

ההיסטוריה, ראשיתה בבית :

צילום וזיכרון בכתבי זיגפריד קרקאוור ורולאן בארת'*

מאיר ויגודר

החוג לתקשורת, מכללת ספיר והפקולטה לאמנויות, אוניברסיטת תל-אביב

אין דבר נורא יותר, כך נתברר לי, מהצורך לעמוד לנוכח חפציו של מת. בדברים אין שום תנועה: יש להם משמעות רק ביחס לחיים העושים בהם שימוש. כאשר באים אותם חיים אל קצם, חל בדברים שינוי, אף שהם נשארים כשהיו. הם נוכחים ועם זאת אינם נוכחים: רוחות רפאים מוחשיים, נידונים לשרוד בעולם ששוב אין להם שייכות אליו. מה יהא, למשל, על ארון מלא בגדים הממתינים בדממה להילבש שוב על ידי אדם שלא יפתח עוד את הדלת? (פול אוסטר 1995, 14–15).¹

הקדמה

הרעיון למאמר זה נולד בעקבות כמה מקרים של אובדן אישי שפקדו את משפחתי ועשו את המוות למופשט הרבה פחות בעבורי. אולם גם בטרם התרחשו אותם אירועים מוחשיים, שכפו עלי לחשוב מחדש על מושגי המוות והזיכרון שלי, שרתה עלי השפעתו של סיפור שסופר במהלך ארוחת ערב חגיגית בדירה ב"אָפּר נוסט סיייד" של העיר ניו-יורק. המארכת היתה כתבת טלוויזיה נודעת, שבמסגרת עבודתה ברשת טלוויזיה אמריקאית היתה נחפזת אל מוקדי עניין לוחטים בכל רחבי אמריקה הלטינית כדי לדווח על זוועות פוליטיות ועל אסונות טבע. מולה ישב צלם שזה אך סיים פרויקט שעניינו מזבחות אינדיאניים עתיקים באמריקה הלטינית, שנמלטו מהריסה על אף הקדמה המודרנית. בין כתבת הטלוויזיה (שנזקקה לאירועים מעוררי תדהמה שיזעזעו את הצופה עד כדי שיאמין במשמעות המוחלטת של

* לזכר אבי, ג'פרי ויגודר.

ברצוני להודות להיידה שלופמאן על שעודדה אותי; ליוספה לושיצקי על הערותיה המועילות; לנעמי פז על עזרתה בעריכה; לאיילת סקסטין על התרגום מאנגלית; ולהילדה בלייר על שעזרה לי לאתר את תמונת בעלה המנוח.

¹ מעולם לא הצלחתי לסיים את הקריאה בספר זה מעבר לקטע המצוטט, לאחר שזה הפתיעני כל כך בקוראי בו בבית הקפה Barnes and Noble, עד כי שפכתי את כל תכולת ספל הקפה שלי על השולחן ועל אדם זר שישב ליד השולחן וקרא בנחת. לאחר שלושה שבועות מת אבי לפתע ואני עמדתי אל מול חפציו שלו, חושש ומבולבל.

ההווה) לבין הצלם (שעסק בהנצחת העבר הרחוק) ישב המספר שלנו וסיפר לנו את סיפורו האמיתי של אדם, שֶׁכָּרוּ הגיח מולו לפתע, באופן בלתי צפוי.

ארבעים ותשע שנים לאחר תום מלחמת העולם השנייה נכנס סטפן בלייר לחנות ספרים במונטריאול ונתקל בספר של תמונות מהארכיונים ברוסיה, שלא פורסמו מעולם, וכעת ראו אור בעקבות התמוטטות הגוש הקומוניסטי. תוך שהוא מדפדף בספר, שכולו תמונות של קורבנות ממחנות ריכוז שצילמו חיילים רוסים בעת שחרור אושוויץ, נתקל לפתע בתמונה של צעיר המביט אל המצלמה מעבר לכתפו (איור 1). בגלל רזון גופו של הנער, עור ועצמות, כמעט שאי-אפשר היה לזהותו. בלייר חש לפתע חולשה ונאלץ לשבת על מדרגות החנות. לאחר רגע, החל להפשיל את שרוולו בתנועות חדות וחשף את המספר המקועקע בזרועו. הוא השווה את המספר הסידורי הזה (הוכחת זהות בלתי אישית) עם המספר האינדקסלי ה"מיוצג" שבתצלום, הכתוב לצד ארגז העץ ששימש מושב לנער. המספרים היו זהים. בלייר קם מן המדרגות וניגש אל הקופאית, שהיתה עסוקה בחישוב מספרים מסוג אחר לגמרי על גבי הקופה הרושמת. היא הושיטה את ידה כדי ליטול את הספר, מתוך כוונה לסרוק את הקוד המגנטי שיזהה את הספר ואת המחיר, אולם אז הרימה מבט משתאה לנוכח בקשתו של בלייר: הוא ביקש ממנה לאמת שהמספר שעל זרועו הוא המספר שעל הדף.

אחרי שקנה את הספר התקשר למוזיאון הממלכתי של אושוויץ-בירקנאו, שבו שמורים התצלומים האלה כעת, וביקש העתק כדי לקבל מידע נוסף. לדברי מספרנו, קיבל בלייר פקסימיליה של התצלום המלא על גבי דף רשמי של המוזיאון, שהוסיף עוד מימד להתבוננות בנער האלמוני שבספר. כעת היה מיוצג בשלושה רישומי תיעוד: דימוי-דיוקן, מספר סידורי ורישום ארכיוני — כזה המזהה את התמונה בנושא מסווג (שואה, מחנות, ילדים, תאריכים) וממקם אותה בהקשר קולקטיבי רחב יותר. ההקשר הקולקטיבי הופך את הדיוקן האישי לפיסת היסטוריה הקשורה לסכמת השמדת העם, ומספק הוכחה חזותית לְעָבֵר שרבים מן האחראים לו ביקשו להכחיש ורבים מקורבנותיו ביקשו לשכוח או לזכור בסלקטיביות, בגלל הכאב הכרוך בזכירה.

מה נדרש לשם תהליך הזיהוי הזה, שהתרחש כאשר הביט בלייר ברוח הרפאים של עברו, בתצלום שהציגו כניצול מחנות סטריאוטיפי, שאותו בקושי זיהה? היה עליו להסתמך על מספר שתפקידו הסמיוטי היה להעיד על סדר שרירותי, על העמדה מקרית בתור ועל דרך שיטתית של רצח. הן המספר שעל זרועו והן המספר שעל הלוח — B14615 — שנכתבו והודפסו על העור/על פני השטח של הגוף/התצלום, מתייחסים לסוג כלשהו של ראייה אובייקטיבית, שאינה נסמכת על הזיכרון. רגע הגילוי שלו נסמך גם הוא על אי-הכרה: ראיית עצמו כפי שמעולם לא יכול היה לראות את עצמו במחנה, מצד אחד, והקושי בזיהוי עצמו אחרי שנים כה רבות, מן הצד האחר. חזרתה הפתאומית והכואבת של הטראומה, שחוללה אותה פגישה מוזרה עם העבר, הביאה אותו לבקש מרשויות המוזיאון לשנות את הכותרת הכוללנית שלצד התמונה, שגילה כי היא תלויה כעת על קיר המוזיאון, ולקבוע את

שמו לצדה.² המספר שלנו הוסיף כי החוויה הזו נתנה לבליר את התמריץ לחפש בארכיונים נוספים צילומים ממחנות ריכוז הלקוחים ממהדורות חדשות, שאולי יאפשרו לו למצוא את בני משפחתו בין ההמונים. כך החל במשימה להפוך מהדורות חדשות בלתי אישיות לאלבום משפחתי, שמתוכו יכול היה לגאול את הדימויים של בני משפחתו שנספו. זמן מה לאחר מכן מצאתי

את עצמי חווה זעזוע אישי משלי, כאשר גיליתי את גווייתה של אחות-סבתי בחדר בבית מלון. אלא שמיד לאחר שזיהיתי אותה, כיסה צוות האמבולנס את פניה בשמיכה ורצה לסלק משם את הגופה ללא דיחוי — לפי ההלכה היהודית גוף המת מטמא ולכן יש לקבורו ב-ביום. התעקשתי שיעזבו את החדר, וביקשתי להביט בפעם האחרונה באותה קרובת משפחה

שאהבתי כל כך, ושממנה לא רציתי להיפרד. אולי היו אלה שורשיי האיריים-קתוליים ואולי החלק הפגאני שבי, שרצה לשבת לידה שעות רבות ולדבר אליה, בעיקר מכיוון שנראתה עדיין כאילו היא שקועה בשינה עריכה. לפתע שמתי לב שכל אביזריה האישיים התבלטו עתה בחריפות יתרה, והעידו באורח מוזר על כל הפעולות המכניות המסובכות שהיה עליה לבצע כדי שתוכל ללכת לישון ולהתעורר מדי יום ביומו. משום כך, נראה בעיניי החדר כתמונה שפרטיה הפכו לחדים ועזים, שכן האדם שהשתמש בכל החפצים שבחדר (מקל ההליכה, התרמוס לקפה, מכשיר האינהלציה והגלולות המסודרות יפה בבקבוקוניהן) מת. את האפקט הזה הגבירה הכרזה שתלתה ממש מעל למיטה: רפרודוקציה של תמונה אימפרסיוניסטית של

איור 1: סטפן בל, אושוויץ 1945
באדיבות המוזיאון הלאומי אושוויץ-בירקנאו, Oświęcin

² תמונתו של סטפן בלייר תלויה במוזיאון הממלכתי של אושוויץ-בירקנאו. כותרת התמונה בספר היא: "נער יהודי בן 14 מהונגריה, אסיר מספר B14615 (התמונה צולמה אחרי שחרור המחנה, 1945)". ראו איור 96 אצל Swiebocka et al. 1993, 105.

קלוד מונה ובה נראית קבוצת נשים בגן, נסוגות אל רקע התמונה, לאחר שסיימו את ארוחתן. בחזית התמונה נותר ילד ששיחק על הארץ לצד שולחן, שעליו הציג הצייר את שיירי הארוחה. תמונת טבע דומם זו לא היתה אפקטיבית באותה מידה מבלי הדמויות העוזבות את קדמת התמונה, והיא המחישה את המצב שבו הייתי אני: חפציה האישיים ביותר של אחות-סבתי בלטו לעין, משום שהיא עצמה נסוגה מן העולם אך היתה עדיין נוכחת בחדר.

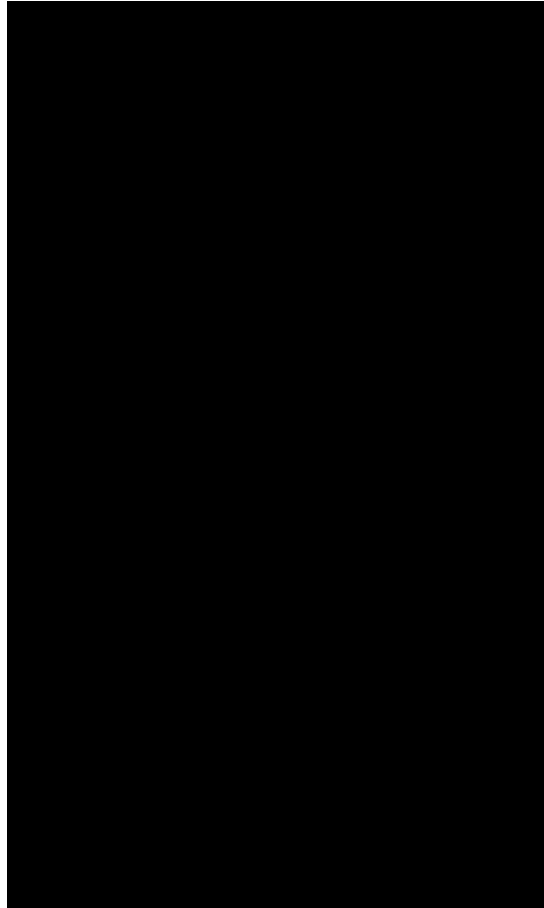
כמה רגעים לאחר מכן תגיע דודתי ותטפל באובדן בת משפחתה האהובה ביותר, בכך שתארוז מיד את בגדיה ותסדיר את עזיבתה האמיתית את המלון, כאילו הושטת מפתח חדרה לפקיד הקבלה היא פעולה סימבולית של הפרדה, המודיעה על יציאתה הסופית של אחות-סבתי. (לפני כן, היה על דודתי לברור בין בגדיה של אחות-סבתי שהיו בארון ולזרוק הכל מלבד הבגדים שהיא עצמה קנתה לה, כאילו היה בכוחה של פעולה רכושנית זו להכריז על חיבתה ועל הקשר שלה). אך בטרם הגיעה דודתי וסולקה הגופה, כשהיא מותירה רק את טביעתה בסדינים המעומלנים של מיטת המלון, היה זמן בידי לחשוב על הדבר שמצא מוריס בלאנשו בטקס האשכבה הקתולי (Blanchot 1981). המוות הופך את הגוף לצל, לייצוג המופרד מן המציאות, כי איננו מתבוננים עוד באדם האמיתי שאנו מכירים. במי התבוננתי אני? באשה שסעדתי בחברתה יומיים קודם לכן או בדימוי של אדם, שידעה ברגע שהגופה תילקח, ואני אצטרך להסתמך על תמונות כדי לזכור? לאחר מכן חשבתי על אחד ההבדלים העיקריים בין מנהגי האבל הקתוליים לאלה היהודיים. טקס האשכבה הקתולי, שבו הציבור עובר על פני הגופה, נובע מהדגשה רבה יותר של הדימוי כקישוט, ומאפשר לגוף עצמו לתפקד כסימן לאדם המת, שצריך לראותו כדי להגיע להפרדה. במסורת היהודית, קבירת הגופה ב-ביום מובילה את האבלים בעת ה"שבעה" להדגשת מעשה הדיבור, שבאמצעותו מוחזר המת לחיים באופן זמני דרך סיפור מעשיו ודבריו בעבר. אחר כך מתבסס כל פולחן ההנצחה של הזכירה על התפילות לזכר הנפטרים, שעוזרות לאבלים להעלות את שם הנפטר, אם כינם לבין עצמם ואם בקול רם במרחב הציבורי של קהל מתפללים, והן מבליטות את חשיבות השם והגיותו במעשה הזיכרון.

