

“מקורות” תלושים: עפרון הטבע של ויליאם הנרי פוקס טלבוט *

ורד מימון

במסגרת ההיסטוריות הטלאולוגיות של הצילום, הספר **עפרון הטבע של ויליאם הנרי פוקס טלבוט** נתפס לעתים קרובות כאחד הספרים הראשונים שיוצרו להפצה המונית וגם אוירו בתצלומים, וכספר שבישר את תפקידו של הצילום בעידן המודרני.¹ אך לאמיתו של דבר, כפי שהראה לארי שאף, **עפרון הטבע** יצא לאור במספר קטן של עותקים יקרים. ההערכה היא כי מבין ששת חלקיו, החלק הראשון מכר בערך שלוש מאות עותקים, ומן הקובץ השלם נמכרו מאה עותקים בלבד.² שאף טוען כי ההפקה של **עפרון הטבע** חשפה את הפער בין הרטוריקה שטלבוט נקט בתחילת דרכו, אשר הדגישה את האופי המכאני של הצילום על נייר, לבין ההכרה ההולכת וגוברת בכך שתצלומים מיוצרים באופן ידני, בשורה של תהליכים כימיים בלתי צפויים אשר אינם ניתנים לשליטה.³ מאמר זה יתייחס לספציפיות ההיסטורית של **עפרון הטבע**, ולעובדה שהוא ראה אור בעשור הראשון - העשור הכי לא פתור של הצילום. במקום להתייחס ל**עפרון הטבע** כאל “מקור” ליישומיו התעשייתיים העתידיים של הצילום, הוא מדגיש את הספציפיות הדיסקורסיבית של הספר, וטוען כי הוא מציג בפנינו השקפה מורכבת ביחס לעתיד הצילום ולתפקידו כדוקומנט. **עפרון הטבע** אינו נטוע בשיח על ההעתק המכאני בייצור המוני, וגם לא ברעיון של ההעתק ה“אותנטי”, או האינדקס, כפי שנטען בחיבורים מן העת האחרונה אשר עסקו בהיסטוריה של הצילום, בעקבות טענתו רבת-ההשפעה של רולאן בארת בספרו **מחשבות על הצילום**.⁴ במקום זה אני אבקש לטעון כאן כי הוא משקף צורה ספציפית של היסטוריוציזם רומנטי, אשר הופיעה בתחילת המאה התשע-עשרה כחלק ממהלך לארגון מחדש של הידע. טלבוט פרסם את **עפרון הטבע** בין 1844 ל-1846, במטרה להפיץ בציבור את תהליך הקאלוטיפ שגילה לא מכבר, באמצעות הצעות ליישומים שימושיים של התהליך. אך אף על פי שברור מה ביקש טלבוט

* אני מודה מקרב לב לקרן ג'. פול גטי, על מלגת המחקר לפוסט-דוקטורט שהעניקה לי, אשר איפשרה לי לכתוב מאמר זה.

המאמר פורסם במקור כ-
“Displaced ‘origins’: William Henry Fox Talbot’s: *The Pencil of Nature*.” *History of Photography* 32:4 (winter 2008).

מאנגלית אביעד שטיר.

1 בהקדמתו למהדורה המחודשת של **עפרון הטבע**, מ-1969, קבע בומונט ניוהול כי “זהו הספר הראשון המאיר בתצלומים, והמקרה הראשון של תצלומים בהפצה המונית.” זהו תיאור סטנדרטי של הספר, המופיע בחיבורים קלאסיים העוסקים בהיסטוריה של הצילום, שהצגתם את הקונספציה ואת התפקיד של עפרון הטבע נגזרת מן התפקיד שממלאים ספרים המאירים בתצלומים בעידן המודרני. Beaumont Newhall (1969). Introduction to the reprint of *The Pencil of Nature*, New York: Da Capo Press, n.p.

2 Larry J. Schaaf (1989). Introductory volume to *The Pencil of Nature: Anniversary Facsimile*, New York: Hans P. Kraus, Jr. Inc., p. 9.

3 על פי שאף, ההוצאה לאור של עפרון הטבע מספקת דוגמה מייצגת לקשיים של הצילום בעשור הראשון להתהוותו. בשנת 1844 סייע טלבוט לעובד שלו, ניקולאס

הנמן, להקים בית הוצאה לאור ברדינג, על מנת להדפיס ספרים מאוירים בתצלומים. בית העסק החדש נקלע לקשיי הפקה גדולים, מאחר שהדרישה לתצלומים עלתה על יכולת הייצור שלו. עד סוף 1846 עבר העסק ללונדון, כחלק מהמאמץ להגדיל את רווחיותו, והנמן נכנס לעסק המקובל יותר של צילום מסחרי. על בית העסק של טלבוט ברדינג, ראו:

Nancy Keeler (2002). “Inventors and Entrepreneurs”, *History of Photography* 26(1), pp. 29-30.

4 ראו, למשל, את הניתוח של עפרון הטבע בידי קרול ארמסטרונג, בספרה. Carol Armstrong (1998). *Scenes in a Library: Reading the Photograph in the Book, 1843-1857*. Cambridge, MA: MIT Press, pp. 107-108. בהקדמה לספר טוענת ארמסטרונג כי “צילום הוא בראש ובראשונה סימן אינדקסלי - כלומר דימוי הנגרם כימית ואופטיית בידי הדברים בעולם שעליהם הוא מצביע. כיוון שכך, הוא מבוסס על יחסו אל הטבע לפני שהוא מתנון על-ידי קוד של מובנות” (שם, עמ' 2). אך על פי שניתוחה של ארמסטרונג עומד בצדק על הספציפיות ההיסטורית של הספר, היא מעגנת את טיעונה בתיאוריית הצילום של רולאן בארת, המספקת לה מודל א-היסטורי לקריאת עפרון הטבע.

William Henry Fox Talbot 5
(1969). *The Pencil of Nature*,
New York: Da Capo Press, n.p.

בשני מקומות נוספים בעפרון
הטבע מזכיר טלבוט את השלבים
המוקדמים יותר של האומנות.
בטקסט שלו ללוח XX, תחרה, תמונת
הנגטיב היחידה המופיעה בספר, הוא
כותב כי בתחילת דרכה התקשטה
אומנות הצילום להפיק דימוי
פוזיטיבי מן הדימוי הנגיבי. בטקסט
המלווה את תמונת מנור לייקוק
הראשונה, בלוח XV של הספר, הוא
מצהיר כי זהו הבניין שאליו כיוון
בתיאורו מ-1839, כאשר התייחס
לבניין הראשון שרשם את דיוקנו.

Michel Foucault (1970). *The 6*
Order of Things: An Archaeology
of the Human Sciences. New
York: Random House, p. 219.

7 ג'פרי באצ'ן מפרש את מושג
האי-רציפות ההיסטורית של פוקו,
ואת הדגש שהוא שם על השבירה
האפיסטמולוגית בין האפיסטמות
הקלאסית והמודרנית של הידע,
במונחים של "אי-החלטיות":
"היסטוריה פוקויאנית של הצילום לא
בהכרח תחליף את רעיון הרציפות
באי-רציפות, אלא תסבך את
האבחנה הנתונה מראש בין השתיים.
גם בלב השיטה של פוקו, וגם בלב
הזהות ההיסטורית של הצילום,
נמצאת שוב אי-ההחלטיות המענה
הזאת, המשחק הזה של ההבדל אשר
נבדל תמיד מעצמו [...] אולי אפשר
היה להשיג בשכלנו את הצילום
רק ברגע מסוים, שבו נפרשות
האפיסטמות הקלאסית והמודרנית
זו על גבי זו, וזו אל תוך זו."

Geoffrey Batchen (1997).

Burning with Desire.

Cambridge, MA: MIT, p. 186.

המאמר שלי מפרש את מושג
אי-הרציפות ההיסטורית של פוקו
כמצוין הבדל עקרוני, לא אי-החלטי.
כלומר, אני טוענת כי התנאים
ההיסטוריים להבנת המעמד
האפיסטמולוגי של הצילום המוקדם
טמונים באופן בלעדי באפיסטמה
המודרנית, ולא בהתפרשות ההדדית
של האפיסטמות הקלאסית
והמודרנית זו אל תוך זו.

