

ליבי סאקסטון

שניהם שונאים את ספילברג

על היחס לדימוי הקולנועי, להיזכרות ולעדות אצל גודאר ולנצמן

"זה בכלל לא הראה שום דבר,"¹ כך, תמיד פרוכוקטור, היסל ז'אן-לוק גודאר את תשע-חצי שעות סרטו של קלוד לנצמן, תשע-יחצי שעות של הגות על השואה, ושילח אותן אל מרחבי האיך-משמעות – או גרוע מזה – אל החור השחור המצוי בליבו של האירוע המאיים לבלוע את ניסיונותינו הכנים ביותר לשאת ערות. אחד ההיבטים המטרידים ביחסו המוקיע של גודאר כלפי התפתחות ההיסטוריה/היסטוריות של הקולנוע בא לידי ביטוי בטענתו כי המדיום הקולנועי בגד במחויבותו האתית להציג את מחנות ההשמדה הנאציים.

אף שחלקו הראשון של "ההיסטוריות של הקולנוע" (Histoire(s) du cinema) כולל ציטוט קצר מ"שואה" (1985), מעלה אי-נכונותו של גודאר לשלם יותר ממש שפתיים ליצירה שהפכה לאבן בוחן אתית – שורה של שאלות מציקות. התכחשות כזאת מתחננת להצדקה, במיוחד נוכח קיומן של נקודות מפגש משמעותיות כל-כך לאורך דרכיהם היצירתיות של שני הקולנוענים הללו. שניהם שותפים בחיבתם לפולמוס ולאלפיסות למיניהן, שניהם יצרו קולנוע, העושה שימוש בטכנולוגיות החדישות ביותר של הייצוג הוויזואלי וחוקר אותן, יצירות של התנגדות ושל סירוב. בזמנים בהם טכנולוגיות חדשות של ייצוג ויזואלי מאיימות לערער את המושג "אירוע" היסטורי, ולרוקן את הדימוי הקולנועי מעוצמת העדות שלו, נטשו שני הבמאים את הנרטיביות לטובת חקירה של הקולנוע כדרך לחשיבה מחודשת על הזמן, על הזיכרון ועל ההיסטוריה, בשעה שאלה נסדקים תחת עוצמת הזוועה. בעשותם כן, הם חושפים את היחסים בין אתיקה לאסתטיקה, יחסים טעונים מכוחה של טראומה אשר, מעצם הווייתה, הופכת אותם להכרחיים. גם לנצמן וגם גודאר בוחרים בדימוי הקולנועי בתור עד מועדף לאותה אחרות של החוויה הטראומטית, עד המסוגל לייצר רגעים אתיים,

במקום בו פרוזה מודעת לעצמה מתרסקת אל תוך ההלם של הממשי, זה שעדיין יש להתאבל עליו...

מאז התקפתו הצורבת של גודאר על לנצמן ... בה השווה בין עמדת הכמאי היהודי לבין האיסור של אדורנו על מעשה אמנות אחרי אושוויץ, הצטמצמה כל האינטראקציה בין השניים לביקורת הדרדית ולהתפרצויות תקופתיות מצד גודאר, התפרצויות שנתקלו בשתיקה עוינת מצידו של לנצמן² ... בין השניים לא היה שום מכנה משותף שיכול להמציא נקודת פתיחה למפגש.

בכוונתי לבחון מחדש טיעון זה על-ידי העמדת מפגש שכזה, לאתר חרדה המשותפת לשני הכמאים מול הסיכונים האתיים והפוליטיים של הדימוי הקולנועי, והצבתה בלב יצירתם. בכוונתי להראות כי המשותף להם משמעותי הרבה יותר ממשחק רטורי גרידא, משום שהתבניות האסתטיות והאתיות המנוגדות, עליהן מגוננים שני הכמאים, מאירות בצורה יוצאת דופן גזרה רחבה יותר של מחשבה אתית (המעסיקה הוגים שונים כמו אדורנו וז'י'ק) – מחשבה המגיבה על השואה ביחס מורכב וחסר מנוחה כלפי הייצוג הוויונאלי. ענייני נקודה זו לא יתמקד בניסיון לחשוף את מגבלות עמדתו של כל אחד משני הכמאים (במידה שעמדותיהם ניתנות בכלל לקיבוע), אלא דווקא באיתור הנקודות בהן עמדות אלה נפגשות או מסתכסכות זו עם זו, כמו גם בזיהוי היסודות האתיים האפשריים שלהן.

באמצעות בדיקה של "ההיסטוריות של הקולנוע" ו"שואה" כעדרשות האוריסטיות, דרכן ניתן להתבונן אחת בזולתה, אנסה לגלות באיזו מידה אפשר להגדיר מחדש את התקפתו של גודאר כנגד האמנזיה של הקולנוע באמצעות יצירות קולנועיות כשל לנצמן, כאלו המעניקות עליונות להווה רגעי, במטרה לעבר את תהליכי האמנזיה או ההיזכרות ההכרחיים לעבודת האבל של עבר טראומטי, ובמונחיו של גודאר: לו רק יכול היה הייצוג האבל של מחנות ההשמדה לאפשר למדיום הקולנועי את ה"גאולה" האתית אותה הוא מבקש, כיצד היה נראה, במקרה כזה, אותו קולנוע "גואל", ובאיזו מידה היה שונה מ"שואה" של לנצמן?

אתיקה של גאולה

"הקולנוע המודרני נולד מאותם אימאז'ים של מחנות הריכוז [הצילומים הראשונים מהשחרור], אימאז'ים הפועלים בתוכו בלי הרף, חוזרים ומתגלים בו בצורות שונות," כתב מבקר הקולנוע הצרפתי אנטואן דה-בק. הוא זיהה את נוכחות הרפאים של הממשי, הטראומטי, בעודה שבה וחוזרת לדרוף את האימאז'. תביעתו המשתמעת של דה-בק לקולנוע המחפש מתוך מודעות לעצמו "אותן צורות קולנועיות המעידות על נוכחותו

הכפייתית של גיליון הקלף המחוק של שרידי המחנות, "מציעה נקודת מוצא וכיוון לשני הבמאים, הנענים למשימה בדרכים מנוגדות.³ שניהם ממשיכים לזהות ולחקור, כל אחד בדרכו, כיוונים מנוגדים לביטויי האלימות. האפשרות כאילו יש משהו בלתי ניתן לכימות במציאות ההיסטורית הזאת, משהו שהרעיל כל אימאז', שפצע את האימאז' ה"דוקומנטרי", כך שלעולם ידמם אל תוך אימאז' הזיכרון של הטראומה, אפשרות זו מובילה את גודאר להניח נרטיב אליפטי של אמנזיה קולנועית, של חטא, של מוות ושל תחייה, ולהביעו במונחים של אתיקה ושל קרושה. הקולנוע עומד למשפט ונמצא אשם, משוכנע בכישלוננו למסור עדות ברגע הייסורים (או למסור עדות לקיומו המתמיד של הרגע הזה ולחזרותיו: "לא ראית דבר בהירושימה [...] בסרייבו").⁴ בעבור גודאר, המדיום נושא באשמה כפולה: לא רק ש"שכח" לצלם את מחנות הריכוז, אלא גם נכשל להבין כי הכריז בעצמו [בלי להתכוון] על בואה הקרב של האלימות הפראית אשר התחוללה בהם.⁵ פסק הדין הגודארי, אשר שב והרגיש את הקשר בין נרטיבים אסקפיסטיים לאימה, בין הוליווד להיטלר, מזהה מדיום אשר שורשיו הדוקומנטריים וזהמו באופן קטלני בידי תכתיביהם הראוותניים של הארוס והטנטוס. "סרט הוא נערה ואקדת", אבל "סבל אינו כוכב (קולנועי)". ייסורים וספקטקלים הינם שידוך מתועב. רק קולנוע חוזר בתשובה יוכל להעלים את כוכב הקולנוע היטלר באור הנגוע של פנסי הקליג באולפני פוקס – קולנוע המוכן לשחזר את צעדיו ולחדש את אחריותו הדוקומנטרית באמצעות שבועתו (שאיחרה מזמן את המועד) לממשי הטראומטי.

