

כלייתו של המבט:

להתבונן בעצמנו דרך עיניהם של אחרים

מאיר רייגודר

בית הספר לתקשורת, מכללת ספיר; הפקולטה לאמנויות, אוניברסיטת תל-אביב

הקדמה

לכתחוב על הבושה. לכתוב את הבושה. אולי פשוט לדבר עליה. זה אחד הנושאים הקשים יותר לכתחילה בגל האופן האישי של החוויה. "התבישי לך", אנחנו יכולים לשמעו מישחו אמר לנו, וגם אם הדבר לא נאמר במפורש, אנו מגלים שאפשר להתבישי לא רק מעצמם החוויה של הבושה עצמה, אלא גם מעצמם העובדה שגרמו לנו להתבישי. הבושה מתגלה בפתאומיות. לפטע פתאום אנחנו מודעים לעצמנו באופן צורם הגורם לחיללה, להתאבנות רגעית של הגוף, לתחשוה של הצטממות שמגבילה את התפקיד או אפילו משתקת אותנו: כאבי בטן, קוצר נשימה שמצויר לנו שאחנו בעצם נושמים, גל של חום לוחט המzieף את פנינו בסומך שאת צבעו אפשר רק לדמיין — או להפוך, הדם אוזל מהפנים ומשאיר אותנו חיורים כסיד; הדבר היחיד שעולה במוחנו הוא הרצון לבירה ולתפוס מהסה, אך אנחנו יכולים לעזוב את גופנו. קשה לי לדמיין אדם מתבישי המישיר את מבטו אל الآخر, משומש שרופוב (ברגע זה של חוסר שליטה) אנו רואים את עצמנו מבחוץ, מעבד לעין שיפוטית שהעניקו לנו החבורה והחינוך. כן, אני מודע לתיאור הדרמטי הזה של הבושה המzieפה אותנו בלי אזהרה — יש בו משהו מהתודעה הצלומית החווה את העולם כרגעים של הרפתחה, סבל והארה; אך מה בנוגע לאותה בושה המסמנת מצב קיומי של אנשים החיים בצל התחרואה המעייקה לגבי זהותם, מצבם הכלכלי, רגשי הנחיות ורגשי האשמה שלהם? מה על אלו שבבורות הבושה אינה עוד רק רגע שבו הגוף העירום נגלה לעצמו, לעולם ביחס לאחר, גם כשהוא בעצם בלבד, אלא חלק מהיכסי היומיומי העוטף אותם כמו בגד? דיבור על הבושה בשיח הצלומי מעלה מיד קישורים שנעו בשני השנים בין פעולות העדויות לבין השיח האתי על המבט. מה המרחק הנכון שאפשר לטעד ממנו בלי לפגוע בצדעת הפרט ובפגיעהו של الآخر, שאין לו שליטה بما שנעשה בדמיוני שלו? בחיפוש אחר דוגמאות משיח המבט הצלומי, האוטיציות העולות במוחו מתחילות במאה ה-19, בראשית התפתחות הצלום, כאשר הפעלו הכול ממה שאפשר לגלוות בעוזרת זכוכית מגדلت על משטח התצלום, מה שhei אין הבלתי מזונית אינה יכולה לראות במציאות: היא

זו נקודה טובה לפתחה בה את הדיון בכוונה שהצללים מאיים לחסוף אותה ולהראותה במלוא מעורמיה? מאוחר יותר הוביל השיח על הבושא בתוך השאלות האתניות שהטעורו באשר לשימוש במצלמה במוחhab הציבורי — ביחיד באשר למה שנגלה דרך מצלמות הקודאך הקטנות, שגרמו לסתור וגהשות בתחילת המאה ה-20 כאשר הצליחו לצלמים חובבים רבים לצלם בלי לבקש רשות. המצולמה הזעירה ערערה את חוקי המוסר ואת כליל ההתנהגות החברתית הויקטוריאנים, שהושותה על עיקרון חשוב מאד: אסור לאדם לבישי את עצמו ברובים. שפת הגוף יכולה להיות אמורה אפוא ל"יצג את העיקרון ולפיו כל אדם אמר או דמיין לעצמו שבכל רגע נתון יש אדם אחר הרואה אותו וושופט את התנהוגותו. צילום ATI משמעו היה לא לצלם אדם בתנוחה או במצב שהצלם עצמו לא היה רוצה להיראות בהם.

רוב הכתיבה על מאפייני המבט הצלומי מנוסחת בגישה הבינארית המנצלת את היחסים בין צלם למצולם, בין סובייקט לאובייקט, ומדגישה את המרחק המיצוני ביניהם ואת ההחפזה של מושא הצללים. קולו של הצלם כמעט לא נשמע, ולפעמים אנו שוכחים שאין מדובר רק בהבדל בין מי שראה כאן למי שניבט שם, אלא יש גם פעולה דואסטית בין השניים, במיוחד כשהם ערים זה לקיומו של זה. מה בעצם קורה במרחב הבניינים הזה, שבו הצלום איינו רק מצינן? באיזה אופן מרחב ה"בנייה" הזה מאפיין מעין חבל טבור המחבר בין ראייה לנראות, במיוחד ברגע שבו משחו משבש והצלם נעשה לפעת מודע למעמדו ולמעשו גם בתוכו וגם מחוץ לעצמו? בקשרתי מכמה צלמי עיתונות ישראלים, הנחשפים יותר מרובנו למצבים מורכבים ולהחלפות לא קלות באשר לצילום התמונות, לבחור הצלום המציג מאורע צילומי שחשף את הלבטים שלהם לגבי פועלות הצללים. בקשרתי מהם הצלום המשקף את הבושא של מושא המבט; או הצלום של סיטואציה שבה גרים הצלם לסובייקט להרגיש בושא והוא מתחרט על כך; או הצלום שבזמן צילומו הורגשה מבוכחה משני צדי המתרס; או הצלום שرك בדיעבד התברורה המבויכה שבסיטואציה המונצחת בו, והיא גורמת לצלם להרהר במה שקרה באופן שונה ממה שחווה בתחילתה.

