

האל הנעדר

מאת : ארנה רביב

נושא של גליון זה הוא המסה הקולנועית. עצם החיבור בין מה שאפשר לראות כמו שתי פרקטיקות שונות – כתיבה מסאית ויצירה קולנועית – אינו מובן מאליו. באופן עקרוני אפשר לומר שהפילוסופיה התייחסה בדרך כלל די בחשדנות כלפי האפשרות של הקולנוע להאיר שאלות באופן פילוסופי. נגד הרעיון לחשוב על קולנוע כעל מחשבה פילוסופית אפשר לטעון כך: פילוסופיה היא דיסציפלינה שמשתמשת במילים ובמושגים ושדורשת טיעונים והסברים ברורים. היא פונה אל השכל וחוקרת את האמת, ואילו הקולנוע הוא מדיום ויזואלי שפונה אל החושים ומצליח לשכנע אותנו באמצעותם שהצללים המוקרנים על המסך לפנינו הם ישויות אמיתיות שיש להתרגש מהם, לפחד מהם או להתאהב בהם. כיצד בכלל יכול הקולנוע לחשוב באופן פילוסופי?

מבחינה זו החשדנות הפילוסופית בקולנוע ממשיכה מסורת ארוכה שאת שורשיה אפשר למצוא כבר אצל אפלטון, שראה בדימויים מה שמרחיק אותנו מהמציאות וממחשבה רציונלית. כך למשל אפשר לראות במשל המערה של אפלטון מעין נבואה עתידית של חוויה קולנועית: "תאר לך בני אדם השוכנים מתחת לפני האדמה במעין מערה, שיש לה מבי כניסה ארוך הפתוח לרווחה כלפי האור, לרוחבה של המערה כולה. בתוכה הם אסורים מילדותם, כבולים בשוקיהם ובצוואריהם, עד שאין בידם לשנות את מקומם, ואינם רואים אלא לפנייהם, כיוון שאין ביכולתם להסב ראשם מפאת הנחושתיים"¹. מה אפלטון מתאר אם לא חזון נבואי של אולם קולנוע שבו ככול הצופה באזיקים דמיוניים לכיסאו, מבטו מופנה קדימה והוא בטוח שהצללים המוקרנים לפניו הם ישויות? שהמדומין הוא מה שקורה באמת? שהדימוי הוא הדבר עצמו?

המחשבה של הפילוסוף עמנואל לוינס, גיבור הסרט **האל הנעדר** של יורם רון (2014), היא מחשבה שניתן למקם אותה כחלק מהמסורת הפילוסופית שהתייחסה בעיונות לדימויים ומכאן גם לדימוי הקולנועי. אבל לפני שאנסה לבחון כיצד הסרט מתמודד עם מחשבה שחושדת בראייה ובדימויים, כמה מילים מקדימות על יצרו של הסרט ועל משנתו הפילוסופית של מי שעומד במרכזו.

יורם רון למד פילוסופיה לתואר שני באוניברסיטת פריז 10-ננטר וקולנוע לתואר שני באוניברסיטת תל אביב, ויצר סרטים בתחום הניסיוני והווידאו ארט. **האל הנעדר**, סרטו הדוקומנטרי הארוך הראשון (68 דקות), עוסק במשנתו של אחד הפילוסופים החשובים של המאה הקודמת, עמנואל לוינס. לוינס, פילוסוף צרפתי-יהודי, ידוע כמי שאחראי על המפנה האתי בתולדות המחשבה המערבית. הפילוסופיה שלו יוצאת מתוך נקודת מבט ביקורתית על מחשבה זו, מחשבה פילוסופית שלטענתו רודפת אחרי האמת ומקדשת את הידיעה. מחשבה כזו, לוינס טוען, אינה משאירה דבר מחוץ ליכולת להיות ידוע. כלומר, זוהי מחשבה שבמרכזו סובייקט ידוע-כל שהתודעה שלו אינה יכולה לפגוש במשהו אחר ממנה מבלי להבין אותו, ושהיחס בינה לבין האובייקטים בעולם הוא יחס שבו הכל נתון לה ולידיעתה. תודעה כזו הופכת כל דבר השונה ממנה לזהה לה, ותנסה לתרגם אפילו את הולם המפגש עם הלא מוכר לאופן של הבנה.

