

תיאודור ו. אדורנו התיאוריה האסתטית

הדבר כבר היה למוכן מאליו; כי מאום כבר אינו מוכן מאליו, בכל הנוגע לאמנות, בין אם לכשעצמה או ביחסה לשלם, ואפילו לא באשר לזכות קיומה. על הפסד מה שיכול להיעשות בלא-מחשבה ובלא-חריד לא תפצה האין-סופיות הגלויה של מה שהפך לאפשרי ומתעמת עם המחשבה. ההרחבה מסתברת במובנים רבים כצמצום. ים הדברים שקודם אי-אפשר היה להעלותם על הדעת, שאל מרחביו העזו להפליג תנועות האמנות המהפכניות בסמוך לשנת 1910, לא מימש את האושר ההרפתקני המובטח. תחת זאת, התהליך שזו היתה ראשיתו אבל בכל פה את הקטיגוריות, אשר בשמן יצא לדרך. מערבולת של איסורים חדשים סחפה לתוכה בהתמדה עוד ועוד דברים; האמנים, באשר הם, עדיין לא הספיקו דיים ליהנות מממלכת החירות שזו עתה נבכשה וכבר שבו וביקשו לעצמם איזשהו סדר יציב לכאורה. שכן החירות המוחלטת באמנות, שלעולם היא מוגבלת לפרטיקולרי, עומדת בסתירה לאי-החירות התמידית של השלם. שכן בשלם זה נתערער מקומה של האמנות. האוטונומיה שהשיגה האמנות, לאחר שהתנערה מתפקידה הפולחני ומצלמיו, ניוונה מרעיון האנושיות. ככל שרחק מן החברה אופק האנושיות, כן הלכה האמנות והידרדרה. באמנות דהו העיקרים, אשר צמחו לה מתוך אידיאל האנושיות, מחמת חוק התנועה שלה עצמה. ברם, האוטונומיה שלה נותרה בלתי-הפיכה. כל הניסיונות להשיב את הגלגל לאחור באמצעות הפקדת תפקיד חברתי בידי האמנות, תפקיד שבו הטילה ספק או התבטאה לגביה בספקנות, נחלו מפלה. אבל כלפי חוץ החלה האוטונומיה שלה מציגה גורם של עיוורון. גורם זה אפיין אותה מאז ומתמיד; בעידן השחרור שלה הוא האפיל על כל דבר אחר, למרות חוסר-התמימות אם לא בגינה, חוסר-התמימות אשר כבר הגל סבר שאין האמנות יכולה להשליך מאחורי גוה. היא קשרה עצמה בתמימות בחזקה שנייה של חוסר-הביטחון לגבי "הלשם-מה" האסתטי. אין זה ודאי, האם האמנות עדיין אפשרית בכלל; האם, לאחר השלמת שחרורה, לא השמיטה את הקרקע מתחת להנחות-המוצא שלה ואיבדה אותן. השאלה התעוררה בנוגע למה שהיא היתה בעבר. יצירות אמנות יצאו אל מעבר לעולם האמפירי והולידו עולם משלהן המנוגד לעולם האמפירי, כאילו היה גם עלמך ישות. בכך הן נוטות אפריורי לאישור, ויציגו עצמן באופן טרגי ככל שיאבו. הקלישאות על הזוהר המשני המנחם, אשר האמנות מגיחה על המציאות, הינן דוחות לא רק מאחר שהן הופכות את מושג האמנות החד-משמעי לחוכא ואיטלולא באמצעות סיגולה הבורגני ומאחר שהן משלבות אותה באירועים המנחמים של ימי ראשון. הן נוגעות בעצם הפצע הפעור באמנות. באמצעות התנערותה הבלתי-נמנעת מן התיאולוגיה, מן הטענה חסרת-הפשרות לאמת גואלת, דן אותה החילון, שמבלעדיו האמנות לעולם לא היתה מתפתחת, לחזק את הישנו והקיים, וחיוזק זה, המשולל תקווה למשהו-אחר, מהדק את כבלי-הקסם, שמהם מבקשת האוטונומיה האמנותית להשתחרר. עצם עקרון עצמאות זה חשוד באישור מעין זה: בכך שהוא עצמו מעז לכוון מתוך עצמו טוטליות. מעגליות סגורה בתוך עצמה, נפרסת תמונה זו על פני העולם, שבו האמנות מצויה והוא זה שהולידה. הודות לדחייתה-היא את האמפיריות - דחייה שהיא חלק ממהותה, היינו, לא סתם בריחה, אלא חוק מוסד שלה - היא מקדשת את עליונותה. הלמוט קון אישר זאת במסתו שבכחי האמנות, בקובעו שכל יצירותיה הינן שירי הלל! אילו היתה התיזה שלו ביקורתית היא היתה נכונה. לטכח הדבר שאליו

* מתוך הפרק הראשון של התיאוריה האסתטית, Adorno, Theodor, W., 1970. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp.
1. ראיה: H. Kuhn, *Schriften zur Ästhetik* (München, 1966), עמ' 236 ואילך.
התרגום מגרמנית איה ברזיר. התרגום באדיבות מכון גתה תל-אביב.

גדלה המציאות פרא, התנהגותה המאשרת הבלתי־נמנעת של האמנות הופכת לבלתי־נסבלת. היא חייבת לפנות נגד מה שמכונן את מושגה־שלה ובכך להפוך לבלתי־בטוחה עד לשד עצמותיה. אולם שלילתה המופשטת, אין בה די. בכך שהיא תוקפת את מה שהמסורת כולה סברה שהוא יסודה המוצק, היא משתנה איכותית והופכת למשהו אחר. הדבר עולה בידה מאחר שבמהלך הזמן, הודות לצורתה, היא פנתה נגד מה שהוא ישנו ותורלא, נגד הקיים, אך בה־במידה סיעדה לו באמצעות עיצוב יסודותיו. כשם שאין נסחת הנחמה ממצה אותה, כן קשה להעמידה על נסחה הפוכה.

