

## אסף ענברי

# על שפת ההתגלות

חדדים 14, חורף 2002, עמ' 59-86

השאלה "מהי אמנות?" נחשבת בדורנו הרלאטיוויסטי לשאלה סרת טעם. זוהי שאלת סרק, יאמרו לך, משום שהיא מתבססת על ההנחה המיושנת, המופרכת, שישנה איזו מהות המשותפת לכל הדברים השונים הנתפשים כ"אמנות". זוהי שאלת סרק, יאמרו לך, משום שאין מכנה משותף לדברים שנתפשו כ"אמנות" בתרבויות שונות ובתקופות היסטוריות שונות.

אלא שהעמדה הרלאטיוויסטית סותרת עת עצמה. כשהרלאטיוויסט אומר: "אין מהות לאמנות", הריהו מודה שיש במציאות תופעה בת-זיהוי ששמה "אמנות", שאודותיה הוא אומר משפט זה. תהא הוראתה של המלה "אמנות" מעורפלת ככל שתהא – כשהרלאטיוויסט אומר "אמנות", הוא יודע שהדיבור על מלה זו אינו דיבור על על גנטיקה, על קרנות פנסיה או על החור באוזון; הוא יודע ש"אמנות" היא דבר-מה ולא דברים אחרים; אך הוא משתמט מלומר כיצד הוא יודע זאת.

אל מול ההשתמטות הרלאטיוויסטית הזאת, ברצוני להציע את התשובה הבאה לשאלת מהות האמנות: האמנות, אטען כאן, היא פעילות שנועדה לחולל התגלויות. התגלות - בשונה מן ה"ידיעה" שאליה שואפים המדע והפילוסופיה, ובשונה מן ה"הארה" שאליה שואפת המיסטיקה – אינה תוכן מסויים, אלא התרחשות. התרחשות זו אינה מוגדרת על ידי משמעות כלשהי, אלא על ידי עצם התזוזה ממשמעות א' למשמעות ב'; לא המשמעות החדשה, אלא חוויית התזוזה אליה, היא החוויה ההתגלותית. זוהי חוויית ה"הזרה" שאותה הגדיר ויקטור שקלובסקי כתכליתה של האמנות.

שקלובסקי צדק, לדעתי, כשטען כי תפקיד האמנות לחולל "הזרות", אך הוא החמיץ את המסקנה החשובה הנובעת מכך: לחוויית ה"הזרה" יש ממד רליגיוזי מובהק, אשר שקלובסקי התעלם ממנו משום שלא זיהה את מושג ה"הזרה" עם מושג ההתגלות. זיהוי ה"הזרה" עם ההתגלות – זיהוי שאותו ברצוני להציע כאן –

נועד להראות כי קיימת תלות-גומלין בין האמנות לבין הדחף הרליגיוזי; האמנות, אבקש לטעון, היא פעילות רליגיוזית, והדחף הרליגיוזי יכול להתגלם (להפוך מ"רגש" למבע) רק בהיעשותו לאמנות.

## 1

נסעת ברכבת, ומראות-הדרך חלפו על פניך. כשהרכבת יצאה מהתחנה, ראית את העשן המיתמר מארובות בתי-החרושת של מארסיי, ואחר כך את הנמל ואת שארית השמש על המים בדמדומי הערב. כשהתחיל להחשיך, חלפה הרכבת על פני בקתה בוערת בשדה. מכוניות נעצרו על שפת הכביש וכלי-מיטה וחפצים מן הבקתה היו פזורים בשדה. עם חשיכה, הגיעה הרכבת לאוויניון. אנשים עלו וירדו. בדוכן העיתונים קנו צרפתים שחזרו מפאריס את עיתוני היום. על מישורת התחנה עמדו חיילים כושים. הרכבת חלפה דרך ערי-לוויין של פאריס. היו חשמליות בערים הללו, וכרזות גדולות של משקאות אלכוהוליים.

מראות מקריים, אקראיים, שאין ביניהם שום קשר; הם חלפו על פניך ברצף שרירותי, כאוטי, של פיסת-מציאות, פיסת-מרחב, פיסת-זמן. כשהבטת בהם, לא התייחסת אליהם כאל קומפוזיציה, כאל מערך קוהרנטי מובנה ונושא-משמעות; בהית בשטף, וכך אמנם ראית אותן: כשטף מפוזר, סתמי.

אבל אם מראות-נסיעה אלה יוצגו בפניך כטקסט אמנותי (כסיפור, או כסרט), תתהפך התייחסותך אליהם מן הקצה אל הקצה. אם אינך נוסע ברכבת לפאריס אלא קורא סיפור (או צופה בסרט) על נסיעה כזאת, מראות-הדרך ייתפסו בעיניך, אפריורית, כקומפוזיציה שאף אחד מפריטיה אינו מקרי, ושכל פריטיה רלוואנטיים, הכרחיים, קשורים זה לזה ולא יזו משמעות כוללת העולה מקישורם.

באחד מסיפוריו הקצרים ("A Canary for One") מתאר המינגוויי גבר הנוסע ברכבת ממרסיי לפריס עם אשתו, ובוהה החוצה בשעה שאשתו מפטפטת עם גברת היושבת מולם בקרון. רק במשפט-הסיום של הסיפור מתברר לנו מצב העניינים: "חזרנו לפאריס", מסביר לנו הגיבור-המספר, "כדי למצוא לנו מגורים נפרדים". מדובר, אפוא, בפרידה (או אף בגירושין), וכשהדבר מתברר לנו, אנו מבינים, בדיעבד, מדוע לא הוחלפה אף מלה בין הגבר לפרודתו במהלך הנסיעה, ומדוע שניהם - במועקת הפרידה שרבעה עליהם כל הנסיעה - השתמטו זה מזה וביקשו מפלט בסביבתם המיידית (היא - בשכנתם לקרון, הוא - במראות-הדרך).

אבל משפט-סיום זה, החושף לפתע את לב-הסיפור, גורם להרבה יותר מזה. הוא גורם לנו להעניק לכל מראות-הדרך משמעות הנובעת מן ההקשר שנחשף בסיום. משהוברר לנו שפריטי-מציאות אלה חלפו לנגד עיניו של גבר השרוי במועקת-פרידה

מאשתו, אנו תופשים פריטים אלה כגילומים של מועקת-פרידה זו. בקריאה זו לאחור - שאי אפשר להימנע ממנה לאור משפט-הסיום - אנו מתייחסים ליציאת הרכבת מתחנת-מארסיי כאל מטאפורה של פרידה, אל העשן המיתמר מארובות המפעלים כאל מטאפורה של כיליון ("הנישואין נשרפו, עלו בעשן") ואל שקיעת השמש על הים כאל מטאפורה של דעיכה וסיום. הבקתה הבוערת בשדה, עם כלי-המיטה והרהיטים שהוצאו ממנה, היא כבר ריאליזציה שקופה של המטאפורה "בית הרוס". ההמון האנונימי בתחנת-אוויניון (צרפתים, חיילים כושים, קצין לבן), עשוי לשמש כמטאפורה לזרות, לניכור ולתלישות שחש גיבור-הסיפור בעת הפרידה מאשתו, והמשקאות האלכוהוליים המוכרזים בשלטי החוצות עשויים לשמש, ננית, כמטאפורה לצורך שלו להקהות את כאבו (או אף לברוח ממנו, "להטביע יגונו בכוס").

פרטים אלה - בנוסף לחשיכה ההולכת המשתררת ככל שמתקדמת הנסיעה, ובנוסף לכל שאר הפרטים הנסקרים בתיאור-הנסיעה - נתפשים אפוא כרלוואנטיים, רבי משמעות, מקושרים לגמרי והכרחיים לגמרי לסיפור. להיתקל בהם בסיפור, פירושו להצדיק (לנמק, למשמע) את כולם עד אחד, ולהתייחס אליהם כאל חלקיו של שלם אחדותי שאינו חסר מאומה ושאינו פרט בו אינו מיותר. המשמעות שאנו מייחסים לפריטי-מציאות אלה, אינה טמונה בהם עצמם; אותם פריטים היו נתפסים בעינינו כטריוויאליים וכאוטיים אילו חלפו על פנינו בנסיעה של ממש; הם עוברים מטאמורפוזת - מטרוויאליות למשמעות, מכאוס לסדר - כתוצאה מן המטאמורפוזת שאנו עצמנו עוברים: הפיכת עצמנו ל"קוראים". ההבדל בין "אדם" ל"קורא", הוא המפתח לשאלה מהי ספרות (ובהכללה, מהי אמנות).

כ"אדם", הנחת-היסוד שלך אודות המציאות שסביבך, היא שיש בה מידה רבה של מיקריות. אתה מניח, אמנם, שבבסיסן של תופעות-המציאות פועלים חוקי-טבע כלשהם, ושחוקי-טבע אלה מאפשרים, אולי, מידה כלשהי של ניתוח סיבתי; אבל הנחת קיומו של מבנה-עומק זה, של חוקיות זו שבבסיס התופעות, אינה מבטלת את המיקריות של פני-השטח הגלויים לעין. יהיו מה שיהיו חוקי-הטבע האחראים לצמיחתו של עץ-הלימון הניצב בחצרך - כשאתה מתבונן בו, אינך מניח שיש משהו הכרחי במספר המסויים של עליו ברגע זה, בזווית, בגודל או בגוון של כל אחד מהם; אינך מניח שיש משהו הכרחי במספר הלימונים שעל העץ, במרחקים ביניהם, במספר הגבשושיות וכתמי-המזיקים שבקליפותיהם או בקבוצת הלימונים שנשרו מן העץ ומונחים עכשיו, צפודים ושחומים, סביב גזעו; אינך מניח שיש משהו הכרחי במספר ה"עיניים" המסתמנות פה ושם במעלה הגזע, או במיקום המדוייק שבו מסתעפים ממנו הענפים, או בצורתו המסויימת, פרועת העלווה, של אמיר-העץ, או ביחס שבין צילו של העץ לבין הגובה המדוייק של חרטום העלה העליון בצמרתו. אתה מניח שכל זה מקרי. שאין זו קומפוזיציה. שעץ-הלימון לא היה פחות עץ-לימון

אילו שונה מספר ענפיו, עליו או לימוניו, או אילו שונו מעט מידותיו או הזוויות והמרחקים בין איבריו. היסוד המקרי (ה"טיכה", בלשון היוונים הקדמונים), מלווה את תפישת-המציאות שלך אלא אם תודעתך לוקה, כלשון הפסיכיאטרים, בבוחן-מציאות לקוי.

אם תיתקל באדם הכופר בכך שישנה מידה של מקריות במציאות והתופש את המציאות כקומפוזיציה שכל פרטיה מקושרים והכרחיים כמות שהם, תגדירו כפאראנואיד: כחולה-נפש המייחס למציאות רמת-תכנון שאין בה, והתופש אותה - היות שאינו מכיר בשום מידה של קונטינגנטיות - כמערכת מובנית לחלוטין ומסבירת-כל. זהו, עבורנו, מעמדן של תיאוריות-הקונספיראציה למיניהן ושל שאר ה"הסברים" הגורפים, המפרשים את המציאות כאילו היתה טקסט (כלומר, מבע אחדותי של כוונת-יוצר).

אבל ישנן שתי אופציות אנושיות מיוחדות במינן, שאותן אין אנו תופשים כמחלת-נפש, למרות שיש קירבה מאלפת בינן לבין הפאראנויה. האחת היא האמנות. השניה היא האמונה. וכפי שאבקש להוכיח להלן, השתיים אינן ניתנות להפרדה זו מזו.

## 2

אמנות היא סוג של התרחשות ולא סוג של אובייקטים. אף אובייקט אינו "אמנותי" כלשעצמו. אף טקסט אינו "ספרותי" כשלעצמו. הנסיונות להגדיר את האמנות על-פי תכונה זו או אחרת הטמונה, כביכול, באובייקט המוצג - "יופי", "רגש", "שגב", "הבעה", "צורניות", "עיצוב", "חדשנות", "יצירה", "השראה" - התנפצו סופית ב-1917 - כאשר הציב מארסל דושאן משתנה בתערוכה קבוצתית בניו יורק, דושאן לא יצר את המשתנה, רק נטל אותה מן המוכן והציבה בתערוכה תחת הכותרת "מזרקה". מי שהתייחסו לכך כאל הלצה מחוצפת, החמיצו את העובדה שמעשה זה של דושאן - רגע ההולדת של ה"אמנות המושגית" - היה, מבחינה מסויימת, המעשה החשוב ביותר בתולדות האמנות. בפעולה פשוטה אחת - אשר כל אדם אחר יכול היה לבצע במקומו, אלא שאיש מלבדו לא העלה אותה בדעתו - טיהר דושאן את ה"אמנות" מכל הגדרות-השווא שדבקו בה 2500 שנה. ה"מזרקה" לא היתה "יצירה"; היא היתה התרחשות. חומרית וצורנית, היא היתה בדיוק אותה משתנה שהיתה מחוץ לתערוכה, זהה לשאר המשתנות שנוצקו באותו מפעל-קראמיקה. היא הפכה לאמנות - ממשתנה ל"מזרקה" - אך ורק מתוקף הצבתה בתערוכה. האקט של הצבת האובייקט בחלל-תצוגה, ולא האובייקט עצמו, היה מעשה-האמנות של דושאן, ובעקבותיו - של שאר אמני העצמים-מן-המוכן.

התפיסה המקובלת של ה"אמנות החזותית" התנפצה במאה ה-20 לא רק על ידי אמני ה-ready-mades. היא התנפצה גם - ובעצם, בעיקר - על ידי המהפכה הטכנולוגית של הצילום, ושל טכניקות השיעתוק שהתפתחו ממנו במחצית השנייה של המאה (המכונות לצילום-מסמכים, משנות ה-60 ואילך, ובעקבותיהן - מכונות הפאקס; צילום הוידאו, בשנות ה-80; הגראפיקה הממוחשבת וההפצה באינטרנט, בשנות ה-90). כסוג של אמנות חזותית, אי אפשר להחיל על הצילום אף אחת מן ההגדרות שהתקבעו בתולדות השיח האמנותי. "יצירה", "הבעה אישית", "השראה", "רגש", "עיצוב" - כל אלה אינם רלוואנטיים כאשר מוצג בפנינו אובייקט (תצלום) המשעתק באמצעים טכנולוגיים, בלתי אישיים בעליל, פיסת-מציאות נתונה, שהצלם לא יצר אותה, לא עיצב אותה, לא החדיר בה מאומה מ"אישיותו", אלא רק בחר בה כמושא-ייצוג. אם תצלם את עץ-הלימון שבחצרך ותציג את התצלום בתערוכה, יהיה מעשה זה שקול למעשהו של דושאן: התצלום הוא אמנות, לא העץ עצמו, למרות שהמראה הוא בדיוק אותו מראה. בדומה למשתנה שהוסבה ל"מזרקה", התצלום הוא הסבה של פיסת-מציאות לפיסת-אמנות ללא כל שינוי במראהו של האובייקט. זוהי הסבה המתרחשת לא במישור החומרי ולא במישור הצורני אלא במישור הסמאנטי. אמנות ה-ready-made ואמנות הצילום הבהירו לכולנו שהאמנות אינה אלא אקט סמאנטי: אקט שבו משתנה המשמעות שייחסנו לדבר-מה. לא הדבר המוצג הוא האמנות, אלא ההתרחשות של שינוי-משמעותו.

המהלך הזה, ששינה מן היסוד את הגדרת האמנות החזותית, לא פסח על האמנויות האחרות. "מוזיקת המקרה" של ג'ון קייג', ביטלה את ההבדל בין האזנה ל"יצירה" לבין האזנה לרחשים האקראיים המסתננים מן הרחוב אל חלונך הפתוח; ה-happenings המאולתרים של התיאטרון הראדיקאלי ביטלו את ההבדל בין צפיה ב"הצגה" לבין צפיה או השתתפות בחיים עצמם.

וכך קרה גם בספרות. מה שהתחיל בראשית המאה ה-20 כניסויים בכתיבה בכתיבה "קולאזית" ובכתיבה "אוטומאטית" (באגפים הספרותיים של תנועות הדאדא, הפוטוריזם והסוריאליזם), זכה ב-1922 לביטוי מובהק ב**וליסס** של ג'ויס ובאדע **השממה** של אליוט: שתי יצירות הבנויות בעיקרן על מיחזור של ready-mades טקסטואליים (על דרך הפארודיה, הפאסטיש או הציטוט-גרידא), שאין לאתר מאחוריהם את קולו האישי של "מחבר", אלא את המונטאז' של בליל-קולות-התרבות. האקראיות הפרועה המאפיינת יצירות אלו, הפרה את הגדרת-הספרות כקומפוזיציה לשונית מוקפדת המבטאת קול אישי.

ההכרזות על "מות הרומאן" ועל "מות המחבר", אשר קנו להן אחיזה באמצע המאה, שיקפו את המבוכה שהשתררה לנוכח הספרות החדשה, שלא ענתה על אף דרישה מסורתית. התחושה שהקנאה של אלאן רוב-גריה (1957) או הצל של גופו של

העגלון של פטר וייס (1960) אינם רומאנים אלא רשימות-מצאי; שזדרכים של ג'ק קרואק (1955) הוא מונולוג גולמי שלא עבר את העיבוד הנדרש, כביכול, מטקסט ספרותי; או שזדס קר של טרומאן קאפוטה (1966) אינו "ספרות" משום שאינו בדוי, שיקפה את מוגבלותה של הגדרת-הספרות הישנה, שהתגלתה כשמיכה קטנה מדי למידותיה של הספרות - שמיכה שאפשר לכסות בה או את הרגליים או את הראש, אבל לא את שניהם יחד. ספרות, התברר עתה, אינה חייבת להיות לא בדיונית ולא עלילתית, לא מסוגנת ולא אישית; טקסט ספרותי אינו שונה בעיקרון מכל טקסט אחר, ואין שום טקסט שבעולם שאפשר להכתירו מראש כספרותי או כלא-ספרותי. התייחסותנו אל טקסט כאל "ספרות" אינה נובעת מתכונה אסתטית כלשהי הטמונה בו; בדיוק להפך: את כל התכונות האסתטיות שנאתר בטקסט שניטול לידינו, נאתר בו אך ורק מתוקף התייחסותנו אליו כאל "ספרות".

אף טקסט שבעולם אינו חסין מפני ניתוח אסתטי-ספרותי. ההבדל בין הטקסט הפרסומי לבין השיר, כמוהו כהבדל בין המשתנה לבין ה"מזרקה" של דושאן: המלים הן אותן המלים; התייחסותך השונה אליהן, היא שקבעה אם קראת ספרות אם לאו. ה"ספרותיות" אינה תכונה של הטקסט, אלא של אופן-הקריאה.

### 3

עד למהפכה בתפישת האמנות שתחילתה ב"מזרקה" של דושאן, היתה זו אקסיומה, אליבא דכולי עלמא, שלדון באמנות פירושו לדון באסתטיקה, ב"יופי". הזיהוי הכוזב הזה, בין אמנות לאסתטיקה, דן את השיח האמנותי ל-2500 שנים של שיתוק. לא רק שה"יופי" (כמושג כללי, אוניברסאלי) הוא מושג מפוקפק, בהתחשב בהבדלי-הטעם בין אדם לאדם ובהבדלי-הטעם בין תרבויות ובין תקופות היסטוריות ואופנות מתחלפות; גם אם נניח - ואין זה מופרך מעיקרו - שטבוע באדם דפוס-קליטה אוניברסאלי של "יופי" (של פרופורציה, של "יחס הזהב", של הרמוניה וכדומה), ושדפוס-קליטה זה מוצא את סיפוקו בפריטי-מציאות מסויימים ולא באחרים, הרי שאין שום קורלאציה בין פריטים "יפים" לבין "יצירות-אמנות".

