

הפנים של הגיבור - קריאה אתית

מאת : ארנה רביב

עמנואל לוינס ידוע בעיקר בזכות מה שמכונה "המפנה האתי" שהוא מבקש לחולל במחשבה הפילוסופית. הפילוסופיה שלו, שהתפרסמה בסביבות שנות השישים של המאה הקודמת, היא פילוסופיה שיוצאת מנקודת מבט ביקורתית כלפי המחשבה המערבית. הטענה המרכזית של לוינס היא שהמחשבה המערבית אחראית למה שהוא מכנה "פילוסופיית הזהה", כלומר, מחשבה שחושבת את כל מה שאחר ממנה במונחים ומושגים שלה עצמה, ובכך הופכת אותו לזהה לה. בעיה זו, טוען לוינס, אינה בעיה פילוסופית בלבד, אלא היא קשורה במבנה הבסיסי שלנו כבני אדם: "פירושה של הפיכה זו [לזהה] אינו איזשהו תרשים מופשט, אלא – האני האנושי. קיומו של האני מתרחש כזיהויו של הרבגוני. אירועים רבים כל כך פוקדים את האני, שנים רבות כל כך גורמות להזדקנותו, והאני נשאר זהה לעצמו".¹ על פי לוינס, על מנת שנצליח לשמור על המבנה של האני שלנו כמה שמחזיק אותו בתוך כל השינויים הרבים שאנחנו עוברים בכל רגע נתון, בכל שנה שעוברת, שינויים שקורים עם השנים לגוף שלנו, לאופי שלנו המשתנה עקב נסיבות חיינו – אנחנו נאחזים במבנה פיקטיבי של זהות עצמית שאליו אנחנו קושרים את האירועים השונים שעוברים עלינו. כך קורה שבעצם הכל נקשר אלינו, הכל סובב סביבנו, ובסופו של דבר הכל הופך להיות חלק מהזהות העצמית שלנו. התנהלות זו משפיעה לא רק על האופן שבו אנחנו תופסים את עצמנו, אלא גם על המפגש שלנו עם האחר. כל מפגש שלנו ביומיום עם מה ששונה מאתנו, אחר מאתנו, קורה תמיד מתוך הפרספקטיבה שלנו, וכל ניסיון להכיר את מה שעומד לפנינו או להבין אותו נעשה תמיד מתוך השוואה אלינו ולאופן שבו אנחנו מכירים את עצמנו וחושבים על עצמנו. לוינס אינו מכחיש שפרוצדורות אלו הכרחיות לנו על מנת להסתדר בעולם, אבל הוא טוען שהמחיר שאנחנו משלמים הוא השכחת האחר. "להכיר – זה לתפוס ביחיד העומד ממול – באבן הפוגעת, באורן המיתמר, באריה השואג – את מה ששונה מן היחיד הזה, את מה שמסגיר אותו ונותן אחיזה לרצון החופשי הרועד בכל ודאות, את מה שנתפס",² כלומר, להכיר בהכרח מערב תפיסה של מה שאיננו ספציפי, את מה שניתן להכרה. ההכרה והידיעה מונעות מאתנו לאפשר לאחר להישאר באחרותו בלי שהוא מרודד למה שאנחנו חושבים עליו ומצפים ממנו. והתוצאה היא לא בהיבט הקוגניטיבי בלבד אלא יש לה השלכות נוספות. לוינס טוען שלא רק שאנחנו לא יכולים להכיר משהו מבלי להפוך אותו לזהה לנו, אלא שיש כאן יחס כלפי העולם שמזמין אלימות – "וכך מתחילה כל עוצמה [...] כניעתם של הדברים הנמצאים מחוץ לחירות האנושית [...] אינה מסתיימת עם הבנתם התמימה אלא עם לקיחתם ביד, אילופם וקנייתם".³ כלומר, בהכרה ובהבנה אני גם מאפשר לעצמי בעלות על הדברים בעולם. לכן, מבחינת לוינס, יחס אתי כלפי האחר הוא קודם כל יחס שאיננו הופך אותו נתון לי ולידיעתי.

ניתן אם כך לראות כיצד היחס שלנו אל מה שאחר מאתנו אינו רק מאיר בעיה פילוסופית, אלא הוא קשור באופן הדוק במבנה האני שלנו ובאופן הקיום שלו בעולם. מכאן נשאלת השאלה: איך אפשר לקיים יחס כלפי האחר מבלי להפוך אותו נתון לידיעתי? ובהקשר של קולנוע דוקומנטרי – כיצד יכול קולנוע זה לפתוח או לאפשר יחס לאחר, השונה מהמפגש היומיומי?

