

פרק 4 אני

נושא פרק זה, כפי שמעיד שמו, הוא ביחיד והניסיון לבחון מנקודה זו מגוון נושאים, שיש להם זיקה לשפה ולאמנות החזותית, על אף שמקצתם רחוקים יותר אבל לא נטולי עניין. כך או כך, ההנחה היא שהבנת העולם נעשית על ידי יחוס תכונות אנושיות לכל תופעה – תכונות המבוססות על אמת המידה הקרובה ביותר שהיא האני. לכן ניתן לומר על בנין, עץ או הר, שהוא גבוה, נמוך, זקוף יפה וכו'. עם קצת פתיחות ודמיון, כפי שעושים ילדים, לא יקשה להמשיך את ההשוואה גם לתכונות נפשיות, במיוחד לבעלי חיים שיש להם אברים בדומה לאדם, אבל גם לדומם, לצומח או יצורים שאבריהם שונים לחלוטין. תפיסה זו הקרויה, אנטרופומורפיה (אנטרופו=אדם, מורפיה=צורה), היא כנראה הכרחית וגם דו-סטריית: האדם נוטה ליחס לעצמו תכונות מתחום החי, הצומח והדומם – נטייה המופיעה בשמות, שאנשים בוחרים לעצמם או לילדיהם, כגון זאב, אבן, אלון, עשת וכו'.



חותמת גליל של אלים, בבל העתיקה.



אנוביס, שלוש דמויות מצויר קיר, דיר אל מדינה לוקסור.

האנטרופומורפיה היא עתיקה מאד ומופיעה ברוב סיפורי בריאת העולם. האלים עצמם, הם לעתים בדמות אדם, לעיתים בדמות בעלי חיים ולעיתים שילוב בין השניים. מכאן קצרה הדרך לתפיסת ההירארכיה השמימית כבבואה של יחסי אדם לרעהו ולהפך – האדם כבן דמותם של האלים ואפילו כאלים, כפי שסברו המלכים במצרים העתיקה, ובהמשך ברומא הקיסרית. הנצרות היא במידה רבה שילוב בין שתי התפיסות: האל כאדם והאדם כאל. יתרה מכך, ספק אם תיתכן תפיסה שונה, אפילו כיום, על אף הידע, ההולך ומעמיק, שלא כך הדבר. הנטייה הטבעית היא לדחוק את אותו ידע מהמציאות היומיומית, אל תחומי התיאוריה של ההגות והמדע.

כל עשייה ומחשבה אנושית, בכל תחום מדע ואמנות, כוללת בתוכה אמונות, מיתוסים ויצירות שקדמו לה. אפילו למעשה בראשית קדמו הרוח, התהום, התוהו והבהו, שגם הם לא נוצרו יש מאין – נושא שעליו התפלגו ההוגים היוונים הראשונים. תקדימים, מכל סוג שהוא, אינם נוגדים את יחודו ומקוריותו של היוצר. מסופר על ניוטון, שאמר "אני נראה כענק מכיוון שאני עומד על כתפיהם של קודמי". יצירה פרושה שינוי, לעתים קטן ביותר. במקרים רבים אין היוצר עצמו, מודע לתהליך השינוי שהביא לתוצאה הסופית, הנראית לעתים, כיצירת יש מאין.

החושים קולטים מידע אובייקטיבי למדי, אבל מיד נוסף לו הממד הנפשי. במילים אחרות, המידע החיצוני הופך לאירוע פנימי. מבחינתו של האדם הכל סובייקטיבי. אותו גוף, חפץ, מקום וצליל, יראה וישמע כל פעם קצת אחרת ולא כל שכן יצירת אמנות שהיא מלכתחילה פרשנות: החברה, המקום והזמן כפי שהם משתקפים בעיני היוצר. לעניין זה מתאימה הקביעה של הרה"ק רמב"ם (מ' לפנה"ס) הכל זורם ולכן אין אדם יכול להיכנס פעמיים לאותו נחל. יצירת אמנות היא המשכו של האני, אבל היא מתקיימת, גם, כישות בפני עצמה. אפשר להתייחס אליה, אובייקטיבית ופסיכולוגית, כיצור אנושי. האדריכלות, יותר מכל אמנות אחרת, מדגימה את משמעותה של ישות שהיא בו זמנית עצמאית וחברתית. כל בנין מתקיים, כמו היחיד, בסביבתו ובחברתו. אם בני האדם חיים בניכור או חביבות, יש סיכוי סביר שכך יתנהגו גם הבניינים, אבל גם התמונות, הספרות, המוזיקה וכו'. לכן האמנות ומעשה האדם הם גם ראי של יחסי היחיד לחברה ולהפך יחסה של החברה ליחיד.

ך רוב תולדות האמנות, מהעת העתיקה ועד לרנסאנס, עבדו היוצרים תחת מעטה של אלמוניות (ר' חברה) למעט כמה שמות, רובם של יוונים מהתקופה הקלאסית. עצם היציאה מהאלמוניות, יכולה להיחשב כמהפך שבו יצא האני מתוך הכלל החברתי. את היווצרותה של תופעת האני כאמן ביוון מקובל ליחס לגישתם הכללית לחיים, לסביבה ולאלים: האדם, צורתו ותכונותיו כמרכז הקיום והיקום. אפילו האלים היו כבני אדם פרט לנעורי נצח וכוחות מופלאים, שיכלו לעזור או להכשיל בני אנוש, אבל לא לשנות סדרי עולם. אלו ממילא לא נוצרו על ידם וגם לא על ידי קודמיהם, הענקים הפראיים, אלא על ידי הכוחות הבראשיתיים, שהתפרשו בהמשך כתופעות היוליות (ר' קוסמוגוניה).

יוון העתיקה הייתה רק אתנחתא קצרה, שחזרה ונעלמה עד לרנסאנס; תקופה הראויה לשמה, 'התחייה' ולו רק בזכות יחסה של החברה ליוצר כאל אחד מנושאי דגל התרבות. מאז התרחב האני עד שהיה לאנוכי והמשכו האנוכיות. אותו אני או אגו, הוא התגלמות חדשה/שונה של הנהנתנות. לכן הקביעה של רנה ד'קארט 'אני חושב משמע אני קיים' מתורגמת לאני קיים מכיוון שאני צורך, נהנה, קונה (ר' גם בזבזנות).

משמעותה של האמנות כבר איננה נשגבת, על אנושית. האלוהי, שהאדם נברא בצלמו, היה עדיין ביטוי לצורך בקיומה של מטרה בחיים – צורך שהגיע אל הקיום כמטרה לשמה. לכן אין אמנות אלא

רק אמן המשרת, בשלב זה של תפיסת האני, את קיומו הוא. אותה תופעה מאפיינת את כל התחומים: מדע, טכנולוגיה. במילים אחרות, מציאות חברתית ההולכת ומתפרקת לרסיסי האני. אבל, אמן, כמו כל בן אנוש, המשרת רק את עצמו הוא, לעתים, צמצום משמעות החיים עד כדי אבסורד.

הצמצום היה בשעתו חיפוש אחר יסוד או גרעין מוצק, שאולי אינו קיים כלל. אפשר שהאמנות כמו החיים משולה לבצל שכולו קליפות, כפי שטוען הסופר הנריק איבסן (Ibsen 1828-1906) במחזה 'פר גינט', כלומר, הכל קליפות או רבדים ללא גרעין, כך שבסופו של הצמצום לא יישאר דבר. אבל, לבצל, כמו לחיים, יש ריח, טעם וחריפות הגורמים לדמעות כמו גם מתיקות המתגלה כאשר המרירות מתפוגגת.

היוצרים מהעבר שרק שמם נותר, כמו האלמונים שיצירותיהם שרדו, הם תוצאה של נסיבות היסטוריות (ר' שיפוט: מסנת הזמן). כיום, לעומת זאת, אנו עדים להתפתחות, שיסודותיה אמנם בעבר, אבל ממדיה גרמו לשינוי קיצוני. אנשים מסוימים שאפו, כנראה תמיד, להתפרסם או להתבלט בדרך זו או אחרת. השינוי נובע מהתפתחות התקשורת הכתובה והאלקטרונית – אמצעי הנותן ליחיד להתבלט, לעיתים ליום אחד ואפילו לשעה אחת. למרבה הפלא, במקביל לפולחן האני גם האלמוניות ממשיכה להתקיים. אנשים רוכשים חפצי אמנות, רואים בתים פרטיים וציבוריים, מבלי לדעת את שמו של המעצב/היוצר או את משמעות עבודתו.

האמנות היא 'כחומר ביד היוצר', לעיתים תרתי משמע. אבל לחומר, בין אם הוא פיזי או רוחני, יש תכונות משלו הקובעות את מגבלותיו. היוצר אמנם מוביל ומכוון את התהליך. אבל, היצירה עשויה, בסופו של דבר, להיות שונה ואפילו נוגדת את הכוונה המקורית, כשם שהאדם דומה אבל גם שונה מילדיו. תופעה דומה/שונה מוכרת, באמנות החזותית. הכוונה לרישומי/ציורי ההכנה הנדרשים לאמנים רבים על מנת להגיע ליעד בלתי מוגדר. מושג על אותו תהליך ניתן לקבל גם מחשיפת מכלול יצירתו של אמן (בדרך כלל לאחר מותו) כאשר מתגלים מסלולים שנוצחו. יש אמנים, לא מעטים, המשמידים יצירות אלו. ג'ורג' רואו* עשה זאת בפומבי. ג'קסון פולוק* הצליח, כנראה, למצוא ולהעלים יצירות מוקדמות משנות ה-1930.



ג'קסון פולוק, נוף ים 1934.

דוגמה אחת לנטיית של היצירה לפנות לכיוונים בלתי צפויים נותרו עדויות של סופרים, שהרי מלאכתם היא הכתיבה. אחד מהם הוא המשורר אלכסנדר פושקין (Pushkin 1799-1837) שטען, כי ביצירתו הנודעת 'יבגני אוניגין' (1831 תורגמה) התכוון להגיע לסוף טוב, אבל היה מנוע מכך על ידי האמת הפנימית של היצירה עצמה. לעומת זאת, יש הטוענים שביכולתם לכוון את זרימת הסיפור לכל כיוון הרצוי להם. בין שני קטבים אלה קיימים קרוב לודאי אין סוף וריאציות. דוגמה נוספת לענין זה, סיפורו של 'ד'ר ז'יוואגו' (1945-56) מאת בוריס פסטורנק (Pasternak 1890-1960) – סיפור שבו הוא נמנע, כנראה במועד, מהכוונת האירועים ולכן הוא משלב ריאליזם, אגדה עממית, מודרניות ופוסט מודרניות. הריאליזם נובע ממורכבות הדמות הראשית; המודרניות מהצגת אותה דמות כאנטי גיבור המנותק, במידת מה, מסביבתו, הפוסט מודרניות בחזרה על אותם אירועים, בשינויים קטנים, והאגדה בגין מבנה העלילה. כלומר, הגיבור שאיננו גיבור עובר מאירוע לאירוע, שהוא, למעשה, אותו אירוע, המסתיים, כל פעם, כאשר הוא ניצל על ידי אחיו - דמות מסתורית, מעין פיה טובה או כוח עליון (ר' גם הפעלה מכוונת ומודעת של הרגש).

תהליך היצירה שזור, בגלוי או בסמוי, במירקם החברתי הקובע את המגבלות והאפשרויות. אבל, התהליך אינו דו סיטרי, כי היצירה משפיעה, בדרך כלל, רק על חלק מאלו הנחשפים אליה. אי לכך ניסו רבים להפיץ תמונות או לפחות הדפסים במספר גדול ככל האפשר - תופעה המתקשרת בין השאר עם התפתחות הדפוס במאה ה-16. מאידך לקיומם של אחרים, מכל גווי הקשת, השפעה כלשהי על כל אחד, כולל כמובן האמן, עם זאת, יש לאדם בכלל ולאמן בפרט את זכות הבחירה והבחירה. במילים אחרות, אין לקבל את מושג האין ברירה אלא במקרים קיצוניים - נושא המופיע אצל הוגים, הנמנים על הזרם הקרוי אקסיסטנציאליזם (קיומיות) העוסק בשאלת משמעות החיים והמוות מבחינתו של הפרט. לצורך זה פנו לדוגמאות, כגון התלבטותו של אברהם כאשר נצטווה על עקידת יצחק (סורן קירקגארד), החלטות של חיים ומוות בעת מלחמה (ז'אן פול סארטר), גורלו של סזיפוס שנידון על ידי האלים לגלגל לנצח אבן במעלה ההר, השבה ומתדרדרת כאשר הוא מגיע לפסגה (אלבר קאמו). Kierkegaard 1913-60; Sartre 1905-80; Camus 1813-55. התייחסות לחרדה הקיומית, האישית, אפשר למצוא אצל אמנים רבים לאורך ההיסטוריה, גם בתחום החזותי, במיוחד לאחר מלחמת 2, אצל יוצרים, כגון אלברטו ז'אקומטי*, ז'אן דובופה*, פראנסיס בייקון* ואחרים. עם כי יש הרואים בעבודות שלאחר המלחמה ביטוי לתחושת האובדן הכלל

חברתית, כתוצאה מהאיום על קיומו של המין האנושי על ידי הפצצה האטומית.

לכאורה, האמן והחברה מקיימים דו שיח. אבל, בפועל האמן מדבר בעיקר עם עצמו והחברה, בדרך כלל, אינה אלא 'האני האחר' שבעיני רוחו. לעתים הוא אדם מסוים, ולעתים קבוצה של בעלי אותה מגמה או תלמידים ואוהדים – למרות הידיעה הפנימית, כי אלו קרובים מדי לתפישתו. אפשר שתקופות שיא רבות באמנות הן תולדה, לטוב ולרע, של אותן התקשרויות, בין אמנים ואוהדים. תולדות האמנות הן, במידה רבה, סיפור של דילוגים מפסגה לפסגה, שנוצרה כתוצאה מאותן התקשרויות. אבל, לא פחות מעניינות הן תקופות השפל במעבר מפסגה לפסגה. מנקודת מבטו של האמן הכל בבחינת מעבר מאתמול למחר, מיצירה ליצירה, מקודמיו לדור שאחריו.

האדם נולד כמעט ללא אינסטינקטים, למעט פעולות לא רצוניות, כגון נשימה ושינה ותגובות לרעב, כאב, חום וקור, בנוסף לצורך בקרבה לגוף האם. כל אלה מצויים במידה זו או אחרת גם אצל בעלי חיים אחרים. אדרבא, יחסית הוא לוקה בחסר גם בבגרותו, החל מחושיו ועד ליכולתו הפיזית. אפילו כמה מתכונותיו הייחודיות לכאורה, מצויות אצל יצורים אחרים ולא דווקא בין המפותחים, ביניהם דגים וחרקים. הכוונה לתכונות, כגון בניית מחסה, תקשורת, השימוש בכלי עזר, הדו קיום עם יצורים אחרים ואפילו תופעת הביות כמקור למזון. אבל בכל זאת יש הבדל אחד. בעוד שתכונות רוב היצורים הן תורשתיות, אלו של האדם מקורן ביכולת שכלית בלתי מזוהה, שהיא כנראה העיקרית. מכאן נובעות, כנראה, שאר התופעות האנושיות המאפשרות הסתגלות לתנאים פיזיים שונים ומפצות על שאר חולשותיו.

יתכן, כי אותה יכולת נובעת לא רק מגודלו של המוח, המאפיין את האדם, אלא ממספר מצומצם של מוטאציות חדשות יחסית שהן בנות כמה עשרות אלפי שנים – דקות ספורות בשעון הביולוגי המתקתק מזה מיליוני שנים. די אם נזכור שיצורים דומים לאדם המודרני, כולל מוח קרוב או זהה בגודלו, התקיימו מאות אלפי שנים רובן במקביל לאדם (100 אלף שנים) עד שנעלמו כלא היו, מסיבות שאותן ניתן רק לנחש. אין המוטאציות חייבות להיות כלל אנושיות, יספיקו בודדים בכל מאה שנים. במילים אחרות, כמה אלפי יוצאי דופן מאז המהפך שהביא, כמשוער, להופעת סימנים ראשוניים של תרבות האדם המודרני, לפני כ-60 אלף שנה. על מנת שיחול שינוי או מהפך, המוטאציות חייבות להתאים לנסיבות הסביבתיות והחברתיות. דוגמה לעניין זה הוא מחקר שעקב, בארה"ב, אחר מעשיהם של בעלי מנת משכל גבוהה. התברר שרבים לא ניצלו את יכולתם ובחרו במסלול של פקידי דואר, עקרות בית וכיו"ב. באשר לתחום החזותי לא קשה לדמיין עד כמה בעלי כישורים אלה היו חסרי ערך בחברה אנושית, שעיקרה הצייד או מרעה הצאן וכו'. יתרה מכך, קרוב לוודאי, שכמה מגדולי היוצרים בעבר לא היו מוצאים את מקומם בחברה העכשווית ולהפך.

במעשה בראשית² מצוין גורם אחד, שמקורו האכילה מפרי ע' הדעת, כלומר המודעות. אפשר שמדובר בתכונה הערפילית הידועה בשם החוש השישי או האינטואיציה³. אפשר שהמוטאציה אינו תכונה מסוימת אחת אלא תוספת מזערית לגודלו הכללי של המוח ולכן נוגעת בכל או ברוב התכונות האנושיות, החל מהדיבור וכלו בעצם ההישרדות. אפשרות זו מחזקת את מעמדה של המודעות כמאפיין עיקרי של האדם. המודעות המשפיעה על כל מעשיו ובמיוחד היכולת להתעלות מעל למציאות הקיומית. כך למשל המזון הופך לאנינות, המין לאהבה, הקולות לסימנים וכו'. בקיצור כל יכולת בודדת או משולבת, ההופכת, בסופו של דבר, לעשייה לשמה, שהיא במידה רבה גם הגדרתה של האמנות על כל תחומיה: האמנו החזותית המבוססת על יכולת הראיה, המוסיקה על יכולת השמיעה הסיפרות על יכולת הדיבור, וכולן יחד על תכונות, כגון זיכרון⁴, דמיון⁵, רגש⁶ וכו', המופיעים בהמשך.

את שכלו של האדם אפשר לדמות לאגם שלתוכו מתנקזים זרמים שונים, מקצתם ממעיינות פנימיים ורובם ממקורות חיצוניים. האדם כמו כל היצורים קולט חוויות הנמהלות באיזון עדין המאפיין כל אחד ואחד. התופעה בולטת במיוחד אצל האמן מכיוון שעליו להפיק מתוך עצמו - מתוך אותו אגם - את יצירתו. הזרמים השונים, מהם עשויה המציאות, מופיעים ביוון העתיקה בניגודיות המשולשת שבין האלים: אתנה⁷, מייצגת את החכמה⁸, דיוניסוס⁹ את הרגש¹⁰ ואפולו¹¹ את האיזון. אבל האיזון אינו מתקיים אלא לרגע חולף.

זיכרון. היכולת לשמר ולשחזר מידע הנקלט באמצעות כל החושים ומידע נוסף, מוגדר פחות, שמקורו במוח עצמו. אפשר שהזיכרון פרוש על פני כל המערכת השכלית. לכן ניתן להבחין בתופעות כגון זיכרון

החושים (מישוש, ראייה, שמיעה, טעם וריח) וזיכרון מוחי הכולל את הרגש (יופי, כיעור, הרמוניה, סימפאטיה) והראציו (מתמטיקה מופשטת). המידע הנקלט על ידי הזיכרון ממוין לרבדים: זיכרון ארוך, בינוני, קצר והדחקה. התהליך הוא ספונטאני ומאפיין, כנראה, יצורים רבים. סביר להניח שהמדובר בתופעה שיש לה משמעות קיומית: חלוקה מיידית בין עיקר לתפל, לצורך פעולה ותגובה מהירה; היכולת לצבור ניסיון; הדחקה חוויות לא רצויות.

לבעלי חיים רבים יכולת שליטה מוגבלת בזיכרון, על ידי שימוש במערכות של סימנים טבעיים, כגון קולות וריחות. האדם הוא כנראה היחידי המסוגל לפתח סימנים מלאכותיים, המפצים אותו על רמתם הנמוכה יחסית של החושים הטבעיים (ר' תקשורת). הצורך המודע, לזכור ולהיזכר, הוא אחד ממאפייני האנושות. המקור הראשוני של התופעה הוא, כנראה, תולדה של דחף ההישרדות, המפעיל גם את המיניות. יכול אדם שיזכרו אותו ילדיו או בזכות מעשיו. השפה העברית מדגישה הבט זה בפועל ז.כ.ר. שהוא הגבר וגם מי שנשכח ואין לו זכר. כך למשל ההבטחה לאברהם אבינו 'ארבה זרעך ככוכבי השמים וכחול אשר על שפת הים' (בר' כ"ב 17) – הבטחה שפרושה אלמוות ונצחיות.

על פי המיתולוגיה היוונית הזיכרון היה מופקד בידיה של מנמוזינה (Mnemosyne), בתם של הטיטאן אוראנוס (Uranus=שמים) והטיטאנית גאיה (Gaia=ארץ). גירסה אחרת אומרת, כי מנמוזינה היא הזיכרון הצרוף ולא יכלה להיות אלא מרכיב היולי של היקום. למנמוזינה יוחסה היכולת לזכור, לא רק את העבר אלא גם את העתיד והיא גם בסיס החיים והיצירה, כלומר עשיית היש מאין. על פי מסורת נוספת האלים האולימפיים פנו אל זאוס וביקשו לקבוע בידי מי תופקד ההשראה, שתאפשר לבני האדם לשיר להם שירי הלל. זאוס נענה לבקשתם ושהה תשעה לילות רצופים עם מנמוזינה וכך נולדו תשע המוזות, שהן ההשראה היוצרת של האמנות.

היווני המנצח בקרב או בתחרות נכנס להיכל בני-האלמוות ולכן הלוחמים הגוססים מתוארים כשחיוך, הקרוי ארכאי, על פניהם, בידעם כי זכו בתהילת נצח. הקשר דומה, יש בשפה העברית שבה מתלכדים באותו שורש המילים נצח, ניצחון ולמנצח מזמור (שיר הלל). אותו חיוך 'ארכאי' חוזר ומופיע בכמה פסלים המוצגים בקתדרלות הגותיות, כגון ריימס ואחרות, במאה ה-13 לספירה. כלומר במרחק של כאלפיים שנה ואלפי קילומטרים - תופעה שקשה להסביר אותה מכיוון שאותו חיוך נעלם בפיסול היווני כבר במאה ה-6 לפנה"ס. הסיכוי שנמצא פסל יווני ארכאי בצפון צרפת, מקום תחילתה של הגותיקה דחוק מדי.

התגלותן של תופעות דומות במרחקי זמן ומרחב יכול להתפרש על פי תפיסתו של הפסיכולוג קארל יונג (Jung 1875-1961) הטוען בזכות לקיומם של דימוים זהים, כגון חלומות, פירמידות וסמלים, שזכו אצלו לכינוי 'הזיכרון הקולקטיבי', של האנושות כולה.

עניין הזיכרון והאלמוות נדון גם על ידי ההוגה הספרדי מיגואל אנאמונו (Unamuno 1868-1936) בספרו 'התחושה הטרגית של החיים' (1913). לפי תפיסתו רבים ממעשי האדם, שהם מעבר להישרדות הפיסית, יסודם בכמיהה לנצח. חיילים ומצביאים, קדושים ומהפכנים, מדינאים ונזירים, אנשי דת ועסקים, כולם שואפים שיזכרו אותם לטוב או לרע, בזכות מעשיהם - רצוי לנצח. אונאמונו מוסיף ואומר שלדעתו השאיפה היא הנצחת השם ולא המעשה. התהילה האמיתית היא של המשוררת היווניה סאפפו מהאי לסבוס (Sappho 6 לפנה"ס), שמכל עבודותיה שרדו רק כמה שורות, כך גם אפלטון* (Apelles מאה 4 לפנה"ס) שנחשב לגדול הציירים ואחרים שלא נותר זכר לעבודתם. כמובן ששמות אלה הולכים ונעלמים, מאז מלחמת 2, בגין הזנחת הלימודים הקלאסיים של העת העתיקה - כשם שקורה עם הזמן לרוב האנשים שעל שמם נקראים רחובות.

הזיכרון הוא אמנם תכונה אישית של כל אחת מצורות החי וכנראה גם הצומח. מעבר לכך קיים גם זיכרון משותף, במיוחד אצל חרקים כגון דבורים ונמלים. אפשר שעדיפותו של המין האנושי נובעת, בין השאר, מהיכולת לפעול, לחשוב ולזכור, לא רק כיחיד, כקבוצה, וכמשפחה אלא גם כשבט וכעם. במילים אחרות, כמות ההופכת לאיכות חדשה. אבל, במקביל מופיעים חיכוכים הגורמים לפיצול בין היחיד למשפחה, לשבט וכו'. אפשר שגם לפיצול וגם לשיתוף היו ועדיין יש מעלות קיומיות. היוונים ביטאו זאת באימרה 'כולם יחד וכל אחד לחוד'. הרומאים הדגישו את השיתוף 'כולם יחד' והשתלטו על כל אגן הים התיכון, במידה רבה גם על ידי מדיניות של 'הפרד ומשול'.

