסוף*, ועל ידי כך לצמצם את הפער בין שני שלבי המחשבה האלו, ולעמוד על דיוקה של התפיסה המובעת ב*המציאות וצלה*. כמובן שאין הרמוניה מלאה בין שני הכתבים, כיוון שחלו שינויים והתפתחויות במחשבה של לוינס – לא רק מבחינה צורנית, אלא גם מבחינת תוכנם של הדברים, ואנסה בדברי להתגבר על קושי זה.

כוליות ואינסוף, אם אפשר להסתכן בסיכום של הספר בכמה מילים, עוסק ביחס ביני לבין האחר המתגלה בפנים, והמנפץ תוך התגלות זו את הכוליות בה אני נמצא. האחר מתגלה במובן מסוים כאינסופי (חורג מן האידאה שלו שבתוכו), כחיצוני לי לחלוטין (טרנסצנדנטי), מחוץ לשליטתי ולהישג ידי. יחסי אל האחר הוא יחס אתי, הקודם ליחסים האונטולוגיים והאפיסטמולוגיים שלי כלפיו, שמשמעותו היא מתן כבוד, מקום, לאַחַר בו הוא נשאר חופשי משליטתי בו, וכן אחריות שלי כלפיו המתעוררת כתוצאה מהתגלות זו. הדיון ב*כוליות ואינסוף*, בדומה לכתבים רבים נוספים של לוינס, עוסק במישרין ביחס שביני לבין האחר. לעומת זאת ב*המציאות וצלה* לוינס מתמקד בתופעת

¹ ראה לדוגמה: אלי שיינפלד, "היציאה מן ההיות ב*הזמן והאחר*: פריצת הדרך של עמנואל לוינס", בתוך: עמנואל לוינס, *הזמן והאחר*, תרגום והערות: אלעד לפידות, אחרית דבר: אלי שיינפלד, (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2014), עמ' 87-88.

² לוינס, *הזמן והאחר*, עמ' 7.

³ יש לציין שהספר *הזמן והאחר* מבוסס על הרצאות שניתנו עוד קודם לכן, בשנים 1946-1947. ראה שם.

⁴ המאמר פרסם לראשונה ב: *Les Temps Modernes*, 38 (1948), 771-89. בעבודה זו אשתמש בתרגום שלי למאמר (ראה נספח), שמבוסס במידה רבה על התרגום של המאמר לאנגלית:

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

הדימוי⁵ ובביטוי שלו ביצירה האמנותית. עם זאת, היחס אל האחר והאחריות שלי כלפיו נוכחים גם כאן, ואתייחס לעניין זה בדברי.

האופן בו אבצע את העבודה יהיה על ידי ניתוח של מושגים שונים בהם משתמש לוינס במאמר *המציאות וצלה*, תוך השוואה למושגים מקבילים או לרעיונות קשורים *בכוליות ואינסוף*. הדיון במושגים יוביל אותנו, שלב אחרי שלב, להבנה טובה יותר של המאמר, אך גם לערעור על כמה מן ההבחנות הפנומנולוגיות המוצעות בו, מתוך אחיזה בגישה המפותחת יותר *שבכוליות ואינסוף*. עוד יש להעיר שמלווים את העבודה שני נספחים: תרגום שלי למאמר, וכן סיכום שלו לשם העמקת ההבנה ושיפור ההתמצאות בו.

המושגים אצל לוינס – פתיחה כללית

לעתים קרובות, כשלוניס דן בתופעות מסוימות אותן הוא מזהה במחקר הפנומנולוגי, הוא מעניק להן שמות וכך ממשיג אותן, כלומר הוא מאפשר לנו לתפוס אותן בתודעה באופן של ייצוג, בנפרד מהתופעה החד-פעמית עצמה. השימוש במושגים מאפשר לנו לשוב פעמים נוספות אל אותה תופעה, ולדון בה בהקשרים שונים ללא צורך להגדיר ולתאר אותה כל פעם מחדש.⁶

לוינס מחדש מושגים באופנים שונים:⁷ א. הוא משתמש באטימולוגיה של המילה על מנת להפקיע ממנה את המשמעות הקודמת שהייתה לה ולהעניק לה משמעות חדשה.⁸ ב. הוא משתמש במושגים ידועים אך מעניק להם משמעות אחרת על ידי שימוש בקונטציות של המושג המקורי. במקרה כזה יש לעמוד על משמעותו החדשה של המושג. ג. הוא מייצר מושגים חדשים ממילים שלא שימשו עד אז כמושג. גם כאן הוא עושה זאת על ידי שימוש בקונטציות הידועות של המילה.⁹ הבנה מלאה של דברי לוינס תתאפשר רק מתוך עמידה על התוכן המדויק של המושגים שלו, ולשם כך, לפי הצורך, נדרש גם לשאלה זו – כיצד נוצר אותו מושג.

מבין המושגים הרבים בהם לוינס משתמש, בחרתי במספר מושגים המועילים לעמידה על עיקרי הדברים במאמר *המציאות וצלה*, והרלוונטיים להשוואה בינו לבין *כוליות ואינסוף*.

המושגים בהמציאות וצלה

א. ניתוק, הפרדה והשתתפות

את המילה *Dégagement*¹⁰, המופיעה כמושג מרכזי *בהמציאות וצלה*, תרגמתי כ'ניתוק', 'התנתקות' או 'אי מעורבות'. ארצה להתעכב על משמעותו של מושג זה, ולהשוות אותו למושג

⁵ Image.

⁶ למהותם של המושגים ראה: שמואל הוגו ברגמן, מבוא לתורת ההגיון: המדע העיוני של הסדר, (ירושלים: מוסד ביאליק, 1953), עמ' 67-70. יש לציין שלא את כל המושגים לוינס מגדיר באופן מפורש, אלא שהמשמעות שלהם מתגלה מתוך ההקשר שבו משתמש בהם לוינס.

⁷ בעניין זה דרוש מחקר נוסף, אך אציע כאן כמה אופנים.

⁸ או שמא דווקא משמעות ישנה, שעם הזמן השתנתה.

⁹ ניתן לומר שמושגים שונים אצל לוינס הם למעשה מטאפורות, אם אוחזים בהגדרה של שמעון זנדבנק למטאפורה: "פיגורה לשונית המבוססת על מפגש גומלין בין שתי מחשבות דומות [...] היוצרות מעין מחשבה שלישית, הממוזגת את שתייהן". ראה: שמעון זנדבנק, מזשיר: מדריך לשירה, (ירושלים: כתר, 2002), 271.

¹⁰ ראה ריכוז הופעות של המילה:

Emmanuel Lévinas, "La réalité et son ombre", in *les Temps Modern*, 38 (1948), 772-773.

ה'הפרדה' *בכוליות ואינסוף*. ניתן היה לחשוב שיש קשר תוכני בין שני המושגים הקרובים מבחינה סמנטית, אלא שבעיון קצר מתברר שמשמעותם שונה לגמרי. אני מתחיל את הדיון דווקא במושגים לא מקבילים אלו, כיוון שהם בסיסיים ביותר – כל אחד בחיבור אחר – וההבנה שלהם הכרחית על מנת לרדת לסוף דעתו של לוינס.

במאמר *המציאות וצל* מתאר לוינס את ה'ניתוק' מן העולם, המהותי ליצירה. לדעתו, היצירה נחשבת ליצירת אמנות רק אם כשהיא נשלמת (כלומר – כאשר מבחינת האמן הוא סיים את העבודה עליה), היא גם בעלת קיום בלתי מעורב, מנותק.¹¹ ריצ'רד א. כהן מסביר את משמעות הניתוק הזה:

"[...] art and artworks have an inner tendency toward self-closure, disengaging in a centripetal movement from the larger world for the sake of their own world, centering on themselves to the exclusion of all else..."¹²

כלומר, ה'ניתוק' של יצירת האמנות הוא הניתוק שלה מהעולם, אי המעורבות בו. היא מופיעה בעולם משלה, כאילו אין לה שיג ושיח עם המציאות הממשית שמחוץ לה. הניתוק הזה בא לידי ביטוי בחוויה של הישאבות אל תוך היצירה, ב'השתתפות' בה, עד כדי שכחת העולם.¹³ היצירה נחוות כאילו אינה שייכת למערכת הסיבתית-החומרית של המאורעות, כאילו היא קיימת בספירה אחרת – "מחוץ לעולם".¹⁴

למושג זה של 'ניתוק' או של 'אי מעורבות', נשווה את מושג ה'הפרדה' המופיע ב*כוליות ואינסוף*.¹⁵ ההפרדה היא המצב שבו האני קיים בנפרד מהעולם החיצוני, מכוחם של חיים פנימיים.¹⁶ לכאורה יש כאן הקבלה למושג ה'ניתוק', אלא שלמעשה מדובר בשתי תופעות המוציאות זו את זו. ההפרדה, אומר לוינס, היא תנאי לקיומה של אידיאת האינסוף, כלומר ליחסים עם הטראנסצנדנטי, עם ה*חיצוני*.¹⁷ ההפרדה מן החיצוני, היא תנאי למפגש המחודש עם החיצוני. ה'ניתוק', לעומת זאת, מסמן מצב בו היצירה נחוות כעולם סגור בפני עצמו, המושך את האני אליו פנימה – במקרה כזה **מתבטלת ההפרדה**, כיוון שהאני משתתף במשהו חיצוני לו. הוא מאבד את עצמו אל תוך היצירה. נשים לב – ההפרדה היא ההפרדה של **האני**, ואילו הניתוק הוא הניתוק של **היצירה**. היצירה המנותקת מן העולם לוקחת איתה ביחד את האני, ו'מוציאה' אותו מן העולם.

הזכרתי כמה פעמים את המושג 'השתתפות'. מה הכוונה בו? מושג זה קיים בשני החיבורים, ונדמה שמשמעותו בשניהם קרובה, אם לא זהה. ב*כוליות ואינסוף* לוינס מגדיר את ההשתתפות כך:

המילה תורגמה ל- Disengagement באנגלית. הופעה ראשונה בתרגום האנגלי: Lévinas, "Reality and Its Shadow", 131.

¹¹ לוינס, *המציאות וצל*, 3-2. ההפניות למאמר הן לקובץ המצורף במייל ולא לנספח (לשם הנוחות).

¹² ראה:

Richard A. Cohen, "Levinas on Art and Aestheticism: Getting 'Reality and Its Shadow' Right." in *Levinas Studies* 11 (2016): 161.

¹³ לוינס, *המציאות וצל*, 4. וגם: Cohen, "Levinas on Art", 169-170 ועוד.

¹⁴ לוינס, *המציאות וצל*, 3. וגם: Cohen, "Levinas on Art", 170 ועוד.

¹⁵ המילה העברית 'הפרדה' ב*כוליות ואינסוף* היא תרגום של המילה Séparation הצרפתית, ולא של Dégagement.

¹⁶ לוינס, *כוליות ואינסוף*, 34.

¹⁷ שם, עמ' 40, פסקה אחרונה.

"ההשתתפות היא דרך התייחסות אל האחר: להחזיק ולקיים¹⁸ את ההוויה העצמית בלי לאבד ולו לרגע את המגע עם האחר. לקטוע את ההשתתפות פירושו, אמנם, לשמור על המגע, אבל גם לא לשאוב עוד את ההוויה העצמית מתוך אותו מגע..."¹⁹

ההשתתפות היא המצב שבו אני שואב את ההוויה העצמית שלי מתוך המגע עם האחר. במקרה כזה ההוויה העצמית מבוססת על קשר עם הוויה חיצונית איתה אני משתתף. אין הפרדה בינה לביני, אין זיהוי שלה כחיצונית לי ושל חוסר תלות בינינו.

המציאות וצלה ה'השתתפות' מוזכרת בהקשר לאופן שבו אנו 'נכנסים' אל תוך היצירה בניתוקה: הצופה נשאב אל תוך היצירה, הוא במצב של היסחפות והילכדות. לוינס משתמש במילים 'ריתמוס' ו'מוזיקליות' – מושגים חדשים שהוא יוצר – כדי לתאר את התופעה הזאת של 'השתתפות' ביצירה:

" רעיון הריתמוס [...] 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 [...] 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, כיוון שבריתמוס אין יותר 'עצמי', אלא מעין מעבר מהעצמי לאנונימיות [...] להאזין למוזיקה זה במובן מסוים להימנע מלרקוד או לצעוד; התנועה, הנעת הגוף, אינן חשובות כמעט"²⁰

אמנם בשני החיבורים המושג 'השתתפות' מתאר מצב שבו אין הבחנה בין האני הנפרד לבין האובייקט איתו אני משתתף, אך בהמציאות וצלה ישנו פירוט נוסף – ההשתתפות מתוארת כתנועה רדיקלית, של היסחפות עד כדי אבדן תשומת הלב למה שקורה אפילו לידיים ולרגליים שלי.

תפיסה זו מופיעה במקום נוסף בו לוינס מזכיר את 'השתתפות', הפעם כוליות ואינסוף:

"בכך שונה הטרנסצנדנטיות הפילוסופית מהטרנסצנדנטיות של הדתות (במובן המקובל, הנסי והרווח של המונח), מהטרנסצנדנטיות שהיא כבר (או עדיין) השתתפות, הטבעה²¹ בהיות שלקראתו היא נעה, המחזיקה את ההיות החורג מעבר בחוטי הסמויים, כאילו ביקשה לפגוע בו"²².

