אסתטיקה, בקצרה / מנחם גולדנברג

The senses and passions speak and understand nothing but images. The entire store of human knowledge and happiness consists in images.[1]

Johann Georg Hamann

1. Ecce Vulgus - הנה אנשים

העבודה 'המהפכה' (La Rivoluzione, 2014) מורכבת מצילומי אירוע הקרנה של גמר אליפות אירופה בכדורגל בין נבחרת איטליה ונבחרת ספרד. ההקשר המיידי שעליו מרמזת העבודה הוא ההקשר הפוליטי. הדבר ניכר כבר בשמה, אך גם בדגלים, בשירת ההמנון ובהמון האנשים המשולהבים בהקשר לאומי־איטלקי השוטפים את העבודה. באופן קונקרטי יותר קושרת העבודה בין האסתטיקה המשמשת בבידור ובין הפוליטי המופיע בתרבות – קשר עתיק יומין המחבר את האצטדיון שברומא לאמפיתאטרון של האימפריה הרומית ואת משחק הכדורגל לקרבות הגלדיאטורים. ואכן, רומא מספקת לעבודה הקשר ראוי ומסורת מגוונת (גם אם בסופו של יום מנוונת) ליחסים שבין בידור ופוליטיקה: מימי ה'שלום הרומאי' (pax romana), דרך הנצרות והכנסייה, ועד לפשיזם של אמצע המאה העשרים. כך, ב'המהפכה' מתאספים אנשים, ללא הבדל דת גזע ומין, ומתמזגים תחת ייצוגים לאומיים תרבותיים, מונעים על ידי רגשות של תקווה ואמונה.

החושך שפותח את העבודה מייצר תחושת צפיפות ואינטימיות. אפשר לזהות בחשיכה כי אנו צופים במשחק כדורגל המוקרן על גבי מסך. זו אינה רק מחווה סמלית – מטאפורה לאפלת היצרים החבויה בנפש האדם – אלא גם ובעיקר חושך שנועד, כמיטב מסורת הציור האיטלקי, לייצר אפקט רגשי. החושך אינו מכין אותנו לתובנה שאנו מצויים במעין אצטדיון טבעי בלב רומא, גדוש באוהדים ובדגלים, מלא חיים. העריכה והמעברים מאור לחושך – הקיארוסקורו, כפי שיקראו לכך באיטליה – קשורים להיגיון של הדרמה: הנעת הרגש. הכפילות והניגוד מייצרים מתח רגשי הולך ונבנה ונסוג ומתפרץ ומתכנס. במהלך העבודה אנו נחשפים למגוון רגשות ונעים ביניהם: שמחה, גאווה, בוז, אלימות, צער, תדהמה. בתוך ההמולה, במהומת ההתרגשות, אנו פוגשים באדם, בן־אדם פרטי, שיש לו פנים (נאות) ותחבולה (אחת לפחות: לפתוח פחית בירה עם מפתח). אנו פוגשים באדם האותנטי המשוכפל אל הרבים והופך להמון מכוח משיכת הדומה אל הדומה. אנו פוגשים ביחיד שהופך לכמות ולעוצמה מכוח הדמיון. מכריז על עצמו: הנה, אנשים.

העבודה 'המהפכה' כמו לוכדת אותנו בין כותלי מכתש טבעי שהפכו לטריבונות באצטדיון, בין המצלמה והמסך, בין דימוי לדימוי, לוכדת אותנו במקצבי עריכה. היא ממקמת אותנו בלב "תרבות ההמונים", הופכת אותנו לנשלטים בהסכמה, לחלק מההגמוניה (כפי שיציע איטלקי אחר: אנטוניו גרמשי), לחלק מכולם. אנו לכודים ומלוכדים באמצעות הדימוי, נמצאים בינות לאנשים שעבורם הדימוי הוא הממשי, הוא מה שקורה במציאות. הנה ההמון – גברי בעיקרו – מניף דגלים, מרים ידיים בהצדעה, זוקר אצבע משולשת, צועק, מקלל, שר ומרוגש. מתמסר. לא לשינוי תנאֵי המציאות הוא מתמסר, אלא לדימוי המוקרן. מתמסר לאווירה. מתמסר לאפשרות, לאפשרות של ניצחון, שבעצמו הוא לכל היותר חלק ממערך של חילופי מסמנים. לא למרקס אנו נדרשים כעת, אלא לצלם ולעורך ולמפיק ולבמאי.

