

כלימתו של המבט: להתבונן בעצמנו דרך עיניהם של אחרים

מאיר ויגודר

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

הקדמה

לכתוב על הבושה. לכתוב את הבושה. אולי פשוט לדבר עליה. זה אחד הנושאים הקשים יותר לכתובה בגלל האופן האישי של החוויה. "התבייש לך", אנחנו יכולים לשמוע משהו אומר לנו, וגם אם הדבר לא נאמר במפורש, אנו מגלים שאפשר להתבייש לא רק מעצם ההוויה של הבושה עצמה, אלא גם מעצם העובדה שגרמו לנו להתבייש. הבושה מתגלה בפתאומיות. לפתע פתאום אנחנו מודעים לעצמנו באופן צורם הגורם לחלחלה, להתאכזבות רגעית של הגוף, לתחושה של הצטמקות שמגבילה את התפקוד או אפילו משתקת אותנו: כאבי בטן, קוצר נשימה שמזכיר לנו שאנחנו בעצם נושמים, גל של חום לוחט המציף את פנינו בסומק שאת צבעו אפשר רק לדמיין – או להפך, הדם אוזל מהפנים ומשאר אותנו חיורים כסיד; הדבר היחיד שעולה במוחנו הוא הרצון לברוח ולתפוס מחסה, אך איננו יכולים לעזוב את גופנו. קשה לי לדמיין אדם מתבייש המיישיר את מבטו אל האחר, משום שלרוב (ברגע זה של חוסר שליטה) אנו רואים את עצמנו מבחוץ, מבעד לעין שיפוטית שהעניקו לנו החברה והחינוך. כן, אני מודע לתיאור הדרמטי הזה של הבושה המציפה אותנו בלי אזהרה – יש בו משהו מהתודעה הצילומית החווה את העולם כרגעים של הרפתקה, סבל והארה; אך מה בנוגע לאותה בושה המסמנת מצב קיומי של אנשים החיים בצל התחושה המעיקה לגבי זהותם, מצבם הכלכלי, רגשי הנחיתות ורגשי האשמה שלהם? מה על אלו שבעבורם הבושה אינה עוד רק רגע שבו הגוף העירום נגלה לעצמו, לעולם ביחס לאחר, גם כשהוא בעצם לבד, אלא חלק מהכיסוי היומיומי העוטף אותם כמו בגד? דיבור על הבושה בשיח הצילומי מעלה מיד קישורים שנעשו במשך השנים בין פעולת העדות לבין השיח האתי על המבט. מה המרחק הנכון שאפשר לתעד ממנו בלי לפגוע בצנעת הפרט ובפגיעותו של האחר, שאין לו שליטה במה שנעשה בדימוי שלו? בחיפוש אחר דוגמאות משיח המבט הצילומי, האסוציאציות העולות במוחי מתחילות במאה ה-19, בראשית התפתחות הצילום, כאשר התפעלו הכול ממה שאפשר לגלות בעזרת זכוכית מגדלת על משטח התצלום, ממה שהעין הבלתי מזוינת אינה יכולה לראות במציאות: האין

זו נקודה טובה לפתוח בה את הדיון בבושה שהצילום מאיים לחשוף אותה ולהראותה במלוא מערומיה? מאוחר יותר הובלע השיח על הבושה בתוך השאלות האתיות שהתעוררו כאשר לשימוש במצלמה במרחב הציבורי – בייחוד באשר למה שנגלה דרך מצלמות הקודאק הקטנות, שגרמו לסערת רגשות בתחילת המאה ה-20 כשאפשרו לצלמים חובבים רבים לצלם בלי לבקש רשות. המצלמה הזעירה ערערה את חוקי המוסר ואת כללי ההתנהגות החברתית הוויקטוריאניים, שהושתתו על עיקרון חשוב מאוד: אסור לאדם לבייש את עצמו ברבים. שפת הגוף כולה היתה אמורה אפוא לייצג את העיקרון ולפיו כל אדם אמור לדמיין לעצמו שבכל רגע נתון יש אדם אחר הרואה אותו ושופט את התנהגותו. צילום אתי משמעו היה לא לצלם אדם בתנוחה או במצב שהצלם עצמו לא היה רוצה להראות בהם.

רוב הכתיבה על מאפייני המבט הצילומי מנוסחת בגישה הבינארית המנציחה את היחסים בין צלם למצולם, בין סובייקט לאובייקט, ומדגישה את המרחק המציני ביניהם ואת ההחפצה של מושא הצילום. קולו של הצלם כמעט לא נשמע, ולפעמים אנו שוכחים שאין מדובר רק בהבדל בין מי שרואה כאן למי שניבט שם, אלא יש גם פעולה דו־סטרית בין השניים, בייחוד כשהם ערים זה לקיומו של זה. מה בעצם קורה במרחב הביניים הזה, שבו הצילום אינו רק מציני? באיזה אופן מרחב ה"ביניים" הזה מאפיין מעין חבל טבור המחבר בין ראייה לנראות, בייחוד ברגע שבו משהו משתבש והצלם נעשה לפתע מודע למעמדו ולמעשיו גם בתוכו וגם מחוץ לעצמו? ביקשתי מכמה צלמי עיתונות ישראלים, הנחשפים יותר מרובנו למצבים מורכבים ולהחלטות לא קלות באשר לצילום התמונות, לבחור תצלום המייצג מאורע צילומי שחשף את הלבטים שלהם לגבי פעולת הצילום. ביקשתי מהם תצלום המשקף את הבושה של מושא המבט; או תצלום של סיטואציה שבה גרם הצלם לסובייקט להרגיש בושה והוא מתחרט על כך; או תצלום שבזמן צילומו הורגשה מבוכה משני צדי המתרגם; או תצלום שרק בדיעבד התבררה המבוכה שבסיטואציה המונצחת בו, והיא גורמת לצלם להרהר במה שקרה באופן שונה ממה שחווה בתחילה.

