

גלגולו של דימוי בתודעה הציבורית: בין תצלום הצנחנים ליד הכותל של דויד רובינגר לתצלום פרשת קו 300 של אלכס ליבק

רונה סלע

א. הקדמה

המאמר מבקש לעקוב אחר שני תצלומים מכוננים בתרבות הישראלית כדי להבין באמצעותם את המקום המרכזי שמילא הצילום של מלחמת ששת הימים בהבניית הלאומיות הישראלית.¹ אמנם רק תצלום אחד הוא ממלחמת ששת הימים – תצלום החיילים ליד הכותל של דויד רובינגר. אולם הדיון בתצלום הנוסף, תצלום קו 300 של אלכס ליבק, מאפשר לתאר על דרך ההנגדה את עוצמת שליטתה של המערכת המימסדית בבניית הנרטיב המכונן שהייתה משמעותית עד לשכר של מלחמת יום כיפור. יתרה מזאת, הוא ממחיש את כוחו של דימוי בודד בביקורת על מערכות מימסדיות ובשינוי כאשר נסיבות יצירתו והפצתו משוחררים מתכתיבי הזמנה ובכוחו לתפקד, במידת מה, כשומר הסף של הדמוקרטיה. שני התצלומים משמשים סמן של תקופה. תצלום החיילים ליד הכותל של רובינגר שצולם בעת כיבוש הכותל במלחמת ששת הימים (דימוי 1) מסמן את שיאה של תקופה בעלת מאפיינים לאומיים מובהקים, ותצלום פרשת קו 300 של ליבק (דימוי 2) מסמן שינוי בחברה הישראלית ותחילתה של תקופה בועטת, מערערת ומבקרת. לדיון בשני התצלומים ולבחינת גלגולם במרחב ובתודעה הציבורית יש כמה מטרות ראשית, להמחיש את התהליך שעברה החברה הישראלית מחברה מגויסת וממושטרת לחברה אזרחית שהבשילה ומממשת את זכויותיה. שנית, לבחון מה גורם לתצלום מסוים,

1 ראו גם רונה סלע, שישה ימים ועוד ארבעים שנה, ישראל 2007 (להלן: סלע, שישה ימים).



דימוי 2: אלכס ליבק, מג'די אבו-ג'אמע מובל על ידי שני אנשי שב"כ, פרשת קו 300, 1984. התצלום אושר לפרסום בחדשות רק לאחר שטושטשו פני אנשי השב"כ [באדיבות הצלם]



דימוי 1: דויד רובינגר, הצנחנים ליד הכותל עם כיבוש, 7.6.1967 [באדיבות לשכת העיתונות הממשלתית והצלם]

ולא לתצלום אחר מאותו אירוע, להיות בעל משמעות במרחב הציבורי. שלישיית, להדגים את השימוש בתצלום בהבניית המשמעות והמסר.

הנחת המוצא שלי היא כי לתצלום יש זהויות רבות וכי הנו תלוי הקשר. במילים אחרות, התצלום תלוי בגורמים סביבתיים המשפיעים עליו, עוזרים לעצבו ומקנים לו משמעות. לפיכך במאמר זה אדון בשעבוד הדימויים לכוחות חיצוניים-אידאולוגיים מצד אחד ולמבקרים מצד שני. אראה כיצד נעשה במעשה הצילום שימוש מושכל לא כעד אלא כערוץ מתווך המייצר דימויים ומקנה להם משמעות. רבים דנו בנושא זה. רולאן בארת טוען כי הקריאה של התצלום היא תמיד היסטורית. 'היא תלויה ב"ידע" של הקורא, ממש כאילו היה מדובר בלשון אמיתית, הנהירה רק למי שלמד את הסימנים'.² ג'ון טאג טוען בעקבות פוקו כי 'האמת' (the truth) החברתית חייבת להישען על ניתוח פוליטי, כלכלי ומוסדי של התקופה הנדונה והמציאות המתוארת.³ פוקו מניח כי לכל שלטון יש את האמת שלו, "הפוליטיקה הכללית" של האמת, סוג השיח העוגן בחוף מבטחים ומאפשר

2 רולאן בארת, 'המסר הצילומי', בתוך: נעמי סימן-טוב (עורכת), צילום, טקסט, אמנות, בית-ברל 2002 (להלן: סימן-טוב ועורכת), צילום, עמ' 29.

