

לקראת מעוף פרושות כנפי
לשוב אכמה עד־מה
כי אך אם נצח שנות חיי
רב אשר לא אדע.

גרשם שלום

RealityTrauma
and the inner grammar of photography
editor: Aim Deüelle Lüski

all rights reserved by the publishers:
The Shpilman Institute of Photography and Avi Ganor ©

book@RealityTrauma.org.il

הזכויות שמורות למוציאים לאור:
מכון שפילמן לצילום ואבי גנור

נדפס בישראל 2012

דפוס:
חידקל בע"מ תל אביב

הפקה:
דפוס האחר

אין לשכפל, להעתיק, לצלם, לאחסן במאגר מידע,
לשדר או לקלוט בכל דרך ובכל אמצעי אלקטרוני, אופטי
או מכני או אחר-כל חלק שהוא מהחומר שבספר זה
אסור בהחלט אלא ברשות מפורשת בכתב מהמוציאים לאור.

מוציאים לאור:
מכון שפילמן לצילום ואבי גנור

מערכת מייעצת:
אבי גנור
שלום שפילמן

עורכת לשון:
דפנה רוזנבליט

עיצוב:
מאיה אבני רום
נעמה דפנה אורן

מסת"ב 978-965-91202-1-5 ISBN

RealityTrauma
וההגיון הפנימי של הצילום

עורך: חיים דעואל לוסקי

תוכן העניינים

חיים דעואל לוסקי: הקדמה: הצילום והטראומה של המציאות 6

שער ראשון: משולש הראייה של הדימוי הצילומי

מאיר ויגודר: בעקבות מבצע "עופרת יצוקה" 10

ורד מימון: "מקורות" תלויים: עפרון הטבע של ויליאם הנרי פוקס טלבוט 22

מייקל קראמפי: אמנות התחבולה בצילום של טלבוט, האסתטיקה של פאטר, ההתהוות הדלזיאנית ותנופת ההווה 35

רונה סלע: על האפשרות לחלץ ולמסד ארכיונים אלטרנטיביים באזורי קונפליקט 49

שער שני: הזמן של הדימוי

מיכל בן נפתלי: קווים לדיוקנו של צלם עיוור 68

שאול סתר: הזמן של הדימוי: על הדימוי הלשוני כנגד ההיסטוריה הנוצרית של החזותי 74

מירב ירושלמי: מחשבות נוספות על צילום 86

סיון שטאנג: צילום והבדל: פרוסט קורא דלז 100

נמרוד רייטמן: הרעש של הזמן: על צילום ומוסיקה אצל זבאלד 118

מיכל שוורץ: לשכה אפלה ושותקת - הצילום ברומאן אוסטרליץ בין זבאלד לאטו'ה 134

שער שלישי: סטודיו ללא גבולות

עמוס גולדברג: בין שתי המיתות: טראומה, נראות וגזענות - הגדרות מלמטה 144

אריאלה אזולאי: דיוקן ההוצאה להורג 161

אריאלה אזולאי: סטודיו (לצילום) ללא גבולות 167

| | |
|----------|--|
| 178..... | ענת אשר: הממד הפוליטי של הבלתי ניתן לייצוג: רנסייר, ליוטאר ו"שתיקת הארכיון" |
| 190..... | נועם גל: כלבים, נאצים ובעיות אחרות של הצילום |
| 207..... | לואיז בית לחם: אמנות אורחיות; משטרי ראות: על נראותו של הגוף בוועדת האמת והפיוס |
| 219..... | בן ברוך בליך: צילום וצלמים במחנות הריכוז ובגטאות במלחמת העולם השנייה |
| 233..... | חיים דעואל לוסקי: החיים החשופים של ה-RealityTrauma |

שער רביעי: עודפות אנכית ועודפות אופקית

| | |
|----------|---|
| 240..... | פיני איפרגן: המערה והיציאה ממנה |
| 253..... | עירן דורפמן: בעקבות ההילה האבודה |
| 264..... | חיים דעואל לוסקי: הצילום כקטגוריה הטראומתית של השכל |
| 284..... | אורי עציוני: האבסולוטי המופנם-חיובית באורח עובדתי: השיר וההיסטוריה |
| 300..... | נמרוד מתן: ויטגנשטיין: צילום והעל-טבעי |
| 323..... | יואל רגב: עודפות אנכית ועודפות אופקית |
| 340..... | אדם אבולעפיה: ברגסון וההמצאה הספקולטיבית של הצילום |
| 361..... | פיוטר שמוגליאקוב: ז'אנר האימה המודרני והאונטולוגיה של המדיום הקולנועי |
| 371..... | נדב אברוך: רק מעביר את הזמן |
| 381..... | מי ומי בכותבים |

הקדמה: הצילום והטראומה של המציאות

חיים דעואל לוסקי

הספר הנוכחי מבקש להביא לקורא תמונה חדשה, הן מבחינת התוכן והן מבחינת הצורה. מבחינת הצורה - לפניכם עשרים וחמישה מחברים מקומיים, העוסקים בשאלת ההגיון הפנימי של האירוע, של הדבר המסתורי ששמו "צילום". מחברים אלה חושבים, כותבים ומלמדים בעברית. יש כאן צורה חדשה של שיחה המתקיימת בעברית ובארץ, וממנה נובע גם התוכן המיוחד: באמצעות הצורה הזו ניתן לחשוב על השאלות שעולות במקום הזה, ולבחון את האופן שבו מוטרד בהן הצילום, ומטפל בהן. בדרך זו אפשר לחשוב את המקום הזה באופן ספקולטיבי, דרך המחשבה של הצילום באופן שונה מהצורה שבה הוא נחשב במחשבה הפוליטית, בעיון המוסרי או במחשבה שעד היום נחשבה כאן דרך האמנות.

צורת שיח זו היא חדשה גם משום הפנומנולוגיה הנוכחת בספר, היוצרת מכונת צירוף מיוחדת במינה: הכותבים שותפים להבנת הצילום כאירוע אונטולוגי, פנומנולוגי ופוליטי, החורג מן הסגירות של השיח הדין בו ובהופעתו ביחס לאירוע המקומי, וביחס לחיים כאן ועכשיו. הכותבים בספר זה חושבים וכותבים על הצילום כחלק מדיון אוניברסאלי, ביחס לקונפליקט פוליטי-אזרחי, אך גם ביחס לספרות ולשפה העברית, ולמעמד המיוחד במינו של הקיום בחלק זה של העולם, ברגע ההיסטורי הנוכחי. צורה חדשה זו, של המחשבה על הצילום בעברית, קשורה לכך שרובם של המחברים המופיעים בספר כותבים על הפילוסופיה של הצילום, ועל ההיסטוריה והביקורת הבאים בעקבותיה. הם חושבים על הצילום כתוכן מיוחד במינו, הזוכה לריאליפיקציה שונה בדיון בטראומה של החיים בכאן ובעכשיו. מכאן נובע הייחוד של הספר הנוכחי, והקול המיוחד שהוא משמיע, קול המכיל ריבוי, אך מייחד את הרגע הזה, שבו נולדת פילוסופיה סינגולארית, מחשבה שגם אם אינה מבקשת בהכרח להיות כללית, ואינה עוסקת רק במה שמעניין את הכלל, יכולה גם להיות כללית, ולהוות דגם-על לדיון בדקדוק הפנימי של הצילום. הצילום הוא כושר אנושי שהתגלה בראשית המאה התשע-עשרה: הכושר לעצב את גילוי השחרור הבלתי מותנה של ההווה האנושית דרך הדימוי, ודרך היחס בין דימוי מכני לדימוי טבעי. מראשית התהוותו מיאן הצילום להיות כפוף לדיסציפלינה חיצונית כלשהי - הוא אינו אמנות ולא מדע, וודאי שאינו כפוף לתחומים של תקשורת המונים או לימודי התרבות. הוא אינו מתמצה בפוליטי ולא בתיאולוגי, אלא בורא לעצמו את מרחב ההבנה שבתוכו הוא מופעל ופועל. הצילום היה ונשאר אירוע שמסרב להתמסד, לעמוד לבחינה ולציית לקריטריונים של איכות, כמות או מרות. הוא מתייחד בשפה, מחשבה ודקדוק חופשיים, נטולי היסטוריה ואילוצים חיצוניים אחרים, המעמידים את הרעד של הסף,

1 קבלת התורה בהר סיני היתה אירוע סף כזה, שבו הצליחו הנוודים להעמיד ערך - שלא ביקש להתקבע - מול יושבי הקבע של אותה תקופה. גם כיבושי ג'ינגיס חאן היו אירוע סף, מהלך של שריפה וחריכה ללא צבירת רכוש או שלל, תנועה אנרכית שיצרה ערך משל עצמה בעמידתה העיקשת כערך סיפי שלא היה מוכל בהיסטוריה כהבנה מתקבעת וממוסדת של המרחב.

של גילוי קצה הניתן-להיאמר והניתן-להיראות, כצורה של טראומה ההופכת ליסוד וערך בתרבות, המנותקת מהטראומות האחרות שאנחנו פוגשים ביומיום, כערך של שמירה עצמית, כמי שנעמד בגבוליות (borderline) ההווייה, וצומח להיות הדבר עצמו, המשוגר אך לא נקלט: רפרזנטציה שלא הפכה ל"דימוי של מחשבה", בלשונו הביקורתית של דלו. כאן אנחנו נזקקים לספרם המשותף של זיל דלו ופליקס גואטרי - **אלף מישורים** (ספרם המשותף השלישי במספר, פריז 1980), שבו הם מגדירים את מרחבי המגוון שבתוכם שוהים הנעמדים בסיפים, ומבינים את הסף כאירוע שאינו נקודתי, מקומי, אלא נעמד מניה וביה, תמיד בתוך מרחב היסטורי, אותו הוא מאתגר מבפנים ומבחוץ כאחד.

הצילום אינו חורג מן הזמן ואינו חיצוני לו, אלא להפך, הוא מכריז על עצמו כמה שנעמד בכל פעולה ושרוי בסף של הזמניות, במרחב ההטרטופי שהמצלמה מגדירה כסעע מיוחד במינו בשולי התרבות, תמונה ודימוי המחלחלים ושוסעים את התווך של הייצוג: מה שהצילום מבקש לייצג אינו עניין נקודתי ביחס לאירוע זה או אחר, אלא שימוש באירוע על מנת לחרוג אל מעבר לו, לחדור באמצעותו אל האטומיים של ההווייה שבתוכו הוא נמצא. החריגה אל המעבר, ביחד עם החדירה הננו-קוסמית אל פנימיותו של הזמן, מציבה את הצילום כייצוג לא מייצג, כתמונה ללא דימוי, כפני שטח העוטפים את הסף ההיסטורי שבו נוצרו, חיים כמתים, כשבר אפיסטמי שמתוכו ובתוכו פועלת המציאות ונחבטת תוך כדי פעולתה. הצילום אפוא מופיע ונעלם בתוך ההווייה ההיסטורית, ויש להבינו כאירוע של "שסע", של צורה, של *fêlure* מתמשך, של קרע בְּרָצֶף.

עשרים ושבעת המאמרים בספר זה כוללים מאמרים פילוסופיים, ביקורתיים, היסטוריים וספרותיים. הם מחולקים למספר קבוצות - חלוקה שנוצרה תוך כדי עבודה וכתובה על ההגיון הפנימי שמולידה מחשבת הצילום.

הספר שלפנינו הוא פרי יוזמה של אבי גנור ושלום שפילמן, ולהם אני חב תודה עמוקה.

שער ראשון

משולש הראייה של הדימוי הצילומי

היום השני למתקפה: חיל האוויר הרס מנהרות בציר

פילדלפי ופגע ביכולת שיגור הרקטות



לח'מה בדרום המנהרות

איפה הקאמפים

היום השני למתקפה: חיל האוויר הרס מנהרות בציר. פילדלפי ופגע ביכולת שיגור הרקטות.

היום השני למתקפה: חיל האוויר הרס מנהרות בציר. פילדלפי ופגע ביכולת שיגור הרקטות.

היום השני למתקפה: חיל האוויר הרס מנהרות בציר. פילדלפי ופגע ביכולת שיגור הרקטות.



איכה ועדה

סיכום 'עובדת יאקה': היום השני

היום השני למתקפה: חיל האוויר הרס מנהרות בציר. פילדלפי ופגע ביכולת שיגור הרקטות.

היום השני למתקפה: חיל האוויר הרס מנהרות בציר. פילדלפי ופגע ביכולת שיגור הרקטות.

צויל סתם זה היום השני ברציפות או טיסות חסרות כניחה, אך בכיר במסליל מנהרות "מוקדם להספיד את המאס" כחות מילני, צבתים ומיניו מתרחש מביב הרצועה, אבל המספר המבצע חליו גם במזג האוויר, עצמו ללחות מוני בימים הקרובים

היום השני למתקפה: חיל האוויר הרס מנהרות בציר. פילדלפי ופגע ביכולת שיגור הרקטות.

היום השני למתקפה: חיל האוויר הרס מנהרות בציר. פילדלפי ופגע ביכולת שיגור הרקטות.

משולש הראייה והמשטח האלים של הדימוי הצילומי בעקבות מבצע "עופרת יצוקה"*

מאיר ויגודר

* מאנגלית דפנה רחנבליט

1 מאמר זה הוא גרסה מקוצרת של פרק ארוך יותר בספרי העוסק בנושא "הדימוי המהורהר" בצילום. הוא מציע לבחון מחדש את האופן שבו אנחנו מתבוננים בתצלומים בעידן הדיגיטלי של ימינו, כאשר ההצפה בדימויים מאיימת על עצם מושג הדימוי, ומחפש דימויים ייחודיים שגורמים לנו להרהר בדבר שהוא רחב בהרבה ממה שמוצג בתצלום. הרעיון של דימוי מהורהר מקורו בהערה קצרה של רולאן בארת: "בסופו של דבר, אמנות הצילום אינה חותרת תחת המקובל כשהיא מפחידה או דוחה, ואפילו מוקיעה, אלא כשהיא הגותית, כשהיא חושבת" (רולאן בארת (1980). מחשבות על הצילום. תרגום דוד ניב, כתר, ירושלים, עמ' 41). לאחרונה דן ז'ק נטיירי בנושא הדימוי המהורהר, ראו: Jacques Rancière (2009). *The Emancipated Spectator*. London: Verso, pp. 107-132.

2 בטקטיקות ההשהיה, ובצורך להניח לצילומים בין השלב של צילום הנושא לבין הצגתו, במטרה להפוך את הדימוי למסמך ארכיוני במקום לביטוי של הסוכנות הסובייקטיבית של הצלם, אני דן במאמר הצילומי שלי על בנייתה של חומת ההפרדה הישראלית-פלסטינית. ראו: מאיר ויגודר (2010). "מדריך למשתמש: צילום חומת ההפרדה", תיאוריה וביקורת 36, 221-226. ראו גם גרסה ארוכה יותר: Meir Wigoder (2010). "The Blocked Gaze: A User's Guide to Photographing the Separation Barrier-Wall", *Public Culture* 22, 293-308.

"בואו נעשה עוד מלחמה," חשבתי לעצמי באירוניה כששמעתי את החדשות אשר דיווחו על הגלים הראשונים של מתקפות הפתע של חיל האוויר הישראלי על עזה, ב-27 בדצמבר 2008. השאיפה להימנע מכניעה לכפייה שהפעילה רוח השידור הלאומי חסר חוש הביקורת של כלי התקשורת, אשר הזכירו את המקהלה בטרגדיה יוונית שסופה ידוע מראש, שלחה אותי לחפש דרך אלטרנטיבית לקבל מידע ולהישאר בעניינים. רציתי להפוך ל"צופה מהורהר" (pensive viewer), היכול לשמר מודעות ביקורתית ביחס לדיווחים על המבצע הצבאי, במיוחד בתקופה שבה מנעה הצנזורה הצבאית מכל העיתונאים להיכנס לעזה, מלבד כמה כתבים-מטעם (embedded reporters), שקיבלו מעט מאוד חירות להראות מה באמת מתרחש שם. קיבלתי החלטה להגביל את הצפייה שלי בטלוויזיה ולצמצם את קריאתי בעיתונים, ובמקום זה לאמץ טקטיקות של השהיה: לקרוא את העיתונים רק שבוע אחרי שהם מופיעים, ולעשות זאת באווירה השקטה של הספרייה הציבורית. קיוויתי שאם אניח את כותרות החדשות של העמודים הראשונים בצורת גריד, על גבי שולחן ארוך, אצליח לגבש נקודת מבט מרוחקת יותר על ייצוג הסכסוך, כזו שהייתי מחמיץ לו הייתי פשוט מעיין באקראי בעיתון, על בסיס יומי. במילים אחרות, ממש כמו שסירבתי להיכנע ולהפוך לחלק משיח האלימות היומיומי שהתקשורת המטירה עלי, במיוחד מערוצי הטלוויזיה המקומיים שביטלו את תכניותיהם הרגילות לטובת דיווחים חיים של האירועים, רציתי גם להשיג מראית עין של שליטה, באמצעות ההכרעה היכן וכיצד אהפוך לצרכן של חדשות.

החלטתי לאמץ מצב שבו אני מעט לא מסונכרן עם המציאות באמצעות הפשטה של החוויה, במקום להיגרר אחר הנטייה של כלי התקשורת להציף אותנו בפרטים עד זרא. מצאתי שהספרייה היא מקום מנחם, כי היא סיפקה לי חלל שקט למחשבה: חווייתי כצופה מהורהר, שמחשבותי עדיין לא ממוקדות בנושא מסוים, קיבלה כעת ייצוג בדמות המדף הלא ממוין, המציין תחום-ביניים בין מחזור התפוצה של חדשות אתמול שעבר-זמן, לבין העתיד שבו ייאגדו העיתונים לכרכים, מתוך כוונה להופכם למסמכים ארכיוניים רבי ערך אשר יוכלו לספק תובנה (בדיעבד) על האירועים שהתרחשו בעבר.² מה קיוויתי למצוא כשקמתי מהכיסא כדי לחוג סביב השולחן, כאילו הייתי טייס מסוק או מזל"ט צבאי המחפש דבר-מה שלא ניתן לראותו מלמטה? בעזרת שיטה ששילבה תשומת לב עם היסח דעת, שילוב המאפיין את פעולת העיון בעת שקוראים חומר בלי לדעת מה בדיוק מחפשים, קיוויתי למצוא רמז, דימוי-סף (threshold-image) שיספק לי תובנה בהירה יותר על המצב. מה אפיין אפוא דימוי מסוים, המציג חלל של חדר הרוס, שגרם



תמונה מס' 1 מחמוד אל-המץ, איי-אף-פי, עזה, 3 ינואר 2009.

3 בארת טוען כי לתצלומים באופן כללי יש יכולת להדהים אותנו ולחדש את העניין שלנו בהם. היכולת של תצלומים להפתיע אותנו נובעת פעמים רבות ממכלול של טכניקות, החל במראה של סיטואציות נדירות, ועד היכולת של המצלמה לקלוט את מה שעין לא מזוהית אינה יכולה לאתר. התצלום שלנו מייצג את מה שבארת מאפיין כסוג החמישי של דימויי "הפתעה" כאלה: הוא מתאפיין ב"trouvaillie" או מציאה", שבמקרה שלנו מיוצגת באמצעות סצינה סוריאליסטית של אדם צעיר המכוון את המצלמה שלו אל פצצה שלא התפוצצה (בארת, מחשבות על הצילום, עמ' 37).

4 אני מודה למרקו לונגרי (Longari) ולסוכנות אי.אף.פי שעזרו לי להשיג תצלומים ממבצע עופרת יצוקה לצורך המחקר שלי. התצלום של מחמוד אל-המץ התפרסם ביום התשיעי של המבצע, בעיתון "ידיעות אחרונות", ב-4.1.2009, עמ' 8. על תצלומי חדרי המתים בעזה שצילם אל-המץ ראו מאיר ויגודר (2010). "הצופה המהורהר והמבט האקורובטי בצילומי חדרי המתים בעזה". המדרשה 13, 47-66.

לו להזדקק מעל הגיבוב של תמונות חדשותיות, כותרות עיתונים, קריקטורות ורישומים סטטיסטיים של המבצע הצבאי? מה גרם לו ללכוד את תשומת לבי, ולהתייצב מולי כדימוי מהורהר? (תמונה מס' 1) אפקט זה נבע אולי מהעובדה שהתצלום עמד שם בזכות עצמו, בלי לאייר את הטקסט, מה שהעניק לו רוח של עצמאות, ואולי הוא נבע מכך שהתצלום מוקם בעמודים הפנימיים של העיתון, שלא במטרה לספק מידע על המבצע הצבאי, אלא כדי לעורר את העניין שלנו באמצעות דימוי מסקרן, שנועד לגרום לנו להשתאות על סצינה ביזארית, של צעיר פלסטיני המתבונן על מסך הטלפון הסלולרי שלו, המופנה אל פצצה שלא התפוצצה, הנשענת אל הקיר ככורעת תחת נטל כוחות ההרס שלה עצמה.³

למן הרגע הראשון חשתי כי לסצינה זו הכוח לעורר אותי להרהר לא רק בסיטואציה המסוימת שהיא מציגה, אלא גם בדבר גדול הרבה יותר. החקירה לא נועדה לבחון רק את אופיו של סכסוך אלים ואת ייצוגיו בתקשורת, אלא בעיקר היתה אמורה להוביל אותי לדון במושגים רחבים הרבה יותר, בעצם טבעו של הדימוי האלים. אני התפעלתי מיד מהדרך הישירה שבה הציג מחמוד אל-המץ, צלם עיתונות פלסטיני שעובד למען סוכנות אי.אף.פי, את הסצינה שבתמונה כשילוש של נקודות מבט המקשרות בין מראָה, מחווה ואלומות.⁴ צורת המשולש הגרפי, המתווה את פעולת המבט באיורים מדעיים ואמנותיים, נוצרה בתצלום בדרך הבאה: צלם העיתונות, האוחז במצלמת 35 המ"מ הדיגיטלית והמקצועית שלו, ממוקם בקודקוד המשולש (מחוץ לצילום); בסיס משולש הראייה (בתוך התצלום) מקביל לקיר החלל הפנימי של החדר, ובשני צדי בסיסו ניצבים הצלם החובב (משמאל) והפצצה (מימין). בנוסף לקשר הגלוי בין הפעילות של הצלם החובב לזו של הצלם המקצועי, הפצצה מייצגת את הראייה הטכנולוגית הקרה ודמוית-המכונה המאפיינת את מבטו של הטייס, מבט הנקשר למזל"טים, למצלמות מעקב בבלוני צפלין, ללוויינים ולמצלמות הווידאו המקובעות לטילים מונחים. במילים אחרות, התמונה דוחסת לרגע אחד שלושה סוגים של ראייה, שאינם מבוססים רק על מאפייניה של המצלמה האלקטרונית, אלא גם על כך שבכל אחד מהמקרים מישוהו צריך ללחוץ על כפתור על מנת להפעיל את מכונת הראייה.

משולש הראייה מזמין אותנו להרהר בשלושה סוגים של דימויים דיגיטליים אשר החליפו את טכניקת הצילום האנלוגית: השקפתו של הטייס קולנועית יותר, כי הוא קולט כמות עצומה של אינפורמציה, המוזרמת אליו ממקורות שונים בזמן אמת: הוא יכול להתבונן במטרה גם כשאינו קרוב אליה פיזית, כי היא משודרת ממזל"ט אל מסך בתא הטייס. כאשר הוא משתמש בטיל מונחה-מטרה שמצלמה מחוברת אליו, הוא יכול לראות את נקודת המבט של הטיל, וממש להנחותו אל המטרה. בנוסף, בתוך הקסדה שלו, אל מסך שקוף למחצה הניצב מול עיניו, מוקרנות קואורדינטות הטיסה, וכאשר מסב הטייס את ראשו מצד לצד, תנועותיו מסונכרנות עם שתי מצלמות אחרות הממוקמות בצדי המסוק, ומספקות לו ראייה פריפריאלית רחבה יותר, בנוסף ליכולתן להתמקד על כל פרט שעל האדמה למטה. כשהראיתי את התמונה שלנו לטייס מסוק ישראלי, במטרה לשמוע על סוג הפצצה ועל השימוש שנעשה בה במבצע עופרת יצוקה, דווקא היחס בין הצלם החובב לפצצה עורר את

5 הפצצה בתצלום שלנו יוצרה בארצות הברית והיא חלק מסדרת "מארק 80" של פצצות במשקל בינוני לכל מטרה. הן יכולות לשמש את חיל האוויר כ"פצצות טיפשות" או להפוך ל"פצצות חכמות" ברגע שמציידיים אותן בכנפיים, ערכה ממוחשבת וטיימר, המאפשרים לפוצץ אותן בכל נקודה רצויה בזמן אחרי הפגיעה הראשונית. המחיר של הפיכת כל פצצה לפצצה חכמה המסוגלת לנווט את דרכה אל המטרה הוא בערך 30 אלף דולר.

Ernst Jünger (1989). 6
"Photography and the 'Second
Consciousness'", In C. Phillips
(ed.) *Photography in the
Modern Era* (pp. 207-210), New
York: Aperture.

7 בארת, מחשבות על הצילום,
עמ' 10.

סקרנותו.⁵ לאחר שהשווה את הסצינה שבצילום לסיפור התנ"כי על המאבק בין דוד לגלית, את הטלפון הסלולרי המשיל לכף הקלע בידו של דוד, ואת הפצצה תיאר כמייצגת את עוצמתו האדירה של הצבא הישראלי, הוא אמר: "שמת לב שהפלטטיני לא מסתכל ישירות על הפצצה, אלא על הדימוי שעל מסך הטלפון הסלולרי שלו?". לאחר מכן הוסיף בקול חרישי, כמסמן שדבריו מיועדים רק לאוזני: "אתה מבין מה משותף לי ולבחור הזה? שנינו מתבוננים במציאות בדרך עקיפה. ההכשרה שלי כולה מכוונת לשמירה על מרחק רגשי, שמטרתו לדאוג כי אבצע במיומנות את המשימה." בשלב זה לא יכולתי להימנע מלחשוב על המונח שטבע ארנסט יונגר, "מודעות שנייה", המגדיר את האופן שבו מאפשר מצב המלחמה להותיר תחום של הכרה מחוץ לטווח הכאב, ומשווה תחום זה לחידושים בטכנולוגיה של המצלמה, המייצרת את "העין הקרה" של הראייה המאפשרת לחזות באכזריות ובאימה מתוך ריחוק אסתטי ורגשי.⁶

הצלם המקצועי והצלם החובב שותפים לפעולת העדות, אבל גישתם למושאייהם שונה: הצלם המקצועי מחושב יותר, מרוחק, מודע למטרותיו. זוויות הצילום שלו לקוחות מתחביר הדימויים של התחום המקצועי שלו, ובחירותיו הצילומיות מותנות מראש בדיעה מה נדרש ממנו, ומה נחשב לדיווח חדשותי מוצלח. בניגוד לצלם המקצועי, שהפנטזיה שלו היא להפוך לרואה ואינו נראה בסיטואציה המתרחשת מול עיניו, הצלם החובב מתוחכם הרבה פחות: הניגוד בין המקצוען האקטיבי לחובבן הפאסיבי, בין המבט של הריחוק הביקורתי למבט הנאיבי המתפעל, מזכיר לנו כי הצלם החובב אינו נדרש להזיק במומחיות כלשהי על מנת להפיק תמונה סבירה. תגובתו המיידית לאירועים איננה מחושבת, והוא פועל באופן אינטואיטיבי יותר מזן הצילום של כוון-ותירה (point and shoot), הנועד לשרת רגש סקרנות מיידית בלבד, וככל הנראה ימצא את תעודתו בשיגור הדימוי לחברים ברשימת אנשי הקשר של הטלפון הסלולרי. עם זאת, שני הצלמים לוקחים חלק באקט פרפורמטיבי זהה של עדות, הכרוך בפעולה של ראייה לצורך תיעוד האמת כפי שהתרחשה. זהו הדבר שבארת מאפיין כטבעו הדאיקטי של הצילום: טיבו של חץ זה שהוא מסוגל להצביע על דבר ולהוכיח כי הוא נצפה מזווית מסוימת, ברגע מסוים. הוא גם יכול להיות ממוחזר בידי צופים המעיינים באלבומי תצלומים ומצביעים על פרטים. ההיבט הדאיקטי מאופיין בידי ה"זה" של הצילום, שאותו משווה בארת ל-Tuché של לאקאן, לזימון ול"טאט", ה"מעלה על הדעת את תנועת הילד המורה באצבעות על משהו ואומר: 'זה, זה כאן, הנה!'"

כעת אני מבקש לדון בפני השטח של הדימוי. ככל שהארכתני להתבונן בסימני הנזק שהוסב לחלל הפנימי של החדר בעזה, כך מצאתי עצמי מרותק יותר ויותר לחוד הפצצה, החושף שאריות של צבע, בטון ואבק, שנאספו עליה בעת שהוכנסה אל החדר בכוח. מכך הבנתי כי הפצצה ממזגת בין שני משלבים שבדרך כלל הם נפרדים: היא מייצגת את הפעולה האלימה של חיל האוויר הישראלי (השליח), ובה בעת משמרת גם את סימני האלימות שנגרמו לבית הפלסטיני, המייצג בעבורי (הנמען) את כל ההרס שנורע בעזה. אם נושא הצילום הוא פירות האלימות, אז הדיון שהוא מעורר אמור לגרום לנו לשקול מחדש את תכונותיו הפורמליות, משימה שאינה פשוטה כלל בעידן הצילום הדיגיטלי, כשאופיו הנומרי והאלקטרוני

8 התמונה הזכירה לי גם את העבודה של הצלם הקונספטואלי, ג'ף וול הקים חדר הרוס על מנת שיעיד על עקבות של אלימות בסצינה דומסטית, ראו: Thierry De Duve (2002). *Jeff Wall*. New York: Phaidon.

9 Christian Metz (1983). "Photography and Fetish". *October* 34, 81-90, p. 84.

10 בנימין מבחין בין הפרקטיקות של אמנות וצילום, ומשווה בין הקוסם למנתח: הקוסם יכול לרפא אדם חולה באמצעות נגיעה בעורו בלבד, בעוד שהמנתח חייב לבצע חדירה אל תוך הגוף. בדומה, הצייר שומר על מרחק מהמציאות, בעוד שהצלם "חודר עמוק אל תוך הרשת שלה". בעוד שהצייר יכול להציג דימוי מוחלט, הצלם מציג בפנינו ריבוי של פרגמנטים. ראו: Walter Benjamin (1985). "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", in *Illuminations* (pp. 233-234), trans. H. Zohn, New York: Schocken.

11 Jean Baudrillard (1997). "The Art of Disappearance", in N. Zurbrugg (ed.) *Art and Artifact*, London: Sage Publications.

של הדימוי אינו נחשב לקרקע מוצקה כמו זו שסיפק בעבר הדימוי האנלוגי. בחינה מושגית יותר של אופיו האלים של משטח הצילום תעלה כמה שאלות יסודיות: האם האפקט של האלימות המצולמת נשען רק על תוכן הצילום? האם יכול צילום להיות אלים בלי להציג נושא אלים? האם ההבנה שלנו את הדימוי האלים נשענת רק על שיח אתי של סובייקט-אובייקט, או שיש לקחת בחשבון גם את תכונותיו הפורמליות של הדימוי?

אני רוצה לפתוח את הדיון על משטח הדימוי הצילומי בהצבעה על הפונקטום של הצילום: לא הצלחתי להתגבר על הידיעה כי לעולם לא אראה את דימוי הפצצה שנטבע על מסך הטלפון הסלולרי של הצלם החובב. הנקודה העיוורת, המסמנת את החלל שנפער בין מבטו של הצלם החובב לבין המסך הבלתי נראה, גרמה לי לדמיין כיצד הוא נאבק, ממקום עומדו הקרוב כל-כך לפצצה, לרחוס אל תוך הפריים של המסך הקטן את האובייקט של הפצצה, שהתגלה ודאי כגדול מדי. הפצצה, שהתקיימה בחלל החדר, ובה בעת גם בעינינו של שתי המצלמות, חשפה את ההבדל המרכזי בין הקומפוזיציה של החובבן לזו של המקצוען: זו של החובבן היא של תצלום-בזק (snapshot) בדיוק משום שהיא מראה רק רטיס של המציאות, ובכך מעידה על הסטטוס של הצילום כאובייקט-חלקי, שחוסר יכולתו להכיל את חלל החדר מעיד על אסתטיקת המקריות של הצילום. לעומת זאת, הקומפוזיציה של הצלם המקצועי מותרה עלינו רושם של תיחום אקסקלוסיבי, המזכיר יותר את הצילום המבוים והאסתטיקה של צילום הסטודיו. ממקום עומדו המרוחק מספיק, התבונן אל-המץ ישירות על הסצינה, והצליח ליצור קומפוזיציה מאוזנת מאוד, המעניקה רושם של העמדה תיאטרלית, הן בזכות בחירתו להציג את הצלם החובב המרים את ידו ומחזיק את המצלמה, והן באמצעות הדגשת ממדיה של הפצצה, הנראית עצומה ביחס לשאר חלל החדר. הסצינה נראית כבעלת קיום עצמאי שאינו תלוי במתרחש מחוץ לה, ומעבירה תחושה משונה כי החדר אינו אלא תפאורת במה, שקירותיה נתמכים מבחוץ על-ידי קורות.⁸

תפקידו של הפריים הצילומי, התוחם בקומפוזיציה חלקים מן המציאות ומסלק ממנה אחרים, גרם לי לחשוב על טענתו של ז'אן בודריאר, כי מעשה התחימה והבחירה של מקטע מציאות הוא פעולה אלימה. קביעה זו מזכירה את אמירתו של כריסטיאן מץ כי מעשה האלימות הצילומי מותח קו בין הצילום למוות: "הצילום הוא קיטוע בתוך הרפרנט, הוא חותך ממנו פיסה, שבר, אובייקט חלקי, ושולח אותו למסע ארוך ונייח שממנו אין שבים."⁹ האלוזיה בין הצילום לנייחות המוות מתייחסת לפעולת הפציעה בדומה מאוד לאופן שבו השווה ולטר בנימין בין הפעולה הצילומית והקולנועית של קביעת הפריים לבין עבודתו של המנתח, המשתמש בכלים חדים על מנת לבצע חיתוך בגוף/במציאות.¹⁰ בעוד שמץ ובנימין הדגישו את האיכות הפטישיסטית של הצילום, בודריאר אפיין את האלימות שלו כ"אמנות ההיעלמות", כיוון שהמצלמה מבצעת פשע מושלם כאשר היא מותרת מחוץ לדימוי דברים שחשיבותם אינה פחותה מאלה שנבחרו להיות בקומפוזיציה, או במילים אחרות, "את מה שלא נכלל לא נדע ולא נזכור שהיה קיים."¹¹ בודריאר מבקר גם את האלימות המופעלת על הדימוי בידי טכנולוגיות המחשוב העכשוויות והמדיה הגלובלית. ההצפה המתגברת והמבהילה באינפורמציה בחלל הווירטואלי הולכת ומחזקת את

12 הסיכום שלי להשקפותיו של בודריאר מבוסס על שלוש הרצאות שהוא נתן על צילום ב-European Graduate School. ראו במיוחד את הרצאתו ב נושא "האלימות של הדימוי":
<http://www.egs.edu/faculty/jean-baudrillard/articles/the-violence-of-the-image/>
(accessed 25 December 2010), The European Graduate School.

13 בארת, מחשבות על הצילום, עמ' 94.

14 רולאן בארת (2002). "המסר הצילומי", המדרשה 5, 21-33, עמ' 32.

התחושה של השטיחות העודפת של הדימוי, ומעוררת את השאלה אם אפשר לשקם את כוחו הפנימי, אם הוא נושא עדיין את כוח החיות של האשליה. מספר הדימויים העצום המציף בכל יום את שדה הראייה שלנו, במיוחד בשידורי החדשות, גורם לתצלומים של אופנה, רעב ומלחמות להתערב זה בזה ולזכות לאותה מידה של תשומת לב, עד כי הדימויים מאבדים את כוחם למסור משמעות. כתוצאה מכך, דימויים של זוועות ורעב מאבדים את יכולתם להשפיע עלינו באופן רגשי ומוסרי גם יחד. בודריאר שואל אם אפשר בכלל לדבר היום על קיומם של דימויים. שאלתו מתייחסת להבדל הבסיסי בין הדימוי האנלוגי לדיגיטלי: בעוד שהצילום האנלוגי התאפיין בסינגולאריות שלו וביכולת לעבור טרנספורמציה מתשליל הנגיב להדפס הפוזיטיב (מהלך אשר התאפיין בעיכוב בין הפן האשלייתי של הדימוי בנגטיב לבין ההדפס הריאליסטי של המציאות), על הדימוי הדיגיטלי כמעט שלא ניתן לומר כי יש לו קיום עצמאי, במיוחד מרגע שהוא מופץ בתקשורת ובאינטרנט: מהרגע הראשון הוא מקושר לדימויים רבים אחרים, ויכול לשנות את תכונותיו הפורמאליות באמצעים ממוחשבים המערערים על הקשר בין הדימוי לפרנט שלו. וחשוב יותר – הדימוי הדיגיטלי הוא מספרי ומפוקסל, תכונות המרמזות על כך שבניגוד לצילום האנלוגי אין לו משטח (surface) מוחשי.¹² אני מניח שכל זה אמור לעורר בנו את האמונה כי יכולתו של הדימוי להטעות קשורה ישירות בתחושת המיידיות שלו: בניגוד לעכשיו-בעבר של הצילום האנלוגי (המתקשר אצלנו לזיכרון ולמלנכוליה), הדימוי הדיגיטלי מייצג את העכשיו-בהווה המוחלט, כיוון שאפשר לראותו מיד או לשגררו למקום אחר בהקלקה אחת על "שלח".

על אף הרושם כי בודריאר מתרפק, מתוך מידה של נוסטלגיות, על אובדן האירוע הסינגולארי המאופיין על-ידי התצלום האנלוגי שיש לו היכולת לשמר כזיכרון, כרגע שלא יחזור על עצמו, עלינו לזכור כי השימוש בנגטיב הצילום מעולם לא השתחרר מן התכונות הפורמליות האלימות שלו. בכתביו על הצילום התייחס בארת כמה פעמים, ובמספר דרכים, לאופי האלים של הצילום: הוא טען כי הכוח העיקש הוא הכוח הבלתי מרפה של הדימוי הצילומי, כיוון שהוא מציג עובדות כעניין חתום: "התצלום אלים, ולא משום שהוא מציג לפנינו דברים אלימים אלא משום שבכל הזדמנות הוא ממלא את המראה בכוח ומשום שאין בו דבר שאפשר לטרב לו או לשנותו (העובדה שלפעמים אנו יכולים לכנותו 'רך' אין בה כדי לסתור את היותו אלים)."¹³ על פי בארת, עוד בטרם יוכל הצילום לחשוף בפנינו מעשי אלימות, כבר הוא ניחן בנטייה להיות אלים הודות לשני גורמים עיקריים: יכולתו להדהים ולזעזע אותנו קשורה לדרך שבה הוא מאציל על רגע ההווה את התצורה של העבר שלעולם לא תישנה, וצורה דוממת זו צוברת מודוס מפלצתי עודף, טראומתי מטבעו. האופי הקטלני של הצילום קשור במיוחד לפונקציה הדנוטטיבית שלו, המציבה בפנינו ללא תנאי היבטים של המציאות המותירים אותנו פעורי פה. היבט דנוטטיבי זה של הצילום, היכול לגרום למילים להיעתק לרגע מגרוננו, מבוסס על יכולתו להתקיים באופן שאינו תלוי בראייה שלנו או בשפה המשמשת אותנו בתיאורה. משום כך טוען בארת כי צילומים טראומטיים באמת הם נדירים, ואכן "ניתן לדמיין סוג של חוק: הקונוטציה תהיה קשה יותר ככל שהטראומה ישירה יותר."¹⁴ האופי הרפנציאלי העיקש של הדימוי הצילומי גורם לבארת לבחון את שטיחותו: כשנשאל בראיון מדוע

15 רולאן בארת (2007). "מטעם ועד אקסטזה", בגרעין הקול: ראינות 1980-1962, תרגום הילה קרס, תל אביב: רסלינג, עמ' 316.

16 בארת, מחשבות על הצילום, עמ' 102.

17 שם, עמ' 95.

18 שם, עמ' 90.

19 ז'אן לוק ננסי (2005). "אימאז' ואלימות", תרגום הילה קרס, סטודיו 158, עמ' 41.

20 שם, עמ' 44.

העניק לספרו מחשבות על הצילום את השם "camera lucida" (לשכה צלולה) ולא, כצפוי, "camera obscura" (לשכה אפלה), הוא ענה כי רצה להראות שהדבר הנורא בצילום "הוא בכך שאין בו עומק, שהוא הוכחה בהירה לדבר שהיה ואיננו".¹⁵

במספר מקומות בספר מתייחס בארת לרעיון "המוות השטוח" של המשטח הצילומי. ואכן, מצד אחד, האלימות של הצילום מבוססת על חסימת כל אפשרות לחשוב על הדימוי ולהתבונן בו, ויכולתו להדהים מזמינה אותנו לבחון אותו תוך ציפייה למצוא בו יותר עומק, עד כי מתעורר בנו הרצון האינסטינקטיבי להפוך את התצלום ולהתבונן על צדו האחורי, על מנת לגלות את מה שאינו נגלה על פני השטח של הדימוי: מה שנסתר מעינינו, כותב בארת, לעתים קרובות הוא "אמיתי" יותר ממה שנגלה להן.¹⁶ הצורך להשהות את המבט על התצלום, מתוך ציפייה למצוא בו משהו, מעורר בנו את התקווה כי כאשר נגדיל אותו נגלה דבר-מה שלא ראינו בתחילה. אבל תקוותינו נכזבות, כיוון שהדבר היחיד שמתגלה הוא דימוי מגורען עוד יותר: אנחנו נזכרים בסרטו של מיכאלאנג'לו אנטוניוני, "יצרים", אשר הראה כי אפילו קיומה של גופה בתמונה אינו יכול להעניק את הוודאות שרצח אכן התרחש. ככל שהצלם מגדיל את התצלום, כך הולכות עקבות הגופה ומתפרקות, עד שהיא נמוגה אל הגרעיניות של המשטח הצילומי. בסופו של דבר, הצילום אינו יכול לעבור טרנספורמציה אמיתית באמצעות המחשבה, כיוון ששטיחותו תמיד תתייצב לחסום את דרכנו בדיוק ברגע שבו נצפה למצוא עומק. היחס של הצילום אל רגע העבר שלעולם לא יחזור, בעת שהוא מציג בפנינו ריבוי של פרטים, מזכיר לנו שגם המוות מתאפיין בשטיחות: "כאילו אין זוועת המוות נטועה בדיוק בשטחיות הנבובה שבו!"¹⁷ כותב בארת. הוא מאמין כי תכונות אלה מחזקות את כוח העדות של הצילום, ומוכיחות כי תפקידו המכריע קשור לעובדה שכוח לאשר את המציאות עולה על כוח הייצוג שלו.¹⁸

כאשר ניגשים למאמרו של ז'אן-לוק ננסי, "אימאז' ואלימות", פונה הדיון בכיוון מופשט עוד יותר. ננסי פותח בהצהרה כי אין הוא מעוניין לדון בריבוי הדימויים בכלי התקשורת, הגורם לנו לחשוב שאנחנו נתונים תחת "מכה פרסומית", וגם לא בכך שדימויים רבים מציגים נושאים אלימים, ומעוררים מחלוקות בסוגיות אתיות הקשורות לייצוג דימויים מתועבים ומזעזעים של העולם האלים והסוער שלנו. הוא מבקש להתקדם מעבר לטענות אלה, בניסיון להבין "מה יכול לקשר באופן ספציפי בין האימאז' לאלים ובין האלימות לאימאז'".¹⁹ ננסי איננו מתעניין בדימוי כשלעצמו, אלא בדרך שבה הוא מתהווה בעת שהוא טוען לקיום עצמאי ומנותק משאר העולם. במילים אחרות, אין לננסי עניין במאפייניו המימטיים של הייצוג, אלא בדרך שבה יש בכוחו של האימאז' להעיד על כוח התהווה, המתחרה בטבעו של הדבר שהוא אמור לייצג. איכותה של נוכחות מסוג זה מבוססת על אופיו ה"מיצוגי" (monstrative) של האימאז': איכות המאופיינת בפעולות של הראיה והדגמה. לכוך כזה יש משהו מההוראה של המפלצת: "monstrum", כותב ננסי, "הוא אות פלאי המזהיר (moneo, monstrum) מפני איום אלוהי."²⁰ תחת כישופו של כוח זה עוברות הצורות דפורמציות או טרנספורמציות, והן בדיוק מה שמעניק לתהליך של יצירת האימאז' את טבעו המטאמורפי.

את הרעיון שבעיני הוא השימושי במיוחד לצורך הדיון שלנו, מציין ננסי בדרך אגב, אך למרבה
הצער אינו נפנה לפתחו:

21 שם, עמ' 45.

22 שם, עמ' 43.

23 שם, עמ' 42.

האלימות של האמנות נבדלת מהאלימות שבמכות, לא בכך שהאמנות נשאת בתחום הדומה, אלא להפך: בכך שהאמנות נוגעת במציאות - שהיא חסרת יסוד - בשעה שהמכה היא גם היסוד שלה עצמה. וזו גם האמנות בפני עצמה, כפי שאומרים בצרפתית - האחריות של האמנות בכלל, הרבה ומעבר לכל אסתטיקה, לדעת להבחין בין אימאז' חסר-יסוד לבין אימאז' שאינו אלא מכה.²¹

בדיון על האלימות של האמת, אותו מקדים ננסי לדיונו בנושא האימאז' האלים, אפשר למצוא רמז להבדל בין האלימות של האמנות לאלימות של המכה. ניתן להצביע על סוג מסוים של נביעה בין הדרכים שבהן מציג האימאז' את עצמו כמספיק לעצמו, ולא מחויב עוד למציאות, לבין הדרך שבה מתגלה האלימות כפעולה חד-צדדית וגסה, הלוקחת בחשבון רק את צרכיה שלה - ומוליכה אמת צרה. אם אופיו הטרנספורמטיבי של האימאז' האמנותי מציע לפתוח אופק של הבדלים, ומבסס משמעויות חדשות, המכה האלימה היא פעולה נוקשה הרבה יותר, המותירה בהכרח את סימנה בדרכה לחיסול הבדלים, באמצעות הכרזה על כוחה הגס כעל האמת היחידה. ננסי כותב כי האלימות "מתחוללת תמיד בתוך אימאז'", ומסיבה זו, "האלים רוצה לראות את חותמו על מה שכלפיו נקט באלימות, והאלימות פירושה בדיוק הטבעת חותם שכזה." על פי ננסי, לאדם האלים יש צורך דוחק לראות את הסימן על הדבר או הישות המותקפים, ו"ההתענגות (jouissance) על אותו חותם היא המסמנת כי התבצעה העודפות שבאמצעותה אנו מגדירים אלימות."²² תצוגות כאלה של סימנים אפשר למצוא, למשל, בדרך שבה מוצגת האלימות האלוהית בנראות של הברק, או באלימות של התליין, המוצגת בפצעים שנגרמו לקורבנותיו.

כאשר מיישמים את מחשבותיו של ננסי על דימויים מוחשיים, מסתכנים תמיד בהפיכת רעיונותיו הפילוסופיים לקונקרטיים מדי, ממש כמו שחלק מהקוראים עשויים למצוא ליקויים בטקסטים פילוסופיים רבים העוסקים באמנות, כיוון שהם מופשטים מדי ואינם ספציפיים מספיק, בהקשר ההיסטורי והפורמלי כאחד, מכדי שיוכלו לסייע בניתוח תרבותי או פוליטי של אמנות. במקרה דנן, הסיכון עמוק עוד יותר, כיוון שבשום שלב במאמר אין ננסי מתייחס למעמד של הצילום, וליחסים בינו לבין האמנות או המציאות. עם זאת, בדיוק בגלל אופיו האניגמטי של הטקסט של ננסי, אני רוצה לטעון כי את אפיונו את המכה כמובחנת מן האמנות ניתן ליישם על הפעולה הצילומית, בשל יחסיה הרפרצניאליים עם המציאות. במילים אחרות, כאשר ננסי כותב כי פעולת האלימות עצמה לא יכולה להיות מופרדת מהסימן של המכה שהיא משאירה (על הקורבן) אינני יכול להימנע מלחשוב על היחסים ההכרחיים בין הצילום לרפרנט שלו, כמדיום שאינו יכול לחמוק מעיסוקו הרב במוות, בפצעים או בעקבות. גם בפעולה האלימה וגם באקט הצילומי יש דבר - מה עיקש ולא מתפשר המראה לנו דבר שכבר אי אפשר לשנותו או להוסיף לו מאומה.²³

דברים אלה מובילים לעניין אחר, הקשור בערך הדוקומנטרי של הצילום: אם אפשר לטעון כי הצילום מכוון לאמת אחת, אפשר להבין מדוע האמונה בכוח האלימות של הדימוי המצולם, במיוחד זה

24 במחקר התקשורת שלו השתמש דיניאל דיין במונח "מיצוג" על מנת להגדיר את המחווה של הראייה, כמו בפעולת הדיבור (speech act), המתחרה על תשומת הלב של הציבור. דיין כותב כי "הפעילות של הצגה הפכה לשדה קרב בעל רגישות גלובלית." במילים אחרות, כל פעולה של הראייה מתחרה בפעולה אחרת מסוג זה, כמו שכל טענת סמכות מתייחסת לאמת של הסיטואציה. ראו: Daniel Dayan (2009). "Sharing and Showing: Television and Monstration", *Annals of the American Academy of Political and Social Science* 625, p. 20.



תמונה מס' 2 חליל חמרה, עזה. 29 בדצמבר 2008.

25 התצלום פורסם ביום השלישי של המבצע, לפני הפלישה היבשתית לעזה. "דיעות אחרונות", 29.12.2008, עמ' 2.

המופיע בכלי התקשורת, מוביל את מאבק המיצוג בין דימויים, הואיל וכל צד מחפש לטעון לאמת אחת, במיוחד סביב סכסוכים, כאשר הדימוי נטען בערך תעמולתי חשוב.²⁴ ניתוח עומק של רטוריקת הדיווח על המבצע הצבאי בעזה, בעיתונות הישראלית ובכלי התקשורת האחרים, תראה כי הרטוריקה של תיאור האירועים היתה אלימה לא פחות, במיוחד לאור העובדה שרוב העיתונאים הישראלים אימצו עמדה פטריוטית מאוד, וכי ניתן להטיל עליהם חלק מהאחריות לאווירה הלוחמנית ששררה בציבור הישראלי. לצורך המחקר שלנו אדון בשני מקרים בלבד מצילומי העיתונות של מבצע עופרת יצוקה, אשר ידגימו את אופייה של המכה-האינדקסיקלית בצילום: אופיו הרפלקסיבי של הצילום בדוגמאות אלה יכול להעיד על הסימן הדנוטטיבי של האלימות (שקע באדמה או כתובת על הקיר), המשקף גם כן את התפקיד שממלאים פני השטח של הדימוי בהטבעת האקט האלים באופן כללי.

המכתש: הבית ההרוס שחלקים ממנו עומדים עדיין כשרידים, או המראה המחריד של הגופות הנערמות על הקרקע, הם דימויים מוכרים של מלחמות מהעיתונות אך אינם יכולים לספק דימוי תמציתי של אלימות כמו תמונת המכתש, המסמנת את המכה שהאדמה ספגה מן הפצצה, ואת המקום שבו השמידה הפצצה את עצמה ואת מושא אלימותה (תמונה מס' 2).²⁵ בתצלום של חליל חמרה מסוכנות איי-פי, שהתפרסמה בעיתון "דיעות אחרונות" ב-29 בדצמבר 2008, אנו עדים לשלוש פעולות של מיצוג המתחרות ביניהן על ביטוי המכה האלימה: 1. הצלם פסע אל תוך המכתש על מנת להעצים את מראה הצופים מן הצד, אותם עדים פלסטינים שאינם רגילים לעמוד על קרקע מוגבהת במישוריה השטוחים של עזה, הבהים בבור הגדול שהפצצה פעה תחתם. 2. התרשים בצדו השמאלי של הצילום מספק לקורא הישראלי נתונים על המטרות הנבחרות שהופצצו ביום השני למבצע, ומציין גם את שמות הערים הישראליות שנפגעו מרקטות החמאס. נקודת המבט הלוחמנית, הכול-יודעת, מספקת לצופים תחושה של כוח וידע ביחס לאירועים. 3. הכותרת המובלטת על פני העיתון, המכריז על "מכתש עזה", מתחרה בדימוי הצילומי. המילה "מכתש" מקורה באותו שורש כמו הפועל כתישה, המתאר את ההלימה של העלי בקערת המכתש. יתרה מכך, כותרת המשנה המופיעה מתחת לתמונה מצהירה כי "צה"ל כתש" את עזה. התמונה מדגימה מושג רחב בהרבה של הלימה, הנגזר מהמטרות האידיאולוגיות האופרטיביות של המבצע הצבאי כולו: 1. שמו של המבצע, "עופרת יצוקה", מציג באופן ליטרלי ומטאפורי את המכה, שבהכרח מותירה סימנים אינדקסיקליים של אלימות. מקור השם בשיר לחג החנוכה שכתב המשורר חיים נחמן ביאליק, ומילותיו "עופרת יצוקה" מתייחסות ליציקה בעופרת של הסביבון המסתובב בעל ארבע הפאות, שילדים משחקים בו בחג. 2. המונח "לצרות תודעה", ששימש גנרלים צבאיים ובעלי טורים בעיתונות להסברת הצורך להכות בפלסטינים בכמות לא מידתית של תחמושת, במטרה להזכיר להם מהי עוצמתה של ישראל, הגדיר את מטרת ההרתעה כניסיון לגרום להם לחשוב פעמיים בעתיד לפני שהם משגרים את הטילים שלהם. מחקר בנושא זה יעלה מונחים רבים נוספים, כמו "בעל הבית השתגע", אשר נועד להזכיר לפלסטינים כי האלימות של מדינת ישראל יכולה להפוך ללא-רציונלית ממש כמו הטרור של המתאבדים שלהם. המתקפות הכבדות שספגה עזה נועדו לחזק מונח נוסף שהגנרלים



תמונה מס' 3, Anja Niedringhaus
Gaza, 29 January 2009.

הישראלים טבעו במשך השנים, כשביטאו את משאלתם "ליישר" את אדמת עזה, ולהשיב את תושביה אל ימים חשוכים.

גרפיטי: אחת הדרכים האוניברסליות ביותר לחקוק אלימות, הכוללת אקט של השחתת רכוש וגם אקט של מיצוג, היא כתובת הגרפיטי (תמונה מס' 3). בעשורים האחרונים הפכה פעולה תוקפנית וחתרנית זו לצורה מקובלת של אמנות אורבנית. עם זאת, כאשר מדובר בהשחתת קירות פנימיים של בית בעת מלחמה, היא נושאת עדיין קונוטציות שליליות ומאוד לא מוסריות. דיווחים של קבוצות הפועלות למען זכויות אדם ועיתונאים זרים שחזרו מעזה אחרי המבצע הצבאי, סיפרו כי בתים פלסטינים רבים שנכבשו בידי חיילים ישראלים ניזוקו, נבזזו, הושחתו, וכוסו בכתובות גרפיטי גזעניות.

בדוגמא שלפנינו, שצולמה בידי אניה נירדינגהאוס, הכתובת על קיר החדר ההרוס בזיתון שמחוץ לעיר עזה מציגה גילום מורכב יותר של תופעה זו: העכשיו-בהווה של הצילום הדיגיטלי מיוצג על-ידי היד שהצלמת תפסה על ידית הדלת, ידו של אדם שעזב זה עתה את החדר או עומד להיכנס אליו (ביום חמישי, ה-29 בינואר 2009). מחוזה זו (המייצגת את שובו של בעל הבית הפלסטיני לביתו לאחר שהסתיים המבצע הצבאי), מוצבת כניגודה של עדות אחרת למחוות יד אלימה על הקיר: הכתובת "מוות לערבים", והמשכה המלמד על היחידה הצבאית של החייל (גבעתי) והתאריך שבה נכתבה (6 בינואר 2009). הכתובת מייצגת את התקופה שבמהלכה כבשו הישראלים את הבית. בין שתי מחוות אלה ניצב המראה הממשי של החדר הריק, מסגרת זמן אחרת שהצלמת הנעדרת-נוכחת מעידה עליו: החלל הריק מעורר את זכר ההפוגה שבמהלכה עמד הבית ריק, בין המועד שבו נטשו אותו הכוחות הישראלים למועד שבו חשו הפליטים הפלסטינים בטוחים מספיק על מנת לחזור ולבדוק את מצב בתייהם. הצילום מעורר בנו את התהייה אם האלימות טמונה בעצם כתיבת הגרפיטי (כמחווה של השחתת רכוש), או שמא היא תלויה בתוכנם של הדברים שנכתבו (האם באותן נסיבות, טקסט שבו היה נכתב "עשו שלום ולא מלחמה" היה הופך את המעשה הפולשני לנסלח יותר?). דבר אחד ברור, מעשה אלים המבוסס על כתיבה של טקסט על קיר אינו נשלם עד שנמענו מוצא אותו - בעוד שפעולה מסוג זה נסמכת פעמים רבות על חשאיות (וסוכנה יכול להשתמש בשם בדוי), ניתן לומר שהיא מקבלת משמעות אך ורק לאחר שהבחינו בה וקראו אותה.

החיפוש שלי אחר דימוי מהורהר, שישמש כעוגן למבט וגם כנקודת משען למחשבותי, דימוי שממנו אפשר יהיה לחשוב באופן מושגי יותר על טבעו של הדימוי האלים, נבעה מן הצורך שלי לחמוק מהבזקי החדשות החוזרים ונשנים במהלך מבצע עופרת יצוקה: הדגש שהתקשורת שמה על הדיווחים התיאוריים גדושי הפרטים פעל כמופע צדדי, שתפקידו להסיח את הדעת ולמנוע מאיתנו לקחת פסק זמן על מנת לחשוב מעט יותר לעומק על ההשלכות הפוליטיות וההיסטוריות של מבצע צבאי נוסף, שתוצאותיו ההרסניות היו ידועות מראש. גורם עיקרי אחד הפך את הצילום המרכזי שבו עסקנו מצילום עיתונות שגרתי לדימוי מהורהר: האופי הרפלקסיבי שלו התאפשר הודות לנראותה של הפצצה שאיפשרה לנו לבחון את הפעולה האלימה כפי שלא היינו יכולים לעשות לו היינו בוחנים תצלום של פיצוץ. מרגע שהפצצה המתוחכמת מתחילה לפעול מכוח האינרציה, היא מזכירה לנו את אותם חפצים-

26 בשיחה עם מחמוד אל-המץ נודע לי כי שמו על בעל הבית היה זוהיר אל-קורדי, וכי התצלום ממוקם בשכונת אל-שיח רדואן בעיר עזה. אינפורמציה כזאת, שמזהה את שמו של הקורבן ואת מיקום הנכס, לא סופקה בכותרת התצלום ולא היתה מעניינת את העיתונות הישראלית.

מצויים (found-objects) סוריאליסטיים, שאמנים אוהבים למצוא בשוקי פשפשים, אשר ערכם האסתטי והקונסטואלי נגזר בדיוק מכך שאיבדו את ערך השימוש שלהם. במילים אחרות, אנחנו יכולים להרהר באלומות באמת, רק באמצעות ההתבוננות הצידה, על התרחשות שניפוצתה פחות מפורשת, הניבטת מבעד לדלת האחורית של שדה הקרב, שדרכה אנחנו יכולים לבחון פצצה שלא הצליחה להתפוצץ, כך שנוכחותה כאובייקט מסתירה ומכילה את סגולות ההרס שלה בעת ובעונה אחת. התפעלותי מהעקבות של קירות הבניין שנרשמו על חוד הפצצה והעידו על כניסתה החודרנית לחדר של בית המשפחה משכו את תשומת לבי לסימנים האינדקסיקליים של המכה הצילומית, ולטבעו האלים של משטח הדימוי הצילומי: בארת הדגיש את המוות השטוח של נייר הצילום; בודריאר הספיד את היעלמות הצילום האנלוגי כאובייקט שבכוחו להעיד על אירוע חד-פעמי שבתוכו אורבת עדיין האשליה כאפשרות של התנגדות למשמעות ולמחשבה האנליטית; וננסי הדגיש כי הדימוי שונה מן הייצוג, ומעיד על הכוח הטרנספורמטיבי הטמון באמנות ובאלימות גם יחד, כוח של אמת בוטה וחסרת פשרות החותרת לבטא עצמה בלי שיהיה לה צורך להסביר או להצדיק את עצמה, וכך להפגין את מעמדה העצמאי ביחס לשאר המציאות.

בצירוף נסיבות מסויים, שלקח לי זמן-מה להבינו, הגעתי להבנה כי חוויית המפגש עם דימוי מהורהר מבוססת על טבען של הדחייה וההשהיה: 1. בחרתי בטקטיקות של דחייה במטרה לבחון את העיתונים בדיעבד, מתוך תקווה שחוסר הסינכרון עם המציאות יאפשר לי להגיע להבנה מנותקת וביקורתית יותר, אותה שיערתי כי לא אוכל להשיג אם אעקוב אחר החדשות בדרך רגשית ותגובתית יותר. 2. ההתרחשות שנטבעה בצילום הפצצה התאפשרה בזכות ההפוגה בלחימה, אשר סיפקה לבעל הבית את ההזדמנות לשוב ולבחון את הנזק שנגרם. ברגע שהבחין באורחת הזרה שהופיעה בחדר, הוא הזעיק את אל-המץ, צלם העיתונות ששוטט ברחובות ותיעד את ההרס, כדי שייכנס ויצלם את הפצצה שנשענה אל הקיר, והצביעה מעלה, אל הכיוון שממנה באה.²⁶ 3. הצורה האחרת של ההשהיה מיוצגת במחווה הקפואה של הצלם החובב, שנגזר עליו להיוותר לעד כשידו מורמת מעלה, במטרה לעצב קומפוזיציה שלעולם לא תיווצר בתצלום שלנו. מובן זה של דחייה והשהיה הוא המעורר בנו את המודעות למתח שהוא חש ודאי בעת שניצב מול פצצה שהיתה עדיין עלולה להתפוצץ. ולבסוף, בעניין זה, את התחושה של השהיית הזמן אפשר למצוא בעובדה שכאשר צילם אל-המץ את התמונה, לא היה לו שום מושג ששלושה שבועות לאחר מכן עתידה מתקפה נוספת להרוס את הבית כולו, ולקבור את הפצצה ביחד איתו, כך שהתצלום שיוותר בידניו יתעד רפרנט שאינו קיים עוד.

במונחים פוליטיים רחבים יותר, התצלום מייצג רגע של השהיה בין שני סוגים של פעילות המאפיינים אלימות ועדות. שוו בנפשכם סרט דוקומנטרי שיפתח בפנינו את הגישה לקבצי הפעילות של חיל האוויר הישראלי, המפקחים על כל פרוצדורה המובילה לפגיעה של פצצה במטרתה המיועדת. במקרה כזה היינו יכולים להתחקות אחר כל השלבים המובילים ליעדה הסופי של הפצצה: החל בתהליך המתחכם של זיהוי המטרה וצילומה מן האוויר, דרך צפייה בדימויים השטוחים מבעד להתקן תלת-

ממדי, כמו בשרטוט אדריכלי, דרך בחירת משקלה של הפצצה על פי השפעתה הרצויה על המטרה, ועד קביעת הקואורדינאטות במכשיר הניווט והעמסת הפצצה על המטוס – כשכל אלה מתבצעים באותה רוח של מקצועיות המתרברבת בהיותה כירורגית ומדויקת, לא מתוך נדיבות הומניטרית כלשהי, אלא בשל החשש מפני דעת הקהל, ומן הגינוי הצפוי של בתי הדין הבינלאומיים לזכויות אדם. שוו בנפשכם שצלילה אחת של פצצה, הנמשכת בין חמש לעשרים שניות, פעולה הרסנית אחת שתוכננה במשך זמן רב, פותחת שטף של פעולות עדות הנוגעות לתוצאות של כל מתקפה. את סדרת הפעולות המיצוגיות שהאקט האלים משיק מתארת עמירה הס, כתבת עיתון "הארץ", אשר שבה לעזה עם סיום המבצע, כשסוף-סוף התאפשר לזרים לשוב ולהיכנס אל העיר:

לא רק עיתונאים מציפים את המקום. גם רופאים מתנדבים, אדריכלים שמומחיותם שיקום אזורי אסון, משפטנים ששאפוניהם מגיעות לבתי דין בינלאומיים לחקירת פשעי מלחמה, צוותי הצלב האדום, תחקירנים מארגוני זכויות אדם בינלאומיים ואיתם מומחים צבאיים ומנהלי סוכנויות פיתוח ממשלתיות ועצמאיות. כולם רושמים, מצלמים ומתעדים בקפדנות את מה שמתברר כתופעות חוזרות על עצמן: הפגזת מבנים ומפעלים שאין להם כל קשר לתשתית חמאס מדינית או צבאית, מניעת פינוי פצועים, פציעות לא מוכרות, ונדליוזם בבתים שהפכו לעמדות צה"ל, הרס אזורים חקלאיים, והעיקר: משפחות – כמעט שלמות – שנהרגו בבתיהן או כשניסו לנוס מטנקים.²⁷

רק תחום הקולנוע לבדו היה יכול לצבור כל-כך הרבה רבדים של דימויים, טקסטים, עדויות, ודרכי ביטוי שמטרתם להציג את הדימוי התמציתי ביותר של אלימות, באופן שבו יצר ז'אן-לוק גודאר את דימוי-המחשבה בסרטו "ההיסטוריות של הקולנוע", דימויים אשר אינם מוצגים בסדר עוקב, אלא בדרך אסוציאטיבית ומרובדת מאוד.

לבסוף, חיפשתי דימוי מסכם שיאפשר לערוך סינתזה לדיון בראייה, באלומות ובפני השטח של הדימוי הצילומי. לאחר שהסתכלתי על החומר המצולם המתעד כמה טילים מונחי מטרה שהתקרבו ופגעו במטרותיהם, צילומים שדובר צה"ל שיחרר על מנת להראות כי מלחמה כירורגית היא לכאורה סטריילית ומדויקת, הבנתי מה גרם לסרטי הווידאו האלה להיות משכנעים באופן מטריד כל-כך: סקרנותי התעוררה לא רק לנוכח הכישורים הטכניים שהציגה בפנינו נקודת המבט מגוף-ראשון של ראייה רובוטית, אלא גם בעקבות ההבנה שברגע הפגיעה במטרה משמיד הפיצוץ את המצלמה שעל הטיל, ומביא לקץ הראייה. הבה נניח שיש לנו גישה לקבצים של חיל האוויר הישראלי, המאחסנים את קלטות הצילום של מתקפות אלה. לצורך התקנת סרט וידיאו אמנותי נחתוך מהם את כל חומר הגלם המציג את הטילים המתקדמים אל עבר המטרות, ובמקום זה נראה רק את זנבות הפיצוצים במפגשם הראשוני עם המטרה המובילים להכחדת הדימויים, ואת השיבוש המיידני של הדימויים המשודרים על המסך: למרבה האירוניה, הדימוי הדיגיטלי, שהוא חסר משטח עצמאי כיוון שהוא מועבר בקודים ובקומבינציות מספריות, הופך גלוי פתאום, ומבטא הלם, כיוון שהתנגשות הטיל במטרה גורמת לאותות

האלקטרוניים והפיקסלים להתרסק וליצור מטריצה של ריבועים על המרקע, עד שלפתע נמוג הכול אל תוך האפילה.²⁸

שוו בנפשכם מאות זנבות כאלה, חומר מצולם של טילים מונחים הנחתכים ומקובצים ללולאה המוקרנת ללא הרף על מסך שקוף התלוי מהתקרה, כמו מובייל, במרכזו של חלל תצוגה לבן וסטריילי. האם לא נתקרב בדרך זו להצגת הדימוי הסינתטי והלא חומרי ביותר של האלימות? דימוי זה יחשוף לעינינו סוף-סוף את מחוות הגסיסה האחרונה של המיצוג, בעת שהפסים האלקטרוניים ירצדו בתזזיתיות חזרתית לקולה של מוזיקה מסונתזת א-טונאלית, כשהם מאפילים על ייצוגים של שפיכות דמים, ומוחקים את השיח בנושא סובייקט-אובייקט של אלימות, שבמסגרתו טוען כל צד כי דבריו הם האמת היחידה, מתוך מטרה להצדיק את פעולות הכוח ההרסניות שהוא מפעיל. הדימוי הסינתטי הזה כבר לא ישמש כעדות לדבר שהתרחש בעבר, באופן שבו סימנים אינדקסיקליים יכולים להפליל את הפושע בזירת הרצח שנעזבה, אלא יהפכו לסימנים המטרימים פעולת אלימות עתידית, שטרם התבצעה.

תנועת-דימוי רפטטיבית המוקרנת כלולאה במיצב תדגים, באופן קונספטואלי, את העיקרון המדהים של פעולה אלימה המרחיקה לכת מעבר להסברים פוליטיים, חברתיים, מוסריים וסובייקטיביים, כיוון שהיא מייצגת את המושג היסודי ביותר של כוח, שבמסגרתו מוביל אופייה של המכה אל הרגע הדנוטטיבי של הפגיעה. פגיעה כזו תוכל להרוס כל מושג של משמעות נלווית, כיוון שהאלימות אינה מחריבה רק את ההיגיון הבריא והכבוד האנושי, אלא מכילה גם יסוד של הרס עצמי. מיצג כזה יתקרב להדגמת אופייה של המכה של ננסי במונחי הדרך שבה, כאשר "האלים רוצה לפלוט את כל אלימותו, עליו לפלוט בכך את עצמו. עליו לגרש בכך את כל עוביו, ולא להיות עוד אלא זה שמטיח, שובר, מענה עד קהות חושים: קהות החושים של הקורבן, אך גם שלו עצמו. כוחו כבר אינו כוח, אלא אך ורק מעין ריכוז צמיגי, טיפש, אטום."²⁹ דברים אלה הם המובילים את ננסי לטעון כי "האמת של האלימות דורסת ונדרסת בעצמה. היא עצמה באה לידי ביטוי במה שהיא: אין היא אלא האמת שבכוח הזרוע, שבכוח הנשק, שבטמטום הגס."³⁰

28 חלק מהדוגמאות יוצרות אפקט הפוך. כאשר הטיל המונחה קרוב מדי למטרה הוא מאבד את הסיגנל ואת כושר השידור שלו, והדימוי נעלם ונקטע פתאום לפני ההתנגשות - כאן רגע העיוורון הוא המצביע על האקט האלים הממשמש ובא.

29 ננסי, "אימאז' ואלימות", עמ' 41-42.

30 שם, עמ' 42.

במסגרת ההיסטוריות הטלאולוגיות של הצילום, הספר **עפרון הטבע של ויליאם הנרי פוקס טלבוט** נתפס לעתים קרובות כאחד הספרים הראשונים שיוצרו להפצה המונית וגם אוירו בתצלומים, וכספר שבישר את תפקידו של הצילום בעידן המודרני.¹ אך לאמיתו של דבר, כפי שהראה לארי שאף, **עפרון הטבע** יצא לאור במספר קטן של עותקים יקרים. ההערכה היא כי מבין ששת חלקיו, החלק הראשון מכר בערך שלוש מאות עותקים, ומן הקובץ השלם נמכרו מאה עותקים בלבד.² שאף טוען כי ההפקה של **עפרון הטבע** חשפה את הפער בין הרטוריקה שטלבוט נקט בתחילת דרכו, אשר הדגישה את האופי המכאני של הצילום על נייר, לבין ההכרה ההולכת וגוברת בכך שתצלומים מיוצרים באופן דיני, בשורה של תהליכים כימיים בלתי צפויים אשר אינם ניתנים לשליטה.³ מאמר זה יתייחס לספציפיות ההיסטורית של **עפרון הטבע**, ולעובדה שהוא ראה אור בעשור הראשון - העשור הכי לא פתור של הצילום. במקום להתייחס ל**עפרון הטבע** כאל "מקור" ליישומיו התעשייתיים העתידיים של הצילום, הוא מדגיש את הספציפיות הדיסקורסיבית של הספר, וטוען כי הוא מציג בפנינו השקפה מורכבת ביחס לעתיד הצילום ולתפקידו כדוקומנט. **עפרון הטבע** אינו נטוע בשיח על ההעתק המכאני בייצור המוני, וגם לא ברעיון של ההעתק ה"אותנטי", או האינדקס, כפי שנטען בחיבורים מן העת האחרונה אשר עסקו בהיסטוריה של הצילום, בעקבות טענתו רבת-ההשפעה של רולאן בארת בספרו **מחשבות על הצילום**.⁴ במקום זה אני אבקש לטעון כאן כי הוא משקף צורה ספציפית של היסטוריציזם רומנטי, אשר הופיעה בתחילת המאה התשע-עשרה כחלק ממהלך לארגון מחדש של הידע. טלבוט פרסם את **עפרון הטבע** בין 1844 ל-1846, במטרה להפיץ בציבור את תהליך הקאלוטיפ שגילה לא מכבר, באמצעות הצעות ליישומים שימושיים של התהליך. אך אף על פי שברור מה ביקש טלבוט

* אני מודה מקרב לב לקרן ג'. פול גטי, על מלגת המחקר לפוסט-דוקטורט שהעניקה לי, אשר איפשרה לי לכתוב מאמר זה.

המאמר פורסם במקור כ-
"Displaced 'origins': William Henry Fox Talbot's *The Pencil of Nature*." *History of Photography* 32:4 (winter 2008).

מאנגלית אביעד שטיר.

1 בהקדמתו למהדורה המחודשת של **עפרון הטבע**, מ-1969, קבע בומונט ניוהול כי "זהו הספר הראשון המאויר בתצלומים, והמקרה הראשון של תצלומים בהפצה המונית." זהו תיאור סטנדרטי של הספר, המופיע בחיבורים קלאסיים העוסקים בהיסטוריה של הצילום, שהצגתם את הקונספציה ואת התפקיד של עפרון הטבע נגזרת מן התפקיד שממלאים ספרים המאויירים בתצלומים בעידן המודרני. Beaumont Newhall (1969). Introduction to the reprint of *The Pencil of Nature*, New York: Da Capo Press, n.p.

Larry J. Schaaf (1989). 2 Introductory volume to *The Pencil of Nature: Anniversary Facsimile*, New York: Hans P. Kraus, Jr. Inc, p. 9.

3 על פי שאף, ההוצאה לאור של עפרון הטבע מספקת דוגמא מייצגת לקשיים של הצילום בעשור הראשון להתהוותו. בשנת 1844 סייע טלבוט לעובד שלו, ניקולאס

הנמן, להקים בית הוצאה לאור ברדינג, על מנת להדפיס ספרים מאויירים בתצלומים. בית העסק החדש נקלע לקשיי הפקה גדולים, מאחר שהדרישה לתצלומים עלתה על יכולת הייצור שלו. עד סוף 1846 עבר העסק ללונדון, כחלק מהמאמץ להגדיל את רווחיותו, והנמן נכנס לעסק המקובל יותר של צילום מסחרי. על בית העסק של טלבוט ברדינג, ראו: Nancy Keeler (2002). "Inventors and Entrepreneurs", *History of Photography* 26(1), pp. 29-30.

4 ראו, למשל, את הניתוח של עפרון הטבע בידי קרול ארמסטרונג, בספרה. Carol Armstrong (1998). *Scenes in a Library: Reading the Photograph in the Book, 1843-1857*, Cambridge, MA: MIT Press, pp. 107-108. בהקדמה לספר טוענת ארמסטרונג כי "צילום הוא בראש ובראשונה סימן אינדקסלי - כלומר דימוי הנגרם כימית ואופטית בידי הדברים בעולם שעליהם הוא מצביע. כיוון שכך, הוא מבוסס על יחסו אל הטבע לפני שהוא מתנון על-ידי קוד של מובנות" (שם, עמ' 2). אך על פי שניתוחה של ארמסטרונג עומד בצדק על הספציפיות ההיסטורית של הספר, היא מעגנת את טיעונה בתיאוריית הצילום של רולאן בארת, המספקת לה מודל א-היסטורי לקריאת עפרון הטבע.

William Henry Fox Talbot 5
(1969). *The Pencil of Nature*,
New York: Da Capo Press, n.p.
בשני מקומות נוספים בעפרון
הטבע מזכיר טלבוט את השלבים
המוקדמים יותר של האומנות.
בטקסט שלו ללוח XX, תחרה, תמונת
הנגטיב היחידה המופיעה בספר, הוא
כותב כי בתחילת דרכה התקשתה
אומנות הצילום להפיק דימוי
פוזיטיבי מן הדימוי הנגטיבי. בטקסט
המלווה את תמונת מנזר לייקוק
הראשונה, בלוח XV של הספר, הוא
מצייר כי זהו הבניין שאליו כיוון
בתיאורו מ-1839, כאשר התייחס
לבניין הראשון שרשם את דיוקנו.

Michel Foucault (1970). *The 6*
Order of Things: An Archaeology
of the Human Sciences. New
York: Random House, p. 219.

7 ג'פרי באצ'ן מפרש את מושג
האי-רציפות ההיסטורית של פוקו,
ואת הדגש שהוא שם על השבירה
האפיסטמולוגית בין האפיסטמות
הקלאסית והמודרנית של הידע,
במונחים של "אי-החלטיות":
"היסטוריה פוקויאנית של הצילום לא
בהכרח תחליף את רעיון הרציפות
באי-רציפות, אלא תסבך את
האבחנה הנתונה מראש בין השתיים.
גם בלב השיטה של פוקו, וגם בלב
הזהות ההיסטורית של הצילום,
נמצאת שוב אי-ההחלטיות המענה
הזאת, המשחק הזה של ההבדל אשר
נבדל תמיד מעצמו [...] אולי אפשר
היה להשיג בשכלנו את הצילום
רק ברגע מסוים, שבו נפרשות
האפיסטמות הקלאסית והמודרנית
זו על גבי זו, וזו אל תוך זו."

Geoffrey Batchen (1997).

Burning with Desire.

Cambridge, MA: MIT, p. 186.

המאמר שלי מפרש את מושג
אי-הרציפות ההיסטורית של פוקו
כמציון הבדל עקרוני, לא אי-החלטה.
כלומר, אני טוענת כי התנאים
ההיסטוריים להבנת המעמד
האפיסטמולוגי של הצילום המוקדם
טמונים באופן בלעדי באפיסטמה
המודרנית, ולא בהתפרשות ההדדית
של האפיסטמות הקלאסית
והמודרנית זו אל תוך זו.

להשיג בפרסום עפרון הטבע, לא ברור איזה מין ספר הוא ראה לנגד עיניו - במיוחד כיוון שלאורך תהליך ההפקה חלו שינויים בתכניו. אמנם הוא לא תפס את הספר כ"מדריך" או כ"חיבור מעשי", ובכל זאת כלל בו מידע כימי ואופטי, לצד הוראות כיצד יש לצלם ולהדפיס תצלומים. בדומה לכך, אין ספק כי הספר לא נועד לשמש כתיאור של ממצאי המספר על תגליתו - באותה עת כבר פרסם טלבוט בפמפלטים נפרדים את תגליתו, גם על הרישום הפוטוגני וגם על הקאלוטיפ. אף על פי כן, עפרון הטבע כולל "מתווה היסטורי קצר של המצאת האומנות", ובטקסט שנלווה ללוח VI, הדלת הפתוחה, קובע טלבוט במפורש כי "מטרתה העיקרית של העבודה שלפניכם היא לתעד את צעדיה הראשונים של אומנות חדשה, לפני התקופה - שאנו סמוכים ובטוחים כי תבוא - שבה היא תגיע לכלל בשלות בעזרתו של הכישרון הבריטי."⁵ אם כן, עפרון הטבע לא הסתפק במסירת תולדות ההמצאה, אלא ביקש לתאר גם את ההיסטוריה של הצילום עצמו. מדיבט זה, הספר עפרון הטבע מתאפיין בזהות דיסקורסיבית מורכבת, משום שהוא משתמש בכל הסוגים הקיימים של שיח ושל פורמט מודפס שנכרכו בצילום עד אותה עת, ואף מתעלה עליהם בהיותו ספר על צילום. כלומר, הוא מתאמץ לנסח שיח ספציפי בעבור הצילום, צורה מסוימת של מוּכְנָוּת שאיננה מצמצמת לאספקטים הטכניים שלו או לעקרונות הכימיים והאופטיים שבבסיס המצאתו.

עם זאת, כבר בהערות הנלוות לתצלום הדלת הפתוחה, ניכר כי חסרה בו הבשלות הדרושה לצורך הבנת הצילום כאומנות חדשה. טענה זו רומזת כי הזמן הוא הקובע את אופן ההוויה המדויק של דברים, ולפיכך ההיסטוריה כצורה של ידע היא זו שבאמצעותה הופכים דברים למוכנים. כפי שטוען מישל פוקו בספרו המילים והדברים, עם עלייתה לבמה של האפיסטמה המודרנית בסוף המאה השמונה-עשרה, הוכנס הזמן אל מרחבו של הידע כעיקרון אינהרנטי של תופעות טבעיות וכצורה ראשונית של ארגון ומיון:

במובן זה אין להבין את ההיסטוריה כאוסף של סדרות או רצפים עובדתיים, כפי שאלה אולי אירעו; ההיסטוריה היא אופן ההוויה היסודי של ישויות אמפיריות, שבהתבסס עליה הן מאוששות, ממוצבות, מסודרות ומופצות במרחב הידע לשימושם של כל מדע או דיסציפלינה העשויים להופיע [...] למן המאה התשע-עשרה מגדירה ההיסטוריה את מקום הולדתו של האמפירי, אשר ממנו היא שואבת את הווייתה שלה עוד בטרם כל כרונולוגיה מוצקה. אין ספק כי זו הסיבה לכך שההיסטוריה מתפצלת מהר כל-כך [...] למדע אמפירי של האירועים, ולאותו אופן הוויה רדיקלי המכתיב את גורלם של כל הישמים האמפיריים.⁶

בספר המילים והדברים מנסח פוקו מודל היסטוריוגרפי המבוסס על אי-רציפות ועל שבירה אפיסטמולוגית, על מעבר מן האפיסטמה הקלאסית של הידע לזו המודרנית. המודל שלו מציע לחשוב מחדש על תולדות הצילום כעל היסטוריה של שברים, ולא היסטוריה ליניארית של התקדמות טכנולוגית, ולצדד בספציפיות ההיסטורית של הצילום המוקדם. במאמר זה אני מבקשת אפוא להתוות את גבולות השיח שבמסגרתו משמיע טלבוט את הערותיו על הצילום בעפרון הטבע, ולהבחין תחום זה מתפיסת עתידיות של הצילום.⁷

Objects May Be Made to Delineate Themselves without the Aid of the Artist's Pencil", *Photography in Print*, ed. Vicki Goldberg, Albuquerque: University of New Mexico Press, p. 41

בתיאור זה מייחס טלבוט את ההמצאה של שיטת הקיבוע שלו לאינדוקציה כתהליך לוגי של המחשבה. סיפור ההמצאה, אותו כתב ב-1844, הוא "מתווה היסטורי קצר על המצאת האומנות", המופיע בעפרון הטבע, ובו מתמקד טלבוט בהופעה הבלתי צפויה של ה"רעיון" שהוביל אותו לערוך ניסויים, ומדגיש את התפקיד המרכזי שמילאו הקמרה אובסקורה והקמרה לוסידה בתגלית, כיוון שבעת שניסה לצייר בעזרתו, "עלה בדעתי הרעיון [...] כמה מקסים יכול היה להיות, אילו ניתן היה לגרום לתמונות הטבעיות הללו להשאיר את טביעת חותמן לאורך זמן, ולהישאר מקובעות על גבי הנייר! [...] כזה היה הרעיון שעלה במוחי. לא אדע אם כבר חשבתי על כך קודם לכן, בין חזונות פילוסופיים מרחפים אחרים, אם כי אני סבור כי ודאי עשיתי זאת, כיוון שבאותה עת הוא היכה בי בעוצמה רבה כל-כך". שינוי רב-משמעות זה של מוקד התיאור וטון הכתיבה הוא סימפטום של השינוי ההיסטורי שעבר על המודלים של המצאות בראשית המאה התשע-עשרה.

בעיני היסטוריון המדע סיימון שפר, שינוי זה מסמן את סופה של פילוסופיית הטבע ואת תחילתו של המדע המודרני. לדבריו, "בעוד שפילוסופים של הטבע הציגו את החיבורים ההיסטוריים שלהם כמתודות להכשרת ממצאים [...] היסטוריונים של המדע מראשית המאה התשע-עשרה הפרידו את ההכשרה המקצועית של המדענים מן הרגע ההירואי של התגלית, שאין שום דרך להכשיר לקראתו".

Simon Schaffer (1986). "Scientific Discoveries and the End of Natural Philosophy", *Social Studies of Science* 16(3), pp. 387, 410

8 שאף מסביר כי כאשר החל טלבוט ב-1844 את העבודה על עפרון הטבע: "כל גיליון נייר עבר כמה שלבים טכניים (שכולם נעשו באופן ידני) ומספר המשתנים שהיו עלולים להתגבש לתמונה היה עצום. אפילו הנייר עצמו היה בסיס הפכפך. היו הבדלים בתכולה הכימית, בחוזק של הנייר כשהוא רטוב ובכושר הספיגה שלו, ולא הייתה לטלבוט ולהנמן כל דרך לשלוט על הנייר שנרכש". הלוחות יצרו והוצמדו לדפי הספר באופן ידני, מה שהתגלה כתהליך מורכב להפליא, שבסופו של דבר גרם לטלבוט לצמצם את התכניות המקוריות שלו. רשימותיו של טלבוט מנלות כי הוא תכנן לכלול בספר לפחות חמישים נגטיבים. שאף מציין אפוא כי "כשאנו סוקרים כיום את עפרון הטבע אנו בוחנים שברי ראיות שונותיו מתכנית גדולה הרבה יותר". Schaar, Introductory volume to *The Pencil of Nature*, pp. 25-35.

9 בטקסט שלו ללוו IV, הדלת הפתוחה, מציין טלבוט את יכולתו של התצלום לעורר תחושות ורגשות רבי-דמיון. בטקסט שלו ללוו X, ערימת השחת, הוא מציין כי "יתרון אחד של גילוי אומנות הצילום יהיה שהיא תאפשר לנו לכלול בתמונות שלנו שלל פרטים זעירים, המוסיפים לאמיתותו ולממשותו של הייצוג, אבל אף אמן לא היה טורח להעתיקם נאמנה מן הטבע". Talbot, *The Pencil of Nature*, n.p.

10 בסיפור תולדות המצאת הצילום, שטלבוט רשם ב-1839, ב"תיאור-זוטא של אומנות הרישום הפוטוגני, או התהליך שבאמצעותו ניתן להביא לכך שאובייקטים של הטבע ירשמו את עצמם בלי עזרתו של עפרון האמן", הוא מצהיר כי "התופעה המדהימה הזו, ולא חשוב איזה ערך יתברר שיש לה בשימושה של האמנות, לפחות תתקבל כהוכחה חדשה לערכן של השיטות האינדוקטיביות של המדע המודרני". William Henry Fox Talbot (1981). "Some Account of the Art of Photogenic Drawing, or, The Process by which Natural

כיוון שטלבוט מודע לכך שאומנות הצילום מצויה עדיין "בחיתוליה", דבריו בספר על הצילום אמביוולנטיים ולא-החלטיים. התוצאה היא שהספר עפרון הטבע מסויג להפליא מן האפשרויות הגלומות בצילום על נייר, שכן באותה עת כבר החל טלבוט להיווכח כי תצלומים אינם יכולים להחליף איורים בוטאניים, וכי נגטיבים מנייר אינם יכולים לייצר מספר אינסופי של עותקים כמו לוחות ליתוגרפיים.¹⁰ וכך, אף על פי שטלבוט מעלה כמה הצעות בנוגע לשימוש בתצלומים כב"דוקומנטים", הוא נותר תמיד זהיר מאוד ביחס להשלכות של הצעותיו, וברוב המקרים נמנע מהכרזות חד-משמעיות.

אך דומה כי עד שנת 1844 השתנו השקפותיו של טלבוט בנושא הדימוי הצילומי. אף כי הוא ממשיך להדגיש את הדיוק האמפירי שלו, ואת העובדה שהמצלמה, בניגוד לעין, "מתעדת כל מה שהיא רואה", הוא טוען גם כי התצלום כתמונה מסוגל לעורר "שרשרת של מחשבות, תחושות ודמיונות ציוריים", דווקא משום שהוא מציע לנו מגוון של פרטים שאף אמן לא היה טורח להעתיק.¹¹ יתרה מזאת, מתיאור המצאתו בשנת 1839 עולה כי טלבוט הגה תחילה את רעיון "הדימוי המקובע" כ"הוכחה חדשה" לשיטה המדעית האינדוקטיבית, והדגיש את הטבע הלוגי של ניסוייו למציאת דרך לקבע את הדימוי. ובכל זאת, בעפרון הטבע אין הוא מתמקד בניסויים שערך בפועל, אלא ב"רעיון המקורי" של קיבוע הדימויים המתקבלים ב"קמרה אובסקורה" (לשכה אפלה) וב"קמרה לוסידה" (לשכה מוארת). רעיון שהביא אותו לבצע את הניסויים הללו. לפיכך הוא טוען בדרמה את הרגע המסוים של התגלית כחלק מנרטיב ביוגרפי (חופשה באגם קומו), ומייחס את הרעיון שהגה לתהליך קוגניטיבי או נפשי לא מודע שעבר.¹² אם כן, ב-1844 אין "הדימוי הטבעי" מוצג כהוכחה לפעולותיה המכאניות של התודעה, אלא מתקשר לכוחות הדמיון שלה. לאחר 1841, לכל המאוחר, הקפיד טלבוט להימנע מזיהוי הדימוי הצילומי כ"מלאכה מכאנית גרידא":

זכור לי כי רבים אמרו, בתקופה שבה רק הוחל לדבר על הרישום הצילומי, שמן הסתם הוא עתיד להמיט אסון על האמנות, כיוון שיחליף את הכישרון והניסיון במלאכה מכאנית גרידא. וכעת, לא זו בלבד שהדבר רחוק מלהיות נכון, אלא אני גם סבור כי יש בו, כמו

Thomas Macaulay (1860). 14
"History", in *Critical, Historical
and Miscellaneous Essays*, vol.
1, Boston: Houghton, Mifflin and
Company, p. 376.

אני טוענת כי "המתווה ההיסטורי"
של טלבוט מ-1844 הוא סימפטום
של השינוי הזה: הוא מדגים את
המעבר בתיאורי המצאות, מדגש
על השיטה המדעית להדגשתם של
רעיונות יצירתיים אשר אינם ניתנים
לתיאור, ושיש לייחסם רק ל"גאון"
אינדיבידואלי מסוים. השקפה זו
באה לידי ביטוי גם בתפקיד המרכזי
שמתחילים באותה עת לייחס
לדמיון בתיאורי המצאות, עמדה
שמקורה בתפוצה הרחבה של
המורשת הרומנטית באנגליה.

The Literary Gazette, no. 11
1256 (13 February 1841), p. 108.

12 בספרה טוענת ארמסטרונג כי
מערכת הפוזיטיביזם של אוגוסט
קונט והרפלקסיביות-העצמית
הפשוטה יותר של ההוכחה
האינדוקטיבית, כפי שאלה נוסחו
בידי ג'ון הרשל, הולמות גם את
מערכת היחסים הטאולוגית בין
התצלום לממשי: "אותו 'אורגנון של
הוכחה', על הצימוד הטאולוגי
שהוא נוקט בין האינדוקסלי (הסיבתי)
לאינדוקטיבי (האמפירי), יכול היה
להיות גם האורגנון של הצילום."
Armstrong, *Scenes in a
Library*, p. 56.

ארמסטרונג סבורה כי קיימת
הומולוגיה מבנית והיסטורית גמורה
בין ה"מהות" ההוכחתית של הצילום
לבין השיטה האינדוקטיבית.

Stephen Bann (1995). 13
*Romanticism and the Rise of
History*. New York: Twayne
Publishers and Maxwell
Macmillan International;
Toronto: Maxwell Macmillan
Canada, p. 18.

לעניין ההיסטוריציזם הרומנטי וחסו
לצורות שונות של ייצוג, כולל הצילום,
ראו גם בספרו של בן:

Stephen Bann (1984). *The
Clothing of Clío: A Study of the
Representation of History in
Nineteenth-Century Britain and
France*. Cambridge: Cambridge
University Press.

ברוב הדברים האחרים, שפע של מרחב להפעלת המיומנות וכושר
השיפוט. קשה מאוד להאמין עד כמה משתנה האפקט בין חשיפה
ארובה לחשיפה קצרה יותר לאור, כמו גם בשינויים בהליך הקיבוע
עצמו, שבמהלכו אפשר להעטות על התמונה כמעט כל גוון, קר או
חם, ולחקות את האפקט של כל מזג-אוויר, בהיר או עגמומי, ככל
שיעלה על רוחנו.¹¹

להדגשתו של טלבוט את יכולתו של התצלום להציג "אפקטים" שונים
ומגוונים, ובדרך זו להצית במתבונן רגשות רבי-דמיון, יש השלכות
חשובות על מעמדו ומוכנותו של הדימוי כ"דוקומנט". בעפרון הטבע
מציין טלבוט תהליכים של הוכחות, ודווקא כאלה שאין מקורם במדע
האינדוקטיבי אלא בסוגות ספרותיות של הכתיבה ושל הלימודים
הקלאסיים, הפילולוגיים והאנטיקוואריים (חובבי העתיקות). וכפי
שאראה בהמשך, תפיסת התצלום כ"דוקומנט" תלויה בתחומי דעת אלה,
ולא במבנה ההוכחה הלוגי של הפוזיטיביזם, או באיזו "מהות אונטולוגית"
של הצילום, כפי שטוענת קרול ארמסטרונג בספרה:

Reading the Photograph in the Book, 1843-1875.¹²

יש משמעות רבה לעובדה שב-1844 עדיין מתייחסים לשאלת
הדמיון בתחום הכתיבה ההיסטורית. התייחסות זו מקורה בדיון בשאלה
כיצד יש לכתוב היסטוריה, ומדמה נושאה הראויים. סטיבן באן טוען כי
בגלל המורשת הרומנטית של אנגליה, לא מיהר התחום לאמץ קודים
מקצועיים ואקדמיים של כתיבה היסטורית, וגילה התנגדות לרעיון של
מחקר היסטורי נטול פניות. עוד באמצע המאה התשע-עשרה, הוא מציין,
"יוקרתה האינטלקטואלית של כתיבת ההיסטוריה בתרבות הבריטית
היתה תלויה עדיין במעמדם העצמאי של סופרים כמו תומס קרלייל
ותומס בנינגטון מקולי," אשר לא אימצו לעצמם שום זהות מקצועית.¹³
את תפקיד הדמיון בכתיבה ההיסטורית הגדיר מקולי במסה הקאנונית
"ההיסטוריה", שראתה אור ב-1828. את המסה פותח מקולי בקביעה כי
"איננו מכירים כל חיבור היסטורי המתקרב למושג שיש לנו על אודות
ההיסטוריה."¹⁴ לטענתו, זוהי הסיבה למצב:

מחוז זה של הספרות הוא חבל-ארץ שנוי במחלוקת. הוא שוכן על
הגבול שבין שתי טריטוריות מובחנות. הוא נמצא בתחום שיפוטן

15 שם, עמ' 376-377.

16 שם, עמ' 377.

17 שם, עמ' 385.

18 קולרידג' טען כי "החיקוי, בניגוד להעתקה, מתבטא בהטמעה של הדומה אל תוך השונה-משרשו, או בהטמעה מלאה של השונה אל תוך בסיס שהוא בשרשו דומה" (ההדגשות במקור).

S. T. Coleridge (1983). *Biographia Literaria II, The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, vol. 7, ed. James Engell and W. Jackson Bate. London and Princeton: Routledge & Kegan Paul Ltd and Princeton University Press, p.72.

קולרידג' סבור כי כל חיקוי מקיים תמיד תחושה של שונות, ההכרחית לצורך ההנאה האסתטית, בעוד שבהעתקה ההבדל נחשב לפגם, כיוון שעליו להיראות כאילו יצא מאותה תבנית-יציקה כשל המקור. העתק יכול להיראות בטעות כמו הדבר האמיתי, ולייצר אשליה, אבל החיקוי שומר תמיד על תחושה של פער בין הדבר האמיתי לבין ייצוגו. כיוון שכך, מדגים קולרידג' לעתים קרובות את רעיון ההעתקה המכאנית באמצעות נאמנות חזותית למקור, שבמסגרתה רק הצורות החיצוניות והמלאכותיות מועתקות; ואילו בחיקוי האורגני מיוצר רק חלק נבחר, משום שהוא מביע או מגלם את העיקרון הגנרטיבי האחראי ליצירת השלם. בחיקוי "יש להשתלט על המהות - על ה-natura naturans (כוחות הטבע), ומכאן שמראש מניחים את קיומו של קשר בין הטבע במובנו הנעלה לבין נפש האדם" (ההדגשות במקור).

S. T. Coleridge (1987). *Lectures 1808-1819 on Literature II, The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, vol. 5, ed. R. A. Foakes. London and Princeton: Routledge & Kegan Paul Ltd and Princeton University, pp. 220-221.

19 Macaulay, "History", p. 387.

20 שם, עמ' 428-429.

של שתי מעצמות עינות; וכמו חבלי ארץ אחרים שמיקומם דומה, גם הוא אינו מוגדר, אינו מטופח ואינו מנוהל כראוי. במקום ששני שליטיו, התבונה והדמיון, יחלקו אותו באופן שוויוני, הריהו נופל לסירוגין, פעם תחת שלטון היחיד האבסולוטי של זו ופעם של זה. לפעמים הוא בְּדִיוֹן. לפעמים הוא תיאוריה. ההיסטוריה, כך נאמר, היא הוראת הפילוסופיה באמצעות דוגמאות. לרוע המזל, שכר העמקתה וביסוסה של הפילוסופיה יוצא בהפסדן של הדוגמאות, שכן על פי רוב הן מאבדות מחיותן. ההיסטוריון המושלם חייב להתברך בדמיון חזק מספיק על מנת להפוך את סיפורו למרגש וציורי.¹⁵

מקולי סבור כי מלאכת כתיבת ההיסטוריה מתחילה ברומאן או ברומאנס ונגמרת במסה.¹⁶ הוא גם מדמה את כתיבת ההיסטוריה לציור: "מי שמסוגל לצייר את שהוא רואה בעיני רוחו ודאי יוכל לצייר גם את שהוא רואה בעיני הבשר שלו. מי שמסוגל להמציא סיפור ולספרו כהלכה, יוכל גם לספר, באופן שיעורר עניין, סיפור שלא המציא."¹⁷ ההיסטוריון מומשל אפוא לצייר דיוקנאות, ומקולי מיישם כאן את ההבחנה המפורסמת שערך סמיואל טיילור קולרידג', בין העתקה מכאנית לחיקוי אורגני, על מנת לטעון כי דיוקנאות טובים אינם תלויים ב"דומות", אלא ביכולתו של הצייר לדחוס אל נקודת זמן אחת את ההיסטוריה של אדם כלשהו במלואה.¹⁸ להבדיל מן המדעים המופשטים, מעמדה של האמת בהיסטוריה דומה למעמד האמת של החיקוי באמנויות היפות: זוהי אמת פגומה ומדורגת: "אף תמונה [...] ואף היסטוריה אינה יכולה להציג בפנינו את האמת כולה: אבל התמונות הטובות ביותר והחיובריים ההיסטוריים הטובים ביותר הם בדיוק אלו שמציגים את אותם חלקים של האמת היכולים ליצור את האפקט של השלם."¹⁹

מבחינות רבות, המסה של מקולי מגיבה לפופולריות העצומה שממנה נהנו, בתחילת המאה התשע-עשרה, הרומאנים ההיסטוריים של סר וולטר סקוט. ברומאנים שלו שילב סקוט בין הו'אנר הספרותי הנמוך של הרומאנס לבין נושאים היסטוריים "נעלים". במסתו חולק מקולי שבחים לעבודה של סקוט:

בקתדרלת לינקולן ניצב ויטראז' יפהפה שהכין שוליה מפיסות הזכוכית שאדונו דחה מעליו. הוא עולה כל-כך על כל ויטראז' אחר בכנסייה [...]. סר וולטר סקוט, בדומה, עושה שימוש בשברים של אמת שהיסטוריונים השליכו מאחורי גבם בבוז, בדרך שבהחלט יכולה לעורר בהם קנאה. מן הלקט והשיכחה שהם הותירו אחריהם הוא בנה יצירות שגם אם נחשיבן לחיבורים היסטוריים, לא נופלות כמעט בערכן מעבודותיהם. אבל היסטוריון דגול באמת היה אוסף אליו בחזרה את החומרים ההם, שהסופר עשה בהם כבשלו.²⁰

החומרים שמקולי מתייחס אליהם שייכים לתרבות חיי היומיום, העומדת בניגוד למאורעות הפוליטיים והצבאיים, שרק הם נחשבו לחומרים ראויים בעיני ההיסטוריונים המסורתיים של אותם ימים. הישגו של סקוט בא אפוא לידי ביטוי בפתיחת שערי הכתיבה ההיסטורית בפני היבטים מגוונים של החוויה, דרך ההתמקדות במניעיהם ובחיייהם האישיים של אנשים ספציפיים. הרומאנים שלו לא הסתפקו בהזמנת הקוראים להזדהות עם הדמויות, אלא הצליחו למסור להם גם את האופי הספציפי של הסביבה הפיזית

Ann Rigney (2001). *Imperfect Histories*. Ithaca: Cornell University Press, pp. 125-126.

22 שם, עמ' 127.

23 שם, עמ' 130.

24 על ספרו הראשון של טלבוט, ראו:

H. J. P. Arnold (1977). *William Henry Fox Talbot: Pioneer of Photography and Man of Science*. London: Hutchinson Benham, pp. 53-54.

William Henry Fox Talbot 25 (1838). *Hermes - or Classical and Antiquarian Researches*, London: Longman, Orme, Brown, and Longman, p. vii. טלבוט שלח עותק של הספר למקולי, שאיתו התכתב במשך זמן-מה, ומקולי דחק בו "לקחת על [עצמו] עבודה רחבת היקף" כמו תרגום של הרודוטוס. טקסט המכתב מאוקטובר 1838 מופיע בכתובת <http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters>, מסמך מס' 3734. המכתב המקורי נמצא בספרייה הלאומית, לונדון.

26 חלק מן הספר של טלבוט: *The Antiquity of the Book of Genesis*

המופיע בתוך: Henry Fox Talbot (1992). *Selected Texts and Bibliography*, ed. Mike Weaver. Oxford: Clío Press, p. 41.

27 שם, עמ' 42.

והחברתית, ואת "המנהגים ואורחות-החיים" של תקופה היסטורית מסוימת. אן ריגני מראה כי סקוט הרבה לחקות צורות ספרותיות ושיריות מתקופות קודמות, ובכך ייצג את העבר לא רק דרך הצגה של מאורעות היסטוריים, אלא גם דרך הרמיזה המפורשת למקורות ספרותיים מוקדמים. ריגני סבורה כי סקוט ראה במקורות ספרותיים בדיוניים כלים שימושיים "להחייאת העבר."²¹

סקוט נהג גם לאסוף ולערוך מסמכים וטקסטים לא-קאנוניים מתקופות שונות. ריגני מראה כי אוספיו הספרותיים היו חלק מאנטיקווריאניזם מסוג חדש, כזה שהתמקד בטקסטים ולא בחפצים, אשר פרח באנגליה מסוף המאה השמונה-עשרה ועד תחילת המאה התשע-עשרה. היא טוענת כי אוספים אלו נוצרו לעתים קרובות, "פחות בגלל איכותם הספרותית ויותר בגלל המידע רב-הערך שהכילו על אודות העבר - ובמיוחד על 'אורחות החיים' של אבותינו."²² מעצם טבעם היו מקורות אלה מקוטעים ומאורגנים באופן רופף, כיוון שלא נועדו למסור ידע קוהרנטי ושיטתי על העבר, אלא לעורר רגשות סובייקטיביים ורבי-דמיון בקורא. מבחינה זו, שיר או סיפור מהווים, בעת ובעונה אחת, "פיסה מן העבר עצמו, נקודת-מוצא של עדות, ומוקד לכמיהתנו לדעת עוד, להרחיק אל מעבר לעדות אל הסיטואציה הרחבה יותר, שהאובייקט מרמז עליה בלי לתארה."²³ כוחו של השיר טמון פחות ביכולתו לאמת באופן אותנטי את העבר, ויותר בתשוקה שאינה בת מימוש שהוא מעורר, לגשר על מרחק הזמן, ולהציג את הידע על העבר בצורתו האובייקטיביות והסובייקטיביות גם יחד.

גם טלבוט היה אספן של עתיקות ספרותיות. ספרו הראשון, *Legendary Tales in Verse and Prose*, יצא לאור ב-1830, וכלל סיפורי-עם מגרמניה, איטליה ודנמרק.²⁴ ספרו השני, *Hermes - or Classical and Antiquarian Researches*, שיצא לאור בשני כרכים, ב-1838 ו-1839, הציג אוסף של מאמרים קצרים, רובם פילולוגיים, אשר עסקו כולם בעת העתיקה הקלאסית. מטרתו בכתיבתם ובפרסומם של המאמרים הללו היתה "להדגים ולהוכיח", בעקבות תגליות ארכיאולוגיות חדשות ביוון, איטליה ומצרים, כי ניתוח פילולוגי של מסמכים מקוריים מעלה כי קיימות "נקודות של מגע" והשפעה בין הארצות הללו.²⁵ ספרו הבא של טלבוט, שיצא לאור ב-1839, *The Antiquity of the Book of Genesis*, ביקש לטעון, באמצעות "שרשרת הוכחות חזקה מספיק", כי כתבי הקודש העבריים קדומים מן הטקסטים הקלאסיים.²⁶ בספר זה מדגיש טלבוט את חשיבותן של האגדות שעברו מדור לדור במסורת שבעל-פה, ובמיוחד את החשיבות של "המיתולוגיה של היוונים - ערב-רב ייחודי של סיפורים [...] רשת סבוכה שקשה להתירה - אבל ניתן להבחין בתוכה לפחות בזה - שהיא מכילה סיפורים, פריין של תקופות וארצות שונות מאוד; ושכמשולב עם דברים רבים אחרים, עם דמיונם של משוררים, היא שימרה שרידים רבים של האמונה האמיתית - הפולחן הרציני - של עידן קדום."²⁷

אם כן, כפי שטלבוט מצהיר במפורש בספרו *English Etymologies*, שיצא לאור ב-1847, הוא מתעניין בעת העתיקה לא כהיסטוריון, אלא כ"אספן של עתיקות ספרותיות", המתעניין ב"שרידים" מן העבר, החל במילים בודדות וכלה בסיפורים ובז'אנרים שלמים, מתוך מטרה לחשוף את "האמונה, המנהגים ואורחות-החיים של תקופות פרימיטיביות."²⁸ עוד הוא מציין כי חקירות קלאסיות ואנטיקוואריות מעין אלו

William Henry Fox Talbot 28
(1847). *English Etymologies*.
London: John Murray, p. vi.

29 שם.

30 בעניין *Sun Pictures in Scotland*,
ראו: Graham Smith. (1992) "Views
of Scotland", in Weaver, Henry
*Fox Talbot: Selected Texts and
Bibliography*, pp. 117-124.

31 בעניין התגובה העממית
לסקוט, ראו:
Rigney, *Imperfect Histories*,
pp. 40-41.

32 Foucault, *The Order of
Things*, p. 371.

מציגות לעתים קרובות "הוכחה חזקה כל-כך, עד כי לא נותר ספק במוחו של החוקר באשר להתרחשותם של אירועים מסוימים, או קיומם של מנהגים ייחודיים, שביחס אליהם שומרת ההיסטוריה על שתיקה גמורה."²⁹ את הקשר המפורש ביותר בין טלבוט לסקוט אפשר למצוא בספר התצלומים השני של טלבוט, **תמונות שמש בסקוטלנד**, שיצא לאור ב-1845, והציג תצלומים שהיה להם קשר לחייו ולכתיבתו של סקוט.³⁰ הניסיון של אוסף תצלומים זה ליצור עבודות חזותיות וספרותיות שיהיו מזוהות עם המקומות והדמויות המופיעים ברומאנים של סקוט, היה חלק מן התגובה העממית שרומאנים אלה עוררו.³¹ אני מבקשת לטעון כי רעיון הדוקומנט של טלבוט היה קשור לתהליכי הוכחה, אשר נבעו מאנטיקווריאניזם ספרותי ספציפי, אשר ביקש "להחיות את העבר" דרך התייחסות ל"אחרות" האינהרנטית שלו, או לריחוקו על ציר הזמן, ובה בעת לגשר על מרחק הזמן באמצעות אמפתיה. רעיון הדוקומנט היה כרוך בהיסטוריוציזם הרומנטי, בצורתו העממית אך גם בגרסתו הספרותית והאינטלקטואלית. דוקומנט הוא אפוא ארטיפקט ספרותי, שמטבע ברייתו הוא "פתוח" ורב-שכבתי, "רשת סבוכה" הארוגה משלל סוגים של טמפורליות, גיאוגרפיות ומשמעויות. כיוון שכך, הוא נגיש לסוגים שונים של משימות אינטלקטואליות (אנטיקוואריות, פילולוגיות, היסטוריות), ואילו משמעותו משתנה על סמך התנאים הספציפיים שבהם נוצר, התקבל והתקבע בהקשר מסוים. מובנות היא פונקציה של זמן, ועם זאת הזמן הוא גם מקור לשינוי מתמיד וגם האופק האינטלקטואלי ה"מוחלט" שבמסגרתו צוברים הדברים משמעות. הזמן בהיסטוריוציזם הופך ל"מקור", אך כפי שמסביר פוקו, גם ככזה אין הוא יכול לבסס את תביעת האוניברסליות של הידע:

במדעים האנושיים [...] ההיסטוריה מציעה סביבה מיטיבה, שיש בה משום זכות-יתר אך גם סכנה. לכל אחד ממדעי האדם היא מספקת רקע, המבסס ומעגן אותו, כמו שעושה אולי מולדת; היא קובעת את האזור התרבותי - את הגבולות הכרונולוגיים והגיאוגרפיים - שבהם יוכר ענף של ידע כבעל-תוקף; אבל היא גם מקיפה את מדעי האדם בגבול, התוחם אותם ומחסל, למן ההתחלה, את טענתם לתקפות אוניברסלית.³²

אני מבקשת לטעון כי זהו הדבר המעצב את מסגרת השיח שבמסגרתו מתעצבות השקפותיו של טלבוט על הדוקומנט והעדות: מצד אחד הוא מתאפיין ברצון ב"מקור" או ב"עוגן", ומצד שני מכיל את ההכרה בכך שהזמן מפוגג ומפרק כל יומרה של הידע לאחדות ולעקביות.

בעפרון הטבע קיים יחס בין הדימוי הצילומי לבין טקסטים, אבל יחס זה נותר לפעמים סתום ביותר, ובמקרים רבים הקשר בין דימוי ספציפי לטקסט הנלווה אליו אינו מפורש במילים. בעוד שהתצלום מיוחס תמיד לדוקומנטים כתובים מסוגים שונים, מעמדו שלו כדוקומנט נותר חמקמק, שכן טלבוט חותם כל אחת מטענותיו בעניין התצלום באזכור של סמכות "חיצונית" כזו או אחרת, או בשאלה. בשתי קביעות חשובות בעפרון הטבע הוא מתייחס לדימוי הצילומי כאל צורה של עדות. הראשונה מופיעה בטקסט הנלווה ללוח III, **חפצי חרסינה** (תמונה מס' 1):



תמונה מס' 1 הנרי פוקס טלבוט, חפצי חרטינה, הדפס מלח מנגטיב של קאלוטיפ, לוח III מתוך **עפרון הטבע**, הננטיב נוצר לפני ינואר 1844, ויצא לאור ב-24 ביוני 1844. National Media Museum, Bradford, and Science & Society Picture Library, London.

Talbot, *The Pencil of Nature*, n.p.

Armstrong, *Scenes in a Library*, p. 142.

35 שם, עמ' 142.

36 שם, עמ' 143.

מן הפריטים הנראים כאן, ניכר דיו לעין כי ניתן להעלות על הדף ארון-תצוגה שלם של חובב נלהב ואספן של דברי חרטינה עתיקים, בפרק זמן שאינו עולה בהרבה על המשך שהיה נזקק לו כדי להכין רשימת מצאי המתארת את התכולה בדרך הרגילה. וככל שצורתם של קנקני-התה העתיקים שלו מוזרה ופנטסטית יותר, כך גדל היתרון שבהכנת תמונה שלהם במקום לתארם בכתב. ואם יבוא לאחר מכן גנב, וייקח במשיכה את האוצרות - אם יציגו את התמונה כעדות אילמת נגדו בבית המשפט - הרי תהיה זו לבטח הוכחה מסוג חדש; אולם מה יגידו עליה השופט והמושבעים, עניין זה אותיר לעיונם של אלו המצויים בנבכי החוק.³⁵

קרול ארמסטרונג קוראת הצהרה זאת בהקשר של הניגוד בין פונקציית הקריאות לפונקציית האימות. היא מציינת כי טלבוט אכן מודה שאיננו מומחה משפטי, ולכן אינו יודע כיצד עשוי התצלום להתפרש בבית המשפט, אבל טוענת כי, "בין שהוא קשה לפירוש ובין שלא, התצלום הוא הוכחה שאין להפריכה, לפחות בכך טלבוט בטוח. טענה זו נסמכת על עמדה החלטית ביחס לשאלה איזה מין 'פריט' הוא התצלום. בכך ששמים אותו במקום דוקומנט כתוב, מעמדו כהוכחה מתנתק מכל מערכת נתונה-מראש של סימון או פירוש. התצלום הוא הוכחה פשוט מתוקף היותו תצלום, ולא כי הוא מציית לכלליו של קורפוס חוקים או של המשחק המשפטי."³⁶ עוד טוענת ארמסטרונג כי אף על פי שטלבוט מודה כי יש צורך בשיח משפטי שבמסגרתו יזכה התצלום במובנות, הוא גם מדגיש כי, "בפני עצמו ומעצם טבעו, התצלום מהווה יישות הוכחתית חדשה (אם גם לא מוגדרת): אדרבא, הוא מהווה את המושג המודרני של ההוכחה כשהיא לעצמה."³⁷ משום שמטבעו כ"פריט" של "אמנות הטבע", וכדוקומנט שנרשם בעפרונו, ניחן התצלום ביעילות ובחוסר-פניות, הוא "עָרַב לאמיתותו שלו: ומכאן שמעמדו ההוכחתי הוא אונטולוגי, הוא נתון בטבע הווייתו כדימוי. בקצרה, הכול עומד על טבעיותו הטאטולוגית. מושג הדוקומנט של טלבוט הוא אפוא זיקוק צילומי של מבנה ההוכחה של הפוויטיביזם, של מודל ההוכחה המעגלי, המאשר את עצמו ומעניק טבעיות - מודל המאפיין את השיח המודרני של המדע, ההיסטוריה והמשפט."³⁸ מעמדו של התצלום כדוקומנט קם ונופל אפוא על האונטולוגיה שלו כעקבה ישירה של הטבע - זהו אינדקס, אך הוא מתבסס גם על מבנה ההוכחה הפוויטיביסטי, אשר הורחב בתקופה המודרנית גם לתחומים אחרים של הידע.

ארמסטרונג מפרשת את אילמותו של התצלום כחלק מן האונטולוגיה שלו, ולפיכך סבורה כי הוא מקדים את הסימון והפירוש, ומבטיח את האימות. אך אני מבקשת להראות כי האילמות בטקסט של טלבוט היא פונקציה של נרטיב ספציפי, של לִפְנֵי ושל "אחר-כך". בעפרון הטבע מייחס טלבוט את התצלום לשתי צורות של טמפורליות. הראשונה מתייחסת לזמן כאל דבר ריק והומוגני, זמן העבודה היעילה והמכאנית המסלק כל תחושה של שינוי וגיוון בעת שהמצלמה מתעדת בעקביות ובאדישות "כל מה שהיא רואה." השנייה נוגעת לשבירת הצורה הזאת, למאורע ספציפי (סיפור על גניבה) הגורר אחריו תוצאות שהן חלק מן המובנות של נרטיב כצורה טמפורלית. מבחינה זו, התצלום הוא אכן סוג חדש של

Michel de Certeau (1988). 37
The Writing of History. trans.
Tom Conley, New York:
Columbia University Press,
p. 3.

38 שם, עמ' 3.

Talbot, *Hermes – or* 39
Classical and Antiquarian
Researches, p. 158.

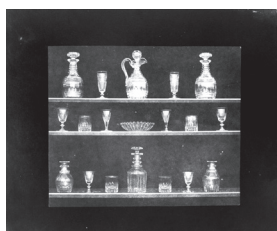
40 שם, עמ' 168.

דוקומנט, וככזה הוא מספק "עדות מסוג חדש", בעוד ש"העדות האילמת" קשורה לצורה ספציפית של שיח ותודעה היסטוריים. מישל דה סֶרְטוֹ טוען בחיבורו **כתיבת ההיסטוריה** כי השיח ההיסטוריוגרפי המודרני של תרבות המערב מקורו ב"שסע בין סובייקט שאמור להיות בעל יכולת קריאה, לבין אובייקט שאמור להיות כתוב בשפה לא מוכרת. את השני תמיד יש צורך לפענח."³⁷ שיח זה מבוסס אפוא על פיצול מתמיד "בין גוף הידע המביע במילים את השיח לבין הגוף האילם המזוין אותו."³⁸

האילמות היא האפקט הסטרוקטורלי של השיח ההיסטוריוגרפי, הנוצר מתוך פיצול בין הווה לעבר, בין סובייקט של ידע ל"אובייקט" הטעון פיענוח. שיח זה מרמז על כך שכל אובייקט של שיח היסטורי, כל צורה של עדות, הוא בעצמו "אילם", ומצבו זה קשור בזהותו הדיסקורסיבית. מרגע שנעקר התצלום מן הזמן הריק, ומוחדר אל תוך נרטיב או מאורע, כלומר הופך לחלק מן החלוקה המבנית ללפני ואחרי, לעבר ועתיד, הוא הופך מיד לדוקומנט אילם הדורש פיענוח, לא בגלל האונטולוגיה שלו, אלא בגלל המעמד הדיסקורסיבי הספציפי והמודאליות הטמפורלית שלו.

במסה של טלבוט "אָוּרִיסְתָאוּס בתוך הפיתוס", המופיעה בספרו הרמס, הוא מתחקה אחר מקורו של סיפור שבאופן מסורתי נהוג היה לפרשו כבדיחה: הרקולס הביא לאוריסתיאוס את חזיר-הבר האָרִימְנִי, והמלך נבהל כל-כך עד כי הסתתר בתוך כד עשוי פליז. אך כיוון שהסיפור מופיע ביצירות אמנות רבות ובטקסטים קאנוניים, ראה בו טלבוט חלק ממסורת אוטוריטיבית, ובמקום לקרוא אותו כפשוטו, כחלק מן המיתולוגיה הקלאסית, בחר לראות בו שריד מקוטע ואלגורי של "המיתולוגיה הדתית העתיקה מאוד של המזרח."³⁹ טלבוט מסביר כי "עם חלוף הזמן נשכח המשל הזה, ואבד במידה רבה בין אלף עלילותיו והרפתקאותיו האחרות של הרקולס. אלא שהאנדרטאות נותרו הרבה אחרי שההסבר המסורתי להן נשכח, ולכן הותקן סיפור חדש, במטרה לספק הסבר לדמות של האיש הנתון בתוך הפיתוס."⁴⁰

בעבור טלבוט, מונומנטים (במובנם הרחב, הכולל גם טקסטים ודוקומנטים "מקוריים") אינם מאמתים את העבר כחלק מן הדרישה ל"הוכחה שאין להפריכה". במקום זה הוא סבור כי הם מצביעים על השוני הרדיקלי של העבר, ועל טבעו המפורק, ולפיכך גם על חוסר האפשרות לעגן את הידע בהוכחה מוחלטת כזו או אחרת. בתוך פיצולים חוזרים אלה בין עבר להווה, ובין ישן לחדש, מכוננת האילמות כתנאי הכרחי של השיח, תנאי לפרשנות ולמעורבות. האילמות היא בדיוק הדבר שמעורר את הרצון למוֹכְנוּת, ובו בזמן גם מלמד על גבולותיה. כך, מרגע שנעקר התצלום מזמן ההווה שבו המצלמה "מתארת הכול בבת אחת", והופך לחלק מהעבר, מאיזשהו "לְפָנַי", משתנים תנאי המוכנות שלו באופן שמחייב שיח. בשל כך יכול התצלום להפוך לצורה של הוכחה, לא כעקבה של "הטבע" אלא כדוקומנט המבטא באורח בלתי נמנע צורות הטרוגניות, סותרות לעתים, של מובנות. באותו אופן, מבנה ההוכחה הטאוטולוגי של הפוזיטיביזם אינו זה שקובע את המוכנות של התצלום כדוקומנט, אלא הצורה הטמפורלית הלא-רציפה של השיח ההיסטורי, ההופכת את התצלום לדוקומנט פתוח - דוקומנט שיותר משהוא מציג "הוכחה", מעורר את הרצון, שלא ניתן למילוי, לעגן את הידע בקרקע מוצקה. יתרה מזאת, כפי שרמזתי בדיון בטקסט של מקולי, היסטוריונים רומנטיים התנגדו עדיין, באותה עת, לצורות מדעיות של כתיבה



תמונה מס' 2 הנרי פוקס טלבוט, חפצי זכוכית, הדפס מלח מנגטיב של קאלוטיפ, לוח IV מתוך עפרון הטבע, הנגטיב נוצר לפני יוני 1844, ויצא לאור ב-24 ביוני 1844. National Media Museum, Bradford, and Science & Society Picture Library, London.



תמונה מס' 3 הנרי פוקס טלבוט, סצינה בספרייה, הדפס מלח מנגטיב של קאלוטיפ, לוח VIII מתוך עפרון הטבע, הנגטיב נוצר לפני 22 במארס 1844, ויצא לאור ב-24 בינואר 1845. National Media Museum, Bradford, and Science & Society Picture Library, London.

41 ג'פרי באצ'ן דן בדימויים הללו במאמרו Jeffery Batchen (2002). "A Philosophical Window", *History of Photography* 26(2), p. 105.

42 לעניין בחירת האובייקטים לצילום אצל טלבוט, כמו גם מנהגו לצלם את רכשו הביתי, ראו: Julia Ballerini (1996). "Recasting Ancestry: Statuettes as Imaged by Three Inventors of Photography", in

והוכחה - שמקולי מכנן בשם "תיאוריות" - ועמדו על כך שההיסטוריה קרובה לספרות, ולא למדע, כך שלא ניתן לטעון כי צורות פוזיטיביסטיות של הוכחה עברו באותו זמן באופן "אוטומטי" לתחום ההיסטוריה.

כדימוי, הלוח **חפצי חרסינה** אנלוגי בסידורו החזותי ללוח IV, **חפצי זכוכית** (תמונה מס' 2), וללוח VII, **סצינה בספרייה** (תמונה מס' 3). בכל הדימויים הללו מסודרים אובייקטים על מדפים דמויי גריד, ואילו המדפים עצמם נחתכים בידי מסגרת התמונה. **בחפצי חרסינה ובחפצי זכוכית** מוצגים החפצים באופן סימטרי, כשחפץ מרכזי מוקף בחפצים דומים משני צידיו. החפצים נראים כאילו צולמו בחלל סגור, אך ידוע כי על מנת ליהנות ממלוא יתרונותיו של האור הטבעי צילם טלבוט את התצלומים הללו, ואת הספרים, בחוץ.⁴¹ בדימויים אלה אין הסימון מנותק מן הדימוי, המופיע כעקבה "אותנטית", אלא מוצע מתוך צורה ספציפית של סידור וסימון-גבולות, במיוחד בתחושת ההמשכיות האינסופית. לפיכך, הדגש בתצלומים אלו אינו מושם על אופן ההצבעה הספציפי שלהן ("פריט מן הטבע"), אלא על האופן שבו מערכות הסימון (החומריות, האינטלקטואליות, הביתיות, האנטיקוואריות) מקושרות זו לזו, על האופן שבו הדימויים נעים בין סדר-מופשט, צורות של מיון או של ידע, לבין אוספים חומריים ספציפיים, או רכוש ביתי אינדיבידואלי.⁴²

האזכור השני של טלבוט לדימוי הצילומי כצורה של עדות מופיע בטקסט הנלווה ל**סצינה בספרייה**, אחד הטקסטים החידתיים ביותר **בעפרון הטבע**. טלבוט מציע לבצע, על סמך ידע שהניבה המצאת הצילום, ניסוי ספקולטיבי שיבחן את הקרניים הכימיות והבלתי נראות השוכנות מעבר לספקטרום הנראה:

ובכן, הייתי מציע שנפריד את הקרניים הבלתי-נראות הללו מן האחרות, בכך שנניח להן לעבור אל חדר סמוך דרך חריץ בקיר או במסך חציצה. בדרך זו החדר יתמלא (אל לנו לומר יואר) בקרניים בלתי נראות, שניתן לפזרן לכל עבר באמצעות ערשה קמורה, אשר תימצא מאחורי החריץ. אם יהיו בחדר כמה אנשים, איש מהם לא יוכל לראות את חברו: ואף על פי כן, אם תהיה שם **מצלמה** שתכוון אל עבר המקום שבו עומד אחד מהם, היא תצלם דיוקן שלו ותחשוף את מעשיו.

Talbot, *The Pencil of Nature*, n.p. (ההדגשה במקור).

Larry J. Schaaf (2000). *The Photographic Art of William Henry Fox Talbot*. Princeton: Princeton University Press, p. 190.

Rigney, *Imperfect Histories*, 35.

ראשית, אם לנקוט מטאפורה שכבר שימשה אותנו, עין המצלמה תראה בבירור במקום שבו העין האנושית לא תמצא דבר מלבד חשיכה.

אבוי! הספקולציה הזו מעודנת מכדי שתוכל להיכנס בפועל לרומאן מודרני; והרי איזו התרה היתה יכולה להיות לנו לו יכולנו להניח שסודות החדר האפל יתגלו בעדותו של הנייר הרגיש לאור.⁴³

טקסט זה אינו קשור כמובן ישירות לנושא הדימוי, מלבד הקשר המובן מאליו בין צורות ספרותיות - הרומאן והרומאנס - לספרים של ממש. עם זאת, הספרים הנראים בתמונה הם ספרי מחקר ולימוד, וכותרותיהם, אשר זוהו בידי אנדרה זאם, כוללות שלושה כרכים של מנהגיהם ואורחות-חיהם של המצרים בעת העתיקה מאת ג'ון גארדנר וילקינסון (1842), מאמרים בפילולוגיה, אנתולוגיה של המדע *Botanische Schriften* [כתבים בוטאניים], היסטוריה של הציור באיטליה *La storia pittorica dell'Italia* מאת לואיג'י לאנצי (1823), שלושה כרכים ראשונים של כתב העת הפילוסופי, ושלושה כרכים ראשונים במהדורה של תומס גייספורד למשוררים יווניים זוטרים *Poetae Minores Graeci* (1814-1816).⁴⁴ בעוד טלבוט מזכיר ז'אנרים ספרותיים נמוכים, כמו הרומאנס, בתמונה נראים מחקרים לימודיים "רציניים". עוד מעורר הטקסט שלו תחושה של חוסר הלימה בין ז'אנר הרומאן או סיפור האהבה לבין הסוף שהוא מציג. העדות שמספק התצלום אינה יכולה לתפקד כפתרון לעלילת הרומאן או הרומאנס, כיוון שצורת ההוכחה שהוא מספק כנייר שעליו מוטבע דימוי, מתוארת כדבר שאינו עולה בקנה אחד עם האפקטים שקוראים מצפים למצוא בסופו של רומאן או סיפור. לא רק אילמותו של התצלום כדוקומנט מודגשת כאן, אלא גם עצם רעיון העדות, שמבחינת ה"אפקט" לוקה בהכרח בחסר - כפי שמשמע מדברי טלבוט - ולכן מעצם טבעו אינו יכול לגלות את "סודות" החדר האפל שבו התאספו אנשים. סודות אלו אינם יכולים להתגלות לעין המצלמה באמצעות "דיוקנאות", כיוון שסוג ה"אמת" השונה הכרוך בהם פונה אל הדמיון, ולא אל החושים.

אן ריגני, הדנה בהתקבלות העממית של ספרי וולטר סקוט, טוענת כי קוראים רבים ביקרו אותו על "פגמים בעלילה", ש"הדוגמא הטובה ביותר להם היא ההתרה, אשר זכתה לקיתונות של עלבונות וכונתה נזקליסטית ומאולצת."⁴⁵ סיומים רבים שיקפו יותר מדי את מודעותו העצמית של הסופר, במקום את ההיגיון של הנראטיב. דומה כי הצעתו של טלבוט רומזת לדיונים אלו, שכן הוא מוטרד מן ה"אפקט" של פתרון נרטיבי על הקוראים.

הזכרתי כבר את דבריו של מקולי על ההיסטוריה שתתחיל כרומאנס ותסתיים כמסה. כך, בעוד סקוט ספג ביקורת על עלילותיו וסיומיו המאולצים, מקולי מתח ביקורת על היסטוריונים מודרניים כמו אדוורד גיבון, על כי הם מעוותים את הנרטיבים שלהם על מנת להתאימם לתיאוריה. היסטוריונים מתעבים מחברי ביוגרפיות וממארים, כיוון שהללו עוסקים כמדומה בפרטים טריוויאליים, הנחשבים לנחותים מכבודה של "תפארת ההיסטוריה". מקולי התנגד לדעה זו, וטען כי "לאף מאורע היסטורי אין חשיבות סגולית משלו. להיכרות עם המאורע הזה יש ערך רק ככל שהיא מביאה אותנו לבצע חישובים מדויקים ביחס לעתיד."⁴⁶ עוד קבע מקולי כי היסטוריונים אינם צריכים לכתוב כמו עורכי דין הלוקחים

חלק בסכסוך "משפטי" באמצעות הגשת מסמכים רשמיים:

Thomas Macaulay (1828). 46
"History", in *Critical, Historical
and Miscellaneous Essays* vol.
1, p. 424.

47 שם, עמ' 425.

48 שם, עמ' 426.

49 שם, עמ' 427-428.

50 שם, עמ' 428.

51 באופן דומה, קרול ארמסטרונג
טוענת כי טלבוט בחר בדימוי זה
משום שרצה להטעים את "העובדה
שעפרון הטבע הוא בעצמו ספר;
את העובדה שהוא נכנס אל חלל
הספרייה ומשנה אותו; את עובדת
היותו של טלבוט עצמו קשור
רגשית לספרים." היא כותבת גם
שהתצלום "העיר מרבצו רעיון על
השימושים העתידיים האפשריים
שהיו לתצלומים בספרים." ראו:
Carol Armstrong (2002).
"A Scene in a Library: An
Unresolved Mystery", *History of
Photography* 26(20), pp. 96-98.

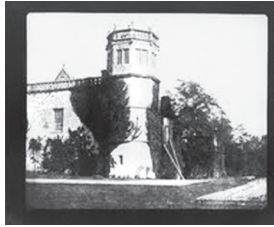
Roland Barthes (1982). 52
Camera Lucida. Trans. Richard
Howard, New York: Hill and
Wang, p. 85.
תרגם לעברית דוד ניב, מחשבות על
הצילום, כתר 1988.

חיבור היסטורי שבו כל תיאור של מאורע אמיתי בפני עצמו, עדיין יכול להיות שקרי כשקוראים אותו כמכלול. הנסיבות שלהן השפעה רבה ביותר על אושרו של המין האנושי, השינויים החלים במנהגים ובמוסר, התמורות שעוברות קהילות - מעוני לעושר, מידע לבורות [...] - כל אלה הן בדרך כלל מהפכות דוממות. רק לעתים רחוקות באה התקדמותן לידי ביטוי במשהו שההיסטוריונים היו שמחים להגדירו כמאורע חשוב. לא בכוח הנשק מתחוללות המהפכות האלה, ולא הסנאט קובע אותן בחקיקה. שום הסכם מדיני אינו מאשר אותן, והן אינן מתועדות בשום ארכיון.⁴⁷

מקולי טוען כי ההיסטוריונים המודרניים מתייחסים אל הגוף הפוליטי כאל מישור הומוגני, שטוח, ומתעלמים מן "הארגון העצום והמגוון הטמון עמוק מתחת לפני השטח."⁴⁸ ההיסטוריון המושלם הוא אפוא זה שעוסק באופייה של תקופה וברוחה. גם אם הוא מקפיד להימנע מלמסור, ולו עובדה אחת שאיננה מגובה בעדויות מספקות, הרי "הבחירה, הוויתור והארגון" הם כלי המסירה של האמת, המופיעה בדמותו של נרטיב ערוך היטב.⁴⁹ היסטוריה ממין זה, "לא תתאר בני אדם ותו לא, אלא תהפוך אותם למוכרים באופן אינטימי. שינויי המנהגים לא יימסרו בכמה משפטים כלליים או קטעי מסמכים סטטיסטיים, אלא באמצעות דימויים הולמים אשר יוגשו לנו בכל שורה ושורה."⁵⁰

טלבוט סבור כי מעמדו של התצלום בעפרון הטבע כדוקומנט ועדות מתנודד בין יכולתו להעתיק, ולתאר במדויק את כל מה שרואה המצלמה (כמו בדוקומנט משפטי או ארכיוני), לבין יכולתו לגרות את הדמיון דרך החדרת מגוון של פרטים "טריוויאליים" ובלתי-צפויים אל תוך מה שטלבוט מתאר לעתים קרובות כמשטח הומוגני מבחינה חזותית. בטקסט שטלבוט מצמיד לסצינה בספרייה הוא שואל איזה מין ידע יפיק התצלום, באיזה מין "ספר" הוא יופיע: האם ספר זה יורכב מהעתקים, מדיוקנאות "משכפלים" שבהם "כל מאורע בנפרד הוא אמיתי", אבל "עדיין הם יכולים להיות שקריים כמכלול"? או שאולי יהיה זה ספר שבו נזכה להיכרות אינטימית עם "האדם", באמצעות הכרת "המנהגים ואורחות החיים" שלו?⁵¹ הוא מוסיף כי אורחות החיים והמוסר הם "בלתי נראים" ו"דוממים", ולכן אולי אינם עולים בקנה אחד עם מלאכת הצילום. כלומר, בעבור טלבוט, ערכו של התצלום כצורה של הוכחה אינו תלוי רק בטבעו החזותי המפורש, או במעמדו כ"האצלה ישירה מן הרפרנט (המצולם)". הבעיה איננה להוכיח "את מה שהיה",⁵² אלא איך לגרום לעבר, באמצעות דימויים שנבררים ומסודרים היטב, שהיה חי ואינטימי: החייאת העבר, ולא אימותו. הטקסט וגם הדימוי של סצינה בספרייה הם אמבלמטיים, כיוון שהם מצביעים על הספציפיות ההיסטורית של התצלום המוקדם, ולא משום שהם מחזקים צורה מהותנית או אונטולוגית של מובנות צילומית.

מחויבותו האינטלקטואלית של טלבוט לאנטיקוואריאניזם ספרותי ולהיסטוריוניזם רומנטי מקבלת ביטוי ברור בעפרון הטבע, בטקסטים הנלווים לתצלומים של מנזר לייקוק, ביתו שבכפר. גם כאן מתבטאת באופן ברור ביותר הפרובלמטיקה האפיסטמולוגית של ההיסטוריוניזם, ושל הזמן כאופק מוחלט של מובנות, ובה בעת ככוח המפורר ללא הרף כל יומרה לאוניברסליות ולסופיות. בעוד שבטקסטים אלו



תמונה מס' 4 הנרי פוקס טלבוט, המגדל במנזר לייקוק, הדפס מלח מנגטיב של קאלוטיס, לוח XIX מתוך עפרון הטבע, הנגטיב נוצר לפני פברואר 1845, ויצא לאור 1-13-22 בדצמבר 1845. National Media Museum, Bradford, and Science & Society Picture Library, London.

Talbot, *The Pencil of Nature*, n.p.

נדרש טלבוט למגוון של מקורות היסטוריים, ממסורות שבעל-פה ועד לאגדות ולחיבורים היסטוריים "רשמיים", אין הוא מקדיש מילה לדימויים עצמם. בכל אחד מן הטקסטים הללו, עצם רעיון ה"מקור" כמשאב ראשוני של הקניית משמעות מוצג כדחייה אינסופית ל"מקור" אחר, מוקדם יותר ולא ידוע, כפי שמבדיר טלבוט בטקסט הנלווה ללוח XIX, **המגדל במנזר לייקוק** (תמונה מס' 4). בטקסט הנלווה מוסר טלבוט את סיפורה של אוליב שרינגטון, שהשליכה עצמה מן המגדל לזרועותיו של אהובה, ג'ון טלבוט, מאחר שאביה התנגד לנישואיהם. היא שברה אצבע אחת בלבד, ואילו אהובה איבד את הכרתו לזמן-מה. אחרי שהוא מוסר את הסיפור ללא סייג כרצף של עובדות, מוסיף טלבוט בכל זאת:

המסורת הלא-כתובה במשפחות רבות שימרה סיפורים עתיקים הגובלים במופלא, וייתכן כי הסיפור על קפיצת האהובה עוטר באמצעות מקרה שנלקח מתקופה אחרת. שכן אני מפקפק באמיתות הסיפור על האצבע השבורה - או למצער בטענה כי אוליב היתה הבעלים החוקיים של אותה אצבע. מי יודע אילו סצינות טרגיות התרחשו אולי בין הכתלים הללו במאות השלוש-עשרה והארבע-עשרה?⁵³

כמו בחקירותיו בתחום הקלאסי ובתחום העתיקות, טלבוט מגדיר "מקור" דרך "הנסיגה הבלתי-נמנעת" שלו, ולכן רואה בו דבר שניתן להכירו רק מתוך התצורות המפוררות המבטאות את הניתוק שלו ממקומו. כאמור, עתיקותם של כתבי הקודש העבריים מאושרת באמצעות האלוויות להם, הפוזרות במיתולוגיה הקלאסית, ואילו את המשמעות האמיתית של סיפור "אָוריסטיאוס בתוך הפיתוס" מחלצים מתוך הצגתו המוטעית כסיפור קלאסי. טלבוט תר אחר מקורם של סיפורים ומילים, אך בה בעת מכיר בכך כי את המקורות הללו אפשר לזהות רק באופן מבלבל ומפור, שאינו מאפשר להפריד בין ישן לחדש, בין אמת לבדיון, ובין רומאן להיסטוריה. אם כן, דווקא הספקנות הרדיקלית שלו היא הקושרת אותו להיסטוריוציזם הרומנטי, ובה בעת מבחינה את דעותיו מתיאוריות עכשוויות של צילום, המניחות מראש את מעמדו של התצלום כהוכחה מאמתת.

עפרון הטבע מעגן את מובנותו של התצלום בהיסטוריות שלו, שבאותם ימים עוד לא התהוותה, ואילו מובנותם של דוקומנטים וייצוגים היסטוריים מצורות אחרות מוצגת כהטרוגנית וחסרת ביסוס במהותה. אני מבקשת אפוא לטעון כי מאמצי של טלבוט בעפרון הטבע לנסח את התצלום כדוקומנט נטועים בפרובלמטיקה הזאת, הספציפית לתנאיה של "האמנות החדשה" וסימפטומטית לעלייתן של "ההיסטוריה" ושל דמות "האדם" כצורות חדשות של ארגון ידע בראשית המאה התשע-עשרה. מבחינה זו, כפי שהראיתי לעיל, **עפרון הטבע** הוא ספר ספציפי מאוד, שדווקא מערער ולא מחזק את התפיסה המודרנית של התצלום כדוקומנט. הוא אינו מנסה להתאים עצמו לצורות המודרניות של המובנות הצילומית, כמו "האינדקס" ו"הארכיון" המקצים לתצלום תפקידים של זיהוי ואימות. אדרבא, **עפרון הטבע** מרמז על ההיסטוריות של התצלום, ועל הבדלים היסטוריים בצורות המובנות והישימות שלו. כלומר, בשלביה המוקדמים של "האומנות החדשה", לא התצלום הוא המגדיר את הבסיס האפיסטמולוגי של ה"דוקומנט". להפך, בסיס זה מוגדר דרך המעמד הדיסקורסיבי של הדוקומנט ההיסטורי, ה"אילם" והתלוש, המגדיר את צורת ה"עדות" שהתצלום יכול לספק.

אמנות התחבולה בצילום של טלבוט

האסתטיקה של פאטר, ההתהוות הדלזיאנית ותנופת ההווה*

מייקל קראמפ

“המאה התשע-עשרה נפתחה באמונה שמה שהגיוני נכון, וסיימה באמונה כי מה שראתה תמונה שלו – נכון.”¹

המעבר לסמכות ויזואלית במאה התשע-עשרה, אותו מתאר ויליאם אייבינס, הוא חלק מקבלה תרבותית רחבה יותר של דוקטרינת האמפיריציזם. הטענות על נאורות רציונלית, הנגזרת ממפגשים חושיים אישיים עם העולם החיצוני, קיבלו תמיכה מיידית וגם יתר מורכבות מן ההשקפות החדשות וצורות האמנות החזותית שיצרה המצלמה, לצד טכנולוגיות שימושיות נוספות אשר הקלו על יצירתם של דימויים, שכפולם וצריכתם.² כעת ניתן היה לערוך ניסויים אמפיריים, לחזור עליהם, ולמסור את תוצאותיהם לאחרים. הצילום במיוחד איפשר לכלל האנשים ללכוד את חוויותיהם, למסגר אותן, ולשתף אחרים בהן גם לאחר שהראיות מן הרגע והמקום שהשתקפו בדימוי כבר נעלמו. לידי איסטלייק, ההיסטוריונית הראשונה של האמנות, מנהלת דיון מפורסם על הצילום כ“הטבעה של רגע אחד, או שעה אחת, או עידן אחד מחלוף העתים הגדול”. היא טוענת כי עניינו של הצילום הוא, “לספק עדות על עובדות, בפירוט ובחוסר פניות שלמרבה הבושה רק מכונה נטולת היגיון יכולה לספק.” לטענת איסטלייק, הצילום הוא “העדות המוחלטת לכל דבר המוצג בשדה הראייה שלו.”³ איסטלייק ואחרים מציגים את הצילום בימיו הראשונים כמכשיר עדות וכמכניזם של זיכרון. לכאורה מציע הצילום הוכחה, אך הוא מספק גם מזכרת, קשר להיסטוריה, חפץ גשמי המעורר את הזיכרון. במילים אחרות, המצלמה מייצרת את האמת והיציבות שפרויקט הנאורות מוקיר, ובה בעת מאפשרת לנו לשמר חוויות ולשוב אליהן באמצעות התבוננות (נוספת) בתוצר התמונתי שלהן. בניגוד להוגים רומנטיים שפעלו אחרי תקופת הנאורות, וביקשו לעשות שימוש בתפיסות שונות של הדמיון על מנת לזכור את העבר, איסטוויק אומדת את המצלמה כ“מכונה נטולת היגיון”, המתריסה נגד השימוש באמפיריציזם באמצעות דימוי-מחודש של זמנים, מקומות, אנשים וחוויות שאינם נמצאים עוד.

חלוץ הצילום הבריטי, ויליאם הנרי פוקס טלבוט, מצוין פעמים רבות כממציא הצילום בבריטניה, בשלהי התקופה הרומנטית של האמנות והספרות הבריטית, ומבקרים רבים מצביעים על השפעת הפרקטיקות האסתטיות של הרומנטיקה על עבודתו.⁴ ספרו פורץ הדרך של טלבוט, **עפרון הטבע** (1846-1866) מצביע במפורש על ההשפעה שספג מאחד מאבות ההוגות הרומנטית, ויליאם וורדסוורת.

* מאנגלית דפנה רוזנבליט.

William M. Ivins Jr. 1
(1953). *Prints and Visual Communication*. Cambridge: Harvard UP, p. 94.

2 ג'ונתן קררי הציג דיון בעל השפעה רבה בנושא השינוי התרבותי הזה שחל במאה התשע-עשרה, ראו:
Jonathan Crary (1995). *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA: MIT Press.

Lady Elizabeth Eastlake 3
(1980). "Photography", in Alan Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photography* (pp. 39-68). Stony Creek, CT: Leet's Island Books, p. 65.

4 במאמר שפרסמה לאחרונה ורד מימון, שכותרתו: "מקורות" תלושים: עפרון הטבע של ויליאם הנרי פוקס טלבוט" (עמודים 22-34 בספר זה), היא מתייחסת באופן מפורש להשפעה של ההיסטוריוגרפיה הרומנטית על עבודתו של טלבוט. ראו גם:
Nancy Keeler (1984). "The Calotype and Aesthetics in Early Photography." In *Paper and Light: The Calotype in France and Great Britain, 1839-1870* (Boston: David R. Godine), pp. 13-19.

תצלומים רבים באוסף זה מציגים תמונות פשוטות של חיי כפר וחפצים המשוללים קישוטיות מצועצעת, כאילו ביקשו לתעד רגעים מסוימים בזמן.⁵ הפואטיקה של וורדסוורת, כמו ראשית הצילום, מחוללת שינוי בפרויקט הרצינות של הנאורות. היא מציגה את יכולתו של הפרט לעשות שימוש בדמיון לצורך הזכרות ברגעים ובמקומות מסוימים, ומפתחת תיאוריה לגבי האופן שבו יכול הסובייקט האנושי לגלגל זיכרונות כאלה לצורך שימוש עתידי. האפשרות לשמר את העבר, לשחזור, ולשוב ולהשתמש בו, מזינה את תהליך הצמיחה של הצילום במהלך המאה התשע-עשרה.⁶ עם זאת, האמנות של טלבוט מצביעה על חוסר היציבות של הדימוי המצולם. הוא מיישם את הניסיון של וורדסוורת לזכור זמנים ומקומות, אך מדמיון גם את החלופיות והנחציות של חפצים, מקומות ואנשים - ובכך מטרים את התעקשותו של ולטר פאטר (Pater) על טבעו העז אך החולף של הניסיון האמנותי, ואת תיאוריית ההתהוות שדלו מפתח בכתביו המוקדמים על ניטשה וברגסון. יצירתו של טלבוט מרגישה עוצמה אמנותית כזו של אנשים, מקומות וחוויות שלכאורה קפאו בזמן, חוויות אשר מעוררות אותנו, כפי שפאטר טען, לדמיון תנועות חדשות, חוסר יציבות והתהוות. תצלומים רבים בספר **עפרון הטבע** ממחישים את התנופה הגלומה בהווה, ומצביעים על תנועה עתידית הממשמשת ובאה. אסתטיקה פאטרית כזו קוראת תגר על ההנחות של המאה התשע-עשרה ביחס ליציבות הצילום, ומנבאת את האפשרויות הגלומות באמנות הדלזיאנית. טלבוט מציג את הדינמיות של ההווה אשר הפך בינתיים לעבר, ומעודד אותנו לבחון רצף של זמנים וחללים צילומיים כהזדמנויות להתרגשות וליצירתיות מתמשכות.

המורשת הרומנטית, האסתטיקה של פאטר, והפוטנציאל הדלזיאני של טלבוט

יחסים אלה בין העבר, ההווה והעתיד מהווים ללא ספק רכיב מכריע של הרומנטיקה והצילום המוקדם גם יחד. טלבוט הכיר את החיבה של הניסיון הרומנטי להזכרות בעבר, ואת היכרותו עם פרויקט יצירתי זה אפשר לקרוא כליבה של המתח האמנותי שלו ושל הישגו היצירתי המובהק גם יחד.⁷ יצירתו חושפת את ההשפעה הייחודית של וורדסוורת, המציג תיאוריה בנושא "נקודות זמן/ שמעמדין המובחן משמר בהן/ סגולה

5 מבקרים התקשו להבין את המתח האמנותי הזה בעבודתו של טלבוט, ובמקום זה הדגישו את היכולת של יצירתו לשעתק את הזמנים והחללים הסטטיים. ג'ון וורד ושרה סטיבנסון, למשל, טוענים כי "אם יש התכוונות אחת, יחידה וגורפת בתצלומים של טלבוט, זוהי השאיפה לתעד אינפורמציה." John Ward and Sara Stevenson (1986). Introduction. *Printed Light: The Scientific Art of William Henry Fox Talbot and David Octavius Hill with Robert Adamson* (pp. 9-27). Edinburgh: Her Majesty's Stationary Office, p. 24. אסטל ג'וסים מהדהדת את דבריהם: "...לא היתה לו שום שאיפה להיות מה שאנחנו מכנים היום בשם 'אמן', כלומר מישהו ששקוע בביטוי עצמי." Estelle Jussim (1974). *Visual Communication and the Graphic Arts: Photographic Technologies in the Nineteenth Century*. New York: R.R. Booker Company, p. 79. השקפה זו, הרואה בטלבוט מעתיק או מתעד אובייקטיבי של העולם הטבעי, מציגה אותו כגרסה המדעית של המשורר הרומנטי, המציג סצינות המפורטות בדיוק של ארכיב. אין זה מפתיע כי וורדסוורת וחברים אחרים בקהילות האמנות הגבוהה במאה התשע-עשרה נבהלו מן העלייה המהירה של מדוימים ויזואליים שנועדו לשעתק את המציאות במדויק. ספרו המרשים של ווד מציע דיון אינטליגנטי באופנה תרבותית זו, ובמיוחד בהרצאתו של קולרידג' מ-1818 בנושא האמנות ב"אגודה הפילוסופית של לונדון". כפי שווד מציין, קולרידג' מגדיר "פורטריט טוב כיצירת אמנות - בעוד שהעתק ממש, פק-סימיליה, מותירה אותו בהלם." Gillen D'Arcy Wood (2001). *The Shock of the Real: Romanticism and Visual Culture, 1760-1860*. New York: Palgrave, p. 4. הייצוג הישיר והמידי של המציאות

ספג ביקורת על כך שהוא גם ומשעמם, בעוד שעבודת המיון נחשבה כאמנותית במובהק. השוואה זו רומזת כמובן על כך שכל אחד יכול לייצר העתקים, אך רק מתי מעט יכולים ליצור אמנות.

6 כמו שהיסטוריונים רבים של האמנות הראו כבר, צרכנים אנגלים מאמצים בהתלהבות את הטכנולוגיה החדשה כדי ליצור ואפילו לקדם את העבודה התרבותית שוורדסוורת מייחס לדמיון האנושי. ואכן, איסטלייק מגיעה למסקנה שאנשים "רצו את הסוד הבא, זה של יצירת קביעות, או בשפה צילומית, של קיבוע הדימוי" Eastlake, "Photography", p. 44. אנשי רוח התייחסו בחוכמה לעילות החברתית והפוליטית של האובייקטיביות לכאורה של המצלמה. היא שימשה לצורך תמיכה בפרויקטים אידיאולוגיים וקידום בתחומי הקרימינולוגיה, הרציולוגיה ואפילו ההיסטוריה. ראו, למשל את המאמר המשפיע של אלן סקולה: "The Body and the Archive". *October* 39, 3-64.

7 מימון, למשל, מתייחסת לדיאלקטיקה בין הרטוריקה של התייעוד להיסטוריוגרפיה הרומנטית. היא מסבירה: "טלבוט סבור כי מעמדו של הצילום (...) כדוקומנט ועדות מתנווד בין יכולתו להעתיק, ולתאר במדויק את כל מה שרואה המצלמה (כמו בדוקומנט משפטי או ארכיוני), לבין יכולתו לגרות את הדמיון (מימון, "מקורות' תלושים", עמ' 33). טלבוט מזהה את האופי הדוקומנטרי של התצלום, אך נמשך גם לכוחותיו הסוגסטיביים.

8 ננסי קילר מציעה דיון מועיל בהשפעתה של ההגות הרומנטית על טלבוט. היא מסבירה כי "הרגישויות התרבותיות של טלבוט טופחו, במידה רבה, בעקבות עלייתה של הרומנטיקה באמנות, במוסיקה ובספרות האנגלית" Keeler, "The Calotype and Aesthetics in Early Photography", p. 17. ובוחנת במיוחד את ההשפעה הקריטית שהיתה לוורדסוורת על מחשבותיו בנושא הטבע, הזיכרון והמסעות.

9 William Wordsworth (1974). *The Prose Works of William Wordsworth*. Ed. W. J. B. Owen and Jane Worthington Smyser. 3 Vols. Oxford: Oxford UP, p. 313.

10 Henry Fox Talbot (1993). *Selected Texts and Bibliography*. Ed. Mike Weaver. Boston: G.K. Hall & Co, p. 77. טלבוט מכיר בקושי לתפוס את האיכות החמקמקה של התחושות הטבעיות, אך מבין כי "כאשר הדימוי מתקבל, הוא חייב כמונן להיות מקובע, אחרת התהליך לא יגיע לכדי שלמות" (שם, עמ' 60).

11 שם, עמ' 48.

12 שם, עמ' 50.

13 שם, עמ' XXIX.

של התחדשות (הפרלוד 208-210: XII).⁸ על פי וורדסוורת, "נקודות זמן" אלה נוצקות מחדש באמצעות הזיכרון, המאפשר למשורר הזכרות יעילה בזמנים ובמקומות עתידיים. כידוע, תהליך טמפורלי זה מונצח ומורחב בשיר הלירי הדרמטי "שורות שחוברו מעל כנסיית טינטרן אבי" (1798), שבו שב המשורר ומשוטט באתר שבו ביקר בימי נעוריו, נזכר בימיו כסטודנט, ומדרבן את אחותו, דורותי, להיזכר כמוהו בביקורם המשותף בהריסות. וורדסוורת מתאר מהלך זה של חוויה חושית וזיכרון כחלק אינטגרלי מתהליך יצירתה של אמנות, ומציג את הטענה התיאורטית כי שירה טובה "היא הצפה ספונטנית של תחושות רבות עוצמה... הנאספות בשלווה."⁹ בראשית ימיו נתפס הצילום כמקדם את היכולת הזאת להיזכר ברגעים חמקמקים ולשמרם, וטלבוט נפעם במיוחד נוכח כוחו של הטבע לייצר רשמים המותירים את חותמם.

במהלך סיור באיטליה ב-1833 דיווח טלבוט על תסכוליו מן ה"קאמרה לוסידה", כלי הרישום הסטנדרטי של המאה השמונה-עשרה, וטען כי הוא נכשל לחלוטין בניסיון לתעד במדויק את ההדר הטבעי של וילה מלצי. הוא נזכר: "זה מה שהוביל אותי להרהר ביופי שאינו ניתן לחיקוי של תמונות ציור הטבע שעדשת הזכוכית של המצלמה מטילה על הנייר כאשר היא בפוקוס - תמונות יפות, יצירות של רגע שבאותה המהירות נגזר עליהן לדהות ולהיעלם... כמה מקסים היה יכול להיות לו ניתן היה לגרום לדימויים טבעיים אלה להטביע עצמם על הנייר כך שישארו ויתקבעו בו!"¹⁰ טלבוט נשמע כחסיד נלהב של וורדסוורת. הוא רוצה לרתום את כוחו של הטבע לייצר דימויים, ושאיפתו הראשונה היא להעביר ישירות אל הנייר את הדימוי הוויזואלי שהוא לוכד באמצעות הקאמרה לוסידה. אך הערות אלה רומזות גם על האיכות החמקמקה של הדימויים הטבעיים שהוא רואה, על "יצירות של רגע הנדונות לדהות ולהיעלם באותה מהירות", וכאשר הוא מפתח את האסתטיקה הצילומית שלו, הוא גם לומד להכיר את הארעיות של תחושות אלה. במילותיו של טלבוט עצמו, הוא מקווה "להניח לטבע להחליף את עפרונו שלו שאינו ניתן לחיקוי בניסיון הלקוי, המייגע וכמעט חסר הסיכוי להעתיק נושא מורכב כל-כך."¹¹ הוא רוצה לשכפל את הדימוי החזותי של הקאמרה לוסידה או הקאמרה אובסקורה בלי לחסום את מה שהוא מגדיר כ"תמונה החיה שהטבע החיצוני מציג... לרגע אחד."¹² טלבוט יודע שהאתגר הניצב בפניו דורש לדחות (ולו לרגע) את החוויה האמפירית של העולם הטבעי שאמצעי ראייה זה מאפשר, וניצב בפניו דילמה חשובה: הוא רוצה לדחות - ולו לרגע - את התפיסות האמפיריות שלנו ביחס לעולם הטבעי, אפילו מתוך ההכרה שתפיסות אלה נתונות בזרימה מתמדת.

את המתח הזה פותר טלבוט באמצעות שימוש באסטרטגיות חדשניות המציגות לראווה את חוסר היציבות הלנטנית והשינויים שלהם נתון הרגע המצולם. הוא מפגין כישרון מרשים כמתעד פרטני של אובייקטים ותמונות, אבל הפריימים שלו אינם חסרי חיים. האמנות שלו אינה מגוננת על העבר כעל התמונות של חפצים סטטיים. בעוד שתצלומיו מזמינים להתבונן בנקודות בזמן ולבחון חללים נבחרים, הם מציגים דינמיות שפאטר מקשרה עם אמנות גדולה. בעיני פאטר, פעילות אסתטית נבונה ראשיתה ב"ראיית האובייקט כפי שהוא." הוא עומד על כך כי עלינו "להבחין אותו... לתפוס אותו בכירור."¹³ תצלומיו

Walter Pater (1986). *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Oxford: Oxford UP, p. 150.

15 שם, עמ' 152.

Gilles Deleuze (1990). "On The Time-Image", in *Negotiations: 1972-1990* (pp. 57-61). Trans. Martin Joughin. New York: Columbia University Press, p. 58.

Gilles Deleuze (2004). *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Trans. Daniel W. Smith. Minneapolis: University of Minnesota Press.

18 שם, עמ' 73.

Pater, *The Renaissance*, 19 p. 52.

של טלבוט מציעים אפשרות חושית כזו, אך גם ממחזים את חלופיותן של תחושות, שלטענת פאטר יש להן תפקיד יסודי בפעילות האמפירית שלנו. הוא מסביר: "חיינו הגופניים הם תנועה מתמדת - זרימת הדם, השחיקה והתיקון של עדשות העין, ההתאמה של רקמות המוח לכל קרן אור או צליל."¹⁴ פאטר מדגיש את טבען רב העוצמה אך החמקמק של התחושות שלנו, ומתייחס לאמנות ולאפשרויות האמנותיות כאל מקורות חשובים של חוויות עזות כאלה. הוא חותם את דבריו במסקנה מפורסמת: "לבעור תמיד בלהבה הקשה והיקרה הזאת, לשמר את האקסטזה הזאת, זוהי הצלחה בחיים. במוכן מסוים אפשר אפילו לומר כי הכישלון שלנו טמון באימוצם של מנהגים."¹⁵ מבחינת פאטר, הארעיות של התחושות היא מציאות יסודית שיש להוקירה, וגם נסיוב בפני המחשבה ההרגלית או השחוקה. אין להתנגד למעבר המהיר של דימויים או של יופי, וגם לא להצר עליו, כי הוא מה שמזכיר לנו את עבודת היצירה המעשירה של ההתרגשות והאמנות.

תיאוריית ההתהוות של דלו מציעה עדשה שימושית שדרכה אפשר לבחון את הכוח המחולל של האסתטיקה של פאטר במפגש עם התצלומים של טלבוט. דלו מדגיש כי סרט הצילום מייצר ומשכפל סוגים חדשים של מציאות, וקובע בביטחון כי "הקולנוע מייצר מציאות."¹⁶ הוא מייחס לסרט הנע כושר יצירה, ועדיין מפגין ספקנות ביחס לפוטנציאל האמנותי של הצילום. בספרו **פרנסיס בייקון: ההיגיון של התחושה**,¹⁷ הוא כותב: "אנשים רבים מדי טועים לראות בתצלום יצירת אמנות, בגניבה ספרותית מעשה נועז, בפרודיה צחוק, וגרוע מזה, במחי אומלל של השראה - יצירה."¹⁸ דלו מזהה את הפוטנציאל היצירתי האדיר הטמון בקולנוע, אך חושש כי הצילום רק משכפל קלישאות, חיקויים, את מה שתמיד כבר-נראה. אך הניסויים המוקדמים שטלבוט עורך עם המצלמה מזמינים אותנו לראות חזונית והתהוויות מעשיים חדשים בתוך הפריים הקפוא של תמונת הסטילס. המאפיינים הפאטריאניים של תצלומי רומזים על נטייה קדם-קולנועית לאמץ, ואפילו ליצור התהוויות חדשות. דימויו משחזרים רגעים ודוגמאות מסוימים של היצירתיות הדינמית שפאטר מזהה. הם מתעדים זמנים ומקומות מן העבר, ומעלים בדמיון זמנים ומקומות שעוד נחוזה בחושינו. טלבוט מתעד פריימים החוזים מראש אינטראקציות, תנועות ותפיסות חושיות - אפשרויות המזמינות אותנו לחזות באפשרויות אמנותיות חדשות של זמן וחלל - גם בתצלום הקבוע אשר אמור להיות מהימן.

למעשה, טלבוט יוצר סמנים של זמן-עבר המייצרים מחדש את יחסינו עם העבר, תחושותיו ונצחיותו. אין ספק כי במיוחד בהקשר האמנותי מדובר בתהליך של שיבוש, אך פאטר קורא לנו לאמץ את חוסר היציבות העזה של הפעילות היצירתית. בסיכום שהוא מציג לספר **הרנסאנס**, הוא קורא, "לא לשעות בכל רגע לאיזה קו של להט בקרב הסובבים אותנו, ובברק כשרונותיהם למצוא איזו מחלוקת טרגית של כוחות, פירושו, ביום קצר זה של כפור ושמש, לישון לפני רדת הערב." פאטר דוחק בנו לאמץ לקרבנו את הפוטנציאל החושי של הרגע במלואו, ולהעצים אותו: "לעד לבחון בסקרנות דעות חדשות ורשמים מושכים חדשים, לעולם לא לקבל אורתודוקסיה קלה כאילו היתה תורה מסיני."¹⁹ התצלומים של טלבוט, המציעים לכאורה חזון של זמן וחלל קפואים, מזמינים אותנו לתור אחר אפשרויות אמנויותיות וחוויות

Gilles Deleuze (1991). 20
Bergsonism. Trans. Hugh
Tomlinson and Barbara
Habberjam. New York: Zone
Books, p. 55.



תמונה מס' 1 הנרי פוקס טלבוט,
"חפצי חרסינה" (1844).

Talbot, *Selected Texts*, p. 87. 21

מימון מציעה טיפול אינטליגנטי
בתצלומי החפצים של טלבוט. היא
מציינת: "הדגש בתמונות אלו אינו
מושם על אופן ההצבעה הספציפי
שלהן ("פריט מן הטבע"), אלא
על האופן שבו מערכות הסימון
(החומריות, האינטלקטואליות,
הביתיות, האנטיקוואריות)
מקוננות זו לזו, האופן שבו
הדימויים נעים בין סדר מופשט,
צורות של מיון או של ידע, לבין
אוספים חומריים ספציפיים, או
רכוש ביתי אינדיבידואלי" (מימון,
"מקורות' תלושים", עמ' 31). לדיון
נוסף על תצלומי החפצים של
טלבוט ראו:

Julia Ballerini (1996).

"Recasting Ancestry:
Statuettes as Imaged by Three
Inventors of Photography." In
Anne W. Lowenthal (ed.), *The
Object as Subject: Studies
in the Interpretation of Still
Life* (pp. 50-54). Princeton:

Princeton University Press, pp.
50-54; Carol Armstrong (1998).

*Scenes in a Library: Reading
the Photograph in the Book,
1843-1875*. Cambridge: MIT
Press.

חושיות כאלה בהווה של הרגע המדומיין אשר כעת חלף כבר. זהו פרויקט ניסיוני, כי כפי שדלו טוען במחקרו על אנרי ברגסון, "אנחנו מתקשים לקבל את הישרדותו של הווה עצמאי, כיוון שאנחנו מאמינים כי העבר לא קיים עוד, שהוא חדל מלהיות." אבל, מוסיף דלו, "ההווה איננו, הוא התהווה טהורה, תמיד מחוץ לעצמו. הוא איננו, אבל עדיין פעיל." עבודתו של דלו על ברגסון מטעימה את תהליך ההתהוות האקטיבית על פני היציבות של ההווה האונטולוגית. היא שבה ומדגישה את התנופה והכוח הגלומים בהשקפתו של ברגסון, בהינף החיוניות (*élan vital*), ואז שבה ומשקיעה תנופה זו בתהליך המתמשך של היצירה. עבודות הצילום המוקדמות של טלבוט מדגימות את האפשרויות היצירתיות של ההתהוות. הן מציגות לראווה עבר - שבעבר היה הווה - חולף אך בה בעת מחולל. הטכניקות האמנותיות שלו, הכוללות פריימים מובהקים, העמדה מניפולטיבית ותפאורות מלאכותיות, מדגישות חוויות אסתטיות עזות, את התחבולה של הקיפאון הצילומי, ואת התנופה הממששת ובאה של הדימוי.

תצלומי חפצים

תצלומי החפצים של טלבוט מדגימים דינמיות כזו, והאסטרטגיות האסתטיות שלו בצילומים מובחנים אלה חושפות את העוצמה היצירתית ואת חוסר היציבות האונטולוגית של הפריים. דימויים כאלה מספקים לו את ההזדמנות לקלוט בעין המצלמה את מה שנראה כמו צילומי סטילס קלאסיים - אוסף של אובייקטים בתפאורות מיושנות במיוחד, הנראות כחסרות כל עומק שדה משמעותי. תצלומים אלה נראים כמו מסמכים תיעודיים, וטלבוט עצמו רומז לאפקט המשפטי שלהם בתיאורו את "חפצי החרסינה" (תמונה מס' 1). הוא מציג את התצלום כייצוג של בעלות, ומסביר: "ואם יבוא לאחר מכן גנב, וייקח במשיכה את האוצרות - אם יציגו את התמונה כעדות אילמת נגדו בבית המשפט - הרי תהיה זו לבטח הוכחה מסוג חדש." טלבוט מתייחס אל תצוגה זו של החרסינה כאל עדות תיעודית משכנעת. עליה לתפקד כרשימת מלאי של תצלום ביטוח המציג אימות מתעד, אך הוא אינו מאשר את היציבה הזאת. במקום זה הוא מוסיף מיד: "אולם מה יגידו עליה השופט והמושבעים, עניין זה אותיר לעיונם של אלו המצויים בנבכי החוק." האמביוולנטיות של קביעה זו מעודדת אותנו להעריך את האמנותיות של תצלומי חפצים אלה. אמנם נדמה כי דימויים אלה מאשרים מציאות אונטולוגית מקובעת שאולי נשעתק או נשוב אליה בעתיד, אך הם מייצרים גם חוויה אסתטית עזה, המלמדת על התנופה היצירתית ועל האפשרויות לעתיד הגלומות ברגע שנלכד בפריים.

טלבוט בנה סטודיו-חוץ על מנת לספק את האור הדרוש לצורך פיתוח תצלומי החפצים, והשתמש בתפאורות מיוחדות כדי לארגן את הפריימים. האיכות המוסטת והמנותקת מהקשר של תפאורות אלה מדגישה את המלאכותיות שלהן. טלבוט אינו מציג את החפצים במצבם הטבעי או בהקשר התועלתני שלהם. הוא מציג אותם כמושאים של יופי המשפיעים עלינו ברמה החושית. ב"חפצי חרסינה" הוא מציג חומרים שנאספו מרחבי האימפריה הבריטית, אך במקום לחשוף את הבלגן והכאוס של הפשיטות הקולוניאליות, הוא מציג את חפצי החרסינה באופן מאורגן. התצלום מתפקד כחלון ראוה, שבו ניתן

Talbot, *Selected Texts*, p. 22
86.

Pater, *The Renaissance*, 23
pp. 151-152.

24 שם, עמ' 152

לזהות כל חפץ ולהבחינו מאחרים. טלבוט אפילו בוחן את יכולתה של המצלמה להציג את החרסינה באופן מדויק ומהיר. הוא כותב: "מן הדוגמא המוצגת כאן ניכר בבירור כי ניתן לרשום ארון שלם של וירטואוז ואספן של חרסינה במשך זמן ממושך אך במעט מזה שיידרש על מנת להכין רשימת מלאי כתובה שתתאר אותו בדרך הרגילה." הוא משבח את הצילום ככלי יעיל, ומצביע במיוחד על יכולתו לרשום פרטים של חפצים יפים ומוזרים: "ככל שהצורות של קנקני התה העתיקים שלו מוזרות ומופלאות יותר, כך גדול היתרון של צילומם על פני תיאורם."²² מבחינת טלבוט, המצלמה תופסת את התווים הייחודיים של החפצים, מעשה המסייע למאמצינו להוכיח בעלות חוקית עליהם, אך גם עוזר לנו לפתח תגובות חושיות לכלי החרסינה. אנחנו מוזמנים לראות את היופי הייחודי של החפצים השונים ולהתפעל ממנו, לא בשל השימושיות שלהם וגם לא בגלל ההיסטוריה שלהם, כי טלבוט מציג כאן את החפצים המרשימים במצבם המלאכותי.

האוסף מונח על מה שנראה כמו לוחות חסרי בסיס הנמשכים מעבר לגבולות הצילום. בעוד ש"חפצי חרסינה" מזמין אותנו במפורש לראות את החפצים ולהתרשם מהם, הצבתם מלמדת על טבעו המומצא והארעי של הייצוג. המדפים נמשכים מעבר לגבולות התמונה, ומצביעים על ריגושים אפשריים חדשים, על חללים נוספים וחוויות בתוך הרגע המצולם. האופן שבו מטפל טלבוט במדפים ובחרסינה מזכיר לנו את תיאור התהליכים האסתטיים שמציג פאטר. הוא מציין כי אנחנו לומדים להבחין "ברושם חד, יחיד, שהיגיון גלום בו, שריד חמקמק יותר או פחות של רגע שחלף, ובו התעדן מה שאמיתי בחיינו." על פי פאטר, כאשר אנחנו נתקלים בתחושה החמקמקה של האמנות ומאמצים אותה אל לבנו, אנחנו לומדים להעריך את דרך חיינו ופועלנו "עם התנועה הזאת, עם חלוף הרשמים והתפרקותם, עם הדימויים, התחושות... עם ההיעלמות המתמדת, עם הטווייה והפרימה המוזרה, המתמדת, של עצמנו."²³ חפצי החרסינה מוצגים כעצמים יפים ורבי ערך, אך התמונה אינה משמשת כזיכרון מקובע או מסמך יציב שאליו נוכל לחזור בהמשך. היא אינה שלמה כרשימת מלאי מהימנה, בגלל ההנחה שלנו כי חפצים וגירוים ויזואליים נוספים מונחים על המדפים המתמשכים מעבר לקצות הפריים, ומבחינת פאטר, התנועה הגלומה הזו מעצימה את החוויה האסתטית. הוא מסכם: "בכל רגע צורה כלשהי הופכת מושלמת, ביד או בפנים; צליל כלשהו על הגבעות או על פני הים נבחר על פני אחרים; מצב רוח, תשוקה, תובנה או התרגשות אינטלקטואלית כלשהם הופכים מציאותיים ומושכים אותנו באופן שאיננו יכולים לעמוד בפניו - באותו רגע בלבד."²⁴ תצלומי החפצים של טלבוט מעודדים אותנו לחוות את היופי הרגעי אך העז שפאטר מגדיר. באופן מוזר חותר פאטר תחת הסמכות הצילומית של דימויים אלה, כאשר הוא מדבר במפורש על החמקמקות, ההמשכיות והמלאכותיות של ייצוגיהם. הוא מציע בדיוק את העדות הוויזואלית שצרכני המאה התשע-עשרה ציפו למצוא בשעתו במכני, אך בה בעת הוא קורא תגר על יכולתה של המצלמה לספק תיעוד אמין ביחס לעבר שאליו אנחנו עשויים לשוב.

ואכן הוא מדגיש את הנצחיות של ההווה כאתר של התהוות. דלו וגואטרי מתעקשים לטעון כי "התהוות איננה חיקוי מכול וכול, וגם לא הזדהות עם דבר מה... ההתהוות היא פועל שעקביותו כולה

Gilles Deleuze and Félix 25
Guattari (1987). *A Thousand
Plateaus: Capitalism and
Schizophrenia, Vol. II*. Trans.
Brian Massumi. Minnesota:
University of Minnesota Press,
p. 239.

Gilles Deleuze (2005). 26
"Nietzsche", in *Pure
Immanence: Essays on A Life*
(pp. 53-102). Trans. Anne
Boyman. New York: Zone
Books, p. 69.



תמונה מס' 2 הנרי פוקס טלבוט,
"סצינה בספרייה" (1844).

Talbot, *Selected Texts*, p. 90. 27

שם, עמ' 91. 28

שם, עמ' 91-92. 29

שלו; הוא אינו מצטמצם או שב אל ה'התגלות', ה'הווייה', ה'זהות' או ה'ייצור'." 25 טלבוט מגלה מה היה הצילום יכול לעשות על מנת לתקן את העבר ולתעדו, אך מדגיש כי שימור כזה הוא גם מלאכותי, וגם נתון במצב של התהוות, בגלל התנופה שבה נתונים החלל והזמן בתוך הפריים. הוא מפתה אותנו בעזרת אשליה של יציבות הניחנת ביופי, עזות וזמניות, והארעיות של הסצינה מזכירה לנו את תהליך ההתחדשות שדלו וגואטרי מזהים עם ההתהוות. יתרה מכך, הדימוי של טלבוט עוזר לנו להיווכח כיצד שיבוש מטפזי רדיקלי כזה מקורו באסטרטגיות אסתטיות המציגות תנועה וחיסול. במאמר מוקדם על ניטשה מסביר דלו: "ליצור פירושו להקל, לפרוק את נטל החיים, להמציא אפשרויות חיים חדשות." 26 בעוד שתצלומי החפצים של טלבוט כאילו מקפאים עצמים ומדמימים אותם, לתחבולה שלהם יש בסופו של דבר ערך משחרר, כיוון שהיא מצהירה על חמקמקותה של הקביעות, ומצביעה על מצב נמשך של המצאה וחיות. האסתטיקה הפאטריאנית של טלבוט מזמינה אותנו להביט מעבר לפריים, ולחוות זמנים חדשים, חללים ותחושות הנתונים עדיין בתהליך של התהוות.

ב"סצינה בספרייה" (A Scene in A Library) מציג טלבוט מראה פשוט וחמור לכאורה של ספרים על מדפים, המצביע על אפשרויות דלזיאניות. הכותרים מסודרים לצורך קלות הזיהוי, וקל להבחין בין ספר אחד למשנהו (תמונה מס' 2). הכרכים מוצבים בהקפדה, והספרים בשני קצות הלוחות העליונים משמשים ככל הנראה כתומכי ספרים. ההצגה הוויזואלית מזמינה לבודד כל ספר, להתרשם מכריכתו הדקורטיבית, ולהסיר אותו. בתיאור התמונה דן טלבוט במה שהוא מכנה "ניסוי או השערה מעניינים למדי." 27 הוא מרחיב בנושא העניין האמנותי שלו בקרני אור כימיות הנקלטות בטכניקות צילומיות אך נותרות סמויות מן העין האנושית, וחותר בפנייה למטאפורה מוכרת: "עין המצלמה", שלטענתו יכולה "לראות בבירור את המקום שבו העין האנושית לא תמצא דבר מלבד אפילה." 28 טלבוט מדמיין את כוחה של המצלמה להפוך גירויים שהעין האנושית אינה מסוגלת לקלוט ברמה הפיזית. הוא מנסה לפתות אותנו בעזרת מראות חדשים, שגם ההוגים של הנאורות וגם המשוררים הרומנטיים לא יכלו להציע, וחותרם את דבריו במסקנה: "אבוי! הספקולציה הזו מעודנת מכדי שתוכל להיכנס בפועל לרומאן מודרני; אך איזו התרה יכולנו למצוא, לו היה באפשרותנו להניח שסודות החדר האפל יתגלו בעזרת עדותו של הנייר הרגיש לאור." 29 רק כאן, בהערה אחרונה זו, מתייחס טלבוט לספרים או למעשה הקריאה, הנראים כעומדים בבסיס הדימוי. הוא מזכיר את עלילות המסתורין וההתרחשויות המוזרות של הרומנסות הגותיות, ומציין כיצד ניסויים בתחום הצילום שהוא מציע לבצע בעזרת קרניים כימיות ישבשו או "יעדנו" את האפקטים החושיים של הרומאן. למצלמה, טוען טלבוט, יש יכולת לחשוף בפנינו מראות שטרם נגלו לבני אדם. עם זאת, הוא רומז גם על ההשלכות של כוח כזה, שעלול לחשוף או לגלות כי הפלא, היופי, והשגב של אמנות, כמו הספרות הגותית, אינם אלא תחבולה חומרית. התצלום "סצינה בספרייה" עשוי לשמש כניסיון לרכך את המתח הזה. התצלום חושף מיד את התחבולה החומרית שלו, ומזמין אותנו להתפעל מן האפשרויות החושיות הטמונות במראה ומחוויות של מה שעדיין לא ניתן לצפייה.

Henri Bergson 30
(1970[1911]). *Matter and
Memory*. Trans. Nancy
Margaret Paul and W. Scott
Palmer. London: George Allen
& Unwin, p. 111.

31 מימון, "מקורות' תלושים",
עמ' 30-31.

32 Deleuze, "On The Time-
Image", p. 60.

33 וורדסוורת טען כי הוא "בוחר
אירועים ומצבים מחיי היום-יום",
ונראה כי טלבוט מקבל עצה זו
כאשר הוא מצלם רגעי שגרה בלי
עיסורים וקישוטים.
Wordsworth, *The Prose Works*,
p. 307.



תמונה מס' 3 הנרי פוקס טלבוט,
"הדלת הפתוחה" (1844).

לכאורה, הפיזיקה הלא מוסברת של המדפים בתמונה ממחישה את טבעו המלאכותי של הפריים. כמו "חפצי חרסיןדה", גם תמונה זו רומזת לתנועה נמשכת של הלוחות, ונצחיותם המדומיית מפתה אותנו לשאול את עצמנו כיצד אנחנו היינו יכולים לחלוף, ביחד עם הספרים, לנוע מכרך אחד לאחר ולחרוג אל מחוץ לגבולות הפריים, אולי אל חלל חשוך ומסתורי. לכאורה מאפשרת "סצינה" זו מן הספרייה להמשיג זמנים וחללים רבים, וייתכן כי יש משמעות לכך שטלבוט אינו מעניק לתמונה את הכותרת "הסצינה" אלא "סצינה" סתם. בניגוד לוורדסוורת, שהפואטיקה שלו מדגישה את היכולת להיזכר מחדש ברגע, מקום או זיכרון מדויקים, לצורך השבת הנעורים אל עתידנו, הדימוי של טלבוט חותר תחת תהליך זה על ידי הדגשת המשכיות ההווה והתנופה שלו. המראה שלפנינו נראה אמנם כמקבץ מקרי ושגירתי של ספרים, אבל האסתטיקה של טלבוט מזכירה לנו את ההצהרה המפורסמת של ברגסון, כי "אין תפיסה שאינה מתארכת לכלל תנועה"³⁰. התמונות של טלבוט מותחות את החוויות החושיות שלנו, של רגע הווה-מדומיין, אל מחוץ לגבולות הפריים. אנחנו מבחינים ב"כוח החיים" המזמין אותנו לדמיין חוויות ואפשרויות חדשות שעדיין לא ניתן לקלוט בעין האנושית. ורד מימון מציינת בתבונה כי בעת שטלבוט דן בניסויים ספקולטיביים, במוסכמות אסתטיות ובאפקטים של הרומנסות הגותיות, למעשה הוא מעלה על הדעת טקסטים מלומדים, מדעיים לכאורה.³¹ מטריצה מוזרה זו של אובייקטיביות לכאורה, המאפשרת הזדמנויות חושיות חדשות, ניצבת בלב עפרון הטבע של טלבוט. אנחנו קולטים בחושינו את הספרים שעל המדפים, אך התצלום מלמד על המשכיות החלל ועל אפשרויות שטרם הובנו. הדימוי של טלבוט מאפשר לנו לנוע לעבר חוויות חדשות אלה על מנת שנוכל להמשיך ולתור אחר תחושות אפשריות חדשות. הוא מזמין אותנו לראות ולדמיין את תהליך ההתהוות כתוצר או כמציאות של חוויה אסתטית עזה, כפי שדלו מסכם: "המעגלים החדשים באמנות נוצרים בד בבד גם במוח האנושי עצמו, כך שלא ניתן להפריד בשאלות הפרשניות הנוצרות במקביל במרחב האסתטי ובמרחב הפיזי-מוחי."³² טלבוט מראה לנו דימוי סטטי, אבל האסתטיקה הפאטריאנית שלו מדגימה את הפוטנציאל הדלזיאני של התצלום לייצר תחושות חדשות של מגע והתרגשות אינטלקטואלית.

תצלומי חפצים מצויים

תצלומי החפצים של טלבוט מייצרים תחושה של עומק חללי, ועושים שימוש בפריימים מטכניקות חדשניות במטרה לפרוע את הזיכרון של הרגע המקובע בזמן, ולייצר את ההמשכיות החללית שברגסון כורך ב"כוח החיים". לעומת זאת, תצלומי החפצים המצויים שלו עושים שימוש באבזרים ובפתחים, במטרה להדגיש את פוטנציאל החישה והתנועה הנמשכת שלהם. תצלומים אלה, אשר צולמו בבית משפחתו המצוי במנזר לקוק, מייצגים חלק מעבודתו המפורסמת ביותר, ומציגים את יכולתו לייצר נוף אמנותי בתוך חללים וחומרים פשוטים. בתמונות אלה שב טלבוט ומכוונן מחדש את המחשבה האסתטית של וורדסוורת, כאשר הוא מציג מקומות גסים וכפריים, שבהם נראים חפצים, תפאורות ובניינים הנתונים לכאורה במצבם הטבעי.³³ בתצלום "הדלת הפתוחה" (תמונה מס' 3) דן טלבוט במפורט בהקשר של

Talbot, *Selected Texts*, p. 34
89.

Mike Weaver (1989). "Henry 35
Fox Talbot: Conversation
Pieces", in Mike Weaver
(ed.), *British Photography of
the Nineteenth Century: The
Fine Art Tradition* (pp. 11-23).
Cambridge: Cambridge UP,
p. 18.

ג'פרי בטצ'ן מציין כי "הדלת
הפתוחה" היא "התמונה של טלבוט
שעוררה דיון רב יותר מכל תמונה
אחרת"

Geoffrey Batchen et al. (2002).
"Impressed by Nature's
Hand": The Photographs of
William Henry Fox Talbot.
In *William Henry Fox Talbot:
In Focus* (pp. 101-139). Los
Angeles: Getty Publications,
p. 128.

Henri Bergson (1965). *The 36
Creative Mind: An Introduction
to Metaphysics*. Totowa, N.J.:
Littlefield, Adams, and co.,
p. 188.

Deleuze, *Bergsonism*, p. 37
101.



תמונה מס' 4 הנרי פוקס טלבוט,
"הסולם" (1844)

"אסכולת האמנות ההולנדית", ומשבח אותה על "בחירתה במראות מוכרים של התרחשויות יומיומיות כמו שאי ייצוג". הוא מעלה על נס את חיי היום-יום כמבוע של יצירתיות ואנרגיה, ומסביר כיצד "קרן שמש מקרית או צל המוטל על הדרך, עץ אלון הקמל ברבות הימים או אבן שהטחב כיסה, עשויים להתניע רכבת של מחשבות, רגשות, ודמיונות ציוריים."³⁴ ההערה של טלבוט מדגישה ביעילות את האיכות היומיומית של תיאור תצלומי זה של הכניסה לאורווה שלו, ואת האופן שבו הוא מציג את הרגע השגרתי לכאורה כמקור למחשבה יצירתית וחוויות אסתטיות. יתרה מכך, התצלום איננו מציג באמת התרחשות טבעית או ייצוג ספונטני של טבע, כי כפי שמייק ויבר (Weaver) מציין, הוא תוכנן בקפידה ותוקן מספר פעמים. ויבר מוסיף: "העצמים אלגוריים במובהק: המטאטא הגורף על הסף, הרסן החוסם את התשוקה, והפנס הוא תואר האור בעולם."³⁵ הפריים של טלבוט כולל מיתוס, סימבול וטיפולוגיה, ורומז על הפוטנציאל והתנופה הדינמית הטמונים בקיום היומיומי. אין זו הזמנה ויואלית אל תוך האורווה בלבד, אלא גם אל חוויות חושיות עתידיות ומערערות.

האופן שבו סידר טלבוט את העצמים הסמליים לפני הדלת הפתוחה מספר על תנועה, על חזיונות אפשריים חדשים, ועל הרגעים של הדימוי הצילומי. הגפנים האנכיות, המנבאות תנופה מעלה, ממסגרות את המראה, בעוד הדלת הפתוחה מזמינה אותנו להיכנס אל תוך האורוות ולחלוף דרכן. אפילו אמצעי תאורה מוצעים לנו, כי אם נתבונן בתשומת לב, נוכל להבחין כי בצד השני יש חלון המציע אפשרויות צפייה נוספות. הפריים מרוקן במופגן מפעילויות או סוכנים אנושיים, ודימוי הרגע הדומם שטלבוט לוכד מצביע בסופו של דבר גם על חלופיות התחושה שפאטר מקשר עם החוויה האסתטית, וגם על התנועה הממשמשת ובאה, שברגסון ממשגה כ"כוח החיים". ברגסון טוען: "אין דברים שהם עשויים, יש רק דברים בתהליך של היעשות, אין שקופיות שנותרות קבועות, אלא רק מצבים בתהליך של שינוי."³⁶ "הדלת הפתוחה" נראה כתצלום חסר חיות בשל היעדרם של סוכנים אנושיים, בשל נוכחותם של צמחים נרקבים, ובשל צורתו הדוממת, אבל הדימוי האיקונוגרפי שלו, והפתחים הבולטים, מדגישים את הפוטנציאל הברגסוני של תנועה לחללים שאינם מוכרים עדיין. יתרה מכך, המטאטא הממוקם היטב מזכיר לנו כי התנועה הסטטית תטוטא בקרוב בעת שנחפש מקורות חדשים של יצירתיות מבעד לפתח ומעבר לו. בהתייחסותו לברגסון כותב דלז כי "החומר מיוצג כמכשול שכוח החיים חייב לעקוף, והחומריות - כהיפוך של תנועת החיים."³⁷ אין ספק כי טלבוט מציג את החומריות של חיי היום-יום הכפריים, אך הוא גם מזמין אותנו לראות את כוחן של התנופה והאנרגיה היצירתית להתמיד, לחולל שינוי ולהתהוות.

היעילות האסתטית של הקורפוס של טלבוט שבה באופן בלתי נמנע אל פוטנציאל התנועה ואל חוויות התחושה הנמשכות, שביחס אליהן מפתח פאטר את התיאוריות שלו. בתצלום "הסולם" (תמונה מס' 4) שב טלבוט ומצלם את דלת האורווה שלו, אבל כעת הוא מציב סולם באופן מוקפד שתפקידו להדגיש את המרחק מן הקרקע עד עליית הגג. שוב ממסגרת הגפן את התמונה ומדגישה את אופקיות הדימוי, אך בניגוד לתצלום הקודם של חפצים מצויים, "הסולם" כולל גם סוכנים אנושיים. זהו הדימוי היחיד בעפרון הטבע שבו כולל טלבוט בני אדם, והוא מנצל את ההזדמנות כדי לבחון את התפקיד התרבותי של אמנות

Talbot, *Selected Texts*, p. 38
94.

שם, עמ' 95.

Georg Simmel (2002). "The 40
Metropolis and Mental Life".
In Gary Bridge and Sophie
Watson (eds.), *The Blackwell
City Reader* (pp. 11-19). Oxford:
Wiley-Blackwell, p. 13.

Talbot, *Selected Texts*, p. 41
95.

שם, עמ' 111.

הדיוקן, בכותבו: "דיוקנאות של אנשים חיים וקבוצות של דמויות הם אחד הנושאים האטרקטיביים ביותר של הצילום."³⁸ הקהל של המאה התשע-עשרה הפגין התלהבות רבה נוכח יכולתה של המצלמה לשמר דימוי מורכב של אנשים, ורבים מראשוני הצלמים המקצועיים התמחו ביצירת דיוקנאות. טלבוט, לעומת זאת, מדגיש את הקושי הכרוך בלכידת דמותם של בני אדם. הוא מזכיר את הקשיים הידועים שמציבים האור ומזג האוויר, ודן במיוחד במכשולים הכרוכים בפיתוח דימויים צילומיים בעיר המודרנית. הוא כותב: "אם ממשיכים אל תוך העיר, ומנסים לצלם את ההמון הנע, המעשה נידון לכישלון, כי בחלקיק שנייה ההמון משנה את מיקומו עד כדי כך, שהוא הורס את מובחנותו של הייצוג."³⁹ הלשון של טלבוט מזכירה תיאור מאוחר יותר של גיאורג זימל ל"דייקנות, החישוב והדייקנות שדורשים המורכבות והטווח הרחב של חיי המטרופולין."⁴⁰ הצלם מזהה את התנועה המתמדת של חיי היום-יום האורבניים כמגבלה בפני יכולתה של המצלמה לתעד ייצוגים יציבים. הוא מכיר בתנופה הדינמית, בריגושים המתמידים ובחוסר היציבות האונטולוגית שביחס אליהם מפתחים דלו וברגסון את התיאוריות שלהם, אך מזהה גם את הפוטנציאל של האמנות והתחבולה לתעד אנשים פרטיים בפריים סטטי. הוא מסכם: "כשמסדרים באופן אמנותי קבוצה של אנשים, ומאמנים אותם בעזרת תרגול קל להתייצב בחוסר תנועה מוחלט למשך כמה שניות, קל להפיק תמונות מלבבות מאוד."⁴¹ למרות השטף המתמיד של החיים המודרניים, טלבוט בוחר להתייחס דווקא לטכניקות ליצירת אמנות המשעות תנועה. תצלום "הסולם" מציג אסטרטגיות כאלה במפורש, וגם מצביע על אפשרויות מתמהמהות של התהוות דלזיאנית.

שלוש הדמויות ביצירה "הסולם" עברו העמדה, אך התצלום אינו מעניק שום תחושה שמדובר בדיוקן. לא ניתן להבחין בבידור בתווי הפנים של אף אחד ממשותתפיה, ולמעשה שניים משלושת הגברים מפנים את גבם למצלמה. האנשים נראים סטאטיים למדי, ומקומם בסצינה מזכיר את זה של אבזרים או עזרי במה. באופן מוזר הם נראים בעת ובעונה אחת כמתמידים במסילותיהם וגם ממתנינים - אולי אפילו זקוקים - לתנועה. הסולם, ולא הסוכנים האנושיים, הוא מרכז התצלום, והמצלמה של טלבוט מזמינה את הגברים ואותנו להתקדם במעלהו, במורדו ומבעד לחבקיו. בפרשנותו לעפרון הטבע, מתייחס לארי ג. שאף (Schaaf) להשפעה של זווית הצילום הייחודית בתצלום זה: "מר טלבוט הפנה כמובן את המצלמה כלפי מעלה, ויצר אפקט מוזר מאוד, שמקורו בדרך המשונה שבה הוצבה העדשה ביחס לאובייקט." שאף מצטט גם את הביקורת שביטא חברו של טלבוט, האמן הנרי קולן (Collen), שחש כי הזווית הנמוכה החדה מעוותת את ההתרוממות והעומק של הדימוי. קולן התנגד לפרספקטיבה המעוותת של הצילום, הרומזת על תנועה אנכית. אך שאף מגיע למסקנה כי הצלם התעקש על כך ש"אין אפשרות לצלם זאת בשום דרך אחרת." האמן והמבקר המוערך, סר ג'ון הרשל (Herschel), הורה עוד קודם לכן לטלבוט להימנע מזוויות אופקיות קיצוניות כאלה, כיוון ש"כאשר מסתכלים על תמונות תצלום מן הטבע [...] פחות מאחת מחמישים מצגייה ייצוגים פרספקטיביים על מישור אופקי." טלבוט, בתורו, הבטיח "להתאמץ לעשות זאת בכל פעם שאוכל לנהוג על פי המלצתך," אך חתם את דבריו במילים: "עם זאת, חבל שאמנים מתנגדים להתכנסות של קווים אופקיים מקבילים, כיוון שמקורה בטבע והיא מפרה רק את חוקי האמנות

הקונבנציונליים.⁴² דבריו של טלבוט מזכירים לנו את תשוקתו לשכפל רשמים טבעיים, וגם את תודעתו האמנותית. הוא מבין כי אופקיות טבעית כזו אמנם איננה מצויה, אך היא בגדר האפשר. יתרה מכך, בעוד הוא ער לעקרונות האסתטיים, הוא גם מבין כי הם עניין של הרגל בלבד. כמו פאטר, הטוען כי כאמנים, "הכישלון שלנו טמון ביצירת הרגלים", מערער טלבוט במשתמע על הכללים האסתטיים הבנאליים, וחושף את גבולות החוקים והתקנות האמנותיים.⁴³ טכניקות הצילום שהוא מפעיל בעבודה "הסולם" פורעות במתכוון את האמנותיות השגרתית הזו. הן מדגימות את היעילות של אסטרטגיות אמנותיות חדשניות, ומזמינות אותנו להתבונן על סובייקטים אנושיים לא כדיוקן של דמויות קפואות, אלא כעל כוחות דינמיים רדומים הנתונים בתהליך של התהוות.

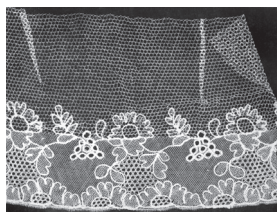
תצלום "הסולם" במיוחד מציג את עליית הגג כאתר של התהוות. שתי הדלתות - של הקומה הראשונה והשנייה - פתוחות לרווחה, ואנחנו מוזמנים לדמיין את החללים והתחשוות הממתינים מאחורי ספים אלו. טלבוט אינו מאפשר לנו לראות אפילו את קצה הסולם, הנמשך אל תוך האפלה של עליית הגג, ומלמד על תנועה נמשכת ועל מקום או מטרה גבוהים יותר. גם הצל שמטיל הסולם מתייחס לנצחיות התנועה, ומעלה על הדעת התקדמות מחזורית. התמונה נראית מיושנת, סטאטית ומבויתת במובהק, אך השימוש של טלבוט בזווית צילום נמוכה, בטקסטורות נקבוביות ובאזורים סוגסטיביים מצביע על פעולה הממששת ובאה. התצלום מציג שכפול מלאכותי של רגע, ולא ניסיון טבעי שאליו אנחנו עשויים לחזור בשלב מאוחר יותר, והדימוי מדגים את הדרך שבה יכולה האמנות להשעות את התנועה ולבשר על בואה בעת ובעונה אחת. תצלומי "הסולם" ו"הדלת הפתוחה" מזכירים לנו את המטען היצירתי של פאטר. הם מעודדים אותנו להתנגד לקיבעון האסתטי, ולתור אחר חוויות חושיות חדשות בחללים שאין לנו שום ידע אמפירי עליהם, ובכך לאמץ את חוסר היציבות של ההתהוות הדלזיאנית. דלז' וגואטרי מסכמים: "זה העניין שראוי להבהיר: ההתהוות נטולה סובייקט המובחן ממנה עצמה; אך גם כי היא חסרת מושג, כיוון שהמושג בתורו קיים רק כדבר הנתון בהתהוות אחרת, שהוא הנושא שלה ושקיימת-יחד, בחטיבה אחת, עם הראשונה."⁴⁴ תצלומי החפצים המצויים של טלבוט מעלים על הדעת התהוות מתמדת מסוג זה. הם אינם מציעים טלוס וגם לא יוצרים מציאות חומרית מתמדת. תחת זאת הם מציגים בפנינו אובייקטים וסצינות המתאפיינים בתנופה. ההווה המצולם של תצלומים אלה תמיד כבר לא יציב, ובעוד שתנאי אסתטי זה מונע את הזיכרון המאוחר שלהם, כמו כתמי הזמן של וורדסוורת, הוא מאפשר לנו לראות אילו אפשרויות יצירתיות טמונות בשימוש שעושה טלבוט בתצלום על מנת להתנגד לקלישאות ולחזונות השייכים לטריטוריה הנראית לדלז' כחסרת דמיון ומסכלת.

תחרה

למעשה, הניסויים הראשונים של טלבוט בתחום הצילום חושפים את הכוח היצירתי שדלז' מייחד לקולנוע. תצלומי החפצים המצויים שלו מציגים את אפשרות התנועה אל עבר תחושות חדשות באמצעות חשיפת המגבלות והמלאכותיות שלהן עצמן. בעוד שהוגים רומנטיים כמו וורדסוורת שיוו נופך טבעי לתהליכים

אסתטיים, טלבוט מסייע בדינו להעריך את האמצעים המלאכותיים הנחוצים על מנת ליצור את האמנות שלו. תחבולה כזו עוזרת לנו להפיק את מלוא הפוטנציאל מן האפשרויות החושיות, ולהצביע על תצורות עתידיות של זמן וחלל. תצלומי התחרה הרבים שלו משמשים כייצוגים מחייבים של האפשרויות החושיות והאפקטים הנמשכים של תמונותיו. טלבוט מפתח יותר מעשרה תצלומים שונים של תחרה, ואין ספק כי הוא הושפע מטקסטיל ונמשך אליו, וכי חומריותו של מצע זה מספקת רמזים חשובים להבנת כלל הפרויקט האמנותי שלו. בתיאור ה"תחרה" הוא פונה ישירות למניית אסטרטגיות אמנותיות, ורואה בתחרה, כפי שהוא מציין, "דוגמא ראשונה במעלה לדימוי הנגטיב שעבודתו מציגה."⁴⁵ טלבוט מסביר כי הנגטיב הוא מקור ולא העתק, כלומר הוא "לקוח ישירות מן התחרה עצמה", ומספר כי, "במקום להעתיק את התחרה בחרנו להעתיק את אחד מדימויי הנגטיב שלה, כשהתוצאה היא דימוי פוזיטיב של התחרה: כלומר, התחרה מוצגת בשחור על רקע לבן." כך, השימוש שהוא עושה בנגטיב מאפשר לו לשמר את הנראות של התחרה הלבנה על הרקע השחור, אך טלבוט מציע סיבות נוספות לבחירתו האמנותית. הוא דן בשאלה כיצד ב"דימוי משני או פוזיטיבי, ייצוג החוטים הדקים והקטנים שמרכיבים את התחרה לא יהיה חד ומובחן כל-כך, כיוון שלא נלקח ישירות מן המקור."⁴⁶ ההערה של טלבוט מלמדת על העניין שלו בפרטים המורכבים ובדוגמאות המסובכות של התחרה - מאפיינים המזכירים את האתגר האסתטי הגדול יותר שלו.

טלבוט מדגיש את כוונתו ללכוד את העידונים של האריג באופן ישיר יותר, אולי, ללא התחבולה שמתגלה בתצלומי החפצים המצויים שלו. התחרה היא חומר עדין ביותר - הוא נקרע בקלות ומספק חוויה חושית להפליא. לכך יש סיבות רבות, אך אחת מהן מקורה בעצם הכנתה של התחרה, הדורשת הרכבה קפדנית של יחידות, יסודות או פיסות חוטים. במילים אחרות, התחרה ביסודה אינה מתהווה באופן טבעי. כנושא אמנותי היא מתריסה אפוא נגד הפואטיקה של וורדסוורת, כיוון שהיא מלאכותית ומיוצרת. אין אפשרות להיזכר בתגובה ספונטנית לחוויה של תחרה טבעית, כיוון שחומר זה מיוצר תמיד באמצעות קשירת כמות רבה של חוטים, בזהירות ובמיומנות, לאורך זמן. עם זאת, התחרה מתאפיינת באיכות אורגנית משונה, וטלבוט משתמש בדימוי הנגטיב כדי לייצג את פרטיה וגם את המרקם הכללי שלה. אם נסתכל על תחרה, או ניגע בה, נקבל מן הדוגמא תחושה ברורה של דחיסות, ונחוש כי היא היתה יכולה להימשך באותה נצחיות המאפיינת את המבנה אורגני, את המדפים מתצלומי החפצים של טלבוט, או את הסולם הנעלם אל תוך עליית הגג של האורווה שלו. הקצוות או הפינות שאנחנו מוצאים בתחרה מופיעים באופן שרירותי, וכאשר גוזרים את התחרה או משבשים את התקדמותה, הדוגמא האורגנית אובדת במפתיע. אין ספק כי באופן משונה, התחרה היא בעת ובעונה אחת מלאכותית ואורגנית, וההתמקדות המתמדת של טלבוט בחומר כנושא צילומי מזכירה לנו את המתחים המאפיינים את יצירתו. הוא רוצה להציג תמונות מקובעות ומדויקות, אך גם לשקף את הדינמיות הנמשכת של העולם הטבעי. כמו בצילומי העצמים והחפצים המצויים שלו, טלבוט מנסה ליישב את המתחים האלה באמצעות אסטרטגיות אסתטיות חדשניות. פעמים רבות הוא מראה לנו בתצלומיו את התחרה כשהיא



תמונה מס' 5 הנרי פוקס טלבוט,
"תחרה" (1844).

Pater, *The Renaissance*, 47
p. 152.

48 שם, עמ' 153.

Bergson, *The Creative* 49
Mind, p. 188.

מקופלת. במילים אחרות, הוא מראה אותה במצב שבו דוגמתה כבר הופרעה, כך שאפשר להתפעל מן ההמשכיות האורגנית של התחרה, מיופייה ומעדינותה, ובה בעת להיווכח בבירור כיצד אפשר לפרוע איכויות אלה. הדוגמאות העדינות והאורגניות - שהיטב ידוע לנו כי נוצרו באמצעים מלאכותיים, מוצגות בדרך המדגישה את הצבתן המובחנת בזמן ומקום מסוימים. כל ייצוג נוסף של האריג מייצר חוויה חדשה ומובחנת של התחרה והתצורה המרשימה שלה.

התצלום "תחרה" (תמונה מס' 5) משמש כדוגמא יעילה לפרויקט הצילומי של טלבוט, כיוון שהוא מדגים את האופן שבו ייצוג מפורט של המציאות לכאורה, מסומן תמיד בעזרת תחבולה. טלבוט, כמו פאטר, סבור כי תחבולה כזו עוזרת לשמר את הניסיון, וגם להבטיח שנחווה רגעים של תחושה שאינה פחות אינטנסיבית, אך היא גם חמקמקה. התחרה המאורגנת באופן מלאכותי בצורתה המסוימת מזכירה לנו את ההתעקשות של פאטר כי "הגסות של העין, רק היא בלבד גורמת לשני אנשים, דברים או סיטואציות להיראות דומים."⁴⁷ כאשר התחרה מקופלת, היא יוצרת חומר, חוויה או קיפול שהם ייחודיים, אבל ייחודיות זו מושגת רק באמצעות תחבולה או מניפולציה של הרגע. הדוגמא האורגנית לכאורה מסודרת מחדש בדרך היוצרת דוגמא ותוכן חדשים מתוך חומר שהוא מובנה מראש. ארגון מחדש זה, אף על פי שהוא מובחן, איננו תמידי, קבוע או קפוא בזמן, כפי שיכולנו בקלות לשוב ולקפל את התחרה על מנת לסדרה מחדש. טלבוט מציג את התחרה כחפץ יפה שהוא מלאכותי, נתון לשינוי, ומתמשך באופן מפתיע. אנחנו חוזים בתהליך הייצור המלאכותי של הטקסטיל, כמו גם בדוגמא האורגנית שלו, שבאופן מרומז מתמידה וממשיכה להתהוות מחוץ לפריים. אך בה בעת עלינו לקבל את העובדה כי בעוד שחווית האריג, כמו חלק גדול מן הצילום המוקדם של טלבוט ומתיאוריית האמנות של פאטר, כרוכה בפרטים ובתחושות רבות, היא גם מלאכותית וחמקמקה. אכן, תמונות התחרה של טלבוט משרתות ככמוסה מוזרה לתזכורת של פאטר כי "הסיכוי היחיד שלנו טמון בהרחבת המרווח, בדחיסת פעימות רבות ככל האפשר אל תוך הזמן הנתון הזה."⁴⁸ הדימוי של הצלם מייצג חומר סינתטי עדין, המייצר תחושות ברגע, וכיוון שהתחרה היא בהגדרה מלאכותית, התחושה שהיא מייצרת יכולה להיות מיוצרת מחדש, אבל רק לרגע. הארגון האסתטי של הצילום של טלבוט מצביע בסופו של דבר על אפשרויות דלזיאניות של ייצור או יצירה של חוויות מעבר לגבולות הפריים.

הצילום בראשית ימיו הוליד מספר סוגים חדשים של חוויות אמנותיות. בדומה, הוא סיפק לאנשי המקצוע וללקוחותיהם במאה התשע-עשרה מדיום שדרכו יוכלו לחקור ולהשוות בין מציאויות חלל-זמניות דיסוננטיות. עם זאת, רבים מהתצלומים המוקדמים של טלבוט מזמינים אותנו לקבל את המשכיותם של רגעים, חומרים וחוויות שונים. בעוד שוורדסוורת דוחק בנו לחשוב כיצד יכול השיר ללכוד באופן ספונטני רגעים אותנטיים שבהם אפשר להיזכר, ושניתן לפרוש אותם מחדש, טלבוט עוזר לנו לראות גם את המלאכותיות של דימויים סטטיים, ואת הנצחיות של רגע ההווה. אמנותו מאפשרת לנו להיזכר בעבר, אך גם מעודדת אותנו לרופף את תפיסת הקביעות שלו, במטרה להבין טוב יותר את חיותו הנמשכת בהווה ובעתיד. עבודתו מדגימה את העיקרון הברסוני כי "המציאות נתונה בתנועה [...]. המנוחה לעולם

50 ש.ם. אינה יותר ממראית עין, או נכון יותר, היא יחסית.⁴⁹ הרגע השליו הנחוץ, על פי התיאוריה של וורדסוורת, לצורך איסוף מחדש של תגובותיו הספונטניות לעולם הטבעי, לא מופיע לעולם אצל ברגסון. אפילו כאשר מנסים להקפוא את המציאות בתמונה, עדיין נותרות על כנן העוצמה והתנופה הלטנטית, כי כפי שברגסון מסכם: "המציאות כולה היא [...] נטייה, אם אנחנו מסכימים לקרוא לנטייה בשם שינוי כיוון מתהווה."⁵⁰ חוסר היציבות של העולם הטבעי היא כמובן דילמה אמנותית שרבים דנים בה, וורדסוורת הוא אחד מני אמנים רבים בני המאה התשע-עשרה שזיהו את האתגר הטמון בה. תשוקתו לשוב ולאסוף נקודות בזמן ולכוון אותן למטרה מחדשת מטרימה את היעילות התרבותית של המצלמה, ומכירה בדינמיות המתמדת של הטבע. רבים מחידושיו של טלבוט בספר **עפרון הטבע** מתייחסים למניפסטים האסתטיים של וורדסוורת ולדמויות רומנטיות אחרות, אך תצלומיו מציעים גישה אחרת לחוויית החישה וליצירתה. תצלומים אלה משרטטים חוויות חושיות חמקמקות של יופי שפאטר מחשיבן לפעילות רבות ערך. הם יוצרים, כפי שפאטר טוען, "את הפרי הזוה של מודעות מוכפלת, מזוהת."⁵¹ הם מציעים בפנינו מראות החולפים עם רגע הראייה, ואפשרויות חושיות המתמשכות אל זמנים וחללים עתידיים. וכפי שדלז' מסכם, "אם דברים נמשכים, או אם יש משך לדברים, צריך לבחון מחדש את שאלת החלל על בסיס יסודות חדשים."⁵² הצהרתו של דלז' רומזת להגבלות היסודיות של פרויקט הנאורות אשר נועד לתקן ולשמר את הידע שלנו על העולם הטבעי כרציונלי. אם המציאות מתאפיינת בכוח התמדה והתהווה, עלינו להתאים אליה את ההיתלות שלנו בהיגיון. אולי לשינוי הזה התכוון ויליאם אייבינס כאשר הכריז כי "המאה התשע-עשרה נפתחה באמונה שמה שהיגיוני נכון, וסיימה באמונה כי מה שראתה תמונה שלו - נכון."⁵³ התצלום מבטיח סוגים חדשים של ראייה ועדות, אבל חוויות חושיות אלה אינן נטועות בהכרח בתהליכים רציונליים. אחרי ככלות הכול, איסטלייק רואה במצלמה "מכונה אי-רציונלית."⁵⁴ טלבוט אינו מציע מחויבות אמפירית יציבה לעולם הטבעי, אלא מחבר בתחבולות את דימויו כך שאנחנו עשויים למצוא בהם נצחיות דלזיאנית של תחושה, זמן וחלל. התצלומים המוקדמים של טלבוט מלאכותיים במהותם, אך נובעים מניסיונו לשעתק את החוויה האורגנית והטבעית של המציאות. דימויו מציעים רגעים חמקמקים של תחושה וגם אפשרויות של עוצמה אסתטית מתמשכת. האמנות המוקדמת של טלבוט מכילה את המעבר הזה אל הפריימים הקפואים של הצילום באמצעות הדגשת "כוח החיים" של ההווה. הוא לוכד חללים בזמן, שחושפים את ההתמדה והמשך של האפשרויות החושיות, כמו גם את התנופה לעבר מציאויות חלל-זמניות חדשות. כמו פאטר, גם טלבוט מדגיש את חיי החושים כרגעיים אך בה בעת נצחיים, והמרדף שלו אחר אפשרויות חושיות בצילום הוא שמחולל את הכוח היצירתי של ההתהווה הדלזיאנית. היות ותצלומי טלבוט פותחים לנו אפשרות לחוויות חדשות, פעם אחר פעם הם מעודדים אותנו לאמץ אל חקיננו את תצורות הזמן והחלל העתידות לבוא.

Pater, *The Renaissance*, 51 p. 153.

Deleuze, *Bergsonism*, p. 52 49.

Ivins, *Prints and Visual Communication*, p. 53 94.

Eastlake, "Photography", 54 p. 65.

סדקים

על האפשרות לחלץ ולמסד ארכיונים אלטרנטיביים מתוך ארכיונים לאומיים במדינות קולוניאליות ובאזורי קונפליקט - המקרה הישראלי-פלסטיני

רונה סלע

1 רונה סלע (2000). צילום בפלסטין/ארץ-ישראל בשנות השלושים והארבעים. ישראל: הוצאת הקיבוץ המאוחד ומוזיאון הרצליה לאמנות; רוני סלע (2007). שישה ימים ועוד ארבעים שנה. ישראל: מוזיאון פתח-תקווה לאמנות; רוני סלע (2009). לעיון הציבור - תצלומי פלסטינים בארכיונים צבאיים בישראל. ישראל: הוצאת הלנה.

2 שם.

ארכיוני הצילום הממלכתיים של מדינת ישראל - האזרחיים והצבאיים - משקפים את הפעילות הטרור-מדינתית והמדינתית בשדה הצילום, ומהווים חלק ממנגנון כוחני ממסדי גדול יותר. אין אלה ארכיונים ניטרליים, אלא כאלה הקשורים למערכת אידיאולוגית לאומית המטעינה אותם במשמעות. פירוש הדבר הוא שהאופן שבו הם בנויים, מתפקדים, אוספים, מקטלגים ומשמרים חומרים, ומדיניות החשיפה או הצנזורה שלהם, מונעים מהאידיאולוגיה הלאומית, משרתים את הנורמות, המטרות והערכים העומדים ביסודה, ומסייעים בבניית סמליה ושפתה. כמו מערכות תרבותיות ואזרחיות אחרות בישראל, וכמו המנגנונים הציוניים הטרור-מדינתיים או המנגנונים הממלכתיים-הסברתיים, גם ארכיוני-הצילום הממלכתיים מגויסים לטובת התועלת הממסדית, ומסייעים בעיצוב דעת קהל, עמדות, תכנים והשקפות עולם. הם נתונים תחת שליטה מוחלטת של הריבון, ומהווים לבנה אחת בתוך מבנה גדול, מאורגן ומסודר יותר, של מערכת שליטה המפקחת על המנגנון של יצירת משמעות.¹ פעילותם האידיאולוגית של ארכיוני-צילום אלה מובנית, ומשפיעה על ייצוג הקונפליקט בתודעה הציבורית, ועל התפתחותו.

גם הצילום עצמו משמש ככלי בידי מנגנוני הכוח הממסדיים המושתתים על היבטים דכאניים, ומשמש כמכשיר להעברת אידיאולוגיה ולייצור של נרטיבים, מיתוסים וטרמינולוגיה לאומית. גופים לאומיים-ממלכתיים, ובכללם מחלקות תעמולה, גופים צבאיים קדם-מדינתיים, ארכיוני-צילום ועוד, כפו את פרשנותם ואת השקפת עולמם על שדה הצילום ועל השימוש בו כבר מראשית ימיו של הצילום הציוני בתחילת המאה העשרים, עת הוא סייע בשיווק הרעיון הציוני של הקמת מדינה יהודית, וממשיכים בכך עד ימינו.²

בשונה מארכיוני-צילום שפועלים כגופים לאיסוף ידע ממקורות חוץ, חלק מארכיוני הצילום הלאומיים בישראל הוקמו לצד פעילותן של מחלקות צילום המזמינות תצלומים מצלמים בצורה אקטיבית למטרות תועלתניות-לאומיות בשירות המוסדות שהן מייצגות. ארכיונים אלה אף עוסקים בהפצת יזומה, מושכלת ומודעת של התצלומים למטרות אלו. כלומר, שמירת התצלומים בארכיונים הלאומיים בישראל לטווח הרחוק היא השלב הסופי בתהליך מעורבותם של הארכיונים הלאומיים בשדה הצילום. כך למשל, אוסף התצלומים הלאומי של לשכת העיתונות הממשלתית, ארכיון הצילומים של קק"ל וארכיון צה"ל ומערכת הביטחון משקפים, עד היום, פעילות עדכנית של צילום, תיעוד אירועים ומעורבות. לעומתם, ארכיון הספרייה הלאומית, הארכיון הציוני המרכזי, ארכיון ההגנה וארכיון הפלמ"ח עוסקים באיסוף מידע היסטורי.



תמונה מס' 1 לזר דונר, "אופקים", ישוב חדש בנגב - השכנים הערבים עוזרים בהקמת הנקודה", הצילום הציוני הקדם מדינותי של 19.11.1947, ארכיון הצילומים של קרו קימת לישראל.

3 במחקרי הקודמים מיפיתי את המאפיינים הלאומיים השונים של הצילום הציוני הקדם מדינותי של הצילום הישראלי. ראו שם.

4 ז'אק דרידה (2006). מחלת ארכיב. תל אביב: רסלינג, עמ' 31.

5 Allan Sekula [2003[1983]]. "Reading an Archive: Photography between Labour and Capital". In Liz Wells (ed.) *The Photography Reader*. London and New York: Routledge, pp. 444-445.

גם במאמר העוסק בארכיונים המכילים דימויים של גוף ושל דיוקן מציע סקולה, תוך הישענות על פוקו, לקרוא תוך שימת דגש על הייצוג הכפול שהם מכילים, ועל המערכת הכפולה המובנית בתוכם. מערכת זו יוצרת מצב מבוזל וסותר, המצביע מצד אחד על העצמי (self) ומצד שני על יחסים חברתיים דכאניים ביחס לאחר. לפיכך מציע סקולה לבחון מתוך יחס של כבוד, אך בה בעת מסמן את השיטה ההיררכית המדכאת הנסתרת בתוכם, המולידה "גוף חברתי" ("social body"). ראו:

Allan Sekula (1986). "The Body and the Archive". *October* 39, 3-64.

6 דרידה, מחלת ארכיב, עמ' 21.

במחקרים שונים דנתי באסטרטגיות האידיאולוגיות המלוות את פעילותם של מנגנונים אלה: החל בשליטה על תהליכי הייצור של התצלום הבודד (מה לצלם ומה לא, מתי, איך, מה לכלול בתצלום ומה לא, מי הצלם, למי הבעלות על הנגטיבים וכיוצא בזה היוצרים עליו, ועוד). ועד האופן שבו נבנים הארכיונים, ופועלים לשימור ולהפצה של התצלום במרחב הציבורי, תוך הטענתו במשמעות ובתכנים (אופן קיטלוג החומר ועריכתו, בחירת הטקסטים שיתלוו לתצלומים והטרמינולוגיה שלהם (למשל תמונה מס' 1), הבחירה מה ישווק ויופץ והיכן, ומה ייגזר, ועוד). בהכללה ניתן לומר כי מנגנונים אלה ממשטרים את הצילום, ומארגנים ומנהלים אותו לפי כללים וקודים נוקשים, השואפים לעצב תמונת עולם לאומית-ציונית חד-צדדית, מוטה ומגויסת. במאמר זה אבקש לבחון את האפשרות לבנות מתוך ארכיוני הצילום הציוניים - אותם ארכיונים ממסדיים, לאומיים, מגויסים וממושטרים - תתי ארכיונים חלופיים וביקורתיים. מתוך המחקר אנסה להציב שאלה כללית יותר, לגבי אפשרות מיסודם של ארכיונים לאומיים-אלטרנטיביים מתוך ארכיונים לאומיים במדינות המצויות בקונפליקט עם עם אחר.

המאפיין הלאומי של ארכיוני הצילום הציוניים הממסדיים הוא חיצוני וגלוי; ובמאמר זה אבקש לחלץ מתוכם מאפיינים מוסוים ושכבות נוספות של ידע ומשמעות. דרידה, הדן בהיגיון ובסמנטיקה של הארכיון, מתאר את האופן שבו נאגרות, נצברות ונאצרות אינספור שכבות של "רבדים ארכיביים אשר בה בעת מוטלים-זה-על-גבי-זה, מודפסים-זה-על-גבי-זה ועטופים אלה באלה. לקרוא [...] פירושו לעבד שכבות גיאולוגיות או ארכיאולוגיות, על מצעים או תחת פני השטח, עורות ישנים או חדשים." קריאה מרובדת זו המבקשת לחשוף שכבות נסתרות ומודחקות, במיוחד באזורי קונפליקט, מאפשרת מנעד רחב של פרשנות, הסותרת לעתים את המטרה הראשונית של הארכיונים ואת מהותם הממלכתית. היות ותפקידם הרשמי של ארכיוני-הצילום הלאומיים הוא ייצוגי, המאמר מראה כי ניתן - ואף הכרחי - לחלץ מהם תכנים ומשמעויות החותרים תחת תכניהם הגלויים ונגד יעדיהם הלאומיים. מידע זה, הקיים באופן חבוי בארכיוני הצילום המגויסים, יאפשר לסדוק את מהותם הבסיסית, ולהציע חלופה לתפיסה הממסדית. אולם לצורך חילוץ רבדיהם, פענוחם וחשיפתם, יהיה צורך לנטרל קודם כול את הממד התעמולתי והמגויס הטבוע בארכיוני הצילום ובתצלומים. בידוד המאפיינים האידיאולוגיים, "ניקויים" ו"הקפאת" הטייתם הלאומית, יאפשרו לחשוף את תפקודם הראשוני, ולגלות בהם שכבות נוספות של הקשר ותכנים - שלעתים ינגדו את מהות הארכיון.