בחרתי לתת לצלמים לספר את מעשה הצילום דרך הפרטים המייצגים את הסיטואציה הצילומית (שמעט מאוד אנשים מודעים לה) יותר מאשר דרך התצלום עצמו, היכול לטשטש ולהחביא את עקבות המבוכה, הבושה או רגשות האשם של הצלם. בכל אחד מהסיפורים האישיים הצלמים מעדיפים להיענות תחילה לקוד העבודה ולצלם בכל מחיר (אקט מקצועי, אינטואיטיבי ורפלקסיבי כביכול), ורק אחר כך, כאשר הם בוחנים את התצלום וזוכרים במעשיהם, הם מחליטים אם יאה להדפיס ולפרסם את התצלום ברבים. אולי לא במקרה שניים מהצילומים צולמו בחדרי שירותים: אותו מקום מפלט שמצד אחד מאפשר לנו אינטימיות רגעית ובידוד, אך מצד אחר מעמת אותנו עם עירומנו שלנו (והלוא העירום הוא מקור הבושה מקדמת דנא). המרחב הזה יכול להיות בו בזמן מסמן הן של הבושה והן של הצורך והאפשרות להיטהר ממנה על ידי הדיאלוג הפנימי המתרחש בין המחשבות לגוף, בין הפנים לחוץ.



שלמה ערד, חברון 1980



אוריאל סיני, תל-אביב 8-2007



אלדד רפאלי, דרום לבנון 2006



אלדד רפאלי, גבול הצפון, 2006

"לא היו דברים מעולם": העדשה, הארכיון וזיכרון השואה

לפני שהספקתי לבקש משלמה ערד שיתרום תצלום ל"גיליון הבושה", הוא הפסיק מיד את דבריו ואמר בקול שקט ובאטיות שקולה: "פעם הייתי מתבייש להראות חלק מהתצלומים שלי, אבל עכשיו אני כבר לא חושש מזה, אדרבא". המשפט היה נחרץ אך גם אניגמטי, ואפשר לי לדמיין מיד את המרחב שנפער בין צילום הדימוי לחוסר הרצון לפרסמו. עוד לא ביקשתי ממנו דוגמה, וכבר הוא הקדים אותי, כאדם המצפה שבן שיחו ייכנס לדבריו, והחל לתאר לפניי את התצלום הראשון שעלה בזיכרונו. התיאור היה ברור כל כך, עד שתהיתי לרגע אם פלא מודע שלו הוא ציפה שיום אחד ייווצר המצב הנכון שבו יראה אור התצלום הזה, שכבר 28 שנים הוא נח במגירה של ארכיונו הפרטי תחת הכותרת "תפילות, חברון".

האופן שבו צלמים מדווחים על עבודתם מספק בדרך כלל פרטים עלילתיים רבים יותר מהפרטים שמספקים התצלומים עצמם. לא מפליא אפוא שהסיפור הזה מתחיל בעדשת 180 מילימטר שנשכחה בחנות בחברון בשלהי האינתיפאדה הראשונה. באחד מימי השישי במאי 1980, לאחר שסיים לצלם בעלי מלאכה בעיר, גילה ערד עם צאתו מהאזור ששכח את עדשתו על הרצפה בחנות שיצא ממנה לאחר ששמע את הצבא מכריז על העיר כשטח צבאי סגור. המתנחלים נכנסו באותם ימים לגור בבית הדסה, המתח בעיר עלה, בייחוד בימי התפילה, והצבא נהג לסגור מסגדים בגלל ההסתה וההפגנות שהחלו ברחובות עם תום התפילות.

תעודת העיתונאי, שבדרך כלל מספקת לצלמים חופש תנועה שאינו נחלתם של אזרחים אחרים, לא יכלה לעזור לו במקרה כזה, ולכן כשעשה סיבוב פרסה, הוריד את השלט "עיתונות" מהשמשה הקדמית של מכוניתו וחבש כיפה, ובמראה של מתנחל התאפשר לו לנוע בעיר בחופשיות. בעודו עומד בפתח החנות, שמח בחלקו על שעדשתו נמצאה, ראה מבעד לדלת הפתוחה את הרופא ד"ר אחמד אלנחשה, בן לחמולה הבכירה והידועה ביותר בחברון, ושישה חיילים מתקיפים אותו בניסיון למנוע ממנו להגיע לתפילת יום השישי. רוב ציוד הצילום שלו נשאר במכוניתו, אבל העדשה המקרכת שאיבד ומצא בחנות אפשרה לו למזלו לצלם את אלנחשה ואת החיילים המנסים להרחיק אותו. העדשה הטלסקופית אפשרה לו להישאר חסוי בפתחה המוצל של החנות; החיילים, שלא ראו אותו ולא ידעו שהם מצולמים, הרשו לעצמם להכות את אלנחשה. שעות לאחר מכן, בדרכו חזרה לביתו, שמע ברדיו במכוניתו כי אלנחשה התלונן לפני התקשורת על המכות שקיבל וכי הצבא – שחשב שכל הכתבים והצלמים אכן יצאו מהעיר – הגיב: להד"ם. לא לכל צלם מזדמן להשיג סקופ עיתונאי ולהיות היחיד שנכח במקום שקורה בו כדבר הזה לאדם ידוע, אבל ערד החליט לא לפרסם את התצלום ולא להעיד על היותו שם. בכך, בלי שהתכוון, נתן תוקף לגרסה הצה"לית השקרית של האירוע.

