

פשע, סטייה, טירוף ויצירה

פרופ' שלמה ג' שוהם ואורי גולדברג

מאמר זה מביט בקשר בין הפשע, הסטייה, הטירוף והיצירה מנקודת מבט בינתחומית. הוא ינסה להגדיר את ארבעת הרכיבים הללו בנפרד, ואחר כך לעמוד על יחסי גומלין ביניהם מנקודות מבט חברתיות, תרבותיות וקיומיות. בדרך נעמוד על חשיבותו של המיתוס בהערכת קשר זה, על התיוג שמצמידה החברה למפרים את המוסכמות שלה ועוד. שאלת הקשר תיבדק, במידת האפשר מנקודת מבטו של הפושע, הסוטה, המטורף (וגם היוצר).

1. פתיחה.
2. הצהרת כוונות.
3. מושגי יסוד ואישיות.
4. אישיות בתנועה: על סיזיפוס וטנטלוס.
5. המיתוגן - כלי העבודה העיקרי.
6. על המיתו־אמפיריציזם.
7. על היצירה.
8. חשיבותה של האותנטיות.
9. על ההתגלות.
10. החוויה המיילדת.
11. היצירה כמרד.
12. סטיה, חריגות ומרד.
13. יצירה ומרד כניסיון התקשרות.
14. יצירה וניתוק.
15. פשיעה ויצירה.
16. החברה המתגוננת.
17. סיכום.

1 שלמה ג' שוהם הוא פרופ' אמריטוס בפקולטה למשפטים באוניברסיטת תל-אביב. אורי גולדברג הוא תלמיד לתואר שני בפקולטה למשפטים בתל-אביב.

הפשע הוא אחד ממאפייניה העיקריים של חברה באשר היא. הווצרותה של אותה ישות שאנו קוראים לה "חברה" מלווה בדרך כלל בכינונם של מנגנונים המווסתים את המותר והאסור, המקובל והבלתי מקובל עבור חברי אותה ישות. רוב מרכיביה של "החברה" יתאימו את מעשיהם, דעותיהם ואפילו מחשבותיהם הבלתי מודעות לכללים הנקבעים על ידי אותם מנגנונים. זהו התהליך המוגדר כיום כ-"חברות" (SOCIALIZATION). הכללים הללו יהפכו לאבני היסוד "השקופות", עליהן מושתתות הן השקפת העולם הרעיונית והן הפראקטיקה של חיי החברים ב-"חברה". לעומת זאת, נדמה שלא נטעה אם נטען כי בכל חברה יהיו גם כאלו שירתעו מן האחדות שמשרים כללים אלו. יהיו בינם כאלו שעצם קיומם של כללים מכריח אותם אל מחוץ לגבולות המחנה, ואחרים שביטויים מסוימים של אותם כללים גורמים להם לרתיעה ולמחשבה עצמאית. אנו סבורים, אם כן, שפשע אינו מונח בעל משמעות מוחלטת ויחידה. הגדרת הפשע היא בדרך כלל תוצר של נסיבות היסטוריות וחברתיות. משום כך, נעדיף לכנות את המעשים הבלתי חברתיים אותם תיארונו כעת כ-"סטייה חברתית".

מושאי ההתבוננות העיקריים של מאמר זה הם אותם אנשים המבצעים, חושבים וחיים "סטייה חברתית", בדרגותיה השונות.

2. הצהרת כוונות

השאלה אתה ינסה מאמר זה להתמודד נוגעת להגדרה הבסיסית של הסטייה והסוטה.² האם סטייה היא מושג אובייקטיבי, כלומר, האם ניתן להצביע על מעשה סוטה ככזה בכל מצב ובכל הזדמנות? או שאולי הסטייה הוא עניין תלוי הקשר, המוגדר אחרת בתרבויות שונות? האם הגדרת אישיות כ-"סוטה" והדחייה המשתמעת מכך היא חיונית לחוסנה של החברה האמורה? או שמא הגדרה מעין זו מעידה על חוסר יכולתם של קובעי המדיניות בחברה להתמודד עם דעות ומעשים חריגים?

רבים וטובים ניסו לספק תשובות לשאלה זו. הפתרונות ניתנו בדרך כלל מנקודת מבטה של החברה; האם המוכנות לשאת חריגות טובה או שלילית עבורה? כיצד ישתלבו החריגים בחברה? מה מלמדים אותנו החוקים המכוונים התנהגות בחברות מסוימות על אופיה של אותה חברה? מאמר זה מבקש לבחון את הקשר בין סטייה, טירוף ויצירה ולהעמיד במרכזו את הפרט; ואין הכוונה כאן בהכרח לסוטה. הטענה הראשונית ביותר שלנו תהיה כי על מנת לבחון את הסוטה, השונה והמסורף, עלינו לפתוח ברגיל ובנורמלי. אנו נטען כי המנגנונים המפעילים את האישיות "הנורמלית" הם גם אלו המפעילים את זו "החריגה". אך לא נכחיש את קיומה של ההבחנה בין

2 מושגי היסוד התיאורטיים במאמר זה שאובים מכתביו הענפים של פרופ' שלמה שוהם. בין הספרים הרלבנטיים לענייננו נמצאים *The Myth of Tantalus* (Queensland UP, 1979), *The Mark of Cain: The Stigma Theory of Social Deviance and Crime* (Queensland UP, 1980), *Society and the Absurd* (New York, 1974), *The Violence of Silence: The Impossibility of Dialogue* (Schoken, 1981). כתביו של פרופסור שוהם עוסקים בנושא החריג, הסטיגמה החברתית והיצירה בהרחבה רבה.

"סוטה" לבין "רגיל", ונגסה לבחון את הקשר והאיזון בין שני סוגי האישיות הללו. על מנת להתבונן בבעיה בצורה קפדנית, נצמצם את דיוננו המהותי (לאחר שנבדוק את האישיות "הנורמלית" בכלליות) לקשר המתקיים בין סטייה, טירוף ויצירה אמנותית. האמנות תקצין ותחדד עבורנו בעיות ביחס החברה אל היחיד (ולהפך). בסיכומו של המאמר נגסה לעמוד מעט גם על השלכותיה של גישתנו על החברה והיחיד הסוטה באופן כללי. על מנת לנסות ולעמוד על טיבו של קשר זה, אשר למרבה הצער לא זכה למחקר ומחשבה רבים, עלינו להפעיל מתודולוגיה מעמיקה ובינתחומית. כמו כן, כוונתנו היא לנסות ולחשוף את הרלבנטיות הטמונה במסגרותינו ובדרך פעולתנו עבור כל קוראינו המסורים. שמה של שיטת העבודה שלנו הוא מיתר-אמפיריציזם. גם אם הטרמינולוגיה עשויה להיראות מאיימת, הרי שהיא אינה כזו כלל וכלל. את פרקו הראשון של המאמר נקדיש להגדרתה של שיטה זו.