בניגוד לטרנסצנדנטיות הפילוסופית המבוססת על הפרדה, הטרנסצנדנטיות של הדתות היא כבר/עדיין השתתפות: הדתי החווה את האל ממש 'טבוע' בו. האם יש זהות בין תופעה זו לבין התופעה הקורית בהקשבה למוזיקה? לפעמים כן, כאשר האדם הדתי נכנס לאקסטזה, הוא לחלוטין מנותק מן העולם – דווקא מתוך החיבור למה שהוא חיצוני לו.²³ ההשתתפות היא רכיב יסודי בנייתוק של האמנות, כמו גם באקסטזה הדתית. היא המצב שבו אין הפרדה בין האדם למה שמחוץ לו, עד כדי הזדהות מוחלטת עם אותו יש. אני נמנע מלומר 'אובייקט', כיוון שכבר יחס זה של מכיר-אובייקט הוא אופן אחר של יחסים, מחוץ להשתתפות, שיש בהם הפרדה בין המכיר למוכר. לוינס

¹⁸ במקור: *dérouler*, באנגלית: *unfold*.

¹⁹ לוינס, *כוליות ואינסוף*, 41.

²⁰ לוינס, *המציאות וצלה*, 4.

²¹ *Plongée, Submergence*.

²² לוינס, *כוליות ואינסוף*, 29.

²³ לא מדובר כאן בחיצוניות אותה מעודד לוינס, כפי שנראה בהמשך, אלא בחיצוניות בלשון היומיום.

מתאר את ביטול ההשתתפות כתרומתם של הפילוסופים היוונים – ביטול ההתמזגות עם הטבע וההתבוננות בו כאילו מבחוץ, בצורה 'אובייקטיבית'.²⁴

לסיכום סעיף זה, הניתוק *מהמציאות וצלה* וההפרדה *בכוליות ואינסוף*, הם שני מושגים שונים (ומוציאים זה את זה), המתייחסים לדברים שונים – הניתוק מתייחס ליצירה, ואילו ההפרדה מתייחסת לאני. הניתוק של היצירה מהעולם מסמן את ההשתתפות הרדיקלית של האני בה, המנוגדת להפרדה. ההפרדה, היכולת לבטל את ההשתתפות, היא תנאי לטרנסצנדנטיות. גישה זו לטרנסצנדנטיות אינה קיימת ביחס עם האמנות השומר אותה בניתוקה מן העולם.

ב. המיתוס

בהקשר להשתתפות עליה דיברנו, אותה ביטלו הפילוסופים היוונים (כך לפי לוינס), יש להזכיר את מושג המיתוס, בו מתממשת אותה השתתפות: אנו 'משתתפים' במיתוס, אחוזים בו. מושג זה, יחד עם מושגים קרובים כמו אלילות, צלמים ופגאניות מופיעים *מהמציאות וצלה* כמו גם *בכוליות ואינסוף*. ננסה לעמוד על משמעותו.

המיתוס, לפי *המציאות וצלה*, הוא "הפלסטיות של ההיסטוריה".²⁵ להבנתו, הכוונה היא שיסודו של המיתוס ברגעים בהיסטוריה שיכולים ומתאימים להפוך לדימוי, לתמונה, למחזה.²⁶ יש רגעים בהיסטוריה שהופכים, על ידי 'הקפאתם', ל'גדולים מהחיים'. הגדרה זו של המיתוס אינה תחליף להגדרה טכנית של הז'אנר הספרותי, כגון 'סיפור ראשית שיש בו אלים ושקשור לריטואל',²⁷ אלא היא ניסיון פנומנולוגי להצביע על יסוד הקיים במיתוס המשרת היטב את לוינס, בין השאר כשהוא רוצה להצביע על המעמד הגבוה שמקבלת האמנות. האמנות נתפסת בעיני רבים כ'מעל למציאות' וכמקור לאמת – וכך גם המיתוס.²⁸

בספר *מקורו של מעשה האמנות* של היידגר, ניתן להבנתו למצוא דוגמה לגישה 'מיתית' לאמנות כאשר הוא מנתח ציור של ואן גוך ובו נעלי איכרים. לפני שהוא נכנס אל היצירה בנייתוקה מן העולם,²⁹ הוא דן בהקשר השימושי של הנעליים. בניתוח ראשוני זה אין שום קסם, שום 'היבלעות' בתמונה:

"[...] זוג נעלי איכרים ותו לא".

אבל כאן, פתאום, משהו משתנה. "וואף על פי כן.

"מתוך הפתח האפל של הפנימיות השחוקה של מכשיר ההנעלה נועץ בנו את מבטו כובד צעדיה היגיעים של העבודה. בכבודו המחוספסת של מכשיר ההנעלה אצורה העקשות של הצעידה האיטית בערוגות השדה הנפרשות למרחקים, תמיד זהות, שרוח אכזרית נחה על פניהן. על העור המעובד

²⁴ לוינס, כוליות ואינסוף, 29. ניתן לומר שהיחס לאל כמשהו חיצוני בהקשר הזה הוא יחס למעין דימוי שאנו מחזיקים של האל. שאמנם נמצא בפנים, אבל הוא 'יש' אליו אנחנו יכולים להתייחס.

²⁵ לוינס, *המציאות וצלה*, 10.

²⁶ שם, והשווה: Cohen, "Levinas on Art", 180.

²⁷ שילוב של הגדרות שהציג ד"ר דודו רוטמן בקורס "הסיפור העממי".

²⁸ לוינס, *המציאות וצלה*, 2, 13.

²⁹ ראה דיון לעיל.

נחים הלחות והגודש של האדמה. מתחת לסוליות נדחת בדידותה של דרך העפר מבעד לערב היורד...³⁰

והוא ממשיך עוד ועוד. לדעתי, זו דוגמא נפלאה למה שלוינס קורא 'המיתוס' שיש באמנות. החגיגות שבה היידגר מדבר מדגימה את זה. מילות הרגש מדגישות את המשמעות הקיומית. ואם אפשר לומר - הפתיחה ב"ואף על פי כן" מזכירה לי את 'המיתוס' על גלילאו - "ואף על פי כן, נוע תנוע"... יש פאתוס באמירה הזו. ועוד יש להוסיף, שבהמשך היידגר טוען, שמה שקורה במעשה האמנות הוא שהיא מגלה את מה שהמכשיר הוא באמת.³¹ המיתוס והאמת הולכים יחד. זהו אותו מיתוס עליו מדבר לוינס.

יש עוד צד משותף שיש לאמנות ולמיתוס - המימד הגורלי שיש בשניהם. הדמויות ביצירת האמנות נתפסות ככאלה שלכודות בגורלן. אך מצד שני, הן ייחודיות, שלא ניתן להתעלות עליהן.³² כך גם במיתוס - הגורל במיתוס הוא כוח מוחלט, אף יותר מן האלים. האלים כפופים לגורל, לא מסוגלים להשתחרר ממנו.³³

גם *בכליות ואינסוף* מופיע מושג המיתוס בהקשר זה של גורל. נראה זאת בדוגמא הבאה, העוסקת ב'אלוהות המיתית של היסוד':

"עתידי של היסוד כחוסר ביטחון מתקיים באופן קונקרטי כאלוהות המיתית של היסוד. אלים מחוסרי פנים, אלים סתמיים שלא מדברים אליהם, המציינים את האין הגובל באגואיזם של ההנאה בתוך הפמיליאריות שלה עם היסוד".³⁴

היסוד ממנו אנו נהנים, התחושה של הרוח, של המים, הטעם של האוכל, המראות - כל אלה נתפסים כמקריים וכעומדים לחלוף: "המזון בא כמו מקרה מאושר".³⁵ יש רגע של הנאה, רגע של סיפוק - אבל אין כאן שליטה. החירות שלי, שהייתה רוצה להחזיק בהנאה עוד ועוד, נכפית תחת גורל של אבדן ושל חוסר.³⁶ זו להבנתי כוונתו של לוינס כשהוא מדבר כאן על אלוהות מיתית - כח חושני שאני זקוק לו, אפילו כפוף אליו (מתוך צורך), שבכל רגע יכול לצאת משליטתי, מהישג ידי. המתח הזה הוא המתח של ההנאה, האגואיזם שלה - המתח בין הצורך המתמלא לבין האפשרות של המחסור המחכה מעבר לפינה. כך לדעתי יש להבין את המיתוס - בתוך ההקשר הזה של הכרח שנכפה על חירות.³⁷ השימוש במושגים המשיקים אלילות, צלם, פגאניות - כל אלה קשורים לעניין זה.³⁸

*

ה'יסוד' בו עסקנו כעת, בעל המהות החושנית בתוך האני הנפרד, מביא אותנו לנושא הבא - הרגישות.

³⁰ מרטיין היידגר, *מקורו של מעשה האמנות*, (בני ברק: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2017), 82.

³¹ היידגר, *מקורו של מעשה האמנות*, 85. ראה הדגשה במקור.

³² לוינס, *המציינות וצלה*, 12.

³³ שם, 9.

³⁴ לוינס, *כליות ואינסוף*, 112.

³⁵ שם.

³⁶ אי אפשר להיות הבעלים של המקור ממנו מגיעים היסודות, שם, עמ' 111.

³⁷ ראה לוינס, *המציינות וצלה*, 9.

³⁸ יש לסייג ולומר שניתן למצוא ניואנסים במשמעות המושגים האלה, וכל מקרה לגופו. הניואנסים נובעים מן המשמעויות הבסיסיות והנלוות השונות שיש לכל מילה.

ג. הרגישות

הרגישות, שאני תרגמתי כ'תחושתיות'³⁹ מופיעה *המציאות וצללה* בגלל הקשר שיש בינה לבין האופן בו אנו קולטים את הדימוי. מה היחס בין התחושה לדימוי? האם יש כאן זהות? האם היחשפות לדימוי – פיזי או מנטלי – קשורה באופן כלשהו לתחושתיות? לוינס כותב כך:

"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. התחושתיות קיימת כאירוע אונטולוגי מובחן, אך כזה שממומש ומוכר רק על ידי הדמיון".⁴⁰

בטקסט הזה לוינס פונה לנתח את התחושה, ולא את הדימוי. הוא מצביע על יחסו של הדימוי לתחושה ואומר: האופן בו התחושה מגיעה אלינו להכרה דומה להימצאותו של דימוי מנטלי. הדרך של התחושה להגיע להכרה היא דרך הדמיון, כדימוי.

נענין עוד בקטע הבא:

"הדומות [...] 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".⁴¹

התחושתיות מופיעה כשבבסיסה דומות – איננו חשים את הוויה עצמה, אלא משהו שניתן כמו הצל שלה. החוויה אותה לוינס מתאר היא של פער בין התחושה של המציאות, לבין המציאות עצמה. יש איזשהו מסך ביני לבין המציאות, מעין הדואליות שיש בתופעה וב'דבר כשלעצמו' הקנטיאניים.⁴² כך להבנתי נתפסת התחושתיות *המציאות וצללה*. לעומת זאת, *בכוליות ואינסוף*, נראה שיש שינוי של העמדה.

לוינס מסביר שם שהתחושתיות (או: הרגישות) היא האופן של ההנאה, האופן שבו ישים שאנו 'חיים מהם' מגיעים אלינו.⁴³ ומהו אותו אופן? הוא מרחיב:

"אדם אינו 'מכיר' את התכונות החושיות, הוא חווה אותן: ירקקות העלים, אודם השמש השוקעת".⁴⁴

והוא חווה אותן כך:

³⁹ Sensation, Sensibilité. הכוונה של לוינס היא ההקשר החושי, לא ההקשר הרגשי. המילה רגישות נשמעת בעברית קרובה יותר להקשר הרגשי – Sensitivity.

⁴⁰ לוינס, *המציאות וצללה*, 5.

⁴¹ לוינס, *המציאות וצללה*, 8.

⁴² כמובן שאין כאן זהות, כיוון שלפי לוינס ניתן להגיע להוויה עצמה על ידי ההכרה והאמת, וזה שונה לגמרי מ'הדבר שלעצמו' שלא ניתן להגיע אליו.

⁴³ לוינס, *כוליות ואינסוף*, עמ' 84, 106.

⁴⁴ שם, 106.

"בהנאה, התכונה אינה תכונה של משהו. איתנות הקרקע התומכת בי, תכול השמים מעל ראשי, שריקת הרוח, גליות הים, בוחק האור – כל אלה אינם נצמדים לעצם כלשהו".⁴⁵

בתחושתיות אנו חשים תכונה שאינה של משהו. בתחושתיות לא קיים יחס של אובייקט-תכונה, אלא פשוט תחושה – של קור, של חום, של טעם, של חספוס ועוד. השימוש במטאפורות של 'ריתמוס' ו'מוזיקליות' ביחס לדימוי נעשה בגלל המבנה התחושתי הזה: 'ריתמוס' – נוכחות ללא מושגים, אך בכל זאת נוכחות,⁴⁶ ו'מוזיקליות' – ניתוק מן האובייקט, המאפשר הבחנה בכך שהתחושה היא לא של משהו. זהו מבנה שמתאים גם לדימוי – הוא מופיע ללא מושגים, כלומר יש בו חלק המקביל לראייה או לשמיעה באופן הישיר שבו הוא 'נותן את עצמו',⁴⁷ וכן הוא מופיע כמנותק מאובייקט, מופיע בנפרד מהצבעים, השיש, המילים, שהם מקורו.⁴⁸

אך האם תחושתיות באמת מקבילה לדימוי ביחס להוויה? האם עולה מדברי לוינס לעיל (מכוליות ואינסוף) פער בין המציאות לתחושה? לדעתי לא. הדימוי, שהוא לדברי לוינס (במציאות וצלה) נלווה למציאות, הצל שלה, לא דומה לתחושתיות שהיא אופן של מפגש ישיר איתה. התחושה היא אינה דימוי, ולא מקבילה לו. כפי שניתן להפיק דימויים של ישים שונים, כך ניתן להפיק דימוי של תחושה: כבר במציאות וצלה לוינס אומר ש"דימוי הצליל הוא הקרוב ביותר לצליל אמיתי".⁴⁹ מה זה צליל אמיתי? זה מה שמתקבל בתחושה של צליל. בתחושה לא מתקבל הצל של ההוויה, אלא היא חלק מהאופן שבו מתקבלת ההוויה עצמה. הצל שלה – שהוא צל של ההוויה – הוא הדימוי שלה.

