

הנס קרייטלר : על הפסיכולוגיה של הטאשיזם

לנוכח הטאשיזם הקיצוני, האסטיקה עומדת כאובדת-עצות, ובהכרח, מאחר ששאיפתה היא להבהיר את החוקים שביצירה אמנותית, אובדת מן האסטיקה כל משמעות משעה שניטל עליה לבדוק יצירה שבה חוסר-החוקיות עצמו מועלה לדרגת חוק. לא כך הוא לגבי הפסיכולוגיה של האמנות. נקודת-המוצא של זו האחרונה אינה היצירה האמנותית המוגמרת אלא החוויה האמנותית, אותה חוויה שבה ובאמצעותה הגירויים הפיזיקליים — כגון גלי-האור של הצבעים — הופכים לראשונה יצירה אמנותית. אך גם במקרה שהגירויים הנתונים אין בהם המשכיות, החוויות נתונות לחוקיות מסוימת. החומר הניסויי לפסיכולוגיה של האמנות הוא חוויות האמן והשתקפותן ביצירה, או חוויותיו של הצופה, אלו הנובעות מן הגירויים הנתונים. בין שני קטבים אלה ניצבת היצירה האמנותית המוגמרת, שחוקיה הם חוקי האדם החווה אותה כחוויה, בין כיוצר בין כצופה.

נעשה נסיון לאחד את שני שטחי המחקר האלה — הפסיכולוגיה של היוצר והפסיכולוגיה של הנהנה — על-ידי המאמץ להראות איך החוויות האישיות ביותר של האמן מתגבשות ליצירה אמנותית מוגמרת, במטרה לעבור שוב למצב של חוויה אצל הצופה. אך הסיבוך, רפיפות הקשר והריחוק של תהליך-העברה זה, על הרוב גדולים הם מפדי להצדיק דיון אחיד בשני השטחים. בהעמידנו את האסוציאציות שעורר הצבע האדם אצל גתה כנגד האסוציאציות השונות לגמרי שמעורר אותו צבע עצמו אצל נבדקים מודרניים, הנקל יהיה לנו לתפוס שיצירה אמנותית זהה מעוררת חוויות נבדלות בתקופות שונות ואצל אנשים שונים, נבדלות כדרכך שפמעט לא ייתכן לקבוע יחס חדמשמעי כלשהו בין חווית היוצר לזו של הנהנה. משום כך, וכן משום שיצירות-אמנות שיש טעם לדון בהן מחקיימות יותר מיוצרן, נעסוק במאמר זה רק ביחס בין התמונה לצופה בתמונה.

קנדינסקי טען שתכנה של תמונה הוא צבעים מאורגנים, ובמלה „ארגון“ התכוון לסדר הצבעים כמו גם לצורות הנובעות מסדר זה, על כל הוריאציות שלהן. את התוכן הספרותי של התמונה — כגון, מערכת-קרב, למשל — לא הוזכר קנדינסקי כלל, וזאת משום שרוב הציירים בני-זמנו הגיעו כבר למסקנה שאפשר לעורר חוויות בעלות עצמה גם בהשפעתם של צבעים וצורות בלבד, בלא שיהיו „דומים“ כלל לנתפסים מציאותיים. פסיכולוגית-האמנות הניסויית תומכת במידה רבה בתפיסה זאת, מאחר שהיא רואה את הבסיס למה-שקרוי חוויה במצבי מתח ורוגע אמוציולניים. הצבעים כשלעצמם יש בהם כדי לעורר עצמות-מתח שונות, ולו אך באמצעות השפעתם הפיזיולוגית: למשל — בהשפעתם של צבעים משלימים. הוא הדין גם לגבי הצורות, שמידת „שלמותן“ מעוררת בצופה, אם מעט ואם הרבה, את כוח לחצה של ה„תבנית“, הניתן אפילו למדידה ניסויית; הוא הדין גם לגבי