להשיג בפרסום עפרון הטבע, לא ברור איזה מין ספר הוא ראה לנגד עיניו - במיוחד כיוון שלאורך תהליך ההפקה חלו שינויים בתכניותיו. אמנם הוא לא תפס את הספר כ"מדריך" או כ"חיבור מעשי", ובכל זאת כלל בו מידע כימי ואופטי, לצד הוראות כיצד יש לצלם ולהדפיס תצלומים. בדומה לכך, אין ספק כי הספר לא נועד לשמש כתיאור של ממצאי המספר על תגליתו - באותה עת כבר פרסם טלבוט בפמפלטים נפרדים את תגליותיו, גם על הרישום הפוטוגני וגם על הקאלטיפ. אף על פי כן, עפרון הטבע כולל "מתווה היסטורי קצר של המצאת האומנות", ובטקסט שנלווה ללוח VI, הדלת הפתוחה, קובע טלבוט במפורש כי "מטרתה העיקרית של העבודה שלפניכם היא לתעד את צעדיה הראשונים של אומנות חדשה, לפני התקופה - שאנו סמוכים ובטוחים כי תבוא - שבה היא תגיע לכלל בשלות בעזרתו של הכישרון הבריטי."⁵ אם כן, עפרון הטבע לא הסתפק במסירת תולדות ההמצאה, אלא ביקש לתאר גם את ההיסטוריה של הצילום עצמו. מהיבט זה, הספר עפרון הטבע מתאפיין בזהות דיסקורסיבית מורכבת, משום שהוא משתמש בכל הסוגים הקיימים של שיח ושל פורמט מודפס שנכרכו בצילום עד אותה עת, ואף מתעלה עליהם בהיותו ספר על צילום. כלומר, הוא מתאמץ לנסח שיח ספציפי בעבור הצילום, צורה מסוימת של מוכנות שאיננה מצטמצמת לאספקטים הטכניים שלו או לעקרונות הכימיים והאופטיים שבבסיס המצאתו.

עם זאת, כבר בהערות הנלוות לתצלום הדלת הפתוחה, ניכר כי חסרה בו הבשלות הדרושה לצורך הבנת הצילום כאומנות חדשה. טענה זו רומזת כי הזמן הוא הקובע את אופן ההוויה המדויק של דברים, ולפיכך ההיסטוריה כצורה של ידע היא זו שבאמצעותה הופכים דברים למוכנים. כפי שטוען מישל פוקו בספרו המילים והדברים, עם עלייתה לבמה של האפיסטמה המודרנית בסוף המאה השמונה-עשרה, הוכנס הזמן אל מרחבו של הידע כעיקרון אינהרנטי של תופעות טבעיות וכצורה ראשונית של ארגון ומיון:

במובן זה אין להבין את ההיסטוריה כאוסף של סדרות או רצפים עובדתיים, כפי שאלה אולי אירעו; ההיסטוריה היא אופן ההוויה היסודי של ישויות אמפיריות, שבהתבסס עליה הן מאוששות, ממוצבות, מסודרות ומופצות במרחב הידע לשימושם של כל מדע או דיסציפלינה העשויים להופיע [...] למן המאה התשע-עשרה מגדירה ההיסטוריה את מקום הולדתו של האמפירי, אשר ממנו היא שואבת את הווייתה שלה עוד בטרם כל כרונולוגיה מוצקה. אין ספק כי זו הסיבה לכך שההיסטוריה מתפצלת מהר כל-כך [...] למדע אמפירי של האירועים, ולאותו אופן הוויה רדיקלי המכתיב את גורלם של כל הישמים האמפיריים.⁶

בספר המילים והדברים מנסח פוקו מודל היסטוריוגרפי המבוסס על אי-רציפות ועל שבירה אפיסטמולוגית, על מעבר מן האפיסטמה הקלאסית של הידע לזו המודרנית. המודל שלו מציע לחשוב מחדש על תולדות הצילום כעל היסטוריה של שברים, ולא היסטוריה ליניארית של התקדמות טכנולוגית, ולצדד בספציפיות ההיסטורית של הצילום המוקדם. במאמר זה אני מבקשת אפוא להתוות את גבולות השיח שבמסגרתו משמיע טלבוט את הערותיו על הצילום בעפרון הטבע, ולהבחין תחום זה מתפיסות עתידיות של הצילום.⁷

Objects May Be Made to Delineate Themselves without the Aid of the Artist's Pencil", *Photography in Print*, ed. Vicki Goldberg, Albuquerque: University of New Mexico Press, p. 41

בתיאור זה מייחס טלבוט את ההמצאה של שיטת הקיבוע שלו לאינדוקציה כתהליך לוגי של המחשבה. סיפור ההמצאה, אותו כתב ב-1844, הוא "מתווה היסטורי קצר על המצאת האומנות", המופיע בעפרון הטבע, ובו מתמקד טלבוט בהופעה הבלתי צפויה של ה"רעיון" שהוביל אותו לערוך ניסויים, ומדגיש את התפקיד המרכזי שמילאו הקמרה אובסקורה והקמרה לוסידה בתגליתו, כיוון שבעת שניסה לצייר בעזרתו, "עלה בדעתי הרעיון [...] כמה מקסים יכול היה להיות, אילו ניתן היה לגרום לתמונות הטבעיות הללו להשאיר את טביעת חותמן לאורך זמן, ולהישאר מקובעות על גבי הנייר! [...] כזה היה הרעיון שעלה במוחי. לא אדע אם כבר חשבתי על כך קודם לכן, בין חזונות פילוסופיים מרחפים אחרים, אם כי אני סבור כי ודאי עשיתי זאת, כיוון שבאותה עת הוא היכה בי בעוצמה רבה כל-כך." שינוי רב-משמעות זה של מוקד התיאור וטון הכתיבה הוא סימפטום של השינוי ההיסטורי שעבר על המודלים של המצאות בראשית המאה התשע-עשרה. בעיני היסטוריון המדע סיימון שפר, שינוי זה מסמן את סופה של פילוסופיית הטבע ואת תחילתו של המדע המודרני. לדבריו, "בעוד שפילוסופים של הטבע הציגו את החיבורים ההיסטוריים שלהם כמתודות להכשרת ממצאים [...] היסטוריונים של המדע מראשית המאה התשע-עשרה הפרידו את ההכשרה המקצועית של המדענים מן הרגע ההירואי של התגלית, שאין שום דרך להכשיר לקראתו." Simon Schaffer (1986). "Scientific Discoveries and the End of Natural Philosophy", *Social Studies of Science* 16(3), pp. 387, 410

8 שאף מסביר כי כאשר החל טלבוט ב-1844 את העבודה על עפרון הטבע: "כל גיליון נייר עבר כמה שלבים טכניים (שכולם נעשו באופן ידני) ומספר המשתנים שהיו עלולים להתגבש לתמונה היה עצום. אפילו הנייר עצמו היה בסיס הפכפך. היו הבדלים בתכולה הכימית, בחוזק של הנייר כשהוא רטוב ובכושר הספיגה שלו, ולא היתה לטלבוט ולהנמן כל דרך לשלוט על הנייר שנרכש." הלוחות יוצרו והוצמדו לדפי הספר באופן ידני, מה שהתגלה כתהליך מורכב להפליא, שבסופו של דבר גרם לטלבוט לצמצם את התכניות המקוריות שלו. רשימותיו של טלבוט מגלות כי הוא תכנן לכלול בספר לפחות חמישים נגטיבים. שאף מציין אפוא כי "שלאנו סוקרים כיום את עפרון הטבע אנו בוחנים שבירי ראיות שונות מתכנית גדולה הרבה יותר." Schaaaf, *Introductory volume to The Pencil of Nature*, pp. 25-35.

9 בטקסט שלו ללוח IV, הדלת הפתוחה, מציין טלבוט את יכולתו של התצלום לעורר תחושות ורגשות רבי-דמיון. בטקסט שלו ללוח X, ערימת השחת, הוא מציין כי "יתרון אחד של גילוי אומנות הצילום יהיה שהיא תאפשר לנו לכלול בתמונות שלנו שלל פרטים זעירים, המוסיפים לאמיתותו ולממשותו של הייצוג, אבל אף אמן לא היה טורח להעתיקם נאמנה מן הטבע." Talbot, *The Pencil of Nature*, n.p.

10 בסיפור תולדות המצאת הצילום, שטלבוט רשם ב-1839, ב"תיאור-זוטא של אומנות הרישום הפוטוגני, או התהליך שבאמצעותו ניתן להביא לכך שאובייקטים של הטבע ירשמו את עצמם בלי עזרתו של עפרון האמן", הוא מצהיר כי "התופעה המדהימה הזו, ולא חשוב איזה ערך יתברר שיש לה בשימושה של האמנות, לפחות תתקבל כהוכחה חדשה לערכן של השיטות האינדוקטיביות של המדע המודרני." William Henry Fox Talbot (1981). "Some Account of the Art of Photogenic Drawing, or, The Process by which Natural

כיוון שטלבוט מודע לכך שאומנות הצילום מצויה עדיין "בחיתוליה", דבריו בספר על הצילום אמביוולנטיים ולא-החלטיים. התוצאה היא שהספר עפרון הטבע מסווג להפליא מן האפשרויות הגלומות בצילום על נייר, שכן באותה עת כבר החל טלבוט להיווכח כי תצלומים אינם יכולים להחליף איורים בוטאניים, וכי נגטיבים מנייר אינם יכולים לייצר מספר אינסופי של עותקים כמו לוחות ליתוגרפיים.⁹ וכך, אף על פי שטלבוט מעלה כמה הצעות בנוגע לשימוש בתצלומים כב"דוקומנטים", הוא נותר תמיד זהיר מאוד ביחס להשלכות של הצעותיו, וברוב המקרים נמנע מהכרזות חד-משמעיות.