אולם כל זה איננו חדש. ה"היסטוריות" המלומדות של גודאר מאזכרות ומשכתבות לא רק את איסורו המפורסם של אדורנו, או את הסיגמנטציה הדלזיאנית של ההיסטוריה הקולנועית, אלא גם את אבחנותיו של דלז לגבי העונג המופק מהצגה עצמית ספקטקולרית, עונג הקושר את הקולנוע לפאשיזם, ואת האנליזה של פול ויריליון, המחברת בין קולנוע (בין האימאז' הקולנועי) למלחמה.⁶ מכל מקום, לטענתי, נקודת המוצא של גודאר ביחס למורשת תיאורטית זו מצויה בהתעקשותו הפרובוקטיבית לגבי אפשרות "גאולתו" העצמית של הקולנוע (המונח הוא של גודאר).⁷ מתוך שורה של טיעונים פילוסופיים, אתיים ופוליטיים לגבי מהותו של הדימוי הקולנועי, המהווה בסיס ל"היסטוריות של הקולנוע", עולה מחדש עיקר אמונתו של פאולוס שבאיגרותיו ב"ברית החדשה" – אלמנט החוזר על עצמו בהתמדה ומתגלם לעתים קרובות כציטוטים אינטר-טקסטואלים המתפתחים לאטם, וטוען את השיח הגודארי באופנים שונים ומגוונים כבר יותר מעשור: "האימאז' יבוא בזמן תחיית המתים". לקראת שיאו של הפרק הפותח של "היסטוריות", חותכת העריכה דימויים מזוועות אושוויץ ורֶנְסְפּוֹרְק (קלודאפ של פנים מעוותות ומבועות מתוך ערמה של גופות שלדיות) יחד עם מראה חלומי המתגלם בגופה של אליזבת טיילור הלבושה בבגד ים. עריכה כזאת אמורה

לחולל אותה תחיית מתים לה מייחל גודאר. כאן, יותר מכל מקום אחר, אנחנו רואים כיצד העודף הסמנטי, מגונה אבל פורה, הנוצר בדיוק בתפר בין הדימויים, נוטל מהם את קסמם הפרטי כדי להעביר באופן רחוס לאין שיעור את התזה המרכזית של היצירה. כפי שגודאר מנסח זאת, "בשבילי, העריכה היא תחייתם מחדש של החיים."⁸

אף שהדקונסטרוקטיביות העצמית המשועשעת, המאפיינת את עבודת העריכה של גודאר, מזהירה אותנו מפני פירוש התבטאויות כאלה כפשוטן, נדמה כי רצף (סיקוונס) כמו זה שתואר לעיל מקנה להן מעין צורה פיזית, ממש אותן מעבר לעולם הדימוי והמטאפורה. וכפי שהדגיש הפילוסוף הצרפתי ז'אק ראנסייר, אותו רצף, בו קאטים ודיוזלבים מרמזים כי כוכבת הקולנוע מלטפת ברכות את קורבנות השואה, ממשיך אל הרגע בו גם פרט מוגדל מן הפרסקו של ג'וטו מסובב ב-90 מעלות, כך שדמותה של מרים המגדלית אינה מושיטה עוד את ידיה בנסותה לגעת בישו, הדוחה אותה מעליו – *Noli me tangere* ("אל תגעי בי") – אלא מכוונת בתחינה אל האדמה, המשיכה לה הבטחה מלאכית לקבלה.⁹ בעוד קולו של גודאר משלים את טוויית המשמעויות באמצעות פס הקול – דימוי משתנה של ניתוק, העדר, קבר ריק – והופך לאקט של תחייה.

זהו אחד מרצפים (סיקוונסים) רבים ב"היסטוריות", החוקר את החדירה של האתי והמקודש (והגלישה ביניהם) אל הייצוג הוויזואלי – רְאָיָה למה שג'ורג'ו אגמבן מגדיר כפרספקטיבה ה"משיחית" המגולמת ביצירותיו האחרונות של גודאר.¹⁰ באותו פרק של "ההיסטוריות", ובאמצעות אפקטים של עריכת וידאו, מנשקות נזירות הוליוודיות את מסילת הרכבת המובילה את הקורבנות לכיוון השער האיקוני של אושוויץ. סוג זה של חיבור ... מעצב מחדש את הטמפורליות הקולנועית, ומציג מתח בין השפע של רגע ההווה לבין "משיחיות" המכוונת את הדימויים הקולנועיים אלי סוף (תחיית המתים). ואף על פי כן, סוף זה – גם אָתִי וגם קדוש – הינו גם אינסופי; הוא כלול בתוך רגע ההווה, בתוך מארג של עריכה. כיוון שבסיקוונסים כמו זה של אושוויץ/טיילור/ג'וטו, במקום בו הכוזב הבוגדני של האידולון (*eidolon*) משיג לעצמו את האמת של האייקון ומעיד על אמונתו ב"דימום" – שם מיוצר האימאז' הגדול (*Image*) – בתפר בין שני דימויים. אימאז' זה מתפקד כאמצעי לא רק לתחייה, אלא גם לגאולה ולהשגת האמת: "אני מאמין באימאז'ים", טוען הבמאי בפשטות.¹¹

היפוכה הרטורי של הדוקטרינה של פאולוס (בשביל גודאר, האימאז' הוא זה המביא לתחיית המתים, ולא להפך) מהדהד בחוזקה כאשר נושא הייצוג הינו טראומה היסטורית. במרכז תוכחתו של גודאר נגד לנצמן מונחת ההכרה כי אפילו – ומעל לכל – במקרה של רצח העם שביצעו הנאצים "מספיק להראות"; השפע של האימאז' "מסוגל להכחיש את הריק", ולכן הוא מספיק לכשעצמו כדי להושיע.¹² במובן זה, "ההיסטוריות" של גודאר עולות בקנה אחד, מבחינה טלאולוגית, עם הנרטיב הפרוסטיאני של שיקום

הזיכרון (החפיפה הרעיונית בין שני היוצרים מחוזקת באמצעות רמיזה ברורה). נרטיב כזה מציג את האמנות כאמת גואלת, מאחר שהזמן מושג מחדש (אצל גודאר הוא קם לתחייה אל תוך האור באמצעות ההקרנה), ולפיכך מאפשר את ההיזכרות בו ואת גילוי מחדש ברגע של התגלות טהורה. נדמה כי "ההיסטוריות" של גודאר, בעוד הן משיכות לנו את הממשי הטראומטי באמצעות פרגמנטים בדיוניים, מייצרות מעבר מפתה ומלוטש מן האמנויה – אותה מגדיר חוקר הקולנוע הצרפתי ז'אק אומו כתנאי הכרחי לא רק להיסטוריה ולזיכרון, אלא גם לעצם פעולת העריכה, החייבת "לשכוח" קטעים מסוימים כדי "לזכור" אחרים – אל האנאמנויה (ההיזכרות), כאשר אותם פרגמנטים מוקרנים על המסך, נזכרים מחדש בעצמם ובממשי הנשכח.¹³ נדמה כי קולנוע, המוגדר בידי גודאר כ"תהליך מתמיד של התאבלות ושל דרישת החיים", מאפשר לעקוף את המבוי הסתום והחוזר של המלנכוליה, להתאבל ולפצות על האובדן, ולגאול את הדימוי, כך שיכיר ביעודו האמיתי כנוכחות טהורה, כהופעה של התגלות.¹⁴

מובן שטענות כאלה משכנעות במיוחד בעידן חזותי, אותו הגדיר האינטלקטואל הצרפתי רוז'ס דברה כעידן ה"מחלן את הדימוי תוך העמדת פנים של קידוש".¹⁵ העיבוד האסכטולוגי של גודאר להיסטוריה הקולנועית, אשר באורח אירוני נעשה דווקא באמצעות טכניקת הווידיאו, היה יכול לציין את "ההיסטוריות" כפרויקט אוטופי, פייסני. פעולת הנס של הדימוי הקולנועי, לבד מיכולתה להחיות את המתים, נקשרת (באמצעות מטאפורות רפואיות חזרות ונשנות) למושגים של ריפוי ושל החלמה; גודאר אף מרחיק לכת ומציע, כי אילו למדו המדענים לתרגל את המודוס הקולנועי של "מבט באזמל מנתחים" (regard au scalpel), היו מוצאים תרופה לאיידס: "מדענים אינם יכולים לתרגם את הדברים שהם רואים [...] איידס קשור לאשמה ולמוסר. קולנוע קיים כדי ליצור את הקשרים הללו [...]"¹⁶ אולם בעייתי יותר מאותה דיאגנוזה כה שנויה במחלוקת, הוא נמהרותה של ההצעה לרפא. רצונו העז של גודאר לגאול את הדימוי ככפרה על "חטאו הקדמון" של הקולנוע הוא צעד אחד מעבר ל-mal d'archive ("קדחת הארכיון") שזיהה ז'אק דרידה: אותה תשוקה לשחזר את הזיכרון, תשוקה הנוצרת בידי הרחף לשכוח ולהשמיר, ובו בזמן מאוימת עלידו. דרידה טוען, באמצעות פרויד, כי הארכיון לעולם לא יוכל להצטמצם לזכירה או לאנאמנויה, משום שהוא נגוע בדחף המוות ומוטה עליידו – לכן, באופן פרדוקסלי, "הוא מתקיים בדיוק במקום בו מתרחשת קריסתו המכווננת והמובנית של הזיכרון האמור: הארכיון עובד לעולם ואפריורית נגד עצמו."¹⁷ ואכן, עצם הכפייתיות הקדחתנית של גודאר להחיות ולקשור מחדש אותם פרגמנטים ארכיוניים בשמה של ההיזכרות, גורמת, אט אט, לרוח הרפאים של השכחה להופיע מחדש ולהפוך לנראית. באמצעות קשירתם של שני נרטיבים שונים בתכלית (נרטיבים שהגיחו אל תוך השיח הגודארי באותו הזמן), האחד – סיפור מחלת השכחה

של הקולנוע, והאחר – סיפור גאולתו, בוחר במאי ה"היסטוריות" לזנוח מאחוריו את "צרת" הארכיון (ררידה) על סרקיו מלאי ההרס העצמי, סדקים של מוות ואובדן, ובמקום זאת הוא מסתכן ביישובם של שני הנרטיבים אל תוך היסטוריה מפייסת אחת של הקולנוע.