הן המנהג היהודי והן זה הקתולי מעוררים שאלות על ההבדל בין תפקודו של הזיכרון לבין השימוש בדימויים כ-memento mori לשם אֶחזור העבר. האם תצלומים מסוגלים להקים מחדש את "מהותו" של האדם שאנו אוהבים? האם תצלומים ממריצים את זיכרונותינו, או שמא הם רק מוכיחים שאדם מסוים אכן היה קיים? אנסה לענות על שאלות אלה באמצעות דיון בכתביהם של זיגפריד קרקאוור (Kracauer) ורולאן בארת' (Barthes) על הצילום ועל הפונקציה שדימויים מנטליים ממלאים בתיווך בין העבר לבינינו. אסתמך על שלושה מפרסומיו של קרקאוור שבהם נדון הצילום: המסה "Photography" (1927 [1995]) נכתבה בתקופת ויימר המוקדמת שלו; ספרו *Theory of Film* (1960 [1997]) פותח בסיכום קצר של ההיסטוריה של הצילום; מאוחר יותר, כמעט ארבעים שנה לאחר המסה הראשונה על הצילום, הוא בוחן את הנושא שוב בספרו *History: The Last Things before the Last* (1969).³ אדון בהבדל בין

³ את קריאתי בתיאוריות של קרקאוור אני חב לכמה מסות מעמיקות שפורסמו ב-1991 בגיליון מיוחד

כתביו המוקדמים של קרקאוור לאלה המאחרים תוך השוואתם לכתביו של בארת' על הצילום, שגם אותם אפשר לחלק חלוקה גסה לשתי תקופות. בכתביו המוקדמים של בארת' על הצילום השפיעה גישתו הסמיוטית והסטרוקטורליסטית לשפה ולתרבות על קריאת התצלומים שלו, במאמרים כדוגמת "The Photographic Message" (1961), "Rhetoric of the Image" (1964) ו-"The Third Meaning" (1970).⁴ אולם במחשבות על הצילום נעשית כתיבתו של בארת' אישית יותר, ועקב כך הוא קורא בתצלומים יכולת לשקיפות והעדר קוד.⁵

להמחשת הדיון התיאורטי אציג מקבץ תצלומים מתוך אלבום משפחתי שנתנה לי אחות-סבתי, מונה ליליאן, והיה שייך לאחותה, סבתי, פאולה רובי. רובי הדביקה את התצלומים, הכתוביות והתאריכים בסדר ליניארי דקדקני, החל מלידתה, דרך הקריירה שלה כשחקנית, וכלה בנישואיה ובהולדת ילדיה. כך, בשנותיה המאוחרות, מילאה את זמנה הפנוי בהווה בעיסוק בעבר, כדי להרחיק ממחשבותיה את מותה המתקרב בעתיד. יצירת אלבומים כאלה היתה הדרך שלה להפוך את עצמה לבת-אלמוות ולטפח מחדש את קריירת הבימה שלה, שנקטעה באיבה בעקבות נישואיה.⁶



איור 2: פאולה רובי ויגודר בתור קליאופטרה, 1926

(מס' 54) של *New German Critique* העוסק בקרקאוור. השפיעו עלי במיוחד המאמרים: Koch 1991;

Rodowick 1987; Müller-Bach 1991; Hansen 1991.

שלושת המאמרים מופיעים ב: Barthes 1977.

בארט' [1980] 1988, מחשבות על הצילום; במקור הצרפתי שם הספר הוא *La Chambre Claire*,

וכותרתו בתרגום לאנגלית היא *Camera Lucida*.

מאמר זה אינו נכנס לדו-שיח ישיר עם פרסומים מן העת האחרונה על נושא ייצוגה של המשפחה

בצילום ויחסו לזיכרון, אולם הוא משתייך לעיון בנושא; השווו Kuhn 1995; Hirsch 1997; 1999.

4

5

6

בגדיה של סבתא

סבתי נעמדת לצילום בסטודיו כשהיא מגלמת דמות ממחזה היסטורי מפורסם, הנושא את שם גיבורתו (איור 2). הלחיצה על המצלמה הקפיאה אותה והוציאה אותה מזרם הזמן. הילה צבעונית קטנה, שהוספה בעת דיות התצלום, העניקה לה קרקע שאמורה להבדיל את נוכחותה התיאטרלית מן המישור השטוח של נייר הצילום (חפץ שישמש כדי לפרסם את כישוריה ולאחר מכן ימצא את דרכו אל האלבום המשפחתי). האווירה שהמעטפת המלאכותית והצבעונית הזו משרה יוצרת את הרושם שהיא הגיחה ממש כרגע מתוך בקבוק של שד, המסוגל לאגור את הזמן. היא עומדת על הקרקע הצבועה ליד רדיד, המוסיף נופך נטורליסטי "אורינטלי". פריט תיאורי שכזה רווח בקרב ציירים וצלמים במאה ה-19, שרצו להכניס את המציאות אל תוך הסטודיו ולעמת אותה עם התנוחה המלאכותית של הנושא. התנוחה, לעומת זאת, שייכת לרטוריקה צפויה יותר, הרטוריקה של המחווה; היא מאפשרת לדוגמנים לעטות תנוחה חברתית, שחשבו כי היא התנוחה שאנשים מחוגם החברתי מצפים לה, או לסגל לעצמם ארשת שתיארו לעצמם כי בני אדם מכובדים אחרים הפגינו בעבר. לאשה הקשישה שזכרתי היתה עדיין אותה הבעה בעיניה. עברה בתיאטרון גרם לה להתייצב בתנוחה באופן אוטומטי כל אימת שהופנתה אליה מצלמה.

"האם כך נראתה סבתא?", שואל קרקאוור בפתיחת מסתו "Photography", כאילו הוא באמת בוחן את פרטיו של תצלום. השאלה מעוררת ספקות לגבי יכולתו של הצילום לייצג את מהותו של אדם ולשדל אותנו לזכור בני אדם. כמה עניינים מונחים על הכף: קרקאוור טוען ש"אלמלא המסורת שעוברת בעל-פה מדור לדור, לא היה די בתמונה כשלעצמה כדי לבנות מחדש את זהותה של סבתי". רק זיכרון והיכרות סובייקטיביים של הסבתא, העוברים מדור לדור במשפחה, יכולים להביא להבנה אמיתית של אישיותה. אולם משעה שכלו בני-זמנה, מי יוכל להעיד כי זוהי אכן תמונה של סבתא אחת מסוימת? אולי היא פשוט משהי דומה לה? למעשה, במשך הזמן, הופכת הסבתא סתם כך ל"נערה כלשהי בשנת 1864". יתרה מזו, לאחר שמתה, תפקידו המימטי של התצלום גם הוא אינו רלוונטי משום שאין עוד צורך להשוות את הדימוי למושא התייחסותו. חיוכה נכלא אולי במצלמה, אך "אין הוא מתייחס עוד לחיים שמהם נלקח. הדמיון חדל מלסייע בכל צורה שהיא. חיוכי הבוכות שבמכונני היופי קפואים ונצחיים בדיוק כמו חיוכה-שלה", כותב קרקאוור (Kracauer 1995a, 47–48).

בגדיה של סבתא, בסגנונם המיושן, הופכים למטאפורה לניגוד שבין אופנה להיסטוריה. קרקאוור טוען כי "הצילום כבול לזמן בדיוק כמו האופנה. מכיוון שאין לה, לאופנה, משמעות אלא כלבוש תקופתי, הרי היא שקופה כשהיא מודרנית ונונחת כשהיא מתיישנת". בהקישו מהצילום לאופנה עמדה לנגד עיניו הבהלה לצילום אירועי אקטואליה ברפובליקת ויימר. הוא פירש את גל התצלומים שגאה בעיתונות המאורית כסימן לתרבות הפוחדת מן המוות. רפרודוקציה מכנית שכפלה תרבות שהיתה קשובה לאופנה ולחידושים טכניים, וכך אפשרה לתמונת החטף ליצור עולם שלבש "פנים צילומיות". ברוח זו, הרוויה בשביעות

רצון עצמית, ובאווירה של שכפול עצמי נרקסיסטי, שטף הצילומים "גורף את סכרי הזיכרון ועצם הצטברות הצילומים מכוונת להניס את זכר המוות, שהוא חלק בלתי נפרד מכל דימוי שבזיכרון" (שם, 59). באווירה מעין זו הצילום אינו מסוגל להחיות את המתים, משום שאפילו העבר הקרוב נראה מיושן לחלוטין.

דימויים שבזיכרון

לדידו של קרקאוור, דימויים שבזיכרון מועילים הרבה יותר. את ההיסטוריה אפשר להחזיר רק בתיווכה של הסובייקטיביות. הוא רואה ב-mémoire involontaire של פרוסט את המודל המושלם. את הזיכרון יכול אדם לעבות או לייפות, שלא כמו התצלום, שעם חלוף הזמן נראה רק כמתכהה, מתנוון ומתכווץ. המצלמה מסוגלת ללכוד רק רגע קצר, המדגיש את המרחב ולא את יסוד הזמן. מדיום הזיכרון הסובייקטיבי, לעומת זאת, יכול לפרוע את תצורות המרחב והזמן כדי לצרף חזרה בסדר חדש ובעל משמעות את המקטעים ששרדו. קרקאוור מציין, שכאשר עמדה הסבתא לפני המצלמה "היתה נוכחת למשך שנייה אחת ברצף המרחבי שהציג עצמו לפני העדשה. והיבט זה, ולא הסבתא, הוא שהונצח" (שם). כנגד זאת, הדימוי שבזיכרון מסוגל לתת את רישומו של האדם השלם, משום שהוא דוחס את הנושא אל תוך דימוי אחד בלתי נשכח: "הדימוי האחרון של אדם הוא ההיסטוריה הממשית של אותו אדם", כותב קרקאוור, והוא מוצג באמצעות המונוגרמה "הדוחסת את השם לכלל דמות גרפית אחת שיש לה משמעות כקישוט" (שם, 51). עוד צורה של דחיסה מתרחשת ביצירת ציור. צייר ההיסטוריה אינו מצייר את הנושא שלו כדי להציגו בסביבה נטורליסטית, אלא, בשעות ציור רבות מול הנושא, הוא משתדל להשיג רעיון-דימוי האוצר את רוחו של זה. הצילום, לעומת זאת, מוגבל בכך שהוא מראה לנו את מראהו של הנושא. הוא אינו מאפשר לנו לחדור מבעד לציפוי החיצוני ולמצוא את מהותו. משטחיות זו נמשכת חוסר יכולתו של הצילום לחשוף את תהליך ההתהוות של הבנה היסטורית. קרקאוור רואה בתצלומים גל של זבל, שכל יכולתם רק לערום את מרכיבי הטבע זה על גבי זה, בלי תהליך של ברירה.

בעמודים המסיימים את מסתו "Photography", חלה בטיעונו של קרקאוור תפנית בלתי צפויה. הצילום מקבל תפקיד בלמידת ההיסטוריה. לפתע, המראה השטחי והאילם של התצלום, שאי-אפשר היה לחדור דרכו ולגשש אחר מהות הנושא, הופך ליתרון. התצלום יכול לסמל משמעות רק במבט לאחור, משעה שערכו האישי של הדימוי פחת, לאחר שהסבתא וגם נכדיה מתו, והבגדים נראים מוזרים ותו לא. יתרה מזו; בדרך הדיאלקטית האופיינית לקרקאוור, הפגם שמצא בכוחו של הצילום לערום סתם כך את רכיבי הטבע הופך לנכס משנערמו התצלומים ונצפו כגוף אחד, "בצירופים בלתי רגילים, המרחיקים אותם מקרבה אנושית". בסדר חדש זה, שמקומו עם "המלאי הכללי" של הארכיון, יכול הצילום להניב מידע שעד כה נעלם מן העין. בכותבו כי "משימתו של הצילום היא לגלות אותו יסוד של הטבע שעד כה לא עיינו בו", קרקאוור מְטָרֵים את הגדרתו של וולטר בנימין ללא-מודע

האופטי של הצילום, המאפשר לדימוי לאגור ולשחרר משמעויות שהצלם לא ראה ושכני זמנו לא תפסו (Benjamin 1980, 203). קרקאוור מציין כי "בפעם הראשונה בהיסטוריה, הצילום מוציא אל האור את המעטפת הטבעית בשלמותה; בפעם הראשונה, העולם הדומם מציג עצמו באי־תלותו בבני האדם". הצילום מסוגל גם לשנות את הפרספקטיבה, בכך שהוא מראה לנו מבט מן האוויר ומוריד "עלעלים ודמויות ממרומי הקתדרלות הגותיות" (Kracauer 1995a, 62). משום כך, יש מתח בין יכולתו של הצילום לשלול את ההיסטוריה בהתעכבו על הרגע, לבין יכולתו לשחרר את השיירים שהותיר הטבע — שיירים שקודם לכן היו בלתי נראים — ולפתוח דרכים חדשות לפירוש המציאות מאוחר יותר. מרגע שנעלם העניין בגאולת הנושא היחיד ואין עוד צורך בתצלומים שיבצעו את משימת החייאת המתים כ־memento mori, צפה ועולה חשיבות תפקידו של הארכיון: אוסף התצלומים, המונחים במאות ארגזים וממתינים שימיינו אותם, מַזְמֵן דימוי של בית יתומים. בכליל זה של דימויים חסרי בית אפשר למצוא לפתע סדר חדש, המאפשר לבחון את המציאות בעין ביקורתית באמצעות השימוש בעריכה קולנועית, בקולאז' צילומי, ובאמצעות אימוצה של גישה סוריאליסטית המַזְרָה את המציאות.