¹ עמנואל לוינס, "הפילוסופיה ואידאת האינסוף", קריאות תלמודיות חדשות, תרגם מצרפתית והוסיף הערות ואחרית דבר דניאל אפשטיין, ירושלים: שוקן, תשס"ה, עמ' 84.

² שם, עמ' 86.

³ שם, שם.

לכאורה נראה שהקולנוע הדוקומנטרי, במבנים הבסיסיים שלו, דווקא משקף את הבעייתיות שלוינס מדבר עליה כשהוא מדבר על היחס שלנו כלפי העולם. את הספקנות בדבר יכולתו של הקולנוע הדוקומנטרי לאפשר מפגש עם האחר שאיננו נתון לכליות של הסובייקט היודע, מנסח מייקל רנוב: "ההנגדה של אתיקה נגד ההכרה היא רלוונטית מאוד ללימודי קולנוע דוקומנטרי. כשאנחנו מדברים על הציפיות מייצוג דוקומנטרי אנחנו שואלים בדרך כלל על ידע: מה אנחנו יכולים לדעת על ההיסטוריה מהסרט הזה, מה אפשר ללמוד על האדם הזה או האירוע הזה, באיזו מידה התחבולות הרטריות של היוצר משכנעות אותנו? הגישה האתית מסרבת לעמדה כזו ומעדיפה קבלה, אחריות וצדק על חופש".⁴ כלומר, שלטונו של הרצון לידע, שבמונחים של לוינס נקרא שלטון הזהה, מאפיין את היחס של הצופה ואת האופן שבו הוא קורא את הסרט כמה שאמור להעניק לו אינפורמציה וידע, ואילו על פי לוינס, העמדה שלנו כלפי האחר צריכה להיות כזו שבאה ממקום של קבלה, אחריות, ובעיקר, ממקום שמאפשר לו להישאר באחרותו. יתר על כן, קולנוע דוקומנטרי הוא ממהותו קולנוע שבו במאי הסרט מביט על המציאות ומעביר את נקודת המבט שלו לקהל הצופים. בין הרגע שבו נקלטה המציאות במצלמה לרגע לאופן שבו היא מיוצגת על המסך נוצר פער המתווך על ידי יוצר הסרט. הדבר בולט במיוחד בסרטים המלווים בקריינות של הבמאי או סרטים שבהם הבמאי מכניס את עצמו לתוך הסרט. הגיבור בסרטים אלה לא רק מואר על ידי המחשבות והתובנות של הבמאי, אלא גם פעמים רבות, חלק מהנרטיב שבונה את הסרט מושתת על מערכת היחסים של הבמאי אתו. הדבר מתבטא בייחוד בסרטים שאנחנו מכנים אישיים, כלומר שבהם הבמאי עצמו הוא הגיבור.

גם אם לא נכניס את עצמנו אל הסרט בצורה מפורשת ונימנע מקריינות, כולנו מכירים את המעמד שבו אנחנו נמצאים מול לקטורים של קרן זו אחרת ונדרשים לענות על השאלה: אבל מהי הזווית האישית שלך בסיפור? מהי נקודת המבט שלך? מהי עמדתך? כלומר, בכל מקרה אנחנו כמעט מצופים למסור את הסרט מתוך באמצעות נקודת המבט שלנו ושל המצלמה שלנו, וכמובן ערוך על ידינו כך שישירת את האופן שבו אנחנו תופסים את הגיבורים שלנו בצורה הטובה ביותר. זו אינה ביקורת על העשייה הדוקומנטרית, אבל זו דוגמה טובה לבעייתיות הטמונה ביחס שלנו לאחר שמולנו, במונחים של עשייה דוקומנטרית. איך אם כך, על פי לוינס, אפשר בכל זאת לקיים מפגש עם אחרות, ואיך יכול הקולנוע בכלל, והקולנוע הדוקומנטרי בפרט, לאפשר מפגש כזה?

