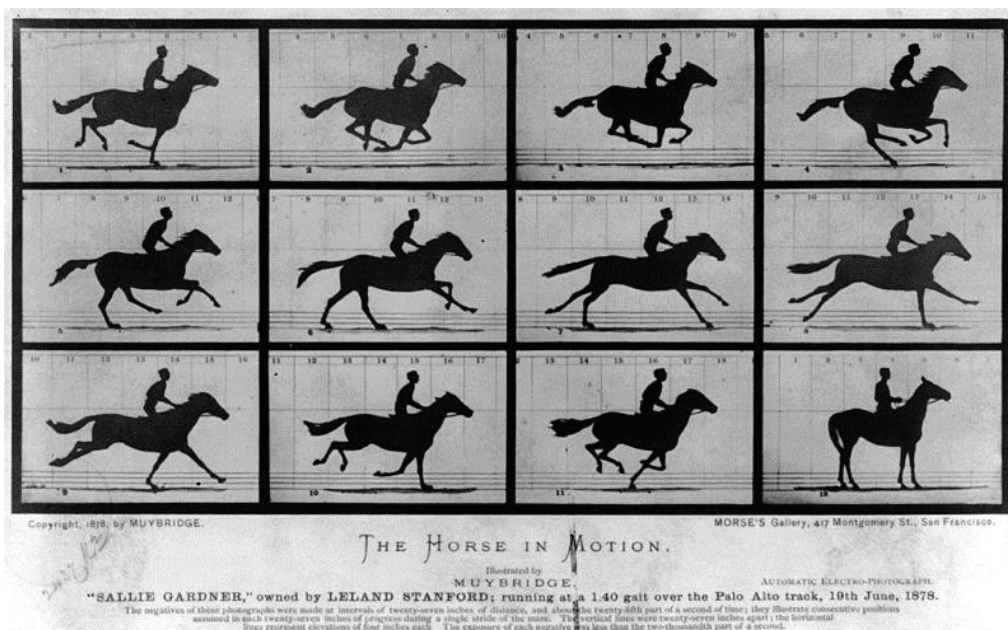


# צילום חיה

נעם גל

## חיה בצילום<sup>1</sup>

שם פעולה בזכר, שם עצם בנקבה – ההבדל המגדרי הזה עושה סמיכות מהבחנות שרובנו עדיין מכנים אותן טבעיות: ההבחנה בין המינים זכר ונקבה וההבחנה בין המינים אדם ולא-אדם. לשתי ההבחנות הללו (sexes-1) (species-2) יש עניין משותף עם מרחב רעיוני שהצילום מנהל איתו יחסים מורכבים מאז הומצא – וזהו מרחבו של "הטבעי", מה שהצילום מסמן כ"טבעי" – ביחס לעצמו כמדיום תלוי-שמש וביחס למושאי כתופעות הנמצאות שם, מעברה השני של העדשה. כשהצילום "צד" תופעת טבע מובהקת כמו חיה, נפתחות שאלות אלמנטריות באשר לשני המושגים – "צילום" ו"חיה" – ויש מקום להתייחס אליהן מחדש, הגם שהן תובעות להיוותר בגדר שאלות.



(Edward Muybridge, The Horse in Motion, 1878. Library of Congress Prints and Photographs Division (via Commons Wikimedia)  
אדוארד מאיברידג', הסוס בתנועה 1878

על פי רוב אין מביאים בחשבון חיות בתיאוריה ובהיסטוריה של הצילום, ואין זה כידוע שונה ביותר באזורים אחרים של ייצור תרבותי. כשם שהסמיולוגיה של דה סוסיר, למשל, נפתחת בדימוי של סוס בלי שמישהו ייתן על כך את הדעת, כך גם אחד הצעדים הראשונים של ממציא הצילום ז'וזף ניקספור ניפס מ-1825 היה הליוגרף של תחריט פלמי מן המאה השבע-עשרה ובו נער המוביל את סוסו, ולא נראה שבחירה זו מכה גלים.<sup>2</sup> בכל זאת יש מקום להתפלא על

נעם גל: אוצר ע"ש הוראס וגרייס גולדסמית, המחלקה לצילום ע"ש נואל והארייט לוין, מוזיאון ישראל, ירושלים

כך, משום שהצילום נגע בחיות כבר מראשיתו. באמצעות צילום חיות ביקש המדיום החדש, כמו בעבודותיהם הראשונות של ויליאם הנרי פוקס טאלבוט, ג'ון דילוין לוולייין ואדוארד מאיברידג', להוכיח את עליונותו הטכנולוגית ולחשוף את הסמוי מן העין באופן שישנה את תפיסתנו החזותית, אך גם את יחסנו אל הטבעי, מאמצע המאה התשע-עשרה ואילך.<sup>3</sup> עם צאת "העיפרון של הטבע" – כך כינה פוקס טאלבוט את מכשיר התייעוד החדשני שהחזיק בידו ב-1839 – נולדה התפיסה הרווחת במידה מסוימת עד ימינו, שמקורו של כל תצלום בפעולה טבעית לחלוטין, כיוון שקרני השמש מאירות את הדברים, ומכאן שהוא קודם כול אובייקטיבי, עשוי מאור וצל שהיו כאן מאז ומעולם.<sup>4</sup> גם את החיה התרבות ממקמת בדרך כלל בתוך הקטגוריה של הטבעי, ומכאן התפיסה הנפוצה שסרטי טבע ותצלומי טבע מציגים סובייקטים "לא נגועים", "בלתי מוטים", "חפים מפשע", "א-פוליטיים", כאלה שעצם המושג סובייקט אינו מוצע להם (ואין לכך קשר למידת הכוונתיות בקביעת הפריים). ל"אובייקטיביות" הזאת תורמות גם ההנחה בדבר אי-השתתפותה של החיה במעשה הצילום עצמו, או אף אי-מודעותה לקיומו ולשימושיו, וגם הפער בין הציפייה שלנו מן הסובייקט המצולם שיהיה תמיד ניתן לזיהוי לבין יחסנו אל החיה כפרט ללא שם פרטי, חלק מסדרה קבועה וזוהה לעצמה. מעניין לחקור יותר לעומק את הקשר בין כל ההנחות הללו בדבר הטבעיות והאובייקטיביות של הצילום אל מול החיות הראשונות שצולמו, לפני 170 שנה, שהיו בחלקן פוחלצים שמוקמו בתוך דיורמה או גינה, והחלו את התהליך התרבותי הלא-ארוך במיוחד שבו משמש כיום ערוץ נשיונל ג'יאוגרפיק כמזח-מרחקים מול ערב רב של אחרויות ממינים שונים. והנה, עם תשומת הלב המחודשת אל הטבע ואל הסביבה (באקדמיה, בתקשורת, בפוליטיקה), כשגם קרני השמש אינן נתפסות יותר כתופעה ניטרלית שאין לאדם שום השפעה עליה ושההיסטוריה שלה כרוכה לבלי הפרד במה שאנו מכנים ההיסטוריה האנושית, אנו זוכים לראות את תחילתה של ביקורת על הזיקה בין טבע לצילום, ובמסגרת זו כמה תגובות על יחסו של המדיום לחיות. אפשר שתשומת לב מחודשת זו תשיב לשיח על הצילום את ההבנה כי כשהעדשה פוגשת בתופעת טבע ומשעתקת אותה לכדי דימוי דו-ממדי, עצם הגבול בין הטבעי לתרבותי – כלומר בין הכבר-מצוי והגדל-מאליו לבין העשוי, המיוצר, הנשלט או המוסדר חברתית – הגבול הזה הופך לשאלה.

לפני שאפרוש את הרקע התיאורטי להבנת צילום חיה, אבקש להקדים ולהסתבך עם שיח אחר הבוער בעשורים האחרונים בין מי שנלחם למען זכויות בעלי חיים<sup>5</sup> או פעיל במסגרת הביקורת הסביבתנית, לבין מי שנלחם קודם כול להגנת האדם וייצוגו, תרבותו ועברו – אף שרבים מן הנאבקים שותפים להנחות היסוד של שני המחנות הללו; בשיאו של הוויכוח נמצאת גם ההשוואה בין מרכזי העיקור, תאי הגזים והמשרפות מתעשיית ההשמדה הנאצית לבין תעשיות הבשר, החלב, הפרוות והעורות, הממשיכות להביא יום-יום עשרות מיליונים של חיות בכל העולם אל מותן. יש כמה סיבות לכך שאני בוחר לסבך את המושג "צילום חיה" עם הוויכוח האתי-פילוסופי-פוליטי הזה: ראשית, כדי לעסוק בשאלת הגבול בין טבע לתרבות רצוי להיעזר בשיח הנוגע ישירות לחיים שמתקיימים גם מחוץ ליקום הצילומי, היכן שמה שחשוב אינו תמיד נחשב או נראה ככזה; שנית, כדי להזכיר שכל דימוי של חיה מסדיר מחדש, ואצל כל צופה, את חלוקת

הכוח בין אדם ללא-אדם, ומשרטט את הגבול בין מהו אנושי למהו לא-אנושי, גבול שנקבע מחדש לאחר אושוויץ ושאנו מזינים אותו בכל פעם שאנו מחליפים "לא-אנושי" ב"חייתי". דימוי חיה משרטט את הגבול הזה באופן קולקטיבי, ותובע מן הצופה למצוא את מקומו ביחס לאותו הגבול; שלישית, כדי לסמן את הצילום כמדיום האחראי לחשיפת היעלמותם של חיים (אנושיים ואחרים) על כדור הארץ בעת הנוכחית (אם כי לא אדון כעת בשאלה אם יש לצילום תרומה עקיפה להיעלמות זו ממש); וסיבה נוספת, צילום חיה מעלה את השאלה אם לא-אדם יכול לצלם, ובהמשך דברי אביא דוגמה לתצלום שנעשה בידי מי שאינו נחשב אדם בעת מעשה הצילום.

