

צילום, צילום, צילום

הגי כנען וליאורה בילסקי*

פרסאוס אינו בורח מהמדינה, הוא מתעמת איתה למרות הכל, למרות העובדה שממשלתו של מפגש פנים-אל-פנים הייתה לא מבט, לא ידע ולא ניצחון, אלא פשוט מוות. פרסאוס מתעמת למרות הכל עם הגורגונה, וחלמנות הכל הזה – האפשרות בפועל חרף אי-האפשרות להלכה – נקראת דימרי.
חרף דימרי הדי-הו-ב-מן

מסתו של ההיסטוריון והפילוסוף של האמנות ז'ורז' דירי-הוברמן, דימריים למרות הכל, מוקדשות למחשבה על כוחם, על משמעותם ועל מקומם התרבותי של ארבעה תצלומים שצולמו בסתר, באוגוסט 1944, במחנה הריכוז אושוויץ-בירקנאו על ידי קבוצה של אסירים יהודים מהזונדרקומנדו. תצלומים אלה, ששרדו לאחר שהוכרחו מהמחנה בעזרת המחתרת הפולנית, צולמו מתוך תא הגזים עצמו, ומהווים אחת העדויות החזקות והחדדות שנתנו מתוך התופת של מחנה ההשמדה הנאצי.

בהתמודדות המתמשכת עם זיכרון השואה ומשמעותה, לצילום יש מעמד מרכזי אך גם אמביוולנטי. הצילום ידוע בשל יכולת הייצוג האובייקטיבית שלו, בשל כוחו התיעודי והגישה הישירה

* ליאורה בילסקי היא פרופסור למשפטים ומנהלת מרכז מידע לזכויות אדם, אוניברסיטת תל אביב. ספרה האחרון, *The Holocaust, Corporations, and the Law*, ראא אור ב-2017 (The University of Michigan Press).
חגי כנען הוא פרופסור לפילוסופיה באוניברסיטת תל אביב. ספרו על הפילוסופיה של הצילום יראה אור ב-2019 בהוצאת אוניברסיטת סטנפורד.

מפרק ומרכיב מחדש את הרצפים המודחיים והזמניים. פרסאוס מול מדינה: תחבולת המגן, האומץ לדעת ולהתעמת למרות הכל. הדימרי בתקופת הזמין המקורי: השבר בתרבות. לפחות באמצעות דימרי העבר את ההווה של הזמן.

הערה ביבליוגרפית למהדורה הצרפתית 277

רשימת הממונות 278

משכשכלו חיפושים אלו בשל השמדת הסרטים המפליליים, התבססה התביעה בעיקר על הצלומים וסרטים שצולמו על ידי כוחות הכרת, בזמן שחרור מחנות הריכוז.

כך, כבר בנאום הפתיחה מתניחם גקסון לכותה של המצלמה:

אנו נראה לכם כדרך את מחנות הריכוז, בדיוק כפי שכוחות הכרת מצאו אותם כשהגיעו [...] ההוכחה שלנו אמנם העדר בחילה, ואתם תאמרו כי גילתו מכס את שנתכם [...] אני, שבמשך המלחמה, התייחסתי אל דוב סיפורי הזוועה כהשרנות וספקנות. אך ההוכחה כאן תהיה כה מוחצת, עד שאני מעז לנבא שאף לא מילה אחת שאומר תתקל בהכחשה.²

הצלומים ששימשו את התביעה היוו עדות ל"פשעי מלחמה" ו"פשעים נגד האנושות". הם התמקדו במראות הקשים שבהם פגשו המשתדלים, ובפרט בקורבנות ששרדו, ושמורפיעים לפני המצלמה כמתים-מהלכים, כגופות מורעבות חסרות קול. עבור רוברט גקסון ה"צילום מדבר בעד עצמו", ויותר מכך – הוא מאפשר למציאות להראות את עצמה באופן המוכר על החלקיות של המבט האנושי, על השבירות של הריכוז, על דלות השפה ומגבלותיה. בכוחו של הצילום לייצג זוועות שהן מעל לכל דימיון ולעשות כן באופן אוניברסיטלי.

