

33

בין גג ל קריאטידה

ערב אחד 5.5.2018, אירוע בתערוכה ONE WEEK של מתן גולן,
אלפרד, מכון שיתופי לאמנות ותרבות

מאי 2018

בכוונתי לומר דברים אחדים על הסרט בו צפינו, "שבוע אחד" של באסטר קיטון. את הטקסט המורחב של הרצאה זו כתבתי ב-2002 ולימדתי במשך כמה מחזורים בבצלאל. גם מתן שמע אותי, זכר אותו והזמין אותי לשאת את הדברים ההם על קיטון, מי שבינתיים הפכה דמות חשובה עבורי, כפי שמעידה תערוכת היחיד הראשונה שלו, בתוכנה ובשמה, כאן, באלפרד. הערב, אפתח בעבודה שלו.



אבל אקדים מילים אחדות:

מול עבודתי בסטודיו כמו מול התלמידים שלי מרבה להעסיק אותי שאלה אודות האופן בו תוכן העבודה נושא, מהווה למעשה את מהותה הפורמאלית. אני מבקשת להבין את התוכן כתמונת מבנה העבודה, ציור-מבניותה. רעיון כזה מבקש להתייבב כנגד הבנה איקונוגרפית של יחסי צורה ותוכן, לפיה האמן הוא מן יבואן, או יבואן-פרשן של דימויים חיצוניים ליצירתו אשר בהם יעובדו ויעוצבו אמנותית. (כזה הוא מצבה המדורדר של מתודולוגיה פרשנית שהותקה ממקורותיה והולבשה על אמנות זמננו). כשאני אומרת תוכן כתמונת מבנה העבודה, אני מצביעה על כך שעד שהיא לא נוצרה אין דימוי; שהדימוי הוא תולדה של היצירה ולא אורח שלה. זוהי הבנה אחרת אודות העולמיות שלה, אודות האופן בו היא מייצרת עולם; מייצרת במקום משקפת או מפרשת.

מה שינהל אותי הערב בשאלת העולמיות המיוחדת הזו יהיה כרוך במחשבות על בית ועל סקס, או מיניות, ועל איזו תלות - אלימה, ואפילו קטלנית הייתי אומרת, שבה הסרט של קיטון מציב את האיום על השני כמחוללו של הראשון, ואילו את הרס הראשון כמה שמבטיח את השני. התלות הזו היא זו שאחראית על הסרט גופו, היא תמונת היעשותו. אבל אל קיטון אגיע רק בסוף.

א.

לומר תלות אלימה ואפילו קטלנית זה להצהיר מייד שאני לוקחת ברצינות את הסרטון המבדח



של באסטר קיטון. בשביל מה ולמה לקחת ברצינות בדיחות מסבירים הרבה מאוד טקסטים, במיוחד פרויד, שמתעניין בבדיחה כנפלאות של השרוי בתחום הביניים שבין האני, הסדר החברתי/תרבותי והזולת, וכמה שמוכיח עד כמה הלא מודע אינו שוכן בדד בנפשו של האני. כך תמצת בנימיני את החיבור של

פרויד. כאן בארץ בהחלט לא מעט אמנים עסוקים מאוד בבדיחות, ואני מזכירה לרגע את העולמות השונים בתכלית אומנם של יאיר גרבוז, מיכל נאמן או גיא בן נר, ואצל גיא, אגב, ישירות הבדיחה המסוימת הזו, הסרט של קיטון. גם מתן, כאן, בתערוכת היחיד הראשונה שלו, לוקח את הבדיחה של קיטון ברצינות וניזון ממנה בהקשר אדריכלי-גופני-מיני. אני מתכוונת במיוחד לדבר היפה המונח כאן לעיננו, בדמותה של הקריאטידה. את השם קְרִיאָטִידָה אני מפנה לזוג הדפסי מזרון הים המודבקים על פלטות עץ מושענות במפתח שונה כנגד הקיר, בכניסה לתערוכה. יש עוד, בחרתי בעבודה הזו דווקא.

למי שלא יודע, קְרִיאָטִידָה היא עמוד אדריכלי מפוסל בדמות של אישה עטופה בשמלת קפלים הנושאת על ראשה חלק ממבנה. במקדשים העתיקים היא תמכה את הגג. כשנכנסתי לתערוכה לא ידעתי מה אני רואה. לא זיהיתי חותמת של מזרון ים.

הגרעיניות המחוספסת שהתקבלה מסחיטת האוויר שבגיהוץ מזרון מנופח שלם תחת מכבש דפוס העניקה להטבעת הדיו של המזרון הרך - ה'חנוק', הייתי מוסיפה - מראה חדש שהתפרש לעין שלי כמין צילום, או דוקומנט זרוקס של חומר קשיח, אבן, מה שבאמת גרם לי לזהות בהדפס מן שבר קלאסי של אישה-עמוד. הנה העמוד האיוני, חשבתי, זה ה"נשי" (לפי ויטרוביוס), על החירוף המעוגל המסותת לאורכו, שפיתח לו נשיות נוספת בשמלת קפלים והצמיח בטן אנושית... כך פרשה העין שלי את הכרית של המזרון, כבטן של גברת קלאסית



כזו. אבל ה'קְרִיאָטִידָה' של מתן היא דמות מפוקפקת: אין לה ראש. כתמונת שריד - לא, חזק יותר - *מחוזמת* של שריד - trace of trace, זה מה שיש כאן, אפשר לתהות אם היה שם פעם ראש. אבל כמו בכל קלאסיקה

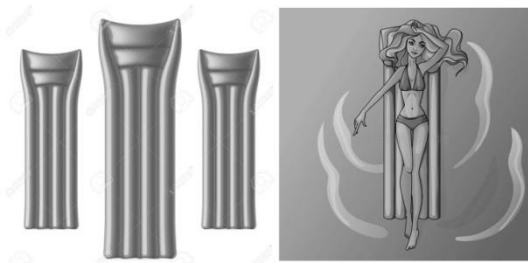
טובה החתיכה כבר נראית שלם לעצמו. הבעיה הזו של הפרגמנט הטרידה את טובי המוחות לאורך מאות שנים: איך זה יכול להיות שאנחנו מסתכלים על איזה שבר קטן של פסל ומתרגשים מאוד? היום, כמו שכולם כבר יודעים זה קורה לנו מול תצלומי שחור-לבן של הארכיטקטורה המודרניסטית בדיוק כמו מול תצלומי השברים הקלאסיים. טעות הזיהוי שלי, (גם של צופים אחרים, אני מניחה) היא בדיוק מה שמתן ממשש בעניין הזה וגם מוציא ממנו רגש צרוף.

