דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il

# על אמנות ותרבות
# ותורת ישראל

בתחילת שנת תשי״ח (סוף 1957), נחנך בתל־אביב ׳היכל התרבות׳. נראה שהיטב חרה לשב״ד השם הזה אשר הוענק לאולם המופעים הגדול, וכשנה ורבע אחר־כך הוא כותב לידידו עמרם קהתי שכבר זמן רב מנסה הוא להתיישב ולכתוב, כי ״נושא מסוים עומד עלי ומציק לי״ – וכוונתו, אל־נכון, לַנושא דנן; (ראה זאת במדור האיגרות בכרך א׳ עמ׳ 602).

ואמנם, במגירתו של שב״ד נותרו דפי טיוטה לשבעה ניסיונות שונים להתחיל לכתוב על העניין. בחלק מניסיונותיו הוא החל את כתיבתו מניתוח מושג ה׳תרבות׳ – בדומה לפתיחת חיבור זה – ובחלק אחר הוא החל בניתוח מושג החטא. טיוטות אלה הוכתרו: ׳תרבות אנשים חטאים׳, או – ככותרת־משנה – ׳האידאולוגיה של ״אמנות וספרות״ ותורת ישראל׳. את אחת הפתיחות הקטועות הללו נביא כנספח א׳ לַחיבור, בעמ׳ 201. שנים רבות חלפו – ושב״ד כתב כמה וכמה חיבורים – עד תחילת שנת תשכ״ה, כאשר שב והתמסר לנושא האמנות והתרבות – בביקורת הדברים על־פי תורת ישראל – בחיבורנו זה, שהוא עמל בו כמעט שנתיים.

www.daat.ac.il * דעת - אתר לימודי יהדות ורוח

# מבוא

נושא זה שבכותרת עומד עלי ותובע דרשני זה שנים אחדות – מאז שנחנך בתל־אביב "היכל התרבות" והוסב עליו השם הלזה. המעניין שבַּשם הוא כפול ומכופל.

**ראשית, מושג התרבות.**

למושג זה מוצעות כידוע הגדרות שונות ומשונות, אך מעבר לדיוק כל אחת מהן – המשותף לכולן הוא, שמציינות הן את מכלול הערכים והמוסדות של חברה. והנה, ברור ש"היכל התרבות" אין לו ולא כלום עם מכלול הערכים של חברתנו או של חברה כלשהי; נועד הוא לשמש רק מעון לקונצרטים, הצגות מחול וכיוצא בזה – ואף־על־פי־כן, זה השם שהוסב עליו: "היכל **התרבות**".

ואמנם, גם אין הדבר מוזר כלל, אם נשים את לבנו לאו דווקא להגדרות התרבות כפי שהן מופיעות בִּמחושב, כי אם למובן המשתקף ממושג זה בשִגרת הלשון העברית ביישוב. כאן רגילים אנו לשמוע על "חדר התרבות" במובן של חדר **קריאה ומיני משחקים**; "קצין התרבות" הוא הקצין הממונה על ענייני **כרטיסים**, אבל באמת לא על כל הכרטיסים בלי הבדל, כי אם על אלה שבתווך, בין כרטיסי כדור־רגל מזה וכרטיסי מקומות בבית־כנסת מזה; וכשפלונית מורה צעירה עוזבת קיבוץ מרוחק "משום שאין שם תרבות", ונשאלת היא מה אין, מסבירה היא ביתר דיוק: "**למשל תֵאטרון**". בסיכום אפשר להסיק אפוא כי "תרבות" בפי היישוב משמע כל תופעה שבאזור המפגש בין "רוח" – או "אמנות" – ובידור: כדור־רגל איננו נכלל משום שאינו אמנות, ובית־הכנסת אינו נכלל משום שאמנות החזן אינה בידורית; ואכן, זוהי בלי ספק גם כוונת השם הנידון, "היכל התרבות": אותו "כיוצא בזה" שנקטנו [בַּפִּסקה הקודמת] להשלמת ציוּן עניינו, חופף את היקף ההתפשטות של האזור האמור.

אולם, משהגענו עד כאן, נמצא שיישבנו רק את התֵמה המיוחד, מה עניין ה"תרבות" אצל אותו מבנה מכוער שבקצה שדרות רוטשילד, אך עדיין לא נתיישב לנו כלום בתֵמה הכללי יותר שצף בינתיים: **כיצד הגענו בכלל לריכוז העממי של מושג התרבות כולו בנקודת־המוקד המצומצמת של אמנות ובידור?** ריכוז זה הוא

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



מופלא שבעתיים, אחר שמושג ה"תרבות" לא בא לנו בעצם אלא כתרגום מן ה־kultur או ה־culture בלע"ז, [בגרמנית או באנגלית], בעוד שהריכוז המצמצם שאמרנו הוא כולו מקורי – אין לו אח ודוגמה בשום אומה ולשון שתרבות היישוב מתורגמת מהן – ובירור עניין זה הוא שישמש לנו כָּראש האחד של המשך עיוננו להלן.

ואילו הראש השני יבוא לנו מצד מושג ה"היכל".

כאן הרבותא היא, ש"היכל" משמע לא סתם מעון, כי אם מעון נשגב – או ארמון, ולא סתם ארמון, כי אם ארמון של הערצה ופולחן. ואמנם, כבר בשעת־מעשה, זוכַרני שהושם לב לדבר זה במאמרו הראשי של 'הארץ'. צויין שם כי מושג ה"היכל" שייך בעצם למשכן של קדושה יותר משחל הוא באולם של קונצרטים, ובהתאם לזה אף נמתחה שם ביקורת על בחירת המילה; אך בהמשך הדברים ובדיעבד צידק גם 'הארץ' על הלשון את הדין, בטענה שאמנם ראוי בשפה העברית לייחס למילים ישנות מובנים חדשים. מתגלמת כאן אפוא, בסך־הכול, גישה כלהלן: שאמנם, כאז כן עתה, עדיין זקוק האדם להיכל; אלא שכיום, עבודת אֱ־הים, שהיכלה הוא מקדש, נעשתה מיושנת והיכלה מיותר; במקומה נהפכה ה"תרבות" לערך עליון; את זו עובדים אנו על־ידי הנאת נגינה ומחול – ובית־המרכז, המיועד לקיום הנאה זו בציבור ברוב פאר והדר, הוא הוא ההיכל.

אך מתירוץ זה של שם המעון הנידון, ממילא נמשכות שוב שתי תמיהות עקרוניות נוספות. האחת היא, כיצד־זה יכול היה אזור המפגש בין אמנות ובידור להיהפך לנשוא נכבד כל־כך של הערצה וסגידה, עד שבא להשתוות ממש למעמד האלוהות בסולמות ערכיים מקבילים? והתמיהה השנייה היא, שהתפתחות זו אירעה באמת לא סתם בשיגיונו של פלוני, שנתבקש לקרוא שם לאולם הקונצרטים הגדול של העיר תל־אביב – אלא כל שיגיון שכזה שהיה, ודאי לא היה אלא הד למציאות נפשית אובייקטיבית, הרווחת סביב.

מאלפת בכיוון זה העובדה, שבכל עיר יהודית במדינת־ישראל – בהבדל אולי מכל מקום תרבותי בעולם – הבניין המרכזי שבעיר אינו בית־תפילה או מקדש, וגם לא בניין מדיני, כי אם בית־קולנוע. גם בתל־אביב היה תחילה המרכז בכיכר "האופרה מוגרבי";[1] ואילו כיכר "הבימה" – על "היכל התרבות" ובית־החיזיון

1 כיכר מוגרבי נמצא בצומת הרחובות אלנבי ובן יהודה. בסוף שנות העשרים שכנעו פרנסי תל־אביב את יעקב מוגרבי, מעשירי העיר, לבנות בניין מפואר למופעי אופרה ותֵאטרון, ובמשך כשישים שנה – עד שהיה למאכולת אש בשנת 1989 – התקיימו ב'מוגרבי' הצגות וסרטי קולנוע.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



השני אשר בה – רק מחלקת כיום את כבוד המרכזיות עם אחותה הבכירה על־פי אותו עיקרון. אך יתר־על־כן, הכינוי "היכל התרבות" אינו מקביל רק למרכזיותו של הבית בתכנון העיר בכללה. הוא נבחן ונידון בוודאי בחוג בעלי־סמכות המייצג את העִלית הרוחנית של העם, אשר קיבל עליו את סמכות החוג והעִלית הזאת להיות לו לפה. כמו כן, כפי שראינו, עיתון מייצג כ'הארץ' אף סמך את ידו על השם בפירוש, תוך בחינה ביקורתית־אידאולוגית מודעת, כמעין הכרעה של מצפון הציבור. והראיה המכרעת היא כי השם השתרש גם למעשה, בלי ערעור, בחוגי הציבור הרחבים, עד שהפך שם־דבר: אין זה כבר רק שם של אולם מסוים בעיר תל־אביב, אלא מדברים על הקמת "היכלי תרבות" גם בערים אחרות, בחיפה, בפרברי ירושלים ואף בבאר־שבע[2] – ובסך־הכול נראה אפוא כי ההתפתחות הערכית שאמרנו היא באמת תופעה בעלת משמעות ציבורית מאפיינת.

אך אם־כן, ממילא מתעלֶה שם־האולם הזה, "היכל התרבות", והופך להיות סמל לשאלת טיבה וכשרותה של התפתחותנו הרוחנית בכללה. אין זה עוד סתם קוריוז, כי אם נקודת־מוקד לשאלה של חיים: היכן בדיוק אנחנו עומדים פה? – והתמיהה המסכמת הזאת, היא באמת שהצמיחה את כל העיון שלנו מעיקרו.

2 • כדי למנוע אי הבנה יש להסביר שבַּכינוי "פרברי ירושלים" מתכוון שב"ד ל'ירושלים של אז' – בטרם תשכ"ז – באשר ירושלים האמִתית, המהותית, היתה עדיין מעבר לַחומות ולגדרות התַיל.

• לימים, פרחו אמנם 'היכלי תרבות' רבים ברחבי הארץ – ספרנו עשרים (בתשס"ד), מקריית שמונָה ועד ירוחם, לרבות חיפה ובאר־שבע – אך יצוין כי בירושלים לא הוקם אחד שכזה. אגב, פיתוח נוסף של העניין, אשר שב"ד לא העלה בדעתו, הוא בַּכינוי שהוצמד למרכזי ספורט גדולים – 'היכל הספורט' – וכאלה ספרנו שבעה־עשר ברחבי ישראל.

www.daat.ac.il * דעת - אתר לימודי יהדות ורוח

# חלק ראשון

## א

## עניין האמנות ומהותה, כשלעצמה

השאלה הראשונה שיש לנו להשיב עליה במסגרת הזאת, הריהי – כפי שאמרנו: כיצד הגענו בכלל לריכוז של מושג התרבות בנקודת־המוקד המצומצמת של אמנות ובידור? הדבר מתקשר ליתר נקודות־עיוננו, על־ידי כך שריכוז זה נותן ביטוי מובהק לחשיבות העילאית המיוחסת לאזור המפגש של אמנות ובידור ביחס לתרבות בכללה – ועל־ידי שנחקור את מקורו והצדקתו של הריכוז הלזה, ממילא נתחקה אפוא גם על עצם העניין החשוב לדידנו: בזכות מה, **בשם מה** ומכוח מה בא אזור המפגש של אמנות ובידור לשמש לנו כנשוא הערצה וכערך עליון?

אך כדי לעלות על דרך החקירה הזאת למעשה, וגם כדי לברר את החומר לכל המשך עיוננו להלן, ננסה תחילה להשיב עוד על שאלה אחת טרומית: **מהו בכלל עניינה ומהותה של אמנות, כדבר בפני עצמו?**

על השאלה הזאת יכולים אנו למצוא אמנם הרבה ניסיונות־תשובה מן המוכן – ובאמת, גם אנו כאן, לא ניִמָנע בשום־פנים מלהיות מושפעים, ביודעין ובלא יודעין, על־ידי כמה וכמה מניסיונות־התשובה הללו. אולם, העובדה היא כי אף אחד מן הניסיונות האלה עדיין לא נתקבל כאסמכתא ידועה, ליישוב גמור של העניין, שנהא רשאים לבסס פשוט את בירורנו עליה. כדי שיהא לנו בסיס מוגדר **כלשהו**, שעליו נוכל לערוך את דברינו בכלל, אין לנו ברירה אפוא אלא לנסות ולהגדיר את

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



תשובתנו שלנו – ולו גם בלי שום טענה או כוונה שתשובתנו תהא נכונה או ממצה יותר מכל ניסיונות־התשובה זולתה, או אפילו שיימצא בה איזה חידוש חשוב שאיננו בהם. כל כוונתנו היא להבהיר את העניין לפי הצרכים המיוחדים של עיוננו, ובגדרים אלה, התשובה העולה לנו הריהי כלהלן.

מסתבר שאת עניינה ומהותה של אמנות אין להבין אלא על רקע העובדה שכל פעולת הכרה וחיווי הריהי ביסודה פעולה של הִסתמלות הנשוא המוכר – או סימולו – בדימויי־התודעה החושיים; ואם דרך החיווי האנושית הרגילה היא באמצעותן של מילים – או באמצעותם של סמלים צליליים מוסכמים, המיוחדים כביכול לכל נשוא ונשוא – הרי באמת דרך זו, כשלעצמה, עדיין פגומה היא מאוד: כי המילים (מלבד שמות פרטיים) אינן מסמלות למעשה שום נשוא במישרין, בייחודו הזהותי וחִיותו, כפי שהוא במציאות, אלא הן מובילות אליו רק בעקיפין, על־ידי מיונו ושיוכו הסוגי. כדי להגיע לאפשרות של חיווי דברים בייחודם הזהותי וחִיותם אי־אפשר להסתפק אפוא, פשוט, בהבעת הכינוי המילולי, האנליטי, הנמצא אולי מוכן כנגדם בשפה, אלא נחוץ תמיד **לחצוב להם ביטוי מיוחד** – ולא רק להם כשלעצמם, אלא להם כפי שנתונים הם למעשה, במכלול־יחסים עם דברים אחרים – וכל מיני חציבות **הביטוי הזהותי והחִיותי** ממין זה הם הקרויים אמנות.

עד כאן במה שנוגע לעניין האמנות או לתפקידה היסודי. אשר לטיבה המהותי, שוב, אפשר להעז ולומר כי הסברו מתקשר כנראה לאמת היסודית של היקום, שכל עיקרו הוא מין מתח: כל דבר בייחודו (בין אם אטום או פרודה, או בעל־חי, או רעיון) אינו אלא התגדרות מיוחדת של המתח הזה, ואין דבר שונה מזולתו אלא על־פי שינוי הכיוון והמקצב של מִתחָם; ובהתאם לכך, לתת ביטוי זהותי לדבר בייחודו וחִיותו – בהבדל מתיאורו על־פי גורמיו השונים, לפי שייכותם הסוגית גרידא – משמע רק ליצור מבנה סמלי כלשהו, באין אפילו נפקא מינה מה יהא טיב מרכיביו השונים, ובלבד שפעולתו על חושי התודעה־שכנגד תהא נוטה לעורר בה מתח, על־פי כיוונו ובקצבו המיוחד של הדבר המבוטא.

והנה, המבנה הנוח ביותר לשחזורו של מקצב הריהו, ודאי – לפי עדות ניסיוננו, ולפי עצם מקור המילה – מבנה של **צלילים**, או יצירת־נגינה; ובאמת, יצירת־נגינה נחשבת כידוע ליצירת־האמנות המובהקת והנעלה ביותר.[3] אולם,

3 מכאן ועד סוף הפרק יבנה שב"ד מעין 'סולם יורד' של האמנויות, מן הנגינה המופשטת ביותר, ועד לאדריכלות המעצבת מבנים לתכלית שימושית. נקדים ונגלה כבר עתה ◄

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



משהגענו לכאן, מסתבר שיש להבחין: אכן, הכול הוא מתח; אך יש מתח המהווה את הדבר, מתח פנימי, שרושמו כלפי חוץ כמוקפא, ואותו קוראים אנו גוף הדבר; ויש מתח שבין מכלול הדבר בייחודו ולַחוץ, זה תכלית המתח הפנימי מלכתחילה ופעלוֹ־היוצא בסיכום בדיעבד, המתבטא בצורת הדבר או ביחסו לסביבה, ואותו רגילים אנו לקרוא נשמה.[א] והנה, הנגינה, בהיותה כל כולה אך רפלקס° של מתח המנגן בפעולתו – או בָּבוּאה של המתח הזורם, במעשה־זרימתו – ממילא גם הביטוי הנמצא בה יכול להיות מכוון רק לרושם־הפעילות של "נשמת" הדבר, במנותק מרושם־קִפאונו של "הגוף", המשלים את דמות־זהותו של הדבר המבוטא במציאות; ומשמע כי הביטוי הנמצא בה הוא אמנם מתאים ביותר לשחזור מדויק של יחס לדברים וביניהם, אך זאת רק בצורה מופשטת ביותר, קשָה עד מאוד לזיהוי עצם הדברים, שביניהם היחס מתקיים.

זוהי הסיבה שבגללה נזקקים אנו גם לצורות ביטוי או אמנות יותר חומריות – אך עֶקרון־המהות של כולן הוא שווה. יכולים אנו למנות אותן אחת לאחת.

קודם־כול, הזמרה – ולפחות הזמרה של הלחן עצמו, שלא במילים – אין צריך לומר כי בינה לבין הנגינה בכלים חיצוניים אין הבדל מהותי כלשהו.

לאחר מכן, בשלב הבא, והוא הראשון במורד סולם ההפשטה, נמצא המחול. זהו גם־כן ביטוי המורכב כל כולו מתנועה, ואף תנועה הנלווית בדרך־כלל במִקצב־נגינה; אלא שאין זו תנועה של נשוא נעלם, הנודע לתודעה רק על־ידי עצם קצבו, כי אם זאת תנועה של נשוא נראה, בעל "גוף" בעצמו. תוספת־מציאות זו, מצד אחד, מצמצמת מאוד את מבחר המתחים וטיבם שאותם יכול המחול לסמל, באשר היא מצמידה את נשואי־המחול לכושר־התנועה המוגבל של הגוף – ועם זאת, זהו גם צד היתרון המסוים של המחול, שמאפשר הוא לצרף למתח התנועה־כשלעצמה

א בהגדרה זו אין סתירה למושג בדבר נצחיות הנשמה לעומת זמניותו של הגוף: המתח הפנימי, במידה שעניינו מוגבל ביחסים הפנימיים המהווים את הגוף הכָּלֶה – הריהו ממילא גם מתח זמני; אבל הנשמה, שעניינה בַּיחס בין אותו המתח הפנימי לבין היקום בכללו – החֵל ממקורו של המתח הפנימי במתח העולמי הכללי, וחזור שוב אליו – לא זו בלבד שמתעלָה היא על־ידי כך ממילא למשמעות נצחית, אלא מתגלֶה בה גם צד הנצחיות שבמתח הפנימי־הזמני ובגוף הכָּלֶה בעצמם.

---

שבחלקו השני של החיבור, בפרק ו', ישוב שב"ד לסקור את אותם ענפי אמנות – מנקודת מבטה של תורת ישראל – תוך היפוך כיוונו של 'סולם־המופשָטוּת', מן האדריכלות אל הנגינה.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



אסוציאציות גופיות מפורשות. אולם, העובדה על־כל־פנים נשארת, כי הרבותא המהותית שבמחול איננה באסוציאציות הגופיות האלו. אותן כשלעצמן, בנפרד מתנועת־המחול, אפשר היה לבטא גם בקיצור בכמה מילים רגילות; אם יש במחול יתְרון, הרי זה שקצב תנועתו מוסיף לאסוציאציות הגופיות שלו דיוק וחִיות של מצב או יֵשות בעלי זהות מיוחדת – ונמצא אפוא בַּסך־הכול כי על־ידי התאמתו של קצב־תנועה מתאפשר כאן חיווי של דברים, שהם כשלעצמם, בדמותם הגופית, הרעיונית או הרגשית המקורית, מורכבים מיסודות השונים לכאורה לגמרי מיסודות המחול.

בשלב השלישי, שוב, יכולים אנו למקם את השירה במילים, ולוּ גם בלי לחן. כאן בא גופו של הדבר המבוטא לביטוי באמצעותן של מילים – והמילים משחזרות כאן את הגוף בפרוטרוט וּבְישירוּת מושגית שסמליות המחול אינה עשויה להגיע למידתם אפילו ברוחק. אולם, אם הגוף בא אמנם לשִחזורו בכך – היינו לשחזור מציאותו הזהותית, ב"תוכנו" וב"צורתו" כאחד, כמות שהוא – הרי זה ודאי לא על־ידי הצירוף המֵכָני של המילים, על מובנן המסוים, כל אחת לעצמה. צירוף כזה היה רק נותן לנו קטלוג אנליטי של מיני הגורמים שמהם מורכב הדבר, בעוד שהשחזור המתקבל למעשה בא לנו מהתמזגות המילים לאחדוּת, במקביל לאחדותו של הרושם שהיה מתקבל לוּ היינו קולטים [את] כל אותם גורמים במישרין בחושינו, מאותה נקודת־מצפה שבה הם נקלטו למשורר. והנה, שחזור זה, אם אין הוא כלול בסִכום המילים כשלעצמו, ודאי מתאפשר הוא רק על־ידי אופן צירופן, על־ידי הקצב שבו עשויות הן לעורר ולשלב את דימוייהן בתוכֵנו – ושוב נמצא אפוא כי גם במבנה סטטי־לכאורה כמבנה מושָגי של מילים, שאין הכרח אפילו לשמוע את צליליהן אלא די לראותן כתובות על הנייר, הרי העיקר הקובע את כוח־הביטוי האמנותי שבו אינו אלא קצב, או – במילים אחרות – טיבו של מתח־הפעולה הכרוך על־כל־פנים בקליטת המבנה הזה, על מילָיו – כמבטאן, כמשמעותן וכסדרן – בחושֵנו ובתודעתנו.

דברים אלה נכונים למעשה לא רק ביחס לַשיר, אלא ביחס לסוג ספרות כלשהו; ובהם נמצאת הסיבה לכך, שבצד השירה ומיני הספרות האחרים קיימת גם אמנות מקבילה של דקלום או קריאה. כאן הרבותא היא שאין סומכים על כושר הפיענוח הקצבי של הצד שכנגד, ביחס לדבר־הספרות שיועלה על הכתב בסימנים דוממים, אלא באמת מביאים לפניו את הדבר מלכתחילה בעצם קצבו בצלילים, כַּמכוון. הייחוד האמנותי מתבטא כאן בכך, שהמדקלם או הקורא אינו רק מכשיר־עזר להגשת הנשוא של דבר הספרות, בדומה לספר שבו הדברים נכתבו, אלא הוא

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



בא גם לחצוב – בקולו – ביטוי זהותי חי **לדבר־הספרות בעצמו**, כפי שהוא משתמע לו, מצִדו; ומבחינה זו אמנם חדֵל סוג האמנות הזה להיות מקביל למיני הספרות, ומתדמה הוא – מבחינת המופשטות של מבנהו – לַנגינה ולַזמרה.

אולם, אם נחזור מכאן לשירה ולמיני הספרות, הרי אף־על־פי ששווים הם בעקרונם כאמור, יש בהם גם הבדלים לעניין המיון הסולָמי שנקטנו.

ההבדל החשוב ביותר הוא, שבאשר **לשירה**, הרי הקצב הוא לא רק עיקר המהות האמנותית שבשיר, אלא גם עיקר מבנהו בכלל, באופן שהמילים הנעות כאן בקצב הן טפלות לגבי הקצב הזה: הן באות רק לפרש את הדבר המסוים, שאותו נועד קצב־השיר לבטא, ואין הקצב נועד רק לפרש את זהותו וחיותו של הדבר, שעיקר דמותו יתגלה כבר בעצם מילות־השיר בעצמן. במילים אחרות ניתן גם לומר כי "נשמת" הדבר המבוטא עדיין נושאת כאן כמעט את עצמה, במידה רבה של ערטילאות – בדומה למצב במחול, שגם בו מפרש גופו של הרקדן את תנועותיו, ולא תנועות הרקדן הן המפרשות את גופו – ולכן הזכרנו את השיר לפני מיני ספרות אחרים, כבר בשלב השלישי של מניינו. לעומת זאת, במיני ספרות אחרים, הנכון הוא להפך. כאן, גוף הרצאת הדברים, במילותיה, הוא הוא עיקר המבנה, ואילו קצב ההרצאה מוסיף רק את החִיות וההשלמה של דיוק־הזהות.

כך הוא קודם־כול באותו סוג ספרות שיכולים אנו לייחד לו את השלב הבא של סולָמנו – היינו ספרות ההטפה, החינוך או הציווי בדרך הפרוזה. כאן, מצד אחד, כל עיקרה של היצירה הוא כבר **בגופו של התוכן** שהיא באה לתת לו ביטוי, אך מצד שני – רק **קצב הנוסח** הוא היכול לשחזר את מתחוֹ, תוקפו וכוחו של רצון־ההשפעה **המביא את התוכן** ושבו תלויה כל משמעות הדברים לחיוב. בהתאם לכך, אמנם רק משלים פה קצב הנוסח את חִיות הדברים, אך חיות זו אינה שייכת כאן רק לגוף הדברים לבדם, אלא צריכה היא לשקף בייחוד גם את חִיותו של בעל־הדברים בעצמו, ולוּ גם שלא לשמו **ובהתעלם** מגופו; ונמצא אפוא שקצב הנוסח עדיין משמש כאן מעין גורם עצמאי של מבנה, במידה שאמנם צריך הוא לא רק להשלים את חיותו של התוכן, אלא גם לשקף משהו מופשט לגמרי, שמעבר לתוכן הזה.

דבר זה, מצִדו, הוא ההסבר לכך שכנגד הספרות ממין זה שוב מוצאים אנו אמנות מקבילה מיוחדת, היא אמנות הנאום. בנאום, בדומה לקריאה, יוצאים הדברים משוחררים מסכנת הפיענוח הבלתי־מושלם של הקצב על־ידי הצד שכנגד; אך הנואם – בהבדל מן הקורא – אינו רק אמן של חציבת הביטוי **לַדָבָר** שהוא דובר, אלא גם של חציבת הביטוי הקולי לעצם אמונתו הוא בדבר.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



בשלב יותר נמוך של מופשטות־המבנה, אך בגדר אותו עיקרון של מיני הספרות, נמצאת גם אמנות הסיפור שבפרוזה, ובה שני סוגי־משנה עיקריים: סיפור־האמת של דברי הימים וסיפור־הדמיון, או הרומן וכיוצא בו. בשני המינים גם יחד, עיקר־המבנה הוא בגוף הרצאתן של עובדות, ובשניהם קצב הנוסח הוא הגורם משלים־החִיות ותו לא. אך על־כל־פנים, בשניהם גם יחד, פירושה של השלמת־החיות הוא שבאמת רק קצב הנוסח הוא המעלה את העובדות מִדרגה של שרשרת־פרטים לרמה של רצף הוויה ממשית, מעֵין־מה שרק כך עשויים הפרטים להתרחש ולהיתפס במציאות, ומעין־מה שרק דבר כמותו אפשר בכלל לְסַפֵּר.

לכאן אפשר גם לצרף באגב אמנות מיוחדת נוספת, היא אמנות המשחק, הנזקקת לסיפור כלשהו – בין דבר־אמת או דמיון – הערוך למחזה. בסוג זה של אמנות, הרבותא היא שעובדות־הסיפור – לגופן – אינן עומדות לשחזור רק באמצעות המילים, אלא גם בדרך חיקוי מעשי, כמות שהיו כביכול בעינן; ובהתאם לכך, גם החִיות והרצף אינם תלויים פה רק בקצב הנוסח המילולי של הדברים, אלא גם בקצב תנועות־החיקוי, שהן הן המשחק. זהו כל ייחודו של סוג האמנות הלזה – ונמצא אפוא כי הייחוד מתגלם פה רק באמצעי־הביטוי, בעוד שמבחינת טיב המבנה בסולם־מיוננו אמנם מקבילה אמנות זו בדיוק למיני הסיפור.

אולם, אותו עיקרון עצמו חל עוד גם בסוג אחר של ספרות, שכל עצמו אינו בא אלא כדי לתאר את הדברים דווקא מבחינתם האנליטית, היינו מבחינת התייחסותם הסוגית – וזאת לא כדי שנדע אותם בזהותם הייחודית ובחִיותם, אלא כדי שנבין אותם ונדע את חוקם. כוונתנו לספרות העיונית, המדעית או הפילוסופית.

כאן, לכאורה, הגוף "היבש" של הרצאת הדברים הוא כל מה שבעל־הדברים מבקש לבטא – ועם זאת, אף כאן, קצב הנוסח הוא הקובע מה בדיוק תהא משמעות הדברים למעשה. כי קצב הנוסח הוא המייצג את המתח שבו באים הדברים לבעליהם מלכתחילה: אף לאנליזה "היבשה" ביותר אין קיום אלא ברעיון "חי", הזורם ושואף מנקודת־מוצא לנקודה של ייעוד – ואין לבטא שום רעיון מסוים אלא תוך השחזור המתאים של קִצבו. ועל־ידי תוספת הכרחית זו נחתך ומתגלה הדבר, אם ההרצאה היא, למשל, הרצאה של מחקר אנליטי במהלכו, שהצד שכנגד מוזמן להצטרף אליו, כשותף ועֵד ושופט – או זוהי רק הרצאת זיכרון של מחקר או גילוי שהיה, ושהצד שכנגד רק מוזמן ללמדו – או זוהי הרצאה של התרגשות מהבנתם של דברים, בפליאתם, בגיחוכם, בעצבם וכיוצא בזה. בכל אחד מן הגוונים האלה, אמנם לא רק טיבו של הביטוי הוא שונה, אלא גם טיבו וכיוונו

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



של עצם הרעיון המבוטא; אבל על־כל־פנים העובדה נשארת, כי הרעיונות על ביטוייהם אינם שונים פה בעיקר **בתוכנם**, אלא קודם־כול **בקצבם**, וכדי לבטאם אין מספיק אפוא לשזור ולהביא פשוט את **הרכב־הגיונם**, אלא נחוץ גם לשחזרם **בחִיותם**, כמות שהם בהווייתם האנושית־היחסית המסוימת בפועל: לפחות **אותם עצמם** כך, אם לא את הנשוא שבו הם עוסקים. לכן, באמת, אף מלאכת־הביטוי של דברים מסוג זה הוא עניין למעשה־אמנות – ואף גם לה יש מקבילה של אמנות **קולית** מיוחדת, הפטורה מצורך־פיענוח, היא אמנות ההרצאה שבעל־פה.

ולבסוף, בשלבים הנמוכים ביותר של סולם־המופשטות, מגיעים אנו לשתי האמנויות החומריות ביותר, הן אמנויות הציור והפיסול. כאן, כל מה שבאה היצירה לשחזר אינו אלא **גוף כמות שהוא**; יתר־על־כן: גוף בתנוחה אחת מסוימת, קבועה ומוקפאת לעולם, בלי שבמבנה־היצירה יתערב יסוד־תנועה כלשהו – ולכאורה צריכה היתה אפוא להישבר כאן לגמרי התאוריה שלנו בדבר הביטוי־הקצבי – אולם, באמת מתברר שגם כאן אין בעצם שום שינוי מהותי לעומת היצירה במילים.

אמת זו נוחה אמנם מאוד להתעלם מעינינו, כי הרושם האחדותי של דבר הציור או הפיסול מתקבל כביכול בבת־אחת, **בראיית דמותו** – בלי שניזקק לשם כך לשום משך ניכר של זמן, בדומה למה שנחוץ כדי לשמוע שיר, הרצאה או סיפור, מתחילתם ועד סופם. אך למעשה, ההבדל הוא כמותי בלבד, ולא איכותי: גם כדי לקלוט את רושם כל הציור או הפסל – או אפילו את הרושם של חלק כלשהו מהם – נחוץ לנו **רצף של זמן**, שבו מצטבר הרושם והולך, מנקודה אחת למִשנֶהָ, מקו לקו ומעיקול לעיקול; ובמבנה הקווים והעיקולים הללו, בכיווניהם, בזָוִיותיהם, וביחסי המידות ביניהם, תלוי משך הזמן הדרוש לקלטם **וקצב ההצטברות וההתמזגות של רושמיהם בתוכו**. יתר־על־כן, אף גורם הצבע, החשוב כל־כך בתמונה, משתלב באותו עיקרון: הצבעים, תכונתם היא שמרתקים הם את תשומת־לבנו אליהם בעוצמות־מתח שונות, ונמצא שהרכב־הצבעים בכל תחום מסוים משתתף בקביעת הזמן והקצב, שבהם תוכל עינינו לנוע ולהקיף את התחום, ממשטח של צבע אחד למשנהו.

גם כאן אפוא חוזרים אנו סוף־סוף **לַקצב**, ודווקא כאן מתברר באופן המובהק ביותר מה שאמרנו בתחילה: שבקצב מתמצה כל העניין הנידון בכללו; שהרי אף יצירה גשמית וחומרית לכאורה כציור או פיסול – טול מהן את קצב רושמן ומה יישאר מהן? ממש לא דבר. כי אכן, יצירה מסוג זה מכוונת רק להעתיק את **הגוף**; אך כיצד היא עושה ויכולה לעשות זאת? הווה אומר, על־ידי העתקת **צורתו**, שרק

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



באמצעותה הוא מתייחס לסביבה ושרק באמצעותה נודע הוא בכלל; וכשם שהצורה במקור אינה אלא קצב רושמה, כן גם העתקתה אינה – ואינה יכולה להיות – אלא קצב של רושם.

בהמשך מכאן שוב אפשר להכליל ולומר, כי תודעת היחס המרחבי של הגוף אינה באה בעצם אלא דרך תִרגומו להוויה של זמן – ואם כזאת היא המציאות, שאין גוף ניכר אלא על־ידי תרגומו להוויה מסוג זה, ממילא מוכרחים אנו להניח, שאמנם מסוג זה היא גם הווייתו הוא עצמו, בפנימו. תורת הפיסיקה של ימינו אף מלמדת את הדבר בפירוש.[4] הבעיה היא רק כיצד ייעשה התִרגום, כדי להגיע להכרת הנשוא באופן המותאם ביותר לצורכֵנו: האם על־ידי הוויה שגם עצם תודעתה היא זמנית, או על־ידי הוויית־זמן שתודעתה חוזרת להיות מרחבית – וזהו כל ההבדל כולו, במילים אחרות, בין השחזור הנגיני של הנשוא, מזה, לבין שחזורו בציור או בפסל, מזה.

מסקנה זו, על האחדות המהותית של מיני האמנות, מן המופשטת עד החומרית ביותר, באה על הדגמתה המובהקת באמנות האחרונה שנזכיר עוד, ושבה יש כביכול נטייה של התעלות חזרה בסולם־המופשטות, בתחום האמצעים החומריים־מרחביים בעצמם. כוונתנו לאמנות האדריכלית, שאליה אפשר לצרף גם את מיני הקישוט ואת הציור והפיסול "המופשטים".

כאן עדיין יש לנו עניין בקווים ועיקולים ו"צורות", בין בשני ממדים ובין בשלושה – ולכאורה אין הבדל בין אלה לבין הציור והפיסול בִּסתמם אלא על־פי טיב הצורות המופקות על־ידיהם: שהציור והפיסול הרגילים משחזרים רק גופים, שבני סוגם ידועים כבעלי קיום עצמי במקור, בעוד שהאדריכלות והקישוט אינם משחזרים כלל (או, על־כל־פנים, אין הם משחזרים מתוך כוונה של שִחזור), אלא רק מתווים הם את הצורה למבנים של תכלית מעשית – ואילו הציור והפיסול "המופשט" מפיקים צורות של דמיון, שאין להן לא בני־סוג במקור ולא תִפקוד שימושי.

4 אל־נכון, כוונת שב"ד כאן לכך שהחלקיקים היסודיים, הריהם זהים בכל החומרים כולם. התכונות המפרידות, הגורמות למגוון החומרים האינסופי, קשורות לסדר הצטרפותם של החלקיקים ולכוחות המשיכה־והדחייה ביניהם – דהיינו לַמתח הפנימי – וכמו־כן לקצב התנועה המחזורית של החלקיקים, בתדירות מסוימת, קצב שהוא הוויה של זמן.
שוב וראה בעניין זה גם את דברי שב"ד לעיל בעמ' 54, בַּפִּסקה הפותחת "עד כאן".

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



אולם, הבדל זה, שאינו מהותי לכאורה, באמת הוא בעל משמעות מרובה לנושא־דיוננו. כי, מצד אחד, באים אנו פה לאפשרות, שאמנות מרחבית, המתגלמת ביצירתם של גופים, לא תהא מכוונת בכלל לשִחזורם ולביטוּם של גופים כלשהם בגוּפִיוּתָם; ומצד שני, העובדה היא כאן, שאם יש מה שאנו קוראים "אמנות" ביצירה אדריכלית – ולא מיבעיא במעשה של קישוט או בציור או פסל "מופשט" – הרי זו אינה נמדדת בעיקר לפי היעילות המעשית של היצירה והתאמתה לתכלית, כי אם לפי הרושם אשר צורת היצירה עושה **כשלעצמה**. רושם זה – שוב אין צריך להסביר – אינו אלא הקצב או המתח הכרוך בהסתכלות בצורה שהולידתו; ומאחר שהקצב הזה אינו משקף לנו גופיות כלשהי, הרי **שנמצאים אנו מוחזרים כאן ממש לאותו טיב של קצב המופעל בנגינה.**

תוך כדי כך, השאלה כמובן נשארת תמיד אם קצב הצורה הנראית – או קצב הצלילים הנשמע – בהיותו מעורטל מכל אסוציאציה גופית, מעלה בתודעתנו בכל־זאת משמעות אחרת כלשהי, ולוּ אַל־גופית; וזוהי, במילים אחרות, השאלה, אם למערכת הצלילים או לרושם הצורה יש בכלל ערך כביטוי חִיותי למשהו – והווה אומר, **כביטוי אמנותי** – או שמא אין להם שום ערך כזה. יתר־על־כן, יש להודות, שאף כשיש לצורה משמעות אמנותית אל־גופית, הרי על־כל־פנים, אפשרויות־המשמעות הגלומות בה הן בהכרח מוגבלות מאוד לעומת האפשרויות הגלומות בהבעת אותו הנשוא באמצעים **צליליים**, שלא יהיו חייבים להידחס, כקצב־הצורה, לתוך סד ההוויה הגופית־המרחבית המוקפאת. אולם, מעבר להבדל זה, שהוא **כמותי** בעלמא, אמנם שייכים האדריכלות, הקישוט והאמנות "המופשטת" לאותו שלב עצמו בסולם־מיוננו שאליו שייכת **יצירת־הנגינה** – ובבירור טיבה של המשמעות האמנותית המיוחדת הכרוכה ביצירה האדריכלית ובקישוט, תימָצא לנו הנקודה המובהקת ביותר המקשרת בין הפרק הזה של חיבורנו לבין המשך עניינו.[5]

אולם, לפני שנמשיך, נסכם עוד פרק זה בעצמו בהערה על התופעה המעניינת, שכל הביטויים האמנותיים הידועים מצטמצמים ביצירות קוליות או חזותיות, ואין אנו יודעים על ביטויים אמנותיים באמצעים חושיים אחרים – ביצירות של ריח או טעם, ואין צריך לומר של מישוש.

5 שב"ד ישוב לבירור משמעותה האמנותית של אמנות האדריכלות והקישוט מיד להלן, בַּפִּסקה החותמת את פרקנו – ושוב בפרק ג', בעמ' 69, בַּפִּסקה הפותחת "וכך הוא". בחלקו השני של החיבור – בביקורת הדברים על־פי תורתנו – תהיינה האמנויות האלה ראשונות להידון, מעמוד 115 ואילך.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



מסתבר שטעם הדבר הוא בכך, שרשמים חושיים מסוג זה **אינם עשויים להצטרף לשום מערכת משמעותית של קצב ומתח**. אשר למישוש, אפשר אמנם להעלות על הדעת, שאדם עיוור ילמד אולי להגיע באמצעותו לרושם אחדותי של הדבר הנמשש; ובאופן כזה, אולי הוא יוכל לעמוד גם על איזו משמעות אמנותית שבפסל או במבנהו של כלי, אף בלי לראותם. אולם, תוצאה כזאת תהא על־כל־פנים רק עניין של הכרה צורנית־מרחבית, באמצעים מוחלפים, שהאדם הרגיל איננו נזקק להם, באשר יש לו נוחים מהם לאותה מטרה. אם נפנה, לעומת זאת, למישוש בתִפקודו המקורי והעיקרי – לא כמורה־דרך למצבו המרחבי **ולצורתו** של הגוף, כי אם כמגלה את מידת מוצקותו וטיבו **הגופי** – נמצא שיש לנו עניין רק בהכרה **אנליטית**, סוגית, של תכונה אחת מסוימת בדבר, ולא בשום הוויה חיה, המתקיימת **בעצמה** בקצב של זמן; ואף אם נצרף מישושים שונים ברצף של זמן, בדומה כביכול לצירופם של קולות, הרי הצירוף יהיה בהכרח כל־כך איטי ודליל, שרק נהא דומים כאילו מנינו בפה: קשה, רך, מימי, רופס וכו׳ – אשר לא זו בלבד שמובנם המושגי אינו מצטרף לרעיון כלשהו של הוויה מקושרת, אלא גם קצב תכיפתם כשלעצמו לא יוכל לִשְׁוות לשום דבר קיים, הממלא את זמנו בשלמות. דינם של חושי הטעם והריח הוא גם־כן כזה, בדיוק.

ואף־על־פי־כן, לעתים קרובות שומעים אנו על ״אמנים״, שאמנותם נבחנת דווקא באמצעות שני חושים אלה: טַבָּח־אמן או בַּשָּׂם־אמן, היודע להרכיב ״ריחות של גן־עדן״ – וצריכים אנו להשיב מה אם־כן עניינם של הללו אצל מושג האמנות. התשובה היא, שהשם ״אמן״ ניתן לבעל־מלאכה, המגשים במלאכתו את האידאל, שאנו נושאים ברוחנו לגביה. האידאל – הריהו **משאת־נפש**, ובכן עניין של מתח וקצב־שאיפה. בעל־המלאכה המגשים את האידאל נותן בזה ממילא ביטוי לאידאל כפי שהיה במִתחו; ואף־על־פי שאין זה ביטוי חופף, חִיותי ודינמי כָּאידאל בעצמו – ובכן לא ביטוי **אמנותי** במובן הנכון שהכרנו במושג זה מקודם – הרי על־כל־פנים מבטא התוצר המוגשם את מתח־האידאל, לפחות בעקיפין, על־ידי **הזיכרונות** הנלווים עליו **וההתפעלות** שהוא מעורר, בקראנו ״הנה, זהו הטעם, או הריח, או הכלי, שאליו התפללנו!״ – וכאשר בעל־המלאכה מצליח להביאנו לכך, נדמה הוא, לגבי האידאל, כאמן, והשם ״אמן״ מוסב בהשאלה אף עליו.

הקשר בין הדברים מתגלה אפוא גם כאן במתן ביטוי – ולוּ גם עקיף ואסוציאטיבי בלבד – להוויה בחִיותה; ולגבי השימוש במושג האמנות חשוב לשים־לב כי שני המובנים – העיקרי והמושאל – עשויים לפעמים להתמזג לאחד. כך קורה באופן המובהק ביותר בתחום האדריכלות: כי לא רק את משמעות הצורה

www.daat.ac.il * דעת - אתר לימודי יהדות ורוח



האדריכלית מכנים ב"אמנות", אלא מצרפים ומבליעים בכך גם את מידת היעילות השימושית של המבנה או הכלי, כפי שכבר הזכרנו לעיל באגב; אך ככה קורה גם בתחומים אחרים: כי את מידת האמנות של יצירה כלשהי אין מעריכים בדרך־כלל רק על־פי עצם הביטוי האמנותי הנמצא בה, אלא גם על־פי הצלחתה להגשים את אידאל־הביטוי שהיינו מבקשים בה. גורם זה הוא הגורם החשוב ביותר, אם כי לא הגורם היחיד, המביא להתלכדות מושג האמנות עם מושג היופי, כפי שתהיה לנו הזדמנות להסביר עוד ביתר פרוטרוט להלן.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il

# ב

# האמנות והתרבות

נחזור אם־כן לשאלה שהצבנו לפנינו, כיצד הגענו לריכוז של מושג התרבות כולו בנקודת־המוקד המצומצמת של אמנות ובידור – ונראה לומר כי על אף המקוריות שייחסנו לַזיהוי היישובי של "תרבות" עם אמנות ובידור, הרי ההשראה היסודית לזיהוי זה באה באמת כבר ממקורו הראשון של מושג־"התרבות" שלנו בלשונות נכריות. בלשונות האלו אין מזהים אמנם **תרבות** עם אמנות ובידור, אבל מי הוא בהן על־כל־פנים האדם **התרבותי**? הווה אומר, האדם האמון על יצירות־האמנות השונות והמתמסר להן למעשה, אם על־ידי עשיית מעשי־יצירה משלו ואם על־ידי גילוי חיבה מתמדת להן – בהתעניינות, התענגות, ביקורת או פעולות של חינוך.

ואמנם, תופעה לשונית זו היא גם מובנת ומוצדקת לחלוטין. כי גם אם "תרבות" משמע **מכלול** הערכים והמוסדות, הרי כיצד יכולים הערכים והמוסדות הללו להתמזג למכלול אחד־באמת של תרבות, המקשר חוגים ודורות לְיֵשות חברתית והיסטורית, אחת ומיוחדת? הווה אומר, על־ידי כך שביצירות־אמנות כלשהן ניתָן לערכים ומוסדות אלה מוצא לערכים **עליונים**, מקשרים ונוסכי־משמעות, בצורה של **ביטוי מנוסח ומודע**, הנושא את המובן וההשפעה של תוכנו לכל תודעה מוכנה שכנגד – ונמצא אפוא כי **ביצירות־האמנות טמונה באמת נקודת־המוקד של התרבות בכללה**: הן **מגבשות** את התרבות, והיקף השפעתן הוא הוא היקף **ההתפשטות** של התרבות המסוימת; בלעדיהן יכולה אולי להיות מציאות של ערכים ומוסדות שבפועל, אבל על־כל־פנים לא מציאות כזאת שתהא לה משמעות פנימית להמשכיות התמדתה **כתרבות**; ורק האדם האמון על יצירות־אמנות, ומתמסר להן, הוא היכול להיחשב באמת כמי שאינו רק נתון לערכים ומוסדות מקריים, מפֹה ומשם במפורד, אלא שייך – לא רק מבחינה אובייקטיבית, אלא גם **סובייקטיבית** – לאיזה **מכלול של תרבות**, כאדם "תרבותי".

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



וכזאת היא הפונקציה של יצירות־האמנות, כי הערכים העליונים, נוסכי־המשמעות, אינם יכולים כלל להיות בשום אופן אחר. יכול אדם להיפָּעל, למשל, על־ידי ערך "הנאמנות למשפחה" – ואין הוא זקוק לשם כך לחינוך אמנותי כלשהו. אבל כשבאים אנו לדבר על שייכות למכלול ערכים, המסדיר את כל חיי האדם, תוך חברתו, בעולם – שזה המכלול שאנו קוראים לו תרבות – הרי המושגים הרגילים, המבטאים ומסדירים באופן ספונטני את יחסי היום־יום שבין אדם לאדם, שוב אינם מספיקים כדי לכסות את כל הרכב היחסים המסובך שאליו נזקק האדם באמת. ברמה זו נחוץ לאדם ביטוי לתפיסה של הקוסמוס כולו, לַכוחות ולַחוקים השונים, הפועלים בעולם תוך מאבק־ניגודים ומערבולת־סתירות מגוונים וכוליים עד אין־קֵצֶה כל־כך – ומצד שני, [נחוץ לו] ביטוי לתפיסת מקומו הוא בסבך זה, להערכת רצונו, כוחו ומעשיו, על קשריו הנפשיים והחברתיים שבעַין, וגם ביטוי להכרעה הדינמית שבַּסיכום, להכוונת יחסו ופעולתו בתוך הסבך וכנגד הסבך בעתיד; ולעיצוב כל מיני הביטויים מסוג זה אין די, פשוט, בטביעת מילים מתאימות לכל עניין ועניין. המילים, כפי שאמרנו, הן רק הפשָׁטוֹת סוגִיות־אנליטיות, בעוד שכאן נחוץ ביטוי לדברים כפי שהם בחִיותם ושילובם האחדותי – והרי זה אפוא עניין, באמת, לחציבת ביטוי אמנותי, כמו שהסברנו לעיל.

אך יתר־על־כן: משאמרנו כי היצירה האמנותית היא ביטוי חִיותי לַדבר, ממילא משמע כי בכל יצירת־אמנות יש לפחות נטייה לבטא את הדבר גם ביחסו למכלול ההוויה שסביב – שזוהי בעצם כל הווייתו הוא, כאמור – ומשמע כי בכל יצירת־אמנות יש לפחות נטייה לבטא משהו מן "הערכים העליונים", שעליהם מדברים אנו כאן. ומצד שני, הביטוי האמנותי לאותם ערכים עליונים, אף כשהם לעצמם – בדרך־כלל אין הוא יכול להצטמצם רק בביטוי עצם הרעיון שלהם, שתוכנו על־כל־פנים יישאר תבוני־אנליטי גרידא, אלא באמת צריך הוא קודם־כול להתייחס במישרין לעצם הוויית־הדברים במציאות, כדי שהרעיון יוכל בכלל לעלות מתוך כך, בסיכום.

בזה רצוננו לחזור ולומר שאם מדובר, למשל, ב"תפיסה של הקוסמוס" – אין משמעות לשום תאוריה רעיונית שתגובש בקשר לכך, אלא אם האדם קודם־כול ישַׁווה לו את הקוסמוס במישרין, כיֵשות קיימת נגדו, על־ידי עצם המתח החי, העובר ביניהם בהגדרה רגשית מסוימת; הוא הדין בַּכוחות ובחוקים הפועלים בעולם, וכן בתודעת האדם ביחס למעמדו, שאיפותיו וחיוביו במכלול המשתלב

www.daat.ac.il * דעת - אתר לימודי יהדות ורוח



מסביב – וכדי לתת ביטוי מודע לכל אלה אין מספיק להתמודד עם הדברים במופשָטוּתם הכוללת, אלא קודם־כול, למעשה, צריך האדם ללכת ולבנות לו את הביטוי מפרט לפרט ומשילוב לשילוב, ולוּ גם תוך הרגשת השילוב הכולל מלכתחילה, כפי שמשתקף הוא בכל פרט ושילוב חלקי מסוים.

פירושו של דבר הוא במילים אחרות שבכלל אין ביטוי לערכים העליונים אלא דרך היצירות הפרטיות־החלקיות – וכשם שבכל יצירת־אמנות יש לפחות רמז לערכים העליונים, כן גם אין הערכים העליונים יכולים להיבנות ולהשתלם בכלל אלא בדרך ההצטרפות של הרמזים מסוג זה. כל יצירת־אמנות הריהי אפוא חשובה לתרבות, לא רק באשר היא עצמה מהווה ממילא ערך בתרבות, כפריט במכלול ההתייחסות לעולם באותה התרבות – אלא גם באשר באמצעותה, ואכן תמיד גם באמצעותה, ורק באמצעות עוד מיני יצירות כמותה, מתגבשת התרבות, ויכולה היא להתגבש בכלל, להוויה של תרבות; ונטיית־ההתלכדות של מושגי "התרבות" ו"האמנות" מתבררת אפוא באופן כזה לחלוטין.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il

# ג

# הנאות האמנות וההנאה "האסתטית"

אולם, בדברים האלה מקבלים אנו הסבר רק לנטיית־ההתלכדות של "תרבות" ו"אמנות", בעוד ששאלתנו מתייחסת לַזיהוי של תרבות עם אמנות ובידור – היינו, בייחוד, עם אמנות מבדרת, או אף עם בידור כלשהו, ובלבד שיהא "אמנותי" – ובזה נראה כי ההסבר הנכון הוא כפול.

ההסבר האחד הוא פשוט, ולוּ היה קיים בַּדבר רק עניינו של ההסבר הלזה – אמנם לא היינו עומדים כאן בפני שום בעיה בעלת משמעות רוחנית עקרונית.

כוונתנו לכך שהטמעת מושג "התרבות" באמנות בידורית, בלשון העברית של היישוב, הריהי קודם־כול פרי של קַרתָנות – ואפילו לא ברמה רצינית של צרות־אופקים וחוסר־ידע ממש, אלא ברמת שעשועי־לשון בלבד, של קרתנות מודעת המלגלגת על עצמה. מקור ההתפתחות הזאת הוא בימים הראשונים של היישוב, כשהחלוץ מצא עצמו מנותק ממרכזי־תרבותו המורגלים, הגדולים – ובחדר־הקריאה של הקיבוץ, בביקור הארעי בקולנוע או בהצגת־החובבים נתמצו לו כל מוקדי־ההשראה התרבותית הישירה, שבהם הוא צריך היה להסתפק. הוא קרא אפוא לאלה "תרבות" בלגלוג; וכל־כך השתרש הדבר ביישוב, שהתרגל להסתפק אמנם במוקדי־תרבות מסוג זה, עד שגם אותם אנשי העולם הגדול כביכול, שעמדו על ערש "היכל התרבות", כבר לא חלו ולא הרגישו בַּגיחוך, אלא עמדו וקראו כבר לאולם־ההופעות שלהם ברצינות: "היכל התרבות".

אך כאמור, יש עוד בדבר גם הסבר יותר עמוק ומסובך, וכאן שוב חוזרים אנו למקורות־ההשראה של מושגי "התרבות" ו"האמנות" שלנו בלשונות ותרבויות נכריות.[6]

6 יריעתו של ההסבר הזה, העמוק והמסובך, נפרשת למלוא רוחבם של הפרק הזה והפרק הבא (על האידאולוגיה של שילר) – ונמשכת ומתפתחת בפרק ה', (בעיקר לאחר הרווח המוגדל (הסמוי) בראש עמ' 90); ראה שם במיוחד את הפִּסקה הפותחת "ושוב" בעמ' 98.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



מצד זה, התחלת הדברים היא בכך, שכל יצירת־אמנות – מלבד מה שמשמשת היא כאמצעי של ביטוי, כפי שהגדרנו לעיל – ואכן, באשר היא משמשת אמצעי של ביטוי כאמור – הריהי כרוכה גם תמיד בהרגשת הנאה. ההנאה הזאת, כמה פנים לה.[7]

קודם־כול, מצד היוצר:

הוא מגלה משהו בהבנת היקום, או מופעל הוא על־ידי רגש כלשהו, שאיפה, רצון או חזון – ונלחץ הוא להביא את הגילוי הזה, או ההיפָּעלות, לידי אובייקטיבַּציה, בביטוי קיים ועומד – אם כדי לתפוס את הגילוי או ההיפעלות, לעמוד בבירור על טיבם, להשתעשע ולהתנחם תוך כדי כך בַּדמיונות הצפוּנים בהם ולשַמרם לשימוש, תוך חזרה אליהם לעת מצוא, ואם כדי לתת להם גם מוצא לאלתר, להודיעם, לרכוש השתתפות בהם או להטיל את השפעתם. תוך כדי כך, שוב, כשהאמן מגשים באמת את דבר־היצירה, זוכה הוא קודם־כול בהנאת מתן־הפורקן לכורח־ההתבטאות שהביאו לבצעה; ומאחר שמלבד כורח־ההתבטאות כשלעצמו, יש לַכורח הזה גם מטרה מודעת, כפי שמנינו – ובדרך־כלל, המטרות מן הסוג שמנינו הן בבחינת אמצעי בלבד למטרות מקיפות וחשובות הרבה יותר – נמצא שמלבד עצם הנאת־הפורקן מפיק האמן ממעשה־היצירה גם את הנאת הסיפוק־שבַּהישג, בדרך להגשמת מטרותיו.

יתר־על־כן, מאחר שלכל יצירת־אמנות יש משמעות תרבותית־כללית, כאמור, נמצא שעל־ידי מעשה־היצירה מתעלה האמן־היוצר ממילא – או, לפחות, נותן הוא תוקף לתביעת־התעלות מצִדו – לרמה של חשיבות ומשמעות חברתית, אולי אף חברתית־עולמית, עדיפה, בעצם הווייתו האישית. אין צריך להרבות דברים על עומק ההנאה שבַרווחת־ההישג הכרוכה בהתעלות ממין זה; ובסך־הכול יוצא אפוא שעל אף כל הלחצים השונים – שהם אמנם, בדרך־כלל, מכאיבים וקשים, ושמעשה־היצירה מותנה בהם מטבע העניין – הרי זה יכול להיחשב כאחד מדרכֵי־החיים המובהקים ביותר העשויים להביא אושר של תודעת משמעות וחיי

7 עד סופו של פרקנו יתוארו מקורותיה של ההנאה מיצירות האמנות, כלהלן: ראשית, מצד היוצר – מכאן ואילך – ואחר־כך מצד הקהל, למן הפִּסקה הפותחת "ושנית", בעמוד הבא. בבירור אופני ההנאה של הקהל יובחנו שלושה מקורות: הישג ההתעשרות (במהלך שתי פִּסקאות), נועם המפגש עם הצד הרצוי שבַּתוכן (למן הפִּסקה הפותחת "אך ההסבר" בעמ' 70, במהלך ארבע פִּסקאות), ושמחת הפורקן הבאה לנבכי הנפש שהועלו לַתודעה – (למן הפִּסקה הפותחת "יכולים אנו" בעמ' 71, ועד סוף הפרק).

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



העולם־הבא לבעליהם – כפי שאמנם כך נחשב מעשה־היצירה ופועל הוא באמת, על אף כל מיני התלונות הניתנות להישמע מן האמנים־היוצרים להיפוך.

וכך הוא לא רק באמנויות שעצם תכליתן הוא **ביטוי**, אלא גם באמנות "שימושית" כאדריכלות או קישוט. הדבר הוא פשיטא כשמלכתחילה לא ניגש האמן למלאכתו אלא כדי לבטא באמצעותה מה שהיה בלִבו. אבל גם כשהתכלית השימושית של המבנה או הכלי, אמנם היא היא העיקר – ולא צורתו – למעשה הוא הדין. כי כל מבנה או כלי, כמובן לא ייתכן בלי צורה; וגם כשהתכלית השימושית של המבנה או הכלי מחייבת מטבעה גדרים כלשהם של צורה – ואפילו מסוימים ביותר – כמעט אי־אפשר להעלות על הדעת מקרה, שבו לא יישאר לבעל־המלאכה, או למי שמתווה את צורת המבנה או הכלי בשבילו, **חופש** כלשהו בקביעת גדרי־הצורה בדיוק. מכאן ואילך, בחירת גדרי־הצורה – או התווייתם מבלי דעת – הריהי באופן בלתי־נמנע עניין למתחים המסוימים כפי שהם פועלים באדם על־כל־פנים, והמתחים הללו – בזהותם – יתגלו בצורה הסופית בהכרח. אך כשהאדם אמנם בוחר צורה זו **כרצונו** – ממילא נמצא הוא פועל **כאמן**, המתמסר לבטא מתחים מסוימים בייחוד; ומה שהסקנו לעיל, גַבֵּי אמנים דרך־כלל, נמשך אפוא ממילא גם לכאן, כאמור.

ושנית, ישנה ההנאה הכרוכה בכל יצירת־אמנות מצד האנשים־שכנגד, שאליהם מכוון או מגיע הביטוי הכלול בה, והנודעים בדרך־כלל בַּכינוי "הקהל".

כאן ישנה קודם־כול ההנאה שאפשר לקרותה **לימודית**. היוצר – ייתכן אמנם שגם הוא יימצא לָמֵד תוך כדי היצירה, ולכאורה תהא זו לדידו הנאה נוספת הכרוכה בדבר; אך צירוף זה אצל היוצר, למעשה הוא יכול להיות רק ערבוב מין בשאינו מינו – כי לפחות מבחינה הגיונית, אם לא מבחינת רצף הזמן המורגש, מוכרח כמובן לימוד הנשוא על־ידי היוצר לִקדוֹם לגילום הנשוא־הנלמד ביצירה – וההנאה הכרוכה בלימוד צריכה אפוא באמת להיתפס אצל היוצר כהנאה **טרומית**, חיצונית. לעומת זאת, **הקהל** – הוא באמת מגלה ולומד את נשוא היצירה על־ידי עצם הקליטה של רושמהּ; נפשו מתמלאת אפוא ומתעשרת על־ידיה: אחר ההתרשמות יוצא הקהל בהרגשה כי הוא חכם וחזק יותר מכפי שהיה לפניה – והרי זו התודעה המהנה הראשונה, הכרוכה בדבר היצירה האמנותית לדידו.

תודעה מהנה זו היא גם הגורם הראשון והיסודי ביותר, שבגינו רגילים אנו לציין את היצירה כיָפָה. כי אכן, היופי הוא תמיד – **ובכל** המקרים – קודם־כול, עניין של **ביטוי** או **רמז לקצב־חיים מסוים**, שבאמצעות רושם הביטוי או הרמז

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



הזה באים אנו לעמוד עליו בתודעתנו שלנו; ונטיית ההתלכדות הידועה בין מושגי האמנות והיופי הריהי אפוא באמת מטבע תוכנם.

אך ההסבר הלימודי הזה של ההנאה מן היופי הוא על־כל־פנים, באמת, רק הסבר ברמה הראשונית והיסודית ביותר. ברמת־דברים מורכבת יותר, נוטים אנו לדלג על ההנאה הבאה לנו מעצם החידוש המאלף שאנו מוצאים בביטוי היפה – ועשויים אנו אפילו לראות את דבר־הביטוי, עם כל המשמעות החיה שמצליח הוא להביא לתודעתנו, כדבר "מכוער". כך הוא כשהמשמעות המבוטאת בו אינה נעימה לנו **בתוכנה** – כגון שמשחזר הוא את האיום, או המרושע, או הכושל, או את אובד התקווה והטעם – ולוּ יהא שגם אז נהנים אנו מעצם הַשׂכּילֵנו לעמוד על אמת התוכן הזה, ואף על חוסר־הנעימות הכרוך בו; ובהקבלה ישירה לכך, ממילא מגיעים אנו גם למושג מורחב של יופי, שאינו מתייחס דווקא לתכונת־**הביטוי** שבדבר, כי־אם **לטיבו הנעים של התוכן** המבוטא על־ידיו. ברמת־דברים זו נהנים אנו מרושם הביטוי באופן כפול: הן באשר אנו מגלים ולומדים על־ידיו **משהו** – והרינו מתעשרים ומתחזקים אפוא על־ידיו על־כל־פנים – הן באשר מה שאנו מגלים ולומדים על־ידיו נעים לנו כשלעצמו; ועשוי הדבר להיות נעים כשלעצמו, אם מפני שיש בו קצב־חיים שאנו **משתוקקים לו**, והיוצר בנו הרגשה או אשליה של הישג לאלתר, או שיש בו קצב מזרז, הנותן לנו הרגשה של קידום חִיותנו למעשה, או שיש בו קצב התואם באופן אחר את יצָרינו וערכינו.

