

יצירתיות

מחשבות על הקשריו

ההיסטוריים-תרבותיים

של מושג שגור בפי כל

משה צוקרמן

גאוני או מדען גאוני) או כבעל הישגים עילאיים בתחומים אחרים. טרנספורמציה זו לא נוצרה יש מאין, אלא נבעה בעיקרה מאידיאליזציה של תפישת האינדיווידואל בעידן המודרני, תפישה ששיקפה היטב את הסתירה ההכרחית שהתגלמה באותה אידיאליזציה עצמה: אותו עידן שהחל מזמר בקולי קולות את שיר ההלל לאוטונומיה של האדם היחיד (הנאור), הוא גם שיצר את התנאים החברתיים לעיקורו של האינדיווידואל מן האינדיווידואליות שלו. ראשי התיבות f.a.e. (frei aber einsam – חופשי אך בודד) – סיסמתם הנודעת של הרומנטיקנים הגרמנים, זכו לתוספת משלימה בדמות היפוכן הווריאציוני של האותיות, היינו e.a.f. (einsam aber frei – בודד אך חופשי), על ידי הרומנטיקנים עצמם. שילוב זה משקף היטב את יחסם השנוי של אנשי הרוח בני התקופה לקשר הסבוך שבין חירות ובדידות, שהחל לקרום עור וגידים עם פרוש העידן הבורגני על מכלול גילומיו החברתיים, הפוליטיים, הכלכליים והתרבותיים. בהתאם לספירה שבה פעלו החילו הרומנטיקנים הגרמנים את סיסמתם בעיקר על תחום הרוח והאמנות: הגאון היוצר (והלא מובן בתקופתו, כמתבקש) הוא בודד בחירותו – חירותו נקנית לו בבדידותו. אך נדמה כי סיסמה זו צופנת בחובה (מבלי דעת, מן הסתם) תחושה רווחת ביחס לדבר מה כללי יותר: החדווה לנוכח תהליך האינדיווידואליזציה של האדם, כפועל יוצא מהחירות הפוליטית (הפורמלית) אשר לה זכה, מחד גיסא, והחרדה מפני הניכור החברתי ההולך ופושה כתוצאה מאותו תהליך אינדיווידואליזציה עצמו על אידיאולוגיות החירות הליברליות למיניהן ומנגנוני הדיכוי שנוצרו מאופן הייצור החדש, ואשר היו כרוכים אף הם בתהליך של "הפרטת" האדם, מאידך גיסא. היחיד אשר ניצב נפעם אל מול תפארתו הנשגבת של הטבע

לקיומו ולהמשך קיומו, יצירת התנאים – קרי, מעשה היצירה כזוה – הופכת לממד בלתי נפרד ממהותו של האדם, ממד דומיננטי בהותו העצמית. יש להדגיש את ההיבט החומרי של תובנה זו. התרבות, המשתבחת בעצמה, נוהגת להבליט את היות האדם "מותר מן הבהמה", כדברי קהלת. לא פחות חשובה מכך היא דיאלקטיקת ההכרה המשלימה, אשר לפיה אם אין קמח, אין תורה (כשם שאין קמח, אם אין תורה). אם ממירים את תפישת התורה, במובנה כדברי אלוהים חיים, במושגת יכולותיו המנטליות, האינטלקטואליות והרוחניות של האדם, הרי שפרדיגמת היצירה – כאטריבט מובהק של הקיום האנושי – נשמרת בכל מקרה: הבסיס המטריאלי לקיומו של האדם, המותנה בפועלה של הדעת האנושית; והדעת האנושית, על תולדותיה התרבותיות השונות, המותנית בהקשרים המטריאליים של קיום האדם, אינם אלא מעשי יצירתו הציוויליזטורית של האדם. האדם אינו יכול שלא להיות homo faber, וככה הוא ניהן, על-פי מהותו, באיזושהו ממד של יצירתיות.

אבל העידן המודרני – ובתוכו במיוחד התקופה הרומנטית – לא הסתפק בתפישה כוללנית זו על יצירתיותו של האדם, ולחלופין על מהותו של האדם היוצר: הוא העלה לגדולה את מושג "הגאון" והעמיד אותו במרומיה של הייררכיית היכולות והכישרונות האנושיים. אין זה שהמודרנה בגדה בכך בתפישת ה-homo faber. ככלות הכול, המונח הצרפתי génie (והגרמני Genie) נגזר מן המקור הלטיני genius, שפירושו "בורא" או "יוצר"; רק בשלב מאוחר יותר נתווספה למושג משמעותו כ"כישור" או "כישרון" אישיים, ודרך פירוש חדש-יחסית זה, להגדרת הגאון כאדם בעל כוח יצירה רוחני יוצא דופן (למשל, אמן

