

הקדמה לביוגרפיה הפילוסופית של הקולנוע על פי ז'יל דלז

ו. מבוא: קולנוע ופילוסופיה

מה זה אומר שלקולנוען יש "רעיון"? זוהי השאלה שהציב הפילוסוף ז'יל דלז בהרצאה שנשא בפני סטודנטים לקולנוע, בערך בתקופה שבה התפרסמו שני כרכי פרויקט הקולנוע שלו דימוי-התנועה (1983) ודימוי-הזמן (1985). שאלה זו בוודאי עשויה לקבל פנים מוכרות אם נתפתה לזהותה עם השאלה הוותיקה על אודות כוונת המשורר. אלא שדלז לא התכוון לשאול מהי הכוונה שמסתתרת מאחורי קומפוזיציה קולנועית נתונה, כאילו מדובר במשמעות טהורה שניתן לבודד אותה מגילומה האסתטי; הוא שאל על אודות מאפייניו של הרעיון הקולנועי עצמו – או ליתר דיוק על האירוע שבו נולד רעיון קולנועי ואסתטי במהותו. בעיניו, יש לשאלה זו ערך החורג מתחום הפסיכולוגיה האישית של היוצר. האסתטיקה אינה יכולה להסתפק בחקירת התוצר הסופי מן הפרספקטיבה של הצופה; היא חייבת לבחון את האמנות מנקודת המבט של יצירתה. זאת משום שמעבר לסך הפריטים הנקראים בשם זה, האמנות היא בראש ובראשונה פרקטיקה יצירתית של מחשבה. זוהי גם אחת הסיבות שהפילוסוף מוצא עניין בקולנוען: לפי דלז, שניהם עסוקים במחשבה שיוצרת דבר מה חדש – בין אם זה מושג פילוסופי או דימוי קולנועי. והרי שאלת טבעה של המחשבה היתה תמיד אחת מבעיות היסוד של הפילוסופיה.¹

במובן זה, פרויקט הקולנוע של דלז הוא קודם כול פילוסופי ולא "תיאוריה קולנועית" שנועדה לשמש כלי אנאליטי לניתוח סרטים. זה לא אומר שאין בדימוי-התנועה ובדימוי-הזמן ניתוחים של סרטים; למעשה, מופיעות בהם התייחסויות רבות לאינספור סרטים, במאים וזרמים מההיסטוריה של הקולנוע. פילוסוף מן השורה שאינו

סינפיל עשוי אפילו לחוש מנודה. ועדיין, תיאורטיקנים של הקולנוע לא ימצאו כאן את ניתוחי ה"שוט-ביי-שוט" האהובים עליהם; והשימוש של דלו בהפניות אגביות לשלל נושאים פילוסופיים יכול להפוך את הקריאה לקשה בשביל הלא-פילוסוף. למי אם כן מיועד הפרויקט הבלתי אפשרי הזה?! הבה נניח שספרים יכולים ליצור את קוראיהם, ונשאל לעת עתה על מי הפרויקט הזה נכתב? התשובה הראשונה לשאלה זו הפוכה מהתשובה לקודמתה: על כולנו – כלומר, כל מי שחי וחושב דרך הקולנוע. זה כולל לא רק קולנוענים אלא גם את כל מי שחי במערכת הגלובלית, זו שהתפשטה ביחד עם הקולנוע כדי להפוך את כולנו לצופים שסופגים דימויים בתנועה אוטומטית. הגלובליות והאוטומטיות של הקולנוע הן שהופכות אותו לאמנות בעלת חשיבות פוליטית מיוחדת בשביל החברה המודרנית – אמנות תעשייתית של ההמונים. הן אלה שמעלות שוב את שאלת היחס של הקולנוע למחשבה: לא רק המחשבה שיוצרת אותו, אלא גם המחשבה שהוא עשוי לעורר. המחשבה, סבור דלו, איננה אקט חופשי. אף אחד אינו רוצה לחשוב. דווקא האוטומטיות של הקולנוע היא זו שמסוגלת להכריח אותנו לחשוב, להפוך אותנו למכונות חשיבה. יש בכך בוודאי אלימות כלשהי, אבל היא שונה לחלוטין מהפעלת כוח הזרוע.²

כמובן שמבעד לזיכרון הקולנועי הקולקטיבי, הפרויקט הזה נכתב גם ובעיקר על הקולנוע. מהו הקולנוע? בשביל דלו אין הכוונה ל"מדיום" במובן של מערך טכני מסוים. ישנם תנאים טכניים שהם אלה המאפשרים את הקולנוע. אבל הקולנוע לא היה נולד ומתמשש כאמנות אלמלא התקימה בעיה מחשבתית-אסתטית מסוימת שטרדה את הקולנוענים הראשונים והכריחה אותם ליצור אותו (האחים לומייר, יש לזכור, לא מצאו כל ערך אסתטי בסינמטוגרף שהמציאו). זניחתה של עמדה מהותנית על הקולנוע אינה מחייבת אותנו לאמץ את הטענה שהקולנוע הוא אוסף מקרי של סך כול הסרטים שנעשו. כל סרט שנעשה מניח "רעיון". על פי דלו, רעיון אף פעם אינו נוצר יש מאין אלא בעצמו מתייחס לשדה מחשבתי ספציפי שקשור לרעיונות של אחרים ולבעיה משותפת. יחד עם זאת, שדה אימפרסונלי שכזה לא יכול להמשיך להתקיים ללא הסרטים ויוצריהם, שתמיד מציעים פתרונות מקומיים ומקוריים לאותה בעיה. במקרים מיוחדים הם אף משנים את תנאי הבעיה עצמה. בשביל דלו, אם כן, הקולנוע הוא פרקטיקה המתייחסת לאוכלוסייה חיה של סרטים, המתפקדים כגילומים ייחודיים של שדה מחשבה שמוגדר

על ידי בעיה כלשהי. אבל לא רק שבלתי אפשרי לעשות רדוקציה של הסרטים והיוצרים לשרה הבעייתי שאליו הם מגיבים, אלא שהשדה עצמו הוא מכלול פתוח שמקיים יחס של הדהוד עם גילומיו באופן כזה שהוא עצמו מצוי בשינוי מתמיד.

האם המחשבה על מכלול פתוח ומשתנה מתייחסת להיסטוריה? למעשה, דלז התעקש שאין מדובר בכתובת ההיסטוריה של הקולנוע, כי אם בסיווג של דימויים וסימנים קולנועיים. לדירו, "סיווג" הוא תהליך שאינו מסתכם בהכנסת קטגוריות עומדות ליחסים הנכונים בטבלה, כי אם כולל את ההתהוות של הקטגוריות זו מתוך זו כדי להרכיב טבלה שגם היא בתורה תלויה בהיווצרות נוספות שעתידות לבוא. הסיווג, אם כן, מהווה בעצמו תנועה שמשחזרת את התהוות הקולנוע. התהוות איננה היסטוריה כל עוד היא אינה דואגת לפרטים כרונולוגיים ולא נדרשת להתרחשויות בינוניות ומטה. היא מאתרת ביצירות המופת (דלז מדגיש שהוא מתייחס אך ורק ליצירות מופת – "נקודות סינגולאריות") את ההתפלגויות הקטגוריאליות שמהוות פתרונות ראויים לציון, אך תמיד זמניים, לבעיה. על אף שאין זו היסטוריה, אני סבור שמדובר בכל זאת בסוג מסוים של סיפור – סיפור חיים, ביוגרפיה. אין הכוונה לביוגרפיה של במאי זה או אחר אלא לביוגרפיה של הקולנוע עצמו. הקולנוע יכול אמנם לייצר בעצמו אוטו-ביוגרפיה, כפי שעשה גודאר ב"היסטוריות של הקולנוע". אבל ההבדל המהותי הוא שאוטוביוגרפיה שכזו היא בעצמה קומפוזיציה של דימויים קולנועיים; ואילו הביוגרפיה הפילוסופית של הקולנוע מרכיבה את המושגים של הדימויים הללו על פני מישור אחר, מושגי.