3. מושגי יסוד ואישיות

על מנת לנסות ולהגדיר מושגי אישיות כמו "מטורף", "סוטה" ו"יוצר", אנו מניחים כי עלינו לנסח עיקרים ראשוניים של תורת אישיות כללית כלשהי. אחד מאותם עיקרים (ואולי העיקרי שביניהם) בנוי על ההכרה בכך שכל אדם חווה (ישירות או בעקיפין) שני סוגים של קיום בחייו. אנו נכנה אותם קיום דיאכרוני וקיום סינכרוני. הקיום הדיאכרוני הוא הקיום היומיומי המוכר לכולנו, זה הנמשך ונפרש לעתו במגבלות הזמן. אלו הם החיים כאן ועכשיו, אלו המתחילים בלידתנו ומסתיימים במותנו, אלו שמשכם אינו נתון לשליטתנו. נדמה לנו, פעמים רבות, כי זהו קיום אינדיבידואלי מאד. כל יצור דיאכרוני מרגיש צורך להגדיר את עצמו בתוך מגבלות הזמן, למצוא משהו שייחד אותו מבין כל האחרים ויעניק משמעות לשחיקה הדיאכרונית. רבים יטענו כי זהו סוג הקיום היחיד "באמת". הנחתנו היא כי הם טועים. מי מאתנו לא הרגיש פעם כי הוא נמצא בנוכחות משהו שחורג מאותו רצף שוחק ויומיומי? מי מאתנו לא ביקש להטביע חותם שיישאר עד קץ כל הדורות, חותם שינתק אותו מהתקדמותה האינסופית של הדיאכרוניקה, ויאפשר לו לנשום את אוויר הפסגות של הנצח? שאיפה זו היא השאיפה אל הסינכרוניקה. הקיום הסינכרוני הוא זה הנמצא באותן ספירות עליונות. זהו קיום שתנאיו אינם מוכתבים על ידי התקדמותו הבלתי-פוסקת של הזמן, קיום של התעלות מן המסגרות הדיאכרוניות. כמו כן, בספירה זו של קיום אין אנו מרגישים צורך להבחין בין חבריה על בסיס תוכני. ההרגשה כי אנו עומדים בפני יצירה סינכרונית יכולה לפקוד אותנו כאשר אנו אוכלים מנה יוצאת דופן במסעדה, וגם כאשר אנו עומדים מול יצירת אמנות; הסינכרוניקה, אם כן, מציע לנו גם מנוח מן המרוץ האינסופי להגדיר ולהעניק משמעות לחיינו. אנו נשתדל לנתח הגדרה זו בצורה מעמיקה יותר בהמשך, אולם לעת עתה אנו מסתפקים בה.

4. אישיות בתנועה: על סיזיפוס וטנטלוס

הנחת העבודה הבאה שלנו היא שאישיותו של אדם נעה בין שני הקטבים הללו, הדיאכרוני והסינכרוני. ההתפתחות האישיותית של האדם היא תנועה מתמדת בין שניהם. על מנת להבין את מושג הקטבים, עלינו לאמץ פרשנות פשטנית מעט; לו היה האדם מגיע אל הקוטב הדיאכרוני, הרי שהיה הופך ליצור גשמי במלוא מובן המילה. כל מעייניו היו מוקדשים לניסיון להתעלות על הזמן הכרונולוגי ולהפוך את עצמו לשליט סביבתו. הוא לא היה מתעניין כלל בנצח, בניסיון

לפרוץ את גבולות הדיאכרוניקה, ובהתעלות. כמו כן, מאחר והגענו למסקנה כי במסגרת הקיום הדיאכרוני, האדם אינו הסמכות העליונה (אלא הזמן, המטיח אותו בקרקע המציאות פעם אחר פעם) אפשר גם לומר כי בקוטב הדיאכרוני היה האדם מאבד את הקשר עם עצמו. ההגדרה היחידה שיכול היה לספק לעצמו הייתה נבנית מתוך העולם והזמן שמסביבו, ולא מתוכו הוא; כל רצונו היה להבחין את עצמו מן הסובבים אותו. בקוטב הסינכרוני, לעומת זאת, היה האדם מאבד עניין בסובב אותו. כל מאווייו היו להגיע אל אותה סינכרוניקה ולהשאיר מאחוריו את תלאות החיים. בעשותו כן, הוא היה מגיע לתוצאה דומה לזו של "האדם הדיאכרוני", אך בדרך הפוכה. גם הוא היה מאבד קשר עם עצמיותו, מאחר וכל מאווייו היו מוקדשים לאיון (מלשון "איון") אותה עצמיות בתוך הסינכרוניקה. על מנת להקל על עבודתנו המינוחית, נכנה שני טיפוסים אישיות אלו בשמות המבוססים על סיפורי המיתולוגיה היוונית; לטיפוס הדיאכרוני נקרא "סיזיפ", על שם סיזיפוס שגדון לדחוף סלע ענק במעלה ההר רק על מנת לראות אותו נופל בכל פעם שהגיע לפסגה. רק אילוצי הזמן מסקרנים את סיזיפוס, רק הניסיון להתגבר על התנאים שמציב בפניו העולם. לטיפוס הסינכרוני נקרא "טנטלי", על שם הטיטאן טנטלוס שנענש בכך שבכל פעם שיושיט את ידו למזון או משקה, יתרחקו הללו ממנו. רק החיבור מעניין את טנטלוס, רק הניסיון להשיב על כנו סדר שהופר. הטיפוס הסיזיפי הוא הטיפוס המפריד, זה המבקש לבסס את נוכחותו שלו בעולם ולהעניק משמעות לחייו בכל מחיר. הוא אינו מתעניין בקיומו של סדר אחר או של קיום סינכרוני מאיון. הוא מתעניין רק בצורך להצליח ולדחוף את האבן שלו במעלה ההר, כדי שזו תישאר שם. רק על ידי ההישג יוכל להעניק משמעות למפעלו. הטיפוס הטנטלי הוא הטיפוס המאחד. הוא מאמין כי חייו כאינדיבידואל הם תוצאת שבירה של סדר גדול יותר, והוא מבקש להשיב סדר זה על כנו ולהיבלע בתוך של אותו סדר. הוא טיפוס חסר, המבקש לעצמו רק השלמה ואיון.

5. המיתוגן - כלי העבודה העיקרי

למרבה הצער, הקדמה ארוכה זו הייתה הכרחית על מנת להסביר מה איננו קורה באישיותם של בני האדם. איש מאתנו אינו נמצא באף אחד מן הקטבים הללו. אישיותנו נעה ביניהם על פי המצבים והתוכנות אותם אנו חווים במודע ושלא במודע. במסגרת התנועה שלנו בין הקטבים, נגרמים לנו גם קבעונות המטים את תנועתנו למסלולים יחודיים לנו. הקבעונות הם תוצאה של חוויות אישיות ייחודיות (תאונת דרכים, ילדות מאושרת) או אוניברסליות (טראומת הלידה), כמו גם של תשוקות שונות. הם קיימים גם בעקבות חוויות וגם בעקבות רגשות. כל אחד ואחת מאתנו הם בעלי תמונת אישיות שונה, המורכבת מיחס שונה של תזווה וקבעון. הקבעונות הם השלד של האישיות, וביניהם מתבצעת התנועה. זוהי הנחת העבודה השלישית שלנו. כל אדם שונה בתוכן המנגנונים המניידים את אישיותו.

כאן מתעוררת בעיית הבעיות מבחינת נושא המחקר שלנו. בהנחה שכל אחד מאתנו הוא בעל תצורה פנימית שונה, כיצד יוכל אדם אחד להיות מובן על ידי חברו? ואין הכוונה להבנה פונקציונלית. פילוסופים של הלשון ושל המשפט (כמו H.L.A Hart, למשל) כבר עמדו על כך שפעולות השפה שלנו מתבססות על הסכמה רחבה לגבי משמעותן של מלים. הסכמה כזו יכולה גם להתרחב לכל הנוגע למונחים מופשטים (כמו רגשות ותחושות). אנו מניחים שאנחנו מבינים מה אומר אדם כאשר הוא טוען שהוא "רעב". אך האם אנו יכולים להבין זאת באמת? האם המילה יכולה לחשוף בפנינו את קשת הקונוטציות, החוויות, הקבעונות והתזווות האישיותיות של אותו אדם? האם ניצול שואה החש רעב מתכוון בדיוק לאותו מושג אליו מתכוון ילד בן חמש?

