המלחמה בצילום[1]

קלאודיה אידן

"הבה נבדוק פעם נוספת מה שעושה לנו המלחמה. היא משילה מעלינו את משקעי התרבות החדשים ומתירה את הופעתו של האדם הקדמון שבנו. היא מאלצת אותנו מחדש להיות גיבורים המסרבים להאמין במותם שלהם, היא מצביעה על הזרים כעל אויבים שיש להתאוות למותם או לגרום לו. היא מייעצת לנו להתעלם ממותם של אנשים אהובים. כך היא הופכת את כל המוסכמות התרבותיות הנוגעות למוות לכאלה שאינן ניתנות לשמירה. אך איננו יכולים להיפטר מהמלחמה. .... השאלה המתעוררת מתוך כך היא: כלום לא שומה עלינו להיות מי שמוותרים ומסתגלים למלחמה? כלום לא שומה עלינו להכיר בכך שבהשגות התרבותיות על המוות, מהבחינה הפסיכולוגית, חיינו מעבר לאמצעינו ולאמתו של דבר עלינו לחזור אחורה ולהתוודות על האמת?

האם לא יהיה כדאי יותר להעניק למוות את המקום שאליו הוא חוזר במציאות ובמחשבתנו ולהבליט מעט יותר את ההמשגה הלא מודעת על המוות, שבאופן כה זהיר הדחקנו עד כה? [...] באופן וודאי הדבר יתרום להפיכתם מחדש של החיים לנסבלים יותר, נשיאת החיים היא חובתו הראשונה של כל יצור חי. שמענו בבית הספר את הפתגם הפוליטי של הלטינים הקדומים: Si vis pacem, para bellum , אם רצונך לשמור על השלום, היכון למלחמה. היינו יכולים לשנות זאת לגבי צרכינו העכשוויים ל: Si vis vitam, para morten , אם רצונך לשאת את החיים, הייה מוכן לקבל את המוות"

"אנו והמוות" הרצאה של פרויד בפני בני ברית מ-16 בפברואר 1915[2]

.

ברור שהמלחמה מפגישה אותנו ישירות עם עמדתנו בפני המוות. אחת הכותרות בעיתון "הארץ" ב-27 במרץ 2014, שהייתה "יום המדע בחסות המלחמה הבאה", עוררה בי מחשבות ושאלות. דובר באירוע שהתקיים בכיכר רבין והוצגה בו טכנולוגיה צבאית מתקדמת: טילים, לוויינים ופגזים. שאלה אחת שהתעוררה היא האם יום מדע מסוג זה ותצוגת החידושים הטכנולוגים מצבעים על קבלת המוות ועל דרך ללמוד לשאת את החיים? במובן מסוים, המרוץ המדעי הטכנולוגי לא רק מתעלם מההתמודדות הסובייקטיבית עם המוות ומעצים את המחשבה על חיי נצח וגבורה, אלא גם מהווה דרך לשלול כל בלתי אפשרי, דבר המותיר ממשי חסר רסן. יום המדע הזה נשען כמובן על תצוגת הכלים הצבאיים המנסה לבנות תמונת מציאות המערבת ללא ספק גם את הממד הדמיוני, את הממד של העין הרואה. כיצד הדימוי על המלחמה שהייתה או זו שתהיה, בעיקר בתחום הצילום, מטפל בסוגיה זו של העמדה אל מול המוות? כלומר באיזה אופן מטפל הדימוי בממשי? ישנם כמובן צדו של הצלם, צדו של הצופה וזה של מושא הצילום.

---

[1] יוני 2014

[2] תורגם לעברית על סמך תרגום לצרפתית המופיע בקובץ המאמרים Freud et la Guerre , ערוך על ידי מרלן בלילוס, הוצאת Michel de Maule , פריז 2011 . הרצאה זו של פרויד לא פורסמה.

Arnaud Claass, מחבר הספר "הממשי של הצילום"[3] טוען לגבי סוג זה של צילום, הנוגע לנושאים חברתיים, למלחמות, לאלימות, כי קיים פער שהוא מכנהו *משבר תפיסתי* בין הדימויים כאובייקטים אסתטיים שנצפים לבין הדימויים כרגעים של שחזור היסטורי, חברתי, כלומר כמעבירים מידע, פער שיש להביאו בחשבון בדיון על הנושא, מאחר ששני היבטים אלה פועלים בו בזמן ומקנים הדגשים שונים. ניתן לדבר בפשטות על אומנות מצד אחד ומצד אחר על מידע וכמובן על השיח המתנהל ביניהם. במילים אחרות, על השיח המתנהל בין הצורה האסתטית לבין המערכת המחשבתית שעליה נשען המידע שמועבר.