2. מקומו של פרויקט הקולנוע בהתפתחות

הפילוסופיה של דלז

כדי להבין את הביוגרפיה של הקולנוע לפי דלז כדאי להציץ בביוגרפיה שלו. הסיפור הפילוסופי של דלז מתחיל בסדרה מרהיבה של ספרי פרשנות יצירתיים אשר כל אחד מהם מוקדש לפילוסוף אחר של העת המודרנית ודיוויד יום (1953), פרידריך ניטשה (1962), עמנואל קאנט (1963), אנרי ברגסון (1966) וברוך שפינוזה (1968). בבואו לכתוב את הבדל וחזרה (1968), הספר הראשון בו ניסח פילוסופיה מקורית משלו, דלז השתמש בלקחים מגוונים מכל הפילוסופים הללו ואחרים כדי להרכיב

קולאז' המתלכד לכדי שיטה חדשה שכונתה על ידו "אמפיריציזם טרנסצנדנטלי". שיטה זו התיימרה לבצע מהפכה בכמה מן הדעות המקובלות של המסורת הפילוסופית, וזאת דווקא בעזרת חילוצם של זרמים בלתי מקובלים מאותה מסורת עצמה. מדיויד יום זיקק דלז את התזה האמפיריציסטית, לפיה הסובייקט או ה"אני" הוא תולדה של תהליך ולא אמת נצחית וראשונה. משפינוזה הוא לקח את הרעיון הספקולטיבי, לפיו העולם מהווה שדה אולטימטיבי של כל ההתרחשויות, בין אם חומריות או מנטליות: "מישור של אימננטיות" שאינו כפוף לישויות חיצוניות (טרנסצנדנטיות) כמו אל בורא או סובייקט אנושי חופשי. בעקבות ברגסון הוא ביקש לחשוב מישור זה כצורה של הברדל מקורי: הצורה של הזמן, שמייצרת ומפרקת את כל הזהויות במקום שתהיה כפופה לצורה הנצחית של הוזה. לבסוף, בעזרת ניטשה הוא ביקש להראות שהצבתו של אותו מישור אימננטיות, המובן כאמור כהברדל טמפורלי (זמני) שבמסגרתו הוזהות של האני היא תוצר של תהליך, חייבת להוביל לביקורת רדיקלית של הערכים היקרים ביותר: המוסר והאמת אשר בעצמם מהווים תוצרים של תהליכי מחשבה עמוקים יותר. כל הנושאים הללו יחזרו בדימוי־התנועה ובדימוי־הזמן ויקבלו צורה חדשה בדיון על הקולנוע. אבל הם עדיין אינם מסבירים לנו את ערכו הפילוסופי של פרויקט זה. למרות שקאנט הוא האויב של כל הטענות המודגשות לעיל, גם ממנו שאב דלז השראה – במיוחד את הטענה לפיה המחשבה המושגית מניחה בהכרח יסוד חושי עקרוני, כך שהאסתטיקה (התורה של החושי) היא חלק מהותי מן הפילוסופיה ולא עניין למחקר מדעי־אמפירי בלבד. את הניסיון האובייקטיבי שלנו בעולם, טען קאנט, מאפשרים תנאים לא־מושגיים, צורות אסתטיות (המרחב והזמן) שרק במסגרתן ניתן בכלל לנסח טענות מושגיות על העולם ולפתח מדע. צורות אלו הן אידיאליות, הומוגניות ואוניברסליות. על כן קאנט לא ייחס חשיבות עקרונית למפגש החושי הקונקרטי. בדיוק בנקודה זו נכנסת הביקורת של דלז: לטענתו, המרחב והזמן כצורות אידיאליות והומוגניות לעולם לא יוכלו להסביר לנו את היווצרותו הממשית של הניסיון אלא רק את אפשרותו ההיפותטית. אנו זקוקים, במקום זאת, למרחב וזמן ממשיים הקודמים לניסיונו הרגיל ומייצרים אותו מבעד למפגשים חושיים קונקרטיים. כיצד נוכל לגלות את אותה חושניות ממשית שאינה שייכת ל"אני" ואף מייצרת את הניסיון שלנו בעולם מלכתחילה? למעשה, זו אינה שאלה של "גילוי" אלא של יצירה;

וכשם שהפילוסוף צריך ליצור את המושגים של שדה הכינון של המושגיות, כך האמן הוא זה שיוצר את התחושות של שדה הכינון של החושניות. לאור זאת, האסתטיקה אינה יכולה עוד להתחלק לשניים – התורה של החושי מחד גיסא והפילוסופיה של האמנות מאידך גיסא; עליה לפנות אל האמנות כדי להמשיג את הצורות הלא-מושגיות והממשיות שמייצרות את הניסיון. יתרה מכך, מאחר וצורות אלו מהוות מושא של יצירה, הן מתייחסות בהכרח להטרוגניות של החדש, ועל כן לא רק לחשיפת תנאי הייצור של הניסיון אלא גם לשינוי הניסיון גופו.³

ואכן, במקביל לספרי הפרשנות המוקדמים שלו, דלז הקדיש שני ספרים ליצירותיהם של סופרים [פרוסט (1964) וזאכר-מאזוך (1967)], ובספרו המקורי השני, הלוגיקה של המובן (1969), הוא פיתח תיאוריה של הלשון בהשראת כתביו של לואיס קרול. בשלושת הספרים הללו פעל דלז בהתאם לעקרונות הגותו והמשיג קומפוזיציות ספרותיות כמייצרות מחדש, בדרך הניחודית, את התנאים האסתטיים של השפה והמחשבה. יחד עם זאת, הדגש על הספרות לא היה מקרי. היה בו כדי להעיד על הדומיננטיות של השפה באקלים האינטלקטואלי של התקופה בצרפת. כבר בהבדל וחזרה ובהלוגיקה של המובן התייחס דלז לזרמי המחשבה החדשים, שנקודת המוצא התיאורטית שלהם היתה הבלשנות של דה-סוסיר ואשר זכו לכינוי-הגג "סטרוקטורליזם" (בין אם בגרסה המרקסיסטית של אלתוסר, האנתרופולוגית של לוי-שטראוס או הפסיכואנליטית של לאקאן). אבל רק אחרי המפגש שלו עם פליקס גואטרי, ובמקביל להתעניינותו הגוברת בפילוסופיה פוליטית בעקבות אירועי מאי '68, הוא החל לנסח ביקורת חריפה ומפורשת של גישות אלו. לענייננו, החשיבות של שלושת הספרים שכתבו דלז וגואטרי יחדיו בשנים אלו [אנטי-אדיפוס (1972), קפקא: לקראת ספרות מינורית (1975) ואלף מישורים (1980)] מתנקזת לשלוש תזות פשוטות: ראשית, התשוקה אינה מתארגנת לפי המודל המשפחתי-אדיפלי אלא היא חברתית-פוליטית מראשיתה; שנית, היא איננה בנויה כמו שפה סימבולית אלא לפי סינתזות מחשבתיות-חושניות המיוחדות לה; שלישית, שחרורה של התשוקה מדיכויה בחברה הקפיטליסטית תלויה, בין השאר, בהמצאתן של צורות חדשות של התנסות חושית-מחשבתית-קהילתית ואינה יכולה להסתכם בהכרה בעצם הדיכווי, בהקמתה של מפלגה או בקריאה לרפורמות במבנה המדינה.

