

ראייה בדיעבד > במאמר זה אבקש לשתף אתכם, הקוראים, בחוויית המפגש שלי עם אחד מאופני הדימוי החזותי, התצלום – הן תצלום היסטורי הן תצלום עכשווי. אשאל כיצד מה שנראה לי, שנגלה אליי, מופיע, ולא דווקא מה אני רואה. בגישה זו, ברור שהמוטיבציה היא פנומנולוגית. הפנומנולוגיה היא אחת הדרכים האפשריות להתבוננות בתצלום; היא מרשה לעצמה להיות תיאורית, שכן היא גישה הקשורה לאופן הופעתם של הדברים בעולם, ובהקשר של שדה הצילום עוסקת בניסיון לחשוב באיזה אופן החוויה שאנו חווים בעת המפגש שלנו עם תצלום מכוננת את מרחב המשמעות החזותי שלו. דרכי התבוננות שונות לא רק מעלות את הרבדים השונים הקיימים בכל דימוי חזותי (חברתי, פוליטי, כלכלי, אסתטי) אלא אמורות להפנות את תשומת הלב לעובדה שכל בחירה מתודולוגית יוצרת גישה לרובד אחר של הדימוי החזותי.

המאמר מציג מפגש שלי עם שלושה תצלומים מתקופות שונות, כולם מן המרחב העירוני: הטורמינל מ־1893 של אלפרד שטיגליץ, שנחשב לאחד מעמודי התווך של הצילום בתחילת המאה הקודמת ופעל רבות לקידום הצילום בתור אמנות; ללא כותרת מ־1932 של אימרה קינסקי, הנמנה עם צלמי מגמת "הראייה החדשה" (new vision) והבלוק המכשיל מ־1991 של ג'ף וול, מחשובי הצלמים העכשוויים בתחום הצילום המבויים.

שלום שפילמן, מייסד ויו"ר מועצת המנהלים של מכון שפילמן לצילום – מוסד ללא מטרת רווח, המאגד תחת קורת גג אחת שני אפיקי פעילות: מכון מחקר חינוכי־אקדמי ומוסד מוזיאלי. המכון הוא במה למפגשים של הקהילה המקצועית והציבור הרחב ומקדם דיון וחקר מעמיק בשיח על מדיום הצילום מבחינה היסטורית, תיאורית ופילוסופית וכן בהקשר של תולדות האמנות.

שלום שפילמן הוא סטודנט לתואר דוקטור באוניברסיטת גולדסמית בלונדון וכותב עבודת מחקר מקיפה העוסקת בהגדרה מחדש של מעמד הצילום מנקודת מבט פנומנולוגית. בוגר הטכניון בחיפה ובעל תואר שני בהנדסה, תעשייה וניהול וחקר ביצועים. בעבר יום, הקים וניהל חברות הזנק וחברות ניהול השקעות בארץ ובח"ל.

ראייה בדיעבד

הצלם ההונגרי לסלו מוהולי־נאג' (Laszlo Moholy-Nagy, 1895-1946), ממניחי התשתית למגמת "הראייה החדשה" בצילום, טען כבר ב־1926 כי "האנאלפבית של העתיד לא יהיה מי שאינו יודע להשתמש בעט, אלא מי שאינו יודע כיצד להשתמש במצלמה"¹, ובהשלכה: מי שאינו דובר וקורא את שפת הצילום. הטענה כי אי־היכולת לקרוא את הדימוי החזותי המצולם אחראית ליצירת פער בין ידיעת האנושי, שולחת אותנו פעם נוספת לבחינת השאלות הרווחות בשיח התיאורטי העכשווי על אודות הצילום: מורכבות הראייה והמבט; מרחב, זמן ופרספקטיבה; שקיפות ואינדקסליות. בתרבות הדימוי הטכנולוגי שאנו חיים בה, בכל רגע מרצד לעינינו דימוי מצולם כלשהו: בעיתונות, בפרסום חוצות, בטלוויזיה, במחשב ובאינטרנט. עם זאת, כדברי התיאורטיקן ויליאם מיטשל, "עדיין איננו יודעים במדויק מהן תמונות, [...] כיצד הן פועלות על הצופים ועל העולם, כיצד יש להבין את ההיסטוריה שלהן ומה עלינו לעשות אֵתן או בגינן"², וסבין קריבל מבחינה: "תיאוריית הצילום ממשיכה להיות שדה מבולגן ובלתי פתור, כולל ויכוחים עזים ומעט מאוד תמימות דעים"³.

Moholy-Nagy, László, "From Pigment to Light", *Telehor*, 1:2, reprinted in: Nathan Lyons (ed.), *Photographers on Photography: A Critical Anthology*, New Jersey: Prentice Hall, 1966, p. 76

Mitchell, William J., *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, 2 Cambridge, MA: MIT Press, 1992, p. 3

Kriebel, Sabine, "Theories of Photography: A Short History", in: James Elkins (ed.), 3 *Photography Theory*, New York & London: Routledge, 2007, p. 5

מאז שנות השבעים של המאה העשרים, חוקרים והוגים רבים דנים בטבעו של הצילום: מרולאן בארת, הקורא תצלומים בגישה פנומנולוגית-אישית,⁴ ועד סוזן סונטאג, הבוחנת את השפעת הצילום בתור מדיום של תקשורת המונים על חיי היום-יום;⁵ מאלן סקולה, העוסק באובייקטיביות ובאמת הצילומית,⁶ ועד ג'ואל סניידר וניל וולש אלן, שיצאו נגד הנטייה המודרנית לבחון את הצילום בעקרונות שיפוטניים המיוחדים לו;⁷ מוויקטור בורג'ין, הסבור שמושא התיאוריה של הצילום הוא התצלום עצמו, המחזיק תובנות חברתיות,⁸ ועד פטריק מיינרד, הטוען שהצילום הוא טכנולוגיה מרובת שימושים, ייעודים וביטויים, מדיום הטרוגני המתאים את עצמו כדינמיות לכל היבט של חיינו העכשוויים.⁹ תקצר היריעה למנות את התיאוריות השונות על הצילום ואת ההמשגות הנובעות מהן: החל בתיאור ההתבוננות בתצלום כחוויה תפיסתית בדומה לתפיסת דברים בעולם הממשי וכלה בניתוחה במונחים אסתטיים; החל בקריאת התצלום בגישה סמיוטית וכלה בהכפפתו לתיאוריות של חברה ותרבות. מקץ כל אלו נוכל עדיין להוסיף ולשאול: האם צופן אחד תקף לכל המסרים הנישאים בתצלומים, או שמא לפנינו מסר בלא צופן? האם תצלומים הם סימולקרות? כיצד נגדיר את הייחודיות של הצילום בתור מדיום של תרבות, חברה ופוליטיקה? האם הצילום כולו אינדקס, ואולי ביכולתו לחרוג מממדי הייצוג ולהיתפס במונחים חווייתיים?