וכפיתוח של שאלה זו, כיצד יכול אדם לקשור קשר אמיתי עם רעהו? האם כשיגיד "אני אוהב אותך", הוא מצליח כלל להסביר למה הוא מתכוון? האם המונח בעל המשמעות המקובלת עושה צדק לאותו מגוון אינדיבידואלי של תחושות, לאותה תצורה נפשית יחודית? אנו מציעים דרך הסתכלות חדשה על משבר קיומי בסיסי זה. במקום להמשיך במשימה (הסיזיפית, יש לומר) של זיקוק התכנים והגעה להסכמות רחבות יותר יותר, נסיט את מבטנו הבוחן לכיוון שונה. אמרנו כי כל אדם מכיל בתוכו תצורה נפשית שונה. היחס בין רכיבי התצורה הזו אינו זהה בשום מקרה. אך משהו אחד זהה בכל זאת, והוא הרכיבים הבסיסיים שלה. כלומר, אין ספק כי כל אדם נע בין הסינכרוניות לדיאכרוניות, וכי קבעונותיו של כל אדם שונים ומשונים. אך העובדה כי לכל אדם יש קבעונות, וכי כל אדם נע בין הסינכרוניות לדיאכרוניות, איננה משתנה כלל וכלל. בהקשר המגננוני אין שום משמעות להיסטוריה האישית, לחוויות או לתובנות. מבחינה פרוצדורלית, כולנו מבצעים את אותן פעולות.

הבחנה זו דורשת פיתוח של מושג התנועה האישיותית. קודם לכן אמרנו כי אישיותו של אדם נבנית בתנועה ובקיבוע. כעת נסבך קצת את חיי הקוראים; אנו טוענים כי אותה תנועה בין הדיאכרוניקה לסינכרוניקה המקיימת את אישיותנו, אינה מתבצעת על ידי כל ישות המלאה של האדם. לו כך היה, הרי שאיש מאתנו לא יכול היה לנהל חיים "נורמליים", כפי שאנו מכירים אותם. אילו היינו מקדישים את כל כולנו לתנועה הזו, הרי שהיינו נמשכים לגמרי אל אחד הקטבים, או שהיינו נקרעים לשניים. הנחת העבודה שלנו היא שזה אינו המקרה.

סברתנו היא שאת התנועה המתמדת בין דיאכרוניקה לסינכרוניקה, זו המאפשרת לאדם גם להשתקע בתוך הקשר מסוים בחייו הדיאכרוניים (ולא להיות סיזיפוס, הפועל ללא הפסקה), מבצע יצור אותו נכנה מיתוגן. המיתוגן נוצר על ידי כל אדם באופן יחודי. הוא בעצם ניסיון להגדיר את התשוקות, החוויות והרגשות של היוצר שלו בצורה שתהיה נפרדת מן ה"אישיות" והעצמיות של אותו יוצר. צורה זו מושפעת על ידי הקבעונות ועל ידי תמונת הנפש המשתנה של האדם. זוהי במידה מסוימת, הנחת העבודה הבאה שלנו. אנו טוענים כי מאחר והאדם מובנה על ידי שני קוטבי האישיות שציינו, וכי הם מפעילים עליו משיכה מתמדת, קיימת נטייה אנושית להקרין מאוויים וחוויות דיאכרוניות החוצה, כלפי הסינכרוניקה³. המיתוגן מגלם בתוכו גם את המציאות העכשווית (מכיוון שהוא מכיל בתוכו את רגשותינו) וגם את הטרנסנדנציה, ההתעלות הסינכרונית (אליה אנחנו מנסים לשגר את התחושות שלנו).

בנוסף לכך, אנו טוענים כי המיתוגן הוא אבן הבנייה הבסיסית של המיתוס. זה האחרון נוצר על ידי קבוצות, והוא מהווה הקרנה של חוויות אוניברסליות. לדוגמה, המיתוס על נפילתו של האדם מגן עדן משקף חוייה התפתחותית המשותפת לכל האנושות (אנו מניחים כי מדובר בלידה). מיתוסים הופכים להקרנות של חוויות אנושיות אוניברסליות ככל שהם נפוצים ושכיחים יותר.

6. על המיתו-אמפיריציזם

מה המשמעות של כל האבחנות הללו למתודולוגיה שהזכרנו קודם לכן? אנו טוענים כי יש לראות במיתוסים מכשירים המכוננים התנהגות אנושית ומשמשים כמוטיבציה וזרז להתנהגות אינדיבידואלית וקבוצתית. המיתוגן הוא ההזדמנות הטובה ביותר שלנו להעביר את התצורה

3 איננו רוצים להתייחס כאן גם למקרה ההפוך, מאחר ורובנו (במיוחד בעידן הרציונליזציה) רואים בדיאכרוניקה את ספירת הקיום המשמעותית שלנו.

הפנימית שלנו אל אדם אחר, מאחר ואנו מכוננים אותו בנפרד מעצמנו. איננו קושרים את כל ישותנו באותו מיתוגן. המיתוס מאפשר לנו לבחון את התצורות הנפשיות הקבוצתיות, וודאי שגם האינדיבידואליות. מימדיו של המיתוס יכולים להיות שונים מאד, ממיקרו־מיתוסים, כמו שמות של אנשים ומקומות המייצגים חוויות משמעותיות, ועד למטא־מיתוסים, כמו המיתוסים של סיוזיפוס וטנטלוס המייצגים את קטבי האישיות שציינו קודם. המיתוגן והמיתוס הם המאפשרים לנו את התנועה המתמדת בין שני הקטבים, במעגל מתמיד של איזון חוזר. הדוגמא המתבקשת היא כזו: האדם מקרין את המיתוגן שלו כלפי חוץ על איתני הטבע. הוא מנסה, בעזרת תחושותיו וחוויותיו להסביר את המתרחש בשמיים (מזג האוויר, למשל). צורת ההבנייה שמקבלים מיתוגנים אלו היא צורה של דת (כלומר, כאשר אלוהים כועס אז יורד גשם). כלומר, מיסוד ודרגון של תהליכי ההסבר המיתי. והדת הזו, בתורה, מזינה את אמונתו של האינדיבידואל (כלומר, לאחר שהחל התהליך מתחושותיו האישיות של האינדיבידואל – כמו כעס – הוא מגיע לסיומו כאשר האינדיבידואל מאמין שתחושותיו אלו מבוססות על מקור שמימי). אם נבקש לעצמנו הגדרה של הצורה המיתית, נוכל, בעקבות פיאוֹה, לומר ש – "זוהי מערכת של שינויים המאופיינת על ידי כללי המערכת עצמה (בניגוד לתכונות רכיביה היחודיים). המערכת נשמרת ומועשרת על ידי פעולות השינויים הללו, אך הם אינם מובילים ליצירת רכיבים עצמאיים מן המערכת. לסיכום, הסטרקטורה מאופיינת על ידי הוליוֹם, שינוי וויסות־עצמי"⁴.

זהו, אם כן, המיתו־אמפיריציזם. אנו מבקשים לטעון כי הדרך היעילה ביותר להבנת הסובבים אותנו איננה בדיקת התכנים אותם הם מבקשים להביע, וגם לא ניסיון מוסכם ליצור משמעות משותפת לאותם תכנים. אנו טוענים כי עלינו לבדוק דווקא את המנגנונים המשרתים את האדם בתהליך בניית האישיות שלו. מנגנונים אלו אינם תלויים בתוכן שבוחר האדם להעניק להם, ומכיוון שהוא מכונן אותם כיצורים נפרדים ממנו (על מנת שיתנתקו מן הדיאכרוניקה, בה רוב האנשים מרגישים שטמון מרכזייהם, ויגיעו אל הסינכרוניקה), הם משמרים בתוכם בצורה יעילה למדי תחושות וחוויות של אינדיבידואלים וקבוצות. כעת ננסה להבין מה השלכותיה של מתודולוגיה מעין זו על מעשה היצירה, על מקומו של היוצר בחברה ועל יכולתו של היוצר להתקשר עם קהלו.

7. על היצירה

הגדרתה הראשונית של היצירה תהיה הניסיון לקבע מיתוגן אישי במדיום אמנותי כלשהו, יהיה זה בד ציור, פסל, סונטה או סטייק עסיסי. האמן יטביע ויקבע את המיתוגנים האישיים שלו בצורה כלשהי, ובכך ישאיר חלקיק מתודעתו בתוך היצירה.

