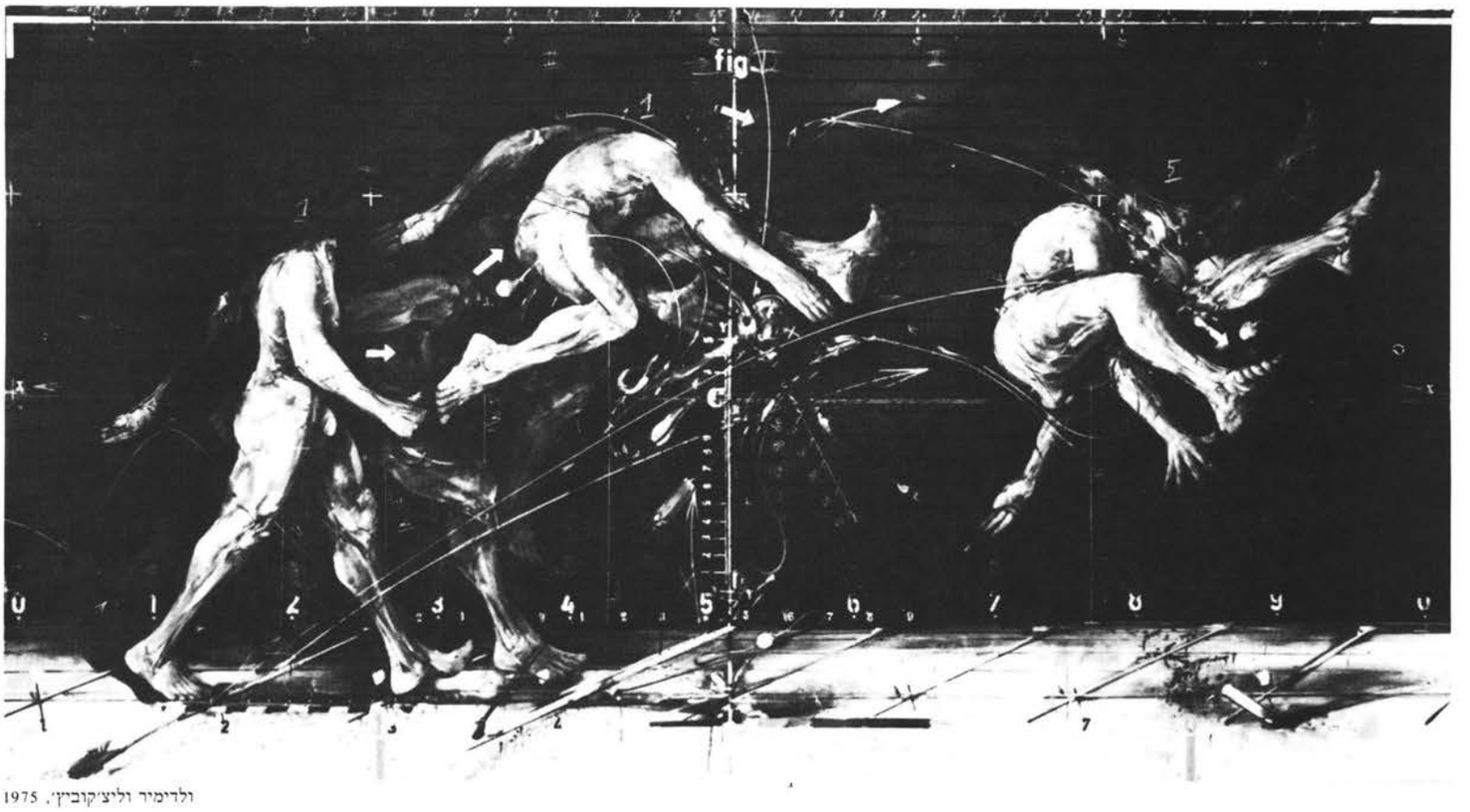

ולדימיר וליצ׳קוביץ׳, 1975

הקופצים של וליצ׳קוביץ׳ לא היו מסוגלים לקפוץ גם מטר אחד לגובה אילו היה להם ראש, והספורטאים הרצים שלו לא היו מסוגלים לרוץ גם צעד אחד אילו התחילו לחשוב בכוחות עצמם.