התצלום הלא־נראה של "ההוויה הייחודית"

כתיבתו של בארת' הפכה לאישית יותר במחשבות על הצילום ([1980] [1988]), ספר שבארת' מתאר כ"חקירה האחרונה" שלו, כאילו חזה את מותו הבלתי צפוי זמן קצר לאחר מכן. הוא מחפש את הדימוי הממצה של אמו, ומטיח בצילום ביקורת על שאינו מסוגל להעניקו לו. התצלום של אמו שהוא מוצא לבסוף הופך לו למורה דרך, כמו חוט אדריאנה, בכל תשוקתו להבין את משמעות הצילום. חקירתו מובילה אותו לתאר תצלומים כפצעים המסוגלים להקים לתחייה טראומות אישיות חזקות מאוד. חיפושו אחר תצלום אמו מתחיל בבוקר נובמבר, זמן קצר לאחר מותה.⁷ הוא יושב בדירתה ומעלעל בתצלומים אחדים מתוך תקווה מועטה מאוד "למצוא" אותה, משום שהוא מבין את אחד המאפיינים המייסרים של האבל: לא משנה כמה פעמים יעיין בתצלומי אמו, בכל זאת לא יוכל "להעלותם לפניו כסכום שלם". הוא מוצא רק מקטעים שלה, שאותם הוא מסוגל למצוא גם בזיכרונו, אך הם אינם יכולים ליצור את "תחיית הפנים האהובים". תצלומים מעברה הרחוק גורמים לו להבין שההיסטוריה מפרידה אותו ממנה, משום שהוא רואה אותה כעת באופנים שמעולם לא היה עד להם בחייו. "האין ההיסטוריה פשוט אותו זמן שבו לא באנו לעולם?" שואל בארת' ומוסיף, "אני יכול ללמוד על אי־קיומי מן הבגדים שלבשה אמי קודם שאוכל לזכרה". "בגדיה של סבתא", כפי שהם נראים במסתו של קרקאוור, מקבלים משמעות שונה בעבור בארת'. מראה תצלום של אמו מ־1913 מביא אותו להעיר כי "אוחזת אותך מין תדהמה כשאתה רואה מישהו מוכר לבוש בבגדים

⁷ נושא מות אמו של רולאן בארת' נדון אצל ז'אק דרידה (Derrida 1988).

שונים מן הרגיל". כמו האפקט המוזר שיש לבגדים ישנים על צופים עכשוויים, כפי שהתברר במסתו של קרקאוור, גם בארת' מבין שאמו "נתונה בהיסטוריה" של טעם המסיחה את דעתו מראייתו האישית אותה. מכל מקום, שלא כמו קרקאוור, בארת' אינו תופס את התצלום כעדות חסרת זמן לאופן שבו נראו בני אדם – אותה תפיסה שהביאה את קרקאוור לתאר את הבגדים כדבר שנשאר בשלמותו על גוף שהפך כבר לבוכת חייטים. אדרבה, אצל בארת' הבגדים רק מחזקים את חומריות גופו של הנושא, שכן הוא מציין שהבגדים גם הם "מתבלים וכלים", יוצרים "קבר שני לאהוב" הנראה בתצלום. מכאן הוא מגיע למסקנה, שתצלום של אדם שקיומו קדם לקיומנו-אנו מהווה את "עצם מתח ההיסטוריה", משום שקיומה של ההיסטוריה נסמך על יכולתנו להתייחס אליה, לצפות בה ולהרהר בה, ובכל זאת, "כדי להתבונן בה, עלינו להיות מחוצה לה" (שם, 68). ההיסטוריה, כמו הזמן שהיה קיים "לפני", היא שמעניינת את בארת', משום שלא ייתכן שהיא מכילה זיכרון כלשהו מן העבר.

באופן פרדוקסלי, בארת' מחפש בתצלומים אחר הדימוי המונוגרמי של אמו, שקרקאוור טען שרק זיכרון סובייקטיבי יכול להמציא, היינו "הדימוי האחרון של אדם הוא ההיסטוריה הממשית של אותו אדם". למרות זאת, בארת' הופך את האקסיומה של קרקאוור על פיה כאשר הוא מוצא לבסוף את התצלום הממצה של אמו, לא בתמונות האחרונות מחייה, אלא בתצלום המוקדם ביותר מילדותה, המשמש יותר את מבשר למה שהיא תהיה משהוא משמש ציון למה שהיתה בשבילו. בארת' לכוד למעשה בחלוקה בין ההיסטוריה שלפני היות-עצמו (התצלום של אמו לפני שנולד) לבין זיכרון עברו (זיכרונויותיו מאמו). בתצלום נראים היא בגיל חמש ואחיה בגיל שבע עומדים לצד גשר עץ בחממת זכוכית, שנודעה באותם ימים בשם גן חורף. בפעם הראשונה הצליח תצלום להעניק לו "רגש שהוא ודאי פזיכרון", שהוביל אותו להתנסות בזיכרון בלתי רצוני ושלם מן הסוג שחוה פרוסט יום אחד, "כשהתכופף כדי לחלוץ את מגפיו, [נ]נתגלו לו לפתע פניה האמיתיים של סבתו, אשר בפעם הראשונה חשתי את מציאותם החיה בזיכרון שבא מאליו". מסיבה זו, התצלום של גן החורף לא היה תצלום "רגיל", שהציג בפניו אך ורק עדות "אנלוגית" לזהותה, אלא "היה חשוב באמת" והעניק לו "בדרך אוטופית, את המדע הבלתי אפשרי של ההווה הייחודית" (שם, 73, 74). היכן התקיימה אותה הווה אוטופית? כנראה במקום כלשהו בין היכולת המכנית של המצלמה לתעד את נוכחותה לבין יכולתו שלו למצוא בעיניה של הילדונת את הבעת "התום המופלא", שאפשרה לו לקרוא בעיניה את כל אישיותה טובת המזג: "מדמותה של אותה ילדה רכה נשקף טוב-הלב שעיצב את ישותה מיד ולתמיד בלא שירשה זאת משום אדם", כותב בארת' (שם, 71, 73). זהו גם התצלום שאין הוא מוכן להראות לנו, משום שהוא קיים "רק בשבילי. בשבילכם לא יהיה אלא תמונה אדישה, אחד מאלפי ביטויי של 'דבר כלשהו'" (שם, 77). הוא פונה, כתחליף, לתצלום מפורסם של נאדאר (Nadar), שלא משתמע ממנו בכירור אם המצלמת היא אמו של הצלם או רעייתו, כדי להסביר את איכות החוויה שמצא כשהתבונן בתצלום אמו: זהו "תצלום העולה הרבה על הרגיל ומכיל יותר ממה שיכולה להציע ההווה הטכנית של מלאכת הצילום" (שם, 73–74).

קרקאוור מסתמך בכתיבתו המוקדמת על קריאה מטאפיזית וחומרית של דימויים, ואילו בארת', לעומתו, משתמש בפנומנולוגיה כדי לשלב קריאה קונקרטי של אובייקטים צילומיים עם הצורך להדגיש את התפקיד שהכוונות המנטליות (קליטה, שימור והטלה – *reception, retention and projection*) ממלאות בהם. ז'אן-פול סארטר, שלו מקדיש בארת' את מחשבות על הצילום, עומד ב-*L'Imaginaire* על ההבדל בין התצלום, הקריקטורה, הסימן והדימוי המנטלי, בחלק המוכתר בצדק בשם "דימוי המשפחה". תצלום יכול להראות לנו את תוויו של אדם אך בכל זאת אינו יכול להראות את אופיו, משום שהוא "חסר חיים" ואינו משקף את "הבעתו". דימוי מנטלי עשוי להיות בלתי מושלם באותה מידה, משום שהוא חסר בהירות. האדם שאנו רואים בתצלום אולי יעורר בנו דימוי שונה לחלוטין מזה של האדם שאנו מכירים במוחנו. אשר על כן, אנו נעשים מודעים ליכולתנו להפיח חיים בתצלום, "להקנות לו חיים כדי להפוך אותו לדמות" (Sartre 1950, 34). זהו בדיוק התהליך שעובר בארת' בקריאתו את הדפס הספֵיה של אמו משנת 1898, שפינותיו ניטשטשו "משום שהודבקו בשעתן באלבום" (בארת' [1980] 1988, 71).

התנוחה המשפחתית: הדקדוק של הצילום על פי בארת'

"מבחינה היסטורית", כותב בארת', "אמנות-הצילום התחילה כאמנות של ה'איש': של הזהות; של המעמד האזרחי; של מה שנוכל לכנותו, בכל מובני המונח, צורתו הרשמית של הגוף" (שם, 82). טיבו של הצילום מושגת על התנוחה. מה שהופך את התצלום לשונה מכל סוג אחר של אמנות הוא שזוהי תעודה של נוכחות. הפרדיגמה הפשוטה של חיים/מוות מצומצמת ללחיצה על המצלמה, זו המפרידה בין התנוחה המקורית להדפסה הסופית (שם, 95). בחברות קדומות, מציין בארת', הזיכרון, התחליף לחיים, הופך לנצחי משום שהמונומנט משמר את עצם אלמותיותו של המוות. "ואולם החברה המודרנית, על-ידי שעשתה את התצלום (בן התמותה) לְעֵד כללי וכמו טבעי ל'מה שהיה', זנחה את המונומנט". התוצאה היא פרדוקס:

אותה מאה עצמה המציאה את ההיסטוריה ואת הצילום. אבל ההיסטוריה היא זיכרון המיוצר על-פי נוסחאות מפורשות, שיח אינטלקטואלי צרוף המבטל את הזמן המיתי; והתצלום הוא עדות ודאית אבל חמקמקה; כך שבימינו הכול מכין את המין האנושי לקראת אותו אי-אונים: בקרוב לא נהיה עוד מסוגלים לתפוס את המְשֶׁךְ וההתמד באורח רגשי או על דרך הסמל. עידן הצילום הוא גם עידן המהפכות, המאבקים, ההתנקשויות, הפיצוצים, בקיצור: עידן חוסר הסבלנות, כל מה ששולל הבשלה.⁸

⁸ בארת' [1980] 1988, 95–96. גם קרקאוור מציג מתאם בין המצאת הצילום להולדת ההיסטוריוגרפיה. הוא מביא כדוגמה את רנקה (Ranke), שמתח ביקורת על הגישה הרווחת לכתיבה על העבר, ודרש שמטרתה היחידה של כתיבה היסטורית תהיה להראות דברים "כפי שהיו למעשה". הגישה הצילומית של ראשית המאה ה-19, שצמחה מרעיונות "המניפסט הריאליסטי", נכספה גם היא לנאמנות לטבע, כאילו לא עמד כל צלם מאחורי המצלמה להפעילה.

הצילום והמוות מייצגים מערכת יחסים סבוכה. ההתבוננות בכני האדם שבתצלום יכולה להערים לחיים בדמיונו של הצופה. "לצילום יש קשר כלשהו עם הקמה לתחייה", כותב בארת'; אולם צלמים שגמרו אומר ללכוד את הממשיות מתוארים גם כ"סוכניו של המוות", חרף העובדה שהם עשויים לביים תמונות שייתנו רושם של חיים כדי לבלום את המוות. קרקאוור תיאר באופן דומה את העיתונות המצולמת ששפעה בגרמניה, שמטרתה להסיח את דעתם של בני האדם מהפחד מפני המוות על ידי הדגשת מאורעות היומיום. ניתוח התצלומים המכריע ביותר שבארת' נוטל על עצמו כרוך במתן זמן דקדוקי לצילום. "התצלום אינו אומר (לא בהכרח) מה אינו קיים עוד", כותב בארת', "אלא רק — ובכיטחון — מה היה". ההבדל מכריע. אל נוכח התצלום, "אין תודעתנו חייבת לעלות על הנתיב הנוסטאלגי של הזיכרון" (שם, 87). מסיבה זו, בארת' בוחר בזמן העבר הרחוק המוחלט, שאין קשר בינו לבין הדיבור והוא שייך לסיפור ולהיסטוריה; זהו הזמן הדקדוקי הרשמי שאת חריטותיו אנו מוצאים על מצבות. בארת' כותב: "לא זו בלבד שהתצלום לעולם אינו בבחינת זיכרון (שביטוי הדקדוקי הוא זמן עבר מושלם, ואילו זמן התצלום הוא 'עבר היסטורי'), אלא שלאמיתו של דבר הוא חוסם את הזיכרון ונהפך עד מהרה לאנטי-זיכרון" (שם, 93). עם זאת, בארת' אינו עקבי, שכן הוא מציין מוקדם יותר בספרו כי "הנואימה של הצילום תהיה אפוא 'זה היה', או שוב: מה שאין להשיבו".⁹ זהו הזמן המושלם, שבארת' מאפיין כזמנו של הזיכרון. עם זאת, אנו מבינים שבארת' אינו מבקש להשיב את הזמן האבוד במובן הפרוסטיאני, אלא לאשר שתצלומים מכים אותנו בהלם בדיוק משום שהם אינם מסוגלים להחזיר את העבר. כל שביכולתם לעשות הוא להעיד שאכן היה בעבר "עכשיו".

בארת' סבור שתחושת הפליאה שהתעוררה אצל צופים רבים שהביטו בתמונות הראשונות אינה קיימת עוד. אולם תחושה כזו עדיין קיימת בעבורו, במיוחד בתחילת מחשבות על הצילום, כאשר הוא דן בתצלום אחיו הצעיר של נאפוליאון, ג'רום, שצולם ב-1852. בארת' מבין בתדהמה ש"הנה אני מסתכל בעיניים שהסתכלו בנאפוליאון" (שם, 9). שילוש כזה, כמו מבטו המתבונן באדם שהתבונן בקיסר, אפשר למצוא גם במקומות אחרים בנוסחת זמן משולשת שבארת' מעניק להתבוננות בתצלומים היסטוריים. תצלום הדרך לבית-לחם, שצילם אוגוסט זלצמן ב-1850, אינו מראה אלא אדמת טרשים ועצי זית. "שלושה זמנים מסחררים את תודעתי", כותב בארת', "ההווה שאני חי בו, זמנו של ישו וזמנו של הצלם", כל זה בשם ה"ממשות". האפקט המסחרר שבארת' מרמז אליו בתצלומים היסטוריים הוא מעין *mise-en-abyme* של ההיסטוריה (כמו חדר מראות), הגורם "סתרחורת של זמן שנשחק" (שם, 99). בארת' מתייחס ליכולתו של התצלום ההיסטורי להכיל "שחיקה של הזמן", המרמזת להעדר כפול שמאפשר לתצלום להכריז "זה יהיה וזה היה": בדוגמת תצלומו של לואיס פייין בתאו, ממתין להיתלות, התצלום מראה אדם העומד למות, וכך שהוא כבר מת (שם, 97).

⁹ שם, 80. ההבדל בין השימושים שמוצא בארת' בזמני העבר ההיסטורי לבין אלה של העבר המושלם כדי לאפיין את הצילום נדון אצל Banfield 1990.