המלחמה בצילום, אולי יותר מכל נושא אחר, מעלה את השאלה לגבי העמדה כלפי הדברים המצולמים, העמדה האתית אל מול הזוועות. במובן מסוים, בימינו אנו מוצפים בתצלומים של זוועות המלחמה, של הרס ועימותים אלימים, במידה כזו שלא זו בלבד שהם הופכים לסחורה בשוק אלא בשל התפוצה היתרה הם הופכים בנאליים. התצלומים מאבדים מערכם ההילתי-פוליטי ואינם מצליחים לעורר את המבט. הטרגדיה הופכת לסתם מופע. דיבור על ערך הילתי-פוליטי בהישענות על המושג הילה[4] אצל וולטר בנימין, משמעו דיבור על מה שהופך תצלום לכזה שאינו ניתן לשחזור ושמצביע על הופעה בזמן ובמקום ייחודיים המצליחים לעורר את המבט. בארת ידבר על תצלום שמנטרל את האינטלקט של הצופה, כלומר כזה הנוגע בממד הפסיכולוגי, אפשר לומר הנוגע בלא מודע. במונחיו של בארת, מדובר בפונקטום[5] שבתצלום, כלומר בפרט כלשהו, שלא במכוון שובר את ההרמוניה האסתטית ונוגע סובייקטיבית בצופה. פרט הפועל בתצלום כסימפטום.

דימויים על מלחמה בדומה לאירועים מעין אלה עצמם אינם מאפשרים, כפי שפרויד מדגיש זאת, לשלול את המוות, גם אם למוות אין כל ייצוג, ומעמידים אותנו בפני סוגיית הקיום שלנו, בפני טבעו של הקיום במצבים קיצוניים. מה בעצם מניע תיעוד של מצבים כאלה? בעיתונות המצולמת קיימת סברה שככל שהדימויים יותר מלאי דם, הרס ואכזריות, כך הם יצליחו להגיע ביתר שאת אל הצופה. לדעתי מצב כזה אינו מזמין את המבט. אך אם אנו חוזרים אל השאלה על אודות הסיבות המניעות סוג זה של תיעוד, ניתן לומר שמצד אחד הרעיון הפועל הוא רעיון ההזדהות. לעורר סוג של הזדהות עם הקורבן, עם מי או מה שנצפה או אולי גם עם הצופה. מדובר בניסיון להניע את העוררות הרגשית אצל הצופה, הזדהות היכולה להביא למעין יצירה של תופעת המון הממקדת ומסמנת את האויב, את המושא לייחולי מוות. מצד אחר, דווקא הזדהות זו עם המת או הנפגע, היא זו המעוררת את הפחד מפני המוות ואת הקושי לחשוב עצמנו מתים. בנוסף לכך תיעוד מסוג זה מעורר את סוגיית מהותה של עדות, מאחר שבאמצעות עבודתו הצלם מביא סוג של עדות הנוגעת לאירועים אלה.

ארנו קלאס מדבר על השערורייה שמעורר עצם ההתבוננות באירועים, בסבלם של אחרים, שהופכת למוכפלת על ידי השערורייה שבהתבוננות בדימוי המנסה לתעד דבר-מה מאותה סיטואציה של התבוננות ראשונית.

---

[3] Claass Arnaud, "Le réel de la photographie", Filigranes Editions, Trézélan, 2012.

[4] בנימין ולטר, "יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני", הרהורים, כרך ב' , עמ' 160, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1996.

[5] בארת רולאן, "מחשבות על הצילום", עמ' 30-31 , הוצאת כתר, ירושלים.

