17

שבוע אחד – על סרטו האילם של באסטר קיטון

DO IT YOURSELF, לתלמידי נקודת מפגש, "בצלאל"
אוניברסיטת ירושלים

שבוע אחד – על סרטו האילם של באסטר קיטון
DO IT YOURSELF, לתלמידי נקודת מפגש, "בצלאל"

הקדמה

... המקום הנמוג, החמקמק, של השב ומתהווה - -
לבאסטר קיטון יש מעשיה נהדרת על הנזילות של העשייה האמנותית.

אנו שבים כמעט תמיד אל אותה השאלה אודות האופן בו 'תוכן' העבודה נושא, למעשה ממש מהווה את מהותה הפורמאלית. איך להבין את ה'תוכן' כ ת מ ו נ ה של מבנה העבודה – זה כל הרעיון. בכך מתחילה ההתקרבות לאמנות.

בראשית הדברים כדאי להניח אזכור פשוט; התכונה הבולטת של חפץ האמנות היא דוממותו. דוממות במובן זה שכמושא התבוננות הוא עקור משטף החיים (עקור מזמן), ממוסגר. גם פרפורמנס שנמשך שבועיים ובו אנשים, בעלי חיים ופעולות שונות אשר הן פתוחות אל המקרי והאקרעי הוא חפץ כזה - דומם. הפורמט - כל פורמט של עבודה - מהותו היא הקיבוע. יהיו אשר יהיו גבולות הפורמט, מה שמתרחש בגבולות אלה היא הקומפוזיציה. את המילה הזו - 'קומפוזיציה' - זרקו במשך הדורות. מסיבות שונות. היא ציינה דברים ספציפיים מידי, היא זוהתה עם רגעים היסטוריים מסויימים... אין זה חשוב. הבעיה הכרוכה בשאלת המסגור של החפץ האמנותי לא השתנתה. חפץ האמנות הוא אקט חיווי וכל אקט חיווי הוא ממוסגר. הבנתה של מגבלה יסודית זו - האחריות שהיא תובעת מן היוצר - מגלה את חופש היצירה שלו גם אל מול הקורא או הפרשן. כל תורת החופש הזו איננה אלא תורה של הגבלה וצמצום.

אז היצירה היא חפץ דומם. בעבר אהבו לתאר את תהליך היצירה כמו גם את ההשג הסופי שלה במושגים של *הפחת חיים'*, הפחת חיים בדומם, בחומר. השיפוט האמנותי 'זה חי!' ציין את הניצחון על מגבלת הדוממות.

צריך לנסות לדרוש את 'הפחת החיים' הזו מחדש. תוך ויכוח - אכן הוא נערך כאן פעם אחר פעם – עם אותן תפיסות עצלות המתפתות להאמין בכוחן הלא מעורער כביכול של יחסי האחיזה של תוכן וצורה; מראש, כביכול, מצויים תבנית, פורמט, ידע מסוים של צורות, ולתוכם נוצקים ה'תכנים', כמעשה האופה המעצב את 'השטרודל' הבלעדי שלו ורק שלו. מושגי ה'אישי', ה'אני', ה'מסר', ה'עומק', ה'נפשיות' ה'רגש', האפראט הזה כולו

שירת, וברוב רובה של השיחה אודות אמנות עדיין משרת, את מודל יחסי האחיזה האלה של תוכן וצורה וניתן לאפיינו כפנטזיה, פנטזיה אודות הכלה עצמית מלאה.

אבל השיחה שלנו אודות מעשה היצירה מבקשת לרחוק במידת האפשר ממעשה ה׳שטרודל׳ ומן הפנטזיה שנכרכה בו.
זה יהיה כרוך בשיבה אל השיחה שלנו אודות פרוצדורות של יצירות, אודות טקטיקה, אודות פעולה, כך כנגד הנחת הדימוי כאביזר מתוך מאגר או מחסן נתון, כך כנגד הסטרוקטורה האידיאית של מסורת הפרשנות האיקונוגראפית.
ה׳עולם׳ של האמנות מוכתב לה מתוך הפעולות בהן היא נוקטת, מתוך ה׳אופניות׳ שלה, הוא לא קודם להן (בא לפניהן, מטרים אותן).