הלא מוכר, או האחר, הוא מושג מפתח במחשבה הלוינסית. האחר הוא מה שמעמיד בסימן שאלה את כוחו של הסובייקט להבין ולדעת אותו. בעצם הופעתו כמה שלא ניתן להכלה בתוך המבנה הכולי של הסובייקט, חושף האחר את הכוליות של מבנה זה, הכבול בכבלים של הבנה וידיעה שבדרך כלל אינם מאפשרים את החריגה מהם.

¹ אפלטון. כתבי אפלטון. תרגום מיוונית: יוסף ליבס. תל אביב: הוצאת שוקן, תשנ"ט. עמ' 421.

לוינס מוצא את היכולת לחרוג מהמבנה הכולי של המחשבה במה שהוא מכנה הופעת הפנים. "הפנים אינן יכולות להיפרך לתוכן שמחשבתך הייתה יכולה להיאחז בו. הפנים אינן יכולות להיות מוכלות בשום דבר, והן מוליכות אותך אל מעבר".² כלומר, יש משהו בפנים האנושיות שאיננו נתפס, שאיננו ניתן למסגור בקטגוריות כלליות, ושחורג מהיכולת להבין אותו.

הסרט מביא את משנתו של לוינס תוך ניסיון לפתוח לפני הצופה את המרחב שבו האתיקה של לוינס מתרחשת (חשוב לציין שעצם יצירת סרט על פילוסוף איננה טריוויאלית, במיוחד בארץ). הסרט עושה זאת באמצעות שלושה ערוצים קולנועיים: קודם כל מפיו של לוינס עצמו (דבריו של לוינס מובאים מתוך כמה ראיונות אתו, אבל באופן כזה שאנו רואים רק את לוינס עצמו מדבר ולא את המראיין כך שנדמה לנו כאילו לוינס פונה אלינו). בערוץ השני הפילוסופיה של לוינס מוארת ומוסברת בעזרתם של פילוסופים ישראלים וצרפתים, כמו גם מפיהם של בתו ובנו של לוינס ויוצרים וחוקרים שלוינס השפיע עליהם. הערוץ השלישי נמצא בין הראיונות. זהו ערוץ שבו מופיעים דימויים הלקוחים מארכיונים שונים, לעתים כשהם מלווים בפסקול של הדוברים, לעתים הם משמשים רקע לקריינות שמשלימה פרטים ביוגרפיים, ולעתים הם מלווים במוסיקה. חלק הם דימויים מוכרים השייכים לארכיון הציבורי של התודעה המערבית (למשל כמו הנחיתה על הירח), חלקם אבסטרקטיים וחלקם בעלי הקשר פוליטי (כמו למשל דימויים של האינתיפאדה).

כאמור אחת השאלות הראשונות שעולה בהקשר של סרט שעוסק בלוינס היא כיצד עושים סרט על פילוסוף שהמחשבה שלו מתייחסת בחשדנות לחוש הראייה ולאמנות, ובייחוד זו החזותית. עבור לוינס "לראות, פירושו אפוא לראות תמיד באופק".³ ראייה, על פי לוינס, מכוננת אל הסממנים החיצוניים של מה שמופיע לפנינו, מה שניתן לנו במסגרת של צורה שהיא תמיד כללית. ראייה הופכת את מה שמופיע לפנינו לאובייקט, היא קשורה על פי לוינס באור ובבהירות, ולכן בהשטחה של מה שאינו ניתן לה. מכאן, טוען לוינס, ראייה אינה מאפשרת לאחרות להופיע. בהקשר זה האמנות, ובייחוד האמנות הוויזואלית: "היא זו שמעניקה לדברים כמו חזית את מה שבאמצעותו האובייקטים אינם רק נראים, אלא הם כמו אובייקטים המוצגים לראווה".⁴