ובכן, החתיכה הזו של גולן אין לה ראש! גם שדיים אין לה. היא לא מחזיקה את הגג, שום גג, וגם אין לה רגל, אין לה בסיס ואין לה פודיום. למעשה הקְרִיאָטִידָה של גולן רק נשענת או מושענת על הקיר: שטוחה ומשוטחת... לישראלית בלי אוויר... מוטבעת בדיו על נייר על קרש... זו גברת 'מתה' או בלי פונקציה. משמלת הקפלים המשתפלת ברכות מעל לבטן נשית מעוגלת, מכל חגיגת הצללים הללו של נפח אדריכלי מפוסל ומפותל נשארה רק קצת בטן נפולה שאפילו אין אנו יודעים בוודאות אם היא שייכת לאישה או לגבר. הלא זו ולא זה, או גם זו וגם זה, האדון-גברת בלי פונקציה, התכליתיות ללא תכלית, והגורל המשונה הזה, שלא לומר הגורל ה'דפוק' הזה, להיות trace of trace, זה כבר מחוזה של יצירת האמנות. ולכך התכוונתי בפתח דברי: זו לא עבודה *אנדוט* מזרון ים יותר או פחות משזו עבודה אודות קריאטידה, אלא זה מזרון-ים ו/או גם קריאטידה *אנדוט* יצירה; או המהות של הולדת דימוי. כלומר הפעולה, מחשבת הדימוי.

והנה איך עובדת כאן הבדיחה: זיהוי מוטעה, מגדר מומר ותוצאה גורלית. עם כל מה שנחסך, נעדר וחסר, עדיין הנה הוא, העמוד, ניצב מולנו שלם בכל חלקיותו, זקוף, זקור, נכון לשאת את המשא. אם אין זה העמוד האדריכלי המפוסל בדמות של אישה זקופה בשלמת קפלים הנושאת



על ראשה גג של מקדש, לאלים, הרי זה ההדפס - קרי יצירת האמנות הקטנה, עשויה בטכנולוגיה ישנה אם לא גם מיושנת, במכון אלפרד, הגלריה לאמנים בתחילת הדרך, בשולי עיר שאין בה אף מקדש ואף לא תפארת אחת, במדינה של יהודים שמזמן איבדו את האלוהים שלהם... וכו' וכו', והנה היא - היצירה - עומדת. תחשבו גם שגולן מגיע לעמידה המעוררת/יציבה, המעט אומללה הזו צריך להגיד, ממזרון ים שהפונקציה שלו היא לצוף. הלך עלינו, מה שנקרא, עאלק בית-מקדש.



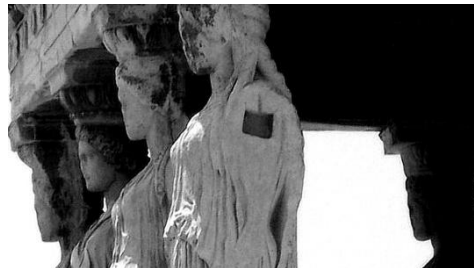
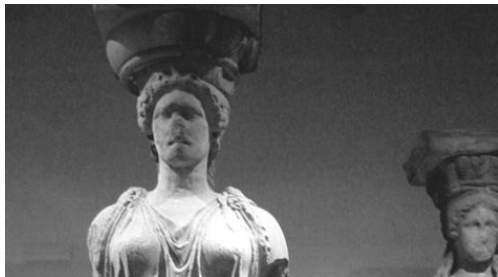
אבל זה עוד לא הכול. אני שבה

ואומרת מחשבת הדימוי היא התוכן. זה כמו שבארנט ניומן אומר על הציור It is not what it is about, but what *is it*? 'מה זה?' היא שאלה שנפתחת ואסור לה להסגר, כי אם תיסגר לא תתאפשר ההתבדלות של החפץ האמנותי מכל חפץ אחר. זו הרי פריווילגיה שהוא תובע לעצמו: להיות חפץ, אבל לא סתם חפץ.

יש דמיון אנתרופומורפי שונה למי שעבר מעמוד איוני לאישה בשמלת קפלים, מזה שמגיע אליה מכבישה של מזרון ים.

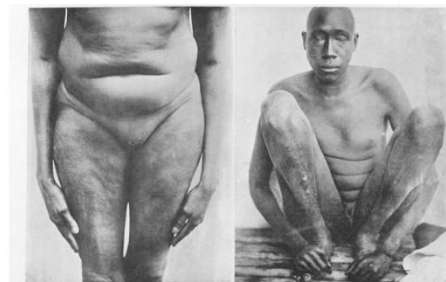
כשוטרוביוס ניסה לחשוב על ההתפתחות מעמוד תומך לעמוד-אישה תומך, הוא חשב על גורלן של נשות קאריה, העיר שכבשה אתונה, רצחה את כל גבריה, אנסה ושיעבדה לעד את נשותיה בתגובה על בגידת העיר הזו במלחמה מול הפרסים. הקריאטידות לדעתו הן תמונת העונש לעיר שבגדה בדמוקרטיה של אתונה. עונש, השפלה ושיעבוד הם גם מה שעולה על הדעת מול הפיגורציה הזיכרית של הקריאטידה, בדמות הטלמון.

מול מה שבמבט ראשון היא הבדיחה של מתן, מהמזרון לעמוד, מהר מאוד מתגלה כתנועה הרבה יותר כבדה, תנועה בין הקריאטידה לטלמון על המשקל העתיק של עונש, השפלה, שיעבוד.