החל מאלף מישורים פתח דלו בחקירה אסתטית מעמיקה יותר באמנויות לא-
לשוניות. אם, כפי שראינו, התקופה הראשונה בכתיבתו היתה פרשנית, השנייה
אונטולוגית-שיטתית (הבדל וחזרה והלוגיקה של המובן) והשלישית (עם גואטרי)
פוליטית, הרי שהתקופה הרביעית היא בפירוש אסתטית. היא כוללת את ספרו על הצייר
פרנסיס בייקון (הלוגיקה של התחושה, 1981) ואת שני כרכי הקולנוע. גם אם האמנות
ליוותה את כל כתביו של דלו, הרי שבספרים אלו (כמו גם בפרקים על המוזיקה באלף
מישורים) פיתח דלו מושגים חדשים אשר בחנו כיצד קומפוזיציות של תחושות יכולות
לייצר משמעות מבלי להסתמך על מבנים לשוניים. ודאי שהספרות לא נעשתה זרה לו
(ויעיד על כך קובץ המאמרים על סופרים שפרסם קרוב למותו, קריטי וקליני, ב-1993).
אבל הביקורת התיאורטית שפיתח דלו עם גואטרי על האימפריאליזם של השפה אפשרה
לו לחזור אל האסתטי כשהוא מצויד בכלים מושחזים יותר: עתה, מעבר לניתוח ההיסטיים
הגמגומיים האסטרטגיים של השפה הספרותית, שאלת הדימוי והמבנה המכונן של
החושניות קיבלו טיפול ישיר שנגע ביחסי קורכתם, רקע-דמות, שוט-מונטאז' וכו'.
כתוצאה מכך, כפי שנראה מיד, דלו גם נדרש לעימות ישיר יותר מבעבר עם הזרם
הפנומנולוגי, שרבים מחבריו המשיכו את המסורת האסתטית-קאנטיאנית בדרכם
הייחודית.

בטרם נמשיך לבחינת המבנה של פרויקט הקולנוע גופו כדאי לציין שיש גם
תקופה חמישית שהיא האחרונה בכתיבתו של דלו. ניתן לכנות אותה "רפלקסיבית":
היא מתחילה עם ספרו על פוקו (1986), עוברת דרך ספרו על לייבניץ והבארוק
(1988) ומסתיימת עם ספרו האחרון (שוב בשיתוף עם גואטרי) – מהי פילוסופיה?
(1991).⁴ בכל הספרים הללו דלו כאילו כותב מחדש את הביבליוגרפיה שלו כדי
להמשיג את המשמעות של הפילוסופיה עצמה – ליצור מושג פילוסופי של
הפילוסופיה ושל המושג ובתוך כך להמשיג לראשונה את משמעות האמנות באופן
כללי, ובפרט ביחסה האינטימי לפילוסופיה. במידה רבה, מהלך רטרופספקטיבי
שכזה מופיע לראשונה כבר בשני הכרכים על הקולנוע. מה שמאפיין אותו כמכלול
הוא גישה פארא-ביקורתית הבוחנת ריבוי של מה שדלו מכנה דימויי-מחשבה.
דימויי-המחשבה איננו מושג כזה או אחר אלא השדה שכל יצירה מושגית מניחה,
התשובה העקרונית לשאלה "מה זה אומר לחשוב?" דימויי-המחשבה, אם כן,

מתייחס ליסוד הלא-מושגי והלא-פילוסופי של הפילוסופיה, והוא עצמו נתון בשינוי וריבוי שעשויים להתגלות רק בדיעבד: "הלא-פילוסופי נמצא אולי בלב-לבה של הפילוסופיה יותר מהפילוסופיה עצמה. משמעות הדבר היא שהפילוסופיה אינה יכולה להסתפק בכך שיבינו אותה רק באופן פילוסופי או מושגי, והיא פונה במהותה גם אל הלא-פילוסופים".⁵

3. מתודולוגיה, ברגסון והיווצרותו של דימוי-התנועה

בכל כתביו של דלז, הקולנוע מופיע רק בחטף ובאופן אגבי. אפילו מספרו מוה פילוסופיה? הוא כמעט נפקד, בעוד שהציור והמוזיקה זוכים שם לטיפול נרחב יחסית. אך בדימוי-התנועה ובדימוי-הזמן יוצר דלז את המושגים הייחודיים של הקולנוע. הוא עושה זאת באמצעות תנועה כפולה שיורדת עד לפרטיו של דימוי ספציפי כדי לעלות בחזרה עד לבעיה המחשבתית שמאפיינת את המכלול של הקולנוע, וחוזר חלילה. בין לבין הוא גם מאפיין את הטרנספורמציות והצורות היציבות של כל שלבי הביניים, בין אם זה גוף עבודתו של במאי כמו קוראסאווה או זרם קולנועי כמו האקספרסיוניזם הגרמני.⁶ אחד המאפיינים המעניינים של פרויקט הקולנוע של דלז הוא היותו מחולק לשני כרכים שיצאו זה אחר זה בפרק של שנתיים. הכרך הראשון מוקדש לקולנוע הקלאסי והשני לקולנוע המודרני, כאשר מלחמת העולם השנייה מסמנת את השבר בין שני העידנים. חלוקה כרונולוגית ומקובלת זו, שרואה בנאור-יאליזם האיטלקי את ראשית הקולנוע המודרני, תעבור פרובלמטיזציה אצל דלז: לא רק בגלל שהכרונולוגיה תתברר כמשנית אלא בעיקר משום שדלז מבין את השבר כטרנספורמציה בעצם דימוי-המחשבה של הקולנוע – שינוי של הבעיה עצמה, של המשמעות העקרונית של הקולנוע כפרקטיקה של מחשבה ושל דימוי. כפי שנראה בהמשך, טרנספורמציה זו מחייבת גם שינוי מתודולוגי חמקמק במעבר בין שני הכרכים.