המושג "יצירתיות" צופן בחובו רובדי משמעות השונים ונבדלים. שלושת ההקשרים שבהם מועלה שם העצם "יצירה" במילון אבן-שושן, מורים על כך בבירור: יצירה מופיעה כמעשה בריאה, עשיית דבר חדש; כמפעלו של סופר או אמן, תולדת עשייתו של בעל הכישרון הייחודי בתחומי האמנות למיניהם (קטגוריה שאינה נפרדת מהקודמת); אבל גם, וחשוב לעניין הנדון כאן, כתוצר של מלאכה, של עבודה במובנה האומנותי גרידא, פרקטיקה של עשיית אובייקטים שימושיים. המונח homo faber, ששימש בעידן המודרני לקביעת מהותו של האדם במובנה האנתרופולוגי, הקנה לכך ביטוי גורף וממצה: האדם באשר הוא אדם הינו יוצר יוצר מעיקרו. המודרניות של מושג זה התגלמה, בין היתר, בניסיון להבחין את האדם המודרני, כמי שמשנה באורח פעיל את סביבתו, מהאדם הסביל של עידנים קודמים – לא רק צליין פסיבי הנע ונד בעולם (viator mundi), כתמונת האדם בימי הביניים, אלא גם מי שיוצר את העולם ושולט בו (faber mundi), כפי שהחל האדם להצטייר בתרבות המערב מאז תקופת הרנסנס. אפשר, כמובן, לחלוק על הבחנה זו ולטעון כי האדם היה מאז ומעולם יוצר עולמות חדשים משעה שהחל לשלוט בטבע על דרך עיבודו. הרי אין ציוויליזציה ותרבות אנושיות ללא השתלטותו ההיסטורית של האדם על הטבע ועיבודו הבלתי פוסק, בבחינת יצירת התנאים ההכרחיים לרפרודוקציה החברתית של האדם.

הסיפור המקראי מצביע על כך באורח שאינו משתמע לשתי פנים: גירושם של אדם וחווה מגן עדן מלווה בקללה (שאינה אלא מהותו הציוויליזטורית של האדם), כי בזיעת אפו יאכל לחם. כלומר, יהיה עליו לעבוד אם ירצה להתקיים ולשרוד. באשר לקיומו של האדם מותנה ביכולתו לייצר את התנאים

אצל קספר דויד פרידריך (בודד אך חופשי על פסגת ההר), הוא גם אותו יחיד שזרעי התחושה הטרומ-מודעת באשר למשמעות שליטתו התעשייתית של האדם בטבע, להשלכותיה על חירותו של האינדיווידואל המודרני ובעיקר על צורת שעבודו החדשה (חופשי אך בודד בתוככי חברת ההמונים) כבר נטעו בו.

הבלטת האינדיווידואליות הזאת של הגאון-היוצר דווקא בעידן, אשר חרף האידיאליזציה של האינדיווידואל דאג לאינטגרציה הולכת וגוברת של היחידים בתוככי המנגנונים החברתיים והפוליטיים של חברת ההמונים המודרנית, נבעה, לא מעט, מהצורך להתקומם נגד מה שהמנגנונים הללו חוללו: דווקא בשל הסטנדרטיזציה של החיים הבורגניים והאנונימיזציה של הפרט, שכביכול "הוענקו" לו באורח מהפכני כל התנאים לשימור האינדיווידואליות שלו, גאה הצורך בדמויות החורגות מעבר לסטנדרטים המנרמלים. דמות הגאון לא היתה אפוא רק דמותו של אדם מוכשר באורח חריג, אלא גם משטח הפריקציה לחלומות ומאויים פרטיים, שהחיים המודרניים החלו מונעים יותר ויותר את מימושם (דווקא משום שהבטיחו את המימוש שלהם לכל). לא בכדי צומחת בתקופה זו קטגוריית האמן המבצע הווירטואוז, בדמותם של פרנץ ליסט, פרדריק שופן וניקולו פגניני – שלפחות במקרה של ליסט ופגניני הערצת מאזיניהם והמוניטין שיצאו להם העלו אותם למעמד ציבורי-תרבותי ברהשוואה למעמדם של כוכבי-פופ במאה ה-20.

