

רולאן בארת

דידרו, ברכת, אייזנשטיין

לאנדרה טשינה

נדמה לעצמנו זיקת סטאטוס והיסטוריה המחברת מאז היוונים הקדמונים את המתמטיקה ואת האקוסטיקה; נדמה לעצמנו שחלל לגמרי פיתגוראי זה מושעה מעט למשך אלפיים-שלושת אלפים שנה (פיתגורס הוא באמתהגיבור שעל שמו נקרא הסוד); לבסוף נדמה, כי מאז אותם יוונים היתה מתייצבת זיקה אחרת לנוכח הראשונה, זיקה שהיתה מובילה ברציפות את חזית ההיסטוריה של האמנויות: הזיקה בין הגיאומטריה לבין התיאטרון: התיאטרון הוא אכן תחום העשייה המחשב את המקום הנצפה של הדברים (ההתרחשות): אם אעמיד את המופע כאן, כי-אז הצופה יראה אותו; אם אציבו במקום אחר, הצופה לא יראה אותו, וכך אוכל לנצל את המסתור כדי ליצור אשליה: התיאטרון הוא הקו הבא למחוק את אלומת האור האופטית המציינת את הצד האחורי והקדמי של מהלכו: הנה כי כן, כך נוסד – נגד המוסיקה (והטקסט) – הייצוג.

הייצוג אינו מוגדר באופן ישיר באמצעות חיקוי: גם אם נצליח להשתחרר מהמושגים "ממשי", "דומה", "העתק", "ישאר תמיד "ייצוג", כל עוד סובייקט (מחבר, קורא, צופה או מתבונן) יישא את מבוטו לאופק, שעליו ישליך את הבסיס למשולש שקודקודו בעינו (או רוחו). ל"אורגנון של הייצוג" (ההופך היום אפשרי לתיאור, משום שדבר אחר אפשרי לניחוש), יהיו שני יסודות: הריבונות של ההשלכה (פרויקציה) הזאת, והאחדות של הסובייקט המשליך, המבצע את ההשלכה. תהא הסוגה האמנותית אשר תהיה; כמובן, תיאטרון וקולנוע הינם ביטויים ישירים של הגיאומטריה (אלא אם יתקדמו במחקרים על הקול, והטכנולוגיה הסטריאופונית), ואולם, השיח הספרותי הקלאסי (הנגיש לנו) אף הוא, מאז נטש לפני זמן רב את הפרוזודיה ואת המוסיקה, הינו שיח ייצוגי, גיאומטרי, כל עוד הוא משליך אל עינינו קטעים כדי לתאר אותם: להרצות (יכלו הקלאסיקונים לומר) פירושו רק "לצבוע את התמונה שאנו רואים בעיני

רוחנו". הסצינה, התמונה, השוט (shot), הפריים (frame), המלבן המושלך, הרי לך ה ת נ א י המאפשר לחשוב תיאטרון, ציור, קולנוע, ספרות, כלומר כל "האמנויות", למעט מוסיקה, שאפשר לקרוא להן: אמנויות דיאופטריות (מבחן הפוך: לא ניתן לאתר בטקסט מוסיקלי תמונה, אלא אם ישועבד לסגנון דרמטי; לא ניתן להשליך עליו פטיש כלשהו, אלא אם ינוונו אותו באמצעות קלישאה.) כידוע, כל האסתטיקה של דידרו מבוססת על זיהוי הסצינה התיאטרונית עם התמונה (טאבלו) החזותית: ההצגה המושלמת תהיה רצף של תמונות, כלומר גלריה, סאלון; הבמה מציעה לצופה "כמה תמונות ממשיות במשך הפעולה, שאותן יעדיף הצייר". התמונה (המצוירת, התיאטרונית, הספרותית) היא השלכה מושלמת בעלת שוליים חדים, חיתוך סופי, בלתי־ניתן לשינוי, המסלק אל האין את כל מה שסביבו; האין הזה בלתי־ניתן לכינוי, והוא מקדם לגדר מהות את כל מה שנכנס לתוך תחומו, מקדם אל האור, אל הראייה; הבחנה יצירתית זו מחייבת חשיבה מתקדמת יותר: התמונה היא אינטלקטואלית, היא רוצה לומר דבר־מה (מוסרי, חברתי), אך היא אומרת בעיקר שהיא יודעת כיצד יש לומר זאת; בה־בעת היא משמעותית ולמדנית, אימפרסיבית ורפלקסיבית, מרגשת ומודעת לדרכי הביטוי של ההתרגשות.

