



שירה מול טוטליטריות - אלתרמן ו'שירי מכות מצרים' - עוזי שביט

פרק חמישה עשר

האסתטיקה של הנשגב

סיטואציה חדשה זו מאפשרת סוף סוף לאב לעבור, בוויכוחו הסמוי עם הבן, מקרבות בלימה למתקפה. האב מציג את האסתטיקה של הנשגב מול האסתטיקה של היפה, שעל פי התפיסה של קאנט בביקורת כוח השיפוט הייתה בסיס לתפיסת ה'אמנות לשם אמנות' שפותחה באמצע המאה התשע עשרה, ושימשה, בשנות העשרים והשלשים של המאה העשרים (בסיטואציה שבה הפשיזם, לפי ולטר בנימין, הביא לאסתטיזציה של החיים הפוליטיים), בסיס לאסתטיקה הפשיסטית, שבה, כדבריו, 'ניכורה [של האנושות] מעצמה הגיע לדרגה כזאת, שהיא מסוגלת לחוות את השמדתה היא כהנאה אסתטית ממעלה ראשונה'. גם אסתטיקה זאת מבוססת על התפיסה של קאנט בביקורת כוח השיפוט, ובתשתיתה האידאה בדבר ייצוג מה שאינו ניתן לייצוג. מכאן גם חוויית הנשגב הממזגת עונג וכאב או תענוג ואי-תענוג, ושיאה, לפי קאנט, באבסטרקט, ועל כן היא יכולה להוות בסיס, כטענת ליותר, לאמנות של האבסטרקט והמינימליזם המאפיינת את המודרניזם והפוסט-מודרניזם של המאה העשרים.

בְּכֹרִי, מְחָה אֶרְבֵּה פְּנֵי מְכוֹרָה וְצָלָם,
לְמַעַן נֹאֲהֲבָנָה אֶהְבֶּה בְּלִי צָלָם.
עַת לְעֵינָינוּ הִיא כְּמוֹ אוֹדִים שְׁחוֹרָה,
שׁוֹב בְּלִבָּנוּ הִיא כְּמוֹ יוֹנָה צְחוֹרָה.

הקטגוריה האסתטית של הנשגב הוצגה לראשונה בטקסט היווני 'על הנשגב', המיוחס ללונגינוס, ואשר נכתב, כנראה, במחצית הראשונה של המאה השנייה לספירה (לונגינוס 1982). אל המחשבה האסתטית המודרנית הוא נכנס לראשונה במחצית השנייה של המאה השבע עשרה, באמצעות תרגום לונגינוס לצרפתית בידי בואלו (Boileau), שנדפס ב-1674, במקביל לפרסום ספרו *אמנות השירה*. לתרגום צירף בואלו הקדמה, שהורחבה במהדורה של 1683 ולוותה בדיונים ביקורתיים נוספים שלו על הנשגב בשנים 1694, 1701 ו-1710 (Boileau).

1965, 43-52, 65-72). לאנגליה חדר מושג 'הנשגב' מצרפת בראשית המאה השמונה עשרה על ידי שפטסברי ואדיסון (אם כי התרגום האנגלי הראשון ראה אור כבר ב-1652). באמצע המאה ה-18 נתפרסמו במקביל שני חיבורים מרכזיים על הנשגב, באנגלית ובגרמנית: האחד חיבורו של אדמונד ברק, *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas*, והשני חיבורו של משה מנדלסון, *of Sublime and Beautiful*, שהתפרסם באנגלית ב-1757. בגרמניה ב-1758. ב-1764 התפרסם חיבורו המוקדש של קאנט, *Über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften*, שהתפרסם בגרמניה ב-1758. ב-1764 התפרסם חיבורו המוקדש של קאנט, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, וב-1790 – חיבורו הדפיניטיבי *ביקורת כוח השיפוט*, ספר היסוד של האסתטיקה המודרנית.