בספר המסות הקלאסי שלו על הצילום, "על ההתבוננות" (About looking), פותח ג'ון ברג'ר במפתיע בפרק על חיות, ושב אל הרעיון המוכר לנו מכתביהם של מודרניסטים כרילקה או וולף, שלפיו מבטה של החיה לעברנו מסמן את גבול השליטה של התודעה האנושית, ואת גבול התפיסה והביקורת העצמית של הסובייקט האנושי.<sup>7</sup> ברג'ר דן בייצור ובצריכה של ייצוגי חיות, ולא בחיות כשלעצמן. הוא בוחן את נראותן דרך מונומנטים של שימור תרבותי, כמו גני חיות או מגויני טבע, והוא סבור כי במסגרת הקפיטליזם המודרני, החיות יישארו לעד בלתי ניתנות לזיהוי, כיוון שהמודרניות מכילה את סיפור היעלמותן של חיות מן המרחב האנושי והפיכתן לייצוגים של חיות ותו לא, או ליצורים מואנשים לחלוטין.<sup>8</sup> מה טיבה של הזיקה בין הנחות היסוד לגבי הקטגוריה "חיה" (זו שרואה) לבין שאלות הבסיס של הצילום (זה שרואה)? באחד הטקסטים הנודעים, הקושרים את הצילום



August Sander, The Notary, 1924. Die Photographische Sammlung/SK, August Sander Archiv, Köln  
אוגוסט זאנדר, הנוטריון, 1924

למושג המוות, טוען ולטר בנימין כי צילומי הפורטרט (בשלב זה הוא עדיין מדבר על האלבית [Uncanny] שבדאגרוטיפים, אף שהוא עצמו עוד לא נולד כשהשימוש בהם כבר הלך ונעלם) הם "לא אנושיים שכן המצלמה רושמת את דמותנו בלי להשיב לנו מבט." "אם "לא להשיב מבט" משמעו "לא אנושי", אפשר בהחלט להבין את האי-נראות שג'ון ברג'ר מדבר עליה כשהוא מתאר חיות מצולמות: הן אכן לא משיבות מבט; לא ממש. את האי-נראות הזאת מאששים המאמצים הטכנולוגיים הבלתי פוסקים של תעשיית הצילום שברג'ר מצביע עליהם, כמו עדשות טלסקופיות ומצלמות נסתרות שנועדו לחשוף כל הזמן עוד ועוד ממה שעדיין נותר סמוי מן העין. מאמצים אלה מאפיינים גם את ימיו המוקדמים של הצילום, עם הניסויים החזותיים של אמנים כמו אטיין ז'ול מארה ואדוארד מויברידג', שנועדו לחשוף תנועה שהעין האנושית אינה תופסת,

כמשק כנפיו של שקנאי. ההיסטוריה של החזותי שברג'ר פורש מקנה מעמד מכונן למבט ההדדי בין אנשים לחיות אחרות – מבט שנקטע עם המצאתם של המצלמה ושל גן החיות.<sup>10</sup> על פי השקפתו הניאו-מרקסיסטית של ברג'ר, גן החיות והמצלמה עשו לחיות מה שהקפיטליזם עשה למעמד הפועלים – הם שימשו כאמצעים לדחיקה חזותית של הנשלטים בידי הטוטאליטריות המודרנית.<sup>11</sup>

הפרק הפותח את "על ההתבוננות" של ברג'ר, זה הדן בכרסום בנראותן של החיות בעת המודרנית, הזין עבודות רבות בנושא זכויות בעלי חיים, אך לא זכה כמעט לשום יחס בעת הערכת תרומתו של ברג'ר לחקר הצילום, שכביכול החלה רק בפרק השני בספר (הדן בפרויקט הטיפולוגי של הצלם הגרמני אוגוסט זאנדר). עניין זה תמוה, הואיל ובשני הפרקים מדובר בפרויקטים של מיון וסיווג: האחד דן בכוח הסיווג של גן החיות, והשני עוסק בכוח הסיווג של הצלם הטיפולוגי, אשר ביקש למפות את פני האומה הגרמנית בשנות השלושים של המאה הקודמת (פרויקט רחב יריעה שהוחרם עם עליית היטלר לשלטון). מבחינת ברג'ר, נראה כי הדיון בחיות והדיון בצילום היו שתי צורות לכתיבת תיאוריה של נראות. המחשבה כי לעולם לא נוכל לתפוס את מבטה של החיה, או שהחיה לעולם לא תעמוד (כלומר תעמיד פנים, pose) מול המצלמה – בקיצור, שייצוגי חיות אינם בלתי אפשריים אלא מסמנים אי-אפשריות ואי-נראות – נטועה בתפיסת הצילום כמדיום שמאפשר לכל דבר להפוך לנראה באמצעות השימוש במכשיר קבוע ועקבי. יצירת המופת של רולאן בארת, "מחשבות על הצילום",<sup>12</sup> אשר יצאה לאור בשנה שבה פורסם הקובץ של ברג'ר, מקדישה אף היא דיון לאחד התצלומים מתוך הפרויקט של זאנדר. אולם באותו רגע מכריע בתולדות התיאוריה של הצילום, החיה אצל זאנדר פשוט אינה נראית, אפילו לא לעיני אמן התבוננות כבארת. הדוברמן המבהיק, התופס כמעט מחצית משטח התצלום הנודע "הנוטריון" – שבארת, כחוקרים אחרים, רואה בו רק נוטריון – מועמד כחלק בלתי נפרד מן הזוהת שזאנדר ביקש לאפיין. הדוברמן השחור הוא חלק מפני השטח, ומפניו של הנוטריון ממש (שימו לב לזוויות הבהירות המקבילות באפים ובקולרים), כפי שמרמזת כותרתו של הפרויקט כולו Antlitz der Zeit ("פני התקופה"). ההעמדה הארכיטיפית במכוון, שבאמצעותה זאנדר מאייר ביטויים של כוח ומרות, עשויה אמנם להעשיר את הקריאה למשל בתצלומי הכלבים בשורות האס-אס (תופעה נפוצה בימי המלחמה), אך יותר מכך, היא ממחישה את האי-נראות של החיה בכל כך הרבה תצלומים שיש בהם, גם, חיות.

אחד ממבקריו וממשיכי דרכו של ברג'ר, חוקר הקולנוע ג'ונתן ברט, בוחן הופעות של חיות בצילום ובקולנוע, שלדבריו "אינן נראות כשחקנים אלא כמו הדבר עצמו", ומסכם: "דימוי החיה הוא קרע בשדה הייצוגי."<sup>13</sup> לפי גישתו של ברט, הקרע או השבר בשדה הייצוגי שדימויי החיות ממייטים מונע ממנגנוני הייצוג להמשיך לעבוד. לפיכך, תצלום של חיה מסכל את האופנים שבהם הצילום עובד, מפני שהוא מראה לנו משהו שאיננו יכולים לראות. לפי ברט, חיות בקולנוע אינן יכולות להיות מסמן יציב, שכן הן תמיד מסוות משמעויות וסדרים אתיים אחרים, כמו למשל את המחאה נגד ניצול חיות בתעשיית הבידור.<sup>14</sup> לפי ברט, חיות בצילום ובקולנוע קשורות מניה וביה גם בהפעלת מטאפורות שונות של ה"לא-אנושי" על החיה המיוצגת וגם בסבל מסוים הנגרם



Photographer Unknown, Julien Bryan films dead horses on the streets of besieged Warsaw, 1939. USHMM #47363  
 צלם לא ידוע, ג'וליאן בריאן מצלם ברחובות ורשה 1939

להן כתוצאה ישירה מפעולת הייצוג. זו דוגמה מובהקת לחדירתם של לימודי-חיה (animal studies) אל ההגות ההומניסטית שלאחר אושוויץ והירושימה, ועלייתן של האפשרויות הפוסט-הומניסטיות (כעבודותיו של קארי וולף, למשל).<sup>15</sup> במפגש הזה, בין ההתייחסות המחודשת לייצוג חיות בתרבות המאה האחרונה כסוגיה סביבתית וסביבתנית לבין החשבון-נפש שההגות ההומניסטית עושה עם עצמה, נמצא גם הוויכוח שציינתי בראשית דברי, לגבי האנלוגיה בין השמדה המונית של בני אדם לצריכה המונית של בשר.