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

תופעות של אלימות שצילם במלחמות ובאינתיפאדה הראשונה לא היו זרות לערד, אך במקרה זה קוממה אותו העובדה שהאלימות היתה לגמרי לא נחוצה. קוממה אותו צייתנותה של קבוצת חיילים והיענותה לפקודה לחסום את דרכו של אדם מכובד בעירו בדרכו להתפלל. הסתמיות של המאורע והעובדה שהחיילים הכו אותו לאור היום ובראש חוצות, כדי להשפילו בציבור, גרמו לערד להיזכר בהשפלה שידע בעצמו בילדותו.

אולי הבנליות של הרוע דווקא היא שמאפינת את המקרה הזה וגרמה לו להיזכר במצבי הפליטות שלו, כשהיה ילד באירופה בימי מלחמת העולם השנייה והיה עליו לברוח ולחפש מחסה בבתי זרים ובכנסיות עד שהצליח לעלות לארץ. שישים שנה אין הוא מצליח להרחיק מעצמו את ההשפלה, העלבון והנרדפות. רגשות אלו צצים בתודעתו של ניצול שואה ברגעים מסוימים המזכירים לו כמה מהר השתנה עולמו אז, כשהיה עליו להתבגר באחת ולאבד את זהותו ואת כבודו העצמי רק מכיוון שלפתע הגדירו את מוצאו באופן ששולל את חירותו. ואולם האמפתיה הזאת פעלה כמו חרב פיפיות: ההזדהות עם אלנתשה עוררה בו גם רצון לגנון על ארץ המקלט שלו, ישראל, שסיפקה לו דרך חלופית לעצב את אישיותו כאדם גאה וחופשי. הוא נזכר שהוא ואחרים במצבו לא רצו להיתפס כ"ילדי הסבון", ניצולי השואה, ולכן אימצו את הוויית הצבר; גם הוא אפוא התגייס ליחידה מובחרת ואימץ גישה פטריוטית כלפי האתוס הציוני ומעמדה של ישראל מול שאר העולם. בהיותו צלם שעבד בחוזה בלעדי למגזין *ניוזוויק*, הוא חשש שמא תצלום כזה יבייש את ישראל בעיני העולם. בייחוד לא רצה לתת סיפוק לקהל הגרמני ולאפשר לו להתבונן בעדויות כאלה, לומר שהיהודים לא למדו דבר ולשאול באיזו זכות הם מתלוננים בשעה שהם עצמם נוהגים כך בכבוד האדם.

תהיתי לעצמי מה המשמעות של חשיפת התצלום הזה כעת, כעבור 28 שנים, ואיזה מעגל נסגר או נפתח כאן בתודעתו של הצלם. לערד התשובה ברורה מאוד. לדעתו התצלום לא ממש טוב, וגם לו התפרסם, הוא לא היה חורץ גורלות אלא רק תורם סקופ עיתונאי קטן לרזומה שלו. לעומת זאת, פרסום התצלום היום מעיד על כל מה שקרה בזמן שהיה חבוי מעינינו: לא זו בלבד שערד ואחרים מבני דורו שינו את דעותיהם הפוליטיות, אלא שגם המציאות היום אחרת לגמרי. "האם דמיינתי אז לעצמי", נזכר ערד בשנות השמונים שנראות עתה כה רחוקות, "שמטוס ישראלי יפציץ בית אזורי בעזה ויגרום למותם של אזרחים חפים מפשע, ומפקד חיל האוויר יאמר שהרגיש רק רעד קל בכנף?" כעת הוא מרשה לעצמו לפרסם את התצלום שלו, כי ממילא הוא מתגמד לעומת המציאות של ימינו; לדבריו, זה הזמן לפרסם את התצלום, לחשוף אותו עכשיו דווקא, כשחיילי צה"ל לא רק מכים פלסטינים במחסומים, אלא גם מצלמים את עצמם עושים זאת, וחברי כנסת מציעים למחוק שכונה שלמה בעזה בתגובה לטיילי הקסאם. למשמע דברי הסיום של ערד חשבתי לעצמי שהמשך עוולות הכיבוש והרגישות הקטנה והולכת של כולנו למראות של אלימות מאפשרים לתצלום זה, הנאיבי כביכול, להזכיר לנו שהרחקנו לכת עד כדי כך שחוסר הבושה הפך במציאות שלנו לנורמה ואף לדבר להתפאר בו.

זה סיפור על תצלום שחיכה 28 שנים כדי להיחשף ולצאת ממחבואו. סיפור על עדשה שאבדה וחיכתה לשובו של בעליה כאילו היה באפשרותה להטרים את המאורע שיחבר בין שלושה מצבי בוושה: הבוושה שידע הצלם בילדותו, שאפשרה לו בהמשך חייו לרחוש אמפתיה לאדם מוכה; הבוושה שהתבייש בשם המולדת שאימצה אותו ונתנה לו מחסה – שהרי לא רצה לחשוף אותה בקלקלתה לפני עולם שנתפס כעוין; ולבסוף, הבוושה המובלעת, שלא נאמרה, על הזמן הרב כל כך ששמר את התצלום בחשכה האורפיאית של הארכיון שלו עד שהוציא אותו לאור.