וכך כותב לוינס: "בנוהג שבעולם אדם הוא 'דמות': הוא פרופסור בסורבון, או סגן-נשיא של מועצת המדינה, או בנו של פלוני, וכן כל מה שכתוב בדרכונו, והאופן שבו הוא נוהג להתלבש ולהציג את עצמו. וכל משמעות – במובן הרגיל של המילה – שאתה בא לייחס אליו קשורה בהקשר ההוא. הווה אומר, משמעות של משהו מותנית ביחסו למשהו אחר. ואילו כאן נהפוך הוא: הפנים הן משמעות לעצמן. אתה – זה אתה."⁵ בכל מפגש שלנו עם אדם זר, אנחנו מיד מכניסים אותו לקטגוריות העוזרות לנו להבין מי הוא והמקמות אותו בהתאם לאופן דיבורו ולבושו. הבעיה בקטגוריות אלו היא שהן כלליות ולכן מרדדות ואפילו חוסמות בפנינו את האפשרות להכיר בו בייחודיותו, בסינגולריות שלו, במה שלא משותף לו ולאנשים אחרים. במובן זה המפגש

⁴ "The pitting of ethics against epistemology is highly pertinent for documentary studies. When we talk about the prospects for documentary representation, we are most likely asking about knowledge: what can we know of history from this film, what can we learn about this person or that event, how persuaded can we be by the filmmaker's rhetorical ploys? The ethical view refuses this appropriative stance, choosing instead receptivity and responsibility, justice over freedom." Michael Renov, *The Subject of Documentary*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004, p. 161.

⁵ עמנואל לוינס, "אתיקה והאינסופי, שיחות עם פיליפ נמו", תרגום מצרפתית אפרים מאיר בשיתוף עם שמואל ראם, ירושלים: מאגנס, האוניברסיטה העברית, תשס"ג, עמ' 68.

שלנו עם אנשים ועם חפצים (האריה השואג, האבן, העץ) הוא דומה מאוד. אבל, טוען לוינס, בכל זאת יש משהו ייחודי לאנושי שמבדיל בינו לבין חפצים, ואלה הם הפנים. הפנים האנושיות הן המקום שבו האחרות מופיעה מבלי שתינתן להבנה שלנו ומבלי שנוכל לרדד אותן לקטגוריות ולמונחים כלליים. "הפנים אינן יכולות להיפרך לתוכן שמחשבתך הייתה יכולה להיאחז בו. הפנים אינן יכולות להיות מוכלות בשום דבר, והן מוליכות אותך אל מעבר".⁶ כלומר, יש משהו בפנים האנושיות שאיננו ניתן למסגור תחת קטגוריות כלליות, משהו שחורג מהיכולת להבין אותו, משהו שהוא בלתי נתפס.

מושג הפנים של לוינס אינו מושג פשוט, והחוקרים חלוקים ביניהם אם לוינס מתכוון לפנים הקונקרטיים שאנחנו פוגשים כשאנחנו נמצאים מול אדם אחר או שאולי מדובר במטפורה למשהו אחר. לכאורה נראה שהפנים הקונקרטיים של האדם הן בדיוק מה שמזמין את הפרשנות מתוך הקשר, שנגדה יוצא לוינס. סוג המשקפיים של האדם, צבע עיניו, צבע עורו, הקמטים, כל אלה מיד מעוררים בנו את אותם תהליכים קוגניטיביים שמאפשרים לנו למסגר אדם תחת הגדרות כלליות. כלומר, לדבר על הפנים משמעו מיד להפוך אותן לאובייקט. כך למשל מתאר יגאל בורשטיין בספרו "פנים כשדה קרב", תצלום שנעשה ב-1950 על ידי רוברט קאפה: "לראשו הוא חובש קסקט מהסוג שחובשים פועלים, על אפו הוא מרכיב זוג משקפיים של משכיל, שניהם עומדים בניגוד לשפם הקוקטי, תווי פניו העבים וסנטרו המוצק מעידים על אופי החלטי".⁷ כלומר, בורשטיין אמנם קורא את פניו של הגבר בתצלום כפנים מלאות סתירות, אבל סתירות שניתנות לנו מתוך קריאה לא רק של האביזרים שנמצאים על הפנים – שפם, משקפיים, כובע, אלא גם תווי הפנים עצמם.⁸ לכן חוקרים רבים טוענים שלוינס לא מתכוון לפנים במובן היומיומי שלהן, ושמבחינתו הפנים אינן שייכות לתחום הנראות.