שמות של רחובות הוא ביטוי לאותו צורך בזיכרון משותף מחד וזיכרון היחיד מאידך. דוגמה לכך היא תל-אביב, שבה נקבע שמו של אחד הרחובות לציון פועלו של ד"ר חיים בוגרשוב (1876-1963), מנהל



חיוך ארכאי, ראש פרש 560 לפנה"ס לובר, פאריז.



מנמוזינה פריז דרומי אלטר של זאוס.



חיוך ארכאי, המלאך של הבשורה 1245-55 קתדרלת ריימס.

הגימנסיה הרצליה, שארגן, באותו רחוב, מחנה ליהודי יפו שנמלטו בעקבות הפרעות בתחילת מאי 1921. אין ספק שהיה זה מבצע מרשים, יחסית לאותם ימים, כאשר כל אוכלוסיית העיר הייתה כמספר הפליטים. המקרה של בוגרשוב חושף כמה היבטים המבטאים את רגשות הציבור באותה תקופה. ראשית, האיש היה עדיין בחיים ושנית, למרבה המבוכה, הוא עתיד לשנות את שמו מבוגרשוב לבוגר. מכל מקום, מה שמתגלה כאן הוא הרצון והצורך לזכור וליצור מיתוסים.

ככל שמתקרבים לשעת יסודה של עיר, מדינה או אומה, כן מתרבים השמות והאירועים המונצחים – לעתים ללא שום יחס לחשיבותם בפועל. אפשר למצוא בין אלה גם שמות של זרים, אולי, בתקווה שיעניקו חשיבות לדור המייסדים, כך למשל, שוב בתל-אביב, שמות כגון רוטשילד, אלנבי והמלך ג'ורג'. דוגמה מעניינת היא רח' נחלת בנימין, שאפילו המייסדים לא יכלו לציין במפורש למי הכוונה. אותה תופעה נכונה גם לגבי אירועים ולא כל שכן כאשר המדובר במסורת העוברת מפה לאוזן ומדור לדור. אפילו אותו אירוע אצל אותו אדם משנה צורה עם הזמן. לעניין זה עדויות רבות מחיי יומיום: תיאור מעשה שהיה על ידי עדים שונים, הסבורים שגרסתם היא הנכונה. אין מדובר רק בגורם הזמן אלא בעצם תהליך המאגר בזיכרון הנעשה על ידי מיון רבדים (זיכרון קצר וארוך) והעדר מבט כולל.

הזיקה בין אמנות לזיכרון ברורה למדי. לעניין זה כמה מסלולים ומטרות. כך למשל, חיזוק תודעת הערך העצמי של האומה, הממלכה או השליט, על ידי תמיכה באמנים ובאמנות בכל התחומים, החל מתיאטרון עבור דרך ספרות ועד לתחומים החזותיים, כגון ציור, פיסול ואדריכלות. לאותה זיקה בין אמנות וזיכרון יש מסלולים נוספים המקובלים מאז העת העתיקה. למשל, הנצחת דיוקנות אמיתיים או מדומים; תרומות עבור הקמת אנדרטות ובניינים; רכישת אוספים פרטיים, מהם הנמסרים בסופו של דבר למוזיאונים ועוד אפשרויות רבות שאין צורך לפרטן. בכל אלה המניע הוא הדרך להנחיל לעתיד את זכר ההווה. אולי זו הסיבה שהמיתוס היווני העניק למנמוזינה לא רק את השליטה בזיכרון העבר אלא גם העתיד, שהעבר וההווה הם חלק ממנו.

המצאת הכתב (מאה 30 לפנה"ס) הייתה קרוב לודאי תולדה של צורך. תחילה, כנראה, לרישום חוקים, בעלויות והסכמים. כתיבת ההיסטוריה, כלומר תיעוד האירועים והמיתוסים - גדולים וקטנים - היא תוצר לוואי, שגרם להארכת הזיכרון מעבר לחוויותיו של הפרט. עם זאת במזרח התיכון נשמרת עד היום מסורת מספרי הסיפורים: אלה אנשים, לעיתים זקנים, שיכלו להעביר מסרים מדור לדור. מסרים אלו אמנם מעורפלים, מבחינת העובדות, כפי שידוע לכל העוסקים בפענוח הזיקה בין המיתוסים או התנ"ך עם ממצאים ארכיאולוגיים ועובדות היסטוריות.

ספק אם אי פעם נדע את 'האמת', זאת מאחר והזיכרון הפרטי כמו הכללי של החברה נוטה לעיוותים, לעתים מכוונים, בשם 'חופש היצירה' - מושג שנקבע בעת העתיקה על ידי הרומאים. כלל זה נכון במידה מסוימת בכתיבת היסטוריה, לא כל שכן כשמדובר באמנות. עם זאת, ראוי לציין שכתובת היסטוריה נחשבה בשעתו - על ידי היוונים והרומאים - לסוג של סיפור, כלומר אמנות.

מידה של 'חופש יצירה' מצוי קרוב לודאי בסיפורי המבול, יציאת מצרים, התנחלות השבטים בארץ וכיו"ב. פרט מעניין החוזר ונשנה הוא פער הזמנים בין הסיפור והעובדות הנגלות בשטח. למשל יש סברה, חדשה יחסית, כי המבול מתייחס לפריצה פתאומית (באלף ה-6 לפנה"ס) של מיצרי הבוספורוס, כנראה בגלל שילוב של שני גורמים עלית פני הים ורעידות אדמה השכיחות באזור. התוצאה הייתה גל אדיר של מים שעבר מהים התיכון אל אגן הים השחור. על פי בדיקת המדענים נדרשו כ-45 יום (כ-750 מ' ליום) עד שהמים הגיעו למפלס הנוכחי. אי לכך מה שהיה, אולי, עמק פורה סביב אגם, עם תרבות בני אדם מסביבו, כמעט ונכחד. הבעיה בתיאוריה זו נובעת מפער הזמנים בין המבול המופיע, כנראה לראשונה בסיפורי גילגמש, שחבורו כ-3 אלפי שנים לאחר מכן.

כך גם סיפור יציאת מצרים לפיו טבע צבא פרעה ביים. על פי הסברה מדובר בגל ענק שהציף את חופי מזרח הים התיכון כתוצאה מקריסת הר הגעש באי היווני טרה/סנטורני (במאה ה-15 לפנה"ס) - אירוע שגרם כנראה לחורבן התרבויות המינואית והמיקנית. יציאת מצרים לעומת זאת אמורה להתרחש כמאתיים שנה לאחר מכן (אולי אף יותר). חידה נוספת היא הספורים על המינואים (כרתים) וטרויה המופיעים במיתוס היווני באיחור של מאות שנים, בעוד שהמיקנים, שהם לכאורה יוונים או לפחות קרובים להם, נשכחו לחלוטין וחורבות בניניהם נחשבו למעשי ידיהם של ענקים (ציקלופים), בגין האבנים הגדולות שהשתמשו בהן.



גוסטב דורה. דנטה טובע בנהר לתה. מתוך הפרוטוריו.

שכחה. הסברה המקובלת היא שאין הזיכרון מאבד מידע ולכן יש להבין את השכחה כפעולת הדחקה. הוכחה חלקית לסברה זו היא היכולת לזכור דברים, שנשכחו לכאורה, באמצעות ההיפנוזה. מכל מקום ברור שאנו זוכרים היטב דברים מסוימים ושוכחים דברים אחרים. במסורת היוונית העתיקה, השכחה פרושה מוות. על כן לתה (Lethé) הוא נהר המוות וגם נהר השכחה. כיום המילה המקובלת היא א-מנזיה שפרושה העדרה של מנמוזינה, שהיא אלת הזיכרון. הזיכרון הוא מעין המשך החיים. השכחה או אובדן הזיכרון פירושו למות פעמיים. פעם מוות ביולוגי ופעם מוות רוחני. אחת החוויות הקשות היא לחיות ולמות בו זמנית כאשר איש אינו זוכר עוד מי אתה ומה עשית.

הזיקה בין שכחה למוות מופיעה גם בתרבות מצרים העתיקה. כאן נהגו לכתוב שמות על פסלי דמות, קברים, לוחות, פסלים, קירות אובליסקים ועוד. כתיבת השם הייתה הזיכרון, מחיקת השם ביטלה את הזיכרון, וניתן היה לכתוב שם חדש לזכרו של אחר. תופעה דומה של מחיקת הזיכרון הייתה מקובלת לאורך כל ההיסטוריה ולמעשה עד היום, בעיקר כשמתחלף השלטון והמשטר החדש מחליף שמות של רחובות, מסלק אנדרטות של מנהיגים או משנה שמות של אתרים וישובים.

ראציו. למילה כמה משמעויות, הנובעות מהיסוד הלטיני, (Ratio) – שפירושו 'מנה' וכפועל יוצא חלוקת השלם למנות, כגון אוכל, מים, שר וכיו"ב. כלומר חלוקה כמותית. במתמטיקה הכוונה ליחס בין חלקי השלם (ר' גם פרופורציה) וחלוקת מספר שתוצאתו מספרים שלמים (מספר ראציונאלי). בשפת היומיום הראציו הוא מילה נרדפת להגיון, לתבונה ולחכמה המופיעים בהמשך. בשפה ובאמנות החזותית המושג מקיף את כל המשמעויות שצוינו. אבל גם את הצורה הגיאומטרית הנתפסת בהכרתנו כראציונאלית.

למילים ראציו וראציונלי אין מקבילות בעברית. לכן השימוש במילים נרדפות, כגון הגיון והגיוני, שכל ושכלתני, שקול וכיו"ב. בדיקה נוספת מגלה כי גם בעברית, כמו בלועזית, יש זיקה שבין חשב וחשבון. הראשון, חשב, הוא העיון, הפעולה השכלית במוח. השני, חשבון, עוסק במספרים ובמיון, (בקש חכמה וחשבון קה' ז' 25). במילים אחרות, משמעות המקבילה לזיקה שבין ראציו כמנה וראציונאלי כמחשבה, הגיון, תבונה וכיו"ב.

כוחו וחולשתו של כל מונח, כולל ראציו, נובעת מהמילים הנרדפות, שהן בו זמנית דומות ושונות ביסודן. כבר נאמר שחילוקי דעות נובעים מהכוונות והמשמעויות השונות המיוחסות לאותן מילים. ההצעה כאן היא לצמצם את הגדרת הראציו לתופעה המעוגנת, כגרעין מובנה, ביכולת האנושית לחשיבה מופשטת בדומה למתמטיקה. על מיקומו הפיזי של הראציו במוח מסיקים מדענים על פי תגובות אנשים שנפגעו בראשם, בתאונה או שבץ מוחי. הפגועים בצד שמאל עשויים לאבד את יכולת הדיבור או החשבון או את שניהם. באשר לראציו אפשר שהמדובר בעצב אחד (Neuron). אבל ספק אם מרכיב זה או אחר פועל לבדו. מכאן ריבוי המונחים הנרדפים. אדרבא, סביר להניח שכל הפעולות הן תמהיל שמעורבים בו כל שאר הגורמים השכליים. מכל מקום הדיון בקטע זה אינו המכלול השכלי אלא הראציו והראציונליות לכשעצמם.

הראציונליזם (רנה דיקארט) גורס שהמוח האנושי הוא המקור להבנת העולם. כלומר המוח האנושי הוא ראציונלי ביסודו, כמו המתמטיקה או אולי ראוי לומר, שואף להיות כך. האמפיריציזם (דיויד יום) טוען את ההיפך: מקור הידע אינו פנימי אלא חיצוני ומגיע למוח באמצעות החושים, כלומר הניסיון המוחשי. מול שתי אלו עלתה תפיסה שלישית (עמנואל קאנט) המקבלת בו זמנית את המוח ואת החושים כמקור הידע.

Descartes 1596-1650, Hume 1711-1876, Kant 1724-1804.

הרעיון של גרעין מובנה תחת השם מבניות (Structuralism) הועלה גם ביחס לתקשורת המילולית – רעיון המסתמך על המבנה הבסיסי המשותף לכל השפות, שהוא כנראה תכונה מולדת. אפשר שאותו גרעין מצוי בכל שאר התכונות המאפיינות לא רק את האדם אלא את כל החי והצומח. אבל אלה כאמור אינם פועלים בנפרד, כבחלל ריק. הדוגמה לעניין זה היא התגובה הרגשית לתופעות ראציונליות, כגון האסתטיקה של נוסחה מתמטית או פתרון מדעי – התייחסות שאינה פחותה בעוצמתה, אצל העוסקים בתחומים אלה, מאשר התגובה של אחרים למראה יופיו של חפץ, נוף וכיו"ב. יתרה מכך, בתגובה זו מצוי אולי יסודה הרגשי של האמנות החזותית המופשטת – מעין מקבילה למתמטיקה, למוסיקה ושאר תופעות מופשטות.

הראציו מתקשר כאמור למתמטיקה אבל דווקא כאן מתגלות סתירות הנובעות מהקושי לסגור את הפער בין מושגים חומריים למופשטים. לנקודה חומרית, גם הקטנה ביותר, יש מידות אורך, רוחב, גובה ומסה. לכן ניתן לומר כי רצף נקודות יוצר קו, רצף קווים



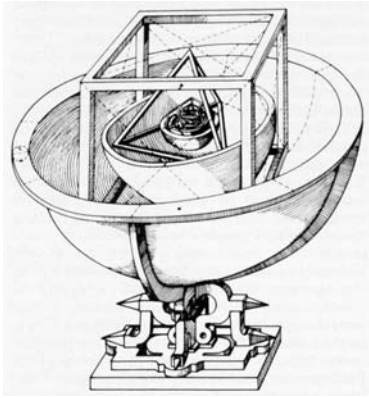
רנה דקארט



דיויד יום



עמנואל קאנט



קפלר, תרשים המודל הגאומטרי של מערכת השמש.



באקמיסטר פולר. מערך משולשים.

יוצר מישור, ורצף מישורים בתנועה סיבובית, יוצר נפח והנפח הוא למעשה מסה העשויה מנקודות חומריות. לעומת זאת לנקודה מושגית אין שום מידה, כלומר 0. רצף נקודות אפס יישאר אפס ולא ייהפך לקו, הקו לא יתפוך למישור וכך הלאה. זאת ועוד, לכאורה אי אפשר לסגור את העיגול ואפילו לא את רוב הקשתות, כי היחס שבין הרדיוס להיקף המעגל (π), הוא לא מספר ראציונלי (הגדול מ-14.3- וקטן מ-15.3) לכן תיאורטית אינו ניתן למדידה או שירטוט. כך גם אלכסון החוצה את הריבוע או המלבן – למעט משולשים ומרובעים מיוחדים, כגון 'משולש הזהב' שצלעותיו 5,4,3 ומכפלתו כלומר מלבן שצלעותיו 4,3 והאלכסון שלו 5.

על פאראדוקסים אלה ואחרים כבר עמדו רבים ביניהם באקמיסטר פולר*, שטען, כי העולם עשוי כמערכת של משולשים, כי צורת הכדור היא בלתי אפשרית. אבל גם המשולשים ברובם לא ראציונליים. למשל היתר של משולש ישר זווית ושווה שוקיים, שאורכם 1, הוא $\sqrt{2}$, מכאן שהצלע היוצאת מאחד הקדקודים לא יגיע לעולם לקדקוד השני. תופעות אלו, ראוי לציין, הטרידו כבר את חסידי פיתאגוראס* במאה השישית לפנה"ס ולכן ניסו להסתיר אותן ככל האפשר. דרך אחת לשוב הסתירות הגיאומטריות היא ההנחה, שכל קו וקשת הם יחידה נפרדת ושלמה לכשעצמה ורק היחס ביניהם הוא מספר לא ראציונלי. אפשר כמובן לטעון, כפי שאכן נעשה, בזכות קיומם של שני עולמות מנוגדים: הראציונלי והלא ראציונלי, הדומם והחי, האור והחושך, הנקודה והקו. הסוף והאין סוף וכו'; עולמות המתקיימים ומשלימים זה את זה, בדרך שאינה ניתנת להסבר.

האדם, שאינו יוצר כל כך ראציונלי, יחבר את קדקודי המשולש או ירטט במחוגה את העיגול והקשת. במילים אחרות, ייחבר את הסופי והאין סופי, שהוא לכאורה בלתי אפשרי. אבל בו זמנית אין להכחיש שגם לתופעות ראציונליות, כגון 'משולש הזהב', שצלעותיו 5,4,3 או לכל פרופורציה מתמטית, יש השפעה לא מבוטלת על כל תחומי האמנות (ר' פרופורציות ומספרים). השאלה אינה באם הראציונלי קיים. ההנחה היא שהוא קיים ומשפיע, כמו כל הגורמים האחרים, הפנימיים והחיצוניים. אי לכך, המטרה היא לנסות ולקבוע את מינון התכונות השכליות של האדם – מינון הקובע את ההבדל בין סגנונות באמנות, כפי שהם משתנים מדור לדור.

הגיון פירושו הוכחת טענה על ידי הקשה מדבר לדבר, מהפרט אל הכלל ומהכלל אל הפרט. להוכחת הטענה נלוות משמעויות נוספות, כגון 'סבירות', 'מתקבל על הדעת', אבל גם 'השכל הישר' שהוא למעשה מטאפורה, כלומר השאלה, מתחום הגיאומטריה (קו ישר, קו עקום ופתלתל וכו'). אותה מטאפורה המובילה את ההגיון לכיוון הראציונלי. בקטע זה יעשה ניסיון להגדיר את ההגיון בנפרד מהראציונלי, למרות שבשניהם מתקיים תהליך דומה של חשיבה והוכחת טענה. נקודת המוצא של הראציונלי היא 'מנה', 'חלוקה' 'יחסי גדלים' וכו', כלומר, בתחום המדידה והחישובים, וכפועל יוצא מספרים ומתמטיקה. המונח הגיון נקבע בימי הביניים ומקורו כנראה 'הגה'. כלומר המילה היוצאת מהפה – משמעות דומה אם לא זהה למושג היווני לוגוס (Logos) שפירושו מילה, או דיבור. סביר להניח שהכוונה המקורית נבעה משפה רהוטה, ברורה, וכיו"ב. מכל מקום, המושג לוגוס התרחב עד שהנוצרים הפכו אותו לשם נרדף לאלוהים, שהכל נהיה בדברו. קשרים אלה נבעו, ללא ספק, מהרגש והתחושה – תכונות שהן במידה רבה היפוכו של הראציונלי. הכוונה מכל מקום הייתה ברורה אלא שלעניין זה חסרה מילה המחברת בין ראציונלי מחד לרגש ותחושה מאידך, כלומר התחושה הראציונלית. אפשר שבינתיים, עד שיופיע מונח מתאים, ניתן אולי ליחס את אותה המשמעות למילה הגיון.

כפי שנאמר הראציונלי ממוקם ליד יכולת הדיבור, כלומר בצדו השמאלי של המוח. האם לא יתכן שכלל שהמרחק קטן, התגובה מהירה, משפיעה וקבועה יותר? לכן הדיבור יותר ראציונלי מהרגש, הממוקם בצד שמאל או הראיה המצויה בגב הראש. עם זאת יש למחר ולחושף שהבחנה זו כל כולה השערה. השערה נוספת היא שההגיון, בדומה לזיכרון, גם הוא פרוש על פני כל המוח. אבל, בניגוד לזיכרון אין ההגיון פסיבי או ניטרלי. יש בו תכונה הפועלת כווסת שליטה ואיזון – פריסה היוצרת מושגים, כגון הגיון הרגש, הגיון הדיבור, הגיון השמיעה, הגיון הזיכרון ושאר תכונות שכליות. חיזוק להנחה האמורה מתבסס על קיומו של ההגיון אצל בעלי חיים שאין להם את יכולת הדיבור וכנראה, גם לא את יכולת החשיבה הראציונלית. באשר להגיון הרגש, הניסיון מלמד שבני אדם מניחים שעמדותיהם ותגובותיהם הגיוניות, לעומת זאת אלה החולקים עליהם הם הבלתי הגיוניים. ניגודים אלה, שמקורם בהגיון הרגש, הם היסוד לאין ספור סכסוכים ומחלוקות. הגיון הרגש ניתן להוכחה בדרך הרגילה (מדבר לדבר וכו'), אבל קבלתו או דחייתו נובעת

מהרגש עצמו. לכן יתכן מצב שבו כל אחת מהעמדות המנוגדות, שגויות ונכונות, במידה שווה, שגם היא מהתגלמויותיו של ההגיון. האמור עד כה אינו שולל את קיומו התיאורטי של 'הגיון צרוף', אלא שהכוונה היא, למעשה, להוכחה, כמקובל במתמטיקה. כלומר תהליך ראציונאלי. יש הבדל רב בין תהליך ראציונאלי לתהליך הגיוני – הבדל שבין מספרים לבני אדם; בין מדע לאמנות. אין ספק שיש לשניהם גם מכנים משותפים, כגון היצירתיות שבמדע והיופי שבראציו. אבל, כאמור, מול המשותף עומד גם השוני. הוכחה על דרך ההגיון על ידי הקשר מדבר לדבר וכו', אינה בהכרח קשוחה וסופית כמו המתמטיקה. אדרבא, הוכחה ההגיונית, הסבירה על פי השכל הישר, עשויה לעתים לדחות מסקנות ראציונאליות כחד משמעיות מדי, כבלתי אנושיות. במילים אחרות ההגיון הוא תהליך הדומה לראציו, אבל יוצא מנקודת מבט שונה. ראוי, אולי, לומר נקודת מבט המנסה למצוא את האיזון בין האמת המוחלטת והאמת היחסית, המתחשבת, בין השאר, בנסיבות ובנטייתו הנפשיות של האדם.

כמה מרגיעה הידיעה, שכל נוסחה מתמטית היא דו סטרית. לא כן באמנות, שבה אין אפילו נוסחה אחת של ממש ולא כל שכן דו סטרית. על טעות זו נפלו התיאוריות באמנות, שנוסחו על ידי חסידי התהליכים המדעיים. כך למשל, הטענה, כי 'השימושי הוא יפה' ולכן 'היפה שימושי' – נוסחאות אלו ואחרות המאפיינות חלק לא מבוטל של הדיונים על השפה החזותית. תחילתה של הטעות הייתה בהבחנה, הנכונה לכשעצמה, של פיתאגוראס, (מאה ה-6 לפנה"ס) על הזיקה בין הצליל ואורך המיתר (נבל) או עמוד האוויר (חליל) והמשכה בניסיון הראציונלי, אבל שגוי, למצוא מקבילות בתחום החזותי, החל מפרופורציות² עבור דרך צבע³ ועד לזיקה לכאורה בין השימושי לאסתטי.

הדיבור הוא אמצעי התקשורת⁴ העיקרי בין בני אדם. דרכו הוא מבטא את צרכיו ומביע את רגשותיו. לעניין זה ההבדל בין דיבור וכתובה, אינו אלא פיתוח טכני, על אף משמעותו האדירה בהיסטוריה האנושית. הדיבור עצמו נעשה על ידי מיתרי הקול וצלילים, שמקורם בלשון, בשפתיים ובחך או כל אמצעי אחר. לא כל הקולות שהאדם משמיע הם דיבור. יש אחרים, אולי, יותר קדומים, שאותם משמיע הרגש, כגון צחוק, בכי, אנחות, צעקות וכו'. קולות אלה, ראויים לכינוי ראשוניים, היות והם מושמעים גם על ידי בעלי חיים למטרות תקשורת, או תינוקות שטרם למדו לדבר. מכל מקום יכולת הדיבור מאפיינת את כל בני האדם ללא יוצא מהכלל, למעט אילמים כמובן.

מרבית הקולות הראשוניים הם, כנראה, ספונטאניים, כלומר תופעות הקורות מעליהן. רק על מיעוטם יש שליטה, ואף היא לא תמיד מוחלטת. בין אלה למשל קולות אזהרה המושמעים על ידי בעלי חיים, כולל בני אדם, בשני הבדלים רבי משמעות: האחד, האדם, כנראה, יכול לשלוט ברגשותיו במידה רבה יותר מכל שאר היצורים. השני, עושרה של יכולת הדיבור. מכאן הנטייה לחבר שליטה ודיבור להגיון, במושגים, כגון 'סביר', 'מתאים', 'איזון' וכו'. למרות שחיבורים אלה הם בעיקר מטאפורות.

באשר לקשר בין דיבור לרגש, יש מחקר חדש יחסית המצביע על הבדל ניכר בין גברים לנשים. בעוד שאצל הגברים כמעט כל פעילות המוח בעת הדיבור מרוכזת בצד הראציו (שמאל), הרי שאצל הנשים נראית בברור פעילות מקבילה באזורים שונים, של המוח. במילים אחרות, הדיבור אצל הגברים נוטה לראציונאליות. תופעה זו היא אולי הסיבה לזיקה המסורתית בין שלושת המושגים: ראציו, דיבור והגיון. אצל הנשים נוספים לדיבור מרכיבים שונים ביניהם הרגש.⁵ ההבדל בין המינים בא לידי ביטוי בעושר רב יותר של הקשרים מילוליים אצל נשים יחסית לגברים.