אמפתיה דורשת הזדהות עם האדם הסובל, וכדי להרגיש מה שהזולת חש עלינו לוותר על נקודת המבט שלנו ועל מעמדנו הכוחני ולהעמיד את עצמנו לרגע במקומו. משהו ביכולת הזאת מזכיר את יכולתו של שחקן להיכנס באופן משכנע לדמות ולגרום לנו להאמין בה. המחיקה העצמית הזאת מתבטאת בכמה אופנים. האם אין זה מעניין שאת התצלום הזה הצליח לצלם משום שהעלים את זהותו כצלם עיתונות ונע כמתנחל, המייצג את הגורם העיקרי לאלימות ולדריסת הכבוד של תושבי חברון בידי יהודים פְּנָטִים המציירים סמלי מגן דוד על חנויות של ערבים בעיר? והאם לרגע זה, שבו הסתתר בצל של דלת החנות כדי לא להיראות, לא הוכן כבר בעבר הרחוק, כשנאלץ לאמץ זהות בדויה, להסתתר במנזרים ולדקלם את תפילות הנוצרים כדי לשרוד באמצעות איבוד זמני של זהותו היהודית, והכול ברגעים החשובים ביותר של ילדותו?

הגוף העירום-לבוש: מרחב הביניים של הפליטות

התצלום של אוריאל סיני משמש דוגמה להצצה ולכוחה החודרני של העדשה ומזכיר את דבריה של סוזן סונטאג, שהיתה מהראשונים שעמדו על הטבע האלים של המצלמה ושל אקט העדות: "ובכל זאת יש משהו טורפני במעשה הצילום. לצלם בני-אדם משמעו לאנוס אותם על-ידי ראייתם כפי שלעולם אין הם רואים את עצמם... הצילום הופך אנשים לחפצים שאפשר להחיל עליהם בעלות סמלית" (סונטאג 1998, 17). במסגרת פרויקט צילום העוסק בפליטים מאפריקה המבקשים מחסה בישראל, נכנס הצלם אוריאל סיני למקלט בתל-אביב כדי לתעד את תנאי המגורים הקשים שלהם. הוא הבין מיד שכל תצלום יתגמד לעומת החוויה החושנית שחווה בשטח קטן כל כך שמצטופפות בו 150 נפשות. הריחות אינם ניתנים לצילום, ואין בכוחו של דימוי הסטילס של מראות העוני והלכלוך שנקלט במצלמה להמחיש את עוצמת החלחלה שאחזה בו. אף שקיבל רשות לצלם, הוא ביקש ממי שלא רצו להיחשף למצלמה לצאת מהפריים.

החדירה לפרטיותם של אנשים שמצבם החברתי מעורער והם נתונים לשרירות לבן של הרשויות ולחסדם של מתנדבים לא היתה זרה לו. הוא כבר היה מיומן בצילום אנשים שלא רצו שיזהו אותם. היה לו ניסיון בפרויקט צילום על חינוך מיוחד, שבו לא היה אפשר לצלם את פניהם של הילדים ובכל זאת היה צריך לתעד: הטכניקות הצילומיות כללו

צילום הפנים נגד האור כדי שבתצלום לא תיראה אלא צללית; צילום ממושטש; חשיפה אטית להשגת אפקט של מריחת הדימוי; צילום תקריב רק של חלקי הגוף של הסובייקטים; וכמובן, צילום מאחור. כל הטכניקות האלו לא עזרו לסיני בדילמה שניצבה לפניו רגעים מספר לאחר שהגיע למרתף: הוא גילה דלת שהובילה למסדרון צר ובו אדם מתרחץ מאחורי וילון של מקלחת מאולתרת. דווקא שם, באור הניאון הקר שהאיר את גופו השחור של המתרחץ האלמוני, מצא הצלם את מבוקשו: תצלום עירום המנגיד בין הציפייה לפרטיות בחדר הרחצה לבין העובדה שחדר הרחצה הזה חלל מעבר פרוזדורי ואפל, שלא היה אפשר ליהנות בו מהפריבילגיה של להיות לבד. כאן, במקום לא-מקום הזה, שגרם מדרגות מוליך בו אל מקלחון מאולתר, מרוחק מהברז ומצינור המים הנראים על הקיר מול דלת הכניסה, הצליח הצלם לקבע את גודל הנפילה של אותם אנשים שהפכו לבלתי מתועדים ולחסרי כל מעמד משפטי שיספק להם הגנה, עבודה וזכויות סוציאליות.

