

תקריב, חורף 2016 – גיליון 13 "אמת"

הידוע, הידוע והידיעה: אמת ומשמעות בקולנוע של ארול מוריס

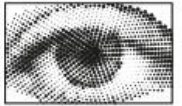
שי בידרמן

ברשימה זו אבקש לטעון כי במאי התעודה האמריקאי ארול מוריס – שהביוגרפיה האישית שלו מעוטרת בלימוד ובהוראת פילוסופיה באוניברסיטאות היוקרתיות ברקלי ופרינסטון (בזו האחרונה אף כתלמידו של פילוסוף המדע פורץ הדרך תומאס קון) – למעשה מעולם לא פרש מעשייה פילוסופית, גם כאשר נטש, הלכה למעשה, את מסדרונות האוניברסיטה, והפך להיות יוצר מעשי של קולנוע תיעודי. אטען כי תפנית ביוגרפית זו אינה אלא תעתוע, וכי עיקרה נסיבתי ולא מהותי. אמנם מוריס המיר את ספסל הלימודים האקדמי בסט הצילום, ואת העט במצלמה – אולם נותר פילוסוף, או קולנוען-פילוסוף, בכל רמ"ח אבריו. הקורפוס הקולנועי של מוריס, ובעיקר סרטיו המאוחרים (2003–2013), מהווים מסה פילוסופית משובחת, לא פחות משהם מהווים מעשה תיעוד קולנועי. ויש שיאמרו – וכאן הדגש המחקרי של רשימה זו – שזה היינו הך.

היצירה הקולנועית של מוריס מובנת תדיר כמסע חקירה (שמעטים "מעזים" לקרוא לו פילוסופי) אחר אמיתות קונקרטיות. כל סרט ונושאו, כל סרט והאמת הקונקרטית שהוא מנסה לפענח. כך למשל, בשני סרטיו הראשונים – **שערי רקיע** (1978) ו**ורנון, פלורידה** (1981) – מחפש מוריס את האמת של הסיפור האמריקאי, כפי שהיא מגולמת על ידי (או מתגלה מתוך) התיאור את חוויית החיים האנושית ואת כריכתה בחוויית המוות (והקבורה) של חיות מחמד. בשני סרטים נוספים – **הקו הכחול הדק** (1988) ו**ומר מוות** (1999) – הוא מחפש את האמת הקונקרטית בהיתכנותו העובדתית של מעשה פשע (שהוא מנסה לפענח) ובעמדה פסאודו-מחקרית בנוגע למוסריות עונש מוות ולהיתכנותם של מחנות ההשמדה הנאציים (עמדה שהוא מנסה להפריך). על סרטים אלו ואחרים מתבסס כאמור הניסיון הפרשני לראות במוריס כחוקר (ולאו דווקא כפילוסוף) המנסה, בכל פעם בהקשר טקסטואלי ונושאי אחר, לחקור את האמת ולהנגישה לצופיו.¹

מרבית החוקרים מבינים כך את הקולנוע התיעודי של מוריס (למשל: Nichols, B., Jaffe, I. 2009, Williams, L. 1998, Plantinga, C. 2009, 2016). ברם הקולנוע של מוריס אינו עוסק באמיתות קונקרטיות אלא באמת מופשטת, במושג האמת עצמו. מוריס, כפילוסוף מבית, מוטרד (באופן קיומי כמעט) מהתלות האימננטית של תפיסת המציאות שלנו ושל המסגרת המושגית המכוננת אותה במושג האמת, ועוסק לפיכך (באופן פתולוגי כמעט) בהפיכת קרביה של האמת, ובהתעמרות בשלל צאצאיה ונסיבותיה. המהלך הזה, שנפרש על סרטיו המוקדמים (שהוזכרו לעיל) אבל משתכלל באופן ניכר בסרטיו המאוחרים (שאליהם אתייחס בהרחבה בהמשך) – הוא ייחודי בזירה הקולנועית בכלל, ובזירה התיעודית

¹ לראייה זו של פרשנים רבים את הקולנוע של מוריס תורמת העובדה שמוריס שימש, בתקופה מסוימת של חייו, כחוקר פרטי. עם זאת, הניסיון לתלות את עשייתו הקולנועית על פריט ביוגרפי זה נראית לי מצומצמת וממעטה.

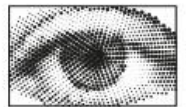


בפרט. זהו מסע פילוסופי ארוך, מורכב ורובדי, אפיסטמי ומטפיזי כאחד, המאיר באור ייחודי את מושגי האמת והידיעה. מוריס חוקר את מושאיו/מרוויניו, מחפש את האמת שבדבריהם ובמעשיהם, מבסס/מפריך את ידיעותיו של הצופה, ומספר בכך את סיפור ההצדקה המוסרית שאבדה. במקביל, וברמה מטא-פילוסופית כמעט, בוחן מוריס את הבחינה עצמה. במילים אחרות: הוא חוקר את נחקריו – ובה בעת חוקר את תנאי האפשרות של מושג החקירה, של חקירה רבתי.