זה וזה חסר

בעבודה של מתן, או איננו, נשאר מדומיין, ואנחנו לא יודעים האם הדמות היא דמות גברית או נשית. של מי העבדות ושל מי הבטן הנפולה?

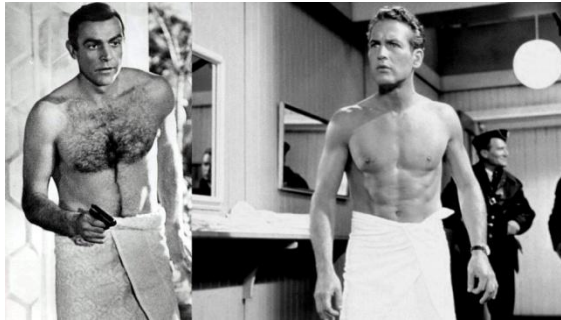


השאלה של זיהוי מרחף - במקרה מתן - גבר או אישה? היא גורלית. אבל היא גורלית לא בגלל ההכרעה 'גבר' או 'אישה'; כך זה היה לו השאלה הייתה? what it is about? אבל כשהשאלה היא? what is it? מה שגורלי הוא להיות אמנות או לא להיות אמנות. (למשל, הסיכוי להיות סתם דוקומנט של (מזרון-ים). שאלה שאין עליה תשובה, שלא יכולה ולא צריכה להיות לה תשובה ברורה, או ודאית.

ההסתבכות שלי בזיהוי מקבלת עוד ניואנס - אלים, קשה, כשאני חושבת על כך שחצי הגוף האנושי בפרגמנט של מתן מציג גוף שלישי שהוא אולי תמצית הנוכחות של גוף ענוש, מושפל ומשועבד - גופו של הסריס. תרשו לרגע, להראות לכם תמונות קשות לצפייה של גוף גברי, מבוגר, מסורס. על הדמיון בין הגוף הזה למזרון של מתן לא צריך להרבות מילים. מה שאמור היה להיות בולט, מגוהץ לחלוטין.

אבל אם עוזבים את עדות ההתעללות, ושבים להדפס-פיסול מתגלה שלמגבת החלציים, לא פחות מאשר לשמלת הקפלים יש תפקיד מכריע בהנכחת איזו מהות של גוף שלישי - לא גבר ולא אישה - או גם וגם, משהו שכוח ההטרדה שלו גלום בנוכחות שמעבר לשאלת האלימות וגם הזוועה הכרוכות בהכרעה חד משמעית: גבר, אישה או כלום.

להבין את זה על דרך הסתם זה לא קורה ולא בהוליווד של רגע, אז, גם בלי הבליטה, מיועדת לתכשט און ניומן, והנה שון קונרי (הקולאז' הוא שלי)



נדמה לי שאפשר השלילה כי מן יכול היה לקרות היסטורי מסוים. מגבת החלציים הגברי. הנה פול ג'יימס בונד.

וגם בבוליווד כשמגבות החלציים יותר דומות לחיתולים והגברים שבתוכן לתינוקות, אין להן כוח מטריד, להפך, הן אינטגרליות לסיטואציות ולתמונות של אושר אינפנטילי. על כך מעיד

גם שמו הבוליוודי של הסרט: *All IZZ Well*.

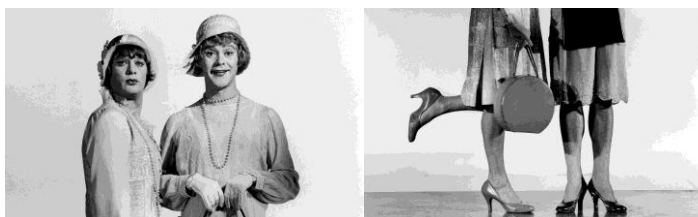


מתינוק זכר ועד גבר בוגר נשמר בסרטים האלה רצף של און מתוק, עליז, ריבוני, ממש כמו בשלמות הגברית-תינוקית-אלוהית של בודהה, האל שצף לו צוחק, על עלה לוטוס, כל הדרך מהודו לסין.



או חיטבו על כל ההבדל שבעולם שבין זהות מעורערת, באמת, לבין ההבטחה שמקיימת תחפושת נהדרת. למשל, איך הקסם הבלתי

נדלה של ג'ק למון וטוני קרטיס ב"חמים וטעים" תמיד מפעיל. מול הפרגמנטים המושענים של מתן נזכרתי בהם פתאום. הם מצחיקים, כך נדמה לי, כי אין בדל סיכוי שהם יפסיקו, ולו לשנייה אחת, להיות גברים. כך מבטיח הסרט בנאמנות קנאית ולא רק בגלל שעל ידם זורחת נוכחותה של מרילין מונרו בבחינת *the real thing*. ככל שהם נשים פנטסטיות - והם באמת פנטסטיות - ככה הם יותר סופר-גברים. מידת ההצלחה של התחפושת שקולה לכישלונה המוחלט - היזום - לכסות על מערומים, כך רצוי לומר זאת.



אבל מזרון הים של מתן הוא טורדני. תשימו לב, כבר הערתי בסמוך להתחלה שהוא מופיע לתודעה כפרגמנט אבל כעת יש להדגיש: כך, למרות שזה הדפס נאמן ללא שיור של המזרון כולו. האובייקט מופיע בשלמותו, גלוי, חשוף, במערומיו - יש לומר - ולא חסר לו דבר. אבל פגשתי גוף מסורס וקטוע. בלי אלימות...