מושג האמנות מתגבש במערך של גורמים כפופים לשינוי היסטורי, והוא שניצב בדרך הגדרתה. אין להסיק את מהותה ממקורותיה, בבחינת שכבת יסוד ראשונה שעליה קם או נופל, ברגע שהיא מזועזעת, כל מה שבא בהמשך. האמונה שיצירות האמנות הראשונות הן היצירות הנעלות והטהורות ביותר היא אמונה רומנטית מאוחרת ביותר; באותה מידה של צדק אפשר לטעון שהיצירות האמנותיות המוקדמות ביותר, שלא נבדלו מנוהגים מאגיים, מתייעוד היסטורי, מייעדים מעשיים, כגון שיגור קול למרחקים באמצעות קריאות או תרועות רמות, הינן עבורות ובלתי־טהורות; התפישה הקלסיציסטית השתמשה בטיעונים מעין אלה ברצון. מבחינה היסטורית פשוטה, מגששות העובדות באפילה.² הניסיון להכליל באופן אונטולוגי את המקור³ ההיסטורי של האמנות במסגרת מוטיב עליון אובד בהכרח בדברים כה שונים, עד שבידי התיאוריה לא נותר דבר זולת ההשקפה, הרלוונטית אמנם, כי האמנות אינן יכולות להשתלב במסגרת זהות עקיבה כלשהי של האמנות. בעיונים שהוקדשו לעיקרי־היסוד האסתטיים,⁴ גדלו פרא, זו לצד זו, צבירת החומר הפוזיטיביסטי והספקולציה שברגיל מתעבים המדעים; באכהופן (Johann Jakob Bachofen) הוא הדוגמה הבוטה ביותר לכך. כאשר, תחת זאת, רוצים להבחין קטיגורית באורח פילוסופי בין "שאלת המקור" כשאלת מהות לבין הסוגיה הגנטית אודות המקור ההיסטורי, עושים שימוש שרירותי במושג המקור בניגוד למשמעותו המילולית. הגדרת האמנות אכן מותווית על־ידי מה שהיתה בעבר, אך מצדיקה עצמה על־סמך מה שהאמנות הפכה להיות, ופתוחה למה שברצונה להיות בעתיד ואולי למה שתוכל להיות בעתיד. יש, אמנם, לדבוק בהבדל בינה לבין האמפיריות הטהורה, אך עם זאת, היא עצמה משתנה מבחינה איכותית; יצירות אחדות, יצירות פולחניות למשל, השתנו במהלך ההיסטוריה, ובניגוד לבוונתן המקורית, הפכו לאמנות; אחרות, שהחלו כיצירות אמנות, אינן עוד כאלה. השאלה הנכפית מלמעלה, האם תופעה כקולנוע היא עדיין בגדר אמנות או לא, אינה מובילה לשום מקום. ישותה המתהווה של האמנות מפנה את מושגה לעבר מה שאין בה. המתח בין מה שמניע את האמנות לבין עברה מנסח מחדש את השאלות הידועות כשאלות העקרוניות של האסתטיקה. את האמנות אפשר לפרש רק באמצעות חוק התנועה שלה ולא באמצעות נתונים קבועים ועומדים. היא מגדירה עצמה באמצעות הקשר אל מה שאיננו היא. את המיוחד לאמנות אפשר לגזור, מבחינה תוכנית, מן האחר; דבר זה בלבד עונה על כל תביעה שהיא של אסתטיקה מטריאליסטית־דיאלקטית. היא מייחדת עצמה באמצעות הבחנתה ממה שהיא מתהווה ממנו; חוק התנועה שלה הוא חוק הצורה שלה. היא מצויה רק בקשר לשונה ממנה, אך עם זאת היא גם התהליך. הכיוון האסתטי החדש, שאימץ לעצמו כאקסיומה את התפישה שפיתח ניטשה המאוחר כנגד הפילוסופיה המסורתית, גורס שגם המתהווה יכול להיות אמיתי. את ההשקפה המסורתית, שאותה הוא קעקע, יש להפוך על פיה: רק המתהווה הוא אמיתי. מה שמופיע ביצירת האמנות כחוקיות שלה עצמה הוא תוצר מאוחר של התפתחות טכנית אינהרנטית ובה־במידה, של מיקום האמנות בעיבורו של חילון מתקדם והולך; ואולם, ללא ספק, רק יצירות האמנות אשר שללו את מקורן היו ליצירות אמנות. אין לזקוף לחובתה של האמנות כחטא קדמון את קלון תלותה העתיקה במעשי קסמים מפוקפקים, בשעבוד ובשעשועים, לאחר שכבר השמידה בדיעבד את כור מחצבתה. "מוסיקת השולחן" אינה תנאי בל יעבור עבור המוסיקה המשוחררת, וכן אין מוסיקת השולחן ממלאת תפקיד מכובד בשירות האדם, תפקיד שהאמנות האוטונומית משתמטת ממנו ברשעות. הרעש הבזוי שלה לא משתפר מאחר שחלק הארי של האמנות המגיעה היום עדי בני־האדם הוא הד מתגלגל של טרטור כזה.

2. ראה: Th. W. Adorno, *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica* (Frankfurt, 1968), מהדורה שנייה, עמ' 168 ואילך.

3. אודורני מרמז כאן, כנראה, לקונוטציה הדינמית של המלה Ursprung (מקור) בבחינת "הזינוק הראשוני" (א.ב.).

4. אודורני מביא כאן מונח יווני בתעתיק יווני ואינו מתרגמו. במקומות אחרים, שזור הטקסט הגרמני במונחים וניבים ברומית, צרפתית ואנגלית ואף הם נותרים בלא־תרגום. (אלה מופיעים בתרגומנו בסוגריים רגילים). אולם, לצד נוהג זה שאינו יוצא דופן במסורת הכתיבה הפילוסופית הגרמנית, משתמש אודורני באמצעים נוספים, דקדוקיים ותחביריים, המקשים על הבנת אוטומטית של הטקסט. הקשיים והמכשולים הזרועים בטקסט ומונעים את קריאתו והבנתו הפשוטות מדיפים ניחוח אליטיסטי מסוים, אך דומה שהם גם משמשים את אודורני כהצהרה על סירובו ליטול חלק באישורו ובקיבועו (באפירמציה) של המובן־מאליו (א.ב.).

נקודת ההשקפה ההגלית על גוויעה אפשרית של האמנות מתאימה להווייתה המתהווה. העובדה שהגל חשב את האמנות לבת-חלוף ובה-בעת ייחס אותה לרוח המוחלטת, תואמת את אופיה הכפול של שיטתו, אך מובילה למסקנה אחת שאותה הוא מעולם לא יכול היה להסיק: תוכנה של האמנות, שהוא, לתפישתו, המוחלטות שלה, אינו מסתכם בחייה ובמותה. אם רוצים, תוכנה נמצא לה בחלופיותה. אפשר להעלות על הדעת, ולא רק כאפשרות מופשטת, שהמוסיקה הגדולה – שהיא תולדה מאוחרת – הייתה אפשרית לאנשות רק בתקופה מוגבלת. התקוממות האמנות, הממוקמת טלאולוגית במסגרת "עמדתה כלפי האובייקטיביות" של העולם ההיסטורי, הפכה להתקוממותה נגד האמנות; אין טעם להתנבא האם היא תשרוד בעקבות זה. אך אל לביקורת התרבות לדכא את הדבר שבשעתו הצטווה אודותיו הפסימים התרבותי הריאקציוני: היינו, שהאמנות, כפי ששקל הגל לפני מאה וחמישים שנה, עלולה להגיע לעידן שקיעתה. כשם שרבריו מעררי הפלצות של רמבו, מלפני מאה שנים, גילמו את חזון קורות האמנות החדשה עד לאחרון פרטיה, כן צפו מראש היאלמות, הפיכתו לשכיר, את מגמתה של האמנות. אין הדבר מסור להכרעתה של האסתטיקה היום, האם תהפוך לנקרולוג של האמנות; אולם אסור לה למלא את תפקיד המספיד; אל לה לקבוע באופן כללי את הסוף, להתרפק על מה שחלף, ולא חשוב תחת איזו כותרת, לערוק אל הברבריות, שאינה נבדלת מן התרבות, הראויה לברבריות בגין מעשי הזוועה הברבריים שלה. אפשר שהאמנות עצמה מבוטלת עכשיו, מבוטלת את עצמה, נעלמת או ממשיכה מתוך ייאוש, אך אין זה אומר שתוכנה של אמנות העבר נידון בהכרח להידרדר מטה. הוא יכול להאריך ימים אחרי האמנות בחברה, אשר נפטרה מן הברבריות של תרבותה. לא רק הצורות, אלא נושאים לאין-ספור כבר מנוונים עתה: בקושי עוד אפשר לשכפל באורח בלתי-אמצעי את ספרות הנאופים, אשר גדשה את הפרק הוויקטוריאני של המאה ה-19 ותחילת המאה ה-20, לאחר התפוררות התא המשפחתי של הבורגנות בשיאה והתרופפות העקרון המונטגמי; רק בספרות הוולגרית של השבועונים המצוירים יש לה עדיין קיום עלוב ומעוקם. אולם באותו אופן, הגורם האותנטי של מאדאם בובארי, שבעבר היה משוקע בתוכנה, פרץ זה מכבר מעבר לגבולותיו של תוכן זה ולשקיעתו. בכך אין כמוכן כדי לפתות לאופטימיות היסטורית-פילוסופית של האמונה בניצחון הרוח. התוכן הנושאי עלול גם, וביתר סבירות, להוביל לכילוינה של הרוח. אולם האמנות ויצירות האמנות הינן שבריריות, לא רק בשל תלותן ההטרונמית, אלא גם משום שעד לכינון הפנימי של האוטונומיה שלהן, אוטונומיה שאישרה מקורו בעמדה החברתית של הרוח המפוצלת בהתאם לחלוקת העבודה, הן לא רק אמנות אלא גם משהו זר ומנוגד לה. במושגיהן בלול התסס המביא לביטולן.