המושגים של הקולנוע אינם קיימים בקולנוע, אבל הפילוסופיה צריכה ליצור אותם לפי דמותו הייחודית. מסיבה זו דלז אינו מתעניין בניתוח של הקולנוע כמכשיר

אידיאולוגי: הוא בוודאי שימש ומשמש ככזה, אבל המשגתו שואפת לזקק את עוצמתו החיובית, לברר למה הוא מסוגל במקום להתעכב על הכישלונות שהופכים אותו לעוד מכשיר של דיכוי. עוצמתו של הקולנוע תתגלה רק כאשר נבחן ללא קדם-הנחות את הצורות שהוא סיגל לעצמו. על כן גם אסטרטגיה פסיכואנליטית הנוטה להחיל את מסגרתה המושגית על הצורות של הקולנוע חוטאת למטרה.⁷ יחד עם זאת, כדי לבחון את הצורות הקולנועיות אין די בצפייה מרובה בסרטים. צריך גם להקשיב: מחד גיסא, יש להקשיב למסורת של ביקורת קולנועית שהתפתחה לצד ומתוך הקולנוע (זה כולל תיאורטיקנים עצמאיים כמו נואל ברין, ז'אן מיטרי ובלה באלאש, כמו גם כתבים משלל כתבי העת הקולנועיים שפרחו בעיקר בצרפת, כמו מוחברות הקולנוע והעורך-המייסד אנדרה באזן, אבל גם פוזיטיף וסינמטוגרף); מאידך גיסא, יש להקשיב ליוצרים עצמם ולמה שיש להם לומר על הקונספציות שמדריכות את יצירתם (אייזנשטיין ופאזולוני מהווים דוגמאות מרכזיות, שכן הם נטו לתיאורטיזציה של הפרקטיקה שלהם; אבל גם ראינו עם שלל במאים אחרים משמשים חומר גלם רלוונטי). בשביל דלז, העובדה שליוצר אין מונופול על המשמעות של יצירתו אינה אומרת שהוא "מת"; במקום להרוג אותו או לנתח את המוטיבציות הנסתרות שלו, עלינו פשוט להקשיב לדבריו (גם אם הוא לא בהכרח מדייק).⁸

נוכח גישה זו, המחויבת לספציפיות של הקולנוע, בוודאי יפתיע לגלות שאת שני הכרכים מלוות ארבע פרשנויות של דלז לברגסון. פרשנויות אלו מהוות במידה רבה מסגרת תיאורטית להבנת הקולנוע עצמו, אשר רק החל להתפתח בעת שברגסון ניסח את הגותו. בשביל ברגסון, הקולנוע מהווה מערך טכני שמגלם בצורה הברורה ביותר את האופן שבו התנאים של התפיסה הרגילה מעניקים לנו רק אשליה של תנועה. כשם שהסינמטוגרף מבוסס על חלוקה של התנועה לפריימים נייחים, שעליהם יש להוסיף את התנועה המלאכותית של מכשיר ההקרנה, כך גם אנחנו נוטים לתפוס ולחשוב על תנועתם של הדברים כפונקציה של נקודות נייחות + זמן מופשט. ברגסון אף נתן לאשליה הזו שם – "האשליה הסינמטוגרפית". הוא סבר שכדי להבין את ממשות התנועה עלינו להתגבר על תנאי התפיסה הרגילים.⁹ דלז מצדו כופר בביקורת המפורשת של ברגסון על הקולנוע. באמצעות פרשנות יצירתית הוא מנסה להראות מדוע דווקא הקולנוע נותן לנו את התנועה הממשית בהתאם לדרישותיו של ברגסון

עצמו. במובן זה, דלז אינו "מחיל" את הפילוסופיה הברגסונית על הקולנוע, כי אם מעצב אותה מחדש כדי לזהות בלב לבה בעיה פילוסופית המקבילה לבעיה שהעסיקה את הקולנוע. לצד היכרות עניפה עם סרטים והקשבה לשיחים שהתפתחו סביבם, הקבלות טרנספורמטיביות נוספות בין הקולנוע לבין הפילוסופיה, ובפרט בין קולנוענים לבין פילוסופים ואמנים מתחומים אחרים, ממלאות תפקיד מרכזי במתודולוגיה של דלז.

הכרך הראשון (דימוי־התנועה) כולל שתי פרשנויות המייחסות לברגסון שתי מהפכות פילוסופיות הרלוונטיות לקולנוע. המהפכה הראשונה (פרק 1) קשורה לממשותה של התנועה: לפי ברגסון, עד כמה שלא נקרב את נקודות המדידה שלנו, לעולם לא נוכל לייצר באופן זה את התנועה הממשית שתמיד מתרחשת ביניהן. כדי להצליח לחשוב על התנועה בממשותה, עלינו להבין כי חלקיה של התנועה חייבים להיות בתנועה אף הם: אלו הם חלקים ניידים והטרוגניים שמציגים את התנועה עצמה ולא עוד נקודות נייחות והומוגניות שרק "מסמלות" אותה. כזאת היא המהפכה הראשונה שדלז מייחס לברגסון: במקום לחשוב על הזהות של הנצחי כעיקרון פילוסופי ראשון (כאשר כל תנועה איננה אלא מעבר חסר חשיבות בין תנוחות אידיאליות), ברגסון מציב את התנועה של החדש כמה שממנו כל הזהויות הקבועות נגזרות. לתנועה ממשית־מקורית זו יש שלוש רמות: מצד אחד האובייקטים הנייחים שנגזרים ממנה, מצד שני התנועה עצמה שמאחדת את האובייקטים לכדי השתנות רצופה, ולבסוף המכלול של התנועה שחייב בעצמו להיות משך פתוח הבא לידי ביטוי מבעד לתנועה. שהרי אם חלקי התנועה נמצאים בעצמם בתנועה, המכלול לא יכול אלא להיות פתוח ולבטא את כל חלקי התנועה במימד נוסף – הלוא הוא מימד הזמן. על כן, המכלול איננו הקבוצה הסגורה של כל הקבוצות, כי אם ה־פתוח שמונע מכל הקבוצות להיסגר.

כדי לקדם את טענתו מבקש דלז להסיט את המבט מהמערך הטכני אל עבר חבלי הלידה האסתטיים של הקולנוע (פרקים 2-3). בתחילת הדרך הסתפק הקולנוע במסגור נייח של סצנה תיאטרלית נתונה. במובן זה, הוא טרם חרג מתפיסתנו הטבעית. אבל עם הזמן החלו להיווצר תנועות מצלמה ששינו לחלוטין את היחס בין השוט והפריים. השוט חדל לחבר פריימים עוקבים והומוגניים המציגים תזוזה

של אובייקטים קבועים, והחל להפגיש פריימים הטרוגניים המציגים שינויים איכותיים בתוך האובייקטים עצמם. שינויים אלו כפופים לתנועת המצלמה החולשת על פניהם. זהו המעבר הראשוני מן המצב הפרימיטיבי של דימוי-של-תנועה אל עבר דימוי שהוא בעצמו דימוי-תנועה: לא ניתן עוד להבחין בין התזוזה של הדבר לבין הדימוי שמציג אותה, כך שהאוטונומיה של השוט מהפריים מובילה לשחרור התנועה מהדבר הזו וקושרת אותה באופן אינטימי לדימוי. במקביל, הקולנוע החל לפתח טכניקה נוספת ששחררה את התנועה בצורה רדיקלית אף יותר ולקחה את הקולנוע הרחק מן התנאים של התפיסה הטבעית ואשליותיה: זהו המונטאז' שמחבר תפיסות ותנועות הטרוגניות ובלתי-תלויות לכדי מכלול תחושתי חסר מרכז, שאינו יכול עוד להיות משויך לנקודה מסוימת כלשהי – גם לא לנקודה בתנועה. זהו ביזור שלם של התנועה, שמקבל את האחדות שלו רק מן ההדהוד המחשבתית והבלתי-קבוע של התנועות זו בזו. מה שניתן לנו בפועל זהו רצף עוקב של דימוי-תנועה. אבל מבעד לקומפוזיציה שלהם במונטאז', אנו מקבלים דימוי עקיף של זמן הסרט כמכלול פתוח ומשתנה. המכלול נמצא מעל ומעבר לדימוי התנועה שמבטאים אותו, ועל כן אנו מוכרחים לחשוב אותו.