ברט מדגיש שבאמצעות הפיכתן של חיות לדימוי ולסימן של היעדרות או היכחדות, הן נעלמו לא רק מן המרחב המוחש של תרבות המערב. מה שנותר מתהליכים אלה, חוץ מסימני-חיה או דימויי-חיה, הוא התפיסה לגבי חייתיות (והמושגים השכנים "בהמיות" ו"מפלצתיות") והצורך לתחזקם מבעד לקודים תרבותיים משתנים. חקירת ייצוגים של חיות ושל "החייתי" בזמן מלחמת העולם השנייה, למשל, תניב אינספור דוגמאות לשימוש עשיר בחיות, אלגוריות וממשיות, להבחנה בין חיים שראוי לחיות אותם ובין חיים שאינם ראויים לכך, אף על פי שהקשר בין המושג "החייתי" לחיות ממש הוא כמובן בדימוי למדי.<sup>16</sup> עבודות כשל קארי רוממן מראות כיצד חייתיות היא מושג חי למדי, המתייחס ליצרים ודחפים שהדחקתם העסיקה כל כך את התרבות המערבית בעת החדשה, עד כי התכונות המדומיינות של מינים שונים בטבע (הינשוף חכם, הזאב אכזר, השועל ערמומי וכיו"ב) הוטמעו לחלוטין בתוך השאלות של המחקר הזואולוגי מצד אחד ובשאלות של הפסיכואנליזה מצד שני. על כן, אם דימוי של חיה מייצג חייתיות, פירוש הדבר

שאינו אנו רואים בו שום חיה, אלא מנציחים את החיה כלא-נראית באמצעות אקטים של האנשה או צורות השלכתיות אחרות.

קורא אחר של ברג'ר, אקירה ליפיט, קושר את נרטיב ההיעלמות של החיה במודרניות עם הצילום בלי להזדקק לשיח זכויות בעלי החיים.<sup>17</sup> ליפיט משליך על הצילום את הרעיון שהוא שואל מאחרים (כמו הרצאתו הארוכה של דרידה מ-1997 על החיה, הגוזרת מחילופי המבט של הפילוסוף עם חתולתו בחדר האמבט דין וחשבון שלם עם האנתרופוצנטריות של הפילוסופיה המערבית לדורותיה), כי חיות אינן נתפסות באופן סינגולרי, ולכן חשיבות מותו של אורגניזם אינדיבידואלי מאופסת על ידי המחשבה על הישרדות המין כולו, כך שמוות של חיה נתפס כשונה אפיסטמולוגית ממותו של אדם.<sup>18</sup> "הצילום מסדיר בדיוק צורה כזו של הישרדות", טוען ליפיט, ומוסיף לכך את תפקידו של הצילום בהפיכתה של החיה מתופעת טבע למטאפורה בשפה. כאן שבה השאלה על מעמד החיה בשדה הייצוג אל המתח בין חיה-בטבע לבין חיה-בשפה, ו"סיפור ההיעלמות" של ברג'ר מועבר כעת דרך האופנים שבהם החיה משמשת בתוך רטוריקות חזותיות ומילוליות מסוימות. חיה בצילום היא מיד חיתיות בצילום, טוען גם סטיב בייקר, ומביא אף הוא את ג'ון ברג'ר כמשענת לגישה מסוימת של ניתוח חיות במרחב החזותי באופן שמאלץ את המבקר לוותר על ההנגדה החריפה מדי בין מטאפורה (שלפיה משהו מדומה לחיה, לרוב באור שלילי) ובין מטונימיה (שלפיה משהו מדומה לחיה באשר זו מופיעה בסביבתו).<sup>20</sup>

כשהצלם האמריקאי ג'וליאן בריאן כיוון את מסררת הווידאו שלו אל עיני הסוס המרוטש עם כיבוש ורשה בידי הרייך השלישי, הוא אמנם ביקש להרחיב ככל האפשר את משבצת "האבידות" – בסרטו הקצר "מצור" מ-1941 נראים גם חתולים שנותרו בפתח ביתם של פליטים הממהרים לנטוש את ורשה המופצצת – אבל אגב כך הוא גם סימן את מה שאינו ניתן לזיהוי, כיוון שעוד בחייו לא נמנה עם המשיבים מבט למצלמה. מי שצילם את בריאן מצלם את הסוסים אולי ביקש דווקא להזכיר כי חייו של הצלם בריאן נתונים בסכנה, אבל בכל זאת הותיר את מרבית הפריים לסימון הקורבן החף מפשע בה"א-הידיעה של המלחמה – זה שמסמן את שיאה של הזוועה, את הנקודה הרחוקה ביותר שגם אליה הגיע ההרס. על סמך הצעותיהם של ברט, ליפיט ובייקר יש לשאול באיזה אופן תצלום סוסים זה נוטל חלק בהיסטוריה רחבה יותר של היעלמות ושל הפיכה לסימן של היעלמות. סרטו של בריאן מוורשה מסתיים בסדרת תקריבים של תושבי העיר בוכים וזועמים ומיואשים, כל הרשמים שלא ניתן היה לקלוט מפני הסוס גם לפני שהופל. אפשר להמשיך ולשאול איזה סוג של מוות, אם בכלל, חושף ו/או מכסה תצלום סוסים זה. עדיין אין זה מובן מאליה לחשוב על מלחמת העולם השנייה, לפחות בזירתה האירופית, כמשבר סביבתי הקושר מוות המוני של בני אדם עם מוות המוני של אורגניזמים אחרים. ובנוסף יש לשאול כיצד תפיסת החיה בצילום – כקיימת-לעד אך מחוץ לשדה הראייה – מעצבת את האימה כחלק ממושג הלא-אנושי בן זמננו (בריאן לא הכניס את תצלומי הסוסים לסרטו הערוך). בעקבות הקביעה כי הניתנות-לזיהוי היא אלמנט יסודי של הצילום, צילום חיה הוא תמרור המעיד על חוסר האפשרות לזהות מחדש את האובייקט (לדעת אותו שוב, recognize), וצילום חיה בהקשר של השואה אף מרחיב את בעיית האי-ניתנות לזיהוי, שכן הוא מצביע על אירוע בלתי נראה, או

לכל הפחות כזה שזכרו נכרך בריטואל הטראומטי של חיפוש דימויים ממה שלא שהותיר שום עקבה.<sup>21</sup> אם כך, מול חיה מתה בהקשר של השואה מאותגרת הצפייה ומאותגרים מנגנוני זיהוי (מי מת כאן?) והזדהות (גם אני הורג חיות?).



Raimund Titsch, Amon Goeth on his horse, Plaszow concentration Camp, 1943. USHMM #03373  
 ראימונד טיץ', אמן גת על סוסו, מחנה פלאשוב 1943

## מתה בצילום

מה עושה צילום חיה לחיות ולצילום? – הבה נציץ הצצה חטופה אל עוד סוס מצולם, הפעם חי. ואמנם חי בזמן עבר בלבד. זהו אמן גת, הקומנדנט הנודע באכזריותו של מחנה הריכוז פלאשוב המוכר לנו בגרסה ההוליוודית "רשימת שינדלר" של סטיבן ספילברג. את גת רכוב על סוסו הלבן צילם ראימונד טיץ' (לימים חסיד אומות עולם מיד ושם על תרומתו למבצע ההצלה של אוסקר שינדלר) באופן שאינו שונה ביותר מאותו צילום ארכיטיפי נוסח זאנדר; מפקד המחנה, מוצב במקומו עם אמצעי הכוח העומדים לרשותו ומזהים אותו בתפקידו. כפי שבארת לא ראה את הדוברמן בתצלום הנוטריון של זאנדר, נראה שגם כאן אין באמת סיבה לציין את האוביקט החי התופס יותר ממחצית גובה הפריים; הדיבור על מבטה של החיה, על תנוחת רגליה, על זוויות אוזניה, יהיה ממש כפירה במסר שהתצלום הזה אמור להעביר כיום, כלומר שאנו צופים ברוע המוחלט. מדוע כפירה? כי אנו מניחים שחשוב יותר לראות את גת כמי שמגלם את ההיסטוריה הטראומטית, וכן כי אנחנו מניחים שלסוס הזה, כמו לכל הסוסים, אין שום נגיעה למלחמה

המתרחשת על גבו והוא לכל היותר עוד קורבן שלה. ודאי שלא ניתן להאשימו בשיתוף פעולה ולהוציאו להורג בשל כך (כפי שעשו אסירי דכאו לעיני מצלמות בכלביית המחנה, מיד עם השחרור). הסוס הזה אינו ספציפי או ניתן לזיהוי יותר מן הסוס השני בתצלום, זה שסוּחב את העגלה מאחורי גת – שני הסוסים הללו בלתי נראים באותה מידה, יאמרו ברג'ר וממשיכיו. אבל מעבר לכך, מה שקושר את שני הסוסים הללו, הלבן והשקוף, היא העובדה ששניהם מנוצלים על ידי בני אדם משני צדי המתרס של המלחמה הזאת, על ידי הכובש האוחז במושכות ועל ידי הנכבש מאחוריו, הממהר להסיר את כובעו נוכח כובשיו בעודו מחזיק בשוט שעוד יכה, לפי הצורך. הבלבול הזה, שמאיים לפלוש לאופן שבו אנחנו מבינים את שואת יהודי אירופה כמחולקת לקורבנות ולרוצחים, מתאפשר לא רק מפני שאנו שמים לב לחיות ולגורלן, אלא בגלל הצילום, כל צילום, שמעז להכיל בתוכו, תמיד, את מה שלא התכוון לתעד ולמסור, ובכלל זה חיות מגודל תא אחד ויותר (לכן אין זה משנה אם בתצלום נראים אדם וחיה או חיה לבדה). כפי שרמזתי בתחילה, גם תצלומים שאינם מראים חיות מתעדים משהו ממה שמכונה "טבעי" או "מצוי", ממה ש"ממילא כבר היה שם" – עובדה טריוויאלית שזרם שלם של מחקר חזותי על השואה מתעלם ממנה, כיוון שהוא כרוך אחר מה שתצלומי שואה אמורים למסור ובכך "חוסמים את הגישה אל האירוע במקום להקל על תהליכי עדות והנצחה"<sup>22</sup>. כפי שסביבה לא-אנושית נתפסת בדרך כלל כ"א-פוליטית", כך השואה נתפסת לרוב כ"א-סביבתית", כלומר כאירוע ללא סביבה. ההבחנה הברורה – ושצריכה כנראה להישאר ברורה – בין רוצח לקורבן בהקשר של השואה תתערער ברגע שהשאלה "מי רע לאדם" תוצב לצד השאלה "מה רע לעולם", ולא במקומה.