ב.
מעט לפני שאעלה בפניכם מחשבות על סרטו של באסטר קיטון, אבקש להזכיר משפט אחד של ליצן אלוהי אחר, אוסקאר שלמר. תמיד הייתה לי חיבה לחשוב על באסטר קיטון ועל אוסקאר שלמר יחד, ולא רק בגלל ששניהם יקרים מאוד לליבי.
ברשימות מאוחרות שלו, מאמצע שנות ה-30, כאשר ה׳עולם׳ השלמרי כבר עמד על מכונו מאוכלס בבובות שלו, במסכות, הוקם הבלט הטריאדי... כאשר עקרונות הציור המופשט שלו כבר היו מפותחים ... פתאום כתב שלמר ביומנו מתוך אי -נחת גלויה : **״נאמנות לטבע זה לא מספיק !״**
פתאום, כך ניתן לאייר זאת, אחרי שהעבודה המחשבתית כולה כבר נעשתה, פתאום שלמר נבהל, חש צורך להתפלמס מבראשית...
עד כדי כך נרדפו המודרניים. וכוונתי איננה לרדיפות הנאציזם, גם לא לרדיפות הפופוליזם לסוגיו, ולמעשה בכלל לא לרדיפות כאלה שהן ההתמד המשעמם של חיי האמנות, אלא בעיקר לרדיפה הפנימית של אמנים את עצמם, זו המעניינת, החיה, שאינה שוככת ואשר עד כמה שישמע לכם הדבר משונה, היא בעיצומה גם היום- - -
ובכן, שלמר כתב **״נאמנות לטבע זה לא מספיק !״** יכולתי להכתיר את המשפט שלו כמוטו הפגישה שלנו היום.
אני רוצה לחשוב בקול רם על אספקט האי מספיקות הזו באמצעות הסרט של באסטר קיטון, **״שבוע אחד״**. **(One Week)**.
הבאתי לכם גם מאמר ישן של מנחם ברינקר, מאמר שלמדתי ממנו הרבה, לפני שנים, ואני מוצאת שלא נס ליחו.

נדמה לי שברור לכם כבר זמן מה לאן אני מכוונת וכיצד אני דוחפת ככל יכולתי להכיר בכך שככל שהאמנות תהיה מלאכותית יותר, כך, בסופו של דבר יגדל הסיכוי שלה להיות נאמנה, להיות **טבעית** ברצינות גדולה יותר.

ג.

ועתה אל **באסטר קיטון.**

זוג צעיר, טרי, בונה את ביתו שמתפרק לגורמים בעודו נבנה. זה קורה במהירות מסחררת, צנטרפוגלית ממש.

...סלפסטיק?

נניח כי הסרט של באסטר קיטון הוא ***דק*** סוג של בידור. הרי גם אם לא נמרחות בו עוגות על פני היריבים, אלא מנסים לבנות בו בית, עדיין יש בו די והותר חומר שיכול להכלילו בקטגוריית סרטי הסלפסטיק.

אני מעיינת ברשימת מנגנוני ההצחקה שמזכיר פרופ׳ מנחם ברינקר במאמר ישן על האחים מארקס. כולם פועלים את פעולתם גם בסרט של קיטון:

- אוטומטיזם של פעולה
- העדר קיצוני של פרופורציה בין גרויי לתגובה
- אירועי שרשרת
- מערכת של התנגשויות עזות בין הצפוי, המוכר והסביר בעולם, לבין המתרחש בסרט
- התנגשויות הסותרות את הניסיון שלנו
- התנגשויות המאשרות את הניסיון שלנו עד אין קץ

כל אלה ועוד הרבה גורמי צחוק נוספים, ומעל לכל **התאוצה העצומה** של המתרחש שמים את הסרט של באסטר קיטון בתוך מסורת עתיקה מאוד של הפארסה. והפארסה היא באופן ידוע פורטרט התשליל, הנגטיב של הטרגדיה.

במאמר התשיעי ב׳דרמטורגיה ההאמבורגית׳ כתב לסינג, סופר, מחזאי במאי ואיש תיאוריה גרמני בן המאה התשע-עשרה, על הפעולה שבפארסה. כך הוא ממליץ שם: ״את הפעולה בפארסה יש לשחק מהר. אין להותיר לקהל שיעור זמן מספיק על מנת להרהר על טיבה.״ *

כך גם נהגו כל המצחיקנים הגדולים של ההיסטוריה, באתונה, ברומא וגם בהוליוד.

מה מציין ׳להרהר על טיבה׳ ?—

פרופ׳ מנחם ברינקר שמתווכח עם לסינג ההיסטורי באותו מאמר על גרושו מארקס (מהאחים מארקס) מסביר שעבור לסינג ׳הסתברות פנימית׳ היא קנה המידה העליון לכל

ספרות עלילתית. במקרה הטוב העלילה מעוררת בצופה מחשבות על טיבה, על ההסתברות הפנימית שלה, מה ולמה ואיך קורה לגיבורים מה שקורה להם. ושם, בהרהורים אלה חבויה המשמעות העמוקה של התיאטרון. שם גם מצוי הסיכוי שלו *"להפוך לבית הספר המוסרי של העולם"*. שם, לדעתו של לסינג, מסביר לנו ברינקר, אנחנו מתחנכים לקראת הפגישה עם הממשות, עם החיים.