3 John Tagg, 'The Currency of the Photograph', in: Victor Burgin (ed.), *Thinking Photography*, London 1982, pp. 129-132 (להלן: טאג, הערך).

לו לתפקד כאמת, המכניזם המאפשר להבחין אמת משקר [...] והמעמד של אלה האחרים על מה שנחשב כאמת.⁴ טאג רואה במעשה הצילום חלק ממנגנון שליטה שמייצר את ה'אמת' וערוץ של כוח להפצת ה'אמת'. הוא רואה בצילום חלק ממערכת המשטור של הידע המושגת על שליטה וכוח (power) ועל השימוש בו לצרכים מימסדיים. הוא מייחד תפקיד חשוב למוסדות ולסוכנים שמייצרים ומפיצים את הדימויים ומסייעים בהגדרתו של הצילום.⁵ לדעתו, המושג שטבע פוקו, 'המשטור של האמת' (a regime of truth) תקף גם לגבי הצילום. האמת ממושטרת בכל חברה באמצעות מכניזם חברתי מובנה, צורת השיח המימסדית, הפעלת סנקציות, טכניקות, נהלים וכדומה. לדידו, הצילום הוא חלק מאותה מערכת המסייעת לסוכנים ולמוסדות בייצור האמת.⁶ לפיכך המשמעות והערכים של כל תצלום תלויים ביחסם לפרקטיקות אחרות חזקות ומהותיות יותר, לפרקטיקות חברתיות ופוליטיות, כאשר כוחות חיצוניים בונים באמצעות הצילום פוליטיקה חדשה של האמת.

בהכללה אפשר לומר כי תהליך הסימון והענקת המשמעות לדימוי הצילומי מתפתחים באמצעות חברה והיסטוריות מוגדרות. ויקטור ברג'ין טוען כי הייחוד של הצילום הוא ביכולתו לייצר משמעות ולהפיצה. אולם המשמעות הזו אינה נחרצת או מוגדרת על ידי התצלומים עצמם, אלא נבנית ומיוצרת על ידי ההקשר שבו התצלומים הללו מופיעים. התצלומים לדידו הם הפרקטיקה של תהליך יצירת משמעות.⁷ אלן סקולה מראה כי כל תצלום נתון פתוח לניכוס על ידי טווח רחב של 'טקסטים', כאשר כל מצב / 'טקסט' מחולל מערך מסרים משלו.⁸ לשיטתו, כשבאים לבחון תצלומים חייבים לחשוף את ההקשרים החברתיים וההיסטוריים של הצלמים, את ההקשר שבו פורסמה התמונה, את סוג כתב העת, את האידאולוגיה שלו, את הנושאים שבהם הוא מטפל וכדומה. כל אלה מאפשרים לרכוש הבנה לגבי המשמעות כפי שתווכה בעבורנו על ידי גורמים אחרים. כמו טאג מאמין גם סקולה כי הצילום הוא מכשיר בידי כוחות חיצוניים גדולים יותר, כי הוא אינו ניטרלי וכי הוא קשור לשיח כזה או אחר שמטעין אותו במשמעות.⁹ גם אביגיל סולומון-גודרו (Solomon-Godeao) מציינת כי התצלום הוא חלק ממערכת רחבה יותר של יצירת משמעות שנכפית על ידי התרבות, ההיסטוריה והשפה, ולכן צריך לבחון אותו

4 ש.ש.

5 John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, London 1982, p. 3

6 פוקו מצוטט אצל טאג, הערך, עמ' 129.

7 Victor Burgin Introduction, *Thinking Photography*, pp. 1-14

8 אלן סקולה, 'על המצאת המשמעות הצילומית', בתוך: סימן-טוב (עורכת), צילום, עמ' 40.

