

על דימויים שנותנים את עצמם

מאת : דניאל מן

ההיסטוריות של הקולנוע נוהגות לחזור לרגע המכריע של שנת 1891, שבו הצליח מדען צרפתי בשם אטיין-ז'ול מארה לפתח מכשיר צילום שמאפשר חשיפות מרובות כדי לצלם אובייקט בתנועה. הטכניקה החדשנית של מארה, שכונתה "כרונופוטוגרפיה"¹ בשל יכולתה "לכתוב" זמן כרונולוגי, הייתה אחד מהצעדים הראשונים ללכידת תנועה ולחתימתה על נייר הצילום. אך את הצעד המכריע לקראת מימושה של הטכנולוגיה לא עשה מארה אלא עוזרו הצעיר, שהצליח אחרי ימי עמל רבים לעשות את הבלתי אפשרי; ז'ורז' דמיני האלמוני השמיש את הטכניקה החדשה על מנת לפרק את מחוות הפה השונות המרכיבות את הדיבור האנושי ולפרוס אותן לסדרה של דימויים קפואים. את הטכניקה כינה "צילום דיבור" והדגיש שהיא כלי חדש ל"כתיבה" של משפטים. ערב אחד כיוון דמיני את אותו מכשיר הצילום אל עצמו, פתח את פיו ואמר את שלוש המילים הראשונות של הקולנוע: Vive la France.

אנקדוטה זו היא רק אחת מתוך רבות אחרות שקושרת את הקולנוע אל הכתיבה כבר מימי המוקדמים. "ויוה לה פראנס" היה המשפט הראשון ש"כתב" הקולנוע, וכמו שכותב פרידריך קיטלר, צרב לתוכו את הקשר ההדוק ללאומיות כבר מהתחלה.² האפשרות לחבר בין דימוי קפוא אחד לאחר והקרנתם במהירות של 24 פריימים לשנייה נמשלה לכתיבה בזכות המשפט שנולד מתוכה. יותר מכל, הסיפור השכוח הזה מלמד כיצד נרתמו הדימויים המצולמים ליצירת סינטגמה ונכבלו בשלשלאות כדי לתמוך במשמעות של המשפט הכתוב. אולי שם נולדה הכפיפות של הדימוי למבנה השפה – מהפה של דמיני – שהתגאה מאוד בהיותו צרפתי.

אך אנקדוטה זו משמשת אותי רק כדי להניח בצד, אפילו אם לרגע, את רצף הדימויים שיוצרים יחד "קולנוע". היא מאפשרת לתהות, על דרך השלילה, כיצד "כותב" הדימוי הקפוא; אותו דימוי שההיסטוריה של הקולנוע מחברת לדימויים קפואים אחרים כדי להנפיש ולחולל תנועה רציפה. הדימוי הצילומי, כך אני משער, כותב לנו משפטים תוך כדי תנועה בהתחוללות מתמדת, שאותה הייתי רוצה לכלול מתחת למטרייה של "הקולנוע". על ידי מבט שיטתי בדימוי הקפוא אולי הוא יגלה לנו שלמעשה כבר תמיד היה "דימוי-נע".

במהלך מבצע "צוק איתן" שותפו ברשתות החברתיות אלפי תצלומים שלכדו את עומק ההרס ברצועת עזה. מתוך זרם הדימויים הדיגיטליים הגועש, היה דימוי אחד שהדהד את מחוותו הלאומית של ז'ורז' דמיני והדגים שוב את הקשר ההדוק בין האפרטוס של צילום לזיקה הלאומית. בתצלום נראה חייל ישראלי כשהוא מרסס על הקיר מגן דוד גדול ומעליו את הכתובת "תכף נשוב".³ הכתובת שעל הקיר, זו שהתנוססה גם על "קירות" הפייסבוק, הופיעה ממוסגרת בתוך התמונה והייתה חלק מהדחיפות לחשוף את מעשי האיבה שאירעו בימי המלחמה.

¹ הכרונופוטוגרפיה של מארה הצליחה לבצע חשיפות רבות יחדיו כדי לשרטט תנועה. מכשיר הצילום עצמו דמה באופן מפתיע לרובה, שאותו כיוון מארה לעבר אובייקטים בתנועה ו"ירה" כדי לחשוף. בספרה, מארי אן דואן מרחיבה על הצורה שבה הפקה של זמניות ליניארית וקולקטיבית הייתה רגע מכריע במעבר מטכנולוגיות קדם-קולנועיות לתוך הקולנוע, כמו גם פרויקט של המודרנה להשתלט על הזמן.