אך דומה כי עד שנת 1844 השתנו השקפותיו של טלבוט בנושא הדימוי הצילומי. אף כי הוא ממשיך להדגיש את הדיקו האמפירי שלו, ואת העובדה שהמצלמה, בניגוד לעין, "מתעדת כל מה שהיא רואה", הוא טוען גם כי התצלום כתמונה מסוגל לעורר "שרשרת של מחשבות, תחושות ודמיונות ציוריים", דווקא משום שהוא מציע לנו מגוון של פרטים שאף אמן לא היה טורח להעתיק.⁹ יתרה מזאת, מתיאור המצאתו בשנת 1839 עולה כי טלבוט הגה תחילה את רעיון "הדימוי המקובע" כ"הוכחה חדשה" לשיטה המדעית האינדוקטיבית, והדגיש את הטבע הלוגי של ניסוייו למציאת דרך לקבע את הדימוי. ובכל זאת, בעפרון הטבע אין הוא מתמקד בניסויים שערך בפועל, אלא ב"רעיון המקורי" של קיבוע הדימויים המתקבלים ב"קמרה אובסקורה" (לשכה אפלה) וב"קמרה לוסידה" (לשכה מוארת). רעיון שהביא אותו לבצע את הניסויים הללו. לפיכך הוא טוען בדרמה את הרגע המסוים של התגלית כחלק מנרטיב ביוגרפי (חופשה באגם קומו), ומייחס את הרעיון שהגה לתהליך קוגניטיבי או נפשי לא מודע שעבר.¹⁰ אם כן, ב-1844 אין "הדימוי הטבעי" מוצג כהוכחה לפעולותיה המכאניות של התודעה, אלא מתקשר לכוחות הדמיון שלה. לאחר 1841, לכל המאוחר, הקפיד טלבוט להימנע מזיהוי הדימוי הצילומי כ"מלאכה מכאנית גרידא":

זכור לי כי רבים אמרו, בתקופה שבה רק הוחל לדבר על הרישום הצילומי, שמן הסתם הוא עתיד להמיט אסון על האמנות, כיוון שיחליף את הכישרון והניסיון במלאכה מכאנית גרידא. וכעת, לא זו בלבד שהדבר רחוק מלהיות נכון, אלא אני גם סבור כי יש בו, כמו

Thomas Macaulay (1860). 14
"History", in *Critical, Historical
and Miscellaneous Essays*, vol.
1, Boston: Houghton, Mifflin and
Company, p. 376.

אני טוענת כי "המתווה ההיסטורי"
של טלבוט מ-1844 הוא סימפטום
של השינוי הזה: הוא מדגים את
המעבר בתיאורי המצאות, מדגש
על השיטה המדעית להדגשתם של
רעיונות יצירתיים אשר אינם ניתנים
לתיאור, ושיש לייחסם רק ל"גאון"
אינדיבידואלי מסוים. השקפה זו
באה לידי ביטוי גם בתפקיד המרכזי
שמתחילים באותה עת לייחס
לדמיון בתיאורי המצאות, עמדה
שמקורה בתפוצה הרחבה של
המורשת הרומנטית באנגליה.

The Literary Gazette, no. 11
1256 (13 February 1841), p. 108.

12 בספרה טוענת ארמסטרונג כי
מערכת הפוזיטיביזם של אוגוסט
קונט והרפליקסיביות-העצמית
הפשוטה יותר של ההוכחה
האינדוקטיבית, כפי שאלה נוסחו
בידי ג'ון הרשל, הולמות גם את
מערכת היחסים הטאולוגית בין
התצלום לממש: "אותו 'אורגנון של
הוכחה', על הצימוד הטאולוגי
שהוא נוקט בין האינדוקסלי (הסיבתי)
לאינדוקטיבי (האמפירי), יכול היה
להיות גם האורגנון של הצילום".
Armstrong, *Scenes in a
Library*, p. 56.

ארמסטרונג סבורה כי קיימת
הומולוגיה מבנית והיסטורית גמורה
בין ה"מהות" ההוכחתית של הצילום
לבין השיטה האינדוקטיבית.

Stephen Bann (1995). 13
*Romanticism and the Rise of
History*. New York: Twayne
Publishers and Maxwell
Macmillan International;
Toronto: Maxwell Macmillan
Canada, p. 18.

לעניין ההיסטוריוזם הרומנטי ויחסו
לצורות שונות של ייצוג, כולל הצילום,
ראו גם בספרו של באן:

Stephen Bann (1984). *The
Clothing of Clío: A Study of the
Representation of History in
Nineteenth-Century Britain and
France*. Cambridge: Cambridge
University Press.

ברוב הדברים האחרים, שפע של מרחב להפעלת המיומנות וכושר
השיפוט. קשה מאוד להאמין עד כמה משתנה האפקט בין חשיפה
ארוכה לחשיפה קצרה יותר לאור, כמו גם בשינויים בהליך הקיבוע
עצמו, שבמהלכו אפשר להעטות על התמונה כמעט כל גוון, קר או
חם, ולחקות את האפקט של כל מזג-אוויר, בהיר או עגמומי, ככל
שיעלה על רוחנו.¹¹

להדגשתו של טלבוט את יכולתו של התצלום להציג "אפקטים" שונים
ומגוונים, ובדרך זו להצית במתבונן רגשות רבי-דמיון, יש השלכות
חשובות על מעמדו ומוקנותו של הדימוי כ"דוקומנט". בעפרון הטבע
מצוין טלבוט תהליכים של הוכחות, ודווקא כאלה שאין מקורם במדע
האינדוקטיבי אלא בסוגות ספרותיות של הכתיבה ושל הלימודים
הקלאסיים, הפילולוגיים והאנטיקוואריים (חובבי העתיקות). וכפי
שאראה בהמשך, תפיסת התצלום כ"דוקומנט" תלויה בתחומי דעת אלה,
ולא במבנה ההוכחה הלוגי של הפוזיטיביזם, או באיזו "מהות אונטולוגית"
Scenes in a Library: כפי שטוענת קרול ארמסטרונג בספרה
Reading the Photograph in the Book, 1843-1875.¹²

יש משמעות רבה לעובדה שב-1844 עדיין מתייחסים לשאלת
הדמיון בתחום הכתיבה ההיסטורית. התייחסות זו מקורה בדיון בשאלה
כיצד יש לכתוב היסטוריה, ומהם נושאייה הראויים. סטיבן באן טוען כי
בגלל המורשת הרומנטית של אנגליה, לא מיהר התחום לאמץ קודים
מקצועיים ואקדמיים של כתיבה היסטורית, וגילה התנגדות לרעיון של
מחקר היסטורי נטול פניות. עוד באמצע המאה התשע-עשרה, הוא מצוין,
"יוקרתה האינטלקטואלית של כתיבת ההיסטוריה בתרבות הבריטית
היתה תלויה עדיין במעמד העצמאי של סופרים כמו תומס קרלייל
ותומס בנינגטון מְקוֹלִי, אשר לא אימצו לעצמם שום זהות מקצועית.¹³
את תפקיד הדמיון בכתיבה ההיסטורית הגדיר מקולי במסה הקאנונית
"ההיסטוריה", שראתה אור ב-1828. את המסה פותח מקולי בקביעה כי
"איננו מכירים כל חיבור היסטורי המתקרב למושג שיש לנו על אודות
ההיסטוריה."¹⁴ לטענתו, זוהי הסיבה למצב:

מחוז זה של הספרות הוא חבל-ארץ שנוי במחלוקת. הוא שוכן על
הגבול שבין שתי טריטוריות מובחנות. הוא נמצא בתחום שיפוטן