היקפה של הרשת התיאורטית הסבוכה הזאת ומורכבות השאלות הנובעות ממנה מתרחבים עוד יותר כשחושבים על הצילום בתור מטריצה רב-ממדית, הכוללת מגוון רחב של טכניקות ופרקטיקות (דאגרוטיפ, קאלוטיפ, צילום אנלוגי, צילום דיגיטלי, צילום רנטגן, צילום מיקרוסקופי, צילום לווייני, קולנוע, וידאו), המשמשות למגוון צרכים (אמנות, עיתונות, פרסום, תיעוד, רפואה, פורנוגרפיה, מחקר, ריגול). אמנם ג'יימס אלקינס מחלק את תפקודי הצילום לשלושה תחומים עיקריים: אמצעי אמנותי, מדיום חברתי וכלי המשרת את תפיסת העולם במונחים של ייצוג, זמן, זיכרון, נוכחות

4 רולאן בארת, מחשבות על הצילום [1980], תרגם מצרפתית: דוד ניב, ירושלים: כתר, 1991.
5 Sontag, Susan, *Photography: A Critical Introduction*, New York & London: Routledge, 2009, p. 28
6 Sekula, Allan, *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works, 1973-1983*, Halifax: Nova Scotia College of Art and Design, 1984
7 Snyder, Joel & Allen, Neil Walsh, "Photography, Vision and Representation", *Critical Inquiry*, 2:1, Autumn 1975, pp. 143-169
8 Burgin, Victor (ed.), *Thinking Photography*, London: Palgrave Macmillan, 1982, p. 94
9 Maynard, Patrick, *The Engine of Visualization: Thinking through Photography*, Ithaca: Cornell University Press, 2000

אהבה, אבדן, אָבל או נוסטלגיה;¹⁰ אלא שכדרכו מימיו הראשונים, הצילום ממשיך להפגין התנגדות עיקשת לכל ניסיון להגדירו, לקטלגו או לאפיין את הייחודיות שלו, ומגיב עליהם ב"תחושת חמקמקות של הדימוי הצילומי כשלעצמו".¹¹

טיירי דה־דוב הצביע על השניות האובייקטיבית המהותית לצילום, שמצד אחד הוא "אירוע" רגעי (התצלום לוכד את הרגע ומצביע עליו, אך בו־זמן גם מעיד כי חלף ואינו קיים עוד), ומצד אחר מתקיים בתור "תמונה" (ייצוג אוטונומי שאינו מתייחס עוד למציאות שנגזר ממנה).¹² לעומתו, אלן סקולה מדגיש בצילום שניות סובייקטיבית יותר, לדוגמה בין תיאוריות הרואות בצלם עד (ובתצלום דיווח על מציאות) לבין תיאוריות הרואות בו צופה (ובתצלום ביטוי מטאפורי לאמת פנימית).¹³ קיטוב בינארי דומה מאפיין ככלל את שיח הצילום העכשווי, שנחלק לשתי גישות עיקריות: האחת, ה"ריאליסטית", מתמקדת בחומרי המציאות הממשית המתבטאים בתצלום, והאחרת, ה"הקשרית", בוחנת את תוכני הדימוי המצולם בפרשנות תרבותית, היסטורית ואסתטית.

חגי כנען מסווג דימויים ככלל לשתי פרדיגמות, המסתירות שתיהן את ה"היות" של הדימוי: לפי הגישה האפלטונית, שממשיגה את הדימוי באמצעות הניגוד בין ה"היות" ל"הופעה", הדימוי נתפס בתור ייצוג, דהיינו תחליף, שכל משמעותו נובעת מהנכחת ההעדר ביחס ל"היות"; הגישה האחרת מבקשת להעניק לדימוי אוטונומיה באמצעות הדגשת חפציותו.¹⁴ דומני כי יתרונו של התצלום על פני דימויים מן הסוג שכנען מנתח, פרט למלכודת השניות הדיאלקטית, נעוץ ביכולתו להציף אל היי היום־יום עיסוק פילוסופי בשאלת ההויה: לא בתור דימוי של משהו נעדר ולא בתור דימוי שנסב על אודות משהו, אלא בתור יש קיים בסדר ה"ישים" בעולם, יש חזותי (שלהבדיל מ"ישים" אחרים אפשר לומר עליו: הוא מטושטש, הוא לא־ממוקד, הוא בחשיפת יתר, הוא בחשיפת חסר) הפותח בפנינו מרחב של אפשרויות, מרחב פשר להבנת היותנו בעולם. מכל מקום, המרחב הפרשני של הצילום יוצא נשכר מהפנמת

Elkins, James, *What Photography Is*, New York & London: Routledge, 2011, pp. vii–viii 10

Price, Derrick & Wells, Liz, "Thinking about Photography: Debates, Historically, 11
and Now", in: Wells, Liz (ed.), *Photography: A Critical Introduction*, New York & London:
Routledge, 2009, p. 27

de Duve, Thierry, "Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox", *October*, 12
5, Summer 1978, p. 117

Sekula, Allan, "On the Invention of Photographic Meaning", in: Victor Burgin (ed.), 13
Thinking Photography, London: Palgrave Macmillan, 1982, p. 108

Kenaan, Hagi, "Facing Images", *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, 16:1, 14
March 2011, p. 143

מונחים מתחומי הפילוסופיה, בדומה למייקל פריד, הרואה בצילום "מדיום אונטולוגי" ומוזהה בתצלומים יכולת להעלות "תרומה חיובית לחשיבה האונטולוגית, ולכל הפחות להבנה – להרחבה, ואף להעמקה – של טקסטים תיאורטיים".¹⁵

בחוויית המפגש שלי עם תצלום (היסטורי או עכשווי), אני שואל את עצמי שאלה שאפשר להגדירה "פנומנולוגית". אינני שואל "מה אני רואה", אלא "כיצד הדבר הזה, הדימוי החזותי שאני רואה, מופיע". הפנומנולוגיה, המתארת את אופן ההופעה של דברים בעולם, מכילה את חוויית המפגש והקליטה ומכוננת את מרחב המשמעות של הנקלט, של הנראה. אופני התבוננות שונים לא רק מחלצים מן הדימוי החזותי את רובדי המשמעות השונים שעשויים להתקיים בו (החברתי, הפוליטי, הכלכלי, האסתטי). אלא גם מפנים את תשומת הלב לכך שהבחירה במתודת התבוננות מסוימת היא שיוצרת את הגישה לרובד זה או אחר של הדימוי.

על פי הגישה הפנומנולוגית, החוויה עקרונית להבנת התצלום ואינה מובנת רק כמכלול של תחושות המצטרפות ליצירת מפגש, שכן מדובר בחוויית ההתבוננות בתצלום כבר בשלב הטרום-ממטי, להבדיל מפרשנות (דהיינו, הרכבת ה"חוויה" ממגוון נתונים המסתמכים על סכמות קוגניטיביות, חברתיות או תרבותיות). הוגים שונים מסתופפים תחת מטריית הפנומנולוגיה,¹⁶ וכולם שותפים לניסיון לנסח את המבנים שבבסיס חוויית המפגש שלנו עם העולם ועם עצמנו, חוויה שמתבע הדברים – בהיות האדם יצור תבוני – נכרכת (מקצתה) בפרשנות.¹⁷

מרטין היידגר, המבקש להסביר מדוע הפנומנולוגיה היא דרך מוצלחת לחשיפת המבנים שבבסיס החוויה האנושית, מתחקה אחר האטימולוגיה של המונח (תורת התופעות). המילה היוונית phainomenon נגזרת מן הפועל phainesthai, שהוראתו "להופיע" או "להראות את עצמו מתוך עצמו". התופעה היא מצב של "היות לא נסתר", המקביל לאלתיאה (aletheia, ה"אמת" היוונית), כאשר הדבר מופיע בהיחשפותו ולא כשלעצמו.¹⁸ התופעה המרכזית שהפנומנולוגיה חוקרת היא אפוא שכבת ההסתרה במרחב ההופעה של הדברים, שדרכה הם מתגלים ועוברים

Fried, Michael, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven: Yale University Press, 2009, p. 347

16 דוגמת אדמונד הוסרל, מרטין היידגר, ז'אן-פול סארטר, מוריס מרלר-פונטי, ז'אן-לוק ננסי, ז'אן-לוק מריון, עמנואל לוינס ורולאן בארת המאוחר.

