

מה שחשוב – אמיתי כולו

על אמת, תיעוד ובדין אצל ו.ג. זבאלד

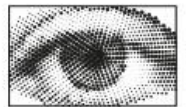
נמרוד מתן

את מאמר הביקורת שלו על הספר "קפקא הולך לקולנוע", העוסק ביחסו של קפקא אל אמנות הקולנוע, פותח ו.ג. זבאלד באופן משונה ביותר: הוא מתאר בפרוטרוט את סצנת הפתיחה של הסרט **במהלך הזמן** של וים ונדרס (1976), רק כדי לציין כי את דמותו של האיש הנראה בה נוהג בפולקסווגן חיפושית ישר אל תוך אגם, לכל צחוקו המשתאה של נהג המשאית החונה על גדותיו, מגלם האנס זישלר, מי שלימים יכתוב את הספר מושא הביקורת.

זהו הרי רק צירוף מקרים, וכמו כל צירוף מקרים הוא כמובן חסר משמעות. אלא שחוסר המשמעות של צירוף המקרים הזה הוא בעל מבנה מיוחד: המקרים המצטרפים כאן יחד לקוחים האחד – מן המרחב הממשי של הפקת הסרט, והשני – מן המרחב הסימבולי או האסתטי של הסרט עצמו. עובדת היות מחבר הספר גם שחקן שהופיע בסרטו של ונדרס שייכת למרחב הממשי, ואילו הדהרה אל האגם שייכת למרחב הסימבולי, שאין אנו נוטים לייחס לו ממשות. את המחווה הפרוצדורלית-אינפורמטיבית של הצגת מחבר הספר מושא הביקורת, כמקובל בתחילת מאמר, מחליף זבאלד במחווה פואטית, סימבולית, בדיונית: זישלר מוכנס אל טקסט הביקורת על אודות ספרו כשהוא מרחף במכונית ונוחת אל תוך מימי אגם. זבאלד מקפיד כאן שלא להקפיד על ההבחנה המקובלת בין שחקן לדמות או בין ממשות לבדין, ומבטא בכך, בעיניי, תפיסה רחבה יותר ומקורית של אמנות בכלל ואמנות הקולנוע בפרט, שבמסגרתה ההבחנה בין תיעוד לבדין אינה רלוונטית כלל. הדהירה במכונית אל האגם היא בעיני זבאלד אירוע בסיפור חייו של זישלר, כפי שכתבת הספר על קפקא והקולנוע היא בעיניו אירוע בחייה של הדמות מסרטו של ונדרס. שני האירועים מצטרפים זה אל זה ומתקיימים יחד במרחב אחד, שהתארים ממשי או בדיוני אינם לוכדים את מהותו. מרחב זה הוא מרחב שלקולנוע יכולת ייחודית להציגו שלא על דרך הייצוג הסימבולי, כבמסורת הקולנוע העלילתי, ולא על דרך התיעוד – אלא באמצעות המהלך הקולנועי פר-אקסלנס: צירוף המקרים, כלומר פשוט כמשמעו, צירוף-של-מקרים.

תפיסת קולנוע זו אופיינית גם לכתיבה הספרותית של זבאלד, שמשולבים בה תדיר תצלומים ומסמכים אותנטיים ואותנטיים לכאורה, והיא משובצת אינספור פרטים ביוגרפיים והיסטוריים המשמשים בה כאבני בניין ספרותיות. קשה לסווג את יצירותיו כמקרים מובהקים של בדיון (fiction) או עיון (non fiction), ונדמה שההבחנה הזו, כמו ההבחנה בין קולנוע תיעודי לעלילתי, אינה רלוונטית ביחס אליהם. כשיצאו ספריו של זבאלד לאור לראשונה באנגלית, התקשו המוציאים לאור לקבוע באילו מדורים יש להציב אותם בחנויות הספרים באנגליה – ספרות יפה, עיון, מסע, זיכרונות, לימודי שואה ועוד. אלמלא ההגבלה המקובלת לשלוש קטגוריות לכל היותר, היה זבאלד מבקש שהספרים יסווגו תחת כל הקטגוריות.¹

¹ האנקדוטה מסופרת מפי המוציא לאור הבריטי כריסטופר מקלהוס, בסרטו של גראנט גי **Patience (After Sebald)** משנת 2012.



רבים הקבילו בין הטקסט הזבאלדי, שדימויים ויזואליים שזורים בו, לבין הקולנוע, ויש הרואים בו מעין פרוטוטיפ של עשייה קולנועית. אלא שהמובן שבו הספרות של זבאלד – ושל אחרים, כגון קפקא, בעיניו – היא קולנועית, קשור בעיני יותר מכך לעובדה שהכתיבה – יותר משהיא אמנות ההמצאה, נענית מבחינת זבאלד להיגיון הקולנועי של צירוף מקרים.