שלושת היסודות הקומפוזיציוניים הולמים את המבנה של התנועה הממשית: הפריים הוא הקביעה של קבוצה נתונה כלשהי של דברים (דמויות, חפצים, חדרים וכו'), אלמנטים שהם כמו נקודות נייחות; המונטאז' הוא הקביעה או העריכה של התנועות לכדי מכלול טמפורלי פתוח; ואילו השוט הוא הקביעה של התנועה עצמה, שמצד אחד חולשת על פני הדברים שכלולים בפריים ומשנה אותם ומצד שני מבטאת את המכלול האיכותי-טמפורלי שמשתנה. מעבר להגדרות הפורמליות הללו, דלו מקפיד לתאר הבדלים סגנוניים רבים הקשורים, למשל, לקונספציות שונות של מונטאז' (הדיאלקטי של אייזנשטיין, האורגני של גריפית' וכו'). אבל עוד לפני שהוא יוצא למסע על פני הוואריאציות הסגנוניות של הקולנוע הקלאסי, שימלאו את עיקרו של דימוי-התנועה, הוא פונה לפרשנות השנייה על ברגסון (פרק 4, המתורגם בגיליון זה) כדי להסביר מהו החומר שיסודות הקומפוזיציה מרכיבים – כלומר, הוא פונה לדון בבעיה של הדימוי. אם המהפכה הראשונה שדלו מייחס לברגסון הציבה את התנועה

של החדש כנגד הטרנסצנדנטיות הקלאסית של הנצחי, אזי המהפכה השנייה כופרת בטרנסצנדנטיות המודרנית של התודעה או הסובייקט. הפנומנולוגיה אמנם מדברת על "היות-בתוך-העולם" כך שכל תודעה היא תודעה של דבר מה; אבל דלז סבור שברגסון כבר הציע רעיון רדיקלי יותר: כל תודעה היא דבר מה, ובמקום להראות כיצד העולם תלוי בהתכוונות התודעה עלינו לתאר כיצד תודעה זו נוצרת מתוך העולם שקודם לה. כדי לעשות זאת, עלינו להתחיל ברעיון של הדימוי-כשלעצמו – כלומר, דימוי אובייקטיבי שאינו מיוחס לשום סובייקט כמרכז של תפיסה. דימוי זה אינו אלא תנועה בווריאציה אינסופית ורב-כיוונית המהווה את החומר של העולם, המובן עתה כמעין מטא-קולנוע.¹⁰

מבלי להתעכב על הדקויות של הפרק הנפלא הזה, אסתפק בכך שאומר כי מרכזי תודעה נוצרים בעולם זה כתוצאה ממרווח: אם בווריאציה האוניברסלית של הדימוי-כשלעצמו כל דבר-דימוי מגיב לכל דבר-דימוי אחר באופן מייד, אזי היווצרותו של דימוי מיוחד שמסוגל להשהות את תגובתו לדבר שמשפיע עליו מייצרת מרכז תפיסתי כמומנט ראשון של סובייקטיביות. מרווח זה מביא להתפרטותו של דימוי-התנועה האובייקטיבי לשלושה סוגים עיקריים: דימוי-התפיסה (הגירוי), דימוי-היפעלות [affection] (המרווח עצמו) ודימוי-הפעולה (התגובה). לפי דלז, אלו הם שלושת הדימויים הבסיסיים מהם מורכב כל סרט, ואנו יכולים לזהות אותם ברמות שונות של התייחסות: כך למשל ברמה של השוט, הקלוז-אפ של הפנים מהווה דימוי-היפעלות, תנועה המגיבה לתפיסה כלשהי אך קודמת לפעולה עצמה; או גם ברמה של הסרט כמכלול, יכולה להיווצר קונספציה תפיסית של מונטאז' המתמקדת באופני החיבור המגוונים של תפיסות, מעל ומעבר לפעולות וההיפעלויות של גיבור כלשהו (כמו למשל אצל דו'יגה וורטוב). ברמה הכללית ביותר, בעוד שיסודות הקומפוזיציה (פריים-שוט-מונטאז') מתייחסים ללידת הקולנוע ולתנועה הממשית, הרי שהתפרטות דימוי-התנועה (דימוי-התפיסה, דימוי-היפעלות, דימוי-פעולה) מתייחסת ל"תוכנית החיים" של הקולנוע הנובעת מן המשוואה חומר=דימוי. אלו הם, בפישוט רב, עיקרי המבוא הדלזיאני לביוגרפיה של הקולנוע הקלאסי כמכונה של תנועה אוטומטית. זוהי מכונה החורגת מהדימוי הסובייקטיבי של הניסיון הרגיל אל עבר קומפוזיציה קולקטיבית ומבוזרת של תפיסות, היפעלויות ופעולות.

4. סמיוטיקה, המשבר של דימוי-הפעולה והיווצרותו של דימוי-הזמן

ישנו אספקט נוסף של פרויקט הקולנוע של דלו שיעזור לנו במעבר מן הכרך הראשון לשני. דלו התנגד לרדוקציה סמיוולוגית המחפשת אנאלוגיות בין מבנה השפה למבנה של הקולנוע. נציגה החלוצי של גישה זו לקולנוע היה כריסטיאן מץ, שמאוחר יותר גם קשר בין התובנות הסמיוולוגיות שלו לבין הפסיכואנליזה והיה אחד מהגורמים להיווצרותה של מעין "אורתודוקסיה ביקורתית" בלימודי הקולנוע.¹¹ לרדוקציה יש שני פנים: ההתייחסות למכלול הסרט כנקבע על ידי נרטיב סימבולי, והצבתה של אקוויוולנטיות בין ההיגד הלשוני לבין השוט. דלו כופר בשני פניה של הרדוקציה: לטענתו, הנרטיב הוא פונקציה של הקומפוזיציה האסתטית של הדימויים (פריים-שוט-מונטאז'), ואילו השוט הוא דימוי-התנועה על סוגיו – חומר תחושתני שאיננו תבנית לשונית אלא בדיוק המודולציה המקורית שהתבנית הלשונית מניחה. המשמעות שנוצרת בקולנוע אכן מרכיבה מערכת של סימנים. אבל במקום ה"סמיוולוגיה" הדה-סוסיורית שהציבה את השפה כפרדיגמה של הסימן, דלו שואב את השראתו מה"סמיוטיקה" של הפרגמאטיסט האמריקאי צ'רלס סנדרס פרס [Pierce] שכתב בשלהי המאה ה-19. פרס סבר שתורת הסימנים מתייחסת ללוגיקה – כלומר, לתורת המחשבה – ועל כן היא קודמת לשאלת השפה. הסימן, טען פרס, הוא יחס בין דימויים. דלו ישתמש ברבים ממונחיו של פרס, אפילו שהנאמנות שלו לפילוסוף האמריקאי היא מינימלית במפורש. לפי דלו, הסימן מבטא יחס בין דימוי פרטיקולרי לבין סוג של דימוי, וזאת משתי נקודות מבט אפשריות: היווצרותו של הדימוי, או המאפיינים הקומפוזיציוניים שלו.¹² לפני שנדגים בקצרה כיצד סמיוטיקה א-לשונית ("טהורה") זו אמורה לעבוד, עלינו לחזור לביוגרפיה של הקולנוע. הקולנוע הקלאסי כלל וריאציות מגוונות ויצירתיות ביותר. אבל הצורה היציבה ביותר שלו היתה הקולנוע של דימוי-הפעולה שקיבל את גילומו האולטימטיבי בריאליזם של הוליווד הקלאסית. הריאליזם הקלאסי מכונה על ידי דלו "דימוי-פעולה" משום שבמסגרתו כל שאר הדימויים כפופים ללוגיקה של הפעולה: התפיסות עוברות רדוקציה לסיטואציה חברתית מוגדרת, וההיפעלויות משויכות לדמויות המאכלסות בחברה זו מקום מוגדר ממנו עליהן להגיב – כלומר, לפעול. מן הסיטואציה הראשונית,