במאמרו "לקרוא ארכיון" טוען אלן סקולה כי הארכיון טומן נגישות סמנטית, וכי הוא פתוח לאינטרפרטציות שונות בידי מתווכים חדשים שבכוחם "לשחרר" (to liberate) את המשמעות מן השימוש המקורי שנעשה בו. יתרה מכך, הוא קובע כי הארכיונים הופכים למחסנים של משמעות, וכי פוטנציאל השינוי שלהם מתגלה לאורך השנים, כאשר הם נבחנים מתוך דיסציפלינות וסוגי שיח מגוונים, על-ידי חוקרים חדשים.⁵ מבחינת ארכיוני הצילום הממסדיים והלאומיים בישראל, פוטנציאל זה מוסווה ומתעתע, ולעתים אפילו הרסני, וכפי שטען דרידה, "ההרס הרדיקלי יכול שוב להיטען מחדש בהיגיון אחר, במעין אקונומי בלתי נדלה של ארכיב הצובר הכול, לרבות מה שהורס אותו או מערער באופן רדיקלי על שלטונו: הרע הרדיקלי יכול עוד לשרת, ההרס האינסופי יכול להיטען מחדש."⁶

תמונה מס' 2) ולצידה את הקמת מדינת ישראל על חורבות הישות הפלסטינית. הרעיון להציג גם את הנרטיב והטרנזייה הפלסטיניים התקבלו כחתרניים, וכתוצאה מכך לא חודש עימי החוזה. ראו: http://www.challenge-mag.com/en/article__207



תמונה מס' 2 פרד צ'ניק, "חיפה-לאחר כיבוש חיפה הערבית בידי כוחות ההגנה פליטים ערבים מחכים במל לסירה שתעביר אותם ללבנון", 1.4.1948, ארכיון הצילומים של קרן קימת לישראל.

11 בשנים האחרונות החלו כמה חוקרים לעשות שימוש ביקורתי בארכיונים הלאומיים כחלק מתפיסתם הפוליטית, ראו למשל: חוה ברונפלד-שטיין (2005). "תמונה קבוצתית יפה עם רובה: ייצוגי חיילות באלבומי צה"ל בשנים 1948-1958". *סוציולוגיה ישראלית* (2), 388-351; חוה ברונפלד-שטיין (2007). "על רוחות רפאים השבות ומופיעות מבעד לתצלום מלחמה מפורסם אחד". *סדק* 1, 55-50; אריאלה אזולאי (2008). *מעשה מדינה*. תל-אביב: אתגר; אריאלה אזולאי (2009). *אלימות מכוננת 1947-1950: גניאולוגיה חזותית של משטר והפיכת האסון ל'אסון מנקודת מבט'.* תל אביב: רסלינג. אך חוקרים אלה לא הצביעו על היסוד החתרני הקיים בתוך הארכיונים הלאומיים, ובאפשרות להבנות מסד אלטרנטיבי מתוכם.

7 על היבטים קולוניאליים בציונות ראו: ירון צור (1999). "היהודי נודד ומדמין אומה, הקדמה למהדורה העברית". בתוך בנדיקט אנדרסון (מחבר), *קהילות מדומיינות (עמ' 15-30)*. תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה; אילן פפה (1997). "הציונות כקולוניאליזם - מבט השוואתי על קולוניאליזם מהול באסיה ובאפריקה". בתוך יחיעם ויץ (עורך), *בין חזון להווייה: מאה שנות היסטוריוגרפיה ציונית (עמ' 345-365)*. ירושלים: מרכז זלמן שזר; אילן פפה (2005). "מ'ארץ ריקה ל'ארץ מובטחת". *מטעם* 1, 86-79; רן אהרנסון (2005). "ההתיישבות בארץ-ישראל - מפעל קולוניאליסטי? 'ההיסטוריונים החדשים' מול הגאוגרפיה ההיסטורית". בתוך פנחס גינוסר ואבי בראלי (עורכים), *ציונות: מלמוס בן-זמננו (עמ' 340-354)*. שדה בוקר; אבי בראלי (2003). "לשכוח את אירופה: נקודות ראות לוויכוח על הציונות והקולוניאליזם". בתוך טוביה פרילינג (עורך), *תשובה לעמית פוסט-ציוני (עמ' 294-317)*. תל אביב: ידיעות אחרונות; דניאל בויארין (1997). "נשף המסכות הקולוניאלי: ציונות, מגדר, חיקוי". בתוך *תיאוריה וביקורת* 11, 123-144. על היבטים הקולוניאליים המשתקפים בצילום הישראלי ראו סלע, *צילום בפלסטין/ארץ-ישראל בשנות השלושים והארבעים, סלע, לעיון הציבור*.

Ann Laura Stoler (2011). "Colonial Aphasia: Race and Disabled Histories in France". *Public Culture* 23(1), 153-156.

Cheryl McEvan (2003). "Building a Postcolonial Archive? Gender, Collective Memory and Citizenship in Post-Apartheid South Africa". *Journal of Southern African* 29(3), 739-757.

10 כך למשל, בתקופת כהונתי כאוצרת ראשית במוזיאון העיר חיפה (2007), תכננתי להציג תערוכה שמטרתה להראות את השינויים הדרמטיים שהתחוללו בעיר ב-1948: את הקטסטורפה והנכבה הפלסטינית (למשל

האפשרות לדון בממד ההרסני של הארכיון באזורים של קונפליקט לאומי מתחדדת במקומות המאופיינים בהיבטים קולוניאליים. אן לאורה סטולר, העוסקת באופן שבו נכתבות ההיסטוריות הקולוניאליות, דנה באפשרות הביקורתית והמושגית לארגן ולבנות מונחים ושמות באופן שונה מזה שהתקבע, ולאפשר נזילות של הידע לפי מילון מונחים חדש. במאמר המתמקד בכתיבת ההיסטוריה הקולוניאלית בצרפת, היא דנה באופן שבו קטגוריות בנות קיימא נדחות, וקטגוריות, מושגים ושמות מקבלים צורה אחרת. סטולר מצביעה על האפשרות להוליד חלופות לכתיבה הקולוניאלית. לדידה, הכתיבה ההיסטורית כקול אקטיבי עוסקת בעבר רק באופן חלקי. היא מאפשרת צורות עתיד דיפרנציאליות (differential futures) האומדות מחדש את מערכות היחסים הקולוניאליים. כך, למשל, במאמר העוסק בבנייה של ארכיונים פוסט-קולוניאליים, מתארת שריל מקאוון כיצד, לאחר סיום האפרטהייד, החלו גופים אזרחיים וממשלתיים בדרום אפריקה להקים ארכיונים המוקדשים לתיאור מדיניותו והשלכותיו ההרסניות, ולהשמעת קולן של האוכלוסיות שנפגעו ממנו במיוחד, כמו אוכלוסיית הנשים השחורות. מקאוון מתארת את החשיבות של בניית ארכיונים אלטרנטיביים הנשענים על חומרים שוליים לכאורה, ואת הצורך להכלילם בתוך פרויקטים לאומיים. אך לעומת המצב בדרום אפריקה, שבו מצביעה מקאוון על הפוטנציאל הרדיקלי הטמון בפרויקטים לאומיים אלטרנטיביים שהיוזמה והמימון שלהם מגיע מגופים ממלכתיים, ובעובדה שהם מבקשים לחתור נגד הייצוג הלאומי של העבר, בישראל תהליכים אלה עדיין מצויים בראשיתם, ואף מעוררים התנגדות מוסדית.¹⁰

לפיכך, במאמר זה אנסה לבחון את היסודות הקיימים בתוך ארכיוני הצילום הישראליים הממסדיים עצמם, ואת הפוטנציאל הטמון (והרדום) בהם לערער ולסתור את טבעם שלהם, באמצעות הרחבת אפשרויות הקריאה והפרשנות שלהם, אשר כמעט לא נדונו עד היום. י עוד אטען כי האפשרות לסדוק את מהותם מקורה דווקא ביסוד הלאומי הדורסני שהשתלט על תפקודם, ובמאפייניהם הכוחניים הנצבעים באור לאומי מרוכך המטשטש את טבעם. במאמר זה אבקש להאיר מקומות אלה - תהליך שבו התחלתי כבר לפני מספר

12 ראו למשל: רונה סלע (2006). "כפרי פלסטין הנפקדים-נוכחים". טרמינל 28, 22-25. גרסה מורחבת של המאמר פורסמה גם באנגלית: Rona Sela (2009). "The Absent-Present Palestinian Villages." *History of Photography* 33(1), 71-79. וראו גם: סלע, לעיון הציבור.

13 לא רק מבחינה כמותית אלא גם מבחינת תוכנית. בשל חוקי צנזורה והגבלת עיון בחוק הישראלי, המאפשרים לארכיונים להימנע מלחשוף חומרים במשך 50 שנה מיום היווצרם, אם הדבר עשוי לפגוע ביחסי החוץ והביטחון של המדינה או בצנעת הפרט, מרבית החומרים הנוגעים לפלסטינים אשר נפתחו לעיון הם לכל המאוחר מאמצע שנות החמישים של המאה העשרים. קיימים גם חומרים מאוחרים יותר הנוגעים לפלסטינים, שהעיון בהם עדיין מוגבל, וייקח זמן רב עד שיוכלו להצטרף למאגר האלטרנטיבי הנדון. ראו: סלע, לעיון הציבור.

14 למעט מקרה אחד, המתייחס לארכיונים טקסטואליים, המאמר עוסק בארכיוני צילום ציוניים ממסדיים לאומיים, ולא באוספים פרטיים, המחזיקים אוספים ותצלומים של צלמים פלסטינים ועל אודות הפלסטינים. האחרונים מלמדים על האופן שבו מפנימים יחידים בחברה את הקודים של מערכות הכוח הממסדיות, ועל הדרך שבה פרקטיקות של כוח מחלחלות אל תוך המרחב הפרטי והאזרחי.

15 שם. סוג אחר של אובדן מקורו בביזת הספרים הפלסטיניים שהתבצעה בידי הספרנים הישראלים של הספרייה הלאומית במלחמת 1948. על נושא זה ראו: גיש עמית (2006). "על ביזת הספרים של הפלסטינים". מטעם 22-12, 8.

שנים¹² - ולבחון את האפשרות לכתוב היסטוריה שתחתור נגד התכנים שארכיונים אלה מייצרים ומשקפים. יתרה מכך, מהלך זה ישפיע לא רק על הריבון, אלא גם על העם הנמצא עם הריבון בקונפליקט לאומי. הוא יאפשר להבנות מסד נתונים חדש המחבל ביחסי הכוח שהתקבעו, מסד שניתן אולי גם להבנות ביחס לקבוצות שוליים אחרות בחברה.

פרק 1: הפלסטינים בארכיונים הציוניים-ממסדיים

תחילה אבחן את האפשרות לכתוב היסטוריה אלטרנטיבית של אוכלוסיות מוכפפות מתוך ארכיוני הצילום, באמצעות פיצוח יחסי הכוחות והאלימות המאפיינים אותם. פיענוח המאפיינים המודחקים בארכיונים הללו יאפשר להרחיב את הבנת תפקידם באזורי קונפליקט, ולהציע מודלים חדשים של קריאה ופרשנות. עוד אראה כי במהלך השנים הפכה מדינת ישראל, על ארכיוניה המוסדיים, הציבוריים, הצבאיים, הלאומיים והפריטיים, וארכיוניה הקדם מדינתיים, למאגר של מידע משמעותי בנושא הפלסטינים במחצית הראשונה של המאה העשרים.¹³ לשם כך אסקור את ייצוג הפלסטינים בארכיוני צילום ישראלים, ואדון במצב הפרדוקסלי שבו מדינה המקיימת קונפליקט לאומי ארוך ומתמשך עם עם אחר, שבמסגרתו היא כובשת את האחר ושולטת בו, הופכת גם למאגר מידע משמעותי של חומרי ההיסטוריים, התרבותיים והאחרים. יתרה מכך, העובדה שהחברה הישראלית הכובשת משמרת גם חלקים של ההיסטוריוגרפיה הפלסטינית החזותית והכתובה, מלמדת - כפי שמלמד העבר הקולוניאלי - כי השליטה אינה רק גיאוגרפית, אלא משתרעת גם על מרחבי התודעה, הזהות, הזיכרון, התרבות וההיסטוריה. התלות של רישום ההיסטוריה בבעל הכוח, והאופנים המתוחכמים שבהם הוא דוחק לפינות אפלות את חומריו של הנשלט, הם כמה מהמנגנונים שצריך לפצח לצורך הבנה כזו. לשם כך אמפה בהמשך המאמר את מקורות המידע על אודות הפלסטינים הקיימים בארכיוני הצילום הציוניים, הממסדיים והלאומיים בישראל, ואציע להם תפקיד חדש במרחב הציבורי.¹⁴ בחלק מן המקורות הללו כבר דנתי בעבר בצורות שונות, אך מאמר זה יאגד את מקורות המידע השונים, יאפיין וימפה אותם, ויצביע על מגמה בישראל, קיימים שני סוגים של ארכיוני צילום ממלכתיים:

1. ארכיוני צילום אזרחיים המשרתים מטרות לאומיות - למשל אוסף התצלומים הלאומי של לשכת העיתונות הממשלתית, אוסף הצילום של הארכיון הציוני המרכזי, גנזך המדינה, ארכיון הצילומים של קרן קימת לישראל וארכיון הצילום של הספרייה הלאומית.
 2. ארכיוני צילום צבאיים - ארכיונים קדם-מדינתיים ומדינתיים המשרתים מטרות צבאיות וביטחוניות לאומיות: ארכיון צה"ל ומערכת הביטחון, הארכיון לתולדות "ההגנה" וארכיון הפלמ"ח.
- כאשר דנים בייצוג של ההיסטוריה הפלסטינית כפי שהיא משתקפת בארכיונים אלה יש לקחת בחשבון מספר גורמים:

1. בהיסטוריוגרפיה הפלסטינית החזותית חסרים פרקים רבים. תצלומים וארכיונים רבים נהרסו, אבדו, נלקחו שלל או נבזזו במלחמת 1948 ובמלחמות שבאו אחריה, או כתוצאה מההשלכות של הסכסוך הישראלי-פלסטיני.¹⁵ התרבות וההיסטוריה הפלסטיניות נפלו קורבן לקונפליקט הלאומי, ובשני



תמונה מס' 5 פרד צ'וניק, "טירה", משטרת ישראל ונכנסה לכפר הערבי טירה, בהתאם לשביתת הנשק עם עבר הירדן, 01.05.1949, ארכיון הצילומים של קרן קימת לישראל.



תמונה מס' 6 הנס חיים פין, "אסירים ערביים מחכים לחקירה אחרי הבריחה מכלא שאטה בעמק יזרעאל", 31.7.1958, לשכת העיתונות הממשלתית, אוסף התצלומים הלאומי.



תמונה מס' 7 צלם לא ידוע, "שוטרי משמר הגבול עוצרים מפגין צעיר בכפר קאלנסוואה שבגליל", 30.03.1976, לשכת העיתונות הממשלתית, אוסף התצלומים הלאומי.

19 היבטים מסוג זה מקבלים ביטוי בארכיונים של מדינות נוספות, כמו למשל בארכיונים הפוסט-קולוניאליים בדרום אפריקה המוקדשים לאפרטהייד, שהוזכרו כבר: a McEwan, "Building a Postcolonial Archive?".

20 ולטר בנימין (2006 [1921]). לביקורת הכוח. תרגום דנית דותן. תל אביב: רסלינג.

16 רוני סלע 2007 (ב). "היסטוריה מצולמת של פלסטין". 40 ל-67, תיאוריה וביקורת 31, 302-310.

17 האלימות הינה חלק מהמצב הקולוניאלי כפי שהראו חוקרים שונים. ראו למשל: פראנץ פאנון (2007 [1968]). **מקוללים עלי אדמות**. תל אביב: בבל; אלבר ממי (2005 [1985]). **דיוקן הנכבש ולפני כן דיוקן הכובש**. ירושלים: כרמל ומכון ון-ליה.

18 אלימות מסוג זה תיארתי במאמר: סלע, "כפרי פלסטין הנוכחים נפקדים", וכן בספר: סלע, לעיון הציבור. הנושא עומד גם בליבים של מחקרים נוספים. אריאלה אזולאי, למשל, מתארת את האלימות הפיזית כפי שהיא משתקפת בארכיונים שונים, לא רק ישראליים, אלא גם פלסטיניים זרים: אזולאי, **אלימות מכוונת 1947-1950**.



תמונה מס' 3 דויד אלדן, "ערבים בורחים מכפריהם בגליל עם התקרבות הכוחות הישראליים", 30.10.1948, לשכת העיתונות הממשלתית, אוסף התצלומים הלאומי.



תמונה מס' 4 דויד אלדן, "מלחמת העצמאות, שבויי מלחמה ברמלה", אלרמלה, 07.07.1948, לשכת העיתונות הממשלתית, אוסף התצלומים הלאומי.

העשורים האחרונים פועלים חוקרים פלסטיניים וערבים להשלמתו של קֶסֶר זה כחלק מתהליך ההבניה של הנרטיב הפלסטיני.¹⁴ אולם רבים מן החומרים הנחוצים לצורך השלמה זו מוצנעים בארכיונים הישראליים, שהגישה אליהם, של חוקרים פלסטיניים וערבים, ובמידה רבה גם של חוקרים ישראלים ביקורתיים, מוגבלת.

2. פעולתם של הארכיונים הלאומיים ביחס לאחרים חברתיים, וביניהם הפלסטינים, כרוכה, במקרים רבים, במופעים של אלימות¹⁵ משני סוגים:

א. אלימות פיזית מתועדת - זהו ההיבט הגלוי של האלימות המופנית כלפי האוכלוסייה הפלסטינית, והוא משתקף בארכיוני צילום ממסדיים לאומיים.¹⁶ הוא כולל גול וניכוס של אדמות, הגליה, משטר צבאי, מאסרים, דיכוי וכדומה (תמונות מס' 3-7).¹⁷ הדיון בהיבט הגלוי של האלימות שואב במידה רבה מחיבורו של ולטר בנימין, **לביקורת הכוח**, המאבחן את האלימות והכוח שמפעיל הריבון מתוקף החוק.¹⁸

ג'וזף פוגליאס טוען כי תיעוד מופעי אלימות הופך לכלי אלים בעצמו. במאמר שעוסק בארכיונים של תצלומי החיילים המענים והמעונים בכלא אבו ג'רייב בעירק הוא מצביע על פעולת הצילום ועל התוצר הפיזי שלה, התצלום, כעל חלק מהמנגנונים הפשיסטיים שחזותם מעידה על הפרה של זכויות אדם. ההשפלה שעובר המעונה, למשל, לא נגמרת עם תום אקט הביזוי עצמו, אלא נמשכת בתהליך התיעוד המנציח אותו. כך הופכת המצלמה עצמה לכלי של עינויים. פוגליס מראה כי גם הארכיונים "ארכיוני צללים" בניסוחו של אלן סקולה,¹⁹ הופכים לחלק מהמנגנון הקולוניאלי האמריקאי של אלימות המאפיין את האומה האמריקאית ונוכח באמצעות השליטה על הייצוג של הגוף המעונה. הוא מתאר כיצד משועבדים הארכיונים הללו למשטר ויזואלי, וכיצד משמעותם ממוסגרת מחדש בהקשר שמכתיבים להם מנגנוני הכוח השונים.²⁰

ב. אלימות תפקודית המובנית בארכיונים - אלימות זו מוטבעת ומושרשת במבנה הארכיונים, בתפקודם ובפעילותם הפיזית והערכית. הפעלת הכוח, המובנית בארכיונים, סמויה על פי רוב, ומהווה חלק אינטגרלי מן המנגנונים המוסדיים המושתתים על היבטים אידיאולוגיים-דכאניים. היא מקבלת ביטוי במבנה הארכיונים ובאופן פעולתם, אך גם בתפקודם הערכי - במטרותיהם ובנורמות העומדות ביסודם, ובחוקים ובכללים המסדירים את פעולות האיסוף, השימור, ההפצה והרישום



תמונה מס' 10 צלם לא ידוע, "עבד אלקאדר אלחוסייני, מפקד הכנופיות בקרב על הקסטל", 1948, מתוך "אלבום חטיבת הראל, הגדוד הרביעי, הפורצים 1", ארכיון הפלמ"ח. לפי המידע בארכיון, התמונה "נמצאה" (נבזזה) מכיסו של אלחוסייני לאחר שנהרג.

24 ראו: סלע, צילום בפלסטין/ארץ ישראל.

Sekula, "The Body and the 21 Archive", pp. 10-11.

Joseph Pugliese (2007). "Abu 22 Ghraib and Its Shadow Archives". *Law and Literature* 19(2), 249-261.

23 ספרי לעיון הציבור, למשל, דן בדרכים של המערכות הצבאיות בישראל להפעיל כוח באמצעות צילום.



תמונה מס' 8 צלם לא ידוע, אנשי אלנאג'דה מהכפר צלחה, בין שלהי 1947 לראשית 1948, התצלום נלקח שלל ממשרדו של ראשיד אלחאג' איברהים, פעיל פלסטיני ויו"ר הוועדה הלאומית בחיפה.



תמונה מס' 9 "מפקד הצדעה של הכנופיות במחוז רמאללה", 1938, ארכיון ההגנה, חומר מודיעיני שהושתר בבית פרטי של חבר ההגנה, ונלקח, ככל הנראה, שלל או ביזה ממקורות פלסטיניים.

שלהם. סוג זה של אלימות הוא במידה רבה ערכי ולא גלוי, והוא מכתוב מזה יתועד, מה ייאסוף ומה יישמר, אך לעתים נכרך בו גם היבט פיזי גלוי של אלימות, כמו ביזה ושלל של אוצרות תרבות פלסטינים. היבטים תפקודיים וערכיים אלה הם חמקמקים למדי, והיבטיהם הכוחניים מסווים על פי רוב, כך שלצורך העלאתם לתודעה הציבורית יש צורך בחשיפת מנגנוני ההסוואה, ובידע אודותם.²³

החומרים הצבאיים והביטחוניים הקיימים בארכיונים הישראליים הנוגעים לפלסטינים כרוכים במידה רבה בהפרה ישירה או עקיפה של זכויות אדם בדרך כלל, מקורם של החומרים המשקפים את ההיבט הישיר של הפרת זכויות אדם קשור למגוון פעילויות של איסוף מודיעיני למטרות צבאיות ומבצעיות, שרובן מושתתות על הפעלה כפולה של יחסי כוח: צד אחד שלה הוא הדרכים לאיסוף מידע ביחידות, בגופים ובארכיונים הצבאיים (שלל, ביזה [תמונות מס' 8-10]), העתקה חשאית ואסורה של חומר מארכיונים אחרים, איסוף מודיעיני באמצעים מגוונים, וכדומה). צדה השני הוא דרכי הניהול של הארכיונים והגבלת החשיפה של חומרים מסוימים לציבור (צנזורה והגבלת עיון [תמונות מס' 8-10]).

ההיבט העקיף של הפרת הזכויות משתקף בהקשרים שונים, למשל בשלילת הקיום הפלסטיני עם ראשית ההתיישבות הציונית. גם אותו ניתן לסווג כאלימות תפקודית והוא מתבטא באופן שבו גופים אזרחיים קדם-מדינתיים, כמו קרן קימת לישראל וקרן היסוד, פעלו לקידום התעמולה הציונית בארץ ובעולם, תוך הדרת הישות הפלסטינית מהלקסיקון האזורי ומנוכחותה במרחב הציבורי. גופים אלה עסקו בהבניית הציוד המוסרי להתיישבות היהודית, בתאום את הארץ כריקה, חרבה ונטושה, ואת ההתיישבות הציונית כמעשה של גאולת הקרקע. כפי שאראה בהמשך, התעלמותם מהיישוב הפלסטיני, ומעושרו הכלכלי, החינוכי והתרבותי, נועדה לשרת מטרות שיווקיות לאומיות ציוניות, והיתה כרוכה בהפעלה של כוח.²⁴ הדיון יתרכז בעיקר בסוג זה של אלימות המובנית בארכיונים, וייגע פחות באלימות המתועדת והגלויה המשתקפת בהם.

פרק 2: קריאה ופרשנות

במהלך ניתוח החומרים הפלסטיניים שנלקחו ממקורות פלסטיניים (למשל שלל, ביזה) ומקורות העוסקים בפלסטינים (מידע שנאסף על הפלסטינים) הקיימים בארכיוני הצילום, איתרתי שני סוגים של מידע: מידע ישיר ומידע שיש לחלץ מהארכיונים. יש הלימה מסוימת בין סוג המידע לסוג האלימות שהיה כרוך באיסופו:

מידע שיש לחלץ מארכיונים - חלק גדול מן המידע אודות הפלסטינים השמור בארכיוני הצילום מקוטלג, מלווה בטקסטים ומפורסם בהקשרים המטשטים את ההקשר הפלסטיני. לא אחת במהלך השנים נדרשתי "לשחרר" הקשרים אלה, ולהצביע על המידע שגלום בהם, המאפשר לקרוא אותם ולפרשם באופן אחר מזה שנכפה על-ידי התפיסה הממסדית ומוטבע בארכיונים. הפעם הראשונה שבה הצעתי "להפשיט" תצלומים הקשורים בהוויה הפלסטינית מן ההקשרים הלאומיים-ציוניים שהולכשו עליהם, היתה במאמר "כפרי פלסטין הנוכחים-נפקדים"²⁵, שם הצעתי לפענח את המשמעויות הסותרות הניתנות לקריאה בתוך הארכיונים, ונוגדות לעתים את מהותם ואת תפקידיהם הגלויים, ולסדוק את חזותם. המאמר דן בייצוגם של היישובים הפלסטיניים העקורים בתודעה הקולקטיבית הישראלית כפי שהם באים לידי ביטוי באוסף התצלומים הלאומי של לשכת העיתונות הממשלתית, השייך למשרד ראש הממשלה, ובארכיון הצילומים של קרן קימת לישראל, ועוסק ביישובים שתושביהם ברחו או גורשו במלחמת 1948, והמדינה העברית מנעה את חזרת תושביהם לבתיהם. מרביתם יושבו על-ידי מהגרים יהודים שהגיעו בגלי ההגירה המאסיביים, בין השנים 1948-1950, אך חלק מהם נהרסו על-ידי הצבא הישראלי כחלק מהמגמה למנוע את שובם של הפלסטינים למקומות מגוריהם, למחקם מהמפה ומהתודעה הציבורית, ולהעלים את זכרם.²⁶ בספר העוסק בלידת הבעיה של הפלסטינים הראה בני מוריס כי בתחילה, כלומר ב-1948, הקימה המדינה יישובים מחוץ לשטח הבנוי של כפרים פלסטיניים שרוקנו מתושביהם, בעוד שחלק ניכר מהיישובים שקמו ב-1949 ואילך נוסדו בתוך הכפרים עצמם, משום שהיה מהיר וזול יותר לשקמם מאשר לבנות יישוב חדש לגמרי.²⁷

התצלומים המתעדים את ההתיישבות היהודית ביישובים פלסטיניים הם העדות האחרונה לכפרים אלה, רגע לאחר ניכוסם הפיזי והמשפטי, ורגע לפני שאיבדו את זהותם הפלסטינית והפכו לישראלים. אמנם התושבים המקוריים כבר הוגלו - הם היו בגדר נוכחים נפקדים במשמעותם החדשה - ואמנם אין תיעוד של האלימות הפיזית שהופעלה נגדם, אך ברבים מהתצלומים נראים הכפרים השלמים על בתייהם ושדותיהם, והם מאפשרים לחשוף את מה שהודחק מהזיכרון הקולקטיבי הישראלי: את הטרגדיה של האוכלוסיה הפלסטינית (תמונות מס' 11-13). במהלך השנים שינו הכפרים הללו את מרקמם, אופיים וזהותם. באזורים שבהם הועברו קרקעות פלסטיניות לידיים יהודיות חלו שינויים בצורת עיבוד האדמה, בגידולים ובמבנה היישוב הכפרי. הנוף האופייני של היישוב החקלאי הפלסטיני החל להשתנות, וקיבל את מאפייני ההתיישבות החקלאית היהודית. התצלומים מתארים את קליטתם של מהגרים יהודים במדינה החדשה על חורבות הישות הפלסטינית, ולפיכך מכילים שני מאפיינים אתניים

25 סלע, "כפרי פלסטין הנפקדים-נוכחים"; סלע, לעיון הציבור.

26 ארנון גולן (1992). "תפיסת קרקע ערבית על-ידי יישובים יהודים במלחמת העצמאות". קתדרה 63, 122-154.

27 בני מוריס (1997 [1987]). לידתה של בעיית הפלסטינים הפלסטינים 1947-1949. תל-אביב: עם-עובד.



תמונה מס' 11 זולטן קלוגר, "ילדים רוקדים עם מורתם באלקוש, הכפר הנוטש שיושב בעולים מכורדיסטן", דיר אלקאסי, 1.7.1949, לשכת העיתונות הממשלתית, אוסף התצלומים הלאומי.



תמונה מס' 12 טרודי שורץ, "ילדי עולים, תלמידי בית-הספר העברי בכפר הערבי עקיר שנכבש על-ידי כוחות צבא ישראל, חוגגים את יום השנה הראשון למדינת ישראל", 1.5.1949, ארכיון הצילומים של קרן קימת לישראל.



תמונה מס' 13 זולטן קלוגר, מושב כרם מהרל, לשעבר כפר ערבי נטוש, 3.10.1949, לשכת העיתונות הממשלתית, אוסף התצלומים הלאומי.

28 סלע, לעיון הציבור.

וגיאוגרפיים שונים, שצירופם יוצר מציאות חדשה: מחד גיסא הכפר הפלסטיני, על מאפייניו, סגנונותיו וצורת עיבוד הקרקע שלו, המסמל את הישות הפלסטינית החסרה, ומאידך גיסא מתיישבים חדשים, העוסקים בפעילות יומיומית המסמלת את ה"נורמליות" של ההתיישבות היהודית - תפירה, ריקמה, לימוד, עבודה בחצר וכדומה.

תצלומים אלה נוצרו כחלק ממערכת ההסברה של ההתיישבות הציונית, אשר ביקשה לתעד את ההתפרשות היהודית במדינה הצעירה כהמשך לאתוס הציוני הטרומ-מדינתי של גאולת הקרקע, וכדי לעקוף את החלטת האו"ם שביקשה לאפשר לפלסטיים לשוב לבתיהם. לכאורה מדובר בתצלומים ציוניים לחלוטין: הם שימשו לתיעוד הפעולות של קרן קימת לישראל והמדינה הישראלית ביישוב האדמות, וכחלק ממערכת יחסי הציבור וגיוס הכספים שלה. לפי תפיסה זו, עצם קיומה של מדינת ישראל הותנה בבעלות יהודית על מרב הקרקעות שניתן לשלוט בהן וליישבן. לכן חזותם הרשמית של התצלומים הינה ציונית גרידא. אולם עמדה זו לא התעמתה עם שאלות מוסריות ומשפטיות שהיו אמורות להתעורר בעקבות גול הקרקעות, שאלות המקבלות ביטוי דווקא בתצלומים הנראים תמימים לכאורה. הנפקדים מהתצלומים מקבלים נוכחות באמצעות האדמה, הבתים והצמחייה, והנוכחים בהם נראים זרים במידה רבה לאדמה ולנוף. במקרים רבים לבושים המהגרים היהודים בבגדי ארץ המקור שלהם, חזותם לאדמה המקומית רומזת על זהות האנשים שעבדו אותה, אשר חיו בבתי המצולמים והיו חלק אינטגרלי מהסביבה. תערובת המאפיינים האתניים והאדריכליים השונים בכל אחד מהתצלומים מצביעה יותר מכול על אלה שהיו חלק מהנוף ועכשיו נעדרים ממנו, אף על פי שמי שהזמין את התצלומים, כמו מרבית האוכלוסייה, היה עיוור ליישות הפלסטינית, וביקש להציג רק את הנוף האנושי הישראלי ואת קיבוץ הגלויות. למרות ייעודם, לאחר שמשוחררים התצלומים מהממד התעמולתי, הם הופכים את הנפקדים לנראים, את החסרים לנוכחים, ואת הנשכחים לדוברי הזיכרון המאפשר להקים לחיים את מפת הארץ במצבה הקודם. כך, בלי קשר לכוונתם המקורית, הופכים התצלומים הציוניים למדבררי האסון הפלסטיני. המידע העקיף שניתן לחלץ מתוך החזות הלאומית השטוחה שלהם מהפך את משמעויותיו, ומספר על החיים הפלסטיניים שלפני 1948, ועל האסון שפקד אותם.

דוגמא נוספת היא מתחום הצילום הצבאי. גופי מודיעין יהודיים החלו לאסוף מידע על אודות הישות הפלסטינית עוד לפני הקמת מדינת ישראל. המידע נאסף בידי חיילים, סירים וטייסים יהודים, למטרות כיבוש עתידי של האוכלוסייה והיישובים הפלסטיניים, ולמטרות שליטה ופיקוח על האוכלוסייה לאחר הכיבוש. כך נאסף מידע על אודות הפלסטינים שלקחו חלק בהתנגדות למפעל הציוני, ועל אודות היישובים הפלסטיניים. פעילות מודיעינית זו, שהחלה בשלהי שנות העשרים של המאה העשרים, הפכה ממוסדת ומאורגנת בשנות הארבעים.²⁸ ברם, למידע שנאסף בדרך זו על אודות היישובים והאוכלוסייה הפלסטינית יש ערך היסטורי ותרבותי המפקיע את התצלום מתפקידו הצר כמסמך צבאי. אותו מידע חזותי וטקסטואלי שנשמר בארכיונים הצבאיים מכיל מידע רב ונדיר אודות היישובים הפלסטיניים שלפני 1948, כפריים ועירוניים כאחד. המידע החזותי שנאסף מהקרקע ומהאוויר, והמידע הטקסטואלי שלוקט

ערביים", שפירושו, ככל הנראה, שלל או ביהה.

ש.מ. 29



תמונה מס' 18 טייסת הפלמ"ח, המחלקה הטכנית, "אל-מג'דל", 1947, הארכיון לתולדות ההגנה.



תמונה מס' 19 טייסת הפלמ"ח, המחלקה הטכנית, "דיר איבזע", 1948, הארכיון לתולדות ההגנה.

ש.מ. עמ' 53-56.

31 כאשר עיינתי בארכיון לתולדות "ההגנה", בראשית 2009, מצאתי שם מאות תצלומים כאלה. בימים אלה, כאשר ביקשתי לעיין בארכיון פעם נוספת, נמצאו שם רק כמה עשרות בודדות מהם (בעיקר אלה ששרקתי לצורך כתיבת הספר לעיין הציבור). לא ברור אם הם נעלמו בשוגג לאחר פרסום הספר, אך עובדה זו מעוררת תהיות.



תמונות מס' 14-15 טיירי הפלמ"ח, המחלקה הטכנית, הכפר הפלסטיני נטאף, 1947, מתוך פרויקט תיקי הכפרים, ארכיון צה"ל ומערכת הביטחון.



תמונה מס' 16 צלם לא ידוע, "ראש נופיה פאזי אלקאוקג'י", לא מתוארך, הארכיון לתולדות ההגנה, אין פרטים אודות המקור של התמונה.



תמונה מס' 17 צלם לא ידוע, "חסן סלאמה, מפקד החזית הדרומית באזור רמלה-לוד בצבא הערבי, בביתו", 1948, ארכיון צה"ל ומערכת הביטחון. התצלום מוגדר בארכיון במונח המרכז "מקורות

בידי סיירים יהודים ומודיעים פלסטינים, היה מפורט, רחב ומקיף, ועסק בהיבטים רבים, מנתונים גיאוגרפיים ודמוגרפיים ועד נתונים כלכליים וחברתיים (תמונות מס' 14-17).²⁹ למשל תצלומי האוויר שצולמו בידי טייסת הפלמ"ח מסוף 1946, היו חלק ממארג זה של איסוף מידע מודיעיני יזום ומאורגן, ותיעדו את היישובים הפלסטיניים הרבים במסגרת ההכנה להתלקחות לאומית או מלחמה, או כהכנה לכיבושם ולשליטה בהם (תמונות מס' 18-19). הצילום מהאוויר סייע להכיר את השטח ולבנות מפות טופוגרפיות למטרות צבאיות עתידיות: הוא כלל פרטי נוף ונתן תמונה חדישה ביותר של השטח, אשר כללה את כל השינויים העדכניים, ואפשרה לשלוט על שטחים שלא היתה דרך אחרת להגיע אליהם.³⁰ תצלומים אלה שירתו ייעוד צבאי-מבצעי לפני מלחמת 1948 ואחריה (כחלק מהשליטה באוכלוסיה הפלסטינית בתקופת הממשל הצבאי). אולם כיום הם יכולים לסייע בשחזור הפרישה הגיאוגרפית הפלסטינית לפני 1948, ובתיאור מדויק של כל יישוב. בראייה היסטורית, תצלומים אלה, רובם מהשנים 1947-1948, הם התייעוד המקיף האחרון של היישובים הפלסטיניים בארץ לפני שנהרסו או יושבו על-ידי מהגרים יהודים, והם מאפשרים לבנות את מפת הארץ מנקודת מבט פלסטינית. באופן פרדוקסלי, אף על פי שהם צולמו על-ידי גופים צבאיים ישראלים, בשירות מטרות לאומיות ציוניות כוחניות, ולמרות אופיים המגמתי, כיום הם מספקים מידע רב דווקא על הרס הישות הפלסטינית.³¹

גם המידע הטקסטואלי המפורט שנאסף על אודות היישובים הפלסטיניים על-ידי סיירים יהודים ומודיעים פלסטינים (נתונים גיאוגרפיים, טופוגרפיים, אדריכליים, דרכי גישה לכפר, המסחר בכפר, חקלאות וגידולים, מקורות המים, בתי ספר, בתי קפה, המבנה החברתי של החמולות, פעילים מרכזיים וכדומה) מספק מידע רב על אודות היישובים הפלסטיניים שנהרסו או שיושבו במהגרים יהודים והפכו לישראלים. כך למשל למדים על היישוב הפלסטיני רנת'יה, שהפך לאחר הכיבוש של 1948 ליישוב הישראלי רינת'יה, שהוא הוקם לפני כ-600 שנה. מן הסקירה עולה שיש בתחומו קבר היסטורי חשוב, שהיו בכפר באר אחת, מסגד אחד וחנות, אך לא היה בו בית-קפה, שהיה בו בית ספר ומוזרה אחד, שמספר התלמידים היה כ-40-50, שהבתים נבנו משלושה סוגי חומרים, שהיו מסביב לכפר גדרות של כרמים וואדי שחצה אותו ממזרח

32 הם יצטרפו למאגרים קיימים, למשל לספרו החשוב של וליד ח'אלידי, ולמקורות מידע שונים המצויינים בספר, ולאטלס של סלמן אבו סיטה, העושים שימוש מוגבל במקורות ישראליים. ראו: Walid Khalidi (1992). *All That Remains: The Palestinian Villages Occupied and Depopulated by Israel in 1948*. Washington D.C.: Institute for Palestine Studies.

33 <http://jnu.huji.ac.il/heb/about.html>

34 <http://www.zionistarchives.org.il/za/pMain.aspx>
המידע והטרמינולוגיה לקוחים מאתר האינטרנט של הארכיון.

35 <http://147.237.72.31/topsrch/about5h.htm>

למערב, שגידלו בו פרי הדר, גפנים, זיתים ותבואות למיניהן, שמספר תושביו היה 650, שהיו בו שתי חמולות, שהכפר היה חייב 500 לא"י לבנק החקלאי הערבי, ועוד. דיווחים אלה אמנם מגמתיים באופיים, והטרמינולוגיה שלהם מבטאת את עמדת האוכלוסייה היהודית כלפי האוכלוסייה הפלסטינית (למשל, רצח של פלסטיני בידי המשטרה היהודית מתואר כ"הרג", וההתקוממות הפלסטינית מהשנים 1939-1936 מתוארת כ"מאורעות", כדי להמעיט מחשיבותה, ערכה ועוצמתה), אך הם מכילים מידע עובדתי רב ערך שהלך לאיבוד עקב הרס היישות הפלסטינית. "ניקוי" מסמכים אלה מההטיה האידיאולוגית שלהם מאפשר להחזיר למרחב הציבורי מידע משמעותי שנעדר ברובו ממקורות אחרים.³²

מידע ישיר וגלוי על אודות הפלסטינים - ארכיוני הצילום מכילים גם מידע תיעודי ישיר על הישות הפלסטינית. הארכיון הציוני המרכזי, ארכיון הצילום של הספרייה הלאומית ואוסף התצלומים הלאומי של לשכת העיתונות הממשלתית הם כמה מן הארכיונים המרכזיים המוקדשים לשימור המורשת והתרבות היהודית והישראלית. על פי הגדרתה, מטרת "הספרייה הלאומית" היא "איסוף, שימור, טיפוח והנחלה של אוצרות ידע, מורשת ותרבות בכלל, ובזיקה לארץ ישראל, למדינת ישראל ולעם היהודי בפרט". מטרה נוספת שלה היא "לשמש כספרייה הלאומית של העם היהודי, להיות אחראית לאיסוף האוצרות הספרותיים של העם היהודי, ולשמור על המשכיות התרבות היהודית והישראלית."³³ "הארכיון הציוני המרכזי" הוא "הארכיון של התנועה הציונית על כל מוסדותיה וארגוניה. החומר השמור בו, מתעד את צמיחתה של התנועה הציונית ברחבי תבל מראשיתה, בשנות ה-80 של המאה ה-19, התפתחותו של הבית הלאומי בארץ ישראל, והיבטים שונים של תולדות העם היהודי לפני השואה, במהלכה ולאחריה עד ימינו. מטרותיו העיקריות של הארכיון הן לאסוף, לשמר ולעודד את השימוש בארכיונים של ההסתדרות הציונית העולמית, הסוכנות היהודית, קרן קימת לישראל, קרן היסוד, משרדי הקונגרס היהודי העולמי ומוסדות היישוב היהודי בארץ ישראל."³⁴ צלמי "לשכת העיתונות הממשלתית" הם "הצלמים הרשמיים של ראש הממשלה ונשיא המדינה. בתוקף תפקידם הם מצלמים ומתעדים אירועים ממלכתיים של מדינת ישראל בארץ ובחור"ל."³⁵ לפיכך מוקדשים ארכיונים אלה בעיקר להעברה ושימור של הנרטיב הרשמי הציוני, ולתיעוד ההיסטוריה הישראלית והקדם מדינתית, והם משקפים את התכנים, הנורמות והקודים הממלכתיים-לאומיים מראשית הציונות ועד היום. משום כך, תצלומים של ההתיישבות הציונית, ושל אישים ונושאים המשקפים את הרעיון הציוני או תומכים בו, מהווים את לב החומר שנאסף בהם, המתעד את רכישת האדמות, ההקמה של יישובים והתפתחותם, ה"עלייה" לארץ, ראשי התנועה הציונית, כנסים ואירועים ציוניים, ומאבקים למען הגשמת הרעיון הציוני. גם התצלומים המתעדים את תולדות הסכסוך הלאומי היהודי/ישראלי-פלסטיני, מוסרים את סיפורו מנקודת מבט ציונית. בארכיון הצילום של הספרייה הלאומית קיימים תצלומים ממאורעות 1929 בחברון, צפת, ירושלים ובאר טוביה, המתארים את תוצאותיהם מנקודת מבט יהודית: הרוגים ופצועים יהודים, תיאורי הפגיעות והכלים שבאמצעותם בוצעו, ספרי תורה שרופים, בית כנסת הרוס או גירוש של "עולים" בלתי לגליים. לחלופין אפשר למצוא שם תצלומים של פגיעות ברכבת משא שבוצעו בידי אנשי מחתרת יהודים ליד רחובות, אלרמלה ואלליד, ושל פיגוע בשוק פלסטיני

בקולנוע הישראלי החדש". הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידאולוגיה. תל אביב: ברירות, 237-270. נורית גרץ (1998). "ה'אחרים' בסרטים הישראליים בשנות הארבעים והחמישים: ניצולי שואה, ערבים, נשים". מבטים פיקטיביים: על קולנוע ישראלי. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 381-402.



תמונה מס' 22 נתן אלפרט, "חייל משמר הגבול עם מסיכה נושא גרזן וסכין שנלקחו שלל במהלך התסיסה בעזה", 16.1.1990, לשכת העיתונות הממשלתית, אוסף התצלומים הלאומי. החייל, שפניו כוסו בשק שחור, אולי כדי למנוע את זיהויו, מדמה פלסטיני רעול, אווז כלי משחית להעצמת דימוי הפלסטיני הטוריסט הדמוני.



תמונה מס' 20 צלם לא ידוע, "מאורעות 1936-1939, פיגוע בשוק המלון הערבי על-ידי אנשי מחתרת יהודיים, 58 הרוגים", הספרייה הלאומית, ירושלים.

36 ראו: סלע, צילום בפלסטין/ארץ ישראל, 23-37.



תמונה מס' 21 צלם לא ידוע, "חייל נושא ילדה קטנה באיקרית, כפר ערבי יידיתי בגליל", 3.11.1948, לשכת העיתונות הממשלתית, אוסף התצלומים הלאומי. התצלום מטשטש את הטרגדיה שעברה על הכפר (המתואר כ"כפר ערבי יידיתי"), שתושביו פונו מבתינו לאחר הכיבוש תוך הבטחה שיחזרו אליהם, אך בפועל גורשו ועד היום לא ניתן להם לשוב.

37 על דמות הערבי בספרות העברית ראו למשל: אדיר כהן (1985). פנים מכוורות במראה - השתקפות הסכסוך היהודי-ערבי בספרות הילדים העברית. תל אביב: רשפים; דניאל בר-טל (1994). "שינוי אמונות חברתיות בישראל - מקונפליקט לשלום", כל אדם, המדרשה לדמוקרטיה ולשלום ע"ש אמיל גרינצוויג, 6-13; דרורה ברגר, (1994). "דמות הערבי בספרות העברית", עיתון 77, מס' 168, 24-25; על דמותו בקולנוע, ראו למשל: אלה שוחט (1991). "שובו של המודחק: הגל הפלסטיני

שביצעו אנשי מחתרת יהודים (תמונה מס' 20) - תמונות הכוללות חלקי גופות של פלסטינים שנהרגו בפיצוץ, ועוד.

תצלומים מאוסף הצילום של הארכיון הציוני המרכזי מתארים את המאבק הפלסטיני בשנים 1936-1939, ומראים למשל נוטרים יהודים בעת שהם חוקרים פלסטינים חשודים או אנשי התנגדות פלסטינים הנושאים נשק, ומכונים בטרמינולוגיה הציונית בשם "כנופיות ערבים".

יתרה מכך, הכיבוש של 1948 ושל 1967 מתוארים בהם בצורה ובלשון מרוככות, היחס לאוכלוסייה הוא מיטיב ומצפוני, וההתקוממות הפלסטינית על נגזרותיה תוצג תמיד כמלחמתו של דויד בגוליית. מאז ראשית הצילום הציוני מתואר היחס האמביוולנטי כלפי האוכלוסייה הפלסטינית. למשל, העזרה וההדרכה שמקבלים התושבים הפלסטינים "בזכות" ההתיישבות הציונית לפני 1948,³⁶ או היחס האנושי כלפי האוכלוסייה הנכבשת אחרי 1948 (חייל משקה את הפליטים, חייל מניף בחיבה ילדה [תמונה מס' 21]). דימויים אלה מבקשים להדגיש את הצד המוסרי של ההתיישבות הציונית בארץ או של "הכיבוש הנאור", מושג שהשתרש בחברה הישראלית להשקטת מצפונה. בד בבד, גם קיימת היסטוריה ארוכה של ייצוגים דמוניים של האוכלוסייה הפלסטינית. ניתן לראות את ראשיתה אחרי ההתקוממות הפלסטינית ב-1921 וב-1929, עם ההתארגנות הפלסטינית כנגד ההתיישבות הציונית, דימויים שהלכו והוקצנו עם כל התקוממות נוספת.³⁷ (תמונה מס' 22).

את המידע הישיר והגלוי על אודות הפלסטינים המצוי בארכיונים אלה אפשר למיין לפי סוג הארכיון - אזרחי או צבאי.

א. מידע ישיר וגלוי בארכיונים ממסדיים אזרחיים

בארכיונים האזרחיים מופיעים שני סוגים של תיעוד צילומי ישיר של פלסטינים:

א.1. תצלומים המוקדשים לתיאור היקף היישוב הפלסטיני בארץ ולתיעוד חיי היום-יום שלהם מסוף המאה התשע-עשרה ועד מלחמת 1948. את רוב התצלומים בארכיוני הצילום צילמו זרים ויהודים. תצלומים אלה סותרים את המיתוס הציוני שהראה כי לפני שהציונות יישבה את הארץ היא היתה חרבה ושוממת, והתגוררה בה רק אוכלוסייה פלסטינית דלילה, נחשלת ולא מפותחת. אמנם, לעומת



תמונה מס' 23 ג'ורג' אדם סמית, פנורמה, אזור ירושלים, 1901, הספרייה הלאומית, ירושלים.



תמונה מס' 24 אנדרווד ואנדרווד, ילדים לומדים סיפורי עם בראמה, סוף המאה התשע-עשרה ראשית המאה העשרים, הספרייה הלאומית, ירושלים.



תמונה מס' 25 בונפים, "תצלום צבע [בצביעה ידנית - ר.ס.] מסוף המאה ה-19, שצולם על-ידי הצלם הצרפתי בונפים, המתאר אדם ערבי בירושלים בישיבה ידידותית", 1.1.1890, לשכת העיתונות המשלתית, אוסף התצלומים הלאומי.

38 רוזה סלע (2003). "לכבוש את ההר: הצלמים וקרן קימת לישראל". קרן קימת ומצלמת: תצלומים מהקופא הכחולה 1903-2003. ירושלים: קרן קימת לישראל, עמ' 20-16.

39 עווד ידעיה (1990). "בדרך לתפקוד חברתי: על תצלומיו של זולטן קלוגר מתקופת חומה ומגדל". קו: כתב-עת לאמנות 10, עמ' 15.

הארכיונים הצבאיים, כמות החומרים המוקדשים לסיקור הפלסטינים קטנה מזו שמתארת את הסיפור הציוני, אך הנוכחות של חומרים אלה בארכיונים מאפשרת לערער על תפקודו הרשמי של הארכיון הלאומי (תמונות מס' 23-25)

קיומם של תצלומים כאלה בארכיונים הציוניים יוצר בקעים בנרטיב הציוני שעליו מושתתים הארכיונים. באוסף הצילום של הארכיון הציוני המרכזי, לדוגמא, מצויה קבוצה גדולה של תצלומים המתארת את ההתיישבות הפלסטינית מ-1890 ועד 1948, הכוללת למשל תמונות של תלמידים עם מוריהם בבית הספר ערבי בביתניה (1890), נערות הטוחנות קמח ואופות לחם (1898), איכר מרמאללה (1898), פלסטינים באלפולה (לימים עפולה, 1915), איכרים פלסטינים על דרך עפר בעמק יזרעאל (1915), תצלומי אוויר רבים של היישובים הפלסטיניים בתקופת מלחמת העולם הראשונה, חתונה בכפר פלסטיני (1920), תהלוכת נבי מוסא (1921), יישובים פלסטיניים בשנות השלושים, חגיגת נבי מוסא בירושלים (1935), אסיפה של פלסטינים בחברון (1940), המרד הפלסטיני נגד החלטת האו"ם (1947-1948), ועוד. בארכיון הצילום של הספרייה הלאומית אפשר למצוא תצלומים רבים - סטריאוסקופיים ואחרים - של צלמים זרים ומקומיים אשר צילמו בארץ, המתארים את חיי היום-יום של היישוב הפלסטיני בנצרת, יריחו, בית-לחם, טבריה ועוד, למשל של הצלמים אנדרווד אנדרווד, תצלומי נופים פנורמיים של ג'ורג' אדם סמית מראשית המאה העשרים, סדרה של תצלומים שצילם בנאור קלטר ב-1926 באזור ירושלים, תצלומים של הצלם חובב אלכסנדרוביץ משנות השלושים, הכוללים דיוקנאות של פלסטינים בתל-אביב, ועוד. גם באוסף התצלומים הלאומי של לשכת העיתונות הממשלתית יש תצלומים רבים של צלמים זרים מסוף המאה התשע-עשרה וראשית המאה העשרים, המוקדשים לתיאור הווי החיים הפלסטיניים בארץ, וכוללת, למשל, תצלומים של משפחת בונפיס מ-1878 ו-1890, תצלומים סטריאוסקופיים של צלמים לא ידועים, ותצלומים של אריך מטסון, מצלמי המושבה האמריקאית (American Colony) בשנים 1912-1910. בעיקר ראויה לציון קבוצה של תצלומי פלסטינים אשר צולמה בידי גנן ונמצאת בספרייה הלאומית בירושלים, ותצלומים רבים של הצלם בה"א הידיעה של ההתיישבות הציונית, זולטן קלוגר, שהיה הכוח המניע של הצילום הציוני בשנים 1934-1948. את קלוגר הביאו לארץ הרמן, המזכיר הכללי של קרן היסוד, ונתן ביטריצקי, ממחלקת התעמולה של קרן קימת לישראל, בעקבות חיפוש, שהחל בסוף 1933, אחר צלם "בעל שיעור קומה" שיעבוד בשירות המוסדות הלאומיים.³⁸ קלוגר היגר לארץ, ועד מהרה הפך לאחד הסוכנים המשמעותיים שפעלו להפצת הרעיון הציוני, שיווקו והבניית ערכיו, תכניו וסמליו. סגנונו המבויס, שהתעצב ברוח הריאליזם הסוציאליסטי, השפיע על צלמים רבים, היווה מודל לחיקוי, והפך עד מהרה לזרם המרכזי של הצילום הציוני. קלוגר, שעוד בגרמניה הצטיין באיכויות צילום גבוהות, ביים את תצלומיו בקפידה, במיוחד כאשר המציאות לא תאמה את ציפיותיו.³⁹ החלוצים היהודים בתצלומי נראים תמיד יפים, חזקים, מאושרים, נתונים בתנופת עבודה, שלמים עם פועלם ולא נגועים בקשיי העשייה והקיום. ביחד עם הלמר לרסקי, גדול הצלמים

חיים שוויג בארכיון הצילומים של קרן קיימת לישראל (תמונה מס' 26).



תמונה מס' 26 יוסף שוויג, "לשכת לבלרים" ערבית, ירושלים, 10.8.1926, ארכיון הצילומים של קרן קיימת לישראל.



תמונה מס' 27 זולטן קלוגר, "אישה ערבייה נושאת ילד בתוך סל הנישא על ראשה ברחוב נחלת בנימין בתל-אביב", 1.5.1934, לשכת העיתונות הממשלתית, אוסף התצלומים הלאומי.

40 סלע, צילום בפלסטין/ארץ ישראל; <http://www.haaretz.co.il/misc/1.1181774>.

41 המכתב נשלח ב-8 ביוני 1941 מ"החברה המזרחית לצילומים בשביל העיתונות", שבה היה קלוגר שותף והצלם היחיד, אל מר מ. שרתוק מהסוכנות היהודית. הוא מצוי בארכיון הציוני, אוסף קרן היסוד, תיק kh4b/5393.

42 ידעיה, "בדרך לתפקוד חברתי".

43 שם. ומתוך תכתובת עם ידעיה ביום 14.2.2011.

44 הקדים אותו הלמר לרסקי, שעזב את הארץ כחודש לפני הקמתה של מדינת ישראל. מניעיו של לרסקי לעזוב אינם ידועים, אך ייתכן שקלוגר הושפע מלרסקי.

45 כך גם דורותיה לאנג, שעבדה בארצות-הברית עבור ה-Farm Security Administration (FSA) בתקופת השפל. בתקופה מקבילה לפועלו של קלוגר, היא נאבקה עם רוי סטרייקר בשאלת הבעלות על הנגטיבים וזכויות היוצרים. ראו: Sandra Phillips (1994). "Dorothea Lange: An American Photographer". In Therese Thau Heyman John, Sandra S. Phillips (eds.), *Dorothea Szarkowski Lange American Photographs*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art & Chronicle Books; John Szarkowski (1994). "Dorothea Lange and Paul Taylor," *Dorothea Lange American Photographs*, p. 50.

46 הארכיון שלו נתרם בשלמותו לאוסף התצלומים הלאומי של לשכת העיתונות הממשלתית, והם העבירו חלק ממנו לגנזך המדינה.

47 על נושא זה אפשר למצוא גם תצלומים של הנס חיים פין, באוסף התצלומים הלאומי של לשכת העיתונות הממשלתית ושל יוסף

ה"אמנותיים" של התקופה, שהתגייס גם הוא בשירות המפעל הציוני, הציג קלוגר במוזיאון תל אביב לאמנות, ב-1943, תערוכה תעמולתית בשם "לנשק ולמשק: פני עם וארץ", ועבודתו עיצבה שפה צילומית מגויסת - טרמינולוגיה חזותית ציונית שתאמה את האידיאולוגיה השלטת של הממסד הציוני.⁴⁰

מודעותו של קלוגר לאופי התעמולתי של עבודתו באה לידי ביטוי במכתב ששלח למחלקת התעמולה בסוכנות, אשר נועד ככל הנראה למצוא חן בעיני נמענו: "למותר להטעים, שהתצלום, המדבר במישרין אל הקורא, הוא אחד ממכשירי התעמולה וההסברה היעילים ביותר. אנו סבורים, אפוא, שבשולחינו את אלפי תצלומינו במשך שנים אלו לכל קצווי עולם, קיימנו שירות חשוב לתנועה ואף עזרנו להחדרת דבר הארץ גם לאותן מסגרות השפעה על דעת הציבור שהיו סגורות בפני התעמולה הציונית הרגילה."⁴¹ הצלם עודד ידעיה היה הראשון שהחל לפורר את התדמית הציונית ההרמטית שדבקה בקלוגר. ידעיה הצביע על העובדה שדווקא קלוגר, שמודעתו הציונית לא היתה גבוהה במיוחד, "ייצר צילום ציוני מגויס בצורה השלמה והמעניינת ביותר, צילום שטבע יותר מכול את חותמו על הדימוי הקולקטיבי של דמות החלוץ של שנות השלושים."⁴² כפי שטוען ידעיה, קלוגר לא פעל כנראה ממניעים ציוניים,⁴³ ואף עזב את הארץ זמן קצר לאחר הקמת המדינה.⁴⁴ עובדה זו, כמו העובדה שהוא המשיך לשמור על עצמאות ולא העביר למוסדות הלאומיים את הנגטיבים של התצלומים כפי שנדרש ממנו (או עשה מהם העתקים: רפרו-נגטיב).⁴⁵ וגם בחינת הארכיון שלו,⁴⁶ מלמדות כי הוא צילם כנראה גם באופן עצמאי, בשירות גופים אחרים או מטרות שונות, ומסבירים מדוע, במקביל לעבודתו הציונית, יצר קלוגר גם תצלומים שנגדו את רוחה. תצלומים רבים מהארכיון הפרטי שלו, שכנראה צולמו שלא למטרות ציוניות, ושמורים באוסף התצלומים הלאומי של לשכת העיתונות הממשלתית, אך גם תצלומים מארכיון קרן קיימת לישראל עימם עבד באופן שוטף, מתעדים את חיי היום-יום של הפלסטינים בארץ, תוך התעלמות מהאגנדה הציונית שהתכחשה להם והדירה אותם מהלקסיקון הוויזואלי, או הציגה אותם כנחותים. בין המראות הפלסטיניים שצילם קלוגר אפשר למצוא תצלומים של קציר חיטה ותירס, חתונה, פלסטינים באזור תל-אביב ובאזור עמק החולה, הפגנת פלסטינים ביפו, פלסטינים בירושלים,⁴⁷ השכונות



תמונה מס' 30 צלם לא ידוע, "פחרי עבד אלהאדי", 1936-1939, הספרייה הלאומית, ירושלים.



תמונה מס' 31 נתי הרניק, "כפריים ערבים מניפים דגל אשף וצועדים לעבר הכינוס בדיר חאנה", 30.3.1983, לשכת העיתונות הממשלתית, אוסף התצלומים הלאומי.



תמונה מס' 32 אבי אוחיון, "צעירים פלסטינים שורפים צמיגים ליד צומת א ראם בצפון ירושלים ביום הנכבה", 15.5.2001, לשכת העיתונות הממשלתית, אוסף התצלומים הלאומי.



תמונה מס' 28 זולטן קלוגר, "שוק חקלאים ערבי בגבול שבין תל-אביב ליפו", 1.7.1934, לשכת העיתונות הממשלתית, אוסף התצלומים הלאומי.

48 מידע זה נשאר חסוי גם בספרייה הלאומית. בהתכתבות איתם הם מסרו לי: "באופן עקרוני, הספרייה הלאומית אינה מוסרת מידע פנימי הנוגע למקורות הרכישה/תרומה של פריטים הנמצאים באוספיה. יחד עם זאת, וכדי למנוע כל ספק, ערכתי בירור לגבי כל הפריטים שציינת, וכולם נרכשו על-ידי בית הספרים הלאומי והאוניברסיטאי כחוק, למעט אחד הפריטים שהתקבל כתרומה עוד בשנת 1929, מידי בעל הפריט עצמו" (גיל וייסבלאי, מנהל ארכיון הצילום של הספרייה הלאומית, מכתב מיום 19.12.2010).



תמונה מס' 29 צלם לא ידוע, "מנהיגים של כנופיות ערביות", 1936-1939, הספרייה הלאומית, ירושלים.

הפלסטיניות של צפת, העמסת תפוזים מתוצרת פלסטינית ביפו (1934), ועוד (תמונות מס' 27-28).

2. תצלומים המתארים את ההתנגדות הפלסטינית - אך טבעי הוא שתצלומים הנושאים אופי צבאי יימצאו בעיקר בארכיוני צילום צבאיים, אך חומרים רבים כאלה נמצאים גם בארכיוני צילום אזרחיים, כמו הספרייה הלאומית בירושלים, ומתארים את ההתנגדות הפלסטינית עוד לפני הקמתה של מדינת ישראל. פריטים אלה נרכשו על-ידי הספרייה הלאומית - אם כי לא ברור מתי, ומה הנסיבות שהביאו אותה לרכוש אותם.⁴⁸ האוסף מכיל תצלומים של ההתנגדות הפלסטינית בשנים 1936-1939 (שכאמור, מחולליה מכונים "כנופיות" [למשל תמונה מס' 29]), של חסן סלאמה, ממנהיגי הלוחמים הפלסטינים באותם מאורעות, של המופתי של ירושלים, חאג' אמין אלחוסייני, זמן קצר לפני עזיבתו את הארץ (1937), של פחרי עבד אל האדי (תמונה מס' 31), טאדהא אל נג'ר ופאוזי קאוק'גי, של הפגנות פלסטינים מיפו ופיזורן בעקבות תכנית החלוקה (1947), של הפגנות בשכם, הריסות בתים ביפו, ועוד (תמונות מס' 29-32). רבים מהם הגיעו כנראה ממקורות פלסטיניים/ערביים, שכן על רובם, בגב התצלום ולעתים בחזית, מופיע טקסט בערבית. אוסף התצלומים הלאומי של לשכת העיתונות הממשלתית מכיל חומרים רבים המתעדים, מהקמת מדינת ישראל ועד היום, את ההתקוממות הלאומית - כולל אירועי יום האדמה, האינתיפאדה הראשונה, האינתיפאדה השנייה ועוד (תמונות מס' 31-32). העובדה שארכיונים ציוניים מחזיקים תצלומים המתארים ישירות את המאבק הפלסטיני על אדמת הארץ, שלא למטרות מודיעיניות, מהווה גם היא סדק במערך הסגור, השיטתי והשלם של ארכיוני הצילום הממסדיים-לאומיים.

ב. מידע ישיר וגלוי בארכיונים הצבאיים

ארכיון צה"ל הוא מאגר המידע הגדול ביותר בישראל לנושאים ביטחוניים וצבאיים, והוא שולט בשאר הארכיונים הצבאיים. הוא מרכז מידע על אודות הצבא הישראלי, ועל ההיסטוריה, המבצעים והפעולות של הגופים הצבאיים הטרומ-מדינתיים, ומשקף את הנורמות והערכים המרכזיים של החברה הישראלית, ואת השקפות העולם העומדות בבסיסה. ברוח הנחיותיו של דוד בן-גוריון מ-1948, הארכיון אוגר מידע על אודות



תמונה מס' 33 צלמי המושבה האמריקאית, "באר-שבע, מראה העיר והנוף מסביב", ביר אלטבע, 1917, התצלום נבזז מבית משפחת נשאיבי בירושלים בידי חייל ששירת בשירות הידיעות במלחמת 1948, ארכיון צה"ל ומערכת הביטחון. התצלום מפורסם באיכות המושבה האמריקאית, ספריית הקונגרס, וושינגטון.

51 שם, 82-85.



תמונה מס' 34 ח'ליל ריסס, "עבד אלקאדר אלחוסייני מעיין במפות עם עוזריו. מאחוריהם שומרי ראש ואנשי כנופיות נוספים", בין עוזריו קאזם רימאוי, לא מתוארך, הארכיון לתולדות ההגנה. התצלום, יחד עם חלקים נכבדים מהאוסף של ריסס, נבזז על-ידי חייל ישראלי מהחנות של ריסס בירושלים ונתרם לארכיון לתולדות ההגנה.

52 כל המידע מתוך שיחות שניהלתי עם הבן של הקצין שבזז את ארכיון ריסס וכן עם החייל שבזז את התצלומים מבית משפחת נשאיבי. ראו שם, 88-93, 96.

53 על התהליך המתמשך של רישום ההיסטוריה הפלסטינית בידי חוקרים פלסטינים ראו סלע, "היסטוריה מצולמת של פלסטין".

התפתחות הכוח הצבאי ומלחמות עם ישראל בארץ, ומנחל את מורשת הקרב של צה"ל והכוחות שקדמו לו. אף על פי שתפקידם הרשמי של הארכיונים הצבאיים הוא לאסוף מידע על אודות הגופים הצבאיים, היהודיים והישראליים, ואיסוף מידע על אודות הפלסטינים אינו אחת ממטרותיהם המוגדרות, במהלך השנים הם הפכו למאגרי מידע גדולים בנושא זה.⁴⁹ אולם, מאחר והארכיונים הצבאיים כפופים לכללים הנוקשים של הצנזורה והגבלת העיון, החומרים שיכולתי לחשוף עד כה הוגבלו להיסטוריה הפלסטינית עד אמצע שנות החמישים של המאה העשרים, ונפתחו רק בעשור האחרון. מרבית המידע נושא אופי צבאי, ומבטא את העניין של הצבא בנושאים כמו התארגנות קדם-צבאית, ההתנגדות הצבאית הפלסטינית לפני 1948 ובמהלך המלחמה, והמערכה על ירושלים ב-1948. במקביל הם מכילים גם מידע אזרחי רב: תצלומים המתארים את היישוב הפלסטיני בארץ ערב מלחמת העולם הראשונה, ההתאגדות הלאומית וההתקוממות האזרחית במרחב הציבורי, ואישים פלסטינים שונים.⁵⁰

המידע הצילומי התייעודי על אודות הפלסטינים, המצוי בארכיונים הצבאיים, מקורו במידה רבה בשלל שנלקח ממקורות ערביים ופלסטיניים. לאורך השנים, גופים צבאיים קדם-מדינתיים ומדינתיים החרימו בכוח תצלומים, אוספים וארכיונים מגופים פלסטיניים - כמו למשל החומרים ממשדו של ראשיד אל-חאג' איברהים, יו"ר הוועדה הלאומית בחיפה (תמונה מס' 33). חומרים מארכיון המרכז למחקרים פלסטיניים [ארכיון אש"ף] שנלקחו שלל על-ידי חיילי צה"ל בבירות, ב-1982, חומרים מארכיון האוריינט האוס בירושלים שנלקחו על-ידי המשטרה ב-2001,⁵¹ או חומרים שנלקחו מאנשים פרטיים. בחלק מהמקרים ספקי החומרים היו חיילים שלא בתפקיד, או אזרחים שהפנימו את הקודים המשחיתים של הכוח, ולקחו או בזזו תצלומים, אוספים או ארכיונים של פלסטינים, ותרמו אותם לארכיונים הצבאיים, למשל קבוצת תצלומים גדולה מהארכיון של הצלם ח'ליל ריסס אשר נבזזו מחנותו לאחר מלחמת 1948 על-ידי קצין יהודי. הקצין לקח אותם מתוך עניין אישי ומסר אותם כשי מהמלחמה לבנו. הבן העביר תצלומים אלה לעיתון הצבאי **במחנה**, אשר ביקש מקוראיו לשלוח תצלומים "החבויים" (כך במקור) בבתייהם. דוגמא נוספת היא של תצלומים ממלחמת העולם הראשונה, שנלקחו כביזה מבית משפחת נשאיבי בירושלים על-ידי חייל ששירת בשירות הידיעות. החייל, אשר נשא אישור להוצאת חפצים ומצרכים משטח כבוש, לקח אלבום זה למטרותיו הפרטיות. הוא תרם את האלבום לארכיון צה"ל כשנתיים לאחר סיום המלחמה (תמונה מס' 34).⁵² מאז פרסום הספר לעיון הציבור ב-2009, ולאחר מאבק מתמשך, ניאותו ארכיון צה"ל ומערכת הביטחון לחשוף בפני חלק מהחומרים הפלסטינים המצויים בידם מתקופה מאוחרת יותר, ועוסקים בהיסטוריה הפלסטינית עד סוף שנות השבעים של המאה העשרים. את החומרים האלה, המציגים למשל את מחנות הפליטים אחרי 1948 ואת הקמת אש"ף, אציג במהלך 2012-2013.

מאגר נרחב זה של ידע על אודות הפלסטינים, שרובו נלקח בדרכים כוחניות, הצלחתי לחלץ על פי רוב רק לאחר איתור האנשים שלקחו חומרים כשלל וביזה ולאחר מאבק והתדיינות ארוכה ומתישה עם מנהלי הארכיונים ויועציהם המשפטיים, בעזרת סיוע משפטי. מאגר זה צריך להצטרף למאגרים הפלסטיניים הקיימים, ולהשלים פרקים חסרים בהיסטוריה הפלסטינית⁵³ והישראלית. ניתן להגדיר

Stoler, "Colonial Aphasia: 54
Race and Disabled Histories in
France", p. 125.

55 דרידה, מחלת ארכיב,
עמ' 21-15.

McEvan, "Building a 56
Postcolonial Archive?", p. 742.

תופעה זו, בהמשך לסטולר, כ"אפזיה קולוניאלית" המצביעה לא רק על האובדן של הידע והחסימה שלו בידי גופים ישראליים, אלא בעיקר על הקושי להחזיר את מילון המושגים הערכי והבלשני שהודר והועלם.⁵⁴ ההחזרה הפיזית של החומרים הפלסטיניים לבעליהם, פרטומם במרחב הציבורי, והשבתם לאוצר הדימויים הפלסטיני והכלל עולמי ולתודעה של החברה הישראלית, העיוורת כלפי ההיסטוריה הפלסטינית, הם המניעים המרכזיים לעיסוקי בנושאים אלה.

אחרית דבר

כל מחקרי לאורך השנים עסקו בשאלת הרודנות המאפיינת את פעילותם של ארכיוני הצילום הממסדיים-לאומיים בישראל. בכלם דנתי ביחסי הכוח שכוננו אותם, ובתפקיד המשמעותי שהם מילאו בעיצוב השקפות עולם ובתפיסת ההיסטוריה. דרידה מצביע על האלימות כעל מאפיין מרכזי של הארכיון, הטבוע בו ומגלם את יחסי הידע/כוח השלטוניים.⁵⁵ יחסים כוחניים אלה מועצמים במדינה הכובשת עם אחר, שבה מתקיימים יחסים של כובש ונכבש, הנוכחים, בין השאר, באופן שבו שולטים הארכיונים הממסדיים הלאומיים באוצרותיו של הצד הנכבש ובידע שלו על ההיסטוריה והתרבות שלו. ההצבעה על מנגנוני השליטה הגלויים והסמויים המתקיימים בארכיונים ממסדיים לאומיים אלה, דרך קילוף המגמתיות הטבועה בהם וחשיפת הטייתם הלאומית, פותחת את הדרך לבניית מסד נתונים אלטרנטיבי ומרובד, השונה מתמונת העולם החד-צדדית המאפיינת אותם. פעולה כזו תאפשר לערער על ייעודם המקורי של הארכיונים, ובלשונה של מקאון תעביר אותם תהליך של דמוקרטיזציה.⁵⁶ אך בעוד שבדרום אפריקה מודעים הארגונים האזרחיים והממשלתיים לחשיבות הקמתו של ארכיון פוסט-קולוניאלי (פוסט-אפריטהייד), בישראל המציאות היא שונה. אף על פי שבשנים האחרונות החלו להיערך מחקרים נוספים המבקיעים את המעטה הלאומי הזה, וחושפים הדרה של תחומי ידע ומחקר, בישראל הם עדיין מתקיימים בשוליים ועוסקים בעיקר במופעי האלימות הפיזית הגלויים. לפיכך יש צורך לערוך דקונסטרוקציה למבנה של הארכיונים, ולהציע מנגנונים אלטרנטיביים של קריאה, פרשנות וביקורת, בנוסף על אלה שנדונו במאמר זה. הם אף מאפשרים להרחיב את הדיון אודות ההיבטים השונים של צילום וזכויות אדם, היבטים שהתמקדו עד כה בעיקר בהפרה מתועדת של זכויות האדם.

קולם של המוכפפים אינו נעדר כליל מהארכיונים הלאומיים בישראל, אלא נוכח בהם בצורה מסורסת ומוטה. במאמר זה ביקשתי להעלות את האפשרות לשמוע את הקולות הנעדרים לכאורה מן הארכיונים, אך למעשה נוכחים בהם בצורה מוסווית. שחרור הארכיונים הלאומיים מכבליהם, והבניה של זיכרון והיסטוריה בלתי תלויים - מתוך ערעור מסד הנתונים הלאומי ומתן במה להשמעת קולם של הפלסטינים ולהחזרת חומריהם - הם השלבים הראשונים בהקמת ארכיונים לאומיים אלטרנטיביים במדינת ישראל. יחד עם זאת, קילוף המסיכה שעוטים הארכיונים הלאומיים לא בא להמעט בחשיבות שמיעת קולם של המוכפפים, הכרת ההיסטוריה הנכתבת על-ידם והשבת בעלותם וזכויותיהם על החומרים שנגזלו מהם.

שער שני

הזמן של הדימוי



קווים לדיוקנו של צלם עיוור

מיכל בן-נפתלי

1 הדברים נאמרו לכבוד תערוכה לצילומי עיוורים שאצר מיקי קרצמן בבצלאל, בינואר 2007.

2 ולדימיר נאבוקוב (1981). דבר, זיכרון. תרגום לאה דובב. תל אביב: ספריית פועלים, עמ' 7.



תמונה מס' 1



תמונה מס' 2 מתוך "קבוצת עיוורים מצלמים": לאה פאר (עיוורת לגמרי מגיל צעיר).

"אני מכיר צעיר אחד, בעל בַּעַת-זמן, מספר נאבוקוב בפתח ספרו דְּבַר, זיכרון בתרגומה המופתי של לאה דובב, "שהתנסה במשהו דומה לפאניקה, שעה שצפה לראשונה בסרטים מתוצרת-בית, שצולמו שבועות אחדים קודם לידתו. הוא ראה עולם שלא נשתנה במאומה – אותו בית, אותם אנשים, ואז נתן את לבו שהוא לא היה קיים שם בכלל, ואיש לא ביכה את העדרו. הוא קלט בחטף את מראה אמו, מנופפת בידה מחלון הקומה העליונה, ותנועה זרה זו הדריכה את מנוחתו, כביכול היתה זו איזו פרידה מסתורית. אבל מה שהפחיד אותו יותר מכול היה מראה של עגלת תינוק חדשה לגמרי, שניצבה שם במבוא, שְׁבַעַת נחת מעצמה, מסיגת גבול, כארון מתים. אפילו היא היתה ריקה, כמו נתפרדו עצמותיו שלו במהלכם המהופך של הדברים."²

התהייה המעודנת של נאבוקוב על מה שהוא מכנה "בַּעַת הזמן" של הצעיר מעמידה אותנו על הקרקע הלא-יציבה הבלתי נמנעת של המחוזות המגונים [ob-scene] של הניסיון, מחוזות אסורים לראייה הקודמים לסצנה או המצויים באופן קטגורי, בעיני המתבונן, מחוץ לסצנה; תמונות קמאיות הסמוכות למקור, שמעודן לא היו מושא להתבוננות ושאי אפשר אפוא להנכיחן בזיכרון. דומה שהאוב-סצני אורב מכל עבר במפגש עם צילומי העיוורים ובמידה מסוימת מגדיר את תנאי אפשרותו, תנאי קצה שדרכם ניתן לשאול הן על מקור הצילום הן על מקור הסובייקט ועל הקשר האינטימי שאפשר ששורר ביניהם.

האם חרדתו של הצעיר מיטיבה לתאר את חוויית התמיד של הצלם העיוור בביתו? או שמא היא מתארת דווקא את פחדיו של הצופה בתמונות המצלמה של העיוור, לנוכח המפגש הבלתי נסבל בעבורו בין הלא-רואה לבין הלא-נראה, מקום שהמפגש עלול לחשוף אובייקט ראייה מסנוור מדי, בודק מדי, או דווקא סמוי מן העין; מקום המעמת את הצופה עם המאיים והמביך, משהוא מספק בצורה ברוטלית מדי את יצר המציצנות שלו, או חושף בפניו עוד מסכים שאת קיומם לא העלה בדמיונו? כלום גם את האל-מבט של העיוור חווה הצופה כמבט, בהיותו, ואולי ביתר תוקף, סובייקט של בושה ואשמה נוכח מישהו או משהו המשקף לו את עצמו ומפגישו בעוצמת יתר עם מקטע בתוכו, שאני נזהרת מלכנותו אפלה או לילה, מקטע חסר צבע שאינו ידיעה במובן הנוהג, מקטע שידיעה לגביו אינה אפשרית? האם חרדתו של הצעיר של נאבוקוב מגיבה למצלמה ללא גבולות, או לכוז שגבולותיה אינם מסומנים על-ידי הנראה, ושחושים אחרים מורים לה את דרכה, פותחים כך פתח למצולות העין של העיוור, לנופים מוכרים עד לזרא וזרים עד כאב, שמצביעים על כך שאולי לא בראייה עין-בעין שומה עלינו לחפש את הקונצנזוס



תמונה מס' 3



תמונה מס' 4 מתוך "קבוצת עיוורים מצלמים": עופר נקר (נולד לקוי ראייה ובעל שריד ראייה קטן).

החברתי או הפוליטי אלא בסוג אחר של שותפות וברית? שותפות שאינה נרקמת בין צופים, כפי שסברה למשל חנה ארנדט, אלא בין אנשים המפליטים נתיב באמצעות חושים המדומים כסובייקטיביים יותר, הנאבקים על עידון של קולות צורמים מדי או של מגע גס מדי, והכורתים ביניהם ברית אמונה, ברית בלי דעת או שאין לצמצמה לדעת, כלומר אנשים שמזהים את העיוורון האינהרנטי לאמונה ומוכנים להכיר בו ולפעול לנכחו באחריות? אני מעלה את השאלות הללו לפני תערוכה שהליווי המילולי שלה הוא במידה רבה הכרחי, עוד אשוב לכך, על אף שהוא עלול לפצוע, אולי דווקא בשל הקלות שבה אנחנו מתמסרים לנקודות המפגש עם העיוור ועלולים להיסחף בביטוי של מה שגלוי לעין לכאורה, אף שהנו צנעת הפרט במובן הנבדל והקדוש ביותר. שכן אפשר שמילון היסוד בין הרואים ללא-רואים הוא אכן דומה מאוד, אבל אפשר שלא. אפשר שכל מה שאני מכוננת על תשתית הראייה - תפיסה, אינטואיציה, תודעה מוסרית, אינדיווידואציה - מידתם מידת העין, ואפשר שלא. אפשר שמה שאני חווה כלאקונות בניסיון, נוחה להמשיל את אחלת ידי לעיוורוני, מנסחת בלשון זו טראומות ופצעים מולדים או מאוחרים, אבֵּלה על נוף שהתרושש בלי להותיר כל זכר דימוי, אפשר שהמום הזה כביכול הוא בעבור העיוור גם ברכה ובחירה, ושעצם המחסור הוא מלאות ואפילו ייעוד.

מה מפקיד בעיני או בידי הצלם העיוור? האם הוא מבקש להעניק לי חוויה שהוא שותף לה או שאינו שותף לה? כיצד הוא מדמיון את אקט הצילום ואת התקבלותו? האם הוא מחפש אותי כצופה, כעדת ראייה, כמעין אספקלריה, כלומר יוזם מתוך מודעות גמורה סיטואציה שהוא חשוף לה למעשה בהתמדה, מעצים כך את חשיפותו למבט שאותו אין הוא משיב, את גבולותיו הפרוצים לכל הרוחות והמוססים את קליפת החוץ? האם הוא מבקש, באמצעות מדיום המשוער כאובייקטיבי, להגביר את ניסיונו אנו, ניסיון שהפילוסופיה האידיאליסטית תיארה באופן נוקב ושלפיו האובייקטים בחוץ הם פרי החלה של קטגוריות פנימיות? או שמא הוא מחפש, אדרבה, אישור לעודפות ניסיונית שעליה לא ניתן לדבר עוד במונחים חזותיים? האם הוא מתיק את משקל המפגש עם התצלום ליד או לעור, כאילו היתה פעולת הראייה ראייה בידיים, כמו שהתממשה אצל האבות והסבים בטקסט המקראי, שהשיגו והפעילו את ההשגחה האלוהית בעור ידיהם, באחיותם ממש, ובאין רואי, בצלילות חשוכה? האם הוא מבקש כאמור להגדיר-מחדש את תנאי השותפות ואת יעד הצילום ומשימתו, משהוא משתמש במדיום שלכאורה רחוק ממנו ביותר, חובר באורח נועז ובלתי צפוי לשושלת סופרים, משוררים ומוזיקאים עיוורים, והופך גם את המצלמה לפה שדרכו עלינו לראות את הקולות? האם הוא מבקש בכך להעצים את תחושת התעייה וחוסר הביטחון שלנו במרחב משהפך אותנו לקהילת מגששים באפלה? או אולי, משגרם למצלמה לשמש כפרותזה השקולה במידת-מה לפיגורות הסעד המסורתיות, למקלו של העיוור, לכלבו של העיוור, הוא מעורר ביתר שאת את השאלה העקרונית כלום אין המצלמה תמיד פרותזה, איבר ראייה אוטונומי הנפרד מן הגוף הסגולי, איבר המנטרל את כורח המבט האנושי - של הצלם הרואה כמו של הצלם העיוור? יתר על כן, כלום העין שלנו גופא אינה אלא פרותזה שניתן לעצום ולהזיח ולעקור, ושמה מהותה של העין אינה מצטמצמת ככלות הכול למבט או לראייה? האם, לבסוף,

צילומי העיוור מגדירים-מחדש את תנאי העדות מאז ומעולם, תנאים המפרידים בין המכונה תפיסה לבין דיבור וסיפר, תנאים שלפיהם עד הראייה הוא עיוור מעצם הגדרתו?

את זיכרונותיו של עיוור כתב דרידה כטקסט נלווה לתערוכה שאצר במוזיאון הלובר בפריז בין אוקטובר 1990 לינואר 1991, תערוכה שכינסה רישומי דיוקנאות עצמיים כדיוקנאות של עיוורים.³ הזיכרונות הללו שזורים בגלוי ובמובלע בזיכרונותיו שלו במעין כרוניקה של תערוכה המתחוללת קודם כל בקרבו, בחלומותיו, בעברו, בכתבתו, בתהיותיו על עיוורונו שלו ועל עיוורונו ההכרחי של כל מי שרואה לכאורה אך מתאווה לעתיד לבוא ולבלתי אפשרי. השאלות שעוררתי עד כה הן במידה רבה עיבוד וטרנספורמציה של שאלות נוסח-דרידה, השבות וחוצות את הדיון הפילוסופי המסורתי הממוקד בראייה ובנגזרותיה - תפיסה, אינטואיציה, רפלקסיה, אוטו-רפלקסיה, דיון שהזין ועודו מזין במידה מכרעת את האונטו-תיאולוגיה, הפנומנולוגיה והפסיכואנליזה בת-זמננו בבחינת תנאי הכרחי לידיעה ולידיעה עצמית. האמנם אפשר לחשוב את ההיעשות לסובייקט, את תהליך האינדיווידואציה, ללא הזדהות ספקולרית, ללא מראָה, השלכה או דימוי? האפשר להטעין את ערכי הנרקיסים והנרקיסיות במובנים סמנטיים אחרים, לא חזותיים, העוברים למשל דרך מגע או שמיעת קול, קולי שלי, קולו של האחר? דומה שהתמונות בתערוכה של דרידה, המהווה במובן-מה פרק נפרד ביצירתו וסינקדוכה שלה, מעין איבר בגוף היצירה המתמצת את ליקוייה ושלמותה, שבות ומעלות את מצוקתו של נרקיס המיתולוגי. נרקיס הרואה מבלי לראות, מבלי לזהות את מושא הראייה שלו עצמו, רושם כך דיוקן עצמי שבו הוא אינו מוסר לנו את קניין עצמו אלא נותן מן הריק שלו, את הריק שלו, ממש כמו הצילום של העיוור המפקיד בדינו, לאמוננו ולאמונתנו, מתנה טהורה הנמסרת באי-ידיעה ובהעדר קניין. ואכן, בעבור דרידה, מקור רישומו של הדיוקן העצמי, שהוא מניה וביה רישום עיוור ורישום של עיוור, שקול למקור הסובייקט שאינו בר-הנכחה. במילים אחרות, כל אימת שרשם הופך פיגורה של עיוור לנושא של רישומו הרי הוא משליך על הבד את הגיונו של עצם אקט הרישום הדין לתבוסה את הדיוקן העצמי בתור נוכחות עצמית. דרידה מדלג למעשה בין שתי לוגיקות של עיוורון הנעוצות בלב הרישום. את הלוגיקה האחת הוא מכנה "טרנסצנדנטלית", והיא נוגעת לעצם מבנה הרישום כרישום עיוור; את האחרת, הכרוכה בלוגיקה הטרנסצנדנטלית לבלי הפרד, הוא מכנה לוגיקה "מקריבה", והיא נוגעת לייצוגים תמטיים מפורשים של עיוורים, לדיוקנאות המייצגים את מה שאינו ניתן לייצוג לפי כלכלת ההקרבה.

תחילה, מטעים דרידה, הרישום הוא עיוור. העיוורון מתנה את עצם אפשרותו של הרישום ואינו קשור אפוא בסובייקט או באובייקט של הרישום. תכונת העיוורון היא כאמור תכונה מבנית. אין בה משום מידע ביוגרפי על הרושם. דרידה מבחין בשלושה היבטים של עיוורון זה: הראשון נעוץ בחיכוך בין עיפרון או עט הרישום בָּדָ. גם אם הרישום ייצוגי או מימטי, המצאת הקו צומחת באפלה ואינה מווסתת לפי הנראה. היא אינה שייכת לאובייקטיביות של סדר ההופעה. מחוות הרישום נשענת על זיכרון, ומכאן שאף אם נמצא המודל מול הרושם, ואף אם מדובר בו עצמו, הרף העין של הרישום נפרד מנוכחות הנראה. ההטרונגיות הזו בין הדבר הרשום לבין הקו הרושם נותרת תהומית וממשיכה לרדוף את הנראה כמו



תמונה מס' 5



תמונה מס' 6 מתוך "קבוצת עיוורים מצלמים": קרינה (איבדה את הראייה בגיל קטן).

עצם האפשרות שלו, כאילו הראייה אסורה על הרישום, וכאילו מקור הייצוג טמון דווקא באי-הנראות של המודל. כאילו לא ניתן לרשום אלא בתנאי שלא רואים. יש להדגיש שהתקת מקור הרישום מסדר התפיסה לסדר הזיכרון אינה נשענת על אנאמנויה. לא מדובר בזיכרון של דבר-מה שניתן לשחזור בזמן מן הזמנים. מדובר ב"תופעה" לכאורה, שאי-הופעתה חורגת כליל מסדר התפיסה. במילים אחרות, התנאי הטרנסצנדנטלי לרישום נעוץ בסדר טרנסצנדנטי שאין לו כל התגלמות פנומנלית, כל מסכה ישית. ההיבט השני של העיוורון של הרישום נעוץ כתוצאה מכך בעצם קו הרישום. הקו חוזר ונסוג, נעלם, ומה שאנחנו רואים, בדיוק כמו האמן הרושם, מצוי בין הקווים או דרכם. מה שאנחנו רואים מפוצל למעשה בין שלוש ערכאות, בין רושם הדיוקן לבין המודל מכאן והצופה מכאן, שלוש פיגורות נפרדות זו מזו הרודפות זו את זו והמאפשרות זו את זו. משעה שאנו מכווננים את עצמנו כצופים-נמענים במקום המראָה, איננו רואים עוד את הרושם כשלעצמו. מי שחותם על הדיוקן, כדי לראות את עצמו או להראות את עצמו, צריך להתאבל על עיניו וכמו להמירן בעינינו שלנו - כפיליהן - הרואות אותו. נסיגת הקו הרושם והתהום שאינה ניתנת לגישור בין התפיסה לזיכרון שאינו אנמנויה מוליכות את דרידה להיבט השלישי בעיוורון לפיו אין בדיוקן העצמי כשלעצמו משום ערובה לכך שמדובר בדמותו של האמן ולא בדמותו של אחר. המידע "דיוקן עצמי" אינו פנימי לדיוקן העצמי. הוא מצוי ככותרת מחוץ למסגרת, ממש כמו המידע על הצלם העיוור. המידע הביוגרפי על הצלמים העיוורים מופיע מחוץ לצילומים, אך מהווה חלק מכריע בטקסט של התערוכה, אף שבעקבות דרידה יש לתהות שמא העובדה האמפירית הזו אינה משנית ככלות הכול להיגד עקרוני השייך אינהרנטית למבנה הצילום עצמו. בעבור דרידה, חריגת הדיוקן העצמי בתור "דיוקן עצמי" ממסגרתו מסמנת את הריסתו. לאירוע המילולי יש כאן תפקיד חיוני, וצפייה היא בה-בעת גם קריאה. הרס הדיוקן אינו אורב לדיוקן בתהליך הדרגתי של התבלות או התפוררות. הוא מבנה אותו כאותן עוצמות מתפוררות בתמונה שמשרטט נאבוקוב בפתח דבר, זיכרון, כשהצעיר עד לפתע למחזה הבלתי אפשרי של עברו המתנגד לכל הפנמה, והתוקף אפוא את ראייתו. התמונה אינה שלמה ללא המילה, והמילה בתורה מבקעת את מסגרתה השלמה של התמונה.

העיקרון המבני של העיוורון המכוון את הרישום מופעל באופן תמטי משעה שהרישום משרטט אירועים היסטוריים או מיתולוגיים של הקרבה, אירועי ענישה, מרטיריזציה או המרה שבהם העיוורון מופיע לסירוגין ככלא פיזי ורוחני המבודד את הסובייקט ודן אותו להונאה ולניצול, לבוז ולנפילה, או כערות לראייה אחרת, ראייה מושכלת, הממירה את אור החוץ באור הפנים, מקום שהעיוור הופך לחוזה ולמשרת האל. האור הנראה ברישומי עיוורים תרתי משמע הפעם הוא אפוא אורה הדו-משמעי של האפוקליפסה, אור המגלה את עצמו והחושף בד בבד קטסטרופה וחורבן. דרידה מתעכב ממושכות על כמה סצנות דו-משמעיות בברית הישנה והחדשה, כמו ברכת יצחק לבניו, ברכת יעקב לנכדיו, מות חופני ופנחס, בניו של עלי הכהן, סיפורו של שמשון והמרתו של פאולוס. במקרים אלה, כשנושא הרישום הוא הבחירה העיוורת, עולה שהקורבן הוא תחילה קורבן העיניים, כלומר קורבנו של המקריב עצמו, עיוורון שצובר ריבית על ראשי האבות. הוויתור על הילד, שהוא תמיד ויתור על ילד יחיד הנעשה משעה

שבוחרים או מעדיפים אחר על פניו, אכזרי כמו הוויתור על הראייה וכרוך בה. זהו ויתור על האור, על העין הנוספת או העודפת של האב. הבחירה היא לפיכך בהכרח בחירה עיוורת. הצומת המפגיש בין העיוורון הטרנסצנדנטלי של הרישום לבין העיקרון התמטי של הכלכלה המקריבה, כשהרישום פורש סצנות מן ההיסטוריה של העין, מביא את דרידה לתהות לבסוף על המבט. העיוורון האפוקליפטי הפוקח עיניים חושף ככלות הכול את האמת שלהן בדמעות. מבעה העז של העין אומר עליה משהו שאינו קשור אפוא בראייה. למעשה, כשאדם מאבד את ראייתו, הוא אינו מאבד את עיניו. נהפוך הוא, הוא מתחיל לחשוב את עיניו שלו ונוצר בזיכרון את ההבדל בין ראייה ובכי. זיכרונותיו של עיוור הוא במובן זה ספר הדמעות של דרידה, ספר לפיו עדותה האינטימית של העין אינה כרוכה בהתבוננות בצורות המוסרת אמת אלא בתפילה הנמלאת דמעות של עצב ושמחה לסירוגין.

האם ניתן למתוח אנלוגיה בין רישום לצילום ולקרוא בתערוכת צילומי העיוורים כמו היו המשך ישיר לזיכרונותיו של עיוור, פרק נוסף החובר לזיכרונות הללו הן מצדם המבני והן מצדם האירועי הכרוך בכלכלת ההקרבה? כאמור, העיוורון אינו נושא התערוכה, ולהבדיל מן הרישומים התמטיים של העיוורים בתערוכתו של דרידה, למעשה איננו עדים כלל לפיגורות ולמחוות מסורתיות של עיוורים התועים במרחב, מתמרנים, מגששים, מטים לנפול, מושיטים יד אל על למגע, הדיפה, תחינה או תפילה. אפשר שבמובן מסוים, המובלע בתוצר הצילומי, כבש אקט הצילום הן מצד הפעולה עצמה והן מצד ארגון המרחב הצילומי - לעתים קרובות ביום של סצנות ביתיות דרך סידור חפצים - את המוטיב של יד העיוור, ומחווה בעצמו מסע, כלומר הרחבה של הגוף הממלאת תפקיד כפול של נגיעה וראייה. מבחינה זו, דווקא בשקט ובמינוריות שלו, שאינם מפגינים את העיוורון לראווה, דווקא בהראיה המאופקת, הרכה והמוכרת לכאורה של פריטים ביתיים, דווקא בשל העדר החיכוך הבוטה עם המגונה (ob-scene) והשוק שבהעדר-שוק נוכח התמונות בתערוכה, מעצים הצילום את השאלות שעוררו שתי הלוגיקות הפרדוקסליות של דרידה, על הזיקה השוררת ביניהן.

אותם צילומים שנערכו במרחב הביתי מתעדים לפי היגיון סדרתי סוריאליסטי-משהו חפצים אקלקטיים המותקים מהקשרם הפונקציונלי או היצרני בטרנספורמציה ההופכת אותם למעין תשמישים. מכשיר טלוויזיה המקרין דימוי קפוא סמוך אפוא לכד פרחים הסמוך בתורו לספר תנ"ך הסמוך לדיוקן משפחתי וכ' - רצף מזכרות שכמו כופות על כל פריט זמן מונומנטלי, רושם המוגבר משהם מצולמים מקרוב, כאילו הצלם נמצא בצוותא עמם, חלק אינטגרלי מהם, גוהר מעליהם, ללא חיץ, מרחק או פרספקטיבה. לעתים זויות הצילום מקנה לחפצים הנייחים תנועה, מיטה שנראית למשל כמו מגלשה וממלאת את החדר האטום באוויר המסב סחרחורת, אפקט שיוצר גם שרשורם של התצלומים בתערוכה. משקל ההתקה של המשמעות הפונקציונלית מועצם באותם תצלומים שבהם מועמדים חפצים בצורה סימטרית, כמו זוגות עיניים, ומתחמים בקפדנות את החלל המצולם: ספלים, ביצים, פמוטות, דגים, מעין טבע דומם בעל נוכחות עצמותית, הנחשף לאור זוהר שמקורו אינו תמיד ברור, אור מתפזר המושך אליו בהייה, כלומר איכות אחרת, לא ממוקדת, של צפייה. בלי תמטיזציה מפורשת של

עיוורון נעוץ אפוא הסדר החפצי הפרוזאי בסדר על-טבעי עלום, ומקנה לדיוקנאות המשפחה בתמונות שתלויות על קירות הבית ממד גיניאלוגי והשגחתי בעת ובעונה אחת. לא ניתן לדבר כאן על לוגיקה מפורשת של הקרבה, של עונש או גזירת גורל. ניתן למרב לומר כי העיוורון הוא עניין תוך-משפחתי הקושר בין הדורות וההופך את העצמי לסך כל דיוקנאות משפחתו, ולחורג מהם, בדיוק מפני שמקור העיוורון אינו ברור, מפני שהעיניים המתבוננות מן התמונות מקרינות סמכות בין שהן רואות ובין שאינן רואות. יתר על כן, הצלם העיוור, משהוא מצלם את קירות ביתו ומכניס לפריים עוד תמונות, ממקם את עצמו בצוותא עם נמעני הצילום שלו. הוא נמען של התמונות והמרָאָה שלהן, ככל צופה אחר, ובמובן זה הוא עושה לעצמו עיניים פשוטו כמשמעו, בהתפצלו, כמו הרושם, בין כמה ערכאות. אבל אילו עיניים הוא עושה לעצמו? האם אלה עיניים רואות? או שמא אלה הן העיניים הדומעות שדרידה מדבר עליהן, עיניה האקספרסיביות של האמונה העיוורת? גם אם השאלה הדרידיאנית אינה שאלה תרבותית פרטיקולרית, אלא שאלה אונטולוגית על תפקידה המהותי של העין, שניסוחה נשען על פרדיגמות תרבותיות מערביות המפעילות את סיפור העין - ההיעשות לעיוור, מקומו של העיוור במשפחה, בחברה ובפוליס, ריפוי העצמי והאחרים - הרי שהיענות לתערוכה זו, השזורה כמות שהיא בהיסטוריה של העין, צריכה להעניק משקל סגולי גם להקשרה הפוליטי-היסטורי. עלינו לשאול שוב ושוב, אילו עיניים עושה לעצמו הצלם העיוור, אילו עיניים היה רוצה.

הזמן של הדימוי

על הדימוי הלשוני כנגד ההיסטוריה הנוצרית של החזותי

שאול סתר

1 Walter Benjamin, "Über den Begriff der Geschichte," in *Gesammelte Schriften Band II.1*, p. 695. התרגום שלי. נעזרתי בתרגומו של דוד זינגר: ולטר בנימין (1996). "על מושג ההיסטוריה". בתוך *מבחר כתבים ב: הרהורים*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 311, וכן בתרגום לאנגלית: Walter Benjamin (2003). "On the Concept of History". In *Selected Writings IV* (pp. 390-391). Cambridge, MA: Harvard University Press.

2 אריאלה אזולאי (2006). *היה היה פעם: צילום בעקבות ולטר בנימין*. רמת גן: הוצאת אוניברסיטת בר-אילן, עמ' 80-83.

3 זאת גם בעקבות התרגום לאנגלית ולצרפתית כ"אימאז". המושג "תמונה" הוא עמום. ייתכן כי בסיכומו של דבר אין הוא שונה בהרבה מ"דימוי", אולם בעברית של תרגומי הפילוסופיה שבין מלחמות העולם הוא כבר מופיע כמושג המרכזי לתיאור יחסי שפה-הכרה-עולם בהגותו המוקדמת של ויטגנשטיין, ראו: לודוויג ויטגנשטיין (1994). *מאמר לוגי-פילוסופי*. תרגום: עדי צמח. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

נתחיל מהסוף: ולטר בנימין, אירופה, ראשית שנת 1940 - פיסות חיים אחרונות, קיצו של עולם. הסדר הישן - כלומר זה המודרני, המודרניסטי - עומד להיחרב, והסובייקט ההיסטורי, שעוד רגע קט ייבלע בקרבה של ההיסטוריה, כותב את תולדות העולם כפי שהם נגלים לפניו, לבסוף, כדימוי:

הדימוי (Bild) האמיתי של העבר חולף ביעף. ניתן להיאחז בעבר רק כדימוי המבזיק כהרף עין ברגע הינתנותו להכרה, ולאחר מכן נעלם. "האמת לא תברח לנו". אימרה זו, שטבע גוטפריד קלר, מציינת בדימוי ההיסטוריה של ההיסטוריוציזם את המקום המדויק שבו מבליח המטריאליזם ההיסטורי. כיוון שזהו דימוי עבר שלא ניתן להשיבו, דימוי שמאיים להיעלם בכל הווה שלא יכיר את עצמו כמשתמע באותו דימוי.¹

Bild יכול להיות כאן "תמונה", כפי שתרגם זאת דוד זינגר, אך גם "ציור" ("המלאך החדש" של פול קלה מהתיזה התשיעית, מלאך ההיסטוריה, מכונה גם הוא Bild), ואולי אפילו "תצלום", כפי שמציעה אריאלה אזולאי,² אולם כאן אבקש להבין אותו כ"דימוי",³ ומתוך כך לפתח, בעקבות בנימין, מושג של דימוי שאינו נבדל רק מהציור, התצלום או הצילום, אלא גם מהמסורת הנוצרית של הדימוי החזותי. בהמשך אבקש לתהות על הזמן, ההיסטוריה והפוליטיקה של דימוי שכזה.

הדימוי, לפי בנימין, איננו קיים. הוא צץ, מבזיק, מבליח, מופיע לרגע, ומאיים להיעלם לבלי שוב. הטעות של ההיסטוריוציזם - טעותה של המודרניות אולי - נעוצה בהנחה שהדימוי שריר וקיים, שמשעה שהוא מופיע הוא נחקק לעד, שהוא נצבר. אבל הדימוי איננו ניח, אלא הוא הפצעה של מה שיכול לאבד. במילים אחרות, לדימוי אין עצמות אל-זמנית, כזו המתקיימת בזמן, כיוון שמהותה חיצונית לו. הדימוי פועל ביחס לזמן, כלומר אל מול הזמן ועליו, לא בתוכו. הוא אמנם קשור לעבר, ולמעשה הוא דימוי של העבר, אולם אין הוא מדמה את העבר, או דומה לו, או מתקיים מבעד לו. כאשר הוא מצליח להבליח, כשאיננו נעלם, הוא מופיע כדימוי של העבר היכול להתגלות בהווה בלבד. אולם דווקא משום שאיננו פועל מתוך הזמן ותו לא, כאשר הדימוי נוצר ומהבהב לרגע קט בהווה, הוא בא לידי קיום בדיוק בעודו משנה את ההווה.

הדימוי של העבר מגיע בסוף, ברגע ההווה, לאחר שהעבר כבר נגמר ונחתם. רגע זה הוא "רגע הניתנות להכרה", לידיעה או לזיהוי, ה-Erkenntbarkeit - הרגע שבו ניתן הדימוי להכרה, ולמעשה הרגע

4 ראו: ולטר בנימין (2006 [1919]). לביקורת הכוח. תרגום דנית דותן. תל אביב: רסלינג; Benjamin [1919-22], "Goethe's Elective Affinities", *Selected Writings I*, pp. 340-341; Benjamin [1939], "What Is an Epic Theater?", *Selected Writings IV*, pp. 304-305. ההומולוגיה בין המושגים הללו, ולמעשה בין תחומי הדעת והמחקר שבתוכם הם מתקיימים - מחשבה פוליטית מהפכנית, תורת השיר הרומנטית, פילוסופיית לשון מודרניסטית/קבלית ואסתטיקה ברכטיאנית, בהתאמה - אינה מצביעה רק על רוחב היריעה של ההגות הבנימינית, אלא גם על תנועתה הפרועה, ומכאן גם המכוננת.

שבו העבר ניתן להכרה כדימוי. קיומו של הדימוי קשור, אפוא, בקיומו של מישו או משהו שמכיר בו, או נכון יותר בקיומה של האפשרות להכרתו. לפיכך, כשאין הדימוי נעלם, הוא מקיים את ההווה כרגע של פוטנציאל, שבו נפתח תחום של אפשרות: האפשרות לזהות את דימוי העבר, להכיר את העבר, לדעת אותו במלואו, לצטט אותו. זהו "הרגע שבו הופך העבר על כל רגעיו לניתן לציטוט" (in *Vergangenheit*) *jedem ihrer Momente zitierbar geworden* - מתוך התיזה השלישית) - רגע של פוטנציאל ולכן גם רגע של סכנה (*Augenblick einer Gefahr*, מתוך התיזה השישית): בהבלח של רגע, בהרף עין, הופך דבר שכלל לא היתה אפשרות לדמותו, לכלל אפשרות.

הדימוי בא, אם כן, בסוף, וגם מביא לכדי סוף: זהו עבר שמתקיים בהווה, ולכן הוא גם מקיים את ההווה, אחרת היה מוביל להווה אחר. אולם הוא אינו נקודת סיום של תהליך, ואין הוא מביא תנועה כלשהי אל חתימתה. הדימוי מופיע בסוף כנקודה של פתיחה והיפתחות: הוא פונה אל העבר ופורש אותו באחת כמקבץ של דימויים. הוא מופיע לפתע, ללא ציפייה מוקדמת, ללא הכנה. אין זה קצה של התפתחות שהושלמה, ואף לא רגע מיוחל של מימוש וסיגור, כי אם הבלח, קרע, פציעה, פעירה. הדימוי מגיע מבחוץ, פורץ אל רצף הזמן, ועוצר אותו, מנקב אותו, פורע אותו, פוער בו פוטנציאל. לכן אין מדובר באירוע היסטורי, בהתרחשות הממוקדת בזמן נתון או בפעולה אחת בשרשרת של פעולות, אלא להפך, הדימוי מסכל את כל אלה. במשך עשרים שנה - עשרים השנים שבין שתי מלחמות העולם - טבע בנימין כינויים שונים לפוטנציאל זה, נתן בו שמות: אלימות אלוהית (*göttliche Gewalt*), צוורה (*Zäsur*), חסר-המבע (*das Ausdrucklose*), הפרעה/קיטוע (*Unterbrechung*).⁴ לבסוף, בעת המלחמה, הוא עצר ב"דימוי". הדימוי הוא שמברייח את הזמן ההיסטורי: בו משתמע כל רגע היסטורי כדימוי, אחרת ייעלם ויאבד לעד. אולם השתמעות זו של דימויי העבר המתקבצים לראשונה בהווה מנתקת אותם מהזמן הכרונולוגי-היסטורי. הם חדלים להיות חלק מרצף של התפתחות, ממשך של תנועה, מחתירה ומהתכוונות. הם פוקעים מן הזמן ההיסטורי בעודם מפקיעים אותו.

הדימוי, אם כן, איננו חלק מהסדר ההיסטורי: אין זה אירוע אלא מעשה קיטוע ברצף של אירועים. הוא אינו תנועה אלא עצירה, לא מיצוי של פוטנציאל אלא פעירתו לראשונה. מהו הסדר של הדימוי? מהי צורת הופעתו? מהו זמנו? על שאלות אלה כדאי להתחיל להשיב על דרך השלילה. ראשית, הדימוי איננו תצלום. תצלום הוא ארטיפקט, תוצר, עצם. הוא נוצר בעקבות פעולתה של המצלמה המטביעה את רשמיה בהרף של פתיחת התריס וסגירתו. התצלום נוצר, אפוא, ברגע ההטבעה, ומרגע זה ואילך הוא שריר וקיים (עד שהוא נשכח והולך לאיבוד, או שבא מישו והורס אותו). הוא תוצר של אירוע היסטורי - של פעולת הצילום - וזמנו הוא שבריר השנייה שנדרש כדי להטביעו, זמן הממוקם, עם היווצרו של התצלום, בעבר. בבסיס התצלום מונחת קומפוזיציה כלשהי, אופן הראיה ותפיסה סגנונית, והוא נושא עדות על נקודת מבט מסוימת שהתאפשרה ברגע היסטורי נתון. התצלום ניתן להעברה, לקליטה ולצבירה; הוא יש ספציפי, תחום ומוגדר. שנית, הדימוי גם איננו צילום. צילום הוא אירוע: אירוע חברתי, אנושי, שזמנו הוא זמן של פעולה - פעולה שנערכת תמיד ביחס לתצלום אך איננה נחתמת בו (כסדר הפעולות שהוביל

5 את ההמשגה וההבחנה בין "תצלום" ל"צילום" אני שואל מעבודתה של אריאלה אזולאי. ראו: אריאלה אזולאי (2007). האמנה האזרחית של הצילום. תל אביב: רסלינג; וראו גם: אריאלה אזולאי (2010). דמיון אזרחי: אונטולוגיה פוליטית של הצילום. תל אביב: רסלינג. שם, בעמ' 53, כותבת אזולאי: "תצלום הוא מרחב ההופעה שבו נרשם מפגש בין בני אדם שלא נחתם ולא הוכרע בשעת הצילום" (ההדגשה שלי). הצילום, לעומת זאת, איננו הארטיפקט, הדוקומנט או יצירת האמנות, אלא "מכלול היחסים בין בני האדם שממנו באה היצירה לעולם" (שם, עמ' 47; ההדגשה שלי), וכן, "הצילום הוא מעשה של רבים והתצלום אינו אלא דגימה של יחסים בין בני האדם או אפקט של היחסים ביניהם" (שם, עמ' 51).

Walter Benjamin [1991]. 6 Das Passagen-Werk. In *Gesammelte Schriften Band V.1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, N 2a p. 567; Walter Benjamin (1999). *The Arcades Project*. Cambridge, MA: Harvard University Press, p. 463.

לתצלום) אלא גם יוצאת ממנו (בפעולת המסירה של התצלום, ולמעשה בכלל הפעולות המקיימות את השיח הסובב אותו). הצילום הוא מערך היחסים החברתיים - האזרחיים, בלשונה של אריאלה אזולאי - שמעמידים את הזמן ההיסטורי כזמן של מגע ומשא, של שותפות וחליפין, של קונפליקט ותחרות, של הכרה הדדית, כלומר של סימון ומשמוע. מכאן שהצילום לא פוסק להתחולל, ונותר פתוח לשינויים, בלתי מקובע, נתון בהווה נצחי.⁵

הדימוי, לעומת זאת, יכול להתקיים לעתים בתצלום, ולעתים הוא יכול לתפקד כמרכז המשא ומתן החברתי של הצילום, אך לעולם אין הוא מתכנס לאחד מן הקטבים הללו. אין הוא ראפיקציה של התרחשות חברתית לכדי ארטיפקט, אך הוא גם איננו המאבק הניטש ביחס לאותו ארטיפקט. הוא אינו נקודה מסוימת ומאותרת בעבר שחלף לבלי שוב, כשם שאיננו פרקטיקה של חיים פוליטיים בתוך הווה מתמשך - אלא גם אלה הם חלק מן הזמן ההיסטורי-כרונולוגי, ההיסטוריוציסטי בלשונו של בנימין, המורכב הן מרגעי עבר חתומים, ודאיים ואטומים (התצלומים) והן מהווה מתמשך שנארג ביחס לאותם רגעים, שאוסף, מחבר ומדובב אותם, ויוצק על בסיסם את מערך היחסים החברתיים (האירוע של הצילום). הדימוי, כאמור, איננו מתקיים בזמן ההיסטורי, אלא "מפוצץ את רצף ההיסטוריה" (תיזה 15). כאשר דימוי העבר מבזיק בתוך הווה שיכול להכירו, הוא הופך את ההווה לזמן-עכשיו (Jetztzeit) - לא עוד נקודה ברצף הזמנים, המקום הריק עדיין שאליו נוהה המשך ההיסטורי, אלא סוג אחר של זמן, זמן מממד אחר, או מוטב שידוד של יחסי הזמנים. "זמן-העכשיו" פורש לראשונה ממד חדש של זמן, שרגע הראשית שלו כבר מלא ועמוס, כיוון שהוא מכיל בתוכו את ההתכוונות של כל מה שבא לפניו, ובה בעת מקיים אותן לראשונה. ב"זמן-העכשיו" נמסכים רגעי העבר זה בזה לכלל דימוי. "זמן-העכשיו" הוא בעת ובעונה אחת הממד שקוטע את הרצף ההיסטורי הנע מן העבר להווה ורגע שכולו עכשיו, רגע שהוא הדימוי עצמו:

אין מה שעבר (das Vergange) מטיל את אורו על מה שהווה (das Gegenwärtige), או מה שהווה מטיל את אורו על מה שעבר; כי אם הדימוי הוא זה שבו מה שהיה נצרף בהבזק עם העכשיו על מנת ליצור ביחד קונסטלציה (das Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt). במילים אחרות: דימוי הוא דיאלקטיקה קפואה (Bild ist) (Dialektik im Stillstand). משום שבעוד שהיחס של ההווה אל העבר הוא זמני בטהרתו, מתמשך, היחס של מה שהיה אל העכשיו הוא דיאלקטי: לא זמני בטבעו אלא דימוי (bildlich).⁶

הדימוי, אם כן, איננו חלק מהכרונולוגיה, אלא מחליף אותה. "זמן-העכשיו" קוטע באחת את רצף הזמן ההיסטורי, ופותח תחתיו ממד של דימוי. מהו אותו ממד של דימוי? אין זה ממד של הופעה, התרחשות או קיום, שכן אלה הם תוויה של הזמניות ההיסטורית "זמן-העכשיו" עצר מלכת. הדימוי איננו קורה, נוצר או מופיע, אלא להפך, הוא משעה. במילים אחרות, ממד הדימוי הוא ממד של פסיחה - הפסיחה על הזמן ההיסטורי, והפסיחה מן העכשיו אל "מה שהיה". הדימוי הוא יחס, ו"זמן-העכשיו" הוא הממד המאפשר, לראשונה, את קיומו של יחס זה: לא מדובר במימוש של יחסים (היחס של העבר אל ההווה או

7 שם, 7, 7.
German p. 572. English p. 470.

8 שם, 3, 2a.
German p. 567. English p. 462.

9 שם, 3, 1.
German p. 567. English pp.
462-463.



תמונה מס' 1

להפך) כי אם בפעירת אפשרות של התייחסות - אפשרות של הכרה, אפשרות של ציטוט. "זמן-העכשיר", לפיכך, הוא הן הממד והן הנקודה שבהם נפתחת אפשרות פרישתו המלאה של העבר. זהו המקום והרגע שבהם מופיע הפוטנציאל שהיה טמון בעבר, אותו "מפתח עניינים סודי" שהעבר נושא איתו (מתוך התיזה השנייה). לכן האפשרות עצמה היא המופיעה ב"זמן-העכשיר" (ולא אירוע או התרחשות). מזה שמתקיים הוא הפוטנציאל ולא מימושו. הדימוי הוא, אם כן, ממד של התייחסות והיקשורות, כלומר של התנסות. מהי, אפוא, ההתנסות (Erfahrung) האפשרית עדיין בעולם המודרני של דלדול הניסיון, של אובדן ההילה, של ההלם, של שלטון ה-*Erlebnis*? או מוטב, מהי ההתנסות שמתאפשרת לראשונה בעקבות המודרניות, אך לא בתוכה, אלא תוך השעייתה? זוהי בדיקת ההתנסות כאפשרות, כפוטנציאל, כפעירה, כפסיחה על מה שהיה בעכשיר, כפרישת העבר שלא בהופעתו, אלא כסוד, כמפתח עניינים. בתוך הפרדיגמה המודרנית מתייצב הניסיון הנקודתי, המרושש, כנגד ההתנסות הרציפה והמלאה, ומזנב בה: מקטעי הרגעים המבודדים יוצאים חוצץ, פשוטו כמשמעו, כנגד המשך (לכן, למשל, כתב בשעתו בודלר בזעם רב נגד הצילום). אולם מעבר למודרניות, בממד של הדימוי, ההתנסות היא-היא האפשרות של הרגע המבודד, הקוטע: "על-מנת שמקטעי עבר יינגעו על-ידי רגע-העכשיר (Aktualität), אסור שיהיה ביניהם רצף." "זמן-העכשיר" מעמיד אפשרות חדשה של התנסות: של הטעמת מה שהיה והיקשורות אליו, של חווייתו על דרך קריאתו וציטוטו. "ההיסטוריוציזם מציג את הדימוי הנצחי של העבר; המטריאליסט ההיסטורי - את התנסותו (Erfahrung) בעבר זה." (תיזה 16). ההתנסות בדימוי - לא הדימוי היציב, הקבוע, שממוקם בנבכי העבר, אלא זה שמבזיק ונאסף - איננה פרסונלית, סובייקטיבית, או פרטיקולרית. אין מדובר בחווייה פסיכולוגית אישית, פנימית, אלא בפוטנציאל שמבעד לו מתנסה המטריאליסט ההיסטורי ב"מה שהיה" - בעבר כאפשרות של "זמן-העכשיר" - מבעד לכתיבתו. הדימוי, אם כן, איננו ויזואלי: הוא לא ניתן לחושים ואין לו צלם, אלא הוא לשוני. "בעוד היחס של ההווה אל העבר הוא זמני בטווחו, מתמשך, היחס של מה שהיה אל העכשיר הוא דיאלקטי: מה שעולה איננו משך, אלא דימוי. רק הדימויים הדיאלקטיים הם דימויים אמיתיים (כלומר, לא ארכאיים); והמקום שבו ניתן לפגוש בהם הוא השפה (die Sprache)." ובווריאציה נוספת: "הדימוי הנקרא (Das gelesene Bild) - כלומר הדימוי בעכשיר של הינתנותו להכרה - נושא את חותם רגע הביקורת ברגע המסוכן שעליו מבוססת כל קריאה." ממד הדימוי נושא עימו את אפשרות הציטוט, הכתיבה והקריאה של ההיסטוריה: לא הצגה או ייצוג, לא הראיה. הדימוי איננו מסדר ההופעה של המדומיין - הוא אינו היסטורי ואידיאולוגי בהכרח - אלא פותח סדר ספקולטיבי, סדר של אי-הופעה, של קיטוע: אפשרות של התנסות שהיא לשונית במובהק. מהו אותו דימוי לשוני? ומהו זמנו? נתבונן בתצלום של מלקולם בראון, שבו נראה הנזיר הבודהיסטי טיץ' קואנג דוק שורף את עצמו בפומבי, ברחובות סייגון, בשנת 1963 (תמונה מס' 1). זהו תצלום מפורסם, מופתי, ואכן לפני הכול מדובר בתצלום: משטח הופעה, צריפה של תוכן בצורה, קומפוזיציה. כתצלום, אנו מתבוננים בו: רואים את החלוקה הגיאומטרית שלו, את האלכסונים החוצים את האינטנציות השונות המתרגשות בו. התצלום מציג את התבוננותה של דמות מן הרקע הסובב אותה, את אפס-הזמן של רגע

שהיה ולא ישוב עוד, מוקד של אירוע, ראיפיקציה של התרחשות. אך התצלום הוא גם חלק מאירוע רחב יותר של צילום: ההקרבה העצמית של הנזיר היתה רגע השיא בפעולות המחאה נגד רדיפת הבודהיסטים בדרום-וייטנאם בראשית שנות השישים. מלכתחילה היא לא נועדה רק לעיניהם של הנזירים האחרים שעמדו בשולי הדרך, או של עוברי אורח שנקלעו למקום, אלא גם לעיני המצלמה - בראון קיבל הודעה מוקדמת על כך שאירוע דרמתי עומד להתרחש במקום ובזמן ההם - ודרכה, לעולם כולו. האירוע המצולם מקפל בתוכו את האירוע של הצילום: את גלגוליו של התצלום ברחבי העולם - את מסירתו, העברתו, הדוודו - ואת ההתרחשויות הפוליטיות הרות הגורל שחלו בעקבותיו. התצלום אכן הופיע בראש מהדורות החדשות במשך ימים רבים, עורר גל של תגובות נדהמות ונזעמות, ויש הטוענים כי הוא זה שהוביל לשינוי המשמעותי במדיניותו של נגו דים דיאן, מנהיג דרום-וייטנאם, ובסופו של דבר אף להריגתו, פחות מחצי שנה לאחר מכן; ביתר ודאות ניתן לומר שהתצלום זיכה את הצלם בפרס פוליצר ובתהילת עולם. התצלום של הנזיר הנאכל באש הוא לפיכך חלק מאירוע פוליטי נרחב של התנגדות חברתית נגד שלטון, נקודת שיא במעשה של אי-ציות אזרחי שוודאי איננו תחום לגבולות הייצוג של התצלום, לזמן ולמקום שבו הוא צולם, אלא נישא הלאה, עוד ועוד. האירוע של הצילום נותר, אם כן, פתוח: כל עוד מתבצעות פעולות אנושיות המתייחסות לתצלום הנזיר הנשרף בחיים - ובכלל אלה ניתן למנות לא רק את מאבק הבודהיסטים שנמשך עד ימינו, אלא גם כל פעולה של התנגדות פוליטית שאתר ההתרחשות שלה הוא גופו של המתנגד - הצילום, כהתרחשות חברתית, ממשיך להתארע.

אולם לא רק כתצלום או כצילום ממשיך הנזיר המקריב עצמו להתקיים, אלא גם כדימוי. כדימוי הוא מבזיק לעינינו, וכדימוי אנו מתנסים בו. האש האוכלת בנזיר הישוב ללא ניע חוצה את התצלום כמעט לכל אורכו. האם האש הזו היא חלק מהקומפוזיציה של התצלום מכאן, ומהצילום כאירוע אזרחי-פוליטי מכאן, או שמא היא אוכלת גם בהם? הרי הלהבות שורפות את נושא התצלום עצמו: הן מאיינות את מי שנמצא במרכזו. הן גם שורפות את הצורה של התצלום, את תחומו וגבולותיו. לשונות האש הפורצות משפת הכביש, נמשכות דרך גוף הנזיר, ומתאבכות השמימה, הן גם אי-צורה, אותו informe שמאכל את ממד ההראיה, את הוויזואליות של מה שניצב לפנינו. האש מופיעה ובה בעת גם ממסכת את ההופעה: היא לא רק קיימת, היא גם מאכלת את הקיים, מליטה את המופע. להבות האש השורפות את משטח התצוגה וקוטעות את מרחב ההתארות הן גם צורה, הפרעה, חוסר-מבע. הן מובילות שבר שבעקבותיו דבר-מה נשאר לוט, אטום, סודי. האם מדובר בגופו של הנזיר, שנותר דומם? או אולי בליבו של הנזיר, שלפי המסורת הבודהיסטית לא אופל? אל מול הסנה הבווער מתבקשים הצופים, כמו משה בשעתו, להליט את פניהם, לשאת את מבטם בלי לראות. אופן ההתנסות באירוע כבר איננו חלק מן הסדר החזותי של הצפייה.

ההתנסות באש האוכלת בנזיר אחוזה לפיכך בדבר-מה שחורג מהשריפה העצמית כאירוע היסטורי הנתון ברצף הכרונולוגי של הזמן, כהתרחשות נקודתית חתומה הנתונה באזיקי העבר שחלף לבלי שוב. הקרבתו העצמית של הנזיר הבודהיסטי איננה רק אירוע היסטורי: כבר בהתרחשותה היא

10 רולאן בארת (1988). מחשבות על צילום. ירושלים: כתר.

11 André Bazin (1960). "The Ontology of the Photographic Image". *Film Quarterly* 13(4), 4-9.

12 Maurice Blanchot (1955). "Les deux versions de l'imaginaire". In *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard Folio, pp. 341-355.

פונה אל התחום האחר, אל הקוטב המצוי מעבר לחיים, ולמעשה אל מה שכופר בחיתוך החד בין חיים למוות. בדיוק משום כך היא דימויית ולא חזותית-היסטורית. הצילום, יש לזכור, נקשר בעבותות למוות: כמעט אין מחשבת צילום שאיננה גם מחשבת מוות. ניסוחה המפורסם ביותר מצוי אצל רולאן בארת המציע, כידוע, את הפונקטום כפצע המנקב את ההסדרה התרבותית, הסגנונית, השיחנית, של התצלום, וקורא אותו כפצע הפונה אל המתבונן בו. הפונקטום הוא הזמן של התצלום, ה"זה היה" שכעת איננו עוד, כלומר הפער הספקטראלי שבין האינדקטיביות של התצלום לבין החלופיות המפעמת בו, בין מי שחי עדיין ברגע של התצלום למי שבעת הצפייה בתצלום כבר מת. זמנו של התצלום, טוען בארת, הוא ה-futur antérieur: המוות שעדיין איננו כאן, שיבוא בעתיד, אך בואו ידוע כבר לאשורו.¹⁰ במילים אחרות, זמן התצלום הוא הזמן המלנכולי של מה שעדיין בחיים אך בוודאות ימות, או לחלופין, מן הצד האחר, ובעקבות אנדרה באזן, של מה שכבר מת ועתה, בעקבות התצלום, שב מן המתים אל החיים.¹¹ מכאן, שהתצלום/צילום עומד על השניות של חיים ומוות, אך למעשה גם על ההבחנה החותכת בין זמן החיים לזמן המתים: הוא מקיים תמיד שני רגעים מובחנים – זה של העדיין-חי וזה של הכבר-מת, או לחלופין זה של המת וזה של השב לתחייה. לכן, זמן התצלום, על אף שניותו, מתקיים על הרצף של הזמן ההיסטורי, המתקדם, המתפתח, הלינארי והטלאולוגי: מן החיים מצד אחד אל המוות מהצד האחר, ומשם – תמיד הלאה – אל התחייה.

אולם זמנו של הדימוי – זמן ההקרבה העצמית של הנזיר הבודהיסטי בסייגון – איננו מקיים את רצף הזמן הכרונולוגי המוביל מן העבר אל העתיד, מן החיים אל המוות. הנזיר חי כמת: אין הוא מי שעדיין חי אך עומד למוות, או לחלופין מי שכבר מת אך מכוח התצלום שב אל החיים. להבות האש עולות מגופו, מקיפות אותו ומסוככות עליו, הן מאיינות אותו תוך שהן נושאות אותו; הן פוערות זמניות שאיננה מבוססת על התבחנות החי מן המת. מה שניצב לנגד עינינו איננו ה"זה היה" של בארת – ועד כמה שונה הדבר מן "הזונה 'היה היה'" של ההיסטוריוציזם בלשונו של בנימין (תיזה 16)? – כי אם משהו שהווה כעת, מבלי להיות מובחן מן העבר: גוף עולה באש, בוער ואיננו אוכל, ב"זמן-עכשיר" שבו ה"עתה" מוטעם על-ידי העבר, ומקיימו לראשונה. הנזיר חי במוותו, קיים בשריפתו, מתכוון על להבותיו. את גופו לא ניתן להפריד מכלייתו, הוא מבזיק כל עוד לא ניתן לראותו.

חמש-עשרה שנה לאחר בנימין, ועמוק בתוככי הזמן האירופי של אחרי הקטסטרופה, ניסח מוריס בלנשו את המצב הזה של הדימוי, או בלשונו את "הגרסה השנייה של המדומיין": לעומת הדימוי שעוקב אחר המושא, כלומר מגיע אחריו, הן כשלילה שלו והן כחזרה עליו (ולכן תמיד כחלק ממערך של ייצוג, מהמעבר בין החי ללא-חי). קיים דימוי אחר, שממוקם כבר בתוך הלא-חי, כך שאיננו מידמה למושא כי אם מקיים אותו עצמו כדימוי. דימוי זה איננו הורג את החי או מחייה את המת, אלא הוא-הוא גוף המת, הגופה, ככל שהיא עובת את המציאות ושוהה מעבר לה או מאחוריה.¹² במילים אחרות, הדימוי הוא צורת נוכחותו של ההיעדר, אופן ההופעה של מה שאיננו מופיע בעולם התופעות, צל שתחומו הוא השום-מקום, הנותר לעולם מרוחק, בלתי נגיש. אם הגרסה הראשונה של המדומיין היא רמה אונטולוגית

13 שם, עמ' 353, התרגום שלי.

14 זה אחד החוטים הקושרים בין בנימין לבלנשו: שניהם חושבים על הדימוי מבעד לפסיכואנליזה - ודרך הסוריאליזם, וביחס לפרוסט - לא כתחליף, כהעתק, כצלם, אלא כיקיצה אל האמת. אולם כנגד המהלך הפסיכואנליטי הם מבקשים להפריד בין הדימוי לבין המשלב של המדומיין. וראו להלן.

Blanchot, *L'espace littéraire*, p. 31. התרגום שלי.

משנית בסדר הקיום וההופעה, כיוון שברצף הזמן היא תמיד מגיעה "אחרי", הגרסה השנייה - שאני מבקש לכנותה כאן "דימוי", כלומר "דימוי לשוני" - היא מעין קונטרפונקט לסדר הזה: זמנה הוא הזמן שמעבר, זמן התפוררותה של הגופה, זמן שריפתו של הנזיר. בשונה מהגרסה הראשונה של המדומיין, גרסת התצלום/צילום, שבה המוות הוא גבול, קצה, רגע הסיום של החיים, כלומר מימוש המוחלט, בגרסה השנייה, גרסת הדימוי, המוות פוער תחום, מרחב של אפשרות. אין הוא בן דמותם החיזור של החיים השוכן בסיומם, אלא השעייתם של החיים, פסיחה עליהם, קיטועם בידי פוטנציאל המאפשר לחיות, לא כהד חלוש, חזרה או שלילה, אלא בתוך ממד של דימוי:

לחיות אירוע כדימוי (*vivre un événement en image*) אין פירוש הדבר להישאר בלתי מעורב, להתבונן באירוע מתוך ריחוק, ללא חפץ-עניין, כשם שמוצע בגרסה האסתטית של המדומיין או באידיאל חמור הסבר של האמנות הקלאסית. אולם גם אין פירושו לקחת חלק באירוע מתוך החלטה חופשית. משמעותו להילקח: לעבור מתחומה של המציאות, היכן שאנו מתמקמים במרחק מן הדברים על מנת לעשות בהם שימוש, אל עבר תחום אחר, שם המרחק אוחז בנו - מרחק שהוא עמקת חסרת חיים, ריחוק חסר מידה שהופך לכוחם הריבוני והסופי של הדברים כולם. לתנועה זו דרגות אינספור. הפסיכואנליזה גורסת לפיכך שהדימוי איננו מניח אותנו מעבר לסיבה ולמסובב, ואינו מותיר אותנו לחיות במרחב של פנטזיה חסרת כיסוי, אלא מוביל אותנו אל העומקים שלנו עצמנו. הדימוי אינטימי...¹⁵

ההקרבה העצמית של הנזיר הבודהיסטי היא אירוע שניתן לחיותו כדימוי, כפתיחה של ממד הדימוי שבו האירוע מוסיף להתקיים, עוד ועוד, להיות מופץ ולהתגלגל כאופן של התנסות. ממד הדימוי איננו הממד האסתטי הקאנטיאני של המרחק הנכון, של היעדר חפץ עניין, של הניתוק העקרוני מן הדברים. הוא גם איננו הממד הפוליטי של חירות הפעולה, של המעשה הריבוני, של עיבוד הדברים עצמם. בלנשו מציע מעבר אל מרחב לא-ריבוני, א-פרסונאלי, לא פרספקטיבי, חסר פוקליזציה - "ניטראלי", בלשונו - של הדימוי כהיקסמות, כהזיה וכחלום; ודווקא משום כך, של הדימוי כאמת.¹⁶ הדימוי אצלו הוא אתר של היעלמות, של הפצעת ההיעדר, של שיירי המוות. ולכן - בסיומו של המהלך האנטי-אפלטוני הזה - הדימוי אצלו הוא גם מרחב אטום, לא מוחש, בלתי נראה. לא בכדי מקיים בלנשו את הדיון במדומיין דווקא באחרית הדבר של ספרו העוסק ב"מרחב הספרותי". הלילה האחר של הדימוי הוא למעשה מרחב העיוורון שבו נוצרת הכתיבה:

לכתוב פירושו להעמיד את השפה תחת ההיקסמות, ומבעדה, בתוכה, ליצור קשר עם תווך (*milieu*) מוחלט, שם, היכן שהדבר הופך לדימוי, היכן שהדימוי הופך מהפניה לדמות להפניה לדבר-מה חסר דמות, ומצורה המכסה על ההיעדר לנוכחות חסרת הצורה (*l'informe présence*) של היעדר זה, אותה היפערות (*overture*) עמומה וריקה של מה שקיים כאשר אין עוד עולם, כאשר עדיין אין עולם.¹⁵

16 איבר דאמיש (2008). זיכרון ילדות על-ידי פיירו דלה פרנצ'סקה. תרגום: לאה דובב. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.



תמונה מס' 2

17 שם, עמ' 135.

בין ה"כבר-לא" ל"עוד-לא" מצוי הזמן של הדימוי. זהו זמן ספקולטיבי שאינו נתון על הרצף הכרונולוגי, אלא מייסד ציר של פוטנציאל: אין בו עבר, הווה ועתיד כיחידות דיסקרטיות, אלא "זמן-העכשיו" של "התנסות" הנתון תמיד ביחס של, ביחס אל: "כבר לא" או "עוד לא". הנזיר שרוי, לנצח (אך לא בנצח), ב"כבר-לא" וב"עוד-לא": לא בהיסטוריה כרצף של אירועים הניתנים לכלל הראיה כדימויים, כי אם באירוע כדימוי, דימוי שעוד לא וכבר לא ניתן לראותו.

הדימוי שבו אני דן כאן - הדימוי החשוק, העיוור, הכתוב והנקרא, של ההשעיה והקטוע, של האחר-מוות - דימוי זה ניצב כנגד (או שמא פשוט נגד) הדימוי החזותי וההיסטוריה הנוצרית במובהק שלו. אחד ממופעייה המזוקקים והמרהיבים ביותר של היסטוריה זו מופיע בספר המופת הנוצרי לעילא של איבר דאמיש, **זיכרון ילדות על-ידי פיירו דלה פרנצ'סקה**.¹⁶ דאמיש חג סביב ציור ה"מדונה דל פארטו" (המדונה של העיבור והלידה) של פיירו (תמונה מס' 2), וגזור מתוכו דיון בסוגיית ה"הינתנות לשיווי דמות" (Darstellbarkeit, figurabilité), כצומת של שדות שיח שונים (ומשלימים): הורתו של הציור המערבי המודרני, כלומר הפרספקטיבי-רנסאנסי, בהבלחת הדימוי החזותי; חידת ההתגשמות בבשר וההפיכה לדמות, הניצבת בלב התיאולוגיה הנוצרית; וההעלאה לתודעה של חומרי חלום המתגלגלים לכלל דימויים, על פי הפרקטיקה של הפסיכואנליזה (ולמעשה של כל אנליזה, פרשנות או מתן פשר). גוף האם אצל פיירו של דאמיש הוא האתר המכונן של שיווי הדמות: המדונה המתגלה בציור ניצבת בבטחה במרכזו, כבת-אנוש, כדמות, וכן כחלל, כתחום: המדונה הרה, שהתעברה מרוח הקודש, ושבה תהיה המיילה לגוף, והאות לבשר, והאם שמולה תתחולל דרמת ההיפרדות וההתבחנות של ה"אני" (או ה"אגו") של העתיד להיוולד. בבסיס כל אלה, גורס דאמיש, עומד ה"מדומיין" כתחום המארגן של סיפור המעשה, כלומר של ההיסטוריה: ההיסטוריה של ההולדה והשושלת, של ה"אני" הלוּבש דמות ונוכח לעצמו ככזה (בשלב המראה), ושל האנושות בכללה, בדרכה לגאולה. מכאן טווה דאמיש היסטוריה שונה של הדימוי החזותי, כלומר של הציור המודרני: מה שמולין את הציור איננו המבט הפרספקטיבי הגברי, האופקי, המשיג מרחוק, הבעלתני והכובש, הפותח את העולם מן החלון - אותו מבט אלברטיני מושמץ משכבר - אלא דווקא נוכחות נשית מספיקה לעצמה, מכונסת, משתבללת פנימה, מלאה, הרה, הרת משמעות וסוד, אינטימית לחלוטין מכאן וטרנסצנדנטית מכאן, שבמרכזה, בטבור הדמות ובמוקד הציור, רוחש שסע, מעין פתח, אל פלא עיבור הבתולין ודמות המשיח שטרם נחזתה; שם שוכן הפער בין הבלתי נגלה לעומד להיגלות, בין הסימן המוחלט לטרנספורמציה שלו אלי דמות. במילים אחרות, המדונה דל פארטו הוא ה"אידאוגרמה" של ה-concevoir: של הריון הגוף, של ההגות והמחשבה המתגלגלת ביצירה של דמות הניתנת לתפיסה חושית, שבבסיסה הראייה עצמה. זהו רגע ההולדת של הדימוי היוצא בכוח, ומן הכוח אל הפועל, אל תחום הניתנות להיראות.

דאמיש חותם את ספרו בקביעה כי אותה "היעשות-לנראות" היא "התנאי שנאכפת לו כל מחשבה החותרת לצאת לאור."¹⁷ בכך הוא מממקם את הגותו - תוך הזדהות מימטית עם הציור שבו דן הספר - בתחומי ההגות הנוצרית: דמותה של המדונה, הציור שבמרכזו היא ניצבת והספר שחג סביבם מתייצבים

כלומר, על ביקורת האוניברסליזם
ההטרונורמטיבי וביקורת
האוניברסליזם הנוצרי להיות
אחוזות זו בזו.

18 וראו בהקשר זה, את דבריו
של ז'אן-לוק ננסי: "ציור נוצרי הוא
הנצרות - או משהו מן הנצרות
בציור או כציור - שנלכד בתהליך
יצירת הציור: הרה בציור, יולד את
הציור בעודו מבשר עצמו בציור
וכציור - ומעבר לכך, מבשר עצמו
כיסודות וכתולדות, גם בימינו אנו,
של מה שאנו מכנים 'אמונת'".
Jean-Luc Nancy (2005). *The
Ground of the Image*. Tran.
Jeff Fort. New York: Fordham
University Press, p. 122.

19 "ולכן, לעומקו, יהודי תמיד"
(לאה דובב, "אחרית דבר", אצל
דאמיש, זיכרון ילדות, עמ' 145-146).

20 וראו את דבריו של גודאר
שרואה דווקא בפרובלמטיקה
של הייצוג את אחד מתוניה של
הנצרות: "בנצרות היו ויכוחים רבים
כל-כך סביב שאלת הייצוג, בניגוד
לתרבויות אחרות." בתוך ז'אן-לוק
גודאר ויוסף יצחקפור (2006).
ארכיאולוגיה של הקולנוע וזיכרון
המאה: דיאלוג. תרגום: אורית רוזן.
תל אביב: רסלינג, עמ' 78.

21 אני מצטט מלשונו של איבר
דאמיש עצמו בהקדמה למהדורה
העברית של ספרו, שבה הוא טוען
לזרותו שלו למסורת הנוצרית
ולכן למונח ה"אוניברסלי-מושגי"
של ספרו (שם, עמ' 10). אולם
הטענה לאוניברסליות, ומחיקת
הספציפיות הדתית, הן מסימני
ההיכר של ההגות הנוצרית
ה"קתולית" (כלומר, באופן מילולי,
"הכללית"); הלא-נוצרי הוא מה
שמוצב נגד אוניברסליזם מעין
זה. יתר על כן, אוניברסליזם
זה - של העיבור וההולדה, של
השושלת והיוחסין, של יחסי בן
ואם - הוא חלק מהאוניברסליזם
ההטרונורמטיבי שההגות הקווירית
שמה לה למטרה לבקר. מכאן
ש"זמן ומרחב קווירי" - כשמו
של אחד מהחיבורים המכונים
בנושא - צריך להידרש, בה במידה,
לשאלת הדימוי: דימוי שאיננו רק
חזותי ולא מוביל בהכרח לדמות,
ולמימושה של המילה בבשר.

כמעין פיגורציה נוצרית של משכן הברית: בעוד רגע תהפוך המילה לבשר,
האל ילבש דמות, והמחשבה, כל מחשבה, תצא לאור ותהיה לציור. אלה
הם מאפייני ההיסטוריה הנוצרית של הדימוי החזותי, וזהו גם המהלך
הדימוי-חזותי השוכן בלב ההיסטוריה כהיסטוריה (והיסטוריוגרפיה)
הנוצרית: היסטוריה לינארית וטלאולוגית של החצנה, התגשמות, תצוגה
ומימוש, היסטוריה אוקולארית במובהק של היעשות-לנראות.¹⁸ באחרית
הדבר לספרו של דאמיש מסבירה לאה דובב כי מהלך זה איננו נוצרי
בהכרח, וכי בלבו לא עומד ביסוס הדימוי החזותי, אלא תהייה מתמשכת
אודות האפשרות לשוות דמות, אפשרות הנערכת תמיד על שולי
הדימוי החזותי - מתוך מחשבת הסף, החיתום והגבול (של הנראה) -
ומובילה לדימוי שכושל ומכשיל את עצמו.¹⁹ אולם מחשבת חיתום זו היא
כשלעצמה כבר חלק מהפרובלמטיקה הנוצרית של ה"התראות": הזמן
הטרומי (לפני הלידה, לפני כינון דמותו של המשיח) והזמן המאוחר-
כבר (אחרי העיבור, אחרי הפיכת האל לבשר), כמו גם מחוות ידיהם של
המלאכים, בין חשיפתו של מרחב התצוגה להלטתו, הם חלק משאלת
תנאי ההראיה, כתנועה המתקדמת אל עבר הדימוי החזותי.²⁰ אולם
הנזיר בתצלמו של מלקולם בראון - והאם מקרה הוא שמדובר בנזיר
בודהיסטי? - איננו נע אל עבר החזותי, בכיוון של עיבור והולדה, הצמחת
שושלת וכינון היסטוריה, כי אם עולה בלהבות, קורס ביחד עם החזותי,
במהלך שהוא תמיד כבר מאוחר לו. בשריפת הנזיר, מה שמתגלה אינו
תנאי האפשרות של עבודת התרבות - התנועה מן האיווי, הסתמי, חסר
הצורה, אל האני המדומיין, דימוי הגוף הנראה לעצמו ואז לאחרים
(ולאִחַר הגדול) כדמות. מה שמתגלה כאן הוא התהליך של איון הדמות,
הקיימת משכבר, והפיכתה לאי-צורה (informe), הנודה דווקא אל עבר
הלא-נראה. אין כאן התקנה של זירת פעולה וחלל תצוגה - משכן שבו
יוכלו הדמות, הדימוי החזותי והמחשבה לבקוע, להתקיים ולדור - כי
אם הרס של משכן כזה, ואיתו הרס של הדמות המתבחנת בתוכו כמרחב
"פורה והרה עולם" שרק בו מתממשת המחשבה היוצאת לאור כדימוי.²¹
אל מול אותו משכן, המרחב המניב את הדימוי החזותי וההיסטוריה
האוניברסלית-הנוצרית שמקיימת אותו - מרחב התממשותו של הדימוי,
התבחנותה של הדמות וכינונו של דימוי-המציאות - ביקשתי להעמיד
מסורת-נגד של דימוי לשוני שהוא חסר מקום, מחרב ולא מחייה, בולם

22 ראו: בנימין, לביקורת הכוח; מוריס בלאנשו (2006). פסק מוות. תרגום הלית ישרון. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

Giorgio Agamben (2005). 23 *The Time That Remains: A Commentary on the Letter to the Romans*. Trans. Patricia Dailey. Stanford: Stanford University Press, pp. 73-75, 141-143.

ולא מנביע. בלנשו מעניק לו הגדרה פאסיבית מאוד כממד השני (ולמעשה ההופכי) של המדומיין, זה שניצב מאחורי המציאות ויש לעבור אליו, או מוטב להיסחף לתוכו, להיכתב ממנו, להילקח. בנימין מתאר במלוא הנחרצות והפעלתנות דבר דומה, אך לא מגדירו כפעולה, אלא כעצירה של פעולה: הדימוי אצלו הוא פיצוץ ההיסטוריה, אלימות אלוהית, אבל הוא מתואר גם בלשון שקרובה מאוד לזו של בלנשו, כשביתה, כפסק.²² אצל בלנשו הדימוי הוא הלילה האחר, הופעתה של ההיעלמות, ולכן גם פעירתו של המרחב הספרותי בעצמו. אצל בנימין – אם לשוב לתיזות “על מושג ההיסטוריה” – הדימוי הוא העצירה שדרכה יכול העבר כולו לחזור על עצמו, להתפרש, לצבור משמעות ולהיכתב. ג'ורג'יו אגמבן מראה שהדימוי הבנימיני אינו אלא פיתוח של מושג הדימוי של פאולוס, ומכאן שהדימוי המבקע את ההיסטוריה (כהיסטוריה נוצרית) הוא גם מושג הדימוי שמבקע את ההיסטוריה של הנצרות עצמה. הדימוי הפאולוני, והזמן המשיחי שבלבו, ניצבים לפי אגמבן כהיפוך לדוגמה (המאוחרת יותר) של הכנסיה הקתולית, להיסטוריה הנוצרית הנוהה אל הגאולה, ולדימוי כדימוי חזותי הנוכח בפני העין ומגיש עצמו לצפייה. לטענתו של אגמבן, ה-Bild הבנימיני הוא לא אחר מה-Bild המופיע בברית החדשה בתרגומו של מרטין לותר – כלומר, למעשה, הוא תרגומו של ה-typos ביוונית של פאולוס וה-figura הלטינית בוולגטה. אולם אגמבן מוסיף וקובע כי הפיגורה הפאולינית איננה ממחרת להיכלל במהלך הפיגורציה – שיווי הדמות – העומד בבסיס מחשבת הדימוי ופעולתו באמנות הנוצרית של הרנסאנס (לפי דאמיש, למשל). הפיגורה, או הטופוס, אינם ישויות כי אם יחס. יחס טיפולוגי הוא אופן של פרשנות או של קריאה הקושרת סיפור, אירוע או דמות מן הברית הישנה אל סיפור תולדותיו של המשיח המתוארות בברית החדשה: בריאת אדם הראשון כהולדת המשיח, עקדת יצחק כאירוע הצליבה, וכדומה. פיגורציה כזו (או פרה-פיגורציה, מנקודת המבט של סיפורי המקרא) איננה מעמידה דמות כי אם יחסים בין דמויות, ולמעשה בין טקסטים ובין זמנים שונים: אירועי העבר נמסכים אל רגע ההווה; ההיסטוריה האנושית מתמוגת בהיסטוריה הקדושה; והזמן הכרונולוגי נטמע בזמן המשיחי.²³ לפי מסורת זו, הטופוס, הפיגורה, הבילד, האימאז' או הדימוי – כולם טרנספורמציה (בלשון פאולינית) או קונסטלציה (בלשון בנימינית), כלומר רגע של היפוך לאחור, של חזרה הפורשת את העבר כולו מנקודת ההווה. במילים אחרות, הדימוי איננו מופע, אלא רגע של מעבר, אופן של שינוי. משום כך הוא עצמו נותר עיוור, לא מוצג, ואף בלתי נראה. הוא אינו נתון בתהליך של הבשלה לקראת נוכחות, אלא הוא מה שקוטע את הנוכחות, מה שעוצר ומחפך אותה. השינוי שהדימוי מאפשר איננו ההנבה וההולדה של מה שעוד לא נודע כמותו, כלומר הורתה של ההיסטוריה – כמו אצל פיירו-דאמיש – אלא פרישה מחודשת מתוך חזרה, חיתוך בזמן הפוער את העבר, ולא את העתיד לבוא. בקצרה, הדימוי הוא שעוקף את הסדר של המדומיין: אין הוא רחם המעובר בסוד, שעוד רגע קט יוגר אל העולם, אלא “מפתח עניינים סודי” שייפתח רק בסוף התהליך, באחת, כהתנסות ייחודית בעבר, כצורת כתיבתה של ההיסטוריה, כלומר כלשון: כאותה צורה שעליה עומד הטור השירי, כחסר-המבע שהוא-הוא תוכנה של האמירה, כהליך הציטוט שעתידי לכתוב את ההיסטוריה.

Benjamin "The Currently 24
Effective Messianic Elements".
In Selected Writings I, p. 213.

Giorgio Agamben (2005). 25
Profanations. Trad. Matrin
Rueff. Paris: Rivages, p. 21.

26 שם, עמ' 26.

הדימוי הלשוני ניצב, אפוא, על קיצה של ההיסטוריה המודרנית כתולדות הראייה וההראיה, ועל סיפה של ההיסטוריה המודרניסטית כתולדות הצורה: המשיחי, כתב בנימין באחת מרשימותיו, איננו הצורני כי אם התוכני.²⁴ אולם תוכנו של הדימוי איננו חיצוני לצורה, ובהשאלה למודרנה (כאנטי-מודרנה או כפוסט-מודרנה); תוכנו הוא בדיוק התוכן שבחסר-המבע או בצורה, כלומר התוכן הברזע את הצורה, המשנה ומהפך אותה, ההופך אותה עצמה לאי-צורה. מה שעולה באש בתצלומו של מלקולם בראון הוא הצורה עצמה - קווי המתאר, ההתבחנות של הדמות מהרקע, זמנה של ההתרחשות - ואיתה נשרף גם הדימוי שתוכנו הוא האירוע ההיסטורי הנצרך בצורה. תוכנם של דימויים צילומיים, כתב אגמבן בספר מאוחר יותר, איננו הנושא שבו הם עוסקים, הדמות, החפץ, או האירוע שהם מתירים לראות: "הצילום הוא בעבורי במונח מסוים האתר של יום הדין, הוא מייצג את העולם כפי שיופיע ביום האחרון, יום הזעם."²⁵ הצילום, או מוטב "הדימוי הצילומי", כפי שאגמבן מכנה זאת בהמשך, "מייצג" - ולכן הוא תוכן, אולם תוכנו איננו ההראיה של אירוע היסטורי שכבר התרחש, שתפס מקום, אלא הוא עצמו המקום, הוא מקיים דימוי של אירוע שעוד לא התרחש, של עולם שעוד לא נהרה, עולם שייהרה בדיעבד, במהופך, מן הסוף להתחלה. התוכן של הדימוי הוא האי-צורה של ה"עוד-לא". כאשר הוא יבוא לכלל הראיה הוא יהיה ה"כבר-לא". לכן, "הדימוי הצילומי הוא תמיד יותר מדימוי: הוא אתר של מרווח, של פער נשגב בין המוחש לנחשב, בין ההעתק למציאות, בין הזיכרון לתקווה."²⁶

הדימוי שעוד-לא מראה, עוד-לא נראה, הדימוי הלשוני, הוא הדימוי שמבעדו נכתבת ההיסטוריה, כהיסטוריה שתציע עצמה להתנסות ולקריאה; הוא הדימוי הנקרא (das gelesene Bild). לפיכך, הדימוי הזה הוא גם הצעת קריאה, קריאה של דימוי. הצעה זו מתרחקת מהקריאה האסתטית מודרניסטית של התצלום כאובייקט חתום שפשרו נקבע על פי תחבירו הצורני והתייחסותו להיסטוריה של המבע האמנותי. בה בעת היא גם מתרחקת מהקריאה הריאליסטית-תוכנית של הצילום, שכוכבה דרך כחלק מהמחקר הפוסטקולוניאלי אשר ביקש לשחזר את האירוע ההיסטורי והשתמעויותיו האידיאולוגיות מתוך ייצוגיו, גם אלה הוויזואליים. אך הדימוי הלשוני שונה גם מהקריאה החזותית, אשר הבינה את הפוליטיות של הדימוי באופן רחב, כנובעת מתנאי האפשרות ההיסטוריים וממערך הפעולות המדיומאליות המציבות את האירוע של הצילום. בהתרחקותה מהריאליסטי, האסתטי והחזותי גם יחד, קריאתו של הדימוי אינה מאבדת את הפוליטיות שלה, אלא עורכת בה שורה של טרנספורמציות, ממש כפי שעורך הדימוי הלשוני עצמו. הפוליטי מתיר את ברית הדמים שדומה כי כרת עם ה"מציאות" (כלומר, האונטולוגיה הריאליסטית), עם הנראה (כלומר, הפנומנולוגיה) עם ההווה (כלומר, הזמן הכרונולוגי), עם תנאי ההפצה והצריכה (כלומר, תנאיו של הקפיטליזם המאוחר), ועם המערכים החברתיים והפוליטיים (כלומר, מערך הפשר הרציונלי-חילוני). הדימוי של הנזיר בסייגון הוא אכן פוליטי; השריפה העצמית היא פעולת מחאה פוליטית. האם יש צורך להזכיר את מוחמד בועזוי ששרף עצמו למוות והצית, פשוטו כמשמעו, את המהפכות בתוניסיה ובמצרים בראשית שנת 2011, עת נכתבו שורות אלה? אולם פוליטיקה זו אינה נשענת רק על פעולה, אלא גם על השביתה ממעש; לא רק על חשיפה, הצגה והפגנה, אלא גם על

27 אמנון רז-קרקוצקין (1993),
1994). "גלות בתוך ריבונות",
תיאוריה וביקורת 4-1-5.

28 האתיקה כמרחב של פוטנציאל
מוחלט, של פעירת אפשרות של
הקיום כפוטנציאל, של החיים כאי-
אקטואליזציה. ראו:
Giorgio Agamben (1993). *The
Coming Community*. Trans.
Michael Hardt. Minneapolis:
University of Minnesota Press
במיוחד עמ' 43-45. וראו גם על
האתיקה כהתנסות, שהיא תמיד
כבר לשונית, תמיד קשורה לכינונה
של קהילה:
Giorgio Agamben (1993).
*Infancy and History: On the
Destruction of Experience*.
Trans. Liz Heron. London:
Verso, esp. pp. 10-11, 54-55.

השינוי הלוט, ועל ההלטה כשינוי; לא רק על ההווה המתמשך והממומש בהכרח של החיים, אלא גם על
החציבה של זמן אחר, בין העוד-לא לכבר-לא של מה שאיננו תחום כבר בגבולות המובנות של החיים
(לידה, עיבור, הולדה, שושלת ותולדות) אלא פורץ אותם אל אפשרויות המתקיימות בצידם, מאחוריהם,
או אחריהם. ומתוך כל אלה צומחת פוליטיקה שמתרחשת כאופן של כתיבת היסטוריה. ולכן, כתיבת
ההיסטוריה מתוך הזמן של הדימוי אין פירושה דה-פוליטיזציה של ההיסטוריה: נהפוך הוא, זוהי
ההיסטוריה של הנדכאים כהיסטוריה הבלתי נראית, המוגפת בחשכה, הנעלמת, של העולם. היסטוריה
יהודית, הציע לפני כשני עשורים אמנון רז-קרקוצקין: ההיסטוריה היהודית לא כהיסטוריה של העם
היהודי, או של היהודים, וגם לא כהיסטוריה שנכתבת מנקודת המבט היהודית, אלא כהיסטוריה של
מה שנתון מחוץ - מתחת, לצד או מעבר - לרצף (הטלאולוגי, המתפתח, הוויזואלי בהכרח, הנראה, ולכן
הנוצרי-אוניברסליסטי) של התולדות.²⁷ היסטוריה זו היא פוליטית אך אינה מודרנית או ריבונית, היא
אנושית אך אינה הומניסטית וליברלית, כלומר היא היסטוריה דימויית, ומשום כך יש להתנסות בה בזמן-
העכשיו, על מנת שיהיה בכוחה להיכתב, להיקרא, להיצטט, להיודע בכוח. זוהי ההיסטוריה הפוליטית
של פעירת זמן האפשרות, מה שאגמבן מגדיר כ"אתיקה": היסטוריה זו איננה מניחה מראש כי אם מנסחת
לראשונה את הקהילה שבה ואודותיה היא נכתבת.²⁸ הנזיר המקריב עצמו ברחובותיה של סייגון ואיננו
אוכל, דימויו המתגלגל ברחבי העולם ואיננו נראה, הם הפוערים את הסיכוי לקהילה שתקלוט דימוי זה,
ומבעד לאפשרות כתיבתה את ההיסטוריה תוכל אף לתקון.

מחשבות נוספות על צילום

על אופיין המשתנה של תיאוריות ביקורתיות בשדה הצילום ומחוצה לו

מרב ירושלמי

Sarah James (2006). "The 1
Truth about Photography", *Art
Monthly* 292, 7-10.

2 ראו למשל:

Sarah James (2009). "Subject,
Object, Mimesis: The Aesthetic
World of the Bechers'
Photography", *Art History* 2(5),
874-893.

בשנת 2006 כתבה שרה ג'יימס מאמר על קיפאונה של התיאוריה הצילומית, ובו טענה כי בעוד שפרקטיקות צילומיות שונות משגשגות בעשורים האחרונים, לא ניכרת התפתחות מקבילה בתיאוריה של הצילום, וכי חסרה לנו פרדיגמה חדשה להבנת המדיום, החורגת מהתפיסות הפוסט-סטרוקטורליסטיות שאפיינו את העשורים האחרונים של המאה העשרים, או מרחיבה אותן. עוד הוסיפה ג'יימס כי בעולם האמנות, המתאפיין בעשור האחרון בתיאוריות זיקתיות והשתתפויות (participatories) המנסות לחשוב מחדש את הפוליטי והאסתטי, ואת תפקידיה של התיאוריה עצמה, דווקא שדה הצילום הפך מאתר ביקורתי פורה לפרקטיקה צרה, מתבדלת ואוטונומית. במיוחד הדגישה ג'יימס את ההימנעות של השיח התיאורטי העכשווי בתחום הצילום משימוש במונחים כמו "אמת" ו"יכולת פעולה" (agency) - השוכנים בלב ליבו של הקשר המורכב בין הדימוי הצילומי לעולם הסובב אותו, והוסיפה כי העדרם מלמד על התרחקות השיח מדיון ביכולותיו של הצילום להעיד על העולם ולייצר בו אפשרויות פעולה חדשות.

בשנים האחרונות המשיכה ג'יימס לפתח את תפיסותיה בנושא זה, ובין השאר פנתה לחקור את שיח הצילום עצמו בגרמניה משנות השבעים ואילך, שיח שבו הופיעו שימושים דיאלקטיים ופוליטיים מעניינים במושגים מודרניסטיים נוספים כגון "אובייקטיביות" ו"אסתטיקה" - חלק מאותם מושגים שנדחקו אל מחוץ לעולם הצילום האנגלוסקסי. אולם לא רק בשדה הצילום הגרמני המשיכה להתקיים האפשרות לחשוב מחדש אודות מונחים שנדחקו אל שולי השיח, אלא גם בעולם דובר האנגלית, בו כוננו תיאוריות פוסט-סטרוקטורליסטיות את הפרדיגמות המובילות בעשורים האחרונים. מאמר זה מבקש לבחון כמה מן השינויים שחלו בשדה הצילום בעשור האחרון, ואף להרחיב אותם תוך התמקדות בשני מושגים עיקריים - "המשותף" (the common) ו"קהילתיות" (communality). מושגים אלו - בדומה למושג "יכולת הפעולה" שטבעה חנה ארנדט - חוזרים עתה אל מרכז הבמה, ומקבלים תפקיד משמעותי, הן בתיאוריות הזיקתיות והשיתופיות שאליהן מכוונת ג'יימס, והן בדיונים תיאורטיים רחבים יותר, בתחום האסתטיקה והפוליטיקה. הם משתלבים במאמץ התיאורטי הניכר שנעשה בשנים האחרונות, לחשוב ולייצר מחדש תפיסות של "הרבים" (the multitudes) ושל סולידריות, באופן שלא יצמצם או יתעלם מאחרות, מהבדלים וממנגוני הכוח שבתוכם פועל עולם האמנות. הכללתן של קטגוריות אלה בשיח הצילומי מאפשרת הבנה פורה

- Michael Hardt and Antonio Negri (2000). *Empire*. Cambridge: Harvard University Press; Michael Hardt and Antonio Negri (2004). *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*. New York: Penguin; Michael Hardt and Antonio Negri (2009). *Commonwealth*. Boston: Harvard University Press.
- Frederic Jameson (2004). "The Politics of Utopia". *New Left Review* 25, 35-54.
- Jean Luc Nancy, D. (2000). *Being Singular Plural*. California: Stanford University Press; Jean Luc Nancy (1991). *The Inoperative Community*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Okwui Enwezor, Michael Hardt and Antonio Negri (2009). "Reckoning with Empire". *Artforum*.
- Marcus Verhagen (2003). "Micro-Utopianism". *Art Monthly* 272, 1-4.
- Miwon Kwon (2004). *One Place after Another*. Cambridge: MIT Press.
- Nicolas Bourriaud (1998). *Relational Aesthetics*. Trans. S. Pleasance and F. Woods, Dijon: Les Presses du Reel.
- 10 ראו באתר הפרויקט: http://www.thelandfoundation.org/?About_the_land, accessed February, 2011.

יותר של הקשרים בין הצילום לעולם שמחוצה לו, ומציעה אופנים נוספים ועשירים יותר לחשיבה על עבודות אמנות המפנות את המבט הצילומי החוצה - אל אפשרויות הפעולה של הסובייקט ואל הרבים. מאמר זה יעסוק אפוא בתיאור התפתחותן של התיאוריות הצילומיות בנות זמננו, ובתגובותיהן לפרדיגמות הפוסט-סטרוקטורליסטיות שבתוכן וכנגדן הן צומחות, וכן ביצירות אמנות הקוראות תגר על התפתחויות אלה.

ההתרחקות מפרדיגמות פוסט-סטרוקטורליסטיות, שבבסיסן העיסוק בחשיפת מנגנוני הכוח המבנים את הסובייקט ואת הדימוי, וחשיבה מחודשת על מונחים שלא זכו להתייחסות רבה מאז שנות השבעים, כמו "שיתוף", "הרבים", "קהילתיות", "יכולת פעולה" ואף "אוטופיה", אינה מאפיינת רק את שדה הצילום, אלא מהווה חלק משמעותי מן השיח האסתטי-פוליטי הרחב יותר של השנים האחרונות. כך למשל, אנטוניו גרי ומייקל הארדט פרסמו בעשור האחרון טרילוגיה של ספרי מחקר המנהלת דיון במשותף וברבים במרחב הגלובלי³; פרדריק גיימסון כתב על כוחה הפוליטי והביקורתי של האוטופיה⁴; וז'אן-לוק ננסי פיתח גישה פילוסופית המגדירה מחדש את הסובייקט ואת הרבים, וכן את מושגי השיתוף והקהילה⁵. גישות אלה קנו אחיזה גם בעולם האמנות. כתב העת **ארטפורום**⁶ פרסם ב-2009 פרקים מתוך ספרם של הארדט ונגרי עוד בטרם אלה יצאו לאור, וציין בפני ציבור קוראיו את החשיבות המכרעת שיש לדיון האסתטי והביקורתי הזה בימינו; מרקוס וורהאגן תיאר את חשיבותה של האוטופיה ככלי פוליטי ואסתטי, במאמר שכותרתו "מיקרו-אוטופיות"⁷, ומיוון קוון תיארה את התפתחותן של עבודות האמנות תלויות הקהילה תוך התייחסות למשנתו של ננסי⁸.

התפתחותם של מושגים אלה בתחום הדיון האסתטי הפרתה מאוד את שיח האמנות, ועוררה חשיבה מחודשת אודות תפקידה של הפרקטיקות והתיאוריות הביקורתיות הפועלות בו כיום. כמה מן הסוגיות העיקריות בשיח העכשווי עלו בדיון שהתפתח באירופה (ובמידה מסוימת גם בארצות הברית ובמקומות אחרים). לאחר שספרו של ניקולאס בוריו, **אסתטיקה זיקתית**, תורגם לאנגלית ב-2002⁹. בוריו, שהיה האוצר של ה"פאלה דה טוקיו" בפריז, ואצר תערוכות גם בבורדו ובמקומות אחרים, אפיין בספר זה את הפרקטיקות השיתופיות של שנות התשעים באמצעות עבודותיהם של רירקריט טיראןיג'ה, יאנס האנינג, ליאם גיליק, פיליפ פֶרְנֶו ואחרים. הוא טען כי עיקר חשיבותן של עבודות אלה טמון ביחסים הבין-אישיים והקהילתיים שהן מציעות, החותרים תחת האפשרות של ההיגיון הקפיטליסטי בימינו לנכס לעצמו את הקשרים והזיקות בין בני אדם. עוד הוסיף בוריו כי העבודות הזיקתיות שבהן הוא עוסק אינן מסתפקות בביקורת ההיגיון הקפיטליסטי, אלא מייצרות גם מודלים אסתטיים ופוליטיים החורגים ממנו - ובכך עיקר חידושן.

דוגמא מעניינת לטענות אלה אפשר למצוא בפרויקט "האדמה" (The Land) של טיראןיג'ה וקמין לָרְטֶצ'יפֶרְסֶרְט, שהחל ב-1998¹⁰. בעבודה זו יזמו השניים את הקמתה של חווה אקולוגית-חקלאית המבוססת על שיתוף פעולה בלתי אמצעי ובלתי מכשירני בין יחידים וקבוצות רבות, בתוך עולם האמנות ומחוצה לו. קבוצת סופרפלקס הדנית, למשל, הציבה בחווה מתקן לאיסוף גזים

Claire Bishop (2004). 14 "Antagonism and Relational Aesthetics", *October* 110, 51-79.

Grant Kester (2004). 15 *Conversation Pieces: Community + Communication in Modern Art*. California: University of California Press.

Irit Rogoff (2002). "We - 16 Mutualities, Collectivities, Participations", in: *I Promise It's Political*. Cologne: Museum Ludwig.

11 ראו פרטים אודות הפרויקט של טופרפלקט באתר:

<http://www.superflex.net/tools/supergas/users/theland.shtml>, accessed February 2011. ראו פרטים אודות הפרויקט של מרנו ב:

Philippe Parreno (2004). *The Boy from Mars*. Kitakyushu: CCA Artists Book Publications.



תמונות מס' 2+1

12 ראו למשל:

Tim Griffin, Claire Bishop, Lynne Cooke, Pierre Huyghe, Pamela M. Lee, Rirkrit Tiravanija and Andrea Zittel (2005). "Remote Possibility: A Roundtable Discussion on Land Art's Changing Terrain". *Artforum* 18(10), 288-296.

Dan Fox (2005). "Welcome to the Real World", *Frieze* 90, 72-77.

Ann Coxon (2005). "Field Work", *Art Monthly* 288, 9-12.

13 שרה חניסקי (1993). "שתיקת הדגים: מקומי ואוניברסלי בשיח האמנות הישראלי", תיאוריה וביקורת 105-122, 4; גדעון עפרת (1994). "גולאג בעין-שמר". תיאוריה וביקורת 186-183, 5; שרה חניסקי (1994). "הבהרות תיאורטיות", שם, עמ' 190-187, תיאוריה וביקורת 5, 187-190.

והפיכתם למקור אנרגיה זמין, ופיליפ פרנו תכנן את החממה המשמשת את הפרויקט.¹¹ (תמונות מס' 1-2).

את "האדמה" לא הגדירו יוצריה כיצירת אמנות, אלא כמרחב ניסיוני-קהילתי-אקולוגי, אולם היא זכתה להתייחסויות רבות מצד יוצרים וכותבים בשדה האמנות, אשר מצאו עניין רב בקו הדק ששרטט הפרויקט בין האקטיביזם הסביבתי-חברתי לבין עולם האמנות.¹² בהקשר זה מעניין לחשוב גם על פרויקט "החממה" של אביטל גבע (שראשיתו ב-1977) אשר הוצג בביאנלה של ונציה ב-1993, ועל הדיון הנוקב שהוא עורר בעולם האמנות הישראלי.¹³ דיון זה הגיע לשיאו בהתכתבות שניהלו שרה חניסקי וגדעון עפרת, לפני כשני עשורים, מעל דפי תיאוריה וביקורת, ועסקה בטיבה של הביקורת האמנותית. דיון זה נראה רלוונטי יותר מתמיד היום, כאשר חוקרים כמו קלייר בישופ, גרנט קסטר, מריה לינד ואחרים מנהלים ויכוחים בשאלת אופייה הראוי של הביקורת לאור פרקטיקות זיקתיות ופרויקטים כמו "האדמה". בישופ למשל, טוענת כי על האמנות הזיקתית של ימינו לייצר לא רק שיתוף, אלא גם אנטגוניזם בין הסובייקטים המשתתפים בה ובין עמדותיהם, ולעסוק לא רק ביצירת אוטופיות אלטרנטיביות (אם בכלל), אלא גם בחשיפת מנגנוני הכוח הקיימים בעולמנו למכביר.¹⁴ לעומתה טוענים קסטר ואחרים כי דווקא יצירות אמנות המבוססות על שיתוף והכלה של הסובייקט והרבים, ועל יצירת מודלים אוטופיים, הן המעשה הביקורתי האוונגרדי של ימינו - מעשה שאינו מנסה לנכר או להמם את הצופה כפי שקיוו לעשות חברי האוונגרד של תחילת המאה העשרים, אלא דווקא לקרבו אל האמנות ואל השיח התיאורטי שלה.¹⁵

מעניינת במיוחד תרומתה של אירית רוגוף לדיון זה, שכן בעוד רבים מן הכותבים והיוצרים המשתתפים בו מצדדים בעמדה זו או אחרת, רוגוף מציעה הבחנה מורכבת יותר בין שלושה אופני ביקורת - criticism, critique ו-criticality - שלטענתה אינם מוציאים זה את זה.¹⁶ את ה-criticism היא מגדירה כביקורת מצומצמת, הפועלת בתוך מדרג בנוי מראש של שיפוט אסתטי, כמו זה שבמסגרתו שפט קלמנט גרינברג את הציור המודרניסטי, למשל; את ה-critique היא מגדירה כביקורת מבנית, החושפת את מנגנוני הכוח המייצרים את מה שנראה לנו כ"יפה" ו"טבעי", כפי שעשו למשל הביקורת הפוסט-סטרוקטורליסטית ואסכולת

Rosalind Krauss, Annette 17
Michelson and Douglas Crimp
(eds.) (1978). "Photography: A
Special Issue", *October* 5.
ביקורת מקיפה אודות תפיסתם של
קראוס, מיקלסן וקרימפ את בנימין
אפשר למצוא כאן:
Diarmuid Costello (2005).
"Aura, Face, Photography: Re-
reading Benjamin Today". In
Andrew Benjamin (ed.), *Walter
Benjamin and Art* (pp. 164-
184). NYC/London: Continuum
Press.

Douglas Crimp (1980). 18
"The Photographic Activity of
Postmodernism", *October* 15,
91-101.

פרנקפורט; ואת ה-criticality היא מתארת כביקורת הפועלת מתוך הסתכלות אל מעבר לקיים, ובנייה של מודלים אסתטיים ופוליטיים טובים יותר.

ובכן, מה לכל זה ולשדה הצילום? והאם יש באמת צורך לבחון את התפתחותן של הפרקטיקות הביקורתיות של המדיום הצילומי באופן נפרד מזה של שאר ההיבטים האסתטיים והפוליטיים של השדה בעשורים האחרונים? כמו תמיד בשאלות מורכבות מעין אלה צעות תשובות מורכבות לא פחות, אולם נדמה כי גם אם לא התפתח שדה הצילום באופן שונה לחלוטין מזה של פרקטיקות אמנותיות אחרות, בכל זאת מתאפיינת ההיסטוריה שלו בהתקבלות שונה בשדה, במידה כזו המחייבת (גם) דיון נפרד. מפאת קוצר היריעה לא אכנס כאן לדיון בהיסטוריה המורכבת של הצילום מרגע המצאתו, באמצע המאה התשע-עשרה, ולבירור היחסים המתוחים והפוריים כאחד המתקיימים בינו לבין הקאנון האמנותי בנקודות זמן שונות. אולם גם אם נתמקד בעשורים האחרונים, משנות השבעים ואילך, נוכל לעמוד על כמה שינויים מרכזיים שחלו במחשבות על הצילום ובפרקטיקות שלו. מעניין במיוחד בהקשר של מאמר זה לבחון את הקשר ההדוק וההדדי שנקרם בסוף שנות השבעים, והתפתח במהלך שנות השמונים והתשעים, בין התפיסות הפוסט-סטרוקטורליסטיות לבין שדה הצילום.

אחד מניסוחיו הראשונים והמובהקים ביותר של קשר זה נמצא בין דפיו של כתב העת **אוקטובר**, שכבר ב-1978 (שנתיים לאחר הקמתו) הקדיש גיליון שלם לעיסוק התיאורטי בצילום. בגיליון זה ניסחו העורכים - רוזלינד קראוס, אנט מייקלסון ודאגלס קרימפ - את תפיסותיהם אודות הפוטנציאל התיאורטי של הצילום, וטענו, בעקבות ולטר בנימין, כי טיבו המשוכפל ונטול ההילה (aura) של הדימוי הצילומי מצביע על האפשרויות הביקורתיות הטמונות בו.¹⁷ בניגוד לעמדות שאפיינו את שדה האמנות באותם ימים, עת החלו תצלומים להיחשב ליצירות קאנוניות רבות ערך ו"הילה אמנותית", עורכי **אוקטובר** טענו כי ערכו של הדימוי הצילומי אינו טמון בייחודו האסתטי, במקוריותו או בערך אינטרינסי כזה או אחר, אלא דווקא בהיותו חלק בלתי נפרד ממערך כוחות ויזואלי ופוליטי רחב יותר שאותו הוא יכול לחשוף לעינינו ולבקר. עבודותיה המוקדמות של סינדי שרמן - "צילומים ללא כותרת" (Untitled Stills) - שבהן "שחזרה" סצינות קולנועיות מדומיינות, הפכו לעבודות מפתח בכתב העת, שכן הן הדגימו בבחיורה את האופן בו יכול הצילום לחשוף לעינינו לא רק את האסתטיקה של הייחודיות, אלא דווקא, ובעיקר, את המשוכפל, השכיח וה"טבעי" לכאורה, כפי שאלה מובנים בידי המשטרים הוויזואליים, הפוליטיים והמגדריים. עבודותיה של שרמן נדונו לראשונה ב**אוקטובר** במאמר נודע שדאגלס קרימפ פרסם ב-1980, "הפעילות הצילומית של הפוסטמודרניזם", שכותרתו ותוכנו מדגימים היטב את הקשר ההדוק שנוצר בכתב העת בין הצילום לבין התפיסות הפוסט-סטרוקטורליסטיות שבתוכן היה משוקע הפוסטמודרניזם הצילומי של **אוקטובר**.¹⁸ מאמרו של קרימפ התבסס על התערוכה "תמונות" (Pictures) שאצר ב-1977, ב"חלל האמנים" (Artists' Space) בניו יורק, שבה השתתפו גם שרי לוין, ג'ק גולדסטין, רוברט לונגו ואחרים. במאמר טען קרימפ כי הצילום אינו "עוד מדיום" הפועל במרחב הפוסטמודרני, אלא המדיום המדגים את טיבו של הפוסטמודרניזם בעצם עיסוקו הביקורתי במשוכפל ובלא-הילתי.

19 ראו למשל את התערוכה "דור התמונות", שהוצגה במוזיאון המטרופוליטן בניו יורק, ושהתבססה על תערוכת תמונות שהציג קרימפ בסוף שנות השבעים: http://www.metmuseum.org/special/se_event.asp?OccurrenceId

2051DF8B-82AA-4AA7-)=85BC-22F72DE7F10E], accessed February 2011. ראו גם את קטלוג התערוכה: Douglas Eklund (2009). *The Pictures Generation 1974-1984*. New York: Metropolitan Museum of Art. התערוכה במטרופוליטן זכתה למגוון ביקורות. ראו למשל:

Philipp Kaiser (2010). "Pictures Generation Redux", *Parkett* 87, 201-204; Mario Naves (2009). "The Pictures Generation 1974-1984", *New Criterion* 21(1), 45-46.

Geoffrey Batchen (1997). *20 Burning with Desire: The Conception of Photography*. Cambridge: MIT press, p. 5.

המאמר הגדיר בדיעבד דור של שלם של אמנים כמו ריצ'רד פרינס, לואיז לואלר סינדי שרמן ואחרים, והיטיב לבטא את "רוח הזמן" עד כדי כך שכיום נתפס דור אמנים זה כ"דור התמונות".¹⁹ אולם קרימפ הצליח במאמרו לא רק לתאר כמה מן ההתרחשויות המרכזיות של התקופה, אלא גם לנסח אג'נדה ביקורתית שתתווה את אופני הפעולה העתידיים בשדה הצילום. על פי אג'נדה זו היה על הצילום כולו לצעוד בעקבותיהם של שרמן, פרינס ודומיהם, ולשמש בראש ובראשונה כמנגנון לחשיפת שדות הכוח המבנים את הסובייקט ואת הדימוי.

הגישות התיאורטיות שפיתחו קרימפ, מייקלסון וקראוס הצליחו מעל למשוער. אף על פי שתמיד פעלו לצידן קריאות נוספות של המעשה הצילומי (ואפילו באותו גיליון ראשוני של אוקטובר מ-1978), שגם אותן ניתן לקרוא כחלק מן הפוסטמודרניזם, הגישות שהציעו עורכי כתב העת הפכו לאופציה הביקורתית העיקרית, ולעתים כמעט היחידה שהיתה פתוחה בפני אמנים, היסטוריונים ותיאורטיקנים בשדה הצילום. ג'פרי באטשן, בדיונו בהיסטוריה ובהיסטוריוגרפיה של הצילום, מדגיש עד כמה מצומצמות היו התפיסות הפוסטמודרניות שרווחו בשדה הצילום:

הביקורת הפוסטמודרנית אינה הומוגנית מטבעה, שכן היא ניזונה ממגוון של מודלים תיאורטיים (מרקסיזם, פמיניזם, פסיכואנליזה, סמיוטיקה), אשר אינם עולים בהכרח בקנה אחד. למרות זאת, בשיח הביקורתי התקבעו תפיסות צרות במיוחד של פרקטיקת הצילום, אשר הפכו, בעבור מילייה אינטלקטואלי מסוים, לאופן הדומיננטי שבו ניתן לחשוב על המדיום.²⁰

מפתיע (או לפחות מצער) אם כך לגלות, כי דווקא תחת כנפיה של התיאוריה הפוסטמודרנית, שכוונה כל כולה לחשיפת יחסי הכוח בשדות האסתטיים והפוליטיים, הושלמה קבלתו (הלא ביקורתית בהכרח) של הצילום אל חיקו של קאנון האמנות. בכך גם נכרכה הלגיטימיות האמנותית שלו דווקא בגישות שקראו להבינו כמדיום "לא אמנותי", ולהשתמש בו כפלטפורמה ביקורתית ו"אנטי הילתית" אל מול האמנות הקאנונית. שיוך זה של הצילום אל לב ליבה של האמנות הממוסדת באמצעות הביקורת הפוסטמודרנית, לא היטיב עם המדיום שעה שעוצמתה של ביקורת זו החלה להידלדל לקראת סוף שנות התשעים של המאה העשרים. אמנם מקומו הקאנוני של הצילום כפרקטיקה מרכזית בשדה האמנות נשמר, אולם חשיבותו כפלטפורמה ביקורתית הצטמצמה מאוד, שכן העיסוק הפוסטמודרני בחשיפת מנגנוני הכוח הפוליטיים והאסתטיים הפך למובן מאליו, וכוחו הרדיקלי נחלש.

בשנים האחרונות החלו להתפתח מגוון גישות חדשות (ומחודשות) להבנת הפוטנציאל הביקורתי הטמון בצילום בימינו. אף אחת מהן עוד לא תפסה מעמד של פרדיגמה מובילה, אך ייתכן כי לאחר כמה עשורים של יצירה ומחשבה בתוך פרדיגמות פוסטמודרניות דומיננטיות, אין כעת צורך בפרדיגמות חזקות נוספות. עם זאת, כל אחת מהן מצביעה על כיוונים פוריים המאפשרים לחשוב על שדה הצילום ובתוכו. אחד הכיוונים המעניינים המסתמנים במחקר הצילום העכשווי הוא החזרה אל הצילום המושגי של סוף שנות השישים ותחילת שנות השבעים, ובחינה מחדש של הפרקטיקות הביקורתיות שהציע,

21 אחד הספרים המקיפים ביותר העוסקים בצילום המושגי ומורשתו הוא:

Diarmuid Costello and Margaret Iversen (eds.) (2010). *Photography after Conceptual Art*. Oxford: Wiley-Blackwell Press.

ספר נוסף המעיד על ההתעניינות הגואה באמנות המושגית ובמורשתה הוא:

Alexander Alberro and Sabeth Buchmann (eds.) (2006). *Art after Conceptual Art*. Cambridge: MIT Press.

Liz Kotz (2010). *Words to Be Looked At: Language in 1960s Art*. Cambridge: MIT Press.

Margaret Iversen (2006). 23 "Following Pieces: On Performative Photography", in John Elkins (ed.), *Photography Theory* (pp. 91-109). London: Routledge.

עוד דיון מעניין בקריאה הפרפורמטיבית של הצילום ניתן למצוא כאן:

David Green et al. (eds.) (2003). *Where is the Photograph?* Brighton: Photoforum and Photoworks.

ושל מורשתו כיום. צילום מושגי, כמו זה של אד רושה, מל באכנר, ויטו אקונצ'י, רוברט סמיתסון והאנס האקה, נעשה לעתים קרובות (אם כי לא תמיד) בידי "לא צלמים", והציע אסתטיקה "עובדתית" המתעדת, באופן ישיר ופשוט לכאורה, את המודרניות ואת יחסי הכוחות המכוננים אותה. בניגוד לצילום של שנות השמונים והתשעים, שעסק באופן ישיר בפירוק מנגנוני כוח אלה והנחתם, ובבחינת הדרכים שבהן מובנים הסובייקט והדימוי, הצילום המושגי התייחס (לרוב) באופן ישיר יחסית למציאות הפוליטית, האורבנית והאסתטית, וייחס כושר פעולה גדול יותר לסובייקטים ולדימויים שבחן. רושה, למשל, תיעד את תחנות הדלק שלצידו הדרך בין לוס אנג'לס ואוקלהומה, ויצר סדרת דימויים המצליחים להתבונן נכוחה אל עבר המציאות האמריקאית, מבלי להתיימר לייצגה באופן "אותנטי" (כפי שאפשר להבין למשל את עבודותיו של ריצ'רד אבדון) או לפרקה באופן פעיל (כפי שעשה ריצ'רד פרינס). מורכבותם של דימויים מושגיים אלה ואחרים הפכה לאבן שואבת בעבור אמנים בני זמננו, כמו רוני הורן וטסיטה דין, הפועלים בעיקר בשדה הצילום, וכן בעבור תיאורטיקנים והיסטוריונים המנסים להבין מחדש את ההתפתחות של הצילום בעשורים האחרונים, ולפתוח אותו לנתיבים ביקורתיים נוספים.²¹

כיוון נוסף שאליו מתפתח שדה הצילום העכשווי עוסק בתפר שבין צילום לפרפורמנס. תפר זה היה משמעותי גם בדיון הפוסטמודרני, ודאגלס קרימפ, למשל, ערך, במאמרו אודות הפעילות הצילומית של הפוסטמודרניזם, הבחנה ברורה בין הפרפורמנס שיש לחוות בזמן אמת לבין הצילום המתגלה רק לאחר מעשה. מאז שקרימפ כתב מאמר זה התפתחה ספרות ענפה בנושא, ספרות שאינה רק משווה ומנגידה בין צילום לפרפורמנס, אלא גם דנה בהיבטיו הפרפורמטיביים של הצילום עצמו ובאפשרויות המורכבות של תיעוד אירועים פרפורמטיביים שונים. לזו קוטס, למשל, בוחנת בספרה *מילים שיש לראותן* (*Words to be Looked at*) את היחסים בין הצילום להיבטים הפרפורמטיביים של השפה.²² כתיבתה מתמקדת בעבודות בתחום הצילום שעשו בשנות השישים שימוש ב"פרטיטורות לשוניות", ומציעה קריאה מורכבת (הרלוונטית גם לצילום העכשווי) בצילום הפועל באופן פרפורמטיבי ביחס להוראות לשוניות (כמו עבודת הכיסא של ג'וזף קוסות). ובצילום ההופך אירוע אקראי לפרפורמנס "ייחודי" באמצעות מסגורו והפניית המבט אליו (כמו עבודות הכיסאות של ג'ורג' ברכט).

גם מרגרט איברסן מציעה קריאה מעניינת של הצילום, החורגת מן התפיסות הקיימות במרחב הפוסטמודרני. דיונה מתמקד בעבודות המעקב של ויטו אקונצ'י וסופי קאל, ומפתח באמצעותן דגם תיאורטי המציג את הצילום כפרקטיקה שאינה לחלוטין מבויתת או "שקופה", אלא מנהלת מעקב הדוק ואקראי במתכוון אחר המציאות הנגלית.²³ צילומי מעקב מעין אלה, הכוללים בתוכם פעולה פרפורמטיבית, מעניקים תוקף לעולם שמחוץ לדימוי ולשדה האמנות שבו הוא משוקע, בלי לסגת לתפיסות פשטניות הרואות את המדיום הצילומי כ"עפרון הטבע". בכך הם פותחים בפנינו דלתות חדשות להבנת הפעולה המתעדת ורבת הפוטנציאל הביקורתי של הצילום, ומחיים את אפשרות הפעולה של הסובייקט בעולם הפוליטי והאסתטי.

Jan Verwoert (2003). 24
"Research and Display:
Of Transformations of
Documentary Practice in
Recent Art", in Gregor Neurer
(ed.), *Untitled (Experience of
Place)* (pp. 9-23). London:
Koenig Books.

25 שם, עמ' 11.

כיוון שלישי, מעניין לא פחות, שאליו פנה שדה הצילום הוא הארכיון. בעוד ששתי הגישות הקודמות שתיארתי התפתחו בעיקר בשנים האחרונות, הארכיון שימש כבר פורה במיוחד בעבור הצילום ופרקטיקות אחרות בשדה האמנות כבר בשנות התשעים, ופתח מרחב לחשיבה ופעולה ביקורתית החורגות מן הפרדיגמות של הפוסטמודרניזם. יאן ורוורט, מבקר וחוקר תולדות האמנות החי בברלין, טוען כי השינוי הגדול ביותר שחל בפרקטיקות הארכיוניות בשנות התשעים היה המעבר ממודל הרואה בארכיון כלי לבחינת מנגנוני הכוח המבנים אותו ויכול לבדוק את מגבלותיו, למודל המאפשר בריאה של ארכיונים חדשים המעידים על המציאות האסתטית והפוליטית של ימינו, גם אם באופן חלקי, ומסמנים בה אפשרויות פעולה חדשות.²⁴

כדוגמה לפרקטיקות הארכיוניות של שנות התשעים מביא ורוורט את עבודתו של כריסטיאן בולטנסקי - "בית הספר היהודי בגרוסה המבורגר שטראסה בברלין ב-1938" (L'Ecole de la Grosse, Hamburger Strasse, 1938), המציגה צילומי דיוקן של תלמידים שנלקחו מתוך הארכיון של המוסד. אולם במקום לייצר דימוי ברור ומפורט יותר, טשטשה ההגדלה את זהותם של הילדים שגורלם בגרמניה הנאצית שלאחר 1938 אינו ידוע. פעולה זו הדגימה באופן פשוט אך אפקטיבי את היכולת המוגבלת תמיד של הצילום ושל הארכיון לשמר את הזיכרון ולהעיד באורח מלא על העבר, על הסובייקט ועל הטראומה. לטענת ורוורט, עבודה זו הביאה לכדי מיצוי את אחת המגמות החשובות של העיסוק בארכיון בתחילת שנות התשעים, כשאמנים שונים, ובולטנסקי בראשם, ביקשו להדגים את המוגבלות המובנית של הארכיון, שעל אף היומרה התיעודית שלו נותר לכוד תמיד במנגנוני הכוח האידיאולוגיים והאסתטיים המכוננים אותו.

במאמרו מדגיש ורוורט את הפוטנציאל הביקורתי המשמעותי של מהלך זה - מהלך הנשען על תיאוריות פוסט-סטרוקטורליסטיות שונות ובראשן אלו של פוקו ודרידה. תיאוריות אלה, טוען ורוורט, הצליחו להדגים בפנינו את הבנייתם של הסובייקט, הדימוי, הנרטיב והזיכרון בארכיונים של המודרנה (ואף קודם לכן); אולם ברגע שהודגמה טענה ביקורתית זו באופן משכנע, הוא מוסיף, לא היה עוד צורך (או אפשרות) לחזור ולהדגימה במקרים נוספים:

ברגע שהבנו את הנקודה [אודות אופיו המובנה של הארכיון], ניתן רק לחזור עליה שוב ושוב. אמנם ניתן לחדש את תחושת הנשגב המושגת שעה שאנו מתבוננים אל תוך התהום הפעורה בין יכולות התיעוד שלנו לבין האירועים ההיסטוריים עצמם, אולם לאן יכולה להוביל אותה התבוננות חוזרת ונשנית זק?²⁵

בהמשך מאמרו מתאר ורוורט דור צעיר יותר של אמנים, וביניהם רנה גרין, פרד וילסון ומארק דיון, המפתחים שימושים חדשים (ומחודשים) בפרקטיקות הארכיוניות במטרה לייצר עמדות ביקורתיות ופוריות יותר. לצד אמנים אלה ניתן להזכיר גם את עבודותיהם של תומס הירשהורן, גרהארד ריכטר ואלן סקולה, שהארכיון מהווה נדבך משמעותי בעבודתם, וכן אמנים ותיקים יותר כמו אדריאן פיפר,

26 Import/Export העבודה Funk Office נדונה בכמה קטלוגים, אתרים ומאמרים. ראו למשל: Edward S. Van Duyned. (1996). *Certain Miscellanies- Some Documents*. Amsterdam: De Appel Foundation; Amanda Cruz and Robert Nickas (1997). *Performance Anxiety*. Chicago: Museum of Contemporary Art.

תיעוד של התערוכה ניתן למצוא ב: <http://www.mcachicago.org/MCA/exhibit/past/anxiety/green.html>

Simon Leung (2001). "Contemporary Returns to Conceptual Art: Renée Green, Silvia Kolbowski and Stephen Prina", *Art Journal* 60(2), 54-71.

27 ראו את תיאור העבודה בספרה של מיוון קוון: Miwon Kwon (1997). "One Place after Another, Notes on Site Specificity", *October* 80, 85-110.

28 המונומנט לבטאיי תועד בקטלוג הדוקומנטה ובמקומות נוספים: Okwui Enwezor et al. (2002). *Documenta 11 Platform 5: Exhibition Catalogue*. Kassel: Hatje Cantz; Marcus Steinweg (2003). *Bataille Machine*. Berlin: Merve Verlag.

29 Maria Lind (2004). The Actualization of Space at http://www.republicart.net/disc/aap/lind01_en.htm, accessed February 2011.

מרסל ברודהאורס, סטפאן וילאטס וקבוצת ה-APG (רובם ככולם מדור האמנים המושגיים), המדגימים בעבודתם את מורכבות הפוטנציאל הביקורתי של הארכיון מהיבטים רבים. אולם אין ברצוני לפתח כאן דיון כללי בהתפתחות הארכיון, אלא להתמקד בעבודות ובאמנים הרואים בו אתר שאינו מוגבל להדגמת חלקיו ושבריריותו של הזיכרון ושל הנרטיב ההיסטורי והצילומי, ושואפים להנכיח באמצעותו גם אופני פעולה אחרים המתאפיינים באופקים קהילתיים ומשותפים.

בהקשר זה מציעה רנה גרין עבודה מעניינת במיוחד שכותרתה (Inside/Outside Funk Office 1992 ואילך), המורכבת מארכיון מרתק המוקדש לאוסף מוזיקת ההיפ הופ של המבקר הגרמני דידיריך דידירכסן.²⁶ דידירכסן היה בין המבקרים הראשונים שקידמו את מוזיקת ההיפ הופ האפרו-אמריקאית בגרמניה, וגרין התוודעה אל אוסף המוזיקה שלו כשערכה מחקר לקראת הקמת העבודה. העבודה עצמה עברה מספר גלגולים במהלך שנות התשעים (כולל גרסה דיגיטלית), ובמסגרתה הציבה גרין מבנה מתכתי דמוי משרד, ובו הועמדו לרשות המבקרים אוספי המוזיקה של דידירכסן (אותם ניתן היה לשמוע במקום), וכן מסמכים הנוגעים למוזיקת ההיפ הופ בגרמניה, ביאור של מונחים שונים, ואפילו אבזרים בעלי אופי "ארכיוני" טיפוסי, כגון כפפות מיוחדות לעלעול במוצגים. גם גלגוליה המוקדמים יותר של העבודה מרתקים, שכן גרין תכננה בתחילה להתמקד בדמותה של אנג'לה דיוויס - תלמידתו האפרו-אמריקאית של תיאודור אדורנו שהפכה לאחת ממנהיגות הפנתרים השחורים בארצות הברית - וליצר ארכיון הנוגע ליחסי גרמניה-אמריקה השחורה.²⁷

את עבודתה של גרין ניתן להשוות לעבודה הארכיונית של תומס הירשהורן, אשר הוצגה בדוקומנטה בקאסל תחת הכותרת "מונומנט לבטאיי". העבודה שהוקמה ב-2002, כעשור לאחר שגרין הציגה את המשרד שלה, היוותה חלק מסדרת המונומנטים של הירשהורן, ונבנתה גם היא כארכיון הכולל מידע וספרות רבה אודות ומאת בטאיי. ארכיון זה שוכן במבנה מאולתר (המאפיין את עבודותיו של האמן), והיה פתוח לביקורם של הצופים.²⁸ בניגוד לעבודתה של גרין, שהוצגה לרוב בגלריות ובמוזיאונים, עבודתו של הירשהורן מוקמה בלב שכונת מהגרים בקאסל, ותושבי המקום לקחו חלק בהקמתה, בהפעלתה, בהסעת צופי הדוקומנטה אליה במוניות שבהן נהגו, ובהפעלת הקפיטריה שפעלה במקום. ייכוח סוער פרץ סביב ממדיה השיתופיים של העבודה, ואודות היחסים שרקמה בין תושבי העיר, תושבי השכונה וצופי הדוקומנטה. חוקרים ואוצרים שונים כמו מריה לינד למשל, טענו כי אין העבודה שיתופית או ביקורתית דיה, כיוון שתושבי המקום לא שותפו בהגיתיה או בתכנונה, אלא רק בהוצאתה אל הפועל, חלוקה אשר שימרה ואף העמיקה את יחסי הכוח הלא שוויוניים בינם לבין האמן, מבקרי הדוקומנטה ותושבי העיר המבוססים יותר.²⁹

אם נבחן את עבודתו של הירשהורן אל מול זו של גרין, נראה כי העיסוק באופני השיתוף בפועל של קהליה השונים של העבודה אינו ממצה, ואולי אף מסיט את מבטנו מן הדיון העקרוני יותר בסוגיות השיתוף והביקורת שעל הפרק. שכן בעוד שעבודתה של גרין נהגתה ובוצעה כולה על-ידי האמנית עצמה, ללא שיתוף קהלים אפרו-אמריקאיים ו/או גרמניים (מלבד דידירכסן עצמו), נדמה כי היא שיתופית באופן

Adrian Piper (1996). Out of 30
Order, Out of Sight: Selected
Writings, Vol. I. Cambridge:
MIT, pp. 195-216.

31 אריאלה אזולאי (2007). אמנה
אזרחית. תל-אביב: רסלינג; אריאלה
אזולאי (2010). דמיון אזרחי-
אונטולוגיה פוליטית של הצילום.
תל-אביב: רסלינג.

עמוק יותר מזו של הירשהורן, שבה נעשה ניסיון (מוצלח יותר או פחות) להעניק "ייצוג הולם" לתושבי השכונה המודרים תדיר ממרכזי הכוח האסתטיים והפוליטיים. אולם, למרות ניסיון זה (ואולי גם בגללו), נותרו הפרקטיקות הביקורתיות בעבודתו של הירשהורן מנת חלקם הבלעדית כמעט של האמן, האוצר והקהלים המסורתיים של שדה האמנות, בעוד שבעבודתה של גרין התקיימו מראש ממדיה הביקורתיים של התרבות - המוסיקה, התיאוריה האסתטית והפעילות הפוליטית, במרחב משותף שנוצר על-ידי הרבים ונותר פתוח בפניהם. מרחבים מעין אלה, אותם סימנו אמני הופ ודידריך דיריכסן, או אדורנו ואנג'לה דייוויס, מציעים לסובייקטים ולקהילות השונות המיוצגות בעבודתיה של גרין אפשרויות פעולה אסתטיות ופוליטיות, שגם אם אינן מלאות או שוויוניות, הן בעלות פוטנציאל ביקורתי ושיתופי ברור. במובן זה מציעה עבודתה של גרין המשך ושכלול של עבודותיה המוקדמות יותר של אדריאן פיפר, ובמיוחד של Funk Lessons ("שיעורים בפאנק", 1983) שבה הציעה האמנית שיעורי מוסיקה וריקוד "שחור" למשתתפים לבנים, שחורים ואחרים, באופן שאיפשר הן את השתתפותם בפועל, והן את ההתנסות הסולידרית בעשייה תרבותית בעלת ממדים ביקורתיים.⁵⁰

אם נחזור כעת לאסתטיקה הזיקתית, ולמחשבות בנושא המשותף של הארדט ונגרי אותן הצגתי בראשית המאמר, נראה כי עבודותיה של גרין אינן רחוקות מהן, וכי כמוהם היא משרטטת אופק ביקורתי החורג מן העיסוק הפוסטמודרני, ומציע לסובייקט אפשרויות פעולה משותפות, הבאות לידי ביטוי מעניין במיוחד במרחב של הארכיון. מגמות דומות ניתן למצוא גם בשדה הצילום עצמו, שהתפתחותו בשנים האחרונות (במיוחד בהקשרים תיעודיים), משיקה לפרקטיקות הארכיוניות ומרחיבה אותן. את התרומה התיאורטית המקיפה ביותר לדיון זה העלתה אריאלה אזולאי, אשר פיתחה בספריה האחרונים תפיסה מרתקת של שדה הצילום כמרחב של אמנה אזרחית משותפת, וכפלטפורמה ל"דמיון אזרחי".⁵¹ עבודותיה מאפשרות לחרוג מן הפרדיגמות המרכזיות ששלטו בדיון הביקורתי בשדה הצילום בעשורים האחרונים, ולדמיין מחדש את אופני הפעולה האסתטיים והפוליטיים הפתוחים (או יכולים להיפתח) בפנינו. בהקשר של שדה הצילום, מדובר בשינוי מהותי בעל פוטנציאל ניכר, ובמידה רבה זוהי תשובה הולמת לקריאתה של שרה גיימס לדיון תיאורטי מחודש בצילום, דיון שאיפשר לנו לעסוק שוב באפשרויות הפעולה של הסובייקט ושל הדימוי הצילומי עצמו.

בנקודה זו, שבה פוגש שדה הצילום את הגישות התיאורטיות (מ)חדשות של ימינו, הייתי רוצה למקד את הדיון באופיין המשתנה של הפרקטיקות הביקורתיות, ולבחון עבודת אמנות אחת בת זמננו - "קובה" (Küba), של קוטלוג אטאמן (2005). עבודה זו זורה אור על רבים מן ההיבטים שנדונו עד כה, ואולי אף מצביעה על כיווני התפתחות עתידיים של השדה.

אטאמן נולד ב-1961 באיסטנבול, וכיום הוא פועל במספר מקומות בעולם. עבודותיו עוסקות בצמתים מורכבים של זיכרון, מגדר, מאבקים פוליטיים, תיעוד ונרטיב, ומוצגות במיטב הגלריות, המוזיאונים והתערוכות הבין-לאומיות. ב"קובה" (הנקראת על שמה של שכונה לא מוכרת באיסטנבול), כמו ברבות מעבודותיה האחרות, הוא עוסק בתיעוד של גיבורים מקומיים ואלמוניים, באמצעות צילום וידאו ישיר

32 העבודה תועדה בקטלוג:
Kutlug Ataman (2005). *Küba*.
London: Artangel.
ראו ביקורות על העבודה:
Masoud Golsorkhi (2005).
"Faith Restored in the Gutter",
Blueprint 231, 117; Gea Politi
(2005). "Kutlug Ataman", *Flash
Art* 38, 99; Louisa Buck (2005).
"A Different View of the Turks",
Art Newspaper 14, 37.

Kutlug Ataman, *Küba*, p. 5. 33

34 שם, עמ' 9.

וממושך העובר עריכה מינימלית. בעבודה שהוצגה בפורמטים שונים מעט במספר חללים ברחבי העולם, הוצבו כ-40 מסכי טלוויזיה ישנים, ומול כל אחד מהם הועמדו כורסאות ישנות ומרוטות אף הן. לפחות בגרסא שהוצגה בלונדון, צמד המסכים-כורסאות הוצבו בחלל כך שפני כל המסכים אל הכניסה, וסודרו בכמעין גריד מעוין, כך שהצופה יכול היה לראות לא רק את המסך שמולו התיישב, אלא גם רבים מן המסכים שלפניו או לצידו. כל מסך הציג צילום תקריב של אחד מתושבי השכונה, בעודו נושא מונולוג ארוך המתאר את חייו והשקפת עולמו. 40 המונולוגים שהושמעו במקביל יצרו קופוניה של מילים וצלילים, בה נשמעו (גם אם לא הובנו בגלל מגבלות השפה) סיפורים רבים - ייחודיים אך גם משותפים.³²

המונולוגים פרשו בפני הצופים מציאות קשה של הריסת בתים, עוני והדרה, ותיארו את המצוקות האישיות, החברתיות והמגדריות שחווי גיבורי העבודה - חלקם הגדול מהגרים (כורדים ואחרים), אשר היגרו אל העיר הגדולה מחלקיה השונים של טורקיה, ומתגוררים בה באופן בלתי מוסדר. הדוברים התייחסו באופנים שונים אל המצבים הקשים שאליהם נקלעו - חלקם הדגישו את האחוזה שנוצרה ביניהם כאשר התנגדו יחד, כתף אל כתף, להריסת בתיהם בידי המשטרה, ולאחר מכן שיקמו אותם, ואילו אחרים (ובעיקר אחרות) תיארו את הבדידות הנוראה שבה הן שרויות, ואת הניכור השורר בינן ובין סביבתן, וגם, ולעתים בעיקר, את הניכור בתוך השכונה והמשפחה עצמה.

כך למשל מעיד אריפה, תושב השכונה, על שיתוף הפעולה בין התושבים:

כשהם הרסו בית, היינו בונים אותו מחדש יחד בלידה. אנשים נתנו מלט, לבנים וחומרים אחרים, ועד הבוקר כבר היינו מסיימים. הם היו באים להרוס את הבית שוב, ושוב היינו בונים אותו מחדש. היו בתים שנהרסו ונבנו מחדש חמש פעמים. למשל, הבית כאן, של השכן שלנו, היה מועמד להריסה. הוא עלה על הגג והתחיל לתלוש ממנו את הרעפים. "אנחנו נהרוס אותו בעצמנו, אמרנו, "אל תתערבו." זרקנו רעפים על השוטרים. הגיע הרגע להרוס את הקירות והם הביאו שופל. הם הרסו את הקירות ואחד מהם נלכד בהם. הוא איבד את שתי רגליו. הם הוציאו אותו. הוא מת. ואנחנו בנינו את הבית. הוא עומד שם.³³

לעומתו מספרת וסילה - עוד אחת מנשות השכונה, על בדידות קיומית ממש, ועל תחושות אמביוולנטיות יותר כלפי שכניה:

לא היה מי שיעזור לי. לא היה אף אחד שיעזור לי. זה היה דבר קשה מאוד. עשיתי הכול בעצמי... לא הצלחתי למצוא עם מי לדבר. באמת, לא הצלחתי למצוא אף אחד. אתה יכול לבטוח בשכנים. יש שכנים שאפשר לבטוח בהם ושכנים שאי אפשר לבטוח בהם. אתה לא יכול לשבת ולהתחיל לספר לכל שכן את הבעיות שלך. וכאן, ללכת לזה ולזה. אני לא אוהבת את זה.³⁴

לאורך כל העבודה מציג אטאמן את פניה המורכבים של קובה, ואת גיבורי השכונה השונים, אולם למרות האסתטיקה הוויזואלית הישירה, הנטועה במסורת הצילום התיעודי, המונולוגים האינסופיים ורווי

35 במהלך שנות התשעים והאלפיים יצאו לאור ספרים רבים העוסקים בבחינה מחודשת של פוליטיקת הזהויות. ראו למשל: Linda J. Nicholson and Steven Seidman (eds.) (1996). *Social Postmodernism: Beyond Identity Politics*. Cambridge: Cambridge University Press; S. Hekman (ed.) (2004). *Private Selves, Public Identities: Reconsidering Identity Politics*. Pennsylvania: Penn State Press.

36 אחת הבחינות המעניינות ביותר של עבודתו של נאנסי בהקשר לתרבות ויזואלית בכלל ואמנות וצילום בפרט, ניתן למצוא באחד מגיליונותיו האחרונים של כתב העת לתרבות ויזואלית שערכו לואיס קפלן וג'ון ריקו. Louis Kaplan and John Paul Ricco (eds.) (2010). *Journal of Visual Culture: The Jean Luc Nancy Issue* 1(9). בגיליון זה מפתח גם קפלן ניסיון לקרוא פרקטיקות קהילתיות בצילום לאורו של ז'אן לוק נאנסי (באופן שונה מזה שנעשה כאן). ראו במאמרו: Photograph/Death Mask: "Jean-Luc Nancy's Recasting of the Photographic Image".

הסתירות של הגיבורים אינם מאפשרים ליצור תמונה קוהרנטית או סדורה של המציאות החברתית ושל הסובייקטים הפועלים בתוכה. למעשה, במובנים מסוימים העבודה של אטאמן אינה מבנה את הנרטיב החברתי-קהילתי של קובה, אלא דווקא מפרקת אותו לנרטיבים אישיים, המעוגנים בזהויות ספציפיות היכולות להזכיר את "פוליטיקת הזהויות" של שנות השמונים והתשעים. אמנם בעשורים האחרונים פחת מאוד כוחן של גישות אלה, כשהתחוויר כי האפקטיביות האסתטית והפוליטית של הנחותיהן אודות הקשר הישיר יחסית בין ייצוג, זהות ועוצמה פוליטית מוגבלת, אולם נוכחותם של הקולות היחידאיים (singular) באמנות, בהיסטוריה, בספרות ובתחומים אחרים, שאותה פוליטיקה של זהויות הדגישה, נותרה משמעותית גם כיום, ונשמר לה תפקיד מרכזי בעבודותיו של אטאמן לאורך השנים.³⁵

למרות חשיבותם של קולות יחידאיים אלה, בעבודותיו של אטאמן בכלל וב"קובה" בפרט, ברצוני לטעון כי ניתן לקרוא עבודה זו לא רק דרך הפרקטיקות של פוליטיקת הזהויות, המדגישות את יחסי הכוחות הקיימים בחברה על מנת להתנגד להן, ומאירות את נבדלותו של היחיד, אלא גם, ובעיקר, כניסיון לייצר מודל של שיתוף פוליטי ואסתטי, שאינו מתעלם מקולותיהם של סובייקטים ספציפיים אך חוקר גם את המרחב הקהילתי של הרבים המתקיים ביצירה. על אף ההתפתחויות הרבות והמבטיחות בתיאוריה ובפרקטיקה של שדה הצילום בשנים האחרונות, רק תיאוריות עכשוויות מעטות עוסקות בהיבטים הקהילתיים של הצילום, תוך שמירה על כוחן הביקורתי של התובנות הפוסטמודרניות. מבין התיאוריות שאוחרו כאן, נדמה כי זו שמציגה אזולאי היא הרלוונטית ורחבת היריעה ביותר, שכן היא קשובה לקולו היחידאי של הפרט הקשור בסבך יחסי הכוחות האסתטיים והפוליטיים, אך אינה מקדשת את נבדלותו, ותרזה אחר אופני ביטוי ופעולה סולידריים של אסתטיקה ופוליטיקה אזרחית. עם זאת, אינני בטוחה כי תובנותיה מתאימות לתיאור עבודותיו של אטאמן, או ליתר דיוק לדיון בעבודותיו המעניין אותי כאן; שכן בעוד אזולאי עוסקת בהיבטיו האזרחיים של הצילום, החותרים תחת ההגדרות הלאומיות הצרות של מושג זה, ברצוני לבחון כאן דווקא את ממדיה הקהילתיים של עבודתו של אטאמן, שגם אם הם מאפשרים לחשוב מחדש על האחר והרבים, הם אינם עושים זאת בהכרח ביחס לאזרח ולאזרחי. בהיעדר תיאוריה צילומית מובהקת המתמקדת בהיבטים אלו, אנסה לבדוק כיצד תוכל הגותו של הפילוסוף ז'אן לוק ננסי - העוסקת בשיתוף, בקהילתיות וברבים, אך לא בצילום או בתיעוד באופן ספציפי - לתרום להבנתנו את יצירתו של אטאמן, ואילו כלים היא תוכל לספק לנו לצורך הניסיון לעמוד על נוכחותם הפרפורמטיבית והזיקתית של גיבוריה. כפי שצינתי בראשית דברי, עבודותיו של ננסי, והאופן שבו המשיג את הקהילתי - לצד כתיבתם של הארדט ונגרי, בריו ואחרים - נדונו רבות בשדה האמנות של השנים האחרונות. בהשראתן נבנו מודלים ביקורתיים שאינם מסתפקים בניחוח יחסי הכוח הקיימים, אלא מציעים גם דיון מחודש בסולידריות ובשיתוף. כיוון שננסי עצמו מרבה להתייחס לאמנות ולדימוי הוויזואלי, וכיוון שהיחס בין התיאוריות הפילוסופיות, האסתטיות והפוליטיות שלו לבין הוויזואלי תופס מקום מרכזי יותר ויותר בתיאוריה העכשווית של האמנות והתרבות החזותית, יכול השימוש בעבודותיו בהקשר של אטאמן להוות מקרה בוחן פורה במיוחד, ואולי אף לזרות אור על התרומה הטמונה בגישותיו התיאורטיות לשדה הצילום והאמנות בכלל, ועל מגבלותיהן.³⁶

מתוך כלל הגותו של ננסי, הכתיבה הרלוונטית ביותר לעבודתו של אטאמן היא זו העוסקת ב"קהילה הלא יצרנית". מושג זה, שעל שמו נקרא גם ספרו של ננסי שיצא לאור ב-1982, בוחן את תפקידה של הקהילה כמרחב שיתופי לא יצרני, כלומר מרחב משותף שאינו מיוצר על-ידי מהות משותפת, ושהוא נתון לנו, בני האדם, תמיד ומראש. בקולו הייחודי מציג ננסי את תפיסתו האונטולוגית של הקהילה כך:

הקהילה ניתנת לנו עם ישות וכישות, הרבה לפני כל הפרויקטים, התשוקות והמשימות שלנו. בסופו של דבר, אין לנו אפשרות לאבד את הקהילה. חברה עשויה להיות קהילתית במידה פחותה ככל שרק ניתן; ועם זאת לא ייתכן כי באותו מדבר חברתי לא תהיה מידה של קהילה, קלושה ככל שתהיה, גם אם בלתי נגישה. אין באפשרותנו להימנע מלהתחבר. רק ההמונים הפאשיסטים נוטים להשמיד את הקהילה מתוך ההזיה של קהל כול-כולל. בדומה, מהותו של מחנה הריכוז היא הרצון להרוס את הקהילה. אבל אפילו במחנה עצמו, אין ספק כי הקהילה לעולם אינה מפסיקה כליל להתנגד לרצון זה. במובן מסוים, הקהילה היא ההתנגדות עצמה: כלומר ההתנגדות לאימננטיות. אם כן, הקהילה היא טרנסצנדנטיות, אך "טרנסצנדנטיות" זו שוב אינה נושאת משמעות קדושה, אלא מסמנת בדיוק את ההתנגדות לאימננטיות (ההתנגדות להכללה הכוללת או לתשוקה האקסקלוסיבית של אחד או אחרים: לכל הצורות ולכל האלימות של הסובייקטיביות).³⁷

אם כן, אצל ננסי הקהילה הלא יצרנית אינה כרוכה ב"פרויקטים משותפים" - לאומיים, מקומיים, אסתטיים או אחרים - אלא בקיומה הנתון כבר מראש כהתקיימות שבשיתוף (*a being-in-common*). כלומר הקהילה, כפי שננסי תופס אותה, מתקיימת תמיד, ובאופן שאינו נעלם לגמרי אף פעם, מתוך שיתוף קיומי שבבסיסו התחלקות (*sharing*) והכרה - לא במכנה משותף, קיים או מדומיין - אלא דווקא בהעדרה של זהות משותפת.

בעבודתו מפתח ננסי ומפרט את תפיסת הקהילה הלא יצרנית, ואף יוצר טרמינולוגיה אונטולוגית חדשה, שאינה מגדירה את הסובייקט כאינדיבידואל (או להבדיל, כחלק בלתי נפרד מקולקטיב), אלא כ-*a singular plural*, כיחיד שייחודו מתקיים תמיד בתוך הרבים ובאמצעותם. אולם ככל שנעמיק לקרוא בדבריו של ננסי, נראה כי תחום עמוקה מפרידה בין תפיסותיו המרתקות ביחס לקהילה הלא אימננטית, לבין המציאות הפוליטית והחברתית, שבה קהילות רבות מתאגדות סביב רעיון או זהות משותפים, או לחילופין מתאבלות על היעדרה של זהות מלכדת, גם אם זו מעולם לא התקיימה. אם נחזור רגע ל"קובה" של אטאמן, נראה כי גם עבודה זו מציגה את הקהילה כמרחב משותף, שגיבוריו שותפים להוויה פוליטית וכלכלית אחת, או לחילופין כמרחב שכל אפשרויות השיתוף נעלמו ממנו ואין בו ולו אדם אחד עימו ניתן לדבר באמת. עמדות סותרות אך מושרשות אלה הן העומדות בבסיס דבריו של אריפה למשל, המציג ב"קובה" את הקהילה האחדותית הבונה כאיש אחד את הבתים שהרסה המשטרה, ובדבריה של וסילה, המתארת את הבדידות העמוקה המתקיימת לנוכח קיומה האחדותי כביכול של שכונת קובה.

הפער בין אופני הקהילתיות השונים שמציעה קובה, לעומת אלו שמשרטט ננסי, מצטמצם, או ליתר דיוק הופך פורה יותר, אם בוחנים את עבודתו של אטאמן לא כאוסף של סיפורים בודדים, אלא כמרחב משותף שבו מתקיימים סיפורים זה לצד זה, באופן שאינו רק אודיטורי, אלא גם מושגי. בתחילה נדמה כי ההבדלים בין הנרטיבים רק מדגימים בפנינו את מורכבותה של קובה ושל קהילות בכלל, ואין ספק כי זהו היבט משמעותי של העבודה, המאפשר לנו לחשוף ולבקר את המנגנונים המסמנים "אחרים" כ"קהילה" באופן פשוטני והומוגני. היבט זה גם עולה בקנה אחד עם הגישות הפוסטמודרניות של הצילום, הרואות בו מנגנון יעיל לפירוק תפיסות הומוגניות ו"טבעיות". אולם החוויה הממושכת והמורכבת שהצופה חווה, שמשכה נגזר מהתמשכותם המכוונת היטב של המונולוגים, ומן הערבוב של הקולות השונים אלו באלו עד שגם הצופה חד האוזן אינו יכול אלא לשמעם במקוטע ולשזרם יחדיו, מזמנת לנו התנסות ברובד נוסף, החורג מהנכחת ההבדלים המהותיים שבין הדוברים השונים. ברובד חמקמק זה, נדמה כי העבודה והצופים בדה אינם מייצרים רק חלל שבו מדברים יחידים שונים אלה לצד אלה, אלא מבנים מרחב ממוען שבו נוגעים הסובייקטים וסיפוריהם אלו באלו, ומייצרים צמתים מדומיינים המכוננים אפשרויות נוספות של צפייה ופעולה. הבדידות הקיומית של דוברת אחת, למשל, נוגעת באפשרויות ההתנגדות שמציע דובר אחר, וקיומו הבלתי מותנה של הקולקטיב אצל האחד, נמחץ אל מול פניה של האלימות המגדרית אצל האחרת. התנועה מן האפשרות האחת אל האחרת - אותה תנועה ממסך למסך ומעמדה לעמדה - אינה מסתפקת בהצגת הרבים, אלא גם מציעה, ואולי אף מבקשת, לבחון את האפשרויות העולות מהיותם דוברים במשותף, או במילותיו של ננסי - מהיותם קהילה.

ננסי עצמו מתאר תהליכים דומים להפליא, כאשר הוא דן באפשרויות הביטוי (articulation) המילוליות והקיומיות של היות-השיתוף בקהילה הלא-יצרנית:

הטוטאליות של הקהילה - שבאמצעותה אני מבין את הטוטאליות של התנגדות הקהילה להצלחת הסביבה שלה עצמה - היא מכלול של יחידויות מבוטאות. ביטוי אין פירושו ארגון [...] בפני עצמו, ביטוי הוא רק נקודת מפגש: מה שמתרחש היכן שחלקים שונים נוגעים זה בזה בלי להתמוג, היכן שהם מחליקים, חגים או מועדים זה על גבי זה, זה בגבולותיו של זה - בדיוק בגבולותיהם - במקום שבו חלקים ייחודיים ומובחנים אלה מתקפלים או מתקשים, מתכווצים או מתמתחים ביחד, וזה דרך זה, זה אל תוך זה, בלי המשחק ההדדי הזה - שבה בעת נותר תמיד משחק ביניהם - המתעצב תמיד לתוך הסובסטנציה או הכח העליון של הפוליות.⁵⁸

במובנים רבים נדמה כי יש חפיפה כמעט מוחלטת בין עבודתו של אטאמן לבין המרחב הקהילתי שננסי מתאר. המרחב הפילוסופי המדומיין של ננסי נראה כמתממש לרגע בעבודתו של אטאמן, שבה נוגעים היחידים זה בזה - מחליקים, חגים או נופלים זה אל מול גבולות יחידותו של זה בלי להתמוג. אולם עבודות אמנות, ובוודאי עבודות אמנות טובות, אינן רק איורים מדויקים יותר או פחות של תיאוריות, אלא גם קולות הגותיים בפני עצמן, ועבודתו של אטאמן אינה יוצאת דופן בהקשר זה. אחד המאפיינים

39 ראו את הדיון של סטלה גאון
ב-"the political" וב-"a politics"
בעבודתו של ננסי במאמר:
Stella Gaon (2005).
"Communities and Questions:
Sociality and Solidarity in
Nancy and Blanchot". *Journal
for Cultural Research* 9(4),
387-403.

המשמעותיים המייחדים את עבודותיו של אטאמן לעומת כתביו של ננסי, הוא הפרטיקולריות ההיסטורית והפוליטית שלהן. כך, בעוד שננסי מכוון את רוב עבודתו אל ה- *politique* - אותו מרחב פילוסופי החוקר את אפשרויותיו של המעשה הפוליטי באופן מופשט, ומתעלם כמעט לגמרי מן ה- *politique* - המרחב הפוליטי היומיומי שבו מתנהלות קהילות ויחידים, אטאמן מצליח לגעת בשני הרבדים בעת ובעונה אחת.⁵⁹ בעזרת שימוש ישיר יחסית בפרקטיקות תיעודיות, מפנה אטאמן את המבט אל קהילות ויחידים ספציפיים הפועלים בתנאים פוליטיים, כלכליים ומגדריים קונקרטיים, וחוקר באמצעותם לא רק את האפשרויות הקהילתיות הגלומות בממד הפוליטי המופשט שבו מתמקד ננסי, אלא גם את קיומן, והעדרן, מחיינו הפוליטיים הנוכחיים. לפיכך, אם אצל ננסי הקהילה הלא יצרנית נתונה תמיד, אצל אטאמן היא תמיד נתונה בספק - נעדרת ונוכחת גם יחד. וכאשר היא מבצבצת, אין היא עושה זאת רק מתוך החיים הפוליטיים הנתונים, אלא גם מתוך המרחב האסתטי שבתוכו מציבה האמן. במרחב זה מצליחים דובריו של אטאמן להנכיח את חייהם, חיים שבהם הקהילתיות הלא יצרנית אינה נגלית בפנינו תמיד, אך גם להציג, או לפחות לרמוז על אפשרויות אחרות, טובות יותר, של חיים קהילתיים. בדרך זו מצליח אטאמן להציג בפנינו לא רק התבוננות דקת אבחנה בקהילה ובקהילתיות, אלא גם, ואולי בעיקר, תפיסה מחודשת של החיים הפוליטיים והביקורתיים הנוצרים בשדה האמנות והצילום העכשווי. חיים אלה, הוא אומר לנו, אינם רק מפורקים ומבוקרים במרחב האסתטי, אלא גם מיוצרים בו מחדש, ואף מייצרים אותו עצמו באופן אחר. אלה הם חיים המאפשרים לנו להשתמש (שוב) בשדה האמנות כבכר ההתפתחות של אפשרויות אסתטיות ופוליטיות חדשות, טובות יותר - של חיים שהם סולידריים ויחידאיים גם יחד.