ייחודיותה של תפיסה זו של הקולנוע, כמצוי מעבר להבחנה שבין בדיון לתיעוד ושל הספרות קולנועית במובן זה, מתבהרת כאשר אנו בוחנים את מעמדה של האמת ביחס ליצירה הקולנועית/ספרותית שצירוף המקרים הוא המבנה המכונן שלה. זבאלד מתאר את תהליך הכתיבה כתהליך הדרגתי של בנייה או הרכבה של עובדות:

"כתיבה ויצירה של דבר מה הם מעשה הרכבה. יש לך כמה אלמנטים. אתה בונה משהו. אתה משכלל אותו עד שמתקבל משהו שנראה כמו משהו".²

אלא שההרכבה והשכלול המתמיד של הפרטים המרכיבים את התמונה הכוללת הם, לפי זבאלד, מאפיין של פתולוגיה פרנואידי, ולכן, כפי שפרנואידים יכולים להרכיב מבנים משוכללים לתפארת שאין כל קשר בינם לבין המציאות, כך "דרגת השכלול" של היצירה הנבנית כך "אינה מבחן לאמת". מהו אם כן מבחן האמת של יצירת האמנות?

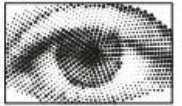
"מה שחשוב – אמיתי כולו. האירועים הגדולים [...] אפשר היה לחשוב שהם מומצאים כדי להשיג אפקט דרמטי. אבל ההפך הוא הנכון. ההמצאה נכנסת לרוב ברובד של הפרטים הקטנים, כדי להשיג את האפקט של הממשי".³

אף שיצירת אמנות מורכבת מפרטים, והתהליך היצירתי אינו אלא תהליך השכלול המתמיד של המכלול דרך הרכבה של פרטים, הרי שאמיתותה כאמור אינה תלויה בנכונות הפרטים. זהו, כפי שטוען זבאלד במקום אחר, פרדוקס:

"זה הפרדוקס. יש לך מחרוזת של שקרים ודרך המעקף הזה אתה מגיע לסוג של אמת שהיא – כך אפשר לקוות – מדויקת יותר ממה שהוא רק סביר".⁴

זבאלד זונח את המודל הסטטיסטי של אמת – שלפיו ככל שיש סבירות גבוהה יותר שדבר יתקיים במציאות כך הוא אמיתי יותר, ושלאורו יש טעם להבחין בין בדיון לתיעוד בהסתמך על מידת הנאמנות של הפרטים המרכיבים את היצירה למציאות. אלא שכאשר מתנתק הקשר בין הפרטים המרכיבים את היצירה לבין היצירה כמכלול, ובתוך כך הקשר הייצוגי בין היצירה לבין המציאות, נקלע המחבר

² Schwartz, עמ' 114 (התרגום שלי. כך גם בשאר המובאות מספר זה)
³ שם, עמ' 72
⁴ שם, עמ' 108



למשבר. הפרדוקס מופיע בתוך התהליך היצירתי בדמות ייסורי מצפון, או בגרסתם הפתולוגית, בדמות המחלה המיוחדת לכותבים – מחסום הכתיבה:

"אני מתאר לעצמי שבגלל המערך הפרדוקסלי הזה עולים ובאים ייסורי המצפון והשיתוק העצמי, מחסום הכתיבה, וכל הדברים האלה יכולים להופיע".⁵