---

[1] Johann Georg Hamann, "Aesthetica in nuce (1760)", *in Classic and Romantic German Aesthetics,* ed. J.M. Bernstein, Cambridge university press. p. 3.

על מהות המהפכה ניתן ללמוד מהשיר המלווה את העבודה – שיר הנדמה כמתגבר עליה, נותן לה את שמה ומסמן את גורל הזמנים שהציבו את האסתטיקה כקריטריון מכריע. "שיר הקצב" הסנטימנטלי האיטלקי מסוף שנות השישים נשמע תחילה במעומעם, אחר נבלע ברעשי הרקע, נעלם לטובתם, ולקראת הסוף שב ונשמע בבירור, כמו מתגבר על קולות המציאות, ומכסה עליהם. זוהי "מהפכה תרבותית", או "מהפכה בידורית", שעליה מבשרת העבודה בקולו של ג'אני פֶּטֶנָאטי. אנו צופים/שותפים באירוע שהוא, יותר מכל דבר אחר, חלק מהפקת ענק חובקת עולם. קולות השיר שקורא למהפכה גוברים על קולות החיים המתפרצים, המבקשים ניצחון, המתכנסים באכזבה. הוא מציע להם ולנו אושר "בערבון מוגבל" (אושר בע"מ), תקווה מפוקפקת: יהיה עוד משחק. ואף שהשיר מפתה אותנו לחגוג את ניצחון "המהפכה האסתטית" – לחגוג את קדימות הדימוי שמבטיח את החוויה – זהו "ניצחון פירוס" שעליו רומזת העבודה, שהרי ככלות הכול אנו עדים להפסד של נבחרת איטליה לנבחרת ספרד.

'המהפכה', צילום סטילס, 2015

2. קונסטלציות

תרבות היא, למעשה, הכללתו הדתית ומכוננת הסדר, הייתי אומר: המפייסת, של הליילי והמפלצתי בפולחן האלים.[2]
תומאס מאן

'טרילוגיית ירח, מאדים, צדק' (Moon, Mars, Jupiter Trilogy, 2015) – או בשמה השני 'הטרילוגיה היפנית' – לוקחת אותנו לעולמות אחרים.[3] עולמות שבהם שולטים הסדר והניקיון. כאן אנו פוגשים בפרט השקוע במשימתו לטובת הכלל, פועל כאיבר של קבוצה. בדומה לעבודה הקודמת שצולמה באיטליה גם כאן מפגישה אותנו עבודתו של אייל סגל עם היבט של "תרבות", מעין תמונת ראי הפוכה, או אנטינומיה, של "המהפכה האסתטית" שהציבה את הדימוי כבסיס למציאות. אם ב'המהפכה' המיר סגל את הבינאריות של המחשבה הרציונלית ואת הדיכוטומיות שבאמצעותן אנו תופסים את הדברים, בכפילות הדרמטית שבין חושך ואור, הרי שבטרילוגיה הוא מסמן את החריגה של האסתטיקה אל עבר ההיגיון הדיאלקטי, המשולש. היגיון זה מאפשר לכרוך יחד דבר וניגודו ולייצר מובן חדש, אחר, נוסף, שבו הניגוד מוכל ומתעצם. במובן זה פועלת החריגה שמציגה 'הטרילוגיה היפנית' בבחינת מחווה מרומזת לאפשרות לתפוס ריבוי ושפע, הן של עולם הדברים והן של עולמו הנפשי של האדם, ולתת להם צורה.