נוכחים-נעדרים: הצלם, הזר וההיסטוריון

ארבעים שנה אחרי כתיבת מסתו "Photography" שב קרקאוור לנושא בספריו *Theory of Film* (1960 [1997]) ו-*History: The Last Things before the Last* (1969). התהליך הסובייקטיבי הפרוסטיאני של *mémoire involontaire*, שקרקאוור הסתמך עליו בכתביו הראשונים, מומר בדימוי של ניכור עצמי צילומי כדי לתאר את מצב הניתוק הנחוץ לשם הבנת התהליכים ההיסטוריים. במה שאפשר לתאר רק כ"שיבתה של הסבתא", חוזר קרקאוור ופונה אל פרוסט, ובוחר סצינה מתוך בצד של בני גרמאנט כפרדיגמה ליחסים בין הצלם, הזר וההיסטוריון. מרסל נכנס בלי הודעה מראש אל חדר המגורים של סבתו, אחרי שלא ראה אותה זמן רב. "הייתי בחדר, או בעצם לא הייתי עדיין בחדר מכיוון שהיא טרם השגיחה בנוכחותי", כותב פרוסט. משמעות השורה הזו נובעת מיכולתו של המספר להיות נוכח אך באותה עת נעדר, כל עוד לא מתרחשת החלפת המבטים בינו לבין סבתו. מראה סבתו היושבת וקוראת על הספה מדומה לתצלום המוצג מכנית לפני עיני המתבונן. המתבונן חש לפתע כי כל מה שידע וחש לגבי סבתו נעלם, משום שלרגע קל יכול היה לראות את טיבה האמיתי, "כבודה ופשוטה, חולה, תפוסת מחשבות... אשה זקנה ונדכאת", שלפתע אין הוא מכיר (Kracauer [1960] 1997, 14).

ב-*History* קרקאוור מסביר ש"מוחו הריק" של מרסל (היכולת למחות את עצמו ולהפוך לזר ומנותק) מאפשר לו לתפוס את סבתו כפי שהיא באמת, משום שפירק את עצמו מן "המרסל השלם", האוהב, בעל הזיכרונות והידע הסובייקטיביים על אודותיה. כתוצאה מכך, "התמונה הפנימית" של סבתו, שמרסל מחזיק, נכנעת לייצוג צילומי שלה בדיוק ברגע שבו "האדם האוהב מתכוון לכלל זר סתמי", שאינו מושפע מזיכרונותיו עליה (Kracauer 1969, 83). מנקודת המבט הפרוסטיאנית הסצינה מבקשת להפוך לתצלום, משום שהסבילות של המתבונן מדומה לרעיון המצלמה כמראָה אובייקטיבית. קרקאוור חולק על כך וטוען שמראה הסבתא שנגלה למרסל מורכב עוד יותר. הוא מעלה בדמיונו מצב של גיליון קלף מחוק (פְּלִימפֶּסְט), המאפשר למרסל הזר להדביק את דמות עצמו על מרסל האוהב, שרישומו נמחה זמנית. בדומה לכך, הוא משווה את הרגישות הדיאלקטית הזו לאופן שבו משלב הצילום גישה "ריאליסטית" עם גישה "פורמטיבית". התפיסה מן המאה ה-19 של המצלמה כחסרת סובייקט, וכמי שרק מתעדת את העולם, מתחלפת באמונה שהמצלמה מסוגלת להעביר את הרצון היצירתי הסובייקטיבי של הצלם באמצעות בחירת הפילטרים, זוויות המצלמה וסגנונות ההדפסה שלו.

"תחושת הפלימפססט", המאפיינת עד כה את היחסים הדיאלקטיים בין זר לאוהב ובין הגישה הפורמטיבית לגישה הריאליסטית בצילום, שואבת תמיכה מהשוואה אחרת: בין ראיתו המנותקת של הצלם לבין ראיתו של הזר, זו שהפעיל מרסל אל מול סבתו. הזר שוכן בחלל של "חוק-טריטוריאליות". הוא חי בגלות, כפויה או מרצון, הגורמת לו להיתלש משורשיו ומתרבותו. הזהויות הישנה והחדשה דרות יחד במצב של השתנות מתמדת

ואי־ודאות, המבטיח כי "הוא לעולם לא ישתייך לקהילה שאליה הוא משתייך כעת, באופן מסוים" (שם, 84). מצב ההימצאות במקום כלשהו וגם בשום מקום, ונשיאת הזהות מן העבר אל הסביבה חדשה, הם המולידים את תחושת הפלימפססט; אלה, על פי קרקאוור, מחוזותיו של הזר שחדל להשתייך:

היכן הוא חי אפוא? בכמעט־ריק של החוץ־טריטוריאליות, אותו שטח הפקר של ממש שמרסל נכנס אליו ברגע שנגלה לו מראה סבתו. הקיום האמיתי בגלות הוא זה של הזר. הוא עשוי להביט בקיומו הקודם בעיניים של מי "שאינו משתייך לבית" (שם, 83–84).

התפנית הבאה בטיעונו של קרקאוור היא השוואתו של הזר עם ההיסטוריון החוקר את העבר מתוך גישה מתודולוגית. היחסים הצילומיים בין הגישה ה"מציאותית" לגישה ה"פורמטיבית" מושווים ל"פעילות הסבילה" של מסע ההיסטוריון בעת מחקר ופרשנות של חומר היסטורי מאוחר יותר. כאשר ההיסטוריון מנפה את החומר הראשוני הוא דומה לזר, שמחשבותיו מהלכות בין העבר להווה בלי משכן של קבע. כמו מרסל, ההיסטוריון חייב בשלבים הראשונים להיות מנותק וחסר עצמיות כדי למנוע מרעיונותיו התיאורטיים לעמוד בדרכן של "העובדות הבלתי צפויות", ש"אולי יתברר שאינן מתיישבות עם הנחותיו המקוריות" (שם, 84–85). הסובייקטיביות של ההיסטוריון מצטרפת מאוחר יותר, בשלב הפרשנות של החומר. תחום אפור קיים בין היכולת של החומר לומר את דברו שלו ובין כישוריו הסובייקטיביים של ההיסטוריון כמְסַפֵּר סיפורים. בעיני קרקאוור, הביטול העצמי אינו מלמד על ניסיון להגיע למצב אובייקטיבי של ידיעה. תחת זאת, האובייקטיביות מומרת ב"סובייקטיביות צרופה". מסעו של ההיסטוריון אינו מלמד על יכולת לחלק את ההיסטוריה להפשטות אוניברסליות ולתקופות סדורות. הוא חופשי לנוע מן ההווה אל העבר כרצונו, ובהשאלה מן המיתולוגיה, הוא "חייב לחזור אל העולם העליון ולעשות שימוש נאות בשללו" (שם, 88). במקום אחר ב־*History*, קרקאוור מצטט דוגמה נוספת ממסעו של ההיסטוריון מאפלה לאורה, כדי לתאר את חופש התנועה שלו:

כמו אורפאוס, ההיסטוריון חייב לרדת אל העולמות שמתחת כדי להחזיר את המתים לחיים. לאיזה מרחק יתפתו ללכת אחר שידוליו והשבעותיו? הם נשמטים מאחיזתו כאשר, בהגיחו שוב אל אור השמש של ההווה, הוא סב לאחוריו מחשש לאבדם. אך האין זהו הרגע שבו הוא נוטל חזקה עליהם לראשונה, אותו רגע שבו הם נפרדים לנצח, נעלמים כנבכי ההיסטוריה שאותה יצר בעצמו? (שם, 79)

ההיסטוריה נתפסת כאותו הרגע שבו העבר מתאבן והופך לבכואה או לדימוי. מסעו של אורפאוס מאפלה לאורה דומה בעיניי לתהליך ההדפסה של תצלום. הבכואה מפותחת בחדר החשוך. הכמות המדויקת של הזמן מסמנת את המסע שבו היא מגיחה מן הנייר, עושה את דרכה אל הנראות כמו עלייתה של אאורידיצה אל המציאות — שובה של המתה. צלם קצר רוח — המדליק את האור טרם זמנו כדי לראות את התצלום, לפני שהועבר מנוזל

הפיתוח אל אמבט החומר המקבע שמגן עליו מפני התערפלות, כמו אורפאוס המביט אחורה מעבר לכתפו — יגרום לדמות להיעלם. הן אורפאוס והן הצלם נבחנים בסבלנותם; אמונתם תלויה בחובה לחכות. שניהם לופתים את המציאות בדיוק ברגע שבו היא נעלמת מעיניהם.

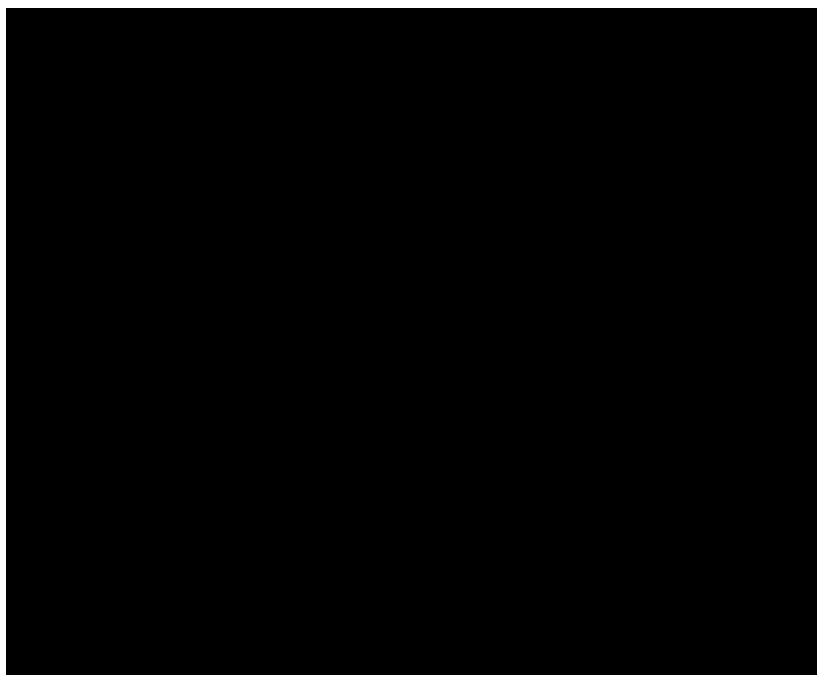
“חשיפה איטית” לעומת “צילום החטף” באלבום המשפחתי

דנו בהבדל בין גישתו המוקדמת של קרקאוור לצילום לבין זו המאוחרת. המסה “Photography” התבססה על מודל פרוסטיאני של זיכרון סובייקטיבי להשבת העבר. בשלב זה הוצג הצילום ככלי טכני חסר סובייקט, המסוגל רק ללכוד תצורה מרחבית של רגע בזמן שאין לו ולא-כלום עם היסטוריה, שאפשר להחזירה רק באמצעות דימוי שבזיכרון. בכתביו המאוחרים של קרקאוור, האנלוגיה בין “מציאות מצלמתית” ל”מציאות היסטורית” נועדה להסביר את היחסים בין הצילום להיסטוריה, יחסים הסוכבים סביב מושג ההזרה כתנאי מוקדם ליכולתו של ההיסטוריון לאחזר את העבר ולפרשו. הן בכתביו המוקדמים והן באלה המאוחרים, דמות הסבתא ממלאה תפקיד מכריע. במסה על הצילום נקשרה דמות הסבתא לאופן שבו אנו תופסים את העבר, ואילו בספר *History* דמות הסבתא שקרקאוור שואל מפרוסט משמשת להמחשת ההווה; האחת עוסקת באובייקט הצילומי והאחרת בראייה הצילומית. כתביו המאוחרים של בארת' על הצילום עוסקים אף הם בשתי דרכים עיקריות לפרש את האובייקט הצילומי: שלא כמו צורות אחרות של ייצוג באמנות, אופיו הרפרנציאלי של הצילום והאינדקסליות המוחלטת שלו יוצרים יחסים קונקרטיים בין המציאות לבין ההעתקה על שטח פני התצלום. מרגע שנקבעו יחסים אלה, פנויה הדרך לקריאה סובייקטיבית יותר של תצלומים, המדגישה את תפקידו של הצופה כמקבל, כקולט. הגישה הפנומנולוגית שנקט בארת' בעיונו בדימויים מנטליים אפשרה לו, כמו לקרקאוור, להסתמך על פרוסט ועל הכוונה הסובייקטיבית שאנו מביאים להתבוננות בתצלומים.

ואולם, בהגדרותיהם של קרקאוור ושל בארת' לצילום אין התייחסות מספקת לתפיסות הזמן שיכולות לנבוע מסוגים שונים של חשיפה צילומית. על מנת לדייק יותר בהבחנות על הנושא, ועל רקע הדברים שנדונו עד כה, אשתמש בשתי דוגמאות מתוך האלבום המשפחתי שלי עצמי ואדון בהם בהקשר לתנוחה הצילומית שהציע וולטר בנימין במאמרו “ההיסטוריה הקטנה של הצילום” (Benjamin 1980); כן אתייחס למאמרו של תיִירי דֶה־דוב (de Duve) (1978) על הפרדוקס הצילומי. שני התצלומים צולמו בדבלין, בשני אירועים נפרדים. בראשון נראים הגברים במשפחתי, משפחת מהגרים יהודים, בעת חגיגה (איור 4); בשני נראים אבי וסבי מהלכים בקולג' אבִי, לא הרחק מטריניטי קולג' (איור 3). (בתצלום השני, אבי בערך בן אותו גיל כאביו בתצלום הראשון, והוא עומד בימין הדיוקן הקבוצתי.) התצלום השני צולם בידי צלם רחוב מסחרי בעל מעוף, שצילם אותם בחטף בלי לבקש רשות ואז הציע למכור את התצלום, שאותו קיבלו בהפתעה. דווקא אותה זווית צילום אנכית של התצלום היא שמקנה לסצינת רחוב זו את רושם התנועה ומדגישה את אופיו האקראי של טיולם.



איור 3 : לואי וג'פרי ויגודר הולכים בשדרת קולג' אבניו, דבלין



איור 4 : משפחת ויגודר בדבלין

לעומת זאת, הרושם המתקבל בתצלום הראשון – חוסר התנועה – נובע בחלקו מן הקומפוזיציה האופקית, הנוטעת את המצולמים בקרקע.