- 15 שם, עמ' 376-377.
- 16 שם, עמ' 377.
- 17 שם, עמ' 385.
- 18 קולרידג' טען כי "החיקוי, בניגוד להעתקה, מתבטא בהטמעה של הדומה אל תוך השונה-משורש, או בהטמעה מלאה של השונה אל תוך בסיס שהוא בשורשו דומה" (ההדגשות במקור).
- S. T. Coleridge (1983). *Biographia Literaria II, The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, vol. 7, ed. James Engell and W. Jackson Bate. London and Princeton: Routledge & Kegan Paul Ltd and Princwton University Press, p.72.
- קולרידג' סבור כי כל חיקוי מקיים תמיד תחושה של שונות, ההכרחת לצורך ההנאה האסתטית, בעוד שבהעתקה ההבדל נחשב לפגם, כיוון שעליו להיראות כאילו יצא מאותה תבנית-יציקה כשל המקור. העתק יכול להיראות בטעות כמו הדבר האמיתי, ולייצר אשליה, אבל החיקוי שומר תמיד על תחושה של פער בין הדבר האמיתי לבין ייצוגו. כיוון שכך, מדגים קולרידג' לעתים קרובות את רעיון ההעתקה המכאנית באמצעות נאמנות חזותית למקור, שבמסגרתה רק הצורות החיצוניות והמלאכותיות מועתקות; ואילו בחיקוי האורגני מיוצג רק חלק נבחר, משום שהוא מביע או מגלם את העיקרון הגנרטיבי האחראי ליצירת השלם. בחיקוי יש להשתלט על המהות - על ה-natura naturans (כוחות הטבע), ומכאן שמראש מניחים את קיומו של קשר בין הטבע במובנו הנעלה לבין נפש האדם" (ההדגשות במקור).
- S. T. Coleridge (1987). *Lectures 1808-1819 on Literature II, The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, vol. 5, ed. R. A. Foakes. London and Princeton: Routledge & Kegan Paul Ltd and Princeton University, pp. 220-221.
- 19 Macaulay, "History", p. 387.
- 20 שם, עמ' 429-428.
- של שתי מעצמות עוינות; וכמו חבלי ארץ אחרים שמיקומם דומה, גם הוא אינו מוגדר, אינו מטופח ואינו מנוהל כראוי. במקום ששני שליטיו, התבונה והדמיון, יחלקו אותו באופן שוויוני, הריהו נופל לסירוגין, פעם תחת שלטון היחיד האבסולוטי של זו ופעם של זה. לפעמים הוא בְּדִיּוֹן. לפעמים הוא תיאוריה. ההיסטוריה, כך נאמר, היא הוראת הפילוסופיה באמצעות דוגמאות. לרוע המזל, שכר העמקתה וביסוסה של הפילוסופיה יוצא בהפסדן של הדוגמאות, שכן על פי רוב הן מאבדות מחיותן. ההיסטוריון המושלם חייב להתברך בדמיון חזק מספיק על מנת להפוך את סיפורו למרגש וציורי.¹⁵
- מקולי סבור כי מלאכת כתיבת ההיסטוריה מתחילה ברומאן או ברומאנס ונגמרת במסה.¹⁶ הוא גם מדמה את כתיבת ההיסטוריה לציור: "מי שמסוגל לצייר את שהוא רואה בעיני רוחו ודאי יוכל לצייר גם את שהוא רואה בעיני הבשר שלו. מי שמסוגל להמציא סיפור ולספרו כהלכה, יוכל גם לספר, באופן שיעורר עניין, סיפור שלא המציא."¹⁷ ההיסטוריון מומשל אפוא לצייר דיוקנאות, ומקולי מיישם כאן את ההבחנה המפורסמת שערך סמיואל טיילור קולרידג', בין העתקה מכאנית לחיקוי אורגני, על מנת לטעון כי דיוקנאות טובים אינם תלויים ב"דומות", אלא ביכולתו של הצייר לדחוס אל נקודת זמן אחת את ההיסטוריה של אדם כלשהו במלואה.¹⁸ להבדיל מן המדעים המופשטים, מעמדה של האמת בהיסטוריה דומה למעמד האמת של החיקוי באמנויות היפות: זוהי אמת פגומה ומדורגת: "אף תמונה [...] ואף היסטוריה אינה יכולה להציג בפנינו את האמת כולה: אבל התמונות הטובות ביותר והחיבורים ההיסטוריים הטובים ביותר הם בדיוק אלו שמציגים את אותם חלקים של האמת היכולים ליצור את האפקט של השלם."¹⁹
- מבחינות רבות, המסה של מקולי מגיבה לפופולריות העצומה שממנה נהנו, בתחילת המאה התשע-עשרה, הרומאנים ההיסטוריים של סר וולטר סקוט. ברומאנים שלו שילב סקוט בין הז'אנר הספרותי הנמוך של הרומאנס לבין נושאים היסטוריים "נעלים". במסתו חולק מקולי שבחים לעבודה של סקוט:
- בקתדרלת לינקולן ניצב ויטראז' יפהפה שהכין שוליה מפיסות הזוכיות שאדונו דחה מעליו. הוא עולה כל-כך על כל ויטראז' אחר בכנסייה [...]. סר וולטר סקוט, בדומה, עושה שימוש בשברים של אמת שהיסטוריונים השליכו מאחורי גבם בבזו, בדרך שבהחלט יכולה לעורר בהם קנאה. מן הלקט והשיכחה שהם הותירו אחריהם הוא בנה יצירות שגם אם נחשיבן לחיבורים היסטוריים, לא נופלות כמעט בערכן מעבודותיהם. אבל היסטוריון דגול באמת היה אוסף אליו בחזרה את החומרים ההם, שהסופר עשה בם כבשלו.²⁰
- החומרים שמקולי מתייחס אליהם שייכים לתרבות חיי היומיום, העומדת בניגוד למאורעות הפוליטיים והצבאיים, שרק הם נחשבו לחומרים ראויים בעיני ההיסטוריונים המסורתיים של אותם ימים. הישגו של סקוט בא אפוא לידי ביטוי בפתיחת שערי הכתיבה ההיסטורית בפני היבטים מגוונים של החוויה, דרך ההתמקדות במניעיהם ובחיייהם האישיים של אנשים ספציפיים. הרומאנים שלו לא הסתפקו בהזמנת הקוראים להזדהות עם הדמויות, אלא הצליחו למסור להם גם את האופי הספציפי של הסביבה הפיזית

Ann Rigney (2001). *Imperfect Histories*. Ithaca: Cornell University Press, pp. 125-126.

22 שם, עמ' 127.

23 שם, עמ' 130.

24 על ספרו הראשון של טלבוט, ראו:

H. J. P. Arnold (1977). *William Henry Fox Talbot: Pioneer of Photography and Man of Science*. London: Hutchinson Benham, pp. 53-54.

William Henry Fox Talbot (1838). *Hermes - or Classical and Antiquarian Researches*, London: Longman, Orme, Brown, and Longman, p. vii.

טלבוט שלח עותק של הספר למקולי, שאיתו התכתב במשך זמן-מה, ומקולי דחק בו "לקחת על [עצמו] עבודה רחבת היקף" כמו תרגום של הרודוטוס. טקסט המכתב מאוקטובר 1838 מופיע בכתובת <http://foxtalbot.dmu.ac.uk/letters>, מסמך מס' 3734. המכתב המקורי נמצא בספרייה הלאומית, לונדון.

26 חלק מן הספר של טלבוט: *The Antiquity of the Book of Genesis*

המופיע בתוך:

Henry Fox Talbot (1992).

Selected Texts and Bibliography, ed. Mike Weaver. Oxford: Clio Press, p. 41.

27 שם, עמ' 42.

והחברתית, ואת "המנהגים ואורחות-החיים" של תקופה היסטורית מסוימת. אן ריגני מראה כי סקוט הרבה לחקות צורות ספרותיות ושיריות מתקופות קודמות, ובכך ייצג את העבר לא רק דרך הצגה של מאורעות היסטוריים, אלא גם דרך הרמיזה המפורשת למקורות ספרותיים מוקדמים. ריגני סבורה כי סקוט ראה במקורות ספרותיים בדיוניים כלים שימושיים "להחייאת העבר."²¹

סקוט נהג גם לאסוף ולערוך מסמכים וטקסטים לא-קאנוניים מתקופות שונות. ריגני מראה כי אוספיו הספרותיים היו חלק מאנטיקווריאניזם מסוג חדש, כזה שהתמקד בטקסטים ולא בחפצים, אשר פרח באנגליה מסוף המאה השמונה-עשרה ועד תחילת המאה התשע-עשרה. היא טוענת כי אוספים אלו נוצרו לעתים קרובות, "פחות בגלל איכותם הספרותית ויותר בגלל המידע רב-הערך שהכילו על אודות העבר - ובמיוחד על 'אורחות החיים' של אבותינו."²² מעצם טבעם היו מקורות אלה מקוטעים ומאורגנים באופן רופף, כיוון שלא נועדו למסור ידע קוהרנטי ושיטתי על העבר, אלא לעורר רגשות סובייקטיביים ורבי-דמיון בקורא. מבחינה זו, שיר או סיפור מהווים, בעת ובעונה אחת, "פיסה מן העבר עצמו, נקודת-מוצא של עדות, ומוקד לכמיהתנו לדעת עוד, להרחיק אל מעבר לעדות אל הסיטואציה הרחבה יותר, שהאובייקט מרמז עליה בלי לתארה."²³ כוחו של השיר טמון פחות ביכולתו לאמת באופן אותנטי את העבר, ויותר בתשוקה שאינה בת מימוש שהוא מעורר, לגשר על מרחק הזמן, ולהציג את הידע על העבר בצורתו האובייקטיבית והסובייקטיבית גם יחד.