ראו Ann Doane, The Emergence of Cinematic Time, 2002, Harvard University Press

² בספרו קיטלר מפרט את הקשר בין טכנולוגיות צילומיות ובין טכנולוגיות צבאיות כדי להדגיש כיצד נולדו כחלק מהדמיון של המודרנה, או Friedrich Kittler, Gramophone, Film, Typewriter, 1999, Stanford University Press

³ הדימוי ששותף בפייסבוק ב-2014 כלל מסגרת שבה נראה אתר פייסבוק. הדימוי הורד מפייסבוק במהלך מבצע "צוק איתן".

אך בדיקה נוספת של מקור התמונה מגלה כי היא צולמה והועלתה לרשת בימי מבצע "עופרת יצוקה", כחמש שנים לפני המבצע הצבאי האחרון בעזה. התצלום, ששותף פעם אחר פעם בימי מבצע "צוק איתן", הועלה לראשונה לרשת על ידי ארגון "שוברים שתיקה" שחשף את מעשי החיילים בעזה בשנת 2009 בעת המבצע הקרקעי.⁴ איכות הקובץ הירודה, כמו גם טשטוש פניו של החייל, הן החתימות שמעידות על הסירקולציה של הדימוי ברשת, שהחלה בהעלאה הראשונה שלו וטרם הסתיימה. המשפט "תכף נשוב" שעומד בלבו של התצלום לא זו בלבד שמבטיח את שיבתם של החיילים לבתים פלסטיניים, אלא גם מצביע על הכלכלה של הדימוי עצמו. בכך, לא רק החייל אומר לנו ש"עוד מעט ישוב" אלא גם התצלום עצמו כותב לנו שעוד לא סיים את מלאכתו. כמו החייל, הוא מימש את הבטחתו וחזר אל המסכים שלנו.

התצלום של הכתובת החתומה על הקיר בבית הפלסטיני הוא רק אחד מני רבים, ובכל זאת הוא יוצא דופן – לא רק באלימות שהוא לוכד – אלא גם בצורה שבה הוא חותם בתוך הפריים את הכתובת השחורה שעל הקיר. הוא לוכד את פעולת הכתיבה עצמה, שמציפה את המתח שבין הכתיבה בטקסט ובין הכתיבה של הדימוי. בתוך הכתובת, באופן ממש ליטרלי, הצילום נושא בתוכו סימן שאלה שמתקפל בין שתי צורות כתיבה, האחת מגולמת במעשה הוונדליסטי של החייל והשנייה בשותפו, שהיה שם וידע לצלם אותו. התצלום מפגיש בין שתי צורות כתיבה היסטורית שנמצאות במערך של יחסי כוח – הטקסט מול הדימוי, בעוד המשפט "תכף נשוב" הוא החור שלתוכו מתנקז מערך כוחות זה. מצד אחד הוא מספר על אודות אותם חיילים שהיו במקום ובזמן נתונים, ומצד אחר הוא חושף ממד אוטונומי שמשחרר את הצילום מכבלי האובייקט שצולם על ידי ההבטחה להמשיך, להתהוות ולהשתנות בתנועה מתמדת. ההבטחה היא תמיד לשוב – "תכף" – מתוך חשכת הרשת. דרך מבט שיטתי בדימוי זה, ה"כתיבה" מתפרשת כתהליך של "חתימה" על פני השטח של הדימוי עצמו; תהליך שאיננו נשלם כדי להציג בפנינו רפרזנטציה, אלא תנועה שממשיכה הרבה אחרי שהפקידים עזבו את הבניין וכיבו מאחוריהם את האור.

לעתים קרובות, כשמהותו של צילום עומדת למבחן, מצוטט הצלם פוקס טלבוט, שכבר באמצע המאה ה-19 תיאר את הצילום כרישום ב"עפרונו של הטבע".⁵ ככזה, הוא נתפס כתוצר של הנוף שנגלה מול הצלם ותו לא. מימיו המוקדמים הוגדר הצילום כצורת "כתיבה באור" שאיננה כפופה לצלם או למכשיר הצילום כסוכנים מרכזיים של הפקתו. לעתים קרובות עוד יותר, הבנה אובייקטיבית זו של הצילום מבטלת בצחקוק ציני כהערכה תמימה של אירוע הצילום שאינה מכירה ביחסי הכוחות שמגולמים בתוכו. אך אם נבדוק מחדש את הערכתו של טלבוט, אולי נגלה שהיא רלוונטית מתמיד – לא כדי לטעון שהטבע הוא ש"כותב" את התצלום בעפרונו – אלא כדי לפתוח אופק שבו נדמה כי לדימוי הצילומי יש קיום אוטונומי שמשוחרר מיד אנושית כותבת. אז נוכל לדמיין שהוא בעל חיים שזז לבדו, לא כזה שנולד בנקודות זמן יציבות אלא נוסע בזמן שמתנייד, מתהווה ומתחולל. נוכל לדמיין שהוא איננו "משרת" את המחבר שלו ביחסי כפיפות, אלא כותב בעצמו "מסות" שמקפלות בתוכן משפטים שלמים שנרשמים על פני השטח שלו. אם בעבר הוגדר הצילום כהקפאה של העולם המתחולל בחוץ, אולי היום התנועה היא כבר בתוך הדימוי בעוד העולם עצמו נותר קפוא.