17 אבי שגיא, בהקדמה ל"פרשנות ותרבות" – סדרת ספרים בעריכתו בהוצאת אוניברסיטת בר-אילן – מתאר את הפעילות הפרשנית בתור אחד המאפיינים הבולטים של הקיום האנושי.

18 ראו: Heidegger, Martin, *Being and Time*, Albany: State University of New York Press, 1996, p. 25

”תמטיזציה”. כשהפנומנולוגיה חוקרת את מבני החוויה המשוקעים בעולם, היא עושה זאת אגב התבוננות בתופעות שכבר תמיד שזורות בו. היידגר היטיב לנסח את חוויית המפגש הזה: ”לחוות חוויה של דבר־מה, [...] משמעו כי אותו הדבר אוחז בנו, מכה בנו, הולם בנו, מדהים אותנו ומחולל בנו שינוי. כשאנו אומרים כי אנו חווים חוויה, כוונתנו לכך שלא אנו יצרנו את החוויה; משמעה של החוויה כי אנו עומדים בה, סובלים אותה, מקבלים אותה כשהיא מכה בנו, נכנעים לה.”¹⁹

הדגש הפנומנולוגי על החוויה מאפשר לשמר את הקשר הבל־יינתק בין הדבר לבין אופני ההיראות שלו – קשר שאפשר לראות בו את טבעו המהותי של התצלום בתור ”יש” חזותי שאופן ההיראות שלו הוא ”ההיות” שלו. זאת ועוד: ההתמקדות הפנומנולוגית במרחב ההופעה מציעה סוג של רגישות ופתיחות לחוויה, המאפשרת למבט הצופה לשקוע בה כל־כולו, כלומר לא להביט בתצלום בחטף אלא לשוטט בו ולהבחין כיצד הוא מעמיד מקום, בונה עולם, פותח מרחב של אפשרויות ושל משמעויות. מכאן נובעת חיותו ויכולתו המופלאה של התצלום לדבר אלינו, ”לשאוב” אותנו או ”לדקור” אותנו במהלך המפגש עמו, וכך להיעשות חלק מאתנו ולאפשר לנו למקם את עצמנו מחדש בעולם.

לא־פעם, בשל אי־יכולתנו לשאת ולהכיל את החוויה, אנו מתפתים לנטוש את שוטטות המבט ולסגת לרובד העובדתי, אלא שהדבקת בתיאור עובדתי של התצלום מחניקה את רוח החיים של החוויה. במצב כזה, התצלום ייראה בכל פרטיו, שיימצאו בו ואף יתחברו למקשה אחת, אך תיאור עובדתי לא יתקף את החוויה ולא יענה על התהייה המתרחשת בתצלום. המבט אינו מצריך את העובדתי אלא מבקש את השיטוט: לשוטט – דהיינו להיעצר, להשתהות ולשהות, לשאול שאלות.

בדרך זו אשוטט אפוא במרחבי המפגש שלי עם שלושה תצלומים מתקופות שונות, המתרחשים כולם בסביבות עירוניות: טרמינל מ־1893 של אלפרד שטייגליץ (Alfred Stieglitz, 1864-1946), מחשובי הצלמים ומְקדמי הצילום בראשית המאה הקודמת, ומי שפעל רבות למיסודו של המדיום בתחומי האמנות; ללא כותרת מ־1932 של אימרה קינסקי (Imre Kinszki, 1901-1945), מצלמי ”הראייה החדשה”; הבלוק המכשיל מ־1991 של ג'ף וול (Jeffrey "Jeff" Wall, נולד 1946), מחשובי הצלמים העכשוויים, העוסק בצילום מבוים.

19 Heidegger, Martin, "The Nature of Language", *On the Way to Language*, New York: Harper Collins, 1982, p. 57



1. אלפרד שטיגליץ, טרמינל, 1893, תצלום שחור-לבן בהדפסת פוטוגרבור, 16x12.1 ס"מ

אלפרד שטיגליץ, טרמינל

תמונה 1 בתצלום זה נתקלתי לראשונה בספרו של רולאן בארת, שהוקסם ממנו מאוד.²⁰ מוצגת בו התרחשות יום-יומית כמעט בנאלית: קרונית רחוב רתומה לסוסים עוברת ברחוב ביום חורף מושלג. תהיתי מה בתצלום הזה ריתק את בארת: כיצד דיברו אליו אופני ההיראות ההטרונגניים? האם ראה בתצלום משהו "בלתי נראה"?

מבטי מתחיל לשוטט. אני חש, כדברי מוריס מרלו־פונטי, "כיצד מבטי מותנע בבואו במגע עם התצלום, מתעלה וחורג מעבר למסך שעליו הוא מוקרן. זה בדיוק השילוב והתיאום של מבטי. אני חווה שאחיות מבטי אינה רגועה; ראייתי מוסטת וברכזומן נטענת".²¹ מסך האדים עוצר את מבטי ואני מנסה לחדור מבעד לאדים.

תמונה 2 התצלום מזכיר לי את הרכבות המעשנות בציורו של קלוד מונה (Claude Monet, 1840-1926) תחנת טן־לזאר, לאו דווקא משום ששתי היצירות מציגות כלי תחבורה או משום שבשתייהן נראית בחזית דמות בודדת או משום שבשתייהן האדים ממסכים את מרבית הדימוי, אלא משום ששתייהן נטועות בסביבה עירונית באווירה קודרת ומטרידה מעט. הסביבה המעורפלת הזאת מייצרת אי־בהירות ואי־נחת כלשהי, שכן "העיר חיה, יש בה קהילה, דהיינו מנהגים, ולא רק אובייקטים. אני חש את הנוכחות הרדומה של המשמעות בעודה מחלחלת מבעד לתצלום; היא ייחודית ומראה את עצמה מתוך עצמה, אך אינני חייב להגדירה".²²

20 ראו: בארת, מחשבות על הצילום, עמ' 21.

21 Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of Perception*, London: Routledge and Kegan Paul, 2002, p. 325

22 שם, עמ' 328.