מכאן שלעשות סרט על לוינס משמעותו לנסות ולהתמודד עם הבעייתיות הכפולה של הקולנוע כמדיום שהוא גם אמנותי וגם ויזואלי. כמו שאומר בסרט לוק דרדן: "אני חושב שהלקח שצריך ללמוד מלוינס הוא להיזהר מהעוצמה והפלסטיות של יצירות אמנות, ובמיוחד של הקולנוע והדימוי".

אפשר לחשוב על האופן שבו הסרט חותר תחת הכוח הוויזואלי של הדימוי על ידי זה שהוא מחזק דווקא את הפסקול וכמעט שאינו נותן לדימוי לחרוג ממנו. כלומר, הדימויים בסרט כמעט תמיד מהווים אילוסטרציה לפסקול: מה שרואים הוא מה ששמעים. בכך עוצמתו של הדימוי הקולנועי מוקטנת והצופה מוצא את עצמו יותר מקשיב מאשר מסתכל. דוגמה לכך אפשר למצוא בקטע שבו לוינס מדבר על אודות שאלת ההוויה של היידגר ואחר כך מסביר אותו הפילוסוף הישראלי חגי כנען.

את הבעייתיות שלוינס מוצא בפרוצדורות של ראייה אפשר לקשור לאופן שבו על פיו מכוננת משמעות. מושג ה"משמעות" על פי לוינס יהיה תמיד תלוי בהקשר, לא רק כמושג פילוסופי אלא גם בשימוש היומיומי שלו. בייחוד בא הדבר לידי ביטוי במפגש היומיומי שלנו עם אדם אחר. וכך אומר לוינס:

² לוינס עמנואל. אתיקה והאינסופי, שיחות עם פיליפ נמו. תרגום מצרפתית: אפרים מאיר. ירושלים: הוצאת מגנס, האוניברסיטה העברית, תשס"ג. עמ' 68–69.

³ לוינס עמנואל. כוליות ואינסופי, מסות על חיצוניות. תרגום מצרפתית: רמה איילון. ירושלים: הוצאת מגנס, האוניברסיטה העברית, תש"ע. עמ' 156.

⁴ שם, עמ' 158.

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, משמעותו של משהו מותנית ביחסו למשהו אחר.⁵

כלומר, מתוך ההופעה של האדם נבנה ההקשר שמאפשר לבנות אותו כדמות. האופן שבו האדם מופיע לפניי, המקצוע שלו, צורת ההתלבשות שלו, הלאום שלו, כל אלו מאפשרים לי להכניס אותו לתוויות ולהגדרות שאמורות להקל עליי את הזיהוי שלו ולקבוע את היחס שלי אליו. באמצעות ההקשר אני משליכה על העומד לפניי את הידע ואת התפיסות המוקדמות שלי ומקטלגת אותו בהתאם לציפיות שלי ממנו. כך מוחמצת האפשרות שלי לפגישה עם האחר כאחר, והוא הופך לאובייקט לתפיסות שלי כלומר, לחלק ממני ולזהה לי.

הפנים לפי לוינס מאפשרות הופעה של משמעות מסדר אחר. זוהי הופעה של משמעות שאינה יכולה להיות מתורגמת לייצוג ולהכללה ולכן אינה ניתנת לידיעה ולהכלה על ידי הסובייקט. האפשרות להופעה כזו של משמעות היא אפשרות להופעה של מה שהוא מעבר לעצמו, של משמעות ללא הקשר. משמעות כזו מופיעה במפגש שלוינס מכנה "פנים אל פנים".