כל השבוע עסקתי בחידתיות של ההדפסים הללו של מתן; מה יש כאן? הדבר עצמו - לא. דוקומנט, צילום שלו - לא. סריקה - לא. הדפסה - כן, איזה מין? איכותה היא של הטבעה. מכבש הדפוס בדרך כלל נעלם לתודעה, כלומר, מזמן הפך למראה, לסגנון, לאסתטיקה. כאן זה בחזית, כאן זה נושא. מזרון הים נושא את אמצעי הצגתו. זה לא מזרון ים מתארח בפורמט וגודל כלשהו, בטכניקה 'אמנותית'. אין זה חפץ שעבר 'עיצוב', אלא הפוך: זה פורמט וטכניקה שנישאים, פיזית, במזרון. כך הוא גם 'מורם' למצבו האנכי. הכבישה מעניקה לפלסטיק של המזרון פגישה מוזרה עם דיו האופסט; ריאליזם ועומק פלסטי שלא יושגו בצילום חד המפורט ביותר, ובדיוק הקונקרטיה הזו ולא אחרת של העקבה, של ההצבעה האינדקסלית, אחראית יותר מכל דבר אחר להתמוטטות הזהות של מזרון הים. זו דוגמא טובה למה שאני קוראת לו הולדת דימוי. עד שהיצירה לא התחוללה, הוא לא היה. המזרון עצמו, החפץ בעולם - איננו דימוי, הוא מזרון-ים. כמו לומר ובצדק שעד ואן גוך אין חמנייה. זה ההבדל בין פרזנטציה לרה-פרזנטציה. במאמר מוסגר אוסיף רק שהפרשנות האיקונוגראפית ממנה אני רוצה להתבדל לא השכיחה לקחת אחריות על ההבדל הזה שהמודרניות תובעת ללא הרף, מכיוון שהיא משוקעת במערכת ההמשגות הנובעת מממטיקה, תמיד מתוך העיסוק בשיקוף וייצוג. לכן כאשר היא נתקלת בשאלה כזו היא מסתפקת בציון רווח טקטילי, והופכת את השאלות של הקונקרטי, של האינדקסאלי או של הרדי-מייד לעוד טעם ו/או עניין סגנוני, או לעוד קונבנציה במרחב סגנונות היסטורי. אם יש משהו שבאמת מאיים על מהלך כמו זה בו נקט מתן, הרי שהוא בדיוק ה'אסתטי' והטקטילי של ההדפס. אבל הוא לא נפל בפח הזה. אתם יכולים אולי להבין מדוע נכון לומר שכאן, נקודת המוצא עם מזרון הים, והאירוע שגולן מייצר מתבדלים, או לפחות שואפים להתבדל מהאסתטי (במובן שתיאיתי כאן) במה שבארנט ניומן קרא לו בזמנו תרומה למחשבת עולם, world thought. אין ודאות גדולה יותר מזו של האינדקס והנה הוא התפרק כאן בעודו שולט ומכונן את התמונה.

בעידן דגימות DNA, תעודות הזהות הדיגיטליות והחותמות הגנטיות, עדיין יש תוקף להחתמת האצבעות הנלקחת מן האסיר, מהפושע, מהאנאלפבית. מזרון הים של מתן מוטבע, במערומיו המלאים, נטול עיצוב, שינוי, עיוות, על כל אורכו-גובהו האנושי, ו- הוא נעלם לעין, כך צריך לומר. נכנסתי לגלריה ולא היה לי מושג ירוק מה אני רואה. מה זה? כך הגיעו המחשבות שלי אל הגוף השלישי, אל הסריסים, אל אומללותם של הקריאטידות והטלמונים המקובעים בעבודתם הנצחית.

על כל פנים, במה שקשור לתנאי ה being של דימוי אמנותי, הג'נדר שולי אבל השיעבוד - נצחי.

המגבת, הקפלים, הקפלים המגבת... לפעמים נדמה שזה סיפורה של האמנות, מתמיד. כל החתיכים של הוליווד עטופים במגבות חלציים והעיניים שלי מטיילות באדיקות אחרי מה שמשאירים מזה המצלמה ושאר חיתוכי העריכה החסודה של הוליווד הפוריטנית.



עם ישו, צעיר בן שלושים ושלוש, הנופח את נשמתו על הצלב חגגו ציירים במשך תקופה די ארוכה בימי הביניים את נפלאות סלסוליו של חיתול החלציים שלו, החיתול שעליו הוטל להעיד על טרנספורמציית הזהות החד-פעמית והגדולה מכולן: הנס שבפקיעת האנושי לטובת הפצעת האלוהי: טסטימוניום פורטיטודיניס, עדות הגבורה בעברית, כך סומלה הזקפה והשפיכה שמתחוללת כאשר גוף מתפתל בייסורי תופת על צלב. מכיוון שאת זה כמובן אסור היה להראות, התעסקו הציירים והפסלים ברמזים - עבים - אודות החבילה המכוסה שמתחת לבד.

מרוב שחשבתי על קפלים ומגבות בסוף למדתי שיש היום ריקוד גברים שנקרא ריקוד המגבת. אנחנו נצפה בשני סרטוני יוטיוב.

https://www.youtube.com/watch?v=iQh_vsuqikQ

<https://youtu.be/W1fQQZu6jjk>

גם האקרובטיקה הזו שהפכה - מסתבר - לשלאגר בינלאומי, מציינת בדיוק את האחרות הגמורה מן המזרון המגוהץ של גולן. אפשר בקלות לראות שהעליצות הגדולה של הריקוד הזה, על כל הג'סטות והמימיקה הסופר קוקטית-נשית של כמו-בושה, כמו-צנעה, כמו בהלת ההצצה, נעוצות החד משמעיות הבלתי מעורערת של הזהות הגברית. ההצלחה של הסתרת איבר המין במגבת חלציים שהולכת וקטנה היא רק אישור הולך וגדל של מה שיש שם. כפליים כך בסרטון הביתי הנוגע ללב של הקוראני הקטן ששיאו האנושי והזיכרי נובע ומועצם ממגושמות הביצוע; המגבת נעשית טסטימוניום הומיני, עדות בן-אנוש, כנגד עדות הגבורה האלוהית.



אבל המזרון של גולן שנעשה דק-דק-דק-דק - ובסוף נייר מודבק על דיקט, המזעור הזה עובד אחרת. זה לא טסטימוניום פורטיטודיניס ולא טסטימוניום הומיני.