דרך הפעולה של הגיבור שמגיב אליה ועד לסיטואציה החדשה שמתקבלת כתוצאה מכך: כזו היא הלוגיקה הספירלית של דימוי-הפעולה, בין אם מדובר בספירלה של הידרדרות (פילם-נואר) או של גאולה (הקומדיה הרומנטית). דלז לא רק שאינו מזלזל בקולנוע הזה הוא אף מנתח בפירוט את ההבדלים הדקים בין קולנוענים כמו ג'ון פורד, הווארד הוקס, צ'רלי צ'אפלין ואחרים שהמציאו קומפוזיציות מקוריות שהעשירו את דימוי-הפעולה בהתפתחותו. הסימנים של דימוי-הפעולה הם פונקציה של הלוגיקה של דימוי זה, והם יכולים להופיע ברגעים המיוחדים שבהם דימוי ספציפי מפנה ישירות אל אחד ממאפייניה של אותה לוגיקה. כך, למשל, הדו-קרב במערבון הוא גילום פרדיגמטי של הסימן אותו מכנה דלז "Binomial": זה שמפנה למומנט של פעולת התגובה הגורלית הכלולה בספירלה של דימוי-הפעולה. מבלי לפרט את שאר הסימנים שמונה דלז, מה שחשוב לענייננו הוא שהסימנים של הקולנוע הקלאסי מניחים את הלוגיקה הקומפוזיציונית של דימוי-התנועה בכללותו, ועל כן נדמה שישנו גבול עקרוני לכמות הסימנים שקולנוע זה יכול להמציא.¹³

ישנה נטייה להתייחס לדימוי-התנועה כאל מבוא זניח לדימוי-הזמן, שכן נדמה שרק בקולנוע המודרני מוצא דלז צורות ביטוי שהולמות את הפילוסופיה שלו.¹³ למעשה, דלז אומר מפורשות שאין כל היררכיה בין שני הכרכים וכי הפער ביניהם נובע מכך שהבעיה של הקולנוע השתנתה. אכן, הקולנוע של דימוי-הזמן נוגע בשאלות פילוסופיות הקרובות יותר לדלז עצמו; אבל בבואו לכתוב את דימוי-התנועה הוא דאג לתאר את התפתחותו באותה טריות נלהבת שבה היא עצמה התרחשה. אם בדימוי-הזמן מפנה דלז ביקורת כלפי הריאליזם ההוליוודי, הרי זה רק משום שהבעיה שעמדה מאחוריו הפסיקה להיות בשלב מסוים מקור ליצירה של החדש: בשביל דלז, המעבר אל הקולנוע המודרני כנשא החדש של הקולנוע נובע מהמשבר של דימוי-הפעולה עצמו, שנבע מנסיבות היסטוריות (אירופה ואמריקה שלאחר מלחמת העולם השנייה), אבל גם מטעמים פנימיים הקשורים לרוויה של דימוי-התנועה גופו. מה קורה כאשר לא ניתן עוד להמציא סימנים חדשים וליצור קונספציות מפתיעות של מונטאז'ז? לפי דלז, מה שמתקבל זה משטר חדש של קלישאות – כלומר, דימויים מוכנים מראש הקובעים סכמות של גירוי ותגובה (סנסור-מוטוריות). זהו הרגע שבו דימוי-הפעולה נכנס למשבר. על אף שדלז מתאר את שלל ההתמודדויות של הקולנוע

האמריקאי העצמאי של שנות השישים והשבעים עם המשבר הזה (למשל אצל סידני לומט, רוברט אלטמן ומרטין סקורסזה), הוא סבור שההתפתחות האמיתית של הקולנוע המודרני החדש התחילה לפני כן ובמקומות אחרים (בעיקר בנאו־ריאליזם האיטלקי, אבל למעשה כבר אצל יסיונרו אוזו היפני או אורסון וולס האמריקאי). בהקשר זה היצ'קוק הוא מקרה מיוחד: לפי דלו, הוא הביא את הקולנוע הקלאסי להשלמתו – כלומר, העניק לו את הגילום האחרון והמושלם ביותר. היצ'קוק נטה למקם את גיבוריו במצבים בהם הם אינם יכולים להגיב, כך שבמידה רבה הם נהפכו לצופים (למשל חלון אחורי או ורטיגו). יותר מהשאלה המציצנית שסיטואציה זו מעלה, דלו סבור שמה שהיצ'קוק יצר זה דימוי־מנטלי שבו הגיבור והצופה מתאחדים כדי להתבונן מפורשות במחשבה השולטת בסדר הפעולות, במערכת היחסים המנטליים שעוטפת את הגיבורים מכל הכיוונים. הפיכתו של הגיבור לצופה והצבתה של המחשבה כמושא של הדימוי ממקמות את היצ'קוק על הגבול של דימוי־התנועה ודימוי־הזמן.

בעוד שהפרקים הראשונים של דימוי־התנועה הם תיאורטיים בעיקרם, הפרק הראשון של דימוי־הזמן (הפרק הנוסף שמתורגם בגיליון זה) מתחיל בסקירה פרטנית של סרטים – החל מהנאו־ריאליזם, דרך הגל החדש הצרפתי ועד לקולנוע של אוזו. רק בפרקים מאוחרים יותר יופיעו שתי פרשנויות נוספות על ברגסון, שיבהירו את הבעיה הפילוסופית שמקבילה לבעיה הקולנועית החדשה: הבעיה של הזמן והמחשבה. היפוך סדרים זה אינו מקרי. בעוד שהסימנים של הקולנוע הקלאסי הניחו מראש את הלוגיקה של דימוי־התנועה בכללותו (פריים־שוט־מונטאז' + דימוי תפיסה/היפעלות/פעולה), עתה הסימנים של הקולנוע המודרני הם שמפתחים בהדרגה סוג חדש של דימוי: דימוי־הזמן. מה המשמעות של היפוך זה ביחסים בין הסימן והדימוי? ראשית, כדאי להבהיר: הקולנוע של דימוי־הזמן אינו נוטש את כל הכלים שפותחו בדימוי־התנועה, אלא מוסיף על גביהם מימד חדש שמשנה אותם מן היסוד. הפיתוח ההדרגתי של מימד חדש זה של דימויים מתחיל עם סימנים אופטיים וצליליים טהורים (opsigns), וממשיך מהם אל עבר סימני־זמן מגוונים (Chronosigns), סימני־קריאה (lectosigns) ולבסוף גם סימני־מחשבה (noosigns). לאורך הספר דימוי־הזמן מתאר דלו התפתחות זו ממספר רב מאוד של פרספקטיבות, עד כדי כך שעצם הרעיון של הקולנוע כ"מכלול פתוח" מוצב בסימן שאלה, ובשלב מסוים ברגסון עצמו מפסיק