מדוע לאנשים הרצים של וֶליצ׳קוביץ׳ אין ראש?

דנילו קיש

מסרבית־קרואטית: דינה קטן בן־ציון

אני מאמין בכנות שהביקורת הטובה ביותר היא זאת שהנה גם משעשעת וגם פיוטית, ולא זו הקרה והאלגבראית, אשר בתואנה כי היא שואפת להסביר הכל אין בה לא אהבה ולא שנאה ומרצונה היא נמנעת מכל סוגי הטמפרמנט; ואולם — כיוון שתמונה יפה היא בעצם טבע שהאמן העניק לו משמעות — הנני, לפיכך, בעד ביקורת שתהיה בבחינת אותה תמונה עצמה שרוח אינטליגנטית ורגישה העניקה לה משמעות. במובן זה, הסיקור הטוב ביותר של תמונה כלשהי עשוי להיות בסוניטה, או באלגיה.

בודלייר

בעייתם של האנשים הרצים של וליצ׳קוביץ׳ הופיעה בתודעתי כרפלקס פולמוסי, בשעה שברשימה מסויימת, מאלה המכונות ׳סקירה אמנותית מקצועית׳, קראתי (בערך, אני מביא את הדברים על פי הזיכרון) כי ״לאנשים הרצים של וליצ׳קוביץ׳ אין ראש כיוון שהאמן חפץ להציג את האדם המודרני בתקופה המסוחררת של מכונות וקצב מהיר, להציג איפוא אותה תכונה של ״איבוד הראש״ המאפיינת את העולם המודרני ואת האדם החי בו, כאשר האנשים הרצים האלה אינם אלא סמל של אותה תכונה כללית של איבוד הראש בעידן התעשייתי והפוסט־תעשייתי, שבו היחיד מונָע כמריונטה בידי כוח כל־יכול, תוך מרוץ מסוחרר מן ההווה הלא בטוח אל עתיד מעורפל עוד יותר, בהעדר תפיסה ברורה ותכנית״... וכו׳ וכו׳, כאשר הסבר ״סוציולוגי״ מעין זה זוכה לפיתוח (זוהי רק תמציתו) והוא מוצג כמלה האחרונה של הביקורת האמנותית! ואולם, גישה כזאת אל היצירה האמנותית היא מן הפסולות ביותר, באשר היצירה האמנותית משמשת לה אך כעילה, כתרוץ הכרחי, ואילו בעיית הביטוי האמנותי, אותה מערכת יחסים מורכבת של צורה־תוכן־משמעות (ובעצם, הקרינה הפנימית) מצטמצמת במאמר מערכת; ייחודה של הראיה האמנותית, הוצאתה מן הכח אל הפועל, מתמעטות לכדי קביעות כוללניות חסרות משמעות שאין להן שום קשר ממשי עם היצירה שעליה מדובר. סוג זה של פרשנות ״פנומנולוגית״ ו״סוציולוגית״ (בדרך של סוציולוגיזאציה) מחטיאה, או מאפסת, כל יצירה המשמשת לה נושא לסיקור, כיוון שאותה נוסחה נוחה של ״אדם בן זמננו״, ״בן התקופה התעשייתית״ וכדומה אינה אומרת דבר על היצירה עצמה, ואילו הנוסחה הזאת, אותה מחשבה שרירותית ובנאלית (המתכסה באצטלה של ״פנומנולוגיה״ ו״סוציולוגיה״) ניתנת ליישום במידה שווה לחלוטין לכל יצירה שהיא, ללא קשר לערכה כהבעה תמונתית או צורנית, לייחודה כצורת־תוכן. ביקורת זאת וכזאת מסלקת את היצירה הצידה ומדברת באופן כוללני על אודות ״העולם של היום״, בעוד היצירה עצמה, תהיה אשר תהיה, משמשת לה אך כתירוץ, רחוק ובלתי מספיק. ואולם דברים כוללניים אלה על אודות ״עידן החיפזון והסיחרור״ (סיחרור שהתחיל כבר עם הפוטוריסטים) ועל איבוד־הראש של האדם המודרני, הדוהר ללא מטרה ומצפֵן (לפוטוריסטים עוד היה שֵד המצפן) ניתנים להיאמר באותה מידה גם באמתלא אחרת ובהקשר שונה לגמרי — למשל סטטיסטיקה של תאונות דרכים — והדברים ישמעו הרבה יותר רלבנטיים והגיוניים. דווקא מכיוון שאיננה מביאה בחשבון את התופעה האסתטית ואת המשמעויות השונות הגלומות בתופעה האסתטית, הרי שביקורת זאת, בהיותה בלתי מחייבת, ניתן על נקלה לעשות בה שימוש לרעה. (באופן זה אָצַן בשר־ודם ״בעל־רגלי־עופרת״, יהפוך בסוג זה של ביקורת פנומנולוגית לסמל אי־השקט האנושי, ״הבריחה האקסיסטנציאלית״ וכו׳, בניגוד לכל הגיון, אף כי אותו ״אצן אקסיסטנציאלי״ חסר כל פרדיספוזיציה גופנית או נפשית ל־Cross Country מעין זה: אדם זקן חולה־סרטן אינו מסוגל לרוץ ועוד פחות מזה להיות לרקודמן אקסיסטנציאלי — על אפו ועל חמתו של כל ניתוח ״פנומנאלי״ — ולו רק מפני שחלק מן המציאות הרפואית, מבחינת האבחנה, של אדם זה וכזה — היא האנמיה, התשישות).