בביקור משפחתי שערכנו לא מזמן באירלנד, בחיפוש אחר שורשינו היהודיים והאיריים-קתוליים, צעדנו נמרצות בין ציוני הדרך היהודיים בדבלין. אבי היה המדריך והיזכרותו הפתאומית בשמות רחובות ובכיוונים הפתיעה אפילו אותו, שתמיד טען שזיכרונו גרוע כל כך. במוזיאון היהודי קיבלו התצלומים המשפחתיים (שכמה מהם נתרמו על ידי משפחתו של אבי) כתוביות, שמיקמו אותם מחוץ להקשר הפרטי המייד של האלבוים המשפחתי והפכו אותם לעדות של קהילה קטנה, שפניה ולבושה נראו טיפוסיים בעיני המתבונן. אולם מרגע שהפך אבי למדריכנו, היכרותו עם האנשים המצולמים ויכולתו לספר אנקדוטות רבות כל כך על חייהם הפכה שוב את האופן שבו התבוננו בהם ועוררה שאלה בלתי נמנעת: האין עדותו המדוברת חשובה לא פחות מן התצלומים, ואולי אף משמעותית יותר? זכורני שחשבתי זאת תוך כדי התמודדות עם החלטה טכנית שהיה עלי לקבל. מכיוון שלא יכולתי לכלול במסגרת של מצלמת הווידאו גם את אבי וגם את התמונות המוצגות, תהיתי לרגע קל מה חשוב יותר להראות – את התצלומים או את אבי המתאר אותם, כשהוא מורה באצבעו על האנשים השונים שהכיר (בפועל, בחרתי בדרך האפקטיבית שבה נראים התצלומים תוך שהצופה שומע את תיאורם בפס הקול).

מצוידים בכוח הזיכרון של אבי, באוטוביוגרפיה של אבי-סבי וברוחו של בלום (מיצירתו של ג'ויס) הנודדת ברחובות דבלין, התחלנו לבקר במעונותיהם לשעבר של קרובי משפחה שלא היו עוד בחיים. דודתי התעקשה שנלך כמעט לכל כתובת שבה חיו קרובינו, כאילו ביקור במקומות ה"אמיתיים" יבטיח לנו מעין גישה אל העבר. אני הייתי ספקני יותר. האם בית חדש ומודרני, גם אם הוא במקום ה"נכון", ייתן לי אינדיקציה כלשהי על העבר, או שמא יועיל לי יותר לראות בית ישן יותר, גם אם במקום אחר, כדי לחוש את הדרך שבה חיו אנשים? שוויון הנפש שחשתי כלפי אותם מקומות השתנה ברגע שהגענו לביתו של אבי-סבי, מסיבה אחת ויחידה: הצלחתי לייצר זיכרון של המקום על פי התצלום הישן של אבי-סבי ובניו שהתייצבו להצטלם בחצר האחורית של ביתם, שאותה הפך הצלם המסחרי לסטודיו תחת כיפת השמים. כך מיזגתי את מראה החזית של הבית בהווה עם התצלום של חצרו האחורית בעבר, ואת הדימוי המנטלי הזה הטלתי על הבית ששימש עתה מסך.

שלושה זמנים דקדוקיים מתחרים על מקומם בדיוקן קבוצתי זה: התצלום מסמן אירוע בהווה שאותו רוצים משתתפיו לתעד לזיכרון עולמים בעוד החגיגה אכן מתרחשת, אך מחוץ למסגרת התמונה, כנראה בתוך הבית. הלבוש האלגנטי והאופנתי שהם לובשים מנוגד לקיר העלוב ולגפן המשמשים לצלם רקע לסטודיו המאולתר שלו. הקיר, שאינו בפוקוס, מזכיר תמונות ציוריות של התפוררות, שמטרתן לתעד קטעים מן העבר שעדיין קיימים בהווה כדי לשדר מלנכוליה. אולם יש גם זמן עתיד מותנה החבוי במשמעות החברתית של התצלום הקבוצתי הזה: אי-אפשר להעריך נאמנה את הלבוש המודרני (לזמנו) שלובשים המצטלמים בלי לשים לב לכך שהם עומדים בנעליהם המצוחצחות על הקרקע הבוצית בחצר אחורית

של בני מעמד הפועלים, שבה היו השירותים מחוץ לבית. התצלום מייצג את הגניאלוגיה של שני דורות במשפחה: האיש המזוקן היושב, מאיר יואל ויגודר, שעל שמו אני נקרא, הגיע לדבלין מליטא. בנו הבכור הארי, היושב משמאל, היה אחראי על העסק המשפחתי ואפשר לשני אחיו הצעירים ללמוד רפואת שיניים בטרניטי קולג' (הם היו הסטודנטים היהודים הראשונים שסיימו את לימודיהם בתחום זה בטרניטי). לכן, תנוחתו הגנדרנית של סבי, העומד בשלושה-רבעי סיבוב אל חזית התמונה וידיו בכיסיו, מבטאת למעשה אירוע עתידי שהוא מטרים, מודע לאחריותו לסיים את לימודיו ולעקור לצפון אנגליה, שם אמורים הוא ואחיו לקדם את המשפחה בסולם החברתי ולהפוך לחברים מכובדים במעמד הבינוני והבינוני-עליון של החברה.

אך לפי שעה, סבי ושאר הגברים במשפחה לבושים בחליפות שכורות, שאותן יצטרכו להחזיר למחרת, אחרי החגיגה. בניגוד לאווירה המודרנית הנסוכה על פני בניו, אבי-סבי, שהוא מרכז הכובד בדיוקן קבוצתי זה, שייך למעשה לסוף המאה ה-19: מעילו אינו כפי מידותיו ואפילו הכובע נראה קצת שלא במקומו. תנוחת הישיבה שלו מזמינה התייחסות לקשר שמצא קרקאוור בין צילום לאופנה. הוא ציין שתצלום מן העבר הקרוב, ש"מתיימר להיות חי", יכול להיראות מיושן יותר מייצוג של עבר שהתקיים לפני זמן רב. נכדים המתבוננים בכגד שסבתם לבשה רק לאחרונה חושבים אותו למבדח, משום ש"אולי מסתרות תחתיו רגליה של נערה מודרנית" (Kracauer 1995a, 55). בתצלום שלפנינו, לעומת זאת, לא חלוף הזמן הוא שיוצר את המתח הקומי בין ההווה לעבר. אותו איש מזוקן, המסתיר גוף זקן בחליפה שאולה וגדולה מדי בעליל, הוא הגורם לנו לחייך. הכובע והמעיל תלויים עליו כפי שהיו תלויים על הסבתא בתצלום, משעה שמתה והפכה ללא יותר מבובת החייטים בדוגמה שהביא קרקאוור. דיוקן זה של משפחתי משתייך לסגנון הדיוקנאות של המאה ה-19, המתבסס על העמדת המצולמים כשפניהם אל המצלמה והחזקתם בלא תנועה. תנועותיהם נעצרו פעמיים: פעם אחת בתנוחה שהם מתכוונים בה אל מול המצלמה, שניות לפני שהתצלום מצולם, כאילו כוחה של העדשה כבר הקפיא אותם; ופעם שנייה, בקליק של המצלמה שמפריד אותם מיד מן ההווה שאותו הם חפצים לשמר. וולטר בנימין, שנשבה בקסמו של הרושם שהותירו דיוקנאות המאה ה-19 על המתבוננים, כתב שבדגרוטיפים¹⁰ הראשונים יצר אפקט הישיבה הממושכת את הרושם שתצלומים אלה תוכננו להישמר לאורך זמן: "צריך רק להביט במעילו של שלינג", ציין בנימין, כש"הוא נכנס כמעט באין משגיח אל האלמותיות; הצורות שהוא מסגל ללובשו אינן מביישות את הקפלים שבפניו" (Benjamin 1980, 205).

על תהליך יצירתם של התצלומים הראשונים מעיר בנימין שתי הערות חידתיות. זמן החשיפה הארוך של המצלמות האיטיות מן המאה ה-19 "גרם למצלומים לחיות לא

¹⁰ תצלומי הדגרוטיפ, הנקראים על שם דגורה (Daguerre), הממציא הצרפתי של הצילום, היו עשויים מלוחות נחושת מצופים בכסף, ואפשרו חשיפה חד-פעמית שנמשכה בין שלוש לשלושים דקות.

מתוך הרגע אלא אל תוכו, כאילו דווקא במהלך החשיפה הארוכה הלכו והפכו לדימוי" (שם, 204). תיאורו של בנימין מצייר דימוי של היהפכות, המזכיר את האופן הממשי שבו הדמויות מתהוות על נייר הצילום במהלך שלב הפיתוח. מאוחר יותר, גרם דבר זה למתבוננים בתצלומים לגלות "זיק של מקריות" ב"מצב ששרר באותה דקה ארוכה מן העבר, שבה היה צפון העתיד", וזה הקנה להם את ההבנה, ש"אל המצלמה מְדַבֵּר טבע שונה מזה המדבר אל העין; שונה כל כך, עד שבמקום מרחב הנארג במודע בידי אדם בו-במקום, נכנס מרחב המגובש באופן לא מודע" (שם, 202). מה נוכל להבין ממשפטים אלה? בנימין הבחין בין שני סוגי זמנים צילומיים מנקודת מבט תיאורטית: חשיפה נמשכת ותצלום חטף. הבדל זה נעשה מכריע כאשר הוא מציע חלוקת משנה לשתי תקופות מוקדמות בצילום. התקופה הראשונה, שבה צעד הצילום את צעדיו הראשונים, התאפיינה במעין הילה ששרתה על התצלומים, שמקורה היה בהדפסי המזונוט המעורפלים. את תופעת ההילה בהקשר לתצלומים אלו אפשר להגדיר לפי הפרמטרים הבאים: ראשית, כבר הפריים האליפטי מסביב לתצלום נתן תחושה של הילה. שנית, שלא כמו טכניקת התצלום של התקופה השנייה, שאפשרה את שעתוק התצלומים, כאן, בתקופה הראשונה של הצילום, כמו בציור, הדימוי נשאר חד-פעמי ואי-אפשר היה לעשות ממנו עוד עותקים. שלישית, הקסם שמצא בנימין בתצלומים האלה, בדגרוטיפים הראשונים, נבע מכך שהיה על המתבונן להניע את התמונה בידו עד שהדימוי הופיע ונראה בזווית הנכונה, שכן אור החדר או אור היום יכול היה לגרום לדימוי להיעלם לשניות מן העין. רביעית, החשיפה הארוכה דרשה מן המצלומים לעמוד בתנוחה נוקשה למשך שלוש עד שלושים דקות, תנוחה שגרמה להם להיראות בבת-אחת מאוחדים מאוד כקבוצה וחדורים ברוח מיוחדת מאוד של שתיקה.

לעומת זאת, התקופה השנייה, המסחרית, התאפיינה בעדשות האופטיות החדשות, שאפשרו למצלמה לכבוש את אפלת התצלומים שקדמו לה ולגרום למצלומים להיות נראים יותר. מטרתו של הצילום בשלב זה הייתה לגרום קורת רוח לציבור גדל והולך, שנקבץ אל אולפני הצילום כדי שדמותו תונצח. כעת, נוקשות התנוחה כבר לא הסגירה תחושה של אחדות או של אלמותיות, אלא פשוט שרטה את מראה חוסר האונים של דור שלם אל מול התקדמות הטכנולוגיה. בעוד שהמאבק בין אור לצל בתמונות הראשונות, העמומות, המחיש את היחס של המאה ה-19 לפנטזמגוריה ולתופעות אחרות שיש בהן טעם על-טבעי, הרי התצלומים המסחריים החדשים דבקו באידיאולוגיה של ריאליזם באמצעות הדגשת האור, החדות ובמיוחד הדמיון בין המצולם לתצלום. משום כך, יצירת הנתק – שבנימין ראה אותה כמטרה בתצלומים המוקדמים, מטרה שסימנה את השוני בין הרפרנט לבין הדימוי – אבדה משהפכה המצלמה למראָה. ירידת קרנו של הצילום ראשיתה ברגע שבו החל להיצמד לתפיסה הפשטנית של העתקת המציאות, תפיסה שלא התאימה למה שטען בנימין במסותו "על כושר החיקוי" (1996) ו-"The Doctrine of the Similar" (Benjamin 1999). בנימין טוען שם כי הקשר המימטי בין הסובייקט המצולם לבין דימויו אינו מעיד בהכרח על זהות ביניהם. ההפך הוא הנכון: כמו בארת', גם בנימין האמין כי כאשר צולם, הרי מסר

עצמו בידי הדימוי והניח כי הוא עצמו הנו מישהו אחר, ובהתאם לכך מראהו בתצלום לא ישקף את זהותו הפנימית.¹¹

ההבדל בין שתי התקופות האלה בצילום מצוין גם בהבחנה שעושה בנימין בין סוגי החשיפה בצילום: חשיפה נמשכת יוצרת מעין פקעת, העוטפת את המצולמים במעין מסגרת אליפטית. תצלום החטף, לעומת זאת, מאפיין את הרגע המודרני שבו המצלמה יכולה – כמו ברעיון של קרקאוור המוזכר אצל בנימין – להקפיד את תנועתיו של ספורטאי ולהופכו למפורסם (Benjamin 1980, 204). רגע מדוויאני זה של איבון מאפשר להיסטוריון המטריאליסטי לבדוד מתוך רצף של היסטוריה אירוע יחיד, שניתן לראותו רק משהוא הופך לדימוי. לכן, הרגע שבו נלחץ כפתור המצלמה הוא רגע ההלם שלאחר המוות. רגע הקטסטרופה נוחת כרעם ומאפשר להיסטוריון, בהבזק ברק, לזכות בנקודת מבט חשובה על העבר מזווית הראייה של ההווה. ואולם, עלינו לשים לב לכך שגם אם המודעות להיסטוריה נולדת ברגע של קיפאון, בכל זאת גם לפעולת ההרהור על העבר בהווה יש זמן משל עצמה. אולי אפשר להסביר את התהליך החשיבתי הזה כמונחים שבהם בנימין מתאר את החשיפה הנמשכת פָּרָגֶע בהווה, שבעודו יוצר את העתיד הוא עצמו הולך והופך לעבר. ושמה דרך זו של זמן, המתמשך אל תוך העתיד, צופנת בחובה תקווה רבה יותר מן הזמן הדקדוקי שבו דנו ביחס לרולאן בארת', כאשר הדגיש את רגע ההלם של ה"עכשיו" בעבר כמקום שלעולם אי-אפשר יהיה למוצאו שוב או לגאול את המציאות שלו?