חשיבה קולנועית: קווים לדמותה

היכולת להבין כך את העשייה הקולנועית של מוריס מתחילה באלכסנדר אסטרוק. במסה הכמעט-נבואית שלו משנת 1948, "מצלמה-עט" ("camera stylo"), פורש אסטרוק חזון ולפיו הקולנוע מממש את הגלום בו אינהרנטית, והופך להיות מדיום חדש לכינונה וניסוחה של מחשבה. מתוך התייחסות כמו-מתריסה למעמדה של השפה הטבעית, הכתובה והמדוברת, כשדה המשחקים האקסקלוסיבי של המחשבה, רואה אסטרוק את הקולנוען לא רק כמי ש"כותב במצלמתו כפי שסופר כותב בעטו", אלא בראש ובראשונה כזה שיוצר, באמצעות מצלמתו ומתוכה, מחשבות ותובנות פילוסופיות עמוקות. החיבור בין המצלמה כיוצרת מחשבה לבין התוצר הפילוסופי הוא כה מובהק, אליבא דאסטרוק, שדקארט של ימינו, נפעם מעוצמתו הפילוסופית של הכלי הקולנועי, היה נוטש את עטו ומילותיו, ומצלם את גרסת ימינו של "מאמר על המתודה" (1637) באמצעות סרט צילום, שכן רק כך יכול היה לנסח את הגותו בצורה הראויה לה. הבחירה בפילוסוף רנה דקארט, אבי הפילוסופיה החדשה, כאילוסטרציה לחזון "מצלמה-עט" אינה מקרית. דקארט, המחולל הקדמון של המתודולוגיה הספקנית והסובייקטיביות המודרנית (הקוגיטו), הוא ללא ספק המועמד המובהק ביותר להדגשת האופן שבו יורש הקולנוע (בכלל, והתיעודי בפרט) את מקומה של השפה כמדיום בכיר וכמתודולוגיה חדשה של מחשבה פילוסופית.

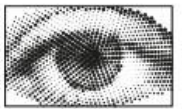
חזונו של אסטרוק מתגשם הלכה למעשה בימינו, לפחות בין מסדרונות האקדמיה, במהלך פוסט-תאורטי בתחום הפילוסופיה של הקולנוע, שזכה לתיוג קולנוע-פילוסופיה (film-philosophy), על שם כתב העת העונה לשם זה, ולחלופין – לתיוג "פילמוסופיה" (Filmosophy), על שם ספרו של תאורטיקן הקולנוע דניאל פרמפטון. הציר המכונן של מבט תאורטי זה מתייחס ברצינות לרעיון של קולנוע חושב או של "חשיבה קולנועית" (cinematic thinking). רוצה לומר: במרכז הבנת מעמדו, תפקידו, יכולותיו ומהותו של הקולנוע ניצבת ההנחה שלפיה הקולנוע מביע, ממשמע ומגדיר את מושאיו ומושגיו בכליו-הוא. במילים אחרות, הקולנוע אינו נסמך על חשיבה (ויכולת ניסוח) לשונית מקדמית, אלא מבצע אבחנות פילוסופיות, מנסח טיעונים פילוסופיים, מעניק להם תוקף, בוחן אמיתות ומעצב דפוסי חשיבה – וכל זאת באמצעות המרחב האסתטי-ויזואלי שלו עצמו, ובאמצעות הכלים, המנגנונים והאסטרטגיות הייחודיות המתקיימות בו. הדימוי, ויותר מכך: הדימוי בתנועה, ואף יותר מכך: האבולוציה (הטכנולוגית בעיקרה) של הדימוי בתנועה – הם התשתית האבסולוטית של המהות הפילוסופית, קרי: של הטיעון הפילוסופי, של המסגרת המושגית המאפשרת את הטיעון, ושל המחשבה הפילוסופית המתגבשת ממנו.



ניתן לסכם ולומר ששיקור כוחו של הקולנוע, בממשק שלו עם מושגים, בעיות וטיעונים פילוסופיים, נעוץ ביכולת שלו ליצור מצג ויזואלי כתופעה הניתנת לקליטה ולפרשנות, והמעוצבת מתוך חוויית הצפייה בה. מצג אודיו-ויזואלי זה – על מאפייניו האסתטיים, הנתפסות שלו על ידי הצופה, והאסטרטגיות המדיומליות הנגזרות מכך – הוא הבסיס והעיקר של כל הבנה את המרחב הקולנועי, בבואו לטעון טענה פילוסופית, ולכונן דיון פילוסופי בעקבותיה. סטיבן מולהול (Stephen Mulhall), ממנסחיה התאורטיים של הבנה זו, רואה אותה כמנביעה קשר מסוג חדש בין קולנוע ופילוסופיה, כזה המגדיר את הפילוסופיה כפתוחה וטולרנטית כלפי טיעונים המנוסחים אסתטית – ואת הקולנוע כמדיום האמון באופן סינגולרי וייחודי על סוג כזה של טענות. מולהול מכנה את הסרטים המקיימים הגדרה זו philosophical exercises, ואת הקולנוע ככלל כ-"philosophy in action" (Mulhall, S. 2002).