בחorthy לחת לצלמים לספר את מעשה הצלום דרך הפרטים המיצגים את הסיטואציה הצלומית (שמעט מאד אנשים מודעים לה) יותר מאשר דרך הצלום עצמו,ycin לטעטה ולהחביא את עקבות המבויכה, הבושא או גשות האשם של הצלם. בכל אחד מהסיפורים האישיים הצלמים מעידים להיענות תחילתה לקוד העבודה ולצלם בכל מחיר (אקט מקצוע, אינטואיטיבי ורפלקסיבי כביכול), ורק אחר כך, כאשר הם בוחנים את הצלום ונזכרים במשהיהם, הם מחליטים אם יאה להדפיס ולפרנס את הצלום ברובים. אולי לא במקרה שנים מהצלומים צולמו בחדרי שירוטים: אותו מקום מפלט שמאחד אפשר לנו אינטימיות וגנית ובידוד, אך מצד אחר מעמת אותנו עם עירומנו שלנו (והלווא העירום הוא מקור הבושא מקדמת דנא). המרחב הזה יכול להיות בו בזמן מסמן הן של הבושא והן של הצורך והאפשרות להיטהר ממנה על ידי הדיאלוג הפנימי המתירוש בין המחשבות לגוף, בין הפנים לחוץ.



שלמה ערד, חברון 1980



אוריאל סיני, תל-אביב 8–2007



אלדר רפאלי, דרום לבנון 2006



אלדר רפאל, גבול הצפון, 2006

"לא היו דברים מעולם": העדשה, הארכיוון וזכרוון השואה

לפני שהספקתי לבקש משלמה ערד שיתרומ תצלום לגילוון הבושה", הוא הפסיק מיד את דבריו ואמר בקול שקט ובאטיות שקרה: "פעם הייתה מתביש להראות חלק מהתצלומים שלי, אבל עכשו אני כבר לא חושש מזה, אדרבא". המשפט היה נחרץ אך גם אינגטטי, ואפשר לי לדמיין מיד את המרחב שנפער בין צילום הדימוי לחוסר הרצון לפרסומו. עוד לא ביקשתי ממנו דוגמה, וכבר הוא הקדים אותי,adam המזפה שבנשוחו יכנס לדבריו, והחל לתאר לפניי את התצלום הראשוני שלו בזיכרון. התיאור היה ברור כל כך, עד שתהיתם לרגע אם בלא מודע שלו הוא ציפה שום אחד ייווצר במצב הנכון שבו יראה אוור התצלום זהה, שכבר 28 שנים הוא נח ב מגירה של ארכיוון הפרטני תחת הכותרת "חפילות, חבורן".

האופן שבו צלמים מודוחים על בעודתם מספק בדרך כלל פרטנים עלילתיים ובים יותר מהפרטנים שמספקים התצלומים עצם. לא מפליא אפוא שהסיפור הזה מתחיל בעדשת 180 מילימטר שנשכחה בחנות בחבון בשלבי האינטיפאדה הראשונה. באחד מימי השישי במאי 1980, לאחר ששיטים לצלם בעלי מלאכה בעיר, גילה ערד עם צאותו מהאזור ששכח את עדשתו על הרזפה בחנות שיצא ממנה לאחר ששמע את הצבא מכירז על העיר בשטח צבאי סגור. המתנהלים נכנסו באותו יום לגור בבית הדסה, המתה בעיר עליה, ביחוד ביום התפילה, והצבא נהג לסגור מסגדים בגל ההסתה וההפגנות שהחלו ברוחבות עם תום החפילות.

תעודת העיתונאי, שבדרך כלל מספקת לצלמים חופש תنوוע שאינו נחלתם של אזורים אחרים, לא יכולה לעזור לו במקורה כזה, ולכן את השלט "עתוננות" מהמשה הקדרנית של מכוניותו וubah כיפה, ובמראה של מתנהל התאפשר לו לנوع בעיר בחופשיות. בעודו עומד בפתח החנות, שמח בחילוק על שעדרתו נמצאה, ראה מבעד לדלת הפתוחה את הרופא ד"ר אחמד אלנתשה, בן לחמות ה בכירה והידועה ביוטר בחבון, ושישה חיילים מתקיפים אותו בניסיון לנעו מהגעו לתפקידו יום השישי. רוב ציוד הצלום שלו נשאר במכוניתו, אבל העדשה המקربת שאיבד ומaza בחנות אפשרה לו למזרו לצלם את אלנתשה ואת החיילים המנסים להרחיק אותו. העדשה הטלסקופית אפשרה לו להישאר חסוי בפתחה המוצל של החנות; החיילים, שלא ראו אותו ולא ידעו שם מצולמים, הרשו לעצם להכות את אלנתשה. שעתו לאחר מכן, בדרך חוזה לבתו, שמע ברדיו במכוניתו כי אלנתשה התלונן לפני התקשות על המכובות שקיבל וכי הצבא — שחשב שככל הכתבים והצלמים אכן יצאו מהעיר — הגיב: להד"ם. לא לכל צלם מזמן להציג סקופ עיתונאי ולהיות היחיד שנכח במקום שקרה בו דבר זה לאדם ידוע, אבל ערד החליט לא לפרסם את התצלום ולא להעיד על היוותו שם. בכך, בלי שהתכוון, נתן תוקף לגרסת ה策"ל החקירת של האירוע.