מה שנשבר הוא חלק בלתי-נפרד מן השבירה האסתטית; מה שהדמיון מדמה הוא חלק בלתי-נפרד מן הדמיון. הדבר תקף במיוחד לגבי התכליתיות האימננטית. ביחסה למציאות האמפירית, מרוממת האמנות את העיקרון הפועל שם – עקרון השימור העצמי (*sese conservare*) – למעלת האידיאל של זהות ההוויה העצמית של מוצריה; לדברי שנברג, מצוירים תמונה ולא את מה שהיא מייצגת. כל יצירת אמנות שואפת מאליה לזהות עם עצמה, כאותה זהות עם הסובייקט אשר במציאות האמפירית נכפית על כל המושאים בכוח הזרוע ומשום כך מוחצמת. זהות אסתטית חייבת לעמוד לצדו של הלא-זהה, אשר כפיית הזהות מדכאה אותו במציאות. רק הודות לניתוק מן המציאות האמפירית, המאפשר לאמנות לעצב על-פי צרכיה את היחס של השלם וחלקיו, הופכת יצירת האמנות לישות בחזקה שנייה. יצירות אמנות הינן העתקים של מהיות היות אמפיריות, רק במידה שהן ממצאות להן את מה שנשלל מהן בחוץ, ובכך משחררות מן הדבר שלמעט הכשירן ניסיון החיצוני כעצמים. בעוד שאסור לטשטש את קן התיחום בין האמנות לאמפיריות ופחות מכול, באמצעות קשירת כתרם לאמן, בכל-זאת יש ליצירות האמנות חיים מיוחדים משל עצמן (*sui generis*). ואין זה רק גורלן החיצוני. יצירות האמנות החשובות מציגות כל העת רברים חדשים, מוזיקות, קופאות, גוועות, הטענה שחפצים, כמוצרים שיצר האדם, אין הן היות באורח בלתי-אמצעי כבני-האדם, היא טאוטולוגית. אולם הדגש על גורם החפציות באמנות, פחות משהוא נוגע להווייתן כמוצרים הוא נוגע לעצם טבען, ותהא אשר תהא דרך ייצורן. הן חיות בדברן באופן שנמנע מן החפצים הטבעיים ומן הסובייקטים שיצרו אותם. הן מדברות בזכות התקשורת בין כל פרט ופרט בקרן. בואת הן עומדות בניגוד למצב הפיזור של הישות הפשוטה. אולם דווקא בהיותן מוצרים, מוצרי העבודה החברתית, הן גם מתקשרות עם האמפיריות, שממנה הן מתנתקות ושואבות את תוכנן. האמנות שוללת את ההגדרות שטבועות קטיגוריות באמפיריות, ואף-על-פי-כן, במהותה-שלה טמונה יישות אמפירית. היא יוצאת חוצץ נגד האמפיריות באמצעות גורם הצורה – ואין להעלות על הדעת מיצוע בין צורה לתוכן בלי הבחנה ביניהם – את המיצוע יש לחפש במידה מסוימת של הכללה בכך שהצורה האסתטית היא תוכן שהתגבש. הצורות המוסיקליות המסורתיות, הצורות הטהורות ביותר לכאורה, ראשיתן, עד לאחרון פרטיהן האידיומטיים, במהותן תוכנית כזו של המחול. לעתים קרובות, העיטורים היו בשעתם סימבולים פולחניים. יש ליישם באופן רחב יותר את הקישור

בין צורות אסתטיות ותכנים, שאסכולת מכון ורבורג נקטה בנוגע לנושא המסוים של מורשת העת-העתיקה. אולם התקשורת בין יצירות האמנות לחיצוני, היינו, לעולם, אשר בפניו, לשמחון או לצערן, הן נאטמות, מתבצעת באמצעות איתקשורת; ובכך ממש הן מוכיחות שהן שבורות. אפשר לחשוב בנקל, שלממלכתן האוטונומית אין דבר משותף עם העולם החיצוני וזלת יסודות שאולים, המופיעים בהקשר שונה לחלוטין. אולם קשה לחלוק על הטענה הטריטוריאלי של ההיסטוריה של הרעיונות, הגורסת כי התפתחות ההליכים האמנותיים, שברגיל מסכמים אותה תחת מושג הסגנון, מצויה בהלימה להתפתחות החברתית. אפילו לנשגבת שביצירות האמנות יש עמדה ברורה כלפי המציאות האמפירית, בכך שהיא פורצת את כבלי קסמה, לא בבחינת אחת ולתמיד, אלא שוב ושוב באורח קונקרטי, בפולמוסיות לא-מודעת כנגד מצבה בשעה היסטורית נתונה. את העובדה שיצירות האמנות, כמונדות לא-חלונות, מדמות את מה שאיננו הן, אין לתפוש אלא באמצעות ההבנה שהדינמיקה שלהן עצמן, ההיסטוריציות האיימנטיות שלהן כריאלקטיקה בין הטבע לשליטה בטבע, לא רק זהה במהותה לדינמיקה החיצונית, אלא דומה לה מבלי לחקותה. כוחות הייצור האסתטי זהים לאלה של העבודה המועילה ולשניהם אותה טלאולוגיה; והדבר שאותו אפשר לכנות יחסי ייצור אסתטי, כל מה שכוחות ייצור מצויים בתוכו ופועלים עליו, הוא משקעים והטבעות של יחסי הייצור החברתי. אופייה הכפול של האמנות כאוטונומיה וכעובדה חברתית (fait social) מקרין ללא-הרף על תחום האוטונומיה שלה. ביחס מעין זה לאמפיריות מצילות יצירות האמנות את הדבר המנטרל, שבזמנו חוו בני-האדם פשוטו כמשמעו ובאורח בלתי-אמצעי בקיום, אותו הדבר שהרוח גירשה מן הקיום. הן נוטלות חלק בנאורות (Aufklärung), מאחר שאינן משקרות: הן אינן מעמידות פנים שיש להבין את דבריהן כפשוטם. אולם הן אמיתיות כתשובות למבנה השאלות המופנות אליהן מבחוץ. המתח שלהן עצמן הולם את המתח החיצוני. שכבות היסוד של החוויה, המניעה את האמנות, קרובות לעולם הדברים, אשר מפניו הן נרתעות. האנטגוניזמים הבלתי-פתורים של המציאות שבים וצפים ביצירות האמנות בדמות הבעיות האיימנטיות של צורתן. עניין זה, ולא הזרקה של גורמי חומר, הוא שמגדיר את יחסה של האמנות לחברה. המתחים ביצירות האמנות מתגבשים בהן בצלילות וקולעים במהות האמיתית באמצעות השתחררותם מן החזות העובדתית של החיצוני. האמנות, בניגוד מהמתקיים האמפירי, נוקטת עמדה בהתאם לטיעון ההגלי נגד קאנט – ברגע שמציבים מחסום, כבר חוצים אותו באמצעות הצבה זו ומפנימים את הדבר שנגדו הוא הוקם. רק זה ולא איזשהי תפת-מוסר, הוא הביקורת על עקרון האמנות לשם האמנות (l'art pour l'art), בשלילה מופשטת המהווה את בידולה של האמנות על כרעיה וקרביה. חירותן של יצירות האמנות, אשר עליה גאותן המודעת ואשר מבלעדיה לא היו מתקיימות, היא עורמת תבונתן. כל יסודותיהן כובלים אותן אל מה שמזלן מאפשר להן לרחף מעליו ואשר לתוכו בכל רגע הן מאיימות לשוב ולשקוע. ביחס למציאות האמפירית הן מזכירות את עיקר-האמונה, שבשעת הישועה הכול יהיה כשהיה ובכל-זאת שונה בתכלית. אי-אפשר לטעות באנלוגיה למגמת החילונית לחלף את התחום המקודש עד שזה לבדו עוד משמר עצמו כמחולף; התחום המקודש נעשה מוחשי כביכול, מגודר, כי בעוד גורם הכוב שלו ממתין לחילוף, הוא מתגונן מפניו באמצעות השבעות. לפיכך, מושג האמנות הטהור איננו טווח של תחום בטוח אחת ולתמיד, אלא יוצר את עצמו בכל פעם בשיווי-משקל רגעי ושברירי, הקרוב במיוחד לשיווי-המשקל הפסיכולוגי של האגו והאיד. תהליך ההיבדלות חייב להתחדש כל העת. כל יצירת אמנות היא הרף-עין; יצירה שהצליחה היא יצירה שמצאה שיווי-משקל, שהגיעה לעצירה רגעית של התהליך, וככזו היא מתגלה רק לעין המתמידה. בה-במידה שיצירות האמנות הן תשובות על שאלתן-הן, הן גם הופכות בכך לשאלות בזכות עצמן. הנטייה, שעד היום החינך לא הצליח להתגבר עליה, להעריך את האמנות בדרך חוץ או טרום-אסתטית היא לא רק בבחינת נחשלות ברברית או מצוקת ההכרה של הנחשלים. משהו באמנות נענה לנטייה זו. אם קולטים אותה כהויתתה על בסיס אסתטי מדויק, אי-אפשר לקולטה כראוי מבחינה אסתטית. רק במקום שבו האחר של האמנות נחוזה בתור אחד הרברים הראשוניים של חווייתה, אפשר להמריא מעל לרובד זה, להשתחרר מאסורי החומר, מבלי שקיום האמנות למען עצמה יהפוך לאדיש. האמנות קיימת ואינה קיימת למען עצמה, האוטונומיה שלה מחטיאה את המטרה משהיא חסרה את ההטרונומיה שלה. האפוסים הגדולים, אשר צפו ועלו מתהום הנשייה, היו בזמנם שזורים בדיווחים היסטוריים וגיאוגרפיים; האמן ואלרי מצא שדברים רבים באפוס ההומרי, באפוסים האיליים-גרמאניים והנוצריים, אשר לא נוצר-מחדש על-פי חוקיות צורנית, החזיקו מעמד, מבלי שייגרע משהו מטיבם לנוכח היצירות הטהורות. בדומה לכך, הטרגדיה, אשר ממנה אפשר שנגזר רעיון האוטונומיה האסתטית, היתה העתק של נוהגים פולחניים שהקשרם נחשב לממשי יותר. תולדות האמנות כקורות התקדמות האוטונומיה שלה לא יכלו לשרש את הגורם הזה ולא רק בשל כבליהן. הרומן הריאליסטי בשיאו הצורני, במאה ה-19, הכיל משהו שהתיאוריה המכונה ריאליזם סוציאליסטי דרדרה באופן מתוכנן – סקירות עיתונאיות, אשר הטרימו את הסקירות שעתידות היו להיערך בהמשך במסגרת מדעי החברה. העיצוב הלשוני הקנאי של מאדאם בובארי הוא, כמדומה, פועל-יוצא של גורם מנוגד