אם הסיפור הקוהרנטי מנחם בכך שהוא מסוגל לרפא, לכאורה, טראומה אותה אי אפשר להכיל, ולהפוך אותה לבעלת משמעות חיובית, הרי ניסיונותיו החוזרים של גודאר לקבוע את מקומה של זוועת המחנות – המקום בו קורס כל עולם נרטיבי – בתוך רצף לוגי של אירועים (ודימויים), מסכנים אותו סיכון אתי. כל זאת למרות האזהרות התקיפות – במיוחד מכיוונו של לנצמן – מפני "תועבת" פרויקטים סבירים כאלה, ובעיקר מפני תכונתה המיוחדת של האמנות לבטל אותם.

ואכן, השאלה האתית המונחת כאן על כף המאזניים היא – אם ראוי בכלל לאמנות לנסות ולהפיק משמעות כלשהי בתוך הקשר כזה. בהתחשב ביכולתו של הנרטיב לספק נחמה, באמצעות שינוי ומחיקה של כל מה שאינו ניתן לתפיסה, כלום לא חייבת העדות הקולנועית – אם מטרתה לחקור את הפוטנציאל המלבה, הדלקתי של האמנות, ובניגוד לתיאוריות המדגישות את הפונקציה המפייסת שלה – האם אין היא חייבת לזהות עצמה דווקא כניסיון (נואש) להפיק צורות חסרות משמעות? אולם אותן מטאפורות של תחיית המתים, המשמשות כסימני פיסוק של "ההיסטוריות של הקולנוע", מסרבות להיכנע לנחמתה המפתה של המשמעות. אם לקחת לדוגמה את מות היתומים בסוף סרטו של אנדרז'יי ויידה, "קורצ'ק" (1990), מוות העובר תהליך של אסתטיזציה וסטרייליזציה, כאשר האור השמימי הלבן, המשמש תחליף אימאז'יסטי לגז המוות, חובש את הממשי הבלתי נסבל בתחבושת איקונית – הרי מטאפורות כאלה יכולות להדגים את מה שהגדיר התיאורטיקן הצרפתי ליאו ברסני כ"תרבות של גאולה"¹⁸. תרבות כזאת לא רק מתרגלת ומחישה את המעבר משואה לגבורה, ממות קדושים להרואיזם, אלא גם מחבלת בעבודת האבל האמיתית. יתרה מזו, היא מצפה מן האמנות שלה לקדם ערכים של גאולה וכפרה. זו בדיוק הציפייה העולה ומתחזקת באמצעות רבים מהאימאז'ים האחרים המוצעים לנו ב"היסטוריות". אני מתנגדת לאותו דחף מפתה להאציל על האמנות את הסמכות לגאול ולכפר, לא רק באמצעות היכולת לסייע בעבודת האבל, אלא אף בהשלמתה. נדמה כאילו דחף זה מרגיש את הדיון של גודאר באותה תחיית מתים קולנועית: "אימאז' של אח מת יכול להתקיים רק לאחר שעבודת האבל הושלמה, רק ברגע שהאימאז' שלו איננו עוד אימאז' של כאב."¹⁹ האם טענה כזאת אינה מסתכנת בהפיכת אימאז' זה למיותר כנושא הזיכרון והעדות? ודאי שבעידן בו המדיה מייצרות עייפות נוראה מכרי לחמול, ייתכן מאוד, כפי שמציע גודאר, ש"אימאז' אינו חזק כיוון שרואים אדם מת."²⁰ אולם כיצד יוכל סרט ובו מצולם "מוזלמן" המנסה להדוף מעליו כלב אסדאס רצחני,

אפילו אם ייחתך אל תוך ספקטקל השלדים הרוקדים מ"חוקי המשחק" של ז'אן רנואר (1939), או באקט מגונה של עריכה, יחד עם העירום הבשרי של סרט פורנו גרמני, כיצד יוכל בכלל אותו סרט להפיק משהו אחר מלבד אימאז' ממשי, בלתי ניתן לצמצום, של ייסורים אשר אי-אפשר לשאתם? האין זה הממשי שעדיין קורא להתאבל עליו, לגאול אותו, להקימו לתחייה?

הממשי הנעדר וגלגל הסרט הנפקד

המפגש שלא הוגשם בין שני הבמאים סבב, באופן מוזר אבל מעניין, סביב ויכוח על קיומו (או אי-קיומו) של פרגמנט סרט קצר, אשר כונה, בצדק, בפּי המסאי הצרפתי ז'אן ז'אק דלפור "גלגל הסרט הארוך".²¹ מאז 1985, שנת העלייה לאקרנים של "שואה", חזר גודאר על טענותיו, תוך שהדגיש את שיגעונם של הנאצים להקליט ולתעד כל פרט ופרט, לפיהן אותו חומר גלם היפותטי אשר צולם כביכול בידי הנאצים בתוך תא גזים, כדי לתעד את בליבו של תהליך ההשמדה, חייב להתקיים, אך ככל הנראה הוא קבור בארכיון עלום, במקום כלשהו, "משום שאילו נחשף, משהו היה משתנה" (מה בדיוק היה משתנה – גודאר אינו מפרט אף פעם).²² אכן, דאגה זו מנסחת במפורש כמה מתובנותיו של גודאר לגבי טכנולוגיות דיגיטליות של עיבוד תמונה, כשהוא מניח את יכולתו של להפן להתעלל באמצעותן באימאז'ים מהמחנות, ולחללם באמצעות ריטושם: "האימאז' כבר לעולם לא יהווה הוכחה."²³

נקודת המוצא של לנצמן הינה התנגדות רדיקלית לאותה "לוגיקת הוכחה", ההופכת את האימאז' לאובייקט פטישיסטי, ובוודאי הופכת בעצמה למפוקפקת ביותר בעידן בו טכנולוגיות חדשניות של ייצוג חותרות תחת מעמדו של הדימוי כְּרֵאָה חזותית, כעד מהימן.²⁴ בנסחו מחדש את היחסים ארכיון/אמת, מוכיח לנו הבמאי עד כמה עקרוני הוא עניין גלגל הסרט החסר, הארוך – אשר לבטח ניתן לייחס לו משקל רב יותר מזה של הערת ביניים היסטורית גרידא. כיוון שהתעקש על כך שצילומי תא גזים פעיל אינם אפשריים, הותקף לנצמן באכזריות על התבטאותו, שהתפרשה לא נכון, ולפיה אילו נמצאו אותם אימאז'ים – היה משמידם לאלתר.²⁵

ובכל זאת, עצם הדיון בסצינה זו יצר את אחד המפגשים האתיים הטעונים ביותר בהיסטוריה הקולנועית – מפגש אשר הקולנוע, מוקסם ומאותגר באמצעות מגבלותיו שלו, עיצב ומחק וחזר לעצב מחדש. ובדיוק מתוך העדרותו הפיזית של גלגל הסרט השנוי במחלוקת, מתוך חסרונה של אותה "רֵאָה" דוקומנטרית, באו המראות שמתוך תא הגזים, דרך חור ההצצה – לרדוף את הקולנוע, במקומות בהם היה מבויס באופן כפייתי – אם אצל גודאר, כנוכחות גואלת, או אצל לנצמן כהעדר מוכּנה.

