

עורבים וחמניות – דימויי אמנותו של ואן גוך בקולנוע

מאת: נטע הרשקוביץ

וינסנט ואן גוך, הצייר ההולנדי בן המאה ה-19, עסק רבות בציורי טבע. ציוריו זכו להצלחה אדירה אצל קהלים רבים, ויש האומרים כי אמנותו הפכה ל"מסחרית", מאחר ודימויים מתוך ציוריו הודפסו בלוחות שנה, על חולצות, תחתיות לכוסות ועוד ועוד. אמנותו של ואן גוך חצתה את המדיום האמנותי והגיעה לתחומים אחרים, כגון לשירה (Starry Starry Night של דון מקליין), לספרות ("התאוה לחיים" של אירווינג סטון) ולקולנוע.

חמישה סרטים עלילתיים נעשו על האמן: *ואן גוך של אלן רנה* (1948), *התאוה לחיים של וינסנט מינלי* (1956), פרק מתוך *חלומות של אקירה קורוסאווה* (1990), *וינסנט ותיאו של רוברט אלטמן* (1990) ו-*ואן גוך של מוריס פיאלה* (1991). בעבודה זו אתמקד בשניים מן הסרטים: *התאוה לחיים ווינסנט ותיאו*, בהם אראה כיצד מועברים דימויי הטבע באמנותו של ואן גוך בקולנוע. שני הסרטים שונים בהצגת הדימויים האמנותיים. בעוד שב*התאוה לחיים* הציורים של ואן גוך עצמם מופיעים כחלק מהאמירה, ממצב רוחו של האמן או כחלק מעבודתו, *בינסנט ותיאו*, הציורים מופיעים רק בתיפקודם האמיתי – כציורים התלויים על הקיר, פזורים ברחבי הסטודיו, או בתהליך ציורם ע"י האמן.

ואן-גוך היה אמן אקספרמנטלי, אשר לקח את זרם האמנות האימפרסיוניסטית והפואנטליסטית, שבר את מסגרתה, ויצר אמנות חדשנית ושונה. כפי שכותב גומבר'ך:

ברור הדבר כי עיקר התעניינותו של ואן-גוך לא היתה בהצגה "נכונה". הוא השתמש בצבעים ובצורות, כדי להביע את רחשי ליבו על הדברים שציר, וכדי להעלות אותם רחשים בלבות הצופים. הוא לא התעניין הרבה במה שכינה "המציאות הסטראוסקופית",

היינו, התמונה התצלומית המדויקת של הטבע. הוא הגזים ואפילו שינה במראות הדברים בהתאם לתכליתו.¹

בספרו *The Image and the Eye* כותב גומבר'ך, כי אנו נמצאים בתקופה בה התמונה משתלטת על מילה הכתובה. הוא טוען, שככל שהתגובה הראשונית שלנו לתמונה תהיה אוטומטית יותר, היא תהיה אקטיבית יותר, בשל עולם הקונוטציות המתחבר לתמונה, אולם אנו נזקקים למידע מוקדם שקיים אצלנו על מנת לפרש את התמונה.² מכיוון שרבות מתמונותיו של ואן גוך, כגון חדרו שבארל, בית הקפה הלילי או החמניות, נמצאות בקאנון התרבותי האוניברסלי, הצופה שרואה את הסרטים, מגיע עם מטען קודם. ברגע הצפייה בסרט, יודע הצופה לזהות את הדימויים המופיעים מתוך הציורים.

לפי הסטרוקטורליזם והסמיוולוגיה האדם תופש את העולם בתבניות ובסימנים. לפי גישתם, האדם לא יכול לתפוש את העולם ללא סימנים וכל מערכת המורכבת מסימנים היא מערכת המבטאת רעיונות ויוצרת משמעות רק ביחסים בין החלקים.