צילום והבדל: פרוסט קורא דלז

סיון שטאנג

ספר, צילום, Take # 1: צילום בעקבות המצאת הספרות

הכתיבה על הרומאן של פרוסט בראשית שנות האלפיים מחזירה את המחשבה אל ההתנסויות בגלגוליו המוקדמים של העידן הנוכחי, של שכלולים תדירים בטכנולוגיות השיעתוק וההפצה של מידע ודימויים. גם בתקופה שבה כתב פרוסט השתכללו אופני השיעתוק וההפצה, והמספר, גיבור **בעקבות הזמן האבוד**, קשוב למציאות החדשה הסובבת אותו, ומגיב לה. דומה כי עצם כתיבתו של הרומאן עמוס הדימויים, הרשמים ותהליכי העיבוד, גם היא סוג של תגובה ועיבוד, המתייחסת לשינויים האונטולוגיים והאפיסטמולוגיים של התקופה – המצלמה, הקולנוע, הטלפון, המכוננית, הסטריאוסקופ – כולן עדשות משקפות למיניהן. בעזרת טקסט המציף את הקורא ברשמים משקף הרומאן משהו מן הניסיונות להסתגל לעודף הרעיוני-תקשורתי-טכנולוגי הזה, ובדומה לתגובה למצב שבו המדיה מציפה בדימויים, גם כאן לקורא הטוב לא נותר לעתים אלא לנקר. אך דומה כי פרוסט מייטיב להסתגל לתנאים החדשים האלה, כאשר הוא מציב דווקא את הזמן האבוד של שעת הנמנום כמשך המתאים לעבד ולפתח תמונות, סיפורים ושכבי היסטוריה:

שנים שכבתי לישון בשעה מוקדמת. לפעמים, עוד לא כבה הנר, כבר נעצמו עיני ולא הספקתי לומר: "אני נרדם." [...] בשנתי לא חדלתי להרהר במה שזה עתה קראתי. אלא שהרהורים אלה לבשו כיוון קצת משונה; נדמה היה לי שאני עצמי הוא זה שעליו מדבר הכתוב [...] נושא הספר ניתק מעלי, הייתי חופשי לדבוק בו או לא!

את חוט המחשבה המיניאטורי הזה, שהמספר טווה במשפטים הראשונים של הרומאן, הוא מיישם בהמשך לא רק בעת הקריאה בספר, בכרזה או במכתב, אלא גם כאשר הוא קורא דימויים, ומפתח אותם במרחב הנוסף של הצילום. בעמודים הבאים אבקש לדון במפגש בין הצילום לרומאן **בעקבות הזמן האבוד**, במשמעות המפגש הזה, ובאפקטים שלו. כיצד ניתן להבין את הופעתו של צילום בתוך יצירה ספרותית, רומאן, אובייקט חומרי, ספר שכולו מילים, שאינו משלב בתוכו, בשום צורה, דימויים חזותיים? בשנים האחרונות הופיעו כמה מחקרים העוסקים בצילום בהקשר של הרומאן, אך אלה אינם נותנים מענה מספק לשאלות אלה, כיוון שמדובר במחקרים "אינטר-דיסציפלינאריים", כלומר כאלה המרחיבים את תחום המחקר המסורתי, אך אינם מתמודדים עם הנחות היסוד שלו. הם מקבלים את ההנחה

1 מרטל פרוסט (1992). בעקבות הזמן האבוד [1]. תרגום הלית ישרון, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 9.

2 מבין המחקרים העוסקים בצילום אצל פרוסט אלה הם הקרובים ביותר לכיוון שלי: פיליפ אורטל פותח את תיבת הפנדורה של ספרות-צילום, ואינו נדרש להרחבה בהקשר של הרומאן. ז'אן פרנסואה שברייה מבסס את האופן שבו הצילום אינו כלי של הזיכרון בלבד, אלא של הדמיון היצירתי בכלל. הוא עושה זאת דרך קריאה בכתבי פרוסט וראסקין, אך אינו מתייחס דווקא אל בעקבות הזמן האבוד. מיקה בל מציגה קריאה "חזונית" בפרוסט, אך אינה מתייחסת לקשר הבלתי מובן מאליו בין צילום לספרות אצל פרוסט. ראו: Philippe Ortel (2002). *La littérature à l'ère de la photographie: Enquête sur une révolution invisible*. Nîmes: Editions Jacqueline Chambon; Jean-François Chevrier (2009). *Proust et la Photographie: la Résurrection de Venise*. Paris: L'Arachnéen; Mieke Bal (1997). *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*. Trans. Anna-Louise Milne, Stanford: Stanford University Press.

3 François Brunet (2009). *Photography and Literature*. London: Reaktion Books, p. 8.

4 שם, עמ' 13.

5 על הטענה בדבר הפיכתה של הספרות למבע התרבותי המאז'ורי של הנאורות והרומנטיקה, ראו: Michel Foucault (1971). *The Order of Things: An Archaeology of the Human Science*. New York: Pantheon; Jean-Luc Nancy and Philippe Lacoue-Labarthe (1988). *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*. Albany, New York: State University of New York Press.

6 Richard Bolton (ed.) (1992). *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

המובלעת בנושא גבולות התחום, יוצריו, מהותו ותכליתו, שעל פיה סופר-מספר-סיפור-בספר, וצלם-מצלם-מצולם-בתצלום. לעומתם אני מבקשת להציע כי באופן המחקר והמחשבה על הצילום בהקשר של הרומאן ניצבת ההנחה כי על אף קיומם של הספרות והצילום כשני ישים הומוגניים, המנוגדים זה לזה (האחת כתובה והאחר חזונית), מתקיימת ביניהם נקודת מפגש מעצם היותם שניהם ענפים מתחום האסתטיקה.² הנחה זו מאששת את הטענה של פרנסואה ברונה ביחס להיסטוריה הלא מדוברת של הקשרים הסבוכים בין צילום לספרות.³ מבחינה היסטורית, טוען ברונה, האירוע של המצאת הצילום היה אירוע ספרותי. הצילום כהמצאה פומבית הופיע לראשונה בדמות רעיונות שנוסחו במילים, הועברו לדפוס, והופצו בעיתונות ובכתבי עת. רעיונות אלה עוצבו במגוון של צורות מבע אשר יצרו יחדיו שדה ספרותי במובן רחב שלו, שכלל ספרות עיתונאית, מדעית, בדיונית ופואטית של צילום. מתוך השדה הספרותי האינטנסיבי וההטרונגי הזה הגיחה המצאת הצילום כטקסט כתוב, לא חזונית. ברונה מעניק לתופעה זאת את הכותרת "התנאים הכתובים של המצאת הצילום",⁴ ובכך מטעים את המקום המרכזי שהיה לעיון האונטולוגי הכתוב בצילום מרגע הופעתו כהמצאה. מפרספקטיבה אונטולוגית זו, השאלה על היש של הצילום, היא שאלה (מעין) היסטורית שאפשר לנסחה כך: איך הופיע/נחשב היש של הצילום בתרבות הכתובה והמודפסת. התקת נקודת המבט מ"הספרות של הצילום" (The Literature of Photography) אל "הצילום של הספרות" (The Photography of Literature) מאפשרת לברונה לעקוב אחר האופן שבו התקבל הצילום ועוצב כהמצאה בפרסומים מתחום התרבות הכתובה והמודפסת, אשר יצרו סבך של שיחים מדעיים, אמנותיים וספרותיים.

האירוע הספרותי של המצאת הצילום התרחש במקביל לאירוע תרבותי נוסף, המצאת ה"ספרות". במחצית הראשונה של המאה התשע-עשרה השתנתה משמעות המילה "ספרות" (literature באנגלית, צרפתית וגרמנית), ממונח המקיף בפוטנציה כל היבט של התרבות המודפסת או הכתובה לכלל תחום מוגדר היטב, אשר הלך וצבר יוקרה. עם התעוררות הרומנטיקה הגרמנית, קיבלה הספרות (כמו גם האמנות) תפקיד של מקור למורשת התרבותית, ובעיקר הלאומית, ושל משלח יד המבטא שאיפה אסתטית ורפלקסיבית של אדם בעל יכולת למסור אמיתות על החברה. ההמצאה החדשה של הספרות הפכה למבע התרבותי המאז'ורי של הנאורות והרומנטיקה, אם לא למבע הסמכותי של התרבות המערבית בכלל.⁵

התפתחות האירוע הספרותי של הצילום הושפעה מהתפתחות האירוע התרבותי של המצאת הספרות. בראשית ימי האירוע הספרותי של הצילום, בתקופה שבה היתה עדיין זיקה חזקה בין הספרות הכתובה לצילום, המצאת הצילום סופרה כל-כך הרבה פעמים, מכל-כך הרבה נקודות מבט, ומתוך כל-כך הרבה מסגרות הקשר, עד שניתן לזהות אותה כאירוע פרדיגמטי, ואת שלל הסיפורים כסוג של ז'אנר ספרותי, שבמרכזו עומד מה שריצ'רד בולטון מכנה בשם "התחרות על המשמעות" של הרעיון.⁶ בתקופה זו, הפוליטיקה והאונטולוגיה של המצאת הצילום היו חשופות, פומביות, ומתועדות בכתב, בדפוס. אמנם, כפי שברונה מראה, ההיסטוריה של הפוליטיקה הזאת כללה גלריה רועשת והטרונגנית של רעיונות ומחברים, אך במישור ההתקבלות הלכה והצטמצמה ההכרה בריבוי זה עד שהתקבעה, פחות או יותר.

Raymond Williams (1977). 7
Marxism and Literature. Oxford:
Oxford University Press, p.129.
אגמבן טוען כי לפני המאה העשרים
היתה לאמונות השפעה גדולה יותר
על יחידים מאשר היום. "האימה
הנושבת" (Thios Phobos) שחשו
צופים ביוון של אפלטון עברה בעידן
המודרני אל האמינים עצמם, בעוד
שלצופה הוקצה תפקיד של צרכן
אסתטיקה פאסיבי. הגניוס החדש של
הטעם ושל שיפוט הטעם הקאונטיאני
שינה את מעמדו של הצופה וגם את
מעמדו של האמן, אשר קיבל מעמד
של עריץ. ראו: Giorgio Agamben
The Man Without Content. (1999).
Trans. Georgia Albert, Stanford:
Stanford University Press, p.7.

8 אל רובד התנאים הכתובים של
המצאת הצילום אני מתייחסת
כאל רובד נוסף בפרספקטיבה
האונטולוגית הפוליטית שמתארת
אריאלה אזולאי בספרה מ-2010,
דמיון אזרחי: אונטולוגיה פוליטית
של הצילום. תל אביב: רסלינג. ראו
גם, אריאלה אזולאי (2010). "צילום".
מפתח - כתב עת לקסיקלי למחשבה
פוליטית 2, עורך עדי אופיר, <http://mafteakh.tau.ac.il/wp-content/uploads/2010/08/2-2010-07.pdf>.
במאמר זה מדגישה אזולאי
כי "מאז שנארז בקופסה שחורה
מוכנה לתיפעול פשוט, הלך וגדל
מספר המשתמשים בצילום. רק
מעטים מהם פעלו בחסות התואר
'צלם' - ועוד פחות מכך בחסות
התואר 'אמן' - ובצילו של השיח
הקאונטיאני של הצילום [...] וכך בצילום
ובאמצעות הצילום המציאו צורות
חדשות של קיום יחד עם אחרים."
מהלך זה התרחש, לטענתה, אף
על פי ש"העניין הגובר בצילום [...].
המשק להיגור מן המצאי של תוצרי
הצילום - כלומר מן התצלומים,
שהמשיכו לקבוע את גבולות הדיון
בצילום ואיפשרו לשמר את היחס
הסיבתי בין פעולת הצילום לתצלום,
כאילו הצילום מתקיים רק כאשר
יש תצלום" (שם, עמ' 113). הדיון
בצילום בהקשר של בעקבות הזמן
האבוד מאפשר לפרוץ שוב את היחס
הסיבתי המדומיין והלא הכרחי הזה.

באופן פרדוקסלי, בשלב הראשון התקבל הרעיון (המטאפורי) שהצילום הוא "ציור שמש" (sun painting), במובנו ההיפיר-רומנטי: במקום שאדם בעל סגולות וכישרונות בתחום הציור ירשום את הטבע, הטבע רושם את עצמו בעצמו. בהמשך התקבל רעיון (מטאפורי) אחר: הצילום הוא "מילים של אור" או "כתיבה באור" (light writing), במובן מודרני. מטאפורה זו שוב אינה משווה את הצילום לציור, אלא ממשילה אותו לכתיבה, לספרות, וליתר דיוק לתפקידו החדש של המחבר, הסופר: באמצעות הטכנולוגיה מוציא הצלם אל האור, כלומר רושם באור (ולא במילים), את הטבע. התקבלות הצילום נעה, אפוא, בין הצילום כרעיון רומנטי (שבמסגרתו מגיש הטבע אמת בלתי מתווכת) למושג מודרני (הצלם הוא שמגיש אמת בלתי מתווכת).

המצאה גדולה יותר, אשר איפשרה במובנים מסוימים את הופעתן של שתי ההמצאות האלה ואת הקשר ביניהן, היא ההמצאה הקאונטיאנית של המרחב האסתטי. בהתאמה, ההנחה הרדוקטיבית המובלעת במחקרים העוסקים בצילום בהקשר של הרומאן, לפיה צילום הוא ענף מתחום האסתטיקה, חוסכת מהם את ההתמודדות עם הנטורליזם בהיסטוריה של הספרות והצילום, של תכליתם (תצלום/ספר) ושל הבעלות על המהות ותכליתה. כך, מחקרים העוסקים בצילום בהקשר של בעקבות הזמן האבוד דנים בצילום כהזדמנות לבחינה מחודשת של המסורת הפרשנית שעסקה באסתטיקה של היצירה. כלומר, בחינת שיח הצילום ברומאן משמשת כתחנה בדרך ליעד אחר, שהוא הדיון באסתטיקה הפרוסטיאנית ככלל. בעקבות ברונה, אני מבקשת להפוך את כיוון המחקר הזה, ולהציב את הדיונים בפרוסט כמחבר של רעיונות אסתטיים כתחנה בדרך לדיון בפרוסט כמחבר של רעיונות בנושא הצילום, דיון אשר יציב אותו כשחקן נוסף על רצף האירוע הספרותי של הצילום. אני מבקשת אפוא לקרוא את הטקסט הפרוסטיאני לאו דווקא כרומאן, אלא כטקסט הגותי וכמסמך תרבותי.

באמצעות הצבתו של פרוסט כאחד משורה של מחברים הלוקחים חלק באירוע הספרותי של הצילום, אני מבקשת להעיר מחדש את האירוע הזה, ולהטעים את חיוניותו כרובד נוסף בפרספקטיבה האונטולוגית של הצילום, כפי שהוא מעוצב בכתביו של מחבר נשכח שטרם זכה להכרה של ממש: מרסל פרוסט.⁶ בחינת ההיסטוריה של התנאים הכתובים של המצאת הצילום שמציג ברונה, מלמדת כי התשובות לשאלה מהו צילום או מהי המצאת הצילום החלו להינתן עוד בטרם נחשפו תוצריהן החומרניים של הטכנולוגיות השונות. תנאים אלה מוכיחים כי מלכתחילה התשובה לשאלה "מהו צילום?" לא התמצתה במישור הטכנולוגי, התכליתי או היוצרי. אם נבקש לשאול מהו צילום, או מהי מהותו בתקופת ימי ראשיתו, לא נמצא תשובה אחת. הצילום הובן בצורות שונות, הטרורגניות ובלתי יציבות, באמצעות ריבוי של סוכנים ומחברים שמצאו לעצמם זירה חדשה ותוססת למחשבה ולדמיון. אך מאז ועד היום הידלדל מאוד העיון האונטולוגי בצילום, והרומאן של פרוסט מציע אתר טוב של חזרה אליו, לצורך הארת חיותו וחיוניותו. אני מציעה לקרוא את מחבר בעקבות הזמן האבוד כסופר צללים העומד מאחורי מחבר אחר, של חיבור שאכנה "צילום בעקבות המצאת הספרות". זהו חיבור לא שיטתי, פרגמנטרי, מלא סתירות, אבל עיקש. בקריאה שלי, פרוסט, בניגוד לפרשניו, אינו שותף לתהליכי הנטורליזציה של מהות הספרות והצילום.

9 ראו מאמרי: סיון שטאנג (2011). "על האהבה למושא מושפל: העלמה ונטיי וחילול תצלום דיוקנו של האב". טבור 4, עמ' 57-77.

10 Anne Henry (1981). *Marcel Proust: Théories pour une esthétique*. Paris: Klincksieck.

11 Julia Kristeva (2000). *Le Temps sensible: Proust et L'expérience Littéraire*. Paris: Gallimard; Anne Simon (2000). *Proust ou le Reel Retrouvé*. Paris: PUF.

12 Suzanne Guerluc (2009). "Visual Dust. On Time, Memory and Photography in Proust." *Contemporary French and Francophone Studies* 13(4), 397-404, p. 397.

13 Marcel Proust (1954[1913-1927]). *À La Recherche du Temps Perdu*. 3 Volumes. Ed. Pierre Clarac and André Ferré. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, V. III, p. 904.

14 Leo Bersani (1965). *Marcel Proust: The Fictions of Life and Art*. New York: Oxford University Press; Leo Bersani (1990). *The Culture of Redemption*. Cambridge: Harvard University Press; Leo Bersani and Ulysse Dutoit (1997). "Beauty's Light." *October* 82, 17-29.

של תכליתם (תצלום/ספר) ושל הבעלות על משמעותם, אלא מרשה לעצמו להיות סופר של צילום וצלם של ספרות, כלומר לא סופר ולא צלם (במובן הרווח), ולהוציא לאור ספר מבלי לשלב בו תצלומים (אף על פי שבימיו הטכנולוגיה כבר קיימת). פרוסט מערער על מעמדו (ההולך ונבנה) של הצלם כמחבר הבלעדי של התצלום, ועל מעמד התצלום כאתר הבלעדי של הצילום. הוא מדיר מגוף הטקסט שלו את ממצאי הטכנולוגיה, ולדמויות של צלמים, ולתצלומים חומריים, מודפסים, חזותיים, אין הוא מתייחס כלל. מה שנשאר הוא כתיבה, העיון בצילום. המספר, גיבור הרומאן, מעצב רעיונות של צילום בעקבות התנסויותיו בסיטואציות שבהן נוצרים יחסים שונים ומשונים בין אנשים, המתווכים על-ידי צילום - סבתו שמבקשת מסן-לו שיצלם אותה, נערה המקיימת עם חברתה טקס שבו היא מחוללת סביב תצלום דיוקן של אביה, אהבה שהופכת אפשרית בעקבות מיסגור רפרודוקציה, ועוד.⁹

כעת אציג שלושה זרמים פרשניים מרכזיים התוחמים את מסגרת הדיון הכללי באסתטיקה אצל פרוסט, על מנת לחלץ את כתיבת הצילום שלו מן הכפיפות לדיון הזה, ולמקם אותו על הרצף של האירוע הספרותי של הצילום, אם לא כממצא נוסף של הצילום כרעיון. אף על פי שחיבור הצילום של פרוסט אינו כפוף ל"תחום" האסתטי, התעכבות על הפיתוחים שחלו בפרשנות האסתטיקה הפרוסטיאנית תעזור לסלול את הדרך בעקבות המחבר האבוד של הצילום.

צורת הפרשנות הראשונה, הרווחת או הקאנונית, אשר הניחה גם את הבסיס לתפיסה הפופולרית ביחס לרעיון האסתטי המובהק ברומאן, מאתרת בו דמיון החותר למובחנות אסתטית, ומזהה חוק אסתטי אחד, אחיד, המזוהה ומיוצב כאובייקטיבי. ככלל, הנחת היסוד של פרשנויות מסוג זה היא שמסגרת הרומאן (קומברה והזמן שנמצא) היא המעצבת את הקול הנרטיבי, הוא קולו של המספר, וסוללת את הגישה לקריאה בו. פרשנויות אלה אינן מרחיקות לכת הרבה מעבר למסלול שמסגרת זו מתווה. יש הרואים בפרוסט מחבר אפלטוניסט, שאמנותו טומנת בחובה אמיתות מהותיות אשר אינן נוכחות בחיי היום-יום; אחרים מוצאים את גרעין המשמעות של הרומאן בפילוסופיה של שופנהאואר או ניטשה,¹⁰ ואילו בעיני קריסטבה ואן סימון, מרלו פונטי הוא המעניק מפתח למה שפרוסט כינה "מהות".¹¹ חלק מהמבקרים מוצאים כאן דוגמא פרדיגמטית לרומאן המודרניסטי, הרפלקסיבי, של מספר המעיד על תהליך הכתיבה שלו עצמו, ומזמין את הקורא/ת לעקוב אחריו. קריאות כאלה מרמזות בדרך כלל על האידיאליזם האסתטי של הרומאן, המוביל למסקנה אודות עליונות האמנות, והמהויות השוכנות בה, על פני ניסיון החיים.¹² וכך, לא פעם ממזהרים מבקרים להפעיל פרשנות קאנטיאנית ביחס להצהרתו של המספר לקראת סוף הרומאן, לפיה הודות למנגנון הזיכרון הבלתי רצוני, משיגה יצירת האמנות את "מהות הדברים" הממוקמת "מחוץ לזמן".¹³

פרשנות מן הסוג השני מוצאת ברומאן דמיון החותר למובחנות אסתטית המובנת כסובייקטיבית. ליאו ברסאני ואוליס דוטואדה, למשל, מוצאים כי אובייקטים "רגילים", יומיומיים, מקבלים אצל פרוסט ערך אסתטי כאשר הם מוכללים תחת חוק תיאורטי, המומר לסימנים באמצעות הכוח הפרשני של המתבונן.¹⁴ באמצעות תהליכים של סובלימציה, פרשנות או תרגום של אובייקטים יומיומיים לכדי מטאפורות, "בולע"

Joseph Litvak (1997). 15
*Strange Gourmet:
Sophistication, Theory and the
Novel*. Durham: Duke University
Press, p. 83.

16 שם, עמ' 17.

Hannah Freed-Thall (2009). 17
"Zut, Zut, Zut, Zut: Aesthetic
Disorientation in Proust." *MLN*
124(4), 868-900.

18 לפי דלז אלה הם סימני
העולמות המרכזיים המעטיקים
את המספר, ולכן אתייחס בהרחבה
בהמשך.

המספר את העולם ומעניק לו ערך. קטגוריה אסתטית זו מתאפיינת במבנה האפיסטמולוגי שלה, לפיו המספר מנכס את הלא-מוכר רק כדי להרחיב את תחומי המוכר, ומתרגם את האובייקט לסימן ההופך לאקסטנציה של צורת מחשבה קודמת.

פרשנות מן הסוג השלישי מאתרת ברומאן דמיון חסר אוריינטציה אסתטית. ג'וזף ליטבק מתחקה אחר חוסר היציבות של הטעם האסתטי של בעקבות הזמן האבוד בסימון התשוקה הקווירית של המספר לאובייקטים "רעים". לטענתו, את המהירות שבה הופך ברומאן ה"גבוה" ל"נמוך" ניתן לקרוא כטקטיקה מבריקה ליצירת קצר ב"שגרת" מתוך שאיפה להימנע בכל מחיר מן השעמום.¹⁵ השכלתו של המספר בתחום ה"תחכום", או כושר התחכום שצובר המספר, מחייבת רגישות מפותחת לבזבוז/עודפות/חוסר-טעם, וכרוכה בילדותיות חסרת תקנה.¹⁶ פרוסט מרדד את ערכי החברה הגבוהה לרמה של "מחראה", כחלק מאסטרטגיה משוכללת המבקשת להימנע מהשגרת-גרידא. חנה פריד-תול מציעה מהלך דומה, אך מקצינה אותו כאשר היא מאתרת ברומאן "פרדיגמה אסתטית מינורית" – רגעים של חוסר אוריינטציה אסתטית הפוקדים את המספר. אלה מופיעים כאשר הוא נתקל באובייקטים "רגילים" שמרגשים ואפילו טוחפים אותו, לא משום שניתן למוזג אותם לחוק/תיאוריה, אלא בדיוק משום שהם שם, בלי שום מיומנות או הכשרה הנדרשות לצורך הערכתם. רגעים אלה אינם מתחזקים מובחנות אסתטית, אלא מערערים או מוחקים אותה, כאשר במקום לייצר סובלימציה או תרגום של האובייקט הרגיל לחוק/תיאוריה כללית, המתבונן פשוט מצביע עליו. במופעיה של פרדיגמה זו, הפך ה"רגיל" של הדברים גודע את הפרויקט הביקורתי, ומאשש בצניעות את מופעיו היומיומיים של העולם ככאלה שאינם ניתנים להטמעה כיחידאיים.¹⁷

בהמשך לשלושה אופני קריאה אלה אני מבקשת להציע צורה רביעית של דמיון, שאינו מוגדר במונחים אסתטיים דווקא, וניתן לאתרו באמצעות בחינה של שיח הצילום ברומאן. שיח זה אינו מעצב מובן/כיוון אחד של דמיון, אלא מובנים/כיוונים שונים, הנעים בין קטבים בלתי יציבים/מובחנים כשלעצמם, של מובחנות וחוסר אוריינטציה אסתטית. תנועת דמיון זו מופיעה כאשר המספר נתקל באובייקטים ושחקנים/יות ממשיים או מדומיינים של עולם הצילום, וביחסים ביניהם, כלומר כאשר הוא נתקל לא רק באובייקטים אלא גם בייצוגיהם ובשכפוליהם, או בניתנותם העקרונית לייצוג ולשיעטוק. עם זאת, שיח זה אינו מתקיים כשלעצמו, אלא מופיע תמיד כרכיב מרכיבי שיח נוספים, באירועים שבהם מתמודד המספר עם סימני העולמות המעטיקים אותו, ביניהם עולם החברה, האמנות, החומר או האהבה.¹⁸ התבוננות במופעים השיחניים של תנועת הדמיון הבלתי יציב ורווי הסתירות הזו, מעלה כי הגיוס של שיח הצילום מסייע למספר להעניק מעמד מובחן לאובייקטים יומיומיים או לאירועים שבהם הוא לוקח חלק. שיח הצילום מגיח בתודעתו ברגעים שבהם הוא מנסה לייצר סובלימציה/ארטיקולציה לסימני העולם ומופעיו, לנתוני התפיסה ולקלט החושי, אך תנועת הדמיון ברגעים אלה מתייחדת בכך שאינה מכוננת או מניחה ידע, חוק או תיאוריה, אלא את הפן היחידאי-זמני של נושא המפגש.

19 כלומר השיח הזה אינו מכונן/
מניח פרויקט "ביקורתית".

20 ג'ון לנגשו אוסטין (2006). איך
עושים דברים עם מילים. תרגום גיא
אלגת, תל אביב: רסלינג, עמ' 68-80.

את בעקבות הזמן האבוד כתב פרוסט בתקופה מעניינת מבחינת ההיסטוריה של הצילום, בימים שבהם היה העולם, ופרוסט בכללו, נרעש עדיין מן ההמצאה החדשה ומהופעתה כרעיון, כטקסט, כטכנולוגיה וכפרקטיקה. האובייקטים, החללים והזירות החדשות שהביא הצילום לעולם חוללו תמורות מרחיקות לכת ביחסים החברתיים והתרבותיים, ובמסגרת המחשבה עליהם. בנוסף ניתן להניח כי מאחר ומדובר בתקופה שבה הצילום כרעיון נכתב בערבוביה דיסקורסיבית, הרעיונות הכרוכים בו ברומאן גם הם הטרוגניים, ואינם מוכפפים להביטוס מקצועי/דיסציפלינרי אחד יציב. הרעיונות הנוגעים לאירועים המתוכים על-ידי הצילום אינם מעוצבים בו מתוך כפיפות גמורה לנורמות, סנקציות, אינטרסים או חוקים של שיחים דיסציפלינאריים, מוסדות שלטוניים או מבנים ריבוניים.

אם כן, את סימני הצילום ברומאן יש לקרוא, בהתאמה, כבעלי מובן זמני ויחידאי. ההנחה העומדת לרוב בקצה מחשבות הצילום של המספר היא דמיונית - הוא מניח או מדמה עצמו כיחיד בין רבים שמעשה הצילום ותוצריו מעסיקים אותם או מעוררים את עניינם. מדובר אפוא בקהל צופים מדומיין שההנחה (המובלעת או המפורשת) אודות קיומו ומוסכמותיו היא המאפשרת למספר לחלץ ממנו רעיונות צילום יחידאיים. אין מדובר באותו דמיון אסתטי/פוליטי ש"החוש המשותף" הקאנטיאני מניח, אלא בדמיון שמפתח יחיד-המצוי-בין-רבים, ומניח את קיומם בלי להניח בהכרח את הסכמתם. למספר הפרוסטיאני יש ודאי כמה מילים רעות במיוחד לומר על היחיד הנמצא בין רבים, בניגוד ליחיד הנמצא ברשות עצמו, חוויתיו, מחשבותיו וכתיבתו - וכידוע פרוסט עצמו בודד את קירות חדרו ביריעות שעם, על מנת שהרעש לא יפריע לו לכתוב - אבל בדיוק התנאים האלה הם המאפשרים לו לפנות לעצמו את המרחב של היחיד בקרב רבים, ולהשמיע קול יחידאי ומובחן. מחשבות הצילום של המספר אינן מצרינות סימנים של חוקים מהותניים ומובחנים, אלא סימנים יחידאיים היונקים את מובנם מניסיונו הזמני.¹⁹

אם כן, כיצד מסיר מעליו מחבר היצירה "צילום בעקבות המצאת הספרות" את הגדרות התפקידים החדשות, ההולכות ומתבססות, של הסופר והספר, התצלום והצלם? על מנת להשיב על שאלה זו אפנה לדיון שפיתח ז'יל דלו בנושא הסימנים, במסגרת חיבורו העוסק ברומאן בעקבות הזמן האבוד, ומציג את שאלת המהות על פי פרוסט. קריאה פורמלית בחיבור זה יכולה להוביל למחשבה כי האופן שבו מציג דלו את הרומאן בתחילת החיבור מנוגד להצגתו בהמשך, אך אני אבקש להציע קריאה שתערער על הניגוד הזה, תוך הארת הפן הסוגסטיבי והפרפורמטיבי-ממילא של הטקסט. בקריאה שאציג, הניגוד שהציע אוסטין בין מבע קונסטטיבי (מתאר) לבין מבע פרפורמטיבי (מבצע)²⁰ אינו מתייצב, כי דלו מדבר בכמה קולות בלתי מובחנים - קולה של הביקורת הקאנונית, קולו של פרוסט, קולו של המספר וקולו שלו, אך אינו טורח להבחין ביניהם. דלו עושה דבר-מה עקרוני ביחס לטקסט, יותר מאשר הוא מתאר עיקרון קודם הטמון בו. ניתן אפוא לטעון כי דלו מתחקה אחר לשונו של פרוסט עצמו, המדבר לחליפין בשם מחבר, מספר, דמות, מעמד, המון או תקופה.

פרוסט קורא דלו

Gilles Deleuze (1994). 21
Difference and Repetition.
Trans. Paul Patton, New York:
Columbia University Press;
Gilles Deleuze (2000). *Proust
and Signs*. Trans. Richard
Howard, London: Athlone
Press.

Daniel W. Smith (2008). 22
"Deleuze and the Production of
the New." In: Simon O'Sullivan
and Stephen Zepke (eds.),
*Deleuze, Guattari and the
Production of the New* (pp.
151-162). London: Continuum.
Deleuze, *Proust and Signs*, 23
p. 41.

את מחשבות הצילום בבעקבות הזמן האבוד ניתן לאפיין בעזרת הדיון שמקיים דלו בספרו פרוסט וסימנים (*Proust et les Signes*). את הדיון בסימנים מפתח דלו דרך המחשבה על מושגי הזיכרון והזמן, שתי תמות מרכזיות ברומאן של פרוסט. את המהלך של דלו בפרוסט וסימנים, אשר פורסם לראשונה ב-1964, אציג בהקשר של חיבור נוסף פרי עטו, שנכתב במקביל לו, אך ראה אור ארבע שנים מאוחר יותר, חזרה והבדל (*Différence et Répétition*).²¹

דלו מתאר את מחשבתו כ"מטאפיזיקה טהורה", ומתכוון לומר בכך כי משימתו הפילוסופית אינה להתגבר על המטאפיזיקה (על מושגים מטאפיזיים כמו מהות או זהות), אלא לבנות באופן אקטיבי "מטאפיזיקה שונה", שמעולם לא הניחה זהויות או מהויות יציבות וקבועות ולעולם גם לא תניח כאלה.²² דלו טוען כי לא ניתן להצביע על "טבעה" של "המטאפיזיקה המסורתית" (כלוגוצנטרית, פאלוגוצנטרית או מטאפיזיקה של נוכחות). מאחר שהדיספוזיציה היחידה היכולה לאפשר להציב טענה כזאת היא טענה טרנסצנדנטלית, מן הסוג שהוא דוחה. דלו מגדיר כל מבנה, כולל המטאפיזיקה עצמה, כפתוח ודינמי. למחשבה זו השלכות, לא רק ביחס לאפשרות ליצור דבר חדש במסגרת המטאפיזיקה, אלא גם ביחס לאפשרות לחזור אל ההיסטוריה של המחשבה המטאפיזית, ולהכיר בפוטנציאל האימננטי הגלום בה, באפשרויות שניתן להפעיל מחדש ולמקם בהקשרים ובצורות חדשות.

המטאפיזיקה על פי דלו היא היעשות-טהורה-ללא-ישות. זמן ה"הווה" לעולם אינו אקטואלי, כי הוא תמיד עתיד לבוא וכבר עבר. במובן זה, כל מטאפיזיקה היא אונטולוגיה, וליתר דיוק אונטולוגיה של הזמן, של האופן שבו נשזר המטאפיזי בזמן, ושל הדרך שבה מושגים מכוננים ומתכוננים כל העת, בזמן ובמטאפיזי. זוהי מטאפיזיקה של זמן ששיאה באונטולוגיה של היחסים בין חזרה להבדל.

בחזרה והבדל מבטס דלו את הקריאה שלו במיקומם של שני מושגים בעלי מעמד משני במסורת החשיבה הפילוסופית המערבית. מאפלטון ועד היידגר, טוען דלו, המחשבה על מושג ההבדל נעשתה תמיד על דרך השלילה: כזה שאינו-זהה-לעצמו, כלא-מושג המקבל את מובנו מתוך יחסי האובייקטים הנחשבים כזהים-לעצמם. דלו מבקש להפוך את הסיטואציה ולטעון כי למעשה לא קיימת יחידה אונטולוגית קבועה, וכי "מה שיש" הוא הבדל השרוי תמיד-כבר בתהליכים של התהוות. האחדות, או הזהות, צריכה להיות מובנת כהתארגנות מסדר משני, המתפתחת סביב ההבדל, כהיערכות שבה הבדלים נלחצים לצורות.²³ דלו מפתח את הרעיון של הוויה (being) כהתהוות (becoming) שהוא מוצא אצל ניטשה, רעיון המאפשר לו לייצר היבדלות אימננטית בתוך ההבדל עצמו. האפשרות לחשוב את מושג ההבדל הרדיקלי כרוכה בשקילתו של מושג נוסף, "החזרה", ששועבד גם הוא. הן לחוק של הזהה והן למודל האפריורי של הזמן. באופן מסורתי, טוען דלו, מושג הזמן נחשב לתנאי-אפשרות או להבדל המאפשר את חזרתו של הזהה.

דלו מונה שני מודלים מסורתיים של זמן, ומציע להם כאלטרנטיבה מודל שלישי. המודל הראשון הוא הזמן המעגלי, זמן המיתוס, התיאולוגיה או הגורל. על התחלפות העונות ומחזוריות זריחת השמש

- 24 שם, עמ' 70-79.
- 25 שם, עמ' 81.
- 26 שם, עמ' 122.
- 27 "נושא החזרה הנצחית אינו הזהה אלא השונה, אינו הדומה אלא המבחין, לא האחד אלא הריבוי" (שם, עמ' 126). "ההבדל מאכלס את ההישנות" (שם, עמ' 76).
- 28 פריד-תול טוענת כי לעומת חלקו הראשון של החיבור, שבו עוסק דלז בפיענוח המהות ברומאן, ומזהה אותה עם הסימנים האמיתיים של האמנות, בחלקו השני הוא נוטש את חלוקת הסימנים הניתנים לפיענוח לטובת משחק פרוע יותר, שאינו מייצר טוטאליזציה של סימנים בלתי מופענחים. בסופו של דבר, טוענת פריד-תול, בעבור דלז המספר אינו צייד אמת אפלטוני, אלא "עכביש סכיזופרני", שהרומאן הוא לו "רשת ענקית" (Freed-Thall, "Zut, Zut, Zut, Zut", p. 872).
- 29 הקריאה שלי מקבילה לקריאה של חיים דעואל לוסקי, שטוען כי בספר פרוסט וסימנים דלז מציג "לפילוסופים לבחון את דרכם של האמנים (האמונים על יצירת מטאפורות ודימויים מתוך מערכי רגש-שכל חסרי גבול) ואת האמנות כמעוררת למחשבה לא דוגמטית". ראו: חיים דעואל לוסקי (2007). הקדמה לפילוסופיה של פני השטח: שמונה סוגיות בפילוסופיה של פריז. תל אביב: רסלינג, עמ' 27. דלז הקדיש לא מעט חיבורים לעבודות אמנות. כשנשאל על כתביו אלה השיב כי החשיבם פחות ככתיבה ביקורתית במובן המסורתי, ויותר ככתיבה פילוסופית. זו אינה פילוסופיה של האמנות אלא מפגש בין אמנות לפילוסופיה, המשנה את המושג של הפילוסופיה וגם את המושג של האמנות. דלז מחשיב את הפעולה הפילוסופית כאירוע המזמן ליצור מושגים חדשים.

אפשר לחשוב מתוך תפיסה של זמן מעגלי המניחה כוח חיזוני, אשר מניע את חזרתם של מומנטים זהים הנתפסים באמצעות החושים. ההרגל מקבל מקום מרכזי במודל זה, ומובן כסינתזה בין מומנטים חזרתיים המכוננים את הסובייקט.²⁴

המודל השני הוא מודל הזמן הליניארי, שדלז מייחס לקאנט. לטענת דלז, בספר **ביקורת התבונה** הטהורה מחליף קאנט את מודל הזמן המעגלי, שהוא מבינו כצורה זמנית הכפופה לניסיון החושים, במודל זמן המובנה דרך הצבת אירועים על פני רצף ליניארי. במודל זה מאבד ההרגל את כוחו, משום שדבר אינו חוזר, וכדי שדבר יקבל מובן חייבת להיווצר סינתזה אקטיבית שתעניק משמעות לרגעים החולפים.²⁵ דלז מגדיר סינתזה זו כזיכרון, שבניגוד להרגל אינו פונה להווה אלא לעבר שמעולם לא נכח. האובייקט המיוצר באמצעות הסינתזה מעולם לא היה, אלא נברא עם פעולת הזיכרון. כפי שאראה בהמשך, ברומאן של פרוסט מוצא דלז מודל הרואה בזיכרון החזרה של העבר ("הזמן שהושב") המתיישב רק במובן שבו, בסוף הטקסט, מובנית התארגנות מסדר משני - ומסתמן סדר זמן נוסף בדמות סינתזה המתיימרת לארגן את הטקסט כולו. אך כפי שאראה בהמשך, דלז אינו מקבע סופית את הממצא הזה.²⁶

דלז סבור כי שני המודלים יוצקים את החזרה לחוק של הזהה, ומייצרים אותה כתהליך משני ביחס לזמן. לעומת זאת, מודל הזמן השלישי שהוא מציג, מציג ניסיון לחשוב את החזרה עצמה כצורה זמנית. שני המודלים הראשונים יוצרים סינתזות של הבדלים לכדי אחדות או זהות: ההרגל מזהה את עצמו בכל חזרה, והזיכרון מייצר את הזהה כדי להחזיר את הניסיון. בתוך רעיון "החזרה הנצחית" של ניטשה קורא דלז את חזרת הנבדל-מעצמו.²⁷ במסגרת החזרה הנצחית הניטשיאנית, הוא טוען, מה שקיים כאחדות לא חוזר, וחוזר רק ההבדל.

קריאה פורמלית הובילה מבקרים להבין את החלקים הראשונים של החיבור **פרוסט וסימנים** כניגוד מזור של המשכו.²⁸ אם מבינים את הפרק הראשון של החיבור כפשוטו, לא נותר אלא להניח כי בפתח דבריו מציג דלז פרספקטיבה חדשה למחשבה על הרומאן, ובהמשך מכפיף אותה לפרשנות הקאנונית לרומאן במקרה הרע, או מצמצם אותה לסוג של קומנטר במקרה הטוב. אך אם זה באמת קומנטר, מה שמבקש דלז להציע, נראה כי במקביל הוא מתעקש גם לסרב להבין מה בעצם עליו לעשות. הוא לא מצליח לחזור על דברים שנאמרו (מה נאמר? דלז מדיר את קולות הביקורת מגוף הטקסט שלו) בלי לזייף, להוציא מהם את העוקץ, ולהוביל את הקורא לכיוון/מקום בלתי מובחן (כמו אצל פרוסט?). כך, כבר בשורות הראשונות של החיבור, באופן שרירותי (שיחזור על עצמו), מציב דלז שאלה הצצה יש מאין, מנותקת מן ההיסטוריה הפרשנית שעוררה אותה. כפי שהצהיר לא פעם, דלז פונה אל הרומאן של פרוסט באופן פילוסופי. הוא עושה פילוסופיה או מציג דבר-מה לקהילת הפילוסופים.²⁹ כשהוא משאיר את עקבות נקודת המגע הראשונית שלו ברומאן, הוא משאיר שם עקבות של אירוע: תחילה של אירוע מחשבה הבא לידי ביטוי במפגש דלז-פרוסט. דלז מסמן בטקסט תנועה של "מטאפיזיקה אימננטית", דינמיות רדיקלית של מה שנדמה כמהות או זהות.

30 "בניגוד לרעיון הפילוסופי של 'מתודה' מציב פרוסט את הרעיון הכפול של 'אילוץ' ושל 'סיכוי'" (Deleuze, *Proust and Signs*, p. 16).

31 שם, עמ' 15. דלו בוחר להשתמש במילה "בגידה", אולי בזכות הדומיננטיות של מושג זה במחשבותיו של המספר הפרוסטיאני בהקשר של יחסי האהבה שלו.

32 Gérard Genette (1987). "Time and Narrative in À la Recherche du Temps Perdu", in: Harold Bloom (ed.), *Marcel Proust* (pp. 145-163). New York: Chelsea House.

33 לתרגום הבחנותיו של ז'נט בין histoire (סיפור מעשה), récit (טקסט) ו-narration (סיפור) ראו: שלומית רמון-קיון (1984). הפואטיקה של הסיפורת בימינו. תרגום הנה הרציג, תל אביב: ספריית פועלים.

34 Deleuze, *Proust and Signs*, p. 15.

35 "הסיבה לכך היא שהאיכויות החושיות של רשמים, אפילו אם אלה מפורשים כראוי, אינן בעצמן סימנים הולמים. [...] אנחנו חושבים כי אותה בלבד, אותה ונציה... אינן צומחות כתוצר של אסוציאציה של רעיונות, אלא באופן אישי ובמהותם. ועדיין אנחנו לא בשלים להבין מהי מהות אידיאלית זו וגם לא מדוע אנחנו חשים שמחה גדולה כל-כך. טעמה של עוגיית המדליין הקטנה הזכירה לי את קומברה. אבל מדוע הדימויים [...] העניקו כזו ודאות של אושר [...]?" (שם, עמ' 13, ההדגשות שלי).

36 "מי מחפש את האמת? ולמה מתכוון האדם שאומר 'אני רוצה את האמת?' פרוסט אינו מאמין כי לאנשים, או אפילו לתודעה הטהורה לכאורה, יש בטבעם תשוקה לאמת, ציווי לאמת. אנחנו מחפשים אמת רק כאשר אנחנו נחושים בדעתנו לעשות זאת במונחיה של סיטואציה קונקרטיית. כאשר אנחנו חווים סוג של אלימות שכופה עלינו חיפוש

אם כן, בפתח החיבור פרוסט וסימנים אין דלו מצהיר על שיטת עבודה או מתודה, אלא מחפש אותה אצל פרוסט, שבתורו מחזיר לו אותה בבחינת הבלדל.³⁰ האמת, אומר פרוסט בעקבות דלו, אינה תוצר של דיספוזיציה מוקדמת, אלא תוצאה של אלימות במחשבה. האלימות פוקדת את מה שנחשב עם היתקלותו בלא-נחשב, את המאלץ להיחשב באמת היחידאית שלו, זו שתשרוד את מה שכבר נחשב או תבגוד בו.³¹ האלימות אינה מהותית לסימן החיצוני, היא מתעוררת מתוך היחס בינו לבין הנחשב שהדיר אותו, או שלא היה יכול להכילו. המחשבה נפלשת-מתפלשת באלימות שלה עצמה ובתוך כך מנושלת מעצמה. היא אינה חוזרת וזהה לעצמה בתוספת הבלדל, אלא נגזרת ונבדלת מעצמה. מה שחוזר הוא אפוא ההבלדל ולא אחדות מושגית קודמת, היוצא מהכלל שמותיר את הכלל מאחור.

מבקר הספרות ז'ראר ז'נט בוחן את האופן שבו מובנה ממד הזמן בבעקבות הזמן האבוד, ומתמקד לשם כך בטכניקה הנרטיבית מפרספקטיבה סטרוקטורליסטית-נרטולוגית.³² לטענתו, קטגוריית הזמן קשורה ביחסים הטמפורליים שבין האירועים בעולם הבדוי לבין ייצוגם בנרטיב, ומתחלקת לשלוש קטגוריות משנה: סדר, משך ותדירות. ז'נט מוצא כי היחס בין סדר האירועים בעולם הבדוי של הרומאן לבין הסדר שלהם בנרטיב הוא פחות או יותר כרונולוגי, שמשכם בנרטיב מתארך ככל שהוא מתקדם, תוך השמטת פרקי זמן ניכרים, ותדירותם בנרטיב מקבלת את התפקיד המניע אותו. לאור זאת מאתר ז'נט ברומאן אינפלציה של זמן חזרתי, איטרטיבי (iterative), המעלה על נס את הפן המשותף לאירועים.³³ אך אם אכן, כפי שטוען ז'נט, מבחינת מבנה הטקסט הפרוסטיאני הזמן-היחידאי מופיע כיוצא-מן-הכלל החזרתי, מבחינה תמטית הזמן של החיפוש הוא זמן יחידאי, זמניות חד פעמית שניתן לכנותה "זמן-ההבלדל". גם אם מבנה הטקסט אמור להתוות כיוון חזק ומפורש שיבדיר את מובנו, מבחינת דלו מובן זה ממילא משתבר וקורס כאשר במישור המבע (הפרפורמטיבי) הטקסט דוהר בכיוון ההפוך. החיפוש אינו מתפתח כמהלך דיאלקטי-הגליאני, וההכרה אינה מזהה את ההבלדל, אלא מנכסת אותו ומרחיבה את תחומי המוכר. ההבלדל מכתים אותה, שודד ממנה את שלומה ושלמותה.³⁴

דלו אינו כותב רק על מבנה הפעולה של המחשבה, אלא גם כותב אותה, מפעיל אותה באמצעות צורת המבע שלו. יחסי המשך, סדרם ותדירותם במבנה הרומאן ובתמה שלו, דובקים גם במבנהו של המאמר הפילוסופי. רבים מן המשפטים בחיבור של דלו נפתחים בלשון רבים, כך שכלל הנראה בתחילה שרירותי וחסר מקור, הולך ומתגבש לכדי פסקה, ומסתיים במקרה הפרטי של הציטוט.³⁵ פעם אחר פעם מתנפץ המאמר הפילוסופי אל תוך המקרה שלו, אך גם המקרה לפעמים אינו מצוטט אלא רק מסומן, כמו במקרה של האלימות.³⁶ הניסיון לייצב את ההכרח קורס בפני המקרה - כמו במקרה של פרוסט.³⁷ בנוסף, דלו משתמש בקיצור המקובל לשם הרומאן, "la Recheche" שפירושו "החיפוש", המפנה, כפי שמצייין ריצ'ארד האוורד בפתח תרגום החיבור לאנגלית, גם אל שמו וגם אל התמה המרכזית שלו.³⁸ אך נראה כי אצל דלו מקבלת המילה מעמד נוסף - של שם עצם, המעניק לו ממד נוסף של שם עצם פרטי, המסמן את אופיו היחידאי של הטקסט, חרף לשונו הנוטה לאוניברסליות. אם כן, מובנו של "החיפוש" מתנווד בין המקרה לפרדיגמה.

כזה". (שם, עמ' 15, ההדגשות שלי).
כאן דלז אינו מביא ציטוט ישיר
מהרומאן אלא רק מראה מקום.

37 הרומאן מוצף בתבניות כאלה,
של כלל שמתנפץ בסופו אל מול
מקרה קונקרטי.

Richard Howard, In *Proust* 38
and Signs, p. vii.

39 כשדלז כותב: "מה שמהותי
לחיפוש איננו עוגיות המדליין או
אבני הריצוף [...] מה שכוון בו איננו
התיאור של זיכרונות בלתי רצוניים,
אלא סיפור החניכה [...] של איש
ספרות" (Deleuze, *Proust and Signs*, p. 3).
הוא מבחין למעשה
את הקריאה שלו מקריאות קודמות
ברומאן, מבלי לצטט או לציין אותן
בגוף הטקסט שלו.

40 שם, עמ' 4.

41 שם, עמ' 6.

42 שם, עמ' 9.

43 שם, עמ' 13.

44 שם, עמ' 5.

45 כותרת הרומאן בצרפתית היא
À la recherche du temps perdu,
והמילה "זמן" מופיעה בה בלשון רבים.

46 בספרו הלוגיקה של המובן עוסק
דלז בלוגיקה של תנאי היווצרות
המובן או בתנאי אפשרותו של
הניסיון האנושי (Gilles Deleuze
(1969). *Logique du sens*. Paris:
Les Éditions de Minuit. מובן/
כיוון (sens) זה, כפי שמתארים אותו
אופיר ואזולאי, הוא היגנה של המובן
מתוך השדה הטרונסצנדנטי של
תנאי אפשרותו או גנזה של המובן
מתוך הכאוס הרוחש במעמקה של
גופניות משתוקקת [...] המובן הוא
אירוע ההלשנה, ההטבלה ללשון של
הדברים בעולם. "המובן של המילניום",
אופיר (2002). "המובן של המילניום",
בתוך: ימים רעים (עמ' 160-176). תל
אביב: רסלינג.

Deleuze, *Proust and Signs*, p. 3. 47

48 שם, עמ' 5.

המהלך שמייצר דלז הוא כפול: את התמטיקה של ההתבדלות-המחשבה-מעצמה הוא קורא בהקשר
של חזרתה בתוך הטקסט, אך גם באופן שבו הטקסט נבדל מן הפרשנויות ש"הוחזרו" לתוכו.³⁹ הטקסט
"משיב" אפוא לפרשנויות עתידיות שלו. הוא עוסק בסימנים, אך לא כבמערכת סטרוקטורליסטית, ומודל
הלימוד שלו אינו מבוסס על היזכרות אפלטונית, אלא מופנה אל העתיד. אלה הם חיפושים שמקורם
באהבת אמת (פילו-סופיה) אך מדובר בחיפוש מזדמן אחר אמת מזדמנת או מקרית של אהבה כפוייה.
הטקסט הפרוסטיאני מסתמן בקריאה זו בצורה מחודשת, ונפרש על פני שביל שיטוט חדש, המלקט
ומשמיט אלפי מילים במסגרת הניסוח המחודש של הפרויקט. בעבור דלז, בעקבות הזמן האבוד אינו
עוסק בהצגת הזיכרון אלא ב"חניכה לסימנים", כלומר בלימוד ובחקירה של עולמות שונים באמצעות
פירוש ופענוח של סימניהם.⁴⁰ הוא מצביע על ארבעה עולמות כאלה, ומציג בשלב הראשון שלושה מהם:
סימני העולם החברתי (סימנים ריקים),⁴¹ סימנים של אהבה (סימנים מטעים, הממוענים לדבר שהם
מביעים ובה בעת מסתירים אותו, את מקורם של עולמות לא ידועים)⁴² וסימנים חומריים, סימנים של
איכות חושית (שמשמעותם מסתכמת בחומריותם).⁴³ סימנים אלה אינם מבנים אותה מערכת, הם אינם
צוברים משמעות באותם אופנים, אלא מדובר בריבוי של מערכות המופיעות בריבוי של צורות.⁴⁴ החיפוש
נבדל מעצמו כריבוי של חיפושים,⁴⁵ והחיפושים נבדלים מעצמם בהתרבות ההבדלים: ריבוי בזמנים (זמן
מבוזבז, זמן אבוד, זמן שהושב); ריבוי בכיוונים, באובדנים; ריבוי של סימנים, פרשנויות; ריבוי של נתיבים
שנסללים או נחסמים. ההיתקלות בסימנים השונים, והפרשנויות שניתנות להם, אינן מקבעות כיוון אחד,
ואינן מעניקות לחיפוש מובן אחד.⁴⁶ בדיוק בגלל זה נדמה כי הזמן נמתח והיריעה נמתחת - והחיפוש
נמשך. מה שמאפשר את החיפוש הוא חוסר ההתמצאות של המחפש, כי זהו סיפורו של הלא-מתמצא.
המובן של החיפוש הוא אי-המובן שלו, או ריבוי מובניו - הגורמים לו להימשך.

למעשה, הפריזמה שמבדדה מציע דלז לצאת בעקבות הזמן האבוד היא המאפשרת להתעכב על
ההבדלים האלה, אותם הבדלים שבעבור לא מעט פרשנים, ברגע מסוים, גם אם לחלוטין לא פרופורציונלי,
הופכים למכלול, או למסלול. במענה לשאלה שמציב דלז בפתח דבריו - השאלה מה מכונן את האחדות של
החיפוש?⁴⁷ - הוא משיב כי הסימנים מצרינים גם את האחדות וגם את הריבוי של החיפוש.⁴⁸ עולם הסימנים
הרביעי, סימני עולם האמנות, הוא עולם הסימנים האולטימטיבי, המעניק לחיפוש אחדות למרות הכול.
סימנים אלה מוצאים את משמעותם מעבר לאובייקט, וגם מעבר לסובייקט - במהות האידיאלית.⁴⁹ מסלול
החניכה האחד - לעולם האמנות - מתכונן רטרואקטיבית. הוא נחתם במסלולי חניכה אחדים, הנבנים מתוך
ריבוי של השתלשלויות, בין אכזבות וגילויים. החיפוש מתמשך כל עוד מתמשכות האכזבות, וכל עוד ניתן
להתגבר עליהן.⁵⁰ המספר הנפעם מגילוי אחד מתאכזב מגילוי שני, ומפצה על כך בגילוי שלישי. דלז מציין כי
בכל מסלולי החניכה מתנווד המספר בין שני מומנטים: בין האכזבה ממתן פרשנות המובנת כאובייקטיבית,
לפיצוי עליה בפרשנות המובנת כסובייקטיבית. כל אכזבה גוררת התפכחות מן המשמעות שניתנה לסימניו
של העולם, ומן הכיוון שקיבל החיפוש. כל הישג מתגלה כמסמן נוסף, כסימן להמשך החיפוש. אך גם תבנית
האכזבה והפיצוי קורסת ברגע מסוים, כאשר הפיצוי עצמו מתגלה כמקור של אכזבה.⁵¹

49 שם, עמ' 13.

50 הגילוי האחרון מגיע לקראת סוף הרומאן, לאחר שהמספר כבר כמעט התייאש מהחיפוש, ולאחר שכבר שנים ארוכות אין הוא מסתופף בכל אותם עולמות - עולם האהבה, העולם החברתי - שבהם תלה תקוותיו. ראו: Proust, *À La Recherche du Temps Perdu* III, pp. 885-887.

51 Deleuze, *Proust and Signs*, p. 36.

52 שם, עמ' 5, 13, 14.

53 שם, עמ' 13.

54 שם, עמ' 14.

55 שם.

אבל מיהו המצהיר על קריסתה של המערכת הזאת? למי שייך המבט הרטרואקטיבי שמכנס לכאורה את סימני העולמות השונים תחת חוקיה של מערכת אחת? מהו המענה, המובן, שניתן למקום-לא-מקום הזה, שאין בו חוקיות שבכוחה לייצב את חיפושיו של המספר, את משמעות "החיפוש"? דלז אינו מציג מערך של דוברים העומדים מאחורי יחסי המיעון האלה, אלא מציב תשובה פורמלית, שעליה הוא חוזר במהלך הפרק הראשון כמו על מנטרה. כך נחתם החיפוש בגילוי אחרון המובן כסופי, ונחשב כהולם: סימני האמנות.⁵² גם בסוף הפרק, כאשר מבקש דלז לאפיין את הסימנים של עולם האמנות, אין הוא מציג תשובה מבוססת. מבעו העמום שב ומחבל באפשרות להבין את דבריו כפשוטם: הפיסקה נפתחת בתיאור מקרה שבו גוף שלישי יחיד, הפרשן, שהוא גם המספר הפרוסטיאני עצמו, מפענחם של הסימנים הנעדר מן הטקסט, מבין משהו:

בסוף החיפוש, הפרשן מבין מה חמק ממנו.⁵³

בהמשך הפיסקה, באותה נשימה, לאחר שגוף-היחיד-הנעדר נטמע בגוף אחר, מופיע גוף-ראשון-רבים. אנחנו (הפרשנים?) הנוכחים, מבינים משהו:

אז אנחנו מבינים כי [...] כל הסימנים מתכנסים באמנות [...] במישור העמוק ביותר, המהותי נתון בסימנים של האמנות.⁵⁴

הפיסקה הבאה, והאחרונה בפרק, נפתחת גם היא בגוף-ראשון-רבים, אך שוב אין זה אותו אנחנו, כי אנחנו (דלז? קולו המחרחר, ההטרוגני?) הנוכחים, עוד לא באמת אמרנו מה הבנו:

אנחנו עוד לא הגדרנו אותם.

אנחנו גם לא נותנים הסברים:

אנחנו מבקשים רק את הסכמתו של הקורא כי הבעיה של פרוסט היא בעיית הסימנים באופן כללי.

אנחנו רק חוזרים על מה שכבר נאמר, על המנטרה:

...וכי הסימנים מרכיבים עולמות שונים, סימנים חומריים, סימנים ריקים, סימנים מטעים של אהבה, ולבסוף את הסימנים המהותיים של האמנות (המשנים את כל השאר).⁵⁵

אנחנו עוד לא אמרנו הרבה. אמרנו רק שהבעיה של פרוסט נטועה בסימנים, אבל לא נתנו לה מובן. אנחנו רק חוזרים: מה שמאפיין את סימני העולמות השונים הוא שיש ביניהם הבדלים. מה שמאפיין את סימני עולם האמנות הוא מהותם: ההבדלים שהם כופים עליהם, על שאר הסימנים. מהי המהות שנגלית בעבודת האמנות? דלז אינו מפרט בשלב זה. הוא רק חוזר על מאפייניה, כאילו נכפתה על מחשבתו נוכחות

אלימה, סימן שחוזר במעגליות שרירותית, דוגמטית. הוא אינו מציג בשלב זה אירוע של מחשבה על סימני האמנות כמהות. הוא מציג את תחילתו של אירוע כזה: הופעה שרירותית, מקרית, של סימן שאינו מרפה - סימני האמנות כמהות - הכופה עצמו על המחשבה, ומאלץ אותה להתחיל לחשוב.

ספר, צילום, Take # 2: ספרות בעקבות המצאת הצילום

"מהי המהות שמתגלה ביצירת האמנות? הבודל, ה-הבודל האבסולוטי והאולטימטיבי.⁵⁶"

בעבור רבים מן הפרשנים של בעקבות הזמן האבוד, המסגרת הפורמאלית (שראשיתה בקומברה וסופה בהזמן שנמצא) מספקת את המובן לקול הנרטיבי ולקולו של המספר, וסוללת את נתיב הגישה הראשוני למשמעותו. אך פרשנויות אלה אינן מרחיקות לכת הרבה מעבר למסלול שמתווה מסגרת זו - מסגרת של סיפור חניכה מודרני, רפלקסיבי, של מספר המוסר את תהליך הכתיבה שלו עצמו, ומזמין את הקורא/ת לעקוב אחריו. הפרשנויות שמקורן בהנחות אלה נוגעות בדרך כלל באידיאליזם האסתטי שמציג המספר לקראת סוף הרומאן, ברכיבי רעיונות המעודדים להסיק כי יצירת האמנות (והמהויות השוכנות בה) עולה על החיים עצמם.⁵⁷

אני מבקשת להצביע על תוואי נוסף הממסגר את הרומאן - הרהוריו הראשוניים של המספר בתחילת הרומאן, כקורא של ספר, המצוטטים בפתח מאמר זה. אלה מושהים למשך כמה אלפי עמודים, ושבים ועולים לקראת סוף הרומאן, ולקראת סוף תהליך חניכתו כמחבר של ספר. הרהורים אלה, בתחילת הרומאן ובסופו, נכרכים בהרהוריו על הצילום, נמשכים מהם, ומתעבים על ידם. הם מעצבים את נקודת המבט של המספר, לא כסופר ולא כצלם אלא כסופר-של-צילום או כצלם-של-ספרות. כאשר מעבד המחבר בדמיונו דימויים של אובייקטים או של שחקנים מתוך מה שהופך להיות הפרה-היסטוריה ההטרונגית של הצילום, ומתוך מטרה לבסס גילוי על מהותו של עולם האמנות, הוא מחרב את חלוקת התפקידים, ההיררכיות והתכליות הקאנוניות - של ההמצאה החדשה של הספרות ושל ההמצאה החדשה של הצילום כאחד.

הרומאן כולו כתוב מנקודת מבט רטרוספקטיבית, ובתחילתו נזכר הילד-המזדקן, הילד-שנעשה-זקן, ברגעי העונג והאימה הקשורים בחוויות הדמדומים שבין העירות לשינה, בשטח ההפקר הלילי שבו הוא נפרד מן הנוכחות המיטיבה של אמו והנוכחות המאיימת של אביו וחוקיו. בזמן ביניים זה הסדר מושהה. ההורים נשארים מחוץ לחדר והוא נותר לבדו, בלי אות, ניסיון או סימן. כשהולכים שומרי הסף, וסימניהם מתפוגגים, הוא נרדם במשמרת: הוא צולל אל השינה בין סדיני המיטה ודפי הספר. בין עירות לשינה היריעות מתעלעלות, ומתעלעלת גם ההכרה. הוא קורא, נרדם, קורא כשהוא נרדם ונרדם כשהוא קורא. במהלך הזמן הזה הוא מפתח ניסיון - הוא פושט מעליו את תפקיד החניך או הקורא הנאמן, ונוטל על עצמו את תפקיד היוצר, הכותב. המחשבות מתפזרות ואיתן גם שורות הספר, אך הסופר אינו נקרא בשום שלב אל הדיון. בעלי הבית והספר נעלמים, ובהיעדר השגחה הוא מרשה לעצמו להציב את עצמו כנושא העיון:

58 פרוסט, בעקבות הזמן האבוד
[1], עמ' 9.

59 ש.ם.

60 ש.ם.

61 ש.ם, עמ' 9-10.

62 ש.ם, עמ' 10.

בשנתי לא חדלתי להרהר במה שזה עתה קראתי. אלא שהרהורים אלה לבשו כיוון קצת משונה; נדמה היה לי שאני עצמי הוא זה שעליו מדבר הכתוב.⁵⁸

כאשר מתערערת הבלעדיות של נושא הספר, ומוצבת לו חלופה, זו מאפילה עליו ומטילה עליו את משקלה:

אמונה זו עמדה עוד זמן מזה לאחר שהתעוררתי; היא לא היכתה את בינתי, אלא כבדה כפיתים על עיני.⁵⁹

לבסוף הרושם החדש, הרישום החדש של הנושא, מערפל את האמונה שהיתה מוכרת לניסיון הקודם ("אחר כך היתה מתערפלת ונבלעת"). וכך, לאחר שהספר כמו מאבד את כריכתו, עריכתו, סדריו ובעליו, הקריאה מאבדת כיוון, המשפטים מאבדים מובן ומבנה, והמחבר נפרד מתכתיבים של רצף, הקשר, נושא ונרטיב:

נושא הספר ניתק מעלי, הייתי חופשי לדבוק בו או לא.

דווקא ברגע הזה מזהה המחבר את המקום שבו הוא נמצא ויכול להתחיל לתת בעולמו, דהיינו בחדרו, סימנים והבדלים. החדר, החלל הפנימי של האני, מחשיך ומאפיל, כמו חדר חושך:

עד מהרה היתה שבה אלי הראייה והתפלאתי מאוד למצוא סביבי אפילה, מתוקה ונעימה לעיני.⁶⁰

המספר מציב את עצמו כמוען וכנמען של סיפורו שלו, ומתחיל בתהליך הכתיבה, המסירה: גופי קומברה כולם קמים לתחייה, הדמויות מגיחות בזו אחר זו, בקתות הכפר, שבילי הטיולים, רחשי הרכבות והשתקפויות השקיעה נפרשים על הדף. מתוך מעבדת הדימויים המענה-מענגת של החדר החשוך, שבים הדימויים וצפים, מתפתחים וזורמים לכיוונים שונים ואינם מתקבעים. והדמיון-המפתח ניצל עם הנץ החמה, כשפס אור החודר מתחת לדלת החדר מתווה כיוון ומובן למרחב הלא ודאי:

הדלקתי גפרור להביט בשעון. עוד מעט חצות. זה הרגע שבו החולה, אשר נאלץ לצאת למסע ונכפה עליו ללון במלון לא מוכר, מתעורר מהתקף, מאושר כשהוא מבחין בפס אור מתחת לדלת.⁶¹

אך המספר שב ונרדם, ומתעורר רק להרף עין אל מעבדת הצללים, כדי לכוון את "קליידוסקופ החשיכה" - חלקיק-מצלמה-שבדרך או מצלמה-חלקית, שבורה, המפיקה דימויים שאינם מתקבעים על מצע:

לפקוח עיניים כדי לכוון את קליידוסקופ החשיכה, לטעום בהבהק הכרה רגעי מן התרדמה שהציפה את הרהיטים, את החדר.⁶²

ההבדל שנוצר בתבנית המוכרת של יחסי המיעון והמסירה הופך מזוהה כאשר החניכה-אלי-ספר מתרחשת שנית, הפעם בתוספת נוכחותה של האם. התבנית המסורתית של המסירה - סיפור שעובר

בעל-פה, מפה לפה - מתחדשת באמצעות המפגש סביב הספר. האם מתיישבת ליד מיטת בנה וניגשת למלאכה: מהו ספר ראוי? האם אינה נותנת תשובה, והבן חוזר על תשובתה של סבתו, אמה של האם: "בתי", אמרה הסבתא לאמו, "אני לא מסוגלת לתת לילד הזה משהו כתוב רע."⁶³ הנכד - שאינו מודע לביקורת שספגה סבתו מצד אביו כאשר ביקשה לרכוש בעבורו ספרים של רוסו, ונאלצה במקום זה לעוט על חנות הספרים בזואי לה ויקונט, ולהתנפל על ארבעת הספרים של ז'ורז' סאנד - מבין כי בשלו התנאים לשאלה הבאה. "מיהו סופר?" הוא שואל את עצמו בזמן שאמו מגישה לו את הספרים, והתשובה שהוא מחלץ היא: אשה שהתחפשה לגבר ("שמעתי אומרים על ז'ורז' סאנד שהיתה אב-טיפוס של סופר").⁶⁴ "מדי קריאה?" הוא מקשה עוד כאשר אמו ניגשת למלאכת הקריאה. על מנת להשיב לעצמו על שאלה זו הוא קוטע את רצף הסיפור על טקסט הגעתם של האם והספר ללשכתו. רגע לאחר פתיחת הכריכה, רגע לפני הכניסה בשער הראשון, הוא משהה את הרצף ומתמהמה בפרוזודור, כשהוא מעביר את רשות הדיבור לסבתו. מיד לאחר שהוא מזהה את המסר הסבתאי אודות הספר-שראוי-לקרוא, ועל מנת להציג חזון נוסף שלה אודות הקריאה-הראויה-בספר, מציב הנכד, על אותו הרצף, את המסר הסבתאי אודות הקריאה-הראויה-בתצלום והתצלום-שראוי לצלמו. על פי הסבתא, יחסי המיעון הספרותיים הם חלק מתכנית מתאר כללית יותר, שעל מנת להבהירה מזמן המספר את זירת הצילום הסבתאית לעיון. כשהסבתא, המושכת בחוטים של תיאטרון החניכה, מזהה חזרה פשוטה על שימוש תכליתי, היא נזעקת לסמן את ההבדל היקר לה כל-כך, ולהצביע על תכלית שימושיה היחידאיים. ניסיונו המדעי של הרופא האוסר עליה מאמץ, ותבונתו הבריאה של האב, שכמעט וכינה אותה מטורפת, מתגמדים נוכח הדחיפות שלה לזקק ולהבדיל את סימני הזמן היחידאיים שלה. מבחינתה, אף צייר או צלם, מת או חי ובוטע, וגם אף ציור או תצלום כשלעצמם, לא יסמנו לה את מקומה לפני שהיא תסמן להם את מקומם:

היא רצתה שיהיו לי בחדרי תצלומי מבנים או נופים מן היפים שבנמצא. אבל על סף הרכישה [...] היתה מגלה שהוולגאריות, השימושיות, תפסו מקום רב מדי בשיטת התעתיק המכאני, דהיינו, התצלום.⁶⁵

כך, את השימוש התכליתי הרווח בתצלום (כייצוג אמיתי של המציאות) ממירה הסבתא בשימוש היחידאי, שלשמו היא כאילו מגרשת את הצלם, חוטפת את המצלמה, משחיתה את התצלום ומייצבת את המצולם. כך היא בונה את מובנו של התצלום עוד קודם להופעתו:

במקום תצלומי הקתדראלה של שארט, מזרקות המים בסן-קלו, או הוויוב, היתה מבררת אצל סוואן אם לא צייר אותם מישו מהציירים הגדולים, והעדיפה לתת לי תצלומים של הקתדראלה של שארט כפי שצוירה בידי קורו, של מזרקות סן-קלו במיורו של הובר רובר, של הוויוב מאת טרנר.⁶⁶

ולאחר שחנטה היטב את הצלם, המצולם והתצלום, ביטלה את חוזהם וכתבה אותם מחדש, עיקרה

לחלוטין את תפקידם ולא הותירה שום מרווח של ספק, היא מתירה להם לשוב ולרכוש בעלות על

שם התואר: 67 שם, עמ' 45.

70 ההיסטוריה של פנסי הקסם

מתחילה במאה החמש-עשרה.

במאה התשע-עשרה פיתח דאגר,

בהשראתם, את הדיורמות (זנח

את העיסוק בהן לטובת ניסויים

כימיים שיאפשרו לו ללכוד את

הדימוי שנוצר בגב המכשיר).

לאחר שפותחה הטכנולוגיה של

הצילום, יצר אדוארד מייברינג'

בשנת 1879 את הזואופרקטיסקופ

(Zoopraxiscope), סוג של פנס

קסם שבתוכו מורכבים תצלומים.

71 שם, עמ' 15.

אבל למרות שיצירת המופת או הטבע דחקו את רגלי הצלם ואמן גדול תפס את מקומו, הרי שב

הצלם וזכה בהכרה משהכין תעתיק של הציור.⁶⁷

לאחר שנדחפה הסבתא לפרוודור הסיפור ומילאה אותו בתצלומים פרי יצירתה, חוזר הנכד למוד הניסיון

אל הספר ואל אמו, ומציב שוב את השאלה "מיהו סופר?" האם אינה מציעה תשובה, אלא חוזרת אל

הספר. מהי קריאה? האם אינה נותנת תשובה, אלא מתחילה לקרוא, כלומר חוזרת על מה שנכתב. הילד

מזהה את ההבדל, ומבין שכאשר היא קוראת למעשה היא כותבת:

גם אם לא היתה קריינית נאמנה, הרי היתה אמי, באותם ספרים שבהם מצאה נימת רגש אמיתי,

קריינית מופלאה, בצניעות ובפשטות קריאתה [...] מסרה את כל [...] העדינות השופעת שנתבקשה

מהמשפטים, אשר דומה כי נכתבו במיוחד לקולה והיו, אם אפשר כך לומר, כלולים במנעד הרגישות

שלה. כדי להגיש אותם בטון הנכון, מצאה את הקול הלבבי שקדם להם ואף הכתיב אותם, אם כי

אין במילים לרמוז עליו [...] היא הפיחה בפרוזה הבנאלית הזאת מעין חיים רגשיים וזורמים.⁶⁸

כשהאם נותנת לבן אישור, סימן, הוא חוזר אחריה: כשהיא קוראת (כותבת) ומפיחה חיים בספר הוא מתחיל

לכתוב (לקרוא), ושוב פורק-פורע את ספרייתו - דפי הספר - ובעצמו מתחיל לפתח ולמצוא בו הבדלים:

העלילה יצאה לדרך; היא נראתה לי סתומה שבעתיים, כי בזמן ההוא, כשהייתי קורא, הרביתי

להזות בהקיץ למשך דפים שלמים.⁶⁹

ללשכתו האפלה של הילד מזמנים הוריו פנס קסם, גיבור נוסף בפרה-היסטוריה של הצילום, עוד מכשיר

שבכווחו להפיק דימויים נטולי פרספקטיבה, שטוחים, שאינם מתקבעים על מצע אך מעוררים סיפור.⁷⁰

המבנה של פנס הקסם עצמו מכתוב משהו מרצף הדברים שנקמטים במחשבותיו של המחבר המתעורר:

על גב סוסו המקרטע, חדור זימה נוראה, הגיח גולו ממשולש היער הקטן שעטף בירקות קטיפתית

מדרון של גבעה, והתקדם מפרכס לעבר ארמונה של האומללה ז'נביב דה ברבאן. ארמון זה נחתך

בעיקול שהיה למעשה קצה של אחת מלוחיות הזכוכית המותקנות בתושבת שהיו מחליקות אל

בין מסילות פנס-הקסם.⁷¹

אימת הלישכה האפלה שוככת כאשר נוכח השתברויות האור והדימויים מתעדכן הניסיון ההיסטורי ונכתב

מחדש, ובחוסר המובחנות של החושך מסתמנים הבדלים, מקבלים כיוון ומובן, ומתגבשים לצורה זמנית:

אכן נשביתי בקסמן של הקרנות בזהקות אלה, שנראו כאילו נאצלו מימי המרובינגים והוליכו סביבי
השתקפויות מנבכי ההיסטוריה.⁷²

לאחר שנים רבות (מנקודת מבטו של הילד) וכמה אלפי עמודים (מנקודת מבטו כסופר), חוזר המספר
להגיגו בדבר הסופר והצלם, הספר והתצלום, הסיפור והצילום. הוא מגלה גילוי אחרון שמאפשר לו
לסיים את "החיפוש". מהו הגילוי הזה? בכרך הזמן שנמצא מנסח המספר מחדש את מעלות הזיכרון
הבלתי רצוני במונחים של משטר זמן מסוים, המסמן חלל-זמן בין עבר והווה, מרמז אל העתיד, ויוצר
תיאבון לחיים אפילו אצלו, המספר המזדקן. הוא מציין כי הודות למנגנון הזיכרון הבלתי-רצוני משיגה
האמנות את מה שהוא מכנה "המהות של הדברים" שהוא ממקם "מחוץ לזמן".⁷³ אבל דווקא ברגע
הזה, שבו הוא אמור לבסס את טענות פרשניו הממהרים להפעיל פרשנות קאנטיאנית על דבריו, הוא
מתחמק ופונה אל עולם הדימויים של הספרות והצילום, ומציע חלופה, בעודו ממחר לנסח את הצהרתו
מחדש. הניסיון להשתחרר מסדר הזמן ("דקה משוחררת מסדר הזמנים")⁷⁴ הוא כותב, הוא הניסיון
להתנסות ישירה בזמן עצמו, במצבו הטהור ("קצת זמן במצבו הטבעי").⁷⁵ מהי אותה טיפת זמן במצבה
הטהור? חשיבותו של הזיכרון הבלתי רצוני, משיב המספר, ניכרת באופן שבו הוא משיב משהו מהחיות
והחיוניות ההטרוגנית של הזמן, הזמן הממשי. האפשרות לזהות את טיפת הזמן במצבה הטהור היא
הבאה לידי ביטוי ביצירת האמנות, שהיא יש מהותי, אמיתי ואחרון. המספר מזהה את המהות שמשיגה
יצירת האמנות ביחס אל הממשי ("מה שהופך את האמנות לדבר המציאותי ביותר [...] ליום הדין
האחרון").⁷⁶ המהות שמזוהה עם יצירת האמנות תלויה בחיות ובחיוניות של הרובד הממשי של החיים,
בעובדה שהחיים (ההתנסות בזמן) מעניקים לנו דימויים. ההתנסות בהימלטות מסדר הזמן (הממורחב)
נקשרת בזיכרון הבלתי-רצוני שמייצר מגע עם "טיפת זמן טהור", ממשי, המעורר את העונג הטמון
בתשוקת הכתיבה.

אבל ברגע שהמהות מתגלה, כשיפוט אחרון, מה עוד נותר חוץ מלחזור אחריה, להחזיר אותה
ולחפשה שוב באובייקטים היומיומיים? יחד עם דלז, אשר טוען בהמשך החיבור כי "המהות בעצמה היא
הבדל",⁷⁷ גם המספר מתייחס לשאלה זו באתנחתא של הבהרה, שבמסגרתה הוא פונה להיתמך בפרשנות
של דימויים מעולם הצילום. הספרות, הוא מציין, שקולה להתנסות בזמן, בחיים הממשיים. זוהי התנסות
שהיא אימננטית "כל הזמן" לכלל המין האנושי, ולא רק לאמן:

חיים ממשיים [...] הם ספרות, וחיים המוגדרים כך הם במונח מסוים כל הזמן אימננטיים לאנשים
רגילים לא פחות מאשר לאמן. אבל רוב האנשים אינם רואים אותם, כיוון שהם אינם מבקשים
לשפוך עליהם אור. ולכן העבר שלהם הוא כמו חדר חושך של צילום שבו אין סוף נגטיבים נותרים
חסרי תועלת כיוון שהאינטלקט לא פיתח אותם.⁷⁸

72 שם.

73 מרסל פרוסט (2008). "הזמן
שנמצא". תרגום הלית ישרון.
מטעם 13, 12-22, עמ' 16.

74 שם, עמ' 17.

75 שם, עמ' 16. המילה "טבעי"
שמופיעה בתירגומה של הלית
ישרון מופיעה במקור הצרפתי
כ"pur" (טהור):
"un peu du temps à l'état
pur", Proust, *À La Recherche
du Temps Perdu* III, p. 872.

76 שם, עמ' 22. המילה "מציאותי"
שמופיעה בתירגומה של הלית
ישרון מופיעה במקור הצרפתי
כ"réel"
Proust, *À La Recherche du
Temps Perdu* III, p. 880.

77 Deleuze, *Proust and Signs*,
p. 48.

78 תרגום הפיסקה וההדגשה שלי.
Proust, *À La Recherche du
Temps Perdu* III, p. 931, 932.

79 שם, עמ' 931-932. תרגום הפסיקה וההדגשה שלי.

80 פרוסט, בעקבות הזמן האבוד (1), עמ' 22.

אם כן, הדימויים שניתנים לנו באמצעות ההתנסות בזמן חוזרים על עצמם "כל הזמן", ואנחנו מתנסים כל הזמן גם בהם. החיים מציעים לנו דימויים, אבל רק באמצעות כוח היצירה הסובייקטיבי, הניזון כל הזמן מהניסיון בזמן, ניתן להבדיל את חזרתם. מלאכת ההבדלה מדומה למלאכת פיתוח של נגטיבים בחדר חושך, אך לא הפעולה הכימית של הפיתוח אחראית על יצירת ההבדל בין חושך לאור ועל קיבוע הסימן המהותי, אלא פעולת הדמיון היוצר, שבאופן זמני מזהה אותו, את מהותו. המספר מפקיע מהצלם את תפקידו כבעליה של המשמעות הנראית בתצלום, וגם את תפקידו כייצוג של זהות הוזה לעצמה. הוא מערער את היחס ההכרחי-סיבתי השורר ביניהם, ומציב בין המספר לצלם את הצופה או הקורא, את הסוכן האנושי שעליו הוא מטיל את האחריות לזיהוי מהותם של הסימנים. כך הוא מציב את התנאים הדרושים כדי לטעון כי יצירת האמנות כבר נמצאת שם, באופן וירטואלי, בתוכו, בתוכנו, וכי היא אינה מתקיימת דווקא ברגיסטר הפורמלי של הרפלקסיה העצמית, אלא ביחס אל הניסיון והמבנה הזמני שלו. מסתבר אפוא כי הספר שצריך היחיד לכתוב מצוי כבר "בתוכו", כדימוי רדום, ומשימתו היא לתת בו סימנים מבדילים, לפתח אותו ביחס לניסיונו. והספר הזה, אף על פי שאין בו תצלומים, הוא ספר צילום. מלאכת פיתוח הנגטיבים אינה כרוכה בטכניקה או בטכנולוגיה החומריות של הצילום, אלא בעמדה רעיונית של ראייה או צפייה (vision). על מנת לגלות באיזה אופן ניתנים לנו הדימויים במהלך ההתנסות בזמן – דימויים של חומר, ניסיון, מילים – על מנת להבין כיצד הם נבדלים מעצמם, יש צורך להפעיל את הראייה, אך לא במובן האמפירי – לא במבט יומיומי הפונה אל העולם כאל "אחר", במטרה לזהות את הוזה לעצמו:

האמנות אינה שאלה של טכניקה אלא של ראייה [...] עבודתו של האמן, המאבק לתת הבחנות בחומר, בניסיון, במילים, בדבר שנבדל בהם, הוא תהליך הפוך לזה שבו, בחיי היום-יום, אנחנו חיים עם מבטנו כשזה מוסט מאיתנו.⁷⁹

את מושגי האידיאולוגיה האמפירית של הראייה מחליף מושג מטאפורי, של מבט המתבונן פנימה, פונה אל מרחב הדמיון ויוצר דימויים. זהו מבט שאינו מאשש זהות קודמת או נוכחת, אלא יוצר אותה, מבדיל אותה. מדובר במלאכת פיענוח מתמשכת של ספר פנימי, של סימנים בלתי מוכרים, והמספר מדגיש כי לא קיים שום כלל קודם היכול לסייע לו, או לנו, בפיתוחם או בקריאתם, הואיל וכל קריאה היא מעשה של יצירה:

אשר לספר הפנימי של סימנים נעלמים [...] שלצורך קריאתם איש לא היה יכול לסייע לי בשום כלל, קריאה זו היא מעשה של יצירה.⁸⁰

על מנת לנסח את ממצאי ניסיונו במבנה הניסיון עצמו, כורך המספר את עולם הדימויים (של ההמצאה החדשה) של הספרות בעולם הדימויים של ההמצאה החדשה של הצילום. ההתנסות בספרות מוצבת כפרדיגמה של ההתנסות עצמה, והפרקטיקה של הצפייה בתצלום מוצבת כמבנה המעניק לה משמעות.

המספר שוב פוסח על הרעיונות הרווחים ביחס לחלוקות התפקידים, ההיררכיות ותכליות היחסים בין הצלם לסופר, בין התצלום לספר, בין הקורא לצופה, ובין המצולם למתואר. כך הוא מערער את תפקידו האמפירי של התצלום כעד, כעדות, כמסמך המאמת מציאות:

[...] וזה נכון לגבי כל דבר שאנחנו רואים שוב לאחר זמן-מה, ספרים במובן זה מתנהגים בדיוק כמו דברים אחרים: האופן שבו שערי הכריכה נפתחים, מרקם של נייר מסוים, יכול לשמר בתוכו זיכרון חי של הצורה שבה דמיינתי בעבר את ונציה [...] כמו משפטי הספר עצמם [...] בדיוק כפי שלעתים, בעת שאנחנו מסתכלים בתצלום של מישהו, אנחנו נזכרים בו בצורה פחות בהירה מאשר בעת שאנחנו רק חושבים עליו.⁸¹

המסע בעקבות הזמן האבוד הוא אפוא גם המסע בעקבות הזמן האבוד של הספרות ושל הצילום, או בעקבות הספרות של הצילום והצילום של הספרות. כאשר פרוסט משאיר אחריו עקבות של סופר-צלם הוא מציע דרך מילוט מהמרחב הפוליטי-אסתטי שבו נקבעות המהויות של המדיות או הז'אנרים השונים. האם להיות או לא להיות סופר-צלם? זהו הנושא הסמוי, המהותי, שבו עסוק המחבר של **בעקבות הזמן האבוד**. האם, בתחילת המאה העשרים, האפשרות להיות סופר-צלם היא האפשרות היחידה לאחוז באדרתה של האמנות כמרחב אוטונומי של רפלקסיה קוואזי-מושגית (כלומר מרחב אסתטי קאנטיאני), או שאולי הדרך מאפשרת להתנער מאותה אדרת? או אולי יש אפשרות אחרת: אולי הדרך מאפשרת לעטות את האדרת רק על מנת לשוב ולפשוט אותה? נראה כי פרוסט משאיר את כל האפשרויות על כנן, כי כאמור, כפי שהוא עצמו כותב בראשית דבריו ובאחריתם, בשעות של נמנום, רצון או חסד, נושא הספר ניתק מעליו.

הרעש של הזמן: על צילום ומוסיקה אצל זבאלד *

נמרוד רייטמן

ברומאן אוסטרליץ כותב זבאלד:

העיסוק שלנו בהיסטוריה, כך לפי התיזה של הילרי, הוא עיסוק בתמונות שכבר הוכנו מראש תמיד, הן חקוקות בתוך החלל הפנימי של ראשנו ואנחנו בוהים בהן כל הזמן, בשעה שהאמת נמצאת היכן שהוא במקום אחר, בשוליים שאיש עדיין לא גילה אותם.

דומה שאותם שוליים שאיש טרם גילה הם אתר החקירה המרכזי של זבאלד בעבודתו הפואטית והתיאורטית. אוסטרליץ, יצירתו הפואטית האחרונה שיצאה לאור ב-2001, מתמקדת בחיפוש האמת באותם שוליים דרך פרישת סיפורו של סובייקט המחפש אחריה. זאק אוסטרליץ - פליט יהודי שהוברח מצ'כיה לאנגליה ב-1939 במסגרת מבצע הקינדרטרנספורט - שקוע כל חייו בניסיון לחשוף את זהותו וליישב את הכוחות המנוגדים הפועלים בה: זה של הפליט היהודי אל מול זה של הילד האנגלי, בן למשפחה קלוויניסטית, הנושא את שמו של אותו קרב נפוליאוני מפורסם. שני גרנד-נרטיבים מנוגדים כמעט, המתמזגים באישיותו ומביאים את אוסטרליץ לכמיהה הבלתי אפשרית להקפיא את הזמן, שתאפשר אולי להתחקות אחר אותה אמת חבויה דרך עיסוק כפייטי בצילום. דרך מלאכת הצילום הוא מבקש לייצר לעצמו קטלוג אנציקלופדי של זהות: לתעד כדי לזכור, לתעד כדי להיזכר, ולצלם כדי למרוד. זהו מרי בכל אותם נרטיבים שהביאו את זהותו למצב כה מפורק, ואחראים לטראומה שהוא תוצרה.

כתיבתו של זבאלד מכוונת אל השוליים החומקים מייצוג בזיכרון באמצעות הניסיון לפצל את המבע הפואטי לשני משלבים: המשלב הלשוני-סימבולי, המזוהה עם קולו של המספר, והמשלב הוויזואלי-סמיוטי, הזוכה לביטוי המובהק דרך השימוש בתצלומים. בעוד הטיפול בטראומה בסדר הסימבולי של הטקסט מנסה להכילה במערכת הסימבולית, ולהופכה לבת-המרה, לחלק מהזרימה ההיסטורית, לחלק מ"היסטוריה טבעית של הרס";² התצלומים - גם בהציגם יום-יום שאינו מתאר טראומה באופן ישיר - מתנגדים להכלתם במסגרת של גרנד-נרטיב, ומבקשים להתנגד לכל מהלך היסטוריציסטי המבקש להסביר את הטראומה כחלק אימננטי ובלתי נמנע ממהלך היסטורי, או באופן הגורם לפטישיזציה שלה. התצלומים בכתיבתו של זבאלד משמשים אפוא כאלמנט שנועד לפרוע כל מהלך נרטולוגי, בהנכיחם את חוסר האפשרות להכיל את הטראומה במערכת הסימבולית שהביאה להיווצרותה מלכתחילה. במעמדם זה, התצלומים משמשים כאלמנטים אנטי-נרטיביים כל אימת שנפרש, במונחים דכאניים,

* ברצוני להודות לעירן דורפמן, לאמיר אשל ולמשה צוקרמן שקראו טיוטות של מאמר זה טרם פרסומו.

1 ג. זבאלד (2006). אוסטרליץ, תרגום י. ניראד. ירושלים: כתר, עמ' 62.

2 זוהי הכותרת האנגלית שניתנה לסדרת ההרצאות שהעביר זבאלד בציריך ב-1997, בנושא הפצצת הערים בגרמניה על-ידי בעלות הברית במהלך מלחמת העולם השנייה ושאלת היתכנותה של עדות שתיתפס כקולם של המפסידים דווקא מצידה של גרמניה. זבאלד העלה את השאלה מדוע לא הצליחה גרמניה לייצר לעצמה כתיבה ספרותית "מן ההרסות", שתעלה בקנה אחד עם תפיסה הרואה את הערך ההיסטוריוגרפי של תיעוד ספרותי. ראו למשל את קריאתו של ראויל הילברג למספר-הסיפורים שילמד את ההיסטוריון כיצד לספר את ההיסטוריה. הרצאות אלה זכו לתהודה גדולה בגרמניה, ולמורת רוחו של זבאלד העניקו לו את המעמד של מדובר קולה של גרמניה כקורבן.

3 אני מתייחס כאן כמובן לקביעתו המפורסמת של ולטר בנימין, לפיה ההיסטוריה היא תמיד היסטוריה של מנצחים: "רק האנושות הנגאלת תוכל לצטט כל רגע ורגע בעברה. כל אחד מרגעי חייה הופך ל-citation à l'ordre du jour - הוא יום הדין" (ולטר בנימין (1996). "על מושג ההיסטוריה", מתוך מבחר כתבים, כרך ב': הרהורים. תרגום ד. זינגר. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 311.

4 רולאן בארת מגדיר את הסטודיום כ"תחום נרחב של תשוקה אדישה, של עניין רב פנים, של טעם לא עקיב [...] זהו אותו עניין קלוש, חמקמק, חסר-אחריות, שיש למלוני בבני-אדם, באירועים, בבגדים ובספרים שהוא מוצאם 'בסדר'. כדי שתוכל לזהות את הסטודיום עליך להבין היטב את כוונותיו של הצלם [...] שכן התרבות (אם הסטודיום) הריהי בבחינת חוזה שנכרת בין היוצרים לצרכנים. הסטודיום הוא אותו סוג של חינוך (ידע ונימוס, 'אדיבות') המאפשר לי לגלות את 'המבצע' [...] בהתאם לרצוני כצופה." (רולאן בארת (1980). מחשבות על הצילום. תרגום ד. ניבץ ירושלים: כתר, עמ' 32.

5 שם, עמ' 48.

6 שם, עמ' 53.

נרטיב התובע השתקה או הדרה של אותו ניסיון סינגולארי שלא מתיישב עם מהלך גדול של נרטיביזם (גרנד-נרטולוגיה), אשר יכול להפוך למכשיר אידיאולוגי המביא להתקבעות (פיקסציה) של טראומה והדחקה בו-זמנית שלה.

מבחינה זו, ברצוני להעלות טיעונים נגד הפרשנות הרואה את כתובתו של זבאלד כניסיון להעניק קול ל"מפסידים" או לקורבנות, לאלה שקולם לא נשמע עוד, ולטעון שהחלוקה עצמה מנציחה את הדיכוטומיה הנרטיבית של כל אותם יחסי כוח שזבאלד יוצא נגדם. למעשה, הפואטיקה של זבאלד, ויתרה מכך, השימוש האידיאולוגי שהיא עושה בתצלומים, מתנגדת בכל תוקף לכל גרנד-נרטיב - בין אם של מנצחים ובין אם של קורבנות -⁵ ושואפת להציג את הטראומה ההיסטורית (בדומה לפסיכואנליזה הרואה בטרואומה אובדן של ניסיון), כמקום של חמיקה של מרחב קיום מסוים. במרחב זה מתקיימים בדממה קולותיהם של אלה שאינם יכולים לשאת שום כותרת - של "מנצחים" או של "קורבנות".

היבט זה בכתובתו של זבאלד מעלה על הדעת את ההבחנה שעורך בארת בספרו **מחשבות על הצילום** בין "סטודיום" ל"פונקטום". בעקבות בארת, נגדיר את הסטודיום ככל מה שנדמה כטרנסצנדנטי, כשייך לגרנד-נרטיב כלשהו, לחלק מן המנגנון החברתי אשר ניתן להכילו במסגרת ההיסטורית-תרבותית מתוך תחושה לא-מודעת של החובה להכילו (שמקורה ב"אחר הגדול" כפי שלאקאן מגדירו).⁶ הפונקטום, לעומת זאת, הוא קונטינגנטי, אפמרי (בר-חלוף), חומק מהמשגה, תוכן סמיוטי שבחלקיותו מתנגד לכל גרנד-נרטיב (וניתן לראות בו מעין אובייקט-חלקי פסיכואנליטי).⁷ הפונקטום הוא מעין היעדר אימננטי, הניתן לפירוש במושגים פסיכואנליטיים כטראומה מודחקת, או כשלילה, ואפילו כדיפרנס, ההוודל הדרידיאני. זהו אתר של "קפיאה מלאת חיים",⁸ נקודה המחזיקה את הקוהרנטיות של התצלום, של המצע הסטודיומלי-תרבותי. הפונקטום הוא אפוא הנקודה העיוורת של כל תצלום, שכן הוא מסמן את הסינגולאריות שאינה ניתנת ללכידה או לייצוג בסדר הסימבולי של הסטודיום.

סדר "פונקטומי" כזה מתכונן בכתובתו של זבאלד: הן בכתובה המנסה להתחקות אחר הטראומה, והן בתצלומים שהטראומה היא הנעדר הגדול שלהם. זוהי אותה נוכחות רפאית של המוות, של המתים. הפונקטום הוא אפוא הרגע האוטנטי ביותר של הצילום, רגע שדוכא עד זרא תחת הסימבוליקה של הסטודיום, עד כי לעתים נדמה כי אין בכוחו לשאת את האוטנטיות שהוא מייצג. ואולם אותו פונקטום, כבואו לשמש כנקודת המשען של הסטודיום, הוא הנקודה הדינמית ביותר בצילום-כתיבה בכלל, וליבה של העשייה הפואטית של זבאלד בפרט. את הדינמיות הקונטינגנטית הזו, זבאלד - או אוסטרליץ, או כל אחד מאותם מהגרים אבודים בספרו המהגרים - מבקש לשחזר במה שמתגבש למעמד כתיבתו של זבאלד בכלל, או לפחות של הלא מודע שלה, או כפי שאוסטרליץ, האלטר-אגו של זבאלד, אומר:

איני סבור [...] שאנחנו מבינים את הכללים הקובעים איך העבר שב, אבל הולך ומתחזק בי הרושם שהזמן אינו קיים כלל, אלא רק חללים שונים, הערוכים זה לפנים מזה לפי שיטה סטריאומטרית

7 זבאלד, אוסטרליץ, עמ' 153-154.

8 Eric L. Santner (2006).
On Creaturely Life. Chicago:
Chicago University Press, p. 150.

9 ראו למשל ז'אק לאקאן, הסמינר ה-14, *La logique du fantasme*, כמו למשל ביחסו של לאקאן אל הלא-מודע, מדגיש לאקאן את הקשר ההמשכי בין המציאות (הממשי) לבין הסדר הסימבולי. אולם בסמינר זה עולה חשיבותו של הסדר המדומה לא רק במצבים פסיכטיים אלא גם בקיום נזירי או יום-יומי, באופן המאפשר הכלה של מצבים טראומטיים תוך יצירת ריאליה חדשה המתקיימת במדומה, אך חולקת את המאפיינים של הסימבולי. פרשנות זו עולה בקנה אחד עם הדחייה האנטי-נרטיבית את הסדר הסימבולי שעושה זבאלד בכתיבתו באמצעות שימוש בתצלומים אשר זהותם ('מציאותי', 'מדומה') עמומה, ואשר דוחים את המציאות הטראומטית (הגרנד-נרטיבית) תוך ניסיון לחזור למעין דרגת-אפס 'קדם-טראומטית' של קיום, המביאה להתכה (אימננטיזציה) של המדומה בממשי, ולהפך.

10 זבאלד, אוסטרליץ, עמ' 22-23.

11 Santner, *On Creaturely Life*, p. 151.

עליונה, והחיים והמתים יכולים לנוע ביניהם לפי מצב רוחם, וככל שאני מוסיף לחשוב על זה כך נדמה לי שאנחנו, שעודנו חיים, נחשבים בעיני המתים ליצורים לא אמיתיים.⁷

את תוצריהם של חללים קטנים אלה שאוסטרליץ מזכיר, בדומה לאותם חללי מצלמה חשוכים (חללי הקמרה-אובסקורה, גם זו האלגורית), אנחנו, כקוראים, נדרשים לפרש. בכתיבתו מייצר זבאלד שני סדרים של צילום: תצלומים 'אותנטיים', הלקוחים מתוך הביוגרפיה האישית שלו, אשר באמצעותם הוא מנסה לבוא חשבון עם הטראומה הפרטית שלו, עם אותו פונקטום אישי, ותצלומים שאינם ביוגרפיים, אך הופכים במהלך הכתיבה לחלק מן הנרטולוגיה הפואטית והביוגרפיה הספרותית שלו. החלוקה לסדר מציאותי ולסדר מדומיין (או מדומה), הנושקים זה לזה בסימבולי, מזכירה את החלוקה של לאקאן לשלושה סדרים, כמו גם את הדגש שהוא שם על הסדר המדומה כהמשך ישיר לממשי במקרים פסיכטיים, אך גם במצבים נזיריטיים (או במצבי פרוורסיה).⁸ גם אם מתעלמים מן הסדר של הצילום, הנטייה של זבאלד להשתמש בתצלומים כחלק פעיל בכתיבתו (ועל כך העיד בראיונות הרבים שנתן בחייו) משקפת לטענתי את הצורך המוסיקלי שלו לספר את ההיסטוריה באופן המתנגד לכל מהלך (גרנד-נרטיבי), בבחינת ניסיון לרקום מעשייה (fable), אשר במסגרתה דוחק הצילום את הנרטולוגיה הסימבולית לעמדה של בזות, ובכך מתנגד לכל מעשה של התחקות (גם בצורה של סיפורת) אחר היסטוריה של מנצחים או של מפסידים. הניסיון לחזור אל המקום הסיפורי, ולשחזר באופן פואטי (וכמעט מתוך ציווי) את עמדת הפונקטום ההיסטורית, מקבלת ביטוי בניסיון הבלתי פוסק של אוסטרליץ לתאר את שרידי ההרס ועקבותיו. כך למשל מתאר המספר (כמי שמצוי בתווך שבין אותו גרנד-נרטיב לבין הסינגולאריות של הפונקטום) את רשמיו מביקור במבצר ברנדונק שבבלגיה:

אפילו עכשיו כשאני מתאמץ להיזכר ולקחת שוב לידי את המפה דמוית הסרטן של ברנדונק [...] אפילו עכשיו החשכה אינה מתפוגגת כי אם מעמיקה והולכת דווקא כשאני חושב כמה מעט אנו מסוגלים לזכור, אילו דברים נשכחים תמיד עם כל חיי אדם שקבים וכמה הם רבים, איך העולם בעצם מתרוקן מעצמו מפני שאיש אינו שומע אף פעם, לא רושם ולא מספר הלאה את הסיפורים שקשורים למקומות ולחפצים רבים מספור, מקומות וחפצים שהם עצמם אין להם יכולת לזכור דבר.⁹

החתייה לדובב את הסבל, את השתיקה, ולייצר בעיקשות כפייתית אנציקלופדיה היסטוריה של הרס טבעי, של טראומות מודחקות, היא המביאה את זבאלד לעמת בין תמונה לטקסט, בין מסומן נטול מסמן למסמן נטול מסומן, באופן שמשבר את הדיאדה הסימבולית הזו מלכתחילה. באחד מן הראיונות עימו העיד זבאלד כי בחירתו להשתמש בתצלומים בכתיבתו (אשר הפכה ברבות השנים כמעט לאורגנית וללא מודעת) משקפת את הצורך (המודע) שלו לייצר פרוזה המכילה את השתיקה,¹⁰ או לחילופין – במונחים פסיכואנליטיים שיהלמו את הציטוט המפורט – לתת מקום לאובדן הניסיון, לטראומה.

התצלומים בספר (למעשה זהו תפקידם במכלול כתיבתו של זבאלד) מחדירים אליו אפוא אלמנט של שתיקה, המחבל ב"רעש" הקריאה¹² היוצר אלטרנטיבה - מוסיקה השונה במהותה מזו של הנרטיב. כך יוצרות השתיקות המצולמות צורות פואטיות וסמיוטיות, הפוגות מוסיקליות הנשענות על הכוח שלטענת בארת הוא האיידוס של כל צילום - המוות.¹³ הלקונה הסמיוטית-מוסיקלית באה לידי ביטוי בכתיבתו של זבאלד באופן ויזואלי, דרך השימוש הניכר בתצלומים המביא לחזרתה של הטראומה מן הלא-מודע של הטקסט, מן המודחק שלו, באופן המסרב להטמעתו במערכת הסימבולית או ליצירת ייצוג טקסטואלי שלו, כל אימת שייצוג זה פירושו הכלה של הטראומה מתוך התעלמות מוחלטת ממה שטראומה זו מסמלת (ושמביאה, בחשבון אחרון, להעלמה שלה על-ידי הדחקה).¹⁴

נוכחות הרפאים של התצלומים ברומאן היא בבחינת מסמן ריק אשר איבד את המסומן שלו, המביאה להיווצרותה של אותה נרטולוגיה המכוננת את אוסטרליץ כזר: זר למשפחה שאיבד, זר למשפחתו המאמצת, רוח רפאים מן העבר (המתגלמת בהתייחסות, לא פחות, לקרב אוסטרליץ המפורסם) המצוי בכפיית חזרה תמידית, המבטאת את הצורך לתעד את כל מה שאין ביכולתו לתאר (בכלים לשוניים-סימבוליים) על רקע ההרס של הסטודיום באירופה, במסגרת גרנד-הנרטיב של ההרס.¹⁵

בהתבסס על הבחנתו של בארת, ברצוני להצביע על הפונקטום כעל הרכיב הדינמי-מוסיקלי בצילום, החומק מכל המשגה בשל הימצאותו כהיעדר, אך ככזה גם כבעל יכולת להתרחב.¹⁶ הפונקטום בצילומיו של זבאלד הוא אותו גרנד-נרטיב שנגדו הוא מתמרד בניסיון להמציא היסטוריה של הרס, היסטוריה דינמית 'טבעית' של הרס שמקורה בסטודיום, אולם היא חוזרת תדיר אל הנקודה המודחקת (נקודת הקיבעון), החורגת ומערערת את המהלך הנרטיבי של "זבאלד המספר" והופכת אותו ל"זבאלד המיסטיקן", האורקולרי. את המהלך הזה הוא מבצע חרף העובדה שהפונקטום עצמו אינו דינמי, והדינמיות המיוחסת לו היא זו של סובייקט הטווה את דרכו אליו, ומנסה לחלץ את הטראומה המודחקת תוך התנגדות לנרטיבים הגדולים של ההרס, ולסטודיום (וה-studiousness) של ההיסטוריה של האישים הגדולים. החזרה אל הצילום - ממש כמו החזרה אל המוסיקה - היא חזרה אל מה שלא ניתן לסמן ולסמל במערכת הלשונית, אולם יש צורך מוסרי להנכיחו על מנת לשחזר את הפרגמנטריות והסינגולאריות של ההיסטוריה (של כל אותו ניסיון היסטורי שאבד), את הקיטוע המלנכולי שלה. כך הופך הצילום, שמעצם טיבו מתנגד לנרטיב, לאמצעי הראוי לתיאור הדברים שהמילים אינן מסוגלות להכיל, כיוון שהוא מנכיח את הפער החללי בין המצולם לצופה ולוכד בו את הטראומה. הוא מדמים את הטראומה תוך שהוא מניח למוסיקה, לביצוע המוסיקלי, להחזירה לחיים. זבאלד הוא אפוא מוסיקאי בכסות של צלם, המנסה, כמו בארת בשעתו, להתחקות אחר "הרעש של הזמן", הפרעה נרטולוגית שאליה יוכל להתאוות ושתחושת הבזות שלו כלפיה (במעמדו כסופר-אגו) תוכל ללבוש פנים, איווי-בזות הדומה באופיו למבט הבנימיני - מבט של מדוזה - על ההיסטוריה.

החזרה אל הטראומה דרך הצילום, תוך דחייה של הנרטולוגיה הסימבולית, משקפת את הניסיון של זבאלד לייצר פרוזה שותקת, הקוראת לטונאליות המזכירה ברגישותה את זו של המוסיקאי כשם שהיא

12 ש.ס.

13 בארת, מחשבות על הצילום, עמ' 20.

14 פרויד מתאר את המבנה של מנגנון ההדחקה כבעל שלושה שלבים, וקושר מנגנון זה להתפתחות הליבדו. תחילתו של התהליך בהיקבעות (פיקסציה) של אחד מהדחפים (אינסטינקטים) המרכיבים את הליבדו בשלב התפתחותי המוקדם לזה שבו מצויים יתר הדחפים. כתוצאה מכך הזרם הליבדינלי מתנהג בהתאם למצב ההתפתחותי המתקדם יותר, אך עשוי לבטא (בשלב זה במנגנונים הלא-מודעים של ה"אני" את האינסטינקט המעוכב). הפיקסציה הליבדינלית היא שתגדיר את סוג הגררסיה כפי שזו תבוא לידי ביטוי בשלב השלישי של ההדחקה: כישלון ההדחקה וחזרת המודחק. הגרסיה זו תבטא את הנקודה אשר עברה פיקסציה בכלכלה הליבדינלית של ה"אני", אשר מצוי כעת בקונפליקט. בדומה לכך, התצלומים באוסטרליץ משקפים את הפיקסציה המסרבת להטמעה סימבולית תחת מה שיתפרש על-ידי פרויד כשלב השני של ההדחקה, הוא ההדחקה גופא, ומשקפים את הצורך העיקש של אוסטרליץ לשוב לנקודות הקיבעון הטראומטיות מבלי לשקע אותן בכתיבה סימבולית אשר תיתן מקום לטראומה מתוך נורמליזציה שלה דרך קונפליקטואליזציה מתמדת שלה. ראו: Sigmund Freud (2001) "Case History of Schreber". *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*. Trans. J. Strachey. London: Vintage Books, pp. 67-68.

15 Santner, *On Creaturely Life*, p. 151.

16 בארת מתייחס לכושר ההתפרשות של הפונקטום: "הפונקטום, ככל שיהיה מהיר הבזק, יש לו במידה זו או אחרת, לפחות בכוח, התפרשות. לעתים קרובות כושר זה הוא מטונימי [...] ויש עוד הרחבה (פחות פרוסטיאנית) של

הפונקטום: באורח פרדוקסאלי, בעודו נשאר 'פרט' הוא ממלא את התמונה כולה'. בארת, **מחשבות על הצילום**, עמ' 50. על בסיס הדינמיות של הפונקטום ברצוני להציע את המהלך המאפשר את החריגה האנטי-נרטיבית שזבאלד מבצע באמצעות שימוש מוסיקלי בתצלומים.

17 במונח נואמה, שבארת שאב מן הפנומנולוגיה, הוא משתמש לצורך תיאור תמצית מהותו של הצילום, אשר אינה האמת או הרפונציה, אלא ה"ה"ה, או שוב: מה שאין להשיבו'. שם, עמ' 80.

Santner, *On Creaturely Life*, pp. 156-157.

19 ז'וליה קריסטבה (2005). **כוחות האימה: מסה על הבזות**. תרגום נ. ברוך. תל אביב: רסלינג, עמ' 15.

20 שם, עמ' 10.

21 כשם שהיא תסגור את הגולל על היכולת לרכך את הטראומה על-ידי התקנה שלו אל המדומה (הלאקאניאני), אשר במקרה של הטראומה שזבאלד מנסה להתחקות אחריה פועל באופן דיאכרוני, כחסר הקודם להיות הטראומתי, וכקודם לסימבוליזציה שלו, ובאופן סינכרוני כחיייה של המסומן, של הסדר הסימבולי ושל הממשי. ראו דיון דומה במושג הבזות אצל קריסטבה: שם, עמ' 15-11.

של הצלם. זבאלד, על שלל גלגוליו הספרותיים, הוא אפוא מוסיקאי-ארכיונאי המחפש אחר המוסיקה המצויה בשוליים, המוסיקה העצובה של הסבל הכופה עליו את הצורך לתעד את הסבל המודחק, את הפונקטום הקונטינגנטי שהודחק והוקפא תחת הסדר הסימבולי והחברתי, ולהחזירו מן השוליים אל מרכז התודעה. ייתכן אולי כי התפרטות ספרותית זו היא האלכימיה שעליה דיבר בארת כשניסה לתאר את ה"נואמה" (noeme), את מושג ה"זה היה" הניצב בבסיס הצילום¹⁷ ובבסיסה של הטראומה.¹⁸

אנו רואים אפוא כי הרכיב החתרני בפרוזה הזבאלדית, אף כי הוא מקבל את התפרטותו הוויזואלית על-ידי הצילום, הוא למעשה מוסיקלי. רכיב זה מסרב לכל מערכת סימבולית של מסמנים המוצגת ומיוצגת באמצעות הטקסט, ובדרך זו דוחה את הנרטולוגיה, את הגרנד-נרטולוגיה המקופלת בה דרך חזרה לראשוניות של הפראזה המוסיקלית, ולראשוניותו של הצילום. ההיבט המוסיקלי בעבודתו האנטי-נרטיבית של זבאלד, באוסטרליץ, מתארת את שאיפתו לשוב למצב קדם-אובייקטלי הקודם לחלוקה בין מפסידים למנצחים, ומסרב לפטישיזם של הזיכרון הדומה באופיו לרעיון הנשגב. ז'וליה קריסטבה היטיבה לתאר את הנשגב (שאני אגדירו כמוסיקלי) כנעדר-אובייקט:

ה'אובייקט' הנשגב נגזו בהתרגשויותו של זיכרון ללא תחתית. מתחנה לתחנה, מְזַכֵּר לזכר, מאהבה לאהבה [מטראומה לטראומה, נ"ר], הזיכרון הוא זה שמעביר אובייקט זה אל נקודת האור של הסינור, שבה אני הולכת לאיבוד כדי להיות.¹⁹

ברוח זו אפשר לומר כי כל ניסיון לחרוג מהאנטי-נרטיב על מנת לשוב מהר מדי לחיקו של נרטיב, לחפצונו של הזיכרון, דומה באופיו לנטייה של הפסיכואנליזה לפטישיזציה של מושג ה"חסר" (want) על-ידי החלפתו ב"אובייקט החסר", מתוך התעלמות (ואולי בשל חשש) מההבנה שדווקא חסר זה הוא בסיס להווייתו.²⁰ חסר אימננטי זה הוא מה שזבאלד מנסה לשמר בכתיבתו באמצעות הצילום המוסיקלי. הצילום בכתיבה זו מנסה לשמוט את הקרקע תחת הנרטיב הסימבולי, וכל ניסיון להשיבו יקביל לניסיון הפטישיסטי לחפצן את אובייקט האיווי, וסופו שיניב תוצאה הדומה לזו המתקבלת בעקבות השריה ממושכת מדי של נייר הצילום במכל הפיתוח או החזקה ממושכת מדי של כל צליליה של פראזה יחד, מתוך ניסיון נואל, הנובע אולי מתודעה כובת, לייצר ממשות. מעשה כזה יביא להיווצרותה של קפופניה בלתי-אפשרית, אשר תמסך ותהרוס את היכולת לזכור, יותר משתאפשר אותה.²¹

אף כי לכאורה מצויים המוסיקה והצילום בשני קטבים מנוגדים של ההפשטה, השימוש שזבאלד עושה בתצלומים קורא תגר על הבחנה זו. במקום שבו אין הנרטולוגיה הסיפורית מאפשרת להמשיך למלא את חוויית הטראומה, שם גדולים המאיים או הבזוי הכרוכים בה עד כדי כך שלא ניתן להכילם במערכת הלשונית גרידא, חותר זבאלד תחת המהלך הנרטיבי ומשבץ תצלום. בניגוד לנרטולוגיה של הטקסט, המתייחסת לעצמה, הנרטיב בצילומיו של זבאלד מתייחס אל 'פונקטום' אחר, החורג מן הכתוב ומבקש להתנגד לו, לחתור תחתיו תוך יצירת מארג צילומי היוצא נגד הקביעה של בארת כי הצילום הוא טאוטולוגי, בשל העובדה שהוא מייצר אינטרויקציה של הרפנט (נושא הצילום), ומפנים את המסומן

22 רעש זה, או "שאון הזמן", הוא אותו רעש שבארת מצא בו נחמה אל מול המודרנה. ראו: בארת, מחשבות על הצילום, עמ' 18-20.

23 זבאלד, אוסטרליץ, עמ' 96.

24 שם, עמ' 97.

25 שם, עמ' 103.

26 שם, עמ' 91.

27 Aufhebung.

28 המרחב הפואטי שנוצר הוא אפוא כימרה של המדומה ושל הממשי.

29 על מושג הפוסט-זיכרון ארחיב בהמשך המאמר.

שלו. אצל זבאלד, מסומן זה לעולם ימשיך לחמוק מהפנמה, והתחמקותו היא שמייצרת אצל אוסטרליץ (אך גם אצל המספר) את כפיית-החזרה המבקשת ללכוד את המסומן שחמק. בדרך זו חותר זבאלד תחת ההבחנה בין דרגות ההפשטה של המוסיקלי לפוטוגרפי, ומציג בפנינו - כצלם ההיסטוריה - מודל מוסיקלי של צילום המשקף את "רעש הזמן"²² בניסיון לשחרר את הטראומה האישית והקולקטיבית מן ההדחקה דרך יצירת קטלוג מצולם של עצב ושל זיכרון. כך למשל, במהלך פגישה של אוסטרליץ עם אדלה, אמו של ג'רלד שנפל בתאונת מטוס, מתקבל תיאור פנומנולוגי של ספק-צילום ספק-מוסיקה המתייחס אל אותה טראומה המצויה במרחב ההדחקה, הממאן להתיישב עם נרטיב שיתיימר להכיל את הטראומה והאבל במערכת סימבולית כלשהי. בעניין זה מוסיף אוסטרליץ ומציין כי "בצורות הקלושות האלה, שהופיעו ברצף לא פוסק על המשטח המואר, היה משהו חולף, מתנדף, שאף פעם, לכאורה, לא הוסיף להתקיים אחרי הרגע שבו נוצר."²³ תיאור כמו-מוסיקלי זה, של אותה מצלמת פוסט-זיכרון אנטי-נרטולוגית המנסה לאחוז בלא-אובייקט, להנציח את "שבריר השנייה המבהיל של המבזק במצלמה"²⁴ כמוהו כמלאכת העיוועים של הניסיון לשוב ולשחזר את המוסיקה של ההרס, את ההפשטה המוסיקלית המקבלת את ביטוייה המרחבי במלאכה האנטי-נרטיבית של הצילום שאוסטרליץ מדמה לדפי אלבום שבאמצעותם ניתן לשחזר "את תמונת הנוף שהמטייל תר אותו בשעתו ובינתיים כבר כמעט נבלע בתהום הנשייה."²⁵ אותו הלך רוח שורה גם על התפייטותו של הילרי, מורו של אוסטרליץ, ביחס למהלך ההיסטוריה, שמאפייניה המתרחבים ומתכווצים עונים להגדרת הדינמיות של הפונקטום הבארתי, אך בה בעת מתארים את הזמניות המוסיקלית הניצבת בבסיסה:

דומה היה שהזמן, שבדרך כלל הרי חולף-עובר כהרף עין, עמד מלכת בחדר ההוא, כאילו שהשנים שהנחנו מאחורינו עוד נמצאות בעתיד, ואני נזכר, שכשעמדנו עם אשמן בחדר הביליארד של איבר גרוב, השמיע הילרי הערה על סבך הרגשות המוזר שמשלט אפילו על היסטוריון בחדר שכזה, שנשאר זמן רב כל-כך סגור בפני זרם השעות והימים ובפני חילופי הדורות.²⁶

הרגע הפוטוגרפי-פואטי, המקודד כקטיעה של מערכת המסמנים הסימבולית, מסרב לתהליך נורמטיבי של אבל (היכול להגיע באופן ספונטני אל סופו, הבא לידי ביטוי בהצבתו של סימן, סימבול, המסמל את סיומה של עבודת האבל), ומחיש את הקורא, או את הגיבור הזבאלדי (אך לא את המספר המייצג את הסדר הסימבולי-נרטיבי), לתהליך אינסופי של מלנכוליה שלא ניתן לסלקה,²⁷ או להביא לסובלימציה שלה. הרגע המצולם, אותה טראומה השבה אלינו מן ההדחקה, מסרב להיטמע או להיות מטופל בסדר פואטי כלשהו, סימבולי או מדומיין, וממשיך להתקיים בתוך הפואטיקה כשריד של הממשי.²⁸ אוסטרליץ הגיבור, וגם המספר, הופכים לסובייקטים של פוסט-זיכרון,²⁹ תוך שהם חותרים תחת אותה דיכוטומיה של מנצחים-קורבנות, התובעת את הצורך בפוסט-זיכרון, בהדחקת הטראומה כאלמנט של הפונקטום שאותו צריך לשכוח כל מי שרוצה לחזור אל חיק הסטודיום, אל חיקו של הגרנד-נרטיב המוחק כל סינגולאריות, שכן זו תמיד קונטינגנטית מכדי להיחרט בזיכרון. את הפרדוקס הזבאלדי אפשר לנסח אפוא כדרישה לזכור

במקרה שלנו מדובר באובדן היכולת לקחת חלק בפעילות סימבולית, כלומר להבין ולבטא סימנים שהיו מוכרים בעבר. בירת הגדיר אסימבוליה כהיעדר יכולת לסימבוליזציה, חוסר יכולת לכונן סמלים ודימויים עד לכדי סוליפיסיזם. האסימבוליה של גיבוריו של זבאלד היא פתולוגית כשם שהיא חתרנית.

Santner, *On Creaturely Life*, pp. 156-157.

35 זבאלד, אוסטרליץ, עמ' 111-112.

30 סובייקט התשוקה הניורטי, והפנטזמות שלו, מצויים בין הדחפים (הסמיזטי) לשפה (הסימבולי). כשהדחפים מודחקים עד זרא בשל המערך הסימבולי, עשוי הסובייקט למצוא עצמו במצב שבו הוא מכפיף את דחפיו ותשוקותיו לחוק המסמן, לחוק הסימבולי, עד למצב שבו הסובייקט עצמו הופך לסימן, ותהליך הסימון הסימבולי נקטע. מצב זה של סירוס עצמי, שהוא מזוכיסטי מעיקרו, מסרב להטמעה במערך הסימבולי ועובר הדחיה (foreclusion) מהמערך הסימבולי. רגע זה מוגן מפני חפיצון גם אם הוא גוזר על הסובייקט שיגעון קטטוני. ככה הוא נתפס כרגע של חופש, הנובע ממצב קיצוני של שלילת הסימן (Verneinung) אך גם ממניעה של תהליך הדחקה (Verdrängung).

ראו:

Julia Kristeva (1984).

Revolution in Poetic Language. Trans. L. S. Roudiez. New York: Columbia University Press, pp. 130-132.

31 "התצלום הספציפי לעולם אינו נבדל מן המצולם (ממה שהוא מייצג) [...] מדרך הטבע יש בו בצילום משהו טאוטולוגי [...] כאילו מטלטל עמו הצילום תמיד את נושאו, ושניהם סובלים מאותה צמידות אוהבת או אבלה בתוך-תוכה של תבל הנתונה בתנועה." (בירת, מחשבות על הצילום, עמ' 11). וגם: "והאדם או העצם המצולמים הם המטרה, הנושא, מין צלם זעיר, מראה תעתועים המוקרן מן המצולם, והייתי בוחר לכנותו ה'ספקטרום' של אמנות הצילום, משום שמילה זו שומרת, על-פי שורשה, את הקשר ל'ספקטראל' (מחזה) ומוסיפה על כך אותו דבר נורא שאתה מוצא בכל תצלום: את שובו של המת" (שם, עמ' 14).

32 זבאלד, אוסטרליץ, עמ' 100.

33 במקור, אסימבוליה פירושה דיסוציאציה בין מקור הכאב להשפעה ולאפקט שלו. אולם

את מה שכל אדם נתבע לשכוח על מנת להתקבל אל החברה הסימבולית, אך לעשות זאת בלי לחפצן את הזיכרון, וגם מבלי לקטלג את הזיכרון הטראומתי כ"אוד מוצל מאש" שצריך להיתחם בקטגוריה מיוחדת, אשר בעת שהוא מהווה את אותה נקודה ארכימדית שעליה נבנה הגרנד-נרטיב של הזיכרון הטראומתי, אותו נרטיב של הקורבנות, הוא עלול גם להפוך גם לכלי חדש של שימוש בכוח. הזיכרון של זבאלד, כמו גם התמונות בכתיבתו, שהן ספק אותנטיות וספק מדומיינות, מסרב לכל חלוקה: אין לייחסו לסדר המדומה או הסימבולי, אולם הוא מסרב גם לסדר הממשי, וכן לממשות שאותה מציגים התצלומים כל אימת שהממשות תובעת להדחיקם. המלנכוליה של זבאלד היא אפוא קיומית, והמקומות שבהם מצליחים גיבוריו להתמודד עם תביעותיה הם המקומות שבהם הגיבור אוסטרליץ, או כל אחד מן המהגרים, הופך לסימן³⁰ ומשתגע, באותו רגע מזוכיסטי המתנגד לכל חפיצון, אך מביא לקטיעה של רצף המסמנים דרך היטמעות אמיתית של מסמן במסומן, בדומה לתמונה הקמה לתחייה מתיאורו של בירת.³¹ רגעים ממשיים מסוג זה דוחים למעשה את הממשות, בבחינת הקרנה של הרפרנט, אותם מקומות שבהם אנו מתים בעודנו בחיים. על רגעים כאלה אומר המספר של אוסטרליץ: "לו הבנתי כבר אז שאצל אוסטרליץ יש רגעים שאין להם התחלה ולא סוף, ולפעמים, כנגד זה, נדמה לו שכל חייו אינם אלא נקודה ריקה שאין לה משך כלל."³² האסימבוליה³³ של אוסטרליץ היא התפרטות מרחבית של התהליך המוסיקלי (והפסיכואנליטי) הבסיסי של שלילת הסימן (Verneinung), אך גם של הכחשת הסמל (Verleugnung). השתיקה, האיילמות הוויוואלית, היא אפנות מוסיקלית-צילומית שמתוכה יכול זבאלד - או גיבורו אוסטרליץ - לחבור אל המתים³⁴ בלי לחפצן את מותם או את זיכרונם, בלי להופכם למפסידים או לקורבנות. בדרך זו עולה בידי להחזיר את המתים למקומם, כלומר למצוא להם מנוחה.³⁵ אולם מבחינת אוסטרליץ, מחירה של אותה עבודת רחמים המבטאת את הניסיון לחזור אל "הקדם-היסטוריה של ישותי, שהתקיימה במרחב מצטמצם והולך", כחזרה אל הקדם-טראומה, הוא הרטני:

הרגשתי אז, הוא אמר, עד כמה לא-מיומן הייתי במלאכת ההזיכרות, ועד כמה התאמצתי כנראה לעשות תמיד את ההפך,

36 שם, עמ' 118.

37 Marianne Hirsch
[2008]. "The Generation of
Postmemory". *Poetics Today*
29(1), 103-128.

38 שם.

39 זבאלד נולד ב-1944. אף כי הוא
לא גדל במלחמה, ושייך למעשה
לילדי הדור השני, למעשה הוא
מעין "הדור הראשון וחצי", ומייצר
ערבוב פואטי (אך גם ביוגרפי) בין
הניסיון של הדור הראשון לזה של
השני. ראו:

Hirsch, "The Generation of
Postmemory", p. 119.

כלומר לא לזכור כלום ככל האפשר ולסטות מכל דבר שהיתה לו זיקה כזאת או אחרת אל מוצאי
שלא הכרתי [...] עד שהוליכו לבסוף לשיתוק המוחלט כמעט של יכולת הדיבור שלי, להשמדת כל
הרשימות והטיוטות שלי, לשיטוטים הליליים האינסופיים בחוצות לונדון ולחזיונות התעתועים
שפקדו אותי לעתים קרובות יותר ויותר, עד שבקיץ 1992 לקיתי בהתמוטטות עצבים.⁵⁶

אם כן, ההפנמה של עמדתו הפואטית, היא העמדה המצולמת, מובילה אל השיגעון, השתיקה, המוות.

שני סדרים של פוסט-זיכרון

בשלב זה ברצוני להבחין בין כמה רמות של פוסט-זיכרון. הבחנה זו צריכה להתבצע על בסיס ההבחנה
בין הסדר האוטנטי (הממשי) לסדר המדומיין (המדומה) של התמונות אצל זבאלד, והמתח הדיאלקטי
המתקיים ביניהם סביב הציווי האישי לשמר זיכרון מתוך צורך לשמר את האקטיביות של הפונקטום
ולאמץ מלנכוליה קיומית, הניצב מול הצורך הציוויליזטורי לשכוח או להעלים מחשבה הנשענת על
הפונקטום לטובת הסטודיום, השקול לעבודת אבל שדינה (ההכרחי) להסתיים.

הפוסט-זיכרון, מונח שטבעה מריאן הירש,⁵⁷ מתייחס לגבול בין הזיכרון האישי (הפונקטום במובנו
הרחב) לזיכרון ההיסטורי, הגרנד-נרטיב (סטודיום). הירש מייחדת את המושג ליחס המתקיים בין "הדור
השני" לבין החוויה הטראומתית אשר קדמה להיוולדם, אולם השפעתה עליהם כה גדולה עד כי היא
הופכת לחלק מזיכרונם. מעניין לראות כי דווקא הטראומה הנחווית כאובדן של ניסיון, כחסר, מתפקדת
בעבור הדור השני כחויית מלאות, העשויה לדחוק את הזיכרון האישי שלהם לטובת טראומה הקודמת
להיותם. לדידה של הירש, משמעותו של "הפוסט" במושג הפוסט-זיכרון מסמלת יותר תוצאה הרסנית
מאשר השהיה טמפורלית, המורה על הקשר בין החוויה הטראומתית ואובדן הניסיון הכרוך בה לבין
חוויות (גם בין-דוריות) שיבואו אחריה.⁵⁸ כל סובייקט יכול להיות נשא של פוסט-זיכרון, גם אם הזיכרון
שבבסיסו אינו חלק מסך זיכרונויו האישיים, או מן הנרטיב האישי שלו, ובתנאי שהוא חלק מן ההון
הסימבולי המרכיב את עצמיותו, ושאליו נחשף באמצעות ההיסטוריה הנתפסת בעיניו כשלו (ההיטמעות
במערך האישי היא שמפרידה את מושג הפוסט-זיכרון מזיכרון קולקטיבי, למשל. נוספת לכך הקירבה
הגדולה הכרוכה בהעברת הזיכרון, או בקיטוע של הזיכרון המועבר). כך יכול זיכרון השואה להפוך את
זבאלד לסובייקט של פוסט-זיכרון גם בלי שיהיה ניצול שואה, שכן זו מהווה כבר חלק מכור מחצבתו
האישי והפואטי.⁵⁹ על גיבורי ספריו ניתן לשאול האם גם הם יכולים להיחשב לסובייקטים של פוסט-
זיכרון. התשובה מורכבת, שכן הטראומה הגדולה השוכנת בבסיס הקיומי של כל אחד מגיבוריו של
זבאלד מסבכת את שאלת הזיכרון, או את שאלת נוכחותה של הטראומה. אוסטרליץ נתון במצב מקוטע,
והתובנה כי שומה עליו להפוך לסובייקט של פוסט-זיכרון עולה רק לאחר שיחה שהוא מנהל עם המורה
הילרי בנושא קרב אוסטרליץ (הילרי הוא שהעניק לאוסטרליץ את שמו ב-1949). בשלב זה מתעוררת
השאלה באיזה זיכרון מדובר: בזיכרון הקרב הנפוליאוני - גרנד-נרטיב סטודיומלי שממילא הוטל עליו
באנגליה, ארצם של ה"מנצחים" במלחמה - או בזיכרונו של הילד היהודי שהוברח ב-1939, באחד

40 פירוש המילה היוונית קירוס הוא הרגע המתאים או הרגע הנכון. ליוונים היו שתי מלים לזמן: קירוס וכרונוס. בעוד כרונוס מציין כרונולוגיות, התקדמות מדורגת וקצובה, קירוס מציין זמן לא סדיר, פתאומי, הזמן שנמצא בין המקצב, פורע אותו ומייחד את הרגע על-ידי יצירה של איכות חדשה. בירת מזהה את קירוס עם הרגע המצולם, עם אותה איכות שבחר הצלם להנציח מתוך הכרונוס כמבטא התפרצות ארטיסטית של תשוקה. ניתן לזהות את אותו קירוס כפונקטום, ואת המאבק בין קירוס לכרונוס כמקביל לעימות בין הפונקטום לסטודיום. ראו:

Roland Barthes (1981).

Camera Lucida, Reflections on Photography. Trans. R.

Howard. New York: Hill and

Wang Publishing, p. 59.

קשר דומה ניתן לראות ביחס בין שני היצרים עליהם הצביע פרויד: יצר החיים (ארוס) והמוות (תנטוס),

שכן בהתייחסם לאותו חסר

טראומתי, לאותה תהום, האחד

ירצה להתבשם בו, בעוד השני

ירצה לדחות אותו, לגשר על אובדן

הניסיון. אם לפי בירת האיידוס

של כל צילום הוא המוות (תנטוס),

הרי שקירוס, הרגע הקודם להנצחה

במבזק המצלמה, הוא אותו ארוס,

המנסה להרוס ולבנות את הממשי

בו-זמנית.

41 זבאלד, אוסטרליץ, עמ' 63-64

(ההדגשות שלי).

ממשלוחי הקינדרטרנספורט, ובעקבות זאת איבד את עולמו התרבותי והפך לזר? ואם כך, מהי מלאכת הפוסט-זיכרון של אוסטרליץ? מה מעמדה של הטראומה הגודעת את החוט הנרטיבי שנרקם באנגליה לטובת אותו נרטיב מתנגד של יבשת בוערת, השותקת כעת? בניגוד לדמותו של מקס פרבר מהספר המהגרים, אוסטרליץ בוחר לקרוא תגר על אותה דיכוטומיה, על הטראומה המייצרת בסופו של דבר את האפקט הא-סימבולי ומובילה לקריסתו של אוסטרליץ אל הדממה. כנשא המבקש ליצור דיאלוג בין שני סדרים של פוסט-זיכרון, מתמוטט אוסטרליץ אל עבר היעשותו סימן, כשהוא מותיר בידי המספר את מלאכת התיפור של אותו פוסט-זיכרון, אשר לה התנגד. המספר הוא אפוא הנשא האמיתי של הפוסט-זיכרון. מעורבותו בטראומה מתווכת, אך הוא זה החושף את ממדי הטראומה האישית של אוסטרליץ. על כתפיו מוטלת עבודת הזיכרון הזבאלדית משעה שאוסטרליץ (או פרבר) אינם מסוגלים להכיל עוד את הסדר הסימבולי אליו התייחסו כאל מקור הטראומה שלהם. גם כאשר מנסה אוסטרליץ להתמודד עם הטראומה, להופכה לשלום, לסמנה ולקראת לה בשם, שקיעתו בשתיקה מצווה את מלאכת הזיכרון, ואיתה את הציווי שלא לחפצן, למספר שעמדתו קרובה אולי יותר מכול לעמדת הפסיכואנליטיקאי. זוהי הטראנסגרסיה של הפונקטום, החזרה של הממד הדינמי אל הבטן הרכה של הסטודיום תוך ניסיון ליישב בין קירוס לכרונוס (בירת),⁴⁰ בין ארוס לתנטוס (פרויד).

הרה-אקטיביציה של הפונקטום מאפשרת לשוב ולהבנות אל הסדר הסימבולי את אותם גרנד-נרטיבים, גם כאשר זבאלד מסרב לבצע טיפול פנטומתי בטראומה שהם מסבים (הקמת פנטזיה סביב הטראומה היא אחד התהליכים הראשוניים באמצעותו מנהלת הפסיכה דין וחשבון עם הטראומה). הפסיכואנליזה רואה במרחב הפנטומתי מרחב ראשוני של התמודדות עם טראומות דרך הבניה סימבולית (אל תוך המדומה) שאינה לקוחה מן הסדר הנרטיבי ה"היסטורי", שתפקידו להניח מסד להתמודדות עם הטראומה, ולאפשר הדחקה שתפקידה להביא לסובלימציה. כך יכול זבאלד לדבר על היסטוריה טבעית של הרס בלי ליפול למכמונת הדיכוטומיה של מנצחים-מפסידים. גם מבעד לנרטיביות הפיקטיבית של המורה הילרי, שחרף היותו לקוח מן הסדר המדומה טוען את המציאות הטראומתית של אוסטרליץ בתוכן, הוא מצליח לייצר הבניה אחרת של הטראומה והמלחמה, של שגב הקרב הנפוליאוני המוטל על כתפיו של פליט יהודי כפונקטום המאחד בין הכללי לאישי, בין הזיכרון לפוסט-זיכרון, וגם בין מנצחים למפסידים.

כשאני חוזר במחשבותי היום אל התיאורים של אנדה הילרי, אמר אוסטרליץ, אני שב ונזכר גם ברעיון שעלה בי אז, שיש לי קשר מסתורי עם העבר עטור התהילה של האומה הצרפתית. ככל שהרבה הילרי להגות את המילה אוסטרליץ באזני התלמידים יותר היא נהייתה לי לשמי, ויותר התברר לי, כך נדמה לי, שהדבר שקודם לכן היה כתם מביש שדבק בי הופך לנקודת אור המרחפת לנגד עיני תמיד ומבטיחה גדולות.⁴¹

אם כן, הניסיון הפואטי שמקיים אוסטרליץ (שהוא גם ניסיונו של זבאלד) הוא ניסיון בנימיני מעיקרו, המנסה להתנגד להיסטוריציון הליניארי של התפתחות היסטורית, ולחזור למושג של מקור ספירלי,

42 "פוסט" העולה בקנה אחד עם תפיסתה של הירש, הרואה בו מבנה העברה בין-דורי של חוויה טראומתית, יותר מאשר תנועה או רעיון גרידא. ראו:

Hirsch, "The Generation of Postmemory", p. 1.

43 פריד מזהה סוג זה של שלילה עם התפתחות של סטייה, פרוורסיה. לאקאן קושר את הפרוורסיה עם שם-האב (במשחק מילים בצרפתית על המילה -père-version), כשדחייתו (foreclusion) עשויה להביא לפסיכוזה. במקרה של אוסטרליץ או רואים מצב שבו הכחשת הסימנים מזוהה דווקא עם האימהי. קריסטבה מזהה סטייה מסוג זה וקוראת לה -mère-version. ראו:

Julia Kristeva (2010). *Hatred and Forgiveness*. Trans. J. Herman. New York: Columbia University Press, pp. 199-200.

השב ומתנכח כל אימת שנדמה כי מתרחקים ממנו. הפתרון הפואטי שזבאלד מציע כדרך של התנגדות לסימבוליזם הליניארי והאפודיקטי של ההיסטוריה, מניח כי בבסיס ההיסטוריה שוכן מין טלוס התפתחותי המתגלם בניסיון מתמיד לפרוע את הנרטולוגיה באמצעות שימוש בתצלומים, או לחילופין בניסיון לתאר את האירוע ההיסטורי מתוך ההיסטוריה, ולא מתוך נקודה של "קץ ההיסטוריה", שפירושה קבלת הסדר הסימבולי ואימוצו של גרנד-נרטיב, של פרספקטיבה דכאנית של מנצחים (או מפסידים). זבאלד מבקש להשתוות בתוך הרגע, ולא לחרוץ מהר מדי את דין הסדר הסימבולי על ההיסטוריה. מהו מעמדו של הניצול, אוסטרליץ, של הנרטולוג, והאם עליו לדבר על פלנטה אחרת? האם הוא יודע כיצד היו הדברים באמת? האם בהימנעותו משיפוט הוא אכן מאפשר למתים לחזור למקומם, בלי להתבשם בתחושה של עליונות עליהם (כמו זו שמתאר אליאס קנטי בספרו *ההמון והכוח*)?

ואולם הממשי, שאותו מציג זבאלד באמצעות הדימוי הצילומי, כניסיון לייצג את הטראומה באופנויות שונות של פוסט-זיכרון, אינו מובן מאליו כאשר נזכרים בעמדה הפואטית המתעקשת להציע אלטרנטיבה לממשי, אך מסרבת לטיפול פנטזמי או סימבולי שלה. וזה בדיוק הפרדוקס הזבאלדי: הוא מחפש אחר פונקטום משותף אשר יוכל להפוך לפוסט-זיכרון, אך מסרב לחיפצונו על-ידי מלאכת הזיכרון שבכוחה להכריח את הפונקטום הקונטינגנטי לטובת הסטודיום. הניסיון הנרטולוגי של זבאלד ליצור מתוך עמדה של חוסר שיפוט, היא הדוחפת את הרטוריקה שלו אל תוך ההריסות, במסגרת הניסיון לדווח את הטראומה, להיות "מלאך ההריסות" (דמות שאליה התייחס באופן מפורש בסדרת הרצאותיו *Luftkrieg und Literatur*, שבה ניסה להבין מדוע לא הצליחה הגרמניות לכתוב את עצמה מתוך ההריסות). אולם דומה כי מחיקת הפער, השיבה אל הטראומה, והרתיעה הכמעט פתולוגית מפני הפיכה לסובייקט של פוסט-זיכרון, הן שמחזירות את זבאלד, על שלל גלגוליו הספרותיים (אוסטרליץ, פרבר, סלווין והמספרים האנונימיים) אל מעבה הטראומה - שכן רק השיבה אל אתרי הטראומה: אל המבצרים העזובים, מחנות הריכוז, בתי הקברות, העיר העזובה ומנצ'סטר במעמדה כשטייטעל חדש, היא המאפשרת לו להשיל מעליו את עולו של ה"פוסט"⁴² על מנת להפוך את הטראומה לחלק אינטגרלי מהחובה לתת למתים מקום, להכילם במערכת שאינה סימבולית כיוון שהיא מסרבת לחפצו או לפטישיזם דמגוגי של הזיכרון.

האנציקלופדיום של זבאלד, השימוש הקטלוגי שלו בתצלומים, הוא אפוא אורגני, ניסיון לתעד את מה שאסור בתיעוד בשל הסכנה של סילוף או שכחה, ובכל זאת תיעודו הוא בגדר חובה מוסרית. ההימצאות "בתוך ההיסטוריה", המושגת באמצעות השיבה הקיצונית של אוסטרליץ אל מקורה הספירלי של הטראומה המודחקת שלו, מגנה עליו מפני סכנות השכחה, שכן חזרתה של הטראומה מן המודחק פורעת את כל מבני האני ומביאה לשקיעתו של אוסטרליץ במהלך היסטורי קונטינגנטי (פונקטומלי) אך באחת גם סטודיומלי, בלי שיהיה צורך לקבוע אם הוא מנצח או מפסיד. נטייתו של אוסטרליץ להכחיש סימנים (Verleugnung)⁴³ מגיעה לשיאה אחרי פריחה פוליטית, אחרי החזרה האולטימטיבית אל ארץ-האם ואל שפת-האם החושפת אותו לפער הגדול בין שני מערכים המעניקים משמעות לאגו שלו - הסמיוטי והסימבולי - ולבסוף, אחרי פרץ פרווודי של שחרור, גורמים לו לקרוס אל השתיקה.

Santner, *On Creaturely Life*, p. 164.

45 אם התצלומים מחיים את המתים, ומעלים על נס את האירוע הטראומתי, הרי שניתן לראות את היחס הנוצר בין הנרטיב לתצלום כמקביל באופיו ליחס המתקיים בין הסופר-אגו (הגרנד-נרטיב) לבזות (התצלום-המתים), הואיל והנרטיב מתאווה אל הבזוי ודוחה אותו בז-זמנית. יחס הבזות שעליו אני מתבסס מקורו במחשבתה של ז'וליה קריסטבה, המגדירה את הבזות כ"אחת מאותן התקוממויות אלימות ועמומות של האדם כנגד מה שמאיים עליו, ושנדמה לו שמקורו בחוץ או בתוך מוגסן כלשהו, מוטל לצד האפשרי, הניתן למחשבה. זה כאן, קרוב מאוד אך בלתי ניתן להטמעה. זה משדל, טורד ומרתק את האיוו, אשר על פי כן, אינו מניח לעצמו להתפתות [...] לכל אני האובייקט שלו, לכל אני-עליון הבזוי שלו." קריסטבה, *כוחות האימה*, עמ' 7-6.

46 סנטנר אף קושר זאת לנטייה ההומוסקסואלית של אמברוז, המולידה רגישות אפריורית כלפי אלה שאינם מצויים במוקדי הכוח. באופן זה מנסה סנטנר לבקר מהלך של אליאס קנטי, שראה בפרנויה הפרעה שמקורה בכוח, ולא מחלה שמקורה בערעור על הסדר הסימבולי על-ידי נטייה הומו-ארוטית. סנטנר נשען על הניתוח שמציעים פריד וקנטי למקרה של שרבר, שהוא מנסה להכילו על הסיפור של אמברוז. ראו: Santner, *On Creaturely Life*, pp. 157-175.

47 Walter Benjamin (1998). *The Origin of German Tragic Drama*. Trans. J. Osborne. London: Verso Publishing Group, pp. 225-226.

ואילו המספר, המנסה לכאורה לאחות את שברי הגיבור, נותר שבוי בתוך גרנד-נרטיב נאלם, בשתיקה המזכירה את זו של גיבורו לנוכח הטראומה הנגלית לפניו. הנשגבות של הטראומה אוטמת אותו מפני התמודדות אמיתית עם הפונקטום הדינמי שלה, המשמר משהו מן הריאקטיביות הראשונית של האירוע הטראומתי לטובת ניסיון למקמו בסטודיום הכללי.⁴⁴ ברם, לנוכח ההתמוטטות של אוסטרליץ, הרתיעה של המספר מן ההתמודדות עם האירועים באמצעות חזרה אקטיבית אליהם ועליהם מתפרשת על-ידינו ככפיית-חזרה פתולוגית. חזרה זו אינה מפתיעה, אך היא הופכת את המספר לנשא מפוכח יותר של פוסט-זיכרון, שכן שיפוטו הוא תמיד אפוסטריורי, ונובע תמיד מן ההנחה כי הדיכויטומיה בין מנצחים למפסידים מובנת מאליה, אף על פי שגיבוריו של זבאלד - אוסטרליץ או פרבר - מנסים לחתור תחתיה. הנרטולוג פועל תמיד מתוך תחושה של החמצה, ומתוך ניסיון להפגין עמדה רפלקסיבית ביחס לאירועים. מעמדה זו, גוויעתו של הטבע - ראשוני או שניוני - נראית טבעית ובלתי-נמנעת, ומבהירה כי המספר משקף נאמנה את הסדר הסימבולי של הקטסטרופה. הגיבורים, לעומתו, בוחרים בעמדת הבזות.⁴⁵ בהמהגרים, למשל, הפוליגלוטיות של אמברוז, והפסיכוזה שהוא מפתח בהמשך, מבטאות את ההתרסה שלו נגד הסדר הסימבולי, נגד חברתו, שכן אפילו במצב הפוליגלוטי הוא מייצר מצב של אוטומטון מאיים, הואיל והפרקטיקה הפוליגלוטית שלו אינה מחלחלת אל עבר הכלכלה הליברלינלית, אלא מביאה לקריסה הא-סימבולית שלו אל עבר השתיקה המלנכולית.⁴⁶ דמותו של אמברוז אדלורית מייצגת אפוא מצב של הפנמת האוטומטון המאיים תוך מחיקת הפער בין מסמן למסומן באופן המרתק את האיוו (כמייצר גבול דיאכרוני בין בזות לסובלימציה), אך מביא למצב שבו אין הסדר הסימבולי - גם לא זה הזוכה להתפרטות קיומית אצל אמברוז עצמו - יכול להכילו.

מהו מעמדו האלגורי של הצילום בנרטולוגיה הזבאלדית? בספרו *מקור מחזה התוגה* מתייחס בנימין למוות של הפיגורות ולהפשטה של רעיונות כאל התנאים המקדימים של המטמורפוזה האלגורית, שבמסגרתה מתקיים מחזה התוגה.⁴⁷ המעמד של הצילום, כשריד של הממשי הפורע את החוט הנרטיבי אצל זבאלד, ומתפקד כאובייקט איוו אבוד (object a), הם שמאפשרים לזבאלד לכתוב מתוך ההריסות, ולייצג את מה שנעדר בלי לחפצנו, שכן בעיניו חסר זה הוא בגדר עודפות. החסר הנוכח בכתיבה הזבאלדית, ומונכח באמצעות השימוש בתצלומים, הוא המאפשר לו לייצג את הטראומה כתופעה רוויה, כשגשוג של דיסימולנטים (כפילים) פרוידיאניים מאיימים, העלולים להפוך לסוכנויות של כוח. בניגוד לתחושת העליונות הלא-מודעת שתיאר אליאס קנטי בספרו *ההמון והכוח*, אותה תחושה המלווה אותנו בהולכנו אל קברי יקירינו, ובהציבנו אותם ככפילים המאיימים של עצמיותנו - תחושה היכולה להפוך גם לפטיש - הפואטיקה של זבאלד מוחקת את עליונותנו, כיוון שהיא מוחקת (או לפחות מטשטשת) את הפער בין השורדים למתים, ובתוך כך גם את ניצחוננו על מתינו. שרידתנו אינה מהווה ניצחון, כי החלוקה בין מנצחים למפסידים נמחקת גם היא. לכן, כאמור, תהיה זו טעות לקטלג את זבאלד כמחבר ההיסטוריה של המפסידים. זבאלד מייצר את הנרטולוגיה של הדיסימולנט (הכפיל) המאיים, ותפקיד הצילום אצלו הוא לפרוע כל נרטיב אשר ירצה לשוב ולקשור את כתר הניצחון במטרה להטמיעו בשיח

Amir Eshel (2003). "Against 48 the Power of Time: The Poetics of Suspension in W. G. Sebald's 'Austerlitz'", *New German Critique* 88, 71-96.

49 זבאלד, אוסטרליץ, עמ' 87. דווקא בירת מוצא ב"רעש של הזמן" נחמה, שכן 'דמותו' המוכרת אל מול הקידמה מצליחה לשמר משהו מן החיות הקופאת ברגע הצילומי. אני מבקש לטעון כי הרעש של הזמן הוא אותו פונקטום המאיים לקפוא תחת הסטטיות של הסטודיום, ומסרב לקיפאון בעודו חומק מן הסטודיום. ראו גם: בארת, מחשבות על הצילום, עמ' 18-20.

הסטודיום. הצילום מסרס את הניצחון, שולל אותו, ובעזרת מנגנון ההשהיה הפואטי מסוגל אפילו לבטלו. התצלומים המופיעים ברומאנים של זבאלד הם אפוא מטונימיות לאובדן טראומתי מדומיין של סובייקטים כמו אוסטרליץ, אדלוורת, פרבר והמספר - המנסים להתחקות אחר טראומה היסטורית אמיתית, אחר היסטוריה טבעית של הרס, ולהשהות את הזמן הקורס בסופו של דבר אל השתיקה האינסופית של ההיעשות לסימן.

דומה כי באוסטרליץ עצמו לא הותירה הטראומה זכר מלבד הצילומים, שבנוסף להיותם רפורטאז' מצולם של טראומה מהווים גם את הפונקטום של הרומאן - מה שחומק מן הלשוני, מן הסימבולי, ומכין את הקרקע להפיכת הקורא לסובייקט הנושא את הפוסט-זיכרון של הטראומה שגיבור הרומאן אינו מסוגל להכיל. אך למעשה, את הטראומה אין איש מסוגל להכיל במערכת המסמנים הסימבולית-חברתית אשר היתה אחראית להיווצרותה מלכתחילה. הצילום הוא אפוא מטונימיה, אבל הוא גם קתקרזיס (catachresis) - מטאפורה הממלאת את עצמה בטראומה ההיסטורית, המציגה את האובדן של מה שהיה, השב ומופיע, שב ותובע את מקומו, לא רק כרוח-רפאים המשתקפת במחשכים, אלא גם כנוכחות ממשית אשר אבדה תחת עול הסטודיום.

להקפיא את הזמן

הניסיון של זבאלד להקפיא את הזמן דרך צילומו מחפש אצלו גם התפרטות טקסטואלית. אמיר אשל⁴⁸ מצביע על מה שאנחנו יכולים להגדירו כמעבר מן הזמן הכללי - הסטודיום - זמנה של האנושות, אל הזמן הפרטי, הסינגולארי - או אל הפונקטום הנוצר במקום שבו השניים נפגשים. דבריו של אשל מתייחסים לנאומו של אוסטרליץ בגריניץ, בנקודת האפס של הזמן, ולנאומו של אוסטרליץ על הארביטריות של תפיסת-הזמן (ארביטריות אוגוסטינית כמעט באופייה), שנקודת האפס שלה היא גריניץ, אשר ביחס אליה מנסה אוסטרליץ להתמרד:

האמת היא, אמר אוסטרליץ, שמעולם לא היה לי שעון [...] מתוך תקווה, כך אני סבור היום, אמר אוסטרליץ, שהזמן יעמוד מלכת, שהזמן היה עומד מלכת ואז הייתי יכול ללכת אל מאחוריו בחזרה.⁴⁹

באמצעות אוסטרליץ גיבורו, מנסה זבאלד לחזור אל מצב דינמי של פונקטום בלי להפכו לסטודיום, בלי לאפשר את הפיכתו למוצר תרבות, אך תוך שמירה עיקשת על הייחודיות של הפונקטום גם כאשר הפונקטום הזה הושמד, נעלם. ההליכה הסימבולית של אוסטרליץ אל נקודת האפס של גריניץ היא ניסיון ללכת אל מעבר לזמן, לנסות לעשות במילים את מה שהתצלום עושה בבלי-דעת: להחיות את המתים, לשוב אל הגן החורפי, המוסיקלי, "השומני" של בארת, ולהתאבל על מות הפונקטום, על הצורך הציוויליזטורי בדיכוי מנייה של מנצחים-מפסידים, דיכוי מנייה שכל ניסיון לחתור תחתיה מוביל לשיגעון, ולמוות. שיבוץ התמונה כמעשה של היזכרות הוא ניסיון מרחבי לייצר סימולטניות אשר תסתור את הרצף ההיסטורי, או תנסה לשבש היסטוריה שהמוטו שלה הוא:

50 שם, עמ' 87.

51 אשל מתייחס בצדק לשימוש שעושה זבאלד בתצלומים ככזה הנובע מהגדרתו של לוי-שטראוס לבריקולאז' (ראו הערה 54 להלן).

52 Eshel, "Against the Power of Time", p. 76.

53 שם.

54 יצירתו של שומן, תמונות ילדות אופוס 15, נפתחת בקטע "על מקומות זרים ורחוקים", ומסתיימת במעין אפואיזוזה "המשורר מדבר" או "דבר המשורר". נדמה שזבאלד מנסה להפליג מתוך עמדת המשורר-פרוזאיקון אל אותם מקומות זרים ורחוקים.

כל רגעי הזמן היו מתקיימים בו-זמנית זה בצד זה, ואז שום דבר ממדה שההיסטוריה מספרת לא היה אמת, דבר שמצד שני, כמוכן, היה פותח פתח לאפשרות המיאיאשת של אומללות נמשכת והולכת ושל ייסורים לא נגמרים.⁵⁰

ההיסטוריה של ההרס, זמנה הפואטי של היצירה, מתאפשרת הודות למקומות שבהם מושהה הזמן דרך הטריז המרחבי-ויזואלי שתוקע השימוש האידיויסינקרטי של זבאלד בתצלומים. שימוש זה מוחק את היחסים המוכרים בין מסמן למסומן, כיוון שהתמונה אינה מתייחסת לביוגרפיה של הקורא או של המספר, ופעמים רבות גם אין היא מציגה יחס מקובל לביוגרפיה של הגיבור,⁵¹ ולמרות זאת היא משתמשת בקואורדינאטות של פוסט-זיכרון, בניסיון להיטמע בנרטיב של כל המתבוננים בה. הצילום הזבאלדי מְשַׁבֵּר את הנרטיב, מחזיר את הקורא אל הפונקטום הדינמי המשהה את הזרימה של הרומאן, ומעלה מן ההדחקה את הטראומה של הגיבור, ההופכת לטראומה של המחבר, וחוברת דרך הצילום לגרנד-נרטיב ההיסטורי שלקיומו מתנגד זבאלד. זוהי הפנומנולוגיה של הצילום, שהיא בה בעת היסטוריה טבעית של הרס וגם הרס טבעי של ההיסטוריה.

הנרטולוגיה פירושה שליטה בזמן, התגברות על ה"פוסט": פוסט-מודרנה, פוסט-טראומה, פוסט-שואה.⁵² ההתנגדות העמוקה לנרטולוגיה אצל זבאלד מקורה בהנחה כי מדובר במנגנון המכתיב שיח דכאני של הדחקה, הנובעת מצורך של נרטולוג-ליניארי, ומתבצעת באמצעות יצירה מרחבית של נקודות שהיה מצולמות. התצלומים - אלמנט "מודרניסטי" המקפיא את החלל - מעלים באוב את הפחד לשכוח, ומנכיחים את הטראומה באמצעות פריעה מתמדת של המהלך הנרטיבי, של ההיסטוריה. בדרך זו הם יוצרים את חוסר הוודאות המאפשרת, בחשבון אחרון, לכתוב שירה אחרי אושוויץ בלי להפוך לברברים, כיוון שהשירה הנוצרת מתוך חוסר ודאות זבאלדית אינה נכנעת לאפקט של תחושת העליונות על מתינו, שאנו חשים בהולכנו אל בית הקברות הסימבולי.

הניסיון של זבאלד לכתוב היסטוריה של קורבנות, ולא של מפסידים, תוך יצירת מתח מתמיד בין fact ל-fiction,⁵³ בין רומאן לפרוזה, בין צילום למילה, מבקש לעורר אצלנו הקוראים תחושה שאנו מעורבים בשמירת הזכר שאסור לחפצן או להטמיע במערכת הסימבולית, בסטודיום, בגרנד-נרטיב, וצריך להתירו במצב סמיטי, ראשוני, טראומתי, מצב הפונקטום המטונימי של האובייקט-החלקי. הצילום מנכיח את התהום הטראומתית, את הפער הספקטרילי בין הנרטיב של אוסטרליץ (או של זבאלד) לבין זה של המספר. כך מנסה אוסטרליץ לשוב אל הפרה-היסטוריה של הטראומה, אל מרחב-ההופעה שלה. הוא שב לפראג במסגרת ניסיון (מטאפורי) לנגן את "תמונות ילדות" של שומן מן הסוף להתחלה, מן "המשורר המדבר" ולא "מתוך המקומות הרחוקים",⁵⁴ מן הידיעה כי המקום הרחוק ביותר - זה שלעולם לא נגיע אליו - שוכן בתוכנו: מודחק ומאיים להתפרץ. זוהי הנקודה האודיסאית שבה איש אינו מכיר בנו ואותנו, גם לא אודיסאוס עצמו, שכן הסינגולאריות היא פרגמנטרית ואידיויסינקרטי כל-כך עד כי אין ביכולתו של איש להכילה. בשלב זה אוסטרליץ מתמוטט. שתיקתו המטורפת, כמו זו של אדלוורת

בהמהגרים, מקיימת את הסימולטניות האונטולוגית של הזמן.⁵⁵ זהו המקום שבו אוסטרליץ מסוגל להביט על עברו בלי להכריזו עליו כעל עבר, וכך להשיב את המתים למקומם.⁵⁶

הצילום מנסה למלל את הטראומה ולפרוע את המסמן, את הסדר הסימבולי שהביא להיווצרותה מלכתחילה. בדרך זו הוא מבקש לחשוף את מבני העומק, את סיבי הכאב שעליהם מבוססת ההיסטוריה הטבעית של ההרס. כך, "הסמל [הצילום] חדל להיות סמל ונוטל לו את מלוא הישגיו ומשמעותו של הדבר שבא לסמלו".⁵⁷ משום כך גם נגזרת על אוסטרליץ, במעמדו כצלם הפורע את הנרטיב, אותה זרות שהיא אימננטית למהלך ההזרה. כמו הפונקטום, גם אוסטרליץ נותר דינמי וחופשי מהמסגה, מייצוג, ולכן הוא נעלם מן התמונות (התצלום המתיימר להציגו הוא זה של הפילוסוף לודוויג ויטגנשטיין). אנו, כקוראים וכסובייקטים ממשיים של פוסט-זיכרון ופוסט-טראומה, צריכים לייצג באופן פנטזמטי את אוסטרליץ כמטונימיה לכל טראומה שלנו התובעת את ייצוגה. זבאלד תובע אפוא מקוראיו לחזור ולגשר על הפער בין הסטודיום לפונקטום בלי להפוך את הפונקטום לפטיש. לפיכך, אף על פי שהתמונה מציגה טראומה, הטראומה נותרת זרה לה. רק מתוך הבנת המרחב של הסטודיום, מתוך החקירה הכפייתית של מוטיבים שונים בקיומנו, נוכל להבין את הפונקטום הטראומתי של קיומנו.⁵⁸

התבנית של המהלך הנרטיבי המסופר והמצולם אלגורית למודרנה שאוסטרליץ או זבאלד חווים כטראומה. סיבי הטראומה נמתחים הישר מאירופה אל לונדון או מנצ'סטר, כגלגולים חדשים של אותה תופת, ומזכירים את המהלך של ולטר בנימין בחיבורו פריז, בירת המאה התשע-עשרה, שבו מופיעה הברירה הצרפתית כספק חלום ספק גיהינום. אלגוריית התופת של אוסטרליץ מזכירה גם את המקום התיאוסופי של התופת בקומדיה האלוהית של דנטה, אך בעוד שאצל דנטה מודגש מקומה של כפיית החזרה הבלתי פוסקת, הנובעת מהגורל של הנידונים לשוב ולבצע את חטאם הנחוזה כעת כטראומה החוזרת שוב ושוב, תוך העצמתה המתמדת,⁵⁹ אצל אוסטרליץ הטראומה נעדרת מן התופת הקיומי (לפחות כך נדמה בהתחלה). היא מודחקת וחומקת מהסמלה, כיוון שאנו כקוראים רואים בה אלמנט של בזות, גבול של איווי שמעבר לו תיקטע שרשרת הסימון. הטראומה של אוסטרליץ, הנוכחת כצילום או כגבול המוסיקלי של הבזות, כהכחשה של המסמן או דחייה שלו, מזמינה את הקורא לנסות - בניסיון הנידון מראש לכישלון - להשיב את אוסטרליץ אל אותו מקום קדם-טראומתי, ולתור אחר היציאה ממעבה הגיהינום בלי להיבלע לתוכו, בלי להפוך לסימן של בזות, בלי להשתגע או לדחוק את גבול האיווי, את המוות הטראומתי.⁶⁰ בהקשר זה הופך הצילום לניסיון אפוסטריורי להתחקות אחר המהלך של ההרס הטבעי, אותו הרס שבמסגרתו מתאחד הפונקטום הסינגולארי עם הסטודיום ההיסטורי. הרס זה מאפשר לחזור אל המקום שבו הופכת ההיסטוריה ה"טבעית" של ההרס להרס שאינו טבעי, הרס של הטבע, של הגוף, של האורגני. זוהי המטונימיה הגדולה של הצילום הזבאלדי המתנגד לנרטיב המאחה: החושף את התהום המפחידה, המבוזה (abjecté), שבתוכה האיידוס של הצילום - אותו מוות המשמש כגבול - קם לתחייה ומשתחרר מן ההדחקה, כאשר הוא תובע את מקומו במרחב הפואטי של הרומאן. המתים השבים אלינו בתמונות מאפשרים לבצע פריעה סימבולית בסדר הסימבולי שציווה את מותם, וגור עליהם

55 לדיון מפורט ראו: Eshel, "Against the Power of Time", pp. 78-80. אשל אף מציע כי התמונות שובצו על-ידי המספר אחרי התמוטטותו של אוסטרליץ בצורה של בריקולאז', כלומר כתוצאה מתהליך קדם-רציונלי הנובע מקיומם של תצלומים בביתו של אוסטרליץ, ולא מתוך כוונה נרטיבית. קריאה כזו אף מששעת את הנרטולוגיה ביתר שאת, כיוון שגם אם בוצעה על-ידי המספר, היא נעשתה בנקודת זמן מאוחרת בנרטיב (אפוסטריורי), ולכן ניתן לומר כי היא הופכת את תפקיד המספר למאחר ו"חלקי", למספר של פונקטום.

56 זבאלד, אוסטרליץ, עמ' 111-112. 57 ז'וליה קריסטבה (2009). זרים לעצמנו. תרגום ה. קרט. תל אביב: רסלינג, עמ' 198-199.

58 במקרה של אוסטרליץ, או של זבאלד בכלל, העיסוק ברכבות הוא הניסיון לגשר על המתח הנוצר בין הרכבת שהובילה אותו מצ'כיה ללונדון (הקינדרטרנספורט) לבין זו שהובילה את אמו לטרוינסטט. כך גם במקרה של פרבר בהמהגרים, שבו לחילופין בסיפורו של ברייטר, שבו ההתאבדות על פסי הרכבת היא החוט המקשר לטראומה שעימה אין הוא יכול להתמודד יותר. ראו: Eshel, "Against the Power of Time", p. 84; Santner, *On Creaturely Life*, pp. 149.

59 ה-compulsion to repeat הוא אחד מסימניו של המאיים הפרוידיאני.

60 ראו גם: קריסטבה, כוחות האמה, עמ' 8-12.

Eshel, "Against the Power of Time", p. 91.

Lang Berel (1988). *Writing and The Holocaust*. New York: Holmes and Meier, p. 273.
גישה דומה מופיעה בעבודתו של אלכסנדר קלוגה.

63 זבאלד, אוסטרליץ, עמ' 67.

את שתיקתם. ברם, האיידוס הזועק אלינו מכל צילום, מכל פריעה של הנרטולוגיה הסימבולית. אותן הריסות הניצבות בפתח כתיבתו של זבאלד, הן המביאות את גיבוריו לכרוע תחת הנטל. בכתיבתו ובשימוש שהוא עושה בתצלומים מבקש זבאלד לעזור לקורא לבצע אנליזה של ההיסטוריה, להתחקות אחר מוטיבים, ולנסות לייצר את הפראזה המוסיקלית של הזמן, את הרעש של הזמן מתוך עמדה שהאיידוס שלה, כמו אצל בארת, הוא המוות. בכך הוא מבקש להחזיר את המתים מגלותם, לקיים זיכרון בלי לייצר תחושה כוזבת של כוח ובלי להיכנע לדיכוטומיה מנצחים-קורבנות, סטודיום-פונקטום. ההשהיה של המחשבה הדיכוטומית מאפשרת לו ליצור נרטולוגיה שתצליח לתאר את הכרונוטורופ (קוצב הזמן) המבולבל, את ההיסטוריה של הקורבנות, בלי להיכנע לפאתוס של "ששת המיליונים", אך גם בלי להימלט שוב אל שיח הבנאליות של הרוע. העמדה הזבאלדית היא אפוא העמדה של העומד מנגד, זה אשר גלה לאנגליה כדי לכתוב על גרמניה שהועלתה קורבן. עמדה זו זוכה להתפרטות בכל אחת מיצירותיו של זבאלד, בפרוזה ובמסות, בשמו ובשם של אוסטרליץ או מקס פרבר - יהודים גרמנים שגלו מגרמניה ערב הטראומה, והפכו לנשאים של הפוסט-זיכרון, אך גם לקחו חלק פעיל בייצורו כאשר מתחו חוטים בינם לבין עברם, הפונקטום שהודחק, הזהות האבודה, בניסיון לשחזר את הדינמיות-המרחבית אשר אבדה בינות להריסות.⁶¹

מלאכת-הצילום

הצילום מותיר אופק פוליטי, אנטי-ארכיביסטי, הנפרש בפנינו חרף הניסיון הכפייתי של אוסטרליץ להפוך לארכיבר הכתיבה המחודשת של היסטוריית ההרס ה"טבעית". זבאלד המספר, המתזמר מחדש את ההיסטוריה, מגלם אולי את המספר האולטימטיבי שאליו כמה ראויל הילברג, משעה שדחה את העבודה הסימבולית של ההיסטוריה שבעל-פה, או של העדות.⁶² המהלך של זבאלד מותיר אותנו עם טראומה שאותה לא ניתן למלא בפנטזיה, וחושף את קצות עצבינו כאשר הוא פותח את המרחב שלתוכו יכולים המתים לחזור. כך מתאר אוסטרליץ את מלאכת הצילום הזאת:

במלאכת הצילום הקסים וריתק אותי במיוחד הרגע שבו רואים על נייר הפיתוח החשוף לאור את הצללים של המציאות צצים כביכול מן האין, בדיוק כמו הזיכרונות, אמר אוסטרליץ, שגם הם הרי צצים לנו בלילה, ומי שמבקש להחזיק בהם מיד הם שבים ונבלעים לו בחשכה, כמוהם כתצלום שמשאירים אותו יותר מדי זמן במכל הפיתוח.⁶³

ואמנם הניסיון להחזיק את הזיכרון, לחפצנו במקום לפנות לו מקום, הוא מוקד העבודה האנטי-נרטיבית של זבאלד, המבקשת לייצר מרחב שהוא נקי משיפוט סימבולי, מרחב המותיר למתים את מקומם ואינו גוזר עליהם נדודים אל מחוץ לגבולות הזיכרון, אך בה בעת גם אינו תובע מהם להפוך לכלי שרת בדי הסדר הסימבולי. אל אותם מתים מתייחס אוסטרליץ, במקום אחר, בדברים הבאים:

64 שם, עמ' 111-112.

65 Stefanie Harris (2001). "The Return of the Dead: Memory and Photography in W. G. Sebald's Die Ausgewanderten", *The German Quarterly* 74:4, 379-391, p. 382.

66 זבאלד, אוסטרליץ, עמ' 165-166 (ההדגשות שלי).

גם המתים, כמוהם כחיים, יוצאים אל מחוץ לעיר כשנהיה להם צר מדי, לאזור שאינו מיושב בצפיפות רבה כל כך והם יכולים למצוא שם את מנוחתם במרחק ראוי זה מזה [...] אבל לי עצמי, אמר אוסטרליץ, נראָה בעת ההיא שהמתים חוזרים מהיעדרותם וממלאים את אור הדמדומים סביבי בתנועתם הלא-שקטה, האיטית באופן מוזר.⁶⁴

זבאלד קורא תגר על תפקידו של הצילום כמתווך של זיכרון קולקטיבי, ומבקש להציג מודל צילומי אלטרנטיבי של זיכרון תרבותי (הנשען על קטגוריה של פוסט-זיכרון).⁶⁵ ברם, זיכרון זה מבקש למחוק את ה"תרבות" כל אימת שזה מקפל בתוכו את הסטאטיות של הפונקטום, הגוררת גרנד-נרטיביות. האמת השוכנת בצילומים מאבדת מחשיבותה לאור העובדה שהארכיונאות הצילומית היא אמצעי המבע הקיצוני ביותר שבו בוחר זבאלד על מנת לשבר אחת ולתמיד כל אפשרות עתידית העשויה להפוך את הזיכרון לכוח, כיוון שזו פותחת את הדרך אל השיכחה. נדמה כי זוהי הפואטיקה של ההשהיה, הנוצרת בעקבות הקריסה המוסיקלית של הטמפורליות הטקסטואלית אל עבר מוסיקליות מצולמת, אל מלנכוליה תמיידית שבניגוד לאבל חייבת להימשך לעד, שכן סיומה פירושו גם חזרה אל הסימבולי, ואל הדיכוטומיה המסוכנת בין מנצחים למפסידים. ייתכן כי כאן נושק זבאלד לאליאס קנטי, לפחות באופן לא מודע, שכן פירוק עתידי של סוכנויות כוח, ושליטת המונופול שניתן להן על הזיכרון מתוך חשש סמוי פן זיכרון זה יישבח, מייצרים אצל הקוראים עימות פנימי, המשקף את העימות המתפתח בין אוסטרליץ לבין המספר. עימות זה מסכן את מעמדנו כסובייקטים היכולים לשאת אותו פוסט-זיכרון רק במידה שבכוחנו להימנע מלהפכו לכוח, או לכרוע תחת עולו.

מה יכול להיות פשר כל זה, שאלתי את עצמי, אמר אוסטרליץ, פשרו של הזרם שאינו נובע משום מקום ואינו נשפך לשום מקום, וששב והולך אל עצמו [...] כמו רגע ההצלחה המונצח שהוא שמתרחש תמיד עכשיו, כך גם כל חפצי הנוי שהתגלגלו אל הבזאר של טרזין היו מחוץ לזמן, מכשירים ומזכרות, שמחמת צירופי מקרים שאין לעמוד על טיבם האריכו ימים יותר מבעליהם לשעבר וניצלו מתהליך החורבן, וכעת יכולתי לראות ביניהם, קלוש וכמעט בלתי ניתן לזיהוי, את צלי שלי.⁶⁶

לשכה אפלה ושותקת

הצילום ברומאן אוסטרליץ בין זבאלד לאטז'ה

מיכל שוורץ

במרחב הפואטי של הרומאן אוסטרליץ מפנה ו. ג. זבאלד את הדיון ביחסי דימוי-טקסט מגבולותיה של היצירה האחת אל שיח חוץ-טקסטואלי. בדפים הבאים אבקש להראות שהדיון בשאלת הזיקה בין טקסט חזותי לטקסט מילולי שהחל בלאוקאון,² ועומד על יחסי זמן ומרחב, מקבל ברומאן זה מעמד של יחסי טקסט וטקסט ארמוז.³ עוד אבקש להראות כי הצילומים המופיעים ברומאן, כמו גם אופיו של הטקסט המילולי, רומזים לעבודותיו של אטז'ה, ומעידים על כך שזבאלד מוצא באטז'ה בן שיח לתפיסתו הפואטית, וכי הוא לוקח את אטז'ה למסע לטריזינשטאט, וכמו אורפאוס⁴ מבקש להישיר באמצעותו מבט אל מה שמכונה בתחילת הרומאן בשם "ממלכת המתים".⁵ הצילומים של טרוזין המופיעים ברומאן מקיימים זיקה מטה-טקסטואלית עם עבודתו של אטז'ה. אין אלה ציטוטים מפורשים, ושמו של אטז'ה אינו מוזכר, אך אופי הדימויים הצילומיים מעיד על התייחסות המתבססת על דומות ויזואלית בין עבודותיהם של שני היוצרים. בעוד המיתוס של אורפאוס עשוי לספק הצדקה להליכתו של אוסטרליץ לטרוזין, ותצלומיו מעידים על ניסיונות הראיה ופיענוח, הארמו לאטז'ה הוא מפתח להבנת האופן שבו מבקש אוסטרליץ לראות. הדימויים המופיעים ברומאן, ובייחוד בקטעים העוסקים בביקור בטרזין, מכוננים תנועה טקסטואלית כפולה בין עבודתו של אטז'ה - שהקדים את הרוח הזבאלדית בדימויים שצילם בפריז של סוף המאה התשע-עשרה ותחילת המאה העשרים - לבין הטקסט של זבאלד - שני יוצרים המעמידים במרכז יצירתם את החיזוי והשתיקה.⁶

ההתייחסות שאני מבקשת להציג לתצלומים ביצירתו של זבאלד שונה מפרשנויות שהוצגו להם בעבר, ונשענת על הנחת הזיקה ביניהם לעבודותיו של אטז'ה. לונג והאריס הציעו לראות בתצלומים חומרי עדות שבאמצעותם ניתן לבסס אתר של קביעות בעולם הרוס ומפורק, פוסט-

1 ו. ג. זבאלד (2006). אוסטרליץ. תרגום יונתן ניראד. ירושלים: כתר.

2 לסינג, בחיבורו משנת 1766 לאוקאון, הפריד בין האמנויות השונות ומה שהן מייצגות בהתאם למדיה. הציור הוא אמנות המרחב, העושה שימוש בסימנים מרחביים - צבע, צורה, קומפוזיציה - ולכן הוא מסמן מושאים המתקיימים זה לצד זה. השירה, לעומת זאת, עושה שימוש בצלילים, שהם סימנים הנהגים בזמן, ולכן בכוחה לסמן מושאים המתפרשים בזמן, בזה אחר זה. לפיכך יכול הציור לתאר עולם פיזי, והשירה מוגבלת לתיאור עלילות. ראו: גוטהולד אפרים לסינג (1983). לאוקאון. תרגום דוד ארן. תל אביב: ספרית פועלים, הקיבוץ המאוחד.

3 ארמו הוא מושג פואטי המוגדר כצירוף לשוני המכוון ומפנה את הקורא אל יצירה אחרת, וקושר קשר אנלוגי בין הטקסט הנקרא לטקסט הנרמז. זיוה בן-פורת מגדירה ארמו כ"תחבולה להפעלה סימולטנית של שני טקסטים והנשענת על יחידת מבע המכילה מסמן, ומסמן זה [...] מאופיין בכך שיש לו מושא רפרור נוסף לזה המסתבר ממשמעותו הקונטקסטואלית. מושא רפרור זה חייב להיות טקסט עצמאי. התבונות הבין-טקסטואלי נוצר מההפעלה הסימולטנית של שני הטקסטים שבהם מופיע המסומן." תהליך הקריאה שמתארת בן-פורת הוא "תנועה המתחילה בזיהוי הסמן ומסתיימת ביצירת דגם אינטר-טקסטואלי" (Ziva Ben-

Porat (1976). "The Poetics of Literary Allusion", *PTL, A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 1, pp. 105-108. רולאן בארת רואה בטקסט הספרותי מארג של ציטוטים הלוקחים מאינספור טקסטים שהמחבר מפיגש בכתיבתו (Roland Barthes (1977). *Image, Music, Text*. Trans, Stephen Heath. New York: Hill and Wang, pp. 146-147). אומברטו אקו קובע כי ספרים תמיד מדברים על ספרים אחרים, וכל סיפור מספר סיפור שכבר סופר (Umberto Eco (1989). *Reflection on 'The Name of the Rose'*. London: Secker and Warburg, pp. 20). ג'וליה קריסטבה טבעה את המושג אינטרטקסטואליות, ובעזרתו היא מציגה עמדה על פיה טקסט אינו תופעה העומדת בפני עצמה, אלא כזו התלויה באלה שקדמו לה (Julia Kristava (1984). "World, Dialogue, and Novel". In: *Desire in Language*. Oxford: Basil Blackwell, pp. 64-65). ג'ראר ג'נט מציע את המושג טרנס-טקסטואליות, המתייחס למגוון זיקות גלויות וסמויות בין טקסטים. ג'נט מחלק את מושג הטרנס-טקסטואליות לחמש קטגוריות: הראשונה היא האינטר-טקסטואליות שאותה הוא רואה כזיקה של נוכחות יחד בין שני טקסטים או טקסטים אחדים, ומוסיף על כך תנאי נוסף על פיו יש נוכחות ממשית של טקסט אחד בתוך הטקסט האחר. ג'נט מתייחס בהגדרה זו לציטוטים ולאילויות.

קטגוריה שנייה היא פרה-טקסטואליות, כאן מצביע ג'נט על מרכיבים היקפיים כמו כותרות, הקדמות, הערות ואיורים, שאותם הוא מכנה בשם פרה-טקסט. מרכיב נוסף בקטגוריה זו הוא האפי-טקסט, הכולל ראיונות, ביקורות, מודעות, מכתבים וכיוצא באלה. הקטגוריה השלישית, שבה אבקש להתמקד, היא המטא-טקסטואליות, שעל פיה טקסט נתון מתייחס לטקסט אחר שעליו הוא מדבר גם בלי לטקסט אותו ולעתים אף בלי לנקוב בשמו. נדמה לי כי זו הקטגוריה המתאימה ביותר לתיאור הזיקה בין הצילומים של יוג'ין אט'ג'ה לאלה המופיעים ברומאן. המושג הרביעי הוא הארכי-טקסטואליות, שבעזרתו מכוון ג'נט למערכת הקטגוריות שמהן נובע הטקסט: אופני הבעה, סוגי שיח, סוגות וקונבנציות. המושג החמישי הוא ההיפר-טקסטואליות, המוגדרת כחיבור בין טקסט מאוחר למוקדם בדרך שאינה פרשנית (G'erard Genette in the *Second Degree*. Trans. Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln NE and London: University of Nebraska Press, pp. 4-5). ברומאן אוסטרליץ ניתן למצוא אלמנטים המשתייכים לקטגוריות השונות שמציע ג'נט: הכותרות והאיורים הם פרה-טקסטואליות, היפר-טקסטואליות וכמובן ארכי-טקסטואליות שאינה מובהקת, שכן זבאלד אינו נאמן בהכרח לסוג שיח אחד או לסוגה שניתן להגדירה במובהק. כל אלה הם פתח לדיון נוסף.

4 מוריס בלושו, במאמרו "Orpheus's Gaze", מציע קריאה במיתוס המתעכבת על מבטו של אורפאוס כחלק ממכלול הדיון האורפאי, וקורא את אורפאוס דרך הפריזמה של המבט המופנה לאחור. בלושו מעלה מחדש את השאלות עם מה רוצה המיתוס להתמודד, מה הוליד אותו, לאן מביט אורפאוס, ולאן הוא הולך, ואף מצביע על ההכרחיות של מבטו של אורפאוס. המיתוס, הוא טוען, מלמד כי גורלו של אורפאוס אינו לציית להוראה המפורשת, ובהפנותו מבטו לאוריידיקה הוא אמנם הורס את המשימה שבשמה כביכול יצא, אבל התוצאה היא שבעקבות הפניית המבט, מישיר אורפאוס מבט אל המוות כדי לעמוד על מהותו. אורפאוס, במשך וטוען בלושו, הקריב את תהילת משימתו, את כוחה של אמנותו ואפילו את התשוקה לחיים שמחים לאורו של היום על מנת להישיר מבט אל המוות ואל מה שהוא מסתיר. הפרת ההוראה המפורשת היתה בלתי נמנעת, ואורפאוס הפר אותה כבר כשהחל לצעוד לעבר הצללים, ולמעשה מעולם לא הפסיק על מנת להפנות את מבטו לעבר אוריידיקה. בלושו ציין כי אורפאוס ראה את אוריידיקה בלתי נראית, נע בשלמותה, בנוכחותה שלא הסתירה את היעדרה, שהיא נוכחות היעדר הנצחית. לו לא היה מביט בה, לא היה יכול למשך אותה אחרי, והיה בטוח שאינה שם, אך בהצצה לאחור הוא עצמו נעדר. ראו: Maurice Blanchot: "Orpheus's Gaze": *The Space of Literature*. Trans. Ann Smock. Lincoln, London: University of Nebraska Press, pp. 171-176.

5 ז'אק אוסטרליץ, הדמות המרכזית ברומאן אוסטרליץ, גדל אצל כומר וולשי ואשתו, זוג חשוך ילדים שהעניקו לו את שמם. אחרי מותם של בני הזוג נמסר לו שמו האמיתי. לימים הוא יוצא לחפש את זהותו ומגלה כי הוא בנם של אם יהודייה מפראג ואב יהודי צרפתי שנספו בשואה, ושבזמן מלחמת העולם השנייה מולט לאנגליה. אוסטרליץ, העוסק במהלך חייו הבוגרים בחקר מבצרים ותחנות רכבת, יוצא מאנגליה אל היבשת. הוא מגיע לעיר הולדתו פראג ומוצא שם את ורה, שלפני המלחמה חיה בשכונת לאמו. ורה מוסרת לו פרטים אודות הוריו, ובעקבותיהם הוא יוצא לטריזינשטאט להתחקות אחר חודשי חייה האחרונים של אמו. שורות אלה הן השלד העלילתי של הרומאן, אך הוא משופע באינסוף פרטים ופרטי פרטים: רשימות מבנים, רשימות כמעט קטלוגיות של פרטים, וכמו מחוץ להקשר הגלוי, תיאורי חיות לילה, ושוב תחנות רכבת ופרטי מבנים. לצד התיאורים מוצגים צילומים, כרטיסי נסיעה, רשימות, שרטוטים ומסמכים - ערב-רב של נתונים הולכים ומצטברים יחד, וכמו בבחייה תמית מצלמים עצמם שוב ושוב. הטקסט כמו מבקש להקיף את הכול, ובמין קוצר נשימה, אך גם בהתמדה ונחישות, נאספים פרטיו ופרטי פרטיו. בפרק זמן של שלושים שנה מעיד על כל זה אוסטרליץ באוזניו של מאזין אלמוני, ודבריו מובאים בדיוק כפי שנמסרו. המושג "ממלכת מתים" מופיע בתחילת הרומאן, ומיוחס לאגף חיות הלילה בגן החיות של אנטוורפן. אוסטרליץ נדמה למחבר כבן לעם שנכחד, השווה עדיין בממלכת המתים, שבה חיים האנשים בחשיכה.

6 בארת טוען שהמסר של הדימוי הצילומי מחולק לשני מרכיבים: הראשון הוא הדנוטציה - מסר ללא קוד של התצלום כאינדקס של המציאות הצרובה כפי שהיא, על כל פרטיה. בעקבות

המסר הדנוטטיבי קולט הצופה את המסר של הקונוטציה שמעורר בו הדימוי. מסר זה מושפע משפה ותרבות, ומן האופן שבו מוסרת החברה את דעתה על הדימוי. לפי בארת, קיומם של שני מסרים אלו זה לצד זה הוא פרדוקסלי, שכן האחד הוא מסר ללא קוד והשני מוקדד (Barthes, *Image Music Text*, pp. 15-78). אלן סקולה חולק על דבריו של בארת, וטוען כי המשמעות של תצלום נתונה להגדרה תרבותית, וכי השיח הצילומי הוא זירה של חילופי מידע - "זירה תחומה של ציפיות משותפות בנוגע למשמעות" (אלן סקולה (2007). "על המצאת המשמעות הצילומית", תרגום ברונק פרלמוטר, *המדרשה* 5, 35-55). התצלום, קובע סקולה, היוו מבט נושא מסר, והמסר הוא התגלמות של טיעון שמשמעותו נקבעת על-ידי הקשרו: "תצלום מתקשר באמצעות אסוציאציה לטקסט נסתר או מרומז כלשהו; טקסט זה, או מערכת יחסים לשוניים חבוים, הוא זה שנושא את התצלום אל אתר של קריאות" (שם, עמ' 36). ההתייחסות אל התצלום באופן זה מערערת על מעמדו כהצגה מחדשת של הטבע עצמו, מעין עותק בלתי מתווך של העולם הממשי, ומציגה אותו כטקסט שאי אפשר להפריד בין היותו אינדקס "טבעי" לבין פרשנותו הלשונית, המתווכת דרך תפיסת המציאות של הצופה. אריאלה אזולאי מפרשת את כתביו של בנימין, ומציגה את היחסים בין דימוי צילומי לטקסט כיחסים שבין מקור לתרגום. בהקשר זה קושרת אזולאי את המסה *היסטוריה קטנה של הצילום* (ולטר בנימין [2004]1930). תרגום חנן אלשטיין. תל אביב: בבל), עם שתי מסות נוספות של בנימין: ולטר בנימין (2002). "משימתו של המתרגום", בתוך ז'אק דרידה, *נפתולי בבל*. תרגום נילי מירסקי, תל אביב: רסלינג, עמ' 127-141; ולטר בנימין (1996). "יצירת האמנות בעידן השעותוק הטכני", בתוך: *הרהורים, כרך ב'*. תרגום דוד זינגר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 156-176). אזולאי טוענת שבנימין ראה ביחסי תצלום-טקסט יחסים של מקור-תרגום, המבוססים על הרס המקור למען מסירת הרעיון המשותף לצילום ולטקסט בכללותו. דבריה מתבססים על טענתו של בנימין בנוגע למלאכת התרגום, על פיה הטקסט המתורגם לא צריך להידמות למשמעות המיידית של טקסט המקור, אלא לשאוף לכך שהמקור והתרגום ישרתו את הרעיון המצוי בין שניהם, ויכלו את השניים. לכן, כאשר מופיעים תצלום וטקסט יחדיו ביצירה הספרותית, צריך הטקסט המתייחס אל התצלום לשאוף לבטא את משמעות היצירה בכללותה, ולא את משמעותו של הדימוי. כדי ליצור פעולה של תרגום טוב, ולא תרגום גרוע, צריך הטקסט להרוס את המשמעות המובנת מאליה של התצלום. רק אז תוכל המשמעות, שהיא תולדה של פעולת התרגום מהתצלום לטקסט, לשמש כמיקרוקוסמוס של היצירה השלמה. ראו: אריאלה אזולאי (2006). *היה היה פעם: צילום בעקבות ולטר בנימין*. רמת גן: אוניברסיטת בר אילן.



זבאלד 2



זבאלד 1

לצילומים אלה שהופיעו באוסטרליץ, יש כותרת זהה (צילומים 5-1): "הדלתות והשערים בטרזין, חוסמים את הכניסה אל תוך אפלה שאיש עוד לא חדר אליה".

זיכרון אסתטי המשלים את מה שהטקסט המילולי לא יכול להביע. לעומתם אני מבקשת לטעון כי זבאלד מרחיב את גבולות הדיאלוג בין דימוי לטקסט, ובונה מהות פואטית כוללת, המורכבת מדימויים ומטקסט מילולי, שבמסגרתה אין הדימוי משמש כעדות או מידע משלים שהשפה אינה מסוגלת להביע. הטקסט והתצלום ביצירתו של זבאלד מתייחסים זה לזה באופן שאינו מתבסס על תכונת הנראות של התצלום, אלא על רוח הדברים.

הטקסט של זבאלד, שהוא מילולי וויזואלי בעת ובעונה אחת, מעלה את רוח יצירתו של אטוזה בלי להזכירו במפורש, בארמו מטה-טקסטואלי החורג מגבולות היצירה האחת אל שדה רחב יותר, הכולל את יצירותיהם של זבאלד ואטוזה גם יחד.

ניתן לשרטט את השיח בין דימוי צילומי לטקסט כשלושה מעגלים שבמרכזם התצלום והטקסט. המעגל הראשון מאופיין על-ידי התאוריות של רולאן בארת ואלן סקולה, המצביעים על הקונוטציה כשיח מיידי בין הדימוי לטקסט המתייחס אליו.⁸ המעגל השני מתייחס להגותו של ולטר בנימין, שהצביע על היחס בין תצלום לטקסט כחסי מקור ותרגום, וראה בטקסט המילולי תרגום של הצילום הנעשה ברוח היצירה בשלמותה.⁹ במעגל השלישי הבא לידי ביטוי בארמו לאטוזה ביצירתו של זבאלד, חורגים יחסי התצלום והטקסט מגבולות היצירה האחת, ויוצרים שיח בין היוצרים ומכלול תפיסתם הפואטית. הארמו של זבאלד לאטוזה משרת בחירה פואטית ואמירה קיומית הבאות לידי ביטוי בדיבור באמצעות חיווי ושתיקה. את הזיקה הזאת בין היוצרים, ואת והקשר שלה לחיווי ולשתיקה, אדגים באמצעות המסע האורפאי שעורך אוסטרליץ לטרוזין.

אוסטרליץ נכנס לטרוזין תחת הרושם העמוק שמדובר בעיר המצויה מחוץ למרחב הגלוי לעין של החיים, ורחובותיה הריקים מאדם מצטיירים בתודעתו כמרחב שהמוות שורה עליו. "מתעורר הרושם שטרוזין היא עיר מוסווית," הוא מתאר, "עיר שכבר שקעה ברובה אל תוך אדמת הביצות."¹⁰ כניסתו הממשית לטרוזין מונחית על-ידי הניסיון להישיר מבט אל מה שאירע בה, אולם אוסטרליץ מעיד שיותר מכול מפחידים אותו הדלתות והשערים של טרוזין, "שכולם, כך נדמה לי שאני מרגיש, חוסמים את הכניסה אל תוך האפלה שאיש עוד לא חדר אליה,"¹¹ ובנקודה זו אף נקטעת השפה. המשפט נותר ללא המשכו וללא

7 סטפני האריס בוחנת את תפקידם של הצילומים ביצירה המהגרים. לטענתה השתמש המחבר בתצלומים במקומות שבהם לא היה הטקסט המילולי יכול לעמוד לבדו. כלומר, התצלומים מהווים כוח משלים שמקומו נובע מאזלת ידה של המילה להביע את שמבקש המחבר לומר. האריס מתבססת על עמדתו של רולאן בארת, הטוען כי צילומים מצביעים ומאשרים דבר כלשהו בעולם, וכי כוח האישור שלהם חזק מכוחם לייצג. האריס טוענת כי זבאלד משתמש בכוח הקומוניקציה של הצילומים אך בה בעת גם מתעלם ממנו, ובדרך זו מעודד את הקורא להתבונן ולקרוא מעבר לטריויאליות של הטקסט, ולשאול כיצד פועלים צילומים בשיתוף פעולה עם השפה אבל גם תוך התנגדות לה, על מנת לבנות מערכת יחסים ייחודית עם העבר (Stephanie Harris (2001). "The Return of the Dead: Memory and Photography in W. G. Sebald's 'Die Ausgewanderten', *Sites of Memory*, 379-391). במאמרה על המהגרים טוענת ג' לונג כי זבאלד מתייחס לצילומים כאל שריד בינוני ואוטוביוגרפי, הנקרא על-ידי הצופה הנאיבי המתייחס אל התצלום כאל דימוי הנאמן למציאות, במטרה לשחזר זיכרון היסטורי משפחתי. לונג מציינת שהטקסט המתייחס אל הצילומים לא תמיד נאמן למה שנראה בהם, מה שמעיד על כך שזבאלד אינו הצופה הנאיבי (J. J. Long). "History, Narrative and Photography in W. G. Sebald's 'Die Ausgewanderten'", *The Modern Language Review* 117-137 (1981). לונג עומדת על תפקיד הצילומים בבניית פוסט-זיכרון, מושג שטבעה מריאן הירש, המתייחס לזיכרון שאינו מתווך על-ידי הזיכרות אלא על-ידי ייצוג של הנרטיב המשפחתי והשלכה של הסיפור האישי. מושאי מחקרה של הירש היו צאצאים לניצולי

- 8 בארת, 1977; סקולה, 2007.
9 בנימין, היסטוריה קטנה של הצילום.
10 זבאלד, אוסטרליץ, עמ' 156.
11 שם, עמ' 158.

12 שם, עמ' 144.

13 שם, עמ' 158.



זבאלד 3

סימן פיטוק, ומרחב הטקסט מפנה מקום לשלושה עמודים ובהם צילומים של חזיתות בתים ברחוב ריק בטרזין. נוכחותם של התצלומים בתוך המשפט הקטוע מייצגת פעולה סימולטנית של הכרה הבאה לידי ביטוי במרחב המילולי ובמרחב הנראות של הטקסט. הקול והמבט מופיעים תחילה יחד כאשר מספר שורות מפרידות בין שני הצילומים הראשונים, ומיד בעמודים הבאים הטקסט מפנה את מקומו למבט עד כדי כך, שהמשפט שהחל בעמוד 158 נקטע וממשיך רק שלושה עמודים מאוחר יותר. הופעתם של התצלומים דווקא במיקום זה בטקסט, תוך קטיעת הרצף המילולי, מעידים על כשל הניסיון לחדור את חזיתות הבתים באמצעות ההמשגה הלשונית, כי אוסטרליץ נכשל במאמץ לראות במובן של "לתפוס את זה."¹² כך בלשונה של אגתה אמו.

דבריה של האם, שממנה נפרד אוסטרליץ בילדותו, עם פרוץ מלחמת העולם השנייה, נמסרים לו מפי ורה שכנתה. את המילים אמרה האם זמן קצר לפני גירוש יהודי פראג. דבריה המהדהדים של אגתה: "א-ני לא תו-פ-סת את זה! אני לא תו-פ-סת את זה! א-ני ל-עו-לם לא אתפוס את זה!" מניעים תשוקה עזה להישיר מבט ו"לתפוס" מה היה שם, מהי אותה ממלכת המתים. אוסטרליץ הולך לטרזין כשהוא מצויד לכאורה בכלים המתאימים להבנתה: ידע נרחב על מבצרים (הרי טרוזינשטאט היא עיר מבצר), ראיית לילה, היכרות אינטנסיבית עם מסמכים. אך כל אלה נתקלים בסופו של דבר באותה צעקה הקורעת את דממת הטקסט, בריק הניצב במרכז הדברים, בלא-כלום הבא לידי ביטוי בחוסר התחלת של "אני לעולם לא אתפוס את זה." אוסטרליץ, הנאמן ללשון החיווי, נמנע מלפרש את נימת הדברים של אגתה, והטקסט אינו כולל תיאור מילולי או מילים מודאליות היכולות לאפיין את התרשמותו כמאזין או זו של ורה המעידה. הרישום הגראפי של הציטוט משמש כאינדקס חזותי של ביטוי מילולי, כאשר הרווח בין ההברות מופיע כרווח ממשי בטקסט. המקפים השתולים בתוך המילים, כמו גם סימני הקריאה, מורים על האופן שבו יש להגות את המילים, והכתוב נשאר נאמן ללשון החיווי באמצעות הביטוי הגראפי, הכמו-אינדקסלי.

הדימוי הצילומי, או הפעולה הממשית של הצילום, אמורים לכאורה לסייע בהבנה באמצעות הנראות. תחילת המשפט מספק כביכול את ההצדקה לפעולת הצילום ברחוב של טרוזין - "אבל יותר מכול הפחידו אותי הדלתות והשערים של טרוזין, שכולם, כך נדמה לי שאני מרגיש, חוסמים את הכניסה אל תוך האפלה שאיש עוד לא חדר אליה."¹³ עם זאת, במשפט זה נטועה סתירה. דווקא המחסומים, ולא האפלה, הם המפחידים את אוסטרליץ וחוסמים את הגישה אל האפלה - אפלת מוות, אפלה של סודות, שהתשוקה לחשוף אותם מלווה בפרד מפני מה שיתגלה. אך האם פעולת הצילום כמוה כנקישה בשערים החסומים במטרה לפתוח אותם? או אולי הדימויים הצילומיים שאוסטרליץ ייקח עמו מאוחר יותר לאנגליה ישמשו כדרך להשהיית המציאות הממשית של טרוזין, ורק דרך ההתבוננות המאוחרת והחוזרת ונשנית בהם תתאפשר ההבנה באמצעות הראייה? שאלות אלה, הנותרות פתוחות בשלב זה של הרומאן, מקבלות מענה רק בסופו, כשאוסטרליץ "מוריש" את התצלומים למחבר, ואומר לו שהם מה שיותר אחריו במותו. כשאוסטרליץ ממשיך בדרכו ברחובות השוממים של טרוזין, שוכנים הדימויים בתוך המצלמה, בהמתנה לפיתוחם שיתרחש מאוחר יותר. ובכל זאת, בתוך הטקסט הם מעידים על כך



זבאלד 4

Barthes, 1977 14

15 מיכל אפרת (2007). שתיקות:
על מקומה של השתיקה בתרבות
וביחסים בין-אישיים. תל אביב:
רסלינג, עמ' 12.

16 רולאן בארת (2004). דרגת
האפס של הכתיבה. תל אביב:
רסלינג.

שפעולת הראייה אכן נעשתה, והלחיצה על כפתור הצילום מעידה על הניסיון לחדור את חזיתות הבתים האטומות. אוסטרליץ מצלם אבל לא רואה, או שהוא רואה אך לא מסוגל להעניק מושג. הוא ניצב מול מסר שהשפה אינה מסוגלת לקודד, ולא משום שהקונוטציה תגיע מיד לאחר מכן, כפי שטען בארת,¹⁴ אלא משום שאין לו הכלים הדרושים על מנת להמשיג את מה שרואות עיניו. הוא שרוי בעיוורון מנטאלי אל מול הנראה.

הצילומים הקוטעים את המשפט מעידים לא רק על מה שאוסטרליץ רואה, אלא גם על הרגע שבו נעצרו המילים, והקודד הלשוני כשל במשימתו לייצג את המציאות. זהו רגע של שתיקה, לא משום שאין מה לומר על טרזין, אלא משום שאין בנמצא כלים המתאימים לומר זאת. כשביקר האפיפיור יוחנן פאולוס השני ביד ושם, בירושלים, במארכס 2003, הוא אמר כי השתיקה היא דרך לזכור, וכי היא מעניקה מקום ליצירת מובן. עוד הוסיף ואמר: "הלשון נאלמת, לא משום שאין מה לומר אלא משום שאין בכוחה להביע."¹⁵ דממת החזיתות היא גם פתח מילוט לקודד השפתי שנאלם אל מול הנראות, אשר היה צריך למצוא לעצמו אפיק אחר של תנועה. כשאוטרליץ שותק הוא מניח לצילומים לדבר, ואלה אינם מייצגים רק את מה שראה שם, אלא מעידים גם על כך שאוסטרליץ מסיג עצמו לאחור, ומניח למישהו אחר לדבר. הפעם, באמצעות השיח המטה-טקסטואלי, הוא מעניק את זכות הדיבור לאוזן אטויה. הארמו לעבודתו של אטויה בא לידי ביטוי בנושאי הצילום: חזיתות הבתים, חלונות הראווה שצילו של הצלם משתקף בהם, וכן הרחובות הריקים מאדם.

אוטרליץ ואטויה ניצבים אפוא יחדיו אל מול החזיתות שאיש לא עובר דרכן. בזמן הזה מתרחשת השהיה בין זמן הסיפור לזמן הקריאה. הסיפור נעצר למען הצילום, והשתיקה משתררת עם הופעת הדימוי והיאלמות הקול. אל מול הדממה של חזיתות הבתים מתפתח דיון המעלה אל פני השטח את תפיסתו של אטויה, את המקומות שבחר לצלם, ואת האופן שבו בחר לצלם. אטויה העיד שהוא מתייחס לתצלומים כאל מסמכים שאינם שונים מראייה או מכל מסמך אחר, ויחסו של זבאלד אל התצלומים זהה. הוא מביאם אל הרומאן כחלק ממכלול חזותי הכולל גם שרטוטים, כרטיסי רכבת, אינדקסים ומפות, וכפי שנזכרנו גם את סימני הטקסט בדבריה של אגתה. ההצבעה על התצלום כעל מסמך מעניקה לו ניטראליות חיוויית, באופן זה תפיסתו הפואטית של אטויה מחלחלת אל הטקסט והיא תואמת את רוח הכתיבה החיוויית של זבאלד.

כמו אטויה בצילום, גם זבאלד ביצירתו שואף לכתיבה שבארת מכנה בשם "כתיבה לבנה", המשוחררת מכל שיעבוד לסדר המסומן של השפה - לדרגת האפס של הכתיבה.¹⁶ כתיבתו משתמשת בחיווי הנחשב לצורה נטולת מודאליות, תוך הימנעות משימוש במילים המביעות עמדה. הכתיבה הניטראלית, טוען בארת, מתייצבת בינות לזעקות ולשיפוטיות בלי ליטול בהם חלק, ומורכבת מהיעדרם. היא מייצרת דיבור שקוף המיישם סגנון של היעדר, ומצטמצמת למבנה המבטל את תכונותיה המיתיות או החברתיות של השפה לטובת המצב הניטראלי, חסר התנועה, של הצורה. "באופן כזה," טוען בארת, "שומרת החשיבה על מלוא אחריותה, מבלי להתעטף במעורבות משנית של הצורה בהיסטוריה שאיננה



אטז'ה 1 חזית של בית בפאריס.



אטז'ה 2 חלון ראווה ברחוב בפריס. מראות הרחוב משתקפים.

17 שם, עמ' 95.

18 Harris, "The Return of the Dead".

19 בנימין, "יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני".

20 זבאלד, אוסטרליץ, עמ' 165.

שייכת לה.¹⁷ האובייקטיביות ביצירתו של אטז'ה היא גם האובייקטיביות של אוסטרליץ. הצילום הנקי, שכביכול אינו מביע עמדה, הוא צילום שותק, צילום של חיווי התואם את רוח הפרווה של זבאלד. כתיבתו נקיייה מסנטימנטים ומהתפרצויות רגש, מלבד המקרים המועטים שבהם היא שוקעת עוד יותר, דווקא אל תוך הדממה האפלה.

השימוש בשפה החיוויית, באותה דרגת אפס של הכתיבה, הוא גם ביטוי לעמדה הקיומית של זבאלד כלפי הנושא שבו הוא מטפל, ואולי כלפי מלאכת הכתיבה בכלל. האם ניתן לכתוב אחרת על מה שהתרחש בטרז'ין? האם יש מקום למודאליות בשפה בהקשר זה? וכיצד יכול מי שלא היה שם להתייחס למה שהתרחש שם ולתיאור הדברים? ואולי השאיפה אל השתיקה בכתיבתו מציבה עמדה נוספת ביחס לפרויקט של אוסטרליץ, ההולך לטרז'ין. אולי שתיקתו מעידה על אי יכולתו לומר דבר-מה. כמו המסמכים, גם הטקסט יבש וחיוויי, שואף אל השתיקה, שאיפה שיש בה משום נקיטת עמדה. אולי בדומה לעמדתו של האפיפיור יוחנן פאולוס השני, הוא רוצה לומר כי יש דברים שאין בנמצא מילים להביעם.

במאמרה העוסק בקשר בין צילום לזיכרון אצל זבאלד, טוענת סטפני האריס כי תפקידם של הצילומים הוא למלא את מקומה של השפה במקום שבו יכולותיה מוגבלות.¹⁸ ואולם דווקא הארמו לאטז'ה ולשתיקה המובעת בעבודותיו מדגיש את קוצר ידו של כל מדיום לבטא. הדימוי הצילומי החזותי, שאינו משועבד לשפה אלא מביא כביכול אינדקס של הנראה, גם הוא כושל אל מול חזיתות הבתים האטומות, שכן גם הנראות שבצילומים נשארת אילמת, ומתוך כך גם עיוורת. לשם מה, אפוא, מופיעים הצילומים בטקסט, אם ממילא אין הם תורמים דבר להבנה? הן אטז'ה בתצלומיו והן זבאלד בכתיבתו שואפים לראות את מה שכבר אי אפשר לראות. אטז'ה תיעד את רחובותיה השוממים של פריז ההולכת ונעלמת תחת תהליכי המודרניות, זבאלד מציג צילומים של טרז'ין הריקה מאדם, המכילים שרידים למה שאירע בה.

הארמו לצילומים של אטז'ה מעניק ממד של סיבתיות לדממה. במסתו "יצירת האמנות בעידן השיעתוק הטכני" כותב ולטר בנימין שהחשיבות העליונה של המפעל של אטז'ה טמונה בכך שכאשר הנציח את רחובות פריז כשהם ריקים מאדם, הנחיל לתהליך זירה משל עצמו. תצלומים אלה משולים לתצלומים מזירת פשע, שכמוהם הם ריקים מאדם, ומצולמים לצורך איסוף ראיות נסיבתיות. אצל אטז'ה, כותב בנימין, התצלומים הם ראיות במשפטה של ההיסטוריה. הצופה אינו יכול להסתפק ברפרוף עליהם, שכן הם מטרידים.¹⁹ הארמו של זבאלד לאטז'ה אינו מתמצה במופע החזותי של התצלומים, אלא כולל גם את הפרשנות שקיבל מפעלו של אטז'ה, ובתוכה זו של בנימין. התצלומים הקוטעים את הטקסט משמשים כעדות נסיבתית המדגישה כי הפשע כבר אירע מזמן. פרשנותו של בנימין, השתוללה בתוך הטקסט של זבאלד באמצעות תצלומי הארמו, מייצרת תחושה של אוולת יד. את הפשע שנעשה ממילא אי אפשר למנוע, כי הוא כבר אירע, והעדות המצולמת היא רק בגדר ניסיון להבין את מהותו וממדיו. אוסטרליץ ממשיך ללכת ברחובות, להתבונן בחלון הראווה של חנות בחפצים החיים לדבריו מחוץ לזמן, חפצים אשר "האריכו ימים יותר מבעליהם וניצלו כתוצאה מצירוף מקרים מתהליך החורבן." הוא אומר ומוסיף פרט חשוב: "כעת יכולתי לראות ביניהם, קלוש כמעט בלתי ניתן לזיהוי את צלי שלי."²⁰ הצל של



אט'זה 3 רחוב ריק מאדם המשול לתצלום מזירת פשע.

<http://www.youtube.com/watch?v=irVNz3HLZPE&feature=related> 21
<http://www.youtube.com/watch?v=E9gSzo0x4ak&feature=related>

22 זבאלד, אוסטרליץ, עמ' 206.

23 בנימין, היסטוריה קטנה של הצילום, עמ' 34, הערה 46.

אוסטרליץ קלוש (ארמז לעבודתו של אט'זה, שצילם חלונות ראוה שצילו משתקף מהם), והנוכחות שלו בתוך החפצים ששרדו קלושה עוד יותר. כמו החפצים, גם אוסטרליץ שרד מחמת צירוף מקרים, ואולי ייתכן שצלו הקלוש שהה שם גם בעת המלחמה, "מוטל" בזירת הפשע.

שלושה עמודים וארבע חזיתות בתים מאוחר יותר, מופיע המשכו של המשפט השבור שלתוכו הוכנסו הצילומים. אוסטרליץ מגיע למוזיאון הגטו הריק של טרוזין, והתהליך האורפאי מגיע לשיאו בצפייה בסרט התעמולה הנאצי *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* ("הפיהרר מעניק ליהודים עיר").²¹ גם במקרה זה מנכח זבאלד במציאות הממשית מטאפורה אפשרית שמציע הסיפור המיתי, התבוננות נכוחה במופעו החזותי של המוות ובהתפוגגותה של הדמות המתה. "הסרט" מעיד אוסטרליץ, "אינו אלא עבודת הטלאה של כארבע-עשרה דקות, שאינה מכילה הרבה יותר מאשר תחילת הסרט."²² בסרט נראים יהודי טרוזין כשהם מנהלים חיים נורמליים לכאורה - עובדים, שרים, צופים בתיאטרון, משחקים כדורגל. תיאור הסרט לאחר תצלומי חזיתות הבתים והארמז לפריס של אט'זה הופך את הפרויקט של זבאלד למזעזע ואירוני עוד יותר. ההיתממות לכאורה, האופיינית לכתיבה החיוויית, מביאה את הקורא להבנה שהשימוש בארמז יכול לעתים להוביל אל ההפך הגמור, ובמקרה זה להרחיב את ההיתממות לאור העובדה שטרוזין כולה היא הונאה. במסה *היסטוריה קטנה של הצילום*, כותב ולטר בנימין על אט'זה כי הוא "התמסר בתחושת הקלה ובגיל [...]. לדברים הקטנים. האנשים, הבתים, החנויות, בתי הקפה, הדברים של היומיום."²³ הארמז לאט'זה מקבל כאן תפנית אירונית, משום שצילום הדברים הקטנים של היומיום הוא בדיוק מה שהנאצים ביקשו לכאורה להראות בסרט. חנויות, חזיתות של בתים, רחובות, דלתות, מנעולים - מראות של יומיום לכאורה, שלמעשה אינם מגלים דבר על היומיום, משקרים ומשתיקים את היומיום. אוסטרליץ צופה בסרט ומנסה לאתר בתוך הנורמליות השקרית את דמותה של אמו אגתה, אך הדמויות חולפות מהר מדי. הוא רוכש לעצמו עותק, ומאט את קצב הקרנתו על מנת להשהות את המבט ולהתעכב על הדמויות, אבל הרזולוציה של הצילום קטנה, וככל שהוא מגדיל את התמונה הולכות הנקודות המרכיבות אותה ומתרחקות זו מזו, והדמויות הולכות ומתפוגגות.

גם כאן, כמו במיתוס האורפאי, הכישלון מובנה מראש. הטכנולוגיה אינה מאפשרת להישיר מבט ממשי ליותר משניות ספורות, והתמונות החולפות מכפילות ואולי אף משלשות את היעדרה של הנוכחות: ראשית מדובר בסרט ולא בדמות ממשית; שנית מדובר במדיה שאינה מאפשרת להשהות את התמונה, ובתוך כך את המפגש שאירע במציאות בין המצלמה למצולם; ועל כך יש עוד להוסיף את היעדר האמינות של סרט התעמולה, השקרי. האטת ההקרנה מחדדת את תחושת חוסר האונים אל מול האובדן וחוסר האפשרות להבינו. הסיפור המיתי עומד ברקע הדברים, ואינו מאפשר להגיע אל השאול על מנת לחלץ ממנו את האהוב המת. אוסטרליץ הצופה בסרט נדמה כאדם שרוי בחלום בלהות, המסתובב בממלכת המתים בניסיון לאתר נשמה בהמון. מבטו מתעכב על הדמויות אך הוא אינו יודע בוודאות כיצד אמורה להיראות הדמות שהוא מחפש - כמו שנראתה בצעירותה, או אולי הוא שרוי באמת בחלום בלהה, ובממלכה זו משתנות הדמויות עם הזמן? עדות לאפשרות זו ניתן למצוא בדבריה של ורה, ששהתה עם

24 זבאלד, אוסטרליץ, עמ' 210.

25 שם, עמ' 162.

26 Blanchot, "Orpheus's Gaze".

27 זבאלד, אוסטרליץ, עמ' 24.

28 אלן וודס (2002), "צילומים באו לעולם כדי להישכח: על יצירתו של זבאלד".

<http://readingmachine.co.il/home/articles/1198395169>



זבאלד 5

אמו בימים ובלילות שקדמו לגירושה לטרוינשטאט. אוסטרליץ מציג בפני ורה תמונה מוקפאת מתוך הסרט, שם הוא מאתר דמות של אשה הנדמית לו משום מה כאמו, אף כי את מראה דמותה אינו זוכר. ורה, עדת הראייה היחידה, מאשרת בסופו של דבר כי דווקא התמונה שמצא בארכיון התיאטרון של פראג, ולא זו מטרזין, היא אכן תמונתה של אגתה. היא "הכירה מיד ובוודאות, כך אמרה, את אגתה כמו שנראתה אז."²⁴ דבריה מעוררים תמיהה, שכן לא ברור למה היא מתכוונת במילים "כפי שנראתה אז". על איזה זמן היא חושבת, ולאילו תקופה היא משווה אותו? האם להווה הסיפורי? או אולי לתקופה שבה היתה אגתה בטרוינשטאט? והרי ורה לא ראתה את אגתה באותם ימים. האם דבריה של ורה בחלום הבלחה מרמזים על כך שכולם עדיין שם, כלואים בטרוינשטאט? מסעו של אוסטרליץ מעורר פלצות. עליו לשהות בגיהנום, כולו דרוך וזר, ולחפש אדם אחד בתוך התופת. מהם הכלים העומדים לרשותו? כיצד יצא למשימה בלי לדעת כיצד נראתה אמו? במצב זה לא ברור על אילו פרמטרים אמור הזיהוי להישען.

עדותו של אוסטרליץ מורה שהדברים אינם עולים בידו - גם הדימוי הצילומי וגם השהייה במקום עצמו אינם מעוררים את הראייה או הידיעה, אלא דווקא את עצמת העיניים. "רק לפני זמן לא רב," מעיד אוסטרליץ, "על סף יקיצה משינה, הצצתי אל פנים אחד מן הקסרקטינים האלה בטרוינשטאט, הוא מספר, ומתאר את שראה שם."²⁵ ביקורו של אוסטרליץ בטרוינשטאט התרחש מספר שנים לפני שהעיד בפני המספר. הסיטואציה משונה ומעוררת תהייה: כיצד הציץ פנימה בעת שהיה על סף יקיצה? האם ישן בתוך אחד המבנים, וכשעמד על סף היקיצה ראה דבר שלא נגלה לעיניו עד אותה עת? אי ההתאמה של הדברים בזמן ובמרחב מעידה שמדובר כנראה בתמונת חלום, המתגלה לפני שעולה הבוקר, בטרם משתלטת הבקרה על ההכרה. במצב זה, של נים לא נים, הצליח אוסטרליץ לראות לשבריר של רגע משהו ממה שנעשה שם. כאשר היום והלילה התערבבו זה בזה, וקרני האור הראשונות רק החלו להאיר את הכרתו, הצליח אוסטרליץ לראות משהו, אך כאשר ניסה לאחוז בתמונת החלום, היא התפוגגה.

אם כן, העיוורון, או חוסר היכולת לראות, מקורם דווקא בצורך להיות במצב של בקרה, להיות ער, לשהות בבוקר, להוציא את מה שמצוי באפלה אל האור. אך כמו שבלנשו פירש את המבט האורפאי,²⁶ גם כאן הכישלון מובנה מראש, כי קרני ההכרה המתחילות להאיר את התמונה שורפות אותה, והיא מתפוגגת. תמונת החלום של אוסטרליץ היא כמו תצלום ללא חומר מקבע, והחשיפה הנמשכת אל האור מוחקת את תווי התמונה. התמונה, כמו הידיעה, אפשרית רק בחלום ונשארת שם. הניסיון להבין את טרוינשטאט באמצעות מה שניתן לראות בפועל נועד מראש לכישלון. מה שנראה אינו מעיד על כלום, ומה שמצולם גם הוא לא מעיד על מה שהיה שם, או על מהי טרוינשטאט. בסיכום עדותו של אוסטרליץ, לקראת סוף הרומאן, מסופר שאוסטרליץ הזמין את המספר לביתו שבלונדון: "אוכל לקבוע שם את מגורי בכל זמן שאחפוץ, אמר, ולעיין בצילומים בשחור לבן, שיבוא יום והם יהיו כל מה שישאר מחייו."²⁷ אך גם הצילומים, כפי שאמר כבר זבאלד בראיון שערך עמו גיימס וודס, באו לעולם כדי להישכח.²⁸

שער שלישי

סטודיו ללא גבולות



בין שתי המיתות: טראומה, נראות וגזענות – הגדרות מלמטה*

עמוס גולדברג

* מאמר זה מבוסס על הרצאה שניתנה בכנס לכבוד שלומית רימון-קין, והוא מוקדש לה באהבה רבה ובהכרת תודה.

מאנגלית עורך וולקשטיין.

על פי רוב, מוגדרת או מאופיינת הגזענות כאידיאולוגיה, כשיח או כפרקטיקה מן הפרספקטיבה של מחוללי התופעה. בין אם מדובר בגזענות פוליטית, חברתית, מדעית או אחרת, בדרך כלל מנסים לאפיין את התופעה כפי שהבינו אותה מכונניה, וכפי שניסחו אותה ופעלו במסגרתה – דהיינו ברדיפת אחרים. בחיבור זה אני מבקש להציע כיוון הפוך: להמשיג את הגזענות, או לפחות פן מסוים שלה, מתוך הפרספקטיבה של התנסות הקורבן. אבקש לבצע המשגה זו בזיקה למושג הטראומה ולכמה מושגים הנקשרים בו. זהו ניסיון להבין ולהמשיג את הגזענות מלמטה, דרך סיפוריהם של הקורבנות.

מוקד העיון של מאמר זה יהיה ההתנסות היהודית בשואה. אני מבקש לטעון כי במקרה של אירוע טראומתי קיצוני, כמו השואה (אך בשום אופן לא השואה לבדה), הסיפורים שמספרים הקורבנות הם אתר ה"ממסגר" את הטראומה כדי למנוע ממנה לקרוס לשתי צורות רדיקליות עוד יותר של מוות – מותו של הסובייקט-הקורבן בידי המסמן של המקרבן, ו"המוות הסימבולי" של הקורבן – שתי תופעות המסמנות גם את שני פניה של הרדיפה הגזענית. משום כך אפנה בהמשך המאמר גם לכתיבתו של פרנץ פאנון, המדגימה את הרלוונטיות של הבחנות אלו גם בהקשרים שונים מזה של השואה.

כפי שאטען להלן, שתי צורות המוות שהוזכרו מתייחסות לשני מושגים לאקאניאניים, וכל אחת מהן כרוכה במשטר אחר של נראות הנקשר באופן מבני לצורת החשיבה הגזענית. על פי הניתוח המוצע, הנאצים כפו מיתות אלה על קורבנותיהם כצורה של חיסול או איון עוד בטרם המתתם בפועל. מושגים אלה מציבים מסגרת תיאורטית להבנת האתגרים היסודיים שעמם מתמודדים טקסטים הבוקעים מטראומה הנובעת מרדיפה על רקע גזעני. על מנת לבסס את טענתי אבחן טקסטים מז'אנרים שונים – תיאורטיים כמו גם פואטיים ותיעודיים. ראשית אבסס טענה היסטורית-תיאורטית, ולאחר מכן אדגים אותה באמצעות קריאה צמודה בכמה טקסטים. אפתח במה שאני מכנה "חיסול העצמי באמצעות המסמן".

חיסול ה"עצמי"

תיאודור אדורנו הציג כבר בעוצמה רבה את רעיון חיסול ה"עצמי" שצמח במהלך השואה ולאחריה. בהרצאה שנשא ב-15 ביולי 1965, תחת השם "חיסול העצמי", התייחס אדורנו לקושי לקיים דיון מטאפיסי לאחר אימי המאה העשרים:

Theodor W. Adorno (2003). 1
"The Liquidation of the Self",
In Rolf Tiedemann (ed.), *Can
One Live After Auschwitz?: A
Philosophical Reader* (pp. 427-
436). Stanford CA: Stanford
University Press, p. 428.

לאחר המלחמה, אינטלקטואלים
רבים ניסו להתמודד עם בעיית
ה"אדם". ראו למשל:

חנה ארנדט (2010). יסודות
הטוטליטריות. תל אביב: הקיבוץ
המאוחד. בכל החלק השלישי
ובעיקר בפרק האחרון. וכן בצורה
מתומצת:

Hannah Arendt (2001). "The
Concentration Camps." In
Michael L. Morgan (ed.), *A
Holocaust Reader: Responses
to the Nazi Extermination*
(pp. 47-62). New York: Oxford
University Press.

וכן: פרימו לוי (1989). *הזהו אדם?*
תל-אביב: עם עובד.

Adorno, "The Liquidation of 2
the Self", pp. 432-433.

3 ראו קביעתו הכללית: "אם
המחשבה אינה נמדדת על פי
נקודת הקיצון החומקת מן המושג,
מראשיתה היא ממין הליווי
המוסיקלי שבאמצעותו נהגו חיילי
האס. אס. להחריש את זעקות
קורבנותיהם."

Theodor W. Adorno (1966).
Negative Dialectics. Translated
by E. B. Ashton. New York:
Continuum, p. 365.

4 הדבר ניכר בבירור בספרו של
היטלר, *מיין קמפף*:

Adolph Hitler (1943). *Mein
Kampf*. Translated by Ralph
Manheim. Boston: Houghton
Mifflin.