חליפות מחוייטות, שמלות-ערב, נעליים, ארנקים, תכשיטים, דוגמנים ודוגמניות, ריהוט איטלקי, כוסות קריסטל, מכוניות-ספורט, שעוני-יד, פיורד שווייצרי, קאניון אמריקאי, אי יווני, אלמוג, רקפת, פרפר, כלי-שחמט - אפשר למנות אינספור יצורים ומוצרים הנחשבים בעיני רובנו ל"יפים", ושאינם נחשבים בעיני איש כ"אמנות". ומאידך, אפשר למנות אינספור יצירות-אמנות שרק מעטים, אם בכלל, מוצאים בהן יופי, ושאין הדבר גורע כהוא-זה מתפישתן כיצירות-אמנות. האמנות המושגית של המאה ה-20, מדושאן ואילך, שיחררה את עולם-האמנות מן העיסוק המוטעה ביופי.

לראשונה בהיסטוריה, נשאלה עתה השאלה "מהי אמנות" מבלי לסתום את המחשבה על כך בשאלה (החשובה כלשעצמה, אך שאינה רלוואנטית לדין באמנות) "מהו היפה" או "מהו האסתטי".

במחצית השניה של המאה, נראה כאילו ניתנה התשובה המיוחלת, בדמות "התיאוריה המוסדית" של ג'ורג' דיקי (Dickie).<sup>1</sup> מה שמגדיר אובייקט כאובייקט אמנותי, אמר דיקי, אינו טמון בתכונה כלשהי של האובייקט, אלא בכך שבני-הסמך של עולם-האמנות (אוצרים, מבקרים, מומחים) בחרו להציגו בפנינו כאובייקט אמנותי. עולם-האמנות, אומר דיקי, הוא מוסד חברתי ככל מוסד אחר; אנו מעניקים אוטוריטה ל"מקצוענים" הפועלים בו, ו"מקצוענים" אלה מודיעים לנו איזה אובייקט או טקסט הוא "אמנות", כשם שאנו מעניקים אוטוריטה של ידע לרופאים, לשופטים, לפרופסורים או לקציני-צבא במוסדות החברתיים המגוונים של חיינו.

הטיעון המוסדי מסביר מעט מדי. הוא טיעון מעגלי. הוא שולל בצדק את הסברה שה"אמנותיות" או ה"ספרותיות" היא תכונה של האובייקט או הטקסט, אבל אין לו מה לומר לנו מעבר לשלילה זו. שכן, גם אם נקבל את הקביעה שהאמנות היא "מוסד חברתי" ככל "מוסד חברתי" אחר, אין זה מלמד אותנו מאומה על טיבו הייחודי של "מוסד חברתי" זה. התיאוריה המוסדית מסתפקת בקביעה הנכונה, אך הטריטוריאליזם, שהחוויות האמנותיות שלנו מתרחשות במסגרתו של מוסד חברתי ולא מחוץ לו; על השאלה הנובעת מכך - מהו ההבדל בין תיפקודם של בני-אדם במוסד ספציפי זה לבין תיפקודם במוסדות חברתיים אחרים - אין היא עונה ואין היא יכולה לענות, בגלל אופיו הערטילאי והבלתי-אינפורמטיווי של מושג "המוסד החברתי".

להגדיר דבר-מה אנושי - מוסד, אקט או מוצר - פירושו להגדיר את תכליתו; את ה-tellos שלו. הגדרה של עשייה אנושית חייבת להיות טלאולוגית, מן הטעם הפשוט שהעשיות האנושיות הינן טלאולוגיות בעצמן. תכליתו של הפטיש, היא המגדירה אותו, את צורתו ואת החומרים שמהם הוא עשוי; ראשו עשוי מתכת ולא פלסטלינה, משום שתכליתו לדפוק מסמרי-מתכת, וידיתו עבה כמידת כף-יד קפוצה, משום שתכליתה להילפת ביד. מהי תכליתו של "מוסד" האמנות? על כך אין לתיאוריה המוסדית מה לומר. היא קובעת שהאמנות היא "מוסד", אך קביעה זו היא קביעה בעלמא ולא הגדרה. למה לנו אמנות? מה זה נותן לנו? לשם-מה הוקם ה"מוסד החברתי" הזה? על איזה צורך הוא בא לענות? אם הוא קיים, הרי שהוא נחוץ; מהי נחיצותו?

<sup>1</sup> פייר בורדיה ניסח אף הוא תיאוריה מוסדית (תיאוריית "השדה האמנותי"), הקרובה לזו של דיקי.

זוהי, בנוסחים שונים, השאלה שממנה התחמקה התיאוריה המוסדית. השאלה "מהי אמנות", זהה לשאלה "מהי תכליתה"; ועל שאלה זו, ברצוני להציע את התשובה הבאה:

האמנות היא פעילות אנושית שתכליתה לחולל התגלויות. תכלית זו - ולא שום תכונה צורנית או חומרית של אובייקט (או של טקסט) - היא הקובעת אם אובייקט (או טקסט) כלשהו ייתפש כ"אמנותי" (או כ"ספרותי").

כדי להבין הגדרה זו, עלינו לברר מהי "התגלות". השימוש המרושל שאנו עושים במלה זו בדיבור היומיומי, מבלבל בינה לבין מלים כ"ידיעה", "תובנה" ("insight") או "הארה", ובשיח האופנתי העכשווי, של רוחניות "העידן החדש" ("New Age"), נוטות מלים אלו, יותר מאי פעם, לאבד את המובן העצמאי של כל אחת מהן ולהיתפש כמלים נרדפות שהוראתן אחת. חקירתנו בדבר מהות האמנות - הכרוכה, לטענתי, במושג ההתגלות - מחייבת אפוא את הבהרת השוני התהומי בין מושג זה לבין מושג ה"ידיעה" ומושג ה"הארה".

כל אחד משלושת המושגים הללו - "התגלות", ידיעה" ו"הארה" - מגולם בדיסציפלינה אנושית (ב"מוסד חברתי") משלו. ההבדל ביניהם - ובין הדיסציפלינות האנושיות המגלמות אותם - נעוץ בניגוד השורר בין שתי תפישות-מציאות שימיהן כימי התרבות האנושית: תפישת המציאות כ"הוויה", מול תפישת המציאות כ"התהוות".

#### 4

פארמנידס תפש את המציאות כ"הוויה"; כ"יש" קבוע. היראקלייטוס תפש אותה כהתהוות; כהשתנות מתמדת. השאלה במי משניהם לצדד, היתה ונשארה שאלת-השאלות של הפילוסופיה. כל מודל-מציאות הוא או פארמנידי או היראקלייטי בבסיסו. הניגוד בין תפישת ההוויה כ"יש" קבוע לבין תפישתה כהשתנות מתמדת, עומד לא רק בבסיסה של הפילוסופיה, אלא בבסיסה של התרבות האנושית כולה. המיתולוגיות, הדתות, האידיאולוגיות והאמנויות של המערב והמזרח, הן או פארמנידיות או היראקלייטיות. השאלה האם תרבות כלשהי היא פארמנידית או היראקלייטית, היא השאלה הנוקבת ביותר שאפשר וראוי להפנות כלפיה. הניגודים המפורסמים בין "טבע" ל"היסטוריה", בין "פאגאניות" ל"מונותאיזם", בין תורת-משפט "טבעית" ל"פוזיטיוויסטית", בין "מדע" ל"אמונה" או בין "הארה" ל"התגלות", נובעים מניגוד בסיסי זה, שפארמנידס והיראקלייטוס מייצגים את אגפיו.



המטאפיסיקה המערבית היא פארמנידית. מאפלטון ואריסטו, דרך הפילוסופיה הניאו-פלאטונית והניאו-אריסטוטלית של ימי-הביניים ועד למטאפיסיקה של העת החדשה (מדקארט במאה ה-17 אל קאנט במאה ה-18, וממנו אל האידיאליזם הגרמני של המאה ה-19), לפנינו נסיונות חוזרים ונשנים לדעת את ההווה בבחינת "יש" נצחי הזהה תמיד לעצמו והעומד בבסיס הריבוי הכאוטי של התופעות. תולדות המטאפיסיקה המערבית הן תולדות ההנחה שה"יש" (on) ניתן לידיעה מושגית (אונטולוגיה).

אפילו קאנט, ששלל את ההתפלספות האונטולוגית בטענה שהממשות ה"נאומנה", מציאותם של "הדברים כשהם-לעצמם" אינה נגישה להכרתנו, לא שלל את עצם קיומה של אותה ממשות. הממשות, אמר, קיימת, אבל אין לנו, ולעולם לא יהיה לנו, מושג מה היא. כל דיון אודותיה - כל דיון אונטולוגי - הוא, לכן, פטפוט עקר. אבל טוב: עצם העובדה שקאנט מניח את קיומה של הממשות מעבר לעולם-התופעות של הכרתנו הסובייקטיבית, מעידה על אופיה הפארמנידי של גישתו. גם אם אין לקאנט מה לומר על הממשות האובייקטיבית, אין הוא משוחרר מן ההידרשות הפארמנידית להנחת קיומה, ולו רק כטראנסצנדנציה בלתי מושגת. הפארמנידיות של קאנט נעוצה, למעשה, דווקא בהימנעות זו מדיון בממשות. שכן, הנחת קיומה של הממשות כטראנסצנדנציה בלתי-מוגדרת, מעניקה לממשות אותה איכות אל-זמנית, א-היסטורית, של הווה טהורה, נצחית וסטאטית בנוסח פארמנידס: הווה ולא התהוות.

הפילוסופיה ההודית ("אדואיטה ודאנטה") שתחילתה באופאנישדות ושיאה השיטתי בכתבי שאנקארה, אף היא פארמנידית; מודל-המציאות המוצג בה, המבחין בין עולם-התופעות ("מאיה") לבין "המוחלט" הטראנסצנדנטאלי ("בראהמאן") שממנו הן בוקעות, אינו שונה בעניין זה מן המודלים המטאפיסיים שהתנסחו בפילוסופיה המערבית מאז פארמנידס.

מודלים מטאפיסיים אלה, שונים זה מזה ככל שיהיו מבחינות רבות וחשובות, חולקים אותה הנחת-יסוד בדבר טיבה של ההווה כמוחלט קבוע, אחדותי ונצחי. "אידיאת האידיאות" של אפלטון, "המניע הבלתי מונע" של אריסטו, "האחד" של פלוטינוס, ה"סובסטאנציה" של פילוסופיית ימי-הביניים, ה"נאומנה" הטראנסצנדנטאלית של קאנט, ה"רצון" הקוסמי של שופנהאואר ו"רוח העולם" של פיכטה, שלינג והיגל, הם מושגים שחרף ההבדלים ביניהם מבטאים אותה תפישת-הווה פארמנידית: המציאות התופעתית הגלויה לחושים, אינה אלא גילום (או מסווה, או סילוף) של איזושהי "ממשות" נסתרת, אולטימאטיבית, שהיא המצע של כל זה; מתחת לרעש-הקיום המגלגל דברים ויצורים בשטף-הזמן (חתול נובר בפח-אשפה; שכנה חובטת שטיח; פרי-פיקוס שנשר לרחוב נמעך תחת סוליית נעלו של

אדם המחפש (כספומט) - מתחת למלמול-התופעות שורר שקט נצחי, כמצולה המונחת מתחת לגלים והמולידה אותם ואת קצפם.

המטאפיסיקה המערבית חולקת תפיסת-עולם פארמנידית זו עם המיסטיקה (המערבית והמזרחית כאחת). ההבדל בין המטאפיסיקה למיסטיקה נעוץ רק ביחסן ללשון. הפילוסוף המטאפיסיקן סבור שהלשון היא כלי הולם לפיענוח ההוויה, והמיסטיקן כופר בכך. הפילוסוף המטאפיסיקן סבור שההוויה היא מושא לדיון; המיסטיקן סבור שאין כל אפשרות לדון בה (ללכוד אותה ברשת מושגית כלשהי), אלא, להפך, יש לחוות אותה על ידי השתחררות מן הלשון. הלשון האנושית (המשמשת בין השאר את המטאפיסיקה) נתפסת בעיני המיסטיקן כאחד מתוצריו של עולם-התופעות, וככזו, אין היא יכולה לחשוף את ההוויה הטראנסצנדנטאלית אלא רק להסתירה; הלשון, עבור המיסטיקן, היא הפרעה, מיסוך, זמזום טורדני.

השימוש שעושה המיסטיקה ב"מלים" (מאנטרות, שמות-קודש), אינו שימוש בלשון. ה"מלים" המשמשות את המיסטיקן אינן מלים נושאות-משמעות אלא צלילים. הצליל "אום" אינו מבטא משמעות כלשהי. הוא נתפש בעיני המיסטיקן המשתמש בו כעניין פיסיקאלי טהור; כתדר צלילי, כאנרגיה בעלת איכות מסויימת, המשפיעה על המוח שבו היא מהדהדת כשם שעשויים להשפיע על המוח - באופן מיטיב או מזיק - תדרים פיסיקאליים אחרים של קול, של אור, של חשמל או של חום. הוא הדין במיסטיקה היהודית - הקבלה - המתעלמת כליל ממשמעותן של מלות-התורה, ומציגה את התורה לא כרצף של מלים אלא כרצף של אותיות. התורה, עבור הקבלה, אינה סיפור הנושא משמעויות הסטוריות, לאומיות, תיאור-פוליטיות; התורה היא "השם המפורש", הנגול מתחילתה עד סופה אות אחר אות. "יהוה" ("שם-הויה"), שזכה במסורת לכינוי "השם המפורש", אינו נתפש בקבלה כשם המפורש האולטימאטיווי, אלא רק כדרגת-ביניים של התפרשות שם-האל. השם המפורש האולטימאטיווי מכיל את כל 22 אותיות האלף-בית העברי, אשר רק רצף אחד ויחיד שלהן מבין אינסוף הרצפים האפשריים הוא שמו המפורש-לחלוטין של האל. התורה, מן האות הפותחת את *בראשית* עד לאות החותמת את *דברים*, היא רצף-אותיות זה.

אותיות אינן עושות לשון. יחידת-המשמעות הקטנה ביותר של הלשון היא המלה, ופירוקה של המלה לאותיות בידי הקבלה, הופך את התורה למכשיר "פיסיקאלי", "אנרגטי", הנועד לתמרן "כוחות" גנוזים, להבקיע אל הטראנסצנדנציה, ואף להשפיע באורח מאגי על הטראנסצנדנציה עצמה (מה שמכונה "תיאורגיה"). בניגוד למדרשי חז"ל, שהעשירו את משמעות התורה על ידי עיבוי פרשני בלתי נלאה של האמור בפסוקיה, הקבלה לא התווכחה עם קריאות קודמות של התורה; היא לא הציעה משמעות אלטרנאטיווית לפסוקיה; היא כלל לא תפשה את התורה כטקסט (כלומר,

כמוצר לשוני, סמאנטי). היא תפשה אותה כגילומו-באותיות של "אור אינסוף": עניין של אנרגיה, לא של תוכן.

ההבדל בין המטאפיסיקה למיסטיקה, הנעוץ ביחסן המנוגד ללשון, פירושו שהתשוקה המניעה את המטאפיסיקה היא התשוקה לאמת, בעוד שהתשוקה המניעה את המיסטיקה היא התשוקה להתנסות ישירה במוחלט (בין שזוהי התנסות של מגע בלבד, ובין שזוהי התמזגות מלאה עמו, unio mystica). המיסטיקן אינו משתוקק לאמת לא משום שהוא משתוקק חלילה לשקר, אלא משום שהאמת היא עניין לשוני, ולמיסטיקן, כאמור, אין עניין בלשון. אמת היא טענה, היגד, פסוק לשוני נושא-משמעות. אמת אפשר רק לומר. רק טענה עשויה להיות אמיתית, כשם שרק טענה עשויה להיות שקרית או מפוקפקת, מובנת או סתומה, דייקנית או מעורפלת. אי אפשר לומר על מוזיקה שהיא אמיתית או שקרית, כשם שאי אפשר לומר זאת על חוויה, התרחשות או פעילות אחרת מלבד הפעילות הלשונית שעניינה משפטי-חיווי.

"עורב הוא ציפור שחורה"; "עורב הוא ציפור לבנה"; "עורב הוא סוג של דג-נוי": אם המשפט הראשון הוא אמת בעוד ששני האחרים הם שקר, ואם המשפט השלישי נראה לנו שקרי ומופרך יותר מן השני, הרי זה משום ששלושת המשפטים כאחד הם, אכן, משפטים; ההתאמה או אי-ההתאמה שאנו מזהים בין היגדים אלה לבין המציאות, היא אמת-המידה לאמת. המטאפיסיקה, בניגוד למיסטיקה, מורכבת כולה ממשפטי-חיווי, ומבחינה זו אין זה משנה כלל שמשפטיה דנים במושאים ערטילאיים ("האידיאה", "אלוהים", "התודעה", "הסיבתיות") ולא בעורבים ובדגי-נוי. רודולף קארנאפ, שטען בתחילת המאה ה-20 שלמטאפיסיקה אין משמעות משום שמושגיה אינם חלים על שום דבר במציאות האמפירית, טעה בכך; "משמעות" היא כל חיווי לשוני אודות כל "מציאות" שניתן לדבר אודותיה, בין שהיא אמפירית או בדיונית, מוכרת או משוערת, חומרית או מושגית. חיווי הוא חיווי, יהא מושא-התייחסותו מה שיהא.

המלה - יחידת-היסוד של המשמעות - אינה יחידת-היסוד של האמת. כדי לומר משהו בעל משמעות, די לי במלה. "עורב", "כספומט": המלים אינן צלילים או מקבצי-אותיות (צלילים ומקבצי-אותיות הם, כאמור, מכשיר של המיסטיקה, לא של השפה); הן מסמנות מסומנים שבמציאות. אבל המלה "עורב" אינה אמת ואינה שקר. כדי לומר אמת או שקר, עלי לומר משפט אודות עורב. המשפט, לא המלה, הוא יחידת-היסוד של הלוגיקה, של המדע ושל המטאפיסיקה. לכן תיאר ויטגנשטיין, בטראקטאטוס הלוגי-פילוסופי שלו, את ה"אמת" כהתאמה השוררת בין משפטי-חיווי לבין העובדות שמהן מורכבת המציאות ("מצבי עניינים").