לפי פרשנותי, תביעת האב מהבן, בבית שלפנינו, להתייחס לתופעה של מכת הארבה על פי הקטגוריה של הנשגב ולא של היפה, מבוססת על האבחנה הראשונית שעושה קאנט בסעיף 23 בין היפה לנשגב: 'היופי של הטבע חל על צורת המושא, שיש בה משום הגבלה, ואילו הנשגב נמצא גם במושא חסר צורה, עד כמה שכרוך בו, או נגרם על ידיו, דימו של אי-הגבלה, ונלווית בכל זאת במחשבה כולית שלה' (קאנט 196, 72), וביתר דיוק: 'המושא [שלא נתפס על ידי החושים] מוכשר לגלם שגב, העשוי להימצא בנפש' (שם, 73). את גרעין תפיסתו של קאנט את הנשגב, הנוגעת לענייננו, ניתן להציג בהרחבת מה באמצעות הקטע הבא מביקורת כוח השיפוט

מן ההכרח שהנשגב יזקק תמיד לאופן החשיבה, היינו, לכללים מעשיים העשויים להשליט את השכלי ואת אידיאות התבונה על החושניות. אין מקום לחשוש, שעל ידי אופן גילום מופשט כעין זה, שנעשה שלילי לגמרי ביחס לחושני, יפסיד רגש הנשגב, שהרי הכוח המדמה, אף על פי שאינו מוצא מעבר לחושני שום דבר שהוא יכול להחזיק בו, מכל מקום הריהו מרגיש עצמו, על ידי סילוק זה של חסימותיו, בלתי מוגבל. אותו סילוק הוא אפוא גילום של האינסוף, שאינו יכול להיות לעולם אלא גילום שלילי, אך בכל זאת הוא מרחיב את הנפש. ייתכן שאין מקום נשגב יותר בספר התורה של היהודים מאשר הדיבר: **לא תעשה לך פסל וכל תמונה אשר בשמים ממעל ואשר בארץ מתחת ואשר במים מתחת לארץ וכו'.** רק דיבר זה עשוי להסביר את ההתלהבות, שהרגיש עם היהודים לדתו בתקופת תרבותו המוסרית, כשהשווה את עצמו אל עמים אחרים, או את הגאווה שהאיסלם מעורר בלב מאמיניו. כיוצא בזה הדימוי של החוק המוסרי והכשרון למוסר שבתוכנו. החשש, שאם נסלק מדימוי זה כל מה שעלול לחבבו על החושים, יביא הכשרון למוסר לידי אישור קר וחסר חיים של החוק המוסרי, שלא יהיה בו כוח מניע או כמירה, אינו אלא חשש מוטעה מכול וכול. נהפוך הוא; **שכן כשהחושים לא יראו לפניהם כלום ובכל זאת תעמוד בעינה האידיאה של המוסריות**, שאין לטעות בה ואין לכבותה,

הרי יותר משיהיה צורך לחפש עזרה לאידיאות, מתוך חשש מפני חוסר כוחן, בתמונות ובמנגנונים ילדותיים, יהיה הכרח לבלום את התנופה של כוח מדמה שאינו מוגבל, כדי שלא יתרומם עד כדי התלהבות [...] ואילו גילום טהור של המוסר, גילום מרומם את הנפש, שלילי בלבד, אינו גורר את סכנת ההזיה, שהיא שיגעון לראות משהו מעבר לכל גבול של החושניות, כלומר לרצות לחלום לפי עקרונות (להשתולל מתוך תבונה); הסכנה נמנעת דווקא מפני שהגילום כאן הוא שלילי בלבד. שכן נמנעות החקר באידיאה של החירות חוסמת את הדרך בפני כל גילום חיובי. מכל מקום, החוק המוסרי הוא לעצמו מספק והוא קובע ראשית בננו, עד כדי כך שאינו מרשה אפילו לשאול לטעם קובע מחוצה לו. (קאנט 1960, 97-98; ההדגשות שלי – ע.ש.) על סמך תפיסת הנשגב של קאנט, ובמיוחד בהסתמך על קטע זה, שבמרכזו המובאה מעשרת הדברות 'לא תעשה לך פסל וכל תמונה', מפתח ליוטר, בשנות השמונים, את תפיסתו בדבר הנשגב, כבסיס מרכזי לאמנות המודרנית והפוסט-מודרנית של המאה העשרים, על נטייתה הדומיננטית לאבסטרקט ולמינימליזם. ליוטר אינו נלאה מלחזור שוב ושוב על דוגמה זו: 'צריך להוסיף מעט להתבוננות זו על מנת לשרטט אסתטיקה של הציור הנשגב. כציור, יהיה כמובן "נוכח" משהו, אם כי באופן שלילי. הוא ישלול, לפיכך, פיגורטיביות או ייצוג. הוא יהיה "לבן" כמו אחד הריבועים של מלביץ' (Lyotard 1984, 78; ראה גם 1991, 85, 86).