האוניברסיטיות של הצילום הייתה ידועה כסימון ההיכר של המדיום כבר מראשיתה. המציאת הצילום, כמאה שנה לפני מלחמת העולם השנייה, הוצגה כאפשרות של דימוי מסדר חדש, כזו שמשתחררת את הרימוי מהתנאים המסורתיים של ייצוג הזוהי, ובפרט מריכוזיותו, ממגבלותיו, מגחמאותיו או מהלך רוחו של האמן. הצלם, כפי שהוא מוכן בראשית ימי הצילום, אינו יוצר, אלא מפעיל של מנגנון שהוא טבעי במהותו, מנגנון השייך ומתפתח באופן אורגני מתוך הטבע. הצילום, Photo-graphy, נתפס על ידי ממצאיו כרישום אור, ונחלומיזם הם אותם "דימויים שצויירו על ידי העיפרון העדין ביותר

לכאורה שהוא מאפשר אל אירועי העבר. עם זאת, הדיון העכשווי בצילום מודע גם למגבלותיו, ובפרט לבעיות האחרות שהוא מעורר בעצם ייצוגה החזותי של הזוועה, התופת ואובדן צלם האדם. היכרותו של דידי-הוברמן הוא ניסיון להתמודד עם מרחב המשמעותי המורכב שבתוכו התצלומים מאושווין קוראים למחשבה. כך גם יש להבין את משמעות הכותרת של המסה שלפנינו. התצלומים מאשווין הם "דימויים למדות הכול", קודם כול במובן זה שהם שרדו את התופת, ומסיפים להוות עדות חרה פעולתם השיטתית של הנאצים להשמדת עדויות. אבל, מעבר לכך, העיסוק של דידי-הוברמן ב"דימויים למדות הכול" הוא עיסוק בשאלה מדוע עלינו להמשיך ולהביט, להביט ולחשוב ולדבר, על דימויים חזותיים, למרות הבעייתיות העמוקה שהם מעוררים בבואנו להתמודד עם השואה. במובן זה, אפשר לזהות במהלך של דידי-הוברמן שלושה ממדים, שנוסדה להאר כאן בקצרה דרך שלוש שאלות:

א. למה צילום?

ב. למה לא צילום?

ג. למה – או באיזה מובן – צילום למרות הכוץ?

במשפטי נרנברג (1945-1946) הצילום זוכה במעמד פריבילגי ומבסס עצמו כאמת המידה לייצוג אוניקטיבי של השואה. בדרך מקרים שמכין הנובע האמריקני, רוברט גקסון, עבור הנשיא טרומן, הוא מתאר את האמגר שעומד בפני ארריכלי המשפט: "עלינו להוכיח אירועים שלא יאמנו באמצעות ראיות אמיתיות". הדרך שנבחרה לכך, הייתה להסתמך על משפטים יהודים להביא לעדות תפושעים עצמם. ניסיונותיהם של משפטים יהודים להביא לעדות את קורבנות השואה נדחו על ידי התביעה האמריקנית.³ עדותו של הקורבן כעדי ראיה" נתפסה כלא אמינה, כנגזעה בסובייקטיביות, וכמוסה על ידי רגשות כעס ונקמה. לאור הפשע חסר התקדים, הוחלט לפתוח את המשפט לעדה מסוג חדש – המצלמה. יחידת הסרטים שתקמה התביעה האמריקנית תרה במיוחד אחר צילומים וסרטים של מעשה ההשמדה שצילמו הנאצים עצמם בזמן אמת, אך