לעניין ההבדל בין נשים לגברים ראוי להוסיף, כי יש גברים בעלי הגיון הנוטה לרגש ונשים בעלות מגמה הפוכה. יתרה מכך, לעתים, דווקא החולשה היחסית, בתחום כל שהוא, מגבירה את היכולת בתחום אחר, כגון הביטוי. תופעה זו מסבירה את המספר הלא מבוטל של יוצרים הלוקים בחוסר מסוים, ואשר הגיעו לפסגה. כך למשל כמה אדריכלים ידועים שהתגברו על רמה נמוכה של ראייה מרחבית מופשטת; ציירים שסבלו מעיוורון צבעים או רישום לקוי וכו'. הדברים ידועים בעיקר מפי השמועה, שהרי נדיר למצוא משהו המודה בחולשתו.

לשאלה כיצד יכלו האמנים לפעול עם ליקוי זה או אחר, יש תשובה פשוטה למדי. רבים עד לתחילת המאה ה-19 לא עבדו לבד אלא כצוות ולכן יכלו להסתייע בעוזריהם על מנת להתגבר על חולשותיהם. פתרון זה נכון באדריכלות, עד היום, בתחומים, כגון שירטוט, הדמיות ואפילו תכנון. עבודת הצוות בציר כמעט ונעלמה כבר במחצית המאה ה-19, אבל במקביל גם הלך וזנח התיאור⁶ המדויק, כלומר הנאטוראליזם, בקו ובצבע (רי גם חברה) לעומת החיפוש אחר ביטוי אישי (אקספרסיוניזם) שבו הפגם עשוי להפוך למעלה, כלומר טכניקות רישום מיוחדות וצבע בלתי צפוי.

אפשר שהאמנות החזותית ואולי כל תהליך היצירה, מוצא הראשוני מימין של המוח, כלומר הרגש. אבל ביטוי חזותי המבוסס בלעדית על רגשות, הוא, במידה מסוימת, מוגבל או חד ממדי, לעומת ביטוי הנעזר או משתלב עם הראציו. עם זאת, אין להפחית מערכו ועוצמתו של הביטוי הרגשי 'הטהור', גם עם תשלוּבת של כישורים ודחפים – ימין, שמאל ואזורים אחרים של המוח – היא, בדרך כלל, עשירה יותר, בזכות מגוון השכבות הבונות אותו. מכל מקום, הניסיון לשלב חשיבה הגיונית ואמנות ילד מספר סגנונות. בין אלה האימפרסיוניזם² שמטרתו הייתה לתאר את המציאות, בעיקר הטבע, כמות שהוא. לצורך זה אומצה טכניקת פרוק הצבע³ למרכיביו, כפי שקורה בפועל, כולל ביטול קווי המתאר והצבע השחור, מכיוון שאלה אינם קיימים במציאות.

סגנון קיצוני יותר בתפיסתו ההגיונית הניאו אימפרסיוניזם הידוע בשם פוינטליזם⁴ (Pointelism), שפותח על ידי הצייר הצרפתי ג'ורג' סרה⁵. הסגנון מתייחס, כפי שמעיד שמו, להנחות של האימפרסיוניזם, אבל בכיוון יותר 'מדעי' ומדויק. לשם כך פרק את הצבע לנקודות (פוינטליזם פירושו סגנון של נקודות). לאלה הוסיף ידיו הצייר פאול סזאן⁶ קוים לולייניים (למעשה נקודות) ליצירת דינמיות⁷. לכאורה התגלמות הראציו: דיוק, מדע ואיזון בין הסטאטי והדינמי, הידוע גם בשם 'הגיון קר'.

עובדות אופטיות, פיזיות ופרופורציות גיאומטריות, אינן בהכרח תואמות את התחושה⁸. כלומר המציאות כפי שהיא עולה בעיני רוחנו. נהפוך הוא. התמונות של סרה וידידו התמוססו לערפל. וינסנט ואן גוך⁹ ניצל את פרוק הצבע עם אותם קוים מתפתלים ספירליים לביטוי הרגש בהילולה של צבעים. פאול גוגן¹⁰ הפנה, בסופו של דבר, עורף להגיון, לדיוק וכו'. ואף על פי כן הוא משכנע, לא פחות מבחינת ההגיון הרגשי, הכולל קווי מתאר, משטחי צבעים חלקים, במידה רבה, ללא קשר למציאות.

הקוביזם הוא המשכו הקיצוני של ההגיון הקר. ברור שיוצרי סגנון זה, ג'ורג' בראק¹¹ ופאבלו פיקאסו¹², העדיפו, בשלבים הראשונים, צורות גיאומטריות, כגון ריבוע, גליל ומשולש, קרוב לודאי בהשפעת פאול סזאן¹³ - צורות המזוהות עם הראציו. אבל, חשובה לא פחות הייתה השפעתו על תפיסה מרכזית נוספת של יצירתם. אצל פאול סזאן ניתן להבחין לראשונה מאז ימי הביניים בפרספקטיבה טבעית¹⁴. במילים אחרות, הנושא (טבע דומם) מצויר באותה דרך שבה אנו מסתכלים: פעם בעין ימין ופעם בשמאל אי לכך נראה כאילו לציור יותר מנקודת מבט אחת – 'פגם' שכנראה לא הטריד את סזאן. מכל מקום, בראק ופיקאסו פיתחו את אותו 'פגם' בדרך קיצונית, על ידי ציור הנושא מכמה כיוונים בו זמנית. ההגיון שבסגנון זה פשוט למדי: כאשר אנו רואים אובייקט (חפץ, דמות וכו') אנו יודעים היטב את מראהו מכל צדדיו ולא דווקא זה המוצג בפנינו. אם כן, מבחינה הגיונית, למה לא לצייר באותו אופן?



סרה ג'ורג', תחלוכה 88-1887.



סרה, הקרקס.



סזאן, טבע דומם 1895-1900.

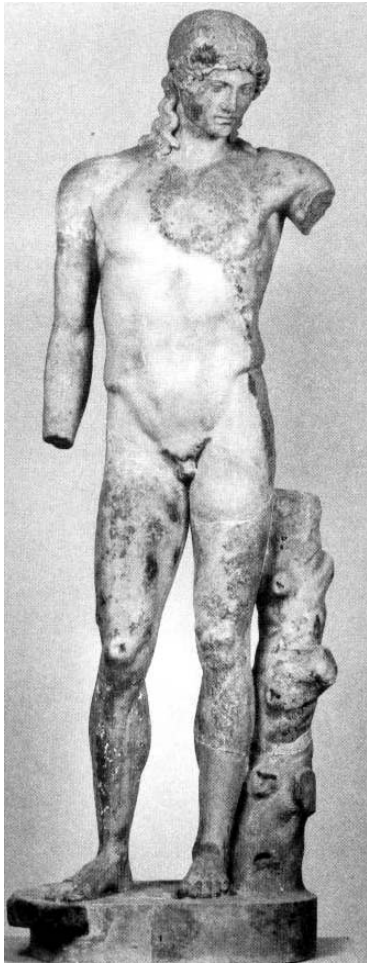


סזאן, השידה 87-1883.

לקוביזם משמעות נוספת בלתי צפויה לחלוטין. השילוב פיקאסו-בראק מרמז על סופה של תקופה או תחילתה של תקופה חדשה. תנועות האמנות שהתפתחו במהלך המאה ה-19 ועד למלחמת 1914 היו ביסודן תוצאה של נסיבות מיוחדות המתמקדות בפאריז. הכוח הגדול של מחוללי התנועות היו צרפתים. לא כך הקוביזם – שהוא לראשונה שילוב צרפתי ספרדי. ג'ורג' בראק, מייצג את סופה של הגישה האובייקטיבית, שהיא לכאורה ראציונלית, כפי שלא מעט צרפתים נוהגים לראות גם את אמנותם – מעין המשך תפיסתו של רנה ד'קארט, הוגה ומתמטיקאי צרפתי.

הקוביזם הוא אכן אובייקטיבי, הגיוני וכמעט ניטראלי אבל בכל זאת לא ראציונלי, במשמעותו כחישובים מתמטיים קרים. אפשר שזו הייתה תרומתו של פיקאסו, המייצג את הפן הרגשי המזוהה עם ספרד. כך למשל, התקופה הורודה והכחולה, 'העלמות מאביניון' ובמיוחד 'גרניקה', הן ללא ספק ביטויי רגש. במילים אחרות, השילוב פיקאסו-בראק הוא מיזוג של הפכים, שהביא לתפנית קיצונית בתפיסה החזותית. פיקאסו מייצג גם תפיסה מנוגדת לאנרי מאטיס* - לעתים בכפל ניגודים, פנימיים וחיצוניים. מאטיס לכאורה אובייקטיבי, ניטראלי והגיוני אבל בו זמנית גם חושני, נהנתני ורגשי בזכות הנושא והצבע. פיקאסו לעומתו סוער ביחסיו האישיים ומעורב באירועי התקופה (לצד הרפובליקה הספרדית ולצד הקומוניסטים), אבל הגיוני בניתוח הנושא החזותי.

בחינה של התנועות שצמחו מתוך הקוביזם, חושפת את אותו שילוב פיקאסו-בראק: המגשר בין הגיון, רגש וראיה. פייט מונדריאן* הוא דוגמה אחת להמשך הקוביזם על ידי צמצום 'הגיוני' של התמונה לזו מומד: קווים ניצבים וצבעי יסוד. אבל התהליך עצמו נובע מהרגש, הרוחניות והאינטואיציה. השני, קאזימיר מאלביץ*, עושה דרך דומה ברוסיה אלא שבמקרה שלו הקווים אלכסוניים והצבעים אישיים – גם כאן התהליך 'ההגיוני/שכלתני' אבל הכוונה רוחנית. התנועה החשובה הבאה, הסורראליזם, הוא ביסודו תהליך המשלב את המציאות (ריאליזם) עם התת מודע – שילוב שהוא בו זמנית אובייקטיבי וסובייקטיבי. מעין ריגוש הגיוני. מבחינה זו צודק סאלבדור דאלי* כשהוא מגדיר את התהליך כפראנויה מבוקרת. הפראנויה היא הרגש והביקורת היא שליטת ההגיון.



אפולו טייבר, חעתק ממקור יווני, מיוחס לפידיאס.



אפולו מייצג את התפיסה קלאסית באמנות, כלומר שילוב הגיוני של ראציו ורגש, הרמוניה ובהירות. דמותו לא נוצרה בבת אחת אלא בשלבים, כמו כל האלים היוונים. מין מעשה מרכבה שבה משתלבים אלים עתיקים וחדשים יחסית. יתרה מכך לאותו אל עשוי להיות גם מספר תכונות שהקנו לו המקום, הפולחן והזמן. כך למשל הנביאות (פיתיות) בדלפי פעלו תחת חסותו של אפולו אבל גם של דיוניסוס, אל היין וההילולה. אחת הגרסאות של המיתולוגיה היוונית של אפולו מוספרת שאת כלי הנגינה הנבל והחליל, המזוהים עם דמותו, רכש מהרמס שליח האלים וממציא האלף-בית והתווים.

על אופיו של אפולו אפשר ללמוד מהמיתוס הבא: הסאטיר מארסיאס מצא חליל מעשה ידי אתנה והיה מנגן בו להנאתם של הכפריים, אשר טענו שנגינתו עולה על זו של אפולו. הדבר הרגיז את האל שדרש לקיים תחרות. המוזות, שנקראו לשפוט, לא יכלו להכריע, כי הוקסמו מנגינת השניים במידה שווה. בשלב זה קבע אפולו שניצח בתחרות מי שיוכל לנגן ולשיר בו זמנית (דבר שהוא בלתי אפשרי לחלילן). למוזות לא נותר אלא לקבוע את אפולו כמנצח בתחרות. לאחר מכן התנקס אפולו במרסיאס באכזריות נוראה: הוא פשט את עורו ומסמר אותו לעץ ליד נחל הנקרא על שמו. האירוע, שצויר בין השאר על ידי טיציאן* בשלהי הרנסאנס, נחשב כמשל לגורלו של האמן, כשרוני ככל שיהיה, המנסה להתמודד עם כוחות חזקים ממנו. אחרים מעשה נורא זה עדיין לא נקבע מעמדו כאל האמנות אלא לאחר שניצח גם את פאן בתחרות נגינה בה שפט המלך מידאס המפורסם.

זאוס דן את אפולו לעבודה קשה בדיר הכבשים של המלך אדמטוס על רצח האיקלופים (ענקים). לאחר שנה של ריצוי העונש - השתנה אפולו ומצא דרך בזכות המתניות ונודע באמרותיו: 'דע את עצמך' ו'הכל במידה'. כמו כן ריסן את המוזות בריקודן הפראי ולימד אותן לרקוד בנועם ובחן. בשלב זה הופך אפולו לאל האמנות בהתגלמותה האולימפית כלומר, האמנות הקלאסית שהיא מרוחקת, שלווה, אבל נתפסת גם כקרה ויבשה. מאפיינים אלו הם אולי ההסבר לקביעת מגוריו של אפולו בארצות הקור הצפוניות אצל ההפרבואים האגדיים. עם זאת היו שטענו, שההפרבואים אינם שוכני הצפון אלא שוכני המדבר דווקא – שתי תפיסות שהן דומות: הצפון הקפוא והמדבר היבש.

חכמה. מושג נרדף לשכל ולמוח, אבל גם לידיעת המלאכה או הכשרון לעשיית הדברים כראוי (חכמת כפיים, חכם בכל מלאכה). ההנחה כאן היא שהחכמה מתייחסת בראש ובראשונה לפעולה. כך למשל, האמנות, כולל האמנות החזותית, כפי שעולה מיסודן המשותף של המילים אומנות (מלאכה) אומן, אמנות ואמן. אי לכך סימנה הראוי של החכמה היא היד; כיד הבורא (איסלאם), היד המפיחה נשמה בחומר (מיכאלאנג'לו), יד האדם (רודן) וכן הלאה. על מנת לפעול כראוי נדרשת מנה לא מבוטלת של שיקול דעת. תכונה זו עומדת כנראה ביסוד כינויו של שופט בשם 'חכם' – כינוי שדבק בשלמה המלך בזכות הדרך שבה פתר את המריבה בין שתי הנשים, שכל אחת מהן טענה, כי שלה התינוק החי. הצעתו לבתר בחרב את התינוק לשניים מזכירה פתרון דומה/שונה לחידת 'הקשר הגורדי'. על פי האגדה נאמר לאלכסנדר מלך מוקדון שבעיר גורדיה (מרכז טורקיה של היום), מצויה עגלה שחוברה בקשר שלא ניתן להתיר אותו. אבל מי שיצליח בכך ישלוט באסיה. כלומר ינצח את ממלכת פרס. אלכסנדר בחן את הקשר ולאחר מכן ביתר בחרבו את סבך החבלים, ואכן הביס את מלך פרס.

בשני המקרים נדרשה לחכמה פעולה ותייחוס או ערמוניות מסוימת, כלומר 'התחכמות' (הבה נתחכמה) ועשית תחבולות, העולה בקנה אחד עם המושג 'חכמת חיים'. לא פלא על כן שהיוונים שילבו שתי תכונות אלו באתנה² אלת החכמה. במילים אחרות החכמה כמו חכמת החיים היא אותה שיקול דעת המכוון את סוג המעשה הנדרש, שהוא לעיתים פעולה עקיפה ולעיתים פעולה ישירה. הפתרון במשפט שלמה התבסס על ידיעת נפש האדם, כלומר פעולה עקיפה שתוציא את האמת לאור ואילו אלכסנדר פעל ישירות וחתך את החבלים. דוגמא נוספת לקשר בין חכמה לעשייה חבויה במשפטים 'אין אדם קונה חכמה אלא מי שיש לו חכמה' או 'איזהו החכם? הלומד מכל אדם'. בשתי האמירות החכמה היא אותה תכונה פנימית המכוונת את הפעולה - תכונה הקרויה לעיתים החוש השישי³ או לעיתים אינטואיציה.⁴ כלומר תפיסה ישירה, שלא באמצעות החושים הכוללת בין השאר את הנבואה וראית העתיד. על הזיקה בין אינטואיציה וחכמה מעיד גם המשפט 'איזהו חכם? הרואה את הנולד'. אבל היות והחכמה מתמקדת גם בעשייה ולימוד הרי שהיא קרובה יותר לאינטואיציה מלומדה⁵ או טבע שני. הדיון בהגדרת משמעות החכמה החל במלאכה עבר דרך חכמת כפיים והסתיים באינטואיציה. גלגולים אלה אינם מקריים. מקורם בתחושה העולה אצל ציירים, פסלים, אדריכלים וכו', שהיד מכוונת את עצמה, כאילו יש לה ישות או רצון משלה. החוויה אינה ייחודית לתחום החזותי, גם אצל יוצרים בתחומים אחרים, עולות מעליהם מילים, צלילים, תנועות וכו'. לעניין זה תיעוד מסוים, במיוחד אדריכלים, כגון אריק מנדלסון*, שטען שבאותן סקיצות שיצר, כנראה באופן ספונטאני, טמון כל הנדרש להשלמתו של פרויקט.



רודן אוגוסט, יד אלוהים 1902.



דורה גוסטאב, משפט שלמה מתוך רישומים לתנך 1886.



העתק פסל שיש של אתנה. צייר ברלין 80-490 לפנה"ס.



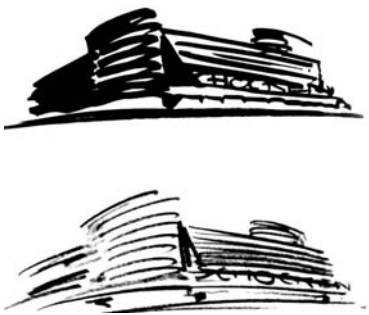
חולדת אתנה צייר פרינוס 560-50 לפנה"ס.

אתנה (Athene) אלת המלחמה, המלאכה והתבונה המעשית. הסברה היא, כי מדובר באלה עתיקה, של תרבות חקלאית, הקודמת ליוונים (אולי, שיבוש אותיות השם עניתה אלת השמים השומרית). מכאן תכונותיה, כגון התבונה המעשית, המלאכה והחקלאות. השבטים היוונים אימצו את האלה והוסיפו לה את 'חכמת המלחמה' (בניגוד לארס אל המלחמה הפראית). לאתנה כמה שמות נלוים, כגון אתנה פאלאס (=Pallas=עלמה גיבורה המגינה על העיר) ואתנה פארטניה (=Partania=הבתולה) שלא נולדה אלא יצאה שלמה מירכו או ראשו של זאוס, לא נישאה ולכן לא נשלטה ולא ילדה צאצאים. אתנה הייתה המגינה של מספר ערים, אלא שכיום היא מזוהה בעיקר עם העיר אתונה הקרויה על שמה. כאן גם נקבע הינשוף כסמל העיר והאלה. הצדק נחשב לאחת מתכונותיה החשובות: כאשר המועצה המשפטית הייתה חלוקה שווה בשווה, ביחס לגזר דין, נאמר שהיא פוסקת לזכותו של הנאשם ולכן יש לזכותו.

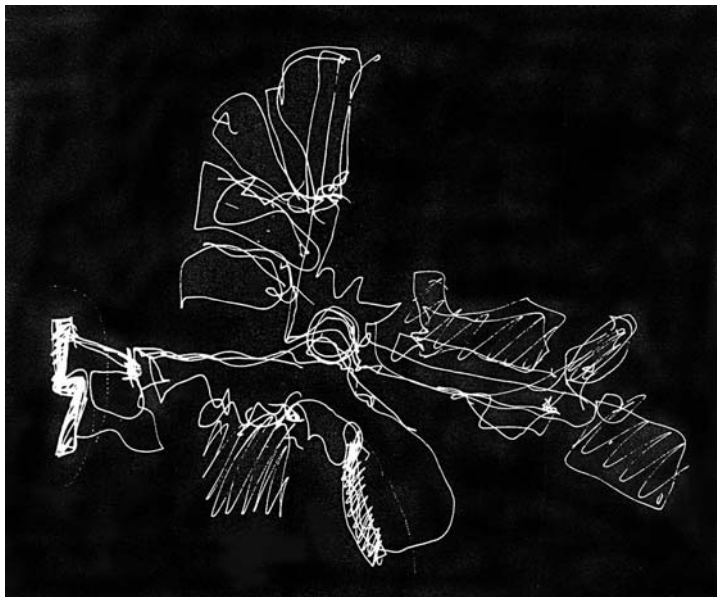
תבונה. מושג שעיקרו היכולת להתייחס למקורה של תופעה, את הכיוון אליה היא מובילה או שואפת להגיע. אבל, גם להקיש על דבר מתוך דבר, כמו הגיון. את ייחודה של התבונה קבע הרמב"ם (מו"נ א' ב'), כאשר קשר אותה לראיה באמצעות הפועל 'התבונן'. אפשר שהמטרה הייתה למצוא מקבילה למילה 'תיאוריה', שפרושה ביוונית הסתכלות. או ידיעה הנרכשת על ידי התבוננות. קשר זה מעמיד את התבונה כאבן יסוד לאמנות החזותית. באותו כיוון המשיכו גם הבלשנים העכשוויים, שהוסיפו לתבונה את יכולת החדירה בעיני הרוח אל האמת הפנימית או אופיים וייחודם של אנשים ותופעות (באנגלית Insight).

חיבורה של התבונה לראיה פרושה יכולת שכלית סבילה לעומת מאפיין הפעולה והעשייה כפי שעלה מכמה דוגמאות המופיעות ביחס למושג החכמה. עם זאת ראוי לשים לב לשני ביטויים, לכאורה מקבילים; האחד, 'חכמת כפיים' והשני, 'בינת כפיים'. למרות הכפילות לכאורה, המדובר בשני תהליכים שונים, עשייה וראיה, המשולבים ומשלמים, זה את זה. במילים אחרות החכמה והתבונה עולים בקנה אחד ושניהם יחד נשקלים על ידי הראציו ומתפרשים על ידי ההגיון. הדוגמה הטובה ביותר לעניין זה הן שתי טכניקות הרישום: באחת האמן מתבונן רוב הזמן במודל או בטבע דומם אשר לפניו, ולא בציור. כלומר היד מוצאת דרכה בעצמה (ר' גם חכמה). השניה היפוכה, המודל או הטבע דומם מצויר ברובו מהזיכרון, כפי שהוא עולה בראיה הפנימית בעיני הרוח.

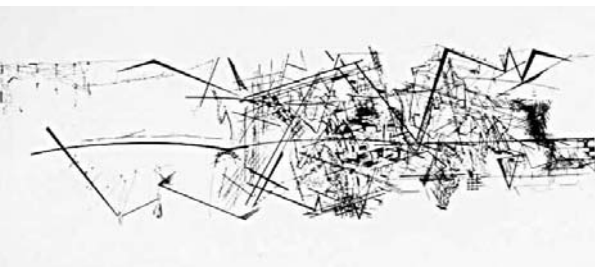
יש הטוענים שפאבלו פיקאסו נהג לומר 'אחרים מחפשים, אני מוצא'. אפשר, כמובן, שחלק ניכר מהתהליך אצל פיקאסו התחולל כפעולה והתבוננות שכלית, כלומר 'בעיני הרוח' בעוד שאצל רבים אחרים כפעולה והתבוננות מוחשית בשיטה הידועה בשם ניסוי וטעייה (Trial and Error). אותו תהליך המאפיין פסלים ובעיקר אדריכלים, כגון הסקיצות של ליאונארדו דה וינצ'י; הפנטאזיות של אריק מנדלסון*, ואלה המשתמשים בטכניקה זו, כיום, כגון פרנק גרי* ודניאל ליבסקינד*, המשלבים שרבוטים ודגמים. כלומר שוב עשייה והתבוננות.



מנדלסון אריק, סקיצות למרכז קניות שוקן 8-1926.



גהרי פרנק, סקיצה למוזיאון ויטרה.



ליבסקינד דניאל, סקיצה.

רגש. הכוונה בעיקר לפן הפנימי המקביל לנפש. המונח עבר מספר שינויי משמעות. תחילה, בתנ"ך הוא מתפרש כהמון רועש או המולה (למה רגשו גויים ולאומים יהגו ריק... תהילים א'2). בימי הביניים היו שהעדיפו את המילה רגש לציון 'חוש', בעיקר חוש המישוש, כפי שנוהגים במקרים מסוימים עד היום, כך למשל מרגישים קור או חום וכו'. מכאן המושג 'רגישות' לאפיון איכות החושים 'רגישות' הראיה, השמיעה או 'רגישות' לשונית, שהיא הכלי המשמש בפרק זה ורבים אחרים, לחשיפת הרבדים השונים של השפה המדוברת והכתובה ובאמצעותם את אלו של השפה החזותית.

שתי תפיסות הקשורות לרגש הן האופטימיזם והפסימיזם. הראשון האופטימיזם הוא ביסודו התקווה לעתיד שיהיה כפי שאנו רוצים. תקווה זו היא ביסודה של האמנות על כל תחומיה, כי היפוכה, הפסימיות היא, בסופו של דבר, העדר תקווה – מצב שפירושו חידלון.

המילה התנכ"ית 'רגשו' במשמעותה כרעש והמולה מובילה להתרגשות שיש בה שתי משמעויות. האחת, שייכת לחושים, כלומר תגובה למסר מוחשי. השניה, לפן הפנימי או הנפשי, כפי שעולה מהביטוי 'בעל רגש' למי שמזדהה עם צערו ושמחתו של הזולת (ר' אמפטיה) או 'חסר רגש' לאדם אדיש, אכזר ונוקשה. בסופו של דבר דווקא הפן פנימי או הנפשי הוא שגבר. אי לכך המילה רגש מתייחסת, כיום, ובעיקר בקטע זה, לתופעות נפשיות (פסיכולוגיות), כגון רגש אשמה, עליונות, חרדה, רדיפה וכו', שאין להן יסוד ממשי/מוחשי.