נעסוק כעת בהרחבה בתצלום הזה, שכן הוא משלב כמה מן הבעיות שהוזכרו עד כה עם בעיות חדשות לגמרי. התצלום הזה צולם על ידי צבי קדושין בגטו קובנה בחורף 1941. אף שמצלמות היו אסורות בגטו, קדושין נשא תחת מעילו מעין מצלמה מאולתרת שעליה שלט באמצעות תיל ומפסק בכיס המעיל. דרך עין הכפתור של המעיל צילם קדושין קרוב לאלף תצלומים סמויים בגטו, קבר את הסרטים הלא-מפותחים, ניצל משריפת הגטו בקיץ 1944, ושב לגטו בחסות הצבא הרוסי לחלץ את האוסף ולפתחו. התקבלות האוסף החשוב הזה נבלמה לא אחת בטענה שנטייתו של קדושין לביים את מושאי עבודתו נוגדת



Zvi Kadushin, Kovno Ghetto, winter 1941. The Kadushin Collection, Beit Hatefutsot Archive, Tel Aviv



את עקרונות תיעוד השואה ואף מסכנת את תוקפן של הראיות לפשעי הנאצים. גם תצלום זה מבוים ככל הנראה.<sup>23</sup> פיסת בשר הסוסים – הבשר היחיד שהורשה בגטו – מונחת בבירור תחת גרזנו של הקצב כגופו של ילד, ומתאפשרת האלוזיה לעקדת יצחק או לעצם כריתת הברית עם מושג הקורבן (ברית שבה "בן אנוש" הוא מעמד שניתן על בסיס הריגת חיה).<sup>24</sup> הקצב אינו עוד אחת מן הדמויות שמצלם קדושין בגטו, אם נפרק את הדימוי הזה למרכיביו: גופות סוסים שחוטים למאכל תלויות על קיר לבנים צבוע, לפנייהם אחד מעובדי האטלזו בסניר עבודה מביט אל הצלם, לידו תושב אחר מן הגטו, ולפניהם הקצב האוחז בגרזן, שהוא גם נושא התצלום. את כל הגופים האנכיים הללו בחלל החשוך בולמת גופת החיה המתה, מאוזנת ובהירה, ואת מבטנו אליה מוביל גם מבטו המושפל של מניף הגרזן, ומעורר את החשש שאולי בכל זאת לא מדובר כאן בחיה...

השימוש בחיה הוא אם כן סמלי, ויש לקרוא אותו גם במסגרת כלכלת הסמלים שנעשו מחיות תחת הרייך השלישי לצורכי השפלה או האדרה של בני אדם, לא של חיות (כלכלת סמלים שבה נמצא מקום גם לדימוי השוחט היהודי, כפי שמראות קריקטורות של יוליוס שטרייכר ב"דר שטירמר" או הסצינות הבלתי נשכחות מ"היהודי הנצחי" של היפלר).<sup>25</sup> התערבותו של קדושין בהצגת הרגע הזה באטלזו הגטו מוסיפה משהו להנצחת היומיום הרצחני של קובנה בראשית שנות הארבעים; יש כאן האנשה מסוימת של גופת הסוס (מחיה ארבע-רגלית בנה הצלם נער מת עם ידיים ורגליים) – האנשה שהיא צורה של השוואה – ומשמעויותיה של האנשה זו סותרות זו את זו. נראה כי אנו השה לעולה, נשחטים על לא עוול בכפנו, או נאלצים לשחוט את עצמנו (ורגע הנפת המאָכְלֶת נעצר על ידי התערבות חיצונית. מבחן האמונה הצליח בשל קיומו של יצור חי שהכול מאמינים בתומו ובחפותו המלאים, בני אדם ואלוהים כאחד). אך אם נכון הדבר, והנשחטת מואנשת ומיוהדת, מיהו אותו קצב יהודי אם לא הרוצח? הבעיה הזאת טמונה כידוע עוד בטקסט המקראי, הבא להמיר קורבן אדם בקורבן לא-אדם, ואינה בלתי קשורה בצמיחת הביקורת המודרנית על אכילת בעלי חיים. ביקורת כזו, אף שזרמים רבים לה, עושה שימוש רב בהשוואה בין חיות לבני אדם תחת צו מוסרי משותף, ונראה שהשמדת יהודי אירופה עולה שוב ושוב בפרקים המאוחרים יותר של שיח זכויות זה.

אלה המשווים את אושוויץ לכל בית מטבחיים בעולם מציבים במעמד "רוצח" או "משתף פעולה" כל אדם שתפריטו או אמונתו מכילים בשר, כלומר את כל מי שמחליף "יצחקים" בשיות. אל הזרם הביקורתי הזה שייכים סופרים זוכי נובל כבשביס-זינגר וג'מ קוטזי, פילוסופים כז'אק דרידה, קורה דיאמונד, ג'ורג'יו אגמבן וקארי וולף, והיסטוריונים כצ'רלס פטרסון וקרול אדמס. אם להעז ולסכם רשימה מגוונת כזו בפשטנות, הוגים אלה מישירים מבט אל הטענה שמכיוון שיהודים תחת השלטון הנאצי נחשבו לחיות, חיות נחשבות בעת הנוכחית כיהודים, כלומר כאלה שדמם מותר. האם המשוואה הזאת מציעה נרטיב היסטורי מסוים להבנת יחסנו לחיות, או שהיא מבקשת להעמיד את הדברים כהקבלה תיאורטית בלבד – זו שאלה כבדת משקל שלא אכנס אליה כאן, אף שהיא נוגעת לתפקידו של הצילום בהכרעה בין דמיון (similarity) לזהות (identity). עם זאת, חשוב לציין שבאף אחת מן העבודות הללו, מורכבת מבחינה ביקורתית

ככל שתהיה, לא נכללים בדיקה או אזכור של ניצול והרג שיטתיים של בעלי חיים בזמן השואה על ידי מי מהצדדים המעורבים במלחמה – אפשרות המשמיטה את הפער ההיסטורי שעליו נשענת ההשוואה בין קרניבור עכשיו לנאצי אז.<sup>26</sup> מעניין לראות כי בתחנות שונות של הוויכוח סביב השימוש באשוויץ כנקודת התייחסות לטיעונים נגד ניצול חיות למזון, לתרופות, לביגוד ולתעשיות רבות אחרות, עולה ביקורת נגדית בדבר "טיבה של ההשוואה". למשל, כנגד אליזבת קוסטלו, גיבורת יצירתו הנודעת של קוטזי בשם זה, המשווה את המוצרים מעור יהודי ממחנות ההשמדה הנאציים לכל ארנק או נעל שהיא רואה כעת סביבה, נטען כי היא "אינה מבינה את טבעה של השואה".<sup>27</sup> גם אם נניח שבאותו רגע באטליז הגטו קדושין לא התעניין בגורלו של הסוס השחוט, את ההשוואה הבעייתית בין גורלו של הסוס לגורל העם היהודי, או אף לגורלו שלו עצמו, הוא מציע בדיוק דרך הכלי הרטורי של האנשה, ומסמן שהוא אפשרי דווקא במקום שהגופים שההשוואה עוסקת בהם – בני אדם וחיות – מתים והופכים לבשר בלבד.