במחווה זו מפנה אותנו 'הטרילוגיה היפנית' אל עבר מערך של כוכבים – קונסטלציה – באופן המזכיר את השימוש שעושה וולטר בנימין במושג, בבואו לתאר את המשמעות של אירועים היסטוריים וקונקרטיים המתגבשים תחת רעיון שנותן להם צורה באמצעות יצירת זיקות וקשרים ביניהם.[4]

הולכי ירח (מתוך הטרילוגיה היפנית), 2015, מיצב וידאו, לופ, "5'07

[2] תומאס מאן, **דוקטור פאוסטוס**, תרגום: יעקב גוטשלק, הוצאת ספרית פועלים, 2010, עמ' 15..

[3] **'הטרילוגיה היפנית'** היא מיצב המורכב משלוש עבודות וידאו נפרדות: **'הולכי הירח'**, **'צועדי צדק'** ו**'רצים ממאדים'**.

[4] בנימין פיתח את המושג קונסטלציה - קונסטלציית כוכבים - במחקרו על מקור מחזה התוגה (הטרגדיה הבארוקית) ומאוחר יותר בפרוייקט הפסאז'ים של פריז. עוד על המושג "קונסטלציה" ראו גם:
Norm Friesen, "Wandering Star: The Image of the Constellation in Benjamin, Giedion and McLuhan", July 2013

בדומה לצורות שאנו מוצאים בשמיים זרועי אינסוף הכוכבים, כך גם האסתטיקה מבקשת אחר צורה שתאפשר לתופעות בעולם לבוא לידי ביטוי. רוצה לומר, האסתטיקה מציבה תופעות במערך המנכיח אותן כדבר מה מסוים (היסטורי/קונקרטי), במערך המייצר אותן כבעלות משמעות, וכבאלו הוא מאפשר להן לפעול בעולמו של האדם ולהשתתף בו. פעולה שכזו, לפי בנימין, לא מסתכמת "רק" בתצוגה במובן של ייצוג, אלא למעשה מאפשרת "לגאול" את התופעות מבדידותן ומהשכחה ההיסטורית הנגזרת על כל תופעה "בת־חלוף". הפעולה האסתטית שעניינה לקשור בין תופעות, לפרום את הקשרים ולארגן אותם שוב תחת צורות חדשות היא למעשה העיקרון המארגן של משמעות אנושית אליבא דבנימין. או בקצרה: "רעיונות הם לאובייקטים כפי שקונסטלציות הן לכוכבים".

כך, ב'טרילוגיה היפנית' – והדבר בולט במיוחד בהצבת הווידאו של הטרילוגיה – מפנה אותנו סגל להתבונן בדברים קונקרטיים, יומיומיים, שגרתיים, החוזרים על עצמם, במבט הפונה אל עבר השמיים והיקום כולו, אל עבר מרחב האפשרויות האינסופי של התגבשות צורות ודימויים וחוויות ומשמעות. הטרילוגיה בהתאם מבקשת לייצר 'קונסטלציית כוכבים', מבנה משולש אפשרי: ירח, צדק, מאדים. עולמות זרים שכמו מהדהדים הבטחה מוכרת:

When the moon is in the seventh house,

and Jupiter aligns with mars,

Then peace will guide the planets and love will steer the stars.[5]

ואם עד כה הצבענו על מהות "המהפכה האסתטית" בבחינת הצבת הדימוי כמקור למציאות ולקשריה עם הפוליטי (ההסדרה של הפעולה האנושית) הרי שבחינת שלושת העבודות המרכיבות את 'הטרילוגיה היפנית' כשלם ובנפרד מאפשרת לנו להתחקות אחר תנאי האפשרות של הופעת הדימוי, לעמוד על שלושת מרכיבי היסוד של החוויה האסתטית: תצוגה; אפקט; משמעות.[6]