אנחנו מביטים בתמונה של ואן גוך או קוראים ספר של דוסטויבסקי, וכוחם מכה בנו ביעילות מדהימה גם מאה שנה לאחר מותם. תודעתו של האמן כלולה בתוך יצירת האמנות שלו, ומועברת אלינו בפעולת היצירה שלו. היצירה היא ניסיונו של האמן לברוח מן הדיאכרוניקה. דרכה הוא מנסה לקבע את המחשבות והתחושות שלו במקום שלא יישחק ממעבר הזמן הדיאכרוני, לשמר את הקבוענות והתזוזות שלו בצורה נצחית. זוהי השאיפה האנושית שהזכרנו כבר כמה פעמים עד כה, להימלט ממעבר הזמן.

4 Jean Piaget, *Structuralism* (Trans. Chanihah Maschler) (London, Routledge and Kegan Paul, 1971) p. 5

כאן מתעוררת שאלה מיידית – הלא טענו (ויאמרו הקוראים העירניים) קודם לכן כי לכל אדם תצורה נפשית יחודית שלו. ואם מדובר רק בניסיון אנוכי של האמן להעביר את המיתוגנים שלו לסינכרוניקה, איך זה משתלב עם הרצון (שכולנו מכירים) של האמן להגיע אל קהל הצופים/מאזינים/טועמים? מה המשמעות של הרצון הזה, אם קבענו שהוא לא אפשרי? התשובה לשאלה הזו קשורה גם היא לשיטת העבודה המיתואמפיריציסטית. אנו טוענים כי היוצר אינו מבקש להעניק ליצירתו משמעות מוסכמת, אלא להטביע בה את המנגנונים המיתוגניים שלו, את תשוקותיו וחוויותיו. אין הוא מבקש מן המעריך את יצירתו להתחבר אל אותן חוויות בדיוק. בקשה זו היא אכן בלתי אפשרית מעצם הגדרתה. יצירת האמנות האמיתית שואפת לקשר בין מנגנונים – היא מבקשת "ליילד" בתוך הצופה / שומע / טועם התייחסות אל המיתוגנים שלו עצמו.

יצירה היא הבעה של אישיות יחודית. על מנת שתהיה אותנטית, על היצירה להכיל חלק מעצמות הפנימית של היוצר, ואלו הם המיתוגנים הכלולים בה. תשוקתו של היוצר להעביר את המסר שלו (את המיתוגנים) אל "נשמות אחרות", בכל מקום וזמן בו יתקיימו, יוצר קשר בין האמן לקהלו הנמצא מחוץ לחלל ולזמן. קשר זה הופך את היצירה לנצחית. אנחנו איננו מתיימרים לראות ביצירה מכשיר המשקף קבוצה מוגדרת של משמעות. אנו תופשים את היצירה כדינמיקה המשמעותית ביותר בחייו הפעילים של האדם, כניסיון לחשוף את אותה עצמיות בלתי-ניתנת-להעברה בפני אחר. ואנו מעמידים את המנגנון כעיקר המהלך. איננו טוענים כי ניתן להעביר תכנים. אנו טוענים כי הקשר המשמעותי ביותר בין יותר לקהלו הוא כאשר זה הראשון גורם לאותו קהל לרצות ולמלא את יצירתו במיתוגנים עצמאיים; כלומר, לראות ביצירתו מתווך המאפשר לנו לתפוס חלקים מעצמנו כחשובים וראויים מספיק כדי לנסות ולהגיע אל הסינכרוניקה.

נדמה לנו כי ראוי לעמוד ביתר פירוט על משמעותה של נקודה זו. הנחנו קודם לכן כי מאחר והאישיות האנושית נעה בין הדיאכרוני לסינכרוני, ומאחר ורובנו רואים בדיאכרוניקה את המקום המרכזי בו אנו חיים, הנטייה הטבעית שלנו תהיה לנסות ולהעביר את המחשבות, הרגשות והחוויות שלנו (מה שאנחנו מחשיבים כ"אישיות") אל הסינכרוניקה, מחוץ לשלטונו של הזמן השוחק. מכיוון שאיננו יכולים להקדיש את כל כולנו להעברה הזו (מכיוון שאם נעשה זאת לא נצליח לחיות בדיאכרוניקה באופן מקובל), אנו מעניקים לחלקי אישיות אלו משמעות נפרדת, ומבקשים לראות בהם (כפי שהם מתקיימים בצורה הנפרדת מן ה"עצמיות" שלנו) מתווכים ביננו לבין הקיום הסינכרוני. יצירת האמנות מבצעת מהלך דומה, אך מורכב יותר. היוצר מטביע את המיתוגנים שלו ביצירה, ומקריין אותם אל מחוץ לישותו הפרטית. בעשותו כן, הוא מבצע פעולה מיתוגנית קלאסית – הוא מבקש שרגשותיו וחוויותיו ימצאו לעצמן מקום בסינכרוניקה; הוא מבקש לקבע אותן ולהפרידן מן החיים היומיומיים. אך זהו אינו סוף הפעולה. על ידי כך שהוא מעניק לנו את עצמו, "מיילד" בנו היוצר את הרצון לקשור ביצירתו גם את תחושותינו וחוויותינו; להפוך את יצירתו למיתוגן משל עצמנו, למתווך שיתמלא במחשבותינו ובכמיהותינו וישא גם אותן אל הסינכרוניקה. כאשר החלילן גיימס גלוויי מנגן גיזי אירי יחד עם התזמורת הפילהרמונית הישראלית, הוא עשוי לחשוב על אותם מיתוגנים אישיים שלו – אחו ירוק, ריקוד שמח, כוס גינס מקציפה; קהלו, הנישא על כנפי המוסיקה המכשפת שלו, עשוי לחשוב על המיתוגנים של עצמו. אחד יחשוב על נסיעה לאילת, השני על כוס יין מענגת, והשלישי על יופיו של גבר או יופיה של אשה שראה ברחוב.

כך מגשרת היצירה על הפער בין האדם לחברו. האמן מעביר לקהלו את העוצמה והכנות של

חוויותיו וכמיהותיו, כפי שהו מובנות במיתוגנים המוטבעים במדיום האמנותי. הקהל הקולט את היצירה עשוי לראות בה וזו להקרנת תחושות דומות של כמיהה וחוויה. זהו הקשר בין האמן לקהל. לא התכנים הם בעלי המשמעות, אלא כוח הכמיהה המשותף שלהם. לא ההסכמה על משמעות מוגדרת, אלא היכולת לחוות חיפוש אחרי וניסיון לקיבוע של משמעות כזו יחדיו. החיפוש הזה, הניסיון להתמודד עם המשיכה ההדדית של שני קטבי האישיות, הוא הדינמיקה האנושית הבסיסית. יכולתו של האמן לגרום לקהל לחוות חוויות אלו היא האלמנט המשמעותי של היצירה.

8. חשיבותה של האותנטיות

על מנת שעבודת האמנות אכן תצא אל הסינכרוניקה, היא צריכה להיות אותנטית לגמרי. עליה להיות הבעה וניסיון לקיבוע של התכנים האישיים ביותר מחייו של היוצר; עליה להיות מיתוגן. מכיוון שהתגובה שאנחנו מחפשים איננה הסכמה על תכנים מסוימים, אלא התחברותו של הצופה אל העצמיות שלו, לא נוכל להסתפק ביצירה שהיא חיקוי של יצירה אחרת. על מנת לזעזע את הצופה בצורה שתכריח אותו להפוך מודע לעצמו, חייב האמן לחשוף אותו לתהליך שהאמן עצמו עבר. רק יצירה שאומרת לצופה "זה אני, וזה הכל", תבהיר לאותו צופה עד כמה חשוב גם לו למצוא את "האני" שלו בעצמו.

ראוי להתייחס בקצרה גם למשמעות הנרחבות יותר של תובנה כזו. כאשר אנו מניחים כי ניתן להסיק תובנות כלליות על כל המין האנושי, אנו מוציאים מידי האדם הבוודד את היכולת להיות המעצב הבלעדי של גורלו. אנחנו מכפילים אותו לכל מיני גורמים שאינם בשליטתו, ובכך מונעים ממנו אפשרות למלא כל קמפוז מחייו בתוכן אינדיבידואלי. באומרנו זאת, איננו מתכוונים לטעון שהאדם צריך להיות אינדיבידואל מלא במשך כל חייו; אנו מתכוונים רק לומר שראוי לאפשר לאדם לבחור, בכל שלב שירצה, באיזה תוכן למלא את אותם חיים.