והנה, באמת אך טבעי הוא, שאם נלחץ אדם לתת ביטוי אמנותי להיפָּעלות כלשהי שהופעל בה, הרי ברוב המקרים יהא זה דווקא על־ידי היפָּעלות שתוכנה הוא מן הסוג הזה, "היפה". כי אדם הבא לתת ביטוי להיפָּעלות "מכוערת" – ייתכן שהוא עושה כן רק כדי לתת פורקן **לצעקה** המתפרצת בו בגינהּ; אבל מי שמבטא היפָּעלות "יפָה" – עצם פורקן־הביטוי הוא לדידו גם שעשוע בדמיונות היפים העולים מן היצירה שהוא מוציא מתחת ידו – ובמילים אחרות, יש אפוא בהיפָּעלות "היפה" לא רק כורח, אלא גם יתר **כוח מצודד**, כדי לתת לה ביטוי. זוהי הסיבה הפשוטה, שבגללה היצירות שהן יפות לא רק בכוח־ביטוין אלא גם בתוכנן, הריהן רבות מאלו שתוכנן מכוער – ואכן, נדמה שרבות הן מהן (או, לפחות, עד הדור האחרון היו הן רבות מהן) במידה מכריעה.

אך יתר־על־כן: אפילו אותן יצירות שלכאורה תוכנן "מכוער" – למעשה לא ייתכן הדבר שתוכנן יהא מכוער לגמרי. כי במידה שיש בהן **אמת**, ממילא מגלות הן גם את צד החִיוּת שבַּמכוער – זה, כביכול, עצם גופו של המתח, שעל גבו הסתלף הכיעור – והחיוּת הריהי "יפה" תמיד, ותמיד יימצא בנו יצר או ערך

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



כלשהו שייענה לה בהֵד, לפחות בשורשה. ועוד: כי אף צד "הכיעור" כשלעצמו, **למעשה אין הוא יכול לעלות ביצירה אלא מתוך תגובת־החיוּת של היוצר כנגדו** – ותגובה זו, המוכרחה מטבע־הדברים להשתקף אף היא ביצירה, הרי אם רק אמִתית וממשית היא, ממילא גם היא אינה יכולה שלא להיות "יפה" ושלא להעטות מיופיה על היצירה בכללה.

בַּסך־הכול יוצא אפוא שכל יצירת־אמנות אמִתית – מטבע העניין היא תמיד מהנה או "יפה", **גם** על־ידי כוח־הביטוי שלה, מחד גיסא, **וגם** על־ידי מה שהיא מבטאה, מאידך; ואם יש לפעמים שה"מה" הזה אינו מהנה ואיננו יפה, הרי גם אז זה **רק חלק** ה"מה" – אולי אפילו חלק חשוב, ואולי אפילו **כל קליפתו** של ה"מה" – אבל על־כל־פנים, אף־פעם לא עיקרו, ואף־פעם לא ה"מה" בכללו, הנשארים תמיד מהנים ו"יפים", כאמור.

יכולים אנו לסכם אפוא במילים אחרות שלגבי הקהל מצויה בכל יצירת־אמנות הנאה מיוחדת, המסווגת **כהנאה מן היופי** – או כהנאה "אסתטית" בלע"ז – ושעד כה כבר הכרנו לה בכל יצירת־אמנות לפחות **שני** מקורות, השונים במהותם ועניינם, אך המשלימים זה את זה. אולם, כפי שכבר הזכרנו בפרק קודם, יש להנאה האסתטית גם יסוד אחר, שאף ציַינוהו כחשוב ביותר, וננסה עתה להתחקות על עניינו של היסוד הנוסף הלזה.

בתיאור שני המקורות הראשונים של ההנאה האסתטית התייחסנו לקהל כאילו הוא כלי־קיבול בעלמא לרשמים המגיעים אל נפשו, בלי שלו, מצִדו, תהא איזו דעה מוקדמת שהיא על טיב הרשמים **הצריכים** להגיע אליו בבחינת ביטוי או שחזור של נשוא נתון כלשהו.

אולם, תפיסה כזאת של הקהל יכולה להיחשב כמספיקה ונכונה רק מנקודת־ראות מוגבלת מאוד.

אם ניקח, למשל, מנגינה המתיימרת לבטא את קצב חייו של מלך פלוני בסין – ייתכן אמנם שנראה אותה נאמנת, ניהנה מעצם הגילוי הקצבי שנמצא בה וגם ניהנה, למשל, מהשראת רושם הצירוף של הגות שקטה ועוז־רוח, המתגלם באותו קצב – אף־על־פי שהמסגרת הכללית של הקצב תהא לנו חדשה ומוזרה לגמרי, ובעוד שאין אנו יודעים מאומה על קצב־החיים האמִתי של אותו מלך, או של מלך במסגרת התרבות הסינית בכלל, ואין אפוא קנה־מידה בידנו לשפוט אם הקצב שהוגש לנו אמנם צריך היה להיות כזה או אחר. אך ודאי, כל אלו התוצאות החיוביות שאמרנו לא תוכלנה להתקבל בשום אופן, אם המנגינה הסינית תוגש לנו סתם, על רקע של בערות עמוקה אף יותר מזו שהנחנו, ומלכתחילה לא נדע

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



שהמנגינה מכוונת למלך, גם לא יהא לנו מושג כלשהו על טיב חיי מלך בכלל, ואף לא יהא לנו שום רושם מוקדם בנפשנו על קצב־חיים של הגות שקטה מצד אחד ועוז־רוח מאידך. במקרה כזה תישָמע לנו המנגינה כקצב גרידא, שאינו מגלה שום דבר מעבר לעצמו־הוא בלבד, והריהי תישאר לדידנו חסרת משמעות אמנותית כלשהי – אף־על־פי שייתכן כי באוזני אדם המכיר את הנשוא מקרוב תישָמע היא כשחזור עילאי.

רצוננו לומר בזה, כי על רקע של דעות, רגשות ומושגים מתאימים המצויים בקהל מלכתחילה, ייתכן אמנם שהיצירה האמנותית – או נושא אסתטי אחר, כגון נוף או פרצוף – ישמשו ביטוי מאלף לְנָשׂוּא שעד כה לא ידע ממנו הקהל ולא כלום; ובמידה שהנושא האסתטי ישמש רק ביטוי לנשוא חדש לחלוטין, על הדרך הזאת, באמת תוגבל כל הנאתו האסתטית בגדר האפשרויות הגלומות בשני מקורות־ההנאה שסקרנו, כאילו היה הקהל כלי־קיבול בעלמא לרשמים המגיעים אל נפשו. אך במקביל לזה ממילא משמע גם כי אפשרויות הנושא האסתטי לשמש ביטוי לנשוא חדש לגמרי הריהן מוגבלות ומוגדרות מטבען – וזה אף עד כדי כך שניתן לומר כי בדרך־כלל ובעיקרו של דבר אין הנושא האסתטי יכול לשמש ביטוי אלא לנשוא, שאיך־שהוא, במידה אחת או אחרת, ידוע הוא כבר.

ואמנם, מסקנה זו מטבע הדברים היא; כי בהיות הנושא האסתטי רק ביטוי סמלי לנשוא שמעבר לו, ממילא משמע שלא ייתכן לו מובן אלא כשהנשוא ידוע מראש, באופן שמתוך הכרת דמיון הסמל אליו יכול אף הוא עצמו לעלות בתודעה.

ומהי, לאור זה, הרבותא שבנושא האסתטי? הווה אומר, שאם כי הקהל כבר יודע אמנם את הנשוא מלכתחילה, הרי ידיעה זו היא לעתים קרובות תת־מודעת או בלתי־שלמה בפרטיה: קצב הנשוא כבר קבע איך־שהוא את רושמו בנפש הקהל, אלא שרושם זה נשאר חבוי, חמקמק ובלתי־מגובש בדפוסי־מושג או דימויי־תודעה מוחלטים – ועל רקע זה, פעולת הנושא האסתטי היא, שהריהו מזכיר את הרושם הטרומי, מעורר אותו מחביונו ומגלהו בהמחשה סמלית ברורה לַתודעה, תוך מתן רמז קצבי ברור אף לאותם פרטי הנשוא שעד כה אולי הקהל גם לא ידע אותם בכלל.

בהתאם לכך מסתבר גם־כן, כיצד יצירה אמנותית טובה, מצד אחד, ויצירה גרועה, מאידך, עשויות לפעמים להישפט כ"מעורפלות", "קשות" ובלתי־מובנות בשווה. הקושי יכול לנבוע מכך, שבעוד שהנשוא אמנם מוכר וידוע, הרי קצב היצירה אינו מותאם אליו, ובמקום להבהירו הוא מתעה – זה קשי היצירה הגרועה;

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



אבל ייתכן גם שהנשוא אינו מוכר, או שנמסר הוא מנקודת־ראות חדשה, שקצב הווייתו מופיע בה משונה מכפי שנודע עד עכשיו – ובאמת, ככל שהיצירה מביעה את הנשוא בסבך־יחסים יותר רחב ומורכב, והריהי אפוא אמִתית ושלמה יותר, כן גם צפויה היא יותר להפליג לתוך קצב אשר קישורו לַנשוא, בתודעת הקהל המכיר את הנשוא רק מן הפרספקטיבה היום־יומית הקרובה, יהא כרוך במאמצי־פיענוח קשים והולכים.

מתוך כך שוב יוצא כי דווקא היצירות החדשניות, האמִתיות ו"הטובות" ביותר – כל זמן שמשמעותן לא נלמדה כראוי – עשויות להיחשב כבלתי־מהנות, או אף מטרידות ו"מכוערות" ביותר, ממש כיצירות הגרועות ביותר. מצד שני, יצירות "טובות", שהתאמתן לנשוא היא מושלמת, אלא שנשוֹאן מוכר לחלוטין עד שאין להן עוד מה לחדש בו – אף הן עשויות לאבד בעיני הקהל את כל ערכן כנושאות הנאה אסתטית, אחר שאין בהן עוד כדי להעשיר את נפשו או להפעילה באיזה קצב נעים, שאין היא מופעלת על־ידיו ממילא. אך כשהיצירה נמצאת בנקודת־האיזון הנכונה, שבה הנשוא מוכר כבר מספיק לקהל, כדי שהשתקפותו ביצירה תוכל להיות מזוהֶית, ועם זאת הכרתו עדיין חבויה והִיולית היא מספיק, כדי שהשתקפותו ביצירה תוכל להיחשב כגילוי – ואילו היצירה מותאמת היא כך, שקִצבָּה יוכל להתלכד עם נתוני הקהל, כדי לעוררם לַגילוי בנתוניה שלה – או אז מגיעים אנו להתגשמות המושג של "אידאל הביטוי", שהזכרנו מקודם.[ב]

כאן, הקהל שוב איננו כלי־קיבול בלבד לַחידושים ולרשמים הנעימים שהיצירה האמנותית מביאה אל נפשו, אלא יש לו קנה־מידה לשפוט את הצלחת היוצר במילוי משימת־הביטוי שקיבל על עצמו; ויתר־על־כן, הקהל כאן לא רק שופט – תפקיד שאף בו כשלעצמו יש מידת התעלות והנאה אישית־אנושית – אלא הוא שופט את מידת־ההצלחה של העלאת רחשיו הוא מן הכוח לַפועל, מנִבכי־נפשו לַתודעה. כל כמה שהצלחה זו שלמה יותר – ובייחוד, כל כמה שהפער הנפשי המגושר תוך כדי כך הוא רחב ועמוק יותר – כן עשוי כאן הקהל

ב שיקולים אלה עשויים אולי גם להסביר באגב מדוע, למשל, במאה הי"ח-י"ט למניינם רבו כל־כך בתרבות של אירופה היצירות המוכרות כ"אידאל הביטוי", בעוד שבימינו שוב אין רואים בהן למעשה אלא קלסיקה משעממת, ואילו יצירות האמנות המודרנית, מצִדן, מוּכרות כ"מכוערות". הטעם הוא ודאי, שבמאה הי"ח-י"ט הגיעה התרבות האירופית לקצה החישוף של מה שהיה גלום בתוכה בפוטנציה; מכאן ואילך מתחילה היא להיאבק עם עצמה על סלילת נתיבות חדשים, ואילו מי שסולל נתיבות חדשים איננו מובן, בין אם יש ממש בסלילתו ואם אָין.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



להתפעל אפוא לא רק מעצם תופעת־ההצלחה הנגלֵית לפניו, אלא גם ובייחוד עשוי הוא להיפָּעם מן הפורקן, שהוא מוצא לנפשו. הרחשים הטרומיים של הקהל, שבאו פה על ביטוֹם, ודאי היו תחילה מעיקים עליו, בשאיפה לגילוי ברור, כדרך שהרחשים המקבילים לחצו על האמן־היוצר עצמו, עד שפרצו וכָפוהו לבטאם; אך הקהל, מצִדו, אינו מגיע להתפנות ללחץ רחשיו, כדי לשים להם לב במידה מספיקה, וגם אין הוא מסוגל להיענות להם בעצמו, כדרך שנענָה האמן־היוצר – ועתה, משמוצא הוא את הביטוי הדרוש מוכן לפניו, מקביל פורקנו לפורקן־ההתבטאות שכבר ראינו לעיל אצל האמן־היוצר.

אולם, בעוד שאצל היוצר הרי זה פורקן הכרוך במאמץ מעשה־היצירה ונוטה להיבלע בו, הנה אצל הקהל הפורקן הוא על טוהר רגש הרווחה והגילוי – או כמעט כך. פורקן־ההתבטאות שהוא מוצא ביצירה המוצלחת מן הסוג הנידון הריהו לדידו בבחינת התגשמות של כיסוף, שהוגשם פתאום מבחוץ, כְּמַתָּת – ומלבד הסיפוק שבהישג כשלעצמו מתלָווה פה אפוא גם **התלהבות**־ההישג והכרת־התודה למי שזיכה את הקהל בהישג שכזה.[ג] כל אלה יחד מצטרפים להנאת ההתעשרות האובייקטיבית ונועם־התוכן שהזכרנו מקודם, כדי להשלים את ההנאה האסתטית לאחדות הנובעת ממקור משולש כבר; תוך כדי כך, ממילא נעשֶׂה יתרון הגורמים הללו, בעוצמת ההיפָּעלות הרגשית הגלומה בהם, ליסוד הקובע את צביון ההנאה האסתטית כולה – והרי זה נקבע ברמתם שלהם. ובסך־הכול ניתן לומר כי ההנאה שהיצירה האמנותית עשויה במקרה הנידון להביא לקהל אולי איננה עמוקה ומרוממת כל־כך כפי שהנאת היוצר היא, בַּעלוֹתהּ מציֶרֶיה, אבל על־כל־פנים מובהקת ונעימה־פשוט הריהי אף יותר.

אולם, כפי שראינו לעיל, יסוד זה של מתן ביטוי הולם למה שהקהל כבר יודע במידה אחת או אחרת מקודם, מצוי לא רק ביצירה המקיימת את "אידאל הביטוי" באופן מושלם כל־כך כמו זו שניתחנו, אלא באמת מצוי הוא, מטבע הדברים, בכל נושא אסתטי ובכל יצירת־אמנות הנושאים משמעות – ואף אם התאמתם לָאידאל של כיסופי־ההתבטאות שבקהל מושלמת פחות; ומשמע שבאמת לא רק "במקרה

ג התפתחות זו אינה מיוחדת דווקא ליצירות־אמנות, אלא אף עשויה היא להתקבל על־ידי נושא אסתטי כלשהו, לרבות נוף או פרצוף. אגב כך, הרי זה אולי גם הסבר **לאהבה** שהנושא האסתטי עשוי לעורר אליו: והיינו שהאהבה – מבחינה מסוימת – אינה אלא הנאה אסתטית, שעוצמתה מרובה עד כדי שינוי שמה והיפוך מושגי של הכמות למהות.

www.daat.ac.il * דעת - אתר לימודי יהדות ורוח



הנידון", כפי שאמרנו, אלא גם בנושא אסתטי משמעותי כלשהו, ובכל יצירת־אמנות משמעותית, מוצא הקהל – במידה אחת או אחרת – הנאה אסתטית לא רק כפולה, כי אם משולשת, והמורכבת לא רק מהישג ההתעשרות ומנועם המפגש עם הצד הרצוי שבַּתוכן, אלא גם משמחת הפורקן לנבכי־הנפש, שהועלו לַתודעה דרך חסד.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il

# ד

# עילוי האסתטיקה על־פי האידאולוגיה של שילר

בהתאם לכל זה, אולי לא מחויב אך על־כל־פנים מובן הוא, אם בהרבה מקומות – ובייחוד בתרבות של אירופה – התפתחה נטייה להתעלם מן הרקע הפונקציונלי של הנאות האמנות, כדי לתפסן (היינו, את עצם צד־ההנאה שבהן) כמטרה לעצמן.

למעשה, הרי זו עוד דוגמה אחת לנטייה שהיא עקרונית־כללית בדרך המחשבה האנושית. כך קרה למושג היסודי ביותר במחשבת האדם – לָאושר – שבמקום להבין כי זהו רק הרפלקס° הרגשי של ההצלחה בחתירה לתכלית ערכית־תוכנית מסוימת, נִתעים בני־אדם לבקש את האושר לשמו, מודדים כל תכלית לפי יכולתה לשמש אמצעי אל "האושר", ומאבדים ממילא את הסיכוי והאפשרות למצוא אותו בכלל בעולם.[8] כך קרה למושג הדעת, שבמקום להבין כי הדעת היא עונג ואושר אמנם, אך רק באשר היא מחזקת את האדם לתכליות המאבק של חייו, נִתעו היוונים להציג את עונג הדעת כתכלית, אשר כל מאבקי האדם אינם מוצדקים אלא לשמו – ובזה הם סיפקו את האידאולוגיה להתפתחות־הניוון, שאנשי־הדעת מתחנכים לראות [את] עצמם לאו דווקא כאחראים ביתרון־דעתם להנהגה המשופרת של מאבקי־החיים, אלא כנעלים ומופרדים מכך – באופן שהנהגת החיים נשארת לחסרי־הדעת הטפשים, שבהענותם ממילא מתגלים הם כחכמים על־כל־פנים יותר מהללו.

וכך קרה גם למושג האמנות, שבמקום להבין את משמעותו כמתן ביטוי לנשוא שיש חשיבות תוכנית־תכליתית לבטאו – ואמנם, תוך הפקת־הנאה באגב –

8 הנה, לדוגמה, המשפט הפותח את הכרזת העצמאות של ארצות הברית (1776): "כל בני האדם נבראו שווים; הוענקו להם מידי בוראם זכויות מסוימות שאינן ניתנות לוויתור, וביניהן החיים, החירות, והשאיפה לאושר. למען הבטיח זכויות אלו, נכונו ממשלות בין בני האדם. ...".

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



באו האנשים לראות את האמנות פשוט כאחת הדרכים שבהן יכול אדם להפיק הנאה, בצד האכילה והשתייה והמשגל, ובצד המשחק ודעת־החכמה; בהבדל עקרוני יחיד זה, שהאכילה והשתייה והמשגל הריהם כביכול רק הנאות הגֵרוי החושי כשלעצמו, בעוד שהמשחק ודעת־החכמה והנאת־האמנות הריהם "נעלים" יותר, באשר הם הנאות של הנפש.

תפיסה זו באה על ביטויה המובהק ביותר בתורת האסתטיקה של שילר.[9]

כאן מתקלפות כביכול הנאות־האמנות של היוצר והקהל כאחד מתוך שיבוצן ומשמעותן במאבק־החיים הכללי של האדם, ובהישארן מעורטלות לעצמיותן המושָׂגית־הפנימית לבדה מתגלֶה בהן הפלא, שבאמצעות הנושא האסתטי מגיע האדם להתייחס אל האמת העולמית המשוחזרת בו לא מתוך קבלת עוּלהּ בעל־כורחו, אף לא מתוך המאבק להכניעה לרצונו הוא בעל־כורחה – כדרך הברירה השלטת בחיים הרגילים – אלא מתוך הרמוניה שבאדישות־הרצון בהיעדר כל דיאלקטיקה° ערכית־מוסרית, [הרמוניה] שכולה הנאה.

בהמשך הדברים מפרש שילר, שהרמוניה מסוג זה בין החיים לבין המציאות הסובבת, אמנם היא היא מה שקוראים אנו משחק, בהבדל מן החיים הרגילים, שהם קשים, מכאיבים ו"רציניים" בגין הדיאלקטיקה הערכית־המוסרית הכרוכה בהם בהכרח; אבל באמת, זהו טיבם של כל כאב או יחס דיאלקטי, שתכליתם המהותית היא לבטל את הניגוד ולהגיע להרמוניה. המשחק הוא אפוא עצם המצב האידאלי שאליו שואפים החיים הרגילים להגיע: לעומת הפגימוּת ואי־הנעימות שבחיים הרגילים, המשחק הוא מצב של "שלמות"; האפשרות להגיע לשלמות זו היא מוֹתר האדם מן הבהמה, ורק בהגשמתה – במשחק – נעשֶׂה אפוא האדם "אדם" באמת, במלוא משמעות המילה; וההנאה שבמשחק אינה אלא ההשתקפות של השתלמות נעלה זו, מבחינה הווייתית ומוסרית כאחת. במילים אחרות משמע, כי היות דבר בבחינה של משחק איננו פחיתות לו, כי אם ציון שאין גבוה ממנו; ואף אם "משחק" ו"המצב האסתטי" אינם אמנם בדיוק היינו הך, הרי מקורם הוא אחד וגם עניינם העקרוני הוא אחד: "המצב האסתטי" אינו אלא **סוג של משחק**.[ד]

ד Über die ästhetische Erziehung des Menschen – וראה בייחוד מכתב ט"ו.
[ספרו זה של פרידריך שילר תורגם לעברית בידי שמשון אילת – בהוצאת ספריית ◄

9 פרידריך פון שילר היה מחזאי, משורר והוגה דעות גרמני – מן החשובים בתקופתו – במחצית השנייה של המאה ה־18. בנספח ב׳ לַחיבור, בעמ׳ 204, תובא סקירה קצרה על עבודתו, יחד עם מובאות מספרו שאליו מתייחס כאן שב"ד (כאמור בהערה ד׳ להלן).

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



ועתה, אם נבוא להתחקות על המשמעות **המעשית** של התאוריה המֶטפיסית הזאת, נראה שאפשר להעמידה כלהלן.

בחיים הממשיים יש אמנם גם **למשחק**, כמובן, חשיבות פונקציונלית – בתוך מהלכם הדיאלקטי, ולאו דווקא כפתרון שמעבר לו – בדומה למה שראינו לגבי האמנות. כי את המשחק אפשר להגדיר **כמילוי תפקידי־חיים אידאליים באופן מדומה או מוחלף**[ה] – ותועלתו הפונקציונלית היא, שמצד אחד עשוי הוא להרגיע ולשחרר לפעילות תקינה את עודף־ההידרכות למילוי התפקיד בממש, ומצד שני עשוי הוא לשמש גם **כאימון** למילוי התפקיד וכגורם להשרשת חיבָּתו. אולם, צודק שילר כשמדגיש הוא את היעדר החיכוך המוסרי עם המציאות, בעת שמתמלא התפקיד רק דרך משחק. בחיים הממשיים אין התפקיד נולד ואינו מתמלא אלא מתוך לחץ וכדי להתגבר על הלחץ ועל הצורך בתפקיד כאחד; לעומת זאת, בַּמשחק, מופיע חזון־התפקיד כששורשו בלחץ המציאות הוא עלום ונשכח – וזכור וקוסם רק העונג הכרוך בהצלחת מילויו. על אף הרקע המציאותי־הפונקציונלי של המשחק, תכליתו המהותית־הפנימית היא אפוא, באמת, לאו דווקא בהיענות לדרישות חיי־הממש, כי אם בהשגת דימויי־ההנאה המתאפשרים בו, לשמם.

ובזה מגיעים אנו לנקודה, שבה מתגלֶה למעשה הבדל מהותי גמור בין המשחק לבין עניין האמנות ו"המצב האסתטי", ותפיסתו של שילר נמצאת אפוא מופרכת בה בעיקרה. כי היצירה האמנותית, כפי שהסברנו, אינה עולה בשום פנים רק מתוך ניתוק המגע עם המציאות והתמכּרות להנאותיה בלבד ברמה דמיונית, אלא אדרבה: היצירה האמנותית באה תמיד לתת פורקן, קודם־כול ובמישרין, **לכורח־הביטוי**; הריהי אפוא נמשכת במישרין מחיי־הממש, ובשוֹרָתהּ גם מכוונת ונושאת משמעות במישרין חזרה אליהם; בהתאם לכך, גם ההתעסקות בה היא בבחינת מילוי תפקיד־חיים ממשי, ולא שום תפקיד מדומה או מוחלף; תפקיד זה, כפי שהסברנו, מתקיים קודם־כול לא למען הנאתו כי אם למען **תוכנו**, ובסך־הכול ההתעסקות האמנותית איננה משחק כי אם עניין רציני.

---

פועלים, תל־אביב תשמ"ז – ושמו הוא: 'על החינוך האסתטי של האדם, בסדרת מכתבים'. בנספח ב' לַחיבור, בעמ' 205, נביא קטעים מן המכתב החמישה־עשר, וכך תובן טוב־יותר ביקורתו של שב"ד.]

ה מדומה – כגון מילוי תפקיד מלך; מוחלף – כגון התחרות על מעמד עליונות בדרך משחק של קלפים.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



אולם, העובדה נשארת עם זאת, כי היצירה האמנותית, וכל "מצב אסתטי", מעצם טבעם, יש בהם התענגות של אדם על משהו שמעבר לו; וכן גם כל משחק, בהיותו נזקק להעלאת מצב דמיוני, ממילא נזקק הוא – במידה אחת או אחרת – לפעולה אמנותית. מנקודת־ראות זו, אמנם שוב צודק אפוא שילר, על־ידי כך, שגם אם "המצב האסתטי" והמשחק אינם בני סוג אחד, אלא שונים הם זה מזה באופן מהותי, הרי למעשה נמצאים הם תמיד מעורבים ביניהם; ומכאן מסתעפת השאלה, מה אם־כן יהא בכל מקרה העיקר: האם יקויים "המצב האסתטי" למען תוכנו ותועלתו הממשית, **כ"מצב אסתטי"**, או שמא יועלה הוא רק כאמצעי לעריכת המשחק בדימוייו־לשמם, **כאשליה**?

שאלה זו, אין לה אמנם חשיבות רבה מבחינת היוצר: הוא כשלעצמו, אין לו למעשה ברירה, ואף כשמבקש הוא לכאורה להשתקע ביצירה כדי להשתעשע בדימוייה ולמצוא בהם מקלט מחיי־המציאות, הרי באמת אין לו כלל אפשרות ליצור ולהגיע למקלט זה, אם מלכתחילה הוא לא יהא נדחף על־ידי כורח־הביטוי, המציאותי והתוכני, כאמור. אולם, שונה הוא הדין **בקהל**. אצל הקהל, כפי שראינו, הרי אף כשיבוא הוא להתמסר ל"מצב האסתטי" למען תוכנו ותועלתו – היינו כדי להעשיר את נפשו מבחוץ ולעורר את מִכמַנֶיה מבפנים – עוד יש לו גם מקור שלישי של הנאה, בעצם הנועם האסוציאטיבי של התוכן[10] – שההתענגות עליו, כשלעצמו, באמת אינה פרי של מילוי שום תפקיד, אלא היא מעין נועם חושי גרידא; ועל אחת כמה וכמה כשהקהל יבוא ל"מצב האסתטי" לא למען תוכנו ותועלתו, כי אם למען הנאת־דימוייָו.

אמנם, אף במקרה כזה הוא ייִמָצא ממלא בסופו של דבר תפקיד־חיים ממשי, כשהתמסרותו להשפעה הלימודית והתודעתית של "המצב האסתטי" תתקשר למעשה; וכל אימת שהתמסרות זו לא תוכל להיות סבילה לחלוטין, אלא תחייב מאמץ מכוּוָן של פיענוח – אמנם גם לגבי הקהל לא תוכל להספיק שום גישה מִשׂחקית־בלבד לעניין – כי מאמץ שאינו בבחינת מילוי תפקיד מדומה כשלעצמו, אלא הוא מכוון למטרה, אינו יכול להתקיים אלא מתוך כורח־חיים מציאותי ותוכני

10 יושם לב ששב"ד שינה כאן את סִדרם של שלושת המקורות להנאותיו של הקהל, כפי שפרש אותם בפרק הקודם – (ושוב וראה גם את הערה 7 בעמ' 68). באומרוֹ כאן שהקהל בא "להעשיר את נפשו מבחוץ, ולעורר את מכמניה מבפנים" הוא מתייחס אל המקור הראשון והשלישי דלעיל, ואילו "המקור השלישי" כאן, הוא השני שנמנה שם.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



כדלעיל. אך מילוי תפקיד הקהל "במצב האסתטי" – סוף־סוף ובעקרונו של דבר הוא **סביל**, ואינו מחייב דווקא מאמץ של פיענוח מעצם טבעו; ייתכן שהוא יתקיים גם בלי מאמץ מכוון כלשהו, לבד ממאמץ ההתמסרות להנאה האסתטית כשלעצמה; וכשהמקרה הוא כזה, והקהל יבוא אמנם לְעניין רק למען אותה הנאה, נמצא ש"המצב האסתטי" ייבָּלע באמת במסגרת, שמבחינת מהותה הכללית תהיה היא משחק בעלמא.

והנה, המשמעות המעשית של התפיסה השילֶרית היא, שנותנת היא גושפנקה אידאולוגית לאפשרות זו, ש"המצב האסתטי" ייהפך למשחק – וממילא הופכת היא את האפשרות המוגבלת הזאת למוקד, אשר כל הפעילות האמנותית נדרשת להתרכז בכיוונו.[11]

דבר זה מושג כאן לאו דווקא על־ידי עצם הצגת "המצב האסתטי" כעניין של משחק, אלא קודם־כול על־ידי ההנחות הרעיוניות שעליהן הצגה זו מבוססת. ההנחה המכרעת היא כי השתקעות הדמיון באמת העולמית, מתוך אדישות מוסרית לגַביה, היא הערך העליון המתחייב על־ידי מוסרו המהותי של האדם – ובזה למעשה משתווה התפיסה הנידונה למיני השקפות־עולם מרובות זולתה, ובייחוד לפילוסופיה היוונית. אך בעוד שהפילוסופיה היוונית אומרת להשיג את הדבר בדרך **העיון המושׂגי** – כשם שההודים, למשל, חותרים אף הם לאותה מטרה, **במיני סיגופים** – הרי שילר, מצִדו, מוצא כי הדרך המכוונת ביותר להשתקעות באמת העולמית היא באמצעות הסתמלותה "האסתטית", האמנותית, או – למעשה – הקצבית.

על בסיס זה, שוב, התוצאה המעשית הראשונה היא שהציבור מתחנך לראות את היצירה האמנותית לאו דווקא כאמצעי המוביל למטרה כלשהי שמעבר לו, אלא כאמצעי אשר עצם השימוש בו מגשים במישרין את המטרה העולמית, הנעלה והמקפת ביותר שישנה לאדם. במילים אחרות, אפוא, מתחנך הוא לראות ביצירה האמנותית מעין דרך־פולחן, ואף אם לא פולחן לאל אישי מסוים, הרי על־כל־פנים למושג כולי ועליון, המקביל לאל האישי ואשר מבחינת הפונקציה הפסיכולוגית מכוון הוא למלא את תפקידו.

11 בהמשך הדברים יתברר שהמשמעות המעשית הזאת היא ראשונה משתיים, והמשמעות המעשית השנייה, המקבילה, תוסבר בעמ' 82, למן הפִּסקה הפותחת במילה "אולם". עד לאותה פִּסקה תתואר שרשרת של ארבע תוצאות הנובעות מבסיסה של המשמעות המעשית הראשונה, הניתנת כאן – וחוזרות ומאשרות אותה, במעגל־דברים מתפתח.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



בהתאם לכך, גם ציבור היוצרים, מצִדו, מתחנך לפעול לאו דווקא מתוך צורכי מאבק־החיים ולשמו – היינו לאו דווקא מתוך כנות השתתפותם במאבק זה, מבפנים, וכהתגלמות השתתפותם זו – אלא רק כדי "לשקף את המציאות", כמסתכלים כביכול מבחוץ וכְמעין עניין מקצועי גרידא, ולוּ גם עניין מקצועי נעלה, המוטל עליהם לא בתוקף כורחם, אלא רק בגין כישרונם המיוחד. במילים אחרות, היוצרים מצִדם מתחנכים כאן לפעול לא כמעֵין נביאים, המקִימים את בניין־התרבות בבשׂוֹרָתם, אלא רק כמעין כוהנים, המקיימים אותו על־ידי שירותם בפולחן־האמנות כאמור; ואם תוך כדי כך העובדה נשארת, שאין היוצר יכול ליצור על־כל־פנים אלא מתוך כורח־הביטוי, הנובע ממהלך החיים, הרי כשכישרונו מתחנך בלחץ ההשקפה המתמדת, שמִצווה וגדולה היא לשקף את המציאות, גם כשאין האדם רוצה בה בעצם שום דבר מסוים – ממילא עשויה כהונת־"השיקוף" הזאת עצמה להיהפך לו לכורח ולמטרה של ביטוי, וטיפוס האמן־הכוהן עשוי אמנם לצמוח מכאן כתוצר־החיים.

בקשר לכך אמנם נראה נכון להכניס סייג ולומר, שטיפוס "האמן־הכוהן" למעשה אינו יכול להתקבל אף־פעם באופן מושלם: מטבע האדם לא ייתכן שיתייחס הוא למציאות באדישות מוסרית גמורה, ועל אחת כמה וכמה לא ייתכן שאמן יוכל ליצור יצירת־אמנות מתוך שִׁוויון־נפש מוסרי גמור לַנשוא. אולם, ההשפעה החינוכית שאמרנו עשויה להכין את הרקע לכך שהמניע המכריע בנפש האמן לא יהא יחסו המוסרי לנשוא, כי אם ההיענות לערך החברתי של מילוי התפקיד של אמן מקצועי, המשרת בַּקודש של יצירה אמנותית לשמה – והרבותא שביצירה הנוצרת משורש כזה הריהי שכל יחס מוסרי לנשוא, העשוי להימצא בתוכה, נוטה על־כל־פנים להיבלע במסגרת המאמץ לשחזור "אובייקטיבי" גרידא והתכנסות היוצר בקודש־האידאל־המֶטפיסי של אדישות מוסרית.

ואילו יצירה שנָחוֹנה ברבותא הלזאת – אמנם ייתכן שהיא, מצִדה, תשפיע על הקהל השפעה מוסרית מרובה, לפי נטיית נפשו הוא נוכח המציאות המשוחזרת בה; אך על־כל־פנים, היא כשלעצמה אינה מכוונת לכך. היא אינה באה לחייב שום דבר, מתוכה וחֲזָרָה לַחיים, אלא רק נועדת היא כביכול להפיץ "חיי העולם־הבא" על סביבהּ, על־ידי הקשר הישיר וחסר־הפניות שקושרת היא בין האדם לחִיוּת־הבריאה: לגבי האמן־היוצר, על־ידי עצם כהונתו במעשה־היצירה, ולגבי הקהל – על־ידי משיכתו לקלוט את תוכנה ולהשתתף בפולחן. אולם, הוֹעדת היצירה האמנותית לתפקיד זה לגבי הקהל, פירושה למעשה אינו אלא זה: להציע

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



לתודעת הקהל להתלבש במציאות כלשהי שמעבר למציאות־חייו בממש, לשם עצם הנאת־ההתמסרות לָאשליה שבדבר; ומשמע במילים אחרות, כי החינוך ל"אמנות־כוהנים", או אמנות לשמה, מנקודת־ראות היוצרים, הריהו ממילָא ומטבע הדברים רק הצד שכנגד ואבי הפועל־היוצא של חינוך למשחק על־ידי אמנות, והיינו אמנות של בידור, מנקודת־ראות הקהל.

ומכאן – שוב סובב המעגל והולך. הקהל, המתחנך לזהות את הבידור האמנותי עם ערכים עליונים, אמנם מתחנך אגב כך להפיק גם מעצם הבידור הזה התעלות רוחנית תוכנית־תכליתית – ועוד נשוב לדון בנקודה זו בהמשך חיבורנו – אבל על־כל־פנים העובדה נשארת שמבחינתו נקבע כאן הרקע לַכול בעקרון הבידור, וממילא מתחנך הוא בעיקר לחזור ולדרוש מצִדו הוא, מאת האמן־היוצר, אמנות בידורית, תוך השתכחות מעמיקה והולכת של היומרה הפולחנית־המֶטפיסית שבמקור הרעיון. על־ידי כך, ממילא פוחת והולך מתח הקדושה־כביכול שברמתו אמור היה האמן לפעול לפי הנחות הרעיון המקורי, ויותר ויותר חוזר ומתחנך הוא, מצִדו, שלא להיות כל־כך ודווקא כוהן במלאכתו, כמו פשוט סַפָּק של בידור. תנופת התמודדותו עם המציאות, ולוּ גם לשמה, מופנֶית מעתה להתמודד עמה לא עוד מבחינת אמִתה – על כל גובהי הגבהים ועומקי המסתרים שאליהם עשויה אמת זו להגיע – אלא רק מבחינת הדמיונות העשויים להימצא בה ושיוכלו לשעשע את הקהל, בלי תכלית ובלי מאמץ, במצבו כמות שהוא; ובסיכומו של דבר אמנם מגיעים אנו הַישֵר, באופן כזה, להתאשרות אותה משמעות מעשית של האידאולוגיה הנידונה, שהגדרנו לעיל.

אולם, עם זאת, כל זמן שהמעגל נמשך מן הרעיון האמור, ממילא אין הדברים נשארים נחים ברידודם בעקרון הבידור בעלמא, אלא גם היומרה המֶטפיסית מוסיפה איך־שהוא לתת את אותותיה – במידה אחת או אחרת – כדי למשוך את הדברים חזרה ולהעלותם בכיוונה היא; ובאופן כזה מגיעים אנו למשמעות מעשית שנייה ומקבילה של האידאולוגיה הנידונה.

משמעות זו שייכת לתחום המגע בין מושגי האמנות והתרבות. ראינו לעיל כי האמנות היא כלי התרבות, ואף הדפוס שבלעדיו אין עיצוב וקיום לתרבות – עד כדי כך שמושגי האמנות והתרבות עשויים להתערב ביניהם ולהידמות כשמות נרדפים. אולם, תוך כדי התערבות שכזאת אין פלא אולי, אם חשיבות האמנות ככלי ותנאי לתרבות, במובן שמעבר לה, מתעלמת מן העין, ונמצא מי שכל תכלית

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



התרבות עצמה באה להסתיים בעיניו בהישגי האמנות.[ו] המשמעות המעשית השנייה של האידאולוגיה הנידונה מתפתחת מכך, שאמנם משמשת היא בסיס לתפיסה שכזאת. כפי שראינו, קובעת היא למעשה את המגע האמנותי עם העולם כהוויית־החיים הנעלה ביותר שאליה יכול וצריך האדם לשאוף להגיע; במילים אחרות: המגע הזה נחשב לה נעלֶה יותר מכל תכלית אחרת שעשוי אדם למצוא בחייו, וכחיים נכונים נחשבים לה רק אותם החיים שאינם פונים אמנם לשום תכלית שממעל לכך, אלא מטפילים כל דבר לתכלית הלזאת; ומאחר שהתרבות אינה בעצם אלא מכלול ערכי־החיים של חברה, ממילא משמע – לפי הגישה המתוארת – **שטיב כל תרבות נידון ונמדד רק לפי מידת המגע האמנותי עם העולם, שאליה עשויה התרבות להביא ושאותה היא מצליחה להגשים.**

תוצאה זו, פירושה הוא שהיומרה המֶטפיסית שבתפיסה השילרית מועברת מתביעתה על מוסרו הפרטי של כל אדם לחוד, כדי להתפשט גם על המוסר הכולל של הציבור בכללו: כאן נהפכת היצירה־האמנותית־לשמה, שהקהל מקיים את פולחנה בדרכֵי־הבידור, לא רק לגולת־הכותרת של חיי האדם הפרטי, אלא גם לתכלית הנעלה ביותר של החיים הציבוריים והארגון החברתי כולו; ואף־על־פי שמכלול חיי־הציבור הללו – או "התרבות" – עדיין נשארים בכל זה, מבחינה מסוימת, כערך עליון, באשר סוף־סוף הם המסגרת המהותית לעצם ההוויה האנושית שהפולחן האמנותי־בידורי נועד לשרת אותה, הרי מכל־מקום, מבחינה אחרת, נהפכת כאן האמנות הבידורית לערך נעלה אף יותר, באשר היא התכלית הנותנת משמעות לאותה הוויה.

ובזה נשלם ההסבר הרעיוני־המהותי להתהוות אותו מושג של "היכל התרבות" שאת מקורו יצאנו לחקור.

אכן, השקפת־העולם הגלומה בהסבר זה – היא עצמה אינה רווחת בציבור באופן מודע כלל וכלל. יתר־על־כן, אפילו במקורותיה הספרותיים אין היא מוּבַּעַת בדרך־כלל באופן חותך כל־כך כפי שניסחנו, אלא מתפזרת היא במיני ערפילים: ראשית, מפני שהדבר יישָמע כאבסורד גמור אם יבואו ויאמרו לציבור בפירוש שכל

ו כדי לא לערבב ולהקדים כאן מה שיש לנו לומר בהמשך, נעכב בינתיים את גילוי זהותם של בעליה המובהקים של התפיסה הלזאת.
[ומי אשר אצה דרכו – ידלוג וידפדף אל עמוד 105, בַּפִּסקה הפותחת "עד כה".]

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



הארגון החברתי המסובך, והקרבנות הכרוכים בו, אינם נועדים בעצם אלא לשעשועי פולחן־האמנות; ושנית – מפני שכל השקפת־העולם שתיארנו לא התעלתה אף־פעם ליומרה של עמידה אוטונומית, אלא נשארה מעורה במכלול הערכים של התרבות האירופית, ונאלצה אפוא להתפשר ולשלם מס־שפתיים אף לערכים המנוגדים לה בתכלית, כמו דוגמות נוצריות ומוסריות חיובית. אולם, העובדה נשארת, שהמשמעות המעשית, ההגיונית והעקבית, של האידאולוגיה המתוארת – כשהיא לעצמה – הריהי כפי שאמרנו; ואף־על־פי שנכון הוא שלהתגשם למעשה, בעקביות ושלמות, אין משמעות זו יכולה, כפי שנראה עוד ונסביר להלן – וזהו הרקע לכך, שבמקורותיה האידאולוגיים נשארת היא מסותרת וחסרת ביטוי חד־משמעי לעצמה – מכל־מקום מתחייבת היא מן האידאולוגיה האמורה, ואף מתגשמת היא בהשפעתה במציאות, עד כמה שאפשר. וכאשר הועבר הדבר ביבוא גם לתוך החברה היישובית־הארץ־ישראלית שלנו, בכפיפה אחת עם הקרתנות הלגלגנית־המודעת שעליה עמדנו לעיל, נפלו כאן כל העכָּבות הרעיוניות שהזכרנו, והמושג של "היכל התרבות", כשם לאולם הופעות של בידור, נתבקע מדמדומי־המחשבה ונתקבל בקהל כְּמבַטֵא באופן הולם את עניינו.

www.daat.ac.il * דעת - אתר לימודי יהדות ורוח

# ה

# היכן אנו עומדים פה?

אולם, בסיכום זה שהגענו אליו, באמת נתחוור לנו רק ההסבר הרעיוני־המהותי להתהוות המושג של "היכל התרבות", וניתן לנו להבין את משמעותו הרעיונית־המהותית; אך ברור כי הסבר והבנה מסוג זה בלבד אינם יכולים להספיק כדי למצות את כל בעיית מקורו ומשמעותו בכללה. הבירור הרעיוני־המהותי, הוא עצמו נשאר חסר־משמעות בלעדֵי בירור פונקציונלי, שיבהיר מהם הגורמים הממשיים שהולידו את המהות הרעיונית ושאותם באה היא לספק – ועל־ידי שנתחקה עתה על הדברים מבחינה זו, ממילא נעלה כבר גם על דרך התשובה לשאלת־היסוד שעליה יצאנו להשיב מעיקרא: היכן בדיוק אנו עומדים פה, או מה קורה לנו פה למעשה?

בכיוון זה נראה לומר קודם־כול כי הנטייה לתפוס את האושר, את הדעת, או את היצירה האמנותית כמטרות לעצמם, בגין עצם ההנאה הנפשית הכרוכה בהם, הריהי הפועל־היוצא המחויב מן המציאות בה אין התרבות בכללה מכירה לעצמה שום תכלית פנימית מקיפה. כשהמציאות היא כזאת, הרי אף כשהאדם פועל לשם מטרה מסוימת – ואין הוא יכול לפעול באופן הגיוני שלא לשם מטרה – מכל־מקום נראית לו אותה מטרה בהכרח, ביודעין או בלא יודעין, כתלויה בסופו של דבר על בלימה ומופרכת; ואם בכל־זאת דבק הוא באותה מטרה מחוסר־ברירה – שֶׁכּכה בנויים לו חייו על־כורחו – הרי מן הבחינה ההגיונית ממילא לא נותר לו להצדיק לעצמו דבקות זו אלא על־ידי עצם ההנאה הצפויה לו על־כל־פנים בשכרה. באופן כזה נהפך עצם ההנאה הכרוכה בהשגת כל מיני מטרות מקריות־חלקיות לַתכלית הנעלה ביותר שהתרבות מאמצת לעצמה למעשה – וגם ההסבר

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



הפונקציונלי לאידאולוגיה ההנאתית־האסתטית שניתחנו לעיל[12] מתקשר בוודאי קודם־כול לכאן.

אך ההסבר נמשך גם הלאה, במעגל פנימי, יותר קרוב לענייננו המיוחד, והיינו שבתרבות החסרה תודעת תכלית פנימית מקיפה נמצא האדם בחוסר־מנוחה מתמיד, לגלות על־כל־פנים את התכלית הסמויה שבלעדיה נשאר כל מפעל חייו, על מטרותיו החלקיות, חסר־משמעות – ותוצאת הדבר בפועל היא: גֵרוי כולל להתמודדות תודעתית עם העולם כדי לעמוד על מהותו וחוקו, וממילא גם התעוררות לשים דגש מוסרי בהתמודדות זו, כמוקד־התקווה היחיד לפתרון הבעיה העקרונית, הבסיסית והנעלה ביותר, המטרידה את החיים במסגרת אותה התרבות.

על בסיס זה, כבר פועל־יוצא הגיוני הוא, וכביכול לא השתבשות, כשהדעת – או המחקר הפילוסופי – נתפסים לאו דווקא כאמצעי לקידום החיים, אלא כַּמטרה שבה הם מתמצים כל־כולם; הוא הדין כשבדורות האחרונים מציגים לעתים קרובות בתפקיד זה את המדע הניסיוני־האנליטי במקום הפילוסופיה הסינתֵטית – כי אף־על־פי שהמדע מפצל אמנם את הדברים, במקום להגדיר את אחדותם, מכל־מקום גם הוא אינו בעצם אלא שיטת־עקיפין להבין את האחדות, וכַיום נדמה שאמנם מתחיל הוא להתקרב להבנה מסוג זה; והוא הדין כשבמקום הפילוסופיה והמדע כאחד – או בדרך־כלל במקביל להם – נכנסת לשמש בעניין זה יצירת־האמנות, שאמנם אין בה, כשלעצמה, כדי להעמיד שום אמת עולמית מושָׂגית, אך על־כל־פנים חותרת היא להביא את האמת העולמית לתודעת האדם, בדרכה המיוחדת שלה.

ובאמת, נדמה שמבֵּין שְׁלוש הדרכים שאמרנו [זה עתה], יצירת־האמנות היא הדרך המותאמת ביותר לעניין הנידון.

כי באֵין לתרבות תודעה של תכלית מקיפה מבפנים, ממילא נידון להיכשל כל ניסיון שייעשה מתוכה לגלות תכלית שכזאת מבחוץ: אין לָעולם שום תכלית אובייקטיבית, לבד מזו שהחיים נושאים מלכתחילה בתוכם, בתנופה סובייקטיבית. לכן, כאשר אדם שתנופתו התכליתית־הסובייקטיבית שלו מצומצמת או כבושה־חבויה בתוכו, מגלֶה אפילו תנופה תכליתית עזה בעולם שסביבו – הרי זו נראית לו על־כל־פנים בלתי־הגיונית, אוִילית, וחסרת־יכולת לשאת משמעות חיובית כלשהי

12 בעמוד 78, בַּפִּסקה הפותחת "בחיים הממשיים".

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



לדידו. מבחינה פילוסופית נהפכת היא לו רק נשוא **לפִרכה**, ומבחינה מדעית – נשוא למחקר, כדי ללמוד **להיזהר מפניה**. אך במגע האמנותי (או, בדרך־כלל, **הקצבי**, או **החִיותי**, או מה שברגסון קורא "אינטואיטיבי"),[13] מכל־מקום חדֵל הגילוי להיות אך מושג דומם ונשוא לביקורת שכלית־שימושית, ונהפך הוא (על־פי דימוי שנשאל לנו מבּוּבר) למעין **שותף בדו־שיח**, המקרין מקצבו לנשמת בעל־דברו אף שלא בטובתו של הלָה. וגם אם העובדה נשארת, שאפילו בדרך זו אין אותו בעל־דבר עשוי להידבק בתנופה תכליתית־חיובית לחייו לאלתר – שהרי הגילוי עובר על־כל־פנים גם את ביקורת השכל, והתנופה המוגדרת מלכתחילה באופן אחד אינה יכולה, מטבע הדברים, להשתלב כמות שהיא במסגרת־חיים המוגדרת מלכתחילה אחרת – בכל־זאת נמצא כאן גשר בין נפש לנפש, והנפש החסרה מתמלאת והולכת מיתרון אחותה, אף נמשכת לאט־לאט אחריה.

לגבי עניינו פירושו של הדבר הוא במילים אחרות, שגם אם העובדה נשארת, שאפילו בדרך זו אין התרבות החסרה יכולה לגלות לעצמה שום תודעת תכלית מקיפה מבחוץ, מכל־מקום עשויה היא להיצמד ולהימשך ביתר תוקף אחר התכלית העולמית הרוחשת בחיים מסביב – ואף זה כשלעצמו הריהו כבר כמובן חיזוק לא־קטן.

ולכן מובן אף דבר זה, שאם כי גם הפילוסופיה והמדע זכו – וזוכים עד היום – להגיע בתרבויות מן הסוג האמור לדרגת ערכים עליונים, שהאדם עובד להם לשמם, בבחינת התעלות מחוסר־התכלית שבחיי־הממש אל תִקוַת המשמעות הנצחית הנרמזת בהוויה העולמית הכללית שמעבר לכך, הרי הפילוסופיה והמדע לא זכו אף פעם להיהפך ממש לנשוא של פולחן־בקדושה ודבֶקות־אמונה בלתי־מסויגת:

13 • אנרי־לואי ברגסון – פילוסוף יהודי שחי בצרפת – ראה בתהליכים השכליים־האינטואיטיביים, הרוחניים והיצירתיים, את עיקרו של הכוח המניע והדוחף – ולא בַּבּרירה הטבעית, המֶכָנית, או בחשיבה האנליטית. הוא זכה בפרס נובל לספרות (1927), ונפטר בשנת 1941.

• מרטין בובר, הנזכר מיד להלן, למד ולימד בגרמניה, עלה ארצה (1938), הרצה וכתב בתחום הפילוסופיה של היהדות. פיתח בכתביו את מודל ההתייחסות הדיאלוגי – 'אני־אתה', במפגש חי, מעורב, עכשווי וישיר עם אֱ־לֹהים ועם כל ברואיו – תוך שלילת המודל של 'אני־הלז', המתייחס אל הסובב בגוף שלישי מרוחק ומנוכר. בובר זכה בפרס ישראל (1958), ונפטר בשנת 1965.

בהמשך החיבור ישוב שב"ד עוד כמה פעמים אל היחס הדיאלוגי, כמאפיין חשוב של תרבות ישראל.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



הפילוסופיה והמדע נענים אמנם לשמש את התקווה שֶתולים בהם, אך כשאין תכלית טרומית־מודעת מאחריהם אין הם מספקים את התקווה, אלא מפריכים אותה מעיקרא. לעומת זאת, האמנות, אף אם גם היא אינה מסַפקת את התקווה עד תומה, הריהי על־כל־פנים מזינה אותה: **היא משרה מיתרון־החִיוּת שבעולם על מי שחִיוּתו המקורית אינה מספיקה לו**, ולכן גורמת היא להתרפק עליה לא רק מסקרנות, אלא גם מאהבה. וכל עוד שהמדע והפילוסופיה לא הצליחו להדביר על־ידי משקלם שלהם כל שארית של תִקוַת־תכלית תמימה בַּתרבויות מן הסוג האמור, עד גמירא, אמנם רוֹוֵחַ היה בתרבויות אלה היחס אל יצירות־האמנות לא רק כאל דרך־פולחן המכוּונת למעשה **למושג פילוסופי בעלמא**, כפי שראינו אצל שילר, אלא כאל בָּבוּאָה אמִתית של עצמוּת אלוהית בקדושה, אשר הנאת השפעתה איננה משחק בלבד, אלא אמנם התעלות רצינית להידבק בהשראה של משמעות חיובית בחיים.

כוונתנו בכך הריהי כמובן ליחס **האלילי** ליצירת־האמנות, לרבות היחס הנוצרי, ובייחוד הנוצרי־הקתולי. אך גם תִקוַת־התכלית הגלומה ביחס זה אינה יכולה מטבע הדברים להתמיד – ממש כַּתקווה המדעית או הפילוסופית – וממילא, גם עצם היחס של קדושה אלילית ליצירת־האמנות נידון לשקוע עמה.

כך הוא, שוב, משום שתִקוַת התכלית העולמית נתלית כאן בהשראה **מבחוץ**, ובכן במציאות של תכלית אובייקטיבית, אשר האדם והתרבות כולה צריכים לבוא על סיפוקם על־ידיה, אף כאשר להם עצמם אין למעשה שום עניין בה. אכן, עדים אנו לאפשרות של התקשרות כזאת באמצעות האמנות, כי היצירה האמנותית עשויה להקרין את ההשראה החיצונית ולהפכה במידה מסוימת לדחף פנימי של מקבל ההשראה, כאמור; אך כפי שכבר אמרנו גם־כן, התכלית החיצונית אינה יכולה על־כל־פנים להיהפך כמות שהיא לתכלית פנימית לגמרי: כשהמציאות הפנימית היא מלכתחילה שונה, ונגררת היא אחר ההשראה החיצונית, ממילא נוצר בה **ניגוד** בין שני הכיוונים – ואם הצד הפנימי איננו נטמע ואינו מאבד את עצמיותו לגמרי, הרי במוקדם או במאוחר, עם כל האהדה העשויה להתעורר בו ליתרונות ההשראה החיצונית, מתעוררת בו גם תודעה של חוסר־נוחות במצב־הכלאיים. בשלב זה, בייחוד, מגיע תורם של הפילוסופיה והמדע להתקומם ולגלות את הפִּרכה שבהשראה הגוררת: נוצר ניגוד בין המחשבה המושגית־האנליטית לבין האמונה האמנותית השגורה; הביקורת השכלית מגלה כי הדבקות האלילית היתה אשליה, אשר כל משמעות ממצה של אמת למעשה לא היתה בה; ותִקוַת־התכלית

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



נמצאת אפוא בסך הכול נכזבת, מן התיווך הפילוסופי והמדעי ומן התיווך האמנותי כאחד.

ובזה נוצר בתרבות מן הסוג הנידון הרקע להתהוות אידאולוגיה אסתטית מעין זו של שילר.

היצירה האמנותית שוב אינה מעוררת אמון תמים בַּקדושה, שבאמצעותה יכול אדם להתעלות על הספקות של חייו; אבל עדיין קוסמת היא לאדם שחייו נעדרי־משמעות, כי על־כל־פנים יכול הוא להתעלות באמצעותה אל מעבר לכך – על־ידי שישתקע בקצב־התכלית המשוחזר בתוכה, ולוּ גם בחוסר־אמון ותוך הכרה מפורשת כי אין זו השתקעות־פתרון, כי אם רק משחק, **אשליה**, או השתקעות של בריחה.

במילים אחרות, אפוא, היחס הפונקציונלי בין האידאולוגיה האסתטית השילֶרית ובין האידאולוגיה האלילית שקדמה לה, הריהו כַּיחס – למשל – בין תורת הנירוואנה הבודהיסטית ובין ההינדואיזם שקדם לה, מצִדה. בשני המקרים חדֵל האדם להאמין בהתמזגות עם אין־סוף חיצוני חיובי, ופונה הוא לבקש נחמה לעצמו בהתמזגות עם אין־סוף חיצוני של **אפס** ואַין; אך בעוד שבַּנירוואנה מופיעה בקשת־נחמה זו כעניין "רציני", כי האדם מבקש לו את הנחמה במישרין בהמסת־נשמתו בהכרה הכֵּנה שהכול הוא לא־כלום, הרי האידאולוגיה השילרית מוצאת את הנחמה בעולם "עליון" של אַין מוסרי גרידא, שהאדם אינו צריך דווקא להשקיע בו את עצמו **כל־כולו**, אלא די שיבוא להשתעשע בו **לפרקים**, כדי לקבל פורקן והארה להווייתו הרגילה, בעולם התחתון של היֵש החומרי.

והנה, נראה שגם יחס זה ליצירת־האמנות אינו יכול להתמיד למעשה יותר מתקופת־זמן קצרה למדי. החיים הממשיים, האמורים כאן לבוא על פורקנם ברגעי־ההתעלות של הפולחן הבידורי, נשארים על־כל־פנים ומדעת גמורה – חסרי־משמעות; ומכאן מתפשט רגש חוסר־הנוחות בהכרח גם על עצם האמנות המשמשת בפולחן זה, שצריך היה להימצא בה פורקן, ושאין בה למעשה, מבחינה זו, מאומה. זהו בוודאי אחד היסודות החשובים ביותר בהסבר התופעה של "האמנות המודרנית", ה"אנטי־אמנותית", שבהבדל מאמנות התקופה הקודמת, שוב אין היא יוצאת בכיוון של שחזור עולם נעים, משמעותי־לכאורה, שעשוי אדם להתבשֵׂם ולהתבדר באשליותיו, אלא נטרפת היא בהיסטריה של הכרזה על עולם שבור ורצוץ, מכוער, שבְּבואתו שוב אינה עשויה להצמיד אליה את הקהל בבידור, אלא רק עשויה היא להטריפו – לא רק נגד הווייתו הממשית, אלא, קודם־כול, גם נגד אמנותו הלזאת בעצמה.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



אולם, גם אם העולם כבר הספיק למעשה להתרחק בינתיים מן האידאולוגיה השילרית, העובדה נשארת כי מבחינה רעיונית, להלכה, זוהי האידאולוגיה הנותנת עדיין אותות של שלטון ציבורי מובהק בקרבנו; וגם אם נכון הוא שעל אף השלטון הזה רחוק כיום הציבור שלנו מפוריות ומיכולת אמנותית כלשהי – אם בַּרוח השילֶרית ואם בכל רוח אחרת – מכל־מקום עוד נשאר אצלנו מקום רחב אף למשמעות מעשית של השלטון האידאולוגי הזה – שאם לא כן, כמובן אי־אפשר היה לו בכלל לבוא לעולם.

את עובדת העקרות האמנותית בקרבנו אפשר בוודאי להסביר על־ידי הניתוק שפשה בעם ישראל בין ערכי־החיים "התוכניים" ו"הפורמליים", ושעמדתי עליו בהרחבה ב'גאולת ישראל במשבר המדינה'. כמעט כל הרגשות והמאֲוויים התרבותיים העמוקים, הישראליים, של האיש הישראלי (ולרבות זה שבחוצה־לארץ) הודחקו מן התודעה, בתהליך שהושלם בייחוד על־ידי תקומת המדינה "הציונית" תוך כדי אבדן העם המושרש באירופה – וכשֵרים לַתודעה נשארו אצלו, בדרך־כלל, רק ערכים מיובאים־זרים, חסרי כל שייכות חיובית למציאות־חייו האובייקטיבית והחסרים גם כל תנופה פנימית להיענוּת נפשית של אמת. ממילא נידון אפוא האיש הישראלי לחיי־נפש של קפריזיוּת שטחית, המרפרפים על פני הצרכים היום־יומיים, הביולוגיים־גרידא, והנשארים אדישים וקֵהים – חסרי־מַשאָב להתעוררות או תגובה של ממש – ביחס לכל עניין שמעבר לכך. הכושר להיפָּעלות אמנותית־יוצרת נִכרַת כמובן אף הוא ממילא בכלל זה.

אך דווקא מצב זה הריהו באמת רקע אידאלי להיאחזות באידאולוגיה השילרית המיושנת.

הגישה האמנותית החדישה, בהיותה דוגלת בפירוש בהיעדר משמעות תוכנית־חיובית בחיים, אמנם אף היא מתאימה מבחינה זו להפליא לרקע המציאות הנפשית השוררת כיום בקרבנו – ואמנם, כל מי שיש לו יומרת־אמן אצלנו נאחז בה במלוא תנופת־ההסכמה שאליה מסוגל הוא. אולם, הגישה האמנותית הזאת איננה על־כל־פנים אדישה להיעדר־המשמעות שבו היא דוגלת; היא כואבת אותו בכאב חד ועמוק, היא מתפתלת עמו, מתקוממת בשמו ונגדו, ונטרפת מדעת בתוכו – וכל זה הוא הרבה יותר מדי רציני ולוחם ונתון־באִכפַּת משיוכל גם האיש הישראלי למצוא בכך עניין אמִתי, שלא על דרך ההיגָררות בשִגרת החיקוי האופנתי בעלמא.

לעומת זאת, האידאולוגיה השילרית פוטרת כאן שתי בעיות חמורות בפעם אחת.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



מצד אחד, עדיין עשויה היא לשמש פה בתפקיד המקורי שלה, היינו הספקת הדרכה רעיונית למוצא ממועקת היעדר התכלית והטעם – ואף אם לא עוד לגבי אמנים־יוצרים, שאינם כאן, הרי לפחות לגבי הקהל. כי לו יהא שהשכבה העליונה של הנפש הישראלית נעשתה כיום קהה ואדישה, כאמור – מכל־מקום אין זו קֵהוּת שבכניעה עבדותית לעול המציאות, כי אם רק קהות של תגובה על גֵרויי־החיים, אשר האיש הישראלי – דווקא מתוך הדחקת דרכי־התגובה הכפויות שבַּמסורת – מרגיש כיום את עצמו "בן־חורין" כנגדם יותר מאי־פעם; ודווקא מתוך החירות הזאת וחוסר־העניין באותם גֵרויים – ממילא נוטה הוא להעדיף את הבריחה מהם, על־פני המשיכה להתמודד עמם ולהגיב עליהם ברצינות.