רולנד בארת'³, כחוקר תרבות, פיתח את רעיונותיו של דה-סוסייר בדבר משמעות הסימן הנוצרת גם בשל ההבדל והשוני בינו לבין שאר הסימנים באותה מערכת, וגם באסוציאציה בין שני חלקיו. המסמן – הצורה, האיכות הפיזית, החומרית שמצביעה על המסומן (המילים, האותיות, המספרים – ציורים שנוצרה להם משמעות). המסומן – הקונספט שעולה בתודעה כאשר אנו רואים את המסמן. (זהו לא החפץ עצמו, אלא מה שרואים בראש. החפץ עצמו נקרא רפרנט). טענתו של בארת' היא, שכל בחירה שאנו עושים בחיי היומיום היא פרדיגמטית, ומתחבר לסינטגמה בה יש כללים, לפעמים שרירותיים, (לדוגמה בחירת אוכל במסעדה, או בחירת לבוש). התמונה, לטענתו, מורכבת משלושה סימנים: המוען (היוצר), הנמען (הצופה) והמסר. במבט ראשון נראה שכל אמנויות החיקוי הן מסר ללא קוד, אולם בכל האמנויות, ישנו

¹ א. ה. גומבר'ך, קורות האמנות (תל אביב, עם עובד, 1964). עמ' 396.

² E.H. Gombrich, The Image and the Eye (Oxford, Phaidon, 1982), Pp. 159-161.

³ Roland Barthes, "Rhetoric of the Image", Image, Music, Text, tr. Stephen Heath (London, Fontana, 1977).

המסר הקונטטיבי (המשמעות תלויה התרבות), שמולבש על המסר הדונטטיבי (המשמעות המילונית).

לדימוי הצילומי, על פי בירת', יש מעמד ייחודי, מכיוון שזהו מסר שאין לו קוד. הקידוד הוא תיווך בין האובייקט עצמו לבין המשמעות. בצילום המסר הדונטטיבי הוא כל כך חזק, שהוא לא משאיר מקום לקונטציות. הוא נתפש על ידי הקורא כמציאות עצמה. כאן מתחיל תהליך יצירת המיתוס – כי אנו באמת מאמינים שזה קרה. במקרה זה, של אמנות פלסטית המשתקפת בתוך צילום, מהווה הצילום מעין מסננת, המקודדת לצופה את המסרים ומהווה מעין 'חייץ' בין האמנות המקורית של ואן גוך לבין הצופה. ההבדלים בין אמנות הציור לבין הצילום מתבטאים בכך שבכדי לצייר אובייקט או סצנה, תמיד נשתמש במערכת קודים או כללים (תלת-מימד, פרספקטיבה), ותמיד מערכת כזו תהיה מערכת של שינוי צורה. כמו כן, כאשר מציירים או משרטטים, תמיד נערכת הבחנה בין עיקר לטפל. תמיד נערכת בחירה. בצילום בחירה שכזו אינה קיימת. הדנטציה של הציור הרבה יותר ברורה ופחות טהורה משל הצילום. נקודה אחרונה לעניין זה היא שבציור אין יחסים בין טבע לתרבות (כמו בצילום), אלא יחסים בין תרבות לתרבות. ברגע שיש תיווך של סגנון, ישנה תרבות שמשוחחת עם תרבות.

הדימויים באמנותו של ואן גוך מועברים בתאווה לחיים ומינסנט ותיאו באמצעות טכניקות שונות. שני הסרטים משתמשים בשלוש טכניקות, אשר תפקידן להעביר את מחשבותיו ורגשותיו של ואן גוך, והן טכניקת ה-Voice Over, טכניקת הצבת האמן בתוך תפאורת הציור שלו וטכניקה שלישית, צילום האמן מצייר את הסצנה. אולם רק בהתאווה לחיים, משתמש וינסנט מינלי, במאי הסרט, בטכניקה נוספת – הצבת יצירותיו של ואן גוך, כמו שהן, שתפקידן הוא למלא את הפריים כולו ולשמש להמחשת מצבו הנפשי של האמן.