הדיון הנוכחי, חשוב לזכור שרובם המוחלט של צילומי השואה ששרדו, צולמו מטעם הנאצים, ושלסרטים הנאציים – החל בסרטי התעמולה שהוצגו במשפטי נירנברג וכלה בסרטים עם גורן וילנרדי – היה לפיכך מקום מרכזי בעיצוב הדיכון החזותי שנתר מהשואה. במילים אחרות, הפרספקטיבה הנאצית המשויכה להיות נוכחת במבנה החזותי של הערויות, שנתפסו כייצוגים ויזואליים שמתארים את המציאות באופן ישיר ומידי. דוגמה מובהקת לכך היא הסרט הנאצי הלא גמור *Ghetto Das*, ששרד מגטו ורשה ושנתגלה ב-1954 במזרח גרמניה.¹⁵ סרט זה, אשר מתאר את החיים בגטו ורשה, מוקדן שוב ושוב במונטז'ים העוסקים בשואה, מיוחדות, ובעיקר משולב בסרטים היהודיים בגטו. אולם, מה שנשכח על פי כערות מוחשיות לחיים היהודיים דוקומנטריים העוסקים בשואה, רוב החזויות הנאציות הקולקטיביות היא נקודת המבט שהמנה צולם הסרט. במובן זה, האלימות הנאצית לא רק השמידה את מרבית תושבי הגטו, אלא גם המשיכה לאחר מעשה לכסס את שליטתה בדימוי שנשאר מן הגטו עם חלוף הזמן. כיצד, אפוא, אפשר להתבונן בערויות המצולמות באופן שמצליח לזכור ולהכיל את העובדה שמאחורי המצלמה נמצאת עין בעלת מטרות ברורות ומערכה בימיו מסיבית שמכוונת לייצור אפקטים חזותיים מתוכננים מראש? כיצד ובאיזו דרך אפשר להשתמש בצילומים האלה מבלי לשחזר את הפשע?

במשפט אייכמן (1961), שמזוהה בוויכוח הקולקטיבי הישראלי עם רגע המעבר של השואה מן הפרטי אל הציבורי, נוצרה נקודת מפנה ביחס לשאלת העדות. התובע, גורן וילנר, אשר מבקש להיות לפה ל"שישה מיליון קטגורים" פותח בצעד חסר תקדים את במת המשפט לקולם של יותר ממאה ניצולי שואה, שעדייתיהם שודרו ברדיו בזמן אמת. משפט אייכמן פתח את מה שהוגדר לימים על ידי ההיסטוריונית אנט ויווירקה כ"עידן הער". ככזה, הוא נועד להעמיד בחזית הכמה את מה שנתר חבוי ומכוסה במשפטי נירנברג – סיפור השואה היהודית מהפרספקטיבה של העדים

של הטבע, קוץ האור.¹⁶ ההדליך האופטי-כימי שבבסיס הצילום מתואר כ"עפרון הטבע", וככזה הוא לא רק חף ממגבלות הייצוג האנושי, אלא הוא מייצג את המציאות כה נאמנה עד שהוא מייצר לכאורה את יכולות התיאור האנושיות, החזותיות והמילוליות. הצילום לא נוצר באופן ליניארי והדרגתי כמו הצויר, אלא פועל בחתום ישיר של המציאות, וככזה הוא יכול לתפוס ולהנכיח בבת אחת מערכות של מידע חזותי מורכב ועשיר. בעשורים הראשונים של המאה ה-20, הצילום, שהתבגר בינתיים, לא עסוק עוד ברוח הייצוג שהטבע לכאורה מעניק לו. לחלופין, הוא לומד לקבל את העובדה שבתו הוא ביסודו טכנולוגי: ה"ראייה החושית" שהצילום מאפשר מושחתת על עין מבנית ועל מנגנון של מכונה, שמייצרים דימויים "טכניים" – כפי שפולסר מכנה אותם¹⁷ – שהנם מודיזמים, עשירים ומקורפים יותר ממה שדעיין האנושית יכולה לקלוט. בשנות העשרים והשלשים, הוויזואליות שמייצרת המכונה הופכת לנושא מרכזי בשיח המודרניסטי על הצילום, שיח שעוסק – מפורל סטנדר למהוילינאג' ולולטר בנימין – בפוטנציאל החזותי הגלום בדימוי שמייצרת המכונה. כאן, אחת התמות שהחזרות על עצמן קשורה לדעיין שדיוקאט משום שהצילום מושתת על ראיית מכונה – על קליטה חסרת אינטנציונאליות, רגשות, גוף, זמניות או היסטוריה – הוא מצליח לייצר דימויים "ניטרליים" ואובייקטיביים שהושפם את ה"פיינומניה" של הממשי. התצלום יכול לדענן את המבט ולחשוף אזורים בשדה הראייה שנותרים חבויים בגלל האופן הרגיל שבו פועלת העין האנושית.