שאלת התצוגה כפי שהיא עולה מהעבודה 'הולכי ירח' (Moon walkers, 2015) נסמכת על שני מאפיינים מהותיים: היכולת "לראות דרך" המתבטאת בפעולת ניקוי החלונות, והגריד של החלונות כמצע להופעת הדימוי. על רקע שני תנאים אלו יכולות התנועות האורגנו־מכניות של הפועל, אותן מחוות עבודה יעילות שנרכשו מתוך ניסיון ועוצבו לכדי בקיאות, להפוך לצעדי ריקוד בשחקים, למופע מחול. כפי שהזכרנו קודם, החוויה האסתטית אינה עוסקת רק בייצוג של הדברים אלא מבקשת בנוסף להפוך את הייצוג לביטוי. היא מבקשת לאפשר לנו לראות באמצעות הדימוי – או דרכו – את הדברים כפי שהם יכולים להיות, כלומר להיות בעלי משמעות עבורנו. שאלת התצוגה כרוכה אפוא בשאלת היחס שבין הדמיוני והממשי. כאן עולה ומתבררת חשיבותו של הגריד המספק לדימוי את המצע המדומיין, המופשט, שעליו הוא יכול להיות ממשי כמדומיין.[7] הנחת הגריד היא זו המאפשרת להחזיק בכפילות "הבוגדנית" של הדמיון, הכבול לניסיון מחד גיסא ומאידך גיסא משוחרר מחוקי ההיגיון והטבע. במובן זה מהווה הגריד, שיחזור ויופיע לאורך כל הטרילוגיה, את הקרקע ואת התנאי לשחרור הדמיון לפעול פעולתו, כשהוא תלוי בין שמיים וארץ, כמנקה החלונות עצמו. העבודה 'הולכי ירח' מציבה את הגריד כגורם המאפשר את תנאֵי הראייה של הדימוי, ואלו בתורם מאפשרים לדימוי להראות לנו דרכו את העולם, מאפשרים לנו ולעולם להשתקף בדימוי שכך נוצר. באופן שגרתי, יומיומי, רגיל. כמו הליכה. על הירח. נטולת כובד משקל.

---

[5] מתוך השיר Aquarius מהמחזמר "שיער".

[6] 'הטרילוגיה היפנית' והאופן שבו היא מתייחסת לשלושת מרכיבי היסוד של החוויה האסתטית - שהיא במהותה "חוויה נפשית" - מעוררת זיקה לשלושת הסדרים של הנפש כפי שניסח אותם ז'אק לאקן (Lacan): הדמיוני (תצוגה, השתקפות, הזדהות), הסימבולי (יחסי האפקט והחוק, החזרתיות), והממשי (משמעות/אי–משמעות). הקשר זה משתמע רק במובלע בדברים הבאים, ודורש פיתוח והרחבה נפרדים.

[7] בהקשר זה אפשר להזכיר את תחריטיו של אלברכט דירר (Dürer) המתארים את שיטת השימוש בגריד בציורי הפרספקטיבה הגאומטרית - תחילת "עידן הייצוג" - המציגים באופן מפורש ומילולי את שתי התכונות הללו.