נשוב לסוגיית ההאנשה, שקדושין מציב אותה כאן כנקודה מהותית במפגש בין מצלמה ליצור לא-אנושי. מתן קול או פנים למה שחסר אותם (הצורה הרטורית המקורית של פרוזופיאה) הוא כלי הבעה המאפשר ליוצר, על פי רוב בשירה ובסיפורת, להפוך אלים, תופעות טבע, מקומות או ערכים מופשטים לדמויות מדברות שמנהלות דיאלוג עם הדמות האנושית ביצירה, או לכל הפחות מצופים להקשיב לפניותיה אליהם. מפתיע לראות שרק לעתים נדירות עולה התייחסות לחיות בתוך התיאוריה על האנשה, אבל נניח לבעיה זו כרגע. בתחום החזותי, השלכת אפיונים אנושיים על מה שאינו אנושי או מת או נעדר היא נפוצה בהקשרים היסטוריים ותרבותיים שונים, אך לרוב אינה נבדקת בהקשר של הצורה הרטורית פרוזופיאה, קל וחומר בשדה הצילום, והדבר מפתיע משום שצורה רטורית זו נשענת קודם כול, כפי שמציין ג'ון וויטמן, על פנים ועל מסכה (פרוזופון, ביונית) ובמיוחד בשימוש שנעשה בה בתיאטרון היווני.<sup>28</sup> מובן שקשה להתייחס לצילום ולפעולה על האובייקט המצולם כ"מתן קול", ועל כן נותר להבין את האפשרות של האנשה צילומית – פוטו-פרוזופיאה – רק דרך הפעולה של "מתן פנים" למה שנתפס כחסר פנים. אך כאן בדיוק עלינו לשוב לתפיסתם של ברגר וממשיכיו, שעסקו בחיה כ"נעדר" של המרחב החזותי בתרבות המערב. כל ייצוג של חיה, במיוחד בצילום, מתמודד מחדש עם חוסר הניתנות-לזיהוי של פניו של המצולם, ועם האתגר למשמע היעדר זה, לרוב באמצעות השלכת רעיונות אנושיים (כגון חייתיות, או לחלופין תום מוחלט) על הפנים הלא-אנושיות המצולמות. קל לראות שהתצלום הזה של קדושין כבר מדלג מעל האתגרים הללו ומחדד את המבט דווקא על מה שאין לו שום פנים, משום סוג. ההנגדה בין פניו של הקצב להיעדר פניה של החיה מחריפה בגלל ההנחה הפשוטה של "מסכה אנושית דווקא על גוף היצור כרות הראש; דווקא שם, על הטורסו המקולף, מושלכת צורה אנושית. מאידך גיסא, אין זה סתם חומר חסר פנים, כמו ירח או עץ ביער, שאויר כדי לחייך או לדבר, אלא מה שבמובהק היו לו פנים ואינם עוד. בצורה הרטורית של האנשה (שעליה נטען לא פעם כי היא הצורה השלטת בכל מבע פואטי, בכל סוגה ומדיום), הפן של תפיסת חזותו של מה שהיה ונעלם והחלפתו בסגולה לכאורה-אנושית-בלבד מודגש דווקא על ידי הצילום, כל צילום.<sup>29</sup>

בדימוי האטליז שלפנינו נראה אדם שהצילום מזהה, ובהקשר של תיעוד שואת יהודי אירופה, האפשרות להיות מזוהה היא תכונה חשובה המכלכלת מוסדות וזכרונות קיבוציים רבים מספור (בכניסה לארכיונים חזותיים של השואה אנו נתקלים לא אחת בלחצן *recognize someone?*); אל מול ארבעה חצאי-תצלומים שנחלצו מאושוויץ, שנראים בהם ערימות של גוויות אדם מובאות לשריפה, טען נכונה ז'ורז' דידי-הוברמן שהניתנות-לזיהוי המצופה מן הצילום היא בדיוק זו המבדילה בין מושמדים למשמידים.<sup>30</sup> אולם לפנינו מתרחש משהו אחר: לצדו של האדם המזוהה הוזה, שנידון למוות משום שחייו סומנו ככאלה שאינם ראויים לזיהוי, מצולם יצור מת שאותו אין הצילום מזהה, מזהה בשם פרטי, גם אילו היה חי. הלוא זה אותו היצור, כך אנו מספרים, שצילם בריאן בוורשה הכבושה, בבחינת סוס הוא סוס, מת או חי. לבעית הזיהוי של הגוף תחת הגרון יש קשר ישיר לשימוש הרטורי של קדושין בהאנשה צילומית, שכן זו למעשה נכשלת ברגע שמנסים לזהות בפיסת הבשר הזאת משהו שהוא אכן אנושי, וכך מופרעת השלכת ה"מסכה" (פרוזופון) של נער צעיר, או לחלופין של אישה. יקשה עלינו לקבוע בנחרצות אם רצף האפקטים וההפרעות הללו ביסודה של ההשוואה החזותית בין הסוס באטליז ליהודי במשרפה נובע כאן מאיזו תכונה משותפת (בין-מינית) של טבעם של הגופים המומתים, או מטבעה וכוחה של פעולת הייצוג עצמה ושל אמצעייה הרטוריים. לכך יש להוסיף כי התצלום הזה נוצר בעת שבה דווקא הצלם וחבריו לגטו מזוהים תדיר כחיות, ולעתים אף ספציפית כסוסים. לפי יומנו של אברהם טורי מגטו קובנה, בשלב מסוים נאסר על יושבי הגטו להשתמש בסוסים, ו"למשימות כתיקונים, הבאת מצרכים חיוניים והלוויות, נמסר כי על היהודים לרתום עצמם לעגלות."<sup>31</sup> מאידך גיסא, יש לזכור כי סוסים היו כמעט הלא-אדם היחיד שנראה בגטו, במיוחד מאז נאסר על יושביו להחזיק חיות מחמד (ואירוע חיסולן הכולל של אלה בבית המדרש ברחוב ויליונוס חקוק היטב בספרות המקום), ולרוב נראו סוסים בשירות הכובש הגרמני. לכן עולה גם האפשרות שהגרון מונף כאן מעל דבר-מה שמזוהה עם הצורך עצמו. הערות מבלבלות כאלה מן התחום המעורפל גם כך של ההיסטוריה-של-חיות (זו הנפלת בין הכיסאות המרופדים של הזואולוגיה והאנתרופולוגיה) משיבות אותנו גם אל המבוכה שיוצר סיפור העקדה, אף על פי שההבדל בין הכבש הכשר לסוס הטמא עקרוני כאן להשאת המתח בין האי-זיהוי להזדהות על כנו. זהו ההבדל עקרוני, כיוון שקדושין מתעד כאן את קריסתן של נורמות חיים מסוימות (כמו שמירת כשרות) בדיוק באטליז, היכן שההבחנה בין מזון ובין אנשים מנוהלת ומתחזקת את המושג "אדם" כ"לא-מזון". לצלם את ההבחנה הזאת, ובו זמנית להפעיל עליה האנשה – שתי אלו נראות כעת כפעולות מנוגדות, המסייעות לנו להבין את הפוטנציאל המהפכני ממש בהאנשה צילומית. בתצלום הזה של קדושין, הדמיון בין הסוס האסור באכילה לבין האדם האסור באכילה אינו מתבסס על ההבדל בין אנשים אוכלים לחיות נאכלות, אלא מתקיים חרף ההבדל זה בדיוק. כוחה של האלגוריה החזותית כאן נובע מקיומם של דמיון בין-מיני בטבע (גם אם הוא מתגלה רק בשעה שהגופים מתים) ושל סביבה מסוימת שבה סוסים ובני אדם מובאים באופן שיטתי תחת אותם תנאים ממיתים – התנאים הממיתים גם את עצם ההבדל בין קבוצות אלה.

## צילום מראה חיה

כל תצלום של חיה מתה משקף גם אותנו, קיבוצי הצופים בתצלום, קודם כול משום שהוא משרת את דפוסי הזיהוי "אדם" ו"לא-אדם", ושנית, משום שיש לנו חלק, ולו מזערי או לחלופין ביקורתי, בהבאת אותה חיה אל מותה, בין אם בבית המטבחיים של הגטו ובין אם ברחובות ורשה הכבושה. וביתר שאת, תפיסת הקצב ברגע הנפת הגרון על החיה המתה מעלה את הצורך להתייחס לכוחו של הצילום לעשות זאת (כלומר לחשוף רגעים שאין העין תופסת, ובכך לעורר את מה שבנימין כינה ב-1931 "הלא מודע האופטי"<sup>32</sup>), אבל מיד מסבך צורך זה בצורך אחר, והוא לתת דין וחשבון על עצם הנפת גרון על משהו או על מישהו חי. בשונה מאוד מאנלוגיות נוסח "כל יום הוא טרבלינקה", התצלום הזה מעמיד לפנינו את ההבדל בין אנשים ובין חיות לא על גבי הפער ההיסטורי בין האירוע הטראומטי של תא הגזים לבין המכונה הבלתי פוסקת ונטולת האירועים של כלכלת הבשר, אלא על גבי השאלה הסביבתית "מה ניתן לראות?". את פעולת הקצב לא ניתן לראות בתרבות המודרנית שבה פועל הצילום, כשם שלא ניתן לראות כמעט כל חיה, חיה או מתה, שיציג כל צילום, במקרה או שלא במקרה. ומכיוון שרק הצילום, לדעתי, שואל היום את השאלה הסביבתית הזאת – מה ניתן לראות? (או שואל אותה באופן סביבתי) – רק חיה מצולמת עונה עליה על דרך השלילה, שוב ושוב ושוב: "לא ניתן לראות אותי" + "לא ניתן לראות כמותי". חשוב לשים לב: "מה ניתן לראות?" אינה גרסה אחרת לשאלה "מה מצולם כאן?" (סוס או אדם, יצחק או שה), אלא ההפך הגמור ממנה. עניינים "סביבתיים" תמיד "בסביבה", ברקע, מסביב לנקודה, בתוך האור ממש, רחוקים מלהפוך לנושא הצילום או למוקד תשומת לבם של צלמים וצופים כאחד, לפחות במרבית העבודות המובילות את מה שמכונה "ההיסטוריה של הצילום".<sup>33</sup> במידה רבה זו היסטוריה הבודה ומרחיבה את הפער בין האירוע הטראומטי למאמצי ההבנה והאזכרה שלו, בעוד שבתצלומים מסוימים, אולי בעצם בכל תצלום, מצויים תהליכים שעדיין קורים סביבנו ושאלנו שחקנים מרכזיים בהם.