ישנו פיתוי לראות את התחושה כקרובה לדימוי כיוון שזו הדרך שבה היא מגיעה לתודעה הרפלקטיבית. אך היא עצמה שונה מהדימוי. נראה שהמטאפורות של 'ריתמוס' ושל 'מוזיקליות' בהן משתמש לוינס כדי לדבר על הדימוי, שיש להן במקור מהות תחושתית, קיבלו מעמד גבוה יותר ממה שהן צריכות לקבל. הן יכולות לשמש כמטאפורות, אך חשוב לא להתבלבל.

לסיכום, בניגוד לדברי לוינס במציאות וצלה, בכוליות ואינסוף התחושתיות מתגלה כשונה מהדימוי. היא התחושה עצמה של הממשי, האופן בו הוא מגיע אלינו. ניתן לחלץ דימוי של התחושה הזו, אך ההבדל נשמר. כמו כן יש להפריד בין התחושה שאכן מתקבלת בהתבוננות ביצירה פיזית לבין הדימוי שלה (הצל שלה, הנוכח במקביל לה עצמה), הדומה יותר לדימוי המנטלי הנפרד לחלוטין מן היצירה.⁵⁰

*

ד. ה'בינתיים'

⁴⁵ שם, 111.

⁴⁶ לוינס, המציאות וצלה, 4. "מתוך המציאות מגיחות שלמויות סגורות שהאלמנטים שלהן קוראים זה לזה כמו ההברות בחרוז". זו אינה הכרה, אלא חוויה.

⁴⁷ מדובר על הרובד שאינו פיזי בדימוי.

⁴⁸ שם, 5.

⁴⁹ לוינס, המציאות וצלה, 5.

⁵⁰ עניין זה יכול להועיל אולי לשאלת הפרשנות של היצירה, בכך שהדימוי של היצירה נפרד מהתחושה המיידית שלה. הוא שכבה נוספת שתלויה יותר בנו מאשר ביצירה עצמה.

עד כאן עסקנו במושגים בסיסיים אצל לוינס, המשמשים אותו בשני החיבורים באופן שוטף (חוץ ממושג ה'יניתוק', הייחודי לאמנות). בסעיף הזה נעסוק במושג שמשמש את לוינס בהרחבה רק במאמר המציאות וצלה. אמנם לוינס מזכיר את ה'בינתיים' בכליות ואינסוף, אך הוא לא מרחיב בעניינו.⁵¹

להבנת, את המושג הזה לוינס יצר מתוך מילה קיימת, שלא הייתה מושג קודם. הוא השתמש בקונוטציות שלה על מנת לטעון את המושג החדש במשמעות. הביטוי המקורי בצרפתית הוא *l'entre-temps*, *בכליות ואינסוף* הוא תורגם על ידי רמה איילון כ"פסק הזמן", ואילו אני תרגמתי אותו ל"ה'בינתיים" בעקבות התרגום האנגלי של לינגיס – *The Meanwhile*.

ה'בינתיים' הוא 'הרגע' של האמנות, שהוא למעשה רק כמו-רגע, כמו-הווה, בלי רכיב היסוד של היותו חולף, ובלי עתיד. היצירה אינה אדישה כלפי המְשָׁךְ, כלומר יש לה מעין-חיים, אבל הם חיים שלא יוצאים מגבולו של הרגע.⁵² ואפילו הרגע הזה – הוא לא באמת רגע ממש. זה מצב של שהות בתוך הצל של הזמן, דומות לרגע. זהו ה'בינתיים'. ובתוך ה'בינתיים', הדמות לא מסוגלת לשום דבר. היא כמו קפואה בגורל, העתיד שלה מושהה תמיד – סימולטניות של כורח ושל חירות, כפי שראינו לגבי המיתוס.⁵³

לוינס רואה ב'זמן של היצירה' את הצד הרע שבה, את הצד שבו יש הכרח שנכפה על חירות, שבו יש 'תקיעות' נצחית. האם זו הגזמה? מדוע מתעורר כעסו של לוינס אל מול הפסל הדומם? מדוע שאט הנפש?⁵⁴ לוינס, כך נדמה לי, לא מפריע סבלו המדומיין של הפסל. לדעתי, יש להבין את הבעייתיות שלוינס רואה ב'בינתיים' רק כאשר מצב זה מוחל על האנושי – עלי עצמי. האם אני תקוע, קפוא? האם אני לכוד בגורל? הפסל כאילו מראה שכן, שכך היא המציאות. שאין לי חירות אמיתית ושהכל קבוע מראש. הפסל הנמצא 'בבינתיים', כאשר אנו 'נסחפים לתוכו', כאשר הוא משמש כדוגמא – מייצר אצלנו את החשיבה שהגורל נחתם מראש. החיים שלנו נצפים מבחוץ, כתמונה. ולזה לוינס מתנגד. הוא רוצה לשחרר את החיים מהקיפאון הזה, מהמוות שיש בגורל – מהפגאניות.⁵⁵ הוא רוצה להחזיר לנו את היכולת לבחור, לחזור לזמן הממשי, למציאות האמיתית – לא זו המדומיינת.

אם בעקבות כוליות ואינסוף היינו מצפים שהבעייתיות באמנות תהיה קשורה באופן כלשהו ליחס לא אתי כלפי האחר, נדמה שבמציאות וצלה לוינס עדיין לא לגמרי נמצא שם. הוא מנסה קודם כל להשתחרר מעול ההכרח, להיחלץ מתוך התפיסה שהאופק של ההווה הוא במוות.⁵⁶ בסעיף הבא בעבודה נראה היכן מתבצע אותו מפגש עם ה'בינתיים' למעשה.

יש לציין, ואני מקדים מעט את המאוחר, שכן מופיעה במאמר זה המחשבה המתייחסת אל האחר – דרך הביקורת. הביקורת היא זו שמשיבה את האמנות למציאות הממשית, שהיחס לאחר הוא תנאי לה.⁵⁷ אגע בנושאים אלה בהמשך.

⁵¹ לוינס, כוליות ואינסוף, 182.

⁵² לוינס, המציאות וצלה, 9.

⁵³ שם, 9-10.

⁵⁴ כעס זה, להבנתי, גרם לפרשנים רבים לחשוב שלוינס שונא אמנות. ריצ'רד כהן מפרק דעה זו, וראה את דבריו הארוכים בעניין: Cohen, "Levinas on Art", 149-160, 167-168. גם אני אתייחס בקצרה לעניין לקראת סוף העבודה.

⁵⁵ שם, 11.

⁵⁶ ראה בהקשר זה את דבריו של אלי שיינפלד *הזמן והאחר*, עמ' 96-98.

⁵⁷ לוינס, המציאות וצלה, 13-14.

ה. 'הצד הזה' ו'הצד הקרוב', החיצוניות

'הצד הזה' ו'הצד הקרוב' הוא למעשה מושג אחד, שהרגשתי צורך להכפיל אותו במהלך התרגום של הטקסט. המילים הצרפתיות בהן משתמש לוינס הן: *en deçà*⁵⁸, ולאנגלית תרגם אותן לינגיס: *the hither side*⁵⁹.

לדעתי, את המושג הזה ניתן להבין כמו שצריך רק מתוך ההיכרות עם *כוליות ואינסוף*. אין *המצאות וצלה* הסבר מספיק טוב למושג הזה, עליו חוזר לוינס פעמים רבות. לוינס אפילו אומר: "האמירה שדימוי הוא צל של ההוויה תהיה רק שימוש במטאפורה, אם לא נראה היכן ממוקם 'הצד הקרוב' עליו אנו מדברים", ובכל זאת לא הצלחתי למצוא הסבר פנומנולוגי טוב למשמעות המושג הזה בתוך המאמר.

לאחר עיון ב*כוליות ואינסוף*, הגעתי למסקנה שהתוכן הפנומנולוגי של המושג הוא: יחס אל יש שנמצא 'בחוף', דרך הדימוי שלו שנוצר בחיים הפנימיים שלי. ואסביר: הדימוי שיש לי מהוויה מסוימת נתון לי בפועל בתוך החיים הפנימיים שלי. לדוגמא, ביחס לספר עליו אני מסתכל, הנמצא לידי, אני יכול להפריד בין התבוננות בו עצמו, כמשהו ממשי, לבין דימוי שלו, השתקפות שלו אצלי בתודעה. זו המשמעות של 'הצל' של ההוויה, אליה מתכוון לוינס במאמר, כפי שכבר הסברתי לעיל.⁶⁰ ההתבוננות במשהו דרך 'הצד הקרוב', היא ההתבוננות בו דרך הפילטר של החיים הפנימיים, דרך הדימוי שלו. יש לציין – הדימוי אינו שווה לייצוג, שגם בו משתתף הדמיון אלא שבו ההוויה מובאת לתפיסה, להכרה, להבנה.⁶¹ בדימוי אין הבנה, אלא רק 'תמונה', עם עמימות יסודית.⁶²

ה'ניתוק' הקיים באמנות, בין הדימוי לבין המקור שלו, אפשרי דרך החיים הפנימיים. יש הרבה דמיון בין הפעולה הזו לבין הפעולה המתרחשת בזהה, עליה מדבר לוינס ב*כוליות ואינסוף*:

"אין לקבוע את המקוריות באמצעות מחשבה על הייצוג המופשט של העצמי על ידי העצמי; יש להתחיל ביחסים הקונקרטיים בין אני לעולם. העולם, זר ועוין, היה אמור לפי חוקי הלוגיקה להפוך את האני לאחר. אלא שהיחסים האמיתיים והקמאיים ביניהם, יחסים שהאני מתגלה בהם בדיוק כמו הזהה המובהק, מתרחשים כמו **שהות** בתוך העולם. ה**דרך** של האני כנגד 'האחר' של העולם היא **לשהות**, **לזהות את עצמו** על ידי קיום בתוכו **אצל עצמו**".⁶³

דבר דומה אמנם קורה ביחס לאמנות כשהיא 'מנותקת' מן המציאות. האני שוהה בה, הוא מזהה את עצמו בה, הוא מפנים אותה. אלא שהראייה האמנותית עליה מדבר לוינס,⁶⁴ היא לא פעולה של זיהוי, שמעניקה הסבר למציאות החיצונית ומכלילה אותה, אלא פעולה של השתתפות, עליה דיברנו לעיל. האובייקט החיצוני, גם אם מדובר בדימוי מנטלי, שואב אותנו לתוכו. איננו בעלי כח לגביו, כמו הזהה ביחס לעולם, אלא הוא זה שבעל כח לגבינו.⁶⁵ הסיבה שלוינס כל כך מתנגד לזהה היא כיוון

⁵⁸ ראה לדוגמא: Lévinas, "La réalité et son ombre", 773.

⁵⁹ Lévinas, "Reality and Its Shadow", 131.

⁶⁰ היחס בין הצל להוויה הוא דומות, שם, תחילת עמ' 7. ראה סעיף 'הרגישות' לעיל.

⁶¹ לוינס, *כוליות ואינסוף*, 96.

⁶² לדוגמא - לוינס, *המצאות וצלה*, 3.

⁶³ לוינס, *כוליות ואינסוף*, 19. ההדגשות במקור.

⁶⁴ לוינס, *המצאות וצלה*, 10.

⁶⁵ לוינס, *כוליות ואינסוף*, 19, ולוינס, *המצאות וצלה*, 4-3.

שמדובר בפעולה של החלפת המציאות הממשית בדימוי והסתפקות בו, ולכן בבריחה מן המציאות הממשית.⁶⁶ יש לנו אחריות ביחס למציאות זו, והבריחה ממנה היא מעשה לא פשוט מבחינה אתית.⁶⁷

מהי אותה מציאות אליה אנו מחויבים? שאלה זו מביאה אותנו לדיון במושג נוסף – מושג החיצוניות. מושג זה עובר טרנספורמציה בין המציאות וצלה לבין כוליות ואינסוף. נבחן עניין זה כעת.

בשעת ההשתתפות, הצופה נמצא כאילו 'בתוך היצירה', ביצירה כשהיא 'מנותקת'. לוינס קורא לזה הימצאות 'בין דברים'.⁶⁸ ועל כך הוא אומר:

"הוא נמצא בין דברים כדבר בעצמו, כחלק מהמחזה. הוא חיצוני לעצמו, אך עם חיצוניות שאינה של גוף, כיוון שהכאב של אני-השחקן מורגש על ידי אני-הצופה, ולא על ידי חמלה. כאן יש לנו באמת חיצוניות של הפנימי".