קשר העין בין סיני לבין המתרחץ שמאחורי הווילון סיפק לו אישור לצלם את התצלום הראשון. את השניים האחרים חילץ כשיצא המתרחץ להתנגב. הוא כעס על הצלם כשהבין לפתע שצולם בעירום מלא, אך הם נפרדו בלחיצת יד אחרי שהסביר לו סיני שלא חשף את פניו ואת איבריו המוצנעים. האם הצלם, בעומדו שם בחשכת המסדרון, לא הרחק מהדלת, ובהציצו על הווייתו הבודדה של הפליט, הפקיר את המצולם לעיני הצופה? האם מיקומו של הגוף העירום בין פריטי הלבוש התלויים משני צדי המסדרון (אותו שטח המוגדר בחוסר יציבותו מעצם תפקידו לאפשר לנו לעבור ממקום אחד לאחר — אותו מרחב המגדיר את כל הווייתו של הפליט) אינו מעלה שאלה ערכית הרבה יותר באשר להוויה הבסיסית של הבושה כשלעצמה? כך למשל עולה בדעתי הפרק "הבושה, או על הסובייקט" בספרו של ג'ורג'ו אגמבן, *מה שנותר מאשוויץ*. בפרק זה אגמבן משרטט בקצרה את הגדרתו של עמנואל לוינס לבושה. לדברי אגמבן, בקשר שבין הבושה לבין גופנו העירום לוינס גורס כי "אם אנחנו חשים בושה כאשר אנו עירומים, הרי שהיא נובעת מכך שאיננו יכולים להסתיר את מה שהיינו רוצים להעלים מהמבט, מכיוון שלצד הדחף הבלתי נשלט לברוח מעצמנו ניצב חוסר האפשרות להימלט, ודאי באותה מידה ממש" (אגמבן 2007, 122).

השתקפות האור בגוף השחור העירום מזכירה לנו את תפקידו החשוב בשיח הצילומי: לחשוף את המציאות באופן מרוחק ואובייקטיבי ברמת המימזיס. מנגד, הבושה עצמה, מראשיתה בסיפור אדם וחווה, מאופיינת על ידי האקט הסובייקטיבי של כיסוי הגוף הרוצה להתגונן ולהחביא את האיברים המוצנעים. והאם אין הרכינה הזאת קדימה של הפליט מסמלת בעצמה מעין תנועה איקונוגרפית של בושה, כמו התנועה של אדם וחווה הנראים בציורים כפופים מעט בדרכם החוצה מגן עדן? האם אין באקט של הטיית פלג הגוף קדימה וכלפי מטה מצב שבו הפרצוף נעלם בזמן שהראש מתקרב לאזורי הפרשה בגוף? והאם מקרי הוא שהצלם הצליח לקבע את הדימוי של הפליט כטיפוס, ולא כאדם מסוים בעל פנים משלו, דווקא ברגע שהמתרחץ הרים את כף רגלו כדי להשתחל אל הבגד שיאפשר לו להתכסות שוב ולהיות מוגן יותר?

התצלום מראה לנו את הסובייקט המתרחץ מבעד למבטו של האחר, המחפץ אותו ובכך מסמן את בדידותו ואת מצבו העלוב של הפליט באשר הוא. בו בזמן הוא מקנה לנו את התחושה שהמתרחץ מצוי בינו לבין עצמו, במקום שבו אנו אכן מצפים שתהיה לו פרטיות, דווקא משום שהוא אינו מסתכל בצלם ומתנהל כאילו איש אינו נמצא שם. במצב הבו זמני הזה שבו המתרחץ קיים לצלם אך גם קיים לעצמו אפשר לזהות את ההבדל העיקרי בין חוויית הבושה של סארטר לחוויית הבושה של לוינס. אצל האחד הסובייקט מרגיש את רגע חשיפת הבושה מבחוץ, דרך המבט המשפד והשופט של האחר, המגדיר אותו אך ורק לפי פעולתו המצינית מבעד לחור המנעול של הדלת, ולכן גוזל ממנו את האפשרויות הרחבות יותר של אפיון אישיותו וחירותו וכך גורם לו לבסוף להרגיש את גופו מצטמק ליד הדלת בלי יכולת לברוח ולהסתתר (סרטר 2007). אצל האחר מהות הבושה אינה נסמכת על תופעה חיצונית הקשורה בסדר המוסרי של החברה ובתגובת הסובייקט אליה, אלא על חוויה פנימית הגורמת לו להבין שנקלע לדבר שלא יוכל להתכחש לו ואין הוא יכול לצאת ולברוח מעצמו. אגמבן מצטט את לוינס: "מה שמתגלה, אם כך, בבושה, היא בדיוק עובדת היותנו נעוצים על עצמנו, חוסר אפשרות קיצוני לברוח מעצמנו כדי להתחבא מעצמנו, הנוכחות הבלתי ניתנת להדחקה של האני עבור עצמו" (אגמבן 2007, 123). אגמבן עצמו מדבר על התנועה הכפולה של הבושה, שמצד אחד גורמת לסובייקט להיות כה מודע להוויה שלו, לעצמו, ומצד אחר, בפעולה של דה־סובייקטיביזציה, היא הופכת אותו עַד לחורבנו שלו. ולסיכום, כך מפרש אגמבן את דברי לוינס: "להתבייש פירושו: להימסר למה שלא ניתן לשאת. אך אותו דבר שלא ניתן לשאתו איננו משהו מבחוץ, אלא הוא משהו שמקורו באינטימיות שלנו עצמה, הוא הדבר האינטימי ביותר שקיים בנו" (שם).