הבה נשוב אל התצלום המשפחתי ואל דבריו של בנימין, הטוען כי אנו מחפשים את זיק המקריות המראה לנו את ה"כאן ועכשיו" של התצלום – לא חשוב עד כמה תוכן והוכן בקפידה. בצד שמאל של התצלום (ראו איור 4, עמ' 91) יושב הארי על הכסא, ספק בתנוחת צילום ספק כלאחר-יד. את הפונקטום שלי גיליתי בסיגריה שהוא אוחז בידו, בקושי נראית. פרט קטן אולי, אולם פרט שעשוי להסביר מדוע נראה כאילו ידו מתרחקת מכיוון תנוחתו, כאילו הוא מנסה להרחיק את ההפרעה הקטנה הזו מן המצלמה ומן ההתכנסות הרשמית. בעשותו כן הוא משתיל בראשי מחשבה מוזרה: לאיזו מסגרת זמן שייכת הסיגריה הבורעת? האם משך בעירתה של הסיגריה מציין, כמו שעון חול, את משך הזמן שבו נדרשו מצולמים אלה לשבת בחוסר תנועה אל מול המצלמה (זמן החשיפה שנדרש לצילום זה), או שמא הסיגריה הבורעת מסמנת את הזמן האמיתי, שממשיך לפעום מחוץ לזמן יצירתו של דימוי זה, שבו נתבקשו המצולמים להישאר קפואים ונותקו מכל קשר להווה האמיתי? אף על פי שתצלום זה, שצולם בראשית המאה ה-20, הופך כנראה במצלמה עם חשיפה מהירה, עדיין נסוך עליו רושם של חשיפה מתמשכת: משפחת מהגרים שעזבה את מקום מולדתה ועדיין אינה יודעת מה יעלה בגורלה, בעת שהיא מתכנסת כך בתצלום המעניק לה

¹¹ בארת' [1980] (1988, 17) טוען שכאשר הוא מודע לעדשות המצלמה הכל משתנה: "אני מתקין את עצמי לעמידה לפני הצלם, כהרף עין אני יוצר לעצמי גוף אחר, מראש אני הופך את עצמי לתמונה", מה שמביא אותו להבין שה"אני" לעולם לא יחפוף את "דמותי".

מקלט זמני וביטחון כוזב בהיותה אפופה בצורך שלה עצמה להציג תחושה של המשכיות משפחתית ומסורת תרבותית, שאותה אנחנו יכולים לקשר כיום עם ההילה שאבדה. תיירי דה-דוב (de Duve 1978), במאמרו על הפרדוקס הצילומי, דן גם הוא בהבדל שבין חשיפה נמשכת לבין צילום חטף: הוא משווה בין תצלומים המתנהגים כ"תמונות" לתצלומים המתנהגים כ"אירועים". התצלום כ"תמונה" הוא ייצוג אוטונומי של המציאות שחדל, באורח מוזר, להתייחס לכל דבר מחוץ לעצמו, במיוחד כאשר הוא ממוסגר ותלוי על קיר; כאן הוא מייצג את האמיתי כגשטאלט קפוא. התצלום כ"אירוע", לעומת זאת, מעורר את מודעותנו לכך שהוא רק פיסה מן המציאות, ובכך מסב את תשומת לבנו לעובדה שמהו קפא דווקא משום שהחיים שמחוץ למסגרת נמשכים. תצלום הדיוקן הוא דוגמה ל"תמונה": "בין אם של אדם חי ובין אם של מת, בדיוקן יש משהו מעין הלוויה; הוא אנדרטה. כתזכורת לזמנים שגוועו להם, הוא קובע ציוני דרך של העבר". בעוד שסוג זה של "תמונה" יוצר את הרושם שהיא עדות למשהו שאינו קיים עוד, ה"אירוע" יוצר אפקט פרדוקסלי של לכידת החיים, אולם בלי היכולת להעבירם הלאה. ולפיכך, "בעוד שצילום החטף מתייחס לשטף הזמן בלי להעבירו, הרי החשיפה האיטית מאבנת את הזמן של הרפרנט ומגדירה אותו כמה שעבר מן העולם" (שם, 116). דה-דוב טוען ש"תמונת" הדיוקן הולמת את האלבוּם המשפחתי משום ש"חשיפה איטית יפה לגאות ולשפל של הזיכרון", שכן היא "אינה מגבילה את התייחסותה לזמן הפרטיקולרי שבו צולם התצלום, אלא מאפשרת לבנות מחדש בדמיון כל רגע מרגעי החיים של האדם המדומיין". כיוון שכך, קסמו של אלבוּם תמונות נעוץ בעובדה שאף על פי שכל תצלום הוא אבן דרך בחייו של אדם, הזיכרון מסוגל לדלג "בין ציון דרך אחד למשנהו ויכול להקים על כל אחד מהם את כל אותם חיים כולם" (שם, 123). האופן שבו דה-דוב מציג את "החשיפה האיטית" דומה לתיאורו של בנימין, אך יש הבדל מהותי ביניהם. בנימין מתאר את התהליך שבו הופכים הנושאים לאובייקטים על שטח פני התצלום כתהליך של הגחה, ואילו דה-דוב מתאר זאת כהליך שבו הזמן נשאב החוצה כדי ליצור תצלום, המייצג מצב שבו "זמן עבר, כמודל היפותטי, יקפא למעין צורת מקור (אינפיניטיב), ויציע עצמו כצורה הריקה של כל הזמנים הפוטנציאליים". דה-דוב מגדיר את המצב הזה כמעלת האפס המוחלט:

החשיפה האיטית אינה מתייחסת לחיים כאל תהליך, אבולוציה, דיאכרוניקה, כמו תצלום החטף. היא עוסקת בחיים דמיוניים שהם אוטונומיים, בלתי רציפים והפיכים, משום שלחיים אלה אין מיקום למעט שטח פני התצלום. באותו אופן, אין היא מכניסה למסגרת את אותו סוג של מוות שעל פני השטח המאפיין את תצלום החטף, כלומר הזעזוע הנגרם מחלוקת הזמן לכבר לא ולעדיין לא. היא מתייחסת למוות כאל מצבו של מה שהיה: קביעותו והעלמו של הזמן, האפס המוחלט שלו (שם, 116).

הגדרתו של דה-דוב לחשיפה האיטית מזכירה כיצד רשמו קריקטוריסטים בני המאה ה-19 את דמות הצלם העומד אצל מצלמתו בחוסר מעש כמעט, למעט ההתבוננות בשעון היד, עד

שהחשיפה נשלמת. דמותו של הצלם הממתין המתנה סבילה עד שתושלם החשיפה הארוכה מזכיר את מרסל העומד בפתח חדר סבתו אצל קרקאוור.

בתצלום השני מהאלבום המשפחתי שלי אפשר להבחין בצורה שבה הצלם יוצר דיוקנאות בתנועה השייכים לזמן ה"אירוע" ולא לזמן ה"תמונה" שדה-דוב מציג. לתוך ממלכת האקראי הזו של צילום הרחוב נכנסו אבי וסבי בלא-יודעין כאשר פסעו אל תוך מסגרת המצלמה של הצלם המסחרי לא הרחק מטריניטי קולג', שם סיים גם אבי את לימודיו והוא נראה כאן כשהוא עוטה את צעיף האוניברסיטה (איור 3). חטיפתם הפתאומית מן המציאות מזכירה את האופן שבו תיאר פרוסט את "הזיקה לבלתי קבוע" (affinity for the indeterminate) של הצילום (Kracauer [1960] 1997, 20). קרקאוור מתייחס לתיאור שמתאר פרוסט דימוי-תצלום אחר של "אקדמאי עוזב את המכון". תצלום הרחוב אינו מסוגל להציג את התנוחה ההדורה ואת טיפוס האישיות הכללי של האדם, אלא רק את פעולתו הרגעית בעת שהוא מנסה לעצור מונית. בעבור פרוסט, משמעות הדבר היא שהצילום אינו יכול להיות סלקטיבי לחלוטין ושתפקידו הוא בעיקר לתעד "טבע בלתי מעוצב", כפי שהופיע בכל פרטיו חסרי הסדר.

מכל התצלומים של אבי, בחרתי דווקא בזה למכתבתי, משתי סיבות. גיליתי שתצלום החטף הזה הוא מבצע מזהיר, משום שהצלם הצליח להפיק תצלום "טבעי" של אבי וסבי (זהו התצלום היחיד מאותה תקופה שבו בני משפחתי אינם מסודרים בתנוחה למצלמה) וגם סצינת רחוב טובה הנשענת על תיעוד האלמוניות של העוברים ושבים, שנתנה לי כעת את הזכות להיות מסוגל לזהות בתוכה את אבי וסבי. זה התצלום שמעולם לא היה לי, מהלך עם אבי שלי. בהתבונני בו יכולתי להטיל עליו את חיבתי העמוקה לאדם שהכיר לי את אמנות ההליכה. הוא אפשר לי לזכור את טיולינו הראשונים לבית הכנסת בילדותי וכן טיולים רבים מספור בלונדון ובניו-יורק, שבהם ניהלנו את שיחותינו הטובות ביותר ובהם נתנו דרור ליצר השעשוע שלנו. בעבור אבי, כמו המשוטט (flâneur), היתה העיר טקסט של סימנים ואפשרה למוחו היצירתי לעסוק בכפלי משמעות ולשון, ובעיקר להשתמש בשמות רחובות ובשלטים כדי לגולל את העבר. הוא היה אנציקלופדיה מהלכת שהתעוררה לחיים בעת טיול בבתי קברות יהודיים וקריאת טורי ההספדים, כשהוא שש על הישגיהם של אחרים ומתענג על כשרונו להפליג בהיסטוריה שבעל-פה.¹²

תצלום זה תפקד כמדליין שלי וחולל בעבורי (כמו תצלום אמו של בארת') את

¹² הרגישות האנציקלופדית והארכיונית של אבי הולכה אותו לקריירה פורייה. לאחר מותו של ססיל רות (Roth) ב-1970, נעשה אבי לעורך הראשי של האנציקלופדיה יודאיקה על שיש-עשר כרכיה; הוא גם הקים את המחלקה לתיעוד בעל-פה באוניברסיטה העברית בירושלים והיה המנהל של ארכיון הסרטים הישראלי בהר הצופים ואחד ממייסדיו. תרומתו לייסוד מוזיאון בית התפוצות בתל-אביב היתה מתרומותיו העיקריות, ובשנות השישים לחייו עיצב לעצמו קריירה חדשה ביחסי יהודים-נוצרים. הוא עבד גם כעיתונאי במשרה חלקית ותרם ל-*Yorkshire Post* ול-*Jerusalem Post* וכן לשבועון הקתולי *The Tablet*, וכן היה כתב מטעם ה-BBC במהלך משפט אייכמן בירושלים.

הרגע הפרוסטיאני שלי. כאשר ראיתיו לראשונה, שבה את מלוא תשומת לבי הקפל במעילו של אבי, שנוצר מתנופת צעדו ומהילוכו הפתוח. הקפל קיים כאן רק משום שהמצלמה הצליחה לקבע אותו ולהוציאו אל מחוץ לזמן. לא זו בלבד שאותו הקפל הפך למטונימיה לאמנות ההליכה כולה, שאותה נהנית כל כך לחלוק עם אבי, אלא שהוא גם עורר בו-בזמן את זיכרון של שתי תחושות גופניות שנשארו אותי אל שתי תקופות שונות בחיי. תחושת הנוחות והביטחון שקיבלתי מאבי בעודי ילד שבה אלי כזיכרון התחושה שבהנחת לחיי על זרועו בעוד אנו מהלכים ומגע מעיל הגשם שלו מתחכך בי. מאוחר יותר, כשנהייתי לנער, השתוקקתי ללבוש את מעילו של אבי כדי להוכיח שנכנסתי לבגרות וכי גבהתי די הצורך ללבוש את המעיל כבד המשקל הזה. בלובשי אותו חשתי שנפרדתי מאבי, אך גם שאני ממשיך בדרכו. הזיכרון הדיאלקטי של היות עם אב ובלעדי אב, ושל היות ילד/מבוגר, שיצר המעבר בין תחושת מגעו של מרקם הבד המחוספס על לחיי לבין ההנאה ממרקמה המשיי של הבטנה כאשר החלקתי את ידי אל תוך המעיל, קיבלה ייצוג קונקרטי באותו קפל, שמעצם מהותו הוא בן חלוף: הקפל מכיל בה-בעת את תוכו של המעיל ואת ברו, ועל כן אין הוא שייך לא לזה ולא לזה. הוא יוצר תחום שלישי, חמקמק, כזה שלקרקאוור עצמו היתה משיכה אליו בכתיבתו על תחומי הביניים, שמקומם אצל הזר, הגולה ואלה שמחכים. קרקאוור היה מגיב בהבנה לאסוציאציה שתקפה אותי בזמן החוויה הזו, ובעקבותיה הגעתי אל ויניקוט (Winnicott 1982), הפסיכולוג הבריטי ליחסי אובייקט שטבע את המונחים "מרחב מעבר" (transitional space) ו"חפצי מעבר" (transitional objects) במחקרו על התנהגות של תינוקות וילדים.

"חפץ המעבר" הוא למשל השמיכה שממנה הילד אינו מסכים להיפרד משום שהיא מעניקה לו ביטחון ונחמה. הפעוט מכיר בחפץ כ"לא-אני", במהלך התקופה שבה הוא מתחיל להבחין כי הוא נבדל מאמו. ההיצמדות לשמיכה מעניקה לפעוט ייצוג סמלי של אמו, המאפשר לה להתקיים במוחו אפילו כאשר היא אינה נוכחת. זוהי ראשית יכולתו של הפעוט להבחין בין מציאות לפנטזיה והיא פותחת תחום ביניים של התנסות, המאפשרת לבני אדם לאצור מאוחר יותר התנסות פנימית והתנסות חיצונית, סובייקטיביות ואובייקטיביות, אשליה ומציאות, כשהן נבדלות ובכל זאת קשורות זו לזו. מתוך כך אנו יכולים לשער שהדיוקן המשפחתי עשוי לשמש חפץ מעבר בתקופה של תהליך אבל. תצלומו של הנפטר, המשמש כדי לשמר את זיכרו בחיים, מסייע (גם ובמיוחד) לאדם האבל להבין שהמת לא ישוב עוד.