תופעה זו היתה כרוכה בבעייתיות רבת-השלכות, שנבעה בעיקרה מדיאלקטיקת היחסים בין היוצר, המבצע, היצירה והיצירתיות. פגניני עשוי לשמש כאן דוגמת-משל לעניין זה: ברליוז חיבר, כידוע, את הרולד באיטליה בהזמנת פגניני, אך משנכתבה היצירה סירב פגניני לנגנה מכיוון שתפקידה של הווילה בתוכה נראה לו פחות-ערך, לא וירטואוזי דיו. אירוע זה מעיד, כאמור, על דפוס מעניין בדיאלקטיקה של העולם המוסיקלי בעידן הרומנטי-הבורגני. הערצת המלחין הגאון – אשר אותותיה ניכרים בבירור בכך שבטהובן, עוד בחייו, הפך לגיבור תרבות בגרמניה – מוצאת את מקבילתה המשלימה בסגידה למבצע הווירטואוז. ככל שהפירוטכניקה של הנגינה הווירטואוזית השתלטה יותר ויותר על הקהל (ההולך ונעשה צרכן של תרבות), כך גברה תלותו של המלחין במבצע. בטוהובן עדיין יכול היה לגעור בכנר שפנה אליו, בטענה שהקונצ'רטו לכינור שלו יוצר בעיות אצבע חמורות, באומרו: "מה מעניינות אותי האצבעות שלך!" ברהמס כבר נועץ בכנר יוזף יואכים ביחס לתפקידו של הכינור בקונצ'רטו שהלחין לכלי זה, ואף הכניס בו שינויים בהתאם להנחיות הכנר. אבל בעוד שברהמס הקפיד על שמירת ההיגיון הפנימי של היצירה, על תכניה ועל הארגון של חומריה, ניכרת אצל מלחינים אחרים בני אותה תקופה אוטונומיזציה גדלה והולכת של

הווירטואוזיות, אשר הופכת לטכניקה מייצרת אפקטים לשמה. נדמה שפגניני – אשף כינור יוצא דופן גם במונחי עידן הווירטואוזים – תרם באמנותו ובהוויותו הייחודית כמבצע, יותר מכל אמן אחר (למעט, אולי, ליסט), להתפתחות זו. נגינתו המכשפת-במכוון הלמה היטב את הפטישיזציה של ההיקסמות ממנה: התפעלות משתנתת מביצוע אקרובטי רב-פעלולים של מה שאינו מצדיק, על פי תכניו, את הברק הפירוטכני. האין בסגידה ליכולת לוליינית זו כדי לסמן משהו מההיגיון הפנימי הטמון בתקופה שבה הסגידה הפכה לחילונית? האינדיווידואל, שזכה זה עתה לאידיאולוגיה החברתית שלו והיה זקוק לאל חדש שימלא את מקומו של האל שנרצח, התאווה למשהו שיאפשר לו להתעלות מעל הריק המנוכר של עולם ללא אל, עולם שקסמו הוסר ממנו. והנה הופיעה לפניו דמותו של מי ש"כרת ברית עם השטן", מבשרה של דת חדשה, דת הווירטואוזיות: האידיאולוגיה של הביצוע על חשבון התוכן. והרי ניתן לשאול: קטעי הארפג'יו של הווילה בחלק האמצעי של הפרק השני ב*הרולד באיטליה* – רגע מופלא של התמזגותו של הרולד בשירת הצליינים, הרמוניה קסומה מאין כמוה של האינדיווידואל המשוקע בהווייתו האובייקטיבית בלי לאבד שמץ מהסובייקטיביות שלו – מה להן ולתביעות הנרקיסיסטיות של פגניני ליתר וירטואוזיות ביצירה?

שאלה זו אינה יכולה להישאל בלי להביא בחשבון את ההקשר ההיסטורי של האנקדוטה הנדונה כאן באורח פרדיגמטי. שכן, כשם שהעידן המודרני, כבר בראשיתו, מעלה לגדולה את האמן-המבצע, את הווירטואוזיות המקנה לו את ההון הסימבולי שלו ואת סגידת הקהל, המשליך עליו ועל יכולותיו הייחודיות את מאווייו הכמוסים, כך גם זוכים האמן היוצר, יצירתו ורוממותם התרבותית-החילונית למעמד חדש, שונה מעיקרו ממעמדם של יוצרים למיניהם ויצירותיהם הידועות בעידינים קודמים. אין זה שהחוויה האסתטית והערצת היופי לא היו קיימות לפני כן – הן היו קיימות (עם השינויים התדירים שהתחוללו בהן) מקדמת דנא. מה שהשתנה בעת החדשה, ובעידן המודרני בפרט, הוא מעמדו של האמן ויצירתיותו ומעמדה של היצירה ומופתיותה, כלומר, הסטטוס החברתי-התרבותי של היוצר והיצירה והערך הציבורי שהוקנה להם. שייקספיר, רמברנדט ובאך היו יוצרים ידועים בתקופתם, אך למעמדם האיקוני, להערצתם כ"גיבורי תרבות", זכו רק בעידן המודרני, שבו גם זכו יצירותיהם לקונוציזיה התרבותית שלהן ולדירוג כ"נצחיות". מבחינה זו, הקונפליקט האנקדוטי בין פגניני וברליוז מורה על משהו עקרוני, החורג מעבר לתביעותיו הקפריזיות של הווירטואוז המהולל: כשם שבטהובן אינו מעסיק את עצמו בבעיית האצבעות של הכנר המתלונן בפניו על קשיי הביצוע של יצירתו, גם ברליוז אינו יכול להרשות לעצמו להיענות לדרישותיו