גם טלבוט היה אספן של עתיקות ספרותיות. ספרו הראשון, *Legendary Tales in Verse and Prose*, יצא לאור ב-1830, וכלל סיפורי-עם מגרמניה, איטליה ודנמרק.²⁴ ספרו השני, *Hermes - or Classical and Antiquarian Researches*, שיצא לאור בשני כרכים, ב-1838 ו-1839, הציג אוסף של מאמרים קצרים, רובם פילולוגיים, אשר עסקו כולם בעת העתיקה הקלאסית. מטרתו בכתביהם ובפרסומם של המאמרים הללו היתה "להדגים ולהוכיח", בעקבות תגליות ארכיאולוגיות חדשות ביוון, איטליה ומצרים, כי ניתוח פילולוגי של מסמכים מקוריים מעלה כי קיימות "נקודות של מגע" והשפעה בין הארצות הללו.²⁵ ספרו הבא של טלבוט, שיצא לאור ב-1839, *The Antiquity of the Book of Genesis*, ביקש לטעון, באמצעות "שרשרת הוכחות חזקה מספיק", כי כתבי הקודש העבריים קדומים מן הטקסטים הקלאסיים.²⁶ בספר זה מדגיש טלבוט את חשיבותן של האגדות שעברו מדור לדור במסורת שבעל-פה, ובמיוחד את החשיבות של "המיתולוגיה של היוונים - ערב-רב ייחודי של סיפורים [...] רשת סבוכה שקשה להתירה - אבל ניתן להבחין בתוכה לפחות בזה - שהיא מכילה סיפורים, פריין של תקופות וארצות שונות מאוד; ושבמשולב עם דברים רבים אחרים, עם דמיונם של משוררים, היא שימרה שרידים רבים של האמונה האמיתית - הפולחן הרציני - של עידן קדום."²⁷

אם כן, כפי שטלבוט מצהיר במפורש בספרו *English Etymologies*, שיצא לאור ב-1847, הוא מתעניין בעת העתיקה לא כהיסטוריון, אלא כ"אספן של עתיקות ספרותיות", המתעניין ב"שרידים" מן העבר, החל במילים בודדות וכלה בסיפורים ובזאנרים שלמים, מתוך מטרה לחשוף את "האמונה, המנהגים ואורחות-החיים של תקופות פרימיטיביות."²⁸ עוד הוא מצייין כי חקירות קלאסיות ואנטיקוואריות מעין אלו

William Henry Fox Talbot 28
(1847). *English Etymologies*.
London: John Murray, p. vi.

29 ש.ם.

30 בעניין *Sun Pictures in Scotland*,
ראו: Graham Smith. (1992) "Views
of Scotland", in Weaver, Henry
*Fox Talbot: Selected Texts and
Bibliography*, pp. 117-124.

31 בעניין התגובה העממית
לטקוט, ראו:
Rigney, *Imperfect Histories*,
pp. 40-41.

32 Foucault, *The Order of
Things*, p. 371.

מציגות לעתים קרובות "הוכחה חזקה כל-כך, עד כי לא נותר ספק במוחו של החוקר באשר להתרחשותם של אירועים מסוימים, או קיומם של מנהגים ייחודיים, שביחס אליהם שומרת ההיסטוריה על שתיקה גמורה."²⁹ את הקשר המפורש ביותר בין טלבוט לסקוט אפשר למצוא בספר התצלומים השני של טלבוט, **תמונות שמש בסקוטלנד**, שיצא לאור ב-1845, והציג תצלומים שהיה להם קשר לחייו ולכתיבתו של סקוט.³⁰ הניסיון של אוסף תצלומים זה ליצור עבודות חזותיות וספרותיות שיהיו מזוהות עם המקומות והדמויות המופיעים ברומאנים של סקוט, היה חלק מן התגובה העממית שרומאנים אלה עוררו.³¹ אני מבקשת לטעון כי רעיון הדוקומנט של טלבוט היה קשור לתהליכי הוכחה, אשר נבעו מאנטיקווריאניזם ספרותי ספציפי, אשר ביקש "להחיות את העבר" דרך התייחסות ל"אחרות" האינהרנטית שלו, או לריחוקו על ציר הזמן, ובה בעת לגשר על מרחק הזמן באמצעות אמפתיה. רעיון הדוקומנט היה כרוך בהיסטוריוציזם הרומנטי, בצורתו העממית אך גם בגרסתו הספרותית והאינטלקטואלית. דוקומנט הוא אפוא ארטיפקט ספרותי, שמטבע ברייתו הוא "פתוח" ורב-שכבתי, "רשת סבוכה" הארוגה משלל סוגים של טמפורליות, גיאוגרפיות ומשמעויות. כיוון שכך, הוא נגיש לסוגים שונים של משימות אינטלקטואליות (אנטיקוואריות, פילולוגיות, היסטוריות), ואילו משמעותו משתנה על סמך התנאים הספציפיים שבהם נוצר, התקבל והתקבע בהקשר מסוים. מובנות היא פונקציה של זמן, ועם זאת הזמן הוא גם מקור לשינוי מתמיד וגם האופק האינטלקטואלי ה"מוחלט" שבמסגרתו צוברים הדברים משמעות. הזמן בהיסטוריוציזם הופך ל"מקור", אך כפי שמסביר פוקו, גם ככזה אין הוא יכול לבסס את תביעת האוניברסליות של הידע:

במדעים האנושיים [...] ההיסטוריה מציעה סביבה מיטיבה, שיש בה משום זכות-יתר אך גם סכנה. לכל אחד ממדעי האדם היא מספקת רקע, המבסס ומעגן אותה, כמו שעושה אולי מולדת; היא קובעת את האזור התרבותי - את הגבולות הכרונולוגיים והגיאוגרפיים - שבהם יוכר ענף של ידע כבעל-תוקף; אבל היא גם מקיפה את מדעי האדם בגבול, התוחם אותם ומחסל, למן ההתחלה, את טענתם לתקפות אוניברסלית.³²

אני מבקשת לטעון כי זהו הדבר המעצב את מסגרת השיח שבמסגרתו מתעצבות השקפותיו של טלבוט על הדוקומנט והעדות: מצד אחד הוא מתאפיין ברצון ב"מקור" או ב"עוגן", ומצד שני מכיל את ההכרה בכך שהזמן מפוגג ומפרק כל יומרה של הידע לאחדות ולעקביות.

בעפרון הטבע קיים יחס בין הדימוי הצילומי לבין טקסטים, אבל יחס זה נותר לפעמים סתום ביותר, ובמקרים רבים הקשר בין דימוי ספציפי לטקסט הנלווה אליו אינו מפורש במילים. בעוד שהתצלום מיוחס תמיד לדוקומנטים כתובים מסוגים שונים, מעמדו שלו כדוקומנט נותר חמקמק, שכן טלבוט חותם כל אחת מטענותיו בעניין התצלום באזכור של סמכות "חיצונית" כזו או אחרת, או בשאלה. בשתי קביעות חשובות בעפרון הטבע הוא מתייחס לדימוי הצילומי כאל צורה של עדות. הראשונה מופיעה בטקסט הנלווה ללוח III, **חפצי חרסינה** (תמונה מס' 1):



תמונה מס' 1 הנרי פוקס טלבוט, חפצי חרסינה, הדפס מלח מנגטיב של קאלוטיפ, לוח III מתוך עפרון הטבע, הנגטיב נוצר לפני ינואר 1844, ויצא לאור ב-24 ביוני 1844. National Media Museum, Bradford, and Science & Society Picture Library, London.

Talbot, *The Pencil of Nature*, n.p. 33

Armstrong, *Scenes in a Library*, p. 142. 34

שם, עמ' 142. 35

שם, עמ' 143. 36

מן הפריטים הנראים כאן, ניכר דיו לעין כי ניתן להעלות על הדף ארון-תצוגה שלם של חובב נלהב ואספן של דברי חרסינה עתיקים, בפרק זמן שאינו עולה בהרבה על המשך שהיה נזקק לו כדי להכין רשימת מצאי המתארת את התכולה בדרך הרגילה. וככל שצורתם של קנקני-התה העתיקים שלו מוזרה ופנטסטית יותר, כך גדל היתרון שבהכנת תמונה שלהם במקום לתארם בכתב. ואם יבוא לאחר מכן גנב, וייקח במשיכה את האוצרות - אם יציגו את התמונה כעדות אילמת נגדו בבית המשפט - הרי תהיה זו לבטח הוכחה מסוג חדש; אולם מה יגידו עליה השופט והמושבשים, עניין זה אותיר לעיונם של אלו המצויים בנבכי החוק.³⁵

קרול ארמסטרונג קוראת הצהרה זאת בהקשר של הניגוד בין פונקציית הקריאות לפונקציית האימות. היא מציינת כי טלבוט אכן מודה שאינו מומחה משפטי, ולכן אינו יודע כיצד עשוי התצלום להתפרש בבית המשפט, אבל טוענת כי, "בין שהוא קשה לפירוש ובין שלא, התצלום הוא הוכחה שאין להפריכה, לפחות בכך טלבוט בטוח. טענה זו נסמכת על עמדה החלטית ביחס לשאלה איזה מין 'פריט' הוא התצלום. בכך ששמים אותו במקום דוקומנט כתוב, מעמדו כהוכחה מתנתק מכל מערכת נתונה-מראש של סימון או פירוש. התצלום הוא הוכחה פשוט מתוקף היותו תצלום, ולא כי הוא מציית לכלליו של קורפוס חוקים או של המשחק המשפטי."³⁴ עוד טוענת ארמסטרונג כי אף על פי שטלבוט מודה כי יש צורך בשיח משפטי שבמסגרתו יזכה התצלום במוכנות, הוא גם מדגיש כי, "בפני עצמו ומעצם טבעו, התצלום מהווה יישות הוכחתית חדשה (אם גם לא מוגדרת): אדרבא, הוא מהווה את המושג המודרני של ההוכחה כשהיא לעצמה."³⁵ משום שמטבעו כ"פריט" של "אמנות הטבע", וכדוקומנט שנרשם בעפרונו, ניחן התצלום ביעילות ובחוסר-פניות, הוא "עָרַב לאמיתותו שלו: ומכאן שמעמדו ההוכחתי הוא אונטולוגי, הוא נתון בטבע הווייתו כדימוי. בקצרה, הכול עומד על טבעיותו הטאוטולוגית. מושג הדוקומנט של טלבוט הוא אפוא זיקוק צילומי של מבנה ההוכחה של הפוויטיביזם, של מודל ההוכחה המעגלי, המאשר את עצמו ומעניק טבעיות - מודל המאפיין את השיח המודרני של המדע, ההיסטוריה והמשפט."³⁶ מעמדו של התצלום כדוקומנט קם ונופל אפוא על האונטולוגיה שלו כעקבה ישירה של הטבע - זהו אינדקס, אך הוא מתבסס גם על מבנה ההוכחה הפוויטיביסטי, אשר הורחב בתקופה המודרנית גם לתחומים אחרים של הידע.