מביקורת על הכנסת זכויות בעלי-חיים אל השיח המוסרי שלאחר אושוויץ עולה זיקתו של תצלום זה של קדושין אל הטבעי, ונפתחות האפשרויות להשיב את הצילום אל מרחב שבו ההיסטוריה של הטבע מעורבת עם ההיסטוריה האנושית. מציאת החיה והטבעי בתצלום היא הזדמנות למקם את המצולם בהיסטוריה של הטבע, אפילו אם מדובר בשואה. כדי שמצלמתו המאולתרת של קדושין תצליח לתפוס משהו מבעד לחרך במעילו בשבריר של סכנת חיים (תושבי הגטו שידעו על פעילותו נזהרו שלא לעמוד על ידו), צריכים לחבור יחד אורות וצללים במידה מספקת. זמן החשיפה במקרה הזה הוא זמן סכנה, ואפשר למדוד את האור גם ביחס לסיכויי הישרדותו של הצלם. אכן, כפי שאנו למדים מפעילותו של קדושין במחנות העקורים שלאחר המלחמה, משימתו היתה תיעוד והנצחה של פרויקט הטיהור האתני שהוא היה קורבנו. הסיכון שבחשיפת המצלמה ובחשיפת סרט הצילום לשמש נובע ממלאכת הישרדות של העצמי ושל דימויי הכליה – כליה של אנשים ולא של יצורים אחרים כמובן. היסטוריות-הטבע כאן – זו של הסוס, זו של האור וזו של האדם – נפגשות ומשתלבות בעבר מתמשך אחד של היהפכות לנעלם. את החשיפה לאור השמש כאן אפשר להבין גם כחשיפתו של הצילום בכלל אל מה שקשה לנו כל כך להודות

בקיומו לצדנו כל הזמן – החשיפה אל הטבע הלא-אנושי. כשקורה דיאמונד עושה פילוסופיה מהרעיון "חשיפה" היא מדברת על הרגע שבו אנו, בני האדם, "מושלכים ללכת ולמצוא משהו שאנו יכולים לחיות איתו, ולכל היותר יכול זה להסתכם בפשרה מרירה למדי. נותר לנו רק להבין מה עושים עם החשיפה הזאת"<sup>34</sup>; דיאמונד מדברת כאן על החשיפה אל החיה, שהיא תמיד חשיפה עם החיה אל העובדה שהחיים, כל חיים, מתקרבים כל העת אל קצם. העור של גולגלתו וידיו של הקצב והעור של הירך והבטן של הגווייה, ישיבו יחד את קרני השמש המגיעות מימין ויאפשרו דימוי קונטרסטי. גם מתכת הגרון תגיב באופן דומה לאותו אור של חורף 1941, שהיה קשה במיוחד (אדמת הגטו היתה מסנוורת משלג במשך חודשים ושרפה אזורים רבים בתצלומיו של קדושין מאותה עת). הערות כאלה שוב מעלות מאי-שם את הנשכה של ההיסטוריה של הטבע: ההדמיה המוצלחת של גוויית נער מתקבלת בזכות עצמות הרגליים הארוכות יחסית של סוס, שהגיע אל האטליו הזה במסגרת הידלדלות משאבי הבקר והצאן בימי המלחמה בכל אירופה, ולאחר שיושבי הגטו החליפו עם הליטאים את בשר החזיר שהוקצה להם בבשר סוס, אף שאף אחד מאלה אינו כשר. מכל מקום, ההשפלה שבהקצאת בשר סוסים לגטו היהודי אינה מנותקת מן ההיסטוריה הסוסית – מן הבר אל הבית. אם נשוב להציב את הנרטיב ההיסטורי של הגטו בתוך מסגרת היסטורית רחבה יותר של תופעות טבע משתנות, כמו למשל פגיעת קרני השמש בקליפת כדור הארץ, נצטרך לשאול לפשר מיקומו של הסוס המת הזה – על כל מה שראה ולא נשמר טרם נאכל – בתוך אותה היסטוריה מעורבת.

בקיצור, כשהצילום מראה כיצד חיה ואדם נחשפים יחד לאותו האור, נפתחת האפשרות להבין מחדש את הצילום כמערכת ייצוג-טבע, אבל במובן של "משתנה תדיר ובאופן סמוי מן העין" ולא במובן של "אובייקטיבית" או "ללא יד אדם". צילום חיה, אם כן, הוא חשיפה משותפת להיעלמות; חשיפה משותפת לאור ההולך ונעלם, כמו דברים רבים מאוד שחיים בזכותו, ובכלל זה מעשה הצילום עצמו. הצילום הוא כאמור המדיום לחשיפת היעלמויות, ולפנינו דוגמה להיעלמות משותפת תחת השמש של קובנה אז, שאינה השמש של קובנה היום;<sup>35</sup> היעלמות זו היא גם משותפת וגם רציפה – משהו מן הזוועה של אז, מראה לנו הצילום, קשור לכאן ולעכשיו.

## הערות

1. מאמר זה מבקש להמשיך ולהרחיב את הדיון במשולש המושגי חיות-צילום-שואה שבו מתמקד מאמרי הקודם: "כלבים נאציים ובעיות אחרות של הצילום". בתוך *reality trauma* וההגיון הפנימי של הצילום, עורך חיים דעואל לוסקי (תל אביב: מכון שפילמן לחקר הצילום, 2012). מאמר נוסף שיבקש להשלים מהלך מחשבותי זה ויעסוק באור שמש כתופעת טבע שאת ההיסטוריה שלה מסמן רק הצילום, ובמיוחד בתצלומי עשן וארובות, הוצג באוקטובר 2012 בכנס *Capture 2012: Photography, Nature, Human Rights* באוניברסיטת ייל בארצות הברית. אני מבקש להודות לקוראות של כתב העת מפתח ולעורכיו על הבאת מאמר זה לגרסתו הנוכחית.

2. יש חילוקי דעות באשר לתצלום הראשון בהיסטוריה, אף שנראה כי אין עוררין על כך שהוא פרי ידיו של

## צילום חיה נעם גל

נייפס. ה"תחריט ההליוגרפי" של הפך קדם בכשנה ל"תצלום" הנודע יותר של נייפס (וההולם יותר את מושג ה"צילום" של אותו הזמן שכן נוצר באמצעות קמרה אובסקורה) של הנוף הנשקף מן החלון בלה גרה, בורגונדי. על ההליוגרף של הפרש אמנם נודע ממכתב של נייפס לבנו איזידור, אך רק ב-2002 הוא נמצא (עם המסמכים המאששים את זהותו) ונמכר על ידי סותביס בחצי מיליון אירו לספרייה הלאומית הצרפתית. מעניין לראות כי גם הכרוניקות החדשות יותר של ראשית הצילום עדיין רואות בנוף הנשקף מן החלון בלה גרה את התצלום הראשון, ומתעלמות מן ההליוגרף של הפרש, ואפשר משום שאין זה נחשב תצלום בעיני ההיסטוריונים העכשוויים של המדיום. ההיסטוריוגרפיה של הצילום, בדומה לשדות תרבותיים אחרים כמובן, מושפעת גם מן המתחים בין טרנספורמציות טכנולוגיות לטרנספורמציות לשוניות, ולראיה – גבולות המושג "תצלום" אינם יציבים וחד-משמעיים יותר היום מכפי שהיו בימיו של נייפס. את מכירתו של "נער מוביל סוס" מזכיר היסטוריון הצילום פול ברנס בבלוג שלו (<http://www.precinemahistory.net/1800.htm>). ראו גם את אזכור ההליוגרפים של נייפס ביחס למיקומו בהיסטוריות של הצילום, בין השאר אצל Mary Warner Marien, *Photography: a Cultural History* (London: Laurence King, 2002).

3. חיות בראשית הצילום מילאו כמובן גם תפקידים אחרים זולת ייצוג שינויים בתפיסת היחס בין טבע לטכנולוגיה, כגון חיקוי הנוסחות הרומנטיות לציורי הצייד או הטבע הדומם. מסה זו אינה מציעה מחקר היסטורי מקיף של מגוון התפקידים הללו, שייתכן שעדיין אינו קיים. בצד המקורות שייסקרו בהמשך, ראו רשימת מקורות נוספים בסוף המאמר.

4. בהקדמה ל"העיפרון של הטבע" כותב טאלבוט על תצלומיו: "הם טביעת ידו של הטבע [They are impressed by Nature's hand]". כ-150 שנים אחר כך כתב ווילם פלוטר כי קרני השמש נתפסות כסימפטום טבעי של העולם, אף שלמעשה הצילום הוא דימוי טכנולוגי המציג את העולם שכבר מורכב רק מדימויים מסורתיים שמאז ומעולם השלכנו עליו. למראית עין, ההבדל העקרוני בין שתי קביעות אלו הוא יחסן אל הטבע ואל הטבעי (ולא, למשל, יחסן אל הצילום), אולם עם התפשטותה של המהפכה הדיגיטלית אל תוך שלל הפעולות והאפקטים הקשורים בצילום והתערערות מעמדן של קרני השמש בהובלת התפיסות המקובלות של המדיום הצילומי, אפשר שההבדל בין המצאת הצילום לבין הביקורות על תפיסות הטבע שעליה התבססה אינו באמת דרמטי אם לא מתירים תחילה את הקשר הגורדי בין ראייה לאור השמש. ראו Vilem Flusser, *Towards a Philosophy of Photography* (London: Reaktion Books, 2000).