הפרט: המציאות הבלתי כבולה של קרקאוור והפונקטום של בארת'

המונחים של דה-דוב אפשרו לנו להבחין בין שני זמנים צילומיים שונים שאינם בהכרח טכניים, אם כי אפשר שיהיו כאלה, בהשוואת הפוזה עם צילום הרחוב. למרות שתצלום מבויס אינו מראה את הזמן הבר-חלוף כמו צילום הרחוב, גם הוא מסוגל להכיל את הפרט המקרי. בנימין, כפי שציינו קודם, ייחס את זיק המקריות שאנו מוצאים בתצלומים ליכולתה

של המצלמה לראות הרבה יותר דברים מכפי שהעין האנושית יכולה לראות; יכולתנו לגלות דברים במבט לאחור בתצלומים היא שהובילה אותו לתאר את שטח פני התצלום כבעל "תת-מודע אופטי". העניין האישי שלי בצעדו של אבי היה טמון כבר באופן שבו התבוננו צופים בני המאה ה-19, מרותקים, בצילום סטריאוסקופי, כדי ללמוד כיצד פוסעים הולכי רגל ברחובות פריס, ובמיוחד כדי לבחון כיצד נוחת כל צעד על הקרקע. היכולת לעצור את הזמן, להגדיל תצלומים, להשתמש במיקרוסקופים ולעסוק בצילום דולג-זמן היא שהניבה את התגליות על התנועה. היום, טכנולוגיית המחשב המשופרת מאפשרת לצופים לקרב ולהרחיק את התצלום בלחיצת כפתור וכך לגלות שמות של רחובות, מספרי בתים, תוויות זעירות ופרטים רבים מספור שהיו עד כה סמויים מן העין. הנושא של שטח פני התצלום הופך אפוא לרלוונטי עוד יותר בימינו, בעטיה של הטכנולוגיה החדשה, המאפשרת חדירה עמוקה אל תוך תצלום דו-ממדי.

הן קרקאוור והן בארת' סברו שחשוב לעסוק בסוגיות של שטח פני התצלום והפרטים המקריים. בתחילה אנו מגלים ב-"Photography" של קרקאוור עוינות קלה כלפי מגבלותיו של שטח פני התצלום. שלא כיכולתה של המונוגרמה לדחוס את עברו של אדם אל תוך דימוי יחיד, "בתצלום, ההיסטוריה של האדם קבורה כאילו מתחת לשכבה של שלג" (Kracauer 1995a, 51). בארת' ביטא תסכול דומה כאשר עיין בתצלום "גן החורף" של אמו. הוא שם לב לכך שכאשר בוחנים את התצלום די זמן, נתקפים תאוה להפוך אותו על פניו, כאילו כדי ללמוד עוד מתוך התבוננות בצדו האחורי. אם מגדילים אותו ואת פרטיו מצפים שהוא יספק לנו משמעות רבה יותר, אולם למעשה, ככל שנתבונן בו ביתר עוז, נגלה שאין עוד דבר, משום שהכרת התצלום כבר נתגבשה במבט הראשון. הביקורת של קרקאוור היתה מוזרה בהתחשב בכך שרק שנה קודם לכן, במאמרו רב ההשפעה "The Mass Ornament" (Kracauer 1995b), העלה על נס את חשיבות הגילויים שעל פני השטח במציאות, בהיותם מסוגלים לגלות היבטים של התרבות הפופולרית שההיסטוריונים הזניחו ואין שמים אליהם לב. משמעות הפרטים שעל פני השטח נעשתה רלוונטית בכתבי קרקאוור לאחר שעבר מתהליך הזיכרון הסובייקטיבי, כמודל היחיד להחייאת העבר, אל ההבנה שהמציאות וההיסטוריה הן התנסויות אקראיות ומקוטעות, שאינן מעוגנות בזמן כרונולוגי. מסיבה זו הצילום, ובייחוד צילום החטף, נעשה שימושי, משום שהדגיש את ההיבטים המקוטעים של המציאות; הוא הדגיש את הצורך להתעמק בפרטיקולרי ולרסן כל נטייה להפשטה ולהכללה במחקר על היסטוריה ופילוסופיה – נטיות שקרקאוור תיעב. נדרשו לקרקאוור עוד כמה עשורים בטרם נפנה מחדש לסוגיות אלה ב-"Theory of Film". כאן הציע גישה של "אסתטיקה חומרית" לחקר הסרט הקולנועי, שאותה ביסס על ההנחה שלמדיום הזה אין כל קשר עם עולם האמנות. בהעמידו אותו כהמשך ישיר לזיקה שבין הצילום לבין "העולם הנראה שסביבנו", הוא טוען שמטרת הקולנוע היא לתעד "מציאות פיזית", משום שהוא מקדיש תשומת לב מיוחדת ללכידת האווירה בת-החלוף של "קהלי רחוב, תנועות לא רצוניות ורשמים חולפים אחרים" (Kracauer [1960] 1997, xlix, preface). כותרות המשנה

המופיעות בפרק, כגון "הלא-מבויים", "המזדמן", "שוב הרחוב" ו"מושג החיים כמות שהם", חושפות את העובדה שמעייניו של קרקאוור היו נתונים לחמקנותה של המציאות הגשמית, שאותה הוא מתאווה לגאול על ידי הצלת יסודות נשכחים ומבוזים של תרבות ההמונים מתהום הנשייה.

בארט' ביכר את הצילום על פני סרטים בדיוק בשל המגבלות האינהרנטיות שמצא בשטח פני התצלומים. "וכך התצלום", כותב בארט', "אינן הוא יודע לומר מה שהוא מניח לנו לראות". אייכולתו של הצילום לגאול את המציאות ניכר כבר בשטח פני התצלום שבארט' מתאר כ"מוות שטוח"¹³. מה שגרם לקרקאוור להיות כה נלהב בנוגע ליכולתו של הסרט להפיק חיים בדברים היה בדיוק המגבלה שבארט' מצא בו: בארט' העדיף את הקביעה ההחלטית של הצילום אשר מעיד על משהו שהיה שם ואיננו עוד, וחדש בקסם הקולנועי הגואל את המציאות, מאפשר לאנשים שמתו לקום לתחייה ומתיר לעבר להתהוות כל פעם מחדש; כלומר, הקולנוע לא יכול להעיד על מה שהיה אלא רק על מה שקיים (Barthes 1977, 45). בארט' גם מסרב להחשיב את הצילום כהמשך פרוגרסיבי של ניסויים אמנותיים בפרספקטיבה, שנערכו מאז המאה ה-15. הוא חפץ להינתק מן ההיסטוריה ולהתחיל לבחון את הצילום מנקודת המבט של המאה ה-19, תוך שהוא מעניק לו מעמד מיוחד המתאפשר בזכות ההמצאה המודרנית, היא התמיסה הכימית המסוגלת לקבע תמונות לנצח.

הזיקות וההבדלים בין קרקאוור לבארט' מרתקים עוד יותר לנוכח הביקורת שספגו על היותם "ריאליסטים" בהתמודדותם עם הצילום. כיצד יכול היסטוריון ומבקר סרטים, הטוען שרצונו לנתח קודים תרבותיים, להסתמך על הרשמים האופטיים — שיוצרים פרטים ריאליסטיים לא מתווכים — כאמצעי לגאול את המציאות? למה בדיוק התכוון הסמיוטיקאי המושבע כאשר טען שאף על פי שקריאתם של דימויים נעשית מתוך התחשבות בקודים תרבותיים, בכל זאת תצלום הוא מעצם טיבו דימוי חסר קוד? מבלבלת העובדה שהן קרקאוור והן בארט' מתענגים על חיפוש פרטים המקנים את הרושם שהם קיימים לשם עצמם, כאילו שקיפותם (היוצרת את אפקט ה"נטורליזציה" בשדה טקסטואלי שבכל אופן אחר הוא מקודד) נובעת מן הרושם שהם יוצרים, שאין הם תוצאה של מבע מחושב של הצלם. אני מדגיש את הנקודה הזו משום שבאופן אירוני, גילויים של פרטים ריאליסטיים אלה נשען על התהליך הסובייקטיבי ביותר של בילוש, המדגיש את תהליך הקליטה שמפעיל סובייקט ייחודי ופרטני, הרבה יותר מאשר את איכותו של האובייקט הנתון לבחינה או את משמעותו במציאות. קרקאוור הציע פתרון לפרדוקס הזה בהביאו את מרסל כדוגמה ובאמצעות דיון בדרך שבה יכולות הגישה הפורמטיבית והגישה הריאליסטית בצילום לדור בכפיפה אחת. בארט' עושה אותו הדבר בהשוותו את ההיבט המכני של הצילום להיבט האישי שלו, כאילו גם הוא חושב על מרסל העומד בפתח הדלת בפני סבתו שאינה חושדת בכך כלל:

¹³ בארט' [1980] 1988, 94, 102; והשוו Ungar 1989.

הסצינה נמצאת שם/קיימת, נלכדת באופן מכני, לא אנושי (המכני הוא כאן ערובה לאובייקטיביות). התערבותו של האדם בתצלום (מסגור, מרחק, תאורה, מיקוד, מהירות) שייכות כולן למעשה למישור הקונוטציה; כאילו בתחילה (אפילו רק כאוטופיה) היה תצלום פראי (חזיתי וברור) שעליו עורך האדם אחר כך, בעזרת טכניקות מטכניקות שונות, את הסימנים השאובים מקוד תרבותי (שם, 44).

בארט' אימץ את המודל הסובייקטיבי/אובייקטיבי הזה לצורך המתודולוגיה של קריאת הדימויים. במאמרו "The Photographic Message" (Barthes 1977) הוא מבחין בין "דנוטציה" ל"קונוטציה". הראשונה מייצגת את העובדות הגסות שאנו רואים בתצלומים, ואילו האחרונה מייצגת את המסרים המוצפנים, המשתמעים מן התצלום. במסתו "The Third Meaning" (שם) הוחלפה בינתיים קבוצת מונחים זו בהבדל שבין ה"ברור מאליו" (obvious) לבין ה"עמום" (obtuse). המשמעות הברורה מאליה מושלת ביחסים הסמנטיים שבין דנוטציה לקונוטציה, בעוד שהמשמעות העמומה מייצגת את יכולתם של הפרטים לצוד את תשומת לבו ולאחוז בה בלי שיוכל למקם אותם בשום פרשנות מקובעת.¹⁴ ליחסים אלה היה משקל חשוב במחשבות על הצילום של בארט'. הוא מגדיר שני מונחים בגישתו האישית לקריאת תצלומים: ה"סטודיום" (studium), שהוא השולט בכל המידע שאנו יכולים ללקט מן התצלום בהתבסס על ידיעתנו את העובדות המוצגות לפנינו, ומעורר "עניין מנומס" שאנו מקשרים ללמידה; וה"פונקטום" (punctum), שהוא מורכב הרבה יותר, משום שהוא מפריע לסטודיום בכך שהוא עולה באופן בלתי צפוי מן התצלום כדי לדקור ולפצוע אותנו. כמעט תמיד זהו פרט שנותן לנו את הרושם שהוא מכוון כלפי אדם מסוים ולכן יוצר תגובה סובייקטיבית שלא בהכרח שותפים לה כולם; בתצלום אחד עשוי כל אדם למצוא פונקטום שונה.

קרקאוור נזכר כיצד הפעים אותו ייצוג פני השטח של המציאות כבר כשהיה ילד. בצעירותו שרבט כותרת למאמר שיכתוב בעתיד על הקולנוע: "הסרט כמגלה נפלאות חיי היומיום". השימוש במילה "נפלאות" (marvels), כדי להגדיר את רגעי היומיום שבדרך כלל אין משגיחים בהם, מזכיר לנו שהיומיום מקורו בחזרה ונוצר הרושם, כפי שציין מוריס בלאנשו, שהוא לא הומצא, אלא תמיד היה קיים. קרקאוור הגיב במיוחד לסרטו הראשון של לומייר (Lumière): את הגעתה של רכבת לתחנה, את הפועלים העוזבים את בית החרושת, ובייחוד את הצילום ובו עלים רוטטים ברוח, תיאר במילים "תיעוד מנותק", ש"דומה לצילום הדמיוני של הסבתא, שפרוסט מנגיד לדימוי שבזיכרון". כאן, שוב, קרקאוור משתמש במשקיף האדיש-המנותק כדי להגדיר את איכויותיהן של תמונות בטבע, שלפתע מגלות את עצמן אחרי שהיו מוסתרות בעקשנות תחת מעטה של אידיאולוגיות (Kracauer [1960] 1997, 31).

¹⁴ לסיכום סוגיות אלה ולתוכנה מעניינת על מחשבות על צילום, ראו Burgin 1986.

אינני בטוח אם אכן אפשר לתת תשובה מוחלטת לשאלה מדוע המשיכה למציאות לא מתווכת תלויה כל כך בהתנסות אישית, שמוסכרת לעתים קרובות במונחים רומנטיים של הטלה, או כהשפעתו של המרחק שוולטר בנימין אפיין כ"הילה" של האובייקט. במסתו הביוגרפית למחצה על קרקאוור, תיאודור אדורנו (Adorno) מספק כמה רמזים חשובים: הסיבה לכך שקרקאוור מאדיר את המציאות החומרית קשורה אולי להיותו, כפי שאדורנו מתאר אותו, "אדם ללא עור, כאילו כל דבר חיצוני תוקף את פנימו מחוסר ההגנה; כאילו יכול היה להגן על עצמו רק בכך שיבטא בקול את פגיעותו"¹⁵. טראומות הילדות הפכו לאופן ראייה של זר הצופה בעולם כאילו הוא במסע מתמיד. ראיית כל הדברים מחדש התקשרה לקיבעון שלו לגבי הילדות כצורה של משחק המדגישה את "התחלות הדברים". כאשר אדורנו מכנה את קרקאוור "ריאליסט סקרן" יש יותר משמץ של ביקורת על כותב שהיה בעיניו מרוכז מדי ב"עליונות חשיבותו של האופטי" ופחות ביקורת ביחס לצורות ההמחשה, שתפקידן בחברה קפיטליסטית היה גם להעניק את הרושם הכוזב של עולם אובייקטים לא מתווך, שהסתיר את אמצעי הייצור.