לו; אחדותם של שני הגורמים האלה מניבה את עכשוויותה הנצחית. לאמת-המידה של יצירות אמנות שתי פנים: האם הן מצליחות לשלב את רובדי החומר ופרטיי בחוק הצורה האימנטי שלן ולשמר, ולו באופן מקוטע, את מה שמתנגד לשילוב זה. השילוב לכשעצמו אינו מבטיח איכות; בקורותיהן של יצירות האמנות, במקרים רבים, מתנתקים שני הגורמים הללו זה מזה. מאחר שאין בנמצא קטיגוריה נבחרת אחת, אפילו לא הקטיגוריה האסתטית שבמוקד חוק הצורה, המגדירה את מהות האמנות ומספיקה כדי לחרוץ משפט על מוצריה. לאמנות שייכות הגדרות, הסותרות את מושג האמנות הנחרץ מבית-היצר של פילוסופיית האמנות. אסתטיקת התוכן של הגל הכירה בגורם האחרות של האמנות כגורם אימנטי לה, וחרגה מעבר לאסתטיקה הצורנית, שהשתמשה לכאורה במושג אמנות טהור הרבה יותר, שגם מאפשר התפתחויות היסטוריות, אשר אסתטיקת התוכן ההגלית והקטיגורית חוסמת, כמו, לדוגמה, התפתחויות לקראת הציור הלא-נושאי. אך בד בבד נסוגה הדיאלקטיקה האידיאליסטית של הגל, שראתה בצורה תוכן, לדיאלקטיקה טרום-אסתטית גסה. היא מבבלת בין הטיפול המעתיק או הדיסקורסיבי בנושאים לבין האחרות מכוננת האמנות. הגל כמו חוטא לתפישת האסתטיקה הדיאלקטית שלו עצמו, על ההשלכות שהיו לכך ונעלמו מעיניו; הוא הכשיר את הדרך הנבערת של מעבר האמנות אל האידיאולוגיה השולטת. מנגד, באמנות אין הגורם הלא-מציאותי, הלא-קיים, משוחרר מן הקיים. הוא לא מוצב באורח שרירותי, לא מומצא, בהתאם לצו המוסכמה, אלא בונה עצמו במידות מתואמות בין קיימים, מידות שבתורן מוכתבות על-ידי הקיים, על-ידי חוסר-שלמותו, מצוקתו וסותרותו הפנימיות ויכולותיו ובמידות אלה עדיין רוטטים הקשרים ממשיים. היחס בין האמנות לשונה ממנה דומה ליחס שבין מגנט לשדה של נסרת ברזל. לא רק יסודותיה, אלא גם מערכיהם, אותן תכונות אסתטיות מיוחדות, אשר בהכללה נהגים לייחסן לרוח, מצביעים על האחר. זהותה של יצירת האמנות עם המציאות הקיימת היא גם זהותה של הכוח המקבץ אליו את האיברים המפורזים (*membra disiecta*) הללו, היינו, את עקבות הקיים. קרבתה של יצירת האמנות לעולם מכוננת באמצעות עיקרון המנגיד אותה לעולם ובאמצעותו הרוח מזינה את העולם עצמו. והסינתיזה מתבצעת ביצירת האמנות לא רק באמצעות יסודותיה; הסינתיזה חוזרת, מצדה, על הדבר שבאמצעותו יסודותיה של האמנות מתקשרים זה עם זה, ומבחינה זו היא עצמה קטע של אחרות. הסינתיזה גם מבוססת על הצד הלא-רוחני, הצד החומרי של היצירה, שבו היא פועלת ואינה מבוססת רק על עצמה. ודבר זה מקשר את הגורם האסתטי של הצורה עם אי-אלימות. בשונותה מן הקיים, יצירת האמנות מכוננת עצמה, בהכרח, ביחס למה שאינו יצירת אמנות ולמה שמבלעדי לא תיווצר יצירת אמנות. ההתעקשות על אופיה הלא-מכוון של האמנות, אשר יש לראותה מלבד מטיים בדיסטוריה כאהדה לביטוייה הנחותים יותר – אצל ודקינד, אשר הלעיג על "אמני-האמנות", אצל אפוליון וסביר להניח שגם בקוביזם המוקדם – מסגירה מודעות-עצמית לא-מודעת של האמנות לגבי חלקה במה שמנוגד לה; מודעות-עצמית זו הניעה את התפנית לעבר ביקורת התרבות, שחלה באמנות, אשר השתחררה מאשליית הווייתיה הרוחנית הטהורה.

האמנות היא האנטיטיזה החברתית לחברה, ואין לגזרה במישורין מן החברה. כינון מחוזה של האמנות מקביל לכינון תחום פנימי בבני-האדם שנועד לשמש כמרחב הצגתה: מלכתחילה, נוטלת היא חלק בסובלימציה שלה. לפיכך, דומה שסביר יהיה לגזור את הגדרתה מתיאוריה של חיי-הנפש. הספקנות בנוגע לתורת על קבועים אנתרופולוגיים מפנה לתורה פסיכואנליטית. אך פוריותה הפסיכולוגית של זו עולה על פוריותה האסתטית. התיאוריה הפסיכואנליטית מעריכה את יצירות האמנות, בראש ובראשונה, כהשלכות [פרוייקציות] של הלא-מודע של מי שיצרן, ובשל הרמנויטיקת החומרים שוכחת את קטיגוריות הצורה וכמו מעתיקה את בורותם של רופאים אניני-דעת אל מושא הכי פחות מתקבל על הדעת – אל ליאונרדו או אל בודלייר. למרות הרגש על נושא המין, אפשר לחשוף את פניה של הקרתנות באמצעות העובדה שבעבודות הנוגעות בדבר והמשתייכות, במקרים רבים, לענף הכתיבה הביוגרפית, מגונים אמנים, אשר יצירתם מקנה להיבט השלילי של הקיום מימד אובייקטיבי לא-מצונזר, כנברוטים. ספרו של לאפורג (*René Laforgue*) מציג, באמת ובתמים, את בודלייר כמי שסבל מתסביך-אם. אף לרגע לא מתעוררת באופק השאלה, האם יכול היה לחבר את פרזיז הרט אילו היה בריא בנפשו, לא כל שכן, השאלה האם כתוצאה מן הנברוזה שיריו נעשו גרועים יותר. חיי-נפש נורמליים משמשים באורח מביש כקריטריון גם לגבי בודלייר, שאצלו כה בולטת העובדה כי האיכות האסתטית מותנית, בין היתר, בהעדרה של נפש בריאה (*mens sana*). בהתאם לעיקרי המונוגרפיות הפסיכואנליטיות צריכה האמנות להתגבר, באורח מאשר, על ההיבט השלילי של הניסיון. הגורם השלילי, לדידם, אינו אלא חותם של תהליך ההדחקה, שחודר, ללא-ספק, ליצירת האמנות. יצירות האמנות הן חלומות בהקיץ עבור הפסיכואנליזה; היא מבבלת בין לבין תעודות, ובהיבט, מעתיקה אותן אל תוך החולמים, ומנגד, מצמצמת אותן ליסודות חומריים גסים כפיצוי על התחום החוץ-מנטלי שנונח, ואגב כך, מפגרת באופן משונה אחרי תורת פרויד על אודות "עבודת החלום". האנלוגיה המונחת מראש עם החלומות מובילה להערכת יתר ללא-שיעור של גורם