5. המושג "בעלי חיים" יופיע במאמר זה רק כחלק מן המונח הקיבוצי המקובל "זכויות בעלי חיים", וזאת משום שאין משתמשים במונח "זכויות חיות". מלבד זאת, המאמר יעסוק ב"חיות" ולא ב"בעלי חיים". בהבדל בין שני אלה אדון במקום אחר.

6. מן הטקסטים הפופולריים יותר בלב הוויכוח אפשר למצוא את רב המכר כל יום הוא טרבליניקה של צ'רלס פטרסון שיצא לאור לפני יותר מעשר שנים (ותורגם לעברית ב-2006 בידי עודד וולקשטיין, בהוצאת פרדס). פטרסון טווה היסטוריה אנתרופולוגית של המאה העשרים שביקשה לאייר את טענתו של הסופר יצחק בשביס זינגר כי בשביל החיות כל יום הוא טרבליניקה וכל אדם הוא למעשה נאצי. מאמרי זה לא עוסק

בעבודתו של פטרסון, ואף נמנע מדיון בתפוצתן וטיבן של השוואות לשואה בביקורת התרבות העכשווית. למעשה אנסה להציב כאן את ההקשר של השואה לצד שאלות של ייצוג חיות במעבדה משותפת שבה נבדקים יחסינו לאחרים, בלי להכריח את הצורה הרטורית של השוואה בין אחרים שונים ובין ההיסטוריות שלהם. בהמשך המאמר נשוב מעט לעניין זה.

7. ג'ון ברג'ר, על ההתבוננות, תרגמה אסתר דותן (תל אביב: פיתום, 2012). ראו גם: John Berger, *About Looking* (New York: Pantheon Books, 1980). את מחשבת המשבר בחילופי המבטים האנושי והלא-אנושי ניתן למצוא במלוא עוצמתה, למשל, בשירו של רילקה "הפנתר" מ-1903, כמו גם באלגיה השמינית באלגיות דואינו מ-1912 – יצירות המזמינות, בדיעבד, קריאה משווה עם תפיסתו החזותית של ברג'ר לגבי החיה. לתשומת הלב החזותית הזאת לנוכחות החיה אצל רילקה ראו למשל: Alice Kuzniar, *Melancholia's Dog* (Chicago: University of Chicago Press, 2006). ראויה לציין גם ביקורתו של מרטין היידגר על התייחסותו של רילקה לקטגוריה של החיה, במיוחד בפרק החותם את ספרו פרמנידס מראשית 1943, שבו מבקש הפילוסוף לדחוק את החיה מגבולות ההווה וההיות-בעולם המבוססים לדידו על מבט אנושי, או על חלוקה של מבטים אנושיים. היידגר משעין מהלך זה על קריאה באלגיה השמינית של רילקה כטקסט שמעמיד לכאורה את המעשה השירי מעבר למגבלות הידיעה האנושית כך שהשיר, בניגוד לאדם, פתוח ("הפתוח") וחופשי ממושג המוות כמו שרק חיה יכולה להיות. לא ארחיב את הדיון בפרשנות כזו על רילקה, אלא רק אציע, בעקבות פרשנים מאוחרים יותר כאריך זנטנר ואחרים, לקרוא את רילקה כטקסט המבקר את גבולות מחשבתו של היידגר ולא דווקא להפך. ראו Eric L. Santner, *On Creaturely Life* (Chicago: University of Chicago Press, 2006).

8. מבחינה היסטורית, התהליך שברג'ר מצביע עליו מורכב יותר ודורש מחקר נפרד. קית תומס, במחקרו הנודע על השינויים ביחסי אדם וחיה באנגליה הפרה-מודרנית, קושר את היעלמותן של חיות מהסביבה ההולכת ומיתעשת לעלייתו של "געגוע חדש אל הכפר". תומס מראה כי ההתבצרות מפני חיות בר הולידה מאמצים לשמר את הדימוי שלהן במרחב הטבעי שלהן, הרבה לפני התמסדותם של גופים לשימור סביבה והגנת בעלי חיים באנגליה של המאה התשע-עשרה. ראו Keith Thomas, *Man and the Natural World* (Oxford: Oxford University Press, 1996).

9. Walter Benjamin, *Illuminations: Essays and Reflections* (New York: Schocken, 1969), 188.

10. תצלומי גני החיות של גרי וינוגרנד האמריקני משנות השישים – שאחד מהם נבחר לכריכת ספרו של ברג'ר – ממחישים את "הכשל ההדדי בזיהוי התסבוכת המגוחכת שבה מצויים חיות ואנשים", כפי שסיכם זאת ג'ון ז'ארקובסקי. John Szarkowski "Introduction", in *The Animals* by Garry Winogrand. (New York: Museum of Modern Art, 2004), 14.

11. כמובן זה, תפיסת הצילום של ברג'ר שונה במובהק מזו של בנימין, שאיתה הוא מנהל דיאלוג ברור (כמיוחד בנוגע לקשירת המדיום עצמו עם היעלמותו, קריסות ומשברים בתרבות המודרנית). בקצרה אפשר לומר שהניתוח של בנימין מ-1931 לעבודותיהם של אטג'ה וואנדר כהוכחות לפוטנציאל המהפכני של המדיום בהצגה-עצמית של מעמד הפועלים רחוק מן המרקסיות של ברג'ר הרבה יותר מאשר ניתוחו

המאוחר יותר של בנימין שעסק בקולנוע ובצילום כהיעלמותה של הילה בזיקה לשימושים תעמולתיים באמצעי התקשורת ההמוניים החדשים, עם עליית המשטרים הפאשיסטיים שמהם נמלט על חייו. ההשקפה המרקסיסטית מאחורי מושג הטבע אצל ברג'ר קרובה אפוא יותר לגישתו של זיגפריד קרקאוור על הצילום מ-1927, שבה מוצג בבהירות יחס הפוך בין כמות הדימויים "מן העולם הרחב" וזמינותם לסובייקט המערבי בעת הקפיטליסטית, לבין מידת ידיעתו והכרתו את הסביבה שבה הוא חי. הטבע, לפי קרקאוור, הופך לחסר משמעות לאדם המודרני, באופן שנגזר מתפקידו של הצילום בעיצוב תודעה זו. ראו Siegfried Kracauer, "Photography", trans. Thomas Y. Levin. *Critical Inquiry* 19(3) (1993), 412-436.

Roland Barthes, *Camera Lucida*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981).

Jonathan Burt, *Animals in Film* (London: Reaktion Books, 2002), 11. 13

14. בעבודה מאוחרת יותר מראה ברט כיצד חדירת השיח הסביבתי אל הזירה האמנותית העכשווית מנסה להעניק לחיה מיקום חדש, כשחקן בשדה הייצוגי... Jonathan Burt, "The Aesthetics of Livingness". *Antennae* 5, (2008), 4-11.

Cary Wolfe, *What Is Posthumanism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010).

16. קארי רוהמן קושרת את דיכוייה של ה"חיותיות" לקולוניאליזם האירופי, שסיפק מגוון נרחב של "אחרים גזעיים" להתנגדות לזיקה הדארוויניסטית בין אנשים ללא-אנשים. אריקה פאדג' מאתרת גורמים נוספים לדחיקת החיותיות באמצעות דיכוי חיות ואנשים גם יחד בתיאולוגיה ובמשפט הפרה-מודרני: Erica Fudge, *Perceiving Animals: Humans and Beasts in Early Modern English Culture* (Champaign: University of Illinois Press, 2000); Carrie Rohman, *Stalking the Subject: Modernism and the Animal* (New York: Columbia University Press, 2009).

Akira Mizuta Lippit, *Electric Animal: Towards a Rhetoric of Wildlife* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000) (להלן ליפייט, החיה החשמלית).

18. הרצאתו של דרידה, שהפכה לספר חשוב וגררה דיון מרתק בין כותלי החוגים לפילוסופיה ולמחשבה פוליטית ומחוצה להם, מסמנת סוגיות רבות ביחסי אדם-חיה בתרבות, שיש לטפל בהם מעשית ומושגית גם יחד. סוגיית המבט כמה שמכונן לא רק את המרחב האתי אלא גם מרחבים אחרים, כמו המרחב החזותי למשל, ובאופן כללי יותר חלקה של החיה בעיצובה של תרבות חזותית, נעדרים כמעט לחלוטין מדיונו של דרידה, ועל כן לא ארחיב את התייחסותי להרצאתו במסגרת מאמר זה. ראו Jacques Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, trans. David Wills (New York: Fordham University Press, 2008); מאותה סיבה בדיוק איני מוצא מקום להתייחס במסגרת מאמר זה לחיבורו הקצרצר של עמנואל לוינס על היתקלותו בכלב משוטט באחד מימי שביו במחנה ליד האנובר במהלך מלחמת העולם השנייה. גם חיבור זה עולה רבות בצומת ההגותי של שואה ובעלי חיים. ראו Emmanuel Levinas, "The Name of a Dog or Natural Right". In *Difficult Freedom: Essays on Judaism*, trans. Sean Hand



(Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990).