מעשה (או תרגיל) פילוסופי הוא דרך חדשה (ומדויקת) להבנה כוללת של המעשה התיעודי, ולהבנה יתרה של הקולנוע של ארול מוריס. אין אלו דברים בעלמא: הכתיבה האקדמית של השנים האחרונות, שהפכה את החזון של אסטרוק למתודולוגיה תאורטית, התמקדה עד כה באופן כמעט אקסקלוסיבי בקולנוע עלילתי, והזניחה כמעט לחלוטין את המעשה התיעודי. כך למשל סטנלי קאבל בוחן את הרעיון של קולנוע חושב תוך התמקדות בקומדיות הרומנטיות ההוליוודיות משנות הארבעים והחמישים של המאה ה-20; סטיבן מולהול בוחן מהלכים קולנועיים סדרתיים כגון אלו של סדרת סרטי הנוסע השמיני וסדרת סרטי משימה בלתי אפשרית; ותאורטיקנים אחרים מתמקדים בשלל גווניו של הקולנוע העלילתי, מאורסון ולס ועד שפילברג, מגודאר ועד האחים כהן. בודדים בלבד מפנים את המבט הקולנוע-פילוסופי אל עבר הקולנוע התיעודי, וגם אלו שמפנים עושים זאת באופן מסויג ומצומצם. כך למשל רוברט סינרבריןק (Robert Sinnerbrink), שאמנם מצר על החוסר שבכתיבה קולנוע-פילוסופית על קולנוע תיעודי, אבל בוחר להשלים את החוסר לדידו בהתמקדות (מעניינת כשלעצמה, אך נטולת הקשר קולנועי רחב) בתעודה של ביוגרפיות פילוסופיות (Sinnerbrink, R. 2016).¹ ברוח זו מבאר סינרבריןק את מעמדה הפילוסופי של הביוגרפיה התיעודית של הפילוסוף תוך התמקדות בסרט דרידה (2002), המשמש אותו כאבטיפוס לתת-ז'אנר פורה, שבמסגרתו ניתן לציין גם את ויטה אקטיבה (2015), הביוגרפיה הפילוסופית של חנה ארנדט (שהיא כשלעצמה "תגובה דוקומנטרית" הולמת לסרט העלילתי חנה ארנדט [2012] של מרגרט פון טרוטה), ואת הביוגרפיה הפילוסופית של עמנואל לוינס העולה מסרטו של יורם רון האל הנעדר (2012).

את מה שסינרבריןק אינו מחפש בחיבור שבין קולנוע-פילוסופיה וביוגרפיות פילוסופיות ניתן למצוא, ובשפע, בקולנוע (בעיקר המאוחר) של ארול מוריס. מוריס מוצא דמיון רב, כמעט זהות, בין האמירה התיעודית והעיסוק הפילוסופי בשאלות האפיסטמולוגיות הגדולות של מציאות ומשמעותה, אמת, עובדה וערך (והיכולת להבדיל ביניהם), תוקפה של האמת, ומעמדה החמקמק של הפרשנות והפרספקטיבה הסובייקטיבית. מתוך כך הוא מזהה את המעשה הדוקומנטרי כמוגדר מתוך היחסים שלו עם מושגי

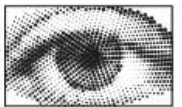


המציאות (reality), האמיתי (the real) והאמת (truth), מושגים הנמצאים בעיבורה של כל אפיסטמולוגיה (תורת ההכרה). אם ניזכר בהגדרתו המפורסמת של גרירסון, שלפיה המעשה התיעודי הוא "טיפול יצירתי בממשות" (creative treatment of actuality), נוכל לראות כיצד מוריס מנתב טיפול זה לזירתה המוכרת של הפילוסופיה, תוך שהוא מחליף את כליה המסורתיים של הפילוסופיה (בעיקר שפה וטיעון מילולי) בכליו החדשניים של הקולנוע (על פי חזונו של אסטרוק).