במילים אחרות, אפוא, הקהוּת ונטיית־הבריחה הריהן כאן למעשה ובפשטות היינו הך – ונמצא כי האידאולוגיה השילרית, המרוממת ומאדירה את הבריחה מחיי־הממש אל מנעמי החירות האדישה בדמיונות־המשחק, מתאימה לכאן באמת כבניין־על רעיוני הגזור ממש לַמידה. באידאולוגיה הזאת עשוי האיש הישראלי למצוא לו לא רק הצדקה לנטייתו לברוח מטִרדות־הרצינות בכל עת שאך יוכל להינתק מעִמן, אלא גם הכוונה מכובדת לאן לברוח – אל דמיונות שבהם יוכל לכאורה להשקיע את עצמו בלי שהשעמום יאלצו לחזור מיד, מרצונו הוא, לַטרָדות – ובזה מגיעים אנו לבעיה החמורה השנייה שאותה אידאולוגיה פוטרת.

מצד [שני] זה, נותנת האידאולוגיה השילֶרית סיפוק להערכת־הנפש כלפי התרבות של אירופה, שהאיש הישראלי אימץ לו למשפט על הווייתו המקורית: כי האידאולוגיה הזאת נועדה למעשה, מטבע ברייתה, לביסוס רעיוני של הכיוון הפולחני־הבידורי שהשתלט כבר מלכתחילה על האמנות המגלמת את התרבות של אירופה, ובכן, ממילא גם־כן, לַביסוס הרעיוני של השימוש הפולחני־הבידורי במכלול האמנות הזאת למעשה; ולגבי האיש הישראלי פירושו של דבר הוא שתוך כדי חיוב פולחן האמנות ממילא ניתן לו להתלבש ולהתעלות בִּכבוד התרבות של אירופה, באשר באמת אין זאת אלא היא עצמה המתגלמת כולה באותה אמנות האמורה לשמש לו ככלי של פולחן.

והנה, בשים־לב לעובדה שערכי התרבות האירופית עשויים לשמש בנפש האיש הישראלי רק ברמה הפורמלית בלבד, במנותק מערכי־חייו התוכניים־העמוקים ובמנותק גם מכל משמעות חיובית לגבי מסיבות־חייו האובייקטיביות כאיש־ישראל – ובמיוחד כך במדינת־ישראל, בה אין לאיש הישראלי מוצא להתבולל לגמרי ולהיות ללא־ישראל – ממילא משמע שלפחות במדינת־ישראל אמנם אין סכנה שבאמצעות האידאולוגיה השילרית ופולחן האמנות האירופית יוכלו הישראלים

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



להתקדש לתרבות של אירופה עד כדי הדַרגה שייהפכו לבני תרבות זו ממש. גם מבחינת האמנות האירופית עצמה, מצִדה, ומבחינת התרבות המתגלמת בה, הרי אלו יכולות להשפיע אצלנו רק בגדרי אפשרויות היבוא או ההקרנה מרחוק, במנותק לחלוטין ממקורות חִיותן וממסיבות משמעותן השלמה – ובכן, רק בעוצמה מוחלשת מאוד בכמה פנים ובהקשר־דברים משובר ושטחי – ובסך־הכול יוצא כי התועלת הממשית שרעיון פולחן האמנות עשוי להביא לשאיפת האירופֶּאיזציה אצלנו היא דלה ביותר.

אולם, העובדה נשארת שבאמצעות הרעיון הזה לפחות ניתן לאיש הישראלי להתמסר לָאירופֶּאיזציה עד כמה שמגעת ידו – להשתעשע בה, ולהתכבד בה, ולדַמות כי מתעלה הוא מקרתנותו ונעשה קצת "אדם" על־ידיה (אף־על־פי שעצם הדמיונות האלה, הם הם קרתנותו) – ומתוך צירוף הדברים יכולים אנו עתה לסכם את המשמעות המעשית של האידאולוגיה הנידונה בציבור שלנו כלהלן.[14]

נקודת־המוקד לַסיכום היא, שעם אבדן מסגרת החיים הישראלית המקורית ועם העברת החיים הישראליים לפסי הוויה לאומית המבוססת על אידאולוגיות פוליטיות וצרכים ביולוגיים גרידא, נשאר האדם הישראלי, כאדם – או כיצור תרבותי, בעל תודעה עולמית – תלוי למעשה על בלימה.

מבחינה זו נמצא הוא במידה ידועה במצב דומה למצב האיש **האירופי** בתקופה החדשה, כשאבדה גם לו מסגרת־החיים המסורתית, הנוצרית־הפיאודלית, שבה נתגבשה תרבותו הוא. אולם, לגבי האיש האירופי התפתחה שבירת המסגרת הישנה באופן אורגני מתוכה היא עצמה; הרגשת פגמיה היא היא שהולידה אצלו את ערכי־שבירתה, כניגוד הגלום בהם מלכתחילה מבחינה הגיונית־מושָגית, מעין אילפס וכיסויו; ועם שבירת המסגרת הישנה, מכל־מקום נשאר האיש האירופי מושרש **בשייכות תרבותית**, אשר גם אם תוכנה שבור ואובד־משמעות מבפנים, הרי היקף־עניינה הוא שלם, ואף עם עצם אבדן־המשמעות שבה עוד יכולה היא להיאבק בכֵלֶיה העצמיים, המותאמים לדבר, כפי שראינו לעיל.

לעומת זאת, אצל האיש הישראלי נתחוללה שבירת המסגרת המקורית מלכתחילה מכיוון הנטייה **להתייאֵשות טוטלית והתבוללות** – לא בדרך הרביזיה העניינית מפרט לפרט, אלא על־ידי ההתמכּרות **הבלתי־ביקורתית** לערכי התרבות

14 הסבר המשמעות המעשית של ייבוא האידאולוגיה השילֶרית ארצה, נפרש מכאן ועד סוף הפרק: תחילה ברמה עקרונית יותר, ואחר־כך – למן הפִּסקה הפותחת "ואילו הפירוש המעשי", בעמ' 94 – בניתוח הופעתו של העיקרון בפועל, כתופעה חברתית־תרבותית.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



האירופית, המיובאים כמות שהם; וכאשר תהליך זה נתאבֵּן באמצעו, כשהמסגרת הישנה כבר איננה, אך הישראלי נשאר עדיין ישראלי ולא איש־אירופה – תלוי על חוט־השערה בין שתי התרבויות כאחת, לא לבלוע ולא להקיא איזושהי מהן לגמרי – אמנם נשאר הוא חסר מסגרת של יחס **חיובי** לָעולם, ממש כאיש־אירופה, אך בהבדל מן האירופי האמִתי, שלפחות נמצאו לו המסגרת והכלים של התייחסות עולמית **כלשהי**, הרי הישראלי נשאר כאן ריק ונטול אמצעים עצמיים כלשהם.

במצב זה מתאחדים, כאמור, הדמיון [למצב באירופה] בבעיית היעדר־המשמעות, מחד גיסא, והנטייה הישראלית להתלבש ביבוא תרבותי אירופי, מאידך, והאיש הישראלי מוצא אפשרות לא רק לאמץ לו את עצם **האידאולוגיה** שהומצאה באירופה כנגד בעיית היעדר־המשמעות בתוכה, אלא גם לעבור מכאן לשימוש **באמנות האירופית**, כדי לתקן את חוסר־יכולתו להיענות לאותה אידאולוגיה ממקורותיו העצמיים.

ובאופן כזה, מצד אחד, גם אם האיש הישראלי נשאר אמנם תלוי בלי מוצא בין שתי התרבויות המרוקנות הדדית בתוכו, כאמור, הרי תלייה זו מכל־מקום אינה נקפֵּאת אצלו באיבּוּנהּ – עד שמאורע מהפכני סוף־סוף יגאלנו ממנה בהכרֵח, לכאן או לכאן, להתעצמות או לאבדן – אלא עוד נמצא לו כאן פתח למלא במידת האפשר את נפשו ולקדם את עיצובה אף בזמן־הביניים בכיוון מסוים מאוד, שעל־כל־פנים איננו זהה להתעצמות.

המילוי – כפי שאין עוד צריך לחזור ולומר – הוא מילוי **באירופֵּאיות מדולדלת וחסרת־משמעות**; ומילוי זה – עם כל שברירי־החיוב העשויים להימצא בו, כמו ערכים של מדע, סדר ודיוק בשיטת־המחשבה האנליטית ועידוד של כמה תכונות וערכי־מוסר רצויים – הרי מסגרת לגיבוש החיים הלאומיים של ישראל והכוונתם החיובית־הכללית אין הוא יכול להוות, אבל את ההתנכרות לַתורה ולתרבות־החיים הישראלית־המהותית המקורית עשוי ועשוי הוא להזין: הן על־ידי הריענון המתמיד של ערכי התנכרות זו עצמה, הן על־ידי העלאת הציפוי המרגיע והמטעה של שייכות מדומה לתרבות נכבדה, המַספקת ומתאימה כביכול לכל הצרכים. במילים אחרות: הפתח הנפתח לנו להזדהוּת מעשית עם התרבות של אירופה על־ידי חיוב פולחן האמנות (חיוב המוביל למעשה רק לפולחן אותה אמנות שבה תרבות אירופה מתגלמת), אינו אלא פתח לביסוס היעדר־התרבות שבו מתבטא מצבנו באמת – פתח להזנת שיתוק חִיותנו מבפנים ולהטעיית הנהגתנו כלפי חוץ, תוך השארת הבעיות המהותיות של מציאותנו המיוחדת בלי כיסוי הולם או אף בלי תודעה כלשהי.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



ומצד שני, תוך כדי כך, אם נחזור אל עצם אותה **ההתייחסות האידאולוגית לאמנות**, שהיא עיקר נושא דיוננו, הרי האיש הישראלי – או ביתר דיוק הקהל הישראלי – מוצא לו בה מעין תחליף למה שקראנו לעיל הערכים העליונים של תרבות. כפי שהזכרנו, נשארה ההוויה הלאומית שלנו מבוססת על צרכים ביולוגיים ואידאולוגיות פוליטיות גרידא; אך האידאולוגיות הפוליטיות האלו רצופות הן בשברירי היבוא התרבותי הכללי שבהם הן מעוּרות ממקורן – בספרי 'גאולת ישראל במשבר המדינה' הכללתי אותם במושג **המוסר ההומניסטי הליברלי**, המשותף למעשה לכל הפלגים הישראליים כאחד, לרבות גם את הקומוניסטים, ואף את "הדתיים" הנגררים עמהם – ובין שברירי היבוא הכללי הזה תופסת מקום מיוחד הגישה האידאולוגית־האמנותית שבה אנו דנים כאן.

הגישה הזאת, אף היא משותפת מטבע הדברים לכל אותם הפלגים, כי הריהי פועל־יוצא טבעי של עצם התבקעות ההומניזם האירופי מן הנצרות, כפי שכבר הסברנו; וכשם שבשלבי טרום־היאוש של ההומניזם נתקבלה הגישה הזאת באירופה כהסדר לגיטימי וראוי למועקת היעדר־המשמעות הסופי שבחיים – החל מן ההומניזם הקלאסי, דרך הליברליזם המסחרי והסוציאליזם, עד הפאשיזם והנאציזם – כן היא התקבלה גם באופן כללי בציבור הישראלי, כחלק מהותי ממורשת היבוא האירופי־ההומניסטי ש[הוא] קיבל על עצמו.

ואילו הפירוש המעשי של הגישה או ההסדר הזה, הריהו כאמור הִתעלות של בריחה.

אולם, כפי שראינו תוך הסברת התפתחות הדברים במקורם, באירופה, למעשה אין זו שם רק התעלות של בריחה בעלמא. ראינו שביסוד הדברים מונחת שם דווקא סקרנות חיובית, רצינית, לעמוד על משמעות העולם ולהביא את בשׂוֹרתה מן החוץ אל תוך התרבות ולִפנים; ואחר־כך, גם כשהאמונה בבשורה זו שוקעת, מכל־מקום מתבטאת הבריחה האמנותית בכך, שהאדם מאמץ לו עדיין את מתח העולם החיצוני **כדי להזדהות עמו**, ולוּ אך לשעה קלה, על דרך השעשוע. במקור־הדברים באירופה נוצר אפוא מין מעגל, שבו, מלכתחילה, באמת מביאה האמנות לתרבות את ערכיה העליונים, המקשרים אותה על־ידי דימוי תכליתה הסופית, הכוללת – ולבסוף מכל־מקום מתקיימת עדיין ההתרפקות על אמנות זו עצמה, באופן שגם **התרבות** מוסיפה עדיין להיזון ולהתקשר על־ידיה, באמצעות הדימוי הרומנטי של עולם שכולו טוב, הנמצא אמנם **מעבר לממשות התרבות**, אך על־כל־פנים [קיים הוא] **בָּאמנות המגלמת אותה**, על ערכיה.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



זהו הדבר שהדגשנו לעיל כשאמרנו, שכאשר מחנכת האידאולוגיה השילֶרית את האדם לזהות את הבידור האמנותי עם ערכים עליונים, עדיין היא מחנכת אותו אגב כך להפיק גם מעצם הבידור הזה התעלות רוחנית תוכנית־תכליתית; כי האמנות הזאת, שאמור האדם להתבדר בה, מכל־מקום נושאת היא ביטוי לחִיוּתו של עולם, להתמודדות התרבותית עִמָּדו ולהתמַקמות התרבות בתוכו – וכאשר מתחנך האדם לבקש לו פורקן עליון בהזדהות עם כל הנכלל בביטוי זה, ולוּ גם על דרך משחק, ממילא מתכבד לו גם תוכנו של הביטוי, כדי להימשך ולהתעלות אליו אף בחיי־הממש.

לכן, אף־על־פי שלכאורה מקדש שילר רק את ההתבדרות האמנותית האדישה, האַ־מוסרית, באמת מדגיש הוא מיד לאחר מכן, באופן פרדוקסלי, דווקא את התועלת החינוכית־המוסרית, העשויה לצמוח ממנה.[15] וגם אם נכון הוא מה שראינו מעבר לכך, שמצד עיקרה נוטה האידאולוגיה השילרית לדלל את ההתפתחות האמנותית ולהפוך את הבריחה האמנותית לערך עליון, שהתרבות אינה אמורה דווקא להיבנות ממנו, כי אם לשרתו – כבר הזכרנו כנגד זה שלמעשה אין נטייה זו יכולה לבוא עד תכליתה: ההשפעה של אידאולוגיה אסתטית על התפתחות האמנות היא מטבע הדברים אחד הגורמים הפחות־חשובים שיכול להיות להם מעמד בעניין; התפתחות האמנות, ככל התפתחות אחרת, נקבעת קודם־כול על־ידי גורמים ממשיים – והללו, מצִדם הם, נוטים בדרך־כלל, מטבעם, להעלות אמנות ענייָנית, בלי להתחשב דווקא בטיבה הבידורי כגורם המכריע. אדרבה, ראינו שהגורמים הללו העלו באירופה, בדרך הריאקציה, אמנות שהיא אפילו במכוון ובעצם מהותה כואבת ואנטי־בידורית. אך האידאולוגיה השילרית, מצִדה, המקדשת את פולחן האמנות באשר היא, מקדשת ממילא גם את פולחן האמנות העניינית הנוצרת שלא בטובתה, ואף את פולחן "האמנות המודרנית" שנוצרה כנגדה – שאף בזו, במידת אמִתה, אפשר, כשרוצים, למצוא הנאה וצד־שעשוע; ובסך־הכול יוצא כי לא זו

15 בהמשך 'מכתביו' של שילר, בספרו אשר שב"ד התייחס אליו לעיל – (שוב וראה את הערה ד' בעמ' 77) – הוא מתאר את 'המצב האסתטי' כשלב ביניים וכמעבר הכרחי, המחויב כדי להתעלות מן 'המצב הגשמי' של חושיות עיוורת – המצב הראשוני שלפני החינוך האסתטי – אל 'המצב ההגיוני־המוסרי' של האמת והחובה, המתהווה ונבנֶה בעקבות החינוך הזה.
בנספח ב' לַחיבור (בעמ' 205 ואילך) – בו הבאנו מדבריו של שילר אשר שב"ד התייחס אליהם תחילה – יובאו גם כמה ממשפטיו שבהם מובעת עמדתו זו אשר שב"ד מצביע עליה עתה.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



בלבד שלמעשה אין האידאולוגיה השילרית יכולה להיות גורם קובע בהתרוקנות התרבות האירופית, אלא אדרבה: ככל שתרבות זו עדיין מתפתחת ובאה על ביטויה מכיוונים אחרים או אף נגדיים, הרי האידאולוגיה השילרית, במידה שהשפעתה עוד מגעת, אך יכולה להיות לעזר בכך, כגורם להשרשת ההתפתחות ולקידושה בציבור.

לעומת זאת אצלנו, אמנם נשארת האידאולוגיה הזאת לפעול – אם לא בערטילאותה הגמורה, הרי כמעט כך.

כי אמנם, גם אצלנו לא ייתכן שיתקבל בפירוש ולמעשה האבסורד, שכל החיים התרבותיים הם טפלים לַבידור – ואכן, עדיין ממשיכים חיינו להתנהל איך־שהוא, מצד הערכים העניינים, במידה שערכים כאלה ישנם, ועל־פי הדימוי שהללו מספיקים לעצמם. כמו כן, גם אצלנו – במידה שהשפעת האידאולוגיה השילֶרית מגעת – יש לה גם תוצאה חיובית מסוימת, באשר ברב או במעט פותחת היא פתח להרחבתה של הדעת, על־ידי אותם שברירי האמנות שהאיש הישראלי עשוי להגיע אליהם מכוחה: כי בין אם ההשפעה התרבותית הכללית הנמשכת מכאן תהא טובה או גרועה, הרי גורם של הרחבת־הדעת יש כאן מכל־מקום. אולם, מעבר לכך, באמת חוזרים אנו להשפעה התרבותית הכללית, שאת טיבה כבר ראינו לעיל, ובמסגרת זו – נציין עתה בייחוד – שבהיעדר כל יחס חיובי בין השפעה זו לבין חיי הממש, ממילא ניתן כאן לאיש הישראלי להימשך אחר חומר ההשפעה הזאת, או שברירי־האמנות שבהם היא מתגלמת, בבחינת גורם שכל ערכו מתמצה אמנם בעצם עצמיותו הפנימית, הסגולית־המופשטת, כפי שהאידאולוגיה השילרית היתה רוצה שיהיה.

בדבר זה אין כוונתנו לומר שהאיש הישראלי נעשָׂה אם־כן מסוגל, יותר ממקבילו האירופי, לקיים את האידאולוגיה השילרית כרוחה, על־ידי השתקעות בהנאה האסתטית לשמה. אדרבה. אם כי הכוונה המקורית של רעיון ההשתקעות הזאת היתה אמנם בריחה, ואף לא בריחה שלמה, כי אם בריחה חלקית – בשעות התעלות או פנאי חגיגיות, מדי פעם בפעם – הרי על־כל־פנים, בשעות המיוחדות האלה, היתה כאן הכוונה לבריחה נאורה, נעלה־עמוקה ורחבת־אופקים, של השתקעות מֵטפיסית בחֵרות המקפת בתודעתה עולם ומלואו – ולהשתקעות מעין זו ודאי מסוגל כיום האיש הישראלי אף הרבה פחות ממקבילו באירופה. קודם־כול, מפני שאמנות המרוחקת מהוויית־הממש שלו אינה יכולה מעצם טבעה לעורר הד עמוק בלבו, ושנית – מפני ששברירי האמנות, שעשוי הוא לייבא לו כיד המקרה, אינם יכולים להספיק לשם חוויה בהיקף ורמה מסוג זה, מכל־מקום.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



אולם, [מצד אחד] העובדה נשארת שהאיש הישראלי מתחנך כאן להעריץ את השברירים הללו לשמם – בלי שבאמת יהא לו עניין אורגני בהם מעבר לכך; מצד שני מצטרפת העובדה שהדגשנו זה עתה, שחינוך זה פועל כאן בהכרח על בסיס דל ושטחי ביותר – ובסך־הכול יוצא כי הקהל הישראלי מתחנך למעשה להתמסר לפולחן האמנות בבחינת ערך עליון, באופן המסתיים ומְסתַכֵּם באמת בבריחה בידורית בעלמא, וכפי שמתחייב אמנם על־פי האידאולוגיה השילרית כשהיא נתפסת לעצמה, **במנותק** ממכלול המסיבות שבהן היא מושרשת במקור־שייכותה באירופה.

ולכן אמרנו שאצלנו אין האידאולוגיה הזאת משמשת ממש בתפקיד הערכים העליונים של תרבות, כי אם רק **כתחליף** לערכים הללו.

כי הערכים העליונים של תרבות הם הערכים המקשרים אותה – ואמנם, באירופה, במידה שפולחן האמנות מתקבל כערך עליון, הריהו מקשר את התרבות, כפי שראינו. אך אצלנו הנכון הוא להפך: כשמתמסר הקהל הישראלי ל"פולחן־האמנות" כביכול, אין הוא מחזיר לו משם את הערכים לחייו בממש, בצורה מגובשת, כפי שקורה באירופה, אלא נשאר הוא תקוע בהנאה לשמה, בערכים שאין להם ולהוויה הממשית של חייו כמעט ולא כלום. אלא שעם זאת, "פולחן האמנות" מופיע כאן על־כל־פנים, מבחינה רעיונית, כערך עליון. על אף כל האידאולוגיות הפוליטיות, הרווחות בציבור הישראלי והמלמדות אותו להחשיב כל מיני דברים בחשיבות עליונה, מכל־מקום לומד הוא מן האידאולוגיה השילרית – העוברת כחוט סמוי ומקשר בתוכָן – שכל אלה אינם סוף־סוף חשובים אלא בדרגה התחתונה של חיי־השוק של העולם הזה, בעוד שברמה יותר עליונה ויותר נכבדה, הסיפוק האמִתי היחיד האפשרי בחיים הוא בבידור האמנותי.

מכאן ואילך מתקשר מתח מסוים באידאולוגיות האלו מבפנים: במידה שמחייבות הן משהו בחיי־הממש מתחנך האדם לקיים את החיוב לאו דווקא כדי להגיע על־ידיו לאיזו תכלית חשובה, כי אם רק כדי **להיפטר** ולהתפנות במהירות האפשרית **לַבידור**, שהוא העיקר; ומאחר שאפילו בידור בדרך־כלל אינו מזומן כאן בשום רמה אמנותית של ממש, מתכנסת הציפייה הנפשית הגדולה, המלַווה את מעשה היום־יום, ומצטמצמת במה שניתן לה – בציפייה **לקולנוע**. זו נהפכת להיות הפִּסגה, שמבחינת התודעה של הוויית האדם בעולם מתחנך האיש הישראלי לכוון את כל מפעל חייו לקראתה ולשפטו באופן חוזר על־פיה; וגם אם אפשר עוד לשאת הודיה אף על כך, שהפִּסגה היהודית היא בכל־זאת קולנוע בלבד, ולא קרקס כברומא או מלחמת־שוורים כדרך ספרד, הרי יש לציין כי ברומא ובספרד באמת לא

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



נעשו הקרקס ומלחמת־השוורים **לפִסגה תרבותית** אלא לשכבות תלושות ביותר שבציבור, ולגבי הציבור בכללו נשארו הם רק פונקציה אחת, ולוּ גם חשובה, במסכת תרבותית שלמה ושורשית, שפִסגתה היא **אלילית־קיסרית** או **קתולית** – אבל הקולנוע בישראל נהפך באמת להיות הפִסגה התרבותית הכללית, שמבחינה ציבורית הריהי היחידה ואין לה בתפקידה מִתחרֶה.

ושוב, אמנם יש להדגיש כי מציאות זו אינה דווקא נושאת גושפנקה מוסרית מפורשת בתודעת הציבור או אפילו בתודעת האדם הפרטי. מבחינה זו, העדיפות היא כביכול לערכים המתייחסים לחיי־הממש. יתר־על־כן, גם מבחינת האמת הנפשית וההיסטורית, העדיפות היא בסך־הכול לערכי־הממש. אך לא כן הוא מבחינת סך־הכול של ההיגיון האידאי, כפי שמתקבל הוא מצירוף הערכים השונים המתרוצצים בתוכו. כאן לא ייתכן שערכי־הממש יישארו מספיקים לעצמם, בלי קשר להוויה המוחלטת שמעבר להם – והקשר הזה נמצא אצלנו בכבוד העליון הניתן ל"היכל התרבות" בתל־אביב, או – כיום – גם לקריית המוזֵאונים בירושלים.[16]

['היכלי אמנות'] אלה אמורים להיות מרכז־הכובד הרוחני־המוחלט של חיי־הממש החומריים, בחיקוי ל"עמי אירופה הנאורים", שמבקשים אנו להידמות אליהם; ומאחר שמִקדשים גדולים אלה אין לנו למעשה במה למלאם, ומתח־ההתעלות שמתיימרים הם לגייס מן האדם בכניסתו לתוכם נשאר למעשה תלוי בלי אחיזה בצאתו – הרי זה מתפזר, לפי טבע העניין המכוון, במקדשי־המעט העממיים, המתגלמים בבתי־הקולנוע. מבחינת סך־הכול הרעיוני־הגיוני נהפכים אפוא אלה להיות מוקדי הפִסגה ההווייתית, כאמור; וגם אם האמת של רעיון זה איננה שלמה, ואף מצד הרעיון עצמו אין זה מוכר לגמרי ככשר, הרי הגיונו של דבר יש לו על־כל־פנים כוח והשפעה מסוימים משלו. במידה שכוח זה והשפעה זו פועלים, נמצא אפוא כי לא זו בלבד שהעמדת הקולנוע כפסגה הווייתית מתאימה כשלעצמה לנטיית הרוח של האיש הישראלי דהאידנא, כפי שראינו לעיל, אלא סיגול האידאולוגיה השילֶרית והגיונה אף מטפח את ההתאמה הזאת באופן חיובי וחותר לספק לה גם את תודעת הכשרות, כדי שהרעיון והמוסר והאמת הנפשית יבואו אמנם לכלל חפיפה הדדית לגמרי.

16 מוזֵאון ישראל נחנך באייר תשכ"ה, באותו פרק־זמן בו כתב שב"ד את דבריו אלה, והוא הוכרז כַּ"משכן הלאומי לתרבות ולאמנות".

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



והנה, מגמה זו, פירושה הוא במילים אחרות, שהאיש הישראלי אך מתחנך כאן לעקביות באותה הוויה רגשית והשקפת־העולם, שעל גדריהן עמדנו כבר בפרוטרוט ושמשמעותן לדידו מתמצית למעשה במה שאמרנו, שכל האידאולוגיות החיוביות, המדריכות אותו עוד כיום, באמת הן רק הבל, כנגד עיקר־חיי־האדם המתגלם בַּבידור.

ובהתאם לכך, במידה שמגמה חינוכית זו אמנם יוצאת אל הפועל – ובמידה שהיכלי־האמנות, הריקים מתוכן, ובתי־הקולנוע (המלאים אנשים) אמנם נהפכים למקדש לה – ממילא מתרופף הניסוח שנקטנו לעיל, שכל אלה הם רק תחליף אצלנו לערכים עליונים של תרבות, באשר שום תרבות אינה מתקשרת כביכול על־ידיהם: לפי מה שהסברנו עתה, אכן מקשרים ומקשרים הם את התרבות במדינת־ישראל, שהרי את כל הערכים האחרים במדינה מעלים הם במסגרתם, קובעים להם מקום בה ומתמלכים על הצירוף. אולם, עם זאת, יש לחזור ולציין שמושג "התחליף" נשאר נכון כאן אף הוא: כי יהא שגורמים אלה ממלאים את התפקיד של קישור התרבות כאמור, הרי על־כל־פנים מקשרים הם אותה לא בְּתוֹכֶן, אלא רק בכיוון האפשרי היחיד של התפוררות ואבדן, וזה אף לגבי כל תוכן שהוא שעדיין נותר בה כיום לפליטה.

www.daat.ac.il * דעת - אתר לימודי יהדות ורוח

# חלק שני

## ו

## ביקורת הדברים על־פי תורת־ישראל

### [פתיחה]

אולם, משמעות התופעה התרבותית המשמשת נושא דיוננו אינה מתמצה גם במסקנה שאליה הגענו בפרק הנוסף שסיכמנו עתה – ולפחות אם לא נסתפק רק בהבנת כיוון השפעתה המהותית, כשלעצמה, אלא נרצה להבין גם את מעמדה והשתלבותה בחיינו מכל צדדיה כולם.

מבחינה זו חשוב לשים לב כי הפולחן הבידורי של האמנות, כערך עליון, לא נקלט אצלנו בדרך התפתחות אורגנית־פנימית, מתוך אותם ערכי היסוד עצמם שהדריכו את התרבות גם מקודם, כפי שהיה [הדבר] באירופה, אלא נקלט הוא על רקע של תרבות נתונה אחרת – זו התרבות המקורית של תורת־ישראל, שיש לה ערכים עליונים משלה, בשיטה שונה לגמרי; והמשמעות השלמה של הפולחן הבידורי בקרבנו אינה מתמצה אפוא רק בעצם אותה השפעה הרסנית שתיארנו לעיל, אלא גם ביחס הדיאלקטי עם הרקע הישראלי הטרומי והתוצאות המיוחדות העשויות עוד לנבוע מכאן.

בתחום זה, מסכת־דברים אחת ראשונה היא שפולחן האמנות הבידורי נהפך להיות נקודת־המוקד של כל בעיית זהותנו ושייכותנו התרבותית, לכאן או לכאן; ואין זו רק שאלה של אמונה בֵּא־הים או כפירה, או שאלה של כיוון הפולחן ומקומו, אם לֵא־הים בבית־כנסת או לאמנות באולם הבידור. בעיות אלו הן רק

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



תמצית העניין בניסוח פורמלי, וכדי לעמוד על משמעותו בממש נחזור ונערכנו עתה מצִדו המהותי.[17]

במבנה־תרבותנו ההיסטורי, בהבדל מכל תרבות זולתו, הנחת־היסוד היתה כי יש תכלית, ותכלית זו אמנם אין אנו צריכים לבקשה מבחוץ, כי היא בנו עצמנו, ואף מודעת היא לחלוטין מתוכנו, היינו נצח ישראל. זהו יסוד כל הערכים העליונים המקשרים את תורת ישראל ותרבותו, העושות אותו לעם מיוחד. הכרת האֱ־הים כנושא־רצון יחיד, השליט בעולם ומלואו, נתגלתה לישראל רק בהיענות לעוצם הרצון האין־סופי, הארצי, הגלום ביסוד הזה – בבחינת הכרת מקורו וכהשלמה אובייקטיבית, מייצבת ומבַטחת, לסגירת מעגל־ייעודו. ורק מכוח הרצון הזה, או התכלית הכל־עולמית המקפת הזאת, לא נבנתה אפוא התרבות הישראלית, כתרבויות אחרות, על הפולחן האלילי של גילויי העולם האובייקטיביים מבחוץ, החלקיים והמנותקים זה מזה – או המקושרים, מעבר לעצמיותם החלקית, לכל היותר, בהוויית אין־רצון ואדישות עליונה – כטיב השגתה של הנפש קִצרת־העניין המסתכלת בהם, אלא נבנתה היא על פולחן אֱ־הים חיים, אֱ־הים שיכול היה וגם היה לו עניין לברוא בעולם רצון תכליתי־פנימי אחד ומקיף כל־כך, כגון זה שבאמצעותו יכול היה ישראל להתעלות ולהכירו ולקבל את תורת־אמִתו.

לעומת זאת, פולחן האמנות הבידורי, לא זו בלבד שבא הוא לקשר את תרבותנו בהתעלם מן הרצון הישראלי התכליתי האמור, אלא גם נוטה הוא לבטל ולרוקן את עצם אפשרותו.

[כי] כפי שראינו, מבוסס הוא [פולחן האמנות] על השלילה העקרונית של כל רצון ארצי, בבחינת מצב של פחיתות, ואת האושר האנושי מתיימר הוא להציע לא בחתירה המעשית לתכלית כלשהי, אלא אדרבה: בזניחת כל תכלית, וריכוז הנפש בהסתכלות האדישה. יתר־על־כן, את ההסתכלות האדישה הזאת אין הוא בא לרכז באיזו אידאה של אחדות עולמית, שבה יכלה אולי התכלית האֱ־הית לחזור ולהימצא בעקיפין, אלא בא הוא לרכז את ההסתכלות באובייקטים חלקיים,

17 ב"מסכת דברים ראשונה" זו – כלשון שב"ד בראש הפִּסקה – יידון הניגוד בין תורת ישראל לבין פולחן האמנות מצִדו המהותי, ומסכת זו נמשכת עד תחתית העמוד הבא. שם, למן הפִּסקה הפותחת "באופן כזה", עובר שב"ד למסכת דברים שנייה, בה מתברר הניגוד מבחינה מעשית, במהלך ארבע פִּסקאות. בעמ' 105 – למן הפִּסקה הפותחת "ולבסוף", במהלך שלוש פִּסקאות – מתבררת מסכת שלישית, ובה ייגלה 'כתב הייחוס' של האידאולוגיה המעמידה את התרבות כולה לשירות היצירה האסתטית.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



המשקפים את העולם כל אחד רק בגדר הווייתו המיוחדת ועניינו המוגבל – ובכן, ממש כדרך האלילות מימי קדם, שבהיותה רואה את כוחות העולם מוגבלים ומקוצצים הדדית, זה מפני זה, נעלמה ממנה התכלית והמשמעות של כולם, ונהפכה היא בכך להתגלמות הניגוד הקוטבי לתורת־ישראל לדורות.

וגם אם נכון הוא, שפולחן האמנות הבידורי הנידון על־ידינו אינו שולל לכאורה את האפשרות, שכִּנשוּא ההסתכלות האסתטית ישמש גם התנ"ך שלנו, או אפילו עם ישראל עצמו, בסיפור הווייתו ההיסטורית – ואילו משתתקיים ההסתכלות האסתטית הזאת, ודאי ייפרץ עֶקרון ההשתקעות האדישה מכל־מקום, כי עוצם רעיון החיים השלמים המתגלם בכל אלה יכבוש בוודאי כל מסתכל, ואף שלא בטובתו – הרי באמת גם פִּרצה זו נסתמת בשני אופנים משלימים:

ראשית, כי הסתכלות בעיצובי התרבות הישראלית מן הבסיס האמור, אין פירושה דווקא הסתכלות חסרת־פניות, כפי שהיה מתחייב מבחינה אידאלית, אלא בהכרח תהא זו הסתכלות על־פי הנחת־היסוד שתרבות רצונית־טוטליטרית כגון זו הישראלית אינה יכולה להיות "נכונה": שהרי לא זו בלבד שחוטאת היא באמונתה בָּרצון, ואינה יודעת את אושר האדישות, אלא גם אין היא מסכימה להשתוות לכל נשואי־ההסתכלות האחרים שישנם בעולם, כדי להתגבל הדדית עמהם, ומבקשת היא דווקא להתגבר על כל מגבלות העולם, כדי להבליען בַּנצח שלה, האמור להיות עדיף משום־מה, מאיזו סיבה שאינה מובנת למסתכל החיצוני מלכתחילה – וכל השיקולים הרעיוניים־הטרומיים מסוג זה עשויים מטבע הדברים לחבל בהשפעה האסתטית של עיצובי התרבות הישראלית כפי שיכלה זו להיות על רקע של הסתכלות אסתטית גרידא.

ושנית, גורם חשוב אף יותר: עצם אותה ההשפעה האסתטית הצפויה מעיצובי התרבות הישראלית, הוא המונע מלכתחילה שעיצובים אלה יתקבלו בכלל, באיזו מידה ממשית של היקף ומיצוי, כאובייקטים רצויים לפולחן האמנות. העיצובים הללו מדביקים בחיובם, ובכן אין הם מבדרים, וממילא מודחקים הם למעשה – עם כל ערכם האסתטי המוּכר – מרשימת נושאי ההתמסרות האסתטית הבאים בחשבון.

באופן כזה, שוב מתגלה אפוא, גם מבחינה מעשית, הניגוד המהותי־הקוטבי בין ביסוס התרבות על פולחן האמנות הבידורי לבין ביסוסה על הרצון התכליתי המחייב, בנוסח תורת־ישראל:

כשם שֶׁייצוּבֵי התרבות הישראלית נוטים להפוך על־פיה את ההשתקעות הבידורית האדישה, כן מתגדר עקרון ההשתקעות הבידורית מלכתחילה מפני ניגודו

www.daat.ac.il * דעת - אתר לימודי יהדות ורוח



זה, העשוי לכלותו – וכל זמן שעיקרון זה נשאר שליט בציבור, ממילא גם נסתמת הדרך לכך שניגודו יתגבר עליו בכֵּליו הוא, מבפנים. ובינתיים – עיקרון זה של ההשתקעות הבידורית, הוא אמנם הנשאר שליט בכיפה, תוך הדחקת הרצון התכליתי הישראלי כאמור, הן בעיצוביו הזהותיים הן בעצם עקרונו של דבר מלכתחילה. ובמילים אחרות, פירוש התופעה הוא שבמקום העיקרון שקבע את המבנה והתוכן של זהותנו עד כה, באה תרבותנו להתקשר בעיקרון הסותר ומשנה את קודמו בכל נקודה מהותית שאפשר להעלות על הדעת: במקום התייחדות **והתעלות** לאומית – הִשתַּווּת עולמית והתפרקות; במקום רצון ותכלית – ביזוי הרצון ואדישות; במקום קבלתו של מאבק־החיים מתוך עניין ורצינות – בריחה מפניו אל משחק ובידור; ובסך־הכול, במקום התעלות עד הכרת אֱ־הים חיים וקבלת חוק אחדותו – פיזור הכוחות בָּאלילות, או אף גרוע מזה, כי **בזבוז** הכוחות לגמרי, במין תת־אלילות.

לכן, בזמן־הביניים הזה, באמת צודקים "הכנענים"[18] הטוענים כי השינוי התרבותי שהתחולל ברחובנו אינו סתם שינוי של הווי, מעין מה שמשתנה מדור לדור או מאזור לאזור בחֵיקה של תרבות זהותית כלשהי, אף אין זה שינוי רק בין אמונת אלוהים וכפירה, מעין מה שנתחולל בחיק המשכיותה של התרבות באירופה, וגם לא שינוי רק במבנה החברה ומוסדותיה, מעין מה שקרה [במהפכת 1917] בחֵיק המשכיותו של העם הרוסי – אלא הרי זה כל אלה ביחד וגם משהו נוסף, היינו: **שינוי תרבותי מהותי, עד כדי החלפת העניין והזהות הלאומית לגמרי**, ומעין מה שאירע בַּמעבר בין רומא העתיקה לאיטליה: עמוק הרבה

18 הכינוי 'כנענים' מכוון לחוג הוגים, כותבים ואמנים, אשר העיקריים ביניהם היו המשורר יונתן רטוש (= אוריאל שלח) – שייסד את המסגרת שנקראה: 'העברים הצעירים' – וכן אהרון אמיר, בנימין תמוז ועמוס קינן.

על־פי גישתם יש להעביר קו על התרבות היהודית ועל מסגרתו של העם היהודי – כפי ששרדו בַּנדודים ובַפיזור בין עמי העולם – ומתחייב כאן חידושה של תרבות 'עברית' במקומה של זו 'היהודית' שאבד עליה כלח. ה'כנענים' גרסו שבארץ העברים, בגבולותיה הרחבים עד הפרת, התקיימה בימי קדם 'ישות עברית' של בני שֵם – אותה יש להקים מחדש – ישות האוגדת את כל יושבי הארץ בשווה, תוך הפלת המחיצות של השתייכות לאומית ודתית.

יש אשר דימו ה'כנענים', וקבעו כ'דיאגנוזה', שאמנם כבר מתהווה והולך השינוי התרבותי הנ"ל – ושב"ד שב ומתייחס לכך בסמוך, בעמ' 106 בַּפִּסקה הפותחת "אולם".

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



יותר אף מן השינוי בזהות הלאומית בין המתיישבים האנגליים באמריקה ועַם ארצות־הברית.

מאותה סיבה גם־כן, ובכיוון ההפוך, אנומליה היא כשלעתים קרובות יכולים אנו לראות חובשי־כיפות – מיני "אינטליגנטים" שומרי תרי"ג מצוות בקפדנות, נוסח פרנקפורט – הבאים לאולם הקונצרטים לא רק סתם להתבדר או ללמוד מה שיש לקונצרט לחדש, אלא ממש להשתתף ולהתמזג ב"מאורע התרבותי" שהקונצרט אמור לגלם – היינו להשתתף ולהתמזג בקונצרט כמפעל רוחני, האמור להעלות את כל התרבות כולה בתוך מסגרתו, וזאת לא כל־כך ודווקא בתוכנו כמו על־ידי עצם השראת אֲווירתו. האנומליה היא, שאנשים אלה, האדוקים לכאורה בתורת־ישראל, אינם חלים ואינם מרגישים כי היתר הניגון ואי־כּריכוּת הקונצרט בעבירה הפורמלית של נישוק הפסל בפה או השתחווית־גֵו לפניו אין פירושם בהכרח כי ממילא נמנעת כאן הסכנה של עבודת אלהים אחרים והיטבלות־המרה מתורת־ישראל לזרה, תוך מעשה של פולחן, אשר טיבו המהותי והשפעתו למעשה על הנפש אינם נופלים אולי מכל מה שנאסר במקורות בעניין זה בפירוש.

ולבסוף, לגבי טיב המהפכה ההווייתית שהציבור שלנו מתמסר לה במסגרת זו, לעתים קרובות מבלי־דעת, כדאי כאן להשלים את **כתב־יחוסה**, שעד כה הצנענו את גולת־כותרתו, למִרבה־בהירות הסיכום.

עד כה הסתפקנו בייחוס האידאולוגיה של פולחן האמנות הבידורי לשילר; אולם, כפי שכבר היתה לנו הזדמנות לרמוז גם לעיל [ליד הערה ו'] – שילר הוא רק בעל **עצם הרעיון** של הפולחן הלזה, ולא הוא עצמו הריהו גם האידאולוג המפורש של העמדת **כל התרבות כולה** על שירות היצירה האסתטית. אידאולוגיה זו בעקביותה אמנם נמשכת מתורתו של שילר ומתחייבת על־פיה – ומעורה היא בעצם אף מעבר לכך, בכל התרבות האירופית למעשה, כפי שראינו לעיל – אך ביטוי מפורש לאבסורד שבה נתנו רק "הוגי־דעות" אחרים, ובוודאי לא מקרה הוא שאולי המובהקים ביותר ביניהם הם אבותיה הרעיוניים של שנאת־ישראל הנאצית, הוסטון צ'מברלין ואלפרד רוזנברג.[19] אלה הם "הפילוסופים" שאימצו להם את הפִּלפּול החובבני־הסלוני של שילר והפכוהו יסוד ומסגרת לאידאולוגיה

19 • הוסטון צ'מברליין – אנגלי ש'הִתגַּרמֵן' – היה מעריצו וחתנו של וגנר, וכתב מחקרים על יצירותיו. בסוף ימיו התיידד עם היטלר. הוא מת בשנת 1927.
בספרו 'יסודות המאה ה־19' – שנודעה לו השפעה רבה, וגם היטלר למד בו – העניק צ'מברליין מסגרת וצביון 'מדעי' לתורת הגזעים, ועיקרה: עליונותו של הגזע הארי ◄

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



**תרבותית־מדינית מודעת**, השואפת להשתלטות מכוונת, ואגב כך הם מצאו גם באידאולוגיה הזאת – בהמשך מפלפול זה – את כל הבסיס הרעיוני־עקרוני לשלילת המהות התרבותית העברית ולהצדקת תנופת־השנאה ומלחמת־החרם הגזעית כנגדה.

והנה, עובדה זו כשלעצמה, אין בה אולי כדי להוסיף שום נימוק ענייני בעד או נגד האידאולוגיה הזאת, מלבד עצם הגידוף שהיא "נאצית" או שלפחות הסתבכה ב"נאציות", בקשרי־התפתחותה; אך עניין כלשהו ודאי צריך להימצא לנו מכל־מקום בכך, שההבדל בין עקרון התרבות הישראלי ועקרון התרבות השילרי חופף את קו הניגוד הקוטבי שהנאצים הכירו בו את התגלמות ההבדל בין עקרון־התרבות של ניגודם המהותי, ישראל, לבין עקרון־התרבות שבו נמצא להם הביטוי הזהותי לנפשם שלהם – ואילו כשבאים אנו כיום לבנות שוב את המערך התרבותי של חוזרי־הגלויות בארץ־ישראל המחודשת, הרי עקרון־התרבות הישראלי־הזהותי נעלם בכך פתאום בכלל מן העין, ובמקומו מוצאים אנו מתאבך מ"היכל התרבות" רק [את] אותו עיקרון **שהנאצים** ביקשו כי יישאר על חורבות ישראל לבדו.

אולם, משבר כלשהו בדברי ימי ישראל, ואף התגברות כלשהי של נטיות הרסניות בהוויית האומה, עוד אין פירושם כמובן שבכך הדברים נגמרים. חזקה על תחיית ישראל שלא היא תהא קבורתו; וגם אם שטות היא להתעלם מן הסכנה "הכנענית" על־ידי הכחשת הדיאגנוזה ש"הכנענים" מציעים לגבי טיב ההתפתחות התרבותית בקרבנו כרגע – כפי שהדבר מקובל אצלנו באופן רשמי – הרי קבלת

---

לעומת הגזע היהודי הנחות. בכך הוא המשיך ופיתח את 'תורתו' של ארתור דה גובינו (המבוגר ממנו בארבעים שנה), מחבר ה'מסה על אי השִוויון בין הגזעים'. את ספרו – אשר תחילתו וסופו בפרקים על אמנות ואסתטיקה – הוא פותח במובאות מספרו של שילר (שאליו הפנה שב"ד בהערה ד', לעיל בעמ' 77), ואת מחשבתו של שילר מציב צ'מברליין כנדבך יסוד בַּ"תפיסה הגרמנית של האדם".

• אלפרד רוזנברג נחשב ל'הוגה הדעות של התנועה הנציונל סוציאליסטית'. בשלושת הכרכים של ספרו 'המיתוס של המאה ה־20' (הרומז לשם ספרו של צ'מברליין), הוא ליקט ועיבד את 'הגותם' של גובינו וצ'מברליין, ובתוך־כך הוא הכתיר את המפלגה הנאצית כנושאת 'תוכן הקודש' של הדת הניאו־פגָנית ההולמת את גרמניה הגדולה, דת המחייבת להיטהר ולהינָתֵק מן ה'מוסר היהודי־נוצרי'. שב"ד מכוון את דבריו כאן אל הכרך השני של ספרו, הנקרא: 'האמנות הגרמנית', כרך המכיל את הפרקים: 'על אסתטיקה גזעית' ו'הרצון האסתטי'.

רוזנברג היה לנאצי פעיל, (השר הממונה על שטחי הכיבוש במזרח), ונדון למוות במשפטי נירנברג לאחר המלחמה (1946), כ"אביה הרוחני של שנאת הגזעים".

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



הדיאגנוזה הזאת אין פירושה בהכרח השלמה עמה ועניית אמן אחריה. אדרבה, העמידה על מידת האמת שבדיאגנוזה הזאת עשויה להיות גם נקודת־המשען לתגובה כנגדה.[20] כוח־החיים של הרצון הישראלי הזהותי־המקורי הריהו כיום משגשג, ונושא בעקרונו של דבר פֵּרות מופלאים; וגם אם הפֵּרות הללו עיקרם הוא כיום בשטחים אחרים מאשר הכרה־עצמית וחכמת תודעה תרבותית, הרי כשנתקל כוח־החיים בסכנה, עוד תנופתו נטויה להגנה והתקפת־נגד גם בשטח הזה – ואף עצם החיבור הזה שלפנינו, מטבע הדברים ודאי הוא רק אחת הגיחות של התנופה הלזאת ואחד האותות לחוסר־נכונותה לשקוט עוד לאורך ימים על שמָריה.

מכאן ואילך מתחיל לעניין אותנו עקרון־התרבות שהשתלט זה מקרוב בקרבנו, לא עוד מבחינת יחסו הוא לעיקרון של תורת־ישראל, כי אם מבחינת יחסה החוזר של תורת־ישראל לערכים שהלה הערים בתחומה – ועתה נעבור ונסכם את חיבורנו על־ידי הערכת הדברים מן הבחינה הנותרת הזאת.

מצד זה מסתבכים היחסים על־ידי כך, שכנגד פולחן האמנות האירופי לא ייתכן כמובן שבתורת־ישראל תועלה אפילו ברמז אפשרות של גישה הפוכה, של שלילת האמנות לגמרי. אכן, אף בתורת־ישראל, האמנות היא ערך נערץ ויקר, כפי שמתגלה ביחסה אל הנגינה והשיר או בהערכתה את בצלאל בן אורי [21] – ולא ייתכן שתורת־ישראל לא תכבד את האמנות עד מאוד, שהרי אף היא עצמה, מטבע הדברים, אין

20 במשפטים אלה, נותן כאן שב"ד את ידו, במידה רבה, עם ברוך קורצווייל – בַּמסה הגדולה שלו: 'מהותה ומקורותיה של תנועת 'העברים הצעירים' ('הכנענים')'. ראה את דברי שב"ד על קורצווייל, בהקשר זה, בַּספר 'גאולת ישראל במשבר המדינה' (כרך ב'), בעמ' 374 ואילך, ושים לב שם להערה 213. ראה שם גם קודם לכן – מכוכבית־ההפרדה בעמ' 143 עד ראש עמ' 145 – כיצד דן שב"ד את 'הכנענים' ברותחין.

21 • בצלאל בן אורי (למטה יהודה) – אשר נִמלָא ברוח אֱ־הים לחשוב ולעשות במלאכת הקודש – עמד בראש מעצבי המשכן ובוניו, יחד עם סגנו אהליאב בן אחיסמך (למטה דן) ועם כל איש ואשה חכמי לב, כאמור בספר שמות בתחילת פרק ל"א, בסוף ל"ה, ובפרקים ל"ו-ל"ט.

• נגינה ומחול – עם שירת תשבחות לה' – נזכרים ב'שירת מרים', אחרי אשר שרו כל ישראל את שירת הים על מפלת מצרַים (שמות ט"ו). ספרי הנביאים והכתובים גדושים בשירה ובניגון, בעיקר תוך העבודה במקדש, ובהם ספר שלם של מזמורי התהילים, אשר שזורה בהם שוב ושוב הקריאה להודות ולהלל לה' בשיר ובמחול, עם כל כלי נגינה. (הנה דוגמאות אחדות מֵרבות עד־מאוד: שמואל־ב' ו' ה', דברי־הימים־ב' סוף פרק ה'; ובתהילים: תחילת פרק ל"ג, תחילת פ"א, סוף צ"ח, כל ק"ן).

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



לה קיום בכלל אלא באמנות המבטאת ומקשרת אותה, כפי שהסברנו לעיל לגבי תרבויות דרך־כלל.

אולם, האופן שבו האמנות מבטאת ומקשרת את תורת־ישראל הריהו שונה מן האופן בו האמנות מבטאת ומקשרת תרבויות אחרות.

לגבי תרבויות אחרות אמרנו, שמקור הדברים הוא – לפחות בדרך־כלל ובעיקר – בהתעוררות לתפוס ולשחזר את גילויי העולם החיצון, מתוך דחף של תהִייה על טיבם וטיבו של עניין האדם בֵּינוֹתָם, בעוד שהאדם התוהה, מצִדו, הריהו בכל זה ניטרלי כביכול וחסר פניות עצמיות לגמרי, בהיותו מיואש מלכתחילה מכוונה כלשהי לשעבד את החיים באמת ובאופן מהותי לרצונו.

ובהתאם לכך, יצירות־האמנות החשובות ביותר בתרבויות אלו הריהן התמונה, הפסל, הסיפור המיתי – או, בדרך־כלל, סיפור־המעשה על־ידי מסתכל מן הצד – והחיבור הפילוסופי, שכל אלה משחזרים את העולם האובייקטיבי; וגם אם אין היצירות האלו מקבלות תמיד ודווקא את העיצוב החומרי ביותר, אלא העיקר מועבר בהן לעתים קרובות אל העיצוב המופשט, עד שמופיעות הן בצורת מחול או שיר או נגינה ערטילאית לגמרי, הרי גם אז החשובות ביותר שביניהן הן אלו המכוּונות לשחזור הוויה חיצונית־אובייקטיבית: המחול האלילי, למשל, אינו מכוון דווקא לבטא את היחס לאליל, כי אם את חיי האליל בעצמו; השירה החשובה ביותר בעיצוב ערכי תרבויות הגויים אינה השירה הלירית, כי אם האֶפּית; וגולת־הכותרת של הנגינה האירופית היא במוסיקה של בטהובן, שהיא ברובה ועיקרה לא שום התייחסות לעולם, כי אם עיצוב של עולם, מעין מבנה אדריכלי־רציונלי וכביכול שיטה פילוסופית ממש.[22]

יצירות מסוג זה, בייחוד, הן המאפשרות את מגע־ההשתקעות עם העולם החיצון המשוחזר בתוכָן; תוך כדי כך מקשרות הן בין הוֶגֶטציה° החיונית של האדם לבין העולם שסביבו: את העולם כפי שהוא מורגש ונענֶה לוֶגֶטציה הזאת מעלות הן לתודעה, ואילו את הוֶגֶטציה ממילא מכַוונות הן בדרך ההיענות המתואמת לתודעה הלזאת; ובַסך־הכול פירוש הדברים הוא שיוצרות הן מסגרת

22 המלחין לודוויג ון בטהובן היה בן זמנו של שילר, ובסימפוניה התשיעית שלו הוא אף כלל פרק־מקהלה לפואמה של שילר על אחדות האנושות תוך שמחה ואהבה. ב׳גאולת ישראל במשבר המדינה׳ (כרך ב׳, תחתית עמ׳ 385) כתב שב״ד על בטהובן כי ״מעולם לא הגיעה העֵרלות לביטוי מושלם וחותך וקוסם כל־כך של עצמה, כפי שהגיעה בַּגוי הלזה״. בטהובן נפטר בשנת 1827.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



להתגבשותה של תרבות על רקע של **היצמדות לִדמות מערך מסוים של גורמים חיצוניים והשתלבות בתוכו**. כל מיני יצירות אמנות אחרות רק משלימות את גיבוש התרבות – בייחוד מצד יחסיה הפנימיים – בתוך המסגרת הזאת.

לעומת זאת, התרבות של תורת־ישראל, מקורה איננו כלל במאמץ של היתָאֲמות לתוך מערכת של הוויה חיצונית כלשהי, כי אם היא עניין של פרישה מודעת מתוך הוויה תרבותית טרומית מפותחת, על־פי תנופת־ההתגלות של רעיון עולמי־תכליתי, שחייב את הפרישה וקבע את עיקר־תוכנה מלכתחילה. יתר־על־כן, יש להדגיש כי רעיון זה לא היה שום רעיון פילוסופי־אנליטי בדבר איזו מציאות עולמית חיצונית־אובייקטיבית גרידא, אלא היה זה רעיון המקשר ומלכד [למעגל אחד] את תודעת עצם תנופת החיים האין־סופית השואפת, הדוחפת את האדם בזהותו המסוימת־הנתונה, מבפנים, [יחד] עם תודעת מסגרת הבריאה האין־סופית האחת, אשר ממנה תנופה זו יוצאת ודרכה היא עוברת ואליה היא שבה בשאיפת־השלמתה.

במילים אחרות אפוא, לא היה זה רעיון פילוסופי־אנליטי, כי אם רעיון חֲוָיָתי, המשחזר את הנשוא שלו – הן מצִדו האנושי־הפנימי הן מצִדו העולמי־החיצוני – בעצם השתקפות חִיותו; ובמילים אחרות, שוב, פירושו של דבר הוא כי לא רק עיצוב הרעיון וביטויו היו זקוקים כאן למעשה־אמנות אלא אף עצם הרעיון עצמו, מטיבו, היה מה שניתן לכנות רעיון אמנותי. אולם, מצד שני, יש גם לחזור ולהדגיש כי אף בהיות הרעיון "רעיון אמנותי" – כלומר רעיון חווייתי־חִיותי, ולא שכלי־אנליטי – לא היה זה רק רעיון הכָּרָתי בלבד, לעצם הכרת נשוא החוויה בחִיותו, אלא היה זה רעיון של חוויה אשר עצם הנשוא שלה היה בו גם צד של שאיפה עצמית והרגשת נטל חיוב; כלומר, במילים אחרות, שהיה זה רעיון **מחייב**, המעביר את תוכן החיוב מהווייתו ההיולית לַתודעה, לא סתם כדי לדעתו, אלא – בהכרֵח – כדי לתת לו מוצא ולהפעילו במכוון – ואילו לדעת רעיון באופן כזה, משמע ממילא לעמוד על משמעותו, על־כל־פנים, באופן **שכלי־אנליטי**.

ועל־פי זה, שוב, מתחייבת ממילא הצורה האמנותית המסוימת, אשר הבעת הרעיון צריכה היתה לקבל בהכרח. אכן, מבחינת טיבו של הנשוא – על אופיו הדינמי, היקפו האין־סופי וחוסר־הגבלתו בגוף חלקי כלשהו – היה לכאורה המַבָּע המתאים לו ביותר **בנגינה המופשטת**. יתר־על־כן, בהיות הנשוא עניין של חוויה המתייחסת במישרין להתעלוּת וכוליוּת אין־סופית, ממילא היתה נמנעת בו לכאורה כל התאמת הבעה מושָׂגית, ולא כל שכן הבעה גופית שתהא חומרית אף יותר. אולם, גם אם אמצעי־ההבעה היותר־חומריים באמת לא היו שייכים כאן, הרי כפי שהדגשנו היה כאן מוצא מחויב מן הנשוא האין־סופי של הרעיון אל משמעותו

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



המעשית־השכלית על הארץ, ובאופן כזה נתחייבה ונוצרה כאן הסינתזה המיוחדת במינה של רעיון אין־סופי ובלתי־גופי בעיקרו, היורד ממופשָטוּתוֹ ומתלבש **במושגים.**

מושגים אלה, במידה שמכוונים היו לצד ההגשמה המעשית, אפשר לשייכם לסוג הספרות העיונית, וכן ספרות הציווי, ההטפה והחינוך – כולל חינוך באמצעות הסיפור ההיסטורי – ככל שמנינו בפרק הראשון של חיבורנו לעיל; אך במידה שמכוּונים היו, תוך כדי כך, לביסוס הדברים במקורם ועניינם האין־סופי המופשט, ממילא נסתדרו אותם המושגים במין מערכת מיוחדת של קצב, שביטאה בעליל את האמת האֱ־הית העליונה הזורמת בהם, ושבה הם קיבלו – בנוסף על פִּשְטָם החומרי, או אף תוך כדי ביטול פשטם החומרי לגמרי – משמעות של רמז לדברים אשר למושגים חומריים אין בהם שליטה. באופן כזה, מבחינת המהות האמנותית, נתהווה המקרא, שכל הבא במגע עמו מכיר בו תופעה יוצאת־מן־הכלל, אשר לכאורה היא יצירה אמנותית של ספרות, ככל מיני יצירות של ספרות זולתה, ואף־על־פי כן אין עוד בעולם תופעה של ספרות כמותה, בהיותה מגלמת את התעלות חיי האדם לַשמים והתגלות מיצוי הצַו האֱ־הי על הארץ, בהתלכדם למעגל מאוחד; והתופעה הספרותית המיוחדת הזאת, האמנותית־אֱ־הית־מחייבת, היא המונחת ביסוד התהוותו של עם ישראל מלכתחילה וביסוד הקיום המיוחד של כל תרבותו בדיעבד.[ז]

לִפנים ממסגרת זו, שוב, נפתח אמנם עד גבול מסוים הפתח למידה ניכרת של דמיון בין מקומה של האמנות במבנה תרבות ישראל לבין מקומה במבנה תרבויות אחרות.

אשר לתרבות הישראלית, המשך טבעי ממה שאמרנו לעיל הוא, שנזקקת היא לפעולה אמנותית מצטברת והולכת, מתוך עצם הגשמת החיוב התכליתי המונח ביסודה ולצורך ההגשמה המכוונת של החיוב הלזה. כך, למשל, נזקק האיש הישראלי תמיד לחידוש הברית שכרת האֱ־הים עם אבותיו: צריך הוא תמיד להבינה מחדש, לתהות על יסודותיה ופרָטֵי משמעותה, לעמוד על שייכותו אליה ולהגדיר שייכות זו במַבָּע מפורש. כמו כן, מתוך עצם הימשכותו לתת לשייכות זו תוקף מעשי ולהגשים את הברית בפועל, בא הוא בהכרח לידי יחס עם סביבתו, אם בדרך רעות, אהבה או תביעה מוסרית, ואם בדרך התמודדות, שנאה או מאבק – ואף יחס

ז מפאת אורכה של הערה זו, היא הועברה אל סופו של הדיון, בעמ' 114.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



זה מעלה צרכים של ביטוי. גם הצורך לשַמר ולהמשיך את הברית מדור לדור מזקיק את האיש הישראלי להתאים תמיד לְנשוּא השימור ביטוי חִיותי המתחדש והולך.

מתוך כל הצרכים הללו ואחרים כמותם, ממילא מתפתח תמיד והולך הביטוי האמנותי של משא הרעיון הישראלי המקורי – בעיקר אמנם, שוב, במיני הספרות (באגדה, בהלכה, בתפילה, בשירה, בעיון הפילוסופי וההיסטורי), אך על־ידי זה גם־כן, ותוך חשיבות שאין לזלזל בה, באמצעותו של הלַחַן. הלחן – עיקר שימושו בליווי העבודה במקדש,[ח] הקריאה בתורה, הלימוד והתפילה, ומשחזר הוא את הרעיון הישראלי, על תוכנו ומשא־חיובו במאוחד, כדלעיל, במהותו המזוקקת.

מלבד זה ראוי להזכיר כאן גם את אמנויות האדריכלות והקישוט, אשר מסיבות היסטוריות – שאליהן נחזור עוד – אמנם לא הגיעה בהן התרבות הישראלית להישגים מרובים, אך על־כל־פנים שמור להן בתוכה מקום של כבוד מבחינה עקרונית־מהותית, כפי שנסביר להלן. עיקר העניין הוא שאין הגשמת החיוב הישראלי יכולה לצאת אל הפועל אלא באמצעותם של מבנים וכלים חומריים, ואילו עיצובם הנאות של הללו אינו אפשרי אלא באמצעותן של שתי האמנויות שאמרנו.