של פגניני, ככל שאלה עומדות בסתירה לאופיה של יצירתו ומפרות את ההיגיון האמנותי המונח ביסודה. במלים אחרות: ברליוז עומד קטגורית על האוטונומיה של יצירתו אל מול דרישות המבצע, נחמות הקהל והתערבותו של כל גורם חוץ-אמנותי אחר העלול להופיע כבעל "תביעות" כלפי היצירה. הדברים אמורים במסקניות הצורנית המתגלמת ביצירה בבחינת ציות בלתי מתפשר לכללי המשחק של המעשה האמנותי, ברצינות כורחנית הנובעת מהיענותו של היוצר לחוקים האימננטיים של האקט האמנותי. אלה הם המקנים ליצירת האמנות את ההיגיון הקומפוזיטורי שלה – וליוצר את "חירותו". ברור, אפוא, שממד זה של אוטונומיית האמנות אינו תלוי ברצפציית היצירה על ידי הקהל, אלא אך ורק בצורך (בלתי מותנה בגורמים הטרונומיים כלשהם) של האמן לציית לתביעותיה הפנימיות של היצירה – ל"חוק התנועה של החומרים האמנותיים", כלשונו של אדורנו.

גם פוסטולט האוטונומיה של האמנות לא התגבש במנותק מדפוס התכונותה המרכזי של המודרנה בכללה: כתולדה של המהפכות ההיסטוריות הגדולות (התעשייתית והצרפתית), אך לא פחות מכך גם של הנאורות המערבית, השתבחה המודרנה בהצבתו של האדם במרכז ההוויה, עיקר שאותו ביססה ונימקה ברוממות סגולתו של האדם כיצור תבוני במהותו. תבוניותו היא זו המאפשרת לו, לא רק לחשוב על הווייתו ולהמשיג אותה, אלא גם לשלוט בה, לעצב אותה ולהיעשות "אדון לגורלו". תפישת ריבונותו של האדם התבוני בעידן המודרני הסתברה אפוא כבעלת השלכות מופשטות ומעשיות כאחד: הגדרתו הפילוסופית של האדם כריבוני היתרנמה לפרקטיקות פוליטיות וחברתיות כמו האוניברסליזציה של זכויות אדם ואזרח כזכויות מולדות ו"טבעיות". ואילו תפישת הזכויות והחירויות המולדות הפכה לתביעה אופרטיבית לשינויה ההיסטורי של ההוויה הפוליטית והחברתית שבה שרוי האדם. לא זאת אף זאת, העמדה שלפיה האדם הוא המעצב את הוויית חייו, שינתה מן היסוד את פרספקטיבת פועלו של האדם בהיסטוריה – העתיד "נפתח" בפניו, הוא מסוגל להתיימר לתכנן אותו, להציב לעצמו יעדים ותכליות ואף לממש אותם. מה שיוחס לאדם כפרט הושלך גם, במקדם או במאוחר, על הווייתו הקולקטיבית של האדם ופרספקטיבת העתיד שלה: ההיסטוריה נתפשה כפרוגרסיבית מעיקרה. הווה אומר, כמתנהלת בשלבים שהולכים ומתקדמים, משתבחים ומשתכללים בדרך למימוש יעדו של הקולקטיב האנושי: שחרור האדם.

דפוס חשיבה זה משיק לעניין הנדון כאן. שכן, קידמה היסטורית התפרשה כשרשרת של תקופות ועידנים, שבה כל תקופה מצמיחה מתוך עצמה את התנאים להתהוות תקופה עוקבת, מתקדמת

בהשוואה לזו שמחנה צמחה. בתוך כך, כל תקופה ותקופה מתאפיינת (ולמעשה מתעצבת) ברוח זמן ייחודית לה (Zeitgeist), בלשונו של הפילוסוף הגרמני הגל), רוח זמן המכנסת ומאחדת את כל הישגיו הרחניים-התרבותיים, הפוליטיים והחברתיים של השלב ההיסטורי המסוים – ולפחות מבחינתו של הגל, קידמה אישית ואנושית פירושה בעיקרה היות "על גובה הזמן" (auf der Höhe der Zeit), כלומר, ניכוס תודעתי ומעשי של תוצרי התרבות החדשים והמתקדמים ביותר. תביעה מהותית זאת לא פסחה על תחום היצירה האמנותית, ובעצם הגדירה מחדש את משמעות הישגה ומופתיותה. מכיוון ש"גובה הזמן" משמעו הוויה מתקדמת, התפרשה ההיצמדות למצב שאבד עליו כלח (משום שאינו נסמך על הישג "גובה הזמן") כפיגור, כהתכחשות ל-state of art, כאנכרוניזם והעדר רלוונטיות. יש להבין זאת כראוי: היות "על גובה הזמן" נתפש ככורח, ולפיכך מתפרש גם הפיגור (ואתו אובדן הרלוונטיות) כהכרחי ביחס לשלב התפתחותי האובייקטיבי של העידן המסוים. על רקע זה החלה האמנות פורעת באורח מואץ את צורתה: פריעת הצורה השגורה, הפרת הכללים המסורתיים, החידוש התמידי של אמצעי המבע ועיגונם החדשני בארגון החומרים של קומפוזיצית היצירה – כל אלה הפכו לפוסטולט תובעני של המודרנה, אשר בבואה לשמר את מעמדו של "גובה הזמן" המשתנה, התעקשה על חריגה תמידית מן הקיים האמנותי, על שינוי הצורני ועל קביעת סטנדרטים משתנים-תדיר של ה-state of art. די אם מתבוננים בשינויים הצורניים הקיצוניים שמחולל בטהובן במעבר מיצירה ליצירה במכלול הסימפוניות שלו, עד להתכנסות תהליך ההתפתחות כולו בסימפוניה התשיעית, המנפצת את כל המוסכמות הנהוגות עד אז בתחום הז'אנר הסימפוני, כדי להבין את אתוס היצירה המהפכני ומעמד היצירתיות הנובע ממנו, המפעמים בעידן המודרני ומניעים אותו.