9 Allan Sekula, 'The Traffic in Photographs', *Art Journal*, 4 (Spring 1981), p. 117

ביחס לשימוש שעושים בו. ובלשונה: 'הצילום הוא, לפני הכול ואחרי הכול, לבנה בתוך מבנה גדול הרבה יותר'.¹⁰

ב. הגניאולוגיה של הדימוי

מרגע פרסומם במרחב הציבורי עוברים תצלומים תהליכים הקשורים בכינון תודעה קולקטיבית. תהליכים אלה 'נרשמים' על הדימויים והופכים עם השנים למקשה אחת. כך לדוגמה דן זוהר קמפף בהשתנות של תצלום הידיים המוכתמות בדם של מבצע הלינץ' ברמאללה.¹¹ בעקבות הלינץ' עשתה התקשורת שימוש בשני תצלומי סטילס אשר נדגמו מסרט הווידאו שצילמה רשת הטלוויזיה האיטלקית. האחד של הידיים המוכתמות שבו דן קמפף, והשני של זריקת גופת החייל הישראלי מחלון החדר שבו הוחזקו החיילים טרם הלינץ'. קמפף מראה כיצד תמונת הידיים, שבמקור צולמה כתמונה ריאליסטית-תיעודית, עברה תהליך של מיתולוגיזציה. יתרה מזאת, הוא מתאר את תהליך הפיכת התצלום ה'מטורף', האכזרי, שנגע בחרדות הבסיסיות של החברה הישראלית ועורר שדים רדומים, לתצלום 'מאולף' שהשיב לחברה הישראלית את ביטחונה. תצלום ה'ניצחון' הפלשתיני הפך לתצלום 'מפלה' באמצעות תיאור הידיים הכבולות באזיקים בבית המשפט הישראלי של מבצע הלינץ'. לאחר הרפסתו של תצלום הלינץ' בעיתונות הישראלית, החל תהליך שעתוק מסיבי אשר הפך אותו למונומנט אכזרי ומאיים. בהמשך פורסם תצלום מבצע הלינץ' לאחר שנתפס, תוך שימוש באלמנטים המזכירים את התצלום הראשון אשר קישרו אותו לאירוע, אך הדגישו את תבוסתו. לפי קמפף נוצר כאן תהליך של ריסון החרדות של החברה הישראלית תוך החזרת הכוח לצד הישראלי.¹²

השאלה מתי תצלום הופך למכונן, לבעל השפעה במרחב הציבורי ולגורם בעיצוב התודעה הקולקטיבית היא אחת מהשאלות המעניינות, לטעמי, בחקר התרבות. סוגיה זו מעסיקה אותי זמן רב והמעקב אחר ההתפתחות האפיסטמולוגית של שני התצלומים שבהם אדון להלן, בתודעה הציבורית, המייצגים סוגים שונים של דימויים איקוניים, תשמש עבורי נקודת מוצא לבחינת העניין.¹³ תהליך בנייתו של תצלום בתודעה הציבורית כתצלום סמלי

10 אביגיל סולומון-גורדו מצוטטת אצל Geoffrey Batchen, *Burning with Desire: The Conception of Photography*, Massachusetts 1997, p. 11

11 ב-12 באוקטובר 2001 נכנסו שני חיילי מילואים בטעות לרמאללה, שם הובלו למעצר בבניין המשטרה המקומית. השמועה על כך עברה בעיר וגררה התקבצות ליד הבניין וניסיון של עוברי אורח לחדור לתוכו. כמה מהם אכן הצליחו להיכנס לבניין ובתוך חדר המעצר נעשה לינץ' בחיילים. האירוע תועד במצלמת הווידאו של רשת טלוויזיה איטלקית ובמצלמת סטילס של סוכנות הידיעות הצרפתית AFP.