'עם האסתטיקה של הנשגב', אומר ליוטר, 'ניתן לטעון כי קיימת אפשרות של התקדמות בהיסטוריה האנושית שלא תהיה רק התקדמות של הטכנולוגיה והמדע. זו לא התקדמות של היפה או של טעם היופי, אלא של האחריות לאידיאות של התבונה, כפי שהן "מוצגות" באופן שלילי בחוסר הצורניות של סטואציות כאלו או אחרות שעלולות להתהוות' (Lyotard 1988, 41).

בדומה לליוטר מנסה האב בשיר 'ארכה' להפוך, באמצעות תפיסת הנשגב של קאנט, את ההלם של הבן מול העולם של המציאות הנגלית שנעלם כליל למנוף של חשיבה חדשה, לעיון מחודש בתופעת המכות ומשמעותה. שתי השורות הראשונות בדבריו מסתמכות על אותה דוגמת מופת מקראית שמביא קאנט מעשרת הדברות, אך הוא מוציא את הצייווי בדבר ההפשטה מההקשר הדתי ומעביר אותו להקשר חילוני: האלמנט של האהבה, המרכזי כל כך בהקשר הדתי ('ואהבת את ה' אלוהיך בכל לבבך ובכל נפשך ובכל מאודך' וכו') מתפקד כאן בהקשר פטריוטי של אהבת המולדת, שנשמע אקטואלי מאוד על רקע כיבושי הצבא הגרמני בשנים הראשונות של המלחמה; אך מבחינה סטרוקטורלית הוא קשור לתבנית המיתוס של ארבעת היסודות של אמפדוקלס, כראשית חזרתה של אפרודיטה לאחר שהמריבה השלימה כמעט את מלאכת ההרס שלה. שתי השורות האחרונות של הבית ממחישות בצורה אימאז'יסטית את מה שאמר קאנט

¹ על תפיסת הנשגב של ליוטר והקשריה, ראו: roether 1992, Murphy 1999, 273-288; Zima 1999, 174-185

בדרך לוגית: כאשר החושים אינם רואים עוד דבר לנגד עיניהם – האידיאה שאין לטעות בה ולא ניתן למחוק אותה, האידיאה של המוסריות ושל החירות, שלמה ובהירה מתמיד.

השיר 'חושך' הוא המשך ישיר, מבחינה אימאז'יסטית ואידיאית, לשיר 'ארבה'. אם את הייצוג השלילי ב'ארבה' ניתן להשוות לייצוג השלילי בציורו הידוע של מלביץ' מ-1918, 'קומפוזיציה סופרמטיסטית: לבן על לבן' (המוזיאון לאמנות מודרנית, ניו יורק), הרי את הייצוג השלילי ב'חושך' ניתן להוות לייצוג השלילי בציור הידוע האחר של מלביץ' מ-1915, 'ריבוע שחור' (גלריה טרטקוב, מוסקבה). גם כאן אבסטרקט ומינימליזם בנזירותם הדייקנית: צבע או לא-צבע אחד בלבד, הבולע הכול, ועליו כתם לבן יחיד – 'רק נער מערשו נושא ראשו השב...'. בעיצומן של המכות, כשתהליך ההשחתה החייתית מגיע לאחד משיאיו, אומר האב לבן (בשיר 'ערוב'):

וְהָרֹאֶה פְּנֵיהָ כְּמַטְחֵי סָפִין
עַל עֶרְשׁ יַחְלָמָם וְעַמָּהֶם יִזְקִין.