הלשון – הודיע לנו ויטגנשטיין הצעיר – יכולה לעשות מעט מאוד, משום שאפשר לומר משפטי-חיווי רק אודות עובדות אמפיריות, בעוד שהמציאות כוללת הרבה יותר מזה. משפטי-החיווי שלנו יכולים לחול רק על המצוי (עולם העובדות), ולא על הראוי (עולם הערכים), ומשום כך, על פי הטראקטאטוס, המוסר מצוי מחוץ ללשון: אפשר לחיות אותו, אך אי אפשר לדבר עליו. לא רק המוסר - גם החוויה האסתטית, והיבטים רבים אחרים של הקיום האנושי, מצויים מחוץ לטווח-השגתה של הלשון, אם נקבל את הגדרת-הלשון של הטראקטאטוס, שלפיה לדבר משמע לתאר עובדות במשפטי-חיווי (אמיתיים או שקריים). אמירות כגון: "המדינה צריכה לסבסד את החקלאות", או: "בארטוק הוא מלחין גדול", אינן אמת ואין שקר, משום שאינן מתארות מציאות אלא מביעות עמדה (אתית או אסתטית); הן אינן בנות אישור או הפרכה; בתיאוריית-הלשון של הטראקטאטוס, אין מקום לאמירות כאלו. לפי ויטגנשטיין הצעיר, יש רק היבט צר של המציאות שאודותיו אפשר לדבר (ובלאו הכי, להתפלסף), ועל כל השאר – "מוטב לשתוק", כפי שטענו המיסטיקנים מאז ומעולם.

אך הרי צמצום זה של הלשון למשפטי-חיווי הינו מופרך מעיקרו – וויטגנשטיין עצמו היה הראשון שהבין זאת, כשהתנער מן הטראקטאטוס וכתב, כריאקציה עצמית, את ספרו *חקירות פילוסופיות*. "משחקי השפה" המגוונים שלנו - כפי שכינה זאת ויטגנשטיין המבוגר, משרתים צרכים אנושיים רבים, ולא רק את הצורך בתיאור המציאות. אתה יכול לצוות, לבקש, להודות, לקלל, לברך, להעליב, לשאול, להצחיק, להתריס, לזעוק לעזרה, להתפעל, להתמקח, לנזוף, להחמיא או לסרב, ובאף אחת מפעילויות לשוניות אלו אינך משתמש בלשון ככלי לתיאור (אמיתי או שקרי) של המציאות. הלשון אינה כלי אחד (חיווי) אלא ארגז-כלים, שממנו אנו נוטלים פעם משור ופעם פטיש, פעם מברג ופעם צבת, לפי הצורך.<sup>2</sup>

המטאפיסיקה אינה משתמשת בארגז-הלשון כולו אלא בכלי אחד בלבד מבין כליו: החתירה ל"אמת" היא פעילות לשונית שכולה משפטי-חיווי. המיסטיקה אינה נוטלת מאומה מארגז-הלשון: החתירה ל"אור" היא פעילות לא-לשונית. האם מונח בארגז-הלשון כלי שהמטאפיסיקה מעולם לא נטלה לידה, ושהמיסטיקה מעולם לא התעניינה בקיומו?

<sup>2</sup> ראו: לודוויג ויטגנשטיין, *חקירות פילוסופיות* (1953), מאגנס 1995, עמ' 46. בשנות ה-60 של המאה ה-20 הצטרפו פילוסופים אחרים של הלשון לתובנתו של ויטגנשטיין בדבר הרב-תפקודיות של הלשון (כלומר, היות הלשון מכלול של פעולות, ולא מכלול של היגדים). כשאוסטין טבע את המונח "מבע ביצועי" ("performatory utterance") וכסרל טבע את המונח "פעולת דיבור" ("speech act"), הם כיוונו, בעיקרו של דבר, אל מה שאליו כיוון ויטגנשטיין כשהגדיר את הלשון כמרחב הטרונגי של "משחקים", אשר כל אחד מהם מתנהל על פי כללים משלו.

מול המטאפיסיקה והמיסטיקה - המבטאות, כל אחת בדרכה, את תפישת-העולם הפארמנידית - ניצבות שתי צורות-ביטוי תרבותיות המבטאות את תפישת-העולם ההראקלייטית: הדת המערבית והאמנות.

הדת המערבית - יהדות, נצרות, אסלאם - אינה מאמינה לא ב"אמת" המושגית-אוניברסאליסטית של המטאפיסיקה ולא ב"אור" החודר-כל של המיסטיקה. היא מאמינה בהתגלות. לעומת הכמיהה המיסטית להתאחדות עם האל ("התמזגות" איתו, ל"היבלעות" או "היטמעות" בו), מציעה הדת המערבית מפגש עם האל: מפגש דיאלוגי, התגלותי, בין המאמין לאלוהיו, שאינו מבטל את נבדלותם זה מזה כדי להתיכם לישות מיסטית אחת (שהרי מפגש יכול להתקיים רק בין שניים העומדים זה מול זה מדברים זה עם זה). הדת המערבית אינה מציעה סימביוזה עם האל אלא שיחה איתו. היא דת של דיבור, לא של שתיקה מוצפת-אור.<sup>3</sup> היא איננה, ומעולם לא היתה, פראקטיקה מיסטית, סימביוטית או פאנתיאיסטית.

המיסטיקנים היהודים, הנוצרים והמוסלמים לא יצגו את האורתודוקסיה היהודית, הנוצרית או המוסלמית, אלא, בדרך כלל, התקוממו נגדה וקוממו אותה נגדם.<sup>4</sup> דתות המערב מתנגדות לאנארכיזם המיסטי (ביטול המסורת הפרשנית של כתבי-הקודש למען הארה בלתי-אמצעית), כשם שהן מתנגדות לאנארכיזם המטאפיסי (ביטול המסורת ומוסדותיה למען ה"אמת" האוניברסאלית שהפילוסוף שואף לחשוף). בניגוד ל"אמת" ול"אור", ההתגלות אינה משהו אל-זמני, אוניברסאלי ובלתי-תחום. ההתגלות היא ארוע. היא מתרחשת בזמן מסוים, במקום מסוים, באופן מסוים שלא היה כמוהו לפני כן ושלא יהיה כמוהו לאחר מכן. היא התרחשות קונקרטי, שפקדה בזמן כלשהו ובמקום כלשהו אדם או ציבור. הזמן, על פי תפיסה זו, אינו "נצח" ניח אלא היסטוריה, וההיסטוריה אינה סתם רעש. היא אינה גיבוב מקרי של תקריות המסתירות איזו מהות מוחלטת, אל-זמנית. עבור דתות המערב, ההיסטוריה היא סדרת התגלויות, במת הופעותיו של האל בעולם, סך-כל הרגעים שבהם השליט ריבונו של עולם את רצונו על מהלכו של הטבע ועל מהלכה של האנושות.

המציאות, עבור דתות המערב, ובניגוד לתפיסת המטאפיסיקה והמיסטיקה, אינה "הוויה"; היא "בריאה": ארוע ראשון בשלשלת הזמן. הארועים עושי-ההיסטוריה

<sup>3</sup> על אבחנה זו, בין הדת המערבית לבין המיסטיקה, עמד בתוקף עמנואל לוינאס (וראה על כך: אפרים מאיר, "ביקורת 'מיתוס' ה-unio mystica אצל ע' לוינאס", בתוך: המיתוס ביהדות בעריכת חביבה פדיה, אוניברסיטת בן-גוריון 1996, עמ' 393-405). לוינס צודק, לדעתי, בעניין זה, אבל כפי שיובהר בהמשך, איני מקבל פירושו למושג ה"התגלות".

<sup>4</sup> על רדיפת המיסטיקנים הקאתארים בידי הממסד הנוצרי, ראו: אביעד קליינברג, הנצרות מראשיתה ועד הרפורמציה, משרד הביטחון 1995, עמ' 94-96; על רדיפת המיסטיקנים הצופים בידי הממסד המוסלמי, ראה חוה לצרוס-יפה, האיסלם, משרד הביטחון 1980, עמ' 76.

שבאו אחרי ארוע-הבריאה, נתפשו במערב כרגעי התגלות ("נסים", "מכות", "אותות", "מופתים") לא משום שחזר ואושר בהם איזשהו "מוחלט" קבוע (מטאפיסי או מיסטי), אלא, להפך, משום שהתחולל בהם שינוי מפתיע, חריגה מ"מנהגו של עולם". הדת המערבית היא הראקלייטית משום שהיא תופשת את המציאות כרצף של תמורות. התמורות - לא שום יסוד קבוע הקיים כביכול בבסיסן - הן ההוכחה המערבית-מונותיאיסטית לקיומו של האל ולמעורבותו התכופה בנעשה כאן. ההתגלויות הללו הן, בעיקרן, התגלויות בלשון. "אותות", "נסים": המלים העבריות המבטאות התגלות-אלוהים, מבטאות גם - הבה נשים לב - צורות-סימון לשוניות. אותה מלה שהוראתה סימן לשוני - "אות" - משמשת לציון התגלות; אותה מלה שהוראתה דגל (כלומר, סימן חזותי-סמאנטי) - "נס" - משמשת אף היא, בהוראתה האחרת, לציון התגלות. כשאלוהים מתגלה, נשמע קולו. "ויאמר אלוהים: יהי אור, ויהי אור". "ויקרא ה' אלוהים אל האדם ויאמר לו: אייכה". "ויאמר ה' אל אברם: לך לך מארצך וממולדתך ומבית אביך אל הארץ אשר אראך". "ויקרא אליו אלוהים מתוך הסנה ויאמר: משה משה, ויאמר: הנני". "ויקרא ה' אל שמואל, ויאמר: הנני".

אלוהי המקרא מדבר, פונה, קורא. בעברית. הוא מדבר תוכן ספציפי, בשפת-אנוש ספציפית, בסיטואציה ספציפית. הוא אינו עושה זאת כל הזמן, כאיזה "מוחלט" קבוע המפעפע ללא הרף בבריאה, אלא רק כל אימת שעולה הרצון מלפניו להתגלות. הוא אינו "משהו" ("אמת", "אור", "ה' בראהמאן" של ההודים, ה"מעאת" של המצרים, ה"מורה" של היוונים או "הסובסטאנציה" של הסכולאסטים), אלא "מישהו"; בורא, ריבון, אישיות פעילה. ופעילותו מחוללת-ההיסטוריה היא, בעיקרה, פעילות לשונית. בעיקרה - אבל לא כולה. הטענה הגורפת - בנוסח לוינאס - כאילו התגלות האל היא כל-כולה לשונית, היא טענה הכופרת במסופר בתנ"ך. לדידו של לוינאס, האל מתגלה כדיבור בלבד: התגלותו מתרחשת כל אימת שאדם ניצב "פנים אל פנים" מול הזולת, נפתח כלפיו ונענה לו מתוך אחריות מצפונית. ה"התגלות", עבור לוינאס, אינה אלא הפעילות הדיאלוגית, האתית, בינך לבין זולתך ובינך לבין התורה הקוראת לך לפרשה ולדורשה.<sup>5</sup> "אלוהיו" של לוינאס יודע רק לדבר. אבל אלוהי המקרא לא רק מדבר. הוא גם עושה כמה דברים. בורא את העולם, למשל. מציף את העולם במבול, למשל. מחריב את סדום ועמורה. מכה את המצרים בעשרה אסונות ומטביע את צבאם בים-סוף. מתגושש עם יעקב, רודף את יונה, מתאכזר אל איוב. זהו אל לא-אנושי ולא-מובן; הוא לא רק חנון ורחום; הוא גם נורא, נורא-הוד, מעורר יראה - ולוינאס מחמיץ יראה זו, בהציגו את ה"התגלות" כעניין אנושי, בין-אישי, אמפאטי וסימפאטי. לוינאס מנמיך את אלוהים, תופר אותו על-פי מידותינו, מרושש את

<sup>5</sup> ראו: אפרים מאיר, "רעיון ההתגלות אצל ע' לוינאס", "דעת" 30, 1993, אוניברסיטת בר-אילן.

ה"התגלות" מן הנשגבות המבעיתה – מן ה"חיל ורעדה", מן ה- *mysterium tremendum* - שבשורש האמונה הדתית. "אלוהיו" של לוינאס אנושי, אנושי מדי; לא בשמיים הוא, אלא כאן על הארץ, ביני ובינך. אין זה "מדרש" מתקבל על הדעת של אלוהי המקרא, אלא גימוד של דמותו.

עלינו למתן את טענתו של לוינאס כדי לקבל תיאור הולם של התגלויות האל במקרא. ההתגלויות המסופרות במקרא אינן רק התגלויות של דבר-האל אלא גם של מעשיו, אך הסיפור אודותיהן – הטקסט המקראי עצמו - הוא, כמובן, התגלות לשונית, ולשונית בלבד. לא את אלוהים אנו פוגשים, אלא את הסיפור אודות אלוהים. לפנינו טקסט. הטקסט הוא מחוז ההתגלות. אך הטקסט אודות אלוהים אינו אלוהים. הזיהוי הלוינאסי בין אלוהים לבין הטקסט (או הדיבור) מבטל את הטראנסצנדנטאליות החוץ-טקסטואלית, החוץ-לשונית, של האל. אלוהי המקרא, אלוהי הברית החדשה, אלוהי הקוראן, קיים מעבר לעולם ומעבר לטקסטים הנכתבים בעולם. אפשר לקרוא אודותיו, לא לקרוא אותו. מבחינתנו, כקוראי התנ"ך ומפרשיו, ההתגלויות הן אכן טקסטואליות, כפי שטוען לוינאס (ואנו-עצמנו, כקוראים-פרשנים, שותפים ביצירתן של התגלויות אלו, כפי שיובהר להלן); אך התגלויות טקסטואליות אלו אינן התגלויות של אלוהים. אלוהים עצמו נסתר תמיד. דבריו ומעשיו מעידים על קיומו – לא מגלים אותו: הם אותות ומופתים ששולח לנו הנסתר בדיוק משום שהוא נסתר. על שום נסתרותו הוא זקוק לאותות ומופתים.

לא אלוהים עצמו מתגלה בהתגלויות המסופרות בתנ"ך, אלא רצונו. ההפרדה המונותיאיסטית בין בורא לבריאה היא הפרדה גמורה; הבורא אינו קיים "ביסוד" הבריאה אלא, כאמור, מעבר לה, סמוי מעין, נבצר מדעת. את ה"אור" המיסטי אפשר לראות, אם לומדים את טכניקת ההתבוננות ההולמת; את ה"אמת" המטאפיזית אפשר לדעת, אם לומדים לחשוב בהפשטה שיטתית; אלא שה"אור" הזה, או ה"אמת" הזאת, אינם אלוהים במובן המיוחס למלה זו בדתות המערב. היהודי, הנוצרי או המוסלמי אינו "רואה" או "יודע" את אלוהים, אלא מאמין בו. הוא מאמין בו למרות - ודווקא משום - שאין הוא רואה או יודע אותו. אילו ראה או ידע אותו, היה מבטל את ההפרדה בין אלוהים לעולם, הופך את אלוהים לעוד פריט של העולם ("יסוד", "חוק", "מהות", או כל תכונה אחרת של העולם עצמו) ועורק בכך ממונותיאזם לפאנתיאזם.

אמונה, בשונה מראיה ומידיעה, היא פעילות פרשנית במודע ובמוצהר. היא אינה קליטה חושית או תבונית של המציאות, אלא מישמוע של המציאות באופן שאינו נובע מן התופעות הנצפות אלא מושלך עליהן. "ויוסיפו בני-ישראל לעשות הרע בעיני ה' ואהוד מת. וימכרם ה' ביד יבין מלך-כנען אשר מלך בחצור ושר-צבאו

סיסרא, והוא יושב בחרושת הגויים" (שופטים ד, 2-1): תפישת הארוע הארצי, הצבאי-פוליטי, כעונש מאלוהים על חטא כלפיו, היא אמונה, ואמונה בלבד. אין דרך להראות את יד-ה' או להוכיחה בהיסק תבוני.

אני רואה את ספל הקפה המהביל מולי; אני יודע שהאד החם, המיתמר ממנו בהיותו קל מן האוויר, מתנהג כן מתוקף חוק-טבע שאיני רואה אמנם, אך אני גוזר את קיומו, בהיסק תבוני, מן התופעה שלנגד עיני. אם עיני בראשי, איני יכול שלא לראות את ספל הקפה, ואם תבונה בקודקודי, איני יכול שלא לקבל את היסקיה. אני כפוי לראות את הנראה וכפוי לדעת את הניתן לידיעה. אבל שום דבר אינו כופה עלי להאמין. אני יכול רק לבחור לפרש את מותו של אהוד ואת נחיתות צבא-ישראל מול צבא-כנען כיד-ה' בעולם.

אמנם, גם הראיה והידיעה - כפי שלימד אותנו קאנט - אינן אלא פרשנות סובייקטיביות של המציאות, פרשנות המוכתבת ממבנה-התודעה האנושי, המכונן את התופעות ולא סתם "קולט" אותן; אבל הסובייקטיביות של התודעה האנושית אינה "אופציה" שמישהו מאיתנו בחר בה. זוהי סובייקטיביות אוניברסאלית, נתונה, טבועה מראש. היא המובן מאליו של הקיום האנושי. אינך יכול לרצות או לא לרצות בה, אלא רק לקבלה כ"תנאי-האפשרות של הניסיון". אם, לעומת זאת, בוחר אדם לפרש את המציאות באופן מסויים, או לאמץ פירוש-מציאות מסויים המוצע לו, בחירתו בכך היא אקט רצוני. חושיו ותודעתו אינם כופים עליו לבחור בכך. אין כאן לא "ראיה" ולא "ידיעה" אלא הכרעה אמונית.

המאמין המערבי - היהודי, הנוצרי, המוסלמי - מייחס משמעות התגלותית לרגעים בהיסטוריה שבהם נאמרו או נכתבו מלים מסויימות על ידי אנשים ששמעו אותן, לטענתם, מפי האל. הנבואה היא פעילות לשונית, תקשורתית, סמאנטית. הנביא אינו מגלה לשומעיו או לקוראיו "אור" נצחי שמעבר ללשון או "אמת" נצחית שמעבר לנסיבות הפוליטיקה והתרבות; הוא מוסר להם מסר ספציפי שנוגד מתוך הרגע ההיסטורי, מתוך האקטואליה הארצית, המקומית, המיוזעת, הניחרת, החמוצה מדם, תככים, סיאוב, אבק. דבר-הנביא הוא דבר-המערכת בעיתון יומי שאלוהים מוציא לאור. עליית ממלכת אשור במאה השמינית לפנה"ס, שהולידה את נבואות ישעיהו, או גלות בבל במאה הששית לפנה"ס, שהולידה את נבואות יחזקאל, הן ממין ההתרחשויות ההיסטוריות שזכו במערב, מאז התנ"ך, לטיפול התגלותי.

"נבואה" היא פגישת שמיים וארץ, אלוהים ואקטואליה, באמצעות הלשון. "דיברה תורה כלשון בני-אדם", כמאמר חז"ל; אין לומר זאת על ה"אור" המיסטי, וספק אם אפשר לומר זאת על ה"אמת" המטאפיזית, שלא נועדה אלא למאהביה הנדירים של החוכמה (פילו-סופים). "דיברה תורה". דיברה. לא קרנה. לא זרחה. דיברה בלשון, ו"כלשון בני-אדם": תקשורתית, ציבורית, פונה לאדם הסביר. לא לפילוסופים,



למיסטיקנים או ליחידים-סגולה אחרים ניתנה תורה בסיני, אלא לעם כולו, על חכמיו וטפשו, צדיקו ורשעיו, עדיני-הרוח וגסי-הרוח כאחת.