גם ה- dude מביג לובובסקי, dude ככל שיהיה, בשורה התחתונה הוא סיפור של זהות בלתי מעורערת ומה שהרבה יותר חשוב: גם בלתי ניתנת לערעור. לולא היה כזה לא היה הופך לקאלט. מישהו כבר הפיק ממנו את האדם הויטרובי.

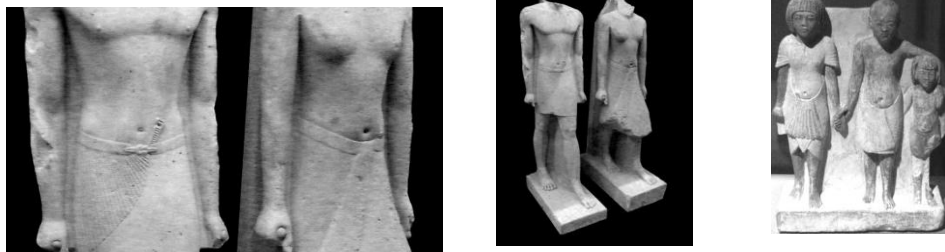


טוב להסתכל על ג'ף בריג'ס מול ההדפס של גולן. מיד רואים את מהות ההבדל בין מתח אינסופי וחסר כל רזולוציה - כלומר מתח כמתח, כשאלה ללא מענה, עמוד זקוף לחלוטין שהוא חלש ממזרון צף... אידיאה של מתח... דמות כזו כנגד הרפיון המוחלט שבנוחיות המגולמת בזהות ששום כוח בעולם לא יפגע בה ולא יערער אותה. ככה הוא מפסק את רגליו וככה הוא אוזח בכוס. כוחו המנחם של ה-dude הוא בזה שהוא בלתי ניתן לסרוס. מבחינת התמה שאני מגלגלת כאן, כוחו הוא בזה שהוא לא יכול להפוך ל'אמנות', רק לכוח

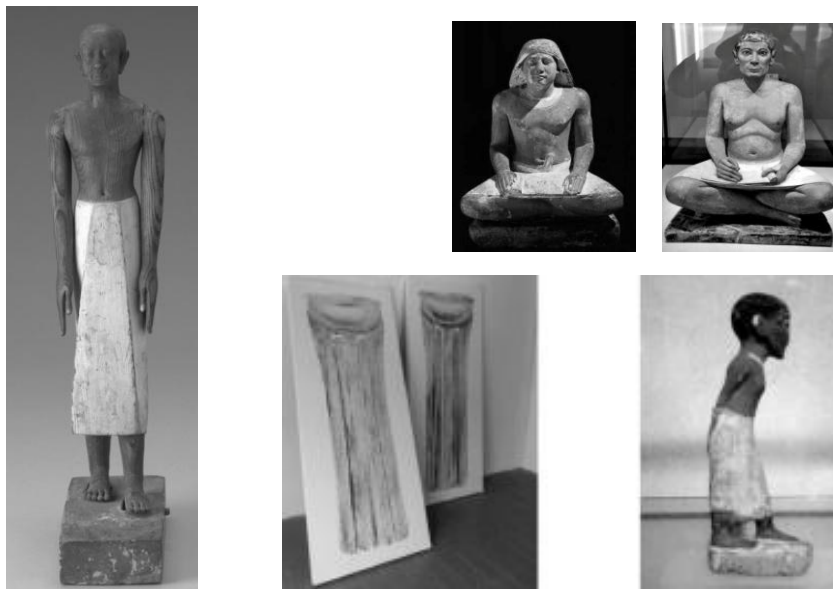
הולדה ריאלי, וזה בדיוק התפקיד והשימוש היחיד שלו בסרט של האחים כהן: ייעודו היחיד הוא לבעול את האמנית שכל כולה תכונה והתכונות לקראת הבינאלה... בוונציה... את תרצו: 'לבעול' את האמנות... וגם, חרף הבדחנות, או איתה, יש לו, ל-dude, כוח הזנה עבור הדימוי

שהוא הסרט, שהוא ה'תינוק', היצירה, האמנות של האחים כהן. הם תמיד חכמים ודקי רגש באופן שבו הם חושבים את ה- WORLD THOUGHT של מחשבת הקולנוע; מוטב אולי בלי ביאנאלות ודוקומנטות, כך, עם הלשון בלחי, הם רומזים בקריצה רבת חן, אולי, הלוואי, יתחילו האמנים, אנשי הקולנוע, כל גיבורי הפסטיבלים של האמנות, לחשוב קצת... ובכן, כל מכונה צריכה את הדלק שלה. ה- dude הוא זרע משובח. אם אתם זוכרים, במעשייה של הסרט הוא גם נבחן ועבר אישור מעבדתי! כך, בפרספקטיבה הקומית של מעשה היצירה, בעוד שהמזרון המוזקף של מתן מספר אותו סיפור בפרספקטיבה טראגית: הוא יותר ערירי כמו כל אידיאה, כמו כל חפץ אמנותי, וצורת הריבוי היחידה שלו היא שיכפול, הכפלה מכאנית, לכן יש לנו שני הדפסים של המזרון. (ואני כבר לא צריכה לומר לכם שמזרונים בעולם הם בדרך כלל המצע שעליו מייצרים תינוקות...)

האינטואיציה הטראגית של מתן עולה אצלי אל מול סידור הלבלרים הסריסים של הפרעונים בזוגות, ולא פחות מכך בשילוש העבדים של שני גברים וילד.



אבל גם כשהם יחידים, תמירים ומתוחים בקשב צייתי כמו הלבלר הסריס המלכותי, סנאב, או הלבלרים היושבים, או העבד השמי הקטן, הם כולם מזעזעים כמו תמונות נוגות של עריריות החפץ האמנותי.



עד כאן מתן והקריאטידה.

ב.