התמונות של ואן-גוך המופיעות בסרטים, הן בעיקר של נוף שדות ובתים. התמונות מתאפיינות בצבעוניות רבה ומשיכות מכחול אקספרסיביות. על מנת לבטא אקספרסיביות זו בסרטים, משתמשים הבמאים בצבעים העזים של התפאורות ומקומות ההתרחשות (locations)

ובאמצעות ה-Voice Over של מחשבותיו של ואן גוך מתוך כתביו, לדוגמה, באחד ממכתביו מארל כתב: "ההתרגשות עזה כל כך, שאתה עובד מבלי לחוש שאתה עובד... והטחות המכחול באות רצופות ומתאימות כמילים בנאום או במכתב"⁴.

בעשיית סרט על אמן, יתקל תמיד הבמאי בשאלה כיצד להציג את יצירותיו של האמן במדיום הקולנועי. בסרט *התאוה לחיים* וינסנט מינלי מציג את חייו של ואן גוך באמצעות אמנותו. בסרט ישנם סוגי הבעה שונים של הדימויים מתוך יצירותיו. הוא מציג סצנות בהן שיחזורים מדוייקים של כמה מציוריו, סצנות בהן אנו רואים את ואן גוך מצייר את דימוי המוכר לנו מתוך תמונותיו, לדוגמה כאשר מצייר את ה-night Café. בסצנות אחרות מוצג ואן גוך כחלק מהסצנה, לדוגמה, כאשר הוא פותח את חלון חדרו בארל ורואה את פרחי הסחלב ואז יש דיזולב לתמונותו של פרחי הסחלב, או כאשר יוצא לצייר בטבע, מוצגות בפני הצופה תמונות הנוף של ואן גוך, המיוצרות בידי המצלמה ובהן מוצב ואן גוך כחלק מהנוף אותו צייר.

הטכניקה הנוספת בה מינלי משתמש היא הצגת תמונות הנוף של האמן כתמונות הנוף הפנימיות של האמן. עצם מיקום ואן גוך בתוך יצירותיו, בא להראות את מצבו הנפשי של האמן, בו הוא רואה את התמונות כחלק מחייו ולא כייצוג של המציאות.

הסרט *וינסנט ותיאו* בא להראות יותר את מערכת היחסים הסבוכה שבין וינסנט לתיאו ופחות את התחבטויות של וינסנט עם עצמו. לכן הוא מתעסק יותר בטקסטים ובדיאלוגים ופחות מראה את דמויי הטבע המופיעים בציוריו של ואן גוך דרך עבודותיו של האמן. גם בסרט זה משתמש הבמאי, רוברט אלטמן, בטכניקות של הכנסת האמן לתוך תפאורת ציוריו וצילומו בתהליך עבודתו, אולם בסרט זה נראה, בשונה מהתאוה לחיים, כי אמנותו של ואן גוך לא שימשה את הבמאי על מנת להביא את עולמו הפנימי של האמן, אלא שמשה לייצוג עולמו החיצוני, את הנוף בו התהלך, האנשים בהם פגש והדיאלוג שלו עם העולם הסובב אותו.

בראיון למגזין Monthly Film Bulletin אמר אלטמן:

⁴ א. ה. גומברייך, קורות האמנות (תל אביב, עם עובד, 1964). עמ' 394.