יוצא מכאן כי הפארסה מחריבה את סיכוייה של פגישה מקווה כזו. משום שהיא מלאכותית; היא אינה מאפשרת 'אילוזיה' של חיים, משום שהיא מכוונת מאלף ועד תיו אל הביצוע, אל ה*אופן* ואל הפעלולים, כלומר אל הסימנים התיאטרליים לכשעצמם. זהו הטווח שלה, טווח הלהטוטים, הפטנטים ושם, ב'קונצים' האלה ממוקמת המשמעות של בידור טהור.

כביכול אלה הם פני הדברים בסרט של באסטר קיטון: זוג טרי מקבל במתנה בית להרכבה עצמית. זה התירוץ העלילתי, תירוץ קלוש מעיקרו. מדוע קלוש? קלוש, כי הוא מכני. מדובר בשרשרת פעולות, פעלולים, חומר בר-ניראות, בר צילום – זה *ה'תוכן'* והעלילה, מה שהוא *ה'סיפור'* - ואילו הזוג, הבית - הם התירוץ.

על פי הבנה כזו, סוף הסרט, סוף השבוע המטורף של הזוג הצעיר, הוא סוף אקראי, סוף טכני של סרט מכני מעיקרו. אחריו יכלו לבוא עוד שבועות של עוד פעלולים קולנועיים, עוד המצאות ועוד טריקים. זה הכול, מאום לא מעבר לבידור קליל.

אם אומנם התיאור נכון הרי שנכון היה להועיד לפארסה את המקום הנמוך ביותר בהיראכיה של אמנויות פעולה. כך מסביר ברינקר והסברו מצוין גם למקרה של קיטון. לפי לסינג, ולפי המאה התשע עשרה, בניגוד גמור *להסתברות הפנימית* עומד *המופרך* שהוא העיקרון הבסיסי של הפארסה, ושהוא כמקור עצמאי, אוטונומי, של הנאה וגם של הנעה אסתטית, נחות ביחס למה שיכולה לעשות לנו החומרה של הסתברות פנימית של עלילה, זו שמניחה 'חיים ממש', דמויות ונסיבות חיים מורכבות, פסיכולוגיה, 'עומק', ולא דמויות של קרטון, ועלילת קרטון כמו בסרט של באסטר קיטון.

מכיון שלסינג מייחס למופרכות של הפארסה ערך שלילי ביחס למטרה הנעלה של התיאטרון, הגיוני שבבואו להציע פתרון הפקתי מוצלח עבור פארסה הוא יתמוך בדבר היחיד שיש לה להציע; צעצועים, בדיחות, בידור – אם זו הפארסה, תהא הפארסה מה שהיא - ובתאוצה המירבית.

האם בכך תם הסיפור? האם יש דרך נוספת, אחרת, לשאול על המהירות של הסרט, על הפעולה שבו, על המופרכות שבה? האם מופרכות הסרט היא אמנם בהכרח ניגודו הגמור של רעיון ה'הסתברות הפנימית'? ושאלה נוספת, האם אמנם זה *רק* בידור? *רק* פעלולים?

באותו מאמר לזכרו של גרושו מארקס חושב ברינקר על דרך אחרת שאותה לסינג אינו רואה.

אני שוב קוראת לכם מן המאמר:

"אפילו במהומה הנוראית ביותר שבכל סלפסטיק מצוי, צריך עדיין להבין מה מתרחש [...] הקצב המהיר ביותר אינו יכול להיות מהיר כל-כך עד שאי אפשר יהיה לזהות את המתרחש. גם אם מתרחשים הדברים בבת אחת הם ימסרו להבנת הצופים בזה אחר זה. מהומה שאין להבחין בה שום פרט אינה יכולה להפוך לשום עובדה אסתטית, ואם אמורים הצופים להישאר ללא מושג ברור על חלק מן המתרחש במהומה הכללית, יהיה דבר זה עצמו לא יותר מאשר פרט מרשים של אותה מהומה."

ברינקר מסכם: " בסופו של דבר, כמה זמן בדיוק נחוץ לצופה על מנת לראות ש'בלתי מסתבר' הוא שאדם מבוגר שעיניו בראשו יהלך במרומי קורה היוצאת מגגו של גורד שחקים באותה שלוות פתאים שבה היה מהלך בחצר-ביתו או שמופרך הוא כי אנשים כבודים לבושים בקפידה, יטיחו זה בזה עוגות דביקות על עניין של מה-בכך?"