אלא, שחיצוניות זו אינה יכולה להיות אותה חיצוניות עליה הוא מדבר בכוליות ואינסוף! במציאות וצלה לוינס מזהה חיצוניות עם ההזדהות המוחלטת של האני עם הדמויות של היצירה, ועם ההימצאות 'בין דברים' בתוך היצירה. האדם לגמרי 'מחוץ לעצמו', הוא חלק מהמחזה, והוא לא שם לב לתנועת האברים (הממשיים) שלו עצמו.⁶⁹ כפי שאמרתי לעיל, מדובר במצב של השתתפות, שבה אין הפרדה, ולכן אין יכולת להגיע אל החיצוני, אל הטרנסצנדנטי, כפי שאמרנו. בתוכנה של אותה חיצוניות ארחיב בהמשך, אך כרגע אני רוצה להצביע על כך שהמושג הוחלף לגמרי בין המציאות וצלה לבין כוליות ואינסוף.

ההשתתפות סותרת את היחס עם החיצוניות כפי שהיא בכוליות ואינסוף, ואילו כאן החיצוניות היא פונקציה של היחס אל האמנות. הרי כך אומר לוינס במאמר: "האמנות אינה שייכת לסדר של ההתגלות. ואף יותר לא לזה של הבריאה, שתנועתה היא בדיוק בכיוון ההפוך".⁷⁰ ואילו בכוליות ואינסוף ההתגלות, הבריאה והחיצוניות קשורות בקשר הדוק.⁷¹

1. המֶשֶׁךְ המוגדר

בסוף הסעיף הקודם הגענו לחיצוניות על פי משמעותה בכוליות ואינסוף, אך עדיין לא הרחבנו אודותיה. נעשה זאת עוד מעט, אלא שקודם נעבור בתחנה קצרה נוספת.

במציאות וצלה כותב לוינס:

"כאשר המֶשֶׁךְ מוגדר,⁷² [...] המוות מאבד את כוחו להפריע. הוא אז נֶעְבֵּר. למקום אותו בזמן זה בדיוק ללכת מעבר לו, זה כבר למצוא את עצמנו בצד השני של התהום, למצוא אותו

⁶⁶ לוינס, המציאות וצלה, 12.

⁶⁷ עניין האחריות יופיע בהמשך.

⁶⁸ שם, 4.

⁶⁹ שם, 4.

⁷⁰ שם, 3.

⁷¹ על הקשר בין ההתגלות והבריאה לחיצוניות: לוינס, כוליות ואינסוף, 65 למטה.

⁷² במקור מנוסח קצת אחרת: il suffit de se donner une durée constituée.

מאחורינו, בעבר. המוות־אין הוא מותו של האחר, המוות עבור הניצול. הזמן של ה-למות עצמו (כלומר מותי שלי ת.ע.) אינו יכול למצוא עצמו בעֶבֶר השני של התהום".⁷³

למה מתכוון לוינס ב'כאשר המשך מוגדר'! מהי אותה פעולה – "למקם אותו בזמן" – המחלצת אותנו מאימת המוות? ומתי המוות לא ממוקם בזמן? נדמה, שגם כאן, על מנת לפתור את השאלות, עיון בכוליות ואינסוף יוכל להועיל.

בחלק הראשון של 'כוליות ואינסוף', לוינס מתאר שני 'זמנים': הזמן ההיסטורי האוניברסלי, והזמן הפנימי.⁷⁴ בזמן ההיסטורי חייו של אדם נתפסים כחלק ממכלול, ומוגדרים על ידי לידתו, מותו ומעשיו ביניהם. לאדם כזה, הנתפס בזמן של ההיסטוריונים, אין למעשה פנימיות, אין חיים ממשיים. החיים הממשיים קיימים רק אצל אדם נפרד, שיש לו פנימיות, שיש לו זמן משלו שלא מוטמע בזמן האוניברסלי. בזמן של הפנימיות הלידה לא זכורה, וכאילו באתי מן האין. המוות, לעומת זאת, עדיין יכול להיות משהו שמגדיר אותי, לא כנקודה על ציר הזמן האוניברסלי, אלא כאימה, כסוף של האפשרויות שלי. בחיים כאלה – לקראת המוות – אני חש כל הזמן את מה ישעוד נשאר', כלומר אני חי על זמן שאול.⁷⁵

נדמה שבהמציאות וצלה, לוינס עדיין לא מפריד לגמרי בין שני הזמנים – ההיסטורי והפנימי. המשך (השייך לזמן הפנימי) יכול להיות מוגדר, יכולים להיות לו התחלה וסוף (השייכים לזמן ההיסטורי). כאשר אנו מתייחסים למוות כמשהו על ציר הזמן ההיסטורי, ולא כמשהו אישי, הוא מאבד את תקפו כיוון שהוא נמצא בנקודת זמן מסוימת. הוא לא עכשיו, לא יכול לקרות כל רגע – הוא בזמן ספציפי, ידוע.⁷⁶ אך לוינס אומר בפירושו: "הזמן של ה-למות עצמו (כלומר מותי שלי ת.ע.) אינו יכול למצוא עצמו בעֶבֶר השני של התהום", כלומר אנחנו לא יכולים להשקיט את אימת המוות של עצמנו. אז מהו אותו המוות שכוחו בטל? לפיהמציאות וצלה, רק המוות של האחר, כאשר הוא מוכנס לזמן ההיסטורי. כאשר האחר מוכנס לתוך הכוליות של הזמן ההיסטורי, כאשר אנו מתעלמים מפנימיותו, כאשר איננו פוגשים אותו דרך אידיאת האינסוף, אז אפשר לדבר על מוות שלא משפיע על שאר החיים – הזמן המדוד שבין הלידה למוות.⁷⁷

אם כן, נראה שאין באמת פתרון כנגד אימת המוות האישי שלנו. הזמן ההיסטורי לא פותר את הבעיה כיוון שהוא מתבונן על האחרים ומודד אותם בלבד. הוא לא יכול לעזור לי – רגע המוות שלי עדיין לא ידוע, ולא נראה שיעזור להמציא לעצמי זמן 'מתוכנן' למוות. אימת המוות המתקרב תנכח גם במקרה זה. ההשתתפות יכולה לעזור, כיוון שהחיים שלי לא תלויים בי, אבל צורה כזו אינה רצויה כיוון שהיא אינה אתית (בריחה מאחריות כפי שראינו).

בעיון נוסף בכוליות ואינסוף, הפעם בסוף הספר, נדמה שיש פתרון אחר.⁷⁸ מתברר שיש זמן נוסף, זמן שבו למוות אין השפעה. הזמן הזה הוא הזמן הקיים במרחב המשותף לי ולאחר, כאשר האחר נשמר באחרותו – כלומר, לא מתוך כוליות, שזהו הזמן ההיסטורי האוניברסלי, אלא מתוך

⁷³ לוינס, המציאות וצלה, 11.

⁷⁴ אני לא מדבר כאן על הסדרים הלוגי והזמני, אלא על שני זמנים.

⁷⁵ לוינס, כוליות ואינסוף, 36-37.

⁷⁶ ראה גם לוינס, כוליות ואינסוף, 36.

⁷⁷ לוינס, כוליות ואינסוף, 36.

⁷⁸ אני לא מדבר על הנצר, על הבן – לפחות לא במובן הקונקרטי. אלא שכן אפשר לדבר על פוריות במובן כללי יותר. ראה שם עמ' 37, וכן 233-237.

חיצוניות. הזמן הזה הוא זמן של עולם נברא, זמן שבו אני "סובייקט של מה שיכול לקרות, מקור והתחלה, כח".⁷⁹

לוינס מתאר את הזמן הזה, את המצב הזה, כך:

"[...] האנסופיות נוצרת על ידי יש שקיים בְּאִמַת. המרחק מההיות – שבאמצעותו היש קיים בְּאִמַת (או עד אינסוף), נוצר כמו זמן וכמו תודעה או כמו הטרמה של האפשרי. מבעד למרחק זה של הזמן הסופי אינו סופי, ההיות בהווייתו הוא עדיין לא, הוא נותר תלוי ועומד ויכול להתחיל בכל רגע. מבנה התודעה או הזמניות – של המרחק והאמת – נובע מתנועה בסיסית של ההיות המסרב לטוטליזציה. סירוב זה נוצר כמו יחסים עם הבלתי־ניתן־להכלה, כמו קבלת פנים לאחרות, או באופן קונקרטי כמו הצגה של הפנים. הפנים מפסיקות את הטוטליזציה. קבלת הפנים לאחרות היא איפוא תנאי לתודעה ולזמן. המוות אינו פוגם ב**כוח** שעל ידו נוצרת האנסופיות כמו שלילה של ההיות וכמו אין; הוא מאיים על הכוח על ידי סילוק המרחק".⁸⁰

בטקסט זה לוינס מתאר את הזמן של המציאות ה**ממשית**, המציאות של העולם הנברא. "המרחק מההיות"⁸¹, שהוא למעשה מצב תודעתי בו אני שומר על העולם כחיצוני לי, "נוצר בזמן [...] או כמו הטרמה של האפשרי" – בחיצוניות מופיע הזמן שבו הכל אפשרי, שבו יש עתיד. מבעד למרחק הזה, כלומר אם נשמר המרחק ביני לבין המציאות, אם אני לא נותן לנטייה שלי לטוטליזציה להשתלט – הסופי הוא לא סופי. העתיד נשאר פתוח, מזמין. מה שמעניין פה הוא שהיחסים האלה הם לא עם אחר קונקרטי, אלא עם העולם. יש כאן 'אינסופיות' של הזמן ולא של האחר. זה אותו מבנה – הסירוב לטוטליזציה מתרחש כמו קבלת הפנים לאחרות, אבל אין כאן קבלה של פנים קונקרטיות. אלא שקבלת הפנים של האחר הקונקרטי היא טריגר למצב הזה, היא הדוגמא האולטימטיבית ליחסים האלה עם המציאות. כמובן שלא תתכן אינסופיות ובמקביל אי קבלה של הפנים. הכוונה באינסופיות היא יחס כולל למציאות כקבלת פנים, ולא רק כלפי אדם אחר.

כאשר אני ביחסים כאלה עם העולם, יחסים של חיצוניות, של מרחק ושל קבלת פנים, תוך סירוב לטוטליזציה – המוות כבר לא מאיים. הוא לא פוגם בכוחי, ולא מאיים לאיין אותי. האופן שבו המוות בכל זאת מאיים עלי קיים בהקשר של סילוק המרחק, באיבוד אותה חוויה של אינסופיות, כאשר אני נופל בחזרה אל תוך הנטייה לטוטליזציה או אל החיים הפנימיים, ומאבד את היחס אל המציאות כאינסופית.⁸² נפילה כזו קורית, להבנתי, כיוון שהחיים אינם סטטיים, ולעתים מתגברים החיים הפנימיים על ההתכוונות כלפי החיצוניות. ועדיין, אם נחזור לשאלת האפשרות להתגבר על המוות בתוך הזמן איתה פתחנו, נדמה לי שכאן הופיעה התשובה: בזמן של היחסים עם החיצוניות בצורה זו של אינסופיות, אימת המוות איננה עוד.

*

ז. האמת

⁷⁹ לוינס, *כוליות ואינסוף*, 236.

⁸⁰ לוינס, *כוליות ואינסוף*, 236.

⁸¹ או אולי מתאים יותר: המרחק מההווייה...

⁸² לוינס, *כוליות ואינסוף*, 236.

בפסקה *מכוליות ואינסוף* שציטטתי לעיל, מופיע המשפט: "האנסופיות נוצרת על ידי יש שקיים *בְּאֵמֶת*". אך מה המשמעות של 'להיות קיים *בְּאֵמֶת*'? כיצד יש להבין אמירה זו? או במילים אחרות - מהו מושג האמת עבור לוינס? גם *מכוליות ואינסוף* וגם *המצייאות וצל* לוינס משתמש במושג האמת בצורה אינטנסיבית, אך נראה שבשני החיבורים תוכן המושג אינו זהה.

המצייאות וצל, לוינס מחבר את מושג האמת עם ההכרה ועם המדע – "דימוי אינו מוליד *תפיסה*, בניגוד להכרה המדעית ולאמת".⁸³ וגם: "באמנות האלגוריה מוחלת בעולם, כפי שהאמת מתממשת באמצעות ההכרה".⁸⁴ אך מהי האמת? מה מהותה? התשובה נמצאת פזורה לאורך המאמר כולו – עבור לוינס *המצייאות וצל*, האמת היא תוצר של *חשיפה*; בתהליך של *גילוי*⁸⁵ מתברר מהו הדבר באמת. לדוגמא: "הוויה היא זו שישנה, זו שחושפת עצמה באמת שלה".⁸⁶ וגם: "המצייאות לא תהיה רק מה שהיא, מה שהיא מתגלה"⁸⁷ להיות באמת, אלא היא תהיה גם הכפיל שלה, הצל שלה, הדימוי שלה".⁸⁸ ויש עוד דוגמאות רבות.