ואילו כאן נהפוך הוא: הפנים הן משמעות לעצמן. אתה – זה אתה. במובן זה אפשר לומר, שהפנים אינן "נראות". הפנים אינן יכולות להיפך לתוכן שמחשבתך הייתה יכולה לאחוז בו. הפנים אינן יכולות להיות מוכלות בשום דבר, והן מוליכות אותך אל מעבר. משמעותן של הפנים גורמת להן להיחלץ מן ההווה בהיותה קשורה לידיעה.⁶

את הרעיון הזה של משמעות מתוך הקשר והיחס בינה לבין מפגש פנים אל פנים אני מציעה לבחון באופן שבו מוצגת דמותו של לוינס עצמו בסרט. הסרט מספק לצופה פרטים ביוגרפיים על לוינס ומאפשר לצופה ליצור את ההקשר שבו נבנית דמותו. אנחנו מקבלים פרטים על הרקע שלוינס הגיע ממנו, על לוינס הסטודנט, על לוינס הפרופסור ועל הקורות אותו בזמן מלחמת העולם השנייה בזמן שהיה במחנה שבוים.

ובכל זאת, מעניין לחשוב אם המפגש שהסרט יוצר עם לוינס מצליח לחרוג מההקשר שבו ניתנת דמותו של לוינס. האם הסרט מצליח לשמר על אחרותו של לוינס עצמו ועל האניגמטיות של דמותו? כלומר, האם אפשר להבין את ההופעה של פניו של לוינס על המסך במסגרת מה שהוא מכנה פנים אל פנים?

אני רוצה להציע לחשוב על אחד הרגעים בסרט כרגע כזה; רגע שבו פניו של לוינס מופיעות באופן שחורג מהיכולת שלנו להבין אותו או למסגר אותו בתוך מחשבה מאורגנת ומסודרת. רגע כזה קורה לדעתי לקראת סוף הסרט, כשלווינס נשאל על דעתו על המצב בארץ: "האם האופן שבו ישראל קיימת הוא בעיניך בעייתי ביחס לתפיסת העולם שלך?" פניו של לוינס מופיעות בקלז-אפ קרוב מאוד, מזווית לא פרונטלית. המראה שלהן שונה, הן מאבדות את הצורה הקודמת שהייתה להן, הדיבור שלו נהיה מהוסס והוא מאבד לרגע את בהירותו: "ישנם הרבה דברים שאינני יכול לאמר מפני שאיני נמצא בישראל. אני אוסר על עצמי לדבר על ישראל מבלי להיות בה, מבלי לקחת חלק בהרפתקה הזאת ובסיכון הזה".

למול גילויי הכוח הישראלי של מיגים וטנקים שמופיעים מיד אחרי הדיבור המהוסס של לוינס קשה שלא לחשוב על הטענה של לוינס שהאחריות שלנו כבני האדם כלפי האדם האחר היא משהו שאינו ניתן להחלפה. כלומר,

⁵ לוינס, תשס"ג, 68 שם.
⁶ שם.

לוינס מתבטא בניגוד לכל מה שטען קודם, בניגוד לטענה שלו שהקריאה האתית קודמת לא רק לכל סדר חברתי ולכל שיקול אלא למבנה הסובייקט עצמו. "לעולם אינך משוחרר מחוב ביחס לזולת"; "אני היחיד שיכול לעשות זאת"; "אי אפשר להתחלף בפעולה המוסרית". והנה דווקא אל מול האחר הפלסטיני, שיקולים של "כיצד עליי לנהוג", שלקוחים מלב לבה של המחשבה הבורגנית שלוינס מבקר מחליפים את האפשרות לאתיקה רדיקלית של אחרות ומחויבות טוטלית לאחריות לזולת.

כיצד והאם אפשר להבין את לוינס?