הכוונה במילה רגש עשויה להיות 'תסביך'. כלומר תסביך אשמה, רדיפה וכו'. בשפה המדוברת ההפרדה מובנת מאליה. לכן 'רגש אהבה' אינו מתפרש, כתסביך, אלא אם הוא מוגזם והרסני. כך, כנראה, גם שאר הרגשות, כגון עליונות, חרדה וכו'. נהפוך הוא. ניתן לטעון שרגש עליונות הוא היסוד לביטחון עצמי המאפשר פעולה, לעומת אוזלת היד הנגרמת על ידי רגש הנחיתות. יתרה מכן לרגש זה יש משמעות קיומית, לא רק אצל האדם אלא גם בעלי חיים. כך למשל, בתחרות בין זכרים מאותו מין. על מנת לחדד את ההבדל בין חוש לרגש אפשר להביא את הדוגמא של משקאות חריפים המעוררים את הרגשות אבל מקהים את החושים. הקהות היא תוצאה של האטה בתגובת העצבים שפעולתם, היא שילוב כימי חשמלי. ההתערורות קשורה, כנראה, בשחרור המעצורים המובנים באדם - מעצורים המאפשרים, בדרך כלל, שליטה סבירה בטרם ייהפך להרסני.

הרגש מתגלה בצורות רבות: ביניהן שמחה, עצב, כעס, אהבה, קינאה, שינאה. עם זאת אין לו אמצעי ביטוי משלו. עליו לפעול בעקיפין, בעיקר באמצעות הדיבור. אבל כאשר 'אין מילים' או 'נגמרות המילים', מתפרצים הבכי, הדמעות, ההופכים במקרים קיצוניים לאלימות כלפי הזולת או כהרס עצמי. הדרכים האחרות לביטוי הרגש הן המחול, השירה והמוסיקה. לגבי השפה החזותית ראוי לציין תופעה שאין לה הסבר ברור: ככל שמתפתחת יכולת הדיבור, אצל ילדים, ניכרת נסיגה ביכולת זו, עד שהיא נעלמת בגיל שש/שבע. רק אצל מעטים היא חוזרת ומופיעה בגיל העשרה. זאת לעומת יכולת הביטוי בצליל וקול (שירה, נגינה, תיפוף וכו' וכו'), המאפיינת רבים יותר, ללא קשר להתפתחות הדיבור. אפשר שההבדל נובע מהתפתחותה המהירה יותר של הראיה. לכן הילד מזהה מוקדם יותר את הפער בין מעשה ידיו ומראה העולם החיצוני. לעומת זאת ההשוואה בין קולות קשה יותר. לכן אנשים ממשיכים לשיר לעצמם גם אם הם 'מזוייפים'.

ל"נ טולסטוי, כך אומרים, טען שהפרוזה יכולה להביע במשפט אחד את אשר השירה מתקשה לבטא במאות מילים. הגורם לכך, שממנו התעלם טולסטוי, הוא שהשירה מנסה לבטא רגשות, שהן מעבר למילים 'הפרוזאיות' – רגשות שהם ביסודה של הפרוזה הפיוטית (ר' סימבולזם). יתרה מכן כאשר טולסטוי עצמו כותב על רגשות, כגון אהבה (אנה קרנינה), המוות (מותו של איבן איליץ') והאמונה הדתית (התחייה) נדרש גם הוא למאות מילים.

'כוח הרצון' של האדם הוא כנראה מוטאציה שמקורה בגודל המוח האנושי, שהגיע בסופו של דבר עד למודעות העצמית. רק האדם, בניגוד לכל צורות החיים הידועות, מסוגל, בכוח הרצון, לרסן את רוב דחפיו ויצריו: נשימה, פעימות לב ואפילו, במקרים קיצוניים, את הקיום עצמו, כלומר התאבדות. הדוגמא היחידה ליכולת קיצונית זו יוחסה בשעתו לעקרב העוקץ את עצמו. אבל, התברר שהמדובר בניסיונו לפגוע בריב, המסתיים, לעתים, בפגיעה עצמית. מכל מקום, בעלי חיים ואפילו המפותחים שביניהם מתקיימים בזכות האינסטינקטים וספק אם הם יכולים לרסן את רגשותיהם או יצריהם. לעומת זאת האדם הנושא עמו מטען גדול של רגשות, בגין ממדיו של הזיכרון, היה נכחד בהרס עצמי אלמלא יכולת השליטה העצמית: ככל שהרגשות חזקים יותר כך יקשה להשתלט עליהם.

הניגוד בין פעילות הגיונית, כלומר שליטה והתפרצות הרגש, מחייב את החברה לקבוע סייגים ומעצורים, ספונטאניים ומלאכותיים, שהם המוסר, החוק, הנימוס וכו'. היהדות, למשל, גאה בכך שהמאמינים בה כופים על עצמם יותר כללים וסייגים ממרבית הדתות האחרות (ליבוביץ) ולכן היא לכאורה התרבותית או המפותחת מכולן.

לכפיית סייגים וצמצום מוצא הרגש, יש מחיר: תסכול, הדחקה ולחץ פנימי. כדי למנוע התפרצויות הרסניות של הרגש, התקינה החברה שסתומי לחץ - אחד מהם הוא האמנות. קביעתם של אלו הייתה גם היא, קרוב לוודאי, ספונטאנית, כפי שמעידים ציורי המערות, גלי העד והקישוטים הפרה-היסטוריים. על דרכי הביטוי האחרות כגון מחול, זימרה, הפקת צלילים ודיבור, איננו יודעים דבר - למעט ההנחה שהאדם הקדמון התבטא בצורות דומות לאלו המוכרות לנו כיום. אין כל ספק שהאמנות כוונת של רגשות עדיפה על כל האפשרויות האחרות שבהן התנסתה החברה האנושית לשחרור לחציה, החל מהאורגיות הדיוניסיות (באקנאליות), עבור דרך מעשי רצח וכלה בסמים. לא כל אחד חייב להיות יוצר פעיל, אבל ראוי שיהיה לפחות משתתף סביל.

תחושה. מונח העומד בתווך בין החושים והרגש; בין העולם הפנימי (הנפש) והחיצוני (המציאות המוחשית). מעמד זה עולה מהשימוש במילה תחושה בכפל משמעות. כך למשל, מידע הנקלט על ידי החושים, לדוגמה תחושת קור. אבל לאותה דוגמה יכולה להיות גם משמעות נפשית, כלומר פסיכולוגית, כאשר המדובר ביחסי אנוש. השימוש במונח תחושה מופיע, לעתים קרובות, בהקשר לאמנות ובמיוחד אדריכלות וסביבה (תחושה טקטונית, תחושת מקום, תחושת קדושה וכיו"ב). הכוונה למידע עמום הנקלט על ידי חוש פנימי סמוי (ר' בהמשך חוש שישי, חוש קצב, הומור וכו') קליטה זו יוחסה בעבר לחושי אברים פנימיים כגון תחושת בטן, תחושת הלב או לעתים בהשאלה מחוש לחוש. כך למשל יטעם עשוי להיות מראה עיניים או מעשה נלוו. כך גם מעשה שנוסף ממנו יריח רע.

תחושות שמקורן ברגש אינן ניתנות לבדיקה אלא על ידי סטטיסטיקה, כלומר בדיקה כמותית - בדיקה שיש לה חשיבות והצלחה בתחומים רבים, כגון עיצוב מוצרים, גרפיקה, יחסי ציבור, אסתטיקה וכיו"ב. לא כן באמנות ששאפתה בעיקר איכותית ולא בהכרח כמותית. לתחושה שמקורה ברגש יש כמובן להתייחס בספקנות גם אם הוכחה כנכונה מבחינה כמותית, במיוחד באמנות. בתחומים כגון יחסי ציבור ועיצוב המוצר הכוונה בדרך כלל מוגבלת באופנה (עונה, חודש, יום). בכל מקום התחושה כמו האמנות היא, בין השאר, ביטוי של הרגשות של היוצר. אין מדובר בהכרח בביטוי נאמן אלא בתרגום. על זאת כבר נאמר, כי תרגום טוב אינו מדויק והמדויק אינו טוב.

על משמעות הזיקה בין חושים לנפש, כלומר התחושה, ניתן ללמוד, על דרך השלילה, ממקרים שבהם התברר, כי 'הרעבה' של אחד החושים ולא כל שכן של כולם בבת אחת, גורמת לתופעות של בלבול נפשי. כך למשל, השהיה במים פושרים בחדר אטום וחשוך או כאשר אדם נכנס לחלל עגול וחלק ללא פינות וצללים. כך גם שפע עורף, כפי שקרה, במקרים מסוימים לסגנונות, כגון המאניריזם, הרוקוקו והבארוק המאוחר (ר' חברה). אבל, השפע פחות חמור מהחוסר, מכיוון שהעין או התפיסה מצמצמת את הקליטה בתהליך מיון טבעי. עם זאת הגירוי העודף, השפע המוגזם של פרטים והצורך במיון מתמיד, גורם לאי נוחות, שניתן להשוות אותה עם הקליטה על ידי חוש השמיעה": צליל בודד. מספר צלילים, המולה ולבסוף רעש רקע שהוא לעתים רוגע (הים) ולעתים מעצבן (השוק והרחוב) - אותו רעש ממנו נגזרה מלכתחילה המילה רגש.

חושים. עצבים הקולטים מידע חיצוני. שביניהם הראיה היא האמצעי החשוב ביותר הן מבחינה כמותית והן מבחינת השפה והאמנות החזותית. פרק זה, כפי שיתברר, ממעט לעסוק בהיבט הפיזיולוגי. הדגש אינו על הדרך שבה נקלט המידע אלא בתרגומו למסר חזותי ואמנות. כבר נאמר תרגום מדויק אינו טוב והטוב אינו מדויק. אבל בטרם מבדילים בין טוב למדויק יש לבדוק את התהליך עצמו - תהליך שבו משתתפות התכונות השכליות והמידע הנקלט על יד החושים. במשך לסדר הופעתם של החושים הבחירה הייתה להתחיל במישוש המזוהה, בדרך כלל, עם המילה חוש. מכאן לעבור לראיה הקולטת כאמור את מירב המידע. שלושת החושים האחרים שמיעה, טעם וריח סוגרים את המעגל. עם זאת נוספו בהמשך כמה תופעות תחת הכותרת 'חושים פנימיים' או חושי הרגש, ביניהן החוש



בארוק מאוחר, ניומן באלטאזאר, כנסיית 14 הקדושים 1742.

השישי, חוש הזמן, חוש הומור, חוש התנועה והקצב, וכן הלאה עד לדמיון.

המונח חושים נלקח כנראה מערבית (חאס) והוא מופיע לראשונה אצל הרמב"ם בספרו מורה נבוכים. על משמעות המילה, כאשר נחשבה עדיין כזרה לשפה העברית, כותב ר"ש איבן תיבון: 'חוש הראיה וכליו העין וחוש השמע וכליו האוזן וחוש הריח וכליו הנחיריים וחוש הטעם וכליו הלשון והמשי הוא חוש המשוש וכליו הכל אברי הגוף'. הסבר זה, המקובל עד היום, התבקש, כי המילה חוש במקורה העברי פרושה למהר - פרוש שאין לו כנראה כל קשר לאותה מילה ערבית 'חאס', ששימשה את הרמב"ם. זאת ועוד. למילה חושים, בשפות שמקורן לטיני (Senso), כגון איטלקית, ספרדית, צרפתית, אנגלית וכו', יש לפחות עוד שלוש משמעויות: האחת, 'כיוון', השניה 'משמעות' והשלישית 'הגיון'. סביר להניח, כי קיימת זיקה מסוימת בין השפות ולכן ניתן, אולי, למצוא את אותו הפרוש חבוי גם בשפות, כגון עברית, שהן לכאורה שונות לחלוטין.

בחלק מהדיון כלולות חזרות מסוימות הנובעות משתי סיבות עיקריות. ראשית, האמנות והתגובה היא כלל חושית. כלומר היא אינה מצטמצמת לחוש אחד מסוים והיא, אולי, יותר קרובה לתפיסה הבין חושית עליה התבסס הסימבוליזם (ר' סגנון). שנית, כמעט כל יצירות האמנות עצמן הן תשלובת של מרכיבים שונים. במילים אחרות יצירה חזותית אינה רק מסר אופטי - למרות שהיו ניסיונות המתקרבים לקיצוניות זו אצל אמני הסגנונות הקרויים 'שדה הצבעי' ומינימליזם. אבל, אפילו באלו משתרבים היבטים של טקסטורה, חלל, אוריה ועוד, הגורמים לתגובות של חושים שונים - בחלקם גם בלתי צפויים.

1. חוש המישוש. מערכת עצבים הקולטת מידע במגע עם החומר, כגון קר, חם, קשה, רך, יבש, נוזל, רטוב, לח, חלק, מחוספס - המשתלב, בחלל הפה, עם חוש הטעם ובאף עם הריח. בנוסף מועבר על ידי אותה מערכת חלק ניכר ממידע הכאב וההנאה הגופנית. מכאן משתמע שרק הניתן לבדיקה על ידי המגע הוא ממשי.

המגע כאמצעי לקליטת מידע קודם לכל אמצעי אחר. עצם המילה 'חושניות' מתייחסת, בעיקר, לאותו מישוש בפועל או בזיכרון. החוויה, מתחילה, אצל תינוקות, בכל הגוף ובמיוחד בשפתיים ובפה מקום בו הם משתלבים עם הטעם וסמוך אליו הריח. אותה חוויה, מלווה בהנאה, מצויה ביסוד הקיומי: המשיכה הגופנית לצורך זיווג והתרבות; הקשר בין הורים לצאצאים, בין התינוק לאימו ולאחר מכן ל'שמירת הביטחון', לכריות, בובות וכו' - תופעות הנמשכות גם אצל המבוגרים. ממקור זה צומחות, כנראה, גם המסגרות החברתיות הגדולות (שבט, עדר, להקה). הכאב, באותם הקשרים, הוא קרוב לודאי אמצעי התרעה (מכה, פצע וכו') המסייע בבחירה בין המותר והאסור בין המשיכה והדחייה. אבל, לא הכל ניתן למגע. לכן בלית ברירה יש להיעזר, לעתים, בחוש הראיה, על פי ההגיון המקיש מדבר לדבר. כאשר אנו אומרים 'תראה לי', כהוכחה מוצקה, הכוונה, הגלויה או הסמויה, היא שאותו דבר ניתן למישוש. לעניין זה ראוי לציין את הקירבה, שאולי אינה מקרית, בין שלושת המושגים: מ.ש.ש., מ.מ.ש., ש.מ.ש., כלומר בין מישוש, מימוש, ממשי ושימושי.

כאמור הראיה היא בין השאר תחליף למגע (תראה לי) כאמצעי לבדיקת המציאות - תחליף ההופך בדרך כלל לעיקר. אבל, על מנת לחזור לחוויית המגע יש לעצום עיניים. כלומר ביטול חוש הראיה. על ידי כך מתגלה מחדש חשיבותו של המישוש להבנת משמעותו הבלתי אמצעית הן של החומר והן של הרוחניות המזוהה עם האהבה - משמעות שניתן בהמשך לשוב ולתרגם אותה לשפה ולאמנות החזותית, כפי שעשה גוסטאב קלימט* בתמונת 'הנשיקה'.

מכל מקום, שיאו של המישוש באמנות החזותית בשנות ה-1950-60 כאשר הופיע סגנון מיוחד של שיתוף הציבור בחוויה על ידי מעבר בין בדים וחוטים תלויים, כמו גם ארגזים ואפילו חדרים מלאי כדורים, שניתן לנוע בהם כמו בבריכה (לעניין זה גם הרחצה עצמה היא כמובן מישוש). מכאן נמשך הסגנון לכיוון, ותיק יותר, של גני הרפתקאות, שנוסף לו הפך של המישוש, כולל הציור בידיים ופינת משחקי הבוץ בגני הילדים.

1.א מירקם. מונח המתייחס לטבעם וטיבם של פני העצמים, כפי שהם נקלטים על ידי חוש המישוש. המילה מציינת, לכאורה, חספוס כל שהוא. אבל למעשה היא מתייחסת גם להגדרות כגון חלק, רך, עדין וכו'. הופעתה של המילה מירקם בעברית היא חדשה למדי - תרגום של טקסטורה (Textura), שפרושה בלטינית אריגה. ובהשאלה גם טקסט (Text), שהוא המשטח הכתוב על דף, קלף, חומר, אבן וכו'. במילים אחרות המעבר מביד (Textilis) לכל שאר החומרים והלאה אל דברים 'ככתבם ולשונם' (להבדיל מפרשנות).



קלימט גוסטאב, הנשיקה 1907-8.



מברנדט, דיוקן עצמי 1660 (למטה - פרט).



מברנדט, שור שחוט 1655.



סוטין חיים, גוף בקר מבותר 1925 (ימין).
פראנסיס בייקון 1946.



המירקם הוא למעשה מבנה החומר (סטרוקטורה). די אם נתבונן דרך זכוכית מגדלת או מיקרוסקופ על מנת שנחשוף את המבניות. מילים אחרות הטקסטורה והסטרוקטורה אינם אלא מושגים מתחלפים המתייחסים ליכולת הקליטה של חוש הראיה והמימוש. השלג למשל שהוא רך למגע יראה בהגדלה ניכרת כגבישים חדים והצמר גפן כפקעת סיבים וכו'. בנוסף, גם פיגומים של בנין או מסגרות של חלונות בבניין העשוי זכוכית יראו לנו כטקסטורה. כך גם ערימת קרשים, זרדים וכו'.

מעברים אחרים, למעשה דילוגים, שמקורם במישוש ומירקם, הם התחושות. מקומן של אלה, כפי שכבר הוגדר, במרווח בין הרגש ומידע החושים: תחושת הקרירות והקרירות בפועל של מתכות וזכוכית. כך גם, החמימות ובהשאלה ידודותיות. באותו מרווח מצויה גם תחושת הרוחניות, לכאורה כהיפוכו של החומר והמימוש. אבל החוויה הבסיסית של הרוחניות היא הרוח עצמה – תופעה הנקלטת על ידי המישוש אבל אינה נראית. מכאן מסקנת הדו-סטריות לכאורה, על דרך ההגיון המקיש מדבר לדבר: אם המוחש ואינו נראה הוא רוחני הרי שגם הנראה ואינו ניתן למישוש הוא רוחני נשגב ואלוהי (שמים, שמש, ירח וכוכבים), כך גם הנשמע ואינו נראה או ניתן למישוש (רעם). מכאן קצרה הדרך ליחס משמעות מיוחדת לתופעות אחרות שאינן ניתנות למישוש, כגון שקוף, משקף, נוצץ ומבריק (זהב, זכוכית, גבישים, ענבר וכו'). היחס הנפשי ותופעות אלה מתקיים עד היום ולאורך כל ההיסטוריה – נושא שיחזור ויופיע בפרק החומר.

כך ציפוי הזהב שנתגלו בקבר תות אנך אמון, מסכות המוות ממקניה. הסגולות המיוחדות של אבני החן, כולל כנראה אבני החושן, (אורים ותומים), של הכהן הגדול בירושלים. בוחק ראשי הפירמידות, האובליסקים, המקדשים היוונים ובמיוחד הפארתנון, כיפות הר הבית בירושלים והכנסיות ברוסיה. אריחי הקרמיקה של שערי בבל ואשור, מסגדי מרכז אסיה ופרס וכיום גם עיראק. ציפוי הלכה והזיגוג, שמקורם בסין ויפן, ובמידת מה גם שכבות הלכה על ציורי השמן במערב. למעשה המדובר במעין 'משחק' של תוספות וחיסורים, בדומה למשחק בין האפשרי והבלתי אפשרי שהוא אחד מיסודות הדמיון.

סביר להניח שדחף המישוש מילדות אינו מרפה, כפי שניתן להוכיח מסימני הידיים על קירות בנינים במקומות ציבוריים. יש עדויות שאותו מישוש היה מקובל גם ביחס לפסלים בעת העתיקה מקצתו ארוטי, כגון דמותה של אפרודיטה/ונוס אלת האהבה הגופנית ומקצתו רוחני – תופעה הקיימת עד היום דוגמת פולחן האבנים, הפסלים והחפצים הקדושים.

כאמור המירקם תחילתו ביד. הבד מוביל גם אל הריפוד וממנו אל הנוחות. הנוחות מזוהה עם המנוחה והשינה מחזירה אותנו, שוב, אל הבד והמירקם; אל הנעים והלא נעים למגע הגוף; אל הקטיפה, המשי, והפוך; אל הצמר והכותנה. אם נתבונן במרחב הקיום הגופני, כלומר פנים המגורים, נמצא שרובו מדבר אלינו במונחי מישוש: הכסא, הכורסה, המיטה, השמיכה, הכרים, השטיח, הוילון וריצפת העץ. כולם שואפים אל החמימות והרוך שהכרנו כילדים בחיק אמנו. היפוכה של החמימות, בעיקר בקיץ, היא קרירות הרצפה והמים. בקיצור אותה תחושה, שמיקומה בין ראיה למישוש; בין המוחש והרגש. לעניין זה היסטוריה משלו החל מפסלי אלות הלניסטיים, עבור דרך הרנסאנס, הבארוק, הרומאנטיציזם ועד למאה ה-20.

1.1 פאקטורה (Factura) סוג של מירקם. המושג נגזר מהמילה מאנופאקטורה (Manufactura) שפרושה המקורי מלאכה או עשייה ידנית, הכוונה בעיקר לסגנון בציור שבו מודגשות משיכות המכחול. סגנון זה מזוהה כיום עם האימפרסיוניזם ומרבית סגנונות הציור שהופיעו אחריו. כלומר לא משטחים אחידים ומעברים עדינים מצבע לצבע אלא פרוק כל צבע למרכיביו (דיוויזיוניזם), כנדרש על פי תורת הצבע. בגין הצלחת האימפרסיוניזם וממשיכי דרכם, החלו החיפושים אחר אמנים מהעבר שהשתמשו באותה טכניקה, בדרך כלל בשלבים מאוחרים של עבודתם. בין אלה הונציאנים טיציאן, טינטורטו*, פראנססקו גוארדי*, ובארצות השפלה, פאול רובנס*, יעקב יורדנס*, פראנס האלס* ורמברנדט*. בצרפת ניתן להבחין באותה טכניקה אצל הצרפתים ז'אן אונורה פראגונר*, יוג'ין דלאקרוא*, שמהם על פי המסורת נחלו האימפרסיוניסטים את הטכניקה (נכדתו של פראגונאר הייתה נשואה לאחיו של אדוארד מאנה*).

הקשר בין פאקטורה ומישוש מקורו בטכניקה של שכבות הצבע המשולבות במשחות שונות (Impasto). במילים אחרות לא רק אשליה חזותית אלא תלת ממדיות בפועל הניתנת למישוש. טכניקה זו, הנוגדת את מסורת הציור, מזוהה בעיקר עם רמברנדט. אבל לאחר מותו כמעט ונשכחה, עד להופעתה, הכמעט מקרית, אצל

האימפרסיוניסטים. רק בשלהי המאה ה-19 היא חוזרת במלוא עוצמתה אצל וינסנט ואן גוך*, אולי מתוך הזדהות עם בן ארצו, רמברנדט, שנחשב לעת זו כאחד מגדולי האמנים בכל הדורות. מכל מקום בעקבותיו הלכו עוד רבים במהלך המאה ה-20, ביניהם מוריס אוטריו*, ג'ורג' רואו*, חיים סוטין*, יענקל אדלר* והישראלים יצחק פרנקל-פרנל* ומרדכי ארדון*.



דלאקרואה יוג'ין, צייד אריה 1854.



אוטריו

אפשר שאותה פאקטורה תלת ממדית מצויה ביסודו של הקוביזם הסינתטי המשלב עצמים בתמונה. כלומר השילוב בין דו ותלת ממד; בין אשליה וחומר מוחשי. מבחינה זו הדרך מאימפרסיוניזם לקוביזם הובילה את הפאקטורה למחוזות בלתי צפויים של ביטוי אסתטי; מעבר למשמעות המקורית של הצגת משיכות מכחול ושכבות בצוור. הכוונה לחשיפת תהליכים ברישום ובפיסול ועד למרכיבים התעשייתיים והטכנולוגיים בעיצוב ואדריכלות.

התנועה/פעולה ידנית, המזוהה עם הפאקטורה, מצויה גם בחלק לא מבוטל של הרישום. הכוונה אינה לרישום המדויק ומלוטש המאפיין את הדיוקנות, דוגמת אלו של האנס הולביין*, אלא בעיקר, 'סקיצות ההכנה' – תחום מיוחד במינו מהם ניתן ללמוד על 'כתב היד'; האינטואיציה ותמצית זרימת החשיבה החזותית. לעניין זה עשרות דוגמאות: החל משרבוטים וכלה בתחריטים, שבהם נחשפים שלבי התהליך. מהקווים הראשוניים ועד לדף הכהה, שכלו חריטות, כפנים חרושי קמטים. מהאמור ברור, כי בסופו של דבר הזיקה בין פאקטורה למישוש אינה בהכרח ישירה. אין מדובר רק במגע היד של הצופה אלא גם בזו של האמן; בדרך שבה נעשית ונראית 'תנועת' היד – טכניקה העתידה לאפיין את אמנות התנועה/פעולה (Action Painting) של ג'קסון פולוק* ואחרים מאסכולת ניו-יורק, כגון רוברט מאדרוול, ופרנץ קליין.