⁴ באוקטובר 2010 פורסם תצלום זה על ידי "וואלה". בעקבות הפרסום פרסם אתר וואלה את תגובתו של דובר צה"ל: "צה"ל מצר על העובדה כי ארגון 'שוברים שתיקה' בוחר להמשיך ולהציג עדויות לכאורה לכלי התקשורת ולא פונה ישירות לצה"ל. כפי שכבר נעשה בעבר, כל מקרה חריג נחקר על ידי המשטרה הצבאית החוקרת ומוגש לחוות דעת הפרקליטות הצבאית, שם מחליטים אם יוגש כתב אישום לבית דין צבאי".

⁵ הספר "עפרונו של הטבע" פורסם בכמה חלקים החל מ-1844. בספר הצלם פוקס טלבוט עצמו כותב את רשמיו על הטכניקה החדשה. הספר כולל 24 קלוטיפים שמדגימים את הפוטנציאל של הצילום.

לעתים תכופות חוזרת ההיסטוריה אל "התצלום הראשון אי פעם" כדי להדגים כיצד הצילום מכונן נקודת מבט יציבה אל העולם שבחוץ כמבעד לחלון. באותה נשימה מסופר על פיזיקאי בשם ג'וזף נייפס, שישב מול החלון הגדול

שבבית הקיט שלו שבצרפת והמתין שמונה שעות תמימות כדי לגלות שהנוף נחתם בעדינות על לוחית המתכת: גגות של בתים כפריים וצמרת עץ מרוחקת אחת. ה"הליוגרף", שמשמעותו האטימולוגית היא "כתיבה בשמש", הוא שסלל את הדרך לעתיד של המדיום.

עשרות שנים חלפו ובהן רפרודוקציות של אותו צילום נכנסו לספרי ההיסטוריה שכבר החלו למפות את המדיום החדש. ההליוגרף המקורי כמובן הופקד עמוק בארכיון. אך בשנות השישים הוזעק צוות ארכיבאים כדי להתקבץ סביב התצלום לאחר שהתגלה כי מעולם לא סיים את תהליך חשיפתו.⁶ במקום שבו נראו גגות ורעפים נגלה לפנינו כתם שחור. אותה לוחית נשלפה מהארכיון ושופצה כדי להתאימה לאופן שבו העדיפה ההיסטוריה "לראות" את התצלום הראשון. בתהליך בלשי מוקפד שוערו הפרטים שהיו בו כדי להתאים לאופן שבו נכתב. אך למעשה התצלום הידוע, זה שניתן למוצאו בקלות באינטרנט בחיפוש מהיר של "the first photograph ever", אינו אלא שחזור מלאכותי של מה שהיה צריך להיות בו, בעוד התצלום המקורי, זה ש"עשה היסטוריה", טמון עמוק בארכיון וממשיך למחוק את עצמו לאטו. בכך הדימוי הצילומי לא זו בלבד ששמר את הנוף על גביו, אלא גם השתתף במחיקה של עצמו.

אנקדוטה זו מציעה אונטולוגיה של צילום שבה הדימוי כותב את עצמו הרבה אחרי שהצלם עזב את החדר ומכשיר הצילום נארז; אונטולוגיה שבה הכתם השחור שמסתיר את הרפרזנטציה הוא חלק בלתי נפרד מתהליך הכתיבה. בנוסף לחתימת הנוף שבחוץ, גם הזמן ותהליך השימור של הדימוי נחתמו על הלוחית. אלו הופכים להיות חלק אינהרנטי מהמידע שהצילום מזמן – אינפורמציה שנכתבת אל תוך דימוי ולא יכולה עוד להיתפס כמסך שקוף שדרכו נגלה לפנינו העולם.