צדדים שונים להתכונות זו של העידן המודרני (התכונות הקשורה בעיקרה לתהפכנותו הפוליטית, החברתית, התעשייתית והכלכלית של העידן). מצד אחד, היא השתיתה את השאיפה לחדשה-המתקדם על אתוס של גילויים ומימוש פוטנציאלים תרבותיים הגלומים בקולקטיבים האנושיים. שאיפה זו נחשבת עד עצם היום הזה לסגולה, עיקר עליון הנסמך על אמונה בלתי מעורערת באדם ובכוחות הקידמה המעצבים את נתיבי ההיסטוריה שלו. מצד אחר, מתגלה אותה התכונות עצמה כאידיאולוגית בהנחות היסוד שלה, ואולי אף באשר לתפישת המציאות שלה. אפשר להדגים זאת באמצעות הקביעה על "מות הצירוף", שטילטלה את עולם האמנות במחצית השנייה של המאה ה-20 והציקה לו ללא לאות. ההכרזה על מות הצירוף טומנת בחובה כמה הנחות, אשר כלל לא ברור אם היוצאים בהכרזה זו אמונים עליהן; כל זאת בהנחה שהדברים אינם אמורים בתיאור מצב גרידא, אלא בהצהרה בעלת התכונות ערכית. ראשית, הטענה בדבר "מות הצירוף" מניחה,

מניחה וביה, שההיסטוריה של האמנות מושתתת לא רק על היסטוריה של ז'אנרים, אלא גם על היסטוריה של מדיומים, ושזאת אינה סתם היסטוריה, אלא היסטוריה בעלת כיוון טלאולוגי כלשהו, עמום ככל שיהא. שנית, תפישת "מות הצירוף" מניחה שלצירוף יש פונקציה חוץ-אמנותית כלשהי, שאבד עליה כלל מבחינה היסטורית. הסיבה למותו של הצירוף על פי תפישת זו, טמונה בכך שהפך לאנכרוניסטי בשל התפתחויות שאירעו מחוץ לתחום הצירוף עצמו. שלישית, ההתפתחויות המובהקות מחוץ לתחום הצירוף נוגעות לשינויים הרדיקליים שהתחוללו במאה ה-19 בתחום הטכנולוגי בכלל, ובספירה של תנאי הייצור האמנותי בפרט. הצילום הוא דוגמה אחת בלבד לשינויים המהפכניים שהתרחשו לא רק במישור הרצפציה האמנותית, אלא גם ברמת המולטי-מדיאציה המסקנית של האמנות בכללותה. רביעית, כנראה בלי להתכוון לכך, יוצא הביטוי "מות הצירוף" מנקודת הנחה בדבר קידמה כלשהי בתחום האמנות, שאם לא כן, אי אפשר להבין את פשר ההצהרה על האנכרוניזם של המדיום. מושג האנכרוניזם יוצא מתוך הנחה שדבר מסוים כבר אינו הולם את תקופתו. מתברר, כי לא זו בלבד שמודרניסטים ופוסט-מודרניסטים כאחד שותפים למכלול ההנחות הסמויות הללו, אלא שהצירוף עצמו כלל לא מת – הוא מעולם לא חדל להתקיים כפרקטיקה נושמת, חיה ובוועטת, אשר אינה מתחשבת בקביעותו הנקרופיליות של השיח האמנותי הגבוה. האם יש להסיק מכך שהצירוף הוא תודעתה הכוזבת של האמנות בת זמננו?