מה קרה בין הרגע שבו הרגיש הצלם דחף עז לצלם את המאורע לבין הרגע שבו החליט להזכיר את התצלום בארכיוון ולא לפרסמו? מסתמן כאן פרדוקס שבו הרקע האישית של ערד אפשר לו לחוש אמפתיה כלפי אלנתשה, אבל מנע ממנו לפרסם את התצלום.

תופעת אלימות שצלם במלחמות ובאיינטיפאדה הראשונה לא היו זורות לערד, אך במקרה זה קוממה אותו העובדה שהאלימות היתה למגרי לא נחוצה. קוממה אותו צייתנותה של קבוצת חילילים והיענותה לפוקודת לחסום את דרכו של אדם מכובד בעירו בדרכו להתפלל. הסתמיות של המאורע והעובדה שהחילילים הכו אותו לאור היום ובראש החוץ, כדי להשפלו ב הציבור, גרמו לערד להיזכר בהשלפה שידע בעצמו בילדותו.

אורי הבנליות של הרוע דוקoa היא שמאפיינת את המקהלה הזה וגורמה לו להיזכר במצבי הפוליטיות שלו, כשהיה ילד באירופה בימי מלחמת העולם השנייה והיה עליו לברוח ולחשש מחסה בבתי זרים ובכנותיות עד שהצליח לעלות לאָרֶן. שיסים שנה אין הוא מצליח להרחיק מעצמו את ההשלפה, העלבון והנדפות. גשות אלו צדים בתודעתו של ניצול שהוא ברגעים מסוימים המזוכרים לו כמה מהר השתנה עולמו אז, כשהיה עליו להתגבר באחת ולאבד את זהותו ואת כבודו העצמי רק מכיוון שלפתע הגדרו את מוצאו באופן שלול את חירותו. ואולם האמפתיה הזאת פעלה כמו חרב פיפוי: ההזחות עם אלנתשה עוררה בו גם רצון לגונן על אָרֶן המקלט שלו, ישראל, שסיפה לו דרך חלופית לעצב את אישיותו כאדם גאה וחופשי. הוא נזכר שהוא ואחרים במצבו לא רצוי להיתפס כ"ילד הסקון", ניצולי השואה, וכך אימצו את הווית הצבר; גם הוא אפוא התגייס ליחידה מובחרת ואימץ גישה פטריאוטית כלפי האתוס הציוני ומעמדה של ישראל מול שאר העולם. בהיותו צלם שעבד בחווה בלבד למגין ניוויליק, הוא חשש שהוא תצלום כזה יביס את ישראל בעיני העולם. ביחיד לא רצה לתת סיפוק לקהל הגרמני ולאפשר לו להתבונן בעדרות כآلה, לומר שהיהודים לא למדו דבר ולשאול באיזו זכות הם מתلونנים בשעה שהם עצם נהגים כך בכבוד האדם.

תהיה לי עצמי מה המשמעות של חטיבת התצלום הזה כתעת, בעבר 28 שנים, ואיזה מעגל נסגר או נפתח כאן בתודעתו של הצלם. לערד התשובה ברורה מאוד. לדעתו התצלום לא ממש טוב, וגם לו התפרנס, הוא לא היה חורץ גורלוות אלא רק תורם סכוף עיתונאי קטן לרזומה שלו. לעומת זאת, פרסום התצלום היום מעיד על כל מה שקרה בזמן שהוא חברי מעינינו: לא זו בלבד שודר ואחרים מבני דורו שינו את דעתיהם הפוליטיות, אלא שגם המציאות היוםacha שונה למגרי. "האם דמיינתי אז לעצמי", נזכר ערד בשנות השמונים שנראות עתה כה רחוקות, "שמטוס ישראיili יפיצין בית אורחי בעזה ויירום למותם של אורהים חפים מפשע, ומפקד חיל האויר יאמר שהוגיש רק רעד קל בכם?" כתעת הוא מרשה לעצמו לפרסם את התצלום שלו, כי מAMILא הוא מתגמד לעומת המציאות של ימינו; לדבריו, זה הזמן לפרסם את התצלום, לחושף אותו עכשו דוקoa, כשייחי, זה"ל לא רק מכים פלסטינים במחסומים, אלא גם מצלים את עצמו עושים זאת, וחברי הכנסת מציעים למחוק שכונה שלמה בעזה בתגובה לטילי הקסאם. למשמע דברי הסיום של ערד חשבתי לעצמי שהמשך עולות הכיבוש והרגשות הקטנה והולכת של כולנו למראות של אלימות אפשריים לתצלום זה, הנאיבי כביכול, להזכיר לנו שהרחקנו לכת עד כדי כך שהחומר הבושה הפק בנסיבות שלנו לנורמה ואף לדבר להחפкар בו.