להבנתי, תוכן מושג האמת אצל לוינס *מכוליות ואינסוף* הוא אחר.⁸⁹ הגישה של אמת כחשיפה, של אמת שמאפשרת *תפיסה* של האובייקט, היא אמת מתוך כוליות, של הטמעה של האחר על ידי הזהה, שבה האחר מאבד את אחרותו.⁹⁰

לעומת זאת האמת אליה חותר לוינס *מכוליות ואינסוף* מניחה את ההפרדה. ההפרדה, כחיים פנימיים, מופיעה כהתנגדות לטוטליזציה.⁹¹ וכך אומר לוינס:

"בלי הפרדה לא הייתה אמת, הייתה רק הוויה. 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".⁹²

האמת היא יחסים עם החיצוניות, שבהם המרחק ביני לבין החיצוני נשמר.⁹³ רק מתוך ההפרדה יחסים כאלה אפשריים. אלו אינם יחסים עם אובייקט להכרה, בהם אין מרחק, אלא יחסים עם קיום חיצוני לי תוך שמירה על המרחק. אותו יחס אל החיצוני הוא יחס דרך אידיאת האינסוף – מה שיש 'שם בחוץ' הוא יותר מאשר מה שמובן על ידי, האידיאטום חורג מהאידיאה שלו.⁹⁴ ה'הליכה' כלפי החיצוני, כלפי האחר או כלפי כל דבר שאני ביחסים חיצוניים איתו (האפשרות של יחסים של אידיאת האינסוף עם משהו שהוא לא **אדם אחר**, באים לידי ביטוי באינסופיות עליה דיברנו בסעיף הקודם) היא הליכה דרך תשוקה, שלא סוגרת את המרחק, אלא שומרת עליו.⁹⁵

⁸³ לוינס, *המצייאות וצל*, 3.

⁸⁴ שם, 7.

⁸⁵ גילוי לא במובן של התגלות, של יש מאין, אלא של חשיפה, של הסרת הלוט.

⁸⁶ לוינס, *המצייאות וצל*, 7.

⁸⁷ במובן של היחשפות - *disclosed, se dévoile*.

⁸⁸ לוינס, *המצייאות וצל*, 6.

⁸⁹ וכך גם למדנו בקורס. אלא שאני אציע כאן פירוש מעט שונה להבנתי ממה שלמדנו.

⁹⁰ לוינס, *כוליות ואינסוף*, 25. הסוגריים במקור.

⁹¹ שם, 35.

⁹² שם, 40.

⁹³ שם, 41.

⁹⁴ שם, 29.

⁹⁵ שם, 41-42.

במילים אחרות, המשמעות של האמת היא, להבנתי, העמידה⁹⁶ אל מול מה שאכן יש שם, מתוך המרחק הנשמר על ידי ההפרדה, כאשר הגישה אל החיצוני נעשית דרך אידיאת האינסוף – באופן של תשוקה (תוך כדי שמירה על המרחק, על יתנית מקום). אין כאן פעולה של חשיפה, של הסרת הלוט, וגם אין כאן התאמה בין האובייקט החיצוני לאיזו אידיאה שיש לי אודותיו, אלא יחסים דרך אידיאת האינסוף.⁹⁷

לסיכום, מושג האמת אצל לוינס עבר שינוי מאז המציאות וצלה ועד כוליות ואינסוף. מאמת שמשמעותה חשיפה, הבאה של אובייקט להכרה, לוינס עבר לאמת שמשמעותה יחסים עם החיצוני. נושא אחר בהמציאות וצלה, שבו כן ניתן למצוא התחלה של יחסים עם החיצוני – כפי שיוגדרו בכליות ואינסוף – הוא ביקורת האמנות ופרשנותה.

ח. הביקורת והפרשנות

על אף שמושגים אלה של ביקורת ופרשנות האמנות אינם נוכחים בצורה מפורשת בכליות ואינסוף, נדמה לי שכן ראוי להתייחס אליהם במסגרת עבודה זו, הן מחמת החשיבות שלהם בהמציאות וצלה, והן כיוון שהם פותחים פתח לשילובה של האמנות בתוך המציאות הממשית, כלומר להביא אותה אל היחסים עם החיצוניות. כאן, לדעתי, נמצא הקשר המשמעותי ביותר בין המציאות וצלה לכליות ואינסוף. הביקורת והפרשנות הן אלו שמחזירות את האתיקה לקדמת הבמה, הן אלו שמסיימות את ההרפתקה חסרת האחריות של האמנות.⁹⁸

במאמר לוינס מחלק בין ביקורת לפרשנות: הביקורת היא עבודתו של חוקר האמנות, השם לב לטכניקה ולהקשר החומרי-היסטורי של היצירה.⁹⁹ לעומת זאת הפרשנות (הפילוסופית) היא עיסוק במשמעויות האפשריות שלה, שאמנם יש לו יחס מסוים למחקר ההיסטורי והחומרי, אך הוא גם נפרד מהן. הוא נפרד מהן כיוון שליצירה יש את הצד שבו עסקנו במהלך כל העבודה, והוא הצד המנותק מן המציאות, הצד בו מופיעים ה'ריתמוס' וה'מוזיקליות', מחוץ להקשר החומרי. הפרשן-הפילוסוף 'נכנס' אל תוך נבכי היצירה – אך לא נשאר שם. הוא שואל כיצד היא בכל זאת רלוונטית, מהן המשמעות הקונקרטית שניתן להוציא ממנה.¹⁰⁰

הדרך שבה הפרשן עושה את מה שהוא עושה נשאר לא לגמרי ברורה במאמר הזה. לוינס גם מונע את עצמו במפורש מלדבר על ה'לוגיקה' של הפרשנות הפילוסופית של האמנות.¹⁰¹ אלא שלמעשה הוא כן פותח פתח לאופן שבו הדברים נעשים, לאופן שבו הביקורת והפרשנות מחזירות את האמנות

⁹⁶ 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.

⁹⁷ אפשר להשוות את התפיסה אותה אני מציע כאן, לתפיסה המוצגת בפתח המאמר "הפילוסופיה ואידיאת האינסוף" (La philosophie et l'idée de l'Infini). מאמר זה פורסם לראשונה בשנת 1957, בגליון 3 של כתב-עת למטאפיזיקה ולמוסר. לימים הוא קובץ בספרו של לוינס "לגלות את הקיום עם הוסרל והייזגר" (*En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin 1967, pp. 165-178), בחלק הנקרא "קיצורים". תורגם על ידי אלעד לפידות ונערך מדעית על ידי אלי שיינפלד.

⁹⁸ לוינס, המציאות וצלה, 13.

⁹⁹ כולל כמובן להשפעות שהיו על היוצר. שם, 13.

¹⁰⁰ לוינס, המציאות וצלה, 13. ההבנה שלי לגבי משמעותה של הפרשנות הפילוסופית שונה מזו של ריצ'רד כהן. ראה Cohen, "Levinas on Art", 186-187.

¹⁰¹ שם, 14.

אל המציאות הממשית. קודם כל, והוא אומר זאת במפורש, הפרשנות הפילוסופית כפי שהיא רואה אותה קשורה באיזשהו אופן ליחסים עם האחר. העיסוק ב'לוגיקה' של הפרשנות הפילוסופית, אומר לוינס, ידרוש הכנסה של הפרספקטיבה של היחסים עם האחר.

במקום לפנות כעת לספר *כוליות ואינסוף*, בו לוינס מפתח נושא זה בצורה משמעותית, אבקש להישאר עוד קצת במאמר *המציאות וצלה*, ולמצוא כבר בו התחלה של פתרון לשאלה כיצד הפרספקטיבה של האחר קשורה לשאלת הפרשנות, ומהו האופן בו פועל הפרשן שלא נכנע לכח ה'שואב' של היצירה, המנתק אותו מהמציאות. התשובה לדעתי נמצאת בדברים הבאים של לוינס:

"הביקורת כבר מחלצת אותה מאי-אחריותה על ידי שימת הלב לטכניקה שלה. היא מתייחסת לאמן **כאדם בשעת פעולה**. [...] הפרשנות הפילוסופית תמדוד את המרחק המפריד בין המיתוס לבין ההווה הממשית, **ותיעשה מודעת לאירוע היצירתי עצמו**..."¹⁰²

הפרשן מתייחס לאמן "כאדם בשעת פעולה", והוא מודע "לאירוע היצירתי עצמו". הפרשן כאילו רואה את הפעולה עצמה – ונותן לה פשר. הוא כאילו נמצא עם האמן יחד, וחושב איתו מה הוא עושה. הוא לא מקבל את היצירה כדבר מוגמר, אלא כאילו 'שומע' אותה כדברו של האמן. האמן עושה אותה עכשיו, ואני מקשיב.

לדעתי, המושג הרלוונטי לעניינינו כאן הוא מושג ה**שיח**, עליו מדבר לוינס ב*כוליות ואינסוף*. לכאורה, לא ניתן לגשת אל היוצר דרך היצירה. הרי לוינס אומר זאת בפירוט:

"הפעולה אינה מביעה. [...] 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"¹⁰³.

מכאן נראה שאין דרך לשמוע את האחר דרך יציר כפיו. הפעולה, היצירה, נשארת אובייקט למבט שלנו, והיוצר – על מה שאני מזהה כפנימיותו – נטמע בתוך כוליות של תפיסה והבנה. אלא שלי נראה, בכל זאת, שלוינס כן נותן לנו את האפשרות לפגוש את היוצר דרך היצירה שלו – אך רק אם נבין אותה כדיבור שמתרחש עכשיו, מעין 'דיבור בלי קול'. בשיח יש מפגש:

"בן השיח לבדו הוא צד בהתנסות טהורה, שבה הזולת נכנס ליחסים בעודו נשאר בפני עצמו, כשהוא מבטא את עצמו בלי שנצטרך לחשוף אותו מתוך 'נקודת ראות', באור שאולי"¹⁰⁴.

כאן, אמנם, לוינס מדבר על המפגש עם האדם החי. רק אז באמת יש 'התנסות טהורה', מפגש ממש. הניסיון להקשיב לו דרך היצירה שלו הוא שונה, אך הוא לא חייב להיות אי אפשרות של מפגש. לדוגמא, אם אני לא מתבונן באדם ורק שומע את קולו, האם אין מפגש? לא – יש כאן מפגש, והוא תלוי ביכולת שלי לראות את פניו בלי לראות את פניו הממשיים. הרי הפנים הן בכל מקרה לא הפנים

¹⁰² לוינס, *המציאות וצלה*, 13. ההדגשות שלי.

¹⁰³ לוינס, *כוליות ואינסוף*, 46.

¹⁰⁴ שם.

הפלטטיות שלו...¹⁰⁵ כך לדעתי גם לגבי יצירת האמנות, יש להבין אותה כדיבור של האמן, אך דיבור מסוג אחר.

לא אאריך כאן עוד בעניין זה, שאותו אני רוצה לפתח במקום אחר. מה שביקשתי להראות הוא שכבר *המציאות וצלה* ניתן למצוא פתח למחשבה מסוג זה, עוד לפני הפיתוח הנרחב של "הפרספקטיבה של היחס עם האחר" *בכוליות ואינסוף*. אמנם לוינס לא דן ביחסים עם האחר במאמר זה בפירוש, אך הם נמצאים ברקע.

*

כאן אנו עוזבים את הדיון במושגים בהם משתמש לוינס *המציאות וצלה* ובכוליות ואינסוף. לפני סיומה של העבודה אבקש להעיר הערה קצרה על יחסו של לוינס לאמנות, נושא שעוד מעסיק רבים, ונראה שלא ניתן לכתוב משהו על *המציאות וצלה* מבלי להתייחס אליו.

הערה על יחסו של לוינס לאמנות

ריצ'רד כהן, במאמרו "Levinas on Art and Aestheticism: Getting 'Reality and Its Shadow' Right", הראה בצורה ברורה שללוינס לא היה יחס עוין כלפי האמנות באופן כללי, שהרי הוא מתייחס פעמים רבות מאוד ומתוך אהדה ליצירות שונות בטקסט זה וביתר כתביו.¹⁰⁶ לדעת כהן, ההסבר לסתירה זו, שמצד אחד לוינס מעריך ומכבד יצירות אמנות שונות, אך מצד שני הוא מסוגל לכתוב משפט כמו "יש משהו רע ואנוכי ופחדני בהנאה האמנותית", הוא שלוינס שם בראש סדר העדיפויות את האתיקה, והוא מתנגד להיפוך הסדר. האמנות צריכה להיות כפופה לאתיקה, ולא האתיקה לאמנות.¹⁰⁷ הכפיפות לאתיקה באה לידי ביטוי לדעת כהן בפעולת הביקורת ובפרשנות האמנות, השמות אותה בתוך קונטקסט מציאותי והיסטורי, ומונעות ממנה להפוך לעיקר, למטרה העליונה בפני עצמה.¹⁰⁸

לדברים אלו ארצה רק להוסיף, שהמציאות אליה הפרשן 'מכניס את האמנות' צריכה להיות המציאות הנפתחת ב'אינסופיות' עליה דיברנו לעיל, ולא מציאות היסטורית-אוניברסלית, הנובעת מתוך איזו כוליות. רק כך תתפוס האמנות את מקומה במרחב אתי, ולא תעבור ממרחב אנוכי אחד לאחר.¹⁰⁹ רק דרך היחסים עם האחר תוכל האמנות להשתלב במרחב אתי, כפי שניסיתי להציע לעיל.

בעקבות דברים אלו נקרא פסקה אחת *בכוליות ואינסוף* בה לוינס מתייחס לאמנות:

"האמנות היא זו שמעניקה לדברים כמו חזית את מה שבאמצעותם האובייקטים אינם רק נראים, אלא הם כמו אובייקטים המוצגים לראווה. [...] מושג החזית שהושאל מהמבנים מרמז לנו כי האדריכלות היא אולי הראשונה באמנויות היפות. אלא שמכונן בה יופי

¹⁰⁵ לוינס, *כוליות ואינסוף*, 31-32. וראה גם: עמנואל לוינס, *אתיקה והאינסופי: שיחות עם פיליפ נמו*, תרגום: אפרים מאיר, שמואל ראם. עריכה: יעקב גולומב. (ירושלים: הוצאת מאגנס, 1995), עמ' 67.