לעומת זאת, כאשר אנחנו קובעים כי דווקא המנגנונים בעזרתם ממלא אדם את חייו תוכן הם הקבועים, אנו מעניקים לאדם חירות גדולה הרבה יותר. אם אנו מקבלים את ההנחה כי כל אדם שונה מרעהו באופן ודאי, כי כל אחד מתפעל את המנגנונים הקבועים העומדים לרשותו בצורה שונה, הרי בעצם הצבנו את האינדיבידואל במרכז מאמצינו האינטלקטואליים. על ידי הזחה של הכוונה המחשבתית שלנו, הענקנו לאדם את החופש לבחור (שוב, ראוי לציין כי האדם אינו בוחר במלוא מובן המילה בכל פעולה שהוא מבצע; האפשרות לבחור היא החשובה) איזה תוכן להעניק לחייו באמצעות אותם מנגנונים מיתוגניים. כך יצרנו גם חברה שיש לה מכנה משותף (כולם מפעילים את אותם מנגנונים). אך בעת ובעונה אחת היא מורכבת מאין ספור אינדיבידואלים פרטיים, היכולים למלא את המנגנונים בתכנים שהם מבקשים. זהו אחד מבסיסה של המחשבה האקזיסטנציאליסטית, המבקשת להציב את האינדיבידואל בראשה של היררכיה קיומית, תוך התמודדות עם תנאי המסגרת הנתונים מראש כמו מבנה העולם, המנגנונים המיתוגניים וכד.

9. על ההתגלות

רגע ההתגלות ביצירה הוא הרגע בו מבין האמן כי הוא יכול לבנות את המיתוגנים שלו, את כמיהותיו וחוויותיו, כעבודת אמנות. ההתגלות הזו משלבת בתוכה את עצמיותו האותנטית של אותו אמן, על מנת להביע את המיתוגנים שלו ביצירה אמנותית ולהציג יצירה זו בפני העולם

החיצון. הצורך בקהל (שהוא רק ביטוי לצורך האנושי בקשר) הוא חלק אינהרנטי מתהליך היצירה. אך רק האמן שאינו אותנטי כלל מכוון בצורה משמעותית לקהל. הקהל הוא אדונו של אמן זה. יצירותיו הן רק תגובה למחקרי השווקים בנושאי טעם, ולכן הוא כלוא בתוך הדיאכרוניות. לעומתו, עבודתו של האמן האותנטי באופן קיצוני הוא התגלמות הפריצה הבלתי נשלטת של חלומותיו המיתוגניים, כמיהותיו וחוויותיו. סביר להניח שיצירותיו תדחינה על ידי הקהל. אמן זה זוכה בדרך כלל לסטיגמה שלילית, וסופג את ההתנגדות החברתית השמורה לחדשנים מאז ומעולם. אך האותנטיות של אמנותו מרימה אותו הרחק מעל לכבלי הזמן.

ציינו כי אמנות היא מדיום תקשורתי. אך כמו שכבר אמרנו קודם, יצירת האמנות אינה מובנת באותו אופן על ידי יוצרה ועל ידי קהלה. הפרדוקס הטמון כאן הוא שממד החשיפה מקרב את האמן אל יצירתו; הוא מרגיש כאילו היא חלק מעצמיותו הפנימית ביותר, בזמן שדווקא ממד זה של העצמיות הוא הקשה ביותר להעברה אל אחר. כמו כן, הצלחתה המסחרית של עבודת האמנות תלויה בקשר שלה אל המכנה המשותף ביותר של הטעם הציבורי. כתוצאה מכך, ככל שיצירת האמנות אותנטית יותר וכלל שהיא חושפת יותר בכנות את עצמיותו של האמן, כך היא נגישה ומתקשרת פחות. למרבה הצער, היצירתיות, ההבעה העליונה של עצמיותו היחודית של אדם אינה ניתנת לתקשור ביחס הפוך למידת כנותה מבחינת האמן.

10. החוויה המיילדת

כאן ראוי לחזור למושג "המיילדות" שהתחלנו לפתח קודם. יצירת אמנות תזכה בקיום סינכרוני לא אם תצליח לשמש מבוא טוב אל דעותיו הנשגבות של האמן, אלא בכך שתציג לקהל מתוך יעיל, הקיים מחוץ לזמן (מאחר והאמן הטביע בה מיתוגנים על-זמניים), אשר יילד בקהל את התחושות הנובעות מן התצורות הנפשיות של החברים בו. ההתגלות שפוקדת את האמן, אותו רגע על זמני המראה לו כיצד יוכל לכונן את המיתוגנים שלו בצורת יצירת אמנות, אמורה ליצור התגלות גם אצל הצופה, ולאפשר לזה האחרון להקרין גם את המיתוגנים שלו כלפי הסינכרוניות.

11. היצירה כמרד

במבוא ל-"מיתוס של סזיפוס", אלבר קאמי מזמין אותנו "לחיות וליצור בלב המדבר"⁵. היצירה בלב השממה מחוללת בתוכנו שדה כוח פנימי, המוקרן כלפי הסובב את היוצר ומעניק למעורבותו בסביבתו משמעות. ללא היצירתיות וההתגלות, מירוץ העכברים בחברה של משיגנייתר דומה לתולעים המתפתלות זו על זו בערימת צואה. היצירה מאפשרת לאדם לחלץ את עצמו בציציות ראשו מן האמת השוחקת, המשמימה והמדכאת של המציאות הדיאכרונית האינסופית. היא מעניקה לו תיווך ומפלט אל קיום מחוץ לזמן.

יצירתיות אותנטית משחררת את האנרגיה הנפשית הכלואה של היוצר, כך שהיא פורצת ונבנית כעבודת אמנות. היוצר מקרין אל תוך יצירתו את תחושת היחודיות הבסיסית שלו, כמו גם את רגשותיו הקיומיים, כך שיצירת האמנות שלו נושאת את חותמו היחודי.

5 .Albert Camus, *Preface to The Myth of Sisyphus*, (trans. Justin O'Brien) (New York: Vintage 1961)

המורד היצירתי נאבק עם המציאות בכל עת. למעשה, הוא נאבק עם המושג של "אלוהים"; גם אם לא נקבל מושג זה במשמעותו הדתית, נוכל לומר כי המורד היצירתי נלחם באפשרות שכוח גדול ממנו יכפה עליו את תכני חייו. הדרך המתבקשת למלחמה באלוהים היא על ידי פעולות של יצירה, או בריאה עצמית. כאשר היוצר רואה ומתעד את הדברים בצורה שונה, הוא מתנגד באופן אוטומטי לקליקות ולזרמים המרכזיים בעולם האמנות והספרות, המבקשות מטיבן לשמר את ה"סטאטוס קוו". שימור הוא לחם חוקם של אותם "זרמים מרכזיים"; שימור הרי מעניק את הכוח למי שכבר שולט בו. כמו כן, שימור מאפשר מניפולציה דיאכרונית לגמרי של ההשלכות והסמלים המופיעים ביצירות האמנות. מי שמעוניין בשימור המצב מבקש לגרור את יצירת האמנות, את אותה הבעה יחודית של מיתוגנים פרטיים, חזרה אל הדיאכרוניות. הוא זה שמבקש להעביר באמצעותה תכנים וערכים מוסכמים מראש ולשלול ממנה את המשמעות האמיתית שלה - מתווך "מילד" עבור הקהל הצופה, מתווך המציע לקהל חיבור בלתי אמצעי עד כמה שאפשר אל הסינכרוניות. כתוצאה מכך, רבות מן היצירות הנעלות ביותר הונעו על ידי מרד ומחאה. מרד התגלותי דוחה את העכשיו הדיאכרוני, ומחפש את הסוריאליסטי, את עולם החלומות של אמנים כמו מגריט. אנו תופשים את עבודת היצירה האותנטית כמשלימה בין התגלות ליצירה, כמתוכנת בין הבשר לרוח.