זה סיפור על תצלום שחיכה 28 שנים כדי להיחשף ולצאת ממחבו. סיפור על עדשה שאבדה וחיכתה לשובו של בעליה אליו היה אפשרות להטרים את המארע שיחבר בין שלושה מוצבי בושה: הבושה שידעו הצלם בילדותו, שאפשרה לו בהמשך להיות לרוחוש אמפתיה לאדם מוכה; הבושה שהתבישי בשם המולצת שאימצה אותו וננתנה לו מCHASE — שהרי לא רצה לחשוף אותה בקהלתה לפני עולם שנתפס כעוין; ולבסוף, הבושה המובלעת, שלא נאמרה, על הזמן הרוב כל כך שומר את התצלום בחשכה האורופאיית של הארכון שלו עד שהוציאו אותו לאו.

אםפתיה דורשת הזדהות עם האדם הסובל, וכדי להרגיש מה שהזלת חש עליינו ליותר על נקודת המבט שלנו ועל מעמדנו הכוחני ולהעמיד את עצמנו לרגע במקומו. משחו ביכולת הזאת מזכיר את יכולתו של שחן להיכנס באופן משכנע לדמות ולגורום לנו להאמין בה. המחיקה העצמית הזאת מתבטאת בכמה אופנים. האם אין זה מעניין שאת התצלום הזה הצליח לצלם משום שהוא בצלם עיתונות ונע ממתנהל, המיציג את הגורם העיקרי לאיליות ולדרישת הכבוד של תושבי חברון בידי יהודים פגניים המציגים סמלי מגן דוד על חנויות של ערבים בעיר? והאם לרגע זה, שבו הסתחר בצל של דלת החנות כדי לא להיראות, לא הוכן כבר בעבר הרחוק, כשןאלץ לאמץ זהות בדויה, להסתתר במנזרים ולדקלם את תפילות הנוצרים כדי לשורוד באמצעות איבוד זמני של זהות היהודית, והכל ברגעים החשובים ביותר של ילדותו?

הגוף העירום-לבוש: מרחב הבניים של הפליטות

התצלום של אוריאל סיינט שמש דוגמה להצחה ולכוחה החודרוני של העדשה ומזכיר את דבריה של סוזן סונטאג, שהיא מהראשונים שעמדו על הטבע האלים של המצלמה ושל אקט העדות: "ובכל זאת יש מהוו טורפני במעשה הצילום. לצלם בני-אדם ממשכו לאנוש אותם עליידי ראייהם כפי שלעולם אין הם רואים את עצמו... הצילום הופך אנשים להפצים שאפשר להחיל עליהם בעלות סמלית" (סונטאג 1998, 17). במסגרת פרויקט צילום העוסק בפליטים מאפריקה המבקשים מחסה בישראל, נכנס הצלם אוריאל סיינט למקלט בתל-אביב כדי לתעד את תנאי המגורים הקשים שלהם. הוא הבין מיד שככל תצלום יתגמד לעומת החוויה החושנית שחווה בשטח קטן כל כך שמצטופפות בו 150 נפשות. הריחות אינם ניתנים לצילום, ואין בכוחו של דימי הסתילס של מראות העוני והלכלוך שנקלט ב:url> להמחיש את עצמת הchallenge שאחזה בו. אף שקיבל רשות לצלם, הוא ביקש ממי שלא רצוי להיחשף למצלמה לצאת מהפריים.

החדירה לפרטיותם של אנשים שמצוירים החברתי מעורער והם נתונים לשירות לבן של הרשוויות ולחסדים של מתנדבים לא הייתה זורה לו. הוא כבר היה מיום בצלום אנשים שלא רצוי שייזהו אותם. היה לו ניסיון בפרויקט צילום על חינוך מיוחד, שבו לא היה אפשר לצלם את פניהם של הילדים ובכל זאת היה צריך לטעדם: הטכניקות הצלומיות כללו

צלום הפנים נגד האור כדי שבתצלום לא תיראה אלא צלליתן; צילום מטושטש; חיפוי אטית להשתגት אפקט של מריחת הדימוי; צילום תקריב רך של חלקו הגוף של הסובייקטים; וכמו כן, צילום מאחור. כל הטכניקות הללו לא עוזרוlesiini בדילמה שניצבה לפני רגעים מספר לאחר שהגיע למרותף: הוא גילה דלת שהובילה למסדרון צר ובו אדם מתוחץ מאחוריו וילון של מקלחת מאולתרת. דוקא שם, באור הניאון הקי שכאן את גופו השחור של המתוחץ האלמוני, מצא הצלם את מבוקשו: תצלום עירום המנגיד בין הציפייה לפרטויות בחזרה הרוחצת לבין העובדה שחזרה הרוחצת הזה היה חלל מעבר פרוזורי ואפל, שלא היה אפשר ליהנות בו מהפריבילגיה של להיות לבד. כאן, במקומ-לא-מקום הזה, שגרם מדרגות מוליך בו אל מקלחון מאולתר, מרוחק מהברז ומציגו המים הנראים על הקיר מול דלת הכניסה, הצליח הצלם לקבע את גודל הנפילה של אותם אנשים שהפכו לבלווים מתועדים ולהחרי כל מעמד משפטישיסק להם הגנה, עבודה וזכויות סוציאליות.