גם בעבודה 'צועדי צדק' (Jupiter marching, 2015) אנו מביטים בשגרת יום־יום. גם כאן אנו בעיצומן של הכנות, צופים בהנחת התשתית להופעה, אלא שבכוכב צדק תכלית הפעולה שונה. להבדיל מפעולת ניקוי החלונות, שכמו כל עבודה מגיעה אל סופה ולאחריה העובד ממשיך הלאה, הרי שאל מגרש המסדרים חוזרים כל יום, שוב ושוב, ובאותו אופן. כך פועל גם החוק. ובעוד שעבודה מציינת פעולה תכליתית המוצאת את סופה ואת סיפוקה, הרי שפעולות אנשי החוק כמו חוזרות על עצמן לשם עצמן ומדגימות סוג מיוחד של פעולה: פעולה שעניינה הצבת תכליתיות חסרת תכלית, בדומה לטאטוא מגרש המסדרים. הדגשת החזרה חסרת התכלית ב'צועדי צדק' מייצרת הקשר שבו החוק נבחן כמרחב וכפונקציה. זו חזרה שאינה מייצרת או עושה דבר מחד גיסא, אך מאידך גיסא היא מעצבת את הזמן עצמו: יוצרת אפקט. במובן זה מדגישה העבודה את היחסים שבין הצורה של הדימוי לבין התוכן שלו; מדגישה את היחסים שמקיים הדימוי בין מה שאפשר לקרוא לו החוק לבין "האפקט של האמת". שהרי בסופו של דבר, עניינה של הצעידה, של המסדר – או ההסדרה – לייצר אפקט של שליטה באפקט שהפעולה מייצרת. או, במילים אחרות, לייצר את מידת ההתאמה בין אפקט לאפקט, שאינה אלא מידת הצדק.

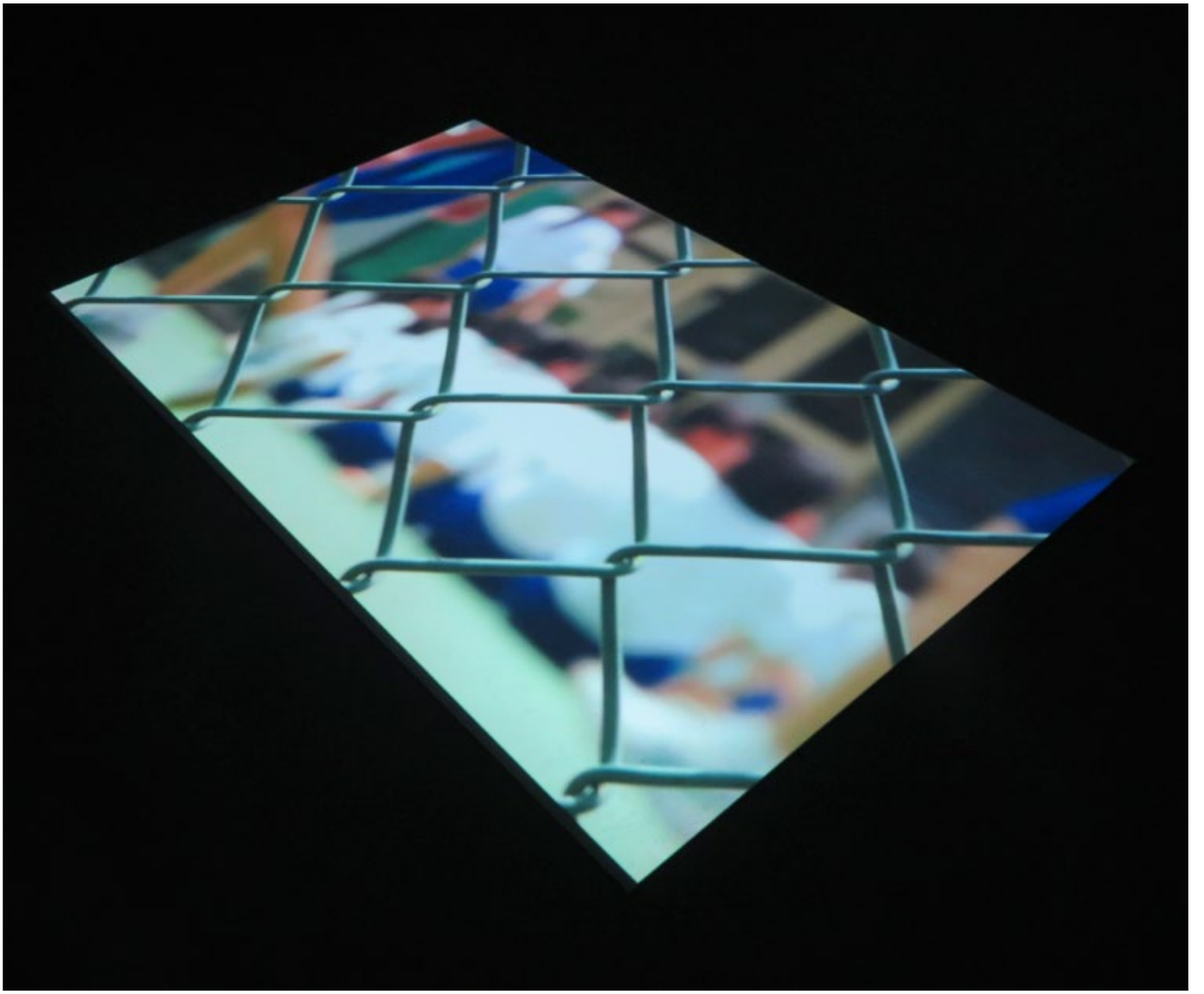
בהקשר זה ראוי לציין את מנעד התצוגה שפורש סגל בין 'המהפכה' לבין 'הטרילוגיה היפנית' ואת האפקט שנוצר. באיטליה, ערש ההומניזם האירופי, נטמעת המצלמה לכדי נקודת מבט אנושית, כמו עומדת במקום אחד האוהדים, במקומנו אנו. ב'טרילוגיה היפנית', לעומת זאת, נוכח הגריד – כרקע או כגדר – ומתוך כך נוכח גם מעשה הצילום. ב'המהפכה' מתמודד סגל עם עוצמת "האנושי" המופיע כהמון, באמצעות עריכה אינטנסיבית. בטרילוגיה נסוגה העריכה מפני נוכחות המצלמה: מפני הסדרת התנועה והדימוי (מלכתחילה); נסוגה מפני נוכחות ההקרנה, מפני מיצב הווידאו.