2. קלוד מונה, תחנת טן־זאר, 1877, שמן על בד

מבטי ממשיך לשוטט. הסוסים מושכים קרונית לאורך מסילה המתפתלת בעיקול רחוב, בזווית המסתירה את המתרחש מאחוריה. סוסים נוספים מופיעים מימין. האם לפנינו תחנה למנוחה ותחזוקה? הסצנה מלאה אדים: הבל פיהם וחום גופם של הסוסים הפוגשים באוויר הקר. אני ממש שומע את צלילי פרסות סוסים המבוססות בשלג ואת חריקות גלגלי הקרונית על הפסים הקפואים וחש בקור העז, רוצה לחפון את ידי בכיסים. האדים בתמונה מזכירים לי אחד מאותם הימים של שוטטות ברחובות ניו יורק הקרה בעודי משתדל להפשיר בחום האש של מוכר הערמונים; ניו יורק, שאוויר חם נפלט בה מפתחי הרכבת התחתית הקבועים בכביש או בשולי המדרכות. מבטי נתפס בסוס הקדמי, שכן האיש שבחזית נסתר ממני, מפנה אליי את גבו. אמנם מתארו הניגודי מציג את נוכחותו, אך הוא מוסתר לחלוטין מאחורי המעיל הארוך והכובע הבלוי. סביר להניח שהוא העגלון: האם הוא קורא לסוסים לעצור? אולי לצאת לדרך? אולי להיזהר בסיבוב החלקלק? המבט נע שמאלה לעומק מישור התמונה, אל האיש הלבוש מעיל, חובש מגבעת ובידו מטרייה, הממהר לצאת מן הפריים, בין הקרונית לבין כרכרה פרטית קטנה שמאחוריו. משהו מציק לי: יחסי הגודל בין ה"עגלון" לבין האיש אינם הגיוניים; כיצד הוא נראה רחוק כל כך כאשר המרחק ביניהם קצר יחסית? מה קורה לפרספקטיבה שלי, לאוריינטציה שלי? אני מבחין שהצלם תפס את הקרונית והסוסים בדיוק בעיקול המסילה, וכך נוצרה פרספקטיבה מיוחדת בין הסוסים שפונים ימינה לבין קרונית המתכת שעדיין מתקדמת שמאלה. אני חש שתפיסתי את האירוע המצולם מקיפה לפחות שתי פרספקטיבות: האחת מכוונת בידי הצלם, מימין לשמאל – והאחרת משמאל לימין, בעיקר בשל ההטיה של הקרון ונטיית הבניין שברקע; שכן לא זווית הראייה היא שמבנה את תחושת המשוקעות שלנו בעולם, אלא הגוף המכיל

את הפרספקטיבות ואת אופני ההתבוננות, או כדברי מרליו־פונטי: "עלינו לחשוב את הפרספקטיבות ואת נקודת המבט כאופן שבו אנו נתחבים לתוך העולם, ואת התפיסה לא עוד כהכנייה של האובייקט הממשי אלא כהיטבעות שלנו בדברים"²³. מבטי חוזר למרכז: הסוסים, האדים. מדוע איני יכול להסיר את עיניי מן האדים? אני מרגיש שהאדים משמשים עוגן למבטי ויוצרים מבנה עומק שדרכו אני נשאב לתצלום; שהסוסים מכריחים אותי לחזור אליהם שוב ושוב ואינם מאפשרים לי לסגור את תנועת המבט. אין לי אפשרות לבטל את זיהוי האינ־סופיות שברגע, את החזרה לנקודה הראשונית של התמונה, שזורקת אותי להמשך מסע השיטוט. המבט חודר לתצלום דרך הסוסים ודרך האדים.

הסוסים סיימו סיבוב במסלול לכיוון הארלם, ואולי מתחילים סיבוב חדש, אחד מני רבים בכל יום. קרוב לוודאי שהשלג מקשה עליהם לייצב את עצמם ולסחוב את הקרונות והאנשים שבתוכם. אינני יודע מה מצבם, בני כמה הם או אם הם רעבים, אך ברור שעבדו קשה ושהם יגעים. אני חש את המשא שעל גבם, את מסע חייהם ועמלם, המתגלם באדי החיים הנפלאים מהם בשנייה של התמוססות הכוח אל האוויר הקר. בעצם, מה שתופס את עיניי ואונס אותי לחזור אליו שוב ושוב הוא "הסוס הרותח", מראה שאין ביכולתי להתעלם ממנו. שיטוט המבט יתחיל תמיד בסוס המעשן.

אני מזהה שהדבר כבר קרה: הבל הסוסים מכיל למעשה את הבלתי נראה בשדה ההיראות ומספר את הזמן שהיה ושאינו נראה בתצלום. תנועתם בעבר מופיעה ברגע ההתבוננות. הם נעים לקראתי, כאילו מנסים להשתחרר ממצבם העגום, מנסים לצאת מן הפריים המוקפא, מציגים את מעגל החיים. הזמניות מגיחה, התנועה לקראת העתיד, הסופיות והמוות, כפי שמרמז גם שם היצירה, טרמיניל.²⁴

23 שם, עמ' 408.

24 טרמיניל הוא אל הגבולות במיתולוגיה הרומית. שמו נגזר מן המילה הלטינית terminus, שהוראתה "תחום" או "גבול".

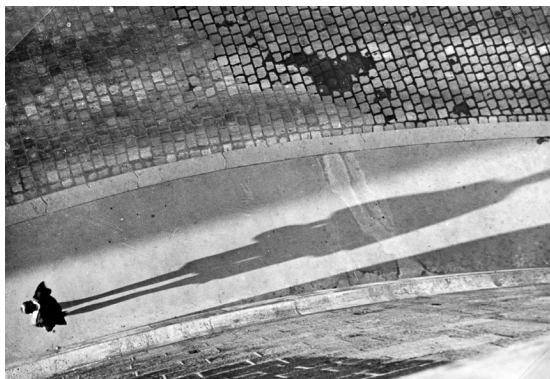


3. אימרה קינסקי, ללא כותרת, 1932, תצלום שחור-לבן, הדפסת כסף גלטינית, 29.7×21.7 ס"מ

אימרה קינסקי, ללא כותרת

תמונה 3 במבט ראשון נדמה לי שלפניי רגע אחד, כמעט בנאלי, שחולץ/הוקפא מתוך מרוץ החיים היום-יומי. המקום אינו מוכר לי. האם יש משמעות לזיהוי המקום שהתצלום צולם בו? האם הייתי מבחין בדינמיקה המיוחדת המזוהה בתצלום אלמלא היה הצלם מקפיד את הנראה בו? אני מרגיש שפרספקטיבת העל והבחירה בזווית הצילום מלמעלה, המדגישה את מקצת הדברים ומסתירה אחרים, מעוררת בי את השאלה: מה בדיוק אני רואה כאן?