איננו יודעים אם מעמד הר-סיני, או כל ארוע התגלותי אחר המתואר בתנ"ך, בברית החדשה או בקוראן התרחש בפועל. אמונה, במערב, היא אמונה בטקסט. הארכאולוגים המחטטים באדמת המזרח-התיכון כדי לחלץ מרגביה את תיבת נוח, את ארון הברית, את חומת יריחו או את את הדוגית של ישו, לא יחזקו את אמונת המאמינים בכתבי-הקודש אם ימלאו את דלייהם בממצאים, כשם שלא יחלישו את אמונת המאמינים אם יכריזו שהפכו את אדמת המרחב השמי כולה, והנה, אין בה עדות כלשהי למסופר בכתבים. עבור דתות-המערב, ההתגלות אינה אלא כתבי-הקודש עצמם. היא אינה קיימת מחוץ לכתבים; היא לא התקיימה לפניהם; היא אינה טמונה בארועים חוץ-לשוניים כלשהם המתוארים בהם (כגון שרשרת ה"מכות" וה"נסים" המלווה את יציאת מצריים), אלא בטקסט המספר אודות ארועים אלה.

הסיפור, הטקסט, הפרוייקט הלשוני - הוא המקודש כ"התגלות". השאלה "מה התרחש בפועל" - שאלה שאינה נוגעת לטקסט אלא למציאות ההיסטורית המיוצגת בו - היא שאלה לא רלוואנטית, ולמעשה חסרת פשר, עבור המאמין, המקדש את הטקסט כטקסט. ההתגלות אינה מתרחשת ב"מציאות" הפיסית, החוץ-לשונית, אלא ב"מציאות" הטקסטואלית, הלשונית, של הסיפור המקודש. מלים המתארות ארועים, לא ארועים כשלעצמם, הן החומר שממנו עשויה ההתגלות. כדי שארוע ייחשב כהתגלות, הוא חייב להתפרש ככזה על ידי הלשון. שום ארוע, מדהים ככל שיהיה (שיטפון, רעש-אדמה, עמוד של אש או ניצחון בקרב כנגד כל הסיכויים), אינו נתפס ומונחל כשלעצמו כ"נס" או כ"התגלות". הטקסט, הוא המעניק לארוע זה ולא אחר מעמד "על-טבעי".

נניח שהמבול אכן התרחש כמסופר בתנ"ך. ובכן מה? אחד הנהרות הגדולים בעולם, הלימפופו, הציף בשנת 2000 את מוזמביק, על כפריה, עריה, תושביה ויערותיה. אסונות-טבע הם ממנהגו של עולם. מבחינה דתית, הם עשויים להיות משמעותיים או טריוויאליים. לא המבול המתואר בתנ"ך, אלא התיאור התנ"כי של המבול - הייצוג הלשוני, לא המיוצג הפיסי - הוא האקט ההתגלותי. אם יכתבו ביום מן הימים ניצולי מוזמביק תנ"ך משלהם, אשר שטפון-הלימפופו יסופר בו כארוע על-טבעי המעיד על יד-אלוהים בעולם, יהא זה הרגע שבו יהפוך ארוע זה ל"התגלות". הוא לא היה "התגלות" כשקרה. רק טקסט יהפוך אותו, עבור הקוראים שיאמינו בטקסט זה, להפרה אלוהית, פלאית, התגלותית, של שגרת הטבע.

"מה מתגלה בהתגלות"? לכאורה, שאלה מתבקשת. למעשה, שאלה שאפשר לשאול רק מתוך המטאפיסיקה, בעוד שמושג ההתגלות אינו מטאפיסי. מושג ההתגלות של דתות-המערב - ושל האמנות, כפי שנראה בהמשך - אינו תופש את ההתגלויות השונות שהתרחשו בהיסטוריה כביטוייה של "מהות" כלשהי החוזרת ומתגלה בכל פעם מחדש. ראיית ההתגלויות הקונקרטיות כ"ביטוייה" של מהות קבועה, נצחית ואינסופית, מחזיקה בתפיסת-העולם הפארמנידית, שהיא, אכן, תפיסת-העולם של המיסטיקה המושגית המכונה "מטאפיסיקה". ואילו המאמין והאמן, התופסים את העולם לא כ"הוויה" אלא, ברוח היראקלייטוס, כהתהוות - עבורם אין מקום לדיבור על "התגלות" אלא על "התגלויות". שכן, אם ה"הוויה" אינה אלא התהוות, אם היא תהליך ולא "יש" נתון, אם היא דינאמיס ולא סטאזיס, הרי שכל התגלות מגלה את פרצופו של רגע היסטורי ייחודי, שלא הוטרם ושלא יישנה.

אין מהות להתגלות, משום שאין מהות למציאות עצמה, אם המציאות היא היסטוריה (התהוות) ולא טבע (הוויה). לכאורה, זוהי בדיוק התפיסה המארקסיסטית; אלא שב"מאטריאליזם הדיאלקטי" של מארקס ואנגלס אין מקום להתגלות. ה"מאטריאליזם הדיאלקטי" הוא דטרמיניסטי. הוא תופש את ההיסטוריה כתהליך מוכתב, צפוי-מראש, של חוקיות נצחית. הוא שולל סוג מסויים של מטאפיסיקה (האידיאליזם בנוסח היגל) למען סוג אחר של מטאפיסיקה. ככל מטאפיסיקה, ה"מאטריאליזם הדיאלקטי" מכפיף את הדינאמיות הכאוטית של ההיסטוריה ל"חוק", ל"עיקרון", ל"מנגנון" שממנו נגזר הכול מאז ומעולם. עבור מארקס ואנגלס, שום ארוע אינו "התגלות", אלא מימוש הכרחי, בלתי-נמנע, של "חוקי"-ההיסטוריה, שהיו זהים בעיניהם עם חוקי-הטבע. מארקס ואנגלס לא הכירו באפשרות ההפתעה; ההפתעה - ההתרחשות הבלתי צפויה, הבלתי מותנית, הבלתי נגזרת מחוקיות כלשהי - מוכרת רק למאמין ולאמן. עבורם, ועבורם בלבד, המציאות מפתיעה שוב ושוב ("פתאומית לעד", כדברי אלטרמן), והפתעותיה הן "התגלויות".

אין מקום להפתעות (להתגלויות) ב"מאטריאליזם הדיאלקטי", משום שאין מקום להפתעות בשום תיאוריה מדעית. כל היפותזה מדעית היא היפותזה בדבר חוק נצחי כלשהו העומד בבסיס התופעות. הקריטריון המדעי לתצפית ולניסוי הוא היכולת לחזור על אותה תצפית, או על אותו ניסוי, ולקבל תמיד אותה תוצאה. המתמיד הוא מושא-החקירה המדעית, כשם שהוא מושא-החקירה המטאפיסית. המציאות, עבור המדען, היא "טבע": מה שטבוע בדברים. המאה ה-19 - המאה של ההיסטוריציזם וה-progres - החדירה, כביכול, את ההיסטוריציזם גם למדע, והולידה תיאוריות של התהוות (של שינוי, של התפתחות) בקוסמולוגיה (לאפלאס),

בביולוגיה (דארווין) ובסוציולוגיה (קונט, ספנסר, מארקס),<sup>6</sup> ששיאן באסטרופיסיקה של המאה ה-20 (תיאוריית "המפץ הגדול"), המתארת את תולדות התהוותו של היקום. אך בל נטעה. תיאוריות-התהוות אלו אינן מניחות שחוקי הטבע מחוללי-ההתהוות השתנו אי פעם או עתידים להשתנות. חוק "הברירה הטבעית" המגלגל קדימה את האבולוציה, על פי דארווין, הוא הקבוע הנצחי של החיים עלי אדמות, וחוקי-הפיסיקה שהולידו את היקום הם אותם חוקים האחראים ברגע זה למבנה-הגאלאקסיות, לתנועתן הספיראלית ולהתרחקותן זו מזו. למדע אין התגלויות; יש לו תגליות: הוא מפענח את החוקים הקבועים, את הסיבות האוניברסאליות, הדטרמיניסטיות, הטבועות בכול. כמו המטאפיסיקה, המדע נשאר פארמנידי גם כשהחל לעסוק בהתהוות ההיראקליטית של פני-הדברים.

ה' הידיעה, האות המאפיינת את המטאפיסיקה יותר מכל ("ההוויה", "התודעה", "האדם", "החומר", "היופי"), היא האות שעלינו להשמיט אם ברצוננו להבין את המאמין ואת האמן, בדברם על התגלות. אם נשאל את המאמין או את האמן "מה מתגלה בהתגלות?", יענו לנו שניהם: "באיזו התגלות?"; שכן, עבורם, התגלות אינה סוג של תוכן ("האמת", "האור", "המוחלט"), אלא סוג של התרחשות. השאלה, עבורם, אינה מה מתגלה בהתגלות, אלא מה מתרחש בהתגלות; איזו מין התרחשות היא זו.

שלושה מאמרים קצרים שנכתבו בזמן מלחמת-העולם הראשונה, עשויים לקרב אותנו להבנת העניין: "גילוי וכיסוי בלשון" של ח"נ ביאליק (1915), "על הלשון בכלל ועל לשונו של האדם" של ואלטר בנימין (1916) ו"האמנות כתחבולה" של ויקטור שקלובסקי (1917).<sup>7</sup> הגדרתו של ביאליק את לשון-השירה כלשון החושפת את "סגולתם העצמית של הדברים", זהה למעשה להגדרתו של שקלובסקי את מעשה-האמנות כ"דה-אוטומאטיזציה של הקליטה", כ"דה-פאמיליאריזציה", כ"הזרה" של אובייקט מוכר, המתבצעת על ידי מבט רענן, מפתיע, לא-שגרת, שבזכותו אנו חדלים "לזהות" את האובייקט על פי התיג הסטאנדארטי שדבק בו, ורואים אותו לפתע כשונה מכפי שזוהה עד כה: כמוזר, כחדש, כבעל ממשות מוחרפת.

שקלובסקי, שפרסם את מאמרו בשנה שבה הוצגה בניו-יורק ה"מזרקה" של דושאן, הגדיר אמנם את ה"הזרה" כתפקידה של האמנות בכלל, ולא רק של אמנות-המלים (ספרות), אבל הדוגמאות שהוא מביא לכך, לקוחות כולן מן הספרות, ולא מסוגי אמנות אחרים. מאמרו "האמנות כתחבולה" יכול היה להיקרא אפוא "הספרות כתחבולה", וכותרת זו היתה אף הולמת אותו יותר. מכל מקום, אפשר

<sup>6</sup> ראו: מנחם פיש, "הווה, התהוות, בריאה - משבר המדע הבייקוני במאה ה-19", אלפיים 4, 1991.

<sup>7</sup> על "גילוי וכיסוי בלשון" של ביאליק, ראו מאמרי בחדרים 13, 1999. מאמרו של בנימין על הלשון מופיע בכרך ב' של מבחר כתביו, הקיבוץ המאוחד 1996. מאמרו של שקלובסקי, שטרם תורגם לעברית, מופיע בתרגום אנגלי בקובץ *Russian Formalist Criticism* (eds. Lemon & Reis), Nebraska 1965.

להחיל ללא קושי את מושג ה"הזרה" גם על אמנות לא-מילולית (ציור, פיסול, מחול), על ידי הרחבת מושג ה"לשון" למושג הכללי "סמאנטיקה" (כפי שעשו, אכן, הסטרוקטוראליסטים - קלוד לוי-שטראוס, רולאן בארת, אומברטו אקו - שהרחיבו את חקר הלשון, הבלשנות, לחקר הסימנים בכללותם: "סמיוטיקה", "סמילוגיה"). האמנות היחידה שאינה סמאנטית, שאינה מפרשת בדרך כלשהי את המציאות, היא, כמדומה, המוזיקה (אם לאמץ את ההשקפה הרואה את המוזיקה הכלית כצורניות צלילית טהורה, שאינה "מבטאת" דבר); אבל אפילו עליה אפשר להחיל את מושג ה"הזרה", שכן המוזיקה, ככל אמנות אחרת, מבוססת על קונוונציות (טונאליות, הרמוניה, מקצב, מהלכים מלודיים, תיזמור ומבנים קומפוזיציוניים שהשתגרו במסורת כגון הפוגה, הסונאטה, הוואריאציות-על-נושא, הרונדו, הוואלס, הטאנגו, המקבילים ל"ז'אנרים" בספרות); הבסיס הקונוונציונאלי הזה הוא ה"שפה" שלה, המאפשרת לה לא רק לחזור באופן שאבלוני על מבנים קיימים, אלא גם - כפי שעשה כל מוזיקאי גדול - לבצע "הזרה" של מבנים אלה, לרענן את ה"שפה", ליצור "דה-אוטומאטיזציה" שלה.

אני יושב עכשיו על כיסא. אבל מהו, בעצם, "כיסא"? מהו הדבר הזה, שהורגלתי לזהות כ"כיסא"? האם הוא דבר אחד, או מקבץ של כמה דברים ("רגליים", "מושב", "משענת", "מסעדי ידיים", "רגליות גומי", "ציפוי לכה")? וכלום כל אחד מהדברים הללו, המזוהים יחד כ"כיסא", אינו, בתורו, אלא מקבץ של דברים קטנים ממנו (לוחיות, מסמרים, ברגים, אומים, דבק, כתם הלכלוך הזה שבגב המשענת), אשר אף הם, בתורם, אינם אלא מקבצים של אינספור דברים זעירים (סיבים, מולקולות, אטומים)?

מה שגורם לי לזהות מקבץ מסחרר זה של דברים כדבר אחד שהוא "כיסא", אינו טמון באובייקט עצמו, אלא בעקרונות-ההעדפה האינטרסאנטיים של תודעתי. מועיל לי יותר, שימושי לי יותר, לזהות מקבץ-דברים זה כדבר אחד, המשמש אותי בחיי-היומיום ("כיסא"); מנקודת-הראות היומיומית, השימושית, ה"כיסא" יחדל להיתפש בעיני כ"כיסא" וייתפש בעיני כ"קבוצת קרשים ומוטות" רק אם יתעורר בחיי אינטרס אחר מאינטרס-הישיבה, שיעניק לזיהוי החדש ("הנה קרשים ומוטות") ערך שימושי רב יותר מן הערך השימושי הגלום ב"כיסא". דבר זה עשוי לקרות אם אזדקק, נניח, לחומר-בערה, לכלי-נשק מאולתר (חרב, מגן) או לבנייתו של אביזר ביתי כלשהו (סולם, דרגש, מדף). וכשם שה"כיסא" ניתן לפירוק פיסי ומושגי כל אימת שאינטרס שימושי כלשהו מעודד זאת, ישנן סיטואציות שבהן הוא יזוהה - שוב, מתוקף אינטרס-החיים השליט באותו רגע - כחלק ממשהו ולא כ"דבר" שלם ונפרד. כשאדם סוקר את ה"ריהוט" שבדירתו, כשאדם חושב על "הרכוש" שברשותו או כשאדם קונה "מערכת סאלונית", הוא אינו מזהה את הכסאות הכלולים בקאטגוריות אלו כאובייקטים בפני עצמם, אלא כאיבריו של אובייקט המכיל אותם

(כשם ש"רגליים", "מושב" ו"משענת" נתפסים כאיבריו של האובייקט "כיסא" כאשר ה"כיסא" מזוהה כאובייקט ולא כאיבר של אובייקט אחר).

"זיהוי" דבר-מה כ"כיסא" או ככל דבר אחר, משליך על פיסת-מציאות את האינטרס המידי של תודעתי, של צרכי הפראגמטיים, והופך כך את פיסת-המציאות שמולי ל"תופעה". קאנט טען שאיננו יכולים לראות אלא "תופעות" בלבד (כלומר, את תוצריה הפרשניים של תודעתנו הסובייקטיבית), והוסרל, שפיתח את עמדתה זו, הגדיר את מחקרו כ"פנומנולוגיה": חקר ה"תופעות" (תוצרי התודעה) תוך זניחת השאלה האונטולוגית (האם קיימת מציאות מחוץ לתודעתנו). כשתודעתי מפרשת פיסת-מציאות כתופעה ששמה "כיסא", פיסת-מציאות זו נתפשת בעיני כאילו היא קיימת עבורי, למעני, לשימושי, לתועלתי. העולם כעולם של "תופעות" הוא מוצר אנושי. התייחסותנו לעולם היא אינסטרומנטאלית. התודעה האנושית מפרשת את המציאות כמכלול של אמצעים, כלים, מכשירים, חומרי-גלם, חפצים.

המלה העברית "חפץ" ממחישה זאת היטב. "חפץ" הוא מה שאני חפץ בו. הוא אינו קיים כשלעצמו, אלא "עבורי", לסיפוק צרכי. האינטרס (החפץ) שלי, הוא המכונן את הדבר שמולי כ"חפץ". המונח "חיפצון" ("ראיפיקאציה") שהוטבע על ידי מארקס ושהפך לאחד המונחים המרכזיים בדיוניה של אסכולת פראנקפורט, מבטא גינוי חריף של נטיה אנושית זו להפיכת המציאות (ובכלל זה, הפיכת הזולת) ל"אובייקטים". ברוח זו, אפשר לקרוא את הדיבר "לא תעשה לך פסל וכל תמונה" (שמות כ 4), ואת המלחמה באלילות וב"עבודה זרה" לאורך התנ"ך, כמלחמה בחיפצון. "זיהוי" הוא שיעבוד לצרכינו, ובדיוק משום כך ה"מזרקה" של דושאן היא האקט האמנותי הרוחני ביותר, סותר-החיפצון ביותר, בתולדות האמנות: אקט שאין בו כל עשיית-חפץ, אלא, להפך, ביטול זיהויו של האובייקט כחפץ.

קאנט והוסרל סברו שהסובייקטיויות היא מצבו של האדם; שאין כל דרך לפרוץ אותה ולחזות, ולו לרגע, ב"דבר כשהוא לעצמו". ביאליק, שקלובסקי ובנימין סברו אחרת. הם האמינו באפשרות ההתגלות, שאותה כינה כל אחד מהם במונח משלו. ביאליק דיבר על תפקיד ה"גילוי" של הלשון, שקלובסקי - על תפקיד ה"הזרה" של האמנות, ובנימין - על ההתגלות כממד הרוחני של הלשון. מושג ההתגלות מחייב, לדעת בנימין, את "זיהוי המהות הרוחנית עם הלשונית"; "תחום הרוח העליון שבדת (במסגרת מושג ההתגלות) הוא בו-בזמן היחיד שאינו מכיר את מה שאין-לאומר", הוא כותב, "שכן פונים אליו בשם והוא דובר כהתגלות";<sup>8</sup> "מהותו הרוחנית של האדם (...) היא הלשון שבה נתרחה הבריאה. הבריאה נתרחה במאמר, ומהותו הלשונית של אלוהים הוא המאמר".<sup>9</sup>

<sup>8</sup> בנימין 1996, עמ' 288.

<sup>9</sup> שם, 290.