אלא שטענה זו שוב מעוררת בעייתיות: אם לוינס אינו מתכוון לפנים הקונקרטיים אלא למה שלא ניתן לראייה, כיצד אפשר לדבר עליהן? האם הן מטפורה? ואם הן מטפורה, האם הוא לא הופך אותן בו בזמן לזקוקות לתינוך? ובמובן הזה, האם הוא לא נכשל בדיוק באותו מקום שהוא מבקר? ובכלל, כפי שטוען ז'אק דרידה, במאמרו המפורסם "אלימות מטפיזיקה", האם יכולה הפילוסופיה לדבר על משהו מבלי שהיא נזקקת למושגים, למילים ולהכללות? האם היא יכולה לדבר על מה שבהגדרתו הוא חיצוני למחשבה עצמה?⁹

את הטענה שלוינס אכן מתכוון לפנים שנמצאות בשדה הוויזואלי שלנו, אפשר לחזק אם חוזרים לכמה מקומות שבהם לוינס מסביר למה הוא מתכוון בפנים. למשל: "כאשר אתה רואה חוטם, עיניים, מצח וסנטר, ואתה יכול לתאר אותם, אזי אתה פונה אל האחר כמו אל אובייקט. האופן הטוב ביותר להיפגש עם האחר הוא אף לא לשים לב לצבע עיניו! [...] ייחודן של הפנים נעוץ במה שאינו יכול להצטמצם לכדי תפיסה".¹⁰ כלומר, לכאורה נראה שלוינס אכן מתכוון למפגש עם הפנים הקונקרטיים של האחר, והשאלה שאנחנו צריכים לשאול היא איזה סוג של מפגש הוא זה שבו הפנים אינן ניתנות למתבונן בהן. כפי שמסביר חגי כנען בספרו "פנימדיבור, לראות אחרת בעקבות עמנואל לוינס": "העניין כאן הוא לא עצם הצורך להגיף את עצמנו מפני נתוני הראייה, אלא

⁶ שם, עמודים 68–69.

⁷ יגאל בורשטיין, "פנים כשדה הקרב", תל אביב: הקיבוץ המאוחד, תשנ"א 1990, עמ' 18.

⁸ למרות טענות אלה, הפנים שבורשטיין חיפש בקולנוע הישראלי הן אותן אלו שיינתנו ביטוי לאינדיבידואליות של האדם, לקונקרטיים שלו, כלומר בהרבה מובנים הפנים של האחר הלוינס.

⁹ Jacques Derrida, "Violence and Metaphysics", *Emmanuel Levinas, Critical Assessments of Leading Philosophers*, Edited by Claire E. Katz, London: Routledge, 2005.

¹⁰ עמנואל לוינס, "אתיקה", עמ' 67.

השאלה היא, כיצד ניתן, במסגרת חיינו הוויזואליים, לסרב לאובייקטיפיקציה של הזולת באמצעות המבט? כיצד ניתן בתוך עולם המבט לחמוק ממשטר הזהה?¹¹

כפי שאנסה להראות, בחינה מחודשת של הפנים בהקשרן הקולנועי יכולה לאפשר מרחב קונקרטי להופעה של האחר, הופעה שכאמור, קשה לתאר בשפה פילוסופית. בחירתי בקולנוע דוקומנטרי קשורה באופי המיוחד של המדיום הקולנועי וביחסים שהוא מקיים עם המציאות. מכיוון שהקולנוע בכלל וקולנוע דוקומנטרי בפרט הוא מדיום שמתקיימת בו דואליות בין הקרבה ליומיומי לבין המרחק ממנו, בין הקשר הישיר למציאות לבין ההיסט ממנה, אפשר, לדעתי, למצוא בקולנוע זווית ראייה חדשה בהתייחסות אל סוגיית הפנים אצל לוינס. מי שמייטיב לנסח את המעמד המיוחד של הקולנוע ביחס למציאות ולשאלת הייצוג של המציאות הוא הפילוסוף הצרפתי ז'יל דלז, שכותב: "את הבמאים הגדולים של הקולנוע צריך להשוות לא רק לציירים, ארכיטקטים ומוזיקאים, אלא גם להוגים. הם חושבים בדימוי-תנועה ודימוי-זמן במקום במושגים".¹² דלז הוא אחד הפילוסופים הבודדים במאה ה-20 שהקדיש מחשבה לקולנוע. נקודת המוצא בשני הספרים שכתב – "קולנוע 1 דימוי תנועה" ו"קולנוע 2 דימוי זמן", היא שלעומת הפילוסופיה, שחושבת באמצעות המושגים שהיא יוצרת, הקולנוע חושב באמצעות הדימויים שהוא יוצר. לכן, טוען דלז, יש להתייחס אל הקולנוע כאל אופן מחשבה מיוחד, מחשבה באמצעות דימויים. הקולנוע, כאופן מחשבה באמצעות דימויים, חושב על בעיות פילוסופיות בדרך אחרת מאשר המחשבה הפילוסופית, ואל אחרות זו, טוען דלז, צריכה הפילוסופיה ללמוד להיפתח.¹³ פתיחות כזו אל הקולנוע, אני מציעה, יכולה לאפשר להגיע לתובנות החסרות בדיון של לוינס בהופעת האחרות בפנים. תובנות אלו אני מבקשת לגלות באמצעות הדיון בדימוי הפנים בקולנוע, כלומר, בקלז-אפ.