אני רואה שתי דמויות: רוכב אופניים ואיש חובש מגבעת. הצללים שולטים בסצנה ומבטי נעצר עליהם, אך קשה שלא להיסחף בכוחה של הפרספקטיבה שבה קינסקי חושף את אופן ההיראות של הדברים. מבטי נע אל השליש העליון של התצלום ופוגש בגשר, הממוקם בין רוכב האופניים לבין העולם שמחוץ לפריים. האם יש כאן אמירה על מה שבין לבין, על חוץ ופנים, על יחס של קישור, תיווך, חיבור? ואולי זו מטאפורה לגשר שבין הדימוי הצילומי לעולם הממשי, כאשר התצלום הוא טקסט עיוני העוסק ביחסי תצלום ומציאות? השאלה אם תצלום הוא גשר לעולם – כשיקוף, ייצוג, תיעוד, דימוי או עקבה – חוזרת ועולה ביצירה זו. אלא שכאן אנסה להימנע מגישת הייצוג ולחשוב על התצלום דרך המפגש האישי שלי עמו, המתקיים וגלום בתנועת מבטי בו. מבטי חוזר אל רוכב האופניים בלבושו העממי. מדוע הוא נעצר למרגלות מדרגות הגשר? קשה שלא להבחין במחווה הגופנית שלו: תנוחתו מתריסה. נראה שהוא מביט באדם החובש מגבעת, הנע קדימה ועוד רגע יצא מהפריים. הוא אוהז במטרייה. מטרייה ביום שמש? עולה בי תחושה שמדובר בשמש שקרית, וכי למען האמת, קור אופף את



4. אימרה קינסקי, ללא כותרת, 1928, תצלום שחור-לבן בהדפסת כסף ג'לטיונית, 11x16 ס"מ

הניצבים בתצלום. לאן הוא הולך? פניו וגופו נסתרים ממני, אך מתאריו מדגישים את היראותו, כל כמה שמחוות גופו אינה מסגירה את זהותו. איש עסקים? אולי איש חוק או בלש פרטי? האם הוא מכיר את רוכב האופניים? האם קרה משהו ביניהם? תשובה חד-משמעית אינה ניתנת, אך שיטוט המבט בין האפשרויות הגלומות בתצלום גורר את הסברה שיש ביניהם קשר. אם אכן התרחשה תקרית כלשהי בין השניים – הרי שהיא כבר קרתה, והדבר פותח בפני את שאלת העבר. אני שואל את עצמי באיזה אופן העבר – שכבר קרה ואינו "נראה" בתצלום – נוכח בכל זאת בתצלום שנפתח בפניי.

אני מבין שהתצלום מנכיח הבדלים מעמדיים בין שתי הדמויות: רוכב האופניים נראה שייך למעמד נמוך, ואילו האיש שבקדמת התצלום נראה שייך למעמד גבוה יותר. האם גוני הצל בתצלום תומכים ביחסי מעמד אלו? מבטי נע שוב ושוב בין האיש החובש מגבעת לרוכב האופניים, ומבחין עד כמה מרכזי תפקידו של הצל בניסיוני לחשוב עליהם. בין השניים מקשרים צל שחור, צל אפור וצל בהיר; אני כמעט מתפתה לקרוא לתצלום "הצל המעיב". האם האווירה כאן יוצרת תחושה המצביעה על עכירות היחסים ביניהם? לפתע אני נזכר בהלך הרוח של ה"פילם נואר" – אף שזרם קולנועי זה אנכרוניסטי לפעילותו הקודמת של קינסקי – שהרי גם ה"פילם נואר" השתמש במובהק בצללים מודגשים, בזוויות מבט אלכסוניות, בצילום שחור-לבן, בניגודיות חדה ובפרספקטיבות מוזרות להדגשת מאבקו הקיומי של האדם וניסיונו הכושל להיחלץ מגורל אקראי חסר רחמים ולהימלט מחיים של בדידות בחברה טכנולוגית מנוכרת ואדישה מבחינה מוסרית.

ככל שאני מתמקד בצל, אני חש יותר ויותר בעקרוניות של משחק הצללים, העשיר באורח יוצא דופן. אני שם לב ששתי תנועות צללים מובחנות בתצלום: האחת



5. אימרה קינסקי, ללא כותרת, 1931, תצלום שחור-לבן בהדפסת כסף ג'לטינית, 17.8x17 ס"מ

מטילה את צל הגשר והמעקה לימין התצלום (\searrow), והאחרת מטילה את צל האנשים המצולמים (והעוזרים המכניים שלהם) לשמאלו (\swarrow). העיסוק בהיטלי הצל השונים מביא אותי לחשוב על מקור האור בתצלום – השמש, שמחוץ לפריים – ואגב זאת על מעשה הצילום עצמו. ככל שמבטי ממשך לשוטט בתצלום, אני משתקע בשאלה מדוע אינני יכול להסיר את מבטי מן הצל ובפרט מצורת המעוין שהצללים משרטטים, מעוין שחציו שחור וחציו אפור (\blacklozenge). הבניות הצל, כעוגן למבטי, מייצרות מבנה עומק שמבעדו התצלום כולו מופיע בפניי ומכוננות בו תפיסת עומק חדשה של הנראה, שאינה תואמת את תפיסת העומק של מרחב ה"מציאות" (הנגזרת מתבניות התפיסה השגורות שלנו). למעשה, נוכחות הצל בתצלום היא באופן שבו הוא לופת את מבטי; נוכחות זו מגיחה פעם אחת באופן שבו הצל מחבר בין רוכב האופניים לנושא המגבעת, ופעם אחרת בקומפוזיציה המיוחדת מאוד, שמחברת את המדרכה לגשר ליצירת מעין Z הפוכה (\sum). אני מבין שמבחינתי, הצל אינו עוד נתון בתצלום, אלא הוא לבי־לבה של ההתבוננות בו.

בעודי משוטט בתצלום, אני חש שהצל – שלא כפי שהיה בתחילת מסעי – הפך לנקודת הכניסה להבנת התצלום ולכינון משמעותו. ככל שאני שוקע יותר בראיית התמונה מבעד לצל, מתחילה להתבהר משמעותה של הפרספקטיבה בתצלום זה בפרט ובתצלומיו של קינסקי בכלל.

בראשית ההתבוננות נראה כי נקודת המבט של התצלום היא פרספקטיבת-על תמונה 4
 חיצונית למתרחש, ואילו כעת אני מבין שרק דרכה, ורק בשלב זה, הצל מקבל את תמונה 5
 המשמעות ההולמת את החוויה שלי: פרספקטיבת הגובה הזאת, בעלת ההטיה החזקה, מתגלה רגישה וקשובה ביותר לפנימיות של הסיטואציה, והיא שמאפשרת להיטל הצל

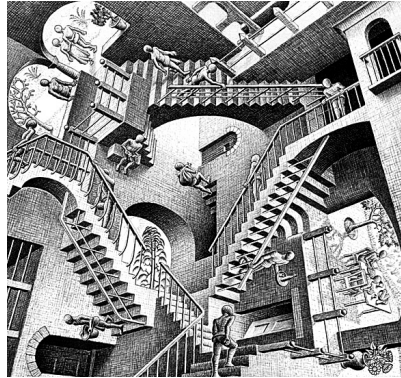
להגיח ולסמן ממד עומק חדש, שמעמדו המכונן משנה כליל את התייחסותי לתצלום. אין זו פרספקטיבת-על שמתיימרת לראות הכול, אלא פרספקטיבה שממד העומק שלה נוצר מן ההיטלים שהיא מאפשרת. הצל בתצלומי של קינסקי אינו יכול להיות מובן רק בתור דימוי של דימוי או בתור תוצר של הטלת אור, שכן הדברים באים בו לכלל נראות באמצעות קווי המתאר שלו. הצל אינו רק היטל על רצפה, אלא ממד עומק המייצר אוריינטציה חדשה בנוגע להתרחשות הנראית בתצלום.