קשר העין בין טיני לבין המתוחץ שמאחורי הוילון סייק לו אישור לצלם את התצלום הראשון. את השניים האחרים חילץ כשיצא המתוחץ להתנגב. הוא כעס על הצלם כשהבין לפתח שצולם בעירום מלא, אך הם נפרדו בלחיצת יד אחרי שהסביר לו טיני שלא חשף את פניו ואת איבריו המוצנעים. האם הצלם, בעומדו שם בחשכת המסדרון, לא הרחק מהדלת, ובchezתו על הווייתו הבודד של הפליט, הפקיר את המצלום לעיני הצופה? האם מיקומו של הגוף העירום בין פרטיה הלבושים התלולים משני צדי המסדרון (אותו שטח המוגדר בחוסר יציבותו מעצם תפקידו לאפשר לנו לעבור מקום אחד לאחר — אותו מרחב המגדיר את כל הווייתו של הפליט) אינו מעלה שאלת הרכבת הרובה יותר באשר להוויה הבסיסית של הבושה כשלעצמה? כך למשל עולה בדיתי הפרק "הבושה, או על הסובייקט" בספרו של ג'ורג' אגמן, מה שנוטה מאושוויז. בפרק זה אגמן משרות בקצחה את הגדרתו של עמנואל לוינס לבושה. לדברי אגמן, בקשר שבין הבושה לבין גופנו העירום לווינו גורס כי "אם אנחנו חשים בושה כאשר אנו עירומים, הרי שהיא נובעת מכשאינו יכולים להסתיר את מה שהיינו רוצים להעלים מהמבט, מכיוון שצד הדחף הבלתי נשלט לבסוף מעצמנו ניצב חוסר האפשרות להימלט, ודאי באמצעות מידת ממש" (אגמן 2007, 122).

השתקפות האור בגוף השחור העירום מזכירה לנו את תפקידו החשוב בשיטת הצילומי: לחשוף את המציאות באופן מרווח ואובייקטיבי ברמת המימוש. מנגד, הבושה עצמה, מראשיתה בסיפור אדם וחווה, מואפיינית על ידי האקט הסובייקטיבי של כספי הגוף הרוצה להתגונן ולהחביא את האבירים המוצנעים. והאם אין הרכינה הזאת קדימה של הפליט מסמלת בעצם מעין תנואה איקונוגרפית של בושה, כמו התנועה של אדם וחווה הנראים בציורים כפופים מעט בדרכם החוצה מגן עדן? האם אין באקט של הטיתת פלג הגוף קדימה וכלפי מטה מצב שבו הפרצוף נעלם בזמן שהראש מתקרב לאורי הפרשה בגוף? והאם מקרי הוא שהצלם הצליח לקבע את הדימוי של הפליט כתיפור, ולאadam מסוים בעל פנים משלו, דוקא ברגע שהמתוחץ הרים את כף רגלו כדי להשתחל אל הבודד שיאפשר לו להתכסות שוב ולהיות מוגן יותר?

התצלום מראה לנו את הסובייקט המתרכז מבعد למבטו של الآخر, המחפץ אותו ובכך מסמן את בדידותו ואת מצבו העולב של הפליט באשר הוא. בו בזמן הוא מקנה לנו את התחושה שהמתרכז מצוי בין לבין עצמו, במקומות שבו אנו אכן מצפים שתהיה לו פרטים, דוגא משום שהוא אינו מסתכל בצלם ומתרחק אליו אישינו נמצאה שם. במצב הבו זמני הזה שבו המתרכז קיים לצלם אך גם קיים לעצמו אפשר להזות את ההבדל העיקרי בין חווית הבושה של סארטר לחווית הבושה של לוינס. אצל האחד הסובייקט מרגיש את רגע חשיפת הבושה מbehozz, דורך המבט המשפיך והשופט של الآخر, המגדיר אותו אך ורק לפי פעולתו המצינית מבعد לחור המניעול של הדלת, ולכן גוזל ממנו את האפשרויות הרחבות יותר של אפיון אישיותו וחוירותו וכן גורם לו לבטא להרגייש את גופו מצטמק ליד הדלת בלי יכולת לבРОוח ולהסתתר (סרטר 2007). אצל השני מהות הבושה אינה נסמכת על תופעה חיונית הקשורה בסדר המוסרי של החברה ובתגובה הסובייקט אליה, אלא על חוויה פנימית הגורמת לו להבין שנקלע לדבר שלא יכול להתחחש לו ואין הוא יכול לצאת ולברוח מעצמו. אגבנן מצטט את לוינס: "מה שמתגלה, אם כך, בבושה, היא בדיקע עובדת היוננו נעוצים על עצמן, חוסר אפשרות קיזוני לבrhoה מעצמן כדי להתחבא מעצמן, הנוכחות הבלתי ניתנת להדקה של אני עברו עצמוני" (אגבן 2007, 123). אגבנן עצמוני מדובר על התנועה הכפולה של הבושה, שמצד אחד גורמת לסובייקט להיות כה מודע להוויה שלו, לעצמו, ומצד אחר, בפעולה של הדיסובייקטיביזציה, היא הופכת אותו עד לחורבונו שלו. ולסיכון, כך מפרש אגבנן את דבריו לוינס: "להתביחס פירושו: להימסר למבה שלא ניתן לשאת. אך אותו דבר שלא ניתן לשאתו איננו ממשו מbehozz, אלא הוא ממשו שמקורו באינטימיות שלנו עצמה, הוא הדבר האינטימי ביותר שקיים בניי" (שם).