הצילום מגלה את ה"לא מודע האופטי" – כפי שקורא לו בנימין – אולם יומרת הצילום לשקיפות היא אשליה. אשליה זו מתגלה כאשר נזכרים, למשל, שהצילום לעולם אינו רק הדימויים שהיא מייצר, אלא אופן פעולה – לרוב פרקטיקה – שמופיעה תמיד בהקשר היסטורי-חברתי, עם מטרות ספציפיות וכתלק מיהסי כוח. במילים אחרות, מה שהתבוננות "תמימה" בתצלומים עלולה להשכיח הוא שהצילום מצולם מתוך נקודת מבט. בהקשר של

מצולם מהעבר, ומצולם רק שיחות עם עדים שמדווחים על העבר בגוף ראשון. מבחינת לנצמן, הצילום מתקופת השואה אינו יכול באופן עקרוני לתת ביטוי למשמעות האירוע. מה שקרה בשואה אינו ניתן, לדעתו, לביטוי באמצעות צילומי עבר. לפיכך לנצמן מגיב בביטול לאמירה של גוראר, כי יש לשער שעוד ימצא סרט אחד שתיעד את תאי הגזים בפעולה. לנצמן בז לרצון למצוא תצלום שהוזה את ההכחה האקטיביזם לקומה של השואה וייתן ביטוי למחמתה. מבחינתו, גם לו היה נופל לידי סרט ארכיוני שבו, הוא היה משמיד אותו:

אם הייתי מוצא סרט קיים – סרט סודי מפני שזה היה אסור במכלית ואיסור – שצולם על ידי איש אס"א ומראה איך שלשת אלפי יהודים, גברים, נשים, ילדים, מתו יחד, חנוקים בתא גזים במשרפה II באושוויץ, אם הייתי מוצא סרט כזה, לא רק שלא הייתי מראה אותו, אלא הייתי משמיד אותו.⁹

דידיהוברמן, שמגיב לוויכוח הזה, מזהה בעמדות המנוגדות של גוראר ולנצמן מקור משותף: הוא סבור כי שתי העמדות צומחות מתוך הבנה עמוקה של האופן שבו השואה מאתגרת את המחשבה על מהות דימוי. עם זאת, עמדות מנוגדות אלו יוצרות לדעתו תמונות מראה זו של זו, שבסופו של דבר מקבעות את הדין:

גוראר ולנצמן סבורים שניהם שהשואה תובעת מאתנו להשוב מחדש את כל יחסנו לדימוי, והם צודקים בהחלט. לנצמן סבור ששום דימוי אינו יכול "לומר" את ההיסטוריה הזאת, ולכן הוא מצלים ללא לאות את דברי הערים. גוראר לעומתו סבור שכל הדימויים, מעתה ואילך, אינם "מדברים" אלינו אלא על אודות היסטוריה זו (אבל לומר שהם "מדברים על אודותיה" אין פירושו לומר שהם "אומרים אותה"). ולכן הוא חוזר ובוחר ללא לאות את התובת החזונית שלנו כולה לאור השאלה הזאת.