דיון בשאלות אלו עשוי לאפשר מרחב קונקרטי לדיון בנושאים דומים לאלה שהעסיקו את לוינס בהקשר לאפשרות של הופעת האחרות בפנים. הדיון בהופעה הקולנועית של הפנים הוא בעל פוטנציאל כפול: מחד, הוא עשוי כאמור לאפשר לבחון את היבטיה השונים של המחשבה של לוינס על מושג ה"פנים" והאחר על ידי ניתוח הופעתן הקונקרטית של הפנים בקולנוע. מאידך, אני מבקשת לפתוח דרך לחשוב על התופעה הקולנועית החשובה של הקלז-אפ באופן חדש. באמצעות המחשבה של לוינס, אני מבקשת לבחון את הקלז-אפ לא רק כדימוי אסתטי, אלא כדימוי אתי. כלומר, אני מבקשת לבחון כיצד הופעת הפנים בקלז-אפ הקולנועי יכולה לקבל משמעות כדרישה אתית ליחס אל האחר. מכיוון שהממד האתי כמעט לא קיים בדיון של התאורטיקנים בקולנוע בכלל ובקלז-אפ בפרט, עשוי דיון כזה לפתוח זוויות חדשות לדיונים בכיוונים שעד כה כמעט לא ניתנה עליהם הדעת. את האופנים השונים שבהם אפשר להפגיש בין הקלז-אפ הקולנועי ומושג הפנים האתי של לוינס אדגים

באמצעות הסרט **ימי גיוס** של עידו הר (2012), שעוקב אחרי ארבעה צעירים – אלפר, אוסין, ג'סטין ורועי, מארבע מדינות שונות – רוסיה, צרפת, ארצות הברית וישראל, בשלב גיוסם לצבאות השונים.

הסעיף הראשון שאני מבקשת לבחון נוגע בשאלת ההקשר ובטענתו של לוינס שבמציאות היומיומית אנחנו תמיד פוגשים את האדם מתוך הקשר – פרופסור בסורבון, עובד זר, מצרייה, זונה, חייל, ואילו הפנים מסוגלות

¹¹ חגי כנען, "פנימדיבור, לראות אחרת בעקבות עמנואל לוינס", תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2008, עמ' 60.

¹² Gilles Deleuze, *Cinema 1, The Movement-Image*, translated by Hugh Tomlinson and Barbara Heberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

¹³ ככלל, פילוסופים כמעט נמנעים מלדון בתופעה התודעתית החשובה של הקולנוע. סארטר למשל מתייחס בספרו "הפסיכולוגיה של הדמיון" כמעט לכל סוג שלדימוי מלבד הדימוי הקולנועי.

להציג משמעות ללא הקשר. טענה זו של לוינס מהדהדת בטענותיהם של תאורטיקנים של קולנוע שאומרים שהקלז-אפ הקולנועי מנתק את הפנים מההקשר שלהן ומאפשר להן להופיע בפני עצמן.