לומר, איפוא, על האנשים הרצים של וליצ׳קוביץ׳ שהם סמל, תמונה, סקירה (השתקפות!) של האדם המודרני, לומר זאת אך ורק מפני שדמויות הרצים המתנשמים האלה ״חסרות ראש״ — זוהי אמירה המבוססת על אסוציאציה מקרית וגישה שרירותית, המצמצמת ארוע שלם לסינטגמה לשונית המבוססת על קלישֶה (״דוהר כמי שמאבד את הראש״). ואולם העובדה שאותם אנשים־רצים, בביצועו של וליצ׳קוביץ׳, אין להם שום נקודת מוצא (ללא תבנית נוף ברקע) וגם לא ״מטרה ברורה״, כלומר פרספקטיבה חזותית (פיסת־נוף או תבנית אחרת) אלא רק חצים בכיוונים לא מוגדרים ורישומי רמות־חישוב בעלות ערכים לא ברורים, כל זה אינו מצדיק את צימצומו של כל אותו מכלול העיצוב האמנותי שבציור, את החוויה החזותית שבתמונה, לכדי ״העדר הפרספקטיבה של אדם בן ימינו״! ואפילו הצהיר האמן עצמו באזנינו באחת מהצהרותיו שזה באמת זה, ״אדם בן ימינו, חסר־ראש״ (וליצ׳קוביץ׳ אינו אוהב להשמיע תיאוריות, הוא מצייר, הוא מגלם. ואם גם נענה הוא לעיתים לדברי הפרשנות המוצעים, ברוח הפנומנולוגית־סוציולוגית, אני סבור שאין הוא עושה כן אלא כדי להסתלק מן הוויכוח, כמרים ידו נוכח אותה נוסחה חסרת הגיון המתעלמת מבעיית הביטוי האמנותי־חזותי של היצירה ומצמצמת את חיקוריו הצורניים לכדי ״מסר״: דמויות חסרות ראש מיצגות אנשים שאיבדו את הראש).