מבין הקיטובים הטראומטיים הללו, מוכר לנו זה הראשון מ"רשימת שינדלר" (1993). תנועת הזום-אין (zoom in) של ספילברג דרך חור ההצצה, אל תוך מה שלמעשה מתגלה כחדר מקלחת ותו לא, מנצלת את כוח הקסם של החבוי, המתגלה לנו באורח פתאומי. היא מעוררת סקופופיליה – התשוקה לנכס את הטראומה באופן ויזואלי, כשהיא ממוסגרת ומוכלת בתוך מעגל המתכת. מכל מקום, קולנוענים אחרים חיפשו דרכים לרוקן דווקא את דימוייהם מאותו קסם מפתה, מבטיח עונג, שעורר ספילברג בסרטו. כמו ב"אמן" (Amen, 2002) השנוי במחלוקת של קונסטנטין קוסטה-גוררה, או ב"Zyklon Portrait של אליידה שוג (1999) המשתמש בדימוי, פחות על מנת לחשוף ויותר כדי לרמוז על גבולותיו. ב"קורנבלוםנבלאו" (Kornblumenblau, 1988), של לשק ווייצ'וויץ', מוצג המפגש עם אותה "סצינה ראשונית" של השואה באופן רפלקסיבי: כאן עריכה של שוט הנחתך בשוט נגדי שלו מעמידה את הצופה במצב של טלטלה, כשהוא נחשף לסירוגין לצילום הגוססים מעוותי האיברים לשוט של קצין אס-אס צעיר, הבולס בקול את התפוח שלו ומביט בגופות שלדגליו. זהו רגע מצמרר בו הופך מבטו הזחוח והתקיף של הנאצי להיות מבטנו שלנו. הדבר בו אנו צופים – באמצעות הייצוג הקולנועי הישיר היחיד של סצינה זו – איננו חדר מקלחת ספילברגי. במקומו אנו עדים למשהו קרוב יותר לחזרתה הטראומטית של "מיזאנסצינת הייסורים". ה"גוף המעונה [...] החשוף [...] מוצע לנו כספקטקל" – כותב פוקו במחקרו על הוצאות פומביות להורג ב'עידן הקלאסי'²⁶. בשעה שאנו צופים בסיקוונס המוכר לנו יותר מסרטי אימה, מה ששוכן במרחב שמחוץ למסך אינו האחר האימתני, אלא המציץ, המעמת אותנו פנים אל פנים עם שותפותנו לפשעים הזוועתיים המוכלים לפנינו בגבולותיו של הפריים, ומוצעים לנו כספקטקל. מסגורה של הזוועה בתוך מלבן הפריים, באופן חיצוני לגמרי לחוויית הקורבן, קורא לנו לשים לב למבנה הסדיסטי – אפילו פורנוגרפי – של המציצנות, ולבושה שהיא גורמת; כפי שניסח זאת דלפור: "האחר סוכל לנגד עיני, בעוד אני עצמי נותר בלתי פגיע."²⁷

ייתכן שהתעקשותם של דיונים כאלה להמשיך ולהתקיים יכולה לספק סיבה נוספת לכך שפרויקט זה נותר, בעבור גודאר, בלתי אפשרי למימוש. מציק יותר הוא הסיכון שסרט המגביל עצמו לפרספקטיבה של התליין (המתאר, לדוגמה, "את סיפורו של הקלדן שהדפיס 'ארבע שיני זהב, חמש מאות גרם שיער', ובכל זאת שב לעבודתו ביום המחרת"), לא יצליח לעשות יותר מאשר לרסן אלימות סמלית.²⁸ הרי אין ספק שהמראות דרך חור ההצצה ייחרתו בכל אימאז' בפרויקט ההיפותטי של גודאר. ואם אכן כך יהיה הדבר, באיזה אופן ייברל פרויקט זה מהמינסצינה הפשוטה והאימתנית באותו גלגל סרט חסר?

על כף המאזניים מונחת האפשרות ליצור מרחב סקופי אינטר-סובייקטיבי, שפעולתו

אינה מתמצית רק בסיכום עמדתו של הגוף הסובל, החשוף למבטו של המציץ הנאצי. הדבר הדחוף יותר והמציק יותר בטענותיו של גודאר הוא, שהן מגדירות, לא במכוון, אותו חור הצצה (אלגוריה לפתח המצלמה וליכולתו של צופה הקולנוע לראות בלי להיראות) כמעין עדשה האוריסטית, אמצעי אתי פרדיגמטי לייצוג הקולנועי שאחרי השואה (כמו גם – של השואה). בנקודה זו טענתו של גודאר, לפיה הקולנוע נכשל למסור עדות על המחנות, טענה הבאה לידי סתירה אפילו ב"היסטוריות" (לדוגמה, מתוך שימוש בחומר הגלם של ג'ורג' סטיוונס), הופכת לאליפטית פחות. למעשה, מה שמדאיג אותו הוא כישלונו של הקולנוע למסור עדות על תאי הגזים (ופה יסכים עמו לנצמון). רמת החרדה הנוצרת בהשפעת אותו כישלון, לא רק אצל גודאר, הפכה לניכרת במיוחד במהלכו של דיון סוער שהתחולל בתקשורת הצרפתית סביב תערוכת הצילום הגדולה והשנויה במחלוקת, "זיכרונות מהמחנות" (Mémoire des Camps), שנערכה בפריז ב־2001, דיון שהציב את עצמו באותו מבוי סתום בין לנצמון לגודאר, וסייע בהבנתו. הפילוסוף וההיסטוריון האמנות ז'ורז' דידיה־הוברמן שטח את סדר היום הפולימוסי שלו, עמוס חרדה מתחילה, והתעקש לקבוע, תוך שימוש בנוסחה הגודארית, כי ארבעה מן התצלומים שהוצגו בתערוכה "הצילו את כבודו של הממשי". לפי טענותיו המפתיעות למדי, ובניגוד לשפע העצום של החומרים הארכיוניים משחרור המחנות, אותן "ארבע פיסות צלולויד שניצלו ממלתעות הגיהנום" "הפכו את השואה לנראית": ליבה של מכונת ההשמדה הונצח דרך חור ההצצה.²⁹

במידה רבה אלו טענות תמוהות. אותם תצלומים, המוצגים לעתים תכופות, של נשים עירומות הצוערות דרך היערות, או של שרפת ערמה של גופות בתוך חפירה פעורה לשמים, צולמו בחשאי באושוויץ בידי אנשי הזונדרקומנדו באוגוסט 1944. (על יהודי הזונדרקומנדו נכפה לעבוד בתוך תאי הגזים והקרמטוריום וסביבם. מעמדם המיוחד כעדי ראייה – אלה שראו את הזוועות מבפנים – גזר עליהם מוות בהוצאה להורג מספר חודשים לאחר מכן.) העניין המכריע כאן בשביל דידיה־הוברמן הוא האפשרות שאותם תצלומים נעשו מתוך מבנה קרמטוריום V בכירקנאו; הוא מדגיש במיוחד את חשיבותה של מסגרת כהה, המרמזת על חלון, אשר לפי הנחות מסוימות, נמצא באחד מתאי הגזים. אף שהיענותו של דידיה־הוברמן לעניין גלגל הסרט החסר, הוזה לזו של לנצמון, מונעת מכוחו של עיקרון אתי – במקרה של גודאר הוא מסיק מסקנה הפוכה – וקושר את האימאז' לציווי מוסרי:

מה שרצה האס־אס להשמיד באושוויץ היה לא רק את החיים [...] אלא את צלמו ודמותו של האדם, ועמו את הרימוי שלו. בהקשר כזה – מזהה עצמו אקט ההתנגדות כאקט הבא לשמר צלם זה, אימאז' זה, למרות הכל.³⁰

זהו אותו "למרות הכל" עקשן ומכוון, החוזר גם בכותרת ספרו של דידיה הוברמן, המושך את תשומת ליבנו למשבר מה שניתן לדימוי (crisis of figurability), ומתריס נגדו בריזמנית.