מילים ספורות על 'שבוע אחד'. אני מקווה שאנו לא זקוקים לניתוח המפורט כדי להגיע למחשבה איך הכישלון השיטתי של חתן-כלה להקים את קן האהבה שלהם, הבית, ולקנן בו, הוא אשר בפועל מכונן סרט, הוא תמונת היצירה של קיטון. כל עוד בטוח שלא יהיה להם גג - כלומר כל עוד תאונתם לא בידם - כך גדל סיכוי התשוקה, ואיתו הסיכוי היחיד של יצירת האמנות, הזו, והבאה, והבאה והבאה... כפי שעולה מתמונת הסיום המנחמת: זוג מחובק אל מול ההריסות.

בלי ארוס היא אבודה, אבל אם יש לה הגדרה, גג, מסגרת, אז היא אוזלת, איננה. בכל שלב של ההרס בסרט האוהבים אינם אבודים, להפך, הם מאוחדים במשנה כוח והתלהבות לקומם את הבית, ממש כמו שהמהומה סביב השגת הזרע המשובח של ג'ף ברידג'ס מבטיחה את הסרט של האחים כהן, והגוף השלישי המנוסח ביצירה של מתן מבטיח אותה כיצירה ומבדל אותה מהחפציות, מהכיף ומן הסתם בידור של היות מזרון ים.

הדימוי האמנותי מתאפשר תחת איום התכלות, תחת איום סרוס, רק כך, כדומם, כחפץ, ציור, פסל, סרט... הוא יכול לינוק את חייו המוזרים כתל חי.

לשאלה על מעמד הדימוי ביצירה כמתכונת המבניות שלה: חפץ-לא חפץ, מת-חי, או לא מת



ולא חי, מוסיף הסרט של קיטון ניואנסים אחדים נוספים:

תחשבו על כך שלמעשה אנחנו מתחילים לחייך למן הרגע שבו המאהב הדחוי מתגנב ומשבש את המספור הרץ שעל חלקי הבית הארוזים בקופסה. אנחנו כבר ממש צוחקים כאשר באסטר פותח אותה ופורש במרץ את עלון ההרכבה המצורף. **כבר** אנחנו יודעים, ובוודאות גמורה, שזה לא יעבוד, שהבית לא יקום. עיקרון ההסתברות של המשך הסרט מוסק היטב - מראש - מניסיונו המר עם עלוני הרכבה עצמית. שיבוש המספרים בסרט הוא טריק הנעה עלילתי, אבל הטריק לא רק מעלה את הידוע, אלא מעלה אותו על מנת לאשר אותו עד אין קץ. המוכר על בריו מואץ ועל כן *חדהמה* שלנו וכל פרצי הצחוק שבעקבותיה לאורך כל הסרט. זה היה מורה נהדר שלי, מנחם ברניקר ז"ל, שדייק מאוד בבחירת המילה הזו, תדהמה, לתיאור האיכות המיוחדת של הצחוק. הדוגמא שלו הייתה אחרת, אבל העניין הוא אחד: גם המזרון של מתן יוצר תדהמת צחוק בהביאו יחד את הצפוי עם המופרך, את המוכר, את הביתי, את הבנאלי ביותר עם הזר והשונה, עם הגוף השלישי. הכפילות הזו שבשורש ה- uncanny היא שידרת הדימוי האמנותי.

כלומר המבט שתובע הדימוי הוא מבט באסטרטגיה של בניית חוקיות פוטנציאלית. זה דבר שונה מאוד מלחשוב שדימויים נמצאים מוכנים מראש באיזה מאגר משם ידלה אותם האמן לצרכיו. ככה זה בפרשנות איקונוגראפית בגורלה המדורדר שאחרי המודרניות. ככה זה באי הבנה יסודית של מה בעצם הוצע למחשבה ברדי-מייד ההיסטורי. ככה זה כשהרדי-מייד נהפך לעוד סגנון.... אבל אין זה כך כאשר מבינים שתוכן היצירה הוא לא העולם, אלא מבט באסטרטגיה, בנוסח, בתמונה של עולם פוטנציאלי, לא רה-פרזנטציה, אלא פרזנטציה. ונכון,

המבט מתאפשר לנו מתוך הכרת חוקי העולם הממשיים, כי בתוכו ובתוכם הוא קורה, הוא לא חיצוני להם - משקיף - כפי שמונח בפרשנות איקונוגראפית.



מחשבה נוספת כרוכה בשאלה לשם מה ההשקעה העצומה של קיטון מסביב לאירוע החתונה, חטיפת הכלה וחיטפתה מחדש? וגם: של מי היד המשתרבת אל תוך המסך ומכסה על עדשת המצלמה כאשר עומדת הכלה להתגלות במערומיה באמבטיה? מפני מי יש להסתירה, מפני החתן, שעכשיו הוא כבר בעלה *חזוקי*, ופעמיים, או אולי מפנינו, ומה בכלל יש כאן להסתיר?

תשימו לב איך אנחנו חוזרים לבעיית המגבת.

דמיינו למשל את לורל והרדי (השמן והרזה) בונים את הבית הזה. או דמיינו כל זוג מטומטמים אחר נאבק בחלקים של *משהו* להרכבה עצמית... מה מייחד את בחירתו של באסטר קיטון בזוג אוהבים, ולשם מה הסיבוך הזה של החתונה, המאהב וכו'? הסרט טס אבל אי אפשר שלא להבחין במרכזיות של חדר השינה, וחדר הילדים...

אם נחשוב שה'אקשן' של הסרט אינו ברפרנס התמונות כמו שאוסף התמונות המנוקב והמונע על גלגל הוא ה'אקשן', נוכל לענות. לפעמים נדמה לי כי 'שבוע אחד' הוא סרט האהבה השקוף ביותר שנראה על מסך אי-פעם. גם אם הערום שלו מצונזר, אין בו סקס וכל הנשיקות שבו... די יבשות. ואולי הוא קריסטלי בעיני *כמיזחד* משום שהוא כה פוריטני ובוחר להסתיר את מעורומי הכלה.