ארול מוריס חושב פילוסופיה

ארול מוריס מוכר ומוערך בזירה הדוקומנטרית כיוצרם האוטרי של סרטים רבים, ביניהם **ורנון, פלורידה** (1981), **הקו הכחול הדק** (1988), **היסטוריה קצרה של הזמן** (1991) ו**ומר מוות** (1999). רבות נכתב על סרטים אלו, בעיקר על **הקו הכחול הדק**, שפרסומו נקנה לו בין היתר בזכות ההשפעה התקדימית שהייתה לו בהשגת משפט חוזר (וזיכוי) לגיבור הסרט. כך למשל השוואה מעניינת בין **הקו הכחול הדק** ו**ומר מוות** ניתן למצוא במאמרו המשובח של עידו לויט, שהופיע בגיליון מוקדם של כתב עת זה. ברם, כיוון שכתובה זו אינה מזהה בהכרח את עוצמתו הפילוסופית של מוריס, בחרתי שלא להתמקד בסרטים אלו (למרות עוצמתם הדוקומנטרית וייחודם הקולנועי). אבקש לבסס את טענת המיוחדות הפילוסופית של הקולנוע הדוקומנטרי (בכלל, ושל מוריס בפרט) דווקא באמצעות צמד סרטים משנות האלפיים. כוונתי **לערפל המלחמה: אחד עשר שיעורים מחייו של רוברט ס. מקנמרה** (2003) ול- **The Unknown Known** (2013). שני הסרטים יוצרים סיפור מסגרת מרתק המתפרס על פני עשור קולנועי. הראשון מציג את סיפור חייו הפוליטיים והאתיים של רוברט מקנמרה, מזכיר ההגנה האמריקאי בין השנים 1961–1968, בתקופת הנשיאים קנדי וג'ונסון. השני עוסק בדונלד רמספלד, מזכיר ההגנה האמריקאי בין השנים 1975–1977, תחת הנשיא ג'ראלד פורד, ובשנים 2001–2006, תחת הנשיא ג'ורג' וו בוש. הדמיון הסכמטי בין האישים – ובהשאלה, בין הסרטים – מובהק: בשני המקרים מדובר בדמויות רבות השפעה, כריזמטיות, מיוחדות (באופן כמעט אקסצנטרי), שמילאו את תפקידם (המשותף) בתקופות סוערות בהיסטוריה (ובמיתולוגיה) האמריקאית בת-זמננו. מקנמרה היה מזכיר ההגנה בתקופת רצח קנדי ומשבר הטילים בקובה, והיה מהאחראים המרכזיים להתפתחויות וההשתלשלויות של מלחמת וייטנאם (והשוב מזאת: היה מהמנסחים המרכזיים של האופן שבו מלחמת וייטנאם הוצדקה ועוצבה בתודעה הקולקטיבית האמריקאית). רמספלד, בתקופת כהונתו השנייה כמזכיר הגנה, היה יד ימינו של הנשיא בוש בזמן אירועי 11 בספטמבר 2001, והיה מהארכיטקטים הבולטים של מלחמות אפגניסטן ועירק, ושל האופן שבו הוטמעו אלו באותה תודעה קולקטיבית עצמה.

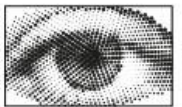
מקווי דמיון אלו בין שני האישים נגזרים קווי דמיון מקבילים בין הסרטים המתעדים אותם. הדמיון הסכמטי בין הסרטים הופך אותם ל"סיפור מסגרת" פילוסופי-דוקומנטרי אחד, שאינו מסתכם רק בדמיון הביוגרפי וההיסטורי של המרואינים. לכל אחד מהשניים יש סיפור, מערכת הצדקות, רטוריקה, ובעיקר – עקרונות ותפיסת מציאות קוהרנטית המהווים את סיפור חייו המקצועי, ואת מורשתו לדורות הבאים. את המורשת הזו הם פורשים בנדיבות בפני מוריס, המראיין הנוכח-נפקד בסרטיו, שמראיין אותם



באמצעות מכשיר פרי המצאתו, שאותו הוא מכנה "אינטרוטרון" (Interrotron). האינטרוטרון הוא המצאה של מוריס, המנצלת את החיבור שבין מצלמה ומכונת טלפרומפטר כדי ליצור מצב שבו גם המראיין, גם המראיין וגם הצופה בסרט – כולם מיישירים מבט אל אותה נקודה סינגולרית, וכמובן – אחד אל שני. מבט ישיר למצלמה הוא טכניקה קולנועית מוכרת, והאפקט הרגשי והקוגניטיבי שלה מנוצל על ידי במאי קולנוע כדי ליצור זיקה לדמות (המסתכלת ישירות בצופה בה, ובכך מקנה לחיבור ביניהם מעמד אינטימי ואותנטי כאחד), ולא פחות חשוב מכך – כדי ליצור יחסי אמון בין הצופה והדמות, וכדי לכונן באופן תבוני תנאים להצדקה לאותו אמון. במילים אחרות: האותנטיות והאינטימיות יוצרים אמון, והאמון, ככזה, מכונן את הצדקתו שלו (ולו כדי למנוע דיסוננס קוגניטיבי אצל הצופה, דיסוננס שהיה נובע מהצורך לגשר בין אינטימיות וחוסר אמון).