אם חושבים על ההיסטוריה של הקולנוע הדבר יבלוט מאוד בקולנוע של סרגיי אייזנשטיין או דז'יגה ורטוב, שבו הקלז-אפ מוצג באופן מנותק לגמרי מההקשר החללי שלו, כך שהוא מביא משמעות חדשה לגמרי. אבל גם בקולנוע הרבה יותר מסורתי, עצם השימוש בקלז-אפ מאפשר לנו לשכוח את ההקשר שבו הייתה הדמות נתונה. וכך למשל טוען בלה באלאז': "גם אם הרגע ראינו את אותן הפנים בקרב קהל והקלז-אפ בקושי הפריד אותן מהאחרים, אנחנו עדיין נרגיש כאילו פתאום נשארנו לבדנו עם פנים אלו ושאר העולם הורחק מהן".¹⁴ במפגש יומימי שלנו עם בני אדם אחרים קשה לנו לראות את הפנים שלהם ורק אותן. כלומר, ההופעה של האדם האחר תמיד טעונה, כפי שהראיתי, בכל המאפיינים שקושרים אותו אל המקום שממנו הוא בא, אל המעמד הסוציו-אקונומי שלו, אל המקצוע שלו וכו'. לעומת זאת, אם מקבלים את טענתו של באלאז', יש בחוויה שלנו את הקלז-אפ הקולנועי משהו שמאפשר לנו לחוות אותו כדימוי שמנותק מכל הקשר קודם לו, ושמראה אותו כמה שעומד בפני עצמו. כשבוחנים את שאלת ההקשר בסרט ימי גיוס, אפשר לראות שאף שלכאורה מאוד חשוב לסרט לבנות את הרקע הספציפי של כל אחד מהצעירים ואת הנסיבות שקשורות לגיוס שלו, ולכן שאלת ההקשר מהותית לצפייה בו, יש כמה רגעים בסרט שבהם המצלמה מנתקת את הדמות מההקשר שלה ומאפשרת לה להופיע בפני עצמה. רגע כזה אפשר לראות כבר בפתיחת הסרט, עוד לפני הכותרות, בסצנה שבה יושבים בחדר צבאי שלושה חיילים אמריקאים ומנסים לשכנע בטלפון מועמדים לבוא לפגישה על מנת לשקול את אפשרות גיוסם לצבא, ולידם יושבים שני צעירים לפני גיוסם. המצלמה עוברת מצילום החיילים שתפקידם לגייס נערים אל קלז-אפ של הנערים צעירים. על רקע מוזיקה קצבית, כל מה שנראה על המסך הוא פניהם של הבחורים הצעירים בלבד. אנחנו לא יודעים עליהם שום אינפורמציה, לא מאין הם, לא מדוע הגיעו. הסצנה מאפשרת מפגש ישיר וראשוני עם פניהם מבלי שנזדקק לתיווך של קטגוריות או הגדרות. דוגמה נוספת אפשר לראות בסצנה שעוקבת אחרי הגיוס של ג'סטין, הבחור האמריקאי, כמה דקות לפני שהוא וחבריו חותמים על ההסכם עם הצבא. בסצנה מתואר מפגש של המתגייסים החדשים עם קצין שמתאר להם מה עומד לקרות. תוך כדי שהקצין מדבר, המצלמה "נוטשת" אותו ועוברת לשוטט על פני הבחורים שיושבים ומקשיבים. בזמן שהמצלמה עוברת מקלז-אפ על פניו של בחור אחד לקלז-אפ על פניו של הבחור השני, נשכח הרקע שכל אחד מהבחורים הגיע ממנו והנסיבות שהביאו אותם לגיוס כבר אינן חשובות עוד. מה שרואים הן פנים, פנים אנושיות שעומדות בפני עצמן מבלי שנזדקק לאינפורמציה שתעניק להן משמעות בעינינו ומבלי שהמשמעות הזו תתנון על ידי מה שהן מייצגות.

מאפיין נוסף של מושג הפנים הלוינסי קשור במה שמכונה בשפה הפילוסופית הממד האפקטיבי שלהם. אפקטיביות היא ממד ההיפעלות של הניסיון, או האופן שבו שדה החוויה נתון או מופעל על ידי רגשות, תחושות, תשוקות ומצבי רוח, כלומר, כל מה שנותן לניסיון אופי רגשי מובחן.¹⁵ על פי לוינס, ההכרה בממד האפקטיבי אינה אלא ההכרה בכך שיש בניסיון גם ממד רגשי, הפועל באופן אחר מאשר התפיסה, שהוא הממד השכלי של הניסיון. התפיסה קשורה לייצוג, למושגים ולהכללות התומכים בה וקושרים (תופסים) אותה לאובייקטים בעולם, ואילו התחושה מופיעה, כך טוען לוינס, כרגש שאין לו קשר לאובייקט שגרם לו. לעומת תהליכי תפיסה הפועלים תמיד מהסובייקט אל האובייקט, בתהליכים האפקטיביים, על פי לוינס, הסובייקט

¹⁴ Béla Balázs, *Theory of the Film*, New York: Arno Press, 1972, p. 61.