כמו ההליוגרף של נייפס, הצילום של החייל הכותב ממשיך להיכתב. פעולת הכתיבה של החייל, זו שנעשית מימין לשמאל ונחתמת על הקיר, פוגשת את פעולת הצילום, וזו לוכדת בהבזק את מה שנמצא בפריים של המכשיר המצלם, יהיה זה טלפון-חכם או מצלמה. לחיצה על כפתור המצלמה ממשיכה את פעולת הריסוס ומפגישה את הכתיבה הטקסטואלית עם הכתיבה בדימויים מצולמים. אך הליניאריות של כתיבת המשפט נבלעת בתצלום שמשהה אותה. התצלום שאומר לנו "תכף נשוב" מעיד על החזרתיות שלו, על כך שבניגוד למשפט שנחתם בנקודה, יופיע התצלום שוב ושוב כשהוא משוחרר מהאובייקט שלכד. במילים אחרות, התצלום הזה מנסח בתוכו את ההבדל התהומי שבין כתיבת אירוע במילים ובין כתיבת אירוע בדימויים; הבדל שבלבו שני משטרי זמן שונים ומנוגדים.

⁶ האתר של אוניברסיטת טקסס, שבארכיונה מוסתר ההליוגרף המקורי, מתאר כיצד מצאו שני היסטוריונים את לוחית האספלט ואיך נולדה פעולת הרסטורציה. ב-1999 יצא צוות נוסף לשחזר את החלל שממנו צילם נייפס את התצלום ולאחר את נקודת המבט המדויקת שבה התמקמה הקמרה אובסקורה שלו.

הכתיבה באמצעות הצילום, כמו שהייתי רוצה להציע פה, לא נעוצה ברגע הצילום אלא בסירקולציה של הדימוי, שבתנועתו ברשת אוגר בתוכו עוד ועוד אינפורמציה, גם אם בדרך הוא מאבד רזולוציה; בכך היא כתיבה על פני השטח של הדימוי עצמו, שמקודד פעם אחר פעם ומופץ מחדש ברשת. הסירקולציה היא חלק בלתי נפרד מהדקדוק שלה. הדימוי המקודד, טוענת היטו שטרל במסתה "להגנתו של הדימוי הדל",⁷ חוזר כהעתק ללא מקור, כרוח רפאים חסרת גנאלוגיה. כך הוא כבר תמיד תלוש ממקומו כנפולת שמותיר העודף האדיר שמציף את המרחב האינטרנטי. הוא נע דרך סירקולציה חסרת תקדים שמאחוריה הטקסט האלפא-נומרי מועתק ומודבק ללא היכר. לאור כך, כותבת שטרל, אולי צריך להגדיר את הדימוי מחדש; מלבד איכותו, צריך להתחשב גם במהירות שבה הוא מופץ ובצורות הסירקולציה שלו, שכלל שהן מאבדות חומריות, הן צוברות מהירות. הסירקולציה הופכת את הדימוי לכתיבה שבה הקואורדינטות הזמניות משתוללות לכל עבר, ובעיקר, נבדלות באופן מכריע מהזמניות של הטקסט הכתוב.