מיכלאנג'לו, הפייטה 1548-56 דואומו פירנצה.



סטאל, קומפוזיציה 1949.

הפאקטורה מופיעה גם בפיסול, אם כי לעתים רחוקות יותר בתקופות הקלאסיות. בתחום זה המדובר בעיקר בגימור בטקסטורות שונות, כולל מיכלאנג'לו* בשלבים מאוחרים של חייו ואצל אוגוסט רודן* לאורך כל דרכו שהשאירו לעתים את האבן המקורית הגולמית לכאורה. כוונתו של מיכלאנג'לו הייתה, כפי שגם אמר, שעבודתו מסתיימת בשלב שבו עיצב את הדמות והליטוש הוא תפקידם של השוליות. אצל רודן לעומת זאת הדמות מבצבצת מתוך גוש האבן – אולי על יסוד אמירה של מיכלאנג'לו, לפיה הדמות קיימת בטרם החל את עבודת הסיתות וכל אשר עליו לעשות הוא לחשוף אותה. טכניקה דומה/שונה מצויה בעיבוד הגס, כאילו בגרזן, אצל קונסטנטין ברנקוסי* - בניגוד לגימור המלוטש של פסלי המתכת שלו; בליטוש המחוספס של הפלדה אצל דיויד סמית*, בסימני היציקה והריתוך אצל פאבלו פיקאסו*; בבדים המקומטים, מהמגע עם תחבושת הגבס, אצל ג'ורג' סיגל* וכך הלאה עשרות אמנים ידועים יותר ופחות. הפאקטורה באדריכלות (בנוסף לעיבוד המירקם המופיע בפרק החומר) מופיעה כביטוי טכנולוגי מובהק כגון מסמרים (מדומים) לחיזוק אריחי מתכת בבניין הדואר של אוטו ואגנר*, ברגים (אמיתיים) בחלקי המתכת אצל ויקטור הורטה*, חשיפת צינורות מים וחוטי חשמל אצל לה קורבוזיה*, בוילה סבוי, ואצל האנס מאייר* בבית הספר של ילדי העובדים בברלין, כולל מערכת מזוג האוויר אצל לואי קאהן משנות ה-1950 ואילך, הדגשת מירקם העץ בתבניות הבטון החשוף אצל לה קורבוזיה וממשיכי דרכו אדריכלי הברוטאליזם בשנות ה-1950-60, ביניהם, שוב, לואי קאהן. נושא המישוש, כולל מירקם ופאקטורה, אינו מסתיים כאן. הוא מושך הלאה, לעלים ולגזעי עצים. למירקם העירוני ולנוף הפתוח.



פאן ברברייני, העתק רומאי למקור יווני מ-220 - לפנה"ס.



קורג'יו, יופיטר ואיו 1532.



רובנס 1638

למרחבי הקרח ולראשי ההרים. התופעה שהתחילה במגע הבד עוברת אל 'הכתבי' וחוזרת למגע אצבע האל של מיכלאנג'לו בקאפלה סיסטינה, וגרגיר החול שבו ראה וויליאם בלייק* עולם ומלואו.

1. ג. חושניות. הכללה העומדת בתוך בין המישוש מחד וכלל החושים מאידך. רובה ככולה מתחברת לתחושות גופניות. כלומר המישוש והמגע עם העור, אבל גם עם המיניות. החיבור לשאר החושים מתרחש באמצעות הראיה על ידי הדמיית המגע בעיני הרוח; השמיעה של צלילים מסוימים כמו גם ריחות, תנועות ותנוחות. הקושי עם אותה חושניות נובע מהבדלים תרבותיים, למרות שיסודה, קרוב לודאי, כלל אנושי ומעוגן בתהליך הברירה הטבעית, גם עם סיבותיו לא תמיד ברורות.

פאן אל הטבע מזהה עם הנגינה והמעיינות, הוא היפוכו של אפולו כשם שסאטיר הוא היפוכו של דיוניסוס - שניהם, כלומר פאן וסאטיר הם אלי טבע המשלבים אדם ותיש. על כן אפשר לראות כאן רמז של שילוב ניוודים: אמנות, שמקורה באלים על אנושיים, המתחברת עם מקור גשמי טבעי, שהוא נלעג במראהו (סאטיר), אבל שמימי בתוצאתו. יש סברה שמרכז פולחנו בארץ היה ממוקד במעיינות הירדן. הבניאס היה אולי פאניאס כלומר פאן ואולי גם המעיין דן הקרוב אליו - שם הדומה גם הוא למילה פאן.

התגלויות של חושניות מופיעות לאורך כל תולדות האמנות, כנראה מאז התקופה הקדם היסטורית. אם אלה אינם נראים ככאלה בעינינו, אפשר שהמדובר, כאמור, בהבדלים תרבותיים. מכל מקום, הדוגמאות לעניין זה מבוססות, ללא ספק, על בחירה אישית. כך למשל, גילויים של אינטימיות, שהם למעשה במציצנות, כגון נשים ברחצה החל 'מוונס ברחצה' של פראקסיטלס, עבור דרך 'בת שבע ברחצה' של רמברנדט* ועד למתרחצות של אדגר דגה*. למציצנות עוד כמה גילויים בין אלה של פיטר פאול רובנס* המצייר אישה עטופת פרווה. כאן כמו בת שבע של רמברנדט* ונשים ברחצה של פייר בונאר*, בכולם המדובר באשת האמן המתוארת בסוג של ריאליזם פרטני המחזק את האינטימיות המציצנית. באותה רוח אהובת המלך של פראנסוא בוש*, 'הנדנדה' ו'אישה עם כלב' של ז'אן אונורה פראגונאר*. זאת לעומת החושניות הקפואה או הנטראלית, של מאות אמנים, ביניהם ג'ורג'ינה*, טיציאן* קורג'יו*, ברניני*, אנגר*, מאנה וכך הלאה למעשה עד היום.



רמברנדט 1654

תחושה חזקה של חושניות יכולה לעלות גם מנושאים לכאורה רחוקים מדמות האדם, כך למשל 'פלפלים' של הצלם אדוארד ווסטון (Weston 1886-1958) והפרחים של ג'ורג'יה אוקיף*. אותה חושניות מצויה במידת מה אפילו באדריכלות. ראשית, בהבחנה של ויטרוביוס*

בהקשר לפרופורציות של עמודי המקדשים. לדבריו, העמוד בסגנון האיוני, דק או טמיר יותר ולכן מתאים למקדשים של אלות ואילו סגנון העמוד הדורי, מוצק ומלבני ולכן מתאים למקדשים של אלים. אפשר היה להמשיך ולומר, שכל עמוד, צריח ומגדל, יש בו מידה של רמז לזקיפות וגבריות. תחושה דומה, כלומר של גבריות, עולה גם מצורות חדות, במיוחד כאשר הן מזדקרות מתוך גוף הבניין. לעומת זאת יש מידה של רכות, נשיות בכיפות וקוים מתעגלים. ניתן למצוא בכניסה וחללה של המערה – תחושה העולה, במרומז, בכניסה למוזיאון גוגנהיים שתוכנן על ידי פ' ל רייט*. אותה תופעה, אבל מכוונת, מאפיינת את 'היכל הספר' בירושלים, בתכנון של פרדריק קיסלר. כאן, לא רק שכיפת הבניין שואבת השראתה מצורת האדם, אלא שמולה לוח שחור המסמך גבריות; כך גם הירידה לתוך האדמה שהיא סמל הפוריות והנשיות, שער הכניסה המעוצב כשערות ערווה; מסדרון הטבעות המוביל אל חלל הרחם; ידית המגלה שוב את הגבר ולבסוף היציאה דרך מסדרון מחוספס שהוא המעי הגס (התיאור מבוסס על שיחה עם קיסלר).



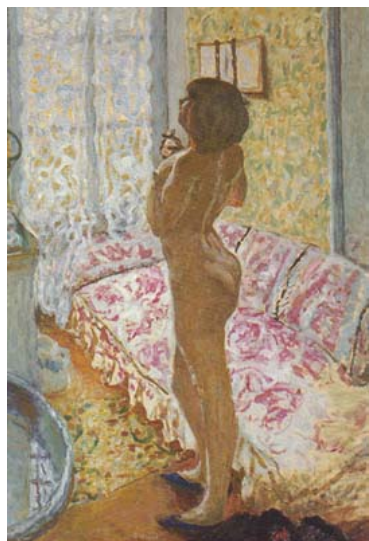
פוסן, 1626.



בושה, אודליסק 1773.



אנגר, מרחץ טורקי 1862.



בונאר פייר, עירום כנגד האור 1908.

1.1 מיניות. הכללה המתפרשת בכמה משמעויות. הכוונה כאן מתייחסת למודעות הגופנית (ר' דעת), כפי שמלה מספר בראשית ביחס לאדם וחווה, כאשר אכלו מפרי עץ הדעת: "ותפקחנה עיניהם וידעו, כי ערומים הם". אותה משמעות נלקחה בהשאלה גם ליחסי מין "והאדם ידע את חווה" (ברא' 11) או "שתי בנות אשר לא ידעו איש" (ברא' 18). משמעויות דומות ניתנו למלים המקראיות 'אהבה' או 'דודים' (שה"ש) – משמעויות הנובעת מהזיקה בין מיניות ואהבה לשמה, כלומר ידידות. אבל על מנת להסיר כל ספק נוסף בימי הביניים המונח משגל (כוזר), שהוא עד היום חד משמעי. בעת החדשה החלו, משום מה, להשתמש במונח מין, אולי בהשפעת המילה הלועזית סקס, שפירושה זכר ונקבה כמו גם משגל. בניגוד לכך המילה העברית מין נועדה כמגדיר כללי, כלומר סוג/מין של אבנים, צמחים, בעלי חיים וכו', ולא רק זכר ונקבה. בלועזית משתמשים בשתי מלים נוספות שמקורן ביוונית. האחת, ארוטיקה והשני, פורנוגרפיה. הראשונה מתייחסת למשיכה מינית אבל לא בהכרח על ידי מגע למרות שבמקור (Erotikos) הכוונה הייתה למשגל. סימנים ראשוניים לשינוי המשמעות ניכרים כבר במאה ה-4 לפנה"ס בעיקר בפסלי דמות האלות. עם זאת נהוג היה לכסות או לרמוז על כיסוי (בד או מגבת) על מנת לגשר בין מסורות תרבותיות שונות (בעיקר מתקופות ההלניסטית והרומית). המונח השני פורנוגרפיה מתפתח במשמעותו המילולית: תיאורי זנות (פורנו=זונה, גראפיה=תיאור).

נושא המיניות מופיע, ככל הידוע, באמנות החזותית מתחילת דרכה. כך למשל יונוס וילנדורף (28 אלף לפנה"ס). למרות שאין יודעים את המשמעות המדויקת של פסלון זה: הסברה היא שהמדובר בסמל של פוריות אולי קמע. הצגה גלויה יותר של מיניות הייתה מקובלת בצירי כדים ביוון העתיקה. באלו ניתן לראות תיאורים של יחסי מין הקשורים לדיוניסוס אל היין, הפרוקן, ההוללות אבל גם התיאטרון. באותם תיאורים הדמויות מופיעות בדרך כלל בתחפושת של תיש עם זנב (Tragos ביוונית תיש) מסמלי התיאטרון מכאן טראגדיה.

מתקופות מאוחרות יותר בעיקר בשלהי הרנסאנס והמאניריזם חוזרת ומופיעה המיניות בהקשרים של מיתולוגיה יוונית (ר' חברה: אמנות חילונית) בין אלה היותר מפורסמים מעלליו של זיאוס המופיע כענן, כרברור, כמטר של מטבעות זהב, כשור וכיו"ב. ביטויים מאוחרים של מיניות גלויה מופיעים אצל אמנים רבים משלהי המאה ה-19 ואילך: אדגר דגה*, אנרי טולוז-לוטרק*, פאבלו פיקאסו*, קונסטאנטין בראנקוסי, מרסל דושאמפ וכו'.



דגה אדגר, ליטורפיה 1891-92.

2. חוש הראיה. החוש העיקרי של האדם, דרכו הוא קולט את מירב המידע והמסרים (70%) החיצוניים: עובדות ממשיות הניתנות לביקורת המישוש; הרגש (יפה, מכוער וכו'); התבונה וההבנה; הנבואה הרואה את העתיד והנסתר (חוזה וחזון). העין פועלת על פי חוקים מסוימים הידועים בשם 'אופטיקה'. הראיה עצמה היא החזר קרני או גלי האור הנקלטים מהגופים השונים על ידי העיניים. אבל, לא כל הקרניים/גלים מוחזרים. חומרים שונים 'סופגים', אם אפשר להתבטא כך, חלק מהאור, ואילו החלק המוחזר הוא הצבע - תופעה שנחקרה על ידי אייזיק ניוטון, במאה ה-17, אבל, הראיה עצמה נשארה בגדר חידה עד לשנות ה-1960.

הראיה המוחשית (Optic) מקבילה לפעולת המצלמה. כלומר עדשה ותשליל (נגטיב). ההבדל הוא שתשליל העין עשוי בדידים, השבים לפעולה זמן קצר לאחר פגיעת האור. פגיעת האור גורמת להעברת אות חשמלי, לאונה האחורית של המוח. כאן היא מעובדת לתמונה המוכרת, שהיא הראיה הפנימית (Perception), ומשוחזרת בעיני הרוח (Conception). על פי הסברה אותה התמונה המועברת על ידי האותות מוטושטשת למדי, בדומה לצילום עיתונות ישן (ברונבסקי). יתרה מכך, האונה האחורית במוח האדם גדולה בהרבה מזו של כל בעל חיים אחר. מכאן, גם איכותה של התמונה המשוחזרת וכנראה גם יכולת האדם 'לתרגם' תמונה זו ממדית ואפילו קוים בלבד, לתלת ממד. אפשר שלגודלה של אותה אונה משמעויות נוספות, כגון היכולת להפוך מילים וצלילים לתמונות; פרוק גופים מוכרים והרכבתם מחדש (ר' דמיון) וכן הצלבת מראות, צבעים ותחושות - בקיצור כל אותן תופעות מהן צומחות השפה והאמנות החזותית.

הראיה בתלת ממד היא פרשנות של שתי תמונות הנקלטות על ידי עין ימין ושמאל. הסברה היא שמיקום העיניים בחזית הפנים, המאפיין את רוב הטורפים, מסייע להערכה הנכונה של המרחק. מבחינה זו האדם, כמו הקוף, הוא יצור כלאיים: מחד, אין לו ניבים או ציפורני טרף אבל, מאידך עיניו ממוקמות במרחק קצר זו מזו - מיקום המשפר משמעותית את יכולת ההתמקדות בפרטים קטנים.

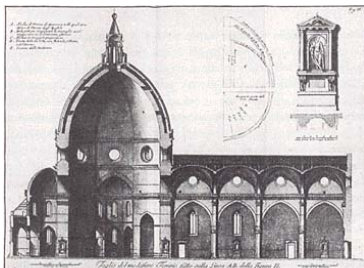
2.4 ראיה הפנימית בעיני הרוח (Perception) היא שילוב של זיכרון, דמיון, ואולי עוד כמה תכונות, ביניהן התבונה. בעזרת אלה ויכולת הדיבור והתיאור ניתן להסביר את הדרך למקום כלשהו, כמו גם לשוב ולהתאים את התיאור למציאות המוחשית על מנת להגיע לאותו יעד. ניסוי באותו הקשר, הראה על הבדל מסוים בין גברים לנשים במציאת דרך במבוך. הגברים, ברובם, הפנימו את המערך בעיני רוחם ואילו הנשים יצרו לעצמן מעין סימני דרך. חלק מהגברים התבלבלו כאשר היה הבדל בין מערך המבוך המופנם למציאות וחלק מהנשים כאשר שונו סימני הדרך. התופעה מוכרת היטב בתחום 'ההתמצאות בשטח'. מסיבה זו נהוג, בעיקר במפות צבאיות ומפות תיירים, להציג תוכנית כללית עם סימנים הניתנים לזיהוי (עצים, בנינים וכו').

הראיה היא אחד החושים הנפוצים בין בעלי החיים, למרות שטיבה שונה משמעותית אצל כל אחד מהיצורים. שוני זה ניכר גם בין אדם לאדם. יש קצרי ראי ויש שאינם רואים מקרוב, ויש שכל עין ממוקדת במרחק אחר. יש דרגות של עיוורון צבעים (בעיקר גברים) ויש המבחינים במאות גוונים שונים (בעיקר נשים).

ביכולת הראיה הפנימית, כמו בראיה המוחשית, קיימות דרגות, החל ממצוינות ועד למקרים שבהם כל ציור או שרטוט, של גוף תלת ממדי המוצג בוו ממד נראה כמות שהוא, כלומר כצורה דו ממדית (פחות אצל הגברים) - תופעה המוצאת, כנראה את פתרונה על ידי מעקפים פנימיים, שעל פעולתם ידוע מעט מאד. פתרון אחד לבעיה זו הוא בניית דגמים, שהם בתחום הראיה המוחשית ולכן קלים יותר לקליטה.

בתחילת המאה ה-19 נהיה השרטוט לכלי המרכזי בתחומי ההנדסה והאדריכלות. כתוצאה מכך נתגלה הפער, בין בני אדם ביכולת תרגום השרטוט מדו לתלת ממד - פער שהפך לאבן בוחן למתעניינים בתחומים אלה. אבל המיון לא פתר את הצורך בדו שיח בין המתכננים והציבור הרחב, הכולל כמובן רבים שאינם מחוננים באותה יכולת. אחד הפתרונות לגישור על הבדלים בראיה הפנימית, היא ההסתייעות בדגמים. כלומר המעבר מראיה פנימית לראיה מוחשית. אבל גם בדרך זו מצוי עדיין חסרון, שהוא הפער בינו לבין המציאות, כלומר דגם לחוד ומציאות לחוד. אותו פער חוזר ליכולת הראיה הפנימית של גוף במרחב, במיוחד תנועתם של גופים (באדריכלות תנועת הצופה ביחס לבנין מבחוץ ומבפנים).

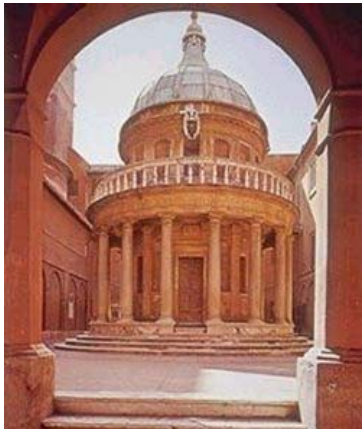
השימוש בדגמים הוא עתיק למדי, במיוחד באדריכלות, כפי שניתן להיווכח מדוגמאות שנותרו לפחות בחלקן, עד היום. רמז לכך נמצא במתחם 'פירמידת המדרגות' שהיא הראשונה בהיסטוריה (2613 לפנה"ס): כאן נתגלו סימנים של פירמידה 'אמיתית', אבל



סנטה מריה דל פיורה, חתך, שורטט ע"י ג'ובאני באטיסטה נלי.



קטנה, ששימשה, אולי, את הדורות הבאים. דוגמאות נוספות הן דגם ארמון שנאנסו בצרפת; כיפת הקתדרלה בפירנצה, שהכין פיליפו ברונלסקי*; כיפת כנסיית ס' פטר ברומא של מיכלאנג'לו* (מדגם זה נותרו רק תבליטים וציורים). פיתרון נוסף הוא בית גירסא מוקטנת להמחשת הכוונה הסופית. כך למשל, ביתן טמפייטו ס' פיטרו של דונאטו בראמאנטה* ברומא, שנועד, כנראה, להמחיש את צורת הכיפה של כנסיית ס' פטר ואשר שימש את מיכלאנג'לו ובהמשך את האדריכלים שהשלימו אותה לאחר מותו.



בראמנטה, הטמפייטו 1508.

2.2 פרספקטיבה. יסודו של המושג במילה לטינית (Perspect) שפרושה ראייה או מבט כללי. הכוונה יכולה להתייחס לנקודת ראות במשמעויות שונות, כגון מבט רחב, על המצב מבחינה נפשית, כלכלית או אפילו פיזית. אבל בראש ובראשונה המדובר כאן בטכניקה להמחשה משכנעת של גופים תלת ממדיים בדו ממד, כך שניתן לדמיין אותם בקלות יחסית.

מבחינה היסטורית ניתן לחלק את הנושא לכמה שלבים: האחד, כאשר הציור והתבליט ובמידה רבה גם הפיסול הציגו שני מבטים עיקריים: חזית וצדודית. בשני, המאוחר יותר, הופיע מבט שלווה רבעי (בין חזית לצדודית). בשלישי מתגלה יכולת ליצור תחושת עומק במישור התמונה באמצעים שונים. בשלב הרביעי והאחרון מתחילת המאה ה-15, כלומר הרנסאנס, נמצאה ופותחה הטכניקה לקביעת מיקומם הגיאומטרי של גופים בחלל, ליצירת אשליה מלאה של מציאות תלת ממדית על מישור שטוח (ר' ע. 42). לשלושת הראשונים ניתן לקרוא פרספקטיבה טבעית. הרביעי הוא פרספקטיבה גיאומטרית או אשלייתית (Illusionism).

2.2 פרספקטיבה טבעית. באמנות הדו ממדית כלומר ציור, תבליט וכו' היוצר פועל כמצלמה בשני מובנים: עצירת תנועה ותיאור העצמים כמות שהם נקלטים על ידי העין. כל עוד המדובר בדמויות בודדות, בעת העתיקה, ניתן היה לבחור, כאמור, בשלושה מצבים – חזית, צד ומבט ושלווה רבעים. האחרון מופיע כבר, בהיסוס מה, בציורי הקיר המצריים בתקופת הממלכה החדשה (1800 לפנה"ס).

התיאור מסתבך כאשר הנושא מתייחס לסדרת אירועים. לעניין זה ניתן לפעול בשתי דרכים: האחת הצגת האירועים זה ליד זה או זה על גבי זה. אבל דרך זו גורמת לבלבול, כי אין לדעת מה קודם למה. פתרון שני הוא הצגת הנושא בסדרה של תמונות. אבל גם כאן יש לנחש באם המדובר ברצף מימין לשמאל, מלמעלה למטה או להפך. מאוחר יותר כנראה בתקופת ההלניסטית והרומית החלו האמנים לצמצם את תיאור רצף האירועים לרגע ההכרעה. בנוסף התפתחה היכולת או הרצון להתמודד עם העברת המידע, כלומר התמונה, בדרך הקרובה למציאות. הדוגמה הטובה ביותר, (מאה 1 לפנה"ס), היא פסיפס יחיד במינו, שנתגלה בפומפיי: הקרב בין צבאות פרס ואלכסנדר, שבו נראית דמות של סוס בהקצרא אמין. באותו אתר ותקופה נוצרו גם תמונות קיר משכנעות למדי של נוף, עצים ודמויות. הבעיה שנשארה ללא מענה הייתה הצגת גופים בחלל התמונה,

במיוחד גיאומטריים, כגון קירות ובתים. אלה מחייבים תשומת לב למראה העיניים או ידיעה מסוימת בתחום הפרספקטיבה. וטרוביוס בספרו על האדריכלות (25 לפנה"ס) טוען שאלה היו ידועים בזמנו. אין ספק שאכן היה ידע רב בתיאור דמויות של אנשים ובעלי חיים בתנוחות והקצרים שונים הקרובים למציאות. אבל ביתנים, קירות ושאר גופים מרובעים מוצגים כולם באלכסון ואילו העיגולים כאלפסה, בדרך כלל מנקודת מבט נמוכה מאוד. במילים אחרות המדובר, כנראה, בנוסחאות שפותחו על ידי כמה אמנים בעלי עין חדה, אבל בתקופה מוקדמת למדי שבה לא נהגו עדיין לשלב בניינים וגופים גיאומטריים. אי לכך כאשר עלתה הדרישה בדורות מאוחרים יותר הסתפקו בנוסחה קבועה ללא קשר למציאות. אפשר גם שהתופעה קשורה לירידה משמעותית במעמד האמנים, שהפכו לבעלי מלאכה, ללא רצון, זמן או יכולת לגשר בין התיאור למראה עיניים.

מסורת ציור גופים גיאומטריים, כגון בניינים, באלכסון ואלפסות, הייתה מקובלת לאורך ימי הביניים בתרבויות הים התיכון (ביזאנטיון, איסלאם, איטליה וכו') כמו גם באמנות סין ויפן עד לעידן המודרני. הטכניקה נותנת תחושה של עומק במיוחד אם הגופים משולבים בנוף, אבל אין בינו ובין המבט הטבעי של העין אלא מעט מאוד. בשיטה זו מופיעה בעיה נוספת: תחושת העומק משתבשת כאשר שני בניינים או גופים המתארים אירועים שונים, מתחברים זה לזה. התופעה קיימת גם בצילום. חיבור רצף צילומים מגלה מיד שבכל אחד מהם העין פונה לכיוון שונה. לעניין זה שלושה פתרונות: האחד, שוב, חלוקת הרצף, לתמונות נפרדות – כל אחת בפני עצמה. השני, קביעת מרחק מתאים בין הגופים הגיאומטריים, שהם כאמור, היותר בעייתיים. השלישי צמצום התיאור לגוף גיאומטרי בודד.