12. סטיה, חריגות ומרד

בין משבר, כאב, סבל ויצירה קיימת מערכת יחסים הניתנת להבעה מורכבת. משברים מסוימים אותם חווה היוצר ניתנים להקרנה אל תוך היצירה, ומעניקים לה תחושת עומק. אך יותר מדי משברים עשויים לחנוק את היוצר. בצורה דומה, מאבקים להתגברות על כאב או מכשולים שונים מבעירים את אש היצירתיות, אך כאב בלתי נסבל ומכשולים בלתי עבירים עשויים לכבות את אותה להבה. עלינו לתפוש את היצירה (ברוחם של סיוזפוס וקאמי) כמסלול מכשולים מעגלי. יש לדמיין את סיוזפוס כמאושר בעבודתו אם הוא מצליח להיות קשור יצירתית אל הסלע שלו, בזמן שהוא מתאמץ לדחוף אותו במעלה ההר. כאשר האבן מתדרדרת למטה, עלינו לדחוף אותה שוב למעלה ולנסות ולרתום את המחזוריות הזו לטובת האנרגיות היצירתיות שלנו. הכשלון הוא הדלק המשמעותי ביותר להמשך היצירה.

גיטשה תיארה את יצירתיותו כ"אותו כוח אשר לוקח על עצמו באופן רצוני את כאב החיים מכיוון שהוא מרגיש בתוך עצמו את הכוח היצירתי להפוך את הכאב לאמצעי עבור מטרה הנדמית כאילו היא מעל לכאב... הכוח היצירתי שגם החומרים הקשים והקשוחים ביותר אינם קשים או קשוחים או עבורים, מאחר והוא תמיד עולה עליהם, ולכן יכול לסתת מהם את דמויות אליליו." אך היחס המורכב בין יצירתיות לסבל עשוי לשתק את היוצר אם עליו לחוות כאב בלתי נסבל. גם ההצלחה והעצלות המתלווה עליה עשויות לחנוק את היצירה.

מערכת היחסים המתוחה זו, והמשיכה הקורעת בין שני קוטבי האישויות שציינו, אותה משיכה המספקת את הדלק ליצירה, מציבה את היצירה האותנטית על גבול המקובל, על קצה תהום. מילת המפתח כאן היא יאוש. ז'אן פול סארטר מתאר את הצייר טינטורטו כמי שיצר ללא הפסק. היאוש שלו התגלם בכך שלא יכול היה להחליט "אם הוא מנסה למצוא את עצמו או לברוח מעצמו דרך עבודתו"⁷. עוצמתה של המעורבות היצירתית גורמת לאמן להיתפש כמי שמרוכז בעצמו. ככל שהאמן מעורב ביצירתו ובעצם, בסובב אותו (שהרי יצירה היא תגובה לסובב ולעולם), כך נדמה שהוא מנותק מהן יותר. בבדיקה מעמיקה, נגלה שפרדוקס זה נפתר כאשר נבין כי עוצמת המעורבות היצירתית משקיעה את האמן ביצירתו ומדירה את שאר העולם מתשומת לבו. בעצם, דווקא האמן הוא זה שמבקש לחיות בעולם האמיתי. הוא מבקש להטביע על בד או דף את תגובותיו לעולם, את החוויות והכמיהות שלו, את הדרך שבה העולם מסייע לו לבנות את אישיותו היחודית. הנחישות שלו לקבע את המיתוגנים הללו יוצרת אקסטזה, יציאה של האמן מן ה-"עכשיו" ומעבר זמני אל ספרות אחרות של קיום. מתוך הכרת העולם האמיתי, מתוך ההבנה כי החוויה העליונה היא חוויה אותנטית-יחודית (בניגוד למה שהחברה והסטטוס קוו מכנים "חוויות"), מתוך הניסיון לשלב את ישותו בעולם שמסביבו בצורה המלאה ביותר, משיג האמן את ההתעלות מכבלי הדיאכרוניקה. ישימו הקוראים אל לבם כי ניתן לפתח תובנה זו הלאה. הדרך היחידה הקיימת עבורנו לנסות ולהשלים את הפער הנצחי בלב ישותנו, זה בין הסינכרוני לדיאכרוני, היא על ידי חיים מלאים בעולם שלפנינו, על ידי ניסיון להתקיים אתו ולהגיב אליו בכל מאודנו. אלא שמאמר זה אינו המקום לפיתוח מלא של מחשבה מעמיקה מעין זו.

13. יצירה ומרד כניסיון התקשרות

התהליך היצירתי הוא תהליך המבוסס על קשר אל אובייקט. הוא דורש הושטת יד אל האובייקט או אל היצור החי על מנת שאותה יד תוכל לעצב אותו ולהטביע בו את המיתוגנים של היצור. כלומר, התהליך היצירתי מגלם את המשאלה להתקשר עם ישויות חיצוניות לנו, ולעתים הוא הדרך היחידה לעשות כן. הבעיה נפרשת לעינינו. בהנחה שהאמן האותנטי הוא בעל רצון עז במיוחד להתקשר (מאחר וההתגלות שלו כה חזקה ונאמנותו לעצמו, ומכאן לסובב אותו חזקה אף היא), אך בעת ובעונה אחת הוא גם הדחוי ביותר, מכיוון שממד זה של חשיפה עצמית כמעט בלתי ניתן להעברה, כיצד תגיב החברה לאותם יוצרים אותנטיים?

חוסר יכולתו של החדשן היצירתי להתקשר עם הסובבים אותו מעלה את האפשרות של תיוגו כסוטה. תהליך הטבעת אות הקלון בחדשן היצירתי מתחיל, כפי שכבר ציינו קודם לכן, במושג החדשנות וביכולת לראות את השגרתו והמוכר מזוויות שונות. החדשנות כוללת, מעצם הגדרתה, גישות א־נורמטיביות, המעלות אפשרות של התנהגות לא קונפורמיסטית. גאונות היא במקרים רבים לא יותר (ולא פחות) מן היכולת להגיע לתובנות הנוגדות את המוסכמות החברתיות. היכולת לחדש קשורה ליכולת לחלץ את עצמך מכבלי הסטריאטיפים והקלישאות הנכפות על ידי

⁷ Sartre, *The Prisoner*

הקליקות האמנותיות. כאן נועד תפקיד חשוב גם להתגלות; החדשן דומה לילד נצחי, שאינו מפסיק להיות מופתע מסקרונותו, תחושותיו וחוויותיו, ושאינו נכנע לשחיקת השגרה. החדשן חי את חייו במלוא האמצעים העומדים לרשותו, ואינו מניח לבני אדם אחרים לכפות עליו תכנים וצורות ביטוי.

14. יצירה וניתוק

מכאן נובע גם כי היצירתיות דורשת מידה מסוימת של ניתוק. נכון הוא שלא יכולה להתקיים יצירתיות ללא מעורבות סובייקטיבית, אך היחס הוא מורכב. מעורבות אינטנסיבית מדי עשויה לשתק את היוצר. מרחק מסוים דרוש על מנת שתוכל להיות ראויה; זהו המרחק המונע מן האמן להיטמע כל כולו בתוך מושא יצירתו. עלינו לזכור כי היצירה היא הטבעת חזונו והמיתוגנים של האמן על העולם שמסביבו. מסיבות אלו, יכול האמן בקלות להיות מתויג על ידי הכוחות המובילים בחברה כמנוכר וסוטה. תגית זו עשויה לקבל חיזוק מכך שהיוצר האותנטי שקוע כל כולו בתהליך היצירתי, ובאופן יחסי אינו מקדיש תשומת לב לכסף ולתהילה.