ארמסטרונג מפרשת את אילמותו של התצלום כחלק מן האונטולוגיה שלו, ולפיכך סבורה כי הוא מקדים את הסימון והפירוש, ומבטיח את האימות. אך אני מבקשת להראות כי האילמות בטקסט של טלבוט היא פונקציה של נרטיב ספציפי, של לִפְנֵי ושל "אחר-כך". בעפרון הטבע מייחס טלבוט את התצלום לשתי צורות של טמפורליות. הראשונה מתייחסת לזמן כאל דבר ריק והומוגני, זמן העבודה היעילה והמכאנית המסלק כל תחושה של שינוי וגיוון בעת שהמצלמה מתעדת בעקביות ובאדישות "כל מה שהיא רואה". השנייה נוגעת לשבירת הצורה הזאת, למאורע ספציפי (סיפור על גניבה) הגורר אחריו תוצאות שהן חלק מן המוכנות של נרטיב כצורה טמפורלית. מבחינה זו, התצלום הוא אכן סוג חדש של

Michel de Certeau (1988). 37
The Writing of History. trans.
Tom Conley, New York:
Columbia University Press,
p. 3.

38 שם, עמ' 3.

Talbot, *Hermes – or* 39
Classical and Antiquarian
Researches, p. 158.

40 שם, עמ' 168.

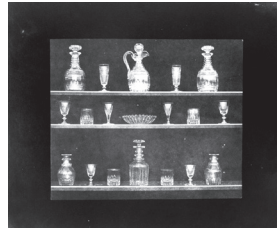
דוקומנט, וככזה הוא מספק "עדות מסוג חדש", בעוד ש"העדות האילמת" קשורה לצורה ספציפית של שיח ותודעה היסטוריים. מישל דה סֶרְטוֹ טוען בחיבורו **כתיבת ההיסטוריה** כי השיח ההיסטוריוגרפי המודרני של תרבות המערב מקורו ב"שסע בין סובייקט שאמור להיות בעל יכולת קריאה, לבין אובייקט שאמור להיות כתוב בשפה לא מוכרת. את השני תמיד יש צורך לפענח.³⁷ שיח זה מבוסס אפוא על פיצול מתמיד "בין גוף הידע המביע במילים את השיח לבין הגוף האילם המזין אותו."³⁸

האילמות היא האפקט הסטרוקטורלי של השיח ההיסטוריוגרפי, הנוצר מתוך פיצול בין הווה לעבר, בין סובייקט של ידע ל"אובייקט" הטעון פיענוח. שיח זה מרמז על כך שכל אובייקט של שיח היסטורי, כל צורה של עדות, הוא בעצמו "אילם", ומצבו זה קשור בזהותו הדיסקורסיבית. מרגע שנעקר התצלום מן הזמן הריק, ומוחדר אל תוך נרטיב או מאורע, כלומר הופך לחלק מן החלוקה המבנית ללפני ואחרי, לעבר ועתיד, הוא הופך מיד לדוקומנט אילם הדורש פיענוח, לא בגלל האונטולוגיה שלו, אלא בגלל המעמד הדיסקורסיבי הספציפי והמודאליות הטמפורלית שלו.

במסה של טלבוט "אֵוֶרִיסְטֵאֵוֶס בתוך הפיתוס", המופיעה בספרו הרמס, הוא מתחקה אחר מקורו של סיפור שבאופן מסורתי נהוג היה לפרשו כבדיחה: הרקולס הביא לאוריסתיאוס את חזיר-הבר האַרִימְנִי, והמלך נבהל כל-כך עד כי הסתתר בתוך כד עשוי פליז. אך כיוון שהסיפור מופיע ביצירות אמנות רבות ובטקסטים קאנוניים, ראה בו טלבוט חלק ממסורת אוטוריטיבית, ובמקום לקרוא אותו כפשוטו, כחלק מן המיתולוגיה הקלאסית, בחר לראות בו שריד מקוטע ואלגורי של "המיתולוגיה הדתית העתיקה מאוד של המזרח."³⁹ טלבוט מסביר כי "עם חלוף הזמן נשכח המשל הזה, ואבד במידה רבה בין אלף עלילותיו והרפתקאותיו האחרות של הרקולס. אלא שהאנדרטאות נותרו הרבה אחרי שההסבר המסורתי להן נשכח, ולכן הותקן סיפור חדש, במטרה לספק הסבר לדמות של האיש הנתון בתוך הפיתוס."⁴⁰

בעבור טלבוט, מונומנטים (במובנם הרחב, הכולל גם טקסטים ודוקומנטים "מקוריים") אינם מאמתים את העבר כחלק מן הדרישה ל"הוכחה שאין להפריכה". במקום זה הוא סבור כי הם מצביעים על השוני הרדיקלי של העבר, ועל טבעו המפורק, ולפיכך גם על חוסר האפשרות לעגן את הידע בהוכחה מוחלטת כזו או אחרת. בתוך פיצולים חוזרים אלה בין עבר להווה, ובין ישן לחדש, מכוננת האילמות כתנאי הכרחי של השיח, תנאי לפרשנות ולמעורבות. האילמות היא בדיוק הדבר שמעורר את הרצון למוֹכְנוּת, ובו בזמן גם מלמד על גבולותיה. כך, מרגע שנעקר התצלום מזמן ההווה שבו המצלמה "מתארת הכול בבת אחת", והופך לחלק מהעבר, מאיזשהו "לְפָנַי", משתנים תנאי המובנות שלו באופן שמחייב שיח. בשל כך יכול התצלום להפוך לצורה של הוכחה, לא כעקבה של "הטבע" אלא כדוקומנט המבטא באורח בלתי נמנע צורות הטרוגניות, סותרות לעתים, של מובנות. באותו אופן, מבנה ההוכחה הטאוטולוגי של הפוזיטיביזם אינו זה שקובע את המובנות של התצלום כדוקומנט, אלא הצורה הטמפורלית הלא-רציפה של השיח ההיסטורי, ההופכת את התצלום לדוקומנט פתוח - דוקומנט שיותר משהוא מציג "הוכחה", מעורר את הרצון, שלא ניתן למילוי, לעגן את הידע בקרקע מוצקה. יתרה מזאת, כפי שרמזתי בדיון בטקסט של מקולי, היסטוריונים רומנטיים התנגדו עדיין, באותה עת, לצורות מדעיות של כתיבה

The Object as Subject: Studies in the Interpretation of Still Life. ed. Anne W. Lowenthal. Princeton University Press, pp. 50-54.



תמונה מס' 2 הנרי פוקס טלבוט, חפצי זכוכית, הדפס מלח מנגטיב של קאלוטיפ, לוח IV מתוך עפרון הטבע, הנגטיב נוצר לפני יוני 1844, ויצא לאור ב-24 ביוני 1844. National Media Museum, Bradford, and Science & Society Picture Library, London.



תמונה מס' 3 הנרי פוקס טלבוט, סצינה בספרייה, הדפס מלח מנגטיב של קאלוטיפ, לוח VIII מתוך עפרון הטבע, הנגטיב נוצר לפני 22 במארס 1844, ויצא לאור ב-24 בינואר 1845. National Media Museum, Bradford, and Science & Society Picture Library, London.

41 ג'פרי באצ'ן דן בדימויים הללו במאמר Jeffery Batchen (2002). "A Philosophical Window", *History of Photography* 26(2), p. 105.

42 לעניין בחירת האובייקטים לצילום אצל טלבוט, כמו גם מנהגו לצלם את רכושו הביתי, ראו: Julia Ballerini (1996). "Recasting Ancestry: Statuettes as Imaged by Three Inventors of Photography", in

והוכחה - שמקולי מכנן בשם "תיאוריות" - ועמדו על כך שההיסטוריה קרובה לספרות, ולא למדע, כך שלא ניתן לטעון כי צורות פוזיטיביסטיות של הוכחה עברו באותו זמן באופן "אוטומטי" לתחום ההיסטוריה.