■ עיון בתנועה ובתנופה

ואולם, וליצ׳קוביץ׳ אינו מצייר ״אדם נטול ראש, בן התקופה התעשייתית״; אותו מעסיקה הבעיה הקשה של מתן צורה, ודמויות־האָצנים המתנשמים שלו אינן אלא עיוניו במהות התנועה והתנופה, בלשון אמנות הציור. לא מדובר כאן בלימוד אנָטומי, לימוד השרירים, כי אם דווקא בעיון המדוקדק בתנועה ובתנופה, בלימוד שלביהם, ב״צילומים רגעיים״; חקר השרירים מבוסס על עיקרון סטטיסטי, ואילו חקר התנועה — על עיקרון דינאמי. זהו, אם כן, נסיון לְקַבֵּע בשפתה ובאמצעיה של אמנות הציור את תנופת הגוף, הרגליים והידיים, את הרווח שבין האצבעות; למדוד את השיעור המירבי של ריחוק הבוהן בשעת התנופה, אותה תנועה לא מורגשת כמעט, שתכליתה לתרום לכך שהגוף יזכה ולו בשיעור קטן בתכלית הקטנות של תוספת מהירות. אצבעות היד המפושקות מחפשות כאן — וליצ׳קוביץ׳ מחפש כאן — את האופן המוצלח ביותר שבגדר האפשרי, את התנוחה האידיאלית, שבה ניתן לגבור בקלות רבה יותר על התנגדות האוויר, ולפיכך הן מתלבטות, האצבעות הללו, אם להיצמד זו לזו, או להעדיף את מצב הפרישה המלאה, להרחיב את הרווח ביניהן כדי שיהיה קל יותר להשתלט על התנגדות האוויר, כדי לחדור מבעד לדחיסות האוויר, ל״חומת האוויר״, שעתה, עם הזינוק, עם תנופת הגוף, נעשה לפתע דחוס, דחוס יותר ממשקלו שלו הסגולי, כשם שהגוף לפתע הפך להיות כבד יותר. עתה זקוק הגוף לצורת־הציפור! משום כך מחפשות האצבעות את התנוחה המוצלחת ביותר בכל חלקיק שניה, מאותו רגע שבו היד היא עדיין מאחור ועד לרגע שבו תימצא סמוכה אל הגוף, בהגדילה בכך את המסה שלו, ועד לרגע שבו, תוך כדי התנופה, היא נמצאת לפני הגוף, גורפת אוויר (ביטוי שבו משתמשים ביחס לאדם מתנשם) ולבסוף תופסת כי האוויר, ככל שיהיה דחוס ביחס למסה של הגוף, ככל שיתנגד כרוח סערה, רוח הרים זועפת המכה בפנים, לא ניתן לתפשו בכף היד; לפיכך משתדלות האצבעות רגע אחד להתכנֵס ומשנהו להתפרש; משתדלות להיות לסנפירים כדי לשמשו באופן היעיל ביותר, כיוון שהאלהים מצא לנכון להעניקן לאדם, כשם שהעניק אותן לברווזים, כתחליף לכנפיים, (באשר המסה של המים איפשרה את החסד הזה). הנה איפוא, אף כי בדרך הפוכה מזו המתרחשת תוך כדי תהליך האבולוציה של ציפורי הביצה וטלפי השיט שלהן, כך אצל וליצ׳קוביץ׳ זרועות האצן בתנופתן מבקשות, מהרף־עין אחד למשנהו, לחיות־לחוות את מיליוני שנות האבולוציה, לעבור את תהליך ההשתנות, להתפתח; לצייד את האצבעות בקרום הדקיק של ציפורי־השיט. לאחר שהכנפיים נבצרו מהן. מכאן אותה מיקרומטמורפוזה של האצבעות בציוריו־שרטוטיו, מכאן גם אותם אגודלים אשר לרגע אחד מתפרשים, ומשנהו מתכנסים־מתכווצים, ורגע אחר נתונים — וזהו המצב השכיח ביותר — במעין הרף־עין של היסוס נמהר, כאילו אינם יודעים מהי הדרך הטובה ביותר בשבילם, בשביל הגוף, בשביל התנופה, הזינוק, הקפיצה. אותה מחשבה המפעמת את הגוף ואת אבריו, את כפות הרגליים וכפות הידיים, אותה מחשבה מרוכזת חריפה, אותו היסוס, הוא שמורגש בכל שלב ושלב שעוברים אצניו של וליצ׳קוביץ׳, כאשר כל־מיתר וכל תנועה נשלטים על־ידי אותו רפלקס־מחשבה, אותו נסיון תיקון. וחיפוש זה של התנוחה האידיאלית, הוא אשר מכתיב לצייר את המון הקווים, את הבו־זמניות של התנועות ה״לא מדוייקות״, התנועות שלעולם אינן קבועות וסופיות — תוך כדי הדיוק והסימולציה של הקוים: המבחן ומבחן־התיקון לגבי האצן ולגבי הציור, לגבי כל מיתר וכל רגע ורגע בזמן, לגבי המכונה האנושית בכללותה. (שעה שאדם מעמיק להביט באותה מכונה אנושית, הבלתי מושלמת באופן כה מושלם, ניצב הוא מאז ימי הרנסאנס ועד היום בקנאה בפני הפלא האנטומי של הציפור, מליאונארדו ועד היום הזה. את הקנאה הזאת, את אי־הצדק האלוהי הזה, פותרים הציירים לפי דרכם, והטכניקה לפי דרכה).