התשובה של ברינקר מסתמנת בבירור: ההבדל בין הפארסה לטרגדיה איננו עקרוני, הוא בעצם כמותי בלבד. גם בטרגדיה עלינו להשהות, לוותר, על הרבה דברים מופרכים ביחס למה שאנו 'יודעים אודות החיים', אלא שכאן, למשל בסרט של קיטון, עלינו לבצע ויתורים דחוסים ומהירים יותר כדי לבנות הסתברות.

אבל יותר מזה, אומר לנו מנחם ברינקר, בעצם, בפארסה, בדיוק כמו בטרגדיה, אנחנו מחויבים להפעיל בדיקה רפלקסיבית של מה אנו יודעים אודות החיים, ומה מונח או מוצג לפנינו.

אם נבדוק מה מניע את הצחוק שלנו בסרט של באסטר קיטון נגלה מיד כי את עיקרון אירועי השרשרת שלו אנחנו תופסים מיד, תוך שניות: למעשה, למן הרגע שהמאהב הדחוי מתגנב ומשבש את המיספור הרץ שעל חלקי הבית הארוזים בקופסה. כאשר באסטר פותח אותה ופורש את עלון ההרכבה המצורף מתחילים לצחוק. יודעים בוודאות גמורה למה יש לצפות. מראש ברור כשמש שזה לא יעבוד, הבית לא יקום.

כלומר: זיהוי עיקרון ההסתברות של המשך הסרט אינו נובע *רק* מתוך ההיגיון של פעלולים קולנועיים אוטונומיים, אלא הוא מוסק מן הידוע לנו אודות העולם, למשל מניסיוננו המר עם עלוני הרכבה עצמית. בסרט שיבוש המספרים הוא טריק ההנעה של העלילה, אבל הטריק הוא שמציף ומעלה את הידוע לנו. ולא סתם מעלה אותו, אלא מעלה

אותו על מנת לאשר אותו עד אין קץ. דווקא הטריק הוא ש***מאיץ*** את המוכר על בוריו ועל כן ה***תדהמה*** ופרץ הצחוק שבעקבותיה.

ברינקר מדייק מאוד בבחירת המילה הזו; ב***תדהמה*** נמצאת האיכות המיוחדת של הצחוק שלנו מן הסרט.

עולם הפארסה הוא בעת ובעונה אחת צפוי ומופרך גם יחד, הוא מוכר, ביתי, פמיליארי, וזר, שונה, אחר, ומדהים גם יחד. הכפילות הזו היא בשורש ה- uncanny. ואילו מה שגלוי לעין, מה שרואים בסרט בפועל, בנוי מאלף ועד תיו על אי סבירות גמורה: כל אחד יודע שאי אפשר לחבר בית במסמר למכונית, שאף אדם לא ישרוד את המכות ואת החבטות שבאסטר סופג לאורך הסרט וכן הלאה. אי הסבירות הגלויה של הפעולה המופרכת היא הדבק המחבר את כל אירועי הסרט והדבק הזה פועל את פעולתו רק בגלל הידע המוצק והתקיף שיש לנו אודות הסבירות הממשית של פעולות ודברים בעולם. לא כמו שלסינג חשב, כדי שיתקיים צחוק התדהמה של הפארסה אין לנו שום צורך לנטרל, או להשהות או לסלק את הידע הזה.

בסופו של עניין , מסכם ברינקר, הפארסה לא דורשת מאתנו *להאמין* במוצגים שלה, אבל היא כן מציעה לנו להתבונן בהם, והסחף שהיא מציעה לא דומה לסחף של רומאן או טרגדיה, (סחף המנסה להתגדר באילוזיה של ממשות) אלא הוא הסחף שנובע מן הנכונות שלנו להתמכר לסדרת אפשרויות טהורות, שטמונות במבנה מופרך של פעולה, ובעולם פוטנציאלי שהיא מקימה, עולם בעל חוקיות משלו.

כלומר הפארסה מציעה לנו את **המבט באסטרטגיה של בניית חוקיות פוטנציאלית. התוכן שלה הוא לא העולם, אלא מבט באסטרטגיה של עולם פוטנציאלי**, והמבט הזה מתאפשר לנו רק מתוך הכרת חוקי העולם הממשיים.

כאשר רצו להציל את כבודה של ההסתברות כקנה-מידה אוניברסאלי להערכה של יצירות (לסינג בדוגמא שלנו) לא נותר ׳אוויר׳, ברגע שנתקלו בחריגות קשות מן המסתבר אמרו שמדובר במשהו סמלי, או במטאפורה, או שראוי לדבר על מבנה של חלומות... כך מסביר ברינקר.