הבידיון ביצירות האמנות, הערכה שלה שותפים כל הפוזיטיביסטים. יסוד ההשלכה [פרוייקציה] בתהליך הייצור של האמנים הוא רק אחד הגורמים ולא-דווקא המכריע שבהם ביחס ליצירה; משקל עצמאי יש לעגה, לחומר ומעל לכול, למוצר עצמו, שהאנליטיקנים רק בקושי מעלים אותו על דעתם. למשל, התיזה הפסיכואנליטית, הגורסת כי המוסיקה היא הגנה מפני תסביך רדיפה מאיים, אפשר שהיא קולעת מבחינה קלינית, אך אינה אומרת דבר וחצי-דבר לגבי איכותה ותוכנה של יצירה מסוימת. יתרונה של תיאוריית האמנות הפסיכואנליטית על פני התיאוריה האידיאליסטית נעוץ בכך שהיא מאירה את היסוד הלא אמנותי המצוי באמנות-פנימה. היא מסייעת לחלץ את האמנות מקסמה של הרוח המוחלטת. ברוח הנאורות, היא פועלת נגד האידיאליזם הוולגרי, אשר בטינתו (rancune) להכרח של האמנות ולכך שהדחף הוא עצם מעצמותיה, מבקש להכניסה להסגר-מגן בתחום נעלה יותר כביכול. במקום שבו היא מפענחת את האופי החברתי, אשר קולו בוקע מיצירת האמנות ובה, במקרים רבים, בא לביטוי אופיו החברתי של יוצרה, מספקת התיאוריה הפסיכואנליטית את החוליות המקשרות הקונקרטיות בין מבנה היצירות למבנה החברתי. אולם היא עצמה מפיצה קסם דומה לקסם האידיאליזם – מערכת סימנים סובייקטיבית לחלוטין לזיהוי ריגושים יצריים סובייקטיביים. היא מפצחת תופעות, אך תופעת האמנות נותרת מחוץ להישג-ידה. לדידה, יצירות האמנות אינן אלא עובדות ולפיכך, היא מחמיצה את האובייקטיביות שלהן, את לכידותן, את רובדן הצורני, את הגירוי הביקורתי שלהן, את יחסן למציאות הלא-נפשית, ולבסוף, את מושג האמת שלהן. ליצירת, אשר במסגרת חוזה הכנות המוחלטת שמטופלים כורתים עם מטפליהם, לעגה לתהיטים הגרועים מווינה, שכיערו את קירות חדרו של מטפלה, בישר המטפל שאין זו אלא הפגנת תוקפנות מצדה. יצירות האמנות הן צלמם של האמנים ורכושם לאין-ערור פחות מכפי שמדמה לעצמו הפסיכיאטר, המכיר את האמנים רק מן הספה ולחוץ. רק חובבנים מייחסים הכול באמנות ללא-מודע. תחושתם הטהורה חוזרת על קלישאות נחותות. במהלך הייצור האמנותי רגשות לא מודעים הינם דחף וחומר בינות לדחפים וחומרים רבים אחרים. הם נבנסים ליצירת האמנות בתיאור חוק הצורה; הסובייקט, פשוטו כמשמעו, שיצר את היצירה, משהוא מוצג ככזה, אינו אלא סוס מועתק. יצירות אמנות אינן מבחן הבנה נושאי (thematic apperception test) של יוצרן. שותף לאחריות לבורות מעין זו הוא הפולחן בו נוהגת הפסיכואנליזה בעקרון המציאות: מה שאינו מציית לעיקרון זה הוא תמיד "בריחה" ותור-לא, ואילו ההסתגלות למציאות הופכת לטוב העליון (summum bonum). המציאות מספקת יותר מדי סיבות מציאותיות לברוח ממנה, מכדי שייתערור כעס בגין בריחה, כעס שמניבה איריאולוגיה הארמוניסטית; אפילו מבחינה פסיכולוגית אפשר להעניק לאמנות לגיטימציה טובה יותר מזו שמעניקה לה הפסיכולוגיה. אמנם גם הדמיון הוא בריחה, אך לא לגמרי: הדבר שעקרון המציאות מתעלה מעליו, כאילו שואף הוא למשהו נעלה יותר, מצוי תמיד גם למטה; ותהא זו רשעות להצביע על כך. דימוי האמן כמי שיש לסובלו הוא דימוי מעוות: דימויו כנברוטי המשולב בחברה שבה מתקיימת חלוקת עבודה. אצל אמנים מן המעלה העליונה, כבטהובן או רמברנדט, מחוברת ההכרה החדה ביותר של המציאות עם ניכור ממנה; זה ורק זה יאה נושא ראוי לשמו של פסיכולוגיית האמנות. היא תצטרך לפענח את יצירת האמנות לא רק כמשהו זהה לאמן, אלא כמשהו שונה ממנו, כעבודה על מישור מתקומם. אם אמנם יש לאמנות שושים פסיכואנליטיים, נעוצים אלה בהזיית הכליכולות שלה. אולם פועלת בתוכה גם השאיפה ליצור עולם טוב יותר. שאיפה זו משחררת את הדיאלקטיקה כולה, ואילו ההשקפה על יצירת האמנות כשפה סובייקטיבית ותור-לא של הלא-מודע אינה מגיעה אליה כלל ועיקר.

האנטיתזה לתיאוריית האמנות הפרוידיאנית כמימוש תשוקות מצויה בתיאוריה הקאנטיאנית. הגורם הראשון של משפט-הטעם ב"אנליטיקה של היפה" היא סיפוק חסר-פניות (קאנט תשמ"ד, 2). האינטרס מכונה הסיפוק "שאנו מקשרים אותו עם דימוי קיומו של מושא" (שם). לא ברור האם ב"הצגת קיומו של מושא כלשהו" הכוונה היא לנושא שיצירת האמנות מטפלת בו בתור חומר שלה, או ליצירת האמנות עצמה; דוגמנית העירום הנאה או הצלילים המתוקים הערבים לאוזן, היכולים להיות "קישט", אך גם גורם אינטגרלי של איכות אמנותית. הדגש על "הדימוי" נובע מגישתו הסובייקטיביסטית, במלוא מובן המלה, של קאנט, אשר במובלע ביקש את האיכות האסתטית במסגרת השפעתה של יצירת האמנות על המתבונן בה, לפי המיטב במסורת הרציונליסטית, ובעיקר – משה מנדלסון. היסוד המהפכני בביקורת כוח השיפוט טמון בכך שמבלי שזנחה את אסתטיקת ההשפעה הישנה, היא צמצמה אותה באמצעות ביקורת אימננטית, כמו שבכלל היה משקלו המיוחד של הסובייקטיביזם הקאנטיאני נעוץ בכוחות האובייקטיבית, בניסיונו להציל את האובייקטיביות באמצעות ניתוח של גורמים סובייקטיביים. חוסר-הפניות מתרחק מן ההשפעה הישירה, הרוצה לשמר את הסיפוק, והדבר מכשיר את שבירת עליונותו. על כן, בהעדר מה שקאנט מכנה אינטרס, הופך הסיפוק למשהו כה עמום עד שאין בו להועיל לקביעת היפה מהו. דוקטרינת הסיפוק חסר-הפניות היא דלה לנוכח התופעה האסתטית; היא מצמצמת אותה ליופי-הצורני, אשר בידודו הופך

אותו למפוקפק ביותר, או לנשאים טבעיים נשגבים לכאורה. הסובלימציה לצורה המוחלטת החמיצה ביצירת האמנות את הרוח, אשר בשמה נעשית הסובלימציה.