במקביל לכך, בתרבויות הנכריות, נזקק האדם להלביש במעטה של ביטוי את מה שהכללנו לעיל במושג "היחסים הפנימיים" של התרבות, המשלימים את ההיתָאמות לדמות־העולם החיצונית – ובמעגל־דברים זה מגיעות גם התרבויות הנכריות להיאחז באמנות שאינה באה רק לספק את התהייה על העולם האובייקטיבי, לשמה, אלא נובעת היא מעצם ההשתתפות הפעילה במהלך־החיים ומכוונת לשמשו.

בדומה למה שאמרנו בפִּסקאות הקודמות לגבי תרבות ישראל, מתפתחים גם כאן הדברים מן הצורך לבטא את יחס האדם אל דמות־העולם שבירר לו, את המשמעות המעשית והמחייבת שהסיק מתוכה, את קשרי המוסר והמאבק שהוא מתקשר בהם במסגרתה וכו' – וגם כאן מתבצע ביטוי זה בעיקר באמצעות מיני

ח הזכרת העבודה במקדש מעלה לפנינו את עניין הטקס, שמהותו קרובה למהות האמנות אך איננה זהה לה. הטקס, בדומה לנגינה, מעלה באופן חִיותי רעיון כלשהו, אך לא על־ידי שחזור קצבו באופן מוחלף, כי אם על־ידי סימולו במעשים המזכירים אותו, תוך מתח ציבורי המוכן מלכתחילה לקראתו והחוזר ומוקרן ממנו.
[בעניינו של השיר במקדש – הנה זהו סיכומו של הרמב"ם: "אין פוחתין משנים־עשר לוִיים עומדים על הדוכן בכל יום לומר שירה על הקרבן ... ואין אומרין שירה אלא בַּפֶּה, בלא כלי ... ואחרים היו עומדים שם מנגנין בכלי שיר, מהן לוִיים ומהן ישראלים מיוחסין ..."; (הלכות כלי המקדש ג' ג').]

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



הספרות, אך לא עוד בעיקר בספרות אֶפִּית או עיונית־אובייקטיביסטית, כי אם בספרות לירית, רומנטית, סאטירית וכיו"ב ממיני הביטוי התכליתי־השואף.

אשר לאמצעי־האמנות שמלבד הספרות, נראה כי בתרבויות הזרות ניתן להם בעניין זה מקום במידה יותר גדולה מכפי שניתן להם בתרבות ישראל, ויש שמשתמשים כאן במיני אמנות אשר בתרבות ישראל המסורתית כמעט אין משתמשים בהם כלל עוד. כך הוא המצב ביחס לנגינה בכלים, למחול ולמשחק, ואף ביחס לזמרה החופשית הבלתי־מטוקסת; אך מסתבר שוב כי סיבת ההבדל היא היסטורית, ולא מהותית, כפי שנברר להלן. הדברים אמורים בנוסף על מה שנוגע לאמנויות **האדריכלות והקישוט**, שדינן הוא דומה: אף בתרבויות הנכריות נדרשות הן לעיצוב המבנים והכלים הנחוצים לַחיים, ואמנם משמשות הן כאן בתנופה חופשית ופורייה לאין ערוך יותר מכפי שעלה להן למעשה, מסיבות היסטוריות, בתרבות ישראל.

אולם, מכאן ואילך שוב חוזרים הדברים ומתפרדים, לא רק מבחינת ההתפתחות המסיבתית־ההיסטורית, אלא גם מבחינה מהותית־עקרונית.

אכן, בקשר לכך ראוי להקדים ולציין שגם בתנאֵי המציאות של התפרדות מהותית זו, עדיין נשאר רקע של שִׁוויון בטיבן המהותי של התרבויות **מבחינה אובייקטיבית** – והיינו שגם בתרבות ישראל וגם בתרבויות הנכריות האמת המהותית מבחינה אובייקטיבית היא, שמלכתחילה לא נולדה התרבות אלא מכוח התנופה לחיי־הממש ולשמם, **וכל** אמנות המבטאת ומקשרת את התרבות הריהי רק **כלי** התנופה הזאת, נולדת היא מתוכה ונועדת לשרתה, ואין לה שום ייעוד עצמי מעבר לכך.

אולם, בתרבויות הנכריות מתפתחת על רקע זה, מכל־מקום, מציאות מהותית שונה מבחינה **סובייקטיבית**: הערכים שתיארנו לעיל כערכי התרבות "המסגרתיים" מופיעים כאן כחסרי כל תכלית מעשית־רצונית, ואילו הערכים "הפנימיים", שעניינם הרצוני ברור על־פניהם, מופיעים ממילא כפרי **הינתקות** האדם מהשתקעותו הסבילה בערכי־המסגרת, הנכפֵּית עליו על־ידי מסיבות־החיים שלא בטובתו – ושלא בטובתו לא רק מבחינה קיומית־ערטילאית, אלא דווקא מבחינת הווייתו כאדם תרבותי. נוצר אפוא הפרדוקס, שאם כי עניין התרבות הוא בעצם לקדם את האדם על־פי התכליות הרצוניות שהוא נושא במסגרתה, הרי ההתמסרות לתכליות אלה באה לידי ניגוד רעיוני עם תביעת הסבילות־הרצונית של ערכי־המסגרת – ובמקום שהאדם יכיר בהתמסרות התכליתית את **קיום התרבות**, הריהו מדמה לראות בה כביכול רק בגידה בה. דבר זה מתקשר כמובן למה שהסברנו

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



בפרק הקודם, שבתרבויות הנוכריות אין התכליות הרצוניות יכולות להצדיק את עצמן בשום טעם עליון מתוכָן, ושלכן מבקש לו האדם מקלט מפניהן, ובקשת המקלט היא הנהפכת כאן – בבחינת שסתום פסיכולוגי – לערך התרבות העליון.

אך על־כל־פנים, מבחינת עניינו בשלב זה, החשוב הוא שהערכים התכליתיים־הרצוניים בתרבויות הנכריות אין להם בסיס הגיוני בערכי־המסגרת, וגם הם מצִדם אינם מכוּונים בסופו של דבר, מבחינה הגיונית, לשום מקום – אלא כשם שבאים הם מעבר לערכי־המסגרת כן גם נמשך האדם לדלג מהם בכל עת בחזרה אל התהייה האובייקטיביסטית הסבילה, הבלתי־רצונית כביכול – וכך נסגר עליהם המעגל של ערכי־המסגרת, תוך שבירת עניינה של התרבות באופן מובהק לשניים, בשני מעגלים רעיוניים סותרים, הדחוקים זה בתוך זה ודוחים זה את זה.

לעומת זאת, בתרבות ישראל, מה שהזכרנו לעיל כיצירה המתפתחת בהמשך מיסוד המקרא אינו באמת אלא המשך, הגיוני ומהותי כאחד, של היצירה המקראית בעצמה.

אכן, כל היסודות העניינים שמנינו בַּ"המשך" מצויים גם במקרא בעצמו: הגות מחייבת, נבואה לוחמת ומנחמת וכו' – וכן גם כל התוכן העניני שייחסנו למקרא חוזר ונמצא שוב ב"המשך" היצירה הישראלית, שהריהי רק המשך משא הרעיון הישראלי, על תוכנו, חיובו והגשמתו במאוחד, כאמור. נמצא אפוא כי על־פי דרך קישורה של תרבות ישראל, הרי בהבדל מן התרבויות האחרות אין בה מקום להפרדה בין מילוי תפקידי־חיים לחוד ובין התעסקות "אצילה" כלשהי, שכביכול מעבר להם, לחוד – אלא הכול כאן הוא בבחינת מילוי תפקיד במהלך אחד מכוּון ומוגדר שמבלעדיו אין מאומה.

ובהתאם לכך ניתן גם לקבוע את כלל־המוקד לגבי כל הנושא שבו אנו עוסקים כאן: בתרבות ישראל, על־פי תורת־ישראל, ממילא אין נותר גם שום מקום ליצירה אמנותית על־פי הדרך השילֶרית של בריחה מן הדיאלקטיקה המוסרית שבחיים אל ההסתכלות האדישה, ה"מִשׂחקית" והבלתי־תכליתית, או האמנות לשמה. דברים אלה, למעשה הם רק חזרה, במילים אחרות, על הפשיטא הישן, המחויב מתוך עצם המושג, שעל־פי תורת־ישראל אין מקום ליצירה אמנותית אלילית. ואילו מבחינה חיובית פירוש הדברים הוא, שאצלנו תיתכן רק יצירה, אשר עם כל זיקותיה הטרנסצנדנטליות°, בַּמוצא ובייעוד – ואף אם תשתמש באופן מובהק באמצעים של בידור (כמו בסיפור הרומנטי או אף באִמרה של בדיחות) – הריהי תהיה מעצם טבעה רצינית, במובן שבו עסקנו במונח זה לעיל, שכן גם היא,

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



ככל מעשה אחר בתרבות ישראל, תהא מעצם טבעה מתקיימת רק בבחינת מילוי תפקיד בחיי־הממש, ואל תכלית חיי־הממש תהא גם היא תמיד מכוונת מדעת.

ועל־פי זה, שוב, יכולים אנו עתה לבוא לעצם עניינו, שהוא בדיקת היחס המתחייב על־פי תורת ישראל למיני האמנויות השונות ובדיקת מקומן ומשמעותן היחסית במכלול של תרבות ישראל, כפי שראוי לנו לגשת כיום לבנייתה מחדש.

*

**הערה ז׳ השייכת לעמוד 110:**

בקשר לכך יש אמנם להעיר כי במידה שלתורת ישראל היתה השפעה כלפי חוץ ויסודות חשובים מתוכה נספגו בתרבויות אחרות, שנשארו מעבר לכך בזהותן הנכרית, ממילא נפגע גם לכאורה המונופולין של התרבות הישראלית מן הבחינה המתוארת בזה. המקרא הישראלי נהפך כידוע ליסוד מוסד גם בתרבות הנוצרית ובתרבות האִשלם; ויתר־על־כן, גם בנצרות וגם באִשלם הצטרף ליסוד זה עוד ספר מיוחד משלהם – האוונגליון בנצרות והקוראן באִשלם – שנהפכו בהם ליסוד מיוחד ועצמאי של התרבות, בדומה כביכול למעמד המקרא בתרבות ישראל.

אולם, באמת ההבדל הוא גדול – ובייחוד ביחס לתרבות הנוצרית.

כאן ניתק לגמרי הקשר בין הרצון האנושי־הארצי לרעיון האלהי. מתורת־ישראל יובא לכאן, בסילופים שונים, רק הרעיון האלהי לבדו; מושגיו, בתוספת האוונגליונית ובמנותק ממשמעותם הארצית החיה, נהפכו לביטוי מיסטי של אלוהות אובייקטיביסטית גרידא, ממש כדרך האלילות הפשוטה מלפָנים; וכל הרעיון הזה בעצמו, על מרכיביו המקראיים והאוונגליוניים יחד, לא נתקבל כאן כמסגרת המקרינה את כל חיוב התרבות בכללה, אלא הוא נתקבל רק כחלק מתמונת העולם האובייקטיבית, אשר הוֶגֶטציה התרבותית מיתָאמת אליה – בשווה לחלוטין למה שהִסקנו ביחס לתרבויות הגויים דרך־כלל.

מצד שני, באִשלם, אמנם נהפך הקוראן למסגרת הרעיונית האחת, הקובעת את כל עניין התרבות בכללה, בדומה יותר למעמד המקרא בישראל. אולם, גם כאן נמחקה על־כל־פנים כל המשמעות הארצית החיה של המקרא, ובמקומה לא נצטרף לקוראן שום רצון וחיוב ארצי מוגדר. למעשה נולדה התרבות האִשלמית מתוך צירוף הרעיון האלהי הישראלי והתפרצות של תנופה אנושית חד־פעמית בלתי־מוגדרת. לאחר מכן, כשאותה תנופה חד־פעמית נשתקעה, נשארה ממנה רק וֶגֶטציה תרבותית רגילה, אשר הרעיון האלהי מוסיף לשמש לה כדמות־עולם אובייקטיביסטית ומוקד־היתָאמות, כפי שהחוק הוא במבנה תרבויות אחרות – ורק מפני שמוקד זה הוא יחיד כאן, ורעיונו שולל כל רָשות זולתו, מִתדמֶה כאן יותר המצב לתורת ישראל.

בנוסף על אלה אפשר להזכיר שהשפעת ישראל הולידה עוד התפתחות תרבותית אחרת הנוטה להידמות למבנה התרבות הישראלית, והיינו **התרבות הסוציאליסטית**. גם כאן מונח ביסוד ההתפתחות רעיון מחייב, אשר תרבות חדשה אמורה להימשך ממנו ולמלא אחריו.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



אולם, לפי שעה אין מצד זה סימנים לשום התפתחות של תרבות עצמאית באמת. הרעיון הסוציאליסטי נהפך רק לרעיון פנימי – ולוּ גם רעיון מעצב – במסגרת התרבות האירופית, על כל מִבנֶהָ הזהותי הישן, אשר הסוציאליזם אימץ אותו למעשה בעינו.

*

## 1. תרבות ישראל ואמנויות האדריכלות והקישוט

את הבדיקה הזאת נתחיל בסדר הפוך מזה שנקטנו בסקירת האמנויות השונות בתחילת חיבורנו, ונדון ראשית־כול בשתי האמנויות של **אדריכלות וקישוט**.

אך טבעי הוא, שבתורת האסתטיקה האירופית נחשבים האדריכלות והקישוט כאמנויות משניות ופחות נכבדות – לא רק ביחס לספרות, שהיא אמצעי אמנותי עיקרי בגיבוש התרבות, ולא רק ביחס לנגינה, שהיא האמצעי הטהור ביותר, אלא גם ביחס לציור ולפיסול. טעם הדבר הוא כמובן במה שכבר ראינו, שתורת האסתטיקה הזאת – ואכן כל תרבות נכרית דרך־כלל – מבקשת באמנות קודם־כול את מגע־ההשתקעות בעולם החיצוני, וככל שהאמנות מכוונת יותר לתכלית הלזאת, המסתיימת בעצם היצירה בעצמה, ממילא גם נחשבת היא יותר נכבדה. והנה, הספרות והנגינה, ואף הציור והפיסול, עשויים אמנם לשמש גם לתכליות מעשיות, אך מצד טבעם, מבחינה עקרונית, אין מניעה שאמנם ישמשו קודם־כול לצורך ההשתקעות האמור. לעומת זאת, האדריכלות והקישוט הריהם מעצם טבעם ובהכרח, קודם־כול, **אמנויות מעשיות** המכוונות לתכלית **שמעבר** לעצמן, ורק לאחר מכן ובאגב עשויים הם לשמש גם כאמצעי להשתקעות בקצבם – וזהו הגורם המוריד כאן ממילא את ערכם.

כנגד זה, לאור מה שהִסקנו לגבי תרבות ישראל, הרי אותו גורם המוריד מערך האדריכלות והקישוט בתורת האסתטיקה הנכרית, אין לו שום משמעות כאן – וגם אם אין בו כדי להעלות את ערך האדריכלות והקישוט בהכרח למעלה גבוהה יותר מערכן של אמנויות אחרות, מכל־מקום אין בו גם כדי להפחיתו. ומצד שני, המבנה המהותי המיוחד של תרבות ישראל – אמנם משתמעת ממנו עילה אף להחשבה יתֵרה של האדריכלות והקישוט, עילה אשר על־פי הגיונן של תרבויות אחרות חשיבותה רק משנית.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



עילה זו מתקשרת לטיבו המיוחד של התוכן אשר שתי האמנויות הנידונות מבטאות אותו מעצם טבען. כי כל מיני האמנויות האחרות עשויות באופן עקרוני לבטא מיני תוכן שונים ומשונים, אך האדריכלות והקישוט – מטבע עניינם אמנם מוגבלים הם למין תוכן אחד ומסוים, והיינו – אם ננקוט הגדרה גולמית לפי־שעה – עשויים הם מבחינה אמנותית לשמש רק לביטוי מתח התכלית של המבנה או הכלי אשר את צורתו באים הם לעצב. כך הוא הדבר בהכרח, מתוך עצם הגדרת המושגים, כי האדריכלות והקישוט הריהם אמנויות המעצבות את צורתם של מבנים או כלים שימושיים; אך במקרה שלַצורה של מבנה או כלי יש משמעות אמנותית, ומשמעות זו **אינה** מתגלמת רק בביטוי מתח התכלית השימושית, כי אם בביטוי אחר כלשהו שמעבר לכך, ממילא חדֵל החפץ להיות מבנה או כלי שימושי בעלמא, ונהפך הוא לפֶסֶל, שגופו משמש את צורתו ולא צורתו את גופו.

והנה, מה שאמרנו כי התוכן המהותי של אמנויות האדריכלות והקישוט מתגלם בביטוי מתח התכלית של המבנה או הכלי, צריך כמובן הבהרה.

"ביטוי מתח התכלית" משמע ביטוי המתח המסוים והמוגדר שבו מוכן המבנה או הכלי לתכליתו – בהבדל מאין־סוף קצבי־המתח, שבהם יכול היה המבנה או הכלי להיות מוכן לאותה התכלית – וחשיבות הביטוי המוגדר הזה הריהי בכך, שכל קצב של מתח נושא בו כנראה השפעה מיַדַבּקת (זהו בוודאי היסוד של כל לימוד, חינוך וחיקוי), וממילא משפיע אפוא מתח צורתו המסוימת של המבנה או הכלי על קצב־המתח המסוים שבו יגשו לבסוף בני־אדם להגשים במבנה או בכלי את תכליתם למעשה.

בהתאם לכך שוב יוצא כי העיקרון הקובע את מידת הצלחתו או יופיו של העיצוב האדריכלי או הקישוט, הריהו בַהתאמה בין הצורה המושגת על־ידיהם לבין גדרי התכלית המסוימת אשר אליה המבנה או הכלי נועדו: כי ככל שתתאים הצורה, כן יימשך האדם לפעול במבנה או בכלי כאשר התכוון, וכן יוכל הוא להיפָּעל בהרגשה כי "אל המבנה או הכלי הזה התפלל". לעומת זאת, אם ההתאמה תהא פגומה או מופרעת, ממילא יַטֶה המבנה או הכלי את האדם מתכליתו: הוא יכניס בו עצלות או אי־רצון לגַביה או ימשוך את לבו לתכליות אחרות – ולא זו בלבד שהמבנה או הכלי יורגשו לו מכוערים, מגוחכים, עלובים או כיו"ב, אלא גם עניינו המעשי ייפָּגע באותה מידה.

אולם, כפי שאמרנו, למעשה אין דברים אלה ממצים את העיקרון הנידון אלא באופן גולמי.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



באמת העניין מסובך הוא יותר, כי גדרי התכלית של מבנה או כלי אינם נקבעים אף פעם רק על־ידי ההגדרה המופשטת של השימוש הפיסי המסוים שמתכוונים לעשות בו. גִדרי התכלית הזהותיים בכל מקרה ומקרה תלויים תמיד גם בגדרי **קצב גישתו המיוחדת של האיש** האמור להשתמש במבנה או בכלי – וגדרים אלה, מצִדם, אינם תלויים רק בנתונים הפיסיים של האיש וקצב חִיותו הכללי, אלא תלויים הם גם במקום היחסי אשר תכלית המבנה או הכלי תופסת אצלו במערך הכללי של **תכליותיו** השונות. תכליות אלו, בסיכומן הכולל, הריהן תכליות התרבות שאליה האיש משתייך; ומאחר שהבדלי הנתונים **הפרטיים** של כל אדם לחוד במסגרת תרבות מסוימת מאזנים זה את זה, ואילו מערך תכליות **התרבות** הוא הנתון המשותף לכל האנשים הללו ביחד, נמצא שקנה־המידה האובייקטיבי להערכת ההצלחה האמנותית של יצירה אדריכלית או קישוט הריהו למעשה במידת התאמתם למתח התכלית של המבנה או הכלי, בגדרים הנקבעים למתח זה על־ידי שילוב התכלית במכלול התרבות.

פירושו של דבר הוא אם־כן, במילים אחרות, שאין המבנה או הכלי נעשים "יפים" מעבר לכל טעם אישי מיוחד אלא אם מעוררים הם להשתמש בהם בהתאם לאיזה "סגנון" תרבותי, או חוקיות של חיים תרבותית, שבהם דיוק מתח־תכליתם מתבקש – אם הם מגלים ומבטאים סגנון זה והריהם נחוצים ונדרשים, כמות שהם, להשלמת הגשמתו גם בפועל. ואף אם האדם הרואה אותם, נטיית תרבותו היא אחרת, מכל־מקום הוא ישפוט את יופיים האובייקטיבי באותו אופן עצמו — כי כאשר יגלו לו המבנה או הכלי סגנון תרבותי מסוים ואת שייכותם המותאמת לסגנון הלזה, הרי יפי המבנה או הכלי וקנה־המידה להעריכו יימָצאו לו בכך כאחד.

ומצד שני, אם רואה אדם מבנים או כלים שאין בהם שייכות סגנונית־תרבותית שכזאת, או שמובא הוא להשתמש בפועל במבנים או כלים ששייכותם הסגנונית היא זרה, לא שלו, הרי מלכתחילה הם יורגשו לו, לפחות מבחינת צורכו וסגנונו הוא, כמכוערים ודוחים — ואם אף־על־פי־כן הוא לא יסלקם מלפניו, אלא יובא לדבוק בהם מכל־מקום על־ידי מכלול המסיבות, הרי בסופו של דבר ייפָּרץ ויופרע אצלו מתח־סגנונו המקורי, וגם אם משהו מתכלית המבנה או הכלי יתקיים לו, הרי **מכלול התכלית המאוחדת** של המבנה או הכלי עם שאר אבזרי תרבותו שוב **לא** יתקיים לו, או לא יתקיים כראוי, בשני אגפי העניין כאחד.

ובאופן כזה, נמצא כי האדריכלות והקישוט הריהם באמת, מעצם טיבם, אמנויות בעלות משמעות תרבותית עילאית לגבי כל תרבות באשר היא, בלי הבדל – ולא רק בגלל חשיבותם המעשית בעיצוב המבנים והכלים שקיום התרבות תלוי

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



בהם, אלא קודם־כול בגלל עצם תוכנם האמנותי. תוכן זה – גם אם נקודת־המוקד שלו היא בתכלית המיוחדת של המבנה או הכלי – הרי מתוכה ובאמצעותה מבטא הוא, או צריך הוא לבטא, את כל קצב התרבות בכללה.

אכן, כפי שאמרנו בפרק קודם [= פרק ב], כל יצירת־אמנות – ולא רק יצירה אדריכלית או קישוט – יש בה בהכרח התייחסות, מתוך מוקד עניינה המיוחד, למכלול התרבות; אולם, בכל מיני יצירות אחרות, התייחסות זו היא רק חלקית, או באגב, או ברמז – כי יש ליצירה נושא מוגדר משל עצמה: נושא מוגדר זה, הוא הוא עיקר תוכנה ועניינה, ואילו גורם ההתייחסות למכלול התרבות מופיע כאן בהכרח רק בשולי הדברים ובצִדם. לעומת זאת, היצירה האדריכלית והקישוט – עצם תוכנם האמנותי וכל עיקרם האמנותי הראוי הוא בביטוי הקצב של **מכלול התרבות**: הריהם, או צריכים הם להיות, כעין המנגינה של מכלול התרבות, מנגינה המרוכזת בצורתו של המבנה או הכלי המסוים – ואין צריך לומר שזהו הדין כשעומדים אנו לא רק בפני מבנה או כלי מסוים, כי אם בפני **ריכוז** של מבנים וכלים של תרבות מסוימת: רחוב, או עיר, או ארץ שלמה.

בריכוז שכזה, כשאמנם מעוצב הוא בהצלחה אמנותית מספיקה, ממילא נכבש האדם לתרבות המקום, והרי זה משמש לגביו גורם חינוכי מכריע יותר מכל גורם אחר שעשויה התרבות להעלות מקרבה. כי כל גורם אחר, לא זו בלבד שהשפעתו התרבותית־הכּוֹלית אינה ישירה ומרוכזת כל־כך, כפי שאמרנו, אלא יתר־על־כן, תמיד יכול האדם להישמט מפניו: יכול הוא שלא להקשיב לשיעור, ולא לקרוא את הספר ולא לחזות בהצגה, ולמעט במשא־ומתן עם אנשים אחרים; אך אין לאדם מפלט רוחני מן הנוף שבו חי הוא – ואם הוא חי בנוף המבטא תרבות מסוימת, ממילא נדבק הוא בקצב אותה התרבות, וגם אם לא בהכרח בכל ערכיה המנוסחים, הרי על־כל־פנים בַּסך־הכול של טיבם המשותף.

ומצד שני, יוצא גם מאותם הדברים, שאף אם הנוף האדריכלי של מקום **אינו מכוון** – גם אז נדבק האדם בקצבו, היינו בקצבו **הבלתי־מכוון** – וקצב זה, **הוא** הנהפך להיות בסופו של דבר לקצב־תרבותו המכוון של האיש: אם קצב תרבות של **התפרקות** מן האיזון הישן שהופר, אם קצב תרבות הנדחפת לאיזו התאזנות מקורית **חדשה**, ואם קצב תרבות **מרושלת**, הרוגעת בסתירותיה, בכֶשֶל פיגורהּ אחר ערכיה שלה ובכיעורה המודע.

כל האפשרויות האלו מחייבות את האדם הדואג לתרבותו לדאוג ממילא גם לתיקונה האדריכלי, בבחינת גורם כולי ראשון במעלה – אם כדי לשַמר את התרבות, אם כדי להצילה ואם כדי לקדמה, לפי מה שנראה לו רצוי ונחוץ על־פי

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



סולם־ערכיו ומסיבות המקרה – ובהתאם לכך היה נראה לומר כי מנקודת־ראות תרבותית־פרגמטית, בעצם ראוי היה כי האדריכלות והקישוט ייחשבו כאמנויות נכבדות ביותר אף באותן התרבויות שבהן משועבד כל הקיום התרבותי, מן הבחינה האידאית, לפולחן של אמנויות אחרות.

אולם, בנקודה זו נתקלים אנו בהשפעה הנגדית של התופעה, שהתרבויות הוֶגֶטטיביות°, חסרות התכלית הפנימית המודעת והמבקשות מפלט מעצמן, מעצם טיבן אין הן מתעלות על מסיבות־קיומן, אלא נשלטות הן על־ידיהן: קצב־חייהן, סגנונן – או מה שהגדרנו לעיל כ"חוקיות של חיים" המקובלת בתוכן – משתנים אפוא באופן מהותי מתקופה לתקופה, ועד שלא הספיק סגנון כלשהו של אדריכלות וקישוט להתגבש בהן כביטוי הולם וכנשוא לדבֶקות תרבותית מכוונת, כבר אין הוא מתאים עוד להתפתחות החיים; הדברים מתחילים להשתלב באיזה מכלול־תכליות וקצב חדש, שעדיין לא נודע מה טיבם; האנשים נעשים מסוכסכים ובלתי־מרגיעים עם הישן והחדש כאחד: שני המינים גם יחד נידונים כמכוערים, בלתי־יעילים ובלתי־מספקים, זה על־פי זה; ועד שהדברים מגיעים שוב למידה כלשהי של איזון מיוצב, הרי מה שלא נהרס ונותר עוד מיצירות הסגנון הישן כבר אינו יכול לשמש כערך של תכליתיות תרבותית חיה, אלא נהפך הוא למוצג מוזֵאוני, שביטויו האמנותי חשוב רק "לשמו", עם שאר התעודות של העולם האובייקטיבי ו"ערכי המסגרת", אשר השתלבות יצירות האדריכלות והקישוט ביניהם יכולה מטבע הדברים להיות רק שולית – ואילו יצירות הסגנון החדש, גם הן אינן יכולות לעורר נאמנות עמוקה ומקיפה, כי או שעדיין אין בהן שלֵמות וזהות מספיקה או שהתחילו כבר להתיישן ולאבד את משמעותן החיה בעצמן.

לעומת זאת, על־פי הגיונה של התרבות על־פי תורת־ישראל, אין להִשתנוּת המסיבות שום השפעה מכריעה שכזאת.

אמנם, גם כאן כמובן מוכרחים פרטי הסגנון וקצב החיים להשתנות מתקופה לתקופה; אך בַּתרבות על־פי תורת־ישראל הרבותא היא, שמתח־התכלית של כל מבנה וכל כלי אינו אמור כלל להשתלב בכל סגנון־חיים מסוים המתהווה מדי פעם בפעם בתוקף המסיבות של הזמן, אלא אמור הוא להשתלב – עם שאר התכליות הכשרות של הזמן – במתח־החתירה אל התכלית הישראלית האחת, הנצחית, הכוללת והבלתי־משתנה, ואשר השראתה היא החייבת ממילא לקבוע גם את חלוקת המתח היחסית הראויה בכל עת בין התכליות החלקיות השונות. במילים אחרות אפוא: גם בַּתרבות על־פי תורת־ישראל יש מקום לשינויים זמניים ומקריים של

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



סגנון, אך שינויים כאלה יכולים להתהוות רק בפרטים צדדיים, ואילו בעיקרו של דבר אמור כאן הסגנון או קצב־החיים הכללי להישאר איתן וקבוע – מעבר לשינויים המקריים של כל זמן, ואף תוך התאזנות וביטול הדדי של כל השינויים המקריים הללו במהלך הזמנים.

ובהתאם לכך, באמת יש בתרבות הישראלית מקום לתכנון סגנוני – לא רק בדיעבד, על־פי עיקרי סגנון שהתהוו כבר מקודם, אלא אף מלכתחילה; ולא זו בלבד שתכנון שכזה אפשרי, אלא אף רצוי ומחויב הוא, כדי לחנך ולכוון את ההוויה הלאומית בקצב המהלך התכליתי, כפי שנקבע בחזון, וכדי למנוע או לתקן כל התפתחות של סטייה מסוכנת מן החזון הלזה.

כנגד הדברים הללו אין לטעון כי תכנון מעין זה, מעצם טבעו, אינו יכול להצליח, באשר התפתחות החיים תִראה כ"מכוער" כל תכנון סגנוני שיהא מנוגד לה, והריהי תכריענו אפוא מכל־מקום, אם אמנם תִתהווינה בה מגמות שורשיות של סטייה, שהתכנון יצטרך לתקנן. התירוץ הוא, שרק תכנון שמרני, בלתי־תכליתי, הוא הנידון בהכרח לתבוסה מפני התקדמות החיים; לעומת זאת, התכנון הישראלי אינו אמור כלל להיות שמרני, כי אם תכליתי: הוא אמור להטביע בחיים את חזונו העל־זמני, לא כדי לשַמרם, אלא כדי להבטיח דווקא את קידומם האין־סופי הרצוף – והחיים המודרכים על־פיו, בהרגישם בתוכם את נטיית הסטייה המסוכנת, חֶזקתם שלא ייסוגו מפני שום משפט־כיעור מצִדה, אלא יכריעו אותה, על־ידי משפט־הכיעור המוצדק ורחב־האופקים יותר, שיוציאו עליה.

מסקנה זו, המתחייבת על־פי עצם הניתוח הרעיוני המופשט של תורת־ישראל, מתאשרת גם על־ידי המסורת הפורמלית, לפיה נקבעה צורת המשכן ובית־המקדש וכליהם בחזון אֶ־הי לדורות; וננסה עתה להתחקות ולראות, מדוע אם־כן, למעשה, לא התפתחה עד כה אמנות האדריכלות והקישוט בישראל – ולא זו בלבד שלא התעלתה לדרגת סגנון מתוכנן, בעל כוח־חִיות מקֶדם עד עולם, כי אם לא הגיעה גם לשום הישג כמעט, שיוכל בכלל להיחשב כביטוי לאיזה סגנון עצמאי של ממש.

התשובה היסודית ביותר הריהי ודאי זו: כי אף־על־פי שעיקר האמנות הנידונה הוא בביטוי הקצב של מכלול התרבות, הרי על־כל־פנים מתבצעת היא באמצעות מבנים וכלים המכוונים לשימוש חומרי; צורת המבנים והכלים הללו, במסגרת תרבות כלשהי, תלויה אפוא קודם־כול לא בקצב התרבות, כי אם במהות צרָכיה החומריים וטיב אמצעיה הטכניים; אולם, התרבות של תורת־ישראל, כפי שכבר היתה לנו הזדמנות להזכיר, לא התהוותה בדרך ההיתָאמות הוֶגֶטטיבית לאתגרים חיצוניים – זו הדרך שבה מתפתחת מערכת צרכים חומריים ושיטות טכניות, מן

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



היסוד, לפי קצב־החִיות המיוחד של התרבות המסוימת – אלא היא עלתה רק בדרך הפרישה המוסרית מתוך תרבות טרומית נתונה: את עיקר הצרכים החומריים והשיטות הטכניות ירשה אפוא התרבות הישראלית מתרבות־הרקע שלה, כמות שהם – וממילא לא ניתַן לה לפתח בעניינו סגנון אמנותי שיהא מותאם במישרין לקצב חִיותה וחזונה המיוחד, אלא היא נידונה לבלוע צרכים ושיטות אשר יסוד־סגנונם הוא מוזר לה, כדי לנסות רק לשכלל או לתקן את סגנונם, לפחות בפרטי־השלמתו, בהתאם לצורכה.

יתר־על־כן, לא זו בלבד שהתרבות הישראלית נאלצה לעצב את סגנונה האמנותי המיוחד על יסוד של מסורת זרה, אלא – מלכתחילה – בכלל לא ניתן לה אפילו לעבד מסורת זרה זו, ובתוקף המסיבות היא אימצה לה את הנוף האדריכלי של הארץ כפי שעוצב כבר בפועל מקודם על־ידי בעלי אותה מסורת זרה בעצמם. "לתת לךָ ערים גדלֹת וטֹבֹת אשר לא בניתָ", הובטח לנו[23] – וכאשר באנו לראשונה אל הארץ אין ספק כי הערים הגדולות והטובות אשר לא אנחנו בנינו הן שנשארו באמת הרקע האדריכלי של הווייתנו במשך דורות.

מלבד זאת, עם התנחלותנו בארץ, גם לא השתלטה האידאה הישראלית על החיים באופן שלם וחד־משמעי: העם קיבל אותה ונאבק עמה גם יחד; תוך כדי כך הוא פנה ליבוא חקייני וחסר תודעת־עצמיות בייחוד בשטחי האמנות החומרית – ומקום לשכלול הסגנון ברוח האידאה הישראלית נשאר אפוא רק בגדר חיי־הפשרה הללו או המאבק־שכנגד. לאחר מכן, בימי בית שני, שוב נתקפח שלטון האידאה הישראלית בחיים של פשרה: פשרה עם המשך קיום הגלות ועם הוויה בלתי־ממלכתית של "יישוב", ובתקופה מאוחרת יותר פשרה עם הממלכתיות הבלתי־משיחית של ימי בית חשמונאי או עם השִעבוד הרומי.[24] ולבסוף, משחרב גם הבית השני, אין צריך לומר שלא נשאר שום מקום לפיתוח אמנות עצמאית של אדריכלות וקישוט ישראליים בנכר, כשהבתים והכלים לא היו כלל שלנו או שעל־כל־

23 בדברים פרק ו' פסוק י'; וההקשר הוא שמוזהרים אנו כי בערים המוכנות הללו – עם הכרמים והזיתים שלא נטענו – לא נשכח את אֶ־הֵינו שהוציאנו ממצרים, ולא נעבוד את אלהי הגויים יושבי הארץ, "פן יֶחֱרֶה אף ה' אֶ־הֶיךָ בָּךְ והשמידךָ מעל פני האדמה".

24 תיאור זה של אופי החיים הלאומיים בזמן בית שני הינו תמצית הנושא אשר פיתח שב"ד בחיבורו 'הפשרה והפשר ההיסטורי של בית שני' (בכרך זה) – חיבור שהוא ניגש לכתיבתו מיד לאחר שסיים את חיבורו זה.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



פנים אמורים היו להשתלב בסביבה נכרית, ולא הועמדו לשמשנו אלא כבתחנת־מעבר מאולצת ובלתי־רצויה של שבויים־עבדים.

אולם, אף־על־פי־כן, גם אם סגנון־אמנות ישראלי־עצמאי – ולא כל שכן תכנון אמנותי־ישראלי – לא יכלו להתהוות בכל אלה, אין ספק על־כל־פנים שגם בימי בית ראשון וגם בימי בית שני לא נשאר הנוף האדריכלי של ארץ־ישראל לגמרי נכרי וחסר אופי ישראלי מייחד, אלא אדרבה: ודאי הוא הגיע, בפרָטֵי־השלמתו, לשכלול ישראלי מרובה – ויש להניח כי האידאה הישראלית היתה איך־שהוא מתנגנת מכל־מקום מארמונות ירושלים, אשר אֵ־הים נודע למשגב בהם ואשר תהילתם נמצאה ראויה להיות מסופרת עד לדור אחרון,[ט] ואף מן המקדש ההלניסטי של הורדוס, אשר גם על־פי טעם מסורת חז״ל, מי שלא ראהו לא ראה – לא רק בניין מפואר – אלא גם לא בניין נאה מימיו.[י]

יתר־על־כן, אפילו בגלות, אנן סהדי שמשכנות ישראל, ולפחות בתי־הכנסת שלהם – לא רק מבפנים, אלא, לעתים קרובות, גם בחוץ – לא היו סתם העתק או הֲשָׁמָה של בתי הנכרים, אלא היתה בהם, עם כל עליבותם השכיחה, איזו התנגנות חד־משמעית של השאיפה הישראלית, מתוך השִׁביה והעבדות, בהדר־אצילות, לקדושה ומלכות – והתנגנות זו, חלקה לא היה בוודאי מן הפחותים ביותר, בחינוך העם להגשמת שאיפה זו, ברוחה לאלתר, ובבוא העת גם בפועל.

רק עתה, כשעֵת ההגשמה גם בפועל הגיעה, עדים אנו באופן פרדוקסלי להיעלמות כל רוח ישראלית־חיובית מייחדת ממשכנותינו בפנים ומרחובֵנו בחוץ.

אכן, גם עתה, בעצם אין קביעה זו נכונה לגמרי: גם עתה, ודאי שיש הבדל – ואף הבדל מרובה – בין הנוף האדריכלי במדינת־ישראל לבין הקבלתו בכל ארץ אחרת. בארצות אחרות רואים אנו את האדריכלות ״המודרנית״ נאבקת להתפשט מן הפרברים אל תוכי הערים, העומדות בשורשיותן ההיסטורית – ומתקבל הרושם כי שורשיות זו, על כל המיושן והמלוכלך והבלתי־יעיל אשר בה, אמנם מעיקה, על אף כל יופיה הפנימי המושלם, ומדבירה היא בכובדה את התפתחות התרבות בכיוון

ט תהילים, מ״ח.

י השווה הנוסחאות של מסורת זו ב׳בבא בתרא׳ דף ד׳ עמוד א׳ ו׳סוכה׳ דף נ״א עמוד ב׳. [במקום האחד נאמר שהיה מקדש הורדוס נאה מכל בניין שיכול היה אדם לראות, ובמקום השני נאמר שהיה זה הבניין המפואר מכולם. עוד מתארת הגמרא את פאר הבניין שנבנה ״באבני כוחלא, שֵׁישא ומרמרא״ – בגוֹנֵי צבעונין – ובבניית נדבכים של קדֵמוֹת ונסֵגוֹת, עד שנראה היה כגלי הים.]

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



הרצוי, שהוא כיוון ההתרעננות וההתייעלות המודרנית. לעומת זאת, במדינת־ישראל, אין הנוף יוצר שום השראה כזאת של רומנטיקה טרגית מחד ומאבק אנטי־היסטורי מוצדק, מאידך, אלא יוצר הוא השראה של תנופת התחדשות כּוֹלית, בלתי מופרעת, מן היסוד – ולכאורה אף אמנם משרת הוא בכך את האידאה הישראלית להפליא; שהרי אצלנו, התחדשות כּוֹלית כזאת, לא זו בלבד שאין היא אנטי־היסטורית, אלא היא הגשמת הערך והצַו העליון של עצם התרבות ההיסטורית שלנו עצמה, וגם אין לתאר לה שום הצדקה אחרת מאשר הגשמת הערך והצו השורשי־ההיסטורי הזה.

אולם, למעשה, הדברים בסיכומם השלם אינם דווקא כך. כי השורשיות ההיסטורית והתוכן ההיסטורי של תנופת ההתחדשות שלנו אינם נרמזים בהבעת הנוף הבנוי שלנו בשום אופן שהוא. בונים אנו על־פי העתקה מֶכָנית של עקרון האדריכלות המודרנית, הדורש להימנע מקישוטי־סרק של שִגרה ולהתרכז בהשגת המטרה השימושית של המבנה וסידורו "הפונקציונלי". והנה, אמנם גם העיקרון "המודרני" הזה, במקורו, בעצם אין הוא דורש כלל שהגישה הפונקציונליסטית תהא נעדרת שאר־רוח ותתנכר לכל מערכת הפונקציות התרבותיות שהמבנה צריך להשתלב בתוכה, מעבר למילוי תכליתו העצמית המוגדרת. אדרבה: נביאי המודרניזם הזה מדגישים שאין כל תורתם מוצעת לציבור אלא על מנת שהשתלבות זו תבוא באמצעותה על ביטויה האמנותי המשופר.[יא] אך אצלנו, כאמור, אין אותו עיקרון מועתק אלא באופן מֶכָני: לא כל־כך מפני שאדריכלינו אינם יודעים כי שאר רוח אמנותית נדרש מהם, אלא מפני שאין להם שום תודעה ותחושה של מכלול התכלית התרבותית המסוימת אשר לתוכה באים הם לבנות; ונמצא אפוא שכל הביטוי התכליתי אשר מסוגלים הם להשקיע במלאכתם ולהפיק מתוכה, מתמצה באמת – במקרה הטוב ביותר – בביטוי עצם התכלית המוגדרת (וממילא גם, חסרת־החִיוּת) של המבנה, אשר בה מתחיל ובה נגמר העניין, ושמעֶברהּ אין ואינו מתבקש ולא כלום.

ותוצאה זו, הריהי הגורם המשלים את ייחוד נופֵנו האדריכלי מהקבלותיו בארצות אחרות. כי לא זו בלבד שאין בנופֵנו אותו מאבק בין הווה ועבר, המאפיין כיום מקומות מרובים, ואין צריך לומר שאין בו מרוח השורשיות התרבותית

יא ראה למשל: Frank Lloyd Wright, The Future of Architecture, A Mentor Book, New American Library 1963.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



השוקטת על שמָריה, האופייני עוד לכמה מקומות אחרים, אלא גם כנגד המקומות המחודשים לגמרי – נדמה שאין עוד ארץ כמדינת־ישראל, אשר כמעט כל נופה הבנוי (לפחות, בגדרי "הקו הירוק" מלפָנים)[25] מתמצה למעשה במבני דירות המוקדשות לשיכון משפחות־משפחות של ארבע נפשות, בבחינת המטרה התרבותית הנעלה ביותר כביכול והמספיקה לחלוטין לעצמה. אפילו המטרה המכובדת למעשה יותר בסולם האידאי – זו של הבידור האמנותי בקולנוע – אינה זוכה לבוא על הביטוי היחסי הראוי לה, כדי להזים את הרושם הזה; שהרי גם בתי־הקולנוע נבנים סוף־סוף על־פי אותו עיקרון של פונקציונליות חסרת־נשמה – ונמצא כי נדחקים הם למבנים שאין בהם שום תנופה נעלה יותר מזו המגיעה (ולו גם בעין יפה) לבתי־קולנוע בעלמא, ומטבע הדברים אין בהם אפוא כדי להשתלט על הנוף.

ובזה מגיעים אנו לַפועל־היוצא של הדבר שאמרנו. כי בכל מקום אחר של תרבות – ואף מחודש ביותר – נשלט הנוף על־ידי כנסייה, על־ידי מסגד או פגודה, על־ידי מגדל קומוניסטי, או לפחות על־ידי גוש גורדי־השחקים המזרזים את הציבור לתנופת־עסקים המרקיעה לשמים. אך אצלנו, גורדי־השחקים האחדים שצצו זה מקרוב ובמפוזר בתל־אביב, הריהם לפי־שעה אך יוצאי־דופן, שאין להם ולשאר הנוף ולא כלום.[26] כמו כן, מתבלטים אמנם בערים הישנות כמה וכמה מסגדים וכנסיות יפות, וכן ישנו מקדש הבהאים, המתיימר לפאר את חיפה; אך כל אלה הריהם פשוט זרים וחיצוניים לדידנו – בירושלים אף נשקפים הם לרוב (או היו נשקפים) מעבר לגבול – וגם הם אין להם אפוא, ואף במובן הרבה יותר עמוק מאשר לגורדי־השחקים, שום משמעות מקשרת לגבי הנוף הישראלי מסביבם. ולבסוף, ישנה עוד פינה מיוחדת אחת, המתהווה והולכת על־ידי צירוף הכנסת, האוניברסיטה, קריית הממשלה והמוזֵאון בעיבור פרברי ירושלים[27] – אך זוהי שוב

25 את המילים שבסוגריים הוסיף שב"ד בין שורות כתב־היד לאחר מלחמת ששת הימים, אשר אירעה כאחד־עשר חודשים לאחר שחתם את חיבורו זה. הוא־הדין בַּתוספת שבסוגריים – "(או היו נשקפים)" – שבַּפִּסקה הבאה.

26 'גורד השחקים' הבולט אשר נחנך בתל אביב ב־1965 – בפרק הזמן בו נכתבו הדברים – הוא 'מגדל שלום', שנבנה על חורבות 'גימנסיה הרצליה'.

27 • כאמור לעיל (בהערה 16), נחנך מוזֵאון ישראל באייר תשכ"ה, ואילו משכן הכנסת עמד בבנייתו בשעת כתיבת הדברים. הבניין נחנך באלול תשכ"ו, כחודשיים לאחר חתימת החיבור.

• לפירושו של הביטוי 'פרברי ירושלים' – שוב וראה בהערה 2, לעיל בעמ' 51.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



רק תופעה שבעיבור, ועל־כל־פנים אין לדעת עדיין מה יהא רושמה למעשה כשתושלם.

ואילו מעבר לכך – באשר לרושם הנוף האדריכלי של המדינה בכללה – חוזרים אנו למה שאמרנו: אף בתי־הקולנוע, וגם "היכל התרבות" עצמו (ואין צריך לומר, ארבעת או חמשת בתי־הכנסת מדן ועד אילת שזכו למקום מרכזי) הריהם כולם, לכל היותר, רק "ראשונים בין שווים" בנוף המבנים המספיקים כל אחד לעניינו המנותק[יב] – ומפאת מיעוטם המחויב הריהם גם נבלעים בנוף הדירות הנ"ל, שאך הוא משתלט על העין – ובסך־הכול נשאר אם־כן שֶׁייחוד הנוף הבנוי של מדינת־ישראל מסתכם לא רק בעצם הדבר הזה, אלא גם בַּפּועל היוצא ממנו לאמור, שהרי זה נוף שווה־נפש, **אשר לא רק אֱ־הים אין בו, אלא גם לא אלילים**. יש בו רק, בכל דבר, פונקציונליות של "ישר לעניין"; ומתוך ש"העניין" המכריע למעשה הוא, כאמור, עניין הדירות והשיכון, מגיעים אנו לאותה רוח מיוחדת שרק היא מאפיינת באמת, מנקודת־ראות חיובית, את נופנו האדריכלי מקצה המדינה עד קָצֶהָ, היינו רוח שביעות הרצון הגמורה, הפורמלית וחסרת־התוכן, הנושבת מכל דירה, בין אם היא עשירה או דלה, מכונסת בתוכה או מפגינה את כבָסיה לחוץ: בכולן כאחת אין האדם רוצה אלא את הדירה כמות שהיא לעצמה ולא דבר מלבדה, ובכולן כאחת ממילא בא הוא אפוא אל המנוחה ואל הנחלה לעולם ועד כביכול, גם אם למחרת יתעורר בו הרצון להחליפה באחרת, רק מתוך הקנאה בשכנו, השָׂבֵעַ־רצון אף יותר.

והנה, רושם זה של הנוף האדריכלי, אמנם הוא מתאים לחלוטין לרוח השׁוררת בכל ההוויה של מדינת־ישראל בחיים; ואמנם יש כבר רבים המוצאים גם בנוף זה **סיפוק אמנותי** – בבחינת ביטוי הולם לסגנונם הם ולקצב־חייהם המתלכד עם הנוף לאחדות אחת. אולם, בתופעה זו, שבה נהפכת עקרות אמנותית לביטוי אמנותי לעצמה, באמת קשה כבר להבחין עד היכן נשאר עוד הנוף רק ביטוי לעקרות הרוחנית שעיצבתו, וממתי נהפך כבר הוא עצמו לגורם בָּעובדה שהנוער "הצברי"

יב בתי־הכנסת צריכים בהקשר זה הערה מיוחדת. אלה – כשלעצמם – אמנם אין הם בנויים בדרך־כלל על־פי עקרון הפונקציונליזם הפורמלי, אלא משחזרים הם את משׂאת־הנפש הישראלית בסגנון הגלותי הישן. אולם דווקא משום כך – אף הם נעשים כאן כמספיקים לעצמם. כי באמת, אין הסגנון השלם של מבנה מתקשר אלא מתוך היחס ההדדי שבינו לַסביבה; אך הסביבה האדריכלית במדינה הישראלית אינה נענית לבתי־הכנסת כדרך שהיתה נענית להם ונמשכת אליהם הסביבה הישראלית בגולה, והריהם נשארים אפוא מנותקים לעצמם כאמור.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



אמנם דומה לו כשתי טיפות מים – ברעננות ועקרות רוחנית, ובחוסר רצון מודע – ואף עשוי למצוא בו ביטוי הולם לנפשו.

ומתוך מציאות זו חייבת התחייה הרוחנית שלנו לדאוג לחינוכו של העם מחדש גם בדרך תכנון מחודש של נופנו האדריכלי, כפי שאמרנו לעיל. אולם, אין זה כמובן דבר העשוי להתבצע על־ידי החלטה ורצון טוב בעלמא – ואמנם גם יש לנו כבר כמה דוגמאות מאלפות לאֵלו אבסורדים אפשר להגיע כשניגשים לדבר רק מתוך החלטה.

הדוגמאות הן שלוש, ונדמה שבהן מתמצה כמעט כל מה שנוסה עד כה בארץ־ישראל בכיוון של עיצוב רושם ישראלי־תוכני מחודש במבנה אדריכלי.

דוגמה אחת – וממש מַזוועת – הריהי מה שנעשה בבית־הכנסת לסטודנטים בקריית האוניברסיטה בפרברי ירושלים.[28] כאן ביקשו ליצור ביטוי ישראלי־תוכני בידיים; ובכן, ראו אצל שפנגלר שהביטוי הממצה לרוח ישראל הריהו מאוחד עם ביטוי **האִשלם** בתחושת־המערה, ועמדו ובנו בית־כנסת של חלל ריק מתקמר – אינדיבידואליסטי, פטליסטי ובלתי־היסטורי – על־פי האסמכתא הנאמנת הזאת.

הדוגמה השנייה מבחינת הֶפלֵג היומרה היא "היכל הספר".[29] כאן ביקשו לבצע דרמטיזציה של עלילת מערות הקנאים – ושוב עמדו וקברו את המגילות במערה שפנגלרית עם מצנפת מצחיקה של קבר מושלמי קדוש מעליה – ולא חלו ולא

28 • בית הכנסת בקריית האוניברסיטה בגבעת רם נבנה בשנת 1957, וצורתו היא כיפה סגורה, ללא חלונות, הנתמכת בשמונה קשתות אשר מפלס הרצפה נמצא מעליהן. הוא תוכנן בידי האדריכלים היינץ ראו ודוד רזניק.

• אוסוולד שפֶּנגלר, המוזכר מיד להלן, הוא פילוסוף גרמני – מחבר הספר 'שקיעת המערב' – אשר הרבה לעסוק באפיונן של תרבויות ובניתוח עלייתן ושקיעתן. הוא נפטר בשנת 1936.

29 'היכל הספר' – בתוך מתחם 'מוזֵאון ישראל' – תוכנן בידי שני האדריכלים היהודים־אמריקניים ברטוס וקיסלר. הוא נחנך בשנת 1965, בפרק הזמן בו נכתב חיבור זה.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



הרגישו כי לקנאים לא היתה המערה מהות, כי אם רק דרך להחזיר את מגילותיהם לָאור, ואף לא סתם להחזיר את מגילותיהם לָאור, כדי שתיירים ו"שקצים" אחרים ישתאו למבצע הארכיאולוגי, אלא כדי להשליטן בקנאות בַּחיים, ולוּ גם במחיר חייהם.[יג]

ואילו הדוגמה השלישית היא במה שנקרא "היכל שלמה".[30] כאן כנראה יצא האדריכל מתוך ההנחה כי רוח ישראל היא דמוּת מבצר, מוכתר נצחון, העומד איתן

יג כנגד הניתוח הזה אין לטעון מכוח העובדה שלבסוף מכל־מקום מכוּון המבנה להוציא את מבקריו אל האור, תוך השהָיה להרהור על מה שראו. המוצא של "היכל הספר" מעלה את המבקרים לגן הפסלים ולמוזֵאון התמונות ומשאיר את מגילות הקנאים באדמה מאחור. בתנאים אלה אמנם חוזר המבקר ומעכל במחשבתו את הרושם העז של עלילת המערות, אך הרושם הוא לאו דווקא של מאבק לחיים, שאמנם ניצח לבסוף בימינו, אלא של מאבק טרגי, של אנשים אשר מחוסר־יכולת לקיים את מגילותיהם באור היו מוכנים גם להיקבר עמן במערות, ותו לא. כל רושם אחר הנשאר למעשה הוא לאו דווקא פרי השראת המבנה, כי אם פרי ידיעת העובדות.
דברים אלה הם חוץ ממה שיש לומר על עצם העובדה של הקמת היכל לממצא ארכיאולוגי בלי הזדהות עם תוכנו.
חוסר־ההזדהות מתגלם כאמור בצורת "ההיכל" ובמיקומו גם יחד; אך גם הצורה וגם המיקום – ובייחוד המיקום לנוכח הכנסת – הם המגלמים כאן, עם זאת, את ההתייחסות לדברים בדרך של קידוש היכָלי – ובסך־הכול מתקבל אפוא מבחינה תוכנית הרושם, אולי לא סתם של התנפחות־שׂובע על בטן ריקה, אך על־כל־פנים של כֶּשֶל, עקב התנשאות לעוף בכנפים שבורות או התרפקות־אהבה בלב מלא בֶּגֶד, והכול בלא־יודעין. רושם זה מתחזק עוד כשחושבים על ייעוד הסביבה כולה להיותהּ המרכז הבירָתי הקבוע של ישראל, מחוץ לירושלים האמִתית ועל בסיס מוסדות מועתקים, חסרי שורש היסטורי – שגם בייעוד זה, בהתמזגו עם תנופת הנוף הטבעי ויומרת המבנים, מתגלם אותו כשל עצמו.
מצד שני, לוּ אמנם היתה ב"היכל הספר" הזדהות תוכנית עם הממצא הארכיאולוגי, הרי עצם הצורך ב"היכל" היה מתבטל, כי ההזדהות היתה מוצאת לה הזדמנות של ביטוי באופן הרבה יותר כללי, מעשי ומקיף, ואילו מגילות הקנאים כשלעצמן היו זוכות לכל המידה הפרופורציונלית של הכבוד הראוי להן על־ידי שיכּוּנָן, פשוט, במדור מתאים בבית־הנְכוֹת הלאומי הכללי.
[בַּחיבור 'על תכנון ירושלים' (כרך ג'), בַּסעיף: 'הר הזיתים וגני "רחובות הנהר"', התווה שב"ד את רעיון הקמתו של "בית נְכוֹת אֶפּי מקיף לגלויות ישראל וכיסופי הגאולה", ליד בית הקברות שבהר הזיתים, אל־מול הר הבית. ראה זאת שם בתחתית עמ' 485.]

30 'היכל שלמה' – על־שם אביו של אייזיק וולפסון, שתרם את ממון־הבניין – נחנך בשנת תשי"ח. הוא תוכנן בידי האדריכל הירושלמי ד"ר אלכסנדר פרידמן, ונועד להיות מרכז ◄

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



ומושרש במקומו – ואפשר לומר כי בהצעת הרעיון אמנם הצליח האדריכל למדי. אולם, הרעיון כשלעצמו הריהו רק רעיון פורמלי־מושכל, אשר בינו לבין שחזור חִיותי של הרגשה ישראלית אמִתית וכוללת אין ולא כלום – וממילא, משעוצב "היכל שלמה" רק על־פי רעיון פורמלי כזה, שוב לא ייפלא הרושם המתקבל על־ידיו בַּסיכום, כי יותר ממה שעשוי אדם להתחנך על־ידיו לעמוד כמבצר, עשוי הוא להתחנך רק להיות לבול עץ.

מוסר־ההשכל הוא אם־כן, שאין שום אפשרות להגשים תכנון אדריכלי מן הסוג שאמרנו אלא אם יהיו לנו תחילה אדריכלים, אשר לא רק יבקשו חזון ישראלי, אלא גם יהיו חדורים ושופעים חזון זה, בכל חִיות־נפשם הם ובכל חִיות תוכנו של החזון בעצמו – והקושי הוא להגיע לאדריכלים מסוג זה כל זמן שאין לנו לא רק נוף אדריכלי קיים שיהא עשוי לעצבם, אלא גם לא תסיסה ציבורית בכיוון שיהא עשוי לפחות להתחיל להפרות את רוחם.

עומדים אנו כאן בנקודה שהיא לפני ההתחלה – ממש כבשעת יציאת מצרים, ואף לפני מעמד הר סיני. ומנקודה זו, מטבע הדברים, צריך הכול להתחיל שוב להתקשר מחדש, כפי שהיה בעבר [31] – החל מניצני הרעיון, דרך ההתמודדות עם נתוני־הרקע של תרבות חומרית זרה מפותחת, דרך המאבק הפורמלי עם הנטייה לבלוע את הנתונים ולחקותם כמות שהם באופן מֵכָני־פגום, דרך תחילת־

החיים הדתיים במדינה, מושב מועצת הרבנות הראשית ולשכות הרבנים הראשיים, ומקומו של בית הדין הרבני הגדול. כמו־כן פועלים בַּבניין מוזֵאון ליודאיקה, ספרייה תורנית ובית כנסת. אופיו של המבנה השתנה כאשר נבנה בצמוד אליו בית הכנסת הגדול של ירושלים (תשמ"ב), ולימים גם 'הרבנות הראשית' עזבה את הבניין וקבעה את משכנה ב'בית יהב' שברחוב ירמיהו (תשנ"ז).

31 את אשר היה בעבר – בדור כובשי כנען – הסביר שב"ד לעיל בעמ' 120, למן הפִּסקה הפותחת: "התשובה היסודית" ובמהלך שלוש פִּסקאות; עתה, בהמשך המשפט, נקשרים הדברים שוב לאותו הסבר.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



ההתפתחות של שכלול סגנוני תוכני־עצמאי בהיענות למאבק הפורמלי – ועד השתלמות השכלול הזה והשתלטותו כרקע קיים להגשמת התכנון המכוון כדרוש.

תהליך ההתפתחות הזאת – אין ספק כי הוא עוד עניין לדורות; ובינתיים, חובה אמנם היא להודות, שגם הכישלונות האמנותיים שמנינו לעיל הריהם אך צעדים קדימה בכיוון הרצוי – אם לפחות הכוונה שביסודם או שימושם למעשה מכוונים להתעצמות של חיינו. אולם, כדי שאמנם יוכלו הכישלונות להיהפך לְשלבֵי־הצלחה, לא הברכה עליהם היא העיקר, כי אם הביקורת, וככל שאופקי הביקורת יהיו יותר רחוקים וברורים מלכתחילה, כן גם תִרבה הברכה שתופק מאותם כישלונות.

## 2. תרבות ישראל ואמנויות הציור והפיסול

מין האמנות השני שנעמוד עליו בהמשך בדיקתנו מורכב מאמנויות הציור והפיסול – וכנקודת־המוצא להתמצאות בתחום זה צריך כמובן לשמש לנו הצַו הידוע "לא תעשה לך פסל וכל תמונה",[32] המטיל איסור על שטח נכבד למדי מתחום עניינו של סוג האמנות הזה מעיקרא.

והנה, אחר עיון בתוכנו של הצו כפי שפורש הלכה למעשה, נראה שבאמת אין הוא מכוון אלא למנוע טיפול בדמויות של עבודה־זרה, ואילו בדמויות שתיוחס להן השפעה פֶטישסטית°, לכל היותר מכוון הוא רק לעשות סייג לטיפול – ואין בו שום התנגדות מהותית או מעשית לאמנויות הפיסול והציור מעבר לנחוץ לשם כך.[יד] אולם, גם אם כך הוא, הרי עצם האפשרות לשאת את הצו, ולהיענות לו,

יד ראה 'שולחן ערוך', 'יורה דעה', סימן קמ"א. [ההבחנה העיקרית שם היא בין תמונות ופסלים שנעשו לשם עבודה זרה, לבין אלה שנעשו לנוי (אפילו כשנעשו בידי עובדי עבודה זרה). ובעצם, זהו פשט הכתוב בתורה, באשר מבינים אנו ש"לא תעשה לך פסל וכל תמונה" נאמר ברצף אחד עם "לא תשתחוֶה להם ולא תָעָבדֵם", היינו שאסורים הם הפסל והתמונה שנעשו כדי לסגוד להם.
(ראה גם את המשניות ואת סוגיית הגמרא במסכת עבודה זרה בדף מ' עמוד ב' עד דף מ"ב עמוד ב', וכן את דברי הרמב"ם בהלכות עבודת כוכבים פרק ז' הלכה ו').]

32 זהו הדִבֵּר השני אשר שמעו ישראל בסיני מפי הגבורה, והנה הוא במלואו: "לא יהיה לך אלֹהים אחרים על פָּנָי. לא תעשה לך פסל וכל תמונה אשר בַּשמים ממעל ואשר בָּארץ מתחת ואשר בַּמים מתחת לָארץ. לא תשתחוֶה להם ולא תָעָבדֵם כי אנכי ה' אֱ־לֹהיך אֵ־ל קַנָּא פֹּקֵד עֲוֹן אָבֹת על בנים על שִׁלֵּשים ועל רִבֵּעים לשֹׂנאָי. ועֹשה חסד לַאלפים לאֹהֲבַי ולשֹׁמרֵי מִצוֹתָי".

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



ולהגביל על־פיו את הנביעה החופשית של העניין האמנותי – בעוד ששום צו מיוחד שכזה אינו קיים, ושום זהירות כזאת אינה נהוגה, ביחס לשום סוג אחר של יצירה אמנותית – עצם האפשרות הזאת מוכיחה כי הפיסול והציור אין להם על־כל־פנים שורש של חִיוּת במבנה התרבות על־פי תורת־ישראל, ויתר־על־כן: מוכיחה היא כי היעדר־השורש הזה איננו מקרה, אלא הוא פועל־יוצא של איזו תכונה מהותית מיוחדת, הגלומה באמנויות אלו ושאיננה באמנויות אחרות.