ב'רצים ממאדים' (Mars runners, 2015), אנו שבים ופוגשים בפעילות המעגלית. גם כאן מבעד לגדר. אלא שהפעם מופקעת הפעולה מעולם התכליתיות והתכלית לטובת עולם התחרות והמשחק. הפעולה החוזרת על עצמה מקבלת צורה של אימון – כמו מבקשת לקדם את פני הבאות, ומבלי לקבוע אותם מראש. את פועלי התשתית ואת מעצבי התנאים ההולכים וצועדים, מחליפים הילדים הרצים בשליחות. אלא שנדמה כי זוהי בעיקר הגדר שבה מתעניין סגל בעבודה, כדי להדגיש את היות האסתטיקה מרחב מובחן, חוץ־טריטוראלי.

צועדי צדק (מתוך הטרילוגיה היפנית), 2015, מיצב וידאו, 3'33"

ואכן, ההיגיון של המשחק ושל האימון מסמן ממד אחר ונוסף של הפעולה: ממד שאינו מוגבל לחוקי ההיגיון ואינו כפוף לערכי התבונה – דבר מה מדומיין, מומצא, אנושי. כמו מרוץ שליחים. בניגוד לפעולה התכליתית ולפעולת החוק, המשחק והאימון הם מרחבים של אפשרויות ושל הכלה, מרחבים שבהם הפעולה מקיימת תכליתיות תכליתית: יוצרת משמעות אנושית ועבור אנשים.