ואומנם מעניין לבדוק עוד את ה**מבט באסטרטגיה.** מה עוד מתגלה כאשר מסרבים לחשוב את הסרט של קיטון במונחי הבעה סמלית, בכלל במונחים של *הבעה׳*, או במונחי סימבוליקה של חלומות.

אם נלך לפי לסינג, הסרט מציג בנייה מקולקלת, אבסורדית. הוא מראה בית שלא מצליחים לבנות אותו. הנושא הם הטריקים הקולנועיים שמעלים את הכישלון הזה. זה הבידור.

אבל אם סיפור המסגרת הוא תרוץ בלבד, מה באמת מסבר את גודש ועושר הפרטים שלו ומדוע הם כה טורדים? מדוע זוכרים אותם? מה סוד כוחם של כל אותם מעמדים שאינם תורמים במיוחד לקידומו של הטריק הקולנועי הבא?

למשל, לשם מה ההשקעה העצומה שמסביב לאירוע החתונה, לזוג הצעיר, לחטיפת הכלה ולחטיפתה מחדש? הרי בעצם צפינו בסיפור אהבה, קינאה, נקמה... החתן - מראים לנו – הוא בחור נועז, אבל הוא גם קטן וביישן. והוא גם 'בתול', רומזים לנו. יריבו המאיים על ביתו הוא חזק ואלים. ומה ושל מי היא בכלל אותה יד המשתרבבת אל תוך המסך ומכסה על עדשת המצלמה כאשר עומדת הכלה להתגלות במערומיה? מפני מי יש להסתירה? האם מפני החתן, שעכשיו הוא הרי בעלה *החוקי?* אולי מפנינו יש להסתירה? מה יש כאן להסתיר? ואיך זה קשור לפונקציות ולמטרות הבידוריות שצוינו עד כה? את מה זה משרת? הרי לצורך העניין הבידורי אפשר להעלות על הדעת עשרות תסריטים אפשריים אחרים, שאומנם גם נעשו; 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?

הסרט רץ במהירות מסחררת אבל אי אפשר שלא להבחין, שלא לזהות מיד; בניית הבית סובבת סביב – אהה – חדר השינה, ואהה – חדר הילדים העתידי...

'כל ההתחלות קשות' אומר פתגם רב לשוני. אני חושבת שכאן טמון המפתח למבט המיוחד של הסרט הזה באסטרטגיה.

ה.

כעת בהילוך איטי:

הסרט בנוי על סכמה פשוטה, מעשייה אודות "קן האוהבים".

אם במקום המושג "קן האוהבים" או "קן האהבה" נשתמש בפועל – 'לקנן' ואז נדבר על "קינון האהבה" נוכל להתקרב מעט אל המבט המיוחד של קיטון. כדאי לחשוב גם על האפשרות ב'כ' – "כינון האהבה".

ה'אקשן' אינו רק תוכן התמונות, קיטון מציע את אוסף התמונות הנע כ'אקשן' – פעולה. באוסף המנוקב שיעלה על הגלגל שעליו יסתובב הסרט, שם ***מתכונן*** וגם ***מקונן*** מעשה האהבה. לפעמים נדמה לי כי ***'שבוע אחד'*** הוא סרט האהבה השקוף ביותר שנראה על מסך אי-פעם. גם אם אין בו סקס כלל וכלל וכל הנשיקות שבו יבשות למדי עדין הוא סרט בעל שקיפות 'קריסטלית'. ואולי הוא כזה *במיוחד* משום שהוא בוחר להסתיר את מערומי הכלה.

העם... כולם, אנחנו, תמיד - זה חוק עליון - *'רוצים את הכלה'*, העניין הוא אופטי - 'לראות בעיניים'... באותו מובן עתיק ש'לראות' הוא 'לבעול'. השורשים של ראיית הכלה הם קדומים מאוד, אבל לא השתנו כהוא זה בעת החדשה. ההתמד שלהם גובר על מעמד הבתולים בטקס הנישואים הישן. גם בסרטון של באסטר קיטון. ולכן עדיין עולה השאלה מה הטעם להחביא אותה?

אם דברי עדיין אטומים לכם, אשאל שוב למה הכוונה ב- 'סרט שקוף'?

עומדת הסכמה הפשוטה של "קן האוהבים", הוא שמצריך בנייה, עשייה. גם מחוץ לסרט, זוהי אחת הסכמות היותר מטופלות, בין אם באתיקה שלמה המועברת במשפחות בצורת פתגמים ומכתמים, מכלול ספרות המשרתות והתעשייה אשר סביבה, קומדיות המצבים הרומנטיות בכל הגילויים והתפוצות התמוניים שלהן... כל פרסומת – בנק, ביטוח, רפואה... מזון, נופש....