ששרדו. התביעה הישראלית הציגה את משפט אייכמן כתיקון למשפטי נירנברג שבהם הארכיון של מוזוללי הפשע קיבל עדויות על פני עדויות קורבנותיו.

משפט אייכמן מבקש להפוך את קורבן השואה לעד ראיה אמין, ואת תוך הבנה שמחוללי הפשע ניסו לא רק להרוג את קורבנותיהם, אלא ליצור אירוע ללא עד, אירוע שמקבל אשורו מהמצלמה הנאצית, שכמו מאפשרת לפרשע לומר את ה"מילה האחרונה" לגבי ייצוג האירוע. משפט אייכמן ביקש להפוך כוונה זו על פיה, לאפשר ליצורלי השואה לתת עדות, בדרך לתקן מזרח את הסובייטיזם שלהם. בבית המשפט נולדה פרקטיקה חדשה של עדות אחת – מעשה עדות כאקט של התנגדות בדיעבד לפשע שביקש לשלול מהקורבן צלם אנוש.¹⁰

הניגוד בין תפיסות העדות השונות של נירנברג וירושלים, בין התמונה המכנית – האובייקטיבית לכאורה – ובין קולו השבירי של העד, נתן ביטוי לדילמה אתית-משפטית לא פתורה, שהמשכה להיות נוכחת במחשבה ובדין על השואה, והיותה כסיס גם לוויכוח שיתלקח לימים בין קלוד לנצמן לז'אן-לוק גוראר על מעמדו של הדימוי החזותי ביחס לשואה, וכוח שמחווה רקע ישיר למסה של דידיהוברמן שלפניה.

הוויכוח בין גוראר לנצמן סביב שילובן של עדויות מצולמות מהשואה בקולנוע העכשווי שם בסוגריים את שאלת האמינות העוברתית של הצילום, ומעורר במקומה שאלה פילוסופית-תרבותית שעניינה האתגור של המבט. עבור גוראר, מרחב הדימוי המצולם הוא מרחב הפעולה של ההווה האנושית במאה ה-20; ובהקשר זה, הוא רואה בצילומים שנתנו מהשואה חלק מפספס רחב של דימויים הבונה תודעה קולקטיבית. סרטו רחב ההיקף היסטוריות של הקולנוע בניי ממטריצה של דימויים, פוטור-מונטאז', שלתוכה הוא משלב גם צילומים מהשואה, שבהם הוא רואה חלק אינטגרלי מהריכוז שיוצר את מרחב הרמיז. לעומת זאת, בסרטו שואה, קלוד לנצמן מסרב לעשות שימוש בדימויים