האינטרוטרון של מוריס מאפשר לו להשיג את האפקט הכפול של המבט הישיר מהסרט העלילתי, ולתרגמו להנחת עבודה פילוסופית בסרט התיעודי. הנחת עבודה זו נוגעת כמובן לאיכויות המושגיות של אותה נקודה סינגולרית המושגת מהמפגש האינטרוטרוני של המראיין, המראיין, הצופה והמצלמה. זוהי נקודת היתכנות של אמת, של מציאות, ושל חוויה אסתטית-קולנועית של שני מושגים אלו. ברם – וכאן באה איכותו הפילוסופית של מוריס לידי ביטוי מיטבי – מושגים אלו (של אמת ומציאות) נתקלים בקיר ברזל פילוסופי כאשר הם מעובדים לכלל דימוי דוקומנטרי. אם "מבט ישיר" בקולנוע עלילתי הוא "בלתי מזיק", מבחינה פילוסופית (שכן אין שום נזק אימננטי באינטימיות עם הדמות, בהנחת העבודה שהיא דוברת אמת, בהזדהות אתה וביצירת יחסי אמון. לכל היותר האמון יופר, והדרמה תתפתח) – הרי בקולנוע דוקומנטרי, בעל יומרה פילוסופית (כפי שטענתי עד כה), יש לכך חשיבות רבה.

האם מבט ישיר אל המצלמה (שהיא גם המראיין, שהיא גם הצופה) הוא בבחינת ערובה לתוקף דבריו של המביט ולאמתותם? הדעת נותנת שכן, אבל – אומר לנו מוריס – כאן בדיוק המקום שבו הדעת טועה, או לכל הפחות נשענת הישענות יתר על האפקט ה"קולנועי" האמור. רבים ידעו לנצל "הישענות" זו: כאשר נשיא אמריקאי מיישיר מבטו אל מראיינו ומצהיר "I did not have sexual relations with that woman", וכאשר נשיא אחר, בעצרת בחירות, מיישיר מבט אל מצביעיו ואומר "read my lips: no new taxes" – גם הדובר וגם קהל השומעים/צופים מפענחים את "ההסתכלות הישירה בעיניים" כאינדיקציה לנכונותם (ואמתותם) של הדברים שנאמרו. מוריס, מודע היטב לאפקט זה, משתמש במספר רב של אסטרטגיות, טכניקות וצורות צילום כדי ליצור את היפוכו. במילים אחרות: בעוד האינטרוטרון הוא "מגש הכסף", המכשיר שבאמצעותו "מיובא" האפקט לקולנוע התיעודי – הרי מספר רב של אסטרטגיות אחרות, "מיובאות" אף הן מהרפרטואר של הקולנוע הנרטיבי, משמשות את מוריס כדי לחשוף את האילוזה שבאפקט, ואת ערעורה של האמת, ושל מושג האמת, כתוצאה מכך. מיזוג זה של אפקט ואפקט-נגד מעניק לסרטיו של מוריס עוצמה חווייתית ספקטקולרית כמעט. מערך אינטנסיבי זה נועד ליצור חוויה של טיעון פילוסופי פרדוקסלי כמעט, שכמו האינטרוטרון, מערער עד יסוד את המסגרת המטפיזית המכוננת את מושגי האמת והמציאות (ובה בעת: נסמך עליה, מנכיח אותה, ומשתמש בה). התוצאה ההכרחית כמעט של מהלך זה היא משחק חופשי (free-play) חדש (ולעתים מבעית) במושגי



הבסיס האמורים. ההיתכנות (שלא לומר: ההכרח) של מסגרת מטפיזית ואפיסטמית בעלת תוקף מונחת מראש ונשללת באותה אבחה על ידי אותה חוויה קולנועית עצמה. במילים אחרות: אותה יד קולנועית שיוצרת את הדימוי כמציאות וכאמת – היא היד הקולנועית ששומטת את השטיח מתחת לתוקפו ולוודאותו של אותו דימוי עצמו.

הפילוסופיה של מוריס: אסטרטגיות מרכזיות

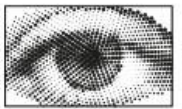
מהלך כפול ודו-נתיבי זה של מוריס מוצא את ביטויו בכמה אופנים. כסיכום לטיעון שברשימה, אציין שתי אסטרטגיות מובילות שבהן משתמש מוריס כדי ליצור הלכה למעשה את הטיעון הפילוסופי-קולנועי שלו.

האסטרטגיה הראשונה נוגעת לשימוש באינטרוורו, ולהצלבה (שלא לומר: הנגדה) של שימוש זה עם צורות צילום (בעיקר צילומי תקריב שונים) ועם קומפוזיציות תמונה. מוריס מצלם את גיבוריו באמצעות האינטרוורו, מיישירים מבט למצלמה ופורשים את האמת "שלהם" (שהיא גם "שלנו" מרגע שנפרשה) בפני המצלמה – אולם הוא מצלם אותם בתקריבים שונים ומשתנים, וממקם אותם בפרופורציות משתנות על גבי המסך. כך למשל רמספלד מצולם פעם מימין המסך ופעם משמאלו; פעם בתקריב ופעם במדיום-שוט. מקנמרה מצולם אף הוא באופן דומה, כאשר לגביו מגדיל מוריס לעשות ומצלמו לעתים בתחתית המסך ולעתים, בתקריב מרבי, על פני כל המסך (כאילו מאיים לבלוע את המסך על הצופים בו).