על כל זאת מעידה ביושר ומבלי משים הערת השוליים המאולצת של קאנט (שם, 3), לפיה חריצת משפט על נשוא הסיפוק יכולה להיות חסרת-פניות, אך בה בעת אינטרסנטית, היינו, להניב אינטרס, גם כאשר היא אינה מתבססת על אינטרס. קאנט מפריד את הרגש האסתטי – ובכך למעשה, בהתאם לתפישתו, את האמנות עצמה – מן היכולת להתאוות, המכוונת אל "דימוי הקיום של מושא כלשהו"; הסיפוק המגולם בהצגה זו "לעולם יש לו גם כושר השתוקקות" (שם, 2). קאנט היה הראשון שהגיע להכרה, אשר מאז ואילך עומדת בעינה, שהתנהגות אסתטית הינה משוחררת מתאוות בלתי-אמצעיות; הוא חטף את האמנות מידי הבורות החמדנית, אשר תמיד שבה וממששת וטועמת את האמנות. אף-על-פי-כן, המוטיב הקאנטי אינו זר לחלוטין לתיאוריית האמנות הפסיכולוגית: גם עבור פרויד אין יצירות האמנות בבחינת סיפוק תאוות בלתי-אמצעי, אלא מי שהופכות תחילה ליבידו בלתי-מסופק להישג יצירי מבחינה חברתית, כאשר ההנחה בדבר ערכה החברתי של האמנות נותרת בלתי-מעוררת בכבוד הבלתי-ביקורתי שרוחשים לחשיבותה הציבורית. קאנט הדגיש במרץ רב יותר מאשר פרויד את ההבדל בין האמנות לבין היכולת להתאוות ומכאן שהדגיש יותר ממנו את ההבדל בין האמנות לבין המציאות האמפירית, הוא לא רק ביצע אידיאליזציה שלה: בידול התחום האסתטי מן האמפיריות הוא שמכונן את האמנות. אולם קאנט הקפיד כינון זה, שהוא דבר-מה היסטורי, באורח טרנסצנדנטלי וזיהה אותו בלוגיקה פשוטה יותר עם המהות של האמנות, מבלי שנתן דעתו לכך שמרכיבי אמנות שמקורם ביצרים סובייקטיביים, שבים ומופיעים בצורה שונה, אפילו בצורתם הבלשה ביותר, השוללת אותם. הפירוש שנותנת תיאוריית הסובלימציה של פרויד לאופיו הדינמי של היסוד האמנותי משוחררת יותר מעכבות. המחיר שהיה עליו לשלם עבור זאת לא נפל מזה שנבטע לו קאנט. אם אצל האחרון מקור מהותה הרוחנית של יצירת האמנות, למרות כל ההעדפה של התפישה החושית, נעוץ בהפרדה בין האסתטי למעשי ולהתנהגות המתהווה, הרי דומה, שההתאמה הפרוידיית של האסתטיקה לתורת הדחפים מתנגדת להפרדה זו; גם לאחר הסובלימציה, יצירות האמנות אינן אלא נציגות של הריגושים החושיים, ולכל היותר, הן הופכות אותם לבלתי-מוחים באמצעות סוג של עבודת חלומות. העימות בין שני ההוגים השונים – קאנט לא רק שלל את הפסיכולוגים הפילוסופים אלא גם, בערוז ימיו, את הפסיכולוגיה בכלל – מתאפשר בשל גורם משותף אחד, העולה במשקלו על ההבדל שבין כינון הסובייקט הטרנסצנדנטלי מחד גיסא, לבין הסתמכות על סובייקט פסיכולוגי אמפירי מאידך גיסא. בעיקרון, שניים אלה מתכווננים באורח סובייקטיבי בין גישה שלילית או חיובית כלפי כושר ההשתוקקות. עבור שניהם, יצירת האמנות מתקיימת, למעשה, רק בקשר למי שצופה בה או למי שיוצר אותה. גם קאנט אנוס, באמצעות מכניזם השולט באותו אופן בפילוסופיית המוסר שלו, לתת דעתו לפרט הקיים, האונטי, יותר משהדבר מתיישב עם רעיון הסובייקט הטרנסצנדנטלי. אין סיפוק ללא היצור החי שבעיניו האובייקט נשאה; מבלי שהדבר ייאמר, המרכיבים הם הזירה שבה מתחוללת ביקורת כוח השיפוט בשלימותה ומשום כך, מה שתוכן כגשר בין התבונה הטהורה התיאורטית לתבונה הטהורה המעשית הוא יסוד שונה משתיקה. אמנם הטאבו של האמנות – וככל שהיא מוגדרת היא מצייתת לטאבו כלשהו, הגדרות הינן צווי טאבו תבוניים – אוסר להתייחס לאובייקט באורח חייתי, להשתלט עליו באופן גופני. אולם לעוצמת הטאבו מתאימה עוצמת העובדות שאליהן הוא מתייחס. אין אמנות, אשר אינה מכילה בתור גורם שלילי את מה שממנו היא מתבדלת. לחוסר-הפניות צריך להתלוות צלו של האינטרס הפראי ביותר, אם ברצוננו להיות יותר מאשר סתם אדיש, ויש סימוכין לכך שערכן הסגולי של יצירות האמנות תלוי במידת האינטרס שממנו הן חולצו. קאנט מכחיש זאת בגלל מושג חירות, הרודף אחרי כל מה שאינו נכס של הסובייקט בשל היותו הטרונומי. תיאוריית האמנות שלו מתעוותת בשל חסרונותיה של תורת התבונה המעשית. מחשבה על היפה, שיש לו מידה מסוימת של עצמאות ביחס לאני הריבוני או שהוא רוכש לעצמו מידה כזאת, נראית לפי נימתה של הפילוסופיה של קאנט כסטייה אל עולמות בני-הבנה. אולם יחד עם הדבר שמתוכו היא נבעה כאנטייתזה, מנותקת האמנות מתוכן כלשהו ובמקומו מוצב יסוד כזה צורני כסיפוק. עבורו הפכה האסתטיקה, למרבה הפרדוקס, לנהנתנות מסורסת, להנאה נטולת-הנאה, אסתטיקה שאינה עושה צדק עם החוויה האמנותית, שבה הסיפוק ממלא תפקיד משני ובשום אופן אינו השלם, ואף לא עם האינטרס הגופני, הצרכים המדוכאים והבלתי-מסופקים, אשר בשליטתם האסתטית מהווים לכך הד נאמן והופכים את היצירות ליותר מאשר סתם תבניות ריקות. חוסר-הפניות האסתטי הרחיב את האינטרס אל מעבר לפרטיקולריות שלו. האינטרס בטוטליות האמנותית מבקש להיות, אובייקטיבית, לאינטרס בכינון נכון של השלם. האינטרס לא כיוון למימוש מסוים אלא לאפשרות בלתי-מוגבלת, אשר, עם זאת, לא היתה מתקיימת ללא המימוש המסוים. בהתאמה לחולשותיה של תיאוריית האמנות הקאנטית, תיאוריית האמנות הפרוידיית הינה יותר אידיאליסטית מכפי שהיא מעלה על דעתה. בכך שהיא מעבירה את יצירות