הלשון, אויבת המיסטיקה, אינה אויבת ההתגלות. להפך. היא זו המחוללת אותה. והעובדה שהלשון היא גם זו המייצרת את רשת-התופעות הסובייקטיביות המסתירה מעינינו את "הדבר כשהוא לעצמו", אינה סותרת קביעה זו. אין כאן סתירה, אלא דיאלקטיקה; התגלות מחייבת הסתתרות כתנאי מוקדם להתרחשותה. רק הנסתר, רק מה שאינו גלוי-כבר, יכול להתגלות. הלשון מסתירה, נכון; והיא גם זו שמגלה. גילוי וכיסוי - בלשון, כדברי ביאליק, והשאלה היא רק: מתי ואיך הלשון מכסה ומתי ואיך היא מגלה. כשהלשון פועלת כ"זיהוי" שגור ואוטומאטי של פריטי-המציאות ("הנה כיסא"), היא מסתירה מאיתנו את מה שהיא-עצמה, רק היא, תוכל להפוך להתגלות ("הזרה", "ל"דה-אוטומאטיזציה") כשתעניק לאותו פריט-מציאות כינוי חדש שיעקור אותו מ"זהותו" השגרתית-אינטרסאנטית.

תנועת זיגזג דיאלקטית זו בין "כיסוי" ל"גילוי", בין ה"מוכר" ל"מוזר", אשר מאפשרת את ההתגלות, מאפשרת אותה כהתרחשות זמנית, חולפת, ולא כ"קץ ההיסטוריה" של תודעת הפרט החווה אותה. המשיחיות התודעתית המאפיינת את המיסטיקה ("הארה", "שחרור": ה"מוקשה" של ההינדואיזם, ה"נירוואנה" של הבודהיזם, ה"סאטורי" של הזן-בודהיזם) ואת המטאפיסיקה (פיצוח ה"אמת" האולטימאטיבית), היא אסכטולוגיה א-היסטורית הזרה לנפשם של מבקשי-ההתגלות (המאמין והאמן). כשמתרחשת התגלות, אין זו חריגה מיסטית מן הזמן אל הנצח, אלא התרחשות בתוך הזמן, התרחשות זמנית המגלה משהו אודות הזמניות עצמה: אודות טיבה של המציאות כהתהוות היראלקייטית. ביהדות, מאז דת-ההלכה של חז"ל עד קידוש-החולין בחסידות ("עבודת השם בגשמיות"), נתפשת החוויה הרליגיוזית – בניגוד לחוויה המיסטית של דתות-המזרח - כמודעות לנוכחות-אלוהים בתוך העשייה היומיומית, ולא כמודעות שיש לפרוש מן העשייה היומיומית כדי לזכות בה.<sup>10</sup>

התשוקה לחוות התגלות היא, אפוא, תשוקה לחוויה תכופה – לא לחוויה מתמידה. אין זו תשוקה לאותה קפיצת-מדרגה בלתי-הפיכה ב"רמת התודעה" שאותה מתארים המיסטיקנים. התשוקה להתגלות, המכירה בזמניותה של כל התגלות, היא תשוקה לחוות זאת שוב ושוב; ולחוות זאת שוב ושוב, פירושו לחוות גם, שוב ושוב, את ההסתתרויות הבאות לפני כל התגלות ולאחריה. "בין כיסוי לכיסוי מהבהבת התהום", כתב ביאליק; דיאלקטיקת הכיסוי-גילוי היא הבהוב, לא אלומת-אור קבועה. המאמין והאמן אינם סולדים מן ההסתתרויות (בניגוד

<sup>10</sup> מקס קדושין טבע את הכינוי "מיסטיקה נורמאלית", כדי לאפיין תפישה יהודית-חז"לית זו, המנוגדת למיסטיקה האקסטאטית, הפארא-נורמאלית, אשר בה עוסק רק את מי שניחן בתעצומות-רוח חריגות ושפרש מעסקי היומיום כדי להתמסר למוחלט (הנזיר, הפאקיר, הסגפן, השאמאן). אלא שמונח זה של קדושין - "normal mysticism" (המוצג בתמצית אצל: אברהם הולץ, בעולם המחשבה של חז"ל, ספריית פועלים 1978, עמ' 208-213) - נראה לי חלש בהשוואה למונח "התגלות", המבטא טוב ממנו את ההבדל בין החוויה המיסטית, האל-זמנית, לבין החוויה הזמנית (האמונתית והאמונתית).

למיסטיקן, הסולד מן המציאות הקונקרטית כי היא מסתירה, על פי תפיסתו, את הטראנסצנדנטאלי); הם אינם תופשים את ההסתתרות כניגודה המאוס של ההתגלות, אלא כמרכיב הכרחי, שווה-ערך, בדינאמיקה המהבהבת המכילה את שתיהן.

מבקשי ההתגלות, המאמין והאמן - ולא במקרה גוזרת העברית, שפת דת-ההתגלות, את המלים "אמונה" ו"אמנות" משורש משותף - עוסקים במישמוע של המציאות, לא בפרישה ממנה. חיים של התגלות הם חיים של פעילות-מישמוע תכופה. תכופה - לא רציפה. תכופה בדיוק משום שהיא מקוטעת, ארעית, מהבהבת. רק הארעי יכול להיות תכוף. הרצוף, המתמיד, יכול להתרחש פעם אחת בלבד (אם יש בכלל פשר למלה "התרחשות" כאשר מדובר ברצף מתמיד, פארמנידי). התגלות היא החלפת משמעות ישנה ("מוכר") במשמעות חדשה ("מוזר"), ותחלופת-משמעויות זו היא פעילות שאין לה קץ, משום שכל משמעות חדשה יכולה להיות חדשה רק זמן-מה.

המוזר של היום הוא המוכר של מחר. פרשנות חדשה, מטאפורה חדשה, ז'אנר חדש - אחת דינם להתבלות, להישחק, להפוך מהתגלות להסתתרות שתעורר את ההתגלות הבאה. הכמיהה להתגלות אינה כמיהה למשמעות מסוימת. שום משמעות אינה חסינה מפני ההתבלות; מקסימה ככל שתיראה לנו בעודה טריה, הזמן ישחוק אותה כהרגלו עד שתיעשה קלושה, cliche. לא משמעות "נכונה" כלשהי מתגלה ברגע-ההתגלות כבימרת המטאפיסיקה; מתגלה המעבר ממשמעות אחת לאחרת. ההמרה עצמה - לא התוכן החדש - היא ההתגלות. "ישן מפני חדש תוציאו", לא משום שהחדש עדיף על הישן ("אמיתי" יותר), אלא משום שהוא חדש. כשייתיישן חדש זה, יחול עליו אותו ציווי.

התקופה היחידה בחיינו שבה הכול חדש לנו, היא, כידוע, הילדות, שאותה אנו חווים, לכן, כשרשרת של התגלויות, כפי שהיטיבו לתאר זאת טולסטוי (ילדות נעורים, עלומים, חלק א'), ביאליק ("ספיח"), ג'ויס (דיוקנו של האמן כאיש צעיר, פרק א') ופרוסט (בעקבות הזמן האבוד, חלק א'). הנוסטאלגיה לילדות - שבה כל שלולית היתה פלא וכל שם-עצם היה אכזוטי - היא נוסטאלגיה לא אל הילדות עצמה (שהיתה לכולנו, מבחינות אחרות, תקופה של פחדים ומצוקות לרוב), אלא אל חוויית-ההתגלות האינטנסיווית שנלוותה לה. מבוגר המתרפק על ילדותו האבודה, אם התרפקות זו אינה מיתרגמת אצלו לאקט יצירתי, מתעל את ערגת-ההתגלות שלו לכיוון בלתי פורה; לא בעבר אלא בהווה - לא ב"זמן האבוד" אלא בזמן המשוחזר, הפתוח תמיד לשיחזור אלטרנאטיווי - מזומנות לנו ההתגלויות שירונו את צמאוננו; הן מצויות ביצירה, בכתיבה. ההווה, כפי שהבין פרוסט, מוליד את העבר - לא להפך; אינך "נזכר" בעבר אלא כותב אותו, יוצר אותו ומשנה אותו

בכל נקודת-הווה שבה אתה נותן עליו את דעתך. העבר הוא קונסטרוקט פרשני, ופעילותך הפרשנית, המכוננת את "עברך", מתבצעת תמיד בהווה. והיות שאתה-עצמך משתנה עם הזמן, הרי שכל שיחזור-עבר שתבצע, יעיד לא על העבר שלך, אלא על ההווה שלך: לא על מי שהיית ועל מה שעשית פעם, אלא על מי שהינך ועל אופי-עשייתך בנקודת-ההווה שבה אתה מעניק לעברך את הפרשנות המסויימת הקבילה עליך כעת, ושאותה עוד תשכתב כהנה וכהנה בעתיד, כל חייך.

## 7

מכל האמנויות, הספרות היא האמנות ההתגלותית ביותר. התנ"ך, ספר-היסוד של דת-ההתגלות המערבית, הוא יצירת-ספרות - עובדה הבולטת בחריגותה לנוכח דתות-הטבע הפאגאניות של העת העתיקה, שביטאו את עצמן בעיקר באמנות חזותית, במונומנטים, לא בקידושו של טקסט ספרותי. הפרוזה הסיפורית, כמדיום אמנותי וכמדיום התגלותי, הומצאה בתנ"ך. אין לה תקדים במסופוטמיה, במצרים, ביוון או בהודו. בתרבויות פאגאניות אלו נוצרה, אמנם, ספרות לרוב (שירה אפית, לירית ודראמאטית - לא סיפורת), אבל ספרות זו היתה רק אחת מצורות-הביטוי האמנותיות-פולחניות של תרבויות אלו; לא צורת-הביטוי העיקרית, וודאי שלא הבלעדית. התרבות העברית היא התרבות העתיקה היחידה שגילמה את עצמה בספרות, שקידשה את הטקסט הסיפורי מעל ומעבר לכל אובייקט-פולחן, והדבר נובע ישירות מתפיסת-ההתגלות שלה: ההתגלות כאקט לשוני, סיפורי, טקסטואלי.

היות שהמשמעויות הבונות את ה"מציאות" שלנו הן משמעויות לשוניות בעיקרן, ברור שאמנות-הלשון - הספרות - מתאימה יותר משאר האמנויות ל"הזרתן" של משמעויות נתונות. התגלות אינה, אמנם, עניין לשוני במובן הצר, אלא עניין סמאנטי הכולל גם צורות-סימון חזותיות, אבל הסימון הלשוני חזק יותר, סמאנטי יותר, מכל צורת-סימון אחרת; הספרות - המדיום האמנותי של הלשון - היא, אפוא, כלי-ההתגלות האפקטיווי ביותר שהאמנות יכולה להציע. עבור היהדות - ובעקבותיה, עבור הנצרות והאסלאם - התגלות וספרות ("Scripture") הן היינו הך.

סדרת ההתגלויות שממנה ארוגה יצירת ספרות, אינה רק חווייתו של מחבר-היצירה. הקורא, כפי שהודגש בחקר-הספרות מסוף שנות ה-60 של המאה ה-20, הוא שותף מלא ביצירתן של התגלויות אלו. קריאת יצירת-ספרות היא תהליך יצירתי פעיל, בלתי נלאה, של מישמוע, של בניית ציפיות והפרתן, של הענקת הקשרים וערעורם, של טלטלה בין היפותזות. בניגוד לטקסט עיוני (מאמר עיתונאי או מחקרי, חוזה משפטי, הוראות-שימוש המצורפות לתרופה, טקסט פילוסופי, נאום פוליטי או



דרשה דתית), הטקסט הספרותי אינו מוליך את הקורא אל משמעות סופית כלשהי, שכל פריטי-הטקסט מאיירים אותה כביכול או מגישים אותה כ"פתרון" לחידה. חלק מן התהיות המתעוררות בתחילת הקריאה ביצירת-ספרות, נפתרות אמנם בהמשך הקריאה או בסופה (כפי שקורה-במובהק במותחן הבלשי), אבל המשמעות הכוללת, הטוטאלית, של היצירה, נותרת תמיד בלתי-נדלית, ומזמינה אינספור קריאות. יצירת-ספרות אינה תוכן מסויים הניתן לניסוח כהיגד, אלא סך-כל התכנים, סך-כל המשמעויות, שהבהבו במוצהר או במשתמע על-פני רצף-הטקסט. האפקט הסופי של יצירת-ספרות, כולל לא רק את היפותזות-הקריאה הנראות מוצקות-יחסית בסוף הקריאה, אלא גם את ההיפותזות שאיבדו את תוקפן במהלכה, והממשיכות, עם זאת, "לרחף" בזכרון-הקורא.<sup>11</sup>

אינסופיותה הסמאנטית של יצירת-ספרות (או יצירת-אמנות בכלל) - היותה בלתי-ניתנת למיצוי פרשני - אינה תכונתה של יצירה "טובה"; היא תכונתה של כל יצירת-ספרות (או אמנות), תהא רמתה בעינינו מה שתהא.<sup>12</sup> אינסופית סמאנטית זו - כיצד היא מתיישבת עם מושג ה"אמת"? הרי ל"אמת", בהיותה קביעה מסוימת אודות המציאות, יש משמעות מסוימת, ולא אינסוף משמעויות.

תשובה אפשרית: ה"אמת" של הספרות - ושל האמנות בכלל - אינה סוג של טענה אודות המציאות. "אמת" במובנה היומיומי, המדעי והפילוסופי, היא, כפי שאמרנו בתחילת הדברים, תכונה של משפטי-חיווי. ואילו ה"אמת" של הספרות, ה"אמת" של האמנות, אינה טענה אודות המציאות אלא אקט של התגלות. זוהי "אמת" שאינה ניגודו של השקר אלא ניגודה של המוסתרות שבה שרויה המציאות כל עוד היא קיימת עבורנו כ"תופעה" סובייקטיבית-אינטרסאנטית.

תשובה אפשרית, אכן, ועם זאת, בעייתית; שכן, שירבוב מושג ה"אמת" לדיון באמנות, באמונה ובהתגלות, ספק אם יש בו רווח. היידגר, הוא שביצע ניסיון בעייתי זה. במאמרו "על מהות האמת" (1930), הוא הבחין בין שני סוגים של "אמת": בין המובן המקובל של ה"אמת" כחיווי אודות המציאות, לבין המובן ההתגלותי, שכדי לבטאו אימץ היידגר את המלה היוונית "aletheia" ("חשיפה", "אי-

<sup>11</sup> ראו: מנחם פרי, "הדינאמיקה של הטקסט הספרותי", הספרות 28, 1979. לסקירה כללית של תיאוריות תהליך-הקריאה, ראה: שלומית רמון-קינן, הפואטיקה של הסיפורת בימינו, ספריית פועלים 1984, עמ' 112-122.

<sup>12</sup> גרשום שלום טען כי מה שהופך טקסטים מסויימים לקאנוניים, הוא היותם "עשויים להתפרש עד לאין-סוף" (עוד דבר, עם עובד 1989, עמ' 304). הוא טעה. האפשרות להתפרש לאין-סוף אינה מוגבלת לטקסטים קאנוניים, אלא חלה על כל יצירת-ספרות. מה שהופך טקסטים מסויימים לקאנוניים, אינו טמון בכך שיש בהם, כביכול, "יותר מה לפרש" מאשר ביצירות-ספרות אחרות, אלא בכך שטקסטים אלה זכו ליותר קריאות פרשניות משאר הטקסטים שבעולם. טקסט אינו "נולד" קאנוני; הוא נעשה קאנוני בדיעבד. הפרשנויות הרבות המועמסות עליו במהלך ההיסטוריה, הן ההופכות אותו לקאנוני. במאבק התרבותי הניטש תמיד על הקאנון, צפויה כל יצירה נידחת להפוך לקאנונית כאשר ציבור-פרשנים יחפוץ ביקרה ויעשה לקידומה.

מוסתרות").<sup>13</sup> מאמר זה, על אף חשיבותו הרבה, לוקה בעירפול בגלל התעקשותו של היידגר להגדיר את ה-aletheia כסוג של "אמת". במקום להרחיב (ולערפל בכך) את מושג ה"אמת", כפי שעשה, היה היידגר מיטיב לעשות, לדעתי, אילו הכיר בכך שה-aletheia היא מלה נרדפת ל"התגלות", ושהדיון בהתגלות אינו יוצא נשכר, אלא רק נפסד, מהכפפתו למושג ה"אמת". ה-aletheia של היידגר, ה"גילוי בלשוך" של ביאליק, ה"הזרה" של שקלובסקי - כל אלה אינם, לדעתי, אלא מונחים שונים לאותו מושג עצמו, מושג ההתגלות. אילו נגמל היידגר מן הדיון ב"אמת" בבואו לדון ב-aletheia, היה מתייצב מול השאלה שעליה כבר ענו ביאליק ושקלובסקי: ה-aletheia - כיצד היא מתרחשת? מה מחולל את "חשיפת הישות"? מהי הפעילות האנושית האמונה על כך?

פעילות אנושית זו היא האמנות (וכאמור, הספרות היא האמנות המגשימה זאת בעוצמה הרבה ביותר). היידגר עצמו התקרב לתובנה זו במסתו "מקורה של יצירת האמנות" (1935),<sup>14</sup> המגדירה את האמנות כעיסוק במתח הדיאלקטי שבין הקיום כשלעצמו (שאותו מכנה היידגר "אדמה") לבין המשמעויות שאנו מעניקים לו (משמעויות ההופכות אותו, בלשונו של היידגר, מ"אדמה" ל"עולם"). ה"אדמה" של היידגר - המציאות לא כמוצר פנומנולוגי של התודעה האנושית אלא כישותו של היש מחוץ לכל מישמוע - היא אותה "אדמה כבירה, כבדה, אטומה, לילית, שתקנית", שעליה כתב, לימים, פנחס שדה בפתיחת החיים כמשל (1958).

האדמה שותקת. יש לה קיום, אין לה משמעות. היא נוכחת, אך אינה נוכחת עבורנו ובלשונו. היא פשוט "מונחת לה", נמצאת, מסרבת לכל פרשנות מושגית. ובכל זאת, שדה כותב עליה. מדבר אודותיה. מלביש במלים - לא אותה עצמה, שהרי האדמה נאמנה לשתיקתה, אלא את המפגש איתה. המלים של שדה - המלים של הספרות, של האמנות - מקנות משמעות ("עולם") לישותה האילמת של המציאות-כ"אדמה". מילותיו של האמן אינן מבטלות את ה"אדמה" ומציבות "עולם" במקומה (כפי שאנו עושים כל הזמן בחיי היומיום, כדברי קאנט והוסרל); הן משמרות את המפגש המתוח בין "אדמה" ל"עולם", בין קיום למשמעות.<sup>15</sup> האמן מדובב את הישות. וכל דיבוב כזה הוא אקט של התגלות.

המיסטיקה רוצה לנטוש את "עולם"-המשמעויות; המטאפיסיקה רוצה להקפואו; האמנות רוצה לשנותו: להמיר כל "עולם"-משמעות שהתיישן ב"עולם"-משמעות

<sup>13</sup> מרטין היידגר, מאמרים: הישות בדרך, מפעלים אוניברסיטאיים 1999, עמ' 76.

<sup>14</sup> תורגמה לעברית בידי שלמה צמח תחת הכותרת מקורו של מעשה-האמנות, דביר 1968.

<sup>15</sup> את המתח הזה, בין קיום למשמעות, מינח היידגר תחילה (ישות וזמן, 1927) כמתח שבין ה"אונטי" ל"אונטולוגי", או בין ה-Sein ל-Dasein. מאז המאמר "על מהות האמת", נטש היידגר את המינוח הטכני-המופשט לטובת מינוח פיגוראטיווי, מטאפורי ("אדמה", "עולם", "חשיפה" וכו') - מפנה סגנוני שבגללו יש הטוענים כי כל מה שכתב אחרי ישות וזמן אינו פילוסופיה אלא פיוט.