¹⁵ Blackburn, *Oxford Dictionary of Philosophy*.

נפתח לאופן שבו הדברים פועלים עליו. יש כאן, אם כך, שינוי של וקטור הפעולה. לא עוד תהליכים קוגניטיביים שמונעים מהסובייקט אל האובייקט, אלא אפשרות לכיוון פעולה הפוך – מהאחר אל הסובייקט.

את רעיון התחושה וההיפתחות לממד האפקטיבי שליונס מדבר עליהם אני רוצה להפגיש עם הדרך שבה דלז רואה את הקלז-אפ הקולנועי. לטענת דלז, הקלז-אפ של הפנים הוא המקום שבו הממד האפקטיבי מופיע כיישות, כלומר כמה שאפשר לראותו בפני עצמו: "הפנים הן כשלעצמן קלז-אפ, הקלז-אפ הוא בעצמו פנים, ושניהם הם אפקט, דימוי אפקטיבי."¹⁶ דלז רואה ביחס שמקיים הקלז-אפ הקולנועי לפנים האנושיות לא יחס של שיוך, כלומר משהו שהוא של משהו אחר ממנו, אלא דימוי שזהה לפנים. על פיו, הקלז-אפ תוחם את הפנים ומאפשר לאפקטיביות להופיע כעומדת בפני עצמה.¹⁷ המחשבה על הקלז-אפ כמה שמאפשר לממד הרגשי להיחשף נמצאת כבר אצל ראשוני התאורטיקנים של הקולנוע. ז'אן אפשטיין למשל טוען: "הכאב הופך להיות בהישג יד. אם אני מותח את הזרוע שלי אני נוגע בכך וזאת אינטימיות. אני יכול לספור את הריסים של הסבל הזה, אני מסוגל לטעום את הדמעות. לפני כן מעולם לא פנו הפנים לפניי בדרך כזו. כל כך קרוב אליי שאני יכול להרגיש אותן נלחצות עליי. ואני עוקב אחריהן פנים אל פנים."¹⁸ מעניין לראות שכאשר אפשטיין בא לתאר את המפגש של הצופה עם קלז-אפ של הפנים הוא משתמש במילים שאינן לקוחות מתחום ההבנה אלא במה שיותר קשור בגוף, בתחושה של הלחץ על העור, בחוש הטעם. לא מדובר כאן בהבנה אלא בהרגשה. ובאלאז' ממשיך את הקו הזה כשהוא אומר: "קלז-אפים טובים הם ליריים. הלב ולא העין הוא שתופס אותם."¹⁹ רגע כזה שבו הפנים מקבלות משמעות של דימוי אפקטיבי שמאפשר לנו לראות את הרגש כעומד בפני עצמו, אפשר לראות בסרט ימי גיוס, במסיבה שעושים לכבוד רועי, הבחור הישראלי, לפני גיוסו. על רקע תמונת החוגגים שרוקדים ושותים, רועי יושב כשפניו מורכנות. המצלמה עוזבת את החוגגים ומתרכזת בקלז-אפ על פניו שטופות הדמעות. זהו רגע של הופעת רגש כאיכות בפני עצמה, באופן שנקלט ישירות על ידי הצופה בדרך שאינה זקוקה לא להסבר ולא לתיאור.

"אלה הדברים שאנחנו מתארים באמצעות הנוסחה: הפנים מדברות. גילוי הפנים הוא השיח הראשון. לדבר זה לפני הכל האופן שבו מגיעים אל מאחורי המראה החיצוני של הפנים, אל מאחורי צורתן, פתיחות מתוך הפתיחות."²⁰ רוב החוקרים נוטים לטעון שליונס קיבל על עצמו את הביקורת שהופנתה כלפי מושג הפנים שלו על ידי חוקרים כמו ז'אק דרידה ואחרים והמיר אותו בדיון על הדיבור. ואכן בספרו השני של ליונס, "אחרת מהיות", הפנים מוזכרות פחות ובמקומן ליונס עוסק בהבחנה בין שני סוגים של דיבור: "הנאמר" – כאופן של

¹⁶ "The face is in itself close-up, the close-up is by itself face and both are affect, affection-image." Deleuze, *Cinema 1*, p.88.