מעבר לתשובה אפשרית לשאלה זו, עולה מאופן זה של הצגת הדברים כי מושג היצירתיות עצמו ראוי לרוויזיה מהותית באשר למובנו השגור, לפחות ככל שמובן זה אמון על הכישרון האינדיווידואלי (של הגאון, במקרה העילאי) כעל קריטריון מובהק ובלעדי ליצירתיות. שכן, אם חושבים על תרבות הגילויים (ופוסטולט פריעת הצורה הצפון בה) כעל פרקטיקה של תגובה לקיים (בשדה האמנותי), תגובה זאת עצמה חייבת להיות מערכתית בחשבון אחרון, חרף העובדה שיחידים הם אלה המגלמים אותה באורח ממוקד ומוחשי: לא היחיד מגיב על רוח של זמן היסטורי שהגיע לקצו, אלא המכלול השלם של הזמן החדש (או לפחות הקואורדינטות המרכזיות הקובעות את מהותו). אף שמושג האוונגרד רומז לצעידה "בראש המחנה" אל עבר העתיד, המחנה כולו צועד כבר אל עבר עתיד זה, גם כשאינו מסוגל עדיין לבטא זאת באורח מודע, בהיר וחד. במובן זה, אפשר לשאול מה היה קורה אלמלא הפוע פיקסו בשדה הצירוף המודרני בתחילת המאה ה-20 ועירער מן היסוד את תפישת הפיגורטיביות הקלאסית-הרומנטית; אלמלא יצר ארנולד שנברג את שיטת ההלחנה החדשה שלו, שסתמה את הגולל על מסורת קומפוזיציה טונלית בת מאות שנים; אלמלא חיבר ג'יימס ג'ויס את *הדבלינאים*, סמואל בקט את *מחכים לגודו*, איגור סטרווינסקי את *פולחן האביב*

ואנדרה ברטון את *המניפסטים הסוריאליסטיים* (אם למנות כמה דוגמאות מתוך אוקיינוס של מהפכנים, פורעי צורה ואוונגרדיסטים בשדה התרבות המודרנית). אין זו שאלה שאפשר לענות עליה בקלות, אך מותר לטעון בוודאות, בלי להמעיט מגאונותו של אף לא אחד מבין היוצרים המהוללים הללו, כי הפיגורטיביות בצירוף, הטונליות במוסיקה, הנרטיביות הליניארית בסיפורת והמבנה העלילתי של המחזאות המסורתית היו מגיעים לקצם באורח כלשהו, לא בגלל דחף אינדיווידואלי כזה או אחר, אלא משום שהפרוטוגוניסטים בתחומי האמנות השונים של שדה התרבות בתחילת המאה ה-20 עצמם היו חדורים בתחושה הדוחקת שהיסודות המסורתיים של תחומי האמנות שלהם מיצו את עצמם, שכבר לא היה מה לעשות ומה לומר במסגרת הכפוייה של הכבלים האסתטיים הקונוונציונליים, כבלים אסתטיים שכבר לא היה אפשרי לבטא באמצעותם את רוח הזמן החדשה, שנעה באורח מאיים אל עבר מלחמת העולם הראשונה, ואף יותר מכך לעבר זו שבאה בעקבותיה. סטפן צוויג, המבכה את אובדן *העולם של אתמול*, אינו כותב מתוך נוסטלגיה גרידא אלא גם, ובעיקר, מתוך ידיעה ברורה שאת האבוד אין להשיב עוד. מוריס ראוויל חייב לרסק את הוואלס, צורת הריקוד המובהקת של המאה ה-19, משום ש"המאה הארוכה" הזאת, שתחילתה ב-1789, הגיעה סופית לקצה ב-1918. ואסילי קנדינסקי וקזימיר מלביץ' פונים אל ההפשטה הרדיקלית (ואפילו לרדוקציה המינימליסטית שלה), משום שהם חווים את משבר פרדיגמת הייצוג (לא רק בתחומי הצירוף ולא רק בתחומי האמנות). ידועה האמירה, אשר לפיה ניצבים גם הגדולים שביוצרים בכל תחומי הרוח על כתפיהם של ענקים. ראוי להוסיף לכך שלא רק על כתפי ענקים ניצבים יוצרים אלה, אלא גם בתוככי מכלולים אדירים של אין-ספור פרקטיקות תרבותיות שהולידו את השדה שמתוכו צמח היוצר המסוים, הזינו את השדה הזה, פירנסו את תשתיתו ועיבו אותו במשך דורות. היסטוריה ארוכה וגדושה של יצירה ויצירתיות מתכנסת לפועלו של היוצר המסוים, אך היסטוריה שעקבותיה נמחקו ופעיליה נשכחו, אך אותותיה ניכרים עדיין, ולו באורח סמוי, בפועלו העכשווי של היחיד היוצר כאן ועכשיו.