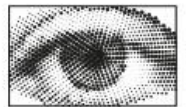
את הופעת מחסום הכתיבה כפתולוגיה של כותבים מתארך זבאלד למאה ה-19, ומציב את רוסו כדגם מובהק לכותב שלא סבל ממנה כלל כיוון שהכתיבה הייתה לו "דבר טבעי לחלוטין". הכתיבה אינה עוד דבר טבעי כיום, כותב זבאלד, ואין אלא לזהות את העכשוויות – אחרי רוסו – עם המצאת הצילום ואחריו הקולנוע. מחסום הכתיבה כשמו כן הוא – מחסום, כלומר נקודת קיפאון או עצירה של תנועה שהייתה לפני טבעית – זו התנועה של היד הכותבת על גבי משטח הכתיבה, שאצל רוסו מזוהה לעתים רבות עם תנועת האדם המטייל במרחב הטבעי המקיף את העיר. את התנועה הזו מחליפה כיום התנועה של הדימוי הנע, הקולנוע, כתרופה לקיפאון שפשה בנו מרגע שהטבעיות של הטיול ושל הכתיבה המתבססת עליו כעל מודל נעלמה. הכתיבה הייתה לרוסו לכידה או עצירה של תנועת הטיול, כפי שמגלם בדיוק רב הדימוי של איסוף פרחים וייבושם בין דפי ספר – תחביב אהוב על רוסו של "הזיות של מטייל בודד". טקסט הוא, אם תרצו, דימוי מיובש, "קפוא", חסר תנועה, של מציאות נעה (טיול). מרגע שהופרע הסדר הטבעי של הטיול, נחסמה האפשרות לכתוב על דרך העמדת דימוי של תנועה. זהו מחסום הכתיבה המקביל פחות או יותר להמצאת הצילום. המצאת הקולנוע היא ההופעה הראשונה במרחב המטריאלי של אפשרות הריפוי העכשווית מן הפתולוגיה הזו: לא עוד דימוי של תנועה, אלא דימוי נע בעצמו. התנועה הועתקה מן המציאות אל המרחב המכני של הדימוי, וכך נפרץ המחסום ונמצאה האלטרנטיבה העכשווית לתנועה כטבע.

תחת תפיסה חדשה, עכשווית, זו של כתיבה, הכתיבה היא מלאכת צירוף המקרים – או הדימויים – זה אל זה, עד כדי יצירת אפקט של תנועה, המחליף את התנועה הטבעית של רוסו ובני זמנו. זה – ולא האותנטיות של הפרט התיעודי – הוא "האפקט של הממשי".

רגע תחילת התנועה, או המעבר מן הקיפאון או החסימה אל התנועה, חוזר ומופיע במקומות שונים בכתביו הספרותיים של זבאלד. דוגמה בולטת היא פתיחת הרומן השני שלו, "טבעות שבתאי", שבה מוטל המספר על מיטת חוליו בבית החולים של נוריץ' לאחר שלקה בשיתוק, מקץ שנה של טיול בחופיה המזרחיים של אנגליה. המקרים המצטרפים זה אל זה במעשה הסיפור של הפרק הראשון של הרומן – עוד ועוד אנקדוטות היסטוריות (ביניהן: ציור של רמברנדט, גולגולתו של תומס בראון ועוד) – מוציאים את מיטת חוליו ומשם אל העיר, אל סביבותיה, בהווה ובעבר, ומעשה הצירוף שלהם זה אל זה מתהווה והופך לגוף הטקסט הנכתב.

המקרה או הדימוי הבודד חסר מובן כשלעצמו, ומובנו ניתן לו רק בדיעבד מכוח הצטרפותו אל המקרים האחרים בשרשרת השקרים, כלומר מכוח תרומתו לאפקט של הממשי, הוא אפקט התנועה

⁵ שם, שם

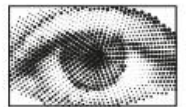


של הדימוי. התנועה של הדימוי מופיעה פעמים רבות בכתביו של זבאלד כמוטיב ממש, כלומר, במובן ליטרלי: הדימוי, או ליתר דיוק המצע החומרי שעליו הוא טבוע, קרי התצלום או הציור המשועתק – "נוסע", כלומר, נע במרחב הממשי. כך למשל בפרגמנט הקצר "חצר בית הספר הישן" מתוך הרומן הלא גמור "קמפו סנטו": המספר הזמן לכתוב על תמונה המציגה ציור של שער נעול, ומחסום הכתיבה שאוחז בו משתחרר רק לאחר שהתמונה מתגלגלת בטעות אל מכתב ששלח לקורסיקה וחזרה אליו שוב משם, בליווי סיפור קצר על אודות חצר בית הספר הישן בעיר, שבצירוף מקרים – כתמיד, חסר פשר – היא, כך מסתבר, זו שנפרשת מאחורי אותו שער סגור. דימוי השער הסגור נע – פשוטו כמשמעו – במרחב, משולחן הכתיבה של הכותב אחוז המחסום, כדי להצטרף אל מקרה אחר, זיכרון ילדות של אישה קורסיקאית, וכך המקרים, התמונה והזיכרון, נעים זה אל זה ומצטרפים לכדי פענוח סודו של השער, האמת של השער הנעול, או זו העומדת מאחוריו.