באופן זה מעמת מוריס את מילותיה של הדמות עם הדימוי שלה, ואת הדימוי שלה עם עצמו. הדימוי האינטרוורוני (המשדר ישירות ואמת) מעומת עם התזזיתיות שבה משנה הדמות את מיקומה בפריים, ולפיכך את האופן שבו היא מיישירה אלינו מבט. רוצה לומר: אם הפניית מבט ישיר אל המצלמה מדמה את האמת לאובייקטיבית – הרי חילופי הפוזיציה התכופים וצורות הצילום המשתנות מזכירות לנו בה בעת שמדובר בפרספקטיבה. כדי להעצים את הנקודה הפילוסופית החשובה שהוא מעלה מוסיף מוריס "דובדבן" לאסטרטגיה דו-נתיבית זו: הוא פורץ, לעתים וללא התרעה מוקדמת, את גבולותיו המוכרים של הצילום האינטרוורוני (שאליו הורגלנו, ושאל איכויותיו המנחמות התחלנו להתמכר ככל שהסרט מתקדם), שובר את קו-הדימוי, ומציג את המרואיין מזווית אנטי-אינטרוורונית בעליל, או לחלופין באמצעות אפרטוס אחר (שאינו האינטרוורו), כדוגמת מראה או חלון.

האסטרטגיה השנייה מארסנל האסטרטגיות של מוריס מעידה על כך שמוריס מבין לאשורו את עוצמתו של הכלי הקולנועי, ויותר מכך: את מעמדו ויכולותיו הפילוסופיים. המשימה הפילוסופית העומדת לפניו, מעבר לחיפוש אחר אמת קונקרטי, היא דיון מהותי במושג האמת, היתכנותו וגבולותיו. מוריס מוצא את לבו של הדיון הזה כנעוץ בתווך בין המילה והדימוי. המילה, משרתתה המסורתית של הפילוסופיה, נסוגה מפני הדימוי, ראש החץ של הזירה הקולנועית – אבל, עם זאת, נותרת אפקטיבית בדרך חדשה ומקורית:

המילה הופכת אצל מוריס לדימוי בפני עצמו. המילה נאמרת, אבל גם מוצגת – ואופני הצגתה כדימוי מעניקים לה ממדים חדשים, ומרבדים אותה בפרשנויות חדשות. כך, למשל, בערפל המלחמה, מקנמרה מדווה על האמת "שלו" שכוננה את הלקח התשיעי (מתוך 11 לקחי החיים המסגרים את הסרט). הלקח הוא "על מנת להיות טוב – יש לפעמים לעשות את הרע" (In order to do good, you may have to)



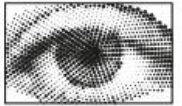
(engage in evil), ומקנמרה משתמש במושגים אמת מוסרית (ethical truth), חוק מוסרי (moral law) ורצון חופשי (free will) בניסיונו להצדיק את בחירותיו, מעשיו, עקרונותיו ומחשבותיו.

כשהמושגים מוסברים – כחלק מהנרטיב המדובר של מקנמרה – הם בה בעת מוצגים כדימוי, כאשר אופן ההצגה שלהם (בצילום תקריב, כחלק מטקסט – קונטקסט – רחב יותר, בגופן זה ולא אחר, לפרק זמן זה ולא אחר, וכדומה) מעניק להם משמעות נוספת, שלעתים משתלבת (או עולה בקנה אחד) עם זו של מקנמרה, אך לרוב מתעמרת בה. מוריס משתמש באסטרטגיה זו ביתר שאת ב-**Unknown Known**, כאשר הוא מוסיף הנפשות למילים, מטיח אותן זו בזו, ומנפץ – תרתי משמע – את משמעותן ואת תוקפן המובחן.

מדוע ביתר שאת? כיוון שרמספלד, בשונה ממקנמרה, הוא איש של מילים. הוא מגדיר את עצמו לעיפה על ידי ריבוי ופירוט מלא של מלל, ומתפאר בכך ששמו במשרד ההגנה האמריקאי יצא לו ככותב המזכרים האינטנסיבי ביותר בתולדות הממשל האמריקאי. מזכרים אלו – עצם קיומם הלשוני/דימוי, ולא רק תוכנם – יעמדו בבסיס האתגר שרמספלד מציב בפנינו, ומוריס מציב בפני רמספלד: התעמתות והתעמרות, תוכנית, לשונית ופיגורטיבית, של כל אלו החולקים את האובייקטיביות האינטרוטרונית עם ההיתכנות של מושג האמת.