היחס בין הנושא והווריאציות שלו, וכן לגבי דמויות יציבות וחסרות-יציבות, סימטריות ובלתי-סימטריות. מלבד זאת יש לצבעים ולצורות גם השפעה סמלית רבה. הערך החווייתי הסמלי של צבעים בודדים כה אחד הוא בימינו אצל צופים בני התרבות המערבית עד שפיוס משתמשים בצבעים בהצלחה רבה במבחנים פסיכולוגיים לבדיקת האישיות. חוויות בעלות-עצמה וחד-משמעיות מעוררות גם צורות, הודות למטען הסמלי שבהן; כך, למשל, החודר המעורר תוקפנות, הרפות המרגיעה של קשתות מסוימות, השלמות המסוגרת של המעגל, כיוונם העולה או היורד של קווים, וכו'.

יש, אפוא, הצדקה פסיכולוגית מלאה להנחה שאפשר "להעביר" חוויה של קרב או שלוה של ציור דומם. בלי שיהיה צורך להציג בדיוק את הקרב או את הדומם עצמו. הטענה הנגדית המקובלת, שהויתור על ציור מערכות מציאותיות מעורר רק חוויות מופשטות, אין לה כל אחיזה פסיכולוגית, ולו רק משום שחוויות מופשטות אינן אפשריות כלל. מחשבות עשויות להיות מופשטות, אך חוויות יכולות להיות תמיד רק אישיות ומוחשיות במאד. גם בציור של קרב ממש, וגם בקומפוזיצית הצבעים והצורות המודרנית המבטאה אותה הרגשה, יש צורך בהשתתפות רגשית אישית כדי שתהיה התפיסה לחוויה; וההשתתפות הרגשית לגבי צבעים וצורות, כפי שציין כבר ליפס לפני שמונים שנה, זהה היא כההליך עם ההשתתפות הרגשית לגבי מערכה מציאותית. בשני המקרים נובעת החוויה מן ההחייאה המוחשית של זכרונות הצופה עצמו. בשני המקרים החוויה היא אישית וחושית. בשני המקרים הכוחות הפועלים הם צבעים וצורות. ההבדל טמון רק בכך שבתמונת הקרב טווח החוויות מוגבל במידה רבה. הנושא המוגדר בביור והמערכה החזקת-משמעות דורשים החייאת אסוציאציות מוגדרות בהחלט. גם בהיעדרן של אלו אפשר לצפות לכך שהצופה, מתוך אי-נוחות ורוגז, יחוש בהשפעת הצבעים והצורות כחוויה עמוקה; אך מצד שני אפשר גם שקומפוזיציות של צבעים וצורות, שאין להם זיקה בלתי-אמצעית אל המציאות, יהיו בהן גירויים אסוציאטיביים מועטים מפני לעורר חוויה בצופה. "מועט" זה יכול לפעול פעולה מעכבת ועוצרת ממש באותה מידה כ"מרובה" וכ"עודף".

עם זאת יש הבדל משמעותי בין ההסתכלות בתמונה מוצגית, "פיגוראטיבית", לבין ההסתכלות בקומפוזיציה של צבעים וצורות. הכוונה היא לפעילות העצמית הנדרשת מהצופה. ככל שמרובות נקודות-ההיאחזות המעוררות להשתתפות רגשית כך תתמעטה האנרגיה והיצירה הספונטאנית הנדרשות מן הצופה כדי להעביר את הגירויים החזותיים לדרגה של חוויה — וזאת, כמובן, כפי שנזכר למעלה, בתנאי שההגבלה אינה פועלת כמעצור.

התפתחות האמנות בעת החדשה מגלה בכל שטחיה את הנטיה למעט במידה מרחיקת-לכת בנקודות-ההיאחזות, ובתוך כך גם להגדיל את הדרישה מן הצופה להשתתפות פעילה בעיצוב האמנותי.