¹⁷ את טענתו של דלז, אנחנו יכולים לראות בשימוש המקצועי במונח הקולנועי. בקולנוע, כשמשמשים במונח "קלז-אפ" של דמות מסוימת כמונח מקצועי (למשל כהוראת בימוי או צילום), מתכוונים לצילום מקרוב של הפנים ולא לצילום מקרוב של איבר אחר.

¹⁸ "Pain is within reach. If I stretch out my arm I touch you, and that is intimacy. I can count the eye-lashes of this suffering. I would be able to taste the tears. Never before has a face turned to mine in that way. Ever closer it presses against me, and I follow it face to face." Jean Epstein, "Magnification", Richard Abel (ed.), *French Film Theory and Criticism, A History/Anthology, 1907-1939*, Vol. 1, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1988, p. 239.

¹⁹ "Good close-ups are lyrical: it is the heart, not the eye that has perceived them". Balázs, *Theory of the Film*, p. 56.

²⁰ עמואל ליונס, "המשמעות והמובן", **הומניזם של האדם האחר**, תרגמה מצרפתית סמדר בוסתן (ירושלים: מוסד ביאליק, תשס"ד), עמ' 69.

שפה רגילה, ו"האמירה" – כדיבור אחר, כזה החורג ממסגרת השפה. אבל, מושג ההבעה הוא מושג שאמנם בדרך כלל קשור במילים, אבל כשזה מגיע לפנים אפשר גם לדבר על ההבעה של הפנים.

"בניגוד להיראות הפלסטית או לחשיפה, המראות משהו כמו משהו, כשהחשוף מוותר על מקוריותו [...] במבע, ההיראות והנראה חופפים זה לזה: הנראה נוכח בהיראותו. [...] זוהי הצגה שעיקרה באמירה 'זה אני'. [...] להצגה זו [...] קראנו פנים".²¹ בניגוד לאופן שבו הדבר מופיע לפנינו כמשהו פלסטי, שנתון בתוך צורה שאפשר להמשיג אותה תחת מסגרות כלליות, הפנים מראות את עצמן מתוך עצמן ולא כפי שאנחנו הרואים אותן מפרשים או מבינים אותן. אני ארצה לטעון שהדיבור של הפנים שנעשה באמצעות ההבעה שלהן הוא דיבור שאיננו זקוק לשפה, למילים או למושגים. באותו אופן הוא גם איננו ניתן לתרגום. אנחנו יכולים להסתכל על הבעת פניו של אדם ולהגיד עליה כך או כך: הוא מפחד, הוא שמח, הוא עייף. אבל לעולם ההבעה לא תוכל להיות ממוסגרת לגמרי תחת הגדרות אלו. אין "הבעה של עייפות". יש מה שנדמה כעייפות, שניתן לקריאה ככזה, אבל באותה עת, הבעת הפנים, מרגע שאנחנו מפסיקים לנסות לקרוא אותה, להבין אותה או לתת לה שם, הופכת להיות הבעה בפני עצמה.

אני מבקשת להדגים טענה זו מתוך סצנה שמתרחשת כמעט לקראת סוף הסרט, כשאוסין, הבחור הצרפתי, נוסע ברכבת להתגייס. במשך שניות ארוכות אנחנו רואים את פניו בזמן שהרכבת הנוסעת מקרבת אותו לרגע שבו יתגייס. האם הוא מפחד? שמח? מלא ציפייה? קשה להגדיר את ההבעה שעל פניו תחת מסגרות ברורות או לתרגם אותה למילים. פניו מביעות בעת בעונה אחת קשת של רגשות, מחשבות, חששות, ציפיות, רצונות ואכזבות. הן מביעות מה שהדיבור לא יכול להביע ובכל זאת נתפס על ידי הצופה כהבעה. הבעת הפנים הזו היא שיוצרת את הסינגולריות של האדם, את אותו "אני" לוינסקי שאמנם פונה אלינו, הפוגשים בו, אך עדיין משמר את האחרות שלו באופן שאיננו ניתן לנו ולמבטנו.

קרדיטים

בימוי, הפקה, תחקיר ועריכה: עידו הר
צילום: עלית גורן כץ, ניקולאי מורוזוב, עידו הר
מוזיקה מקורית: יבגני לויטאס, דידי ארז
עיצוב פס-קול: רותם דרור

²¹ עמנואל לוינסקי, "כוליות ואינסוף", תרגום: רמה איילון, ירושלים: מאגנס תש"ע, עמ' 249.