חדש, ללא נטישת פעולת-המישמוע עצמה. האמן אינו מחריב "עולם" כדי לחיות ללא "עולם", אלא כדי להקים "עולם" חדש על הריסותיו. הוא ממוטט בלשון ובונה בה.

## 8

הטראקטאטוס של ויטגנשטיין וכוכב הגאולה של פרנץ רוזנצווייג<sup>16</sup>, מייצגים, כניגודים משלימים, את שני "סוגי האמת" שעליהם דיבר היידגר: הטראקטאטוס - את ייצוג-מציאות במשפטי-חיווי, כוכב הגאולה - את ההתגלות.

"הלשון", כתב רוזנצווייג, "היא האורגאנון של ההתגלות"; היא "החוט שעליו נחרז כל האנושי הקרב ובא כנוגה פילאה של ההתגלות וחוייתה, שנוכחותה מתחדשת בכל עת".<sup>17</sup> רוזנצווייג התנגד הן למיסטיקה והן למטאפיסיקה;<sup>18</sup> ככל מבקש-התגלות המבין במה שונה ההתגלות מן ה"הארה" המיסטית ומן ה"ידיעה" המטאפיסית, הוא ביקש את ההתגלות במציאות הקונקרטי, בהתהוות ההיסטורית-היראקליטית שהלשון תלויית-ההיסטוריה היא הכלי לביטוייה.<sup>19</sup>

התגלות, עבור רוזנצווייג - ובעקבותיו, עבור בובר - היא חוויה רגעית, קטועה. היא נחוויית כפגישה פתאומית בין אדם לאדם, בין אדם לפריטי-מציאות או בין אדם לאלוהים. היא הרגע - כדברי בובר הצעיר - שבו התייחסותי לסובב אותי אינה "התמצאות" ("אוריינטאציה", ובלשונו של שקלובסקי: "זיהוי"), אלא "מימוש" ("ריאליזציה", ובלשונו של שקלובסקי: "ראיה"). זוהי כניסה ל"דיאלוג" עם המציאות, ל"שיחה" ההופכת את פריט-המציאות שמולי ל"נמען" שלי, ואותי - ל"נמען" שלו: הוא "מדבר" אלי, מפתיע אותי במה שיש לו "לומר" לי אודות פגישתנו.<sup>20</sup>

"דיאלוג", נזכור, הוא ארוע לשוני. ה"מימוש" הוא דיבור, במובן העמוק של שם-פעולה זה; כשם ש"פיסול" הוא יצירת פסל ו"סידור" הוא יצירת סדר, כך "דיבור"

<sup>16</sup> שפורסמו שניהם ב-1921, ושבכתבתם עסקו ויטגנשטיין ורוזנצווייג במהלך מלחמת העולם הראשונה, בעת שפורסמו מאמריהם הנ"ל של ביאליק, בנימין ושקלובסקי.

<sup>17</sup> **כוכב הגאולה**, מוסד ביאליק 1970, עמ' 148.

<sup>18</sup> והכוונה בעיקר לאסכולת האידיאליזם הגרמני, החל בהיגל וכלה במורו של רוזנצווייג, הרמן כהן.

<sup>19</sup> "ההתגלות", כותב משה שוורץ בסוקרו מושג זה אצל רוזנצווייג, "זורה אור חדש על פני הדברים" (דת ושפה, עורך: אסא כשר, מפעלים אוניברסיטאיים 1981, עמ' 118). "זורה אור חדש על פני הדברים": מה זה, אם לא ה"זרה" של שקלובסקי?

<sup>20</sup> מרטין בובר, "אני ואתה" (1923), **בסוד שיח**, מוסד ביאליק 1959. כשגיבש בובר את הפילוסופיה הדיאלוגית שלו, 1923- ואילך, הוא זנח, אמנם, את הקאטגוריות ששימשו אותו בצעירותו ("התמצאות" מול "מימוש") לטובת קאטגוריות בין-אישיות (הפוזיציה "אני-אתה" מול הפוזיציה "אני-לז"), כחלק מהיפרדותו מן העמדה המיסטית שהציג בספר הביכורים שלו, **דניאל** (1913). אבל תזוזתו של בובר מן העמדה המיסטית לעמדה הדיאלוגית (תזוזה שאירעה לא-מעט בהשפעת רוזנצווייג), לא גרמה, לדעתי, לכך שהדיכוטומיה "התמצאות"- "מימוש" חדלה מלשקף את הפילוסופיה המאוחרת שלו; בובר החליף את המינוח, אך לא את מהות הדואליזם שביסוד-חשיבתו; הפוזיציה "אני-לז" אינה אלא פוזיצית ה"התמצאות", והפוזיציה "אני-אתה" אינה אלא פוזיצית ה"מימוש". (על גלגולי הדואליזם בפילוסופיה של בובר, ראה: אברהם שפירא, **הרוח במציאות**, מוסד ביאליק 1994).

הוא יצירת דבר; הוא אקט של בריאה, של כינון-ממשות. משמעות זו של הדיבור - הדיבור כיצירת דבר - שונה ממשמעותו המקובלת (דיבור כקומוניקציה) באופן המקביל לאבחנתו של היידגר בין "אמת" כדיבור אודות המציאות (חיווי) לבין "אמת" כחשיפה-בדיבור של המציאות. הדיבור כחשיפת-ישות, כ-aletheia, הוא דיבור יוצר, לא דיבור המסמן את הקיים-כבר. הדיבור היוצר, המממש, הוא "גילוי בלשון" (ביאליק); והוא ה"הזרה" של שקלובסקי.

ועולה השאלה ההיסטורית: מדוע דווקא בשליש הראשון של המאה ה-20 - בתקופה שזכתה לכינוי "מודרניזם" - העסיקה שאלת ההתגלות מוחות רבים כל כך? מה היה בה, ברוח-הזמן המודרניסטית, שקידם לחזית את שאלת ההתגלות, ושהפיק מויטגנשטיין, מרוזנצווייג, משקלובסקי, מביאליק, מבנימין, מבובר, מהיידגר ומאחרים את העיסוק האינטנסיווי בפונקציה ההתגלותית של הלשון?

התשובה על כך מחייבת, לדעתי, את הכרתנו ביסוד הרליגיוזי של המודרניזם, המאפיין הן את הפילוסופיה המודרניסטית והן את הספרות המודרניסטית. הפילוסופיה והספרות נטשו בתחילת המאה ה-20 את התכנים המוסריים, הפסיכולוגיים, החברתיים והפוליטיים שהעסיקו את שתיהן עד אז, למען התוכן הרליגיוזי של הערגה להתגלות-ההוויה.

הטראומה של מלחמת העולם הראשונה - שבמהלכה ובעקבותיה נכתבה הפילוסופיה והפואטיקה שהזכרנו עד כאן - לא היתה הסיבה היחידה לעקירתם של המודרניסטים מן התכנים ההומאניסטיים שהעסיקו את המערב מן הרנסאנס ועד סוף המאה ה-19, ולנהייתם אל החלופה הרליגיוזית; במלחמת העולם הראשונה רק קרס סופית מה שדורדר כבר אל קריסתו בשלהי המאה ה-19. המהפכה התעשייתית שריסקה את מסגרות-החיים הקהילתיות והולידה את הכרך המודרני, את האטומיזם החברתי, הניכור והתלישות, הוליכה אל הדקאדנס שבחיקו גווע פרויקט הנאורות. וכשגווע פרויקט הנאורות, גוועו תכניו ההומאניסטיים (תבונה, מוסר, קידמה). סופרים שהמשיכו לעסוק בתכנים חברתיים בתחילת המאה ה-20, כד.ה. לורנס או מאקסים גורקי, נראו מיושנים בעליל.

להתיישנותה של הספרות ההומאניסטית, החברתית בתכניה, גרמה גם מהפכת התקשורת של מפנה המאה. הדמוקראטיזציה של העיתונות והמצאת הצילום והקולנוע, נטלו מן הספרות, בתחילת המאה ה-20, רבים מהתפקידים החברתיים שנועדו לה עד אז. תיאור קורבנותיה של המהפכה התעשייתית אצל דיקנס, או הדיונים הארכניים על מצב האיכרים הצמיתים אצל טולסטוי, החלו להיתפש כסרח-עודף וכפגם אמנותי רק משעה שהספרות איבדה את מעמדה הבלעדי ככלי-ביטוי חברתי לטובת אמצעי-התקשורת החדשים, שהתגלו כיעילים ממנה כאמצעים לתיעוד הפנורמה החברתית-פוליטית ולהנעת הציבור לפעולה. כתוצאה מכך, עברה

הספרות "דיאטת לחץ" של ויתור על משימותיה החברתיות-רפורמאטיוויות. היא הפכה לעיסוק פרטי, אודות חוויות פרטיות, כגון קשיי ההירדמות של גיבורו של פרוסט, כיסופים אל מגדלור מהבהב אצל וירג'יניה וולף, כמיהה פדופילית אצל תומס מאן ("מוות בוונציה") או "בחילה קיומית" אצל סארטר. הפאנוראמה החברתית, המוסרנית, ההיסטוריציסטית-תיעודית, הוחלפה בהבזקים רגעיים של "התגלויות" פרטיות.

במקביל ל"דיאטת לחץ" זו, שנכפתה על הספרות בידי העיתונות, הצילום והקולנוע, נכפתה על הפילוסופיה "דיאטת לחץ" דומה בגלל המתמאטיזאציה הדראסטית שעברו המדעים השונים (החל בפיסיקה וכלה בכלכלה וסוציולוגיה) – מתמאטיזאציה שהפכה את המדעים לבלתי-נגישים למשכיל המצוי, ויצרה בשל כך קרע בלתי-ניתן לאיחוי בין מדענים לבין "אנשי רוח". המשימות שנטל על עצמו הפילוסוף ההומאניסט בן המאה ה-18 וה-19, נראו עתה כמשימות לא לו. "חלוקת עבודה" זו בין המדע החדש, המאתמאטי-אזוטרי, לבין תחום ה"רוח", הותיר לפילוסוף המודרניסט התמקדות בתחום הזר לחלוטין למדע: התחום החווייתי, הפנומנולוגי (או ה"אכזיסטנציאליסטי", כפי שכונה לימים). הפילוסוף המודרניסט – ה"פנומנולוג" – ויתר על כיבוש תגליות, והסתפק בתקווה לכיבוש התגלויות.

תגליות הן ההפך מהתגלויות. "תגלית" היא הפיכת המזר למוכר, הפיכת הלא-מובן למובן. ואילו "התגלות", כפי שאמרנו, היא "הזרה": הפיכת המוכר למוזר, הפיכת המובן ללא-מובן. העיסוק האמנותי, הספרותי והפילוסופי בהתגלויות, הוא, לכן, היפוכו של המחקר המדעי.

בו-זמנית, אם כן, איבדו הספרות והפילוסופיה את עניינן בשאלות מוסר, חברה ופוליטיקה, ואת השאיפה ההומאניסטית להשפיע על הציבור בסוגיות אלו. הן היפנו את גבן לכל זה והתמסרו לכיסופים פרטיים, אסתטיים-רליגיוזיים, ל"התגלויות" המבליחות מן המגע המידי עם "פני-השטח" של היומיום הנחוה. הדבר לא קרה באופן זה ובעוצמה זו לפני כן או אחרי כן. הוא ייחודי למודרניזם, ובמידה רבה – הוא המודרניזם.

האדם, שריתק את סופרי המאה ה-19- כיצור חברתי וכקומפלט פסיכולוגי, לא ריתק עוד את מובילי המודרניזם; עבור המשוררים, הסופרים והפילוסופים המודרניסטים, האדם הוא תודעה קולטת; תודעה החושפת עצמה להתגלויותיה של ממשות נכספת. לא הנפש נחשפת ברגעי ההתגלות (אותה "נפש" שכה ריתקה את דוסטויבסקי, טולסטוי והנרי ג'יימס), אלא המציאות המבקיעה אליה.<sup>21</sup> תביעתו של

<sup>21</sup> כשם שיוקרתה החברתית-פוליטית של הספרות ניטלה ממנה על ידי העיתונות, ניטלה ממנה יוקרתה הפסיכולוגיסטית על ידי פרויד וממשיכיו, שיסדו את ה"פסיכואנאליזה" כדיסציפלינת-מחקר מדעית (או מדעית-לכאורה). וגם דבר זה, כשאר הגורמים שצוינו כאן, אירע עם פרוץ המאה ה-20. ב-1900 פירסם

הוסרל "לחזור אל הדברים עצמם" - אותה ריאקציה פנומנולוגית לאידיאליזם ולפסיכולוגיזם של המאה ה-19 - ניסחה עבור הפילוסופיה המודרניסטית את המשימה שהאמנים והסופרים המודרניסטים נטלו על עצמם באותה שעה עצמה. ההתעסקות המודרניסטית ב"פני-השטח", בנתוני-החושים המיידים, היא התעסקות במוחשי, בפארטיקולארי שאינו מתארגן להכללה רעיונית כלשהי (חברתית, מוסרית, פסיכולוגית או מטאפיסית). המוחשי ריתק את המודרניסט בזכות עצמו. החוויה המוחשית, הפנומנולוגית - "שירת הדברים", כפי שכינה זאת רילקה - היתה, בעת ובעונה אחת, מקור היצירה המודרניסטית, תוכנה של יצירה זו ותכליתה מבחינת השפעתה על הקורא; רגע-ההתגלות הפנומנולוגי שהוליד אותה, הוא מה שתואר בה, והוא מה שאמור להיחווה שנית באמצעותה.

טכניקת "זרם התודעה" של מודרניסטים כג'ויס, ו. וולף ופוקנר, העיסוק של פרוסט בזיכרון או העיסוק של קפקא באי-ודאות ספקולטיבית - כל אלה לא נועדו להעמיד "דמות" של סובייקט בעל "נפש" ייחודית ומעניינת. ה"נפש", בספרות המודרניסטית, היא סך כל הרשמים שנקלטו בה; היא סך כל ה"אפיפאניות" (כדברי ג'ויס) או "רגעי ההווה" (כדברי וירג'יניה וולף) שנחרתו בה. היא מוגדרת מבחון, על ידי נתוני ההווה שהזדמנו לה - לא מבפנים (על ידי מנגנונים פסיכולוגיים כלשהם). לתודעתו של אדם, כפי שתפשו אותה המודרניסטים, אין כל מהות משלה (ולכן אין טעם לפסיכולוגיזם); היא המסך שעליו מוקרנת המציאות. מארסל, גיבורו של פרוסט, סטיבן דדאלוס של ג'ויס, או יוסף ק' של קפקא, אינם ניתנים לקיבוע אישיותי בשום שלב של חייהם. אין להם אישיות (הם "נטולי תכונות", אם לאמץ את מטבע-הלשון של מוסיל); זהותם נרקמת ונפרמת ללא הרף על ידי רשמי-המציאות הנקרים בדרכה; היא תהליך - לא "דבר".

החתירה להתגלות-ההווה החליפה אצל המודרניסטים את האמונה הדתית. הם היו חילונים, אבל חילונים מסוג חדש: בניגוד לקודמיהם בני המאה ה-19, הם לא היו חילונים הומאניסטיים אלא חילונים רליגיוזיים. כמי שנולדו בעת חילונה של אירופה ובעת קריסתו של פרויקט הנאורות, הם חשו קרח מכאן ומכאן: נטולי אמונה דתית מצד אחד, ונטולי אמונה באתוס ההומאניסטי מצד שני - אותו אתוס שהוליד, כאמור, את הריאליזם החברתי מפילדינג עד טולסטוי. ה"אדם" המוצג בספרות המודרניסטית אינו עובד. אין לו מישרה, אין לו תפקיד חברתי, אין לו תודעה מעמדית או מחויבות פוליטית. הוא אינו מקים משפחה. הוא חסר-נתינות. הוא בן-בלי-בית בדיוק משום ש"העולם הוא ביתו": ההווה באשר היא, על כל התגלויותיה בכל זמן ומקום. הוא משתוקק להתגלות-ההווה (למגע עמוק עם

פרויד את פשר החלומות, ובעשור הראשון למאה יסד את "החברה הפסיכואנליטית הווינאית" (שבין חבריה נמנו יונג ואדלר). מ-1910 ואילך, נודעה לפסיכואנליזה תהודה בינלאומית.

התופעות), משום שאבדו לו הן האמון בטרנסצנדנציה (אלוהים) והן האמון בתבונה (כ"קידמה" מדעית וכ"קידמה" מוסרית-חברתית). הגיבור המודרניסטי הטיפוסי, הוא צעיר נטול-מחויבויות, "אקסטרני"-חברתית, המחזר אחר התגליותיה החמקמקות של ההווה כדי לקולטן, ללכודן ולשחזרן. דיוקנו, שוב ושוב, הוא דיוקן האמן כאיש צעיר.

הקביעה המקובלת (מאז הפורמאליזם הרוסי) כי לספרות המודרניסטית לא היה תוכן כלשהו מחוץ לעיסוקה באפשרויותיה האסתטיות; הקביעה כי הספרות המודרניסטית היתה "ספרות אודות ספרות", ספרות שהמדיום הוא ה"מסר" שלה - חוטאת לספרות המודרניסטית משום שהיא תופשת אותה כהמשך טריוויאלי (תוך הקצנה פואטית, אך ללא כל חידוש מהותי) של מסורת ה"אמנות לשם האמנות" מבית-מדרשם של בודלייר, מאלארמה, וויילד ושאר האסתטיציסטים של הדקאדנס. תפישה זו מחמיצה את התוכן הרליגיוזי, ההתגלותי, של יצירות מודרניסטיות מרכזיות; היא מתעלמת (וכמוה גם "הגישה המוסדית" לאמנות, בנוסח דיקי) מן השאלה המתבקשת - מה היתה תכלית האמנות בעיני המודרניסטים - מתוך ההנחה השגויה כאילו המודרניסטים תפשו את האסתטי כתכלית-עצמו. שגיאה זו נעוצה בזיהוי השגוי בין היעדר תכנים חברתיים-מוסריים-פסיכולוגיים לבין היעדר תכנים בכלל. אכן: הספרות המודרניסטית זנחה את התכנים שאיפיינו את הספרות ההומאניסטית של המאה ה-19, אך זניחה זו לא הפכה אותה לספרות בלתי-תימאטית. היתה לה תימאטיקה אלטרנאטיווית: ההתגלות.

## 9

הרליגיוזיות המודרניסטית היתה תוצר מובהק של ערגת-ההתגלות המערבית, שהתבטאה והתמסדה, בשלבים המעצבים של תרבות-המערב, בדתות-ההתגלות. נטישת הדת במערב, למן הרנסאנס עד לחילון המואץ של המאה ה-19, היתה נטישה של הערגה הרליגיוזית הממוסדת, אך לא נטישה של הערגה הרליגיוזית עצמה. אדרבה: הריק שנוצר כתוצאה מאובדן האמונה הדתית, רק העצים את הצימאון הרליגיוזי ואת הצורך הדחוף להרוותו באמצעים לא-דתיים: לתעל אותו מן האמונה (שאבדה) אל האמנות.