בעבר, האנשים נהגו למשל לנכוח במופע הממשי של הוצאות להורג, אשר נשאו ערך של אירוע ייחודי והיוו מצבים של חשיפת פעולת הדחף. האם צפייה בדימויים המתקרבים לאותם מצבים נושאת אותו אופי? נוכחות בהוצאות להורג נשאה אופי שונה, אופי הילתי שהדימויים אינם מקבלים. נקודה זו מדגישה את ההבדל הקיים בין נוכחות בעצם ההתרחשות לבין עמידה אל מול דימוי הממסך את ההתרחשות ומפריד בינה לבין הצופה. דימויים מסוימים על מלחמה, המציפים את הרשתות התקשורת, פועלים כמלכודת של העין ומנטרלים את המבט, בעצם את גופו של הצופה ומעצימים את הלכידה של הסובייקט בעולם ווירטואלי לחלוטין. מזה תקופה ארוכה, קיימת נטייה להיפר-ראליזם גם בצילום, באמצעות הניסיון לצלם לכאורה את ממשות ההתרחשויות, מתים רבים, דם והרס רבים, בקונקרטיות רדיקלית מתוך מחשבה שבאופן זה מה שבעצם אין לו ייצוג מוצא את ייצוגו. דבר זה במקרה הטוב, אם ניתן לדבר על מקרה טוב, מזין את הפרוורטיות שבריתוק הסקופי בדומה לריתוק שיכולה לעורר תאונה בדרך, ריתוק הגורם לפקקי תנועה בשל העובדה שהנהגים מאיטים או עוצרים את מכוניותיהם כדי לראות. אך הדבר אינו נוגע בכל אפקט: חרדה, שנאה ועוד, שיכלו להצביע על מעורבות סובייקטיבית.

האם קונקרטיות זו היא המצביעה על הממשות שבאירועים? זהו קו מחשבה המבקש ליצור היעדר הבדל בין הממד הדמיוני לבין הממד הממשי ולהתייחס אליהם כאילו היו אותו דבר עצמו. עמדה מסוג זה לא רק מבטלת את ההבדלים הקיימים ביניהם, אלא שבאותו מהלך היא מבטלת גם את הממד הסמלי הכרוך בסובייקטיביות, כלומר את הענקתו של מובן כלשהו לדברים, את יכולת האחיזה במסגרת סמלית הפועלת כמשענת מחשבתית.

למרות הכול ישנם דימויים המצליחים לפרש את הצופה, הנוגעים בלא מודע, בין אם מאחר שיש בהם פרט נוסח פונקטום או הילתי ובין אם מאחר שדבר מה פועל בהם באופן מטפורי היוצר משחק מסמן עשיר. ניתן להצביע למשל על הניתוח שעורך ג'אורג' דידי-הוברמן על התצלומים שנעשו מתוך הקרמטוריום V באושוויץ על ידי איש שפעל בזונדרקומנדו[6]. ארבעה תצלומים "שלמרות הכול" כפי שהוא מדגיש, כלומר למרות היעדר ייצוג כלשהו היכול לייצג את השואה או את המוות הם מצביעים על משהו, כך שנושאים אלה אינם הופכים בלתי ניתנים לחלוטין לייצוג.

אדוארד פנטון, נחשב לצלם המלחמה הראשון. הוא תיעד את המלחמה בקרים בין 1853 ל- 1856 בין האימפריה הרוסית מצד אחד, ובין האימפריות העותומנית, הבריטית והצרפתית וממלכת סרדיניה מצד אחר. בין תצלומיו המפורסמים ביותר נמצא The valley of The Shadow of Death . זהו תצלום מרשים בכוחו, זהו נוף של גיא זרוע כדורי תותחים. יש לתצלום שתי גרסאות, אחת עם כדורי התותחים והשנייה בלעדיהם. פנטון לא נהג לצלם פצועים או גוויות אלא את השממה שהמלחמה יוצרת. התצלום המסוים הוא מרשים בעוצמתו, תחילה נראה הנוף השומם זרוע אבנים אך בצפייה מדוקדקת יותר מבינים שאלה אינם אבנים אלא כדורי תותחים, דבר המצביע על ההתרחשות שהתנהלה במקום ועל פעולה אינטנסיבית של הדמיון והמחשבה. לעומתו ישנם צלמים שחיפשו ליצור דרמתיות מודגשת יותר בתצלומיהם באמצעות שינויים קטנים של הסצנה. ישנו למשל את התצלום The Devil's Den at Gettysburg שצולם במהלך מלחמת האזרחים בארה"ב. התצלום מיוחס לאו'סאליבן שהיה בצוות הצלמים של גרדנר. הטיעון הוא שלפני הצילום, הצלמים שינו את תנוחתו של החייל המת, או בתצלום