הרטות של קסנדרה: על התמונה שנחשפה לאור אך לא צולמה

כאשר ביקשתי מהצלמים להציג תצלום כדי לדון בנושא הבושה בפרקтика הצלומית, לא תיארתי לעצמי שאצטוך לכתב על דמיוי שלא צולם על נתיב או על קרטיס דיגיטלי, אלא נזכר בנכבי הזיכרון של תודעה פוטו-טראומטית שמעתה ואילך טיפול עמה את היעדר הדמיוי הזה לכל מקום. גם לא שיערתי שהנרטיב שיופיע לפני אלדר רפאל יהיה קולנועי כל כך. המשע האישי שלו מתוארך באמצעות שני תצלומים, שלא רק מגדרים מקומות וזמנים כל כך. המשע האישי שלו מתוארך באמצעות שני תצלומים, שלא רק מגדרים מקומות וזמנים שונים בסיפור, אלא גם מסמלים את תחילתה ואת סופה של מלחמת לבנון השנייה ואת תוצאותיה. במשולש שנוצר בין שני התצלומים לבין הדמיוי שפרץ מן הלא מודע של רפאל מתגלת תמצית הבושה של הפרט והקולקטיב, כתגובה למלחצי המלחמה הכוונים ששיתפו היפותשות שגיאות וגרמו לשבר של אידיאות ואשליות בחברה הישראלית הרואה את עצמה ברגע שהמציאות נפערת לפניה לפחע במלוא כיוורה.

"התצלום הזה... זה וינגורד", הצבע רפאל על התצלום שנח על שולחן הקפה. בתצלום נראה שני קצינים רכונים וברקע מסוק יסעור בשמיים. המילים האלה נשמעו כמו

אחד מאותם משפטים פтиחה שעדיין לא ברור אם יתנוינו שיתה או שמא יפתחו מונולוג חד-צדדי של אדם האזר או מэн לחזור לחוויה מכאייה מתוך ידיעה שיש סיכוי נכבד שנגשות יגאו ללא שליטה, זיכרונות יעלו, ויאמרו מיללים שאחר כך אולי יצטרע על אמירותן. ואף שהוא יודע שכן שיחו לעולם לא יבין מה באמת עבר עליו, הוא יצא לדרכ, ובדו-שיח עם השדים שלו הוא שועט קדרימה ברצף דימויים ואסוציאציות המציפים אותו וגורמים לו לדבר רוב הזמן כשרק צדודיתו מופנית אל היושב מולו, בלי להישיר אליו מבט, ועינוי מרצחות ומבייעות את סערת הרוחות המעדיה על הפער בין זיכרונות החוויה לבין המלה המנסה לעשות בה סדר.

תחילת מלחמת לבנון השנייה מצאה את רפאלי בצפון הארץ; בעודו מצלם שם מקלטים לכתבה בעיתון נקרא להתייצב ולהצטרכ ליחיד לאיתור וחייב נעדרים שהתחמן עמה בשירות המילואים זה חמיש שנים. يوم לפני 9 באוגוסט 2006 – היום הגורלי שבו נשלחו חיילי גדור החבלה במילואים של חטיבת הצנחנים לקרב עקוב מדם בכפר דבל בנפת בית ג'بيل שבדרום לבנון – ה策רף רפאלי, קצתין איתור נעדרים, לתדריך שנtan פיקוד הצפון לregor הגבואה של הצבא במסגרת ההכנות לשילוח החילילים לכפר הנוצר-ארוני המשתרע על גבעות בין שדות ועצים זיתים. רפאלי וחבריו זומנו לחקיר משום שמתוקף תפקידם היה עליהם למוד את מהלכי הקרב ולכircular בבירור את התறישים השונים שהוכנו, כדי שיוכלו לחזות מראש לא רק תקלות אפשריות במהלך הקרב אלא גם מקומות שאחרי הקרב אולי יהיה צורך לחשוף בהם חיילים נעדרים. יחידת האיתור הייתה מעין קבוצה של "אוטיסיטרים" שלא היו שייכים להחטיבה, ובמהגרת תפקידם היה דבר מה המאפיין את פעולת הצללים: בעצם הגדירה של המילה איתור קיימת הפעולה הבלתי של הצלם ושל הגש הנחנים באינטואיציה המאפשרת להם לצפות את התרחשויות; אלא שכאן נדרש להתבונן רק לחיפוש עקבותיהם של נעדרים בשטח שהקרב יותר בו את אותן הרטנסים.

ברגע אינטואיטיבי, שלא היה זו לעיסוקו כצלם, הרשה לעצמו רפאלי לקום ולהגיב לתדריך, ובאופן שאינו משתמש לשתי פנים הזahir מפני אחדים מהמלחלים משום שהבין שתכנונם לKO. יותר מכל הטרידה אותו יהירותם של מפקדיו שולջלו בלוחמי האויב, כינו אותם "חיזבולניים מטומטומים" ושכחו את טקטיקות הזהירות וההישרדות הבסיסיות ביותר של חיל לומד בראשית דרכו בצבא. ברגע נDIR של הארחה מפתיעה, שצתפה את תוצאות הקרב, הוא דמיין את שדה הקרב וראה את כל האפשרויות הרות האסון הצפוניות בין הכתים, העצים והגביעות, בשטח שכוח גדול כל כך של חיילים יכול להיפגע בו ממש צלפים ומטילים. כאדם המתפרק מתגוכותיו הרפלקסיביות למציאות, היה לו קשה להבין מאין הגיח הדימי העתידי שראה בבירור שכזה בדמיונו, כאילו עיניו התנתקו מגופו, והן שטוות בשמיים כמו במלול'ט אנוסחי בעל מאות חישנסים הממצאים אותן אזהרה ומאפשרות לו לראות מלמעלה את התוצאות העגומות. " הם עוד יחוزو בשקים", הזahir את הנוכחים בדאגה, אבל דבריו התקבלו בגיחוך. קצתין אחד העיר לו: "הii, רסתה... תחזור להודו" –

הערה שכוננה לרעמת השער שלו, שגרמה לו להיראות כמו חיל לא ממושמע ממיליציה חתנית הזויה של מודדים בחבל ארץ וחוק, שעדיין לא ויתרו על האידיאלים ועל הרצון לשנות את החברה, אבל לנוכח המציאות המשנה כבר אין להם סיכוי.