אכן, טעות תהיה זו להניח שהפעילות העצמית הקשורה בהסתכלות בתמונה חסרת-

מוצגים יכולה לפעול בצורה חפשית, נטולת כל סייג. אף הקומפוזיציה כשלעצמה כופה צורת הסתכלות מסוימת. כיוון־ראיה המותנה בחוקי התבנית ותגובות תהודה קינאסטטית, העלולה לעורר חוויות דומות. גם המטען הסמלי והאווירה של הצבעים והצורות בציור דוחפים את המסתכל לכיוון מסוים. רק אמוציות מסוימות, רק זכרונות מסוימים, כמין טונים עיליים אמוציונליים, מתעוררים ועולים ומתעצבים כדי חוויה אמנותית ממשית. הפעילות העצמית הגדרשת כאן פירושה, קודם־כל, השתחררות מן הצורות הרגילות של חיי יום־יום, והתעלות אל דרגת המיצוי, העיצוב, שבהיעדר הפעולה האישית הם משפיעים רק כקישוט בלבד; שפן כדי לתפוס שתמונת קרב מציגה קרב די שיעיף המסתכל בתמונה מבט חטוף, ללא שימת־לב; אך כדי להכיר, עליידי השתתפות רגשית, שהקשתות השונות בתמונה חסרת־מוצגים אינן דוגמה לשטיח אלא וריאציות סביב הנושא הסמלי של ה„שלום“, לכך דרושה כבר ראיה יוצרת. ראיה יוצרת פירושה גילוי קשרים ויחסים חדשים, תפיסת העיקר בטפל, ומשמעה הוא גם ההפיכה של הנייטרלי, המקובל והפללי לחוויה אישית. זאת עושה האמן, ובימינו הרי זהו גם הנדרש יותר ויותר מן הצופה באמנות.

עד לנקודה זאת דומה שלפנינו התפתחות מקובלת, שהרי למעשה יש כאן רק המשך של נטיות שהיו קיימות כבר זמן רב קודם לכן, ולו גם המשך בצורה מבודדת ומודגשת. אך עתה מופיעים לפתע ציירים — אם אפשר עוד לכנות בשם זה את הטאשיסטים הקיצוניים — ומוותרים על כל קומפוזיציה מתוכננת ועל כל סימול מעוצב. הם מתזוים צבע על הבד ומורחים אותו בידיים, במברשות, במטפחות, עד שהרגלי־תנועה מכניים של חיי יום־יום משתתפים בתהליך לפחות באותה מידה כנטיות המכוונות של תת־ההכרה. ומוצר ציורי זה של אימפרוביזציות־תנועה משפיע על קהל הרגיל ומבין באמנות. בהתאם למה שנאמר עד כאן, הרי ההסבר לכך הוא פשוט עד להפתיע.

הצופה, שהתפתחות האמנות חניכתו להפוך לחוויה אישית צבעים וצורות שאין להם קשר אסוציאטיבי למוצגים, מגלה בתמונה הטאשיסטית שהפיכה זאת אפשרית גם כאשר הגירויים הנתונים אינם מורים אל כיוון חדמשמעי מסוים. גם כאן מצויות תרכבות צבעים מלהיבות ומרגיעות, תבניות בעלות שלמות מדרגות שונות, קווים עולים ויורדים, קשתות וחדים וצורות מצורות שונות שיש בכוחם לפעול כסמלים — כמובן, בתנאי שהצופה מצויד בפזושר ובנכונות להתקרב אל התמונה על דרך הגישה הסמלית. ברור שדברים דומים אפשר לראות גם בצורות העננים, בפתות־שלג ובשדה־איבי, אך המסגרת הצרה יותר של תמונה, והריכוף בעל־העצמה, הנדיר בטבע, של גירויי צבע וצורה מקל במידה רבה על הפיכת הדברים לחוויה אישית. אפשר שהפיכה זאת אינה חלה בקלות רבה, ומתוך כך החומר הנתפס דומה לקומפוזיציה של קנדינסקי. אך הפיצי על חסרון זה עשוי להימצא בעצם החוויה של היצירה האמנותית. כי לא זה שייצר את התמונה הטאשיסטית אלא זה שצופה בה הוא היוצר־של־עצמו, אם אמנם יעלה בידו להכיר סדר מסוים באימפרוביזציה

שלפניו. הוא הוא היוצר יחסים מלאי מתיחות והמעצב סמלים המשפיעים על התה- ההכרה שלו. הוא נהנה מהיצירה, שפמעט כל-כולה היא יצירתו שלו. והדבר המסב לו הנאה אינו שונה בעיקרו מן החומר של תמונה, שאין בה מוצגים ובכל-זאת יש בה קומפוזיציה; הוא נהנה מצבעים מאורגנים, אלא שהארגון הוא תוצאת פעילותו של הצופה עצמו.