מבט אל הגן, ציור קיר בוילה ליווייה 20 לפנה"ס פרימאפורטה.



המייסטר הפלמי (פאטיניר) 1425-28.



הקרב באיסוס, 80 לפנה"ס פומפיי (מימין: פרט).



פיירו דלה פראנציסקה, ההלקאה של ישו 55-1450.



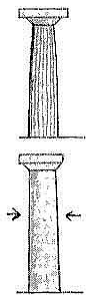
מסאצ'ו, 1427 קפלה בראנקאצ'י.

בשלהי ימי הביניים, כלומר במאה ה-14 ותחילת ה-15, באיטליה ובצפון אירופה נראה כאילו האמנים עשו מאמץ ניכר לצייר את אשר ראו, בעיקר כשהמדובר בתיאור חלל הפנים של בית או חדר בודד. מהציורים עצמם, עולה שהנהוג היה לצייר כל מישור (קיר, תקרה, ריצפה) בנפרד, כפי שהוא נראה בפועל – טכניקה, שהיא לכאורה האמיתית ביותר. עם זאת נוצרים כמה עיוותים: חלל החדר נראה גבוה וקצר מדי, הדמויות ארוכות מדי. אחד הפתרונות היה הפרדת התמונה לשלושה מישורים. בראשון הקדמי מוקמו הדמויות, שהן כמובן נושא התמונה. במישור השני צויר החדר או הסביבה המיידית ובמישור השלישי הנוף הרחוק יותר – טכניקה שהמשיכו להשתמש עוד שנים רבות לאחר פיתוח הפרספקטיבה החד מגוזית² (ר' בהמשך).

בתמונותיו של פאול סזאן נראית במקצת חזרה לפרספקטיבה הטבעית. יתכן שצייר כך בכוונה תחילה, על מנת להציג את אשר רואים בפועל, כאשר מסתכלים פעם בעין ימין ופעם בעין שמאל, מבלי לתקן את העיוות לכאורה. מכיוון שהתופעה ניכרת גם אצל אמנים אחרים, שנמנו עם האוונגארד של שלהי המאה ה-19 ותחילת המאה ה-20. אפשר, כי המדובר במוסכמה לא מתועדת – מעין המשך השאיפה להציג את 'התרשמות' העין המאפיינת את האימפרסיוניזם ורוב ממשכי אותה דרך (על פי סברה חדשה של הצייר הבריטי דיוד הוקני³, שינויי נקודת המבט של סזאן הוסיפו דינמיות לתמונותיו).

2.2 תיקונים אופטיים. המדובר מספר אמצעים שנקטו בהם כנראה כבר בעת העתיקה. רמז לכך נמצא בכתבי אפלטון (סופיסט 236; מאה 4 לפנה"ס). המדובר בשמירה על היחס בין חלקי הפסל, כלומר ראש, גוף ורגלים או כתב ועיטורים. ככל שאלה גבוהים, כלומר רחוקים יותר, הם נראים קטנים יותר. לכן יש לשנות גודלם במהופך למרחק, במידה והכוונה לשמור על היחסים המקוריים, בין חלקי הגוף, גודל הכתב, העיטור וכו'.

עיוותים אחרים, שתוקנו על ידי היוונים, נוצרים כתוצאה מצורתה הסגלגלה של העין: נטית המישורים הישירים להתעקם כלפי מעלה ומטה – תיקון הנעשה על ידי הגבהת או הנמכת מרכז המישור. עיוותים נוצרים גם כתוצאה מיחסי אור צל, כגון התרחבות החלל החשוך בין עמודים. אלה תוקנו על ידי הקטנה הדרגתית של קוטר העמוד החל משליש גובה. התוצאה דומה במקצת למתיחת זכוכית או מתכת. מכאן המונח אנטאסיס (Entasis) שפרושה ביוונית מתיחה.



תיקון אופטי בפרתנון 438 לפנה"ס אקרופוליס.



אברהם בוס 1737 .



קאמרה אובסקורה, תחריט 1646



הולביין, שגרירים.



פארמאגינינו, דיוקן עצמי 1524.



זהה חדיד.

2. הפרספקטיבה הגיאומטרית (חד מגוזית) הייתה עמוד התווך של האמנות במשך 5000- מתחילת הרנסאנס עד 'לעידין' הקוביסטי (1909). ראשיתה של הטכניקה מיוחסת לפליפו ברונולסקי* בתחילת המאה ה-15. על פי המסורת נעמד ברונולסקי בדלת הדואומו (קתדרלה) של פירנצה, כשבידו לוח ובו חור. בעזרת ראי הצליח לצייר על הלוח את אשר קלטה עינו דרך החור (הציור אבד). במילים אחרות, קביעת העין בנקודה אחת (לכן חד-מגוזית).

הזכרת מושגים לוח, חור, ראי ועמידתו של ברונולסקי בחלל האפולו של הכנסייה מרמז אולי על המצאה טכנית, המקדימה את ה'קאמרה אובסקורה' (מאה 16) המצאה שאבדה בגין הסודיות הרבה שאיפיינה את התחרותיות של אמני פירנצה ובמיוחד את ברונולסקי. מכל מקום, עצם הופעתו של ציור יחד מגוזי גרם לאחרים לאמץ את אותה תפיסה גם ללא אמצעי עזר. החד מגוזיות אמנם מלאכותית, משום שאין אנו רגילים לקבוע מבטנו בנקודה אחת, אבל התוצאה נראית טבעית לחלוטין מכיוון שהתמונה עצמה היא בבחינת 'חלון' אל הנוף, הדמות וכו', שאינו מאפשר את סטית העין. בשלב זה עדיין נותרה בעיה בלתי פתורה: הקושי לקבוע את המרחקים בעומק התמונה, כגון עמודים, קירות, תקרות, מרצפות וכו'. בעיה שנפתרה בסופו של דבר, כשלושים שנה לאחר מכן (1436), על ידי ליאון באטיסטה אלברטי*, ידידו של ברונולסקי, שקבע באמצעות מגוז ניצב מימין או משמאל את העומק – שיטה המקובלת עד היום.

קביעת מגוז אחד יצרה בעיה בלתי צפויה: הדמויות התכווצו ונבלעו בתוך החלל הפרספקטיבי. לבעיה זו נמצאו שני פתרונות: האחד, הגדלת הדמויות, כמעט ללא קשר לחלל שבו הן מוצגות והשני, הפרדה בין הדמויות והרקע; טכניקה היוצרת תחושה דו משמעית: לא ברור באם הדמויות הן בקדמת התמונה או בחלל הפרספקטיבי. מכל מקום בטכניקות אלו ודומות להן השתמשו כמעט כל האמנים עד למאה ה-20 ורק בודדים הושיבו את הדמויות הראשיות בעומק התמונה.

2.1 אנאמורפוזיס (Anamorphosis). עיוות הצורה. המושג המתייחס ליצירתם המכוונת של עיוותים פרספקטיביים. המילה עצמה נקבעה רק במאה ה-17. אבל, המשמעות כעיוות מכוון, מופיעה, לראשונה, כמאה שנה קודם לכן, כפועל יוצא מהתפתחות הפרספקטיבה הגיאומטרית. המדובר בציור מתוחכם של דיוקנות וגופים, כפי שהם משתקפים במראות או כלי מתכת, זכוכית וכו'. רמזים ראשונים המתעדים את העיוות מצויים ביומניו של ליאונארדו דה וינצ'י*, משלהי המאה ה-15. עיוותים אלה מוזכרים בספרי הדרכה לציירים, אבל לא היו בשימוש, למעט ניסיונות בודדים. כך למשל, הדיוקן העצמי שצייר פראנססקו פארמאגינינו* בטרם בואו (1524) לרומא. מאותה מאה מצויים גם כמה מהדוגמאות היותר קיצוניות בתמונת 'השגרירים' של האנס הולביין* (1533). בהמשך אותה מאה מוצאת הטכניקה את שימושה ככתב סתרים, כולל, דיוקנות וסמלים. אצל האדריכלית זאהה חאדיד* העיוות הפרספקטיבי מוצא את ביטויו תחילה בהדמיות דו ממדיות, כנראה, בהשפעת הציורים של קאזימיר מאלביץ* ולאחר מכן בבניינים שהוקמו על פי תוכניותיה.

2.1 מבט מלמטה (Sutto in Su) המשכה של הפרספקטיבה הגיאומטרית אל התיקרה, לעתים בשילוב עם אנאמורפוזיס. בין יוצרי הטכניקה אנדריאה מאקנטנה*, ג'וליו רומאנו* ואנטוניו קורג'יו* - כולם מתקופת המאניריזם (ר' חברה). השימוש בטכניקה נמשך כ-300 שנה, לאורך כל הבארוק ועד מחצית המאה ה-19. לטכניקה זומשמעות רבה לתפיסת החלל. מעין גשר בין הפרספקטיבה החד מגוזית שהיא סטאטית באופייה ודינמיות החלל אין סופי של השמים וכל צבאם (עננים, מלאכים, קדושים, מלכים וכו').

2. ח העדר פרספקטיבה. בעיצוב הגרפי, מקורו במחצית הראשונה של המאה ה-19, כאשר החלה ההתעניינות בתרבות ימי הביניים. המגמה אפיינה סגנונות שונים, מרומאנטיציזם ועד אר נובו, עם נגיעה בכל תחום אפשרי: היסטוריה, דת, לאומיות, אדריכלות, ריהוט ובסופו של דבר גם קליגרפיה ואיור. בשני אלה האחרונים הדגש הושם על אופיו של הטקסט הכתוב ביד, לעומת הדפוס, והדו ממדיות של האיור. אותה מגמה הגיעה בשנות ה-1920 למכללת 'באוהאוס' בגרמניה. כאן נוצרה סינתזה חדשה המשלבת את אותם עקרונות עם סגנונות מודרניים, תחילה אקספרסיוניזם וסמוך לאחר מכן קוביזם, פוטוריזם, דה סטיל, קונסטרוקטיביזם וכו' - סגנונות אשר רובם ככולם דחו מסיבה זו או אחרת את הפרספקטיבה הגיאומטרית. כאשר נסגר הבאוהאוס על ידי הנאצים (1933) הופצה אותה הגישה על ידי המורים והתלמידים לשעבר עד שהפכה למוסכמה כללית כמעט ללא עוררין.



הספינקס הגדול, 2530 לפנה"ס.



קנטאור.



פגוסוס.



חד קרן.



סאטיר.

2.ט.דמייון. תופעה שרובה בתחום הראיה, כצפוי ממרכזיותו של חוש זה. המשמעות הראשונית של המילה מופיעה במקרא ופרושה דבר הדומה לדבר אחר (דמיונו כאריה – תהלים יז' יב'). המשמעות השניה, המאוחרת יותר, מתייחסת לתופעות שאינן קיימות במציאות. השלישית, ליכולת להמציא דברים חדשים. הרביעית, שילוב דברים דומים מציאותיים, עם דברים שאינם קיימים ואת שניהם יחד או לחוד, עם המצאות וחיידושים. אבל את כולם ניתן לפתח ולתאר מילולית, חזותית, קולית ושאר תכונות אנושיות.

דמיון חזותי הוא, כנראה, צורך קיומי, שיסודו בראיה בעיני הרוח. יש יצורים, כגון לווייתנים, הבולעים את הנקרה אל פיהם ולאחר מכן מסננים את מה שאינו ראוי למאכל. אבל כל היתר נזקקים למידה מסוימת של דמיון על מנת לאתר את מיקומו של המזון ואת יכולתם להגיע אליו. הדבר בולט במיוחד אצל טורפים הנאלצים להעריך את כיוון התנועה והמהירות של קורבנם. מכיוון שרוב בני האדם אינם עוסקים עוד בצייד התופעה מוכרת טוב יותר כאשר מנסים לעקוף מכונית. במקרה זה יש לאמוד את המהירות היחסית, כמו גם את הופעתה של מכונית שלישית הבאה ממול. טעות ולו גם קטנה פרושה תאונה, כידוע לכל נהג.

הזיקה בין דמיון, במשמעותו כהמצאת דברים, וראיה מופיע גם בלועזית. כך למשל, המילה פאנטאזיה פרושה, ביוונית 'להופיע' או 'מראה'. לימים עבר הדגש על הזיות וחזיונות קיצוניים, שאין להן כל אחיזה במציאות. ביניהם, אגדות ויצירות בתחום המוסיקה, שהיא מלכתחילה תופעה מופשטת. אבל, לעתים גם הפרעות נפשיות. בספרות נוספה גם המילה פאנטום (Phantom) שפרושה תופעה מורגשת אבל בלתי נראית, כגון צל בלהות ורוח רפאים (מתים) – מונח הזכור כיום בעיקר בזכות הסיפור המפורסם 'פאנטום האופרה'. לדמיון, במשמעות הרגילה, מתחברת המילה Imagination, שיסודה בלטינית (Image) ופרושה, כמו ביוונית, מראה או דמות של דבר.

את הגדרת הדמיון ודרך פעולתו אפשר למצוא כבר אצל הרמב"ם (1135ע'1204) בסיפורו 'שמונה פרקים': 'הדמיון הוא הכוח אשר יזכור רשמי המוחשים אחר העלמים מקירבת החושים, אשר השיגם וירכיב מקצתם ויפריד מקצתם, וזה ירכיב הכוח הזה מן העניינים אשר השיגם, עניינים אשר כלל אי אפשר להשיגם. מכאן הוא ממשך ומביא דוגמאות של בעלי חיים שיש להם אלף עיניים, ציפור ברזל העפה בשמים ועוד. למרבה הפלא חלק מאלו, שהיו בזמנם מן הנמנע, התבררו כאפשריים: היצור בעל אלף עיניים הוא הזבוב וציפור הברזל היא המטוס. הדוגמאות שמביא הרמב"ם מתייחסות, כאמור, בעיקר ליצורים מוזרים שאינם קיימים במציאות. לכן אפשר שבזמנו המילה דמיון התחברה במודע או שלא במודע, עם דמון (Demon) מילה שפרושה ביוונית 'אל' ואשר הפכה לסוג של רוח רפאים או מפלצות שכמותן הרבו לתאר בכנסיות בעיקר בהקשר למושג גהנום.

היות והאמנות אינה חייבת להיצמד למציאות המוחשית הרי שיש בכוחה לתאר ככל העולה על דעתו וחזונו של היוצר. לפיכך חלק נכבד מהאמנות, בכל התרבויות מהעת העתיקה ועד זמננו, מבוסס על יכולת הדמיון, כולל התפיסה האנטרופומורפית, כלומר יחוס צורה ותכונות אדם לבעלי חיים, צמחים וגופים דוממים, שהיא, לפחות בחלקה, בבחינת יצירת יש מאין.

להלן כמה דוגמאות של יצורים דמיוניים ברוח הדברים שנאמרו עד כה: במצרים הספינקס (גוף אריה וראש אדם) ואלים רבים המשלבים גוף אדם עם ראש של שועל, נשר וחיות אחרות. ביוון לספינקס גוף וראש אישה עם כנפיים, יש גם דמויים של גוף אדם לראש של שור (מינוטאור). סוס עם כנפיים (פגאוסוס), שילוב של סוס ואדם (קנטאור) אדם עם רגלים של עז (סאטיר או פאן) וכך הלאה – אל או אל למחצה, כלומר סוג של שד או דמון (Demon). בהמשך הופיעו הנחש המעופף, הדרקון יורק האש, שהוא מעין לטאה עם כנפיים והחד קרן (יוניקורן). מרבית אלה הם דימויים בעלי משמעות סמלית, שמקורם כנראה במסכות שהיו נוהגים לחבוש על הראש בטקסים מסוימים – כפי שנהגו לעשות באפריקה המערבית ובמידת מה גם היום.

דוגמאות שהובאו עד כה הן של השילובים 'הגדולים' ואפילו, אם אפשר להתבטא כך, 'הקלים' להבנה. הרבה יותר קשה לבחון את השילובים הקטנים לכאורה, שבהם משתמש דמיון האמן יומיום ושעה שעה, בתהליך של איזון עדין בין האפשרי והבלתי אפשרי, בין המקובל והבלתי מקובל – נושאים המופיעים בהמשך.

2. י. מקריות חזותית (ר' גם סגנון). הנטייה הטבעית של האדם היא לייחס לאלו משמעויות רגשיות, בעיקר אם יש בהן מידה של סימטריות. נטייה זו מנוצלת מאז שלהי שנות ה-1920, לצורך מבחנים פסיכולוגיים לחשיפת האישיות או קווי אופי, כפי שפותחו על



כתם רורשארד.

ידי הרמאן רורשארך והקרובים על שמו (Rorschach). קו הסימטרייה במקרה זה מגביר את תחושת המשמעות האפשרית, בזכות היותה תואמת לצורות מעולם הצומח והחי. אותה פעולה של הדמיון, מתקבלת מצלילים וקצב או רמז של סדר כלשהו, ולא כל שכן שניהם יחד - תופעה אופיינית לכמה סגנונות משלהי המאה ה-19 ועד היום. במאמץ לא גדול אפשר שיופיעו דימויים מילוליים קוליים וחזותיים, כתוצאה מתופעות מקריות. תכונה זו היא הבסיס לתיאוריה, לפיה מקצתם של ציורי המערות הפרה-היסטוריות נוצרו בהשראת צורות של בעלי חיים הנראות, אמנם במעומעם, לאורם של לפידים או מדורות. מכל מקום אותם כתמים הביאו, בשנות ה-1950, להופעתו של סגנון בציור בשם 'טאשיזם' (Tachism), בצרפתית 'כתם', כלומר סגנון הכתמים - מעין אקספרסיוניזם מופשט, אבל, אולי, יותר רך או ידידותי.



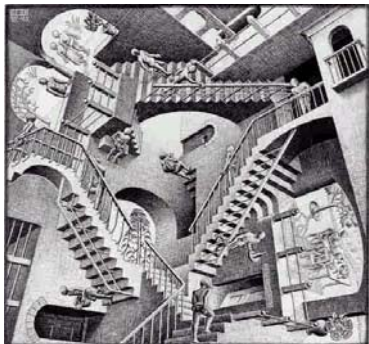
וולס, אופטימיסט כחול 1951.

2. יא מטאפורה או ההשאלה חזותית (צורתו דומה ל... כמו... כעין) הכונה ליכולת החיבור של תחומים שונים שהיא מרכזית בשירה בכלל ובמיוחד בשירה המודרנית, מאז הופעת סגנון הסימבוליזם של שלהי המאה ה-19, ובצורתה כפרוזה פואטית. להלן מספר דוגמאות: צורה קלה, כבדה, רוחנית, גשמית, רגישה, חזקה, שמחה, עצובה, חלשה וכו'. בכל אלו הדגש הוא על הדמיון, שהרי אין ממש באמירה שהצורה היא גשמית או רוחנית או נישאת אל על כציפור, למעט אנשים בודדים שעבורם תופעות אלו מוחשיות ביותר. עם זאת, סביר להניח כי מקורן של מטאפורות רבות דווקא מאותם בודדים. ניתן להבדיל בין הדימוי כמשל או מטאפורה לדבר שהוא מוחשי באמירות כגון: צורה מצחיקה, צורה מעציבה, מרגיזה, ומשמחת. בקבוצה זו התיאור מתייחס לתחושה, כלומר, תגובה המתעוררת בקרבנו: אנו צוחקים, מחייכים, מאוימים, רגועים וכו'. מאחר וחלק מפעולות אלה נראות ונשמעות בפועל, הרי שלכאורה אין ספק לגבי קיומן גם של אלו הסמויות, שמקורן ברגש, ולא במציאות האובייקטיבית. כך אפילו בפיסול ואדריכלות, בהן היצירה האמנותית היא מוחשית וניתנת לבדיקה ולמימוש בפועל. במילים אחרות, אותן מטאפורות הן יותר פרי הדמיון מאשר ממשות, כפי שמעידות תיאוריות רבות שפיתחו לאורך ההיסטוריה (ר' צורה, פרופורציות וכו').



פרנץ קליין, מסגרת כתומה.

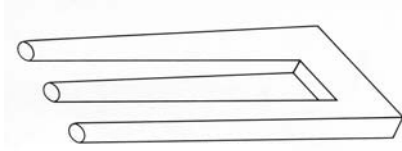
2. יב שרבוטים שאנשים עושים תוך כדי שיחה סביב שולחן, כולל מנהלים 'מכובדים', כאשר היד נעה מעצמה ללא בקרה. לעתים מדובר בדמויות ופרצופים מוזרים, לעתים בצורות גיאומטריות ולעתים בערבסקות. לתופעה יש כנראה סיבות רבות, ביניהן החשבה ביותר לעניין הדמיון והאמנות, היא עצם העובדה שהיא קיימת ואולי הייתה קיימת תמיד. במילים אחרות אנשים רבים משרבטים, מהמהמים וממלמלים יהיה אשר יהיה הגורם לכך. הסורריאליזם מושתת על ניצול אותה יכולת דמיון ספונטאנית הידועה גם בשם אוטומאטיזם. הצייר הספרדי סאלבדור דאלי*, שקרא לכך 'פרנויה מבוקרת', מתכוון כנראה ליכולת ההכוונה או השליטה בתהליך העלאת זיכרונות וחלומות בהקיץ. באותו הקשר אפשר להתייחס לאמן האוסטרי פריץ הונדרטוואסר ובמיוחד למבנן הזירות שעיצב בשנות ה-1980, בוניה, בסגנון כאילו של ילדים. ידועים כמה מקרים של אנשים שבנו לעצמם בתים בסגנון תמים. בין אלה, אחד בשכונת ווסט בלוס אנג'לס, העשוי בטון וחוטרי ברזל (נהרס) ושני בדרום צרפת שכולו מצופה קונכיות. לעניין זה עוד דוגמאות רבות של בניה עצמית הגם שאלו בדרך כלל מתמקדים בפינה או תוספת קטנה יחסית, לבניין קיים.



אשר קורנליוס.

2. יג פאראדוקס חזותי (ר' גם ראציו) אשליות הנוצרות במעבר המידע האופטי מהעין אל אונת הראיה במוח. לעניין זה מספר דוגמאות החל מצורת הסליל עבור דרך הבלבול בין צורה לרקע ועד לסדרות של הצייר קורנליוס אשר* (Escher), שתמונותיו מתארות מדרגות, תעלות מים וכדומה, בדרך הנראית כאילו אין סופית. עניין זה שייך כמובן לעיוות

פרספקטיבי וממילא אינו ניתן לביצוע מוחשי. כלומר מים אינם יכולים לרדת ולהימצא בסופו של דבר באותו מפלס ואדם אינו יורד במדרגות ומצא עצמו שוב בקומה העליונה. אפשר ליצור אשליות מעין אלו באדריכלות על ידי הטעיות אופטיות אבל זה עניין אחר, כלומר האשליה החזותית, הידועה בשם אילוזיוניזם.



2. יד דמיון קר. יש ומופיעה מידה של מכניות בדמיון המבוסס על שילוב מודע ומתוכנן של מרכיבים דומים או מנוגדים, עם זיקה הדדית או מנוכרים זה לזה. כלומר ניתן לדמיין ללא מעורבות נפשית, בתהליך הראוי לכינוי 'דמיון קר', מעין המשך ל'אמנות קרה' – מונח שקבע האמן מקס ביל*. התופעה בולטת במיוחד באדריכלות ועיצוב דו או תלת ממדי. כך למשל, בעיצוב קומקום אפשר להוסיף כדור קטן או כיפה, כאילו היה זה בניין. בבניין אפשר למקם עמודים מדומים או לעטר את הקיר בצורות כאילו מהטבע ועוד אין ספור אפשרויות.



מקס ביל, קשר אינסופי 1953 (מקור 1935).



גרייבס מיידל, קומקום 1985.



אתנה ואלכיאונאוס 180 לפנה"ס.



ברניני, האקסטזה של ס. טרזה 1645-52.



פראנסוא רוד, המרסייז 36-1833, שער הנצחון פאריז.

3. חוש השמיעה. לחוש זה אין זיקה ישירה לשפה ולאמנות החזותית. אבל אם מקבלים את קביעתו של המשורר הצרפתי שארל בודלר (מחצית המאה ה-19) לפיה יש ליצור ולקלוט את האמנות על ידי כל החושים, הרי שמתעוררת הסקרנות גם ביחס לשמיעה (ר' סימבולזם). קשר קרוב יותר הוא השפה המדוברת הכוללת מסרים חזותיים ולהפך מסרים חזותיים שהם תרגום של מושגים מילוליים. תופעה זו בולטת במיוחד בעת העתיקה כאשר המלך הוצג, תרתי משמע, כגדול מכל הסובבים אותו.