כדימוי, הלוח **חפצי חרסינה** אנלוגי בסידורו החזותי ללוח IV, **חפצי זכוכית** (תמונה מס' 2), וללוח VII, **סצינה בספרייה** (תמונה מס' 3). בכל הדימויים הללו מסודרים אובייקטים על מדפים דמויי ג'ריד, ואילו המדפים עצמם נחתכים בידי מסגרת התמונה. **בחפצי חרסינה ובחפצי זכוכית** מוצגים החפצים באופן סימטרי, כשחפץ מרכזי מוקף בחפצים דומים משני צידיה. החפצים נראים כאילו צולמו בחלל סגור, אך ידוע כי על מנת ליהנות ממלוא יתרונותיו של האור הטבעי צילם טלבוט את התצלומים הללו, ואת הספרים, בחוף.⁴¹ בדימויים אלה אין הסימון מנותק מן הדימוי, המופיע כעקבה "אותנטית", אלא מוצע מתוך צורה ספציפית של סידור וסימון-גבולות, במיוחד בתחושת ההמשכיות האינסופית. לפיכך, הדגש בתצלומים אלו אינו מושם על אופן ההצבעה הספציפי שלהן ("פריט מן הטבע"), אלא על האופן שבו מערכות הסימון (החומריות, האינטלקטואליות, הביתיות, האנטיקוואריות) מקושרות זו לזו, על האופן שבו הדימויים נעים בין סדר-מופשט, צורות של מיון או של ידע, לבין אוספים חומריים ספציפיים, או רכוש ביתי אינדיבידואלי.⁴²

האזכור השני של טלבוט לדימוי הצילומי כצורה של עדות מופיע בטקסט הנלווה ל**סצינה בספרייה**, אחד הטקסטים החידתיים ביותר בעפרון הטבע. טלבוט מציע לבצע, על סמך ידע שהניבה המצאת הצילום, ניסוי ספקולטיבי שיבחן את הקרניים הכימיות והבלתי נראות השוכנות מעבר לספקטרום הנראה:

ובכן, הייתי מציע שנפריד את הקרניים הבלתי-נראות הללו מן האחרות, בכך שנניח להן לעבור אל חדר סמוך דרך חריץ בקיר או במסך חציצה. בדרך זו החדר יתמלא (אל לנו לומר יואר) בקרניים בלתי נראות, שניתן לפזרן לכל עבר באמצעות עדשה קמורה, אשר תימצא מאחורי החריץ. אם יהיו בחדר כמה אנשים, איש מהם לא יוכל לראות את חברו: ואף על פי כן, אם תהיה שם **מצלמה** שתכוון אל עבר המקום שבו עומד אחד מהם, היא תצלם דיוקן שלו ותחשוף את מעשיו.

Talbot, *The Pencil of Nature*, n.p. (ההדגשה במקור).

Larry J. Schaaf (2000). *The Photographic Art of William Henry Fox Talbot*. Princeton: Princeton University Press, p. 190.

Rigney, *Imperfect Histories*, 35.

ראשית, אם לנקוט מטאפורה שכבר שימשה אותנו, עין המצלמה תראה בבירור במקום שבו העין האנושית לא תמצא דבר מלבד חשיכה.

אבוי! הספקולציה הזו מעודנת מכדי שתוכל להיכנס בפועל לרומאן מודרני; והרי איזו התרה היתה יכולה להיות לנו לו יכולנו להניח שסודות החדר האפל יתגלו בעדותו של הנייר הרגיש לאור.⁴³

טקסט זה אינו קשור כמובן ישירות לנושא הדימוי, מלבד הקשר המובן מאליו בין צורות ספרותיות - הרומאן והרומאנס - לספרים של ממש. עם זאת, הספרים הנראים בתמונה הם ספרי מחקר ולימוד, וכותרותיהם, אשר זוהו בידי אנדרה ז'אם, כוללות שלושה כרכים של מנהגיהם ואורחות-חיהם של המצרים בעת העתיקה מאת ג'ון גארדנר וילקינסון (1842), מאמרים בפילולוגיה, אנתולוגיה של המדע *Botanische Schriften* [כתבים בוטאניים], היסטוריה של הציור באיטליה *La storia pittorica dell'Italia* מאת לואיג'י לאנצי (1823), שלושה כרכים ראשונים של כתב העת הפילוסופי, ושלושה כרכים ראשונים במהדורה של תומס גייספורד למשוררים יווניים זוטרים *Poetae Minores Graeci* (1814-1816).⁴⁴ בעוד טלבוט מזכיר ז'אנרים ספרותיים נמוכים, כמו הרומאנס, בתמונה נראים מחקרים לימודיים "רציניים". עוד מעורר הטקסט שלו תחושה של חוסר הלימה בין ז'אנר הרומאן או סיפור האהבה לבין הסוף שהוא מציע. העדות שמספק התצלום אינה יכולה לתפקד כפתרון לעלילת הרומאן או הרומאנס, כיוון שצורת ההוכחה שהוא מספק, כנייר שעליו מוטבע דימוי, מתוארת כדבר שאינו עולה בקנה אחד עם האפקטים שקוראים מצפים למצוא בסופו של רומאן או סיפור. לא רק אילמותו של התצלום כדוקומנט מודגשת כאן, אלא גם עצם רעיון העדות, שמבחינת ה"אפקט" לוקה בהכרח בחסר - כפי שמשמע מדברי טלבוט - ולכן מעצם טבעו אינו יכול לגלות את "סודות" החדר האפל שבו התאספו אנשים. סודות אלו אינם יכולים להתגלות לעין המצלמה באמצעות "דיוקנאות", כיוון שסוג ה"אמת" השונה הכרוך בהם פונה אל הדמיון, ולא אל החושים.

אן ריגני, הדנה בהתקבלות העממית של ספרי וולטר סקוט, טוענת כי קוראים רבים ביקרו אותו על "פגמים בעלילה", ש"הדוגמא הטובה ביותר להם היא ההתרה, אשר זכתה לקיתונות של עלבונות וכונתה נז'קליסטיית ומאולצת."⁴⁵ סיומים רבים שיקפו יותר מדי את מודעותו העצמית של הסופר, במקום את ההיגיון של הנראטיב. דומה כי הצעתו של טלבוט רומזת לדיונים אלו, שכן הוא מוטרד מן ה"אפקט" של פתרון נרטיבי על הקוראים.

הזכרתי כבר את דבריו של מקולי על ההיסטוריה שתתחיל כרומאנס ותסתתים כמסה. כך, בעוד סקוט ספג ביקורת על עלילותיו וסיומיו המאולצים, מקולי מתח ביקורת על היסטוריונים מודרניים כמו אדוורד גיבון, על כי הם מעוותים את הנרטיבים שלהם על מנת להתאימם לתיאוריה. היסטוריונים מתעבים מחברי ביוגרפיות וממאורים, כיוון שהללו עוסקים כמדומה בפרטים טריוויאליים, הנחשבים לנחותים מכבודה של "תפארת ההיסטוריה". מקולי התנגד לדעה זו, וטען כי "לאף מאורע היסטורי אין חשיבות סגולית משלו. להיכרות עם המאורע הזה יש ערך רק ככל שהיא מביאה אותנו לבצע חישובים מדויקים ביחס לעתיד."⁴⁶ עוד קבע מקולי כי היסטוריונים אינם צריכים לכתוב כמו עורכי דין הלוקחים

Thomas Macaulay (1828). 46
"History", in *Critical, Historical
and Miscellaneous Essays* vol.
1, p. 424.

47 שם, עמ' 425.

48 שם, עמ' 426.

49 שם, עמ' 427-428.

50 שם, עמ' 428.

51 באופן דומה, קרול ארמסטרונג
טוענת כי טלבוט בחר בדימוי זה
משום שרצה להטעים את "העובדה
שעפרון הטבע הוא בעצמו ספר;
את העובדה שהוא נכנס אל חלל
הספרייה ומשנה אותו; את עובדת
היותו של טלבוט עצמו קשור
רגשית לספרים." היא כותבת גם
שהתצלום "העיר מרבצו רעיון על
השימושים העתידיים האפשריים
שיהיו לתצלומים בספרים." ראו:
Carol Armstrong (2002).
"A Scene in a Library: An
Unresolved Mystery", *History of
Photography* 26(20), pp. 96-98.

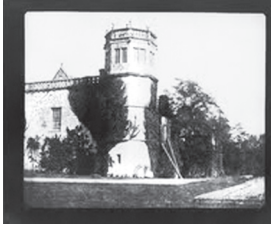
Roland Barthes (1982). 52
Camera Lucida. Trans. Richard
Howard, New York: Hill and
Wang, p. 85.
תרגם לעברית דוד ניב, *מחשבות על
הצילום*, כתר 1988.