רק אם נכיר ברליגיוזיות של המודרניזם, נבין מדוע התייחסו המודרניסטים ללשון באופן כה פטישיסטי. השגבת-הלשון במודרניזם - הסגידה המודרניסטית לפולחן-הלשון - אין פירושה לשון נשגבת (מליצית, גבוהה, חגיגית, מגונדרת, נפעמת וכו'), וגם אין פירושה לשון העוסקת בתוכן נשגב (כתכנים הנשגבים שהלהיבו את משוררי

הרומאנטיקה, מאה שנה לפני כן); השגבת-הלשון המודרניסטית היא ההיקסמות הכמו-מאגית מן הלשון באשר היא לשון: גבוהה או נמוכה, מעודנת או גסה, חגיגית או המונית, רהוטה או קלוקלת, ויהיו תכניה מה שיהיו – אלוהים, גרביים, היקום או עוף בגריל. בהשגבה מודרניסטית זו של הלשון באשר היא לשון, נעוץ, לדעתי, גם ההסבר לכך שהשירה הפכה במודרניזם לפאראדיגמה של הספרות. הספרות המודרניסטית, גם כאשר לא נכתבה כשירה, נכתבה כמעט תמיד כמעין שירה. היחס הפטישיסטי ללשון, האמון המופלג בלשון ככלי "התגלותי", הוא שורש הניגוד בין הפרוזה המודרניסטית לבין הפרוזה של המאה ה-19. הריאליזם החברתי-פסיכולוגי של המאה ה-19- התייחס לפן התקשורתי-פונקציונאלי של הלשון: הלשון ככלי לייצוג-מציאות; ואילו המודרניזם, שתפש את הלשון כמחוללת מציאות, לא הסתפק בפן התקשורתי שלה אלא ביקש למצות ממנה - כנהוג בשירה - את איכויותיה החומריות-צליליות, את מלוא הדחיסות, העושר וההדהוד של המלה כ"אובייקט", ולא רק כ"מסמן" של אובייקטים. המודרניזם היפך את מידרג-החשיבות האריסטוטלי, שהציב את העלילה ("המיתוס") בראש הסולם ואת הלשון ("לקסיס") בתחתיתו<sup>22</sup>. העלילה הודחה במודרניזם אל התחתית, והלשון הוצבה מעל לכול. "מות הרומאן", במודרניזם, הוא מות הפאראדיגמה של הריאליזם המשתמש בלשון לטובת הפאראדיגמה של השירה, המתמסרת ללשון.

לא הפילוסופיה המודרניסטית, אלא הספרות המודרניסטית, היא שהגשימה סדר-היום הרליגיזי של הפיכת הלשון לכלי התגלותי, משום שהמשימה ההתגלותית שנטלה עליה הפילוסופיה המודרניסטית, יכלה להתגשם רק בספרות. הניתוחים החווייתיים של ברגסון, הוסרל, היידגר וסארטר המוקדם, הם "כבר לא" פילוסופיה, ו"עוד לא" ספרות; הם "כמעט" ספרות, הם "בדרך" לספרות, תלויים על בלימה בנקודת-התנוך המתוחה שבין המושגי-המופשט-הכללי לחוויית-הקונקרטי-האישי. חציית-הקווים של סארטר הצעיר מכתובה פילוסופית על פנומנולוגיה לכתובה ספרותית-פנומנולוגית (הבחילה), שיקפה את ההכרה בכך שהמדיום הספרותי הולם את הפנומנולוגיה יותר מן הדיון הפילוסופי, היות שהספרות פטורה מלכתחילה מן הסתירה הטמונה בניסיון הפילוסופי להמשיג את החוויית-הקונקרטי. כשתיאר ג'וזיס "אפיפאניות" ביצירותיו, או כשתיארה וירג'יניה וולף "רגעים של הוויה", הם שיחקו במשחק-השפה היאה לתוכן פנומנולוגי מעין זה: הם לא דנו בהתגלות אלא חוללו אותה במיפגן-לשון-לא-עיוני.

איני טוען שהספרות המודרניסטית היתה יותר "התגלותית" מן הספרות שנכתבה לפניה או אחריה; כל יצירת-ספרות היא "התגלותית" ככל יצירת-ספרות אחרת (שהרי ההתגלות, כאמור, היא עצם פעולתה של כל יצירת-ספרות); טענתי היא,

<sup>22</sup> אריסטו, פואטיקה, תרגמה: שרה הלפרין, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1977, עמ' 29-30.



שהספרות המודרניסטית התייחדה בכך שה"התגלות" היתה התוכן שלה. היתה זו ספרות שעסקה במודע ובמוצהר בניסיון לחולל התגלויות-בלשון; ספרות אודות התגלויות – ולא רק ספרות התגלותית-ממילא, ככל ספרות שנכתבה מעולם אודות כל התכנים האחרים שבעולם. ההתגלות כשלעצמה, כאמור, אינה תוכן אלא התרחשות – אך במודרניזם, ובו בלבד, הפכה התרחשות זו להתרחשות רפלקסיווית, המכריזה על עצמה כתוכן-הטקסט.

תימאטיקה מודרניסטית זו, על השגבת-הלשון שנלוותה לה, אבדה לספרות ולפילוסופיה המערבית באמצע המאה ה-20. זיהום הלשון בעשור התועמלני-טוטאליטארי ששיאו במלחמת העולם השנייה, שבר (לבלי שוב, עד כה) את האמון בלשון ככלי "התגלותי", כ"לוגוס" חושף-(או בורא)-מציאות. חוסר האמון בלשון, העולה מן הזר של קאמי, מן הפרוזה של בקט ומשירתו של צלאן; קמצנות-המלים של יונסקו ופינטר; הצגת הלשון בידי בורחס כסיוט נטול-פשר ("הספריה של בבל"); הלשון המנוכרת של בורכרט, רוב-גריה, וונגאט, בל והנדקה: הכתיבה של כל אלה – כתיבה מתוך הלם ואל-עבר האלם – לא באה כהמשכה של הכתיבה המודרניסטית אלא כניגודה, ופילוסופיית-הלשון שפשטה מאמצע המאה עד סופה, שיקפה בדרכה שלה את ניתוח האמון בלשון: את התחושה שהלשון אינה מחוז של מלאות, אלא של נביבות העטופה במועקה של הסדרים רטוריים. כפירתו של דרידה בתפישת הלשון כ"דיבור" (כלומר, כמבע הנובע מ"מקור" כלשהו) והצגתה כ"טקסטואליות" מתעתעת, נטולת כל גרעין של "נוכחות" או "הוויה", ביטאה את הלך-הרוח הפוסט-מודרני, האנטי-פנומנולוגי, האנטי-רליגיוזי, שהשתלט על תרבות המערב ועל ספרותה מאמצע המאה ואילך; אתוס-ההתגלות המודרניסטי הוחלף באתוס של היעדר. הלשון הודחה.

## 10

עם או בלי נוסטאלגיה לרליגיוזיות המודרניסטית, נדפדף לאחור את אלבום-התמונות של המאה שחלפה, ונתבונן לרגע ב-1922. יוליסס של ג'ויס; ארץ השממה של אליוט; בעקבות הזמן האבוד של פרוסט; אלגיות דואינו של רילקה:<sup>23</sup> אם היתה למודרניזם שנת-שיא, הרי היא לפנינו. ארבע יצירות העוסקות, כל אחת בדרכה, בהתגלות. אצל ג'ויס, ההתגלות ("האפיפאניה") היא הרגע שבו מבהיקה לפתע

<sup>23</sup> פרוסט ורילקה החלו, אמנם, בכתיבת היצירות הנ"ל שנים רבות לפני 1922, אבל זו היתה השנה שבה השלים פרוסט את יצירתו (ומת), ושבה השלים רילקה את מחזור-האלגיות (שאת רובן כתב בשנה זו).

האפרוריות של שגרת-היומיום, והקונקרטי, ה"כאן ועכשיו", מתגלה כרוחני. אצל פרוסט, ההתגלות היא החייאת העבר בכתיבה המעצבת אותו מחדש. אצל אליוט, בשלב זה של יצירתו, ההתגלות נוכחת בעיקר כערגה; יעברו 20 שנה עד שיכתוב שירת-התגלות ישירה (אדבעה קווארטטים). אבל אצל איש משלושתם לא מופיע נושא ההתגלות באופן כה מוצהר ועיקש כאצל רילקה.

אביבים נזקו לך. היו כוכבים שציפו כי תבחין בם. גל התנחשל בעבר לקראתך, או בשעה שחלפת על-פני החלון הפתוח, כינור התמסר עד כלות. היה צו בכל אלה. המילאת אחריו? או היית פזור-נפש תמיד מרוב ציפיה, כאילו בישר כל דבר אשה אהובה?<sup>24</sup>

"פזור-נפש תמיד מרוב ציפיה" לאשה אהובה: שנתיים אחר כך – אם להפוך דף באלבום - כתב נאבוקוב סיפור המתאר בדיוק את זה. צעיר מאוהב קובע פגישה עם אהובתו ליד שער-בראנדנבורג בברלין בערב קר; הוא ממתין לה שם, הזמן עובר, הבחורה אינה מופיעה; עצביו נמרטים. חיכיתי לך כפי שלא חיכיתי מימי, עישנתי בעצבנות, הצצתי שוב ושוב אל מעבר לשער.

אבל אז קורה משהו. ישישה דלפונית היושבת לידו ברחוב ומקוששת את פרוטותיה ממכר גלויות, זוכה לקבל ספל-קפה מאחד הזקיפים העומדים בשער. והיא התחילה לשתות. מימי לא ראיתי אדם שותה מתוך עונג מרוכז, עמוק ושלים כל כך. הדוכן, הגלויות, הרוח הקרה, הלוקח האמריקאי - כל אלה נשכחו מלבה, היא רק לגמה לאיטה, יונקת, מוצצת, מתמכרת כל-כולה לקפה שלה, כשם שגם ממני נשכחה הציפיה, ולא ראיתי אלא את מעילון הפלוסין, את העיניים שנתערפלו מעוצם החמדה, את הידיים הקצרות בכפפות צמר, הנלחצות אל הספל. שעה ארוכה שתתה, (...) מחממת את כפותיה בפח החמים. וחמימות אפלולית, מתוקה, הציפה את נשמת. נשמת שתתה גם היא, התחממה גם היא - וטעמה של הישישונת החומה היה בפי כקפה-בחלב למתוק.

העולם היה קר כשנתפש כציפיה, כאינטרס, כהגבלת התודעה לנקודה אחת (מושא-תשוקה); העולם הפך לחם, רחב ומרתק-כשלעצמו, כשנמשתה התודעה בבת אחת מן האובססיה האינטרסאנטית שכבלה אותה, והתוודעה אל הזולת: אל המציאות עצמה כזולת טוטאלי, אופף, נדיב.

אז הרגשתי כמה ענוג הוא העולם, כמה עמוק החסד הטמיר שבכל הסובב אותי, כמה מתוק הקשר ביני לבין ההווה - והבנתי שהשמחה שחיפשתי בך צפונה לא רק בך לבדך, אלא נושמת בכל מקום על סביבותי, בקולות הרחוב החולפים ביעף,

<sup>24</sup> אלגיות דואינו, אלגיה 1, הקיבוץ המאוחד 1999, עמ' 8.

בחצאית המגוחכת המשוכה כלפי מעלה, בנהמה הברזלית המתוקה של הרוח, בענני הסתיו התפוחים מגשם.<sup>25</sup>

ובחזרה 1922-: קולות, קולות, כותב רילקה. הקשב, לבי, כדרך שרק הקדושים ידעו להקשיב: (...) הקשב למשב, לבשורה הקמה ועולה בלי-חשך מן השקט. מה שהיית בזרועות חרדות עד בלי די, שוב לא להיות, ואפילו את עצם שמך להניח בצד כהנח צעצוע שבור. מוזר לא לרצות רצונות שהיו. מוזר לראות את כל הקשרים מתפרקים בחלל לכל עבר.<sup>26</sup>

”מוזר לראות”; כן, מוזר. ושקלובסקי אמר את זה קודם.

דבר אחד ארצי, שפעם נתפס, שקול כמאה, כותב רילקה. אולי אף לא שעה, זמן לא מדיד כמעט בין שתי עיתים, שבה היה לה - למציאות - קיום. כולו. מלוא העורקים קיום; כל תפנית עמומה של העולם - כל הזרה, כל התגלות - מאיימת על אלה שהישן ניטל מהם, ואילו החדש עוד אינו שלהם;<sup>27</sup> אנו משקיפים, תמיד, בכול, פנינו אל הכול, רק לא החוצה. הכול מציף אותנו. אנו מסדרים אותו. הוא מתפורר. חוזרים ומסדרים. ומתפוררים.<sup>28</sup> אבל במקום להיות מאויימים מזה, עלינו להבין שכל מה שכאן, מסתבר, זקוק לנו, כל המתפוגג הזה, הנוגע לנו באופן מוזר. לנו, המתפוגגים יותר מכול.<sup>29</sup>

מדוע זקוק לנו “כל המתפוגג הזה”, אם אנו-עצמנו “מתפוגגים יותר מכול?” הוא זקוק לנו משום שהוא רוצה להתגלות: להתגלות כדיבור. לא אדמה מלוא החופן, אדמה אין אומר, מביא איתו הנודד ממורד הר אל הגיא, אלא מלה שכבש לו, כותב רילקה, וכאן מגיע מחזור-האלגיות אל מה שנראה לי כשיאן התמציתי (אם לא כשיאה התמציתי של הפואטיקה המודרניסטית כולה):

אולי אנחנו פה כדי לומר: בית, גשר, באר, שער, כד, עץ-פרי, חלון, לכל היותר: עמוד, מגדל... אבל לומר, התבין, לומר את הדברים בכל מאודם, כדרך שהם בעצמם לא חשבו מעודם להיות. האין זו מזימת לבה הסודית של האדמה המחרשה הזאת (...)? (...) כאן זמנו של הניתן להיאמר, כאן מקומו וביתו. דבר והודה. (...) הלל באוזני המלאך את העולם, לא את שאין לו אומר, את המלאך לא תרשים ברגשות נשגבים; (...) הראה לו את הפשוט, מה שעוצב מדור דור וחי כמה ששלנו, סמוך ליד ובתוך המבט. אמור לו את הדברים. (...) הדברים האלה, הניזונים מכיליון, מבינים כי

<sup>25</sup> ולדימיר נאבוקוב, “רגע של חסד” (1924), תריסר רוסי, הקיבוץ המאוחד 1994, עמ' 144-145.

<sup>26</sup> רילקה, אלגיה 1, עמ' 10-9.

<sup>27</sup> אלגיה 7, עמ' 32-33.

<sup>28</sup> אלגיה 8, עמ' 37-38.

<sup>29</sup> אלגיה 9, עמ' 39.

אתה מהלל אותם; בני-חלוף, הם תולים בנו, בני החלוף מכולם, תקווה שנושיע אותם.<sup>30</sup>

ה"דברים בני-חלוף האלה, הניזונים מכיליון", נזקקו לשירה שתושיע אותם לא רק ב-1922, כשפרחה הרליגיוזיות המודרניסטית של רילקה ובני-דורו; ה"דברים בני-חלוף האלה" נזקקו לשירה מאז ומעולם, הם נזקקים לה עכשיו, הם יזדקקו לה בעתיד, ובין המשוררים של העשורים האחרונים היו מי שהמשיכו לכתוב את "שירת הדברים", גם אם עשו זאת בפחות אקטאזה רליגיוזית מזו שפיעמה ברילקה. שכן, גם בלי אותה אקסטאזה מודרניסטית-לשונית, אולי אנחנו פה כדי לומר: הנעליים שנחתכו בקיץ בקצותיהן, מעין סנדלים, נחות על מכסה ברזל של בור סופג;<sup>31</sup> אולי אנחנו פה כדי לומר: שוב יורד אור חקי אפרורי בענן דחוס ולא טהור מול המרפסות הפעורות של בתינו הנטויים בחול;<sup>32</sup> וכדי לומר: שולחנות ארוכים ירוקים של בוקר;<sup>33</sup> ולומר: החיות האיטיות ביותר הן כורסות העור הרכות, גדולות האוזניים, בפנינת הטרקלין;<sup>34</sup> ולומר גם: על הקיר הקלוף שעון לוח של טניס-שולחן (...). קול כידרור נשמע במגרש קרוב, ליד המקלחת. (...) פקח ועצום עיניים ושוב פקח אותן. שוב אין מה להבין. אור מסתנן נפלא בחלון, אוהב-התחלות.<sup>35</sup>

אולי אנחנו פה כדי ללקט את המציאות אל חיק הלשון: הלשון הנפתחת-נסגרת, המגלה ומכסה כמגירה. אני מביא כל מה שאני מוצא. לא כל מה שנוצץ הוא זהב. אבל אני מרים כל מה שנוצץ. במגרה אוסף של בלאי. חתיכות של כרום. מפתח בלי רגליים. מסמר מרבה שיניים. שאני רץ מן החוץ, כמערה חיה מסתורית (...), שאני כולי בחוץ מביט, בכול מרבה עיניים. חתיכות ניקל, כרום, ברזל, אני לא יודע ממה זה בא (...), ואני מרים כל מה שאני מוצא.<sup>36</sup> אמן-הלשון הוא "מערה חיה". הוא "מרים" הכול ושם "במגירה". השאלה אם ישנה בפועל מגירה עמוסה בכוננית או בשולחן-העבודה שבחדרו, אינה רלוואנטית; המגירה האמיתית שאליה לוקט החוץ, היא השיר.<sup>37</sup> בשיר "בדיבור המדובב את ה"בלאי", נשעים הדברים הזנוחים.

<sup>30</sup> אלגיה 9, עמ' 40-41.

<sup>31</sup> אהרן שבתאי, קיבוץ, הקיבוץ המאוחד 1973, עמ' 7.

<sup>32</sup> מאיר ויזלטיר, דבר אופטימי, עשיית שירים, זמורה-ביתן 1984, עמ' 95.

<sup>33</sup> אמיר גלבוע (1953), כל השירים, כרך א, הקיבוץ המאוחד 1987, עמ' 280.

<sup>34</sup> דן פגיס (1975), כל השירים, הקיבוץ המאוחד ומוסד ביאליק 1991, עמ' 196.

<sup>35</sup> יוסף שרון, היורשים, קשב 1999, עמ' 18.

<sup>36</sup> אבות ישורון (1971), כל שיריו, כרך II, הקיבוץ המאוחד 1997, עמ' 49.

<sup>37</sup> או בסיפור, כפי שראינו אצל נאבוקוב.

דומה כאילו ביטלנו בכך כל מה שאמרנו קודם על ההתגלות. האם לומר "בית, גשר, באר, שער, כד, חלון", כפי שמורה לנו רילקה, שונה כהוא-זה מן ה"זיהוי" הסטאנדארטי, השגרת, שלאמנות אסור להסתפק בו אלא, כדברי שקלובסקי, להפר אותו ב"הזרה"? רצינו לחדול מלקרוא לכיסא "כיסא", למשמע אותו אחרת משהורגלנו, והנה בא רילקה ואומר: "כיסא", ומייחס לכך עוצמה התגלותית. היכן ההתגלות?