מושגית זו מושששת הוא את עצם היותו של התצלום בלתי נפרד מהצילום, את הצורך להתבונן בתצלום כהיבט אורגני של פעולת הצילום. זיקה זו עקרונית לדין של דידיי-הוברמן, שעבורו ההתבוננות בדימוי דורשת מאתנו להשתחרר מהרגליו המוכרים של המבט, ובפרט מהנטייה של המבט למסגר עבודתו את החזותי סביב ה"משהו" בעל הנוכח המסוים המצא שם, ממול. האידיקט מציע מסגרת של פשר חזותי, שהשתחררות ממנה אינה עניין טריטואלי. ככתובתו של דידיי-הוברמן מנסה לעורר את העין – להנכיח בפניה – את מה שהתבנים של התצלומים מסתירים. דידיי-הוברמן מזמין את העין להשהות את המסגרת המושאית שהיא כה רגילה בה, ואת כרי לאפשר למבט לכוון עצמו – מעבר לנוכח החזותי – אל אופק ההתהוות של התצלומים. הדבר הראשון שמגלה התבוננות שכות, הוא שהצילומים מאושווין אינם רק משטח של אינפורמציה חזותית, משהו שנמצא מול העין, תחום בריבוע. הצילום הוא גם מה שאינו ניתן למסגור בעדרשת המצלמה. הבלתי-ניתן-לדאיה הוא חלק בלתי נפרד מהגברת של הצילום עצמו. התצלום, מבהינתו, הוא מצב של התהוות פעילה, של אירוע שהתרחש, ושכובדים רבים עדיין לא הסתוים. ההתבוננות של דידיי-הוברמן בתצלומים אינה ממוקדת בעובדות החזותיות שמופיעות בהם, אלא דווקא בממדים חזותיים שבמבוכ הצר של המונה אינם מספיקים אינפורמציה כלל, ועם זאת תורמים באופן מהותי למשמעות הדימוי. דידיי-הוברמן מתעכב, למשל, על אהם אוררים מוהשכים (משוללי האינפורמציה) של התצלומים מתוך תא המוים – אוררים שבכער נחתכו ולא נחשבו ראויים להיות חלק מהדין במה שמופיע בתצלומים. עבור דידיי-הוברמן, החלקים השחורים, שמקיפים את תולת של תא המוים – כמו העצים באחד התצלומים האחרים – הם חלק בלתי נפרד משהו מהחזותי ומההתפת. התעמקות באוררים אלה של התצלומים משמשת לדידיי-הוברמן נקודת מוצא להבנת התצלום, ומאפשרת גישה לאירוע הצילום עצמו. מה מלמדים, אפוא, חלקי הצילום

לעומתם, המהלך של דידיי-הוברמן מבקש לחשוב על היחס בין עדות היצר לתמונת המצלמה באופן לא ריטואלי, ולשם כך, הוא מציע פנומנולוגיה של דימוי שמרחיבה ומרובדת את מרחב הדין הקיים. התצלום, מבהינתו, אינו אובייקט שעומד בפני עצמו, אלא כולל תמיד ממדים של משמעות, של פעולה, של הקשר, שנוכחים בצורה נסתרת בשדה הראיה. המילה "צילום" בשפה העברית עשויה לעורר לחוד כאן אינטואיציה זו. ראשית, בעברית הצילום הוא יצירת צלם, וצלם הוא אכן דימוי. אך, כפי שאנו למדים ממופעה הראשון של המילה במקרא – "עשה אדם פצלמן פך מוהתו ויודו בוצת הם ובעור השמים ובהמה וכל הארץ" ¹⁰ – "צלם" לעולם אינו דימוי ניטואלי. צלם הוא הדמות שמבדילה את האדם מהחיותי וקושרת אותו אל האלוהי. החיים "בצלם" הם חיים עם מתח פנימי, מתח בין הממד האלוהי של האנושי לבין זה החיותי. באופן דומה, גם "עשיות צלמים" – צילום – מצביעה על פעולה עם כפל משמעות. הצילום, כמו הצלם, ¹¹ נמצא תמידית במתח שבין הגברת ומחיקה של הבלתי-ניתן-לדאיה, בין קדושה לחילול הקודש.

יתרה מכך, למונה "צילום" יש בעברית שני מובנים מרכזיים: צילום הוא פעולה אנושית, אך הוא גם אותו אובייקט – תמונה, דימוי – שהנו התוצר המתהווה או המוגמר של פעולת הצלם. הצלם או הצלמת מצלמים, והצילום הוא מבהינתם אותה תנועה יוצרת תמלכות לתוכה את דימוי רשומה במרחב הראיה. מעבר לכך, הצילום הוא גם מה שנשאר לאחר מעשה, לאחר שהחזן חלק והסיטואציה השתנתה. הצילום כתמונה הוא מה שיש לו תמיד מידות מסוימות, הומוריות מסוימת, מסגרת התחייסות ברורה, ואלה עומדות בבסיס יכולתו להציג שדה של תכנים חזותיים. ככות, הצילום אמנם מופיע בראש ובראשונה כמושא להתבוננות, אך הוא כבר תמיד גם דבר שניתן לאודו, לאכסן, להחביא, לשלוח, להעביר ממקום למקום, להציג, למכור, תמיד חלק מכלכלה ומפרקטיקת רחבות יותר. בהקשר זה, נוהג להבחין בין "צילום" כפעולה או פרקטיקה לבין "תצלום" כתמונה או אובייקט. אך מה שהבהנה