גם לגבי הפסיכולוגי-להתפיסה, החוקר את השפעתם של גירויי-החושים, וגם לגבי פסיכולוגי-המעמקים, שלמד לבדוק ולהעריך את תהליכי ההסמלה, אין כאן שום תופעות בלתי-מוכרות. התהליך ברור ומוכר גם לקליניקן, שלעתים קרובות נזדמן לו כבר לראות איך אנשים בריאים בתכלית, אף בעלי רמה שכלית ורוחנית גבוהה, מגלים בכתמי הדין של מבחן-רורשאך לא רק דמויות מעורפלות אלא אף תבניות מסוימות מאד — כמו, למשל, כשהם רואים ראש של כלב בבחירות כה רבה עד שאינם מסוגלים עוד לראות באותו חלק של הכתם שום דבר אחר. רק פסיכולוגי-האמנות עלול עדיין להיעצר מתוך תמיהה. אמנם יודע הוא שדי בגירויים ובגירויים סמליים, במקרה שהם מעוצבים על-ידי הסתכלות יוצרת, כדי לעורר חוויה אמנותית הזוהה עם חוויות אמנותיות אחרות, אך הוא מעלה את השאלה — איך אפשר הדבר שאנשים, שהם עצמם אינם מציינים, יש להם במידה רבה כל-כך פושר וכוח לראיה יוצרת.

התשובה לכך תמצא על המישור הסוציולוגי, או הסוציאלי-פסיכולוגי. ככל שהמפגן והארגון הפיורוקרטי משתלטים על חיינו כך קשה יותר ויותר לספק בחיי יום-יום את דחף היצירה הדיפוזי, המצוי בכל אדם. כדי שיוכל ליצור בצורה ספונטאנית ועצמאית, חסרים לו לאדם הרוב האישיות, חוויות-ילדות מיוחדות, רצון הביטוי האישי, ייאוש ואומץ. אין בו אלא דחף בלתי-מוגדר ליצור דבר-מה, וכן גם ראה יוצרת, אותו כושר הנדרש כל-כך באמנות הציור המודרנית; אך חסר הוא את הדחף, המכריע כל-כך לגבי כל אמן, לומר דבר-מה לזולת, לבטא משהו משל עצמו ועל עצמו. אף-על-פי-כן הוא חש דחף ליצור משהו, וכך הוא יוצר לעצמו, כפי שגם נדרש הוא לעשות, באמצעות היצירה הטאשיסטית. הצופה הנהנה מתמונה טאשיסטית הוא יוצר אמנות בלא שיהיה אמן. לעומת זאת, הצייר הטאשיסטי הופך במקרה הקיצוני, למבצע טכני, שהפעילות המוטורית שלו קובעת הרבה יותר מן הדינמיקה הנפשית שלו. תמונת קומפוזיציה דורשת התמסרות יוצרת. האימפרוביזציה הטאשיסטית מעוררת ליצירה המתיחסת רק ל„אני“.

מנקודת-ראות פסיכולוגית אין סיבה להניח שבעתיד ייעלמו לגמרי הצורך להתמסר לחוויה של הזולת, לחוש-יחדיו ולקבל הדרכה. לכן תהיינה ודאי גם בעתיד תמונות המיוצרות בקפידה. והצופים הנהנים מאותן תמונות יהיו אולי דווקא אותם אנשים שלאחר שיהנו דיי-שבעם מחוויה אמנותית של השלכות ה„אני“ בהשראה הטאשיסטית ייצאו שוב לחפש את ה„אתה“ ואת ה„אנחנו“.