15. פשיעה ויצירה

אנו טוענים כי מרבית החידושים והיצירות הגדולות נוצרו על ידי אלו שתויגו כסוטים ומטורפים, ואף כפושעים מסוכנים, בחייהם. זוהי וריאציה על "השערת קרופוטקין", על פיה כל התגליות הגדולות והמחקרים המהפכניים בוצעו מחוץ למוסדות אקדמיים וגם, עלינו להוסיף, על ידי סוטים וחריגים בתוך האקדמיה⁸. רדיפתו של גלילאו, בדידותו של איינשטיין וסבלותיו של באך הן דוגמאות מפורסמות לכך. הוריאציה אותה אנו מציעים נתמכת גם היא בדוגמאות רבות. בינן נוכל להזכיר את המחזאי והסופר ז'אן ז'נה שהיה גנב פשוט, ואת המלחין קרלו ג'וזואלדו, אשר למרות היותו נסיך בן אצילים, ניהל חיי פשע ושחיתות, ואף ביצע מספר מעשי רצח. כמו מודל האישיות הדוקטרי שלנו, כך גם באמנות. אמנים נעים בין הסתמכות על החשיפה העצמית הפנימית שלהם, לבין תגובה אוטומטית לרצונו של קהל, כאשר מרביתם ממוקמים סביב אמצעו של רצף זה. ככל שהאמן שקוע בתוך עצמו (ובעצם, בתגובה לעולם שמסביבו), כך הופכת יצירתו לפחות ניתנת לשיווק. ככל שהוא מנסה להבטיח את כנות אמנותו, כך הוא יכול פחות להעריך את קבלתה בציבור. הוא עשוי להחליט כי התהליך היצירתי חשוב לו יותר ממכירת ציוריו, וכך להתגלות רק לאחר מותו או לא להתגלות בכלל. באך וואן גוך הם הדוגמאות הקלאסיות לתסמונת מעין זו.

כפי שציינו קודם לכן, לא קיים כל קשר בין תהליך היצירה האותנטי לבין קידומה של היצירה על מנת לזכות בהכרה, תהילה או כסף. הרצון להתקשר דרך היצירה הוא המניע את ההבעה העצמית הטמונה בתהליך זה, כאשר מכירת התוצר הסופי היא עניין שיווקי טהור, שאינו שונה במיוחד ממכירת חומרי ניקוי או דגני בוקר. הרצון להתקשר, השאיפה ליילד אצל הקהל תחושות

⁸ Peter Alekseevich Kropotkin, *The Conquest of Bread* (New York, 1926), 103

לגבי העולם, הכמיהה לחוויה המשותפת של הטבעת העצמיות (השונה) על העולם ועל האחר, כל אלו הם חלקים אינטגרליים של תהליך היצירה. המכירה הנובעת מהם אינה כזו. עודף של כסף ותהילה עשויים להעניק את הנצחון דווקא לבורגנים שהאמן מתעב.

היצירתיות "החברתית" מאופיינת גם בתחרותיות אינטנסיבית ביותר, הנוטה לכוון אותה אל חיפוש בלתי אותנטי אחרי מוצרים שניתן לשווק. השיתופיות והרצון לתקשר הנמצאים בתהליך היצירה נוטים להקהות את התחרותיות הזו. היא איננה כלל הבסיס ליצירה האותנטית, מאחר וזו איננה מבקשת להשיג הכרעות שיפוטיות או להציב את האמן מעל לקהלו; היצירה מבקשת רק ליילד אצל הקהל תחושה מקבילה לזו שחווה האמן, לסייע לקהל לחוות את אנושיותו במלוא הפוטנציאל שלה. אלא שחברי הקליקות האמנותיות, תאבי ההשפעה והשררה, לא היססו לדחוף את היוצרים האותנטיים מקצה פירמידת ההישגים אל תוך תהום הנשייה. אין כוונתנו כאן בהכרח לפעולות זדוניות, אלא לאובדן השראתם של היוצרים האותנטיים לאחר שיצירתם תוצג כמוצר שיווקי ותאבד את המימד המתקשר שהיה כה חיוני עבורם. ג'ון לה קארה, סופר הריגול הנודע, הוא דוגמא מצויינת לכך. למרות הזמנות חוזרות ונשנות לעזוב את משכנו בקורנוול לטובת קריירה מכניסה בהוליווד, הוא מעולם לא נענה להצעות מעין אלו. את המנוסה מן העין הציבורית נוכל לכנות "תסמונת יונה". פרט לחשש מכך שההצלחה תשתק את האנרגיה היצירתית, ניתן לומר כי תסמונת זו נובעת גם מחששותיו של היוצר ממספר הגירויים העצום אליהם ייחשף לאחר הצלחתו, גירויים העלולים להקהות את הרלבנטיות של יצירתו.

על פי המודל ששרטטנו, קל להבין כיצד ציבור שאינו יכול להבחין בין האמן לאמנותו יביא לסופם המוקדם של אמנים כמו אלביס פרסלי ומרילין מונרו. כמו כן, מרבית האמנים מחפשים הכרה ועושר על מנת לאשש את ערכם העצמי. אלו שאינם זוכים להכרה נחים על זרי הדפנה השייכים לאותם נבחרים "שאינם מובנים על ידי ההמון הבור". בעשותם כן, הם רק מגבירים את השפעתו של ההמון על יצירתם, מאחר והם הופכים עצמם לתלויים בהתעלמות. ניתן בהחלט לראות כיצד אמן מסוג זה יצור בכוונה יצירות בלתי נגישות על מנת לשמור על תדמית "הקדוש המעונה" שפיתח.

הכשרון לא חולק בצורה שווה. הוא אינו מעדיף את האליטות הכוחניות על פני החלכאים. החזקים וחסרי הכשרון בתוך קבוצות תחרותיות מקנאים בכשרונם של האחרים בקבוצה, במיוחד אם אותם אחרים הם חסרי כוח ולכן יעדים מושלמים לתיגו ולהאשמות. מכאן, נוכל להסיק כי המוכשרים וחסרי הכוח יתויגו מראש כסוטים על ידי אדוני הקבוצות האמנותיות, האקדמיות והמקצועיות. יתר על כן, בתחומי אמנות רבים, דעת הקליקה היא גם בהכרח האלגנטית ביותר. בעלי הכוח יתיגו את עבודתם של חסרי הכוח כבינונית או חסרת ערך אם אלו האחרונים אינם מכירים בסמכותה של הקליקה. מכיוון שזהו המצב, החדשן בדרך כלל מתקשה להילחם בשפוט זה, מאחר והוא חסר כוח ותועה בשולי האמנות הממוסדת או מחוצה לה. לפיכך, מבחן הערך האמנותי של אמן ואמנותו הוא מחוץ לזמן ולמקום. רק במבט לאחור נוכל להעריך את איכותו של מוצרט, ואן גוך או הרמן מלוויל.

כמו כן, ההערכה הקליקאית של החדשן קושרת אותו בהכרח למקום ולזמן מסוים. תסמונת זו המוכרת כתסמונת "אין נביא בעירו", היא מן התופעות החברתיות המפורסמות. אנשי מכה, עיר הולדתו של מוחמד, לא קיבלו אותו כנביאם ולכן הוא עבר למדינה, שם התקבל כשליחו של

אלוהים. פתגם בריטי קובע כי "המוכר מוליד בוז", וכבר צוין כי איננו יכולים לייחס גאונות לחברנו לשולחן המחטט בשיניו לאחר ארוחת הערב. הבסיס האמיתי לתסמונת זו הוא שהאליטות חוששות מן החדשן היצירתי (מסיבות שתיארנו קודם) ומבקשות לנסות ולדכא אותו. סביר להניח כי היוצר האותנטי יבקש להגשים את עצמו בצורה משמעותית יותר מבחינה יצירתית, ללא הכללים הנורמטיביים החונקים של האחרים בקליקה. יוצר זה יעזוב, במצב רוח מרדני במיוחד, ויעבור למקום אחר. גם מכאן נוכל להסיק כי יצירתיות אמיתית איננה קשורה למקום או לזמן. היא חסרת גבולות, בזמן שהיצירה המבוססת על אינטרסים קליקאיים מתיישנת במהירות עצומה.