הרסטות של קסנדרה: על התמונה שנחשפה לאור אך לא צולמה

כאשר ביקשתי מהצלמים להציג תצלום כדי לדון בנושא הבושה בפרקטיקה הצילומית, לא תיארתי לעצמי שאצטרך לכתוב על דימוי שלא צולם על נגטיב או על כרטיס דיגיטלי, אלא נצרב בנבכי הזיכרון של תודעה פוסט־טראומטית שמעתה ואילך תיטול עמה את היעדר הדימוי הזה לכל מקום. גם לא שיערתי שהנרטיב שיפרוש לפניי אלדד רפאלי יהיה קולנועי כל כך. המסע האישי שלו מתואר באמצעות שני תצלומים, שלא רק מגדירים מקומות וזמנים שונים בסיפור, אלא גם מסמלים את תחילתה ואת סופה של מלחמת לבנון השנייה ואת תוצאותיה. במשולש שנוצר בין שני התצלומים לבין הדימוי שפרץ מן הלא מודע של רפאלי מתגלה תמצית הבושה של הפרט והקולקטיב, כתגובה למהלכי המלחמה הכושלים ששיקפו תפיסות שגויות וגרמו לשבר של אידיאות ואשליות בחברה הישראלית הרואה את עצמה ברגע שהמציאות נפצת לפניה לפתע במלוא כיעורה.

"התצלום הזה... זה וינוגרד", הצביע רפאלי על התצלום שנח על שולחן הקפה. בתצלום נראים שני קצינים רכונים וברקע מסוק יסעור בשמים. המילים האלה נשמעו כמו

אחד מאותם משפטי פתיחה שעדיין לא ברור אם יתניעו שיחה או שמא יפתחו מונולוג חד-צדדי של אדם האוזר אומץ לחזור לחוויה מכאיבה מתוך ידיעה שיש סיכוי נכבד שרגשות יגאו ללא שליטה, זיכרונות יעלו, וייאמרו מילים שאחר כך אולי יצטער על אמירתן. ואף שהוא יודע שכן שיחו לעולם לא יבין מה באמת עבר עליו, הוא יוצא לדרך, ובדו-שיח עם השדים שלו הוא שועט קדימה ברצף דימויים ואסוציאציות המציפים אותו וגורמים לו לדבר רוב הזמן כשרק צדודיתו מופנית אל היושב מולו, בלי להישיר אליו מבט, ועיניו מרצדות ומביעות את סערת הרוחות המעידה על הפער בין זיכרון החוויה לבין המלל המנסה לעשות בה סדר.

תחילת מלחמת לבנון השנייה מצאה את רפאלי בצפון הארץ; בעודו מצלם שם מקלטים לכתבה בעיתון נקרא להתייצב ולהצטרף ליחידה לאיתור וחילוץ נעדרים שהתאמן עמה בשירות המילואים זה חמש שנים. יום לפני 9 באוגוסט 2006 – היום הגורלי שבו נשלחו חיילי גדוד החבלה במילואים של חטיבת הצנחנים לקרב עקוב מדם בכפר דבל בנפת בינת ג'בייל שבדרום לבנון – הצטרף רפאלי, כקצין איתור נעדרים, לתדריך שנתן פיקוד הצפון לדרג הגבוהה של הצבא במסגרת ההכנות לשליחת החיילים לכיבוש הכפר הנוצרי-מארוני המשתרע על גבעות בין שדות ועצי זיתים. רפאלי וחבריו זומנו לתחקיר משום שמתוקף תפקידם היה עליהם ללמוד את מהלכי הקרב ולהכיר בבירור את התרחישים השונים שהוכנו, כדי שיוכלו לחזות מראש לא רק תקלות אפשריות במהלך הקרב אלא גם מקומות שאחרי הקרב אולי יהיה צורך לחפש בהם חיילים נעדרים. יחידת האיתור היתה מעין קבוצה של "אאוטסיידרים" שלא היו שייכים לחטיבה, ובהגדרת תפקידם היה דבר מה המאפיין את פעולת הצילום: בעצם ההגדרה של המילה איתור קיימת הפעולה הבלשית של הצלם ושל הגשש הניחנים באינטואיציה המאפשרת להם לצפות את ההתרחשויות; אלא שכאן נדרשו להתכונן רק לחיפוש עקבותיהם של נעדרים בשטח שהקרב יותיר בו את אותותיו ההרסניים.

ברגע אינטואיטיבי, שלא היה זר לעיסוקו כצלם, הרשה לעצמו רפאלי לקום ולהגיב לתדריך, ובאופן שאינו משתמע לשתי פנים הזהיר מפני אחדים מהמהלכים משום שהבין שתכנונם לקוי. יותר מכול הטרידה אותו יהירותם של מפקדיו שזלזלו בלוחמי האויב, כינו אותם "חיזבלונים מטומטמים" ושכחו את טקטיקות הזהירות וההישרדות הבסיסיות ביותר שכל חייל לומד בראשית דרכו בצבא. ברגע נדיר של הארה מפתיעה, שצפתה את תוצאות הקרב, הוא דמיין את שדה הקרב וראה את כל האפשרויות הרוות האסון הצפונות בין הבתים, העצים והגבעות, בשטח שכוח גדול כל כך של חיילים יכול להיפגע בו מאש צלפים ומטילים. כאדם המתפרנס מתגובותיו הרפלקסיביות למציאות, היה לו קשה להבין מאין הגיח הדימוי העתידי שראה בבירור שכזה בדמיונו, כאילו עיניו התנתקו מגופו, והן שטות בשמים כמו במזל"ט אנושי בעל מאות חיישנים הממצמצים אותות אזהרה ומאפשרות לו לראות מלמעלה את התוצאות העגומות. "הם עוד יחזרו בשקים", הזהיר את הנוכחים בדאגה, אבל דבריו התקבלו בגיחוך. קצין אחד העיר לו: "היי, רסטה... תחזור להודו" –

הערה שכוונה לרעמת השער שלו, שגרמה לו להיראות כמו חייל לא ממושמע ממיליציה חתרנית הזויה של מורדים בחבל ארץ רחוק, שעדיין לא ויתרו על האידיאליים ועל הרצון לשנות את החברה, אבל לנוכח המציאות המשתנה כבר אין להם סיכוי.