בסכמה או בקונבנציה הזו, ביתו של הזוג הטרי, הוא הגישום, המטריליזציה של סיפור האהבה, צורת הופעתו של הסוף הטוב. יותר מזה – הבית הוא העדות המוצקה - כך באופן מילולי - של סיפור האהבה. אם הנישואין הם הצהרה של כוונות אז החפץ, הבית, הוא ההוכחה - שטר המימוש והממשות של הכוונה. הבית איננו רק מקום להתגורר בו. ביחס לאהבה והנישואין הוא מקבל מעמד של עובדה, הדבר ש'מחזיקים' בו ואין עליו עוררין, הוא מציין הוויה שאיננה עומדת או מוטלת בספק כלשהו, שהיא מעל לכל ספק.

עניין המיצוק והמוצקות הללו הם בעלי חשיבות עליונה – זה עיקרון העל - כלומר – תמונת העמידה, הניצבות כמו גם היציבות והעמידות - כל מסמר נתקע ונקבע סופית. הנראות האופטית של איתנות כוללת כזו, שהיא גם אטומה וחתומה כלפי חוץ, ממוגנת ובצורה, היא הקריטית לאידיאה המטריאלית של הנישואין, אידיאה שהקיבעון הוא מהותה ותכליתה. ממש לא כך קורה בסרט של קיטון שבו הקבוע היחיד הוא האבדה לנצח של התמונה הקפואה; הכול בו *'זז'* ללא הרף, ואכן, גם ה*'תוכן'* הוא כזה - בפועל אין בסרט הזה מסמר אחד שממסמר משהו.

חישבו על החומר הקולנועי, כי על זה אני מדברת אתכם: על המטריה של התמונות הקפואות, המשורשרות, ה'מותנעות'. חישבו מחדש את יסוד ה'אנימה' שבאנימציה.

כאשר מדובר בסכמה התרבותית של אותה יציבות המצופה מן הנישואין, הרי שיש לה ויזואליה ברורה וחד משמעית, יש חפץ – זה ה***בית***. כן, זה הבית שבסרטים, בגלויות,

בפרסומות. הוא תמיד אותו בית – בית בורגני בסביבה שקטה ובטוחה, כלומר *מחוץ לעיר*, בסביבה *כפרית*. שאלת מיקומו הנכון, השכונה, היא פריט מאוד מרכזי לאותו עיגון ומיצוק חברתי של האהבה. אין כאן רק עניין שבינו לבינה – הבית חייב לשבת טוב באמצע, להתברג למשהו מסביב. הסרט של באסטר קיטון שם אל ליבו לציית גם לה*כפריות*' המבוקשת, אלא שהחלקה איננה החלקה הנכונה וכך רשומה התבוסה הגמורה מהשנייה הראשונה, והשגיאה היא מפלה שאין ממנה תקומה.

על ה***בית*** להיות מצויד היטב – רצוי מראש, מהתחלה. המפרט של קן האוהבים מוכר; גג רעפים, וילונות משובצים, פסנתר, שטיח, גינה, שער, שושנים ויונים. מדובר באפראט שלם של קניינים, של רכוש, אשר במערכת הזו הם האובייקט הקורלטיבי של האהבה, בה במידה שהם סמל שלה - אידיאל - וגם ההבטחה האולטימטיבית לאותה יציבות מגוננת, שפיות. מבלי להגזים אפשר לומר כי ה**בית** הוא המפרט של המובטח בטבעת היהלום הקודמת לו. זו הסכמה והיא מוכרת לכולם.

הסרט של קיטון מצחיק כי הוא לוקח את הסכמה המתקתקה הזו וקוצץ אותה דק, אבל בזאת לא מסתיים העניין. אם נתאר איך הוא עושה את זה נגלה אולי משהו חדש, משהו שלטעמי הוא אפילו מפתיע.

כי מה מצוי ביסודה של הסכמה? ה***בית*** הוא יותר מחפץ, הוא מיכל של מנגנון חפצים שלם, והמנגנון הזה הוא הוראות השימוש לאהבה. האפראט הוא המדריך – אם יהיה לך זה וזה, אם תקנה כך וכך או-אז תפרח האהבה. ציוד ורכש הם הכול כי בלעדיהם – אין אהבה. לכן להוראות הרכש יש ממד מקודש, הדבר שאין לסטות ממנו. נישואין – מדריך שימוש – הוא על כן *תנ"ך* רכש. בין האהבה (הרגש), לבין הבית (ה'חפץ), נוצר זיהוי במונחי ממשות מטריאלית. כך מיוצר קשר סיבתי, הכרחי, התפתחותי מאהבה ל-בית. מרגש לחפץ.