בארט' גם הוא נשבה בכבליו של פיתוי אופטי מעין זה. הכותבים על בארט' התעלמו כנראה מן האנלוגיה הבולטת בין האופן שבו תיאר את יחסיו עם אמו לבין הקסם שהילכו עליו היבטים לא מקודדים של הצילום. כאדם שמגדיר דיוקנאות בהגדרה סבוכה, לפי האופן שבו מתפרשת ההעמדה במונחים חברתיים ולעולם אינה חושפת את האדם האמיתי, הוא מתאר את אמו בצורה שונה, כמי ש"לא נאבקה בתדמיתה", כפי שעשה הוא, ולכן "היא לא העמידה את דמותה". במקום אחר הוא כותב שטוב-לבה "היה בדיוק מחוץ לכל משחק, הוא לא היה שייך לשום מערכת" (בארט' [1980] 1988, 70, 73). הדבר בולט במיוחד בתארו את דרך פנייתם זה לזה, תיאור שנותן לנו את הרושם כי בנוכחותה ודאי חש לפעמים כפי שחש קרקאוור כאשר התבונן בעלים הרוטטים בסרטו של לומייר: "במובן מסוים מעולם לא דיברתי איתה, לא הרציתי בנוכחותה, לפני; סבורים היינו שנינו, בלא לומר דבר זה לזה, כי אי-החשיבות הקלילה של הלשון, השעיית הדימויים, הן ודאי המרחב של האהבה, המוסיקה שלה" (שם, 75). כדי להחדיר בנו את רישומה של חוויית המציאות הלא-מתווכת הקיימת כשלעצמה — ושלא כמו קרקאוור, ששם דגש על החוויה האופטית, המותירה את הצופה מנוכר תמיד מאובייקט ראייתו — בארט' מדגיש את היחסים המוחשיים בין האובייקט הצילומי לבין הרפרנט שלו. העיניים ממלאות תפקיד קטן בלבד ביחסים האינדקסליים האלה, שבהם, כמו בציורי השמש הראשונים, האובייקט מותיר את רישומו על פני השטח של הצילום כאילו היה מאובן. התהליך האינדקסלי מושווה לאופן

¹⁵ Adorno 1991, 161. בארט' [1980] 1988, 83) כותב על הזיקה שהוא חש כלפי תצלום, קשור אליו במעין חבל טבור המחבר את מבטו אל האובייקט הצילומי באמצעות האור, שהוא כמו "קרומ המחבר אותי עם מישהו או משהו שצולם". גם כאן הקרום, כמו העור, מציין העדר גבול ולא דווקא משהו שתוחם את מגבלותינו בעולם.

שבו הדימוי "נסחט", כמו מיץ מלימון, על ידי פעולת האור כאשר התצלום הופך לתמצית הנובעת מן הרפרנט שלו (שם, 83–84).

קרקאוור השווה היסטוריה לצילום לא כדי להוכיח שקיימים ביניהם יחסים מימטיים, אלא רק כדי להוכיח שיש ביניהם יחסים של זיקה והקבלה. בארת' כלל לא היה מעוניין ביחסים האנלוגיים בין הצילום לבין המציאות, שצורות אמנות אחרות, כמו הציור, היו מסוגלות להם. שני הכותבים הדגישו את בעייתיות הקשר בין התצלום לרפרנט בכך שפתחו טריטוריה חדשה לחקירה, הבוחנת את המרחב שבין המציאות לבין הייצוג, בין ההווה לעבר, בין פעולת ההסתכלות לבין תהליך הדמיון; מרחב ביניים בעל קסם שיש בו משהו מהגדרתו של קרקאוור, הגורמת לחשוב על חדר המתנה. בפרק האחרון של *History* קרקאוור בוחן את היחסים בין הפילוסופיה לבין ההיסטוריה. הוא מתעסק בהבדל שהם מציגים בין הצורך להגדיר אמיתות מוחלטות לבין הצורך להגדיר אמיתות יחסיות, בין תפיסות מוכללות לבין פרטים מוחשיים ופרטיקולריים. קרקאוור מתעלם מן ההבחנות בנוסח "או/או" שבין הפילוסופיה להיסטוריה ומציע גישה בנוסח "זה לצד זה", המאפשרת לקיטובים להתקיים בכפיפה אחת. את סוג הגישה הזו מאפיינת חשיבה של חדר המתנה, של פתיחות קשובה והמתנה המזכירה את רגישותו ה"אקסטר-טריטוריאלי" של הזר. את היחסים בין ההיסטוריה לצילום מגדיר קרקאוור במונחים של אזור חדר המתנה, משום ש"שתי המציאויות הן מן הסוג שאינו מאפשר התמודדות מוחלטת", משום ששתיהן נשמטות מ"אחיזתה של המחשבה השיטתית". אזור חדר המתנה מגדיר את הדרך שבה ההיסטוריה והצילום "חולקים את אופיים הזמני עם החומר שהם מתעדים וחוקרים" וזה נוגע במיוחד לרובדי המציאות שקרקאוור מנתח בחקירת היומיומי (Lebenswelt) (Kracauer) (1969, 19).

אני סבור שהדימוי של תחום הביניים הזה, שהאפשרות הדיאלקטית של גישת "זה לצד זה" היא המגדירה את אופיו, יכול לשמש ייצוג של כל הסוגיות שנדונו במאמר זה. העמדה הסובייקטיבית/אובייקטיבית של קרקאוור כלפי ניתוח המציאות; הגישה הפורמטיבית/ריאליסטית כלפי הצילום; הפסיביות האקטיבית של מרסל האוהב והמשקיף המנותק — הן דוגמאות לכך. הן כלולות גם בהגדרה של תחושת הפְּלִימפֶּסֶט. במילון מוגדר "פלימפססט" (קלף מחוק) כ"פני השטח של יריעה שנכתבה ונמחקה ועדיין אפשר לראות ולקרוא את מה שהיה כתוב עליה (מתייחס בדרך כלל לכתבי יד קדומים על פפירוס או קלף)", ומעלה לתודעה את הקיום הכפול הזה, המתגלה בהגדרה השנייה של המילה: "חפץ, מקום או אזור המשקף את ההיסטוריה שלו". ניסיתי למצוא דימוי מוחשי לחלל הזה בצילום ובסרטים. במחשבות על הצילום הוא קיים בדוגמה הפשוטה שבארת' מביא כדי להסביר כי מציאות וצילום שזורים יחד ביחסים מיוחדים, עוד סוג של עור, שגורמים לצילום להשתייך ל"אותו סוג של עצמים דפופים שאינך יכול להפריד שני דפים בהם זה מזה בלא להשחית את שניהם: השמש והנוף" (בארת' [1980] 1988, 11).

אולם דוגמה רלוונטית עוד יותר קיימת בעולם הסרטים. ה"דיסולב" הקולנועי,

המשמש סימן לזמן החולף, מציג שתי תמונות בסופר-אימפוזיציה. המעבר בין שתיהן פעמים רבות אינו נתפס על המסך אלא אם תנועתו נעצרת על שולחן העריכה: שם, בחלל המטושטש החושף את היחסים בין התנועה הקולנועית לבין תמונות קפואות (יחס שגם בארת' הגדיר כבעל יחסי "פלימפסט" בעיונו בתמונות קפואות מסרט של אייזנשטיין), מתקיים המרחב שבין הדימוי שלא נמוג לגמרי לבין הדימוי החדש שעדיין לא נוצר במלואו – כמו מרסל העומד על סף חדר האורחים של סבתו, לא לגמרי בפנים ולא לגמרי בחוץ.¹⁶ נוצרת תמונה משולבת שאת יופייה וייחודה הפרטיקולרי אין לשער מראש; זהו שטח הפקר אופטי שאין להכילו בתפיסה ושאינו שייך לאיש; מרחב של חופש והסח דעת המציג חוויה אופטית טהורה, שהופכת את המציאותי ללא-מציאותי. בעבור בארת', אזור חדר ההמתנה היה קיים אולי בפערים שבין כל הקולות שהוא גילם בתוכו כסמיוטיקאי, כאיש ספר וכמבקר תרבות. בשני המקרים שבהם תיאר את העונג שלו מקריאת טקסטים ומהתבוננות בתצלומים הוא סימן את המרחב האחר הזה שקיים בין הטקסט, התצלום והדימוי המנטלי של הצופה, כאשר טען שאנו מתחילים לקרוא בספר או להתבונן בתצלום באמת רק כאשר אנו מרימים את עינינו מן הדף או רואים את התצלום בעיני רוחנו אחרי שהנחנו אותו במגירה.¹⁷

ואזורי ביניים אלה – המרחב הנפתח בין תצלומו של האיש הצעיר במחנה הריכוז לבין הזיכרון שניצת במוחו של האיש הקשיש; בין ראיית גוייתה של אחות-סבתי כתמונה לבין זיכרוני אותה; בין הפעולה של הדבקת התצלומים באלבום, שעשתה סבתי כדי ליצור מחדש את ההיסטוריה המשפחתית שלה, לבין העובדה שהיא כבר לא דמתה לעצמה בתצלומים אלה – הם אשר הביאו אותי לכתוב על היחסים בין צילום לזיכרון. אכן, ההיסטוריה, ראשיתה בבית.

ביבליוגרפיה

אוסטר, פול, 1995. המצאת הבדידות, תרגם משה רון, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
 בארת', רולאן, [1980] 1988. מחשבות על הצילום, תרגם דוד ניב, כתר, ירושלים.
 בנימין, וולטר, 1996. "על כושר החיקוי", הרהורים, תרגם דוד זינגר, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, עמ' 308–306.

Adorno, Theodor W., 1991. "The Curious Realist: On Siegfried Kracauer," *New German Critique* 54 (Fall): 161.

¹⁶ בארת' כותב ב-"The Third Meaning" ש"הסרט והתצלום הדומם מוצאים עצמם ביחסי פלימפסט בלי שאפשר יהיה לומר שהאחד נמצא על גבי האחר או שהאחד נלקח מתוך האחר" (Barthes 1997, 67). במחשבות על הצילום ([1980] 1988, 79) בארת' משתמש במונח "הצבה כפולה" כדי להסביר את האופן שבו התצלום הוא צירוף "של המציאות ושל העבר".

¹⁷ בארת' כותב במחשבות על הצילום (שם, 57): "לאמיתו של דבר, כדי להיטיב לראות תצלום יש לשאת את העיניים ממנו והלאה, או לעצום עיניים".

- Banfield, Ann, 1990. "L'Imparfait de L'Objectif: The Imperfect of the Object Glass," *Camera Obscura* 24 (September): 65–88.
- Barthes, Ronald, 1977. *Image, Music, Text*, trans. Stephen Heath. New York: Hill and Wang.
- Benjamin, Walter, 1980. "A Short History of Photography," in *Classical Essays in Photography*, ed. Alan Trachtenberg. New Haven, Conn.: Leet's Island Books, pp. 199–216.
- , 1999. "The Doctrine of the Similar," in *Selected Writings: 1927–1934*, vol. 2. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, pp. 694–698.
- Blanchot, Maurice, 1981. "Two Versions of the Imaginary," in *The Gaze of Orpheus and Other Literary Essays*, ed. P. Adams Sitney. New York: Station Hill, pp. 79–90.
- Burgin, Victor, 1986. "Re-Reading Camera Lucida," in *The End of Art Theory*. New Jersey: Atlantic Highlands, pp. 71–92.
- Cavell, Stanley, 1980. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- de Duve, Thierry, 1978. "Time Exposure and the Snapshot: The Photograph as Paradox," *October* 5 (Summer): 113–125.
- Derrida, Jacques, 1988. "The Deaths of Roland Barthes," in *Philosophy and Non-Philosophy since Merleau-Ponty*, ed. Hugh J. Silverman. New York: Routledge, pp. 259–343.
- Hansen, Miriam, 1991. "Kracauer's Early Writings on Film and Mass Culture," *New German Critique* 54 (Autumn): 47–76.
- Hirsch, Marianne, 1997. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- , 1999 (ed.). *The Familial Gaze*. Hanover: University Press of New England.
- Koch, Gertrud, 1991. "'Not Yet Accepted Anywhere': Exile, Memory, and the Image in Kracauer's Conception of History," *New German Critique* 54 (Autumn): 95–110.
- Kracauer, Siegfried, 1969. *History: The Last Things before the Last*. New York: Oxford University Press.
- , 1995a. "Photography," in *The Mass Ornament: Weimar Essays*, trans. and ed. Thomas Y. Levin. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, pp. 47–64.
- , 1995b. "The Mass Ornament," in *The Mass Ornament: Weimar Essays*, trans. and ed. Thomas Y. Levin. Cambridge: Harvard University Press, pp. 65–74.
- , [1960] 1997. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Kuhn, Annette, 1995. *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*. London: Verso.
- Mülder-Bach, Inka, 1991. "History as Autobiography: The Last Things before the Last," *New German Critique* 54 (Autumn): 139–58.

- New German Critique* 54 (Autumn), 1991.
- Rodowick, D. N., 1987. "The Last Things before the Last: Kracauer and History," *New German Critique* 41 (Spring/Summer): 109–39.
- Sartre, Jean Paul, 1950. *The Psychology of the Imagination*. Secaucus, NJ, Citadel Press.
- Schlüpmann, Heide, 1991. "The Subject of Survival: On Kracauer's *Theory of Film*," *New German Critique* 54 (Autumn): 111–126.
- Swiebocka, Teresa, et al. (eds.), 1993. *Auschwitz: A History in Photographs*. Bloomington and Indianapolis: Bloomington.
- Ungar, Steven, 1989. "Persistence of the Image: Barthes, Photography, and the Resistance to Film," in *Signs in Culture Ronald Barthes*, eds. Steven Ungar and Betty R. McGraw. Iowa: The University of Iowa Press, pp. 139–155.
- Winnicott, W. D., 1982. "Transitional Objects and Transitional Phenomena" (Chapter 1), in *Playing and Reality*. Harmondsworth: Penguin, pp. 1–30.