כך למשל בדוגמה הבאה: רמספלד מדבר על סדאם חוסיין וההצדקות למלחמת עירק (וההצדקות להנחה האמריקאית על אודות נשק להשמדה המונית בעירק). המילים (ממזכר רמספלד) שקוראות לשמור את סדאם "in the box" מופיעות בצד הימני של הפריים, וממוסגרות ויזואלית על ידי המירכאות (שכדימוי ממסגרות לא רק את המילים inside the box אלא גם למעשה את סדאם). מיד לאחר מכן, באותו מזכר, משתמש רמספלד בביטוי out of the box. מילים אלו מופיעות במרכז הפריים, בצילום תקריב, וללא מירכאות. ייתכן שאין מירכאות במזכר המקורי – אבל "עובדה" זו (בהינתן שזו עובדה – ובשלב זה אנחנו כבר מתקשים לסמוך על עובדות) אינה רלוונטית. כלום יש בכלל מזכר מקורי? ובהנחה שיש – האם זהו המזכר שמוצג לנו הצופים? שאלות אלו נותרות ללא מענה, ויותר מכך: השאלות עצמן נותרות במעורמיהן, חושפות את הנחות המוצא הקלוקלות שלנו בנוגע למושג האמת, יותר מאשר תובעות לעצמן תשובה. מוריס מהתל בנו באמצעות שני ביטויים הפוכים, שמשמעותם נגזרת מאופן הצגתם, ואופן הצגתם (ההפוך) גוזר הטלת ספק בלכידותה של האמת.

במקרה אחר מוריס מציג את דבריו של רמספלד דרך כך שהוא מפריד בין המילים המרכיבות את המשפט שרמספלד אומר, ומציג לפיכך משפט שלם שהוא, בה בעת, אוסף ספוראדי כמעט של מילים הנמצאות בסמיכות ויזואלית זו לזו. באחד מאותם משפטים הוא אף מפריד בין שני חלקי משפט, בכך שהוא מציגם בשני פריימים עוקבים. בכך מדגיש/מנכיח מוריס את תפקידה של ודאות היחסים שבין השלם לחלקיו בהגדרתנו את האמת, ובעיצוב העוגן למעמדה האובייקטיבי, ובאותה נשימה הוא שומט את הקרקע תחת רגליה של אותה ודאות ממש. על פעולה זו הוא חוזר למשל כאשר רמספלד משמיע את המשפטים הבאים: "אמונה בבלתי-נמנעות של קונפליקט יכולה להפוך להיות אחת מסיבותיו העיקריות" (belief in the)



– "אם כוונותיך כוונות שלום – תתכונן למלחמה" (if you wish for peace, prepare for war), ו"היעדרן של ראיות אינו ראיה להיעדר" (the absence of evidence is not evidence of absence). משפטים אלו – המזכירים בתוכנם, במבנה שלהם, בלוגיקה המנחה אותם ובאתוס המוסרי המתכונן מהם, את המשפטים של מקנמרה – מנוסחים באופן ויזואלי שמפריד את המשפט לחלקיו, ומהתל במידת האמון שהצופה רוחש לתוכן המוצע לו על ידי הטחת יחסי השלם וחלקיו ביחסי המכוננים של סיבה ותוצאה. שתי מערכות יחסים אלו הן מעמודי התווך של מושג האמת האובייקטיבי. היתול בכל אחת מהן בנפרד והטחתן זו בזו באופן ספוראדי, הוא מהלך פילוסופי מבריק השומט את הקרקע מתחת לרגליה של האובייקטיביות האמורה. ועשיית כל אלו תוך שימוש מובחן בדימוי עצמו, במילה כדימוי, ולמעשה – בדימוי כמילה: זו כבר טביעת אצבע ייחודית של הפילוסוף ארול מוריס.

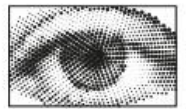
מוריס ממשיך להתעלל במילותיו של רמספלד, מטיח אותן זו בזו, מטיל אותן אל פי תהום, ומעמת את הגדרתן המילונית (שוב, כדימוי) עם האופן שבו רמספלד משמיש אותן (לעתים באופן שבו המילה הכתובה משתלטת על הפריים ומאיימת לבלוע את רמספלד, בעודו משתמש בה).

למיטבה מגיעה טכניקה זו בהתעמרות של מוריס בהנחת העבודה האפיסטמולוגית של רמספלד (שמעניקה לסרט את שמו), הנגזרת ממשחק המילים "the unknown known". מילים אלו נאמרו על ידי רמספלד במסיבת עיתונאים מפורסמת בפברואר 2002 במשרד ההגנה האמריקאי, בתשובה לשאלה שהטילה ספק בוודאות שבהימצאותו של נשק להשמדה המונית בעירק:

“Reports that say that something hasn't happened are always interesting to me, because as we know, there are known knowns; there are things we know we know. We also know there are known unknowns; that is to say we know there are some things we do not know. But there are also unknown unknowns – the ones we don't know we don't know. And if one looks throughout the history of our country and other free countries, it is the latter category that tends to be the difficult one.”