חיבור היסטורי שבו כל תיאור של מאורע אמיתי בפני עצמו, עדיין יכול להיות שקרי כשקוראים אותו כמכלול. הנסיבות שלהן השפעה רבה ביותר על אושרו של המין האנושי, השינויים החלים במנהגים ובמוסר, התמורות שעוברות קהילות - מעוני לעושר, מידע לבורות [...] - כל אלה הן בדרך כלל מהפכות דוממות. רק לעתים רחוקות באה התקדמותן לידי ביטוי במשהו שההיסטוריונים היו שמחים להגדירו כמאורע חשוב. לא בכוח הנשק מתחוללות המהפכות האלה, ולא הסנאט קובע אותן בחקיקה. שום הסכם מדיני אינו מאשר אותן, והן אינן מתועדות בשום ארכיון.⁴⁷

מקולי טוען כי ההיסטוריונים המודרניים מתייחסים אל הגוף הפוליטי כאל מישור הומוגני, שטוח, ומתעלמים מן "הארגון העצום והמגוון הטמון עמוק מתחת לפני השטח."⁴⁸ ההיסטוריון המושלם הוא אפוא זה שעוסק באופייה של תקופה וברוחה. גם אם הוא מקפיד להימנע מלמסור, ולו עובדה אחת שאיננה מגובה בעדויות מספקות, הרי "הבחירה, הוויתור והארגון" הם כלי המסירה של האמת, המופיעה בדמותו של נרטיב ערוך היטב.⁴⁹ היסטוריה ממין זה, "לא תתאר בני אדם ותו לא, אלא תהפוך אותם למוכרים באופן אינטימי. שינויי המנהגים לא יימסרו בכמה משפטים כלליים או קטעי מסמכים סטטיסטיים, אלא באמצעות דימויים הולמים אשר יוגשו לנו בכל שורה ושורה."⁵⁰

טלבוט סבור כי מעמדו של התצלום בעפרון הטבע כדוקומנט ועדות מתנודד בין יכולתו להעתיק, ולתאר במדויק את כל מה שרואה המצלמה (כמו בדוקומנט משפטי או ארכיוני), לבין יכולתו לגרות את הדמיון דרך החדרת מגוון של פרטים "טריוויאליים" ובלתי-צפויים אל תוך מה שטלבוט מתאר לעתים קרובות כמשטח הומוגני מבחינה חזותית. בטקסט שטלבוט מצמיד לסצינה בספרייה הוא שואל איזה מין ידע יפיק התצלום, באיזה מין "ספר" הוא יופיע: האם ספר זה יורכב מהעתקים, מדיוקנאות "משכפלים" שבהם "כל מאורע בנפרד הוא אמיתי", אבל "עדיין הם יכולים להיות שקריים כמכלול"? או שאולי יהיה זה ספר שבו נזכה להיכרות אינטימית עם "האדם", באמצעות הכרת "המנהגים ואורחות החיים" שלו?⁵¹ הוא מוסיף כי אורחות החיים והמוסר הם "בלתי נראים" ו"דוממים", ולכן אולי אינם עולים בקנה אחד עם מלאכת הצילום. כלומר, בעבור טלבוט, ערכו של התצלום כצורה של הוכחה אינו תלוי רק בטבעו החזותי המפורש, או במעמדו כ"האצלה ישירה מן הרפרנט (המצולם)". הבעיה איננה להוכיח "את מה שהיה",⁵² אלא איך לגרום לעבר, באמצעות דימויים שנבררים ומסודרים היטב, שיהיה חי ואינטימי: החייאת העבר, ולא אימתו. הטקסט וגם הדימוי של סצינה בספרייה הם אמבלמטיים, כיוון שהם מצביעים על הספציפיות ההיסטורית של התצלום המוקדם, ולא משום שהם מחזקים צורה מהותנית או אונטולוגית של מובנות צילומית.

מחויבותו האינטלקטואלית של טלבוט לאנטיקוואריאניזם ספרותי ולהיסטוריוציזם רומנטי מקבלת ביטוי ברור בעפרון הטבע, בטקסטים הנלווים לתצלומים של מנזר לייקוק, ביתו שבכפר. גם כאן מתבטאת באופן ברור ביותר הפרובלמטיקה האפיסטמולוגית של ההיסטוריוציזם, ושל הזמן כאופק מוחלט של מובנות, ובה בעת ככוח המפורר ללא הרף כל יומרה לאוניברסליות ולטופיות. בעוד שבטקסטים אלו



תמונה מס' 4 הנרי פוקס טלבוט, המגדל במנזר לייקוק, הדפס מלח מנגטיב של קאלוטיפ, לוח XIX מתוך עפרון הטבע, הנגטיב נוצר לפני פברואר 1845, ויצא לאור ב-13-22 בדצמבר 1845. National Media Museum, Bradford, and Science & Society Picture Library, London.

Talbot, *The Pencil of* 53
Nature, n.p.

נדרש טלבוט למגוון של מקורות היסטוריים, ממסורות שבעל-פה ועד לאגדות ולחיבורים היסטוריים "רשמיים", אין הוא מקדיש מילה לדימויים עצמם. בכל אחד מן הטקסטים הללו, עצם רעיון ה"מקור" כמשאב ראשוני של הקניית משמעות מוצג כדחייה אינסופית ל"מקור" אחר, מוקדם יותר ולא ידוע, כפי שמבדיר טלבוט בטקסט הנלווה ללוח XIX, **המגדל במנזר לייקוק** (תמונה מס' 4). בטקסט הנלווה מוסר טלבוט את סיפורה של אוליב שרינגטון, שהשליכה עצמה מן המגדל לזרועותיו של אהובה, ג'ון טלבוט, מאחר שאביה התנגד לנישואיהם. היא שברה אצבע אחת בלבד, ואילו אהובה איבד את הכרתו לזמן-מה. אחרי שהוא מוסר את הסיפור ללא סייג כרצף של עובדות, מוסיף טלבוט בכל זאת:

המסורת הלא-כתובה במשפחות רבות שימרה סיפורים עתיקים הגובלים במופלא, וייתכן כי הסיפור על קפיצת האהובה עוטר באמצעות מקרה שנלקח מתקופה אחרת. שכן אני מפקפק באמיתות הסיפור על האצבע השבורה - או למצער בטענה כי אוליב היתה הבעלים החוקיים של אותה אצבע. מי יודע אילו סצינות טרגיות התרחשו אולי בין הכתלים הללו במאות השלוש-עשרה והארבע-עשרה?⁵³

כמו בחקירותיו בתחום הקלאסי ובתחום העתיקות, טלבוט מגדיר "מקור" דרך "הנסיגה הבלתי-נמנעת" שלו, ולכן רואה בו דבר שניתן להכירו רק מתוך התצורות המפורות המבטאות את הניתוק שלו ממקומו. כאמור, עתיקותם של כתבי הקודש העבריים מאושררת באמצעות האלוזיות להם, הפזורות במיתולוגיה הקלאסית, ואילו את המשמעות האמיתית של סיפור "אוריטיאוס בתוך הפיתוס" מחלצים מתוך הצגתו המוטעית כסיפור קלאסי. טלבוט תר אחר מקורם של סיפורים ומילים, אך בה בעת מכיר בכך כי את המקורות הללו אפשר לזהות רק באופן מובלב ומפוזר, שאינו מאפשר להפריד בין ישן לחדש, בין אמת לבדיון, ובין רומאן להיסטוריה. אם כן, דווקא הספקנות הרדיקלית שלו היא הקושרת אותו להיסטוריוציזם הרומנטי, ובה בעת מבחינה את דעותיו מתיאוריות עכשוויות של צילום, המניחות מראש את מעמדו של התצלום כהוכחה מאמתת.

עפרון הטבע מעגן את מובנותו של התצלום בהיסטוריות שלו, שבאותם ימים עוד לא התהוותה, ואילו מובנותם של דוקומנטים וייצוגים היסטוריים מצורות אחרות מוצגת כהטרונגית וחסרת ביטוס במהותה. אני מבקשת אפוא לטעון כי מאמציו של טלבוט בעפרון הטבע לנסח את התצלום כדוקומנט נטועים בפרובלמטיקה הזאת, הספציפית לתנאיה של "האמנות החדשה" וסימפטומטית לעלייתן של "ההיסטוריה" ושל דמות "האדם" כצורות חדשות של ארגון ידע בראשית המאה התשע-עשרה. מבחינה זו, כפי שהראיתי לעיל, עפרון הטבע הוא ספר ספציפי מאוד, שדווקא מערער ולא מחזק את התפיסה המודרנית של התצלום כדוקומנט. הוא אינו מנסה להתאים עצמו לצורות המודרניות של המובנות הצילומית, כמו "האינדקס" ו"הארכיון" המקצים לתצלום תפקידים של זיהוי ואימות. אדרבא, עפרון הטבע מרמז על ההיסטוריות של התצלום, ועל הבדלים היסטוריים בצורות המובנות והשימוות שלו. כלומר, בשלביה המוקדמים של "האומנות החדשה", לא התצלום הוא המגדיר את הבסיס האפיסטמולוגי של ה"דוקומנט". להפך, בסיס זה מוגדר דרך המעמד הדיסקורסיבי של הדוקומנט ההיסטורי, ה"אילם" והתלוש, המגדיר את צורת ה"עדות" שהתצלום יכול לספק.