התיאטרון האפי של ברכט, והשוט והפריים של אייזנשטיין הינם תמונות; אלה סצינות ערוכות (כפי שאומרים: השולחן ערוך), העונות באופן מושלם ליחידה הדרמטית שדידרו ניסח את התיאוריה שלה: מושלכת בבירור (בל נשכח את הסובלנות של ברכט ביחס לכימת המסך האיטלקית, והסתייגותו מתיאטרונים חסרי צורה ברורה, באוויר הפתוח, תיאטרונים מעגליים תיאוריה זו מעניקה יתרון למשמעות, אך מציגה את ייצור המשמעות הזו, את צירוף המקרים המצטלב של השלכה ויזואלית והשלכה רעיונית.

דבר אינו מפריד בין הפריים של אייזנשטיין ובין התמונה של גרוז [Greuzel] (אלא אם המטרה כאן היא מוסרית, ושם חברתית, כמוכן); דבר אינו מפריד בין הסצינה האפית ובין השוט של אייזנשטיין (למעט העובדה שאצל ברכט התמונה מוצעת לביקורת של הצופה, לא להיסחפותו).

האם התמונה (כיוון שהיא תוצר של השלכה) היא פטיש־כמושא? כן, ברמת המשמעות הרעיונית (הרווחה, הקידמה, המטרה, קידומה של ההיסטוריה הנכונה), לא ברמת הקומפוזיציה. או יותר נכון, הקומפוזיציה עצמה היא זו המאפשרת להעתיק את המונח פטיש למקום אחר, ולהעביר למקום רחוק עוד יותר את האפקט הארוטי של ההשלכה.

שוב, דידרו הינו התיאורטיקן של דיאלקטיקת התשוקה; במאמרו

"קומפוזיציה", הוא כותב: "תמונה בעלת קומפוזיציה טובה היא מכלול תחום לתוך נקודת תצפית אחת, שבה תורמים החלקים למטרה אחת ויחידה, ויוצרים באמצעות ההתאמה המשותפת שלהם מכלול ממשי כמו אברים בגוף חי; כפי שחלק מצויר הכולל דמויות רבות, זרוקות באופן אקראי, ללא פרופורציות, ללא תבונה וללא אחדות, אינו ראוי גם לשם קומפוזיציה אמיתית, כפי שאטיודים מפוזרים של ברכיים, אף, עיניים על אותו גיליון נייר אינם ראויים לשם פורטרט ואף לא לשם פנים אנושיות." כאן הגוף מוכנס ככוונה לתוך המונח של התמונה, ואולם הגוף נותר בשלמותו; האיברים, מקובצים, כמו ממוגנטים, באמצעות ההשלכה, מתפקדים בשם איזו מהות טרנסצנדנטית, זו של הדמות, הנטענת בכל המטען של הפטיש, והופכת למחליף הנשגב של המשמעות: זו המשמעות ההופכת לפטיש. (לא קשה לאתר בתיאטרון הפוסט-ברכטיאני ובקולנוע הפוסט-אייזנשטייני הפקות מסוימות וביצועים מאופיינים באמצעות פיזור של התמונה, פירוק לחלקים של ה"קומפוזיציה", הצגת "אברים חלקיים" של הדמות, בקיצור חסימת המשמעות המטאפיזית של היצירה, אך גם של משמעותה הפוליטית - או לפחות העברת המשמעות הזו לעבר פוליטיקה אחרת.

ברכט ציין בכיורר כי בתיאטרון האפי (המתקדם בתמונות עוקבות) כל משא המשמעות וההנאה מועבר באמצעות הסצינה, לא באמצעות המכלול; ברמת המחזה אין התפתחות, אין הבשלה; משמעות רעיונית, כמובן (ברמת התמונה, הסצינה), אבל לא משמעות סופית, רק ההשלכות, שלכל אחת מהן יש איזו עוצמה חזותית מספקת. דבר דומה קורה אצל אייזנשטיין: הסרט הוא רצף של אפיזודות, אשר לכל אחת מהן יש בהחלט משמעות, בהיותה מושלמת מבחינה אסתטית; זהו קולנוע שיעודו אנתולוגי: אף הוא מציע את הפרגמנט בקו של נקודות זעירות (להשלמה), הפרגמנט שצריך לחתוך ולשלוף אותו כדי ליהנות (האם לא שמענו שבסינמטק זה או אחר חסר חלק מהסרט "אוניית הקרב פוטימקין" - מן הסתם סצינת עגלת התינוק - שנחתכה ונגנבה בידי אי-אלו אוהבים, כמו צמתה של אשה, הכפפה שלה או תחתוניתה?). העוצמה היסודית של אייזנשטיין בנויה על זאת: שום תמונה אינה משעממת, אינך חייב להמתין לתמונה הבאה כדי להבין ולהתמוגג: שום דיאלקטיקה (השהיית הסבלנות הנחוצה להנאות מסוימות), רק חגיגה מתמשכת, עשויה מחיבור של רגעים מושלמים. על רגע מושלם זה חשב כמובן דידרו (והתנסה בו). כדי לספר סיפור, יש לצייר רק רגע אחד: זה שאותו ידומם על הבר: לכן, עליו לבחור היטב את