נוכח החוויות שעברו עלינו, לא רק באמצעות אושוויץ אלא גם על-ידי מיסוד העינויים והופעתה של פצצת האטום - כל אלה מצטרפים לסוג מסוים של קוהרנטיות, מעין אחדות מסויטת - נוכח חוויות אלה, הטענה כי היש נושא משמעות, והאופי המחייב (affirmative) המיוחס למטאפיסיקה בפי כול כמעט, הם בבחינת לעג לרש; ונוכח פני הקורבנות הם הופכים לעול של ממש.¹

לאחר מכן מבהיר אדורנו כי מושג העצמי ניצב בלב-בלב של המשבר במחשבה המטאפיסית:

השינוי במטאפיסיקה שבו אנחנו מתנסים הוא ברמה היסודית ביותר שינוי ב"עצמי" ובמה שאפשר לכנותו ה"תוכן" שלו [...] זהותם הצרופה של כל האנשים עם המושג שלהם אינה אלא מותם.²

לפי אדורנו, מות ה"עצמי" - או לפחות אחת הצורות שמוות זה עשוי ללבוש - הוא תולדה של זהות סטאטית ביחסים בין הסובייקט לבין המושג שלו/שלה. כאשר אין פער בין המושג המופשט לבין "הדבר הממשי" (האדם בשר-ודם), ניצב הסובייקט בפני אחת מצורותיו של המוות.³

אני מבקש להמשיך בערוץ תיאורטי זה, אם גם בכיוון שונה במקצת, ולטעון כי הרייך השלישי אכף על היהודים בהדרגה סוג דומה של מוות, וזאת על-ידי כפייתם של בני אדם ממשיים לידי הזדהות מוחלטת עם סמלים המייצגים אותם. הדרך המפותלת המובילה אל "הפתרון הסופי" עוברת דרך פרקטיקות סימול ויזואליות אשר באמצעותן ביקשו הנאצים לסגור את הפער בין היהודים לבין הסמלים שנכפו עליהם. בדרך זו הם כפו עליהם סוג של מוות עוד לפני רציחתם הביולוגית. בתהליך זה, הסמלים המזהים את היהודי הלכו וקרבו אל הגוף הממשי עד אשר קועקעו עליו בפועל-ממש, והמבט הפנימי והחיצוני כבר לא יכול היה להפריד ביניהם - בין הגוף לבין סמלו. יתרה מזאת, תהליך זה התרחש במקביל להקצנה במדיניות הנאצית כלפי היהודים.

סימון הקורבן

כידוע, הנאצים הפגינו יחס אובססיבי בשאלות של נראות פומבית וסמלים: דגלים, סרטים, אותות, תהלוכות, מדים, סיכות ותגים נמנו עם מרכיביה הבסיסיים של התופעה הנאצית. אך נדמה כי אובססיית האותות והסמלים ניכרה יותר מכול באופן שבו סימנו הנאצים את קורבנותיהם, ובייחוד את היהודים. אני מבקש להצביע על חמישה שלבים עיקריים בתהליך סימול זה.

השלב הראשון, שהחל זמן רב לפני עלייתם של הנאצים לשלטון, היה כרוך בהפיכת המסמן "יהודי" למסמן-אדון (master signifier) שלילי, אשר הוצב בהשקפת העולם הנאצית הגזענית כניגודו של המסמן-האדון החיובי "ארי". אפוזיציה בינארית בוטה זו הוצבה בלבה של הלשון הנאצית והבנתה את המנעד המושגי שלה. לדידם, היא היתה המפתח להבנת תולדות האנושות בכלל וגרמניה בפרט.⁴

השלב השני היה סימון העסקים והרכוש היהודיים. מהלך זה אירע זמן קצר לאחר עלייתם של הנאצים לשלטון, ולא בעקבות חקיקה פורמאלית אלא באורח "ספונטני", כאשר ב-1 באפריל 1933 הוכרז חרם על כל העסקים היהודיים, ונציגי המפלגה מנעו את כניסתם של גרמנים לא יהודים לחנויות

Stuttgart: Philipp Reclam jun,
pp. 90-97.

9 מעניין שמקצת הרשויות המקומיות הקטנות בתחום הממשל הנאצי החלו לסמן את היהודים באופן ספונטני עוד לפני שרשות מקומית מרכזית כלשהי הוציאה צו או תקנה בעניין זה (השלטון המרכזי בברלין מעולם לא הוציא צו מקיף ביחס לכל היהודים באירופה). כך היה בלודז', רזסו, וולוקלאווק, ומאוחר יותר גם בקאליץ. אפשר ללמוד מכך שסימון היהודים היה בגדר תבנית-יסוד לטנטית באורח המחשבה הנאצי, אשר הוגשמה בלי שהדרגים הבכירים יצטרכו לאנוף אותה או אף להורות עליה. מכל מקום, לא חלף זמן רב בטרם הוציא הנס פראנק - ב-23 בנובמבר 1939 - צו המורה על סימון של היהודים בכל שטחו של הגנרל-גוברנאמן. לשון הצו אינה חושפת את תכליתו, אך כפי שטוען ישראל גוטמן, אמצעי זה תרם יותר מכל צעד אחר לבידודם של היהודים. ראו: ישראל גוטמן (תשל"ז). יהודי ורשה 1939 - 1943: גטו, מחתרת, מרד. תל-אביב: ספריית פועלים, עמ' 48.

5 רבים מבין החברים מן השורה במפלגה הנאצית ראו בסימון העסקים והחנויות היהודיות צעד חיוני וטבעי שהמנהיגות היתה צריכה לנקוט כבר בשנות השלושים. חברי מפלגה נמוכי-דרג אלה הפעילו על ההנהגה לחץ עצום, אך היטלר הגיב על כך בזעם, מתוך שהבין לעומק את המשמעות של אקט הסימון, ורצה להיות היחיד שיחליט על המועד הנכון לפעולה כזו. את זעמו הוא ביטא בוועידת גאולטרים, ב-29 באפריל 1937. מעניין לציין כי בהקשר זה ממש התבטא היטלר באורח רדיקלי מאוד. ראו: שאול פרידלנדר (תשנ"ח). גרמניה הנאצית והיהודים 1933-1939: שנות הרדיפה. תל-אביב: עם עובד, עמ' 217.

6 ראו: יצחק ארד, ישראל גוטמן ואברהם מרגליות (עורכים) (תשל"ח). השואה בתיעוד. ירושלים: יד ושם, עמ' 47-49.

7 ראוי להזכיר כי יולנד מוקגאסאנה, ניצולה בת שבט הטוטסי מרצח-העם ברואנדה, מצטטת בממאר שלה ויכוח בין שני אחים על מוצאם ה"גזעי". הראשון טוען כי הם בני הטוטסי, ואילו האחר, חבר רדיקלי במפלגת ההוטו, טוען כי הם בני ההוטו. הראשון מחזיק בדעה שההבדל בין בני הטוטסי לבני ההוטו אינו גזעי אלא חברתי, ואחיו מיעץ לו לבדוק בתעודת הזהות שלו, ולהיווכח שהוא אמנם בן לשבט ההוטו. ראו: יולנד מוקגאסאנה (2005). המוות אינו רוצה בי. ירושלים: אלקנה.

8 לפי הפילולוג ויקטור קלמפרר, שטטוש הגבולות בין מסמנים לשוניים לבין סמלים ציבוריים היה אחד המאפיינים של הלשון הנאצית. הוא מדגים את טענתו באמצעות ראשי התיבות אס. אס., שבמקורם שימשו כמסמן לשוני בעבור Schutzstaffel (יחידת הגנה), אך נכתבו כשתי אותיות S דמויות-רעם. ראו:

Victor Klemperer (2007). *LTI: Notizbuch eines Philologen*.

אלה. בשלב זה נרשמה המילה "יהודי" על חזיתותיהם של חנויות ובתי עסק יהודיים בגרמניה.⁵

ראוי לציין כי היו מי שזיהו את החרם של ה-1 באפריל כאירוע של סימול כבר עם התרחשותו. בגיליון ה-*Juedische Rundschau* שראה אור ב-27 באפריל, 1933, כתב המנהיג הציוני רוברט וולף: "שאו בגאון את הטלאי הצהוב". יחלפו עוד למעלה משמונה שנים לפני שיהודי גרמניה הנאצית יסומנו בפועל באמצעות ה"טלאי" (ספטמבר 1941), אך וולף הציג את החרם של ה-1 באפריל כנסיגה של היהודים לעידן הפרה-אמנציפטורי, וראה ב"טלאי הצהוב" את ביטוייה הסמלי של נסיגה זו. זה היה מקור קריאתו המטאפורית ליהודים לשאת את הטלאי בגאון, או במילים אחרות, לשאת את גורלם בגאווה, ולהכיר בזהותם הלאומית הייחודית. מעניין להיווכח כי הרטוריקה של וולף תופסת את מהות האירועים כמהלך שבו קיבלו היהודים כביכול סמל ליהדותם - טלאי צהוב.⁶

השלב השלישי, שקירב עוד יותר את הסמל אל הגוף, בא לידי ביטוי בהוספת יסוד מסמל למסמכים הרשמיים של היהודים. החל בקיץ 1938 אולצו כל היהודים ברייך להוסיף לעצמם שם שני, יהודי במובהק, במסמכיהם הרשמיים - "ישראל" לגברים ו"שרה" לנשים. פרקטיקה זו התרחבה ב-5 באוקטובר של אותה שנה, כאשר לתביעת הרשויות השוויצריות, הוחתמו הדרכונים היהודיים באות J, במטרה למנוע את כניסתם של פליטים יהודים לשוויצריה במנוסתם מגרמניה הנאצית.⁷

השלב הבא היה מכריע - סימון של היהודים בפועל ממש, באמצעות הטלאי שאולצו לענוד על בגדיהם - לעתים על הזרוע, לעתים על החזה ולעתים על הגב. גם הפעם לא יצא שום צו כללי מטעמו של משרד מרכזי כלשהו בברלין, אלא היו אלו יוזמות מקומיות. אך בסופו של דבר, על פי אותה לוגיקה נאצית חזקה, סומנו כל היהודים באירופה אשר חיו תחת הכיבוש הנאצי.

לתהליך הסימון נודעו שתי השלכות דרמטיות. המסמן הועלה למדרגת סמל, ובה בעת שימר את איכויותיו הלשוניות. במקרים רבים המילה "יהודי" (בשפות שונות) או האות J נרשמו על הטלאי.⁸ ההשלכה השנייה חשובה יותר לצורכי ניתוח זה: הסמל-המסמן התקרב מאוד לגוף - וכעת בין הגוף לבין מסמנו חצצו רק הבגדים.⁹ במקומות רבים, וביניהם גרמניה, סימון של היהודים היה צעד של הכנה לקראת

גירושם-השמדתם. בספטמבר 1941, ממש לפני שגורשו היהודים שנתרו ברייך הגרמני מזרחה, הם אולצו לענוד מגן דויד על בגדיהם העליונים.¹⁰

השלב החמישי קשור בשמה של ליבת תעשיית המוות הנאצית - אושוויץ. הוא החל במאי 1940, עת החל מחנה ההשמדה אושוויץ לפעול, ונמשך עד ינואר 1945, המועד שבו שוחרר המחנה - האתר הפרדיגמטי של תעשיית המוות הנאצית. במהלך שלב זה קועקע מספר על זרועם של כל אסיר ואסירה. יי בנקודה זו נדחק הקורבן לרמה של זהות בשר-ודם בינו לבין המסמן השרירותי שהוטבע על גופו. חשוב להדגיש כי פרקטיקה זו היתה ייחודית למחנה הריכוז אושוויץ, וכי לא רק אסירים יהודים סומנו בקעקוע של מספר על זרועם, אלא כלל האסירים שבאו בשערי המחנה. יחד עם זאת נדמה כי אותו הגיון מסמן הגיע אל קצהו באותו אתר.

תגובת הקורבנות

די בסקירה קצרה זו כדי לחלץ מגמה ברורה, אם גם לא מכוונת, בפרקטיקות של סימול היהודים בידי הנאצים: המעבר ממסמן שרירותי מופשט, פונטי או גרפי, המסמן את המושג "יהודי" בלשון, אל צורת סימול קונקרטי, המקרבת את המסמן לגופו הממשי של היהודי. בתחילה שומר המסמן על מרחק מטונימי מן הגוף - ומוטבע על רכשו של היהודי - ואז הוא מתקרב אל מסמכו הרשמיים של היהודי, אך מעט-מעט מצטמצם הפער, ולבסוף האדם הוא שמסומן - תחילה על בגדיו, בטלאי, ולאחר מכן על עורו, במספר. שוב אין המבט יכול להבחין בין המסמן לגוף המסומן.

תהליך זה, של צמצום הפער בין המסמן לבין הגוף, מוצא ביטוי ספרותי בכתביו של יחיאל דינור, שנודע בשם העט "קצטניק" (מילה המציינת אסיר במחנה ריכוז) - אחד מסופרי השואה השנויים ביותר במחלוקת בישראל. כתיבתו של דינור, ניצול אושוויץ, עוררה דברי שבח לצד הסתייגויות בשל סגנונה הישיר, הוולגארי, המפורט, הפורנוגרפי לפרקים, המוסר את היבטיהם הסאדיסטיים ביותר של האירועים שעליהם הוא כותב.

בספרו של קצטניק, **בית הבובות**, ניצב המספר, בהגיעו לאושוויץ, נוכח תופעה לא-נתפסת, שהוא מנסה למצוא לה פשר והסבר. כך, למשל, הוא מבקש לעמוד על משמעות המילים FELD-HURE (זונת שדה), המקועקעות על שדיהן של אסירות המשמשות כזונות, דרך השוואתן ל"טלאי הכלימה" היהודי המוכר לו מן הגטו: "איזה מין סימן הוא זה? [...] לאמיתו של דבר, הסכינו כולן להיות מסומנות עוד בגטו. בראשונה, כשיצאה הגזירה מלפני הגרמנים שעל כל היהודים לענוד את אות-הקלון היהודי על זרועם השמאלית, הכאיב הדבר. הבושה צרבה כל פנים [...] וכך התרגלו הכול להיות מסומנים. ואז יצאה הגזירה החדשה: 'אות-היהודים יהא תפור על מקום הלב!'.¹²

דינור מתאר תהליך ברור מאוד: הסרט הכרוך סביב הזרוע, הניתן להסרה, נעשה לאות התפור על הלב. אך הנרטיב מתקדם צעד נוסף, לתיאורה של דמות שהמילה Jude מקועקעת על מצחה המדמם. כאן הטלאי נחקק כבר בבשר, עוד לפני שמספרי האסירים באושוויץ קועקעו על זרועותיהם.

10 ראו: כריסטופר בראונינג (2004). הדרך אל הפתרון הסופי. ירושלים: יד ושם, עמ' 362-364. היתה זו יוזמה של יוזף גבלס, והיטלר אישר אותה ב-19 באוגוסט, 1941. ראו שם, עמ' 421.

11 ראו ישראל גוטמן (2003). "אושוויץ - סקירה כללית", בתוך: ישראל גוטמן ומיכאל ברנבאום, אושוויץ: אנטומיה של מחנה מוות. ירושלים: יד ושם, עמ' 33-62 ובעיקר בנוגע לתחילת מספור האסירים (דווקא של אסירים פליליים מגרמניה) בעמ' 39.

12 ק. צטניק (1987). בית הבובות. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 131. קצטניק נודע בעדות שמסר במשפט אייכמן, שבמהלכה התמוטט. באותו מעמד טבע את הביטוי "פלנטה אחרת" ביחס לאושוויץ.

13 Klemperer, LTI, p. 223.

14 ראו: Victor Klemperer (1999). *I Will Bear Witness: A Diary of the Nazi Years, 1933-1941*. New-York: The Modern Library, pp. 391-416.

15 ראו יוסף קרמיש (עורך) (תש"ם). עיתונות המחותרת. ירושלים: יד ושם, כרך ב', עמ' 87. בוורשה סומנו היהודים באמצעות סרט על הזרוע, ולא כמו בגרמניה, במקרה של קלמפרר, בצורת מגן דוד צהוב על החזה.

הדיוק ההיסטורי של נרטיב זה מוטל בספק. נשים יהודיות לא שימשו כזונות במחנות הנאציים משום שחוקי הגזע אסרו כל מגע מיני בין יהודים לארים. ספק גם אם המילה Jude קועקעה אי-פעם על מצחו של מישוהו. עם זאת, שיחזור של הלוגיקה הנאצית המעוותת מדויקת מאוד בעיני, ו"טלאי הכלימה" מבשר את השלב הבא בתהליך הסימול - חקיקת המסמך בבשר.

על הממדים הטראומטיים של הסימול אפשר ללמוד מתגובות הקורבנות, החורגות הרבה מעבר להשלכות הקונקרטיות של הצו המורה על ענידת הטלאי.

כך לדוגמה מתאר זאת ויקטור קלמפרר, בדרודן, מיד לאחר המלחמה (קלמפרר שרד את המלחמה בדרודן ולא גורש ל"מזרח"): "אני שואל את עצמי היום מה ששאלתי את עצמי ורבים אחרים שאלו כבר מאות פעמים: מה היה יומם הקשה ביותר של היהודים במהלך שתי-עשרה שנות גיהינום? מעולם לא קיבלתי מעצמי או מאחרים תשובה אחרת מזאת: ה-19 בספטמבר 1941. היום שבו נכפה עלינו לענוד את הכוכב היהודי [הסימון]."¹⁵

קלמפרר אינו מזכיר את יום הגירוש הראשון למזרח, או את היום שבו נודע כי כל המגורשים נרצחו בריגה. הוא אינו רומז ליום שבו פוטר מעבודתו או ליום שבו גורש מביתו, ואפילו לא ליום שבו נידון למאסר בן שמונה ימים, שבמהלכם כמעט יצא מדעתו.¹⁶ אף אחד מן התאריכים הללו אינו מייצג בעיניו את הרע מכול כמו היום שבו הצטוו היהודים לענוד על בגדיהם מגן דויד.

הצהרה קיצונית זו מתפרשת במידת-מה נוכח זהותו המתבוללת של קלמפרר: הוא המיר את דתו לפרוטסטנטיות בצעירותו, וראה עצמו כגרמני מן השורה. ה"כוכב" שנאלץ לענוד על בגדיו שם קץ מוחשי וגלוי לעין לדימוי עצמי זה; הגרמנים סימנו אותו כשונה - כלא-גרמני - ובכך קיבל שבר החלום של האמנציפציה היהודית בגרמניה ביטוי מוחשי וחד-משמעי. אך הקשר זה מספק הסבר חלקי בלבד לתגובתו המועצמת של קלמפרר. תגובות דומות, ואפילו קיצוניות יותר, אפשר למצוא בטקסטים אחרים, וביניהם כתיבה של מחברים בעלי זהות יהודית או ציונית חזקה ומגובשת.

כך, למשל, כותב אליהו רוזינסקי (חבר השומר הצעיר בגטו ורשה, שנהרג בהתקפה על הגרמנים במהלך הגירוש של ינואר 1943), בגיליון פברואר-מרץ 1942 של "נגד הזרם", אחד העלונים המחתרתיים של הגטו: "סרט! איך אפשר לענוד סרט? הסרט צרב את זרועי. הרגשתי אותו כאילו ענדתי קולר לצווארי, נתקפתי חרדה. בלילות לא יכולתי להירדם. חשתי בסכנה מתמדת, ברחוב הסתכלתי לכל העברים. עצבי היו דרוכים תמיד. מה רציתי, כי אוכל להציב רגלי איתנות על הקרקע ולהרגיש - זה שלי!"¹⁵

רוזינסקי נזקק למגוון אמצעים רטוריים ופיגורטיביים בניסיונו להמחיש את ממדי ההלם והערעור הנגרמים על-ידי "הסרט". אין ספק כי השפעותיו המפליגות של הסרט ברמות שונות, גופניות ונפשיות, גרמו לו לחוש כי זה חרך את זרועו. לדעתי, פירוש הדבר הוא כי הטלאי מכווך לגוף, וכי השלב הבא, של קעקוע המספר על זרועו של האסיר, כבר צפון בו - בדיוק כפי שראינו בפרוזה של דינור.

מוות בידי המסמן של המשמיד

סוגיית הסימון, על התחושות הקיצוניות המתלוות אליה, חוזרת על עצמה כמעט בכל טקסט מתקופת השואה, וברור כי מנקודת מבטם של הקורבנות "הטלאי" היה אחת מן האימות שבגזירות הנאצים. בכתיבי הקורבנות שב הטלאי ומופיע כאחת המתקפות שנחו כקיצוניות וכקשות ביותר, עניין שמעורר תמיהה: מהו הדבר שהפך את הטלאי למזעזע ומערער במידה כזאת? מדוע הוא עורר תגובות קיצוניות כל-כך מצד הקורבנות, הן בכתיבים בני התקופה והן בעדויות שנמסרו לאחר המלחמה? באופן פרדוקסלי, אפשר היה לצפות שהוראה זו, שלא נטלה מן היהודים מאומה – לא חיים, לא רכוש ולא חירות – ייתפס כאחד הסעיפים הקלים יותר של החקיקה הנאצית. אדרבא, תקנה זו העניקה לקורבנות דבר ברור מאוד – סמל¹⁶ ובכל זאת אנו נתקלים בתגובות קיצוניות אלה.

האובססיה של הנאצים לסמן את קורבנותיהם, צמצומו ההדרגתי של הפער בין המסמן של הקורבן לבין גופו או גופה, ותגובתו של הקורבן לתהליך זה – כל אלה אינם נתונים בספק. אך כאשר אנחנו ניגשים להבין את ההשלכות הרחבות יותר של אותם אירועים, הופכת הקרקע מוצקה פחות.

ההלם, ההשפלה והכעס שיצר הסימון מעוגנים בראש ובראשונה בסיבות פרקטיות: הסימון בודד את היהודים, והפך אותם מזהים הרבה יותר, ומתוך כך חשופים הרבה יותר לאלימות ולברוטאליות.¹⁷ אך אני מבקש לטעון כי תגובותיהם הקיצוניות של הקורבנות חורגות מכל הסבר המתמצה ברמה הקונקרטי-פרגמטית. אני סבור כי פגיעתם הרעה של הליכי הסימול הנאציים חלחלה עד היסודות המכוננים את הסובייקט.

הרומאן **ללא גורל**, מאת אימרה קרטס – הסופר ההונגרי-יהודי חתן פרס נובל לשנת 2002 – עשוי לשמש נקודת מוצא לדיוננו, כי לטענתי, עניין זה מצוי בלב-לבו. הרומאן מגולל את סיפורו של יהודי הונגרי צעיר ומתבולל, באמצע שנות-העשרה לחייו, שנעקר באורח טראומתי מחיי היומיום שלו, ונשלח לאושוויץ ולמחנות אחרים. הוא הופך למחולמן – אסיר שאיבד את רצונו לחיות, נעשה לגווייה מהלכת, ולרוב מת תוך זמן קצר. אך קרטס שורד בכל זאת, והסיפור מסתיים עם חזרתו לבודפשט. **ללא גורל**, המבוסס באופן חופשי על ניסיון החיים של המחבר, הוא בעיני אחד הספרים המבריקים שנכתבו על עולם המחנות. את העלילה מוסר קרטס בגוף ראשון, מנקודת מבטו של הצעיר, תוך שימוש בסגנון כמו-ילדי הממחיש את התדהמה והסקרנות המתעוררות בגיבור פעם אחר פעם נוכח האירועים הפנטסטיים והאימיים. הספר כתוב בנימה אירונית מובהקת, המהדהדת את ספרו המפורסם של הסופר היידי הנודע שלום עליכם, **עלילות מוטל בן פייסי החזן**, אף כי, ככל הנראה, קרטס לא הכיר את יצירותיו של שלום עליכם.¹⁸

הרומאן בוחן את סוגיית הגורל במהלך השואה מנקודת מבט קיומית, ומה שחשוב מאוד לענייננו, הוא ממוסגר באפיזודות העוסקות בסימון היהודים. בתחילת הסיפור, המספר, הנמצא עדיין בבודפשט, מתווכח עם נערה בת גילו על סוגיית חובתם של היהודים לסמן עצמם באמצעות הטלאי. הנערה "רצתה קודם לדבר איתנו על משהו שמטריד אותה, שאלה שמעסיקה אותה מאוד בזמן האחרון: שהיא שוברת לה את הראש בעניין הכוכב הצהוב."¹⁹ היא חשה כי מאז שהחלה לענוד את הטלאי, אנשים לוטשים בה מבט

16 אמנם כמה סופרים ניסו להתייחס ל"טלאי" במונחים של גאווה יהודית, אך ניסיון זה קרס בסופו של דבר משום שכפי שאסביר להלן, לא הגאווה היא שהיתה מונחת על כף המאזניים. לתגובות מסוג זה ראו למשל: חיים אהרון קפלן (תשכ"ו). **מגילת יסורין**. תל-אביב: עם עובד והוצאת יד ושם, עמ' 95-97 (רישום מן ה-30 בנובמבר, 1939). ראו גם רישומים מן התאריכים הבאים: 14.4.40, 17.11.40, 27.6.40, 27.11.40.

17 ראו למשל: גוטמן, יהודי ורשה 1939-1943.

18 שלום עליכם (יעקב רבינוביץ 1859-1916) היה סופר-הומוריסטן יהודי-רוסי פופולרי, שפרסם רומאנים, סיפורים קצרים ומחזות בידיש. הרומאן הנזכר לעיל מגולל את הרפתקאותיו של גיבור צעיר במסעו ממזרח אירופה ללונדון ומשם לאמריקה. הרומאן של קרטס מזכיר במבנהו ובנעימתו האירונית את הרומאן הפיקרסקי של שלום עליכם. נעימה אירונית זו משתנה באורח דרמטי בכתיבו המאוחרים של קרטס, ראו למשל את ספרו **קדיש לילד שלא נולד**, המתאפיין בכתיבה מלנכולית רוויית פאתוס.

19 אימרה קרטס (1994). **ללא גורל**. תל-אביב: עם עובד, עמ' 27.

ומתייחסים אליה אחרת. המספר מנסה להסביר לה כי "לא אותה הם שונאים, בעצם, כלומר לא אותה עצמה אישית - סוף סוף הרי הם בכלל לא מכירים אותה - אלא בעיקר את עצם הרעיון שהיא 'יהודיה'".²⁰

20 ש.ס.
21 ש.ס, עמ' 28.
22 ש.ס, עמ' 29.
23 ש.ס, עמ' 184.
24 ש.ס, עמ' 192.

תחילה משתכנעת הנערה מטיעונו של המספר, אך לאחר מכן היא טוענת כי גילתה ש"זה בדיוק מה ששונאים בה כי לפי דעתה, 'אנחנו היהודים שונים מן האחרים', והשוני הזה הוא העיקר ובגלל זה האנשים שונאים את היהודים."²¹ היא מוסיפה ואומרת כי היא מתנודדת בין גאווה לבושה ביחסה לשאלה זו. הנער, לעומת זאת, אינו מוצא לפי שעה "סיבה לרגשות כאלה. חוץ מזה, בן אדם לא יכול לקבוע ככה בעצמו את השוני המסוים הזה: סוף-סוף הרי לשם כך נועד הכוכב הצהוב." אך הנערה מתעקשת: "את השוני אנחנו 'נושאים בתוכנו'. ואילו אני חושב, שבכל זאת יותר חשוב מה שאנחנו נושאים בחוץ." המספר מנסה לבסס את טענתו באמצעות סיפור "בן המלך והעני", שממנו הוא מסיק כי כל אדם יכול להתגלגל בכל אדם אחר, או לפחות לשנות את זהותו. אם, למשל, היתה בת שיחו מוחלפת בטעות בבית החולים שבו נולדה בתינוקת אחרת, בת למשפחה אחרת, "שהתעודות שלה בסדר גמור מבחינת הגזע: אז במקרה דמיוני שכזה, היתה הנערה האחרת מרגישה עכשיו את השוני ועונדת כמובן את הכוכב הצהוב, ואילו היא, לפי התעודות המעידות עליה, היתה בעיני עצמה וגם בעיני האחרים, כמובן, כמו כל שאר האנשים, ואפילו לא היתה חושבת על השוני הזה ולא יודעת עליו בכלל."²²

נוכח טיעון זה פורצת הנערה בבכי, כי "אם התכונות שלנו בכלל לא קובעות פה, אז הכול מקרי לגמרי", ואם היא יכלה להיות גם מישהי אחרת ולא מי שהיא נאלצה להיות, אז "אין לכל זה שום טעם", והרעיון הזה הוא לדעתה "בלתי נסבל". המספר סבור אחרת, אך אינו מצליח למצוא את המילים שישכנעו את הנערה וינחמוה. הוא יכול רק להמשיך להתעקש על טענתו שכך באמת הרגיש באותו רגע.

המספר מבין כי הטלאי הצהוב הוא שרירותי, וכי אין כל קשר אינהרנטי בין הגוף הנושא את הסימן לבין הסימן עצמו. הוא מכיר בכך שאדם יכול להיות אחר ממי שהגורל הועידו לכאורה להיות. חשיבותה של הבנה זו מתגלה בעמודיו האחרונים של הרומאן, המתארים את חזרתו של המספר מן המחנות. "השיבה הביתה" מעוררת בו מצוקה קשה, משום שאלה שלא גורשו - ובתוכם בני משפחתו שנותרו בבודפשט - אינם מסוגלים להבין את חוויותיו. מגבלה זו אינה נובעת מאי-יכולתם להשיג את גודל הזוועות, ולאמיתו של דבר, המספר הוא שדוחה את המונח "זוועות"²³ ומוצא כי אין הוא הולם את חוויותיו. כאשר עיתונאי מנסה לראיין אותו ולשאול על ה"גיהינום" שעבר, הוא משיב כבעס כי אינו יכול לתאר את הגיהינום מאחר שמעולם לא ביקר בו. הוא יכול לנסות לתאר רק את מחנה הריכוז. קצפו של המספר יוצא על כך שמאזינו סבורים - וסברה זו מדהדת את מחשבותיה של הנערה - כי מה שהתרחש בפועל אכן נועד להתרחש. כנגד זאת הוא טוען כי "כל דקה כזאת יכלה, בעצם, להביא משהו חדש [...] בכל אחת מהן יכול היה לקרות גם משהו שונה ממה שקרה במקרה באושוויץ."²⁴ רק במבט לאחור מוטבעת על האירועים חתימת הגורל.

כאשר מאזיניו מבטאים אי-נוחות נוכח דבריו, מסביר המספר בקוצר רוח: "כל אחד צעד, כל זמן שעוד היה יכול לצעוד: גם אני עשיתי את הצעדים שלי, ולא רק בתוך בירקנאו, אלא כבר קודם, בבית.

25 שם, עמ' 192-193.

26 שם, עמ' 193.

27 שם, עמ' 192.

28 Adorno, "The Liquidation of the Self", p. 433.

זה אחד העניינים שהיינו הימלר נוגע בהם בנאום פוזן המפורסם, שנשא בפני קצינים נאצים. באותו מעמד התעקש הימלר על כך שאין לפטור יהודים יוצאים-מן-הכלל על בסיס אישי. ראו: ארד, גוטמן ומרגליות, השואה בתיעוד, עמ' 276-277.

צעדתי עם אבי, וצעדתי עם אמי, צעדתי עם אנה-מריה, וצעדתי - אולי הצעד הקשה מכולם - עם אחותה הגדולה.²⁵ אחות זו היא הנערה שאיתה מתווכח המספר בפתח הרומאן על המשמעות - או מוטב, חוסר המשמעות - של הסימון היהודי. שני עמודים לפני סיום הרומאן, אחרי שעבר את כל מה שעבר, הותם המספר במילים הבאות:

עכשיו כבר הייתי יכול להגיד לה מה המשמעות של להיות "יהודי": לגבי, בהתחלה בכל אופן, לא כלום, לא כלום, עד שמתחילים לצעוד. הכול לא נכון: אין דם אחר [...] גם אני התנסיתי בגורל הנתון. הוא לא היה הגורל שלי, אבל אני התנסיתי בו עד הסוף - ובשום אופן לא הבנתי איך זה לא נכנס להם לראש: עכשיו אני כבר צריך לעשות איתו משהו, אני חייב לשבח אותו איפשהו למשהו, סוף סוף הרי עכשיו אני כבר לא יכול להסתפק בזה שזו היתה טעות, מקרה עיוור, מין סטייה.²⁶

אם כן, אפשר לראות בסימונם של היהודים את התימה המרכזית של הרומאן, שגם ממסגרת אותו - מעין ציר ראשי של מתח בין גורלו של המספר לחירותו. המספר משיג מידה של חירות מאחיזת הגורל משעה שעולה בידו לנקוט את "הצעד הקשה מכולם", כהגדרתו, באותה שיחה עם הנערה שבה עמד על אופיו השרירותי של סימון הקורבן.²⁷ סימון זה אינו אומר דבר על הגוף המסומן או על אישיות בעליו, אלא הוא קונטינגנטי לחלוטין. המשמעות באה תמיד לאחר מעשה. רק לאחר שהדברים כבר התרחשו עולה הצורך לארגן את האירועים לכלל סיפור או מבנה נושאי-משמעות.

נדמה לי שבפרוזה שלו מקרב אותנו קרטס לתשובה לשאלה אודות המשמעות החמורה של הסימון. חירותו הבסיסית של הסובייקט והאוטונומיה היחסית שלו (היותו "עצמי", אם לשוב למונח של אדורנו) מותנית ביכולת להבחין בין הסימון לבין הגוף הממשי, בין מושג היהודי לבין היהודי בשר-ודם, או אם להידרש פעם נוספת למילותיו של אדורנו, היא מותנית ביכולת לנתק את "הזהות הטהורה של כל בני האדם" מן ה"מושג" המייצג אותם.²⁸ רק ההבנה כי הקשר בין הסימון לבין הסובייקט הוא שרירותי ומקרי, וכי למעשה אין באמת "גורל" מחייב, או מהות פנימית יהודית הקושרת את היהודי לסימנו, מאפשרת למספר לחוות סוג מסוים של חירות, אפילו בסיטואציות הקשות ביותר. זהו מהלך שניתן לכנותו דה-משמעות. ההתרחשויות הקטטרופליות אינן מבטאות משמעות כלשהי הגלומה בהוויה היהודית או בהוויה של יהודים, אלא מקבלות את משמעותן בדיעבד, באופן שהוא כמעט שרירותי.

חשוב להדגיש כי לפי קרטס, יכולת זו קשורה בתנועה המתמדת של הסובייקט בזמן, תנועה המאפשרת לו לשמר מובן-מה של סובייקטיביות, אפילו באשוויץ או אחריו, ולנוע אל מעבר לגורל - אל המצב שבו הוא שרוי "ללא גורל".

לעומת זאת, אני מבקש לטעון כי פרקטיקות הסימול הנאציות חתרו לסגור בפועל-ממש את הפער בין המסמן, המסומן, והרפרנט הממשי: היהודי-כמסמן הוא יהודי-כמושג הוא יהודי-כגוף בשר-ודם. פרקטיקה כזו מוחקת את הפערים בין הסובייקט לבין המסמן ובין מסמן אחד למשנהו, שכן בתוך הסמיוטיקה הנאצית יש ליהודי מסמן אחד ויחיד. כך מושגת זהות מוחלטת בינו לבין סימנו, שאותה

חותם המבט הרואה אך ורק סימן וגוף המתלכדים. מבט זה מכריז כי האדם וסימנו, ומשום כך גם האדם וגורלו, אחד הם. כדי לעמוד על ההשלכות החמורות של זהות מוחלטת זו אודקק למושג המטונימיה של ז'אק לאקאן.

המטונימיה

לאקאן תופס את מקומה של המטונימיה בחיי הנפש כתהליך שבו נתון הסובייקט בחיפוש מתמיד ובלתי אפשרי אחר מסמן שיהלום אותו. החיפוש הוא בלתי אפשרי כי אין בנמצא מסמן אחד או אובייקט אחד שבכוחו למצות את משמעות הסובייקט בעיני עצמו, או לספק כליל את תשוקתו. ככל שנכביר מילים בתיאור זהויותינו או מושאי התשוקה שלנו, משהו תמיד יישאר בחוץ. זהות שלמה ומלאה, המבוססת על משמעות מוחלטת או סיפוק גמור, אינם בגדר האפשרי – תמיד ייוותר עוד חֶסֶר כלשהו, חלל שיש למלא. לכן מוסיף הסובייקט לתור אחר מסמנים אחרים ומושאי תשוקה נוספים שיספקו את תשוקתו, או יכוננו ביתר-נאמנות את המובן שהוא מעניק לקיומו ולמעשיו. תנועה מתמדת זו, הפושטת ולובשת צורה, היא מהלכה של התשוקה, ולפי לאקאן, המבנה המונח ביסודה הוא מטונימי. כפי שדילן אוואנס מסביר, המטונימיה היא "תנועה דיאכרונית ממסמן אחד למשנהו לאורך שרשרת המסמנים, כאשר מסמן אחד מורה תמיד על האחר תוך דחייה אינסופית של המשמעות. גם האיזוי מתאפיין תמיד בדיוק באותו תהליך של דחייה מתמשכת, שאינו מסתיים לעולם; כיוון שהאיזוי הוא תמיד 'איזוי למשהו אחר', ברגע שמשגיג את אובייקט האיזוי שוב אין הוא נחשק, והאיזוי של הסובייקט מתמקד באובייקט אחר."²⁹ תנועה זו, ממסמן אחד למשנהו, היא אפוא הסיבה והתולדה של התשוקה. כדברי לאקאן, "התשוקה היא מטונימיה, ויהיה רעיון זה מוזר ככל שיהיה בעיני הבריות."³⁰

משעה שאוכפים על אדם מסמן יחיד, וכופים מסמן זה על הגוף, הפער בין הסובייקט לבין המסמן נסגר בפועל-ממש. הסובייקט מקובע למסומן יחיד, והתנועה המטונימית ממסמן אחד למשנהו נאסרת עליו ואף נמנעת ממנו. במילים אחרות, החיפוש המתמיד של הסובייקט אחר המסמן או הזהות שיהלמו אותו נחסם. הסובייקט נאלץ לקבל את המסמן הכפוי, הממלא את כל החללים והחוסרים בהווייתו. החיפוש אחר גלגוליה הבאים של הזהות הדינמית המבוססת על משמעות משתנה, ואחר מושאי תשוקה חדשים, נבלם, וסובייקט התשוקה נרצח.³¹ משום כך, היסוד החסר בפרקטיקות הסימול של היהודים בידי הנאצים הוא החסר עצמו, או כפי שכותב סלאבוי ז'יזק בהקשר שונה מעט, "החסר המוחלט שאין לשאתו נפער בעקבות המחסור בחסר עצמו."³² ובתרגום לסיטואציה ההיסטורית שבה אנו עוסקים: היהודי אינו יכול לתור אחר ריבוי המשמעות של היותו יהודי – לקפוץ ממסמן אחד למשנהו בהבנה זו. הוא גם אינו יכול, ולו באופן תיאורטי, להיפטר ממסמן זה. המסמן והוא חד הם, בין אם הוא רוצה בכך ובין אם לאו, וגורלו כולו נגזר אך ורק מתוך זהות זו, שאותה חותם המבט הרואה רק סובייקט-סימן. לשום היבט אחר אין משמעות בחייו. מקצועו, אישיותו, יחסיו עם הבריות, מידת השכלתו, תפיסתו את עצמו וכו' וכו' – כל אלה הופכים לשדות מסמנים שאינם רלוונטיים יותר לגורלו. היהודי הוא יהודי, וכל הווייתו מגלמת

29 דילן אוונס (2005). מילון מבואי לפסיכואנליזה לאקאניאנית. תל-אביב: רסלינג, עמ' 152.

30 Jacques Lacan (2006). *Écrits*. New-York: Norton, p. 175. (הדגשים במקור).

בהרצאותיו על המכתב ועל הלא-מודע טוען לאקאן: "המבנה המטונימי מורה על כך שהקשר בין מסמן למסמן הוא המאפשר את ההשמטה שבה מתקין המסמן את היעדר-ההוויה ביחסי האובייקט, תוך שימוש בערך של 'רפרור לאחור' האצור בתהליך הסימון על מנת להטעינו בתשוקה המכוונת לאותו חסר שבו היא תומכת" (שם, עמ' 164).

31 ג'וליה קריסטבה מפתחת לוגיקה דומה מאוד: "הלשון אינה מערכת, היא מערכת סימנים, ובתור שכזאת היא פותחת את הפער הנודע בין המסמן למסומן. בתנאים אלה יכולה הבלשנות לטעון להצרנות לוגיות-מתימטיות, ובה-בעת הלשון או הטקסט אינה ניתנת לצמצום לחוק יחיד או למשמעות בודדת [...] האמירה לובשת את צורתה בפער הנפתח בין המסמן למסומן."

Julia Kristeva (1980). *Desire in Language*. New-York: Columbia University Press, p. 127.

32 Slavoj Žižek (1996). "'I Hear You with My Eyes'; or, The Invisible Master", in Renata Salecl and Slavoj Žižek (eds.), *Gaze and Voice as Love Objects* (pp. 90-128). Durham: Duke University Press, p. 108.

33 ראו: Jacques Lacan (1997). *The Ethics of Psychoanalysis*, 1959-1960. New-York: Norton, pp. 270-283.

34 Slavoj Žižek (1989). *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso, p. 135. ראו גם את טענתו של אדורנו כי "המוות שוב אינו יכול לבוא על חייו האמפיריים של הפרט באופן העולה בדרך כלשהו ממהלכם של חיים אלה" Theodor W. Adorno (2001). "Meditations on Metaphysics". In Michael L. Morgan (ed.), *A Holocaust Reader: Responses to the Nazi Extermination* (pp. 42-47). New York: Oxford University Press, p. 43.

35 ראו: Lacan, *Écrits*.
36 ראו: Giorgio Agamben (1998). *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Translated by Daniel Heller-Roazen. Stanford CA: Stanford University Press.

את הזדהות הזו בלי שום מרחב או מנעד. היהודי הופך זהה לסימנו. צימוד זה סוגר את הרווח ההכרחי שבין "המילים" ל"דברים", ומונע מהסובייקט להתקיים ברווח זה, שלתוכו היה יכול להפנות את מילותיו. הרווח המעורר את תשוקותיו, רצונותיו, סקרנותו, וגם את פחדיו, יצריו ודמיונותיו, אותו רווח המאפשר את החיפוש המתמיד אחר זהות טרנספורמטיבית ואובייקטים של תשוקה - נחסם לגמרי.

אני רואה תופעה זו כחיסול של הסובייקט בידי המסמן הנאצי, והיא קשורה למשטר חריף של נראות - הסימן המוצמד אל הגוף מכונן על-ידי המבט כסימן-גוף שאינו בר הפרדה. אני סבור כי אימת חיסול זו, שקדמה לחיסולם הפיזי של היהודים, ריחפה מעל ראשם לכל אורך תקופת השלטון הנאצי, אך החריפה בחלוף הזמן, כאמור עם צמצום הפערים. כאשר מתרחש מוות כזה, המילים והתשוקה חדלות להתקיים. עוד ארחיב בנושא זה, אך תחילה אני מבקש לשוב אל צורת המוות השנייה הנזכרת בראשית החיבור הזה, צורה שאני מכנה, בעקבות לאקאן, "המוות השני" או "המוות הסימבולי", שגם הוא מכונן משטר של נראות מסוג אחר, או ליתר דיוק משטר חריף של אי-נראות.³³

המוות הסימבולי

לפי לאקאן, המוות הראשון (לאו דווקא מצד הסדר הכרונולוגי) הוא המוות הטבעי. מוות זה הוא חלק ממחזור החיים והמוות, הפריחה והקמילה, הפועל בטבע. המוות השני שונה בתכלית, ומבעית מאין דומה לו: זהו מות הטבע עצמו, שבמסגרתו המציאות כאילו משחררת עצמה מחוקיה-שלה. ז'יז'ק מסביר: "יש להבחין בין מוות טבעי, שהוא חלק מן המחזור הטבעי של צמיחה וניוון, מגלגל-הצורה הנמשך של הטבע, לבין מוות מוחלט, המגלם את חורבנו של המחזור עצמו."³⁴

המוות השני לא כרוך בהכרח בחורבנו של הסדר הסימבולי המכונן את הטבע, אלא עשוי להתרחש גם עם חיסולה של מערכת סימבולית כלשהי - כמו למשל המערכת החברתית. לאקאן מדגים אפשרות זו באמצעות הדמות היוונית של אנטיגונה, העוברת על חוקי הפוליס ולכן נכלאת בתוך קבר מחוץ ליקום הסימבולי של העיר, שם היא מתקיימת בין המוות הטבעי הממתין לה לבין המוות הסימבולי שכבר פקד אותה.³⁵ במובן מסוים, היא קרובה למה שג'ורג'יו אגמבן מכנה "הומו סאקר" - הסובייקט המקודש המופקע מתחומם של הזכות והחוק.³⁶

הטראומה נגרמת בעקבות המגע הישיר של הסובייקט עם מה שלאקאן מכנה "הממשי" - מצב או אירוע החורגים מן הסדר הסימבולי, ולכן אינם יכולים להיתרגם למשמעות כלשהי במסגרת הסימבולית של הסובייקט. משחו במגע זה עוקף את המערך הקוגניטיבי והמנטאלי, ונחווה על-ידי הסובייקט כעודפות. עודפות זו, הנוצרת במסגרת הטראומה ואינה מוטמעת בשום מבנה נושא-משמעות, מועדת לחזור כסימפטום טראומתי ולרדוף את הסובייקט באורח כפייתי. אך לא כאן נעוצה הסכנה העיקרית של המגע הטראומתי. האסון הגדול ביותר המובלע בו הוא ההכחדה הפוטנציאלית של מערך המשמעות כולו, או במילים אחרות עקירת הסובייקט מכל הקשר תרבותי, היסטורי או אישי שיכול לספק מסגרת לעיבוד הטראומה. בתנאים אלה שוב אין הקורבן יכול לדבר, או שדיבורו מאבד כל משמעות, והוא מורחק

Joseph Goebbels 37
[1941]. "Die Juden sind
schuld". *Das Reich*, 16
November, s. 1-2.
דומות ניתנו גם בטקסטים נאציים
אחרים, ובחלק מההוראות עצמן.
ראו המקורות המצוטטים אצל:
"The Yellow Badge: A. (1954)
Shibboleth in Nazi Europe. *The
Wiener Library Bulletin* Vol. VIII
no. 5-6, pp. 40, 42.

38 לניתוח פסיכואנליטי לאקאני
של תופעה זו, ראו:
Žižek, *The Sublime Object of
Ideology*, pp. 125-129.

או מושתק. בדיוק כמו אנטיגונה, הוא יכול להתקיים ברמה הפיזית, אך נעדר כל נראות ממשית בתוך
השדה החברתי שממנו גורש. זהו המוות השני.

הגזענות שבין שתי המיתות - שאלה של נראות

הגזענות, כך נדמה, פועלת תמיד במרחב הזה שבין שתי המיתות - המוות של המסמן-האדון והמוות
הסמלי. היא אובססיבית בעניינים של סימון ונראות (המוות של המסמן-האדון) ובשאלות של הרחקה
ואי-נראות (המוות השני, הסימבולי). למעשה, שני צדדים אלו כרוכים לעתים קרובות זה בזה. דבריו של
גבלס ביחס לסימון היהודים מאירי עיניים בהקשר זה.

כאמור, ב-19 בספטמבר 1941 חויבו כל יהודי הרייך להצמיד את "כוכב היהודים" לבגדם. צעד זה
נעשה בסמוך ומתוך זיקה לגירושם למזרח. כפי שראינו, צעד זה עזע את ויקטור קלמפרר (כמו יהודים
גרמנים רבים אחרים) עד עמקי נשמתו, אך הוא זכה גם להתייחסות פומבית מצד גורמים נאציים, בין
השאר של שר התעמולה הנאצי והגאולייטר (ראש המחוז מטעם המפלגה הנאצית) של ברלין, יוזף גבלס,
התייחסות שנעה במרווח שבין שתי המיתות שעליהן הצבעתי, ואחווה לחלוטין בשאלות של נראות.

ב-16 בנובמבר 1941, במאמר פרוגרמתי שפורסם בשבועון הנאצי *Das Reich*, הגדיר גבלס את סימון
היהודים כ"אמצעי הומאני מובהק" (*aeusserst humane Vorschrift*) שנועד "למנוע מהיהודים להזדחל
לתוך שורותינו בלי שיוהו" (*dass der Jude sich unerkannt in unsere Reihen einschleichen kann*).³⁷

הבעיה מבחינת גבלס היתה זו שהטרידה את האנטישמים כולם בתקופה המודרנית - אי הנראות
של היהודים. בעבר היו היהודים מוזהים ומובחנים מהחברה הנוצרית - בלבוש, בדיבור, באזורי המגורים,
במקצוע, בזהות, בארגון הקהילתי וכו'. היחס אליהם נבע מן ההבדלה בין הקהילה היהודית לחברת הרוב
הנוצרית - הבדלה (בעלת אופי היררכי בדרך כלל) שנתפסה כרצויה בשני הצדדים, והיטיבה להיות
מסומנת במגוון של אמצעי נראות. אולם עם נפילת חומות הגטו היהודי של ימי הביניים, ובעקבות תהליכי
האמנציפציה, איבד היהודי את סימני הזיהוי המיידיים שלו, והפך לדמות חמקמקה ומפחידה שבעתים. הוא
נותר שונה, אך הפך בלתי נראה. הוא נותר אחר, אך הפך מחוסר גבולות ברורים. הוא לא היה ל"אנחנו", אך
נמצא בכל מקום "בקרבתנו", בלי שניתן יהיה לאתרו בקלות - בכל מקום מגורים, בכל מקצוע, בכל משפחה,
בכל מפלגה או תנועה פוליטית, ובכל שטחי היצירה התרבותית. מובחנותו הבלתי ניתנת למחיקה, בצירוף
עם חמקמקותו מעוררת האימה והדומיננטיות שלו בשטחים מסוימים, סייעו לעיצובו כפנטום מפחיד
הפועל במחשכים מתוך שאיפה להשתלט על העולם. כך לדוגמא, הפרוטוקולים של זקני ציון סיפרו על
זקני היהודים המתכנסים בבית הקברות של פראג על מנת לתכנן את השתלטותם על העולם.³⁸

עתה ביקש גבלס להחזיר את היהודי אל זהותו הנבדלת, ולהבחין אותו באמצעות סימון ויזואלי
- להשיב לו את נראותו. ניתן לומר כי בכך הוא ביקש "להשחיר" את היהודי - להופכו לשחור הנושא
את שונותו היסודית על גופו, או כמעט על גופו, דהיינו על בגדיו. נחזור לכך מיד. אולם מעניין לראות כי
אמצעי הזיהוי הוגדר על ידו כאמצעי הומאני מובהק. הוא הוגדר כהומאני משום שנועד להגן על האנושי.

Sander Gilman (1986). 39
Jewish Self-Hatred: Anti-Semitism and the Hidden Language of Jews. Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp. 6-12, 206-207 and more.
וכן: ג'ורג' מוסה (תשמ"ט). לקראת הפתרון הסופי: היסטוריה של הגזענות האירופית. תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה, עמ' 100.

הרי הוא לא נועד להבחין בין סוגים שונים של בני אדם המתקיימים על מישור משותף, ומשום כך אמורים להיות מסוגלים לנהל ביניהם משא ומתן דינמי ומטונימי על זהותם ועל מושאי תשוקתם. הוא נועד לייצר הבחנה מסוג אחר - הבחנה ויזואלית בין ה"אדם" ל"לא-אדם" היהודי, שלמרבית הצער לא זוהה די הצורך, כי מבחינה חיצונית נראה כמו כל "אדם" אחר. במובן זה, הסימון נועד לכונן הבדל במטרה לאפשר לנאצי לזהות את היהודי מתוך שלילת זהותו האנושית רבת הפנים והסתירות, ובעלת מרחב התמרון - זהותו המטונימית. מעתה הוא נועד להיות מוצמד לזהותו כיהודי לא אנושי, על מנת למנוע כל משא ומתן עם החברה הסובבת אותו, וכדי שלא עוד "להזדחל אל שורותינו". היהודי נצלב אל סימנו שנותק מכל שרשרת המסמנים, וכך נגזר עליו המוות של המסמן-האדון.

ניתן היה לצפות שמעשה הסימון ירגיע את הפראנויות של גבלס. היהודי חדל להיות רוח רפאים חמקמקה והפך לדמות מזוהה ונראית שניתן למנוע ממנה "להזדחל לתוך שורותינו". ויש לזכור כמובן שבשלב זה כבר יצרה החקיקה הנאצית הפרדה מוחלטת בין יהודים ל"ארים" בתחומי הרייך. אך האמת היא שתגובתו של גבלס היתה הפוכה. כך הוא כתב ביומנו שנה וחצי לאחר מכן, ב-18 באפריל 1943: "הוריתי לעצור את כל היהודים שנותרו עדיין בברלין. איני רוצה לראות יהודים עם המגן דויד מתרוצצים בבידה. או שיוגדרו כפרומינגטים ויוסר מהם הכוכב, או שיוגדרו באחת מבירת הרייך." דווקא הסימון והנראות של היהודים עוררו את זעמו והוא ביקש לגרשם, כלומר להפקיעם לחלוטין ממעט השתייכותם לסדר הסמלי האורבני של ברלין. בכך הוא כפה עליהם את המוות הסמלי - גירוש מהעיר, בדיוק כמו אנטיגונה על פי פרשנותו של לאקאן. אלא שבשלב זה של המלחמה - לאחר שמחנות המוות פעלו כבר יותר משנה, ומרבית יהדות אירופה נרצחה כבר - לגירוש מברלין היתה משמעות אחת ויחידה. המוות הסמלי והמוות של המסמן התנקזו אל המוות הביולוגי של יהודי ברלין. היגיון זה שפעל בין שתי המיתות בצורה כל-כך אכזרית אצל גבלס, הוא כאמור, במידה רבה ובצורות שונות, ההיגיון הדיאלקטי של כל גזענות.

הנראות של השחור והנראות של היהודי

אכן נדמה כי משטרי הנראות של שתי צורות מוות אלו - של "המוות הסמלי" ו"המוות בידי המסמן-האדון", קושרים ובה בעת גם מבחינים בין יחסה של הגזענות כלפי היהודי ליחסה כלפי השחור. מצד אחד ההבחנה בין "שחור" ל"לבן" אינה בהכרח עניין של פיגמנטים. היהודי, כפי שהצביעו על כך סנדר גילמן, ג'ורג' מוסה ואחרים, פעמים רבות נתפס ו"נראה" בתרבות המערבית כשחור.³⁹ אך מצד שני, "השחור" מעולם לא איבד את נראותו כפי שהיהודי הבתר אמנציפטורי היה יכול לאבדה.

סימן אחרותו של השחור היה ונותר גופו שלו ובשל כך השחורים בתרבות האירופית לא יכלו, כדברי גבלס ביחס ליהודים ברייך, "להזדחל לתוך שורותינו" בלי שיוזוהו. הם תמיד כבר מזוהים מיד. ואף על פי כן, שאלת הסימון והגוף מצד אחד, וההדרה הרדיקלית עד כדי השמדה מצד שני, כלב ליבן של שתי המיתות שבהן אני מדבר, רלוונטיות ביותר גם לסוגיית הגזענות כלפי השחורים.

40 פרנץ פאנון (2004). עור שחור, מסיכות לבנות. תל-אביב: מעריב, עמ' 28, ההדגשה במקור.

41 שם, עמ' 8.

42 שם, עמ' 87-88.

אדגים זאת באמצעות כתיבתו של פרנץ פאנון, ששני ספריו המרכזיים עוסקים במידה רבה בדיוק בשתי מיתות אלה. השאלה המרכזית שניצבת במרכז הספר **עור שחור מסכות לבנות** היא שאלת המוות של המסמן-האדון, דהיינו האופן שבו מבטו ושפתו של הלבן מקבעים את תודעת השחור ואת תפיסתו העצמית כחד-ממדי ונחות. ואילו במרכז הספר **מקוללים עלי אדמות** עומדת שאלת המוות הסמלי, דהיינו הדרתו המוחלטת של "המיושב" מהמרחב הסמלי הפוליטי שמכונן "המתיישב", והאלימות הרדיקלית הכרוכה בחזרה של יקום סמלי אלטרנטיבי ובכינונו.

הכותרות של שני הספרים מספרות בדיוק את הסיפור הזה. **עור שחור מסכות לבנות** עוסק במערכת המסמנים שנבנית סביב ההבחנה בין ה"שחור" ל"לבן", ובעולם הדימויים הכרוך בו. למעשה, הספר עוסק במבטו של הלבן, המצמיד את השחור למסמן אחד ויחיד - לשחור גופו שלו, מהותו וזהותו הבלתי משתנה: "כן, האדם השחור נדרש להיות כושי טוב. מרגע שהדבר מוסכם - השאר בא מעצמו. לדבר אליו בכושונית זה לקשור אותו לדימוי שלו, להדביק אותו, לכלוא אותו, קורבן נצח של מהות, של חזות שאין הוא אחראי לה."⁴⁰ דברים אלו מהדהדים בצורה חזקה מאוד את דבריו של קרטס (לעיל) ביחס לסימון היהודי. הסימון השחור - החזות - כופה על השחור בעיני הלבן מהות אחת ויחידה שלא ניתן להשתחרר ממנה. וזהות זו של הסובייקט עם המסמן השחור שלו, שאותו הוא נושא בגופו-כגופו, קטלנית מאוד. בדיוק כמו במקרה של היהודי, לסימון הדבוק אל הגוף - לסימון שהוא הגוף עצמו - יש אפקט מאיין אחד בלבד: "הייתי אומר שהשחור אינו אדם."⁴¹ הסיפור שמספר פאנון בספר הזה הוא אפוא סיפור הסיבוך הנפשי של השחור משעה שמבטו המסמן של הלבן הופך אותו ל"שחור". זהו סיפור של קריסת המרחב המטונימי אל תוך קיבעון מנטלי של חוסר ערך עצמי שהשחור מקבל על עצמו. הדבר היחיד שהוא יכול להגיד על עצמו הוא שהוא שחור בדיוק באופן שבו מבין הלבן את השחור. וזהותו, המשמעות שהוא מעניק לקיומו ומושאי תשוקותיו מוכרעים כולם מתוך קיבעון כפוי זה. השחור כמסמן בעל מובן אחד, מהותי וכוללני בלבד, המוטל על הגוף באמצעות המבט של הלבן, אינו מותר רווח שבו יכולה להיווצר משמעות אחרת וחדשה לסובייקט - חירותו ניטלה ממנו והמרחב המטונימי נחסם לחלוטין.

גופו של השחור הוא אפוא "טלאי צהוב" אחד גדול, ואילו מעשה סימונו של היהודי הוא השחרה שלו, או כפי שמסביר פאנון: כל זמן שאין הוא מסומן, "אפשר להתעלם מהיהודי ביהודונות שלו [...] בשורה התחתונה קובעים מעשיו, התנהגותו. הוא אדם לבן, ולמעט כמה קווים הנתונים לוויכוח, יש שהוא עובר בלי לעורר תשומת לב [...] היהודי אינו אהוב למן הרגע בו נתגלו עקבותיו [...] אבל במקרה שלי [...] לא נותנים לי שום סיכוי. אני נתון בהגדרת יתר מבחוץ. איני עבד של 'האידיאה' שיש לאחריים עלי, אלא של חזותי."⁴² ספרו של פאנון, **עור שחור מסכות לבנות**, מציג ניסיון להיחלץ מהמוות שהדבקת המסמן-הגוף מטיל על הסובייקט.

ספרו השני של פאנון, כפי שמעידה כותרתו, עוסק במרחב ובאלו שאינם שייכים אליו - **המקוללים עלי אדמות**. הוא עוסק באלו המורחקים מן המרחב הסמלי שיוצר המתיישב ויוצרת אירופה, ובאופן שבו הרחקה זו כופה על המיושב, בדיוק כמו על אנטיגונה, מוות סמלי. אם ההנגדה המכוננת שמתווה **עור**

43 שם, עמ' 49.

44 שם, עמ' 86.

45 שם, עמ' 86.

46 Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, p. 135.

47 פאנון, עור שחור, מסיכות לבנות, עמ' 48.

שחור מסכות לבנות היא בין השחור ללבן, במקוללים עלי אדמות מדובר בהבחנה בין מתיישב למיושב, ובין העולם הפוליטי-סמלי של הראשון, שאין בו מקום לאחרון, לבין עולמו הפוליטי-סמלי של האחרון, שבו אין מקום לראשון. מרחבים סמליים אלו כופים מוות סמלי, ולאחר מכן גם פיזי, על מי שמודר מהם לחלוטין. אם כן, זהו ספר על אלימות חסרת פשרות.

בתוך הסדר הסמלי הקולוניאלי, מופקע המיושב מהסדר הסמלי של "האנושי", דהיינו מאנושיותו: "לעתים מוקצן היגיון מניכאי זה [של הקולוניאליסט] ושולל מן המיושב צלם אנושי. במילים אחרות הופך אותו לחיה.⁴⁵ אך המשמעות הפוליטית של הדברים חמורה בהרבה: "העיקרון המוצהר תחילה: 'אנחנו או הם' אינו מהווה פרדוקס, משום שהקולוניאליזם [...] הינו במפורש ארגון של עולם מניכאי, עולם מחולק. וכאשר המתיישב ממליץ על נקיטת אמצעים ברורים ומבקש מכל נציג של המיעוט המדכא להרוג 30, 100, או 200 ילדים, הוא נוכח כי איש אינו מזדעזע וכי בסופו של דבר הבעיה היחידה היא לדעת אם אפשר לעשות זאת בבת אחת או בשלבים,⁴⁶ ומשום כך חיים המיושבים "באווירה של סוף העולם."⁴⁵ וכפי שטוען ז'יז'ק, כשמדובר בתחושה של סוף העולם תמיד מדובר בסוף העולם הסמלי,⁴⁶ ומשום כך הפתרון יכול להימצא רק בפירוקו המלא של העולם הסמלי האחד שבו אין מקום למיושב - לא מקום תיאורטי וגם לא מקום ממשי, ובכינונו של עולם סמלי אחר: "פירוק העולם הקולוניאלי אין פירושו כי לאחר ביטול הגבולות ייסללו שבילי מעבר בין שני האזורים. הריסת העולם הקולוניאלי פירושה לא יותר ולא פחות ביטולו של אזור אחד, הטמנתו במעמקי האדמה או גירושו מהשטח."⁴⁷

אם כן, הגזענות הקולוניאלית המופנית נגד המיושב השחור, בדומה לגזענות הנאצית המופנית כלפי היהודי, נעה בין שתי המיתות שבהן עוסק מאמר זה. הפתרון שמציע פאנון לפרדוקס זה הוא האלימות המשחררת של המיושב. אלימות זו היא טראומתית מאוד, אולם לטענת פאנון היא מכוננת בעבור המיושב מרחב סמלי שבלעדיה לא היה קיים. במובן זה, הטראומה מצילה אותו מהמוות הסמלי שנכפה עליו בידי המתיישב, שכפי שראינו מוביל במהירות גם למוות ממשי ואיום.

אולם אם זה הפתרון שפאנון מציע למיושב השחור, כיצד היה יכול היהודי לשוב בתקופת השואה אל תוך המרחב הסמלי שנשלט כולו בידי הנאצי, כשנחסמה בפניו האפשרות הנתונה למיושב - לנקוט אלימות שתמחוק עולם סמלי אחד ותכונן תחתיו עולם סמלי אחר?

בין שתי מיתות

אני מבקש להשיב על שאלה זו באמצעות קריאה בקטע הפותח את היומן שחיברה פֶּלָה שפֶּס בתקופת שהותה במחנה עבודות-הכפייה גרינברג, בין השנים 1942 ל-1945. נדמה לי שבקטע הבא היא מתמודדת באורח מאיר עיניים עם שתי צורות אלה של המוות, ומציעה דרך להימנע מהן על-ידי כתיבת יומן:

פסח יום שני 5 באפריל, 1942

מדברים כאן הרבה על כתיבת יומן. כל אחת סבורה שיש המון דברים שצריך לתעד, דברים שאינם מתרחשים כרגיל בחיים הנורמליים, דברים שבעצמנו לא היינו מאמינות שהם קיימים בעולם.

48 פלה שפס (2002). בלב בערה השלהבת. ירושלים: יד ושם, עמ' 23.

49 Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, p. 135.

50 תיאורו של מצב מנטאלי זה, שבו לוקה האדם בקהות גמורה ומתנהל כאוטומט, רווח מאוד ביומנים מתקופת השואה ובממזורים שנכתבו מיד לאחר המלחמה. ראו למשל קטעים מיומני הזונדרקומנדו באושוויץ, בתוך: Mark Ber (1985). *The Scrolls of Auschwitz*. Tel-Aviv: Am-Oved.

51 ראו: Jacques Lacan (1977). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Harmondsworth: Penguin Books, pp. 203-215.

52 Colette Soler (1995). *Reading XI: Lacan's Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Albany: SUNY Press, p. 48.

53 Eric Laurent (1995). "Alienation and Separation (II)", in: *Reading Seminar XI: Lacan's Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. New York: State University of New York Press, p. 25.

דברים כאלה [...] היו יצירי דמיונם הפורה של מחברי סיפורים. אני חושבת שכל אחת מאיתנו שקראה סיפורים כאלה חשבה שאילו נפל בחלקה שלה לעבור את מה שעברו גיבורות הרומאנים האומללות, העולם היה מתהפך, השמש והירח לא היו מאירים כרגיל, והיא עצמה ודאי לא היתה שורדת. אבל כאן הכול מתנהל כאילו כרגיל [...] והאירועים המוזרים האלה מתקבלים בהשלמה כאילו היו תופעות נורמליות. [...] ואין מה לרשום ביומן, הכול נראה כאילו טבעי.⁴⁸

ראוי לקרוא פסקה זו קריאה קרובה.

ראשית, הרצון לתעד ולכתוב יומן מתעורר בעקבות אופייה היוצא-מגדר-הרגיל של המציאות שבה חיים האסירים: "מדברים כאן הרבה על כתיבת יומן. כל אחת סבורה שיש המון דברים שצריך לתעד, דברים שאינם מתרחשים כרגיל בחיים הנורמליים." המגע הטראומתי עם היוצא-מגדר-הרגיל מגרה את דחף הכתיבה. אלא שעל דחף זה מרחף איום כפול. הסכנה האחת נגזרת מנקודת-המבט של החיים הנורמליים. מנקודת מבט זו נראים האירועים קיצוניים ופורעי סדר כל-כך, עד כי "העולם היה מתהפך": "אני חושבת שכל אחת מאיתנו שקראה סיפורים כאלה חשבה שאילו נפל בחלקה שלה לעבור את מה שעברו גיבורות הרומאנים האומללות, העולם היה מתהפך, השמש והירח לא היו מאירים כרגיל, והיא עצמה ודאי לא היתה שורדת." והנה, העולם שוב אינו מציית לחוקיו שלו. זהו חורבנו של היקום, וכאמור כבר, ביחס למוות הסימבולי מסביר ז'יז'ק כי: "המוות המוחלט, 'חורבן היקום', הוא תמיד חורבנו של היקום הסמלי."⁴⁹ אם כן, האיום הראשון על כתיבתה של שפס ביומן, שמקורו בנקודת המבט של החיים הנורמליים, הוא המוות השני - הסמלי.

אחר כך נדרשת שפס למכשול נוסף בדרכה אל הכתיבה: "האירועים המוזרים האלה מתקבלים בהשלמה כאילו היו תופעות נורמליות. [...] ואין מה לרשום ביומן, הכול נראה כאילו טבעי."

במילים אחרות, האסירים מקבלים את הסדר הסמלי של המשמיד, השולל מהם את הזכות וגם את האפשרות לרצות בשינוי כלשהו - המחנה מגלם את מצב העניינים הטבעי, וגזור עליהם לפעול בתחומו כאוטומטים.⁵⁰ במקרה זה מספק האסיר המחשה קיצונית למה שלאקאן מכנה הסובייקט המאובן על-ידי המסמן, מי שאינו מסוגל עוד לייצר משמעות או לשנות את זהותו באמצעות גלישה מטונימית ממסמן אחד למשנהו.⁵¹ וכפי שמסבירה קולט סולר, "הברירה היחידה הניצבת בפני הסובייקט היא להתאבן תחת מסמן יחיד או לגלוש אל המשמעות, כי בשעה שנוצר קשר בין המסמנים [מטונימיה] נוצרת משמעות. [...] מה שלאקאן מכנה הסובייקט המאובן על-ידי המסמן הוא סובייקט שאינו שואל שאלות."⁵² במילותיו של אריק לאונט, "ברגע שהסובייקט מזדהה עם מסמן כזה, הוא מתאבן. הוא מוגדר כמת, או כמי שחסר את החלק החי של הווייתו, את יסוד ההתענגות [jouissance]."⁵³ סובייקט כזה אינו יכול להשתוקק עוד.

התוצאה היא מה שאני מכנה "מוות בידי המסמן", הבולם את הגלישה המטונימית ממסמן אחד למשנהו, אותה גלישה המייצרת משמעות ותשוקה. ההבדל בין האסיר במחנה הריכוז לבין "הסובייקט המאובן על-ידי המסמן" נעוץ בכך שהאחרון מתייצב נוכח שרשרת של מסמנים ומסרב להגיב בגלישה

54 שפס, בלב בערה השלהבת, עמ' 24.

55 ראו: זיגמונד פרויד (1966). "מעבר לעקרון העונג", בתוך: מעבר לעקרון העונג ומסות אחרות. תל-אביב: דביר, עמ' 95-137, בייחוד עמ' 98-102.

56 כאשר בוחן ויקטור קלמפרר את משמעותו של העיפרון שקיבל ביום הרביעי למאסרו בן שמונת הימים, הוא מדגיש גם את תפקידו של העיפרון כאובייקט: "אין ספק שטיפסתי ממעמקי הגהינום על גבי העיפרון שלי - אך לא הרחקתי עד ארצות החיים עצמן, אלא רק עד ללימבו" Klemperer, *I Will Bear Witness*, p. 415.

ממסמן אחד למשנהו, בעוד האסיר מצומצם למסמן יחיד (שבמקרה של אושוויץ קועקע על גופו, אך לא במקרה של שפס), ולפיכך נידון לשיתוק.

אם כן, כיצד מתירה שפס את הקשר הכפול בין המוות הסמלי לבין מוות הנגרם בידי המסמן; בין ההימצאות מחוץ לתחומה של הלשון לבין ההיחנקות במילתם של הרוצחים; ובין העמידה נוכח ריק אינסופי ומבעית הנפער עם קריסתו של מערך המשמעות כולו לבין העמידה נוכח המחסור בִּחֶסֶר? כיצד היא מתמודדת עם שתי המיתות המשתיקות הללו בדרך המאפשרת לה לנהל את יומנה? היא ממשיכה:

ואף על פי כן, לא פעם מתחשק לקחת עיפרון ולעשות בו משהו, לרשום מקצת ממה שמונח במעמקי הלב, חותר בלי מנוח במעמקים ומתחת לסף ההכרה. כי לא פעם רק הלב במעמקיו מצפין רגש כלשהו של טינה [...] ומחפש אחיזה כלשהי לבטא את כאבו שאין להגדיר אותו, ואולי העיפרון יאפשר לו אחיזה כזאת.⁵⁴

כפי שראינו, ייצוג פשוט של המציאות עלול, לפי שפס, להוביל לאחת משתי צורות קטלניות של דממה, אך בקטע הפותח את יומנה היא מציעה נקודת מוצא שונה לכתיבה, כזו המכירה בטראומה ובה בעת מנסה להימנע משתי מיתות אלה.

כאמור, הטראומה היא המגע עם אירוע עודף החומק מכל מבנה נושא משמעות, שלפיכך אינו נגיש לקורבן הטראומה. שפס מכירה בחוסר נגישות זה. את הכאב העמוק היא מתארת כרב עוצמה, ועם זאת מאתרת אותו כטמון "מתחת לסף ההכרה", כדבר שאין לגשת אליו או לייצגו במישרין. אך למרות היעדר המודעות, ושמא דווקא בגללו, הכאב מחולל את התשוקה לעשות משהו. כמו במשחק ה"fort da" המפורסם ששיחק נכדו של פרויד, אשר התבסס על אקט פרפורמטיבי באובייקט המקושר עם מסמנים ("או-ו-ו" ו-"אהההה"), אותו "משהו" מבוצע תחילה באובייקט (העיפרון) המקושר עם מסמניה של הכתיבה.⁵⁵ העיפרון אינו כלי כתיבה בלבד, אלא בראש ובראשונה אובייקט המאפשר אחיזה כלשהי בכאב שאינו נגיש. המילים באות בעקבותיו. כך אפשר להבין את העיפרון כאובייקט השב ופותח פער חיוני בין הכותב לעולם, ומשקם בדרך זו את שרשרת המסמנים.⁵⁶

בתנאים אלה, הכותב מכיר תמיד בחוסר-הנגישות של החוויה הטראומתית ובאי כשירותו של המסמן לייצג, ולפיכך אינו נלאה מן החיפוש המכאיב אחר מסמנים חדשים. הפער החיוני בין הסובייקט לבין העולם כיקום סימבולי נשמר. מן הצד האחד אין העולם מאבד כליל את משמעותו (הוא אינו "מתהפך"), ומן הצד האחר אותו יקום שהכותב הושלך אליו אינו מתקבל כמובן מאליו, כמצב עניינים טבעי, כמו היתה מילתו של המשמיד, המציבה את הקורבן כאוטוטון הממתין למותו במחנה, המילה הראשונה והאחרונה. כתיבה זו משמרת את המערך הסמלי של המשמעות, ובה-בעת מייצרת את הפער החיוני בין הסובייקט לבין המסמן. בדרך זו נותר הכותב במחוזו של הטראומה, אך נמנע מלהיכנע לאחת משתי צורותיו של המוות.

סיכום

הטראומה מתרחשת בתחומו של היקום הסמלי, ולא מחוצה לו. היא כרוכה בפריעה קיצונית ומערערת של יקום זה, אך לא בהחרבתו המוחלטת. אפשר להרחיק-לכת ולומר כי מנקודת מבט פסיכואנליטית מבנית,⁵⁷ הטראומה היא בגדר תנאי קיום של המציאות - כיקום סימבולי.⁵⁸ לפיכך, הטראומה מקומה במסגרת הדיאלקטיקה המורכבת של החיים והמוות. אני מבקש לטעון כי באמצעות הכתיבה מנסה הקורבן "למסגר" את עצמו בתחומה של הטראומה, כדי לא ליפול לאחת משתי האפשרויות הגרועות לאין שיעור - למקום שבו הדיאלקטיקה של החיים והמוות מושבתת בכוח "המוות בידי המסמן" ו/או "המוות הסמלי" - שתי מיתות שכופה הרוצח על קורבנו במטרה לחסלו עוד לפני הריגתו בפועל-ממש. במובן זה, הכתיבה של נרטיב (כיומנה של שפס) במהלך השואה היתה בגדר חיבורו של סיפור חיים - לא רק סיפור המתאר את חיי הכותב, אלא גם סיפור המאפשר חיים בפועל-ממש. זהו מעשה האורג מניה וביה את הכותב אל תוך הקשרים לשוניים ותרבותיים, קלושים ככל שהיו, ובכך מונע את המוות הסמלי. סיפור זה פוער גם פתח בין הסובייקט לאובייקט ובין הסובייקט לבין המסמנים שהוא כותב, ובכך מאפשר את התנועה המטונימית שהיא תנועת החיים עצמה. כך הוא מונע את האופציה הנוראית של המוות בידי המסמן-האדון המוצמד אל גופו של הקורבן.

אך יש לזכור כי אפילו הכתיבה אינה מספקת ערובה מוחלטת, לא כל שכן במהלך טראומות עצומות כמו השואה. המסמן של המשמיד, המוסיף להיות רב עוצמה, עלול להבקיע את כתיבתו של הקורבן ואף להשתרר עליה, ולחליפין, העודפות הטראומתית שהעיפרון חג סביבה עלולה להתפרץ באחת ולהחריב עד היסוד את הכתיבה.

57 ראו בעניין זה הבחנתו החשובה של דומיניק לה קפרה בין "טראומה מבנית" ו"טראומה היסטורית". דומיניק לה קפרה (2006). לכתוב היסטוריה לכתוב טראומה. תל אביב: רסלינג, בעיקר בפרק השני.

58 פול אייזנשטיין מבטס אתיקה של זיכרון וייצוג על מושג הטראומה. ראו:

Paul Eisenstein (2003). *Traumatic Encounters: Holocaust Representation and the Hegelian Subject*. New York: State University of New York Press.

דיוקן ההוצאה להורג

אריאלה אזולאי

בעידן שבו הזוועות המיוצרות בידי אדם, לא כל שכן אלה שמייצרים משטרים, עולות על כל דמיון, רבים הם הנוטלים חלק במשימה של יצירת תמונות מן הזוועה. אולם לא כל מי שנוטלת חלק בפעילות זו מכירה במציאות המתועדת כזוועתית, ויש המבקשים לתארה מבחוץ, להוקיעה, לבקרה, להעיד עליה או להתריע על קיומה. בעת הזו, הייצור של תמונות זוועה (picturing atrocity) הוא חלק בלתי נפרד מן הפעילות המייצרת את הזוועה. בעשורים האחרונים קיבל עניין זה ביטוי מוחשי כל-כך - למשל במצלמות המותקנות על כלי משחית שונים, ומהוות חלק מפעילותם - עד כי המאמץ להוכיח שהצילום מובנה בעצם ייצור הזוועה הפך כמעט למיותר. הפעילות של ייצור תמונות מן הזוועה אינה חיצונית לזוועה או מאוחרת לה. היא אינה מוגבלת לפעילות שצלמים, עיתונאים, חוקרים או ארגוני זכויות למיניהם נוטלים על עצמם כחלק מהתכוונות מוסרית או אזרחית - היא חלק מן הזוועה, חלק מתנאי האפשרות שלה עצמה, של הופעתה.

העובדה שהפעילות של יצירת תמונות מן הזוועה אינה שמורה רק למי שמשקיע התכוונות ומאמצים מיוחדים ביצירתן, מתוך הכרה שמדובר בזוועה, מעוררת את הצורך לבחון מחדש את הרצף הסיבתי הפשוט המתקיים בין הזוועה, תמונות הזוועה, והאפשרות להכיר בכך שתמונות נתונות הינן תמונות של זוועה. כך למשל, כשמפעיליהם של כלי משחית מייצרים תמונות בעת שהם עצמם מחוללים זוועה, וכאשר הם מתבוננים בתצלומים שהפיקו בזמן מעשה או אחריו, אין הם שותפים למבט של אלה הרואים במעשיהם מעשי זוועה - מבעד לתמונות או בלעדיהן. ההצדקה שהם מספקים לפעולותיהם מנטרלת מעשים שצופה אחרת, אשר אינה נדרשת כמותם להצדיק פעולות מעין אלה, עשויה לזהות כזוועה. למרות הפערים האפשריים בין אדם אחד לאחרת בהגדרה מהי זוועה, ובשאלה אם מה שנגלה לעינינו עונה לקביעה "זו זוועה", אנשים שונים בעמדות שונות שותפים בדרך כלל לקונבנציה הקובעת מהו תצלום זוועה.

אצביע על שלושה מאפיינים של הקונבנציה שהתמסדה בקטגוריית תצלום הזוועה. הראשון קשור למה שנראה בתצלום: זה כולל חציית סף מסוים של שלמות הגוף, אשר נגרמה בעקבות דרגות שונות של פגיעה מכוונת בו, לרבות הפיכתו לגופה. השני קשור לצורת חשיפתו של התצלום בפומבי: הצגתו בציבור מלווה בטקסט מתווך, המדגיש את העובדה שמדובר באירוע חריג, בחומר שערורייתי, בסקופ עיתונאי או בביטוי של הידרדרות מוסרית. המאפיין השלישי קשור לאופן ייצורה של הזוועה המתוארת בתצלום: היא

1 מאפיין זה הוא המאפשר את מה שתום קינאן היטיב לנתח תחת הכותרת, "Mobilizing Shame" *The South Atlantic Quarterly* 103/2/3, 2004.

2 במאמרה על תצלומי העינויים מאבו גאריב, מערערת ג'ודית באטלר על תקפות החשש של סונטג, ומציעה לקרוא את התצלומים מבעד למסגרת המאפשרת אותם: "אם התצלומים איבדו את הכוח לזעזע אותנו ולעורר בנו זעם באופן שיגרום לנו לשנות את עמדותינו והתנהגויותינו הפוליטיות, אזי תגובתו של דונלד ראמספלד לתצלומים המתארים את העינויים בכלל אבו גאריב הופכת חסרת מובן" (Judith Butler (2009). "Torture and the Ethics of Photography: Thinking with Sontag". *Frames of War*. Verso) ההצעה של באטלר ביחס למסגרת אמנם מחלצת אותנו מן המבוי הסתום שאליו מובילה עמדתה של סונטג, אבל אינה משנה את המסגרת האונטולוגית של הדיון בצילום.



תמונה מס' 1 "מבוקשים", צילום: מיקי קרצמן.

חסרה מאפיינים מובהקים של "מחיר הכרחי", ותחת זאת ניתן לזהות בה עודפות הזועקת כי את הדבר שלפנינו היה ניתן - ואולי אף צריך - למנוע בעזרת החוק הבינלאומי, הנורמה המוסרית ו/או אופיו של המשטרה. על פי הקונבנציה, תצלום הזוועה הוא אפוא אירוע "שובר שיגרה", הדולף למרחב הפומבי בידי סוכנות וסוכנים שונים המבקשים להתריע באמצעותו על חריגה מפעילות "מבצעית" שוטפת, ולא תצלום המביא לידי ביטוי את טבעה של הפעילות ה"מבצעית".

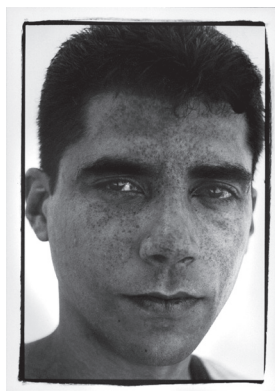
הקונבנציה של תצלום הזוועה, הקובעת כי הזוועה צריכה להימצא בתוך התצלום עצמו, היא כה חזקה, עד כי רוב הזמן הזוועות ממעטות להתגלות בתצלומים שאינם מציינים לקונבנציה עצמה.

"לא רואים אלימות, אין גופות", זו היתה התגובה של היסטוריון שביקר בתערוכה שאצרתי, אלימות מכוננת 1947-1950, שהציגה עמותת "זוכרות" בין מרץ למאי 2009. התערוכה כללה 213 דימויי זוועה שבהם נראו אנשים מגורשים מבתייהם, הרס של סביבות מגורים, הפקעה וניכוס של רכוש, ואפילו סצינה של קבורה (שבה הגופות עצמן נותרות בלתי נראות). אני מתעכבת על תגובה זו במיוחד, אף כי היא לא היתה חריגה כלל וכלל, הואיל וההיסטוריון זה הקדיש שנים ארוכות לשיחזור היסטורי של הנכבה - האסון הפלסטיני. להבדיל מתגובותיהם של ישראלים רבים, תגובתו לדימויים שהוצגו לא ביטאה סירוב להכיר בקיומו של האסון הפלסטיני, אלא דאגה ביחס לאופן שבו אסון זה יזכר בידי אחרים. כמו רבים אחרים, גם הוא סבר כי על מנת להבין את האסון וליידע את הצופים על אודות קיומו, חייבים לראות ולהראות אלימות חשופה, גופים שסועים, או בהכללה - מה שנתפס כדימויי זוועה.

אשתמש בתגובה זו כדי להצביע על כמה הנחות שנכרכו בצילום ובוועה, שעליהן נשענתי בבואי לתאר את הקונבנציה של תצלום הזוועה. לא הצימאון לדם מחבר בין הנחות אלה, כי אם חששם של אלה המגלים עניין מיוחד באסון המוצג לעיניהם - במקרה זה האסון הפלסטיני - ופוחדים שמא התצלומים המוצגים אינה מזעזעים דיים על מנת לגרום לצופים להבין את עומק הזוועה. הנחה אחת קובעת כי הזוועה היא מסומן מובחן ומובהק, כמו טבח או עינוי, וכי היא כרוכה תמיד בהפעלת כוח פיזי. אלימות כזו מוחשת למבט במפגש המידי עם הגוף או עם חלקים ממנו. לפיכך אמור תצלום זוועה להראות את הזוועה שהצלם או הצלמת מסגרו למבט וביקשו לשתף אחרים בה. הדבר שמוסגר בתצלום עומד כתחליף לסוג מסוים של אירוע גנרי, כמו "עינויים", "גירוש" או "פליטים". התצלום הופך את גבולות הפריים לגבולות הדיון - ומגדיר תחום שקשה מאוד לחרוג ממנו למה שאינו מוכל בתצלום, אלא אם כן מאתרים תצלום נוסף שניתן להתייחס אליו (ורצוי כזה שצולם לפני זה שבמרכז הדיון, או מיד אחריו). בהיעדר תצלום נוסף, מקובל לחשוב כי ניתן רק לקרוא תגר על גבולותיו, או לעשות להם פרובלמטיזציה. היות ולא תמיד ממלא התצלום את הציפיות שנתלו בו - ולא תמיד הוא מנכיח בפני אחרים את הזוועה לפי הקונבנציה - הוא מועד על פי רוב לכישלון.

המשגתה של עמדה המבוססת על הנחות אלה מוכרת למדי משני ספריה של סוזן סונטג העוסקים בצילום ובוועה, שבהם היא מבטאת את החשש שמא איבד הצילום את כוחו למסור באופן יעיל את סבלם של אחרים, לעורר זעם או לזעזע.²

3 על ההבדל בין מה שמופיע בתצלום לבין הארכיון כמישור הופעה של האסון (המשטרי) ראוי במאמרי שטרם פורסם: אריאלה אזולאי, "ארכיון, אסון משטרי ודמיון". המאמר הוצג בכנס בג'נבה במרכז לצילום, במסגרת התערוכה "נקמת הארכיון", ביוני 2010.



תמונה מס' 2 דיוקן, זכריה זבידי, צילום: מיקי קרצמן.

חשש זה מכישלוננו של התצלום מאפשר להמשיך להחזיק בהנחה כי בנסיבות מסוימות יכולה הזוועה להילכד בתצלום בדיוק רב, ולהתגלות למבט משל היתה כד או דמות. פעמים רבות, השינוי בנסיבות המאפשרות את הופעתה המפורשת של הזוועה או מונעות את הופעתה, מתואר כשינוי היסטורי, שהתחולל לאורך ציר הזמן. כזה הוא למשל המשפט המוכר והשכיח הקובע כי "בעבר תצלום היה יכול לזעזע", המניח כי כושר זה נגזר על פי רוב מזהותו של הצלם, כישוריו או נגישותו למקום האסון. אני מבקשת לערער על הנחה זו, ולטעון כי הזוועה אינה מצויה בתצלום לבדו, ועל פי רוב אינה יכולה להילכד בו כשלעצמה, כי בדרך כלל, האופן שבו לוקח הצילום חלק ביצירת תמונה מן הזוועה אינו מתמצה בכך שהתצלום משמש לזוועה משכן או מקום הופעה. בעיקרון, התצלום מייצר תמונת זוועה כל אימת שהוא נוצר בנסיבות של אסון, והצלחתו לעשות כן אינה תלויה בשאלה מה נלכד בו, גם אם הזוועה אינה מטביעה בו שום סימן חזותי. במילים אחרות, התצלום הוא תמונת זוועה מעצם היווצרותו בתנאים של אסון, והזוועה המצולמת לעולם אינה ניתנת לרדוקציה למה שהתמסד בתור האטריבוטים החזותיים שלה בלבד. הימצאם של אטריבוטים כאלה בתצלום, או היעדרם ממנו, אינם משנים את העובדה האונטולוגית כי כל תצלום המיוצר בסיטואציה של זוועה הוא תמיד חלק מתמונת הזוועה. כדי להכיר בזוועה אפשר להיעזר בתצלום, אך בהיותו היגד בודד אין הוא מספיק כדי לייצר את המשפט שבאמצעותו יכולה הזוועה להיאמר. לפעמים משהו מן הזוועה יכול להגיע ממרכז הפריים ולהקל על שיחזור, ולפעמים הוא מצוי לגמרי מחוץ לו, אולם בשני המקרים, כל תצלום שנוצר במקום אסון נושא את חותם הזוועה, ומייצר ממנה תמונה.

מכאן שמושאה של הקביעה "זוהי זוועה" אינו יכול להיות התצלום עצמו, או האופן שבו מיוצרת ממנה תמונה, כי אם אירוע הצילום. התצלום הוא רק אחד מן הרכיבים שבאמצעותם אפשר לשחזר את תמונת הזוועה שהתחוללה "שם", היכן שצולם, אולם על מנת שזו תצטייר כזוועה אין די בתצלום. כדי לשחזר את עקבות האסון מתוך התצלום יש להכיר תחילה בקיומו. על בסיס ההנחה שהצגתי קודם, לפיה כל תצלום שצולם במקום אסון הוא עקבה של אסון, אני מציעה להחליף את השאלה "האם הזוועה הותירה חותם בתצלום?" בשאלה "איזה חותם הותירה הזוועה בתצלום?". עקבה כזו מטילה על הצופה את המשימה לשחזר את האסון לאחור, במעין תנועת *rewind*, ובעזרת חומרים נוספים כמוכן.

הנה תצלום לדוגמא (תמונה מס' 1). שום דבר בו אינו מזעזע. שום דבר בו אינו מכריז כי לפנינו תצלום של זוועה. ככלות הכול, מה כבר יכול לזעזע בדיוקן מוקפד, מחויך קמעא, של אדם שאת פניו איננו מכירים. את קווי המיתאר של דיוקנו חתך הצלם בשעת הצילום בקפדנות יתרה כך שפניו המוארכים יגעו במסגרת התצלום המרובעת. נתקלתי בפנים אלה לראשונה כשהדיוקן המצולם שלהם הוגדל כך שגובהו התקרב לשני מטרים, מעט למעלה מקומתו של אדם גבוה. היה זה בתערוכה שהוצגה במוזיאון ישראל, ואם לא שם אז זמן קצר קודם לכן, בסטודיו של מיקי קרצמן, שצילם אותו. גודלו המוגזם של הדיוקן הנכח את אופיו כתמונת דרכון, שבמקורה נועדה לגודל אחר, וחרגה ממנו. גודלו הביא לכך שמצאתי את עצמי מתעמקת בנקבובות עורו ובוהה בכתמים השחורים שפיחו את פניו, עוד לפני שהבנתי מה בדיוק אני

4 "הארץ", 20.6.2003.

5 השימוש בתצלומים לסימון ראשים שהשלטון מתכוון לערוף מוכר כבר מן הקומונה הפריזאית.



תמונה מס' 3 חאלד זיגארי ליד גופת יחיא עייאש - "המהנדס". תמונות סטילס מתוך הסרט סימן משמים, אריאלה אזולאי, 1999.

עושה, ולפני שקלטתי מהו טבעו של מפגש זה, שזומן לי בחלל התצוגה. המפגש הראשון עם דיוקן זה זכור לי כחוויה לא קלה. אף על פי שקרצמן הגדיל את הדיוקן לממדי ענק, נדרשתי להרכיב את ראשי על מנת לתפוס את מבטו, והרכנה זו גימדה אותו והנכיחה - בעבורי? בעבורי? - את המקום הבעייתי שממנו התבוננתי בדיוקן. מקום זה לא נגזר ממראה פניו, וגם לא ממה שניבט מהן, אלא ממסגרת המוות שהועידו לו אלה שסימנו אותו בלשון בתור "מבוקש".

לפני ניצב אפוא, נגיש למבט משתהה, דיוקנו של זכריה זביידי, אשר תואר בתקשורת (בישראל לפחות) בתור "מבוקש". את שם התואר "מבוקש" הכרתי עוד לפני שהוצמד לשמו של זביידי. את שמו לא שמעתי ללא התואר "מבוקש". התקשורת, החוזרת כתוכי על התארים והקטגוריות שמנפיקים המשטר וכוחות הביטחון, אף תייגה אותו כ"בכיר המבוקשים בג'נין". והנה הוצג דיוקנו לראווה במוזיאון ישראל, זמן קצר לאחר שנחשף לראשונה במוסף "הארץ", במדור "אזור הדמדומים" של גרעון לוי.⁴ התגובה הראשונה לתצלום היתה חשש לגורלו, הואיל והדיוקן נראה כצו הסגרה. הנה תצלום ערכני של המבוקש, אשר יוכל לסייע בידיהם של המבקשים אחריו להשיג את מבוקשם.⁵ כבר כשפורסם התצלום, ב-2003, היה ברור כי המבקשים אחריו לא יסתפקו בפחות מגופתו. הביאס קורפוס.

התגובה השנייה שעורר בי הדיוקן היתה רתיעה מן התגובה הראשונה. הרי לא היה זה תצלום מחטף שפורסם בניגוד לרצונו של המצולם, אלא דיוקן מוקפד, מסוגנן ומנומק. צילומו דרש זמן ושיתוף פעולה בין צלם למצולם, מתוך הסכמה על עניין משותף ביצירת הדיוקן ובהפצתו. הדיוקן ביטא תיאום עמדות בין הצלם למצולם, גם אם זה לא נוסח במילים מפורשות. משיחה עם הצלם למדתי שלא רק שיתוף פעולה היה כאן, אלא שהמצולם אף הביע עניין מיוחד בצילום דיוקנו, עניין שהפתיע את הצלם אשר הגיע למפגש כשבראשו כמה רעיונות לתחליפי דיוקן אם המצולם יסרב לדיוקן ישיר. בנוסף, דיוקן זה של זביידי, כ"מבוקש", היה הדיוקן הפומבי הראשון שלו, וגם הראשון שהגיע לידיהם של אלה שביקשו לחסלו. משנודעו לי פרטים אלה, היה עלי לנסח מחדש את הגדרת הדיוקן של זכריה זביידי, שמולו ניצבתי. אם כן, זה היה דיוקן של איש - זכריה זביידי - שכפה על הסיטואציה של הפיכתו ל"מבוקש" תנאים של פומביות, ובכך ביקש לשנות גם את תנאי הצפייה שלי, ולחלצם מן ה"חשש לגורלו". אותו "חשש לגורלו", שמבחינת הצילום משמעותו רצון להעלים את הדיוקן, ומשמעותו שיתוף פעולה של המבוקש וכן של הצופה עם אותם עולמות חשוכים אשר כפו עליו לבלות חודשים ארוכים במסתור, במחשכים.

כשנה או שנתיים קודם למפגש שלי עם דיוקנו של זכריה זביידי, הקרנתי בפני כיתה של תלמידי משפטים באחת המכללות במרכז הארץ את סרטי סימן משמים. הסרט עוסק באופן שבו סוגים שונים של רצח "מולבנים" בחברה הישראלית, ואחד מסוגים אלה הוא מה שמכונה בישראל בשם "חיסול". מעשה ה"חיסול" הוא המערכה השנייה במחזה שבו, במערכה הראשונה, הופך אדם פלסטיני כלשהו - ופלסטיני בלבד - ל"מבוקש". ה"חיסול" שבו עסקתי בסרט היה זה של יחיא עייאש, שבמסגרת כתב ההצדקה לרצח קיבל מכוחות הביטחון את הכינוי "המהנדס". בתום ההקרנה ניגש אלי אחד הסטודנטים וביקש לשאול ממני עותק של הסרט. פנייתו קוממה אותי, לא בשל עצם הבקשה, כי אם בגלל ההנמקה

6 היו אלה חבריו של איימן מג'אדבה, שנרצח באפריל 1992. ראו: גדעון לוי, "צלמו אותו, לפני שיהרגו אותו", "הארץ", אפריל 1992.

שהתלוותה אליה: "אני מכיר את מי שחיסל את המהנדס. אני בטוח שהוא ירצה לראות את הסרט." זו ודאי לא היתה הפעם הראשונה שבה ניסו להפוך אותי למשתפת פעולה, אבל אין ספק כי זו היתה הפעם הראשונה שבה התבקשתי בצורה ישירה לשתף פעולה עם רצח.

אפשר לשאול איזה רצח, הרי אותה הקרנה התרחשה מספר שנים לאחר שיחיא עייאש נרצח בידי כוחות הביטחון של מדינת ישראל, ואלה, מיותר לציין, לא נזקקו לשיתוף הפעולה הישיר שלי בשביל "לחסלו". אולם באותה סיטואציה הבנתי באיזו מידה, ובאיזה אופן מובנה, כופים כוחות הביטחון על אזרחים ואזרחיות כמוני לשתף עימם פעולה. מיד כשסיים הסטודנט למשפטים להציג בפני את בקשתו, נעשיתי למי שיודעת משהו על האיש שרצח את יחיא עייאש, או לפחות למי שבידה כמה פרטים שיכולים להוביל למציאת הרוצח לצורך העמדתו לדין. למיטב הבנתי כאזרחית שומרת חוק, חובתי היתה לפנות למשטרה ולמסור את הפרטים שברשותי בנושא רצח יחיא עייאש. אולם למיטב הבנתי כאזרחית מדינת ישראל, וכמי שלא ממש רצתה לבלות את ימיה בכלא או להישלח להסתכלות פסיכיאטרית, ויתרתי על אותם ערוצים סבירים שבהם היה עלי להיעזר, לו הרצח המדובר לא היה "מעשה מדינה". הוויתור שלי על הסגרת פרטים בנושא הרצח בתחנת המשטרה הקרובה הפכה אותי - בניגוד לאינטואיציות שלי עצמי - לטייעת בהפיכתו של רצח ל"חיסול", להרג "נקי" שמבצעיו חסונים ממשפט. כיוון שהוא ממשיך להתרחש מחוץ להישג ידו של החוק. אפשרות הפעולה היחידה שנותרה לי בסיטואציה האומללה הזו היתה סירוב למסור עותק של הסרט לאותו סטודנט, ושיתוף חברי וחברותי במה שאירע לי באותו יום אחר הצהריים.

החשש שדיוקנו של זכרייה זביידי יקל על חיסולו לא היה מופרך. לא פעם חוסל "מבוקש" לאחר שתצלמו התפרסם בעיתון. באחת הפעמים הגיעו עיתונאי וצלם למפגש עם כמה "מבוקשים", וחבריו של אחד מהם הפצירו בהם לצלמו: "צלמו אותו, שיהיה לנו מה לפרסם אחרי שהמסתערבים יהרגו אותו." גם זיאד עמר, קודמו של זביידי בתפקיד מפקד גדודי אל-אקצה של הפתח בצפון הגדה, חוסל בידי צבא ההגנה לישראל. אף אחד ממקרי הרצח לא הוביל לפתיחה בחקירה. העיתון המשיך בדיווחיו השוטפים בלי לתבוע בעמודי החדשות את הקמתה של ועדת חקירה, או את חשיפתם של מנגנוני ההוצאה להורג שמפעילה מדינת ישראל, שההוצאה להורג מוגדרת בה בשפתו היבשה ומדולדלת השנים של החוק כבלתי חוקית. אולם זכרייה זביידי לא חשש מפרסום דיוקנו. הוא חשש מפני כוחות הביטחון שאיימו להשיגו ולחסלו, ולכן, במשך השנים שבהן הוגדר כ"מבוקש", חישב את תנועותיו בזיקה לתנועת המול"ט שחג מעל ביתו. ככל הנראה בדיוקנו ביקש זביידי לתת דיוקן לזוועה (to picture atrocity). אולם בשיח הציבורי בישראל, המונחים, הגבולות וההרשאות מקורם בבית היוצר של כוחות הביטחון, והזוועה אינה נראית לא רק מונחים כמו "מבוקש" ו"חיסול" התאזרחו בשיח זה, אלא גם ביטויים כמו "דם על הידיים" ו"פצצה מתקתקת", המשמשים כהצדקה מלאה להוצאות להורג, ומהווים מרכיב משמעותי בהיגיון שלו. הקושי להכיר בזוועה אינו נובע רק מכך שזו אינה מותרת בתצלומים חותם חזותי, אלא גם מכך שכאשר המצולם הוא פלסטיני, אין הוא מופיע כאדם הקורא קריאת חירום בשעה שעומדים להוציא אותו להורג ללא משפט.

7 על פי נתוני ארגון "בצלם", מאז תחילת האינתיפאדה השנייה, משנת 2000 ועד סוף אוקטובר 2008, התנקש צה"ל בחייהם של 232 פלסטינים, בפעולות שגרמו גם למותם של 154 אזרחים אשר לא היוו יעד לחיסול. נתון זה מצוטט בכתבה של אורי בלאו, "מסלול עוקף לבג"ץ החיסולים: צה"ל ממשיך להתנקש, עכשיו קוראים לזה 'מבצעי מעצר'", "הארץ", 28.11.2008.

8 מתוך עדות שנתן לארגון "שוברים שתיקה" חייל אשר שירת בדרגת סמ"ר בסיירת "אגוז", בנושא ביטול נוהל מעצר החשוד בעת מבצעי מעצרים. מתוך דו"ח "בצלם": "לא לוקחים שבויים".

כשמבט אורחי נח על דיוקנו של זביידי, עולה ממנו הזעקה: "עומדים להוציאני להורג". תיאור התנאים המשתיקים את זעקתו של זביידי, והופכים אותה לבלתי נשמעת, יצטרך להקצות מקום מרכזי למא שהאני מכנה "מום אזרחי". לולא המום האזרחי, המהדהד את המשטר שתחתיו נתונים הלוקים בו, או אילו זעקה כמו זו שמשמיע זביידי - "עומדים להוציאני להורג" - היתה נשמעת מפי אדם הכפוף למשטר אחר, לא כל שכן לו היה הזועק יהודי, היא היתה נענית. סילוקו המוחלט של הפלסטיני מן האופק המשותף של "הגבול הבלתי נסבל" הוא המהות של אותו מום אזרחי. בשנים האחרונות, מעטים מן החיילים שהיו בין המוציאים לפועל של מדיניות ההוצאה להורג של פלסטינים בידי כוחות הביטחון (והפכו לחברים בארגון "שוברים שתיקה", פעמים רבות בעקבות קריאה מחודשת בתצלומים שצילמו בעת השירות הצבאי). החלו לזהות את המום האזרחי שלקו בו, ולפעול במטרה לתקנו. חייל ישראלי יהודי, ששירת בעבר בכוחות ההוצאה להורג, ביטא בעדות שנתן את הכרתו בקיומו של המום: "נוהל מעצר חשוד בעת ביצוע 'סגירה' היה מקוצר. בהתחלה, מי שהיה בורח מהבית היו צריכים לצעוק לו לעצור. אף פעם לא צועקים את כל הנוהל [...] תמיד זה היה צעקת 'עצור' ומיד ירייה לרגליים. באיזשהו שלב צמצמו את זה, ואז הנוהל היה לצעוק תוך כדי ירייה. היו אומרים לנו את זה. פשוט לא לתת להם את הזמן לברוח. לקראת סוף השירות שלי, הנוהל הצטמצם עוד יותר, ואז הוא היה לירות לעבר כל מי שיוצא מהבית."⁸

תיאור זה מצטרף לזעקה הבוקעת מתצלום דיוקנו של זביידי כ"מבוקש", ומגבה אותה. אולם גם בתיאור עצמו, כשהוא נמסר מפי חייל שהוציא להורג פלסטינים או היה שותף לביצוע פשעים כאלה, וכיום מוסר עדות לארגון כמו "שוברים שתיקה", מקופלת, עד אשר ייווצרו התנאים שבהם היא תישמע, הזעקה "בידי פרטים מפלילים על פעילות לא חוקית המתבצעת בגבולות הריבוניים של מדינת ישראל". אך כל עוד זעקתו של "מבוקש" כזביידי לא תמצא את התנאים המספיקים כדי להישמע, אף כי הדיוקן הזועק גלוי ברבים, גם זעקתו של החייל המבקש בעצמו עזרה, כי "איני רוצה להמשיך לקחת חלק בפשע", תיוותר ללא מענה. אילו היתה זעקתו נשמעת, ומבקיעה את חומות המום האזרחי, היו המופקדים על שמירת החוק ואכיפתו נוהרים אליו בהמוניהם, ומבקשים לאסוף מפיו פרטים מפלילים נוספים. ההתעלמות מזעקת החייל, כמו מזעקתו של זביידי, היא ביטוי מובהק של אותו מום אזרחי, ועדות לכך שהוא סימפטום של המשטר.

סטודיו (לצילום) ללא גבולות

אריאלה אזולאי

1 הספר מעשה מדינה, המקבץ למעלה מ-700 תצלומים מארבעים שנות כיבוש, מאפשר להתחקות אחר תופעה זו מראשיתה. ראו: אריאלה אזולאי (2008). מעשה מדינה 1967-2007: היסטוריה מצולמת של הכיבוש. אתגר.



תמונה מס' 1 צילום: אן פק, אקטיביסטילס, 21.8.2010, רפיח, רצועת עזה.



תמונה מס' 2 צילום: קרן מנור, אקטיביסטילס, ג'איוס.

בחלקו הראשון של המאמר אציג את תנאי הצילום בנסיבות שאני מכנה בשם אסון משטרי. בחלקו השני אטען כי המונח השכיח "תצלום של זכויות אדם" לכווד בטאוטולוגיה המונעת מאיתנו לראות נכוחה את התנאים שבהם נוצר. אסיים את המאמר עם הצעה לראות במבצעי הפשע קורבנות של אסון משטרי, ואציע ניסוח של זכות חדשה - "הזכות שלא להיות מבצע פשע" - שיאפשר לשיח זכויות האדם לתת דין וחשבון על אסונות משטריים.

הסטודיו

מאז נכבשו שטחי הגדה המערבית ורצועת עזה, ובשני העשורים האחרונים אף ביתר שאת, הם הפכו לסטודיו רחב ידיים לצילום, שתחומיו יכולים בכל רגע נתון להתפשט לעוד ועוד אזורים, הכוללים בתים פרטיים. נוכחותם של הפלסטינים באותם בתים אינה נתפסת כמכשול עבור הצלמים המסתובבים בסטודיו זה, אלא כעילה לפעולתם. ברחבי הסטודיו מסתובבים צלמים/צלמות רבים לאין שיעור מאשר באזורים "רגילים", ותושבי המקום חשופים לפעילותם הרבה מעבר לחשיפה לעין המצלמה של אזרח/אזרחית ממוצעים, אפילו במרחק של כמה קילומטרים משם בלבד.

תמונה מס' 1 - המבט הרגיל בתצלומים נמשך תחילה ל"אירוע המצולם" - במקרה שלפנינו בית הרוס. האירוע המצולם נוטה להשכיח מאתנו עקבות של אירוע אחר - האירוע של הצילום. האירוע של הצילום שאנחנו משתתפות בו כעת הוא הפיכה של אזור שלם לסטודיו לצילום חסר קירות שבו הכול מועד להיעשות לתצלום. מן התצלום שלפנינו ברור שמהו מתרחש בחוץ. גם אם אין לנו מושג מה בדיוק קורה שם, אנחנו יודעות שהצלם שצילם את התצלום שלפנינו נמצא שם. אם נתעקש על אירוע הצילום, לא נוכל להתעלם מן ההשערה שצמצום המרחק בין הצלם למצולמים שנגרם כתוצאה מהחרבת קירות הבית הוא לב האירוע. אם הבית שלהם לא היה הרוס למחצה ומבטם לא היה נמשך החוצה, קרוב לוודאי שתצלום זה שלהם לא היה מצולם.

תמונה מס' 2 - הצלמת, כמו זו המצולמת כאן, יכולה להתמקם בקרבה רבה לאשה שזה עתה נפגעה ולהשתמש בעדשות כבדות ומאיימות, בעוד שאחרות, כמו זו שצילמה את התצלום שבו אנחנו מתבוננות כעת, יכולות לסגת ולנסות לכבד את המרחב הפרטי שנפרע של אלה שבתיהם נחרו בצורות כאלה ואחרות על-ידי המשטר. כך או כך, התצלומים שהן מצלמות הן עדות לכך שהמשטר הפר את הגבול היסודי ביותר שאזרחיות רשאיות להציב למשטר - לקבוע טריז בפניו.



תמונה מס' 3 צילום: אן פיק, אקטיביסטס, 2007, ירושלים.



תמונה מס' 4 צילום: רינה קסטלנובו, 2002, מחנה הפליטים בלאטה.

2 המבצע הגדול האחרון של ישראל בעזה (דצמבר 2008 - ינואר 2009) הפך, תוך כמה שבועות, עשרות אלפי פלסטינים לשוכני אוהלים. ההרס המסיבי והמרוכז, שכלל פגיעה בתשתיות הכרחיות, הצריך "פתרון" מסוג אחר מזה שניתן כאשר ההרס מתבצע ביחידות בודדות. ה"פתרון" שניתן לבעיה שנוצרה - הקמת מחנה אוהלים - היה ותיק כמניין שנותיה של מדינת ישראל. המאה החדש ביטא את הקלות הבלתי נסבלת שבה מטובענת האלימות שבגזל הבית ובהריסתו, ומיוצגת כמוצדקות, בעוד הפלסטיני ממשיך להיות מיוצג כשוכן אוהלים מטבעו.

3 ראו סרטון: http://www.btselem.org/hebrew/Video/20090521_CDP_Uprooted_Gazans_in_new_refugee_camps.asp

4 על אסון משטרי ראו: Ariella Azoulay (forthcoming). "Regime-made Disaster". In Yates McKee and Meg McLagan (eds.), *The Visual Cultures of Nongovernmental Politics*. New York: Zone Books.

תמונה מס' 3 - הצבא זקוק לעמדה והבית הזה ניצב במקום המתאים ביותר לצרכיו. גובהו של הבית ומיקומו ליד החומה הפכו אותו לנקודה אסטרטגית בעבור צלפים שיכולים לכוון ממנו לכל אחד מן המפגינים שמתכנסים שם אחת לשבוע כדי למחות נגד החומה. התצלום צולם כמה דקות אחרי שהחיילים חדרו לבית וכמה דקות לפני שהם החלו להחריב את מרחב המגורים ולהפעיל אלימות על הנוכחים. עצם העובדה שתצלום כזה צולם, אפילו לפני שנקרא את מה שנרשם בו, מעידה על הפיכתו של המקום לסטודיו לצילום שאין לו גבולות. מן התצלום אפשר לשחזר את האופן שבו הפלסטינים/יות, יחד עם פעילים/ות ישראלים ובינלאומיים, מתמודדים עם פלישת החיילים למה שעד זמן קצר קודם לכן היה מרחב פרטי. יחד, הם מתעקשים להעניק למרחב שכבר אינו פרטי משמעות ציבורית של היוועדות יחד ומתנגדים לכוח במקום ובזמן שבו הם נתקלים בו.

תמונה מס' 4 - קל מאוד להפשיט את הפרטים המזהים את התצלום של רינה קסטלנובו כביטוי של אסון משטרי, ולראות בו תמונה של "בית הרוס", או עוד בית הרוס. טבעי לנו גם לדמיין כיצד, בשעה שבה יושבת הילדה על המיטה ומביטה אל המצלמה שבמקום הבית ההרוס או לצד ההריסות, אחד מארגוני הסיוע מקים בסביבה אוהל? האוהל הוא פתרון זמני - שתחת המשטר הישראלי נעשה לקבוע - אשר ניתן לפלסטינים שבינם הפך למרחב פרוץ שכזה.³ שישים שנה של תצלומים כאלה מרצפים את תודעת האזרחים הישראלים ממוצא יהודי, כמו גם את זו של אזרחי העולם, כאילו היה זה מובן מאליו שסביבת המחייבה הפלסטינית עשויה מקירות מחוררים או מיריעות ברזנט חלקות, כאילו טבעי לפלסטינים להתגורר באוהלים.

הסטודיו של השטחים הכבושים הוא סטודיו גמיש, מודולרי וארעי, המתקדם עקב בצד אגודל בעקבות הפעילות המבצעית של הצבא ותנועת המתנחלים. שותפים להפעלתו, מדעת או בבלי דעת, צלמים מקצועיים, חיילים, עיתונאים, פקידים, דיירי הבתים וסתם סקרנים. הסטודיו מתמקם בכל פעם מחדש במקומות שנפלו למשכי זמן שונים, לפעמים לתקופות ממושכות יחסית, אך על פי רוב באופן זמני, קצוב וחסוף, עד שהתופעה שלשמה הוקם מתעמעמת או נעלמת, או שהעניין בה אובד, או שהצבא מתקפל, או שהצלמ/ת פשוט מסולקים מן השטח. התפזרות הצלמים מאחת מפינות הסטודיו היא זמנית, ואינה בגדר עדות לחיסולו של הסטודיו חסר הגבולות, אשר ימשיך להתקיים כל עוד תימשך ההפרה האלימה של ההפרדה בין המרחב הפרטי למרחב הציבורי בשטחים הכבושים. השתררותו של הסטודיו לצילום על פני טריטוריה שלמה מעידה על מעמדה האזרחי הפגום של האוכלוסיה היושבת בה. בהקשר זה, מעמד פגום זה בא לידי ביטוי באפשרות לצלם בקביעות בתחומי המרחב הפומבי פלסטיני ופלסטיניות בשעות שונות של היום, במצבי חיים שונים, ולא פחות מכך בתחומי מרחבם הפרטי, שהפך אף הוא נגיש למצלמות מזדמנות. בעשורים האחרונים, הנוכחות המשמעותית והמתמשכת של מצלמות באזור מסוים יכולה לשמש כסימן לכך שאסון מתרחש בו. אולם הריבוי והשכיחות של המצלמות הם רק הקצה הנראה לעין של תופעת האזור המועד לפורענות. התנועה החופשית יחסית של מצלמות בין מרחבים פרטיים למרחבים פומביים מסמנת צורת ארגון פגומה של מרחב אשר אינה מוסכמת על האוכלוסיה הנשלטת המתגוררת בו. צורה זו של ארגון מרחב, שאת עקבותיה ניתן לקרוא מן התצלומים הרבים המופקים בו, היא ביטוי למה שאני מכנה בשם "אסון משטרי".⁴



תמונה מס' 5 צילום: אורן זיו, אקטיביסטילס, א-טור, ירושלים.



תמונה מס' 6 צילום: צלם לא ידוע, אזבט עבד ראבו, 2009, עזה.

תמונה מס' 5 – החוק שקבע שהבית הזה נבנה באופן לא חוקי, שימש כבסיס להצדקה להרסו. מנקודת מבט משפטית גרידא, העובדה שפלסטינים אינם משיגים אישורי בנייה בירושלים לא נתפסת כרלוונטית.

תמונה מס' 6 – אילו מאז 1948 לא נכפה על הפלסטינים שוב ושוב להיעשות לשוכני אוהלים כדי להעניק ביטחון לישראלים היהודים, אולי בכל תצלום בודד כזה אפשר היה לראות מחדש לא פלסטיני שוכן אוהלים כי אם אדם שגורש מביתו. הסיכויים שאלה ששוכנו באוהל שמספרו הסידורי 48 אכן גורשו מפלסטין ב-48 הם אחד לשלוש.

עם זאת, קריאת תצלומיה של רינה קסטלנובו ודומיהם כמסמכים היסטוריים, באמצעות הצלבת המידע שנרשם בהם עם מידע חוץ-תמונתי, מחלצת אותם מן ההפשטה והנטורליזציה של הנראה. היא מאפשרת לשחזר את העקבות המעידים על כך שבית המשפחה הפך חשוף לפגיעה של כוח צבאי הרבה לפני ההרס שבו אנחנו צופות. היא מאפשרת להבין כי הפגיעות והחשיפה של הבית הפלסטיני ראשיתן בגול ובהרס של בית הורי הוריה של אותה ילדה, בעת הגירוש הגדול של הפלסטינים, בשלהי שנות הארבעים של המאה העשרים – פעולות אשר הפכו את בני אותה משפחה לתושבים זמניים במחנה הפליטים חאן יונס. הכוח הצבאי מלווה את פעילותו במצלמות, ומתלווים אליו גם צלמים וצלמות המתנהלים באופן עצמאי בדרכים שהצבא פותח. בחינה של התצלום של קסטלנובו כחלק ממאגר תצלומי הרס מאפשר לאפיין ולזהות את טיפוס ההרס שנרשם כאן: מדובר בהרס "ממוקד" שנועד לפגוע ביחידת דיור אחת בבית דירות. הרס כזה מגדיר יעדים ממוקדים, ומבוצע תוך מאמץ מחושב למקד את הפגיעה ולצמצם את התפשטות הנזק לדירות הסמוכות, על מנת שניתן יהיה לייצג אותו כמכבד את ההנחיות שקבע בית המשפט העליון לגבי שימוש בכוח בשטחים הכבושים. המחיר ה"הכרחי" של השגת יעד זה הוא הריסת הדירה הסמוכה, מעשה הנתפס על-ידי הצבא כמוצדק. במקרה שלפנינו נגבה מחיר זה מן המשפחה שבביתה אנחנו מתבוננים כעת, בתיווכו של התצלום. הבית ההרוס שבתמונה אינו הבית שאותו ביקש הצבא להרוס. ההתבוננות בתצלום כבמסמך היסטורי מאפשרת לקרוא מתוכו לא הפרה חד-פעמית של זכויות אדם, כי אם תבנית משטרית, שבמסגרתה, כבר למעלה משישים שנה, אף בית שבו מתגוררים פלסטינים אינו מוגן, ורק הזמן והנסיבות יקבעו מתי יחדור לתוכו הכוח הצבאי ויממש את האיום שלא חדל לרחף מעליו.

אני מאפיינת אסון כמשטרי בשעה שקבוצת אוכלוסיה אחת נשלטת לאורך זמן באופן שונה ומובחן מקבוצות אוכלוסיה אחרות, וגבולותיו של האסון וניהולו נקבעים בזיקה אליה. מבחינה פוליטית, הקו המבחין בין שתי אוכלוסיות של נשלטים וחשיפתן לאסון שהמשטר אחראי לו, נמתח בדרך כלל בין אוכלוסיה אחת של אזרחים לאוכלוסיה אחרת – של אזרחים-פגומים או של לא-אזרחים. כשמדובר באזורי אסון, יש להוסיף לקו מבחין זה שני מאפיינים נוספים: הראשון קשור לצילום, ובא לידי ביטוי בחלוקה בין אלה החשופים כל הזמן לצילום לבין אלה שלא, והשני קשור למרחב – ובא לידי ביטוי בחלוקה בין אלה שיכולים לסגת למרחב פרטי משלהם ולשים גבול לשלטון, לבין אלה שאפשרות זו אינה פתוחה בפניהם.

5 להרחבה בנושא המשטר בישראל וההישלשות הדיפרנציאלית תחתיו ראו ספרי המשותף עם עדי אופיר: אריאלה אזולאי ועדי אופיר (2008). משטר זה שאינו אחד. תל אביב: רסלינג.

6 אצל ארנדט, אובדן הבית מהווה פרידיגמה של של אובדן הזכויות: "האובדן הראשון שחסרי הזכויות סובלים ממנו הוא אובדן בתיהם, שפירושו אובדן המירקם החברתי כולו שלתוכו נולדו ובו הם ייסוד לעצמם מקום מובחן בעולם" (Arendt, 1949, 26). אולם מהר מאוד ארנדט ויתרה על ההקשר המרחבי של הטענה והבליטה את היסוד שהיה חסר תקדים - "חוסר האפשרות למצוא [בית] חדש" (שם). זהו היבט אחד של התופעה לו ניתן להוסיף היבט נוסף, חסר תקדים לא פחות, ביחס לנשלטים שבתיהם הופכים להיות פרוצים להתערבות ולתנועת כוח צבאי.

7 למעט כמובן בשעת אסון, שגבולותיו בזמן ובמרחב תחומים ומנוהלים, והמשטר פועל להבאתו לידי סיום מיידי. להרחבה על ההבדל בין אוכלוסיית האזרחים לאוכלוסיית הלא-אזרחים ראו בפרקים הראשונים של ספרי: אריאלה אזולאי (2007). האמנה האזרחית של הצילום. תל אביב: רסלינג.

8 בשנים האחרונות חל גידול בכמויות הצילומים שצלמים מצלמים הן באופן עצמאי, והן בתיווך וחסות ארגוני זכויות אדם וסוכנויות צילום מסחריות מקומיות ובינלאומיות. לצד ההטרוגניזציה של זהות הצלמים בשטח, גם הניואנסים בהגבלות על צילום בשטחים הכבושים גדלים, כמו האיסור על כניסת צלמים בינלאומיים וישראלים לעזה בזמן המתקפה האחרונה, ודה-לגיטימציה שיטתית לתצלומים המופקים ע"י סוכנות צילום פלסטינית מקומיות. על צילום בעזה בזמן המתקפה האחרונה ראו מאמרי באתר - <http://www.aperture.org/humanrights/azoulay.php>

הדיון שלי מתבסס על המקרה הישראלי-פלסטיני, אך אני מבקשת לחלץ ממנו פרספקטיבה כללית לחשיבה מחודשת בנושא של זכויות אדם וצילום בהקשרים שבהם ההפרה של הזכויות או שלילתן היא חלק מן האופן שבו נוהג המשטר כלפי האוכלוסיה הנשלטת על ידו. תושבי הגדה המערבית ורצועת עזה, שנכבשו בידי מדינת ישראל ב-1967, נשלטים מאז על-ידי מדינת ישראל בתור לא-אזרחים. מבחינה פוליטית, משפטית ותרבותית, המשטר בישראל אינו מכיר בפלסטינים ברצועת עזה כנשלטים הכפופים לסמכותו ולאחריותו, ומגדיר את השליטה בהם בגדה המערבית כעניין זמני, אולם עובדה זו אינה משנה את מצב כפפותם של הפלסטינים בשטחים הכבושים למנגנוני השליטה של המשטר הישראלי. משטר כזה הוא דוגמא מובהקת לשליטה דיפרנציאלית באוכלוסיות, המייצרת אסון מתמשך או חיים על סף אסון, המשמשים כחממה להפרה מתמשכת של זכויות אדם, אך גם כהזדמנות להמשיג זכויות אלה מחדש, במסגרת הגדרת אסון משטרי.⁵

קירות פגיעים ומחיצות ארעיות

מאז 1947, עת פורסמה תכנית החלוקה של ארץ ישראל, ועד היום, הרס המשטר הישראלי כ-300 אלף בתים של פלסטינים, ועוד ידו נטויה. אי אפשר להמשיך לפרש הרס מאסיבי כזה של בתים כפעולות בדידות המצטרפות סטטיסטית זו לזו. תופעה בממדים כאלה מייצרת תנאי תנועה חדשים, יחס חדש בין המרחב הפרטי למרחב הציבורי, וחלוקה פוליטית חדשה בין שתי אוכלוסיות נשלטות - זו שבתיה מוגנים וראויים להגנה, וזו שבתיה פרוצים להתערבות השלטון ולתנועת מצלמות.⁶ כדי להתחיל להתחקות אחר ההרס הזה, אפשר ורצוי להיעזר בתצלומים - אך לא די בהם. במקביל יש לשחזר את צורת ארגון המרחב המאפשרת הפקדה של תצלומים כדוגמת אלה המוכרים מן השטחים הכבושים, שאין להם אח ורע במאגרי תצלומים המופקים באזורים שבהם מתגוררים אזרחים מוגנים.⁷

הסטודיו ללא גבולות אינו חלל פרטי שצלמים פועלים בו מכוח חזקתם עליו ובכוחם או בסמכותם לתחום אותו ולהבדילו מן החוץ. מצד שני, הוא גם איננו חלל ציבורי שבו הכול יכולים לקחת חלק באותו האופן.⁸ הבית שאליו ממהרים צלם בלוויית כוח לוחם, לפניו או בעקבותיו, או הבית שאליו נכנסים צלמים לבקשת הפלסטינים המתגוררים בו, או בהזמנת המפקד האחראי על הפלישה אליו, או בניגוד להנחייתו, או המעטפת הפרוצה של בית, שסביבה משוטטת צלמת עם תושבי האזור, מספקים לצלמים מחיצות חדשות, ומאפשרים להם לתחום לעצמם פינה ארעית בסטודיו, על מנת להשלים את מלאכתם (ראו תמונות 7-8). לפעמים פועלת הצלמת במהירות ובחטף, כמו שמצלמים סנאפ-שוט באזור לא בטוח, ולפעמים נהנה הצלם מן הבטלה שנכפתה על יושבי הבית, ומצלם אותם כשהוא משתמש בקירות ביתם - או מה שנותר מהם - כרקע לתצלום.



תמונה מס' 7 צילום: מיקי קרצמן, 1999, עמק הירדן.



תמונה מס' 8 צילום: מיקי קרצמן, 2003, שכם.



תמונה מס' 9 צילום: זאקי כחיל, 2006.

9 המשותף לארגונים אלה, ולרבים מהצלמים/ות המספקים להם תצלומים, מאפשר לאותם ארגונים להחזיק אוספים גדולים בהרבה מאלה שהיו נמצאים ברשותם לו היה עליהם להפיק את התצלומים או לשלם בעבורם מחיר המלא. פעמים רבות, העניין המשותף של הארגונים והצלמים/ות הוא המאפשר לארגונים להחזיק במאגרים גדולים של תצלומים ואף להפכם לנגישים לציבור, בעוד שבארכיוני העיתונים או בסוכנויות הצילום אין כלל הציבור גישה אליהם או שהגישה ניתנת רק תמורת סכום כסף גבוה יחסית.

10 פעמים רבות אפשר למצוא את אותם תצלומים עצמם שמורים

תמונה מס' 7 – הביטו באשה הזו, במחוות ההצבעה שלה על ביתה ההרוס, למול ההיגד השלטוני המגולם במקרה שבו התבקשו נציגי השלטון לא לפגוע כדי לכבד את החוק המתיר להם להרוס את הבית לבדו. מלבד הצלם ומצלמתו אין שם אף אחד אחר שאליו תוכל למען את תביעתה. האם תוכל להרשות לעצמה לבחור אם להצטלם באסונה אם לאו?

תמונה מס' 8 – הקיר שהפריד בינם לבין שכניהם נהרס על ידי הצבא. בהתירם לצלם להיכנס לביתם, גם המרחב הפרטי השכן חשוף לצילום.

תמונה מס' 9 – הילדים רגילים להיות מצולמים ונוכחות המצלמה הפכה למעין שיגרה עבורם. המשפחה מנסה לשקם מעט פרטיות, אפילו אם רק באמצעות שמיכה ורודה דקיקה שתחסוך מהם את מבטם של האחרים.

הסטודיו חסר הגבולות נפרש לאורכם ולרוחבם של השטחים הכבושים, על פני מרחבים פרטיים שהפכו ציבוריים ומרחבים ציבוריים שנעשו לפרטיים. המחיצות "שלא" אינן נקבעות או מפורקות על פי ההבחנות המסודרות והשגורות בין מרחב או קניין פרטי לפומבי, או בהסכמת בעליו של המרחב הפרטי ושל המשתמשים במרחב הציבורי, כי אם לפי תכניות ממשל וצבא, הנכפות על התושבים ומכתיבות את כלליו המשתנים של המרחב. מרחב הסטודיו הזה מתארגן ומתחלק באמצעות מחיצות קבועות או משתנות, יציבות או ארעיות, הבנויות מחומרים קשיחים או קלים. ברוב הפעמים הפלסטינים נקלעים לסטודיו זה כניצבים, גם כאשר הוא ממוקם ממש בתוך ביתם. גם כאשר הם מתנגדים לפסיביות שנכפתה עליהם, ונוהגים כסוכנים פעילים, נחשף מעמדם כנשלטות ונשלטים שאינם מוגנים, כיוון שאין להם אפשרות לסגת אל מרחב פרטי, על מנת לשהות בו בבטחה, ואין באפשרותם להסתובב חופשיים במרחב ציבורי, על מנת לקחת בו חלק כאחד האדם.

תנאים מרחביים אלה, המותירים כמוכן עקבותיהם בתצלומים, הם הביטוי החזותי המובהק ביותר למשטר השולל מאוכלוסייה מסוימת של נשלטים את הזכויות הנשמרות לאוכלוסייה אחרת. צורת השליטה שמשטר כזה מפעיל מזמנת הפרדה שיטתית של זכויות אדם, ועל כך יכולה להעיד נוכחותם ההולכת וגדלה עם השנים של ארגוני זכויות אדם בשטחים הכבושים. משלהי שנות השמונים – עת פרצה האינתיפאדה הראשונה – הולכים ומתרבים ארגוני זכויות האדם והארגונים ההומניטריים המקומיים והבינלאומיים הפועלים בגדה המערבית ובעזה. פעולות של צילום ובניית ארכיונים חזותיים ליוו את פעילותם מראשיתה, ובשנים האחרונות הן מתבצעות באופן שיטתי כחלק בלתי נפרד מפעילותם. ארגונים אלה מגלים עניין הולך וגובר בצילום ככלי עבודה, ומחזיקים כיום בארכיונים הגדולים ביותר בתחום הפרת זכויות האדם (בארכיונים אחרים, תצלומים המכילים עדויות על הפרות כאלה מקוטלגים במפורז, או תחת קטגוריות אחרות). התצלומים שברשותם הם מועמדים טבעיים לדיון המבקש לברר את מקומו של הצילום בשיח זכויות האדם ובפרקטיקות הכרוכות בו. אולם דיון ביקורתי בנושא צילום וזכויות אדם אינו יכול להיות מוגבל לתחומים המוסדיים שהארגונים קובעים, הן ביחס לתצלומים והן

בארכיונים של ארגוני זכויות האדם וגם במקומות אחרים, כמו מערכות עיתונים, סוכנויות צילום או סטודיואים של צלמים. מקומם לא נפקד גם מהארכיונים הרשמיים של המדינה.

11 ראו למשל את התצלומים המרובים השמורים בארכיונים ממשלתיים מ-1948 ואילך, בהם נראים מגורשים או עצירים ברגע שבו הם מקבלים מים לשתייה מידי מי שמגרשים או עוצרים אותם. כמה דוגמאות כאלה, מתקופות שונות, אפשר לראות בספרים שיצאו בעקבות שתי תערוכות-ארכיון שאצרת: אריאלה אזולאי (2009). אלימות מכוונת 1947 - 1950. תל אביב: רסלינג; אזולאי, מעשה מדינה, 1967-2007.

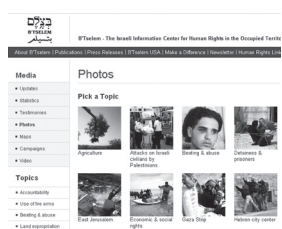
ביחס למושג זכויות האדם עצמו. עם זאת, ההתחקות אחר גבולות מוסדיים אלה, ואחר המגבלות שהם מטילים, יכולה להתגלות כמועילה ואולי אף הכרחית לעיצובה של חשיבה החורגת מגבולות השיח המשפטי-אקטיביסטי. היא מאפשרת להכיר בכך שהקביעה כי הפרת זכויות אדם היא כל מה שארגונים לזכויות אדם מציגים כהפרה של זכויות אדם - בין היתר באמצעות תצלומים - היא טאוטולוגיה שראוי לחרוג ממנה, כיוון שהיא אחד הגורמים העיקריים לכך שבעשורים האחרונים, תצלומים אשר העידו על אסונות משטריים נתפסו כמתעדים הפרות של זכויות אדם.¹¹

“תצלומי זכויות אדם”

פיתוי מסוים טמון במחשבה כי לתצלומים שארגוני זכויות אדם מייצרים ואוספים יש מכנה משותף, או לפחות מאפיינים ספציפיים מובהקים. אולם העובדה הפשוטה - שגם גופים אחרים אוספים תצלומים כאלה בדיוק, וגם דומים להם, לצרכים אחרים ולצורך השגת מטרות אחרות - אינה מאפשרת לבסס טענה זו. אין מדובר בעובדה מקרית, וגם לא במאפיין של שיח זכויות אדם דווקא, אלא בביטוי לאופיו האונטולוגי של התצלום כמסמך, שהמידע שנרשם בו חורג תמיד מן הכוונות והאינטרסים הספציפיים שמבקשים לרשום בו הגורמים המעורבים בפעולת הצילום: הצלם/ת, המצולמים והצופים. כשמתייחסים ברצינות לאופיו האונטולוגי של התצלום - כנגזרת של אופיו האונטולוגי של הצילום - מבינים כי התצלום לעולם אינו חותם את אירוע הצילום, אלא ממשיך להתקיים בתור זירה הטרוגנית של יחסים, היכולים להיות כרוכים בתופעות של אלימות, דיכוי, פיתוי, תשוקה, כוח וידע בין כל הגורמים המעורבים בפעולת הצילום, וממשיכים ליטול בה חלק בהמשך, בתיווכו של התצלום. ריבוי המעורבים בפעולת הצילום נשמר מעצם העובדה שבכל עת יכולה להופיע צופה נוספת שתגלה עניין במה שנראה בתצלום. ריבוי פתוח זה אינו מאפשר לתוכן שנרשם בתצלום להתקבע אחת ולתמיד, ואינו מאפשר לצופה להצביע על התצלום ולקבוע מה יש בו או מה הוא מייצג, באמצעות אמירות כמו “זה פליט”, “זה פיגוע” או “זאת משתפת פעולה”, המבוססות על ההנחה המובלעת כי קטגוריות מופשטות כאלה הן המחזירות את האור הנרשם בתצלום. תמיד יש לזכור כי קיימת אפשרות שבעתיד תופיע צופה אשר תטען, ביחס לאותו תצלום בדיוק, או על בסיס אותו תצלום, כי המצולמים בו הפכו לפליטים רק כעבור כמה חודשים, או הפיגוע היה פיצוץ יזום שחוללו כוחות הביטחון, או שמשתפת הפעולה היתה למעשה קורבן של מעשה אונס וסחיטה. היא יכולה עוד להוסיף ולטעון כי תיוקו תחת הקטגוריה של “תצלומי פליטים” היה חלק ממאמץ משטרי לגרום לכך שהפיכה של אזרחים לפליטים תיראה מובנת מאליה. על בסיס אותה הנחה אונטולוגית בדבר אופיו של התצלום, אני טוענת גם כי כל סיווג של תצלום לאחת מהקטגוריות של “שיח זכויות אדם”, או “מטעם המדינה”, או “תצלום מגויס”, או “תצלום ביקורתי”, אינו מאפיין את התצלום אלא את האופן שבו ההתבוננות בו מעוצבת על-ידי שיח מסוים ברגע נתון. הסיווג השכיח של תצלום בעזרת קטגוריות כמו “ביקורתי” או “מגויס” אינו מעיד על התצלום עצמו, כי אם על אופן שבו הוא משובץ ומשמש בשיח מסוים, בין אם זהו שיח של זכויות אדם, המוגבל לדיווח על הריסת בתים רק כאשר נהרסת

12 הנחת העבודה שלי היא שמלבד מאפייניהם הצורניים של התצלומים, המאפיינים האחרים אינם "של" התצלומים כי אם של צורת היחס אליהם. חרף הקושי למתוח קו ברור ויציב בין המאפיין הצורני לאחרים, אני מתעקשת על ההכרח לחדש הבחנה זו ולשאת ולתת על גבולותיה כחלק מפרקטיקה אזרחית המבקשת לייחד מקום להתכוונות אזרחית שאינה עוברת רדוקציה לצורת הניתנות אסתטית בלבד של דימויים בכלל וצילומים בפרט. להרחבה על כך ראו: אריאלה אזולאי (2010). דמיון אזרחי: אונטולוגיה פוליטית של הצילום. תל אביב: רסלינג.

13 על שימושים ספציפיים בתצלומים בשלושה ארגוני זכויות אדם מקומיים ("בצלם", "רופאים לזכויות אדם" ו"מחסום ווטשי") ראו: רותי גינזבורג (2010). לפקוח עיניים: עיון ביקורתי במבטם של ארגוני זכויות אדם ישראלים הפועלים בשטחים באמצעות קריאה פרשנית בצילומים ו"בדוחות" הארגונים. עבודה לצורך קבלת תואר דוקטור, אוניברסיטת בר אילן.



תמונה מס' 10 דף אתר הבית של ארגון בצלם.
<http://www.btselem.org/hebrew>

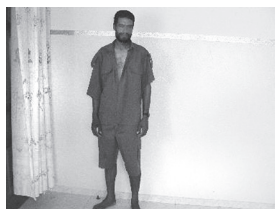
מעטפת הקירות של הבית, תוך התעלמות מהתנאים שהריסה זו מייצרת בעבור הצלם או הצילום, או שזהו שיח אמנותי, המזהה בין הנראה בתצלום לכוונתו של הצלם, תוך התעלמות גמורה משותפותם של המצולמים במעשה הצילום.

צורת שימוש רווחת בתצלום

עם זאת, כאשר מתבוננים במאגרי תצלומים של ארגוני זכויות אדם, נדמה כי יש ביניהם משהו מן המשותף. על בסיס הטענה שהצגתי בקצרה ביחס לאונטולוגיה של הצילום, אני מבקשת לטעון כי היסוד המשותף אינו טמון במאפייני התצלומים עצמם, כי אם בצורת השימוש הכללית שעושים ארגונים אלה בתצלומים אלה.¹² הצגה זו של מאפיינים כלליים אין בכוונתה למחוק את ההבדלים בין הארגונים השונים, וגם לא את ההבדלים בשימושים הספציפיים המעוצבים בידי כל ארגון ומייחדים אותו.¹³ זהו פרי של מאמץ לשרטט דיוקן כללי ביותר של התצלום המוסדי של זכויות אדם, שממנו אחרוג בהמשך. להלן אפוא שלושה מאפיינים רווחים של השימוש בצילום בארגוני זכויות אדם:

1. התצלום המצדיק. המאפיין הראשון כרוך בסוג התפקיד המיוחס בדרך כלל לתצלום: הצדקה של פעילות הארגון. השם "התצלום המצדיק" מבטא את יחסם האינסטרומנטלי של ארגוני זכויות אדם לצילום (ובמונח אינסטרומנטלי אינני מציגה עמדה שיפוטית כי אם תיאורית): עניינם של ארגוני זכויות אדם בצילום מוגבל לתצלומים ולכוחם לשרת את פעילות הארגון. ארגונים מייצרים ואוספים תצלומים המכילים עדות למה שמניע אותם לפעולה, כלומר תצלומים המכילים עקבות של הפרת זכויות אדם המצדיקה את התערבותם. במילים אחרות, התצלום אמור לספק ביטוי חזותי לעילה שבשמה מתערבים ארגונים, והשימוש בו נועד להצדיק את מטרותיהם ואת עבודתם. בתפיסת התצלום המצדיק מובלעת ההנחה כי התצלום מתעד תופעה או מצב שהם חיצוניים לאירוע הצילום עצמו, ואינם תלויים בו.

2. המחשה מייצגת או ייצוג ממחיש. בדרך כלל יציג הארגון את התצלום כמדבר בעד עצמו, כאילו ההצדקה מופיעה בתוכו. אולם תצלומים אינם מדברים, ושום הצדקה, מכל סוג שהוא, לעולם לא תהיה נתונה בתצלום. כדי לחלץ את ההצדקה מן התצלום יש צורך לערוך לו מסגור מסוים. לפיכך, צורת המסגור הרווחת מבקשת בעת ובעונה אחת גם להמחיש וגם לייצג. "ההמחשה המייצגת" או "הייצוג הממחיש" מושגים באמצעות הצמדתו של תצלום קונקרטי לקטגוריה מופשטת, המתארת את הנראה בתצלום. כך מוצג התצלום - המנכיח תמיד ריבוי של פרטים - כייצוג של קטגוריה כלשהי משיח זכויות האדם, ואילו הקטגוריה הממיינת, המופשטת, מקבלת בתצלום לבוש מוחשי. מילות חיפוש כלליות, כמו "פליטים", "אלימות" ו"הריסת בתים", חוזרות ברבים מעמודי הבית של אתרי הארגונים השונים. על פי רוב, קטגוריות חיפוש אלה מלוות בתצלום (תמונה מס' 10 - דף אתר הבית של ארגון בצלם), והזיקה המיוצרת בין התצלום לבין הקטגוריה אמורה להיות קריאה ומיידית, כאילו אין כאן סיבה להכביר מילים. התצלום מוצג כבעל יכולת לייצג לבדו את הקטגוריה, ולהפך. צורת המסגור אמורה לאפשר לתצלום להמחיש מצב קונקרטי המצדיק התערבות, ובה בעת להשהות את מאפייניו הקונקרטיים מדי. מה שמתגלה למבט



תמונה מס' 11 צילום: מוחמד סבאח, 2008, בצלם.



תמונה מס' 12 צילום: ניר כפרי, 2002, טולכארם.

אמור לייצג קטגוריה מוכרת, ולא מצב סינגולרי שביחס אליו צריך להתחיל מנקודת האפס, או להמציא קטגוריה מתאימה שתצדיק לשם מה בכלל דרושה התערבות במצב כזה. כך, ההמחשה והייצוג הן שתי פעולות דומות, אך הן נעות בכיוונים הופכיים: ההמחשה נועדה להפוך את הכללי לקונקרטי, ולהמחיש באמצעות דוגמא את מה שמוצג בהפשטה, בעוד שהייצוג נועד להפשיט ולהכליל את הקונקרטי, כדי שניתן יהיה להקיף באמצעותו ריבוי של מקרים, ולהפיק מהם ייצוג כללי.

3. ההפרה "כשלעצמה". המאפיין השלישי והאחרון נעוץ באפקט המושג כתוצאה מן ההכלאה בין הייצוג להמחשה. הכלאה זו משמשת את הארגונים לצורך הצגת הפגיעה בזכויות האדם "כשלעצמה". על התצלום להציג את הפגיעה באופן שאינו משתמע לשתי פנים, כך שיוסר ספק שמא מה שנראה בתצלום אינו הפרה של זכות אדם. אך למעשה, עצם הצגת הפגיעה "כשלעצמה" היא צמצום שלה לאופן שבו היא נרשמת בקורבנותיה. זיהוי של פגיעה כמעשה של הפרת זכויות אדם מנתק אותה מן הפוגעים ומן המערך המורכב האחראי לה. הזיהוי בין הפגיעה לנפגע/ת תוחם ומגדיר את הפגיעה לאתר מסוים - למשל הגוף - שבו ניתן לאתר את סימניה המובהקים (ראו תמונות מס' 11-12). הנפגעים, שעל פי רוב הם מושאי הצילום, מופיעים בתצלומים אלה כנשאים של הפרת קטגוריה מובהקת של זכויות אדם. מתוקף עובדה זאת, אפשר להציגם כמושאים להתערבות של ארגונים המייצגים את שיח זכויות האדם. במידה וניתן לשחזר ולזהות - בין היתר מתוך התצלומים - את האחראים הישירים לפגיעה, ארגוני זכויות אדם מסוימים אף יעסקו בהבאתם לדין. אולם המשטר האחראי לפגיעה, כמו גם יתר נשלטיו של אותו משטר - אזרחים על פי רוב - התומכים בו בצורה ישירה או עקיפה, ותופסים את הפגיעה בנשלטים מסוימים כמצב שהוא מובן מאליה, נותרים מחוץ למסגרת הקריאות של התצלום שהארגון מייצר.

תמונה מס' 11 - ב-16 באוגוסט יצא עבד אל-כרים א-נחאל בסירתו לדוג בים של עזה. הוא נשבה על-ידי חיילים ישראלים והובא לנמל אשדוד, ושם נחקר. עם סיום החקירה הוא הוחזר למחסום ארז כשהוא לבוש במדים. סירתו נותרה בחוף ללא השגחה ואבדה. והחיילים שנתנו לו את המדים? מדוע אף אחד מהם לא שמע על זכותם הבסיסית לא להיעשות למקרבן?

תמונה מס' 12 - והחיילים? גם אם מאוחר יותר הם יצפו בחומר שצילמו, הם לא יראו בו מה שצופה אזרחית תראה בו. בשביל החיילים, כל פריים ישמש הוכחה לדיוק, להצדקה ולהצלחה של פעולתם. הקטע בו מר סירחאן מופיע מול המצלמה ומאשר שזהו אכן ביתו של בנו ייראה להם כהצדקה הגמורה להרס הבית שאת ההכנות האחרונות לקראתו הם מבצעים כעת.

שלוש תכונות אלה אינן מאפיינות את התצלומים עצמם, כי אם את האופן שבו הם משוקעים בשיח המוסדי של זכויות האדם. ההנחה כי הפרה של זכויות אדם היא עניין תחום, שניתן למקמו בקוטב של הנפגע, המפגע או הפוגע - והתצלום רק מתעד אותו - הולכת יד ביד עם התפיסה המוגבלת המובלעת ביחסם של ארגוני זכויות האדם לצילום, אשר רואה בו מלאכה של תיעוד. תפיסה זו, הרואה את הצילום כמתעד דבר הקודם לו, ומתקיים מחוצה לו, מוצאת את ביטוייה גם בדין הרווח בנושא, המתמצה בעיסוק

14 ראו למשל:

Patrice Petro and Mark Bradley (eds.) (2002). *Truth Claims: Representation and Human Right*. Rutgers University Press; Willem Doise (2007). *Human Rights as Social Representations*. Taylor & Francis; Wendy Kozol and Wendy S. Hesford (2005). *Just Advocacy?: Women's Human Rights, Transnational Feminism, and the Politics of Representation*. Rutgers University Press.

15 וכמוכן גם הצהרת זכויות האשה והאזרחית שחיברה אולאמפ דה גוז' שנתיים לאחר מכן. על קריאה של הצהרת זכויות האדם והאזרח ברוח זו ראו: Etienne Balibar (1994). "'Rights of Man' and 'Rights of Citizen' - The Modern Dialectic of Equality and Freedom", in *Masses, Classes, Ideas - Studies on Politics and Philosophy before and after Marx*. New York: Routledge. וכן: אזולאי, האמנה האזרחית של הצילום.

16 או בניסוח אחר של בליבר: "ה'הצהרה' קובעת מה מכונן את האדם כאזרח פעיל: היא נוגעת ברשות הפוליטית שהעם לא מפקיד בידי נציגיו, ובתחומי האחריות הנובעים ממנה ומחייבים את היחידים המרכיבים אותו". (אטיין בליבר (2010). "על מרי כמעשה אזרחי", בתוך: בית בלי בית. ירושלים: מוזיאון על התבר).

17 בעיקר בפרק "שקיעתה של מדינת-האומה וקץ זכויות האדם". חנה ארנדט (2009). *יסודות הטוטליטריות*. תרגום עדיט זרטל. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, קו אדום.

18 במקרים מסוימים אף מדובר בהוצאתם מהגוף הפוליטי של הנשלטים, כמו למשל גירושם של

במה שנראה בתצלומים, ובשאלה על אופני הייצוג של זכויות האדם המעוצבים בהם.¹⁴ תפיסת הצילום כתייעוד היא המאפשרת לשיח המוסדי של זכויות האדם לבטא עצמו דרך תצלומים, ולבטא, באמצעות ההקשר שהם מייצרים למבט, את תפיסת זכויות האדם שהוא מקדם. גישה זו מעניקה קדימות למה שנרשם בפריים, ומותירה בחוץ את מה שיכול להותיר רק עקבות בתצלום, ואת קיומו ניתן רק לשער. במילים אחרות, האירוע המצולם הופך מושא לדיון לאחר שעבר הפשטה והוצב תחת קטגוריה משפטית, ואילו הצלם ומעשה הצילום - אירוע הצילום להבדיל מהאירוע המצולם - נותרים מחוץ לדיון. כך הופך הצילום בשיח זכויות האדם מפרקטיקה מורכבת של יחסים בין בני אדם, לפרקטיקה יצרנית הנבחנת על פי תוצריה. ותוצריה - התצלומים עצמם - נבחנים מבעד למבט של מי שצילם ומיסגר אותם.

נקודת האפס של שיח זכויות האדם

על מנת לפרוץ את היחסים המעגליים האלה, יש להתייחס אל תצלומים שצולמו באזור של אסון משטרי כאל בסיס לשיחזור הסיטואציה של הצילום, שגבולותיה לעולם אינם חופפים את גבולות הפריים של התצלום. על מנת לחשוב מעבר לגבולות שמתווה שיח זכויות האדם המוסדי, אני מציעה לחזור אל אחד ממקורותיו המובהקים של שיח זכויות האדם בכלל - המהפכה הצרפתית, ולהצהרת זכויות האדם והאזרח שנוסחה בחודשיה הראשונים.¹⁵ בהקשר היסטורי זה, לקח שיח הזכויות חלק בעיצוב גוף פוליטי של נשלטים אשר ביקש להגן על עצמו מפני השלטון שאליו היה כפוף.¹⁶ וכפי שחנה ארנדט הראתה בספרה *יסודות הטוטליטריות*,¹⁷ רק בשלב מאוחר יותר התפתח שיח זכויות אשר ביסס את עצמו כחיצוני לממשל, כשיח שהוא נטול פניות בשאלות של משטר, ועניינו הממוקד תחום אך ורק לאוכלוסיה הנפגעת שלה הוא מבקש לסייע. במסגרת הפרדה זו, הקטגוריות המשמשות משטרים בעת מיון האוכלוסיה לצורך הפעלת שליטה דיפרנציאלית - קטגוריות כמו "עקורים", "עקורים פנימיים", "פליטים" או "חסרי מדינה" - אינן נתפסות עוד כקטגוריות מעוותות המאפשרות למשטר לסמן את חיצוניותן של האוכלוסיות שהוא מפקיר. הן משמשות הבחנה יסודית, הממיינת את הנשלטים לקבוצת אלה המוכרזים כ"לא-אזרחים", ומועדים למיון פנימי נוסף, ולאזרחים, הנשלטים לצד אותן אוכלוסיות מופקרות, ומאומנים שלא לראות בהן אוכלוסיות שהמשטר שבו הם ממשיכים להכיר כחוקי הפכן באלימות ל"שארית" של הגוף הפוליטי שבו הם חברים.¹⁸

החזרה למקורות היסטוריים אלה מאפשרת לי לדמיין שיח זכויות אדם חדש - או מחודש - שבנוסף לסיוע המסורתי לאוכלוסיה המוגדרת כנפגעת, יגיש סיוע לאזרחים הנשלטים ביחד-עם אותה אוכלוסיה. התערבות חדשה זו אמורה לסייע דווקא לחברי האוכלוסיה האזרחית בעלת הפריבילגיות, ועיקרה יתמקד בניסיון לעזור להם להשתחרר מנקודת המבט של המשטר שמינקות אימנו אותם לאמצה, ולסייע להם לאתר בה את הפגם המובנה באזרחותם, פגם ההופך אותם לשותפים לפשע המשטרי שהשלטון עושה הכול כדי למנוע את זיהויו ככזה. מבט מחודש בתצלומים (ובסיטואציית הצילום שנרשמה בהם), מפרספקטיבה שאינה מסתפקת בזיהוי הנפגעים הישירים בלבד כמושאים להתערבות של שיח זכויות

750 אלף פלסטינים מן התחום הטריטוריאלי שבו קם המשטר אשר כונן את מדינת ישראל ב-48. גם את אוכלוסיית ה"לא-נשלטים" הזו יש לקשור למשטר שגירש אותה, על מנת ללמוד על אופיו של המשטר. עוד על הקטגוריה של ה"לא-נשלטים" ראו: אריאלה אזולאי, "המשטר נגד הנשלטים", סדק 4.

19 ראו קובץ העדויות של שוברים שת"קה, 2010.



תמונה מס' 13 צילום: שוברים שת"קה.

אדם, יאפשר לקרוא בהם משמעות מעבר לדיוקן פרטי של אדם זה או אחר הממוסגר תחת קטגוריה של הפרת זכויות אדם. הוא יאפשר למצוא בהם את עקבותיו של משטר דיפרנציאלי, שאוכלוסייה מסוימת של נשלטיו סובלת באופן שיטתי מאובדן זכויות, בעוד האחרת מוגנת מפני אובדן כזה. הסממן הראשון של עקבות משטריים אלה הוא התנאים החושפים בקביעות אוכלוסייה מסוימת לנוכחות של מצלמה, חשיפה שעל פי רוב אין היא היוזמת שלה. אבל עקבות אלה ניכרים לא פחות גם באופן שבו מגויסת אוכלוסיית האזרחים, פעמים רבות אפילו ללא ידיעתה, לתפוס את המשטר הדיפרנציאלי אשר לו היא כפופה כמשטר שוויוני – שוויוניות המתקיימת בין כלל האזרחים, אך מופרת באופן מבני ביחס לכלל הנשלטים. כתוצאה ממדיניות בוטה של מניעת מידע אזרחי, אין אוכלוסיית האזרחים רואה במצולמים חלק מן הגוף הפוליטי, המורכב מנשלטים החולקים יחד משטר אחד שהכול כפופים לו. תחת זאת היא רואה אותם כ"פלסטינים" – כלומר כלא-אזרחים שאיבדו את אחת מארבע זכויות האדם היסודיות – זכות ה"התנגדות לדיכוי". כתוצאה מכך מופיעים הפלסטינים כנשאים של גורלם – וכמושאים להתערבות של שיח זכויות אדם המתמקד בקוטב הפגיעה ומנתק אותה מן ההקשר המשטרי. שיח זכויות אדם שיעוצב מחדש, מפרספקטיבה משטרית, יאפשר לראות בעצם גיוסם של האזרחים לקחת חלק ביצירתם של אסונות משטריים, שאוכלוסיית נשלטים מסוימת היא הקורבן העיקרי שלה, סוג נוסף של הפרת זכויות אדם.

הזכות שלא להיות מבצע פשע (perpetrator)

עדיין לא קמו ארגוני זכויות אדם בינלאומיים שישקמו את המורשת ההיסטורית הזו של שיח זכויות האדם, שמקורה במהפכה הצרפתית. ניצנים מקומיים של פנייה בכיוון זה אפשר למצוא בארגון כמו "שוברים שת"קה", שחבריו הם חיילים לשעבר – כלומר אזרחים שגויסו לשרת בצבא כנערים שזה עתה סיימו את בית הספר התיכון – אך בהמשך התפקחו ביחס למעשים שביצעו, ועתה הם מבקשים לפרוץ את מעטה השתיקה האופף אותם, ומעלים את נפשעותם.¹⁹

תמונה מס' 13 (שוברים שת"קה, 2002) – בשעת הצילום, החיילים שאחזו במצלמה השתמשו בה במטרה לייצר לעצמם מזכרת, אבל יום אחד פקע מבטם החיילי, וכשהביטו בתצלומים לבדם, או אולי עם אחרים אשר מילמלו משהו שקרע את המסך שיצר המשטר, הבינו למה היו עדים ובמה נטלו חלק. את התצלום הזה ליוו החיילים בעדות הבאה: "זה היה בתקופת המונדיאל והיינו בסריקות בכפר מסוים והיה צריך להיכנס לאחד הבתים. עכשיו יש לך מ"מ סבבה, גם הוא אוהד של ארגנטינה, גם הוא רוצה לראות את המשחק, אז אתה אומר לו: 'תשמע, אחי... פה ושם... הבית הזה והבית הזה, זה אותו דבר אבל פה יש טלוויזיה אחי'. אז נכנסנו לבית עם הטלוויזיה, סתם הוצאנו משפחה מהבית כדי שנוכל לראות את המשחק של ארגנטינה-ניגריה" (מתוך עדויות, "שוברים שת"קה").

פלישת החיילים בתמונה לבית פלסטיני, וסילוק יושביו מביתם, לא היו מעשים חסרי תקדים או חריגים. לא היתה זו הפעם הראשונה שבה הפולשים, כמו גם אלה שלביתם פלשו, התוודעו, בצורה פעילה או עקיפה, לחוסר העמידות של קירות הבית הפלסטיני בפני הכוח הישראלי. אך באמצעות שיתוף אחרים

בנראה, הצליחו החיילים לראות - ולא פחות מכך להראות - את הפשע שבביצועו לקחו חלק. את המסגרת החדשה שאותם חיילים העניקו לתמונות שצילמו במהלך שירותם הצבאי - המסגרת המזוהה בשם "שוברים שתיקה" - אני מבקשת לקרוא כצעד ראשון בשיקום כשירותם האזרחית והזכות שנשללה מהם על-ידי המשטר - הזכות שלא לבצע פשע.

אני מציעה לקרוא את המעשה שלהם כקריאה לעזרה המופנית אל קהילת זכויות האדם הבינלאומית. בלי להתחרות בקורבנות הפלסטינים והאסונות הניחיתים עליהם, ובלי לנסות להעמיד סימטריה בין מבצעי הפשע לקורבנותיו, מבקשים החיילים-לשעבר לזכות בהכרה כי גם הם קורבנות - קורבנות של המשטר שתחתיו הם חיים, אשר שיחד אותם, מבלי שהם הכירו בכך קודם לכן, באמצעות פריווילגיות אזרחיות מסוימות.

התצלומים שצילמו החיילים בזמן שירותם הצבאי, אשר היו בזמנם חלק בלתי נפרד מהיעשותם-מבצעי-פשע, תרמו להתעוררות תודעתם וגרמו להם להבין כי "מעשי המדינה" שביצעו היו פשעים. את התעוררותם המאוחרת אין לייחס לעיוורון אישי או לפגם אישיותי, אלא לכך שמדובר באנשים שאומנו מצעירותם להיעשות לאזרחים פגומים. שירותם הצבאי היה בעת ובעונה אחת תוצאה של פגם אזרחי אשר תוזמר בידי המשטר, ומכשיר לשיעתוקו של פגם זה. בלי שעלה בידם להבין זאת, היות שלא הכירו אזרחות אחרת, הופרה זכותם היסודית ליהנות מאזרחות שאינה פגומה. כשמבינים את הפרת הזכויות של הפלסטינים כחלק מאסון משטרי, מתבהר כי שיח זכויות האדם חייב לכלול ביעדיו ובמטרותיו גם את הסוג הזה של הפרת זכויות - את הפיכתם של אזרח או אזרחית למבצע/ת פשע.

בניסוחה של זכות זו - הזכות שלא להיות מבצעת של פשע - אני מבקשת להרחיב את ההגנה על זכויות אדם כך שהיא תכלול גם הגנה על אזרחים ואזרחיות מפני הפיכתם למבצעי פשע או למשתפי פעולה איתו. וכמו שמדגים המקרה של "שוברים שתיקה", הגנה זו כוללת את הזכות של אזרחים ואזרחיות להפליל את המשטר אשר הפך אותם למבצעי פשעים.

הממד הפוליטי של הבלתי ניתן לייצוג: רנסייר, ליוטאר ו"שתיקת הארכיון"

ענת אשר

הבלתי ניתן לייצוג

המקום המרכזי לו זוכה העדות בעשורים האחרונים בחברתנו מעלה כמה וכמה שאלות באשר לה, חלקן באשר לתפקידיה הפוליטיים, אחרות באשר להיבטיה האסתטיים: איזו השפעה פוליטית עשויה להיות לה, לעדות, ובאיזה אופן? האם עדות מסוגלת לייצג, שמא כל שבכוחה לעשות הוא להסב את תשומת לבנו לקיומו של דבר-מה שבאופן עקרוני אינו ניתן לייצוג? ההגות הפוליטית-אסתטית של הפילוסוף הצרפתי בן זמננו ז'אק רנסייר עשויה לספק תשובות מרתקות וחשובות לשאלות הללו. סוגיית הייצוג, דהיינו שאלת אפשרותו או אי-אפשרותו, שבה ועולה בהגות רנסייר בשלל חיבורים שונים. את הדיון השיטתי ביותר בשאלה זו הוא עורך במאמר שכותרתו "האם דברים מסוימים הם בלתי ניתנים לייצוג?", אולם מיד בפתח המאמר ממיר רנסייר את השאלה המוצגת בכותרת, ומחדד אותה באופן הבא: "תחת אילו תנאים", הוא תוהה, "ניתן לומר כי אירועים מסוימים הם בלתי ניתנים לייצוג?" אלא שגם לאחר שניסח את השאלה מחדש לא נשלמה עבודת ההכנה שעורך רנסייר לדיון זה, שכן לטענתו אין הוא עורך את הדיון הזה מעמדה ניטרלית, אלא להפך. הוא מצהיר כי דיון זה הוא תוצר של "חוסר סובלנות מסוים" כלפי השימוש המופרז שהוא מזהה ברעיון הבלתי ניתנות לייצוג, שהוא חלק ממגמה רווחת בשיח העכשווי, וקושר ביחד שלל רעיונות בעלי אופי דומה: הבלתי ניתן לייצוג, הבלתי ניתן להבעה, מה שלא ניתן להעלות על הדעת, מה שאין עליו מחילה. דומה אפוא כי המשימה שנוטל על עצמו רנסייר בחיבור זה היא הבחנת התנאים המאפשרים לטעון כי דבר-מה הוא בלתי ניתן לייצוג מן התנאים אשר אינם מאפשרים להציג טענות בנוסח זה, שכן רק משעה שנבחין בין התנאים הללו באופן מספק, נוכל לחשוף את הסתירה הטמונה בעמדה המתקשת - גם כיום - לאחוז ברעיון הבלתי ניתנות לייצוג, ובכך מקדמת את אותו "שימוש מופרז" עליו מתריע רנסייר.

על מנת להתמודד עם הסוגיה שלפנינו, פונה רנסייר לבחון את השאלה הכללית בדבר אפשרות (או אי-אפשרות) הייצוג דרך דיון ממוקד יותר בייצוג כמשטר מחשבה על אמנות (מושג שיידון בהרחבה בהמשך). הוא מעלה את השאלה האם ניתן לטעון לקיומם של ישים, אירועים או מצבים מסוימים אשר אינם יכולים להיות מיוצגים בכלים אמנותיים. תשובה חיובית לשאלה זו כמדה כקביעה כי דברים מסוימים חומקים מהישג ידו של הייצוג האמנותי, כלומר אינם מאפשרים למעש האמנותי לכוון עמם יחס של ייצוג, לפחות לא כזה שיהא בעל פשר. אם זה אכן המצב, לא נותר אלא לתהות כיצד בכל זאת

Jacques Rancière 1
[2007]. "Are Some Things
Unrepresentable?", in *The
Future of the Image*. Trans.
Gregory Elliott, London; New
York: Verso, p. 109.

2 שם.

3 בחיבורים שונים נדרש רנסייר למשטר שלישי, שלמעשה קודם כרונולוגית לשני האחרים, הוא המשטר האתי של הדימויים. ראו, למשל: Jacques Rancière (2006) *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Trans. Gabriel Rockhill, New York: Continuum, pp. 20-21. ואולם, אף על פי שמשטר זה הוא חלק בלתי נפרד מן התמונה ההיסטורית הכוללת של משטרי האמנות (לפחות זו שעד היום), אין הוא רלוונטי לליבון הסוגיה שלפנינו, ולכן לא אדון בו כאן.

Rancière, *The Politics of Aesthetics*, p. 50.

Jacques Rancière (2002). "The Aesthetic Revolution and its Outcomes." *New Left Review* 14, p. 135.

ניתן לטפל באותם דברים. הפתרון שמוצע לעתים קרובות הוא פנייה אל העדות, המובנת בהקשר זה לא כמייצגת, אלא דווקא כמעידה על קיומה של אחרות מוחלטת, שבעצמה היא בלתי ניתנת לתפיסה, קל וחומר לייצוג. העדות מצביעה אפוא על דבר-מה שמולו אין אלא להיאלם. זהו בדיוק המהלך הרעיוני העולה מדברי ליוטאר, הטוען כי לצד הממד בקיומנו שהוא בר-תפיסה, ישנה גם אחרות מוחלטת, שאינה בת-תפיסה או בת-הצגה, ואף על פי כן קיומה מהווה חלק בלתי נפרד ממכלול הניסיון שלנו (ולמעשה, ברמה העקרונית היא אף קודמת לכל מה שהוא בר-תפיסה). מובן מאליה כי אחרות זו אינה ניתנת לייצוג, ולכן סבור ליוטאר כי הצורה האמנותית היחידה שמסוגלת להיענות לה ולהתמודד עמה היא אמנות הנשגב, אשר אינה חותרת לייצג או להציג, אלא להעיד על קיומו של דבר-מה: "להציג את העובדה שישנו דבר-מה אשר אינו בר-הצגה."²

רנסייר סבור כי מהלך מחשבתי זה בעייתי ביותר, בראש ובראשונה משום שהוא מערבב באופן בלתי מובחן רעיונות השייכים לשני משטרים שונים של מחשבה על אמנות - משטר הייצוג והמשטר האסתטי.³ בטרם אפרט את המאפיינים של כל אחד מן המשטרים הללו, אומר דבר-מה על עצם הדיון במשטרים מתחלפים של מחשבה על אמנות. לדברי רנסייר, בהקשר זה שיטתו משמרת בבסיסה גישה כמו-קאנטיאנית, כיוון שאינה תרה באופן דוגמטי אחר האמת, אלא מחפשת דווקא את תנאי האפשרות של הניסיון והמחשבה. אלא שבשונה מקאנט, ובדומה לפוקו, הדיון הזה אינו עוסק בתנאי האפשרות של המחשבה באשר היא מחשבה (כלומר כל מחשבה, באופן כללי), אלא בתנאי האפשרות השונים והמתחלפים המאפיינים שיטות מחשבה מסוימות בתקופות מסוימות.⁴ במובן זה, הדיון שרנסייר מקיים במשטרי האמנות מניח כי את המעש האמנותי ואת התיאוריה האמנותית כאחד ניתן וצריך להבין בהקשר מסוים, כנובעים מסדרה של הנחות המאפשרות את יצירתם ומכתיבות במידה רבה את אופיים. לפיכך, כאשר תוהה רנסייר על אודות התנאים המאפשרים את הטענה בדבר חוסר האפשרות לייצג, ניתן להבינו כשואל מהו משטר האמנות היכול לאפשר טענה ממין זה.

את ראשית משטר הייצוג באמנות מזהה רנסייר כבר אצל אריסטו (בפרט בביקורת שהוא מותח על אפלטון), וזהו לדעתו המשטר המושל בזירה האמנותית עד סוף המאה השמונה-עשרה. משטר מחשבה זה מנסח הפרדה חותכת של השדה האמנותי מכל תחום אחר של חיי האדם, שכן הוא ממקם את יצירות האמנות בתחום המימטי, כצורות של חיקוי.⁵ הפרדה זו של האמנות ותיחומה במרחב מובחן משל עצמה, מלווה בזיהוי חוקיות מסוימת באותו מרחב, וכך, במסגרת משטר הייצוג מנוסחת סדרה של קביעות היררכיות שכל ביטוי אמנותי מחויב לציית להן: הדיבור קודם להופעה הוויזואלית, הפעילות קודמת לסבילות, הידע קודם לבורות, וכן הלאה. הטענה המרכזית של רנסייר ביחס למשטר הייצוג קובעת כי משטר זה מטיל מגבלות מסוימות, הן בשאלה אילו נושאים נחשבים להולמים לייצוג אמנותי, והן בשאלת הדרכים שבהן ניתן לייצג נושאים אלו כיארות. לשון אחר, הנחת היסוד העומדת בבסיס משטר הייצוג היא שישנם נושאים שהייצוג האמנותי הולם אותם, כלומר נושאים שבהם ניתן לטפל בכלים אמנותיים, בעוד שנושאים אחרים אינם ניתנים לייצוג באופן גורף. ובאשר לנושאים שהם בני-ייצוג, גם

6 כפי שקורה כמעט בכל שיטה המנסחת חלוקה גסה של ההיסטוריה האנושית לתקופות מובחנות, גם במקרה שלפנינו אין ספק כי המעברים בין המשטרים האמורים אינם "חותכים". עלייתו של המשטר האסתטי אינה מבשרת את קיצו המיידית של משטר הייצוג, ובכירוש ניתן לזהות תקופה של חפיפה בין השניים. ההבחנה בין משטרים שונים נועדה לחשוף את הנחות היסוד שבבסיס השיח ההגמוני בתקופה נתונה, וכן להצביע על התמורות החלות במערכות ההנחות במרוצת ההיסטוריה. אולם גם רנסייר מציין כי זיהוי המעבר בין מערכות שונות של תנאי אפשרות אין בו כדי להצביע על "זינוק" ממערכת אחת לאחרת, באופן כזה שאפשרות המערכת החדשה מחייבת את אי-האפשרות של קודמתה (Rancière, *The Politics of Aesthetics*, p. 50).

7 ניתן להבחין כי המתודולוגיה של רנסייר עצמו, כפי שטוען גבריאל רוקהיל במאמר "המהפכה השקטה", הולמת בכללותה את מאפייני המשטר האסתטי. Gabriel Rockhill (2004). "The Silent Revolution." *SubStance* 33.1, p. 56. אבחנה זו תקפה בהחלט גם לדיון שלפנינו, כפי שעולה מהאופן שבו מנסח רנסייר את שאלת הייצוג: תחת אילו תנאים ניתן לומר כי אירועים מסוימים הם בלתי ניתנים לייצוג? שכן המשטר האסתטי הוא בדיוק זה המבקש להבין תופעות באמצעות חשיפת התנאים לקיומן.

8 Jacques Rancière (2009). *The Aesthetic Unconscious*. Trans. Debra Keates and James Swenson, Cambridge; Malden, MA: Polity Press, p. 28.

בהם לא ניתן לטפל בכל דרך שהיא, אלא רק באופן הולם, תוך התאמה בינם לבין הכלים האמנותיים הנחשבים מתאימים לייצוגם. אלו הם, לטענת רנסייר, מאפייניו הבסיסיים של משטר הייצוג באמנות. אלא שמאז תקופת הרומנטיקה, לדבריו, השתנתה תפיסת האמנות שלנו, וכעת היא מושתתת על הנחות יסוד שונות בתכלית, אם לא הפוכות. הנחות היסוד ההפוכות הללו הן אלה שבבסיס המשטר האסתטי.⁶

המאפיין החשוב ביותר של המשטר האסתטי באמנות הוא ערעור ההבחנה בין השדה האמנותי לבין תחומי החיים האחרים, ותפיסתם כשייכים לאותו מרחב אסתטי. במסגרת משטר זה נתפסת האמנות כחלק מן ה-aesthesis במובנו הרחב, וכנגזר מכך ישנו זיהוי של מרחב חושי-אינטליגיבילי כולל, המשחרר גם את הייצוגים מן המגבלות שהטיל עליהם המשטר הקודם. שוב אין נושאים הנחשבים "הולמים" לטיפול אמנותי (לעומת כאלה שבהגדרה "אינם הולמים" טיפול שכזה), ונעלמת הדרישה להתאמה בין נושאים לבין צורות של ביטוי אמנותי. כלומר, המשטר האסתטי מניח ביסודו כי לכל צורה של ביטוי אמנותי יש נגישות עקרונית לכל נושא. יתרה מכך, גם "הצמדים ההיררכיים" שניסח משטר הייצוג עוברים תמורה עמוקה במסגרת המשטר האסתטי, ומושווים אלו לאלו: כעת הוויוזאלי שוב אינו נחות מן הדיבור, כל פעילות מכילה גם ממד של סבילות, וכל ידע מקפל בתוכו בורות.

מאפייני המשטר האסתטי באמנות חלים, בד בבד, גם על התיאוריה האמנותית וגם על המעש האמנותי: הם ניכרים באופן שבו יצירות אמנות (מן העבר וההווה) מפורשות ונדונות, ובמאפיינים של יצירות האמנות עצמן (או לפחות במרבית היצירות שנוצרו מאז החל ה"מעבר" למשטר אמנותי זה). במישור התיאורטי, הפרשנות המוצעת ליצירות אמנות נוטה לבחון אותן מבעד לפרספקטיבה רחבה, ולעתים קרובות מביאה בחשבון את הקשרן ההיסטורי. פרשנות הרמנויטית שכזו מתייחסת אל יצירות האמנות כאל תוצר של מגוון פרמטרים היסטוריים, חברתיים ופסיכולוגיים, הנתפסים כתנאים המכוננים אותן כיצירות אמנות.⁷ רנסייר כותב: "האמנות מוגדרת כזהות בין הליך מודע לבין ייצור לא-מודע, בין פעולה רצונית לבין תהליך לא-רצוני."⁸ במובן זה, האמנות במשטר האסתטי נחשבת לאמנות בדיוק על שום היותה גם "לא-אמנות", כלומר משום שבד בבד עם היותה אמנות היא גם דבר-מה שונה מאמנות. גישה זו מנוגדת לזו שרווחה במשטר הייצוג, אשר הכתיב הבחנה חדה בין אמנות לבין כל מה שהוא בבחינת "לא-אמנות". ההפרדה החותכת בין הפכים, שאפיינה את משטר הייצוג, היא גם זו שאפשרה את התפיסה ההיררכית המצויה בבסיסו. לעומת זאת, תחת המשטר האסתטי, השוויוני לאין ערוך, הנחת מוצא זו נדחית ומוחלפת ברעיון של "זהות בין הפכים": אמנות ו"לא-אמנות", פעילות וסבילות, מודע ולא-מודע, מכון ומקרי, נראה ובלתי נראה וכן הלאה.

ככל שהדברים אמורים במעש האמנותי עצמו, תחת המשטר האסתטי אמנים אינם חשים שעליהם לטפל רק בנושאים אפיים, דתיים או מיתיים. כל נושא נתפס כראוי לטיפול בכלים אמנותיים, וכל סט כלים נתפס כמותר לשימוש. ברוח זו זונחים ציירים את הכללים הנוקשים של קומפוזיציה ופרספקטיבה, ופסלים מתנסים במגוון טכניקות וחומרים. בתחום הספרות, הרומאן הריאליסטי (שתכופות מובא כדוגמא מובהקת לז'אנר חדש המתאפשר במסגרת המשטר האסתטי), הוא אולי המתאים ביותר להדגמת השינוי

הכפול - הנושאי והסגנוני - שעוברת האמנות. זאת מכיוון שהרומאן הריאליסטי אינו מציג בפנינו מעללי גבורה של אישים ידועי שם, אלא דווקא את מציאות החיים השגרתית של אנשים ונשים מן השורה. ואת זאת הוא אינו עושה תוך שזירת עלילה סבוכה ומורכבת, אלא בעיקר דרך תיאורים ארוכים ומפורטים של סיטואציות ופעילויות יומיומיות למדי. התיאורים הארכניים, הבאים לא פעם על חשבון מורכבות העלילה, הם ביטוי מובהק ל"זהות ההפכים" המאפיינת את המשטר האסתטי: שכן תיאורים אלו, השוזרים זה בזה את הממד המילולי והממד הוויזואלי, אינם בבחינת פעילות גמורה או סבילות גמורה, אלא שילוב ששוב אינו מאפשר להפריד בין השתיים.

טעות נפוצה היא, טוען רנסייר, לחשוב כי החלפת משטר הייצוג במשטר האסתטי משמעה מעבר מאמנות פיגורטיבית לאמנות שאינה פיגורטיבית. תיאור המשטרים שהובא כאן אמור לסייע בהתגברות על טעות זו, שכן הוא מראה כי המוטיב העומד במרכז החלפת המשטרים אינו הפיגורטיביות, אלא הייצוג: המעבר הוא אפוא ממשטר של ייצוג למשטר של אנטי-ייצוג; זוהי החלפה של מאפייני משטר הייצוג באלה של המשטר האסתטי. האמנות הנוצרת במסגרת המשטר האסתטי אינה חדלה להציג בפנינו דימויים, ולכן לא יהיה נכון לומר כי האמנות משתחררת מן הדימוי. אלא שהדימויים שהיא מציגה משוחררים מגבלות הייצוג שהטיל עליהם המשטר הקודם. אמנות אנטי-ייצוגית, מסביר רנסייר, היא אמנות שבאופן בסיסי אין מקום לדבר בה על הבלתי ניתן לייצוג, שכן היא אינה כוללת מגבלות פנימיות על הייצוג, על אפשרויותיו. הטענה כי ישנם דברים שהם בלתי ניתנים לייצוג מניחה כי דברים מסוימים יכולים להיות מיוצגים רק בדרך מסוימת, רק בעזרת "שפה" מסוימת המתאימה לייחודיותם. אלא שרעיון זה שייך למשטר שכבר חלף, ובמסגרת המשטר הנוכחי, האסתטי, הוא בבחינת מילים ריקות.

לאור תובנה זו אין אלא להוסיף ולתהות מדוע ממשיך השיח על אודות הבלתי ניתן לייצוג להיות ענף ו"מופריז" כל-כך. מדוע שב ועולה רעיון זה בשיח העכשווי באופן כה תכוף? התשובה שמציע רנסייר היא כי הדיבור על הבלתי ניתן לייצוג אינו בבחינת קביעה, כי אם משאלת לב: הוא מבטא את התשוקה הפרדוקסאלית שגם במסגרת משטר המבטל את הדרישה להתאמה בין נושאים לבין אופני ביטוי, תמצאנה בכל זאת דרכים מסוימות והולמות לביטוי הסינגולאריות של דברים יוצאי דופן. אולם כיוון שתשוקה זו מכילה סתירה פנימית באופן עקרוני, הניסיונות לממשה דורשים לערוך ללא הרף זיהוי כוזב בין אמנות של אנטי-ייצוג לבין אמנות של הבלתי ניתן לייצוג (שתחת המשטר האסתטי, כאמור, היא בבחינת מושג ריק). בשלב זה של המהלך, משנענתה השאלה הראשונית בדבר אפשרות הייצוג, שאלה נוספת, חשובה ומטרידה לא פחות, נותרה עדיין ללא מענה: מדוע עניין זה הוא מושא לחוסר סובלנות? הייתכן שהגישה העוינת (במוצהר) של רנסייר לעמדה שעמידה הוא מתווכח מונעת אך ורק מן הדרישה לדיוק תיאורטי, או שמא העניין הנדון כאן עקרוני הרבה יותר? על מנת להשיב על שאלה זו באופן מלא, חשוב לעמוד על כך שבעבור רנסייר האסתטי והפוליטי שלובים זה בזה בקשר בל-יינתק. לפיכך, אם ברצוננו לראות את התמונה במלואה ולהבין את השלכות הדיון האסתטי לאשורן, עלינו להידרש גם אל עיקרי הדיון הפוליטי של רנסייר.

אי-הלימה, חלוקת הנתפס והפעולה הפוליטית

על מנת להבין את הרלוונטיות של הדיון האחרון למחשבה הפוליטית של רנסייר, יש לבחון תחילה מושג מפתח בהגותו, ה-Mésentente, שלהלן אתרגמו כאי-הלימה.¹⁰ על פי רנסייר, אי-הלימה היא סיטואציה שיש הנוצרת כאשר אחד ממשתתפיה "מבין ולא מבין" את דברי האחר בעת ובעונה אחת. היא מתרחשת כאשר מספר דוברים אומרים דבר אחד, אך מתכוונים באותו הדבר גם לדברים שונים. כלומר, אין מדובר במצב שבו דובר אחד אומר "לבן" והאחר אומר "שחור", אלא במצב שבו דובר אחד אומר "לבן" והאחר אומר "לבן" גם הוא, אך במילה "לבן" מבינים השניים דברים שונים, או ליתר דיוק, אחד הדוברים מבין בה יותר מאשר האחר. אם כן, אי-הלימה מתרחשת כאשר דובר אחד מנסה להראות לאחר אובייקט נוסף תוך שימוש באותו שם - ובכך מכניס רציונל נוסף אל שיח קיים.¹¹ לצורך המחשה ניתן להידרש לביטוי "זכות בחירה לכול": רעיון זה היה מקובל בחברות רבות במשך שנים לא מעטות, אולם ה"כול" האמור בביטוי זה לא כלל, למשל, נשים. במצב חברתי שכזה, לו היתה אשה תובעת את זכותה לבחור על סמך הטענה כי זכות זו נתונה לכאורה לכול, ובמובנים אחרים מוסכם כי היא חלק מאותו "כול" - היא היתה יוצרת בתביעתה סיטואציה של אי-הלימה. לפי רנסייר, אי-הלימה קשורה בראש ובראשונה לפוליטיקה. על מנת לרדת לסוף דעתו, ולהבין מדוע שאלת נראותם של אובייקטים היא בעיקרה פוליטית, אעמוד בקצרה על כמה רעיונות מרכזיים בדיונו הרלוונטי.

הדיון נפתח באבחנה ששואל רנסייר מאריסטו, לפיה הפוליטיקה נשענת על הלוגוס, הדיבור. על פי אריסטו, הדיבור הוא המאפשר לתרגם תחושות של נועם, כאב וסבל, שהן מנת חלקם של כלל היצורים החשים, לתפיסות של מועיל או מזיק, צדק או עוול - מושגים שהם אנושיים במובהק.¹² הטענה של רנסייר באשר לקביעה האריסטוטלית היא כי יש בה הנחה של שוויון בין כלל הישויות המדברות לפחות במובן אחד - בעצם היותן מדברות. רנסייר מוסיף ומפתח קביעה ראשונית זו: הוא טוען כי אם יכולת הדיבור מהווה תנאי הכרחי לכניסה אל התחום הפוליטי, הרי שבמובן זה הוא פתוח באופן שוויוני בפני כלל הישויות המדברות. אלא שלצד שוויון זה מתקיים גם אי-שוויון ביחס לאותו דבר ממש, קרי ביחס לדיבור עצמו, ולכן ניתן לומר כי השוויון העקרוני הוא רק שוויון

10 בתרגום חיבורו של רנסייר לאנגלית, תורגם המושג Mésentente ל-Disagreement. תרגום זה הוא בעייתי, ועל כך עמדה כבר עדי אפעל כשתרגמה לעברית את אותו ביטוי עצמו למונח שונה לגמרי: "ליקוי-קשב" (עדי אפעל, "נתיב החלוקה המוטעית ושוויון הנפש של המחשבה - הגותו של ז'אק רנסייר", בתוך: ז'אק רנסייר (2008). *חלוקת החושי: האסתטי והפוליטי*, תרגום שי רוז'נסקי (תל אביב: רסלינג), עמ' 29). תרגומה של אפעל אמנם קרוב יותר למשמעות המילולית, אך גם הוא מחטיא את המטרה במובן מה. הבעיה בתרגום זה היא שקשב הוא פעולה חד-צדדית המתייחסת במפורש רק לצד אחד בתהליך התקשורת, ואילו רעיון ה-Mésentente אצל רנסייר מתאר יחסים דו-צדדיים בין שתי ישויות המתקשרות ביניהן (גם אם אין להן בהכרח אותו תפקיד או אותו מעמד בפעולת התקשורת). המונח "ליקוי-קשב" מתמקד בצד הקולט של שדר כלשהו, ולא בהיעדר החפיפה בין המסרים ששני צדדים מחליפים. הכשל בתרגום האנגלי ל-Disagreement חמור אף יותר, כיוון שהוא מתאר את היעדרה של הסכמה (Agreement), וכמו מניח את קיומה של פעולה מודעת בין שני פרטים או יותר, האמורה להסתיים בהסכמה הדדית. אפשר לבטל את ההסכמה, ולקבל Disagreement, אבל אי אפשר לוותר על המודעות הנלווית למושגים אלו. במובן זה, המפעל המחשבתי הרנסיירי המבקש לחשוף את ה-Mésentente החבוי והמודחק בשיטות פילוסופיות שונות, אינו נראה סביר, בלשון המעטה, כאשר מבינים מושג זה כ-Disagreement.

לדעתי, תרגום טוב יותר של המושג הרנסיירי לאנגלית יהיה Discord, שעל פי אותה דרך של פירוק לשוני יתאר את היעדרו של Accord. מונח זה אינו מרמז על מצב מודע: שני צדדים (או יותר) שתאימות ביניהם תיצור Accord, אינם חייבים

להיות מודעים כלל לאי-התאימות (מצב שאינו מחייב היעדר תקשורת ביניהם). המודעות בנושא התאימות עשויה להיות שייכת רק לאחד מן הצדדים, ואפילו לשומע מן הצד שאינו מעורב בתהליך באופן פעיל, אלא מצוי בנקודה חיצונית לו, המאפשרת לו לשפוט לפי מיטב שיקוליו האם מתקיימת תאימות בסיטואציה השיח או לא. הפרט המצוי ב-Discord עם האחר או האחרים אינו מודע לכך בהכרח. בנוסף, מצב ה-Discord הוא בהכרח הדדי, כלומר אם האחד מצוי ב-Discord ביחס לאחר, גם האחר מצוי ב-Discord ביחס אליו - תיאור מצב שהוא הקרוב ביותר למה שרנסייר מתכוון אליו ב-Mésentente. התרגום הטוב ביותר לעברית שמצאתי ל-Accord במשמעותו זו יהיה הלימה (שאינה מחייבת מודעות), ולפיכך את המונח Discord במשמעותו זו אתרגם כאי-הלימה. כך, בעוד שהביטוי של רנסייר שם את הדגש על חוסר היכולת של אחד מן הצדדים לשמוע את כל מה שמבקש לומר לו האחר (Mésentente מקורו בפועל entendre, שפירושו "לשמוע"), הביטוי אי-הלימה מדגיש את המצב הנוצר כתוצאה מחוסר היכולת לשמוע, קרי את חוסר התאימות (ההלימה) בין מה שנאמר לבין מה שנשמע.

11 Jacques Rancière (1999). *Disagreement: Politics and Philosophy*. Trans. Julie Rose, Minneapolis: University of Minnesota Press, p. x.

12 Aristotle (1996). *Politics I*, 1253a 8-18, *The Politics and the Constitution of Athens*. Trans. Jonathan Barnes, Cambridge: Cambridge University Press, p. 13

13 המונח במקור הצרפתי הוא "Le Partage du Sensible", ובתרגום לאנגלית "The Distribution of the Sensible" או "Perceptible". בעברית מופיע גם התרגום "חלוקת החושי", אולם התרגום "חלוקת הנתפס" נאמן יותר לכוונה של רנסייר, שכן מושג זה מבטא את השקפתו ביחס לקשר הבל-יינתק בין ההיבט החושי (האסתטי) של תפיסתנו לבין ההיבט התבוני שלה. את הממד הנתפס מתאר רנסייר כ"מובן הקשור באחד מן החושים, נראה שניתן לבטאו במילים, לפרשו, להעריכו, וכו'". כלומר, מדובר כאן בקשר בין תפיסותינו החושיות לבין יכולתנו לכוון מרחב משותף של משמעות, והמושג "נתפס" מיטיב לשמר את כפל המובנים הזה. Jacques Rancière (2009). "Politique de l'indétermination esthétique," in Jérôme Game et Aliocha Wald Lasowski (eds.), *Jacques Rancière: Politique de l'esthétique*. Paris: Edition des Archives Contemporaine, p. 159.

14 רנסייר, חלוקת החושי, עמ' 49-50.

15 Rancière, *Disagreement*, p. 29.

בכוח, בעוד שבפועל מתקיים אי-שוויון. והואיל והשוויון שבכוח לעולם לא יבוא לכדי מימוש מלא, בפועל לעולם ישרור אי-שוויון, אשר ניתן רק לשאוף לצמצמו במידת האפשר. כדי להבין מדוע אלה הם פני הדברים, יש לבאר רעיון מרכזי נוסף בהגות רנסייר, והוא חלוקת הנתפס, ולהידרש להבחנה שהוא עורך בין פוליטיקה לבין משטר.

לארגון של המציאות הנתפסת (כלומר המציאות שאותה תופס כל פרט בחברה נתונה) קורא רנסייר "חלוקת הנתפס".¹³ חלוקת הנתפס היא המאפשרת לכונן מרחב משותף של משמעות בין הפרטים, המאפשר זיהוי של תפקידים בחברה, ומצביע על הדרכים הנאותות למלאם. המרחב המשותף מאפשר גם לזהות את הקבוצות בחברה שיכולות ואמורות למלא תפקידים אלו: "[חלוקת הנתפס] מקבעת בו-זמנית דבר-מה משותף וחלקים יוצאים מן הכלל. הקצאה זו של חלקים ומקומות מתבססת בעצמה על חלוקה של מרחבים, של זמנים ושל צורות פעילות הקובעות את האופן שבו ניתן להשתתף במשותף, ואת האופן שבו קבוצה זו או אחרת לוקחת חלק בחלוקה זו. [...] אך צורה אחרת של חלוקה קודמת ללקיחת חלק זו: החלוקה הקובעת את אלה שלוקחים חלק."¹⁴ כלומר, חלוקת הנתפס היא לעולם כפולה: החלוקה הפנימית של מה שנתפס (הקובעת כיצד מובנת המציאות הנתפסת), והחלוקה החיצונית הקובעת מה מוכל בתוך המרחב המשותף, ומה מודר אל מחוץ לו (הקובעת מה נתפס).

בשם משטר (police) מכנה רנסייר את מערכת התהליכים שבעזרתם מתקבצות קבוצות שונות לכדי קהילה, את האופן שבו מאורגנים הכוחות באותה קהילה, את חלוקת המקומות והתפקידים בה, ואת השיטה המעניקה לגיטימציה לחלוקה זו. המשטר הוא החוק המגדיר ותוחם את חלקן של קבוצות חברתיות שונות. על מנת שיוכל לעשות זאת, צריכים התצורה והגבולות של הניתן לתפיסה להיות מוגדרים. במילים אחרות, בבסיס כל משטר שוכנת באופן מובלע חלוקת נתפס. המשטר הוא הסדר המגדיר את ההקצאה של דרכי פעולה, דרכי קיום ודרכי ביטוי. זהו הסדר המכתיב מה ניתן לראות ומה ניתן לומר, והוא הקובע כיצד עלינו להבין את מה שנאמר לנו או מוצג בפנינו, ועוד קודם לכן, מה ניתן כלל לומר, לשמוע או לראות. במילים אחרות, המשטר הוא הקובע כי פעילות מסוימת ניתנת לראייה ואחרת אינה ניתנת לראייה, וכי דיבור מסוים נחשב לשיח, ואחר - לרעש.¹⁵ ואולם, אם מקבלים את קביעתו של רנסייר כי ברמה העקרונית קיים שוויון שמקורו בעצם היכולת של הישויות המדברות לדבר, כלומר לכונן שיח, כיצד ניתן ליישב זאת עם ההכרה בכך שהמשטר (ובמובן זה כל משטר, באופן עקרוני) מביא לכך שדיבור מסוים אינו נשמע כשיח אלא כרעש?

תשובתו של רנסייר היא כי לא ניתן ליישב את הדברים. השוויון העקרוני ביכולת לכונן שיח וחוסר השוויון השורר בפועל - המתבטא בכך שדיבור מסוים אינו מובן כשיח - אינם מצויים בהלימה, ותפקיד הפוליטיקה הוא לחשוף את אותה אי-הלימה. מכאן שהפוליטיקה מעצם טבעה היא פעילות אנטגוניסטית למשטר קיים, כיוון שהיא מבקשת לארגן מחדש את התצורה והגבולות שעל פיהם הוגדרו או לא הוגדרו קבוצות וחלקים בחברה. פעולה פוליטית מסיטה קבוצה חברתית מסוימת מהמקום שהוקצה לה, או משנה את ייעודו של המקום שהוקצה לה. היא הופכת לנראה את מה שקודם לא נראה,

"le compte des incomptés", 16
"the part of those who have
no part".

ומגדירה כשיח את מה שקודם נשמע רק כרעש. במילים אחרות, פעולה פוליטית היא אופן ביטוי המערער את חלוקת הנתפס של משטר מסוים באמצעות נטילת חלק שהיא הטרוגנית לו - "חלקם של מי שאין להם חלק" בחלוקת הנתפס של המשטר הקיים.¹⁶

במובן זה, פוליטיקה היא עניין של אופני סובייקטיביזציה. בביטוי "סובייקטיביזציה" מתייחס רנסייר ליצירה של קבוצה חברתית חדשה ושל יכולת ביטוי שלא היו ניתנות לזיהוי בשדה הניסיון של משטר נתון. לדידו, ה"קוגיטו" הקרטזיאני ("אני קיים, אני נמצא") הוא אב-הטיפוס של יצירת שדה ניסיון חדש. ובהקשר שלפנינו, במרכז הפעולה הפוליטית ניצבת תביעה של קולקטיב (או של פרטים התופסים עצמם כמייצגים קולקטיב זה) להכרה. תביעה זו להכרה היא רגע ההופעה של סובייקט פוליטי בתוך שדה הניסיון של משטר נתון, המוביל לשינוי שדה הניסיון, כלומר לשינוי חלוקת הנתפס של המשטר. אליבא דרנסייר, מאבקים פמיניסטיים ומאבקי פועלים יכולים להוות דוגמאות לפעולות פוליטיות במהלך ההיסטוריה, כמו גם שלל אירועים היסטוריים - כלכליים, מגדריים, אמנותיים - שבהם קבוצה, שנודתה עד אותה עת מחלוקת הנתפס של המשטר (בין אם מדובר ב-demos היווני, בפועלים בעת המודרנית או בכל קבוצה אחרת) הקימה קול מחאה נגד האליטה השלטת. הקביעה המשמעותית של רנסייר בעניין זה היא כי הפוליטיות שבמאבק של הקבוצות הללו אינה נעוצה בתוכנו המסוים של המאבק (התביעה לקבל שכר, תנאי עבודה, זכות בחירה וכו'), כי אם - בראש ובראשונה - בעצם התביעה להישמע ולזכות להכרה כשותפים שווים בדיון הציבורי, במרחב הציבורי. תביעה זו אינה אלא קריאה להרחיב או לשנות את שדה הניסיון הקיים. הפעולה הפוליטית מעמתת, אפוא, בין שני גורמים שאינם מתיישבים זה עם זה, ומתוך כך חושפת אי-הלימה בין שני סדרים: הסדר הבלתי שוויוני בחלוקת הנתפס (שלעולם אינה רואה/שומעת בפועל את כל מי שניתן לראות/לשמע בכוח), והסדר של השוויון העקרוני בין ישויות בעלות יכולת דיבור. עימות שני הסדרים זה עם זה הוא שמביא לשינוי תצורת היחסים בין חלקים וקבוצות, כלומר לשינוי בחלוקת הנתפס המצויה בבסיס המשטר. במובן זה, על פי רנסייר, הפוליטיקה היא פעילות שהגיונה הוא היגיון של אי-הלימה.

אם כן, רנסייר תופס את הפוליטיקה כפעילות מסוימת, ולא כמצב קבוע. אמנם פעילות זו יכולה להיות רגעית או ממושכת, אולם מכיוון שאין עניינה אלא הבאת שינוי, היא מכילה ממילא ממד של זמניות. היא מתחילה ונגמרת, מתהווה וחדלה. בין אם הצליחה הפעולה הפוליטית להביא לשינוי במשטר ובין אם כשלה, בסופו של יום נותר על כנו משטר כלשהו, וכאמור כל משטר מכיל ממילא חלוקת נתפס, ולכן ממילא כרוך גם בהדרה. אולם חשוב לציין כי הקביעה שבבסיס כל משטר מצויה חלוקת נתפס, אין פירושה בשום אופן כי דין כל משטר ככל משטר אחר. משטרים אחדים עדיפים בבירור על פני אחרים, שכן משטרים אחדים מוכנים לראות, לשמוע ולהכיל יותר מאחרים, ולנסח את ההיררכיות שלהם באופן פחות נחרץ מאחרים. לפיכך אפשר לקבוע כי משטרים אחדים דכאניים פחות מאחרים. משום כך, יש משמעות לדיבור על קידמה, לא במובנה ההיסטורי או הכרונולוגי, אלא במובן הרעיוני: ניתן לחשוב על משטרים שהם מגבילים פחות ומשחררים יותר, ולקבוע כי הם מתקדמים יותר. אם אופק הפעילות הפוליטית הוא

אמנציפטורי, אופק של שחרור, הרי שמשטר משוחרר יותר הוא כזה שבו הפוליטיקה נוכחת יותר, שבו אין יראים מפניה ומבקשים להדחיק ולדחוק אותה, אלא להכיר בה ולאפשר אותה, למרות הסתירות העקרוניות הכרוכות בה. ככל שנשכיל לכוון משטר שיהיה פתוח יותר לסוגי שיח שונים, ליותר פרשנויות, למגוון של תרגומים שונים מצד הפרטים החברים בו, ככל שהמשטר יפגין פחות חרדה נוכח הפוליפוניות וידע לקדם אותה בברכה, כך נהיה משוחררים יותר, וחשוב מכך, שווים יותר, בינינו לבין עצמנו. מצוידיים בתובנות הפוליטיות מבית מדרשו של רנסייר, ניתן לשוב כעת אל הדיון הקודם על מנת לקשור את הקצוות.

הפוליטי, האסתטי והאתי

הטענה המרכזית שרנסייר מציג במאמר "האם דברים מסוימים הם בלתי ניתנים לייצוג?" היא כי הדיבור על אודות הבלתי ניתן לייצוג מבלבל בין שני משטרים של התייחסות לאמנות, משטר הייצוג והמשטר האסתטי. לדידו, במסגרת משטר הייצוג אכן ניתן היה לטעון כי קיימים דברים שאינם ניתנים לייצוג, אך לא כך במסגרת המשטר האסתטי, והזיהוי הכוזב בין אנטי-ייצוג לבין אי-ניתנות-לייצוג הוא זה המאפשר את הטעות. את הטענה כי קיימים דברים שהם בלתי ניתנים לייצוג מפרש רנסייר כביטוי תועה לכמיהה (הפרדוקסלית ביסודה) שגם במסגרת המשטר האסתטי, שבבסיסו שאיפה לשוויון עקרוני ונגישות גמורה, יימצאו בכל זאת דברים שהם יוצאי דופן במהותם. דבר זה נעשה, לפי רנסייר, דרך הרעיון של אימה קדושה. האימה הקדושה, שאין מטרתה אלא ליצור יראה ועל-ידי כך להרחיק ולהדיר, היא בבחינת איסור לטפל בנושאים מסוימים. איסור זה אינו נובע מן ההיגיון הפנימי של המשטר האסתטי, אלא חיצוני לו ושרירותי ביחס אליו. הטענה שאני מעוניינת להעלות ביחס לדברי רנסייר היא כי החשיבות הרבה שהוא מייחס לסוגיה זו נובעת מהקשר העמוק שלה למחשבתו הפוליטית, ובפרט לעצם האפשרות של פעולה פוליטית. לצורך הבהרת העניין יש להוסיף ולחדד את ההבדל היסודי בין העמדה של רנסייר לבין זו שעמה הוא מתווכח בלהט שכזה – עמדתו של ליוטאר.

בשונה מן העמדה שמציג רנסייר, שעניינה התחקות אחר היחסים המורכבים בין המרחב החושי לבין המרחב המילולי של קיומנו, נקודת המוצא של ליוטאר כמעט הפוכה, שכן הוא מזהה קרע עמוק ובסיסי בין השניים. את הפוליטי מזהה ליוטאר עם המילולי לבדו, ומתוך כך דוחה גם את החיבור בין התחום הפוליטי לבין זה האסתטי (חיבור שלדעת רנסייר הוא נקודת המוצא לדיון הפילוסופי כולו). לפי ליוטאר, המרחב המילולי מורכב מניבים שונים שאין כל אפשרות לגשר ביניהם, "משטרי היגדים" שונים המאפיינים תרבויות שונות (גם כאשר הן שותפות לחברה אחת, וחולקות אותו מרחב מחייה). תובנה זו באה לידי ביטוי גם במושג מרכזי במחשבה הפוליטית של ליוטאר – מושג הדיפרנד – שעניינו להמחיש את אי-האפשרות העקרונית לגישור ולשיתוף. לדבריו, "מקרה של דיפרנד בין שני צדדים מתרחש כאשר ה'רגולציה' של הקונפליקט ביניהם נעשית בניב של אחד הצדדים, בעוד העול ססבל הצד השני אינו מסומן בניב זה." את העול מגדיר ליוטאר כנוק המלווה בהיעדר (עקרוני ומוחלט) של אמצעים להוכחתו.

Jean Francois Lyotard 17
[1988]. *The Differend: Phrases
in Dispute*. Trans.
Georges van den Abbeele,
Minneapolis: University of
Minnesota Press, p. 9.

כלומר, כאשר לצד אחד בקונפליקט נגרם נזק, אולם אין לו דרך להוכיח כלל שנגרם לו נזק, שכן כל ניסיון לבטא את הנזק, כלומר להביאו בפני הצד שהסב אותו, חייב להיעשות בניב אשר אינו מאפשר לו לתת ביטוי לנזק שנעשה - הופך הנזק לעוול, והתובע הופך לקורבן. זיהויים של מקרים כאלה מוביל את ליוטאר למסקנה כי המרחב המילולי, וכנגזר מכך התחום הפוליטי בכללו, אינו נדון רק להיות מפולג ומעוול, אלא הוא משולל גם כל יכולת עקרונית להתמודד עם אותן עוולות, או אפילו להכיר בהן. בשל כך הוא פונה למישורים אחרים, שלהערכתו בכוחם לפחות להצביע על העוול ולחשוף את דבר קיומו. מהלך זה, המכונה "המפנה האתי" בהגות ליוטאר, שוכן בבסיס הפנייה שלו אל אמנות הנשגב. בהיותה שייכת לתחום החושי, יכולה אמנות זו להצביע על מה שאינו ניתן למבע מילולי, כלומר להסב את תשומת הלב לאחרות המוחלטת - שבמישור המילולי אין לה שום ערוץ של ביטוי - ובכך להעיד על עצם קיומה. ההבדל המרכזי בין הגישות שמציגים רנסייר וליוטאר (ובכלל זה ההבדל בין הרעיונות של "אי-הלימה" ושל "דיפרנד") נעוץ בכך שהנחות המוצא של שני ההוגים באשר ליכולת לכונן מרחב משמעות משותף הנגיש לכול מוציאות זו את זו. ליוטאר סבור כי באופן עקרוני מרחב כזה אינו אפשרי, ומתוך הנחה זו מפתח את מושג הדיפרנד, הממחיש את אי-הנגישות העקרונית. היעדר מרחב המשמעות המשותף הוא גם המקור לדיון שעורך ליוטאר באמנות הנשגב, שכאמור עניינה היחיד הוא להצביע על אותה אחרות מוחלטת ובלתי נגישה, ולחשוף את קיומה. במובן זה, לשיטתו, האסתטי והמילולי נפרדים, וכיוון שהפוליטי כרוך במבע מילולי, אין הוא יכול להיות נחלת הכול. לפיכך, את המעבר מן הפוליטי אל האתי הוא מחולל דרך רעיון העדות - עדות לדבר-מה שלא ניתן אלא להצביע על אחרותו הגמורה.

לעומת זאת, הנחת המוצא של רנסייר הפוכה: הוא סבור כי קיים מרחב משמעות שוויוני הנגיש לכול, וזהו בדיוק המרחב האסתטי, שהנגישות העקרונית של כל נושא וכל צורת ביטוי היא לחם חוקו. אלא שבניגוד לליוטאר, רנסייר סבור כי האסתטי והפוליטי הם בלתי נפרדים, ולכן למרחב המשמעות האסתטי המשותף יש גם השלכות פוליטיות ברורות. הפעולה הפוליטית, לשיטתו, היא בדיוק אותה פעולה שמנכיחה את המרחב האסתטי ובכך חושפת, ולו לרגע קט, את אותו מרחב משותף, שעל פי רוב אמנם אינו אלא מרחב פוטנציאלי. ליוטאר מבין את המצב של סכסוך פוליטי ככישלון עקרוני ובלתי פתיר של שני צדדים לכונן שיח משותף, בעוד שרנסייר ממקם את הקונפליקט הפוליטי ברובד ראשוני יותר, כמצב של היעדר אובייקט משותף בין הצדדים. לשיטתו, הפנייה אל המרחב האסתטי מטרתה לחשוף את האובייקט ולהפכו למשותף. כאשר נוחלת פנייה כזו הצלחה, יש לה בהכרח השפעה ניכרת גם על היכולת לכונן שיח משותף. לכן, אם בעבור ליוטאר הפוליטי אינו אלא קרקע עקרה המכריתה פעולה, הרי שבעבור רנסייר פעולה פוליטית לא רק שהיא אפשרית, אלא היא גם זו שעשויה לחולל שינוי משמעותי בעולמנו. מסיבה זו מתנגד רנסייר באופן נחרץ כל-כך ל"מפנה האתי" בכלל, ובפרט לטענה כי יש דברים שבעיקרון אינם ניתנים לייצוג, על אחת כמה וכמה במסגרת משטר המחשבה האסתטי.

אם נקבל את העמדה הרנסיירית, המניחה כי בבסיס כל אחד ממשטרי האמנות שוכנת חלוקת נתפס, הרי שחלוקת הנתפס במסגרת משטר הייצוג ניטחה תיחום ברור של מה שמוכל בה ומה שמודר

18 ניתן לשער כי מסיבה זו, בין היתר, פונה רנסייר בדינו לטרט "שואה" של קלוד לנצמן, המהווה במובן זה צומת אידיאלי, יצירת אמנות המציגה חיבור בין ז'אנר השייר במובהק למשטר האסתטי לבין סוגיה שהיא ללא-ספק האופק המובהק של הדיון בבלתי ניתן לייצוג. הפנייה אל לנצמן בהקשר זה כמוה כאמירה כי במסגרת המשטר האסתטי, גם בשואה - אותו אירוע שנעטף דרך קבע בהילה של "אימה קדושה" - ניתן לטפל בכלים אמנותיים.

ממנה. אין עוררין על כך שדברים מסוימים נותרים מחוץ לחלוקה זו, ודווקא בשל כך פוטנציאל ההרחבה של שדה הניסיון נוכח בה באופן ברור. כאמור, הפעולה הפוליטית ביסודה היא פעולה של הפיכת מה שהובן עד כה כרעש, למה שמוכר כשיח, ופירוש הדבר שבכוחה להרחיב ולשנות את חלוקת הנתפס השלטת על-ידי תביעת מקום חדש ולגיטימי בתוכה. קל לראות כיצד מהלך כזה אפשרי במסגרת משטר הייצוג: אם שיח שאינו עומד במגבלות הייצוג יצליח לתבוע את מקומו הלגיטימי במסגרת המשטר הקיים, הוא יביא לשינוי בחלוקת הנתפס, ובמובן זה לשינוי במאפייני המשטר עצמו. כך בדיוק ניתן גם להבין את המעבר שהתרחש בין משטר הייצוג לבין המשטר האסתטי. לעומת זאת, במסגרת המשטר האסתטי מתקבלת תמונה שונה, כיוון שהוא מבוסס על ההנחה כי בעיקרון כל נושא נגיש לכל צורה של ביטוי אמנותי. במילים אחרות, המשטר האסתטי מכיל יומרה לשחרור ולפתיחות עקרוניים. לכן, דווקא במסגרת משטר כזה, פעולת ההדרה בעייתית הרבה יותר, שכן למרות הפער הקיים בין היומרה של המשטר האסתטי לבין המציאות בפועל, קל לטעות ולחשוב כי אנו רואים כל מה שניתן לראות ממילא, ומבינים כל מה שניתן להבין. ואם אנו סבורים, בטעות, כי כל מה שניתן לראות ולשמע בפועל, ובכל זאת ישנם דברים שאין אפשרות לבטאם או להעניק להם פשר, הרי אנחנו גוזרים בכך על מה שנתפס כרעש להישאר בגדר רעש, ולעולם לא להפוך לשיח. ההבנה כי שום נושא אינו מצוי באופן עקרוני מחוץ לשיח, היא המקרבת את אופק ההיתכנות של הפעולה הפוליטית. ברור אפוא כי בתוך מסגרת רעיונית כזו, ההכרזה על דברים מסוימים כבלתי ניתנים לייצוג, על הבלבול הכרוך בה, היא דכאנית ביותר; זוהי דחיקה של אותם דברים אל מחוץ לתמונה, המלווה בטענה כי דחיקתם אינה רק מתחייבת והכרחית, אלא גם בלתי ניתנת לשינוי.

לחלץ את הארכיון משתיקתו

מאחר שרנסייר דוחה מכול וכול את הרעיון כי העדות עניינה "להציג את העובדה שישנו דבר-מה אשר אינו בר-הצגה", נשאלת השאלה מהו התפקיד שמקצה שיטתו לעדות. את התשובה לשאלה זו ברצוני להציע דרך עיון בסרט תיעודי אשר מציב את העדות עצמה במרכז: "שתיקת הארכיון" של הבימאית יעל חרסונסקי. ראשית, חשוב להקדים ולומר כי הקולנוע התיעודי שייך, מעצם טיבו, למשטר האסתטי. הנחת המוצא השוכנת בבסיסו, ולפיה ברמה העקרונית כל נושא הוא לגיטימי לתיעוד, וכן הכלים המגוונים המשמשים אותו לייצוגיו (שאינם בבחינת סט סגור, אלא מתחדשים ומשתכללים תדיר), ומלאכת התיעוד עצמה (הנעה כל העת בין צפייה לבין התערבות, ובמובן זה היא פאסיבית ואקטיבית בעת ובעונה אחת) - כל אלה הופכים את הקולנוע התיעודי בכללו לדוגמא מובהקת של ז'אנר אמנותי האופייני למשטר האסתטי.¹⁶ הסרט התיעודי שבו אדון כאן מתקדם צעד אחד נוסף, שכן הוא בוחר לתעד את התיעוד עצמו, ובמובן זה מציב שאלה על המדיום, על עצם מעשה התיעוד ועל האפשרויות הגלומות בעדות. סרטה של חרסונסקי מביא את סיפורו של סרט תעמולה אשר צולם בגטו ורשה ב-1942, כשלושה חודשים לפני שמרבית תושביו נשלחו להשמדה במחנה טרבלינקה. מלאכת העריכה של הסרט



תמונה מס' 1 מתוך הסרט שתיקת הארכיון, באדיבות בלפילמס.

(המקורי) מעולם לא נשלמה, והוא נשכח בארכיוני הרייך במשך למעלה מעשור, עד שהתגלה שוב ב-1954. החומרים המופיעים בסרט זה - חלקם תיעודיים וחלקם הגדול מבוים על-ידי צוות הצילום הגרמני - מציגים סעודות פאר ושלל אירועי תרבות שבהם משתתפים כביכול תושבי הגטו העשירים, לצד מציאות של עוני, רעב, זוהמה ומוות, שהיא נחלת מרבית תושבי הגטו. את סרט התעמולה הנשכח לקחה חרטונסקי והקרינה בפני ניצולי שואה שנכלאו בילדותם בגטו ורשה, ואף זכרו את הצילומים שנערכו בו. הסרט "שתיקת הארכיון" הוא פרי של חיבור בין אותו סרט תעמולה שמעולם לא נשלם, לבין צילומי הניצולים הצופים בסרט התעמולה, קטעים מתוך יומנים שכתבו אחדים מן הקורבנות תושבי הגטו, וכן תמליל של חקירת צלם הסרט הגרמני (שנערכה עם תום המלחמה).

"שתיקת הארכיון" מציג סוגים שונים של תיעוד, היוצרים סוגים שונים של עדות: החומרים המצולמים של סרט התעמולה, חרף היותם מבוים בחלקם, מהווים עדות למציאות החיים בגטו מנקודת המבט של צוות הצילום הגרמני; קטעי היומנים מציגים עדות אחרת מן החיים בגטו, מנקודת המבט של הקורבנות; כאשר הניצולים, הנושאים בעצמם עדות לאירוע ההיסטורי, צופים בחומרים המצולמים, הם הופכים עדים לעדות, כלומר לדימויים שמציג בפניהם הסרט שצולם; וכך, הצופים בסרט "שתיקת הארכיון" הם עדים לחוויית העדות, לרגע שבו הופכים העדים לעדים בשנית. אם כן, במרכז הסרט ניצבת פעולת העדות. מהי, אפוא, פעולה זו של עדות? מבין מגוון התשובות שמציע הסרט, המעניינת והחשובה לענייננו היא התשובה כי העדות היא מה שמפקיע - הן מן הדברים שהם מושאיה והן מן האנשים המבצעים אותה - את התפקיד שיוחס להם ברגיל, ובכך היא פותחת לדיון מחדש מיני קטגוריות שגורות בחברה. ברגעים מסוימים מביטים הניצולים בחומרים המצולמים כבמעין אלבום תמונות משפחתי, ומחפשים בהם מכרים ובני משפחה. הפמיליאריות שבה הם מתייחסים אל המראות המתועדים, היא זו המאפשרת גם לצופים להתקרב אליהם, להפכם נגישים וזמינים לפרשנות. אלא שהאלבום המשפחתי הזה אינו ככל האלבומים, אלא אלבום של קורבנות, ועובדה זו אינה משה לרגע מן הזיכרון. כך, אף על פי שהאירוע המתועד חורג באופן ברור מיכולתנו למשמע אותו באופן מלא, חוויית העדות של העדים פותחת צוהר שלא מותר אותה בבחינת אחרות גמורה, אלא מזמין ניסיון לכונן עמו דיאלוג בעל פשר. בדרך זו נחלצים גם הניצולים עצמם מ"תפקידם" השגור כמי שמופקדים על "אמת אבודה" שלעולם לא יוכלו להעביר ולחלוק, והופכים למי שבעצם נוכחותם וחוייתם קוראים להרחבת השיח והיכולת למשמע - הם הופכים משומרי הסף של האירוע למתווכיו. כאשר נתפסת פעולת העדות באופן זה, היא מפסיקה לסמן ולשמר גבול בלתי חדיר, ועשויה להוביל דווקא לדיספוזיציה של פתיחות עקרונית.

"לחקור דבר-מה שנעלם, אירוע ששרידיו כמו-נמחקו, למצוא עדים ולהביאם לדבר על מוחשיות האירוע בלי לבטל את התעלומה שהוא מהווה," כותב רנסייר, "זוהי צורת חקירה ההולמת באופן מושלם את היחסים שבין האמת של האירוע לבין ההמצאה של הבדיה, האופייניים למשטר האסתטי באמנות."¹¹ הסרט "שתיקת הארכיון" מביא בפנינו צורת חקירה כזו בדיוק, שכן על השאלות שהוא מעלה דרך מגוון של עדויות, דימויים וכלים שונים של ייצוג - אין בכוננתו לתת מענה. את התעלומה שהוא חושף - סרט

Jacques Rancière (2009). 20
The Emancipated Spectator.
Trans. Gregory Elliot, London;
New York: Verso, pp. 22-23
(ההדגשות שלי).



תמונה מס' 2 מתוך הסרט הגטו,
באדיבות ארכיון הסרטים הגרמני.

תעמולה שעשייתו מעולם לא נשלמה, שהוא גם תיעודי וגם מבויים, ומטרתו המקורית אינה ידועה - אין הוא מתיימר לפתור. אולם השאלות שהוא מותיר ללא מענה נותרות כאלה בדיוק משום שהן נותרות פתוחות. אין הן מצהירות על חוסר האפשרות לכונן שיח, אלא דווקא יוזמות ומזמנות שיח כזה. בכך מבצע הסרט פעולה של חילון, ולא רק שאינו מאפשר לאירועים שהוא בוחן להתעטף בהילה של אימה קדושה, אלא אף הופך אותם נגישים לתרגום ולפרשנות, ובדרך זו מחליץ את הארכיון משתיקתו. אסיים במילים שבהן בחר רנסייר לחתום הרצאה שנשא, ודומה כי הן מיטיבות לחדד את האופק המתבקש של דיוננו: "אני ער לכך שעל כל זה יש שיאמרו: מילים, עוד מילים, מילים ותו לא. לא אקבל זאת כעלבון. שמענו דוברים רבים כל-כך המבקשים לשוות למילים שלהם מעמד שונה משל מילים, המציגים את מילותיהם כסיסמאות שתאפשרנה לנו לבוא בשעריו של עולם חדש; ראינו מראות רבים כל-כך המתברברים בכך שאינם רק מראות כי אם טקסים מכוננים של קהילות; גם היום, חרף הפקפוק ה'פוסטמודרני' בשאיפה להביא לשינוי ממשי באופני קיומנו, ניתן עדיין לראות מראות כה רבים המתעטפים בהילה כמו-דתית שאולי לא יהיה זה נורא לשמוע, פעם אחת, שמילים הן רק מילים. [...] ההכרה בכך שמילים הן רק מילים ומראות הם רק מראות, עשויה לסייע בידינו להבין טוב יותר כיצד מילים ודימויים, סיפורים ושולל מופעים, יכולים בכל זאת לשנות משהו בעולם זה שבו אנו חיים."²⁰ ההתייחסות אל העדות עצמה כאל "מילים, דימויים ותו לא" - ולא כאל דימויים המעידים על אחרות מוחלטת או כמילים המצביעות על מה שהוא בלתי נתפס בעיקרו, אלא דווקא כאל מילים ותו לא - היא בדיוק הדרך שבה עשויים מילים ודימויים אלה "לשנות משהו בעולם זה שבו אנו חיים." כל עוד תהיה העדות עטופה בהילה של "אימה קדושה", היא תהווה מחסום ומגבלה על אפשרות השיח. רק אם נסיר מעל העדות את ההילה הזו שנוטים לייחס לה, ונכיר בכך שלמעשה היא חלק אינטגרלי מעולמנו וממרחב המשמעות המשותף שלנו, היא תוכל לשמש בידינו ככלי לקידום פעולה פוליטית, כלי אמנציפטורי שבכוחו לחולל שינוי במרחב המשותף. שכן הרגע שבו דבר-מה שנחשב עד כה כבלתי נתפס, נחשף ומתגלה כמילים, דימויים ותו לא, הוא גם הרגע שבו אנו מונעים להחליף את הקטגוריות הישנות, להרחיב את שדה השיח והמשמעות הקיים, ולבחון מחדש - ואף לשנות - את העולם שבו אנו חיים.

פתח דבר

הסיפור הבא, כמו כל סיפור אחר, אינו תצלום. ריימונד טיץ' היה תעשיין אוסטרי קתולי, שבאוקטובר 1944 היה מעורב בהכנת רשימת האסירים שישלחו ממחנה פלאשוב, בדרומה של קראקוב, פולין, לעבודה במפעלו של אוסקר שינדלר. טיץ' היה גם צלם חובב וידידו הקרוב של מפקד המחנה, אמון גת, מי שדמותו נקשרה במעשי הזוועה הקיצוניים ביותר של הנאצים בתקופת המלחמה. ריימונד טיץ' הוא הצל בתצלום זה (תמונה מס' 1).

הצל הזה חתום על תצלומים רבים מפלאשוב ומשגרת חייו של הקומאנדאנט גת. הצל הזה, טיץ', היה שותף גם לפעילות המחתרנית שהתקיימה במחנה, שבגינה העניק לו מוזיאון יד ושם את התואר "חסיד אומות עולם". בתצלום שלפנינו הוא מצלם את גת זמן קצר לאחר שהלה פיקד על החיסול הרצחני של גטו קראקוב, והעברת כל יושביו למחנה העבודה פלאשוב. כמה חודשים קודם לכן, קיבלו טיץ' ושותפו לעסקים, איש הוורמאכט יוליוס מאדריטץ', היתר להעביר את תעשיית הטקסטיל שלהם לפלאשוב, טארנוב ובוכנידה, ולהעסיק את אסירי המחנה כפועליהם.² הצל הזה, צלו של טיץ', אולי מצל על הצילום עצמו, ואולי הוא רק צל הצהריים על פלג גופו התחתון של הקומאנדאנט, הנראה ישן ובלתי מודע לנוכחותה של המצלמה. צל זה אינו מוכיח אלא דווקא מפריך את ההנחה כי הנעלם הקבוע של כל תצלום הוא הצלם או המצלמה, אותה רוח רפאים (ספקטרום) שלדברי רולאן בארת קורנת מן הצילום כמו שיבת המתים.³ כאן קורנת כרגיל השמש של קיץ 1943, וחושפת באחת את הגופים של הפחות-או-יותר-ישים כולם - מצולם וצלם גם יחד. אולם השמש עצמה אינה נראית לעין. כרוב התצלומים היא נעדרת כמו המוות, או שהתצלום עצמו מת כשהעדשה פוגשת בשמש פנים אל פנים. ובכל זאת, ניתן לחוש כאן בנוכחות החזקה של השמש ושל המוות הנעדרים מן התצלום, כמו גם בנוכחות המוות, כפי שסימנו ההמשגות החלוציות של הצילום את חלקו של המוות במדיום המודרני הזה: נאקרוגרפיה קראו לזה במחצית השנייה של המאה התשע-עשרה, או הליוגרפיה. השמש מראה ואינה נראית, וטיץ' מגלה ונסתר, ככל צלם. המוות-הנסתר נוכח כאן במיוחד לאור העובדה שמדובר ב"צילום-שואה" (האם תמונה כאן גם שואת הצילום, שריפת הבשרים לקורבן, ההולוקוסט של הצילום? זוהי כבר שאלה אחרת, ואולי השאלה בה"א הידיעה המלווה מאמר זה). כמו מנעד הנוכחות של המוות, מן המובהק של ההשמדה אל המודחק של הצילום (שבארת ובנימין מכנים רוח הרפאים של הדאגרוטיפ, החשיפה הארוכה, ההעמדות

1 מאמר זה הוא פרק מעבודת הדוקטור שלי, שכותרתה Fictional Inhumanities: Animals and Personification in the Second World War, הנכתבת בהדרכת האמיצה ומעוררת ההשראה של קייטי טרומפנר וקרול גייקובס, מן המחלקה לספרות השוואתית באוניברסיטת ייל. ברצוני להודות גם לחיים דעואל לוסקי ולאבי גנור, על התעניינותם במחקרי ועל תרומתם בהבאתו לצורתו הנוכחית. תודה מיוחדת לאורלי לובין, על היזמה להציג מחקר זה במכון פורטר לפואטיקה וסמיוטיקה באוניברסיטת תל אביב בינואר האחרון. רבים מן הנוכחים בהרצאה זו תרמו לעבודתי, ואני אסיר תודה לכולם. כמו כן, אני מודה למכון שפילמן לחקר הצילום על התמיכה הנדיבה במחקרי זה.