19. ליפיט, החיה החשמלית.

20. Steve Baker, *Picturing the Beast* (Manchester: Manchester University Press, 1993), 83-86.

21. אי-גראות זו, נטען באחרונה, מאפיינת כל צילום שואה, והיא מושא לתמורות פוליטיות בתפיסה התרבותית של מלחמת העולם השנייה. ראו Judith Keilbach, "Photographs, Symbolic Images and the Holocaust: On the (Im)possibility of Depicting Historical Truth". *History and Theory* 47 (2009), 54-76.

22. Ulrich Baer, "To Give Memory a Place: Holocaust Photography and the Landscape Tradition". *Representations* 69 (2000), 43.

23. התערבותו של קדושין במצולם ניכרת בעבודותיו מן הגטו, לעתים באופן מעודן, כאותה הנחה מוקפדת של קנקן פח בפסגתה של ערימת אשפה ורהיטים עזובים, ולעתים באופן בוטה, כתצלום המילה "נקמה" כתובה-כביכול בדם על אחד מקירות הפורט התשיעי ששימש את הנאצים כמתקן כליאה וחיסול מחוץ לגטו קובנה. ראו בדיקותיו של הסופר ניצול גטו קובנה אלכס פייטלסון בעניין: Alex Faitelson, *The Truth and Nothing But the Truth: Jewish Resistance in Lithuania* (Jerusalem: Gefen, 2006), 452-457.

24. קריאה משווה של תצלום זה עם סיפור העקדה תקרא בהתאמה גם את שני נערי-עבדיו של אברהם שליווהו להר המוריה וכן את החמור שנותר מאחור, במה שאריך אוורבך כינה "הרקע" של הסיפור הכלוא בכל מילה ובין מילה לשכנתה באפיוזודה קצרצרה ורבת השפעה זו. השוואה בין סיפור העקדה לבין אושוויץ הופצה עוד בימי המלחמה, אם כי אין להניח שקדושין היה מודע לכך. רבי שמחה אלברג, למשל, פרסם ב-1941 מסה שכותרתה "העקדה של טרבלינקה", שלפיה עקדה היא למעשה צורת מבחן לעם היהודי הנמשכת מהר המוריה ועד ימינו, ושבה הנער יצחק, כלומר עם ישראל, מעולם לא הורד מן המזבח. ראו Simhah Elberg, "The Akedah of Treblinka. In *Wrestling with God: Jewish Theological Responses During and after the Holocaust*, eds. Steven T. Kats, Shlomo Biderman and Gershon Greenberg (Oxford: Oxford University Press, 2007), pp. 192-198.

25. לדימויי חיות בקריקטורות ממגזין התעמולה הנאצי דר שטירמר בקרו באתר קלווין (<http://www.calvin.edu/academic/cas/gpa/sturm28.htm>). את הסרט "היהודי הנצחי" אפשר לראות במלואו ביוטיוב. לא רבות נכתב על השימוש בחיות בשני המקרים. ראו בהקשר זה את ספרו של בוריה סאקס Boria Sax, *Animals in the Third Reich* (New York: Conitnuum, 2000), וכן את ההערה הבאה.

26. הדוגמה המובהקת ביותר להשמטה זו היא אולי דיונו הנודע של צ'רלס פטרסון בסרט "היהודי הנצחי" כחלק מספרו שצוין קודם. סרט התעמולה העושה שימוש נרחב בחיות ברטוריקה גזענית לעידוד טיהור אתני מביא לקראת סופו סצינות מתוך בתי מטבחים שצולמו בגטו לודג' על ידי צוותו של היפּלר בקיץ 1939. הסגנון הבוטה של הצגת החיה הנשחטת – תקריב על קילוחי הדם מצוואר הפרה המזכיר במידה

רבה סצינה דומה ב"שביתה" של סרגיי אייזנשטיין – היכה גלים בגרמניה של 1941 וגרם במידה מסוימת להסתייגות הציבור ממנו (בניגוד להצלחה המסחררת של סרטי תעמולה אחרים מאותן שנים). השחיטה אינה נראית בסופו של דבר "יהודית" יותר משהיא פשוט קשה לצפייה לקהל עירוני שכבר מורגל בהדחת המלאכות שהביאו את נתחי הבשר הדוממים אל הוויטרנה של האטליו, ועל כן ייקל לו לזהות כל שוחט עם הרוע המוחלט (במובן זה, חרחורי הגסיסה של הפרה הן אצל היפּלר והן אצל אייזנשטיין פועלים כסוכני קול המצוקה של הצופים המיועדים להתגייס למאבק ברשע, יהא זה יהודי או קפיטליסט). קריאה בינארית של הרג חיות כמקביל להבחנות היסטוריות בין קורבן למרצח – כפי שעושה פטרסון, ואחריו קארין דיוויס ודיוויד שטיבל – שוב נכשלת אל מול המכנה המשותף המתגלה מאחורי כל אקט של שחיטה, שכן השוחט הוא תמיד אדם (יהודי, ארי, ערבי וכו') והנשחט תמיד אחר.

27. J. M. Coetzee, *Elizabeth Costello* (New York: Vintage, 2003), 94. ראו בהקשר זה גם את הוויכוח בין קארין דיוויס לרוברטה קלצ'ופסקי (Kalechofsky), שתי הוגות בלימודי-חיה ופעילות למען זכויות בעלי חיים, לאחר שהאחרונה פרסמה ב-2003 את *Animal Suffering and the Holocaust: The Problem with Comparisons*.

28. John Whitman, *Allegory: the Dynamics of Ancient and Medieval Technique* (Cambridge: Harvard University Press, 1987), 269.

29. את שובה של העבודה התיאורטית על האנשה בישרו לפני כארבעים שנה מחקרים אמריקאיים בשירה הרומנטית, במיוחד של ג'פרי הרטמן ופול דה מאן, ומאז היא התפשטה גם לבדיקת טקסטים מודרניים, ביניהם עבודות על ספרות שואה ועל עדויות שואה (כעבודותיהן של שרה גאיר או של איימי הנגרפורד). מכל מקום, בתחום התרבות החזותית והאמנות לא אומצה צורה זו כמושא מחקר אלא לעתים רחוקות, כגון Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self Portraiture in German Renaissance Art* (Chicago: Chicago University Press, 1993).

30. Georges Didi-Huberman, *Images in Spite of All*, trans. Shane B. Lillis (Chicago: Chicago University Press, 2008).

31. Avraham Tory, *Surviving the Holocaust: the Kovno ghetto diary*, trans. Jerzy Michalowicz (Cambridge: Harvard University Press, 1990), 175.

32. ולטר בנימין, היסטוריה קטנה של הצילום, תרגם חנן אלשטיין (תל אביב: בבל, 2004), 19.

33. ייתכן שתצלומיהן של פעילות לזכויות בעלי חיים הם יוצאי דופן בהקשר זה, טוען סטיב בייקר, שכן הם מעוצבים על פי מניעים אסטרטגיים של מאבק ושל התחשבות בחיה ולא ממניעים אסתטיים של המדיום הצילומי (Baker, *Picturing the Beast*, 220). מכל מקום, אין לקרוא את תצלומו של קדושין קודם כול כהעמדה של בעיה מוסרית ביחס לבעלי חיים, גם אם קריאה כזו מתאפשרת ממה שיצא מביקורו החטוף באטליו הגטו באותו היום. יתר על כן, קריאה כזו מתאפשרת בגלל אותה פעולה של העמדה, של בימוי ועיצוב המצולם באמצעי הרטורי של ההאנשה, של השלכת תכונות אנושיות על מה שחסר אותן, שכן האנשה היא תמיד, לבד מהשוואה רטורית בשדה הייצוג, גם תמרור ליחס הקונצפטואלי-תרבותי בין אדם ללא-אדם.

Cora Diamond, "The Difficulty of Reality and the Difficulty of Philosophy". *Partial* .34

*Answers* 1(2) (2003), 1-26

35. אכן אין זהו בהכרח תהליך ליניארי של היעלמות כוללת – יותר חלקיקים חוסמי אור אולי מאפשרים לעדשות מסוימות לראות היום פחות, אך באותו הזמן מצילים אולי תצלומים מודפסים שטרם נמצאו בטרם ישקעו אל תהום הנשייה. בהקשר זה יש לציין גם את עלייתו של הצילום הדיגיטלי, העושה שימוש אחר לגמרי באור כחומר וכמושג. בראשית דברי הזכרתי את תרומתו של וילם פלוסר, המבקר את האור בצילום כדבר שנתפס בטעות כסימפטום של העולם, בזמן שלמעשה הוא כבר תוצאה של יחסים טכנולוגיים עם סביבה של דימויים שכבר יוצרו והוטבעו לכדי טבע ממש. עם זאת, אין ביקורת זו כרוכה בהבנה סביבתנית של משבר הזמינות של האור והתפשטותו של האור המלאכותי במרבית העולם המתועש, הן ביחס לתרבות ולחיים אנושיים והן ביחס לסביבות טבעיות אחרות. ראו בהקשר זה Geerd Magiels, *From Sunlight to Insight* (Brussels: Brussels University Press, 2010)