גם אם צריך שיהיה שם חתן, מעמדה האופטי של הכלה הוא גולת הכותרת של כל חתונה, מרכזיות השמלה למשל, הכול מתנהל סביב ה- 'לראות בעיניים'... זה מחזיק לתמיד, גם בלי עניין הבתולין, את המובן העתיק ש'לראות' הוא 'לבעול', ובחתונה, לא רק הבעל המיועד, אלא כל הצופים חולקים בעיניים את שמחת הבעילה. בסרט של באסטר קיטון, אבל, כשמדובר בתמונת מבניות היצירה אז לא, לא יתנו לנו לראות את הכלה. גם במזרון של מתן, לא רואים ולא נקבל, לא בולבול ולא כלום, לא רק שאסור, מבנית לא נתון, ואם אתה נאמן ליצירה אז זה מה שאתה מביין אודות תמונתה. מתן גם הוריד לה את הראש. כמו שאין ראש אישה או ראש גבר לקריאטידה שלו וכמו שהזרע של ג'ף ברידג'ס אולי יזין ואולי ייתן פוטנציאל של המשך ליוצרת או ליצירתה.... אבל הוא אינו היא. יש לו כוח מכונן אבל הוא אינו הדבר המכונן. היידגר אמר את זה פעם, הדשן אינו מבאר את הפרח. מנדלשטאם אמר שהדימוי יוצא מהעולם אבל לא חוזר אליו.

מידת אטימותו המופתית היא כוונתי בדברי על "שקיפותו" של הסרט של באסטר קיטון. כנורמה החברתית של הנישואים ביתו של זוג טרי הוא הגישום, המטריליזציה של האהבה. הוא הצורה, הנפח, המיצוק, שטר המימוש והממשות שלה גם יחד. הבית חורג מן התשובה לשאלה איפה יגורו, הוא במעמד של חזקת הוויה שמעל לכל ספק. עניין המיצוק והמוצקות הם בעלי חשיבות עליונה – זה עיקרון העל: תמונת העמידה, הניצבות, היציבות והעמידות. כל מסמר נתקע ונקבע סופית. איתנות אבסולוטית כזו, אטומה וחתומה כלפי חוץ,

ממוגנת ובצורה, היא קריטית לאידיאה המטריאלית של הנישואים, אידיאה שהקיבוע הוא מהותה ותכליתה. הקבוע היחיד בסרט של קיטון הוא שהכול זו ומתערער בו ללא הרף, אין בסרט הזה מסמר אחד שממסמר משהו.

בסכמה של הנישואין האידיאליים מפרט הבית; גג רעפים, וילונות משובצים, פסנתר, שטיח, גינה, שער, שושנים ויונים, הוא מדריך שימוש ומתכון ההצלחה: ציוד ורכש הם חזות הכול: בין האהבה (הרגש), לבין הבית ('ה'חפץ'), נוצר זיהוי במונחי ממשות מטריאלית. יש קשר סיבתי, הכרחי, התפתחותי מאהבה ל-בית. מרגש לחפץ. אין מתום בעלון ההרכבה של הבית בסרט. אין מתום באהבה. אבל מישהו בלבב את מספור החלקים. האוהבים בסדר, האוהבים הולכים לפי הספר, אבל בקופסה – הכול לא בסדר.

חטיפת הכלה בפתח הסרט מבטיחה את זהותו ואת האינטגרטי של החתן – אולי ביישן ובכל זאת גבר, הוא מחזיק וגם יחזיק בכלה, בתוקף, וכולו איש המציאות והתושייה. התושייה בסרט היא מסמן צחור של אונות ובעלות. כל הקטגוריות של הסרט הן מטריאליות. כי באסטר קיטון מבין את דרישות ההמרה המטריאלית מ'אהבה' ל'חפץ', ומה מתחייב מן התמורה הזו כאשר באים לעבוד ב'תמונות זזות או 'מוזזות'. מכיוון שהכול כאן מראש מוחפץ עד כל קצה אפשרי של החפצה, אז גם ברור שאת ה'בעל' הפוטנטי ימיר ה'בנאי' הפוטנטי, ומכאן תיווצר שרשרת איוכים בה הבעל ה'טוב' הוא זה ה'יודע' את ה'מלאכה'... וכך מבחן האונות מתורגם לפרטי פרטיו של פרויקט בנייה.

המטאפורה הממומשת בנראות הטוטלית הזו ובמנגנון פעולה קולנועי שלם של פעלולים שנבראו לכבודה היא המובן של האיטום ה'שקוף' של הסרט. ובאמת, סגולתה העיקרית של אונות הבעל-הבנאי מתגלה בכישרונו המיוחד במינו למנוע אסונות גמורים אך ורק באמצעות קידום בטוח של אסונות חדשים. צייתנותו המוחלטת, העיוורת אפילו, לכתוב בעלון ההרכבה הביאה רק מפח נפש ופריקה של נוסחת היציבות לגורמיה, אבל גם הבנייה ה'פרועה', זו שאיננה רצינאלית, זו שלא על פי הספר – זו שעליה הוא משליך את יהבו בהמשך לאחר שכבר בחר לזנוח את הספרון ולהיצמד ל'אינטואיציה' לבדה, גם היא מניבה רק הרס. כלומר, עם השיטה ובלעדיה, דבר אינו מצליח לבאסטר קיטון, הכול מתמוטט לו בידיים.

זה בעייתי, חידתי: קיטון יצר סדרה של אפשרויות טהורות, אחת מופרכת מחברתה, וכל אחת וכולן ביחד אין להן מטרה אחרת מאשר לפרש את הנוסחה כלשונה, בלי לסטות ממנה כהוא זה. הלקח - אבל - הוא משונה; ככל שתהיה נאמן לה בקנאות גדולה יותר, ככל שתלך איתה 'עד הסוף' – כך היא אבודה עבורך; אתה שב ומאבד אותה - זה הסרט. זה המעשה האמנותי.