תמונה מס' 1 ריימונד טיץ', אמון גת ורולף, פלאשוב, 1943.

2 William Kornbluth [1994]. *Sentenced to Remember*. London: AUP, 108-110.

3 Roland Barthes [1981]. *Camera Lucida*. Trans: Richard Howard, New York: Hill and Wang, p. 14

4 מתוך ראיון עם סטיבן ספילברג
(1994). מגזין לייף 30.



תמונה מס' 2 ריימונד טיץ', רולף,
פלאשוב, 1943.

Barbie Zelizer (1998). 5
*Remembering to Forget:
Holocaust Memory through
the Camera's Eye*. Chicago:
University of Chicago Press;
Marianne Hirsch (2001).
"Surviving Images: Holocaust
Photographs and the Work
of Postmemory". *The Yale
Journal of Criticism* 14 (1),
5-37.

Georges Didi-Huberman 6
(2008). *Images in Spite of
All*. Trans. Shane B. Lillis,
Chicago: University of Chicago
Press.

7 שלום אילתי (1999). לחצות את
הנהר. ירושלים: כרמל והוצאת יד
ושם, עמ' 95.

בבתי הקברות בראשית הצילום), כך נפרש מנעד ההימצאות לפנינו: בין אמון גת העירום והמזוהה לבין ריימונד טיץ' המסומן שלילית מופיעה בתצלום מין תחנת ביניים אונטולוגית בדמותו של רולף, כלבו של גת, שמספרים כי שימש תכופות לצורך תקיפת אסירים.

מבט מנותב-מראש יחמיץ בקלות את נוכחותה של החיה לצד גת והצל, כפי שמעידים דבריו של סטיבן ספילברג, אשר נשען על תצלומיו של טיץ' בעת הכנת האפוס ההוליוודי "רשימת שינדלר": "הדימוי הזכיר מכול היה של הקומאנדנט גת מנמנם בשמש. הוא נראה כאילו הוא בקלאב-מד. בתצלום אפשר לראות את צלו של הצלם מעל בטנו הנתעבת של גת. עבורי זה מה שהרשים אותי - האומץ שהצל הזה ייצג." אולם הפניית תשומת הלב לחיה יכולה לפתוח מעט את התצלום המרובד הזה. טיץ' מצלם אדם וחיה. רולף וגת ישנים, או שגת ישן ורולף שומר, או שגת ישן כיוון שרולף שומר, על כל מקרה משהו מצלם לתוך פריים אחד. אפשר ועובדה זו לבדה לא היה בה ממש, לולא היתה אותה מצלמה ממשיכה ועוקבת אחר רולף וכלבים אחרים במחנה.

טיץ' הפגין עניין מסוים בחיות הללו, חיות המחנה. הנה אנחנו מתבוננים בתצלום של כלב (תמונה מס' 2), ובלי פיסת המידע שהקדמתי לו, היה המרווח בין הנראה לידוע הופך בלתי ניתן לגישור. אפילו פנים אין לכלב המצולם כאן, והשם "רולף" המצוין בגב התמונה נקשר אך בקושי לחיה מיתית דמוית זאב. מטפיפתו של הכלב על המגרש הבהיר לבדה לא ניתן ללמוד שום פרט מפליל. ייאמר מיד: זו אינה תכונה המייחדת צילום חיות. הניתנות-לזיהוי (recognizability) היא אמצעי ההערכה והניתוח, ואולי אף אמצעי התפיסה עצמה, של כל התעודות החזותיות ממלחמת העולם השנייה, ובפרט של התצלומים מן הגטאות והמחנות המכונים "צילומי שואה". הניתנות-לזיהוי אינה רק אפקט של מה שחוקרות כמו ברבי זליזר או מריאן הירש מתארות כ"חזרה אובססיבית" של דימויי-שואה, "המגבילה את ארכיון הטראומה שלנו ומביימת בתודעתנו החזותית את האופן שבו שואת יהודי אירופה צריכה להיראות." הניתנות-לזיהוי אינה רק התנאי להבחנה בין משמידים למושמידים, הקורסת ושבה ומוקמת בעזרת ארבעה תצלומים מאושוויץ שעליהם מסתכל זורז' דידי-הוברמן: הניתנות-לזיהוי נגזרת קודם כול מן ההצמדה של ידיעה לזיהוי, המתרחשת עם הצעד הראשון אל תוך כל אחד מארכיוני השואה (בארכיון התצלומים האינטרנטי של מוזיאון השואה בווינגטון הלחצנים המופיעים למראשות הדף הם: / previous / next / new query / recognize someone? אין מדובר בידיעה אלא בזיהוי, או ליתר דיוק בידיעה-נשנית (recognize), שפירושה לדעת-שוב (to know-again), כפי שרק דימוי המכיל או מסמן אובדן תובע מאיתנו. כששלוש אילתי, מחבר הספר לחצות את הנהר, מתבונן בתצלומים ששרדו מגטו קובנה (תצלומיו של צבי קדושין המוצגים בבית התפוצות), הוא מחפש לזהות בהם את עצמו, לדעת שוב את מה שהוא זוכר, אך ללא הצלחה: "לא, איש מאיתנו לא מצא שם משהו מוכר לו [...] אוסף התצלומים נותר מאחורינו כערימת גופות לא מזוהות, והן קוראות אל תשאירונו לבד, קיראו לנו בשם."

נראה כי הניתנות-לזיהוי אינה מתפקדת רק כמנוע למסירת היסטוריה בדרך מסוימת, אלא גם כרמזור המווסת את ההזדהות של הסובייקטים של אותה היסטוריה, ואת אופק השתייכותם אליה.



תמונה מס' 6 טרופפיהרר פאפקה, גרוס-רוסן.



תמונה מס' 7 שארפפיהרר ריטשק, פלאשוב.



תמונה מס' 3



תמונה מס' 4

John Berger and Jean Mohr 8
(1982). *Another Way of Telling*.
New York: Pantheon Books,
p. 87.

9 ראו למשל:
Gilles Deleuze and Félix
Guattari (2004). *A Thousand
Plateaus: Capitalism and
Schizophrenia*. Trans.
Brian Massumi, New York:
Continuum; Jacques Derrida
(2002). "The Animal That
Therefore I Am (More to
Follow)". Trans. David Wills,
Critical Inquiry 28(2), 369-418.



תמונה מס' 5 טרופפיהרר צוגסברגר, פלאשוב.

וכפי שמציע הסופר והתיאורטיקן ג'ון ברגר, מבעד להקשר ההיסטורי המסוים, הניתנות-לזיהוי היא מרכיב חיוני בקליטת כל תצלום שהוא.⁸ אותו כלב, רולף, יכול להמחיש את הבעיה של הניתנות-לזיהוי: ארכיבים שונים מחזיקים בתצלומי כלבים מפלאשוב המזוהים כולם כרולף, אף שמדובר בכלבים שונים. הניתנות-לזיהוי כהיבט של הצילום נתקלת באי-הניתנות-לזיהוי כמרכיב בקטגוריה של החיה (תמונה מס' 3).

על פניו אפשר היה להניח כי הטירדה ההיסטוריוגרפית באשר לזהותו של רולף תיפתר לנוכח התצלום של טיץ', שבו נראה הכלב כשהוא מנמנם לרגליו של אמון גת (תמונה מס' 4). דומה כי עצם הבחירה בפריים כזה מספקת את הזהות הנחשקת פעמיים: זיהוי הכלב רולף, וזיהוי ככלבו של בעליו האנושיים. למעשה, אם אכן יש למושג "חיות המחנה" דו-משמעות, זו נובעת מלקסיקון מסוים המשמש לאפיון חוויית השואה (אז) וייצוגה (מאז). על רקע הלקסיקון הזה - שלצורך המאמר אכנה אותו בשם "רטוריקה אנימליטית" - אני מבקש לקרוא את תצלומיו של רולף. הרטוריקה האנימליטית, כפי שאבהיר בהמשך, עושה שימוש בחיות - לא רק כמטאפורה בשפה אלא גם כדימוי חזותי - לצורך הטבעת ההיררכיה האונטולוגית המדומיינת-מחדש ביחס לקבוצות אתניות שונות המתקיימות תחת שלטון גזעני ודכאני. רטוריקה זו משמשת ומפותחת בפיהם של קורבנות וצוררים כאחד, כל צד לצרכיו הוא.

בתוך המשולש הכולל את הצילום, החיה ומחנה הריכוז, ניתן לראות כיצד האופן שבו צילם ריימונד טיץ' את רולף הכלב מדגים ומסבך את הרטוריקה האנימליטית שבאמצעותה מעוצבת השואה בזיכרונות קיבוציים שונים. בה בעת, טיץ' מחזיר לדיון את שאלת החיה בצילום (שרק מעטים כברג'ר הבחינו בה), סוגיה יוצאת דופן בתוך הדיסציפלינה, המתודה או האנטי-דיסציפלינה ההולכת ומתגבשת בעשורים האחרונים, המכונה animal studies - תחום מחשבה המבקש לחשוב, על סמך רעיונותיהם של מרטין היידגר, ז'יל דלז, ג'ורג'יו אגמבן וז'אק דרידה, מהי החייתיות, ומנגד מהו ההבדל בין חיה לאדם.⁹

כלבים ונאצים

תצלומים מדכאו, גרוס-רוסן, טרבלינקה וברקנאו מלמדים כי הנוהג להצטלם לצד הכלב היה שגור בקרב דרג הפיקוד במחנות (תמונות מס' 5-7).

Negotiations of the Animal/
Human Divide in Pet Keeping".
Social and Cultural Geography
7(4), 525-537.



תמונה מס' 10 קורט פראנץ, בארי,
גן החיות בטרבליניקה, 1943.

Boria Sax (2000). *Animals 10
in the Third Reich: Pets,
Scapegoats and the Holocaust*.
New York: Continuum, pp. 72-
76, 85-91, 110-113.

Aaron Skabelund (2009). 11
"Fascism's Furry Friends:
Dogs, National Identity and
Purity of Blood in 1930s
Japan". In Alan Tansman
(ed.), *The Culture of Japanese
Fascism*. Durham: Duke
University Press, p. 156.



תמונה מס' 8 היטלר ובלונדי,
ברגהוף, 1943.



תמונה מס' 9 היטלר ובלונדי,
ברגהוף, 1943.

Rebekah Fox (2006). 12
"Animal Behaviours, Post-
Human Lives: Everyday

גם תצלומים משורות הוורמאכט מצביעים על מגמה דומה. מחקרים שונים, כמו זה של בוריה זאקס, מעלים כי באופן כללי, כלבים נהנו ממעמד חברתי עילי מאז ימיו הראשונים של הרייך השלישי: מאז 1933 הושבחו גזעים מסוימים ואומנו לצרכים צבאיים, ובאותה עת נחקקו חוקים חדשים לרווחת בעלי החיים וההגנה עליהם (החוקים המקיפים ביותר להגנת בעלי החיים שנחקקו עד היום), אשר הקדישו סעיפים מיוחדים לכלבים. עוד נפתח המוסד להשבחת הרועה הגרמני והפצתו, בו עסקו חוקרים ממשלתיים בפענוח מוצאו של הרועה הגרמני לצורך מיון גזעי כלבים לאריים ולא-אריים. בהתאם למיון זה הוגבלו מאוחר יותר החברויות של בעלי כלבים מסוימים במועדוני הכלבים בערים השונות ברייך, "יום הכלב" נחקק בלוח השנה הלאומי, וככל שקרבה המלחמה, הציגו העיתונות יותר מודעות שקראו לגיוס כלבי אורחים לחזית. גם הפוסטרים של היטלר עם בלונדי החלו להימכר בחנויות ב-1941. בסיכום השוואה שערך בין הקמפיין הנאצי להפצת הרועה הגרמני לבין הפופולריות של כלב האקיטה הטהור 'האצ'יקו' ביפן, באותן שנים, הגיע ארון סקאבלונד למסקנה כי "בתרבויות פאשיסטיות, המאופיינות באידיאליזציה והאדרה של הלאום, הגזע, הנאמנות והאלימות, כלבים מילאו תפקיד חשוב בהגדרת הפטריוטיות, הטוהר והאכזריות המצופים מהסובייקטים האנושיים של המדינה."¹¹

אך למרות כל זאת צריך לזכור כי אין שום דבר נאצי או פאשיסטי במיוחד בעמידה של אדם מול מצלמה לצד כלבו (תמונות מס' 8-9). ניתן לומר כי לפי נורמות סוציו-ויזואליות, הנתמכות באנושיות ובחמלה שבעלות על בעל-חיים מצופה לשרד, עמידה זו מציגה את המצולם כשהוא במיטבו. אפילו בתוך ההקשר הצבאי, כלבי האס.אס. היו קודם כול חיות מחמד יומיומיות - יצורים הממוקמים, לטענת רבקה פוקס, בין בעלות (possession) לבעלות על אישיות (personhood), ובכך משלימים את האנושיות של בעליהם.¹² מה שמייחד את המקרה שלפנינו הוא החיבור בין רגישות זו כלפי החיה, הכרוכה בחמלה שבאחזקתה, לבין המבט שלנו על תצלומים של קציני אס.אס., ואפשר שבדיוק החיבור הזה בין החמלה לאימה הוא המזין את אי-הניתנות לזיהוי הדבקה בתצלומי חיות אלה, כפי שמלמד למשל המקרה של בארי, כלבו של קורט פראנץ, מפקדה האחרון של טרבליניקה (תמונה מס' 10). על בארי סופר כי אומן

13 תצלומיו של בארי נמסרו להערכתו המקצועית של הזואולוג קונורד לורנץ, בעבר איש המפלגה הנאצית, וחתן פרס נובל למדע שלוש עשורים מאוחר יותר. לורנץ ביסס את חוות דעתו על דפוסי התנהגות שהיו מצופים, לדעתו, מכלבים שאינם גזעיים, כפי שנתגלה על בארי. לפסק הדין המלא ראו: <http://www.holocaust-history.org/german-trials/treblinka-urteil.shtml>



תמונה מס' 11 ריימונד טיץ', רולף, פלאשוב 1943.

14 Derrida, "The Animal That Therefore I Am".

15 Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus*, p. 265-266.

16 Janina Struk, (2004). *Photographing the Holocaust: Interpretations of the Evidence*, London: I.B. Tauris.

17 Matthew Calarco (2008). *Zoographies*. New York: Columbia University Press.

לתקוף את מבושיהם של אסירים, וכלב זה מרבה להופיע באלבומו של פראנץ מן המחנה, אשר עוטר בכותרת "השנים היפות ביותר של חיי" (Die schönsten Jahre meines Lebens). אך אף על פי שפראנץ הוא שצילם את בארי, ושילב את תמונותיו באלבומו האישי, סוגיית הזיהוי של הכלב עוררה מבוכה, והדיון בתצלומיו תפס חלק משמעותי בפסק הדין שנגזר במשפטי טרבלינקה בדיסלדורף, עת הורשע פראנץ, 15 שנים לאחר תום המלחמה.¹³

כיצד יכולים סובייקטים מצולמים אלה, כרולף ובארי, להיות מזהים? הדברים שאנו יודעים על מעשיו של רולף בפלאשוב, בצירוף עם מעמדו של הכלב במפעל הנאצי בכלל, מאפילים על הנטייה התרבותית להקנות חפות לחיות. בייצוגי מלחמה, ושל המלחמה הזו בעיקר, מייצגת החיה את האתגר האחרון של תום ואי-מעורבות בהתרחשות הפוליטית: באזורי מלחמה החיה היא החומר הטהור המייצג את הקורבן האולטימטיבי, הנאלץ לשלם על פשעי האנושות. מכאן האטרקטיביות של החומר הזה בבניית נרטיבים של קורבנות, ובהמשך אציג כמה דוגמאות של נרטיבים כאלה. אגב, את ייחוס הטוהר הזה לחיות אפשר למצוא עד היום גם בפילוסופיה הפוסט-הומאניסטית העושה מאמצים כבירים (מוגזמים לטעמי) להתרחק מהמחשבה האנתרופוצנטרית וממודלים ממוקדי-סובייקט, מתוך אמונה כי הקטגוריה של החיה מציעה אופק שהוא חף מכל הנגעים האנושיים באשר הם.

על כל פנים, את רולף, כלבו המצולם של גת, קשה להניח במשבצת הזו של החפות והתום (תמונה מס' 11). את קארפ, מנהל העבודה במפעלו של ריימונד טיץ', התקיפו ופצעו כלביו של גת, מה שאולי מחזק כעת את התחושה כי המוטיבציה מאחורי העדשה של טיץ' הייתה להראות כי רולף הוא רע. המחשבה על שיתוף פעולה או מעורבות פוליטית של חיות במעשי רצח חותרת תחת מערכות המיון וההתייחסויות המושגיות הקיימות כיום כלפי חיות, מן ההכללה העיוורת "החיה", המנוסחת כתשליל-אדם, דרך המיון המדעי ואחיו החורג הבי-אתי - speciesism - החלוקה לזנך בטבע ומעמדך, וכלה בהצהרה הסינגולארית נוסח-דרידה ("החתול שלי")¹⁴, וכן השיחים הצמחוני והקרניבורי כאחד.

זיהוי רולף כשייך לקבוצת האשמים, כפי שמצלמתו של טיץ' רומזת, מסכל את שכפול הדפוס הקנייני, שדרכו אנו מבינים על פי רוב את הזיקה בין אנשים לחיות (עצם המושג "בעל-חיים" מכניס את שאלת הקניין למחשבתנו על החיה), כפי שמזכיר לנו המיפוי האפיסטמולוגי של דלז וגואטרי.¹⁵ אך במקביל, גם הקושי שתיאורטיקנים של ה-animal studies נוטים להציג, הכרוך בכתיבת תיאוריה בנושא חיות שאינה מתעלמת מן ההבדלים בין זנים לפרטים, נראה פחות רלוונטי כאן. במילים אחרות, יש משהו מאוד פרטיקולרי, אבל לחלוטין לא סינגולרי, במקרה של כלב אשם שהניתנות-לזיהוי שלו מוטלת בספק, אף שהיא מובאת בעזרת המדיום של הזיהוי בה"א הידיעה - הצילום - מדיום שהמנגנון הנאצי עשה בו שימוש יעיל ביותר, קודם כול לצורכי זיהוי (כפי שאנו למדים ממחקרה של ג'אנינה סטרוק).¹⁶ מה שחשוב בהקשר של מאמר זה הוא הניסיון לכתוב תיאוריה על חיות שלא תהיה פשוט הרחבה של שיח הזכויות, הניזון לרוב מן המודלים של פוליטיקת הזהויות, אליבא דמאתיו קאלארקו,¹⁷ אלא תתמקד בפוליטיקה של זיהוי, ובמדיה של זיהוי. בהמשך להצעות האחרונות שהועלו בוויכוחים בין פילוסופים לפעילי זכויות

Paola Cavalieri (2009). *The 18 Death of the Animal*. New York: Columbia University Press.

John Berger (1980). *About 19 Looking*. New York: Pantheon Books.

Walter Benjamin (1969). *20 Illuminations: Essays and Reflections*. New York: Schocken, p. 188.

החיה, אני מציע לנתח את המקרה של רולף. מקרה זה ישמש אותי לצורך ניסוח תגובה לביקורות כמו זו שהציגה פאולה קוואליירי, אשר טענה כי הגיע הזמן להיחלץ כבר ממבני המחשבה האנתרופוצנטריים, המבוססים על הענקת מעמד מוסרי רק למי שיכול לבצע פעולה בעלת השלכות מוסריות (קוואליירי מכנה את הסינדרום הזה "פרפקציוניזם מוסרי", אך בעצמה מקצינה בהצעתה להעניק זכויות יתר לבעלי חיים מסוימים על פני בני אדם מסוימים, הכרעה שמזכירה לרבים, ובצדק, את תכנית 4T הנאצית).¹⁸

חיות בצילום

ברובד הפנומנולוגי, שאינו נפרד בנקל מזה ההיסטורי, הכלב בתצלומים הללו של קציני האס.אס. מסמן איזה חיץ אטום, מעין מסך של אי-נראות בין הצופה לדימוי. הוא אינו טמון בפנים של רולף הנסתרות מאיתנו, או באי המודעות שלו, או של כלבים אחרים, לנוכחותה ולפעולתה של המצלמה. הוא קשור יותר לחוסר יכולתנו לראות את רולף אלא ככלב, ככל כלב, ככלב-אז וככלב-עכשיו, כפי שנראים לנו כל הכלבים האחרים בתצלומים הללו מן המחנות. אנחנו מאמינים שהם תמיד נמצאים, הכלבים האלה, והחיות בכלל, ולכן איננו נוטים לייחס להם חיי יחיד הנולד ומת בזמן. אי-הזוהות האוניברסלית, מחוות ההכללה הזו, מנוגדת לציפיינתו הראשית מסובייקט מצולם - שיהיה ניתן לזיהוי - ומכאן נובעים סימני השאלה המופיעים לעתים לצד השם "רולף" הרשום על תצלומי כלבים מפלאשוב. ואולי סימני השאלה מצויים תמיד, לצד כל חיה מצולמת. ג'ון ברג'ר היה מן הראשונים שהתייחסו לבעיה הזו של החיה בצילום: את ספר המאסות הקלאסי שלו על הצילום, *About Looking*, הוא פותח במפתיע בפרק על חיות, השב אל הרעיון המוכר לנו כבר מכתביהם של מודרניסטים כריילקה או וולף, הקובעים כי מבטה של החיה לעברנו מסמן את גבול השליטה של התודעה, ואת התפיסה והביקורת-העצמית של הסובייקט האנושי.¹⁹ אלא שברג'ר דן בייצור ובצריכה של ייצוגי חיות, ולא בחיות כשלעצמן. הוא בוחן את נראותן של חיות דרך מונומנטים תרבותיים, או נכון יותר, דרך מונומנטים של שימור תרבותי, כמו גני חיות או מגזיני טבע. הוא סבור כי במסגרת הקפיטליזם המודרני, החיות יישארו לעד בלתי-ניתנות-לזיהוי, כיוון שהמודרניות מכילה את סיפור היעלמותן של חיות מן המרחב האנושי והפיכתן לייצוגים של חיות ותו לא, או ליצורים מואנשים לחלוטין.

מה טיבה של הזיקה בין הנחות היסוד לגבי הקטגוריה "חיה" (זו שרואה) לבין שאלות הבסיס של הצילום (זה שרואה)? האם זיקה זו תוכל להבהיר את מה שניתן, אם בכלל, לראות בתצלומי של ריימונד טיץ? באחד הטקסטים הנודעים, הקושרים את הצילום למושג המוות בעידן המודרני, טוען ולטר בנימין כי צילומי הפורטרט (הוא עוד מדבר בשלב זה על המאזים שבדאגרוטיפים, אף שהוא עצמו עוד לא נולד כשהשימוש בהם כבר הלך ונעלם), הם "לא אנושיים שכן המצלמה רושמת את דמותנו בלי להשיב לנו מבט".²⁰ אם "לא להשיב מבט" משמעו "לא אנושי" אפשר בהחלט להבין את אי-הנראות שעליה מדבר ג'ון ברג'ר כשהוא מתאר חיות מצולמות. את אי-הנראות הזו מאששים המאמצים הטכנולוגיים הבלתי-פוסקים של תעשיית הצילום שעליהם מצביע ברג'ר, כמו עדשות טלסקופיות ומצלמות נסתרות שנועדו

John Szarkowski (2004). 21
'Introduction', in: *The Animals*
by Garry Winogrand. New York:
Museum of Modern Art, p. 14.

.Barthes, *Camera Lucida* 22



תמונה מס' 12 אוגוסט זאנדר,
נוטריון, 1924.

לחשוף כל הזמן עוד ועוד ממה שעדיין נותר סמוי מעין. מאמצים אלה מסמנים גם את ראשיתו של הצילום, באמצע המאה התשע-עשרה, עם הניסויים של ז'ול אטיין מארי ואדוארד מויברידג' לחשוף את הבלתי-נראה של הטבע (נדרשה מצלמה על מנת להוכיח כי בדהירתו מנתק הסוס את ארבע רגליו מן הקרקע בעת ובעונה אחת). ההיסטוריה של החזותי שברג'ר פורש מעניקה מעמד מכונן למבט ההדדי בין אנשים לחיות אחרות, מבט שנעלם או נקטע עם הפיתוחים המודרניים של המצלמה וגן החיות (תצלומי גני החיות משנות השישים של גרי וינוגראנד האמריקאי - שאחד מהם נבחר לכריכת ספרו של ברג'ר - ממחיש את "הכשל ההדדי בזהווי התסבוכת המגוחכת שבה מצויים חיות ואנשים", כפי שסיכם זאת ג'ון ז'ארקובסקי).²¹ על פי השקפתו הניאו-מרקסיסטית של ברג'ר, גן החיות והמצלמה עשו לחיות מה שהקפיטליזם עשה למעמד הפועלים - הם שימשו כאמצעים לדחיקה חזותית של הנשלטים בידי הטוטליטריות המודרנית.

הפרק הפותח את *About Looking* של ברג'ר - זה הדין בנראותן המתכרסמת של החיות בעת המודרנית - הזין עבודות מחקר ומניפסטים רבים בנושא זכויות בעלי החיים, אך כמעט ולא זכה לשום התייחסות בעת הערכת תרומתו הנכבדה של ברג'ר לחקר הצילום, שכביכול החלה רק בפרק השני בספר, הדין בפרויקט הטיפולוגי של הצלם הגרמני אוגוסט זאנדר.

עניין זה תמוה, הואיל ובשני הפרקים מדובר בפרויקטים של מיון וסיווג - האחד דן בכוח הסיווג של גן החיות, והשני עוסק בכוח הסיווג של הצלם הטיפולוגי, אשר ביקש למפות את פני האומה הגרמנית בשנות השלושים של המאה הקודמת (פרויקט רחב יריעה שהוחרם עם עליית היטלר לשלטון). מבחינת ברג'ר, נראה כי הדיון בחיות והדיון בצילום הם שני שלבים חליפיים בכתיבת תיאוריה של נראות. המחשבה כי לעולם לא נוכל לתפוס את מבטה של החיה, או שלעולם החיה לא תעמוד (כלומר תעמיד פנים, pose) מול המצלמה - בקיצור, שייצוגי חיות אינם בלתי אפשריים אלא מסמנים אי-אפשריות ואי-נראות - נטועה בתפיסת הצילום כמדיום המאפשר לכל דבר להפוך לנראה באמצעות השימוש במכשיר קבוע ועקבי. הבחנתו של ברג'ר באחידות השולטת בתצלומי החיות באלבומי המתנה לחג המולד היא המובילה להבחנתו באחידות תצלומי של אוגוסט זאנדר, ולהתייחסותו למדים ולחליפות העבודה של זאנדר כמופע האלימות של האופנה. יצירת המופת של רולאן בארת, **מחשבות על הצילום** (*La Chambre Claire*)²² אשר יצאה לאור באותה שנה שבה פורסם הקובץ של ברג'ר, מקדישה אף היא דיון לאחד התצלומים מתוך הפרויקט של זאנדר. אולם באותו רגע מכריע בתולדות התיאוריה של הצילום, החיה אצל זאנדר פשוט אינה נראית, אפילו לא לעיני אומן-התבוננות כבארת. הדוברמן המבדיק (תמונה מס' 12), התופס כמעט מחצית משטח התצלום הנודע "הנוטריון" - שבארת, כחוקרים אחרים, רואה בו רק נוטריון - מועמד כחלק בלתי נפרד מן הזהות שזאנדר ביקש לאפיין. הדוברמן השחור הוא חלק מפני השטח, ומפניו של הנוטריון ממש (שימו לב לזוויות הבהירות המקבילות באפים ובקולרים), כפי שמרמזות כותרתו של הפרויקט כולו *Antlitz der Zeit* ("פני התקופה"). ההעמדה הארכיטיפית-במכוון, שבאמצעותה מאייר זאנדר ביטויים של כוח ומרות, עשויה כעת להעשיר את הקריאה בתצלומי הכלבים בשורות האס.אס., אך יותר מכך, היא ממחישה את אי-הנראות של החיה בכל התצלומים הללו גם יחד.

- Jonathan Burt (2002). **23** *Animals in Film*. London: Reaktion Books, p. 11.
- Jonathan Burt (2008). "The **24** Aesthetics of Livingness", *Antennae* 5, 4-11.
- 25** ראו למשל:
Donna Haraway (2003). *The Companion Species Manifesto: Dogs, People and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press; Carrie Rohman (2009). *Stalking the Subject: Modernism and the Animal*. New York: Columbia University Press.
- Judith Keilbach (2009). **26** "Photographs, Symbolic Images and the Holocaust: On the (Im)possibility of Depicting Historical Truth". *History and Theory* 47, 54-76.
- Akira Mizuta Lippit (2000). **27** *Electric Animal: Towards a Rhetoric of Wildlife*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- אחד ממבקרי וממשיכי דרכו של ברג'ר, חוקר הקולנוע ג'ונתן ברט, בוחן הופעות של חיות בקולנוע, שלדבריו, "אינן נראות כשחקנים, אלא כדבר עצמו", ומסכם: "דימוי החיה הינו קרע בשדה הייצוג.²³ אין ספק שכדי להחזיק בעמדה כזו יש להניח או לקבל כמה הנחות מקדימות בנושא הייצוג בכלל, בין אם כפיצוי על היעדרו של דבר-מה ממשי כביכול, ובין אם כציפוי הדבר בעטיפה שכעת כבר לא ניתן להסירה מבלי לפגום בדבר עצמו. לפי גישה זו, הקרע או השבר בשדה הייצוג שדימויי החיות ממיטים, מונע מפעולות הפיצוי והציפוי הללו להמשיך לעבוד. לפיכך, תצלום של חיה מסכל את האופנים שבהם עובד הצילום, מפני שהוא מראה לנו משהו שאיננו יכולים לראות. לפי ברט, חיות בקולנוע אינן יכולות להיות מסמן יציב, שכן הן מסוות תמיד משמעויות וסדרים אתיים אחרים. השיח הפורע כל ייצוג קולנועי של חיה הוא זה של הגנת בעלי החיים ושל המחאה נגד ניצול חיות בתעשיית הבידור. בעבודה מאוחרת יותר מראה ברט כיצד חדירת השיח הסביבתי אל הזירה האמנותית העכשווית מנסה להעניק לחיה מיקום חדש, כשחקן בשדה הייצוג.²⁴
- שיח אחר, המתקיים כבר זמן-מה - השיח ההומאניסטי שהתפתח לאחר אושוויץ והירושימה - צובע את דימוי החיה במשמעויות נוספות, השומטות את הקרקע מתחת למטרת ייצוגה, ולמעשה מתחת לכל מדיום שבו היא מוצגת. לאחרונה אנו עדים לקולות המבקשים להתייחס ל"בעיה של החיה" דרך המחשבה על מחנות ההשמדה הנאציים (ברשימה זו אפשר למצוא את הסופר הדרום אפריקאי ג'מ קוטזי, את ז'אק דרידה, והרבה לפנייהם אפילו את יצחק שבביס זינגר). גם אם נמנעים מהשוואות פרובוקטיביות נוסח אלה של ארגון זכויות בעלי החיים PETA, עדיין אפשר להחזיק במחשבה כי ייצוגים של חיות מכילים בהכרח גם את היותן שרידים של מנגנוני העלמת החיות מן המרחב האנושי המודרני (מהלך מחשבתי הדומה לזה שדרידה ניסה לעשות למושג "רצח עם"). ייתכן כי מה שנותר מעבר לייצוגי חיות אלה הוא מושג החייתיות, או הצורך להמציאו ולתחזקו. כפי שמראות היום חוקרות הומאניזם, כמו הארייט ריטבו, דונה האראוויי וקארי רוהמאן, אותה חייתיות או יצריות נטולת מעצורים שהתרבות המודרנית היתה שקועה כל-כך בהדחתה, כמו במודלים הרעיוניים של ניטשה או פרויד, מנותקת מפרנס ברור לחיות לכשעצמן, ובו בזמן משליכה על החיה, החיה הכללית, תכונות בדיוניות למדי.²⁵ במילים אחרות, לראות דבר שהוא חייתי, או מייצג את החייתי, את מה שאנו מדמיינים שהוא החייתי, משמעו לא-לראות, להעניק לחיות אי-נראות חזותית (ועמה נחיתות ערכית ממשית, לדידן). על כן, כאשר נקלעת חיה אל דימויי השואה, או לדימויים אחרים ממשפחת דימויי האימה, בעיית האי-נראות שלה במרחב החזותי גדלה. כאשר היא נקלעת לדימוי השואה אי נראותה בתצלום מוכפלת: ראשית, היא מצולמת באופן כמעט בלתי נמנע כמסמנת את גזילת הזהות והדחיקה של הסובייקטים משדה הייצוג, ושנית, האירוע הטראומתי של רצח המוני, בכל דימוי-שואה, נותר בלתי-נראה "במידה המשתנה לפי התמורות הפוליטיות בתפיסת מלחמת העולם".²⁶
- קורא אחר של ברג'ר, אקירה ליפיט, קושר את נרטיב ההיעלמות של החיה במודרניות עם הצילום בלי להזדקק לשיח זכויות בעלי החיים.²⁷ ליפיט משליך על הצילום את הרעיון שהוא שואל מהרצאות



תמונה מס' 13 ריימונד טיץ', רולף
אמון גת, פלאשוב 1943.

המהפכנית של דרידה, שכותרתה *The Animal That Therefore I Am (More to Follow)*, כי חיות אינן נתפסות באופן סינגולארי, ולכן חשיבות מותו של אורגניזם אינדיבידואלי מאופסת דרך המחשבה על הישרדות הזן כולו, כך שמוות של חיה נתפס כשונה אפיסטמולוגית ממותו של אדם. "הצילום מסדיר בדיוק צורה כזו של הישרדות",²⁸ טוען ליפיט, ומתיך את הטיעון של דרידה על החיות עם זה של בארת על המוות. עבודתו של ליפיט משיבה את השאלות לגבי מעמדה הייחודי של החיה בשדה הייצוג דרך היחסים בין חיה בטבע למטאפורה בשפה, ומאפשרת לנו לחשוב אחרת על נרטיב ההיעלמות או אי-הנראות של החיה במודרניות. הנרטיב הזה חייב לעבור גם דרך השימוש שעושים בחיה בשפה, ולצורך דיוננו כאן, בשפה של מלחמת העולם השנייה. אותה רטוריקה אנימליטית שהזכרתי קודם לכן מוסיפה נדבך נוסף למבטנו על כלבו של אמון גת: רולף מסמן, אפוא, לא רק את מה שאינו משיב מבט למצלמה, כך שניתנות-לזיהוי בטלה, וגם לא רק את התהום הפעורה בין חברה בת הזמן לחיות, המוחלפת בפנטזיה של החייתיות, אלא גם את מה שניתן לתפוס, ואז לייצג, רק באמצעות רטוריקה אנימליטית המבוססת על האנשה, וכרוכה בחוויית המלחמה.

לפני שאגש לנסות להסביר רטוריקה אנימליטית מהי, אני מבקש לארגן מחדש כמה מן השאלות על רולף. על סמך הצעתו של ג'ונתן ברט, שכאמור טען כי "דימוי החיה הוא קרע בשדה הייצוג", אפשר לשאול כעת באיזה אופן מציעים תצלומיו של הכלב הזה ייצוג מרובד וטעון-סמנטית של חיה, בעודם נוטלים חלק בהיסטוריה רחבה יותר של היעשות-נעלם. על סמך הצעתו של אקירה מיצוטה ליפיט אפשר לשאול איזה סוג של מוות, אם בכלל, חושפים או מכסים התצלומים של רולף. ובשילוב שתי ההצעות הללו, אפשר לשאול כיצד התפיסות של החיה בצילום - כדוחת-מוות, כדחויית-מבט - מעצבות את האימה שמעוררות דמויות כמו אמון גת, ואת מושג הלא-אנושי בן זמננו. לצד שאלות אלו, יש להוסיף כעת כי בעקבות הקביעה כי הניתנות-לזיהוי היא אלמנט יסודי של הצילום, מוסיף ברג'ר עוד קביעה: במובן מסוים, אי-הניתנות-לזיהוי של החיה בצילום הופכת אותו ממדיום של המודרניות, שבאמצעותו מופצים רעיונות כמו ראייה-מחדש, ראיית-החדש ואי-ראיית הישן, למדיום אנטי-מודרני, שבו לא ניתן לראות את האובייקט כחדש, ולא ניתן לזהות מחדש את האובייקט (לדעת אותו שוב), ובכלל, המעמד העילי של חוש הראייה הכרוך בו מתערער.

לצרו של הסובייקט המצולם

כאמור, הזווית שממנה צולמה מנוחת הצהריים של אמון גת ורולף מציעה זהות בין האדם לחיה (תמונה מס' 13). גת וכלבו נראים כמי שאינם מודעים לקיומו של הצלם, ומורחקים מעינינו ומעין המצלמה על אף חשיפתה הנועזת. שניהם חשופים, או במילותיו של ברג'ר בקוראו תצלומים של אדם בשנתו, אלה הם סובייקטים בלתי-קריאים, ולכן הם חשופים לפרשנות (ברקע אפשר לחשוב גם על פרויד, אם כי אין זה הכרחי לארוג כל שינה עם שיבתו של הפראי או החייתי באופן המחייב פרשנות). עם זאת, ההיחשפות המשותפת הזו של הגוף העירום לעין המצלמה, דווקא העירום המשותף לאדם ולחיה, היא שמשיבה את

Derrida, "The Animal That Therefore I Am". 29

Donna Haraway (2003), *The Companion Species Manifesto*, Chicago: Prickly Paradigm Press, p. 5.

Cora Diamond (2003). 31
"The Difficulty of Reality and the Difficulty of Philosophy", *Partial Answers* 1(2), 1-26.



תמונה מס' 14 צלם לא ידוע, קארל הקר ופאבוריט, אושוויץ 1944.

אמון גת מן החייתיות אל האנושיות, ממש כפי שדרידה דמיין את מפגש המבטים עם התולו באמבטיה,²⁹ ובדומה לאופן שבו מושא ביקורתו של דרידה, מרטין היידגר, דמיין היחשפות-משותפת שכזו בין האדם לעולם כאתר הפרימורדיאלי שממנו החלה הסובייקטיביות להתכונן. זוהי תמונה של רעות ואנושיות, אבל גם של היחשפות משותפת לעין המצלמה, המתגברת בזכות העירום מחד והעדשה מאידך. גת ורולף נהנים כאן מהמעמד שדונה האראווי כינתה לאחרונה בשם "זנים רעים" (companion species) השותפים, לדבריה, ל"פשע של האבולוציה האנושית."³⁰ ה-shooting שמתרחש כאן מציף את המכנה המשותף המאיים כל-כך בין חיות לבני אדם, של גופים חיים הצפויים למות יום אחד, אלא שעד לאותו רגע הם חיים בהכרח יחדיו (זהו מובנה של ה"חשיפה" בקריאתה הפילוסופית החשובה של קורה דיאמונד ב**אליזבת קוסטלו לג"מ** קוטזי).³¹ לשון אחר, הצילום כאן משווה פעם נוספת, ובצורה גורפת עוד יותר מן הפילוסופיה, בין סובייקטים רבים ושונים, שמן ההבחנה הבלתי פוסקת ביניהם אנו ניוונים, תרתי משמע. כאמור, רולף הכלב מעניק לבעליו את הלגיטימיות של היות סובייקט אנושי, מעבר למה שזה יעשה מיד עם תום תנומת הצהריים שלו. את הפן הפחות קובנציונאלי הזה של קצין האס.אס. מביא טיץ' במסגרת השאיפה להציג תמונה מלאה יותר של מקורות האלימות במחנה. האוסף של טיץ' מכיל לא מעט תצלומים של הקומאנדנט גת המציגים רגישות שכזו: אמון גת קורא על המרפסת, מתבדח עם אשת קצין אחר, רוכב מחויך על סוסו הלבן. ההיחשפות המשותפת הזו של גת ורולף, המשיבה את החייתיות אל האנושי, מורכבת מעט יותר מן הצורה הנפוצה יותר של חמלה כלפי רעים לא-אנושיים. השוואה קצרה של תצלומי גת עם תצלומים של קצין אס.אס. אחר עם כלבו יכולה אולי להאיר מורכבות זו, ולהעלות זווית אחרת של שאלת החיה בצילום. קארל הקר, נספחו של ריכארד בר, המפקד האחרון של אושוויץ, מופיע בתצלומים עם כלבו בכמה מדפי האלבום שהתפרסם לאחרונה כ**אלבום הקר** (תמונה מס' 14); תחת התצלומים כתב הקר: "הרועה הגרמני שלי פאבוריט" (Mein Schäferhund Favorit).

זה אולי המקום לציין שבניגוד להקר, שבעצמו יזם את תצלומי פאבוריט, פיתחם והוסיפם לאלבומו הפרטי, ריימונד טיץ' מעולם לא פיתח את מה שצילם בפלאשוב, לעתים בחשאי. תצלומיו פותחו והודפסו יותר משני עשורים מאוחר יותר. בהקשר ביוגרפי זה יש להבין את העובדה שהאוסף של טיץ' לא כולל תצלומי עמידה-לצד-כלבך מן הזן הצפוי יותר שאליה משתייכים גם תצלומיו של קארל הקר ואחרים, שראינו כבר. אפילו כשבתצלום מופיע כלב לבדו, בין אם זהו פאבוריט או רולף, ההבדל בין אלבום פרטי השואף להפגין נראות לבין תיעוד המבקש לחשוף אי-נראות נוגע גם לסוגיית הניתנות-לזיהוי של החיה בצילום. ואולם, אנו נוטים להסכים כי בשני המקרים מדובר בכלבים נאציים, או לפחות בכלבים של נאצים. או אולי ראוי לשוב ולהתבונן, אם אפשר, מבעד לראיות המצביעות על הקשר היסטורי מסוים, ולו רק כדי להימנע מן ההשתקה של שאלה כלשהי, שעשויה להתגלות כבעלת השלכות אתיות על שאלת ההבדל בין אנשים לחיות? אולי יש להביט שוב על פאבוריט ועל רולף, ולתהות כיצד נראית חייתיות של השמדה מאורגנת (כלומר, אורגנית)? האם היא מדומיינת לחלוטין, ככל חייתיות? האם אפשר לדבר על פני חיה הקולטות את האימה המדומיינת המושלכת עליהן ביתר קלות לעומת פנים של חיה אחרת? ואם



תמונה מס' 15 קארל הקר,
פאברוט, אושוויץ 1944.



תמונה מס' 16 ריימונד טיץ', רולף,
פלאשוב 1943.

32 כמו גם התעמולה האנטי-
נאצית: השוו למשל בין
הפוטומונטאז'ים של ג'ון הארטפילד
הקומוניסט לבין הקריקטורות
האנטישמיות של יוליוס שטרייכר.

כן, האין כאן חתירה לעבר האפשרות לסווג חיות לפי מעשים, ולא לפי זנים? גם אם פיזיוגנומיה של חיות (הניזונה מתפיסות שאינן גזעניות פחות מסיווגים פיזיוגנומיים אחרים) מאיימת למוטט את האנליזה שאני מציע כאן, אני חש כי ההבדל בין המופעים הללו, בין פניו של רולף לפניו של פאברוט, מערער את החיבור בין החיה לחייתי או המפלצתי, מפני שהוא נולד כנראה מן ההבדל בין שתי מוטיבציות צילומיות שונות בתכלית. ואולי העניין נובע בכלל מזוויות הצילום השונות: האחת גבוהה, ומתבוננת על הכלב מלמעלה, כפי שבדרך כלל נסתכל על חיה מן הסוג הזה, ואילו השנייה מצגיגה תקריב המעורר תחושות של הזרה, אי-נוחות, אימה. אין זה מפתיע, אפוא, לגלות שאת הזווית הלא-נוחה, המחשידה, בחר דווקא מי שהיה מעוניין לחשוף תופעה בלתי נראית כמו שותפות-לפשע (תמונה מס' 15).

מנגד לזיכוי באנושיות שיוצר המסגור המשותף של הכלב ובעליו בדימוי מאוחד של חמלה, עומדת אותה רטוריקה אנימליטית בת זמנו של התצלום, המניעה לראות את אמון גת כ"חיה האמיתית" בתצלום של טיץ', ובו בזמן מזכירה לנו כי מאחורי מהשימוש בבעלי החיים כמטאפורות בלשון המחנה, ובנפרד ממנו, היו שם גם כלבים, לאמור היו שם גם בעלי חיים, והם נראו כך (תמונה מס' 16). אני מבקש לטעון כי לא ניתן לקרוא או לצפות בייצוגי חיות מזמן המלחמה במנותק מן השימוש שנעשה בחיות בשפה הרשמית, בשפה הספרותית ובשפה היומיומית תחת השלטון הנאצי. כל התבוננות בתצלום של כלב בשירות האס.אס., במחנות ריכוז, מסובכת בהכרח ברטוריקה האנימליטית שמקורותיה והאפקטיביות שלה נגזרים מן הפנטזיה על החייתי, אותו יסוד סמוי-כביכול החותר תחת הקטגוריה "אנושי".

כשמציבים את הרטוריקה האנימליטית של המלחמה (למשל את הכתובת הנפוצה "הכניסה אסורה לכלבים וליהודים") אל מול החיות המשתתפות בסיפורי המלחמה, למשל כחיית המחמד הזמנית של שוטר, או אסיר, או נערה המסתתרת בעליית גג (חישבו על טומי ובוש, חתוליה של אנה פראנק), אפשר להתחיל להבין איזו חיה או חייתיות נכרכות בתצלום מנחת הצהריים של אמון גת, וכיצד תצלום כזה מעורר פרשנויות ושיחים הומאניסטיים ופוסט-הומאניסטיים (כמו בכתובה רוויית החיות של ג'ורג'יו אנג'ל, בהתייחסו לשואה). ההגדרה "רטוריקה אנימליטית" מתייחסת לרטוריקה העושה שימוש פיזי או אלגורי בחיות על מנת לכתוב-מחדש את היררכיית האנושיות והאדם. כאמור, במסגרת השלטון הנאצי, תקנות גזעניות, תכניות מחקר, וכמובן פרסומי תעמולה עשו שימוש רב בחיות.³² אך מן העבר השני, אותם שימושים בחיות היו נפוצים גם בייצוגי ההישרדות של קורבנות הנאצים בזמן המלחמה, וביתר שאת אחריה. לבד מן השימוש בחיות לשפה מוכוונת פוליטית, רטוריקה אנימליטית צריכה גם להזכיר לנו את העקבה שמוותירות מטאפורות שכאלו על גופן וחייהן של חיות ממש, לא רק של בני אדם. "כלב" או "חזיר" הם כינויי גנאי שגורים בשפת הגטו והמחנה המתחזקים, בין השאר, גם את סגולות הלכלוך, האילמות, או הרעב המתמיד, המושלכות חזרה על בעלי החיים חזיר וכלב. בעוד חייתיות משמעה מערך תכונות המיוחסות דרך קבע ל"לא-אנושי" רק כדי לדמיין תכונות אלה מושלכות על אנשים, רטוריקה אנימליטית תהיה משה שמתמש בחייתיות באותה הדרך שבה חייתיות משתמשת בחיות ממש.

לצדו של הסובייקט הנאהב

ברמה אחרת, קריאת דימויים וטקסטים במסגרת הרטוריקה האנימליטית מן המלחמה מאפשרת לבחון את מעמדן של חיות בשדה ייצוג שאינו מחולק לצוררים ולקורבנות, ולהבין את ייחודן מחוץ או מעבר לחלוקות מוסריות ברורות מאליהן, לפחות מנקודת מבט היסטורית. ניקח לדוגמה את אירן נמירובסקי, מחברת הרומאן **סוויטה צרפתית** (שנכתב ב-1942, במהלך ועל אודות הכיבוש של פריז, וכתבתו נקטעה כשנשלחה נמירובסקי לאושוויץ).³³ נמירובסקי מאתרת את הפוטנציאל הספרותי הטמון ברטוריקה האנימליטית של זמנה. בחציו השני של הרומאן, ברוננו, החייל הגרמני המסמן את הקונבנציה של הרוע, הופך זכאי לאהבתה של לוסיל, הצרפתייה המעורבת בפעילות הרזיסטנס, מרגע שבו הוא נראה משחק עם כלבו בובי:

הכלב הניח את זרובותיו על רגלו של הגרמני, נבח ומשך ברצועה שלו. הקצין אמר לו בצרפתית, בקול רם שהגיע אל אוזניה של לוסיל (בגן השלו ריחפו הצלילים זמן ממושך, כאילו נישאו על גבי האוויר השקט): "לא, בובי, אתה לא יוצא לטיול. אתה תאכל את כל החסות של הגברות והן יכעסו. הן יאמרו שאנחנו חיילים גסים ולא-מחונכים. אתה צריך להישאר פה, בובי, ולהסתכל על הגן היפה." – "איזה ילד!" חשבה לוסיל. היא לא הצליחה שלא לחייך.³⁴

בובי הכלב, ובעליו הקצין הגרמני ברוננו, מוצגים כיחידה אחידה, כ"אנחנו". כנגד התפיסה שלפיה כלבים גרמנים הם זרוע רצחנית נוספת של המפלצת הנאצית, הקצין הגרמני ברוננו הופך לבן-אדם ולפרט הראוי לאהבה אנושית משעה שהוא מפגין חיבה לחיית מחמד, ויוצר בכך מיקרו-קולקטיב, מעין זרע-משפחה. בעיני חמותה של לוסיל, מאדאם אנג'ליה, "גרמני לא היה אדם, אלא פרסוניפיקציה של אכזריות, השנאה ועיוות הנפש. (...) היא לא יכלה לדמיין שלוסיל מאוהבת בגרמני ממש כשם שלא יכלה להעלות בדעתה זיווג בין אשה לחיה אגדית כגון חד-קרן, דרקון או מפלצת-ים."³⁵ אולם בעבור הקורא, ברוננו שב ומשיג את המעמד "אדם" באמצעות האהבה לכלבו, ואחריה האהבה ללוסיל. חסינותו של ברוננו בפני הרשעה ברורה אף מתגברת כשבובי הכלב נורה למוות על-ידי פעיל רזיסטנס המוסתר בביתה של לוסיל. חיית המחמד של ברוננו פועלת אפוא כסוכנת של אנושיות החותרת תחת הדמוניזציה או הדה-הומאניזציה שעושה לגרמנים מאדאם אנג'ליה, אשר אינה נשענת כמובן על שום חיה ספציפית, אלא על מופת החייתיות, הדרקון. דבריה של מאדאם אנג'ליה מדגימים שוב כיצד החייתיות היא תכונה הנמדדת בתוך האנושי, או ביחס לגבולותיו, בלי זיקה ממשית לחיות כלשהן.

נמירובסקי אינה מסתפקת רק באפיוזות כלבו של הקצין הגרמני כדי להפגין את שליטתה ברטוריקה האנימליטית של תקופתה. בחלקו הראשון של **סוויטה צרפתית** היא מספרת לנו על משפחת פריקאן הבורחת מפריז של יוני 1942, בחיפוש אחר מקלט בכפרים וביערות. בין מיטלטליה של המשפחה נמצא גם החתול ירוק העין אלבר, לו מוקדש פרק נפרד במרכז סיפור הבריחה. עד לפרק זה, מתואר החתול כחלק בלתי נפרד מההגדרה העצמית של משפחת פריקאן, וממקור חוסנה הנפשי, בדומה לאופן שבו

33 אירן נמירובסקי (2006). סוויטה צרפתית. תרגום: ניר רצ'קובסקי, ירושלים: כתר.

34 שם, עמ' 262.

35 שם, עמ' 311.

Victor Klemperer (1998). 36
*I Will Bear Witness: A Diary
of the Nazi Years 1933-1941.*
Trans. Martin Chalmers, New
York: Random House

37 נמירובסקי, טוויטה צרפתית,
עמ' 83.

38 שם, עמ' 114.



תמונה מס' 17 ריימונד טיץ',
מאילוה ורולף, פלאשוב 1943.

חיות מחמד תופסות מקום מרכזי בהבניית ה"בית" בנרטיבים ספרותיים רבים, במיוחד כאלה המתארים הישרדות או התמודדות עם זעזוע של מושג הבית (החתולים של ויקטור קלמפרר יכולים לשמש כאן כדוגמא הולמת).³⁶ בעודם נמלטים מפריז, מספרת נמירובסקי איך זקלין פריקאן הקטנה, "תבעה בקול רועד שיניחו לידה את הסל של החתול. כל הזמן חששה שמא יברח, יאבד, יישכח, ימות מרעב בשיטוטיו בדרכים. היא הושיטה את ידה מבעד לסורג הסל, שהיה מעין אשנב קטן שממנו הציצו עין ירוקה רושפת ושפם ארוך, סמור מזעם. רק אז נרגעה."³⁷ זקלין אינה חוששת לשווא, כי במהרה לוקחת המלחמה את חיית המחמד של משפחת פריקאן חזרה אל הבר, כמו לא היה לאלבר מעולם בית אחר, וכאן מקדישה נמירובסקי פרק נפרד לבריחה מאימי המלחמה השונה מן הבריחה האנושית - הבריחה של החיה מאחיות האדם:

[אלבר] היה חתול צעיר מאוד, שהכיר רק את העיר. שם אפשר היה להריח את לילות יוני רק מרחוק; מעת לעת הגיע לנחיריו משב רוח פושר ומבושם. אבל כאן אפף הריח את שפמו, הקיף את גופו, לפת אותו, חדר אליו, המם אותו. בעיניים עצומות למחצה חש איך חולפים על פניו גלי הריחות העזים והמתוקים - ניחוח פרחי הלילך האחרונים, שנמהל בו שמץ ריקבון; ניחוח השרף המחלחל בעצים וניחוח האדמה האפלה והקירייה; ריח החיות, הציפורים, החפרפרות והעכברים, כל מיני הטרף; ניחוח המושק של פרווה, של עור, ריח הדם... הוא יילל בשקיקה וקפץ אל אדן החלון. באטיות פסע לאורך המרזב (...) הלילה לא יתפסו אותו.³⁸

אלבר, והקוראים של נמירובסקי בעקבותיו, מגלים את הטבע מחדש. הפרק הזה עתיר פרטים כתמונה נטורליסטית, ונראה כפאזזה באנתרופולוגיה של המלחמה שמציעה המחברת, בכדי להביא את החייתיות חזרה אל החיה שעד כה שימשה, כאמור, כאלמנט במבנה חברתי, כמסמן של בית או מעמד. טבע אמיתי יותר נחשף, כביכול, תחת מעטה המחמדות, והאלגוריה לנסיגת האדם במלחמה אל מצב בסיסי יותר, חייתי-יותר, פרה-סוציאלי, מתבהרת. אלבר צד ציפור, וסעודתו המאושרת מתוארת לפרטי פרטים; פליט אחר גונב בנזין מחבריו כדי להקדימם בבריחה מן הגרמנים, וחש כ"חתול עירוני הנאלץ לפתע לנעוץ ניביו בציפור מפרפרת ומדממת." חתול ואדם הופכים חייתיים בנרטיב ההישרדות שמציירת נמירובסקי בחלקו הראשון של הרומאן, ובחלק השני, המספר על אהבתם האסורה של הקצין הגרמני ופעילת הרזיסטנס, כלב ואדם הופכים אנושיים. התנועה הזו אל האנושי וממנו, בתוך ההקשר של הרטוריקה האנימליטית האופפת את נמירובסקי, מחזירה אותנו אל מצלמתו של ריימונד טיץ'.

כזכור, אצל נמירובסקי, זיכוי הנאצי או האנשתו דרך תיאור חיבתו אל חיית המחמד מתאפשר ומתחזק כשנכנסת לתמונה אהבת אשה. באחת התמונות שצילם טיץ' (תמונה מס' 17) נראית מאהבתו של אמון גת, מאילוה (רות אירן קאלדר, בשמה המלא) עם הכלב רולף. דמותה של מאילוה, המצולמת כשהיא מאוחדת עם חיה, מזכירה את ארטמיס, אלת הטבע והציד. כמו עם גת בתצלום הקודם, המצלמה כאן אינה תופסת את עיניה של מאילוה, ונראה כי החיה מושכת את תשומת לבו של טיץ' יותר מן האנשים

Burt, *Animals in Film*, p. 39
40.

Rohman, *Stalking the* 40
Subject, p. 20.



תמונה מס' 18 אלכסנדר זאבין,
כלביית דכאו, מאי 1945.

שהוא מצלם, ומושמת בתוך מערך של משטחים וזוויות המביע את תשומת הלב הזו (השוו בין קווי הבניין המובילים כאן אל ידיה של מאיולה ואל רגליו של רולף, לבין המבנה שבו תפס טיץ' את גופו של רולף המוביל כחץ אל פינת הרחבה המשולשת, בתצלום השני במאמר זה). רולף נראה כמגיב לנוכחות הצלם, ומכאן מבטו הישיר אל העדשה של טיץ'. בעיני ברגר, חילופי המבט עם החיה מסמנים בדיוק את גבולו של המדיום השואף להרכיב נראויות וזהויות, הוא הצילום. כל תצלום דיוקן, כפי שאנו למדים מבנימין ומבארת, וגם מברגר, הוא עיוות של היסטוריה, לא רק בגלל ההזרה של רגע מן העבר (שאותה מכנה ברגר the shock of discontinuity) אלא כיוון שתצלום הדיוקן מאחד את חילופי המבטים צלם-מצולם מן העבר עם חילופי המבטים צופה-תצלום מן ההווה, כך שעיני המצולם מאשרות, לא רק את קיומו ומבטו של הצלם, אלא גם את אלה של הצופה. המבט שרולף מישיר אל העדשה בתצלום שלפנינו מסכל את הרצף הזה, שכן מבט של חיה איננו מענה למבטנו שלנו. במילים אחרות, הכשל טמון בהנחה כי רולף מסתכל אל המצלמה, ולא סתם אל טיץ'. כל חילופי מבט בין אדם לחיה, אומר ג'ונתן ברט, הם "סימפטום של המנוכרות ההדדית שלהם."³⁹ אם היתה מאיולה מצולמת כשעפעפיה מורמים, והיא מישירה עיניה לעדשה, סביר להניח כי הדיון בתצלום היה נסב סביב אופייה, התנהגותה ותכונותיה של האשה המתבוננת בנו. כל זה אפשרי פחות במקרה של רולף, כי מבטו אינו נותן לנו יותר מאשר גבו של הכלבלב השני, זה הקטן שברקע. אי-קריאות זו היא המייצרת את החייתי, או מחד גיסא, כפי שקארי רוהמן ניסחה זאת לאחרונה, "החייתי הוא בלתי-ידוע קריטי/ביקורתי (critical)." ומאידך גיסא, אין החייתי בלתי ידוע לגמרי, שכן אנו נוטים לקבוע, ואולי אף לדעת, כי לפנינו דבר-מה לא אנושי, כך שלמעשה השאלה היא מדוע דווקא או אנחנו בוחרים להגדירו כ"חייתי", ושאלה נוספת היא האם באמת אפשר לאהוב את החייתי, גם כשלא מתבוננים בו ישירות, כפי שמאיולה אינה מביטה בעיניו של רולף. מה שטיץ' תפס בתצלום הזה, אותו איחוד רגעי בין כלב לאשה במחנה אפוף מוות, עשוי להיות הקצה של ידיעה זו, המקום שבו החייתי מתגלה כפנטזיה. ושוב, מה שנחשב לחייתי, מבעד להבדל אדם/חיה, חוזר מיד אל הידיעה ואל הידוע בתורת חמלה אנושית, שלא קל לייחסה למצולמת זו.

קירבה זו בין אדם לחיה משיבה אותנו, פעם אחר פעם, אל ההתנגשות בין החיה-ממש לבין השימוש שנעשה בה בשיח מסוים. האם נוכל לדבר על המאפיינים הנאציים בפניו של רולף? ואם כן, האם אלה הופכים אותו לאנושי או חייתי? ואם לא, האם כלבי האס.אס. הומתו שלא בצדק על-ידי מעט האסירים ששרדו, וצולמו לאחר מעשה בידי חיילי כוחות הברית, כמו בתצלום הזה מן הכלבייה בדכאו ביום השחרור? (תמונה מס' 18).

כלבים לא נאצים

אחד הכלבים הנודעים במסגרת השיח הפוסט-הומאניסטי, שכבר בא חשבון עם הרטוריקה האנימליטית מזמן השואה, הוא בובי, הכלב המשוטט שנקרה אל מחנה של שבויי המלחמה ליד האנובר, שם הוחזק החייל היהודי הצרפתי עמונאל לוינס. במסה קצרה שכתב על כך הפילוסוף של האחרות, לאחר שעשה

Emmanuel Levinas (1990). 41
*Difficult Freedom: Essays on
Judaism*. Trans. Seán Hand,
Baltimore: The Johns Hopkins
University Press, p. 153.

42 שם.

David Clark (2004), "On 43
Being 'the Last Kantian in
Nazi Germany': Dwelling
with Animals after Levinas",
in: *Postmodernism and the
Ethical Subject*, ed. Barbara
Gabriel and Suzan Ilcan,
Québec: McGill-Queen's
University Press, p. 41

שימוש קונבנציונלי בשיח האנימליטי נוסח "אנחנו היינו תת-אדם, להקת קופים", הוא מספר:

בערך במחצית תקופת השבי שלנו, למשך שבועות מספר ועד שהשומרים גירשוהו, כלב משוטט נכנס אל חיינו. יום אחד הוא הופיע, בשבנו מן העבודה. על איזה כר עשב שוטטה בפנינת המחנה הוא שרד. אנחנו קראנו לו בובי, שם אקזוטי, כפי שנהוג לתת לכלב יקר. הוא היה מופיע למסדר הבוקר ומחכה לנו בשבנו, מנתר ונובח באושר. מבחינתו לא היה ספק כי אנו בני אנוש.⁴¹

באופן פזיז משהו, ניתן היה לומר כי תצלומיו של ריימונד טיץ' מציגים פשוט ביטוי נוסף של אותה רטוריקה אנימליטית קוהרנטית המשמשת גם את לוינס, וכי רולף השבע והממית מייצג את אמון גת כפי שבובי הנודד מייצג את לוינס. הרטוריקה האנימליטית של לוינס אמנם כפולת-פנים - היא מציינת את חייתיות מניעיהם ומעשייהם של השובים לצד החייתיות של המצב הפיזי הירוד של השבויים - אך היא סבוכה פחות מוז של טיץ'. אמון גת המצולם - ולא כלבו - הוא המוצג אצל טיץ' באופן כפול, באמצעות אותו לקסיקון מבוסס-חיות: הן כאכזר בצורה לא-אנושית והן כרגיש וחומל בצורה אנושית לגמרי, או באופן טלאולוגי יותר - ייצוג האכזריות של גת מועצם באמצעות אנושיותו לאור השמש, עד שהחייתי בו לא ניתן לזיהוי, כלומר הניתנות-לזיהוי של מה ומי החיה כאן מסוכסכת ומחלשת שוב ושוב. וכיוון שטיץ' מכיר את הרקורד הקרימינלי של הכלב, מה שאינו-נראה בתצלום - המוות - מזהה את החיה עם בעליה כאנושיים באופן מתעתע, אנושיים בדיוק בגלל שחייתיותם מנוהלת רק בשדה הייצוג.

מה שטיץ' מראה לנו בתצלום של רולף הוא הכפילות של הניתנות-לזיהוי כאלמנט יסודי של הצילום: אין אפשרות לזהות, לדעת-שוב, to know again את פניה של החיה, או להבחין בין קיומה הממשי לנוכחותה ולתיפקודה בשיח מסוים. רולף הוא בעת ובעונה אחת חיה-ממש, שאינה יכולה להיות מזוכה לחלוטין מאחריות בשדה הפוליטי, ומטאפורה כפולה לכוח הדמוני ולחמלה ההדדית. המעורבות הפוליטית של כלבים כרולף אינה הופכת אותם לניתנים-לזיהוי, כשם שאינה באמת מורידה מאדם מהיותם חיות. אי-הניתנות לזיהוי גולשת ופולשת אל האדם שטיץ' מצלם, והשכנות לחיה מכרסמת ברוע המוחלט שאמור לנבוע מדמותו של אמון גת. לוינס, מן הצד השני, מעניק לבובי, הכלב המשוטט, את התואר "הקאנטיאני האחרון בגרמניה הנאצית, ללא השכל הנדרש על מנת להחשיב יצרים כאוניברסליים; בובי הוא נצר לכלבים במצרים."⁴² כך מדמיין לוינס, המשתמש בתום הלב הנצחי המיוחס לחיות כבהכללה מורחבת של הזהות היהודית. לוינס מזהה את בובי ללא שאלה, והוא מסמן בעבורו הזדהויות-עצמיות מן העבר וההווה גם יחד, ואף את ההבדל ביניהן: העבר היהודי כמקור של השתייכות וייחוד, וההווה של "חיי כלב", כפי שהאסיר מגדירים.

המסה של לוינס על בובי משכה ועודנה מושכת אש רבה. דייויד קלארק, למשל, טוען כי "חוייתו של לוינס עם בובי נגזרת מהנחות קונבנציונליות על חייתיות, שפשוט אינן מאפשרות לפילוסוף לייחס נאמנות או מעורבות מוחלטות ליצור שאינו אנושי."⁴³ מנגד, תצלומיו של טיץ' מגלים כי ההנחה שכל מה שחי יכול לשתף פעולה ברמה הפוליטית והמוסרית, בהצלחה או בהשמדה, היא נקודת המוצא להתבוננות

44 שם, עמ' 44.

H. Peter Steeves (2005). 45
"Lost Dog, or, Levinas Faces
the Animal". In Mary S. Pollock
and Catherine Rainwater
(eds.), *Figuring Animals* (pp.
21-36). New York: Palgrave
MacMillan.

Levinas, *Difficult Freedom*, 46
p. 153.

על חיי המחנה, ומן הסתם היא מערערת את מושג החייתי מיסודו. החייתיות שמציג תצלום שנת הצהריים המשותפת של גת ורולף מכילה ערכים שהם מנוגדים לחלוטין למערכת האנתרופוצנטרית, זו שמפריעה לקלארק בעת הקריאה בטקסט של לוינס: "אנו מוצאים לפחות סיבה אחת שמסבירה מדוע לוינס כה מוטרד מהאנשת בובי: ההומאניזאציה הסנטימנטלית של חיות והדה-הומאניזאציה הברוטלית של בני אדם הם שתי פנים של אותה מחווה של אסימילציה."⁴⁴

כפי שהראה לאחרונה מבקר אחר, ה. פיטר סטיבס, ההתקשות של לוינס על אחרות הממוקדת באופן אקסקלוסיבי באדם מובילה לעיקוף ההקשר של המלחמה כמרחב שבו מתמוטטות היררכיות אפיסטמולוגיות (כמו אדם וחיה). סטיבס מסביר כי בעבור לוינס, בובי הוא פשוט נטול פנים. הוא אינו מתכוון ליצור קשר עם האסירים ואינו מבין את סבלם.⁴⁵ פניו של רולף, מאידך גיסא, מציגות את הדרך שבה חוסר היכולת להבחין בין שיתוף פעולה לחפות-מפשע נופל אל התהום הנפערת בין אדם לחיה. בהיזכרו בבובי שואל לוינס: "כיצד נוכל להעביר מסר על האנושות שלנו אשר מבעד לסורגים של סימני הציטוט לא יובן כסתם דיבור של קופים?"⁴⁶ אני מדגיש את שלושת המונחים הללו לצורך הבהרת ההבדל בין הייצוג של רולף לזה של בובי. המונח הראשון - "האנושות שלנו" - מזכיר את האקסקלוסיביות שדרכה תופס לוינס את האחרות בתורתו ההומאניסטית. אנושות היא משהו שחייב להיות בבעלותו של מישוהו, ובמקרה הזה רצוי שתהיה בבעלותו של קורבן השלטון הנאצי (וזהו, על רגל אחת, הביקורת הפוסט-הומאניסטית נגד לוינס). המונח השני - "מבעד לסורגים" - נוגע לשליטתו של לוינס בשפה מטאפורית שנועדה לזכות במעמד אפיסטמולוגי חלופי. מבחינתו, העובדה שבני האדם כלואים במערכת הסמלית שלהם (ולכן יכולים תמיד לומר רק את מה שכבר נאמר) גוזרת עליהם גורל הזהה לזה של חיות בכלובים או במכלאות. המבט על כלב מבעד לגדר המחנה זהה למבט על חיה בגן החיות, ולכן האסיר והחיה מתקיימים בשלום באותה חזית, חזית המואנשים, אלה שאין להם קול או פנים, ויש לתת להם את שני אלה כדי להנכיחם מחדש. המונח השלישי - "דיבור קופי" - מבטא את הגילוי המאכזב שהאנשה המאחדת אסיר עם כלב אינה יותר מחיקוי של בני אדם, של אותה קונבנציה של "אנושי". זוהי מוטת השליטה של הרטוריקה האנימליטית במילואה. היא מופיעה כמובן גם בתצלומיו של ריימונד טיץ', אך כיוון שמדובר בצילום, מתרחשים שם גם דברים נוספים. נסכם את הקריאה בתצלומיו של טיץ' במבנה משולש: ראשית, היא כוללת את השתתפותה של החיה בהפיכת אנשים לטרף-חייתי וטורפים לאנושיים-מחדש; שנית, אי-הניתנות-לזיהוי של החיות בצילום מועצמת הן על-ידי הרטוריקה האנימליטית של הזמן והן באמצעות מנוע החיפוש הגדול של הניצולות כיום; ושלישית, היא נוגעת בגלישה של בעיות הזיהוי האינהרנטיות הנוגעות למצבה של החיה בצילום אל תוך השיח על השיפוט המוסרי וההבדלה בין רוצחים לקורבנות.

סוף דבר



תמונה מס' 19 צלם לא ידוע,
לארים בלבד!, 3.1.1938.

אסיים בדימוי של חיים, ולא רק של חיות. כאמור, אבחון הרטוריקה האנימליטית בתצלומים ממלחמת העולם השנייה משיב אותו פן יסודי של הצילום - הניתנות-לזיהוי (recognizability). השאלה עד כמה חיה יכולה להיות ניתנת-לזיהוי, מאפשרת לנו להציב את תצלומיו של רולף מול תצלומים של חיות אחרות מחד, ומול המיפוי המוסרי האנתרופוצנטרי בהגות ההומאניסטית והפוסט-הומאניסטית שלאחר אושוויץ מאידך.

תמונת הכלב על הספסל (תמונה מס' 19) צולמה בווינה, עשרה ימים לפני האנשלוס. על הספסל חקוקה הכתובת "לארים בלבד". תצלום זה מתאים יותר מתצלומיו של רולף לקריאה היסטורית או "ציבורית", כפי שברגר מכנה זאת, בביקורתו על בארת ומחשבותיו על הצילום. התצלום הזה מזמן קריאה מיתולוגית וקריאה סמיוולוגית כאחד, ושתי הקריאות מונחות על-ידי הרטוריקה האנימליטית בת הזמן, הממרכזת את הדימוי סביב אי-נראות והשמדה. החיה שבתצלום הזה הופכת לסימן מצולם המבחין בין אנושי ללא-אנושי, היכן ש"לא-ארי" משמעו לא-נמצא ורחף-מפשע גם יחד. בעיית הניתנות-לזיהוי של החיה מוסוית על-ידי הרטוריקה האנימליטית אשר סיפחה לעצמה גם סיווגים ביולוגיים-כביכול, כך שכלב הקולי המעורב, אשר הושב בחתרנות על ספסל שיועד רק לכלבים מזן הדני הענק הגזעי של אמון גת או הרועה הגרמני של קארל הקר, זוכה מיד בקון-טקסט מזהה - כלומר, הוא עם הטקסט ובתוכו. כאן הרטוריקה הזו מופגנת, בעוד שכאשר טיץ' מצלם את רולף, היא חבויה, והחיה כמו מרחפת בה בין נטורלי לנייטרלי, בין הכלב המעורב-פוליטי לבין הכלב החף מפשע, מרחב שבו נמצא אולי גם טיץ' עצמו. בהחלט ייתכן שזהו הדבר שמציעים לנו שני הכלבים הללו - הקולי המסכן על הספסל בווינה ורולף המסוכן על מדרכות פלאשוב, ואולי גם כל שאר החיות בצילום - את שאלת ההבדל בין הטבעי לנייטרלי, המתגלה שוב כשאלה הבסיסית ביותר של הצילום. כבר אצל ראשוני הצלמים, כמו פוקס טלבוט או דאגר, ועד הלום, ההתייחסות הרווחת אל הצילום ואל הממד האובייקטיבי שלו יוצאת מן ההנחה כי מקורו בפעולה טבעית לחלוטין, בקרני השמש המאירות את הדברים. אך הנה חתיכת טבע אחרת הפורעת את האובייקטיביות-כביכול של השמש הנצחית הזו - החיה בזמן השואה, זמן ששום דבר אינו לגמרי טבעי בו, אפילו לא כלב על ספסל, כי כל דבר עובר קודם כול דרך מילות הגנאי והערכים השיפוטיים הסובבים את ה"לא-אנושי". אלה הם הערכים והסימנים הסובבים את טיץ' בצלמו את רולף, ומולם ניצב הכלב שפניו וגופו ניצבים בין העדשה לבין הרטוריקה הזו כהפרעה של הטבעי, של מה שאמור להתרחש באופן טבעי ולהיתפס ככזה. רולף הוא אולי תופעת טבע, אך כאמור הוא אינו נייטרלי. דמותו טומנת ביקורת חשובה על ההנחה בדבר הנייטרליות של הפעולה הטבעית שעליה מתבסס הצילום. קרני השמש אינן נייטרליות ואינן אובייקטיביות, ולא נכון להניח כי אין הן משתנות בעולם המונשם בפיח ארובות שונות, שונות מאוד, ובכל זאת ארובות. כך עלינו להבין את הטבעי - ויהיה זה אור השמש או הכלב הנקרה בדרכנו. הצילום, כאמצעי הייצוג החשוב ביותר שהולידה העת המודרנית, חייב לשנות קודם כול את האופן שבו אנחנו מגדירים את הטבעי, ובמסגרת זו גם את ההבדלים בין האנושי לחייתי.

אמנות אזרחיות; משטרי ראות: על נראותו של הגוף בוועדת האמת והפיוס של דרום אפריקה*

לואיז בית-לחם

Louise Bethlehem (2006). **5**
*Skin Tight: Apartheid Literary
Culture and its Aftermath*.
Pretoria, Leiden: Unisa Press,
Brill.
ספר זה ראה אור בתרגומו לעברית
של עודד וולקשטיין בהוצאת
רסלינג תחת הכותרת **צבע מקומי:**
אפרטהייד לאור התיאוריה. תודות
ליצחק בנימיני ועידן צבעוני על
הסכמתם הנדיבה לפרסם חלק
ממנו כאן.

Louise Bethlehem (2001). **6**
"A Primary Need as Strong
as Hunger: The Rhetoric of
Urgency in South African
Literary Historiography."
Special Issue of *Poetics Today*:
"South Africa in the Global
Imaginary" 22(2), 365-389;
Bethlehem, *Skin Tight*, pp. 1-3.

* מאנגלית עודד וולקשטיין.
Promotion of National Unity" **1**
and Reconciliation Act," No. 34
, of 1995
[http://www.doj.gov.za/trc/
legal/act9534.htm](http://www.doj.gov.za/trc/legal/act9534.htm), accessed
15 July 2007.

Don Foster, Paul Haupt and **2**
Marésa de Beer (2005). *The
Theatre of Violence: Narratives
of Protagonists in the South
African Conflict*. Pretoria:
Institute for Justice and
Reconciliation, HSRC Press,
James Currey, p. 22.

Desmond Tutu (1999). **3**
Future without Forgiveness.
London: Rider Books, p. 87.

ראו: **4**
Gary Minkley, Ciraj Rassool
and Leslie Witz (1996).
"Thresholds, Gateways and
Spectacles: Journeying
through South African Hidden
Pasts and Histories in the
Last Decade of the Twentieth
Century". Paper presented
at the conference *The Future
of the Past: The Production
of History in a Changing
South Africa*, University
of the Western Cape, July
10-12, 1996; Antjie Krog
(1998). *Country of My Skull*.
Johannesburg: Random
House.

ב-1995 הקים הממשל הדמוקרטי החדש של דרום אפריקה את ועדת האמת והפיוס במטרה לחקור את עוולות האפרטהייד ולספק לקורבנות הזדמנות להעיד על הפגיעות שנגרמו להם.¹ באמצעות מערך מסועף של ועדות משנה, זימנה ועדת האמת והפיוס עדויות בהיקף חסר תקדים וריכזה אותן. סיפוריהם של קרוב ל-22 אלף קורבנות תועדו ועובדו.² כעשרה אחוזים מכלל העדויות הללו נשמעו במסגרת השימועים הפומביים, שהיו לתו-ההיכר של ועדת האמת והפיוס. העדות נתפסה כחיונית להשגת הקטרזיס הנחוץ לשיקומה התרפויטי של האומה לאחר האפרטהייד. עמדה זו מקופלת בדברים שנשא הארכיבישוף דזמונד טוטו, בראשית כהונתו כיושב-ראש הוועדה, באוזני חבריו לספסל הדיונים: "אנחנו עם פצוע. [...] כולנו זקוקים לריפוי."³ ואמנם, מטאפורות של פציעה וריפוי תפסו מקום מרכזי בשיח של הוועדה. יש בכך כדי להעיד על מרכזיותם של הגוף וייצוגיו בתמונה שנפרשה בפני הוועדה. חומריותו של הגוף הדרום אפריקאי, החלל שהוא מאכלס בהפצעתו המתגלמת או בגילומיו הנפצעים, החללים שהועידה לו לפנים מערכת הענישה של מדינת האפרטהייד (תא אסורים, מרתף עינויים, חוזה, קבר אחים) - כל אלה ניצבו בראש מעייניה של הוועדה.⁴

הדיון המוצע להלן הוא חטיבה מתוך מחקר מקיף יותר על האופנים שבהם שבה גרסתה של ועדת האמת והפיוס ומגייסת את הגוף לדיון בשנות האפרטהייד. כאשר הופיע דיון זה במקור כפרק בספרי על התרבות הספרותית של תקופת האפרטהייד,⁵ הוא נסב על היחס בין ייצוגו של הגוף בשיח של ועדת האמת והפיוס לבין צורות שונות ומשתנות של ריאליזם טקסטואלי שאפיינו את תרבות-הנגד הספרותית. ספרות המחאה שפעלה בדרום אפריקה בעידן האפרטהייד העלתה על נס את מה שכינתי "סימן-של-אמת, סימן-בבחינת-אמת"⁶ - מונח שאני נדרשת

Rose Moss (1978). "Telling 7
the Truth": Interview by Jean
Marquard". *Contrast* 47, 48-49.

Irit Rogoff (2000). *Terra 8
Infirma: Geography's Visual
Culture*. London: Routledge,
p. 20.

Christian Metz (1982 9
[1975]). *The Imaginary
Signifier: Psychoanalysis and
Cinema*. Bloomington: Indiana
University Press.

Allen Feldman (1997). 10
"Violence and Vision: The
Prosthetics and Aesthetics of
Terror," *Public Culture* 10(1),
24-60, p. 30.

11 אריאלה אזולאי (2007). *האמנה
האזרחית של הצילום*. תל-אביב:
רסלינג.

12 אריאלה אזולאי (2010). *דמיון
אזרחי: האונטולוגיה הפוליטית של
הצילום*. תל-אביב: רסלינג.

Hannah Arendt (1958). *The 13
Human Condition*. Chicago:
University of Chicago Press
;אזולאי, דמיון אזרחי, 51-54.

Roland Barthes (2000 14
[1980]). *Camera Lucida*.
London: Vintage Books, p. 77.

לו כדי להורות על תווים דומיננטיים בכתיבה של עידן המאבק. מעמד הבכורה של הסימן-בבחינת-אמת התבטא בהשקעה מאסיבית, מצד סופרים וצנזורים-מטעם-המדינה גם יחד, בכינונו של הסימן הריאליסטי כמשכנה של האמת. לפי השקפה זו, המעבר ממסמן למסומן על פי הקונבנציות הריאליסטיות הוא בגדר אירוע מייד, לא-מתווך, ובתור שכזה הוא מסמיך את הטקסט הספרותי לגלות את האמת בדבר הגוענות. הסופרת הלבנה רוז מוס גרסה בניסוח טיפוסי: "אמירת האמת מזיקה לאפרטהייד, ולפיכך, "המחויבות העיקרית היא לומר את האמת."⁷ אני טענתי בספרי כי ועדת האמת והפיוס פונה גם היא אל הגוף כדי להפיק ממנו פרנציאליות מיידית, נרטיב היסטורי בשר-ודם המשכפל את הכלכלה הסמיוטית של הריאליזם.

הזמנתם הנדיבה של חיים דעואל לוסקי ואבי גנור לחשוב-מחדש את המהלך הזה במסגרת האנתולוגיה הנוכחית מאפשרת לי לעמוד על השלכותיו ביחס לתרבות הוויזואלית. הגוף שאחר עקבותיו אני מתחקה בחיבור זה מוצב בין הרפרטואר הטקסטואלי של השיח הספרותי הדרום אפריקאי לבין הפרוטוקולים של התרבות הוויזואלית האוצרים את מובניה בעבור קורבנות, מקרבנים וחברים בוועדת האמת והפיוס, כמו גם בעבור ציבור רחב יותר בדרום אפריקה ומחוצה לה. נקודת המוצא שלי בדיון זה היא הגדרתה של אירית רוגוף את התרבות הוויזואלית כ"זירה של ייצוגים ויזואליים המופצים בשדה הראייה ומכוננים אתרים של נראות (בעודם ממשטרים אתרים של אי-נראות), סטריאוטיפים, יחסי כוח, יכולת לדעת ולאמת."⁸ הדגש שרוגוף שמה בהגדרתה על ההפצה והמשטור של הנראות חיוני במיוחד לחקירת האופנים שבהם מחזות של סבל קושרים גוף לידע בהליכים של ועדת האמת והפיוס. המינוח של רוגוף משיק למושג "משטר הנראות" שטבע כריסטיאן מן,⁹ ומשמש גם את האנתרופולוג הרפואי אלן פלדמן, הסבור כי מושג זה חל על "מערכים וטכניקות של ויזואליזציה פוליטית: המשטרים המקצים צורות ראייה ואופני היראות בעודם מסיטים אל מחוץ לתחום הראייה צורות ואופנים אחרים של תפיסה ויזואלית. משטר ראות הוא אשכול של פרקטיקות ודפוסי שיח המייסדים את טענות האמת, דרגות הטיפוסיות ורמות המהימנות של מהלכי ראייה ומושאים נראים, וקובעים את מידת התקינות הפוליטית של אופני הראייה השונים."¹⁰ להלן אני מבקשת לטעון לקיומו של משטר ראות ספציפי, שמכוחו יכלה ועדת האמת והפיוס של דרום אפריקה לקבוע את מראה הגוף הפגוע כמקום של הזיכרון הלאומי, לקרוא בגוף הפצוע כבמראה-מקום ("רפרנס").

משטרי הנראות הם פוליטיים בהכרח. במובן זה, המושג של פלדמן מצטלב עם טענתה של אריאלה אזולאי בדבר "האמנה האזרחית"¹¹ או "האונטולוגיה הפוליטית" של הצילום.¹² אזולאי מחלצת את המעמד הפוליטי של האונטולוגיה של הצילום נוכח העובדה שהצילום עולה מתוך יחסי הריבוי הנתפסים כתו-הזיכר של הפוליטי במחשבתה של חנה ארנדט.¹³ התייחסותה המרובדת של אזולאי לאונטולוגיה הפוליטית של הצילום עוקרת אותו מאופני המונות המותנים בתפיסתו כיצירה אמנותית וכקניין בלעדי של הצלם. אזולאי מבחינה בין "האירוע המצולם" לבין "האירוע של הצילום", מתוך מטרה לחתור תחת בכורתן של הרפרנציאליות או האינדקסיקליות, אשר קיבלה ביטוי מפורסם ביחסו של בארת לצילום כאובייקט הלוכד את "מה שהתרחש".¹⁴ במקום למקד את המבט בממד ה"נראה" של הצילום, מסבה

- 15 אזולאי, האמנה האזרחית של הצילום, עמ' 95.
- 16 Michel Foucault (1980). "Two Lectures," in Colin Gordon (ed.), *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977* (pp. 78-108). Brighton: Harvester.
- 17 אזולאי, דמיון אזרחי, עמ' 113.
- 18 אזולאי, האמנה האזרחית; אזולאי, דמיון אזרחי, ראו במיוחד עמ' 121-123, 215-238.
- 19 Ariella Azoulay (in press). *Civil Imagination: The Political Ontology of Photography*. Trans. Louise Bethlehem. London: Verso.
- 20 Minkley et al., "Thresholds", p. 8.
- 21 שם, עמ' 9.
- 22 שם, עמ' 12, ראו גם עמ' 126.

אזולאי את תשומת לבנו לשאלות הנוגעות במפגש שהוליד את הדימוי, כמו גם במפגשים שהתרחשו בעקבות הפצתו. לדידה, הצילום הוא "צורת יחסים בין יחידים שאינה מתווכת דרך שלטון. מי שממען דרך התצלום - או מציב את עצמו כנמענו - הוא אזרח, גם אם אין לו מדינה, גם אם בלשונה של ארנדט 'הזכות שלו להיות בעל זכויות' נפגעה. המרחב האזרחי של הצילום פתוח גם בפניו."¹⁵

כך משתתף הצילום בכינון המחודש של מה שאפשר לכנות בעקבות מישל פוקו בשם "ידע מוכפף",¹⁶ או במילותיה של אזולאי: "מבט מעשי ואזרחי מתעקש על היות התצלום מקור של ידע הטרוגני שבאמצעותו ניתן לשחזר את המשטר כפי שהוא מתקיים בפועל כיחס שבין שלטון לנשלטים ובין אזרחים ללא-אזרחים, ולא כפי שהוא מייצג את עצמו."¹⁷ הצבתה של האמנה האזרחית, על מחויבותה ל"דמיון האזרחי", בהקשר ההיסטורי של הנקבה הפלסטינית, היא מהלך חיוני למעורבותה של אזולאי כאינטלקטואלית ישראלית. מקרים פרטיים, הבוחנים את האמנה נוכח תנאיה ההיסטוריים, בויקה לכיבוש פלסטין בידי ישראל, מצטרפים לחטיבה מרכזית בשני הספרים שהקדישה לנושא זה.¹⁸ אף על פי שאזולאי אינה נדרשת למונח "משטר ראות", באחרית הדבר למהדורה האנגלית של ספרה, העומדת לראות אור בקרוב, היא טוענת כי השטחים הכבושים הם בגדר "סטודיו צילום מורחב, חסר-גבולות" - אתר שבו פלח אחד של האוכלוסיה היושבת בין נהר הירדן לים התיכון - היהודים - מונע מראות את אסונו של פלח אחר באוכלוסיה - הפלסטינים - ומגדירו כ"לא-אסון".¹⁹ טענה זו נוקבת את לב-לבה של השאלה בדבר משטר הראות של הכיבוש - בדבר מעמדו ותפקודו של הכיבוש כמשטר ראות עליון. בדומה לאזולאי, אני מתעניינת בממד ההיסטורי של משטרי ראות בתנאים של שליטה גזעית. השאלות שחיבורי מעלה מתחקות אחר משטרי הראות הצרים את הדמיון הפוליטי בדרום אפריקה מיד לאחר המעבר לשלטון דמוקרטי. אני מבקשת לשאול כיצד מראיתו של הגוף, כפי שהיא מובנית על-ידי ועדת האמת והפיוס, מצרה ומצמצמת את אופקי השחרור שמבטיחה אותה ועדה עצמה.

ריפוי הוא גילוי

בניתוח מוקדם, שהפליא לראות את הנולד, ציינו גרי מינקלי, סיראג' ראסול ולזלי ויטז כי ועדת האמת והפיוס שימשה "כמפתן לזיכרון האפרטהייד [...]. במובן המורחב של המבט.²⁰ לטענת המחברים, בליבתם הוויוזואלית של שימועי הוועדה היו "תיאורים, ייצוגים וקונפליקטים סביב גופים במצבים שונים של השחתה, פירוק וכליאה, בתנאי הטרור של העבר. שוב ושוב השמיעו העדים טענות ביחס לחלקי גוף ושיירים אנושיים, אשר נראותם, שיקומם, והבעלות המחודשת עליהם, היו למטאפורה של הסדרת העבר והאפרטהייד.²¹ זאת ועוד, באמצעות "הוויוזואליות של הגוף המוצג מבעד לשורה של מקרים פרטיים, הופך העבר האפרטהידי להיות מדיד, שקוף, מתועד וסופי, כך שאפשר לחתום את עידן האפרטהייד אחת-לתמיד על סף הולדתה-המחודשת של האומה בחבליה של 'אכזריות מעודנת' [כהגדרתו של הארכיבישוף דזמונד טוטון]."²²

Kenneth Christie (2000). 24
*The South African Truth
Commission*. Basingstoke and
Hampshire: Palgrave, p. 178.

Jacques Derrida (1976 25
[1967]). *Of Grammatology*.
Trans. Gayatri Chakrovoty
Spivak. Baltimore: Johns
Hopkins University Press, p. 9.

Susan Stewart (1993). 26
*On Longing: Narratives of
the Miniature, the Gigantic,
the Souvenir, the Collection*.
Baltimore: Johns Hopkins
University Press, p. 140.

23 סירובי להדגים נובע בראש
ובראשונה מאי הנוחות שלי נוכח
תפקידה של הסינקדוכה בייצור
הדוּגמא - עניין הנוגע לאופנים
שבהם הוועדה עצמה ייצרה את
מה שכונה על ידה "חלוות ראוה"
(Truth and Reconciliation
Commission, South Africa
1988, vol. 5, chap. 6, par. 58.
Cape Town: Juta and Co.
[http://www.doj.gov.za/trc/
hrvtrans/hrvel1/goniwe.html](http://www.doj.gov.za/trc/hrvtrans/hrvel1/goniwe.html).
(accessed 4 September 2004).
בכל מעמד של כניעה, בכל שימוע
המחזיר את "ההרג, החטיפה,
העינויים או היחס הלא-אנושי
שהיה מנת חלקו של בן-אנוש
כלשהו" (Promotion of National
Unity and Reconciliation Act,
No. 34) בתורת עדות, אנו חוצים
את קו ההפרדה בין החלק לבין
השלם - פער שהסינקדוכה מאחה,
אם גם חלקית, עם הפקדתו של
החלק על ייצוגו של השלם. הבנייתו
של הקורבן כסובייקט אוניברסלי
מתרגמת את הסינקדוכות של
לשון הקורבן, המעיד בשמו שלו.
דרידה עומד על נקודה זו ממש
כאשר הוא מקדיש את רוחות
הרפאים של מרקס לזכרו של כריס
האני:
"לעולם אין לדבר על רציחותו
של אדם כפיגורה, ואפילו תהא
זו פיגורה המעמידה מופת
על-ידי רטוריקה של דגל או של
מארטיריות. חיי אדם, ייחודיים
כמו מותו, לעולם הם יתרים על
כל פרדיגמה ואחרים מכל סמל.
זה הדבר שהשם הפרטי נקרא
לקרוא בשמו" (Jacques Derrida
[1994]. *Specters of Marx:
The State of the Debt, The
Work of Mourning, & the New
International*. Trans. Peggy
Kamuf. New York and London:
Routledge, p. XV). רק עם פירושה
של הסינקדוכה יכולים אנו, נמעניה,
לשוב ולהיקרא לאותה "אחריות
אינסופית" שדרידה מדבר עליה
(שם).

בעזרת ניתוח זה אפשר לעמוד על חלקה של ועדת האמת והפיוס
בכינונו של משטר ראות, במובן שהוצג לעיל: אשכול של פרקטיקות
ויזואליות המייצר את צורתה החברתית הראויה של העובדתיות.
טענתה של הוועדה ל"שקיפות" כנגד שקרנותה של מדינת האפרטהייד
מצד אחד, והערך המוסרי שתלתה ב"גילוי" מצד אחר, הם המאפיינים
הסימפטומטיים של משטר האמת המבוסס על סימנים של ראייה.

אתוס הגילוי, חותמה המוסרי של ועדת האמת והפיוס, מגבש את
הוויזואליות סביב שני מופעים פרדיגמטיים. אני מבקשת להביא מופעים
אלה מבלי לנסות להדגים²⁵. המופע הראשון הוא ההוצאה מן הקבר,
אקט שהוועדה ניכסה בנקל כדימוי לעבודתה-שלה. לדירו של אילן
לאקס, חבר הוועדה להפרת זכויות אדם, ההוצאה מן הקבר היא בגדר
עידון מתקדם של הנראה:

כפי שאתה חופר בעקבות האמת, אתה חופר בעקבות שרידים של
אדם מסוים. אתה מגלה את כל הסימנים והעקבות שמראים לך איפה
הפכו את האדמה. לאט-לאט הרמזים מראים לך שהאדם נמצא כאן.
אחר כך אתה מתחיל לגלות את הסידי ששמו על הגופה, זה הדבר
הראשון שאתה רואה, ואחר כך העצמות. אחר כך אתה בודק כדי
לראות שכל העצמות שם, שכל החלקים ברשותך. חור קטן ומדויק
בעורף, מתאים בדיוק לקוטר של קליע 9 מ"מ. ואז המשפחות, בין
שמחה על מציאת השרידים של יקירן לבין הצער שבא עם אישור
המוות. אבל ככה הן יכולות להביא דברים לידי סיום.²⁶

השימוש החוזר, הקומפולטיבי, באוצר-מילים ויזואלי ("סימנים [...] עקבות
שמראים לך [...] הרמזים מראים לך [...] הדבר הראשון שאתה רואה [...] אתה
בודק כדי לראות") מייצב זמנית את מראה הגופה בקטע זה, ואוצל
לה מידה של מקובעות בפרק הביניים שבין הפקרתה לאי-נראות לא-
הולמת לבין הפקדתה בתחומה של אי-נראות הולמת. העצמות הקונות
את עצמותן האונטולוגית באמצעות השיח והקבורה-מחדש²⁵ מקיימות
יחסים חלקיים-בהכרח עם הגוף שאת שלמותו האבודה הן מייצגות.
במעמדן כסינקדוכה, הן מזמנות את שלמותו הנעדרת של הגוף. בה
בעת, חלקיותן כשרידים שוברת את רצף החלל והזמן ומגלמת את
"הטרנספורמציה האיומה של משמעות לחומריות."²⁶

- Open University, p. 261.
- Damian Grant (1985 **33** [1970]). *Realism*. London: Methuen, p. 9.
- 34** סיטו טוטן באופן משכנע: "הפונקציה של האילוסטרציה אינה מתמצה ב'הבהרה' או 'הנהרה'. האילוסטרציה גם 'מדגימה או מוכיחה באמצעות דוגמא'. שורש המילה (lustrace) מאפשר לחשוב על האילוסטרציה כצורה של טיהור טקסי או ריטואלי. האילוסטרציה, במובנה המלא של המילה, היתה הצורה שעל ידה ייצרה ועדת האמת את האמת של האפרטהייד. ועדת האמת הבהירה את האמת של האפרטהייד באמצעות הדגמה, אך בה-בעת היא המחזיזה פולחן שטיהר את דרום אפריקה החדשה מן האפרטהייד - ובאורח בלתי נמנע, אולי, ייצר גם מושג מטוהר של האפרטהייד עצמו. האילוסטרציה שימשה כמודוס של טיהור בלא טיהור, שעליו נסמך הקתריזם של ועדת האמת." (Adam Sitze (2003). *Articulating Truth and Reconciliation in South Africa: Sovereignty, Testimony, Protest Writing*. Unpublished Ph.D. dissertation, University of Minnesota, p. 28.).
- Joss Marsh (1998). *Word 35 Crimes: Blasphemy, Culture and Literature in Nineteenth-Century England*. Chicago: University of Chicago Press, p. 261.
- Charles Sanders Peirce **27** (1992 [1980]). "On the Algebra of Logic: A Contribution to the Philosophy of Notation". In N. Houser and C. Kloesel (eds.), *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*. Vol. 1 (1867-1893) (pp. 225-228). Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Ferdinand De Saussure **28** (1974). *Course in General Linguistics*. Trans. W. Baskin. London: Peter Owen.
- Peirce, "On the Algebra of **29** Logic", p. 226.
- 30** שם.
- 31** ראשיתו של טיעון זה במחשבה על הרומאן הפוסט-אפרטהייד של ג' מ. קוטזי, חרפה (J. M. Coetzee (1999). *Disgrace*. (London: Secker and Warburg שפואטיקות העדות המגולמת בו נסמכת על אדוניה של הנראות כתנאי-מקדים לכינון סמכותו של הגוף הטובל (הגברי, הלבן) Louise Bethlehem (2003).) "Aneconomy in an Economy of Melancholy: Embodiment and Gendered Identity in J. M. Coetzee's *Disgrace*", *African Identities* 1(2), 167-185; J. M. Coetzee (1992). *Doubling the Point: Essays and Interviews*. Cambridge, MA and London: Harvard University Press, p. 248. אני עוקפת את מושג האייקון של פירס משום שהוא אינו מציב את סמיכות-הגופים כרכיב חיוני בייצור, אלא נסמך על יחס גלובלי יותר, המבוסס על "דומות גרידא" Pierce, "On the Algebra of Logic", p. 226).
- Roland Barthes (1995 **32** [1967]). "The Reality Effect". In Dennis Walder (ed.), *The Realist Novel* (pp. 258 -261). London: Routledge and The בניגוד לשריד, הארכיב הפרגמנטרי של גוף אחד המוחזק על- ידי גוף אחר, הצלקת המוצגת בפני הוועדה, מציב את העצמי כזירת פשע. בדומה לשריד, גוף זיכרון זה מקיים יחסים אשר אינם שרירותיים גרידא עם הגוף שאת שלמותו הוא מְפָסֵק. השריד והצלקת מבוססים על הלוגיקה של האינדקס, במושגיו של צ'רלס סאנדרס פירס,²⁷ בכך שהם מייצרים סמיוטיקה אשר אינה מצייתת לאקסיומת השרירותיות של פרדינן דה סוסיר.²⁸ מושג האינדקס של פירס²⁹ משעה את שרירותיותו של היחס בין הסימן למושא - או בין המסמן למסומן בסכימה הסוסיריאנית המוכרת - באשר האינדקס "מסמן את המושא מכוח הקשר הממשי שהוא מקיים עמו", בין שיהיו אלה יחסים סיבתיים או יחסי סמיכות. פירס מציין לדוגמה את הסימפוטום הפיזי או את האצבע המורה, ומסביר כי "האינדקס אינו טוען מאומה, הוא אינו אומר אלא 'שם!'. הוא כמו משתלט על עינינו, ומפנה אותן בכוח לעבר מושא מסוים, ולא עוד."³⁰ המוטיבציה האינדקסיקלית של הסימן טוענת אותו בכוח-האכיפה של ה"שם!", המובן על-ידי פירס כסוכנות ויזואלית במובהק.³¹
- הצלקת כופה את עצמה על המבט, ונצרכת במסגרתה של כלכלה מצינית. נראות זו הופכת את הצלקת לסימן אינדקסיקלי, המאמץ את פני הגוף כתנאי האפשרות של כתיבתו הקריאה. הצלקת מעתיקה, מעשה-מזכיר, את האלימות: היא ממחזזה מודוס ריאליסטי של הכתוב בתורת "המפגש הטהור של המושא עם ביטויו."³² הצלקת מְמַנָה עצמה למעתיקה נאמנה של האמת, מאחר שמהימנות רישומה נסמכת על האונטולוגיה של הגוף. ההלימה שביסוד תיאוריות ריאליסטיות של מימוס מתגלמת במקרה זה בהתגלמותו של המסמן בבשרו של המסומן - התגלמות שהגופה המתייבשת מציגה עם הידלדלות הבשר מעל עצמות השלד. אך הצלקת הנחשפת למבט הציבורי בתנאי המשטר הסקופי של הוועדה לא זו בלבד שהיא מחוללת את "טיהורה המרומם של העובדה" - כהגדרתו של דמיאן גראנט³³ - אלא היא מרוממת את העובדה למדרגה מטהרת, ומחוללת אותו טיהור של הגוף החברתי, שסיטו היטיב כל-כך לזהותו.³⁴ כמזכרת הטיהור, הצלקת סבה לאחור אל האלימות שבשורש החקיקה. כפי שמזכיר לנו ג'וס מארש,³⁵ עם הוראותיו ההיסטוריות של הפועל "writan" נמנים "לחרוץ, לחרוט, לגלף, לחקוק בעזרת מכשיר חד." ואם כך, במקום שבו יש חקיקה, יש גם

מצע מקדים, המשמש כדימוי לקדימות יסודית ומייסדת.³⁶

דומה אפוא שפנייתה של ועדת האמת והפיוס לגוף מבטיחה רפרנציאליות מיידיה, לא-מתווכת, כמו מחשלת לגוף היסטורי חומרי, בשר-ודם. אך תפיסתו של הגוף כסימן ליטראלי, החיצוני למערכת הלשונית שאותה הוא נקרא לבסס, כרוכה בסילוף-רבתי של היחסים המורכבים, המערבים את האחד בייצורה של האחרת, ולהפך, כטענתה של ג'ודית באטלר.³⁷ לפי באטלר, החוב לסימון הוא המקנה לייצוג השיחני של הגוף מעמד פרפורמטיבי (בניגוד למעמד מימטי או איזומורפי): "הגוף המוצב כקודם לסימן תמיד מוצב או מסומן בתור שכזה. הפרוצדורה של הסימון היא שמייצרת בבחינת אפקט של מהלכה אותו גוף עצמו, שהיא טוענת לגלותו בבחינת הדבר המקדים את פעולתה. אם הגוף המסומן כקודם לסימון הוא אפקט של הסימון, כי אז המעמד המימטי או הייצוגי של הלשון, המאחר את הסימנים לגופים בבחינת מקור ובבואה, אינו מימטי כלל ועיקר."³⁸

בעקבות באטלר אני מבקשת להתעקש על עקבותיו הלא-נמחים של הסימון, הדבקים אפילו בגוף המדמה לדחות את השיח באשר הוא לטובת חומריות צרופה. באטלר כותבת: "למטרותי הנוכחיות אני סבורה שאפשר לטעון כי הגוף אינו נודע או מזוהה בנפרד מן המתאר הלשוני המוחק את גבולותיו מבלי לטעון בכך כי הגוף אינו אלא הלשון שבאמצעותה הוא נודע."³⁹ אך לא הלשון לבדה מוטלת על כף המאזניים.

הסובייקט המגולם-בגוף נתון ללחצם של אמצעי שליטה, המופעלים על יסוד הנחות מסוימות (קונטינגנטיות ומשתנות) בדבר גופניותו - אותה חומריות שלמרות הכרחיותה לעולם אין היא מקדמית ממש; או אחרת, לעולם אין היא מקדימה את האמצעים ה(מ)חוקקים את הכרחיותה.⁴⁰ ציוויים נורמטיביים, פרקטיקות פרפורמטיביות, ורשתות מוכּנים חברתיות ("קפיטליזם", "קולוניאליזם") פועלים על האורגניזם, צרים עליו וצרים אותו כגוף שזוהו נקבעת ביחס למשתנים של אתניות, גזע, מגדר ומעמד.⁴¹ כך, מבנים חברתיים ותרבותיים, המשוקעים בהקשרים הפוליטיים, האידיאולוגיים וההיסטוריים של ייצורם, הם שמגדירים את הגוף המציג, על פי הבנה זו, קונסטרוקט היסטורי ופנטזמטי יותר מאשר ממשות חומרית. אלא שוועדת האמת והפיוס אינה שותפה להבנה זו.

36 כהן ואחרים מעינים בשימוש האנטי-הגמוני שעושה דה מאן במושג "inscription" ומצינים כי הגינאלוגיה של המונח טומנת בהסתעפויותיה "הבטחה לרפרנציאליות, ממשות שאינה ניתנת לצמצום, הוויה פרה-פיגורטיבית ואל-לשונית" (Cohen et al., *Material Events*, p. viii). בהוראותיו אלה המושג מייפה את כוחו של הייצור האידיאולוגי-במובהק של "הרפרנציאליות הלא-מתווכת", כהגדרתו של דה מאן. במנחיו של השדה שלנו יכולה רפרנציאליות זו ללבוש את דמותה של הפנייה לחומריותו של הגוף, "המדברת-בעד-עצמה" כביכול.

37 Judith Butler (1993). *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*. London and New York: Routledge, p. 30; Judith Butler (2001). "How Can I Deny that These Hands and This Body are Mine[?]?", in T. Cohen, B. Cohen, J. Hillis Miller and A. Warminski (eds.), *Material Events: Paul de Man and the Afterlife of Theory* (pp. 254-273). London and Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 256, 257.

38 Butler, *Bodies that Matter*, p. 30.

39 שם, עמ' 256.

40 Jacques Lacan (1977). *Écrits: A Selection*. Trans. A. Sheridan. London: Tavistock; Michel Foucault (1990 [1976]). *The History of Sexuality. Vol. 1: An Introduction*. Trans. R. Hurley. London: Penguin; Judith Butler (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London and New York: Routledge; Butler, *Bodies that Matter*; Butler, "How Can I Deny that These Hands and This Body are Mine[?]".

41 האופן שבו רותמת פטרישיה קלו אמצעים טכנו-מדעיים בשירות הביקורת החברתית נסמך, בין השאר, על מחקרה של לוסיאנה פאריסי וטיזיאנה טראנובה, שמטרתם להפריד בין הגוף לבין האורגניזם. לתפיסתן, "האורגניזם, יותר מכפי שיוצר, תוגבר והועצם על-ידי החברה הממשטרת על מנת שיעשה להגדרתו האולטימטיבית של הגוף. הגוף מופשט ומאורגן על מנת שאפשר יהיה לאמנו: לשכפלו ולהרבותו במעגל תרמו-דינאמי של צבירה והתרחבות; להכשירו לעבודה." קלו מוסיפה: "זהו הגוף העמל של הקפיטליזם המערבי המתועש [...] זהו גופו של הסובייקט הלאומי, הסוברי, שנועד מן הקולוניאליזם. זהו גם גופה של התיאוריה האבולוציונית הדרוויניסטית; זוהי צורתה של הרבייה המינית שתאורית האבולוציה רושמת לנו על פי קריטריונים של זיווג ומוצא. זהו גופם של המגדר, המין וההבדלים האתנו-גזעיים והמעמדיים על משמעויותיהם המצטברות." Patricia Clough (2004). "Future Matters: Technoscience, Global Politics and Cultural Criticism". *Social Text* 80(3), 1-23, p. 3.

Cathy Caruth (ed.) (1995). **49** Introduction: Trauma and experience. In *Trauma: Explorations in Memory* (pp. 3-12). Baltimore and London: Johns Hopkins University Press. לטיכום קצר של משמעותו והתפתחותו של מושג זה אצל פרויד ראו: Jean Laplanche and J. B. Pontalis (1973). *The Language of Psycho-Analysis*. Trans. D. Nicholson-Smith. New York: Norton, pp. 111-114.

Ted Cohen, J. Hillis Miller **42** and Barbara Cohen (2001). "A 'Materiality without Matter?'. In T. Cohen, B. Cohen, J. Hillis Miller and A. Warminski (eds.), *Material Events: Paul de Man and the Afterlife of Theory* (pp. vii-xxv). Minneapolis and London: University of Minnesota Press, p. x.

Allen Feldman (2003). **43** "Political Terror and the Technologies of Memory: Excuse, Sacrifice Commodification and Actuarial Moralities", *Radical History Review* 85, 58-73.

Rory Bester (1999). "At the **44** Edges of Apartheid Memory", paper presented at the Iziko Museums of Cape Town Conference, *Encounters with Photography: Photographing People in Southern Africa, 1860-1999*, 14-17 July 1999 <http://www.museums.org.za/sam/conf/enc/bester.htm/> (accessed 29 August 2004).

Cohen et al., *Material*: ראו: **45** *Events*, p. viii.

46 הכותרת של תת-פרק זה מתייחסת, כמובן, ליצירתה של אליין סקארי מ-1985, הנושאת שם זה.

Feldman, "Violence and **47** Vision", p. 41.

Ciraj Rassool, Leslie Witz **48** and Gary Minkley (2000). "Burying and Memorialising the Body of Truth: The TRC and National Heritage". In W. James and L. van de Vijver (eds.), *After the TRC: Reflections on Truth and Reconciliation in South Africa* (pp. 115-127). Athens, OH: Ohio University Press, p. 126.

הוויזואליות של הגופה המוצאת מן הקבר, ועוד יותר מכך של הגוף המצולק, השסוע או הפצוע בתצוגה הפומבית של הוועדה, מבססת את סמכותו של האינדקס על חומריותו של הגוף, מציגה אותה לעין על פני הגוף. הוועדה מפעילה צורה מסוימת של מנמו-טכניקה⁴² או "טכנולוגיה] של זיכרון,⁴³ המקדימה אפילו את הטכנולוגיות הסופחות ללא הרף את "תעבורתה התרבותית בחלקי גוף".⁴⁴ ועדת האמת והפיוס מדמה להפיק מן הגוף הבטחה לרפרנציאליות מיידית ובלתי מתוכנת ולנרטיב היסטורי חומרי-עד-תום, חקוק-בבשר. בפועל היא מייצרת זיכרון המגייס את הגוף כדי לעגן בו את הפרדה-היסטוריות של הרפרנציאליות ואת הרפרנציאליות של ההיסטוריה.⁴⁵ במילים אחרות, האפלתה של טכניקת קידוד מסוימת היא שמניחה לנראותו של הגוף הפגוע להיקבע כמקום של הגילוי.

הגוף בכאבו⁴⁶

האמת ההיסטורית של האפרטהייד נסמכת על הֶרְאִייתו המימטית של הגוף שהושחת בחומריותו המוצקה, המציקה. המשטר הסקופי של ועדת האמת והפיוס מעלה על נס את מובנה הלא-מתווך, כביכול, של הראיה החומרית לאלים, העדות החקוקה על הגוף. חזקתה האפיסטמולוגית של הוועדה על הגוף, המיוסדת על אפשרות ההלימה המימטית, מחלצת אפשרות זו מן הגוף על-ידי התאמתו של הסבל - באמצעות "האתיקה של מהימנות המבט"⁴⁷ - ל"מעריך האמפירי של הגוף".⁴⁸ אך האין חזרתו של הגוף בדמות זו עשויה לאותת על התפרצותו של נאכטראגלישקייט, בדיוק במידה שבה האפרטהייד חשף את הגוף להיסטוריוזציה?

במושג "נאכטראגלישקייט" (Nachträglichkeit) מכוון פרויד להמחזתה המחודשת של התנסות מינית משחר הילדות לאורן של התנסויות מאוחרות יותר, ממשיות או פנטזמאטיות, כך ש"האפקט המושהה" של הטראומה מועתק אל מעבר לתקופת החביון. חוקרים בני זמננו, כקאתי קארות, עמדו על מקומה של השהיה זו במבנה הזמן המפוצל של הטראומה.⁴⁹ אני סבורה כי גלגול מסוים של האיחור הפרוידיאני, מעין שכתוב טראומתי של הגוף הפוליטי של האפרטהייד, ארוג בחוט מוסווה-בקושי לשיח של ועדת האמת והפיוס. נשוב ונשקול את האופן שבו ועדת האמת והפיוס מגייסת את ה"קורבן" לשירותה של

http://www.umich.edu/~iinet/
journal/vol1no2/achmet.html/
[accessed 1 September 2004].

Robert A. Wilson (2001). 50
*The Politics of Truth and
Reconciliation in South Africa:
Legitimising the Postapartheid
State*. Cambridge, MA:
Cambridge University Press,
pp. 2-3, 13-17.

51 שם, עמ' 17.

Arendt, *The Human
Condition*, p. 96.

ראו גם הדיון אצל טיטז (Adam
Sitze (2002). "A Truth that is
Justice, A Writhing that is
Truth". *Theoria: A Journal of
Social and Political Theory* 99
(pp. 87-125, 110).

זיהוי הטיפוסי של zoë כמצבו
הייחודי של העבד רלוונטי לטענתו
של פלדמן בדבר קיומה של מעין
המשכיות נוסטלגית בין שיטות
העינוי ששימשו את הפונקציונרים
של האפרטהייד לבין שיטות
הענישה שהיו מקובלות בקרב בעלי
העבדים בדרום אפריקה. לדיון
ב"נקרו-פוליטיקה" של העבדות
במטעים ראו:

Allen Feldman (2002).

"Strange Fruit: The South
African Truth Commission
and the Demonic Economies
of Violence". *Social Analysis*
46(3), 234-265.
וכן:

Achille Mbembe (2003).
"Necropolitics". *Public Culture*
15(1), 11-40.

Wilson, *The Politics of
Truth and Reconciliation in
South Africa*, pp. 114-121.

54 שם, עמ' 16-17.

Zackie Achmat (1994). 55
"Off the Control Track:
Power, Resistance, and
Representation in South
Documentaries". *The African
Journal of the International
Institute* 1(2), Chapter 5.

לאומיות דרום אפריקאית לא-אתנית, וגזרת ממנה אמת-מידה לצורתה
המשוקמת (על יסוד חוקה חדשה) של האזרחות:⁵⁰ "הוועדה גיבשה את
ההיסטוריה הרשמית של המרטירים של המאבק [נגד האפרטהייד] כדי
למסד אותן חוויות משותפות, מרות, של האפרטהייד, שהשתקו קודם
לכן, כתימה מאחדת בגרסה הרשמית החדשה של תולדות האומה."⁵¹
האפשרויות הנרטיביות הנתחמות ונחתמות בשיקה של הוועדה אינן
מתמצות בהולכת מכאובו של הגוף. ועם זאת, דווקא המסירה הביוגרפית
מפשיטה את גופו של הקורבן (ושמא היא [שבה] וקורעת ממנו את בגדיו?),
מפשיטה אותו לכלל סמכות לגולל עצמי חברתי מוכלל - קונסטרוקט
שחנה ארנדט, למשל, תולה בו את ההבחנה בין "bios" למה ש"אינו אלא
zoë".⁵² בפועל, הוועדה צמצמה בהתמדה את הביוגרפיה האינדיווידואלית
לתו-התקן הגורף והמאחיד של "הגוף בכאבו"; במסירתה את מכאובו של
הגוף, עקדה אותו הוועדה במוסרותיו של נרטיב תיאולוגי-גאולתי מחמיר-
בהסכמתו של ה"קורבן" או בלעדיה; בין שהטמעה זו היתה מוצדקת ובין
שלא.⁵³ הריאליזם של ייצוג הפגיעה הפך אלגורי במפגיע.

אלא שבאורח פרדוקסלי, כאשר הוועדה מציבה את גופו של המרטיר
כחיץ בין העבר האפרטהידי לבין ההווה הדמוקרטי, אתר הופעתה של
האחרות המכוננת של האומה החדשה,⁵⁴ הגוף המופשט לשם תפקיד זה
מתלבש באלגוריות ומציג מופע סמיוטי: כבר ב-1994 זיהה זאקי אכמט
בטופוס של המרטיריות את הרווח הטמון בטרטי תעודה המתנגדים
לאפרטהייד, "קירוב מימטי לאמת [...] הנגזר מחוויות של סבל, דיכוי ומוות."⁵⁵
לפי אכמט, מימיס זה שב ומבצע את מעגל ההקרבה שהוא מייצג:

מעיון מרפרף זה בארכיב שיצרו אמני הווידיאו בשנות השמונים
עולה כי "הזיכרונות העממיים" אינם מאכלסים טקסטים אלה, אלא
מיוצרים על-ידי מערכי שיח המקדימים ומטמיעים אותם בעת
ובעונה אחת. שיח ההקרבה, המתגבש בחלל-ביניים זה, מבנה
את גרסתו-שלו לזיכרון העממי. הקירוב המימטי לאמת בטקסטים
הללו, הנגזר מחוויות של סבל, דיכוי ומוות, אוכף מחזה-קורבן
שיש בו כדי לשוב ולהמציא את הטראומה המקורית של מלחמות
וכיבוש קולוניאליים, עליונות גזעית ופערים מגדריים ומעמדיים -
ולחקרנה על גופם של המרטירים.

איני ניצבת מחוץ להשגתה של Nachträglichkeit ז.

60 קטע מפרוטוקול השימוע שערך ארגון "אמנסטי" לג'פרי ט. בנזין ב-14 ביולי 1997, בקייפטאון, שבמלכו הודגמה שיטת העינוי של "השק-הרטוב":

מר [טוני] ינגני: השתמשת בשיטה הזאת עלי, אבל לפני ששמת את השק השחור על הראש שלי, קשרת לי את העיניים, נכון?

מר בנזין: אני לא בטוח במאה אחוז, אבל יכול להיות, כן.

מר ינגני: קשרו לי את העיניים ואחר כך השתמשו עלי בשק. אני שואל אותך כי אף פעם לא ראיתי שהשתמשו בשק הזה על מישהו אחר, ואפילו כשהשתמשו בו עלי לא ראיתי אותו. אני חושב שזה מעניינם של הציבור והוועדה, שתדגים את השימוש בשק.

מר בנזין: רבותי חברי הוועדה, זה היה שק מבד, שהיינו משקיעים אותו במים כדי שיהיה רטוב לגמרי. ואז איך השתמשתי בזה היה להשכיב את הבנאדם על הבטן, בדרך כלל על מחצלת או משהו דומה, כשהידיים קשורות מאחורי הגב. אז הייתי מתיישב לו על הגב התחתון, משחיל את הרגליים שלי בין הידיים שלו כדי לשמור על שיווי משקל ואז דוחף את הראש של הבנאדם לתוך השק ומדקדק חזק סביב הצוואר וככה מפסיק לו את האוויר. (http://www.doj.gov.za/trc/amntrans/capetown/capetown_benzien.h [accessed 30 August 2004]).

Derrida, *Of Grammatology*. 61

Mbembe, "Necropolitics". 56

Giorgio Agamben (1998 57 *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Trans. D. Heller-Roazen. New York: Zone Books, p. 27.

Dan O'Meara (1983). 58 *Volkskapitalisme: Class, Capital and Ideology in the Development of Afrikaner Nationalism, 1934-1948*. Johannesburg: Ravan Press.

Coetzee, *Doubling the Point*, p. 99

מטעמי שלי, אני מבקשת להיזכר בנסיבות שבהן נאמרו הדברים - נאומי של קוטזי לרגל קבלת "פרס ירושלים" ב-1987. האירוניה הטבועה באמירה, הנכפלת בזמן ובמקום שבהם אני-עצמי כותבת-הוד-השרון/ ירושלים, 2004-2006 אינה נעלמת מעיני. ראו:

Ran Greenstein (1995). *Genealogies of Conflict: Class, Identity and State in Palestine/Israel and South Africa*. Hanover: Wesleyan University Press.

ואשיל מִמְבֵּבָה כותב:
"הצורה המשוכללת ביותר של הכוח הנקרו-פוליטי מתגלמת בכיבושה הקולוניאלי של פלסטין [...] האלימות והכיבוש [מצד ישראל הקולוניאלית] נסמכים על אדניו של הטרור המקודש של האמת והבלעדיות (גירושם המוניים, דחיסתם של בני אדם "חסרי מדינה" במחנות פליטים, הקמתן של התנחלויות חדשות). מתחת לטרור של המקודש קודחת החפירה הלא-נלאית בעקבות עצמות חסרות; ההיזכרות המתמדת בגוף שנקרע לאלף פיסות, גוף ששוב לא יהיה זהה לעצמו לעולם; גבולות האפשרות, או מוטב, אי האפשרות לייצג פשע קדמוני, מוות שאין בעבורו מילים: הטרור של השואה, הטרור בשם השואה." (Mbembe, "Necropolitics", p. 27)

משעה שאנו שוקלים את דחיקתו הריאליסטית של הקורבן לידי נראות ביחס לטענותיו של אכמט, הגוף שהושח לידי מרטריות נרתע מפני הכפפתו לאנטלכיה (ייעוד) פוסט-אפרטהיידית, ומתקש על הכלכלה המשונה של זהותו-לעצמו.

לא המצאתה-מחדש של "נקרו-פוליטיקה" קולוניאלית⁵⁶ היא שעומדת על הפרק, אלא שובו של קולוניאליזם-פנימי-מזן-מסוים - או בקצרה, אפרטהייד. כלום לא היה זה האפרטהייד עצמו, שביקש לגיטימציה בחומריותו המקדמית כביכול של הגוף, חומריות שתיווכה הסמוי היתרגם על-ידי השלטון הדרום אפריקאי לכלל מונופול הרמנויטי על הפרקטיקות המפלות אשר ייצרו ושימרו את יחסי הכוח הלא-שוויוניים-להחריד בין הגזעים? הגוף השחור שימש כמצע הוויזואלי בעבור הלשון הלבנה החוקקת את "הדרתו המכילה"⁵⁷ במדינת האפרטהייד. הוויזואליות ניהלה את מסכת ההבדלות הביו-פוליטית של ה-volkskapitalisme⁵⁸ וטבעה את חותמה בכל מרחב נראה לעין: ארץ, עיר, מלון, חווה, תא חקירות, שירותים ציבוריים, ספסל בפארק ובית ילדותי.

חוט-השערה מפריד אפוא בין גיוס קדימותם של החיים החשופים תחת שלטון האפרטהייד לבין גילומיה של עמדה זו (של חומריות זו) לאחר תקופת האפרטהייד. בתנאים אלה הגוף החומרי, המוצג במופעיו הפוסט-אפרטהידיים של הזיכרון, שוב אינו יכול להיתפס בפשטות כמוליכה של אותה אמת עוברת-על-גדוניה, שג'. מ. קוטזי ראה בה פעם את תנאי-היסוד של הגוף החברתי הדרום אפריקאי, "אמת שמוטחת כך מלוא-הדלי, אמת שמציפה ומטביעה כל מהלך של הדמיון."⁵⁹ יהיה זה מדויק יותר לומר שהגוף מייצר את האמת המציפה של נאכטראגלישקייט, משעה שהדלי מוסמך, באורח שערורייתי וסמוי-מעין, ב(אנטי-)חזיון המוצג מאחורי הקלעים, לתפקיד "השק הרטוב" אשר שימש כאבזר במה באחד מדיוני הוועדה בקייפ-טאון.⁶⁰

הדלי המלווה את הגוף לאמיתו, במרתף העינויים או בשיחו של האינטלקטואל המעיד על אמיתה של האמת תחת שלטון האפרטהייד, הוא אתר המפיק מבע טראומתי כהלכתו. כמו כל מקרי ההוודל (différance) הטרואומטי,⁶¹ הוא מאחר את עצמו, מאחר לעצמו - מוליך את "אי-האפשרות" של מופעו ההיסטורי, מופיע בתורת "סימפטום של היסטוריה" שמוֹבְּבָה, כסימפטום אך גם כהיסטוריה, אינו ניתן למיקום

- Caruth, "Introduction: 62 Trauma and Experience", pp. 5-9.
- Ludwig Wittgenstein (1958). 63 *The Blue and Brown Books*. London: Basil Blackwell.
- 64 ויטגנשטיין, בתוך: Veena Das (1996). "Language and Body: Transactions in the Construction of Pain," *Daedalus* 125(1), 67-91.
- 65 שם, עמ' 70.
- Paul De Man (1986). *The 66 Resistance to Theory*, foreword W. Godzich. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mark Sanders (1999). 67 "Reading Lessons". *Diacritics* 29(3), 3-20.
- 68 לעיון ממצה בסוגיות אלה ראו: Bethlehem, *Skin Tight*, pp. 88-91.

בגבולותיהם של מקום או זמן מסוימים.⁶² האיחור נושא את ההכרה כי הסימן-של-האמת, או מוטב, הסימן-של-האמת-מלוא-הדלי, לא היה חזק דיו כדי לעצור את העינויים; ועם זאת, העמדתו של המָעֵנָה נוכח גמולה המושהה של החוקה הפוסט-אפרטהיידית כרוכה בהישנותו המאחרת של עינוי, הנמשך אל העכשיו מקדימותה של האמת דאז, נמשך ואינו חדל; או שמא הוא עוצר מבלי לעצור, מקיים בהתמדתו את האמת הלוקה של הזיקה המימטית. תחת חזונה ההגמוני של הוועדה, כנגד ראותה הלוקה והמלקה, המילים שאני בוררת מזמינות סימולאקרה של דלי להתערב בין תאוותו הפטישיסטית של המשפט למימזיס לבין הגופים שהמימזיס טבוע עליהם כעקבה של עינוי. מעולם לא ראיתי שהשתמשו בשק הזה נגד מישהו, גם כשהשתמשו בו נגדי לא ראיתי אותו. בסופו של חשבון, אין זה מקרה שהגוף הממשי גונב את הגבול המפריד בין האפרטהייד לבין הדמיון הפוליטי שלאחריו, בבחינת מתנת פרידה ממשטר ההפרדה.

לעשות צדק עם הגוף

מה עשויה להיות משמעות הדבר כנגד הגוף הפוליטי (הפוליטיקה של הגוף) של ועדת האמת והפיוס, שאני אומרת שאני מרגישה את הכאב שלך, באורח העושה צדק עם הגוף? ויטגנשטיין⁶³ מעלה את האפשרות הבאה:

אני מרגיש כאב, שעל סמך הכאב לבדו, בעיניים עצומות, אני מייחסו לידי השמאלית. מישהו מבקש ממני לגעת בנקודה הכואבת ביד הימנית שלי. אני עושה זאת, וכשאני מתבונן סביבי אני נוכח שאני נוגע בידו של האדם העומד לצדי... זהו מקרה של כאב המורגש בגופו של אחר.⁶⁴

בפרשנותה היפה לקטע זה, טוענת וינה דאס כי קריאתו הסומאטית של האחר תובעת תגובה הפוקעת מן הסינגולאריות של הגוף-בכאבו: "ההתנסות בכאב זועקת לתגובה, העולה מן האפשרות שכאבי משוכן בגופך; הדקדוק הפילוסופי של הכאב הוא בגדר מענה לקריאה זו."⁶⁵

כשנדרשתי לוויטגנשטיין במסגרת קריאה טקסטואלית צמודה בפעילותה של ועדת האמת והפיוס, נזקקתי לכלים השאובים מעיוניו של פול דה מאן בפיגורטיביות⁶⁶ וממחקרו של מארק סאנדרס על תפקידו של התרגום בהליכי עבודתה של ועדת האמת והפיוס,⁶⁷ כדי לחלץ את המוטיב של ההטעיה/ההתעיה, או שמא מוטב התעויות במובן הדה-מאני,⁶⁸ המשוקע במיזנסצינה שמקדיש ויטגנשטיין לאפשרותה של ההזדהות האמפתית. לצורך דיוננו די לעמוד על כך שוויטגנשטיין מחולל משחק של דאיקטים שעניינו-כאב - שומר בקנאות על רצינותו. הקטע מציג בפנינו "אני" שגופו, גוף בכאבו, נענה להנחיה חיצונית: "מישהו מבקש ממני לגעת במקום הכואב בידי הימנית." אך ההוראה לגעת, שמקורה בדמות השנייה המיוצגת בתמונה זו, לא היתה משיגה את הכאב אלמלא התערבותה של דמות שלישית - השכנה - המשלימה את שתי האחרות. סמיכותה כמטחוי זרוע לגוף-הראשון, הסובל, מניחה לוויטגנשטיין לערוך את מחוותו התועה של האני - מישהו המרגיש כאב בגופו של אחר - בגבולותיו של המובן הליטרלי.

Brandon Hamber (1998). 69
"The Burdens of Truth: An
Evaluation of the Psychological
Support Services and
Initiatives Undertaken by
the South African Truth and
Reconciliation Commission".
American Imago LV1, p. 20.



תמונה מס' 1 נוקאוונה מאפו,
קראדוק, 10 בפברואר 1997. צילום:
ג'יליאן אדלשטיין 2002.

70 קאלאטה נמנה עם ארבעת
הגברים הצעירים שנודעו כ"רביעיית
קראדוק". הארבעה נרצחו בידי
מדינת האפרטהייד ביוני 1985,
לאחר שכוחות הביטחון קבעו כי
מן הראוי "להרחיקם לצמיתות"
מן החברה. קאלאטה, ועמו מאתיו
גוניוונה, ספארו מקהונטו וטיסלו
מהלאולי נחטפו על-ידי כוחות
הביטחון, הוכו ולבסוף נרצחו;
גופותיהם והרכב שבו נסעו נשרפו
כליל. לפרטים אודות החקירה
שניהל ארגון אמנסטי נגד הרוצחים
ראו תצהיר מטעם ועדת האמת
והפיוס באתר האינטרנט:
http://www.info.gov.za/speeches/1998/98217_0x6849810596.htm

מהלך ביניים זה מסמך את הסימון הליטראלי לענות בְּסמיכות, להיסמך לְעגנות. מבעד לתמונה של ויטגנשטיין מסתמן לנגד עיני היסוד האתי הרדיקלי בפרקטיקה של ועדת האמת והפיוס. ויטגנשטיין ממיר את האופיזיציה הבינארית במבנה משולש. הוא מעודד אותנו להביא בחשבון את הגורם השלישי, הניצב מחוץ להיערכותם המקוטבת של הקורבן והמקרבן, מחוץ ליחסי הקורבן עם חבר הוועדה המתשאל אותו, ואפילו מעבר לזיווגם המסורתי של הקורבן והצופה: אני מכוונת לדמותה של ה"מנחמת", שכעת אפשר לזמנה; להניח לה להיכנס לתוך הפריים.

עם תחילת עבודתה שכרה ועדת האמת והפיוס את שירותיהן של קצרניות על מנת שייַדעו את העדים בדבר השלכותיה המשפטיות של עדותם, יתדרכו אותם לאחר מתן העדות, ויספקו להם תמיכה פסיכולוגית לאורכו של הליך השימוע.⁶⁹ כינויים כ"מנחמות" או "נשות הבכי" דבקו בקצרניות בעקבות נוכחותן הגלויה-לעין בשימועים הפומביים, שבמהלכם ניצבו לצד העדים, מחו את דמעותיהם וחיבקו אותם בשעה שמסרו עדויות מטלטלות. המנחמת, הערבה בגופה לתיקון העוול החקוק באמנה, שעליה חתומים חבר הוועדה והקורבן, אינה ממלאה תפקיד רפרנציאלי. מן ההכרח שתשמור על שתיקה באשר למדימנותה של העדות שהיא שומעת. היא אינה מדברת בפני הוועדה, ואינה מעידה אלא על יחידותו של העד שהופקדה עליו. במילים אחרות, מבעה של המנחמת כלאו בצו הוועדה, שהיא אינה מועדת להעיד בה. ועם זאת, המבע הכלוא של המנחמת, מבע הכלאיים שלה, הד-של-עד, מחלחל בין השיטין ורושם ברטט-קרביים את פגיעותו של הגוף - הפגיעות המייסדת את המבנה החברתי וחותרת תחתיו בעת ובעונה אחת. כמטחוי זרוע, בהישג יד, סמוכה יותר מן המתרגם המוסמך, המנחמת היא המוליכה את הצדק הסומאטי של ועדת האמת והפיוס בתווך שבין הגילום הליטראלי לתעודתו הסמיוטית, במהלך של התעיה או תעות פיגוראטיביים, שהופך אמתי רק משעה שהוא נערך לצד עצמו (besides itself).

נ.ב.: תצלום

אך מה אם הנתניב שאחריו התחקיתי בדפים אלה לא היה אלא אקפראסיס של צילום, שפיתוחו מבעד ל"דמיון האזרחי" של אריאלה אזולאי נמשך במישרין מעניינו של פרק זה? אם כן, לסיום הניחו לי להציע לכם תצלום. זה אינו דיוקן של חבלה, הגוף המופיע לנגד עינינו אינו מסגיר את סימני הטראומה. כנגד גופו המצולק של קורבן הפרתן של זכויות האדם, שדמותו נצרבת בזיכרון כְּצָלָם של ועדת האמת והפיוס, אני מושיטה לכם תצלום מרעיד של ג'יליאן אדלשטיין, דיוקן של נוקאוונה מאפו, אשה ששימשה כמנחמת בדיוניה של ועדת האמת והפיוס (תמונה מס' 1), המצולמת כשהיא אוחות בידה של מישהי המוצבת מחוץ לפריים: נומונדה קאלאטה, אלמנה פוליטית, אשתו של פורד קאלאטה, פעיל החזית הדמוקרטית המאוחדת שנרצח על-ידי ממשלת האפרטהייד.⁷⁰

"אני צריכה להיות חזקה בשביל הקורבן," היא אומרת, ונראית בתואר הגבורה, נרשמת במתאריה של הגבורה המסגירה אותה לאחרת: נוקאוונה מאפו אוחות בידיה של נומונדה קאלאטה (ראו תצלום).
"הייתי מחוץ לעצמי כשדיברה."

התצלום מציג אלגוריה מוחשית של ויזואליות, אלגוריה ויזואלית המקדימה בהרבה את האמת שהמדיום עשוי למסור, שאחרים עשויים להורות עליה. אל נטעה: לפנינו מיזנסצינה, ולא אילוסטרציה. המסגרת חותכת את ידיה של נומונדה, או כך נראה, ומחזיקה כמו על דרך הפיצוי את שפע האחיזה, השפע האחוז בהחזקה. מלאותן של הידיים הללו עוצרת את הזיכרון, אוצרת את הבשר. לתת לאחר מלוא היד, להעביר מיד ליד, להלחים פה לפה, לחם מפה לפה: "בימינו כל דבר עולה זרוע ורגל. אם הוועדה יכולה לבנות לנו בית בבקשה."

אשר לצופה, בקולו של מי היא קוראת לפיצוי הסתלקות מתביעה, מסירה, זכות שיבה? מי חותם על הטקסט הזה בשמי, כי הייתי מחוץ לעצמי כשדיברת? מי חולם צדק בשעה ששם המשפחה הוא בית משוגעים, כלא או גטו? הלחם משוגע, "בית-לחם", מטונימיה ערומה החוקקת בנתיביהן המתפצלים של חומות הפרדה את ה-survie של אפרטהייד, שעלי לכפר עליו קרוב לבית.

צילום וצלמים במחנות הריכוז ובגטאות במלחמת העולם השנייה

בן ברוך בליך

1 מאמר זה מבוסס על פרק מספר שיצא לאור באנגלית, באוסטריה, מטעם האגודה להיסטוריה של הצילום: European Society for the History of Photography (2008). Anna Auer and Uwe Schogl (eds.), Fotohof edition

2 Martin Jay (1993). *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. California: Berkeley University Press, p. 126.

3 אימרה זו מיוחסת לצייר האקדמיה היפוליט-פול דלרוש. (Delaroche, 1797-1856)

4 תואר זה, ותארים דומים לו, אפיינו בזמנו את הריאליזם הפוטוגרפי. Jay, *Downcast Eyes*

5 André Bazin (1967). "The Ontology of the Photographic Image". In Hue Gray (ed. and trans.), *What is Cinema?* California: Berkeley University Press, p. 13.



תמונה מס' 1 היפוליט באייר, דיוקן עצמי כאדם טובע, 1840

בראשית דרכו התיימר הצילום ליצור תודעת מימיזיס חדשה. עמדה זו באה לידי ביטוי בעבודתם של חלוצי הצילום כמו ג'וזף נייספור נייפס (Niépce), לואי דָגֶר (Daguerre) וויליאם טָלְבוֹט (Talbot), במחצית הראשונה של המאה התשע-עשרה. לשיאו הגיע הצילום בסדרות של אדוארד מייברידיג (Muybridge), שתיעד את תנועות גופם של בני האדם ובעלי החיים במרחב. מרטין ג'יי (Jay) העיר כי חלוצי הצילום, אשר המציאו יש מאין שיטות הדמיה על גבי לוחות נחושות, התיימרו ליצור "צילום הנאמן לחוויה הוויזואלית"². לא במקרה הדהדה באותה תקופה מפיהם של אמנים רבים האמירה כי עם המצאת הצילום מת הציור,³ שכן הופעת הצילום שינתה את פניה של התרבות החזותית, והציבה בפני הציור הנטורליסטי אתגרים אמנותיים, שעד אותה עת לא היו מוכרים לקהילת האמנות. הצלמים הראשונים בצרפת, שכוננו "פרימיטיביים"⁴, פעלו מתוך שכנוע אמיתי כי ניתן ליצור דימוי מציאות ישיר, ריאליסטי ונטול מתווכים. מצלמתו של דגר זכתה בזמנו לכינוי "ראי העולם", מטאפורה שלטענת ג'יי מתארת את פעולת הצילום עד ימינו. שנים רבות לאחר מכן כתב אנדריי באזין (Bazin) כי "לראשונה נוצר דימוי של העולם באופן אוטומטי, ללא מעורבותו היצירתית של האדם."⁵ ההצלחה הטכנולוגית של הצילום שיקפה מעל הכול את רוחה של המאה התשע-עשרה, וממשלת צרפת הפנתה תקציבים לא מבוטלים לפיתוח הטכנולוגיה החדשה של הצילום. כנראה בשל קשריו המסועפים, זכה לואי דגר בנתח גדול מעוגת התקציב שהוזרם לטובת הצילום, בעוד שצלמים אחרים, כמו היפוליט בָּאֵיֶר (Bayard), יכלו לכל היותר ללקט שאריות מעטות שונתרו בתחתית קופת הממשלה. לא אכנס כאן לסבך הפוליטיקה ולתככים שאפיינו פרק זה בהיסטוריה של הצילום, ורק אציין כי המצאתו של דגר, שזכתה כאמור לתקציבים ולתשומת לב ציבורית, נזנחה עם השנים על-ידי תעשיית הצילום, הואיל ועל פי שיטתו המסורבלת פותחו התמונות על גבי לוחות נחושת. לעומת זאת, הצעתו הדחוייה של באייר, להדפיס תמונות על גבי נייר, כבשה בסופו של דבר את תעשיית הצילום. אבל תרומתו של באייר לא התמצתה אך ורק בהמצאת הפיתוח על גבי נייר. באייר נכנס לפנתאון של תולדות הצילום בזכות תמונה אחת מוזרה ומורבידית, שבה נראה הצלם עצמו כמת שהתאבד בטביעה בנהר. "פעולת הצילום" הלא שגרתית של באייר הסיטה, למעשה, את הצילום של תקופתו מתוואי הריאליזם אל נתיב חדש, שהעלה שאלות אפיסטמולוגיות באשר לתפקידיה של המצלמה בתור כלי להעברת מידע. באינטואיציה של צלם הבין באייר כי תפקיד הצילום איננו מתמצה אך ורק בייצוג ריאלי של הממשות, וכי המצלמה איננה כלי מתווך בלבד. במושגי הפילוסופיה של הלשון

שנבטה אחרי ויטגנשטיין, נוכל לומר כי באייר ראה בצילום גם, ואולי בעיקר, "פעולת דיבור" (speech act) שיש בה כדי להשיג על הממשות, לבקר אותה, לחתור תחתיה, ואגב כך גם לעצב דעת קהל.

כאמור, בצילום דיוקן עצמי כאדם טובע, אשר צולם בשנות הארבעים של המאה התשע-עשרה, נראה באייר כשהוא מעמיד פני מת, לאחר שפניו וידיו השחירו לכאורה בשל השהות הממושכת של גופתו בארונות הקירור של חדר המתים. כותרת הצילום מרמזת על נטיית ליבו של באייר לבחון בעין רומנטית את דמותו של האמן הלא-מובן, הדחוי וחסר פרוטה, שמתאבד ברוב ייאוש כיוון שממסד האמנות והקהל הרחב אינם נוטים לו חסד. מנגד אי אפשר להתעלם מההיבט הציני, ומנקיטת העמדה ההומוריסטית של באייר בהפגנת היחיד שלו נגד הממסד. בטקסט המופיע בגב התמונה⁶ חושף באייר את הסיבה להתאבדותו כביכול, אשר בוימה לצורך הסתת הזרקור משיטת ההדפסה של לואי דגר - חביבו של הממסד שזכה לתורים מזומנים שבאייר היה יכול רק לחלום עליו - אל המצאתו שלו. הצילום של באייר נכנס אפוא להיסטוריה ולתיאוריה של הצילום לא רק בשל הצעד הנואש של הצגת סצינת התאבדות לפני המצלמה, כי אם גם בגלל היותו אחד הדימויים הראשונים שהראה כי מאחורי פעולת הצילום מסתתרת כוונה. הדי "פעולת הצילום" של באייר נשמעו במסות תיאורטיות רבות שדנו בתפקידי הצילום ובמעורבותו בהבניית זיכרון אישי ותודעה חברתית-פוליטית. אחת מהן היא מסה מאת סוזן סונטאג, המעניקה את הכותרת "במערתו של אפלטון" לפרק הראשון של ספרה על הצילום כראי התקופה.⁷ בפרק זה בוחנת סונטאג את כוחה של הפעולה הפוטוגראפית לחלץ אותנו ממערת הצללים של אפלטון, לחשוף בפנינו את האמת ולהקפיא את הרגע, אם יש בכלל אפשרות כזו, ומנגד לכוון מערך מתוחכם של אשליות. מערך זה הוא צל צילה של ממשות שייצוג המציאות שלה הוא תמיד חלקי, תמיד נגוע באינטרסים, מוגבל לנקודות מבט ומדווח מושא לפרשנות.

"פעולת הדיבור" של הצילום

פעולת הכוונה בצילום, כמו בכל מדיום אחר, סמויה מהעין. ההגדרה הלקסיקלית של המילה "כוונה" לא תפזר את העננה ההופכת את המושג למעורפל, ולכל היותר תגדיר אותו בתור ביצוע של פעולה מתוך תשומת לב, או כפעולה הנושאת משמעות או מובן. אם נתרגם את הכוונה אל תחום הצילום, אך טבעי שנשאל את עצמנו כיצד עלינו לבחון את כוונותיהם של צלמים. כדי לנסות לשפוך אור על סוגי הפעולות של הצילום, ובתוך כך לעמוד על ההבדל בין צילום שמתכוון לתאר לבין צילום שנועד לשנות עמדות (או להסתיר עמדות), אבקש להסתייע בקיצור נמרץ בתיאוריה של "שפת היום-יום" אשר עליה חתומים הוגים כמו ג'ון אוסטין (Austin) ולפניו כמובן גם ויטגנשטיין, הנחשב בצדק רב לאב המייסד של גישה זו אל הלשון. את מושגי היסוד של אוסטין⁸ ניתן בקלות להטמיע אל תחום הצילום, וכבר נעשו צעדים דומים לגבי מדיות חזותיות אחרות.⁹ שק החבטות של הוגי "שפת היום-יום", כמו אוסטין ורבים אחרים, הוא ויטגנשטיין המוקדם וחיבורו מאמר לוגי פילוסופי¹⁰ שבו הוא טוען כי פסוקים בעלי משמעות הם אלה המשקפים, כבמעין תמונה, את המציאות שהם מתארים. במהותה השפה היא אישור או דחייה של עובדות

6 וזו לשון הטקסט: "הגופה שאתם רואים היא של באייר, ממציא השיטה שזה עתה הוצגה בפניכם. ככל שאני יודע נסיון חסר מנוח זה עסק מזה שלוש שנים בתגליתו. הממשלה שהיתה מדי נדיבה לאדון דגר, הבהירה כי איננה יכולה לעשות דבר לטובתו של האדון באייר, והמסכן חדל האישים הזה הטביע את עצמו. הו, נחמות חיי האדם...! הוא [גופתו] היתה בחדר המתים במשך ימים אחדים, ואיש לא הכיר אותו או דרש אותו. גברות ואדונים, בוודאי תחששו לעבור לידו מחשש הריח שיעלה באפכם, כי כפי שניתן לראות, הפנים והידיים של האדון מתחילים להירקב."

7 סוזן סונטאג (1979). הצילום כראי התקופה. תרגום יורם ברונובסקי. עיצוב השער אבי גור. תל אביב: ספריית הפועלים.

8 ג'ון אוסטין (2006 [1962]). איך עושים דברים עם מילים. עברית גיא אלגת. עריכה מדעית ענת מטר. תל אביב: רסלינג.

9 ראו שני מאמרים טיפוסיים בנושא זה: Ofer Fein and Asa Kasher (1996). "How to Do Things with Words and Gestures in Comics". *Journal of Pragmatics* 26, 793-808; David Novitz (1977). "Pictorial Illocutionary Acts". In *Pictures and their Use in Communication* (pp. 67-84). Martinus Nijhoff.

10 לודוויג ויטגנשטיין (1973 [1918]). מאמר לוגי פילוסופי. תרגום משה קרוי. תל אביב: ספריית הפועלים.

11 אוסטין, איך עושים דברים עם מילים, עמ' 27.

12 שם, עמ' 30.

במציאות, ובתור שכזו עליה להציג את מבנה הממשות. במונחים של הצילום, ויטגנשטיין מחזק בטיעונים אלה את עמדתם של הפרימיטיביים שנזכרו לעיל, אשר גרסו כי הצילום תפקידו בין השאר לשמש כראי המשקף את המציאות. בפרפרזה על ויטגנשטיין אפשר לומר כי בהינתן שהצילום הוא תמונתו הלוגית של העולם, הוא גם המדיום שמבעד לו אפשר ללמוד על מבנה העולם.

המאמר הלוגי-פילוסופי של ויטגנשטיין היווה אבן דרך חשובה בגיבוש הפילוסופיה של הלשון, ושימש גם כאבן משחזת לתיאוריות נוספות. כאמור, אחת מהן היא גישתו של ג'ון אוסטין, שאותה אני מתכוון לרתום כאן להסברת מעמדו המיוחד של התצלום של באייר. את ההרצאה הראשונה באחד מספריו פותח אוסטין במילים הבאות: "במשך תקופה ארוכה, ארוכה מדי, הניחו פילוסופים כי תפקידה של 'טענה' (statement) הוא 'לתאר' מצב עניינים כלשהו, או 'לקבוע עובדה כלשהי', וכי עליה לעשות זאת באופן אמיתי או שקרי."¹¹ משפט נחרץ זה אומר הכול: לצד היותה של השפה כלי לבירור אמיתות ושקריות, יש לה תפקידים נוספים, אשר אינם נופלים בחשיבותם ממה שנתפס במשך תקופה ארוכה מדי, בעיניו, כשליחות היחידה של דוברי השפה. למבעים הלשוניים תפקידים נוספים, שאינם דווקא תיאור, דיווח או קביעה אמיתית או שקרית, "הבעתם מהווה - במלואה או בחלקה - עשייה של פעולה,"¹² כמו "אני מוכן ומזומן לשאת אשה זו לאשתי," כפי שאומרים בטקס החתונה, או: "אני מוריש את שעוני לאחי," ועוד דוגמאות שבאמצעותן מדגים אוסטין את היותו של המבע הלשוני פעולה, או כפי שהוא מציע לכנות זאת: "פסוק ביצועי," או "מבע ביצועי." השפה, לדידו, היא ארגו כלים שבאמצעותו אפשר אמנם לטעון טענות, אך אפשר גם לשאול שאלות, לתת פקודות, להבטיח, להפחיד ומה לא. ברמה אחת, המבע הלשוני הוא הגייה פונטית של מילים, מה שאוסטין מכנה בשם "מעשה לוקציוני" (locutinary act) - ופעולה זו חייבת לציית לאוצר מילים מסוים ולמבנה הלשוני של השפה המתאימה. אך ברמה אחרת, התלויה במבע הלוקציוני, המבע הוא מעשה של דיבור (speech act) שמעצם טבעו הוא פעולה, כמו הבטחה, פקודה, תיאור וכן הלאה. פעולת הדיבור האילוקציונית (illocutionary act), מניעה את הנמען לעשות דבר-מה, או להימנע במפגיע מלעשותו. הוצאת המבע מהכוח אל הפועל, שהיא פעולה פרלוקציונית (perlocutionary act), מהווה צעד אחרון בשרשרת הפעולות הכרוכות במבע הלשוני. הדוגמא הטובה ביותר לכך היא הפקודה, השמעה של סדרת מילים בעלות מובן בשפה הנידונה, בידי דובר המפקד על נמען. תוצאתה של הפקודה היא ציות של הנמען בעשיית דבר-מה, או במקרים חריגים הימנעות מציות, על כל המשתמע מכך, הימנעות שגם היא בסופו של דבר פעולה ונקיטת עמדה. התיאוריה של אוסטין, המוצגת כאן על קצה המזלג ותוך השמטות רבות, יכולה לסייע לנו להאיר את מעשה הצילום.

נחזור אל הצילום של באייר, המתאר אדם שוכב, הנראה כמת. אנחנו מסוגלים לזהות מה מוצג בתמונה ביחס למציאות המוכרת לנו, ומבחינה זו מתמלא התנאי הראשון של אוסטין, והוא התנאי הלוקציוני של התמונה. תנאי זה יתקיים ברוב התצלומים שנעשו באותן שנים ראשונות של הצילום, במחצית הראשונה של המאה התשע-עשרה. לכולם יש רפרנס והוראתם ברורה. אולם בעוד שרוב הצילומים היו "צילומי טענות" שתיארו את המציאות כפי שהיא, ובתור שכאלה התאימו יותר

13 ראו בהקשר זה את הספר המצוין: Lynda Nochlin (1995). *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*. Great Britain: Thames and Hudson.

14 על צילומי טראומה ראו: רולאן בירת (1998). "צילומי הלם". בתוך *מיתולוגיות*. תל אביב: בבל, עמ' 132-135; מאיר ויגודר (2001). "מאולף או מטורף: 'צילום הלם' באינתיפאדת אל-אקצה". סטודיו 124, 14, 23. וראו גם: סוזאן טונטאג (2005). *להתבונן בסבלם של אחרים*. תרגום: מתי בן יעקב. בן שמן: מודן.

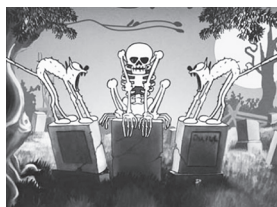
לתיאוריה של ויטגנשטיין, הצילום של באייר הלך צעד אחד קדימה, ולא הסתפק בתיאור אדם מת. כפי שראינו, באייר התכוון למחות בעזרת הצילום כנגד העדפת מתחרהו על פניו, ולכן צילם עצמו כמת, בעוד שלכולם היה ברור כבר אז שבאייר לא טבע, אלא העמיד פנים. אם כן, התצלום שלו הוא "פעולה אילוקציונית" של מחאה, הפחדה, בקשת רחמים, מתוך כוונה לעורר בקרב נמעני התמונה תגובה פרלוקציונית, כמו משלוח מכתב אל הוועדה שחילקה תקציבים, פרסום גילוי דעת, הפגנה וכו'. שרשרת אוסטינית זו – מהמבע בעל המובן, דרך הפעולה של המבע, ועד לתגובת הנמען כלפי המבע – אופיינית בדרך כלל לקריקטורה, שמטבעה היא מדיום חתרני וביקורתי, אך כפי שראינו יכולה להתממש גם כשמדובר בצילום, ובמיוחד בצילום שקריאה נוספת שלו תגלה כי פעולתו לא מתיימרת רק לדווח ולתאר, אלא מסתירה כוונות סמויות, אשר נועדו לגרום לצופה לראות את הדמויות המצולמות באור מסוים, ולקבוע עמדה כלפיהן.

הטראומה החזותית

כעשרים שנה לפני המצאת הצילום, ב-1818, יצר האמן הצרפתי תיאודור ז'ריקו (Géricault) סדרה של ציורים מטלטלים ומזוועים, שכל מי שהתבונן בהם חש אי נוחות מרובה. הציורים תיארו חלקי גוף שנכרתו בהוצאות להורג בצרפת, או נגדעו בבתי חולים, במסגרת אמצעי הריפוי הדרסטיים שהיו נהוגים באותם ימים. ז'ריקו מצייר ראשים, ידיים ורגליים, כולם בשפה הציורית הריאליסטית המקובלת באותן השנים, אך בניגוד למקובל בתקופתו, גוף האדם מופיע אצלו כטבע דומם, זועק ואילם כאחד. ציוריו מתארים איברים חסרי כתובת ותעודת זהות, בלי לשייכם לאדם זה או אחר, בלי להציג את ההיסטוריה שלהם או להסביר כיצד הגיעו אל הציור.¹³

סדרת ציורים זו הגיעה לשיאה בציור "רפסודה" (1818-1819), המתאר קבוצה של מלחים הנסחפים על גבי רפסודה בלב ים, לאחר שאוניית המלחמה שלהם – המשחתת האנגלית "מדוזה" – ירדה למצולות. מצוקת המלחים המעטים שנותרו לפליטה ניכרת בכל אחד מהגופים – בחיים ובמתים כאחד – בגוף המעונה, המפותל, הזועק לעזרה, אך גם בגוף המת, המכווץ ומוטל כאבן דוממת. הרפסודה, בסיס הפירמידה, קטנה מכדי להכיל את כל הגופות, וחלקן צפות במים הסמוכים. הציור, שממדיו חמישה מטרים על שבעה מטרים, נחשב גדול גם בקנה המידה של תקופתו, והצופה בו אינו יכול שלא לשמוע את נאקת הטובעים ואת רחש הגלים.

ציוריו של ז'ריקו זכו לפרשנויות רבות, ואחת מהן גם התייחסה לעובדה שהם ציירו עשרים שנה לפני שנייפס, דגר וטלבוט המציאו את הצילום, במחצית הראשונה של המאה התשע-עשרה. לא רק את מצבו של האדם המודרני – התלוש, חסר השורשים, המנותק מאמונה, מסורת וערכים – הנציח ז'ריקו בציורים אלה. בנוסף הוא גם ניבא את אופני הייצוג הפוטו־ורנאליסטי שיתפתחו במלחמות המודרניות, וייצגו מצבים לימינאליים, מצבי סף, רגע לפני המוות. בציוריו טבע ז'ריקו את האסתטיקה של צילומי ההלם, שרולאן בארת ומאיר ויגודר היטיבו כל-כך לתארם.¹⁴ ז'ריקו מצייר את הדמויות המתות כאילו



תמונה מס' 2 סימפוניה טיפשית:
ריקוד השלדים. דיסני 1929.



תמונה מס' 3 צילום: טימותי
אויסאליבן. פיתוח: אלכסנדר
גארדנר, יבול המוות, 1863.

היו חיות, שוכבות במיטות עם פיות פעורים לצד איברי גוף שנכרתו מהן, ונראות כאילו בעוד רגע יקומו לתחייה, כמו השלדים בסרט האנימציה הראשון של וולט דיסני, היוצאים מתוך קבריהם ורוקדים לאור הירח (תמונה מס' 2).

המוות כאירוע סתמי, שאין לו דבר עם הגבורה, אלא הוא אוסף מקרי ודומם של גופות השרועות על גבי הרפסודה הטובעת - זהו הביטוי הפרדיגמטי של המוות ברומנטיקה, בניגוד למוות הקדוש ומלא ההוד המופיע בציורי הצליבה של ישו.

ז'ריקו לא היה היחיד שהלך רוחו הטביע חותם על תקופה זו. קדם לו גתה, שבייסורי ורתר הצעיר (1774), ומאוחר יותר בד"ר פאוסט (1808) הציג, לצד ערכי התקופה הרומנטית, את החיים והמוות כשני דיירים המתגוררים זה לצד זה, שני שכנים קרובים שהמעבר ביניהם הוא סתמי, מקרי, ולפעמים אפילו טיפשי, כמו במקרה של ורתר המאוהב.

התצלומים הראשונים משדה הקרב נראים כחיקוי לציוריו של ז'ריקו. התכונה המאפיינת אותם היא הסתמיות; המעבר הסתמי ונטול היראה או הגבורה ממצב צבירה של חיים למצב צבירה של מוות. המוות נראה בנאלי, כמו הרוע שעומד מאחוריו. אחד הצלמים הנוודים, שמן הסתם לא הכיר את ז'ריקו ולמרות זאת אינו רחוק מתפיסת עולמו, הוא טימותי אויסאליבן (O'Sullivan). שתיעד במצלמתו את גיא ההריגה במלחמת האזרחים העקובה מדם שהתנהלה בארצות הברית בין הצפון לדרום, בשנים 1861-1865. אויסאליבן, יליד ניו-יורק, למד צילום אצל מאתיו בריידי (Brady), ולאחר ששוחרר מן השירות הצבאי ב-1862, הוא צילם את מראות המלחמה. התצלום המוכר ביותר שלו הוא גיא ההריגה בגטיסבורג, משנת 1863 (תמונה מס' 3). סדרת התצלומים של אויסאליבן, שנאספו בספר תרשימי מלחמה של גארדנר, איננה שונה מהתצלום שקנה לו את פרסומו. בכלם נראות גופות חיילים המוטלות בשדה הפתוח עד האופק, כחלק אינטגרלי של הנוף, עד כי קשה להבחין בין גופות החיילים שעד לפני זמן לא רב היו בחיים, לבין הנוף הדומם שבו הן מתמוגגות. התצלומים מכים בהלם לא בגלל הטרגיות של המוות, שלא מקבלת כאן כל ביטוי, אלא בהצגת המוות כדבר הטבעי והמתבקש על רקע הנוף הפסטורלי המשתרע למרגלותיהם של המתים. ההשוואה בין ציוריו של ז'ריקו לתצלומים של אויסאליבן איננה מקרית. אצל שניהם שולטת הפרדיגמה של ייצוג הרוע המציגה את גיא ההריגה כזועק ומטלטל, אך גם כאירוע שגרתי ונטול דרמה, פנוי מהטראגיות שבאינטואיציה אנו מייחסים למוות.

כשישים שנה מאוחר יותר, ב-1926, פרסם ארנסט פרידריך (Friederich) בארבע שפות - אנגלית, גרמנית, צרפתית והולנדית - ספר שכולו תצלומים המתארים את מלחמת העולם הראשונה, מבעד לעדשותיהם של צלמים מקצועיים, אבל גם חובבים. כותרת הספר, **מלחמה נגד מלחמות** (*Krieg dem Kriege*), מעידה על כוונותיו של פרידריך, שהיה פציפיסט, להזהיר מפני אימי המלחמה ותוצאותיה. אין טעם להיכנס לניתוח חזותי של התצלומים המופיעים בספר הזה, המכיל גם תרשימי מלחמה, משחקים מזורים שמן הסתם היו מנת חלקם של החיילים אשר בילו את רוב זמנם בשוחות, ועוד כהנה וכהנה אמירות שפר שנלקחו מתוך עלוני ההסברה והמניפסטים הפטריוטיים שחולקו באותם ימים

15 סונטאג, להתבונן בסבלם של אחרים.

16 נושא זה נידון במאמרי "הגיון האוצרות: בין ייצוג לתצוגה כעניין של בחירה", פרוטוקולאז' 2009, עמ' 157-172.

לחיילים בשדה הקרב ובעורף. על רקע המלל המציף את הקורא בולטים תצלומי הקרבות ותוצאותיהם, המעוררים את השאלה לשם מה הם צולמו. האם פעולת הצילום נועדה לתעד, להנציח, להזהיר, להלום בצופה? ואולי מקורם בתאוה האנושית להציף על סבלם של אחרים, כפי שמלמדת גם כותרת ספרה של סונטאג?⁵ האם ניתן בכלל לדבר בהקשר זה על "פעולת-הצילום"? ושוב, האם לפנינו תצלום ותו לא, כדוגמת המבע הלשוני המתייחס אל האירועים רק משום שהיו שם, ללא כל כוונה נוספת, או אולי אנו עדים לסדרה של תצלומים שנוצרו מתוך כוונה לעצב את רגשותינו ביחס למושאן, להבנות תודעה חברתית, פוליטית, ביחס לאירוע עצמו? ועוד - האם מה שמובע בצילום הוא ייצוג (representation) או תצוגה (display) של המראות הטראומטיים הללו?⁶ או במילים אחרות, האם ההיצג החזותי הניבט אלינו מתוך הצילום מצביע על האירוע, ומתווך בינינו לבין המציאות כך שהצילום יכול להיחשב כטענה הנתמכת בידי "עובדות היסטוריות", או שמא לפנינו תצלום הפורש בפני הצופה, כבמעין תצוגה, דוגמאות לאירוע מסוים, בלי להתחייב לאמיתות ההיצג, לאותנטיות שלו, כיוון שבכוונתו להפגין ולהבליט את האירוע, דבר שיכול להיעשות בין השאר גם על-ידי ציור או קריקטורה, והצילום הוא רק תוספת לשלל מוצגים המדגימים את העובדות ההיסטוריות? רק לדוגמא - לשאלה האם הצילום של רוברט קאפה משנת 1936, מותו של חייל, הוא אמיתי או מבוים, אין כל משמעות בהקשר זה, כיוון שהוא מדגים היטב את רוח התקופה, ואת ההפגנה כנגד ההתגייסות למלחמה האידיאולוגית. משום כך אין בהקשר זה משמעות לטענותיהם של הדוגלים בהשקפה כי צילום חייב לייצג נאמנה את המציאות. פעולת-הצילום של קאפה מעבירה את המסר של המלחמה, ולא במקרה היא הפכה עד מהרה לאיקון שלה, גם ואולי למרות השאלות הטורדות בדבר ערך האמת שלה. שאלות אלו ואחרות אבקש להעלות ביחס לצילומים שנעשו בידי נאצים בגטאות ובמחנות ההשמדה.

הצילום בגטאות ובמחנות ההשמדה

בחלק זה של המאמר אבחן תצלומים של חיילים גרמנים במלחמת העולם השנייה, שצילמו את היהודים במחנות הריכוז ובגטאות. מדובר במספר לא מבוטל של חיילים, אשר "שלפו" את מצלמתם הפרטית וצילמו את היהודים כמעט בכל שלבי גירושם, את הובלתם לגטאות ולמחנות הריכוז, ואפילו את הוצאתם להורג, וזאת למרות הוראה מפורשת שאסרה על תיעוד כזה בידי מי שלא הורשה לעשות כן מטעם משרד התעמולה. השאלה שאבקש לבדוק היא מדוע צילמו את היהודים גרמנים אלה, שחלקם הארי היו חיילים מהשורה, אשר הזדמנו תוך כדי מעבר מחזית אחת לאחרת אל קרבת גטאות ומחנות ריכוז, ובינם לבין גירוש היהודים, כליאתם והריגתם לא היה כל קשר ישיר. אנסה לעמוד על "מעמדם" של תצלומים אלה - לבחון כיצד יש לסווג אותם, ותחת איזו מטריה של מושגים עלינו להבין את פעולת הצילום של החיילים הללו: האם מדובר כאן בהנצחה, בתיעוד, בהבניה של תודעה עצמית, בגיבוש גאוות יחידה, במציצנות מסוג זה או אחר, או אולי בהודאה עקיפה באשמה, מעין ניסיון להתנקות מאשמת הרצח, דרך הכוונה לשתף פעולה עם קטגור דמיוני, כשיום הדין יבוא.

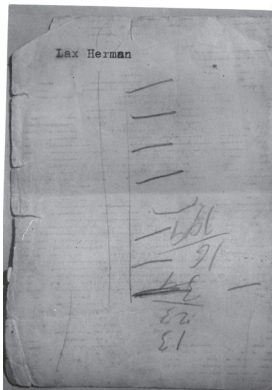
דרך ההעלאה של תצלומים אלה לתודעה הציבורית, אני מבקש להצביע על ערכם ההיסטורי הרב בתיעוד פרק מרכזי בהיסטוריה של המאה העשרים, במיוחד לאור המגמות הרווחות מדי לאחריה, של הכחשת השואה וניסיונות להשכיחה. ארון בתהיות שעולות כל אימת שאוסף תצלומים כזה מתגלה, ואף מוצג במסגרת מוזיאלית, כפי שאכן קרה כבר. כנקודת מוצא ברצוני להפנות את הקורא אל אחדות מהשאלות המרכזיות שהעלו לזין ועוזיאל, אשר ניסו לגלות מי היו הצלמים שצילמו במחנות הריכוז ובגטאות, מי מופיע בתצלומים אלו, עד כמה ניתן לעמוד על מעמדם ודרגתם של הדמויות המופיעות בהם, כיצד והיכן נמצאו התצלומים הנידונים, והאם התצלומים שנמצאו הם חלק מסדרה רחבת יריעה של תצלומים, או שאלה מקרים בודדים, אשר אינם מעידים על מגמה רווחת של צילום בקרב חיילים. ושאלה נוספת, חשובה לא פחות בהקשר זה, היא אילו סצינות נבחרו להיות מונצחות בפריים ומדוע - האם ניתן לתת הסבר מניח את הדעת לשאלה מדוע בחרו החיילים לצלם דווקא סצינות מסוימות, ולהתעלם מאירועים אחרים, שעל אף הידיעה הוודאית ביחס להתרחשותם לא הונצחו בצילום, לא בגטאות ולא במחנות הריכוז.

על רקע התקופה המתוארת בתצלומים, ומה שמוצג בהם בפועל, ספק אם נוכל להבין לאשורן את כוונות הצלמים שצילמו את היהודים בגטאות ובמחנות הריכוז, מתוך ידיעה כי מושג הכוונה, שנידון רבות באסתטיקה, בפילוסופיה של הלשון ובתורת המשפט, הוא מושג זיקית, המחליף תדירות את צבעיו ומתגלה כבלתי ניתן להגדרה וליישום חד-משמעי. עם זאת, ברור כי מדובר באוסף של תצלומים שמעמדם האפיסטמולוגי שונה מזה של תצלומים שלהם אנו חשופים מדי יום, וכתוצאה מכך עולה השאלה כיצד נגדיר את פעולתם: האם מדובר כאן בתיעוד, ייצוג או תצוגה, או שמא עלינו לחפש את התשובות במקום אחר, ולראות בתצלומים אלו סוג של פולחן, שבעזרתו ביקשו יוצריהם לכונן את תעודת הזהות שלהם, כיחידה או כיתה של חיילים הנושאים תפקיד ייחודי, הפתוח בפני מעטים בלבד? האם נועדו התצלומים, במודע או שלא במודע, לשמש כאמצעי לשיפור מעמדם של אלה שצילמו אותם - חיילים פשוטים אשר הוצבו, ברצונם או שלא ברצונם, בתפקידים של גירוש יהודים, כליאתם והריגתם - והאם הם נועדו לקדם אותם למעמד של מפקדיהם או אפילו מנהיגיהם?

הבנתנו את פעולת הצילום והעדויות הנלוות לה חייבת לקחת בחשבון לא רק מה מתגלה מבעד לצילומים הנידונים, אלא גם את מעמדם האונטולוגי ככלים של זיהוי, בדיוק כמו דרגות על דש בגדו של חייל או קצין. שכן אמנם אין ספק שהצילום הוא מעשה של תיעוד וכלי לשימור זיכרונות, אבל חשיבותם של התצלומים הנידונים טמונה בתפקידם בזיהוי העצמי של חיילים מן השורה והכרה במעמדם. רבים מן החיילים סידרו את התצלומים באלבום שבדש כריכתו הופיעה הקדשה להיטלר, כמו אותו אלבום שהכיל 65 תצלומים של יהודים בגטו ורשה, אשר על הדש שלו נכתב: "גטו ורשה: תיעוד תרבותי מוקדש לאדולף היטלר". דוגמאות נוספות מחזקות את ההנחה כי התצלומים לא נועדו רק לצורך שימור זיכרון, אלא נתפסו כמעין מנחה למנהיגות ולשרשרת הפיקוד הגבוהה, במסגרת ניסיונם של החיילים להציג עצמם כמעלי תרומה משמעותית למשטר.



תמונה מס' 4 לאקס הרמן, במחנה בירקנאו, 1942. למעלה משמאל נראה דויד, אביו של חיים מאור.



תמונה מס' 5 שמו של לאקס הרמן על גב התצלום.

Ben Baruch Blich 18
(2005). "The Epistemology
of the Photographic Image".
*European Society for the
History of Photography* 8,
27-29.

Jacques Lacan (1949). "Le 19
stade mirror come formateur
de la fonction du Je". *Revue
Francaise de Psychoanalyse* 4,
449-455.

דוגמא ראשונה לצילום שכזה הוא מאת חייל בשם לאקס הרמן, אשר צילם יהודים בבירקנאו, מחנה ההשמדה הצמוד לאושוויץ, ואף הדפיס את שמו על גב התצלום. ככל הידוע לי, תמונה מספר 4 המוצגת כאן היא היחידה מתצלומיו ששרדה. קיבלתי אותה מידידו של חיים מאור, שאביו דויד מופיע בה בצד שמאל, בקומה העליונה של דרגשי השינה.

למיטב ידיעתי של חיים מאור, התמונה צולמה ב-1942, והיא הועברה לידידו של דויד לאחר המלחמה, כאשר פגש באקראי את הרמן כשזה קנה ממנו חפצות סיגריות. מעבר לסיפור המדהים על הפגישה בין חייל לאסיר, נשאלת השאלה מדוע טרח הרמן להדפיס את שמו על גב התצלום (תמונה מס' 5), והאם לא הפליל בכך את עצמו כשותף למעשי הזוועה שהתחוללו במחנה.

קשה לשחזר מדוע צילם הרמן את התמונה וחתם את שמו מאחוריה ולכן המסקנה היחידה המתקבלת על הדעת היא שמעשה צילום היהודים הנידונים למוות שירת אצלו צורך בהכרה עצמית, מעין טפיחה עצמית על השכם ואות לכך שגם הוא היה שותף למאמץ המלחמתי, גם אם זה כלל עינויים, הרעבה והמתה. חתימת שמו, המעידה כי הוא "היה שם", מלמדת על הצורך שלו להזדהות ולזכות בחשיפה, לא כמעשה של הלקאה או חרטה, שאולי גם הן שיחקו כאן תפקיד, אלא כמעשה של הנצחה עצמית, כמו חריטת השם הפרטי באתרים בעלי חשיבות היסטורית, תוך ידיעה שזהו מעשה אסור ומביש. צילום בכלל, ובפרט סוג זה של תצלומים, איננו יכול להישאר אנונימי, נטול כתובת או שיוך, ותחושת השליחות הכרוכה בצילום היא שהובילה את הרמן, כמו צלמים רבים אחרים בגטאות ובמחנות הריכוז, להטביע את שמו על התצלומים.

הצילום כעדות וראיה

היום שוב אין הצילום בבחינת מיתוס. ברבות השנים הוא השתחרר מחדר החושך, ממערתו של אפלטון, והפך למדיום שלא רק מייצג, משמר ומדגים את המציאות באופן אמנותי, אלא גם מפר באופן קיצוני למדי את האפיסטמולוגיה המסורתית, כאשר הוא מכונן יחסים חדשים ובלתי מוכרים עם פעולת הייצוג.¹⁸ המצלמה נתפסת, ובצדק רב, ככלי מתוחכם - צינור להעברת אינפורמציה, כלי מתעד המכונן זיכרון ומשמר את העבר, וממש באותה נשימה גם ככלי פולשני ומציצני, החודר אל התחום הפרטי לטובת הזרמה פתוחה וחסרת סייגים של מידע. איננו מתבוננים בתצלום כך סתם; אנחנו מביטים בסצינה המוצגת בו באותו אופן שבו הילד, על פי לאקאן,¹⁹ מכיר בעת ההתבוננות במראה את דמותו שלו, המשקפת לו את מהותו כאדם. בהיותו כלי לרפלקסיה עצמית, רוכש התצלום לעצמו מעמד של סימולקרה, של אובייקט שבאמצעותו אנו חווים את הממשות שזה מכבר נעלמה ונספגה אל תוך דפי ההיסטוריה. תצלומים יכולים אפוא לשמש כעדות בלבד, אבל בכוחם גם להיות הממשות עצמה, כפי שחוותה סוּן סונטאג את תצלומי השואה כשנתקלה בהם לראשונה. עדותה היא אחת הדוגמאות הטובות לכוחה של התמונה ולמקומו של הצילום בהנכחת השואה. כך היא תיארה את המפגש הראשון שלה עם התצלומים הללו:

Susan Sontag (1973). On 20
Photography. London: Delta
Books, pp. 19-20.

Vilem Flusser (1983). 21
*Towards a Philosophy of
Photography*. London:
Reaktion Books, p. 8.

22 שם, עמ' 38.

23 שם .

Ulrich Baer (2002). 24
*Spectral Evidence: The
Photography of Trauma*. MIT
press, pp. 168-169.

סוג של התגלות, התגלות תצלומית מודרנית: גילוי שכינה שלילי [...] אלו היו תצלומים מברגן-בלזן ודכאו [...] מעולם לא ראיתי לפני כן צילומים או סצינת חיים אמיתיים שנחרטו בי עמוק כל-כך בעוצמה ובראשוניות שלה. מאז אני מחלקת את חיי לשניים: לפני שראיתי תצלומים אלה (הייתי בת 12), ואחרי שראיתים, אף שלקח לי כמה שנים להבין מה באמת ראיתי [...] כאשר התבוננתי בתמונות, משהו נשבר בי. גבול מסוים נחצה, ולא רק גבול האימה. חשתי עצב, הייתי פצועה ללא תקנה, וחלק נכבד מרגשותי העצים דבר-מה שמת בי, הממשיך לבכות בקרבי.²⁰

ההשפעה של תצלומים אלה על סונטאג, ועל רבים אחרים, לא נבעה רק מן המידע שהיה גלום בהם ומן התפקוד של הצילום כמתווך הנאמן ביותר בינינו לבין העולם. כפי שמסביר וילם פלוסר (Flusser), השפעתם נובעת מקשת האסוציאציות המוקרנת מתוכם. הצילום, לדידו של פלוסר, "איננו מתפקד כמרקם דנוטטיבי של פיסות מציאות [...] אלא הוא מערכת של סמלים קונוטטיביים, המאפשרים מרחב רחב של פרשנות."²¹ תכונתו העיקרית של הצילום היא העלאת הספק, המציע לצופה מספר נקודות מבט. בפעולת התיווך, פורש הצלם בפני הצופה שלל של מראות, ובדומה לצייד²² גם הוא "אורב" לנקודת המבט הטובה ביותר, המייצגת את תמצית האירוע באופן הנאמן ביותר. למרות דבריו המופשטים-משהו של פלוסר, המציג לאורך ספרו בעיקר אינטואיציות, וממעט מאוד בדוגמאות ובעובדות, אין ספק כי ניסיונו להציג תצלומים ולנתחם יכול לשמש כבסיס להבנת התצלומים של החיילים הנאצים. השימוש שפלוסר עושה בדימוי של ה"צייד" ניתן ליישום בהקשרים רבים של הצילום, ובמקרה שלפנינו אין כמוהו להסביר את מעמדו של החייל הצד במצלמתו את המראות הקשים החולפים לנגד עיניו בהבזק של רגע, בעת שהוא מתחבא מאחורי המצלמה כמי שאיננו נוכח בזירת ההתרחשות. הרגע הצילומי של הצייד, שהוא הרגע הקובע ביצירת התמונה, בדומה לצייד הנשען מאחורי תלולית על מנת לצוד את החיה המגיחה מהסבך, הוא רגע של אמת - רגע שאין אפשרות לחזור עליו, לביימו או לשחזרו. ההקפאה של רגע זה, שבארת מייחד לו את המונח פונקטום, מפקיעה מהסובייקט את פרטיותו והופכת אותו לאובייקט מוזיאלי.²³ מתוך כך ברור גם כי לא נוכל להתעלם מכוונותיו של הצלם ומתפקידו בייצוג הסצינות. הנחה זו תקפה בעיקר ביחס לתצלומים הנידונים כאן, אשר לא צולמו רק לצורך זיקוק הזיכרון של ימי העבר המפוארים, או כעדות לתפקיד שהנאצים היו גאים לגלם.

אוסף השקופיות של וולטר גנווין (Genewein)²⁴ מחזק את הטענה כי התצלומים נועדו לשרת צרכים פרטיים ולא שימשו לצורכי תעמולה. גנווין, שהיה אוסטרי, שירת בתקופת המלחמה כרואה החשבון הראשי של גטו לודז', עד שזה חוסל ב-1944. הוא צילם את הגטו במשך שלוש שנים, החל מ-1941, והשתמש במצלמת מובקס (Movex), שיש אומרים כי החרימה מידיה של אסיר יהודי. הוא הותיר אחריו כ-400 שקופיות צבע אשר נמצאו באקראי בחנות ספרים בווינה, ב-1987. מאז הועבר האוסף למוזיאון השואה בווינגטון. המקרה של גנווין מעניין לא רק בשל העובדה שהוא טרח לצלם את הגטו, לסדר את התמונות ולציין על כל אחת מהן את תאריך צילומה, ואף שמר על האוסף גם לאחר



תמונה מס' 6 גנווין, המסחר בגטו לודז'.

המלחמה. הוא מעניין כיוון שפעולת הצילום שלו, והאופן שבו סידר ומיין את השקופיות מעידים כי פעל בדומה לצייד הצד את טרפו מתוך תקווה לזכות באהדה מצד הציידים האחרים - מתוך רצון להיחלץ מן האנונימיות שהיתה מנת חלקו, ולזכות בהכרה מצד הממסד של מכונת המלחמה הנאצית. לא מן הנמנע לראות בתצלומים אלו מעין טקס הכתרה אישי והצבעה על תרומתו למאמץ המלחמתי, מעין מדליה או ציון לשבח שאיש מבין אנשי הממסד לא טרח להעניק לו ולחבריו. עוד נחזור לצילומים של גנווין, אבל כדאי לציין כבר עתה כי לאחר המלחמה הוא נהג להציג, פעם אחר פעם, את אוסף השקופיות שלו בפני משפחתו וחבריו הקרובים. עובדה זו מחזקת את ההנחה כי התצלומים לא שימשו אותו רק כאלבום זיכרון, אלא היו גם דרכו לתבוע לעצמו הכרה על ה"עבודה" שביצע בתקופת המלחמה. ויש גם טעם לחשוב כי ראשית כול הקרין גנווין את השקופיות בפני עצמו, במסגרת החיפוש המתמיד שלו אחר צידוק למעשיו.

צלמים ידועים ובלתי מוכרים בגטאות ובמחנות הריכוז

הצילום היה איבר מאיבריה של מכונת המלחמה. את רובו ביצעה אמנם מכונת התעמולה הנאצית, אך הצילום המעניין אותנו כאן הוא זה שנעשה בידי חיילים מכל הדרגות, ונאגר באלבומים הפרטיים שלהם. אחת הדוגמאות הבולטות לכך היא האלבום של א.ס.א.ס. אונטרשטורמפירר קורט פרנץ, אשר העניק לאלבומו את הכותרת "השנים היפות של חיי". התצלומים באלבומו מתארים את חופשותיו באיטליה, את הכלב שהיה ברשותו, את החיות שגידל בסמוך למחנה, ועוד מספר תמונות נוספות המציגות את המנופים שב-1943, עת עמד מחנה טרבלינקה בפני חיסול, הוציאו את הגופות מקברי האחים, לצורך שריפתן. ההצבה של תמונות המחנה לצד חיות המחמד והחופשות באיטליה מלמדת על שוויון הערך שפרנץ גזר בין דימויים אלה. סידור התמונות בסדר כרונולוגי, ללא השמטות, יכול להעיד על קלות דעת, טיפשות או טירוף, אך גם על צורך בלתי מוסבר לזכות בהכרה ובאהדה.

כאמור, האלבום של פרנץ לא היה יוצא מהכלל. אם נבחן שוב את המקרה של וולטר גנווין, כדאי לשים לב, הן לנרטיב הייחודי של הצילומים והן לעובדה שהם צולמו בצבע. הצילום בצבע משיג שתי מטרות: הצבע "שוטף" את האפרוריות המדכאת של רוב הצילומים מן התקופה ההיא, דבר שבולט במיוחד בתצלום המציג את הדוכן למכירת עניבות בגטו (תמונה מס' 6), וגם מעניק לסצינה המוצגת ממד ריאליסטי, הישג שלפחות בתקופה ההיא נחשב לרב משמעות. חשוב לציין כי בשנות הארבעים של המאה הקודמת שקופיות צבעוניות לא היו דבר נפוץ, במיוחד בזמן המלחמה. השימוש שגנווין עושה בצבע, תוך הקפדה על הרישום המדויק על גבי התוויות שהוצמדו לכל שקופית באשר לתוכנה, מוביל למסקנה כי הוא לא התעניין רק במעשה הצילום, אלא שאף גם להציג את הגטו כמקום חי, שחיי נמשכים גם אל התמונות. בעצם תיעוד הגטו דומה כאילו לקח על עצמו אחריות לרווחה בגטו וליעילותו - כמו בעל מפעל השואף לקדם את תדמית עסקיו. ריבוי התצלומים וההקפדה שבה תועדו מעידים כי גנווין פעל מתוך שכנוע כי הוא עושה את העבודה הראויה, וודאי קיווה לזכות עליה להערכה מצד הממונים עליו.



תמונה מס' 7 גנווין, ארוחת צהריים בבית הספר של הגטו.



תמונה מס' 8 גנווין, מיון בגדים.



תמונה מס' 9 ילדים רעבים בגטו ורשה.

Roland Barthes (1984). 25
Camera Lucida. Trans. Howard
Richard. London: Flamingo
Press, p. 28.



תמונה מס' 10 הוצאה מהמחבוא בגטו ורשה.

אם נתבונן בתמונות עצמן נראה כי עדשתו של גנווין הופנתה בעיקר אל עבר הסדנאות של גטו לודז', אשר ייצרו מוצרים מסוגים שונים. תצלומים אחרים מתייחסים לדרכי ההתנהלות של תושבי הגטו - התקהלות בקרן רחוב, הליכה וכן הלאה. כמו כן אפשר למצוא באוסף זה מספר צילומים המתייחסים אל תשתיות הגטו - המשטרה, מכבי האש, החנויות והשווקים, כנראה מתוך כוונה לצייר אותו כאחד המקומות היצרניים בשטחיו הכבושים של הרייך השלישי. גנווין לא התעלם גם ממשלוחי הגירוש של היהודים שהובאו לגטו מהמערב - מאות אנשים הנראים כשהם נושאים מזוודות, כריות וחלקי ריהוט לצורך יישובם מחדש במזרח. בין שלל התצלומים הללו בולטים כמה המעידים על ה"נורמליות" של גטו לודז', ואחד המרשימים שבהם (תמונה מס' 7) מתאר ארוחת צהריים בגטו (Ghetto Schulausspeisung), ובו נראים ילדי בית ספר כשהם לבושים היטב, מחייכים, ועומדים בתור עם סירים בהמתנה לארוחתם, כשהשמש בוהקת בעיניהם.

אווירה נינוחה משדר גם התצלום "מיון הבגדים" (תמונה מס' 8), המראה קבוצה של גברים הממיינים בגדים באוויר הפתוח, כמו עובדים שבעל העסק שלהם החליט להיטיב עימם ולאפשר להם לעבוד בשמש הנעימה ובאוויר הצח.

שדר דומה עולה גם מן התמונה המציגה דוכן עניבות שהוזכר לעיל, בה נראה אזרח גרמני או פולני הבוחן את ה בד והצבע של עניבות, כשמאחוריו עומד יהודי עם טלאי של מגן דוד צהוב.

וולטר גנווין, ארנולד בקר, היינץ יוסט, וילי גאורג וי. היידיקר הם רק אחדים מן הגרמנים שהחליטו על דעתם, ללא רקע בתחום הצילום, לצלם את הגטאות. באופן פרדוקסלי, מעט התצלומים אשר צולמו בגטו ורשה בידי יהודים מציגים את חיי התרבות העשירים בגטו, בעוד האמת הקשה ניבטת דווקא מן התצלומים של שוביהם הנאצים.

תמונת הילדים הרעבים בגטו (תמונה מס' 9) היא אחד ממספר לא מבוטל של תצלומים מגטו ורשה אשר נמצאו באותו אלבום שהוקדש להיטלר. התצלום מראה ילד מורעב השוכב ליד קיר כשלידו יושב חברו. בקדמת התצלום ניצב אדם מבוגר המצביע עליו. תצלום זה, ואחרים שנעשו באותו מקום, מעלים שאלה לגבי תפקידה של המצלמה בארגון מידע מצולם. אין ספק כי נוכחותה של המצלמה ברגע מיוחד זה היתה עניין מקרי, והפעולה הצילומית היא "קונטינגנטית טהורה"²⁵, ובכל זאת היא מציגה רגע של אמת שלא ניתן לביים או לשחזר אותו. לעתים מגיעים תצלומים בעלי ערך היסטורי אל נקודת הרוויה שלהם, ומאבדים את כוחם להפתיע, ולמרות זאת הפונקטום שלהם איננו הולך לאיבוד, בעיקר בזכות האווירה הטראומטית שהם משדרים. נתבונן לדוגמה בתמונה מס' 10, אחת מתמונות השואה המוכרות והידועות ביותר, שעם השנים צברה מעמד איקוני.

תצלום זה מתאר ילד המרים ידיו באוויר לאות כניעה. הוא הוצג במאות אם לא באלפי כתבי עת, תערוכות ותכניות טלוויזיה, וצבר משמעות מעבר להקשר ההיסטורי הספציפי שלו. לכאורה לפנינו תמונה רוויה, ועם כל זאת היא עדיין טראומטית, ולו רק בגלל הקונטציות המלוות אותה בכל הקשר, ובמיוחד בהקשר של השואה. זאת ועוד, ההנחה כי התצלום לא נעשה לצורכי תעמולה, אף על פי

H. P. Grice (1974). 26
"Meaning". In D. D. Steinberg
and L. A. Jakobovits (eds.),
Semantics (pp. 53-59).
Cambridge: Cambridge
University Press.



תמונה מס' 11 ארנולד בקר, ליד
שערי גטו ורשה, 1941-1942.



תמונה מס' 12 רכבת נכוסת
לאושוויץ.



תמונה מס' 13 טרנספורט של
יהודים מגיע לאושוויץ.



תמונה מס' 14 בדיקה בידי רופא
באושוויץ.

שמאוחר יותר הוא גויס למכונה משומנת זו, מותירה על כנה את התהייה על אודות כוונת הצלם, בדיוק כמו במקרה של התצלומים האחרים שהוצגו לעיל.

כאמור, אין תשובה חד-משמעית לשאלת תפקידה של הכוונה בהבנתם של היצגים חזותיים, אולי משום שלעתים הכוונה נסתרת אפילו מעיני יוצריהם. לשאלה זו נדרשו הוגים, בלשנים ופילוסופים של הלשון, ואחד מהם הוא הרברט פול גרייס,²⁶ שניסה לנסח כלל לזיהוי כוונת הדובר. לטענתו של גרייס יש לפחות שלושה שלבים בדרך למימוש כוונה: בשלב הראשון (כוונה 1) מתכוון המוען לעורר, באמצעות אמירה, תגובה כלשהי אצל הנמען; בשלב השני (כוונה 2) הוא שואף שכוונה 1 תוכר על-ידי הנמען כמכוונת, ולא מקרית או סתמית; השלב השלישי (כוונה 3) הוא זה שבו מתבצעת פעולה בעקבות הפעלת כוונה 1. במילים אחרות, על מנת לבדוק את כוונת הצלמים שבהם אנו דנים כאן, עלינו לבדוק האם בסופו של דבר עוררו התמונות שצולמו בגטאות ובמחנות הריכוז את התגובה שאליה כיוונו. אם כך אמנם קרה, עלינו לבדוק עוד אם הכוונה שבעטייה צולמו היהודים השיגה את מטרתה. ככל הידוע לנו, רוב הצלמים לא השיגו את מטרתם: החיילים אספו את התצלומים, כינסו אותם באלבומים, הציגו אותם לראווה, וחלקם אף שלחו להיטלר את פרי עמלם, אך למרות מאמציהם, שכיוונו להשגת אהדה והערכה, ספק אם זכו לתגובה ממשית מצד הממונים עליהם.

תחושה זו מתחזקת למראה 16 התצלומים שצילם ארנולד בקר בגטו ורשה, ב-1942. בניגוד לתצלומים שראינו עד כאן, ברבים מתצלומיו, כמו זה שמוצג כאן (תמונה מס' 11), נראים קציני וורמאכט היושבים במכוניות ומבטם מופנה אל עבר הגטו והשער שלו. אלה הם צילומים מבוימים, המבקשים להמחיז את הדרמה המתנהלת בין החייל, המתבונן אל תוך הגטו שבו כלואים היהודים, לבין היהודים המתבוננים בו ובצלם. הדלת הפתוחה מעידה על הארעיות של הסצינה, ורומזת על האפשרות כי מיד עם תום פעולת הצילום נאסף הצלם לתוך המכונית, והדלת נסגרה.

תהליך הפיכת המושאים המצולמים למוצגים אנתרופולוגיים הוא אולי מקרי ולא מודע, אך הוא מייטיב להשתקף בצילום זה, שבו מתבונן החייל מבעד לדלת הפתוחה אל קבוצת אנשים, שאחדים מהם משיבים לו מבט. דרמת המבטים מחריפה בתצלומים של בקר מאושוויץ, שמהם אפשר ללמוד מה רב היה החיכוך בין החיילים הגרמנים לאסירים היהודים. ועם כל זאת, דומה כי ניתן להבחין בכוונת הצלם לסמן היררכיה ברורה בין האסירים לשוביהם. רוב התצלומים שנעשו באושוויץ מתארים את השלבים שעברו שם היהודים מרגע הגיעם, דרך מיונם ועבודות הכפייה היומיות שלהם, ועד לשילוחם לתאי הגזים. תצלומים אלה נעשו בידי שני אנשי אס.אס: ברנרד וולטר, שהיה אחראי על מחלקת הזיהוי, וארנסט הופמן, שהיה צלם במקצועו. אלה היו צילומים מתוכננים, וראיה לכך אפשר למצוא בנקודת המבט הלא שגרתית של המצלמה, כמו בתמונה שצולמה מעל גבי קרון שהביא משלוח של יהודים (תמונה מס' 12), או זו המציגה, בזווית הנכונה ובמיקום המדויק, את תהליך הוצאתם של היהודים מתוך הקרון (תמונה מס' 13). אבל היד המכוונת הבולטת ביותר מוצגת בתצלום שבו נראה רופא הבודק את המגיעים לאושוויץ (תמונה מס' 14). אין ספק כי דמותה של האשה, המתבוננת בצלם בתערובת של תימהון, הפתעה, ואולי



תמונה מס' 15 יהודים טרם הוצאתם להורג, סאניאטין, 11 במאי 1943.

Janina Struk (2004). 27
*Photographing the Holocaust:
Interpretations of Evidence.*
London: Tauris Books, p. 3.

אפילו בוז, מעניקה לתצלום כוח שאינו מאפיין אף אחת מהתמונות שראינו עד כה. וולטר וברנרד הציבו את מצלמתם מול שיירה של יהודים שעמדה בתור לבדיקה, ובין אם עשו זאת במודע ובין אם לא, הם קלטו בעדשתם מבט שלעולם לא נוכל לשחזר או לביים. עם זאת, אף על פי שמדובר בשני צלמים שצילמו את היהודים באשוויץ מתוך כוונה מודעת, ולא בהבלחה של רגע, כמו שקרה מן הסתם בתצלומים שנעשו בידי החיילים שחלפו בוורשה בדרכם מחזית אחת לאחרת, קשה להכריע אם תצלומים אלה "עשו" משהו מעבר לייצוג של מחנה הריכוז.

ברצוני לסיים את המאמר בצילום שהיה אסור לצלמו, כיוון שהציג סצינה של הוצאה להורג

(תמונה מס' 15).

את תצלום היהודים בסאניאטין מציגה ג'נינה סטרוק בספרה, ומלווה אותו בתיאור הבא:

שלושה גברים ערומים על שפת בור. גבר אחד וילד, גם כן ערומים, הולכים לכיוון מרכז הפריים. מקיפים אותם שבעה מוציאים לפועל, חלקם חמושים, אחרים לא. אדם לבוש מדים בצד ימין של התמונה עומד על ערימת אדמה שנחפרה מתוך הבור, מנהל את ההליך, ומתבונן במצלמה [...]. צילום זה סימן את תחילת המחקר שלי על צילומים שנעשו בזמן השואה, כלומר תצלומים העוסקים ברדיפתה והוצאתה להורג של יהדות אירופה [...]. המראה מעורר הרחמים של הדמויות הכפופות זעזע אותי. הראשים המורכנים של שני הגברים בחזית, המתבוננים בבור. הילד חובש כובע ועל המבוגר שמימיני יש נעל או גרב שלא הספיק להסיר כשהתפשט בחופזה. בושה הציפה אותי כשבחנתי סצינה ברברית זו, הרגשתי שאני מציננית נוכח העירום והפגיעות של האנשים, שמבטי בתמונה הפך אותי לשותפה לרצח [...]. אבל חשתי חובה להתבונן בה, כאילו ככל שהתבוננתי בה דליתי מתוכה עוד ועוד מידע, ביחס למאורע ההיסטורי או לסוגה הצילומית.²⁷

תיאורה של סטרוק, המציג את הוצאתם להורג של חמישה אנשים ואת תהייתה בשאלה איך לסווג את התצלום - כעדות ונתון היסטוריים או כזאנר בתולדות הצילום - מבהיר שוב את הקושי הכרוך במיקומה של הכוונה בהבנת ערכו של הצילום. אחת התשובות לשאלה זו, שכבר הוזכרה לעיל, היא כי לפנינו צילומים שנועדו לשימור זיכרון פרטי. תשובה אחרת חייבת לקחת בחשבון את האווירה הכללית ששררה בתקופה זו, שערכיה הוכתבו בידי התעמולה הנאצית בחינוך, בחיי היום-יום ובתקשורת, ואת האווירה שהדריכה ללא ספק את בחירותיהם של רבים מהצלמים שנידונו כאן. תשובה מורכבת יותר תנסה להסביר כיצד קשורים מראות קשים אלה לפעולתה של המצלמה כאמצעי שאינו מצטמצם לתיעוד הממשות, אלא מאפשר לנו, בשלב מאוחר יותר, לבחון את המציאות, להעריך אותה, ובמידה מסוימת אף להחליף אותה. נוכח תצלומים אלה אך טבעי שנשאל את עצמנו באיזה אוצר מילים צריך להשתמש על מנת להבין את נראותם: האם יש לנקוט בשפתו של ההיסטוריון, של הצלם, או של האפיסטמולוג? במילים אחרות, ההצבעה על תצלומים אלה וחשיפתם הן צעדים הכרחיים בתהליך בדיקת תנאי ייצורם, אך בה

Pierre Bourdieu (1990). 28
*Photography: A Middle-Brow
Art*. Trans. Shaun Whiteside.
California: Stanford University
Press, p. 14.

בעת הן גם חושפות את הכוונות המשוקעות בהם, בדומה לממצאים ארכיאולוגיים שערבם נובע מעצם קיומם ומכושרם לחשוף כוונות גלויות ונסתרות, שללא ההיכרות איתן היינו מתקשים בהבנת תקופתם. אפשר לומר אפוא כי בתצלומים שנידונו כאן יצרו הצלמים דימויים, במטרה "לממש את עצמם, בין אם כאמצעי לבחינת כוחם הם או על-ידי יצירת האובייקט המיוצג."²⁸ אם כן, צילומי זוועות מכוננים באופן פטישיסטי את האובייקטים שהם מתארים לצורך בחינה חוזרת שלהם, ומתוך כוונה להחיות את הריגוש הראשוני שעוררו, ואף להעצים ולהנציח אותו. הצילומים שהוצגו כאן צולמו מתוך כוונה של הצלם לזכות, בסופו של יום, בהערכה על הישגיו כעד למעשי הזוועה, אך גם כשותף פעיל להם.

מקורות נוספים

Marianne Hirsch (2001). "Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory". In B. Zelizer (ed.), *Visual Culture and the Holocaust* (pp. 215-246). London: the Athlone press.

Rosalind Krauss (1987). "Photography's Discursive Spaces". In *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Mass: MIT Press

החיים החשובים של ה-RealityTrauma

חיים דעואל לוסקי



תמונה מס' 1 אבי גנור, טנגו עם עורב, תל אביב / הרצליה, 2006.

חויית הטראומה מוצבת באמצעות המושג RealityTrauma, אותו העלה אבי גנור מתוך המחשבה על יחסי מציאות וצילום, כחלק מהניסיון להבין את התפקיד שהצילום לוקח על עצמו בהינתן שאין לו בעלים. לא ברור מדוע לוקח הצילום על עצמו את המטלה הלא מתגמלת הזו, לעמוד במקום הבלתי אפשרי של תיעוד האירועים מחד גיסא, ומאידך גיסא להאיץ אותם. חוסר האפשרות להעיד, כמו גם חוסר האפשרות להצדיק את ההאצה או לדייק אותה, מייצרים מערכת סימנים הבנויה כיחסים, כאירועים בלתי תלויים ההופכים את שדה ההתרחשות של הצילום לעמום באופן אימננטי. האצת ההוויה, והטראומטיזציה של הדימוי, מטשטשים את המראה הברור לכאורה של העולם, ודוחפים (enhance) את העניינים. ההשתנות החלה במצב העניינים בעקבות הצילום הופכת לנוכחות הנרשמת בתמונה על האמולסיה הנשרפת בעקבות האור אשר מספר על מעמדו כאיקונה סוטה, עלמה של ההדמיה המציבה לנגד עיניה את שרטוט המציאות. הדימוי אינו טראומתי - הוא מציב אל מול פני ההוויה מראָה המעבירה אותה תהליך של טראומטיזציה. מדובר בתהליך של פרובלמטיזציה, אך כזו המתאפיינת במנעד השופך פנימה, באלימות בלתי משוערת, את מאורעות העבר, את זיכרון הדיכוי וההשמדה ההופכים לדימוי שבאמצעותו ניתן לדייק את החוויה המקומית, כמו תמונה שאין דרך לבלום אותה. חוסר היכולת לייצב את תמונת החוויה המקומית הופכת לתמונה מוכרת, למטבע עובר בעולם. כתוצאה מכך נוצר ההדהוד הדרוש לדימוי על מנת שיהפוך לאידול, לאיקונה: אלילותה של המציאות הארצישראלית שבה ועולה בצילום הגנורי, והדימוי, שגור וקלישאי ככל שיהיה, צובר כוח.

באמצעות מבנה אליפטי עוקב המבט אחר תהליכי הייצור והייצוג של הפראבוליות הקיומית הזו, שבתוכה מעמיד הצלם רגע קטן וקריטי, אשר אינו מכריע כלל. הוא בנוי מארבעה צירים המניעים מספר נקודות סינגולאריות, המבטאות את סימני הקיום בזמן הפרטי של הקיום הרגעי כסימן פרטי, כאירוע המתקיים בזמן שהוא תמיד אחר. ארבעת הצירים, כמו ארבע רוחות השמים, פועלים על התמונה כארבעה סוסים המבקשים למשוך את המרכבה לכל עבר בעת ובעונה אחת. כתוצאה מכך היא נותרת תקועה, עומדת במקום, שובתת אך לא בהכרח במקום שבו בחרה להיעצר, אלא במקום מקרי, בעוצמתה של המקריות החוזרת ונשנית. זמנם האחר של פני השטח של הדימויים עולה כזמנה של התנועה המהירה, החותכת את האוויר במבט מלמעלה - מבט בלתי מעורב שאינו שופט, עוקב או שומר. זהו מבטו של העורב שנבחר כדימוי המכונן, ואף נצרב על השער של קטלוג התערוכה. הדימוי מוחדר מבחוץ, ואינו



תמונה מס' 2 אבי גנור, איך לחנות נכון בסן פרנסיסקו, סן פרנסיסקו, 1975.

1 באחת הסדרות המרכזיות בעבודתו של גנור מתגלה נקודת הראשית של הבחירה, הדרך שבה הופך הצלם לצלם גם דרך המשפחה, הצומחת עם העיר, ועם היחס משפחה-אמנות-עיר, בסביבה המסמנת בעבור האמן את הבנייה של רשות הרבים במקביל להתנהוות ולהחצנה של רשות היחיד: לא כל אחד הופך את בני ביתו לאובייקטים, למושאים של התבוננות ושליטה ישירה ועקיפה ב"תמונה", כלומר בצורה ובאופן שבו הם יוצגו החוצה, לעולם, למבט מבחוץ פנימה אשר ישחזר את האופן שבו מתווה הצלם את המבט ושולט עליו. הסדרה האחרונה קשורה גם היא ליחסי סימול-סימון, ובמסגרתה מציג גנור את תהליכי ההפעלה והפעולה של הסימנים שאינם נשלטים על-ידי התודעה, אלא שולטים בה. ברמה הסמיוטית, סימול השפה בעבור הדובר, או למשל בעבודה אני מסמל חלל פיתה, המציגה את הפרדוקס של "פלאפל חופשי", הוא זה: אתה ממלא את חלל הפיתה ככל שרק ניתן, אבל ככל שאתה מתקדם באכילה כך הולך החלל שלך ואוזל, הסימן מתרוקן מן המובן שלו באמצעות פעולתו של המסמן.

מתקבל בעין יפה, כמו המושג RealityTrauma, המהווה הפרעה במרכזו הדימוי. עוד לפני שהעין מתרגלת אליו, הוא הופך לסימן בתוך מערך הסימנים הבונה את משטח התמונה, וצובע אותה באותיות ריקות. מתוך עמדת העורב נגזר העולם בעודו מקפיד שלא להתכתב עם הזמן החיצוני, הכרונולוגי, זמן הצילום או זמן ההווה המקומית, אותו זמן שאינו מצליח למצות בתוכו את האירועים המתחלפים במהירות שהיא תמיד רבה יותר מיכולת התייעוד של מצלמה כלשהי. מבחינתה של הוויה זו, הזמן האישי של הצלם אינו פועל דרך עצמו, או על דעת עצמו, אלא דרך הביולוגיה של הנראה, המתבלה בתנועה הרואה את כל מה שרואים, ורואה גם על מה נופל המבט סביב התפתחותו האורגנית של המתבונן. לאן מופנה המבט ומדון הסיבות לפנייה? מה יוצר את הביולוגיה של המבט המיוחד של הצילום, המתבונן במציאות הישראלית באופן חד, אחר, שאינו שופט ואינו מבקר? זהו מבט המכוון לטקסט, המייצר אולי סיפור, אולי גבול של סיפור, מעין דימוי סף שאינו מדמה ואינו מראה, אלא רק מדובב את היחס בין המושג לדימוי, בין הבדיה למציאות.

בעבודה איך לחנות נכון בסן פרנסיסקו, למשל, נראים על המדרכה סימונים שהחונה נדרש להימנע מלחרוג מהם, קווים המתווים מראש את הרכב שלקראתו מתכוונן הסימון. היחס בין העוד-לא לבין מה שיבוא - ההפרה של ההנחיה והייצוג של מה שעוד לא מיוצג, הנוכח במרחב הציבורי באמצעות השפה האורבנית - מייצר את עצמו כבעיה שאין לה פתרון. קבוצה אחרת של דימויים, אשר נוצרה במקביל, מציגה את האיווי, את התשוקה של הצלם הנכשל בניסיון לביים את ההווה, להלביש את רצונו על העולם המציג באורח פאסיבי את האפשרי ואת הבלתי אפשרי, המתגלה כמגבל. מהי ההיתכנות? מהי הזוהת? כיצד יכול האובייקט לייצג את מבנה האפשרות והבלתי אפשרי? בגבול שבין הצילום המצביע על עצמו כשימושי דרך הנכחת האובייקט לבין הפיכת הבלתי ניתן להמשגה למושג, עומדת התמונה: ככל שתמונה של אובייקט יכולה להצהיר על עצמה כעל מקום מת, מקום של שפה שאינה מדוברת, בין העברית לאנגלית, בין הכאן לשם, כך עולים הניסיונות הראשונים להבנה מושגית הצומחת כוויתור, כאובדן הרצון לדעת בדיוק מה נכון ומה ראוי. גנור מוותר על עמדה ערכית ועל מבט שופט, וכאילו מתמוג עם ההווה במקום שבו היא נמצאת, במרחב שממנו היא פועלת, שם הוא מצביע עליה כסוררת.

הצילום של גנור אינו מכוון אל העכשווי או אל המקומי, אל הפוליטי או אל הראוי לזמנו. הוא מציב את שאלת המראה של הצילום המהווה את הזמן שלו, המייצר את זמן התצוגה שהוא מעמיד כאמבלמה אשר אינה קושרת את עצמה לשום זמן אחר, כיוון שהיא מנותקת מן המקום והזמן שבו מוכן המתבונן לבוא לקראתה, להתייבב שם בעבודה. בסוף תהליך הפיתוי נחנך מעגל הצדק המקיף את המפתח, המפותה והאובייקט המונח ביניהם. שלושתם מקבלים מעמד של מיתוס, של מערכת אל-זמנית, אך בה בעת אותו מיתוס, גם כאשר הוא מודרני, נוכח תמיד בזמן ההיסטורי. היחס המבטא את הזמן החיצוני של התרבות, הבא לידי ביטוי במעבר מהמודרני לפוסטמודרני, עובד כמסגרת גמישה המכילה ומדירה את העבודות שאינן נכנעות לסימון של קווי המתאר מבחוץ. אפשר לומר כי ההתבוננות במעשה הצילום עצמה מכניסה אותנו לזמן נטול זמן, למקום שאיננו מקום, לדימוי של עצמי שאינו מייצר זהות, להוויה



תמונה מס' 3 אבי גנור, חילוץ הריס, תל אביב, 2006.

שאינה יודעת את יתרונותיה וחסרונותיה. העמימות הבולטת מתבהקת מעל לבהירות ולחדות המתגלות על פני השטח של הייצוג, ומתגלה כפני השטח עצמם. היא שבה בכל רגע ומערערת על התמונה, ועל מסגרת הפעולה של הצילום בעולם. בעיית הראייה חומקת כאן מכל אפשרות של תפיסה, מהרצון לנקות את זוגיות המשקפיים: הצילום פועל כמנגנון להסרת הנגלה. הוא בונה באורח סכמטי כמעט את מה שנראה דרך המתבונן, את מה שהמתבונן מצליח להראות דרכו. הראייה-מבעד היא מצב תרבותי נתון, שאינו הכרחי ויכול להשתנות בין-לילה, ממש כפי שאין להבין את הדרך שבה התהווה, שכן קשה להבין מדוע יבחר האדם להעמיד את הדימוי על מקומה של הממשות, ויאתגר את ההוויה באמצעות ייצוג מקרי ושקרי של החולף, של הבלתי ניתן לייצוג.

הצילום הוא מה שמראה את עצמו דרך המתבונן, ומצווה את הדרך שדרכה מבקש הצלם להשיג אובייקטיבציה של המציאות. הוא מאמץ את הפרספקטיבה הנתונה של עולם המכשירים, ומציב מתוכה את השיבוש, את פניו השטוחים של הטבע המוחלט, של הסובייקטיבציה. כיוון שהמציאות האובייקטיבית מבקשת להגיע אלינו, בלי תלות במידת הנגישות שלה, נעמד הדימוי ומציב מסגרת המשתנה ביחס לחוסר היכולת לבצע את החיתוך באורח מובחן. הצילום הופך להרהור אודות השרירותיות של הפיכת העולם לתמונה, למחשבה על המבט הקרנבלי, אותו מבט באחטיאני שגנור מבקש להעמיד. בין הטראגי לשרירותי ניצבת הסכימה של האמצעיות, של יכולתו המופלאה של הצילום להציג מחזה שנראה כאילו הוא בלתי שרירותי בעליל. העורב והכתובת תפקידם להצביע על היחס הזה, בין אי האפשרות של המציאות להפוך את עצמה להכרחית לבין הקרנבל הנבנה בתמונה, כמו עולה מסיפור מסגרת נעלם, המסופר מבחוץ, דרך עינו של עורב החוטף את המבט, המממש את עצמו ומבטא את מוחלטות התנועה המתעצמת מול חילופי המשמעות. התמונה מצביעה על תנועת חירום הדוחפת עצמה לעבר הגדרתה כטראומתית, אל מימוש המציאות כהפרעה: רק הצלם, בתפקיד הריבון, רשאי להכריז על מצב חירום, שהרי ברור לכול שהשותפים הנראים בתמונה (כמו למשל הדמויות המעוצבות בעבודותיו של ג'ף וול), אינם לוקחים חלק בהחלטה או בהצבעה. רק הצלם המודרני, כמו הנביא המקראי, לוקח את האחריות לבצע את המוטל עליו, ולא מטעמו של השלטון. הצלם פועל לטובת הכלל, ועושה זאת מתוך מצב אנומלי של אובדן הניכוס על המרחב. הוא מנצל את חוסר הבהירות ביחס לרגע על מנת להכריז על מצב החירום (הכרזה שהיא תמיד שרירותית, ומכאן הממד הנשגב שברגע המכריע, הפרגנטי הזה). בניגוד לצייר, הצלם מכריז על עצמו. בעת ובעונה אחת הוא גם מכריז וגם מייצר את עצמו בדמותו של האיש החזק המכריז על עצמו, השולט במצב הטראומתי, שהרי אין הוא מסתפק בתיעוד המצב, אלא גם ממסגר אותו ומציג אותו לראווה בפני הציבור. הוא מנהל מאבק על כיבוש השטח, על שיום התמונה ועל הרגע שבו הופך מצב החירום את עצמו לחיזיון ראווה. בתוך מצב החירום הטראומתי נעמדים אצלו שני מושגי היסוד של שמיט ואגמבן - מצב החריג ומצב החירום - כחלק ממכלול אחד המצוי לרגע תחת שליטה.

הצילום מציג את האפשרויות הנוספות של הישארות החוק. הוא אינו מגלה את הווייתו דרך תמונה בודדת, אלא באמצעות המכלול. הווייה זו מתגלה כחלק מושהיה אך בלתי נפרד ממנו. ההשהיה היא



תמונה מס' 4 אבי גנור, מחווה
להיפוליט באיאר, תל אביב, 2008.



תמונה מס' 5 אבי גנור, משפחות,
תל אביב, 2008.

צורה של מעבר מן השם, מהאירוע הפשוט של המציאות הנוכחת ממול, אל הכאן, אל הפיכתה לתמונה המקבלת את הכותרת הכריזמטית של ההצהרה הקובעת כי ברגע זה אתם נוכחים מול RealityTrauma, הופכים לחלק מן המבנה הבלתי מתפשר של הצלם, שהופך בעצמו לחוק, המגלם את החוק החזק של האימונה. פולחן האלילות של המציאות המודרנית, של ההיסטוריה שהופכת עצמה לערך קיצוני, של הקדשת הרגע בנושא משמעות, מוצב בעבודות לא רק כפולחן מטריאליסטי, אלא גם דרך ההפנמה של הצלם את עצמו מתוך עמדה שניתן להגדירה, בעקבות פוקו ואגמבן, כעמדה ביו-פוליטית. חוק הטראומה הופך אפוא לעניין המרכזי. הוא מייצג את הבו-זמניות של שני מישורים מובהקים בקיום הטראומתי: את מציאותו של החוק וביטולו בעת ובעונה אחת. שילוב זה שב ומשתחזר פעם אחר פעם במבטו של הצופה, המתבונן בעולמו מתוך עולמו, ומתוך ההבנה כי הפך לסימן בהצגה באחטינית - סימן שאינו מסמן את עצמו אלא את כושר תנועתו בין היותו חריג לבין הגדרת התמונה כמייצגת מצב חירום שאינו נפסק ולו לרגע. לכאורה מבקשת הכותרת להחדיר טריז של שקט, של עוצמה רגשית הפועלת כחרב פיפיות, אך מאידך היא גם מציבה שאלה על אודות היחסים בין המצב האנומי של המשתתפים באירוע, של הטבע והאדם הנוכחים לפניו, לבין החוק של השליט החדש, החוק של מי שמכריע אודות הרגע. לכאורה נעה העבודה בתוך מערכת של סימנים קיימים, אך בה בעת, בתנועתה הישרה לאורכם של קווי המגו, קווי הבריחה מבפנים החוצה, פוערת כל עבודה סדק בין קיומו של החוק לבין השהייתו בפועל על-ידי הפיכתו לתמונה וירטואלית של החיים החשופים. המעמד של הצילום הוא אפוא מטונימיה למעמדו של הפליט, של הסובייקט שקיומו צומצם לחיים חשופים, כאלה שהופשטו מכל זכות: הפיכת כל תמונה למציאוּתִאומטית מחלצת את הצילום מרשת מושגיו של ברגסון, שביקר את הקולנוע על אי יכולתו לברוא משך, ומעניקה לייצוג ביטוי להימצאותו בקשר רציף עם הכוח שהפקיר את המרחב הציבורי לעינה של המצלמה המנכסת. כמו הפליט של אגמבן, וכמו המוּלמן, גם הצילום הופך חשוף בכל רגע, נתון לידו הארוכה של המוות. בדרך זו הוא מתערער והופך לחלק מן הטראומה שאחזה במציאות, במציאות שלו כאובייקט, כפטיש. הנוכחים בצילום הם לא אלה המצויים בלבה של הטראומה, וגם לא המציאות החיצונית, אלא התמונה המתגבשת כחסרת הגנה, כחלק מהחיים החשופים.

הצילום עומד על סיפו של המוות, ומנסח שתי אפשרויות של חיים שאינן מתיישבות זו עם זו, ושאותן אמור הסובייקט המופיע בתמונה לאכלס כשסע אונטולוגי. המצולם, בן אם הוא מעשה ידי אדם או תוצר של הטבע, אוצר כל העת מתח פנימי, שבאמצעותו מעמיד גנור טענה אודות היחסים בין הרוח לבין המניפסטציה ההיסטורית שלה, השוללת את הרוח ומשמרת אותה באופן שאינו מתעלה מעל לרגע שבו נלקח התצלום, הרגע שממנו נגזלה התמונה: כל צילום מכיל שלילה של האחר ושימור של הנוכח, שלילה של כל מה שאינו מופיע בדימוי ומודר ממנו, ושימור של השארית שלמרות הכול הצליחה להסתגל אל זירת הפשע, אל מסגרת התמונה שנלקחה או נגזרה באלימות מכוונת. גנור אינו מכריע בין שלילת החומר להעלאתו לדרגה רוחנית של הפשטה, אלא מחזיק בעת ובעונה אחת בשתי מגמות אלה, שביניהן נקרע הצלם ברגע הצילום: בייצוג נקודת המבט המטריאליסטית ובהפיכתה לאיוושה חסרת חומר, לפני

שטח. זוהי עמידה על ספו של ההיגיון המוחלט של המבט, הנותנת ביטוי לאתיקה לא אתית, להכרת העובדות של החיים כפי שהיידגר ביקש להציבה. האם ההצלחה של העולם להיפרד מחומריותו, להפוך למאומה המאכלס פני שטח חסרי מהות, מכריזה על מגע טרנסצנדנטי, או שתחייתו מחדש כדימוי מעידה על שסע פנימי שרק הצילום יכול להנכיחו במלאותו הפרדוקסאלית? האם המוות הנוכח בצילום אינו שלייה של החיים, אלא אופרציה המשתתפת באירוע? המוות אינו מופיע בצילום כגורל אלא כתכלית, כמה שמתקבע ברגע המכריע ונערך כבסיס היסטורי לתחייה. הפונקציה של התחייה אינה התגברות על המוות אלא ביטוי של הסבל הנובע מן ההכרה בכך שהאל אינו נוכח על מנת להנחות את האדם, אלא, כמו בתיאורו של ניטשה, ממשיך את משחק הקוביה.

מות הצירוף, מות הייצוג ומות ההיסטוריה - כל אלה הופכים לחלק ממהותה של התמונה הנעמדת בין שני הקצוות של מצב שבמסגרתו שוב לא ניתן להבדיל בין טבע לפוליטיקה, בין אמנות לחיים, בין חיים לחוק. המוזלמן, שלא הורחק רק מהסדר החברתי הכללי, אלא גם מזה של שאר שוכני מחנה הריכוז, מייצג את הצורה הקיצונית ביותר של חיים חשופים. הוא מציב מחדש את אי האפשרות להבחין בין המובן הביולוגי למובן הפוליטי של גופנו, הניטל מאיתנו ברגע שבו צצה המצלמה על במת ההיסטוריה, ואולי לעד, שהרי אמצעי הייצור של הייצוג רק מתעצמים ומשתכללים. הצילום חושף את החיים בשני מובנים מכריעים: באי יכולתו של החוק לחול על ההווה, ובהשתיית החוק שאינו מגן עליהם. המסגרת המתירה, המעניקה רגע של מחילה, אירוע של שקט בתוך הווייתה הטראומתית של התמונה, חושפת את האדם שבתמונה לשרירותיות הטבעית של הסביבה, של האיום המתמיד המבטא את אובדן השליטה שלו על החיים שבמסגרתם הוא משחק את משחק ה-Bio-pouvoir. הצילום מנכיח את רעיון החיים החשופים (ה-bare life), את נקודת המוצא של התמונה הגמורה - נקודת המבט של המוזלמן אשר שוב אינו מוצא את מקומו בהווה הפוליטית-חברתית, המודרן שוב ושוב מגופו ומעצמו, מההרשאה שנוצרה במודרנה של אזרחיותו.

שער רביעי

עודפות אנכית ועודפות אופקית



המערה והיציאה ממנה

משל המערה כדימוי יסוד בכתביו של הנס בלומנברג

פיני איפרגן

1 אני פותח את הדיון בפרויקט המערה של בלומנברג בפנייה לסרט קולנוע כמעשה תמים לכאורה, כניסיון להיאחז במופע אחד בסדרה ארוכה של וריאציות על תימת המערה. אך למעשה, בפעולת אזכור הסרט אני מבקש לעורר דיון בצורת ההצדקה האופיינית לבלומנברג, שבעזרתה הוא מבקש לבסס את הטענה כי ה"מערה" היא סוג של "מטאפורה מוחלטת", ששום דיון מושגי לא יכול לסלק (ראו: הנס בלומנברג (2006). ספינה טרופה וצופה. ירושלים: הוצאת שלם. הדיון במטאפורה המוחלטת מופיע בעיקר במסה החותמת את הספר: "מבט לתיאוריה של אי-מושגיות"). את דרכו לשכנע אותנו בקיומן של מטאפורות מוחלטות מתווך בלומנברג דרך חשיפה מתמדת של היחס בין וריאציה לתימה, בכל פעם סביב מטאפורה אחרת המועמדת להיות מתוארת כ"מטאפורה מוחלטת". זהו שימוש מיתמם ביצירה קולנועית, כיוון שהוא מתעלם במודע מהקשר העמוק יותר הקיים בין החוויה הקולנועית לחוויית הקיום כפי שזו מתוארת במשל המערה האפלטוני. הדמיון בין תיאור יושבי המערה הצופים בצללים המוטלים על הקיר לבין מצבם של היושבים באולם הקולנוע וצופים בדמויות המוקרנות על המסך מעניק מוחשיות בלתי אמצעית למשל האפלטוני כצורה בסיסית של הקיום האנושי. מוחשיות זו אינה נפגמת בשל ההבדלים בין התיאורים של תנאי הכניסה למערה בשני המקרים: באחד האנשים אסורים בתוך

הציר העלילתי של הסרט "מתחת לפני השטח", יצירתו הקולנועית המרשימה של הבמאי הסרבי הנודע אמיר קוסטריצה, נסמך בביורו, גם אם אין הדבר נאמר מפורשות, על משל המערה של אפלטון. עלילת הסרט מוסרת את קורותיהם של שני חברים קרובים בבלגרד, עם פרוץ מלחמת העולם השנייה. בלי להתעמק מדי בנבכי העלילה, אין ספק כי שיאה הראשון מתרחש כאשר מחליטים השניים להיפרד, ואחד מהם יורד עם משפחתו הקרובה אל מקום מסתור בבטן האדמה, בעוד שחברו נותר בחוץ. מוסכם ביניהם כי החבר שנותר בחוץ יהיה אחראי על הקשר של החיים במסתור עם העולם החיצוני, וידאג לספק את צרכיהם. כאשר מגיעה המלחמה לקיצה, מצבם של אלו שנותרו במסתור נותר בעינו. החבר שנותר בחוץ ממשיך לשמר בעבור המסתתרים מצג שווה של מלחמה נמשכת, וכך מונע את יציאתם מן המסתור ומותיר אותם במקום שבו פסק הזמן מלכת. בעוד הפער בין עולמם לבין העולם האמיתי הולך וגדל. העלילה מגיעה לשיאה השני כאשר באופן מקרי לחלוטין מתפרקת המחיצה בין שני העולמות, והקונגויה נחשפת בפני אלו ששכנו במסתור. לא אעסוק כאן בדינמיקה האנושית המתפתחת בין שני החברים בעקבות החשיפה, אף על פי שהיא ניצבת במרכזו של הסרט, כיוון שכאמור עיקר ענייני בדיאלוג המתוחכם שמקיימת היצירה עם משל המערה האפלטוני. האם זה היה מוקד כוונתו של קוסטריצה כשיצר את הסרט? סביר להניח שלא. עם זאת, האפשרות שהקשר בין שני הטקסטים הללו אינו מודע רק מגלה את העוצמה גלומה בחתירה של משל זה להבין את מקומו של האדם בעולם הסובב אותו.