---

[6] Didi-Huberman Georges, "Images malgré tout", p. 15-27, Editions de Minuit, Paris, 2003

אחר הונח ליד החייל המת רובה שהיה בעצם שייך לצלם עצמו. ויכוח דומה ובלתי פוסק קיים גם לגבי אמינותו של תצלום אחד מבין התצלומים המפורסמים ביותר על מלחמת האזרחים בספרד, זהו תצלום של רוברט קאפה: Loyalist Soldier מ-1936, המתעד את הרגע שבו לוחם אנרכיסטי נופל מיריית כדור. כל התצלומים האלה מהווים דוגמאות של איקונות בתחום המלחמה בצילום, יהיה זה בדרכו של פנטון, דרך עידון, או בדרכם של ברריידי או גרדנר, אשר חתרו ליצור דרמתיות מודגשת יותר בתצלומיהם על ידי בימוי מסוים של הסצנות. לגבי התצלום של קאפה, רוב המבקרים מתייחסים אליו כאל פוטומונטאג' שיצר את הזוית המיוחדת של הגוף ברגע הנפילה שלו, כאילו קלט את השנייה המסוימת שבה הוא נפגע.

הדיבור על המלחמה בצילום מניח באופן מסוים שצילום העוסק בנושא זה יתייחס כמובן לאפקטים של מלחמה – הרס ומוות. לדעתי, בצילום מסוג זה האפקט הממית מוכפל אם מביאים בחשבון את מה שמאפיין את הצילום בכלל. לאקאן מצביע על האופי המקבע שיש בכל תצלום, הן בממד הזמן והן בממד התנועה. לגבי הזמן, רגע הראיה וזמנו של המבט, זמן סופי המביא אל המחווה, אף שאינם זהים, הם חופפים כך שלאמתו של דבר מדובר בזמן של עצירה זמן שבו התנועה נעצרת. קיבעון זה חושף את האפקט המרתק של המבט, את האפקט של עין הרע, של fascinum, כלומר מה שמילולית משמעו להמית את החיים. במילים אחרות, קיבעון זה חושף את האפקט של מורטיפיקציה. חפיפה זו היא תוצר של הדיאלקטיקה של ההזדרזות, של ההליכה הזריזה קדימה המסתיימת ב- fascinum, בריתוק, בחתך.[7]

בימינו, פריחת הממד הווירטואלי וההצפה בתצלומים של אזורי מלחמה, כמו ההצפה בתצלומים באופן כללית, מהווה תנועה של "להגיש-לראיה" כפי שמכנה זאת לאקאן, להזין את העין הטורפת ולהדיח את המבט. בתנועה זו של לתת לראות, מתרחשים איחוי של הדמיוני והסמלי והפרדה מהממשי. לדעתי יש להתייחס בצורה זו לכל העיניים הטורפות, החייבות לראות את שאירע בתאונה, בזוועה, באסון. הכורח לצפות פעם אחר פעם בתמונות המרתקות. בעידן הגלובליזציה תופעה זו מועצמת עד כדי כך שלמעשה הדימויים, התמונות, הם התוקפים אותנו מכל זווית וללא כל הבחנה, דבר היוצר את האשליה שכל אחד מאיתנו יכול לנהל את המלחמה המתנהלת אלפי קילומטרים מהמקום שבו הוא נמצא מצד אחד, וריתוק משתק או במקרה ההפוך אדישות ודחייה בשל ההצפה מצד אחר.

הצפה זו מונעת מהסובייקט לראות, להסתכל במתרחש סביבנו ולעבד את הנתונים היכולים להביא למסקנות ו/או לפעולות, ובמקום זאת – במיוחד בעידן הדיגיטלי – גורמת לסובייקט לצבור דימויים בארכיון, הפועל כזיכרון לכל דבר, אפילו הפעוט ביותר. כך, במקום זיכרון יוצרים מצבור שבו זמן ומקום מטשטשים.

---

[7] Lacan Jacques, Le Séminaire, Livre 11, p. 106-108, Editions du Seuil, Paris, 1973