השמיעה קולטת צלילים וקולות שכאמור, אין האמנות החזותית עוסקת בהם ישירות. עם זאת, הצורך לתאר גברים או נשים מדברים, מנגנים ושרים, עתיק מאד. כך במצרים וכך ביוון, ברומא והלאה כמעט עד היום – 'כמעט' מכיוון שעצם העניין בתיאור נושא כלשהו אבד אי שם בשנים שבין שתי מלחמות עולם של המאה ה-20. מכל מקום, תיאור נושא זה, כמו כל תנועה של בני אדם ובעלי חיים, מבוסס למעשה על טכניקת הקפאת התמונה או הקפאת התנועה – תופעה המוכרת כיום בעיקר בתחום הצילום: היכולת להבין 'תנועה קפואה', היא פעולה שכלית המופיעה בכל תחומי הקליטה של החושים. כלומר היכולת להשלים קו, מילה ומשפט (Ellipsis), מנגינה (Syncope) וכו'.

מראה עיניים מלווה, כנראה, בצלילים וקולות ולהפך – צלילים וקולות מעוררים הקשרים של מראות כאלה ואחרים. התופעה מוכרת היטב לאנשי הקולנוע וכמובן גם לצופים – אפילו בשלבי הסרט נדרשו לפסנתרן מלווה. השאלה אינה באם החוויה או הזיקה האמורה קיימת אלא במידת שכיחותה. אפשר לטעון שהעין והאוזן הפנימיים ושאר החושים, ממשיכים לפעול גם ברגעי מנוחה ואולי גם בשעת שינה. במילים אחרות אין מצב שבו החושים אינם פעילים ולו רק במידה מזערית. במקרים מסוימים יש שהקולות, הצלילים ברורים. כך למשל, תיאור דמותם המיוסרת של כנענים, שמצרים צעירים מושכים בזקנם, כפי שמתואר בתבליט מתקופת תות אנוח אמון (1352 לפנה"ס). כך גם כאבו של אלקיונאוס הצעיר (Alcyoneus) כאשר אתנה מושכת בשער – אירוע המתואר (175 לפנה"ס) בתבליט מקדש זאוס ואתנה בפרגמון (היום בברלין), או ייסורי משפחת 'לאוקון' (100 לפנה"ס) שהנחשים מחצו אותם למוות.

אלה אפשר להוסיף אין ספור תיאורים של ייסורי גיהנום שהיו נפוצים במהלך ימי הביניים ועד תחילת הרנסאנס, ביניהם גם דמויות 'המתים הנאנחים' (Gemissan) שנהגו להניח על קברי אצילים – תיאורים שהגיעו לשיאם בתקופת הברוק, ביצירותיו של הרונימוס בוש*. מזמנו לערך גם הפסל המפורסם של גיאנלורנצו ברניני* המתאר את אונחת 'האקסטזה' של ס' טרזה, כאשר חץ האמונה הלוהטת פילח את לבה.

הפה הפעור בצעקה, אילמת כמובן, מופיעה כנראה לראשונה, במחצית המאה ה-19, בתבליט 'המארסייז' של פרנסוא רוד* (Rude) – פסל שנועד ומוקם בחזית שער הניצחון בפאריז. רוד יצר פסל שני, שוב עם פה פעור, של המארשל ניי (Ney) המניף את חרבו. עד לשלב זה נמנעו האמנים מתיאור הפה הפעור, בעיקר מסיבות אסתטיות, למעט ציורי זמרים ובעיקר נערי מקהלה. אבל מכאן ואילך הנושא חוזר ומופיע לפחות בשתי תמונות מפורסמות. האחת, 'הצעקה' של אדוארד מונק* והשנייה בתמונה 'גרניקה' של פאבלו פיקאסו*. קולות



של דממה 'נשמעים' גם ללא פה פעור. כך גם בתבליטי מצבות ששרדו סביב אתונה ורומא.

דממה שונה לחלוטין, כלומר לא של המוות אלא של החיים, אופיינית לציורי נוף. אין קושי לדמיין את הצלילים והקולות בציורים כגון 'הסערה' של ג'ורג'ינה*, תיאורי משתה והוללות של פיטר ברויגל* וציירים אחרים כגון 'עקירת שן' של אדריאן ברואר*, 'המלך צחק' של יעקב יורדנס*, 'ספינה טובעת' של רמברנדט* וכמה תיאורי ים ואוניות נטרפות, כולל אלו של וויליאם טרנר*. אצל טרנר מתואר לראשונה גם קולה של רכבת דוהרת בתמונתו 'גשם, קיטור ותאוצה'. הרכבת והקיטור מופיעים שוב בתמונה 'תחנת הרכבת ס' לאזאר' בפאריז של קלוד מונה*. קולות של נגינה מופיעים בתמונת 'התזמורת' של אדגר דגה*; מועדוני הלילה, של אנרי טולוז לוטרק*; 'הנגנים' של ג'ורג' סרה* כמו גם של פיקאסו*.



קלוד מונה, תחנת ס. לור 1877

אחת מנקודות המגע בין ציור, צליל וקול הוא האמנות המופשטת. כך למשל, בעבודותיו של ואסילי קאנדינסקי*, ששילב צבע וצליל בעבודותיו - ניסיון המבוסס לפחות בחלקו על החוויה לפיה לצלילים עמוקים מזוהים עם צבעים כהים ולצלילים גבוהים עם צבעים בהירים (ר' סינאסטזיה). שילובים אחרים נעשו על ידי כמה אמנים ביניהם האמריקאי הרי ברטויה* שיצר פסל מופשט של מוטות המפיקים צלילים ברוח. ניסיון דומה/שונה נמצא גם אצל יעקב אגס* בפסל 'המזרקה', שהעתק שלו הועמד בכיכר דיזינגוף בתל-אביב, שבו משולבים מוסיקה, תנועה, אש ומים.

עד כה דנו בציור ובפיסול, השאלה המתבקשת היא האם יש קשר גלוי או סמוי בין צליל, קול ואדריכלות? בדומה לקולות הדממה שכבר דנו בהם? התשובה חבויה בתפיסה הגורסת, כי אדריכלות היא 'מוסיקה קפואה' שמיחסים אותה לפילוסוף הגרמני ארתור שופנאוואר (1865-1788), אבל בעיקר לאדריכל האמריקאי פרנק לויד רייטי*. הכוונה אינה רק צליל וקול אלא גם במרכיבים אחרים, כגון צורה, קצב ותחושת רוממות הרוח בחללים גדולים במיוחד.

מוסיקת הבארוק, בדרך כלל של י"ס באך, מלווה לעתים סרטים המתעדים כנסיות גותיות. העובדה המעניינת כאן היא המרחק הכרונולוגי: תקופת הגותיקה ממוקמת במאה ה-13 ואילו הבארוק במאה ה-17. כלומר פער של כ-400 שנה, ובכל זאת הכנסיות הללו מעלות בעצם צורת החלל שבהן את סגנון מוסיקת הבארוק ובמיוחד את צלילי היסוג. ניסיון אחר למצוא את הקשר בין אדריכלות ומוסיקה נעשה על ידי הצ'לן היפני הנודע יו יו מה, שתיעד בסרט מיוחד את המוסיקה של באך על רקע ציוריו של האדריכל האיטלקי ג'וב' פיראנזי*. במקרה זה קיימת אמנם התאמה כרונולוגית אלא שהסתירה נובעת מהמרחק הגיאוגרפי, החברתי והדתי - המרחק בין לייפציג מחד ורומא מאידך. מהו אם כן הגורם לזיקה העולה בלבם של אנשים בין צליל קול, כלומר מוסיקה ואדריכלות? תשובה אחת אפשרית היא הנפח או החלל. תשובה זו מצויה גם באותו הסרט של יו יו מה המספר בחלקו את החיפוש אחר הצליל שיצור את אותה תהודה של חלל/נפח, המאפיינת את ציוריו של פיראנזי* - תהודה המאפיינת גם את הקתדרלות הגותיות ובנינים אחרים, כגון תחנות רכבת ואולמות ציבוריים. בהקשר זה ראוי להזכיר גם את הרישומים המפורסמים של אריק מנדלסון* שנוצרו בהשראת יצירות מוסיקליות



טרנר וויליאם, טביעת הספינה 1805.



טרנר וויליאם, גשם קיטור ותאוצה.

שנהג לשמוע בעת עבודתו - רישומים המתרגמים בקו את התרשמות האוזן (ר' גם צורה).

4. חוש הטעם. לכאורה אין לחוש זה מגע ישיר לעניינו, כפי נאמר גם ביחס לשמיעה. אבל יש לו אחיזה חזקה לציון תחושות בתחומים שונים כולל יצירות חזותיות, הרבה מעבר למשמעות המקורית. מזה זמן רב שאנו רגילים למשפטים המתייחסים לטעם האישי או 'טעמו של הקהל' וכו' – תופעה המזוהה גם עם המושג אסתטיקה¹ (ר' גם דמיון ומטאפורה). באותו הקשר ראוי להוסיף תחום מיוחד וחדש יחסית היוצר את הזיקה בין טעם לראיה באמצעות צבעים מתוקים, מרים, חמוצים וכו' (ר' צבע).

5. חוש הריח. החוש המלווה אותנו בכל מקום. בשדה הפתוח, הדשא לאחר הגיזום, ריח העור, העץ, הצבע והסיד. ריחות של מסדרונות חדרים ואולמות. ריחות של מטבח וריחות של דירה, מלון או משרד. ריח הרחוב והשדרה, ריחות של אוטובוסים ורכבות. תופעות אלו מעלות את האפשרות שגם חפצים, בנינים וכו' יכולים אולי לקבל ביטוי במושגי ריח – אפשרות שבאה לידי ביטוי בשפת היומיום שבה אנו אומרים על מישהו, שהוא מתוק, מר, או חמוץ וכו'. כך גם ההתייחסות לריח, שמקצתה מטאפורה ומקצתה מוחשית. אפשרות דומה העלו גם משוררי האוונגארד הרוסי בתחילת המאה ה-20, ביניהם הותר מפורסם ולאדימיר מאיאקובסקי*, ששאלו עצמם האם אין למילים טעם וריח כשם שיש להם צליל וצבע? הכל על בסיס הקביעה של המשורר הצרפתי שארל בודליר, כי יש ליצור ולהרגיש על ידי כל החושים (ר' גם דמיון ומטאפורה).

6. חושים פנימיים. אלה נקראים לעתים בשם חושי הרגש. הכוונה לחמש תופעות: אינטואיציה, קצב, זמן, הומור ויופי (אסתטיקה). המכנה המשותף הוא התחברותן לרגש, ולתחושה. אבל בניגוד לחמשת החושים אין מדובר בהכרח בתופעה המזוהה עם איבר מסוים. האינטואיציה היא פנימית לחלוטין; ההומור הוא תגובה למידע הגורם לצחוק או חיוך, שמקורו עשוי להיות בראיה, שמיעה או מישוש (דגדוג); הקצב, בדומה להומור, נקלט על ידי ראייה ושמיעה, אבל יש לו גם התגלויות פנימיות כמו לאינטואיציה; לחוש הזמן ניתן למצוא הקשרים עם פעימות הלב, ותגובות הגוף לתנועת השמש, מחזורי השנה וכיו"ב החוזרים למעשה לחוש הקצב; חוש היופי (אסתטיקה) הוא, אולי, המסתורי מכולם מכיוון שהוא גם פנימי ומופשט (יופייה של מחשבה, פעולה או נוסחה) וגם היותר מוחשי. כלומר התגובה למידע הנקלט על ידי כל החושים כולל הפנימיים.

לחמשת החושים הפנימיים נוספה עוד במאה ה-19 תופעת הקליטה הבין חושית הידועה בשם סינאסטזיה. כמו כן מוצע המונח מטא-אסטזיה – בדומה למילה 'מטאמורפוזה' שפירושה שינוי צורה, אלא שכאן הכוונה במיוחד לאירוע ספונטאני, שאינו בהכרח רצוני. במילים אחרות תופעת השינוי הצורני המתגלה אצל אמנים בתרבויות ובזמנים שונים החל מהפרה-היסטוריה ועד ימינו.

6.א אינטואיציה (החוש השישי). יכולת שכלית להבנת המציאות שלא באמצעות חמשת החושים או תכונות שכליות אחרות, שאינן ניתנות לבדיקה על ידי ניסוי חוזר. על המשמעות שיחסו לחוש זה ניתן ללמוד מהמושגים הנרדפים, כגון רוח הקודש, הארה עליונה, השראה משמים, התגלות ממרום. כך אצל נביאי ישראל וכך גם אצל היוצרים היוונים בעת העתיקה, החל מהאילידאה של הומרוס המתחילה במשפט 'שירי בת האלוהים...'. כלומר המוזה היא המדברת ומכוונת את דבריו של המשורר. לעניין זה יש להוסיף כי יסודה של המילה אינטואיציה בלטינית מרמז על ראייה פנימית בעיני הרוח.

המפנה ביחס לאינטואיציה החל במהלך המאה ה-19 עם הספק ביחס לדת והתגברות התפיסה, לפיה כל ידע חייב להתבסס על חמשת החושים, וניסוי מבוקר. מכאן ואילך מושמטים ביטויים כגון, מרום, קודש, עליון, שמים. הכוונה נשארת, אמנם, כשהייתה אלא שמקורה הועבר לאדם עצמו. לעת זו נוספים גם פרושים ראציונאליים יותר. למשל האינטואיציה כתפיסה שכלית או חושית, מיידית ללא שיקול דעת. כלומר הדגש על המיידיות – מיידיות שפרושה גם האפשרות, כי מדובר בתפיסה אנושית וזו, בניגוד לכוח עליון, עשויה להיות שגויה. פירוש אחר הוא 'הבנת דבר מתוך דבר' ללא התערבות של שיקול הדעת, הניסוי וכו', במיוחד בתפיסות מופשטות לחלוטין, כגון מתמטיקה.

במקביל לשלב שבו האינטואיציה נתפסת כתופעה אנושית, האמונה הדתית מתחלפת באמונה במדע ובמידה פחותה גם באמונת מכל מקום, למושג אינטואיציה עדיין נמצאו אוהדים גם לאחר שהפכה לתכונה אנושית. כך למשל בתחום האסתטיקה. לעניין זה

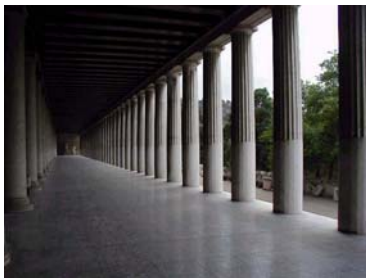
שתי דוגמאות. האחת של ההוגה היהודי צרפתי אנרי ברגסון (Bergson 1858-1941). מדבריו עולה שהאינטואיציה היא המרכיב הסמוי המקנה ליצירה את רוח החיים (Esprit Vital). ממרכיב זה נובעת יכולת ההזדהות עם עצמים, אנשים וכו' (ר' אמפטיה); הכרה עצמית עמוקה ואת החיים עצמם, שהם בזרימה רצופה, כלומר תנועה וכפועל יוצא זמן (ר' הומור, זמן וקצב). דוגמא שניה היא של ההוגה האיטלקי בנדטו קרוצ'ה (Croce 1866-1952). לדבריו יצירת אמנות איננה עצם חומרי אלא הראיה הפנימית של האמן, הנקלטת על ידי הציבור באמצעות ההבנה האסתטית.

שתי ההגדרות, של ברגסון וקרוצ'ה, עמומות למדי וניכר בהן הרצון לשמור על זיקה עם רוח האמונה או החוויה הדתית המקורית. אפשר שדרך אחת להתמודד עם התופעה היא להודות כי איננו יודעים לא את סיבתה ולא את מקורה של היצירה. בשנים האחרונות נעשה ניסיון לגלות באם האינטואיציה אינה תופעה מולדת אצל אחוז מסוים, אמנם קטן מאוד, מכלל הציבור. כלומר עדיין לא הסבר, אבל צעד אחד לקראתו. לעניין זה כמה דוגמאות מתחומים, כגון היכולת לערוך חישובים מתמטיים מסובכים, יכולת הדמיון, הראיה בעיני הרוח, המטאפורה, המוסיקה וכו"ב.

ספונטאניות. הכוונה לאירוע היוצא מתוך עצמו ולא על ידי התעוררות מבחוץ. תופעות אלו מוכרות בביווגיה אצל חרקים, המשנים צורה מפרפר לביצה לחל ולגולם החוזר והופך לפרפר. המונח במקורו התייחס לכל תופעה, שאין לה הסבר ראציונאלי, למעט כוח עליון, החל מהתלקחות של אש ועד לאמונה שבחיים, כגון צפרדעים, מתהווים מעצמם במים או בוץ. אותה תפיסה תקפה, במידה רבה, עד היום לגבי האינטואיציה. לא יפלא על כן ששני המושגים אינטואיציה וספונטאניות משמשים בערבוביה בשפה המדוברת.

טבע שני. הכוונה לפעולות שהן לכאורה ספונטאניות אבל נרכשות על ידי תרגול עד שהן הופכות לטבע שני. לעניין זה כמה דוגמאות מוכרות. כך למשל תגובת הרגל הלוחצת על מעצורי המכונת בעת סכנה וכן התגובה לסימנים מלאכותיים (ר' תקשורת).

אינטואיציה מלומדה. למעשה דבר והיפוכו. המדובר בצמצום התופעה על ידי חלוקתה לשני מרכיבים. הראשון, האינטואיציה במשמעותה המקובלת כפעולה ספונטאנית, והשני, תרגול או ניסיון. אבל המרכיב השני גובר ומבטל את הראשון. במילים אחרות, האינטואיציה כפעולה שכלית, למעשה מסקנה, המבוססת על מידע, גם אם לא תמיד ניתן לעקוב אחר תהליכי הפעולה השכלית. יתרה מכך לעתים מתברר שהמידע או התהליך או שניהם היו שגויים, אבל המסקנה נכונה. לפיכך האינטואיציה המלומדה היא גם סוג של ניחוש, שבו, כמובר, פוחתים סיכויי הטעות ככל שהמידע והניסיון רב יותר. מכל האמור עולה שהמונח אינטואיציה ימשך להתקיים כל עוד לא יובהרו כל תהליכי היכולת השכלית, פירושו של דבר עוד שנים רבות.



סטואה אטאלוס, מאה 2 לפנה"ס אגורה, אתונה.

6.3 חוש הקצב. במשמעות הרחבה ביותר מתייחס לשילוב של שלושה מרכיבים, כאשר הראשון עשוי להיות כמעט כל דבר – רעיון, חפץ או פעולה. המרכיב השני הוא המרווח בזמן או מרחק בין דבר לדבר או פעולה לפעולה. השלישי, אולי החשוב מכולם, הוא החזרה של שני המרכיבים הראשונים: הדבר והמרווח. המילה הלועזית לקצב, 'ריתמוס', פרושה ביוונית זרימה, זאת למרות ההבדל בין השניים. הזרימה היא קו מתמשך, ללא מרווחים. אין ספק שכאשר המרווח, בין נקודות, מתקצר, התוצאה נראית כזרימה. על כך מעידות התמונות הבודדות, היוצרות את אשליית התנועה בקולנוע. ובכל זאת אין השניים זהים. הלב פועם בקצב, אבל הדם זורם, גם אם יש בזרימה קצב של עליות וירידות בדומה לגלים. סידרת עמודים, ככל שיהיו קרובים, אינם יוצרים קיר, כל עוד יש ביניהם מרווח ולו גם הקטן ביותר. הקצב נקלט על ידי כל החושים, כמובר בדרגות שונות של רגישות. הופעתו הבסיסית ביותר בראיה היא רצף של נקודות, (שלוש או יותר). ככל שהמרחק בין הנקודות קטן יותר כן יגדל הקצב ולהפך. אותה תופעה נקלטת גם על ידי חוש המישוש, הטעם והריח, כלומר שוב המרחק בין מגע למגע, בין טעם לטעם ובין ריח לריח. בקצב יתכנו גם דילוגים, כלומר החסר של צליל, קול, קו, פעולה או אובייקט - תופעה הידועה בשם סינקופה (Syncope) במוסיקה או אליפסיס (Ellipsis) בדיבור וראיה – החסר המושלם על ידי החושים הפנימיים. יתרה מכך, אותו החסר יוצר גם מעין מתח של צפייה והפתעה (ר' גם שמיעה). לעניין הקצב הנקלט על ידי הראיה ניתן להביא כמה דוגמאות מתחום האדריכלות: ביוון מופיעה הסטואה, שהיא סידרת עמודים מקורים ששימשו כשוק

ומקום למנוחה ושיחה. ברומא הופכת שורת העמודים לאראקדה. כלומר חיבור העמודים על ידי קשתות. לשתי תופעות אלו זיקה ברורה לקצב כמו גם לעמודים המעטרים בנינים מאז העת העתיקה. בניגוד להם אולם העמודים של רעמסס במצרים הוא כה גדול עד שאובדת תחושת הקצב המתחלף בעוצמה.

בתקופת הרנסאנס החלו בעיצוב חלונות בסדרות קצביות על ידי תוספת של בליטות בצורות של קשת ומשולש לסירוגין. מקצבים נוספים, בעיקר על ידי ארגון עמודים בזוגות, ברביעיות ובחמישיות, החלו להופיע במאה ה-16 ובהמשך לאורך כל הבארוק במאה ה-17. הקצב מופיע במערכי העמודים (Pilotis) אצל לה קורבוזיה*, שגם הוסיף ופיתח שיטת הצללה (Brise Soleil) היוצרת מעין מארג קצבי של חזית הבניין. יתרה מכך באחד מבניינו המפורסמים, מנזר לה-טורט, ערך את מדפי הצללה על פי תווים שחוברו על ידי אחד מידידיו, המלחין פייר בולז. באולם הפרלמנט שתכנן בשאנדיגאר (הודו) עיצב אולם עמודים הממחיש את תחושת הקצב – למעשה דו שיח של שני מקצבים האחד או שתי וערב (האולם) והשני מעגלי (המליאה).

הזיקה של לה-קורבוזיה לקצב אינה צריכה להפתיע, לאור העובדה שאחיו היה מוסיקאי. אפשר זיקה זו השפיעה גם על יחסו ליחסי לוחתך הזהב. כלומר התפיסה של פיתגורס המתחילה ביחס הגיאומטרי שבין הצלילים.

שאר הדוגמאות לקצב בתחום החזותי מתייחסות לזיקה בין תנועה (מחול) למוסיקה. היוצא דופן הוא סגנון הפוטוריזם של תחילת המאה ה-20 - סגנון שיצר את הגשר בין עזירת התנועה האופיינית לציור ופיסול ובין הדינמיות, כלומר תחושת התנועה. לפיכך הייתה זו רק שאלה של זמן עד שתופיע אמנות קינטית* שעיקרה התנועה עצמה, כפי שאכן קרה בשנות ה-1950.



מיכאלאנג'לו ואנטוניו סאנגאלו הצעיר, פאלצו פארנזה 1530-50.

ג.6 חוש הזמן משלב זרימה וקצב – קצב דפיקות הלב; קצב הליכה; אורך היום המחולק למרחק הזמן בין בוקר, צהריים, ערב ולילה; אורך השנה המחולקת לעונות ואורך חיי האדם.

לעניין הזמן כזרימה וחלוקתו ראוי להצביע על תופעה שאין לה הסבר. הכוונה למושג שבוע כלומר שבעה ימים. החודש נמדד על פי מחזור הירח, כנהוג עד היום בלוח העברי (המילה ירח פרושה בעברית חודש) השנה נמדדת על פי מחזוריות השמש ועונות השנה. היום והיממה מושגות על השיטה התרסירית שהייתה מקובלת בנהריים ומצרים משחר ההיסטוריה. אבל מהיכן צמח אותו שבוע, שאין בו לא חלוקת ימי החודש ולא השנה. יתרה מכך למרות שנעשו ניסיונות לשנות את החלוקה, לקבוצות של חמישה, שישה ועשרה ימים, ניסיונות אלו נכשלו.

מאז מאז שאלברט איינשטיין קבע את תורת היחסות בשנים שלפני ואחרי מלחמת 1915 הלכו וחדרו נושא התנועה והזמן לאמנות החזותית. תחילה בהיסוס מסוים, שהרי הנוסחה המפורסמת של איינשטיין הייתה לרוב הציבור כחידה שקשה לעכל אותה, כלומר שהזמן הוא יחסי והקבוע היחיד בעולמנו הוא מהירות האור וכו'. בין הראשונים שקפצו על עגלה זו היו האדריכלים. ביטוי לכך נמצא בספרו של ההיסטוריון השוויצרי זיגפריד גידיון* שנתן, בסמוך לתחילת מלחמת 1922, סדרת הרצאות, באוניברסיטת הרווארד, שהפכו לספר בשם 'זמן חלל ואדריכלות' – על אף שקשה לקבוע למה מכון מושג הזמן בספר זה. בהמשך בתחילת שנות ה-1950 חיבר האדריכל היהודי איטלקי ברונו צבי (Zevi) ספר בשם 'בחללה של אדריכלות'. כאן נושא הזמן והחלל קשורים זה בזה: ראשית במצפה הכוכבים ע"ש אלברט איינשטיין שתוכנן בתחילת ה-20 על ידי אריק מנדלסון* והוקם בסמוך לברלין. לפי ברונו צבי הדינמיות, כלומר אשליית התנועה, של הבניין היא הביטוי לממד הזמן. עם זאת, צבי עצמו סובר, כי דווקא החלל הזורם בבניינו של פ"ל רייט ומשם החוצה או להפך מהחוף אל הפנים, הוא הביטוי היותר נחרץ של יחסי התנועה והזמן.