ועל התכונה המיוחדת הזאת באמת לא יִקשה לעמוד: אין עוד סוג אחר של יצירה אמנותית, אשר על־פי עצם טבעו יהא הוא סתום כל־כך בפני כל מוצא של שימוש תכליתי, מעבר לעצם מעשה־השחזור של נשׂוא־היצירה, לשמו.

אכן, גם התמונה או הפסל עשויים לשמש לשם תכלית מעשית, כגון תכלית של קישוט; אבל במקרה כזה, למעשה גם חדלים הם להיות יצירות של אמנות הציור או הפיסול גרידא, ונהפכים הם לפרט בתוך כלל יצירת־הקישוט – והיינו שבמקרה כזה למעשה אין התמונה או הפסל באים לשחזר את עצם הנשוא המוצהר שלהם, כי אם רק באים הם להפיק השראה סמלית־יחסית מסוימת, העשויה להיות גלומה בנשוא, תוך שילוב צורתו במכלול השראת המבנה העומד לעיצוב.

ושוב, ייתכן שהתמונה או הפסל לא יהיו מכוונים לקישוט, ועדיין תהיה להם תכלית מעשית – והיינו שתוך כדי שחזור הנשוא תהא שם הכַּוָּנָה להביע איזו משאת־נפש, המתגלמת או מסתמלת בצורתו והשייכת באמת לאמן בעצמו; אך גם במקרה כזה למעשה מתרחקת היצירה מן העניין המהותי של הציור או הפיסול – שהוא שחזור חִיותי של גוף, אשר הוא עצמו או בני־סוגו ידועים כבעלי קיום עצמי במקור – ועולה היא על דרך הציור והפיסול המופשטים, שהם כמעט מין אחר של יצירת־אמנות, המיוחד לעצמו.

ולבסוף, ייתכן שהתמונה או הפסל יהיו מכוונים להצגה לימודית של הנשוא; אך במקרה כזה, בדרך־כלל הם לא יהיו מעשה־אמנות, כי אם רק שרטוט או דגם הנדסי־אנליטי; ואילו במקרה שאמנם תימָצא בהם יצירת־אמנות – והיינו שיהיו מכוונים להצגה לימודית של הנשוא בחִיותו – הרי אז, באמת, הם יצטרכו למלא אחר הדרישה המהותית של מין האמנות הנידון, ובאמת הם כבר לא יבואו להביע שום קצב או רעיון חיצוני, כי אם רק את עצם חִיותו של הגוף שהוא נשואם

---

הציטוט הוא מספר שמות פרק כ׳ פסוקים ג׳-ו׳ (בחלק מן הספרים – בחלוקת פסוקים שונה – אלה הם פסוקים ב׳-ה׳); בשינויים קלים ביותר נאמר הצו הזה שנית בדברים פרק ה׳ פסוקים ז׳-י׳, (ואף שם – בחלק מן הספרים – אלה הם פסוקים ו׳-ט׳).

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



המוצהר – אבל להבעה מסוג זה באמת הם לא יוכלו להגיע, אם האמן לא ישעבד את תכליתו הלימודית ולא יבליענה לחלוטין במאמץ ובחוויה של הזדהות חסרת־פניות עם קצב חִיותו של הנשוא, החיצוני לגביו.

פירושו של דבר הוא אם־כן, במילים אחרות, שאמנויות הציור והפיסול כרוכות מעצם טבען בַּבִּרֵירה: להשתמש בהן להבעה תכליתית – ואז מסתלף עניינן המהותי – או להשתמש בהן לעניינן המהותי, ואז מוכרחה להיעדר מתוכָן כל נטיית הבעה תכליתית; ולאור זה, באמת לא ייפלא, כאמור, שבתרבות ישראל אין הציור והפיסול, במובן המהותי, הקלָסי, יכולים להגיע לשום מעמד של ממש. תרבות ישראל, כפי שהסברנו, כל עיקרה הוא חתירה לתכלית; ואף־על־פי שבמהלך חתירה זו יכולה להיות חשיבות גם להארה הלימודית של העולם, העשויה להתגלם בציור ובפיסול "הקלָסיים", הרי הכישרון לתרום להארה זו מחייב על־כל־פנים משהו שונה מן הנטייה התכליתית, המוסרית־הנבואית־הלוחמת, אשר תרבות ישראל מטפחת בבָנֶיה. אכן, מחייב הוא ממש את ההפך מזה: נטייה להתבוננות אובייקטיביסטית, רוגעת, המתפשטת מעצמיותה ושאיפותיה כדי להשתקע בעולם החיצוני – והרי זה, באופן מובהק, עניין לתרבויות המבריחות את בניהן מחוסר־התכלית־כביכול שבעולם המעשי, אל הנחמה והתקווה הסבילה שבחוויה האלילית או השילֶרית־המִשׂחקית.

אך יתר־על־כן, המשמעות הלימודית העשויה להתגלם בציור ובפיסול המהותיים־"הקלָסיים" – והיא אמנם המשמעות התכליתית היחידה העשויה להתגלם בציור ובפיסול מסוג זה – תועלתה איננה בשום פנים ברורה וחד־משמעית. אין צריך לומר כי המשמעות הלימודית שבהם איננה מעשית־ישירה: החשיבות התכליתית של הלימוד היא כמובן בנתונים שהוא מביא להכנת המעשה; אך הכנת המעשה היא, מצד גילוייה החיצוניים, עניין שכלי־מושָׂגי־אנליטי, ואילו הציור והפיסול האמנותיים – מטבע הדברים – אינם מספקים שום נתונים לימודיים ברמה זו. הנתונים שהם מספקים הם ברמה גבוהה או עמוקה יותר: בָּרמה "האינטואיטיבית"־הַחִיותית, ההורָה את המושׂגים, מכוונת אותם ומתפצלת לתוכם.

אך כאן נמצא כי הציור והפיסול אינם יכולים למעשה להזין את האינטואיציה בשום נתונים של אמת.

אכן, לעתים קרובות יכול להזדמן לנו להתפרץ בקריאה כי הדמויות המשוחזרות בפסל או בתמונה הן "ממש חיות לנגד עינינו"; אך לאחר התבוננות כלשהי בדבר לא נתקשה להגיע למסקנה כי למעשה אף־פעם, מטבע הדברים, אין הפסל או התמונה יכולים לשקף את הסינתֵזה המלאה והטוטלית של חיי־המקור,

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



המאחדת בה את כל המשתנה והולך מרגע לרגע וממצב למצב ואשר שום מצב אחד מסוים אין בהם כלל. הפסל והתמונה – כל עניינם הוא לרכז דווקא רגע ומצב מסוים; לתוכו דוחסים הם את כל מה שנראה לאמן אופייני אף מעבר לאותו המצב – ובסך־הכול מתקבל אפוא לאו דווקא שחזור של חִיות הנשוא, כי אם שחזור של תכונות מסוימות הניכרות בתוכו והמובלטות לכלל חִיות משלהן.

במילים אחרות פירושו של דבר הוא, שלמעשה אין הציור והפיסול משחזרים שום חִיות אמִתית שבַּטבע, כי אם רק מעלים הם אידאות מופשטות, ממש מושגים אנליטיים, העשויים להיות מבוטאים – עקרונית – גם במילות הלשון הרגילות; אלא שמילות הלשון הן בדרך־כלל מופשטות לגמרי, בעוד שכאן ההפשטה היא מצומצמת מאוד ומרוכזת בהדגמה זהותית מסוימת, ונמצא שגם אם חִיוּת הנשוא עצמו אינה משוחזרת, הרי לפחות כמה מתכונותיו אמנם משוחזרות כאן לא רק בשמָן, אלא גם בגילוי־תוכנן או בחִיות־מושָׂגן – אם מותר לנו בכלל לצרף מין צירוף־כלאיים מושָׂגי שכזה.

ודבר זה, שוב, פירושו הוא שהציור והפיסול משחקים עם האדם מין משחק סנוורים: אין בהם תרומה ישירה למושגיו השכליים־השימושיים על הנשוא, אלא באים הם כביכול להכיר לו את הנשוא בעצמו – אך משיבקש האדם להיבנות מהם בהשראה מסוג זה, נמצא שבאמת אין הם מביאים לו אלא מושגים שכליים־מופשטים – והיינו מושגים אשר מכלל אינטואיציה אמִתית הם יצאו ולכלל שכליוּת שימושית הם לא באו, ואשר בשני הכיוונים גם יחד אין האדם יכול להפיק מהם תועלת אלא על־ידי תוספת עיבוד בדמיון.

כך הוא המצב בבירור, וממש באופן מובן מאליו, בתמונה או בפסל אשר מלכתחילה אינם באים לשחזר איזה גוף מסוים, ממקורו, אלא רק גוף מסוג מסוים או במצב סוגי מסוים – שהרי כאן, מלכתחילה, הכוונה היא רק לבטא רעיון, ולא רעיון בעל חִיות עצמית מבפנים, כי אם רעיון סוגי, מופשט, פרי ניתוח והכללה של דברים מבחוץ. אך גם כשהכוונה היא לשחזר איזה גוף מסוים, זהותי, התוצאה היא אותה בעצמה.

על־פי ניסיוני האישי, היתה לי, למשל, הזדמנות לראות את התמונה של 'הכתרת נפוליון' לְדויד או את הפסל של טיטוס – דוגמאות שאני בוחר בגלל הרושם המיוחד שעשו בי בחִיותן המשכנעת;[33] אך בשני המקרים, אין צריך לומר

33 את שתי היצירות הללו יכנה שב"ד בהמשך כ"היסטוריות אותנטיות", באשר מתארות הן אישיות או מעמד היסטורי ובאשר האמנים יְצָרון על־סמך ראייתם.

www.daat.ac.il * דעת - אתר לימודי יהדות ורוח



כי לא היתה לי – ולא יכלה לי להיות – שום הרגשה של הכרת אדם חי, כדרך שיש לנו על כל צעד ושעל בהיתקלנו בפלוני אלמוני. הרגשת השכנוע נבעה רק מן ההצטרפות המיוחדת של מספר תכונות ברורות־מוגדרות, שיכולתי להבחין כאן בפני נפוליון הכובש־מתפרץ־ומחוקק, או בפניו של אותו טיטוס הרשע שנתכנה גם "תענוג לבני אדם" – ובייחוד לאור ההתאמה שמצאתי בין דרך המיזוג של כל אותן התכונות לבין מה שנראֶה היה לי כי היה לי לצפות לו על־פי סיכום מה שלמדתי על פרטי המעש וההתנהגות של אותם אנשים בדברי־הימים.

---

• הצייר הצרפתי ז'ק לואי דויד – מחשובי הציירים בסגנון הניאו־קלָסי – היה תומך נלהב במהפכה הצרפתית, ואחר־כך מחסידיו של נפוליון, בראותו בו את המגשים של ערכי המהפכה. דויד תיאר את נפוליון בכמה מציוריו, ותמונת 'ההכתרה' הוזמנה על־ידי נפוליון עצמו, אשר העניק לדויד את תואר 'האמן הראשון של האימפריה'. התמונה הענקית (רוחבה כעשרה מטרים), מוצגת במוזֵאון הלובר בפריס. דויד נפטר בשנת 1825.
**בַּתמונה ממול:** קטע מתמונת 'הכתרת נפוליון', בו נראה הוא מניח כתר מלכות על ראש רעייתו, ג'וזפין.

• טיטוס – מחריב המקדש – היה בשתי שנות חייו האחרונות לקיסר האימפריה הרומית. הוא מת בשנת 81 לספירה, זכה למעמד של אֵל, ופסלי דמותו מוצגים בכמה מוזֵאונים, (ברומא, בוותיקן, בלונדון ובמקומות נוספים). בהמשך הפִּסקה יזכיר שב"ד את כינויו של טיטוס, והדבר מחייב משפט הסבר: בעלוֹתו לגדולה, שינה האיש ממנהגי האכזריות שבהם נודע קודם לכן, והתגלה כאדיב לנתיניו ומיטיב למקורביו; בשל יפי־תוארו, מעלותיו ותכונותיו, כינוהו ברומא: amor ac deliciae geners humani – "חמדת המין האנושי", או בתרגום מדויק יותר: "תענוג לבני אדם".
**בַּתמונה:** ראש טיטוס אשר נשבר מפסל שלם, על גבי בסיס חדש שהוכן להצגתו, במוזֵאון בלונדון.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



נמצא אם־כן לכאורה כי פסל או תמונה טובה עשויים אמנם לשקף לא רק פרטים חיצוניים, אלא גם אמת פנימית־מהותית, המתאשרת על־ידי עדויות מן הצד – ועשויים הם אפוא ללמד אמת זו אף בלעדי אותן עדויות או על־ידי **הארת** העדויות והבהרת האמת הכלולה **בתוכן**. אולם, משהגענו לכאן מתברר למעשה, שתרומה אפשרית זו להכרת אמת־הנשוא של התמונה או הפסל הריהי מטבעה דלה ומפוקפקת מאוד:

כי מצד אחד, בלעדי מקורות הלימוד הנוספים, הרי אף־על־פי שהתמונה או הפסל הם לכאורה זהותיים וחִיותיים כל־כך, למעשה הם נותנים לנו, ביחס לגוף המשוחזר בהם, רק ידיעה מוקפאת ומשוברת, כפי שהסברנו לעיל, ואשר גם במקרה של התייחסות לנשוא זהותי אין בה אם־כן יותר מאשר רמזים סוגיים בעלמא, העשויים להתפרש באלף אופנים ואחד. ומצד שני, **בצירוף** למקורות הנוספים – הרי אף־על־פי שהתמונה או הפסל שופכים עליהם אור חִיותי, מכל־מקום אין זה אור חִיותו של הגוף בעצמו, כי אם רק אור אותם רמזים סוגיים, כפי שמתפרשים הם בַּכיוון של ייחוד זהותי **על־ידי התוכן המושפע עליהם מן המקורות הנוספים, ועל־ידי האור החוזר ששופכים הם עליו.**

יוצא אפוא כי הצירוף אינו דווקא מעשיר את ידיעותינו האמִתיות, יותר מן הכלול בכל אחד מיסודותיו בנפרד, אלא פעלו הוא רק זה, שאת מה שנמצא כבר בכל אחד מיסודותיו מלכתחילה הריהו מבהיר ומעמיד על הגדרה יותר חד־משמעית; ומאחר שהחִיות הכלולה בתמונה או בפסל כשלעצמם אינה חופפת את חִיות הנשוא, כי אם מקפיאה אותה, הרי שתרומתה להכרה החִיותית המתקבלת בַּסיכום אינה כולה רק בכיוון האמת, אלא גם – ובהכרח – בכיוון של השרשת הרשמים המסולפים, שישתתפו בהרכבת הצירוף.

בהתאם לכך, אם הכַּוָּנָה היא ליֶתר הכרת הנשוא בחִיותו, אין לסמוך על עדות התמונה או הפסל – גם לכשיתפרשו על־פי מקורות־ידיעה אחרים – אלא מתוך זהירות והסתייגות מרובה: בדוגמאות המיוחדות שהזכרתי, נראה כי יותר רשאים אנו לפרש את תמונת נפוליון או את הפסל של טיטוס על־פי הידיעות ההיסטוריות, מכפי שמותר לנו לנסות ולחַיות את תפיסתנו ההיסטורית על־פי אותה התמונה או הפסל; ומה שנשאר מכל האמור לחיוב הריהו רק זה, שגם במקרה של פסל או תמונה המתייחסים לנשוא זהותי מסוים, הרי עיקר תרומתם הלימודית אינה לעצם הכרתו והבנתו כמות שהוא, אלא רק **לַהבהרה וההעמקה החִיותית של מושגינו עליו, תוך מידה רבה של אי־תלות בָּאמת החִיותית של הנשוא בעצמו.**

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



והנה, מסקנה זו, אמנם היא דומה למה שניתן לומר על כל לימוד מושָׂגי באשר הוא, שמטבע הדברים הריהו רחוק מן האמת החיה ומְסלפהּ; ואף־על־פי־כן, הלוא חשוב לנו להעמיק ולהבהיר את הלימוד המושׂגי, דווקא כדי שנדע לפעול אל נכון על אותה האמת. אולם, יש לחזור ולהדגיש שכאן אין אנו באים לידי הבהרה והעמקה של מושגים שכליים־מעשיים, כי אם להבהרה והעמקה של מושגים בעלי נטייה מסלפת ברמה דמיונית, על־שכלית, שבה אנו מבקשים להכיר את החִיות כמו שהיא בעצמה. והתוצאה היא אפוא, שאם יש כאן ערך לַהבהרה וההעמקה המושגית הנתרמת על־ידי התמונה או הפסל, הרי זה בעיקר לא לגבי ידיעה כלשהי בדבר נשוא כלשהו של אמת, כי אם לגבי עצם התרגיל של חידוד הדמיון במושׂגים חִיותיים – וזאת בין אם התמונה או הפסל מתייחסים לנשוא סוגי או לנשוא זהותי, היינו הך: מן הבחינה הלימודית־התכליתית, שבה אנו עוסקים כאן, אין הבדל רב בין "משה משבר הלוחות" או החיוך של מונה ליזה,[34] מחד גיסא, לבין היצירות ההיסטוריות־אותנטיות שהזכרנו מקודם, או אף תמונת נוף מפורסם, מאידך – שבכל אלה גם יחד, לא ההתעשרות באיזו ידיעת אמת זהותית היא עיקר, ולא ההתעשרות באיזו ידיעה מעשית, כי אם התעשרות הדמיון כשלעצמה.

והנה, אמנם, גם כנגד זה יש מקום להסתייג ולומר, שאף התעשרות הדמיון כשלעצמה – ייתכן שתהא לה בסופו של דבר משמעות מעשית־תכליתית. [כי] התעשרות הדמיון מפתחת את רגישות התודעה ומקדמת את דיוק המחשבה והעמקתה; כמו כן מטפחת היא את כושר ההתייחסות החִיותית או "הדיאלוגית" לדברים[35] – בצד ההתייחסות השימושית־אובייקטיבית – ובסך־הכול מתבצע כאן מעשה חינוכי, המקדם את הכשרת האדם מבחינה מוסרית והגותית־מעשית כאחד, ולא רק בדרך־כלל, אלא גם במה שנוגע ליחסו הנכון אל הנשוא המסוים של התמונה או הפסל, עם כל מה שדמותו של זה נוטָה מלכתחילה להופיע בתהליך המתואר, במידה רבה, כמסולפת.

34 • התמונה 'משה משבר הלוחות' היא משל הצייר הצרפתי גוסטב דורֶה, אשר נודע בציוריו לתנ"ך. דורה נפטר בשנת 1883.
• על ציור דמותה של 'מונה ליזה' עמל ליאונרדו דה־וינצ'י שש שנים, למן שנת 1500 כשהיתה הגברת בת עשרים־וארבע, ועד שהיתה בת שלושים. הבעתה השלווה וחיוכה המיוחד איתגרו פרשנים והוגים רבים מספור, מאז שהוצגה היצירה ועד ימינו.

35 למשמעותה של ההתייחסות הדיאלוגית, שוב וראה בדברי שב"ד לעיל בעמ' 87 בַּפִּסקה הפותחת "כי באֵין לַתרבות", ושים לב שם להערה 13 (סיפא).

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



אולם, באמת, אם יכולה להיות לתמונה או לפסל השפעה חינוכית־תכליתית שכזאת, הרי זה רק בדיעבד ובעקיפין, אחר שעניינו נתעכל בדמיון עם שאר השפעות הפועלות באותו הכיוון, ואחר שנשתחרר לחלוטין מן הנטייה להכיר בו איזה גורם של תיווך ישיר בין נפש האדם לזהות הנשוא. כל זמן שלא נשלם העיכול והשחרור הלזה, וכשהבעיה איננה השפעת הציור והפיסול על פיתוח הדמיון דרך־כלל, אלא בעיית ההתעסקות בתמונה או בפסל מסוימים, אין לתוצאה החינוכית שאמרנו שום מעמד בנידון. ברמה זו אין ההתעסקות האמנותית יכולה כלל להתקשר ולצאת אל הפועל אלא מתוך ההשתקעות בַּדימוי, שעל־ידיה בא ובא האדם במגע עם זהות הנשוא; וממילא משמע שאין היא יכולה להתבצע בבחינת תרגיל חינוכי בעלמא, אלא מוכרחה היא להיות מכוונת לתועלת הכלולה כביכול במגע זה עצמו, בתוכו – ולוּ גם במחיר **הבלתי־חינוכי** של דימוי מגע־אמת עם זהות הנשוא על בסיס של סילוף.

לכן מתברר באמת, אף בדרגה אינטנסיבית יותר ממה שסיכמנו מקודם, מדוע לא ייתכן שהציור והפיסול – ולפחות במובנם המהותי־הקלָסי – ימצאו להם קרקע פורָה בחֵיקה של תרבות ישראל. [כי] לא זו בלבד שסוג אמנות זה מחייב מטבעו התפשטות מן העצמיות לשם הזדהות עם נשוא חיצוני, אלא גם מה שמחזיר הוא מן הנשוא החיצוני בדיעבד – אין בו, כשלעצמו, שום אמת תכליתית, כי אם רק (או בעיקר) שעשוע הדמיון בִּנתונים על הטבע שאין תוכם כְּבָרָם; ובזה מגיעים אנו לשיקולים משלימים עוד, המורים באותו הכיוון:[36]

תרבויות אחרות, עם כל התנשאותן לערוק אל המציאות האובייקטיבית לשמה, הרי למעשה, מבחינת מִבנן המוסרי, לא אכפת להן מהי מציאות זו לאמִתה, ואת הנחמה שהן מבקשות עשויות הן למצוא גם בהשתקעות בדימויים של כזב, ממש כאילו היו דימויים של אמת, בלֵית נפקא מינה. אך תרבות ישראל, עם כל היותה מכוונת בעיקר לתכלית מעשית ולא להכרת האמת, הרי דווקא משום התכלית המעשית שלה חשובה לה הכרת האמת, בשלמות וכְמות שהיא באמת – וצד הכזב,

36 ה"שיקולים המשלימים" לכך שתרבותנו תדחה את הציור והפיסול הקלָסיים הינם שניים – עצם הפגם שבַּהיתפסות לצד הכזב, והסילוף שבתפיסתו של העולם כסטטי ותקוע בַּהווה – ונתונים הם בשתי הפִּסקאות הבאות.
לאחר־מכן יסביר שב"ד את סכנת ההחלפה בין הדימוי האמנותי לבין אמת־המציאות, וימשיך בדיון על השקפת העולם האלילית היוצאת לפולחן של תמונות ופסלים – לרבות גם את ההשפעה החוזרת, מן האמנות של הציור והפיסול אל האלילות – וכל־זאת עד הרווח המוגדל בעמ' 141.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



המצוי בהכרח בתמונה ובפסל המתיימרים לייצג את אמת נשואם הגופי, נעשֶׂה כאן אפוא לפגם המאפיל על כל הנאה ותועלת שעשויים עוד התמונה או הפסל לשאת לגבי התפתחות הדמיון בעקיפין.

פגם זה נעשה כאן חשוב ומסוכן בייחוד, משום שהסילוף שבתמונה ובפסל איננו רק סילוף פרטי, המטעה את תפיסת האדם ביחס לפרט פלוני־אלמוני שבאמת הנשוא המסוים, כמות שהוא לעצמו, אלא זהו סילוף מהותי, המטעה את הדעת ביחס **לעצם עקרון החִיות והקיום בעולם**. [כי] כפי שאמרנו, טבע התמונה והפסל הוא, שהריהם מקפיאים את חִיות הנשוא ברגע ובמצב מסוים: במקום החִיות של הנשוא במקורו, המגלמת בה – בסבך יחסיה הממשיים־כוליים עם הסביבה והזמן – את כל הדיאלקטיקה הנצחית והאחדותית של עולם ומלואו, הרי התמונה והפסל מוציאים ומנתקים את הנשוא מכל זה, ומַציגים הם אותו כאילו מספר התכונות והיחסים המובלטים בו היו ישות בפני עצמם, הקיימת בניתוקה מעבר לקשרי מקום וזמן כלשהם. וקל להבין, שאם יותן לתרבות להיבנות ולהתקשר במידה ניכרת על־ידי סוג־אמנות זה דווקא, של ציור ופיסול, הרי זו תרוויח אולי משהו על־ידי פיתוח הדמיון כאמור – אך ביחס להכרת עצם נשואי הציור והפיסול, בזהותם, הריהי רק תרוויח מעט ובספק, ואילו כל תפיסת עולמה תסתלף על־כל־פנים בוודאי, שהרי זה יצטייר לה כעולם סטטי ומפורר, חסר משמעות של עבר ועתיד ושקוע כל־כולו, בפירודו המושָׁגי, בַּהווה.

ומכאן מוביל הגיון־הדברים במישרין לסכנה עמוקה וממצה אף יותר, אשר בתקופה הרציונליסטית־מפוכחת שלנו אמנם עשויה היא על נקל להתעלם מן העין. כוונתנו לכך, שצד־הכזב הגלום בתמונה ובפסל משרֶה בהכרח תפיסת־עולם מסולפת לא רק מבחינת עצם חוויית ההשתקפות של העולם, כרקע נתון להוויית האדם בתוכו, אלא גם מבחינת ההתייחסות החוזרת של האדם לָעולם, [כַּמוסבר להלן]:

כבר היתה לנו הזדמנות להדגיש שהעניין האמנותי בתמונה או בפסל אינו יכול כלל להתקשר אלא מתוך ההשתקעות בַּדימוי, שבאמצעותו בא האדם במגע עם זהות הנשוא; דימוי זה הוא כאן מחויב־המציאות, שהרי הנחת־היסוד ליצירה האמנותית היא, שיש בה כדי לשחזר את חִיוּת הנשוא – וגם ההשראה המסלפת הגלומה בתמונה או בפסל לגבי תפיסת־העולם **האובייקטיבית**, שורשה הוא בכך שהאדם נוטה לקבל את עדותם כביטוי נאמן לחִיוּת הנשוא כמות שהוא. והנה, מבחינת ההתייחסות החוזרת של האדם לעולם, המשמעות הפשוטה של אותו הדימוי היא, שמשרה הוא נטייה להחליף את ההתייחסות לעולם האמִתי, על חוקי־

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



הווייתו כמות שהם, בַּהתייחסות לשחזורו האמנותי כאילו היה הוא עצם המציאות בעצמה. סכנת ההחלפה מסוג זה קיימת אמנם, במידה ידועה ומטבע הדברים, בכל האמנויות למיניהן – כמו למשל במקרה דון קישוט, שעולם־המציאות נתחלף לו לא בשום תמונה או בפסל, כי אם בַּגיבורים של ספריו;[37] אולם, בתמונה ובפסל מגיעה סכנה זו לשלמותה והתממשותה המובהקת.

הסיבה לַהבדל בנקודה זו היא כפולה.

ראשית, כי באמנויות האחרות יש הבחנה מהותית, ברורה וחד־משמעית, בין אופן התפיסה החושית של היצירה האמנותית לבין אופן התפיסה החושית של הנשוא המקורי: המהות הפיסית של הנגינה או הסיפור היא עניין שונה לגמרי מן המהות הפיסית של הרגש המנוגן או המעשה המסופר – ולכן, באמת, דון קישוט המגיע עד כדי החלפת המציאות בגיבורי סיפורים לא היה ולא נברא כי אם רק משל היה, וביחס לַנגינה או הסיפור וכיו"ב עשוי הוא רק לסמל כיוון־השפעה הגלום בהם, ואשר ברמה של פיקחות אין הוא מגיע לתכליתו לעולם. ואף באמנות המשחק, שבה אמנם אין הבחנה עקרונית מן הסוג האמור – ואמנם קיימת בה השפעה חזקה מאוד בכיוון של החלפה בין המשחק לאמת – מכל־מקום מוגבל בה הדבר בהכרח לתחומי העראי של הזמן בו נמשך המשחק, ולכשזה מסתיים והשחקנים חוזרים לתפקידי־חייהם במציאות, ממילא מוכרז בכך בעליל כי המשחק היה רק משחק, וסכנת־ההחלפה חוזרת אפוא ונרפאת כאן מטבע העניין למפרע. לעומת זאת, התמונה והפסל "הקלָסיים" הם ממש מאותה מהות חושית עצמה כמו הנשוא הגופי שאותו הם באים לשחזר – וגם אין הם עניין של עראי, כַּמשחק, אלא עשויים הם להתקיים בעינם ממש כַּנשוא בעצמו, ואף לאורך־ימים לאין־ערוך יותר מאִתו – ומשמע במילים אחרות כי ההבחנה הסוגית בין אמת לחיקוי מיטשטשת כאן, וסכנת־ההחלפה מוצאת פה לפניה שטח־פרזון.

ואילו הסיבה השנייה, המשלימה, היא שמיני־האמנות האחרים אין בהם שום צד של סילוף מחויב מעין מה שיש בתמונה ובפסל: הללו, במידה שמצליחים הם במשימתם, הריהם משחזרים באמת את חִיות הנשוא בחִיותו – וממילא, במידה

37 דון קישוט הוא גיבורו (ושמו) של רומן ההרפתקאות החריף מאת המספר הספרדי מיגל דה־סרוַנטֶס, אשר סיים את כתיבתו בשנת 1615, שנה לפני מותו.
דון קישוט ראה את עצמו, הדל, כאביר הצדק, ממש כַּגיבורים של סיפורי עלילות האבירים, שאותם העריץ, ואילו את המציאות הפשוטה – את טחנות הרוח, למשל – הוא תפש כמכושפת בידי כוחות הרשע, אויבי האבירים המתחזים לטחנות, אשר חובה מקודשת היא, כמובן, לערוך כנגדן מלחמת חורמה...

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



שמצליחים הם במשימתם, הריהם יוצרים מגע חופף בין תודעת האדם לבין אמת הנשוא, ואין הם נותנים מקום לסכנת החלפה כי אם ליתרון־הכרה; ואם אצל דון קישוט התגשמה כביכול סכנת־ההחלפה אף על־ידי יצירות־אמנות מסוג הסיפור, היה זה אמנם לא כל־כך בגין עצם טבעו של סוג אמנות זה, כי אם בגלל תוכן־הכזב המקרי של הסיפורים שקרא, אשר לימדוהו להאמין במציאות מסולפת. לעומת זאת, התמונה והפסל, יש בהם אמנם, מיסודם, ממש אותו טבע כמו בסיפורי דון קישוט: הם משחזרים באופן חִיותי מציאות השונה מן האמת ושאינה מחזירה אפוא את העוסקים בה אל הנשוא המקורי; ובהיות מציאות זו מאותו סוג חושי כָּאמת ומכוּונת כנגדה – ויתר־על־כן, בהיות כל עיקר השינוי כאן בכך שהתמונה והפסל מוציאים את האמת מזרימתה ותנועתה המתמדת, ומקפיאים אותה כנתון קיים ועומד תחת יד האדם – אך טבעי הוא שבַּסך־הכול תבוא כאן, עם היחס האמנותי לַתמונה או לפסל, גם ההרגשה והתודעה שאלה אינם רק משחזרים אלא ממש מגלמים, ואף ביתרון של נאמנות ואינטימיות, את עצם הנשוא שבו מתעניין האדם.

תוצאה זו, היא היא כמובן הבסיס לכך שהשקפת־העולם ומשׂאַת־הקדושה האלילית מתלכדת ואף מזדהה מבחינה מושגית עם תרגום העיקרון של שלטון כוחות־הטבע המפורדים השונים לכלל פולחן של תמונות ופסלים, אשר בהם מתגלמים כביכול אותם הכוחות.

הדבר מסתבר מתוך כך, שמלכתחילה, משנתפס העולם כעולם של כוחות גופיים מפורדים, בהעלם הקשר העל־גופי המחַיה את כולם מתוכם והממזגם באחדות משותפת, הרי התמונה והפסל הם האמצעים האמנותיים המובהקים – ולמעשה היחידים – המתאימים לתת לתפיסה זו ביטוי; ואילו לאחר מכן, משֶׁמתרבים הפסלים והתמונות המשמשים במשימה הלזאת, ממילא נהפכים הם לתחליף זהותי של הכוחות הללו עצמם, והשקפת־העולם הפֵּירודית חוזרת ושואבת מתחליף זה השראה נוספת וחיתוך סופי, חד־משמעי לאין־ערוך יותר מכל מה שיכול היה להידמות בַּכיוון הפֵּירודי מלכתחילה.

בזה מגיעים אנו להגדרת הקשר המהותי, הקיים מטבע הדברים, בין תוכן האלילות לבין התגלמותה באמצעי האמנותי של התמונה והפסל דווקא – והרי זו גם הדוגמה המעשית הראשונה והמובהקת ביותר להתגשמות אותה תוצאה שהיינו הולכים ומסבירים עד כה באופן מופשט, שהתמונה והפסל כרוכים בהטיית האדם להתייחס אליהם כאילו היו הם עצם המציאות בעצמה. החשוב בדוגמה זו הוא, שהאדם מגיע כאן לא רק לעצם הקידוש של הפסלים והתמונות כתחליף לכוחות

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



המסומלים בהם, אלא מגיע הוא גם לַדימוי שעל־ידי פעולתו על הפסלים והתמונות פועל הוא על אותם הכוחות. זהו הדימוי המונח ביסוד שיטת־הפעולה המָגית, הנהפכת לתחליף – ולפחות תחליף חלקי – לשיטת־הפעולה המדעית, השכלית המפוכחת; ובאופן כזה רואים אנו כיצד עשויה ההתמסרות לתמונות ופסלים להביא, על־פי עצם טבעה, לא רק לסילוף האידֵאי־העקרוני של התרבות בכללה, אלא גם לסילופה המעשי בחיי יום־יום הפשוטים, על־ידי הטיית האדם ממאמץ הפעולה היעילה על הטבע אל התחליף הקל, מנופח־התקוות והמכזיב, של הסתפקות בניסיון להגשים את הרצון המעשי באמצעים של הזיה ודמיון.

והנה, הקשר המהותי והמסוכן הזה בין אמנות התמונות והפסלים לבין השקפת־העולם האלילית ומשמעותה המעשית־המָגית הוא הוא הבסיס לכך, שהתמונות והפסלים נעשו באופן מפורש לערך מפוקפק ובזוי בתורת ישראל, אפילו במקום שאיסורם ההלכתי המוגדר איננו מגיע; ומכוח השפעתה של תורת־ישראל בגויים, בעזרת ההתפתחות הפילוסופית והמדעית, אמנם הודברה כבר מלפני זמן רב ההשראה הפישופית של אמנות הציור והפיסול, גם בכל היקף ההתפשטות של התרבות השלטת כיום בעולם. אולם, גם אם ההשראה הכישופית נראית כיום כמודברת, אין משמע כי הציור והפיסול נהיו כבר פחות מסוכנים מטבעם אף מן הבחינה הלזאת. אף בדור המפוכח שלנו, ובקרב אנשים מפוכחים לגמרי, לא יתקשה כל אדם למצוא דוגמאות, בהן התמונה או הפסל של נשוא אשר יש אליו יחס רגשי מעוררים כלפיהם רגשות – או לפחות שברירי־רגשות – כאילו הצופה עומד היה לנוכח הנשוא בעצמו; ותופעה זו, לפי כינויה המהותי, הריהי פשוט מידת פֶטישיזם°, אשר הגיון המָגיה כלול בו ממילא, לפחות מבחינה מושגית ובכוח אם לא גם בפועל.

פטישיזם זה שופע ומתפרץ עדיין מעצם טבעם של התמונה והפסל, על אף כל שינוי בִּנטיות והשקפות שהתחולל בינתיים בתרבות, במהלך הדורות – ואם התופעה הזאת אינה מגיעה כיום מכל־מקום לשום דרגה של סכנה ממשית, הרי זה באמת לאו דווקא בגלל עצם השינוי שהתחולל בהשקפות ובנטיות, כי אם בגלל השינוי הנוסף אשר השינוי הזה גרר ביחס הכללי לאמנות הציור והפיסול, [כַּמוסבר להלן].

ההתפכחות הפילוסופית והמדעית גררה התרופפות כללית של הרגישות וההתייחסות הכנה אל הציור והפיסול הקלָסיים – עד כדי חידלון גמור כמעט בהמשך התפתחותו של תחום האמנות הלזה – וכל הקטורת האידאולוגית שמעלים לו עדיין בחוגי העילית התרבותית "הרצינית" אינה עוד למעשה כי אם שִגרה

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



מילולית בעלמא; וממילא, אם רק עוברים על התמונה או הפסל ביעף – ולוּ רק מתוך החוָיית התפעלות של נימוס – הרי ההשראה המגית אין לה פשוט שֶׁהות להתקשר. אולם, במידה שיש עדיין יחס כן ועמוק לציור ולפיסול הקלָסיים – ולוּ יהא, דווקא, על הבסיס הרציונליסטי והמפוכח כביכול של אידאולוגיית עִלוי האמנות נוסח שילר – ממילא מוכרח להכריע בו גורם ההתמסרות לחוויה האמנותית, בלי שום הפרעה שכלית ואידאולוגית מן הצד; ובמידת ההצלחה בהגשמה זו של האידאל, הרי התוצאה המחויבת היא שהאדם מתרחק מן העולם הממשי, והתמונה או הפסל נהפכים לו כשלעצמם לִנשוא ההתייחסות של חייו.

אכן, טבע אלילי זה של התמונה והפסל, שמהותם האמנותית אינה מחזירה את האדם אל נשואם האמִתי, כי אם מצמיתה אותו להתייחס אליהם בעצמם, הוא הוא בוודאי הטעם לכך שלגבי האידאולוגיה של "פולחן האמנות", המבקשת באמנות מקלט מן החיים הממשיים – הציור והפיסול הם צורת האמנות המובהקת והנכבדת ביותר, הכובשת כמעט את כל עצם המושג הנערץ של האמנות ומתמזגת עמו. ולגבי תרבות ישראל משתמע – מאותו הטעם עצמו – שגם כאשר הסכנה הפֶּטישיסטית שבתמונה ובפסל נראֵית כמודברת ומשוקעת בלי ממשות עוד תחת תִּלֵי ההיסטוריה, מכל־מקום אין הם נעשים על־ידי כך הרבה יותר כשרים ומהימנים כגורם תרבותי מכפי שהיו מעולם, והיחס המצוי כלפיהם במקורות אינו דורש אפוא שום תיקוני־התאמה.

אולם, אף־על־פי־כן, מסקנה זו אין פירושה כי תרבות ישראל מוותרת או צריכה לוותר על אמנות הציור והפיסול לגמרי.

יש בתרבות ישראל מקום לאמנות זו, קודם־כול, במובן הבלתי־מהותי של ציור ופיסול המשמשים לצרכים של **קישוט**; ושנית, אין כאן שום ניגוד מהותי גם לציור ולפיסול **המופשטים** – אם כי המקום הנשאר למעשה לציור ולפיסול מסוג זה הריהו אמנם מצומצם למדי, מסיבות צדדיות: ראשית, כי אפשרויות ההבעה **המשמעותית** באמצעי אמנותי זה הריהן חלקלקות מאוד – ולכן גם מצומצמות – מטבע הדברים; ושנית, מפני שעל־כל־פנים אין זה אמצעי נוח להבעת דברים אשר תרבות ישראל עשויה באופן אורגני לעורר לאמרם, [כַּמוסבר להלן].

אכן, כפי שאמרנו, הציור והפיסול המופשטים מתאימים להבעת **משאת־נפש** – וגם מה שתרבות ישראל עשויה להזמין להבעה הריהו בעיקר **משאת־נפש**. אולם, משאת־הנפש הישראלית הריהי בעיקר **נבואית**, הפונה מן האדם ולחוץ, וממילא נזקקת היא לאמצעי־הבעה "דינמיים", שטווח השתמעותם והשפעתם הוא רחב.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



לעומת זאת, הציור והפיסול – ואף הציור והפיסול המופשטים בכלל זה – הריהם ביסודם "סטטיים"; אין הם נועדים לקהל המזומן לכבודם, כְּאמנות הקולית או אמנות המחול או המשחק, אף אין הם נועדים לתפוצה בהעתקים, ככתב־יד, אלא נועדים הם להישאר תקועים במקומם, להנאת בעליו [של המקום] – ובהתאם לכך, בדרך־כלל לא יינָקטו הציור והפיסול המופשטים אלא להבעת משאת־נפש הפונה מן האמן אל עצמו.

אמצעי אמנותי זה באמת מתאים אפוא במיוחד לקינת־היאוש של האדם המבודד על התפוררות כל הערכים, המציינת את התרבות השלטת בעולם בזמננו: זוהי ודאי הסיבה לכך, שדווקא בתקופתנו הגיע אמצעי זה לדרגה של שגשוג שלא נודע לו כמותה מעולם, וזוהי בוודאי הסיבה גם לכך שעם זאת כל־כך נפוצה עליו כיום הדעת השלילית – אחר שמתוך ההתבודדות השלטת בו אין אדם מבין כאן את שפתו של רעהו; וכל זה הריהו כמובן ההפך הגמור מטיבה של תרבות ישראל ההיסטורית.

אולם, מכל־מקום גם בַּמסגרת של תרבות ישראל ההיסטורית לא מן הנמנע הוא שיובא אדם לידי התמודדות אישית עם עולמו, המכוונת מלכתחילה רק לו לעצמו – ולא מן הנמנע הוא שהתמודדות זו תתבצע באמצעות האמנות המופשטת ואף תגיע תוך כדי כך לכלל משמעות אובייקטיבית, כחוליה לגיטימית בביטוי ההתמודדות של עצם התרבות הישראלית בכללה עם עצמה, כפי שאירע למשל ביצירתו של שַגאל.[38] חוץ מזה, "האמנות המופשטת" – כמין אמנות המיוחד

38 מרק שַגאל, יליד רוסיה הלבנה ובן למשפחה חסידית, הרבה לעסוק בציוריו בעיירה היהודית ובדמויותיה, ובמגוון מוטיבים יהודיים. סגנונו ייחודי – פיוטי, חולמני ונאיבי, לעתים סוריאליסטי – וכך, למשל, עשויות הדמויות בציוריו לרחף מעל גגות העיירה. בבגרותו עסק בעבודות גדולות ממדים, ויצר בין היתר חלונות זכוכית מצוירים (לשנים־עשר השבטים) בבית הכנסת של המרכז הרפואי 'הדסה', וכן שטיחי קיר ופסיפס בבניין הכנסת. שגאל נפטר בשנת 1985.
**בַּתמונה:** עבודה אופיינית של שַגאל, מתוך סדרת תחריטים של חזיוני־חלומות.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



לעצמו – אינה למעשה אלא חוליה מקשרת בין הציור והפיסול "הקלָסיים" לבין הציור והפיסול כתשמיש מכוון של קישוט; ומשמגיעים אנו לכאן, הרי מן המעבר הזה ולִפנים ניתן לומר כי תרבות ישראל אף חוזרת ופותחת את אופקיה לפני "האמנות המופשטת" לִרווחה.

ובשני הראשים האלה – דרך הציור והפיסול של קישוט ודרך הפתח הפתוח לַציור ולפיסול המופשטים, אף כשאין הם נועדים לצרכים של קישוט כי אם להבעה תכליתית־עצמאית – ניתן לתרבות ישראל להגיע גם להנאה החינוכית של התעשרות הדמיון, המוצעת על־ידי הציור והפיסול דרך־כלל. אמנם, בגדרים האמורים, לא ייתכן שתרבות ישראל תהא טובלת בהנאה זו, כדרכן של תרבויות אשר הציור והפיסול משמשים בהן כיסוד עיקרי – ולפי מה שהסברנו, מה שתרבות ישראל מפסידה בכך אמנם אינו יכול בסופו של דבר להיחשב כהפסד, אלא כמחיר הרווח של יתרון האמת והפיכָחון, שבו היא זוכה על־ידי ההימנעות המודעת מן ההשתקעות בתמונות ופסלים. אולם, במידה שהתועלת הגלומה בסוג אמנות זה יכולה להיות מופקת ברמת ביטחון מפני הסכנה שכנגד – אין תרבות ישראל מושכת ממנה את ידה, וננסה עתה לברר מה אמנם יכולה תרבות ישראל להפיק בתחום הלזה, אחר שנשארת היא מוגבלת ברמת־הביטחון המיוחדת שתיארנו לעיל.

ראשית, נראה לומר שעל־כל־פנים מצד "האמנות המופשטת" העצמאית אשר תרבות ישראל תוכל להצמיח מתוכה, אין לנו לצפות לתרומה חשובה ביותר. אכן, אפשר שתרבות ישראל תצמיח מתוכה בתחום זה כמה יצירות חשובות; אך כפי שאמרנו, אין מסתבר שהיצירות האלו תוכלנה להיות מרובות או בעלות תפקיד מרכזי במכלול המבנה התרבותי. יכולות אלו להיות רק יצירות שוליות – וגם אם כל אחת מהן תוכל לתרום משהו חשוב למכלול הביטוי הישראלי ולהעשרת דמיונם של בני ישראל במושגים חִיותיים בגדרי עניינה, הרי בַּסך־הכול אין לצפות שאפילו כולן יחד תוכלנה להוות איזו השפעה מהותית מבחינת חינוכו של הדמיון הישראלי ועיצוב המושגים הישראליים דרך־כלל.

אולם, גם אם כך הוא במה שנוגע ליצירות העצמאיות של "האמנות המופשטת" כשהן לעצמן – ולכשתהיינה רק מוצגות לראווה במוזֵאונים או ב"ספרי האמנות", כדרכם של תמונות ופסלים שעניינם מסתכם בתוכם – הרי לא כן הוא הסיכוי לכשתצטרפנה לקרובותיהן בתחום הקישוט.

אכן, בקשר לכך יש להעיר על עצם העובדה שיוצא לנו כאן לדבר על סיכוי ולא על מציאות בדוקה וקיימת – וזאת אחר מבחן תרבותי של שלושת אלפי שנים ויותר. אולם, התירוץ הוא – בדומה למה שאמרנו בפרק קודם – שתרבות ישראל

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



אינה תרבות עצמאית מבחינת האמצעים השימושיים העומדים לרשותה, ואת אמצעיה היא שאבה מלכתחילה מתרבות־הרקע הנכרית אשר כנגדה היא נולדה – ואילו בתרבות־הרקע הזאת לא היתה נודעת בכלל שום אמנות של ציור ופיסול שלא תהא מכוונת לשחזור־הכזב של גופים, כי אם להבעת משאת־נפש או רגשות במופשט. אמנות מסוג זה התחילה להתפתח רק בתקופה האחרונה; ואין מקום לשאול מדוע תרבות ישראל לא המציאתה כבר קודם.

יתר־על־כן, המקום המובהק אשר בקשר אליו יכלה להתפתח בישראל אמנות הקישוט היה כמובן **בית־המקדש** – ואילו בית־המקדש איננו המקום המתאים לטיפוח הקישוט בפסלים ותמונות, אפילו מן הסוג המופשט. אכן, גם במקדש היה מקום לַכרובים ולשנים־עשר הבקר אשר תחת הים (ודווקא שלא במופשט, ועוד נחזור לעניין זה להלן); אך הכרובים היו על־כל־פנים רק קישוט אחד ומיוחד העשוי **לרכז** את המתח בקודש הקודשים שבִּפנים, ושנים־עשר הבקר היו גם־כן רק דבר אחד ומיוחד, העשוי להשקיט ולווסת את המתח, **בחוץ**.[39] לעומת זאת, המקדש בכללו נועד לקיים את המתח ברמה רצופה של טוהר נמשך אל השיא שבקודש הקודשים – ואילו ריבוי קישוטי תמונות ופסלים כאן, אפילו מן הסוג המופשט, עשוי היה רק לפזר את המתח ולחבל במטרה הלזאת.

מקום לקישוטי תמונות ופסלים יכול היה אפוא להישאר רק בנקודות פחות מרכזיות במבנה התרבות: למשל, בארמונות מלכים ושרים, שבהם הדגש הוא אמנם ברוח הרווחה וההישג, המאפשרת לפזר את המתח; אך זה שוב לא היה מוקד מתאים להתפתחותה של אמנות לאומית כצורכו, אחר שתקופות הרווחה ונחת־

39 • שני הכרובים בַּמשכן נעשו על־גבי ארון הברית, כחלק מן הכפורת שכיסתה אותו. צורתם המדויקת לא נתפרשה אך הם היו מכונפים, שנאמר (בשמות כ"ה כ'): "והיו הכרֻבים פֹּרשֵׂי כנָפַים למעלה, סֹכְכים בכַנפיהם על הכַּפֹּרֶת ופניהם איש אל אחיו ...". במקדש נוספו עליהם עוד שני כרובים מכונפים גדולים שניצבו בקודש־הקודשים, עשויים עץ ומצופים זהב, כמסופר במלכים־א' ו' כ"ג ואילך.
הכרובים היו בבחינת מוקד השראת השכינה בישראל – כמבטאים את פִּסגת ייחוד־האהבה שבין העם וא־ֹהָיו. מבין שני הכרובים נועד הקב"ה עם משה ודיבר עמו, שנאמר: "וַישמע [משה] את הקול מִדַּבֵּר אליו מעל הכַּפֹּרֶת אשר על אֲרֹן העֵדֻת מבין שני הכרֻבים ..." (במדבר ז' פ"ט, וראה גם בשמות כ"ה כ"ב). הקב"ה נתכנה בכמה מקומות במקרא "יושב הכרובים" (למשל: שמואל־ב' ו' ב', תהילים צ"ט א'); ומסורת חז"ל במסכת יומא (דף נ"ד עמוד א') מספרת כי "בשעה שהיו ישראל עולין לרגל, [היו הכוהנים] מגללין להם את הפרוכת, ומראין להם את הכרובים שהיו מעורים זה בזה, ואומרים להן: ראו חיבתכם לפני המקום, כחיבת זכר ונקבה".

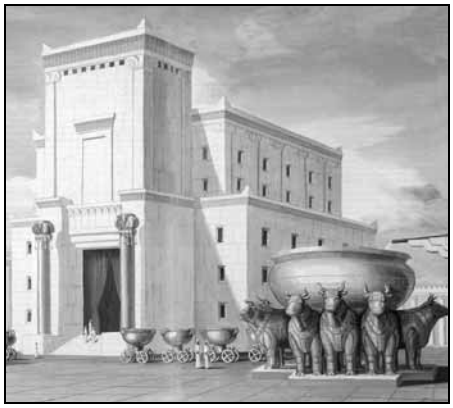
דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



ההישג בדברי ימי ישראל היו מעטות וקצרות עד מאוד – ומה גם שהמלכים והשרים אשר היתה להם שהות או דחיפה מיוחדת להתעסק בדבר אף לא נזקקו כלל לאמנות לאומית, כי אם אדרבה: היבוא החקייני היה להם הביטוי המתאים ביותר.

לעומת זאת, בימינו, אין לנו צורך להמציא דווקא איזה עיקרון חדש של ציור ופיסול שיהא פטור מסכנת הפֶּטישיזם – אחר שעיקרון כזה כבר מצוי לפנינו – ואין לנו אלא לאחוז בו, לגאלו מן השימוש האינדיבידואליסטי־הנואש וחסר־המובן, ולהתאימו לצורכֵנו. וצורך זה, כאמור, איננו בעיקר בתחום השימוש העצמאי, כי אם בתחום הקישוט.

לפי מה שאמרנו לעיל, הקישוט הישראלי עניינו הוא לבטא את מתח התכלית השימושית של מבנים וכלים במסגרת המתח המיוחד של תרבות ישראל בכללה – ואילו המתח המיוחד של תרבות ישראל הריהו אמנם מתח המרוכז כולו לתכלית אחת מוגדרת וממושטרת מאוד. ובהתאם לכך ניתן היה להסיק לכאורה כי אופי העיצוב האדריכלי והקישוט הישראלי צריך אף הוא להיות מרוכז, חמור וטהור מאוד, בדומה למה שהערנו לעיל לגבי בית־המקדש, ובאופן המונע את השימוש הניכר בקישוטי תמונות ופסלים לא רק בבית־המקדש בעצמו, אלא גם דרך־כלל. אולם, באמת, לא פחות מכפי שאופייניים לתרבות ישראל הריכוז, החומרה והטוהר, אופייני לה גם־כן הדבר שעל־כל־פנים אין היא תרבות נזירית, אשר הריכוז, החומרה והטוהר יהיו אמורים לבלעה בעיוורון חד־צדדי ונכסל. תורת־ישראל אף־פעם אינה חד־צדדית, אלא היא מאחדת את כל האנטינומיות° של העולם בתוכה – וכל המצוי אצל תרבות־ישראל יודע כי בהתאם לכך גם אין זו מתעלמת מן העובדה



• שנים עשר הבקר נשאו את מיכל המים הגדול שבנה שלמה בעזָרה, כַּמסופר במלכים־א׳ ז׳ כ״ג ואילך: ״וַיַּעַשׂ את הַיָּם מוּצָק עֶשֶׂר בָּאמה מִשָּׂפָתו עד שִׂפָתו עָגֹל סביב, וחמש בָּאמה קוֹמָתו ... עֹמֵד על שנֵי עָשָׂר בקר, שלֹשה פֹּנים צפונה ושלֹשה פֹּנים יָמָּה ושלֹשה פֹּנים נגבה ושלֹשה פֹּנים מזרחה והיָם עליהם מלמעלה, וכל אֲחֹריהם בָּיתה״.

בַּתמונה: הבית הראשון במבט מצפון מזרח, וה״ים של שלמה׳ בצפונה של העזרה. (באדיבות מכון המקדש).

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



כי אין הריכוז, החומרה והטוהר יכולים להתקיים באופן תכליתי ובאורך־נשימה המספיק לאורך־ימים (ומה גם לָנֶצח), אם לא יוּוסתו בהתפרקות חוזרת ונשנֵית כדי להיטען על־ידי כך מיד מחדש, בקצב רענן ומוגבר.

דוגמה מובהקת לכך היא במוסד השַבָּת, המגלמת ומקדימה בה מדי שבוע בשבוע, בתוך תוכה של חתירת העולם הזה, את טעם הרגיעה המושגת של חיי העולם הבא – ועל־ידי עצם פירוק זה של המתח בסימול הישג־המטרה הריהי מחדשת את תודעת המטרה ואת תנופת החתירה לקראתה, באופן שדווקא יום־ההתפרקות השַבַּתי נהפך להיות גם היום הקדוש והמרוכז ביותר בשבוע. ונראה לומר כי משהו מעין זה יכול להתרחש גם על־ידי שילוב מתאים של ציור ופיסול מסוג "האמנות המופשטת" במכלול עיצוב־הצורה של מבנים וכלים שימושיים בתרבות ישראל.

שילוב נרחב מסוג זה – ייתכן אמנם כי עוד נשאר הוא בלתי־הולם לצורכי בית־המקדש, שייבנה במהרה בימינו, והנועד למשוך אליו ולגלם בו את המתח כולו, בכל עוצמת־ריכוזו. אולם, מעבר לכך, כשהנוף המעוצב של סביבת־חיינו אמור להביע רק את המנגינה הנמשכת של החיים בַּחתירה לתכלית הישראלית, ולחבב על האדם את החיים בתכלית הלזאת, הרי את התפקיד הזה הוא לא יוכל למלא רק על־ידי עצם הבעת ההתנשאות הישירה אל התכלית האין־סופית. כאן, במכלולו של הנוף, נחוץ דווקא פיזור של המתח, כדי ליצור לו נקודות־מוקד רבות, שבהן יוכל אדם לנוח ממהלכו הכללי, לקבל הדגמה מרוכזת של טיבו ותוכנו ולהיטען על־ידי כך להבנה והיענות משופרת ביחס לכל המכלול – והרי זה, לפי מהותו, עניין של קישוט הנוף בדמויות שונות ומפוזרות של התנגנות מתח ישראלי מרוכז, אשר תהיינה לאחד הגורמים החשובים ביותר בעיצוב אופיו ותוכנו של הנוף בכללו.

את הדמויות השונות האלו, לפי טבע תוכנן, אפשר ליצור באופן המתאים ביותר באמצעות משחק של צורות וצבעים מן הסוג המוצע על־ידי "האמנות המופשטת"; ובאופן כזה – אם אמנם נצליח לכבוש את "האמנות המופשטת", להשתמש בה מתוך תפיסה מקורית ושאר־רוח, ולַיַהֲדָהּ מן המרדנות העקרה לשאיפה חיובית ותקווה – הרי זו יכולה להיהפך לנו למעין מה שה"ערבֶּסקות" היו בתרבות האִשלם, רק במשמעות הרבה יותר חיונית.

ה"ערבסקות" האִשלמיות – הריהן למעשה, אף הן, מין התנגנות צורָתית־מופשטת של מכלול ההוויה המושלמית, על בסיס של הימנעות מחיקוי צורתם של גופים טבעיים, כדרוש לתרבות המבקשת להתקרב לֵא־הים ולא לעבוד אלילים –

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



אך בהתאם לטבעה ההווייתי־הסטטי והבלתי־תכליתי של תרבות האִשלם, הרי גם הערבסקות עצמן הן התנגנות מונוטונית, חוזרת בעיגול, שהוא אולי רחב ועז־תנופה בהיקפו, אך דל וריק למעשה בתוכנו ועניינו; ובהתאם לכך, הקישוט המושלמי – באשר הוא מתאים על־כל־פנים לשלמות של תוכנית – הריהו יכול אמנם להיראות כ"יפה", אך תרומתו החינוכית מן הבחינה של העשרת־הדמיון היא בהכרח קטנה. לעומת זאת, "אמנות מופשטת" שתבטא התנגנות ישראלית תהא ממילא נפתלת לא סביבה בעצמה, כי אם על־ידי החדירה הדיאלקטית לכל פינה ואפשרות בחיים – וגם אם אשליית החיקוי של גופים טבעיים לא תימָצא בה, הרי את השתקפות העולם במנגינת מושגי־צורות־וצבעים חִיותיים היא תוכל לספק לַדמיון אף יותר טוב מן האמנות הקלָסית עצמה: כי האמנות הקלָסית קובעת רק מושגי־אשליה על גופים בפירודם, אך "אמנות מופשטת" ישראלית תוכל לשקף במושגיה את העולם תוך יחס־אמת־וחיים מתוכו, כנגד כולו וכל אשר בו.

אולם, דווקא משמגיעים אנו למסקנה הלזאת, נראה כי יש לחזור ולהכניס כאן מילת־הסתייגות, כדי להשיב למסגרת של פרופורציה נכונה את נימת־ההתלהבות שאולי נתגנבה פה.

כי אמנם, מדברים אנו כאן על אפשרויות התפתחות של אמנות ישראלית בתקופה של תחייה לאומית מחודשת – והרי זה רקע המאפשר כל מיני התפתחויות מתוך שורש־הדברים הישן, גם אם לא נודעו כמותן עד עתה – ובלבד שטיבן יתאים אמנם להגיונו של השורש. ובהתאם לכך באמת אין מניעה, ואף מתבקש הדבר, שתוך המאבק המחויב לפיתוחו של נוף אדריכלי המתאים לצורכֵנו תפַתח לה תרבות־ישראל, עם שאר לבושיה, גם לבוש מיוחד של צורות וצבעים – אף־על־פי שבמשך אלפי שנות התפתחות שעד־כה לא עלה הדבר בידה ואף נחשב כמוזר לגביה. אולם, ההסתייגות היא, כי התפתחות מסוג זה – גם אם יהא בה חידוש מהפכני בטיבו של הלבוש – על כל הכרוך בכך לגבי קצב־החיים הכללי – הרי על־כל־פנים היא לא תוכל לגלם שום שינוי שבַּ"תוכן", ומה שלא רק נחשב־לכאורה, אלא באמת מוזר היה לגבי תרבות־ישראל מלכתחילה, יצטרך להישאר זר ופסול לדידה גם עכשיו.

כוונתנו היא בייחוד כנגד מה שאמרנו כי אמנות הצורות הישראלית תוכל לשקף את העולם ביתר אמת ושלמות מן האמנות הקלָסית, שממנה הסתייגנו לעיל. כי אכן, לפי הגיון־הדברים, הריהי תוכל זאת. אולם, גם אם תגיע להגשמת הדבר, הריהי על־כל־פנים לא תעשה זאת תוך התחרות עם האמנות הקלָסית וברמה אידאולוגית אחת עם ההיא. אם אמנות הצורות הישראלית תצליח לשקף את העולם

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



אל־נכון, הרי על־כל־פנים היא לא תעשה זאת כדי לשקף את העולם, במטרה מכוונת, אלא תוך כדי ניסיון להביע את משאת־הנפש הישראלית לגבי אותו העולם – ואף זאת לא במטרה להביע את משאת־הנפש, לשם ההבעה בעצמה (שלצורך זה, בדרך־כלל, לא יהיו הציור והפיסול אמצעי מתאים, כאמור), אלא תוך כדי ניסיון להסדיר ולווסת את הטבעתה של משאת־הנפש הזאת על הבעתם התכליתית של מבנים וכלים, ושל הנוף דרך־כלל. במילים אחרות פירושו של דבר הוא, ש"השתקפות העולם" אשר תוכל להימצא כאן תוכל להיות רק עניין משני ועקיף, ותרומתה להעשרת הדמיון תוכל אפוא להיות רק – במקרה הטוב ביותר – ברמה של בעלי־מלאכה אמנים, המסורים לאידאל הישראלי ופועלים מתוכו, אך היא לא תוכל להיות ברמת מלאכתם של אנשים שאמנותם היא קודש לעצם ההזדהות עם עולם הצורות החיצוני ומתן ביטוי לו לשמו.

והנה, הבדל זה, מבחינת השפעתם של הדברים כשיטה של לבוש תרבותי, הריהו אמנם כולו לטובת האפשרות הישראלית, כפי שכבר אמרנו לעיל; אך אין להתעלם גם מכך שמבחינת ההעשרה של הדמיון, על־ידי כל יצירה אמנותית כשלעצמה, הסיכוי הוא כי יצירה מן הסוג השני, ['הקלָסי'] – עם כל סכנת־הסילוף שבה – תוכל להיות על־כל־פנים הרבה יותר עמוקה ופוריה ברושמה הפרטי. מטעם זה יש להסיק אפוא, שגם אם תצליח תרבות־ישראל לפתח אמנות קישוטית של צורות וצבעים מן הסוג שתיארנו – ואף אם תצליח אמנות זו להזין את הדמיון במושגי צורות וצבעים חִיותיים על בסיס של תפיסה אמִתית ושלמה יותר מן האמנות הקלָסית – הרי זו לא תוכל להיחשב על־כל־פנים כתחליף מספיק לגמרי לכל מה שהאמנות הקלָסית יכולה היתה לתרום להעשרת־הדמיון במקומה. אכן, אף לו נמצאו שני מיני האמנות שווי־ערך גמורים מן הבחינה הנידונה – גם אז ודאי לא יכלה ההסתפקות באחד מהם לתת לַדמיון את כל מה שניתן לו להפיק על־ידי הנאה משניהם; על אחת כמה וכמה אפוא, כשההסתפקות באחד כרוכה לא רק בוויתור כמותי, אלא גם איכותי.