הרגע הזו, כדי להבטיח לעצמו מלכתחילה את התשואה הגבוהה ביותר של רגש והנאה. רגע זה יהא מוכרח להיות מלאכותי (לא ריאלי: אמנות זו אינה ריאליסטית), הוא יהיה הירוגליף, שבו ייקראו במבט אחד (בקליטה אחת, אם אנו עוברים לתיאטרון ולקולנוע) ההווה, העבר והעתיד, כלומר המשמעות ההיסטורית של המחווה המוצגת. רגע מכריע זה, לגמרי קונקרטי ולגמרי מופשט, הוא מה שלסינג קרא (בלאוקון) הרגע המעובר. התיאטרון של ברכט והקולנוע של אייזנשטיין הם רצפים של רגעים מעוברים: כאשר אמא קוראז' נושכת את המטבע שנותן לה קצין הגיוס, ובגלל רגע קצר זה של חשדנות היא מאפשרת את גיוס בנה והסתלקותו, היא מגלה בה־בעת את עברה כסוחרת ואת העתיד המצפה לה: מות כל ילדיה כתוצאה מעיוורונה העסקי. כאשר האיכרה (בסרט של אייזנשטיין "הקו הכללי") מניחה לקרוע את החצאית שלה, כדי שהברד ישמש לתיקון הטרקטור, יש לנו מחווה גדולה ביחד עם היסטוריה שלמה: הריון כזה אוסף את ההשתלטות על הטרקטור בעבר (במאבק מר עם הביורוקרטיה הרשלנית) עם המאבק הנוכחי, ועם האפקטיביות של הסולידריות. הרגע המעובר הוא נוכחות ההיעדרויות (זיכרונות, לקחים, הבטחות), שלקצבן הופכת ההיסטוריה הן למובנת והן לנחשקת.

אצל ברכט, זה הגסטוס החברתי שמגלגל לתוכו רעיון זה של הרגע המעובר. מהו גסטוס חברתי (הביקורת הריאקציונית התייחסה באירוניה למושג הברכטיאני הזה, אחד המושגים החכמים והבהירים ביותר שההגות הדרמטית יצרה אי פעם!) זוהי מחווה או מכלול של מחוות, שבה, או שבו, אפשר לקרוא מצב חברתי שלם. לא כל גסטוס הוא חברתי: אין דבר חברתי בתנועות שעושה אדם כדי להיפטר מזכוכ; אך אם לבושו של אותו אדם דל ועלוב, והוא נאבק נגד כלבי שמירה, הגסטוס הופך לחברתי; התנועה שעושה אמא קוראז' כדי לבדוק את המטבע הניתן לה היא גסטוס חברתי; הגראפיות המוגזמת שבה חותם הביורוקרט ב"הקו הכללי" על ניירותיו היא גסטוס חברתי. עד היכן מגיע הגסטוס החברתי? רחוק מאוד. בשפה עצמה: שפה יכולה להיות גסטואלית, אומר ברכט, כאשר היא מצביעה על התנהגויות שהדובר מאמץ בדברו אל האחרים; ההיגד: "אם עינך כואבת, עקור אותה" יותר גסטואלי מאשר "עקור את העין הכואבת לך", משום שהסדר במשפט הופך את הקומי ומרפרר לאופן דיבור נבואי ונקמני. צורות רטוריות יכולות להיות אם כן גסטואליות: כמה חסר תוחלת להאשים או לבוא בטענות כלפי האמנות של אייזנשטיין (כמו גם כלפי האמנות של ברכט) שהיא כביכול "פורמליסטית" או "אסתטית": הצורה, האסתטיקה, הרטוריקה יכולות לשאת מטען של אחריות חברתית, אם עושים בהן שימוש נכון. הייצוג

(שהרי בעצם בו אנו עוסקים כאן) חייב לבוא לידי ניסוח בגסטוס החברתי. משעה ש"מייצגים" (משליכים או מסיימים ציור, ובכך הופכים את השלם לקטוע), יש להחליט אם הגסטוס הוא חברתי או איננו כזה (כלומר: אם הוא מתייחס – לא לחברה מסוימת – אלא לאנושות).