- 1 התביעה האמריקנית לא הזמינה עדים יהודים ניצולי שואה, בסופו של דבר שלשה קורבנות שואה זומנו להעיד על ידי התביעה הרוסית. המפורסם שבהם היה המשורר אברהם סוצקבר.
- 2 *Trials of the Major War Criminals Before the International Military Tribunal: Nuremberg 14 November 1945 – 1 October 1946 (Blue Series)*, Vol. 2, William s Hein & Co, 1995, p. 130
- 3 D.F. Arago, "Report, 1839", *Classic Essays on Photography*, ed. A. Trachtenberg, New Haven, Leece's Island Books Inc., 1980, p. 18
- 4 ספר הציילומים הראשון שהודפס היה ספרו של ממצאי הציילים בכרישנה, ויליאם הנרי פורקס טלבוט (Talbot), עפרון הסבץ (The Pencil of Nature), שראה אור ב-1844.
- 5 Villem Flusser, *Toward a Philosophy of Photography*, trans. Anthony Mathews, London, Reaktion Books, 2000, p. 14
- 6 שבו הציילים התמודד כבר מראשית עם המרחק הבסיסי בין ראייה אנושית לבין ראיית מכונה, ראו: "Photography and Its Shadow", Hagai Kenaan, *Critical Inquiry*, Vol. 41, No. 3 (Spring 2015), University of Chicago Press, pp. 541–572
- 7 בשנת 1954 התגלו 8 סרילים של סרט לא גמור, הנטוי, במחיצתו הציילים של פרסטרם, ראו: Ursula Böser, "A Film Unfinished: Yael Hersonski's Re-representation of Archival Footage from the Warsaw Ghetto", *Film Criticism*, Vol. 37, No. 2 (2012), pp. 40–41
- 8 בעשורים האחרונים נעשים ניסיונות מסוגים שונים לשפוך אור על בעייתיות מסוג זה, הסרט שוריקות האורחון, של הבמאית יעל חרסונסקי, הוא ניסיון להנכיח את העין של הצלם הנאצי מאחורי המצלמה בסרט הלא גמור על גטו ורשה, באמצעות קטעים מעדונו של צלם האסיראט וילי ויסט, שצילם חלקים מהסרט, והשווה את קטעי יומנים יהודיים המתארים את הציילומים של הנאצים, לצד ראייתו עם ניצולי הגטו.
- 9 ראי לציין כי פרקטיקה זו, עם כל חשיבותה למימוש התפקיד שנועד למלא המשפט, ואולי דווקא משום כך, עוררה לא מעט בקורת. הבחירה בעדים שרביח מהם לא היו "עדי ראיה" במונח המשפטי, שכן מעולם קודם לכן לא ראו את אייכמן פנים אל פנים, הייתה שנויה במחלוקת בקהילה הבינלאומית. על המקום של עדות ניצולים יהודים לצד מסמכים מפלילים נאציים במשפט אייכמן ראו: Leora Bilsky, "The Eichmann Trial – Toward a Jurisprudence of Eyewitness Testimonies of Atrocity", *Journal of International Criminal Justice*, Vol. 12, No. 1 (March 2014), pp. 27–57