פתחתי באזכור וריאציה אפשרית על התימה של משל המערה במטרה לעורר את השאלה: האם עלינו לראות בהתמקדותו המחקרית של הנס בלומנברג במשל המערה נקודת מוצא לדיון בווריאציות הרבות שנוצרו סביב משל זה, המונע מרצונו להראות דבר דומה לזה שמראה המקרה שבתיאורו פתחנו, כלומר את העובדה שמשל המערה הוא מעין טופוס בסיסי, שנוכחותו החוזרת תמיד אמורה להעיד על ראשוניותו והכרחיותו כאחד מאמצעי היסוד של האדם להבין ולתאר את עצמו ואת מקומו בעולם? הניסיון לברר מהי המוטיבציה המחקרית הניצבת מאחורי "פרויקט המערה" הבלומנברגי, לצד הניסיון לספק לה מענה, יעמוד במרכז הטקסט הנוכחי.

למעשה, פנייתי לווריאציה המאוחרת שמציג קוסטריצה למשל המערה מכילה תשובה אפשרית לשאלה שהצבתי ביחס לבלומנברג. תשובה זו מבטאת יומרה פילוסופית צנועה, החפה מכל יומרה מטאפיסית, והולמת מאוד את המזג הפילוסופי שנוטים לייחס לבלומנברג. יש משהו בסיסי ומעניין

ביכולת להצביע על דמיון בין המופעים השונים הנראים כגלגולים של תופעה אחת, שההתנסות בה היא ראשונית ובלתי אמצעית. ההצבעה על הדמיון מעוררת תחושה בסיסית של הפיכת הזר למוכר, ונותנת תקווה שכעת ניתן יהיה להבין את החוויה טוב יותר מאשר בהיעדר הצבעה על אותו דמיון. היא יכולה לעורר בנו את ההכרה כי ריבוי הווריאציות חוזר ומעניק לנו הבנה טובה יותר של התופעה החוזרת, ושל אישוש תביעתנו לראות אותה כעניין הכרחי שבלעדיו הבנתנו את עצמנו תיוותר תמיד מוגבלת ובלתי מספקת. ההצבעה על הדמיון יכולה גם לעורר תחושות נעימות פחות, כמו הריקנות המלווה את הפיקחון הכרוך בגילוי חוסר ייחודיותו של המקרה הפרטי, לצד ההבטחה הטמונה בו להבנה חדשה, למשמעות נעלמת המתגלה דרכו. ההצבעה על הדמיון עלולה לעורר חוויה עמוקה של שיעמום וחידלון, שמקורה בהכרה בחוסר יכולתנו העקרוני לחרוג מתיאור והבנה עצמיים, המתגלים תמיד, בסופו של דבר, כווריאציה מאוחרת על תיאור מוקדם וראשוני יותר, ותו לא. הפיתוי לייחס מכלול כזה של מניעים אפשריים לעובדה שלומנברג עוקב באופן מקיף מאוד אחר התימה של המערה והווריאציות האפשריות שלה הוא גדול, כיוון שייחוס זה אינו רק בלתי מופרך, אלא מתאים מאוד גם למילוי החלל ההסברי שהוא מותיר בנוגע לאופן שבו הוא מציע להבין את היחס בין תימה לווריאציה, אם לא באופן כללי אזי לפחות במקרה של המערה. אני מבקש להתגבר על הפיתוי, ולסרב לאמץ הסבר זה כממצא את כוונותיו של בלומנברג, כיוון שאני מניח כי אפשר לחלק ממנו הסבר אחר שיפרש את משמעות היחס בין תימה לווריאציה, לפחות במקרה של תימת המערה. ובמילים אחרות: אני מניח כי ניתן למלא בתוכן אחר את החלל ההסברי שלומנברג הותיר, הכרוך בעמימות מסוימת. אניני מציע להשלים את הפער ההסברי באמצעות הסבר משלי. אני מציע הסבר שנבנה מתוך בחינת התייחסותיו השונות של בלומנברג, בשלושה מקומות שונים, לתימת המערה, ולווריאציות שלה.

האור כמטאפורה לאמת

ככל שידיעתי מגעת, השימוש הראשון בתימת המערה מופיע אצל בלומנברג במאמרו מ-1957, "האור כמטאפורה לאמת"² שם הוא סוטה לצורך דיון זה מנושא המאמר המרכזי להערה בת מספר עמודים. ההקשר

המערה והשאלה נוגעת לאפשרות יציאתם ממנה, ואילו בשני הם נכנסים ויוצאים לכאורה כאוות נפשם. הדגשת האנלוגיה בין החוויה הקולנועית לחוויית הקיום במערה מעניקה לאזכור של יצירה קולנועית, המהדהדת את תיאור המערה, מעמד אחר מזה שאנו מייחסים לאזכור טקסטואלי חוזר כאמצעי לאישוש סבירותה של טענה מסוימת. במקרה של אנלוגיה זו, האזכור תפקידו לאשש את הטענה כי למעשה אנו שוכני מערה כפי שתיאר אותנו אפלטון במשל המערה, וכי חוויית הצפייה בקולנוע שבה ומעוררת בנו הכרה זו. נדמה כי שימוש חזק כזה באנלוגיה עושה סזון סונטג כאשר היא פותחת את ספרה, **הצילום כראי התקופה**, בדברים הבאים: "האנושות עודנה משתהה, ללא תקנה, במערת אפלטון, ממשיכה להתרפק, מתוך הרגל ישן נושן על תמונותיה של האמת. ואולם, לא דומה החינוך שמעניקים התצלומים, לזה שהעניקו תמונות מסוג ישן יותר, מעשה בית מלאכה. ראשית דבר, יש תמונות רבות הרבה יותר התובעות את שימת ליבנו. רשימת המצאי תחילתה בשנת 1839, ומאז צולם פחות או יותר הכול, או שכך נדמה. אותו צימאון, שאינו יודע רוויה, של הנין המצלמת, משנה את תנאי מאסרנו במערה, שהיא עולמנו." (סזון סונטג 1979). **הצילום כראי התקופה**. מאנגלית יורם ברונובסקי. תל אביב: עם עובד, עמ' 7. נדמה כי בעבור סונטג, ההופעה של הצילום, ושל הקולנוע כהרחבה שלו, מהווה עדות מודרנית מאוחרת לכך שהקיום במערה מהווה צורה של "עולמנו". יש סיבות טובות לטעון כי בלומנברג חותר, בסופו של דבר, אל אותה מסקנה שסונטג מנסחת כחלק ממהלך הפתיחה הרטורי של ספרה, אבל לשם כך יש לפרוש את כל המהלך של הפילוסופיה האנתרופולוגית שלו כפי שהוא מנסחה בכתביו השונים, ובעיקר בספריו העוסקים במיתוס ובמטאפורה של המערה. הימרה של מאמר זה צנועה יותר,

ומסתכמת בניסיון להתחקות אחר מספר גלגולים שעושה בלומנברג בתימת המערה, על מנת להראות כיצד הם מבילים לקראת ניסוח פרויקט פילוסופי שבמרכזו יעמוד דימוי של אדם הנמלט אל המערה כאל מקום מפלט מן האימה הראשונית שאין בכוחו לשאת. ההתמודדות המתמדת עם אימה ראשונית זאת, גם לאחר שהיא מוצאת ביטויים שונים ומגוונים בתרבותו של האדם, תמשך להדהד באופן מתמיד את הזיכרון הבראשיתי של הכניסה למערה כצורת החיים אשר היתה הראשונה שהבטיחה את תנאי קיומו של האדם.

לחשיבותו של הצילום התייחס בלומנברג באופן ישיר ואישי מאוד בחיבור שיצא לאור לאחר מותו: **מושגים בהיסטוריה**.

(Hans Blumenberg (1998).

Begriffe in Geschichten.

Frankfurt am Main: Suhrkamp, p. 7-8).

חיבור זה, המורכב מאוסף של פרגמנטים והרהורים שונים, נפתח בפרגמנט הנושא את השם "היסטוריה של מושגים", ומתאר זיכרון אישי. בלומנברג מספר לקוראיו כי אביו היה צלם מצליח למדי, וכי הוא סבור כי העובדה שאביו איפשר לו להילוות אליו מדי פעם בעבודתו זימנה בעבורו את הרגע המכונן אשר הפך אותו לפילוסוף. הוא מתאר חוויה שהתרחשה בחדר החושך של אביו, שבמסגרתה היה עד לרגע שבו לוח פיתוח חלק, שבאותו זמן היה עשוי מנחושת, השתנה אט-אט ותמונה התהוותה עליו. תהליך זה של מעבר מאין לישי, מלוח חלק לתמונה, עורר בלומנברג הצעיר באופן בלתי אמצעי את השאלה הפילוסופית הבסיסית על אודות המעבר מאין לישי. לרגע זה של פיתוח התמונה מייחס בלומנברג את הפצעת השאלה הפילוסופית אשר הפכה לשאלת יסוד בחייו. השאלה לא היתה קשורה למראה התמונה שנוצרה, אלא לעצם המעבר, לתהליך שבו הפך הלא-

כלום למשהו, לכך שדבר חסר אפיון הפך לדבר מאופיין, שהלא-מוגדר התהווה למוגדר, והלא-ידוע - למוכר, שהמאיים התגלגל במשרה ביטחון. חוויה ראשונית זו של התחקות אחר המעבר תתגלגל בהמשך חייו בניסיון להתחקות אחר הרגע שבו עזב האדם צורת קיום אחת ועבר לאחרת - הרגע שבו עזב בעל כורחו את הסוואנה הפתוחה והמאיימת, ועבר אל המקום המוכר והבטוח שהציעה המערה.

Hans Blumenberg 2
"Licht als Metapher
der Wahrheit. Im Vorfeld
der philosophischen
Begriffsbildung". *Studium
Generale* 10, 432-447; English:
David Michal Levin (ed.)
[1993]. "Light as Metaphor
for Truth: At the Preliminary
Stage of Philosophical Concept
Formation". In *Modernity
and the Hegemony of Vision*
(pp. 30-62). Translated
by J. Anderson. Berkeley:
University of California Press.

3 שם, עמ' 433.

הפרוגרמטי של המאמר עצמו מעניק לקורא מסגרת ברורה מאוד לדיון שהוסט לרגע ממטאפורת האור לסוגיית המערה. מסגרת זו היא מה שבלומנברג מכנה בשם "ההיסטוריה של המושגים" (history of concepts), שבעזרתה הוא מבקש להעריך מחדש את המובן והמעמד של מושגים פילוסופיים באמצעות עימות כפול - עם השלב הפרה-מושגי ועם זה הלא-מושגי. שני שלבים מוקדמים אלו הוטמעו ושומרו במושג שאינו אלא תהליך של פיתוח וארטיקולציה של מה שהיה נוכח באופן מובלע באותם שלבים פרה-מושגיים. תהליך זה של פיתוח וארטיקולציה, המתאפיין גם בניסיון ליצור נפרדות בדיוק מאותם שלבים שאיפשרו אותו, מתבצע באמצעות הצגת המושג כנעדר היסטוריה, כביטוי של התגברות על השלבים הפרה-מושגי והלא-מושגי שאיפשרו אותו. מה בדיוק מציינים המונחים פרה-מושגי ולא-מושגי? עד כמה אפשר לסגת לאחור על מנת לספק תיאור של השלבים אשר קדמו לתהליך ההמשגה?

הניסיון לתחום את קו הגבול, ולאתר את הרגע שבו הפציע המושג, הוא גם רגע ההיפרדות מן השלבים שקדמו לו ואיפשרו אותו. זהו גם הרגע המכונן את המוטיבציה הפילוסופית של בלומנברג, שדימוי המערה החללי ודימוי הסף המגדיר את קו הכניסה אליה או היציאה ממנה מיטיב לתארו. אך כדי להימנע מלהקדים את המאוחר אשוב למאמר מ-1957, שם נדמה כי קו הגבול הזה ברור למדי, וממוקם ברגע הפצעתה של הפילוסופיה כעיסוק מושגי וכהתגברות על השלב הפרה-מושגי המזוהה עם המית. את הפנייה לרגע ההפצעה מצדיק בלומנברג בטענה כי העושר, החיות והרגישויות הייחודיות למרחב האפשרויות הפרה-מושגי אבדו ביחד עם המעבר למושג והקביעה כי פנייה חזרה אל אותו קו גבול תוכל לספק לנו תמונה והבנה עמוקה יותר של המושג עצמו. עקבותיו של מרחב אפשרויות זה, אשר צומצם וקובע על-ידי "צורות מסורתיות קבועות", משמר את צורות הביטוי המטאפוריות אשר ליוו מאז ומעולם את השיח הפילוסופי המושגי. בתוך מסגרת מחקרית זו ממקם בלומנברג את תיאור גלגוליו של השימוש במונח אור כמטאפורה למושג האמת. נדמה כי הוא מציב מסגרת מחקרית זו, ואת ההנחות שהיא מתבססת עליהן, כהסבר הטעם לפנייה לתיאור גלגוליה של מטאפורת האור במטרה לשוב ולבסס את הטענה היסודית בנושא היחס בין המושג לפרה-מושגי. אולם למעשה מתברר כי בלומנברג אינו מקדיש שום מאמץ להצדקת המסגרת המחקרית עצמה, או והנחותיה, ומסיט את כל מוקד דיונו לתיאור הגיוון יוצא הדופן של מטאפורת האור כביטוי של האמת, וגלגוליה במסורת הפילוסופית. קשה להניח כי הוא איננו ער לעובדה הפשוטה שמה שהוצג כטעם לפנייה לחקר המטאפורה נעדר כל הצדקה, ונותר בגדר הנחה מחקרית בלבד. ייתכן כי מודעות זו היא הגורמת לו להציע, מספר פסקאות מאוחר יותר, את מה שנראה כשינוי טעמה של הפנייה לחקר המטאפורה:

מתווה קצר זה, שבוודאי אינו שלם, של פוטנציאל המבע של מטאפורת האור לא צריך להיות מושלם כאן בכל פרטיו, אך אפילו הוא צריך להראות כיצד עיצובה של מטאפורת היסוד מצביע על שינויים בהבנת העולם ובהבנה העצמית.³

4 בציון הפער בכוונותיו המחקריות של בלומברג אין בכוונתי לחשוף את חוסר ההתאמה לכאורה בין כוונותיו המוצהרות למה שהוא עושה בפועל, אלא להשתמש בפער זה כדי להסב את תשומת הלב אל המתח המובנה לעמדה ולטיעון הבלומברגיים בין היומרה להסביר את מקור הפעילות המושגית וסיבתה לבין השאיפה, הצנועה בהרבה, להציע מתודולוגיית מחקר לבחינת ההיסטוריה של האידיאות.

מה שאמור היה לאפשר הבנה של השלב הפרה-מושגי כתנאי הכרחי להפצעת המובן של השלב המושגי הופך בתיאור זה לאמצעי להצבעה על שינוי בתמונת העולם ולהבנה כי השינוי שעובר השימוש המטאפורי אמור להיות זה שמציין אותו. אם כן, יש כאן מעבר מטענה ספקולטיבית ומטאפיסית על מקורם האפשרי של המושגים אל כלל היריסטי (heuristic), האמור לאפשר לנו לזהות שינויים ומעברים בתמונות עולם.⁴

אם ניקח למשל את המקרה של האור כמטאפורה למושג האמת, הרי ששם ההנחה היומרנית יותר תעדיף לאתר את הקשר העמוק בין ההתנסות הבלתי אמצעית בחוויית האור לבין העובדה שאל מושג האמת שלנו שבה ומוצמדת מטאפורת האור. טענה חזקה זו, שכלל לא ברור איך אפשר לאשש אותה בלי להיקלע לטיעון מעגלי, השונה באופן רדיקלי מהטענה הצנועה יותר, לפיה ההתחקות אחר גלגוליו של האור כמטאפורה למושג האמת, יכולה לפרוש בפנינו את ההיסטוריה של המושג, אשר תהיה בו-בזמן גם ההיסטוריה של הבנתנו העצמית. פרויקט המערה הבלומברגי מביא מתח זה לביטוי המובהק ביותר, כיוון שהוא בוחר באופן חד-משמעי באופציה הצנועה, ופורש את סיפור גלגוליה של מטאפורת האור אצל פארמנידס, המוצג כמשחררה של האמת (האור) מתלותה בניגודה השקר (החושך). אפלטון ממשיך תהליך שחרור זה וקובע כי האמת, או האור, מאופיינים כישים המעידים על עצמם, וכנושאי עקרון משמעותם בעצמם. הכרת האמת פירושה להתייב מולה בדיוק, כמו מול נוכחותו הבלתי אמצעית של מקור אור. מודיפיקציות של תמונה פארמנידית-אפלטונית זו יכוננו את מרחב האפשרויות שפותחת ההיסטוריה של הפילוסופיה. עיקר ההנחה למודיפיקציות אלו אינה נובעת מן הרצון לערער על הזיהוי הבסיסי של האמת, של האור כנוכחות, אלא מהרצון לספק הסבר להיעדרותה, להסתתרותה של האמת כנוכחות. חלקם של המנגנונים שיסבירו נעדרות זו יעניקו תוקף לתפיסות הדואליסטיות של המאבק המתמשך בין האור לחושך, וחלקם (כמו הספקנות הסטואית למשל), יציעו התמודדות שתתבע אדישות מכוונת ביחס לאותה נוכחות, וימצאו לה תחליף בפעילות המכוונת לקראת השלמה, אשר תתבסס על הוויתור על אותה נוכחות של אמת, נוכחות האור. את המנגנונים הללו ניתן להבין כמודיפיקציות של ההנחה הפארמנידית-אפלטונית, כיוון שאינם מכילים ערעור או דחייה מוחלטת של ההנחה עצמה, ועניינם מתמקד בשאלת האפשרות להתייב כנוכחות אל מול אותה אמת, או אותו אור.

זהו מעבר מהותי, מתיאור האמת כנוכחות אל תיאור היחס אל אותה אמת כאל נוכחות נעדרת, ועד להתפתחות השלב התיאולוגי, שהנרטיב שלו שם את הדגש על תהליך הנטישה של האמת ומקומה (נטישת האור ומקומו), ואת השתכנותה (השתכנותו) בעולם אחר, נפרד לחלוטין מזה שעזבה (עזב). במרכז הפעילות הדתית הנגזרת מתיאולוגיה זו ניצבת עכשיו המשימה של החזרת האמת (החזרת האור), אשר נטשה את העולם שבו היתה נוכחת. הציפייה האסכטולוגית לגאולה אינה אלא תביעה להחזרת נוכחותה של האמת בעולם, ההופכת להיות תלויה כולה בטיב פעילותו של האדם.

מעבר זה, מהתמונה הפארמנידית-אפלטונית אל התיאולוגיה המונותיאויסטית, ואל רעיון הגאולה שביסודה, מתווך בידי המחשבה ההלניסטית הנשלטת על-ידי הרעיון הדומיננטי על נסיגת האור, הנגרמת

Blumenberg, "Licht als 5
Metapher der Wahrheit", p.
435.

Hans Blumenberg (1989). 6
Höhlenausgänge. Frankfurt
am Main: suhrkamp.

Blumenberg, "Licht als 7
Metapher der Wahrheit", p.
437.MLN 124(4), 868-900.

8 אפלטון (1979). הפוליטאה,
מיוונית י. ג. ליבס. תל אביב: שוקן,
ספר ז' 515a.

עקב היבלעותו אל המעטה השקוף למחצה המקיף את העולם. פעולה זו של לכידה, בליעה ומיצוי של האור, הופכת בהדרגה את המעטה השקוף למחצה העוטף את העולם למעטה אטום, החוצץ בין העולם לאור, ומבודד את האור בעולם אחר, מצידו האחר. המעטה החוצץ עתה בין העולמות מוביל להעצמת מעמדו של האור הנסוג מהעולם, ובהתאמה גם מעצים את הקושי הכרוך בהשגת נוכחות מחדשת אל מול האור הנסוג, נוכחות שמשיגים רק מתי מעט, הזוכים בזכותה בחיי נצח. את המודיפיקציה המהותית שחלה במטאפוריקה של האור מתאר בלומנברג כ"תנאי מוקדם למושג ההתגלות, המכריז על שיבת האור כאירוע אסכטולוגי, ותובע מן האדם להכין עצמו לקראתו."⁵ היא מעוררת באופן כמעט מיידי את ההקשר של משל המערה האפלטוני, שנדמה כי כבר עם הופעתו בקורפוס האפלטוני היה יכול לשמש כסמן למעבר המהותי מתיאור האמת כנוכחות לתיאור היעדרותה והאמצעים לשחזור. אך באופן מפתיע למדי נראה כי אצל בלומנברג הפנייה לדיון במערה היא חלק מן הרצון לספק שרטוט מדויק יותר של מרחב האפשרויות במחשבה ההלניסטית בנוגע לתהליך הנסיגה של האור (de-lumination of the world), ובניית המעטה החוצץ בין האדם לאור. ההתמודדות של הספקנים בכלל, וקיקרו בפרט, עם הנסיגה של האור והעצמתו הסתכמה בויתור עליו ובהצעת חלופה שהציבה את האדם עצמו כמקור האור במערה שבה הוא שוכן, אשר נוצרה כתוצאה מתהליך הנסיגה של האור. מנקודת המבט של הספר **יציאות מן המערה**, מיקומו של הדיון במערה מקבל משמעות רבה, כיוון שלצד הספקנות שקיקרו הוא אחד ממנסחיה, מגולמת התביעה להישאר במערה, ולראות בה תחליף ראוי, ואולי אף הכרחי, להבטחה שנושא האור הנמצא מחוץ לה. כאשר עולה הדיון במערה בהקשר מסוים, הוא נועד להדגיש את האופן שבו התערעה התביעה ליציאה מן המערה, אשר נדמתה כמובנת מאליה, והפכה לבעיה עצמה, המעוררת שאלות כמו: האם אנחנו רוצים או יכולים לצאת מן המערה? למה בעצם נכנסנו אליה? או שמא היינו שם תמיד? בלומנברג עצמו רומז לכיוון זה – שכאמור עתיד לתפוס מקום מרכזי בספרו על המערה – כאשר הוא קובע כי למטאפורת המערה יש מעמד מיוחד הנובע מכך שהיא איננה,

רק העולם שהתנגד לאור באותו אופן שהאפלה היא ניגודה ה"טבעי" של הבהירות. עולם המערה הוא "מלאכותי", זהו תת-עולם אלים להפליא ביחס לתחום האור הטבעי והחוש הטבעי: זהו אזור של חסימה ושכחה, ממלא המקום של ההוויה ונגזרתה.⁶

ייחודה של מטאפורת המערה, הזוכה כאן למעמד עצמאי המנותק ממטאפורת האור, הופך להיות חלק מתהליך ההתפתחות שהווריאציה של קיקרו מחוללת בגרסה האפלטונית. המאפיין הבולט המבחין את הווריאציה של קיקרו מזו האפלטונית מתמקד בתיאור הקיום במערה כנוח, נעים ורגוע למדי, קיום הנעדר לחלוטין כל מאפיין של מצוקה, לחץ או חרדה. קיקרו מתאר קיום זה כמצב "נורמלי", שאינו עשוי לעורר בשומעיו תגובה דומה לזו של גלאוקון, האומר למשמע תיאורו של סוקרטס: "הראית לי דימוי מוזר, ואלה אסירים מוזרים."⁷ אמנם גם במקרה של קיקרו, כמו במשל של אפלטון, לא ברור למה או מתי בדיוק הוכנסו למערה יושביה, אך אצל קיקרו הם חופשיים, ואינם אסורים כמו אצל אפלטון. הם נהנים ממנעמי החיים

Blumenberg, "Licht als 9
Metapher der Wahrheit", p.
437.

Blumenberg, 10
Höhlenausgänge.

Blumenberg, "Licht als 11
Metapher der Wahrheit", p.
438.

12 ש.ם.

13 ש.ם.

אשר נועדו להציג את החיים במערה כטובים לפחות כמו שאר העולם, אם לא טובים ממנו. ביטול הפער בין החיים במערה לעולם הסובב אותה מקבל אישוש נוסף בתיאור אקט היציאה מן המערה, שבמקרה של קיקרו איננו טראומתי כלל, וגם איננו תובע מהיוצאים מאמץ מיוחד של הסתגלות לעולם. היציאה נועדה לגלות להם משהו חדש, אך גם לעורר בהם הערכה מחודשת למה שהתרגלו אליו, או למה שחדלו להעריך, כיוון שהתרגלו לראות בו דבר מובן מאליו. היפוך זה של תיאור המערה האפלטונית המקורית, המפיקע ממנה את כל אותם סממנים שבגינם נחרדים שומעי המשל למחשבה כי מצבם אינו שונה מזה של האסורים במערה, נועד לסגור את הפער בין שני החללים שקירות המערה חוצצים ביניהם.

בלומנברג סבור כי לביטול הפער ולהפקעת האימה יש חשיבות מיוחדת, כיוון שהם מערערים את "ההנחה השוכנת מאחורי דימוי המערה", ופותחים אפשרות ל"אינטרפרטציה רדיקלית של 'מערה':" אפשרות רדיקלית כזו באה לידי מימוש בזיהוי הקוסמוס כולו כמערה. מדוע בעיני בלומנברג זיהוי זה חשוב כל-כך? מדוע הוא מעניק לו חשיבות יתר לעומת מודיפיקציות אחרות בגלגוליהן של מטאפורות האור והמערה? במאמרו מ-1957 אין בלומנברג מציע תשובות טובות לשאלות אלו, אך הוא מותיר עקבות ברורים הרומזים לכיוון האפשרי שאליו יפנה מאוחר יותר, בעיקר בחלקו הראשון של הספר **יציאות מן המערה**⁹, ואולי בעיקר בהצהרת הכוונות שלו שבה פתחתי את המאמר, שם הוא דן ב"היסטוריה של המושג" כדרך לחשוף את הרבדים הפרה-מושגיים והלא מושגיים של המושג, ושל תהליך ההמשגה בכלל. הזיהוי בין הקוסמוס למערה מקבל אצלו מקום מרכזי כל-כך עד כי ייתכן שהוא נושא את העדות הטובה ביותר לאותו מצב פרה-מושגי, או לא-מושגי, שההגעה אליו כרוכה בהכרח בערעור הדימוי הקודם של המערה כמקום שממנו נעדר המקור המצוי מחוץ למערה. באופן פרדוקסלי למדי מבקש בלומנברג למקם את המערה כמוצא המושג. העקבות המובילות לשם מצויות באחד המעברים, בתיאור הדחוס מאוד של גלגולי המטאפורה של המערה, המופיע במאמר באותה סטייה מן הנושא לצורך תיאור הרגע שבו החל דימוי המערה בפילוסופיה של ההיסטוריה לשמש כאמצעי לציון הרגע שבו פותחת ההיסטוריה את מהלכה כרגע של יציאה מ"המערה הפרימורדיאלית". מערה פרימורדיאלית זו, מוסיף בלומנברג במאמר מוסגר, היא גם המקום שבו, "באופן הולם למדי, מחפשים ומוצאים גם את שרידי האדם הפרימורדיאלי."¹¹ לפי תיאורו של ויטרוביוס, היציאה מן המערה מתחוללת בעקבות אש הפורצת ביערות ומפתה את יושבי המערות לצאת ולחבור לקבוצה אחת. קיקרו, לעומת זאת, מעניק לרטוריקה את התפקיד של פיתוי ושכנוע יושבי המערות המבודדות לצאת ולכונן קהילה משותפת.¹² ההבדל הצנוע בתיאורי המניע ליציאה מן המערה ולכינונה של קהילה הופך לטענה כללית חשובה:

הפסיחה בין תיאור של תהליך אינסטינקטואלי אוטומטי לתיאורו של הישג אינטלקטואלי פרימורדיאלי מלווה את כל תולדות המוטיב של עזיבת המערה.¹³

משפט זה מחזיר אותנו בהינף אחד אל מה שהגדרתי קודם כ"טענה חזקה", כלומר כחזרה אל היומרה הבלומנברגית, שנדמה כי ננטשה בשלב מוקדם מאוד של המאמר, להתחקות אחר הדימוי הבסיסי

Hans Blumenberg (1972). 14
"The Life-World and the
Concept of Reality". In L. E.
Embree (ed.), *Life-World and
Consciousness: Essays for
Aron Gurwitsch* (pp. 425-444).
Evanston: Northwestern
University.

15 שם, עמ' 425.

16 שם, עמ' 428.

17 שם, עמ' 425.

המשמר את מערך התנאים שממנו צמחה הפעילות המושגית שלנו, ובליבה הוא שב ומוצא את ביטויו. "ההיסטוריה של המושג" אינה צריכה להיות מובנת רק כגלגול ושינוי צורה שלו, אלא גם במובנה החזק של התחקות אחר רגע הולדתו.

עולם החיים

אעבור עתה אל הדיון של בלומברג בדימוי המערה, במאמר מ-1972 המוקדש לבירור המושג ההוסרליאני "עולם-החיים" (life-world).¹⁴ גם מאמר זה נפתח בהצהרת כוונות שלכאורה היא ברורה מאוד. בלומברג מציע לבחון את היחס בין "עולם החיים" שהוסרל מצמיד לו את התווית של 'מובנות-מאליה', ומושג ה'מציאות' שבעזרתו אנחנו מאפיינים ביומימיות שלנו, במפורש או במשתמע, את כל מה שמטריד אותנו בהתנהלות היום-יום.¹⁵ הוא מציע לעשות זאת באמצעות פנייה אל משל המערה האפלטוני, אותו הוא מציע לקרוא כמופע הראשון של בירור יחס זה. אין ספק כי מבחינת נושא הדיון שלי כאן, פנייה זו אל המערה, לצורך בירור היחס הנדון, מניחה כי זוהי וריאציה מובלעת על תימת המערה האפלטונית, שבמסגרתה מערער המושג "עולם-החיים" את ההבחנה הבסיסית שמציבה המערה בין מושג המציאות של שוכני המערה לזה המיוחס ליוצאים ממנה. הבחנה זו, המאבדת מתוקפה תחת ההבנה המסוימת שבלומברג מעניק למושג "עולם החיים", מהדהדת את הווריאציה של קיקרו ואת מעמדה המיוחד בתולדות תימת המערה. ניתן היה לחשוב כי הפער בין "עולם-החיים" למציאות שאנו חיים ישחזר את החלוקה הבסיסית בין עולם התופעות, כעולמם של שוכני המערה, לעולם שמחוץ למערה, כעולם של נוכחות בלתי אמצעית, של המובנות-מאליה (self-evidence). עוד נדמה כי דמיון בסיסי זה בין שני התיאורים מקבל אישור מכך ש"עולם-החיים" מתואר במסגרתו כמצב של שקיעה בשכחה, הואיל והפעילות הפילוסופית מתוארת כמעוררת מחדש את זיכרון המצב שנשכח, בדיוק כמו תיאור העלייה מן המערה לקראת האור, השב ומנכיח מצב שאבד ונשכח. בערעור זה של ההקבלה מאתר בלומברג את החשיבות של מה שהוא מכנה בשם "המפנה הפנומנולוגי", המושתת על דחייה גורפת של ההבחנה בין פנים לחוץ, ובניסוח אפיסטמולוגי, על דחייה גורפת של ההנחה כי קיים קריטריון מוחלט, הערב לנו בוודאות כי איננו שרויים בטעות מתמדת ושיטתית, כמו המצב שבו נתונים שוכני המערה האפלטונית. האפשרות להיות תמיד מרומה הופכת, עם אותו מפנה שבלומברג מגדירו כ"פנומנולוגי", ל"חסרת משמעות".¹⁶ אולם לב העניין הוא כי דחייה זו של התמונה האפלטונית אין משמעותה ויתור על הפעילות הפילוסופית, אשר הונעה מן הרצון לשחרר אותנו ממצב אפשרי של קיום מוטעה תמידית, כי עתה מובנת פעילות זו כניסיון מתמשך לרכוש את תודעת מציאותנו כ"תוצאה של האימות האוניברסלי והקונסנסוס ביחס לנתוני ההכרה בהקשר שלהם, לא כ'סימן' לנתונים מבודדים ולא כתשובה נתונה מראש למסקנה שלא ניתן לעקוף, ובמובן מסוים היא גם מבלבלת.¹⁷ את הטענה הזו אפשר לנסח במילים אחרות, תוך שימוש בדימוי המערה באופן הבא: הפילוסופיה איננה פעילות המכוונת לחלצנו מן המערה ולחשוף בפנינו את המקום האחר, האמיתי והאוטנטי, אלא היא פעילות מתמשכת של מיצוי האפשרויות

הגלומות במערה בהיעדר תלות במצב כלשהו החורג ממרחב האפשרויות שהכתיב תחומה של המערה. מרגע שהפעילות הפילוסופית של החיפוש אחר האמת מוכנסת אל תוך המערה, נעלם כביכול המניע לה, המסתכם בבשורת האיש שיצא מן המערה וחזר אליה על מנת לגלות את האמת ליושביה שנותרו מאחור. אם כן מי, או אולי מה, אמור לשמש כתחליף למניע זה להתפלספות? מה אמור להניע את התהליך של בחינת האפשרויות הגלומות במערה כתחליף פילוסופי לתביעה לצאת ממנה? נראה כי בלומנברג סבור שביור מושג "עולם-החיים" ההוטרליאני יכול לספק את התשובות לשאלות אלה. על מנת שנבין ונשתכנע כי אנו שבים עתה לתיאור המערה, אך הפעם מוקדשת תשומת ליבנו ליושביה, תוך התעלמות מן האפשרות לצאת ממנה כאילו לא היתה קיימת, מבקש בלומנברג להטות אוזן לטיעוניהם של אלו שנותרו מאחור, הסבורים כי יש להם סיבה טובה להישאר במערה. כזכור, ברגע המכריע בשיחתו עם סוקרטס, מאשר גלאוקון את הכרחיות קביעתו כי בעבור יושבי המערה, לצללים הנראים יש מעמד של אמת. אישור זה של גלאוקון מכונן את הפער בין פנים לחוץ ובין אמת לשקר, ואף מחזק בנו את הביטחון ביחס לטעות שבה שרויים יושבי המערה.

המהירות שבה אנחנו מסכימים עם גלאוקון מסתירה מאיתנו למשל את האפשרות לייחס ליושבי המערה סוג של פעילות מדעית, הכרוכה בניסיון לזכור את סדר הופעת הצללים כבסיס אפשרי לחשיפת חוקיות הופעתם, במטרה לפתח את היכולת לחזות את מופעם בעתיד. מובן שמדע מסוג זה, שמקורו בבית מדרשו של דייוויד יום, לא אמור לספק את התביעות של מדע אובייקטיבי, אבל הוא מציג חלופה המשחררת את יושבי המערה מחוסר האונים המיוחס להם, ומאפשרת להם לספק "תשובה" שתתחרה בזו של חברים שעזבו את המערה וחזרו עם תשובות. את הפעילות ה"מדעית" כביכול של יושבי המערה אפשר לקרוא במסגרת ההנחות והכוונות האפלטוניות של המשל, כמעמיקה את חוסר האונים של יושבי המערה, ולנסות לאתר בפעילות המדעית שלהם מה מונע מהם ביתר שאת להכיר במצבם האמיתי, כיוון שהאשליה כי מה שהם עוסקים בו הוא מדע מונעת מהם להעלות ספק לגבי מצבם. ספק כזה היה יכול לגרום להם להיות מוכנים להקשיב לבשורתו של האיש שחזר למערה כדי לספר על האמת שמצא. בלומנברג מגדיר במילים קולעות את הפעילות הזו, המדעית כביכול, כעיסוק שמטרתו להותיר את יושבי המערה האסורים כמי ש"נדונו להיוותר פרה-קרטזיאנים".¹⁸

תיאורם כעוסקים בפעילות זו, שלכאורה היא מדעית אך למעשה איננה יכולה לספק להם אבחנה אמיתית של מצבם, אלא רק להעמיק אותו, הוא לדעת בלומנברג תיאור מדויק של מצב הקיום המובן מאליו והחף ממודעות שמושג "עולם-החיים" ההוטרליאני אמור לציין. נקודת הראשית המובנת-מאליה, כלומר נעדרת ההבחנה והרפלקסיה, היא התנאי המוקדם לפעילות היוצרת הבחנות שאינן מובנות מאליהן, הנובעות מן הפעילות הרפלקטיבית המתרחשת בתוך המערה. מה שמשמר את ההבדל בין נקודת הראשית הזו, המתרחשת במערה, לבין נקודת הראשית שאותה עלינו לחשוף, במקרה של אפלטון, מחוץ למערה - כך שלא יהיה מדובר רק בהיפוך פשוט בין חוץ לפנים - הוא העובדה שבמקרה ש"עולם-החיים" הוא הנתון הראשוני, אנו תמיד כבר חורגים ממנו, מצויים כבר בשלב שבו הוא אינו נתון לנו. אם

במקרה האפלטוני, תהליך היציאה מן המערה וההתנכחות מול האמת מציין את קץ ההיסטוריה של 19 ש.ס. הטעות שבה חיו יושבי המערה, ואת המעבר לקיום א-היסטורי, הרי במקרה של "עולם-החיים", רגע החריגה מן המצב המובן-מאליו הוא למעשה ראשית ההיסטוריה של התודעה, תולדותיה כפירוק עקבי ומתמשך של המצב הראשוני כמושג הגבול שלה, שממנו לעולם לא תשתחרר. היסטוריה זו של התודעה איננה משחררת אותנו ממצב כוזב, ואף אינה מובילה אל מצב אותנטי. היא איננה משחררת ממצב נאיבי, וגם לא פותחת את האפשרות לספק הצדקות סופיות לאמונות בסיסיות. תחת זאת מתרחש כאן תהליך שמצמצם ומשחזר את ההיבטים המובנים-מאליהם של "עולם-החיים" עצמו. לאורך המאמר כולו נראה כי בלומנברג שוקד לשוב ולנסח את טענותיו הכלליות במונחים של מודל המערה האפלטוני, כשלבסוף הוא קובע: "ההיסטוריה של האדם אינה מובנת ביציאה מן המערה אלא בטרנספורמציה המתמדת המתרחשת בתוכה."¹

אפשר להתווכח בשאלה אם הרקונסטרוקציה הפרשנית הזו של בלומנברג למושג "עולם-החיים" ההוסרליאני, או ההקבלה שהוא יוצר בינה לבין מצבם של שוכני המערה האפלטונית, אכן נאמנות לכוונותיו של הוסרל, או לפחות מתיישרות איתן ברמה הטקסטואלית. אולם לענייננו ויכוח זה חשוב פחות, כיוון שמתוך האופן שבו נבנה הטיעון הבלומנברגי במאמר זה עולה כי הבנתו של הוסרל ומושג "עולם-החיים" שלו אינם מושא המחקר כאן, אלא אמצעי בלבד. מושא מחקר נותר עדיין בדיוק זה שעליו הצהיר במאמר מ-1957 - הניסיון להתחקות אחר מערך התנאים הפרה-מושגיים והלא-מושגיים המתנים את הפעילות המושגית עצמה. המערה כתימה כבר הוצגה במאמר המוקדם, גם אם במובלע, כנוכחות המקשרת בין שני השלבים, והופכת לכזו במפורש עם ביסוס הקשר העמוק בינה לבין מושג "עולם-החיים" ההוסרליאני, המובן כווריאציה שלה. הקישור שבלומנברג מבסס בין תימת המערה לבין "עולם-החיים", כמושג של גבול שאיננו יכולים לומר דבר על מה שנמצא מצידו האחר, הוא קו גבול המציין את תחילת ההיסטוריה של הפעילות המושגית שלנו. הוא רותם את מטען המשמעות של "עולם-החיים" לתיאור המבקש לקרב אותנו למקור הפרה-מושגי, אל תימת המערה, באופן שיבהיר כי היא אינה מותנית במושג "עולם-החיים", אלא משתמשת בו כבדימוי בסיסי המהווה תנאי לאפשרותו. את ההיפוך המכריע הזה ביחס שבין מושג "עולם-החיים" לבין המערה כתימה אין בלומנברג מבטא באופן מפורש כפי שאני ניסחתי, אולם פעם נוספת הוא מותיר עקבות המובילות אליו - החל מהאופן שבו מוצג הדיון במערה - לא כפיגום פרשני שניתן להיפטר ממנו אחרי שהושגה התכלית שלשמה הוקם - וכלה בתיאור תודעת המציאות שלנו כמוגבלת תמיד, כתודעה שלעולם לא תינתן לנו בשלמותה, כי במהותה היא מקימה ומעבה את הגבול המונע כל ניסיון של חריגה ממנה. תודעת המציאות שלנו מתוארת אפוא כעיבוי מתמיד ובלתי פוסק של קירות המערה, שהיא מציאות חיינו.

היציאות מן המערה

אפשר לבטל את החיפוש שלי אחר עקבותיה של טענה חזקה יותר אצל בלומנברג כנובע מרצוני לייחס לו יכולת החורגת מעבר לכושר פרשני יוצא דופן, הנדרש על מנת להציג מגוון רחב של וריאציות על תימה, וחמור מכך - בחיפוש אחר הטענה החזקה יותר אפשר לראות ניסיון להכחשתה של הספקנות המגולמת באותה יכולת יוצאת דופן בה ניחן בלומנברג. אפשר גם לתהות על פשר התעקשותי לנסות ולייחס לו עמדה שממנה הוא מנסה להימנע, בדיוק בכך שהוא שב וחושב את שאלת הגבול בין המושגי לפרה-מושגי, תמיד תחת האילוץ הקובע כי הגבול כבר קיים, ואין שום משמעות או תוחלת לניסיון לחרוג ממנו. את העקבות שאני מייחס לבלומנברג אין הכרח להבין כסימן לחריגה מאותו גבול, ואפשר לפרשם גם כניסיון מתמשך לשרטט את הגבול באופן מדויק יותר, שיהפוך את הרגע שבו הוא נוצר למוחשי יותר. ניסיונותיו של בלומנברג לחשוב את הגבול, את תיאורו האפשרי, אין משמעותם בהכרח חריגה ממנו, ואפשר להבינם גם בדרך הפוכה - כצורת חשיבה המבצרת את הגבול בדיוק באופן שבו הווריאציות החוזרות על אותה תימה מאשרות אותה למעשה כל פעם מחדש, אך גם נותרות תלויות בה ולעולם אינן חורגות ממנה. הנפרדות היא אפוא מוחלטת, והעקבות אינן אלא סימניה המתמשכים.

במספר פרקים קצרים המופיעים בחלקו הראשון של הספר היציאות מן המערה מציע בלומנברג סדרה של הרהורים על קו-הגבול, ועל שאלת הראשית והמקור, שלמרות הסתייגותיו הרבות יש בה כדי להעיד, לדעתי, על חריגה ברורה מן הניסיון להסתפק בשרטוט של קו-הגבול, ועל הליכה מודעת אל מעבר לו. בפרקים קצרים אלו מנסה בלומנברג לספק מושג של הכרח אשר יאפשר לו לקשור בין תימת המערה לווריאציות שלה בהקשר שאיננו מקרי וקונטינגנטי לחלוטין, אלא שהקונסטלציה בכללותה, זו של התימה והווריאציות שלה, מעוגנת במציאות הטבעית שלנו, בשלב הקדם-מושגי שהמערה כתימה מעידה עליו. החשיבות שבלומנברג מייחס לחיפוש אחר מושג ההכרח מתבררת מן מהעובדה הפשוטה שהוא איננו מסתפק בפנייה אל הקיום במערה כמציין שלב מוקדם בהתפתחות הפרה-היסטורית של האדם, שלגביה קיימות בידינו עדויות מסוימות, אלא חותר לעגן אותה בשלב ראשוני ומוקדם הרבה יותר, של טראומת הלידה, של חוויית הנפרדות הראשונה של החיים אשר נטשו את הקיום במים ועברו להתקיים ביבשה. הקונסטלציה של המערה מציעה ביטוי מאוחר יותר ל"זיכרון העמום" של אותו רגע טראומתי של נפרדות, ומציינת את הרגע שבו התערר הדחף לחזור אל אותו מצב של טרם היפרדות. בלומנברג מצוין כי הוא מבקש להסתייע בעובדה ראשונית זו על מנת להסביר את ההצלחה יוצאת הדופן, המוזרה מעט אך המרתקת, של משל המערה. הוא מבטא באופן חד-משמעי וברור להפליא את שאיפתו לעגן את ההבנה של תימת המערה במציאות הטבעית והקונקרטי, ולראותה כמבהירה את הכרחיותה. הוא כותב:

משל זה [משל המערה] יש לו עדויות, שלא נלקחו מהאוויר, שלא עוצבו במקרה, ושלא נשלפו

מהשרוול.²⁰

באותו אופן בדיוק ממשיך בלומנברג לפקפק באפשרות שהמיתוס בדבר היווצרות האדם במעמקי האדמה ויציאתו אל פני האדמה והאור, השב ומופיע במשל המערה, חייב היה להיות מוכר לנו באופן עמוק, שאיננו תלוי במצב עניינים או בזיכרון מקומיים. אין דרך לסלק את הניסיון להתחקות אחר רובד עמוק זה בשמה של "אי-נחיצות" תיאורטית, או על סמך חוסר יכולת או עצלות, כיוון שבבסיסו ניצב "מרחב-זמן אנתרופולוגי" עמוק מאוד. האם באמת אפשר לייחס למי שמנסח במילים אלו, ודומות להן, את כוונותיו המחקריות, את העמדה המבקשת להישאר מצידו האחד של קו הגבול, ואת אי-הרצון העיקש לחרוג ממנו? האם אותו מרחב-זמן אנתרופולוגי איננו מנוסח כהנחה המוקדמת הטבעית, הפרה-מושגית, שבה תעוגן הפעילות המושגית כשלב התפתחות מאוחר יותר שלו?

מהתיאור שבלומנברג מספק בפרק השני של היציאות מן המערה עולה כי הכניסה אל המערה כאל מקום שבו נפתחת הפעילות המושגית שלנו איננה מוסברת רק במונחי החיפוש אחר מסתור והגנה הנכפים על האדם הפרה-היסטורי כתוצאה משינויים בסביבה שבה הוא חי, אלא גם כצורה אחרת לשחזור הסביבה (biotope) אשר אבדה באקט הנפרדות המקורי. נקודה זו חשובה מאוד, כיוון שגם אם המעבר לקיום בתוך המערה הוא השלב הקונטינגנטי אשר איפשר לראשונה את צמיחתה של פעילות מושגית, בשל מאפייניה הייחודיים של המערה כסביבה, הרי המניע לכניסה אליה מוסבר כהכרח טבעי הקשור לאותה נפרדות טראומתית שההתגברות עליה התנתה את הפעילות של האדם הפרה-היסטורי, הפרה-מושגי. אם כן, יש לערוך הבחנה ברורה בין שני שלבי ההכרח - בין ההכרח הטבעי שהוביל לכניסה הפרימורדיאלית למערה לבין ההכרח שהוביל את יושבי המערה לכונן את הפעילות המושגית, או מה שבלומנברג מגדיר כיכולת לפעולה מרחוק, או כפעולת ההנכחה של הנעדר. הכוח שהוביל לכניסה למערה היה ההכרח הטבעי להתגבר על אובדן הסביבה המקורית. מה שהניע להתמודדות ייחודית בתוך המערה, שממנה נבעה הפעילות המושגית, היה האילוץ שתנאי הקיום במערה כפו. רק כאשר מבחינים בין ההכרח שהוביל לכניסה אל המערה לזה שהוביל להתמודדות עם תנאיה, אפשר להבין מדוע ההכרח האחרון "חלש" יותר מהראשון. הסיבה לכך נעוצה בעובדה שהקיום במערה לא היה הכרחי על מנת ליצור את המושג באותו אופן שהיה הכרחי להיכנס אליה. אולם ההכרח ה"חלש" יותר גורר אחריו את ההכרח החזק יותר, שמעגן את הכניסה למערה כסוג של הכרח ומייחס לו, כמקרה ספציפי של התמודדות עם הטראומה הראשונית של הנפרדות, סוג אחר של הכרח. האילוץ המייחד את המערה, כסוג של התמודדות הכרחית עם אותה נפרדות, מוגדר על-ידי בלומנברג כ"דילמת המערה".

דילמה זו מקורה בעובדה שאנו חשים עצמנו מוגנים בתוך המערה, אף על פי שהמשך קיומנו בה מחייב את יציאתנו ממנה, כיוון שאין בכוחה לספק את הצרכים הדרושים לקיומנו. דילמה בסיסית זו היא האחראית לקונפליקט המתפתח בין אלו שנענים לכורח הקיומי לצאת מן המערה, על מנת לספק את צורכי הקיום בתוכה, לבין אלו שנותרים מאחור, וקיומם הופך תלוי במי שנתון בתנועה המתמדת פנימה והחוצה. הנשארים מאחור מתוארים כחלשים, כמי שאין ביכולתם להתמודד עם המציאות הקשה שמחוץ למערה, אך הם מוצאים דרך לפצות על חוסר יכולת זו בעזרת פיתוח אמצעים המסייעים ליוצאים

מן המערה להשיג את המצרכים הבסיסיים הדרושים לצורך המשך הקיום במערה. פעולת הפיצוי של החלשים היא נקודת הסף, הנקודה שבה מפציעה התרבות מתוך הטבע ומתכוננת הפעילות המושגית. במסגרת הדינמיקה המתוחה המתקיימת בין יושבי המערה, פעולה זו היא המאפשרת למי שאינם מוכנים לצאת לחוש כי הם תורמים למאמץ ההישרדות המשותף, אך בעיקר היא משכנעת את הכשירים-לצאת כי עליהם להותיר במערה את אחיהם אשר אינם כשירים לכך.

קונסטרוקציה זו של שיתוף פעולה, הנובעת מאינטרסים מנוגדים, היא המקבילה האפיסטמולוגית של קונסטרוקציית מצב הטבע בתיאוריות השונות של האמנה החברתית, שכן היא יכולה לספק הסבר שבדיעבד להיגיון הפנימי שהוביל להיווצרותה של צורת חיינו העכשווית. אך חשוב לזכור כי הקבלה מפתה זו, שאכן מותירה אותנו תמיד מצידו האחד של קו הגבול המפריד בין המושגי לפרה-מושגי, נכונה לתיאור המצב לאחר הכניסה למערה, ולשרטוט הדינמיקה בתוכה. היא מספקת מעמד של הכרח למעבר מן הפרה-מושגי למושגי, השקול למעמד שאנו מייחסים למעבר מן הסדר הטבעי לסדר הפוליטי בתורת האמנה החברתית, ואינה חלה על ההכרח אשר הוביל לכניסה אל המערה, אותו אירוע שיצר את התנאים הדרושים לצורך הפעילות המושגית.

אך עדיין נשאלת השאלה האם - במסגרת ניסיונותינו להבין את תימת המערה על מגוון הווריאציות שלה כלב פעילותנו המושגית - רשאים אנו להתעלם מרגע הכניסה הגורלי אליה, ומן ההכרח הקשור בו, ולהתמקד בסיטואציה הייחודית שמתרחשת בתוכה בלבד? לדעתי התשובה לכך היא חד-משמעית לא. כיוון שהתעלמות כזו משמעה התכחשות למניע הפילוסופי העמוק שבלומנברג מחויב לו כאשר הוא בוחן את היחס בין וריאציה לתימה, כמעריך המעיד על סוג של הכרח הקושר אותן יחדיו. אני מבקש לטעון כי הבנתו את ההכרח מן הסוג הזה עשויה להטיל אור על טיבה של הפעילות המושגית של האדם. הסכמה נחפזת מדי עם הנטייה הרווחת לייחס לבלומנברג עמדה ספקנית, ולעתים אף דקונסטרוקטיבית, מסתכנת באיבוד אופציה פילוסופית מעניינת להבנת טיבו של הקשר ההכרחי המתקיים בין הפעילות המושגית למערך התנאים המוקדמים המאפשר אותה. את האופציה הפילוסופית הזו, על כל מורכבותה, פורש בפנינו בלומנברג בפרויקט המערה שלו.

במרכז המאמר עמדה שאלת היחס בין תימה לווריאציה בהקשר של תימת המערה, והשאלה אם קיימת תלות חזקה בין התימה למופעה השונים. חתרתי לנסות ולחלץ מושג של הכרח שיסביר את העובדה כי תימת המערה, על מגוון הווריאציות שלה, איננה מקרית ומבטאת הכרח מסוים, המעיד על סוג של התנסות ראשונית המעגנת את הקשר בין התימה לווריאציות שלה. עוד הצבעתי על האופן שבו מותירים מופעיו הראשונים של הדיון במערה עקבות ברורים לרצונו של בלומנברג לעיגון חזק של הכרח זה, ולמיאוונו להסתפק בהצבעה על מופעיו החוזרים ונשנים. הניסיון לטעון כי המערה אינה אלא דימוי המצביע על המגבלה שלנו, על חוסר יכולתנו לאמץ נקודת מבט שאיננה כבר נתונה באופן שבו אנו פועלים, איננו ממצה את כוונתו של בלומנברג, מפני שבעבורו המערה איננה רק דימוי של גבול שבו אנו נאלצים להתקיים. בלומנברג שם את הדגש על כך שהכניסה למערה היא ביטוי של הכרח טבעי, של

שחזור מצב שאבד, וכי היא מתנה את הפעילות שלנו. הכרח זה, הכרוך בכניסה אל המערה, משומר ברגע היווצרותה של הפעילות המושגית במערה עצמה, והוא שב וקושר בין התימה של המערה לווריאציות השונות והמגוונות שלה. בלומנברג מציג סוג של "הכרח טבעי" אשר הוביל אל המערה, וטוען כי הוא שב ומוצא את ביטויו בחזרה המתמדת של תימת המערה המופיעה בלב הפעילות המושגית שלנו.

בעקבות ההילה האבודה

עירן דורפמן

סוד הגן הנעלם (תמונה מס' 1)

החץ נשלח אל לב הגן: שלל קווים נפוצים לכל עבר, משרטטים צורות מתעגלות, משתרגות, מובילות זו לזו, צבועות כולן בכתום חלומי, מאושר. החץ שואף להגיע אל הגן, להשתהות ולשכון בו. אך כיצד יוכל לעשות זאת?

תשובתו של הצייר פול קליי מותירה אותנו נבוכים:

אבי החץ הוא ההרהור: כיצד אוכל להרחיב את תחום השגתי ולהגיע לשם? מעל הנהר הזדה, מעל האגם הזה - ההר!

יכולתו הרוחנית של האדם לחבוק כרצונו את הארצי והחץ-ארצי, בניגוד לחוסר האונים הפיזי שלו, היא מקור הטרגדיה האנושית. עימות זה בין כוח לחולשה עומד בבסיס הדו-קוטביות של ההוויה האנושית. האדם הוא למחצה בעל כנפיים, למחצה אסיר!



תמונה מס' 1 פול קליי, חץ בגן,
1929.

Paul Klee [1965 [1925]]. 1
Pädagogisches Skizzenbuch.
Mainz: Florian Kupferberg,
p. 44.

קליי אינו מצייר את הגן הקסום כמקור אושרו של האדם, אלא כמקור הטרגדיה שלו. הגן הוא תוצר רוחנו, השולחת אליו חץ, אולם גופנו המתבונן בציור נותר חיצוני לו. הדמיון מאפשר לנו להגיע לכל מקום שבו נחפוץ, אך גופנו כבול בשלשלאות. אנו שואפים להיכנס בסוד הגן, אך חוזרים שוב ושוב לעמדתנו המוגבלת, המגוחכת, הסופית כל-כך. התוצאה היא תסכול, אי נחת, מרמור. האמנם ניתנה לנו מעלה כה יקרה - יכולת הדמיון - רק כדי לצחוק בפרצופנו, ללעוג לאפסותנו?

פול קליי היה אחד הציירים האהובים על מוריס מרלו-פונטי, הפנומנולוג הצרפתי. אך מרלו-פונטי לא ראה בחץ פעולה דמיונית ומתסכלת, אלא דווקא את מה שעשוי להוביל להיפתחות לעולם חושני, רווי סימנים ומשמעויות. סופיותו של הגוף אינה מהווה אצל מרלו-פונטי בעיה או מקור לטרגדיה, אלא כמעט פתרון. את המאמר האחרון שפרסם בחייו, "העין והרוח", הוא חותם במענה לאכזבה: האכזבה לנוכח מוגבלותו של הגוף, נוכח אי-האפשרות למצוא מקום יציב, והכורח בחיפוש סחור-סחור, שכן כל מקום שנמצא יהיה קטן, מוגבל וזמני. מרלו-פונטי משיב:

אולם אכזבה זו היא אכזבתו של דמיון כוזב, הדורש פוזיטיביות שתמלא לחלוטין את הריק שלו. זהו הצער על כך שאיננו הכול, צער שלמעשה אינו לגמרי מבוסס. שכן אם אין ביכולתנו לבנות

2 מוריס מרלו-פונטי (2004). העין והרוח. תרגום: עירן דורפמן, תל אביב: רסלינג, עמ' 80-81.

3 שם, עמ' 35.

4 מלטינית: ob-jectum, מה שמונח מנגד.

היררכיה של תרבויות או לדבר על קדמה, לא בציור ואף לא בשום מקום אחר, הרי שאין זה מחמת גורל כלשהו המעכב אותנו מאחור, אלא מכיוון שבמובן מסוים הציור הראשון הרחיק לכת עד קצה העתיד. אם אף ציור אינו משלים ומביא את הציור לכדי גמר, אם אין אפילו יצירה אחת מושלמת וגמורה לחלוטין, הרי שכל יצירה משנה, משפיעה, מאירה, מעמיקה, מאשרת, מדהללת, יוצרת מחדש או יוצרת מראש את כל היצירות האחרות. אם היצירות אינן קניין עולמיים, אין זה רק מכיוון שכמו כל דבר הן חולפות מן העולם, אלא גם מכיוון שכמעט כל חייהן עוד לפניהן.²

לנוכח האכזבה מכך "שאיננו הכול", מציע מרלו-פונטי כוליות ממין אחר. אין זוהי כוליות פוזיטיבית-אמפירית, כוליות המוליכה באופן ממשי את החץ לעבר הגן - ואותנו לכל מקום שנרצה להגיע אליו - אלא כוליות וירטואלית-אונטולוגית המכונה "עולם הבשר". המקום שבו אנו מצויים, הן בחלל והן בזמן, גדול בהרבה מכפי שנדמה, כיוון שבמידה כזו או אחרת הוא נמצא בכל המקומות האחרים: הוא מוכל בהם ומכיל אותם. העולם כולו, בעיני מרלו-פונטי, מושתת על יחסי הכלה הדדיים, יחסי מגע. כפי שמראה הניסוי הקטן של אדמונד הוסרל, כאשר ידי הימנית נוגעת בידי השמאלית, היא גם ניגעת על ידה. באותו האופן ועל דרך ההרחבה, גופי נוגע בעולם וניגע על ידו. גם אם נראה כאילו גופי אינו מסוגל להגיע לכל קצוות הגן, הוא נמצא בכל אחד ואחד מהם, שכן עצם יכולתו לשרטט אותם ברוחו, כבר מכילה את תנועתו בהם. מפת הראייה ומפת התנועה מונחות זו על זו.³ הראייה, אומר מרלו-פונטי, לעולם אינה קפואה, אלא תמיד שולחת את גלגל העין לעבר מושאה, ובאופן זה חוברת אל המושא והורסת את מבנהו האובייקטיבי, האובייקטיבי.⁴ לראות פירושו לחבור, לנוע, לשכון, ואין זה משנה אם הראייה מתבצעת בפועל או רק במחשבה: כך או כך היא חלק מרקמת הבשר של היקום, רקמה החובקת את הרואה ואת הנראה וגורמת להם לשכון יחדיו בעולם של דימויים, בעולם של דמיון שהנו אמתי יותר מכל מראית-עין אמפירית של חלקיות.

והנה, למול אותו דמיון חובק כול, מגיח לפתע דמיון כוזב התובע להיות הכול. הוא אינו מסתפק במעמדו כדמיון, בוורטואליות של ממלכת הבשר. כמו כדי להכעיס, מעוניין הדמיון הכוזב דווקא בממשות האמפירית, בכאן ובעכשיו. הוא רוצה ערובה לכך שהשכינה היא באמת שכינה, שהקניין הוא באמת קניין. הוא רואה סביבו אובייקטים, אובייקטים, וחש עצמו כסוב-ייקט, שליט שממלכתו נשמטה ממנו. בצר לו הוא מגביר את מאמציו ומנסה להשיג שליטה בפועל על האובייקטים, לצמצם את מרחקו מהם. או-אז, כיוון שקירבה ממשית לכל דבר ודבר אינה אפשרית בעולמנו, מתמלא הדמיון הכוזב אכזבה ומציף את הסובייקט בתחושה של כישלון וחולשה.

כדי לחבור לגן הקסום עלינו לנטוש את הדמיון הכוזב, אומר מרלו-פונטי. עלינו לוותר על ראיית החולין, על הראייה היום-יומית, ואולי על היום-יום בכלל. רק אם נצא מהעולם האמפירי, התובע שליטה מלאה בפועל, נוכל להיות בכל מקום, באמצעות הדמיון האמיתי. אך כל עוד נשתהה ביום-יום, כל עוד לא נבין את הנחות היסוד השגויות שלו, נהיה כבולים בתשוקת היציאה ממנו מבלי להצליח בכך לעולם.

כך נוצרת הטרגדיה האנושית, מבעד לפער שבין הדמיון האמיתי לבין הדמיון הכוזב: בין הנוכחות הווירטואלית בכל מקום לבין ההיעדר האמפירי שאיתו אנו מתמודדים שעה-שעה. מרלו-פונטי מוצא אפוא פתרון אופטימי לטרגדיה בדמות היפרדותה של העין מראיית החולין וחבירתה אל החץ המוליך אל לב הגן. אך אין זהו פתרון וירטואלי או פילוסופי בלבד. הפילוסוף מביא מספר דגמים קונקרטיים של תפיסה כולית: האמנות, האהבה, הילדות, השירה וכמובן הפילוסופיה. האם תפיסה זו יכולה להיות חלק מהיום-יום או שמא היא תמיד חורגת ממנו? האם ניתן להיות לאורך זמן בתפיסתו של הדמיון האמיתי? ואיזו אמנות עשויה להוליך אותנו אליו?

ציור וצילום: כיצד להיפתח לעולם?

העין והרוח נכתב ב-1960, אך מלבד יוצאי דופן מעטים, ניתוחיו נעצרים בציור המודרני של סוף המאה התשע-עשרה (סזאן) וראשית המאה העשרים (קליי, מאטיס, דלונה, רואן). הציור הוא המדיום האמנותי היחיד המסוגל, לדעת מרלו-פונטי, לצאת מהראייה היום-יומית, משתי סיבות. ראשית, מעצם הגדרתו, הציור מחייב מעבר מהתלת-ממד של ראיית החולין לדו-ממד של משטח הבד, ובכך הוא מעמיד את ראיית החולין בסימן שאלה. הבד השטוח מאלץ את הצייר למצוא תחליפים להשלמות הצבע, העומק והצורה המתבצעות ברגיל על ידי הראייה היום-יומית, ואינן נתונות כשלעצמן באף אחת מהתמונות הנקלטות ברשתית העין. הבד משטיח את המציאות ועל הצייר למצוא דרך להעמיק אותה מחדש, וכך לחשוף את מה שאינו נתון כשלעצמו בראייה אך מאפשר את תחושת העומק והמלאות של העולם. שנית, דו-ממדיות ומאחדת אותן, באופן המכסה על החוסרים שכל תמונה מכילה. הקפאה זו מאפשרת לציור להתעכב על הנחות היסוד של הראייה וחוסריה השונים, שראיית החולין התזזיתית מעלימה. אם כך, הציור, והוא בלבד, עשוי להראות לעין את מה שהיא קולטת אך אינה שמה לב אליו. הוא מביא לכדי נראות את האופן שבו הראייה נעשית: כיצד מתכוננים הצבע, הקו, העומק והמשטח דווקא מתוך החוסר שלהם, כלומר מתוך תלותם של הדברים זה בזה וכיסוים זה על זה, באופן שיוצר עולם בעל עומק ונפח. אך לאחר שהטמיע הציור הקלאסי את המצאת הפרספקטיבה, הוא בחר דווקא להתאמץ להסתיר מראיית החולין את תכסיסה. הוא העניק לה אשליה של ציור מלא ושל עולם מלא, שבו אובייקטים ברורים ומובחנים. לעומתו, הציור המודרני, הן הפיגורטיבי והן המופשט, חזר להדגיש את מגבלותיו של הבד כדי לעורר את מודעות הראייה לעצמה. הציור המודרני מראה לראייה שהיא יכולה להגיע לכוליות רק מתוך מוגבלותו של הממד הפיזי ומתוך החוסרים הרבים שעמם היא מתמודדת. הוא קורא לה להכיר בחוסריה ולהבינם כמפתח לראייה ולא כמכשול לה. הציור המודרני קורא לראייה שלא להסתפק בעולם האובייקטים הסגור והמתוחם שהיום-יום והציור הקלאסי ביססו בעבורה, ולהיפתח לדמיון האמיתי, הרואה את האשליה שבאובייקט המתוחם, ומגיע, מבעד לתלויות ההדדיות, לחוסרים ולהשלמות, לכלי חלקי הגן.

ברור, אם כך, מדוע לפיסול יש תפקיד שולי כל-כך בהגותו של מרלו-פונטי, שהריהו אמנות התלת-ממד, וככזה אין הוא מבצע את המעבר בין ממדים החיוני לחשיפת החוסרים ולהגחתו של הדמיון האמתי. אך מה בדבר הצילום? האין גם הוא אמנות של מעבר מן התלת-ממד של תפיסת החולין לדר-ממד של המשטח המצולם? האין הוא מקפיא את הרגע כדי לחשוף את החוסרים המאפשרים את מלאותו? על מנת להסביר את התנגדותו לצילום, מביא מרלו-פונטי את דבריו של הפסל אוגוסט רודן:

רודן אומר כאן דבר-מה עמוק: "האמן הוא דובר האמת, והתצלום הוא המשקר, שכן במציאות הזמן אינו עוצר מלכת." התצלום משמר את פתיחותם של הרגעים שמהלכו של הזמן סוגר מיד. הוא הורס את המעבר, את הסגת הגבול, את ה"מטאמורפוזד" של הזמן. ומנגד, הציור הופך אותם לנראים.⁵

התצלום מקפיא רגע בזמן ושומר אותו בפתיחותו, אך דווקא בשל כך אין הוא מאפשר להראות את התנועה בין הרגעים. התנועה, כמו העומק, מחייבת כוליות המכירה בחוסר של כל אחד מרכיביה ובתלות ההדדית שלהם זה בזה. התנועה מבוססת על מספר רגעים הפועלים זה על זה, ולא על רגע אחד מנותק, המייצר אובייקטים בעלי חזות עצמאית. הצילום מנציח רגע אחד, ומעניק לכל מושאיו אשליה של על-זמניות, כאילו חלוף העתים אינו נוגע להם ואינו פוגע בכוחם.

מסקנתם של רודן ושל מרלו-פונטי נחרצת: הצילום אינו אמנות. הוא קרוב מדי לראיית החולין שאינה מבחינה בהיווצרותם, בפתיחותם ובתלותם ההדדית של הרגעים ושל האובייקטים. הצילום וראיית החולין אינם מכירים בחלקיות של הראייה, בזמניות שלה, ובמעבר בין הרגעים והממדים היוצרים יחדיו כוליות חדשה, זו של עולם הבשר. כדי לראות, לתפוס ולחוות את עולם הבשר יש צורך בראייה שונה, אמיתית: זו של הצייר, ולא זו של הצלם. רק הצייר לבדו מסוגל להראות את היווצרות התנועה, כיוון שהוא פורש על הבד מספר תמונות או "מראות-בזק" שראיית החולין מעלימה, כאשר היא מחברת אותם זה לזה באופן אוטומטי. את האוטומטיות הזו יש לשבור, אך לטענת מרלו-פונטי, הצילום דווקא משתף איתה פעולה, ואין הוא מאפשר לראייה להבין את אופן תפקודה.

אך כאן עלינו לשאול: האין הקפאתו של הצילום את התנועה עשויה אף היא לחשוף את פעולת הראייה, לא פחות מהציור, אם כי באופן אחר? ומהו אופן זה? אמנם, בזמנו של רודן הצילום רק החל לתבוע לעצמו מעמד של "אמנות", אך בתקופתו של מרלו-פונטי המצב כבר היה שונה לגמרי, וצלמים כמו אנדרה קרטס, לזלו מוהולי-נאגי, מאן ריי ורבים אחרים כבר השתמשו בצילום על מנת להוציא אל אור היום את האופנים שבהם אנו תופסים את המציאות, ואף לשחק בהם, להשפיע עליהם ולשנות אותם. מדוע התכחש מרלו-פונטי ליכולת של הצילום לחשוף את הטיותינו התפיסיות? הסיבה לכך נעוצה, לדידי, בראייתו את האמנות כמשיבה את הקסם לעולם. זו גם הסיבה שבגללה אין מרלו-פונטי מתייחס, למשל, גם לציורים שיחכם לאותו קסם מורכב יותר, כמו אלה של האקספרסיוניזם הגרמני או אסכולת ניו-יורק. הוא מעוניין באמנות שתחלץ את המתבונן מן היום-יום ותפתח אותו לעולם אחר, עולם שבו

החוסר ישתלב במלאות, וכוליות הבשר תפצה על חלקיות רכיביו. עבודתו האיטית של הצייר הולמת את עולם הבשר יותר מאשר ההבזק המהיר של המצלמה, אך יותר מכך, כפי שנראה מיד, הציור אפוף הילה המתנתקת מהיום-יום, ומאפשרת לעולם הבשר להגיח. בהילה זו רוצה מרלו-פונטי לגעת, אך המחיר של שאיפה זו הוא התעלמות מכל מה שמאיים עליה.

למעלה מחצי מאה חלפה מאז צאתו לאור של העין והרוח, ונדמה שכדי לקרוא את מרלו-פונטי בעידן שבו האמונה בהשבת הקסם לעולם הולכת ופוחתת, עלינו להשלים את דבריו בצעד הפוך: במקום להשעות את היום-יום לטובת עולם הבשר, עלינו להשעות את עולם הבשר, כדי לראות באיזה יום-יום אנו חיים, וכיצד, אם בכלל, ניתן לשנותו.

הדרך שאציע כאן לא תתחיל, אפוא, בקסמו של הציור, אלא דווקא בהסרת הקסם שמגלם הצילום. ולטר בנימין הוא שכרך בין ראיית החולין לבין המצאתו של הצילום במאה התשע-עשרה. הוא עשה זאת באמצעות מושג ה"הילה" שטבע, המופיע בד בבד עם ההכרזה על אובדנה.

שקיעתה של ההילה

מהי ההילה (Aura)? במאמר "יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני" נותן לה בנימין הגדרה ראשונית:

אנו מגדירים אותה כהופעה חד פעמית של רוחק, כל כמה שתהיה קרובה. לשכב פרקדן בערבו של יום קיץ ולעקוב אחרי רכס הרים באופק או אחרי ענף המטיל צלו על הנח תחתיו - משמעו לנשום את ההילה של הרים אלה או של ענף זה.⁶

כמו החץ של קליי, גם האדם אפוף ההילה נושם את ההרים שהוא רואה לנגד עיניו ממרחק, ומרגיש את קרבתם בכל חושיו. רגעי הילה אלה חורגים מהיום-יום ומראיית החולין, ולא במקרה ממקם בנימין את ההילה של יצירת האמנות בעידן הפולחנים הדתיים. פעם בשבוע או פעם בשנה, בכנסייה או במקדש, התאפשר רגע של קירבה ליצירת האמנות, וגם קירבה זו שמרה תמיד על ריחוק מסוים מהיצירה. האלים הפרעוניים או היווניים, דיוקן הבתולה הקדושה או ישו עצמו נותרו מרוחקים, מחוץ לטווח מגע, אך הם מילאו את חושי המשתתפים בפולחן, קרנו עליהם והאצילו עליהם מרוחם. המאמינים נגעו בהם בעיניהם, וכמו נפתחו לאונטולוגיה אחרת, בעלת חוקי תפיסה אחרים, שונים כל-כך מאלה החילוניים, היום-יומיים. כאן מצוי הקשר בין הילתה של יצירת האמנות לבין עולם הבשר כפי שהוא תואר על-ידי מרלו-פונטי. ההילה עשויה לפתוח ראייה של עולם הבשר בפני המשתתף בפולחן, אך רק בתנאי שהיצירה תשמור על האיזון העדין בין קירבה למרחק, ולא תפרוץ לעבר היום-יום המבקש לגעת בכל דבר באופן ממש. והנה, במהלך המאה התשע-עשרה, תהליכים היסטוריים, סוציולוגיים וטכנולוגיים הביאו לאותה פריצה של היצירה אל היום-יום, ובכך הרסו את הילתה. אליבא דבנימין, הרס זה לא נבע רק מדעיכתם של הפולחנים הדתיים, אלא גם ובעיקר מהמצאה אמנותית חדשה, הלוא היא המצאת הצילום. זו ביטלה את האיזון בין קירבה למרחק, איזון החיוני לשימור ההילה. הצילום, מסביר בנימין, מאפשר שעתוק מכני,

בדיעבד, כפי שהיא עושה בספרה
האמנה האזרחית של הצילום.
בהמשך הדיון אבקש לפתח באופן
רדיקלי יותר את הטשטוש והיעדר
ההבחנה בין המאורע לבין החזרה
עליו, ואטען כי המדיום המבטא זאת
באופן המובהק ביותר הוא הקולנוע
(והטלוויזיה), אך דווקא כאשר הוא
מוקפא, כמו בדימוייה של סינדי
שרמן. לפיכך, גם הציווי האתי
שאגזור יהיה שונה מזה של אזולאי:
לא השבת המבט למושאי הצילום
האבודים, החריבים, קורבנותיו של
אסון, אלא השיבה אל מושאי היום-
יום, הניצבים לנגד עינינו מבעד
לאובדנם, כלומר מבעד לתיווכם
המשועתק.

7 שם, עמ' 158.

8 שם, עמ' 160. אריאלה אזולאי
טוענת כי "לפני הופעת התשוקה
המודרנית לקרב את הרחוק [...] לא
ניתן היה לדבר כלל על הילה"
(אריאלה אזולאי 2007). היה
היה פעם: צילום בעקבות ולטר
בנימין. ירושלים: בר אילן, עמ' 55).
אזולאי גם מגדירה את דברי בנימין
כ"מהפכה קופרניקאית", שכן הוא
מסיט את הדגש מן השעתוק של
עבודת האמנות באופן פרטי לעבר
השעתוק כרכיב מרכזי בעיצוב
המרחב החזותי המודרני באופן
כללי. אזולאי ממשיכה וטוענת שלא
זאת בלבד שהשעתוק לא חיטל
את ההילה, אלא הוא אף העצים
אותה: הטלוויזיה מייצרת את
ההילה כבלתי ניתנת לחיסול, שכן
בין הצופה לבין הדימוי הטלוויזיוני
מוצב מרחק בלתי ניתן לגישור,
דווקא על רקע הקירבה המדומה
ביניהם (שם, עמ' 53, 62). אני
מסכים לחלוטין עם טענותיה של
אזולאי, אך לצערי היא נוטשת עד
מהרה את דיונה המעניין בטלוויזיה
על מנת להתמקד בצילום הסטילס,
ובכך מבצעת לטעמי טעות מקבילה
לזו של מרלו-פונטי: כשם שמרלו-
פונטי נרתע מהצילום בשל הממד
האנטי-הילתי שלו, כך אזולאי
נמשכת אליו בשל אותו ממד, ולכן
מחמיצה את הקשר הפוטנציאלי
בין הצילום לבין דרישת ההמונים
להילה. היא אמנם קובעת
(בהשראת דלז) שההבחנה בין
אמנות חסרת הילה לאמנות בעלת
הילה אינה תקפה, שכן החזרתיות
של האמנות "חסרת" ההילה אינה
מוגדת לחד-פעמיות ההילתית,
אלא דווקא מאפשרת ומעצימה
אותה (שם, עמ' 122), אך כדוגמא
לכך היא מביאה דווקא את הפצת
הירושמה ונגסאקי, שלדבריה
מסגרה את הערים, השטיחה
אותן, ובכך יצרה את הילתן, "כמו
בצילום בחשיפת יתר" (שם, עמ'
129). אזולאי מבקשת לשקם את
המבט ולהשיבו למצולם, אולם
ניכר שהיא מניחה מאורע חד-פעמי
אפוף הילה (הפצצה, אסון, הבזק
של מצלמה), שאותו יש לשחזר

כך שמצד אחד הוא מביא לכל בית את הגדולות שביצירות, ומצד שני אין
הוא מצליח לשעתק את הילת הנוכחות הישנה, שכן:

אף השעתוק המושלם ביותר חסר דבר אחד: את הכאן-והעכשיו של
יצירת האמנות - את נוכחותה החד-פעמית במקום שבו היא נמצאת.⁹

השעתוק מאפשר קירבה חסרת תקדים, הן במרחב והן בזמן: הוא נגיש
תמיד, בכל מקום, בכל צורה. אך מאידך גיסא, הוא נותר בגדר שעתוק,
כך שהקירבה שהוא מזמן אינה מספקת. הוא מביא את הגן הקסום לכדי
מרחק נגיעה, אך ברגע שהיד נוגעת בו, מתברר שאין מדובר בגן עצמו
אלא בהעתק שלו. זהו הפרדוקס של ההילה, שאולי הוא גם הפרדוקס של
המודרנה: כשם שכדי לחדור אל הגן עלינו לוותר על הנגיעה הממשית בו
לטובת נגיעה אחרת, גם ביצירת האמנות, כדי להגיע להילתה ולנוכחותה
המלאה, עלינו לוותר על נוכחותה המיידית. אך דומה שמעטים בלבד
מסוגלים לעשות ויתור כזה:

ההמונים של ימינו להוטים "לקרב" אליהם את הדברים מבחינה
מרחבית ואנושית, כשם שהם להוטים לגבור על חד-פעמיותה של
כל מציאות נתונה על-ידי קליטת שעתוקה.¹⁰

חויית ההילה היא חוויה של נוכחות חד-פעמית, אך ההמוני אינו מוכן
לקבל חד-פעמיות זו. הוא משתמש בשעתוק לא מתוך הכרה באובדן
המקור, אלא מתוך ניסיון להכחישו. "להרגיש תמיד קרוב" מבטיחות
הפרסומות לטלפונים הניידים, בניסיון לטשטש את העובדה שעצם
השימוש בטלפון כבר מניח מרחק. הן מנסות להשיב את נוכחותו של
הקול מבלי להבין שהילתו הולכת ושוקעת דווקא מתוך ריבוי ושכפולו.
כך גם המצלמה: היא מנסה להתקרב לרגע המצולם, לאחוז בו, להקפיא
אותו, אך בעשותה כן היא דווקא שומטת אותו ומקשה על הגישה עליו,
שכן המושא המצולם, מעצם הגדרתו, נותר תמיד ממול.

כך נוצרת תופעה כפולה ופרדוקסלית: מצד אחד המרחק, החד-
פעמיות וחוסר הנגישות נעשים בלתי נסבלים, וגורמים לנו לנסות
להתקרב כמה שרק אפשר לכל אדם ולכל דבר. מצד אחר, ככל שננסה
לאחוז באדם או בדבר, כך נרגיש ביתר שאת את אובדן הילתו, אך במקום
להרפות נהדק אחיזתנו בו עוד יותר. התנאי לקיומה של הילה הוא הכרה



תמונה מס' 2 סינדי שרמן, 1979
Untitled film still 13.

במרחק, וכיוון שהכרה זו אינה אפשרית עוד, נותרת ההילה אבודה.

למרות נימת דבריו לפרקים, בנימין אינו מבכה את אובדנה של ההילה, אלא דווקא רואה באובדן זה אפשרות למהפכה ולשחרור. אין הוא מחפש איך להשיב את הקסם לעולם, אלא איך להעביר אותו תהליך של פוליטיזציה ולהחיות את הפוטנציאל המהפכני של עבודת האמנות. אין זה מקרה שהסוציאליזם עלה במקביל להמצאת הצילום, הוא אומר. אובדן המקור עשוי להביא לאובדן הקניין, לחברה ללא היררכיה של נוכחות, ללא פְּטִיש של סחורה או של יצירה. כך מוביל השעתוק לרעיון של שוויון ושל ערעור על זכות היתר. האמנות העשויה במיוחד להביא לשחרור זה היא, לדידו של בנימין, אמנות הקולנוע.

הקולנוע משתמש ברכיב הלא-הילתי וחסר המקור של התמונה, ומטיח אותו בעיניהם של הצופים באולם. תמונה אחר תמונה, הלם אחר הלם, מתבוננים הצופים בדימוי המשועתק ומתאמנים בו, מתרגלים באמצעותו את קצב החיים המודרני. אולם הקולנוע החשוך נעשה מגרש אימונים ברזיה של המודרנה, המתאפיינת במהירות ובדינמיות חסרות מקור והיררכיות. שילוב זה בין דימויים של הלם חסרי מקור לבין הנוכחות הקיבוצית באולם הקולנוע אמור, לפי בנימין, לממש את הפוטנציאל המהפכני של הקולנוע. הצופה אמורה לשוב לביתה ולהבין שהעולם שבו היא נמצאת הוא נזיל. הבנה זו תוביל לערעור ההיררכיה המעמדית, ובסופו של דבר למהפכה.

אך היום אנו יודעים שנבואותיו של בנימין לא התגשמו. קולנוע האוונגרד נוגע רק למתי-מעט, ואילו ההמונים דורשים מהקולנוע המסחרי שיספק להם הילה, או תחליפי הילה. בנימין עצמו הודה שפולחן הכוכבים הוא שהחליף את פולחני ההילה הדתיים, ונדמה שפולחן חדש זה רק הולך ומתעצם בעידן הטלוויזיה ותרבות הידוענים. השמועה על מות ההילה היתה אפוא מוקדמת מדי. ההילה אמנם שקעה, או אולי התכוננה מראש כשוקעת, אך שקיעתה לא הובילה לזניחתה, אלא דווקא לחיפוש עיקש אחריה, באמנות כמו גם בתחומים אחרים.

אם כן, עלינו לעגן את חיפושיו של מרלו-פונטי אחר ההילה של יצירת האמנות בחיפוש הרחב יותר - האמנותי והחוץ-אמנות - אחר ההילה. כיצד ניתן לערוך חיפוש מעין זה בעידן שהוא מצד אחד פוסט-הילתי ומן הצד האחר כרוך כל-כך אחר ההילה, ועסוק ללא לאות בחיפוש אחריה? כיצד ניתן להכיר בערך של ההילה מבלי להשגיב או לחפצן אותה? אולי אם נחזור ליצירת האמנות, נוכל למצוא בה רמז לכיוון שבו יש ללכת.

המלאכיות של שרמן

סדרת התצלומים המוקדמת של סינדי שרמן מסוף שנות השבעים, הנושאת את השם הפרדוקסלי Film Stills, עוסקת בסיטואציות יום-יומיות שמקורן בדימויי קולנוע סטריאוטיפיים (תמונה מס' 2). מה התפקיד שמשחק הקולנוע בעבודות אלה? כפי שראינו, בנימין ייחס חשיבות לקולנוע המטיח בפני הצופה דימויי הלם רציפים ומהירים. גם מרלו-פונטי שיבח את הקולנוע המשלב בתנועתו בין דימויי לקול, ובכך מבטא את השתרגותם של החושים זה בזה, את השתרגותם של הנפש והגוף, ולבסוף את

השתרגותם של הגוף והעולם.

גם בנימין וגם מרלו-פונטי מדגישים אפוא את תנועתם של דימויי הקולנוע, אך סינדי שרמן דווקא מקפידה את התנועה הקולנועית. אין היא מתעניינת בקולנוע כשלעצמו, אלא בקולנוע כמקור בלתי נדלה לדימויים יום-יומיים, שעל מנת לחשוף ולבחון אותם יש להקפידם. התצלומים עוסקים אפוא בדימוייה של ראיית החולין, אך דימויים אלה משתנים ללא הכר ברגע שהם נקשרים לדימויי הקולנוע. כל תצלום של שרמן עוסק בסיטואציה יום-יומית מסוימת, אך תמיד נוספת לה הילה קולנועית: מבטי הגיבורה, בגדיה, סביבתה, הפריים - כל אלה רומזים על מצב מורכב, עסיסי, כזה הנועץ ביום-יום אך גם חורג ממנו בעת ובעונה אחת. יתרה מזאת, התצלומים מוצגים בפורמט קטן ובצפיפות, זה לצד זה, ועד מהרה מגלה הצופה שבכל אחד מהם מופיעה שרמן עצמה, כל פעם בזווית בדויה אחרת. האפקט המצטבר הוא של אינסוף אפשרויות יום-יומיות, המראות הן את הבדיה והן את הכרחיותה בחיי היום-יום. הרכיב המלאכותי של היום-יום נחשף, ודווקא מתוכו עולה האפשרות לשחק בשקר של היום-יום, לחלץ מתוך אפשרויותיו את הזוהר שהוא מתקשה לייצר בעצמו.

המהלך שבו נוקטת שרמן מקביל אפוא לזה המיוחס לצייר בהעין והרוח, שכן גם היא יוצאת מהיום-יום כדי לחשוף את הנחות היסוד החבויות שלו. הצייר מגלה לראיית החולין מהם החוסרים שהיא משלימה בלא יודעין, ואילו שרמן מגלה בצילומיה את התלות של הראייה במקור הסטריאוטיפי-קולנועי שהיא מאמצת, ואת ריבוי הזוויות והזוויות המסתתרות בה. אך בעוד שאצל מרלו-פונטי המתבוננת אמורה להיפתח לעבר ראייה קדמונית, בראשיתית וכולית, אצל שרמן מגלה הצופה עד כמה מושפע המדומיין שלה מדימויי קולנוע משועתקים. העבודות של שרמן מאצילות הילה ליום-יום, אך הילה זו כרוכה תמיד בהכרה בשקריות שלה. לפיכך, שרמן אינה מבטלת את "הדמיון הכוזב": אדרבא, היא משתמשת בו לצרכיה. הזהות הבדויה של הגיבורה בכל אחד מהתצלומים, הגילוי שמדובר תמיד בסינדי שרמן עצמה, הבחירה בפורמט הקטן והצפוף של התצלומים, תמיד בשחור-לבן - כל אלה חוגגים את הדמיון הכוזב, ומראים כי הוא שקרי והכרחי בעת ובעונה אחת. הם מגלים עד כמה אנו שבוים בזוהר, ובאיו מידה אנחנו משעתקים את עצמנו, לא כדי לגנות את השעתוק אלא כדי לשחק בו במין היקסמות נטולת קסם: לגעת בזוהרו האפרורי של היום-יום המודרני.

בסדרה מ-1980 שכללה שרמן את הטכניקה שלה. בעבודה "ללא כותרת 66" נראית אשה עם אופניים חוצה כביש המוביל כנראה לעיירה אמריקאית מרופטת (תמונה מס' 3). האשה לבושה מעיל ארוך, כמעט חסר צבע. שיערה קצר והיא כמעט לא מאופרת. עיניה מביטות הצידה. הסיטואציה לכאורה יום-יומית, אך משהו גורם לאשה להיראות ככוכבנית קולנוע. האם זו העובדה שהיא מצולמת בתוך עיגול אפוף אור תכלת? או שאינה חוצה באמת שום כביש, שכן הרקע שמאחוריה מוקרן בתוך סטודיו? האשה יוצאת מהיום-יום ונותרת ביום-יום. היא חוצה את הכביש ושבה הביתה, אך למעשה נותרת בסטודיו, חושפת את זוהרה לעיני המצלמה. זוהי אשה קשת יום, נטולת חלומות, המתגוררת בעיירה משמימה, אך זוהי גם סינדי שרמן, אמנית צעירה ובעלת חלומות, המצלמת את עצמה בניו יורק התוססת.

9 "הקולנוע כשיר במיוחד להביא להופעת האחדות בין הנפש והגוף, הנפש והעולם, וביטויים זה בזה. לכן אין זה מפתיע שמבקר קולנוע עשוי להעלות שאלות פילוסופיות ביחס לסרט." ראו: Maurice Merleau-Ponty (1996). Sens et non sens. Paris: Nagel, p.105.



תמונה מס' 3 סינדי שרמן, ללא כותרת 66, 1980.



תמונה מס' 4 פול קליי, אנגלוס נובוס, 1920.

10 גם כאן אני מקבל את הצעתה של אריאלה אזולאי, המטבה את תשומת הלב למבטו המוטה הצידה של המלאך (אזולאי, היה היה פעם, עמ' 98-99), אך פירושי שונה מעט משלה. פיזולתו של המלאך אמנם מאפשרת שעתוק של "אין-ספור מלאכים חדשים", כפי שמדגימה זאת שרמן, אך מלאכים חדשים אלה לא יסיטו את המבט מהחד-פעמי לעבר המשועתק, כפי שטוענת אזולאי, אלא יראו את התלות ההדדית של השניים זה בזה. אזולאי מכירה לפרקים בתלות זו, אך נוטה בעליל להעדיף את השעתוק על פני החד-פעמיות. לפיכך היא אינה מעלה על הדעת אפשרות של צילום שיסרב לצורך בהילה וייענה לו בעת ובעונה אחת ובאופן מודע, למשל באמצעות עיסוקו בדימויי קולנוע וטלוויזיה משועתקים, כפי שאדגים להלן. באופן פרדוקסלי, דווקא העדפת השעתוק וגיוי ההילה, מביאים את אזולאי למיסטיפיקציה של האירוע המצולם שאותו היא תופסת כעדות לקטסטרופה אפופת הילה.

11 ברצוני להודות מקרב לב לרינה דודאי על שהטבה את תשומת לבי לדמיון בין שתי התמונות.

מה רומזים לנו תצלומיה של שרמן? כיצד הם מאירים את שאלת היום-יום, הצילום והיחסים ביניהם? למרות השוני הגדול ביניהם, גם בנימין וגם מרלו-פונטי אהבו את ציוריו של קליי. בנימין אף החזיק על שולחן הכתיבה שלו את הציור המקורי - ולא השעתוק! - של ה"אנגלוס נובוס", המלאך החדש. כמו האשה בדימוי של שרמן, גם המלאך מצוי במרכזו של מעגל הילתי (תמונה מס' 4). כמו האשה, גם הוא נועץ עיניו בדבר-מה הנתון בפינה האלכסונית של התמונה.⁹ כמו האשה, גם שיערו שלו קצר, שפתיו פסוקות קמעא, והוא מצוי בתנועה המוקפאת לעד על-ידי התמונה.¹⁰ אך בעוד שהאשה נעה הצידה, בדרכה הביתה, המלאך, כך אומר בנימין, הולך אחורה. זהו מלאך ההיסטוריה, המתבונן בפלצות בנו, המצויים בהווה, בעודו מתרחק לעבר העתיד.

נדמה ששרמן בעבודתה מציעה פירוש חדש לתנועה מוקפאת זו. המלאך אינו מתבונן עוד בהווה או בעבר באופן כללי, אלא ביום-יום הנתון מחוץ לשדה הראייה של הציור, לצדו. באופן זה מזמין אותנו המלאך לצאת מהיום-יום, אך גם מגלה לנו שיציאה זו אינה אפשרית. שהרי כל תפיסה בראשיתית שנגיע אליה, כל דימוי זוהר וחד-פעמי, נגועים מראש בדימוי המתווך והמשועתק של הקולנוע, הטלוויזיה וחברת הראווה. אם כן, המלאך של קליי והמלאכית של שרמן קוראים לנו להכיר בשעתוק כחלק אינטגרלי מהיום-יום המודרני. השעתוק מוביל לאובדן ההילה, אך גם מכונן הילה חדשה: הילת השעתוק. הילה זו אינה יכולה עוד לנבוע ממבט ישיר לעבר היום-יום, אלא ממבט עקיף, אלכסוני, המתבונן ביום-יום המודרני והמתווך, ומשתמש בתיווכים אלה כדי להעניק לו קסם, אך גם כדי להראות את הבדינוניות של הקסם הזה. ההילה שמוצא המביט בעבודותיה של שרמן מכירה אפוא בחוסר שלה, באובדנה ובריחוקה מהמקור. היא מאפשרת למבט לחבור לגן הקסום, להתבונן בתמונה, להתמלא בהילתה, אך ברגע האחרון מתגלה גם הזיוף שלה, ומתברר כי המלאך הוא אחד הכרובים העומדים בשער של גן העדן וחוסמים אותו בלהט החרב המתהפכת. הגן מתגלה כאבוד מעצם הגדרתו. זהו דימוי עבר מתווך, המשרה עלינו מהילתו, לא אף על פי שאיננו יכולים להגיע אליו עוד, אלא בדיוק משום כך.

אם כן, הציור והצילום אינם נבדלים זה מזה בשל יכולתו של הציור, בעל המקור, לשמר את הילתו, אלא באופן שבו הם מתייחסים לצורך המודרני בהילה מבלי לדחותו על הסף, אך גם מבלי להתמסר לו כליל. דווקא הצילום, יותר מהציור, כשיר לכך בשל קרבתו המדומה לראיית החולין המתנוכת וחסרת המודעות. הצילום של שרמן מיטיב להדגים כיצד ניתן לפתות את ראיית החולין להתמקד ברגע חד פעמי שחלף לו, ולהאמין שהנה הוא שב, שהנה הוא זוהר, שהנה קורנת עליו ההילה, אך ברגע האחרון היא מזכירה שזהו דימוי משועתק, שזוהרו מזויף והילתו בדויה. בכך היא משחררת את היום-יום מכבלי ההילה החונקים, תוך הצבעה על כמיהתו להילה הנותרת תמיד אבודה, חסרה ומשועתקת, ממש כמו היום-יום עצמו.

סוף דבר: הצילום הפוסט-טראומתי

ראינו כי לדברי בנימין דימויי הקולנוע אמורים לסייע לצופה להתאמן בקבלת ההלם של המודרנה.

12 סוזאן סונטאג (1979). הצילום כראי התקופה. תרגום: יורם ברונובסקי, תל אביב: עם עובד, עמ' 46.

13 ראו גם: סוזאן באק-מורס (1992). "אסתטיקה ואנאסתטיקה: עיון מחודש במסת ה'שעתוק' של ולטר בנימין". סטודיו 39, עמ' 6-12.

14 באופן זה אני מבקש לערער על ההבחנה בין האירוע לבין החזרה עליו, ועל תפיסת הצילום כמתייחס לטראומה נקודתית לכאורה שעליו לאחזר. כמובן, אין פירוש הדבר שהאירוע לא התרחש, אלא שהחזרה עליו וייצוגו הם חלק בלתי נפרד ממנו.

15 יהושע קנו (1988). התגנבות יחידים. תל אביב: עם עובד, עמ' 7.

במקומות שונים בכתביו מסביר בנימין מהו מקורו של ההלם: הפגישה בהמון, ריבוי הגירויים בעיר הגדולה, המכאניזציה של החיים, ועוד. הוא מסרב להגדיר את ההלם באופן חד-משמעי, ועוד יותר מכך מסרב להסביר כיצד בדיוק אמור הסרט לעזור לצופה להתאמן בו או להתגבר עליו. רמז לפתרון מופיע בדבריה של סוזאן סונטאג על הצילום: "העיקר הוא לא להיות מזועזע, אלא להיות מסוגל לעמוד נוכח הזוועה בשוויון נפש."¹² ניכר שדברים אלה נכונים גם לגבי הקולנוע: האימון הקולנועי, כמו גם האימון הצילומי, נועדו לסייע בהקהיית החושים, בעיכול ההלם הכרוך בקצב החיים המודרני ובגירויים היום-יומיים השוצפים בו.¹³ ועכשיו יש לשאול כיצד מתוך הקהיה זו יכול להיווצר סובייקט פוליטי, כזה שאינו מקבל מתוך פאסיביות את היום-יום שלו כמות שהוא, אלא לוקח אחריות עליו, ומצליח לערער בכך את ההבחנה בין האישי לחברתי.

כדי ליצור סובייקטים פוליטיים, על הצילום והקולנוע לא רק להקהות את החושים, אלא גם לחדדם באמצעות הנכחת השעתוק והחזרתיות מבעד להילה, מבלי להתיימר לבטלה. באופן זה לא תיתפס עוד ההילה כסותרת את השעתוק, אלא כצומחת ממנו ומצמיחה אותו. כשם שאדם שחוה טראומה נוטה לחזור אליה ועליה שוב ושוב, כך גם הצילום, אותו הבזק דמוי הלם קורא לחזרה: הן באמצעות שעתוקו שלו והן באמצעות דמיונו לאינסוף דימויים משועתקים הסמוכים לו. אולם בעוד שהפוסט-טראומה מתמודדת לרוב עם אירוע נקודתי ומבודד, הצילום מראה כי את הטראומה המודרנית או הפוסט-מודרנית שוב לא ניתן לאתר. אין חוזרים על מאורע מסוים שהתרחש אי-שם בילדות, כפי שסבר פרויד בראשית דרכו, אלא חוזרים על החזרה עצמה, כפי שהוא גילה בעל כורחו בהמשך. הטראומה אינה עוד אירוע אלא מצב, והיא אינה נפרדת מהחזרה הפוסט-טראומתית עליה. אם ניאלץ להצביע על היסוד הטראומתי בחיים, ניאלץ לומר שאלו הם החיים עצמם,¹⁴ כפי שמדגימות שורות אלה, הפותחות את הרומאן הגדול של יהושע קנו, התגנבות יחידים:

ברגע האחרון התחילו קורות חיי להתגלגל לנגד עיני. כמו בסרט קולנוע ואולי כמו צרור של שקופיות דוממות הניתכות במהירות רבה אך לא קבועה. תמונות-תמונות בשחור ולבן, באיכות גרועה למדי, כאילו נשחקו קצת במשך השנים. אולי כמו בחלום אך ללא האבק הספרותי, הברוקי לעתים, הנלווה לתמונות חלום, ומכל-מקום, לחלומותי שלי, אלא במין חומרה יבשה, לקונית, תכליתית מאוד, כמו צרור של ירי לאחר משפט-שדה. ותחושת חירום עזה היתה בקצב חילופן, ומשהו עצבני, קדחתני מאוד, משהו סופי, נחרץ, חד-פעמי, כאילו סרט התמונות הזה מתכלה מאלי עם שימושו זה, הראשון והאחרון, מעצם חשיפתו. לא היתה שום תחושה של סכנה או געגועים, לא פחד, חגיגות, כאב או הפתעה. מפני שהכול כבר התרחש אי-בזה עם גבולו של הזמן.¹⁵

התמונות שרואה המספר של התגנבות יחידים חסרות הילה. הן דהויות וישנות, ומצד שני הן ניתכות בצרור, ויוצרות אווירת חירום ועצבנות, שמשום מה אינה נחוות כמאיימת, ואינה מעוררת פחד או בהלה, אלא מעלה תחושה אסתטית מרוחקת. אפקט זה נוצר כיוון שהדימויים מכריזים על עצמם מראש

כחזרתיים: אין הם מתארים דבר-מה חדש המתרחש בהווה, אלא אירועים שהתרחשו אי מכבר, באזור
לא ברור, "על גבולו של הזמן". הם מקבילים לדימויים המוטחים בעיני הצופה בסרט "המזח" של כריס
מרקר, הנפתח בדימוי מותו של אדם כפי שהוא עצמו רואה אותו בילדותו. קנז כמו מבקש להתכתב עם
מרקר ולהראות שהדימויים המשועתקים אינם מבשרים על מות הגיבור, אלא דווקא על חייו, הנתפסים
כאפופי הילה:

התמונות פסקו פתאום ואור לבן ירד כמו מסך על עיני העצמות והלבן העז האפיר והלך ובמרכזו
התבהר לאטו עיגול של אור אחר, רך יותר, חיצוני, כמו על מסך התיאטרון הסגור עדיין, בהחשך
האולם, רגע לפני עלותו לתחילת ההצגה. חשתי את הולם לבי ואת נשימתי ושיערתני כי אינני מת.
אך עד שפקחתי את עיני לא חזרה אלי הרגשת הזמן במלואה ולא ידעתי היטב מי אני.¹⁶

מפתה לראות את ההילה כמבשרת מוות, אך ההילה העולה מהשעתוק מפנה דווקא אל הלב ההולם,
שוב ושוב, ולנשימה השואפת ונושפת ללא זהות פרטית מובחנת. בדופק ובנשימה אין דבר מלבד החזרה
עצמה. רק מבעדה, מבעד לשעתוק המעלה הילה של חיים חסרי זהות, יכול להיפתח הרומאן, ויכולים
להפציע שנית החיים בעלי הזהות. אלו הם חיים הלומים, אך ההלם שבהם אינו ניתן לאיתור. הצילום
המתחבר ליום-יום, מבעד לדימוי הקולנועי או באמצעים חזרתיים אחרים, מראה את הטראומה העומדת
בבסיסו של היום-יום מעצם חזרתו: חזרה המגיבה לטראומה ויוצרת אותה בעת ובעונה אחת. היום-יום
חוזר על עצמו והצילום משעתק את עצמו. השילוב של שתי חזרות אלו הוא העשוי ליצור את ההילה,
המסתברת ככפולה. אך בניגוד למה שנדמה היה תחילה, אין זוהי רק הילתו של הגן האבוד, אלא באופן
הכרחי ומשלים גם ההילה של הגירוש ממנו: גירוש המתרחש יום-יום, הטראומה שאנו חווים ללא הרף,
מבלי שנוכל לגעת במקורה לעולם.

הצילום האנכי כקטגוריה הטראומתית של השכל

חיים דעואל לוסקי

1 אני חושב בהקשר זה על קלמנט גרינברג (Greenberg), ועל תלמידים וכותבים אחרים שבאו בעקבותיו.

2 לאחר שהוא מזהה את הצדדים המובהקים של השיפוט האסתטי (בחלק האנליטי של הספר), מפתח קאנט את המבנה הלא פשוט של השיפוט, שבו נתונה הטירדה המרכזית שלו, כניסיון לפתור את החידה העולה מהאופן בו הוא עצמו מנסח ומציג את הבעיה (החלק הדידקטי). קאנט מבחין בין האנליטיקה של היפה לבין האנליטיקה של הנשגב, הבחנה המבהירה כי לא ניתן לעשות את הדרך מהחוויה הטבעית לחוויית החירות האנושית, שאינה נוכחת בטבע. קאנט, הטוען כי היופי הוא "צורת התכליתיות עד כמה שהיא נתפסת במנותק מהצגתה של תכלית", יעמיד את אחדותו של הניסיון האסתטי כנובעת ממכלול בלתי מוגדר של יחסים הדדיים בין כושר התחושה והדמיון מן הצד האחד, לבין השכל מן הצד האחר. גם במצב המיצוי-עצמי שלה, החוויה האסתטית התובעת מהשכל להחיל מושגים, אך גם גולשת וחורגת מעבר לכל תיאור מושגי, אינה נוגעת בנשגב שהוא שבר במהות הקשר שבין האדם לטבע. גם אם אידיאל היופי הוא מודל של שכל השופט את הטעם, שכל אחד נדרש לייצר בתוך עצמו, הרי שמעבר ליפה הנעים נוכח סף, המניע את האדם לעבר ההכרה בחשיבותו של המוסר, שאינו קשור לשיפוט של הטוהר והנעים. זהו הנשגב המערער על עצם האפשרות

הצילום האנכי עוסק בזמן, בזמניות, באופן שבו אנחנו מבינים את השהות המוחלטת ואת הסגירות המאיימת של הווייתנו בהווה ובחסימת המבט לכל כיוון אחר, ביכולת לפרוץ את ההוויה המלאה בגבולות ההופעה. אחת הבעיות בהבנתנו נוצרה כאשר מבקרים - בעיקר מבקרים בני המאה העשרים שלמדו לחשוב על אמנות בעקבות הביקורת השלישית של קאנט, העוסקת בחוק שיפוט הטעם, השליכו מהאמנות אל הצילום בלי להבין שאין ביניהם רצף. שכן החיבור בין הצילום לשאלות שמעלה קאנט בביקורת השלישית שונה מהאופן שבו נקשרת אליהן האמנות. הרי קאנט לא עסק ישירות באמנות, אלא בשאלת אפשרות קיומה של תכלית שאין לה תכלית. הוא עסק בניסוח המושג חסר-מושגיות, בהתגלות החוק שמעבר לחוקיות. משם נובע החיבור בין המחשבה לבין הדקדוק הפנימי של הצילום האנכי, דרך התופעה של מירחוב הזמניות. ההפרדה של החוק, או אי יכולתו להיקבע באורח תכליתי, נקשרים לאידיאה של קאנט אודות ה"יפה", הניצב לשיטתו גם בבסיס הפעולה של האמנות. קאנט סבר כי בזכות ההנאה החושית הגלומה בה, מאפשרת האמנות להציב חשד ביחס לשיפוט האסתטי, בגלל ההיבט הנעים והמענג שלו. קאנט סבר שיש לבני האדם חוש משותף, שלא ניתן להוכיח את קיומו אך בכל זאת אנו מניחים כי הוא נוכח במישור טרנסצנדנטלי. הנחת החוש המשותף היא היסוד לכל שיפוט אסתטי. חקר נועם הדימוי מנע מקאנט את ההבנה שאנחנו מחפשים כאן, הבנת ההיגיון של האיגיון המתחולל ברגע (בזמן) לקיחת התמונה. היגיון זה אינו קשור לקסם של האירוע המתגלה כתופעה, או לעודפות ההוויה, אלא כרוך דווקא בצמצום ובהעמדה בסימן שאלה את הכושר האחר המתגלה כאן, הכושר לראות מבעד, להסיר את צעיפה של מינרוה מעל להיסטוריות, ולהתבונן במה שהמבט החושני והאמפירי אינו יכול עוד לראות. לולא ההיבט הרומנטי של הגאונות, הנקשר למצב של חריגה מהכלל, להופעה של כלל שאינו כפוף מראש לשום מערכת, לא היה קאנט מחשיב את האמנות כדבר שראוי להגות בו? אם בשתי הביקורות הראשונות התכלית מופיעה אצל קאנט כמהות התבונה, ורק היא יכולה להציע את עקרון התכלית כיציאה וכחריגה מעצמה, מהתבונה ומהשכל כנתון, הואיל והתכלית היא בעצם חלק מהתביעה שלה מהניסיון לתקפות עצמית, בביקורת השלישית עורך קאנט ניסיון מהפכני, ומבקש לחשוב את הקצה של התכלית מתוך נקודת ההנחה כי טבעו של היופי (הטבעי) הוא התכליתיות ללא תכלית. מחד, ניסיון מיוחד זה נקשר אצל קאנט, בראש ובראשונה, לאופיו התכליתי של הטבע, הניתן להבנה באמצעות התבונה האנושית (התכליתית גם היא), אך מאידך, אותו אופי תכליתי מייצר גם חוויית חושים שאינה יכולה להיות מובנת

באותו מהלך רציונלי. מה בחושים חורג מהתכלית? או מוטב, כיצד נוצר השסע הטראומתי בחוויה החושית, באירוע הפנומנולוגי של המשא ומתן עם ההוויה הפורע את החוק של הייצוג הטבעי, ומעמיד אפשרות בלתי אפשרית לראות את הבלתי ניתן לראייה? באיזה מובן עבר שמעולם לא התרחש הוא עֲבָרִי, כלומר תמונה שהצילום יכול לראותלהראות? כיצד הופך עבר שאינו נוכח לדבר שפורע ומפר את האחדות המכוננת את הזמניות? הצילום מראה כי למרות הפנומנולוגיה, רצף הרגעים של הנוכחות אינו שלם, ויתרה מכך, אין הוא יכול להיות שלם משום שמדובר במרחב פרוץ. רגע ההופעה של הצילום מגלה כי המרחב הזה היה חסר הגנה, מלמד מהי נקודת התורפה שלו, ומבהיר כיצד מסגיר היש את אי הנוכחות המפריעה לו. הרגע של קיבוע הטראומה הוא תמיד עקבה (trace) המטעינה הכולל, המממשת אפשרות שעד כה לא מוצתה.³ היום ניתן לומר כי גם אם בעבר הצליח קאנט לשכנע אותנו בהיגיון התכליתי של שיטתו הביקורתית, אשר תפסה את האמנות כחלק מההיגיון המבני של סכימטיזם ביחסי הצורה והתוכן, אותה אידיאה של אמנות, שנחשבה בעיניו כ"ראויה" – אמנות הניתנת לשיפוט באמצעות החוק השיפוטי הנדיר, אותה גאונות שנראתה כאילו אין יצירת מופת בלעדית – הפכה היום לעניין אנכרוניסטי לגמרי. הרי אבחנות אלה איבדו כל משמעות לאחר שהתערערו ההבחנות בין גבוה לנמוך, בין גאונות לבין כישרון נלמד או נרכש.⁴

העצמי אצל קאנט שואב את התענוג שלו מכך שהוא מקבל תמיד שיקוף בעולם. משום כך, התענוג כייצוג אינו יכול שלא להיות שם, ובבסיסו שוכנת חוויית ההרמוניה של התכלית הגמורה, שהיא היחס בין הרוח לעולם. אם כן, התשוקה אינה יכולה שלא להיות הרמונית ומתואמת, קורלטיבית. קאנט אינו חושב על הבעיה הטמונה בשיקוף ההדדי, אלא על מלאותה של ההתאמה ההדדית, המתערדת את עצמה כסכימה שאינה מוטלת בספק. ולמרות הדוגמטיזם של גישה זו איננו מתנערים ממנה היום, אלא להפך, אנו מניחים כי דווקא הכושר ההרמוני של האדם הוא המאפשר לו לחלץ מהטבע את החוקיות שלו, מתוך מערך הניסיון הכאוטי המוצב בפני החושים. הרושם של היופי קשור בתחושת ההנאה המתעוררת בכל מקרה, כאשר הסובייקט עומד מול אובייקט כלשהו, ואינו נוגע כלל במהותו או ביכולתו להתמסר או לא להתמסר

של תפיסת היפה, הקיים לשיטתנו בעקבה ובצילום, אם מבינים את הצילום כאירוע אונטי ולא אפיסטמי. ראו גם: אלי פרידלנדר (1999), "בין הטהור והאידיאלי", בתוך: ירון סנדרוביץ' ואלי פרידלנדר (עורכים), מלאכת השיפוט, יופי, שגב ותכליתיות בביקורת כוח השיפוט של קאנט. תל אביב: מפעלים אוניברסיטאיים, עמ' 56.

3 כבר באירוע שנערך בגלריה "זכרות", 20-21 ביוני 2010, לרגל הוצאתו לאור של ספרה של אריאלה אזולאי, הדמיון האזרחי (בהוצאת רסלינג), טענתי כי כאשר אני מדבר על צילום, אינני מתייחס להמצאה הפיזית-מכנית שנולדה במאה התשע-עשרה, אלא למשהו אחר, לצלם שהיה שם תמיד, לכך שהצילום הוא תכונה יסודית, כושר (faculty) בסיסי של השכל או התודעה, כמו האינטואיציה או הדמיון. הצילום הוא כושר של התודעה לחשוב לאחור, לראות את מה שנעלם, להבין כי התמונה אינה ננזה בזמן. השכלול הטכנולוגי של נייפס, דאגר, פוקס טלבוט ואחרים רק איפשר את קיבועו הסופי של הדמיון הצילומי, אירוע שאותו אפשר לקרוא על רקע הביקורת ההיידגריאנית (המוצדקת והלא מוצדקת כאחד: אם הצילום הוא אירוע מודרני, הרי שהיידגר יהיה צודק, אך אם הצילום הוא אירוע ארכאי, הרי שניתן לחבר אותו להבנתו של היידגר את מעשה האמנות ואת אופן נוכחות הקדושה במקדש היווני) על הטכנה המודרני. העמדה האנטי-בנימינית של היידגר, שלא תפס כראוי את המשמעות של תהליכי הקיבוע והייצוג המתחוללים בשעת הצילום, ואת יחסם אל הטכנה, שאינו בהכרח יחס פשוט של שיתוף פעולה, לא איפשרה לו לחשוב על ההיבטים המטאפיזיים של הצילום כ"מבט לקראת העולם". היבטים אלה הם העומדים בבסיס המאמר הנוכחי. הופעתו ההיסטורית של המכשיר הצילומי על כל אברו ההיסטוריים-מנטאליים וחלקיו המדעיים והטכנולוגיים לא היתה יותר מאשר

נקודת סימון חיצונית בהיסטוריה האנכית, המאחזרת שוב ושוב את ההיסטוריה האופקית, ומתווה עליה סימנים חד-ממדיים, כאשר היא מקבעת בסטראטות האנכיות מיקומים טופולוגיים, במעין תמונת ראי הפוכה. הרגע של הצילום הוא צורת אמת שאינה מראה אלא מסתירה, באופן זהה לחלוטין להסבר שהיידגר הציע לנוכחות של הדימוי במערת אפלטון, אותו דימוי שהעבדים ראו בלי לצאת החוצה, שכן אין שום חוץ שהוא בגדר האפשר. כיוון שהמהלך והדרך אליו אינם סלולים עדיין, הטקסט הנוכחי ינסה רק להציע אפשרות ביטוי לדקדוק הפנימי של השפה השבורה שבה ניתן לברר מהן הסמנטיקה והסמיוטיקה המרכיבות את ההיגיון הפנימי של הצילום, שבאמצעותו ניתן יהיה לדבר בעתיד על הישות. דקדוק זה עדיין אינו לוקח חלק בשיח המחשבה החזותית.

4 ראו את הדיון הודן בקשרים שבין גרינברג וקאנט: Crowther, Paul (1985), "Greenberg's Kant and the Problem of Modernist Painting". *British Journal of Aesthetics* 25(4), 317-325.

למבטו של המתבונן. היופי לעולם אינו אובייקטיבי אלא כפוף תמיד לתנאי שקאנט הגדיר כ"סובייקטיביות אוניברסלית", הקובע כי היחס ביני לבין האובייקט כפוף לתנאי האפשרות של כל ניסיון אפשרי. פירוש הדבר כי כל מי שאומר על דבר-מה "זה יפה", תובע אותה דרישה והמשגה מכל אחר שהוא, מבלי שתהיה לו אפשרות להצדיק את תביעתו. לא בכדי סבור קאנט כי האמנות היא מבע החירות המצוי בטבע, ומכאן נובע העניין שלו בשאלת היפה. זהו רגע מסעיר שהוא עצמו מפרין בהמשך הביקורת, כאשר הוא מגיע לעסוק בנשגב אשר אינו נוגד רק כל תכליתיות, אלא גם את התבוננות כאפשרות של השכל החושב להפיק חוקים כלליים ממקרים פרטיים.⁵ יתרה מכך, הקישור בין האמנות ליפה אינו הכרחי עוד, לא רק משום שהיפה שוב אינו מוצר אליטיסטי, אלא גם משום שהאמנות קשורה לממדים אחרים של החיים, למורכבות של היומיומיות אשר אינה בהכרח כאוטית, אלא אולי להפך, חזרתית מדי.

בהמשך לדיון של קאנט אפשר לומר כי הצילום שינה את המרחב שמתוכו ובתוכו פועלת האמנות, אשר כעת שוב אינה קשורה רק לתנאי האפשרות של החיים הכלכליים והפוליטיים. הצילום הסיט את מרכז הכובד מן האסתטי אל המטאפיזי ואל האימננטי, האונטי, החברתי והכלכלי, וכמובן אל הרוחני. תוך כדי כך חל שינוי מורכב מאוד ביחסיו עם הפילוסופיה של המאה העשרים, בעיקר מאז שדושאן מחד וויטגנשטיין מאידך פתחו בפעולתם המהפכנית בלשון. בהיפוך כפול מצליחה שפת הצילום כמחשבה אנליטית לגעת ביומיומי ובחולף ולהופכם לחסרי צורה, ואז הופכת את העדר הצורה הזו לתוכן דקדוקי חדש. בדרך זו שוב אין האמנות והצילום נקשרים לשאלות של הביקורת השלישית, לבעיות של כאוס וסדר, אלא נוגעים בבעיה של סדר אחד מול סדר אחר, בעוד הכאוס נעלם לחלוטין. אין עוד טעם לדון בו באמצעות הביקורת השלישית, אלא רק דרך מחשבה חדשה ביחס לביקורת הראשונה והשנייה. דברים אלה תקפים בעיקר עכשיו, במצב הפוסטמודרני של עידן הקפיטליזם המאוחר, לאחר שהאמנות הפכה לאחד הכלים היעילים ביותר לחקר העולם, ולהבנת המציאות והאופן שבו אנחנו נכשלים בניסיון לתפקד בתוכו. חוויה זו של האמנות קרובה ברוחה לעמדה של המדע בתקופת המהפכה המדעית.⁶

5 הרומנטיקה, שעוצמתה נוכחת במחשבה הנוכחית לא פחות מהשפעתו הממריצה של קאנט, מעמידה יחס שונה בתכלית, הקרוב יותר לחוויה של הצילום כפי שאנחנו תופסים אותה. "בהכחישה את ההבחנה העקרונית של קאנט בין הנשגב והיפה", כותבת סוזן ניימן, "הרומנטיקה משטיחה את מושג הנשגב. בעבור הרומנטיקה, הנשגב מאפשר לנו להשקיף על גדולתם של הנפש והיקום באינסופיותם. שכן, הנשגב הוא החוויה של דבר-מה מסוים ומוכר כמו שמים או אוקיינוס, אשר חורג מעבר לכל כוחות הייצוג שלנו המותנים בחושניות. יתר על כן, אפילו היכולת לחשוב ייצוג כזה מגלה דבר-מה אינסופי בנפשו. חוויית הנשגב כמו חוויית היפה מאשרת אפוא את החפיפה בין הרוח והעולם או אף מחזקת אותה, שכן היא מתגלה במקום הצפוי פחות מהכול". סוזן ניימן (1999). "כיצד להימנע מקריאה הגליאנית של הביקורת השלישית". בתוך ירון סנדרוביץ' ואלי פרידלנדר (עורכים), מלאכת השיפוט, יופי, שגב ותכליתיות בביקורת כוח השיפוט של קאנט, עמ' 214.

6 כדאי בהקשר זה להקשיב לניתוח ההידגריאני של קאנט, כפי שהוא כותב על מושג הסכימה והקשר שלו לדימוי ולצילום, בסעיף 20 של ספרו - קאנט והמטאפיזיקה: "קאנט משתמש בעצם בכל שלושה המובנים בביטוי 'תמונה': כמראה מידי של יש, כמה שמצוי at-hand, במידי, במראה משקף/בבואה/ מעתיק נתון של יש, וכמראה של משהו בכלל. ויותר מכך, מובנים אלו של המונח 'דימוי', אינם נלקחים במיוחד כניגודים האחד של השני, ואכן, נשאלת השאלה, האם המובן המסוים ואופני ההוויה של הדימוי (das bildseins) אכן יכולים להיות מספיקים על מנת להבהיר את מה שקאנט מבקש להנהיר במונח 'סכמטיזם'." האופן המוכר מקרוב של השגת מראה (מתן תמונה) הוא ההסתכלות האמפירית של מה

שמראה את עצמו. הדבר שמראה את עצמו כאן יישא תמיד אופי של יחיד הנראה באופן מידי ("זה-שם", "this-there"), מה שכמובן אינו מונע מכך שכשמסתכלים על ריבוי של כאלה, אכן בתור "זה-שם" עשיר יותר, אפשר לראות גם את הכליות כביטוי בודד של נוף זה. תמונה (נוף) זו קרויה מבט (דימוי), סוג כזה של דבר שבדיק מתבונן בנו. תמונה זו תהיה על כן תמיד הזה-שם האינטואיטיבי, הניתן להסתכלות. ולכן, כל בבואה, למשל צילום, אינה אלא רישום/העתק [Abschreibung] של מה שמראה את עצמו באופן מידי בתור 'תמונה'/'צלם' [Bild].

הביטוי 'תמונה' [Bild], משמש לעיתים קרובות במובן השני הזה של בבואה/העתק [Abbild]. הדבר הזה, הצילום המצוי הזה, הנוגש בתור הדבר הזה באופן מידי, מציע את המראה כדבר הזה; הוא תמונה במובן הראשון והרחב. אולם, בכך שהוא מראה את עצמו, הוא גם רוצה להראות דווקא את המצולם/המשוקף, את מה שממנו הוא זכה בדומות. לזכות ב'תמונה' במובן השני הזה, אין פירושו עוד כעת להסתכל ביש הדומה רק באופן מידי, אלא למשל לקנות, או לייצר צילום.

אפשר לייצר העתק (צילום) שוב מדומות כזו, [תצלום] של מסיכת מוות למשל. העתק זה יהיה בעל מסוגלות להעתיק הדומות בלבד, החושפת את הדימוי (המראה המידי) של המת עצמו. תצלום מסיכת המוות, כהעתק של הדומות, הוא בעצמו דימוי - אבל זאת אך ורק משום שהוא מעניק את 'דימוי' האדם המת, מנכיח את הופעתו, את האופן בו הוא הופיע. אני מודה לשלום שפילמן על ההפניה לרגע מיוחד זה בו היידגר מבקש לחשוב על צילום, ולאדם טננבאום על התרגום. ראו: Maritin Heidegger ([1973]1990), *Kant and the Problem of Metaphysics* (Translated by Richard Taft, Indiana University Press), pp. 63-66.

7 ראו את הביקורת בספר שמקדיש דלז ל"קאנט, האויב הגדול ביותר שלי": Gilles Deleuze (1984[1963]). *La philosophie critique de Kant*. Paris: PUF. אבל קאנט אינו רק האויב הגדול של דלז, אלא גם התשתית הרחבה שעליה הוא מבסס את האמפיריציזם הטרוסצנדנטלי שלו, שיטה שהוא מפתח בספרו המרכזי, החזרה וההבדל (פריז, 1968), חזונו מיד לאחר מכן. דלז, בניגוד לקאנט, סבור כי הטרוסצנדנטלי אינו "תנאי האפשרות" של הניסיון, אלא, בעקבות ברגסון, הרובד הגנטי של האמת, של הניסיון האימננטי בממדו האחדותי והפנימי ביותר. לשיטתו, הטרוסצנדנטלי חייב להיות - "באורח מהותי" קדם אינדיבידואלי, לא אישי וא-מושגי". Gilles Deleuze (1969). *Logique du sens* Paris: Minuit, p. 52.

8 המשטר האסתטי ממוקם בבולתי ניתן לייצוג, שהחל כמונח במחשבה הקאנטיאנית עם מה שמכונה הנשגב. הנשגב על פי קאנט (בפרשנות של רוסייר) ממוקם מעבר לאמנות (שאותה קאנט אינו מכיר), ומטרתו לאפשר לה את המפגש עם הלא אפשרי, עם המבוכה הכרוכה בהצגה של הבולתי ניתן לייצוג.

9 שמות, כ. 4. וכדאי לשים לב שמדובר כאן נוראה בפסל אחד מסוים, "פסל" כשם פרטי, ולא כפי שנהוג לחשוב בתקופה המודרנית, בעוד שהתמונה אינה נפסלת באופן פרטיקולרי, אלא בהופעתה כמכלול של אפשרויות. נזכיר גם כי החוק הזה, ליטרלי, כמו שנשמע והובן עד כה, שימש כאבן שואבת לקאנט בבואו לדון (גם אך לא רק) בשאלת היפה בביקורת כוח השיפוט, או כפי שכותב פרידלנדר: "אחרי הכול בביקורת הראשונה האידיאל של התבונה הטהורה הוא האל והאדם נוצר בצלמו. אם יש מקום שבו קאנט כמעט ירשה לעצמו לחרוג מן האסור על העמדת פסל ותמונה במקומו של הטרוסצנדנטי זה יהיה כאן ביחס לגוף האדם. אבל אל לנו לשכוח את ה"למעט" (פרידלנדר, "בין הטהור והאידיאלי", עמ' 59).

המררחב הזה נקשר גם לשאלות של זהות, עדות וזיכרון, וכן לבעיה של הסובייקט המודרני ולחוסר היכולת להשתחרר ממנו. כי כפי שמראה ז'יל דלז בספרו המוקדם על קאנט, למרות התובנות המלוות אותנו מאז שנות החמישים, השאלות הקאנטיאניות של הביקורת השלישית פחות רלוונטיות לאמנות של זמננו. באותו ספר טוען דלז כי עיקר חשיבותה של הביקורת השלישית טמון בתפקודה כנקודה ארכימדית חדשה להבנת שתי הביקורות הראשונות, ולא דווקא ככלי להבנת האמת של האמנות. גם בעקבות הפסיכואנליזה, מצליחה האמנות לחשוב את המקום של הכישלון כמכונן בתהליך הוויתור על ההשגבה הנאורה, אשר סימנה את ראשית ההבנה כי המודרניות היא תקופה אחרת. מכאן שיש טעם להציב סימן שאלה ביחס לשאלה הקאנטיאנית ולביקורת המודרנית המתעוררת בעקבותיה, ולחשוב את האמנות מתוך הביקורת הראשונה, המבקשת לבחון את תנאי האפשרות להיווצרותם של חוקים רציונליים. יש טעם לחשוב עליה דרך הקשיים שקאנט מגלה בעת שהוא מטפל במטלה אשר הטיל על עצמו שם, וגם במסגרת הניסיון (של הביקורת השנייה) ליישם את החוקים שלא נחקקו בעולם הממשי. אין אפוא שום טעם לחשוב על האמנות מתוך הביקורת השלישית, המבקשת להציב תנאים במסגרת מצג שווה של אפשרות לפרוע סדר כלשהו.

אינני מציע לחמוק מהמובן מאליו של הוויכוח על הייצוג ועל ההנאה האסתטית, על הצבת השיפוט האסתטי כחלק מהחוויה האמנותית, לפחות במאה שבה תפסה הפנומנולוגיה מקום מוביל במחשבת חוויית הצפייה והעשייה האמנותית, מהיידגר דרך סארטר ועד ז'אן לוק מריון. אבל אני מציע להשתחרר מן הדרישה לקשור בן האמנות לבין החיים כתופעת יסוד. בהמשך דבריו של רוסייר, הסבור כי האמנותי הוא חלק ממשטר שיח המציב את האסתטיקה כאפשרות אחת משלוש, ולא האחרונה שבהן,⁶ אני מבקש לחשוב על הצילום האנכי כעל פרדיגמה של האמנות, חקירה טבעית הנפתחת בשלב של דוגמטיזם, שבמסגרתו מצויים השכפול והשיעותק של המציאות ראייה שלא היתה ביקורתית, אך הפכה להיות כזו ברגע שבו הובן (ולאו דווקא בעקבות אפלטון) איזו עוצמה פוליטית טמונה בדימוי. הבנתו של אפלטון מקבילה, מבחינת הטיעון הנוכחי, להופעת הדיבר בפילוסופיה של משה (מה שנקרא עד כה מקרא), שאי אפשר בלעדיו בבואנו להבין את מהות הדימוי הפורץ, מה שאני מכנה בשם "גייזר", אותו ארוע של חדירת הדימוי להווייה: הטיעון "לא תעשה לך פסל וְכָל תְּמוּנָה [אֲשֶׁר בְּשָׁמַיִם מִמַּעַל וְאֲשֶׁר בְּאָרֶץ מִתַּחַת וְאֲשֶׁר בַּמַּיִם מִתַּחַת לְאָרֶץ]"⁷; איננו מקור הבעיה, אלא תגובה למשהו שהדיבר השני מגיב עליו, על הסנה הבווער שהופיע בפני משה, ושאותו משה ממשיג בעבורנו. מאחורי הדרישה המטאפיזית של משה מאיתנו "לא לעשות", עומדת התביעה החיובית המרלו-פונטיית: "התפעל" כשאני מספר לך על המפגש ביני לבין האל, ראוי שתתרגש למראה אירוע החורג מהסדר הטבעי.

הקריאה של משה לאדם לחפש אחר השונה, להעניק הרשאה לאחרות כחלק מפיתוח הממד הטרוסצנדנטי, היא מה שאני מגדיר כאן גם כמושג, כ"גייזר": פריצה של הסדר המוכר, הוצאה אל הפועל של מה שאינו נענה למחשבה הפנומנולוגית (כמו זו של היידגר ביחס למקורו של מעשה האמנות: בפרק הראשון מבקש היידגר לקבוע כי מקור האמנות ב"מעשה האמנות" מחד, ובאמן מאידך, וכי מקור שניהם

10 ובהמשך: "אשר הוצאתיך מארץ מצרים מבית עבדים: לא-יהיה לך אלהים אחרים על-פני". ראו: שמות, כ, 2.

11 ראו למשל את מאמרה של ורד מימון על עבודתו המרתקת והפחות ידועה של ממציא הצילום האנגלי, הנרי פוקס טאלבוט, בספר זה, עמ' 22-34.

ב-Ursprung, בנביעה או ביישות עצמה). הגיזור העולה במחשבה של משה אינו נביעה טבעית, אלא נתון ב"לא טבעי", בפנייה אליו ובהתערורות אל מה שחורג מהסדר כעודפות מכוננת. אותה עודפות היא הדימוי שהאדם צריך לעבוד, כפי שמשעה עצמו עובד, כלומר סוגד לו. בעבור משה, הגיזור, הסנה הבווער, איננו ההוכחה לקיומו של האל, אלא האל עצמו, ועימו הוא מנהל משא ומתן עיקש אך מוצלח, שבסופו מסכים האל להתגלות בשמו האחד ויחיד "אהיה אשר אהיה". שם זה אינו מסגיר רק את העודפות המוחלטת וחסרת התכליתיות שלו, אלא גם את מה שאסור לחזור עליו ללא סיבה. זה הרעיון המגולם באיסור לשאת את שם האל "לשווא" ("לא תשא אֶת-שֵׁם-יְהוָה אֱלֹהֶיךָ לְשׁוֹא"). לעומת מה זה עומד? מהו הלא-שווא המותר לאדם? והאם אותו שווא נקשר בדרך כלשהי ל"שיוויות"?

שתי עמדות אלה מבקשות להאדיר את הצילום האנכי דרך ההכרה בכוחו ולא מבעד לחולשתו, משום שבצילום פועל הכוח של הסנה הבווער אשר אינו רק מתכלה, אלא גם נובע ממקור לא מקור, מבעירה בוערת (שניתן להשוותה למושג הדלזיאני של "ההבדל המבדיל"). הצילום פועל מתוך עבר שאינו בר זכירה, שהוא דיאכרוניה, הפרעה לזמן ההומוגני. באמצעות הצילום מצליחה המורדניות לכונן סובייקטיביות חדשה שתנאי האפשרות שלה נמצאים מחוצה לה, כלומר מחוץ להווה המוחלט והאובייקטיבי של הייצוג, ובכך לשבש ולהפר את האיזון של התודעה. לעומת אפלטון, המגביל את כוחו של הייצוג הצילומי לארץ, המחבר של ספר שמות מגדיל לעשות ומטה את הצו גם על עצמו, כדובר העמדה האלוהית, שגם לה אסור לייצג את האמת באמיתותה (כשלעצמה). אפלטון מוציא את הדימוי המלאכותי מהסדר המוסרי בשל מחיקת הדימוי הטרנסצנדנטלי באמצעות הנוכחות (מה שיתהפך אצל ניטשה ויעמוד על ראשו), ואילו משה מחזיק בעמדה פילוסופית הפוכה, הגורסת כי ביחס לדימוי, האמת נוכחת בהוויה וצריך לדעת להבדיל בינה לבין טענותיהם של נביאי השקר המתיימרים לייצרה. לא בכדי מופיעה טענה זו כדיבר שהוא משני בחשיבותו כדיבר הראשון, המצהיר על נוכחות: "אֲנֹכִי יְהוָה אֱלֹהֶיךָ".¹⁰ היש מצהיר על עצמו באמצעות ההצבעה על עצמו, המכילה דרישה לבלעדיות. מדוע מציב האל את הדרישה לבלעדיות המרמזת על חולשה אינסופית (שהרי הבלעדיות אינה נדרשת אלא מושגת, מוגשמת)? דווקא ההפתעה הטמונה באירוע של הצילום, במניפסטציה של הטבע העוברת רדוקציה וניבטת מתוך הדימוי המחזיר את ההוויה חזרה אל עצמה, היא שיצרה בתחילה את המחשבה הלא ביקורתית, שאינה סתמית אלא להפך. חלוצי הצילום למדו את הטבע באדיקות ומתוך קירבה מפתיעה,¹¹ ובשני צידי התעלה שקעו צלמים-חוקרים (ובעיקר היפוליט באייר ופוקס טלבוט) בעיון רציני באפשרויות המפתיעות הנובעות מכוח השעתוק שיש בכוחו לחרוג מתחומי הנראה, בכוח הווירטואלי שנתפס על ידיהם כחלק מהטבע ולא כאיבר מכני. הם חיפשו אחר העקבה, שאינה פנומנולוגית וואו אונטולוגית. שאלת שייכות העקבה עולה בראשית הצילום, בהפתעה ובפליאה שיצרו את דרך ההפרעה העיקבית שהפכה להוויית ההפרעה, להוויית היסח הדעת של הכאן והעכשיו, כשלכל אחד יש מצלמה ולכל אחד יש את האפשרות לקשר את התמונה לכל אחד אחר. העקבה היא גם סימן שהושאר ללא כוונה, סימן לאירוע שהופך למקום של חשד, לארוע שקרה ולא קרה, ולכן סימן של סימן שהושאר ואינו בהכרח מעיד

הקולנוע (וביסודו הצילום, שלו אין דלז מקדיש דיון נפרד) הוא דיסציפלינה רדיקלית גם ביחס למחשבה המודרנית, ולא רק בתוך האמנות. ראו: Gilles Deleuze (1983). *Cinéma 1: L'image-mouvement*. Paris: Les éditions de minuit; Gilles Deleuze (1985). *Cinéma 2: L'Image-temps*. Paris: Les éditions de minuit.

12 "העקבה תהיה עצם אי-מחיקותה של ההווה," כותב לוינס בספרו **הומניזם של האדם האחר** (*Humanism de L'autre*) [Homme], היותה כול יכולה בנוגע לכל שלילה, כבירותה שאינה יכולה להיסגר בתוך עצמה, שהיא באופן כלשהו גדולה מדי בעבור המוצעות, בעבור הפנימיות, בעבור ה"עצמי". מבחינת לוינס, אפוא, העקבה מחייבת, הן כלפי האינסוף והן כלפי ה"אחר" המוחלט, כוח שאינו נגזר מההופעה המתגלית, או מהמשך של העולם החושי-מוחשי, אלא על יסוד העבר. פיתוח העבר כעקבה חזקה הוא עדות למקום שבו, בניסוחו של לוינס, "העולם רוכן לעבר הזמן," זמן נסיגתו של האחר והותרת ההווה המוחלטת הטרוסנדוטית לעולם כ"נוכחות של מה שבעצם מעולם לא היה שם." ראו: עמנואל לוינס (2004), **הומניזם של האדם האחר**. תרגום: סמדר בוסתן. תל אביב: רסלינג, עמ' 82-83.

13 לעומת זה, בשלב השני של תולדות הצילום, השלב הסולפיסטי של בין המלחמות, התגלה כי ניתן לעשות שימוש מינפולטיבי בצילום ובקולנוע כדי לעצב את דעת הקהל ולהטות אותה כרצון הריבון (הן מטעם כלי התקשורת והגופים המסחריים, והן על-ידי מוסדות המדינה). שלב זה התהווה ברגע של ספקנות מייאשת אשר הובילה להרס הדוגמטיזם, ולשימוש בכוש הראייה בשירות החורג ממערכת היחסים הישירה בין מקור להעתק. בשלב זה השתבשו קווי המתאר, ושאריות הדוגמטיזם בגילוי הריאליסטי גויסו לצורך כיבוש התודעה. ראו בחלק האחרון של המאמר המכונן של בנימין: ולטר בנימין (1983). **יצירת האמנות בעידן השעתוק** הטכני. תל אביב: ספרית פועלים, עמ' 47-60.

14 בהמשך לעיסוקו בזמן הברגסוניאני ובביקורת תפיסת המשך, ובניגוד לברגסון, מראה דלז בשני ספריו על הקולנוע, כי

על עצמו כ"אמת". אם האמת היא צבא של מטאפורות, הרי שהעקבה היא הסימן של כל מה שנמחק, של כל המטאפורות שהעידו לרגע ונמחקו, של מה שנסוג והתפוגג בעת שמהו אחר נכח. אלימות הנוכחות ומופרעת באמצעות הצילום שבאייר מעתיק כקישור בין תחומי הנראות לבין העבר, גם ביחס לארכיון הנבנה לאיטו כמרחב הלא מודע השייך למרחב המטאפיזי, כשהוא מבין לראשונה שהוא יכול לצלם את עצמו בצורה פרדוקסלית כשהוא רואהמראה את עצמו טובע. לעומת ההצהרה של אמנים כמו ואן אייק ואחרים "המספרים כי "ואן אייק היה כאן" באייר נמצא ואיננו, נמצא כמי שנוכח על הסף, ויוצר דימוי סיפי בתכלית. מוקדם ממנו ומעברה השני שלא התעלה, ביקש פוקס טלבוט לתאר באמצעות הצילום את נשימתם של העלים, את כוח החיות של הטבע. גם ללא מצלמה הוא ביקש לעשות זאת, מתוך ההבנה הרדיקלית שמקורה בצילום, כי התמונה אינה חייבת לעבור את התרגום מהחוץ פנימה, כי היא יכולה להיווצר כולה בתוך פנים שאינה חייבת להיות חוץ כלשהו. דהיינו, שאין מקור לגיזור של הצילום שהוא חיזוני אלא פנימי, קרוב ללא מודע מהטבע.¹² הרגע הדוגמטי הזה רחוק מהכאוס האנטרופי המאפיין את המקריות של המצב הטבעי, ובאורח מופלא מצליחים הצלמים להעמיד תנאי אפשרות לבלתי אפשרי, שגם כאשר הוא ממוקם באמצע ההיסטוריה, בלב השום מקום של הישות המצטלמת תדיר, הוא הופך לחשוב רק בדיעבד, בעקבה שהוא מסמן בדקדוק של הארכיון העולמי, ההיסטורי, באטלס. קיומו של הצילום באטלס הוא עקרוני בעבור כל אחד מהשלבים שיבואו, אך רק בדיעבד מבינים את חשיבותו של המהלך המקורי שהתחולל בשוליים של הולדת הצילום, הבא לידי ביטוי למשל בדחיקה הצידה של האמנות הדידקטית.¹³

הבנת הגיזור הבשילה לכדי דיסציפלינה רק כאשר הוא זכה לדקדוק ולתחביר משל עצמו, והחלה להיחקר הפילולוגיה העצמאית שלו. הצילום האנכי החל להיקרא כאירוע מרכזי, ונשמט מהמובן מאליו הגמור של קישורו למודרניות טכנולוגית. רק בשלב זה הוא החל להציב את התנאים הדרושים על מנת להתייצב על מקומה של הביקורת הפילוסופית. וכפי שדלז מראה,¹⁴ בשלב זה (אותו אני מכנה ה"שלישי") החל הצילום (או הקולנוע) לקחת על עצמו תפקיד משמעותי בתורת ההכרה, שלב אותו דלז מסמן בעזרת הפריצה של הניאו-ריאליזם

15 מרטין היידגר (בכתובים).
מקורו של מעשה האמנות. תרגום:
אדם טננבאום. תל אביב: הקיבוץ
המאוחד.

16 ש.ם.

17 ראו: עמנואל קאנט (1982).
"אנלוגיה שנייה: עקרון ההמשך
הזמני לפי חוק הסיביות",
בתוך ביקורת התבונה הטהורה.
תרגום: שמואל הוגו ברגמן ונתן
רוטנשטרייך. ירושלים: מוסד
ביאליק, עמ' 140.

18 ש.ם.

האיטלקי אחרי מלחמת העולם השנייה. כעת זנח הצילום את העמדה האמפיריציסטית שאותה ייצג בתחילה דרכו, והחל לאפשר תהייה ביחס לחוקיות השולטת במרחב הניסיוני הבסיסי, בשלב הדוגמטי. תהייה זו עתידה היתה להיוותר ללא מענה אובייקטיבי אפשרי. במקום התנסות ישירה, או אמונה כי התנסות כזו היא בגדר האפשר, ניתן לכונן מערכת חוקים כללית, הואיל והתבונה מאפשרת לכונן אך ורק את מה שכבר נמצא בתוכה, מה שמובנה בה כסטרוקטורה, כאמת המניחה כי כללים סובייקטיביים לכאורה, שלמעשה נסמכים על ניסיון בעייתי להניח את קיומה של אמת, מצליחים לשכנע בהרף העין של התארעותו. הבעיה היא שעל מנת להגיע לעצם ניסוח השאלה על אותה אמת שהצילום מדבר, אמת הטבועה במבנה הדקדוק הפנימי שלו עוד בטרם הוא הופך את עצמו לסימן במובן הבארתיאני - סימן במערכת סמיוטית ברורה שמתוכה אנחנו אמורים לקרוא אותו לשיטתנו - עלינו להבין מהו המעשה המתבצע באותה אמת, כאינטנציה פועלת. על טבעו של מעשה זה ניתן ללמוד רק מתוך המהות הממשית של האמת עצמה, הנתונה בהיגיון ההטרונומי של הייצוג, של הפסל והמסיכה. אין כאן מעגליות אלא רק מעגליות לכאורה, כמו המעגליות שעליה מצביע היידגר בתיאור הקשר בין האמנות, האמן והמעשה, שכן אי אפשר להפר את כללי הלוגיקה של הצילום, או את כללי ההיסק הפורמליים הנובעים מקיומו במציאות. אם כן, יש לחרוג כאן מן ההיגיון המקובל, המניח כי אין דרך לוותר על ייצוג כלשהו, או להעמיד ביסודה של האמת ניתוח השוואתי של מעשי אמנות קיימים, שיאפשר לחלץ מענה כלשהו.

אך אם מלכתחילה איננו יודעים לומר מהו הצילום, מנין הביטחון שההתבוננות תשפר את ההבנה, בעיקר אם השאיפה היא להימנע מלהישען על מופעיו החומרניים בעולם מאמצע המאה התשע-עשרה ועד ימינו? היידגר כותב: "כשם שליקוט מאפיינים במעשי אמנות קיימים אינו מניב את מהות אותה האמת, כך נכשלת גזירתה ממושגים נעלים יותר."¹⁵ מצד אחד ברור כי גזירה זו, שמראש התמקדה באותן הגדרות ששכנעו אותנו ללמוד מהתוצאות, היא שגויה ויש להמשיך ללקט מאפיינים מתוך היש המצוי. מצד שני, גם את הגזירה יש לחלץ מתוך עקרונות שאינם נוגעים לאופן שבו מתפקדים הדברים בפועל. הנגיעה בצילום ככדבר ארכאי, והנגיעה בתמונה הארכאית שנשמרה, טומנות בחובן את הבנת עוצמתה של ההגות, "בתנאי שההגות היא אומונות."¹⁶ בהינתן שהצילום ארכאי, וכיוון שהתמונה המופיעה היא תמיד תמונה של ההוויה כנמצאת, כאותה הוויה אחת שאין בלתה, הצילום יוותר תמיד איפשהו בין האמפירי לתבוני, ויסרב תמיד להתכופף לסכימה. יחד עם זאת הוא גם יישאר סכימטי מספיק על מנת שאפשר יהיה לחזור אליו בכל רגע נתון. החזרה היא אחת מתכונות היסוד של הטבע הגיזרי: הצילום לעולם לא יהיה משומש, זקן או לא הולם לזמנו. הוא יתייצב תמיד מול התבונה הטהורה כטראומה אשר תיקשר למעגליות של חקירת האמת מתוך ההתבוננות במציאות ככתצלוּם. "במקום שיש פעולה," כותב קאנט, "כלומר, פעילות וכוח, שם יש גם עצם, ובתוכו בלבד יש לבקש את מושבו של אותו מקור פורה של התופעות."¹⁷ אך כיוון שבמקרה של הצילום אי אפשר להסיק מן הפעולה עצמה על היצמדותו של הכוח, של מה שפועל, הצילום הוא זה ש"מתמיד בתור המצע של כל משנתה."¹⁸

החקירה של הצילום קשורה להופעה של פעולה מתווכת כזו או אחרת, פעולה שהיא בעלת חשיבות גם מבחינת הגורם האמפירי וגם מבחינת הגורם התבוני, שהוא מעורר ומאחה, ונתון בתוך אירוע של הטלת חשד סובייקטיבי אשר אין דרך למחוק או להפוך לאתר של עדות. הטראומה נתונה במבחן הניסיון, והיא גם ניסיונו של המבחן. היא מציבה שאלה על תנאי האפשרות של הניסיון כהתהוות, והופכת את עצמה למושא החקירה של הדימוי, של המעבר מהיעדר מצב, או היעדר תמונה, אל מצב שאולי אינו מכיל את כל איכויותיה של התופעה, אך בהחלט מכיל מספיק סימנים של יחסי כוח על מנת להיות מוצב שם כמושא לחקירה. הגבול החוצץ בין היעדר מושא לבין קיומו של מושא מעיד על התעצמות העצם בתוך הצילום, ועל הנכחתו כצורה העוברת בקפיצה בלתי ניתנת לחלוקתיות מאפס (אין דימוי) לאחד (יש דימוי), מה שאני מכנה בשם "עקרון הפעולה הפחותה", שלא היתה אפשרית למחשבה על ציור או פיסול, הקשורים ותלויים בתהליכי המסירה והבניה. רדוקציה זו - שאינה ממש רדוקציה שכן המקור לא משתנה - מייצרת עודפות שאינה נוגעת בעצם ("משום שהוא אינו מתהווה", כפי שקאנט מציין). הצילום הוא מהלך השינוי בלבד, ולא ההתהוות הנעה מן האין אל היש, מן ההיקפים אל המרכז. בניגוד לטענתו של קאנט, כי "אי אפשר להניח אותה כמאורע בין התופעות", הטראומה הזו אכן מגשימה את חששותיו מפני ביטולה של אחדות הניסיון. הצילום הוא יחס, והוא מתקיים בהרף העין של הגבול. הוא תחום הביניים בין שני מצבים, ואינו מצב בעצמו. הוא כולו שינוי, ביטול של אחדות, וכשינוי הוא נטול סיבה. הוא שם הפעולה של השינוי, ותפקידו לעורר את הספקנות ביחס לקיומו של הניסיון, ובדרך זו לערער את הקביעות הטראנסצנדנטליות.

כיוון שהמהלך השני, הספקני, עוסק בתיאור הגבולות, הוא מאפשר להבין את תנאי האפשרות של הגבול המשורטט בצילום, המתווה מראש את כשריה וכשליה של התבונה. הצילום האנכי "מתעד" את המעבר של עצם ממצב א' למצב ב', או להפך, ועצם קיומו מלמד על חוסר האפשרות של העצם לשמר את מצבו, שכן הוא מצביע על הנקודה הזמנית האחרונה שלו, ראייה הנבדלת בכל מקרה מכל נקודה, קרובה ככל שתהיה אליה בזמן. בתמימות-מה שואל קאנט "כיצד עובר העצם ממצב א' למצב ב'" (אותם הוא מכנה, בהתאמה, ה"אחד" וה"אחר").¹⁹ הוא ממקם את השאלה במרחב הזמני, ולא בעצם, משם מתחילה פעולת הצילום, על מנת להראות את האפשרות של שינוי ללא סיבה, או שינוי שיש לו סיבה אשר אינה קשורה אליו ביחס כובל של סיבה ותוצאה. המומנט, אותה הצטברות של צירוף מקרים המאפשרת את השלמתו של המרחב החלל-זמני שעליו מדבר קאנט, קשור בתשתית של הסיבתיות הקצובה, בחוק של הרציפות המחולק בעצמו לחלקים קטנים עד אינסוף, הפורטים בצילום את המציאות. מעבר לכך אנחנו נמצאים בשלב השלישי, במהלך הביקורתי המבטיח את הצגת ההכרות הטהורות אפריורי. ההכרה שאינה תלויה בדבר מציבה את הצילום כרצון לקביעה פוזיטיבית ברורה - לא כהעמקה או כשכפול, אלא כחויבות חדה ובהירה ההופכת לתנאי אי אפשרותה של האמת האחת, למה שמתהווה ללא התחשבות בהתהוות, למה שחורג ממנה ומצהיר על נוכחותו בעבור התבונה, השכל והכוח המדמה כאחד.

ההרמוניה הפוטנציאלית של הצילום מעוררת את המחשבה על הבהירות האינסופית של השכל, כאילו אין לה שום קשר לחומר כלשהו - לשפה או לדימוי. היא מופיעה עם הופעת השיפוט, אז מתעורר הנראה המחולל את הקשר הבעייתי שבין הרציונליזם לאמפיריציזם. כל זה מתרחש לראשונה כאשר האור מבצע את הפעולה של העתקת הטבע, כפי שפעולה זו נוסחה בשלב הדוגמטי, כשעל פי האידיאליזם הטרנסצנדנטלי של קאנט, המהווה מעין מסגרת רעיונית, ניתן לשאול את השאלה המכריעה: האם הדברים מתקיימים בנפרד מן ההסתכלות שלנו? כיוון שאין יחסים בין תכונות, הם אינם אלא "תופעות" חסרות קיום משל עצמן. במקום שבו קושרים המושאים את האדם להסתכלות, שם נוצר מרחב הביניים, הוא המרחב המצולם. זהו ממד אידיאי בחלל ובזמן, המעמיד בתוך מושאיו גבול שאין אפשרות לשרטטו. היווצרות הגבול הבלתי ניתן להנכחה, שאינו משתנה כיוון שמעולם לא הונכח, מאפשרת את הקיום של הצילום במצבו הטרנסצנדנטלי מתוך תיאוריה המבקשת לתאר כיצד תנאי חושני א-פריורי מוכל בזמן, לצד "השכל המכיל, באמצעות אחדות האפרצפציה, את התנאי הא-פריורי לאפשרות של קביעה רציפה של כל המקומות בשביל התופעות בזמן זה, דרך שותפות הסיבות והמסובבים.²⁰⁰ השותפות של הצילום והעולם היא הדבר המאפשר את הקפיצה מהזמן הניסיוני כתופעה אמפירית וחולפת לזמן בעל תוקף כללי וקבוע, זמן אובייקטיבי שבתוכו ממוקם הדימוי השואל כיצד הניסיון הוא בגדר הבלתי אפשרי. מלבד השכל עצמו, דבר לא בא מהשכל. אם כן, המרחב שאנחנו מבקשים להעניק כאן לדרך הצילום הוא המעמיד את התוספת, את הרה-פרונטציה שלפני הפרונטציה, כעודפות שאינה נובעת ישירות מהניסיון, אך במידה מסוימת בכל זאת נובעת ממנו, כי היא מאפשרת להבין את הגבולות, גם אם אין אפשרות לשרטט את תנאי האפשרות. אם רוצים להציב תזה נגדית לאמפיריציזם הנאיבי (ובפילוסופיה הנאיביות אינה בהכרח תכונה גרועה, אבל כאידיאליסטים אנחנו מבקשים בדיוק את ההפך מכל ספקולטיביות ריאליסטית), יש לקבוע כי קיימים עיקרים שניתן לגלותם באמצעות המחשבה, באמצעות ייצוג של הייצוג שלא היה קיים שם קודם, או בלשונו של קאנט, בדרך ה"רפלקסיה". ההכרה מסדרת את נתוני החושים בעזרת משפטים נתונים אפריורי של המנגנון ההכרתי, שהוא התבונה הטהורה. התבונה היא אפוא התנאי לקיומן של אמיתות אפריוריות שאינן קודמות לניסיון בזמן, אלא מתהוות ביחד איתו. הצילום הנוכח בתווך זה הוא הצילום הארכאי, זה שאינו חיצוני אלא מופיע ככושר פנימי של ההכרה, ונפתח על מנת לגלות את המקום והזמן של הרפלקסיה האנליטית. הצילום הוא בסיס הרפלקסיה המבינה עצמה כאנליטית, ומגלה שהיא אינה בהכרח כזו, משום שאמצעי הייצור הלשוניים כופים עליה את המרחב שויטגנשטיין חושף, את המרחב הלא יציב של ההטיה, של ההפניה ושל הקונבנציה. בהופעתו המאוחרת מאפשר הצילום להבחין בין שני מרכיבים הכרתיים: הצילום החיצוני עוזר לנו להבין היום, במבט היסטורי על התפתחותה של ההכרה, כיצד בכלל מתאפשרת הכרה. בניגוד לתפיסה האמפיריציסטית, הוא מציב את המשפטים האפריוריים כמענה שהוא הכרחי מבחינה לוגית. המושאים כפופים לחוקים האפריוריים, לאידיאה, לצורה המוחלטת שאינה יכולה להתייבב כדימוי של העולם, ומביאים את המציאות הניסיונית בדרך הצילום, דרך מהלכו של המבט החוקר, דרך הפיכתו של העולם

21 על פי טענתו של דלז, "החיקוי הוא דימוי שהוכשר לדמיות, בעוד שהסימולקרה היא דימוי ללא דמיות", ומכאן שהמחשבה הווירטואלית המתחילה עם המחשבה של אפלטון, עוסקת בעולם האידיאות כשקוף מתוכן ממשי, כמבנה בלתי אפשרי (כסימולקרה). ממשות בלשונו של אפלטון, המתורגמת לוירטואליות בלשונו של דלז, בשינוי "ניטשיאני": עבור דלז וניטשה, הממשי הוא האפשרי, כל מה שאפשרי, שגם הוא, חסר מודל. ראו: Deleuze (1969), "appendices I: simulacre et philosophie antique, I.- Palton et la simulacre", in: *Logique du sens*, Paris: Puf, pp. 297.

22 ראו אצל מארקס, ובוויכוח שאינו מסתיים בשאלה אם ההווה היא הקובעת את התודעה או שהתודעה היא הקובעת את ההווה.

באמצעות המבט לאובייקט מנוהל, אובייקט של מחקר המצליח להתקיים על סיפו של המוות. המוות הוא הצד האחר הנוכח תמיד, הרקע השחור שעליו קל יותר לבנות את הקדם-רפרזנטציה, או את ההדה-רפרזנטציה, בלשונו של דלז. יתרונו הגדול בכך שהוא לעולם לא משתנה, ואין לו אונטולוגיה משל עצמו. ברגע הצילום, רגע היווצרות המבט הקושר בין השחור ללבן, בין המבט שמכאן למבט שמשם, שומרים החוקים האפריוריים על מעמדם אך בה בעת גם נשברים תוך כדי שמירה על האוטונומיות ההדדית שלהם (דבר שאובד בצילום הדיגיטלי, המציג רק את הצד האחד, ללא רקע). הצילום יודע לקחת בחשבון את ההתפתחות ההיסטורית שמתחוללת בהכרה. הוא נע ביחד עם ההיסטוריה הזו, ומתגלם בכל עת באופן אחר. בעת המודרנית הוא מתנכח דרך אותם מכשירים טכנולוגיים שבהם אנחנו משתמשים, היודעים לעשות בדיוק את אותה פעולה שההכרה המודרנית יודעת לבצע במציאות, וגם יודעת להשמיט. ההתאמה בין האידיאות לבין המושאים, המתחוללת ברגע המכריע של פעולת הצילום בתוך התודעה עצמה, עשויה לבוא ממספר כיוונים: א. כאשר המושא מצוי בתהליך של ייצור המושג, שאינו מייצר אלא נמצא תמיד בתחום הביניים שבין האידיאה לשפה. בכל רגע נתון משנה ההווה את הכלי שבאמצעותו היא מצלמת, כמו היתה עומדת באופן סביל לגמרי (ולכאורה מותנה) מול התוצאה. סבילות זו מובילה לכמה מהלכים שאינם ניתנים לצפייה, המותנים במרחב שלתוכו נעה האידיאה, ושם היא מצטלמת, כמו האלימות המופיעה בלי שתהיה ניתנת לרדוקציה או לשיקום. שכן בכל רגע נתון הופעתה שונה מהמקור שבו היא נוכחת, ומאמצעי הופעתה. ב. המושג יוצר מושא. במקרה כזה עלינו לשאול כיצד ייתכן שהמציאות משפיעה על האידיאה, מצב שבעבר לא היינו יכולים להעלות על הדעת, ועתה הוא מקבל מובן מתוך המציאות המצומצמת, המעוצבת על פי המציאות המצולמת, על פי התמונה המארגנת את האידיאה בכל פעם מחדש, תהליך שמעניק פתרון לחידת שלמותן הבלתי נגישה של האידיאות.²¹ שאלה זו מבררת את תנאי האפשרות של היצירה, של המצב של היות דבר-מה מעבר לעצמו, של היחלצות מסגירותה ההרמטית כביכול של ההכרה, שלמרות הכול היא אפשרית.²² במקרה כזה מצהירה התודעה על פעילות, כלומר מצלמת כל הזמן את המרחב העמום מלכתחילה שבו הפעילות אינה מוגדרת, מרחב וירטואלי המסומן בהיותו בלתי ניתן לסימון, ובכך מבהיר עד כמה אין אפשרות לסמנו כראוי. הצילום כאן נוצר באמצעות ההכרה בשאלת גבולות היצירה של התודעה, אשר אינה שאלה תיאורטית בלבד, אלא שאלה אונטו-היסטורית, שהתשובה עליה מותנית תמיד בתנאי האפשרות של ההווה שבתוכה היא מתהווה כתודעה פעילה, ובתנועת ההכרה האנושית המסמנת או מדירה, משכיחה או מאוששת, וגם כאשר היא פעילה, אין באפשרותה להימנע ממידה רבה של סבילות הכרחית. אבל יש לזכור כי גם המצב הסביל וגם המצב הפעיל אינם מצבים "טהורים" העומדים כשלעצמם, וכי הם מדיגשים את מרחב הביניים, המרחב האופקי העמום.

לאור הכרתו ברפלקסיביות של המבנה שהוא משליך על העולם, מבקש הצילום לדחות את האפשרות הראשונה, אך יחד עם זאת ניכר כי אין אפשרות לבצע את פעולות השכל אשר אינן נובעות ממושאים חיצוניים. כפי שלא קיימת סבילות מוחלטת, גם אין אפשרות לדמיין עולם שבו השכל הוא אך

ורק פעיל, אך עודפות הפעולה השכלית איננה ניתנת למדידה כמו עודפות הראייה או עודפות החוויה. ההכרה הטרנסצנדנטלית של המושאים אינה קשורה רק ביחסים שבין תפיסה למחשבה, אלא גם, ובעיקר, בהבנה כי קיים מרחב בביניים האופקי (שבתוכו מתמקם הצילום), שמבחינתו שום ניסיון אינו בלתי אפשרי, ושום ניסיון אינו מסוגל להכילו, כיוון שאינו לגמרי זר לסובייקט, אך גם אינו לחלוטין מוכר לו. המרחב האופקי משמעותו חיבור בלתי אמצעי בין ההכרה לחושים, החולף דרך אי האמצעיות של המבנה המובחן מבלי שההכרה תחוש בכך, או שהחושים ידעו לעמוד עליו. בשלב מאוחר יותר מאפשרת נקודה זו את ההדירה של הממד האי-רציונלי שממנו אנחנו פועלים עכשיו. במרחב זה הופכים הנתונים לשרירותיים, חסרי סיבה, ולא ניתן למצוא להם צידוק בדמות ההכפפה לאני הטרנסצנדנטלי, או לתנאים שאינם לקוחים מתוך הזמן שלו, שכן הפילוסופיה מתרכזת כולה באופן שבו אנחנו מכירים מושא, ועד כמה הוא נתון א-פריורי, ולא במושא עצמו. מכאן שלא קיימת אפשרות של צילום הוויה טהור.

על פי עקרונות הצילום הארכאי אפשר לומר כי החלל והזמן אינם רק צורות ההסתכלות הטהורות שבאמצעותן מתהווים ההכרה או הצילום, ומתאפיינים כהווים וכנצחיים בעת ובעונה אחת. אכן, ללא החלל והזמן לא היינו יכולים ליצור מגע קוגניטיבי עם המושאים, אך בקיומם הם מהווים מחסום. וכאן שוכן ההבדל בין ההכרה לצילום: הצילום יודע לתאר מצבים של נתק קוגניטיבי עם מושאים, וביכולתו לראות "נסתרות". אין מדובר בעניין מיסטי או מטאפיזי, אלא במה שהוא נסתר רק על פי הבחינה המדויקת שקאנט ניסח, הקושרת את החלל לזמן ואת הזמן לחלל, דהיינו קושרת את ההווה להוויות של ההכרה שבתוכו. מה נסותר הוא הזמן, שאינו נוכח כאן ועכשיו, או החלל, כאשר מתוארת התרחשות שהתחוללה במקום אחר, בהיסטוריה או אפילו בפרה-היסטוריה. התרחשות זו הטביעה בתודעה הקולקטיבית דימויים ותמונות לרוב, ואנחנו יכולים לפרוש אותם בקידמת המסך בכל עת שהיא, ולהתבונן בהם כאילו התבוננו בצילום ממשי. אך כאן יש לשאול אם אותה אמת אמנם ממשיכה להיות חלק מרצף החלל והזמן, או שהיא ניתקת מכל זיקה? האם היא לוקחת חלק במעשה של קיום זיקות? היידגר אמנם לא התייחס אל הצילום ישירות, אך הוא מציב שאלה המשיבה אל התהייה המוכרת: "לאן שייך מעשה אמנות? המעשה כמעשה שייך אך ורק לשדה שפתח המעשה עצמו. כי הישות המעשית של המעשה שורה כהווייתה בפתחת פתח כזו, ושורה בה בלבד. אמרנו שבמעשה פועלת התרחשות האמת [...] מהי האמת וכיצד יכולה אמת להתרחש?"²⁵

אם בתמונה שקאנט מתאר, בבסיסו של עניין אופיו החללי-זמני של העולם איננו תכונה אובייקטיבית, בתיאור של היידגר הוא אכן כזה. קיימות תכונות שעניינן הוא האמת, והן מעבר לשאלת הניסיון והיחס אל החלל והזמן בכאן ובעכשיו, הנושאת היום אופי טכנולוגי ולא אונטי. אופיו של העולם אינו רק פועל יוצא של הפרספקטיבות המצביעות על האופן שבו חווה אותו האדם, ומפרשות אותו. במעשה האנושי פועלת אמת אשר אינה ניתנת לרדוקציה ליחסים בין ההכרה לחוויה, או בין החושים לשכל. מדובר בתכונות חלליות-זמניות של מושאים ומאורעות נקודתיים. לתמונה, או לצילום, יש קיום שהוא נפרד מן היכולת האפיסטמולוגית של האדם לתפוס מושאים, ויש לה אונטולוגיה ואנתרופולוגיה

משל עצמה. תולדותיה אינן תלויות בתודעה או במתבונן כלשהו, וגם לא במרחב פעולה או במרחב פיענוח. קיום זה דומה להיסטוריה של חפצים, ושל הבנתם העצמית את מקומם או מעמדם ביחס לחפצים אחרים. הצילום, החוקר את האנתרופולוגיה העצמית שלו, מציג שינויים החלים במושאים ובמיקומם במרחב, את השינוי במרחב, את המרחבים שאינם נוכחים או את המרחב שבו מתקיימים זמנים שעברו כבר. במרחבים אלה החלל והזמן אינם מושאים שקיומם בלתי תלוי, והם נתונים לאדם כניסיון ומערערים על שלמותו האפיסטמולוגית. האם התכונות החלליות-זמניות של הדברים אינן התכונות המהותיות של המושאים ככאלה? האם אכן החלל והזמן כרוכים ביסודם בדרכים שבהן תופס האדם את מושאיו כאשר הוא מתבונן בהם? אין אפשרות להצביע על נקודת המוצא של הפעולה המתחוללת במגע הקוגניטיבי עם החלל והזמן, וגם לא על נקודות הקצה שלה: המגע והפרספקטיבה כאחד מצויים תמיד בעיצומו של אירוע חלל-זמני שאינו תנאי אפשרות להתחוללות, אלא תוצאתה.

החלל והזמן עצמם הם מושאים בלתי תלויים לכאורה, אך אצל קאנט הם מופיעים כתלויים זה בזה, ומוגדרים בין השאר כהסתכלויות צורניות המתנות את ההסתכלות ומבצעות אותה, כלומר מתנות את הצילום הממושך המהווה בסיס למערכת של יחסים ושינויים, ומציבות אותו כהיסטוריה, ולא רק כביטוי להתרחשות ההיסטורית. השינוי אצל קאנט אינו נובע מהצילום או מהמבט, אלא ממה שעומד להתחולל בכל רגע נתון, אחרי שהצילום כבר התקבע במסגרת ה"לקיחה", ה-snapping, כשינוי בהכרה המחייב התווספות של אירועים אחרים על גבו, הצטרפות טרנסגרסיבית עצמאית של תוכן שאינו תוצר של הסתכלות. את התוכן הזה ניתן להגדיר כהיסטוריות או כבו-זמניות של האירוע. הצילום מקבל מראש את האפשרות שהוא חלק משיח וממערכת, וכי אין הוא ניצב בדד מול אירוע, כי סובייקטים אחרים מצלמים גם הם את העולם, כאן ועכשיו. רק בהיסטוריה זוכה המערכת להכרה עצמית כתכונה של המציאות, ורק במסגרתה עשויות תכונות אלה להשתנות. אם היה נדמה כי האידיאות של החלל והזמן מתאפיינת בממד טרנסצנדנטלי, מתברר כי הכנסת הממד האימננטי של ההיסטוריה, של האסון השוכן בלב הצילום, מלמדת על תנאיה של התיאוריה המבהירה כיצד הניסיון הוא בגדר האפשר. מבחינה אמפירית, האירוע איננו החלל והזמן, אלא החיים לקראת המוות, אותו אסון ההולך ומתקרב מכל עבר. המושאים החלל-זמניים שבמרכזים אלה ממשיים רק במידה שהם קשורים לסופיות המוחלטת. המושאים הופכים ממשיים רק בזכות התאמתם לסדר הטבעי, שהוא הכרחי מבחינה טרנסצנדנטלית.

הצילום עוסק בזמניות, אך מתמודד עם השאלה של חוסר הוודאות ביחס לעתיד, שאותה אין בכוחו לפתור. כישלוננו בפתרון השאלה מדגים את רוחב הבסיס של אותו חוסר ודאות, במיוחד כיוון שהצילום כבר התרחש, ולמרות זאת חוסר הוודאות לא נעלם, אלא רק תפח והפך לחוסר ודאות גדול עוד יותר, ששמו "עבר". ההבדל בין המצב הקלאסי, של קיום ביחס לטבע, לבין המצב המודרני, של קיום ביחס להיסטוריה, בא לידי ביטוי בהיפוך שהצילום מחולל, או נכון יותר בהתגלות שהוא מאפשר: אם בעבר, חוסר הוודאות ביחס לקיום בטבע נחשב תמיד ליסוד ריק המעתיק אל תוכו את כל מה שממלא את ההווה, הקיום ביחס להיסטוריה נחשב למחוז של מלאות. לעומת שאלת היש והאין, העומדת ביסוד

הפילוסופיה הפרה-סוקרטית, לשאלת הריק בהיסטוריה אין כל מובן, שכן ההיסטוריה היא תמיד המלא שאינו מתרוקן. אמנם סופם להישטף אל העבר המתרוקן כל הזמן, אך במעמד הצילום, תחת אימת הריק, משתנה הקיום הקלאסי, והופך את הצילום לאיבר חי בעל אנתרופולוגיה והיסטוריה משל עצמו. ההופעה של ההיסטוריה, והמעבר ממצב הטבע למצב ההיסטוריה, מיוסדים על העצמתו של האירוע ושל חזרתו שאין לעצרה, אותו שכפול שהאירוע מייסד ושמתוכו אנחנו חושבים עכשיו. המחשבה האונטולוגית של הצילום אינה עוסקת בטבע או בהיסטוריה, וגם לא בריק או במלאות ובעודפות, אלא שומרת על קווי המתאר, וממצבת ומאחזרת את הדימוי שנעמד במעבר. הצילום מקיים חיים אובייקטיביים משל עצמו, כך שיש בו ממד של ידע במובן הלאקאניאני, ידע הנוצר בקליניקה, ובצילום, בתוך הלשכה האפלה. הוא נוצר בעת התנועה של האור בתוך האמולסיה הנשרפת, היוצרת את הדימוי הסופי. לעומת זאת, הדימוי הדיגיטלי מייצר מעין שכבה, אריג מחורר הנפרש על פני ההוויה ומלכד את הצירופים הריזומאטיים לכלל ישות חדשה, אשר אינה מהווה המשך של האנתרופולוגיה הקודמת. המצב הטבעי מקורו במכלול הריק של האירועים בעבר ובעתיד, ובניסיון (נבואי) להתמודד עם האפלה והמיסוך שבהם הוא שרוי כל העת, גם לאחר שהוא מתגלה לעינינו בהווה. האי-צילום ייצג אפוא את האירוע כדבר שלא היה, כמכל של הווה המתרוקן שוב ושוב על מנת לקבל אל תוכו את מה שיבוא. ואף על פי שהמכל מעולם לא התמלא, הוא נותר שרוי בתהליכים של התמלאות והתרוקנות, נוודות ועיור, גירוש וכיבוש - סימנים אשר אינם מותירים את חותמם במסומן. הצילום מעמיד סימן שאינו פרטי, ומסמן בכל פעם מחדש את היעדר האפשרות להיחלץ מחוסר הוודאות, גם כשזו כבר מתרחשת ומפתיעה אותנו במלאותה הבלתי נסבלת, כצורה של יסוד-ללא-יסוד, מעין אידיאה אפלטונית העוסקת במחיקת הדבר הממשי והפיכתו לאירוע שחלף, ותו לא.

עד המצאת הטכנולוגיה של הצילום היתה מחשבת ההכרה מיוסדת על ההנחה כי המושגים יוצרים את המושאים, וההכרה "מצלמת" את המציאות. על פי תיאור זה, האני והמציאות עומדים שניהם ברשות עצמם, ונפגשים בהכרה, שגם היא, כך מסתבר, עומדת ברשות עצמה (כפי שמנסח זאת היידגר בספר **מקורו של מעשה האמנות**. האמן, האמנות ומעשה האמנות עומדים כל אחד כחטיבה נפרדת, ונפגשים, אם בכלל, באותו אירוע יוצא דופן הקרוי יצירה). זוהי מערכת בלתי אפשרית, המציגה את הבלתי אפשרי באורח חסר אחריות וחסר מובן, או באמצעות מחשבת השלילה. המעבר מן המאה השמונה-עשרה למאה התשע-עשרה היה גם מעבר מרציונליזם דוגמטי הנשען על קורלציה חסרת ביסוס ממשי לאידיאליזם רומנטי, שבמסגרתו הוקצתה להכרה עמדה חדשה, עמדה של היסטוריות הבאה לידי ביטוי בהופעת הצילום כאיבר של המחשבה המוקרן על שדה חלקי, על פנטזמה המתגשמת במציאות. הממשי אינו נוכח בשלילה, שגם אם אינה מסוגלת לתת דין וחשבון על המהלך הפנימי של התחוללותה, ואינה "יודעת" כיצד היא שוללת או כיצד השלילה מתקבעת מעבר למציאות הקונקרטית שבה היא מתקיימת, נסמכת על החיוביות של התהליך האינסופי, המסמן עצמו בדימוי שהצילום מייצר: הקריסה של המובן, של היש, של דרך התנועה שההוויה חוללה אל תוך הסימן. הסימן מתבטל אפוא מיד עם היווצרותו, ונותר שמור בארכיון, באטלס האינסופי הממפה את החלל מאז ועד עתה. אטלס זה יוצר קשרים

ומבנים המכוננים מציאות חלופית המשתנה עם כל תנועה חדשה. המטרה מסומנת אפוא כניתנת לסימון, ומבטלת עם סימונה, כאשר ההווה קורסת אל תוך התמונה. הצילום האנכי, כמו השלילה, אינו יודע כיצד להיאחז במציאות, ומשום כך הוא נאחז בעצמו, ועורך הבחנה בין הסימן לבין מרחבים שאינם מסומנים, ובהיעדר נוכחותו ייותרו בלתי מסומנים. הצילום אינו טובב סביב התמונה, אלא בדיוק להפך, כמו במהפך הקופרניקאי. אם עד כה סבב העולם סביב האני והמציאות שהיא חיצונית לאני, עתה מבקש הצילום לבסס את המציאות המוכרת על מושגים. אולם מבט כזה יתאפשר רק אם נצטנע ונציין כי מושאים אלה אינם הדברים כשלעצמם. מושאי ההכרה תלויים בדימוי המסרב לכלול אותם בחוקיות מסוימת, שאינה קיימת בעבורו. המושאים רחוקים מלהיות הדברים כשלעצמם: הם אובייקטים שקיבלו את צורתם מן ההכרה המתפקדת כסוג של צילום המציאות, סידור שרירותי המעניק להם תוקף אובייקטיבי. כך נוצרת תמונה ההופכת למעין ארכיון המייצר וזיכרון. הצילום כדימוי הוא צורה שאינה מנותקת מהסופיות, אך בתוכה - כפי שהגל מציג את ההכרה הדיאלקטי של היחס בין סובייקט לאובייקט - מתמקם הממשי הנתון כמטונימיה של המוחלט, מה שהופך את הדעת הרווחת ביחס לדימוי מהכרחית או אמיתית לשרשור מטונימי נוסף, עוד אירוע של הסובייקט הנחלץ מעצמו אל עבר העולם הקיים ברוחו, אך הפעם ללא המאבק ההגליאני המעורר את ההווה.

הצילום מגלה כי לשכל האנושי אין תכונות פנימיות, וכי אופן הכרתנו קשור למה שאנחנו מייחסים למושאים, ולא למבנה ההכרתי של השכל. הכול צורה בעלת מבנה דימוי דיאלקטי, ושום תוכן אינו יכול לפרוע אותה, גם לא התוכן הפנומנלי של האירוע הניצב ממול. כל דבר המוצג לפני המבט מקיים אותו בהכרח, ובסופו של דבר מעורר אותו לפעולה, ומעניק לו מובן פילוסופי דרך הדמיון המבקש לחקור את תנאי ההכרה. הצילום מציג עולם של אמיתות שאיננו אנליטי או אפריורי, אך גם איננו ניסיוני, ובכל זאת הוא מבסס את הניסיון. מדובר בעולם אמיתות טרנסצנדנטלי, שאינו יכול להימנע מלהפוך לגורם טראומתי של השכל, המוביל לאסונה של ההכרה, לחוסר יכולתה להכיר או לייצר אבחנה אפריורית שאמיתותה אינה נובעת מהניסיון. מאידך, מעמדו של הדמיון כטראומתי אינו מאפשר לו לייצר משפטים או חיוויים סינתטיים המחויבים להיות אפוסטריוריים ולנבוע מהניסיון, בלי להישען על חוץ שיאפשר את אמיתותם. על מנת שההכרה המבוססת על הניסיון תמצא ודאות, עלינו למצוא משפטים סינתטיים אפריוריים, צילומי מציאות המערערים על קיומם וודאותם שלהם עצמם, ולשאול כיצד מתאפשר בכלל הרצף התרבותי של השפה, כיצד היא עולה מתוך התמדת החומר הדימויי, מן הסינתיזה המתמדת בחומר חסר החומר, בחומר שהוא אך ורק מושג.

הצילום נענה לזימון של הזמן אל תוך המחשבה, אל היחס בין ביקורת כוח השיפוט לחוש ההבנה ולדמיון: הדמיון הוא הצילום עצמו (הצילום נתפס בהקשר זה כאוניווקי, למרות ריבוי הופעותיו), והוא מופיע ברגע היסטורי מסוים כהזמנה לחשוב דימוי אחד של מחשבה על בסיס של שיפוט קובע (חוק שיפוט הטעם המספיק). הדמיון הוא "תנאי סובייקטיבי" המספק למושג השכל את ההסתכלות, ומשייך אותה לחושניות ולשכל כאחד. למעשה, מה שמתחולל כאן עקרוני אולי עוד יותר: הדמיון, שאני מכנה

24 רן סיגד (1999). "כיצד פותר קאנט את בעיית הסכימטיזם?", בתוך ירון סנדרוביץ' ואלי פרידלנדר (עורכים) מלאכת השיפוט, יופי, שגב ותכליתיות בביקורת כוח השיפוט של קאנט, עמ' 27.

25 ש.ם.

כאן בשם צילום, מספק לשכל את התנאים לפעילותה של האפּרצפציה העוסקת בהפיכת הריבוי לאחדות ומחוזה, בעבור קאנט, תנאי אובייקטיבי. רן סיגד אומר על הדמיון: "מכאן עולה כי הכוח המדמה שייך מבחינה מסוימת לחושניות ומבחינה אחרת לשכל"²⁴. מכך נובע כי המושא הוא המספק לשכל את התנאים להסתכלות, ולכן יש לצילום מעמד מרכזי כל-כך במעבר מריבוי לאחדות, ומחושניות לשכל. הכוח הצילומי, הוא-הוא הכוח המדמה, שייך למרחב שלשכל אין נגיעה אליו (ולכן מחד הוא גם לא תלוי במכשירים, ומאידך, כשהצילום הופך להיות מכשיר בלבד, כמו בצילום הדיגיטלי, הוא משנה את המבנה הפרדיגמטי של ייצור הדימוי וחדל להיות חלק מהבעייתיות הקאנטיאנית). הוא "פועל מתוך פעולה סינתטית, מתוך נביעתו העצמית, הספונטנית שלו, והיא הקובעת את ריבוי נתוני החושים כמושא מקושר לפי אחדות האפּרצפציה"²⁵. הדמיון, כלומר הצילום, הוא כושר אפריורי שמהותו - האפשרות להעמיד מושאים שיתאימו בסופו של דבר לקטגוריות של השכל והמחשבה האנושית, לטעם ולמבנה הטנסצנדנטלי שלהם - שונה בתכלית השינוי מן ההרכבה השכלית שעושה המחשבה בלי לשתף את הצילום, כלומר ללא הדמיון.

הדמיון, או הצילום, הוא תנאי סובייקטיבי של השכל. להגדרתו של קאנט מדובר בנביעה עצמית שאסור שיהיה לה דבר משל עצמה. לדמיון אין צורה או תוכן, וגם לא שום דבר אחר מלבד כוח התנועה מן הקיים אל הקיום, במעמד ביניים אימננטי ההופך לשיפוט קובע אך חסר היקבעות. מה שמניע את הצילום הוא הכושר להשיג את הבלתי אפשרי דרך החדרה חוזרת ונשנית של מסורות חדשות הנובעות מן התנאים ההיסטוריים המשתנים: אין מדובר בהיסטוריה שנערכת בעבור האדם, אלא באדם המייצר את התנאים ההיסטוריים הדרושים לצורך גילוי כוחות הצילום והדמיון הנסתרים מעיניו. תנאים היסטוריים אלה מאפשרים להציב שאלות, ואף שאלות מקדימות, לא באמצעות הלשון אלא באמצעות יצירת דימוי מקרי של המציאות, המאפשר דימוי אחד החוזר על עצמו: זוהי העמדה בשאלה של הדימוי באשר הוא, שאין לה פתרון ביחס לחוץ, ביחס לרצון להתייצב מול החוץ על מנת לקחת חלק, להיות חלק מהתרבות והחיים עצמם במיסלוק, באאופהאבונג של המרחק האסתטי. הצילום חומק אפוא מהמסורת האסתטית והאמנותית, ומתייצב במסורת האונטו-תיאולוגית. הוא נעמד בתווך שבין הסובייקט לבין האחר, אך אינו ניצב שם רק באורח מושגי, אלא גם כמבנה המערער על המושג, המציב - בדרך של חזרה והבדל - דיון בשיפוט הקובע אשר אינו יכול להתייחס אל האירוע עצמו או להכיר אותו, לא כל שכן את האירועיות והאקטיות הקיומית של האני והאחר. מתווה מתווך זה זוכה עתה לעידון במחשבה כאשר הוא מוגדר כ"פוליטי" (אצל רנסייר ואזולאי), כהמרה של האונטו-תיאולוגי, כמעבר לפנומנולוגי, כמבנה ביקורתי של המתח "אני-אחר" אשר אינו מקובע בשדה שיח אחד, ובנוי כמעשה מרכבה חסר סימטריה. חוסר הסימטריה הוא ממהות הנוכחות והעדרה בצילום, הטרונומיה משובשת ורב-ערכית המגלמת פער מובנה באתרי הסובייקטיבציה המכחישים את נוכחות הסובייקט. החילוץ מן ההסתרה נעשה במסגרת מבנה תיאורטי חדש המתפתח, בין השאר, יחד וכנגד תפיסות של אחרות המוכרות לנו היום מהוגים כלוינס. כבר בספרו אחרת מן ההיות מערער לוינס על הטוטאליות האונטולוגית של משטר "הזהה

Emanuel Levinas (1990).
*Autrement qu'être ou Au-delà
 de l'essence*. Paris: LGF, Le
 Livre de poche, coll.

27 כשאברהם הולך בציווי האל האומר "לך לך מארצך וממולדתך", האל שם עצמו במצב של מי שעוקב אחר העקבה - משמעות של התוויה שאברהם משרטט בעולם. כותב לוינס: "הדבר ששומר על המסומנות המסוימת של העקבה, בכל עקבה במעבר האמפירי, מעבר לסימן שהוא יכול להיפך לו, דבר זה אינו אפשרי אלא בזכות המצב שבו הוא נתון בעקבה של טרנסצנדנציה זו", דהיינו ביחס שבין האל לאדם המתהפך שוב ושוב משום השיעבוד ההטרונומי. "העמדה הזאת בעקבה, שקראנו לה הוא-ות", ממשיך לוינס, "אינה מתחילה בדברים, שאינם מניחים, כשהם לעצמם, עקבה, אלא משאירים את רישומם, כלומר, נשארים בעולם." הצילום אינו בא והולך, הוא מופיע על מנת להישאר. זו תפיסתנו המשחררת את הצילום מהדימוי המקובל של קירבה לחולף, קירבה לאירועים החיצוניים, תפיסת הצילום כ"מתעד מציאות" ההופך לחלק בשרשרת של עדויות שאינן אלא "שריטות בעקבה", כפי שלוינס מגדיר זאת. בניגוד לקאנט, לוינס טוען כי התוצאה אינה נובעת מסיבה, אלא שהן "שייכות לאותו העולם", שכן הכול בדברים חשוף, "אפילו הבלתי ידוע שלהם" (שם, עמ' 83-84).

לעצמו, באמצעות הפיכת המעינה של העצמי אל ה"אחר" לתנאי מוקדם לכינונה של התודעה העצמית, המגדירה את ההוויה.²⁶ באיזה מובן משועבד הסובייקט לעבר בלתי אפשרי השייך בכל זאת לעצמו, ולאיוזו סכימה אינטימית? הוזהה לעצמו הופך אצל לוינס, כחלק מביקורת היידגר שלו, לשוני, לדיפרנס המובע באמצעות היחס שהוא מייצר בין ה-Dasein ההיידגריאני לבין ה-II y a הצרפתי, המבטאים שניהם את היחס בין הקיום וההוויה לבין מה שעוקב.²⁷ היש הוא הגזרה המדומה של הרקע שבתוכו מתגלה הוזהה על המצע, וממנו עולה התבנית הסובייקטיבית המתערערת בדרך העקבה. אצל לוינס מופיעה אפשרות כאוטית כריבוי שיעבודי של הקיימות, ובתוכה רוחש הלא-כלום כהיות מקודש, כהיות של האחר שהוא גם כלום וגם משהו, ברגע שבו הוא מופיע לפני כאחר הדורש את תשומת ליבי: הצילום מפנה את עצמו ללא תכלית אל ההוויה, ומציג את הדימוי בישותיות של הדברים הצפים כקיום טהור. הניטראליות של מעמדו מציבה את הצילום כ-II y a שבו קורסים הדברים בפאסיביות של מסירתם. אובדן כושר ההפרדה בין הפנים לחוץ ובין האור לחושך מתחוללת בצילום (ואולי זה הבדל נוסף בין הצילום האנאלוגי לצילום הדיגיטלי שבו מאבדים מושגים אלה את משמעותם). אנחנו מצהירים על כוחנו לראות את עצם האפשרות לא לראות, להיות בבלתי ניתן הניתן.

מצב הדברים יכול גם להיות הפוך: ייתכן מצב שבו האחר ממען אותי בהיעדרו, בחולשת דרישתו האונטולוגית מן המרחב שממנו הוא מודר, מן התמונה שבה אין הוא נוכח. במקום לעסוק בתוכן התמונה, עוסק הצילום בהיקפים, אך לא בקווי המתאר, בגורות המלאות, כמו שדלו מציע, אלא באונטולוגיה של מה שאיננו ונמצא, בהטרוטופיה - במה שרגע הילקחות התמונה מעורר בעולם, ומה שנעלם מתוכה בהוויה הנוכחת בשעת לקיחת התמונה, מה שהתמונה גנזה, ועתה זוכה בה לעודפות שאין בה עודף, לתוכן שאין לו ייצוג. החסר-ייצוג ממוער את הנזק הטמון בפילוסופיה של הנוכחות, שכן אין כאן יחסי נוכחות אלא מחויבות קדם-פנומנולוגית, שלא די בכך שאין היא תלויה הופעה, אלא שגם כאשר מתרחשת הופעה, היא נעלמת במובן הלא פנומנולוגי-מכני. היא מכוננת תודעה של סובייקט כעצמי-שאינו-זהה-לעצמו, כנציג ההוויה הנשען על כך שמראש קיים כבר סובייקט החשוף תמיד לאחר, הקרוא אליו, הממוען אליו בלי שעשה שום בחירה ובלו שקיבל החלטה מודעת. עוד קודם ללוינס הופכת כאן הסובייקטיביות לתודעה מהפכנית. היא נושאת מטען אתי, שמאפייניו המרכזיים אינם החירות, התודעה העצמית והאונטונומיה ההטרונומית אשר אינן מושגות, כי הן מושעות והיא מנושלת מהן. תחת זאת היא חשופה ופרוצה לאחר כלשהו, שקירבתו כופה על הסובייקט החלקי, הסופי, הפאסיבי והמוגבל חוסר אחריות אינסופית ביחס לעצמו, שכן מדובר באחר שהוא אלים, פוגעני וכובש, אחר שכל שאיפותיו שביות בדיאלקטיקה ההגליאנית של שלילה עצמית. אם בתיאורו של לוינס ל"אחר" יש אחריות טרנסצנדנטית המתעלה וחורגת מעבר להוויה, הרי שבסובייקטיביות של אומת הצילום הסובייקט הוא קודם כל אזרח, הקשור להתגלות של העולם כמקום אפשרי לחוויה חסרת מעצורים מעמדיים. הצילום והחוויה האזרחית לא אוצרים שום זיכרון ממשחק האדון והעבד ההגליאני-ניטשיאני, וגם אין להם זיכרון קולקטיבי של מיסלוק, אלא רק רגש אחיד של זיכרון הנישול ומחיקת הפרצוף, אותו פרצוף של התגלות שלוינס מחייב, ובצדק, כראשית

ההכרה ההדדית. כל מערכת יחסי הייצור והייצוג בצילום המופיע במרחב הציבורי, צילום שהוא פוליטי במהותו, שונים לחלוטין, ומתוכם מתבקש להציב מחשבה על יחסים שאינם נשענים על שום מסורת של תולדות מחשבת הסובייקט בפילוסופיה, אלא על מחשבה פוסט-פוקיאנית, אודות תודעתם החסרה של מי שהודרו ממרחב הסובייקט בפילוסופיה, אלא על מחשבה פוסט-פוקיאנית, אודות תודעתם החסרה של לאקאן, באדיו או לוינס. סובייקט זה אינו מכחיש את האני כפי שהסובייקט מכחיש את האחר המעמדי. הוא מסוגר באפירמטיביות של חולשתו הרדיקלית שאינה ניצבת מול משהו ואינה שוללת משהו. עמדתו נותנת ביטוי למוחלטות של המרחב המשותף, של הפוליטי, האזרחי והאוונטולוגי, זה שמופיע עם הופעת הצילום בראשית המאה התשע-עשרה, ושאותו אנחנו מבקשים לחלץ עתה מן ההסתרה.

האוונטו-פוליטיות של האזרח נוכחת בתנועה של הצילום, ומעניקה ביטוי לאירוע אחד מוחלט, ולא לרצף של היסטוריות אלימה. היא מסמנת את קריסת המרחב הנבדל של המחשבה אל תוך מרחב של אינטר-סובייקטיביות, שבתוכו מתפקד הפוליטי כסיבה הראשונה של אריסטו: ככוח המניע והכוח המונע, אותה תנועה היפרבולית שהצילום שותל בה מעצור זמני לא מקיף, כמו בקולנוע, מעצור המאפשר להגיע אל מה שלא הצליח להתגלות במחשבה הרציונלית. ההטרונומיה של האזרחות העולה מעמדת המדבר-המצולם מהווה ריבוי בקולו של אחד, של מי שאינו מוכן להתרצות אפילו לרדוקציה שלוינס עושה לעמדה האתית, ומבקש להשלים עם הפער הבלתי נשלט בין כובש לנכבש, ובין אנס לנאנסת, על מנת לבטא את "האוונטולוגיה של האופן בו בני אדם הווים, מביטים, מדברים [...] פועלים אלה עם אלה ועם אובייקטים, ובה בשעה מופיעים כמושא לדיבור, למבט ולפעולה של אחרים."²⁸ הטרונומיה זו של פעולה, שאינה מבקשת אופק אוטופי כפתרון נאור או אפשרי, ומשלימה עם העמדות השונות של השיח הפוליטי, אינה מכוונת לכלל המציאות אלא לכלל המציאות האחרת, לדרך שבה מתקיימים בני אדם ביחד. אומת הצילום האנכי מסרבת למחשבה הלוינסית הדורשת להכיר באחר כקודם, או בראיית הפנים כבסיס להפנמה של הנישול ההדדי: דווקא חוסר ההדדיות של הנישול האינטר-סובייקטיבי, של היות סובייקט המסור בידי "האחר", היא ההופכת אצל אזולאי לעיקר, לצד המיאון להתקיים כל-כולה "למען-האחר". אומה זו היא קונסטרוקט תיאורטי בלבד, המבטא את השלב הבא של הצילום האונטולוגי. יש לה חלק חשוב במאבק הנוכחי על זכויות האזרח, והיא אינה מכירה באתיקה החורגת "מעבר להוויה", המבקשת לשקוע באבסורד המתנה את האירוע שהמצלמה מחוללת, אירוע אשר "אינו מוביל בהכרח לתצלום, וכאשר הוא מוביל לתצלום, האירוע שיתחולל בעקבותיו או סביבו יתרחש על פי רוב בזירה אחרת, סביב התצלומים או משום היעדרם."²⁹ האירוע של הצילום אינו זהה אפוא לאירוע של התצלום, והמצלמה אינה מה שמייצר סביבה אונטית חדשה. המצלמה מעצימה מרחב כאשר היא מדגישה נקודה אחת בתוכו, ושולחת אותו לזירה הסובבת את התארעותו. סביבה זו אינה מסופרת באמצעותו, אלא דרך הדמיון האזרחי, אותו מכשיר רב-עוצמה הממשיך את הצילום אל תוך השפה וההוויה. המשאים והמתנים שהאזרחית מנהלת עם העולם נוגעים בנקודה ארכימדית המניחה את הצילום כאפשרות נוכחת, המתקיימת מעבר לנוכחות של המכשיר עצמו. היא נוכחת בגופה של המתלוננת ובגופה של

30 אם כן, נשאלת השאלה כיצד מחולל הצילום עצירה, ולו גם זמנית, בתנועה המוחלטת של המרחב הפוליטי המשותף. לכאורה העצירה שמחולל הצילום היא תנועה לעבר מטרה, אך למעשה מדובר בתנועה מושלמת, חסרת יעד. כתוצאה ממנה אפשר להגדיר את השוני בין הצילום - אירוע אונטולוגי א' - לבין האירוע של התצלום - אירוע אונטולוגי ב' - העומדים שניהם להשתחרר מכילולם לרגעיות של הפעולה ולייצוג של המיידית הנוכח בתוכה. כאן מתעורר יחס של עודפות המתגלה מתוך הצילום כדיווח על מצב ההווה. וכאן, שלא כמו בפנומנולוגיה, התצלום הופך לתנאי האפשרות של ההכרה, במסגרת התנאים שהאזרחית מציבה בבסיס המרחב האחר, זה שולד עם היווצרותה של אומת הצילום. אזולאי, "הצופה מצווה לקחת חלק", בתוך האמנה האזרחית של הצילום, עמ' 137-181.

31 אזולאי, הדמיון האזרחי, עמ' 29.

הנכבשת, וכן בגופה של האלמנה המקראית שאין אפשרות להגן עליה. היא נוכחת כאירוע מטאפיזי החורג מן התצלום כביטוי של רגע מכריע כלשהו. הצילום מאפשר לעבד את השיפוט הביקורתית, ולחשוף את הסובייקט לאירוע הנחשב מחדש באופן אחר, כחוויה פנימית המתקיימת בחוץ, כעדות למה שאין אפשרות להעיד אודותיו. מגמה זו לוקחת את פעולת השעבוד הסובייקטי (assujétissement) של המבט, ומכוונת אותו אל השחרור מן השעבוד לאוניברסלי וללכיד. בכך היא מעוררת את היחס העודף הנוטר בהווה.³⁰

מבחינת קאנט, הדיון בהצגה קשור לכוח הדמיון, ונובע ממבנה הסכימה הטרנסצנדנטלית: ההצגה, הדארשטלונג (Darstellung), היא למעשה רק קישור - מעין מבנה וירטואלי מוקדם, חסר מהות, של השתנות תוך כדי תנועה. כך, הפער בין הידע המושגי לבין ההסתכלות - אותו פער שהוגדר על-ידי אפלטון, ומאז הפילוסופיה מתקשה למלאו - מתגלה כמחוזו של הדיון העכשווי. מבחינת קאנט, שאלת הגילום בדימוי, או ההצגה, או הגילום חסר הגילומיות וחסר הצורה, היא הפעולה שדרכה נוצר הקשר בין הדברים המופשטים לתחום הניסיון עצמו. ללא גילום זה היו המושגים קבוצה ריקה, שאין דרך להתבונן לתוכה. מאידך, ללא המושגים היתה ההסתכלות רק אוסף כאוטי של רשמים חסרי מובן. בעיני פוקו, באטלר, ועוד אחרים שהעניקו לסכימה זאת תפנית קונטקסטואלית, יש כאן מקום חסר, שאין אפשרות להקים בו מבנים מגשרים הנבחנים על רקע אנונימי ואוניברסלי, אלא רק מבנים תלויי אידיאולוגיה, המפורשים על רקע ההקשר המיידית והפרטי, דהיינו על רקע המקריות והשרירותיות, או בלשונו של קאנט: הפורשטלונג הוא המשפיע על הדארשטלונג, ולא להפך. במקרה שלנו, על רקע התצלום, המצולם בדרך כלל באקראיות, לעתים אף בידי צלם לא ידוע, מתחוללות הידיעה וההכרה של אותו ייצוג (שממנו מפיקה אזולאי את טענתה אודות הדארשטלונג של האזרחית). אלה הם אפוא הביניים המתווכים של התודעה, שבאמצעותם מפיקה אומת הצילום את משמעות הדברים. "האירוע של התצלום", כותבת אזולאי, "להבדיל מהאירוע המצולם, ממשיך להתקיים למרות הכול ואף על פי כן."³¹ כלומר, המרחב שמתוכו נחלץ הצילום בפעולתה הרדיקלית של המצלמה נבנה מחדש באמצעות הפעולה של הדמיון האזרחי שמבצעת האזרחית, והוא אמיתי לא פחות ממנה.

המבנה הפוליטי שבתוכו משוקעת פעולת הדארשטלונג (של האזרחית, למשל, כמקרה פרטי) משנה לחלוטין את כל התמונה, ומעוות את המושג היוצר מושאים אחרים, בלתי צפויים, המלמדים כיצד פועלת האידיאולוגיה, וכי כל דבר תלוי בהקשר של משחק הכוח הפוליטי. הוא מראה כי לא רק שמרחב הביניים שמייצר רפלקסיה אינו סגור בפני מושאים חיצוניים לא מובחנים ולא סכמטיים, אלא למעשה הוא מימוש מדויק שלהם: כאשר מבנה של דיכוי נוכח כתמונה, כייצוג, באמת ניתן להבנות את המציאות כאירוע של מדכאים ומדוכאים, כמעריך שאינו מצלם מציאות אלא מסדר מושגים באופן שנותן להם תוקף אובייקטיבי, כשל חוק כללי: יש מי שכובש ויש מי שנכבש, ואסור לטשטש את היחס הזה באמצעות אידיאולוגיות מתונות, רכות, שמאלניות, או לחילופין אידיאולוגיות משיחיות המגיעות במסווה של ליברליזם חלש. אם החוק הקאנטיאני תוקף עוד לפני שהתודעה בוחנת את התוכן החושי, הרי שהצילום פועל באותה המסגרת: הוא מאפשר את היווצרותה של "הכרה טרנסצנדנטלית" כמרחב של הביניים

אשר דרכו ובאמצעותו מוכיח קאנט כי הכרת הניסיון היא בגדר האפשר, אך עתה הוא נתון (ובעצם היה נתון מאז ומעולם) במבנה תרבותי סגור, מבנה פוסט מהפכני אשר נולד במסגרת מערכת היחסים המתקיימת בין השכל להכרה הקיומית-אזרחית. מן האזרחית לא ניתן לגזור אזרח, סובייקט של עבר מול סובייקט של הווה, כי קיום יש רק לאזרחיות של ההווה, של המציאות שאינה תופעה אוניברסלית אלא אירוע של דיכוי וחשיפת אסון. האזרחית עוסקת באופן שבו אפשר להצביע על האמת, על האסון כאמת שאינה אמת טרנסצנדנטית, אלא ייצוג בלתי מתפשר של דיווח על מצב האסון של השלטון כפי שהוא ממוסד במדינה המודרנית. הניסיון של האלמנה והיתום הוא אתר של יחסים ומאבקים פוליטיים על הזיכרון ועל נראותו. מאבקים אלה מתנהלים מעמדה של חולשה, מעמדתם של מי שלוינס מכנה ה-procain, מי שקרוב ומתקרב דווקא בשל היותו חסר כל הגנה.

כך, לאחר שקאנט היפך כבר פעם את התמונה שהעמיד קופרניקוס, המחשבה על כוחה של אומת הצילום מעניקה לסיבוב זה טוויסט נוסף, שאולי גם צירוי הפוכים - אין כאן רק היפוך אנכי, אלא אולי היפוך רדיקלי וארכאי יותר - היפוך אופקי, כיאה לפילוסופיה של פני השטח של פריז, המתרחש בתוך המרחב של המאבק הפוליטי שהוא מאבק על זכויות ההתגלות והייצוג. הצילום כדמיון לא רק הופך את השיטה ומעמידה על ראשה במקום על הרגליים, אלא גם חושף את הפנים שלה החוצה, ומאזרח את האסון בתוך המרחב של הפוליטי, שאותו לא הצליח קאנט להכיל.³² בין קופרניקוס לקאנט סבב העולם את האני, והאני סבב אותו, והקטבים התחלפו באורח סימטרי - פעם עמד העולם במרכז ולאחר מכן האני, אך בשני המודלים לא היתה המציאות תלויה באני או במבט. גם כאשר ביקש קאנט לבסס את המציאות המוכרת על המושגים המוכרים לאדם, וניסה בהתחלה לחסום את אפשרויות החדירה הבלתי מבוקרות והבלתי מתובנות לסובייקט, בביקורת השלישית קרס המבנה והוא העמיד אפשרות של חריגה מהכללים, של חדירת החדש והבלתי מעוצב לתודעה. לעומת זאת, המחשבה על הצילום כארכאי מעמידה בפני ההכרה מצב חדש, מציאות שהיא מעבר לאפשרות של העולם הנגלה, הנתון. הטרנסצנדנטלי אינו עומד בה במקום המוכר, כתנאי אפשרות הניצב בין ההכרה לבין מושאי ההתנסות, אלא במקום הבלתי מוכר, במקום של הדמיון אשר אינו מוכר לקאנט. מקום זה שלל אפשרות של דמיון שאינו מושתת על אירוע ניסיוני, המוצב במרחב אסוני ומערער על המובן מאליו, על בסיס תפיסת ההווה האנכית. האסון כטראומה, כקטגוריה הטראומתית של השכל, מגיע אל ההווה וחושב מעבר לשני הרבדים - של השחרור מתפיסת ההכרה כצילום המציאות של הדברים כשלעצמם, ושל ארגון הטבע באמצעות כלי ההכרה. כי הטראומה נוכחת ברובד שלישי, זה של הדמיון הפוליטי המחולל מהפכות ומעניק לבני האדם תקווה לשינוי, כפי שמתרחש עתה במרחב של המהפכות הפלסטינית והפאן-ערבית, שלא רק שאינן גוועות, אלא דווקא מתחזקות בזכות הדמיון האזרחי והשיתוף באומת הצילום. המחשבה על הצילום כטראומה מלמדת כיצד מתעד הצילום עודפות שאינה נוכחת במציאות, איך הוא מבקש לקשור שוב את קצוות האני בעזרת הקשר שבין הרגישות הפרטית להווה, בין הניכור לבין חוסר היכולת להתרגש ולגעת באחר. הצילום קושר בין הניכור (חוסר היכולת להתרגש ולגעת באחר) לבין היותי אותו

אחר - בעודי על גג של בית שלכאורה אין לו "בעל בית". אם כן, אין מדובר בקישור בין שני סוגים של ניכור, אלא בין ניכור להיטמעות מוחלטת. קישור כזה יכול להתקיים רק בצילום, שהרי רק בו (בניגוד לכל מקום אחר שבו נוכחת כבר לשון עוקבת ומדווחת) הגג הוא אותו גג. הצילום מבקש ללמד אותנו להתקרב אל משה שאין לנו אפשרות להתקרב אליו, ולעשות זאת מתוך מה שנדמה כאופק אוטופי בעל קירבה שאינה חשודה אל התיאולוגי. בדרכו הבלתי אפשרית הוא מפנה את הרוח אל תוך עצמה, ומחולל מעשה של התגלות מקודשת, בעודו דורש לשמור על ערכי ההוויה בגוון הבלתי אנושי שלהם.

האבסולוטי המופנם-חיובית באורח עובדתי: השיר וההיסטוריה

אורי עציוני

1 שהרי מה שהעדות מראה - מה שהיא בעצם - הוא הכאן-והעכשיו שלה, תנאי האפשרות הנחוצים כדי להיות בעולם הזה שבתוכו היא נוצרת, ולזכות בו למוכן. אין היא יכולה להיות מוכלת בתוך תנאי אפשרות אלה, שהרי היא זו שמגדירה אותם בכללם, ואינה נתונה בתוכם או כפופה להם. והרי זו בדיוק הצורה של האבסולוטי בתוך העולם. אפשר להבין זאת מן הצד האחר, כביטוי הנתון מחוץ ליחסי ההיות/משמעות, המופיע בעת ובעונה אחת כעדות להם וכיצירה שלהם, הואיל והוא מובן/מתקיים רק ברגע היסטורי אחר. וכאן עולה השאלה על המסורת ההיסטורית המציבה עצמה מבעד למובנות, מבעד לפרשנות של אותה אבסולוטיות פנים-היסטורית קונקרטי-עובדתית, ומעצבת עצמה מתוכה, אולם רק בעתיד-לבוא. אכן, זהו אופי היחס בין ההתגלות למסורת, כמו-גם בין ההתגלות-במילה לבין הפרשנות של כתבי-הקודש. וכפי שאראה בהמשך, זהו גם אופי היחס בין מעשה-האמנות לבין ההיסטוריה, אשר אינה יכולה להכיל את האמנות בכאן-ובעכשיו שבתוכם נוצרה, אך נוצרת מתוכם, בעתיד-לבוא שלהם.

הצורה הלוגית של ההפנמה החיובית של האבסולוטי, האלוהים או האחד, לתחום הריבוי האנושי-עולמי בצורתו הקונקרטי-עובדתית (היינו, לא כבריאה מופשטת של העולם והאדם, אלא כהתגלות היסטורית ריאלית). היא פריצה של היחסים הרגילים של מתן משמעות ונראות. מכאן נובע כי היא אינה יכולה להיות מוכלת בתוך יחסי ההיות והמחשבה הרגילים, הואיל ואם היתה מוכלת בתוכם, מנייה-וביה לא היתה אבסולוטית, אלא היתה הופכת לצורה ריקה של מתן משמעות והיות-בעולם, אם ביחס למחשבה האנושית ולקיום של האדם בעולם ביחס לדברים, או ביחס לצורות הרגילות של האנושיות - ההיסטוריה, הזמניות, מרחב הנוכחות של העולמיות, וכן הלאה.

אולם הפריצה הבלתי מוכלת - צורתו הלוגית של האבסולוטי הנוכח-ומופיע - היא בה בעת גם עדות והיראות של צורת ההיות וההופעה הרגילה, של משמעות ושל נראות. כך, אי-ההינתנות-להכלה של האבסולוטי במסגרת יחסי המשמעות והנראות היא גם חשיפתן הראשונה, הגילוי הראשון של תנאי האפשרות של המחשבה וההיות, הצבתן הבראשיתית כמות-שהן. בה בעת, אותה אי-הינתנות-להכלה היא גם התנאי לייצורם של תנאים אלה, כי הרי לא ניתן להבחין בהקשר זה בין חשיפה של דבר-מה - בין העדות ל"מה-שהנו" - לבין הייצור הבראשיתי שלו, הצבתו הראשונית "כמות-שהוא". לפיכך, האופי הכפול של האבסולוטיות המופנמת-חיובית באורח עובדתי-קונקרטי נתון מלכתחילה בזיקה ליחסי המשמעות/הווייה העולמיים-אנושיים, וצורתם זו הווה כעת באורח ריאלי, כלומר באורח היסטורי הייחודי לכאן-ולעכשיו, למקומי-היסטורי וליחסי המשמעות והנראות האנושיים של הרגע.

אם כן, אותה עדות על אפשרויות-ההיות - שהיא בעת ובעונה אחת גם יצירתן לראשונה, באופן שאינו יכול להיות מוכל בתוכן - היא עדות קונקרטי-עובדתית ביחס לעולמיות של הכאן-והעכשיו: אותה עולמיות מסוימת, ייחודית, של העכשיו הייחודי, של אותה אבסולוטיות פנים-היסטורית. לפיכך, הצורה המסוימת של הופעה זו מתקבעת ביחס לעולמיות המסוימת שבתוכה היא מתרחשת. היא מתקבעת ונקבעת על ידה, אולם בה בעת היא מקבעת את הכאן-והעכשיו, כיוון שזה יוכל להיות מובן רק בעתיד-לבוא, להיקבע ולהתקבע ביחס להפנמה הקונקרטי-עובדתית.

לפיכך, האפשרות להכיר את הכניסה האבסולוטית לתוך ההיסטוריה מגיעה רגע אחרי התרחשותה, ומלווה בטראגיות של אי-ההכרה. טראגיות זו מתגלה כחיובית, באשר היא מופיעה כעדות לכך שההתגלות התרחשה, שאכן מה שהתרחש היה האבסולוטי המופנם-חיובית באורח קונקרטי-

2 כמו שניתן לראות, בתוך הלוגיקה הזו אין מקום להבחין בין אפשרויות-ההיות לאפשרויות-המשמעות - אולם הן מופיעות בצורה שונה: מלכתחילה מדובר בצורה לוגית (ההולמת את הפנומנולוגיה של האבסולוטי) אשר בתוכה אין מקום להבחין בין אפשרויות-ההיות של דבר-מה לבין ההכרה בו, שהרי הכרה זו היא גם ראשית היותו, כמו ביחס הנוצר בין היות לבין היות "כמות-שהוא", בתוך המידה האלוהית וביחסה לעצמה, לעולם ולאדם. והרי זוהי גם הלוגיקה ההולמת את ההסתכלות - אותה הווייה המנוגדת לשיפוט - שבתוכה מתקיים מרחב הקודם לכל אפשרות-להבחין בין טובייקט לאובייקט, בין הכרה למכיר, בין היות להיות-מוכר. כאן נציב, בהמשך להלדרלין, את עובדת קיומו של מרחב זה בדמות מעשה-האמנות, ובתבנית ההיסטוריה הנוצרת מתוכו ומבעד לו (ולא רק בתוכו).

עובדתי, ולא דבר-מה אחר. אם לא היה זה האבסולוטי, הרי שהוא היה ניתן להכרה בתוך עולמו - כיוון שלא היה מראה את עולמו-ככוליות ואת כוליות-עולמו. כך, האופי הכולל של התצורה מונח ביסוד של האבסולוטי עצמו, משעה שהוא מוצב באורח קונקרטי-עובדתי ביחס לעולם ולאדם - ועל כן הוא משמש כעדות והיראות למדות או להיות של האנושי-עולמי, של ההכרה ושל ההיות.

ואכן מדובר במהלך היסטורי, ההופך את הצורה הלוגית המופשטת להופעה ממשית: בהיותה ממשית, היא מופיעה דווקא כך, כמו שהיא, כיוון שעולמה הווה דווקא כך, בכאן-ובעכשיו שלו. תנאי האפשרות של ההופעה ושל ההכרה מקבעים את צורתה ככזו-ולא-אחרת. לפיכך, בכל עת הדבר שמופיע הוא אותו הדבר, אולם בכל עת הוא מופיע בצורה אחרת - כיוון שבכל רגע אפשרויות-ההופעה הן שונות, כמו גם תנאי ההכרה. מדובר אפוא בתנאים היסטוריים, בצורה קונקרטית-עובדתית המייחדת רגע היסטורי מסוים של ההופעה, שהוא ייחודי לעכשיו. ניתן אמנם לומר זאת ביחס לצורת הזמן של העכשיו: היא תמיד זהה, אולם בכל עת היא מתהווה באופן אחר, הואיל ובכל עת היא מתקבעת ביחס לרגע זמן מובחן, שאינו זהה לשום רגע אחר. אך דווקא בשל כך, בכל עת מופיע עכשיו שאינו מובחן מעכשיו אחר. אין זה מקרה שהצורה האבסולוטית מופיעה בתוך הפוטנציה הזמנית כעכשיו (תכונה המודגשת בשירתו של הלדרלין). אולם הצורה הלוגית של המהלך כולו מקבלת ביטוי קונקרטי בדמות עובדתית וממשית. הביטוי העובדתי של צורה זו הוא מעשה-האמנות, השיר, כך שתכונות המבנה הלוגי של האבסולוטי המופנם-חיובית בצורתו הקונקרטית-עובדתית, הן מהותו של מעשה-האמנות או ההווייה שלו. אולם הדבר שמעשה-האמנות מעיד אודותיו הוא עולמו המסוים - או ליתר דיוק אותו עכשיו קונקרטי-עובדתי שבתוכו הוא נוצר. אין מדובר במה שעליו מצביע מעשה-האמנות, או ב"מובן" שלו, אלא במה-שהנו, בהווייתו בכאן-ובעכשיו, והוא אינו "מצביע" עליה - אלא מהווה סימן לקיומה (Zeichen).

מעשה-האמנות הוא אפוא הכאן-והעכשיו הקונקרטי שבתוכו הוא נוצר. הוא מעיד על תנאי האפשרות של ההווייה והזכות למובן בכאן-ובעכשיו. מדובר בתנאי אפשרות קונקרטיים, היסטוריים, שאותם נכנה כאן "תנאי הייצור והייצוג": תנאי הייצור הם תנאי האפשרות הקונקרטיים הנדרשים לדבר כדי להיות, ותנאי הייצוג הם תנאי האפשרות הקונקרטיים הנדרשים כדי שאותו דבר יקבל מובן בתוך הרגע ההיסטורי שלו, בתוך הכאן-והעכשיו של היווצרותו.

אם כך, מעשה-האמנות - כוליות-עולמו ועולמו-ככוליות - הוא רגע היסטורי, ההופעה של היחס בין מעשה-האמנות לבין הזמן והמקום שבתוכם נוצר. בכל עת הוא מופיע אחרת, וכל מופע שלו הוא עדות נראית לייחודו של הרגע ההיסטורי שבתוכו הופיע. אך למרות מופעיו השונים, הדבר המופיע הוא תמיד אותו הדבר - זוהי הופעה של האבסולוטי אשר לבש דמות ממשית, לכן בכל עת מדובר באותה תצורה שהטיפולוגיה שלה משולשת:

1. מעשה-האמנות מעיד על תנאי הייצור והייצוג הייחודיים לכאן-ולעכשיו שבתוכם נוצר. הוא חושף תנאים אלה. הואיל והאבסולוטיות שלו מחייבת את מופעיו ככוליות, היא מאלצת אותם להראות את האפשרויות הנתונות בעולמו, ולזכות למובן. זהו אפוא המובן של האבסולוטי, ובה בעת זהו גם המובן

של התצורה העולמית-אנושית של היות מובן, אשר מלכתחילה אינה מאפשרת לשום דבר להתקיים ובמקביל להראות את אפשרויות-הקיום הנתונות בעבורו. היא אינה מתירה לשום דבר להופיע בעולם תוך חשיפת כוליות-עולמו, או תנאי האפשרות הקונקרטיים של הופעתו. לפיכך, האבסולוטי נותר בהכרח חיצוני ליחסים אלו. הוא אינו מוכל בתוכם, אלא חורג מהם, עודף עליהם, ועל כן הוא גם מה שחושף אותם. זהו אפוא המומנט המשותף לכל מעשי-האמנות, אולם זה גם מה שמייחד את האבסולוטי בכל עת, הרי בכל עת הוא מופיע בעולם אחר, ועל כן בכל עת הוא מציג את החריגה הזו באורח אחר.

2. מה ששמתמע מן התצורה הקודמת הוא קיבוע כפול של היחס: א. מחד, האבסולוטי המופיע בצורה קונקרטית - היינו, מעשה-האמנות - מקבע את זמנו כמות-שהוא, באשר הוא מבטא את כוליות-עולמו ותו-לא. הוא מקבע את זמנו, ובכך מציג בצורה קונקרטית את תנאי האפשרות של ההיות, של גילוי המובן בכאן-ובעכשיו. הוא מציג באורח ממשי את האפשרי, ועל כן מצוי בהכרח מעבר לכל דבר אחר, הכפוף מניה-וביה לתנאים אלו ונטוע בתוכם. משום כך אין הוא יכול להציגם ולהראותם, להעיד עליהם או לבטאם בדמות ממשית. ב. מאידך, מעשה-האמנות מתקבע בכאן-ועכשיו ההיסטורי שבו נוצר - שהרי עצם נוכחותו כן-ולא-אחרת מבטאת במדויק את זמנו ועולמו, את הטבע והאופי המייחדים אותו כאן-ועכשיו היסטורי. לפיכך, מעשה-האמנות כפוף לזמן ולעולם, אך לא באותו אופן שבו מתקבע האובייקט המוצב בתוכם, אלא באורח שונה. בהיותו חיצוני להם, הוא מופיע, מגולם ומוצג בהם בעת ובעונה אחת, ואותה הופעה והצגה (היינו הגילום בבשר) מתגשמת, מגולמת ומוצגת בכל עת בצורה אחרת. על כן היא מתקבעת בתוך זמנה דווקא מעצם היותה מראה המשקפת את זמנה.

3. מן הדברים הללו נובע כי מעשה-האמנות אינו יכול להיות מוכר בתקופתו: שהרי מהותו, מה שנראה בתוכו ומה-שהנו כשלעצמו - כל אלה מבטאים את עולמו גרידא. ואם אלה הם הדברים שמעשה-האמנות מראה, הרי בהכרח אין הוא יכול להיות מוכר בזמנו. ולו היתה לו אפשרות להיות מוכר, היו אופיו הייחודי, ביטויו כאבסולוטי, ואופיו של האבסולוטי בכלל, מתבטלים מניה-וביה. אם כן, התצורה כולה מניחה מראש את האופי המסוים שבתוכו נטוע האבסולוטי מעבר ליחסי ההיות או ההכרה המאפיינים את העולמיות. כניסתו של האבסולוטי לעולם, המסומל במבנה הנוכחי של מעשה-האמנות, מעידה עליו, אך בה בעת גם אינה יכולה להיות מוכלת בתוכו. אם מעשה-האמנות היה זוכה להכרה של עולמו בתקופתו, כי אז בהכרח לא היה המבנה שלו מתקיים, או שהיה מתבטל מניה-וביה.

לפיכך, אופיו הטראגי של המהלך נשמר גם בכל אחד מן המומנטים שלו. הטראגיות מבטאת את הלוגיקה הייחודית של המערך, אולם ביטויה אינו מוגבל להתייבבות של מעשה-האמנות ביחס לזמנו, ומתגלה גם בעמדה של האמן עצמו ביחס לכאן-והעכשיו שבתוכם הוא חי. עוד היא מתגלה באופיו הפוליטי של מעשה-האמנות, בחוסר האפשרות של צורת נוכחותו המסוימת להתקבל בעולם, מה שגורם לה להציב עצמה מחוץ לו, ובדרך זו להעיד עליו בכליותו. זו גם הסיבה לכך שמעשה-האמנות נתפס כמסוכן, כמוקצה ומודח.

יסודות המערך הזה, המובחנים היטב אצל הדרלרין, נוכחים כבר במערכים תיאולוגיים מוקדמים, כמו אצל הנביאים היהודים, אולם לשיאם הם מגיעים בהצבה הנוצרית של האלוהים המגולם-בבשר, אשר אי-האפשרות להכיר בו בזמנו (היינו, להכיר בדמותו של ישו את כריסטוס, את האלוהים המגולם-בבשר, שהיא גם אי-האפשרות להכיר בגילומו-במילה את הברית האמיתית, המחליפה את הברית הישנה) מהותית לכניסתו לעולם, ובה בעת מופיעה בצלבתו, אשר באורח מהותי לתצורה מבטאת בצורה ממשית גם את עובדת היותו האלוהים האמיתי. אם לא היה ישו נצלב, אם הוא היה זוכה להכרה בחייו, הרי מנייה-וביה היה זה סימן לאי-אלוהותו, כיוון שאז הוא לא היה מופיע בטיפולוגיה של האבסולוטי ביחסו לעולם, זו שנוסחה במומנטים הקודמים.

האופי הטראגי של המערך הפואטי-היסטורי נשמר בכל אחד מן העידינים ההיסטוריים של הופעתו, אולם בכל עת מופעו שונה. שוני זה מהווה עדות ממשית לאופי המסוים שבתוכו יכול הטראגי להופיע כאחד מן היסודות המבטאים את הזהות של היחס, את מה שנשמר בכל אחד מן העידינים ההיסטוריים ובכל אחד ממעשי-האמנות הנוצרים בתוכם, כמו גם ביחס האנלוגי המתקיים בכל אחד מהם. ואמנם, היסוד הטראגי אינו מאפיין רק את המהות ההיסטורית, אלא יכול להופיע באופנים שונים ומובחנים בתוך עידן היסטורי אחד. הדרלרין, למשל, מצביע על ההבדל בין המחזות **אנטיגונה לאדיפוס**. הוא מגדיר את **אנטיגונה** כטרגדיה מודרנית, ואילו הטרגדיה **אדיפוס** מבטאת בעיניו באורח מדויק את העידן היווני. היחס ביניהן מסמן בעיניו ביטוי של שני זמנים היסטוריים שונים בתוך עידן היסטורי אחד.

את הקטגוריות "פואטי" ו"היסטורי" אין להבין אפוא כמייצגות אובייקטים שונים (מחד מעשה-האמנות, ומאידך השדה ההיסטורי שבתוכו הוא מוצב), אלא כשתי לוגיקות המתקיימות בעת ובעונה אחת גם בתוך מעשה-האמנות וגם בתוך ההיסטוריה. אם כן, יהיה מדויק יותר לדבר על הפואטיזציה של ההיסטוריה, ועל ההיסטוריזציה של השיר, אך רק בתנאי שביטויים אלו יובנו באופן רחב, כלומר כסימנים. זהו ההקשר שבו יש לתאר את הפנומנולוגיה של ההיסטוריה ושל השיר, או את מה שמהותי להם בתוך המערך של הדרלרין. בניסוח אחר: אם זהו הדיאלוג הפואטי-היסטורי, וזה אופיים של מעשה-האמנות ושל ההיסטוריה, השאלה היא כיצד מבטאים אותם, כיצד הם הווים, מה דמותה של ההיסטוריה בתוך מערך כזה, וכיצד נראה השיר שנוצר בתוך דיאלוג מסוג זה.