'רצים ממאדים', המציגה פרץ נעורים, פיזיות, להט תחרותי ומשחקי ילדים, יכולה כעת להחזיר אותנו אל הנערים האיטלקים שברומא. קו נמתח ממחוות האוהדים האיטלקים החוזרות על עצמן – כמו סכמות כלליות המאפשרות את הריבוי, את השפע ואת העודפות של המבעים שלהן – למחוות התנועה המוסדרות בעבודה, באימון, בשגרת היום־יום. קו נמתח מהגוף הצעיר העירום, הקופץ וצועק בשירה, אל הילדים המפעילים את גופם בחדווה. קו נמתח מהדגל שנלבש כגלימה אל מדי השוטר. קו הולך ונרקם בין נפנופי הדגלים והשימוש חסר הגבולות שעושים בהם באיטליה ובין הדגל הנוטה על צדו ברחבת המסדר מצד אחד, ובין נפנופי הפועל על החבל מצד שני. וקו נוסף נמתח בחזרה מהגריד של חלונות גורד השחקים ומהגדרות שדרכם מצלם סגל ביפן, ואל הגריד הרנסנסי של איטליה.



רצים ממאדים (מתוך הטרילוגיה היפנית), 2015, מיצב וידאו, מראה הצבה

3. אנושי, אנושי מדי

> יופי יש לו מקום רק בבני אדם, כלומר ביצורים שהם חייתיים ובכל–זאת בני–תבונה, אולם היופי יש לו מקום בהם לא בחינת בני–תבונה בלבד (דרך משל בחינת רוחות), אלא בחינת בעלי–חיים ובני–תבונה כאחד.[8]
>
> **עמנואל קאנט**

בין 'המהפכה' ו'הטרילוגיה היפנית' נחשפת התובנה שהמהפכה חולקת תכונת אופי עם המוטיווציה להסדרה: שתיהן מבקשות להפגיש את האדם עם גורלו כחיה חברתית; להפגיש אותנו עם גורלנו כחיות תרבותיות. בין שתי ההופעות האסתטיות של הכוח הפוליטי, זה של ההמון המשולהב מכאן וזה של החוק והסדר משם, טמונה עוצמתו של האנושי וטמונה גאולתו. "השילוש האסתטי" – המופיע הן כחריגה אל ההיגיון הדיאלקטי והן בשם העבודה המפורש 'הטרילוגיה' – רותם את דרישות המהפכה לניצחון ולשינוי המציאות מחד גיסא ואת ההתעקשות שבהסדרת הפעולה להבטחת הייצור מאידך גיסא, לטובת מהלך קוסמי של שלום ואהבה; לטובת התקווה לנהל חברה מתוקנת. כפי שכל מהפכה והסדרה מבקשות מלכתחילה.

הן המהפכה והן הביקורת או ההסדרה – כלומר ההיגיון הפוליטי שצומח מתוך הדרישה והתקווה (האסתטית) לאושר – נסמכים על הצבת הדימוי כקודם למציאות, ועל קביעתו כממשי. בשני המקרים אנו מבקשים לתת צורה לדברים, ליצור דימוי ולפעול להשגתו במציאות. בשני המקרים, באסתטיקה כמו בפוליטיקה, יכול האדם לעשות שימוש מוצלח בכוח הדמיון, וליהנות מהיותו כוח של אפשרויות, של חיבורים וצירופים והקשרים; ליהנות מהיותו כוח המאפשר לכרוך את הזמנים – העבר והעתיד – בהווה, ברגע, בחוויה; ואולי יותר מכל, ליהנות מהיותו כוח המאפשר ללכד אנשים יחד, בחבורה ובחברה.

'המהפכה', 2015, HD-וידאו, "5'07

---

[8] עמנואל קאנט, **ביקורת כוח השיפוט**, עמ' 42-43.