ולאור זאת, מתוך צירוף של בעיית הכמות והאיכות כאחת, מסתבר שעוד נכון יהיה להשלים את ניתוח יחסה של תרבות ישראל לאמנות הציור והפיסול בשיקולים דלהלן.[40]

40 שיקולים אלה יבואו בחמש הפִסקאות הבאות.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



עיקר העניין הוא, שגם אם תרבות ישראל נשארת סתומה באופן מהותי בפני האפשרות שציור ופיסול מן הסוג הקלָסי יצמחו מתוכה באיזשהו היקף או טיב בעלי ערך מיוחד וניכר, הרי הנאת הציור והפיסול – ואף מן הסוג הקלָסי – אינה אסורה בה, כל אימת שמשמעות פֶטישיסטית מפורשת אינה צמודה אליהם.

דבר זה מצטרף לעובדה החשובה האחרת, שתרבות ישראל איננה, כאמור, **תרבות אוטונומית**, אשר כל ערכיה הם רק פרי וֶגֶטציה° פנימית ומכוּונים להווייתה הסגורה בתוכה – כדרך כל מיני התרבויות היסודיות האחרות בעולם – אלא היא **תרבות אנטיתֶטית**, הנמשכת מרקע זר ומכוּונת להוויה פנימית ועצמאית כנגדו – ובאופן כזה אינה נמנעת בה ההתעשרות הקבועה בערכים המסוננים מן החוץ, תוך המגע עִמָּדו. תוך כדי כך, ממילא גם אינה נמנעת בה האפשרות להכיר מזווית של קִרבה יחסית כל התפתחות חשובה בתחום **הציור והפיסול**, המתרחשת בתרבויות שסביב; ואף־על־פי שהכרה זו, כשלעצמה, אינה יכולה להפוך את ערכי הציור והפיסול הללו לערכים המשתתפים בקישור התרבות הישראלית, כעין ערכים פנימיים – ואדרבה: לעתים קרובות אף עשויה היא לעורר את הצורך להיאבק עמם, כדי שאמנם לא יחדרו להיות ערכים פנימיים, המצוֹדדים או מטים את תרבות ישראל בכיוון מסולף – הרי מכל־מקום יש בה, בהכרה זו, כדי להעשיר את הדמיון הישראלי במה שיש באותם ערכים מן החידוש המוּשָׂגי־הַחִיותי – ומבחינה זו ודאי צריכה היא להיחשב לברכה.

לכן מסתבר, שתרבות ישראל אף חייבת – עם כל הזהירות – לחזֵר אחר הכרה זו ולטפחה בקרבה. זהו ודאי הדבר שנרמז במדרש הידוע שב'מגילה' דף ט' עמוד ב', "יָפְיוּתו של יֶפֶת יהא באוהלי שֵם", שעוד יזדמן לנו לחזור אליו גם בהקשרים אחרים – וננסה עתה לברר מה יכולה להיות משמעותו המעשית בענייננו המיוחד שבכאן.

נראה הדבר כפשיטא, שהמִצוָה להביא מַיפְיוּתו של יפת לאוהלי שֵם אינה יכולה להתמלא באופן לגיטימי על־ידי ייבוא מוצרים בעלי ערך אמנותי עצמי מיפיפותו של יפת, כדי לקשט בהם את הנוף הישראלי **הכללי** או מרכזים מסוימים בעלי אופי פומבי בתוכו; שהרי שילוב כזה, תהא בו ממילא סתירה לאופיו הרצוי של הנוף, האמור להיות ישראלי־תוכני־תכליתי, בעוד שהיצירה הזרה תהא בדרך־כלל מנוגדת לכך, ואנו לא נהא מעוניינים בהשפעתה ההווייתית, אלא רק בהכרתה. כמו כן ברור, שאם רק לצורך הכרה, הרי שאין לנו להקים מוזֵאונים שאליהם נייבא יצירות מסוג זה ושנטפח אליהם יחס היכָלי, מעין מה שנעשה בקרבנו כיום. אולם, ודאי יש מקום לטפח בתי־נְכוֹת **לימודיים**, שבהם תוצגנה קודם־כול יצירות

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



הציור והפיסול המקוריות שלנו – במידה שתימָצאנה יצירות בעלות־ערך כאלו אשר לא תשמשנה בַּקישוט הפומבי של נופֵנו – ושבהם תוצגנה, בצד אלו, גם כל מיני יצירות חשובות **נכריות**, במידה שנצליח לייבאן לשם קבע או בדרך תערוכות של עראי.

מלבד זאת, אין מניעה שיצירות ציור ופיסול מן היבוא הנכרי, שאין להן משמעות פֶּטישיסטית מפורשת, תשמשנה **באופן פרטי** לצורך קישוט – למשל, בעיצוב הפנימי של הבית הישראלי. כי אמנם, אף הבית הישראלי מבפנים חייב לבטא את שיבוצו במכלול החתירה הישראלית – ושימוש מוגזם או בלתי־נכון ביצירות נכריות עשוי לשבש את הדבר אף בתחום הלזה; אולם, בַּקישוט הפנימי – בהבדל מן הקישוט הפומבי – אפשר שלא תובלט ההשפעה ההווייתית של היצירה הנכרית, אלא היא תשמש רק לפיזורו של המתח **דרך משחק החסר כל משמעות רעיונית מיוחדת** – ומשחק שכזה הריהו אמנם לגיטימי ורצוי לארגעתה וויסותה של הנפש, לא רק בקישוט הפנימי, אלא אף מבחוץ.

הלגיטימיות של הנאה מסוג זה בתרבות ישראל מסומלת **בהנאת הבּשָׂמים**, שגם עליה אנו מצווים לברך, ואף להיזקק לה בכוונה, בַּהבדלה בין קודש לחול – אף־על־פי שבה עצמה אין לכאורה תכלית כלשהי; ובזה מגיעים אנו לנקודה האחרונה שבה עוד נותר לנו להשלים את ניתוח היחס לַציור ולפיסול בתרבות ישראל.

כי הלגיטימיות של המשחק־לשמו בתרבות ישראל חוזרת ומפגישה את גישתנו שלנו עם עצם אותה האידאולוגיה השילֶרית שפסלנו לעיל; אולם, באמת יש כאן הבדל מהותי ועמוק, שאף כבר היתה לנו הזדמנות לנגוע בו בפרק קודם. האידאולוגיה השילרית באה לבסס מצב, שבו הבריחה המשחקית היא הכרח רציני עליון של התרבות, וקובעת היא את הבריחה הזאת כאידאל. לעומת זאת, בתרבות ישראל, המשחק־לשמו, אף הוא בעצם אינו אלא אמצעי לתכלית מוסרית ורצינית שמעבר לו – היינו אמצעי של התפרקות ושִׁכחת־רווחה, במטרה מכוונת לאיסוף משופר של הכוחות לשם המשך החתירה ורעננות הזיכרון – ובהתאם לכך, נוצר גם הבדל בין שתי השיטות ביחס לטיב החומר המִשׂחקי שהן עשויות להפיק:

בתחום האידאולוגיה השילרית – כל זמן שאין היא מביאה להתפרקות גמורה ולהשתחקות הרצינות בַּמשחק המשמש לה פתרון ומוצָא – הרי בהיות המשחק שם מוצא לָרצינות ועניין חשוב ביותר, ממילא זוכה שם המשחק־לשמו בַּחומר שהוא מיטב היצירה האמנותית: מיטב היצירה האמנותית אף אינו נועד שם כלל אלא להיות חומר לַמשחק־לשמו. לעומת זאת, בתרבות ישראל, אשר המשחק־לשמו הוא בה רק עניין של שוליים – ואשר כל מה שעשויה היא ליצור באופן מיוחד בשבילו

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



יכול להיווצר רק מתוך הרפָּיית־הרצינות ורוח של משחק מלכתחילה – הרי שממילא האמנות המִשׂחקית־גרידא שהיא עשויה להפיק יכולה להיות רק ברמת־עוצמה נמוכה יחסית (ולוּ יהא שגם כך צפויה היא על־כל־פנים להיות ברמה יחסית גבוהה יותר מבחינת תוכנה המוסרי).

ודבר זה, משמעותו לענייננו כפולה היא.

מצד אחד מסתבר מתוכו כי במידה שתבוא תרבות ישראל להיזקק לציור ופיסול לשם קישוט של משחק, הסיכוי הוא כי ביבוא מבחוץ יימצא לה לשם כך חומר אולי לאו דווקא טוב יותר, אך על־כל־פנים חזק יותר מבחינה אמנותית, מכפי שתהא עשויה היא למצוא ביצירה הפנימית; ומבחינה זו ישפַּר אפוא חלקו של הקישוט הפרטי, לעומת הקישוט הפומבי אשר לא יוכל בדרך־כלל להיזקק ליבוא.

אולם, מצד שני, נפתח כאן גם פתח לציור ולפיסול הישראלי המקורי, בתחום שעד כה רק היינו מדלגים מעליו. הכוונה היא לציור ולפיסול הנועדים לקישוט שבמשחק־לשמו. בתחום זה – מחוסַר הכוונה לשחזור אובייקטיבי והזדהות רצינית, כי אם רק למשחק־במודע – תוכל התרבות הישראלית להיזקק אפילו לציור ופיסול מן הסוג "הקלָסי", והיא תוכל לספק בעצמה את כל הנחוץ בתחום זה לקישוט הפומבי, אשר דרישותיו לעומק אמנותי בעיצוב "הקלָסי" של פסלים ותמונות הן ממילא גם נמוכות יותר מדרישות הקישוט הפנימי. יכולת עקרונית זו היא בוודאי ההסבר גם לשנים־עשר הבקר אשר תחת הים בבית־המקדש – ובוודאי גם לכרובים אשר על הארון, אם כי תפקידם דווקא לא היה לפזר את המתח, כי אם לרכזו בסביבתם.

## 3. תרבות ישראל ושאר מיני האמנות, המשחק והבידור

### [פתיחה]

משהשלמנו את הדיון באדריכלות ובקישוט מצד אחד ובאמנויות הציור והפיסול מצד שני, הרי שאר מיני האמנות שוב אינם מעוררים בעיות עקרוניות מיוחדות, ודינם מתברר פשוט על־ידי החלה מתאימה של העקרונות שכבר ראינו.

הקו המאחד כאן את מיני האמנות השונים מתבטא בכך, שעל־פי המהות הטכנית של כל אחד מהם אין לנו עניין כאן לא באמנות שהיא בהכרח תכליתית (כָּאדריכלות וכַקישוט), ולא באמנות שהיא בהכרח אובייקטיביסטית ובלתי־

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



**תכליתית** (כַּציור וכַּפיסול הקלאסיים), אלא באמנות אשר מהותה הטכנית היא מבחינה זו ניטרלית ואשר טיבה התכליתי או הבלתי־תכליתי תלוי רק בטיבו של התוכן שיבחר האדם להביע באמצעותה, מצִדו. לכן, כל מיני האמנות שאנו באים לעסוק בהם כאן, אין להם בדרך־כלל שום מעמד של יתרון־כבוד מיוחד או כפיית־ענווה מיוחדת בתורת האסתטיקה האירופית, ואילו בתרבות ישראל כולם הם כשרים וניתנים באופן עקרוני לשימוש, הן בדרך היצירה הן בדרך הקליטה הסבילה. ההבדלים ביניהם הם רק בדרגת התאמתם היחסית לסוגי תוכן שונים, וננסה עתה לברר את משמעות ההבדלים הללו מבחינתנו שלנו.

כנקודת־מוצא לדיון זה ישמש לנו מה שהערנו לעיל, כי מתוך מיני האמנות הנידונים, הרי בתרבות ישראל – בהשוואה לתרבויות אחרות – ניתן עד כה מקום יחסי רב במיוחד **לסִפרות**, על חשבון מיני אמנות אחרים, שהוזנחו בחלקם לגמרי. תופעה זו מתבארת מתוך שורשים אחדים.[41]

השורש האחד, כנראה הוא בכך שתרבות ישראל, לפי טבעה, מעוניינת במידה הרבה יותר גדולה מתרבויות אחרות במשמעות המעשית המחייבת של הדברים – ואילו המשמעות המעשית המחייבת, באשר היא זקוקה לאמצעותו של השכל המעשי־האנליטי, ממילא אין לה ביטוי אלא באמצעות **מושגים מעשיים־אנליטיים**, אשר צירופם האמנותי הוא **הספרות**. לעומת הסגולה הזאת של הספרות, הרי מיני האמנות האחרים, כמו הנגינה, המחול, המשחק והזמרה – אפילו בהיותם משמשים בתוכן תכליתי – אין להם השתמעות מעשית־ישירה שכזאת. הללו עשויים לבטא את העניין התכליתי רק במִתחוֹ **הכללי**, העקרוני־המופשט (הוא הדין אפילו **במשחק**, העשוי אמנם להדגים הגשמה גופית־מוּשָׂגית מוגדרת, אלא שלעולם הוא יעשה כן רק במופשט, על־ידי העברה דמיונית מן הנשוא הממשי שבו צריך הדבר להתגשם) – וממילא, מעצם טבעם, אפילו בהיותם נושאים הבעה תכליתית־רצינית, מובלט בהם במידה מהותית היסוד **המשחקי־הבידורי**, המצוי כפי שאמרנו בכל יצירה אמנותית, באשר היא. הדבר הוא כך, משום שעל־ידי ההפשטה מרמת

41 להלן מנויים שלושה שורשים לתופעה הנדונה: הראשון אמור בפִּסקה הבאה, והשני בזו שלאחריה, ובמהלך חמש פִּסקאות. השורש השלישי – המהווה אמנם המשך ישיר של רצף הדיון – מוסבר למן הפִּסקה הפותחת "אלא שכאן" בעמ' 154, במהלך ארבע פִּסקאות.

מן הפִּסקה הפותחת "אולם, גורל זה" בעמ' 155 ועד סוף הדיון מסביר שב"ד את כורח השינוי אשר ימיס את התופעה הנידונה, עם שובו של ישראל עתה אל מלוא כוח היצירה האמנותית הראוי לו.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



ההגשמה המעשית, ממילא מוּצָא כאן האדם, באופן מובהק, לחוויה דמיונית שמעבר לה – ובזה מגיעים אנו לשורש השני של התופעה שאמרנו.

השורש השני [יוסבר מיד] – אם כי בעצם העובדה שבאמנויות אלו מתבלעת המשמעות המעשית־הישירה לטובת הפנייה המשחקית־הבידורית, יש רק כדי להשלים ולסגור את מעגל השורש הראשון שהזכרנו מקודם, ואין בה [= בעובדה הזאת] כדי להוסיף לאמנויות הנידונות שום גריעות מיוחדת מצִדה. אדרבה. כבר הזכרנו שתרבות ישראל נזקקת למשחק ולבידור – ולא רק למשחק ולבידור בעלי התוכן התכליתי המפורש, אלא גם למשחק ולבידור שיקויימו כביכול לשמם – ואם כך הוא בתחום הטקס והקישוט, ודאי הוא הדין גם בכל התחומים האחרים של ההתוודעות וההתארגנות הרוחנית.

אולם, שוב יש לציין את ההבדל שבין הזקיקות הישראלית למשחק ולבידור לבין הזקיקות לגורמים אלה בתרבויות אחרות.

התרבות הישראלית נזקקת למשחק ולבידור על רקע של חיוב נתון, ובמסגרתו של אושר־החיוב הזה, כדי לווסת את מִתחוֹ, להזין את תודעת החזון הגלום בו ולחדש תמיד את תנופתו אל מעֵבר להתמצותו בהגשמה המעשית שמרגע לרגע בחיי־הממש. לעומת זאת, בתרבויות האחרות (ולפחות בתרבויות המפותחות האחרות), הדרישה למשחק ולבידור איננה בדרך־כלל כדי לווסת איזה חיוב ואושר שישנם, אלא כדי לווסת את לחץ־החיים הבלתי־מוגדר ולהימלט מאֶמלוֹ, באופן שהמשחק והבידור כשלעצמם נועדים לעתים קרובות לספק לאדם את כל מנת הנחמה והעונג הרוחני שניתן לו בכלל להשיג – וממילא משמע כי בתרבויות שכאלו יש מקום יחסי רב יותר מאשר בתרבות ישראל לאמנויות אשר הצד המשחקי והבידורי נוטה יותר להתבלט בהן.

על אחת כמה וכמה כשלתרבות ישראל יש למעשה אמצעי רב־עוצמה למילוי תפקידי הוויסות המתחי של האמנות גם באופן אחר. כוונתנו למצוות המעשיות, אשר בדרך־כלל גם עניינן שלהן הוא להעביר את האדם מן ההגשמה המהותית הישירה של דרישות החיים והתכלית הישראלית אל ההתדבקות העקרונית־המופשטת במכלול התורה, בדרך הסמלית של הטקס, אשר על קרבתו העניינית לאמנות כבר הערנו לעיל; ואכן, הניסיון הישראלי הוכיח כי המצוות המעשיות הן אמצעי יעיל יותר של נשימה תרבותית מכפי שהמשחק והבידור – ואף המשחק והבידור האמנותי – הגיעו להיות בתרבות כלשהי.

אולם, אין צריך לומר כי המצוות המעשיות כשלעצמן אינן יכולות להספיק למילוי התפקיד בכל היקפו. המצוות המעשיות, לפי טבען, הן מוגדרות בתוכנן

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



ועומדות – ועם שיש בהן אמצעי רב־עוצמה, כאמור, לנשימת המכלול העקרוני־המופשט של תורת־ישראל, אין בהן מכל־מקום כדי להעשיר את נפש האדם בשום תוכן מסוים, מתחדש והולך, לשם הקידום המתמיד של אופקי הפעולה הממשית וכהיענות לבעיות המתעוררות על־ידי המסיבות המשתנות והולכות מצִדן, לצורך ההגשמה הממשית של התורה והתכלית הישראלית בתוכָן. השלמת הנשימה התרבותית מבחינה זו דורשת את האמצעי של יצירה אמנותית, אשר לעניין זה כנראה אין לה תחליף – וכך חוזרים אנו לנקודת־ראות, אשר ממנה נמצאת שוב תרבות ישראל נזקקת לאמנות עשירה ביסודות משחק ובידור, לא פחות מתרבויות אחרות.

אלא שכאן גם מגיעים אנו לאותה הסתבכות היסטורית אשר מנעה את מתן הסיפוק לזקיקות זו, כפי שהזכרנו בסעיף קודם.

ההסתבכות היתה כנראה כפולה. מצד אחד, מסתבר שיש לנו עניין כאן בהתפתחות הכללית אשר שיתקה בישראל את כוח החתירה הלאומית האקטואלית, וריכזה את כל מעייני האומה בַּציפייה לחידוש הכוח הזה באיזה זמן בלתי־מסוים בעתיד. התפתחות זו, מעצם טיבה היא ניתקה את מגע ההגשמה הממשית בין האידאל הלאומי לבין המסיבות המשתנות – היא גם מנעה למעשה כל עניין לאומי באותן מסיבות משתנות ובקידום היכולת הממשית בתוכן – וממילא נעלם הטעם לחתירה אמנותית כנגדן, והעם יכול היה להסתפק במצוות המעשיות לבדן, המכוונות רק לטיפוח המכלול האין־סופי המופשט של התורה, שרק הוא נשאר מעניין בינתיים.[42] ואילו הסיבוך השני היה, שהמשחק והבידור כרוכים בדימוי של הישג וסיפוק ואושר־קיים בשעת־מעשה; אולם, העם שהלך בגולה – נפשו הצטנפה בו, שלא לענות בשום אופן אמן על דמות חיי שום שעה שבה הוא חי בזמן־הביניים הזה, וכל אמצעי של ביטוי יותר־מדי מבדר נעשָׂה לו תוך כדי כך בלתי־אפשרי.

מתוך שני הסיבוכים הללו, שהם בעצם שתי פנים של מטבע אחת, היינו של ניתוק חיי־העולם מחיי־השעה – בניגוד לעקרון התורה, המכוונת להביאם לאחדות

42 את הסיבוך ההיסטורי האמור כאן הסביר שב״ד בהרחבה בַּחיבור ׳הפשרה והפשר ההיסטורי של בית שני׳ (בכרך זה) – חיבור אשר נכתב, כאמור, מיד לאחר כתיבתו של החיבור דנן. על ההתמקדות במצוות המעשיות, כמעין תחליף לַשלמות ולַבריאות של החיים הממלכתיים, עמד שב״ד גם בַּסעיף ׳משטר היובל׳, ב׳גאולת ישראל במשבר המדינה׳ (כרך ב׳), בעמ׳ 331.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



– שותקה כמעט ההתפתחות האמנותית בישראל בכל עניין שלא נגע לעצם שימורה ופירושה העיוני של המורשת הרוחנית הקיימת – וזאת לא רק בתחום האמנויות שבהן ייחדנו כאן את דיוננו, אלא גם בתחום הסִפרות.

כי אמנם, גם הספרות, אף־על־פי שמסוגלת היא יותר ממיני אמנות אחרים להבעה בעלת משמעות מעשית ישירה, מכל־מקום מסוגלת היא גם להבעה ברמה המופשטת מן ההגשמה המעשית והמתמסרת לדברים, קודם־כול, בדרך הדמיון שבמשחק. זה הדין בסוג הספרות המתקרא סוג "הספרות היפה" – אשר מטבע גישתה של תורת האסתטיקה האירופית הרי זו נוטה לזהותו כמעט עם הספרות דרך־כלל – ובתחום זה באמת חוזרת הספרות ומתקשרת עם אותן אמנויות שהבדלנו ממנה קודם, ועמהן גם משתתפת היא כאן בַּגורל שפקָדָן בתרבות הישראלית במהלך דברי הימים. יתר־על־כן, הספרות הישראלית השתתפה בגורל אותן אמנויות אף מעבר לתחום המשחקי והבידורי של "הספרות היפה" – והיינו גם בתחומי ההשתמעות המעשית־הישירה, במידה שלא נגעו רק לַשימור ולפירוש העיוני של המורשת הרוחנית הקיימת, כי אם גם לשימושה התכליתי־הממשי במסיבות המשתנות וכנגדן.

אולם, גורל זה, מסתבר כי עתה סוף־סוף הגיעה שעתו להשתנות.

כוח החתירה הלאומית האקטואלית הוחזר לישראל, וממילא גם מותר לנו כבר ליהנות ולשמוח בכל רגע בהווה, בבחינת הווה המשתלב בהמשך החתירה הלאומית התכליתית על בסיס לגיטימי. שוב אין אפוא עיכוב גם להשלמת הדברים בכלים האמנותיים הנחוצים – לבד־מזה שעתה דווקא מסגרת התודעה העקרונית־הכללית של תורת־ישראל היא שנתערערה בקרבנו, ובינתיים אבד לנו לא רק הכושר האמנותי, אלא כביכול גם עצם יסוד הקיום התרבותי בכללו. אך כפי שכבר הערנו לעיל, מצב־ביניים חדש ומיוחד זה ודאי אינו יכול להיות סוף־פסוק, ומטבע הדברים לא ייתכן גם שתהיה לו אריכות־ימים כלשהי. עם חידוש הכוח לחיי־הממש יש לנו לצפות אפוא גם לחידוש במהרה של הכוח לקיימו מן הרוח – ונחזור עתה אל מה שנותר לנו לברר עוד בכיוון הלזה.

הדבר הראשון המסתבר על בְּסיס הנחה זו של שיבת ישראל אל מלוא כוח היצירה האמנותית הראוי לו, הריהו שעל־כל־פנים אין לנו לצפות להתפתחות של ספרות, נגינה, מחול, משחק וזמרה בקרב ישראל על הבסיס "האֶפִּי" או "האובייקטיביסטי", שהוא העיקר בקרב הגויים. אך כפי שאמרנו, הבסיס "האפי" או "האובייקטיביסטי" הוא תנאי מהותי לרמה גבוהה באמנות של משחק ובידור לשמם – וממילא משמע שעם כל הצורך של תרבות ישראל גם באמנות מסוג זה,

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



הרי גם שיבָתה למלוא כוחה היוצר לא תוכל על־כל־פנים להבטיח לה הישגים נכבדים יחסית בתחום האמור. אכן, תיפָּתח לפניה האפשרות הרחבה של כל מיני האמנות שמנינו – ובהם גם אמנות "הספרות היפה" – וממילא תיפָּתח בזה לפניה האפשרות הרחבה של אמנות עשירה ביסודות משחק ובידור. אך על־פי טבעה של תרבות ישראל, מכל־מקום יהיו כאן יסודות המשחק והבידור, בעיקר, רק תוצאה בלתי־מכוונת שתבוא באגב, ואילו הקו המנחה ביצירה יהיה נבואי־תכליתי, נכסף ולוחם.

## א. הסִפרות

לכן, אם נשִים את לבנו קודם־כול לתחום־הספרות – ובתחום זה, קודם־כול, ל"ספרות היפה" – נראה לומר כי כשם שאווילוּת הן הבכיות הידועות על כך שאין לנו "אֶפּוֹס עברי", כן גם אווילית היא ההתרפקות הנפוצה על כיסופי היצירה של "רומן עברי", במובן של סיפור אֶפִּי, שעיקרו עלילת הגורל של גיבוריו, על־פי ייחוד אישיותם, ולוּ גם על רקע כללי. אכן, אין ספק כי אפוס או רומן שכזה עשוי להיות חשוב מאוד להעשרת הבנתנו בטיבם של אנשים שמהם מורכב העולם; אך כשם שאין לאדם הישראלי היסוד הנחוץ כדי להתמסר ליצירה של תמונה קלָסית, כן גם אין לו היסוד להתמסר לכתיבתו של אפוס או רומן מן הסוג האמור.

ואמנם, עובדה אופיינית ומאלפת היא שגם כאשר החלה להתפתח הספרות העברית החדשה, החילונית – והיא במידה מכרעת מכוּונת היתה להעביר את תרבותנו ולשתלה בקרקע הערכים הזרים, ובייחוד הערכים האסתטיים, ותוך כדי כך היא אף חתרה מדעת ובפירוש להצמיח בקרבנו את שיטת הרומן, אשר שלטה בכיפה באופנת היצירה האמנותית של התקופה – הרי מכל־מקום לא נוצר בספרות זו שום "רומן" בעל ערך ממש.

קביעה זו, אמנם נסתרת לכאורה, ובייחוד, על־ידי יצירתו של עגנון;[43] אך באמת, דווקא גיבוריו של עגנון – זה הרומָניסט העברי האֶפִּי המובהק כביכול – אינם חיים כלל בתוך עולמם שלהם – לא קִצבם האישי הוא הקובע או מדגים את

43 שמואל־יוסף צ'צ'קס – ובַכינוי שבחר לו: עגנון – היה גדול הסופרים העבריים בדורות התחייה. הוא נולד בבוצ'ץ שבגליציה (1888), עלה ארצה בשנת 1907, ירד לגרמניה ונשתהה בה בשנות מלחמת העולם הראשונה ולאחריה, וחזר־ועלה בשנת 1924.

www.daat.ac.il * דעת - אתר לימודי יהדות ורוח



קצב העולם שבו הם חיים – אלא **חיים הם בעולם סגנונו המיוחד של עגנון ונמסים בתוכו** – ואילו סגנונו המיוחד של עגנון באמת אינו אלא ניסיון מדעת או שלא מדעת לבטא את מתח המעגל המקורי הסגור של נצח ישראל, כעיקר קיים ועומד, תוך הדגשת העובדה כי כל ייחוד אישי של הגיבורים הוא תעתוע טפל ובטל כנגדו.

גם הרומן של עגנון באמת אינו אם־כן "רומן" באותו מובן מקובל שאמרנו: אין הוא פונה אל העולם האובייקטיבי, כדי להיבנות **על־פיו** ולשאוב את תוכנו מתוכו, אלא אדרבה, משחזר הוא קודם־כול את המטען הנפשי הנתון של **המחבר**, כדי להבין את העולם ולשימו בפרספקטיבה נכונה ולשפטו על־פי זה. ואם אצל עגנון כך, שמכל־מקום נשאר הוא רק כעין מסתכל **סביל** בגיבוריו – ולו גם בעיניו התוכניות העבריות, הממיסות כביכול גם את ייחוד אישיותו הוא ומודדות את גיבוריו במידתן, כביכול שלא בטובתו – על אחת כמה וכמה בשאר הספרות העברית החדשה, שכמעט כל כולה, עד השיתוק של הזמן האחרון, הריהי היתה תכליתית מדעת ובכוונה מפורשת.

אלא שעם זאת גם יש לציין, שאם הספרות העברית החדשה – או כפי שגם נכון לקרוא לה, "סִפרות התחייה" – היתה אמנם תכליתית, כַּמחויב על־פי טיב ההוויה העברית, הרי על־כל־פנים היא לא הקיפה בתודעתה את מלוא התכלית

---

בסיפוריו הקיף עגנון תקופה של כמאה וחמישים שנה, מתחילת המאה ה־19 ('הכנסת כלה') ועד שנות הארבעים של המאה ה־20 ('שירה'), ורבים גם סיפוריו הסמליים־מדרשיים, שמעבר למקום ולזמן. יצירתו הינה ייחודית ביותר, הן בתוכנה והן בסגנונה. במסכת נושאיו ארוגים סיפורי יראים, סיפורי הווי, יצירות אגדה וסיפורי אהבה – מעמדת־המספר שיש בה אהבה רבה הבלולה גם בתוכחה וביקורת, לפעמים אף בלעג שנון – וסגנונו מושך מלשון חז"ל ומדיבור רבני ישן בלבוש חדש.

יצירתו של עגנון כונסה במהלך חייו לשמונה כרכים, ולאחר מותו ראו אור חמישה כרכי יצירה נוספים, ועוד שני כרכי דברים שאמר ומכתבים שכתב. כמו־כן ערך עגנון אנתולוגיות על ימים נוראים, על מתן תורה, ועל ספרים וסופרים. ש"י עגנון זכה פעמיים בפרס ישראל, ובשנת 1966 זכה גם בפרס נובל. הוא נפטר בשנת 1970.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



הישראלית־המהותית מלפָנים, ולעתים קרובות היא אף נראתה כנוטה כביכול לזנחה.

בקשר לכך אמנם נראֶה לעניות־דעתי, כי כמה מבקרים שעמדו על גילויי הסטייה של הספרות החדשה מן התרבות הישראלית ההיסטורית נטו לתפוס את הדברים במידת הגזמה:[44] למעשה, רק מיעטה ספרות התחייה את הדמות וצמצמה עד מאוד את אופקי הראייה הישראלית – עד כדי כך שמִחֲוויה מובהקת של קרבת אֱ־הים ושאיפת אין־סוף ויחס ישיר לעולם ומלואו בקדושה, הרי זו צמצמה את עניינה לתחום החולין שמן האיש הישראלי עד לקצה חוטמו ותו לא – אך העובדה היא כי צמצום זה לא הגיע בשום מקרה לידי איזו חוויה של ממש, שיהא בה כדי לשמש יסוד חיובי למהפכה אמִתית ולקרע גמור.

במילים אחרות: ההתרחקות מן התרבות הישראלית ההיסטורית היתה כאן רק בדרך הדלדול, ההתרוקנות והחֶסֶר, ולא בדרך העלאת ערכים וחוויות של תחליף; ואם כי נכון הוא כי ספרות זו רצופה גם התקוממות אידֵאית וחווייתית נגד צורת החיים הישראלית־המסורתית המקובלת, ואין חסרות בה גם התפרצויות־מרד נגד הקב״ה עצמו כביכול ודימויי־אימוץ של חוויית־חיים אלילית במקומו, הרי למעשה היה זה רק מין השתלהבות־הגזמה מתוך להט־הוויכוח, לשם הבראת העם מחולָיים המוכרים כחולָיים על־פי ערכי התרבות ההיסטורית עצמה – וזאת כדי להיטיב ולהגשים את ערכי אותה התרבות ההיסטורית, כהמשך טבעי, פנימי ואורגני ממנה.

ואכן, מגמה עקרונית זו, שהיתה לָרקע היסודי של ספרות התחייה, היא שקבעה לספרות זו, מטבע העניין, את אופיה התכליתי, המושרש בתכלית הישראלית המקורית ומזדהֶה – לפחות באופן חלקי – עם תוכנה; ובאשר זה היה העיקרון והרקע היסודי של אותה הספרות, ממילא נמנע היה שתוכל להתגשם כאן איזו אידאה או חוויה בלתי־ישראלית אמִתית – אלילית, הומניסטית או כלשהי אחרת –

44 אל־נכון, מתכוון כאן שב״ד בעיקר לַמבקר ברוך קורצווייל, אשר הרבה לכתוב על הקרע והמהפכה החילונית הגלומה בספרות החדשה. עיקר מאמריו בנושא זה כונסו בספרו: ׳ספרותנו החדשה – המשך או מהפכה׳, הוצאת שוקן תש״ך, ודומה שבסיום הפִּסקה מבליע שב״ד רמז המכוּון כנגד שמו של הספר. עם זאת יש לציין ששב״ד העריך עד מאוד את גישתו ועבודתו של קורצווייל, וראה זאת בַּספר ׳גאולת ישראל במשבר המדינה׳ (כרך ב׳), בעמ׳ 374 ואילך, ושים לב שם גם להערה 213. כמו כן ראה להלן בהערה י״ז בעמ׳ 173, בַּפִּסקה הפותחת ״לכן, גם־כן״.

www.daat.ac.il * דעת - אתר לימודי יהדות ורוח



אשר מטבע הדברים מוכרחה היתה לקבל קודם־כול דווקא צורה אובייקטיביסטית **ובלתי־תכליתית**.[טו]

אולם, עם כל זאת, העובדה נשארת שאם ספרות־התחייה בעצמה היתה ישראלית־תכליתית, ולא העלתה ערכים של תחליף, הרי כל תכליתה היתה על־כל־פנים רק בניסיון להבריא את העם על־ידי הכוונתו לתקן את פגמיו על־פי דוגמת הסביבה הנכרית ואימוץ ערכים מתוכה – ואת זאת היא עשתה, כאמור, תוך כדי דלדול התרבות המקורית לא רק מדרך־החיים הגלותית הפסולה, אלא גם מכלל הערכים המהותיים־הבריאים שנתגלמו בתוך זו. יוצא אם־כן כי ספרות התחייה, מטבע־ברייתה, היתה רק בעלת ערך־עַראי וחסרת משמעות עצמית לעתיד: היא גמרה את תפקידה משהצליחה להחזיר לעם ולהשריש בתוכו מחדש את מה שכיניתי במקום אחר **הפיסיקה**,[45] ומעתה – לא זו בלבד שקשה למצוא בה דבר בעל ערך קיים בזכותו העצמית, אלא יתר־על־כן: ברובה הריהי זקוקה לביקורת ולמאבק־שכנגד, כדי לקלף את הפיסיקה המיובאת שלה מכל עטיפות היבוא־המובחר שבהן נארזה, ולשלבה באופן אורגני במכלול השלמות הישראלית מלפָנים.

מכאן שוב יוצא כי רובה ועיקרה של ספרות זו נידון להידחות מתוך אוצר־התרבות החי של האומה, כחומר שיילָמד רק בגלל תפקידו ההיסטורי בלבד – ועל פרשת־הדרכים לעניין זה יוצב ודאי עגנון, שהשלים את תהליך הפנייה אל החוץ על־ידי הגשמת הגיונה עד הסוף **בשמיטת** המאבק התכליתי ואימוץ חוויית־יצירה

טו הסופר המתקרב ביותר לחוויה נכרית אובייקטיביסטית, בלתי־תלויה לכאורה בתכלית ההבראה הלאומית, הוא זלמן שניאור; אך למעשה, גם אצלו הדבר הוא כך רק ברמה השטחית ביותר, ואילו בעיון קל מתגלה כי הוא "יהודי"־תכליתי ברוחו לא פחות מכל מישהו אחר, וערכיו התוכניים מבטאים את שאיפת ההבראה מן הרֶפֶס הלאומי אל הכוח והתנופה, אף יותר מערכיהם של כל האחרים עד אצ"ג.
[זלמן (זלקינד) שניאור – משורר ומספר בעברית וביידיש – נולד ברוסיה הלבנה (1887), ונדד בערי אירופה ואמריקה, עד שעלה ארצה לאחר קום המדינה. שירתו מתייחדת בחושניות ובעוצמת־יצרים, ובַפואמה 'לוחות גנוזים' (תשי"א) אף ניסה לשחזר את המיתוס האלילי העברי, אשר כנגדו יצאו והטיפו הנביאים. שניאור זכה בפרס ישראל (תשט"ו), ונפטר בשנת 1959.]

45 את מושג ה'פיסיקה' ביהדות, בַּמשמע של התִפקוד היעיל בתוך עולם הממש – ובניגוד לַיהדות המרחפת והתלושה, המֶטפיסית – טבע שב"ד בַּמסה 'הקדמות לחירות המחשבה העברית' (כרך א'), ונקט בו שם פעמים רבות. ראה למשל בעמודים הבאים: אמצע 163, אמצע 165, אמצע 183, תחתית 187 עד ראש 189, ואמצע 197.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



אובייקטיביסטית־לגמרי כביכול – רק כדי להוכיח למעשה כי הדבר הוא הבל ותעתוע, כפי שאמרנו לעיל. עתה, לאחר עגנון, מעז אני להתנבא ולומר, לא תהא עוד בישראל ספרות על דרך חוויות של יבוא, והשיתוק שאחז כבר בסוג זה של ספרות הוא ראָיה ראשונה להתגשמות הדבר.

מצד שני, על אותה פרשת־דרכים – בבחינת אחרון לשִעבוד וראשון לגאולה – ניצב **אורי־צבי**, שאף הוא משלים את תהליך הפנייה אל החוץ, אך לא בדרך הדגמת האבסורד שבַּפנייה, כי אם אדרבה: בדרך הדגמת צד־הצדק שבה – על־ידי ריכוז הישגיה החיוביים וטיהורם, לצורך השילוב המודע והמכוון בשלמות־הכוח הישראלית המשוחררת. ואכן, ספר 'רחובות הנהר' הוא ראשון לכתובים החדשים של תקופת ימי בית שלישי ויסוד חווייתי ראשון להווייתה בעתיד.[46]

מעבר לכך, רק יצירתו האידית של **שלום עליכם** ותַרגומה העברי הם עוד מכלול־יצירה מסוים מתוך הספרות המִתמעֶרֶבת של תקופת התחייה שיש לו גם־כן תביעה לאחיזה קיימת בנשמת האומה[47] – וזאת, בבחינת מצֶבה אותנטית יחידה הנשארת לתקופה האידית בדברי ימי ישראל ואשר הכשרתה החווייתית היא באהבה השופעת ממנה כדי לקיים את החתירה הישראלית בכל התנאים, באופן טבעי וכדבר המובן מאליו, בלי סייג, עד עולם.[טז]

והנה, שתי דוגמאות אלו של "ספרות יפה" "מודרנית", העשויות ברוח התכליתית של ישראל ושיש להן ערך קיים – אף הן כשלעצמן עשויות להבהיר את מעמדה של תרבות ישראל כתִקנה מבחינת העניין הנידון.

טז מפאת אורכה של הערה זו – אודות "ספרות התחייה" – היא הועברה לעמ' 171.

46 ההערה על אצ"ג ועל ספרו 'רחובות הנהר', הועברה מפאת אורכה אל סופו של הדיון, בעמ' 173.

47 שלום עליכם, הוא שלום רבינוביץ', נולד באוקראינה (1859). הוא נחשב לגדול סופרי היידיש וההומוריסטנים היהודים. דרך סיפורי העלילה, מיני משלים או 'סיפורים במכתבים', חושף שלום עליכם את יסודות חייהם, בחומר וברוח, של יהודי 'תחום המושב' בזמנו – תוך שהוא מנציח את העיירה 'כתריאלבקה' כמסגרת חייהם של עלוביו־אהוביו, נושאי סבלם מיום־ליום בגלותם.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



מתברר כאן קודם־כול, מצד שירת אורי־צבי, שעשויים אנו להגיע להבעה אסתטית או חִיותית של דברים, בדרך ההפשטה הדמיונית של "הספרות היפה", ברמה שוודאי אינה נופלת מכל מה שתורת האסתטיקה עשויה להציג כנגדה, ושתוך כדי כך – מבחינת תוכן הדברים – לא זו בלבד שאינה נופלת מכל רמה ידועה ב"ספרות היפה", אלא גם עולה עליֶה מהותית, עד לאין השוואה. כי כל כמה שנחפש אצל גדולי "הספרות היפה" בעולם, הרי סוף־סוף הם מזינים את קוראיהם – ולוּ גם תוך חישוף אמִתות רבות־רושם ועיצוב רוחני מעמיק – רק בתכונה פלונית אלמונית, או בחכמות או חוויות או מוסר של קש וגבבא; אך ספר 'רחובות הנהר', כדוגמה ישראלית אופיינית, **לוקח פשוט עם שלם והופך אותו, מתוכו**, לרַקֶטָה היסטורית[48] – והרי זה ממילא מעמיד את יצירת אורי־צבי כתופעה מיוחדת במינה בספרות העולמית בכללה, כהמשך ישיר לעובדה שגם כל האסתטיקה הספרותית של כ"ד ספרינו מקֶדם אין בה כדי להכלילם כלל בגדר "ספרות" ברגיל.

ומצד שני, אם נעבור הַישֵר משֶגֶב אורי־צבי אל הצחוק של שלום עליכם, הרי שוב נמצא כי לא זו בלבד שהגישה הלא־אובייקטיביסטית, המעוניינת, אל נשוא־היצירה לא פגעה כאן בכוח ההשראה הדמיונית – או, כפי שמוטב בהקשר זה לנסח: בכוח ההשראה **הבידורית** של היצירה – אלא אדרבה: גישה זו דווקא היא שאיפשרה כאן להעלות גם את עצם הכוח הבידורי לרמה עילאית.

שלום־עליכם נדד בערי אירופה, חלה בשחפת והחלים, ועם פרוץ מלחמת העולם הראשונה היגר לארצות־הברית, שם נפטר בשנת 1916, והוא בן חמישים ושבע בלבד. כתביו כונסו לשבעה כרכים גדולים, וחתנו יצחק־דב ברקוביץ – מספר חשוב בזכות עצמו – נטל על עצמו את מלאכת התרגום, ותרגם את מרבית כתביו. ברקוביץ עלה ארצה (1928), זכה בפרס ישראל בשנת תשי"ח ונפטר בשנת תשכ"ז. לאחרונה תורגמו כתבי שלום עליכם מחדש, בידי אריה אהרוני.

48 כדי להיטיב ולהבין את המושג אשר טובע כאן שב"ד – "רַקֶטָה היסטורית" – הנה נביא כאן (בדילוגין) שורות מ'שיר הַיַחַשׂ הגדול' אשר ב'רחובות הנהר', וזוהי כמובן דוגמה אחת מרבות עד אינספור:

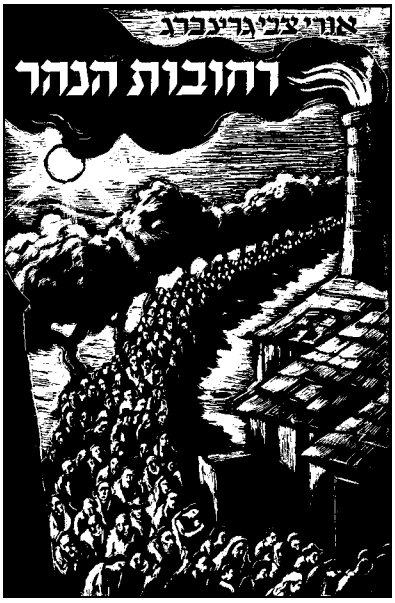
דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



כי הצחוק, בהבדל ממיני בידור אחרים, אמנם אין לו מקום כלל על בסיס אובייקטיביסטי, המאפיין את אידאל התרבות הנכרי, ומטבע הדברים זקוק הוא לאיזה בסיס של הערכת־דברים תכליתית, מעוניינת. כך הדבר, משום שעצם עניינו של הצחוק הוא בגילוי עודף הגֵרוי המוגזם של איזה מתח קיים, וביטולו במוצא כלשהו מתוך מתח זה ולִפנים – וממילא אין לך מקום לצחוק אם אינך צד למתח ואין לך עניין משלך בפירוקו המוקדם. לכן, גם־כן, העלאת מצבים מצחיקים "אובייקטיביים" היא רק עניין מלאכותי של סיפורי בדיחות או מעשי־ליצנות, ומעין אוננות־שמחה אומללה בעלמא, ואילו אמנות מבדחת היא עניין של התערבות במצבי־מתח אמִתיים והפרכתם על־ידי מתחים אמִתיים אחרים, מצטלבים.

---

"המונחים פה טבוחים ... באדמת הגויים / הִנָם בני אברהם: / הוא נכנס באֵש אור כַּשׂדים ויצא בשלום ... / אבל אֵלו בניו ובנותיו נכנסו בַּכּבשָן ולא יצאו עוד משם ... / אני מזמינך, אֵ־ל אברהם, לבוא אל הניר של הרוגַי: / לחדש אתי את הברית על הבתרים! ... / עד עורפי שלשלת יֶחֱסין של אש וזהב ... / ורחובות נְהַר כּוסף נוצצים באימה ויֶרֵחַ: נָהָר אדיר. / יהודֵי שמים.. יהודֵי סינַי ומור מנוסים ... / הן תיטיב אם תבחר משורר בן אברהם המכאב / על בתרֵי שחוטיו ואֵפֶר שרופיו באור אור אשכנז / להגיד לו דברך: / הברית שכָּרַתִּי לאביך לאברהם – תקוים. כל מִלָה כַּכּוכָב. / לֵך ואמור זאת לשבטי העם החיים. / ואני אלך ואומַר: כֹּה אמר לי את דבריו אֵ־ל שַׁ־דַי! ... / תן אות בידי, אֵ־לֹהַי, ויהא זה ... לפיד בַּלֵיל המָלֵא / להאיר את הדרך לקראת האושפיז הנעלֶה / ההולך וְקָרֵב ... בין כתפיו שחרית.. / שופר הנגוהות בפי הצועד אחריו – – /".




(כרך ה' בכתבי אצ"ג בהוצאת מוסד ביאליק, עמוד 152; וראה גם את השיר הקודם לַזה: 'חזון גַלעֵד לשבטי ישראל').

**בַּתמונה:** עטיפת הספר 'רחובות הנהר'. התחריט נעשה בידי יעקב שטיינהרדט, צייר ואמן חיתוכי־עץ. הוא עלה מגרמניה ב־1933, עסק בציוריו בנושאים יהודיים ותנ"כיים, ולימד ב'בצלאל'. נפטר בשנת 1968.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



בהתאם לכך, שוב, האמנות המבדחת המובהקת ביותר היא מסוג הסָטירה – ואמנם, זהו סוג של בידוּחַ המתאים ביותר לטיבה של תרבות ישראל, במהלך התנגשותה עם ניגודים מבפנים ומחוץ. אולם, יש גם סוג אחר של אמנות מבדחת – זו של הזדהות עם המתח המוגזם ונטילת עוקצו על־ידי גילוי הרווחה המובטחת על־כל־פנים מכוח מתח אחר, אף בהיכשלו של זה המוגזם, המאפיל לפי־שעה את האופק – וסוג ההתבדחות האוהבת והמנחמת הזאת הוא סוג אמנותו של שלום עליכם.

סוג זה של אמנות מבדחת הוא מטבע הדברים נדיר ביותר, והריהו גם סימפטום מסוכן לַתרבות: הוא נדיר ביותר, כי בדרך־כלל אין בחיים אלטרנטיבות חשובות של מתח המבטיחות רווחה אף במקרה של התמסרות לאפשרות המופרכת, ועל־כל־פנים ראויה ונוטה התמסרות כזאת לעורר כנגדה סָטירה, ולא סלחנות; וסוג ההתבדחות הזה הוא סימפטום מסוכן, כי אף כאשר מתייחס הוא לאלטרנטיבות של מתח ברמת־חשיבות נמוכה, הריהו מכל־מקום מגלה נטייה לפלגמטיות, אשר עם כל יתרונותיה כאנטינום° לְהיסטריה עשויה היא להוביל את בעליה לאבדן, מהיעדר הכנה וכושר תגובה.

אולם, באמנותו של שלום עליכם נעקפות שתי נקודות־המוקד האלו גם יחד, על־ידי שייכותו הישראלית ועל־ידי השייכות הישראלית של נושא התבדחותו.

שייכות זו סיפקה כאן קודם־כול את אלטרנטיבות־המתח, ודווקא ברמת־חשיבות גבוהה ביותר – כי המתח המוגזם, הקומי, הריהו כאן כמובן בַּהתמסרות לדאגות היום־יומיות המטריפות של החיים היהודיים, חסרי הקרקע מתחתם, ואילו המתח האלטרנטיבי־המנחם (שאמנם אינו מקבל ביטוי אידאולוגי מודגש, אך המהווה את עצם נשמתה של יצירת שלום עליכם), הריהו הביטחון הישראלי הידוע בעזרת השם, ובנצח ישראל, ובביאת הגואל, שלאורו נהפכת כל ההתרוצצות הגלותית לתקלה רגעית של מה־בכך, שאינה שווה גם דמעה אחת הנשפכת עליה, ושעם כל אין הֶיוֹת בעולם כמוה, כשלעצמה, לעוצם הטרגיות, הרי לאור אותו ביטחון נעשֵׂית היא פשוט מצחיקה עד דמעות, בדְמעות שמחת הפורקן המובטחת מראש.

ובמה שנוגע לסימפטום המסוכן, אין אמנם ספק כי ההומור היהודי המפורסם – ויצירת שלום עליכם בכלל זה – היו והיו סימפטום מסוכן, כי היה זה ביטוי לזניחת המאבק המכוון עם המציאות ולניסיון להתחכם עליה ב"ביטחון" שאינו נתמך במעשׂ; ובוודאי לא דבר ריק הוא שלמעשה – בגלגול סמלי ומתוך איזו הפלגת־רגש מופלאה וסתומה – הגיע שלום עליכם עד כדי הרחבת הומור־הנחמה

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



שלו, המתקומם ונכנע לבלתי־נמנע, אף על תיאור טרומי מדויק של מחנות ההשמדה בעתיד (ב'דאָס פאָרפאָלק', או 'הנאהבים והנעימים' בעברית).[49]

אולם, העובדה נשארת כי לא ההומור היהודי בכללו, ולא התגלמותו בשלום עליכם, לא היה בהם למעשה מאומה מן הפלגמטיות שהזכרנו לעיל. אדרבה: הצגת ההתמסרות לצרות היום־יום כגוזמה המתבטלת בצחוק, לא נבעה כאן מיחס אולימפי של ביטול ואדישות לַממש – זו דרך הנחמה היחידה הידועה בגויים – כי אם מן הביטחון המושלם שחוסר־האונים כנגד צרות היום־יום הוא זמני, ועתידות הצרות להיבטל, בתוך עצם חיי־הממש, עם חוסר־האונים בעצמו.

במילים אחרות אפוא – גם אם בדרך־כלל לא נקט שלום עליכם שום עמדה "ציונית" אידאולוגית מודגשת – הרי בתיתו ביטוי לתחושת הביטחון הישראלית־השורשית עד כדי ביטול צרות הגלות כנגדה מתוך צחוק, ממילא חינך הוא את העם להגשים ביטחון זה גם בפועל, הרבה יותר מכפי שחינכו לכך את העם כל מיני סופרים ומשוררים ציונים, ב"לִבטיהם" וביהדותם המדולדלת; ואם היה שם כאמור איזה סימפטום מסוכן, הרי היה זה רק בעובדה שהגשמת הביטחון על־ידי מעש בפועל נשארה בינתיים מוּתלָה לעתיד, בתוך חוסר־האונים בהווה – אבל לא היה שם שום סימפטום מסוכן, ואדרבה רק היה שם סימן לבריאות, לגבי מהותה וטיבה של התרבות דרך־כלל.

49 את שמו של הסיפור יש לקרוא: 'דאס פּוֹרפּוֹלק', שמשמעו: הזוג הנשוי. הסיפור בנוי כמשל מהופך וכחלום הזוי, ההולך ומתגשם, על זוג בני "עם סגולה", אנשי ארץ הודו, הנעקרים בכוח מבתיהם באישון לילה ונמכרים ממכרת־עבד לידי הפראים. הללו כולאים אותם בנחושתיים, בזים להם ומתעללים בהם, מפטמים אותם בכפייה, והכל לשם שמים... בהמשך מתברר שהשניים הם תרנגולי הודו, ושהפראים הם יהודים המכינים עופות שמנים לחג הפסח. אמנם, אט־אט, מסתגלים השניים לחיי השבי והעינויים – ועל־אף הכל, הנה גם אהבתם מלבלבת – אך שִגרת היום־יום נקטעת באִבחה אחת: יד זדונה תולשת אותם מתא הכלא אל בית המטבחַים... רק אז מתברר פשרו של החלום הנורא, אשר תחילתו סיוט־לילה שלא יאומן – וסופו בסכין, ודם ניתז, וצלייה בתנור, (ואף בשאלת־תרנגול על אֱ־לֹהי היהודים / הפראים, מדוע ולמה חפץ הוא בדם נקיים...). הנה תרגום (מן המקור ביידיש) של השיר הקטן בפתיחת הסיפור, כאשר מבשר התרנגול לבן האדם, בחלום הלילה, את הצפוי לו בסופו: "כָּארנבת ילכּדוּך / יעקדוּך ויַכּוּך / בעגלה יובילוּך / ייסרוּך ללא סוף / ישחטו אותך כָּעוף //".
(במהדורת כתבי שלום עליכם, הוצאת דביר – ידיעות אחרונות, תל־אביב תשט"ז, חותם הסיפור דנן את הכרך 'אדם ובהמה').

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



וסיכומו של ניתוח זה הוא, שגם שלום עליכם, על־ידי רמת־החשיבות הגבוהה של נושא־עניינו – ובייחוד על־ידי ההפרש העצום של מיני המתח המתנגשים בנושא זה – הגיע מצד אחד לרמת־השראה אסתטית־בידורית, אשר בתחום המקצוע המיוחד לו – מקצוע הספרות היפה המבדחת – אין עוד אולי מה שיִשווה לה בספרות העולמית בכללה; ועם זאת, כמוהו כאצ״ג, מכוח התוכן המיוחד של נושא־עניינו, ממילא אין ערכו מצטמצם רק בהשראה הבידורית, או בגילוי חכמות־חיים או עיצוב תכונות פחות או יותר חשובות, ואף לא רק בעצם גילום רוח תקופתו, לעדות, אלא – אמנם, על־ידי עצם גילום זה של התקופה בתמצית אמִתה – ממש אוחז הוא בתקופתו ומשבץ אותה כחוליה־מקשרת חיה של משא הביטחון הישראלי, ממקורותיו התוכניים אל הגשמתו התוכנית בפועל במהלך ההיסטוריה – וכך גם הוא מגיע לאותו מעמד מיוחד של סופר ישראלי־מהותי: לא סתם יוצר בעל ערך אסתטי, ואף לא סתם יוצר בעל ערך היסטורי, אלא יוצר אשר ערכו הוא אל ההיסטוריה, תמיד ממנה והלאה.

על זאת ראוי להוסיף כי בשתי דוגמאות הסופרים הללו שניתחנו, הרי עם כל הערך הקיים של יצירותיהם לגבי העיצוב התכליתי של האומה מדור לדור, שוב הן לא נוצרו אמנם רק על בסיס עקרוני, במופשט מן הבעיות הממשיות המיוחדות של דורן, כי אם אדרבה: בשתי הדוגמאות גם יחד, ההיענות לבעיות המיוחדות – או, אצל אורי־צבי, אף היוזמה לעיצוב מכוון של הממש במסיבות המיוחדות של ההווה – היא היא מרכז־הכובד של היצירה, לא רק מבחינת המוטיבציה החיצונית אלא גם מבחינת עצם התוכן בפנים; והערך הקיים של היצירות נובע כאן רק מן הביטוי האמִתי שניתן בהן לעקרונות הקיימים **תוך כדי יישוּמם לבעיות הממש המיוחדות.**

ובַסך־הכול ניתן אפוא להכליל ולומר כי באותו חלק של ספרות התחייה שיש לו ערך קיים לתרבות ישראל מסתמנת ומתאשרת העובדה, שעם החזרת כוח היצירה האמנותית כנגד חיי הממש בקרבנו הרינו חוזרים ומגיעים לספרות שכוֹחה בבידור ובהזנת הדמיון אינו נופל מכל ספרות זולתה – ועשויה היא אפוא לספק צרכים אלה, בעיקרו של דבר, מבפנים, באופן אף הרבה יותר טוב מאשר סתם משביע־רצון – אלא שעם זאת הריהי נוטה להיות שונה בטיבה מכל ספרות זולתה, ואף בטיבה הבידורי בכלל זה.

השוני הוא כפי שהסברנו: ש״הספרות היפה״, בדרך־כלל בעולם, הריהי ״אובייקטיביסטית״, או לפחות משרתת את מאַוויי האדם במסגרת של תרבות ״אובייקטיביסטית״, בלי שום תודעה של תכלית מעבר לתכלית הוֶגֶטטיבית° של

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



הרגע או של חיי האדם בִּסתָמָם; ערכה האסתטי או הבידורי הוא הצדקתה המהותית העליונה, בעוד שערכה בקישור התרבות הוא רק תוצאה בלתי־מכוונת, הבאה בדיעבד באגב – ובהיותה "אובייקטיביסטית", הרי שאת התרבות יכולה היא לקשר רק במיני חכמות אשר הישג־דעתו והרגשתו של האדם בסתָמו הם קצה־טוָחָם המְרבי. לעומת זאת, "הספרות היפה" הישראלית, כתִקנה, כל עיקרה הריהו בהיותה אחד ממיני הביטוי האפשריים, מתוך משא תורת חיי־עולם, מוגדרת ומושרשת, כנגד בעיות חתירתה והגשמתה של תורה זו במסיבות־הממש.

מתוך כך, ממילא מקשרת היא ומיועדת היא לקשר את תרבות ישראל **במישרין** – מן העיקרון לממש, ומן הממש חזרה לעיקרון. מתוך כך שוב, במילים אחרות, ממילא אין היא משמשת בעיקר **ארובת־נשימה** לתרבות, כדרך "הספרות היפה" בגויים, אלא מצטרפת היא להיות קודם־כול עצם הבסיס, המסגרת והתוכן האידאי של המשך החתירה הישראלית, בדינמיקה של טווח עולמי – ואם יש לה גם משמעות בידורית לוויסות המתח, וכארובת־נשימה תרבותית, הרי זה רק כתוצאה שבאגב על הבסיס הלזה. יתר־על־כן, אף המשמעות הבידורית הזאת – מטבע הדברים, בהיותה מושרשת בתוכן תכליתי – אינה אף־פעם סתם מפרקת את המתח, אלא תמיד רק חוזרת היא וטוענתו מחדש, על־ידי עצם פירוקו.

לכן, באמת מעז אני לומר, שלא מיבעיא אורי־צבי, אלא אף הצחוק של שלום עליכם, אינם סתם "ספרות יפה", במובן החילוני־הגויי שדבק במושג זה, אלא – בהיותם ספרות ישראלית שורשית ומלאת־טווח – הריהם ממילא בבחינת תחייה של ספרות בַּקודש, במסגרת של רציפות מהותית אחת עם התנ"ך והתלמוד והמדרש, ושירת ספרד ופיוטי הפיטנים. עובדה זו מיטשטשת רק על־ידי שייכותם לתהליך של תחייה מאיבּון מסורת־הקדושה על־ידי שאיבת השראה חילונית־חיצונית. אולם, משהשלים תהליך זה את ייעודו, וכאשר סופרים אלה יישארו לנו חיים בַּהעברה מתוכו ויצטרכו להשתלב במכלול כתבי ישראל שֶיחזרו להיות שלמים בקדושה, הרי שרוח המכלול תתפשט ממילא גם עליהם, על הבנתם ופירושם – ואז יתברר כי מלכתחילה אמנם השתייכו הם לכאן בלי סייג כלשהו.[יז]

אולם, מסקנה זו שהגענו אליה ביחס לכיוון־ההתפתחות החוקי של "הספרות היפה" בישראל, הרי עם כל סיכויי הגדלות והעושר, התוכני והמִשׂחקי־בידורי

יז מפאת אורכה של הערה זו – העוסקת בעגנון ובביקורת הספרות הישראלית – היא הועברה אל סופו של הדיון, בעמ' 172.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



כאחד, שפותחת היא לפנינו – מכל־מקום גם מציגה היא לפנינו מעגל סגור, אשר יתרונות האֶפּיקה והבידור־לשמו נעדרים מתוכו.

בקשר לכך, אמנם שוב יש לחזור ולהדגיש כי ביסודו של דבר ומבחינה מהותית, האפיקה והבידור־לשמו אינם כלל יתֶרון, כי אם חוֹלי – שגם כאשר מסייעים הם לקישורה של תרבות, אין הם עושים זאת במכוון, כי אם על בסיס הרסני של טיפוח בריחה מאִתה. כמו כן ראוי לחזור ולציין, שאם יש בָּאפיקה היתרון של מתן ביטוי לאמִתוֹת אובייקטיביות, ואילו תועלת הבידור – ואף תועלת הבידור־לשמו – היא בהיותו מכשיר לוויסות המתח, הרי אין מניעה כי כל מיני האמִתות האובייקטיביות תבואנה לביטוי גם שלא בדרך אֶפִּית: למשל, בדרך ההתפעלות ממעשי ה׳ או ביטוי ההתמודדות עמהם, ואילו ויסות־המתח באמצעות הצחוק של שלום־עליכם, למשל, ודאי שאינו סם־ארגעה גרוע יותר, אלא הוא טוב יותר מכל בידור ״אובייקטיביסטי״ לשמו.

אולם, העובדה נשארת, שדווקא כדי להיטיב ולהגשים את התכלית, גם מצד הפעולה על העולם כנתון אובייקטיבי, חשוב לנו להכיר את העולם גם מנקודת־הראות האמנותית־האֶפּית; ומבחינה זו, כשהאֶפּיקה אינה באה כיסוד עיקרי בתרבות אלא כסַם־עזר או תבלין, הריהי יתרון חשוב. בדומה לכך, אם דרך ההתבדרות הישראלית־האגָבית אינה לגמרי מספיקה לעצמה, הרי זה דווקא משום כך שהיא ״יותר מדי טובה״: אף הצחוק של שלום־עליכם, עם כל בידוּריוּתוֹ המופלגת, הרי סוף־סוף אין הוא רק מפרק את המתח, אלא הוא עצמו גם מטעינוֹ והופך אותנו במישרין ל״יהודים יותר טובים״ מכפי שהיינו תחילה; אך הדעת נותנת שפירוק מסוג זה באמת אינו לגמרי מספיק, ולשם התִפקוד הבריא והמאוזן של הפעילות התכליתית זקוק האדם גם לפירוק שיש עמו ארגעה גמורה מן המתח, עד שיַחזור זה וייטָען ממקורותיו האחרים.