מגנים וכיסויים

מאז ומתמיד טען לנצמן כי על האמנות לעסוק פחות בחיפוש אחר ה"תרופה" להעדר האימאז', ויותר מכך בחקירתו של אותו העדר. זאת, משום שהניסיון לדאות, להראות, "להדגים" את השואה, עלול לסכן את השימוש באימאז' עצמו, בכך שיהפוך אותו לכיסוי המסתיר את עצם המתקפה הנאצית עליו. וכפי שהבחין דלז, מילוי של אותו העדר בנוכחות גואלת – יכול בקלות יתר לפעול כאמתלה לבריחה מהממשי.³¹ יתר על כן – ובניגוד לטענותיו של דידיה הוברמן או לרטוריקה הגודארית – אותם ארבעה תצלומים אינם מציגים את "הסצינה הראשונית" של השואה, את ההשמדה בתאי הגזים, באופן החושף יותר מאותם דימויי ארכיון של הקברים ההמוניים והבולדוזרים הרוחקים את הגופות בבלזן (אותם אימאז'ים מטונימיים שכווננו את האיקונוגרפיה של רצח העם, מאז סרטו של אלן רנה "לילה וערפל", 1955). בשביל לנצמן, זוהי הנקודה בה הפיגורציה הופכת לכזב; בהעדרו של אותו גלגל סרט נאצי, לא יוכל הדימוי לתת יותר מדין וחשבון עלוב ושטחי על הממשי. אבל הבעיה עמוקה יותר מדיון על רמות של מהימנות: זוהי בעיה אתית. בהתחשב בבחירתו של לנצמן במדיום חזותי, הדבר שבלט יותר מכל הבחירות המסרבות לחזותי אותן עשה ב"שואה", יצירה שנוצרה בדיוק כסירוב לרעיון קיומו של גלגל הסרט הנאצי על פי גודאר, הוא העדר כל דימוי איקוני של אלימות (רוגמה מעניינת, הקודמת ל"שואה", היא בחירתו של אלן רנה להרחיק כליל את הדימוי האיקוני של ענן הפטרייה האטומית ב"הירושימה אהובתי" [1959], למרות העובדה שדימוי זה פתח למעשה את התסריט מאת מרגריט דיראס). רחוק מהפרגמנטים הארכיוניים של גודאר, לנצמן מאמין כי השואה מתקיימת באופן מוחלט מחוץ לארכיון ("עשיתי את 'שואה' נגד כל הארכיונים"). לא רק שאותו סירוב (לחומרי הארכיון) שולל מהצופה של "שואה" את העונג החזותי המובטח לו בידי מספר רב כליכך של ייצוגי זוועה קולנועיים, אלא שהסירוב של "שואה" לאימאז'יסטי מחייב אותנו – באמצעות הטלת ספק ביכולתם של האימאז'ים לשמש עדי אמת – לחקור את מעמדו האתי של הדימוי בהקשרו של מאורע הרוחף כל מדיום חזותי אל תוך תהום של משבר.

לכן מכסה גלגל הסרט החסר על הממשי הנעדר. במובן אחד הפכה האלימות לספקטקל הפרטי של הנאצים (דומה כאילו לכל מחנה ריכוז היתה מעברת צילום משלו), ועצם

מהותו של הפרויקט מתגלמת במחיקה העצמית הרטרואקטיבית, בשכחה, שנבנתה לתוכו מרגע התהוותו.³² זו היתה ייחודיותה של הזוועה: מה שמכונה *politique nazie du cache* – מדיניות ההסוואה הנאצית – ניסתה לשלוט בנרטיבים של ההיסטוריה ושל הזיכרון באמצעות השמדת כל זכר לאלמותה שלה (דרגמה לכך היו היהודים שאולצו לשמש כ"קומנדו ההסוואה"....³³ תובנותיה המפורסמות של שושנה פלמן לגבי מושג העדות מצביעות על ההשלכות של שלילה זו:

מהותה של המזימה הנאצית היא להפוך את היהודים לבלתי נראים במהותם [...] השואה מתרחשת כתופעה היסטורית חסרת תקדים ובלתי מתקבלת על הדעת של אירוע ללא עדות. מבחינה היסטורית זהו אירוע המתקיים מתוך מזימה למחוק, פשוטו כמשמעו, את העדים לו, ואולם יותר מכך, מדובר באירוע אשר מבחינה פילוסופית מתקיים בתוך ריסק של תפיסה, שיסוע של עדות הראייה ככזו [...] אירוע המשמיד כל אפשרות למציאת מפלט (או תחינה למפלט) באימות הוויוואלי [...]³⁴

בשחיטת ערי הראייה שלה ובהשמדה של כל עקבות, יוצרת השואה לא רק משבר של עדות – אלא גם (אם לעשות פרפראזה על דבריה של פלמן) הופכת את עצמה למאורע משולל כל דימוי.

זה בדיוק המקום ממנו טוען הפילוסוף ז'אן-לוק נאנסי כי "המציאות של המחנות תימצא בראש ובראשונה בשחיקתו של הייצוג עצמו, או בשחיקתה של האפשרות לייצוג בכלל."³⁵

אין זו תמיכה בתביעתו של אדורנו לדומם את האמנות שאחרי אושוויץ. נהפוך הוא: בניגוד לאימאז'ים המשיחיים של גודאר – מה ש"שואה" בוחר בכל זאת להראות הוא האימאז' הנעדר. זהו בדיוק המובן בו לנצמן, לצד אחרים, מגדיר מחדש את משימתו של האימאז', משחרר אותו מכבלי הייצוג וההתגלות: אימאז' מסוגל יותר מאשר להראות, וגם להפך, כיוון שממש בעת ש"סצינה ראשונית" זו נמחקת מהמסלול האימאז'יסטי, היא חודרת מבעד לאותו חור הצצה, ושבה לרדוף כל רגע ורגע מעדויותיהם של הזונדרקומנדו, אותו הסרט מזהה כנושאו הנעדר.

כאן גם אי-אפשר עוד לצמצם את הצו האתי האוסר על (אי-)ייצוגה של הקטסטרופה, לצו הדתי האוסר על כל פיגורציה. שני צווים שונים אלה מזוהים לעתים קרובות מאוד כציווי אחד (גודאר הצמיד לנצמן שגיאה זו, שלא בצדק). בספרו "הדימוי האסור" (1994) מציע אלן בסנסון לקרוא מחדש את תולדות האמנות כהיסטוריה של "משברים איקונוקלסטיים" רוחניים, שהתהוו מתוך הניסיונות הרבים (אסלאם, יהדות ונצרות) – או מתוך הסירוב – ליצור דימוי נראה של השמימי הבלתי נראה.³⁶ כשביל בסנסון, שתי ההיסטוריות מגיעות לשיאן בסירוב הרדיקלי לייצוג המבקש להגדיר אמנות

מופשטת (אמנות הבאה לידי מיצוי, כמובן, ב"דיבוע לבן על לבן" של מלוויץ', אחד על אחד מול האל המסתתר, שאינו מגלה דבר, אלא את אי-נראותו האלוהית, ורק אותה). אולם השואה הופכת דחפים איקונוקלסטיים כאלה ללא ראויים, במקום בו אי-נראותו של נושא הייצוג מוכפלת באמצעות הימחקותו העצמית של האירוע עצמו. אירוע כזה הופך גם את סדר היום ה"איקונופילי" – המאומץ ב"היסטוריות" של גוראר – לכזה שאי-אפשר עוד לתמוך בו.³⁷ נרמה כי סדר יום זה ניכר בצורה חרממשמעית בעצם התעקשותו של הבמאי על כך שבכוחה של העריכה לחולל התגלות. אולם בעוד התזה האיקונופילית נובעת מאמונה בהתגלמות האלוהי בבשר הבן (קבלתו של ישו כדימויו הנראה של האל הלא נראה), ולפיכך מבוססת על הופעה של נוכחות, הרי דימויים איקוניים של הטראומה ההיסטורית של השואה מסכנים את "שיקומה" של הליבה הנעדרת (והלא נראית) אל תוך משמעות קיימת (נראית). כפי שטוענת אליזבת פגנו בביקורתה על דירי-הוברמן: "להפוך אותנו עדים לסצינה הזאת [תא הגזים], פירושו לעוות את המציאות של אושוויץ, שהיתה מאורע ללא עד. משמע – למלא את השתיקה."³⁸

סלבו ז'יז'ק מנסח את הסיכון הזה באופן חתרני עוד יותר: הוא מקביל בין סיפורו הירוע לשמצה של בנימין וילקומירסקי, שעדותו המאוד מפורטת ברבי-מכר שלו "פרגמנטים" התגלתה מאוחר יותר כתרמית, לבין סיפוריהם של החיילים המתנסים בטכנולוגיות הלוחמה ה"בלתי מזדהמות" בנות ימינו. בשני המקרים נגרם הסבל כתוצאה מסינדרום הזיכרון הכוזב, וז'יז'ק, המעבר את חומריו של פרויד, מוכיח לגבי שתי הדוגמאות כיצד התהליך הטבעי, המחולל פנטזיות על מנת לגונן על הסובייקט מזיכרון הטראומה – מתהפך. את סרטו של רוברטו בניני "החיים יפים" (1997) קורא ז'יז'ק כ"סיפור סימבולי" נעים (בו גווירו מגן על בנו ומספר לו כי המתנה הוא מעין גן עם חוקים, מנצחים ופרסים). הסיפור מזמין קריאה חוזרת של הסרט כמגן בדיוני שתוכנן כדי לגונן על צופיו – אנו מוצאים את סיפוריהם של וילקומירסקי ושל החיילים מטרידים הרבה יותר. כאן, במקום סיפור כרות-טראומה של הממשי, אנו זוכים לחוויה הטראומטית האולטימטיבית (בשביל וילקומירסקי החיים כילד במחנות, ובשביל החיילים – פנים אל פנים עם זוועות הקרב) – המדומה כמגן. כל אחד מהם מגן על עצמו מפני טראומה באמצעות טראומה שמעולם לא נחווה: וילקומירסקי לא היה במחנות אף פעם, והחיילים לא פגשו אף פעם את האויב מעבר לזיהויו כנקודה מזערית על מסך הרדאר. ההיפוך הפתולוגי הזה של הסיפור המגונן מציע תובנה מכרעת לגבי אחד השיעורים המרכזיים בפסיכואנליזה, ובהקשר זה גם אחד הלא נוחים שבהם: "הדימויים של קטסטרופה מוחלטת אינם מייצרים גישה אל הממשי", טוען ז'יז'ק, "נהפוך הוא – הם מתפקדים כסוכך המגונן מפני הממשי."³⁹