אם נבין את הצל בתור נתון שמקורו בהיטל האור על הגשר, כלומר בתור ייצוג או העתק של דבר-מה קיים, נחטיא את מה שקינסקי ניסה להראות לנו. הבנה כזו של הצל תשטיח את המרחב החזותי לכלל אוסף של עובדות, והצל יראה בתור ייצוג בלבד ויאבד את ממד העומק שלו. בראייה כזו, המוגבלת על ידי משטר המשמעות היום-יומית, יראה הגשר כיורד מלמעלה למטה, ואילו האיש החובש מגבעת יראה כהולך על המישור האופקי של המדרכה. ואולם אם נבין את הצל בתור סמן של ממד עומק, המכונן את מרחב ההיראות של התצלום באופן אחר, יגרור הדבר בעקבותיו שינוי כולל של מערך היחסים המרחביים בו: הגשר יראה כמשטח אופקי התלוי על גבי קיר אנכי, ואילו האיש יראה כצועד על משטח אנכי.

תיאור חוויית ההתבוננות שלי בתצלום מצביע על תנועה בין פרספקטיבות: בפרספקטיבה אחת, צל הגשר מוטל על מישור המדרכה, ואילו באחרת (הפנומנולוגית, שאינה מפרידה בין הדבר עצמו לבין היראותו) הגשר מתלווה לצל בשדה הנראה, כלומר נתפס כהיטלו של הצל. גם ביצירותיו יוצאות הדופן של אָשֶׁר (Maurits Cornelis Escher, 1898-1972), הזמן, המרחב והמציאות החזותית מאורגנים מחדש בקיום של כמה פרספקטיבות בו-בזמן, ליצירת מרחב הסותר את חוקי המציאות. אך בשונה מציוריו של אָשֶׁר, בתצלומי של קינסקי הפרספקטיבה הזרה אינה הורסת את מרחב ההיראות היום-יומי שנחשף במבט ראשון, אלא פותחת אפשרות נוספת; היא מותירה את התופעה היום-יומית על כנה, ואנו אלו שמתמקמים ביום-יום באופן אחר. בתנועה הזאת שלנו בין הפרספקטיבה החדשה לבין הפרספקטיבה המשוקעת בהיראות היום-יומית גלום מתח.

תמונה 6

בהקשר זה יש להזכיר כי תנועת "הראייה החדשה" ביקשה (בין השאר) לחולל מבט אחר. צלמי "הראייה החדשה" בחנו את פעולת החלל, הזמן והאור בתחומי המדיה השונים של הייצוג כדי להתנתק משליטתה המוחלטת של הפרספקטיבה האוקלידית בעזרת המצלמה, שראו בה כלי שיתמוך בשחרורנו ממתכונות הראייה שחונכנו עליהן. אלא שהחלופה שהציגו צלמים אלו אינה פוסלת כליל את המבט המורגל או מבקשת להחליפו כי אם מציגה ראייה חדשה לצדו.



6. מ"ק אשר, יחסיות, 1953, הדפס אבן

כדרכם של צלמי "הראייה החדשה", גם בתצלום זה הופעת הצל אינה מקרית, ויש בה כדי להעיד על תפיסות תיאורטיות רווחות בנוגע למעמדם האונטולוגי של תצלומים. חוקרים הרואים בתצלום ייצוג של מציאות,²⁵ משמרים את המטאפיזיקה של אפלטון במשל המערה,²⁶ שלפיה כולנו כאסירים הרואים צללים שאינם אלא פני שטח חסרי עומק, אשליה בשדה ההיראות; עלינו להשתחרר מעולם הצללים-דימויים-השתקפיות הזה על מנת להגיע ליש הממשי, לעולם הידע והתבונה. הצל – וכך גם הנמשל הצילומי של משל זה – מוכן אפוא כאשליה ולא כיש או כחלק מן הממשות. לדוגמה, היסטוריון האמנות ארנסט גומברייך דן בספרו על צללים באמנות המערב באופני ייצוגו של הצל בידי אמני המאה ה-17, ומתאר כיצד השתמשו ציירי הרומנטיקה, האימפרסיוניזם והסוריאליזם בהיטלי צל ליצירת אשליה ואווירה דרמטית.²⁷ אלא שתיאוריו של גומברייך אינם נוגעים במפגש החווייתי שלנו עם הממשי. לעומתו, ויקטור סטויצי'טה בספרו היסטוריה קצרה של הצל מנתח תפיסות שונות של הצל, החל במשל המערה של מאפלטון, עבור במשל הולדת הציור של פליניוס וכלה בתיאוריות של ז'אן פיאז'ה וז'אק לאקאן. סטויצי'טה טוען כי הצל מהותי לכל אמנות באשר היא ומתרה בנו שלא להתפתות לממד השקרי והאשלייתי שלו ולקבלו

25 לדוגמה, זיגפריד קרקאוור (Kracauer), אנדרה באזן (Bazin), קנדל וולטון (Walton) ורולאן ברת המוקדם.

26 ראו: אפלטון, "פוליטיאה, ספר ז", כתבי אפלטון, (תרגם מיוונית: יוסף ליבס), ירושלים: שוקן, 1999. עמ' 421-460.

27 Gombrich, Ernst Hans, *Shadows: The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, London: National Gallery, 1995

כממשי.²⁸ "מבחינת אטימולוגית", אומר סטויצ'יטה, "הוראת המילה צילום באנגלית (photography) היא 'כתיבה או רישום באור', אך אפשר לקרוא לצילום גם כתיבה בצל, או כתיבה באור-צל".²⁹

תמיכה בעמדה זו נמצא אצל הפנומנולוג מרלור־פונטי, הקורא במשל המערה של אפלטון מציאות הכוללת את הדבר ואת אופן ההיראות שלו, את ה"אשליה" וה"מציאות" כאחת.³⁰ הצללים, אליבא דמרלור־פונטי, אינם שיבוש בשדה הראייה אלא דבר־מה שעלינו לפתח כלפיו רגישות שתאפשר לנו לראות את ממשותו, כלומר: הוא תופס את החוויה בתור פתח שדרכו נוכל לראות את ממשות הדברים. מחשבתו של מרלור־פונטי היא בסיס מרתק לניתוח משמעות הצל בעבודותיו של קינסקי ולהבנת המרחב שבין הסובייקט־צופה לבין הדבר־תצלום. בספרו הפנומנולוגיה של התפיסה מרלור־פונטי מוסיף וטוען שה"היראות" כרוכה בשיטוט המבט, דהיינו במבט פעיל ומשתקע שאינו מסתפק בהצצה (glance).³¹ לשיטתו, הבניות המציאות בתודעת הסובייקט יוצרות חסימה של מרחב ההופעה ושל המפגש עם הדבר עצמו, ולכן יש לתת קדימות למבט על פני החשיבה – קדימות המחייבת השתקעות של ממש בשדה הראייה, שבאמצעותה העצמי יכול לקחת חלק בהופעה של הדבר. הפרספקטיבות המעוגנות בשדה הראייה מתגלות רק מתוך משוקעות זו או שהייה עם הדבר, שבלעדיה הדברים מושטחים, כאשר הדבר שמחוצה לנו משמש עוגן שממנו נפתח שדה ההיראות. ממד העומק מופיע כשהעוגן מגיח אליי; הוא נבנה מעוגן זה, שבעצם קיומו פותח את הפרספקטיבה שלי בתור צופה, כלומר: הפרספקטיבה באה או מגיחה אליי מתוך ממד העומק ולא להפך, כפי שמרלור־פונטי מתאר: "אנו נאלצים להודות כי תפיסה מרחבית היא תופעה מבנית וכי אפשר להבינה רק במסגרת שדה תפיסתי, התורם בכללותו להנעת התפיסה המרחבית בהציעו לסובייקט עוגן אפשרי".³²