בתצלום הראשון, שצולם לפני הקרב בדבל, נראה רפאלי בשירותים בבודנקר התת-קרקעי של החפ"ק בדרום לבנון. המקום הזכיר לו את הפיזיונומיה של ה"פנינים" של שירות חדרי שירותים שהכיר משירותו הצבאי בסדר ובAMILIAIM. הרצון הפתאומי העז לצלם את עצמו במראה נבע מהגועל שאחז בו ומהבושא שהרגיש מעטים העובה של מרומות דעתו הינה נגד הצבא, הוא נמצא בעיזומה של מלחמה (שאיש עדין לא הכיר אז בקיומה ולא כינה אותה כך). בדיקון העצמי במראה הוא ניסה לקלוט את הבלבול, את המועקה ואת רגשות האשם על שהותו שם, וכמו בזמן תהה אל מי בדיקון הוא מפני את המצלמה: אל הצלם, אל האוזה, אל האב לשני ילדים או אל החיל במדים? השאלה שעלו בו מוכנותו לכל מי שהתלבטו אי פעם בנוגע לשירותם בצבא והביאו לידי היוזרתו של המושג "ירומים ובוכים" בעגה האזרחית של החברה הישראלית: מדוע צלצול טלפון אחד גורם לו לעוזוב הכלול ולצאת למלחמה שהוא אינו מאמין בה? מדוע הוא מרגיש נועז כל כך כצלם וכאזורה בעל מודעות פוליטית גבוהה, שאינו חוש להבע את דעתו נגד הכיבוש ונגד הצבא,

אבל ברגע זה הוא שוב מוצא את עצמו במדים?

איזה רפאלי ניבט מהמראה? זה המופעל על ידי הדחף העצמי לתעד את עצמו בביבורתיות כשהוא אומר "תשככל לעצמך טוב בעניינים", או זו המשתקף בבזעה ומסמל את הבושא העצמית? האם יתכן שבמראה המאשים והנאש דרים יחד בכפיפה אחת? האם הדיקון העצמי יכול להזכיר בין אני ה"געל" לבין אני ה"געיל" באותו רגע שבו המצלמה עורפת את ראשו במראה ומפרידה אותו משאר גופו בחדר השירותים? חשיבות הcpuיות של אני במראה מזוהה עם האופן שבו הצלם מפריד בין המצלמה שבידו לבין פרצוף כדי שייראה: לכן, אני העומד כאן וסתכל לשם מזוהה במראה באמצעות היד הצמודה לגוף ומחזיקה את המצלמה כמו אצבע מאשימה. בו בזמן הפרצוף המשתקף במראה אינו מזוהה עוד עם הגוף ועם אותו דחף לצלם, אלא נהפק לאובייקט המגיב באופן פסיבי ל액ט הביבורי המופנה אליו. הcpuיות במראה, בין המאשים למואשם, מקבלת תוקף מעצם העובדה שגם משתח הראי מחולק לשניים: מצד אחד הצלם נראה כנגד פרוזדור חזון וקו אופקי מהזרי וראשו מוציר לנו את הרקע של מסדרי זיהוי; מצד אחר, מימין, נראה חדר הרחצה הריק משתקף במראה שמעל כיוור הנירוסטה. האם אין בכך כדי להציג באופן סמלי את האפשרות של התוחצות והיתירות של הגוף והנפש מהרפש ומהגועל הפנימי הגואים באותו רגע בכל איבריו? האין זו התפוארה הטובה ביותר לשכינה של גועל? חדר שירותים נטול חולנות, ללא אור יום, רק אור מלאכותי השודף את משטח התצלום בצבע צהוב של קיא ומשווה למקום מראה אחד, ואפקט דומה יוצרת שורת הקולבים על הקיר מצד שמאל, המסללת את הדרך שבה חברה אידיאולוגית מוחקת את אני ומרדעת את כל חברה כדי ליצור אני קולקטיבי. האם אין צדק פואטי בכך שסצינה המראה מתרחשת

במתחם תחת-קרקע ששהשairoו היישראליים חבו כשייצאו מלובנו לפני כמעט עשור ועכשו הם שבים וחושפים אותו (כמו החזורה של המודחן) בכניסה המחדשת של הצבא לשטחה הריבוני של לבנון?

בלחיצה על כפתור המכונה מול המראה צין רפאלי את סיום השלב הראשון של מסעו האישני. לאחר הקרב נודע לו שאכן אכן נכון: הקרב התפתח כפי שראה אותו במחשבותיו האפקוליפטיות, והדמיוי שהיה בראשו תאם במדויק את מה שקרה. הפריים הקטстроופליים אכן נחשף לאו. בביטחון נודעו החדשות הקשות על הקרב בדבל, שנרגעו בו תשעה חיילים ונפצעו כשלושים, קצחים מפגיעה ישירה של טיל בקומה של בית שחילאים רבים שבו בוצפיפות הרת אסון. לאחר מכן נסע רפאלי לנקודת איסוף הפצועים וההרוגים המצוולמת בתצלום השני. תצלום זה מעביר אותנו ממצינת הבושה העצמית במראה לאפשרות שבה תצלום יכול לייצג את הבושה הקולקטיבית של ציבור שודע היטב שהצבא לא הצליח להאריע במלחמה (או במקורה זהה גם את חסロנה של אותה בושה).