מוריס מציג את התשובה ממסיבת העיתונאים, אבל מיטיב להציג את המילים כדימוי כאשר הוא ראשית מבודד אותן מהמשפט – ואז מפריד אותן מעצמן (מפריד שורש ותחילית) ומתחיל להטיח אותן בעצבנות זו בזו כדי ליצור את הקומבינציות השונות, הפרשנויות השונות, המשמעויות השונות (שזו של רמספלד היא אולי רק אחת מהן).

סיכום



את מה שמוריס עושה למילה, לדימוי, למילה כדימוי ולדימוי כמילה ניתן לכנות – באופן שאינו מבייש את חזונו של אסטרוק, ומעניק משמעות חדשה למתודולוגיה הספקנית של דקארט – כקולנוע עושה פילוסופיה, כ"פילוסופיה בפעולה", וכחיפוש פילוסופי שאין שני לו בחשיבותו, לא רק אחרי אמת קונקרטי, אלא בראש ובראשונה אחר מושג האמת עצמו. לתפקידם ההיסטורי של מקנמרה ורמספלד יש והייתה חשיבות רבה, ואי אפשר להמעיט בכוח השפעתם הפוליטית, החברתית והצבאית על מראה פניה של אמריקה ושל בנות בריתה. מערכת ההצדקות המוסרית, האפיסטמית והלוגית של כל אחד מהם, האופן שבו כל אחד מהן מסוגל להסביר, לתרץ ולשכנע בנכונות עקרונותיו, לקיחת האחריות של כל אחד מהם או ההתחמקות ממנה – כל אלו הם רבדים חשובים מאוד של דיון ציבורי ופילוסופי, שמוריס לא רק שאינו נמנע מהן, אלא מבסס עליו את שני הסרטים האמורים. ברם, ולפני הכל, מוריס הוא פילוסוף המגדיר את העיסוק הפילוסופי מתוך הפרקטיקה והמכניזם הקולנועי. ככזה מעוניין מוריס לחשוף לא רק את קלונה הקונקרטי של האמת של מקנמרה או רמספלד – אלא, בראש ובראשונה, את קלונה, חמקמקותה, היתכנותה המובסת ובמקביל חיוניותה של האמת עצמה.

מקורות

1. Frampton, D. (2006). *Filmosophy*. London & New York, Wallflower Press.
2. Gerbaz, A. (2008). "Direct address, ethical imagination, and Errol Morris's Interrotron." *Film-Philosophy* 12(2): 17-29.
3. Jaffe, I. (2009). Errol Morris's Forms of Control. *Three documentary filmmakers : Errol Morris, Ross McElwee, Jean Rouch*. W. Rothman. Albany, SUNY Press: 19-42.
4. Mulhall, S. (2002). *On Film*. London & New York, Routledge.
5. Nichols, B. (2016). *Speaking truths with film : evidence, ethics, politics in documentary*. Oakland, California, University of California Press.
6. Perez, G. (2009). Errol Morris's Irony. *Three documentary filmmakers : Errol Morris, Ross McElwee, Jean Rouch*. W. Rothman. Albany, SUNY Press: 13-18.
7. Plantinga, C. (2009). The Philosophy of Errol Morris: Ten Lessons. *Three documentary filmmakers: Errol Morris, Ross McElwee, Jean Rouch*. W. Rothman. Albany, SUNY Press: 43-59.
8. Rosenheim, S. (1996). Interrotroning History: Errol Morris and the Documentary of the Future. *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event*. V. Sobchack. New York & London, Routledge: 219-234.
9. Sinnerbrink, R. (2016) Photobiographies: The 'Derrida' documentaries as film-philosophy. *European Journal of Media Studies*.
10. Ten Brink, J. and J. Oppenheimer (2012). *Killer images : documentary film, memory and the performance of violence*. London ; New York, Wallflower Press.
11. Williams, L. (1998). Mirrors without Memories: Truth, History, sand *The Thin Blue Line*. *Documenting the Documentary*. B. K. Grant and J. Slomiowski. Detroit, Wayne State University Press.



The Unknown Known (2013), Freezing People Is Easy ,(2013) They Were There ,(2011) The Umbrella Man ,(2011) Best Of Intercom ,(2011)Tabloid ,(2010) Standard Operating Procedure ,(2008) Survivors,(2008) The Fog of War ,(2003) Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara ,(2003) First Person ,(2000) Mr. Death: The Rise and Fall of Fred A. Leuchter, Jr ,(1999) .Fast, Cheap and Out of Control ,(1997) Strairway To Heaven ,(1997) The Parrot ,(1997) The Dark Wind,(1993) A Brief History of Time ,(1991)The Dark Wind ,(1991) The Thin Blue Line ,(1988) Vernon, Florida ,(1981) Gates of Heaven(1978)