מסתבר שמי שנפגע ישירות, כמו הבן, מזריחת פני החולדה, שוב אין לו מזור: תמונת הבן שהזקין בטרם עת, השוכב על ערש דווי והנושא במאמץ אחרון את ראשו השב, היא התממשות החזות הקודרת של האב. אך עם גמר תהליך ההרס והפירוד מתחיל תהליך הבנייה-מחדש. כשם שהיחס האמביוולנטי של הבן אל המכות הסתיים, והוא משתחרר מקסמן האסתטי, כך גם היחס האמביוולנטי כלפי האב, המגן והכולא גם יחד, מסתיים, וכל ההסתייגויות שנרמזו בשירים הקודמים נעלמו: 'תמוש אותי, אבי, תמוש אותי, אבי'. שתי השורות הבאות בדברי הבן כוללות אלוזיות המחזקות את התשתית האלגורית של יחסי בן-אב בבחינת היחס שבין ישו לאלוהים:

אֵל תַּעֲזָבֵנִי, אָב. אִם חֲשֶׁךְ כְּהָרִים
עֲבָרְהוּ, אָב רְחוּם, כְּמוֹ הַצְּפָרִים.

התואר 'רחום' בשורה האחרונה, המתייחס לאב, הוא מתוארי האל במקרא ('ויקרא ה' ה', אל רחום וחנון' – שמות לב, 6, והוא חוזר בדברים, תהילים, יואל, יונה, נחמיה ודה"ב);² ואילו המשפט 'אל תעזבני, אב', בשורה שלפניו, רומז כמדומני למילותיו האחרונות של ישו על הצלב בטרם מותו, על פי האוונגליונים של מתי ומרקוס: 'אלי אלי, למה שבקתני, אשר פירושו: אלי אלי למה עזבתני' (מתי כז, 46; מרקוס טו, 34).

² בשירי המכות הוא הופיע כבר קודם לכן, בשיר 'ערוב'.

תשובתו של האב בבית השני של החלק הדיאלוגי היא המשך והקבלה לתשובתו בבית המקביל בשיר הקודם. אם שם נתפרש האבסטרקט הלבן כאלגוריה של אהבת המולדת, בבית זה מתפרש האבסטרקט השחור כאלגוריה של קשרי האהבה שביין אב לנו:

בְּכוֹרִי, בְּכוֹרֵי הַבֵּן, לֹא יִפְרִידֵנוּ חֶשֶׁךְ,
פִּי אָב וּבְנוֹ קְשׁוּרִים בְּעִבּוֹתוֹת שֶׁל חֶשֶׁךְ,
בְּעִבּוֹתוֹת חֶרוֹן וּבְכִי עֵוֶר נָחֵם
אֲשֶׁר לֹא פֹה נְטוּוֹ וְלֹא בָּזָה סוּפָם.

השורה המרכזית בבית זה היא כמובן השנייה, ובמיוחד ההמיסטיך השני שלה, 'עבותות של חושך', שהרי היחס בין השורה השנייה לראשונה הוא כיחס שביין הפנימי לחיצוני או בין הנסתר לנגלה; ואילו שתי השורות האחרונות אינן אלא תמורה, פירוש ותיאור המושג הבסיסי 'עבותות של חושך'.