מה עושה השחקן בתמונה (בסצינה, בשוט, בפריים)? ובכן, כיוון שהתמונה הינה הצגה של משמעות אידיאלית – השחקן צריך להציג את התודעה של המשמעות, משום שהמשמעות לא תהיה אידיאלית אם לא תכלול את ה"תחבולה" שלה; אבל הידיעה או התודעה שהשחקן חייב להציג באמצעות מחווה לא שגרתית איננה הידע האנושי שלו (אל לדמעותיו להתייחס בפשטות לרגשות של 'אומלל') גם לא הידע המקצועי שלו (אל לו להראות כי הוא יודע לשחק היטב). השחקן צריך להוכיח כי אינו משועבד לצופה (המתגולל בתוך "המציאות" בתוך ה"אנושות"), אלא שהוא מוליך את המשמעות לעבר הרעיוניות שלה. ריבונות זו של השחקן, ההופך לאדון המשמעות, נראית היטב אצל ברכט, משום שהוא ניסח אותה באופן תיאורטי תחת השם "ריחוק"?; היא אינה נוכחת פחות אצל אייזנשטיין (לפחות אצל המחבר-הבמאי של "הקו הכללי" שאליו אני מתייחס כאן), לא באמצעות ההשפעה של אמנות טקסית, פולחנית – שאליה ייחל ברכט – אלא באמצעות ההתעקשות על הגסטוס החברתי המטביע את חותמו ללא הרף על כל המחוות של השחקן (אגרוף קפוץ, ידיים אוחזות בכלי עבודה, איכרים ניצבים בתור לפני אשנב הביורוקרט וכו'). מכל מקום, הדבר נכון אצל אייזנשטיין כמו אצל גרוז (צייר למופת בעיני דידרו), שהשחקן מסגל לעצמו לעתים ביטוי של פאתוס עמוק ביותר, והפאתוס הזה אינו יכול להיראות "מרוחק"; מצד שני, ההרחקה הינו בפירוש שיטה ברכטיאנית, הדרושה לו משום שהוא מציג תמונה אותה חייב הצופה לבקר; אצל השניים האחרים (דידרו, אייזנשטיין), השחקן אינו חייב לנקוט "הרחקה"; הוא צריך להציג את הערך האידיאלי; לכן, די שהשחקן "ינתק" את הפקתו של הערך הזה, ויהפוך אותו לברור, לנראה מבחינה אינטלקטואלית, באמצעות עצם הפרזה של גילוייו: או-אז ההבעה מבטאת רעיון – זו הסיבה לכך שהיא מופרזת – לא טבעה; אנחנו רחוקים מטכניקת המשחק של "סטודיו השחקנים אשר ל"איפוק" המפורסם שלה אין משמעות אחרת זולת תהילתו האישית של השחקן (קחו למשל את ההעוויות של מרלון ברנרו ב"טנגו האחרון בפריז").

האם לתמונה יש "נושא"? בשום פנים ואופן לא; יש לה משמעות, לא נושא. המשמעות מתחילה בגסטוס החברתי (רגע ההריון); מחוץ לגסטוס יש רק הבלתי

מוגדר וחסר-המשמעות. "באופן מסוים", אומר ברכט, "בכל הנושאים יש משהו מן הנאיבי, הם נעדרים תכונות. הם ריקים, הם מסתפקים, במובן כלשהו, בעצמם. רק הגסטוס החברתי (ביקורת, עורמה, אירוניה, תעמולה וכו') מכניס את היסוד האנושי"; ודידרו מוסיף (אם אפשר לומר כך): היצירה של הצייר או המחזאי אינה בבחירת הנושא, אלא בבחירת רגע ההריון של התמונה. בסופו של דבר, לא כל כך חשוב אם אייזנשטיין בחר ב"נושאים" שלו מעברה של רוסיה והמהפכה, ולא, "כפי שהיה צריך" (כך טוענים כלפיו מבקריו היום), מההווה של הבנייה הסוציאליסטית (למעט ביחס לסרט "הקו הכללי"); לא כל כך משנה אם הצאר, או ספינת הקרב פטיומקין, הם רק "נושאים" מעורפלים וריקים. חשוב הוא הגסטוס, ההצגה הביקורתית של המחוה, הרישום שלה, בכל זמן שהיא שייכת לו בתוך טקסט, כאשר התחבולה החברתית גלויה; הנושא אינו מוסיף דבר ואינו גורע דבר. כמה סרטים נעשים היום "על" סמים, שבהם הסמים הם "הנושא"? ואולם, זהו נושא חלול; ללא גסטוס חברתי, הסם אינו משמעותי, או נכון יותר, ההשמעות שלו היא מטבעה נבוכה וחלולה, נצחית: "הסם גורם לאימפוטנציה", "הסם גורם לאובדניות". הנושא הוא השלכה כוזבת: למה נושא זה ולא אחר? היצירה מתחילה רק בתמונה, כאשר המשמעות נכרכת במחוה ובהתאמה בין המחוות. קחו לדוגמה את "אמא קוראז": "יהא זה משגה לחשוב שנושא המחזה הוא מלחמת שלושים השנה, או אפילו ההוקעה של המלחמה; הגסטוס איננו כאן: הוא מצוי בעיוורון של הרוכלת החושבת כי היא חיה מהמלחמה, כי ממנה היא נפגעת; יתרה מזו, הגסטוס מצוי בהתבוננותי כצופה על עיוורון זה.