והנורא מכל: אם 'פעולה על פי הספר' זה אשר ממנו השכלת ואותו השלכת איננה שונה מלא ל'פי הספר', מה איפה יבטיח את האושר? מהי או מה תהא בנייה 'נכונה'? יש בנייה כזו. מה שמציע לנו באסטר קיטון הוא לנסות ולהשקיף על פני הדברים לא כפי שהם 'נעשו' או 'נאמרו', כלומר, לא מתוך ערכיות של אמת או שקר שיש בהם, או שעשויה הייתה להיות בהם, ואף פעם לא כלפי השאלה מהו מצב העניינים ה'אמיתי', ה'ריאלי', "איך דבר מה קורה באמת", ב"ממשות" של החיים, אלא - ואלה הן מילותיו המאלפות של ברנינקר - לקחת את הדברים באופן בו הם 'עשויים' בפועל, לקחת אותם באופן בו הם 'נאמרים ב"פועל"'. לקחת אותם כדרך לומר דברים, דרך לעשות דברים. אם כן, במקום ערכי אמת יש לנו כאן מבט על נוסח.

אנו קרובים עתה מאוד אל הדברים שנאמרו בהקדמה.

אכן, הסרט של באסטר קיטון עסוק בלהביא את הנוסח לדרגת שקיפות מוחלטת: שבעה ימי בנייה לפי הספר הופכים לשבעה ימי הרס. הסרט מתחיל באופציה של מילוי חלל ריק באמצעות



הקמת מבנה ומסתיים במשטח ריק. כל מה שמתרחש בסרט אינו נסתר. אין בסרט סודות לגלות, כשם שהמזרון של מתן גלוי בשלמותו כל העת, ואין מה להבין, אין קונפליקט להתרה. להפך – הכול מותר מראש, בכל מובן שהוא – מותר. הכול גלוי לחלוטין על פני משטח העשייה.

אם אני מחזירה את שאלת מערומי הכלה אזי יהיה נכון לומר שהסתרת מערומיה איננה אלא **היפרבולה של הגלוי**, אישורו עד אין קץ של החשוף מכול, של המובן מאיליו. זהו העוקץ של צחוק התדהמה.

לסיום עלינו לשאול מחדש: ומה אפוא יבטיח את אושרם של בני הזוג? מהי בנייה 'נכונה'? תשובתו של באסטר קיטון איננה פשוטה. הבית שאותו מנסים לבנות על פי הספר – מתנגד! אבל גם שלא על פי הספר – הוא מתנגד! 'לאובייקט' עצמו יש מה לומר... בסרט – זה מרד ממשי! הבית הזה – היצירה – תופסת חיים משלה. הבית מכה ביושביו, באורחיו, בכולם, מכות נאמנות. זה בית מסוכן! הוא דוחה אותנו, מתנגד לנו, משתולל. לבסוף הופך הבית הזה לקרוסלה וגורלנו לעוף לכל הרוחות... אל מחוץ לסרט, אל מחוץ ליצירה...

תמונת הסיום: בתוך ה'אין' האבסולוטי הזה על רקע ערמת הגרוטאות המשוטחת ניצב לו זוג אוהבים, פגועים, סחוטים, אבל ניצבים הכן. הרס שהוביל לעוד הרס משחרר, מתוך הכוח הקטלני שלו – את התשוקה. את פוטנציאל עמידותה. זה הוא המקום המשונה, מרחב הסכנה הממשית, הגורלית, של השב ומתהווה. שום דבר בפארסה המצחיקה של קיטון אינו סימבולי או מטפורי. הסיטואציה שלו – לכל אורך התהוותה – קונקרטי לחלוטין, **שקופה**, הסרט הוא הדבר עצמו. הוא מגולל את עצמו. זה הרעיון – התוכן הוא תמונת מבניות היצירה.

גם הרווח ה'איקוני', המימטי, יוצא נשכר מאסטרטגיה כזו שלא התעניינה ב'עולם', אלא רק ב'נוסחים'. כל מה שמסמן הבית (המסגרת, החדר שבו יולדו הילדים, הסלון הפסנתר, האורחים, הארוחה...) פועל בסרט של קיטון שיטתית כנגד עצמו, רק על מנת לאשר מחדש, ביתר עוצמה, את ערכיות כל מה שנהרס.

כך יוצאת שלילת הסכמה המקובלת של קן האהבה על כל ייצוגיו חיובית יותר מהצגתה הפוזיטיבית. והרווח הוא כפול ומכופל – דווקא המבט **בנוסח** הוא שמאפשר מחדש את המבט בממשות החיים עצמם. לכך בדיוק התכוון אוסקאר ווילד כשכתב ביומנו: "נאמנות לטבע זה לא מספיק!".

עוד אפשר להוסיף ולומר על המהפך הזה: הרס גמור נחגג כאן באמצעות הצחוק רק על מנת לשבח את הבנייה. וכך, ככל שהוא יותר *anti sense* וכן *non sense*, כך הוא יותר *make sense*. ככל שהוא יותר אנארכי, כך הוא יותר שומר חוק, ככל שהוא יותר מופרך כך

הוא הולך ומסתבר, ככל שהוא יותר שיקרי – כך הוא יותר אמיתי, וככל שהוא יותר מלאכותי, כך הוא גם יותר טבעי.

האופן בו החיוב נבע מתוך השלילה הוא הרגע המפליא והמדהים של הסרט הזה. זה רגע הצחוק ורגע התדהמה שאותו ניסח פרופ' מנחם ברינקר. צחוק התדהמה הוא הגילוי של הולדת הממשי מתוך משחק טהור במסמנים, מתוך הציות לחוקיות פנימית מופרכת לחלוטין כשלעצמה.

שלא כמובטח במדריכי הרכש של הנישואים – התשוקה הארוטית אותה חושב באסטר קיטון, אין לה מילוי, בשפה של הסרט הזה – באורח מילולי לחלוטין – אין לה גג. אי אפשר לספק אותה. אי אפשר לכלוא אותה. אין לה מיכל. אין לה לא מפרט רכש ולא מפרט בעלות, ואין להחזיק בה. כמו בשיר של אלתרמן שר גם באסטר קיטון: "שוא חומה אצור לך, שוא אציב דלתיים!"

מתוך פרשנות כזו אני יכולה להבין את כוח ההתפרקות של הבית כפוזיטיביות היחידה המסוגלת להצביע ביושר על המכניזם של התשוקה.