¹⁰⁶ Cohen, "Levinas on Art", 149-160, 167-168.

¹⁰⁷ שם, 168.

¹⁰⁸ שם, 188-191. אם הן לא מצליחות לעשות זאת, הן לא עמדו במשימתן.

¹⁰⁹ שני מרחבים אנוכיים: א. המצב ה'מנותקי' שלה, שבו האדם נמצא עם האמנות בפנימיות שלו במצב של בריחה מהמציאות, ב. כוליות של ההיסטוריה האוניברסלית. ראה סעיפים לעיל: "ניתוק, הפרדה והשתתפות", וכן "המשך המוגדר".

שמהותו הוא אדישות, זוהר צונן ודממה. [...] הוא שובה לב בחינו כמו כישוף, אך אינו חושף את עצמו. [...] הטרנסצנדנטי [...] מנוגד בתכלית לראיית הצורות, ואי אפשר לבטאו לא במונחים של התבוננות ולא במונחים של פרקטיקה. הוא פנים; ההתגלות שלו היא דיבור. רק היחסים עם הזולת מכניסים ממד של טרנסצנדנטיות ומובילים אותנו אל יחסים שונים לחלוטין מן ההתנסות במונן הרגיש¹¹⁰ של המילה, יחסית ואגואיסטית¹¹¹.

בהשוואה להמציאות וצלה, עדיין משתמע מתוך הטקסט הזה יחס ביקורתי עד עוין כלפי האמנות. זווית ההסתכלות פה על האמנות היא כזו התופסת אותה בקלקלתה, בהקשר הבלעדי של 'ראיית הצורות' שבה, שאפשר להבנתי להבין אותה כאופן של 'ראייה אמנותית' המאופיינת ב'ניתוק' עליו דיברנו לעיל.¹¹² לוינס חותר לטרנסצנדנטי, שאיננו חשוף למבט, ולכן הוא דוחה פן זה של האמנות בו מודגש הצד הנראה שלה, החושי. אלא שכבר ראינו שיש דרך אחרת לגשת לאמנות – על ידי הפרשנות, אליה הוא לא מתייחס כאן בכלל.

אם כן, לסיכום הערה זו, יחסו של לוינס לאמנות תלוי באופן בו ניגשים אליה. יש לה מקום בחיים, אך רק אם מצליחים לסרב לכח ה'לוכד', ה'שואב', שלה, להדגשת היתר שלה את החושי והנראה, וממקמים אותה בחזרה – בעזרת הפרשנות – בעולם האנושי, במרחב של יחסים אתיים.

סיכום

בעבודה זו בחנתי, דרך ניתוח המושגים בהם משתמש לוינס, את היחסים המורכבים הקיימים בין המאמר המציאות וצלה, לבין הספר כוליות ואינסוף, המאוחר והמשמעותי יותר. ראינו שישנם מושגים שמשמעותם זהה או כמעט זהה בשני המאמרים (השתתפות, מיתוס), ומצד שני ראינו מושגים (רגישות, חיצוניות, אמת) שתוכנם עבר שינוי משמעותי או הוחלף לחלוטין. עוד דנו במושגים בהם לוינס עוסק בעיקר, או אך ורק, במציאות וצלה (ה'ניתוק', ה'בינתיים', הצד הקרוב, ביקורת ופרשנות). בכל אחד מהמקרים השוונו את מה שהעלינו מן הדיון במציאות וצלה לדבריו של לוינס בכוליות ואינסוף. ההשוואה התגלתה כפוריה ביותר, הן לשם העמידה על השינוי וההתפתחות המחשבתית שעבר לוינס עם השנים, והן כאמצעי להבנה טובה יותר של שני הטקסטים גם יחד.

המימד האתי, אותו חוקר ומפתח לוינס בעיקר בכוליות ואינסוף, התגלה כנוכח גם במאמר המציאות וצלה. ההתנגדות לאמנות הבולטת במאמר יסודה, לדעתי, במחויבות של לוינס לאתיקה, ליחסים עם האחר, שמאפיין עיקרי שלהם הוא האחריות שלי ביחס אליו¹¹³ – ולכן ישנה בעייתיות באותה בריחה שהאמנות מאפשרת ואפילו דוחפת אליה. הפרשנות והביקורת הם הכלים אותם מציע לוינס כדי להתמודד עם הבעיה הזו, והצגתי את הצעתי שיש להבין את הפרשנות הראויה כאופן של שיח בין היוצר לפרשן. בעניין זה עבודת המחקר עוד לא הושלמה, ואני מקווה להשלים אותה בזמן הקרוב.

¹¹⁰ ראה דיוננו ברגישות לעיל, שמעט חסר בעניין זה (לא שיניתי את הדיון לעיל, כי הוא עדיין נראה לי רלוונטי ביחס לדימוי ולרגישות באופן כללי). כאן להבנתי הרגשי הוא בהקשר של הנעימות או ההנאה מן היפה, כאשר המיקוד הוא ראיית הצורות. ראה הרחבה בעניין זה בכוליות ואינסוף, 110.

¹¹¹ לוינס, כוליות ואינסוף, 158.

¹¹² עמ' 11 לעיל. ראה לוינס, המציאות וצלה, 3, 1.

¹¹³ לוינס, כוליות ואינסוף, 164.

למדתי רבות מעבודה זו, החל מתרגום המאמר ועד לכתיבת העבודה עצמה. הניסיון לעמוד על משמעותם המדויקת של המושגים בהם משתמש לוינס העמיק את ההבנה שלי הן את המאמר והן את כוליות ואינסוף. לסיום אוסיף שאני מקווה שמעבר להכרה האקדמית בפועלו, תהיה לתורתו של לוינס השפעה ממשית על המציאות, ושנדע להבחין ולהיענות לקריאה העולה אלינו מפניו של האחר.

ביבליוגרפיה

- ברגמן, שמואל הוגו. *מבוא לתורת ההגיון : המדע העיוני של הסדר*. ירושלים : מוסד ביאליק, 1953.
- היידגר, מרטין. *מקורו של מעשה האמנות*. בני ברק : הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2017.
- זנדבנק, שמעון. *מזשיר : מדריך לשירה*. ירושלים : כתר, 2002.
- לוינס, עמנואל. *אתיקה והאינסופי : שיחות עם פיליפ נמו*. תרגום : אפרים מאיר, שמואל ראם. עריכה : יעקב גולומב. ירושלים : הוצאת מאגנס, 1995.
- לוינס, עמנואל. *הזמן והאחר*. תרגום והערות : אלעד לפידות. אחרית דבר : אלי שיינפלד. תל אביב : הקיבוץ המאוחד, 2014.
- לוינס, עמנואל. *הפילוסופיה ואידיאת האינסוף*. תרגום : אלעד לפידות. עריכה מדעית : אלי שיינפלד.
- לוינס, עמנואל. *כוליות ואינסוף : מסה על החיצוניות*. תרגום ועריכה : רמה איילון וז'ואל הנסל. ירושלים : הוצאת מאגנס, 2010.

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

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

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

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 ב"כוליות 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 AI.¹¹⁵ 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 האנגלי¹¹⁶ 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.

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 כדיעה של המוחלט. על אף שהושמץ כ'קאנון', הריאליזם שומר על כל יוקרתו. למעשה הוא נדחה רק בשם ריאליזם גבוה יותר. סוריאליזם הוא סופרלטיב.¹¹⁷

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

¹¹⁴ המאמר פורסם לראשונה ב: *les Temps Modern*, 38 (1948), 771-89. בשני העמודים לפני המאמר ניתן למצוא את תגובת המערכת (סארטר) לדבריו של לוינס.

¹¹⁵ ייתכן שאף משפט, אבל אני לא מתחייב על זה.

¹¹⁶ Lévinas, Emmanuel. "Reality and Its Shadow". In *The Levinas Reader*, ed. Seán Hand (New York: Basil Blackwell, 1989), 129-143.

¹¹⁷ 'מעל למציאות'.

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 וההיפוך¹¹⁸ 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.¹¹⁹ 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'¹²⁰ הטהורה והפשטה 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 מושלמת¹²¹ 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,¹²² 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,

¹¹⁸ Inversion. לא ברור לי לגמרי למה לוינס מתכוון כאן.

¹¹⁹ 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.

¹²⁰ Interruption – כלומר במעשי הטבע ובשפה יש דברים 'שלמים', אך הם נעשו כאלה על ידי 'הפרעה' קטנה ברצף, על ידי קיטוע של הרצף.

¹²¹ Is completed

¹²² master

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 העמימות¹²³ היא זו שמהווה את יסודה, והיא זו המאפשרת את השלמה¹²⁴ 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?¹²⁵ 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.¹²⁶ 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,¹²⁷ 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'¹²⁸ 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,¹²⁹ המוזיקה והשירה.¹³⁰ המבנה

¹²³ חוסר בהירות, ריבוי משמעות, מסתוריות, האפלה. *obscurity*.

¹²⁴ *completion*

¹²⁵ 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?

¹²⁶ *Intelligible*. אפשר 'נהיר'.

¹²⁷ כלומר, לא מגיע לצורה אחרת של התבוננות באמנות. לוינס מקבל את חוסר העניין שבראייה האמנותית כאופן ההתבוננות האמנותי הבסיסי, אותו הוא מנתח במאמר.

¹²⁸ *Sein lassen*

¹²⁹ *song*, השיר המבוצע.

¹³⁰ *Poetry*.

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, ו'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,¹³¹ כיוון שבריתמוס אין יותר 'עצמי', אלא מעין מעבר מהעצמי לאנונימיות.

זוהי הלכידה או הכישוף של השירה או המוזיקה. זהו אופן של היות¹³² שאי אפשר לומר לגביו שהוא זהה להכרה, מאחר וה'אני' כאן מופשט מזכותו להניח, לשער,¹³³ מופשט מכוחו; וכך לא שהוא זהה לחוסר מודעות, מאחר והסיטואציה כולה וכל הפרטים שלה, גם אם באור אפל, נכמים.¹³⁴ 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 בחירותה, 'מנגנת',¹³⁵ שאובה לחלוטין לניגון הזה. להאזין למוזיקה זה במובן מסוים להימנע מלקוד 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-השחקן¹³⁶ מורגש על ידי אני-הצופה¹³⁷, ולא על ידי חמלה. כאן יש לנו באמת חיצוניות של הפנימי. מפתיע שהניתוח הפנומנולוגי מעולם לא ניסה ליישם¹³⁸ 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 התחושות בפעולות. להלן, כשנחשוב על היפוך זה של הכח בהשתתפות, אנו נשתמש במונחים הנזכרים של 'ריתמוס' ו'מוזיקלי'.

¹³¹ כלומר- המצב הזה הוא אפילו לא למרות הסובייקט, העצמי (כיוון שאין עצמי).

¹³² את המונח être (being) אני מתרגם: 'הווייה' – קיומם של האובייקטים, קיומו של העולם, 'היות' – קיום אנושי, לעיתים: קיומי שלי. כך גם להבנתי מתרגמת רמה איילון בבליות ואינסוף.

¹³³ Assumption.

¹³⁴ Present - הווים, מוצגים.

¹³⁵ Plays.

¹³⁶ The I-actor

¹³⁷ The I-spectator

¹³⁸ Apply, להשתמש בו, להרחיב אותו, להפיק ממנו תועלת.

לשם כך, עלינו לנתק אותם מהאמנויות הצליליות בהן הם מופיעים באופן בלעדי בדרך כלל, ולחלץ אותם לכדי קטגוריה אסתטית כללית. מקומו המועדף של המקצב¹³⁹ נמצא, בוודאי, במוזיקה, שכן פעולת המוזיקאי מגשימה¹⁴⁰ את המציאות ללא מושגים.¹⁴¹

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: מוזיקליות¹⁴² 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 עצמאי¹⁴³ שהאנליזה של ספרי הלימוד שלנו מייחסת לתחושה טהורה שעדיין לא הומרה לתפיסה (תחושה כתואר),¹⁴⁴ 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. התחושתיות¹⁴⁵ קיימת כאירוע אונטולוגי מובחן, אך כזה שממומש ומוכר¹⁴⁶ רק על ידי הדמיון.

אם האמנות מבוססת על החלפת הוויה בדימוי, היסוד האסתטי, כפי שהאטימולוגיה של המילה מצביעה עליו,¹⁴⁷ הוא תחושה. עולמנו כולו, על נתוניו היסודיים והמעובדים אינטלקטואלית, יכול לגעת בנו מוזיקלית, להיפך לדימוי. זו הסיבה מדוע אמנות קלאסית הצמודה לאובייקטים – כל אותם ציורים, כל אותם פסלים המתארים¹⁴⁸ 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,¹⁴⁹ מומר בלא-אובייקט; הדימוי ככזה נכנס לקטגוריות ייחודיות לו שאותן נרצה להציג כאן. הפשטת המציאות מגשמיותה על ידי דימוי¹⁵⁰ אינה שקולה להפחתה פשוטה בדרגה. היא שייכת למימד אונטולוגי שאינו משתרע בינינו לבין מציאות נתפסת,¹⁵¹ מימד שבו הקשר עם המציאות הוא ריתמוס.

¹³⁹ ריתמוס.