שוב אנו פוגשים את כוחה המפתה של האסתטיקה הגואלת, הפעם במסווה התרני וערמומי יותר של חומרים ויזואליים מפורשים מאוד, גראפיים, עד שאיננו יכולים אלא להפוך עיוורים נוכח תפקודם המנחם. טיעונו של ז'ז'ק – מנוסח מחדש, בעקבות מורשת ההסתרה הנאצית – מתגלם כסימן אזהרה מפני הזיהוי של אימאז' ואמת בהקשר של טראומה קיצונית כזאת: ככל שאנו חושפים מציאות טראומטית באופן "שלם" יותר – כך הופכת הבריה שאנו יוצרים סביבה לשלמה יותר – ולכן גם לכזו המכפרת, כביכול, על אותה מציאות. זוהי אזהרה הקוראת תיגר על חמדנותה של התרבות בת זמננו לידע (ולנחמה) באמצעות האימאז'. ויצמן מאתר חמדנות זו בפולמוסו של דידיה הוברמן, ואף מקצין את טיעונו של ז'ז'ק:

כל אימאז' של אימה מכסה על האימה; כל אימאז', מפני שהוא אימאז', מגן עלינו מפניה האימה [...] באותה מידה שהוא מגלה משהו, הוא גם מכסה עליו; האימאז' מסיט אותנו ממה שהוא מראה לנו [...] אימה ואימאז'ים רוחים מעליהם זה את זה, כזהו טבעם.⁴⁰

וכפי שהמטאפורה גולשת מ'מגן' ל'כיסוי', מה שנחשב אצל ז'ז'ק רק בגדר אפשרות, הופך אצל ויצמן לנתון אונטולוגי. אף על פי שמושגיו המכלילים מסתכנים בצמצום יתר, הפקפוק שלו ביכולתו המשככת של האימאז' מול הממשי המסרב לכל המחשה אינו מרפה מול נימוק הצלחתה המסחרית של התערוכה Mémoire des camps כסוג של פורקן נפשי מרפא (קל הרבה יותר להתאבל על מאורע שהאלימות בו מוסגרה והוכלה אל תוך תצלומים).

לנצמן מסביר כי השבתו של האירוע מבעד למגנים ולכיסויים הרבים, עירום מכל דימוי, השבה זו "היתה היעלמות העקבות: דבר לא נותר מלבד הריק."⁴¹ לכן, כפי שמאשר ראנסייר, "מציאותו המצולמת של הג'נוסייד היא מציאות היעלמותו."⁴² כמובן זה, רחיייתו של לנצמן את "הגלגל הארור" של גורדאר מסמנת נטישה רחבה יותר של אותו מרחב מנחם של ייצוג; ככל שהייצוג ריאליסטי יותר, מציע לנצמן, כך הוא בוגר ביתר שאת במושג *irreprésentable* – ממשי הדוחה כל ייצוג (זהו המקום בו נוצרות, לדוגמה, נקיפות המצפון של לנצמן על שימושו בדימויי האוונים ב"סוביבור", שצווחותיהם המחרישות בפסקול מתחרות בקולו של יהודה לרנר, ומאיימות להכריעו. העובדה שהנאצים החזיקו אוונים במחנות על מנת שיטביעו בקולם את צרחותיהם של הגוועים בתאי הגזים – דוחקת בלנצמן לבטא את חרדתו מפני הפיכת הסיקוונס ל"אילוסטרטיבי, ולכן למגונה").⁴³ התרחקות זו מן הייצוג – אין בה כל יכולת (ויומרה) לגאול. במובנים רבים, אפילו ב"סוביבור", ובניגוד מוחלט ל"שואה" – נקטעת התקדמותו של הממשי לעבר התגלמותו הנרטיבית, התגלמות הקרובה יותר למיתוס מאשר לטרגדיה, ומעוררת מושגים של מתה, הרואיות והתענגות נרטיבית: מסמך

המפרט את נתוני המידע על שירות הנידונים למוות, המגיעות למחנה, מופיע על המסך ונגלל ברצף מתמשך. הזוועה הטמונה בהעדרם-נוכחותם של אלה אשר לא התמזל מזלם מוחקת את חיובו של לרנר. האיום מפני נעילה גואלת של הסרט מתחסל ברגעים האחרונים.⁴⁴

בשביל לנצמן, אם כן, תרופת הנגד לאיקונופיליה אינה איקונופוביה, אלא הכנעת הקתרוזים המופק מדימויים איקוניים באמצעות הממשי המיוצג, באמצעות העדות שבעל פה. בניגוד ישיר ל"ספקטקל עתיר התקציב" שגודאר טען כי תמיד רצה לעשות על אודות המחנות, מנסה לנצמן להעביר את "נוכחותו" של העדר טראומטי באמצעות מה שהוא מכנה "בידיונות של הממשי".⁴⁵ פיקציות כאלה מפיקות נוכחויות זמניות (בשונה מאוד מתפיסתו של גודאר את דימויי העריכה כהדפסים של נוכחות). זו למשל התפיסה שמכוחה סירב לנצמן להפסיק לצלם בעת שגיבורו, אברהם בומבה, התמוטט ב"שוואה". ברגע ההוא גרמו שאלותיו התקיפות של הבמאי לקריסתו של נרטיב העדות, או במילותיו של לנצמן, הרגע בו "העבר קם לתחייה באלימות כזו שמוטטה כל מרחק, ויצרה הווה טהור, היפוכה הגמור של המזכרת," בעוד הממשי צף ועולה דרך המעקפים הבריוניים של המיזנסצינה ונגדם.⁴⁶ הסיפורים של לנצמן, מעבר ליכולתם לאפשר אמנויה הכרחית כמו זו ב"היסטוריות", משמשות לו אמצעי לאנאמנויה (ובשונה ממוכרות), כמו זוג מספריים ומספרה, או קריאותיהם המחרידות של האוויזים, המובילות את העד לאחור, אל ספו של תא הגזים.

העדר מול עורך

האופן המטריד והשטחי בו מבטל גודאר את גישתו של לנצמן, המגננה שהוא מוכיח ביחס לאותו גלגל ארור, כמו גם ביחס לכוחם הגואל של האימאז'ים, מניעים את ויצמן להציב את לנצמן בתור "הגולה, המנודה" של כנסיית "האימאז' הקדוש של גודאר". מדוע? "משום שגודאר מאמין באימאז'". בניגוד לספילברג, שיצר, במילותיו של לנצמן, "שוואה אילוסטרטיבית", נשאר לנצמן עצמו "הכופר, זה-שיאינו-מאמין".⁴⁷ אף שהאנלוגיה הדתית של ויצמן בהירה למדי, היא מגבילה אותנו, במובן שהיא מסתכנת בצמצום הדיון לצמד הבינארי הפשטני של "אימאז'/לא-אימאז'". כפי שראינו, אין ספק ששני הבמאים חלוקים לגבי הסוגיה – אם דימוי קולנועי, במיוחד דימוי קולנועי ישיר של סבל, יכול להיות בעל אפקט אתי: או לכל הפחות, בעל היכולת להפיק את האוטונומיה הספקטורית החיונית כדי לשפוט ולהחליט לסרב. אמונתו של גודאר, לפיה האימאז' אינו חייב לתפקד כמכניזם של היקסמות, וכך יכול להוות את השלילה של נושאו, מבוססת על תפיסתו של הבמאי לפיה רק עבודת העריכה בעצמה היא זו

המכוננת את האימאז' הגרול. לנצמן רוחה אמונה זו, ורחייתו מוכפלת על-ידי עצם המחיקה שהיתה חלק מהפרויקט הנאצי עצמו – כך שמשימתו של הקולנוע הופכת למעשה להיות גילוייה של אותה העלמה.