עלינו להבין: ה"כיסא" המופיע כמלה בשיר, אינו קיים באותו האופן שבו קיים עבורנו הרהיט כיסא. המשורר, כדברי ישורון, "מרים כל מה שהוא מוצא בחוץ" - בית, גשר, באר, שער, כד, חלון - והופך אותו, בשיר, למלה שאינה משמשת עוד כאמצעי-זיהוי פראגמאטי. אינך יכול לשבת על כיסא, לגור בבית או לשתות מכד הקיימים כמלים בשיר. עצם הזחת-משמעות זו, מתפישת ה"כיסא" כאובייקט לתפישתו כמלה, היא הזרה. כשהמלה "כיסא" מופיעה בשיר, היא אינה מסמן של אובייקט מסומן; היא האובייקט עצמו. המלים הן האובייקטים שמהם מורכב השיר. בחיי היומיום, כשאנו מזהים אובייקט כ"כיסא", אין אנו נותנים דעתנו למלה "כיסא" אלא לאובייקט שהיא מסמנת. כמסמן, המלה היא שקופה, לא מורגשת; היא מגישה לנו את האובייקט, לא את עצמה. השיר מגיש את המלה; את הדיבור לא כזיהוי מתמצא בעולם, אלא כדיבור בורא עולם. כשאומרים לך בסיטואציה יומיומית: "קח כיסא", אתה מביט סביבך ומזהה כיסא; כשאומרים לך "כיסא" בשיר, אתה מגלה את המלה "כיסא". הכיסא העשוי-עץ עבר הזרה. עכשיו הוא עשוי מלשון. הוא הפך מדבר לדיבור.

מלים נדרכות, נסדקות, יש ונשברות, מכובד הנטל, מעוצמת המתח, מועדות, מחליקות, אובדות, נמקות<sup>38</sup>; יש להן קיום משלהן, כמו לחפצים וליצורים חיים. אבל רק אמנות-הלשון, הספרות, משגיחה בכך ומאפשרת למלים להידרך, להיסדק, להישבר, למעוד, להחליק, להינמק - בקיצור, להיות.

הנני כאן אפוא, בדרך הביניים, מקץ עשרים שנה (...), מנסה לרדת לסוד השימוש במלים וכל ניסיון הוא התחלה מחדש, וסוג חדש של כישלון, כי אין אתה למד אלא לגבור על מלים בשביל דבר ששוב אינך צריך לומר, או כפי ששוב אינך נוטה לאומרו. וכך כל יוזמה היא התחלה חדשה, הסתערות על מה שאין להביעו במלים בציווד מרופט המוסיף להתבלות בבלייל הכללי של אי-דיוק רגשי.<sup>39</sup>

<sup>38</sup> ת.ס. אליוט, ארבעה קווארטטים (1942), קווארטט 1, המעורר 1999, עמ' 14.

<sup>39</sup> קווארטט 2, עמ' 8-27.

מלות אשתקד - ממשיך אליוט - של לשון אשתקד הן, ומלות השנה הבאה צופות לקול אחר. אבל עכשיו, שאין מכשול לפני הנשמה השוקקת לנוד בין שני עולמות שנעשו דומים למדי זה לזה, אני מוצא בפי מלים שמעולם לא ציפיתי לאומרו, ברחובות שלא ציפיתי לשוב ולבקר בהם, בהשאירי את גופי מוטל על חוף רחוק. כיוון שענייננו בדיבור. והדיבור הוא שהניענו לצרוף את ניב השבט מסיגיו.<sup>40</sup>

"לצרוף את ניב השבט מסיגיו" ("To purify the dialect of the tribe"): שמעון זנדבנק, בהערותו לשורה זו, מציין שזוהי מחווה לשירו של מאלארמה "קברו של אדגר אלן פו", שעניינו חידושי סגנון באמנות ובספרות כמשימה המוטלת על המשוררים. ההקבלה למושג ה"הזרה" של שקלובסקי, ברורה מאלה.

מפנה-השמעות העוקר את המלים מן הדיבור המייצג לדיבור היוצר, טמון בחוזה הבלתי כתוב שהקורא חותם בינו לבין הטקסט; חוזה התובע מן המלים הרבה יותר משנתבע מהן כשהיו תקשורת שימושית ותו לא. אין זה טיעון מעגלי. הזרת הדיבור מחיווי למימוש, מתרחשת בספרות משום שאתה פונה אליה לא כ"אדם" אלא כקורא; היא מתרחשת משום שהשעית את התכוונותך התודעתית הרגילה (המעשית, האינטרסאנטית) למען להתכוונות תודעתית אחרת; היא מתרחשת משום שכקורא, אינך רוצה מן המציאות מאומה זולת התגלותה.

ההבדל בין אופן התבוננות בעץ-הלימון לבין אופן התבוננות בתצלום שלו התלוי בתערוכה, אינו נעוץ - כטענת התיאוריה המוסדית - בכך שכניסתך לגאלריה כפתה עליך את ההתניה להתייחס אל כל מה שמוצג בה כאל אמנות, אלא בכך שהפכת, כשהתייצבת מול התצלום, ל"פאראנואיד", ל"מאמין": כיוונת אל התצלום התבוננות טוטאלית, אימפריאליסטית, שתבעה מכל הפרטים המופיעים בו להצדיק את קיומם, את מיקומם, את מידתם, את גווניהם, את מיספרם המדויק, את המרחקים ביניהם ואת האופן שבו הם מצטרפים למכלול הכרחי ומנומק (קומפוזיציה).

אמנם, גם בחיי היומיום אנחנו מקשרים בלי הרף את תופעות-המציאות, אבל לא באותו האופן. כשאנחנו מתבוננים במציאות, אנחנו מחפשים קישורים מטונימיים; כשאנחנו מתבוננים, לעומת זאת, באובייקט הנתפש בעינינו כאמנותי, או בטקסט הנתפש בעינינו כספרותי, אנחנו מחפשים בו קישורים מטאפוריים.<sup>41</sup> כשאתה מתבונן בעץ-הלימון, אתה תופש את הקשרים שבין עליו, ענפיו ולימוניו, ובין העץ לסביבתו, כקשרים בין מטונימיות: בין דברים סמוכים; הפריטים נראים לך מקושרים, כי הם קיימים זה ליד זה במרחב; הלימונים שנשמטו מן העץ, המרקיבים לרגליו, נראים לך קשורים אל העץ בקשר של סיבתיות (הם על הקרקע מפני שהם

<sup>40</sup> קווארטט 4, עמ' 50.

<sup>41</sup> על הניגוד בין אופן-הקישור המטונימי לאופן-הקישור המטאפורי, הצביע לראשונה רומן יאקובסון במאמרו "שני צדדים של הלשון ושני טיפוסים של הפרעות אפאזיות" (1956), הכלול באסופת מאמריו סמיטיקה, בלשנות פואטיקה, הקיבוץ המאוחד 1986.

נשרו מן העץ); והמאורעות הקטנים הפוקדים את העץ במהלך השעה שבה אתה מתבונן בו (חרדון מרצרץ על הגזע; עלה ניתק, מסתחרר ברוח, נושר ונבלע באחד השיחים; שני דרורים חודרים לצמרת, מזדווגים מאחורי וילון-העלים ומתעופפים לכיוונים מנוגדים כשני זרים), נראים לך כסדרה על רצף הזמן (קרה ארוע א', ואז קרה ארוע ב', ואז ארוע ג').

הקישורים המטונימיים הללו, של סמיכות-מרחב, סמיכות-זמן וסמיכות סיבתית, מספקים אותך לחלוטין כאשר אתה מתבונן בעץ-הלימון, ואילו כאשר אתה עומד בגאלריה ומתבונן בתצלום של אותו עץ-לימון, אינך יכול להסתפק בהם. היחסים שאתה מנסה למצוא בין פרטי התצלום, אינם יחסי סמיכות אלא יחסי אנאלוגיה, תקבולת, סימטריה; לראות את העץ כקומפוזיציה, פירושו לראות אותו כתבנית של אלמנטים דומים: מוטיוויים צורניים החוזרים בוואריאציות שונות, והעומדים זה לעומת זה כאקוויוואלנציה או כקונטראסט. כשקראת את תיאור הנסיעה ברכבת ממארסיי לפאריס כתיאור-גרדא של מראות חולפים, נראו לך מראות-הדרך כמקושרים מטונימית בלבד (ראינו דבר-מה במארסיי, ואז ראינו מה שראינו באוויניון, ואז ראינו דברים נוספים במבואות-פאריס); אבל כשקראת תיאור-נסיעה זה כטקסט ספרותי, התהפך אופן-הקישור שביצעת: הפכת את המטונימיות למטאפורות; פירשת את הפרטים לא כרצף סתמי של עצמים סמוכים, אלא כמערך שבין פרטיו שוררות זיקות-דמיון מטאפוריות (הבקתה בוערת כמו הנישואין ההרוסים של גיבורי הסיפור; הערב מחשיך כמו העוגמה והמועקה המלווה את פרידתם). הקישור המטאפורי הוא קישור חזק לאין ערוך יותר מן הקישור המטונימי, משום שבניגוד לקישור המטונימי, המכיר במידה כזו או אחרת של מקריות, הקישור המטאפורי (האימפריאליסטי, הפאראנואידי) תובע הכרחיות מוחלטת, הנמקה טואטאלית, מכל פרטיו של האובייקט או הטקסט הנתפש כאמנות.

מי מחולל, אפוא, את ההתרחשות ההתגלותית המכונה "אמנות"? האמן? האובייקט? הצופה? ה"מוסד"? התשובה היא: ארבעתם יחד; אמנות אינה סוג של אובייקטים אלא – כאמור – סוג של התרחשות, והתרחשות זו, שנועדה לענות על הצורך האנושי בהתגלות, אינה יכולה לקרות אלא בהשתתפותם של ארבעה גורמים אלה במשולב. ההתגלויות שמחוללת האמנות אינן פרי-יצירתו של האמן יותר משהן פרי-יצירתו של הצופה (או הקורא, כשמדובר בספרות); המפגש מחולל-ההתגלות בין עבודת-האמן לבין עבודת-הצופה אינו יכול להתרחש אלא בתנאיו של ה"מוסד" המפגיש ביניהן; ומפגש התגלותי זה אינו מפגש אינטר-סובייקטיווי בין תודעות, אלא מפגש קונקרטי עם אובייקט, עם טקסט, עם מופע תיאטרלי או עם כל מוצג אחר המשמש כזירת-המפגש.

ההתרחשות האמנותית היא, אפוא, התרחשות אמנותית. היא אקט של אמונה מצידו של הצופה באובייקט (או הקורא בטקסט): האמונה בקיומה של תכנית, של תכלית, של כוונת-יוצר, מאחורי כל פרט ופרט באובייקט הנצפה או בטקסט הנקרא. אמונה - לא ידיעה. שום תכונה של האובייקט או הטקסט אינה כופה על הצופה או הקורא לראותו כאמנותי או ספרותי. הצופה או הקורא פועל בדיוק כפי שפועל האדם הדתי במערב: החלטתו לפרש את הניצב מולו כ"אמנות" או כ"ספרות" היא הכרעה אמנותית, כלומר, סוג של דרישה, לא של "קליטה". הוא דורש מן האובייקט (או הטקסט) להפיגן אירגון תכליתי טוטאלי שאין בו כל מקריות, וכל אימת שהאובייקט (או הטקסט) מספק דרישה זו, הדבר נחוה להתגלות.

משום כך, דומות כל כך זו לזו האמנות והאמונה באופן-גילומן כמוסדות חברתיים; כאן וכאן, לפנינו הכרה קולקטיבית בהיכלות-קודש (היכל-התרבות, המוזיאון, הספר), במעמד-כהונה (אוצרים, יוצרים, פרשנים) ובתשמישי-קדושה המופנים אל ציבור המאמינים. כאן וכאן, לפנינו אותו צורך אנושי בהתגלות, ואותו אקט אמוני הנחוץ לסיפוקו של צורך זה.

## 12

שקלובסקי היה ודאי מתרעם על הקישור הזה, בין "הזרה" להתגלות, בין אמונה לאמנות. כפורמאליסט, הוא התנגד לכל עמדה המייחסת לאמנות תכלית שמעבר למשחק הצורני הנערך בה. "הטקסט", קבע, "הוא סך כל תחבולותיו" – כלומר, הוירטואוזיות האמנותית (הפגנת התחבולות ו"עירטולן", ההשתעשעות בקונוונציות, ההתעסקות במדיום) היא תכלית עצמה.

עמדה פורמאליסטית זו, הממשיכה את דוברי ה"אמנות לשם אמנות" האסתטיציסטים של המאה ה-19 (אדגר אלן פו, בודלר, וויילד), היתה אמנם ריאקציה יפה-לשעתה כנגד דירדור הספרות ל"ריאליזם סוציאליסטי" בידי הבולשביקים (אותה ספרות דיאקטית, משמימה, שטופחה ברוסיה הסובייטית מאז המהפכה). אך כדרך של ריאקציות, ההטיה הפורמאליסטית היתה מוגזמת, חד-צדדית ושטחית כמו ההטיה הבולשביקית שכנגדה יצאה. אמנות היא פעילות אנושית, ואף פעילות אנושית אינה תכלית-עצמה. ככל פעילות אנושית אחרת, האמנות באה לספק צורך כלשהו, והעובדה שהצורך שעליו היא מופקדת אינו אחד מן הצרכים הרגילים של היומיום, אין פירושה שצורך זה אינו קיים. הוא קיים, והוא, אכן, מיוחד במינו.



יש לנו צרכים רוחניים אחרים, תובעניים לא פחות, שהאמנות אינה כתובת למילויים. לאחדים מאיתנו, הצורך לדעת - הצורך ב"אמת" - הוא צורך עז ועיקש; לאחרים, הצורך בטראנסצנדנציה - הצמא ל"אור" - הוא צורך עז באותה מידה. שוחרי ה"אמת" ייעזרו, כפי שנעזרו כל קודמיהם, במטאפיסיקה ובמדע; שוחרי ה"אור" - בטכניקות המיסטיות מחוללות ה"הארה". האמנות לא תספק לא את אלה ולא את אלה, אלא את הכמהים להתגלות.

שלושת הצרכים הללו - הצורך בידעיה, הצורך בהארה והצורך בהתגלות - עשויים להניע לסירוגין את נפשו של אותו אדם עצמו. אדם שנפשו עשירה דיה להכיל את שלושת הצרכים גם-יחד, לא יבוז לאמת בשם האור, או לאור בשם ההתגלות. המטאפיסיקה והמיסטיקה אינן נחותות מן האמונה והאמנות; הכמיהה ל"אמת" והכמיהה ל"אור" אינן נופלות מן הכמיהה להתגלות; יש להן צידוק משלהן. התרבות הולידה הן תפיסות פארמנידיות המגולמות בפילוסופיה מטאפיסית ובטכניקות מיסטיות, והן תפיסות היראקלייטיות המגולמות בדתות-המערב ובאמנות. את הפלוראליזם הרוחני הזה ראוי לשמור כפלוראליזם: לא לבטלו למען אחד מאגפיו, וגם לא לנסות, לשווא, להתיק את אגפיו לאיזו אינטגראציית-דמה גורפת-כל המכילה, כביכול, את האמת, את האור ואת ההתגלות בנוסחת-פלאים רדוקציוניסטית.

יכול אדם להיות מטאפיסיקן, מיסטיקן, מאמין ואמן, אבל אין הוא יכול להיות כל אלה באותה שעה עצמה. הוא יכול לנוע בין ארבעת התיפקודים המנטאליים הללו אם מכילה תודעתו את הצורך בארבעתם, אבל ברגע שבו פועל אדם כמטאפיסיקן, אין הוא יכול לפעול גם, בו-זמנית, כמיסטיקן (בגלל הניגוד בין מטאפיסיקה למיסטיקה בהתייחסותן ללשון) או כמאמין (בגלל הניגוד בין האמת המטאפיסית להתגלות הדתית) או כאמן (בגלל הניגוד בין ההפשטה המטאפיסית לקונקרטיזם האמנותית). צרכים שונים לה, לנפש האדם, ולצרכים אלה אין איזו נקודת-מוקד משותפת שלשווא נתור אחריה. כל מי שהיטיב להתבונן בנו, מאפלטון עד פרויד, לימד אותנו שהאדם הוא תסבוכת, תנועה מתוחה בין מטרות שונות.

הכמיהה להתגלות לא באה, אפוא, על חשבון הכמיהה לאמת או לאור. אם לאמץ שוב את מטאפורת "משחקי-השפה" של ויטגנשטיין: המטאפיסיקה, המיסטיקה, האמונה והאמנות הן, אכן, דיסציפלינות אנושיות המתנהלות כל אחת בתחומה, כ"משחק-שפה" נבדל שאין לו פשר אלא עבור המשתתפים בו. אין "שפת-על" הכוללת את המטאפיסיקה, המיסטיקה, האמונה והאמנות. חיים רוחניים מלאים הם חיים של השתתפות ב"משחקי-שפה" אלה, מבלי נסיון-הנפל למזגם ולטשטש את נבדלותם. התיאולוגים הרציונליסטים של שלוש דתות-המערב בימי-הביניים (אקווינאס, אבן-רושד, הרמב"ם ואחרים), שבחשו את האמונה הדתית והעיון

הפילוסופי לדייסה אחת של סכולסטיקה, הזיקו הן לאמונה והן לפילוסופיה<sup>42</sup>; מדענים ופסאודו-מדענים שערבבו בין מדע למיסטיקה, לא תרמו לא למדע ולא למיסטיקה בהציעם תיאוריות "קוסמיות" או "הוליסטיות" שאי אפשר לעמידן למבחן הניסוי המדעי (ושבלאו הכי, אי אפשר לא לאששן ולא להפריכן)<sup>43</sup>; פילוסופים שהמחישו את השקפותיהם בספרות, מטיפי-דת שהשתמשו בפרקי-תנ"ך כאילוסטראציות פשטניות לדרשותיהם, מיסטיקנים שניסו להעלות על הכתב את חזיונותיהם החוץ-לשוניים - כל אלה בלבדו בין ידיעה, הארה והתגלות, והבלבול הזה הניב תוצרים ירודים.

אנחנו כאן כדי לומר "בית, גשר, באר, שער", אבל לא רק בשביל זה אנחנו כאן. אנחנו כאן לעשיות רבות, והאמנות היא אחת מהן. אם ברצוננו לעשות ולחוות אותה, עלינו להבחין בינה לבין שאר עשיות חיינו. עלינו לזהות אותה כשפת ההתגלות.

<sup>42</sup> שהרי את האמונה הם רוקנו מן הממד החווייתי שהוא נשמת אפה, ואת הפילוסופיה – מן הממד הביקורתי שהוא נשמת אפה. הישגיהם האינטלקטואליים של תיאולוגים ראציונאליסטים אלה, היו אמנם מרשימים מאוד כמפגן של מחשבה שיטתית; אך היה זה מפגן עקר, שקלושה תרומתו לחוויה הדתית או לחקירה הפילוסופית (אשר חזרה לחיים רק בתקופת הנאורות, כשהשתחררה מעבותות התיאולוגיה וחדשה את הנוהל הביקורתי ההכרחי לה).

<sup>43</sup> קרל פופר הדביק לזן זה של תיאוריות פסאודו-מדעיות את הכינוי "scientism". דומה כי מעולם לא פרח ה-scientism כבימינו אלה, ימי ה-New Age.