כתם שחרור מכתים את השמים: האם השמים הם שמי שקיעה או שחר? האם המוסוק ממרא או נוחת? האם הוא נושא את הפצועים ואת המתים, או האם הוא עדין ריק? התצלום מכיל את מרחב הבושה שלא היה אפשר ליאתו במציאות, אך כאן הוא מתקיים באותו שטח שנפער בין הבטן הגדולה הכהה של המוסוק לבין קווי המתאר והצלילות של קציני הצבא שבאו לקבל את הפצועים והמתים מקרב הדמים בדבל אבל לרגע קט הסתובבו והפנו את גבם כדי שהאבק שהמוסוק מעלה לא ייכנס לעיניהם. הכתם הקלנייני הזה שהמוסוק משאיר בשמים (במקום שבו נעלמו הפרטימים ולא נחשפו על משטח התצלום בגל ובדת החשכה), מעיד על נקודת התורפה של מבטו של הצלם, אך באופן ממשועתי וסמליל יותר הוא גם מייצג את העיורון ואת הכשל של ההנאה ושל הקזונה היהירה, שדווח הביניים של יינוגרד הצביע עליו במילים נחרצות.

למזרנו, שלא כמו השכחה בחיים והחוויות של התנועה בקולנוע, בצילום סטילס אין מציבי צבירה של התחלת, אמצע וסוף, ובמקומות זה המצב מונצח לעד. רק בתצלום הסטילס לעולם יישאר המוסוק באוויר והאבק לעולם לא ישקע בחזרה לאדמה. רק בתצלום יישארו המפקדים ורכיניהם לעד כמו בעונש, ויגרמו לנו להמשיך לתהות אם עיניהם עצומות או פקוחות לרווחה, ותנוועותיהם יזכירו לנו את הדמיות הרוכנות שהתוודענו אליוין בתצלומים של אנשי זק"א בזירות של פיגועי ההתאבדות או את התצלום של שותת החיילים הכוועים על ברכייהם ליד ציר פילדפי ומתחפשים חלקית גופות של חביריהם שהתפוצזו בתוך נגמ"שיהם ועכשו הם נאספים אל שקי הנילן. אבל יותר מכל עליינו לזכור לזכותו של הצלם את יכולתנו לראות את מה שהקצינים אינם רואים, כי הוא השכיל לכוון את מצלמותו קידמה ולתפות, אולי בכל זאת, את אותה תמונה איקונית של המלחמה שהיתה חסירה לנו, וכל אנשי התקשרות חיפשו בקדחתנות וסבירו שמצאו אותה בתצלום של הפצוע הנלקח בלבד נקה למוסוק ומרים את ידו בסימן של ניצחון. ישנו תצלומים שרק הזמן נותן להם משמעות ותווחת חיים, והתצלום הזה של רפאלי הוא דוגמה טובה לכך, ביחוד במצבה שבה

התקשו עורכי החדשות למצואו דימוי מנצח לכישלון מערכתי וערבי גדול כל כך. "מה שהם עושים, מרכיבים את הראש, הם אכן היו צדיכים לעשות, אבל לא בגל הרוח", סיים רפאל בニימה מיוashaת את דבריו על הקצינים שבתצלום. לאחר מכן הוסיף בהערה מסכמת: "ברגע שכיריים בורחים מאחריות, אין להם עוד בושה, ואם לאנשים אין בושה, הם גם לא יכולים לחת אחירות מסוימת ותפקודית על חיי אדם ואומה".

בעודו אוסף את תיקיו הכבדים העמוסים בעדשות ובמצלמות שהוא לוקח אותו לכל מקום וمبיט לאחור כדי לוודא שלא שכח דבר על הcisא, השבתי על האחירות שקיבל עליו בעצם ייצורו של הדימוי בראשו, דימוי שלא היה ביכולתו לצלם או להזהיר מפניו בלי שייחסבו אותו למשוגע. הוא לא הבין שבאותו רגע באוהל הפיקוד קיבל את המתנה הארורה שניתן האל אפלו לקסנדרה כאשר חנן אותה ביכולת לנבא את האמת — אבל בלי איש יאמין לה. שלושה סוגים ראייה פועלו כאן: הראשון, בדמותו, היה כמעט נבואי; השני, הפנה את המבט אל עצמו וגרם לו להיות מושא הביקורת של רגשי הבושה שלו; והשלישי, של הצלם המקצוע שסבירו מרפה מעבודתו וחיבק להבית קדימה, השכיל לא לכלול בפריים את הפטועים שסבירו (ובכך להפוך את החצלום לאליטרציה של מלחה), אלא הישיר את מבטו אל אותו מרחוב מאובק, שבו הראייה והעיוורון הם חלק מהדייאלקטיקה של השיח על מוסר, אחירות, ערכים ואזרחות ועל הצורך של הפרט להגדיר את זהותו ואת שייכותו לחברה שבה הוא חי.

ביבליוגרפיה

- אגמון, גיורגי, 2007. מה שנתרה מאושוויץ: הארכיוון והעד (הומו סאקר III), בתרגום מאיה קציר, תל-אביב: רסלינג.
- בארת, רולאן, 1982. *שיח אהבה*, בתרגום אביבה ברק, ירושלים ותל-אביב: שוקן.
- סונטאג, סוזן, 1998. *הצילום כדי התקופה*, בתרגום יורם ברונובסקי, תל-אביב: עם עובד, ספרית אפקים.
- סרטן, ז'אן-פול, 2007. *המבט*, בתרגום אבניר להב, תל-אביב: רסלינג.