והנה בתחום ״הספרות היפה״, נראה שבשני עניינים אלה גם יחד – [האֶפּיקה והבידור] – אין תרבות ישראל יכולה לספק את הצרכים מתוכה, כי עצם הכושר ליצור בזה את הסם או התבלין כרוך בהכרֵח בכך, שהסם או התבלין ייהפכו לעיקר, עד כדי סם־רעל ממש. הפתרון הוא אפוא, כפי שראינו כבר לגבי תחום אמנותי אחר, בסעיף קודם, בהבאה מיַפיְפוּתו של יפת לאוהלי שֵם – ואמנם, דבר זה אף היה מתחייב ממילא, מכל־מקום: שגם לוּ יכלה תרבות ישראל להפיק [את] אותם סמים לעצמה, מכל־מקום היא היתה חייבת, עם כל הזהירות, להשתדל ולהכיר כל אמת בעולמו של הקב״ה שלא הספיקה להתגלות באמצעינו שלנו, ואשר הגויים גילוה איך־שהוא באמצעיהם שלהם. הדרך להכיר את גילויי האמִתוֹת האלה של

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



הגויים בתחום "הספרות היפה", כמו בתחום הספרות דרך־כלל, הריהי כמובן, קודם־כול, הדרך של הכרת לשונותיהם ועשיית שימוש בהן באופן המועיל לַנידון – אך לעניין הכושר להעשיר ביבוא זה את תרבות ישראל דרך־כלל, הרי זו יכולה כמובן להיות רק דרך צרה ועקיפה, וודאי מותר להשלימה גם, עד כמה שמועיל ואפשר הדבר, בדרך התִרגום.

משהגענו עד כאן, ראוי לומר על מלאכת התרגום עצמה שאמנם זו גם־כן, במידה ידועה, לא רק מלאכה בעלמא, כי אם מעשה־אמנות – ולא רק במובן המושאל של ניסיון להגיע לאותו קצב־ביטוי עצמו המתגלם ביצירה המקורית, אלא גם במובן הראשוני של ניסיון לחזור ולבטא מחדש את עצם אותם הדברים עצמם אשר היצירה המקורית נועדה לבטאם. ומבחינה זו אפשר לכאורה לשאול, שאם תרבות ישראל אינה קרקע מתאימה ליצירות מסוימות, כיצד יכולה היא להתאים כקרקע לתרגומן? התירוץ הוא, שהגורם הנפשי המכריע באמנות התִרגום אינו על־כל־פנים בַּמשיכה להזדהות ישירה עם נשוא היצירה, כי אם בַּמשיכה התכליתית־מעשית לכבוש את היצירה עצמה, כדי להשתלט על השפע הנובע ממנה ולקבל בו זיקת־שייכות – וכל אימת שהיצירה ראויה אמנם ליחס כזה מנקודת־הראות של תרבות ישראל, הרי ממילא גם עשויה תרבות ישראל להכשיר לגביה את דחף התִרגום.

ומסקנה זו הריהי גשר נאות למעבר מן הדיון ב"ספרות היפה" אל בירור מעמדו של הסוג הספרותי המקביל לה – הספרות העיונית.

גם כאן, לכאורה, יש לנו עניין בגישה לַנשוא על בסיס אובייקטיביסטי – לא מן התכלית הנפשית ולשמה, כי אם מן הניסיון להבין את הנשוא כמות שהוא לעצמו; ואמנם, תרבות אובייקטיביסטית היא על־פי עצם טבעה מותאמת להישגים בתחום זה, שהם – במילים אחרות – הישגים בתחום המעשי, ולכאורה גם האנושי־מהותי ביותר, של מדע והגות הגיונית־אנליטית. בהתאם לכך, אין גם תֵמה מיוחד בעובדה שהמדע והפילוסופיה המצויים בידנו הריהם בעיקרם שיטות נכריות, אשר אנחנו נזקקים אליהם מבחוץ: התרומות הישראליות למדע, אין להן בדרך־כלל מאומה עם ייחודה של תרבות ישראל או עם שורשיות בתוכה, ואם בתחום הפילוסופיה אמנם מוצאים אנו איזה ייחוד ישראלי מיוחד – הרי זה גם־כן לא בנושאי הפילוסופיה הכלליים, כי אם בפילוסופיה אשר היהדות עצמה נהפכת לה לנשוא־חקירה עיקרי.

אולם, באמת, העניין האנושי־המהותי אינו דווקא בעצם ההגות ההגיונית־האנליטית – כשם שאין הוא גם, כדעתו של שילר, במפלט החירות המדומֶה

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



שבמשחק – אלא נמצא הוא בַּחירות האמִתית של התייחסות לעולם מתוך תודעה של תכלית – ואילו המדע וההגות ההגיונית־האנליטית באמת הם רק פועל־יוצא של התייחסות מסוג זה, כמכשיר להגשמתה. לכן, העובדה היא שאם כי לתרבות ישראל, מצִדה, אין עניין מהותי בידיעת הדברים והבנתם האנליטית לשמם, הרי מכל־מקום אף היא מכשירה את בניה למחקר מדעי והגות אנליטית – ואף מכשירה היא אותם לכך במידת חריפות שוודאי אינה נופלת מן הרמה בתרבויות אחרות, ואולי אף עולה עליה – כי בתרבות ישראל אין הכשרה זו נובעת מתוך הפרדוקס של וֶגטציה אנושית ודילוג על תודעת התכלית, אלא ניזונה היא מכל עוצמת התנופה של דחף התכלית והרצון המודע להיטיב ולהגשימו.

לאור זאת מתעוררת השאלה, מדוע המעמד של תרבות ישראל במדע ובפילוסופיה הריהו על־כל־פנים כפי שאמרנו – והתשובה היא בוודאי כלהלן.

אשר למדע, מסתבר שעם כל הזיקה אליו, אין תרבות ישראל קרקע מתאימה לפיתוח המסגרת של הסתכלות ומחשבה אובייקטיביסטית, כפי שהמדע מחייב מלכתחילה על־כל־פנים. הדחף והרצון להכיר את העולם לַאשורו נושא מלכתחילה את תרבות ישראל לתפיסה חִיותית־פיוטית, שרק היא יכולה להיות שלמה ואמִתית באמת; ותפיסה מסוג זה, כפי שכבר הזכרנו, פירושה הוא לא יחס אובייקטיביסטי לַדברים כי אם [יחס] "דיאלוגי",[50] ואילו את השיטה האנליטית של המדע משאירה היא ממילא בדילוג מאחוריה, בבחינת שיטה שאין בה שלֵמות של אמת כי אם קוצר־השגה.

פיתוח השיטה המדעית, כשלעצמה, נשאר אפוא מלכתחילה רק עניין לגויים, המסוגלים לבוא עד תכלית סיפוקם בקוצר־ההשגה הלזה. אך כאשר התועלת המעשית הכרוכה מכל־מקום באמת המדעית הפגומה מתגלה במציאות – שוב אין מניעה שגם האיש הישראלי יסגל לו את שיטתה: לא כפתרון וכמסגרת לכל הווייתו הרוחנית, כדרך מַמציאיה בגויים, אלא כמכשיר מעשי בעלמא ובמסגרת הווייתו הישראלית־הכללית, העל־מדעית; ומשמסגל הוא לעצמו שיטה זו באופן כזה, באמת כבר יש בידו להצליח בה, לעתים קרובות, כאמור, אף יותר מבעליה הנכריים בעצמם – ויתר־על־כן: על־ידי השראת אמִתו הישראלית שממַעַל לה,

50 למשמעותו של היחס הדיאלוגי, שוב וראה בדברי שב"ד לעיל בראש עמ' 87, ושים לב שם להערה 13 (סיפא). כמו כן ראה בפתיחתו של פרק זה (פרק ו'), בעמ' 109, בַּפִּסקה הפותחת "לעומת זאת" ובזו שלאחריה.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



ייתכן שיוכל לשפרה גם בעצם מהותה, כדי להוסיף ולקרבה, בתחולת־תועלתה, לאמת השלמה.

ואילו במה שנוגע לעיון הפילוסופי, הרי היעדר "פילוסופיה כללית" בישראל, שלא תוך כדי "פילוסופיה של היהדות", הריהו באמת תופעה שמטבע הדברים ושורשם. אין האיש הישראלי יכול לראות את העולם מתוך הנחת ריקוּת פנימית של עצמו, כדרך "הפילוסופיה הכללית", אלא יכול הוא לראותו רק מתוך תורת־ישראל, כהשקפת־עולם חִיותית־טרומית נתונה – ולאחר זאת, אם עוד יש לו צורך ב"פילוסופיה", הרי זה רק כדי לתרגם את השקפת־העולם הזאת, להבינה ולבחנה על־פי נתונים חיצוניים בדרך אנליטית, למִרבה תודעת האמת ויישׂומה המעשי במציאות.

דבר זה, פירושו הוא ממילא כי לגבי האיש הישראלי, "הפילוסופיה הכללית" הנכונה ו"הפילוסופיה של היהדות" – או של תורת־ישראל – הריהן למעשה מושגים מתלכדים וזהים. וגם אם נכון הוא שנשארות תופעות פרטיות רבות עד אין סוף בעולם, אשר תורת־ישראל היסודית־המסורה אינה מייחדת את דעתה עליהן, והעשויות מכל־מקום לדרוש מן האדם הבנה פילוסופית, הרי אף אלו – משעה שהדעת ניתנת עליהן כדי להבינן בַּמסגרת של השקפת־העולם הישראלית הכללית – כבר נהפך גם העיון בפתרונן שלהן לחלק אינטגרלי מאותה השקפת־העולם הכללית ולחלק אינטגרלי מתורת־ישראל, וגם עיון זה אינו נהפך אפוא ל"פילוסופיה" בעלמא, אלא מצטרף הוא ל"פילוסופיה של היהדות".

עם זאת, יש להדגיש כי מציאות זו אינה הופכת ואינה צריכה להפוך את העיון הפילוסופי הישראלי לתחום אוֹטַרקי, הניזון רק מתוכו והסגור בתוך עצמו. אכן, מוכרח הוא מטבע הדברים להסתכם בהשקפת־עולם עצמאית ומיוחדת אחת, המושרשת לחלוטין בשורשיה שלה; אולם, כדי להגיע אל סיכום זה כראוי, אין מניעה – ואף חובה היא – להיזקק באופן ביקורתי גם לכל מה שהאדם גילה מן האמת במסגרות אחרות. את הגילויים הללו חובה היא לסנן מן המסגרות הזרות, היוצאות סוף־כל־סוף בסילוף, כדי לשבצם ולקשור להם את המשמעות הנכונה במסגרת המיוחדת שלנו – ועל־ידי כך, בַּסך־הכול, לא זו בלבד שנחסוך לנו את הזמן והטִרחה של גילוּיָם מחדש בעצמנו, אלא, למעשה, גם נהא רק מחזירים אותם למקומם הנאות שלהם.

★

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



**הערה ט"ז השייכת לעמוד 160:**

בהקשר זה ראוי להעיר, כי "ספרות התחייה" כמו הספרות דרך־כלל, אמנם אינה צריכה להידון רק מבחינת **תוכנה**, אלא גם מבחינת חשיבותה לעיצוב דרכֵי ההתבטאות המוּשָׂגית, הן מצד המילים הן מצד הסגנון; ואמנם מה ש"ספרות התחייה" עשתה מבחינה זו לשפה העברית הוא כנראה, בעיקרו של דבר, הישג בעל ערך קיים.

אולם, נראה לומר כי ערך קיים זה אינו מעניק ערך קיים לספרות עצמה, יותר משזו זוכה בערך קיים על־ידי הפיסיקה המיובּאת על־ידיה ושגם לה יש כמובן ערך קיים, מצֻדה. טעם הדבר הוא שגם "החייאת העברית", כפי שזו נתגשמה ב"ספרות התחייה", אינה יכולה להתקבל כתופעת־מופת מתוקנת, אלא זקוקה היא עוד להתפתחות **אנטיתֵטית**, במקביל לחלוטין להתפתחות האנטיתֵטית הנחוצה עוד לַ"ייהוד של הפיסיקה". בדבר זה ניווכח אם נשים לב לסגנון של מנדלי ואחד־העם, אלה אבות הסגנון העברי החדש. הרי זה סגנון המגלם מצד הקצב את כל הרֶפֶס וחוסר־הרצינות שבו לקתה ספרות התחייה מצד התוכן, וניתן לומר כי הנסיגה מסיני, למשל, בתשי"ז, וסגנון־הכתיבה המנדלאי־ביסודו של תלמיד בית־הספר בארץ הם רק שני צדדים של מטבע אחת.

סגנון זה, ככל ספרות התחייה בכללה, אף הוא בא לפרשת־הדרכים המכרעת שלו ביצירתו של עגנון מחד גיסא וביצירת אורי צבי מאידך. עגנון מביא את הסגנון הזה עד תכלית הגיונו מבחינת העקביות של מבנהו והיעדר יחסו לַממש, ואילו אורי־צבי כבר לוקח ומעביר את השפה העברית המחודשת לחיי כוח־וממש מחודשים, מטוהרים מרפס־המעבר ומושרשים שוב במישרין בעוצמת המקורות הישנים. בין שני אלה, סגנונו של ברקוביץ בתרגום שלום עליכם הוא גם מבחינה זו תופעה בעלת מעמד מיוחד: הרי זה עדיין סגנון שאין בו מאומה מעוצמתו המשוחררת של אצ"ג, אך זהו סגנון שאין בו גם מאומה מן הרפס שבתקיפות המוגבלת נוסח מנדלי ואחד־העם, אלא משחזר ומתרגם הוא את חִיות־הממש של הגולה האידית, בעברית שהיא שורשית ומחודשת כאחד.

[הנה כמה פרטים משלימים לאיזכוריו של שב"ד בַּהערה:

- 'מנדלי מוכר ספרים', הוא שלום יעקב אברמוביץ', נולד ברוסיה הלבנה בשנת 1835. כתב ביידיש ובעברית, ויצירתו נחשבת לחוליית החיבור החשובה בין ספרות ההשכלה לספרות התחייה. בשנותיו הארוכות באודסה הוא קיבץ סביבו חוג סופרים, וביניהם ביאליק ורבניצקי, אשר הושפעו ממנו השפעה רבה. מנדלי נפטר בשנת 1917.

בכתיבתו משתלבים תיאורי החיים הריאליים יחד עם סָטירה חברתית, המכוּונת להאיר ולתקן את הפגמים שבחיי הקהילות. מנדלי סבר שהספרות העברית חייבת להתערב ולהשפיע בחיי היום־יום, ועל־כן הוא גיבש סגנון פשוט בעיקרו – מעין לשון־דיבור עברית המתורגמת מן היידיש – אם כי הוא שזר בלשונו גם מרובדי השפה הקדומים: מן המקרא, מלשון־חכמים ומפייטני ימי הביניים.

על ספרו 'מסעות בנימין השלישי', ראה בַּחיבור 'על תכנון ירושלים' (כרך ג'), הערה 7 בעמוד 453.

- 'אחד העם' הואשם ע"י שב"ד כאחד מאבות תכונת־האופי של "הצנע הזחלני" אשר

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



השתלטה על הציונות, וראה זאת בהרחבה בַּספר 'גאולת ישראל במשבר המדינה' (כרך ב'), בעמודים 69-73.

• גם הנסיגה מסיני לאחר 'מבצע סואץ' בשנת תשי"ז טופלה בהרחבה ב'גאולת ישראל במשבר המדינה'; ראה בייחוד את הערה נ"ז בעמ' 270.]

**הערה י"ז השייכת לעמוד 166:**

בנקודה זו אולי כדאי לחזור ולהבהיר את היחס הדו־משמעי המתגלה בדברינו **לעגנון**, שמצד אחד הדגשנו בו את הערך האסתטי ואת העמידה על בסיס המעגל המקורי הסגור של נצח ישראל, ומצד שני השארנוהו תקוע בפרשת הדרכים. הטעם הוא שעגנון באמת רק מתמקם במתח המעגל הסגור **והעומד** של נצח ישראל, **כפי שהורגש המתח הזה בבּוּצַ'ץ'** [עיירת־הולדתו] **וכיוצא בה, לפני פריצת הסכרים**, ומצד שני מבטא הוא את התוהו האוחז באיש הישראלי משנסחף הוא בזרם הפורץ וחורג מן המעגל הסגור.

התוצאה היא אפוא שיש אמנם אצל עגנון משא בעל ערך אסתטי רב כנגד בני תקופתו, להחזירם מן התוהו – אך המעגל הסגור שהוא מציג להם **כנגד** התוהו הוא כבר למעשה רק כלי שבור, אחר שהם יצאו מתוכו על־פי ההכרח הפנימי המורגש של התפתחותו הוא עצמו. מעתה, הדרך היחידה להחזיר את המעגל לתִקנו היא רק על־ידי מילויו מחדש בתוכן ממשי ודינמי – ולוּ גם ביבוא חוזר מעולם התוהו – אך מבחינה זו אין לו לעגנון לתרום שום דבר. בַּסך־הכול יוצא אפוא כי עגנון מבטא רק פרובלֵמה תקופתית, ואין במעגל הסגור שלו שום הזנה חיובית להמשך החיים בתוכו למעשה.

בהקשר זה – ובמשולב לכל הלך־המחשבה שפיתחנו כאן – אפשר גם לחזור ולסכם עיקרון יסודי במה שנוגע **לביקורת** הספרות הישראלית ולביקורת האמנותית הישראלית דרך־כלל. העיקרון הוא, שבהבדל ממיני ספרות ואמנות אחרים אין הספרות והאמנות הישראלית יכולות לעמוד לביקורת על־פי "ערכן האסתטי" בלבד, או על־פי עצם כוח הביטוי האמנותי שלהן בעלמא.

כי אם ניקח למשל כדוגמה אנטיתֵטית את **שיקספיר**,* הרי ייתכן ומתחייב אמנם שגם אצלו יוכל המחקר לגלות את משמעותו המוסרית כמבטא ההתמודדות בין התרבות האירופית־האנגלית לבין בעיות התקופה, וכמעצב המשך ההתפתחות החיובית של אותה התרבות עד תכלית קיומה. אולם, משמעות זו היא לגמרי חיצונית לגבי הערכים התוכניים אשר מהם יצירתו של שיקספיר מורכבת: ערכים אלה, אין להם שום יחס מוגדר לייחודה של אנגליה או לגורלה של אירופה, והאמִתות הבאות בהם לביטוי – בין אם חשובות הן הרבה או מעט – הריהן על־כל־פנים **על־מקומיות ועל־זמניות**; ובמובן זה ניתן לומר כי יש לשיקספיר "ערך נצחי", אובייקטיבי – בגלל עצם הבהירות והכוח שבהם הוא מבטא אמִתות מסוימות קיימות – ואף אם אנגליה ואירופה, ברציפות זהותן, לא תהיינה עוד כלל.

ואכן, במידה שייתכן שגם תרבות ישראל תצמיח מתוכה יוצרים מופשטים שכאלה, הרי כמובן אף הם, כשלעצמם, ראויים יהיו להידון על־פי קנה־מידה אמנותי־אובייקטיבי־מופשט

* ראה עוד על שיקספיר להלן בהערה 63, עמ' 194.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



שכזה, על אף ישראליותם ולשונם העברית. אולם, העובדה היא שתרבות ישראל אינה קרקע פורייה ליוצרים מסוג זה – לאו דווקא משום שאסורים הם בה, כי אם על־פי עצם טיבה. בַּמסגרת של תרבות ישראל, אם יתוארו יוצרים ברמת הפשטה ותלישות עניינית שכזאת, הרי ממילא נצטרך להכיר בהם לא את בוני התרבות ומקַדמיה, כי אם מתנכרים, המנתקים עצמם מן הכיוון התכליתי־המהותי של התרבות והבאים אפוא לשמש יסוד לַהפך ממנה; ולעומת זאת, כל יוצר שיהיה אמנם תכליתי ויישאר בתוך המסגרת – ממילא תהיה זיקתו הישראלית־התכליתית יסוד אינטגרלי בִּנשוא יצירתו, ומידת שלמותו בזיקה הלזאת תהיה ממילא גורם מכריע בכוחו וערכו האמנותי "האובייקטיבי".(א)

במילים אחרות, לגבי הסופרים שעסקנו בהם קודם, רצוננו לומר אפוא, כי יוצר ישראלי אשר לטיפולו בענייני שעתו ומקומו אין ערך קיים מן הבחינה הישראלית האידאית אף מעבר לזמנו ומקומו – ממילא גם חשיבותו הכללית כיוצר הריהי מופחתת במידה מקבילה, גם אם את עניינו המוגבל והמיוחד הצליח הוא לבטא לכאורה בשלמות אמנותית עילאית. כי שוב, אם העניין הוא בַּמסגרת של תרבות ישראל, הרי שאת אמִתו לאמִתהּ באמת אין לבטא אלא מתוך השלמות הישראלית־האידאית – ובמידה שזו איננה קיימת, ממילא פגומה גם השלמות האמנותית לגביו.

לכן, גם־כן – גם אם לא ניכנס כאן לביקורת אידאית של גדול מבקרינו כיום, ברוך קורצווייל, בעצמו – הרי מכל־מקום, אוויליים הם כל התובעים ממנו את עלבון "ספרותנו הצעירה", על שמבקר הוא אותה בקני־מידה תרבותיים־אידאיים ולא בקני־מידה "אמנותיים־טהורים", על־פי הביטוי הניתן בה לנושאים כפי שזו מגדירתם לעצמה. לגבי "ספרות צעירה" זו אמנם נכון הדבר, ששוב אין בה מאומה מכיוון ישראלי תכליתי־חיובי, אלא אדרבה, רק מתפרצת היא בהתפרקות ניהיליסטית בלבד; אך התפרקות ניהיליסטית – היא עצמה הריהי גם־כן עניין תכליתי ולא "אובייקטיביסטי"־גרידא, ואין בה אמת אלא על יסוד של התמודדות תרבותית עמוקה. לעומת זאת, "הספרות הצעירה" שלנו, אין לה יסוד של תרבות, וממילא אין היא מסוגלת להתמודדות עמוקה. ממילא אפוא, כשם שאין לה מה לבטא, כן היא גם אפס מצד כוח־הביטוי או כתופעת־אמנות, ובַסך־הכול – עם כל יומרתה ההרסנית – אין בה כשלעצמה סכנה כלשהי, והריהי רק סימפטום למצב, שרק הוא מצִדו הריהו אמנם גרוע ומסוכן למדי.

(א) כנגד זה אין להביא ראָיה לסתור, למשל, מספרי קוהלת או איוב, שעניינם הוא לכאורה אובייקטיבי־מופשט, לא פחות – להבדיל – משל שיקספיר. האמת היא שגם לספרי קוהלת ואיוב אין משמעות פנימית שלא על רקע של התמודדות עם התכלית הישראלית החיובית המוגדרת: למעשה באים הם רק לפַתח את אופקיה, וכוחם האמנותי אינו אלא ביטוי להתמודדות שאמרנו.

**הערה 46 השייכת לעמוד 160:**

אורי צבי גרינברג הוא גדול המשוררים בדורות התחייה. הוא נולד בגליציה (1896), גדל בלבוב והתחנך על ברכי החסידות. בעלותו ארצה (1924), הוא ראה את עצמו תחילה כ'חייל בצבא החלוצים', וכנושא דברם של אלה המוסרים את נפשם על בניין הארץ; ואולם, נוכח

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



אזלת־ידם ורפיסותם של מנהיגי היישוב במאורעות תרפ״ט, נהיה אצ״ג לדַבָּרו של המחנה הרביזיוניסטי ולמורם של לוחמי החירות. הוא תקף בשצף־קצף את ממסד ההנהגה ואת נאמניו על קטנות־השגתם, על כפירתם ואוטם־לבם מלהבין ולשאת דבר חזון; מנגד, העלה הוא בשירו את הכיסוף למלכות בית דוד שנפלה ותקום, וליבה את אש הלהט לגאולה המשיחית – בתנופה הפונה כלפי חוץ וכלפי פנים: למרוד בשלטון הזר, ולהיאבק ב׳בוזֵי המשיח׳ מבית – וכל זאת בעוצמות ביטוי ושִׁפעֵי־מַבָּע אשר לא נודעו שכמותם. ספרו החשוב בכיוון זה הוא ׳ספר הקטרוג והאמונה׳ אשר ראה אור בתרצ״ז.

בשנת תשי״א פרסם אצ״ג את ספר הקינה הגדול על טבח יהדות־אירופה, ׳רחובות הנהר – ספר האֵלוּת והכֹּחַ׳. המושג ׳רחובות הנהר׳ מציין בַּקבלה את בחינת הבינה ומקורו הראשון הוא בבראשית ל״ו ל״ז; אצ״ג מביע בו בעיקר את הזרימה הנאדרת בְּקודש הכיסופים, את שושלת היחס הגדול והמחייב, מאברהם אבינו הראשון ועד מלך גואל אחרון, מאבות לבניהם – מחללים לשרידיהם – ולנצח ישראל עד עולם. (ראה למשל ב׳חזון גַלעֵד לשבטי ישראל׳ וב׳שיר היַחַשׂ הגדול׳ שיצוטט להלן, כרך ה׳ בכתבי אצ״ג בהוצאת מוסד ביאליק, עמודים 146, 152).

אצ״ג זכה בפרס ישראל בשנת תשי״ז; הוא נפטר ביום העצמאות תשמ״א, ונטמן בהר הזיתים. מוסד ביאליק נטל על עצמו את מפעל ההדרת כל כתביו – לרבות גם את שיריו ביידיש ואת מאמריו הפובליציסטיים – ולכשתשלם המלאכה עתידה המהדורה להחזיק כעשרים כרך.

שב״ד ראה את אנשי לח״י – וכמובן גם את עצמו – כתלמידיו של אצ״ג, אם־כי הוא הצביע גם על המגבלות שבתפישתו. ראה את הסעיף ׳מסכת הערכים האצ״גית׳ – ואת הדיון הממשיך ממנו והלאה – בַּספר ׳גאולת ישראל במשבר המדינה׳ (כרך ב׳, עמ׳ 464 ואילך), וראה גם את הסעיף ׳המהפכה העברית׳ בַּספר ׳נבואה ומסורת בַּגאולה׳ (כרך א׳, עמ׳ 353 ואילך).

*

## ב. הנגינה

לאחר מכן נשאר לנו לסקור עוד את נקודות־הייחוד המיוחדות במעמד הנגינה, המחול, המשחק והזמרה; ובאשר לנגינה, נראה כי יכולים אנו להפיק את המסקנות הצריכות לענייננו מתוך שתי תופעות מאלפות: האחת, שגם תהליך התחייה – ואפילו בזמן ההתעוררות, ולפני תקופת השיתוק הרוחני דהאידנא – עדיין לא הביא לנו בתחום זה שום סימן של התנערות יוצרת, וזה לא רק בהשוואה לגילויי־ההתנערות החשובים ביותר שהיו לנו בתחום הספרות, אלא אף לא בדרגת גילויי־ההתנערות הפחותים שהיו לנו שם; ואילו התופעה השנייה היא, שגם תוך כדי

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



תהליך ההתבוללות בתרבות של אירופה אמנם לא קמו מקרבנו מלחינים גדולים במיוחד, אך עם זאת הוצאנו חלק גדול ללא שום פרופורציה של גדולי המבצעים.

לתופעה שנייה זו הסבר מתקבל על הדעת הוא, שההתבוללות – כל זמן שלא הגיעה עד כדי מחיקת הזהות והשורשיות הישראלית לגמרי – לא היה בה גם כדי לשנות את העובדה היסודית שאין האיש הישראלי נוטה להשתקע בחוויה אובייקטיביסטית בלתי־תכליתית – וממילא לא היו רבים הסיכויים שבני ישראל יגיעו לפסָגות הרמות ביותר של יצירת נגינה אירופית, אשר לא זו בלבד שהן מוגדרות בטיבן "הערֵלי", האובייקטיביסטי והבלתי־תכליתי, אלא יתר־על־כן: בהיותן פסגות של יצירת נגינה, ונגינה אירופית, ממילא אף אמורה רוח התרבות הערלית הזאת לבוא בהן על ביטויה המושלם והמובהק ביותר. לעומת זאת, בתחום הביצוע, כבר לא נדרש האיש הישראלי להוציא [את] אותה רוח אירופית מתוכו, אלא רק צריך היה לכבוש אותה, לרדת עד עומקה ולהפיק כל שפע שעשויה היא להציע, כפי שנמצאת היא נתונה מלכתחילה לפניו – ובזה כבר יכלה התנופה הישראלית רק להיות לו לעזר, כדי להעלות את כושר תפוקתו על כל מה שבעלי אותה רוח עצמם עשויים להפיק משל עצמם במקביל – בדומה לחלוטין למה שאמרנו לעיל בעניין המדע.

אולם, מסתבר גם־כן שהסבר זה לתופעה האמורה איננו כל ההסבר הממצה [את עניינה], עד תומה. תנופת הכיבוש הישראלית ודאי לא יכלה להגיע לעילוי כזה דווקא בתחום מיוחד זה אלמלא נמצא לה כאן קשר של התעניינות וסימפטיה מיוחדת מן הבחינה התוכנית, ברקע התרבותי־הטרומי שלה בעצמה; ואמנם, העובדה הידועה היא כי החשבת הנגינה, והנטייה והכישרון הנגיני, הם מן הערכים המובהקים של תרבות ישראל, החל ממקורותיה העתיקים ביותר: יש גם מקום להניח כי הנגינה האירופית עצמה – לפחות מצד אחד מסוים של סולם־היחס שלה – הריהי נינה ונכדה לנגינה הישראלית המקורית בעבר.[51] ובַסך־הכול מסתבר שהתנופה הישראלית מצאה לה כאן מקום־אחיזה כדי להסתער בעוז כזה על

51 • על חשיבותה הרבה של הנגינה בתרבותנו, מקדם, שוב וראה לעיל בהערה 21 (סיפא), עמוד 107.

• ההנחה המובאת כאן כי הנגינה האירופית מושכת, בערוץ מסוים, מנגינת ישראל, מתייחסת – אל־נכון – לַמוסיקה הכנסייתית. בהקשר לכך הנה נביא משורות שירתו של אצ"ג ב'רחובות הנהר', מתוך 'שיר הפָּנים הקדוש / אחינו כל בית ישראל' (בדילוגין): "שכסֵדֶר עבודת כֹּהנים במקדש ישראל: / בנגינת העוגב ותהִלים למלכנו דוִד, / הנהיגו ◄

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



חשיפת כל שפע הגלום ביצירה הנכרית, משום שגם במסגרת האובייקטיביסטית־הערֵלית עדיין נמצא כאן מכל־מקום היתרון המהותי של הנגינה, המתבטא בהתקרבות המְרבית להווייתם הנשמתית־החיה של הדברים, מורכבת־היחסים **והתכליתית־השואפת** – ועדיין נמצא כאן גם רושם ההשפעה המְסגרתית הישראלית־המקורית, הנוטה למשוך הוויה תכליתית זו לידי ביטוי, אף במסגרת האובייקטיביסטית־הערלית השלטת, עד לטווח־התרפקות עולמי־אלוהי, רחוק ומקיף כל כמה שאפשר.

ולאור זאת חוזרת ומתעוררת אף ביתר חריפות השאלה, כיצד־זה עם כל הנטייה וההכנה הנגינית הלזאת נשארנו עד כה עקרים מבחינת היצירה הנגינית, במסגרת התחייה הלאומית המיוחדת שלנו, באופן אף הרבה יותר עמוק ושלם מאשר במסגרת ההתבוללות הכללית בתרבות של אירופה.

התירוץ הוא בוודאי, שבן־ישראל אשר מסוגל היה לתרום משהו – ולוּ גם ברמה בינונית – לאוצר הנגינה האירופי־בעלמא, ממילא היה נשאר גם **מתבולל**־בעלמא, וגם הוא גם יצירתו לא יכלו לקבל גושפנקה של שייכות לתחייה הלאומית; במסגרת התחייה הלאומית יכול היה להימנות רק יוצר שהיה לו לתרום משהו **ישראלי־מיוחד**, ודווקא על בסיס של **פרישה** מן הכלליות של אירופה. אך כאן נתקלים אנו בעובדה, שההתעוררות הלאומית שלנו לא נישׂאה על שום תוכן הנובע בחופשיות ממקורות האומה, כי אם על אימוץ של כמה ערכים ישראליים מדולדלים במסגרת נכרית, ועל ייהוד חוזר ומשובר של אותם ערכים ישראליים עם כל מיני ערכים חלקיים אחרים, המובאים מן הנכר מלכתחילה.

והנה, בתחום הספרות – כמו גם בתחום ההגשמה המעשית – אמנם יכלה ההתעוררות להשיג הרבה דברים חשובים אף על רקע רוחני פגום שכזה, שהרי סוף־סוף היתה כאן מאחורי הפגימות החיצונית תנופה אמִתית ושורשית מן העומק, וכל אימת שניתן לתנופה זו כיוון ערכי, ולוּ גם בלתי־הולם, הרי זו יכלה לפעול בו גדולות, לפחות על־פי דרכו וגדריו. לעומת זאת, הנגינה, אין בה עניין של גדרים "גופיים" כלשהם שבהם היא תהא אמורה להתלבש או שאותם היא תהא אמורה לשרת: הנגינה מבטאת דברים במשוחרר לחלוטין מגיבושם החומרי שמתוכם

---

גויים ומלכם בהיכל־תפילתם; / ליום הכתרה וליום אשכבה וליום דין / הֵכִינוּ להם אמרֵי שֶׁפֶר מאז לתמיד; / ולא עלתה בָם תפילה עֲרֵבָה, לולא חֹן שִׂפָתֵנו; ... / ואת זה הם יודעים.. את זה הם יודעים! / איך לא יִשְׁטְמוּנוּ גויים הָרודים?! /".
(כרך ה' של כתבי אצ"ג בהוצאת מוסד ביאליק, עמ' 171).

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



ולִפנים, ומציגה היא אותם רק במופשטות מתחם היחסי אל עולם ומלואו. ומאחר שנגינה המיוחדת בשייכותה להתעוררות הלאומית העברית לא יכלה להיות רק ביטוי אירופי־אובייקטיביסטי כזה של דברים חיצוניים, אלא מטבע העניין הריהי מוכרחה היתה לבטא מבפנים את התנופה המופשטת של ההתעוררות בעצמה – נמצא שלנוכח התסביכים הערכיים שבהם נסתבכה ונשתברה תנופה זו כלפי חוץ, יכלה נגינת התחייה לצאת בסך־הכול רק כהֵד לקצב של רפס המשתקע בַּבּוץ של עצמו. לא פלא אם־כן שבמצב זה נחנקה נגינת ההתעוררות הלאומית אף בטרם נולדה, ולמעשה היא לא הושמעה אף בדרך ניסיון מעולם.

מה שהצליח בכל־זאת לפרוץ את הרכרוכית והחנק נסתכם בכמה פזמונים של זמרה, שבהם הובעה באופן שטחי מידת המתח המשוחרר, המושקע באילו ערכים מוגדרים, במנותק מכל סבך העניינים שבהם נשאר המתח משוקע בעומקו; ולעתים קרובות – ואולי אף על־פי רוב – לא יצאה גם מידה זו של ביטוי נגיני אל הפועל בדרך היצירה המקורית, אלא היא נתלבשה פשוט במנגינות של יבוא, תאומות הערכים המוּשָׁרים, המנוכָּרים גם הם עצמם מלכתחילה. לאחר מכן, משתנופת ההתעוררות נשתתקה על ערכיה, שותקה הנגינה הלאומית גם בתחום הפזמונים, המקוריים והמיובאים כאחד – ומה שמוגש לנו כיום כתרבות־נגינה ישראלית מיוחדת שלנו אינו אלא "מוסיקומניה" ריקה של פרטים בעלמא, חסרת טעם ומשמעות כלשהם.

אולם, לגבי קישורה של תרבות, יצירת־הנגינה היא כמובן גורם משלים בעל חשיבות עילאית. אכן, הספרות והאדריכלות הריהן בעניין זה בעלות מעמד יותר מהותי ומחויב; אך בלעדי הנגינה אין התרבות יכולה לעמוד על פירושה ההווייתי־הפנימי הנכון והמדויק, אין היא יכולה להתחנך בתודעתו, וממילא גם אין היא יכולה להיות שלמה עם עצמה. תרבות נעדרת נגינה (אם בכלל יתואר הדבר) נידונה אפוא מטבע הדברים לשקוע בפיגור גובר והולך אחר תנופתה ויכולתה המקורית – ולעומת זאת תרבות הנושאת נגינה ההולמת את תנופתה החיובית (ואינה מטפחת דווקא את יצרי הבריחה והחידָלון שבה), עשויה להיבנות מכאן בכיוון של טיפוח גובר והולך של כל תנופה חיובית שהיתה לה מקודם. השאלה של התבטאות התרבות בדרכֵי הנגינה הריהי אפוא לגביה, בטווח הרחוק, שאלה של חיים – לקידום והתפתחות או להתנוונות ולמוות – ומן האֵלֶם שנשארנו תקועים בו בתחום הלזה אין לנו להתנחם במימרה השדופה כי "בזמן שהתותחים רועמים, המוזות שותקות", או בעובדה המצויה שדווקא תרבויות נגיניות ביותר מתגלות לפעמים חלשות במידה מקבילה בשדה־הקרב בו מוכרעים החיים.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



האמת היא כי "התותחים והמוזות" סותרים זה את זה רק במידה ש"המוזות" נתפסות אמנם במובן האירופי המקובל של אמנות אינדיבידואליסטית, המושרשת ביצרי הבריחה והחידלון, כאמור, ואילו כשנתפסות הן במובן ההפוך נמצא ש"רעם התותחים" אף לא ייתכן בכלל בלי ש"המוזות" תַקדמנה אותו ותלַווינה אותו בהצדקתן; והוא הדין גם בטענה השנייה שהזכרנו: כי באמת, התרבויות הנגיניות חלשות הן רק כשההחלשה היא ממין נגינתן. לכן, בַּסך־הכול, ראוי לנו לכאוב את שיתוקו של כוח ההתבטאות הלאומית בדרכי הנגינה בקרבנו, ומן הכאב – אפשר אולי לצפות – יחזור כוח ההתבטאות הזה ויתעורר.

ובכיוון האפשרות הלזאת ניתן ללמוד משתי התופעות שניתחנו מקודם [בתחילת הדיון] כי תנאי לַהתעוררות הוא שאמנם נצליח לפרוץ את העכָּבות הערכיות המשַברות את רוחנו, ושתנופת רוחנו הישראלית תחזור לפַכּות טהורה ובמלוא אונה המשוחרר, מתחתיות מעמקיה בנפש אל חיי המעשה. כשתבוא ההתפתחות הזאת, מסתבר שהרוח המשוחררת תבקש להתבטא לא רק במעשה עצמו, ולא רק בערכים המושָגיים להגדרת המעשה, אלא גם בעצם המתח והקצב שלה, כדי לקבוע בדיוק את טווח הערכים, להדריך את הגשמתם ולכוון את מטרתם בעולם – וזו תהא התחדשות הנגינה העברית.

לגבי התחדשות זו ניתן להניח כי היא לא תתגלם על־כל־פנים בנגינה של אולמות־קונצרטים, על דרך תרבות־הנגינה הנכרית המקובלת כיום. כי אולמות־הקונצרטים, טיבם שאדם בא לשמוע בהם את הנגינה לשמה, להתענג עליה ולהשתקע בה מפני העולם הממשי שסביב; אך הנגינה העברית, שוב אין צריך לומר כי אין היא עשויה להיות מכוּונת לשימוש שכזה: היא, מטבעה, תהא מכוונת לשאת את האדם, במישרין, דרך אותו עולם ממשי, ממנו ובו – והיכן אפוא תוכל היא להיות מושמעת? הווה אומר, באירועים וכינוסים ציבוריים שלא יהיו מכוּונים לעצם שמיעת הנגינה, כי אם להתרכזות והתקדשות בערכים מוגדרים של חיי־הממש, שאז תבוא הנגינה כליווי קִצבי מופשט לָעיקר החומרי של האירוע וכהבהרה שופעת לתוכן ההווייתי־נִשמתי של אותם ערכים, כפי שבא הוא לביטוי בנגינה המתאימה.

זהו העיקרון שנתפס במימרה המדרשית: "'לעבוד עבודת עבודה' – איזו היא עבודה שצריכה עבודה? הוי אומר, זו שירה"[יח] – ובאמת, המקום והזמן המובהקים

יח 'במדבר רבה', סדר נשא, פרשה ו' סוף סימן י'. [פירושה של הדרשה – המוסבת על הכתוב בבמדבר ד' מ"ז – הוא, שעבודת השירה מלווה את העבודה העיקרית, עבודת הקרבנות, ומכאן (לדעת רבי יוחנן) נלמד גם עצם חיובה של השירה מן התורה. דרשה זו מובאת גם במסכת ערכין דף י"א עמוד א'. ראה גם את סיכומו של הרמב"ם בעניין זה, בַּתוספת להערה ח', לעיל בעמ' 111.]

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



ביותר המזומנים לנגינה העברית הריהם שעת הפולחן בבית־המקדש או בבית־כנסת, שאז ניתנת לנגינה הזדמנות להקיף לא רק ערך פלוני אלמוני של תורת־ישראל במיוחד, כי אם את מכלול התנשאות־החיים על־פי תורת־ישראל בכללה.

לכן גם־כן מסקנה מחויבת היא כי התחדשות הנגינה הישראלית, ברמתה הגבוהה ביותר – כשתבוא – הרי תפקידה המעשי ותחומה העניני יהיו אמנם בליווי הפולחן. ובהתאם לטיבה ועניינה של עבודת ה׳ הישראלית יש גם להדגיש את הסברה, כי דבר זה, פירושו לא יוכל להיות צמצום המסגרת התוכנית של הנגינה הרמה, כי אם אדרבה: שהרי עבודת ה׳ הישראלית באמת אינה מכוונת רק לגלם את עצם ההתקשרות בקדושה לבורא, או לתינוי אֵלו אגדות מֶטפיסיות, כדרך פולחנות נכריים, אלא מכוונת היא לְעַלות את כל הבעיות הממשיות של חיי האומה ושל כל יחיד בתוכה, ושלה בתוך העולם – וזאת לא רק בהווה, אלא גם משורשי הבעיות במאורעות העבר ועד לפתרונן ותכליתן בעתיד – ונמצא אפוא כי תוך כדי ליווי הפולחן אמנם תוכל הנגינה הישראלית להקיף בתוכנה גם עולם ומלואו וגם כל עניין מיוחד, זה בצד זה, והכול בַּתחזית הנעלה והשלמה ביותר שאפשר להעלות על הדעת מתוך עולם החיים ולִפנים.

ובכיוון התגשמותה של אפשרות מסוג זה, אף אין אנו צריכים לצפות דווקא להתרחשות של בריאה חדשה, יש מאַין, אלא באמת נשתמר בידנו הגרעין אשר ממנו היא תוכל להתפתח באופן אורגני בהתקיים התנאים. הגרעין הוא בטעמי המקרא ובנוסח הניגון המסורתי של הלימוד והתפילות, ובייחוד של תפילות ימים נוראים. נוסח זה, נדמה לי, אף במצבו דהאידנא, עשוי לגלות לָאוזן השומעת את תמצית מזג־האמת של כל השׂגב והכיסוף, רוחב־המבט וריכוז־הנפש, התלכדות־הציבור ותפילת־היחיד, ועוד כהנה וכהנה תכונות ונעימות משלימות, ככל שהדיאלקטיקה של החיים מרכזת ומביאה לידי ביטוי אופייני בהוויית ישראל.[52]

52 אגב הדברים הללו על ניגון תפילות הימים הנוראים, הרי כאן המקום לספר עד מה משמעותית היתה לשב״ד תפילת ׳כל נדרי׳, וניגונה העתיק:
בערב שלפני פטירתו – היה זה נר חמישי של חנוכה – שכב שב״ד על ערשו בבית החולים וכבר היתה הכרתו מעורפלת, ולא דיבר כלל. רפי שטרן, חתנו, בא והדליק ליד מיטתו את חנוכִּיית־הנרות, בברכות ובשירת ׳מעוז צור׳. לפתע התעשת שב״ד, הצטרף לַשירה – כאילו נר החנוכה העירוֹ – אך מיד עבר לתפילת ערב יום הכיפורים. בקול רם וצלול, ממש שלא כדרכו כל חייו, הוא נשא את תפילת ׳כל נדרי׳, בניגון המסורתי הידוע, כאילו היה שליח־ציבור ליד הבימה. אנשי צוות המחלקה שמעו ותמהו, כלא מאמינים, איך ננער כך האיש הגוסס. היה זה דיבורו האחרון בעולמו. הוא חזר ושקע בערפילים, ולמחרת בצהרים – ערב שבת ׳מקץ׳ – השיב את נשמתו לבוראו.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



ואם כי אמנם נכון הוא שכל מיני חזנים טפשים ובעלי־זמירות מאחורי התנור נוטים לעתים קרובות להשקיע את נוסח הניגון הזה ביומרנות וחקיינות זולה, מצד אחד, או בְרֶפֶס נמושות מצד שני, מכל־מקום "עוד יש פינות נכחדות" בהן נשמע מדי פעם בפעם ניגוננו הישן ביופיו ואונו – ואין לנו אלא לדבוק בו ולהתלבש ברוחו.[53]

התקלה הטכנית־המהותית הריהי רק בזה, שהניגון המסורתי בגולה נפרד מן הביצוע בכלי־נגינה, ותקלה תוכנית נוספת היא שהניגון הזה נשאר תקוע בהפרד מכל מתח של מאבק מכוון בחיי־הממש – אך שתי התקלות האלו, באמת הן רק שתי פנים של אותו סיבוך היסטורי אחד שעליו עמדנו לעיל.[54] כי הניגון בצורתו הזִמרתית, במנותק מן הביצוע בכלי־נגינה, אמנם לא הצריך דווקא איזו תגובה אמנותית מכוונת כנגד חיי־הממש: הוא יכול היה להתפתח, פשוט, מתוך עצם קיום המצוות המעשיות של הקריאה, הלימוד והתפילה בקצב מתאים – אחר שקצב קולי כלשהו היה מחויב בזה על־כל־פנים – ולכן הוא ניצל מן הסיבוך המשתק שהסברנו; אך תוספת הביצוע בכלי־נגינה כבר היתה מחייבת תגובה אמנותית מכוונת, וממילא היא היתה גוררת גם תחושה של סיפוק ואושר־בריאות בהווה – ולזה לא היה העם מסוגל ומוכן, כאמור.

והנה, משהגענו עד כאן, ממילא יכולים אנו לחזות גם את אופק ההתגברות על אותן שתי תקלות שהזכרנו [בַּפִּסקה הקודמת]. הסיכוי הוא כי השתחררות רוחנו, על רקע של החזרת כושר התגובה והחתירה הלאומית האקטואלית, תביא להשלמת הניגון המסורתי, הן על־ידי צירוף הביצוע בכלי־נגינה – או ההתאמה התִזמורתית – הן על־ידי הרחבת תוכנו וכוחו של הניגון, בכיוון ההתייחסות הדינמית לחיי־הממש; ומאחר שהשלמה כזאת, פירושה המובן מאליו הוא שינוי מהפכני ברוח בית־המדרש ובית־הכנסת המקובלים בידנו, ממילא היא משמיעתנו גם־כן שצריכים אנו לצפות ולהתכונן כאן לשינוי הכללי המתחייב על־כל־פנים בעבודת ה' הישראלית, גם מנקודות־ראות אחרות, עם המעבר מגלות לגאולה –

53 בַּמילים שבין המרכאות, ובהמשך המשפט, עורך שב"ד פרפרזה על שורות הפתיחה של 'המתמיד' לביאליק. הנה ציטוט בדילוגין: "עוד יש ערים נכחדות בתפוצות הגולה, / בהן יֶעְשַׁן בַּמִסתָר נֵרנו הישן; / עוד הותיר אֱ־לֹהינו לפליטה גדולה / גַחֶלֶת לוחשת בַּעֲרֵמַת הדֶשֶׁן. ... / ובצאתך יחידי לעִתות בַּלילה ... / ושמעו אזניך מרחוק קול הומה, ... / אז מַתמיד באחד מבתי הכּלָאים / מאַחֵר בַּנֶשֶׁף – תִראינה עיניך. /".

54 הסיבוך ההיסטורי הוסבר בפתיחתו של הסעיף דנן (סעיף 3), בעמ' 154, למן הפִּסקה הפותחת "אלא שכאן", במהלך שלוש פִּסקאות.

www.daat.ac.il * דעת - אתר לימודי יהדות ורוח



והיינו השינוי ממקדשי־מעט של תחליף, של גולים המצפים לגאולה מן הנכר, למקדש המקורי הבנוי על תילו, שבו יחזרו כוהנים לעבודתם ולויים לשירם ולזִמרם במלכות, ושגם בתי־הכנסת ובתי־המדרש שיתפשטו על סביביו יהיו כמובן חדורים בהשראתו.

אולם, כאן יש להדגיש כי אמירת דברים אלה מחייבת קפידה כפולה ומכופלת בהבהרת משמעותם.[55]

ראשית, ודאי לא ייתכן כי אדם האוהב את הניגון המסורתי והמאמין בערכו ככותב שורות אלו יהא מצפה להיפוכו והבלעתו במשהו אחר. הכוונה היא שהמהפכה תבוא, ושאף־על־פי־כן יישאר הניגון המסורתי בטהרתו המקורית בעינו – והיינו שאותו ניגון לא ישתנה, אלא הנפש הלאומית תפיק בנוסף עליו מה שחסר בו, תוך מתן תוקף להשראה הגלומה בו בכיוון זה מלכתחילה – וגם אם תוספת זו תיטה ודאי לחזור ולעצב אף את עצם הגרעין שבו ברוחה, הרי גם נטייה זו עצמה תהא סוף־סוף כבושה מלכתחילה ברוחו.

יתר־על־כן, [שנית], אף־על־פי שמדברים אנו כאן על נגינה לליוויו של פולחן – ובכן על נגינה מטוקֶסת קבועה – ודאי לא ייתכן שתהא כוונתנו לסיכוי של צמצום הנגינה הזאת באיזה ניגון מסוים, ולוּ גם עשיר־גוונים ועשיר־משמעות ביותר, או במספר מוגבל של ניגונים שכאלה. מִשאמרנו כי הניגון זקוק להשלמה מבחינת התגובה המכוונת והדינמית על התפתחות החיים, ממילא אמרנו כי הצורך הוא למעשה באין־סוף של ניגונים־ניגונים, שיימצא להם שימוש – ולוּ גם לסירוגין – באותה המסגרת; ואם בכל־זאת דיברנו מקודם בלשון "ניגון" אחד מסוים, הרי הכוונה היתה בזה כמובן רק לסגנון, אשר גם הניגונים המסורתיים המסוימים וגם ההתפתחויות המשלימות אותם מבחינה תוכנית וסגנונית כאחד יוכלו לבסוף להשתלב ולהימנות בו יחדיו.

אולם, אף הרבה יותר חשובה מסייגים עיוניים אלה היא הערה מעשית זו: שאין ההתפתחות הנגינית הדרושה יכולה להתבצע **בדרך מלאכותית**, על־ידי ניסיון לכפותה על בית־הכנסת ובית־המדרש לאלתר, אף בטרם הושלם המפעל של שיקום המקדש והחזרת העבודה כהלכתה לתוכו.

הדבר לא ייתכן לא רק מפני שמלאכותיות והתפתחות של אמת אינן עולות בקנה אחד, כמובן מאליו, אלא מפני שניסיון שכזה היה מלאכותי וחסר־שחר מעצם

55 הבהרת המשמעות נפרשת בשש הפִּסקאות הבאות: תחילה יוצבו שני סייגים עיוניים, ולאחריהם הערה מעשית ותוצאתה.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



טבעו. כי אכן, העבודה המסורתית בבית־הכנסת הגיעה כיום למשבר, עקב השינוי המהותי הכרוך במעבר מגלות לגאולה; אך תכליתו של מעבר זה מוגדרת היא כפי שתיארנו, ואין כמובן אחיזה לסידורים שייעשו תוך כדי כך על דעת עראי ועל־פי הנחה מלכתחילה שאינם פתרון. יתר־על־כן, קביעת סידורים כלשהם בעניין טקסי ועמוק־משמעות כל־כך כסדר־העבודה בבית־הכנסת – פירושה הוא ממילא קידוש אותם סידורים להִשָּׁאֵרות של קבע ואף לתביעת־הנצחה, ואין סידורים של עראי יכולים להיקבע כאן אפוא בלי ערעור הכֵּנות של השאיפה והחתירה לתכלית שמעבר להם.

במילים אחרות: אין הצורך בשינוי של סדר־העבודה הגלותי יכול להיות קיים ומורגש ומחייב אלא אם בינתיים לא נתנחם בשום אשליות כי יש לו תיקון גאולָתי בטרם הושלמה הגאולה – ופירוש הדברים בַּסך־הכול הוא כי בינתיים אמנם אין לנו ברירה אלא לדבוק בסדר־העבודה הגלותי המקובל, אשר עם כל הקידוש הטִקסי הניתן בו להיגיון של גלות, לפחות יש לו היתרון הלזה, שגלותיותו וחוסר־התאמתו למצב־גאולה הם מפורשים וברורים. שיקול אחר באותו הכיוון הוא שגם על־פי ההלכה הפורמלית (מאירת־העיניים בתבונת המהות השַבַּתית אף לעת הגאולה השלמה), אין הנגינה בכלים מותרת כלל **בשַבָּת**, אם לא לצורך עבודה בבית־המקדש – והרי שבת היא היום המובהק שבו בכלל יכול היה השימוש בכלי־נגינה בבית־כנסת לבוא בחשבון.

מכאן יוצא כי אף־על־פי שהעתיד הצפוי להתפתחות הנגינית ברמה הגבוהה ביותר בקרבנו הוא בתחום נגינת־הפולחן, מכל־מקום סתומה לחלוטין האפשרות שהתפתחות זו תבוא באמצעות מוסד־הפולחן המקובל בקרבנו כיום, שהוא **בית־הכנסת**. ההתפתחות – כשתבוא – תבוא בהכרח מחוץ **לבית־הכנסת**; ואם שִׁיקום בית־המקדש לא יִקדם להתפתחות זו מכל וכול, [כאפשרות ראשונה], נותר לה רק לבוא מלכתחילה בצמידות פנימית לַמאבק על הקמתו, כביטוי נבואי לַכּמיהה אליו, ולעצם אותו מאבק, ולחזון תוכנו כשיוקם.

במקרה שההתפתחות תהיה אמנם לפי אפשרות שנייה זו, יוצא לכאורה כי תיתקל היא בקושי של חוסר מקום מתאים להתגלותה הפומבית – שהרי מטבע הדברים לא תהא זו נגינה לקונצרטים, וגם לא תהא זו נגינה לשום פולחן טקסי שבְּעַין. אך קושי זה, ודאי ראוי להפטיר עליו כי הלוואי שתהיה זו כבר הדאגה היחידה. משאך יימצאו בנו החירות הנפשית והכוח לעצם מעשה היצירה הנגינית של ממש, ודאי תהיה גם עצם המסיבה הבלתי־פורמלית של חבורת האחים־לוחמים הזדמנות מתאימה ביותר להשמעת הנגינה, להתחנכות ברוחה

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



ולהשראת מקובָּלותהּ בחוגים מתרחבים והולכים – וודאי יש להניח שגם כאשר נגיע לָאפשרות של ביצוע נגיני פורמלי וממוסד במקומו הנכון, [על הדוכן שבעזָרה], הרי המסיבה הבלתי־פורמלית להתבדרות בתנופת־הנגינה תישאר תמיד מוקד נוסף, מובהק ומכריע, לתרבות הישראלית, שיוכל לפַצותנו בריבית כפולה ומכופלת של בריאות נפשית ותועלת תרבותית על שקיעת המוסד האירופי של **טקס־הקונצרט** בקרבנו.

מעבר לכך מסתבר שבין באפשרות הראשונה בין בשנייה, מכל־מקום לא תוכל ההתעוררות הנגינית שלנו לבוא בלי השפעה טכנית ותוכנית גם יחד מצד הנגינה האירופית; אלא שהשפעה זו – מטבע הדברים היא לא תוכל להיות המסגרת והרקע לַהתפתחות, כדרך תפיסתם של המלחינים המקצועיים ועסקני "המוסיקה הישראלית" בקרבנו כיום, כי אם היא תצטרך לשמש רק כסַם מעורר וכחומר לעיבוד ועיכול במסגרת כיוונו וטיבו המיוחד של "הניגון" הישראלי המסורתי, על הסתעפויותיו השונות, שעליו דיברנו לעיל.

זה, [עד כאן], במה שנוגע להתפתחות הנגינה הישראלית המקורית, כשלעצמה. אולם, מלבד ההתפתחות המיוחדת הזאת עוד יש מקום לחזור ולציין כאן, כפי שציינו בדיונים הקודמים, כי גם במקרה הטוב ביותר, על־כל־פנים לא נוכל לראות את עצמנו פטורים מלהוסיף ולהיזקק תמיד גם למה שיש בַיפְיָפותו של יפת, כדי להביא אף אותו עצמו, כמות שהוא, ולספחו לאוהלי שֵם. מבחינה זו מסתבר כי נהיה חייבים להוסיף ולהיזקק להשראה אירופית – כל זמן שזו תישאר בעושרה – אולי במשך עת רבה עוד אחר שכבר תהא לנו נגינה מקורית, מבוססת ועשירה משלנו, אשר תשמש גם השראה לַנכרים – ולשם קבלת השראה זו כמובן נהא רשאים להשתמש לא רק בתקליטים של יבוא, ולא רק בנגנים שיבואו אלינו כאורחים מבחוץ, כי אם אפילו באולמות של קונצרטים, שנקיים בשביל נגנים משלנו ושאף תוכלנה להינגן בהם, בדיעבד, יצירות מן הסוג הישראלי המקורי. אולם, יש להניח כי אולמות אלה – אופי של אולמות קונצרטים אירופיים שוב על־כל־פנים לא יהא להם: שהרי מעתה, בוודאי, לא עוד את **פולחן הנגינה** הם יהיו נועדים לשמש, כי אם את הנאת־תועלתה לבדה.

## ג. הזמרה, המחול והמשחק

בהמשך הדברים נעבור עתה לבעיות האמנות הבאה, הזמרה, ונראה כי כאן באמת אין עוד שום דבר חשוב להוסיף על מה שכבר אמרנו לעניין הנגינה. הזמרה היא

www.daat.ac.il * דעת - אתר לימודי יהדות ורוח



בעצם רק מין נגינה, באמצעים אחרים, ושוני זה אינו כרוך בתוצאות משמעותיות לענייננו, לבד מזה שרמת הנושאים להבעה זִמרָתית נוטה להיות יותר נמוכה: יצירות־הנגינה החשובות עוסקות בדרך־כלל בנושאים שהיקפם הוא כללי ורחב, בעוד שהזמרה נוטה יותר להיצמד לנושאים פרטיים־מוגדרים – ובהתאם לכך גם־כן, הנגינה מכוונת בעיקר לביצוע ציבורי, בעוד שהזמרה עשויה יותר לביצוע פרטי או בחוג מצומצם.

אף־על־פי־כן, העובדה היא שבמסורת התרבותית שלנו, בתקופת הגלות, כמעט נתהפכו הדברים: הזמרה באה כאן במקום הנגינה אף לעניין הנושאים הגדולים והביצוע הציבורי, ואילו הנושאים הקטנים והביצוע לצרכים פרטיים נשארו כמעט חסרים לגמרי.[יט] לכן, הבעיה היא עתה להחזיר את הדברים להשלמתם ההדדית הבריאה, והפתרון הוא בִּדרישה שיש בה משום שתי פנים של מטבע אחת:

מצד הנגינה, ראינו כי הפתרון הוא בצירוף תנופת המאבק של חיי־הממש אל המסגרת הכללית של ניגון־המסורת; ועתה נאמר כי מצד הזמרה – הרי עצם חידוש התנופה הלזאת והבאתה לביטוי, ממילא יהא פירושם לא רק צירוף הביצוע בכלים וצירוף ההשלמה התוכנית לנושאים הגדולים, בדרכי הנגינה, אלא גם פירוט אותה השלמה תוכנית בנושאים קטנים, לביצוע זִמרתי, בחוגים מצומצמים. כך, משום שרק מהיעדר ההשלמה התוכנית הזאת, המתגלמת מטבעה קודם־כול בנושאים הקטנים, נשתתקה אצלנו הזמרה הפרטית מלכתחילה, וממילא – בהתחדש אותה השלמה – תחזור הזמרה הפרטית ותתעורר.

לאחר מכן, נשאר לנו רק לנסות ולעמוד עוד על טיבה הממשי הראוי של ההתפתחות הצפויה בנידון – והתשובה מסתברת שוב מאליה, מתוך מה שאמרנו: שהרי אם צירוף ההשלמה התוכנית של תנופת־החיים הדינמית הוא הוא היסוד התוכני לתחיית הזמרה הפרטית, הלוא מכל־מקום לתנופה זו עצמה אין יסוד ותכלית בקרבנו אלא על דרך צירוף אל ניגון־המסורת המבטא את הנושאים הגדולים שלנו, הקיימים ועומדים. פירוש הדבר במילים אחרות הוא, שכשם

יט להבהרת גִדרי כוונתנו יש להדגיש מה שאמרנו כי הדברים נתהפכו רק "כמעט": למעשה, גם בתרבויות אחרות, בהן ממלאה הזמרה את תפקידה בתחום הפרטי, אין הדבר מונע שהזמרה תמלא תפקיד חשוב גם בתחום הציבורי ובנושאים הגדולים: כך, למשל – בתרבות של אירופה – הזמרה הכנסייתית, ובייחוד האופֶּרה, שעוד נחזור להזכיר את עניינה להלן.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



שנגינתנו זקוקה לשני היסודות [האמורים בַּפִּסקה הקודמת], הוא הדין גם **בזמרה**, החייבת לגלם אף בתוך הנושאים הקטנים את מקורם ותכליתם במה שמעבר להם – ונמצא ש"הרצפט" להרכב הסגנוני של שני מיני אמנות־הצלילים, בייחודם הישראלי, הריהו בהכרח אותו "הרצפט".