כשלקחתי את וינסנט ותיאו, היה לי ברור איזה סוג של סרט אני לא הולך לעשות. לא ראיתי סרטים ביוגרפיים ורציתי להתרחק מהם כמה שניתן... כמו כן לא רציתי להתחרות באמנותו של ואן גוך ולא רציתי לעשות פרפרזה לאמנות שלו בעיצוב הסרט. בהתחלה לא רציתי להשתמש כלל בתמונות של ואן גוך או להראותו מצייר, לבסוף הבנתי שאני חייב להראותן, אז החלטתי להשתמש בהן כסוג של עדות – לפזרן מסביב, לתת לאנשים לדרוך עליהן ולתת לוינסנט עצמו, כפי שהיה במציאות, להשמיד אותן. התמונה היחידה של ואן גוך שהיתה לי בראש, היא לא של אחד מן הפורטרטים העצמיים שלו, אלא דווקא ציור של פרנסיס בייקון, שצייר את ואן גוך מגיע לארל עם מקל ההליכה שלו וכובע הקש⁵. בדברים אלו של אלטמן אנו רואים הוכחה ניצחת לכך שלא היתה בכוונתו להמחיש באמצעות אמנותו של ואן גוך את עולמו הפנימי של האמן. כפי שכתב מבקר הקולנוע ג'ון א. ווקר⁶, וינסנט ותיאו היא גרסה איטית יותר ומאופקת יותר של התאווה לחיים. מכיוון ששניהם מציגים את חייו של ואן גוך באופן דומה כל כך מבחינת עלילה ותכנים, ההבדל היחידי הוא בדרכי ההבעה, וכאן התאווה לחיים עשיר יותר, מפורט ומתוחכם יותר.

שני דימויים, החמניות והעורבים, בולטים בשני הסרטים. החמניה, פרח השמש, מקור החום והאור, היא אחד מדימויה המובהקים של אמנותו של ואן גוך. אחת מן הקונוטציות הראשונות שעולות בראשנו כשאנו רואים חמניה היא ציורי פרחי החמניות של ואן גוך. העורב, ציפור שחורה שבתרבות המערב מסמלת מוות בהיותה אוכלת נבלות, מופיע בציורו האחרון של ואן גוך ומרמז על מותו הקרב.

החמניות

בסרט *וינסנט ותיאו*, משתמש אלטמן בציור החמניות כבר בסצנה הראשונה המתרחשת בסרט. בסצנה זו, נערכת מכירה פומבית של סות'ביס, בה נמכרת אחת מתמונות החמניות של ואן גוך

⁵ John A., Walker, "Vincent and Theo", in: *Monthly Film Bulletin*, Vol. LVII nr.678 (London, 1990).

⁶ John A., Walker, "Vincent and Theo", in: *Monthly Film Bulletin*, Vol. LVII nr.678 (London, 1990).

ב-22.5 מליון ליש"ט. בפעם השנייה מופיעות החמניות בסרט, כאשר ואן גוך עומד ומצייר במרכז של שדה חמניות רחב ידיים. תוך כדי ציור, הוא עובר התקף של טירוף ומשמיד את ציור שדה החמניות אותו צייר. בהתקף זעם הוא קוטף חופן חמניות והולך מן השדה. הסצנה כולה מצולמת עם דגש רב על הפרחים עם קלז-אפים רבים על החמניות עצמן. לאחר שהוא קוטף את הפרחים ויוצא מן השדה, אנו רואים את ואן גוך יושב בביתו, רגוע יותר ועל הקיר תלויות תמונות החמניות וביניהן התמונה שנמכרה בתחילת הסרט ב-22.5 מליון ליש"ט. סגירת מעגל זו, מראה לצופים את הכאב שהיה כרוך בתהליך היצירה של האמן ואת התמורה, אותה לא קיבל אף פעם. בסצנה זו ניתן לראות, שמבחינת אמצעי מבע, אלטמן לא משתמש בציורים עצמם להבעת מצבו הנפשי של האמן, אלא בתהליך היצירה שלו ובמוצר המוגמר – התמונות התלויות על הקיר.

העורבים

הן בסרט *התאוה לחיים* והן בסרט *וינסנט ותיאו*, מוצגת סצנת העורבים כסצנה האחרונה לחיי ואן גוך (אחרי סצנה זו מופיעה סצנת מותו). עפ"י הידוע ממכתביו של ואן גוך, התמונה 'שדה חיטה עם עורבים', היא התמונה האחרונה שצייר ואן גוך בחייו, ושני הבמאים בחרו להתייחס אליה, ובחרו בה כשיא של העלילה.