שתי העבודות האחרונות של סגל, 'המהפכה' ו'הטרילוגיה היפנית', מפנות אותנו בהתאמה לאיטליה וליפן ברקע שעליו מתחוללת העלילה. איטליה ויפן עומדות כשתי תרבויות שבהן הטעם קובע, כשתי מדינות שבהן נדמה שהאסתטיקה היא אופן ההסתכלות על המציאות ואופן התפיסה שלה. בעוד שהאיטלקים, שלחופי המזרח התיכון, מבקשים לקשור בין האסתטיקה ובין הגוף והצרכים והתשוקות, היפנים, שלחופי המזרח הרחוק, כמו נעזרים באסתטיקה כדי להתגבר על כל אלה וליצור עולמות מדומיינים ומופרכים שבהם הם מממשים את חירותם. ולמרות ההבדלים – הניגודים כמעט – שבין שתי העבודות, בשתיהן עולה ומופיעה דמותו של הפרט המסוגנן מתוך סביבת חייו והרגליו, מתוך עולמות מדומיינים ובתוכם. בשתיהן נבחנים ונרקמים הקשרים שבין האדם והחברה, בשתיהן נבחנים ונרקמים הקשרים שבין האסתטי והפוליטי כמוקד עניינה של התרבות.

המרחב האסתטי שבו פועלת התרבות ומסדירה את ענייני האדם הוא מרחב שבו הזיקות והיחסים בין דברים והאופנים שבהם הדברים לובשים צורה ומופיעים, קודמים למה שהוא ממשי עבור האדם וקובעים אותו, רוצה לומר, עומדים כתנאים הכרחיים למשמעות אנושית. זהו מרחב שבו אפשר שצעדי נדנוד על חבל או פעולת הברשה וסירוק יתגבשו לכדי שיטת עבודה; מרחב שבו היעילות שבעמל תתפרק ותהפוך לריקוד ולמופע. זהו מרחב שבו ניתן למצוא טעם וצורה בהיסחפות חסרת גבולות; מרחב שבו הביטוי הפרטי, האישי, אפשר שישתכפל ויחזור עוד ועוד, שוב ושוב. זהו מרחב שבו "הגינה קודמת לשדה והשירה קודמת לדיבור".[9] או, כפי שהדברים מתנסחים בעבודותיו של סגל, וברוח התנאים שהבשילו והזמנים שהשתנו: השיר גובר על השירה, והמשחק על הסדר.

'המהפכה', 2015, HD-וידאו, "5'07

[9] "Poetry *[Poesie]* is the mother tongue of the human race; even as the garden is older than the ploughed field, painting than script; as song is more ancient than declamation; parables older than reasoning; barter than trade." *Aesthetica in nuce* (1760), p.2

יש שני גיבורים בסיפור הזה שלנו: האדם והדמיון. לאחר שנים של התחבטויות, מריבות והתפייסויות נדמה כי שניהם כרכו את גורלם יחד במה שאפשר לכנות "מהפכה אסתטית". על אודות הברית שנכרתה ביניהם יעידו האנשים המתנהלים כבני־חורין במרחב שבין המצלמה הלוכדת אותם כדימויים והמסך המקרין עבורם דימויים, חופשיים לחלוק תלבושות ותספורות ומחוות עם בני דמותם. על כברת הדרך שגיבורינו הלכו, צעדו ורצו יחד יעידו העובד המתנדנד בשחקים, השוטרים הכפופים תחת משימתם, לכודים בפעילות מעגלית של תכליתיות חסרת תכלית, ויעידו הילדים הנתונים בשליחות. מעגלית אף היא.

זהו סיפור של סערת רגשות ומהפכה ממצד אחד ושל חזרה, הרגל ואימון מנגד. זהו סיפור של מסירות והתמסרות: "סיפור אנושי". זהו סיפור של משיכת הדומה אל הדומה: של האסתטיקה והפוליטיקה. זהו סיפור שבהקשר ההיסטורי, ובמיוחד זה של המאה העשרים, אפשר שנקרא לו גם "סיפור גרמני".

והנה לנו ברית־גורל (מעשה שטן), המפגישה את האדם עם מה שמגדיר ומאפשר את היותו אנושי – כוח הדמיון; המעמידה דימוי מול עיניו; הקובעת אותו (ואותנו) כ"אנושי, אנושי מדי".

עבור הורדה של המאמר
כמסמך PDF לחץ כאן

'המהפכה', 2015, HD-וידאו, "5'07