אין מתום בעלון ההרכבה בסרט של קיטון, התנ"ך הוא תיקני, אבל את המספרים על חלקי הבית מישהו שיבש. בקופסה – הכול לא בסדר. האוהבים בסדר, והאוהבים הולכים לפי הספר.

קודמת להצגת הספר הזה בסרט אפיזודה קטנה המספרת לנו על הניסיון לחטוף את הכלה. ניסיון של מאהב שנדחה. התפקיד של האפיזודה הזו הוא להבטיח לנו את זהותו ואת האינטגריטי של החתן – זה מתואר כגבר שבגברים, מי שמחזיק בכלתו, מי שיחזיק בה בתוקף, והוא זה שאיש לא ייקח אותה ממנו. כך, גם אם הוא ביישן - - הסרט טרוד לא מעט בעיצוב החן של הביישנות - - עדיין הוא כולו אדם של מציאות, ממשות וחוש התמצאות; הוא זה שאינו מתבלבל ויודע לחטוף את האישה בחזרה. על הביישנות של החתן מורכב מסמן התושייה. התושייה איננה אלא לשון נקייה לסימון הפוטנציה (המינית). הרה-חטיפה הוא מציין של פוטנציאל הבעלות. כל הקטגוריות של הסרט הן מטריאליות. לא כי באסטר קיטון הוא 'קפיטליסט' בהכרח, אלא כי הוא מבין את דרישות ההמרה המטריאלית של האהבה בסכמת הנישואין, ואת הקשר בין התמורה הזו עם העבודה, עבודת עשיית הסרט, עבודה ב'תמונות זזות או 'מוזזות'. מכיוון שהכול כאן מראש מוחפץ עד כל קצה אפשרי של

החפצה, אז ברור שאת ה'בעל' הפוטנטי ממיר ה'בנאי' הפוטנטי, ומכאן שרשרת האיוכים כמו : מהו בעל 'טוב'? זה ה'יודע' את ה'מלאכה'... ובעל 'רע' מי שנכשל בה וכן הלאה. אם כן: מבחן האונות הוא לפרטי פרטיו מבחן של בנייה.

זה מובן אחד של מה שקראתי לו שקיפותו הקיצונית של הסרט.

טרקטור מגיע. הטרקטור זורק את הקופסה – טראח ו- "תסתדרו עם זה!" הוראות השימוש בפנים. זה כושר התמצות המדהים של הסלפסטיק. מכאן ואילך הכול משתבש בקצב מסחרר.

נשללות לא רק נוסחת הנישואין – הבית והוראות השימוש, אלא הכול – כי דבר אינו פועל כשורה:

סגולתה העיקרית של אונות הבעל-בנאי מתגלה בכישרונו המיוחד 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 רציונאלית, זו שלא על פי הספר –זו שעליה הוא משליך את יהבו בהמשך לאחר שבחר 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.

והנורא מכל: אם 'פעולה *על פי הספר*' זה אשר ממנו השכלת ואותו השלכת איננה שונה *מלא לפי הספר*', מה איפה יבטיח את אושרם של בני הזוג? 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, 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 שום סודות לגלות, אין מה להבין, אין קונפליקט להתרה. להפך – הוא מותר מראש, בכל מובן שהוא - מותר. הכול בו גלוי לחלוטין על פני משטח העשייה שלו.

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

כפי שאני מנסה לומר כאן זהו מובנה העמוק של שקיפות הסרט.

האם אני מצליחה להבהיר לכם את שאלת מהות העשייה האמנותית עליה דיברתי בפתיחה? כיצד יש להבין את ה'תוכן' כסוכן, או כאמצעי, או ***כתמונה של מבנה*** העבודה?

היציבות המוצקה שהבטיח ספר הוראות השימוש מתגלה בסרט כאילוזיה. במהפך הזה מוכרח הסיפור לספר את עצמו כמה שיוביל לריק. ואמנם זה מה שקורה: ככל שמתקדמת הקמת הבית כך מתקדמת הריסתו.

האסטרטגיה של הסרט של קיטון פועלת בדיוק נמרץ כמו זו של הפסל טינגלי מי שהפסלים שלו הן מכונות שהורסות את עצמן. קיטון, כמו טינגלי, **בונה את ההרס.** ככל שאנו מתקדמים אל סוף הסרט כך אנו מתקדמים אל ראשיתו – חוזרים אל פיסת הקרקע הקרחת, הערומה, ואל הצלולואיד הלבן. ככל שהסרט "מתמלא" כך הוא "מתרוקן", פועל להחרבה עצמית.

זו משמעות ביקורת התפיסות הנושנות של יחסי אחיזת הצורה והתוכן: היוצר אינו 'יוצק' חומרים אל תוך תבנית מוכנה. ה'תוכן' שלו הוא-הוא התמונה של מבנה העבודה.