וראוי להתעכב כאן בקצרה על היבט אחרון של מושג היצירתיות. זהו היבט מיוחד, אופייני לתקופתנו. דומה שאין זה מקרה שהפילוסופים הגדולים של האמנות, עד עמוק לתוך המאה ה-20, לא השתמשו במושג היצירתיות. המונח הקרוב ביותר למושג זה הוא, אולי, "הכוח המדמה" של קאנט. הסיבה לכך כרוכה מן הסתם בעובדה שאנשי ההגות יצאו מן ההנחה שהיצירה מגלמת את מה שהוליד אותה והיווה תחנה בדרך להיווצרותה, ולפיכך יש לעסוק בה ולא בפסיכולוגיה של היוצר או בביוגרפיה שלו

כזאת. אישיותו של בטהובן אינה רלוונטית לגאונות יצירתו, ואילו יצירתו גאונית בשל מה שיש בה (במנותק מבטהובן האיש), ומה שיש בה מתייחס לשדה האמנותי ולהקשרים האסתטיים-התרבותיים שבתוכם ובתגובה אליהם צמחה היצירה. אבל אם כבר ביחס לבטהובן ספק אם יש טעם לדבר על יצירתיות, מתרוקן מושג זה סופית מתוכנו שעה שיצירתיות הפכה לכישור מבוקש בשירותן של פרקטיקות תכליתיות בתחומי הפרסומות, העיצוב והשיווק; שעה שהפכה לסחורה בחוגים ל"פיתוח יצירתיות", מקור פרנסתם של מקצועני coaching למיניהם; שעה שנעשתה מסד ל"פתרון בעיות", בבחינת לימוד טכניקות להתמודדות עם החיים בכלל ועם סגנונות חיים (lifestyles) בפרט; שעה שמתוך עיוות דרמטי של תפישת הדמוקרטיה והתמסרות-מראון לפופוליזם נלוז ודכאני היא מתייחסת לתוצריה הסטנדרטיים, המנרמלים והקלישיאיים של חרושת התרבות ושל גדודי ה-creative producers שלה כאל תולדות אותנטיות של יצירתיות; שעה שהיא משיקה, מניה וביה, להישגיהם המפוקפקים של תוצרי ההשכלה למחצה (שכבר ניטשה נהג להתפלץ ממנה ובו לה בכל הזדמנות). בנקודה זו ראוי היה לפתוח בדיון נרחב על היעשותה של היצירתיות לסיסמת הפלאים של העידן העכשווי, כדברי איש החינוך הגרמני הרטמוט פון-הנטג. אבל זה כבר מצריך עיון נפרד – הגם שלא בלתי-קשור לדברים שהועלו במאמר הנוכחי.

ביבליוגרפיה

הורקהיימר, מקס ותיאודור אדורנו, *תעשיית התרבות*, בתוך: מבחר אסכולת פרנקפורט, תל-אביב, 1993.

צוקרמן, משה. *חרושת הישראליות*, תל-אביב, 2001.

צוקרמן, משה. *חיפצון האדם*, תל-אביב, 2003.

Raymond Williams, *Culture, Glasgow, 1981*.

Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, Minnesota, 1991.

פרופ' משה צוקרמן מלמד משנת 1990 ב"מכון כהן להיסטוריה ופילוסופיה של המדעים והרעיונות" באוניברסיטת תל-אביב. בשנים 2005-2000 היה גם ראש "מכון מינרבה להיסטוריה גרמנית" באוניברסיטת תל-אביב. משנת 2009 משמש מנהל הפעילות האקדמית במוזיאון פריד בווינה. תחומי המחקר וההוראה שלו הם היסטוריה ופילוסופיה של מדעי החברה, הרוח והתרבות; הגותה של אסכולת פרנקפורט; תיאוריה אסתטית וסוציולוגיה של האמנות; השפעת השואה על התרבויות הפוליטיות של ישראל וגרמניה.

הדחף ליצירה בכל תחומי החיים קיים אצל הרוב בני האדם. חינוך ליצירה הוא תהליך המתחיל בלידה ונמשך כל החיים. היצירתיות מסייעת להתמודד עם הבעיות הניצבות בפני כל אדם ובפני המין האנושי כולו. היצירתיות תרמה בעבר לקידום התרבות האנושית והיא תמשיך ותתרום לכך גם בעתיד. דחף היצירה קיים אצל כל בני האדם, אבל לא כולם ניחנו באותה סקרנות ובאותו צורך לשאול שאלות, לפקפק במובן מאליו, באותה נכונות להיות מעורבים, לחפש פתרונות לבעיות, להעז, לחדש ולברוא; אפשר לחנך ליצירה, אפשר לפתח כישרונות יצירתיים, אבל אי אפשר ליצור כישרון ליצירה אצל מי שאין לו הכישרון והרצון.

איך מכשירים רקדנים ליצירה בלי להשפיע על היוצר? התשובה היא – בעיקר על ידי מתן הזדמנויות ליצירה וחינוך ליצירה. ביסוד החינוך הזה עומד הכבוד לאדם היוצר. זהו חינוך הומניסטי, ששם במרכז את הכבוד לזולת ולערכים כמו אמפתיה, אכפתיות, מעורבות, אחריות וכדומה. היצירה נובעת מהאדם עצמו, מאישיותו, מאופיו, מהשקפת עולמו, מחינוכו, מהכישרונות שלו ומההזדמנויות ליצור שזכה בהן בחייו; עם זאת, כישרון שלא ניתנו לו הזדמנויות יתקשה לבוא לידי ביטוי.