האמנות חד וחלק אל הפנימיות הנפשית נגזל מן היסוד האנטייתי כלפי הלא-אני. קוצצוקן של יצירות האמנות אינם יכולים להגיע עדין; עוקצים אלה מוקדים כאשר הנפש מתגברת על ויתור הדחף, ובסופו של דבר, כאשר היא מסתגלת. הפסיכולוגים של פרשנות אסתטית מסתדר לא רע עם ההשקפה צרת-המוחין על יצירת האמנות כמיישבת ניגודים באורח הארמוני, כהזיה על חיים טובים יותר, ללא התחשבות בדברים הרעים שמהם היא חולצה בכוח. קבלתה הקונפורמיסטית של הפסיכואנליזה את ההשקפה השגורה של יצירת האמנות כנכס תרבותי מייטיב תואמת את הנהגות האסתטית, המנדה את כל השליליות מתוך האמנות אל מסגרת מאבק הדחפים הכרוך בלידתה וכתוצאה מכך מעלימה אותה. אם הופכים את הסובלימציה והאינטגרציה שהושגו לחזות הכול של יצירת האמנות, היא מאבדת את כוחה, שבאמצעותו היא מתעלה מעל לקיים, שממנו היא מתנערת בעצם קיומה. אולם ברגע שהתנהגותה של יצירת האמנות דבקה בשליליות של המציאות ונוקטת כלפיה עמדה, גם מושג חוסר-הפניות משתנה. יצירות אמנות מביעות במובלע כשלעצמן קשר בין האינטרס לבין דחייתו, בניגוד, הן לפרשנות הקאנטית והן לזו הפרוידית. גם ההתייחסות הרעיונית כלפי יצירות האמנות, התייחסות המחולצת ממושאי הפעולה, חשה עצמה כבשורה על פרקסיס בלתי-אמצעי ובמובן זה, כפרקטיות עצמה, כהתנגדות לשיתוף-פעולה. צידוק קיומי יש רק ליצירות האמנות, שאותן אפשר לזהות כצורות התנהגות. האמנות אינה רק האוצרת של פרקסיס טוב יותר מזה השורר עד היום, אלא בה-במידה היא גם ביקורת הפרקסיס כשלטון של שימור עצמי גם בלב הקיים ולשמו. היא מפריכה את בדיית היצור לשם עצמו ומעדיפה מצב של פרקסיס המצוי מעבר לאחיות העבודה. הבטחת האושר (promesse du bonheur) פירושה יותר מאשר לקבוע שהפרקסיס הקיים חוסם את הדרך לאושר: האושר אמור להיות מעל לפרקסיס. את גודל התהום הפעורה בין הפרקסיס לאושר מגדיר כוח השליליות ביצירת האמנות. קפקא בוודאי אינו מעורר את היכולת להשתוקק. אולם החרדה הממשית, הבאה כתגובה ליצירות ספרותיות כגלגול או מושבת העונשין, היינו, הלם הרתיעה, הגועל, המטלטל את הגוף, קשורה כאמצעי-הגנה יותר לתאוה מאשר לחוסר-הפניות הקדום, שאותו הצמיחו קפקא וממשיכי דרכו. חוסר-הפניות היה בלתי-מתאים באורח גם לכתביו. חוסר-הפניות השפיל טיפין-טיפין את האמנות לכלל מה שהגל התייחס אליו בלגלוג, היינו, לכלל צלצול נעים או מועיל של ה-"ars poetica" של הורטיוס. האסתטיקה של התקופה האידיאליסטית השתחררה מכך, במקביל לאמנות עצמה. החוויה האמנותית הינה אוטונומית רק במקום שהיא משירה מעליה את הטעם המתענג. המסלול אליה עובר דרך חוסר-פניות; השתחררות האמנות ממוצרי המטבח או מן הפורטוגרפיה הינה בלתי-הפיכה. אולם אין היא מגיעה אל המטחה והנחלה עם חוסר-הפניות. חוסר-הפניות משעתק באורח אימננטי ושונה את האינטרס. בעולם הכוזב כל נהנתת היא כוזבת. למען האושר מוותרים על האושר. וכך שוררת התאוה באמנות.

ההנאה מתחפשת, עד ללא-הכר, בחוסר-הפניות הקאנטי. מה שמדמות לעצמן התודעה הכללית והאסתטיקה הכנועה בתור הנאה מאמנות על-פי הדגם של הנאה ממשית כלל לא קיים כנראה. בחוויה האמנותית כפי שהיא (tel quel), לסובייקט האמפירי מיוחד אך ורק חלק זעום לאחר שעבר התאמה; ככל שהיצירה נשגבת יותר, כן קטן חלקו. מי שנהנה מיצירות אמנות באורח קונקרטיסטי הוא בור ועם הארץ; מלים כ"תאוה לאוזניים" מעידות על כך. אולם אילו נעקר כל זכר להנאה, היתה מעוררת מבוכה השאלה לשם מה בכלל קיימות יצירות אמנות. למעשה, ככל שמבינים יותר את יצירות האמנות, כן פוחתת ההנאה מהן. ואם כבר, אפילו היחס המסורתי כלפי יצירת האמנות, יחס שאמור הרי להיות רלוונטי לגמרי עבורה, היה יחס של התפעלות: מכך שהיצירות קיימות לעצמן ולא למען המתבונן בהן. מה שנגלה לו בהן והקסים אותו היה האמת שלהן, כאותה האמת ביצירות מן הסוג הקפקאי הגוברת על כל גורם אחר. הן לא היו אמצעי-הנאה ממעלה גבוהה יותר. היחס לאמנות לא היה יחס של סיפוח, נהפוך הוא, המתבונן הוא שנעלם בדבר; על אחת כמה וכמה זה המקרה של היצירות המודרניות, השועטות לעבר הצופה כמו הקטרים בקולנוע בשעתם. אם תשאלו מוסיקאי האם המוסיקה מעוררת בו שמחה, הוא לבטח יענה, כאותה צילנית שנאנקה תחת שרביטו של טוסקניני, בבדיחה האמריקנית: "I just hate music". למי שמצוי באיזושהו קשר אמיתי עם האמנות, שבה הוא עצמו נעלם, היא איננה אובייקט; לא ביטויי האמנות המסוימים הם מקור הנאה עבורו, אך שלילת האמנות ממנו תהיה בלתי-נסבלת עבורו. אין חולק, כמאמר הבורגנים, על כך שאיש לא היה עוסק באמנות אלמלא היה מפיך מכך משהו, אך מנגד, הדבר אינו עד כדי כך נכון שאפשר לערוך מאזן: הערב האזנתי לסימפוניה התשיעית, כך וכך הנאה היתה לי; ורפיון-שכל מעין זה כוון עצמו בינתיים בתור שכל-ישר בריא. הבורגני מבקש לו אמנות שופעת וחיים סגפניים; מוטב לו היה זה ההיפך. ההכרה המועצמת [reified] מחזירה כתחליף [Ersatz], את מה שהיא מונעת מן האנשים לחוות בבלתי-אמצעיות חושית, אל תחום הבלתי-אמצעיות, שבו מקומה לא יכירנה. בעוד שלכאורה יצירת האמנות מביאה באמצעות המשיכה החושית לקרבה ישירה של צרכן האמנות, היא הופכת למנוכרת ממנו: לסחורה, השייכת לו ואותה הוא חושש כל העת לאבד. הקשר הכוזב לאמנות