הטיפולוגיה הפואטית-היסטורית מניחה את יסודותיה בזיקה להעמדה של השיר כעדות-והיראות של הכאן-והעכשיו שלו, מעצם היותו ביטוי מופנם באופן חיובי של האבסולוטי-אלוהי. כבר כאן מופיע השיר כניסיון לבטא בעת ובעונה אחת את האלוהי-אבסולוטי ביחס להיסטוריות שלו-עצמו, ואת העמדה של ההיסטוריה ביחס אליו. אולם תנועות אלו אינן מוגבלות לדיאלוג המתרחש מלכתחילה בתוך ההיסטוריה, אלא במקביל מעניקות ביטוי חדש לזיקה בין אלוהים לאדם, בין אלוהים לעולם, ובין האחד לריבוי. את הדיאלוג הפואטי-היסטורי יש להבין גם כדגם-מופת ליחסים בין אלוהים לעולם-ולאדם, כאשר אלו מנוסחים באורח ממשי מתוך הדיאלוג ההדדי ביניהם: את התנועות הכוללות של השיר ביחס להיסטוריה יש להבין בעת ובעונה אחת כסימן למערך הזיקות בין אלוהים לבין העולם-והאדם - שהרי

ממילא ההנחה היא כי השיר ומעשה-האמנות הם ביטוי ריאלי, מופנם-חיובית, קונקרטי-עובדתי, של האבסולוטי-אלוהי.

1. השיר יוצר את זמנו-ועולמו: זהו המומנט התיאולוגי של הפואטי, המקבע את השיר ביחס לאבסולוטיות שלו-עצמו, ובה בעת מהווה כניסה של האבסולוטי לתוך ההיסטוריה, ומציב אותו ביחס אליה.

2. השיר נוצר בידי זמנו ועולמו, וכפוף לו: זהו המומנט הפוליטי של הפואטי, המבטא גם את האופן שבו מתקבעת ההיסטוריה בשיר, מתוך הצבה כוללת של השיר כסימן בעבור כוליות-עולמו ועולמו-ככוליות. אך כיוון שהכוליות אינה יכולה להיות מוכלת בשיר, היא הווה בו לקראת הרגעים העתידיים-לבוא, לקראת אותו רגע היסטורי שבו ישררו תנאי ייצור וייצוג שונים, אשר יאפשרו לראשונה להכיר בשיר, כלומר לזהות את עולמיות-העולם בכאן-ובעכשיו של השיר.

השיר נוצר את זמנו ומעיד על מקומו: הוא ההיראות שהיא בה בעת גם עדות, גילום בבשר של תנאי האפשרות העובדתיים-נוכחים של הכאן-והעכשיו, ביטוי קונקרטי של תנאי ייצור וייצוג, של העולמיות-של-העולם ושל העולם-ככוליות ברגע ההיווצרות של השיר. לפיכך, דמות הקורבן הטראגי היא סימן הכרחי בתנועה של המשורר - כמו גם של האבסולוטי המופיע בדמות-ובתבנית, שהרי לא ניתן, בעת ובעונה אחת, להיות נוכח בעולם וגם להיות העולם. כריסטוס הצלוב, המשורר המודרני, הגיבור הטראגי היווני - כל אלו מדגימים את ה-principium הזה בצורותיו השונות, באורח המרובה שבתוכו הוא הווה - המבטא מניה-וביה את החוק האחד המהותי ללוגיקה של האבסולוטי.

השיר מטבעו הוא גילום של האידיאלי בתוך השדה הריאלי: הוא ההופעה של האבסולוטי בתוך ההיסטוריה, ביחס לאדם, בתוך העולם. אם לא היה כזה, אם מלכתחילה היה נטוע בתוך שדה שאינו מוחלט, ממילא היה הופך לבלתי מהותי, ולא היה יכול להעיד על העולם-ככוליות, או להראות את אפשרויות-ההיראות של זמנו. כך, כניסתו של האבסולוטי נוכחת בזמן מניה-וביה באורח כפול:

א. הקונקרטיזציה של האבסולוטי מקבלת ביטוי פנומנולוגי-ממשי בזמן: היא מופיעה ביחס לזמן-ולמקום עובדתיים, נוכחים, קונקרטיים. הופעה זו היא ההתגלות של כלל אפשרויות-ההופעה, שהרי זוהי המשמעות הלוגית-פנומנולוגית של התממשות המוחלט בתוך הזמן ההיסטורי והמקום העובדתי. עמדה זו מניחה מראש את המשמעות של האבסולוטי בתוך הזמן, לא כמנוגד לכל מובן וממשות, כבלתי אפשרי ובלתי נוכח, וגם לא כמנוגד לכל ישנות ולכל היראות ומחשבה: האבסולוטי ההיסטורי הוא חיובי ולא שלילי, הוא משמעותי ואינו מנוגד למובנות ולשוניות כלשהן.

לכאורה הופעה זו מבטאת התגברות על הזמן-והמקום, מעצם אפשרותה להופיע. כך היא נדונה לתפקיד האוקסימורוני של הופעת הבלתי-ניתן-להופעה, הצגת הבלתי-ניתן-להצגה, והראיית הבלתי-ניתן-להיראות. ממשותם של תנאי האפשרות נדמית כפריצה של היחסים שעליהם מושתתת הווייתו של האדם בעולם: ההבחנה בין אפשרות לממשות, בין אינות להינות, בין נוכחות להיעדרות, בין נגלות לנסתרות. גם השיר מופיע מבעד לתצורה זו - כפריצה שלה, כהתגברות עליה, אף על פי שהיא נתונה

עדיין בתוך הקטגוריות האלו. השיר נוכח אפוא - בדמות אחת של הלוגיקה הנוכחית - כהיראות של הבלתי-ניתן-להיראות. בד בבד הוא כורך את נוכחותו של האבסולוטי - של אלוהים, המשורר או הדברים ההווים - בהיעדרו: ההיסטוריה של המוחלט היא ההיסטוריה הטראגית של הקורבן, של האין, של חוסר האפשרות. זהו המומנט התיאולוגי של השירה, המבטא מנייה-וביה את אפשרויות-ההופעה של האבסולוטי-אלוהי. הוא זה המאפשר לאבסולוטי להופיע בדמות הריבוי, בתבנית של נראות-ומשמעות ההווה באורח קונקרטי, בתוך ההיסטוריה וביחס לאדם. שוב אין מדובר באדם "סתם" (כריסטוס), אלא בדמות אדם - האדם הזה, האדם שלקראתו ולעברו מצביעים (ecce Homo). המשורר משחזר את הבריאה האלוהית ביצירה האנושית - ושחזור זה כרוך בהיות-מחוץ-לעולם-המיוצר. על מנת לברוא, צריך המשורר להיות מחוץ לבריאה. אם ברצונו להראות את עולמיותו-של-העולם, את האפשרות להיות ולזכות למובן בזמנו שלו, עליו לנוע מן העולם הלאה.

התנועה הלאה היא גם התנועה לקראת פנימו של העולם ופנימיותו. זוהי התנועה אל הבודהה הנוגה בתוך הדבר, אל מוחלטות-ההיות הקודמת לכל שם ומבט, לכל הפרדה והבחנה בין המשורר לבין המכיר, ובינו לבין השם. היא נוכחת כסימן-בראשית קונקרטי-עובדתי, המציב עצמו מנייה-וביה, בטרם אפשרות להבחין בין המחשבה והלשון (הלשון הבוראת, לשונם של האלוהים והמשורר גם יחד), לבין הדברים והעצמים המתקיימים בעולם. ראיית הדברים כמות-שהם - בהווייתם הראשונית, האלוהית-פואטית - כרוכה בעיוורון-רואה, בעיוורון לישותיותם של דברים, הרואה אותם כמות-שהם. לא במקרה נדון הנביא-החווה לעיוורון, שהרי עמידתו ביחס לתחום-המבט פוסלת אותו מלראות את הווייתם הטורה של הדברים ושל עצמו. גם אדיפוס, בבואו אל האמת שבה הוא מכיר עצמו, מעיד על כך - הוא מנקר את עיניו למען ידעו כולם כי החל לראות. בדומה, תשוקתו של השיר, והאופק שלו - המעידים על התצורה הלוגית שבתוכה הווה האדם-בעולם - הם הדממה המבטאת את הדברים מתוך מהותם.

ב. בה בעת, האבסולוטי עצמו מובן כנוזק. בהיותו נצרך לשם ולמובן, הוא נוגד לכאורה את הנחת השתיקה ואת ההיעדר המכונן את ההצבה האבסולוטית כמוציאה כל אפשרות של היות, משמעות או שפה - שהרי ההיענות למוחלט מחייבת את השם, את הלשון ואת הנראות של הדברים, ההווים בעצמם כסיבת הבריאה. אלוהים בורא את העולם על מנת לזכות בנראות, ואת האדם הוא בורא על מנת לזכות במובן. על כן, גם עמדות הייצוג של שתי פוטנציות אלו, של שני שדות ההצגה המובחנים זה מזה ובה בעת מצביעים על אותו הדבר - כבריאת ראשית של האדם (בדמות הלשון והמחשבה, כסימן של ההכרה) ושל העולם (בדמות הדברים, כסימן-של-נראות-והיות) - המתגשמות ומתממשות בדמות הפעילות האנושית. שתי הפוטנציות הללו מצביעות על האמנות, המבוססת על הנראות של המוחלט, ועל ההיסטוריה, המבוססת על המשמעות של המוחלט, היפה והאמת כאידיאות פנים-זמניות-עולמיות: שוב אין הן מופשטות וריקות, אלא מופיעות כאידיאל קונקרטי ונוכח.

אבל הרי מה שלכאורה נוגד את התפיסה הקודמת - הזדקקותו של אלוהים לשם ולמובן, העומדת לכאורה בסתירה לביטוי ולמהותו כהיעדר - משלים את המהלך, ומציב כל אחד מן העקרונות

הנוגדים כביכול כפוטנציה מובחנת שמבעדה מתגלה העיקרון האחד שהוא האחד-כעיקרון-וכעיקר (principium). ההופעה של האבסולוטי אינה יכולה להיתפס כפוטנציה כזו, שהרי לו היתה נתפסת בדרך זו, לא היו לה שום עודפות או חסר לעומת מה שאינו היא. אפשר לשאול אפוא מהו היחס בין מה שמופיע כאלוהי לבין מה שמופיע בעולם כלא אלוהי, בין המוחלטות של דבר-מה, בין היותו כמות-שהוא, לבין היותו סתם? צריך להכריע: אם רוצים לשמר את האבסולוטי כמופנם בעולם, על מנת להימנע מהצבתו כחיצוני-ומובחן ממנו, יש להבדיל בין מה שמופיע כמות-שהוא לבין מה שאינו מופיע כך. הנה כך מתהווה עוד הישנות, עוד מובחנות הנבדלת מן ההופעה של מה שאינו מוחלט.

אמנם האבסולוטי בהכרח מופיע, אבל כאמור הופעתו נבדלת מהופעה-סתם. היא מובנית כחריגה או כעודפות, כחסר או כהיעדר, כחוסר מידה, כאקסטיביות אנושית - ועדיין מוציא האבסולוטי כל קיום אנושי-סתם, אבל בכך הוא גם מחייב לשוב ולהציב את מה שאינו מצוי ביחס אליו, וגם אותו-עצמו, מתוך המשגות חדשות, המבטאות את מוחלטותו. וכאן חוזרת שוב הבעיה הקודמת - המבטאת את ההכרח של המהלך במובנות ובנראות - זו שאינה רוצה לוותר על העולם ועל האדם, אבל משמרת במהותה את המבנה הטראגי, השלילי של המהלך.

כאן מגיע המובן הפוליטי של המומנט התיאולוגי בשיר: שהרי הראשית - או ליתר דיוק זהות הראשית והאחרית, האלפא והאומגה, המתרחשת בתוך הפואטי - מובנת כעת כמצביעה על הדימוי של הזהות הזו, על דימויה הזמני-היסטורי והמקומי-עולמי. בניסוח אחר, זהו המקום שבו נכנס הנצח אל תוך הזמן בדמותו של העכשיו, אשר אין לבלבל בינו לבין ההווה - באשר הוא מיוצר בכל עת ביחס לעצמו בלבד, אולם הוא בכל זאת מופיע, גם אם הופעתו בכל עת היא שונה.

המבנה הטהור של האמנות הוא המיתוס, המגולם באורח עובדתי בטרגדיה - היסודות העומדים-וקיימים של הצורה האידיאלית של האמנות (או אולי מוטב לומר של החיים), הגילום האלוהי של ההיות-בעולם האנושי, כמו גם הגילום האנושי-עולמי של אלוהים (היינו, נקודת המפגש ביניהם). אולם המיתוס מקיים יחס דיאלקטי עם ההיראות ההיסטורית שלו: הוא מתכונן מחדש בכל עיבוד פואטי שלו, על-ידי כל שיר - וכך מופיע כעדות ישירה על תנאי האפשרות של העולמיות, כלומר על העולם-ככוליות. והרי זהו המובן הממשי של המיתוס - משמעותו האמיתית הטמונה בזיקתו אל ההיסטוריות שלו-עצמו.

כפי שהריבוי מופיע בכל עת בזיקה לאחד, ובכך מתגלה כבעל משמעות, או כמעניק משמעות להווה שלו, בה בעת הוא מבטא גם את הצורך של האחד להתגלם כהופעה, בתוך ריבוי של זמנים ומקומות. כך הווה המיתוס ונוכח כביטוי ממשי של כוליות-העולם בתוך השיר: המשורר פונה אל עצמו ואל עצמו בלבד, הוא מת בעודו בחיים, ורואה בכול את דמות היותו. כל דבר משמש לו סימן - ובכל זאת הוא חי, ובכל זאת כותב. כתיבה וחיים כאלו מנביעים בהכרח את מה שנוצר ומופיע ככוליות זמנו, כתנאי האפשרות של דבר-מה להופיע ולהיראות - הרי מהותו היא שהופכת את המשורר עצמו לסימן של האבסולוטי (בדמות אבסולוטית במובן סימטרי המקביל לכריסטוס), לאלוג של האבסולוטי.

3 אבל השיר אינו המקום היחיד שבו מתרחשת הקשירה הזו - היא מופיעה לכל אדם ובכל זמן, שהרי בכל רגע נוצר שיר, וכל אדם הוא משורר, וכל הווה הוא עכשיו המאחד ראשית ואחרית, המראה את הנצח-בתוך-הזמן-והמקום ומתקיים מלכתחילה בתוך החד-פעמיות של החולף-ועובר. המשורר הוא דגם-ומופת לאדם באשר-הוא, והשיר הוא דגם-ומופת להוויה, לקיום האנושי. כל אדם שותף באידיאה של היות-אדם - באנושיות בכך שהוא פונה לקראת עצמו ולקראת עצמו בלבד, ובכל זאת הוא מדבר וחי, שותף לשאר בני האדם. כך הוא הווה יחידיו, הווה ביחד עם שאר בני האדם, כמצביע לעבר אותה נקודה, אותו מרכז. קווים סימטריים אלו הם המייסדים את היחס בין אדם לאדם, בין אדם לעולם ולזמן, בין אדם לאלוהים. השיר, כמו שאומר המשורר, לא-עוד ועוד-לא, לא-עוד ובכל-זאת כבר-קעת, בכל עת.

ההיסטוריה הטראגית של הקורבן לימדה אותנו כי רק מי שעומד מחוץ לדברים יכול לומר אותם. מי שמצוי בתוך הדברים מוגבל מלכתחילה לאפשרויות-האמירה, ואינו יכול להעיד על התצורה הכוללת של מה שניתן להיאמר בזמנו, שהרי הוא עצמו לכוד בתנאי הייצור והייצוג של תקופתו. אולם להיות מחוץ לדברים ולהיות בתוכם, להיות בתוך העולם ובכל זאת לומר אותו בכוליותו, את העולם-ככוליות ואת כוליות-העולם - זהו דבר המשורר האומר לעד דבר אחד ויחיד, את השיר שהוא אחד מעצם מהותו-וישותו. הוא אומר את האחד המופיע, ובשל כך הוא מדובר ונראה בכל עת באורח שונה, מעצם העובדה שתנאי ההופעה והדיבור משתנים בכל עת.

המשורר אומר את האחד ביחס לריבוי, את הזהות ביחס להבדל, את המיתוס ביחס להיסטוריה, את האלוהים ביחס לאדם-ולעולם. ביחסו הדו-צדדי אל האחד ואל הריבוי, הווה השיר ומופיע כיחס טהור, כזיקה ותו-לא. זיקה זו מציגה ומגלמת את התצורה הכוללת הקושרת בין התיאולוגי - האלוהים, המוחלט, האחד, העומד-וקיים - לבין הפוליטי - האדם, ההיסטוריה הליניארית, הממשות האנושית. כל השירים אומרים אותו הדבר, אבל רגעי האמירה הם שונים, ולכן אותו הדבר - היינו הזהות ולא ההבדל - הווה ונאמר באורח שונה.

השיר אינו פונה לעבר העולם, אלא לעבר עצמו בלבד: אולם מעצם העובדה שדבר-מה מושר, נוצר, נאמר - מופיע העולם: העולם-ככוליות, כתצורה של העולמיות בכאן-ובעכשיו, בתנאי הייצור והייצוג של ההרף הזמני-עולמי שעמו הוא נוצר ובתוכו הוא מיוצר (מלשון יצירה והיווצרות), והשיר אוצר-ונוצר אותו. כל שיר שותף בתצורה הזו, ולפיכך כל השירים שותפים בשירה ובאמנות כאידיאה - כלומר במיתוס. על כן הם עומדים באורח זהה, נבדלים אלו מאלו, זהים מתוקף היותם בתוך השירה, ונבדלים בשל העובדה שהעכשיו של כל אחד מהם הווה בזמן ובעולם אחר. הם מתקיימים כקווים מקבילים המצביעים כולם לעבר אותה נקודה, אך לעולם לא נפגשים. דומים הם לאש-משמים ולבהירות-ההצגה, ללאומי ולזר, ליווני ולמודרני. הם מובחנים ונבדלים, אך הווייתם המגלה את האבסולוטי מזהה עצמה, מזהה כי על אף השוני ביניהם, הם מראים אותו דבר עצמו בגילויים שונים-ומובחנים.³

הניסיון לתאר את השיר ביחסו להיסטוריה חייב לאתר דגם קודם אשר הופיע לפניו, אך הוא זהה לו, ויכול לפיכך להציב את המומנט של הזהות באורח קונקרטי, ממשי, להעמיד מולו רגע היסטורי שהוא אחר בממשותו. במילים אחרות, אם המומנט הקודם הופיע כביטוי של השיר ביחס לכאן-ולעכשיו שלו, כביטוי א-היסטורי שגילם את האבסולוטי בתוך הזמן, קעת מופיעה ההצבה ההיסטורית של המהלך באורח ממשי, עובדתי-קונקרטי. אבל גם היא - כמו המהלך הקודם - מציגה בפנינו בעת ובעונה אחת את הזהות וההבדל.

הביטוי ההיסטורי מתגלה כאן ככפול: אם הוא מונח בתוך יחס בו-זמני, הן בעבור מעשה-האמנות והן בעבור הכאן-והעכשיו ההיסטוריים שלו-עצמו, הרי שגם בתוך ההיסטוריה אנו ניצבים ביחס לשני שדות אלו, ומניחים - בתוך הרמה ה"אורכית" כביכול - את קיומו של מערך אנלוגי, מקביל וסימטרי: גם ביחס לשני מעשי-אמנות, וגם ביחס לשני רגעים היסטוריים. ניתן אפוא לראות כי ההצבה הבו-זמנית, בין

4 לוגיקה זו מתקיימת כבר מרגע כניסתו ההכרחית לתחום המובן והנראות, כבריאה של העולם והאדם המופיעה כעת ביחס לביטוי הקונקרטי-עובדתי שלה, ועל כן מחייבת אותנו -ברמה הנוכחית-לנסות להביאה לכדי שלמות, במסגרת הניסיון לתת דין וחשבון עובדתי-קונקרטי לביטוייה הממשיים. עלינו אפוא לנסות לתאר את הפנומנולוגיה של מעשה-האמנות והשיר, כמו גם של ההיסטוריה הנוצרת בתוך מערך זה.

מעשה-האמנות לבין הרגע ההיסטורי (המבטאת למעשה את מהותו של מעשה-האמנות ביחס לעצמו, כגילום עובדתי-קונקרטי של האבסולוטי המופנם-חיובית), הופכת כעת לביטוי היסטורי, המבטא מנייה-וביה את היחס המתקיים בתוך הזיקה האנלוגית בין שני מעשי אמנות. אולם כפי שראינו, כל אחד מהם ניצב ביחס לזמנו, ועובדה זו יוצרת יחס מקביל בין שני הרגעים ההיסטוריים.

זהו אפוא המומנט המקביל של השיר וההיסטוריה, אותו מומנט יחסי הנותר אחד ויחיד בכל אחד מן הרגעים ההיסטוריים, ומתוקף כך מעניק אפשרות לראות את המערכת השלמה של תיאור היסטורי ופואטי כפי שהוא מופיע אצל הלדרלין, ולא רק שברים ופרגמנטים שלו. במקביל, גם תוכנם של התיאורים אינו מדגיש את החלקיות, אלא דווקא את השלמות וההיסטוריות המתקיימת כאחדות. כאן ניתן לאתר את אופיים החדש של מושגים כמו שלמות, אחדות ואבסולוטיות: המושג "מערכת היסטורית שלמה" אינו מבקש לחלץ אחדות ליניארית כלשהי, אלא מצביע דווקא על האופן שבו - בכל אחד מן הרגעים ההיסטוריים - נוצרת ההיסטוריה את כוליותה, מראשיתה ועד סיומה. האופן שבו מודגש האבסולוטי שלא בכפוף לקטגוריות אובייקטיות (כמו ראשית, תכלית, בריאה) אלא דווקא ביחס ללוגיקה המבטאת את ממשותו ביחס לו-עצמו - זה האופן שבו הווים השיר וההיסטוריה ביחס למומנטים הלא-אובייקטיביים, המהותיים לעצמם, מומנטים החוצים את ההבחנות בין שלמות לפרגמנטריות, בין טראגיות שלילית לחיוב של נוכחות, בין האדם לאלוהים או בין ההיסטוריה לשיר.

אם כן, בכל עת, בכל עידן היסטורי, הווה השיר כעולמו. אולם בהיותו עולמו, בכל עת הוא מתגלה במופע אחר, כיוון שהעולם שבו הוא מופיע שונה. בהיותו עולם, מגלם השיר את תנאי הייצור והייצוג של עולמו, הוא ההיראות הממשית של תנאי האפשרות להיות ולזכות במובן בכאן-ובעכשיו שבהם הוא מושר. בתוך העולם הווים תנאים אחרים של מובנות ושל היות, כמו גם אפשרויות שונות של ביטוי היחס בין מובנות להיות, ולפיכך בכל רגע היסטורי מופיע שיר אחר: בעולם היווני, היחס בין ההיות למובן הוא מידי, והיחס בין האלוהים לאדם הוא יחס של חדירה הדדית. השיר שיופיע מבטא ערכים אלה, ובה בעת מייצר אותם לראשונה. המשורר-שיבוא יוצר זאת כמות-שהוא. יצירה המופיעה כך, יצירה המוכרת ככזו - רק אצל העתידיים-לבוא, רק אצל הלדרלין עצמו, רק ברגע היסטורי אחר, במקרה הזה - אצל המודרניים. השיר המסוים שהלדרלין יוצר זהה לשיר היווני מבחינת הטיפולוגיה הכוללת של היחס בין השיר לבין זמנו. השיר שלו הוא עדות לעולמו, אך אין הוא ניתן להכרה בזמנו, וזהו המומנט הטראגי שלו. הוא הווה בעבור העתידיים-לבוא, ומוצב באורח היסטורי ביחס לרגע היסטורי אחר ואל מול דגם אחר. אולם עצם השוני בין עולמו של הלדרלין לזה של סופוקלס, מוביל לכך שמה שנוצר הוא שונה, שהוא מבטא את הייחודיות של עולמו, את הדבר הניצב בתוכו. משום כך, השיר הנוצר אצל היוונים מגלה את המהות/ההוויה של עולמם - כאש-משמים - ובמקביל, השיר המודרני מבטא את המהות/ההוויה של עולמו. אולם שונות ההוויה - בהירות-ההצגה - מכתובה יצירה שהיא שונה.

המומנט של ההיפוך מופיע כאן כמהותי: כמו קודם, הוא מתגלה בשתי צורות, ביחס לשני השדות השונים שמבעדם הוא מופיע, שתי פוטנציות מובחנות של ביטוי. אולם בה בעת, מיוסד ההיפוך על עיקרון

אחד-ויחיד, שבעצמו מופיע כגילום של זהות, של שיתוף שהוא אנלוגי וסימטרי. ההווה מתגלה כביטוי של האבסולוטי-אלוהי, אותו אחד המתגלה מנייה-וביה, אך הופעתו יכולה להשתנות בתוך הריבוי-וההבדל. כך, במומנט הנוכחי מופיע ההיפוך הן כפוטנציה היסטורית, והן כפוטנציה פואטית, אולם בשני המקרים הוא משמר עיקרון אחד, אשר במקרה הנוכחי מופיע כעקרון ההיפוך, ובעבר הופיע כמומנט הטראגי, או כיחס המקביל בין ההיסטוריה לשיר.

השיר מגלה את הכאן-והעכשיו שבהם נוצר. הוא מראה את עולמו וזמנו, אולם בהיראות זו, מה שנוצר - מה שלכאורה היה אמור להיות זהה לעולמו - מופיע באורח מהופך לו. אם במקרה הנוכחי, מה שמהותי לעולמו ולזמנו של השיר הוא האש-משמים, השיר עצמו מופיע כבעל מהות/הווייה מהופכת, היינו כבהירות-ההצגה. במקביל, בעידן המודרני, עידן היסטורי אחר אשר מהותו/הווייתו מתאפיינת בבהירות-ההצגה, דווקא השיר עצמו יופיע כמהופך, וטבעו יאופיין כאש-משמים. אם כן, האורח שבו שני העידנים ההיסטוריים מופיעים מהופך זה לזה - ובמקביל יופיע ההיפוך של השיר ביחס לעולמו: העידן ההיסטורי המודרני יופיע באורח מהופך לעידן היווני, והיפוך סימטרי יופיע בכל אחד מן העידנים, בין השיר שייווצר בו לבין מהותו-והווייתו.

המהלך של המשורר המודרני זהה אפוא לזה של המשורר היווני, אך גם נבדל ממנו בעת ובעונה אחת: שניהם מציגים אותו דבר (את האבסולוטי, את היחס הפואטי-היסטורי), אולם ההבדל בין שני העידנים מכתוב כי מה שייווצר בכל אחד מהם יהיה שונה. מהותו של השיר שייווצר המשורר המודרני תהיה שונה מזו של המשורר היווני, הואיל ומהות זמנו מהופכת למהות של העידן היווני. אולם העיקרון הכולל, המאפשר את ההעמדה של האחד ביחס לאחר, הוא העיקרון היחסי ככוליותו - עיקרון זה הוא שמאפשר לקשור בין ההופעה היוונית של בהירות-ההצגה להופעה המודרנית שלה, כמו גם לאש-משמים הנוכחית בשני העידנים ההיסטוריים. בה בעת היא מאפשרת לקשור כל אחד מן העידנים ההיסטוריים אל מעשה-האמנות שנוצר בו.

אולם בכל אחד מהעידנים מופיע המומנט המהותי כהופכי לזה של העידן ההיסטורי האחר: האש-משמים מתייחסת אצל היוונים למהותם/הווייתם, ואילו בעידן הגרמני היא מופיעה בתוך השיר. לעומת זאת, בהירות-ההצגה מופיעה בעידן הגרמני כמאפיינת את טבעו, הווייתו ומהותו, ואילו בעידן היווני היא מתגלמת בשירה, כלומר במה שנוצר. בו בזמן, גם ההיפוך בכל אחד מן העידנים נשען על ההבדל בין שתי המהויות הללו, בין מה שנוצר לבין מה שהנו עולמו. עקרון ההיפוך, המופיע בשתי פוטנציות מובחנות - ביחס להיסטוריה וביחס לשיר, כמו גם ביחסים הנוצרים ביניהם - מוסבר בעיקרון הלוגי של האבסולוטי המופנם-חיובית, באבסולוטיות שאינה יכולה להתקיים על ציר אחד-ויחיד עם עולמה-וזמנה - זו שאינה מוכלת בתוכו, כיוון שהיא מראה אותו-עצמו ככוליותו.

אם הכוליות אינה מוכלת בתוך העולם, הרי שגם מהותו/הווייתו - כפי שהיא מתגלה למשורר (כלומר, בתוך הפוטנציה הפואטית של השיר ביחס לעולמו) - מופיעה רק בעבור מי שעתיד-לבוא (כלומר בתוך הפוטנציה ההיסטורית). במובן זה, העיקרון המשותף של המערך הכולל מצביע שוב על התפקיד -

או נכון יותר הייעוד - שיש לכל אחד מן השירים ביחס לעולמו, כמו גם על היחס המקביל המתקיים בזיקה בין שני העידנים ההיסטוריים. אולם ביחס לתוכן, במקרה הנוכחי - של היחס בין הגרמנים-מודרנים לבין היוונים, כמו גם ביחס בין האש-משמים לבין בהירות-ההצגה - ניתן לראות כי באורח אובייקטי השיתוף מתקיים בין המשורר המודרני (ששירתו מאופיינת באש-משמים) לבין העולם היווני, ולא בין המשורר המודרני לבין השירה היוונית, המאופיינת דווקא בבהירות-ההצגה. באורח מקביל, מבחינה אובייקטיבית (תוכנית), המשורר היווני מזוהה עם מהותו/הווייתו של העידן הגרמני, ולא עם זו של שירתו.

הזהות וההבדל - בתוך היחס הפואטי-היסטורי - מבטאים במקביל את היחס בין הזהות וההבדל בתוך הפוטנציות האחרות. ממילא מובן יחס זה: א. כביטוי של האחת ביחס לאחרת. ב. כהעמדה של כל אחת מהן כשדה הצגה שדרכו מקבל היחס ביטוי. ג. כביטוי של כל אחת מהן כנציגת העיקרון האובייקטי (ההבדל) והעיקרון האבסולוטי (הזהות). אכן, כך צריך להבין גם את ההצבה של אלוהים ביחס לאדם, הן כשני שדות הצגה שמבעדם נוכח היחס של האחד לאחר, והן דרך הבנת כל אחד מהם כנציג של אחד מן העקרונות: בתוך המומנט הנוכחי ניתן לראות כי התצורה מתרבה, שהרי כאן כבר יש ניסיון להעמיד אותה באורח עובדתי-קונקרטי. כתוצאה מכך, מופיעה התצורה גם בתוך כל אחד מן העידנים ההיסטוריים, וגם ביחס לשירה. בה בעת היא מציבה הן את ההיסטורי והן את הפואטי כנציגיהם של אותם עקרונות (שהרי הפואטי מופיע מניה-וביה כביטוי של האבסולוטי - בעבור עולמו ובתוכו - ואילו ההיסטורי מבוסס לכאורה על עמידה של ריבוי). אבל כל אחד מעקרונות אלה גם מהופך אובייקטיבית לאחר (שהרי העידן ההיסטורי מופיע כאן כנציג עצמו, בזיקה להתגלות האלוהית כעכשיו - ואילו דווקא הפואטי מעמיד עצמו מלכתחילה ביחס לרגע היסטורי אחר, ביחס ליצירה אחרת - מה שמאפשר לו להיות "אחד", ו"בלתי מותנה").

מדי תפיסת ההיסטוריה העולה מתוך עמדה זו? היא משלבת כמה מערכים: 1. האבסולוטיות של כל רגע היסטורי, המאופיינת בהיותו עכשיו המחזיק עצמו, עכשיו שהוא כוליות אבסולוטית, חסרת-חוץ (הקודמת וחיצונית לכל העמדה שלה ביחס למידה היסטורית שהיא חיצונית לה, ולכל שיפוט שלה ביחס להיסטוריה). ואמנם, כלל זה מאפיין כל עידן היסטורי - כי כל עידן היסטורי מופיע כביטוי של האלוהים המופנם-חיובית לתוך ההיסטוריה, בכאן-ובעכשיו, הכולל-הכול. מדובר בביטוי כולל של כל רגע בתוך הזמן, ביטוי של הרגע אשר מניה-וביה הוא גם העמדתו כמידה היסטורית, אשר ביחס לה מתגלה כל רגע היסטורי אחר. 2. במקביל מופיע כל אחד מן הרגעים ההיסטוריים בזיקה לרגע היסטורי אחר - כזוהא אך גם נבדל ממנו. הזהות של רגע אחד עם רגע היסטורי אחר מתגלה מתוך ההבנה כי כל אחד מן הרגעים ההיסטוריים מבטא אבסולוטיות, ביטוי של התגלות-אלוהים בעכשיו, אולם בה בעת, אותו ביטוי של העכשיו - ההיסטוריה שלו-עצמו-שונה מניה-וביה בכל עת. כלומר, נוכחות העכשיו בהוֹנָה, הוֹנָה בדמות זמן ההווה, ולפיכך מעמידה עכשיו שונה בכל עת.

בדומה, גם מעשה-היצירה של האמן מופיע ביחס לשתי הלוגיקות: 1. מחד, המשורר אינו הווה ביחס לדבר - כי בכל דבר הנוכח מולו הוא רואה רק את דמות-האבסולוטי, בלי חוץ או פנים, וכל מה

שנוכח בעבורו הוא אלוהי, שלם ומושלם, הווה כמידה - כמידת עצמו וכמידה של מה שאינו. כל מה שהווה, הווה במידה הנכונה, בלי עודפות או חסר, ובכל דבר רואה המשורר את דמות-האלוהי, וכל מילה שהוא דובר היא מילה אבסולוטית, המתקיימת כסימן, קודמת לכל אפשרות-הבחנה בינה לבין הדבר, והווה כלוגוס אמיתי וממשי. 2. במקביל, השיר שנוצר בכל פעם הוא אחר. כל שיר מבטא בכל עת את אותו הדבר שמבטא כל שיר אחר (את האבסולוטיות, את העכשיו, את זמנו ומקומו), אולם הואיל והמשורר הוא ששר, מראה, מגלם ומציג אותו, והואיל והוא נתון בתוך תחום הנראות והמשמעות של זמנו - בכל עת יושר שיר אחר.

היחסים בין המשורר לשיר מקבילים, שהרי הם מבטאים עיקרון אחד-ויחיד, העיקרון של האחד אשר מופיעו מרובים - גם בתוך הפוטנציה הפואטית וגם בתוך הפוטנציה ההיסטורית, והריבוי המהותי לעיקרון זה הוא ממילא היחס המקביל בין הפואטי להיסטורי. הוא אשר מאפשר לנסות להגדיר את ביטוייה של היסטוריה כפי שהיא נוצרת, כמו גם את ביטוייה של השירה הנוצרת כאן, כאשר שתייהן עומדות בסימן אותו עיקרון, ובה בעת כל אחת מהן גם ניצבת אל מול האחרת, ובסימנה של האחרת. אם כן, ההיסטוריה היא אבסולוטית - היא נוצרת בכל עת מחדש, שלמה ואבסולוטית, בתוך השיר ומתוך השיר. את מושג ה"שלמות" אין להבין כאן באורח שהוא חיצוני לעכשיו, כי לא קיימת היסטוריה עקבית וליניארית שהיא חיצונית לעכשיו ומתנה אותו. ההיסטוריה שלמה, והיא נוצרת בכל עת כעכשיו.

התכונה שהופכת את ההיסטוריה לשלמה-ומושלמת היא הווייתה כאבסולוטית בהכרח, ומוצבת כביטוי של האבסולוטי בתוך הפוטנציה ההיסטורית, ומבעד לה. המערך כולו מניח מראש את אפיונה זה - אותו הדלדלן מייחס גם לשיר, וגם לאחד-המובחן-בתוך-עצמו, ולהפנמה החיובית. כל אלה מופיעים כעקרונות חיוביים והכרחיים, המציעים מענה לבעיות שעלו בעבר. ואכן, אין אפשרות להניח כי ההיסטוריה הנוצרת בכל עת מחדש אינה מתהווה כאבסולוטית, כוללת-כול, ממש כפי שאין אפשרות להניח כי השיר שנוצר אינו ביטוי של כוליות-עולמו ועולמו-ככוליות, ביטוי המראה-ומגלם את תנאי האפשרות להיות ולזכות למובן ככאן-ובעכשיו. היחס הנוצר בין השיר לבין ההיסטוריה יכול להופיע אפוא כיחס בין הוויה למשמעות - כאשר שני אלו מתקיימים לא רק כשני ביטויים לאותו הדבר (כשני שדות הצגה שונים המתקיימים ביחס לפרינציפ אחד-ויחיד), אלא גם כשני ממדים שונים העומדים זה ביחס לזה - בדיוק מתוך העובדה שהשיר נטוע בתוך זמנו-ועולמו, ואילו ההיסטוריה מקימה עצמה מתוך השיר ומבעד לו, בכל עת מחדש.

לפיכך, האופן שבו השיר מראה עצמו ביחס לתחום המשמעות הוא ההיסטוריה כשלעצמה, היסטוריה הנוצרת מבעדו ומתוכו. היסטוריה-ככוליות נוצרת בכל עת מחדש, ומקימה מחדש את החוק ההיסטורי - מן הראשית ועד לאחרית - ככוליות וכשלמות, לאו דווקא כקרעים וכאיחויים הבלתי שלם, הפרגמנטרי והטראגי, ולא דווקא מתוך התנגדות לליניאריות ולעקיבות - אלא מתוך ביטויין בזיקה הולמת לממשותן האבסולוטית, כביטוי של הרגע.

5 כלומר מתוך העמדה של האמן ביחס לעידן היסטורי הקודם לו - עמדה המתיישבת גם עם עמידתו ביחס לכוליות-עולמו וגם עם עולמו-ככוליות. עמדה זו מופיעה כתנאי לביטוי כוליות-עולמו של המשורר ועולמו-ככוליות (הביטוי האבסולוטי של זמנו - שהוא גם הביטוי של האבסולוטי כהיסטורי - הנדמה לכאורה כ-היסטורי וכמנותק מכל יחס אל עידן היסטורי אחר, בהיותו סימן-העכשיו). זוהי עמדת השיר ביחס לרגע היסטורי אחר, והצבתו מבעד להיסטוריה הממשית שלו-עצמו ובתוכה. והרי היסטוריה זו מציבה עצמה גם ביחס להתגלות-האלוהית, ונתפסת לכאורה כמנוגדת להיסטוריה הליניארית, כעיצוב של מרחב-עכשיו המצוי כביכול מחוץ לזמן (גם אם בתוכו), וגם כביטוי המנוגד לעקיבות. כעת ברור כי השיר מופיע בתוך הזמניות וההיסטוריות שלו-עצמו ודרכה, הן כעיצוב מחודש שלה והן בהעמדתה ביחס לרגע היסטורי קודם, הן כבניית היסטוריה מתוכו-עצמו, והן כעמידה ביחס לרגע היסטורי ממשי שקדם לו.

ואכן, זהו בדיוק מופעה של ההיסטוריה הממשית והשלמה של האלוהות, המופנמת באופן חיובי בצורתה הקונקרטי-עובדתית. היסטוריה זו מבטאת בכל עת את ההתגלות האלוהית (אם בתוך ההווה הפואטית או בתוך המשמעות ההיסטורית). בתוך הבניה החוזרת-ונשנית שלה-עצמה, כשלמות וכליניאריות היסטורית, היוצרת ובו בזמן מיוצרת, המקבעת ובה בעת מקובעת, הנוצרת את מה שהיה גלום בהקמתה בכל עת. היסטוריה זו נקשרת להיפוך המהותי של השיר ביחסו להיסטוריה ושל ההיסטוריה ביחסה לשיר - כמו גם לביטויין המהותי זו את זו, ביטוי להצבה ההיסטורית הממשית של מעשה-היצירה (היותו אבסולוטי מתוך ההיסטוריות המהותית לו), ולהצבה הפואטית הממשית של ההיסטוריה (היותה היסטוריה אמיתית, עקיבה-וליניארית, שלמה-ומושלמת, מתוך יצירתה החוזרת-ונשנית כשלמות בכל עת).

התפיסה ההיסטורית של השיר אינה מציבה אותו רק בזיקה אל עידן היסטורי קודם, אלא בה בעת מציגה את ההיסטוריות שלו-עצמו כמשמעות הנתונה בו, ומקבילה לבנייה של ההיסטוריה מבעד לו, מתוכו וביחס אליו. במובן זה, המומנט של ההיסטוריה אינו מופיע רק בשיר-עצמו, אלא גם כהזדקקות ונצרכות ממשית להופיע בתוך ההיסטוריה, להיות מוכר, להפוך למשמעותי. דרישה זו היא בעת ובעונה אחת גם תביעה מן ההיסטוריה להעמיד עצמה ביחס לשיר - כלומר להתייבב ככוליות אבסולוטית בכל רגע מחדש, אך לכונן עצמה גם כמשמעותית בכל רגע, ככוללת-כול, כביטוי המתגלה כליניארי עקבי בכל עת מחדש - כאבסולוטיות בלתי פוסקת, חסרת קצה או גבול.

העיקרון היחסי מקבל ממשות ביחס הנוצר בין השיר לבין ההיסטוריה, בכל הרמות המתוארות כאן, שהרי כל אחת מהן מקבעת את האחרת ובה-בעת מקובעת על-ידה, וכל אחת מהן יוצרת את האחרת ובו-בזמן נוצרת על-ידה. העובדה שכל אחת מהן נוצרת בתוכה את האחרת, מציבה כל אחת מהן ביחס לאחרת הן באורח אובייקטי (הרי היא עושה בה שימוש), והן כשדה הצגה המקביל לביטוי של עיקרון אחד-ויחיד - הן כנשענת על מה שכבר התרחש, והן כיוצרת אותו לראשונה. וביחס לשיר, ביטוי אבסולוטי וביטוי של האבסולוטי מתוכו מחייבים להציב אותו כביטוי חוזר ונשנה של היסטוריה ממשית, היסטוריה שכבר היתה, היסטוריה עובדתית-קונקרטי - בדיוק כפי שהלדרלין מציב את עצמו ביחס לעידן היווני. הביטוי של הרגע היסטורי הקודם - המקביל לביטוי בתוכו-עצמו - מופיע עכשיו כאבסולוטי, כ"מנוגד" לזמן או לתחושה ההיסטורית, כביכול היה א-היסטורי. אולם כפי שראינו, ביטוי זה הוא-הוא הזמן בממשותו, ככוליותו.

אולם הזמן הנוצר באורח ממשי בתוך השיר הוא זמן מדומה. עדיין ניתן לומר כי הוא מתייבב בפני המשורר כ"דרישה" או "תביעה". כיוון שזמן זה כלוא בתוך השיר, הוא מציב את הממשות ההיסטורית באורח מדומה - שהרי ביטוייה הכולל של ההיסטוריה אינו היסטורי, אין הוא הווה בתוך ההיסטוריה, אלא מצוי עדיין בתוך השיר. במילים אחרות, בשלב זה אין עדיין הלימה-ותואם אבסולוטיים בין המרחב היסטורי להיסטוריה המדומה הנוצרת בשיר, ומוגבלת לתחומו. עדיין מה שאנחנו מכנים בשם "היסטוריה" - זו המשוקעת בשיר - איננו הביטוי היסטורי בממשותו. הוא אינו מתקיים מבעד לשדה

6 הכוונה היא לרגע שבו חדלה שירתו של הלדרלין להופיע כעדות ממשית על הכאן-והעכשיו שלה - כיוון שהכאן-והעכשיו ההיסטורי השורר באותו רגע הוא אחר. רק ברגע כזה יכולה שירתו להיות מוכרת. אם כן, העובדה שהלדרלין עצמו לא זכה להכרה בזמנו היא עדות לאבסולוטיות של שירתו - מתוך האופק הלוגי ששורטט קודם, ומן הצד האחר. העובדה שהוא מוכר כקאנוני בראשית המאה העשרים, מעידה כי חלף ועבר הכאן-והעכשיו המודרני הייחודי להלדרלין. ההווה שלנו, הכאן-והעכשיו שבו אנחנו מצויים, המציב בפנינו את הדרישה להעמיד עצמנו אל מול הלדרלין, כלומר ביחס לעידן המודרני - הוא עמדה ומקור, הוא היצירה של הזמן שבתוכו אנו הווים.

ההצגה הזמנית-היסטורית בממשותה, והוא מוגבל עדיין לעכשיו הפואטי המקים בתוכו-עצמו את ההיסטוריה כולה. אולם בשלב זה אין הוא יכול לחרוג אל מעבר לעכשיו הפואטי, ועל כן הוא מניח את הזמניות ההיסטורית כמדומה.

ניתן אפוא לראות כאן השלמה של ההיפוכים וההכפלות, אך זו אינה מופיעה דווקא כ"שיבה" או כ"חזרה" אל הממשות ההיסטורית, אל העמדה של ההיסטוריה ביחס למה-שהנה בממשותה ומבעד לו (היינו, כהיסטוריה שאינה משוקעת בשיר) - אלא כשדה נוסף בתוך המערך הכולל, כפוטנציה מקבילה שמבעדה מוצג המרחב בכליותו. והרי אין כאן השלמה, כיוון שרק מתוך הממשות ההיסטורית צומח המהלך כולו ככזה - כי רק מתוך המשמעות ההיסטורית, העובדתית-קונקרטית, יכולה לנבוע ההצבה כולה. המקרה של הלדרלין עצמו, למשל, מאפשר להיווכח בממשות העובדתית של עיקרון זה, שהרי ההכרה בשירתו זוכה לממשות רק אצל העתידים-לבוא, ועד אותו עתיד אין הוא מתגלה כהיסטורי. רק משעה שהעת ההיסטורית חדלה להתאפיין בזהותו עימה, כאשר שירתו משתייכת כבר לרגע היסטורי אחר, לכאן-ולעכשיו אחרים (שאינם מאופיינים עוד על-ידי מה שמאפיין את שירתו, על-ידי היחס בין האש-משמים לבין בהירות-ההצגה) - שאינם מודרניים אולי, רק אז זוכה שירתו להכרה, ורגע ההכרה שלה הוא גם הרגע שבו מעוצבת ההיסטוריה ונבנית - מתוכה, דרכה ומבעד לה - אצל רילקה, טראקל, בנימין, שלום והיידגר, ומאוחר יותר גם אצל אלה ששפת אימם אינה גרמנית.

אכן, במובן זה מהווה ה"מקרה" של הלדרלין (ההיסטוריה הממשית שלו-עצמו, ולא רק זו המוצבת בתוך הפואטיקה שלו, או בתוך הכאן-והעכשיו ההיסטורי שבתוכו הוא הווה) דגם ומופת למה שאני מנסה להבהיר באמצעותו, וגם למה שהוא-עצמו דובר אודותיו, למודל המהותי שלו-עצמו. ההדגשה על המומנט שבתוכו הופך ההיסטורי להיסטוריה, והמעבר מבנייתה ויצירתה של ההיסטוריה להיסטוריה עובדתית-וקונקרטית - מופיעים אצל הלדרלין כדרישה ממשית ועובדתית שהיא אינהרנטית לשירתו, ואף מגולמים בעתיד-לבוא שלו, שהתרחש בתוך ההיסטוריה. שירה זו מאפשרת להבין את המשמעות האמיתית של התביעה לבוא אל ההיסטוריה, תביעה אשר אינה מובנת רק ביחס לאבסולוטיות של השיר עצמו (המופיע מעצם-טבעו רק בעבור העתידים-לבוא, שהרי באורח מהותי לטיפולוגיה האבסולוטית שלו-עצמו אין הוא יכול לזכות בהכרה מצד בני זמנו) - כמו גם ביחס להיסטוריה הנבנית מתוכו-עצמו, אולם עדיין בתוכו, ומופיעה כתביעה היסטורית.

אם כן, השאלה אודות הפנומנולוגיה של הענקת המשמעות לשיר אינה רק דרישה ותביעה אינהרנטית לו עצמו, אלא מחייבת גם את הממשות ההיסטורית שלה-עצמה. מערך זה מקביל-וסימטרי למעבר מן הרמה שבה מסתיימת הדרישה של אלוהים או האחד להופיע ביחס לתחום-המשמעות-והנראות (שהובנה בראשיתה כבריאת העולם והאדם, ולאחר מכן התגלמה בקונקרטיות פואטית-היסטורית), ונשלמת בבנייה ממשית של תחום המשמעות והנראות העובדתיים-קונקרטיים, כלומר בפנומנולוגיה של ההווה והמשמעות העובדתיות-קונקרטיות של היחס הפואטי-היסטורי. מהלך זה מופיע כעת - בתוך הרמה העובדתית-קונקרטית של הפואטי-היסטורי - כביטוי של הזיקה בין ההיסטורי

לפואטי, שבמסגרתו מחייב השיר עצמו את הביטוי המשמעותי-ממשי שלו, ולא רק בתוכו-עצמו. השיר אינו מחייב אפוא רק את ההיסטוריות שלו-עצמו ואת עמידתו ביחס לה, אלא גם את התנועה והקיבוע הכולל של המערך בתוך ההיסטוריה.

העיצוב ההיסטורי הממשי הוא בעת ובעונה אחת גם הכרה היסטורית בשיר. אולם האופן שבו מתרחשת ההכרה הזו, הפנומנולוגיה שלה, שבה ומבטאת את ההיסטוריה בכליותה. זהו חוק-ההיסטוריה, אותה היסטוריה המתעצבת כעת מתוך השיר ומבעד לו. מדובר בהיסטוריה ממשית, הנבנית ומתארגנת מבעד לשיר, והיא מציבה עצמה ביחס למה-שמהותי לה-עצמה כהיסטוריה, כלומר ביחס לליניאריות העקיבה שלה. לפיכך, אופיו של המעבר מן ההיסטוריה הפנים-פואטית להיסטוריה הממשית (הן בעמידה של השיר ביחס להיסטוריה והן כתביעה המוצבת בתוכו-עצמו להיסטוריות שלו-עצמו, להכרה ההיסטורית העתידה-לבוא) הוא במקביל גם המעבר מן ההיסטוריה המדומה - זו הנוצרת בכל עת מחדש, היסטוריה פנים-פואטית שאינה מבוססת על רצף עובדתי - אל ההיסטוריה הממשית, אותה היסטוריה ליניארית-עקיבה, שלמה, רציפה - ההיסטוריה כחוק.

אכן, זהו גם הביטוי של החיוב בתוך ההיסטוריה: אולם זהו חיוב יוצר, היוצר בנצירתו את הקיים, ואינו מבקש להתנגד לדבר. בה בעת, זהו גם החיוב הממשי של ההיסטוריה ביחס למה שנוכח בעבודה, ההיסטוריה שלה-עצמה. בחיוב זה היא גם יוצרת אותו לראשונה, שוב ושוב. זוהי אפוא המציאה ההיסטורית - המציאה הראשונה, הגילוי שהינו התגלות - של מה שהיה נוכח כל העת. היסטוריה זו התקיימה בתוך החיוב הפואטי של המשורר - חיוב עולמו-וזמנו, ההיסטוריה ומה-שהינו, מה שהווה ומה שהיה - אולם כעת היא מחויבת להתרחש בתוך הפוטנציה ההיסטורית, ביחס למהותה-והווייתה כהיסטוריה. במילים אחרות, ההיסטוריות של ההיסטוריה, שהיא חוק-ההיסטוריה, אינה מתקיימת מחוץ להיסטוריה - אולם הצהרה זו חייבת להתקבע כעת באורח עובדתי-קונקרטי, כלומר כחיוב אמיתי למה שהתרחש בתוך ההיסטוריה. חיוב זה אינו סוטה ימינה ושמאלה מן העובדות ההיסטוריות, ורק מתוך כך הוא יכול לייצר את ההיסטוריות באורח ממשי.

אולם התנאי לכך, כמו גם העדות עליו, הוא גם ההכרה בכך שהמודל היחסי נושק כעת לגבול שלו-עצמו, הוא גבול הממשות. הרי הביטוי הכולל של הנצירה ההיסטורית הווה מבעד ליצירה הפואטית ובתוכה, ומקביל לעובדת ההיסטוריות היוונית הכבולה בתוך ההיסטוריה המודרנית. במילים אחרות, בהירות-ההצגה אינה מופיעה עוד כמהות או כהווייה של העידן המודרני, כי טבע העידן המודרני בכליותו הוא העיקרון היחסי - זה המניח את בהירות-ההצגה ואת האש-משמים כמתקיימות האחת מבעד לאחרת. הוא מניח את מעשה-האמנות ביחס להיסטוריה שלו-עצמו, כמו גם ביחס לכאן-והעכשיו העולמי שבתוכו הוא נוכח, ואת מערך היחסים ההיסטורי הוא מציב בכליותו מבעד למהות או להווייה של העידן המודרני בכליותו, ומתוכה.

אם כן, בהירות-ההצגה איננה העניין המהותי לעידן המודרני, אלא כוליות-המערך המשורטט כאן, זה המציב את העידן הגרמני אל מול העידן היווני, את בהירות-ההצגה אל מול האש-משמים, את הלאומי

אל מול הזר. הוא זה המציב את מעשה-האמנות כזהה לכאן-ולעכשיו שלו-עצמו, אך גם נבדל ממנו. הצבה זו - אשר מובנת כאן כיחס בצורתו השלמה-והמושלמת - מבטאת מנייה-וביה את העת המודרנית, ואין לה כל זיקה אל העידן היווני בממשותו, מבעד לו וביחס למה-שהנו, אף לא ביחס לאש-משמים - כביטוי של ההוויה הממשית, ביטוי של אי-המובחנות בין מילה או מחשבה לבין דבר הנוכח בעולם. במקביל יש לזכור כי היחסים המשורטטים במומנט הנוכחי אינם רק יחסים של השלמה והבאה- לכדי-שלמות של המערך הכולל שבו פתחנו, אלא הם מתקיימים גם באנלוגיות סימטריות ומקבילה לזוגות שהתקיימו במומנטים הקודמים. ניתן אפוא לראות כי ההצבה הכוללת של היחסים בין אלוהים לבין האדם והעולם (זו שקיבלה ביטוי במומנט הקודם, אשר אופיין בבריאה, באינקרנציה ובפנתאיזם), כמו גם היחס בין השיפוט להוויה, או בין ההתבוננות לבין השיפוט המפריד - כל אלה מופיעים כעת כביטוי אשר נשלם עם ההצבה הנוכחית, ובתוך יחסיה. מתוך כך אפשר לראות כי הבעיה עולה בתוך ההצבה היחסית, ומציבה מלכתחילה את אלוהים בממשותו, מבעד לממשות האנושית (היינו, מלכתחילה אלוהים מופיע ביחס, כנוק-ונצרך). על כן היא מציבה את הממשות האלוהית כמדומה - כלא ניצבת בשום יחס למה- שהנו אלוהים.

אפשר לשאול אפוא כיצד יכול היווני - ביחס לממשותו, ביחס לאש-משמים המאפיינת אותו, אשר אינה מתירה את הכניסה לתחום המובחנות הגרמני של בהירות-ההצגה, להעמיד עצמו ביחס לעצמו, שהינו מנייה-וביה הצבתו כהיסטורי ביחס לגרמני? האם כאשר הוא מעמיד עצמו ביחס, הוא כבר מובן מנייה-וביה בתוך המערך הכולל של בהירות-ההצגה והאש-משמים? האם הוא מובן בעבור עצמו, והביטוי של אש-משמים - אותה עובדתיות ממיתה של המיידיות וחוסר ההבחנה בין אדם לאלוהים, ובין מילה לדבר - הופך להיות מדומה?

בעקבות הלדרלין, מהלך זה אכן מרחיק אותנו מן היחס: הוא מהווה השלמה של המומנט היחסי, כביטוי אחרון למהלך שבו פתחנו, כפתרון הנעלה של הבעיות אשר הופיעו עד עתה בתוך התנועה הכללית של הלדרלין. אולם בתוך ההשלמה הנוכחית מופיע גם גבולו של המערך היחסי, שהוא בה-בעת הגבול של היחס הפואטי-היסטורי, וגם היחס של התפיסה האלוהית בזיקתה לעולם ולאדם. גבול זה הוא הממשות - במקרה זה, של העידן ההיסטורי היווני. במקביל הוא גם הגבול של ההיסטוריה כשלעצמה, וגם גבול הממשות האנושית ביחסה לאלוהים בממשותו, ואף הלאה מכך - זהו הגבול ביחס לכאן-ולעכשיו העולמיים שבתוכם הווה הלדרלין.

1 ויטגנשטיין מתוך שיחה עם בווסמה:
O. K. Bouwsma (1986).
Wittgenstein: Conversations 1949-1951. Indianapolis:
Hackett Publishing, p. 46.
כל המובאות מתוך טקסטים
הכתובים במקור באנגלית -
בתרגום שלי.

2 תודה ליונתן טואן על שיחות על
המושג "תמונה".

3 לודוויג ויטגנשטיין (1995).
חקירות פילוסופיות. תרגום עדנה
אולמן מרגלית. ירושלים: מאגנס.

4 שם, סעיף 191.

כל שאני יכול לדמיין הוא מורה שיהיה באופן מסוים נעלה על תלמידיו, ויסבול יחד עם אלה שביחס לסבלותיהם הוא אמור להשיא עצה.¹

הטבעי, העל-טבעי והלא-טבעי²

שאלת היחס בין ביטוי הכלל לבין יישומיו הפרטיקולריים עומדת בלב הפילוסופיה המאוחרת של ויטגנשטיין. בסעיפים 190-192 של חקירות פילוסופיות³ הוא בוחן את האפשרות שנוסחה מתמטית קובעת מראש את סדרת התוצאות שלה, כלומר שביטוי של נוסחה מתמטית מסוימת קובע בעבור כל מקרה אפשרי עתידי את התוצאה שהפעלת הנוסחה תניב. בבסיס האפשרות הזו עומדת הבחנה בין שני סוגי ביטויים: בין ביטוי פרטיקולרי לביטוי אוניברסלי, המהווה כלל פעולה שאפשר להפעילו ביחס למקרים פרטיקולריים. כך, למשל, הביטוי $y=x^2$ הוא ביטוי של האוניברסל "ריבוע של מספר טבעי", ומהווה כלל פעולה שאפשר להפעיל ביחס לכל המקרים x,y . לעומת זאת, הביטוי "9", בתשובה לשאלה "מהו הריבוע של המספר 3" (או בתגובה להזמנה להפעיל את כלל-הפעולה המבוטא על-ידי הביטוי האוניברסלי $y=x^2$) הוא ביטוי פרטיקולרי של המקרה שבו מופעל הכלל ביחס למספר 3. השאלה היא אפוא מהו היחס בין שני הביטויים הללו, האוניברסלי והפרטיקולרי, והאם מובנו של ביטוי מהסוג הראשון מכיל את סדרת היישומים הפרטיקולריים האפשריים שלו, ובכללם את המקרה של 9.

הגילוי המשמעותי הראשון של ויטגנשטיין בסעיפים אלה הוא שהטענה כי בכוחו של הביטוי האוניברסלי לקבוע מראש את סדרת המקרים שיניב השימוש בו אינה מציגה או חושפת אף עובדה ביחס לביטוי האוניברסלי. כדי לבסס טענה זו - ואף יותר מכך, כדי לתת לה מובן - עליה להציג עובדה. העדרה של עובדה כזו גורע מן הטענה (אודות הביטוי האוניברסלי) את מובנה, או כאמור, לפחות את ביסוסה. המחשבה כי מובנו של ביטוי אוניברסלי מכיל באופן כלשהו את כל השימושים האפשריים בו במקרים פרטיקולריים היא אפוא אשליה, שמקורה בכך שמה שנדמה כעובדה אינו עובדה כלל. ויטגנשטיין מעלה לדיון את האפשרות כי, "זה כאילו יכולנו לתפוס בבת אחת את מלוא השימוש של המילה", ומשיב:

- כמו מה, למשל? כלום אין זה אפשרי - במובן מסוים - לתפוס זאת בבת אחת? ובאיזה מובן אין זה אפשרי? - למעשה זה כאילו יכולנו 'לתפוס זאת בבת אחת' במובן הרבה יותר ישיר - אך כלום יש לך דגם לכך? לא.⁴

5 יסודי - במובן זה שאינו תלוי - אפיסטמולוגיה או פסיכולוגיה, אלא לוקח חלק בתנאי המשמעות של הביטוי.

6 שם, טעיף 192. אני חורג כאן במתכוון מתרגומה של אולמן-מרגלית, המתרגמת übermäßig Tatsache ל"עובדה מופלגת", כדי לשמר את ההקבלה הקיימת במקור בין עובדת-על לבין ביטוי-על (überausruck). להשוואה, אנסקומב מתרגמת זאת לאנגלית כך: "You have no model of this superlative fact, but you are seduced into using a super-expression".

המבחן שבו מעמיד ויטגנשטיין את הניסיון לתאר את הביטוי האוניברסלי ככזה שיש בכוחו לקבוע את סדרת המקרים שלו, ושבו הוא נכשל, הוא מבחן קיומו של "דגם". כלומר, לו היה בן שיחו בסעיף זה מצליח להציג דגם שלפיו אפשר לקבוע את "המובן המסוים" של האפשרות שכאשר אנחנו משתמשים בביטוי אוניברסלי אנחנו תופסים בבת אחת את מלוא השימוש של הביטוי, כלומר מכילים את השימושים האפשריים שלו ביחס לכל המקרים - אזי היה מובן לטענה שיש אפשרות כזו.

כיצד היה נראה דגם כזה? המפתח לשאלה זו נעוץ בגילוי המשמעותי השני של ויטגנשטיין בסעיפים אלה, ביחס למשמעות של ביטויים אוניברסליים: אחד המאפיינים המהותיים של ביטוי אוניברסלי הוא שנדמה לנו כי הוא מסוגל לקבוע מראש את סדרת המקרים שלו. להבין ביטוי כזה פירושו, בין השאר, להתפתות לאשליה שקיימת עובדה הקובעת מראש את סדרת המקרים. ביטוי של מרכיב זה, של המשמעות של ביטוי אוניברסלי, קרי המרכיב האשלייתי, הוא סדרת הביטויים שאנו מפקים (במהלך הדיון הפילוסופי) במסגרת הניסיון לתאר את כוחו של הביטוי האוניברסלי לקבע את המקרים. כך למשל, ביחס לביטוי, "זה כאילו יכולנו לתפוס בבת אחת את מלוא השימוש של המילה", אומר ויטגנשטיין בהמשך הסעיף: "אופן ביטוי זה פשוט מציע לנו את עצמו".

אם כן, נדמה כי ברקע שני הגילויים הללו חייב לעמוד דגם של מובן שאינו ניתן להכלה ביחס לביטויים אוניברסליים, אבל כן ניתן להחילו על ביטויים פרטיקולריים או על עובדות. רק על רקע כזה אפשר להעמיד למבחן את האפשרות שקיימת עובדה הקשורה לביטוי האוניברסלי, ומקנה לו את כוחו לקבוע את סדרת השימושים בו במקרים פרטיקולריים, ולגלות שהיא אינה עומדת בו. רק על רקע כזה אפשר לחשוף את המרכיב האשלייתי היסודי של מובנם של ביטויים אוניברסליים, ולחשוף כך את ההתפתות שלנו לקבל ביטויים של עובדות-מדומות מעין אלה "כאילו" היה להם מובן. דגם כזה של מובן, המתנה את אפשרות המובן של טענה בכך שהטענה תציג עובדה, הוא הדגם הטרקטטי, של טענה כתמונה של עובדה. הדגם שבאמצעותו בוחן ויטגנשטיין את אפשרות המובן של ביטוי אוניברסלי כאן (ושאת הימצאותו הוא שולל באומרו "אין דגם...") הוא, אפוא, הדגם הטרקטטי. ביסוס לטענה זו אני מוצא בתשובתו של ויטגנשטיין לטענה "אופן ביטוי זה פשוט מציע לנו את עצמו בתור תוצאה של תמונות מצטלבות":

אין לך שום דגם לעובדת-על זו, אבל אתה מתפתה להשתמש בביטוי-על. (אפשר לקרוא לזה סופרלטיב פילוסופי).⁶

האפשרות שמבטאת הטענה-לכאורה, "יכולנו לתפוס בבת אחת את מלוא השימוש של המילה", היא עובדה-לכאורה, או "עובדת-על", כיוון שהטענה המבטאת אותה אינה נענית לדגם של המובן שלפיו טענה היא תמונה של עובדה. אם טענה בעלת מובן (טענה המציגה אפשרות במרחב הלוגי) היא טענה שמובנה היא תמונה של עובדה, נדמה כי טענה-לכאורה, כלומר ביטוי שנכשל במבחן המובנות הזה - כזה שביחס אליו נאמר "אין לך שום דגם..." - מנסה להציג עובדת-על, ולפיכך אין הוא טענה אלא ביטוי-

7 שם, טעיפים 2.1511-2.1512.

8 שם, טעיף 2.131.

על. יוצא שביטוי כזה לא יכול להיות תמונתי (שכן תמונה היא תמיד תמונה של עובדה), ואת תמונתיותו המיוחדת מתאר כאן ויטגנשטיין כ"תוצאה של תמונות מצטלבות". יש להבחין ביטוי מסוג זה מביטוי שאינו מציג כל תמונה, כלומר ביטוי שכישלונו לייצר מובן נובע מקסר-תמונתי. כאן הכישלון לייצר מובן נובע ממה שאני מכנה בשם עודפות-תמונתית, קרי מחוות התימון מתקיימת אך אינה מתממשת לכלל תמונה של עובדה, ולכן נותרת כעודפות ביחס ל"עולם".

מאחורי מושג ה"תמונה" בטרקטוס עומדת תפיסה גיאומטרית, לפיה היחס בין מרחב התמונות (השפה) לבין מרחב העובדות (העולם) הוא יחס של היטל (סעיפים 3.11-3.13, וגם 3.032), ולכן "כך קשורה התמונה למציאות: היא מגיעה ממש אליה. היא כמו סרגל המונח על המציאות. רק הנקודות החיצוניות של קווקוי המדידה נוגעים באובייקט הנמדד." הדגם של תמונה הוא לפיכך תרשים קואורדינטות שיסודותיו "מייצגים, בתמונה את האובייקטים [במציאות]". אם המרחב של התמונה הוא מרחב קואורדינטות, פירושו שהתרומה של כל נקודה לתמונה היא מיקומה במרחב, ואך ורק מיקומה. מה פירוש "הצטלבות של תמונות" במרחב כזה? הרי במרחב שבו תמונה היא סך מיקומי הקודקודים של יסודותיה, הצטלבות של שתי תמונות תניב תמונה חדשה, שאינה שונה באופן מהותי - אונטולוגי - מכל אחת מן התמונות שהיא מהווה הצלבה שלהן. אם למשל נצליב בין תמונה בעלת קודקודים a,b,c לתמונה בעלת קודקודים d,e,f, תתקבל תמונה חדשה בעלת שישה קודקודים a-f. לעומת זאת, אם נצליב את התמונה הראשונה עם תמונה החולקת עמה קודקוד אחד באותו מרחב, נאמר a,e,f, תתקבל תמונה חדשה בעלת חמישה קודקודים. כלומר, החזרה על הנקודה a לא תוסיף דבר לתכונות של התמונה המוצלבת, כיוון שכאמור, הנקודה a תורמת לתמונה אך ורק את מיקומה, ולא שום תכונה אחרת שלה, כמו למשל מידת האינטנסיביות של הופעתה במרחב (פעם אחת לעומת פעמיים).

מדוע, לפי סעיפים 191-192, מייצרת ההצלבה ביטוי-על היוצר את האשליה שהוצגה עובדת-על? רק תפיסה של תמונה שתקנה לקודקודיה משקל גדול יותר בקביעת זהות התמונה מאשר מיקומם במרחב גרידא, תוכל להסביר מדוע אין ההצלבה של שתי תמונות מייצרת תמונה של עובדה, אלא תמונה-לכאורה של עובדת-על. על מנת שתיווצר הבעיה שוויטגנשטיין מצביע עליה, התכונה הנוספת שכל קודקוד תורם לזהות התמונה, מעבר למיקומו, חייבת מראש להיות רגישה להבדל בין a לבין החזרה על a) (a,a). לתכונה זו אני קורא שקיפות, או שקיפות-חלקית - כזו שבזכותה ההצלבה של שתי נקודות מייצרת נקודת-על, הנבדלת מן החזרה על אותה נקודה גרידא (מבחינת מיקום בלבד), שבמרחב הקואורדינטות היא שוות ערך לנקודה יחידה. כדי להגיע למסקנה כי הצלבת התמונות חורגת מן המרחב התמונתי של הקואורדינטות, צריך אפוא להניח ממד נוסף, שההצלבה מתקיימת גם בו. הנקודות במרחב הקואורדינטות הן אטומות במובן זה. במרחב הלוגי של הטרקטוס, שבו אין המעמד של האוניברסלי נבדל במאומה מזה של הפרטיקולרי, מקבלים שניהם ייצוג תמונתי של שמות - או, במונחים תמונתיים, של נקודות במרחב הקואורדינטות - כך שמלכתחילה לא עולה הבעייתיות של תמונות-על. הפיתוי לייצר תמונות-על אינו יכול להתממש בלי שנגיח מראש כי התמונה מקיימת תכונה שאני מכנה כאן בשם "שקיפות".

Ludwig Wittgenstein (1984). 9
Remarks on Colour. Trans.
G.E.M Anscombe. Berkely and
Los-Angeles: University of
California Press, p. 6.

בתכונת השקיפות דן ויטגנשטיין בספר **הערות על צבע**, שבו הוא בוחן, בעקבות תורת הצבעים של גתה, את מובנו של הביטוי "לבן שקוף", המיוחס למשטח. נקודת המוצא היא מעין-הגדרה של שקיפות (המיוחסת למשטח), שלפיה משטח שקוף בעל צבע X (למשל, אדום שקוף) יהיה כזה שעצמים לבנים יופיעו מבעד לו כבעלי צבע X, שחורים ייוותרו שחורים, וכל השאר יופיעו בגוונים של X. אם ניישם הגדרה זו - דגם זה של עובדה - על המקרה של לבן, יוצא שמשטח לבן שקוף הוא כזה שמבעד לו יופיעו הלבן כלבן, השחור כשחור, וכל שאר העצמים בגוונים של לבן. בסעיף 25 מעיר ויטגנשטיין:

בקולנוע אנו עשויים לעתים לראות את האירועים בסרט כאילו הם מונחים מאחורי מסך שקוף, כמו זגוגית. זגוגית כזו תגרע את הצבע מן הדברים ותותיר רק ללבן, אפור ושחור לחדור בעדה (אין אנו עוסקים כאן בפזיקה, אנו מתייחסים אל לבן ושחור כאל צבעים, בדיוק כמו ירוק או אדום). נוכל אפוא לחשוב שאנו מדמיינים כאן זגוגית שאפשר היה לקרוא לה לבנה ושקופה. ועדיין, אין אנו מתפתים לקרוא לה כך: אם כן, האם האנלוגיה לזגוגית שקופה ירוקה קורסת במקום כלשהו?

הביטוי שוויטגנשטיין מרכיב כאן, "לבן שקוף", הוא ביטוי-על, והיותו של המשטח לבן-שקוף היא עובדת-על. מסך הקולנוע הוא מרחב לוגי, תמונתי, המאפשר לתמונת-העל של עובדת-על זו להיות מוצגת. חשוב לציין כאן את האבחנה של ויטגנשטיין שלפיה אין אנו מתפתים להשתמש בביטוי לבן-שקוף ביחס למסך הקולנוע. נובע מכך שכוחו של ביטוי לפתותנו להשתמש בו רלוונטית לתנאי המשמעות שלו. זו אינה עובדה פסיכולוגית, זוהי עובדה לוגית.

אל מול הדגם הטרקטי של המובן מסתמן כאן, אפוא, דגם-אשלייתי של מובן, או דגם של אשליית-מובן:

| מובן | אשליית מובן |
|-------|----------------|
| טענה | ביטוי-על |
| תמונה | תמונות מצטלבות |
| עובדה | עובדת-על |

חשוב להבהיר בשלב זה נקודה עקרונית ביחס למעמד המתודולוגי והאונטולוגי של ההקבלה שאני מציע כאן בין תחום המובן לבין תחום אשליית המובן. הפיתוי להעמיד דגם (דגם-על) אלטרנטיבי לדגם הטענה-תמונה-עובדה רודף את הפילוסופיה של ויטגנשטיין מאז הטרקטוס, בעיקר בעקבות מה שנדמה כהדרה מצדו של צורות ביטוי שלמות, משמעותיות לכאורה, מתחומו של המובן אל תחומו של אי-המובן (nonsense). למעשה, זהו בדיוק סוג הפיתוי לאשליית-מובן שאני מבקש לטעון כאן שהוא מהותי לכל ניסיון למשמע (כלומר לתת מובן) לביטויים אוניברסליים. אלא שהתמסרות מלאה לפיתוי פירושה התכחשות למקומה המהותי של האשליה כמאפיין של ביטויים אלה, וייגזר ממנה מהלך סרק

Ludwig Wittgenstein (1975). 10
Philosophical Remarks. Trans.
R. Hargreaves and R. White.
Chicago: University of Chicago
Press, Foreword, p. 7.

11 לודוויג ויטגנשטיין (1994).
מאמר לוגי פילוסופי. תרגום עדי
צמח. תל אביב: הקיבוץ המאוחד,
סעיפים 4.11-4.111.

אשלייתי, ניסיון לבנות "תורת משמעות" של אי-מובן, כלומר לזנוח את המאפיין המהותי של ביטויים אוניברסליים: את נטייתם לעורר בנו אשליית מובן. לעומת זאת, אני מבקש לשמר את המרכיב האשלייתי המאפיין את משמעותיותם של ביטויים אוניברסליים, ולכן במונחים טרקטטיים אני מציע לראות בהם מקרה מובהק של אי-מובן. מכאן שביטוי-על, עובדת-על ותמונות מצטלבות אינם בשום אופן קטגוריות אונטולוגיות/לוגיות חדשות, המקבילות לטענה, לתמונה ולעובדה, אלא הם אשליה של קטגוריות כאלה, או כפי שוויטגנשטיין מכנה את המעמד המתודולוגי הזה בסעיף 97 - מושגי-על. המתודה של הדיון הפילוסופי במושגי-על חייבת אפוא להכיר במעמדם האשלייתי.

הרוח המתודית החדשה הזו ניכרת בסעיפים הללו בחקירות, שכן הגילוי כי לא קיים דגם שאפשר לנסח באמצעותו את המובן של הטענה אודות הביטוי האוניברסלי אינו מוצג כאן כמשבר או כטעות. בהקדמה לספר הערות פילוסופיות כותב ויטגנשטיין כי רוחו של רגע הגילוי הזה שונה "מהרוח העומדת בבסיס הזרם המרכזי של הציוויליזציה האירופית והאמריקאית שכולנו מצויים בתוכה"¹⁰ שכן בניגוד לרוח של הלוגיקן-של-המובן, המייצר סדרה של משפטים הנתונים ביחס של היסק זה אל זה, כאן הביטוי "פשוט מציע לנו את עצמו". ביטוי-העל, אשליית המשפט, אינו נתון בידינו באופן פאסיבי כחומר גלם לשם ייצור הוכחה, אלא פעיל כיצור בעל חיים.

אם כן, מהו טיבו של הפיתוי שמציע לנו ביטוי-העל? מדוע אנו נוטים להתפתות לאשליית-המובן שהוא מציע ביחס לביטויים אוניברסליים? תפיסת המובן כיחס תמונתי בין טענה לבין עובדה מתייחסת אל השפה כאל תופעת טבע, כלומר, השפה הטבעית היא זו שהדגם של המובן מתאים לה. "העולם הוא מכלול העובדות." כותב ויטגנשטיין בטרקטטוס 1.1, ובהמשך הוא כותב:

טענה מצגיגה את קיומן ואי-קיומן של עובדות אטומיות. מכלול הטענות האמיתיות הוא מכלול מדעי הטבע.¹¹

מכאן שהפיתוי להשתמש בביטוי-על, כדי להציג עובדת-על, הוא הפיתוי לחרוג באמצעות השפה אל מעבר לעובדות, מעבר לעולם, מעבר לטבע, או להמציא דגם(-על) שיצליח להסדיר גם את המרחב העל-טבעי. בשני הסעיפים הבאים בחקירות, 192-193, דן ויטגנשטיין באפשרות של "המכונה כסמל לאופן פעולתה", כלומר מנסה לתאר את הדגם האשלייתי של המשמעות של ביטוי אוניברסלי דרך ביטוי-העל: "[נראה ש] אופן פעולתה של המכונה נמצא בה מלכתחילה [...] מכך שאנו מכירים את המכונה דומה שכל היתר, כלומר, התנועות שהיא תעשה, כבר קבועות לגמרי." מעמדה המתודולוגי של "מכונה" בהקשר זה הוא ביטוי של המעבר - במהלך הדיון הפילוסופי - מהמרחב של הטבעי אל המרחב של העל-טבעי. השאלה האם אפשר שתהיה מכונה שאופן פעולתה קבוע בה מראש מקבילה לשאלה האם אפשר שיהיה ביטוי שאופן היישום שלו קבוע בו מראש, ובשני המקרים עולה כי הדגם הטבעי של מובן אינו מאפשר זאת. הצלחה בבניית מכונה כזו תהיה אפוא הרחבה של הטבע, חריגה ממנו, והניסיון לעשות כן מבטא התפתות לאשליה שאפשר לחרוג מן הטבע אל העל-טבעי, תוך שמירה על דגם המובן הטבעי.

12 לודויג ויטגנשטיין (2006).
המחברת הכחולה והמחברת
החומה. תרגום ד. איילון. תל אביב:
רסלינג, עמ' 40.

13 Aufhebung Ludwig Wittgenstein (1993). "Lecture on Ethics". In J. Klagge and A. Nordmann (eds.), *Philosophical Occasions*. Indianapolis and Cambridge: Hackett, p. 38.

14 ויטגנשטיין, חקירות
פילוסופיות, סעיף 97.

15 שם, סעיף 89.

המכונה כתופעת טבע תהיה אפוא מנגנון לייצור תמונות שכוונת המכוון של המנגנון טבועה בו. כאשר נכשל ייצורה של המכונה - דבר שקורה באשר מכונה לא מצליח לקבע את כוונתו באופן שיתיישב עם הפיזיקה של המכונה, והתוצר שהמכונה מפיקה אינו מתיישב עם כוונתו. כאשר הייצור מצליח - מבטאת המכונה את כוונת מי שכונן אותה באותו האופן שבו ביטוי אוניברסלי מבטא את הכוונה המשוקעת בו, כלומר היא כפופה לבעייתיות (הטבעית) של המובן, ומהווה לכשעצמה ביטוי אוניברסלי. האם אפשר אפוא לחשוב על מכונה על-טבעית, כזו שתגלם את הכוונות המשוקעות בביטוי-על, ולא במשפטים בעלי מובן? כלומר, האם אפשר לחשוב על מכונה שתפיק תמונות של עובדות-על, או במונחיו של ויטגנשטיין, "הצטלבות של תמונות"? באיזה מובן אופן פעולתה של מכונה כזו, לו היתה אפשרית, היה "קבוע בה מראש", או איזה מובן של "היקבעות מראש" יתאים כאן? בחלקו השני של המאמר אבחן את האפשרות להבין את סרט הצילום כמכונה כזו, במיוחד תוך התייחסות לטכנולוגיית הדיוקן המורכב של גלטון, שוויטגנשטיין מזכירו בחטף במחברת הכחולה¹² ובהרצאה על אתיקה¹³. ליתר דיוק, אבחן את המעמד המתודולוגי של אפשרות זו, ואציג אותה כהדגמה של מחשבה פילוסופית המתמודדת עם הממד האשלייתי המהותי של המשמעותיות של ביטויים אוניברסליים, להבדיל ממחשבה פילוסופית הנענית לאשליה הזו באופן לא ביקורתי, תוך ניסיון מתמיד לעשות רדוקציה של העל-טבעי אל הטבעי. בשלב מוקדם יותר בחקירות¹⁴ מתואר רגע ההתפתות לאמץ ביטוי-על, שהוא הרגע שבו מנסה הלשון להפוך מלשון טבעית ללשון על-טבעית. רגע זה אינו מתואר רק אל מול האפשרות הטבעית של ייצור מובן כתמונה של עובדה, אלא גם אל מול אפשרות אחרת, שאפשר לכנותה "לא טבעית", או הנשגב. בסעיף זה חוזר ויטגנשטיין אל משפט 5.5563 בטרקטטוס, ומתאר את האשליה שלפיה הלוגיקה נשגבת וקודמת לכל ניסיון, שהיא חושפת את הסדר ההכרחי אפריורי של הניסיון, או בניסוחו, מציגה אותו כדבר, "...מבדולח טהור. אך בדולח זה אינו נראה כהפשטה; אלא כדבר ממשי, אפילו הממשי ביותר, כאילו הדבר הקשה ביותר."

תפיסת הלוגיקה כנשגבת בטרקטטוס שואפת לניסוח אפריורי של משפטי יסוד, שאינם נענים למודל של המובן כתמונה אלא מאפשרים אותו. בחקירות מתאר ויטגנשטיין את העיון המוביל אל המשפטים הללו כך:

הוא צומח לא מאיזה עניין בעובדות הטבע ואף לא מהצורך לעמוד על קשרים סיבתיים, אלא משאיפה להבין את הבסיס, או את המהות, של כל מה שמצוי בתחום הניסיון.¹⁵

בהמשך הוא מבחין בין המודוס העיוני הזה, לבין המודוס שאפשר לכנותו מדעי (או של מדע-הטבע), הטר "אחרי עובדות חדשות". אם כך, הניסיון לנסח את משפטי היסוד צריך להיות מובן כניסיון להציג (באופן לא תמונתי) את היסוד המכוון של הטבע (בבחירת מכלול העובדות), שהוא היסוד הלא-טבעי של הטבע (ככל שטבע הוא מכלול העובדות, ואלה ניתנות להצגה כתמונות, באמצעות טענות בעלת מובן). כאן עולה כמובן פרדוקס, שהוא הבבואה של המבוי הסתום אשר אליו מגיע הניסיון למצוא דרך לקבע

16 שם, סעיף 97.

17 ייתכן שאפשר להבין את הצורה הלוגית (הנתונה באמצעות משפטי יסוד) כאוניברסל שממנו נגזרים מקרים, קרי משפטים עובדתיים. אם כך, הבעיה העולה בסעיף 19א בחקירות פילוסופיות, כקושי לקבע את היחס אוניברסל-מקרה כך שיערוב למובן של הביטוי המצוין כאוניברסל, חלה גם על אפשרותה של צורה לוגית.

את משמעותו של ביטוי אוניברסלי (בסעיף 19א שהצגתי קודם), או של הניסיון לבנות מכונה שאופן פעולתה טמון בה אפריורי. המוצא האשלייתי מן המבוי הסתום האחרון – זה שנתקלנו בו כשלא הצלחנו להציג תמונה של עובדת-על ולבטאה במשפט, היה "תוצאה של תמונות מצטלבות" אשר יציגו עובדת-על שתקבל ביטוי באמצעות ביטוי-על. אך כאן מתאר ויטגנשטיין את המוצא האשלייתי מן הפרדוקס כך:

אנו שרויים באשליה שהמיוחד, העמוק, המהותי עבורנו בחקירתנו טמון בכך שהיא משתדלת לתפוס את המהות שאין דומה לה של השפה. כלומר, את הסדר השורר בין המושגים של משפט, מילה, היסק, אמת, ניסיון וכן הלאה. סדר זה הוא סדר-על בין – כביכול – מושגי-על.¹⁶

האשליה של הלוגיקה, כפי שהציג אותה ויטגנשטיין בטרקטטוס, היתה שאפשר לנסח את היסוד הלא-טבעי של הטבע, את היסוד הלא-עובדתי של כל עובדה, היסוד הלא-תמונתי של כל תמונה טבעית – באמצעות משפטי יסוד, שאינם תמונות של עובדות. הגילוי כי אי אפשר לנסח משפטי יסוד באמצעות השפה הטבעית, כלומר הגילוי שהם לא נענים לדגם של המובן כתמונה (הדגם שהם מתנים את אפשרותו), הניב בטרקטטוס את מושג אי-המובן (unsinn), או לחילופין את ברירת השתיקה. בחקירות נדמה כי ויטגנשטיין מתקדם צעד אחד מעבר לגילוי הזה, ומתאר מה קורה כאשר נענים לפיתוי, ומנסים לבטא את היסוד הלא-טבעי של הטבע. צעד זה אל מעבר לטבע בא לידי ביטוי בשימוש במושגי-על.

הפרדוקס עולה כאשר אנו מניחים כי לעובדות הטבעיות (ולמשפטים הטבעיים המציגים אותם) יש יסוד לא-טבעי אוניברסלי אפריורי, שההגדרה של "טבעי" לא חלה עליו, כיוון שהוא המאפשר את ההגדרה של "טבעי" בתור "מה שאפשר להציג בתמונה". אך ככל שננסה לתאר את היסוד הזה בשפה טבעית, נהיה אנוסים לחשוב עליו כעל מקרה, או עובדה, ולפיכך לבטאו במשפט. הפרדוקס הוא אפוא כיצד אפשר להציג אוניברסל כמקרה, או איך מקרה יכול להיות (גם) אוניברסלי? במונחים של סעיף 97 אפשר לנסח את השאלה כך: איך אפשר להציג דבר-מה "מבדולח טהור" אפריורי (לבן אך גם שקוף), ובה בעת לא להציגו כהפשטה, אלא כדבר ממשי – "אפילו הממשי ביותר."¹⁷

אם כן, אל הבבואה האשלייתית העל-טבעית של המובן אפשר להוסיף כעת בבואה נוספת, זו של הלא-טבעי, המאפשר את הטבע וכרוך בעצמו באשליה שאפשר לבסס את המובן:

| מובן | אשליית מובן | אשליית-ביסוס המובן |
|-------|----------------|------------------------|
| טענה | ביטוי-על | משפט-יסוד |
| תמונה | תמונות מצטלבות | בדולח טהור הנראה כממשי |
| עובדה | עובדת-על | סדר-על בין מושגי-על |

כאמור, בשפה הטבעית אנו מפקים משפטים בעלי מובן טבעי המציגים תמונות של עובדות (עובדות טבע). הטקטוס חשף את האשליה שאפשר לחרוג מעבר לטבע, אל הנשגב, באמצעות משפטי יסוד, משפטי הלוגיקה חסרי המובן המציגים את צורתם ההכרחית אפריורית של משפטי השפה הטבעית, וחושפים כך את הצורה ההכרחית אפריורית של עובדות הטבע. אשליה זו נובעת מפרדוקס שאפשר לכנותו "הפרדוקס של הטבע": על מנת שאפשר יהיה להציג את הטבע בשפה, חייב הטבע להיות בעל יסוד לא טבעי - צורה - המסדיר את אופן ההצגה. יסוד זה אינו יכול להיות עובדה בעצמו, כיוון שהוא מתנה את אפשרות העובדות, ועל כן אינו טבעי בעצמו ככל שהטבע מובן כמכלול העובדות. הפרדוקס הזה איים למוטט את הפילוסופיה המוקדמת של ויטגנשטיין, ולגרום לה לקרוס לפוזיטיביזם, קרי אל ההדרה של משפטי ערך, שאינם מציגים עובדות, אל מחוץ לתחומו של המובן:

6.4 כל המשפטים הם שווי ערך

6.41 מובנו של העולם חייב להימצא מחוצה לו. בעולם הכול הוא כפי שהינו וכל מה שקורה, קורה כפי שהוא קורה. בו אין שום ערך ואילו היה בו ערך לא היה לו כל ערך...

6.42 לכן אי אפשר שיהיו משפטי אתיקה...¹⁸

אני טוען כי בחקירות מציע ויטגנשטיין דרך לצלוח את הפרדוקס של הטבע, בלי לוותר על השאיפה לחרוג מעבר לטבע (כלומר בלי לעשות רדוקציה של עובדת-על לעובדה, או של ביטוי-על למשפט בעל מובן), ומאידך בלי לוותר על השאיפה לאפשר אותו אפריורי (כלומר להציג את תנאי אפשרותו, את צורתו). את הדרך הזו, המסומנת בחקירות על-ידי התחום העל-טבעי והמונחים ביטוי-על, עובדת-על ותמונות מצטלבות, המהווים מקבילות אשלייתיות למונחים המתודולגיים משפט, עובדה ותמונה המופיעים בטקטוס, אין להבין כפתרון של הפרדוקס באופן המאפשר למרות הכול לתאר את העל-טבעי באמצעות משפטים בעלי מובן. "פתרון" כזה יהיה פוזיטיביסטי ויאבד את האפשרות לשמר את ההבחנה בין אוניברסל למקרה, כמו גם את ההבחנה בין מקרה לתנאי אפשרות של מקרה. אם כן, אין זהו "פתרון". כלומר, ההתמודדות עם הפרדוקס של הטבע, וההכרה בכך שאוניברסלים מחד ומשפטי יסוד מאידך אינם נענים ללוגיקה של המובן-עובדה-תמונה, מחייבת מפנה מתודולוגי משמעותי. בחלקו השני של המאמר, אציג את ההרצאה על אתיקה שנתן ויטגנשטיין ב-1929, ואת הדרך הישירה שבה התמודד בה עם המובן של העל-טבעי כהדגמה של מתודולוגיה כזו. ההשלכה המרכזית של מהלך זה תהיה שהוא יאפשר מחדש - או למעשה, לראשונה - את האתיקה, חרף חוסר האפשרות של משפטי האתיקה לבטא מובן. מהלך זה יאפשר אפוא לבטא "ערך", חרף העדרו העקרוני של ערך בעולם, בתחומן של עובדות הטבע. במילים אחרות, הוא יצביע על האופן שבו מופיע הערך מחדש בתחומו של העל-טבעי - כתוצאה משימוש בביטוי-על המוסבים אודות עובדות-על, ומופיעים כתוצאה של תמונות מצטלבות. דוגמא לדגם-על של אפשרות משמוע זאת, או דגם-על של אפשרות מתן-ערך - להבדיל ממשמוע דרך הקניית מובן למשפט - היא, לטענתי, הצילום.

גלטון והפנים של האתיקה

בהרצאה על אתיקה נמצא ויטגנשטיין שוב בצומת מתודולוגי שממנו שתי דרכי מוצא אפשריות: שתיקה או התפתות לאי-מובן, בצומת שבא בעקבות גילוי העדרה של תמונה, ומכאן - העדר היכולת להתבטא באמצעות משפטים בעלי מובן. המשפטים-לכאורה שאליהם מתייחס הגילוי הם משפטי האתיקה, המתיימרים לבטא ערך, אבל:

המילים שלנו, בשימוש שאנו עושים בהן במדע, הן פלי קיבול המסוגלים להכיל ולמסור רק משמעות ומובן, משמעות ומובן טבעיים. אתיקה, אם היא דבר-מה, היא על-טבעית, בשעה שהמילים שלנו יכולות לבטא רק עובדות...

הגילוי הזה מניב פרדוקס:

למעשה זהו פרדוקס, שחוויה, עובדה, נראית כבעלת ערך על-טבעי.¹⁹

ההרצאה על אתיקה מדגימה, לטענתי, ניסיון להתמודד עם הפרדוקס הזה - לא ניסיון לפתור אותו, כיוון שניסיון כזה יהיה חייב להתמצות ברדוקציה של משפטי ערך למשפטי עובדה - אלא ניסיון לצלוח אותו תוך שימור האשליה שעובדה יכולה להיות בעלת ערך על-טבעי. כמו ברגע המקביל בחקירות, גם כאן המעמד של צליחת הפרדוקס הוא התפתות לאשליה:

יש דרך שבה אוכל להתפתות לפתור את הפרדוקס הזה.²⁰

כלומר, המתודולוגיה של ההתמודדות עם פרדוקס העל-טבעיות של הערך תהיה שונה מן המתודולוגיה המתאימה לעיסוק במובן. בחקירות התנסחה התמודדות זו דרך הרעיון של תמונות מצטלבות (כאלטרנטיבה על-טבעית לרעיון של התמונה כגורם המכונן את היחס בין הטענה לבין העובדה). כאן, בהרצאה על אתיקה, מתבהר סוג על-טבעי זה של תמונתיות, דרך דוגמת הדיוקן המורכב (Composite Portraiture) של פרנסיס גלטון.

את ה"טענה" של ויטגנשטיין כי הבעיה של האתיקה היא שמשפטיה חסרי-מובן, כיוון שאינם טבעיים, אי-אפשר לנסח בלי להציג את האתיקה, מושא ההרצאה. כאמור, ניסוח כזה אינו אפשרי באמצעות תמונה "טבעית", שכן "האתיקה - אם היא דבר-מה - היא על-טבעית". כיצד אפשר אפוא לדבר על אתיקה ובכלל זה לנסח את הגילוי כי משפטיה הם חסרי מובן? בתחילת ההרצאה, כאשר מציג ויטגנשטיין את נושאה, האתיקה, הוא מציב אלטרנטיבה מתודולוגית לפרקטיקת ההגדרה של מושא הדיון:

וכדי שתראו ככל האפשר בבהירות מהו מבחינתי הנושא של האתיקה, אציג בפניכם כמה ביטויים נרדפים פחות או יותר, שכל אחד מהם יכול להחליף את ההגדרה דלעיל. בכך שאמנה אותם, אני רוצה ליצור אפקט דומה לזה שיצר גלטון, כשלקח כמה תמונות, של פנים שונות, והניחן על אותו

משטח צילום כדי לקבל תמונה של התכונות האופייניות שיש לכולן במשותף. וכפי שהייתי יכול לגרום לכם לראות מהן - למשל - פנים אופייניות של סיני, בכך שהייתי מראה לכם תמונה שיתופית כזו, כך, אם תבדקו את רשימת המילים הנרדפות שאניח בפניכם, אני מקווה כי תוכלו לראות את התכונות האופייניות שיש לכולן, שהן התכונות האופייניות של האתיקה.²¹

את פרויקט הדיוקן המורכב שלו הציג גלטון בשנת 1881:

הראיתי שאם ברשותנו דיוקנאות של שני אנשים שונים או יותר, שצולמו מאותה נקודת מבט ותחת אותם תנאי אור וצל, ואם נכניס אותם לתוך פנסים אופטיים שונים המתלכדים על אותו מסך, ונכוונן אותם בקפידה - ראשית כדי להביאם לקנה מידה אחד, ושנית כדי להקרין אותם זה על זה (superpose) באופן מדויק ככל שהתנאים מאפשרים - או-אז, הפנים השונות יתמזגו באופן טוב להפליא לכדי ארשת פנים אחת. אם הם אינם שונים מאוד זה מזה, לתוצאה המשולבת תהיה תמיד רוח מוזרה של אינדיבידואליות. היא תהיה מובחנת היטב באופן בלתי צפוי, היא לא תדמה בדיוק לאף אחד ממרכיביה, אבל תקיים סוג של דמיון משפחתי לכולם, והיא תהיה דיוקן אידיאלי וממוצע שלהם.²²

גלטון ראה את תכליתה של הטכניקה הצילומית הזו כניסיון להפיק תמונה של "סוג" (type) או של מראה אופייני (typical), ויישם אותה בהקשרים שונים - רפואיים, קרימינולוגיים ואתנולוגיים - כאשר הציג דיוקנאות מורכבים של חולים במחלות שונות, כמו סיפיליס, או דיוקנאות של פושעים ויהודים. ה"סוג", בניגוד לאוניברסל, לא נוצר כתוצאה מאנליזה של מקרים (tokens), אלא מסינתזה שלהם לכדי מקרה חדש - מקרה-על שמתייחד ב"רוח מוזרה של אינדיבידואליות", כלומר כזה שנראה כמו מקרה ממשי. טכניקת ההרכבה היא סופר-פוזיציה (פוזיצית-על) של מקרים, זה על גבי זה. תנאי הכרחי להצלחתה הוא שקיפות - העדר אטימות - של כל אחד מן המקרים המוטלים זה על גבי זה, בשונה מן הפרקטיקה המדעית-אמפיריציסטית, שבמסגרתה פורשים מקרים במרחב, זה לצד זה, כדי לחלץ מתוכם את תכונותיהם המשותפת, על מנת להפיק את האוניברסל המאגד אותם.

מן התובנה של חקירות פילוסופיות, שהיחס בין אוניברסל למקרים שלו לעולם אינו קבוע מראש, נובע כאמור שהביטוי של אוניברסל הוא חסר מובן (ככל שמבינים "מובן" דרך הדגם התמונתי. כלומר, אי אפשר להציג אוניברסל באמצעות תמונה כמו שמציגים עובדה. אפשר להציג באמצעותה רק מקרה של אוניברסל מתוך התכונות לאוניברסל מסוים, כלומר להשתמש במקרה כדרך להצגת האוניברסל. האוניברסל מגולם במקרים שלו, ומופיע רק באמצעות הביטויים המציגים אותו, ולא באמצעות ביטוי "מיוחס" היכול לכאורה להציג את האוניברסל כשלעצמו.

מושג ה"סוג" כווריאציה על מושג האוניברסל - וריאציה המציגה יחס מארגן אחר בין דבר לבין המקרים שלו - מצליח, לפי המודל הגלטוניאני שוויטגנשטיין רומז לו בהרצאה על אתיקה, לאפשר

23 ויטגנשטיין, חקירות פילוסופיות, סעיף 191.

24 אפשר לנסח כאן טיעון נגד אשר יציג את הזיהוי שאני עושה בין דיוקן מורכב לבין "תמונות מצטלבות" כתוצאה של הבנה ליטרלית-מדי של מטאפורה. אני סבור שהפילוסופיה של ויטגנשטיין רוויה במהלכים שהמתודולוגיה שלהם מערערת על ההבחנה הקומון-סנסית בין משמעות מטאפורית למשמעות ליטרלית. לא כאן המקום לדון בעמדה המתודולוגית שאני מבקש לייחס לויטגנשטיין, או יותר מכך - לפילוסופיה שמציבה את ויטגנשטיין כנקודת מוצא ואינה מתמצה בפרשנות ויטגנשטיין - ולאופן שבו ההבחנה הזו חייבת לקרוס, לדעתי. ההרצאה על אתיקה מהווה הדגמה פשוטה יחסית לקריסה זו ולמה שנובע ממנה: ההבנה הליטרלית "מדי" - הרחבה והקונקרטיית "מדי" (ביחס לאמת מידה שאפשר לקרוא לה טעם טוב או קומון-סנס), למשל בבחירת הדוגמאות לחוויה האתית - היא מבחן האמת של המשפט הלא-עובדתי.

25 באשר לתכונות המיוחדות של הדיוקן המורכב שמזהה גלטון, כושרו להיראות "ממשי", כלומר פריטיקולרי ולא מופשט, אף על פי שאין הוא מהווה תמונה של עובדה - מעניין להזכיר את ההערה של ויטגנשטיין בחקירות, סעיף 389, בדבר היחס האינטימי, יחס הדומות, המתקיים בין תמונה לבין מה שהיא תמונתו, יחס שיש לנו נטייה (להתפתות לאשליה) לייחס לו קשיחות רבה יותר מאשר יחס הדומות המתקיים בין תמונה לבין תמונות אחרות. את היחס הזה מכנה ויטגנשטיין בשם דומות-על (super bildnis).

בכל זאת להבחין בין מקרים רגילים, טבעיים, שכל אחד מהם הוא מרכיב בודד בדיוקן מורכב, לבין מקרים "מיוחדים", מורכבים, שאותם אני מבקש לכנות בשם על-טבעיים. כלומר, אפשר לראות בפרויקט של גלטון התפתות אחר האשליה כי למרות הכול אפשר להציג אוניברסל באמצעים תמונתיים, מבלי לעשות רדוקציה שלו למקרה בודד, כך שתאבד ההבחנה בין מקרה בבחינת מקרה-גרידא לבין בחינת אוניברסל המגולם במקרה, אבל גם בלי לאבד את האופי התמונתי של המוצג. מהו אפוא הדיוקן המורכב, אם לא "תוצאה של תמונות מצטלבות"²³ המציגות עובדת-על, כלומר מעין ביטוי-על שאנו מתפתים להשתמש בו בהעדר אפשרות להציג תמונה של אוניברסל? והרי גם כאן, מרכיבי התמונה חייבים להתאפיין בסוג של שקיפות שבזכותה הצלבתן (סופר-פוזיציה) לא תייצר רק אטימה או חסימה של תמונה אחת על-ידי אחרת.²⁴

מאפיין מהותי נוסף של הדיוקן המורכב קשור ליחס המתקיים בין התמונות המרכיבות אותו לבין תוצר ההרכבה, קרי הדיוקן המורכב עצמו. גלטון מתאר את היחס הזה כ"דמיון משפחתי" בין הסוג לבין כל אחד מן המקרים, מושג המקביל למושג הדמיון המשפחתי המופיע במחשבתו של ויטגנשטיין בשנות השלושים המוקדמות, כאלטרנטיבה מתודולוגית ליחס אוניברסל-מקרים. אצל ויטגנשטיין, במחברת הכחולה ובחקירות, משמש המושג "דמיון משפחתי" לתיאור היחס המתקיים בין המקרים השונים הנופלים תחת מושג מסוים, בעוד שאצל גלטון מדובר ביחס בין הדיוקן המורכב לבין מרכיביו. את מושג הדמיון המשפחתי של ויטגנשטיין אפשר להבין אפוא כשכלול של אותו מושג אצל גלטון, תוך ויתור על המקום של ה"סוג", או התוצאה, בתוך המבנה, כלומר תוך הכרה בהעדר העקרוני של הסוג, או תוך הימנעות מן ההתפתות לאשליה כי אפשר להציג תמונה של סוג. אולם בשני המקרים, הכיוון שבו מתפתחת המשפחתיות הפוך לזה של המשפחה הטבעית: כאן הבנים - המקרים - מנביעים-מולידים את האב - ה"סוג" - ולא האב מוליד את הבנים, כמו במודל הטבעי של אוניברסל המהווה מקור למקרים שבאמצעות אנליזה שלהם אפשר להשיגו. את הסוג הזה של קשר משפחתי, שבמסגרתו האב "נולד" מתוך ההרכבה של ילדיו, אפשר אולי לכנות בשם משפחתיות על-טבעית.²⁵

אחזור כעת אל "הפרדוקס" שוויטגנשטיין מעמיד במקד החרצאה על אתיקה ("זהו למעשה פרדוקס שחוויה, עובדה, נראית כבעלת ערך על-טבעי") ואל סוג הפתרון שמתקבל כאשר נענים לפיתוי ("יש דרך שבה אוכל להתפתות לפתור את הפרדוקס הזה").

שני קולות נשמעים בהרצאה על אתיקה של ויטגנשטיין. האחד הוא הקול שאני מבקש לקרוא לו פוזיטיביסטי, אותו קול המסרב להיענות לפיתוי וקובע כי האתיקה לעולם לא תוכל להיות מדע (מדע טבע). השני מזוהה במסורת הפרשנות של ויטגנשטיין המוקדם כקול מיסטי, הנענה לפיתוי לדבר על מה שאי-אפשר לדבר עליו, על אף ההכרה שדיבור זה נעדר כל מובן. זה הקול החותם את ההרצאה בהודאה של ויטגנשטיין כי לא יוותר על הנטייה לבטא נונסנס אתי, גם אם הדבר יעלה לו בחייו:

אתיקה, ככל שהיא נובעת מן התשוקה לומר משהו על המשמעות הסופית של החיים, על הטוב המוחלט, על בעל-הערך המוחלט, לא יכולה להיות מדע. מה שהיא אומרת אינו מוסיף שום דבר בשום מובן לידע שלנו. אולם היא תיעוד נטייה של הנפש האנושית, שבאופן אישי איני יכול אלא לכבדה עמוקות ולא אזלזל בה גם במחיר חי.²⁶

שתי האלטרנטיבות המתודולוגיות הללו - מדע טבע או מיסטיקה (לכאורה) - מופיעות בהרצאה על אתיקה כשתי דרכי פעולה, שהמחיר של הבחירה בכל אחת מהן הוא החיים, לא פחות. אם כן, השאלה באיזו אפשרות לבחור היא שאלה אתית - שאלה אודות הדרך שבה ראוי לחיות חיים אנושיים. ערכם של חיים כאלה מופיע כאן כמחיר הבחירה באחת משתי האלטרנטיבות בצומת הדרכים הוויטגנשטייניאני הזה, ולא כמושא שהבחירה יכולה לאפשר את הדיבור עליו, או למנוע את אפשרותו. נקודת המפנה בהרצאה מופיעה מיד לאחר הוויטגנשטיין מגיע למסקנה כי טענות אתיות שלכאורה מבטאות שיפוט ערך ולא שיפוט עובדתי הן על-טבעיות, ולפיכך חסרות מובן:

לאף מצב עניינים אין כשלעצמו מה שאני רוצה לכנות הכוח הכופה-עצמו של שיפוט מוחלט.

לכאורה, כאן היתה יכולה להיחתם ההרצאה, לו היה ויטגנשטיין מכריע לטובת המדע ובוחר בשתיקה. אלא שהמשפט הבא מסמן את הבחירה ההפוכה, שכאמור מובנת לעתים כמיסטית:

כל מי מאיתנו, ואני בכללם, שעדיין מתפתים להשתמש בביטויים כמו "טוב מוחלט", "ערך מוחלט" וכו' - מה יש בדעתנו ומה אנחנו מנסים לבטא?

המעמד המתודולוגי של מה שייאמר אודות האתיקה מנקודה זו בהרצאה שונה עקרונית מן המעמד של מה שנאמר עד השלב הזה, והיה כפוף להנחת יסוד "טבעית", המייחדת את השפה לשימושיה בעלי המובן. מנקודה זו והלאה, מושא הדיון שוב אינו ערך - ככל שזה יכול להיות מובן רק דרך הרדוקציה לעובדות, או לא מובן כלל ולפיכך לגזור שתיקה על מי שמבקש לבטאו - אלא הפיתוי לבטא ערך, על אף אי מובנותו. השאלה היא כיצד הפיתוי לדבר בלי מובן - אותו פיתוי שהמהלך שהצגתי קודם בחקירות מעלה כי הוא כרוך בהפקה של ביטוי-על העוסקים בעובדות-על, ושהיחס המתקיים ביניהם אינו תמונתי טבעי, אלא על-תמונתי על-טבעי - מאפשר להותיר את הערך בתחומיה של שפה אנושית, בלי להדיר אותו אל תחומי הבלתי ניתן להיאמר? כדי לענות על כך צריך להסדיר את היחסים בין העל-טבעי (על שלושת המושגים השייכים אליו: עובדת-על, ביטוי-על, ויחס "התמונות המצטלבות"/דיוקן מורכב המתקיים ביניהם) לבין האתיקה.

כאשר ויטגנשטיין פונה אל חלקה השני של ההרצאה - אל תחום ההיענות לפיתוי - הוא עוזב את דרך הטיעון ומתחיל לספר על שלוש חוויות אישיות, ביוגרפיות, של מקרים שבהם חש פיתוי להתבטא באופן חסר מובן. שלוש החוויות הן: השתוממות מעצם קיומו של העולם, אשמה מוחלטת, והרגשת

27 שם, עמ' 43. ביטחון מוחלט. את "פתרון הפרדוקס" מציג ויטגנשטיין דרך התייחסות לדוגמא הראשונה: ההשתוממות על עצם קיום העולם אינה אלא ראיית העולם כנס, כלומר לא כתופעת טבע שניתן לבטאה דרך טענות המציגות עובדות באמצעות היחס התמונתי, אלא כתופעה על-טבעית, שבאופן עקרוני אין המדע יכול לתארה:

כעת אני יכול לתאר את החוויה של השתוממות על קיום העולם על-ידי כך שאומר: זוהי החוויה של לראות את העולם כנס.²⁷

ואיך אפשר לבטא את ראיית העולם בדרך זו, כנס, ולסרב אפריורי לכל ניסיון מדעי לתאר אותו כמכלול של עובדות? כאן מבחין ויטגנשטיין בין שני אופני ביטוי: האחד - ביטוי באמצעות השפה, הנענה ללוגיקה של המובן, והשני - ביטוי באמצעות קיום השפה, שהוא הדרך המאפשרת לבטא את ראיית העולם כנס:

כעת אני מתפתה לומר שהביטוי הנכון בשפה לנס של קיום העולם, אף על פי שאיננו טענה כלשהי בתוך השפה, הוא קיומה של השפה עצמה.²⁸

מימוש של אופן הביטוי הראשון - באמצעות השפה - פירושו שימוש בה לצורך הפקת טענות בעלות מובן. כיצד מתממש אופן הביטוי השני? כיצד אפשר "להביא" את עצם קיומה של השפה, בבחינת אמצעי ביטוי? הרי אם קיומה של השפה מבטא את ראיית העולם כנס, ביטוי של ראייה זו פירושו הצגת עצם קיומה של השפה - באופן כלשהו - בלי להשתמש בה, או באופן שאינו תלוי בשימוש בה כאמצעי ביטוי של טענות בעלות מובן. כיצד אפשר לעשות זאת? ובכן, כאשר אנו משתמשים בביטוי-על חסר-מובן, שאינו מקיים יחס תמונתי עם עובדות, אלא יחס על-תמונתי עם עובדות-על, אנו מציגים את קיום השפה - דרך "שימוש" כושל בשפה, כלומר דרך המודוס חסר המובן שלה, ובאמצעות יכולתו לייצר אשליה של מובן בלי לטעון דבר, בלי להציג תמונה של אף עובדה. ביטוי של ראיית העולם כנס - פירושו לדבר ללא מובן (Unsinn). אולם חשוב להדגיש כאן את מהותה של "ראיית העולם כנס" - לא כנקיטת עמדה בתוך מרחב אפיסטמולוגי, ולא כמצב או הלך רוח (mood) פסיכולוגי - אלא כדבר שוויטגנשטיין מוכן להגן על הנטייה להתמסר לו במחיר חייו. כך, התעקשותו "לראות את העולם כנס..." עשויה להיות מובנת כאן בטעות כפריבילגיה, כבחירה בנקודת מבט או כנקיטת עמדה ביחס למציאות-אולם זו תהיה שוב רדוקציה של אתיקה לכלל עובדות. ראיית העולם כנס באה לידי ביטוי ב"קיום השפה עצמה", היכול לתפקד כדרך ביטוי כאשר משתמשים בשפה לא ככלי שבאמצעותו טוענים משהו בעל מובן. את האפשרות לראות כך את העולם ולבטא את ראייתו "באמצעות קיום השפה", מזהה ויטגנשטיין עם הנטייה לאתיקה, אותה נטייה שלהצהרתו לא יהיה מוכן לוותר עליה גם במחיר חייו. יוצא מכך ש"ערך" אינו מושא של דיבור (טענה או ביטוי-על), אלא מחירו של הדיבור, הניתן במטבע של חיים. ערך זה מתקיים במרחב של החיים, להבדיל מן המרחב של העולם, שבו מתקיימות עובדות. היחס שפה-עולם הניצב בבסיס הדגם של הטענה בעלת המובן (כתמונה של עובדת טבע) מומר כאן ביחס שפה-חיים, שהוא לטענתו, הבסיס לדגם-העל של

ביטוי-העל חסר המובן (בתמונת-על של עובדת-על). אם ביטוי של עובדה נמדד דרך התאמתה למציאות, אל הטבע, הרי ביטוי של ערך נמדד במחירו במטבע של חיים, קרי סיכון חיים. בניגוד למרחב הטבעי של המציאות, שדגם המסירה המתאים לו – "באמצעות השפה" – הוא זה של התמונה, הרי שדגם המסירה המתאים למרחב העל-טבעי, החיים ("באמצעות קיום השפה", באמצעות היענות לפיתוי לא לייצר תמונה, לא להיענות לדגם של מובן, אלא להרכיב תמונות-על) חייב להיות אף הוא פעולת-חיים (המקבילה האונטולוגית למטבע סיכון החיים שבאמצעותו מודדים ערך), ולא פעולה לשונית (כגון תיאור). אני מבקש לטעון כי התחום שבו נוצרים דגמי מסירה כאלה הוא החינוך, כלומר אותו מנגנון שבאמצעותו מנחילים בני האדם חיים לבני אדם אחרים. הביו-לוגיה היא המרחב שבו הנחלת החיים מתנהלת בטבע, והתיאור המדעי-ביולוגי הוא זה שמבטא את ההיבט הזה של ההנחלה. לעומתה, אני רוצה לדרבן על הביו-גרפיה כעל מנגנון ההנחלה העל-טבעי של החיים.

במקום "לטעון טענות אתיות", יידרש המורה לאתיקה לפרקטיקות אחרות של הנחלת-חיים, אשר לא יישענו על התמונה בתור מה שמסדיר את היחס בין מילים לעובדות, אלא על תמונת-העל. הנחלת חיים דרך ראיית העולם כנס, כעל-טבעי, ולא דרך המנגנונים הטבעיים של המסירה – זהו האתגר הניצב לפתחו של המורה לאתיקה. פילוסופיה כמו זו המתחילה באמצע ההרצאה על אתיקה, נקודת המוצא שלה היא ההיענות לפיתוי להפיק ביטויי-על (בשונה מפילוסופיית הטבע שהפוזיטיביזם הוא הקריקטורה שלה, והחיפוש אחר משפטי היסוד של הלוגיקה הוא המהלך הפילוסופי המאפשר, הלא-טבעי שלה). האתגר של פילוסופיה כזו הוא אפוא למצוא דרך להציג פרקטיקות של הנחלת חיים שהן בבחינת מנגנונים פדגוגיים על-טבעיים: ביוגרפיה, הוראת-דרך ואמנות – ובפרט אמנות הצילום והקולנוע. החשש הוא שכל אחת מן הפרקטיקות הללו עלולה להיות מסולפת על דרך הרדוקציה אל תחומם של מדעי הטבע, כלומר להתמצות בניסיון להציג את הטבעי כעל-טבעי באמצעות "תיאור" שייבנה מטענות בעלות מובן, שכל אחת מהן תהווה תמונה של עובדה. כדי לממשן באופן על-טבעי, יש צורך במתודולוגיה/פדגוגיה חדשה – כזו שתתייחד באותה "רוח מוזרה של אינדיבידואליות" שגלטון מייחס לאיכותו של הדיוקן המורכב, ובה בעת גם תפיק דיוקן "אידיאלי וממוצע-למראה". ככל שאפשר לאתר בקורפוס של ויטגנשטיין "אתיקה" – גם אם היא תמיד פזורה בין קטעי שיחות ביו-גרפיים, תמיד אנקדוטלית ואישית – "מדי", ליטרלית – "מדי", קונקרטי – "מדי", אף פעם לא נטענת, מוכחת או מבוססת – הריהי תואמת תמיד את הדרשה הזאת. ככל שאפשר למצוא ערך, הריהו מופיע במרחב החיים, המרחב הביו-גרפי, כמידה או מחיר של קיומם של חיים. הוא אף פעם לא בעולם, אלא תמיד חסר-מובן, יציר-פיתוי, דיאלוגי.

אתיקת-על

אנגלמן, ואחריו מלקולם, מספרים על יחסו של ויטגנשטיין לקולנוע, או ליתר דיוק אל ההליכה לקולנוע – בתקופות שונות בחייו, בווינה של שנות העשר ובקיימברידג' של שנות הארבעים. אנגלמן כותב:

Paul Engelmann (1967). 29
*Letters from Wittgenstein
with a Memoir*. Oxford: Basil
Blackwell, pp. 91-92.

30 נורמן מלקולם (1995). לודוויג
ויטגנשטיין: ממזאר. תרגום א. סנד.
תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ'
27-28.

31 ראו הבחנתו של ויטגנשטיין
בהרצאה על אתיקה בין מובן
מוחלט לבין פרשנות פסיכולוגית
של מובן יחסי:
Wittgenstein, "Lecture on
Ethics", p. 39.

היינו הולכים לעתים קרובות בערבים לקולנוע, באחד הרבעים [של וינה] שבהם הציגו סרטי מערב-פרוע, שלא היו מעודנים מספיק עבור הקהל בבתי-הקולנוע של החברה הגבוהה... שוב ושוב הדגיש ויטגנשטיין את החשיבות של 'סוף טוב'. לעשות סרט ללא סוף-טוב, כך סבר, זהו חוסר הבנה של יסודות הקולנוע.²⁹

ומלקולם מוסיף:

ההרצאות היו תמיד מתישות את ויטגנשטיין, מטלטלות אותו [...] תכופות היה ממחר לקולנוע מיד לאחר גמר ההרצאה [...] צפייתו בסרט לא היתה רפויה או נטולת עניין. הוא היה יושב על כיסאו מתוח, שעון קדימה, לעתים נדירות מסב עיניו מן המרקע [...] אהב סרטים אמריקאיים ושנא סרטים בריטיים. הוא נטה לחשוב כי מן הנמנע שסרט אנגלי יהיה טוב.³⁰

דעותיו הנחרצות של ויטגנשטיין ביחס לעניינים שונים הקשורים לאמנות - ובפרט ספרות, ארכיטקטורה ומוסיקה - כפי שהן עלולות מהערות רבות המפורות ביומניו, מנוסחות על פי רוב בסגנון שנדמה דוגמטי. הן מתאפיינות בהעדר נימוק, ועשויות להיות מובנות כביטוי של נטייה אישית, יותר מאשר כעמדה שאפשר להגן עליה באופן רציונלי. אלא שבניגוד לביטויים חסרי נימוק של נטייה אישית, הן אינן נמנעות ממה שנראה כמו שיפוט, כלומר מנוסחות באופן שמפתה לייחס להן תוקף אוניברסלי. אנסה, למשל, לחלץ מתוך שני הדיווחים שציטטתי לעיל ניסוחים אפשריים של דבריו של ויטגנשטיין בשיחות המתוארות:

סרט קולנוע ללא סוף טוב - זהו חוסר הבנה של יסודות הקולנוע.
רק סרטים אמריקאיים יכולים להיות טובים. מן הנמנע שסרט אנגלי יהיה טוב.

מהו יחסם של ביטויים כאלה לאתיקה? ככל שאנו מתפתים לראות בהם משפטים, הריהם נדמים לשיפוטים אתיים שבהם ביטוי הערך ("טוב") הוא בעל מובן מוחלט (במונחי ההרצאה על אתיקה), ולפיכך הם חסרי מובן. אנו מתפתים לייחס להם מובן, ומגלים שמדובר באשליה. יש להבחין מביטוי ערך "במובן יחסי", הניתנים לרדוקציה לשורה של משפטי עובדה, שאת אמיתותם אפשר למדוד אל מול סטנדרט קבוע מראש. העדר הנימוק, והרטוריקה הדוגמטית שלהם, תומכים בסילוק אפשרות זו. כמו כן יש להבחין ממשפטים פסיכולוגיים, המבטאים נטייה אישית, שכן ביטוי כזה לא יהיה אלא תמונה של עובדה פסיכולוגית.³¹ כך או כך, הבנתם כמבטאים ערך במובן היחסי תקחה את עוקצם, שכן ויטגנשטיין אינו מתאר כאן עובדות ביחס להעדפותיו או ביחס לחוויית הצפייה בסרטים, אלא מנסח טענה אבסולוטית ביחס לקולנוע וליסודותיו.

מהו אותו רכיב-משמעות של התבטאויות אלה שנדמה שאינו "מובן", שאינו ניתן לרדוקציה לעובדות, ולפיכך גם לא להצדקה או לנימוק? מה אנחנו מתפתים לחשוב שהבנו כשאנו מבינים את המשפטים הללו? רכיב זה אינו יכול להיות תמונתו במובן זה שאין אף רכיב-מציאות (עובדה לגבי הקולנוע)

Ludwig Wittgenstein 32
(1970). *Zettel*. Trans. G.E.M
Anscombe. Berkeley and
Los-Angeles: University of
California Press.

Ludwig Wittgenstein (1984). 33
Culture and Value. Trans. P.
Winch. Chicago: The University
of Chicago Press.

34 "בין כתבי היד שהותיר
ויטגנשטיין אחריו יש מספר רב
של הערות שאינן שייכות ישירות
לעבודותיו הפילוסופיות, אף על
פי שהן מפורזות בתוך הטקסטים
הפילוסופיים. חלק מהערות אלה
הן אוטוביוגרפיות, חלקן עוסקות
בטבעה של הפעילות הפילוסופית,
וחלקן נסבות סביב נושאים
בעלי אופי כללי, כמו שאלות על
אמנות או דת. לא תמיד אפשר
להפריד אותן בחדות מהטקסט
הפילוסופי, אולם במקרים רבים
ויטגנשטיין עצמו רומז על הפרדה
כזו - באמצעות שימוש בסוגריים או
בדרכים אחרות."

(G. H. von Wright (1980).
Preface. *Culture and Value*.
Chicago: University of Chicago
Press)
וראו גם:

G. H. von Wright (1993) "The
Wittgenstein Papers". In J.
Klagge and A. Nordmann
(eds.), *Philosophical
Occasions*. Indianapolis and
Cambridge: Hackett, pp.
480-506.

R. Monk (1990). *Ludwig 35
Wittgenstein: The Duty of
Genius*. London: Vintage.

שמתנה את קיומו או שהוא מצביע עליו. כל ניסיון לנסח רכיב כזה במונחים תמונתיים יגרור רדוקציה של ביטוי הערך "טוב" לביטוי עובדתי (או למושג סופי, יחסי, שניתן להצגה דרך קבוצת אקסטנציה סגורה של מקרים). קריקטורה של ניסיון כזה לרדוקציה תניב, למשל, את המסקנה כי ויטגנשטיין טוען שכל הסרטים הטובים שראה עד כה היו אמריקאיים, או שסרטים בעלי סוף טוב הם מהנים יותר.

אם כן, השאלה היא מהו המעמד המתודולוגי של ביטויים אלה. אפשר להסביר את האינפורמטיביות שלהם באופן שיתיישב עם התיזה שהצגתי בחלקים הקודמים של המאמר, שלפיה דחיקת משפטי האתיקה אל מחוץ לגבולות המובן מקנה לאשליית-המובן מעמד של "אתיקה", ולביטויים המעוררים אשליה של מובן - תפקיד אקספרסיבי ביחס לאתיקה.

על פי המסורת של פרשנות ויטגנשטיין, התבטאויות אלה אינן שייכות לקורפוס הפילוסופי שלו, הכולל את הטקסטים שפרסם בחייו, את חקירות פילוסופיות שפורסם שנתיים אחר מותו, וכן ספרים נוספים שנערכו בידי המוציאים לאור של עזבונו, וכוללים טקסטים שאפשר לסווגם לכמה קטגוריות מו"ליות מובחנות פחות או יותר: טיוטות לספרים, קטעי יומן ערוכים וסיכומי הרצאות אקדמיות. מסורת זו, שהתעצבה בעיקר על פי מדיניות העריכה של המוציאים לאור של עזבונו - תלמידיו אנסקומב, ריס ופון-רייט - מבחינה בין כתביו הפילוסופיים של ויטגנשטיין לבין כתבים אחרים, גם כאשר שני הסוגים מופיעים באותן מחברות יומן. ההערות שאינן שייכות לקורפוס הפילוסופי, שהמודל הפילוסופי המגדיר שלו הוא ייעודם לספר (המצוי בתהליכי כתיבה) או הרצאה, נערכו בקבצים *Zettel*³² ו-*Culture and Value*³³, שלפי פון רייט עצמו מכילים הערות שלא נמצא להן מקום בספרים ה"פילוסופיים" שחולצו מתוך העיזבון, בין אם משום שלא התגבשו לכלל טיעון שלם (על אף תוכן ה"פילוסופי"), ובין אם כיוון שנגעו בנושאים כלליים הקשורים בתרבות, אמנות, פוליטיקה ועוד, ושיקפו נטייה או עמדה אישית של ויטגנשטיין, להבדיל מטענה מופשטת.³⁴ אל הטקסטים הנמנים עם הקטגוריה הלא-פילוסופית אפשר להוסיף את הממוארים וקבצי המכתבים שפרסמו אנגלמן, מלקולם, בווסמה ואחרים, וכן את הביוגרפיה של ויטגנשטיין שחיבר מונק,³⁵ במידה רבה תוך הישענות עליהם.

העמדה המו"לית שאני מבקש לייחס למוציאים לאור של עזבונו ויטגנשטיין מסמנת את תחומו של הפילוסופי, כלומר את התחום שבמסגרתו אפשר להבחין בין המובן לחוסר המובן - בין משפטים המציגים תמונה של עובדה לבין משפטים חסרי מובן, המעוררים אשליה של מובנות, או מסמנים את גבולותיו של המובן. להבדיל, עמדה מו"לית פוזיטיביסטית היתה מצרה עוד יותר את תחומו של הפילוסופי, ודוחקת אל מחוץ לקורפוס גם את כל הטקסטים המכילים משפטים-לכאורה אשר אינם נענים ללוגיקה של המובן, בין אם הם מנסים לבטא חריגה ממנה (על-טבע) או להגדיר את תחומה אפריורי (לא-טבע). העמדה שאני מבקש לייחס לפון-רייט, אנסקומב וריס נאמנה יותר לעמדתו של ויטגנשטיין עצמו, שלפיה גם לאשליית מובן יש ערך אקספרסיבי. קו הגבול שמציבה עמדה זו בין הפילוסופיה לתחילתה של הביוגרפיה (המכתבים, האנקדוטות, השיחות והחיוויים היומיומיים) הוא קריטי כשמדובר באתיקה. הרי בסוף החלק הקודם של המאמר הראיתי כי מקומה של האתיקה אינו מצוי בתחומו של מה שנאמר באמצעות

36 ראו בהקשר זה את טענתה של דיימונד ביחס למאפיין של ביטויים אטיים ב"מובן מוחלט", במנחי ההרצאה על אתיקה, ככאלה שאין לנתק את אקט הביטוי שלהם מן החוויה שבמהלכה הם מתעוררים: Cora Diamond (1995). "Secondary Sense". In *The Realistic Spirit*. Cambridge: The MIT Press, pp. 225-241. וראו גם את התבטאותו של ויטגנשטיין ביחס להרצאה על אתיקה, בשיחה עם החוג הווינאי שנערכה חודשים ספורים אחרי ההרצאה. גם מהתבטאות זו עולה שחוויות-ההרצאה (למשל: הבחירה לדבר בגוף ראשון) אינה נפרדת מתנאי המשמעות של ההרצאה, בבחינת תוכן: "בסוף הרצאתי על אתיקה דיברתי בגוף ראשון. אני חושב שזה מהותי ביותר. כאן אי אפשר לטעון עוד דבר, כל שביכולתי לעשות הוא לצעוד קדימה כאינדיבידואל ולדבר בגוף ראשון." (Friedrich Waismann (1979). *Ludwig Wittgenstein and the Vienna Circle*. Trans. J. Schulte & B. McGuinness. Oxford: Basil Blackwell, p. 117).

השפה, אלא בתחומה של הפרקטיקה הפדגוגית של הנחלת חיים (שכאמור אפשר להבינה כגילום של האפשרות המתוארת בסוף ההרצאה על אתיקה: האפשרות לבטא דבר-מה דרך עצם קיומה של השפה), וכי לביטויים העולים במהלכה יש "רוח מוזרה של אינדיבידואליות", כדיוקן גלטוניאני מורכב.

ואולי יהיה מדויק יותר למקם את הגבול הזה לא בין הפילוסופי לביוגרפי, אלא בין הלשוני (הטקסטואלי) לביוגרפי. תחומו של הלשוני הוא זה שבמסגרתו נענים הביטויים ללוגיקה של המובן - כלומר מסווגים כבעלי מובן תמונתי, טבעי, ללא-מובן (לא-טבעי), וחסר-מובן (על-טבעי). הביוגרפי הוא זה שבמסגרתו מופקים ביטויים שאי אפשר לנתקם מהחוויה שבמהלכה הופיעו, שהחוויה היא חלק מתנאי המשמעות שלהם.

כדי להבין משפטים כמו אלה שניסחתי קודם בפרפראזה על הדיווחים של אנגלמן ומלקולם, בנוגע לחוויית הצפייה בקולנוע של ויטגנשטיין - שלא תוך התנגדות לאשליית המובן שהם מייצרים, אלא דווקא תוך היענות לפיתוי של האשליה הזו - אין להבין את שימושם בביטוי "טוב" כמצייין מושג, אלא להתבונן בהם באופן בלתי נפרד מן החוויה שבמהלכה הם עולים, ובמקרה זה חוויית ההליכה לקולנוע. הימצאותו של הביטוי בשורה אחת עם החוויה היא מאפיין מהותי של ביטויים אטיים מהסוג שוויטגנשטיין מדבר עליהם בהרצאה על אתיקה, שם הוא מבחין אותם מביטויים אטיים לכאורה (העושים שימוש בשמות תואר כמו "טוב" במובן יחסי, הניתן לרדוקציה לעובדות).³⁶ מיקומם של דיווחים אלה בשולי הקורפוס הפילוסופי הרשמי של ויטגנשטיין, כפי שהמוציאים לאור של עזבונו התוו אותו, מבטא את ההכרח המתודולוגי להבין ביטויים אלו כמצויים בתחום הביוגרפי, כעקבות של חוויה, ולא בתחום הטקסטואלי. אם כן, מהו היחס בין חוויית ההליכה לקולנוע בלשונית חבר (אנגלמן, מלקולם) לבין הביטוי שהיא מניבה? הוא אינו יכול להיות יחס של הוראה או הצבעה, כמו היחס בין ביטוי בעל מובן המציג תמונה של עובדה לבין עובדה, שכן כאן מדובר בביטוי המעורר אשליה של מובן, ואינו מציג תמונה אלא "תמונות מצטלבות". הוא אינו קשור לעובדה אלא לעובדת-על. השאלה היא, אפוא, מה טיבו של היחס בין ביטוי-העל לבין עובדת-העל. זוהי שאלה מתודית: מה השיטה שבה מונחלת החוויה המעוררת את אשליית המובן, שהיא, כאמור, מקומה של האתיקה, או מהי המתודה של המורה לאתיקה?

כדי להשיב על שאלה זו אבחן שיחה נוספת שניהל ויטגנשטיין, שגם בה הניבה חוויית המפגש החברי ביטויים המתאפיינים בדוגמטיות-לכאורה, שאי אפשר להציגם כביטויים בעלי מובן, ושגם אותם אני מבקש לקרוא כביטויים אטיים. בווסמה מתאר שיחה שערך עם ויטגנשטיין במהלך טיול רגלי בנורתהמפטון, ליד אוקספורד, באוקטובר 1949. השיחה נפתחה באמירה של ויטגנשטיין: "זה בלתי אפשרי!" ביחס לשאלה איך אפשר ללמד אתיקה. משם היא נפרשה והתגלגלה בין נושאים שונים, וכמנהגן של שיחות רעים, מהלכה נע בין רמות שונות של הפשטה וקירבה, ושב והתעכב על נקודות מסוימות, לרגעים נפרץ ומתרחק, ואז שב וחוזר. בתוך דינמיקה זו של שיחה, או ליתר דיוק בתוך דינמיקת הטקסט המתאר אותה, משפט הפתיחה של ויטגנשטיין, "[הוראת אתיקה] אינה אפשרית!", מובן בהכרח כמוטו לשאיחה כולה, או ככותרת המקנה לה מעמד של מבחן-אמת. אחריו השיחה כולה נקראת כהדגמה של

המשפט הפותח, חסר הנימוק, הדוגמטי למראית עין. אם תרצו, היחס התמונתי בין "משפט" לבין עובדה "בעולם" מומר כאן ביחס שבין משפט-לכאורה (ביטוי נטול נימוק, חסר מובן) לבין חוויית "חיים" (השיחה תוך כדי טיול). הביטוי הוא אפוא תמונת-על של עובדת-על, שהיא הטיול/שיחה עם בווסמה. הד למעתק המתודולוגי הזה מתקיים גם באונטולוגיה של מערך זה: עובדות מומרות בחוויות, והרכבי-עובדות (או "מצבי עניינים" בלשון הטרקטטוס) מומרים ב"עובדות-על", שהרי השיחה בין החברים במהלך הטיול אינה ניתנת לרדוקציה לאוסף של עובדות המרכיבות אותה. היא מובנת כמצב עניינים בעולם, ולא כאירוע ביוגרפי.

השיחה-תוך-כדי-טיול, שהמוטו שלה הוא "הוראת אתיקה אינה אפשרית" אינה אפוא אלא שיעור באתיקה (ככל שהביטוי המתודולוגי "שיעור" אינו מובן כהרצאה של עובדות, דרך משפטים בעלי מובן המציגים את תמונתיהן) ואתיקה אינה מובנת עוד כאוסף של משפטים. לימוד אתיקה בדרך זו פירושו לעשות זאת על אף חוסר האפשרות להפיק משפטים אתיים בעלי מובן, ותוך היענות לאשליית-המובן שמשפטים אתיים לכאורה הם בעלי מובן, כמו שבהרצאה על אתיקה מרצה ויטגנשטיין "על אתיקה", אף על פי שזו חסרת מובן. כך צולח ויטגנשטיין את הפרדוקס ש"חוויה, עובדה, נראית כבעלת ערך על-טבעי", ולא באמצעות רדוקציה שלה אל הטבעי.

מהי אפוא מתודת ההוראה הנחשפת בשיחה עם בווסמה? בנקודה מסוימת במהלך השיחה מספר ויטגנשטיין כי מעולם לא הצליח לקרוא את כתביו של קירקגור באופן סדור, על אף הערכתו להוגה זה. בווסמה כותב:

הוא קיבל ממנו רמזים. הוא לא רצה לקבל את המחשבה של מישהו אחר לעוסה כולה. מילה או שתיים מספיקות לפעמים.³⁷

בניגוד לתמונה הטרקטטית, הרמז אינו חולק עם מושאו (מה שלו הוא רומז) את מבנהו הלוגי. היחס ביניהם אינו תמונתי. הרמז הוא תלוי הקשר, כלומר אין לנתקו מסיטואציית המסירה שלו. הוא נכנס לפעולה - כלומר מקבל זהות - רק בתוך מהלך של מסירה. כמובן שביחס בין הרמז לבין מה שלו הוא רומז מתקיים מצב עקרוני של חוסר היקבעות. היחס ביניהם פרוץ לפרשנויות, לאינטרסים ולשיקולים "לא לשוניים", כך שההבחנה בין שימוש נכון לשימוש שגוי ברמז אינה נתונה אפריורית (בהינתן רמז מסוים) אלא כרוכה בהערכה - אתית, לטענתי - שאמת המידה לקבלה או לדחייה שלה אינה עובדתית אלא ביוגרפית, פדגוגית. אפשר לדבר על רמז מוצלח יותר או פחות מבחינת יעילותו הפדגוגית, על כושרו להנחיל אפשרות-חיים מסוימת, אבל אי אפשר לטעון בעד ונגד יישום של רמז, כיוון שהיישום נתון מראש בתוך סיטואציה פרטיקולרית של חיים, של אדם מסוים (מקבל הרמז) בזמן מסוים. אל מול הרמז, מתבחן במהלך השיחה עם בווסמה כלי מתודולוגי אחר אשר עשוי לשמש את המורה לאתיקה, והוא העצה:

בדרך חזרה הוא [ויטגנשטיין] התחיל לדבר על הוראת אתיקה. זה בלתי אפשרי! הוא תופס אתיקה כ"לומר למישהו אחר מה לעשות". אבל איך אפשר ליעץ לאדם אחר? חשוב על מישהו שמיעץ לאדם אחר שמאובח ועומד להתחתן, ומצביע בפניו על כל הדברים שהוא לא יוכל לעשות אם יתחתן. האידיאל! איך מישהו יכול לדעת איך הדברים האלה בחייו של אדם אחר?⁸⁵

להגיד לאדם אחר מה לעשות - זה בלתי אפשרי, כלומר, את הציווי האתי אי אפשר לבטא בהיגד. המחשבה תגיע במקרה כזה אל האדם האחר כשהיא "לעוסה כולה". הרמז מאפשר לבטא את "מה שיש לעשות" שלא דרך היגד.

המחווה של הרמז אינה מניחה מודל פדגוגי של מסירה, שבמסגרתו המורה מתכוון להצביע על דבר-מה, ובורר את הביטוי המתאים כדי להציג את תמונתו, אלא התלמיד "לוקח" את הרמז בעצמו, גם בלי שזה ניתן לו במכוון על-ידי המורה, כפי שמעיד ויטגנשטיין על עצמו ביחס לקירקגור. כך קורה גם בדוגמא לרמז שמביא ויטגנשטיין לבקשת בווסמה:

הוא [ויטגנשטיין] חזר לדבר על רמזים שאנחנו לוקחים. כשהיה בן עשרים ושתיים, הוא צפה במחזה ירוד, דל. פרט אחד במחזה הזה הותיר עליו רושם עז. זה היה פרט שולי. איכרה אחת, עלובת-חיים, אומרת במחזה: "שום דבר לא יכול לפגוע בי". ההערה הזו פילחה אותו, ועכשיו הוא זוכר אותה. היא התניעה דברים. לעולם אין לדעת. הדברים החשובים ביותר פשוט קורים.

מודל המסירה הפדגוגי אינו מומר כאן במודל של "למידה אקטיבית", שלפיו התלמיד הוא שמייצר את התמונה, או "לוקח" מדברי המורה את מה שמשקף את כוונותיו שלו. מודל כזה ייוותר תמונתי, שכן היחס בין הביטוי (לאחר שנברר בידי התלמיד) לבין מושאו יהיה בכל זאת יחס טבעי, של הצבעה על עובדה - גם אם זו אינה נתונה מראש בכוונותיו של המורה.

במונחים של אקטיביות ופאסיביות - חוסר האקטיביות של המורה (להבדיל, נאמר, ממהלכו של המורה הפוזיטיביסטי, המבטא עצמו דרך הצגת תמונות של עובדות, ושמוכן ביטוי מתאפיין בהיקבעות עקרונית) אינו מומר באקטיביות של התלמיד, אלא - אם כבר - באקטיביות של הביטוי. הביטוי הוא זה שפועל, הוא ה"מפלח" את תודעת התלמיד כיצור חי, "מתניע דברים" - "פשוט קורה".

מסלול ההנעה שעוררה ההערה של האיכרה מן המחזה התגלגל והגיע אל ההרצאה על אתיקה, שם מביא אותה ויטגנשטיין כאחת משלוש דוגמאות לאתיקה, קרי חוויות שעוררו בו את הצורך להתבטא באופן חסר מובן. זוהי חוויה של ביטחון מוחלט, המעורר את הביטוי "שום דבר לא יכול לפגוע בי". המשפטים חסרי המובן שמציג ויטגנשטיין בפני קהל שומעיו בקיימברידג' ב-1929, במטרה להדגים את הנטייה לדבר אתיקה, יכולים לשמש כרמז:

כל מי מאיתנו, ואני בכללם, שעדיין מתפתים להשתמש בביטויים כמו "טוב מוחלט", "ערך מוחלט" - וכו' - מה יש בדעתנו ומה אנחנו מנסים לבטא? בכל פעם שאני מנסה להבהיר זאת לעצמי, אך-

Wittgenstein, *Philosophical Occasions*, p. 40.

Waismann, *Ludwig Wittgenstein and the Vienna Circle*, p. 50.

טבעי הוא שאעלה בזיכרוני מקרים שבהם הייתי משתמש בוודאות בביטויים אלה [...] במקרה שלי, תמיד קורה שהמושג של חוויה אחת מסוימת מציג את עצמו בפני. לכן, במובן מסוים, זוהי החוויה שלי פר-אקסלנס, וזו הסיבה לכך שכאשר אני מדבר אליכם, אני משתמש בראש ובראשונה בחוויה הזו כדוגמא.³⁹

ההרצאה וספר הפילוסופיה הן צורות פדגוגיות שבאופן מסורתי נושאות משמעות תמונתית, ומשמשות את מחולליהן כדי להעביר "שיעורי אתיקה" שהפדגוגיה שלהם אינה אתית במובן העל-טבעי שאני מדבר עליו, אלא טבעית. שיחת חברים תוך כדי טיול, צפייה במחזה "ירוד", הליכה לקולנוע - כל אלו הן צורות פדגוגיות שמאפשרות את אופן המסירה הייחודי לרמו, שבמסגרתו המסירה נעשית כבדרך אגב, ללא תלות בכוונות (של המורה או התלמיד). היא אינה כרוכה בייצור תמונה של עובדה טבעית, שה"סימן" (הרמו) הפעיל בה - הסימן החי - מפלח את שומעו ומתניע אותו לפעולה לא פחות מן הנמען שלו. אם "תמונה מצטלבת" - דיוקן גלטוניאני - היא דוגמא אחת למבנה על-תמונתי בעל איכות של אשליית מובן (אשליית תמונה של עובדה), שעם זאת אין הוא תמונתי (טבעי), הרי שהתמונה-הנעה, הקולנוע, הוא דוגמא נוספת לכך. את סרט הקולנוע אפשר לפרוט לכאורה למרכיביו התמונתיים, כך שכל תמונה תהווה ייצוג של עובדה, כמו שאת המשפטים חסרי המובן אפשר לכאורה לפרוט למשפטי עובדה. זהו המובן ה"יחסי" של ביטויים כמו "טוב" ו"ראוי", שאותם פוסל ויטגנשטיין בהרצאה על אתיקה כלא-אתיים. הפריטה הזו יש בה משום התנגדות לפיתוי להותיר את חוסר המובן בחוסר מובנותו, ובאי ההכרה בכוחו האקספרסיבי. כמו הדיוקן המורכב, הממיר את היחס של "זה לצד זה" (בין תמונות של אינדיבידואלים, קרי עובדות בדידות, האופייני לפרקטיקה של מדען-הטבע הפורש את העובדות זו לצד זו כדי לחלץ מתוכן את המשותף להן, ולהגיע בדרך זו אל האוניברסל, המושג) ביחס של "זה על גבי זה", כך ממירה אותו התמונה-הנעה ביחס העקיבה בזמן אשר אינו מאפשר לצפות בשתי תמונות (של שתי עובדות) במקביל.

בהקשר אחר, בשיחה שמנהל ויטגנשטיין עם החוג הווינאי בשנת 1930, הוא אומר על הקולנוע:

אני רוצה להשתמש בדימוי ישן: פנס קסם. זה לא הפסקול שמלווה את הסרט, אלא המוסיקה. הפסקול מלווה את רצועת הסרט (הפילם). המוסיקה מלווה את הסרט.

| | | | | | |
|--|--|--|--|--|-----------|
| | | | | | רצועת סרט |
| | | | | | פסקול |

| | | | |
|------|--------|-------|-----------|
| סרט | מוסיקה | פסקול | רצועת סרט |
| עולם | שפה | ? | ? |

השפה מלווה את העולם.⁴⁰

בשפה הטבעית אי אפשר לומר שהשפה מלווה את העולם, אלא רק לבטא זאת באמצעות עצם קיום השפה, כמו שביחס לסרט הקולנוע אפשר לומר רק שהפסקול מבטא את רצועת-הסרט. האמירה שהמוסיקה מלווה את הסרט מראה (ומשמיעה) את עצמה באמצעות "עצם קיום הסרט". כדי לבטא את האתיקה, יש "להביא" או להנחיל את עצם קיום השפה, על מנת להציג את היותה מלווה את העולם, ולא קיימת כדבר בתוכו. הפדגוגיה היא הפרקטיקה שבאמצעותה מובאת השפה כולה. באמצעותה מובא - או מונחל - "עצם קיומה". מהי אפוא הפרקטיקה שבה "מביאים" או "מנחילים" את "עצם קיום הקולנוע" (את "זה שיש קולנוע"), אם לא ההליכה אל הקולנוע?

מאפיין מהותי של תמונות-על, כמו הדיוקן המורכב (הצטלבות של תמונות) או התמונה הנעה (סרט הקולנוע) הוא חוסר האפשרות לשכפל את מחוות המסירה של עובדת-על באמצעותן. זהו אותו חוסר היקבעות של משמעותן - של האפקטיביות שלהן - שהזכרתי קודם. שתי מחוות מסירה של תמונת-על (שתי מחוות פדגוגיות של הנחלת חיים באמצעותן) ישאו ערכים שונים בהתאם למיקומן במרחב הביוגרפי של המסירה, כלומר בהתאם לזהות המורה, התלמיד וסיטואציית המסירה. מאפיין זה נובע מכך שעובדות-על אינן שייכות למרחב "העולם". כמו עובדות, הן אינן טבעיות אלא שייכות למרחב שאני קורא לו "חיים". תמונת-על אינה סך מרכיביה התמונותיים הבדידים, ויתרה מזאת, באופן מהותי אין לה מרכיבים תמונותיים בדידים, כלומר אפשר לפרוט אותה למרכיביה הבדידים רק במחיר של ויתור על רכיב-המשמעות העל-תמונתי שלה, או במונחי ההרצאה על אתיקה, במחיר של רדוקציה שלה לעובדות, דרך פרשנותה כבעלת "מובן יחסי".

ברצוני לסיים בדוגמא אחרונה לתמונת-על שאין דרך לפרוט למרכיביה התמונותיים, ובכך מתמצה ערכה, או האתיקות שלה. דוגמא זו לקוחה אף היא מתייעוד השיחות של בווסמה עם ויטגנשטיין. הוא מוסר את האנקדוטה הבאה שוויטגנשטיין משמיע ביחס לפרופסורים של קיימברידג', לאחר שתיאר באוזניו את האופן שבו מלחמת העולם הראשונה "הרסה אנשים רבים כל-כך":

היה בקיימברידג' סטודנט הונגרי שנשלח לביתו כשפרצה המלחמה. הוא נפל בקרב כחייל הונגרי. כשהמלחמה הסתיימה, עמדו לקבוע לוח על הקיר עם שמותיהם של כל אלה שנפלו למען ארצם. גם שמו של האיש הזה היה ברשימה. התקיימה פגישה בעניין, ומי מחה על כך ששמו ברשימה אם לא הפרופסור לאתיקה! אז יש עכשיו בקיימברידג', בקפלת כרייסט, לוח הנושא את שמו של הסטודנט ההונגרי הזה, לבדו, רחוק מכל השאר. במוות!"

נקודת המוצא לפענוח הרמוז שמפנה ויטגנשטיין אל בווסמה, באוקספורד שלאחר מלחמת העולם השנייה, טמונה בעיני בדמותו של הפרופסור לאתיקה - האתיקון המקצועי, מדען-הטבע - המבקש לגרוע מן הלוח, שיעד להוות תמונה של "רשימת הנופלים למען ארצם" את שמו של הסטודנט ההונגרי. הבוז בדברי ויטגנשטיין כלפי הפרופסור עולה ברמיזה. הוא אינו "טוען" אותו, אלא נותן לו לעלות כפי שאתיקה עולה דרך השימוש בביטוי לשוני - לא כפי שתוכן (תמונתי) "עולה" מתוך משפט, אלא כפי שערך "עולה" במהלך חיים.

ויטגנשטיין אינו חושף את עמדתו ביחס לדילמה האתית שהאנקדוטה הזו מציגה, שאפשר לנסח כשאלה כיצד יש לפרש את הביטוי "נפלו למען ארצם", או האם גם מי שנפלו למען ארץ אויב ראויים להיכלל ברשימה זו. הרי עצם הצגת השאלה כ"דילמה" (כפי שוודאי אירע במהלך פגישת הפרופסורים שוויטגנשטיין מזכיר) מחמיצה את המשמעות האתית של מקרה זה, כלומר את הניסיון לפרוט אותו לעובדות ולהכריע בו כפי שמכריעים בוויכוח עובדתי אודות מצבי עניינים טבעיים (האם ה"ארץ" שלמענה נפלו המונצחים צריכה להיות מפורשת כשם הפרטי "ארצנו", או כביטוי האינדקסיקלי "ארצם באשר היא"?). המחאה של הפרופסור לאתיקה מבטאת חוסר הבנה ביחס למקומה של האתיקה אל מול הרגע הביוגרפי/היסטורי שבו עמד להיקבע הלוח על קיר הכנסייה בקיימברידג': הוא מניח כי אפשר לגרוע שם אחד מן הרשימה תוך שימור זהותו של השלט, ובכך הוא מבטא תפיסה של הרשימה כתמונה של המציאות - שעל כן אפשר לגרוע ממנה מרכיב אחד תוך שימור ערכם/מובנם של שאר המרכיבים. האתיקה, לפי תפיסה זו, היא המדע או הכלכלה של הרכבת התמונה המשקפת טוב יותר את העולם, כלומר מדע ברירת העובדות הראויות לייצוג בתמונות.

את העמדה האתית שוויטגנשטיין מוסר באמצעות הסיפור הזה אי אפשר - בהגדרה - לבטא בתמונה, ולכן אין אף וריאציה של לוח הנצחה שתבטא את העדפתו נכונה (לוח אחד שיציג את כל השמות, בריטיים וזרים כאחד; שני לוחות נפרדים; לוח יחיד שעליו שמות הנופלים הבריטים בלבד - אלה ודאי האפשרויות שנידונו באותה פגישה בקיימברידג'). תמונת-העל המבטאת את העמדה האתית של ויטגנשטיין ביחס לדילמה-לכאורה זו היא הסיפור, או ליתר דיוק מחוות המסירה של הסיפור לבווסמה במהלך הטיוול. סיפור זה מכיל את כל שלוש(?) האפשרויות ל"פתרון" הדילמה, או את כל התמונות/לוחות בכפיפה אחת: לוח ממשי (המפוצל) לוח מדומיין (משותף) ולוח מדומיין נוסף (על טהרת הנופלים הבריטים). המרחב שבו אפשר להציג שלוש תמונות אלה יחדיו אינו "עולם", שבו אפשר לכל היותר להציב "זו לצד זו" כאפשרויות לבחירה (כמו שעשו אולי הפרופסורים במפגשם בקיימברידג'), שכן היחס של התמונה המשולשת אל העולם אינו יחס של ייצוג, אלא - לכל היותר - סימון של טווח אפשרויות המוציאות זו את זו. אני מבקש לטעון כי זהו מרחב החיים. כלומר, רק במהלך של חיים - ובמקרה זה טיול - אפשר לפרוש את שלוש האפשרויות בכפיפה אחת, על כמעין לוח-על. את הטענה כי טעותו של הפרופסור לאתיקה מקורה בחוסר הבחנה באי הרלוונטיות של העולם (הטבעי) ושל מכלול העובדות המרכיבות אותו לצורך זיהוי המרכיב האתי של המקרה, וכי מכאן נובעים חוסר ההבנה שלו את הדילמה, והדומרה שלו לפתור אותה כפי שפותרים בעיה במדעי הטבע, אי אפשר להציג כטיעון, כלומר לבטא באמצעות משפט בעל מובן. היא מבוטאת בשיחה במילת הסיום רוויית האכזבה של ויטגנשטיין מן "הפתרון" שמצאו "המדענים" לבעיה: "במוות!", כלומר, תוך התעלמות מן החיים. האתיקון המקצועי גרע מן הלוח (בבחינת רמו, או נשא-משמעות אתי) את חיותו, את יכולתו לפלח את התודעה של התלמיד לאתיקה, לעורר בו מחשבה. הוא הרג אותו - וניסה להפוך אותו להרכב של תמונות שאפשר לגרוע ממנו מרכיב תמונתי אחד, תוך שימור הכוח האקספרסיבי שלו. הוא נכשל בזיהוי החיים כמרחב הרלוונטיות

James C. Klagge (2001). 42
Editor's Preface, *Wittgenstein:
Biography and Philosophy*.
Cambridge: Cambridge
University Press, p. XI.

והמשמעות של הלוח, וכך הותיר את הסטודנט ההונגרי - שבעיני האתיקון קיומו, חייו ומותו לא היו אלא עובדה במציאות, שהרשימה היא תמונתה - לבדו במוות. העניין כאן איננו חוסר התאמה בין הביטוי (הלוח) לבין העולם, כלומר לא זה מבחן האמת שהשלט המפוצל כשל בו, אלא חוסר התאמה לחיים. אם תרצו - יש כאן בחירה במרחב-משמעות שאינו מתאים, כי הוא אינו מרחב משמעות של חיים. מבחן האמת של ביטוי אתי הוא מחירו במטבע של חיים, ולכן המוות הוא המחיר המקסימלי שאפשר לגבות. את טווח הערכים שמציעים החיים מסמנת הביוגרפיה, והערך "המוחלט" - זה שבהרצאה על אתיקה מתעקש ויטגנשטיין להמשיך לנסות (ולאיכשל) בביטוי באמצעות השפה, וש"השתוממות על עצם קיום העולם" (*wonder at the existence of the world*) או "ראיית העולם כנס" (כלומר, כדבר שאי אפשר לפרוט לעובדות, ומניה וביה גם לא למסור באמצעות תמונה) הוא הדוגמא הפרדיגמטית שלו - הוא חיים מלאי קסם (*wonderful*), כפי שהעיד ויטגנשטיין על חייו במילותיו האחרונות והמפורסמות על ערש דווי, באפריל 1951: "Tell them I've had a wonderful life", דברים שכוונו אל חבריו - וביניהם המוציאים לאור של עזבונו - ונאמרו אולי גם, כפי שמציע קלאג,⁴² כהידהוד לשם סרטו של פרנק קאפרה משנת 1946.

עודפות אנכית ועודפות אופקית (התגלות כקולנוע והתגלות כצילום)

יואל רגב

1 "Daher müßte man die Wissenschaft vom Überfluß erfinden, wenn sie nicht seit jeher bestände - denn sie ist keine andere als die Theologie" (Ernst Jünger (1979). "Das Abenteuerliche Herz", *Sämtliche Werke*. Stuttgart, Bd. 9, p. 311).

2 בדיון על ההתגלות אצל מאריון אתייחס בעיקר אל הטקסטים הבאים:

Jean-Luc Marion (2005). *Le visible et le révélé*. Paris: Cerf (במיוחד שני הפרקים הראשונים, אשר נדפסו בתור מאמרים נפרדים, ב-1989 וב-1992, ומהווים שלבים ראשוניים בכינונם של מושגי "ההתגלות" ו"הפנומן הרווי").

Jean-Luc Marion (1997). *Etant donné*. Paris: PUF ספר 4 וסעיפים 23 ו-24, שבהם מפותחת טופיקה של פנומן רווי תוך כדי שינוי חשוב ביחסים בין הפנומן הרווי לפנומן ההתגלות). Jean-Luc Marion (2001). *De surcroît*. Paris: PUF (תרגום עברי: ז'אן-לוק מאריון (2007). *על העודפות*. תל אביב: רסלינג)

3 על אודות הפנומנולוגיה כמימושה של ההתגברות על המטפיזיקה ראו, למשל: Jean-Luc Marion (1989). *Réduction et donation*. Paris: PUF, pp.7-11.

...מן הראוי להמציא את מדע העודפות – אלא אם כן המדע הזה כבר קיים מזמן, שהרי המדע הזה איננו אלא תיאולוגיה, כתב ארנסט יונגר.¹ ואנו נוסיף: את התיאולוגיה הזו עדיין יש צורך להמציא – שהרי אם מדע העודפות הוא אכן תיאולוגיה, אין זו אלא תיאולוגיה של העתיד לבוא, תיאולוגיה של האימננטיות, תיאולוגיה החושפת את המכניזמים המכוננים את השדה האלוהי, ובכך מאפשרת חילון מוחלט.

בדפים הבאים אנסה לבצע צעדים ראשוניים במדע הזה, ולהניח יסודות לכינון האנליטיקה של העודפות. המהלך יכלול שלושה שלבים: 1. בירור מקומה של העודפות בפנומנולוגיית ההתגלות של ז'אן-לוק מאריון. 2. חשיפת פעילותה המצרפת של מכונת העודפות המתגלה בשני מישורים, כמארגנת מחדש הן את עברה של המחשבה והן את ההווה שלה. 3. שרטוט קווים להבהרת ההבחנה הראשית באנליטיקה של העודפות: הבחנה בין עודפות אנכית לעודפות אופקית, דרך דיון בשני ספרים של ז'יל דלז על הקולנוע. כאשר מתקרבים אל אזורי מחשבה חדשים, בתחילה מראם עמום, ושתי יבשות נפרדות יכולות להיראות מרחוק כישות אחת. אין בכך פגם. בשלב הגילוי, עצם סימונו של תחום חדש על המפה דורש מאמץ קונספטואלי עליון, ויש בו משום הישג. אך בשלב מאוחר יותר, כשנמצאים כבר בלבו של האזור שקודם נצפה רק ממרחקים, מידת הדיוק של המפות הישנות כבר אינה מספקת. חדות הראייה גדלה, ומיצר הים המפריד בין יבשות עשוי להתגלות כדרך המעבר היחידה אל אוקיינוס חדש ובלתי מוכר.

1. את מעמדו של מושג ההתגלות בפילוסופיה של מאריון בשני העשורים האחרונים ניתן לסכם בשתי קביעות: 1. רק פנומנולוגיה מאפשרת להפוך את ההתגלות למושא של החשיבה. 2. רק פנומנולוגיה שחושבת את ההתגלות היא פנומנולוגיה אמיתית, הנאמנה לעקרונות היסוד שלה ומממשת את הפריצה הפנומנולוגית. במילים אחרות, הפנומנולוגיה של ההתגלות מהווה ניצחון כפול, התגשמותם של שני חלומות, סיכום מוצלח לשתי שרשראות של כישלון: מצד אחד, כישלונותיה החוזרים ונשנים של המטפיזיקה לחשוב את ההתגלות, ובאופן רחב יותר את הדת (כיוון שכפי שאראה מיד, ההתגלות מהווה את הצורה העליונה של הדת ואת מהותה באשר היא), ומצד שני, כישלונה של הפנומנולוגיה להפוך מאפשרות לממשות. יש לשים לב כי דווקא הפנומנולוגיה, המימוש האולטימטיבי של המודרניות ושל האימננטיות, ההשלמה המוחלטת של ההתגברות על המטפיזיקה,³ היא המאפשרת להתגלות להופיע בצורתה האותנטית. המודרניות האימננטית אינה נוגדת את הדת בצורתה הרדיקלית והפנימית ביותר – היא

זו המאפשרת לה, לראשונה, להיחשב במלוא הרדיקליות שלה ובכל פנימיותה. לא די בכך שאל הגרעין הפנימי של הנצרות ניתן להגיע באמצעות הגישה המטריאליסטית, אלא שהגישה המטריאליסטית היא גם הדרך היחידה להגיע אליו. קביעה זו, המשותפת ל"מטריאליזם של החסד" של אלן באדיו ול"מטריאליזם ברוחו של פאולוס הקדוש" של ז'יז'ק,⁴ יכולה לבטא גם את עמדתו של מאריון – אם רק נחליף את האימננטיות המטריאליסטית באימננטיות פנומנולוגית.⁵

מהו המכניזם של ניצחון כפול זה? נתחיל מהניצחון הראשון. הפנומנולוגיה מצליחה במקום שבו נכשלה המסורת המטפיזית כולה לפניה, דווקא כיוון שאין היא מטפיזיקה. היא מצליחה כיוון שהעיקרון המטפיזי המרכזי, עקרון הטעם המספיק, מוחלף אצלה בעיקרון אחר: העיקרון הפנומנולוגי של כל העקרונות.⁶

מדוע חוסם עקרון הטעם המספיק את הדרך אל ההתגלות? כאן אנו מגיעים לאפיון המרכזי של ההתגלות, שבלעדיו אין אפשרות להבין את מקומה של שאלת ההתגלות במחשבתו של מאריון. ההתגלות לפי מאריון היא התאפשרותו של הבלתי-אפשרי, ההופעה בתוך ההתנסות של דבר-מה החורג מגבולות ההתנסות, ואשר אי אפשר לתת הסבר לקיומו בהסתמך על יסוד תוך-ניסיוני או תוך-עולמי כלשהו.⁷

הבלתי-אפשרי ניתן, הוא הופך לאימננטי, אך יחד עם זאת הוא שומר על מעמדו כבלתי-אפשרי. שני מרכיבים אלו מהותיים להבנת תופעת ההתגלות: מצד אחד, זהו דבר הנחוה בהתנסות ממשית. הוא קיים בתוך העולם ונגיש לכולם, ולא רק לכת סגורה של יחידי סגולה. מצד שני, למרות כל נגישותו ועולמיותו, הוא נותר חוץ-עולמי, וחורג מגבולות האפשרי.

ודווקא עם העולמיות החוץ-עולמית הזו של ההתגלות אין המטפיזיקה מסוגלת להתמודד. הפילוסופיה המסורתית מציבה את הדת לפני בחירה: לזוטר על כל ניסיון של המשגה והבנה עצמית ולהישאר עם הבלתי-אפשרי אך ללא מחשבה, או לחליפין לחשוב את עצמה, אך במחיר ויתור על הבלתי-אפשרי, כלומר על ההתגלות, כלומר על הדבר המהותי ההופך את הדת למה שהנה. זאת ההנחה הבסיסית של המטפיזיקה, כי "אי אפשר להתנסות באפשרות של דבר שהוא בלתי-אפשרי."⁸ הנחה זו נובעת ישירות מכך שעקרון הטעם המספיק הוא עקרון היסוד של המטפיזיקה.

4 ראו:

Alain Badiou (1997). *Saint Paul, la fondation de l'universalism*. Paris: PUF, p. 70; Slavoy Zizek (2003). *The Puppet and the Dwarf*. Cambridge, Mass.: MIT Press, p. 6
על האסטרטגיה של הקונצפטואליות המשותפת שבמרכזה עומדת האימננטיות של החסד, השוו:
Adam Miller (2008). *Badiou, Marion and St. Paul*. London: Continuum.

5 לכאורה, המטרות של שלושת הפרויקטים שונות וגם הפוכות: ז'יז'ק ובאדיו שואפים לבצע את החילון הרדיקלי, "להוציא את מושג החסד מכלאו התיאולוגי" (השוו באדיו, שם); ואילו מאריון הוא אחד הנציגים הבולטים של מה שדומיניק ז'ניקו כינה "המפנה התיאולוגי" של הפילוסופיה הצרפתית. ראו:

Dominique Janicaud (2001). *Le tournant theologique de la phenomenologie francaise*. Combas : L'Eclat
במטרות ובעמדות משני ביחס למכניזם המחשבתי הפועל בשלושת המקרים, וקובע את גבולותיו של השדה המחשבתי המשותף לז'יז'ק, מאריון ובאדיו: המכניזם של הפילוסופיה של הניצחון, המבטיח את אפשרותו של הבלתי אפשרי כהינתנות של הבלתי-ניתן בתור עודפות (וראו סעיפים 3 ו-4 בהמשך). לאמיתו של דבר, ההבדל בין החילון הרדיקלי לתיאולוגיזציה המוחלטת אינו גדול כפי שנציגי שני המחנות אולי היו רוצים שיהיה, ועובדה זו היא רק סימפטום של האמביוולנטיות העמוקה המהווה חלק בלתי נפרד מכל ניסיון לזהות בין האפשרות של הבלתי-אפשרי להינתנות של הבלתי-ניתן. מאריון מציג ניסיונות חוזרים ונשנים להבחין בין התגלות תיאולוגית-טרנסצנדנטית להתגלות כמושא של פנומנולוגיה, שתוקפם מתערער כמעט באופן מיידי. השוו למשל לספר נוסף של מאריון,

המכיל עדות נוספת לאמביוולנטיות זו:

Marion, *De Surcroît*, pp. 32-34; 62-63.

אותה בעייתיות שאפיינה את הרעיון של המודרניות כ"ברית השלישית", או כגילוייה של "תורה דאצילות" אצל לסינג והגל מחד גיסא, ושלוש מאידך גיסא, חוזרת גם אצל באדיו, ז'יז'ק ומאריין: הניצחון של העתיד על העבר (תיאולוגיה אינה אלא הכנה של המודרניות) והניצחון של העבר על העתיד (המודרניות אינה אלא מימוש של התיאולוגיה), מתגלים כהפיכים וכנוטים להתמזג.

6 ראו:

Marion, *De Surcroît*, pp. 14-22, 37-40.

7 השוו שם, עמ' 14.

"Der Satz vom Grund".
Gesamtausgabe, Bd. 10,
Frankfurt: a. M., Vittorio
Klostermann.

12 שם, עמ' 36-37.

13 Marion, *De surcroît*, p. 18.

8 שם, עמ' 16.

9 שם, עמ' 37. מאריון מצטט כאן את הנוסח הלייבניציאני מסעיף 7 של עקרונות הטבע והחסד.

10 השלטה זו של מסוגלות אנושית מסוימת על שדה הניתן, והמאבק נגדה, תופסים מקום מרכזי במחשבתו של מאריון מאז ראשיתה. כבר ב-1982, בספר *Dieu sans l'être* מופיעה תמה זו בדיון על ההבחנה בין שני מודוסים של רפרזנטציה: אלילי ואייקוני. מהותו של המודוס האילילי טמונה דווקא בכך, שההופעה האלוהית כאן נמדדת ונקבעת מראש בהתאם לטווח השגתה של יכולת אנושית מסוימת. במקרה של אליל קלאסי מדובר על יכולת הראיה, אך מאריון עובר ממנו לאליל קונצפטואלי - כאן התודעה והיכולת להכיר היא הקובעת מידה וגבול למה שיכול להופיע. גם חשיבה היידגריאנית (והמחשבה של תומאס אקווינאס - שלגביו אומנם שינה מאריון את דעתו מאוחר יותר, והשוו: Jean-Luc Marion (1995). "Saint Thomas d' Aquin et l' onto-théo-logie". *Revue Thomiste*, מהווה סוג של "אלילות": שכן ההגדרה של ההופעה האלוהית, והופעה בכלל, כהופעה של הוויה, פירושה גם קביעת גבולותיה מראש בהתאם לנקודת המבט האנושית (על כך ראו בהמשך). החשיבה האיקונית, לעומת זאת, צריכה לאפשר, באמצעות הפיגורה של המתת, לדבר על האל מעבר לכל התאמה למסוגלות אנושית כזו או אחרת, גם מעבר לגבולותיו של ההבדל האונטולוגי.

11 אין ספק כי הדיון הזה על עקרונות הטעם המספיק מבוסס כולו על הניתוח ההיידגריאני, אשר נרמז גם דרך ציטוטים סמויים רבים (למשל איזכורו של הוורד, ה"פורח ללא מדוע" בשירו של אנגלוס סילזיוס - אחד הדימויים המרכזיים בפרשנות ההיידגריאנית). ראו: Martin Heidegger (1979).

עקרונות הטעם המספיק, "העיקרון הגדול" הלייבניציאני, קובע כי "דבר אינו קורה בלי שניתן יהיה [...] לספק סיבה מספקת שתקבע מדוע הוא כזה ולא אחר." מבחינת מאריון, פירוש הדבר הוא כי כל יש ייחשב לקיים (או ללא קיים) במידה שבה ניתן לתת לקיומו סיבה בת-המשגה, *causa sive ratio*. במילים אחרות, גבולות הניתן נקבעים לאור דרישותיה של יכולת אנושית מסוימת, של היכולת להכיר.¹⁰ זכות הקיום של ההופעה איננה מבוססת על עצם הופעתה, אלא זקוקה לאישורה של אינסטנציה אחרת, שבעצמה איננה ניתנת בהתנסות, אלא קובעת מראש את גבולותיה.¹¹ המימוש המושלם של ההשלטה הזו של יכולת להכיר על ההתנסות, מצוי בקביעה הקאנטיאנית כי ההיות-אפשרי פירושו היות תואם את התנאים הפורמליים של ההתנסות, כאשר תנאים אלו נקבעים, בחשבון אחרון, על פי דרישותיו של השכל, הזקוק להומוגניזציה בסיסית של המציאות על מנת שיוכל ליצור מושגים ולקבוע שיפוט.¹²

המטפיזיקה מכירה רק בפנומנים שבהם גוברת האינסטנציה על האינטואיציה. גבולות ההתנסות נקבעים על ידה כך שרק מה שניתן לחישוב וצפייה מראש נכלל בתוכם. התנאים שהתופעה צריכה לעמוד בהם כדי להיחשב ליש מונעים את הופעתו של כל אירוע בלתי צפוי, המגדיר מחדש את המעמד של "מושא ההתנסות". כיוון שכך, ההתגלות ה"קיימת ללא מדוע", שמקורה מחוץ לכל מכלול של התנסות עולמית, בהכרח עוברת "דיסקואליפיקציה מטאפיזית": אפשר אולי להאמין בה, אך אי אפשר לחוות אותה ולהתנסות בה בתור מה שהיא - הבלתי-אפשרי שהתאפשר.

אם הפנומנולוגיה מצליחה לחשוב את התופעה של הדת באופן אדקוטי, בלי לבטל את מהותה הפרדוקסלית הבאה לידי ביטוי בעולמיות הלא עולמית של ההתגלות, הצלחתה נובעת מכך שהיא מוותרת על עקרונות הטעם המספיק לטובת עיקרון רגולטיבי אחר - "עקרונות כל העקרונות" ההוסרליאני, הקובע כי "יש לקבל כל דבר שמציג את עצמו לפנינו באינטואיציה ראשונית כפי שהוא נותן את עצמו, אך רק בגבולות שבהם הוא נותן את עצמו."¹³ מהותה של "הפריצה הפנומנולוגית", של "החזרה לדברים עצמם", היא "שחרור הפנומנאליות של הפנומן", חילוצה של ההופעה מן הכפיפות לכל קריטריון חיצוני באשר הוא, וויתור על כל ניסיון לקבוע מראש את גבולות מה שיכול להינתן.

14 זוהי תוצאה של רה-
אינטרפרטציה של המסורת
הפנומנולוגית שמאיריון מבצע
ברדוקציה והינתנות, ראו:
Marion, *Réduction et donation*,
passim.
אנו נשחרז כאן רק את מסקנותיה
המרכזיות.

האפשרות הבלתי אפשרית של ההתגלות הוגדרה עד עתה באופן שלילי: כמרד בעקרון הטעם המספיק. חשיבתה של ההתגלות כתופעה "ללא מדוע" דורשת את ביטולו של עקרון הטעם המספיק - וביטול זה מתממש בפריצה הפנומנולוגית. אך כפי שכבר צוין, טענתו של מאיריון רדיקלית הרבה יותר. אין מדובר בכך שהפנומנולוגיה מאפשרת את קיומה של הפילוסופיה של הדת תוך שהיא חושפת "אונטולוגיה רגיונלית", הנשלטת בידי תופעה בסיסית של התגלות - לצדן של אונטולוגיות רגיונליות אחרות, נניח של המדע או האמנות. על מנת שעקרון כל העקרונות יתממש, חייבת הפנומנולוגיה להיות פנומנולוגיה של התגלות. בירורה של טענה זו יאפשר להבהיר גם את המשמעות החיובית של ההתגלות: לאפשרות הבלתי אפשרית כ"חוסר יסוד" תצטרף כאן אפשרות בלתי אפשרית כעודפות.

2. גילוי הפנומנאליות של הפנומן, ושחרורו של המופיע מכל הגבלה חיצונית, היו מראש המטרות המרכזיות של הפריצה הפנומנולוגית.¹⁴ ואמנם, פריצה זאת לא נשלמה - לא אצל הוסרל ולא אצל היידגר. הפנומנולוגיה אמנם חוזרת לדברים עצמם, אך בניסיונו היומיומי אנו שבוים בידיה של "ההנחה הטבעית", אשר אינה מאפשרת לנו לראות את הדברים כפי שהם, כלומר לתת דין וחשבון על כך שכל מושא של ההתנסות יכול להפוך למה שהוא, כלומר למושא של התנסות, רק בתנאי שיינתן בצורה זו או אחרת - בלי שנראה אותו, נשמע אותו, ניזכר בו, נהיה מוטרדים על ידו או ניסוג מפניו בפחד. תודעתנו היומיומית שקועה במושאים - ועל כן היא מתעלמת מן העובדה כי אופן ההינתנות של הניתן הוא חלק של המציאות שאינו חשוב פחות מאשר הניתן עצמו.

Εποχή, ההשהיה של הרדוקציה הפנומנולוגית, נועדה להתגבר על ההנחה הטבעית הזו, על "הדעה הקדומה" הגורמת לנו לתפוס מישור מסוים של ההתנסות שלנו כ"ממשי יותר" ממישור אחר - ולמעשה להתעלם לגמרי מזה האחרון, לדלג על אופן הינתנותו (donation) של הניתן בדרכנו אל התוכן הניתן בעצמו. החזרה אל הדברים עצמם מתאפשרת רק משעה שאנו מפנים את תשומת לבנו אל מה שבדרך כלל מתעלם מאיתנו. בניסיונו היומיומי אנחנו מבצעים ללא הרף "קפיצות דרך" - והרדוקציה מטרתה להפנות את תשומת ליבנו לעובדה זו, ולאפשר לנו להכיר את מושאי הניסיון כפנומנים, כלומר כמה שבאופן מהותי מופיע ונותן את עצמו.

ואמנם, על מנת שהחזרה אל הדברים עצמם תתבצע באמת, ההינתנות, כלומר ההופעה של הפנומן, צריכה להפוך למושא של תשומת לבנו דווקא כפי שהיא נתונה לנו בהתנסותנו - כלומר בתור הנעלם והמתחמק, משהו "מדולג" עליו בקפיצה. כך מפרש מאיריון את הביקורת שהפנה היידגר כלפי הוסרל: הפנומן ההוסרליאני הוא "שטוח", כלומר הפנומנאליות כאן אינה נחשפת בתור מה שהיא, כיצאיה מן ההיעלם לגילוי, יציאה אשר כשלעצמה אף פעם אינה גלויה מעצם היותה "יציאה"; ואמנם הקפיצה הופכת למושא של תשומת הלב אך ורק בנקודת הסיום שלה. הוסרל מנסה לחשוב את הפנומנאליות של הפנומן, אך הוא חושב אותה במסגרת החיפוש אחר מקורות האוידינטיבות. דבקתו באידיאל של "המדע החמור" גורמת לו להגדיר את הפנומנאליות הזו כ-Selbstgegebenheit, כהינתנות עצמית ודאית של

15 כך מפרש מאריון את משמעות הטענה ההיידגריאנית כי אופן קיומו של פנומן התודעה לא זוכה לחקירה ראויה אצל הוסרל: הרדוקציה הטרנסצנדנטלית מגדירה את הפנומנאליות כהינתנותו של עולם הפנומנים הטרנסצנדנטי לתודעה אימננטית טרנסצנדנטלית טהורה, בלי שאופן הינתנותה של זו האחרונה יהפוך למושא של שאלה. השוו לדיונו של היידגר בסעיף 13 של "פרולוגומנות להיסטוריה של מושג הזמן":
Martin Heidegger (1979).
"Prolegomena zur
Geschichte des Zeitbegriffs".
Gesamtausgabe, Bd. 20,
Frankfurt a.M.
הטענה האחרונה אינה מדויקת: הוסרל אכן חוקר את מודוס ההינתנות של התודעה הטרנסצנדנטלית, ונותן לו כמה גדרות ואפיונים שונים (היידגר מונה ארבעה), אלא שלטענתו (וגם לפי מאריון), כל האפיונים האלה אינם מספקים, שכן אין הם מצליחים לגעת בשאלה המרכזית: שאלת אופן קיומה של התודעה - או, כפי שמאריון מפרש זאת, שאלת הפנומנאליות של פנומן התודעה באשר הוא.

האובייקט בעבור התודעה. השאלה על אודות הפנומנאליות כבר הוכרעה מראש¹⁵ וגם לאחר שעקרונות הטעם המספיק הוחלף בעקרון כל העקרונות, השליטה הפנימית של המטפיזיקה נמשכת - שכן גבולות ההופעה נקבעים על-ידי דרישותיה של היכולת האנושית להכיר.

לעומת זאת, אם הפנומן ההיידגריאני הוא פנומן "עמוק" - אין זאת אלא בגלל שהיידגר מנסה להסב את תשומת ליבנו אל אותו מומנט של "הופעה מתוך היעלם", המכונן את הפנומנאליות של הפנומן. ואם שאלת ההוויה הופכת לשאלה המרכזית של הפנומנולוגיה - הרי זה רק בגלל שאליבא דהיידגר, למעשה זו אותה השאלה: כי לתת דין וחשבון על הפנומנאליות של הפנומנים פירושו לתאר את אופן קיומם, כלומר את אופן היותם פנומנים. באופן זה, אונטולוגיה פונדמנטלית לא רק מגדירה מחדש - ובאופן שונה מהפנומנולוגיה הטרנסצנדנטאלית של הוסרל - את תפקידה ואת משימתה של הפנומנולוגיה. במונח מסוים, ההפך הוא הנכון: היידגר לא מבין את תפקידה של הפנומנולוגיה אחרת מן האופן שבו הוסרל הבין אותו: בעיני שניהם הפנומנולוגיה צריכה לגלות את אופן הינתנותו של הפנומן - את הפנומנאליות שלו. אלא שמבחינת היידגר, דווקא את התפקיד הזה אין הפנומנולוגיה הטרנסצנדנטאלית מסוגלת למלא.

במסגרת האונטולוגיה הפונדמנטלית של היידגר, התמדה המרכזית של הפנומנולוגיה מתגלית כאקספליקציה של הפנומנאליות של הפנומן, בתור "בלתי ניתנת", כיצאיה מהיעלם. לפי מאריון, גילוי הפנומנאליות כהוויה לא נועד אלא כדי לאפשר אקספליקציה זו, וליצור תנאים שבהם ניתן לראות מעבר לפנומן את הפנומנאליות שלו: הפנומנאליות הופכת אז למושא החשיבה, כהבדל אונטולוגי בין ישים לבין אופן הווייתם.

ואמנם, אותה ביקורת שהיידגר מפנה נגד הוסרל, מאריון מפנה נגד היידגר עצמו. חשיפתה של הפנומנאליות כהבדל, כנסיגה וכהתחמקות, הוא טוען, מעידה על כך כי ההתגברות על המטפיזיקה עדיין לא הושלמה. השדה של הניתן עדיין מוגדר בהתאמה לדרישותיה של היכולת האנושית הבסיסית ביותר - היכולת להתקיים. ההתחמקות והנסיגה אינן קפיצת הדרך הנתונה למי שמצוי בדרך, אלא רק האופן שבו נתפסת קפיצה זו בעיני מי שנמצא בנקודת הסיום שלה, ומסוגל לראות רק את שבירת הרצף, את ההיעדר. ואילו בעבור מבצעה של הקפיצה, שמצליח להחזיק מעמד בה, היא נתונה כעודפות וכתוספת. את שלבי ההתפתחות של המסורת הפנומנולוגית אפשר לתאר אפוא באופן הבא: 1. הצבת השאלה אודות הפנומנאליות של הפנומן על-ידי הוסרל, תוך רדוקציה של הפנומנאליות לאינטנציונליות, להינתנות בעבור התודעה. 2. רה-אינטרפרטציה של שאלת הפנומנאליות על-ידי היידגר כשאלה של הבטחת הינתנותו של הבלתי ניתן. אונטולוגיה פונדמנטלית אמורה לפתור בעיה זו על-ידי: א. הבהרת מהותה של הפנומנאליות בתור הוויה. ב. הפיכה של הפנומנאליות/ההוויה למושא הכרתנו בתור הבדל, כהתחמקות ונסיגה. 3. הבהרת אי-מספיקותו של הפתרון שמציע היידגר לבעיית הינתנותו של הבלתי-ניתן על-ידי מאריון. הפנומנולוגיה שמאריון שואף לכונן מצביעה על אי-מספיקות זו תוך שהיא מבירה: א. כי כל רדוקציה להוויה היא עדיין שריד של "אלילות המטפיזיקה", כי היא מגבילה את ההופעה על-ידי אינטנציה חיצונית, וכי על מנת שהפנומנאליות תהפוך למושא של ההכרה כפי שהיא

אכן נותנת את עצמה, יש לחשוב אותה כמתת. ב. הפנומנאליות-כמתת יכולה להפוך למושא של תשומת הלב כעודפות הבאה לידי ביטוי בפנומן מסוג מיוחד - פנומן רווי.¹⁶

צריך לשים לב: האינטרפרטציה שהיידגר מעמיד לבעיה הפנומנולוגית המרכזית נותרת ללא שינוי, ויש להבטיח את הינתנותו של הבלתי-ניתן בתור שכזה, כלומר באי-הינתנותו.¹⁷ אלא שהאופן שבו מובטחת ההינתנות של הבלתי ניתן אצל היידגר איננו מספק את מאריון: הבטחת הינתנותו של הבלתי-ניתן על-ידי קיבוע תשומת לבנו בנסיגה ובהתחמקות ממשיכה להוות שריד לדילמה מטפיזית מרכזית: להישאר עם הניתן, אך ללא הבלתי אפשרי, או עם הבלתי-אפשרי - אך רק בתור היעדר, כחור בתוך האפשרות. הפנומנאליות כעודפות אמורה לאפשר את הינתנותו של הבלתי-ניתן באי-הינתנותו, אך לא בתור התחמקות-מניתן (שכן הינתנות כזו תהיה עדיין בגדר "בלתי-ניתן בשביל הניתן", מנקודת מבטו של הניתן) אלא כ"בלתי-ניתן בתוך עצמו": בתור היווספות מתמדת.¹⁸ ודווקא כאן מתברר התפקיד המכריע של מושג ההתגלות.

בדרך כלל, התופעות שיש לנו עסק איתן הן תופעות-בהידרדרות, תופעות נפולות: הסתרתה של ההינתנות על-ידי הניתן גורמת לכך שהתופעותיות של תופעות אלו, העובדה שהן מתרחשות, נבלעת בתוכן המושגי שלהן - כלומר על-ידי תכונות החוזרות על עצמן, תכונות שניתן להכלילן, לחשבן ולצפותן. אך יש גם תופעות אחרות: פרה-דוקסליות במובן המילולי, כלומר כאלו המנוגדות ל"דוקסה", למה שניתן לחשב ולצפות מראש. בתופעות אלו האינטואיציה גוברת על האינטנציה, ומרווה אותה: הניתן בתוכנו המושגי, בהיראותו הצפויה, "נלחץ" ו"נדהק" על-ידי מדה שמתווסף אליו - עובדת התרחשותו והופעתו. אם בפנומן רגיל ההתכוונות המושגית סופגת אל תוכה את האינטואיציה, כאן כיוון הבליעה הוא הפוך: האינטואיציה היא שכולעת את האינטנציה, ואנחנו נוכחים במהלך ההיבלעות הזה, או יותר נכון - נשאבים אל תוכו.¹⁹ חשיפת יתר היא עקרון העל של "בליעה הפוכה" מעין זו. ההיראות הצפויה של התופעה במצבה הנפול היא תוצאה של פנומנאליזציה - בלימת אורה של ההינתנות הבלתי נראית על-ידי מסך התודעה. ה"אני" איננו אלא האופרציה של הבלימה זו, כל מהותו היא להיות "מתנתן" (adonné),²⁰ ה"הופך לתופעה תוך קליטת הנתון, בדיוק משום שהוא

16 השלב הראשון של הבהרה זו הושלם על-ידי מאריון ב-1989, ברדוקציה והינתנות. *Etant donné* ו-*De surcroît* מוקדשים בעיקר לפיתוחו של השלב השני, ומבהירים בצורה חד-משמעית את ההבחנה בין "עודפות" ל"הבדל" כאופני ההינתנות של הבלתי-ניתן, הבחנה שברדוקציה והינתנות נותרה בצלה של הבחנה אחרת: בין פנומנאליות כמתת לפנומנאליות כהווייה.

17 מומנט זה הוא מרכזי למחשבתו של מאריון. עוד ב-*Dieu sans Dieu* *l'être*, ההבדל המכריע בין אליל לאיקון מיוחס דווקא למסוגלותו של זה האחרון להפוך את הבלתי-ניתן לניתן בלי לפגוע באופיו כבלתי-ניתן: ראו שם, עמ' 29.

18 כאן מצוי ההבדל המכריע בין הפילוסופיה של מאריון לניסיונות אחרים שנעשו בצרפת, החל משנות השישים של המאה העשרים, לבצע רדיקליזציה של המחשבה ההיידגריאנית ו"לשחרר את היידגר מהיידגר". ניסיונות אלו, למרות ההבדלים ביניהם, התרכזו תמיד בשאיפה לשחרר את מושג ההבדל ולתת לו לפעול במלוא כוחו, ללא "ההגבלות המטפיזיות" המוטלות עליו עדיין אצל היידגר. מאריון, לעומת זאת, ממקם את הבעיה ואת המוגבלות המטפיזיות הבסיסית של הפילוסופיה היידגריאנית, במושג ההבדל עצמו. שוני זה הובהר בצורה חד-משמעית בידי מאריון עצמו, עוד בראשית דרכו המחשבתית.

ראו:

Jean-Luc Marion (1977).

L'idole et la distance. Bernard Grasset, pp. 255-294.

מושאי ביקורתו של מאריון כאן הם ז'אק דרידה ועמנואל לוינס. הוא מאשים אותם בעיקר על כך שהם ממקדים את "אי-העקביות" ו"חוסר הרדיקליות" של היידגר במושג "ההבדל האונטולוגי", ומנסים - כל אחד בדרכו - להיפטר מה"אונטולוגיה" ולשמור על ה"הבדל". מאריון, לעומת זאת, טוען כי יש לזנוח את עצם מושג ההבדל לטובת הפיגורה של "המרחק".

"העודפות" ו"הרוויה" יורשות את מקומו של "המרחק", תוך המשך קו מחשבה זה ורדיקליזציה שלו. בעל העודפות מסכם מאריון את השוני בין הפילוסופיה שלו לזו של דרידה באופן הבא: "המקור אכן נותר בלתי נגיש בעבורי בראשיתו, אך לא מתוך היעדר, אלא משום שהתופעה הראשונה כבר מרווה באינטואיציות כל התכוונות. עם זאת, המקור, שמסרב עצמו, אינו ניתן מתוך מחסור [...] אלא דווקא מתוך עודפות; הוא קובע בכך את דרך הפעולה לכל הנתונים העתידיים לבוא" (מאריון, *על העודפות*, עמ' 92, נעשו שינויים בתרגום).

19 ראו:

Marion, *Etant donné*, pp. 309-315.

מאריון, *על העודפות*, עמ' 77-86.

20 הטרנספורמציה שה"אגו" עובר במהלך הרדוקציה נוטלת ממנו כל יומרה טרנסצנדנטלית, כל אפשרות לקבוע באופן ראשוני את גבולות הניתן. במהלכה מתברר כי העצמיות שעליה מנסה ה"אני" להשתלט מאז ימי דקארט כלל אינה שייכת לו, אלא היא נחלתה של ההתגלות, הפנומנאליזציה הראשונית שבה נעצר הדחף של ה"חוויה" באמצעות ההתנגדות של ה"מתנתן". ה"אני" כ"עצמי" אינו קיים אלא בתור מה שמתנגד לדחף זה, ומקבל את עצמיותו ממה שהוא מתנגד אליו.

21 שם, עמ' 98-99. מקורו של מנגנון "סובייקט המסך" הזה הוא ללא ספק ברגסוניאני. עוד על כך ראו בהמשך.

22 Marion, *Étant donné*, p. 339.

משמש לו כמכשול, עוצר בעדו תוך שהוא מהווה בעבורו מסך ומקבע אותו תוך שהוא תוחם אותו" (le fixe en le cadrant). אך גם הניתן הופך למה שהוא, רק תוך כדי שהוא נתקל במחיצה של המסך אשר עוצר בעדו והופך לנראה. "המתנתן פועל כמפתח של הנתון והנתון כמפתח של המתנתן - מפתחים במובן הצילומי של המילה."²¹

לרוב אנחנו נתקלים רק בתוצאה של פיתוח והתגלות (revelation) הדרית זו, רק בתצלום המוכן. עם זאת, יש פנומנים המפנים את תשומת לבנו מהתוצאה אל התהליך - כאלה שבהם ה"התגלות" עצמה הופכת לניתנת. במקרים אלה, במקום לצפות בלי לראות, כפי שעושים בדרך כלל, אנחנו רואים בלי לצפות - רואים את ההתקפה הבלתי נפסקת של הבלתי-נראה. ההתקפה הזו, דחיפה זו של החוויה (Erlebniss) אשר עוברת "שיטוח" תוך כדי היתקלותה בהתנגדות של ה"מתנתן", היא הפנומנאליזציה הראשונית, העצמיות של הפנומן; ובפנומן רווי הפנומנאליות הזו, אופן הינתנותו של כל פנומן באשר הוא הופכת לניתנת כסיוור, היעקמותו המתמדת של מסך ההיראות על-ידי הדחף האופקי של האור הופכת אינטנסיבית מכדי שניתן יהיה לכלוא אותה במגבלות האינטנציונליות המוכנה מראש.

מאירון מונח ארבעה סוגים של פנומנים רוויים, בהתאם לארבעה האופנים שבהם יכול להתבצע התקף מעקם של החוויה האופקית. העקרונות הקאנטיאניים של השכל הטהור מציבים טיפולוגיה של אופנים שבהם הופכת ההתנסות לנשלטת לציפיותיה של ההכרה המושגית. בהתאם לכך, כל סוגי הפנומנים הרוויים מהווים היעקמות אופקית של אחד מאופני ההשטחה של הניסיון. רוויה זו יכולה להיות כמותית (אירוע, פנומן שגודלו איננו אקסטנסיבי, שכן הוא גדול תמיד מסך החלקים המרכיבים אותו); איכותית (צֶלֶם, פנומן בלתי-נסבל שעוצמתו האינטנסיבית חוצה כל גבול אפשרי של התפיסה ותמיד מהווה קפיצה ביחס אליה); יחסית (הגוף-החי, פנומן החורג מכל קשר הכרחי עם יתר מרכיבי ההתנסות, ותמיד ניתן כחורג מן האופק של אחדות ההתנסות); ומודלית (איקון, פנומן מוחלט האוסף אל תוכו את כל הסוגים הקודמים של חריגה מגבולות ההתנסות, ועל כן ניתן כבלתי-אפשרי באשר הוא, ככזה שהעולם על כל גילוייו אינו יכול לסבול).

העודפות האנכית נוכחת בכל הפנומנים האלו, אך ההיעקמות של המשטח עדיין ניתנת בהם מצדה החסר: המרכיב המסנוור והמפריע של העודפות ממלא תפקיד ראשוני באופן הינתנותם. העודף של העונג עדיין מופיע כאן כנגע וכתקלה. ההתגלות היא הפנומן שבו מושלם תהליך ההפיכה של כאב לתענוג. זוהי רוויה מסדר שני, רוויה של רוויה. מצד אחד, ההתגלות כוללת את כל המאפיינים של יתר הפנומנים, כל סוג אפשרי של היעקמות המרחב האופקי. אך חשוב מזה: העודף כאן כבר לא נתפס כהיעדרה של האינטואיציה האובייקטיבית, כ"אי-נוכחות של שום אובייקט", אלא כהתגברות של האינטואיציה הלא-מושאית.²²

ההתגלות משלימה את הרדוקציה, כיוון שרק בה אנו משתווים למה שנותן את עצמו, לפנומנאליות, ומסוגלים לחוות אותה כפי שהיא. נקודת המבט עוברת טרנספורמציה: העצמיות אינה נמצאת לצדו של האובייקט המצופה, ועל כן ההפרעה בציפיות אינה פוגעת בעצמיות, אלא מוסיפה אותה בכל אי-מוצפותה. כאב החסר מתגלה כשלב ראשוני בלבד בתהליך של העברת מרכז הכובד של עצמיותנו מעמדה של שליטה

23 ניסוח זה של הבעיה שייך להיידגר - השונו: היידגר, "Der Satz vom Grund", עמ' 88.

24 קוז'יו קראטאני מבהיר את אופייה של אסטרטגיה "פרלקטית" זו כמהותה של "טרנס-קריטיקה", המשותפת לקאנט ולמארקס. ראו: Kojin Karatani (2003). *Transcritique: On Kant and Marx*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

25 פיתוח מפורט של דיאלקטיקה זו של "החזקת הנופל", ושל היחסים בין הבלד לשלייה, ניתן למצוא במאמרו של ז'אק דרידה אשר הוקדש ל"הגליאניות ללא סייג" של באטאי: Jacques Derrida (1967). "De l'économie restreinte à l'économie générale (un hegelianisme sans réserve)". *L'écriture et la différence*. Paris: PUF, pp. 369-469.

לעמדה של נשלטות. אך דווקא הוויתור על הניסיון לנצח את הניתן מביא לניצחון, שכן מדה שמנצח את הניסיון שלנו להשתלט על הניתן אינו אלא אנו עצמנו - העצמיות הראשונית של כל תופעותיות באשר היא.

3. הפנומנולוגיה של ההתגלות מהווה נקודת שיא בהיסטוריה של הבלתי ניתן - היסטוריה שאינה אלא תולדות המחלה, שהעודפות מתיימרת להיות מרכיב פעיל בתרופה לה. היסטוריה זו, שהפנומנולוגיה של ההתגלות מעתידה, מאפשרת לה לראשונה להצטרף לרצף אחד, ראשיתה בפילוסופיה הקאנטיאנית (ולא בכדי שב קאנט ומופיע כמעט בכל אחת מנקודות המפתח של מהלך הניצחון הכפול של מאריין). כאן מתבצעות שתי הכרעות מרכזיות: 1. זיהוי בין הבעיה של הבלתי אפשרי האימננטי לבין בעיית ההינתנות של הבלתי ניתן (בצורתה של הבעיה הטרנסצנדנטאלית, כלומר של שאלה על האופן שבו ניתן לחשוב את השדה הטרנסצנדנטאלי דווקא ככזה, כלומר כדבר שתמיד ניתן ביחד עם הניסיון, אך אף פעם אינו ניתן בתוך הניסיון). 2. קביעת האופק אשר בו ינועו הפתרונות לבעיה: הבלתי-ניתן יכול להיחשב כניתן בתור אופן הינתנותו של הניתן, כדבר המאפשר את הופעתה של התופעה בלי להופיע בעצמו.

התווזה הכפולה הזו - מבלתי-אפשרי אימננטי לבלתי-ניתן ניתן, ומבלתי-ניתן ניתן לאופן הינתנותו של הניתן - מתווה את התלם שבו נעה המחשבה מקאנט להגל, מהגל להיידגר, ומהיידגר למאריין. מעתה השאלה תהיה תמיד: "כיצד ניתן להחזיק מעמד בדרך?"²³ כיצד להבטיח שאופן ההינתנות של הניתן יהפוך לניתן בתור שכזה - בתור מה שמלווה את הופעתו של הניתן אך איננו זהה להופעה זו, מבלי להיסתר בידי ההופעה אשר אותה הוא מאפשר, מבלי להידבק בה - אך גם מבלי להיקרע ממנה (כלומר, כיצד אפשר להישאר בשדה שקאנט מסמן לראשונה את גבולותיו תוך סימונו כמצוי בין ספקנות לדוגמטיות)?²⁴ הדדוקציה של תנאי האפשרות של הניסיון, השלילה, ההבדל - כל אלו הן מכונות איוון שמטרתן לשמור על שיווי המשקל בין הידבקות להיקרעות, ולחשוף יסוד-נטול-יסוד הגורם למיוסד (לניסיון, לפיגורות של התודעה, ליש באשר הוא) להיות כפי שהוא - "ללא יסוד", ללא מדוע, לא מתקפל בתוך מה שהוא מייסד, אך גם לא קיים אלא בתור מה שמייסד את המיוסד.

ואמנם, הקרע האימננטי שיוצרים המכניזמים המחשבתיים הללו שברירי ולא יציב, מעין פגם גנטי הרודף אחר מכונות האיוון וגורם להן לאבד את שיווי משקלן: תנאי האפשרות של הניסיון, המשכפל את הניסיון. במסגרתו, הנגטיבי נשאב אל הפוזיטיבי, וההבדל - אל תוך הזהה. מי שבא לתקן את התקלה מגיע בדרך כלל מתוך שכנוע כסיבת קיומה היא קונטינגנטיות ומקומית, וכי המום אינו מצוי במכניזם עצמו. הבעיה טמונה בכך שלא נוצרו התנאים המאפשרים לעיקרון הפעיל המרכזי להתפרש במלוא כוחו, כי פעילותו חסומה במיני "דעות קדומות מטאפיזיות". כאן מקורם של הניסיונות לשחרר את הקאנטיאניות מקאנט, את ההגליאניות מהגל ואת ההיידגריאניות מהיידגר. לאפשר לטרנסצנדנטאלי להיות טרנסצנדנטאלי באמת, להניח לשלילה לשלול במלוא עוצמתה, ולהבדל - להיבדל. אלא שגם המכונות המשוכללות מאבדות את שיווי משקלן, בדיוק כמו המכונות הקודמות. ובשלב זה מתערער החשד כי הבעיה טמונה בעיקרון המרכזי עצמו, וכי יש להחליף את הטרנסצנדנטאליות בשלילה, ואת השלילה - בהבדל.²⁵

26 על הבעייתיות בביקסציה של האפקט המלווה השון: Barbara Cassin (1995). *L'effet sophistique*. Paris: Gallimard.

27 התצרף המחשבתי הזה יכול להיקרא גם "הפילוסופיה של 1989". דווקא בשנה זו יצאו לאור שלושה ספרים, שמעבר להבדלי העמדות, המתודות והמטרות, מאוחדים בעניינותם המשותפת ל"מחשבת ההפסד", ומעמידים במרכז את הניסיון להמיר את מכות ההבדל והפילוסופיה של הכישלון שהיא מייצרת, במכונת עודפות ובפילוסופיה שבצורה כזו או אחרת תתיימר להבטיח את האפשרות של הבלתי-אפשרי בלי להיכשל: המניפסט הפילוסופי של אלן באדיו (עודפות כאירוע), רדוקציה ומתת של מאריון (עודפות כמתת), והאובייקט הנשגב של האידיאולוגיה של סלבו ז'יז'ק (עודפות כניטום).

המכונה של העודפות היא השלב האחרון ברצף זה של החלפות מתקנות - והיא גם חושפת את האמת הפנימית שלהן. דווקא כאן, השאלה של "החזקת מעמד בדרך", של היקבעות האפקט המלווה בתור מה שהוא, כתוספת, משתחררת מהלבושים הקונצפטואליים שהעיבו על מהותה (אפשרותם של משפטים סינתטיים אפריוריים, גילוי מובנה של ההווייה המוחלטת, המובנית), ויכולה להישאל כמו שהיא.²⁶ האם אכן הבהרה זו של השאלה מהוה גם מזור? או שמא מזור זה איננו אלא ההכרה בכך כי הפגם המהותי אינו טמון בשלילה וגם לא בהבדל - אלא בעצם המבנה של המכונה שתפקידה לשמור על האיזון, ובתזוזה הכפולה שעליה מיוסדת מכונה זו?

שאלה זו דורשת עיסוק פרטני יותר במכניזמים של שמירת האיזון, ובמיוחד בדינמיקה של אובדן שיווי המשקל המאפיינת אותם. עיסוק זה אינו מעניינינו כאן, אך אנסה לענות על שאלה אחרת, שייתכן מאוד כי גם היא קשורה בדרך כלשהי לשאלה על אודות הפגם בתפקודן של המכונות לשמירה על שיווי משקל, כיוון שהיא מציעה אלטרנטיבה לעיקרון המייסד של מכונות אלו, לתזוזה הכפולה המכתיבה את הגבולות של השדה שבו הן פועלות.

4. את כוח הצירוף שלה מפגינה העודפות לא רק ביחס לעבר, אלא גם כלפי ההווה. ההבדל אינו יכול להחזיק מעמד בכוחות עצמו; הוא אינו מסוגל להבטיח את הינתנותו של הבלתי-ניתן בתור בלתי-ניתן, כיוון שאיננו אלא נפילתו של הבלתי-ניתן אל תוך הניתן, בלתי-ניתן שנעצר ממש רגע לפני שהוא שוקע באופן סופי אל תוך הנוכח. אין טעם לנסות להציל את הנופל הזה מנפילתו, שכן היות-בנפילה זו מהותו; אך גם אין להסיק מכך שרק הנפילה, רק הקריסה והכישלון הם הדרך שבה יכולה להיות מובטחת נתינתו של הבלתי-ניתן. יש כאן מעין הצהרה החוברת לתצרף מחשבתי המתארגן בעשורים האחרונים סביב מושג העודפות, בפילוסופיה של הניצחון שהפנומנולוגיה של ההתגלות על ניצחונה הכפול היא רק אחת מחוליותיה.²⁷ הפילוסופיה של הכישלון מגיעה למסקנה כי אין דרך לנחול ניצחון בניסיונות להבטיח את האימננטיות של הבלתי אפשרי, כיוון שההפסד הוא הדרך היחידה להפוך את הבלתי-ניתן לניתן. אמנם הפסד זה הופך באופן בלתי נמנע לניצחון (שהרי מלכתחילה המטרה היתה להבטיח את ההינתנות של הבלתי-ניתן, כלומר להפסיד); אך דווקא ההפיכה הזו גורמת להצלחה הראשונית להיכשל (שהרי אם הכישלון הפך לניצחון, המטרה הראשונית - להבטיח את הינתנותו של הבלתי-ניתן - לא הושגה, והניסיון נכשל).

דיאלקטיקה זו של ניצחון הכישלון היא המניעה את הפילוסופיה של ההבדל: קונצפטואליזציה של הרגע שבו הופך הכישלון לניצחון במטרה למנוע את ההפיכה הזו, ואת הקונצפטואליזציה של הכישלון של קונצפטואליזציה זו, של כישלון הניסיון להפריע לכישלון להפוך לניצחון (הקודם יואשם תמיד באי-מסוגלות להיכשל באמת, אך בהמשך יתברר בהכרח כי גם מי שמאשים את עצמו איננו יכול להימנע מן הפיתוי להצליח, וכי אשמתו האמתית של הקודם שהוא נשבה בידי האילויה כי אפשר להצליח להיכשל באופן סופי). ההווייה, הכתיבה, האחר, ה"יהודים" - כל אלו הם מצבות זיכרון לכישלונות שלא הצליחו

להימנע מלהפוך לניצחונות, אך בעצם העובדה הזו נכשלו, ואנו יכולים עתה להנציח את כישלונם בעבודת אבל אין-סופית.

אם הפילוסופיה של העודפות מסרבת לקחת חלק באבל מתמיד זה, שקול בכיו מילא את חלל האוויר הפילוסופי במשך למעלה מחמישים שנה, אם היא שבה אל האופטימיות המטאפיזית - בהיבטיה השונים: החל מן הניסיונות לחידוש שיממש ויתקן פרויקטים פילוסופיים גדולים, כמו הפנומנולוגיה אצל מאריון, האידיאליזם הגרמני אצל זיזק, האפלטוניות אצל באדיו, הקרטזיאניות אצל מיאסו - ועד למימושו של החילון הרדיקלי; אך תמיד תוך שכנוע עמוק באפשרות הבטחת הינתנותו של המוחלט - אין זה אלא כתוצאה מתנועה מרכזית אחת: פירוק הקשר בין ההינתנות של הבלתי-ניתן לבין ההבדל. ההבדל אכן יכול רק ליפול - אך אין פירוש הדבר כי נותר רק לנסות לעצור אותו בהיעלמותו הבלתי נמנעת, ובהכרח להיכשל בניסיון זה. ההבדל בנפילתו משחרר מקום לעודפות - כי מלכתחילה לא היה אלא אחוריה של העודפות, עודפות שפג תוקפה, עודפות כפי שהיא נראית מנקודת המבט של הניתן.²⁸

והנה, בין הפילוסופים של העידן הקודם יש אחד שלמרות פעולתו תחת מסווה ההבדל, לאמתו של דבר, מנקודת מבטו של עתיד העודפות, מתגלה כנביאו ומבשרו. המחשבה של ז'יל דלז צורפה בעשורים הקודמים לפילוסופיה של ההפסד, ונתפסה כחלק ממערך אשר בעבורו הבלתי-אפשרי הופך לניתן רק בהתפזרות ובהתחמקות של הכישלון. אין בכך כל פלא: המבט של ההבדל אינו רואה דבר מעבר להבדל, והפריזמה של ההבדל, שדרכה הוא צופה, ממסמסת בעבורו כל דבר החורג מן ההבדל. אך חדות הראייה המחודשת של העודפות מפעילה מכניזם של צירוף-מחדש. מתברר כי הפילוסופיה הדלזיאנית היא זירה של מאבק מתמיד בין כישלון לניצחון, בין הבדל לעודפות, וכי מאבק זה מוכרע באופן סופי רק עם הופעת הפילוסופיה של הניצחון, המסייעת לדלז להשתחרר מעצמו ולנצח את עצמו, על מנת להפוך למה שתמיד שאף - אך לא תמיד הצליח - להיות.²⁹

לכאורה, דווקא לאורו של צירוף זה הופכת הפילוסופיה הדלזיאנית לבעלת אחידות פנימית וקוהרנטיות: הפריזמה של העודפות גורמת לטקסטים הממוקמים בשדות קונצפטואליים שונים להתחבר לרצף אחד, וחושפת מעין חתך אימננטיות של הפילוסופיה הדלזיאנית, מסלול אחד

28 דבר אינו מיטיב להדגים את הלכידות הפנימית של "הפילוסופיה של 1989" מאשר האיזומוזם המוחלט של שתי מחשבות - זו של מאריון וזו של אלן באדיו. במבט ראשון הן נראות כהיפוך גמור: פנומנולוגיה מול "אפלטוניזם של ריבוי" המיוסד על תורת הקבוצות; "מפנה תיאולוגי" מול "מטריאליזם דיאלקטי"; ציפייה למתת של הקריאה האלוהית מול וולונטריזם מאואיסטי של אקטיביסט השומר נאמנות לאמתואירוע, ופועל על מנת להפוך לגוף שלה, לאפשר לה להתקיים בעולם העוין, ואמנם, הבדלים אלו אינם אלא תוצרי לוואי של אותו מנגנון - האדיש לגמרי לעמדות אונטולוגיות, תיאולוגיות או פוליטיות. המכונה המאפשרת את תפקודו של האירוע - המונח המרכזי בפילוסופיה של באדיו - זהה בכל למרכיבי המכונה של הפנומן הרווי, שתואר לעיל: גם כאן מדובר על ניסיון להבטיח את אפשרותו של הבלתי-אפשרי כהינתנותו של הבלתי-ניתן וכשיתוף בין חסרון ונוספות (השון למשל: Alain Badiou (2006). *Logiques des mondes*. Seuil, p. 386, וגם בעמ' 406, שם מוגדר האירוע כ"קונוונקציה של חיסור ועודף", נקודה המחברת בין השהיית פעולתם של החוקים המתמטיים של ההווה ושל החוקים הלוגיים של ההופעה, במקביל ל"חסרון האינטואיציה האובייקטיבית" אצל מאריון, לאינטנסיביות המקסימלית של הקיום, ובמקביל לעודף של האינטואיציה הלא-מושאית). בנוסף, ראו כיצד בדיוק מבהיר באדיו את מעמדו של אירוע כ"קרע אימננטי" בספר אטיקה (Alain Badiou (1993). *L'éthique*. Paris: Hatier, p. 39) ואת הבהרת הסטרוקטורה של "לא... אלא", המונחת ביסוד הטופיקה של האירוע בספרו על פאולוס: Alain Badiou (1997). *Deleuze, la clameur de l'Étre*. Paris: Hachette, pp. 56-57.

29 הספרים של באדיו וז'ק'ק על דלז מהווים נקודות ציון מרכזיות בתהליך זה של צירוף מחדש, ראו: Alain Badiou, *Deleuze, la*

clameur de l'Étre. ראו גם בדיון בנושא דלז המופיע בספר *לוגיקות של עולמות*, שרק בו מובהרת עמדתו של באדיו באופן סופי: Alain Badiou, *Logiques des mondes*, pp. 15-16, 403-411. Slavoj Žižek (2003). *Organs Without Bodies*. London-New York: Routledge.

בשני המקרים מדובר בניסיון להבחין בין "שתי לוגיקות" בתוך הפילוסופיה הדלזיאנית: מצד אחד, "הדמות המונית" של דלז כפילוסוף של ההבדל, של הדקונסטרוקציה של כל מושג מטאפיזי, של כל נומוס לטובת הנדידה המתמדת של זרם הרצון והחיים המתנגדים לכל פיקסציה, וניתנים רק בתור התחמקות מתמדת; ומצד שני, דלז כפילוסוף היוצר מכניזם שמאפשר לחשוב את הבלתי-אפשרי האימננטי באופן חיובי, כעודפות מתמדת של האירוע (במקרה של באדיו הסכימה מסובכת יותר, וכוללת שלושה אלמנטים: 1. דלז המוני: "דלז-בשביל ההבדל", הפילוסוף של האנרכיה של התשווקה ושל הדה-קונסטרוקציה של המושגים המטאפיזיים. 2. דלז "כמות שהוא" או "דלז-בשביל עצמו": פילוסוף של האוניוקליות האקטיבית, המנסה לחשוב את הבלתי אפשרי האימננטי באופן חיובי, אך כיוון שהוא ממשיך להשתמש לשם כך במכניזם שביסודו הוא המכניזם של ההבדל האונטולוגי ההיידגריאני, אין הוא מסוגל להחזיק בו, ועל כן באופן בלתי נמנע מתקפל אל תוך דלז-בשביל ההבדל. 3. דלז-בשבילנו": בשביל באדיו או בשביל העודפות, דלז כפי שהיה צריך להיות - שלמעשה אין הוא שונה מבאדיו עצמו: פילוסוף של האירוע כחיבור בין חוסר לעודף. בכל אופן, בשני המקרים הטענה המרכזית כלפי דלז נותרת אותה טענה: הוא לא הצליח לכוון את המכניזם הקונצפטואלי של העודפות בעצמותו המלאה, ולמנוע בדרך זו את קריסתו אל תוך המכניזם של ההבדל - ועל כן לא הצליח להכריע את המאבק בין ניצחון לכישלון, על אף המאמצים ההירואיים שהקדיש למשימה זו במשך כל חייו הפילוסופיים.

30 מאלפת במיוחד ההשוואה בין הדיון הדלזיאני על היחסים בין שיגעון למובן לבין דיון מקביל של דרידה, במיוחד בסדרה ה-13 של: Gilles Deleuze (1967). *Logique du sens*. Paris: Minuit
וראו גם: Jacques Derrida (1967). "Cogito et histoire de la folie". *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, pp. 51-99.

31 השוואה טיכומו של באדיו Badiou, *Deleuze, la clameur de l'Être*, p. 57

32 ההדבקה הזו מביאה לכך שהמעבר להבדל נחשב למלאות מטאפיזית של הנוכח והניתן: כיוון שדלז' איננו משתחרר מן הזיהוי בין הניתנותו של הבלתי-ניתן לבין ההבדל, השאיפה (המוצדקת) לחשוב את הבלתי-ניתן מעבר להבדל מביאה לכך שהוא נחשב גם מחוץ לגבולותיה של כל המכניקה המאפשרת לחשוב את הבלתי-ניתן דווקא באי-הניתנותו, כלומר, היא מביאה לחזרה לדוגמטים של האחד או החיים: זוהי מהות הטענה המשותפת של באדיו וז'יז'ק נגד דלז'.

33 Gilles Deleuze (1983). *Cinema 1: L'image-movement*. Paris: PUF; Gilles Deleuze (1985) *Cinema 2: L'image-temps*. Paris: PUF.

34 "Comment nous défaire de nous-même et nous défaire nous-même" (שם, עמ' 97).

35 שם, עמ' 17.

שהמחשבה הדלזיאנית גם מממשת אותו, וגם מהווה זירה למאבק בין שני מודוסים שונים של מימוש זה: 1. תנועה של "הבדל - הבדל+", כאשר מעבר להבדל שאינו מסוגל לעמוד בכוחות עצמו, כיוון שהוא מתקפל אל תוך הזהות, נחשף ההבדל האמיתי (כאשר סיבת ההתקפלות היא שההבדל הראשון עדיין לא היה מספיק הבדל, עדיין נחשב ככפוף לזהות). 2. תנועה של "הבדל - עודפות", גילוי מעבר למכונת ההבדל, אשר גם כשהיא מממשת את כל המאגרים המושגיים שלה, אין בכוחה להימנע מן הקריסה אל תוך הפוזיטיביות של מכונה אחרת, שבמרכזה ניצב עקרון העודפות.

התנועה מהבדל אל החזרה, חזרה שרק היא לבדה מאפשרת להבדל לשמור על האוטונומיות שלו בהבדל וחזרה; התנועה מן המובן כהתהוות כאוטית של עומקים (הנולדת אמנם מתוך הניסיון "להפוך את האפלטוניות", אך איננה מסוגלת לבצע משימה זו, שכן עומק הניסיון הזה אינו אלא צדו האחר של הגובה האידיאלי). אל המובן כסימולקרה והכפלה;³⁰ והתנועה מהפסיכואנליזה האדיפלית (החורגת אל מעבר לעולם של הרפרזנטציה והזהה רק על מנת לבסס אותו מחדש, תוך כדי חשיפת החסר כבסיס של כל זהות) אל מכונת התשוקה של הסכיזואנליזה - בכל המקרים מדובר על אותה תזוזה, אשר מגלה כי ההתחמקות והנסיגה הן רק "מבט עקיף" על הבלתי-ניתן מצדו של הניתן, רק התקפלות של הדרך עצמה בדרכה אל תחנתה הסופית - הניסיון לגלות את ה"בלתי-ניתן בתוך עצמו" - חיובי ועודף, שבכוחו לבלד לאפשר את הופעתו של הבלתי-אפשרי האימנטי.³¹ האם אכן מדובר כאן על פילוסופיה של עודפות טרם זמנה? על ניסיון לחשוב את העודפות, שרק עתה אפשר לעמוד על הכפילות היסודית שלה? על ההדבקה היסודית של הניסיון לחשוב את העודפות אל חוסר היכולת להשתחרר מהמכניזמים הקונצפטואליים של ההבדל?³² האם הפילוסופיה הדלזיאנית אכן מהווה שלב ביניים בתולדות הבלתי-ניתן הניתן? או שמא חוזרת כאן ההטעיה האופטית - וכמו שההבדל אינו רואה דבר מעבר להבדל, כך גם העודפות אינה רואה דבר מעבר לעודפות? אולי המכונה הדלזיאנית נותרת מכונה-בתנועה, מכונה נוודית הנעה דרך צירופי ההבדל והעודפות בלי להיתקע בהם, כיוון שהיא שייכת לעידן עתידי, שאולי עומד בפתח אך טרם הגיע - עידן שאיננו בגדר שלב נוסף בהיסטוריה של הבלתי-ניתן?

בהמשך אנסה לשרטט תשובה ראשונית לשאלה זו, תוך עיון בשני ספרים על הקולנוע.³³ ספרים אלה מהווים מעין סיכום מצרף של המחשבה הדלזיאנית כולה, שבעיית התאפשרותו של הבלתי-אפשרי עומדת במפורש במרכזו של הסיכום. ודווקא הדיון בהתגלות, המופיע בפרקים האחרונים של הספר השני, הוא הנקודה החושפת - הן את המשותף למחשבה הדלזיאנית ול"מחשבת העודפות", והן את ההבדל המכריע ביניהן.

5. "כיצד לשחרר את עצמנו מהסתבכות בעצמנו, ולהתיר את הקשר של עצמנו?"³⁴ - דומה כי זו השאלה הניצבת במרכז שני ספריו של דלז' על הקולנוע. הקולנוע הוא "איבר להשתכללותה של המציאות החדשה",³⁵ מציאות המשוחררת מהנפילה אל האילויה הטבעית של הפרצפציה, ומאפשרת גישה בלתי-אמצעית גם למכניזם האחראי להיווצרותה של נפילה זו, ואשר ממצה את סך המצבים האפשריים של

Deleuze, *Cinema 2*: 36
L'image-temps, pp. 221, 223.

37 שם, עמ' 258.

38 ז'אק רנסייר עמד באופן מדויק על אופייה של גאולה מהפכת ז'אק רנסייר
Jacques Rancier (2001). *La fable cinématographique*.
Paris: Le Seuil.

Deleuze, *Cinema 1*, p. 10. 39

40 הדיון הדלזיאני ב"חתך האימננטיות" מתפתח תוך כדי דיון פרשני בפילוסופיה הברגסוניאנית, במיוחד בפרק הראשון של *חומר זיכרון*, ותוך כדי אנטולוגיזציה של הפסיכולוגים הברגסוניאני, אנטולוגיזציה האופיינית לגישתו של דלז' לברגסון, ואת מקורה ניתן לאתר אצל ז'אן היפוליט. השוו: François Dosse (2007). *Gilles Deleuze et Félix Guattari*. Paris: La Découverte, p. 137.

41 דינמיקה כזו של הסתרה מהפכת היא אחד המוקדים המרכזיים של המחשבה הדלזיאנית. היחסים בין תודעה לבין הדימויים כפי שהם משוחזרים כאן איזומורפיים ליחסים בין מכוונת התשוקה לבין הגוף ללא איברים באנטי-אדיפוס, ראו: Gilles Deleuze, Félix Guattari (1973). *l'Anti-Œdipe, capitalisme et schizophrénie*. Paris: Minuit, pp. 7-29 גם את האופן שבו מתואר היחס בין סובסטנציה לתארים בספר של דלז' על שפינוזה: Gilles Deleuze (1968), *Spinoza et le problème de l'expression*, Paris: Minuit pp. 21-87.

העולם הנופל, וגם יציאה אל מעבר לגבולות המכניזם הזה, אל הבלתי-אפשרי, אל מה שמצוי מעבר לכל האפשרויות של העולם, ובכל זאת ניתן בתוך העולם:

מה הוא, אם כן, הנושא העדין אשר עומד על הפרק? להאמין - אך לא בעולם אחר, אלא בקשר בין אדם לעולם, באהבה, בחיים, להאמין בהם בתור בלתי-אפשריים, בלתי ניתנים לחשיבה - אשר בכל זאת אינם יכולים אלא להיחשב... הקשר בין אדם לעולם הוא זהב אשר נותק. מכאן שהקשר הזה הוא אשר חייב להפוך למושא האמונה: זה הוא בלתי אפשרי אשר איננו יכול לשוב ולהיות ניתן כי אם בתוך האמונה.³⁶

הבלתי-אפשרי הזה הופך לאפשרי בלי לאבד את אפשרותו בקולנוע אשר מימש את חלומו מאז ומעולם. הוא הופך למה שתמיד שאף להיות: קולנוע של דימוי-זמן, של אמונה חילונית, קולנוע ש"בשום מובן איננו קולנוע של יראת שמים - אך יחד עם זאת הנו קולנוע של התגלות".³⁷ מקולנוע כמכלול המודוסים האפשריים של קיום העולם - מכוונה המחזירה כל פיגורה של התודעה ליסודה הפלסטית ומשחזרת את מובנה תוך מיקומה במכניזם של יצירת העולם, מנגנון של חתיכה ראשונית - לקולנוע שאיננו עוסק עוד באפשרי, אלא באופנים שבהם יכול הבלתי אפשרי להפוך נוכח באופן ישיר בתוך האפשרי: אלו הן שתי פאזות של תנועה (המקבילות, באופן כללי, להבחנה בין "דימוי-תנועה" ל"דימוי-זמן") המובילה אל הבלתי אפשרי של ההתגלות ללא יראת שמים. נעקוב בקצרה אחר מסלולה של התנועה הגואלת הזו.

בראש ובראשונה מסוגל הקולנוע לבצע את תפקידו המשחרר והגואל כיוון שהעולם כולו בעצם איננו אלא קולנוע מהופך.³⁸ "בני-אדם צילמו קולנוע מאז ומעולם, בלי לדעת זאת," כותב דלז', "אך שחזרה של אילוהיה הוא גם תיקונה".³⁹ העולם כפי שאנו נתקלים בו - כמערכת של דימויים המאכלסים את תודעתנו, הוא תוצאה של צמצום.⁴⁰ הדימוי התודעתי, דימוי מוגדר ומובחן, נוצר כתוצאה מהחסרה - מחיתוך הרצף האימננטי, רצף של דימוי-תנועה. אנו נתונים בעולם זה של תנועה מתמדת, עולם של חומר-אור שבו כל דימוי מהווה מעבר לדימוי אחר, כיוון שכל אחד מהם פועל על כל האחרים ונפעל על ידיהם בכל נקודה ונקודה, ואנו עצמנו איננו אלא "מסך שחור": מחיצה הבולמת את התנועה הבלתי פוסקת של דימויים תוך בחירת אלה שהם רלוונטיים לצרכים חיוניים כאלו או אחרים, והתעלמות מאחרים, העוברים דרכנו בלי לעורר תגובה מצדנו.