¹⁴⁰ 'To Realize'. מביאה לידי ביטוי.

¹⁴¹ Pure deconceptualization of reality. אולי: הפשטת המציאות ממושגים.

¹⁴² כמושג, כפי שלוינס תיאר לעיל - לתוכו המאזין נשאב.

¹⁴³ Substance

¹⁴⁴ 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.

¹⁴⁵ Sensibility, מתורגם ב'כוליות ואינסוף' כרגישות.

¹⁴⁶ Realize - מגיע לתודעה, מובן.

¹⁴⁷ אסתטיקה – תפיסה חושית.

¹⁴⁸ Represent, ייצוג.

¹⁴⁹ קונקרטי, תמונה או פסל – ולא דימוי מופשט בתודעה.

¹⁵⁰ The disincarnation of reality by an image. אולי אם נקרא את המילה 'דימוי' כאן כפועל זה יהיה יותר קרוב.

¹⁵¹ Reality to be captured.

דימוי ודומות

הפנומנולוגיה של הדימויים מתעקשת על השקיפות שלהם. ההתכוונות של המתבונן בדימוי אמורה לנוע ישירות דרך הדימוי, כמו מבעד לחלון, אל העולם אותו 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 הוצבה¹⁵² כתגובת נגד לתיאוריה של דימויים נפשיים, של 'תמונה פנימית' שהתפיסה של האובייקט משאירה בנו.¹⁵³ 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.¹⁵⁴ 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?¹⁵⁵ 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 מתגלה¹⁵⁶ 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,¹⁵⁷ אינה 'מכסה'¹⁵⁸ 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. הציוריות היא 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.

¹⁵² établie, Was set up

¹⁵³ 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.

¹⁵⁴ סימני הפיסוק - הסוגריים והמירכאות.

¹⁵⁵ תרגום מדויק יותר יהיה 'המקורי' (the original), אבל בעברית זה פחות נשמע טוב.

¹⁵⁶ נחשפת, disclosed, se dévoile.

¹⁵⁷ כלומר, אנחנו מבחינים גם ב'ציוריות' שלה ולא רק בה עצמה. היא לא מצליחה להחזיק אותנו מרוכזים בה.

¹⁵⁸ Ne recouvre pas

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 מתממשת¹⁵⁹ 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. אידיאה אינה שארית עמומה של ההווה, אלא האופי המוחש שלה עצמו, שמחמתו ישנה דומות ודימויים בעולם. בגלל הדומות, העולם האפלטוני של ה'התהווה' הוא עולם נחות, של מראית עין בלבד. כדילקטיקה של הווה ואידיאה, ה'התהווה' אכן, מאז ה'פרמנידס', מופיעה בעולם האידיאות. **החיקוי** הוא זה שעל ידו ההשתקפות מולידה צללים, בהבחנה מהשתקפות האידיאות זו בזו המתגלה **להבנה**. הדיון על עליונות האמנות או הטבע

¹⁵⁹ S'accomplit, מתגשמת, יוצאת לפועל.

– האם האמנות מחקה את הטבע, או שהיופי 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 ה'דומות'. הדומות איננה ההשתתפות של ההוויה בְּאִידָאָה (הטיעון הישן של 'האדם השלישי' מראה את חוסר התועלת¹⁶⁰ 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 העמדה¹⁶¹ בדימוי היא בדיוק דומות זו.

ה'ירידה-אלה-מֵעֵבֶר' (trans-descendance)¹⁶² 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,¹⁶³ 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 ומחיקה, 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, כצלם.¹⁶⁴ הדימוי כצלם מוביל אותנו למשמעות האונטולוגית של איממנותו. הפעם פעולת ההוויה עצמה,¹⁶⁵ עצם ה'קיום' של ההוויה, מוכפל עם מראית עין של קיום.

¹⁶⁰ הבל, ריקות. Futility, inanéité.

¹⁶¹ 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.

¹⁶² להבנת, ז'אן ואל מתאר שני אופנים של טרנסצנדנטיות: יש טרנסצנדנטי ש'יורדים' אליו ויש טרנסצנדנטי

שיעולים' 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.

¹⁶³ כלומר הוא מחליף את המציאות בקריקטורה שלה.

¹⁶⁴ Idol, אליל.

¹⁶⁵ הוויה כפעילות, להיות.

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 המזערי¹⁶⁶ 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 לפתבים בספריות ולפסלים במוזיאונים. בתוך החיים, או שמא במוות, של פסל, רגע מתמיד לנצח: לנצח לאוקון יהיה לכוד באחיזת 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 משורר טרגי, דו משמעיות שהיא הקסם המיוחד של המשוררים דוגמת גוגול, דיקנס, צ'יכוב – ומוליר, וסרוונטס, ומעל לכל, שייקספיר.

הווה זה, חסר אונים לכפות את העתיד,¹⁶⁷ 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

¹⁶⁶ אינפניטיסימלי

¹⁶⁷ To force the future

הקרובי של הזמן, אל תוך גורל. רומן הוא לא, כפי שז'אן פואיון חושב, דרך לשעתק את הזמן; יש לו זמן משלו, הוא דרך ייחודית של קיום עבור הזמן.¹⁶⁸

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 להווייה 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 נחצה¹⁶⁹ 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' שלו¹⁷⁰ 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 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).

¹⁶⁸ it is a unique way for time to temporalize. אולי: הוא דרך ייחודית עבור הזמן להתחולל.

¹⁶⁹ כלומר עוברים דרכו, חוצים אותו.

¹⁷⁰ שוער הבית. ראו: מרסל פרוסט, בעקבות הזמן האבוד: הכלואה, (הקיבוץ המאוחד, הספרייה החדשה, 2022), 372.

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 כאמיתה¹⁷¹ 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 יכולה 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,¹⁷² עם זאת, המוות מאבד את כוחו להפריע. הוא אז נֶעְבֵר. 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 בעֶבֶר 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 - הנינתיים.

האמנות מביאה לידי ביטוי בדיוק את המְשָׁךְ הזה שבבין לבין, בַּסְפִּירה הזו, אשר לִישוּת¹⁷³ 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 הנינתיים, לעולם לא נגמר, עדיין ממשך – דבר לאאנושי ומפלצתי.

התמדה¹⁷⁴ וחומר אינם מסבירים את המוות הייחודי של הצל. החומר האינרטי כבר מעלה על הדעת עצם,¹⁷⁵ אליו נצמדות איכויותיו. בפסל, החומר יודע את מות האליל.¹⁷⁶ האיסור על דימויים¹⁷⁷ הוא באמת הצו העליון של המונותאיזם, של תורה המתגברת על הגורל – אותה בריאה ואותה התגלות בהיפוך.

¹⁷¹ אמת ידועה, מובנת מאליה. Truism.

¹⁷² במקור מנוסח קצת אחרת: il suffit de se donner une durée constituée.

¹⁷³ Être, הוויה ממשית כלשהי.

¹⁷⁴ אינרציה.

¹⁷⁵ Substance, חומר שעומד בבסיס, מציאות ממשית שהזמן פועל בה.

¹⁷⁶ כלומר כאשר ההתכוונות היא כלפי החומר, האליל החי 'מת', הקסם אובד.

¹⁷⁷ או: תמונות.

לקראת ביקורת פילוסופית

האמנות, אם כן, מוותרת על הטרף לטובת הצל.¹⁷⁸

אך על ידי הצגת המוות של כל אחד מהרגעים בהווה, היא מגשימה את המְשָׁךְ הנצחי שלו *בבִּינְתֵיִם*, את ייחודיותו, את ערכו. ערכו אז הוא דו משמעי – הוא ייחודי כיוון שלא ניתן להגיע אל מעבר לו,¹⁷⁹ כיוון, שכרגע שלא מסתיים אף פעם, הוא אינו יכול ללכת לקראת הטוב ייתר.¹⁸⁰ אין לו אותה איכות של הרגע החי שפתוח אל הגאולה של 'להפוך ל',¹⁸¹ 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,¹⁸² התפעל בשקט ובשלווה – אלה הן עצות החכמה הנינוחה, המסופקת,¹⁸³ לנוכח היפה. הקסם, המוכר בכל מקום כמעשה השטן, נהנה מסובלנות בלתי מובנת בשירה. הנקמה ברשע נעשית על ידי יצירת הקריקטורה שלו, שזה 'לקחתי' 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 הרייתמוס של מציאות המבקשת רק את קבלתה לתוך ספר או ציור.¹⁸⁴ 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. האם זו יוהרה לגנות את התפשטותה המוגזמת¹⁸⁵ 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

¹⁷⁸ כלומר היא מוותרת על המציאות לטובת הצל שלה.

¹⁷⁹ מצד אחד הוא רגע שלא אובד בין רגעים אחרים, אך מצד שני הוא רגע ש'אין לו כוח', שאי אפשר לנוע ממנו.

¹⁸⁰ ולכן אין רגע טוב ממנו, אבל הוא גם לא יכול להביא אותנו למקום טוב יותר.

¹⁸¹ Becoming.

¹⁸² Reflect.

¹⁸³ Satisfied.

¹⁸⁴ כלומר, אנחנו חווים את המציאות ככזו שהדרישה היחידה שלה היא להופיע כדימוי ולא דורשת פעולה.

¹⁸⁵ היפרטרופיה, גדילת יתר.

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 ההווה בדימויים, כאותה עצירה של ההווה ב'בינתיים'. ערכם של הדימויים עבור הפילוסופיה טמון במיקום שלהם בין שני זמנים ובדו משמעיות שלהם. הפילוסוף מגלה, מעבר לסלע המכושף עליו היא עומדת, את כל האפשרויות שלה רוחשות מסביב. הוא תופס אותן על ידי הפרשנות. כלומר יצירת האמנות יכולה וחייבת 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 ההווה הממשית, ותיעשה מודעת לאירוע היצירתי עצמו, אירוע החומק מההכרה, העובר מהווה להווה 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 ההווה עצמה.¹⁸⁶

הביקורת, בעת הפרשנות, תבחר ותגביל. אך אם, מבחירה, היא נשארת 'בצד הקרוב'¹⁸⁷ 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 ונבדך, 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 אלילות¹⁸⁸ 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 ההווה לא יכולה להיאמר במציאותה, כלומר בזמן שלה.

¹⁸⁶ "l'oeuvre d'être elle-même", יצירת ההווה עצמה. מה שההווה יוצרת, וגם את היצירה שהיא.

¹⁸⁷ הקרוב, hither side, כלומר לא מעבר ליצירה אלא נשארת בדימוי עצמו ובאפקט שלו.

¹⁸⁸ Idolatry.

במאמר זה דן לוינס בפנומנולוגיה של הדימוי (גם המנטלי), ודרכו בפנומנולוגיה של האמנות. אמנם המושג של הדימוי מופיע בצורה הקונקרטיה ביותר בשפה החזותית, אך הוא למעשה לוקח חלק בכל סוגי האמנות הקיימים, כגון ספרות, שירה, מוזיקה, תיאטרון ועוד. לוינס מתייחס לכל סוגי האמנות האלה, ומפתח פנומנולוגיה שקושרת את כולם יחד סביב מושג הדימוי.

הסיכום מחולק לפרקים המקבילים לאלו שבמאמר. אין כאן מטרה לסכם את הדברים אחד לאחד, אלא לגעת בנושאים המרכזיים בכל פרק היוצרים רצף מחשבתי אחד, ולאפשר הבנה טובה של דברי לוינס עצמם בקריאה חוזרת.

אמנות וביקורת

התפיסה הנפוצה לגבי האמנות היא שהאמנות מלמדת אותנו משהו חדש, שההכרה השכלית לא יכולה ללמד. לאמנות יש גישה לתחום שנמצא מחוץ להישג ידה של התבונה. גם ביקורת (ופרשנות) האמנות מחזיקה בתפיסה זו, בכך שהיא מתייחסת באופן ייחודי לתוכן האמנותי, בנבדל מהמדע, כמשהו שיש בו עומק שאינו נגיש למחשבה הרגילה. על אף תפיסה זו, ישנו צורך אנושי בהמשגה ובדיבור על אותו תחום 'בלתי ניתן להשגה', ומכאן נובעות הפרשנות והביקורת. המבקר הוא מי שמסוגל לומר דבר מה נוסף על היצירה מעבר ליצירה עצמה. האמן עצר במקום כלשהו, היצירה מבחינתו הושלמה, אבל למבקר יש עוד מה לומר.

הביקורת, המשיבה את היצירה לחיים הממשיים, קורית על אף הינתוקי שהוא ממהותה של היצירה. היצירה נחשבת ליצירת אמנות רק אם כשהיא נשלמת, (כלומר – מבחינת האמן הוא סיים את העבודה עליה) היא גם בעלת קיום בלתי מעורב, מנותק. ניתוק זה, התחושה שהיצירה הגיעה ל'שלמות' שיש בה מן ההיפרדות מהעולם הממשי, אין משמעותה שלאמן אין אחריות לתוכן המובע בה, וכן לא שהיצירה שייכת למימד שימעלי למציאות. היצירה באי מעורבותה ממוקמת, לפי לוינס, במימד 'קרוב': לא במרחב של אידיאות, של הבנה והכרה ואור, אלא במקום אחר – במרחב עמום, מחוץ לאמת, בימרווחים של הזמן.