מהי יצירתיות?

אריקה לנדאו (2001, עמ' 20-25), שעסקה בקידום נוער ליצירתיות ולמצוינות, הגדירה יצירתיות כך: "העזה לצאת לקראת החדש, להיות שונה, להיות עצמך". צופיה נהרין (2000, עמ' 15), שלימדה חינוך דרך מחול, קומפוזיציה וקוריאוגרפיה, כתבה: "יצירתיות היא תעלומה, היא נמצאת בכל אחד, אך איננו מבינים אותה". כהגדרה ליצירתיות הציעה נהרין את המושג "מורכבות". המושג מתייחס למורכבות של היצירה וגם של היוצרים: "לאנשים יוצרים יש נטיות חשיבתיות ומעשיות משולבות, שאצל רוב האנשים נמצאות בנפרד" (שם).

הקושי להגדיר יצירתיות נובע מכך שה"יצירתיות" כוללת את כל חוויות האדם. היצירתיות היא ראי לנפשו של האדם ומושגים כמו "יצירתיות" ו"אמנות", מעצם מהותם, משתנים כל הזמן. כדבריו של הסופר והוגה הדעות מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, "כל יצירה אמנותית גדולה מולידה חוקים חדשים". במלים אחרות, כל יצירה היא בריאה של משהו חדש, שלא היה קיים קודם.

יצירתיות יסודה בסקרנות, בשאלת שאלות, ברצון לחפש ולפתור בעיות ואפילו ליצור אותן; בעיקר היא ממוקדת בספקנות ובפקפוק בנוגע לידוע ולמובן מאליו, כדבריו של הסופר ולדימיר נבוקוב (Nabokov): "אמן אינו מקבל שום דבר כמובן מאליו". ביטוי יפה לספקנות אפשר

למצוא בבית משירו של המשורר האמריקני קרל סאנדברג (Sandburg):

הספקן

בכל פעם כשנדמה היה לנו
שמצאנו את התשובה לשאלה כלשהי
התיר אחד מאתנו את החוט של הבד
הסיני העתיק המגולל שעל הקיר, כך
שהציור צנח
ולעינינו נראה האיש על הספסל, אשר
כל כך פקפק.

סטיב ג'ובס, מנכ"ל חברת אפל שהלך לעולמו לאחרונה, הצטיין בקנה מידה עולמי ביצירתיות טכנולוגית ושיווקית. בהרצאה שנשא לפני סטודנטים באוניברסיטת סטנפורד בארצות הברית ב-2005, הוא הציע דרכים לפיתוח כושר היצירתיות. הרעיונות שהועלו מתאימים ליצירתיות בכל תחומי החיים. בין השאר אמר ג'ובס:

"הרבה דברים שהתגלגלתי אליהם במקרה, כתוצאה מסקרנות ואינטואיציה וממקרות, התגלו כבעלי ערך עצום בשלב מאוחר יותר בחיי. מקורות החדשנות והיצירתיות נמצאים מתחת לפניס. עליכם רק לפתוח את העיניים.

"אתם חייבים לבטוח במשהו: הטוב ביותר הוא לבטוח באומץ בייעודכם בחיים.

"האמונה שהנקודות יתחברו במהלך הדרך תיתן לכם את האומץ ללכת בעקבות הלב שלכם, אפילו כשהוא מוביל אתכם מחוץ לשביל הסלול של חייכם.

"אהבו את מה שאתם עושים.

"התייחסו לכל יום כאילו הוא היום האחרון בחיכם; אם תחיו כל יום כאילו זה יומכם האחרון, יום אחד תגלו בוודאות שזה נכון; ואם זה יומכם האחרון, האם עדיין תרצו לעשות בהמשך את מה שכבר תיכננתם? אדם מפחד משינוי, מכיוון שהוא חושש להפסיד משהו. אבל מאחר שאל מותכם תגיעו עירומים – אין לכם מה להפסיד. הישארו 'רעבים', הישארו 'שטותיים'."

יצירתיות כביטוי של דילמות ושל התמודדות עם הבלתי נודע

יצירתיות אינה מקצוע ואינה שיטה או טכניקה. היא גישה לחיים ויש לה תרומה רבה להתמודדות של האדם עם דילמות יסודיות. למשל, המתח בין חופש למסגרת, בין המשכיות לשינויים, בין חזון למציאות, בין ישן לחדש ועוד. לדברי אלברט איינשטיין (Albert Einstein), היצירתיות ביסודה היא דיאלוג פורה בין הישן והחדש. הבסיס לדיאלוג הוא ההכרה "אל תחששו מדעה חדשה. כל הדעות הישנות היו פעם חדשות". הדיאלוג בין החדש והישן