12 Zohar Kampf, 'Blood on their Hands: The Story of a Photograph in the Israeli National Discourse', *Semiotica*, No. 162 (2006), pp. 263-286

13 בנושא זה התחלתי לגעת בעבר, למשל "brennenden Tel", Rona Sela, 'vom "golden Jerusalem" zum "Aviv"', Von zionistischen zur kritischen Fotografie', in: Doreet LeVitte Harten (ed.), *Die Neuen*

שהנו בעל קודים מובחנים ובעל משמעות מזוהה נחקר בישראל רק מעט.¹⁴ בהכללה אפשר לאבחן שני סוגים של תצלומים מכוננים-איקוניים. האחד, תצלום שסוכנים מתווכים זיהו בו כוח שיווקי בתקשורת ההמונים ועשו בו שימוש להעברת מסרים ואידאולוגיה. תצלום כזה נעשה סמל הודות לשימוש הרב בו. תהליך קיבועו בתודעה קשור בתדירות ובכמות הפצתו, ובאופני השימוש המגוונים בו, עד אשר זיהויו ושיוכו מתאפשר גם בשימוש בחלק מהדימויים שמרכיבים אותו. כך היה, למשל, כאשר פורסמו דיוקנאות החיילים ליד הכותל (חיתוך הדימוי מהתמונה המקורית) במאי 2004 לקראת גביע המדינה, עם כיתוב שיצא מפיו של הצנחן האמצעי, 'חכו נתקע אתכם בגביע'. הדימוי נבחר כדי לשדר כוח, עוצמה ותעוזה. בשלב ראשון תצלום מהסוג הזה קשור לנסיכות היווצרו, אך עם הזמן הקשר זה מופקע – מוטען במשמעויות חדשות, כפי שאראה בהמשך. הוא אמנם נוצר בזמן מסוים, אך עובר קידוד מחדש בהתאם לנסיבות המשתנות. בישראל מרבית התצלומים שנחשבים סמליים או מכוננים כרוכים במסרים לאומיים והנם בעלי מאפיינים ציוניים בולטים. תהליך אימוצם על ידי החברה לתוך ה'מיינסטרים', ריקונם מהאירוע הספציפי שבו נוצרו והטענתם במשמעויות חדשות, מתרחש במקרים רבים תוך הצגת נושאים פשטניים, מסרים לא מורכבים ובשל היותם מעוררי הזדהות. יתרה מזאת, מרבית התצלומים המכוננים קשורים למלחמה, לאירועים אלימים או לביטויים של כוח. תהליך 'אזורחם' בתוך המרחב הציבורי (למשל לצרכים מסחריים/שיווקיים), מלמד במידה רבה ושבו חדר הצבא לחיים האזרחיים ושבו שולט המיליטריזם בחברה הישראלית.¹⁵

הסוג השני של תצלומים בעלי תפקיד מכריע במרחב הציבורי הם אלה שנשארו מזוהים עם האירוע הספציפי שבו הם נוצרו ונחקקו בתודעה כמייצגי האירוע ולא כסמל. כך, לדוגמה, התצלום של קו 300 של אלכס ליבק שונה מהתצלומים המכוננים הלאומיים בשל התפקיד החתרני שדבק בו במהלך השנים, אך יותר מכך בשל העובדה שהוא נשאר משויך לאירוע הספציפי שבו נוצר ולהשתלשלות הנסיבות שהיו קשורות בו. אף על פי שהתצלום מסמל את השינוי שחל בחברה הישראלית מחברה מגויסת למפוכחת, ואם כי התצלום מסמל את אחד מהמאבקים הדמוקרטיים החשובים במדינת ישראל על חופש המידע, הוא עדיין מייצג בעיקר את הפרשה עצמה. למרות האמור, מעטים הם התצלומים הביקורתיים או המערערים, כדוגמת התצלום של קו 300, שנכנסו לאוצר הדימויים הישראלי. נראה כי התצלום התקבע בתודעה הקולקטיבית על אף תפקידו החתרני, ואולי לכן לא זכה לקידוד סמלי.

14 וונקרטי המתפרסם כאן לראשונה בעברית. *Hebraer, 100 Jahre Kunst in Israel*, Berlin 2005, pp. 458-464

14 למשל, Batia Donner, 'Im Plural sehen: Fotografische Ikonen in der Geschichte der Zionismus',

שם, עמ' 465-472.