זהו איפוא הדבר שעושים אצניו של וליצ׳קוביץ׳ ואנה הם ״דוהרים בלי ראש״; זהו היעד שאליו הם מכוננים את עצמם, מוצא מעופם: מאיקארוס עד ליאונארדו, מחלום מעוף אל חלום מעוף. על כן אין בנמצא שום רקע, אין נוף, לא קיימת תכנית סופית, כי אם רק החיצים המכוונים לעבר דבר מה שאינו מוגדר, בכיוון התנופה. זאת מפני שאותם אצנים־מזנקים הנם הפשטה טהורה, בלשון אמנות הציור, ואין הם סמל וטרנספוזיציה של ״איש התקופה התעשייתית״, ״אדם בן ימינו שאיבד את ראשו״. לא, אין זה כלל וכלל אדם נטול ראש! האצן המזנק של וליצ׳קוביץ׳, הראש אינו נחוץ לו כלל, הראש הוא בבחינת מובן מאליו, הראש רק מתאם את מחשבת הגוף, מחשבת השרירים, מחשבת העצמות ופרקיהן, מחשבת אצבעות הידיים והרגליים, מחשבת המיפרקים והקרסוליים, מחשבת הברכיים והמרפקים, מחשבת השוקה, מחשבת הכתפיים האיומות, מחשבת אברי המין שעתה מיטלטלים כאן בלי צורך, כמתקתקים שניות יקרות ערך, וכמין אנך אנטומי, מודדים זוויות וניצבים. אברי מין אלה מעידים, כמכשיר פרימיטיבי אך יעיל, על נוכחות כח המשיכה של כדור הארץ, ומודדים אותו כח משיכה, כאשר על גבי המכשיר העדין הזה, עמוד השדרה וחוט השדרה (שעתה, באופן הגיוני, קיבלו על עצמם את תיפקוד המוח, כאצל צפרדע ערופת ראש, המפרפרת ברפלקס אחרון את הקפיצה המחושבת המדומה), מופיעה לעיני הקורא תמיד אותה נוסחה עצמה — 981 ס״מ/שנ׳. המטולטלת המרֻעֶדֶת של אבר המין הזכרי מתרוצצת כמחט במכשיר הנתון לאיזו תזזית, רגע שמאלה, רגע ימינה, עד לקצהו של לוח הספרות. אך ורק בתנופת המכונה, כיוון שמחוג רגיש זה עתיד להראות ברגע הנכון כי בעצם לא מש מן הנקודה המתה וכי כח המשיכה של הארץ היה קבוע במשך כל מהלכו של המעוף, וכי השיבוש במכשיר ותגובתו הלא־אופייניתּ נגרמו אך ורק בגלל עובדות חיצוניות מסויימות — או בגלל איזו סערה פנימית מגנטית, וכי מכשיר זה מהווה למעשה רק הפרעה למכונה האנושית להוסיף ולהתרומם לגובה של מילימטר נוסף, ולגוף — להניף עצמו אל החלל בשיעור של מילימטר נוסף לגובה, בְּמֵאית־שניה נוספת של מהירות.