הקולנוע העולמי הוא פעילות של הסתרה מהפכת: התודעה, אשר איננה אלא מרווח, מעצור בתנועה הבלתי-פוסקת של חומר-אור, של הדימוי במצבו הראשוני, מציבה עצמה כמקור הדימויים (ואכן מהווה מקור לדימוייה שלה - דימויים מובחנים ומופרדים - אך פעולתה, המציבה אותה כמקור הזה, איננה פעולה של יצירה, אלא מעשה של חיסור), ומערכת הדימויים המבודדים הללו, אשר אינם אלא צילום של התודעה (שכן הם תוצאה של חיתוך הרצף בהתאם לצרכיו של החותך) בולעת אל קירבה מערכת ראשונית, ומסתירה את חתך האימננטיות.⁴¹

Deleuze, *Cinema 1*, p. 85. 42

43 דימוי-הרגש מהווה ייצוג תוך-עולמי של "נקודת הסיבוב" שבאמצעותה מתבצעת הפיכה של חתך-אימננטיות למערכת של דימויים מבודדים. הסובייקטיביות היא מעין מסך המסתיר את המרווח, תחליף של חתך האימננטיות בעבור התודעה המצויה בעולם של פריימיים בודדים; אין-סופיותו של הרגש, הדה-טריטוריאליזציה של התנועה אשר הוא מבצע, היא הגבול האולטימטיבי שאליה יכולה להגיע התודעה המצויה בתוך העולם בניסיונה לחרוג מעבר לאימננטי - אך הוא גם החסם אשר אינו מאפשר לה להגיע אל מעבר לזה.

44 שלושת סוגי הדימוי מצויים תמיד בכל סרט, אך תמיד יש גם העדפה - לא בהכרח כמותית - של אחד מהם, והכפפה של היתר לשימוש: במערבון הקלאסי, למשל, הבעת פניו של הגיבור, או הנוף ההררי, מכינים את הפעולה ומשניים לה; בסרטיו של ברגמן או דרייר, הפעולות ומראה הבניינים האפלים או החדרים העזרי-בורגניים משועבדים לביטוי הרגשות; ואילו אצל דז'יגה ורטוב, הבעות הפנים והפעולות הם חלק מפרצפציה טהורה, מראיית הדברים מנקודת המבט של הדברים עצמם.

Deleuze, *Cinema 1*, pp. 18-19. 45

46 דלז מבחין בין ארבעה סוגים של מונטאז', שכל אחד מהם מהווה דרך להחזיק בשלם כשונה הגדול מסכום חלקיו: המונטאז' האמריקאי המציג את השלם כאחדות אורגנית, המונטאז' הסובייטי שבו נוכח השלם כתנועה דיאלקטית בין קטבים, כהתפתחות, והמונטאז'ים הצרפתי והגרמני, שבכל אחד מהם נוכח השלם כנשגב מסוג אחר: נשגב מתמטי ונשגב דינאמי.

Deleuze, *Cinema 2*, p. 59. 47

ההפיכה הקולנועית מתבצעת על פי העיקרון "והקיא את אשר בלעה": בניגוד לקולנוע העולמי, המפלח את המשך לסדרה של פריימיים בודדים, הקולנוע אוסף את הפריימיים הבודדים ומשחזר מתוכם רצף. הוא מפעיל את המנגנון של ההפיכה המסתירה, ומהפך את כיוונו.⁴² הקולנוע העולמי הופך רצף של תנועה למערכת של דימויים מבודדים, והמונטאז' המרכזי בהפיכה זו, החיתוך המאפשר את כל יתר החיתוכים, הוא הפעלה של המנגנון הסנסו-מוטורי, המבחין בין גירוי, דימוי כמשפיע על הייצור החי, פעילות של ייצור, דימוי כתגובה, ודימוי כרגש, וממלא את הפער שנוצר על-ידי ההבחנה בין פעולה לתגובה.⁴³ הפעולה של הקולנוע, לעומת זאת, מבררת כי העצמים, הפעולות והרגשות אינם אלא אופני חיתוך שונים של הרצף: המתכונות הבסיסיות של איסוף הפריימיים הם דימויי-תפיסה, דימויי-פעולה ודימויי-רגש. בקולנוע נראים עצמים, רגשות ופעולות (הבחנה המקבילה באופן כללי לזוויות שונות של צילום: קלוז-אפ, מדיום-שוט ולונג-שוט), אך אלה מופיעים בו תמיד כמודוסים של הפיכת הפוטוגרמות, של החתכים הבלתי נעים, לרצף נע.

הדומיננטיות של אחד מסוגי הדימוי הללו קובעת את המודוסים הבסיסיים שבהם פועל הקולנוע הקלאסי, זה שנוצר עד 1945. קולנוע זה מאפשר להחזיק מעמד בדרך - דרך התפוררות שעוברת המציאות בתהליך כינונה - וגם לעלות חזרה בדרך זו. המונטאז'ים המבודדים - אשר על פי העדפתו של אחד מהם מכוננת התודעה את המציאות בדמותה ובצלמה - מוצאים מהיפרדותם האבסטרקטית ומוחזרים אל מקומם במנגנון השלם, הכולל את כל האפשרויות הבסיסיות של חיתוך הרצף לגזרים.⁴⁴ אך התנועה העולה איננה מתמצה במעבר מן הפריימיים הנייחים אל הרצף. כשם שהמערכות הסגורות של דימויים מבודדים ומובחנים הן חתכים מהרצף שאינם מצויים בתנועה, צילומים נקודתיים מתוכה, כך גם הרצף עצמו הוא חתך נע של משך, של השלם הפתוח. החומר נע אך איננו משתנה, אם כי תנועתו הבלתי פוסקת מבטאת את השינוי והחידוש המאפיינים את הזמן. היחס בין החתכים הנייחים לבין התנועה מקביל ליחס בין תנועה כחתך נייח לבין השינוי האיכותי.⁴⁵ הקולנוע לא רק מחזיר את עולם האילוזיה אל יסודו המציאותי, אל הרצף, אלא גם מראה את צדה האחר של המציאות - החדש אשר בא לידי ביטוי בהשתנותו המתמדת.

בפאזה הראשונית של התפתחותו עשה זאת הקולנוע באופן עקיף - על-ידי המונטאז'. היחס הקלאסי בין תנועה לזמן - שמאז ימי אריסטו רואה בזמן מידה של התנועה, ותופס אותו רק באופן אמצעי, דרך התנועה - נותר כאן ללא שינוי. השלם של הסרט, החדש שהוא מבקש לבטא, הופך נוכח באמצעות חיבורם אלו לאלו של החתכים השונים, כמה שניתן דרך בלוקים של דימויי-תנועה, אך נבדל מהם: המונטאז' הוא אופרציה המכוונת לדימויי התנועה, במטרה לחלץ מהם דימוי של הזמן היכול להינתן רק דרכם - אך שונה מהם.⁴⁶

דווקא נקודה זו מאפשרת להבין את ההבדל המהותי בין קולנוע של דימוי-זמן לקולנוע של דימוי-תנועה, וגם להבין מדוע דימוי-הזמן הוא מעין חלומו של הקולנוע מאז ומתמיד, חלום אשר ליווה אותו כרוח-רפאים עד היום שבו התגשם בקולנוע שאחרי מלחמת עולם השנייה.⁴⁷ מה שמשתנה הוא אופן

48 שם, עמ' 210.

49 שם, עמ' 213.

50 שם, עמ' 215. הניסיון למצוא דרך להינצל מן הייצוגיות בלי ליפול אל תוך ה"אבסטרקציה" מופיע גם כמומנט מרכזי בספרו של דלז על פרנסיס בייקון, ובכינונו של מושג ה"פיגוראלי" (figural) כמונגד ל"פיגורטיבי" (figurative) (ראו: Gilles Deleuze (2002). *Francis Bacon, Logique de sensation* Paris: Seuil, pp. 4-5). אין ספק כי הבחנה זו היא המשך ישיר של אחד הנושאים המרכזיים במחשבה הדלזיאנית - "הפיכה של האפלטוניות", כאשר הקולנוע האבסטרקטי ממלא תפקיד של "גובה" אידיאלי, ואילו הקולנוע ההמוני - של "עומק" מתהווה (השוו: Deleuze, *Spinoza et le problème de l'expression*, pp. 9-12; 92-115; 292-307).

51 שם, עמ' 92-105.

52 שם, עמ' 29.

53 כאן מצוי ההבדל המהותי בין הקולנוע של דימוי-זמן לבין הקולנוע של "משבר דימוי התנועה" בשתי צורותיו: קולנוע שמציג קלישאה כקלישאה (אלטמן, קסאווסט), וקולנוע העוסק בהצגה של אי-היכולת להגיב, או ב"בכיה הגלויינית על מות העצמי" (הרצוג, ונדרס). בניגוד לשניים אלו, הקולנוע של דימוי הזמן אינו מראה רק את התמסמותו של דימוי-התנועה, אלא גם את מה שהוא נסוג מפניו, את "צדו האחר": את "הכוחות העצומים" המצטרפים לדימוי אופטי-סונורי טהור, אשר "אינם כוחות של התודעה האינטלקטואלית הפשוטה, וגם לא של זו החברתית, אלא כוחות של אינטואיציה חיונית עמוקה" (שם, עמ' 33-34).

נוכחותו של הצד האחר: לא עוד דימוי-עקיף של הזמן, הניתן באמצעות התנועה וכפוף אליה, אלא דימוי-זמן כנוכחות בלתי אמצעית, שאינה נשלטת על-ידי תנועה אלא מכתובה את אופייה. עם זאת, רק הופעתו של דימוי-זמן ישיר זה, הוא המונע את קריסתו של ה"צד האחר" אל תוך התנועה, ומציל את ההבדל מן הסכנה המרחפת מעליו תמיד - אשר ההבדל איננו מסוגל להתנגד לה בכוחות עצמו.

הסכנה הזו היא סכנה של ה"ידע בסגנון ההגליאני". את פתיחותו של השלם בקולנוע הקלאסי מבטיחה תנועה מעגלית כפולה: השלם "גם מבצע את ההפנמה של המשך הדימויים וגם מחצין עצמו בתוך המשך הזה".⁴⁸ ההבדל ניתן כמה שמבדיל בין שתי התנועות האלו, הנעות זו לעבר זו: השלם איננו אלא מה שבא לידי ביטוי בשרשרת של דימויים, אך שרשרת זו אינה אלא מה שמבטא את השלם.

אך כיצד ניתן למנוע את ההתקפלות של תהליך ההבדלה אל תוצאתו? הקולנוע הקלאסי איננו מסוגל לעשות זאת, ולכן הוא נידון "לטבוע באפסיות של מוצריו",⁴⁹ אפסיות שהיא תוצאה ישירה של הפסקת התנועה הכפולה באחד מקצותיה: באבסטרקציה נטולת הפיגורטיביות של הקולנוע האקספרימנטלי, או בפיגורטיביות הטהורה של הקולנוע המסחרי ההוליוודי.⁵⁰ בכדי למנוע את ההתפוררות הזו יש להבטיח את הינתנותו של קשר, ללא קשר בין שתי הפאות של התנועה, וזאת באופן ישיר, ולא רק כתוצר נלווה של התנועה, כמה שמבדיל בין שני מהלכיה. זהו תפקידו של דימוי-הזמן הישיר.

6. ניתן להבחין בשני מאפיינים מרכזיים של דימוי-זמן: 1. זהו דימוי-קריסטל, כלומר דימוי אשר מראה באופן בלתי אמצעי את אי-האפשרות להבחין בין השלם הפתוח והוורטואלי לבין האקטואליזציה הפיגורטיבית שלו. אי-אפשרות זאת באה לידי ביטוי בכך ששני צדדיו של הדימוי, הוורטואלי והאקטואלי, נכנסים לתהליך מתמיד של התחלפות, עד כי אין עוד בכוחו להבחין בין האחד לאחר (אף על פי שאנו מודעים תמיד לכך שהם שניים ולא אחד).⁵¹ 2. אי-אפשרות זו ניתנת בפועל בתור "יותר מדי", נוספות אשר מהווה תכונה מהותית של דימוי-זמן ישיר באשר הוא. נוספות זו מונעת אפשרות של תגובה: היא מונעת מהפרצפציה להפוך לאקטואלית תוך כדי חריזתה לשרשרת סנסו-מוטורית של גירוי-תגובה. דימוי-זמן מציג משהו שאי אפשר להגיב אליו: בלתי-נסבל, "עוצמתי מדי, בלתי-צודק מדי, אך ייתכן גם שיפה מדי, ועל כן מצוי מעבר לכשרינו הסנסו-מוטוריים".⁵²

אי-היכולת להגיב הופכת את גיבור הקולנוע החדש להווה; הוא נקלע ל"מצבים אופטיים וסונוריים טהורים", שאיתם אין הוא מסוגל להתמודד, והם גוררים אותו לתנועה של נדודים חסרי תכלית. אך חשוב להדגיש: אין הכוונה רק ל"אי-מסוגלות" או אי-יכולת. הקולנוע של דימוי-הזמן איננו הקולנוע של הנשגב, שכן אין מדובר על ייצוגה של הפרעה בייצוג. הבלתי-מיוצג נוכח על המסך, ובאופן חיובי: אנו רואים את מה שלא ניתן להגיב אליו בתור שכזה, כמה שהוא "יותר מדי" המונע כל אפשרות של תגובה.⁵³ אותו "יותר-מדי" לא רק הורס את הסובייקטיביות הסנסו-מוטורית, סובייקטיביות המכוננת על-ידי שרשרת של גירוי ותגובה כמוציה ה"תופסת מקום" שנוצר בין הפרצפציה לבין הפעולה המגיבה אליה. סובייקטיביות חדשה זו "מתוספת" אל החומר; היא מתמקמת במרווח שבין גירוי לתגובה, וממלאת

54 שם, עמ' 67.

55 שם, עמ' 29.

56 המושג הזה הושאל על-ידי דלו מקאנט; מקורו במילים היווניות heauto (לעצמו) nomos-1 (חוק); ופירושו בהקשר הנוכחי - היותה של כל אחת מהאפשרויות, זאת של האקוסטי וזאת של הוויזואלי, מתנהגת על פי החוקיות הפנימית שלה, אשר איננה מוכתבת על-ידי שום מקור חיצוני.

אותו, עולה על גדותיו, כיוון שטבעה אחר מטבעו.⁵⁴ והיא משרה על הסובייקט הארה: "אין דרך להבחין בין הבלתי-נסבל לבין ההתגלות."⁵⁵

לכאורה, קיבלנו תשובה ברורה לשאלה שלנו. הפילוסופיה הדלזיאנית של הקולנוע אכן מציגה מכוונת עודפות מתקנת. תפקידו של הקולנוע הוא לבצע את האימנטיזציה של הבלתי אפשרי. התאפשרותו של הבלתי אפשרי בתור שכזה מובטחת דרך הינתנותו של הבלתי ניתן כנוספות של דימוי-זמן ישיר. הינתנותו של הבלתי-ניתן הזה אף מהווה תמטיזציה של הינתנותו הניתן, המתבצעת בשני שלבים: 1. הנכחתם של האופנים הבסיסיים שבהם מבוטא רצף התנועה לשרשרת של חתכים קפואים, כאשר הביתור הוא שמאפשר את היווצרותה של האילויה הטבעית. 2. הנכחת הזמן, המהווה מעין "אפקט מלווה" שתמיד מתוסף אל פרישת רצף התנועה בתור "מבוטא" שלו, מה שמניע את התנועה הכפולה של החצנתו העצמית של השלם בדימויים נעים, ושל הפנמת דימויים אלו בתוך השלם.

מחתכים קפואים - אל המסך השחור, ומהמסך השחור המתקדם - אל עבר הנוספות-בתוך-עצמה: האם, למרות ההבדלים בהגדרת המסך והיחס בינו לבין ההתגלות, זו היא אכן הסכימה של המסלול אשר בו נעה מכוונת ההתגלות המשותפת לדלו ולמאריון, אותה מכוונת ניצחון כפול, שגם מחזירה את האילויה המטאפיזית למקום היווצרה, במקורה הדינאמי, וגם מכניסה את המקור הזה למשטר של היעקמות מתמדת לעבר הבלתי-אפשרי? העודפות המתגלה בסיומה של הקפיצה הכפולה הזו היא עודפות של שפע: חשיפת-יתר, נוכחות ישירה של אור רב מדי, ההורס כל ניסיון להגיב עליו, לחורזו בשרשרת של ציפיות, של מחושב הידוע מראש. אותה התפרצות של שפע שגם הורסת את הסובייקטיביות המחשבת, סובייקטיביות שכל מהותה היא ההשתלטות על מה שניתן להגבילו בהתאם לצרכיה. אך תשישות כוח זו איננה אלא ההתחלה, והנגע של ההרס הופך להתגברות של עונג, תוך כדי גילוי הסובייקטיביות החדשה, סובייקטיביות של שפע, עצמיות מתחדשת תמיד של הזרם היוצר של המתת, הזמן או התשוקה.

אין ספק כי סוג זה של עודפות נוכח במחשבה הדלזיאנית, אך מהותה של מחשבה זו תישאר חסויה אם לא נשים לב לקונפליקט הניצב במרכזה. אי אפשר להבין את מהלך ספרו השני של דלו על הקולנוע אם לא נשים לב כיצד הופך כאן האחד לשניים: תחת השם המשותף של "דימוי זמן", בלי הבחנה מושגית ברורה, מיוצגים שני מכניזמים שונים, ואף מנוגדים זה לזה. לצדה של העודפות האנכית מיוצג השפע המעקם את גבולות הניתן, עודפות אופקית: עודפות של קשר-ללא-קשר, של "חלקיות מחוברת חדש" (morcelage ré-enchaîné), אי-אפשרות שנוסחתה המרכזית איננה "יותר מדי", אלא "תמיד עוד".

ההבחנה הזו, כאמור, איננה מתבצעת בצורה חמורה על-ידי דלו, ועל כן שני סוגי העודפות לעתים קרובות מתערבבים ונשזרים זה בזה; אך בהחלט תמיד ניתן לדבר על נוכחות יתר של עודפות מסוג כזה או אחר, על התמודדות שבמסגרתה מכריע אחד מהם את האחר והופך אותו לתפל. התנועה של "דימוי-זמן" כולה נפרשת בין שני קצוות: תחילה, הכרעה של עודפות אופקית על-ידי עודפות אנכית המתבצעת באמצעות המכניזם של "דימוי-קריסטל", ובפרקים האחרונים, הכרעה של עודפות אנכית על-ידי עודפות אופקית במכונה של ה-אוטונומיה⁵⁶ של האקוסטי והוויזואלי.

58 חשיפתה של "קוהרנטיות מסוג חדש", קשר-ללא-קשר, היא ללא ספק אחד המוטיבים המרכזיים במחשבה הדלזיאנית לכל אורכה; עוד בהקדמה להבדל וחזרה מוגדרת המטרה המרכזית של הספר כ"הנכחתה של הקוהרנטיות שאיננה שלנו, איננה אנושית, אך באותה מידה איננה אלוהית או עולמית".⁵⁷ ראו:

Gilles Deleuze (1968).
Différence et répétition. Paris:
PUF, p. 4.

59 מונחים אלו, שנועדו לציין את האופנים השונים של נוכחות האינסופי בתוך הסופי, שאולים מהרש"ב, רבי שמואל בער, האדמו"ר החמישי של שושלת חב"ד. ככלל, דווקא המסורת האינטלקטואלית של חב"ד פיתחה מכניקה מסועפת שבמרכזה עומדים המודוסים השונים של התאפשרות הבלתי אפשרי. מתחת ללבושים קונצפטואליים מסורתיים הונחו כאן יסודות לכינון תיאולוגיה של אימננטיות רדיקלית.

Deleuze, *Cinema 2: L'image-temps*, p.228.

61 בלתי-אפשרי אופקי זה מהווה גם יסוד בעבור הבלתי-אפשרי מהסוג הראשון, הבלתי-נסבל. הדיבור והראייה הופכים לה-אוטונומיים רק בתנאי שהם עוברים תהליך של "הוצאה מההקשר האמפירי", תוך כדי היתקלות במה שמצוי מעבר לכל תגובה אפשרית, ב"בלתי-ניתן לדיבור אשר בכל זאת יכול רק להיאמר", ו"הבלתי ניתן לראייה שבכל זאת יכול רק להראות". אך הגבול העליון הזה במימושה של כל אחת מהיכולות, תשישות הכוח האינהרנטית לכל אחת מהן, נראית כ"הפרעה" רק כשהיא נתפסת מנקודת המבט של כול-יכולת ויכולת במצבה המבודד. אותו קשר-ללא-קשר מעקם הן את גבולות הנראה והן את גבולות הנשמע, אך בדימוי-זמן ה-אוטונומי ישיר אין הוא ניתן עוד כהפרעה

הדגם הקרטזיאני, דגם של עלייה כפולה המגלה את הסובייקט כשכבת-על המלווה את הינתנותו של הניתן, ואת השלמות המוחלטת כשפע המתלווה בהכרח להופעתה של הסובייקטיביות, כמקור לעצמיותה ולעצמיותו של הניתן, מוחלף כאן בדגם שפינוזיסטי: הבלתי-אפשרי הופך לאימננטי כסובסטנציה הניתנת בפרישתם המקבילה של שני אטריבוטים אוטונומיים - הנראה והנשמע. זהו הדבר המאפיין את היחס בין הוויזואלי לאקוסטי בקולנוע של דימוי-הזמן הישיר: כל אחת מן השרשראות האלו - שרשרת הדימויים הנראים ושרשרת הצלילים הנשמעים - מתפתחת על פי חוקיות פנימית משלה, ואף אחת מהן אינה מייצגת את האחרת: הנשמע איננו מסביר את הנראה, והנראה איננו מאייר את הנשמע. הוויזואלי והאקוסטי מובדלים לגמרי - ולמרות זאת אין הם נפרדים: "הדימוי שהפך לאודיו-ויזואלי איננו מתפרק, אלא להפך, הוא זוכה לקונסיסטנטיות חדשה התלויה בקשר מורכב יותר של הדימוי הוויזואלי והדימוי הצלילי."⁵⁷ הבלתי-אפשרי ניתן כאן כקשר: הקשר של הבלתי-מקושר,⁵⁸ קשר שאין לו קיום מעבר לפרישתם החד-זמנית של הנראה והנשמע, אשר ניתן רק בהשלכתם ההדדית בלבד. לא עוד "השפע בנשפע", אלא ב"כוח הפועל בנפעל"⁵⁹: הבלתי-אפשרי הוא הצירוף החוזר פעמיים, ותמיד מצטרף מחדש, בכל הצטרפות של דימוי ויזואלי אל זה הבא אחריו, ובכל הצטרפות של דימוי צלילי לזה הבא אחריו - בתור היסוד של שניהם, בתור הטעם המספיק, אשר מצדיק, "באופן מקרי - ובכל זאת לא שרירותי",⁶⁰ את המעבר מדימוי לדימוי, היכול להינתן בהתחדשותו המתמדת רק בהתקדמות המבצעת תמיד את הטרנספורמציה של הדימוי הנוכחי אל הדימוי הבא.

הזמן, אותו יסוד הגורם למצבים לחלוף, ניתן כאן באופן ישיר, כיחס ללא מידה משותפת בין שני רצפים, יחס שאיננו יכול לעבור רדוקציה לסדר ההשתלשלות של אחד מהם (ובכך להיות מיוצג באופן עקיף, דרך הפריזמה של הרצף אשר הוא מייסד, תוך כדי חשיבתו של המייסד מתוך המיוסד, וכדומה לו), ובכל זאת מתעקש בקיומו במרחב של המסך, בתור "אי-שרירותיות" המחזיקה-ביחד שתי פרישות מקבילות.⁶¹ ודווקא אי-שרירותיות זו, היא התוכן האמיתי של ההתגלות החילונית, הנטולה יראת שמים: התגלות תוך-עולמית אשר אינה מוציאה מחוץ לגבולותיו של הניתן, איננה מעקמת אותם, אלא מגלה את הניתן עצמו כבלתי אפשרי. היא מחזירה לנו את האפשרות "להאמין בעולם" ו"להאמין בגוף": מה שמתגלה בהתגלות זו הוא אופיו הבלתי-אפשרי של היסוד אשר רק בהסתמך עליו הופך הגוף לגוף, והעולם נעשה עולם - מהותו של הזמן כצירוף של הבלתי-מצורף.

אפשר אפוא לסכם. הצירוף ההדדי של הפילוסופיה של העודפות והמחשבה הדלזיאנית מאפשר לעמוד על כפילות יסודית. כפילות זו נוכחת באופן מוסתר בפיצול הפנימי של דימוי-זמן, אך האקספליקציה שלה מתאפשרת רק הודות להתבוננות מבעד לפריזמה של העודפות. העודפות האנכית - עודפות של דימוי-קריסטל - היא האמת הפנימית של ההבדל, ואכן דלו משקיע את עיקר מאמציו בניסיון להראות כי רק הנוכחות הישירה של ה"יותר מדי" המסנוור יכולה להציל את ההבדל משקיעה אל תוך "האפסיות של מוצריה". אך מעבר למאבק הזה, המאבק בין הבדל לעודפות, מסתתר מאבק אחר, מלחמת אזרחים בממלכת העודפות עצמה. לאחר הניצחון הופכים בעלי הברית לשעבר לאויבים, וההבדלים ביניהם, שעד

כדי יכלו להיראות כמשניים, מקבלים חשיבות מכרעת.

אפשר להצביע על שתי נקודות מכרעות אשר הופכות את ההבדל בין דימוי-הקריסטל לדימוי-האוטונומי, בין העודפות של "יותר מדי" לעודפות של "תמיד עוד" לבלתי ניתן לגישור. בשני המקרים מדובר על ניסיון לבצע את האימנטיזציה של הבלתי-אפשרי. אמנם:

1. במקרה של עודפות אנכית נשאר בתוקף התווה היסודית אשר מזהה בין אפשרותו של הבלתי-אפשרי לבין הינתנותו של הבלתי-ניתן; והינתנותו של הבלתי-ניתן מובטחת כאשר בלתי-ניתן ניתן בתור אופן הינתנותו של הניתן. לעומת זאת, העודפות האופקית מהווה אסטרטגיה אלטרנטיבית להתאפשרותו של הבלתי-אפשרי: לא כשיתוף בין נוכחות לאי-נוכחות, אלא כהדהוד בין שתי הסדרות; ולא כאופן הינתנותו של הניתן, אלא כצירוף בלתי-אפשרי, אשר איננו שונה מהניתן עצמו, שכן הניתן עצמו מתגלה כהתגלגלות מתמדת, מקרית, אך לא שרירותית.

2. מקריות לא שרירותית זו מצביעה על נקודת הבחנה שנייה, שכן סיסמה זו היא ההיפוך המוחלט של עיקרון מרכזי של העודפות האנכית, עודפות שממהותה היא שרירותית, אך שרירותיות זו אינה מקרית.⁶² הביטול של עקרון הטעם המספיק הוא תנאי הכרחי להופעת העודפות של היותר-מדי. היא מהווה הפרעה מתמדת, תקלה בפעילותו של המנגנון היסודי ביותר ההופך את העולם לאפשרי, גורם לו להיות כפי שהוא - ולא אחרת. ואילו העודפות של תמיד-עוד מגלה כי מנגנון זה בעצמו הוא בלתי-אפשרי: היסודות לאמונה בעולם האפשרי, בצירופים שתוך כדי קשירתו של הבלתי מקושר מחזיקים אותו בתור מה שהינו, הם בלתי-אפשריים הרבה יותר מכל הפרעה או תקלה המערערות את הצירוף.

אל מול ההתגלות המיוסדת על האפשרות לחוות את אפשרותו של הבלתי-אפשרי, אל מול גילוי של הבלתי-אפשרי בתוך העולם, ניצבת התגלות אחרת: התגלות זו מיוסדת על ההכרה כי אין דבר שהוא בלתי-אפשרי יותר מאשר האפשרות עצמה, התגלות בה העולם עצמו מתגלה בתור הבלתי-אפשרי. מה מוכרע בתוך המאבק הזה? מה הם היחסים ההדדיים בין שני האלמנטים המכוננים אותו? אלו הן השאלות המרכזיות שהאנליטיקה של העודפות צריכה להתמודד עימן. פתרון הוא חוליה מהותית בהתפתחות התיאולוגיה של החילון הרדיקלי.

עודפת, אלא כיסוד, כאי-שרירותיות של המקרי. ראו: Deleuze, *Cinema 2*, pp. 339-341

62 קוונטין מייאסו מסכם את התפקיד המכריע של ביטול עקרון הטעם המספיק בפילוסופיה של עודפות אנכית. ראו:

Quentin Meillassoux (2006). *Après la finitude, essai sur la nécessité de la contingence*.

Paris: Seuil, במיוחד עמ' 69-111.

הבהרת מהותם של היחסים בין

העודפות האופקית לזו האנכית

דורשת בין היתר דיון מפורט

ביחס בין הפילוסופיה הדלזיאנית

ל"ריאליזם הספקולטיבי של מייאסו",

כאשר הופעתו של זה האחרון

מאפשרת לעמוד על דו-המשמעות

היסודית של התזה הקובעת כי

"רק הקונטינגנטי הכרחי באופן

מוחלט", ולהבחין בין ביטול עקרון

הטעם המספיק לבין כינונו של

עקרון הטעם המספיק הקונטינגנטי,

של הכרח וגורל שאינם סותרים

את המקרה אלא מחייבים אותו.

כאן נציין רק כי הבעיה של "טעם

מספיק" קונטינגנטי מופיעה כתמה

מרכזית בטקסטים שהקדיש דלז

לתולדות הפילוסופיה - החל מספרו

על יום, דרך הספרים על ניטשה

וברגסון, ועד לספר על שפינוזה.

ברגסון וההמצאה הספקולטיבית של הצילום

אדם אבולעפיה

הקדמה

אנרי ברגסון היה אחד הפילוסופים הראשונים שהתייחסו אל הצילום ברצינות. הוא אמנם לא חקר תצלומים או צלמים, אך הוא לקח את הצילום, ברצינות, אל תוך הבעיות הפילוסופיות שהעסיקו אותו. רבות מהתבטאויותיו של הפילוסוף יכולות להוביל אל המסקנה כי הצילום מסמל בשבילו את כל הדברים שצריך להתנגד אליהם, אך במאמר זה אבקש לטעון כי מעל ומעבר לאנטגוניזם הגלוי ניתן לאתר יחס אחר, אינטימי יותר. כפי שאנסה להראות, לצילום תפקיד מכוון וחיובי במחשבה הברגסונית, ובחינה של תפקיד זה יכולה לתרום להבנה הפילוסופית של הצילום עצמו.

כשברגסון דוחה את הצילום הוא משתמש בו כמשל לאופן מחשבה מסוים: "כל התצלומים של איזו עיר, שצולמה מכל נקודות המבט השונות, יכולים להשלים זה את זה בלי-סוף, אבל לעולם לא ישוו לאותו טופס בולט ומובלט, היא העיר עצמה, אשר בתוכה אנו מטיילים."¹ או גם: "הנקודות אינן בתוך התנועה, בחינת חלקים, אף אינן מתחת לתנועה, בחינת מקומות הניד. הללו הוטלו פשוט על ידינו אל מתחת לתנועה, כעין מקומות, שבהם היה נמצא, אילו התעכב, איזה ניד, שלפי הנחתנו אינו מתעכב. הללו אינן, אפוא, בעצם, עמדות (positions), אלא הנחות (suppositions), תצלומים או נקודות-מבט של רוחנו. וכלום אפשר לבנות דבר בעזרת נקודות מבט?"² אופן המחשבה אותו מבקר ברגסון בקטעים אלו רואה בתנועת הממשות פונקציה של יסודות קבועים ונייחים, ולטענת ברגסון גישה זו מובילה למסקנה המוטעית כי הידע תמיד נותר יחסי לנקודת המבט. כנגד הטענה ה"ביקורתית" לפיה לא קיימת גישה ישירה לממשות, ברגסון סבור כי המוחלט נמצא בהישג יד אם רק יודעים היכן וכיצד לחפש אותו. הפילוסופיה שלו שמה לה למטרה את חידוש המטאפיזיקה באמצעות תיאור הממשות כמשך, כלומר כהתהוות מתמדת או שינוי רציף שאינם ניתנים לרדוקציה לנקודות נייחות. בהקשר זה, בהחלט ניתן להבין מדוע הצילום משמש אותו כמשל אנטגוניסטי, שכן נדמה שהצילום מקבע את המציאות לכדי סדרה של דימויים קפואים. כיצד פילוסופיה השואפת אל הרציפות של המשך יכולה להימנע מלראות את הצילום כאויב?

אף על פי כן, הצילום הוא קטליזטור מרכזי וחיובי בכינונה של המטאפיזיקה החדשה אליה חותר ברגסון, וכדי לחשוף עובדה זו אתמקד ברגעים בהם הוא מפסיק להשתמש בצילום כבמשל בלבד, ומאפשר לו לתפקד כגורם ממשי לפיתוח המחשבה. ברגסון עצמו אמנם עיוור, במידה מסוימת, לתפקידו המכוון

1 אנרי ברגסון (תש"ז). "מבוא למטאפיזיקה", בתוך כתבי אנרי ברגסון. תרגום יעקב לוי. תל אביב: מסדה, עמ' 74.

2 שם, עמ' 101, ההדגשות במקור.

Henri Bergson (1919). 3
Matter and Memory. Trans.
N.M. Paul & W.S. Palmer.
London: George Allen &
Unwin.
4 שם, עמ' 16.

של הצילום בפילוסופיה שלו, אך כפי שנראה בהמשך עיוורון זה אינו מקרי. חשיפת הרקע הצילומי של מחשבתו לא נועדה לבאר את רעיונותיו בלבד, אלא גם לכוון אותם ליעד שונה מזה שהוא עצמו הציב להן. בפרט אני מבקש להדגיש יסודות של מטריאליזם אימפרסונאלי בליבה של פילוסופיה שהעלתה על נס את המעמקים הפסיכולוגיים של האישיות. יסודות אלו מתעוררים במפגש של ברגסון עם הצילום, ובמאמר זה אנסה לזקק את חשיבותה של ההתעוררות הזו.

המאמר מחולק לארבעה חלקים, כאשר הראשון והשלישי מספקים רקע פילוסופי כללי יותר, ואילו השני והרביעי בוחנים כיצד הצילום נכנס אל התמונה. בחלק הראשון אבחן את תיאוריית התפיסה של ברגסון, וזאת כדי להגיע, בחלק השני, לאופן שבו ברגסון תופס את העולם החומרי כ"צילום גלובאלי". בחלק השלישי אבחן את מה שברגסון מכנה "האשליה הסינמטוגרפית" ואת יחסו האמביוולנטי למדע המודרני, וזאת כדי לנסח, בחלק הרביעי, מושג של הווה אימפרסונאלי עם מאפיינים של סנאפשוט צילומי. הצילום ימצא את דרכו אל הפילוסופיה של ברגסון בשתי דרכים שונות - כצילום גלובאלי וכסנאפשוט - והמאמר יסתיים בבחינה של הקשר בין שתי הקונספציות השונות הללו.

התפיסה, הדימוי המיוחד והדימוי-כשלעצמו

האזכור הראשון של הצילום אצל ברגסון מופיע בספרו השני, *חומר וזיכרון* (1895),³ כאשר בפרק הראשון הוא מפתח תיאוריה של התפיסה החושית. על מנת להעריך את התפקיד הפרדוקסלי שהצילום ממלא בהקשר זה כדאי לבחון את הגישה הבסיסית והמקורית של התיאוריה. לפי ברגסון, תיאוריות שונות של התפיסה נכשלו במשימתן, ולא במקרה. הוא מתאר שתי גישות רווחות ומנוגדות, הריאליסטית והאידיאליסטית. הריאליסט מניח את העולם האובייקטיבי של המדע, ואז כדי לייצר את התפיסה הוא צריך להיעזר במעין נס - ההיפותזה המטריאליסטית של האפינומנאליות של התודעה. לנס זה יש פרוצדורה: הריאליסט בוחן את המוח כאיבר מיוחד, ומייחס למצביו הפנימיים את היכולת לייצר רפרודוקציה יחסית ומשתנה ("סובייקטיבית"), המייצגת דימויים את כל שאר הדברים בעולם. בפרספקטיבה הסברית זו הייצוג הסובייקטיבי הוא חסר כל חשיבות, כאילו היה רק זרזנות מיותרת שהוויברציות המוחיות הותירו מאחור, ועל כן, לפי ברגסון, הריאליסט מתייחס לתודעה כתופעה מקרית ומסתורית לחלוטין. מנגד, האידיאליסט מניח תחילה את התפיסה כמערכת של דימויים לא יציבים התלויים במרכז מיוחד - נקודת המבט של התופס. אחר כך הוא מבקש להחזיר את הסדר האובייקטיבי של העולם הנתפס על-ידי פלא בלתי נמנע: עליו להניח בצורה שרירותית את ההרמוניה הקבועה מראש בין הדברים והתפיסות. עתה, אומר ברגסון, זהו המדע שהופך מקרי, והצלחתו נעשית מסתורית.⁴ כך, בשני המקרים נותר פער בלתי מוסבר: בשביל האידיאליסט המדע האובייקטיבי הוא פלא, ואילו בשביל הריאליסט התפיסה הסובייקטיבית היא נס.

על אף ההבדלים הברורים בין שתי הגישות, ברגסון מזהה יסודות משותפים לשתיהן. ראשית, בשני המקרים מתקיימות שתי מערכות של התייחסות - המערכת האובייקטיבית של הדברים והמערכת

5 שם, עמ' 73. - הסובייקטיבית של הדימויים. שנית, שני הצדדים במחלוקת מייחסים לתפיסה פונקציה מהותית זהה - לתפיסה יש אינטרס ספקולטיבי, היא ידע טהור. הוויכוח ביניהם נוגע רק למעמד של הידע הזה ביחס לידע המדעי: בשביל הריאליסט, התפיסה היא ידע מבולבל וזמני, בעוד שבשביל האידיאליסט דווקא התפיסה היא אבסולוטית, והמדע הוא ביטוי סמלי בלבד של הממשות. בשני המקרים, התפיסה ממלאת תפקיד אפיסטמולוגי: לתפוס משמעו לדעת, או לכל הפחות לנסות לדעת. לבסוף, בשביל האידיאליסט והריאליסט גם יחד, תפיסות חושיות הן "הזיות אמיתיות", מצבים של הסובייקט המוקרנים אל מחוצה לו. לפי ברגסון, אם נוותר על ההנחה לפיה התפיסה היא מכשיר של ידע, ניפטר גם מהנסיים והנפלאות ששתי התיאוריות המקובלות נאלצות להכניס בדלת האחורית. באופן זה נוכל גם להבין את התפיסה החושית כפי שאנו מבינים אותה בדרך כלל - כתפיסה של הדברים עצמם.

למעשה, אומר ברגסון, התפיסה היא מערכת שהפונקציה שלה אינה אפיסטמולוגית, אלא פרקטית. כדי להבין זאת, מספיק להעיק מבט חטוף בעולם החי. אצל האורגניזמים הפשוטים ביותר, חוש המגע הוא אקטיבי ופסיבי בעת ובעונה אחת, כך שזיהוי הטרף ולכידתו, או זיהוי הסכנה והניסיון להימנע ממנה, מתבצעים בו זמנית. ככל שהתגובה מיידיית יותר, כך גדל הדמיון בין תפיסה למגע, והתהליך הסנסור-מוטורי כמעט אינו נבדל מרחיפה מכנית. אך ככל שהתגובה נעשית פחות בטוחה, וככל שהיא מאפשרת שהיה בזמן, הולך וגדל המרחק שממנו מסוגלת חיה לחוש בהשפעה של הדבר שבו היא מתעניינת. באמצעות חושים כמו ראייה ושמיעה נכנס היצור החי למערכת יחסים עם מספר גדול יותר של גורמים והשפעות רחוקות, וכך הולכים האיום או ההבטחה והופכים מובחנים מהמימוש שלהם. בתהליך אבולוציוני זה מפתח הגוף חלוקת עבודה בין האיברים החושיים לאיברים המוטוריים, וזו מגיעה לשיאה במוח. יכולות הניתוח והסלקציה של המוח עצמו גדלות עם התפתחותו, וכך נקודות רבות יותר בעולם הסובב את האורגניזם מיוחסות למכניזמים מתוחכמים יותר ויותר של פעולה. על אף כל התחכום הזה, ברגסון סבור כי המוח אינו יותר מאשר "מרכזיה טלפונית" המאפשרת תקשורת או דוחה אותה, ואינה מוסיפה דבר על מה שהיא קולטת. המוח משמש ככלי לניתוח הגירויים המתקבלים מהסביבה, וככלי של סלקציה לתנועה המבוצעת בתגובה, אבל בשום אופן אין הוא מכשיר של "ידע". הייתכן שמה שאנו מכנים בשם "תפיסה" הוא פונקציה של מרווח הזמן שהמוח מאפשר בין גירוי לתגובה?

ברגסון מציע להתייחס ברצינות למרווח הזמן הזה. הוא מעלה את ההיפותזה הבאה: אם הגירוי שהגוף מקבל אינו הופך לתגובה מיידיית, ניתן להסיק מכך שיש זמן לבחור את התגובה, ושזו אינה קבועה מראש. במילים אחרות, ההיפותזה שמציע ברגסון אומרת שהתפיסה מופיעה באורגניזם המפותח בכל פעם שהגירוי שנקלט על ידו אינו מורחב אל עבר פעולה מיידיית והכרחית. במצב כזה אנו מניחים למעשה שבתוך הטרמיניזם של הטבע מתערב הגוף החי כמרכז של אינדטרמיניציה. הגוף אמנם אינו מעניק לאורגניזם חופש בחירה אבסולוטי, אבל הוא כן מאפשר מידה של השפעה ממשית על מה שהוא תופס. יתר על כן, הפרופורציה בין האינדטרמיניציה של התגובה לבין התפיסה היא קבועה: ככל שמרווח זמן התגובה גדול יותר, כך תפיסת המרחב הסובב עשירה יותר. באופן זה, אומר ברגסון, אפשר

7 שם, עמ' 23.

8 שם, עמ' 26-27.

9 אנרי ברגסון (תשל"ז). מסה על הנתונים הבלתי-אמצעיים של התודעה. תרגום יוסף אור, ירושלים: מאגנס, עמ' 49-50.

להסביר את האופי התודעתי של התפיסה כתולדה הכרחית של אפשרות הבחירה בין תגובות שונות.⁷

גם אם נקבל את ההיפותזה הברגסונית על האינדטרמינציה של הגוף החי, ונתעלם לעת עתה מן הסברה כי גם במקרה זה מדובר בנס מסתורי למדי, האם גישה זו יכולה להסביר את האיכות של התפיסה כדימוי הנגלה לתודעה? כיצד בדיוק הופך החומר הפיזיקלי שמגרה את הגוף לדימוי נתפס? גם כאן מציע ברגסון תשובה מפתיעה. לטענתו, אפילו אם הריאליסט המדעי נוטה לחשוב על החומר הפיזיקלי כדבר השונה בטבעו מדימויי התפיסה, למעשה כל תיאוריה של חומר חייבת להניח כי הוא דימוי. גם אם נטען שהחומר הוא ענן של אטומים בתנועה המופשטים מאיכויות, הם תמיד ייקבעו רק ביחס לראייה אפשרית ומגע אפשרי, "ראייה ללא אור ומגע ללא חומריות"; אפילו אם נדחוס אטומים אלו למרכזים של כוח, או נמיס אותם לכדי מערבולות של נוזל רציף - אותו נוזל, אותן תנועות ואותם מרכזים יוכלו להיקבע רק ביחס למגע אימפוטנטי, "דחיפה חסרת-תולדה, אור חסר צבע."⁸ לפי ברגסון, ביסודה של כל קונספציה חומרית חייבים לעמוד דימויים, חמקמקים ככל שיהיו. כשמבקשים לחשב באמצעים מתמטיים את העולם הפיזיקלי שוללים, אמנם, מהחומר את כל איכויותיו הנתפסות, אבל ההיעדר האיכותי הזה הוא פונקציה של מוקד העניין. דבר דומה, אם כי פשוט יותר, מתרחש כאשר אנו סופרים: לפי ברגסון, "מספר" הוא אוסף של יחידות זהות, ולכן פעולת הספירה "מסיחה את הדעת" מהשוני בין הדברים הנספרים, ומפנה את תשומת הלב אל הדמיון ביניהם, גם כאשר ברור כי מתקיימים ביניהם הבדלים איכותיים.⁹ המדען אמנם מתעלם מהאיכויות של הדברים כדי לקבוע יחסים מתמטיים בין תנועות בחלל ההומוגני, אבל מכך לא נובע כי לדברים עצמם או לתנועותיהם אין איכויות.

ברגסון מבקש אפוא לנסח מחדש את הבעיה של התפיסה במונחים של דימויים, ודימויים בלבד. הוא מציב שתי מערכות של דימויים: מצד אחד ישנה המערכת של התפיסות שלנו מן העולם, ומצד שני ישנה המערכת של העולם עצמו. הראשונה כוללת את כל הדימויים תוך הסתמכות על דימוי מיוחס יחיד (הגוף התופס) שמשמש כמרכז, ואילו השנייה כוללת את אותם הדימויים, כאשר כל אחד מהם מיוחס לעצמו ("הדימוי-כשלעצמו") במערכת ללא מרכז. הגוף, כדימוי מיוחס, ממוקם במרכז מערכת התפיסה ומתנה את כל שאר הדימויים (כל תנועה קלה שלו משנה את כל האחרים, כמו בסיבוב של קליידוסקופ); אך במערכת של העולם כל הדימויים משפיעים זה על זה כך שכל תולדה מתקיימת בפרופורציה לסיבתה, ללא העדפה של דימוי כזה או אחר. עתה, הבעיה שהתיאוריה של התפיסה צריכה להתמודד עמה היא זו: כיצד שתי המערכות הללו יכולות להתקיים בעת ובעונה אחת, ומדוע אותם דימויים שנותרים קבועים בעולם של המדע האובייקטיבי, משתנים עד אינסוף בתפיסה הסובייקטיבית? כשברגסון מדבר על דימוי שאינו מיוחס לתודעה תופסת כלשהי, או על תופעה שאינה מופיעה בתפיסה של אף אחד, אפשר לתהות אם אלו אינם דיבורים בעלמא. מה הרווח הטמון בהתעקשות על "הדימוי-כשלעצמו" של החומר? האם אין הוא מותיר רק מובן אמורפי לחלוטין של חומר כדימוי? לפי ברגסון, הרווח הטמון בכך הוא ההבנה שההבדל בין הדבר לבין התפיסה של הדבר הוא הבדל של דרגה בלבד, ולא הבדל אבסולוטי או איכותי. רק כך הופכת אפשרותה של התפיסה

לברורה. דימוי יכול להיות בלי שיהיה נתפס, או להיות נוכח (present) בלי להיות מיוצג (represented). שכן אם באמת היה צריך להוסיף משהו לדבר כדי לייצג אותו, אז לא ברור כיצד הדבר מתרחש. לעומת זאת, אם אין בייצוג יותר מהדבר אלא דווקא פחות, כי אז המעבר מן האחד אל האחר בהחלט אפשרי. במערכת של העולם, הדימוי-כשלעצמו תמיד נמשך ממדה שקודם לו אל עבר מה שעוקב אחריו, והוא קשור לבלי הפרד בכל הדברים שמשפיעים עליו. על מנת להפוך את הדימוי-דבר לדימוי-תפיסה, מספיק לבודד אותו מסביבתו ומתוכנו ולשמור רק על קליפתו החיצונית, על פני השטח של עורו. במובן זה, הדבר היחיד שמבחין בין הדימוי כדבר לבין אותו הדימוי כתפיסה הוא ההכרח שמוביל את הראשון לפעול בכל חלקיו על כל החלקים של כל הדימויים האחרים: כמו שמנסח זאת ברגסון, כל דבר-כשלעצמו מעביר את המכלול שהוא מקבל במלואו, ומהווה רק פרודור להעברת כל המודיפיקציות שמופצות ביקום. אמנם אפשר לומר שהעיקרון של התפיסה כבר נמצא על מסלולו של הדימוי-כשלעצמו, אבל תפיסה עקרונית זו נותרת וירטואלית בלבד, שכן ברגע שהיא עלולה להפוך לאקטואלית, היא מנוטרלת בידי החובה של כל הדברים להמשיך את עצמם, ולאבד עצמם במשהו אחר.¹⁰ אם התפיסה היא חלק של הדבר שנעשה מסביבתו ומתוכנו, כיצד בידוד כזה אפשרי בכלל ומי יכול לבצע אותו? קל לראות כיצד ברגסון יכול לספק תשובה לשאלה הזו, אפילו אם הצעותיו נדמות פרועות למדי: אם, כפי שראינו, הגוף החי הוא "מרכז של אינדטרמינציה", ומידת האינדטרמינציה נמדדת ביחס לדרגת המורכבות של הפונקציות הסנסור-מוטוריות של הגוף, אפשר לחשוב שנוכחותו של אותו גוף שקולה להדחקה של חלקי הדבר שבהם הפונקציות הגופניות אינן מוצאות עניין. מה שלא מעניין את הפונקציות "עובר דרכן" (בלתי נתפס), ואילו החלקים האחרים, בהיותם מבודדים, נעשים לתפיסות, "תמונות" או "ייצוגים". כל עוד מתייחסים הדימויים זה לזה מבעד למכניזם דטרמיניסטי שמכריח אותם לפעול הדדית זה על זה, הם מציגים זה לזה את כל צדדיהם בעת ובעונה אחת. אבל כאשר הם נתקלים במידה מסוימת של פעולה ספונטנית, פוחתת עוצמת פעולתם, והפחתה זו היא בדיוק הייצוג שמתקבל. במילים אחרות, דימוי-התפיסה נולד מתוך השתקפותו של הדימוי-כשלעצמו בדרגת החופש שלנו.

כדי להמחיש את כוונתו, מדמה ברגסון את התפיסה החושית שלנו להשתקפות ויזואלית: בוויות מסוימות מפסיק האור לסטות בעקבות פגיעתו בתווך, ונוצרת השתקפות מלאה, דימוי וירטואלי של הדבר המצביע על כך שקרני האור לא יכולות לעבור:

התפיסה היא תופעה מאותו הסוג. מה שנתון הוא מכלול הדימויים של העולם החומרי, ביחד עם מכלול יסודותיהם הפנימיים. אבל אם נניח מרכזים של פעולה ממשית, רוצה לומר ספונטנית, הקרניים שיגיעו אליה, ושמעניינות אותה, במקום שיעברו מבעד לאותם מרכזים, יידמו כמשתקפות וכך כמצביעות על קווי המתאר של המושא שפולט אותן. אין כאן שום דבר פוזיטיבי, שום דבר שמתווסף לדימוי, שום דבר חדש. המושאים פשוט נוטשים חלק מפעולתם הממשית כדי להפגין

11 שם, עמ' 29-30. תרגום שלי.

12 שם, עמ' 11.

13 Henri Bergson (1944). *Creative Evolution*. Trans. Arthur Mitchell. New York: Random House, p. 286.

את פעולתם הווירטואלית, כלומר, בעיקרו של דבר, את ההשפעה הסופית של הישות החיה עליהם. לפיכך התפיסה דומה לאותן תופעות של השתקפות שנובעות מהשתברות מסוכלת; היא כמו אפקט של מיראז'".

כמו במקרה של השתקפות, התפיסה יכולה לגרום לנו לחשוב שמדובר במשהו חדש שהתווסף לעולם הממשי של הדימויים, אבל למעשה היא אינה מוסיפה דבר לדימוי הנתפס. כמו ההשתקפות, גם התפיסה מניחה תווך מיוחד שיכול לעצור חלק מקרני האור המתקבלות, ותווך זה הוא הגוף החי, או כפי שברגסון מכנה אותו: "דימוי מיוחד". הגוף החי הוא "דימוי" כי הוא חלק מהעולם החומרי, אבל הוא "מיוחד" כי הוא מערער על ההכרח הדטרמיניסטי שבמסגרתו פועלים הדימויים אלה על אלה מיידית. ייחוד זה הוא שמאפשר את המערכת של דימויי התפיסה, בה הגוף מופיע כמרכז מיוחס. מה שמופחת בתפיסה הוא חלק מעוצמת הפעולה של הדבר, ואילו מה שנוותר, מה שמופיע, הוא אותו החלק של הדבר שעליו יכול הגוף להשפיע. ההופעה עצמה עדיין אינה מחוללת השפעה בפועל, אבל טמונה בה יכולת ההשפעה, העוצמה של גופנו ביחס לדבר הנתפס. כך, הייצוג התפיסתי אינו רק מידע ניטרלי הנמדד בדיעבד ביחס לצרכים פרקטיים, אלא בדיוק להפך: מה שאנו תופסים חייב מלכתחילה להיקבע על-ידי מה שאנו צריכים ומסוגלים לעשות.

הפרקטיות של התפיסה אינה הופכת אותה ל"אשליה סובייקטיבית". ה"מיראז' שעליו מדבר ברגסון מתייחס לכך שנדמה לנו כאילו נוצר דימוי סובייקטיבי לא-חללי, שרק בשלב הבא מוקרן על נקודות בחלל, בעוד שלמעשה התפיסה רחוקה מלהיות "הזיה אמיתית" מעין זו. הנקודה החללית P, קרני האור שיוצאות ממנה ופוגעות ברשתית, ומערכת העצבים שמעבדת אותן, כולן חלק ממכלול אחד. הדבר הנתפס בלתי נפרד מהתפיסה כשם שהמוח בלתי נפרד מהאורגניזם שמזין אותו, מהאטמוספירה שבה נושם האורגניזם, מהארץ שאותה אטמוספירה עוטפת, ומהשמש שסביבה הארץ נעה.¹² הנקודה המוארת P היא חלק אינטגרלי מהתפיסה, היא האתר הממשי שבו הדימוי נוצר ונתפס. ובכל זאת, יש כאן הבדל של דרגה: הממשות של החומר מתייחסת למכלול פעולותיהם ההכרחיות של יסודותיו, ואילו התפיסה המודעת שלנו נתפרדה לפי מידתה של פעולתנו האפשרית עליהם. במילים אחרות, הדבר והתפיסה הם אותו דימוי עצמו, תחת מבחן של שתי מערכות ייחוס שונות. כל נקודה חומרית לא-מודעת, ברגעיות שלה, גדולה עד אינסוף ושלמה יותר מן התפיסה המודעת שלנו. היא מקפלת בתוכה את ההשפעות של כל הנקודות האחרות בעולם, ומעבירה אותן הלאה, בעוד שתודעתנו מתייחסת רק לחלקים מסוימים ואספקטים מסוימים של החלקים הללו. רוזן זה של התפיסה ביחס לדבר אינו מהווה "בעיה", שכן ההתייחסות התודעתית הזו אינה ספקולטיבית אלא פרקטית: היא אינה שואלת את הדבר "מה אתה?" אלא בעצמה נשאלת "מה לעשות?". יתר על כן, זו אינה שאלה פתוחה המופנית למלך המחזיק בשלטון אבסולוטי על ממלכתו, אלא כזו שמניחה את הכיוון של התשובות האפשריות. בניסוחו של ברגסון, זוהי שאלה שהיא תמיד-כבר התחלה של תגובה.¹³

הצילום הגלובאלי, התפיסה הטהורה והתפיסה הקונקרטי

על רקע דברים אלו אפשר כעת לבחון את מקומו של הצילום בתיאוריה של ברגסון. הקושי בתיאוריה של התפיסה, אומר ברגסון, טמון כולו בכך שאנו מדמיינים את התפיסה כצילום:

הקושי בבעיה שמעטיקה אותנו נובע כולו מן העובדה שאנו מדמיינים את התפיסה כמעין מבט צילומי על הדברים, כזה שצולם מנקודה מקובעת, על-ידי האפראט המיוחד שנקרא איבר תפיסתי - צילום שאחר כך יפותח בחומר-מוח באמצעות תהליך כימי-פיזיקלי בלתי ידוע. אך האין זה ברור שהצילום, אם ישנו צילום, כבר צולם, ופותח כבר בליבם של הדברים ובכל נקודה בחלל? שום מטאפיזיקה, וגם שום פיזיקה, לא תוכל להתחמק ממסקנה זו.¹⁴

לפי המודל הצילומי של התפיסה, כפי שברגסון מתאר אותו, איברי החישה הם מצלמה הממוקמת בנקודה מסוימת, ואילו המוח הוא הפילם שעליו מפותח הצילום. לעומת זאת, ראינו כבר כי לפי ברגסון נקודת המבט של התפיסה אינה נובעת מייחודם של איברי החישה, אלא מהאינדטרמיניציה של גופנו כדימוי מיוחד. אמנם איברי חישה מסוימים מאפשרים לחוש בדברים מסוימים, ובכך הם מבטאים שלב קריטי באבולוציה של האורגניזם, אבל הם אינם היסוד למערכת התפיסית ככזו. בנוסף, ראינו שברגסון מסרב לקבל את המסתורין הכרוך ב"פיתוח" של החומר לכדי תצולם בידי המוח, כיוון שלטענתו התפיסה אינה יוצרת את דימוייה אלא החומר בעצמו הוא הדימוי. אבל הדבר המסקרן באמת בדבריו הוא ששלילת המודל הצילומי של התפיסה נעשית דווקא מתוך חיוב הצילום בצורה שונה לגמרי. הוא מחליף את ההבנה האפיסטמולוגית של הצילום-כתפיסה, בקונספציה אונטולוגית-היפרבולית של הצילום-כעולם. הטענה כי הצילום "כבר צולם, ופותח בליבם של הדברים" היא לדידו מסקנה הכרחית של כל תיאוריה מטאפיזית: הצילום קודם לתמונה, והתמונה כבר מניחה את הצילום. כעת כבר לא מדובר על הצילום כפי שהוא מוכר לנו מנקודת המבט של התפיסה, או מכל נקודה מסוימת אחרת בחלל, אלא בצילום המבוצע מכל נקודה בעת ובעונה אחת, כמו חתך מידי, רישום-אור (פוטו-גראפיה) במלוא מובן המילה. זהו הצילום כתנאי האפשרות לכל תפיסה. צילום גלובאלי ללא מצלמה, דימוי השוכן מעבר לכל דמיון.

הצילום הגלובאלי הוא בלתי-נתפס בהכרח; זהו הדימוי-כשלעצמו ועדיין לא הדימוי-בשבילנו, או במילים אחרות - עולם החומר. הדימוי-כשלעצמו הוא בלתי-נתפס משום שהוא מהיר מדי - כל דימוי מופעל ומפעיל את כל הדימויים האחרים, וכל הפעלה פסיבית נעשית במהירות אינסופית לפעולה אקטיבית. אבל הצילום הוא בלתי-נתפס גם מסיבה נוספת: מאחר וכל הדימויים מופעלים על-ידי כל הדימויים האחרים, בכל חלקיהם, ולהפך, הדימוי-כשלעצמו לא יכול להפוך לתמונה כי אין לו נקודת מבט. אינסופיותו אינה מתמצה בכך שכל דבר מביט ונתון למבט בעת ובעונה אחת, אלא כוללת את הטענה הנוספת כי כל דבר מביט על כל דבר אחר וכל הדברים מביטים עליו. שני המובנים של הבלתי-נתפס נובעים זה מזה: אם משוהו מופעל ובה בעת גם פועל, אי אפשר לדבר על שרשרת של עקיבה זמנית

15 שם, עמ' 36

16 שם, עמ' 32

Bergson, *Creative Evolution*, p. 185.

- העבר והעתיד כלולים בהווה מתמיד; אבל אם שרשרת כזו לא קיימת, לא ניתן גם לומר שדבר-מה פועל על דבר הממוקם לצידו בחלל בצורה מיידית יותר מן הדבר המרוחק ממנו. כל ההשפעות עוברות מיד, כלומר במהירות אינסופית, מצד אחד של החלל לצידו השני ולהפך, כך שמדובר בחלל שהוא נטול מרכז. הסיבה שבגללה מרווח הזמן של גופנו מאפשר דימוי-תפיסה כתמונה מנקודת מבט, כלומר דימוי עם כיווניות מרחבית (מרכז-פריפריה), היא שמרווח הזמן אינו אלא הכינון של כיווניות טמפורלית - הבחנה בין הגירוי (לפני) לתגובה (אחרי). מצד שני, כיווניות טמפורלית זו עצמה אפשרית רק בזכות קיומה של חיצוניות אבסולוטית - היא הצילום הגלובאלי - שיכולה לגרות את הגוף, ושבתחומה הוא מגיב. במילים אחרות, גופנו, כדימוי מיוחד, מכונן את התפיסה הנראית שלו באמצעות השהיה טמפורלית, שבעצמה מניחה מרחב חיצוני שבו הגוף ממוקם.

יוצא שהתפיסה, לפי ברגסון, היא אנליזה סלקטיבית של הצילום הגלובאלי. היא אינה מוסיפה לו דבר אלא ממסגרת אותו, כלומר מציגה העדפה לאזור מסוים. לכן, כאשר מופיע לפנינו אור, אין טעם לשאול מהיכן הוא נוצר, אלא מדוע הוא זה שנבחר.¹⁵ הבחירה או המסגור עצמם מסתמכים על ההנחה שהגוף הוא מעין "מסך שחור", שרק הוא לבדו יכול לגרום לצילום להיראות. בלי ההחשכה של מה שחורג מתחום ההשפעה של הגוף היה הצילום נותר שקוף, כאילו צולם עם צמצם פתוח עד אינסוף.¹⁶ במצב כזה היה הדימוי מסתמן בחדות רק באמצעות קירבה אבסולוטית לנקודת המבט, כלומר כאשר המבט ומושאו היו מאבדים את ההבחנה ביניהם, והדימוי היה מופיע ונעלם בבת אחת - צילום ללא מצלמה. לכן ניתן לדמות את התפיסה לסגירה חלקית של הצמצם, המאפשרת את נקודת המבט וההתרחבות ההדרגתית של עומק השדה. כדאי לזכור, עם זאת, כי התיאוריה של ברגסון אינה אופטית מעיקרה. אם היתה אופטית, ברגסון היה מגדיר את הראייה באופן מדעי כמגע אקטואלי של אור עם הרשתית, בעוד שלמעשה הוא מדבר עליה כתפיסה מיידית של מושאים רחוקים.¹⁷ כשברגסון, למרות הכול, בוחר להשתמש במונחים של אור, הוא עושה זאת משום שהאור הוא פרדיגמה של אנרגיה פיזיקלית במדע מחד, ופרדיגמה של תופעה או דימוי בפילוסופיה מאידך. תיאוריית התפיסה שהוא מציע היא אונטולוגית, ונועדה לקרב את שתי הפרדיגמות הללו עד כמה שניתן, על מנת להראות שהחומר - אור הוא דימוי, בעוד שהתפיסה ממסגרת את הדימוי הזה לכדי תמונה, וכי ההבדל בין השניים הוא הבדל של דרגה בלבד.

מן הזווית האונטולוגית, האור כאנרגיה פיזיקלית הוא אופן של פעולה, ולכן גם אופן של קיום. הדטרמיניזם הפיזיקלי מתאר עולם צילומי שבו מאבדת העקיבה הזמנית את ממשותה, וכל הפעולות מתרחשות בו-זמנית, או לפחות הזמן שלוקח להן להתממש הוא חסר משמעות אונטולוגית. שכן הוא נובע מהכרח מתמטי. בעולם זה, התפיסה או התודעה נותרות וירטואליות, כיוון שכל הפעולות הן תמיד-כבר אקטואליות. מנגד, מאחר והמסגור התמונתי אינו אלא אפקט של הפחתת העוצמה של הדבר הנתפס, יוצא שעולם שבו התפיסה הופכת אקטואלית מניח כי חלק מהפעולות הופכות וירטואליות. במובן זה, הצילום הגלובאלי הוא תנאי אפשרות של התפיסה, אבל הוא איננו תנאי מספיק. עולם הכולל תפיסות

Gilles Deleuze (1986). **18**
Cinema I: The Movement
Image. Trans. H. Tomlinson
and B. Habberjam.
Minneapolis: University of
Minnesota Press, p. 56.

Bergson, *Matter and* **19**
Memory, pp. 35-36.

אקטואליות (ולפיכך פעולות וירטואליות) חייב להניח גם דימוי מיוחד המסוגל להחדיר אינדרמינציה בין גירוי לתגובה, ודימוי מיוחד זה הוא הגוף החי המתייחס לאופן אחר של פעולה-קיום. כפי שניסח זאת זיל דלו, בשביל ברגסון התודעה איננה רק תודעה-של-משהו (אינטנציונליות), אלא "כל תודעה היא משהו"¹⁸, ועלינו לשאול לאיזה מין "משהו" הוא מכון. מה מייחד את אותו "דימוי מיוחד" כישות שונה מישותו של העולם כצילום? ברור שבשביל ברגסון מדובר ב"קיום חופשי", אבל כל עוד תנאי הייצור של הפעולה החופשית לוטים בערפל תשובה זו נותרת מסתורית כמו התיאוריות שברגסון שולל.

עד עתה התמקדנו בטענתו של ברגסון כי התפיסה, כשאלה פרקטית המופנית לגוף, מניחה "מרווח של זמן" בין גירוי לתגובה ולכן משמשת כאינדקציה לקיום חופשי; אך כדי להבין מה מאפשר את הפעולה החופשית הזו מלכתחילה יש לחרוג מן ההופעה הבהירה של התפיסה, ולהביט אל תוך החשכה של המסך השחור שבו מתהווה האינדרמינציה. תיאוריית התפיסה של ברגסון נועדה לגשר על הפער בין שתי מערכות ייחוס של דימויים, זו המדעית-אובייקטיבית וזו התודעתית-סובייקטיבית. לשם כך ביצע ברגסון טיהור אסטרגי של התפיסה, והתייחס אליה כאילו היתה רגעית בזמן ונקודתית בחלל. באופן זה הוא הצליח להגדיר בבירור את הפונקציה הפרקטית של התפיסה בטהרה: הרגעים האידיאלית של התפיסה הטהורה סיפקה לו נקודת השקפה נעלמת בין המדע לתודעה, שבה ההבדל בין הדבר/חומר לבין התפיסה/תודעה הוא פער של דרגה בלבד.¹⁹ כפי שראינו, הצילום שימש את ברגסון כמודל אונטולוגי העוזר להבין את אופן הקיום של המרחב החומרי כדימוי-אור מבזר, מידי ואוטומטי (הווה מתמיד בחלל נטול מרכז). אבל הצילום לא היה רק כלי להמחשת כוונתו של ברגסון, שכן הוא בעצמו נכנס להיפרבולה מרחבית ורב-כיוונית אשר הפכה אותו לבלתי נתפס ככזה. "גלובליזציה" זו של הצילום היא שאפשרה לו לתפקד כתנאי האפשרות החומרי-מרחבי של כל תפיסה. אלא שכאמור, התפיסה מסתמכת על תנאים נוספים, וכפי שיתברר מיד, חשיפתם מחייבת "לזהם" את התפיסה הטהורה על מנת להופכה לתפיסה קונקרטי. בחינתה של קונקרטיזציה זו תגלה מדוע סבור ברגסון כי בכל זאת יש הבדל איכותי, ולא של דרגה בלבד, בין התפיסה לדבר, וכיצד קשור הצילום להבדל זה.

השלב הראשון בקונקרטיזציה של התפיסה קשור למעמדו של הגוף וליחס בין התפיסה החיצונית לתחושה. הגוף החי הוא מרכז של פעולה המשקף את הפעולות הווירטואליות של הדימויים הסובבים אותו, אבל ברגסון מזכיר שמרכז זה אינו נקודה מתמטית, ולכן, כמו כל גוף אחר, הוא חשוף לפעולתן של נסיבות חיצוניות שבכוחן לפרקו. הגוף משקף פעולות מן החוץ (תפיסה), אבל גם נאבק בהן, ואף סופג את חלקן. התפיסה מבטאת את הפעולה הווירטואלית של הדימויים החיצוניים על גופנו, אבל ככל שהדימוי מתקרב, הופכים ההבטחה או האיום הטמונים בו לממשיים יותר, ופעולתו הופכת מפעולה וירטואלית לפעולה אקטואלית. כאשר מצומצם המרחק הזה לאפס, פירוש הדבר שהמושא הנתפס אינו אלא גופנו - זוהי בדיוק הריגשה/תחושה, התפיסה המיוחדת של הפעולה הממשית של גופנו. לכן, שטח גופנו, שהינו הגבול המשותף בין החיצוני לפנימי, הוא החלק היחיד של החלל שהוא גם נתפס וגם מורגש. כשאנו אומרים שהדימוי קיים מחוצה לנו, הכוונה היא שהוא שוכן מחוץ לגופנו, ואילו כשאנו

- 20 שם, עמ' 59. אומרים שהתחושה היא מצב פנימי, הכוונה היא לפנים הגוף.²⁰ ברגסון מראה, אפוא, שהתחושה איננה "חומר סובייקטיבי" שממנו מייצרים תפיסות, אלא דווקא "הזוהמה שאיתה נפגמת התפיסה." על מנת לתפוס את הדבר עצמו היה עלינו לטהר את הדימוי שלו מהתחושה, זו שבהכרח מצטרפת אליו מתוקף קיומו המרחבי של הגוף התופס.

התפיסה הקונקרטיה מתרחקת עוד יותר מהחומר-דימוי כשמתייחסים לעובדה שתפיסה אינה יכולה להיות נקודה מתמטית בזמן, כשם שהגוף אינו נקודה מתמטית בחלל. מבחינת ברגסון, האינדטרמיניציה אינה אלא פונקציה של שימור העבר בהווה, ובמובן זה נטייתה הפוכה מזו של החומר. בעוד שהחומר נוטה להתפשט בחלל, החיים נוטים להתכווץ בזמן. ליתר דיוק, החיים הם היכולת לכווץ את הזמן, והדימוי המיוחד שהוא הגוף החי אינו אלא זמן מכווץ. שימור זה הופך את ההישנות הפשוטה לבלתי אפשרית מבחינה עקרונית, שכן כל רגע מתווסף לקודמיו ומכלול הרגעים נערם לכדי חיים של היבדלות עצמית הכרחית. פרספקטיבה טמפורלית זו, סבור ברגסון, חושפת את ההבדל הממשי בין הסובייקט לאובייקט, בין החומר לרוח.²¹ מנקודת המבט של החלל יש הבדל של דרגה בלבד בין החומר לתפיסה, ואילו מנקודת המבט של המְשך מדובר בהבדל איכותי. שימור העבר, או במילים אחרות - הזיכרון, הוא שמאפשר את הווירטואליזציה של פעולת התפיסה. התפיסה של פעילותנו הווירטואלית בעתיד מניחה כי העבר הוא מעין ריק שאליו זורמים זיכרונותינו, והזיכרון הוא ההדהוד, בתחום התודעה, של האינדטרמיניציה. משום כך מגדיר ברגסון את הזיכרון באופן כללי כפונקציה שמאפשרת את הישרדותם של דימויים.

מאחר וניסיון העבר שלנו גדל עם הזמן, ברגסון טוען שחלקו של הבסיס הממשי-חיצוני של תפיסתנו בהווה נותר בדרך כלל קטן ביחס לחלק שהזיכרון מוסיף לו. ההישרדות של דימויים בתודעה היא פונקציה פרקטית, וההזיכרות בתפיסות אנלוגיות קודמות שימושית יותר מהתפיסה היחידה בהווה. מנקודת מבט זו, תפקידה של התפיסה בהווה מתמצה בקריאה או מתן גוף לזיכרונות, על מנת לאפשר להם להפוך אקטיביים או אקטואליים. התפיסה בשלמותה הקונקרטיה מורכבת אפוא ברובה מדימויים השייכים לנו באופן אישי, דימויים שאותם אנו מקרינים "כלפי חוץ", או ליתר דיוק - מן העבר אל ההווה.²² במילים אחרות, בעוד שבעיקרון שוכנת התפיסה החיצונית שלנו בדברים עצמם, למעשה היא תמיד מעורבת בזיכרון הסובייקטיבי שלנו. האם אפשר לומר אפוא שברגסון, בניגוד לקאנט, מציג ריאליזם טרנסצנדנטלי (תפיסה טהורה-אובייקטיבית של הצילום הגלובאלי), שאליו מתווסף בהכרח אידיאליזם אמפירי (התפיסה הקונקרטיה-סובייקטיבית של העבר בהווה)?

כדי לענות על שאלה זו עלינו לבחון את עמדתו המיוחדת של ברגסון בשאלת "התנאים המכוננים של הניסיון". ברגסון סבור כי התנאים המכוננים הם ממשיים, ואינם תנאי-אפשרות צורניים-אידיאליים, כמו אצל קאנט. במסגרת גישה זו טוען ברגסון כי תפיסה אימפרסונאלית של החיצוניות בהווה היא התנאי הממשי לכל תפיסה בניסיון. תפיסה אימפרסונאלית זו היא הדבר הקונקרטי הקרוב ביותר למה שכינינו כאן "תפיסה טהורה", אבל היא שונה ממנה משום שככל תפיסה קונקרטיה, יש לה תמיד

23 אנרי ברגסון (תשל"ח).
ההתפתחות היוצרת (להלן):
"אבולוציה יצירתית". תרגום יוסף
אור. ירושלים: מאגנס, עמ' 211.

משך כלשהו, קצר ככל שיהיה, והיא מאחדת או מכווצת אל תוכה (סינתזה של) מספר רגעים. התפיסה האימפרסונאלית ב"הווה" היא תמיד כבר סינתזה החולשת על פני משך בעל עומק מסוים, ולכן אינה מוגדרת כאנליזה סלקטיבית של החלל בלבד, אלא גם כסינתזה איכותית בזמן. יחד עם זאת, הסינתזות הפסיביות של התפיסה האימפרסונאלית מובחנות וקודמות לסינתזות האקטיביות של הזיכרון האישי הנצבר בניסיון, שכן הראשונות מייצרות מלכתחילה את דימויי התפיסה השורדים בזיכרון, ורק אחר כך מזמנות את הזיכרונות הרלוונטיים למצב אקטואלי נתון. במילים אחרות, בין האידיאליות של התפיסה הטהורה לקונקרטיות של התפיסה הניסיונית יש תפיסות אימפרסונאליות המהוות נקודת השקה ממשית בין חומר לזיכרון. כפי שנראה בהמשך, הקשר האינטימי ביותר בין הפילוסופיה של ברגסון לצילום טמון בקפסולות תפיסיות אלו של משך מכווץ.

הסנאפשוט, הזמן המדעי והשלם הפתוח

האם אנו חווים את התפיסות האימפרסונאליות בניסיונו הרגיל בהווה? ברגסון סבור שהתשובה היא לא, וזו בהחלט מתקבלת על הדעת כאשר לוקחים בחשבון את העובדה שהניסיון הרגיל מלווה בתחושה שמדובר בתפיסות שהן "שלנו". אנו ניצבים, אם כן, בפני בעיה הדומה לזו שכבר נתקלנו בה בהקשר של "הדימוי-כשלעצמו": למה הכוונה ב"תפיסות אימפרסונאליות", ומה מאפשר לברגסון לדבר על קיומן? כפי שראינו, ברגסון טוען שמטעמים פרקטיים, נוטה ניסיונו היומיומי לערבב בין זיכרונות למה ששייך לתפיסה עצמה. בפרק הרביעי של ספרו **אבולוציה יצירתית** (1907), המציג את המפגש השני של ברגסון עם הצילום, הוא מבהיר כי ערבובים אלו מתבססים על סדרה של סינתזות המרכיבות את הנתון הניסיוני, ומובילות אותנו למה שהוא מכנה בשם "האשליה הסינמטוגראפית":

אנו קולטים מראות כמעט רגעיים [snapshots] מן הממשות העוברת לנגד עינינו, ומאחר שהם אופייניים לממשות זו, דיינו לחרוז אותם לאורך התהוות מופשטת, חדאנפית, סמויה מן העין, משוקעת בתוך תוכו של מכשיר ההכרה, כדי לחקות את מה שאופייני הוא בהתהוות זו גופה. כך נוהגות דרך כלל התפיסה, החשיבה המשכלת, הלשון. כל אימת שאנו מנסים לחשוב את ההתהוות, או לבטאה, או אף לתפוס אותה, אין אנו אלא מפעילים כעין ראינוע פנימי.²³

בעוד הממשות מתהווה על פני משך רציף, אנו מצלמים אותה בסנאפשוטים קטועים. אחר כך, מאחר והממשות נמצאת בתנועה, אנו מנסים לשחזר רצף ממשי על בסיס אותם סנאפשוטים. כשם שבקולנוע אשליית התנועה מתקבלת מהנעה של דימויים נייחים, האשליה של התפיסה הרגילה טמונה בסברה כי הסנאפשוטים שלנו הם היסוד שממנו מורכבת תנועת הממשות. לפי ברגסון, על בסיס אשליה תפיסית זו מתכוננת גם אשליה ספקולטיבית: אפילו כשהפילוסופיה סוברת שהיא פוסעת אל מעבר לתחום התפיסה, היא עדיין מסתמכת על המבנה שהתפיסה הרגילה מספקת לה. כפי שראינו, הבעיות בתיאוריות המקובלות של התפיסה נבעו מכך שהתפיסה הובנה כמכשיר של ידע, בעוד שלמעשה היא מכשיר של

Bergson, Creative 24
Evolution, p. 342.

ברגסון, אבולוציה יצירתית, עמ' 25
346-345.

שם, עמ' 227. 26

פעולה; ואילו עתה מסתבר כי התיאוריות של הממשות וההכרה נמצאות בבעיה הפוכה: כל השאלות הספקולטיביות נקלעות לאשליות משום שהן מסתמכות בלא יודעין על המבנה הפרקטי של התפיסה. לאשליה הספקולטיבית של הפילוסופיה יש היסטוריה, וברגסון סבור כי בחינה של היסטוריה זו יכולה לקדם את ההתגברות עליה. את הפילוסופיה העתיקה בכללותה הוא מכנה "הפילוסופיה של האידיאה", כאשר המילה "אידיאה" (או "איידוס" ביוונית) מקפלת שלוש משמעויות: א. איכות; ב. צורה או מהות; ג. תכלית או תכנית. בכל משמעויותיה, אמורה האידיאה לייצב את אי-היציבות של הדברים – להעניק איכות קבועה להתהוות תנועתית, צורה קבועה לטרנספורמציה אבולוציונית, מהות קבועה לווריאציות חריגות, וכוונה או תכלית לפעולה בהתרחשותה.²⁴ אמנם נכון שהאידיאה מפשיטה מדימויי התפיסה את הלא מהותי, במטרה להגיע לצורה בלתי נראית של המחשבה, אבל בבסיסה, האידיאה אינה אלא דימוי המבודד מתוך ההקשר התנועתי שלו בתפיסה, ונסוג אל תוך הגדרתו. דימוי זה הוא הסנאפשוט ששכח את עצמו: תחילה הוא שכח את כינונו הטמפורלי (זמן), ולבסוף שכח את טבעו כדימוי (חלל). במסגרת נסיגה זו זוכה האידיאה לישות נצחית וקבועה, ואילו התנועה מבטאת רק דרגות שונות של הידרדרות מהנצח.²⁵ בפילוסופיה של האידיאה, החלל והזמן הם לא יותר מאשר המרחק בין המחשבה לאמת, והאמת הנצחית מקפלת לתוך רגע אחד את העבר, ההווה והעתיד. ברגסון חד משמעי בביקורתו על מסורת זו: האידיאה נחשבת אמנם למה שקיים כשלעצמו, אך קיומה יחסי לשכל שחושב אותה. היא אמורה להוות אידיאל ספקולטיבי של המחשבה, אך למעשה מקורה באידיאליזציה של ההרגלים הפראקטיים של התפיסה, כלומר באשליה הסינמטוגרפית.

לפי ברגסון, עלייתו של המדע המודרני חוללה שינוי מכריע. המדע העתיק ביקש להסביר את תנועת הדברים בטבע כשאיפה להידמות לצורות האידיאליות של המחשבה. על כן הוא ניתח את התנועות הטבעיות באמצעות דיאלקטיקה אידיאלית של צורות, מעבר סכמאטי בין רגעים מיוחדים או נקודות שיא (טלוס) שהם תמצית התנועה. המדע המודרני, לעומת זאת, החליף את הסינתזה של היסודות הצורניים-טרנסצנדנטיים בסינתזה של יסודות חומריים-אימננטיים. באמצעות ההשוואה בין אריסטו לגלילאו מבקש ברגסון להסביר מדוע המדע המודרני הפסיק לעסוק בסדר הדיאלקטי של תנוחות אידיאליות, והתרכז במעקב מכני אחר רגעים או קטעים:

בפיזיקה של אריסטו, המושגים של מעלה ושל מטה, של היעתקות ספונטאנית ממקום למקום ושל היעתקות כפוייה ממקום למקום, של מקום נאות ושל מקום זר, הם שעל פיהם מוגדרת תנועתו של גוף שנזרק לחלל או שנופל מפילה חופשית. אבל גלילי סבר שאין רגע עיקרי, אין רגע מיוחד. לחקור את הגוף הנופל, הרי זה לסקור אותו ברגע כלשהו מרגעי מהלכו. המדע האמיתי של הכובד יהא המדע שיקבע, לגבי רגע כלשהו מרגעי הזמן, את עמדתו של הגוף בחלל. אכן יזדקק לשם כך לסימנים מדויקים הרבה יותר מסימני הלשון.²⁶

Bergson, *Creative Evolution*, p. 365.

28 שם, עמ' 374.

29 שם, עמ' 366-367; ברגסון, מסה על הנתונים, עמ' 66-67.

במעבר מהמדע העתיק למדע המודרני משתנה הניתוח של התנועה מן היסוד. כעת השאלה כבר איננה מהם הרגעים או התנוחות הקרובים למצב האידיאלי של הגוף הנבחן, אלא מהו המיקום של הגוף בכל נקודה של זמן או ב"זמן-כלשהו". מושגי השפה אינם מספקים סימנים מדויקים מספיק לחקר עניין זה, ולכן מתחוללת הפנייה אל סימני המתמטיקה המדויקים יותר. אפשר אפוא לומר כי באופן כללי המדע העתיק הציעתיאורים איכותיים של מושאים, ואילו המדע המודרני מבצע מדידות של שינויים כמותיים; המדע העתיק חיפש מושגים כלליים (genera), ואילו המדע המודרני מנסח חוקים (יחסים קבועים בין גדלים משתנים). לברגסון חשוב להדגיש כי למעשה הבדלים אלו הם תולדה של הבדל בסיסי יותר: המשתנה הכמותי שאליו מייחס המדע המודרני את שאר המשתנים הוא הזמן כמשתנה בלתי-תלוי.²⁷ כאשר אין יותר רגע מהותי שמגדיר את התנועה, השינוי אינו יכול להמשיך להיחשב להפחתה של המהות, והמשך מפסיק להיחשב כגרסה מדוללת של הנצח. ברגע שהזמן הופך למשתנה בלתי-תלוי, מוגדרים מושאי המחקר של המדע החדש כנמשכים בזמן, תכונה שאינה מורידה מממשותם כהוא זה. מבחינת ברגסון, הדבר החשוב הוא לברר מהי המשמעות האונטולוגית של המהפכה המדעית הזו. לטענתו, פרשנות מטאפיזית מסוימת של המדע כפתה, במידה כזו או אחרת, את המערכת המושגית של הפילוסופיה העתיקה על החידושים של המדע המודרני. המטאפיזיקה המודרנית בפרט ניסתה להלביש על המדע המודרני את הנצח של הפילוסופיה העתיקה, הואיל והיא לא לקחה ברצינות מספקת את העובדה שמדע זה הפסיק כבר להתייחס אל הזמן כאל אשליה או הידרדרות. מצד שני, ברגסון אינו סבור שכפייתיות זו גוזרת את דינה של הספקולציה המטאפיזית ככזו. הוא משוכנע כי הממשות של הזמן אינה יכולה לקבל ביטוי ראוי בתוך המדע עצמו, כך שפרשנות אונטולוגית ראויה חייבת להצביע על ידע מטאפיזי החורג מן הידע המדעי, אף כי האחרון הוא מקור ההשראה של הראשון.²⁸

כדי להבין ביתר פירוט את ההשראה שברגסון שואב מהמדע המודרני יש להזכיר גם את הביקורת המפורסמת שלו על הקונספציה המדעית של הזמן. לפי ברגסון, על אף מהפכנותו, נותר המדע החדש בגדר האשליה הסינמטוגראפית, משום שהוא מתייחס אל זמן מופשט המורכב מיסודות נייחים ומדידים (רגעים-כלשהם). הדרך היחידה לייצר יחידות כמותיות של זמן היא לקבוע אמת מידה המתבססת על תנועה כלשהי, כך שהקביעה כי תנועה א' נמשכה שלושה רגעים שקולה לקביעה כי היא חלה במקביל על שלושה מחזורים של תנועה אחרת. לטענת ברגסון, הזמן המדיד וההומוגני הזה אינו אלא השוואה בין שתי תנועות המתרחשות בו-זמנית.²⁹ מאחר ותנועות אלו מוגדרות מלכתחילה באמצעות הנקודות החלליות שהן חוצות, תודה ברגסון כיצד יכולה הגדרה כזו להסביר לנו את ממשותה של התנועה. אין זה משנה עד כמה נקטין את המרווח החללי בין הנקודות שבאמצעותן אנו מבצעים את המדידה, התנועה תמיד תתרחש ביניהן, ותחמוק מאיתנו. לפיכך עלינו להבחין בין הנקודות השונות שחוצה הדבר הנע, ובין המעבר או "ההתקדמות" מנקודה לנקודה, בין החלל בר-החלוקה לבין הפועל הפשוט והבלתי מתחלק של המשך. החלל אינו כולל אלא חלקי חלל, "עמדות"; אך "הניעות" מתקבלת כתוצאה מ"סינתיזה איכותית", ארגון הדרגתי ומלוודי. במובן זה, הזמן המדיד וההומוגני מבוסס על התאמות לנקודות חלליות

Bergson, *Creative Evolution*, p. 12.

31 שם, עמ' 369.

32 שם, עמ' 8-7.

33 שם, עמ' 371.

“החלות-בעת-ובעונה-אחת”, ומתעלם מן הזרימה שמייחדת את המשך: כל מקצב טמפורלי ממשי היה יכול להתרחש במהירות אינסופית, ושום דבר לא היה משתנה מנקודת המבט של המדידה. בזמן מופשט זה, כמו בחלל וכמו על סרט הצילום של הסינמטוגראף, הכול כבר נתון מראש.³⁰ לכך מתכוון ברגסון כשהוא מדבר על “המרחוב המדעי של הזמן”.

אם המשך אינו שונה במהותו מהצבה של מצבים זה לצד זה, מדוע יש ברשותנו תודעה של משך בעל ערך אבסולוטי? מדוע יש למשך זה קצב מסוים ולא אחר? מדוע לא נתון המכלול כולו בין-רגעי?³¹ שאלות אלה הן המאלצות פילוסופים להפוך את המשך לאשליה או לסוג של בלבול סובייקטיבי. אבל למרות המחשבה המופשטת הקובעת כי ההיסטוריה של מערכות חומריות נפרשת בו-זמנית כמניפה, לא ניתן להכחיש את העקיבה כנתון. בפועל, ההיסטוריה של המערכות החומריות מתפתחת בהדרגה, כאילו מילא התהליך משך דומה לשלנו. בהקשר זה מציג ברגסון את הדוגמא המפורסמת של המסת הסוכר בכוס תה. העובדה שתהליכים חומריים לוקחים זמן מהווה בשבילו אינדיקציה: יש איזו התאמה בין עקיבה חומרית זו למשך הפסיכולוגי שלנו. כל תהליך חומרי מתרחש במקביל לחלק מהמשך שלי, משך נחוה ולא נחשב בלבד. האם ייתכן שגם כוס התה, הסוכר ותהליך ההמסה אינם אלא הפשטות הנגזרות מתוך שלם אשר מתקדם באותו האופן שבו מתקדמת התודעה?³² אם התשובה היא חיובית, כי אז הזמן הוא מוחלט ואיננו יחס. אם העתיד חייב לעקוב אחר ההווה, במקום פשוט להתקיים לצדו, ואם זמן העקיבה הזה שונה בהכרח מכמות מתמטית מדידה, אזי ההבדל בין החלל לזמן חייב להיות טמון בכך שהעתיד הוא באמת משהו חדש, והעקיבה של המשך אינה אלא הייצור של החדש. ההצהרה של ברגסון נשמעת אולי גרנדיוזית, אבל היא אינה דוגמטית כלל: “הזמן הוא המצאה או שהוא איננו דבר.”³³ דווקא העובדה שהזמן הוא “המצאה”, היא ההופכת אותו לממד האבסולוטי של הממשות. כבר ראינו כיצד האינדטרמיניציה של היש האורגני פותחת אותו אל עבר העולם (מרווח הזמן מייצר כיווניות טמפוראלית של לפני-אחרי שמאפשר בתורו את הכיווניות המרחבית של מרכז-פריפריה). אבל עד כה התייחסנו אל העולם הזה כאל דימוי-כשלעצמו, צילום גלובאלי המורכב רק מן ההכרח הדטרמיניסטי שבמסגרתו הכול פועל על הכול בעת ובעונה אחת. הבחינה של ממשות התנועה ושל השינוי ההדרגתי בטבע הביאה את ברגסון למסקנה כי האינדטרמיניציה אינה שייכת ליש האורגני בלבד אלא חייבת להיות חלק מהעולם עצמו כשלם פתוח, שכן הדרך היחידה לחשוב על הזמן כדטרמיניסטי מפספסת או מתעלמת מכל מה שמייחד אותו כמשך. האם יש להסיק מכך שברגסון רואה בצילום הגלובאלי אשליה בלבד, כמו הסנאפשוטים המרכיבים את האשליה הסינמטוגראפית של התפיסה? או במילים אחרות, האם לפי ברגסון העולם האובייקטיבי של המדע אינו אלא אשליה המבוססת על המבנה הפרקטי של התפיסה? למעשה, עמדה אידיאליסטית מעין זו רחוקה מרוחו של ברגסון. האשליה הסינמטוגראפית שעליה מדבר ברגסון לא נוגעת לעצם קיומם של הסנאפשוטים, אלא רק למעמד האבסולוטי שמיוחס להם; בפרט היא נוגעת לאותה תנועה סינמטוגראפית מופשטת (הזמן המדיד) אשר נבנתה באופן מלאכותי על בסיס הסנאפשוטים של התפיסה. מהו אפוא מעמדם של הסנאפשוטים של

התפיסה והצילום הגלובאלי ביחס לממשות האבסולוטית של הזמן כשלם פתוח? כדי לענות על שאלה זו יהיה עלינו להבין ביתר פירוט מהו הסנאפשוט של התפיסה לפי ברגסון, וכיצד הוא קשור להשראה המדעית-צילומית של המטאפיזיקה שלו.

אינטואיציה, חשבון, וההווה האימפרסונאלי של הסנאפשוט

ברגסון טוען כי ניסיונו ההרגלי נוטה לעשות רדוקציה של הזמן לחלל ושל הנייד לנייח. במקביל הוא גם מרבה לציין כי אנו חיים במשך, ושעל כן קיים ניסיון אחר, מיידי יותר. לפי ברגסון, הרגלי התפיסה והמחשבה, על שום תפקידם הפרקטי, נוטים להסתיר ניסיון מיידי זה, אבל הוא שוכן כל העת מאחוריהם, כתנאי ממשי לקיומם. ניסיון זה הוא תנאי מכונן, אבל אין הוא צורני אלא חווייתי. לכן, טוען ברגסון, מטרת הפילוסופיה היא הפיכה של הניסיון המיידי במשך לניסיון מתודי, ומתודה זו היא האינטואיציה או "האמפיריציזם האמיתי":

אמפיריזם אמיתי הוא זה, שמבקש להתקרב ככל האפשר אל המקור גופו, להעמיק בחקר חייו ולהרגיש את רטט נפשו מתוך איזו האזנה רוחנית; ואותו אמפיריזם אמיתי הוא הוא המטאפיזיקה האמיתית. [...] הפילוסופיה, לפי הגדרה זו, אין עניינה לבחור בין המושגים ולהילחם את מלחמתה של איזו אסכולה שהיא, אלא ללכת לבקש אינטואיציה יחידה, שממנה יורדים שוב גם אל המושגים השונים, הואיל ועומדים מעל לחילוקי דעות של האסכולה.³⁴

המתודה האינטואיטיבית פונה לניסיון מקורי במטרה לעקוב אחר תהליך הייצור של כל הקטגוריות המקובעות של התפיסה והמחשבה. לפי ברגסון, הטעות של המתודות האחרות נובעת מכך שהן מתייחסות לעובדות כנקודת מוצא, בעוד שלמעשה מה שנקרא "עובדה" הוא רק תופעה משנית, הסתגלות של הממשי לאינטרסים של הפרקטיקה. השאלה היא מהו טיבו של הניסיון המקורי שאמור לשמש כנקודת מוצא אלטרנטיבית. בשביל ברגסון, המושא הממשי והראשוני של האינטואיציה הטהורה הוא משך רוחני בלתי מתחלק, ומכאן חשיבותה של פסיכולוגיה טהורה לפילוסופיה שלו: ככל שנצליח להתעלם מדימויי התפיסה ולהתרכז באינטואיציה הנתונה לנו בחיינו הפנימיים, כך ניטיב להבין את האופן שבו המשך הוא צורה מיוחדת ומקורית של ארגון הריבוי כהשתנות רציפה. האם גישה פסיכו-פילוסופית זו עושה צדק עם חומריותו של הקיום? האם הממשות באמת יכולה להתגלות לנו במלואה באמצעות אינטרוספקציה? כפי שאנסה להראות מיד, על אף הצהרותיו המגמתיות של ברגסון, העולם החומרי והתפיסה החיצונית משחקים תפקיד הכרחי באינטואיציה שהוא מבקש לתאר. כדי להסביר מדוע, אבקש לחשוף את ההשראה שברגסון שואב מן הפרוצדורות המתמטיות של המדע, מעל ומעבר לביקורת שלו עליהן. בהקשר זה יתברר לאשורו תפקידו של הצילום כמתווך טרנספורמטיבי בין המדע לפילוסופיה, בין החומר לתודעה.

Bergson, *Matter and Memory*, pp. 241-242.

36 ברגסון, "מבוא למטאפיזיקה", עמ' 114.

37 שם, עמ' 115.

38 ברגסון, מסה על הנתונים, עמ' 66.

לפי ברגסון, השלב הראשון והשלילי של המתודה האינטואיטיבית כרוך בהרס הרגלי המחשבה והתפיסה: בסופו עלינו למקם את עצמנו על גבי מפנה הניסיון, אותו "אור קלוש" המאיר את המעבר מן המיידי לשימושי, ומסמן את ראשית הניסיון האנושי. או אז אנו תופסים את "היסודות האינפיניטיסימליים של העקומה הממשית". השלב השני והחיובי כולל שיחזור של העקומה הממשית עצמה. במובן זה, אומר ברגסון, העבודה הפילוסופית דומה לזו של המתמטיקאי, המתחיל את הגדרת הפונקציה מהמשוואה הדיפרנציאלית, ומשם משחזר את העקומה באמצעות אינטגרציה.³⁵ אם נתעכב על ההשוואה שעורך ברגסון בין החשבון הדיפרנציאלי לבין הספקולציה האינטואיטיבית של הפילוסופיה, נראה כי הרלוונטיות של מה שהוא מכנה "המתמטיקה החדשה" טמונה בהתחשבות בדינמיות של הגדלים: "המתמטיקה החדשה הרידה באמת מאמץ לתת במקום העשוי ועומד את הנעשה והולך, לעקוב אחרי הולדת הגדלים, לתפוס את התנועה לא מבחוץ ובתוצאתה הפרושה, אלא מבפנים ובשאיפתה להשתנות, בקיצור - היא המאמץ להסתגל להימשכותם הניידה של שרטוטי העצמים. אמת, מסתפקת זו בצורה, הואיל ואינה אלא מדע הגדלים."³⁶ כמו במקרה של הפיזיקה המודרנית, הדינמיזציה של המתמטיקה אמורה להעניק השראה למהלך מקביל בפילוסופיה: בעוד שהמתמטיקה עוסקת בכמויות בלבד, "מתפקידיה של המטאפיזיקה לעסוק בדיפרנציאליות ואינטגרציות איכותיות."³⁷

הדיפרנציאליות של הניסיון עוסקת בהבחנה בין היסודות השרויים בו במעורב. ההבחנות שעורך ברגסון בין החומר לחיים, בין התפיסה הטהורה לזיכרון, ובין המרחב למשך הן דוגמאות לאותן "דיפרנציאליות איכותיות". דיפרנציאליות אלו נעות בבירור לכיוון מועדף, שכן מבחינת ברגסון "מפנה הניסיון" קשור ישירות במשך הטהור, משתי סיבות: ראשית, משום שהמשך הוא הגורם היצירתי היכול להוות טעם מספיק לניסיון, ושנית משום שיש לנו גישה ישירה למשך זה באמצעות "האזנה רוחנית". מנגד, "תפיסה טהורה" של החומר איננה דבר שיכול להינתן לנו בפועל, שכן כל פעולה של תפיסה היא כבר ערוב של יסודות: "כללו של דבר יש להבחין בין שני יסודות בתנועה [...] אבל אף כאן מתחוללת תופעה של אנדוסמוזה, ערוב בין התחושה העצימה גרידא של ניעות ובין ציור-המחשבה הפשיט של חלל נעבר."³⁸ לכן, גם אם התיאוריה של התפיסה הטהורה מובילה למסקנה שעולם החומר הוא תנאי הכרחי לכל תפיסה, מדובר במסקנה עקיפה ועקרונית בלבד. כפי שראינו, גם כאשר מגיע ברגסון למסקנות מטאפיזיות על העולם כשלם פתוח ומתמשך, הוא עושה זאת על בסיסה של אינדיקציה חיצונית, על בסיס האנלוגיה בין המשך הפסיכולוגי למשך האוניברסלי, ולא על בסיסה של אינטואיציה ישירה.

האינטגרציה של הניסיון אמורה להראות כיצד מתערבבים היסודות הטהורים זה בזה. לפי ברגסון, זוהי רקונסטרוקציה של תהליך היווצרותו של הניסיון, והמומנט הראשון שלה, זה הרלוונטי לענייננו, הוא כיוון של תנודות חומריות לכדי איכות, או מה שהגדרתי לפני כן כתפיסה אימפרסונאלית, נקודת ההשקה הממשית של החומר והזיכרון. מבחינת ברגסון, נקודת השקה זו נותרת בדרך כלל מתחת לסף התודעה, שכן בניסיון הרגיל עוברות האיכויות הנתפסות מבעד למומנטים נוספים של אינטגרציה (הן משויכות לגופים מוגדרים, שאליהם משויכות בתורן גם פעולות מוגדרות וכו'), ובינה לבין האינטגרציות

Bergson, *Matter and Memory*, p. 43.

Bergson, *Creative Evolution*, pp. 25-26

שמגיעות אחריה יש הבדל מהותי: האחרונות מתהוות בהדרגה בתוך הניסיון, ואילו היא מהווה תנאי הכרחי להתהוות ההדרגתית של הניסיון. התפיסה האימפרסונאלית משמשת כקרקע מקורית לתהליך שלם של חינוך, החינוך של החושים, שבמהלכו אנו לומדים למקם את הדימויים השונים בחלל ולסנכרן את האיכויות של החושים השונים אלו עם אלו. חינוך זה הוא המייצר גם את ההבחנה ההדרגתית בין גופנו לגופים החיצוניים לו, אבל בנקודת הפתיחה מורכבת התפיסה מאוסף מעורבב ואימפרסונאלי של דימויים חיצוניים, שמהם מתבחן הגוף "שלי" כמרכז רק לאחר שמצטברת כמות מסוימת של ניסיון/זיכרון (הגוף נותר זהה מבעד להשתנות האינטנסיבית של כל שאר הדימויים).³⁹ תפיסה אימפרסונאלית זו קודמת לתהליך החניכה, ואינה נעלמת עם סיומו. היא נותרת התנאי הממשי לאינטראקציה שלנו עם העולם, אך נדחקת לשולי תודעתנו ככל שהאינטרס הפרקטי של התפיסה מקרין על גביה את דימויי הזיכרון.

ניזכר שוב בהיסטוריה הסכמאטית של המחשבה לפי ברגסון. הטעות של "הפילוסופיה של האידיאה" היתה טמונה בכך שהבינה את העולם בהתאם למבנה קבוע של אינטראקציות סינמטוגראפיות בין האיכויות, הגופים והפעולות המוגדרות של הניסיון הרגיל. היא התבססה על קטגוריות לשוניות אולטימטיביות ונצחיות, בלי להבחין בכך שהן עצמן מותנות על-ידי הסינתוזות האינטגרטיביות של התפיסה. אבל כלים מתמטיים חדשים איפשרו למדע המודרני לתאר עולם אחר, שכבר אינו מיוסד על קטגוריות לשוניות, אלא על חוקים המנוסחים כמשוואות דיפרנציאליות. משוואות כמותיות אלו תיארו עולם חומרי שבו מצויים הדברים כולם באינטראקציה מתמדת, הניתנת לניבוי עקרוני בכל רגע על בסיס כל רגע אחר. ראינו כי יחסו של ברגסון למהפכה המדעית הזו היה מורכב: מצד אחד הוא שאב ממנה השראה ביחס לממשות של הזמן, ומצד שני טען כי הזמן המדיד שלה אינו נאמן ליצירתיות הפתוחה של המשך הממשי. במילים אחרות, כנגד הדיפרנציאציה הכמותית של המדע הציב ברגסון דיפרנציאציה איכותית-פילוסופית - הזמן בייצור איכותי של החדש. במסגרת זו נדמה כי "האמפיריציזם הברגסוני" מתנגד לפרויקט המדעי, שכן הוא מציב את האיכות הסובייקטיבית כממשות הקודמת לכמות האובייקטיבית. אך כאמור, ברגסון אינו מסתפק בדיפרנציאציה אלא מבקש לבצע גם אינטגרציה. וכפי שנראה מיד, המומנט הראשון באינטגרציה של הניסיון (התפיסה האימפרסונאלית) אינו רק נקודת ההשקה הממשית של החומר והרוח, אלא הוא שואב השראתו, שוב, מאופייה של האינטגרציה המדעית-מתמטית.

כשהמדען אומר שבעולם החומרי כל רגע נקבע על-ידי הרגע שקדם לו מיידית, למה הוא מתכוון? למעשה, לא קיים רגע אחד הקודם לאחר בצורה מיידית, כשם שלא קיימת נקודה מתמטית ש"נוגעת" בנקודה מתמטית אחרת. ההגדרה "קודם בצורה מיידית" מכוונת אפוא למרווח קטן ככל שרק ניתן (dt). אם כן, המצב ההווי של המערכת מוגדר באופן מדעי על-ידי משוואות בעלות מקדמים דיפרנציאליים: תאוצות ומהירויות בהווה. כמו שמציין ברגסון, מדובר כאן בהווה הכולל את נטייתו.⁴⁰ הפיזיקאי משתמש בחשבון הדיפרנציאלי כדי לנתח את התנועה, והאינטגרציה של המשוואה הדיפרנציאלית מאפשרת לו לייחס תנועה זו לעקומה שבה מתפקד הזמן כמשתנה בלתי תלוי. עקומה זו היא סדרה של "רגעים-כלשהם" של התנועה בחלל או כל שינוי אחר. על מנת שכל

41 שם, עמ' 368.

42 שם, עמ' 177.

רגע כזה יבטא משהו מהתנועתיות עצמה, כלומר יקבע או ינבא משהו מעבר לנקודה הנייחת שבה מצוי הגוף הנע באותו "רגע", מבצע המדען דיפרנציאציה נוספת: הוא מחשב את מהירות התנועה "בכל רגע" באמצעות מדידת מרווח מינימלי של זמן שבמהלכו הוצה הגוף מרחקים שונים של חלל. במובן זה, החישוב של מהירות רגעית מניח מרווח מינימלי של זמן שרק במסגרתו יכול להתקבל נתון כמו "מהירות". במילים אחרות, המהירות מניחה שינוי כלשהו, או ליתר דיוק היא מתארת את היחס בין שני משתנים: כמות החלל שנחצה ביחס לכמות הזמן שחצייה זו ארכה. אם מדברים על "שינוי כלשהו" כעל הבדל ששואף לאפס, אפשר גם לומר שהמהירות שחושבה מתייחסת לרגע יחיד. מבלי להתעכב על הפרשנות המתמטית של מושג "המרווח המינימלי" (או האינפיניטיסימלי), הנקודה החשובה היא שברגסון משתמש בפרוצדורה מתמטית זו כדי לנסח את המושג הפילוסופי של ההווה האימפרסונאלי. מושג זה כבר לא מתייחס לכמויות שנמדדות בזמן הומוגני, אלא לאיכויות הנחוות על משך הטרוגני - מדובר אפוא באינטגרציה איכותית. המדען מעוניין רק במספר שמתקבל בכל רגע, ולא במה שמתרחש במרווח שכל יחידה רגעית מסמלת. אנחנו, לעומת זאת, "חיים ומרגישים את המרווחים עצמם."⁴¹ יחד עם זאת, הרגשה חיה זו איננה אותה האזנה רוחנית שכבר הזכרנו. גם אם מנקודת מבט פסיכולוגית טהורה יש לנו אינטואיציה רציפה של הימשכות, מנקודת המבט של התפיסה החיצונית מדובר באינטואיציה מקוטעת: כל תפיסה חולשת על פני מרווחים מסוימים ומכווצת אותם לכדי סנאפשוטים איכותיים. יתר על כן, סנאפשוטים אלו אינם מהווים תפיסות טהורות ואובייקטיביות, שכן הם כוללים משך מינימלי, אבל הם גם אינם מצב סובייקטיבי-פנימי גרידא. למעשה, כמו במקרה של האינטגרציה המדעית, מדובר כאן על יחס בין שני משתנים: התנועה של הדימוי הנתפס ביחס למרווח הזמן שמאפשר הגוף התופס. שוב זהו "ההווה שכולל את נטייתו", אבל הפעם זוהי נטייה מורגשת ולא נחשבת/מחושבת בלבד. מה שמורגש הוא בדיוק היחס בין התנועה הנתפסת שהיתה לבין האופן שבו גופנו יכול להגיב לה, והרגשה או תחושה זו היא הסנאפשוט עצמו. במילים אחרות, ההווה האימפרסונאלי חולש על פני עבר מידי (תפיסה), ומכווץ אותו לכדי תחושה המספקת אינדיקציה על עתיד מידי (פעולה). מבחינת ברגסון, זוהי מהותו הסנסור-מוטורית של ההווה, שאינו אלא התודעה של הגוף - המצב האקטואלי של התהוותנו.⁴²

ואמנם, גם כאשר מנקים מהתודעה את הזיכרון האישי במטרה להגיע לתפיסה האימפרסונאלית והגופנית של ההווה, עדיין נותרת התפיסה "יחסית", שכן היא נקבעת מראש על-ידי הצרכים של הגוף ויכולותיו. הגוף תופס רק את מה שהוא מוצא בו עניין, במסגרת ה"מרווח" שמאפיין אותו בלבד, בעזרת מקצב מסוים של כיווץ. למעשה, כל הגופים תופסים את סביבתם רק מתוך "הפרספקטיבה" שלהם (אם בכלל יש להם יכולת מינימלית של כיווץ), ואף גוף לא תופס את הצילום-הגלובאלי הבלתי נתפס. במישור האידיאלי, אם היינו יכולים לפרק את הכיווצים שלנו לכדי רגעים עוקבים והכרחיים, אומר ברגסון, היינו "עוברים מן הסובייקט לאובייקט." אבל מדוע שנרצה בכך? ראינו כבר כי החומר הוא אופן של קיום שבו כל פעולה מיתרגמת מיד לתגובה, וללא היכולת להשהות את תגובתו החומר נידון לחזור על עצמו,

בעודו לכוד בהווה מתמשך. העבר של החומר נותר חיצוני לו, והחומריות אינה אלא החצנה של המשך לכדי חלל, "לידתו החומקת בהתמדה של הזמן". במובן זה, החישוב המדעי תואם את אופיו של החומר, ותוצאותיו המוצלחות אינן מקריות כלל. אך אין פירוש הדבר שעלינו לשאוף לחוויה של חומריות אבסולוטית שכזו. אם כן, מה הצורך בהתעכבות על המומנט הראשון של האינטגרציה של הניסיון? האם מדובר פשוט ברגסיה אינפנטילית לגופניות אורגנית מיידית? כפי שנראה מיד, רק בירור סופי של מעמדו הטרנספורמטיבי של הצילום ביחס להווה האימפרסונאלי יכול לחשוף את הפוטנציאל החבוי של הסנאפשוטים של התפיסה.

סיכום: הניסיון הצילומי

אם הפילוסופיה של ברגסון ראויה לביקורת, אין זה משום שהיא דחתה את המדע המודרני (שהרי היא דווקא שאבה ממנו השראה מרובה), אלא משום שהמעטה בחשיבות הממד האסתטי של התוצרים המדעיים. זוהי גם הסיבה לכך שהיא נאלצה להסתפק באלטרנטיבה כוזבת בין רגרסיה אינפנטילית אל עבר קיום חומרי לבין התעלות רוחנית אל עבר אינטואיציה סובייקטיבית. בהתאם למתודה האינטואיטיבית שלו, נוטה ברגסון להתייחס אל הטכנולוגיה כאל תוצר מדעי-שימושי בלבד. אם יש משמעות פילוסופית לטכנולוגיה, ברגסון ממקם אותה ביכולת לשחרר אותנו מהפונקציות השימושיות, ולפנות לנו זמן לטבילה באינטואיציה הפנימית הטהורה. נדמה שבכך הוא מזניח את העובדה שהטכנולוגיות עצמן יכולות לשנות את מבנה תפיסתנו. במילים אחרות, ברגסון מתרכז בהיבטים האינסטרומנטליים של הטכנולוגיה, ואינו ער להשלכות האסתטיות הישירות שלה. יחד עם זאת, הוא בהחלט רואה קשר בין המהפכה המדעית לבין המעבר מן העין כאיבר של תפיסה אל הסנאפשוט הצילומי בטכנולוגיה:

היחס בין שני המדעים הללו [העתיק והמודרני] משול ליחס שבין ציון מופעיה של תנועה על-ידי העין ובין ההקלטה השלמה הרבה יותר של מופעים אלו על-ידי צילום-הבזק [סנאפשוט]. בשני המקרים הרי זה אותו המנגנון הראינועי, אלא שבמקרה השני הוא מגיע לכלל דיוק שלא יוכל להיות לו בראשון. מדהרתו של סוס עיננו תופסת בעיקר יציבה אופיינית, עיקרית או נכון יותר: סכימתית, צורה אשר דומה שהיא קורנת על פני מחזור תמים ומתוך כך ממלאת פעמה של דהרה; יציבה זו היא היא שקבע הפיסול על גבי אפריזי הפרתנון. אבל צילום הבזק מבודד רגע כלשהו מן הרגעים; לכולם הוא מקנה מעמד שווה, ומתוך כך דהרת הסוס מתפוררת בשבילו למספר גדול ככל שרוצים של יציבות הבאות בזו אחר זו, במקום להתכנס ביציבה אחת ויחידה, שתהא זורחת ברגע מיוחס ומאירה מחזור תמים.⁴³

המדע העתיק והמודרני גם יחד מחמיצים את התנועה הממשית, שכן הם מתבססים על נקודות ניחות בשביל להסביר את התנועה הרציפה. ההבדל הוא הבדל של דרגה בלבד, דרגת הדיוק של הניתוח. ברגסון מותח אנלוגיה בין הבדל זה לבין היתרון של צילום הסנאפשוט על העין. הפיסול

המונומנטלי של העבר מראה את הסוס בתנוחה מיוחסת שאמורה לבטא את מכלול דהירתו, ובכך מבטא את יחסה של התפיסה הרגילה והפילוסופיה שנובעת ממנה. התצלום לעומת זאת חושף רגעים מסוימים של הדהירה, רגעים אשר לא נראו מעולם. כך הוא הופך את הדהירה לתנועה המורכבת מיסודות אימננטיים-חומריים ("רגעים-כלשהם"). קל לראות שהרעיון הברגסוני של סנאפשוט תפיסתי אימפרסונאלי לקוח ישירות מהאסתטיקה החדשה של הצילום: הצילום כטכנולוגיה הוא ממשיך דרכו של המדע המודרני, אבל הוא חורג ממדע זה בדיוק משום שאותם "רגעים-כלשהם" שלו אינם כמותיים אלא איכותיים. האם ההבדל בין העין לצילום הוא אכן של דיוק בלבד, כפי שטוען ברגסון בציטוט לעיל? נבחן שוב את תפקודו של הצילום בפילוסופיה הברגסונית. מנקודת המבט של החלל, עולם החומר הוא צילום גלובאלי ללא צמצם, בעוד שהתפיסה מייצרת "תמונה" שמסתירה את הצילום הבלתי-נתפס הזה. מנקודת המבט של הזמן, לעומת זאת, גם התפיסה היא צילום - סנאפשוט המבוסס על מהירות חשיפה מסוימת. לכיוון האימפרסונאלי של גופנו יש מקצב מסוים, "טמפר" המאפיין אותנו כמין ביולוגי. מאחר ולדימויים שונים בטבע יש מקצבים שונים, תפיסתנו מכווצת את התנועות של הדימויים הסובבים לכדי איכויות שונות, כך שהיא תמיד תוצר של אינטגרציה בין שני דיפרנציאלים - המקצב (הקבוע) שלנו והמקצב (המשתנה) של הדבר הנתפס. באופן זה, האיכויות השונות מבטאות את המקצבים השונים של הדברים, או ליתר דיוק את ההבדל בין המקצב של גופנו למקצב של התנועה הנתפסת. הצילום ממלא אפוא תפקיד כפול אצל ברגסון: הוא מודל מרחבי של החומר כדימוי (הצילום הגלובאלי של חומר וזיכרון), ומודל טמפורלי של הסינתזה הפסיבית של התפיסה האימפרסונאלית (הסנאפשוט של אבולוציה יצירתית). בשני המקרים מתווך הצילום בין המדע לפילוסופיה, פעם במעבר מהחומר כצילום מורחב אל עבר התפיסה, ופעם במעבר מן התפיסה כצילום מכווץ אל עבר החומר. כפי שניסיתי להראות, הצילום הוא שאיפשר לברגסון לחשוב מחדש את נקודת ההשקפה של התפיסה והחומר. ברגסון עצמו אמנם לא ייחס לצילום כטכנולוגיה משמעות טרנספורמטיבית ביחס למבנה התפיסה, וטען כי מדובר ב"הבדל של דרגה בלבד", אבל טענה זו קשורה בוודאי לעובדה שהוא כתב בימים שבהם טרם נפוץ השימוש ההמוני בצילום. אם היום אנו חיים בעולם צילומי, פירוש הדבר שכמו בצילום הגלובאלי של ברגסון, אנו חשופים לאינספור נקודות מבט מיידיות על אינספור דברים במקביל. איננו חווים את הצילום הגלובאלי ככזה (הוא הרי בהגדרה בלתי נתפס), אבל תפיסתנו נוטה אל עבר מצב זה כגבול אידיאלי. בנוסף, אם תפיסתנו נהייתה אימפרסונאלית יותר, הרי זה משום שהצילום חשף בפנינו תנועות ותנוחות שלא הכרנו ולא יכולנו להכיר. לא רק שהתפיסה אינה תלויה עוד בנקודת המבט של גופנו, היא גם השתחררה ממקצב הכיוון האימפרסונאלי והייחודי שלו. התפיסה שהצילום יצר יכולה להתבצע ממקום-כלשהו, בזמן-כלשהו, באמצעות כיוון-כלשהו (זמן החשיפה כמשתנה חופשי). כל הגורמים הללו שינו מן היסוד את המבנה הקולקטיבי והאישי של הניסיון באמצעות חינוך מחדש של החושים: הצילום כמתווך אינו ניטראלי אלא משמש כסינתטיזר, יצרן של "דימויים מיוחדים" שמתעלקים על הגוף ומשנים את מבנה המוח. גם אם ניתן להשתמש בו ככלי לרגרסיה

אינפנטילית, בראש ובראשונה הצילום מייצר טרנסגרסיה אסתטית, ניסיון של אינטראקציה חומרית-תודעתית מעבר למגבלותיהם של הגוף האורגני והאינטרוספקציה הסובייקטיבית גם יחד. הגלובליזציה (של התפיסה במרחב) והאימפרסונאליזציה (של הסנאפשוט בזמן) טומנות בחובן השלכות מדעיות, פילוסופיות וחברתיות שטיבן טרם התברר לאשורו. ברגסון אולי המעיט בחשיבותה של הטרנסגרסיה האסתטית הזו, אבל באמצעות מושגיו הוא לקח חלק ספקולטיבי בהמצאת העתיד שלה, אותו עתיד שהוא היום מנת חלקנו.

1 על הפילמוגרפיה הקאנונית של הז'אנר ניתן להתווכח, אך היא לא מעניינו במאמר זה. כנקודות מפתח בלתי מעוררות אפשר לציין את "משתה הדמים" (Blood Feast, 1963) ואת סרטיו האחרים של הרשל גורדון לואיס, "ליל המתים החיים" (Night of the Living Dead, 1968) של ג'ורג' רומרו, "הבית האחרון משמאל" (Last House on the Left, 1972) של וס קרייבו, "המנסרים מטקסט" (The Texas Chain Saw Massacre, 1974) של טוב הופר, "היצור" (The Thing, 1982) של ג'ון קרפנטר, כלל עבודותיו של דייוויד קרונונברג, ומעבר לאוקיינוס - עבודתם של במאי אסכולת האימה האיטלקית, כמו מאריו באווה, דאריו ארג'נטו ולוקיו פולצ'י.

2 ראו למשל: Philip Brophy: "Horrority - The Textuality of Contemporary Horror Films", *Screen* 27(1), 8; Pete Boss (1986). "Vile Bodies and Bad Medicine", *Screen* 27(1), 16; Isabel Cristina Pinedo (1997). *Recreational Terror: Women and the Pleasures of Horror Film Viewing*. Albany: State University of New York Press, p. 17.

3 Carol Clover (1992). *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton N.J.: Princeton University Press, p. 32.

ז'אנר האימה המודרני התפתח מתוך הפקות קולנוע עצמאיות שנעשו בסוף שנות השישים של המאה העשרים, והגיע לשיאו בשנות השבעים והשמונים. כדי לדון בז'אנר זה צריך, ראשית, לעשות הבחנה בינו לבין ז'אנר האימה הקלאסי ששלט בין שנות השלושים לשנות החמישים, ולמעט מקרים בודדים לא חרג בפרדיגמות הבסיסיות שלו מעולם הקולנוע ההוליוודי. לעומתו, סרטי הז'אנר החדש טבעו כמה סטנדרטים עלילתיים חדשים, וביניהם הסוף הרע ושזירת מקור הסכנה האלימה בהקשר יומיומי. עם זאת, רוב החוקרים סבורים כי מאפיינו הבולט ביותר של הז'אנר החדש הוא העדפת המראה הישיר על פני מידע מסופר, ומיקום האימה, המעניקה לז'אנר את שמו, במקום של הספקטקל, בדימוי האימתני הנחשף בפני הצופה.² על פי רוב, נושאו של ספקטקל זה הוא גוף אנושי נהרס, המציג לראווה את קרביו ונוזליו - "הגוף הפתוח", כפי שמכנה אותו קרול קלובר.³ אף על פי שגם בסרטי האימה אין ספקטקל הגוף הנהרס נחשף לעיני הצופים במשך רוב זמן המסך, דיונו יתמקד בו ככתונתו המהותית של הז'אנר, ויבקש להמשיגו מתוך היחס המיוחד שהוא מקיים עם התנאים האונטולוגיים של המדיום הקולנועי.

החומר האמנותי הקונקרטי ישחק תפקיד משני במאמר זה - "האירוע הגופני של ז'אנר האימה" יהיה, לצורך ענייננו, הפשטה של הכללה מתודית. אולם על מנת שהפשטה זו תמצא אחיזה באינסטנציה מייצגת אחת, שאותה נוכל להחזיק באופק דיונו התיאורטי, הבה נשווה לנגד עיני רוחנו את אחת הסצינות המפורסמות מהסרט "הסורקים" של דייוויד קרונונברג (Scanners, 1981). סצינה זו מתארת הדגמה של תהליך "סריקה" המתקיים באולם כנסים מלא למחצה. חברת "קונסק" עורכת הדגמה של סריקה, טכניקה טלפתית שבאמצעותה קורא סורק את מחשבות קורבנו, ובו בזמן משתלט על הליכיו הגופניים. המנחה מזמין מתנדב מהקהל, ואינו יודע כי הגבר העולה אל הבמה הוא דארל רבוק, הסורק העוצמתי ביותר בעולם. המנחה מבקש מהמתנדב לחשוב על דבר סתמי, שני הגברים עוצמים את עיניהם, ותהליך הסריקה יוצא לדרך. התמונה עוברת מהמנחה אל המתנדב, ומהמתנדב אל הקהל. התהליך הטלפתי, שבמהלכו הופך המתנדב לקורבן להשתלטותו האלימה של רבוק, נמסר לנו דרך עוויתות הפנים של שני הדמויות וצלילי החריקות "המשלימים" את הממד הבלתי נראה של התהליך במישור הסאונד. עם כל הופעה שלו בסבב העריכה ההולך ומאיץ, נראה המנחה מעונה יותר ויותר, עד שבשיא המתח המתגבר מתפוצץ ראשו במזרקה ניגרת של דם ובשר.

מאמר זה יעסוק ביחס שבין האירוע הגופני של ז'אנר האימה המודרני לממד האונטולוגי של

6 שם, עמ' 4.
7 שם, עמ' 49.

4 מקורו של המושג במאמר מוקדם של קאוול: Stanley Cavell "Knowing and Acknowledging", In *Must We Mean What We Say?* Cambridge: Cambridge University Press, pp. 238-266. הקשרו הוא הדיון בשאלה המצויה על קו התפר שבין האפיסטמולוגיה לאתיקה - הדיון באפשרות להכיר בכאב - של עצמי ושל האחר. שם, ההכרה ב... נדונה כפרדיגמה הכרתית המציעה אלטרנטיבה לדיכוטומיה ידע/ספקנות. הדיון האסתטי של קאוול עובר דרך עבודתו של מייקל פריד, המקבל את הקרדיט על כך בחיבור הקאוולי המרכזי שאליו אתייחס במאמר זה: Stanley Cavell (1979). *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge Mass.: Harvard University Press, p.109. במאמרי אשתמש במושג הלועזי, מאחר ששתי האלטרנטיבות לתרגומו העברי אינן מסברות את האוזן. "ההכרה" - כבר "תפוסה" פעמיים - פעם אחת על-ידי קוגניציה ופעם אחת על ידי רה-קוגניציה; ו"הכרה ב" - מאוד לא נוח לשימוש, וגם היא לא שומרת על הקונוטציות המעשיות של האקנוולדג'מנט האנגלי -ה"תודות" המופיעות, למשל, בתחילתו של טקסט אקדמי. הבטיח עם השימוש במושג הלועזי, הוא הקלות שקיימת באנגלית במעבר בין העצם לפועל - ההבחנה בין ה-acknowledgment ל-to-acknowledge, שאינה נשמרת בעברית. לכן, במהלך המאמר אגוון, ולצד הניסוח המוזר מעט של "לבצע אקנוולדג'מנט" אשתמש ב"לאשר" וב"להכיר ב-" כבניסוחי הסינונימיים.

5 Noel Carrol (1996). *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 7.

המדיום הקולנועי - תנאי היסוד של מרחב הייצוג הקולנועי באשר הוא. בדפים הבאים אבקש להראות כיצד האירוע הגופני של ז'אנר האימה חושף תנאים אלה בפניגורה מסוימת של היחס שבעקבות סטנלי קאוול נכנה בשם "אקנוולדג'מנט" (acknowledgment).

את ההמשגה האונטולוגית של תנאי המדיום הקולנועי אבסס על קריאה בספרו של קאוול, **העולם הנצפה**, אך ראשית אפתח במספר הערות מתודולוגיות, שתפקידן להבהיר את אופיו ומעמדו התיאורטי של היחס שיעמוד במרכז המהלך שאציע. הערות אלה תבקשנה לפתוח בהבחנה בין מסגרת הדיון הקאוולי בתנאים האונטולוגיים של המדיום לבין התפיסות המהותניות שלו.

יחס האקנוולדג'מנט שיעסיק אותנו כאן הוא סוג של תואם בין שני רבדים יסודיים ונבדלים בסטרוקטורה של יצירת אמנות: הז'אנר, המובן כאן באופן רחב - כדיספוזיציה אסתטית של אירוע אמנותי (מערך של אידיאות רגולטיביות המעניקות לו מובן כיצירת אמנות בעלת תכונות מסוימות, באשר לטבע הישגה האמנותי); והמדיום -מרחב האפשרות הטכני המתנה את קיומה החומרי של היצירה או, אם לומר זאת אחרת, הרגיסטר של קיומה החומרי המשייך אותה לאחת האמנויות. אותו תואם לכאורה בא לידי ביטוי כאשר אינסטנציה פרטיקולרית אחת חושפת מה נכון לגבי הכלל, דיספוזיציה ז'אנרית המכירה במה שמאפשר אותה לצד דיספוזיציות ז'אנריות אחרות. את התואם הזה, בין הפרטיקולרי לכללי, את מחוות ההיענות הזאת ביניהם, מגדיר קאוול במושג אקנוולדג'מנט.⁴ התפיסה הערכית של תואם זה מונחת ביסודן של כל התיאוריות המהותניות של המדיום, המעניקות תמיד העדפה לפרקטיקה אחת במדיום על פני אחרות - זאת אשר, כביכול, מיטיבה לממש את מהותו. ספרו הסמינלי של נואל קארול מאפשר לחלץ את מהלך המחשבה המשותף לתיאוריות מהסוג הזה (שאת הראשונה ביניהן הוא מזהה ב**לאוקואון** של לסינג,⁵ ואת המשפיעה ביותר במאה עשרים - במודרניזם של קלמנט גרינברג), ולפרקו לשתי טענות: 1. למדיום יש מהות - כלומר למדיום יש מובן מסוים, המובחן משימושו ההיסטוריים, וקודם להם. 2. למהות זו יש אימפליקציות סגנוניות - כלומר מהבנת מהותו של המדיום ניתן לגזור את האופן הראוי של העשייה האמנותית באמצעותו.⁷ את המבנה הטיעוני הזה, הגזור את אופן העשייה האמנותית

8 ראו למשל
Sergei M. Eisenstein (1997).
"The Montage of Film
Abstractions", in *Defining
Cinema*, ed. Peter Lehman,
London: Athlone Press, p.18.

9 Andre Bazin (1967). "The
Ontology of the Photographic
Image", in *What is Cinema?*
Vol. 1. Berkeley and London:
University of California Press,
p. 14.

10 Carrol, *Theorizing the
Moving Image*, p. 19.

11 Cavell, *The World Viewed*,
p.103.

12 שם, עמ' 164.

13 Cavell, *Knowing and
Acknowledging*, p. 264.

במדיום מפרשנות אונטולוגית של מאפייניו החומריים, אימצו כמה תיאוריות מרכזיות בתחום הקולנוע, אף על פי שבמקרה של האמנות השביעית, עצם ההבחנה בתנאים האלה איננה מלאכה טריוויאלית כשלעצמה. מהם המאפיינים הטכניים ההכרחיים של המדיום הצעיר והמשתנה במהירות לעיני המנסים לאפיינו? האם הקול הוא תכונה מהותית שלו? או אולי ההקרנה על גבי מסך? כך או אחרת, באופן מסורתי, אלה הובחנו כשני גורמים - כצילום ועריכה, חומר וארגון. החשיבות היחסית של שני הגורמים האלה עמדה במקד המחלוקת הקלאסית בין הריאליזם לפורמאליזם, בעוד שהענקת מובן אונטולוגי למדיום התבצעה בשתי התפיסות כמיקום הכובד של המהות באחד משני הגורמים. כך סרגיי איזנשטיין זיהה את תכונתו המהותית של המדיום עם העריכה, אותה הבין כתהליך של יצירת היפעלויות ברוחו של הצופה,⁹ ומכך גזר, כביכול, את האסתטיקה של סרטיו. אנדרה באזן, לעומת זאת, סבר כי מהות הקולנוע טמונה באפשרותו הייחודית של בסיסו הצילומי "להראות את האובייקט עצמו",¹⁰ ולכן מצא את מימושה המועדף בניאו-ריאליזם האיטלקי, ובאמני הלונג-שוט כמו דרייר או רנאר.

הסלקטיביות הפרסקרפטיביסטית של תפיסות מהותניות אלה מביאה את נואל קארול לטעון כי מלכתחילה לא היו אלא אפולוגיות של מערכות אסתטיות מסוימות.¹¹ האפשרות להציג בפני מי שמחזיק באחת מתפיסות אלו "דוגמת נגד", יצירת מופת החורגת מביטוי המהות המשוערת, גורמת לקארול - המבטא, מבחינתנו, את המגמה האנטי-אסנציאליסטית הכללית הרווחת היום בתורת הקולנוע - לוותר נחרצות על כל דיון במושגי המהות של הסינמטי, ולנתק באופן מוחלט את האסתטי מהאונטולוגי. אולם, את אותו המודל הקאול, שבמסגרתו יבקש מאמרי לטעון את טענתו, יש להקדים ולהבחין מהתפיסות המהותניות מן הסוג שנגדו מפנה קארול את חצי ביקורתו. אמנם מודל זה, שניתן לאפיינו כאסנציאליסטי ופולורליסטי, מציב את מהות המדיום כפרמטר הכרחי של גישה ליצירת אמנות, אך הוא אינו גוזר ממנו תכתיב אסתטי, ואינו מייצר הירארכיה בין הפרקטיקות האמנותיות השונות. מצד אחד קאול מזהה במדיום רובד עמוק יותר מזה של יישומיו הז'אנריים, וסבור כי כוחם האמנותי של אלו גלום בחשיפת הרובד הזה,¹² אך מצד שני אין הוא מייחס מובן לדיבור על ה"מהות" של מדיום אמנותי, אלא מתוך דיון בהישגים הספציפיים שלו. כלומר, על פי קאול המדיום אינו קודם לז'אנר: על מנת שאמצעים טכניים מסוימים יקבלו את מובנם כמדיום אמנותי, צריך להיעשות בהם שימוש מסוים.¹³ המדיום והז'אנר הם שני ממדים מבניים, מובחנים והכרחיים, של יצירת אמנות, ומכאן שהיחס ביניהם - האקנואולדג'מנט - הוא מבנה נתון, שניתן לדבר רק על פיגורות שונות שלו, ולא על מצב קונטינגנטי כפי שהוא מובן בתיאוריות המהותניות. את המעמד הזה של האקנואולדג'מנט, עוד בהקשרו האפיסטמולוגי הראשוני, מתאר קאול במילים הבאות:

עם זאת, העניין הוא כי מושג האקנואולדג'מנט מתגלה במידה שווה בכישלוננו ובהצלחתנו. אין הוא מתאר תגובה נתונה אלא קטגוריה שבמונחיה מתבצעת ההערכה של תגובה נתונה. (זהו מושג מהסוג שהיידגר מגדירו כ"אקזיסטנציאל").¹⁵

Don Fairservice (2001). 14
*Film Editing: History, Theory
and Practice*. Manchester
and New York: Manchester
University Press, p.2.

Noel Burch (1973). 15
Theory of Film Practice.
London: Secker & Warburg,
p.11.

Cavell, *The World Viewed*, 16
p.18.

17 שם, עמ' 23.

פוטנציאלית, כל יחס לתנאי אפשרות יכול להתפרש כפיגורה של אקנוואלדג'מנט - וההתכחות לתנאי המדיום אינה יוצאת דופן בהקשר זה. לפיכך, אם מדובר במבנה הכרחי, באמצעות עבודה פנומנולוגית-פרשנית אפשר "להתאים" לכל מרחב ז'אנרי תפיסה אונטולוגית משלו. למעשה, זוהי השאלה שאיתה אנחנו ניגשים לז'אנר האימה - איזו מהות של המדיום הקולנועי מאשר או מייצר ז'אנר האימה המודרני? איזו תפיסה אונטולוגית היתה רואה בז'אנר, ובפרט באירוע הגופני שלו, מחווה מועדפת של אקנוואלדג'מנט?

כאמור, באופן זה אנסה לקרוא את תפיסת הקולנוע שמציג קאוול בספר העולם הנצפה. הנושא הראשון שינחה את דיוני בספר יהיה הפרשנות הלא טריוויאלית שהוא מעניק לנושא העריכה. אחת הסיבות לכך שפילוסופיית הקולנוע של קאוול מציעה, מהבחינה הזאת, אלטרנטיבה לדואליזם הריאליסטי-פורמאליסטי, היא שהפרקטיקה הקולנועית שאליה היא מכוונת את עבודתה הפנומנולוגית היא, במידת הכללה מסוימת, הקולנוע ההוליוודי הקלאסי. אפשר לומר אף ש"העולם הנצפה" מבצע נטורליזציה של הקולנוע הזה - כך שהעולם בכותרת הספר צריך להתפרש לעתים כ"עולם הסרטים" (the movies), עולם חומרי המכונן כבר כמרחב אפשרות ז'אנרי. נטורליזציה זו גם חושפת את הספר לקריאה המהותנית-אפולוגטית שמפניה ביקשתי להגן עליו מראש. קריאתי, לעומת זאת, מבקשת להעניק לנטורליזציה זו מקום מתודי בלבד, בשאיפה לפרוע את הפוטנציאל הפלורליסטי הטמון בייחוס דבריו של קאוול לז'אנר הזר לו, כביכול, לחלוטין.

בכל אופן, המאפיין המרכזי של הקולנוע ההוליוודי הקלאסי, שהתגבש כמודוס תצוגה לקראת 1917 - אך כפי שטוען דון פיירסרביס, לאורך כל תולדות הקולנוע האמריקאי, על כל תמורותיו, המשיך לשמור ביציבות כמעט מוחלטת על מעמדו הנורמטיבי¹⁴ - הוא ההכפפה של שני הגורמים המדיומאליים, הצילום והעריכה, לנרטיב (תופעה שנואל בורץ' כינה "רמת האפס של הסגנון הקולנועי").¹⁵ כמו כן, הדמות האנושית מקבלת בקולנוע זה מקום מועדף כמושא של ייצוג, יחס הנשמר גם בז'אנר האימה. הנושא השני שינחה את קריאתי בקאוול הוא, אפוא, המעמד האונטולוגי של הדמות האנושית על גבי מסך. מתוך הפגשתם של שני המהלכים האונטולוגיים - ביחס לאדם וביחס לעריכה - אשר למעשה, אצל קאוול עצמו אינם נפגשים כלל - נחלץ את הפרמטר הדרוש לזיהוי פיגורת האקנוואלדג'מנט של ז'אנר האימה המודרני, על מנת להבחינה משתי פיגורות אחרות, זו של הקולנוע ההוליוודי הקלאסי וזו של הפורנוגרפיה. לשם כך נצטרך להקצין את שני המהלכים, ואת זאת נעשה תוך הסתמכות על טקסט מוקדם מזה של קאוול, שגם הוא כמובן אינו עוסק בז'אנר האימה - יצירת האמנות בעידן השיעתוק הטכני של ולטר בנימין.

אליבא דקאוול, המדיום הקולנועי במהותו עוסק באישור חומריותו של העולם. טענה זאת נגזרת מהמעמד האונטולוגי הייחודי של הדימוי הצילומי, שבדיון בטבעו (בהתאם למסורת הריאליסטית) פותח קאוול את הספר. על פי קאוול, בצילום אנו רואים "דברים שאינם נוכחים."¹⁶ מצב אונטולוגי ייחודי זה נובע, מצד אחד, מהעדרו של פועל אנושי בתהליך יצירת הדימוי (טבעו המכאני של התהליך),¹⁷ ומצד

18 שם, עמ' 24-25.
19 שם, עמ' xvi.
20 שם, עמ' 24.
21 ולטר בנימין, "יצירת האמנות בעידן השיעווק הטכני", מבחר כתבים כרך ב: הרהורים, תל אביב, 1996, עמ' 168-169.
22 שם, עמ' 168.

23 כך מפרש סטיבן שבירו את הקטע המצוטט מבנימין. לדידו, בנימין מבצע אימננטיזציה של החיתוך, ובכך נותן אלטרנטיבה לדואליזם הריאליסטי-פורמליסטי, אשר בתמימות הציב את העריכה כניגודה של החומריות. על פי בנימין, בקריאה זאת "...הסרט חוזר אל המציאות החומרית והחברתית לא למרות מורכבותו (constructedness), אלא כתוצאה ישירה שלה."
Steven Shaviro (1993).
The Cinematic Body.
Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 39.

שני, מאופן ההצגה האופייני לקולנוע - בהקרנה על גבי מסך. המסך, הניצב בין הצופה לעולם, מייצר סוג של נתק במציאות החומרית, וזה מאפשר לה להופיע כאפקט של עצמה, להיות ולא להיות בעת ובעונה אחת. המסך איננו מצע¹⁸ - הבבואה הקולנועית כמעט איננה מטריאלית, הואיל והיא משמרת את היות העולם נצפה בעת שהוא מאבד את הסובסטנטיביות הבסיסית שלו. הפרדת הנצפות מדהתפשטות היא המעניקה לחומריותו של העולם את המעמד של נושא המדיום, ולמטלת אישורו - את מעמד המהות. לפיכך, כותב קאוול:

האובייקטים המוקרנים על גבי מסך הנם רפלקסיביים באופן אינהרנטי, הם מרפררים לעצמם, מהדהדים על מקורותיהם הפיזיים.¹⁹

לכאורה, תפיסה זאת לא היתה אמורה להעניק מקום מהותי לעריכה. אך זאת רק אם מבינים עריכה, כמו בקושיה הריאליסטית-פורמאליסטית, קודם כול כגורם שהוא חיצוני לחומר הצילומי - ייחוס של שוט אחד לשוטים אחרים - כארגון של חומר שאיננו חומרי כשלעצמו. אולם קאוול פותח אפשרות להבנה אחרת של העריכה. עוד בשלב הדיון בדימוי הצילומי הוא מדגיש את הפרגמנטריות המהותית שלו, המתפרשת כהכרחיות של יחסו הסינקדוכי לעולם. המצולם הוא העולם החומרי, אך זה תמיד מופיע בחלקים השולחים לשלם נעדר.²⁰ כך, אם יש לצילום עדיפות על פני החיתוך, מקורה דווקא בסיבות ההפוכות לאלה המניעות את הריאליזם. עדיפותו אינה נובעת מכך שניתן לדון בו, כביכול, בנפרד מהחיתוך, אלא מכך שהוא נושא בחובו את החיתוך עוד בטרם שהדיון בחיתוך כבעריכה נהיה אפשרי. העובדה שהפריים חתוך, למשל, היא המאפשרת את קיומו של שוט, הואיל והשוט הוא רצף של פריימים. העמדת ה-cutting על ה-cropping מכוננת את החיתוך כתואר אונטולוגי של הדימוי הקולנועי באשר הוא, ואפשר לראות בה טיעון קאוולי המחזק את טענתו הקיצונית של בנימין, כי "טבעו האשלייתי של הסרט [...] הוא פרי החיתוך."²¹ לחיתוך, כאמצעי הטכני הבסיסי של הקולנוע, יש השלכות, לא רק על המשמעות המתגבשת ברוחו של הצופה (כפי שסבר אייזנשטיין), אלא גם על "הפן הטהור ביותר"²² של המציאות המוצגת בו (אותו ממד העומד במרכז הריאליזם הבאזוני).²³

למציאות זו יש טבע חומרי, ומהות הקולנוע היא אישור חומריותו. אם כן, איזה תפקיד ממלא החיתוך בפעולת אישור זאת? וגם - האם למושאים מסוימים יש מעמד מועדף בפעולת החשיפה של המהות הקולנועית? הרי החלקיות של כל ייצוג מחייבת לבחור, ולכן יש טעם לשאול אילו מושאים בייצוגם מאשרים את החיתוך כתכונה מהותית של הדימוי הקולנועי - כמהותית לפעולת האישור של חומריות העולם. לטענת קאוול, מעמדו של שחקן הקולנוע שונה מזה של שחקן התיאטרון. אם בתיאטרון מציג השחקן אינטרפרטציה של דמות, בקולנוע מדובר באינקרנציה של שחקן בדמות. המפרי בוגארט איננו נפרד מהאינסטנציות של הופעתו על גבי מסך, ושמו שולח למכלול האינסטנציות האלה ולא לקיומו בעולם של האדם הנושא את השם המפרי בוגארט. בקולנוע, השחקן זהה לדמותו, וקאוול מכונן את הקטגוריה "כוכב" כאותה יישות שבה הזהות הזאת מתממשת. הכוכב הוא גילום של טיפוס אנושי -

Cavell, *The World Viewed*, 24
pp. 27-29.

25 בנימין, "יצירת האמנות", עמ'
.16

Cavell, *The World Viewed*, 26
pp. 36-37.

של מה שבמידה מסוימת כל אדם הנו, מעבר לכל תפקיד דרמטי שיוכל לגלם.²⁴ אולם את אי נפרדותו של "מבצע המסך" – כפי שקאוול בוחר לכנות את שחקן הקולנוע בכדי להבחינו משחקן התיאטרון – מן האינסטנציות של הופעתו, ניתן לקחת למקום מילולי וקיצוני יותר, שהרי אינסטנציות אלה אינן מציגות אותו כאחדות פסיכופיסית, אלא כסידרה של דימויים פרטיקולריים. זהותו – כשחקן, כדמות או ככוכב – מסונזת מעבר לפריים, ומהווה קונסטרוקט החורג מכל אירוע של הופעה קונקרטי. נדמה כי בדיוק על נקודה זאת מצביע בנימין כאשר הוא קושר את היעלמות ההילה של המגלם, ההילה של המגולם, והאופוזיציה ביניהם בקולנוע, עם החיתוך כתנאי בסיסי של המדיום. לטענתו, בניגוד לשחקן התיאטרון, המופיע "כולו ובאופן רצוף במשך כל המערכה של גילום דמותו", שחקן הקולנוע, "עשייתו בהחלט אינה אחידה, אלא מורכבת מעשיות בודדות רבות [...] הדרישות הבסיסיות של המכשור מפצלות את משחקו לשורה של קטעים הניתנים לצירוף."²⁵

הקישור בין המעמד המיוחד של מבצע המסך לבין החיתוך מתרגם את "זהות השחקן לדמות" ל"זהות השחקן לגופו", ומעמיד אותו באופן מוחלט על רצף אירועים סינגולריים של הופעה גופנית. אמנם אפשר לטעון כי במושג הכוכב משמר קאוול באופן חלקי את ההילה של הדמות, אך תפיסת השחקן הבנימיני עולה בקנה אחד עם הקריאה לאקנוואלדג'מנט קיצוני יותר, הנשמעת בהמשך העולם הנצפה, כאשר מסתבר כי החומריות של העולם מקבלת בקולנוע אישור דווקא כממד שבו אין לדמות האנושית קדימות אונטולוגית על פני החומר הדומם הסובב אותה.²⁶ אך האם אין החיתוך מהווה אישור בסיסי להמשכיות זאת? הרי השערוריה של החיתוך אינה מתמצה בפרגמנטציה של הדמות, אלא קשורה גם בעובדה שזו נחתכת ביחד עם העולם הסובב אותה: חלק מהיד נחתך ביחד עם חלק מהשולחן, הפנים נחתכים ביחד עם הרקע. העיקרון הבסיסי, שלפיו חלק מהעולם נכלל בפריים וחלקו האחר נשמט החוצה, עיוור לחלוטין לכל הבדל בין חי לדומם. תואר החיתוך נגזר מתואר ההתפשטות. התפשטותו של הגוף האנושי – כלומר היותו חלק מאחדותו של העצם המתפשט, אם ננקוט לצורך העניין מינוח קרטזיאני – היא המאפשרת את היותו חתוך. אך עדיין לא לגמרי ברור מהו המקום היחסי של המצלמה החותכת בפריים, ושל הסרט הצילומי (אשר יכול בעצמו להיחתך), במהלך של אישור החומריות האנושית. כיצד מאושר הקשר בין מושא הייצוג לאמצעיו?

פרקטיקות אמנותיות שונות מבצעות ארטיקולציות שונות לתנאים אונטולוגיים של מדיום. את אי ההפגשה של החיתוך עם הדמות האנושית בטיעון של קאוול יש לפרש באופן פוזיטיבי – כמהלך אונטולוגי התואם את הפרקטיקה של הקולנוע ההוליוודי הקלאסי. מה שאנחנו מחלצים ממנו זה היחס בין החיתוך כאמצעי טכני לבין האדם כמושא של ייצוג בתור פרמטר לאפיון של הקולנוע ההוליוודי הקלאסי, הפורנוגרפיה, וז'אנר האימה המודרני כמוודוסים של תצוגה, כפיגורות שונות של אקנוואלדג'מנט, או במילים אחרות, כאופנים שונים שבהם מאשרים הז'אנרים האמורים את מה שהופך אותם לאפשריים.

27 שם, עמ' 156. בקולנוע ההוליוודי הקלאסי, היחידה האנתרופולוגית שעל פיה מכוון היחס הזה היא הסובייקט - האחדות החורגת ממופעיה הגופניים. השחקן מובן ככוכב, והעריכה אינה מובנת מתוך החיתוך כתכונה אונטולוגית של תוכן הפריים, אלא כשינוי תכולתו, כמעבר של תשומת לב (התגלית החשובה ביותר בתולדות העריכה מבחינת מודוס תצוגה זה היא, כמובן, גילוי שקיפותה אצל גריפית). טבע היחס בין החיתוך לאדם במודוס ז'אנרי זה בא לידי ביטוי בשני אופנים, שהראשון בהם הוא חוסר האפשרות להפריד את העולם המוצג בקולנוע מן הנרטיב. קאוול כותב:

הנתקים בסביבה של סרט אינם נתקים של חלל אלא של מקומות. [...] אלה נתקים של תשומת לב. בפניך מוצגות פיסות של העולם, ועליך להרכיב מהן את החיים האלה, בדרך כזו או אחרת, כפי שנתונים לך חייך שלך.²⁷

חלקי עולם מתגבשים לכלל חיים, והעולם כאחדות חלל-זמנית מסוננתו תמיד כבר כעולם נחיה. כמו כן, אצל קאוול, ההיגיון הסינקדוכי של "הסרטים" הוא הפותח את העולם המוקרן כמרחב של אפשרות. העובדה שלא נראה בסרט את כל העולם, היא המכוננת בצופה את האמונה כי בעולם הסרט הכול אפשרי.²⁸ הביטוי השני של היחס הסובייקטיביסטי, המאפיין את מודוס התצוגה ההוליוודי, הוא משטר העריכה האנליטית, המחלקת סצינות על פי ההיגיון של שוטקאונטרשוט, ושולחת את הצופה לאמץ לסירוגין את עמדותיהן של נפשות פועלות שונות. עולם "הסרטים" מכוון קודם כול כחלל בין-אישי, והאחדות החלל-זמנית שלו מופעלת בקאט שעובר בין שחקנים. את הקביעה של קאוול, כי חוסר הרציפות של העולם בסרט הוא של מקומות ולא של חלל, יש להבין כך: החיתוך מעתיק דמויות (או את תשומת ליבן) ממקום למקום, ולא חותך גופים מתפשטים, כי החיתוך מעביר ביניהן ולא עובר בהן. במובן זה, עולם הקולנוע הוא עולם בין-אישי, אינטר-סובייקטיבי. הבנה זאת של החיתוך ממקמת אותו באופן מועדף בפריים של המצלמה - שדה ראייתה המוגבל של העין האוטומטית - ולא בסרט, שם רשום הדימוי. אפשר אפוא לומר כי מבנה האקנאוולדג'מנט של מודוס התצוגה ההוליוודי מכוון כהתכחות כפולה - למעמדו האונטולוגי של מבצע המסך (כזהה לגופו המתפשט), ולחיתוך כגופניותו של הסרט הצילומי. אם כן, העריכה היא בלתי נראית כיוון שהיא פונקציה של המבט, נגזרת של הסובייקט הלא גופני.

נדמה כי הפורנוגרפיה היא המועמדת הראשונה לתואר "הפרקטיקה הקולנועית שהולכת עד הסוף", עם חשיפת מעמדו האונטולוגי של מבצע המסך. הפורנוגרפיה מכירה בזהות בין השחקן לגופו כבר בכך שהיא מתמקדת באירועים שהם מעבר למשחק, שהרי מבחינה מסוימת אירוע פיסולוגי הוא תמיד אמיתי. כיוצא בזה, היחס הפרדיגמטי בין הדמות לחיתוך שהיא מקיימת שונה מזה המתקיים במודוס התצוגה ההוליוודי בשתי נקודות: 1. הפורנוגרפיה איננה פוחדת להעביר את החתך בגוף עצמו: בניגוד לצילומי המיקרב של "הסרטים", המשמשים לרוב להדגשת הממד הפסיכולוגי של חיי הדמויות, צילומי המיקרב הנודעים לשמצה של הפורנוגרפיה שואפים "להיכנס" לתוך הגוף, ומאחר שהמרחק בין שני הגופים המתועדים באקט המיני מתבטל, חותך הקלוז-אפ פרגמנט מהחיבור ביניהם. כך הופכים

29 קאוול עצמו מדבר בספר על הפורנוגרפיה "האינהרנטית" של הקולנוע (ההוליוודי) עצמו (שם, עמ' 45). מבחינתו, הדבר נגזר ממעמדו המיוחד של הצופה הקולנועי כראוה ובלתי נראה, ממד שאינו זקוק למימושים פורנוגרפיים בכדי לבוא לידי ביטוי. לעומת זאת, הדיון שנעשה כאן בנושא הפורנוגרפיה נגזר מדיונו של קאוול במעמדו של מבצע המסך.

Pinedo, *Recreational Terror*, p. 61.



תמונה מס' 1 סצינה של ראש מתפוצץ, "הסורקים", דיוויד קרונברג, 1981.

הגופים ממסמני אישים למסה אחידה של גופניות. 2. ההתמקדות הפורנוגרפית באירוע הגופני מביאה לאקססיביות של ספקטקל על משמעותו הנרטיבית, ובכך חותרת תחת ההיגיון הסינקדוכי של עולם "הסרטים". תגובת הצופה הפרדיגמטי של הקולנוע ההוליוודי הקלאסי לנוכח מראה כזה צריכה להיות: "כבר מזמן הבנתי מה הם עושים, אז מדוע הם עושים זאת במשך חצי שעה?". בהקשר זה לא יהיה מספיק לומר כי הפורנוגרפיה היא פרקטיקה אמנותית הזרה לקולנוע ההוליוודי, אלא שהיא מקיימת איתו מערכת יחסים סבוכה למדי.²⁹ למעשה, הפורנוגרפיה כמודוס תצוגה ש"חותך גוף" היא גם הדבר שהעריכה של מודוס התצוגה ההוליוודי "חותכת החוצה". הקאט הסטנדרטי שבין הנשיקה בשקיעה לבוקר העטוף בסדין, המשרת את העלילה על פי התחביר של מודוס התצוגה ההוליוודי (כלומר מבצע את החיתוך בין גופים), חותך החוצה, במעין אקט של נידוי, את הגופניות כמודוס תצוגה שבו עובר החיתוך בתוך גופים, והנוכחות הגופנית זהה למשכה. ניתן להרחיק לכת ולומר גם שבפעולה הזאת, מסומנת הגופניות על-ידי החיתוך עצמו, על-ידי הקאט כמקום שבו מתגלה החומריות של המדיום הצילומי - הסרט כגוף.

הכלת הפורנוגרפיה והאימה בקטגוריה משותפת היא עניין מוכר בתיאוריה הקולנועית. איזבל פינדרו מסמנת את הקטגוריה הזאת, בעקבות ריצ'ארד גר, כ"קרנוגרפיה" (carnography), וטוענת כי התכונות המשותפות לשני הז'אנרים הן ההתמקדות בספקטקל של "הגוף הפתוח", והפרגמנטציה של הגוף באמצעות החיתוך (המדיומלי בפורנו; המדיומלי והמילולי - באימה). בעיניה, ההבדל המהותי בין שני הז'אנרים טמון ביחס של האירוע הקרנוגרפי לאמת³⁰ (ולא באופוזיציה בין סבל להתענגות, כפי שעמדה המעניקה עדיפות לאיקונוגרפי על פני האונטולוגי היתה עשויה לקבוע). ביחס לאמת, הכוונה היא ליחס בין העולם כחומר נצפה לבין העולם כאוסף של עובדות. בדומה לאירוע הגופני של הפורנוגרפיה, האירוע הקרנוגרפי של סרט האימה שוכן מעבר לאופוזיציה של האמיתי והמשוחק. עם זאת, הוודאות בכך כי אירוע זה אינו מתרחש בדמויות ממשיות הכרחית להגדרתו הז'אנרית (תפיסה המוציאה באופן נחרץ את סרטי הסנאף מהקטגוריה של אימה), לעומת הפורנוגרפיה, שהגדרתה מתנה כי האירוע המתואר אכן יתרחש. האירוע הגופני של סרט האימה מתקיים אך ורק על גבי מסך - ומבחינה זו הוא אירוע קולנועי טהור. דרך אחרת לומר זאת תהיה להצביע על העובדה הטריטוריאליטת כי האירוע הקרנוגרפי של סרט האימה הוא תחבולה. במושגינו, משמעות הדבר היא שאם בפורנוגרפיה זהותו העצמית של האירוע הפיזיולוגי מבטלת את האופוזיציה בין המגלם למגולם, באירוע הקרנוגרפי של סרט האימה, הרדוקציה נעשית לרובד החומרי הטהור, המכיל באופן אימננטי את אפשרות ההבדל ביניהם. כך, בסצינה מ"הסורקים" שתואר למעלה, ראשה של דמות התפוצץ - אירוע המצוי בפירוש מעבר למשוחק - ואכן, שום שחקן לא גילם אותה אז. אם כן, מה היה אופן קיומה בזמן האירוע? בזמן האירוע, יש לענות, הדמות היתה מגולמת על-ידי חומר דומם. זוהי, למעשה, משמעותה האונטולוגית של התחבולה - חומר דומם משחק גוף חי. יעילותה טמונה ביכולת להעלים את הרגע שבו השחקן "עוזב" את הדמות שגילם. כך מאשרת התחבולה הקרנוגרפית באופן קיצוני את מה שקאוול הגדיר כאחד מתנאי המדיום הקולנועי - השותפות האונטולוגית בין הדמות האנושית לעולם החומרי הסובב אותה,



תמונה מס' 2 ז'ורז' מלייס, "איש עם ראש גומי", 1901.

וכיוצא בזה אישור החומריות של העולם על דרך ייצוג מסוים של דמות אנושית. פן אחד של מחווה זאת הוא ההקבלה בין האיקונוגראפי לאונטולוגי - אדישותם האנלוגית של המסור החשמלי ושל המצלמה להבדל בין חי לדומם. אך משמעותית מכך העובדה שהתחבולה מאשרת את החיתוך כתנאי הכרחי לקיום האירוע הגופני שלה - חיתוך הפריים המאפשר "התחזות" של חומר דומם לחלק מאדם, ופירוק של סצינה לשוטים, פירוק המאפשר "להמיר" את השחקן בחפץ דומם. האירוע הקרנוגראפי של האימה מאשר לא רק את שותפותם של האדם ושל סביבתו בתואר ההתפשטות, אלא גם את זו של האדם ושל המדיום הקולנועי. שותפות זו היא המאפשרת לגוף הסרט לקחת על עצמו, במישור העובדתי, את החתך שהגוף האנושי הנהרס מקבל במישור הייצוג. לפיכך, את האירוע הקרנוגראפי של סרט האימה יש לאפיין כמחווה של אקנואולוג'מנט מטריאליסטי כפול, שבו אישור של חומריות העולם מתבצע כאישור הדדי של חומריות המדיום הקולנועי וחומריות הגוף האנושי.

בזאת אפשר היה לסיים את הדיון, שמטרתו היתה לחשוף את טבע היחסים המתקיימים בין האירוע הגופני של ז'אנר האימה המודרני לתנאים האונטולוגיים של המדיום הקולנועי, ובכך לפתוח אפשרות להעברת מוקד ההתבוננות בסרטי אימה, מן האימה אל הסרטים. אך ברצוני להוסיף הערה אחרונה שתפקידה לדייק את המתווה הסכמטי למדי ששרטטתי, תוך התייחסות לשתי נקודות, הקשורות, למעשה, זו לזו: האחת מתייחסת למקום ההיסטורי של הז'אנר הנדון, להופעתו המאוחרת יחסית, ולמקומו השולי בתולדות הקולנוע. השנייה נוגעת ביחס המתקיים בין פיגורת האקנואולוג'מנט של ז'אנר האימה לפיגורות אחרות, ובפרט למודוס התצוגה של הקולנוע ההוליוודי הקלאסי. אף על פי שהזכרנו כבר את האופן שבו מנדה הקולנוע ההוליוודי את הפורנוגרפיה, ייתכן כי נוצר הרושם המוטעה כי הפיגורות הז'אנריות של האימה ושל "הסרטים" אמנם מכירות באותם תנאים של המדיום, אך עושות זאת באופן עצמאי ובלתי תלוי האחת באחרת. לא כך הדבר.

התחבולה הגופנית מהסוג שתואר כאן מוכרת למדיום הקולנועי כבר מן השנים הראשונות לקיומו. האגדה מספרת כי הקוסם הצרפתי ז'ורז' מלייס, אחד הראשונים שרכשו את הפטנט של האחים לומייר, גילה באקראי כי החיתוך מאפשר ליצור בחומר אירועים מדומים, כאשר בעקבות תקלה במסרטה צילם את הפיכתה המופלאה של כרכרה עם סוס לרכב קבורה.⁵¹ סרטי הקסם המרובים שהחל מלייס לייצר לאחר תגלית זו התמקדו בגוף האדם כאחד המושאים המועדפים ליישומה. דוגמא אחת נושאת בעבורנו כוח אילוסטרטיבי רב במיוחד. בסרט שנעשה בשנת 1901, בשם "איש עם ראש גומי", נראה מלייס, המופיע בעצמו במרבית סרטיו, כשהוא מנפח בעזרת מפוח ראש, גם הוא של מלייס, המחובר לשולחן הניצב במרכז בית-מלאכה, ולאחר מכן מקטין אותו באמצעות פתיחת ברז אוויר. כתגובה לפעולות אלו משתנה גודלו של הראש, והוא עושה פרצופים מצחיקים - של רוגז, פחד, וניסיונות אילמים לדבר. בהמשך, בהתאם לאווירה הקרקסית של הסרט, מפקיד מלייס את מלאכת הניפוח בידי ליצן, אך הבחירה מובילה לאסון: שוליית הקוסם חוצה את גבולות הגמישות של ראש-הגומי, וזה מתפוצץ. אכן כך - שמונים שנה בדיוק לפני הפקת "הסורקים". מעניין כי גם ברמה הטכנית, אפקט זה הושג בדיוק באותה דרך שקרונוברג

עתיד היה לנקוט - באמצעות פעולה של חיתוך בגוף הסרט, והמרה של גוף בדומם. האם ניתן, אפוא, לומר כי האקנאולדג'מנט שזיהינו בז'אנר האימה המודרני התקיים כבר בדור חלוצי הקולנוע? נדמה כי טענה כזאת תהיה נחפזת ובלתי מדויקת. אכן, האפשרות הטכנית של התחבולה הגופנית התגלתה אצל מלייס, וכפועל יוצא מכך כוללים סרטיו מידה מסוימת של הכרה בשותפות החומרית של הגוף האנושי ושל הסרט הצילומי. אבל אותו עולם, שבמסגרת האישור של חומריותו עובדת הפיגורה של סרטי האימה, טרם התכוון באותם ימים. העולם של סרטי מלייס זהה לתכולת הפריים - כמו מציאות של זירת קרקס, ולפיכך לא יכלו סרטים אלו להכיר בחיתוך כבתואר אונטולוגי של הדימוי הצילומי. התחבולה המלייסית לא שימשה לייצוג של אירוע כלשהו - ממשי או דמיוני - אלא רק לצורך הדגמה מבדרת של האפשרות הטכנית כשלעצמה. פיצול האחדות של עולם-חומר ועולם-עלילה, שמכתיב את התחבולות ההכרחיות של האירוע הקרנוגרפי בסרטי האימה, אינו נתבע כאן, מאחר שהמדיום טרם גילה אחדות זו. תחבולת הראש המתפוצץ אצל קרוננברג רוכשת את כוחה האלים דווקא מתוך מיקומה המשבש בעולם הנחייה (lived) של מודוס התצוגה ההוליוודי. ההכרה הקיצונית בשותפות האונטולוגית של הדמות האנושית עם הדומם הסובב אותה מותנית בייצורה המקדמי כדמות. אם ניזכר שוב באופן שבו מבוצעת התחבולה ב"הסורקים", ניווכח לראות כי שם השימוש התחבולתי בחיתוך מולבש על עריכה אנליטית של סצינה, המעתיקה את תשומת ליבנו מדמות לדמות וממקום למקום, באותו מרחב בין-אישי שהוא ממהות עולם "הסרטים".

הז'אנר של סרטי הטריק לא שרד את התקופה "הקרקסית" של המדיום הצעיר. התפתחותו הדומיננטית של הקולנוע, אשר הלכה בקו הריאליסטי מלומייר עד לגריפית, ולהתגבשותו של מודוס התצוגה ההוליוודי, הכפיפה עד מהרה את האפשרות הטכנית של החיתוך להבהרת התוכן המוצג על גבי מסך (ובסופו של דבר לנרטיב), והשכיחה את הקולנוע של ז'ורז' מלייס כקוריוז מיושן. כפי שניסיתי להראות, ההתכחשות לתובנה האונטולוגית שצצה לרגע קט בקולנוע זה שייכת באופן מהותי למבנה האקנאולדג'מנט של אותו המודוס הקולנועי שהצמיח מתוכו, בסוף שנות השישים של המאה העשרים, את ז'אנר האימה המודרני. פיגורת האקנאולדג'מנט של הז'אנר איננה אלא הפגשה של התחבולה המלייסית עם מודוס התצוגה ההוליוודי. לפיכך, בתארנו את האירוע הגופני של ז'אנר האימה המודרני כחשיפת תנאיו האונטולוגיים של המדיום הקולנועי, עלינו להכיר גם בהשכחת התנאים האלו כתנאי לחשיפתם.

רק מעביר את הזמן

קריאה ראשונה בקולנוע הריאליזם-הטרנסצנדנטלי

נדב אברוך

1 time passing, אך מוטב לזכור שצורה זו היא נגזרת פאסיבית של הצירוף passing the time, השומר על העמימות ורב-המשמעיות התחביריות הנחוצות לצורך פרישת המניפה הפנומולוגית של השעמום.

2 סרט זה הוא חלק מאסופת הסרטים Visions of Europe, שבמסגרתה התבקשו כחמישים במאים להציג חיזיון אירופי חטוף, את אירופה כפי שהיא ניבטת מעיניהם.



תמונה מס' 1

רבות הכניסות אל נושא כזה רחב. במקום לשרטט דלת צדדית אל הפרוזדור הארוך שממנו נפתלים מבואות לאין ספור, אני מבקש להתמקם, כבר מן ההתחלה, בחדר ההסבה הראשי, בקצהו של הפרוזדור, מול הטלוויזיה. נבחן שתי דוגמאות, סצינות, תמונות קולנועיות קצרות אך ארוכות להפליא, הממסגרות את השעמום, כל אחת לפי הגיונה, או לחילופין מהדהדות כל אחת צורה אחרת, מובן אחר של "העברת זמן".¹ נפתח בקריאה בסצינה המפורסמת מהסרט Weekend (1967) לגודאר, שבה מתעדת המצלמה מקצה אל קצהו פקק תנועה אימתני. תחילה נעמוד על האופן שבו היא מחוללת שעמום הכרוך בהעברת זמן מן הסוג הראשון, ואף סופחת אותו אל קרבה, ומשווה לו ייצוג תמאטי. לאחר מכן נבחן את האופן שבו מחולל סרטו הקצר של בלה טאר, "פרולוג" (2004),² שעמום מסוג אחר לגמרי. נראה כיצד, כאשר מעמידים את שתי התמונות הללו זו לצד זו, מתגלה דמיון רב ביניהן, אך נחשף גם שוני עמוק, לפי ששתייהן מסתעפות מגזע משותף - הקולנוע - אולם כל אחת מהן זוכרת על פי דרכה את מרקמו החומרי, ובה בעת מודדת את סטייתה מאותו גזע, את היערכותה נגדו, את האופן שבו היא משתעממת בתוכו.

Weekend הוא "סרט שנמצא במזבלה" (un film trouvé à la ferraille), או כך לפחות מכריזה הכתובית השנייה בו, המדברת בגרון ניחר של המבקר הטבוע בגוף הסרט. זהו סרט פגום, מקולקל, שרוף, וולגרי, מלוכלך, מרושל, לא קולנועי, לא יפה, משעמם. הסצינה שבה אני מבקש לדון (תמונה מס' 1) מופיעה כבר בתחילת הסרט. אנו עוקבים אחר הגיבורים - קורין ורולאן - בשעה שהם נקלעים לפקק תנועה ארוך המזדחל לאיטו. הפקק נשרך על פני נתיב אחד, מה שמאפשר לרולאן - מעין עבריין גודארי טיפוסי - לסטות חליפות אל הנתיב השני ולהשתחל חזרה, לצורך הגדלת סיכוייו להיחלץ מתוכו. רולאן העצבני מבקש לקצר את משך העיכוב, ולכן הוא "גונב את הפקק", למורת רוחם המופגנת של יתר הנהגים בשיירה הנייחת. למען האמת, הוא גונב את דעת הקהל, שהרי נדמה כי הניסיון כולו היה יכול להיחסך מאיתנו, לו רק העז הנהג הסורר "לגנוב" את הפקק כולו בהיעלם אחד, לעקוף אותו דרך הנתיב הפנוי עד קצהו השני, מבלי שדבר יעמוד בדרכו. אך לא, גודאר חוסם את הנתיב המילוט של הנהג מכוח חוק שרירותי, והשיירה ממשיכה לזחול. מבטם של הצופים מסתפח אל תנועת המצלמה האיטית המרפרפת לאורכה, ומנטרת את תנועתו המתגרה והעיקשת של רולאן, מושא מעקבנו, מבעד לנתיב החסום, בדרך אל יעדו (סוף הפקק?). תנועת המצלמה האיטית מגלה לנו את שאיננו רוצים לדעת, לא כנהגים, ולבטח לא בתור צופים בסרט קולנוע - הפקק נמשך ונמתח לאין-סוף. לפרקים בודק גודאר את המחוגים הנוקפים,

Martin Heidegger (1995). 3
*The Fundamental Concepts of
Metaphysics: World, Finitude,
Solitude*. Trans. W. McNeill
& N. Walker. Bloomington:
Indiana University press.

וּכְתוּבִיּוֹת נוֹסְפוֹת מְבִשְׂרוֹת לָנוּ אֶת מִמְצָאֵינוּ: 11:00 (כְּנִיסָה); 13:40, וְחֲצִי שְׁעָה מֵאַחֵר יוֹתֵר, 14:10, וְאֵין מוֹשִׁיעַ, רוֹלָאָן וְקוֹרִין, וְאַנְחֵנוּ, הַצּוֹפִים - עוֹדֵנוּ בְּפֶקֶק. אֹרֶכְהָ (הָאוֹפֵקִי) שֶׁל הַתְּמוּנָה הוּא כְּשֶׁבַע דְּקוֹת. יֵשׁ נְהָגִים שְׂצוֹפֵרִים לֹלֵא הָרֶף, וְאַחֵרִים צוֹפֵרִים לְעוֹמֵתָם וְלְעוֹמֵת הַגִּיבּוֹרִים, וְיֵשׁ כְּאַלְהָ שְׂמִשְׁחָקִים קְלָפִים עַל גְּבֵי תֵא הַמְטֵעַן, אֹו מְנַהֲלִים מִשְׁחָקִי קוֹפְסָה עַל הַכְּבִישׁ, אֹו מִתְמַסְרִים בְּכַדּוֹר בֵּין שְׁתֵּי מְכוּנִיּוֹת בְּעֵלּוֹת גֶּג-פִּתּוּחַ, אֹו מִשׁוּחָחִים, אֹו מִסְתַּכְסְכִים עִם נְהָגִים וּמִיִּשְׁבִים מְרִיבּוֹת עִם בְּנֵי זוֹג, אֹו מִתְמַזְמִזִים, אֹו שְׂרִים, אֹו יוֹצֵאִים לְטִיִל בְּשִׁדּוֹת שֶׁלְצַד הַדֶּרֶךְ. מְדִי פֶעַם מוֹפִיעוֹת אֶפִילוֹ חַיּוֹת: נְמִרִים, קוֹפִים, וְאַף מַעֲלָה גִירָה אַחַד, אֵינְנִי יְכוֹל לְהַתְחַיֵּב מֵאִיזָה מִיָּן. כּוֹלֵם נְחוּשִים לְהַעֲבִיר אֶת הַזְּמָן, אֵיכְשָׁהוּ. גּוֹדָאֵר מִמְחִיז קֶרְנֶבֶל שֶׁל הַעֲבֵרַת זְמָן שֶׁנִּתְקַע מִחוּץ לְשַׁעֲרֵי הַעִיר, וּבְמַחְזָה זֶה יֵשׁ הַכּוֹל - צוֹפֵרִים וְצוֹפִים מִתּוֹסְכָלִים חוֹבְרִים בּוֹ יַחֲדָיו עַל מְנַת לְהַעֲבִיר אֶת הַזְּמָן.

הַתְּמוּנָה לְבִטָח בְּהִירָה דִּיה: הַסְצִינָה מִמְחִיזָה הַפְרָעָה. הִיא מְגַלְמֶת בְּגִידָה, הֵן בְּמִשׁוֹר הַדִּיאֲגָטִי וְהֵן בְּמִשׁוֹר הַמְדִיּוֹמָאֲלִי, וּמִתְנָה בְּאַרְכָנוֹת אֶת מֵאַמְצִיָהֵם שֶׁל שְׁבוּיֵי הַמְּאוֹרַע הַמִּיּוֹצְגִים בְּסֶרֶט לְהִיחַלֵץ מִמֵּנוּ (בְּהַמְשָךְ אֵרָאָה כִּי גַם הַלֵךְ רוּחֵם שֶׁל הַצּוֹפִים זּוֹכֵה לְיִיצוֹג מֵהִימָן כְּאַן). הַסְצִינָה מְבַצְעַת לְנֶגֶד עֵינֵינוּ אֶת מַה שֶׁהִידְגֵרִי מְכַנֵה "לְהַעֲבִיר אֶת הַזְּמָן" (zeitvertreiben) - מְעִין תְּנוּעַת-נֶגֶד שֶׁטְבַעָה לְהַתְעוֹרֵר בְּנוּ בַד בְּבַד עִם הַתְעוֹרְרוֹתוֹ שֶׁל הַשְּׁעֵמוֹם, עַל מְנַת לְהַנִּיֶסוּ. הִידְגֵרִי מְנִיחַ כִּי תְנוּעַת-נֶגֶד זֶה הִיא מִמְהוֹתוֹ שֶׁל הַשְּׁעֵמוֹם, כִּי הִיא שְׂיִיכַת לְסֶטְרוֹקְטוֹרָה הִיסוֹדִית בְּיוֹתֵר שֶׁל הַתּוֹפְעָה שֶׁהוּא מְבַקֵשׁ לְהַפְקִיעַ מִן הַתְּחוּם הַפְּסִיכּוֹלוֹגִי וְהוֹסְבִיּוֹקִיטִיבִי אֶל תְּחוּם הָאַנְלִיזָה הַפְּנוּמְנוֹלוֹגִית, וְכִי אִם נִלְמַד לְזוּהוֹת אֹוֹתָהּ, נִדְעַ לְזוּהוֹת אֶת הַשְּׁעֵמוֹם, וְלְהַפְךָ.

בְּדוֹגְמָא שֶׁהִידְגֵרִי מְבִיא לְשְׁעֵמוֹם מִן הַסּוֹג הָרֵאשׁוֹן, לְשְׁעֵמוֹם מְדַבֵּר-מַה, שְׁעֵמוֹם שְׁטַחִי, שְׁעֵמוֹם מְפִנִי הַשְּׁטַח, מִתּוֹאַרְתַּת תְּחַנַּת רִכְבַּת: אֵנוּ מִמְתִּינִים לְרִכְבַּת אֵךְ זֶה חֲלָפָה זֶה לֹא מְכַבֵּר, וְאַנוּ נֹאַלְצִים לְהַמְתִּין בְּתַחֲנָה שׁוּמְמַת וְסֶרֶת טַעַם לְרִכְבַּת הַבְּאָה, שֶׁתְּעוֹבּוֹר בְּעוֹד כְּאַרְבַּע שְׁעוֹת. רֵאשִׁית, מְפִרֵשׁ הִידְגֵרִי, תְּחַנַּת הַרְכַבַּת בְּגִידָה בְּנוּ, רוֹצֵה לֹמֵר הַתְּגַלְתָּהּ הַפְרָעָה בְּמַעֲרֵךְ הַתְּכִלִּיתִי-מְכַשִּירִי, וְנִכְזָבָה צִפִּייתָנוּ לְהַגְעֵתָהּ הַמְהִירָה שֶׁל הַרְכַבַּת שֶׁתִּישָׂא אֹוֹתָנוּ אֶל מַחְזוֹ חֲפְצָנוּ. תִּיאוֹרוֹ הַסְצִינִי שֶׁל הִידְגֵרִי מְלַמֵּד כִּי לֹא דִי בְּכֵךְ שֶׁתְּחַנַּת הַרְכַבַּת לֹא פִיצָתָהּ אֹוֹתָנוּ עַל בְּגִידָתָהּ, הִיא אֵף הוֹסִיפָה לְהַתְעַמֵּר בְּנוּ כְּאַשֶׁר הַתְּמַקְמָה בְּסִבִּיבָה שְׁכֵמוֹ חוֹשְׁלָה בְּמַתְכוּוֹן לְקִיִים אֶת הַשְּׁעֵמוֹם שְׁכַבֵּר הַתְעוֹרֵר בְּנוּ, וְאַף לְהַעֲצִימוֹ. תְּחוּשַׁת הַבְּגִידָה אֵף מִתְחַדְדַת כְּאַשֶׁר פְּנֵי הַשְּׁטַח הַשׁוּמְמִים שֶׁל הַמְקוֹם מוֹלִיכִים אֶת שְׁקִשׁוֹק הַגִּלְגָלִים שֶׁל הַרְכַבַּת הַמְבוּשֶׁשֶׁת לְבּוֹא. הַתְּחַנָּה מְכוֹעֶרַת וְנִטּוֹלַת גִּירוֹיִים, וְעַל כֵּן מְכִזִּיבָה כֹּל נִיסְיוֹן שֶׁלָנוּ לְמַצּוֹא נְחֵמָה, עֵיסוֹק אַחַר אֹו מוֹשָׂא שִׁישְׁעֵשַׁע אֹוֹתָנוּ. הַמוֹשָׂאִים פּוֹנִים לָנוּ עוֹרֶף, וְאַף עַל פִּי כֵן אֵנְחָנוּ מְנַסִים: אֵנוּ קוֹרָאִים וּמְשַׁנְנִים אֶת טְבִלְאוֹת הַזְּמָנִים, פּוֹסְעִים אֵנָה וְאַנְהָ בְּמַעֲלָה הַרְחוּבֵי הַסְמוּךְ וּבְמוֹרְדוֹ, וּמְשֶׁרְטֵטִים גּוֹפִים בְּחוּל. אֵךְ כֹּל מֵאַמְצִינוּ לְשׁוֹוֵא. הַצְצָה בְּשַׁעוֹן מְגַלָּה שֶׁרֶק חֲצִי שְׁעָה עֲבָרָה, בְּעוֹד שֶׁלָנוּ הִיא נְדַמְתָּה כְּנִצְחָה. כְּכֹל שֶׁאַנְחָנוּ מְנַסִים, הַזְּמָן שֶׁמִּמֵּנוּ הוֹדְחָנוּ בְּשַׁעַת הַבְּגִידָה, אֹוֹתוֹ זְמָן מְעִיק, נִסְחָב, אֵיטִי וְאַרוּךְ (Langeweile), הַמִּילָה הַגְּרַמְנִית לְשְׁעֵמוֹם, שְׁפִירוֹשָׁה "זְמָן אֶרוּךְ") הוֹלֵךְ וּמְכַרִיעַ אֹוֹתָנוּ. לּוֹלֵאֵת הַחֲנֵק שֶׁלּוֹ מִתְהַדְקַת עַל צוֹאַרְנוּ. כֹּל נִיסְיוֹן לְהַעֲבִירוֹ מְעֵלֵינוּ, וְלָשׁוּב אֶל הַזְּמָן הַמְהִיר, הַרְגִיל, הַדִּיּוֹמִיּוּמִי, הַבְּלִתִי מוֹרְגֵשׁ - הַזְּמָן שְׁעוֹבֵר מֵאַלִּיו (וּמְעַבִּיר

4 למעשה היידגר מדבר על "דוגמא" - zum Beispiel, ואף על פי כן אני נוטה לחשוב שישנם טעמים לכנותה "סצינה" או "תמונה", בשל החזותיות המופגנת, ההפלה הדסקריפטיבית באשר לאיכויותיה של הסביבה, המושתתת על עובדות בלתי נחוצה למעשה-הדגמה גרידא; יותר מאשר לנסח דוגמא "פילוסופית", "מתודית", באמצעות מערך מטונימי, נראה כי הסצינה נוטה להראות, לגלם, להמחיש, ולהתקרב אל הקוטב המימטי של ההצגה, של ההרואה, אף על פי שבסופו של דבר היא רק "מיוצגת", לפי שהיא מתועקת אל הכתב, כלומר מהווה מעין תיאור לשוני או תעתיק של תמונה קולנועית, מעין סטורי-בורד שאחרי ככלות הכול נועד להתממש בקולנוע.

אותנו בו בלי משים) - נועד לכישלון, וממדי המועקה רק הולכים ותופחים. התחנה חוברת אל השעמום ומזינה אותו. היא מגבירה את נחישותה של תנועת-הנגד, ובכך דוחקת אותה אל הכישלון המקופל בה. קל לזהות את הדמיון בין הסצינה שמציג גודאר לבין סצינת השעמום הראשונה שהיידגר מתאר.⁴ האנלוגיה ביניהן נשענת על כך שבשני המקרים מתואר שעמום שטחי שמקורו בבגידה ראשונית כזו או אחרת. כמו כן, בכל אחד מהמקרים מוצא השעמום סביבה ייחודית המספקת לו כר פורה, ומקיימת ומעודדת אותו, חרף, ואולי דווקא בשל מאמצינו למגרו בעזרת פרקטיקות מוזרות, רפטטיביות, מייאשות, שתכליתן (הסמויה לעתים מן העין) היא להעביר את הזמן, בצפייה עצבנית שהמושאים הפנויים בסצינה יוסיפו להעסיק את התודעה. הניסיון להעביר את הזמן נגלה מבעד לפעולותיהם של הניצבים בסצינה של גודאר ומתוך הניסיון העיקש של הגיבור לקצר ולעקוף את הפקק. גודאר בוחר אפוא למקם את הסצינה שלו במסגרת זמן-הבגידה, ומצווה על הנהג לקצר אותה, לפעול נגדה - כך לפחות מתפרשת השעטה-קדימה של הנהג שאחריו אנו דולקים בעזרת המצלמה, שהרי הוא מנסה "לחזור אל הזמן" שממנו הושלך. בסוף הפקק - סוף השעמום. קצן של פעימות זמן הבגידה הארוכות הקוצבות את מועקתנו - לתדהמתנו - מתגלות גופות אנוש מרוטשות המוטלות בהמוניהן לצד הדרך. כל הזמן הזה זחל הפקק בין הבתרים.

2.

יש כמה טעמים לקרוא את הדוגמאות של היידגר לשעמום כמצפינות יחס מובלע לקולנוע. אחת מהן היא שבמידה רבה הן מזכירות תמונות קולנועיות. אך יחסו האקזיסטנציאליסטי הביקורתי של היידגר לקולנוע מקבל ביטוי גלוי דווקא בדוגמא השנייה, שדרכה אפשר להבין את ההפרעה הקולנועית של גודאר. לכן, על מנת להבין את הרקמה הקולנועית שאותה פורם חוט הסצינה של גודאר, או את האמנה המארגנת את היחסים בין צופה לקולנוע שגודאר נפרע ממנה, נזעיק שוב את היידגר, ואת הניתוח שלו לשעמום מן הסוג השני: השעמום עם-.

הדוגמא שהיידגר מביא לשעמום מן הסוג השני נדרשת לפעילות אנושית חברתית: הזמנה לארוחת ערב אצל חברים. זהו מצב של שעמום עם אנשים אחרים, ועם התרחשות, שמיד נראה כי ניתן לאבחנו גם כשעמום אותנטי. הפעילות החברתית-במיוחד מתבצעת בתוך הזמן, משוקעת בהווה: אנחנו "מפנים" זמן, "מקדישים" אותו, ובמידה רבה אף "מקריבים" אותו לטובת הווה שבו אנחנו שוקעים עד צוואר. ההווה עוצר מלכת, נקטע, נפרס מתוך הזמניות המקורית והיסודית משולשת-הפאות: עבר-הווה-עתיד. היידגר מדגיש שהשעמום במקרה זה, לפחות מבחינת חווייתנו הישירה במהלך הערב עצמו, הוא מאיתנו והלאה: האנשים נחמדים, השיחה שנונה, אנו אפילו מעורבים בה במידה, והאוכל מצוין. כל עוד אנחנו משתעממים עם אחרים, והחווה החברתי עומד בעינו, אנחנו במידה רבה נהנים, מבלי, ואפילו לפרקטיקות של "העברת הזמן" (אשר לדידו בהכרח נוכחת, לאור ההנחה - המעגלית במקרה זה - שאנו משועממים) אין מוצא, אלא הן משתרגות בפעילות המתבצעת בצוותא - בפטפט, בעישון, בזלילה ובסביאה. לבסוף, לאחר שנהנינו, התבררנו, "והכול היה טעים ונעים", אנו שבים הביתה ומבינים שהיינו משועממים כל

Kracauer Siegfried 5
[2005[1924]]. "Boredom". In
*The Mass Ornament - Weimar
Essays*. Cambridge: Harvard
University press.

6 ולטר בנימין (1996[1938]).
"יצירת האמנות בעידן השענוק
הטכני". בתוך הרהורים, כרך ב. תל
אביב: הקיבוץ המאוחד.

הערב. השעמום נבנה במבט לאחור הנשען, בבירור, על האקזיסטנציאליזם ועל השיח האותנטי המערפל והדוגמטי של היידגר: היינו משועממים משום שנעקרו מן הזמניות המקורית שלנו, משום שעקדנו את עצמנו להווה שנפרש לכל עבר, ואת ההווה כבלנו לגלגליה של נצחיות מדומה, שבתנועתם אינם משיירים לעבר או לעתיד שום דה או מאחז. השעמום עולה מתוך הרמנויטיקה אקזיסטנציאליסטית של חשד, החושדת בראש ובראשונה בהנאה, בהיטמעות בסביבה, בעירויה אל קרבנו מלוא נפח עזיבתנו את עצמנו, מלוא התרחקותנו מהווייתנו היסודית (כמובן, לא במובן של סובייקטיביות), מלוא הדחתנו את Dasein לאחור. פרשנות מעין זו תובן כעולה מתוך מעשה של חשבון נפש, הנערך בסופם של החיים, באשר ל(אי-)משמעותם. לפיכך אפשר לאבחן את השעמום מן הסוג השני כשעמום ה"אותנטי", לפי שמקורו בקריאת-מצוקה רטרופקטיבית של האורח הלא קרוא, המודח מכל אירוע חברתי ולמעשה כמעט מכל פעילות אנושית, הלא הוא Dasein הנשמט לאחור, וזועק מבור כלאו.

נדמה אפוא כי הסצינה הקולנועית הזו, המעלה על הדעת, למשל, את הקולנוע הפטפטי של אריק רוהמר, מובילה לחשוב על הקולנוע, מניה וביה, כעל פעילות של "הרג זמן" בצוותא, פעילות המכחישה את הזמניות על שילושה המקורי. זיגפריד קרקאואר מפרש ממד זה של הקולנוע כהתגלמות מוגברת עשרת מונים של החיים האנושיים (המודרניים). הוא מבין את ההליכה לקולנוע כתנועה הממשיכה, מוליכה ומעצימה את החוץ (העולם) אל תוך אולם הקולנוע, כדי הטמעה רבתי של לשון-המציאות שבה אנו שקועים, מבלי לחבל בלשון הפנומנולוגית של הניסיון היומיומי שלנו, או לסלפה. הקולנוע הוא מערך אמפליפיקטורי המאפשר לנו להעצים את אי-תחושת הזמן (העובר), על דרך הפנמתנו (היספגותנו) העמוקה במרקם העולמי וספיגת העולם (החיים, של אחרים) בנו. מבחינת קרקאואר, גם אם היתה הנפש הלאה מוצאת לפתע סדק-צר לחזור דרכו אל מושבה הבלתי מופר, ולהתעטף בריק של השעמום, שהוא אולי מקדשו-יחידו של הפרט, עד מהרה היה מתגולל לפניו שביל של אבנים שואבות, שלבניו עשויות כרזות ועליהן מתנוססות "דיוות מהקולנוע", אשר היו מוליכות אותו בבלי דעת אל מול פניו של המסך הכסוף. הקולנוע משול כאן לשומר הסף האחרון בינינו לבין האזור הריק, ואפשר גם שבינינו לבין האין. בזרועותיו הפתייניות הוא מגרש אותנו מהזמן הריק, ובאחרות הוא מצית בו מדורת-חוצות. אנו יוצאים אל הרחוב, ומאפשרים לכתב-המציאות, לאותיות המבזיקות של הפרסום ולאורות הכרך לקנות חזקה על תודעתנו, לטשטש ולדחוק באלימות מאיתנו והלאה כל זכר של חוויית זמניות עמוקה, כל הד של עצמיות קרובה ואינטימית, ולהחליפם ב"משפטים מהבהבים". בית הקולנוע נמצא בשפך הרחוב, ולתוכו אנו מובילים כמונאדות מבושמות ומאושרות, לביטוי עולמנו כהבזק נטול פשר.

גם ולטר בנימין ממשיך את אופני התפיסה ומעשי הפירוש המופיעים בקולנוע לאלו המתקיימים במטרופולין, בעיקר לנוכח מבנים ארכיטקטוניים שונים. הוא מבחין אופני תפיסה אלה מן העין השהוי, המקורב, המשוקע בדבר. הקולנוע מנחית על הצופה "מכת הלם פיזי" ניצחת, ובתוך כך מסדיר מהלכים אפיסטמיים ופרשניים, ומתרגל את כושרי התפיסה של מכלולים מורכבים בהרף עין, אגב היטמעות בסביבה. הקולנוע מסיח-הדעת מתרגל את כושר ה"ספיגה" שלנו, את התנסותנו בהלם.

7 שיח האותנטיות של היידגר, ובמידה רבה גם זה של קרקאואר, מאפילים על השתמעויותיו של הציר הטמפוראלי, הקשור סטרוקטורלית למטאפיזיקה של הניסיון. על מנת להבין כיצד ארוחת הערב אנלוגית לפעילות כמו הליכה לקולנוע עלינו לחזור ולקרוא את הדוגמאות של היידגר בנוגעות לגריד החלל-זמני של הניסיון.

Richard Misk (2010). 8
"Dead Time, Heidegger, and Boredom". *Continuum: Journal of Media and Culture Studies* 24(5).

הניסיון להבין את ההלם הקולנועי מבעד לדוגמא של ארוחת הערב מאפשר לחשוב על ההתנסות הקולנועית כהלם הרה שעמום: כאתר של "העברת זמן" (הריגתו) באותו "צוותא" המייצר שעמום מושעה, המובן במבט לאחור. השעמום מתגלה אז כ"צדה השני" של הפעילות האנושית, ובעיקר של ההנאה. מבחינת האנליטיקה הטמפורלית, עלינו להבין את הפעילות האנושית, ובעיקר את המיצוי הקולנועי שלה, כהקצאה של זמן, כמסירה מרצון, כמעשה-הקרבה טמפורלית. במסגרתה אנו נעקדים מרצון ל"חיים של אחרים", ומתמסרים להם למשך זמן מוגבל (לרוב כשעתיים), שבחויית ההווה שלנו הוא נצחי. התיאורים "נצחי", או "פרוש לכל עבר" מבקשים ללמד כי זמן זה מסתיר את פאותיו האחרות של הזמן, ומסלק במחי יד את ה"זמניות" המלאה המהותית לנו, על שלוש פאותיה - עבר, הווה, עתיד - לטובת ההווה של הפעילות. ההווה משכפל את עצמו בחסות הקולנוע. הוא מחשל את עצמו ומושל בנו, הכלואים בתנועתו הדיסקרטית, שגמולה הוא בידור. הקולנוע (הפופולרי בעיקר) הוא המיצוי האקסטטי של חיים העותרים כבר בחייהם האמיתיים, בתוך העולם, לאקסטזה "קטנה".

3.

את הדוגמא הראשונה לשעמום, את ההפרעה, את הבגידה, לרבות זו שמתקיימת בגבולות הקולנוע, למשל בסצינה של גודאר, עלינו להבין לאור תפיסת הקולנוע הפסימית של היידגר-בנימין-קרקאואר, הבאה לידי ביטוי סמוי בדוגמא של היידגר לארוחת הערב, שבסופה, ולאחר שהתפוגג ההדף המבשם של ההנאה והבידור, מופיע השעמום האותנטי.

חוקר הקולנוע והמדיה ריצ'רד מיסק⁸ מחלץ את היחס של היידגר לקולנוע מתוך הדוגמאות שהוא מביא לשעמום, ומציע להבין את הקולנוע כדוגמא ל"הקרבת זמן" המאפיינת את השעמום מן הזן השני, השעמום עם-. הריגת הזמן משולה אצלו להעברת הזמן במובנה הקל והפשוט, קרי התמסרות מרצון למנגנון שמעביר לנו את הזמן הפנוי בדרך של העלמתו כליל, של הריגתו. לעומת זאת, את ההפרעה, או מוטב את הבגידה של המדיום הקולנועי בנו, הוא מבין ככפייה לא רצונית של זמן, המופיע לפתע כנגר, נסחב, איטי (משעמם) יתר על המידה. מיסק ממשיך מועקה טמפוראלית זו להליכה במוזיאון בלויית חבר ש"נתקע" לפתע, למשך זמן רב מדי, מול תצלום אחד, כזה שאינו עשוי לעניין אותנו, ובכך כופה עלינו זמן מעיק, עיכוב בלתי נסבל. במונחים קולנועיים יותר, הוא ממשיך בגידה זו לסרט הבוגד בציפיותינו ממנו, או במוסכמות של הסוגה, כלומר לסרט "רע", שבמקום לגרום לזמן לעבור מעצמו, בקצב המהיר המצופה ממנו, מחזיר לנו את הזמן כמושא להעברתנו שלנו, ותובע מאיתנו להעביר את הזמן במקומו. אפשר לומר שכאשר סרט בוגד בנו, או בכל סיטואציה אחרת שבה אנחנו חווים בגידה מערכתית המובילה לשעמום, אנחנו מוצאים את עצמנו נאלצים להעביר את הזמן, במובן החמור ביותר של הביטוי: להתייבב מנגד לזמן ולנסות להעבירו במו ידינו, לעשותו למושא שלנו (להבדיל מהעברת הזמן הקולנועית, ולהבדיל מאקסיומות טבעיות יותר, כמו "הזמן עובר" ומעביר אותנו בתוכו). אנחנו נאלצים אפוא לפעול כנושאי הזמן, כפי שמורה גם השינוי התחבירי המצוי בסטרוקטורה "להעביר את הזמן".

לפיכך, אם הדוגמא השנייה של היידגר מלמדת מהו קולנוע "טוב" (או רפלקסיה קולנועית טובה, רפלקסיה בלתי רפלקסיבית), קולנוע ממושמע, שאינו מפר חוזה או מועל בשליחותו, ומתנהג כמו ארוחת ערב מוצלחת עם חברים, המזינה ומקיימת קשר "חברתי" ראוי לשמו, או כמו בילוי חברתי (בקולנוע למשל), הרי שהדוגמא הראשונה, כמו גם זו שביקשנו למצוא קודם לכן אצל גודאר, מציבה לפנייה תמונת ראי שחורה, המשקפת בבואה "רעה" של שעמום (שעמום מ[השעמום עם-]). אם כן, גודאר ממחזיז את ההפרעה, את השעמום מ-, ובכך מאלץ אותנו להקיץ אל תוך ארוחת הערב ולהתבונן בעצמנו משועממים, לראות בזמן אמת את השעמום עם- (שלפי היידגר נראה כשלעצמו רק בדיעבד), משל יצאנו לבלות ארוחת ערב עם ידידים, ומצאנו את עצמנו בודדים בתחנת רכבת נטושה.

כפי שנרמז כבר, אין מדובר פשוט בכישלון של גודאר ליצור סרט ראוי, ובגידתו בצופיו אינה טעות, שהרי הבגידה היא מטרתו, והראיה החותכת ביותר לכך היא שהוא בוגד ובה בעת מתעד, מחזיר שיקוף, מהדהד את מועקתנו. הוא אינו רק יוצר סצינה "בוגדנית" או מציג סצינה המאלצת אותנו להעביר את המשך שלה בפעילות נואשת, תוך המתנה לשיבתו של הזמן הקולנועי שממנו הודחנו ביקצה אלימה - הזמן של הבילוי החברתי בקולנוע, אשר עובר עלינו בבלי דעת. למעשה, הוא מגלם, ממחזיז ומייצג, בתוך הסצינה-עצמה, בפעולות האנשים התקועים בפקק, את תנועות-הנגד לשעמום, המשקפות את המאמצים של צופיו "להעביר את הזמן", כלומר את מאבקם הישיר בזמן. גם אם לכאורה מעבירים האנשים המצולמים בסצינה זו את הזמן בצוותא, כמו בארוחת הערב, אין ספק כי המרקם החברתי המאפשר את הבילוי הקולנועי נקרע לגזרים. כל אחד, על פי כוחו, נתון לגורלו במאבקו הבודד עם הזמן, והזולת הוא לכל היותר כלי עזר. גודאר הופך כאן לנציגו של השעמום השטני, מבשרה של האמת המוכחשת בפנומנולוגיה של הקולנוע, בדבר השעמום המוצפן היטב מאחורי דימויי המענגים והורגי הזמן - הרי כולם יודעים שבקולנוע אסור להשתעמם.

4.

אך היידגר משרטט גם שעמום מסוג שלישי - השעמום העמוק. הפרדוקס של שעמום זה נעוץ בכך שהוא נטול התנגדות. הוא כופה עלינו חוסר אוניס, ונוטל מעמנו את היכולת להתנגד לו דרך העברת זמן, ובכך מאלץ אותנו להאזין לדברו. שעמום מעין זה, שהיידגר מפרשו כהלך רוח יסודי (fundamental attunement) של האנליזה האקזיסטנציאלית שלו, מציב אותנו, בדומה לחרדה, נוכח היש בכללו (being as a whole), או ההווייה. תחת שלטונו אנו מתמודדים פנים אל פנים עם הבית המאכלס את הישים הנסוגים מפנינו כמכלול. היידגר אינו מביא דוגמא לשעמום מסוג זה, אך מציין כי הוא עשוי להתעורר בנו אפילו בטיול אחר הצהריים של יום א'. במסגרת השעמום מן הסוג השלישי נטען הזמן באיכות היפנוטית פתאומית, בבוהק מהלך קסם הנגלה במלוא זוהרו המבעית. השעמום מן הסוג השלישי כופה עלינו להתמסר לזמן, לפגוש בו פנים אל פנים, בדומה למפגש שאפיין את השעמום מן הסוג הראשון, אך הפעם ללא כל התנגדות. מפגש זה מתאפשר רק משעה שמוסר מעל עינינו צעיף המועקה שהיה כרוך עליהן כל

9 בדוגמא של ארוחת הערב, אין הזמן (time) מופיע כלל וכלל, כי אם הזמניות המקורית (original temporality), כנגזרת של פרישה או יציאה רבתי ממנה. זוהי אחת הסטרוקטורות היסודיות אצל היידגר, החל מחיבורו הווייה הזמן, שם ההשלכה אל תוך העולם (being-in-the-world) כרוכה בהכחשה אינהרנטית של אפשרויות מהותיות, ומהווה בעצמה מימוש של אפשרות-של-אפשרות. במקרה של ארוחת הערב, הזמניות המקורית מתפרשת במבט לאחור, מתוך בקיעים הרמנויטיים הנפעים במרקם המקרה, ואפשרות המהדהדת את סך האפשרויות המוכחשות.



תמונה מס' 2

עוד ניסינו להעביר את הזמן, כי השעמום מן הסוג השלישי מושתת על חווייה ישירה של חריגה, שנעדר ממנה המאבק אשר אפיין את השעמום מן הסוג הראשון (בתחנת הרכבת מן הדוגמא של היידגר, או בפקק התנועה). השעמום מן הסוג השלישי מציג פרדוקס יסודי: במסגרתו הזמן נוהג כמנהגו, ובה בעת גם מופיע כמתוך הפרעה-בגיידה עמוקה, המסיתה אותו מדרכו והופכת את היוצרות התחביריות והאונטולוגיות. מצד שני, הזמן אינו נחשף כאן מתוך מעשה של פרשנות אקזיסטנציאליסטית מאוחרת, כמו בדוגמא של ארוחת הערב, אלא מפציע כהתגלות: תו-ההיכר של השעמום מן הסוג השלישי הוא זוהרו המצודד של הזמן המתגלה במישרין, במפגש טרנסצנדנטלי המתקיים בראשית הצירים, במסגרת התנסות בתנאי האפשרות של הזמן.

וכעת נבקש לשאול איזה שימוש יכול להיות לשעמום מהסוג הראשון - השעמום של הבגיידה, המתאפיין בהעברת זמן ומלווה במפגש כפוי, מוזר ומעיק עם הזמן. שעמום זה, שכמותו מצאנו אצל גודאר, מתפקד כגשר. הוא מתחכך בתחום המיסטי, ומוביל אל תחומו הנבצר של השעמום העמוק, השוכן באזור הנורא והמופלא של הזמן. מיסק מניח שמעבר-גשר מעין זה אכן מתקיים, וכי גם אם אין הוא מתקיים, יש לו למצער שני צדדים, וניתן להימצא פעם באחד, ופעם באחר. בכל אופן, אין הוא דורש במעבר זה כלל וכלל, ורק קובע: אפשר למצוא בקולנוע שעמום מהסוג הראשון, ולרוב הוא אכן מובן כמצב שבו הסרט מעל בתפקידו, ומנגד, לפרקים, יש בקולנוע שעמום רצוי, שעמום מחץ, שעמום עד מוות העובר אט-אט טרנספיגורציה, ומעביר אותנו ממצב של התנגדות למצב של השלמה עמוקה, כזו המאפשרת לנו להקשיב לדברו, ולשוב אל נקודת הראשית.

.5

נבחן כעת דוגמא נוספת: את סרטו האלגורי הקצר של בלה טאר, "פרולוג" (תמונה מס' 2). אני רוצה להאמין שהדמיון בינו לבין הסצינה של גודאר מזדקר מיד לעין, אך לאחר הדברים לעיל גם ההבדל התהומי ביניהם ניכר. סרטו של טאר מורכב כולו מתמונה אחת ארוכה, הלוקחה לכאורה מתוך תצלום קיר ארוך. לצילוי פסנתר וכלי נשיפה, ובמקצב איטי האופייני לטאר, סורקת המצלמה צדודיות של פנים דוממות, כבדות-ארשת, כבויות-הבעה וחרושות קמטים - של איכרים? כפריים? דלפונים? - הפונות כולן לאותו כיוון. אט-אט, צעד אחר צעד, נפרשת לעינינו תמונת-המון פרדוקסלית כמעט, שלכאורה היא בלתי אפשרית. מצד אחד אין ספק כי אכן מדובר בתמונה של המון - אף אחד לא מתבלט בה לעין, אף פרצוף אינו שלם, ולא מסתמנת אף דמות של אדם או גיבור. מדובר בדבוקה מאורגנת ואחידה של עוברי אורח החולפים על פני הלך ברחוב. אך מצד שני, המצולמים כולם עומדים במקומם, קפואים ודוממים, ואילו ההלך המופיע או המיוצג על-ידי המצלמה בתנועתה מרפרף על פניהם, ומשיב להם לפחות מצג שווה של התנועה שהם משוללים ממנה, ואגב כך משיב אליהם את הטבע הנעוץ בתנועה, בחלופיות, בהסתלקותם המיידית. בכך הוא תובע בעבור כל אחד מהם פרידה רגעית מדבוקת ההמון, ומעניק לפרטיו חצאי פנים, חצאי הבעות, חצאי מחוות, שברירי היסטוריה, פיסות של פמיליאריות. תמונתו של ההמון

קפואה, ובכל זאת נרשמת בה תנועה - התנועה הקולנועית. זוהי תמונה של המון, אך בניגוד לטבעה (ההלם), היא עשויה פרודות-פרודות, ומורכבת מאטומים אנושיים חלקיים, המציבים תביעה למלאות - "פרופיל", "טיפוס", צדודית. מתוך הפריבילגיות של הקולנוע מתבקע כאן ההמון לפרודותיו: המצלמה "זוכרת" באופן כמעט לא-מודע את תחושת העצמיות המלווה את ביטוייהן של המונאדות הערוכות בתור, ומבחינה ביניהן מבלי לשוות להן ייצוג עצמאי. ההמונים של אירופה המזרחית, אירופה של טאר, נערכים בשורה, ומתכנסים למכתם מונאדי.

כמו המצלמה של גודאר, המפליגה לצד הפקק הנצחי במשך פרק זמן מופלג במונחים קולנועיים, גם התמונה של טאר סוקרת וסורקת את השורה הארוכה לפרטיה, בעודה מקבצת אין ספור רשמים, ומפליגה בפרשנותה. לבטוף, מקץ כארבע דקות של תנועה אחידה ורציפה, שבמהלכן לא מתרחש דבר מלבד קיבוץ-הצדודיות המונוטוני והמונו-כרומטי, בתום החזרה הממושכת על ההבדל האחד שבסדרת הופעות חצאי-הפנים, מתברר כי האנשים הללו עומדים כולם בתור לקבלת לחם וכוס תה מהביל. בסוף התור ניצב אשנב לחלוקת לחם, שזה עתה נפתח לקבלת הקהל.

לכאורה אפשר היה לומר כי שתי התמונות הקולנועיות הללו - של גודאר ושל טאר - מרעיבות באותה מידה, ומצמיחות באותו אופן, אולם בחינה נוספת תגלה הבדל מהותי ביניהן. אצל גודאר מלאכת העברת הזמן כרוכה במשבר המעביר את הסובייקט ממצב של פאסיביות, של הינשאות על כנפי הזמן, אל מהלך אקטיבי של העברתו. הסרט "מדריך" את הצופה כיצד להעביר את הזמן בעזרת המעבירים אותו בתוכו, ומצדו הוא הולך ומתמסר להעברת הזמן האקטיבית, הסובייקטיבית, ונוצר בצלמה. במילים אחרות, הסרט מגלם באופן מענה את המעגל הרפלקסיבי של העברת הזמן (במובן החמור). זוהי השטניות המודרניסטית של גודאר: הידיעה, הזכירה והתזכורת המתמידות והבלתי מתפשרות של הבגיידה הראשונית של המדיום, והמשיכה הקצובה בכנף מעילו של הצופה הבודד, הנתון במאבק, מעוררות לכל היותר חוויה של תסכול ויאוש מוחלטים. אצל טאר, לעומת זאת, אין שום זכר לייצוג הרפלקסיבי של העברת זמן. טאר מבקש את השעמום העמוק, זה שאינו מצמיח את צופיו ומייגע אותם באמנות העברת הזמן (במובן החמור שלה), אלא שואף לנטרל אותה, על מנת שיאזינו לדבריו.

אפשר היה לחשוב כי השוני בין הבמאים הוא הבדל של עמדה: האחד פארודי, בעל מודעות עצמית מודרניסטית, ואילו השני טראגי, אלגורי, סימבולי, סובטילי, אך דומני כי משמעותו של סילוק זה עמוקה עוד יותר, ומהותית להצעתו של טאר. חשיפת המקור הטמפוראלי של המדיום הקולנועי אצל טאר מותנית בהתנכרותו - בהסחת דעתו - לטבעו הפופולארי של הקולנוע כמנגנון של הסחת דעת, שנועדה לכסות על חוויית הזמן, ובכך לאיינה.

אך כיצד נשלח הקולנוע שלו למשימת התאבדות זו? כיצד הוא כופר בעיקרו של הקולנוע, ובה בעת משתמש בבגיידה זו עצמה כדי להינשא על כנפי השעמום, ולחזות בנקיפת הזמן מנקודת מבט ארכימדית, מחוץ מבטחים סטאטי, בלי להעביר אותנו עמו, ובלי להיסחף במהלכיו או להתנגד למשכיו הארוכים? כיצד הוא מסיח את דעתו של הקולנוע מהיותו מסיח דעת, מבלי להיקלע אל הסד שגודאר כולא אותנו

בו, ואינו מוכן אף לרגע קט להרפות ממנו? כיצד הוא מפנה את הגב לקולנוע מסיח-הדעת והורג הזמן, ובה-בעת נמנע מלפנות אל עבודת-הפרך של העברת הזמן הגודארית?

טאר משחזר את המומנט הפעיל של העברת הזמן, אך אינו מייצג אותו. הוא מחסיר בהרף עין את פעימתו של הזמן הקולנועי שנברא בצלם השעמום מהסוג הראשון (גודאר), ועוקף אותו בדרך עקלתון רק כדי לחכות לנו בנקודת העגינה שמחוץ לזמן, אך הפעם מתוך נכונות להתמסר, ולמסור גם אותנו לידי השעמום מן הסוג השלישי. ההתמסרות לשעמום פירושה עמידה פאסיבית, חפה ממאמץ, המשלימה עם גלותה מהזמן. זהו ההפך הגמור מהפעולה שהגדרנו כהעברת זמן. גלות מושלמת זו מתירה לזמן לנהוג כמנהגו בעוד אנו עקורים ממנו, ולא מבקשים לחזור אליו. את מקום השעמום רווי ההתנגדות, ועל כן גם המוגבל של הסובייקט, תופסות כאן איכויותיה המופשטות של המכונה. אנחנו משועממים כמכונה, כמצלמה. הקולנוע אינו משמש עוד כמדיום של השעמום האנושי המוסח, אלא נושא את האדם אל השעמום המטאפיזי של המדיום בתור שכזה. הקולנוע המשעמם מפרק את הצופה מן העניין בזמן ומלמד אותו הרפיה מדיטיבית. הזמן הופך שוב לנושא שלו, אך הפעם קם הנושא לתחייה מצדה השני של ההפרעה, של הבגידה הקולנועית, של התאבדות המדיום.

טאר מעלה את הבגידה בחזקת שלילתה העצמית. בדרך זו הוא חותר לשלול את לשון העולם הגלומה במנגנון הקולנועי באמצעות החזרה התדירה על אותה פעולה מתמטית תיאורטית. הוא מעצים את הבגידה, ובדרך זו מטיל שעמום על הסרט. כך הוא שולל ממנו את כוחו להעביר את הזמן על מנת לגשר על המרחק שבין השעמום השטחי לשעמום העמוק. בדרך זו הוא משלים בסופו של דבר את המעקב מן הסרט אל הצופה, וגואל אותו, משקם אותו, ומציל אותו מגזירת השכחה העצמית.

סרטו הקצר של בלה טאר שתואר כאן הוא רק מדגם מייצג, קפטולה מזוקקת של מכלול עבודותיו הקולנועיות הכוללות סדרה של סצינות ארוכות (אשר הולכות ומתארכות ככל שהאמצעים הטכנולוגיים מתירים - מגמה טכנולוגית דמונית החותרת במובהק תחת המגמות הטכנולוגיות הרווחות כיום בתחום העריכה הקולנועית). סרטים אלה מציגים פעולות טהורות, לא אינסטרומנטליות ומשוללות ערכים סימבוליים, כמו הליכה נטולת כל כיוון או יעד, ריקוד, התבוננות מבעד לחלון, ריקון כוסות שיכר ומילויין מחדש, וכן הלאה. עבודות אלה נפרשות כולן על פני משכים ארוכים לאין שיעור מן המקובל בקונבנציות הקולנועיות, וחורגים אף מאלה המוכרים בחיי היומיום (ובמובן זה הריאליזם של טאר אינו ריאליסטי בעליל). יצירותיו מערימות קושי בפני כל ניסיון של פרשנות, ולא משום שהתמונות אינן מאפשרות לעגון לרגע בתוכן, ולפנות מקום למחשבה או להיערכות סובייקטיבית, אלא להפך - משום שהעודפות נעה מן החומר אל הזמן, ויוצרת משבר פרשני המהווה תמונת תשליל למשבר הפרשנות תחת מכת ההלם. מבעד לחלון הטארי המשקיף אל כפר מוזנח ונטוש, כמעט חסר חיים, שבו זרוקים כלי עבודה ערומים, חלודים, לצד קירות קלופים מגשם (גשם, תמיד גשם!), דבר לא נע למעט פרה או איכר החולפים על פני המצלמה פה ושם. מבעד לחלון זה אפשר להשגיח בשחר העולה אט-אט, ומחולל שינויי תאורה (טבעיים) אשר כמעט אינם ניכרים לעין, מלבד השפעתם העדינה על הצללים שעל אדן החלון.

הסרט "פרולוג" כמו מתחיל מהאמצע, מאמצע התור ללחם. התנועה שבתוכה אנחנו מוצאים את עצמנו בתחילתו מקורה בתנועה קדומה יותר. הנייחות נשללת כאפשרות של ראשית. לתנועה זו יש עבר, אלא שהוא מתחיל לפנים, בקצהו העתידי של התור: כל מי שמקבל את כוס התה שלו ואת פיסת לחמו שותה, אוכל, וחוזר לסוף התור, הוא ראשיתו. התנועה של הזמן, ההופכת מעגלית מכוח הופעתם-מחדש של העבר והעתיד במשיכתם ההדדית, מתאפשרת מבעד להחזרה של הזמן במהלך השעמום המטאפיזי. ההחזרה של הזמן מבשרת את החזרה עליו, ואת החזרה של הזמן אל הזמן. חזרה נצחית? החזקה בלימבו? בהחלט כן.

אך לקראת סיום אני מבקש להדגיש דווקא את זכר העבר ואת ההבטחה של העתיד, קודרת ככל שתהיה, כמהותיות לאלגוריה של טאר. אני מבקש לשוב אל תנועת הזמן (ותחושתו) העקבית שאינה מרפה, ולהנכחת הזמן על שלוש פאותיו. האם יש קשר מהותי בין איכויות טמפורליות אלה לבין הניסיון האלגורי? אין ספק כי תכניה של האלגוריה הטארית חופפים לתבנית האלגורית המאפשרת אותם, שכן כאן ניצב לפנינו סרט קצר הנסב על תור ללחם שהוא בה בעת גם פרגמנט אלגורי העותר לנצחיות. הוא חג במעגליו הקונצנטריים של הזמן עצמו מבלי להיקבע כיתד בהווה מוקפא. הזמן מופיע כאן כנצחי, מעגלי, כמבשר עתיד בעבר, והעבר והעתיד חולפים בו דרך הווה, בבחינת גשר. הזמן נוצק כאן בדמותה של האלגוריה, והוא חוזר ומופיע על דרך האלגוריה, בעלותו על במת השעמום. הלך הרוח המלנכולי, השעמום העמוק והניסיון המטאפיזי בזמן קושרים כאן קשר מאגי כלשהו - הקשר האלגורי.

נדב אברוך הוא מסאי. ספר שיריו **האנאלים מלאטקס** ראה אור בשנת 2011.

אדם אבולעפיה הוא חוקר קולנוע ודוקטורנט בבית הספר לפילוסופיה באוניברסיטת תל אביב, מלמד פילוסופיה בתיכון אלון ברמת השרון.

ד"ר אריאלה אזולאי היא חוקרת צילום, אוצרת ובמאית. מרצה באוניברסיטת בראון. חיברה ספרים ומאמרים רבים בנושאי צילום, מחשבה פוליטית ואמנות, ויצרה שני ארכיונים מקיפים של צילום במשטר הישראלי, אשר יצאו לאור בספרים **אלימות מכוננת** (רסלינג) ו**מעשה מדינה** (אתגר).

ד"ר פיני איפרגן מלמד במחלקה לפילוסופיה באוניברסיטת בר אילן. ספרו **הטרגדיה בחיים האתיים: הגל ורוח המודרניות יצא לאור 2010**. ספרו **מודרניות ומועקותיה** עתיד לראות אור בהוצאת רסלינג.

ענת אשר היא דוקטורנטית בחוג לפילוסופיה באוניברסיטת תל-אביב. פרסמה מאמרים בקבצים ובכתבי עת, ובימים אלו כותבת קורס בנושא פילוסופיה קונטיננטאלית באוניברסיטה הפתוחה. אשר מלמדת באוניברסיטת תל אביב ובמכללת ספיר, ומנהלת את פעילויות העיון והמחקר במכון שפילמן לצילום.

ד"ר בן ברוך בליך הוא מרצה בכיר במחלקה להיסטוריה ותיאוריה בבצלאל. פרסם מאמרים בנושאים תקשורת חזותית, צילום, אמנות, עיצוב וארכיטקטורה. עורך שותף בכתב העת **פרוטוקולים** של מכללת בצלאל.

ד"ר לואיז בית-לחם היא מרצה בכירה בחוג לאנגלית ובתכנית ללימודי תרבות באוניברסיטה העברית בירושלים. ספרה הנדרש לשיח הספרותי שהתגבש בדרום אפריקה בתקופת האפרטהייד יצא לאור באנגלית ב-2006, וב-2011 תורגם לעברית בהוצאת רסלינג, תחת הכותרת **צבע מקומי: אפרטהייד לאור התיאוריה**.

ד"ר מיכל בן נפתלי היא סופרת, מסאית ומתרגמת, עורכת סדרת "הצרפתים", בהוצאת הקיבוץ המאוחד. ספרה האחרון, **רוח**, ראה אור בהוצאת אחוזת בית ב-2012. בן נפתלי מלמדת באוניברסיטת תל אביב, בבצלאל ובאוניברסיטה העברית.

ד"ר עמוס גולדברג הוא מרצה בכיר לחקר השואה בחוג להיסטוריה של עם ישראל ויהדות זמננו, ובבית הספר לספרויות באוניברסיטה העברית בירושלים. גולדברג הוא עורך שותף של כתב העת **דפים לחקר השואה**, היוצא לאור בעברית ובאנגלית. ספרו **טראומה בגוף ראשון: כתיבת יומנים בתקופת השואה** עתיד לצאת לאור ב-2012 בסדרה "מסה קריטית".

ד"ר נעם גל הוא בוגר בצלאל והתכנית ללימודי תרבות באוניברסיטה העברית. את עבודת הדוקטור שלו, *Fictional Inhumanities: Animals and Personification in the Second World War* כתב במחלקה לספרות השוואתית באוניברסיטת ייל. גל הוא זוכה פרס שפילמן לתיאוריה של הצילום לשנת 2011.

ד"ר חיים דעואל לוסקי הוא פילוסוף ואמן, מרצה באוניברסיטת תל-אביב, בצלאל, במנשר ובמדרשה לאמנות בבית ברל. ספרו האחרון, **הפילוסופיה ה[פוסט]מודרנית בראי עצמה**, ראה אור בשנת 2011.

ד"ר עירן דורפמן הוא עמית הומבולדט במכון הפילוסופי של האוניברסיטה החופשית של ברלין, וראש תכנית מחקר בקולז' הבינלאומי לפילוסופיה בפריז. בשנת 2007 פרסם ספר על מרלו-פונטי ולאקאן בהוצאת ספרינגר, וב-2011 ערך קובץ מאמרים על **פסיכואנליזה ומיניות** בהוצאת אוניברסיטת לובאן. בימים אלה הוא מסיים כתיבת ספר על יסודות היום-יום.

ד"ר מאיר ויגודר הוא חוקר ותיאורטיקן של הצילום. מרבית עבודתו עוסקת בייצוג הסכסוך הישראלי-פלסטיני בצילום פוטוג'ורנליסטי ודוקומנטרי. מאמריו פורסמו בכתבי עת רבים בארץ ובעולם. ויגודר מרצה בבית הספר לתקשורת במכללת ספיר ובתכנית הבינתחומית לאמנות באוניברסיטת תל-אביב

ד"ר מרב ירושלמי היא מרצה וחוקרת באוניברסיטת בן-גוריון, מתמחה בשאלות של שיתוף וסולידריות, הגירה, צילום ותיעוד.

ד"ר ורד מימון היא מרצה בחוג לתולדות האמנות באוניברסיטת תל אביב. את התואר השלישי שלה קיבלה מאוניברסיטת קולומביה ב-2006. ב-2007 ערכה במשותף את אוסף המאמרים *Communities of Sense: Rethinking Aesthetics and Politics* בהוצאת אוניברסיטת דיוק.

נמרוד מתן עוסק בפילוסופיה ובספרות. הוא מלמד בחוג לפילוסופיה באוניברסיטת תל-אביב ובמדרשה לאמנות במכללת בית ברל.

ד"ר רונה סלע היא אוצרת עצמאית וחוקרת של ההיבטים הקולוניאליים של הצילום הציוני והישראלי. שימשה כאוצרת הצילום של מוזיאון תל-אביב לאמנות. ספרה **לעיון הציבור: תצלומי פלסטינים בארכיונים צבאיים בישראל** יצא לאור ב-2009. סלע אצרה תערוכות רבות ופרסמה מאמרים רבים, וכן הרצתה באוניברסיטת תל-אביב, בצלאל, ובמכללת הדסה בירושלים.

שאל סתר הוא דוקטורנט במחלקה לספרות השוואתית באוניברסיטת קליפורניה, ברקלי. הדוקטורט שלו עוסק בקולקטיביות ספקולטיבית בישראל/פלסטין.

ד"ר **אורי עציוני** סיים לאחרונה את עבודת הדוקטור שלו, **מחשבה יחסית בכתביו של פרידריך הלדרלין**, באוניברסיטה העברית בירושלים.

ד"ר **מייקל קראמפ** הוא מרצה בכיר במחלקה לספרות באוניברסיטת ליהיי, פנסילבניה, מתמחה בספרות אנגלית של המאה התשע-עשרה, ובתיאוריה וביקורת של התרבות. ספרו *Disciplining Love: Austen and the Modern Man* ראה אור בשנת 2007.

ד"ר **יואל רגב** סיים לאחרונה את עבודת הדוקטור שלו, **עודפות והבדל: באדיו, מריון, ז'וז'ק: המפנה הפילוסופי של 1989** באוניברסיטה העברית בירושלים.

נמרוד רייטמן הוא דוקטורנט במחלקה לספרות גרמנית באוניברסיטת ניו יורק NYU, ועמית מחקר ב-Zentrum für Literatur und Kulturforschung בברלין. עבודת הדוקטור שלו בוחנת את הקשר בין ספרות למוסיקה ביצירתם של דנטה ושל גוסטב מאהלר. לאחרונה אצר במשכן לאמנות עין-חרוד (בשיתוף עם גליה בר אור ועירן דורפמן) את התערוכה "משה קופפרמן - בנוסף לצפוי". כל זאת בנוסף להיותו פסנתרן.

מיכל שוורץ היא דוקטורנטית לספרות באוניברסיטת חיפה. מחקרה עוסק באופני הנוכחות של הצילום בטקסט הספרותי. בנוסף היא גם עורכת ספרי עיון וסיפורת.

ד"ר **סיון שטאנג** סיימה לאחרונה את עבודת הדוקטור שלה בנושא מיניות, מגדר וצילום ביצירתו של מרטל פרוסט. היא מרצה במכללת שנקר, במכללת סמינר הקיבוצים ובמדרשה לאמנות בבית ברל. בנוסף היתה עורכת התוכן של מגזין **מיס יוז - לאמנות, תרבות ומיניות**.

פיוטר שמוגליאקוב (פטיה פתאח) הוא משורר הכותב בעברית וברוסית. ב-2010 פרסם בעברית את ספר השירים **עבדתי על מכונת אמת**. בימים אלו מתגורר באלבוקרקי ולומד לתואר דוקטור בפילוסופיה באוניברסיטת ניו-מקסיקו.