16. החברה המתגוננת

החברה פיתחה שיטה להגן על עצמה מפני חדשנות יתרה. נדמה כאילו האבולוציה החברתית גורמת למרבית היוצרים החדשניים לבלום את חדשנותם. נדמה כי חוק "שביל הזהב", זה השואף אל האמצע, פועל גם על מרבית האמנים החדשניים. אלו מציגים לציבור רק את מה שזה יוכל לבלוע בלי להיות מוטרד, ובלי לחוש שערכיו היסודיים עורערו.

מהו מנגנון זה? החדשנים מנסים לגנוב ידע אסור מספירות גבוהות יותר, כמו פרומתאוס שגנב את האש מן האלים והביאה לבני האדם. החדשנים חוטאים בחטא ההיבריס, החטא של חריגה מן החלק המיועד להם בחיים. האקסטרווגנטיות שלהם, המעוררת את קנאת האלים במיתולוגיה, מעוררת בעצם את זעם חבריהם החדשניים פחות לחברה. אם היוצר חדשני מספיק על מנת לעורר קנאה כזו, הוא יתויג, ינודה ואף ייגרר לטירוף ומוות. וכך נסגר המעגל המיתור-אמפירי שלנו: הסלע של סיויפוס, אותו מנסה היוצר לגלגל במעלה ההר, הופך להיות הסלע אליו נקשר פרומתאוס על ידי האלים, נדון לנצח לניקורי נשרים בלבו ובכבדו. גם כאן, ההקרנה הנחושה של המיתוגנים של האמן (כמו בדוגמת הדת שציינו קודם לכן), כאשר איננה מתאימה לתחושתיהם של אנשי החברה האחרים, מסתיימת באמונתם של אותם אחרים כי הם פועלים לטובת החברה בנידויו ותיוגו של החדשן. האדם, אם כן, אינו יכול להתמודד עם הכוח, השרירותיות והאכזריות של האלים, אך הוא בהחלט מחזיק קלף סודי בשרולו. על ידי כך שיספוג מכות ופגיעות, הוא זוכה בחירות מוסרית, ביכולת למלא את חייו שלו, את סביבתו הדיאכרונית ואת שאיפותיו הסינכרוניות, במשמעות ובערכים.

17. סיכום

בשלב זה, עשוי הקורא העירני להעיר כי נדמה שמרבית המאמר הוקדש דווקא לעניינים שבפילוסופיית האישיות, או בתיאוריית התיוג של הקרימינולוגיה, כאשר רק מיעוטו הודגש לקשר בין סטייה, יצירה וטירוף. פרשנו בפניכם את עקרונות המיתור-אמפיריציזם, ניסינו לנסח תובנות יסוד של תורת אישיות, ודיברנו גם על תהליך היצירה; אלא שלהכרעות ממשיות לא הגענו. האם יצירה מחייבת טירוף? האם ניתן למקם בצורה היררכית אמנים על פי מידת ריחוקם מן החברה? האם טירוף מסמן בהכרח את איכותה של יצירה?

למען האמת, חוסר ההכרעה מכונן. התיאוריה אותה הצגנו איננה ניתנת לגידור ותחימה במסגרתו של מאמר אחד. האקזיסטנציאליזם הוא דרך חיים, ואחד מעיקריו הוא "לא לשפוט". התובנה הבסיסית לפיה אין אדם יכול לחיות את חייו של אחר, מביאה את האקזיסטנציאליסט להכרה בכך שכל שיפוט ערכי אוניברסלי שינסה להשמיע לא יוכל לעולם להיות נכון. במקום

זאת, מבקש האקזיסטנציאליסט לחיות מתוך כבוד הדדי לאינספור חוויות החיים שבלבו של כל אדם; ליצור עם האחר קשר המבוסס על כיבוד השונות הבסיסית ביניהם תוך כיבוד הדמיון הבסיסי עוד יותר, המנגנונים הקבועים של תהליכי הנפש.

האם אפשר לשרטט קו ישיר בין הדיון שלנו באמנות לבין הדיון הכלל-חברתי בפשע? אנו סבורים כי כך הוא הדבר. המנגנונים שונאי החדשנות שתיארנו בעולם האמנות אינם קיימים רק בו; אנו סבורים כי החברה בכללותה נוטה להיות יצור שמרני וסטאטי, הרואה ברעיונות ובמעשים חריגים איום בסיסי על קיומו. הניסיון לעמוד על הקשר בין טירוף, סטיה ויצירה, לא נועד רק לסייע לנו לפרש נכונה עבודות אמנות. הוא נועד להראות לנו את החשיבות הטמונה בפתוחות, לדון בשטחים "האפורים" של ההווה האנושית והחברתית. אנו מבקשים לשאול מיהו חריג? האם איננו עושים עוול לעצמנו בכך שאיננו מממשים את הפוטנציאל האנושי הטמון בנו? דיון מעין זה מבקש להציג לעיני הקוראים השקפת עולם שאינה מסתפקת בחירויות שליליות (אם לשאול מאיזייה ברלין), אלא מטילה על האדם את החובה לחיות את חייו בעצמו, למלא אותם תכנים ולחפש ללא הרף את האותנטיות שלה.

איננו מתכוונים להציע כי כל אדם מחויב להיות חדשן, בדיוק כפי שאיננו מתכוונים להצדיק ביצוע פשעים. לו היו כל אזרחי העולם מבלים את יומם בנייתן מסגרות, לא היה נותר כל ממד של התפתחות. כל אחד ממערערי המוסכמות שהזכרנו (ואן גוך, באך, גלילאו, ג'ויס ועוד) חייב את קיומו גם לאותה מסגרת שערער. הצורך האנושי לחיות בחופש ולמצות לגמרי את אותם חיים שקול לצורך האנושי ביציבות, בסדר ובחיים כחלק מישות גדולה יותר מן האדם הבודד. כל שאנו מנסים לעשות הוא לעורר מודעות לכך שאימוץ חד משמעי של נקודת המבט "החברתית" לעולם לא יכול להיות הדרך הנכונה הבלעדית להבחנה בין "סוטה" ל-"נורמלי". על המתבונן המפוכח, זה שרוצה לממש גם את עצמו, להכיר בצורך המקביל הקיים אצל אחרים. הוא (והחברה שמאחוריו) אינו חייב להצדיק צורך זה. החברה יכולה להגיע להבנה כי צרכים כאלו, בהקשרים ובמקרים מסוימים, עלולים לסכן אותה, ולכן היא יכולה להילחם בהם. אך היא אינה יכולה לקבוע כי הם "לא נכונים" באופן גורף ומוחלט. המוחלטות היא נחלתו הבלעדית של אלוהים, או של כל כוח עליון אחר.

אנו מבקשים רק לטעון כי היצירה היא אולי הדינמיקה האנושית הבסיסית ביותר. היצירה היא המתווך בין שני קטבי אישיותנו, וביננו לבין אחר. רק בעזרתה אנו יכולים לנסות ולהטביע את חותמנו על הסובב אותנו, להיות נאמנים לעצמנו ובה בעת ליצור חוויה של קשר עם אחרים המקיפים אותנו. היא זו המלמדת אותנו לכבד שוני מתוך הכרה בשוויון.

התובנות עליהן עמדנו במסגרת המאמר נועדו להוות הצהרת כוונות כללית, או מעין מפת-על להשקפת עולם מעין זו. ניסינו לטעון כי זה המתויג כמסורף הוא במקרים רבים היוצר האותנטי ובאופן כללי, לעמוד על כך שמושגי יסוד אינם מקודשים, וכי גבולות רבים אותם אנו מציבים בחיינו היומיומיים אינם יכולים לשאת הגדרה חד משמעית. הקוראים מתבקשים לראות במאמר זה שלד מחשבת, שבאפו הם מוזמנים בחום לנשוף חיים.