לשמש נקודת התייחסות פילוסופית (ניטשה ייכנס למלא את החסר). ההתפצלויות הרב-כיווניות של הקולנוע המודרני הופכות אותו למפלצת רב-ראשית שאינה מסוגלת עוד לטוטליזציה, והמבנה הסבוך של דימוי-הזמן גופו משקף את הבעיה הביוגרפית הזו בצורה נאותה. לקראת סיומו של הספר דלו אף מעמת את הקולנוע המודרני הזה עם עלייתו של הדימוי האלקטרוני החדש (נכון לשנות השמונים), ומעלה שאלות על קיומו של הקולנוע בעידן שלישי שעתידי לבוא. גם מנקודת המבט הפוליטית כבר בכלל לא ברור ש"אנחנו" עדיין שם, והאידיאל ששאף לעורר את ההמונים למחשבה מתחלף בצורך ליצור עם שעדיין נעדר (וזאת במקביל לעלייתו של "קולנוע העולם" הלא אירופי). לאור המורכבויות הללו, בסקירה התמציתית עמה אסיים מאמר זה אתיחס רק למאפיינים הבסיסיים ביותר של דימוי-הזמן המודרני, וגם זאת באופן פשטני וכולל המתחייב מקוצר היריעה.

נקודת המוצא של הקולנוע המודרני לפי דלו היא היווצרותן של סיטואציות אופטיות טהורות. לסיטואציות אלו יש מספר מאפיינים: ראשית, הדמויות נתונות במפגש שאינו מאפשר להן להגיב – כלומר, זוהי סיטואציה שאף סכמה סנסורית (קלישאה) אינה מתאימה לה; שנית, וכתוצאה מכך, הדמות הופכת לצופה במקום שתהיה סוכנת של פעילות; שלישית, סיטואציה זו מתרחשת במרחב שמתפרק מהפונקציונליות שלו ונעשה מרוקן או מנותק. ככל המובנים הללו מפרקת הסיטואציה האופטית הטהורה את הלוגיקה של דימוי-הפעולה, בין אם מתוקף הנסיבות ההיסטוריות של אחרי המלחמה או כתוצאה מהמשבר הפנימי של הדימוי הקלאסי. דלו מסכים עם התזה המפורסמת של באזן, לפיה הנאו-ריאליזם צריך להיות מוגדר בקריטריונים אסתטיים ולא על סמך תכנוני החברתיים; יחד עם זאת, הוא סבור שבאזן טעה כשהציב את הבעיה של הקולנוע החדש ברמה של הממשי. לפי דלו, הבעיה היא דווקא ברמה של המחשבה: אם הממשות המפורקת שהדמות רואה אינה יכולה להתרחב אל עבר תגובה, אזי למה ניתן לחבר אותה אם לא לאספקטים מנטליים שבעצמם מעשירים את מה שניתן לראות בדימוי? זהו הרגע שבו הסיטואציה האופטית הטהורה נעשית לסימן של דימוי חדש: הדימוי האקטואלי של הסיטואציה חובר לדימוי-וירטואלי (שקוף) שנעשה בלתי נפרד ממנו. רק באופן זה חורגים הדימויים של הקולנוע המודרני מהמומנט השלילי של התפוררות הסיטואציה כדי להציע חזון שרואה יותר, ואפילו יותר מדי, בתוך הדימוי עצמו.

ההבנה הבסיסית שעצם המשמעות של הדימוי הקולנועי משתנה כאן היא המפתח החשוב לפיצוח החלקים הקשים והסבוכים ביותר בדימוי-הזמן. הקולנוע הקלאסי הניח שהדימוי מופיע בהווה בלבד, ועל כן המונטאז' שחיבר בין הדימויים השונים סיפק דימוי עקיף של הזמן כמכלול פתוח; אבל עתה, כשהדימוי האקטואלי בהווה סופח אליו דימוי וירטואלי, כבר כלל לא ברור "היכן" הדימוי הכפול הזה (אקטואלי-וירטואלי) ממוקם: האם הוא מתרחש כאן ועכשיו, בהווה של הסרט או הצופה, או שמא הוא לוקח חלק בעבר שכל הווה חייב להניח? דלז ידאג להבחין בין דימוי-ההיזכרות של ה"פלאשבק" לבין דימוי-הזמן הישיר שמעניין אותו: הראשונים מבצעים אקטואליזציה של העבר בהווה, ואילו רק האחרונים נאמנים לנוכחות הווירטואלית של העבר בהווה ככזו. ההצבה של הדימוי כאקטואלי-וירטואלי היא שמאפשרת לדלז לומר שהזמן נכנס עתה ישירות אל תוך הדימוי, במקום שיקבל רק ביטוי עקיף באמצעות השילוב בין דימויים שונים. יתרה מכך, מן הרגע שהדימוי הווירטואלי-מנטלי נכנס למעגל של היזון חוזר עם הסיטואציה האקטואלית, נוצרים אזורים של אי-הבחנה בין הממשי והדמיוני – או מה שדלז מכנה "דימוי-קריסטל" (הסוג הראשון של דימוי-הזמן אותו מגלם הקולנוע של פליני בצורה המובהקת ביותר). הרעיון איננו שהקולנוע המודרני מתמסר לחלום ולפנטזיה (את זה הוא כבר עשה יפה מאוד במסגרת דימוי-התנועה), אלא שהוא ממציא דימויים וסימנים שהופכים את ההבדל בין החלום למציאות ללא רלוונטי: מה שמוצג בפנינו זהו מישור חדש שבו הדימוי גורם לנו לחוש את הלוגיקה הלא-כרונולוגית של הזמן עצמו.

הטכניקות שבאמצעותן קולנוענים שונים מצליחים ליצור סימנים אופטיים טהורים הן בלתי מוגבלות, ולא בכל המקרים התחקותו של דלז אחריהן מוצלחת לחלוטין. זה בוודאי אינו מפתיע לנוכח קולנוע שה"חומר" שלו נעשה וירטואלי. דרך קולנוענים כמו גודאר, אלן רנה, ז'אן רוש ורבים אחרים, דלז יתאר את האופן שבו הקולנוע המודרני יטה יותר ויותר ליצור דימוי-מחשבה, דימויים שבעצמם מציבים את הקושי לחשוב, ובוחנים את הלוגיקה הטמפורלית-פרדוקסלית של הקושי הזה כמושא של קומפוזיציה אסתטית. טרנספורמציה זו של הקולנוע, משאלת התנועה אל בעיית הזמן, ומשם אל הקושי הפנימי של המחשבה, היא שמחזירה את הפילוסוף אל תחומו ומכריחה אותו לשאול מחדש: "מהי פילוסופיה?". ברור שהביוגרפיה הפילוסופית של הקולנוע זיקקה

שלל דימויי-מחשבה מכל הנקודות הסינגולאריות של התהוותו. אבל עתה לראשונה זהו הקולנוע עצמו שמציב בעיה זו כקולנועית-אסתטית. ברגעים מעין אלו הקולנוע איננו עוד רק מושא חקירה בעל חשיבות מיוחדת לפילוסופיה, אלא מה שמפנה אליה שאלות קולנועיות משלו. מבחינתו של דלז, לאף אחת מהפרקטיקות הללו אין את הפריבילגיה של המילה (המחשבה) האחרונה.