בתיאטרון, בקולנוע ובספרות המסורתית, מסתכלים תמיד על הדברים ממקום מסוים, זה היסוד הגיאומטרי של הייצוג: יש צורך בנושא פטישיסטי כדי להשליך תמונה זו. המקור הוא תמיד החוק: חוק החברה, חוק המאבק, חוק המשמעות. כל אמנות מיליטנטית אינה יכולה להיות אלא ייצוגית, חוקית. כדי שהייצוג יהיה באמת נטול מקור ויעלה אל מעבר לטבעו הגיאומטרי בלא להפסיק להיות ייצוג, יש לשלם מחיר עצום: לא פחות ממוות. ב"ערפד" של דרייר-חבר הסב את תשומת לבי – מטיילת המצלמה מהבית לבית העלמין ולוכדת את מה שרואה המת: זו נקודת הגבול שבה מסוכל הייצוג: הצופה אינו יכול לתפוס שום מקום, כי אין הוא יכול ליצור זהות בין עינו-שלו ובין עינו העצומות של המת; התמונה נטולת התחלה, חסרת משען. זו תהום פעורה. כל מה שקורה מצד זה של הגבול (וזה המקרה של ברכט ואייזנשטיין) אינו יכול אלא להיות חוקי. בסופו של דבר, זהו החוק של המפלגה אותו משליכים הסצינה האפית, השוט הקולנועי; החוק המשקיף, הממסגר, הממרכז, המנסח.

וכאן אייזנשטיין וברכט מצטרפים לדידרו (מי שכונן את הטרגדיה הביתית והבורגנית, ממש כפי ששני יורשיו עשו זאת מאוחר יותר לאמנות הסוציאליסטית). בציור הבחין דיידרו בין ביצועים מאז'וריים בעלי אופי מזכך, המכוונים לאידיאליות של המשמעות ובין ביצועים מינוריים, חקייניים לחלוטין, בעלי אופי של זוטות; מצד אחד גרוז ומצד שני שרדין [Chardin]; במלים אחרות, בתקופת גיאות, כל פיזיקה של אמנות (שרדין) צריכה להכתיר את עצמה במטאפיזיקה (גרוז). בתוך ברכט ובתוך אייזנשטיין, חיים שרדין וגרוז ברו-קיום (ברכט יותר מפותל: הוא מניח לקהל שלו את האפשרות להיות הגרוז של שרדין, אשר אותו הוא מציב נוכח עיניו): בחברה שטרם מצאה את שלוותה, איך יכולה האומנות לחדול להיות מטאפיזית, כלומר: ממשמעת, קריאה, מייצגת? פטישיסטית? מתי נגיע למוסיקה, לטקסט?

ברכט, כך נדמה, לא הכיר את דיידרו (אולי בקושי את חיבורו הפרדוקס של השחקן). ואולם, הוא המאפשר בצורה לגמרי מקרית את ההתחברות המשולשת שהוצעה כאן. לקראת 1937, עלה בדעתו של ברכט לייסד "אגודת דיידרו", מקום התכנסות, התנסות ולימודי תיאטרון, משום שללא ספק ראה בדיידרו דמות של פילוסוף מטריאליסטי גדול, דמות של איש תיאטרון, אשר התיאוריה שלו ביקשה להעניק הנאה וחוויה לימודית. ברכט ניסח את תוכניתה של אגודה זו; מהתוכנית הכין קונטרס, שאותו התכוון למען – למי? לפיסקטור, לז'אן רנואר, ולאייזנשטיין.

מצרפתית דן אלבו