עלינו לשאול מחדש: ומה איפוא יבטיח את אושרם של בני הזוג? מהי בנייה 'נכונה'?

תשובתו של באסטר קיטון איננה פשוטה. בשיטת ה'שטרודל' יש פתרונות, יש רזולוציה, לכן היא בעיתית כל כך, כי היא מפשטת, היא אידיאליזטורית.

צריך גם לשים לב עד כמה אלים הסרט של באסטר קיטון:

הבית שאותו מנסים לבנות על פי הספר - מתנגד! וגם לא על פי הספר – הוא מתנגד!

ל׳אובייקט׳ עצמו יש מה לומר...

ויפה מאוד ההתנגדות הזו! זה מרד ממשי! הבית הזה - האם מותר כבר ללחוש את המילה ׳יצירה׳? - תופס חיים משלו והוא ממש מכה ביושביו, באורחיו, בכולם, מכות נאמנות. לבית הזה יש ׳שיניים׳. זה מפורש מאוד בסרט – הבית מסוכן! (היצירה תובענית-מסוכנת!) הוא דוחה אותנו – אני אומרת בהטעמה ׳אותנו׳ - שוב ושוב, מתנגד לנו, משתולל. ללא הרף אנו שבים ונזרקים מתוך ה׳אין פנים׳ המשונה שלו אל תוך ה׳חוץ׳.

ולבסוף הופך הבית הזה לקרוסלה. לא די בכל אלה, הקרוסלה מעיפה אותנו באופן צנטרפוגלי החוצה בכלל... איך לומר זאת? לכל הרוחות... אל מחוץ לסרט, אל מחוץ ליצירה...

מן *החוץ* אל *החוצה* אנו צונחים לנו אל תוך ׳אין׳ אבסולוטי.

ובכן, זוהי האסטרטגיה של באסטר קיטון.

זוהי גם האנליזה הקטנה והמזהירה שלו את מעשה האמנות.

וכבר הרחקנו מרחק הגון מן הבידור...

תמונת הסיום: בתוך ה׳אין׳ האבסולוטי הזה על רקע ערמת הגרוטאות השטוחה ניצב לו זוג אוהבים.

שרשרת הכפלות של הרס שהובילה להרס גדל והולך,באורח פלא בראה מה? את האושר!

כי זה עניין ׳הפחת החיים׳ שהזכרתי בפתח דברי, קיטון מזהה את הכוח האדיר של התשוקה כמה שמשתחרר מתוך הרס קטלני. זה המקום המשונה, מרחב הסכנה הממשית של השב ומתהווה.

שום דבר בפארסה המצחיקה של קיטון אינו סימבולי או מטפורי. הסיטואציה שלו - לכל אורך התהוותה - קונקרטית לחלוטין, *שקופה*, הסרט הוא הדבר עצמו. הוא מגולל את עצמו.

זה הרעיון – תוכנו הוא התמונה של מבנה העבודה.

גם הרווח ה׳איקוני׳, הדימויי, מה שהוא תלוי ׳ממשות׳, 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 המקורית של קן האהבה חיובית יותר מהצגתה הפוזיטיבית. והרווח הוא כפול ומכופל - דווקא המבט על *התוסח* הוא שאפשר מחדש את המבט בממשות החיים עצמם. לכך בדיוק התכוון אוסקאר שלמר בשנת 1935 כאשר כתב ביומנו: **"נאמנות לטבע זה לא מספיק!".**

אם אומנם נהרסה אשליית ה"קן" המתקתקה, כלל לא יהיה זה נכון לומר שהסרט מוותר על אהבה ועל קן האהבה, לא, הייתי אומרת שהוא חושק בהם ביתר שאת, ברצינות, מחדש וביתר עוצמה והדגשה.

עוד אפשר להוסיף ולומר על המהפך הזה: זהו סרט של הרס גמור, סרט החוגג את ההרס באמצעות הצחוק רק על מנת לשבח את הבנייה. וכך, ככל שהוא יותר anti sense וכן non sense, כך הוא יותר make sense. ככל שהוא אנארכי, כך הוא יותר שומר חוק. ובאשר לסבירות: ככל שהוא יותר מופרך ובלתי סביר 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. הגילוי של הולדת הממשי מתוך משחק טהור במסמנים, מתוך הציות לחוקיות פנימית מופרכת לחלוטין כשלעצמה.

שלא כמובטח במדריכי הרכש של נישואין- הוראות שימוש – התשוקה הארוטית עליה מספר 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, (כמו בציורים של צור קוצר) גם באסטר קיטון שר לנו "שווא חומה אצור לך, שווא אציב דלתיים".

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