שתי היצירות מציעות חוויות צפייה מנוגדות זו לזו באופן יסודי. סירובו של לנצמן ("להראות") מציב עצמו כנגד מה שהופך אצל גודאר לשפע ממאיר, הנדחק עד גבולותיה של המשמעות עצמה. "העדר" כנגד "עודף": שתי פיגורות של הלא-יתואר המתקשרות את חוויית המחנות. אין ספק כי המוסר אותו אימץ גודאר ב"היסטוריות", מוסר של הטרוגניות והקְלָלָה רדיקליות, יכול להיות מובן גם כסימן אזהרה מפני סרט כמו "שואה", שהקרנותיו הפכו כה טקסיות, ושעצם סרבנותו לאימאז'יסטי הפכה כה "מקודשת", עד שהוא מעמיד בסימן שאלה את הלגיטימיות של כל גישה קולנועית אחרת לייצוג המחנות.⁴⁸ אולם אם אי-אפשר לצמצם את המרחק העצום בין תפיסתו של גודאר את העריכה כקולאז', או נכון יותר – כהתנגשות אימאז'יסטית – לבין חקירתו של לנצמן את ערכן העדויות של עויותות האנאמנזיה (הקרטנדרו ההדרגתי שלו לקראת רגעים של אנאמנזיה טהורה, היכן שהטרור אינו מוצג אלא נחוה ממש, במקום בו האינטנסיביות של החוויה קודמת לראייה), הרי שביקורותיהם של שתי התפיסות את הייצוג הקולנועי ניחנות בעוצמה שווה.

וכאן, בדיוק במקום בו המושג 'בלתי-ניתן-לייצוג' מושב למקומו הראוי, מוצאים שני הבמאים נקודה של מגע, לא רק באופן הזהה בו הם מבקרים את חוצפתו של ספילברג למסחר את הנושא, אלא בעיקר בדרישתם הנרחבת יותר לחקירה שיטתית של תועבת צורותיו הדומיננטיות של הייצוג.

אותה התנגדות, מרגע שהוצבה מחדש בתוך מורשת זו, מפיתה חיים חדשים בדיון סביב האתיקה של ייצוג הסבל כספקטקל. דיון זה קרם עור וגידים בביקורתו של ז'אק ריווט על הסרט "קאפו" (1960) של ג'יליו פונְטְקוֹרְבו (יצירה שהיתה לה השפעה עצומה על גודאר ודניי), ביקורת שסיכמו אותה כמעט מלה במלה, שלושים שנה מאוחר יותר, מבקרי "רשימת שינדלר".⁴⁹ אפשר להוסיף, כי אותה סימולטניות של מציאות וייצוג מחסלת בצורה מכרעת את פער הזמנים המובנה בחוויה הטראומטית ואף מגדיר אותה. אותו פער זמן, המפריד את האירוע הטראומטי מהשפעתו הנפשית ומקלף ממנו את ייצוגו הפיגורטיבי הקונספט הפרוידיאני הלא יציב של ה־Nachträglichkeit – דחייה – מהווה את התנאי הראשון להיזכרות ולנשיאת עדות. לא מן הנמנע אפוא שביטולו של הפער הזה בספקטקל החי עלול לאיים וליתר את האימאז' כאמצעי של זיכרון, של עדות ושל אבל.

הן גודאר והן לנצמן נלחמים במפורש נגד איום זה, וגם כאן הם מוצאים עצמם שוב מאוחדים. בזמנים בהם ספקטקולריות אלקטרונית של מוות ממשי מצווה

הגדרה מחודשת למעמדו האתי של האימאז', בוחרים שני הבמאים במדיום הקולנועי כמדיום הנכון ביותר לעבודת ההיזכרות ולעבודת העדות. בלי ספק, זהו אחד המובנים באמצעותם יש להבין את האמרה הגודארית המפורסמת, כי הטלוויזיה משכיחה. המדיה בת ימינו, בעריצותה, הופכת את הממשי לספקטקל, כדי להפיק ייצור סידרתי של שכחה, תוך מחיקת אחרותה של הטראומה ההיסטורית.

גודאר, כמו לנצמן, ולמרות השימוש ברטוריקת גאולה, מונע מאיתנו לחפש מפלט בדיומים ויזואליים של קסטרופיה. מובן, ההעדר מתבטא ב"היסטוריות" כעודף. כאן זהו עומס היתר הוויזואלי המעכב נעילה של משמעויות, החותר תחת האיקונוגרפיה של השואה, ובאמצעותו מתגבר האימאז' על הרחפים הבאים לצמצמו עד כדי מגן או כיסוי מפני זוועת הממשי. מתוך עמדתם המשותפת של חקירה וביקורת ביחס לייצוג, מסכימים שניהם כי האופן הנכון ביותר בשביל מדיום חזותי לממש העדר, הוא באמצעות דיכוי התשוקה לנוכחות שההעדר מעורר.

לספילברג ולאחרים כמותו לא היתה כל בעיה ליטול מלנצמן את אחד האימאז'ים החזקים ביותר שלו, אימאז' של אנאמנזיה ספונטנית, בו נראה הנריק גווקוסקי קמוט הפנים, נשען מחוץ לקטר שלו ומשרטט באצבעו תנועה של חיתוך הצוואר מול השלט "טרבלינקה". אולם רק כאשר אותו אימאז' חוזר אצל גודאר, בחלק A1 של "היסטוריות", באפקט של הילוך אטי קיצוני – מתגלה מעמדו האיקוני. רק אז אנחנו נוכחים לדעת כי לאימאז'ים יש חיים אחרי המוות, וגם לגבוקובסקי העונקו חיי נצח בתוך הארכיון. אימאז' זה, מעוצב מחדש בידי גודאר, מזכיר לנו בפמיליאריות המאיימת שלו כי דימוי של ההווה לעולם יהפוך לדימוי של העבר בארכיון של העתיד. הוא גם מזכיר לנו – למרות טענותיו של לנצמן – עד כמה נובע כוחה האנאמנזי של "שואה" מן הארכיון, מאותם אימאז'ים שהם רפרנטים קונקרטיים, המשחקים בזיכרוננו אך מסורבים לעינינו.

במובן זה נוכל להבין כל אחת מיצירותיהם של לנצמן וגודאר בתור האימאז' המתקן ומתוקן של האחרות. ואף שנדמה כי שניים אלה כבר לעולם לא יוכלו להסכים על סוגיית אחריותו האתית של הדימוי, תהפוך דווקא משימה זו להיות הצומת בו ייפגשו שני הפולמוסים המתחרים הללו. למרות הטלוס הגואל של ה"היסטוריות", נשאת יצירה זו, כמו גם "שואה", במצב של תהליך מתמשך, של תחייה אינסופית, המשכתבת את עצמה וסותרת את עצמה בהתמדה; יצירה שעבודת האבל בתוכה מואטת באמצעות חזרתה העיקשת של המלנכוליה. בתור שכאלה, תובעות לעצמן שתי היצירות "צופה קשוב הנמצא במצב 'של המתנה'", זה המוכן לוותר על הנחמה ולהסתכן בהיפתחות אל האחרות של טקסטים אשר נסדקו בידי הספק והסתירה, העודף והחסר.⁵⁰ בהפיצם דרישה זו, מלהקים שני הבמאים את צופיהם לא עוד כילדים שיש להגן עליהם, אלא

כסובייקטים אתיים במשבר. אותו צופה אשר יבחר להיענות לתביעה, ייווכח בסופו של כל אחד מהסרטים בהכרה הכואבת, כי בעוד אנו מתאבלים, ניסיונותינו המוצלחים ביותר להציג את השואה יידונו תמיד לכישלון, יישארו חסרים, חלקיים במקרה הטוב, ולבסוף – בלתי ראויים, ובינתיים יהיו חרותים בשוליים המלנכוליים – לשם בחינה מחדש. באופן מרשים למדי, אלו השוליים אשר גודאר החל לחקור בראיונותיו האחרונים, תוך כדי הוכחת סימנים לשינוי פסק הדין שלו על "שואה". היות שכל עוד הדימוי שלו אינו עוד "רק דימוי" (Juste une image), נידון אותו ויכוח מפורסם להישאר מפגש מוחמץ, צוואה מרוששת לאותו העדר שערורייתי אשר האימא' אינו מסוגל לגאול.