כיצד הצל מציע עוגן הפותח את התצלום בפניי? תשובה לשאלה זו אנסה לגזור מדינו של מרלור־פונטי ביחס בין היראות, צל וממשות במשמר הלילה של רמברנדט: "היד המצביעה לעברנו במשמר הלילה היא באמת שם רק כאשר צלה על גוף הקפיטן מציג לנו אותה בה־בעת בפרופיל. חלליותו של הקפיטן נמצאת בהצטלכות שני מבטים,

תמונה 7

Victor I. Stoichita, *A Short History of the Shadow*, London: Reaktion, 1997 28

Turner, Christopher, "A Short History of the Shadow: An Interview with Victor Stoichita", *Cabinet*, 24, Winter 2006–07 29

מוריס מרלור־פונטי, העין והרוח, (תרגם מצרפתית: עירן דורפמן), תל אביב: רסלינג, 2004, עמ' 42. 30

Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* 31

שם, עמ' 327. 32



7. רמברנדט, משמר הלילה, 1642, שמן על בד, אוסף הרייקסמוזיאום, אמסטרדם

שאינם יכולים להתקיים בו־בזמן ועם זאת מצויים יחדיו.³³ כלומר, הצל מייצר נפחיות ועומק בשדה הנראה באפשרו את קיומן בו־בזמן של כמה פרספקטיבות. בעקבות מרל־פונטי, אומר כי הצל בתצלום של קינסקי משמש עוגן המבנה את התפיסה, וכי הוא מייצר תחושת עומק בתצלום באפשרו את קיומן בו־בזמן של שתי פרספקטיבות. האינטואיציות הפנומנולוגיות מסייעות לנו אפוא לשוטט במבטנו בתצלום, כאשר השיטוט מעמיד מקום ללפיתת המבט על ידי הצל ולפתיחת שדה הנראה לדיון, המכיל את המשמעות ואת החוויה כאחת.

לסיום, להלן דבריו של ז'ואקים גאסקה בספרו סזאן, המצוטטים בפתח ספרו של מרל־פונטי העין והרוח: "מה שאני מנסה לתרגם לכם הוא מסתורי יותר, משורג בשורשי ההוויה עצמם, במקור הלא מורגש של התחושות".³⁴ ממקור זה של אמת חווייתית יש להתבונן ביחסים בין שתי הדמויות, במשמעות הגלגלת והגשר, בהיטלי הצל ובהתפכות הפרספקטיבות.

33 מרל־פונטי, העין והרוח, עמ' 42.

34 שם, עמ' 29.



8. ג'ף וול, הבלוק המכשיל, שקף סיבאכרום בקופסת אור, 290x370 ס"מ

ג'ף וול, הבלוק המכשיל

תמונה 8 יצירתו של ג'ף וול גדולה ומוארת מאחור – אמצעים אלו תורמים למורכבות ולעומק המרחבי-אשלייתי של התצלום בתואם עם ארגון הקומפוזיציה של תמונות במסורת המערב. אני חש שגודל היצירה, המציגה דמויות אדם בגודל טבעי כמעט, הוא גורם בעל משמעות בחוויית הצפייה שלי. כאשר וול משמר גדלים מן המציאות, הוא אינו מאפשר למבטי לברוח ומאלץ אותי להשתתף בתצלום. אני מרגיש כיצד וול קורא לי, בתור צופה, להיכנס לסיטואציה ולהיעשות חלק ממנה. הוא מערב אותי באירוע המצולם ותולש אותי מעמדתי המורגלת מול תצלומים.

במבט ראשון אני שב ומבחין בסיטואציה המתרחשת בבית גידול עירוני מוכר. תנועת האנשים ברחוב, עצמת הכרך, גורדי השחקים, הרמזורים ורשת קווי החשמל – כל אלו משרטטים סביבה המוכרת לנו מחיי היום-יום. הייתי שם: פינת רחוב גנרית בעיר מערבית. שלט הרחוב באנגלית תומך בסברה זו, וכך גם ההרכב האתני המגוון של האנשים ברחוב.

את תהליך השיטוט בתצלום אני מתחיל ברקע: אני מגלה הבדל במידת האינטנסיביות בין החלק התחתון של התצלום, המצוי במיקוד מלא, לבין החלק העליון, המטושטש מקצתו. קשה לנתק את המבט מן ההתרחשות בחלק התחתון של התצלום, וכאשר אני מרים את מבטי או מסיט אותו הצדה, מבטי כמו נמשך מעצמו בחזרה ל"קדמת הבמה". אני מנסה להבין את הדחף הזה ומתבונן שוב סביב, אך ה"סביב" מסרב להתפרט לפרטים ומסכם את עצמו בתור "עיר, אנשים בדרכם, עסוקים בשגרת יומם".

מבטי פוגש אפוא תצלום שהוא ערב רב של דברים. אני מבחין בכ־15 דמויות, מקצתן "ראשיות" ומקצתן בתפקיד של "תפאורת רקע". תחילה מבטי מתלכד עם דמותו של איש עסקים אסייתי היושב על המדרכה בפניה הימנית התחתונה, אך מיד נע שמאלה לעבר גבר בשכפ"ץ כחול, המגניב מבט אל סצנת נפילה של נערה הנתקלת בבחור השכוב על המדרכה בלבוש מוזר, ממשיך אל הנער עם הסקייטבורד משמאל ומשם יוצא מן הפריים. תנועת העין חושפת את קיומו של דיאלוג חזותי וקיומי בין איש העסקים האסייתי לבין הנער חובב הספורט: שניהם יושבים, שניהם אינם מסתכלים על אירוע המעידה, ושניהם מביטים לשמאלו של הפריים, אלא שהאחד משוקע בעצמו ואילו האחר מביט החוצה. נוצר ספקטרום שבשני קצותיו מבט שאינו רואה את הדבר, ועל רקע זה נשאלת השאלה: באיזה מקום ראיית האירוע אפשרית, ואיזה מבט צריך להתקיים לשם כך? הראייה מתכוננת כאן בתוך הדינמיקה הדיאלקטית של המבט, אלא שהתשובה לשאלה אינה מצויה בשני הקצוות או בגבולות המבט האמפירי התוחמים את הפריים, אלא במבט משוקע ומושהה.