בתצלום הראשון, שצולם לפני הקרב בדבל, נראה רפאלי בשירותים בבונקר התת-קרקעי של החפ"ק בדרום לבנון. המקום הזכיר לו את הפיזיונומיה של ה"פנים" של עשרות חדרי שירותים שהכיר משירותו הצבאי בסדיר ובמילואים. הרצון הפתאומי העז לצלם את עצמו במראה נבע מהגועל שאחז בו ומהבושה שהרגיש מעצם העובדה שלמרות דעותיו הנחרצות נגד הצבא, הוא נמצא בעיצומה של מלחמה (שאישי עדיין לא הכיר אז בקיומה ולא כינה אותה כך). בדיוקן העצמי במראה הוא ניסה לקלוט את הבלבול, את המועקה ואת רגשות האשם על שהותו שם, ובו בזמן תהה אל מי בדיוק הוא מפנה את המצלמה: אל הצלם, אל האזרח, אל האב לשני ילדים או אל החייל במדים? השאלות שעלו בו מוכרות לכל מי שהתלבטו אי פעם בנוגע לשירותם בצבא והביאו לידי היווצרותו של המושג "יורים ובוכים" בעגה האזרחית של החברה הישראלית: מדוע צלצול טלפון אחד גורם לו לעזוב הכול ולצאת למלחמה שהוא אינו מאמין בה? מדוע הוא מרגיש נועז כל כך כצלם וכאזרח בעל מודעות פוליטית גבוהה, שאינו חושש להביע בגלוי את דעתו נגד הכיבוש ונגד הצבא, אבל ברגע כזה הוא שוב מוצא את עצמו במדים?

איזה רפאלי ניבט מהמראה? זה המופעל על ידי הדחף העצמי לתעד את עצמו בביקורתיות כשהוא אומר "תסתכל לעצמך טוב בעיניים", או זה המשתקף בכועה ומסמל את הבושה העצמית? האם ייתכן שבמראה המאשים והנאשם דרים יחד בכפיפה אחת? האם הדיוקן העצמי יכול להכיל את הפיצול בין האני ה"נגעל" לבין האני ה"מגעיל" באותו רגע שבו המצלמה עורפת את ראשו במראה ומפרידה אותו משאר גופו בחדר השירותים? חשיבות הכפילות של האני במראה מזוהה עם האופן שבו הצלם מפריד בין המצלמה שבידו לבין פרצופו כדי שייראה: לכן, האני העומד כאן ומסתכל 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 נהפך לאובייקט המגיב באופן פסיבי לאקט הביקורתי המופנה אליו. הכפילות במראה, בין המאשים למואשם, מקבלת תוקף מעצם העובדה שגם משטח הראי מחולק לשניים: מצד אחד הצלם נראה כנגד פרוזדור חשוך וקו אופקי מאחורי ראשו מזכיר לנו את הרקע של מסדרי זיהוי; מצד אחר, מימין, נראה חדר הרחצה הריק משתקף במראה שמעל כיור הנירוסטה. האם אין בכך כדי להציע באופן סמלי את האפשרות של התרחצות והיטהרות של הגוף והנפש מהרפש ומהגועל הפנימי הגואים באותו רגע בכל איבריו? האין זו התפאורה הטובה ביותר לסצינה של גועל? חדר שירותים נטול חלונות, ללא אור יום, רק אור מלאכותי השודף את משטח התצלום בצבע צהוב של קיא ומשווה למקום מראה אחיד, ואפקט דומה יוצרת שורת הקולבים על הקיר מצד שמאל, המסמלת את הדרך שבה חברה אידיאולוגית מוחקת את האני ומרדדת את כל חבריה כדי ליצור אני קולקטיבי. האם אין צדק פואטי בכך שסצינת המראה מתרחשת

במתחם תת־קרקעי שהשאירו הישראלים חבוי כשיצאו מלבנון לפני כמעט עשור ועכשיו הם שבים וחושפים אותו (כמו החזרה של המודחק) בכניסה המחודשת של הצבא לשטחה הריבוני של לבנון?

בלחיצה על כפתור המצלמה מול המראה ציין רפאלי את סיום השלב הראשון של מסעו האישי. לאחר הקרב נודע לו שאכן צדק: הקרב התפתח כפי שראה אותו במחשבותיו האפוקליפטיות, והדימוי שהיה בראשו תאם במדויק את מה שקרה. הפריים הקסטורופלי אכן נחשף לאור. בבוקר נודעו החדשות הקשות על הקרב בדבל, שנהרגו בו תשעה חיילים ונפצעו כשלושים, קצתם מפגיעה ישירה של טיל בקומה של בית שחיילים רבים שהו בו בצפיפות הרת אסון. לאחר מכן נסע רפאלי לנקודת איסוף הפצועים וההרוגים המצולמת בתצלום השני. תצלום זה מעביר אותנו מסצינת הבושה העצמית במראה לאפשרות שבה תצלום יכול לייצג את הבושה הקולקטיבית של ציבור שידוע היטב שהצבא לא הצליח להכריע במלחמה (או במקרה הזה גם את חסרונה של אותה בושה).