15 ראו גם סלע, שישה ימים, עמ' 78-88.

ג. הצנחנים ליד הכותל

"תגידי, למה הסתכלתם למעלה?" אני לא זוכר, אבל משהו בטח ריתק אותנו. בעיני רוחי עברה ההיסטוריה של העם היהודי. הרגשתי כמו חוליה ממשיכה לחשמונאים וליהודה המכבי, שנלחמו למען הארץ.¹⁶

לצילום, כמדיום להמונים וכאחד משורה של סוכנים מתווכים בתרבות, היה תפקיד חשוב בהבניית הלאומיות הישראלית בשליחותן של האליטות השליטות בחברה מאז ראשית ימי הציונות. הוא היה מהסוכנים המרכזיים שבנו את הנרטיב של הסיפור הציוני. הצילום, שנוצר בחסותם של מנגנוני פיקוח ומשמעת (עורכי עיתונים ואלבומים, לשכת העיתונות הממשלתית, קצין חינוך ראשי בצה"ל, מרכז ההסברה במשרד ראש הממשלה וכדומה), יצר ונרמל יחסי כוח, סייע בבניית מיתוסים וקיבועם בחברה, תמך בסדר החברתי הקיים ושירת אינטרסים מימסדיים. הביטויים החזותיים לכך לאחר מלחמת ששת הימים היו רבים – אלבומי הניצחון שיצאו מיד לאחר המלחמה, בהוצאות ציבוריות ופרטיות; התערוכות הרבות; התצלומים בעיתונות; מוצרי אומנות רבים שהופצו בכמויות מסחריות ועשו שימוש ניכר בצילום, ועוד.¹⁷ היה זה עידן טרום הטלוויזיה, ולצילום היה תפקיד מרכזי כסוכן של מידע המתאר, בהשאלה מבארת, את מה ש'היה שם' ומבלי שתהיה אפשרות להכחיש ש'הדבר היה שם'.¹⁸ מבלי להתייחס לתכונותיו של המדיום, הציבור האמין כי הצילום מתאר את המציאות שהוקפאה בנגטיב וכי הוא משמש כ'ראיה עצמה'¹⁹ למה שהיה, ולכן שימש מקור איתן לביסוס השקפות עולמו ולקבלת מידע על המתרחש. תצלומים סמליים רבים קמו למלחמת ששת הימים והפכו לדימויים מעצבים. רובם מתארים את כיבוש ירושלים המזרחית ואת הכותל המערבי. מהם ראוי להזכיר את הרב גורן תוקע בשופר ליד הכותל; את החיילים הרוקדים ליד הכותל; את הצנחנים ליד הכותל; ואת עוזי נרקיס, משה דיין ויצחק רבין בשער האריות. כן יש לציין את החייל בתעלה שנשקו מורם אל-על; את הנפת הרגל הישראלי על הר הבית; את התנדבות העורף למילוי משימות ביטחוניות שונות; ועוד. התצלום שזכה לביטוי הנרחב ביותר באומנות השימושית הוא של החיילים הרוקדים ליד הכותל המערבי, למשל בגלויות ובכרטיסי שנה טובה שאוירו והודפסו לאחר המלחמה בווריאציות שונות (דימוי 3). רבים מהתצלומים הללו התקבעו בתודעה הקולקטיבית כסמל למלחמה, הודות לשימוש שנעשה בהם באמצעים ובהקשרים שונים. הם זכו לתפוצה רחבה והודפסו על חפצי אומנות מגוונים, שכן אלה הם מראות שקל להזדהות עמם, ונלווה להם טקסט מלא פתוס המתאר את האירועים בצורה מוגזמת.

16 ד"ר יצחק יפעת, הבחור המצולם במרכז, מצוטט אצל אתי אברמוב, 'בדיעבד, אולי היה עדיף בלי מלחמת ששת הימים', תל אביב, 9.1.2004, עמ' 42.