קל יותר להבין את נושא הזמן בתיאוריה של הפילוסוף היהודי צרפתי אנרי ברגסון (ר' גם אינטואיציה וקצב), לפיה התפיסה המוחית פועלת בזרימה מתמדת ורצופה. דוגמה לכך היא המוסיקה שבה הצלילים נקלטים בתנועה של עבר, הווה ועתיד, כלומר זמן. המחשה של תפיסתו ניתן למצוא גם בתחום החזותי: כאשר מדמיינים או רואים תמונה, העין חודרת פנימה והמחשבה מפליגה בעקבות העין. אצל רבים התנועה בפועל מלווה במוסיקת רקע, כפי שעושים כיום באופן מלאכותי בחנויות, בתי קפה, מעליות וכו', להלן כמה דוגמאות היסטוריות מתחום האמנות החזותית (ר' גם פרספקטיבה).

התהלוכה הפן הלנית שבה עברו האתונאים דרך האגורה (השוק) ועלו בשביל המוביל אל האקרופוליס. תיאורי התהלוכה המונצחים על אפריז הפרתנון ואפריז מקדש ניקה הסמוך, משמשים דוגמה



פרו קלוד, חזית הלובר המזרחית 1667-70.



לה קורבוזיה, אולם העמודים בבנין הפרלמנט שנדיגר 1951-63.

טובה לרצון להמחיש אירוע של תנועה וזמן באבן. ניסיון דומה נעשה בקבר 'השלוש' לזכרו של הקיסר אוגוסטוס ברומא, שבו מתוארים בני משפחתו. כמו גם תיאור המסע לכיבוש דאקיה המונצח כסליל סביב עמוד הקיסר טריאנוס ברומא. לאלו אפשר להוסיף אין ספור תמונות המתארות את מסלולו של ישו (ויה דלורוזה) בירושלים הכולל כידוע 12 תחנות של ייסורים שעברו עליו מהכלא אל הצלב.

אם נעבור לאדריכלות מיד נבין כיצד משפיעים עלינו התנועה והזמן: מה שראינו ומה שאנו עתידים לראות מתקיימים לאורך תקופה מסוימת דקות או שעות, בדיוק כמו בסיפורת, דרמה ומוסיקה. כל אחד מאתנו מכיר את חווית ההליכה ברחוב, ההגעה לבנין והכניסה אליו. מכאן אפשר כמובן להמשיך לאורך מסדרון עד ליעד הרצוי. כל הקורה בדרך, בין אם הוא תוכנן מראש או לא, הוא חלק מהסיפור. מכאן קצרה הדרך להכנסת הגורם הסיפורי (Narrative) בתכנון המסלול מהנוף הפתוח ועד למדף הקטן שבקצה החדר. ניתן להביא עוד ועוד דוגמאות של תנועה, זמן וסיפור נלווה כמעט מכל תחומי האמנות. עם זאת יש להוסיף ולומר שלכל אלה אין ולא כלום עם איינשטיין. אדרבא הדוגמאות הן כמעט היפוכה של תורתו. אבל כך דרכו של עולם האמנות, שהוא נאחז במילים הפותחות אשנבים חדשים אל הבנתנו – במקרה זה זמן ותנועה.



ארצימבולדו, ורטומנוס 91-1590



וולסקו דיגו, בכחוס 1629.



מוריו אסטבן, ילד עם כלב 60-1655.

6.1 חוש הומוור. תכונה שהיא, כנראה, ייחודית לאדם. היכולת

לצחוק ולהצחיק. כמו כל תכונה אנושית גם זו אינה אחידה והיא ניתנת לדרוג. החל מהומוור שהוא בו זמנית השם הכולל של תכונה זו וביטוייה היותר קליל. לאחר מכן בסדר עולה הקומדיה, הסאטירה והפארסה. הביטוי של אלה מחוץ 'קל' עד לצחוק מתגלגל או פרוץ. אחד הניתוחים המוצלחים של הנושא נעשה על ידי ההוגה היהודי צרפתי אנרי ברגסון (ר' גם אינטואיציה, קצב, זמן) שהעמיד את ההומוור והצחוק על אחד מעיקרי תורתו: תופעת הזרימה הרצופה, המצויה, לדעתו, ביסודה של התפיסה האנושית. מכאן ההבחנה שההומוור והצחוק נגרמים כתוצאה מ'שביר' כל שהוא, בלתי צפוי באותו רצף. לעניין זה דוגמאות רבות בתנועה, מילה או צליל.

באשר לנושא ההומוור אין חשיבות בין אם הוא לשמו, פוליטי, חברתי, סלחני או נוקב, כל עוד מתקיימים שני מרכיבים. האחד עמדה ניטראלית של הצופה/המאזין, שפרושה חוסר התייחסות לתוצאה (עלבון, פציעה וכו') או במילים אחרות ההומוור הוא למעשה סוג של שמחה לאיד. השני, קיומה של הזרימה עצמה. כלומר תנועה. מכאן הקושי בפיתוח ההומוור באותן אמנויות חזותיות שעיקרן סטאטי. גם אם לכאורה נוצרת תחושה של תנועה, כלומר דינמיות, כי עדיין חסרה בהן תנועה בפועל ולא כל שכן תפניות בלתי צפויות.

ההומוור באמנות החזותית מצטמצם, לפיכך, בקריקטורה: עיוות כלשהו בתיאור הפנים, התנועה וכו'. לעתים קרובות, הומוור אינו ברישום עצמו אלא בכתובית הנלוות. אי לכך רישומים רבים המכונים קריקטורה, ללא כתובית ומבלי ידיעת הקצב/הנושא גורמים להזדהות עם הדמות המתוארת, ולכן, כפועל יוצא, כאמירה בעלת אופי טראגי למדי. במילים אחרות, הקו המפריד בין צחוק לצער דק מאוד. למשל אונורה דומיה*: כאשר הוא מתאר עורכי דין ושופטים ההומוור ברור מכיוון שהנושא עדיין בתוקף. הרישומים הפוליטיים מובנים רק אם תופעות דומות קיימות גם כיום. כל היתר נראה בדרך כלל רחוק מכל הומוור, לעתים כמחאה חברתית או טרגדיה אנושית. אפשר שתמונות רבות כוללות התייחסות להומוור, מבלי שהצופה יהיה מודע לכך. יתכן שאלה נמצאים בציוריהם של הורונימוס בוש*, פיטר ברויגל*, גיזפה ארצימבולדו*, ומקצת התיאורים של חי היומיום של אמני אסכולת סביליה, כגון דיגו ולסקו*, אסטאבן מורילו*, ואולי גם פראנסיסקו גויה*. אבל, כל אלה ספק אם יראו בעינינו כיום כהומוור.

תחילתו של ההומוור באמנות המאה ה-20 - בתנועת הדאדא* בצריך והמקבילה במועדון הגלריה '391', של אלפרד סטיגליץ* בניו יורק. סביר להניח שהקהל בצריך, ניו יורק, פאריז וברלין צחק או לפחות העלה חיוך, למרות שהדאדאיסטים הציגו עצמם כבעלי מטרות 'רציניות'. עם זאת, אין לומר שההומוור הוא בהכרח 'לא רציני'. נהפוך הוא חלק נכבד ממנו 'רציני'. לכן מעטים צחקו כאשר הופיעו תנועות ה'ניאו דאדא' ואמנות הפופ, למרות שחלק מיצירות אלה, תואם את הגדרות ההומוור. אחת הסיבות לכך היא, שכיום מעטים מוצאים הומוור בשילובים מוזרים של עז ואדם (סאטיר) או 'עז וצמיג' של רוברט ראושנברג*. גם בעת העתיקה לא כל שילוב אדם וחיה נחשב להומוור – אדרבא רובם נתפסו כבעלי משמעות קדושה. לכן המלגלים על מוצאו המפוקפק של דיוניסוס ושיכרותו היו צפויים לעונשים כבדים מהאל עצמו. ה'פוסט מודרניזם', באדריכלות שנות ה-1980, הרבה לעסוק בהומוור – זאת על פי דובריו ומפרשיו. אבל, ההומוור התפוגג מהר מאוד, כפי שקרה לסימני ההומוור בסגנון המאנייריזם של ג'וליו רומאנו* במאה ה-16: מעטים ישימו לב שמקצת האבנים

בקיר ובקשתות 'ארמון התה' במאנטובה, 'כאילו' זזו ממקומם. שהאבנים של גיימס סטרלינג* על מדרכת המוזיאון בשטוטגארט 'כאילו' נפלו מהבניין או כל אותן 'ציטטות', לכאורה, שלו ושל אחרים מכוונות להמור. כל אלו הם סוגים של תחכום יתר, כמו גם דוגמאות אחרות בתולדות האדריכלות מתקופות כגון ההלניזם* שהפך את שיפועי הגג, הרקוקו שעיוות את הסימטריה לאי סימטריה וכו'.

6.6 חוש האסתטיקה (Aesthetics), מונח שמשמעותו ביוונית ראייה פנימית (Esthetikos) אן ראייה בעיני הרוח. לעומת זאת, בשפה המדוברת, הכוונה מתפרשת לשתו משמעויות: האחת 'יופי' והשניה 'אמנות'. המונח עצמו נקבע במחצית המאה ה-18 על ידי ההוגה הגרמני אלכסנדר גוטליב באומגארטן (Baumgarten 1714-62) שדגל בזכות קידומו של מדע היופי. הכוונה הייתה לשלב את הנראה מוחשית (Optic) ואת הנראה בעיני הרוח (Perception). השימוש במילה אסתטיקה התפשט במהירות מגרמניה לכל ארצות אירופה, עד שנהיה למטבע לשוני המתייחס לכל תיאוריה שעיסוקה היופי באמנות ובטבע, ואפילו היבטים כגון נקי, מסודר וכו'. בהמשך נוספו לו גם תחומים, כגון מוסר ומדע, שאין להם כל קשר לראיה, גם לא בעיני הרוח, אבל יש בהם יופי מיוחד, ואפילו מכנה משותף של חוויה והנאה רגשית, למרות שהיא שונה בכל תחום.

במחצית השנייה של המאה ה-19 התפתחה בצרפת מגמה הידועה גם בשם אסתטיציזם (Aestheticism), שעיקרה 'אמנות לשם אמנות' (L'art pour l'art). תפיסה זו, שגם היא פשטה עד מהרה בכל המערב, זכתה לגינוי מכיוונים שונים כתופעה של 'הסתגרות במגדלי שן', 'התנתקות מהמציאות' וכו' ב. במילים אחרות תופעה שבצורתה הטהורה והאמיתית אינה משרתת שום דבר: ציור לשמו, דיבור לשמו, יופי לשמו וכו'. הביקורת באה, כצפוי, בעיקר מצדם של התנועות לשינוי חברתי, כגון הסוציאליזם. מבחינתם של אלה מטרת האמנות לשרת מטרת אנושית ברורות למדי – במיוחד תיקון העוולות שהיו חרוטות על דגלן. במילים אחרות ריאליזם.

הקשר בין אמנות לאסתטיקה וחווית ההנאה הלך ונפרם משלהי המאה ה-19 ואילך. במבט לאחור מתגלה שמלכתחילה 'היופי' באמנות החזותית לא היה אלא מרכיב אחד אפשרי – רובו בתחום הטעם האישי או המוסכמה החברתית. לעניין זה יספיקו כמה דוגמאות מהעת העתיקה ועד היום, כגון תיאורים של כאב, מלחמה, מחלות ובעלי מום. קל וחומר באמנות המופשטת, שאינה עוסקת כלל בתיאור ולעתים גם לא בהנאה. טיעון זה עולה בקנה אחד עם מבקרי האסתטיציזם אלא שבנקודה מסוימת קיים תמיד החשש שהתפיסה הריאליסטית תהפוך את האמנות לתעמולה, כפי שקרה בפועל, במשטרים טוטאליטריים. לעומת זאת, צודקים הטוענים בזכות האסתטיציזם, במידה והמדובר באידיאל של 'אמנות לשם אמנות'. אבל אידיאל זה אינו ניתן כלל ליישום, כי בדיוק בנקודת היישום, הן היופי והן האמנות יחדלו מלהתקיים, מכיוון שתאבד להם כל המשמעות.

ובכן הנה הפאראדוקס: מחד, אמנות תכליתית לחלוטין אינה כלל אמנות אלא אמצעי עזר המשרת מטרה כלשהי. מאידך, 'אמנות לשם אמנות' כמו 'יופי לשם יופי' אינה אלא ביטוי ריק מתוכן במקרה הרע וטעם אישי או חברתי במקרה הטוב. בסופו של דבר שתי התפיסות כוללניות וקיצוניות מדי. המציאות האנושית היא בדרך כלל בתווך: יש יופי ואמנות לשמה גם אם אלו אינם ניתנים להגדרה ראציונאלית, בדומה לנוסחה מתמטית, אבל יש לאמנות גם תכלית. ההבדל בין השניים היא בין השאר תוצאה של נקודת מבט – ההבדל בין כוונת היוצר ותגובת הצופה/מאזין.

6.6 סינאסטזיה (Synaesthesia), שילוב שתי מילים שמשמעותן ביוונית יחד (Syn) וראיה פנימית או בעיני הרוח (Aisthetikos). למרות שמדובר בראיה, הכוונה כפי שיתברר בהמשך כללית יותר: תגובת חוש אחד או יותר למידע הנקלט על ידי חוש אחר. הצורך במילה סינאסטזיה, כמו גם הדוגמאות הראשונות, מקורן ממחצית המאה ה-19 והתנועה הידועה כיום בשם סימבוליזם* – בתקופה שבה הועלתה האפשרות ליצירתה של אמנות רב תחומית ורב חושית. התופעה מוכרת, אצל רבים, בתחום הצבעי: צלילים עמוקים מתחברים לצבעים כהים; צלילים גבוהים לצבעים בהירים. יש גם מקרים גבוליים, כגון צבעים חמים וקרים – גבוליים, מכיוון שניתן להסבירם כתופעה שמקורה במסורת, אבל גם כתולדה של תופעות מוחשיות (אש ומים). כך גם צבעי טעם (חמוץ, מר ומתוק) המתחברים לפירות ולחומץ. לעומת זאת, לחלק מהריחות המתוקים, שאינם קשורים לטעם, אין הסבר אלא בעקיפין, בחיבור בין טעם לריח, הגורם לאובדן הטעם כאשר מצטננים. אם אכן כך הדבר, הרי שבחבור זה, מצויה הסינאסטזיה, אולי, הנפוצה ביותר בעולם החי.



קאנדינסקי ואסילי, גבעות (מתוך Sounds) 1913.

במילים אחרות החיבור בין תגובות חושים שונים דומה/שונה של אותה הצטלבות בין טעם לרית.

ממחצית המאה ה-19- התרבו העדויות על תופעת הסינאסטזיה, בייחוד של יוצרים ואנשי מדע מתחומים שונים – בעיקר צבעים העולים בעיני רוחם, בתגובה לתופעות שונות. בין אלה מצויים, בנוסף למשוררים הסימבוליסטים (שארל בודלר, פאול וורלן, ארתור רמבו וכו'), המוסיקאי פראנץ ליסט, הסופר ולאדימיר נאבוקוב (לוליטה), המדען ריצ'ארד פיינמן (פרס נובל לפיסיקה) וכן ציירים רבים. במספר מקרים אף נעשו נסיונות לפתח תיאוריה סביב התופעה. כך למשל המוסיקאי הרוסי אלכסנדר סקריאבן (צליל וצבע) והצייר ואסילי קאנדינסקי (צליל, צורה וצבע).

אין זה מן הנמנע שהסינאסטזיה מופיעה במטאפורות ומטבעות לשון. בין אלה זיהוי הצבע האדום, עם כעס, והביטוי 'סמרטוט אדום' לציון מעשה או אמירה הגורמים לכך, לכאורה, כמו לשוורים. אבל, השוורים, בניגוד לבני אדם, הם עיוורי צבעים, והגורם לרוגז הוא תנועת הסמרטוט עצמו. יתרה מכך, קרוב לוודאי, שלא כל בני האדם רואים אדום כאשר הם כועסים. במילים אחרות מטבעות לשון שמקורן בסינאסטזיה של בודלר, כגון צבעי אפור, שחור, לבן וכו', הופכות, לעתים, לנחלת הכלל. עם זאת ראוי לציין שמספרם ביחס של 1/25,000 איש. כלומר 2500- נפש בלבד בישראל, אבל פי אלף בעולם כולו.

1.6 מטא-אסטזיה (Meta-Aesthesia) או מטאסטזיה. מונח חדש, שנועד לאפיין שינוי, בדרך כלל צורני, המתרחש לאחר שהמידע כבר נקלט, אצל אנשים מסוימים באופן ספונטאני. עם זאת תיתכן, כנראה, גם שליטה ובאותו תהליך. לעניין זה אין חשיבות באם המדובר בתופעה חד חושית או רב חושית. המונח עצמו מחבר שתי מילים ביוונית: האחת, שינוי או מעל ומעבר (Meta) והשנייה, חושים או תפיסה (Aesthesia). יש אמנם כמה מילים עם משמעות דומה אבל כללית או מצומצמת מדי, כגון מטאמורפוזיס ואנאמורפוזיס (ביוונית) או טראנספורמציה (בלטינית). בזאת אין ספק שמונחים אלה מציינים תהליכים דומים בצמחים ובזוחלים – אבל אצל אותם בני אדם מדובר במעין אירוע מוחי המתחולל במגע שבין אונת הראיה, הרגש והראייה. מקצתם יוחסו בעבר למעשי האלים. מכיוון שהנושא כנראה לא נחקר, הרי האמור בהמשך הוא על דרך ההשערה – השערה הראויה, אולי, לבדיקה.

למטאסטזיה כמה התגלויות באמנות החזותית: הציור התמיים (Naïve), במיוחד של הצייר הצרפתי אנרי (ילה דואניה) רוסו*, שסבר שתיאוריו הם אקדמיים, ואמנים אחרים הקרובים לאותה תפיסה בכל הזמנים ובכל הארצות. כך למשל חלק מהפסיפס שהתגלה ברצפת בית כנסת עתיק בעפולה ודומה לו בבית שאן, שאולי, בוצע על ידי אותו אמן. זיהוי המטאסטזיה, ביצירות אלה, מתחזק בגין תיאורי המזלות, באותן רצפות, בסגנון הקלאסי שהיה המקובל באותם ימים. במילים אחרות אמן, שהיה מודע לסגנון המצוי ובכל זאת יצר על פי תפיסתו והציבור היה מוכן לקבל את שתייהן.

אותה תופעה היא אולי היסוד להיווצרות כמה סגנונות עממיים. מכל מקום, להתפתחות מעין זו נדרשים שני תנאים: אדם אחד המחונן במטאסטזיה ופתיחותה של החברה לתפיסתו – כפי שאכן קרה בעפולה ובין שאן. מכאן ואילך יופיעו עוד יוצרים בעלי אותה נטייה או היכולת לאמץ אותה לעצמם. כך מאוסטרליה עבור דרך אירופה ועד ליבשת אמריקה.

הציור התמיים הוא, קרוב לוודאי, ספונטאני ואולי בלתי רצוני. אבל, מקצתו, יש להודות, נובע גם מגורמים אחרים. בין אלה בולטים ציורי ילדים, שבהם המטרה לבטא רעיון או רגש, ולא את המציאות. עם זאת, גם הם אינם שוללים בהכרח את המטאסטזיה, במיוחד בגיל הבגרות. אדרבה, אם כך הדבר הרי שמדובר בתופעה מולדת של ראייה פנימית החולפת, בדרך כלל, בתום הילדות. אפשר שהמטאסטזיה מצויה ביסוד סגנונם של אמנים, כגון אמדיאו מודליאני*, ג'ורג'ו דה צ'יריקו* ואולי אדוארד מונק* ופראנסיס ביקון*. ההבדל בינם לבין התמימים והילדים, הוא בעיקרו במידת השליטה. כלומר יכולת הניווט בין מציאות פנימית וחיצונית. מכאן קצרה הדרך לאיתור התופעה כאחד ממקורות הדמיון והסגנון באמנות. לעניין זה ניתן להביא כמה דוגמאות: פאול קליי*, טען שנדרש לו מאמץ ארוך להגיע לסגנונו הקרוב לאלו של ילדים. לפאבלו פיקאסו הייתה, אולי, תמיד נטייה לפרוק ועיוות הצורה – נטייה שהשתחררה והתגלתה מאז שצייר את העלמות מאביניון* ואילך. פאול גוגן* נמשך, כנראה, תמיד לצבעוניות הטורפיות התמימה, וינסנט ואן גוך* להילולת הצבע והקו המתפתל. הטענה כאן היא, כי כל אלה לא היו קורים אלמלא הייתה תפיסה זו נטועה מלכתחילה באותם אמנים. במילים אחרות המטאסטזיה היא אולי פחות נדירה מהמשוער, אבל אין היא 'פורצת' את מחסום השליטה העצמית אלא כאשר יש מי שמוכן לקבלה. סביר

להניח שבדיקה חוזרת של רישומים ועבודות של אמנים לא מעטים עשויים לגלות עוד מקרים מסוג זה, שלא זכו לתשומת לב.

הפעלה מכוונת ומודעת של היכולת האנושית מוזכרון ועד תחושה היא האמצעי העיקרי במעבר הרעיון ליצירת האמנות. התופעה מסתייעת בתרגול ופיתוח נתונים אישיים ולכן שונה מאדם לאדם. אין ספק שיכולת זו עשויה להעלם, לעתים ללא כל הסבר, במיוחד אצל אמנים שעבורם היצירה היא פעולה ספונטאנית". סביר להניח שההפעלה וההכוונה, מאפיינת במיוחד את הקבוצה הקטנה, שהיא המובילה מדור לדור.

אחד התחומים הבולטים של 'הפעלה מכוונת' הוא התיאטרון. על עניין זה עמד ויליאם שייקספיר כאשר שם בפי המלט את הדברים הבאים: '... כי השחקן הלו / בהזיות בלבד, ברגש מדומה / דמיונו השכיל הנפש להנניע / עדי כי בגללו חוורו פניו כסיד / עיניו זלגו דמעות, מראה זועה / קולו נשבר פתאום וכל הליכותיו / אות לחזיונו. וכל זה - על לא כלום / על דבר הקובה! / אך מה הקובה לו ומה הוא להקובה / כי יבך עליה מר? ...' (תרגם א' שלונסקי).

השחקן הבריטי לורנס אולבייה מספר על השיטה שנקט בה על מנת להביע את כאבו של אדיפוס המנקר את עיניו בסופה של הטרגדיה המפורסמת, שחיבר סופוקלס (נפטר 406 לפנה"ס). לצורך זה אימץ אולבייה את הטכניקה היוונית העתיקה. כלומר אדיפוס עוקר את עיניו מאחורי הקלעים ולא על הבמה לנוכח הקהל. אבל, כדי להמחיש את עוצמת הכאב והיגון, השמיע צעקה, שצמררה את הצופים ערב ערב. לשאלה היא כיצד עשה זאת, סיפר כי היה מעלה בדמיונו את כאבו של שועל שרגלו נתפסה במלכודת ברזל.

אם נבחן את דבריו של אולבייה ניווכח שאין מדובר בזיכרון של חוויה מוחשית אלא בחוויה מדומה שהיא אחת מצורות 'ההפעלה המכוונת': כאבו המדומה של השועל, הופך לכאבו המדומה של השחקן, שמעורר רגש מדומה אצל הצופה ומסתיים בחוויה מוחשית. הצעקה אינה מופיעה בטקסט. הצעקה היא החכמה" הנדרשת מכל אמן - למרות שהיא לעתים ספונטאנית. אמנם לשחקן הטקסט ידוע מראש, והאמן יוצר את הטקסט, אבל אותה 'הפעלה מכוונת', מצויה בכל תחום: ציור, פיסול, מוסיקה, שירה, דרמה וכו'.

על יכולת ההכוונה והשליטה יש לא מעט עדויות, כולל ניסיוני האישי. כך למשל בחלום, שחוזר מספר פעמים, שבו החולם נופל ומתעורר לפני ההתרסקות או מוות. לעתים נוצרת מעין שליטה על החלום עצמו, ולכן ניתן לעוף, לרחף, או להיעצר. יתכן שבפועל בעל החלום עובר למצב ביניים, כלומר לא ער ולא ישן – המאפשר להמשיך בחלום בתוספת של מודעות, המאפשר הפעלה מכוונת.

אם כך הדבר בשעת שינה לא כל שכן בחלום בהקיץ ועד כמה וכמה לאמן היוצר, שהוא ממילא מופנם בתוך עצמו לפחות ברגעי ריכוז. לסיכום, היצירה במקרה זה היא, היכולת להפעיל תהליך עיוות של הזיכרון (ר' מטא-אסטיזה). הסוריאליסטיים קראו לכך גם בשם אוטומטיזם. יש שקראו לכך זרם התודעה. הבדל בין תרחישים ספונטאניים לבין אמנות היא הבקרה. אבל לא כל זרם תודעה ולא כל עיוות הם אמנות או ליתר דיוק אמנות טובה, מעניינת וכו' – לשם כך נדרשת מידה לא מבוטלת של כשרון ובמיוחד יכולת לביקורת עצמית.