המדומיין, המוחש, המוזיקלי

הדימוי שיש לנו ביחס לאובייקט מסוים, שונה מהתפיסה שלנו אותו באמצעות מושגים. בדימוי ישנה פסיביות, היאחזות על ידי האובייקט, לעומת החירות והכוח שיש לנו ביחס לאובייקט כשאנו תופסים אותו. ניתן לקרוא לאותה היאחזות, לאותו 'קסם' אמנותי, היפתחות לריתמוס. הריתמוס היא מטאפורה שנידונה בעולם הביקורת האמנותית, כאיזה יסוד הקיים ביצירה שנוחת עלינו כקסם, כשלמות פעילה, שאוחזת בנו ומכניסה אותנו לעולמה של היצירה. לוינס מדגיש שיש להבין את הריתמוס כפעילות המתרחשת אצלנו בתודעה, ולא כמשהו ממשי הקיים ביצירה.

¹⁸⁹ על פי התרגום שעשיתי, מצורף.

הריתמוס מתאר מצב בו האדם לכוד ביצירה, אחוז על ידה, מאבד את קיומו הסובייקטיבי בתוכה. זהו אינו חוסר מודעות, כיוון שאנו אכן נוכחים בסיטואציה, אך זהו מקום ביניים בו אנו כאילו נמצאים **בין האובייקטים** של היצירה, אם בציר, בספר או במוזיקה. המצב הזה של היות 'בין דברים' הוא המצב בו אנו נמצאים בשעה שאנו מאזינים לשיר או רואים סרט לדוגמא. אנו לא מודעים לקיומנו מחוץ לאותה יצירה, ואנו מזדהים לגמרי עם הדמויות בה. אנו כאילו לכודים בה, שאובים לתוכה.¹⁹⁰ המושגים 'ריתמוס' ו'מוזיקליות' מתאימים לתיאור המצב הזה, כיוון שהם מבטאים את התגשמות היסוד המוחש, שהוא הימצאות ביחס למציאות באופן נטול מושגים, ואת הניתוק מהאובייקט (מפיק הצליל) – מה שקורה בדימוי. התחושתיות שונה מקיום עם מושגים, קיום שבבסיסו ההכרה, במובן הזה שהיא מופיעה כיחס למשהו שאנחנו **בתוכו**, בדומה למה שנאמר לגבי הדימוי לעיל. התחושתיות עצמה מובנת, מגיעה להכרה, בסופו של דבר על ידי הדמיון.

האמנות מבוססת על החלפת מציאות מסוימת בדימוי שלה, כלומר עזיבה של האובייקט הממשי תמורת הדימוי. בניגוד לטענתם של אמני 'אמנות מופשטת', 'אמנות מושגית' וכדומה, המנסים להגיע ל'מהות האמנות' על ידי הפשטה והתרחקות מתיאור אובייקטים, לוינס מצביע על כך שאפילו האמנות הנטורליסטית¹⁹¹ תואמת ל'מהות האמנות', שכבר מתוך כך שהיא דימוי של המציאות היא כבר אינה האובייקט עצמו: "האובייקט המיוצג, על ידי המעשה הפשוט של הפיכה לדימוי, מומר בלאובייקט".

דימוי ודומות

לוינס פונה מהדימוי המופיע ביצירת האמנות, המנותק מן המציאות, לדיון במצב שבו המציאות עצמה 'מושמת בסוגריים' – עוברת תחת שבת הדמיון. המעבר הזה נעשה בנימוק שהדימוי נמצא כבר במציאות עצמה – הוא נוצר כתוצאה מתנועה (תודעתית) מסוימת, שמבחינה או מייצרת את מה שלוינס קורא "הצל" של המציאות. צלה של המציאות הוא יסוד שהמציאות 'נושאת' כל הזמן, הוא הציוריות שלה. כלומר, אם אסתכל לדוגמא על המחשב שבו אני כותב עכשיו, הוא גם הוא עצמו, וגם, במעין צעד לאחור תודעתי שאני לוקח, שימה בסוגריים שלו, הוא גם הצל של עצמו. לא ממשי, אלא דימוי, משוקף אצלי בתודעה. יש כפילות בהוויה – היא גם היא עצמה, אך גם הצל שלה, הדימוי שלה. היחס בין הצל להוויה נקרא דומות.

ההתבוננות בדימוי, בצלה של ההוויה, זה כמו להתבונן בתמונה, בה המציאות עצמה נמצאת מאחור, כאילו בנסיגה. מה שנראה הוא רק הדימוי, לא היא עצמה. בתמונה איננו רואים את האובייקט אלא ייצוג שלו, אוסף של אלמנטים שיוצרים מעין 'בגדים' אותם האובייקט הממשי עזב. בשעת מודעות לכך שמדובר בדימוי, בזמן שאנו שמים לב שמדובר רק בתמונה ('זו לא מקטרת' של רנה מגריט לדוגמא) אנו שמים לב שהאובייקט לא שם, ומה שאנחנו רואים הוא משהו חלול. כלומר, בשעה שאנו מתבוננים בדימוי, מנטלי או פיזי, איננו חורגים אל מעל ומעבר למציאות (מקום האמת, המסתורי), אלא אנחנו מתבוננים במה שלוינס קורא "הצד הקרוב" של המציאות.

¹⁹⁰ מעניין לחשוב על המניפולציות הרגשיות המתאפשרות כתוצאה מהזדהות זו. גם הדחף להמשיך ולראות את הפרק הבא אולי בא מתוך זה שאנו אחוזים ביצירה ומתקשים לצאת ממנה.
¹⁹¹ בשם אחר: ריאליסטית, מחקה את המציאות.

לפי לוינס, ניתן להתבונן בהוויה בשתי דרכים:¹⁹² דרך ההכרה והאמת, ודרך הצל – הדימוי. יש בהוויה כפילות של בזמניות – ישנה ההוויה והאמת שלה המתגלה על ידי ההכרה בתהליך של חשיפה, ובמקביל ישנה ההוויה וההשתקפות שלה, הצל שלה, המובא לתודעה על ידי הדמיון, והנוכח באמנות למינה. דימויה של ההוויה תופס את האופי המוחש שלה (כולל ראייה, שמיעה וכי' כמובן) והוא זה שיוצר עמימות כלפיה, חמקמקות, צללים. ואפשר לומר גם להיפך – הפן המוחש בהוויה, מבחינה פנומנולוגית, מופיע אצלנו כ'הוויה במידה שהיא דומה לעצמה' – זו היא, אבל גם לא היא.

ה'בינתיים'

לוינס מצביע, מלבד על ההכפלה של האובייקט ודימויו, גם על ההכפלה של הקיום עצמו. האמנות – לא רק שהתוכן של המציאות מדומה בה, אלא שהיא מדמה גם את עצם הקיום של התוכן הזה, כאילו הפסל שלפנינו חי. עם זאת, חיות זו אינה חיים: מה שמופיע באמנות הוא רגע שמתמיד לנצח, רגע שבו מצד אחד נדמה שהרגע הבא, העתיד, עומד להגיע, אך הוא למעשה לא מגיע לעולם. רגע זה הוא כמו-הווה, רק בלי הרכיב המהותי שבו – היותו חולף. בהווה הממשי כמוס תמיד העתיד, ואילו כאן נמנע העתיד.

היצירה אינה אדישה כלפי המִשְׁךְ, כלומר יש לה מעין־חיים, אבל הם חיים שלא יוצאים מגבולו של הרגע. יש לה שאיפה לחיים, היא מעוררת אותנו, אבל היא נשארת רק בגדר שאיפה, אשליה, ומנקודת מבט טראגית – קריקטורה של חיים. המצב בו היצירה נמצאת הוא כקפיאה בגורל, כתחת הכרח שנכפה על חירות. הפסל משדר חירות בכך שהוא דומה לחיים, אלא שחירות זו קפואה, כלואה בהכרח. אנו כאילו רואים כאן את הרגע הממשי, אלא שזה לא באמת אותו רגע, זה מצב של שהות בתוך מה שלוינס קורא "הצד הקרוב" של הזמן, כלומר הצל שלו, דומות לרגע. כך גם לגבי סיפור, שבו לכאורה יש מימד של זמן – קיומן של הדמויות דומה לקיומם של אנשים ממשיים בזמן, אלא שהן לכודות בתוך הזמן של הסיפור. אין לפני ואין אחרי, והסיפור ממשיך לכאורה כל הזמן, אבל למעשה לא מתקדם מעבר לו. בכך דומה הסיפור לפסל – גם הוא נמצא כל הזמן תקוע באמצע, ללא עתיד ממשי. הדמויות נידונו לחזור שוב ושוב על אותן פעולות.

ה'ראייה' המשמשת את הסופר, הקורא, הצופה – היא אותה ראייה של עצמי 'בין דברים' שתוארה לעיל.¹⁹³ ראייה שהיא השתתפות בריתמוס, שיש שקוראים לה בשם 'אווירה' – היא ממלאת את כל היחס ליצירה.

התחושה האנושית הבסיסית שניתן לבדוד רגע ולהתבונן עליו מבחוץ כמו 'חתך בזמן', אותה עובדה ש'רגע יכול לעצור', שזה למעשה מה שאנו רואים באמנות, מעלה את התחושה שהדברים נקבעו מראש, שיש גורל – והמוות 'ממסגר' אותו. יש ברגע הזה איזו הילה של 'קדושה' פגאנית, כאילו הוא איזה פסגה, איזה רגע מיוחד במינו (לוינס מדבר על זה בחלק הבא). האמנות מגשימה את הרגע

¹⁹² הן אינן מקבילות ל'כוליות' ול'אינסוף'. נדמה שניתן להציע כך: הדרך של ההכרה והאמת קרובה יותר ל'אינסוף', ואילו הדרך של הצל קרובה ל'כוליות'. אבל לוינס ינסה ביכוליות ואינסוף להתנגד לתפיסה שלאמת מגיעים דרך ההכרה – האור – האידיאות: כל אלה חוזרים בסוף אל הזהה.

¹⁹³ כאן, ולמעשה כבר קודם, לוינס משתמש במושג 'חיצוניות', ששונה במשמעותו מהמושג של חיצוניות המופיע ביכוליות ואינסוף.

שבלתי ניתן לעבור אותו, הרגע המופיע כגורל – וזהו ה'בינתיים', הרגע שלעולם לא נגמר, התקוע בלי עתיד.

לקראת ביקורת פילוסופית

על אף שהאמנות מוותרת על המציאות לטובת הצל שלה, היא בכל זאת מרוויחה משהו – היא מציגה את הרגע כרגע מיוחד, חסר תחליף. ערך זה מופיע כדואלי – אין טוב ממנו, אך הוא עצמו גם לא יכול להשתפר, לצאת מהמצב בו הוא תקוע.¹⁹⁴ העתיד עבור הרגע הוא האפשרות של גאולה, של התעלות על עצמו. מכאן שואבת האמנות המודרנית את יופיה, שיש בו מימד של עצבות – הרגע הוא ייחודי, חסר תחליף, אבל הוא גם לא מצליח לצאת מהמצב אליו הוא נקלע, לא מצליח לתקן.

בו בזמן, האמנות לרוב לא קוראת אותנו לתיקון ממשי, ומשמשת דווקא כאמצעי לבריחה מהמציאות. אנחנו מניחים לעצמנו לשקוע אל תוך הקסם של היצירה, להתעלם מצרכי העולם הממשיים. כך גם אנו נופלים בפח של הדומות ומאמינים שמה שקורה לדימוי ובדימוי קורה במציאות. אנחנו מאמינים לסרטים, לשירים, לסיפורים – אנחנו מדמיינים שהם מקבילים למציאות הממשית, ומניחים להם לפתור את הבעיות שלנו על ידי בריחה לתוך עולמם. בזה לוינס רואה "משהו רע ואנוכי ופחדני" – כאשר האמנות מספיקה מבחינתנו, והיא תחליף לפעולה בחיים עצמם מתוך פחדנות.

עם זאת, ישנה דרך לחלץ את האמנות ממלכודת זו – על ידי הביקורת. הביקורת, אם היא עושה את תפקידה נאמנה, יכולה לנער אותנו מההיקסמות, ולהחזיר את האמנות למציאות הממשית. האמן הוא אדם קיים בזמן ובעל היסטוריה, והאמנות שלו גם היא כזו – היא לא איזה משהו נשגב וגבוה מהמציאות הממשית. הפרשן-פילוסוף מחזיר את האמנות למציאות הממשית על ידי הפרשנות שלו, שבה הוא מצביע על היחס בין ה'מיתוס' שבה לבין המציאות. השימוש במושגים על ידי הפרשנות, שהוא הפיכה של העמום לקונקרטי ולימואר' על ידי התבונה, משיב את התוכן שהתקבע ביצירה אל החיים עצמם. לוינס מוצא באמנות המודרנית המודעת לעצמה רצון זה של השבת המיתוס למציאות, כלומר פירוש המיתוס באופן עצמי על ידי האמן, בלי צורך להיזקק לפרשן חיצוני.

בפסקה האחרונה לוינס רומז על האופן בו הפרשנות הפילוסופית אמורה לפעול (אך לא מרחיב מעבר לכך): מתוך היחס לאחר, שרק ביחס אליו ניתן לדבר על המציאות הממשית – אליה הפרשן אמור להשיב את המיתוס.

¹⁹⁴ גם רגע של ניצחון, שהוא רגע של שיא, זקוק לרגע הבא. מצד אחד הוא פסגה, אבל מצד שני אם אין לו את החיים שאחריו, בהם הניצחון הושג והופנם, הוא בסופו של דבר תקוע בקריקטורה שלו, והרווח שבו לא זוכה להמשיך הלאה לחיים ממשיים.