תירגמה וערכה יעל חרסונסקי

- 1 Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, 2, p.146.
- 2 Jean-Luc Godard, "La légende du siècle" interview with Federic Bonnaud and Arnaud Vivian, *Les Inrockuptible*, 21–27 October 1998, pp. 20–28.
- 3 Antoine de Baecque, "Premières images des camps: Quel Cinema après Auschwitz?", *Cahiers du cinéma*, hors-série "Le siècle du cinema", November 2000, pp. 62–66.
- 4 *Histoire(s) du cinéma* (video), Paris: Gaumont, 1998, Chapter 4B.
- 5 גודאר מתייחס כאן לרגעים מסוימים, אותם קרא כנבואה, בסרטים שרק הקדימו את גילוי המחנות, רגעים כמו ציד הארנב ומחול המוות בסרט "חוקי המשחק" של ז'אן רנואר (1939), והתחרויות ב"הדיקטטור הגדול" של צ'רלי צ'פלין (1940).
- 6 בספרו *Cinema* (כרך 2) דלו מעיר, לדוגמה, כי "עד ימיו האחרונים תפס עצמו הנאציזם כמתחרה ראשי מול הוליווד." אם ניכנס לעומק התיאוריה של גודאר על אשמת הקולנוע, הרי שזהו בריוק כאן המובן בו סרטים על פשיוס מזמנים לעצמם באופן הכרחי קריאה המתבססת אך ורק על עצמה – הכרחיות שנחקרה ונוצלה באופן המפורסם ביותר אצל האנס יורגן זיברברג.
- 7 *Godard par Godard*, II, p. 316.
- 8 *Godard par Godard*, II, p. 246.
- 9 Jacques Rancière, "The Saint and the Heiress: Apropos of Godard's *Histoire(s) du cinéma*", *Discourse 24:1*, Winter 2002, pp. 113–149.
- 10 Giorgio Agamben, "Face au cinéma et à l'Histoire à propos de Jean-Luc Godard", *Le Monde*, (Supplément Livres), 6 October 1995, I, X-XI (p. XI).
- 11 Jay Carr, "A Muted Godard Awaits US Bow of Hail Mary", *Boston Globe*, 7 October 1985, p. 28.
- 12 *Godard par Godard*, II, p. 146; *Histoire(s) du cinéma* Chapter 4B.
- 13 Jacques Aumont, *Amnésis: Fiction du cinema d'après Jean Luc Godard*, Paris: POL, 1999.

- Godard par Godard*, II, p. 387. 14
- Régis Debray, *Vie et Mort de l'image: Une histoire du regard en Occident*, Paris: Gallimard, 1992, pp. 61-62
- Godard par Godard*, II, pp. 427-30. 16
- Jacques Derrida, *Mal d'archive: Une impression freudienne*, Paris: Galilée, 1995, pp. 26-27 17
- Leo Bersani, *The Culture of Redemption*, Cambridge, MA: Harvard University Press 18
1990.
- Godard par Godard*, II, p. 430. 19
- Gavin Smith, "Jean-Luc Godard" (interview), *Film Comment* 32: 2, March-April 1996, 20
pp. 31-41.
- Jean-Jacques Delfour, "La Pellicule maudite. Sur la figuration du réelreel de la Shoah", 21
L'Arche, 508, June 2000, pp. 14-17.
- Godard, interview with Antoine Dulaure and Claire Parnet, *L'Autre Journal*, 2, January 22
1985, p. 21.
- François Nincy, *L'Épreuve du réelreel à l'écran: Essai sur le principe de réalité* 23
documentaire, Brussels: De Boeck, 2000, p. 303.
- Claude Lanzmann, "Holocauste, la représentation impossible", *Le Monde* (Supplément 24
Arts-Spectacles), 3 March 1994, p. i, vii.
- Manuel Köppen, "Von Effekten des Authentischen-Schindler's List: Film und 25
Holocaust", in *Bilder des Holocaust: Literatur, Film, bildende Kunst*, Manuel Köppen
and Klaus R Scherpe eds., Köln: Böhlau, 1997, pp. 145-170.
- Michel Foucault, *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Paris: Gallimard, 1975, 26
p.14, 21.
- Delfour, "La Pellicule maudite", p.15. 27
- Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris: Albatros, 1980, 28
p. 321
- Georges Didi-Huberman, "images malgré tout", dans *Mémoire des camps de* 29
concentration et d'extermination nazies (1933-1999) (catalogue for the exhibition at the
Hôtel de Sully, Paris, 12 January-25 March 2001), Clément Chéroux ed., Paris: Marval,
2001, pp. 219-241.
- Didi-Huberman, "images malgré tout", p. 239. 30
- Deleuze, *Cinéma* 2, pp. 31-32. 31
- לדיון על השימושים שעשה האס-אס בדימוי המצולם, החל כפורטרטים אנתרופומטריים ועד 32
לניסויים רפואיים, ראו: Ilsen, "La Photographie au service du système concentrationnaire
national-socialiste (1933-1945)", in *Mémoire des camps*, pp. 29-53
- Robert Antelme, *LEspèce humaine*, Paris: Gallimard, 1957, pp.57-58. 33
- Shoshana Felman, "À l'âge du témoignage: Shoah de Claude Lanzmann", in *Au sujet de* 34
Shoah, le film de Claude Lanzmann, Michel Deguy ed., Paris: Belin, 1990, pp. 55-145
(p. 61, 63).
- Jean-Luc Nancy, "La représentation interdite", in *L'Art et la mémoire des camps: 35*
Représenter exterminer, Nancy, Jean-Luc, ed., La Genre Humain, 36, 2001, pp. 13-39
(p. 20).
- Alain Besançon, *L'image interdite: une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris: 36
Gallimard-Folio, 1994.

- 37 המונח "איקונופיליה" (iconophilia) הוצע על-ידי ריימונד בלור (Raymond Bellour) כדי לתאר גוון מסוים של הרטוריקה הגודארית המאוחרת. מונח זה הוקצן על-ידי פרודון (Frodon) והפך ל"עבודת אלילים" (idolatri) (במהלך ריוני פאנל בכנס For Ever Godard שנערך במוזיאון הטייט בלונדון ב־21–24 ביוני 2001).
- 38 Pagnoux, Elizabeth, "Reporter photographe à Auschwitz", *Les Temps Modernes*, 613, March-May 2001, pp. 84-108 (p. 106).
- 39 Slavoj Žižek, *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*, University of Washington, Seattle: Walter Chapin Simpson Center of Humanities, 2000, p. 34.
- 40 Wajcman, *De la croyance photographique*, p. 68.
- 41 Lanzmann, in *Au sujet de Shoah* p. 295.
- 42 Jacques Rancière, "S'il y a de l'irreprésentable", in Nancy, *L'Art et la mémoire des camps*, pp. 81-102 (p. 95).
- 43 Avigneau, Josyane, "Claude Lanzmann et 'la réappropriation de la violence par les juifs'", *Le Monde*, 16 May 2001, p. 26.
- 44 התיאור – "סרט מיתולוגי" (שלנצמן אימץ מויצמן) מופיע בטקסט הפותח, ומציב ניגוד ברור והכרחי להעדפת הטרגדיה על פני המיתוס ב"שואה" (העדפה אשר לנצמן הצדיק ב: *Au sujet de Shoah*, pp. 315-316). באותה הנימה, לקחו פרשנים אחרים את היוזמה לרונן ב"סוביבור" במונחים הקשורים בדרך כלל לקולנוע ההוליוודי: "מתח היצ'קוקי", "הרואיזם", "סוג של יסוד חמישי של סרט הפעולה" (ראו לדוגמה: Nouchi, Frank, "Le jour où fut sauvée l'humanité", *Cahiers du cinema*, 558, June 2001 p. 20).
- 45 Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinema*, p. 321.
- 46 Lanzmann, preface to Müller, Phillip, *Trois Ans dans une chambre à gaz d'Auschwitz*, Paris: Pygmalion/Gérard Watelet, 1980, pp. 9-17 (p. 10).
- 47 Wajcman, "'Saint Paul' Godard versus 'Moïse' Lanzmann, le match", p. 125; Lanzmann, "Holocaust, la representation impossible", p. vii.
- 48 הסיכון להפוך את הנושא לעניין טקסי קיים גם בסרטו של אלן רנה, "לילה וערפל" – המתעסק גם הוא בסירוב לכל ייצוג. סרג' דניי, החוקר בשאלת תפקידו של הקולנוע כעד, מזכיר כי תגובת הרפלקס של הממשלה הצרפתית לפרשת טובייר וקרפנטראס היתה להורות לערוץ הטלוויזיה הלאומי להקרין מיידית את סרטו של רנה. כאן סותרת ההיסטוריה הקולנועית של דניי את ה"היסטוריות" של גודאר: מבחינתו של דניי, השואה היא אחד מאותם מאורעות של המאה העשרים, שרק הקולנוע שימש להם עד ראייה. (ראו: Daney, Serge, "Journal de l'an passé", *Trafic*, 1, 1992, p. 5).
- 49 Rivette, Jacques, "De l'abjection", *Cahiers du cinema*, 120, 1961, pp. 54-55. השוואה לדוגמה, את טענתו של ריווט כי "כל גישה מסורתית לספקטקל" [של המתנות] הינה עניין של מציצנות או פורנוגרפיה" (עמ' 54), לביקורתו של ז'יל גודמילו על ספילברג, שהפיק "מתוך כל אותה דייקנות מהימנה [...] פורנוגרפיה של הממשי ותו לא". (Godmilow, Jill, "How Real is the Reality in Documentary Film?", *History and Theory*, 4:36, 1997, pp. 80-101 (p. 93)).
- 50 Bergala, Alain, *Nul mieux que Godard*, Paris: Cahiers du Cinéma, 1999, p. 11.
- 7 ראו לדוגמה: "la grandeur d'un petit commerce de cinema", *Epok*, 16 May 2001, pp. 8-15 (p. 10).