אני שב ושואל את עצמי איך נכנסים לתצלום ומה העוגן כאן, ומגלה שבתצלום מצויים בעת ובעונה אחת שני עוגנים הלופתים את עיניי, שתי התרחשויות מרכזיות שאינן מחוברות זו לזו. מבטי חוזר לדבר הראשון שלכד את עיניי: הגבר האסייתי, בלבוש מהוגן, היושב מימין מהורהר ומכונס בעצמו. לא נראה שנפל או נפגע וישיבתו במקום אינה ברורה, ממש כמו הימנעותו מהתבוננות בסצנת הנפילה ונוכחותו הזועקת אי־קשר לכל ההתרחשות הזאת. באורח מוזר, מבטו ממוקד בנקודה שעשויה להיות מקום נחיתתה המשוערת של הנערה הנופלת.

מרכז ההתרחשות השני הוא היתקלותה של הנערה בגבר השרוע. האם מדובר באירוע חריג? אינני מצליח להחליט אם הבחור שבמרכז התמונה נפל או שמא החליט משום מה לשכב באמצע הרחוב. מי הוא, ומה הוא לובש? האם אלו מדים, תחפושת, בגדי ספורט או חליפת הגנה כלשהי? אולי הוא מפרק פצצות, או שוער פוטבול? אני מבחין בתג המוצמד לבגדו: "The Office of the Stumbling Block — Works"; לאיש קשרים עם הממסד: הוא שייך למקום המציית לחוקים ברורים; אבל הוא אינו מפעיל את כוחו באופן אקטיבי אלא שוכב בשלווה, נשען על ידו.

מבט נוסף בתצלום מעורר בי מבוכה ובלבול. אינני מצליח להגדיר את הסיטואציה שלנגד עיניי: האם אירוע כזה עשוי לקרות בחיי היום־יום? הייתכן שנציג הממסד ישכב בנחת ובאדישות על המדרכה, כשכוס משקה בידו? הייתכן שאיש עסקים אסייתי ישב מכונס בעצמו באמצע רחוב סואן? היתכן אדישות כזו של עוברי אורח לנפילתה של הנערה? וול מבנה כאן מרחב היראות מתחפש, שבמסווה יום־יומי אוצר בתוכו את הבלתי אפשרי ובהיבעת מפרק את שגרת היום־יום באמצעות השבר שהוחדר

אליה. הוא מכוון את הצופה לראות תחילה סצנה רגילה ושגרתית, לשוטט בה ואגב שיטוט להבחין שהנורמלי הפך לבלתי נורמלי. השכל הישר אינו יעיל להתמודדות עם הסיטואציה הזרה הנראית כאן, שאינה אל־מציאותית כשם שהיא רב־שכבתית, נסתרת ובה־בעת נגלית, ממש כמו היום־יום, שהמופך והזר דרים בו בכפיפה אחת. וול מלמד את המבט לשוטט ולחדור פנימה, להיפתח לאפשרויות של עצמו, ואולי לגזור מכך דרכים להתבונן אל מחוץ למסגרת גם בחיים הרגילים, לצאת מן השקיפות לכאורה של השגרה. אין ספק שוול משחק על פעולתו של האלביטי (פרויד) בתוך הביתי (המופך), שהרי לא פעולתו חוללה את ההזרה אלא ההקשר והנסיבות בעולם, שהוא ביתנו ובה־בעת גם אכסניה לחרדה. כשהחרדה ניצורה, העולם כמו נעלם. לדידו של פרויד, האלביטי מופיע כשמיטשטש הגבול בין ההזיה לממשות, ומה שהודחק ואמור להיות נסתר יוצא לאור;³⁵ להבדיל מן הזרימה שבנרטיב וביום־יום, ההקפאה שבתצלום מזמנת לעינינו במכה אחת את הבלבול הזה בין המוכר לזר.

האם כל האנשים הנראים בתצלום מעורבים באירוע או לפחות מודעים לו? להפתעתי, רק אדם אחד, זה עם השכפ"ץ הכחול, מסב את פניו לאחור ומתבונן בנערה במבט אדיש למדי, ואפילו אינו נעצר: הוא ממשיך ללכת. שאר עוברי האורח כלל אינם מבחינים במתרחש, ואף לא אחד מהם בא לעזרתה או נוקט עמדה בעניין. התנהלות היום־יום אינה מופרעת, כאילו האירוע כלל לא התרחש או נגלה לעין. האם קרה משהו? שהרי אירוע חריג היה מאחד את כל הדמויות שבתצלום. המזרות של אי־הראייה זועקת לעין, שכן אפילו הנערה המועדת אינה מביטה באדם השוכב, שגרם לנפילתה. איש הממסד, האובייקט הברור ביותר לעין, הוא־הוא הבלתי נראה הנחבא ביום־יום השקוף. לפתע אני מבין את קיומו של הבלתי נראה בתוך שדה הנראה, בתוך מה שאני רואה. אני רואה את הלא־נראה של התצלום, ומבין שמה שראיתי לא ראיתי, ומה שאינני רואה אני רואה. התצלום מספר את סיפור הראייה שלי.

הסיפור גלום בשוטטות, שכן תנועת העין היא שמחברת בין אירועים שאינם מתקיימים כשלעצמם, כך שלא הנערה היא שנתקלת כאן אלא המבט הצופה. מתוך הכוח של התצלום להראות את עצמו, וול מראה לנו כיצד המבט משתנה כשדה הראייה ככלל. התצלום אינו בורח משדה הנראה אלא הוא חלק ממנו, שפורץ בו ממד של עומק והתעוררות. האם חייבים ליפול כדי לראות? האם שכחת המבט מאפשרת את הראייה? סביר להניח שהתשובה על שאלות אלו חיובית.

אני ממשיך לשוטט בתצלום. הנערה מסתכלת קדימה לעבר הצופים, כמנסה לצאת מן הפריים או לנוע לעבר עתיד טוב יותר. הרי תצלום הוא דבר חי המכיל תנועה

35 זיגמונד פרויד, האלביטי, (תרגמה מגרמנית: רות גינזבורג), תל אביב: רסלינג, 2012.

ובזמן הקפאה של הזמן, ואני תוהה באיזה אופן המורכבות הארעית הזאת, שהיא הווייתו של התצלום, מתגלה אליי במפגש עמו. הזמניות החומקת של היום־יום מגיחה אליי ומתגלה מתוך תנועת הקדימה־אחורה של השיטוט בתצלום. אני חווה שהתצלום נגע בי, פנה אליי, דקר אותי, שאב אותי, פתח אותי אל הטמפורליות של החוויה (שלא תמיד אנחנו ערים לה) ובתוך כך איפשר לדבר להופיע. אלא שהארעיות – בהיותה גלויה כל כך – מסתרת בתוך הגלוי, וכאשר מגלים אותה היא תמיד כבר הייתה שם, צפה במרחב הפנומנולוגי שבין הצופה לתצלום. החוויה כבר קרתה. בתור צופה אינני מגלה אותה, אלא את עצמי שכבר משוקע בתצלום, בדיעבד. אני משוקע בתצלום עמוק, גם עכשיו, כל הזמן, והגילוי הוא הבנת הבדיעבד. בהסתכלות בתמונה הזמנית עובדת: אני מגלה אותה, אני ער למקום שאני נמצא בו.