הוא אחיה של החרדה מפני אובדן הרכוש. הדימוי הפטישיסטי של יצירת האמנות כנכס, המאפשר בעלות עליו והיכול ליהרס באמצעות התבוננות [רפלקסיה], הולמת במדויק את הקניין ברה-הניצול במשק הנפשי. בה-במידה שהאמנות, על פי מושגיה-היא, הינה משהו מתהווה, כן סיווגה כאמצעי הנאה הינו משהו מתהווה; אמנם צורותיהן הקדומות המאגיות והאנימיסטיות של יצירות האמנות היו בבחינת רכיבים בנהגים פולחניים, קודם שהיו לאוטונומיות; אך ממש בעצם קדושתן הן מנעו את ההנאה מהן. הפיכת האמנות לרוחנית ליבתה את טינת מעידי התרבות וחנכה את הזן של אמנות הצרכנים, בעוד שמנגד, הסלידה מכך דחקה את האמנים לרוחניות גדלה ומשולחת רסן. אף לא פסל עירום יווני אחד היה לתצלום פורטגרפי (pin-up). באורח דומה אפשר להסביר את חיבת המודרניות לעבר הקדום וגם לאקזוטי: האמנים פונים בדבריהם להפשטה של חפצים טבעיים בתור משאת-נפש; ואגב, הגל לא התעלם מן הגורם הלא-חופשי באמנות הארכאית, בעת פיתוח "האמנות הסימבולית". גורם ההנאה באמנות, מחאתה נגד האופי המתון הכללי של הסחורה, הוא, בתורו, ברתיווה: מי שנעלם ביצירת האמנות, נפטר באמצעותה מדלותם של חיים, שלעולם לא די בהם. עונג כזה יכול להגיע עד לשיכרון חושים; מושג ההנאה העלוב אינו מגיע לקרסוליו של זה ודי בו כדי להשביט את ההנאה בכלל. בנוסף, למרבה הפלא, האסתטיקה, המתעקשת שוב ושוב על התחושה הסובייקטיבית בתור הבסיס לכל היפה, מעולם לא ניתחה ברצינות את התחושה הזאת. תיאוריה היו כמעט בהכרח נבעים: אולי משום שנקודת-המוצא הסובייקטיבית מעוררת מלכתחילה לעובדה שעל החוויה האמנותית אפשר ללמוד משהו משמעותי רק ביחס לדבר, ולא בחדוות המאהב. מושג ההנאה מאמנות היה פשרה גרועה בין אופיה החברתי של יצירת האמנות לבין האנטייתיה לחברה המגולמת באופיה. אם כבר אין תועלת באמנות עבור הפעילות של השימור העצמי – והחברה הבורגנית לעולם לא תסלח לה על כך – עליה לפחות להוכיח את עצמה באמצעות סוג של ערך שימוש, ערך שימוש המחקה את ההנאה החושית. בכך מטולפים הן האמנות והן הסיפוק הגופני, שאליו אי-אפשר להגיע באמצעות ייצוגיה האסתטיים של האמנות. כך נקבע העיקרון, שמי שאינו מחונן ביכולת הבחנה חושית, מי שאינו מבחין בין צליל נאה לצליל עמום, בין צבעים זוהרים לצבעים דלים, ספק אם הוא מחונן ביכולת לחוות אמנות. הגם שחוויה זו קולטת לתוכה, באורח מוגבר, את ההבחנה החושית כאמצעי של העיצוב, היא מאפשרת רק התענגות מקוטעת על רבגוניות חושית זו. משקלה באמנות השתנה; בתקופות, דוגמת הרנסנס, שבאו בעקבות תקופות סגפניות, היא היתה כלי שחרור חיוני, כשם שבאימפרסיוניזם היא היתה תגובת-נגד לויקטוריאניות; לעתים, התבטא יגונם של בני-התמותה כתוכן מטאפיסי, על-ידי כך שהגירוי הארוטי פילס דרכו אל הצורות. עם זאת, כוחו של גורם זה לשוב ולצוף כה חזק, במקום שבו הוא מופיע באמנות ללא כחל ושרק ובאורח רציף, עד שיש בו משהו מן הילדותיות. רק בזיכרון ובגעגועים, הוא מוטמע באמנות לא כפעלול חקייני ובלתי-אמצעי. הסלידה מפני החושנות הגסה מנכרת בסופו של דבר גם תקופות כאלה, שבהן מושאי העונג והצורה עדיין יכלו לתקשר באורח בלתי-אמצעי; ולבסוף, אפשר שדבר זה הוא שגרם להתרחקות מן האימפרסיוניזם.

גורם האמת בנהנתנות האסתטית מתחזק באמצעות העובדה, שבאמנות האמצעי אינו נטמע חד וחלק במטרה. ביחס הדיאלקטי בין שני אלה, הם תמיד מחזיקים גם בעצמאות מסוימת, כלומר, באורח מתון. באמצעות הסיפוק החושי מתאחדת ההופעה, החיונית ליצירת האמנות. לדברי אלבן ברג מקור הדבר בשיקול ענייני – שהמסמרים לא ייבלטו והדבק לא יסריח; ומתק הביטוי של יצירות רבות משל מוצרט מאזכר את מתק הקול [האנושי]. ביצירות חשובות מבליח החושני כמשהו רוחני מתוך אמנותן מחד גיסא, כשם שמאידך גיסא, רוח היצירה מעניקה ברק חושני לפרט המופשט, ויהא זה אדיש ככל שיהא להופעה. לעתים, יצירות אמנות מעוצבות ומנוסחות בפני עצמן, נטות באורח משני, בשל שפתן הצורנית הסדורה, לעבר סיפוק חושי. הצרימה [דיסוננס], תו ההיכר של כל מודרניות, מתירה, גם במקבילותיה האופטיות, את כניסת החושי, המפתה, בכך שהיא מגלגלת אותו באנטייתיה שלו – בכאב: תופעה אסתטית ראשונית של שניות. טווח ההשלכות הבלתי ניתנות לצפייה של כל הצורם עבור האמנות החדשה מאז בודלייר וטריסטן [של וגנר] – באמת ובתמים, מעין נתון קבוע במודרניות – מקורו בכך שבצרימה מתלכד משחק הכוחות הפנימי של יצירת האמנות עם המציאות החיצונית, המתעצמת והולכת במקביל לאוטונומיה שלה השולטת בסובייקט. הצרימה מקנה ליצירת האמנות מבפנים את מה שהסוציולוגיה הוולגרית מכנה ניכור חברתי. ברם, בינתיים, עדיין אוסרות יצירות האמנות את הנעימות המתוכות בדרך רוחנית, כקרובה מדי לנעימות הוולגרית. ההתפתחות עשויה להתקדם לעבר החרפת האיסור על החושי, אף כי לעתים קשה להבחין באיזו מידה איסור זה נעוץ בחוק צורה ובאיזו מידה במצוקת המקצוע; שאלה זו ורבות כמותה עולות, אגב, במחלוקות אסתטיות, מבלי להניב פירות רבים מדי. האיסור על החושי חל, בסופו של דבר, גם על ההיפך מן המספק, מאחר שגם בריחוקו הקיצוני ביותר מן המספק, בהיותו שלילה מסוימת שלו, ניכרת בו נוכחותו של זה. למען צורת תגובה מעין זו מתקרבת הצרימה אל

היפוכה – ההתפייסות; היא מתקשחת לנוכח מראית העין של האנושי, שהיא האידיאולוגיה של חוסר-האנושיות, ומעדיפה לחבור אל ההכרה שקובעה כדבר. הצרימה קופאת והופכת לחומר אדיש; אמנם בעיצוב חדש של בלתי-אמצעיות, אך ללא עקבות של זיכרון לגבי כור מחצבתה, ומנגד, היא אטומה ונטולת-תכונות. לפיכך, חברה אשר אין בה עוד מקום לאמנות וכל תגובותיה כלפיה מסוכסכות, מתחלקת לגושים של נכסי תרבות חומריים ולרווחי עונג שהלקוח אוסף לעצמו ולעתים קרובות, אין להם דבר וחצי-דבר עם האובייקט. העונג הסובייקטיבי מיצירת האמנות אינו מתקרב לאמפיריות, אלא למצב ההשתחררות מן האמפיריות בבחינת ההיות-למען-האחר. שופנהואר היה כנראה הראשון להבחין בכך. האושר ביצירות האמנות הוא הימלטות חטופה, ולא פירור של הדבר שממנו נמלטה האמנות; הוא תמיד רק מקרי ופחות מהותי עבור האמנות מאשר האושר של הכרתה; את מושג ההנאה מן האמנות יש לבטל בתור מושג מכוון. בהתאם לתובנת הגל, בכל תחושה של האובייקט האסתטי דבק משהו מן המקרי, ולרוב השלכה [פרוייקציה] פסיכולוגית, ואותו משהו תובע מן הצופה הכרה, כלומר הכרת הצדק: הוא מבקש שתחפש מדי האמת שלו ומדי אי-האמת שלו. אפשר להשיג על הנהגות האסתטיות באמצעות אותם מקומות בתורה הקאנטית על אודות הנשגב, שאותו הוא משחרר בחיישנות מן האמנות: האושר ביצירות האמנות יהא, לכל היותר, התחושה של החזקת מעמד, שאותה הן מתוככות. והדבר תקף הרבה יותר באשר לתחום האסתטי בכללו מאשר בנוגע ליצירה הבודדת.

ביבליוגרפיה

קאנט, עמנואל, תשמ"ד. ביקורת כוח השיפוט, תרגמו והוסיפו מבוא והערות ש. ה. ברגמן ונ. רוטנשטרייך, מוסד ביאליק, ירושלים.

Hegel, G. W. F., 1929. *Science of Logic*. Vol 1. London.

Laforgue, R., 1932. *The Defeat of Baudelaire: A Psychoanalytical Study of the Neurosis of Charles Baudelaire*. London.