מכאן שוב עוברים אנו לבעיות המחול, והסברה ההגיונית היא שאין לנו לצפות לגדולות מבחינת פיתוחו של מחול ישראלי מן הסוג "הסיפורי" או "הדרמטי", התופס את מקום־הכבוד בסולם־ההערכה של אמנות־המחול בעולם, ואשר אמני־המחול הגדולים ביותר מבחינת העומק והעושר של כושר־הביטוי הריקודי עולים דווקא ממנו ובו ומוצאים בו את פורקנם האישי. כך הוא, אף־על־פי שעצם מושג הסיפור או הדרָמה אינו מחייב דווקא תוכן "אֶפִּי" או "אובייקטיביסטי", הזר לרוח ישראל, אלא הוא מאפשר גם תוכן "תכליתי", אשר רוח ישראל עשויה היתה להתגדר בו; וטעם הדבר [שמחול דרמטי לא יפרח בתרבותנו] הוא שהמחול, מעצם טבעו, דל הוא מכדי יכולת להביע סיפור ואת תכלית הסיפור כאחד – ואף במידה שנמצאת בו יכולת כזאת, מכל־מקום מכריח הוא את המחולל להתפזר בין שני היסודות עד כדי כך שדברים חשובים־באמת נמנע אז ממנו להפיק בשניהם. כדי שהמחול "הסיפורי" או "הדרמטי" יגיע לדרגת חשיבות, צריך הוא אפוא להיות באמת רק "אֶפִּי" או "אובייקטיביסטי" טהור – וממילא משמע שלמחולל המעורה בתרבות ישראל, או שתנופתו הנפשית יונקת ממנה, שוב אין הרבה מה לעשות כאן.

אם תרבות ישראל תרצה בכל־זאת ליהנות מן הערכים הטובים העשויים להימצא באמנות זו – שחשיבותם התרבותית אמנם אינה יכולה אף פעם להגיע לפסגות ממדרגה ראשונה, עקב מגבלתו המהותית של המחול שאותה כבר ציַינו בתחילת החיבור [56] – הרי שיהיה עליה להסתפק כאן, כמו במקרים דומים שראינו, בהיזקקות לאמנים־אורחים של יבוא; וכפי שכבר הדגשנו לגבי אורחים־נגנים יש להדגיש גם כאן, שהיזקקות זו לא תוכל על־כל־פנים להתקיים מתוך ההתקדשות החגיגית הנדרשת לגבי הופעות אמנים בתרבות של אירופה, אלא היא תצטרך להצטמצם בגישה עניינית או בידורית בעלמא.

56 בעמוד 55, בַּפִּסקה הפותחת "לאחר מכן".

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



מצד שני, נראה שגם המחול "התכליתי" – או המחול המכוון לחיי־הממש ושאינו בא לשמש רק מפלט מפניהם – אף הוא אינו יכול להביא לתרבות ישראל הישגים גדולים ברמה של אמנות "מקצועית", היינו ברמה בה מרַכֵּז האדם חלק הגון מחייו ביצירה האמנותית, כדרך עיקרית מצִדו להשתלבותו במכלול חיי התרבות. וכאן הסיבה היא, שהמחול "התכליתי", בצורתו הטהורה ובמנותק מרקע "סיפורי", מצריך מטבע הדברים התפשטות כזאת מן הגשמיות, באמצעות תנועותיו של הגוף, עד שקשה להניח כי עוצמת אין־סוף מאופקת ורציונלית כל־כך, מעין זו הגלומה בתרבות ישראל – נוסח 'סנה בוער באש ואיננו אוכָל' – תוכל למצוא בו עניין ולתת לו מקום בבחינת דרך מוכרת שבה יוכל אדם לבטא את משאת־הנפש הישראלית ולמלא על־ידי כך את עיקר תפקידו האישי במכלול חיי הציבור.

בניסוח פחות מופשט תובהר מסקנה זו אם נאמר כי העלאת המחול "התכליתי־הטהור" למעמד מקצועי במסגרת תרבות־ישראל, פירושה הוא למעשה, במילים אחרות, שהריקוד האקסטטי ייהפך להיות אחד היסודות "הכוהניים" בסדר עבודת־ה'; אך העובדה היא כי האקסטזה רק מרוקנת את האדם, ואינה ממלאה אותו – ולכן אמנם נפסלה האקסטזה בפירוש מלשמש בעבודת ה' הישראלית כבר במקורות הקדומים ביותר[57] – וכשם שלא נתקבלה האקסטזה אף פעם כיסוד לגיטימי בסדר־העבודה, כן גם אין יסוד להניח כי תתקבל בעתיד, ולוּ גם על בסיס אמנותי.

נשאר אם־כן בסיכומו של דבר כי את עתידו של המחול הישראלי אפשר לחזות רק בשני תחומי־הביניים הללו: האחד הוא בצירוף המחול "התכליתי" אל רקע "סיפורי" או "דרמטי", באופן שדברים גדולים אמנם לא יֵצאו ממנו, אלא שעל־כל־פנים – אם יבוצע בשאר־רוח ובכישרון – יהא בו כדי לספק בידור רומנטי נעים ומועיל למדי. בתחום זה, כשהמחול אמנם לא יהא מכוון לבטא את תכליות התרבות הישראלית במישרין, כי אם רק להשתעשע בדמיונן לשם החלפת־כוח, כבר יהיה בו ממילא מקום – לא רק גם, אלא **קודם־כול ובעיקר** – לאמנים־מחוללים אשר זה מקצועם; וכך, מפני ש"מחול הסיפור התכליתי" לא ייתכן בדרך־כלל אלא בלהקה מאורגנת, ואף לא תהא בדרך־כלל הזדמנות להציגו אלא בפני קהל בלתי־ספונטני, המזומן מלכתחילה לתכלית הבידורית.

דבר זה, מצִדו, מחזיר אותנו שוב פעם אחת לָאפשרות של אולמות־בידור אף במסגרת של תרבות־ישראל – וניתן להעיר כי בתחום הנידון אף כבר התחילו להופיע אצלנו סימני התפתחות בכיוון המתואר. דוגמה מובהקת לכך יכולה לשמש,

57 הערה זו – על איסור האקסטזה – הועברה, מפאת אורכה, לעמוד 198.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



למשל, להקת "ענבל", אשר ניסיונה להביע משהו ממשֹאת נפשנו באמצעותה של התייחסות ריקודית לסיפורי המקרא, הריהו מבחינת תוכן הדברים ורוחם מעין פרוטוטיפוס של מה שהעלינו כאן בחזון, בדרך ההגיון המושגי.[58]

ואילו התחום השני – ובוודאי גם היותר חשוב – לסיכויי המחול הישראלי, הריהו תחום המחול "התכליתי־הטהור", אך לא המקצועי־הרציני, כי אם הבידורי־העממי. כפי שכבר הזכרנו, טיבו של המחול "התכליתי־הטהור" – והיינו כשבא הוא להביע את התכלית מצד החֶסֶר והכיסוף לקראתה – הריהו אקסטטי, ולבסוף משאיר הוא את האדם מרוּקן, מעין אוננות. אך מלבדו יש גם מחול "תכליתי־טהור", שאינו בא מן החֶסֶר כי אם מן העודף – מן המרץ התכליתי המרוכז עד לגודש והמבקש להתפרק ולהיוָסֵת לתוך צינורות־פעולה מתאימים – ולמרץ מסוג זה עשוי אמנם המחול להיות גורם מווסת מאין כמותו.

כאן, מטבע הדברים, לא ייתכן כמעט שום מעמד למחולל המקצועי, אלא צריך המחול להתפרץ ולבוא באופן ספונטני, מתוך הקהל בעצמו – והמחול העממי מסוג זה היה אמנם מאז ומתמיד, ובכל התקופות, מוסד מקובל ומכובד בתרבות ישראל. אלא שבתקופת הגלות, מן הסיבות שניתחנו, התפורר המוסד עד שכמעט לא נשארה לו שום מסגרת אמנותית שבה יוכל המחול להביע ולהדריך כראוי את המרץ העומד לויסות. כיום, לעומת זאת, הגיעה העת שחֶסֶר זה יתמלא – וחזקה כי יתמלא אמנם, משיעמוד העם על טיבו הנכון של "הראוי", בּגוֹנֵי־גוָניו התוכניים השונים.

ולבסוף, נשאר לנו עתה לתת את הדעת על בעיות האמנות האחרונה, המשחק.

בקשר לכך, נראה שיש להבחין:

המשחק עצמו, מסתבר שעל־פי טיבו אין הוא יכול לנבוע מנטייה להשתקעות "אֶפּית" או "אובייקטיביסטית", אלא מוכרח הוא להיות מושרש בנטייה "תכליתית"; שהרי הנטייה להשתקעות, מטבעה מכוונת היא למצב סטטי – וגם אם בוחרת היא לה נשוא שיש בו תנועה, הרי מכל־מקום, מעצם מהותה

58 תֵאטרון־המחול 'ענבל' נוסד בשנת 1949 על־ידי שרה לוי־תָנאי, בת לעולי תימן – כוריוגראפית ויוצרת פורייה – אשר הובילה את הלהקה כארבעים שנה, עד תחילת שנות התשעים. הלהקה העלתה מופעי מחול, כמסורת עדת התימנים, אשר כללו עיבודים לנושאים מקראיים, כגון: יעקב בחרן, שירת דבורה, מגילת רות ושיר השירים. שרה לוי־תָנאי זכתה בפרס ישראל על תרומתה בתחום המחול הישראלי (1973); היא נפטרה בערב ראש שנת תשס"ו.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



הוא שהתנועה תיתפס לה מלכתחילה **במאוחד**, מתחילתה עד סופה, באופן שההשתקעות חלה על־כל־פנים בנשוא קיים ועומד. לעומת זאת, המשחק מטבעו מכוון לשחזור הנשוא בהתפתחותו **הדינמית** – תוך הזדהות עמו במתח אל סוף נעלם – ונמצא כי ביסודו של דבר לא ייתפס אדם למשחק אלא מכוח העניין שיש לו מלכתחילה, **לא בַּגורל**, כי אם **בַּמתח התכליתי הלזה**.

אולם, חשבון זה הוא רק חשבון האמן־השחקן לבדו, בלעדי הקהל. מצד הקהל, ייתכן וייתכן שהמשחק יידרש לאו דווקא לשם עצם שחזור ההתפתחות הדינמית מרגע לרגע, כי אם לצורך ההשתקעות בה כעניין אובייקטיבי־חיצוני, שלם וגמור – וכך ייתכן כי השחקן לא יפעל רק לסיפוק של עצמו, כי אם בהיענות לדרישת הקהל, באופן שהמשחק ייבָּלע בהצגת מחזה אשר אופיו הכולל לא יהא "תכליתי", כי אם דווקא "אֶפּי" או "אובייקטיביסטי" בלבד.

בהתאם לזה לא ייפלא כי מצד אחד אמנם רוֵח למדי בקרב בני העם העברי כישרון־המשחק – עד שברשימת השחקנים הגדולים בעולם, בדורות האחרונים, מספר בני־ישראל גדול הוא ללא שום פרופורציה – ועם זאת לא היה לנו אף־פעם, וגם אין לנו כיום, תֵאטרון, שיהיה ישראלי ברוחו ובתוכנו. טעם התופעה האחרונה הלזאת – בהבדל ממה שאמרנו בעניין המחול – ודאי איננו בכך שגם התאטרון מצִדו אינו יכול להפיק דברים גדולים מתוך הצירוף של **דרמה** ובסיס תכליתי. אדרבה: בתרבויות אחרות רואים אנו כי הדבר אפשרי. אך נראית לי הסברה כי תאטרון "תכליתי" גדול אינו יכול לצמוח אלא אגב הדרישה לתאטרון "**אובייקטיביסטי**" ועל יסוד קיומו של תאטרון כזה מלכתחילה.

כי כאשר דורש הקהל תאטרון־לשמו, ותאטרון כזה אמנם מוכן לפניו, ייתכן שלעתים קרובות ייכבש התאטרון לַמתָחים התכליתיים הפועלים בחברה, ותוך כדי הגשת מחזה לקהל, לשם הנאת ההשתקעות האובייקטיביסטית גרידא, הריהו יגיש לו למעשה מחזה בעל משמעות תכליתית. לעומת זאת, כשהרקע של תאטרון "אובייקטיביסטי" **איננו** קיים, הרי הקהל מצִדו אין לו אף־פעם עניין לדרוש תאטרון "תכליתי": התאטרון, מעצם טבעו ובעיקרו הוא מוסד **בידורי** – היינו מוסד לפירוק המתח ולא להטענתו[כ] – ורק לצורך הבידור זקוק לו הקהל, אחר שכל־אימת שמרגיש הוא מדעת בצורך להבעה תכליתית, ממילא יפנה הוא לאמצעים פחות

כ הכוונה היא כאן כמובן לתֵאטרון מן המין המקובל, המנותק כבר משורשיו הקדומים, שבהם לא שימש לבידור, כי אם לפולחן. אולם, גם בשימוש **הפולחני** של התאטרון לא נסתר למעשה מה שאמרנו בזה. כי אף־על־פי שהשימוש הפולחני של התאטרון היה

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



סבילים, שיהא בהם יתר השתתפות פעילה והתבטאות עצמית מצִדו. במקביל לכך, גם היוצר־האמן אין לו טעם לבטא את תכליתו דווקא באמצעות תאטרון, אם אין הוא נדחף בזה על־ידי הרצון לתפוס את תשומת־לב הקהל מצד **ציפייתו הדרוכה לבידור** – ובַסך־הכול יוצא אפוא כי תאטרון "תכליתי", על בסיס עצמאי ולשם עצם השפעתו התכליתית, אין לו מנוף לעלות.

אולם, הסבר זה, גם אם יש בו כדי לתרץ את היעדר התאטרון הישראלי במהלך ההיסטוריה, עדיין משאיר הוא לכאורה את השאלה בעינה, מדוע לא קם תאטרון ישראלי גם בימינו שלנו, כשהרקע של תאטרון־לשמו הועתק לקרבנו עם שאר ערכים של יבוא, והריהו מוכן לכאורה לקלוט באגב גם מחזות תכליתיים־עבריים.

התשובה היא ודאי שהדברים אינם נדבקים. כי, כפי שאמרנו, ייתכן שילוב של תאטרון "תכליתי" בתאטרון־לשמו רק כשהרקע הזה של תאטרון־לשמו מתקבל על־ידי האמן־היוצר כמצע יסודי אף ליצירה "התכליתית" בעצמה, באופן שזו תהיה כביכול הטפֵלה, והבידור הכרוך בה עיקר; אך אופן־יצירה מסוג זה, מעצם טיבו זר הוא לרוח ישראל – אין הוא אפשרי כלל בלי ערעור כֵּנותה וכוחה של התכלית – ובאמת לא ייפלא, אם כל זמן שנערכים הדברים על רקע השורשיות המודעת או הבלתי־מודעת בתרבות ישראל ושאיפותיה, עדיין לא הצליחה גם ההתרפקות המופלגת ביותר על מוסד "התאטרון" לעורר בקרבנו את היכולת לחיבור איזו דרמה ישראלית של ממש, בדיוק כשם שההתרפקות על ערך "הרומן" לא הולידה רומן.

לכן נראה גם בעיקרו של דבר נכון להסיק, כי התרפקות זו על ערך "התאטרון" מופרכת היא אצלנו בכללה, לא רק לגבי המצב בהווה – שניתן היה לכאורה לתרצו על־ידי גורמים של שעת־מעבר – אלא גם לגבי כל התפתחות חיובית הצפויה לעתיד; ומשהגענו לכאן, ראוי להוסיף כי מופרכת היא לא רק לגבי סיכויי

---

לכאורה "תכליתי", ולא "אובייקטיביסטי", הרי העובדה נשארת כי תוכן ההצגה הפולחנית (סיפור מעשיו של האל) – בהבדל **ממטרתה** (המָגית) – היה על־כל־פנים "**אובייקטיביסטי**", ולא תכליתי. יתר־על־כן, התאטרון הפולחני איחד את התוכן "האובייקטיביסטי" והמטרה "התכליתית" בעקרון־הביצוע **האקסטטי**; וכפי שאמרנו, האקסטזה היא פירוק של המתח, ולא הטענתו, אף יותר מן הבידור.

לאור הדברים האלה, שהם כנראה ממהותו של תאטרון פולחני, ממילא פטורים אנו מלדון באפשרות של תאטרון ישראלי שיבקש להשיג את "התכליתיות" לא על בסיס חולי־בידורי, כי אם פולחני.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



התפתחותו של תאטרון מקורי, אלא גם לגבי ההסתפקות בלֵית־ברירה בתאטרון על בסיס של יבוא.

את פִּרכַת ההתבססות על ערכים של יבוא ניתחנו כבר בהרחבה בחלק הראשון של חיבורנו,[59] אך כאן מתכוונים אנו לפִרכַת ההיזקקות לתאטרון מתורגם – לא רק כשזו משמשת לעצם ביסוס התרבות, אלא גם כשתהא נועדת רק לצורכי השלמת־אופקים ובידור בעלמא.

הדבר יתברר אם נשווה את התאטרון לרומן או קולנוע. בשני אלה, מסתבר שיכול אדם להפיק הנאה שלמה אף מיצירות נכריות, על טהרת היבוא ובלי שום קשר מיוחד למציאות המקומית וההיסטורית שלו – אם רק מכיר הוא מספיק את רקען ומסוגל להבין את אמִתן הרחוקה; וכך, מפני שהרומן – ואף הקולנוע – באמת אינם מתיימרים אלא לספר את תוכנם ממרחק, בבחינת מערכת־דברים אובייקטיבית, שמחוץ למציאות הממשית של הקהל לגמרי. לעומת זאת, התאטרון, מטבעו יוצר הוא אשליה של שיתוף הרבה יותר ממשי וקרוב בין דבר־ההצגה לבין הקהל; קודם־כול, מפני שהשחקנים פועלים כאן חיים לעיני הקהל ומדברים באוזניו, בקול חי, בשפתו – אך לא פחות מזה, גם־כן, מפני ההשפעה הפסיכולוגית של עובדת־הלוואי המופשטת, שהשחקנים הם כאן עצם מעצמיו ובשר מבשרו של הקהל בעצמו: הם באים לבדר את הקהל במחזה שבחרו בשבילו במיוחד, מתוך אלף אלפי מחזות בעולם שעמדו לפניהם לבחירה – וחזקה אפוא עליהם שבחרו לא רק משהו סתם, בעל ערך אובייקטיבי גרידא ומותאם לקהל פלוני נעלם, אלא משהו שיהא גם בעל ערך מיוחד לאותו קהל מסוים בעצמו וקרוב ביותר לענייניו ולבו; ואם מאכזבים הם את הקהל מן הבחינה הלזאת, יוצא הקהל משומֵם ותָמֵהַ, גם אם ההצגה כשלעצמה, מבחינה אובייקטיבית, היתה "חזקה".

והנה, במחזות מתורגמים של יבוא, אכזבה כזאת היא כמעט תמיד מטבע־הדברים: לעולם לא תהא בהם היענות מיוחדת לבעיות הקהל המקומי, ובחירתם תהא נובעת בדרך־כלל רק מהצלחתם בקהל הנכרי שבעיותיו אחרות, ושבקרבו הם הצליחו דווקא מפני שונוּתוֹ. רגש האכזבה ניתן להימנע רק כשהמחזה מיובא מתוך חברה־אחות, שבעיותיה וקצב־חייה וכל עיקר־תרבותה הם דומים עד מאוד למצב בחברה המייבאת; או שהמחזה מטפל בנושא יסודי כזה, וברמת־הפשטה כזאת, שיכולה להיות לו משמעות מעניינת מעבר לגדרי זמן ומקום; או שמוגש המחזה

59 בייחוד בפרק ה', (למן הרווח המוגדל (הסמוי) בראש עמ' 90, ואילך).

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



מתוך עיבוד מכוון, כדי להציגו רק כמין פָּרודיה לימודית של תופעה תרבותית נכרית, לצורכי השכלתו המיוחדת של הקהל המקומי.

אך אין צריך לומר כי האפשרות הראשונה [שבַּמשפט הקודם] אינה באה כלל בחשבון בקרבנו אנחנו, אחר שאין עוד אומה ולשון בעולם, אשר בעיותיה וקצב־חייה ועיקר־תרבותה יהיו דומים לשלנו; ואילו במה שנוגע לשתי האפשרויות האחרות, הרי המחזות הקלָסיים מן הסוג האמור הם מועטים וקשים כל־כך, עד שוודאי לא ייתכן לבסס עליהם תאטרון של קבע, ולא־כל־שכן תאטרון שלא יהא רק להקת־חובבים לקהל מתנשא, כי אם מוסד ציבורי – ואף פחות שימושיות יכולות להיות "הפָּרודיות הלימודיות", שאין להעלותן על הדעת אלא כדרך־טיפול נדירה ובנושאים אקזוטיים בלבד.

מתקבל אם־כן, בסיכומו של דבר, כי באֵין אצלנו יסוד לתאטרון מקורי, ומשיבוֹא התאטרון המתורגם לשמש לו תחליף, מכל־מקום יֵצא ממנו הקהל בהרגשת מפח־נפש: עם כל שזקוק התאטרון לרקע "אובייקטיביסטי", הרי על־כל־פנים אין לו הצדקה וקיום כשאין לו מוצָא "תכליתי" לחיי־הממש – ואמנם זה גם ההסבר למה שקורה אצלנו כיום לַתאטרון למעשה, כפי שכבר הסברנו דרך־כלל בחלק הראשון. עם כל ההתרפקות האידאולוגית על מוסד "התאטרון", ואף־על־פי שמצוי אצלנו כושר־משחק, הרי התאטרון המתורגם, שבו אנו צריכים להסתפק, אינו מעניין ואינו מצליח להתחבב – והקהל נפנֶה ממנו ומחליפו בקולנוע, שאינו חייב לדבר אל הלב, והעשוי לספק את ציפיית הקהל גם בסיפורי חלומות־באספמיה בלבד, שאין להם שחר לא פה ולא שם.

ומכאן יכולים אנו לעבור למסקנות לא פחות פסימיסטיות גם לגבי שני מוסדות הקרובים לתאטרון: האופֶרה מחד גיסא והקולנוע מאידך.

**האופרה**, כפי שכבר הערנו לעיל, היא צירוף של זמרה לקצב הנגיני של הנושאים הגדולים, אך ייחודה הוא בכך שאת הצירוף הזה מגשימה היא באמצעים **דרמטיים**, כעין הצגת תאטרון.

והנה, אותו הרקע הנפשי שאינו נותן לנו יסוד להתפתחות תאטרון חשוב, הוא גם שאינו נותן אצלנו ממילא מקום להתפתחותה של האופרה; ויתר־על־כן: האופרה – מתוך **חוסר־הטבעיות** שבצירוף זמרה להצגה המתיימרת כביכול להיות ריאליסטית – הריהי יוצרת לעתים קרובות, מעצם טבעה, הרגשה של יחס ציני, או חוסר־כנות, או לעג עצמי – ובוודאי אין זו שיטה העשויה להתאים לביטוי דברים במסגרת תרבות המאמינה באמִתה כתרבות ישראל.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



מצד שני, יכול היה אמנם להימצא כאן גורם מֵקֵל, על־ידי כך שהאופרה, כשהיא מיובֵּאת, אינה חייבת דווקא להתבצע במתורגם, בלשוננו שלנו, אלא אדרבה: מוטב לה בלשונה המקורית – ובאופן כזה מתאפשר שהאופרה המיובאת לא תהא מלווה ברושם ההתיימרות בשייכות תרבותית מקומית, וברגש הממאיס, הנולד מהתיימרות־כזב זו ביבוא התֵאטרוני הרגיל. אולם, גורם זה מתאזן מיד על־ידי השיקול־שכנגד, שהעמדת היבוא האופֶּראי לא רק על יבוא המחזות והנגינה, אלא גם על יבוא הלשון, מוכרחה ממילא ליצור חַיִץ גמור בין מוסד האופרה לבין פוטנציאל המבצעים המקומי: אין פוטנציאל כזה יכול לעלות ולהתפתח לשום רמה של ממש, לצורכו של מוסד שיהא נכרי בגלוי ואף נעדר כל יומרה של זיקה לתרבות הלאומית־פנימית. האופֶּרה תצטרך להיזקק אז לא רק לכל אותם פריטי היבוא שאמרנו, אלא גם ליבוא של עצם מבַצעיה עצמם (כפי שאמנם המצב הוא כבר למעשה, ובצדק, כיום); אך אין צריך לומר כי מוסד המבוסס עד כדי כך על יבוא, קיומו במקרה הטוב ביותר הוא רעוע ומפוקפק עד מאוד.

יתר־על־כן, מסקנה זו נשלמת על־ידי שיקול שהוא נכון לא רק לגבי **האופרה המיובאת**, אלא גם לגבי **התאטרון המיובא**, דרך־כלל: שני המוסדות גם יחד, באשר תוכנם הוא זר מטבעם ומעורה באופן מושָׁגי וחזותי בערכים העשויים להיות לא רק זרים אלא גם **מסלידים** לגבי איש־ישראל – כגון הצורך להפגין הזדהות משכנעת עם טקסים נוצריים – הרי שגם מבחינה זו עשויים הם לאבד אצלנו את הקרקע מתחתם, מהיעדר פוטנציאל מבַצעים – ובייחוד כשנתקדם בדרך ההשתרשות הציבורית בתודעת התרבות הישראלית המיוחדת שלנו. אכן, מידה רבה של כושר־המשחק (ובכלל זה כושר ההופעה האופֶּראית) המצוי בקרבנו כיום – ודאי יש לייחסו לנטיית ההזדהות עם דמויות נכריות, שהיא אחד המרכיבים החשובים בנטיית־ההתבוללות הכללית, השלטת עדיין אצלנו. אך משנטייה זו תשקע – ממילא יֵעלם המִמשך אף לאותו פוטנציאל של שחקני מחזות נכריים וזמרי אופרות נכריות הנמצא עדיין מוכן לפנינו – ובייחוד בתחום האופרה באמת נישאר אפוא לגמרי תלויים במבצעים מן החוץ.

ואילו במה שנוגע **לַקולנוע**, הרי המסקנה שאמרנו היא פשוטה אף יותר. כאן אין **המחזה המיובא**, לצורכי הפקה עצמית, יכול כמעט לבוא בחשבון לגמרי; כי כל מחזה נכרי שיעלה בדעתנו לראותו במוסרט, נוכל בדרך־כלל לראותו כך – ואף בצורה מקורית־משופרת – על־ידי שנייבאנו כסרט מוכן, ובלי שנטרח שוב להסריטו בעצמנו. ואילו מחזה מקורי – אין סיבה שיימצא לנו לצורכי הקולנוע בשפע רב יותר מאשר לצורכי תאטרון. אדרבה: הקולנוע, אף הרבה יותר מן

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



התאטרון, עניינו – מצד דרישת הקהל – הוא בבידור־לשמו, וכושרו למשמעות תכליתית הוא באותה מידה, ממילא, מדולדל; ובַסך־הכול אין תֵמה אפוא שבמאמץ ל"עידוד הסרט הישראלי" הצלחנו עד כה הרבה פחות אפילו מכפי שהצלחנו ביומרה של "תאטרון לאומי".[60]

אולם, עם כל זאת ואף־על־פי־כן, אין התמונה הפסימיסטית הזאת שציירנו מוכרחה להתקבל כתמצית כל המעמד של אמנות המשחק בתרבות ישראל – והתמונה יכולה להיהפך אפילו למעודדת למדי, אם נחדל להתייחס לדברים על־פי הדוגמה המקובלת בידנו מן התרבות של אירופה, ונבדקם רק מצד הדרישות והאפשרויות החיוביות של תרבות ישראל כשלעצמה.[61]

מנקודת־ראות זו יש בעניינו דמיון למה שאמרנו בעניין המחול. כמו המחול, כן גם המחזאות הישראלית אינה יכולה להיענות אמנם לדרישות של בידור דרמטי, המאפיין את התאטרון הרציני, "הגדול"; אך עצם הדרישה לבידור דרמטי הריהי לדידנו רק עניין של חיקוי וייבוא – וגם אם חיקוי זה עשוי להיות מועיל למדי, אף מבחינתה הפנימית של תרבות ישראל, במידה שתימָצא לו היענות בתאטרון של דרמה אמִתית, מרחיבת־אופקים – הרי על־כל־פנים נשאר הוא, במסגרת הכללית של תרבות ישראל, כעניין בלתי־מהותי ושולי, שמבחינת מבנהו הפסיכולוגי והשפעתו המוסרית־העצמית הריהו אפילו סותר את האופי הישראלי היסודי ונושא גרעיני־סכנה, הצריכים זהירות מרובה. לעומת זאת, התרבות הישראלית, כשלעצמה ולפי טבעה המקורי, עשויה להיזקק לַמשחק – כמו למחול ומיני בידור אחרים – לא לשם האפשרויות "הרציניות" שבהם, כי אם לצורכי שעשוע, הרפיית־המתח והחלפת־כוח בעלמא – וכשם שבתחום המחול נפתח מכאן פתח לאמנות מקצועית מן הסוג "הקל"־יותר של דרמה מהולה ברומנטיקה, הוא הדין גם, בהשלמות מסוימות, בתחום המחזאות והמשחק.

במילים אחרות רצוננו לומר כי למחזאות ולאמנות־המשחק יש תפקיד ועתיד בישראל, אם תיטהרנה מן היומרות האסתטיציסטיות־הפולחניות שדבקו במוסד "התאטרון" באירופה, ולא תבקשנה להן אלא פשוט ובאמת רק לבדר את העם;

60 בשנת 1958 הוכרז תֵאטרון 'הבימה' כתאטרון הלאומי – וראה עוד בהערה 65 להלן.

61 מכאן ועד סוף החיבור יתווה שב"ד את הכיוון האפשרי והראוי לאמנות המשחק בתרבותנו, באופן מעשי – תחילה בתחום התֵאטרון החי, ואחר־כך בתחומי הקולנוע והאופֶרה.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



וההבדל בין זה לבין כוונת הבידור [בנוסח אירופה], שהיא דווקא **המשבשת** לנו את אפשרות הפיתוח של תאטרון לפי הדוגמה הנכרית, הריהו – בדומה למה שהסברנו כבר בהזדמנויות אחרות: שהבידור האמנותי הנכרי מכוון להוציא ולעַלות את האיש אל מעל לחיים, בעוד שהבידור הטבעי לדידנו הוא בהרפיית המתח **מתוך** החיים ולשמם.

פירוש הדברים למעשה הוא שהמחזאות שלנו צריכה לעזוב את החיזור אחר הצגת "בעיות" ודמויות ושאיפות – בין אם על בסיס "אובייקטיביסטי" או "תכליתי", היינו הך – וחייבת היא להתרכז באותם מוקדי־הוויה שבהם **מזמנים החיים הישראליים בעצמם את המתחים הזקוקים לבידור והתכנים הצריכים לבידורם**. "רצפט" זה, מצד עקרונו המופשט שבַּסיפא, הריהו נכון אמנם לגבי התאמתה והצלחתה של היצירה הבידורית בחברה כלשהי – ואף לא מקרה הוא שבתרבות האירופית נשא הוא חלק גדול מפֵּרותיו החשובים והמוצלחים ביותר דווקא בתחום אותו תאטרון של "בעיות ודמויות ושאיפות" שדחינו פה אנו; אך משמעות השימוש באותו "רצפט" לדידנו הוא שמוקדי "הזימון הבידורי" יימצאו לנו בעיקר **בהתייחסות רומנטית**, ולוּ גם נבונת־לקח, ליסודות־עברֵנו, אשר נפשנו מתעלה בה כעל גשר רגשי ורעיוני לעיצוב העתיד, ושנית – **בהתייחסות גיחוכית**, סטירית או ביטחונית־סלחנית, להסתבכויות ההווה, בבחינת הרגעתן הנפשית המודרכת של אלו.[62]

והנה, ההתרכזות בשני המוקדים הללו – אף היא אינה יכולה עדיין להבטיח לנו הצלחה בתנאים הרוחניים דהאידנא, כשהכושר שלנו להקשיב למתח הרומנטי של חיינו משותק, ולגבי הסתבכויות־ההווה אין לנו רקע לתחושת־הבנה כלשהי. כמו כן, אף לכשנצא ממצב זה לרווחה, ודאי אין באותם שני מוקדים כדי לתת לנו מיֵני סופוקלס או שיקספיר [63] – וכפי שאמרנו יצטרך התאטרון שלנו להצטנע מן

62 יושם לב שבשני המוקדים הללו ששב"ד מתווה כאן לַיצירה הבידורית – זה הרומנטי וזה הגיחוכי – נקשרים דבריו לאשר כתב לעיל בַּדיון על הסִפרות, בהציבו את אצ"ג ואת שלום עליכם יחדיו כמקדמים את תרבותנו – האחד בהניעו את רוח העם בכעין "רַקֶטָה היסטורית" (כדבריו שם), והשני בכתיבתו ה"ביטחונית סלחנית" (כדבריו כאן). בהמשך הדיון ישוב שב"ד ויתייחס עוד כמה פעמים אל שני המוקדים הללו.
(שוב וראה את דבריו לעיל, למן הרווח המוגדל בעמ' 160 ועד זה שבעמ' 166 – ודוק בשלוש הפִּסקאות האחרונות שם, לעומת הפִּסקה הבאה כאן: מן ההשוואה מתברר ששב"ד מכַוון לכך שיצירת הבידור תתפקד בישראל באופן דומה לַ'ספרות היפה' בתרבויות הגויים).

63 למעלה מאלף שנים מפרידות בין שני המחזאים האלה – סופוקלס ביוון העתיקה (במאה

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



היומרה של חשיבות תרבותית עילאית, כדי להכיר את מקומו כ"ארובת־נשימה" בעלמא. אולם, לכשנצא אמנם מן השיתוק העכשווי לרווחה, הרי גם אותם שני המוקדים שאמרנו יוכלו על־כל־פנים לשאת לנו פֵּרות שלא יהיו גרועים אולי (ועל־כל־פנים, אין הכרח שגרועים יהיו) מיצירת שילר או גֶתֶה, למשל, בתחום המחזה הרומנטי, או מיצירתו של מולייר, בתחום הקומדיה.[64]

התפתחות חיובית בכיוון הלזה (בין אם תגיע או לא תגיע לשיאים של קלָסיקה מן הסוג הנזכר) תוכל גם לספק מרחב־פעולה נכבד למדי – ואף מרחב טבעי ובריא מאוד מן הבחינה התוכנית – לכושר־המשחק, המצוי בקרב בני־עמנו מכל־מקום, כפי שהסברנו; ולכשֶׁיקום לנו תאטרון צנוע ברוחו אך צולֵחַ כאמור, מסתבר שמדי פעם בפעם, ואולי גם לעתים קרובות למדי, יוכלו "להתגנב" לתוכו מחזות מוצלחים ממינים אחרים – אם קלָסיים־מתורגמים ואם מקוריים משלנו.

אולם, גם מִשהגענו עד כאן נראה נכון להסיק כי שני המוקדים שאמרנו ראויים להיחשב כַּבסיס המהותי לאפשרות של תאטרון עברי, לדורות – וכל סטייה נמרצת יותר־מדי מן הבסיס הלזה תצטרך להידון בזהירות וחשד, לא רק מבחינת הדאגה לקיומו של מוסד "התאטרון העברי", אלא קודם־כול מבחינת הדאגה למשמעות

---

החמישית) ושיקספיר באנגליה של המאה ה־16. הראשון חיבר בין היתר את הטרגדיות 'אנטיגונה' ו'המלך אדיפוס', והשני – שכתב גם קומדיות אך הצטיין בטרגדיות – יצר בין היתר את 'הַמלֶט', את 'המלך ליר', ואת 'מַקבֶּת'. (על שיקספיר – שוב וראה את דברי שב"ד בהערה י"ז, לעיל בעמ' 172. על הַמלֶט, ראה ב'גאולת ישראל במשבר המדינה' (כרך ב'), הערה 156 בעמ' 254).

64 • שילר וגֶתֶה היו ידידים קרובים, ושיתפו פעולה גם בכתיבתם. על שילר ראה בנספח ב' לַחיבור, בעמ' 204 ואילך.

יוהן וולפגנג פון גתה – מגדולי היוצרים בשפה הגרמנית – היה משורר, מחזאי, סופר ומדען, וכתביו מחזיקים יותר ממאה כרכים. כמחזאי הוא נודע בעיקר בזכות 'פאוסט' – יצירה שעמל בה חמישים שנה, ונגול בה מאבק אינסופי עם פיתויי השטן, תוך שאיפה לאידאל הנשגב. 'פאוסט' עובַּד ליצירת האופרה 'שוליית הקוסם', וגם הרומן הידוע של גֶתֶה, 'ייסורי וֶרתֶר הצעיר', הומחז לאופרה. גתה נפטר בשנת 1832.

• מולייר, הוא ז'ן בטיסט פוקלן, היה מגדולי מחברי הקומדיות בצרפת וזכה לחסותו של המלך לואי ה־14. את דמויות גיבוריו הוא גיחך עד להיותם קריקטורה, וזאת דווקא תוך עמידה על טבע האדם לעומקו, וחשיפת הצביעות והריקנות בחברה שבזמנו. אבחנותיו החריפות ואיכות ההומור שלו הביאו לכך שיצירותיו מועלות שוב ושוב על קרשי הבמה ברחבי העולם. בין הנודעים שבמחזותיו: 'טרטיף' (על הכומר הצבוע), 'הקמצן', ו'החולה המדומה'. מולייר נפטר בשנת 1673.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



המוסרית והתרבותית הכללית. לאור ההערה הזאת, שמשתמעת ממנה צְפייה למידה רבה של חדגוניות באופי התאטרון העברי, ייתכן שאפשר להסיק גם כי התאטרון העברי – כשיקום (ולבד מן "המטאטא" בשעתו, אמנם עדיין הוא לא קם, אף לא בכל יומרות "הבימה") [65] – הריהו ייטה להיהפך למוסד, שלא רק בעיקר־תוכנו, אלא גם בכל מבנהו ושימושו ואופיו הכללי, יהיה הוא שונה ממה שהורגלנו להכיר בתאטרון של אירופה. את פרטיה הממשיים של התפתחות שכזאת – או אם תבוא בכלל לידי התגשמות – אין אנו יכולים כמובן לתאר לעצמנו מראש, אף לא בדמיון הפורה ביותר; אך רק אם אמנם תבוא ההתפתחות ותתגשם למעשה, אפשר יהיה להעלות באיזו מידה של טעם וצדק את המושג של תאטרון עברי – או ישראלי – לאומי.

בהמשך מכאן מתחייבות מסקנות – שתהיינה שונות במידה מסוימת – במה שנוגע לעניין הקולנוע.

אכן, גם בתחום זה, במידה שתלוי הוא באספקת החומר שתבוא לו מצד המחזאות העברית, אין לנו למעשה ברירת־הצלחה אלא באותם שני המוקדים שאמרנו. אולם, בהבדל מן התאטרון החי, נדרש בתחום זה "ייצור המוני" לסיפוק בתי־קולנוע רבים בבת־אחת, הפזורים בכל אתר ואתר וזקוקים להחלפת סרט מדי שבוע בשבוע; וההתרכזות החדגונית בשני מוקדי־התוכן בלבד, הנשארים מזומנים לפנינו, אינה יכולה כמובן לשמש בסיס להיענות לדרישה שכזאת. לכן מסתבר שגם בסיכויי ההתפתחות הטובים ביותר לא תהיה לקולנוע הישראלי ברירה, אלא לסלק את ידו מן "הייצור ההמוני" – ואף אם יהא פירושו של דבר להפקיר את דרישת הקהל ליבוא זר ונכרי מבחוץ. בני־ישראל טובים וכשרים (פחות או יותר) עשויים אמנם להיות ראשי המבַצעים "בייצור ההמוני" של הקולנוע הזר, בהפקה, בבימוי, במשחק ובכל מיני דברים שכאלה – אך אין זה מטבע הכישרון הישראלי לספק גם את התוכן למה שהקולנוע ההמוני מביא לנו למעשה לבסוף. הכישרון הזה חייב אפוא להתרכז רק בייצור סרטים בודדים, אך טובים, באותם שני

65 תֵאטרון 'המטאטא' נוסד בשנת 1928 (כהמשך לקודמו שלא שרד, 'הקומקום'), ופעל עד ראשית שנות החמישים. היה זה תאטרון סָטירי, ומחזותיו נלקחו מהווי הארץ ובעיותיה, ברוח עממית ובהומור בריא. הרבה ממה שהוצג על הבמה נכתב בידי נתן אלתרמן. שב"ד העדיף כמובן רוח זאת על פני הקו הכללי, הקוסמופוליטי, שהשתלט לפרקים על 'הבימה' – ובסוף הפִּסקה הוא שב וכיוון את חִצו נגד ההכרזה על 'הבימה' כַּתֵאטרון הלאומי.

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



המוקדים שבו יש לאל־ידו לעשות כן; ואם כתוצאה מכך תישאר דרישת־הקהל מופקרת כאמור (כפי שאמנם מוכרחה היא להישאר מופקרת על־כל־פנים), הרי בסיכומו של דבר אין הסכנה מוכרחה להיות דווקא חמורה ביותר, כי אם אדרבה: הקולנוע המיובא יוכל להיות גם מכשיר יעיל למדי להרחבת־אופקינו לגבי מה שנעשה בתרבויות הזרות, שאין לאדם הישראלי מגע ישיר עמהן – ובלבד שזה מצִדו יחזור אמנם להיות מושרש בתרבותו הישראלית המיוחדת שלו, ובלבד שהקולנוע יצטנע ויתרחק מכל גִבעותיו הרמות ומכל כיכר מרכזית, ושעל ייבּוּאוֹ ופרסומתו יוטל סינון, גם אם יפגע הדבר בעקרון ההפקר.

אולם, במה שנוגע לבסוף אל **האופֶּרה**, נראה שחובביה אצלנו (אשר כותב שורות אלו נִמנֶה עמהם) צריכים אמנם להישאר ללא שום ניחום לגמרי – ומה שאמרנו בעניין זה לעיל [בעמודים 191-192] הריהו באמת סוף־הפסוק לגביו.

אלא שחוסר־הניחום אין פירושו בהכרח גם צער. על חוסר־כושרֵנו לאופרה אין לנו להצטער יותר, למשל, מכפי שראוי לבני־אירופה להצטער, מצִדם, על חוסר־כושרם לתאטרון **הקַבּוּקי**.[66] כי כשם שהקבוקי הוא צירוף אמנותי מיוחד לתרבותה של יפן, כן האופרה היא צירוף מיוחד לתרבות של אירופה בלבד – ואף לא לתרבות של אירופה **בכלל**, כי אם לתרבות של אירופה בתקופה אחת מסוימת, שכבר חלפה כנראה ועברה לבלי שוב, אפילו באירופה עצמה. מיני האמנות היסודיים השונים, משותפים הם כנראה לבני המין האנושי בכללו, אך **הצירופים והטכניקות** הם כנראה בהכרח שונים; ואם צריכים אנו ניחום מחוסר־התאמתם של צירופים או טכניקות זרים כלשהם לתרבותנו שלנו, נתנחם בַּצירופים ובטכניקות **המיוחדים** שנירַש או נחדש משלנו – וכפי שכבר היתה לנו בחיבור זה הזדמנות להראות בהקשרים אחדים.

תשרי תשכ"ה – תמוז תשכ"ו

66 הקַבּוּקי הינו תֵאטרון מסורתי ביפן, אשר שחקניו – גברים בלבד – באים ממשפחות בהן עוברים תפקידי השחקנים בירושה מאב לבנו. המופע נמשך כשש שעות, והוא מלווה בנגינה, על־רקע תפאורה מצוירת עשירה ביותר. המחזה מגולל את סיפורו בשירה ובריקוד, וחלק מן השחקנים מתאפרים כנשים ומופיעים בקול נשי מעושֶׂה ובגינונים נשיים. האיפור הכבד גם 'מסמן' את הטובים (אדום) והרעים (כחול). השם 'קבוקי' מורכב מן המשמעים: קא - שירה, בּוּ - ריקוד, קי - האנרגיה וכישרון הביצוע.

www.daat.ac.il * דעת - אתר לימודי יהדות ורוח



**הערה 57 השייכת לעמוד 186:**

המחול האקסטטי הזכור לשִמצה נערך סביב עגל הזהב, לרגלי הר סיני – (כַּמסופר בשמות ל"ב; שים לב לפסוק י"ט) – ועל כך דומה שאין צורך להרבות כאן בדברים. מעבר לכך, נראה שדברי שב"ד כאן מכוונים לָאיסור "לא תִתגֹדדו" האמור בדברים י"ד א'.

אמנם רוב המפרשים מסייגים את הלאו הזה כמכוּוָן דווקא לאבֵלות על המת או לעבודה זרה ממש, אך בעיון נוסף מתברר שניתן להבין את הדיבור – בבחינת "ובחֻקֹתיהם לא תֵלֵכו" – גם כאיסור ללמוד מעובדי האלילים את דרכם והתנהגותם ביחסם לאלוהיהם, כַּמסופר על נביאי הבעל בהר הכרמל: "וַיִקראו בקול גדול וַיִתגדדו כמשפטם בחרבות וברמחים עד שפֹך דם עליהם"; (מלכים־א' י"ח כ"ח).

כך יש להבין את דברי חז"ל ב'פסיקתא זוטרתא' (לקח טוב) לדברים פרשת ראה, המסבירים את האיסור: "'לא תתגודדו' – כמשמעו: לא תעשו כדרך שהאומות עושין על עבודה־זרה, וכן הכתוב אומר: 'וַיתגודדו כמשפטם'" (דף כ"ב עמוד א'; ובדומה לכך גם ב'ספרי' דברים, צ"ו). כך כותב בפירוש גם רבי יוסף חביבא ('נימוקי יוסף') בשם התוספות: "[השורט עצמו] על עבודת כוכבים – [כלשון הגמרא] – **לאו בעובד עבודת כוכבים מיירי [= מדובר כאן]**, ... אלא [ההגדרה] שורט לעבודת כוכבים [משמעה הוא שהשריטה נעשית] כחוק העובדי כוכבים"; (דף ד' בפירושו על הרי"ף, המסכם את הסוגיה במסכת מכות דף כ"א עמוד א'). ייתכן שכך גם מבין רבי יוסף קארו ('כסף משנה') את דברי הרמב"ם – דוק בקושייתו ותירוצו בהלכות עבודת כוכבים פרק י"ב הלכה י"ג; וראה גם באנציקלופדיה התלמודית, בערך 'חֻקות הגוים', כרך י"ז טור ש"ה הערה 119.

ולבסוף, גם את תרגומו של אונקלוס לאיסור ההתגודדות – "לָא תִתהַמְמוּן" – ניתן להבין כמכוּוָן להתלהמות אקסטטית אלימה.

★

www.daat.ac.il * דעת - אתר לימודי יהדות ורוח

# נספחים

www.daat.ac.il * דעת - אתר לימודי יהדות ורוח

# נספח א׳

## לַפתיח שבראש החיבור

במשך זמן רב ניסה שב״ד לגשת לכתיבת חיבורו זה, ושבע פעמים הוא התחיל בכתיבה ולא המשיך. יש רגלַיים לדבר שהניסיונות הללו היו התחלות למאמר קצר ולא לחיבור מקיף, אך מכל מקום סברנו שראוי להביא, כנספח לַחיבור, אחת מן הפתיחות הקטועות – והריהי ניתנת בזה:

## תרבות אנשים חטאים
## או:
## האידאולוגיה של ״אמנות וספרות״ ותורת ישראל

מושג **החטא** איננו ידוע כיום כביטוי נורמטיבי להתנהגות ציבורית. אמנם, עוד דנים את הציבור **כמושחת**, או **פרוע**, אם מרבים בו למעול **במוסכמות** המוסר או לבוז **לתקנות** של המשפט הפורמלי; אך כל אלה שייכים לגדרי האוטונומיה־האנושית־כביכול שמן החברה ולִפנים. **החטא**, לעומת זאת, עניינו בהפרת החוק של משטר אֶ־הי, ומשטר שכזה נדחֶה היום מיסודו.

אולם, גם אם משטר זה – כיום – איננו מוּכר, אין משמע כמובן שאין הוא קיים או שמבחינת מהות הדברים אין נפקא מינה מה עושה האדם וכיצד משתמש הוא באוטונומיה השכלית שבה התכבד.

לדוגמה ולמשל: **הדיבור** של שקר. הדיבֵּר ניתן ופוּתח באדם בצמידות ברורה לתכלית של קישור חברתי־חיובי, ובכן – ממילא – לשם הבעה ומסירה של **אמת**. אם בא אפוא האדם ומנצל את יכולתו־לדבֵּר לצורכי רמאות – או, במילים אחרות, מתוך מגמה אנוכית־פצלנית – ממילא נמצא הוא מטה את כושרו בניגוד לשימוש הטבעי שלשמו הוא נברא; ואם כי, בוודאי, גם שימוש בלתי־טבעי זה ניתן להשתבץ בתכנית הכללית, הרי כשלעצמו, ומבחינת האדם המשקר, שימוש זה הוא **רע** – אף מעבר לכל הערכה מצד המוסר החברתי המסוים. כי שוב – ייתכן אמנם שבמקרה הקונקרטי יהיה השקר מותר ומצוּוֶה, כגון בהתמודדות מן החברה ולַחוץ, או ״במסכת ובפוריא

דעת - אתר לימודי יהדות ורוח * www.daat.ac.il



ובאושפיזא",[א] שהרי אם לא כן, היה כושר השיחה הופך לקללה לגבי תעודתו שלו עצמו; אבל גם במקרים האלה יש בו בַּשקר צד של ניוון — פגם ביכולת למלא היישֵר את מצוות הבורא[ב] – ועל אחת כמה וכמה כשאין לו אף הצדקה עניינית. גם אם כופר אפוא השקרן בְּעיקר – מכל־מקום מפר הוא את סדר הדברים המסוים אשר לאו כל הימנו [= אין בכוחו] לשנות את טיבו, ועונשו המחויב הוא שממילא מקפח הוא את המגמה והתכלית המהותית הטבועה בחייו, ואשר כמובן רק לשמה־כביכול היה בכלל טעם שיעלה בדעתו לשקר.

בדומה לזה, שוב, ההתאבדות, הזנות, או הפרברסיה[ג] המינית – אבל באמת הוא הדין לא רק בכל הפרה של "המוסר הביולוגי", אלא אף של המוסר החברתי "הטהור", במידה שאותו מוסר אמִתי הוא ואינו חטא בעצמו.

והנה, ברשימה זו אמנם מתכוון אני לעמוד על גישה מקובלת אחת, אשר לא זו בלבד שרואים אותה כתופעה מוסרית, אלא מזהים אותה למעשה לעצם המושג של תרבות – ואשר אף־על־פי־כן חטא היא וכמוה כשקר, כי בוודאי מנַוולת היא את הכושר התרבותי הטבעי אשר בכוחו היא נישאת.

א בבא מציעא' דף כ"ג עמוד ב'. [סוגיית הגמרא קובעת שלתלמיד־חכם שאינו משנה בדיבורו יש להשיב את אבידתו על־פי טביעת עין בלבד, מִשֶּׁאמר "שלי היא", אף אם לא נתן בה סימנים. ואולם, בשלושה נושאים עשוי תלמיד־חכם לשנות בדיבורו, ולא תיגָרע בכך זכותו הנ"ל, ואֵלו הם: מסכת, פוריא ואושפיזא. על־פי פירושו של רש"י, המדובר הוא בנושאי לימוד (שמִשום ענווה, רשאי החכם להכחיש שבקי הוא במסכת פלונית), בנושאי מיטה (שרשאי הוא להכחיש, מטעמי צניעות, ששימש את מיטתו), ובנושאי אירוח (שרשאי הוא לומר על בעל־הבית שאירח אותו שלא קיבלו יפה, כדי שלא יקפצו רבים להתארח אצלו ויכַלו את ממונו).]

ב מכאן לבטי חכמינו בבואם להכשיר אף את השקר הטוב, או הניטרלי מבחינה מוסרית, בניגוד לגישתם החופשית כאשר קובעים הם את יחסיות האיסור המתייחס למעשה שאיננו "בלתי טבעי" כשלעצמו, כי אם רק בגדר פסלותו המוסרית בלבד. ראה למשל 'בבא קמא' דף קי"ג עמוד ב', או הדעות השונות ב'שמות רבה' ד' ד' – לעומת הפשטות האופיינית ב'בראשית רבה' נ"ה ג'.

[הנה פירוט של האמור במקורות הללו:

• במסכת בבא קמא מובא הדין שגזל הגוי אסור, אך אין חובה להשיב לו את אבידתו, "שנאמר (בדברים כ"ב ג'): 'לכל אבֵדת אחיך' – לאחיך אתה מחזיר, ואי אתה מחזיר לכנעני". לאחר מכן מובא סייג: שבמקום שיש חילול השם, חייבים להחזיר לנכרי את אבידתו; אך עדיין "טעותו מותרת", שאם טעה הנכרי לטובת ישראל – אין צורך להעמידו על טעותו.

www.daat.ac.il * דעת - אתר לימודי יהדות ורוח



• ב׳שמות רבה׳ נדרש סיפור־מעשה – שמשה נשבע ליתרו, חותנו, שלא יעזבנו אלא בהסכמתו. לאחר מכן נחלקים בעלי המדרש: יש אומרים שכאשר הלך משה אל פרעה, אמר לו הקב״ה: ״אם יאמר לך יתרו על עסקי שבועה, אמור לו: בעל השבועה התיר אותי מנדרי״; ויש אומרים ש״לא הלך [משה] אצל פרעה עד שהתיר לו יתרו את נדרו״.

• ב׳בראשית רבה׳ נדרש הכתוב בקֹהֶלֶת (ח׳ ד׳): ״באשר דְּבַר מלך שלטון, ומי יאמר לו מה תעשה״, ומשלו משל ״לרב שמצווה לתלמידו ואומר לו: אל תלווה בריבית, והיה הוא [= הרב] מלווה בריבית. אמר לו [התלמיד]: רבי, אתה אומר לי: אל תלווה בריבית ואת מלווה בריבית? אמר לו [הרב]: אני אמרתי לך: אל תלווה בריבית לישראל, אבל לָאומות – הלווה, שנאמר (בדברים כ״ג כ״א): ׳לַנכרי תַשיך ולאחיך לא תַשיך׳. כך אמרו ישראל לפני הקב״ה: ריבון כל העולמים, כתבתָ בתורה (בויקרא י״ט י״ח): ׳לא תִקֹם ולא תִטֹר׳, ואתה – [כאמור בראש נבואת נחום] – ׳נֹקֵם ה׳ ובעל חֵמָה, נֹקֵם ה׳ לצריו ונוטר הוא לאֹיְבָיו׳; אמר להם הקב״ה: אני כתבתי בתורה ׳לא תִקֹם ולא תִטֹר׳ [רק] לישראל, אבל בָּאומות [כתבתי]: ׳נקֹם נקמת בני ישראל [מאת המִדְיָנים]׳ (במדבר ל״א ב׳)״.]

# נספח ב׳

**לפרקים ד׳-ה׳ – ובייחוד להערה ד׳ בעמ׳ 77 ולהערה 15 בעמ׳ 95**

## פרידריך פון שילר – איש ודבריו

כאמור, תורגם לעברית ספרו של פרידריך שילר אשר שב״ד מתייחס אליו, ושמו הוא: ׳על החינוך האסתטי של האדם, בסִדרת מכתבים׳. הספר תורגם לעברית בידי שמשון אילת, וראה אור בהוצאת ספריית פועלים, תל־אביב תשמ״ז. לאחר סקירה קצרה על שילר ועבודתו, נביא כאן (בדילוגין ובשינויי עריכה קלים) כמה קטעים מעמ׳ 57 ואילך – מתוך המכתב החמישה־עשר, שעליו הצביע שב״ד בדבריו; (ההדגשות נתונות במקור). לאחר מכן תובא גם מובאה קצרה מן המכתב העשרים־ושלושה (עמ׳ 87 ואילך), אשר מובַּעַת בה עמדה אחרת של שילר, שאליה התייחס שב״ד בעמ׳ 95 (בַּפִּסקה הפותחת: ״לכן״).

פרידריך פון שילר היה מחזאי, משורר והוגה דעות גרמני – מן החשובים בתקופתו – במחצית השנייה של המאה ה־18. את כתביו הפילוסופיים הוא חיבר בהשפעת הגותו של עמנואל קַנט, שהיה מבוגר ממנו בשלושים־וחמש שנים; במשך תקופה ארוכה, עד מותו, היה שילר ידידו של גֶתֶה – שהיה צעיר ממנו בעשר שנים – והם גם שיתפו פעולה והשפיעו איש על רעהו בכתיבתם.

שילר חי ופעל בתקופה של סער ושינויים באירופה (בעיקר המהפכה הצרפתית); את רוח הפרצים הזו הוא הביא, במידה רבה, אל קוראיו וצופי מחזותיו – ובכך הוא השפיע השפעה עמוקה על חוגי הליברלים בגרמניה. באמצעות גיבוריו האידאליסטים הוא הטיף נגד השחיתות בחברה, נגד משטר הרודנות, ובעד חירות לאומית וחופש הפרט. בין יצירותיו החשובות: הטרגדיה ההיסטורית ׳ואלנשטיין׳, אשר נושאה הפטריוטי הלהיב את הגרמנים בעת התנגדותם לנפוליון, והמחזה ׳וילהלם טל׳, המפאר את העם השוויצרי במאבקו נגד שלטון אוסטריה בימי הביניים.

שילר הצטיין בתיאור דמויותיו, בהבנתו הפסיכולוגית, ובסגנונו הלבבי; מחזותיו שימשו בסיס לאופרות שאותן הלחינו וֶרדי, רוסיני ובטהובן. יצוין עוד ששילר היה אהוד על היהודים – יצירתו השפיעה על ספרות ההשכלה העברית – ובמחזהו הראשון, ׳השודדים׳, הוא אף נתן ביטוי לשאיפה לכונן מדינה יהודית בארץ ישראל, (אם־כי דמותו של הטוען לכך איננה חיובית ביותר).

פרידריך שילר מת בשנת 1805, כשהיה בן ארבעים־ושש בלבד.

www.daat.ac.il * דעת - אתר לימודי יהדות ורוח



## 'על החינוך האסתטי של האדם, בסדרת מכתבים'

### מתוך המכתב החמישה־עשר

מוּשָׂאו של היצר החושי, בכינויו במושג כללי, נקרא בַּשם **חיים** במובנם הרחב; וזהו מושג אשר במשמעו [נכללת] כל הוויה חומרית וכל הווה סמוך שבַּחוש. מוּשָׂאו של יצר הצורה, ככינויו במושג כללי, נקרא בַּשם **תבנית**, גם פשוטה־כמשמעה וגם על דרך ההשאלה – מושג המקיף הן את כל התכונות הצורניות של הדברים, והן את יחסיהם של אלה לכוחות החשיבה. מוּשָׂאו של יצר המשחק, אם נבוא לדַמותו בסכימה כללית, נוכל לכנותו אם־כן בַּשם: **תבנית חיה** – [בהיותו ממזג את שני מוּשָׂאֵי היצרים דלעיל] – מושג אשר משמש לציין בו את כל התכונות האסתטיות של התופעות, ובקיצור: את כל אשר בַּשם **יופי** ייקָרֵא, במשמעותו הרחבה ביותר.[1]

...

אבל דעה זו – שאנו יודעים לומר מהם החלקים אשר מיזוגם מוליד את היופי – עדיין אין בה בשום פנים כדי לבאר את יצירתו [של היופי]. שהרי לשם כך יש להבין את **גופו של מזג זה** ככל פעולת גומלין שבין הסופי לאינסופי, שאין חקר לה. מטעמים טרנסצנדנטליים דורשת התבונה שתהא שותפות בין יצר הצורה ליצר החומר, שיהא יצר המשחק [הממזג את שניהם], שלא יהא מושג האנושות שלם אלא אם כן תהא אחדות הממשות והצורה, המקריות וההכרח, הסבילות והחירות. על כורחה היא דורשת דבר זה – משום שהיא תבונה, משום שלפי מהותה היא חותרת לשלמות ולהסרת כל ההבדלות, ואילו כל פעילות המוציאה יצר זה או זה – מניחה את הטבע האנושי לא־שלם וגובלת גבול בתוך עצמה. נמצא אפוא כי בזמן שהיא [= התבונה] מצַוָּה: תהא אנושות, הרי גזרה את החוק: יהי יופי!

...

ודאי התעורר בך זה כבר החפץ לענות כנגדי ולשאול, כלום אין בכך משום השפלה לַיֹּפִי אם הופכים אותו לדבר שאינו אלא משחק ומשווים אותו לדברים קלי ערך, שמעולם היו בעלי השם הזה? כלום אין בכך סתירה למושג התבונה ולהדר היופי – אשר זהו טיבו, שהוא נחשב ככלי התרבות – שאומר אתה לצמצמו **במשחק בלבד**,

1 הניתוח המסביר את הדואליזם של שני היצרים – החומרי־החושָני מחד גיסא, והצורני־התבוני מאידך – הינו קַנטיאני בעיקרו; האבחנה בדבר יצר המשחק, או היצר האסתטי – הממזג את השניים, או מתווך וממצע ביניהם, על־מנת להעלות את האדם ואת האנושות אל אידאל השלמות – הינה אבחנה מחודשת של שילר.

www.daat.ac.il * דעת - אתר לימודי יהדות ורוח



וכלום אין זה סותר לשימושו של מושג המשחק – שיכול הוא להתקיים בלי כל עניין של טעם – שאתה אומר לצמצמו ולהגבילו בַּיופי בלבד?

אך מה־משמע משחק **בלבד**, לאחר שאנו יודעים, שבין כל מצבי האדם דווקא המשחק **לבדו** – ולא אחר – הוא העושה את כל האדם כולו, ומפתח בבת אחת את טבעו הכפול [הממזג את יצרי החומר והצורה]? מה שאתה מכנה, לפי דימוי הדבר בנפשך, בַּשם **צמצום**, הנני מכנה – על־־פי הדימוי שאני אוחז בו – בַּשם: **הרחבה**, והוכחתיו בראָיות.

...

שהרי זהו הדבר אשר יש לאומרו בפה מלא: אין אדם אלא בְּמקום שבו הוא אדם כמלוא משמעה של מילה זו, **ואינו כולו אדם אלא בְּמקום שהוא משַׂחֵק**. משפט זה, אפשר כי תחילה אין הדעת סובלתו, אבל עתיד הוא ליטול משמעות גדולה ועמוקה לכשנגיע לשימושו במידת הרצינות הכפולה של החובה והגורל; הוא יישא על כתפיו – הריני מבטיחך זאת – את כל כובד בניינה של האמנות האסתטית, ואת חכמת החיים, הכבדה עוד יותר. ...

## מתוך המכתב העשרים־ושלושה

אין דרך להפוך אדם חושי לנבון, אלא־אם־כן עושים אותו תחילה לאדם אסתטי. ... הפסיעה מן המצב האסתטי אל המצב ההגיוני המוסרי – מן היופי אל האמת והחובה – קלה היא לאין ערוך מהפסיעה מן המצב הגשמי אל האסתטי, [היינו] מחיים עיוורים־בכולם אל הצורה. ...לפיכך, הרי זה מן התפקידים החשובים ביותר של התרבות, להכניע את האדם לַצורה בעודו שרוי בחיים גשמיים־בכולם, ולעשותו אדם אסתטי, עד מקום שמגעת ידה של מלכות היופי – מפני שהמצב המוסרי אינו יכול לנבוע אלא מן המצב האסתטי, ולא מן הגשמי.