1 Gilles Deleuze, "Having an Idea in Cinema", in: *Deleuze & Guattari: New Mappings in Politics, Philosophy, and Culture*, E. Kaufman, K.J. Heller, ed., Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998, pp. 14-22.

2 את הרעיון על האלימות החיצונית שמכריחה לחשוב החל דלז לנסח בספרו על פרוסט ולאחר מכן פיתח אותו בספרו הבדל וחזרה: [...] there is only involuntary thought, aroused but constrained within thought, and all the more absolutely necessary for being born, illegitimately, of fortuitousness in the world. [...] Do not count upon thought to ensure the relative necessity of what it thinks. Rather, count upon the contingency of an encounter with that which forces thought to raise up and educate the absolute necessity of an act of thought or a passion to think. [Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, Trans. Paul Patton, New York: Columbia University Press, 1994, p. 139].

3 the two senses of the aesthetic become one, to the point where the being of [...] the sensible reveals itself in the work of art, while at the same time the work of art appears as experimentation. [Ibid., p. 68]

4 ספרו של ריידר דואה מהווה את אחד המבואות היחידים לדלז, ששואפים לסקור את הקריירה הפילוסופית שלו מתחילתה ועד סופה (כולל שיתוף הפעולה עם גואטרי). בהתחשב בהיקפו המצומצם של מבוא זה המחבר עושה את מלאכתו בנאמנות ובשפה נגישה. דואה מציע חלוקה מעט שונה של התקופות בכתיבתו של דלז מזו שהצעתי כאן: Reidar Due, *Deleuze*, Cambridge: Polity Press, 2007.

- 5 ז'יל דלו ופליקס גואטרי, מהי פילוסופיה, תרגום: אבנר להב, רסלינג, 2008, עמ' 61. על ההגדרה ופיתוח מושג "האמנות" ר' שם, ע"ע 181-217. יש לציין שבשביל דלו וגואטרי "הלא-פילוסופי" אינו מתייחס לאמנותי בלבד אלא באותה מידה, אם כי במובן שונה, גם למדע ולהיסטוריה. הדגש על האמנותי במאמר הנוכחי נובע כמובן מן ההקשר.
- 6 תיאורטיקנים של הקולנוע ביקרו את דלו על הסלקציה האנכרוניסטית של "יצירות מופת" שאינה מתיישבת עם קונספציה היסטורית עכשווית ומדויקת יותר של ההיסטוריה של הקולנוע ור' למשל R. Stam, *Film Theory – an Introduction*, Blackwell (Oxford 2000), pp. 256-260. הרלוונטיות של ביקורת זו היא לכל היותר חלקית, שכן דלו אינו מתיימר "לגלות" במאים שנשכחו או להציע מסלול היסטורי אלטרנטיבי, אלא להמשיג את משמעות הקאנון ההיסטורי, כפי שהיה נתון בזמנו – ובמובן זה לחרוג מהתחום ההיסטורי גופו. מצד שני, ההיסטוריוזיה העכשווית יכולה בהחלט לספק השראה להמשגות חדשות שדלו לא יכול היה להעלות על דעתו.
- 7 בראיון לכתב העת סינמה מ-1985 ניסח דלו את ביקורתו על ההחלה של הפסיכואנליזה לקולנוע במונחים הפשוטים ביותר. ר': Gilles Deleuze, *Negotiations: 1972–1990*, tr. Martin Joughin, New-York: Columbia University Press, 1995, pp. 57-61.
- 8 גישה זו היא המאפשרת לדלו (בפרק מדיכווי-התנועה המתורגם בגיליון זה) להיעזר בדבריו של בקט על יצירתו, אך גם להעיר שהוא אינו מדייק. על הצורך להקשיב לאמנים, ראו ספרו של דלו על בייקון: "We do not listen closely enough to what painters have to say" [Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, D.W. Smith (trans.), Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004, p. 99.]
- 9 ר' אנרי ברגסון, ההתפתחות היוצרת, תרגום יוסף אור. מאגנס, עמ' 211: "אנו קולטים מראות כמעט רגעיים [snapshots] מן הממשות העוברת לנגד עינינו, ומאחר שהם אופייניים לממשות זו, דיינו לחרוז אותם לאורך התהוות מופשטת, חדאנפית, סמויה מן העין, משוקעת בתוך תוכו של מכשיר ההכרה, כדי לחקות את מה שאופייני בהתהוות זו גופה. כך נוהגות בדרך כלל התפיסה, החשיבה המשכלת, הלשון. כל אימת שאנו מנסים לחשוב את ההתהוות, או לבטאה, או אף לתפוס אותה, אין אנו אלא מפעילים כעין ראינוע פנימי".
- 10 על אף מה שנדמה כדיכוטומיה בין הפנומנולוגיה לבין ברגסון, דלו משלב תובנות רבות מהוסרל, היידגר, סארטר ומרלו-פונטי בפרשנותו. קריאתו בברגסון ובקולנוע היא בפריוש פוסט-פנומנולוגית.

- 11 ספרה של קאיה סילברמן שיצא לאור במקביל לפרויקט הקולנוע של דלז מהווה את אחד הניסוחים המובהקים והראשונים של האורתודוכסיה הביקורתית הזו, שמשלבת את מצ, לאקאן ואלתוסר למקשה אחת של "תיאוריה קולנועית" (ר' בפרט פרק 5): Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics*, New-York: Oxford, 1983.
- 12 הטיפול של דלז בפרס הוא כמובן מורכב יותר, וכך גם הסמיוטיקה הקולנועית שהוא מפתח בעקבותיו. לביקורת המפורטת של דלז על הרדוקציה הסמילוגית של מצ' פרק 2 בדימוי־הזמן.
- 13 הספר הקצר שכתבה פאולה מאראטי מהווה מבוא מצוין להקשר הפילוסופי של דימוי־התנועה והקונספציה של הקולנוע הקלאסי שעולה ממנו. טיפולה בדימוי־הזמן מוצלח הרבה פחות: Paola Marrati, *Gilles Deleuze: Cinema & Philosophy*, Trans., Alisa Hartz, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2008.
- 14 ספרו של דיוויד רודויק מהווה את הניתוח המפורט ביותר של פרויקט הקולנוע של דלז כמכלול. רודויק הוא תיאורטיקן של הקולנוע, ועל כן הוא גם מקור מצוין להבנת היחס בין דלז לבין הגישות המקובלות בלימודי הקולנוע. חסרון אחד בספרו של רודויק נובע מהנחתו שדימוי־התנועה הוא רק מבוא לדימוי־הזמן, מה שגורם לו לפספס את האוטונומיה של הכרך הראשון, כמו גם אספקטים מסוימים של הטרנספורמציה שמתרחשת עם המעבר לכרך השני: D.N. Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, London: Duke University Press, 1997.