התנועה של המקרים המצטרפים זה אל זה ומרכיבים את צירוף המקרים היא המחוללת את האמת. האמת אינה תלויה בהתאמתו של כל פרט למציאות ולכן אינה יכולה להיות מיוצגת על ידי מרכיביה העובדתיים, התיעודיים של היצירה, נעדרי התנועה והמובן כשלעצמם. המודל של תיעוד כאיסוף מקרים אמיתיים אינו מתאים כאן.

דרגת השכלול של מעשה צירוף המקרים והרכבתם אינו מבחן לאמת. נחזור אפוא אל השאלה, מהו מבחן האמת של היצירה הקולנועית – ושל זו הספרותית, השמה לה את צירוף המקרים לכדי דימוי נע במקומו של המודל הסטטיסטי של האמת שנזנח כאמור?

ההבחנה בין תיעוד לבדין אינה רלוונטית כדי לתאר את מידת אמיתותה של יצירה קולנועית. כל סרט הוא במובן מסוים תיעוד של מהלך הפקתו, של נסיבות הצפייה בו, של הרגע ההיסטורי שבו נוצר וזה שבו נצפה. כל סרט הוא במובן מסוים בדין, כפי שזבאלד חוזר ומדגיש בנתחו את איכות הרפאים של הדמויות הניבטות על מסך הקולנוע ואת איכות הרפאים של חוויית הצפייה בסרט באולם קולנוע. עקרון צירוף המקרים כפרקטיקה המכוננת את הקולנוע רחב יותר מהגבולות הצרים של המרחב הסימבולי-אסתטי בלבד. כפי שמראה ההפרה הגסה במכוון של זבאלד את הכלל המתודי המבחין בין הסרט כאירוע ממשי בחיי יוצריו והצופים בו לבין הסרט כמרחב משמעות סימבולי בהתייחסו לזישר, כך גם אופן התייחסותו במאמר לסרט אחר הנזכר בו כאילו במקרה – מכוח צירוף מקרים נטול משמעות: זהו **ניצחון הרצון** של לני ריפנשטהאל מ-1935. אם זישר נכנס אל טקסט המאמר על גבי חיפושית מעופפת, הרי ריפנשטהאל נכנסת אליו באופן מופרך לכאורה לא פחות. אם תיאור סצנת הפתיחה של **במהלך הזמן** הוא בבחינת וריאציה משונה על הפורמט הטקסטואלי של הצגת מחבר הספר מושא הביקורת, הרי תיאור שניות אחדות מתוך **ניצחון הרצון** – זה הדיזולב אל תמונת עיר אוהלים, בהפציע השחר – הוא הווריאציה של זבאלד על מעשה פרשנות ספרותית. במהלך ניסיונו לכאורה להציע פירוש להערת היומן הלאקונית של קפקא מאוקטובר 1921 "אחר הצהריים", סרט על פלשתינה", הוא מספר כי הסרט שצפה בו קפקא ביום זה ושהיה ככל הנראה הסרט האחרון שראה בחייו היה הסרט התיעודי **שיבת ציון** (1920), רק כדי לקבוע שמותו המוקדם של קפקא חסך ממנו את חוויית הצפייה בסרט של ריפנשטהאל, ולמהר תחת אמתלה זו לתאר כאמור רצף שוטים קצר אחד במיוחד מתוכו. גם כאן המקרים המצטרפים זה אל זה לקוחים ממרחבים שאיננו רגילים לחשוב עליהם כעל בעלי נקודת השקפה: שוט עיר אוהלים מתוך סרט התעמולה הנאצי שקפקא לא ראה



מצטרף אל הערת היומן של קפקא אודות "סרט על פלשתינה". הפתרון של זבאלד לשאלה הפרשנית לכאורה לאיזה סרט התכוון קפקא בכותבו "סרט על פלשתינה" (שאלה שאפשר כאמור לפתור במישור העובדתי וכך אכן עושה זישלר בזרותו את **שיבת ציון** כסרט הזה) הוא דימוי ארכיטיפי של תנועה: המצלמה נעה מעל ובינות האוהלים ואז: "השחר מפציע ומעט מעט, במשטח האפלולי עדיין, יוצאים האנשים מן האוהלים, יחידים בזוגות, בשלשות, ופונים כולם לכיוון אחד כאילו קראו בשמם".⁶ מעשה הצירוף הלא הגיוני – המקרי, "רק" מקרי – מפיק אמת חדשה, שאינה קשורה להתאמתם או חוסר התאמתם של כל אחד מן המקרים המצטרפים יחדיו אל המציאות (האם ראה קפקא את **שיבת ציון**? מה היה חושב על ריפנשטהאל לו ראה את סרטיה? וכו'). את האמת הזו אפשר לנסח כך: **ניצחון הרצון** הוא "הסרט על פלשתינה", או – באותו רגע חטוף לפני שזרותם של היוצאים מן האוהלים מתבהרת בזכות תווי פניהם הגרמניים, הריהם "העם הנווד במדבר", כלומר בני ישראל בדרכם אל הארץ המובטחת, כותב זבאלד. שני ההפכים המובהקים ביותר של המאה ה-20 ואולי של תולדות המודרניות בכלל, היהודים והגרמנים, מתלכדים לכדי מהות אחת, שקפקא – על מוצאו היהודי וכתובתו הגרמנית, שאמנות הקולנוע עוררה בו אימה ומשיכה ושיפור חייו הוא סיפור מתמשך של מאבק במחסום כתיבה – הוא הגילום הנורא והמופלא ביותר שלה.