■ מנקודת ראותה של שפת הציור, הראש אין לו מה לעשות כאן

הנה משום כך אין לאצנים המזנקים של וליצ׳קוביץ׳ ראש. הראש עתה שוב אינו נחוץ להם, כיוון שלביצוע הגראפי של תנופת גוף זאת, מהווה הראש הפרעה. ודווקא מכיוון שוליצ׳קוביץ׳ ניכר בתעדו את דמויות האצנים־המזנקים שלו בסדרות של צילומים רגעיים של שפת המצלמה (ואותו פלא של הרגליים המונפות המצולמות במצלמה רגילה ובמצלמת־קולנוע הוא אשר עתיד להיות, כידוע, הפרק המהפכני באמנות המודרנית) יודע הוא כי הראש שייך ל״תכנית אחרת״, הראש הוא לא שריר ולא מיתר, הראש הוא ביטוי, ״פרצוף״ וקלסתר־פנים, המימֶטיקה של העיניים, המיקרו־עולם של תבנית השרירים האישיים — אך זה כבר לא שייך לנושא שלנו (ראש זה משמש נושא לאחד מן המחזורים המוקדמים של וליצ׳קוביץ׳, זה שבו הוא מתיחס לנואם הגדול, ה־Grande Gueule, כאשר שם, ואכן באופן עקבי, הגוף הוא אשר נעדר, או שהעמד על דמות מריונֶטה). ראש זה שייך, אם כן, לעולם אחר, למחוז אחר של אמנות הציור, אותן מיקרו־עוויתות, אותן עיניים מכווצות או אובדות, אותו פה צפרדעי. מבחינתם של אצנים־מזנקים אלה, הראש מהווה את ההפרעה הגדולה ביותר, הוא הזיבורית הכבדה ביותר מן ההיבט התמונתי, מנקודת ראות העיצוב בלשון אמנות הציור, הראש מדבר על האופי, הוא משמש עדות לעווית, למאמץ, להחלטה, ואותו הראש משולל כאן תנועה ייחודית משלו, הראש חסר ארטיקולציה, חסר פרקים וקשרים, האזנים לא זעות, האף לא מתנועע — הראש הוא סטאטי, הוא מאסה כדורית או סגלגלה, שאינה מתנועעת, שאותה הגוף **נושא**, סובל, ואשר רק באורח עיוור ופאסיבי הולכת בעקבות המכאניזם המושלם של הגוף ואבריו. הראש הוא כבר ברשות הפסיכולוגיה, הראש הוא כבר הפיזיונומיה, הטיפוס והאופי, ואלה אינם מעניינו כאן; הראש הוא כבר — סוציולוגיה ופנומנולוגיה, ואולם בהקשר שלנו לא נודע לו תפקיד. אין אנו מסתכלים בפניו של האצן־המזנק; דמותו נקלטת בהקשר הרחב. עינינו מצלמות אותו בתבנית סך־הכל שלו ואנו זוכרים אותם על פי ״סגנונם״ בריצה, בזינוק). הראש, כפי שאמרנו, הוא כאן רק הזבורית, שהרי אין בכוונת וליצ׳קוביץ׳ להעמיק חקר במיקרו־ההעויות של העיניים ובפועל היוצא של טכניקת השפתיים, העווית והמאמץ, כי אם במכלול המורכב של משחק התנועה ואברי ההנעה, שלביהם, הדיאלקטיקה הבלעדית שלהם. מבחינה ציורית טהורה, הראש אין לו מה לחפש כאן. הראש לא עשוי אלא להפריע למשחק המושלם ולתאום התנועות, הראש לא יעסוק אלא בפסיכולוגיזציה, או ישקע בהגיגים, יתלבט, ימוד כל תנועה ותנועה, ילווה אותה מתוך התעוותות שרירי הפנים, הידוק הלסתות, כיווץ המצח, ומתוך מבט ה״מרחיק ראות״, או, במקרה הטוב (כלומר הטוב מבחינת העיצוב האמנותי בלשון הציור) יתנועע ימינה ושמאלה, כשרוי בהזיה מטורפת. ואולם זה כבר יהיה חקר ״פסיכולוגי״ של הראש, ה״אופי״, ה״דיוקן״; זהו כבר ראש חושב — זוהי כבר הטלת ספק בתנופה, זוהי כבר תנופה מעוכבת. המזנקים של וליצ׳קוביץ׳ לא היו מסוגלים לקפוץ גם מטר אחד לגובה אילו נשאו ראש על כתפיהם; אצניו לא היו מסוגלים לרוץ. גם צעד אחד אילו התחילו חושבים בכוחות עצמם! (הביטו נא בראשו של מטיל הדיסקוס). אין הוא מלווה את תנופת הגוף ואת תנועות הידיים. מטיל הדיסקוס חולם, כשראשו שעון על הכתף. מכל הפסלים העתיקים היה פסל זה, אילו הגיע אלינו **בלעדי הראש**, מפסיד הכי פחות). להם, לאצנים המזנקים של וליצ׳קוביץ׳, נדרש הראש רק קודם להתחלת הזינוק, קודם לראשית התנופה, בשעה שהגוף היה שרוי בריכוז, על מנת לשמור על חומו של הגוף שעתיד בבת אחת להשתחרר מאחיזת השרירים, כקיטור המתפרץ עם שחרור השסתום או כברק התגלמותה של הכרעת האינטלקט. הראש נדרש להם לאצנים אלה רק עד לשלב זה; כל עוד ניצבו בנקודת הזינוק, כל עוד בחן המבט את המרחק, את ההפשטה וגובהה, כל עוד היה הראש עורך את החישובים המוקדמים והסיכומים המזורזים, כעין מחשב. ואולם, משעה שבקע קול נפץ הירי של אות הזינוק הראש, אותה זבורית מיותרת, נושר כאילו היה עשוי מחימר.