בתחילת שנות ה-90 שאל הפילוסוף וילם פלוסר "מה ההבדל בין קריאה במילים לבין קריאה בדימויים?" "ובחן זאת על ידי ניסוח צורות הזמן השונות שמבדילות בין השניים. פלוסר גרס ש"בקריאה בטקסט אנחנו עוקבים אחר שורות כתובות משמאל לימין [...] לעומת זאת, תמונה אנחנו סוקרים בעינינו באופן שמנותב בחופשיות, שאמנם מודרכת על ידי ההבניה של קומפוזיציה נתונה, אך איננה כפופה לה".⁸ לדידו, ההבדל נעוץ בכך שבשורות כתובות אנחנו כפופים לתבנית שהוכתבה לנו מראש ובקריאה בדימויים אנחנו סוקרים את פני השטח שלהם. הכיוונים האופקיים של הכתיבה מתחלפים בפני השטח של הדימוי שאינם עוד מסודרים בתבנית נתונה אלא בנויים משכבות-שכבות של אינפורמציה. כמו כן, את תהליך ההבנה של הטקסט הכתוב אנחנו משלימים בסופה של הקריאה ואילו בתהליך הקריאה בדימויים, ההבנה לעתים קרובות קודמת להתבוננות השיטתית שפורמת אותה ומגלה עוד פרטים. פלוסר מדגיש שההבדל טמון בתפיסות הזמן השונות שבין הקריאה במילים לקריאה בדימוי; הראשונה ליניארית ובעלת יכולת יצירת "תודעה היסטורית" והשנייה מעגלית, וכפי שהוא מכנה אותה, "פוסט-היסטורית". עם הופעתו של הדימוי הצילומי התחלפה הכתיבה הטקסטואלית של ההיסטוריה בדימויים שאינם נתונים עוד למרות פרשנית של טקסט כזה או אחר אלא עומדים בזכות עצמם, לא כמתווכים בינינו לעולם, אלא כ"העולם עצמו". "הטקסט הליניארי", הוא כותב, "שמר על מקומו כסוכן מרכזי של אינפורמציה במשך 4,000 שנה. רק בתקופת זמן זו היו תהליכים שלהם אנחנו קוראים היסטוריה במובן המדויק של המילה".⁹ בכך ההיסטוריה, כפי שמנסח אותה פלוסר, היא תוצר של תהליכי סיבה ותוצאה שנכתבו כהשתלשלות אירועים כרונולוגית. אל מול "היסטוריה" מובנית זו הופיע הדימוי הצילומי ופורר את סדר הדברים; הצילום מחליף את הטקסטים ואיתם את ההיסטוריה הכרונולוגית שנכתבת באמצעותם. את מקומם של מחברי הטקסטים ההיסטוריים מחליפים מכשירי צילום, או כפי שמכנה אותם פלוסר, "אפרטוסים" שמתווכים בינינו לבין העולם. אף שהצלם הוא שלוחץ על כפתור ההפעלה של המצלמה, הוא כבר תמיד נתון למרותו של האפרטוס, שמגדיר לואת העולם. בכך דימויים אינם כלים שדרכם האדם מגדיר את עצמו, אלא האדם עצמו הוא שהפך להיות כלי בידי הכלים שהמציא. בעידן שבו אותם מכשירי צילום מצלמים תמונות בחטף וללא הרף, צריך לשאול כיצד הם מחליפים את הכתיבה הטקסטואלית של ההיסטוריה, ובאותה נשימה, כיצד אנחנו קוראים בהם?

⁷ Steyerl, Hito, In Defense of the Poor Image, Oct 2009, First published in e-flux magazine, NY.

⁸ Flusser, Vilem, Writing Edited by Andreas Strol, 2002, Minnesota University Press, Page 24.

דרך עיניו של פלוסר, פעולת הכתיבה של החייל בתרסיס השחור מסמנת את הכתיבה ההיסטורית שנתונה לזמן ליניארי, זו שנבלעת על ידי המצלמה שממירה את השורה האופקית של המשפט הכתוב לצורת זמן מעגלית. האופקיות של המשפט הכתוב מתחלפת באנכיות של הדימוי הצילומי, שבנוי משכבות-שכבות של אינפורמציה שנחשפת לאטה בתהליך גנאלוגי, ובכך מרודדים דימויים נוספים אל תוך הדימוי היחיד ומוטמעים לתוכו. הדימוי היחיד לעולם איננו דימוי אחד אלא כבר תמיד "דימויים" שמסיטים את הזמניות היציבה של האירוע הספציפי לנקודות זמן שונות. הכתובת "תכף נשוב" היא כתובתו של הדימוי שמעיד על עצמו ברבים, וככזה הוא כבר תמיד מדבר בשמם של "דימויים" אחרים. הוא מורה על כך שהוא איננו מופיע לבדו אלא בתוך שטף של דימויים אחרים שזורמים אלינו מהרשת – יחד. הקידודים והאיכותיות של הדימוי משתנים עם השיתוף והשכפול שלו באינטרנט.

גם הסרטון הקצר של ז'ורז' דמיני שב אלינו מהרשת כשהוא מקודד. מאחורי הפיקסלים, הוא עדיין צועק: "ויוה לה פראנס". אם בסוף המאה ה-19 גויס הסרט על ידי בית חולים להדריך לצורך הדרכת פציינטיים כבדי שמיעה כיצד לדקדק בדיבור, היום אפשר להקפיא אותו בלחיצה על כפתור ה-pause ולהביט מחדש על כל אחד מהתצלומים הקפואים שבנו את תנועתו הרטורית – רק כדי לפרק אותה. הדיבור הקוהרנטי שב לגמגום המקרטע של דימויים מוקפאים. אך גם להם תנועה משלהם. אמנם לא תנועה קולנועית רציפה אלא תנועה ללא התחלה וסוף, מטרה או יעד מוגדרים; תנועה שנכתבת באופן מעגלי ומגדירה מחדש את הפוליטיקה שאליה נרתמים דימויים על ידי ההבטחה הגלומה במשפט "תכף נשוב".