היפוכה של האמת במובן המעסיק את זבאלד אינו הבדיון אלא השקר. הקולנוע והספרות התיעודיים כמו גם הבדיוניים עשויים להפיק אמת, ככל שהם מצליחים ליצור את האפקט של הממשי, במובנו כהנעה של דימוי דרך צירוף מתמשך של מקרים. רדיפת האמת של זבאלד אינה ריאליזם אלא בריחה מן השקר. כמו פלובר, שסבל מ"פחד מפני השקר" שהותיר אותו לפרקים משותק במשך חודשים,⁷ ורוסו, שנרדף כל חייו על ידי אשמת שקר ששיקר בילדותו כשטפל גנבה קטנה על בת משרתים וגרם לפיטוריה ולחורבן עולמה⁸ – כך גם זבאלד, יליד מאי 1944 ובנו של קצין בוורמאכט, מעצב את כתיבתו ואת שאיפתו להשיג את האמת באמצעות התרחקות מתמדת והימנעות עיקשת מהשקר הפרדיגמטי: שתיקת דור ההורים, בשנים שלאחר המלחמה, בנוגע להשמדת היהודית. האמת על ההשמדה נודעה לו, כך הוא מספר, כמו לבני דורו בגרמניה – רק בשלב מאוחר יחסית:

"מי שגדל בגרמניה [...] לא ממש דיברנו על השואה, בשנות ה-60 בבתי ספר, וגם ההורים אף לא הזכירו זאת, חס וחלילה, וגם לא דיברו על זה ביניהם. זה היה טאבו ענק. אבל בסופו של דבר הלחץ גרם לכך שהנושא עלה בבתי ספר. זה נעשה לרוב דרך סרטים דוקומנטריים שהוצגו לנו ללא הסברים. זה היה אחר צהריים של יוני והראו לנו את אחד הסרטים האלה על שחרור דכאו או בלזן ואז הלכנו לשחק כדורגל כי לא ממש ידענו מה לעשות עם זה."⁹

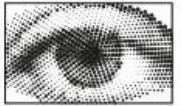
כך מופיעה האמת, בדמות סרט. את האמת של הקולנוע אי אפשר לחלץ מתוך הדימוי הקולנועי – אותה ישות מבודדת, סימבולית, נטולת ממשות ועל כן נטולת פשר. היא נוצרת ומופיעה רק כאשר אנו

⁶ קפקא בקולנוע, עמ' 173.

⁷ טבעות שבתאי, עמ' 17.

⁸ וידויים, ספר 2, עמ' 79-83.

⁹ Schwartz, עמ' 108.



מבינים את הקולנוע כממשות – כחלק מן המרחב של ניסיון אנושי, כחלק מצירוף המקרים המרהיב שההליכה אל הקולנוע, תמיד בבית קולנוע כלשהו, אחר צהריים אחד, וכו'. "צפיתי בסרט הזה בבית קולנוע במינכן במאי 1976" כותב זבאלד, אחרי שקבע במשפט הפתיחה של המאמר על זישלר כי "סרטים, הרבה יותר מספרים, נוטים להיעלם לעולמי עד, לא רק מהשוק אלא גם מהזיכרון. אולם על כמה מהם אנו מוסיפים לחשוב גם אחרים עשרות שנים"¹⁰, וכי **במהלך הזמן** של ונדרס הוא אחד מהם.

כפי שאל מקרה "סרט על פלשתינה" של קפקא מצטרף במעשה הרכב אנכרוניסטי צורם דימוי עיר האוהלים של ריפנשטהאל, כך אולי אצל זבאלד מופיעה – בצירוף מקרים גרידא – האמת על שואת היהודים, בבית קולנוע במינכן, ערב או אחר צהריים אחד, בחודש מאי 1976.

¹⁰קפקא בקולנוע, עמ' 161