בהתאוה לחיים, בסצנה בה ואן גוך מצייר את תמונתו 'שדה חיטה עם עורבים', מוצב ואן גוך באמצע השדה עם כן הציור שלו ומצייר את הציור. הסצנה מתוארת בצורה ריאליסטית, אולם כאשר העורבים נכנסים לתמונה, הם עפים לכיוונו של ואן גוך ולא לכיוון הצופה. הם סוגרים על דמותו של ואן גוך ומטרידים אותו. האמן מוצג כקורבן להתקפה. הצגה זו נעשתה על מנת לשנות את אופן הקריאה של הצופה, מקריאה ריאליסטית, לקריאה שונה: הצגת האמן כבעל מצב נפשי מעורער, על מנת להציג את הסימנים ביצירותיו כתוצרים של מצבו הנפשי. ואן גוך מוותר על הציור, רושם פתק "אני נואש, איני מוצא שום דרך, איני רואה שום מוצא", ויורה בעצמו.

מינלי היה משוכנע שואן גוך היה בלתי שפוי, וראה בתמונותיו הוכחה לכך. הצגת ואן גוך בצורה זו, הופכת אותו לסובייקט תחת הצגה ווייאריסטית – האמן הוא משוגע, ובאין מרפא, הוא דוחף עצמו להרס עצמי, כאשר האמנות הופכת למעין "ריפוי בעיסוק".

בסרט *וינסנט ותיאו*, מתרחשת כמעט אותה הסצנה עם שינויים קלים. ואן גוך יושב בשדה חיטה ומתעסק בקשירת הבד לכן הציור, על מנת שלא יעוף ברוח. לפתע מתרוממת מהשדה להקה של עורבים. הוא לא נראה מצייר את התמונה, אלא קם ממקומו, הולך לתוך השדה ושם יורה בעצמו. הסצנות כל כך דומות, שקשה שלא לחשוב שאלטמן עשה בסיום הסרט מעין הומז' לסרטו של מינלי. אולם אמצעי ההבעה של אלטמן מעטים משל מינלי, ולכן עוצמת החוויה של הצופה בסצנת השיא של מינלי, חזקה הרבה יותר מזו אצל אלטמן.

כפי שראינו, הדימויים האמנותיים מתוך ציוריו של ואן גוך, בהעברתם למדיום אחר – הקולנוע, עוברים תהליכים של סינון וקידוד. בהצגתם בקולנוע, הם נתפשים ע"י הצופה בצורה שונה ומעבירים מסרים שונים מהמסרים שהיו עוברים לקהל, אם היה צופה בתמונות של ואן גוך עצמן. דימויים אלו מועברים בהתאווה לחיים ובינסנט ותיאו בעזרת אמצעי מבע שונים. בהתאווה לחיים השתמש מינלי רבות בציוריו של ואן גוך, כחלק מהבעת מצבו הנפשי, ואילו בינסנט ותיאו, העדיף אלטמן להראות את מערכת היחסים שבין שני האחים, מאשר להתעסק בחיבוטי נפשו של האמן.





בבליוגרפיה

אירווינג סטון, התאוה לחיים, תרגום: משה זינגר (תל אביב, זמורה ביתן, 1987).

א. ה. גומבר'ך, קורות האמנות (תל אביב, עם עובד, 1964).

E.H. Gombrich, The Image and the Eye (Oxford, Phaidon, 1982).

Griselda, Pollock "Artists Mythologies and Media Genius, Madness and Art History", in: Screen, Vol. XXI nr. 3 (New York, 1980).

Ingo, F. Walther, Van Gogh – Vision and Reality (KÖln, Taschen, 1994).

John A., Walker, "Vincent and Theo", in: Monthly Film Bulletin, Vol. LVII nr.678 (London, 1990).

Roland Barthes, "Rhetoric of the Image", Image, Music, Text, tr. Stephen Heath (London, Fontana, 1977).