כתם שחור מכתים את השמים: האם השמים הם שמי שקיעה או שחר? האם המסוק ממריא או נוחת? האם הוא נושא את הפצועים ואת המתים, או האם הוא עדיין ריק? התצלום מכיל את מרחב הבושה שלא היה אפשר לראותו במציאות, אך כאן הוא מתקיים באותו שטח שנפער בין הבטן הגדולה הכהה של המסוק לבין קווי המתאר והצלליות של קציני הצבא שבאו לקבל את הפצועים והמתים מקרב הדמים בדבל אבל לרגע קט הסתובבו והפנו את גבם כדי שהאבק שהמסוק מעלה לא ייכנס לעיניהם. הכתם הלקניאני הזה שהמסוק משאיר בשמים (במקום שבו נעלמו הפרטים ולא נחשפו על משטח התצלום בגלל רדת החשכה), מעיד על נקודת התורפה של מבטו של הצלם, אך באופן משמעותי וסמלי יותר הוא גם מייצג את העיוורון ואת הכשל של ההנהגה ושל הקצונה היהירה, שדוח הביניים של ויגודר הצביע עליו במילים נחרצות.

למזלנו, שלא כמו השכחה בחיים והחזרתיות של התנועה בקולנוע, בצילום סטילס אין מצבי צבירה של התחלה, אמצע וסוף, ובמקום זה המצב מונצח לעד. רק בתצלום הסטילס לעולם יישאר המסוק באוויר והאבק לעולם לא ישקע בחזרה לאדמה. רק בתצלום יישארו המפקדים רכונים לעד כמו בעונש, ויגרמו לנו להמשיך לתהות אם עיניהם עצומות או פקוחות לרווחה, ותנועותיהם יזכירו לנו את הדמויות הרכונות שהתוודענו אליהן בתצלומים של אנשי זק"א בזירות של פיגועי ההתאבדות או את התצלום של שורת החיילים הכורעים על ברכיהם ליד ציר פילדפי ומחפשים חלקי גופות של חבריהם שהתפוצצו בתוך נגמ"שים ועכשיו הם נאספים אל שקי הניילון. אבל יותר מכול עלינו לזקוף לזכותו של הצלם את יכולתו לראות את מה שהקצינים אינם רואים, כי הוא השכיל לכוון את מצלמתו קדימה ולתפוס, אולי בכל זאת, את אותה תמונה איקונית של המלחמה שהיתה חסרה לנו, וכל אנשי התקשורת חיפשו בקדחתנות וסברו שמצאו אותה בתצלום של הפצוע הנלקח באלונקה למסוק ומרים את ידו בסימן של ניצחון. ישנם תצלומים שרק הזמן נותן להם משמעות ותוחלת חיים, והתצלום הזה של רפאלי הוא דוגמה טובה לכך, בייחוד במציאות שבה

התקשו עורכי החדשות למצוא דימוי מנצח לכישלון מערכת וערכי גדול כל כך. "מה שהם עושים, מרכינים את הראש, הם אכן היו צריכים לעשות, אבל לא בגלל הרוח", סיים רפאלי בנימה מיואשת את דבריו על הקצינים שבתצלום. לאחר מכן הוסיף בהערה מסכמת: "ברגע שבכירים בורחים מאחריות, אין להם עוד בושה, ואם לאנשים אין בושה, הם גם לא יכולים לקחת אחריות מוסרית ותפקודית על חיי אדם ואומה".

בעודו אוסף את תיקיו הכבדים העמוסים בעדשות ובמצלמות שהוא לוקח אתו לכל מקום ומביט לאחור כדי לוודא שלא שכח דבר על הכיסא, חשבתי על האחריות שקיבל עליו בעצם יצירתו של הדימוי בראשו, דימוי שלא היה ביכולתו לצלם או להזהיר מפניו בלי שיחשבו אותו למשוגע. הוא לא הבין שבאותו רגע באוהל הפיקוד קיבל את המתנה הארוורה שנתן האל אפולו לקסנדרה כאשר חנן אותה ביכולת לנבא את האמת — אבל בלי שאיש יאמין לה. שלושה סוגי ראייה פעלו כאן: הראשון, בדמיונו, היה כמעט נבואי; השני הפנה את המבט אל עצמו וגרם לו להיות מושא הביקורת של רגשי הבושה שלו; והשלישי, של הצלם המקצועי שאינו מרפה מעבודתו וחייב להביט קדימה, השכיל לא לכלול בפריים את הפצועים שסביבו (ובכך להפוך את התצלום לאילוסטרציה של מלחמה), אלא הישיר את מבטו אל אותו מרחב מאובק, שבו הראייה והעיוורון הם חלק מהדיאלקטיקה של השיח על מוסר, אחריות, ערכים ואזרחות ועל הצורך של הפרט להגדיר את זהותו ואת שייכותו לחברה שבה הוא חי.

ביבליוגרפיה

- אגמבן, ג'ורג'יו, 2007. *מה שנותר מאושוויץ: הארכיון והעד (הומו סאקר III)*, בתרגום מאיה קציר, תל-אביב: רסלינג.
- בארט, רולאן, 1982. *שיח אהבה*, בתרגום אביבה ברק, ירושלים ותל-אביב: שוקן.
- סונטאג, סוזן, 1998. *הצילום כראי התקופה*, בתרגום יורם ברונובסקי, תל-אביב: עם עובד, ספרית אפקים.
- סרטר, ז'אן-פול, 2007. *המבט*, בתרגום אבנר להב, תל-אביב: רסלינג.