עתה שוב הראש איננו עוד, אין עוד מחשב, החישוב עובר אל מכונת השרירים, משוקע במעבורת השלד, ברשת הנימים, באטלס העצבי. עתה כל שריר מתוכנת, ומתוכנתת כל תנועה ותנועה, באופן מושלם ככל שאורגניזם אנושי יכול להיות מושלם. כי האצנים של וליצ׳קוביץ׳ אינם רצים למרחקים קצרים; ואין לנו ענין עם קיצוב התנועות. המזנקים שלו היו מתנשאים ביעף אל השחקים, ומחשבת איקארוס זאת אינה נהגית עוד משעה שהגוף צולל את הריק השמימי, אל התהום. עתה שוב לא קיימת עוד אלא תחנת הביניים שבין שמים לארץ. אצל המטרה יחזור וימצא את ראשו. אם לא אבד לו, בדרך. ■

על דנילו קיש

דנילו קיש, יליד 1935, בנו של אב יהודי, הוא כיום אחד מבכירי הסופרים ביוגוסלביה. עד היום פרסם 9 ספרים, והצטיין גם כמתרגם פורה ומוכשר. בארצו הוא מזוהה כאיש ״הגל החדש״. הוא בוגר הפקולטה לפילוסופיה באוניברסיטת־בלגרד וכיום משמש מרצה לספרות יוגוסלבית, בפאריס.

ספרים — ובמיוחד הספר **״מצבת־קבר לבוריס דוידוביץ׳״** (1967)* — הוציאו לו מוניטין בינלאומי, תורגמו לשפות אחרות וזיכוהו בפרסים. הספר הנזכר לעיל עורר בארצו פולמוס סוער וממושך, והדים רבים מחוץ לה. בצרפת זכה דנילו קיש על ספרו זה בפרס ה־ 1980, Grand Aigle d'Or de la Ville de Nice וכתב־העת ״לה נובל ליטרר״ הכתיר אותו כסופר הזר הטוב ביותר.

ב״**מצבת־קבר לבוריס דוידוביץ׳**״ ובספריו האחרים עולות באינטנסיביות שאלות הקשורות במקומו, בגורלו, בסבלו וביעודו של היהודי בין אומות העולם, הן במימד הקרבן והן במימד ראש החץ לאבנגארד. בישראל, במסגרת הקונגרס היהודי העולמי שהתקיים בירושלים בקיץ 1981, הוקדשה ליצירתו של דנילו קיש מחצית הרצאתו של החוקר יוסף לוינגר (המחצית האחרת עסקה בסופר אריך קוש). אחד מספריו הראשונים של דנילו קיש, **״גן, אפר״**, בתרגום מאנגלית של אמציה פורת, ראה אור בעברית ב־1980, בהוצאת עם עובד.

המאמר המובא בזה התפרסם ב״KNJIZEVNE NOVINE״ (עיתון לענייני ספרות, אמנות ושאלות חברתיות) מתאריך 3 בספטמבר 1981. ■

המתרגמת.

*** יראה אור בקרוב בתרגום עברי, בהוצאת אדם מוציאים לאור, ירושלים.**