משוללי האינפורמציה, כמו צמרות העצים או האזורים הששורים בדימוי משמעותם, טוען דירי'הוברמן, היא ביכולתם להנכיח את הייחודיות של אותו מבצע אמיץ של אסירים יהודים שצילמו הורח האיסור הפטאלי לצלם. אכן, באשוורין, אסיר שנתפס מצלם, דינו היה מוות. תנאי צילום הריגים אלו – תחת השם "אשוורין" – הם חלק בלתי נפרד מההתעלומים, המגלמים כמה שהם מוצאים וכמה שהם מנסים להכחידם ככלי נראה, את תנאי היווצרותם. לפי דירי'הוברמן, להתבונן בתצלומים פירושו ללמוד לראות בהם את תנאי הציילום ותחושתו, העציון, זה שנועשה בהסתר מגובה המותן, הוזה איום מתמרר של רצח. "המאסה השחורה שמקיפה את מראה הגוריות הבוררות", הוא כותב, "המאסה הזאת שבה לא רואים דבר, מהווה למעשה חותם ויזואלי מדויק לא פחות מכל שאר השטח המצולם... [..] היא תהלה של תא הגזים: תלשפה האפלה שלתוכה היה צריך לסגת כדי לזרוח אור על עברות הוורדרקומנדו בחוץ [..] תנאי הקיום של התצלומים עצמם".

מקורם של ארבעת התצלומים מאשוורין הוא בפעולה של צילום שנעשתה לגונה ההשמדה, לנוכח מותם הקרב וכא של המצלמים עצמם, לנוכח המבט הממית של שומרי המחנה, דירי'הוברמן מנתח את אירוע הציילום ומשמעותו באמצעות האנלוגיה המדויקת לסיפור פרסאוס והמדווח גורגונה: אל המדווח לא ניתן להישיר מבט, שכן מבטו המבעית הוא מבט מאיין. כשם שאי אפשר לראות את המדווח ולהישיר עיניו, כך אי אפשר לראות את תוכנו של תא הגזים ולהיות עד לגבי המתרחש בו. אלא שאי אפשרות זו היא אי-אפשרות לוגית או פורמלית בלבד. פרסאוס, אשר מבין שאינו יכול להביט במדווח, מצליח בכל זאת לראות את מבטה ולנצחה, והוא עושה זאת, דרך התבוננות לא ישירה. הוא צופה במדווח דרך השתקפותה במגן שהוא נושא. כמו פרסאוס, גם קבוצת האסירים היהודים מצילתים, דרך הציילום, לתביט אל המוות ולהעיד עליו, למרות הכול.

"הודע להם, לידידיך ומכריך, שאם לא תשוב זה בשל כך, כיוון שדמך קסא והפסיק לתפקד, בראותו את התמונות הכרוביות הנוראות, כיצר הושמדו הילדים האומללים והסריהמגן של עמי.

הודע להם שאם לבך יתחפך לפלדה, מוזך יוכרע תחתיו ויהיה למנגנון חשיבת קר, ועינך תתחנך להיות רק מכשיר צילום, גם אז לא תבוא אליהם. [...] אחוז כי חזק בידי, אל תרעד /חסד/, כיוון שאתה צריך עוד לראות גורע מזה".

ד' גרדובסקי, בלב הגידיונים, תגם ועד: אביד: צור, למשכל, תל אביב 2012, עמ' 46

ממשפט אייכמן. אותו הסרט שדוקדך במשפטי נירנברג על שחרור מזונות הריכוז הוקדך גם כאן, ואלם הפעם נמדק פס הקול המקורי, והתבטעה ייחסה את מראות הזרעה לא ל"פשעי מלחמה" נגר ארכלוסיקה אורחות ושבו"י מלחמה, כמו בנירנברג, אלא לפשע ההדש והסר המקדים – הפשע של השמדת עם.

ראו לחלף, עמ' 156.
בראשית א, כ"ז.
על הכפילות הסמנטית במילה "צלם", ראו: דוד הד, "צלם" כאייקון",
הארץ, מוסף ספרים, אוגוסט 2017.

9

10

11