ובכן, מהם אותם 'עבותות של חושך' שבהם קשורים האב ובנו? אף שמדובר פה על קשרים משפחתיים בין אב לבן, לא נזכר בשום צורה קשר דם – ולא במקרה. כל המטפוריקה הקשורה בדם (כגון 'קשרי דם', 'קול הדם', 'טוהר הדם' וכו') טומאה כליל על ידי השימוש שעשו בה האידיאולוגיה והפרזיולוגיה הנאצית. המושג 'דם' נקשר לתורת הגזע הנאצית, שייחדה את הנאציזם כזן מיוחד גם במסגרת הכלל-פשיסטית.³ במקום קשר ביולוגי מצוין כאן קשר אחר: קשר אמוציונאלי (העבותות הם 'עבותות חרון ובכי עיוור וחם'), אבל לא של כאן ועכשיו בלבד אלא קשר ארוך טווח, היסטורי, אולי ארכיטיפי, קשר ששורשיו רחוקים במקום ובזמן וסופו מי ישורנו. דהיינו, זהו קשר שיש בו מיסוד האינסוף, שהוא מסימניו המובהקים של הנשגב (Burke 1998, 67-70, 126-127; קאנט 1960, 75-82).

אם ניזכר בקטע המסיים את הפרק השני במאמרו של אלתרמן 'עולם והיפוכו' (סופה של הדרך הקצרה), דומה שמשמעות המושג 'עבותות של חושך' תתבהר במידת-מה:

כל הבא לדון על כוחה הפועל של האמנות, על עומק חרישתה, אינו צריך לפטור עצמו מחשבונות כאלה, אך עם זאת אין עליו לעשותם מוצא לכפירה כוללת. מערכי הנפש שנטעה היא באדם, מימות ילדותו של עולם ועד עתה, הם מן היתרים החזקים ביותר, המקשרים את האנושות אל עולמה ואמונותיה, חזקים הרבה יותר מן המשוער. אלה לא יקוצצו על נקלה בקרדומות. אם מאמינים אנו עדיין בהצלתו של עולם, בהתפכחותו, הרי גדול יהיה בהצלה זו חלקם של כוחות התורשה האיתנים שטיפחו באדם אמנויותיו השונות, אלפים בשנים. (אלתרמן 1975, 35)

³ ראו: שטרנהל, שנייד ואשרי 1996, 17-18.

המונחים 'יתרים' ו'עבותות' או ('עבותים') הם מונחים אקוויוולנטיים, שהרי לשניהם נועד תפקיד סטרוקטורלי זהה בסיפור המקראי על שמשון ודלילה. לראשונה, בתשובה לשאלתה של דלילה 'במה תיאסר לענותך' משיב לה שמשון: 'אם יאסרוני בשבעה יתרים לחים אשר לא חורבו וחליתי והייתי כאחד האדם' (שופטים טז, 7). בשנייה, לאחר שמתברר לדלילה שמשון התל בה והיא שבה ותובעת תשובה לשאלה 'במה תיאסר', עונה לה שמשון: 'אם אסור יאסרוני בעבותים חדשים אשר לא נעשה בהם מלאכה, וחליתי והייתי כאחד האדם' (שם, 11). משמע, אנו יכולים להחליף בין המונחים 'עבותות' ו'יתרים' ולפרש את הצירוף 'עבותות של חושך' כ'יתרים של חושך': אלה אותם מערכי נפש מיסטוריים שנטעו באדם במשך אלפי שנים האמנות, התרבות, ההיסטוריה, הדת, הסבל האנושי, מראשיתה של הציוויליזציה ועד ימינו. מערכי נפש אלה, שלא ניתן לראותם, שהם אפלים, נשגבים, מופשטים, הם המקשרים את האנושות אל עולמה ואמונותיה, שתמציתם, אולי, על פי קאנט, הם האידיאה של המוסריות והאידיאה של החירות. עבותות אלה חזקים הרבה יותר מן המשווער; הם כוחות תורשתיים איתנים שטיפחו באדם אמנויותיו השונות במשך כל ההיסטוריה האנושית. משמע, בין בן לאב יש אמנם קשר תורשתי, אך אין זה קשר ביולוגי אלא קשר תרבותי, רוחני, אתי ואסתטי. מכאן החשיבות הרבה שמייחס האב למאבקו הסמוי על נפשו של הבן כנגד הקסם האסתטי הפשיסטי של המכות, שאיים לפגוע בקשר התורשתי האמוציונלי-רוחני-הומניסטי החזק שביניהם.