ישנן אפשרויות שונות להסביר את העובדה שלוינס נמנע מהתייחסות מפורשת לפוליטיקה, והסרט אכן מביא אותן. אבל כל אלו נשארות לדעתי בתוך מה שלוינס יכנה ה"זעה" – בתוך מסגרת של מה שמובן וידוע. כלומר, לנסות ולהבין את לוינס משמעותו להישאר כבול לקונטקסט הקודם שבו נבנתה הדמות שלו; להיות שבו בהופעה של לוינס הפילוסוף הרהוט, העקבי, שטוען את טיעונו באופן כל כך משכנע. אבל אפשר גם לנסות להיפתח לאפשרות שבמפגש עם אדם אחר, לא הכל חייב תמיד להיות ברור ומוכן ולא את הכל אפשר להכניס למסגרת של טיעון כזה או אחר. אפשר לקבל את המפגש עם פניו של לוינס ברגע זה במסגרת של מפגש פנים עם פנים עם אחרותו, ולוותר לרגע על המנגנונים של ההכרה וההבנה שאנחנו שביים בהם בדרך כלל.

יש דמות אחת בסרט שבעיניי מצליחה להדגים את האפשרות של להיות פתוח לרעיון של אחרות באופן רדיקלי, דמות שבעיניי היא המרגשת ביותר בסרט, דמותו של הפילוסוף הערבי יוסף סדיק.

יוסף סדיק (Youssef Seddik) הוא פילוסוף ואנתרופולוג ערבי ממוצא תוניסאי שלמד וחי בצרפת. סדיק הוא מומחה ליוונית עתיקה ולאנתרופולוגיה של הקוראן. בסרט הוא מדבר באכזבה על העובדה שלוינס לא הכיר בקרבה הרבה בין היהדות לאסלאם ובחר לעסוק בנצרות, ומבקר את לוינס על כך שלא השכיל להכיר בפניו של הפלסטיני כפניו של האחר. ובכל זאת, במקום להשליך את הפילוסופיה של לוינס הרחק ממנו סדיק בוחר לאמץ אותה אליו. סדיק מציע קריאה חתרנית של הקוראן מזווית פילוסופית לוינסית המכירה בקשר ההדוק בין שתי הדתות. הוא מספר בהומור מהול בכאב על אמו של החברה היהודייה של בנו, שאומרת לבנו בפניו שהערבים הם טעות של אלוהים אך מכירה בו כערבי "אחר", טוב. מכל הדמויות בסרט, המפגש עם סדיק, שמדליק סיגריה פשוטה, בניגוד למשל לפילוסוף הצרפתי ז'אן לוק מריון (Jean Luc Marion) שאוחז במקטרת, סדיק שצועד רחוק מהרחובות שהתהלכו בהם אושיות תרבותיות כמו מולייר, ראסין ולה מונטיין, סדיק שמהלך דווקא על הגבול של העיר שמייצגת כל כך את התרבות שנגדה לוינס יוצא אף שהוא שייך לה, דווקא המפגש אתו מיטיב לדעתי ליצור תחושה של מרחב אתי שעליו הפילוסופיה של לוינס מדברת. באמצעות המפגש עם דמותו של סדיק, הסרט מצליח לפתוח מרחב שמאיר את הדרישה הלוינסית לאחריות כלפי האחר לא רק כאמירה פילוסופית אתית, אלא כדרישה קונקרטית שאיננה מאפשרת לצופה בסרט להישאר אדיש אליו.

פילמוגרפיה:

האל הנעדר, במאי יורם רון, 2014

ביבליוגרפיה:

אפלטון. כתבי אפלטון. תרגם מיוונית יוסף ליבס. תל אביב: הוצאת שוקן, תשנ"ט.

לוינס עמנואל. אתיקה והאינסופי, שיחות עם פיליפ נמו. תרגם מצרפתית אפרים מאיר. ירושלים: הוצאת מגנס, האוניברסיטה העברית, תשס"ג.

לוינס עמנואל. כוליות ואינסוף, מסות על חיצוניות. תרגמה מצרפתית רמה איילון. ירושלים: הוצאת מגנס, האוניברסיטה העברית, תש"ע.