17 סלע, שישה ימים.

18 רולאן בארת, מחשבות על הצילום, ירושלים 1988 (להלן: בארת, מחשבות), עמ' 79-94.

19 שם.



דימוי 3: כרטיס ברכה לראש השנה, הוצאת מרכז התמונות תל-אביב [באדיבות אריה מוסקוביץ' ודוד טרקטובר]

הם מלמדים כיצד השפיעה התפיסה ההגמונית על הפרט וכיצד אומצו השקפתה ומרכיביה של תפיסה זו במרחב האזרחי. האופוריה ושכרון הכוח סחפו חלקים גדולים מהציבור הישראלי שהיה במקרים רבים נעדר חוש ביקורת.²⁰ אם אלכס ליבק ייזכר בזכות תצלום 'פרשת קו 300', אזי דויד רובינגר ייזכר בעיקר בזכות 'הצנחנים ליד הכותל'. רובינגר צילם את תמונת הצנחנים עם כיבוש הכותל, במסורת הצילום המגויס של טרם הקמת המדינה. הם צולמו מלמטה תוך האדרת דמותם. הם נראים 'גדולים מהחיים', חזקים, אותות המלחמה אינם ניכרים בפניהם. החייל במרכז – יפה, בהיר עור, קורן, משדר עוצמה, רעננות וחוסן פנימי, גילם בדמותו את כל התכונות שהצבר ביקש להגשים ואת כל התכונות שהישראלים, כאמור, ביקשו להזדהות

20 כן ראו סלע, שישה ימים, על עבודות האמנות שנוצרו בעקבות תצלומים, כרזות וקטעי קולנוע דוקומנטריים ממלחמת ששת הימים ולאחריה, ומלמדים על האופן שבו עבודות אלה ניכסו את הדימויים המכוננים כדי לערער על המיתוסים שנוולו במלחמה. הם מצביעים גם על האופן שבו חלחלו ייצוגים כוחניים לתרבות הישראלית.

עמם – כוח, תעוזה ונחישות. יתרה מזאת, ה'פריים' מוסגר בצורה סימטרית: שני החיילים בצדדים עוטים קסדה, החייל שבמרכז מחזיק את הקסדה בידו, פניו גלויות, מוארות באור בין הערביים, ומבטו של הצופה מתמקד בו. מרגע זה הפך התצלום לסמלה של ישראל היפה, החזקה, הבוטחת בעצמה, בעלת העוצמה, הנלחמת בחירוף נפש נגד אויביה, והיווה דוגמה לשיכרון הכוח שפשה בחברה הישראלית. הוא תיאר, בה בעת, את עוצמתה של החוויה הלאומית ושל הלכידות החברתית של העם בישראל.²¹

רובינגר עצמו לא קלט את עוצמתו של הדימוי ובחר לשלוח לעיתונות תצלומים אחרים, למשל של הרב גורן, הרב הראשי לישראל דאז, תוקע בשופר ליד הכותל. גם תצלום זה, מאותן סיבות שנזכרו לעיל, צולם מהקרע ומאציל, לפיכך, את דמותו של הרב. אשתו של רובינגר היא שהפנתה את תשומת לבו אל התצלום,²² ומרגע שהוא החל להפיצו הופקע התצלום מהאירוע והחוויה הקונקרטיים והפך לדימוי מכונן. התצלום היה לאיקוני ככל הנראה בשל השימוש הרב שנעשה בו, בשל הכוח והעוצמה שהוא שירר, אך בעיקר בשל העובדה שהוא היטיב לבטא את רחשי הלב הישראליים. הסוכנים המוסדיים השונים, ומתווכים מהתחום המסחרי, חיפשו דימוי שיבטא את תוצאות המלחמה,²³ ואת דמותה של החברה הישראלית שקמה במדינת ישראל ומגינה על עצמה בעוז ובחירוף נפש. כל אלה קיבלו ביטוי מושלם בתצלום החיילים. יתרה מזאת, בתצלום קיים משהו נוסף, אולי איכותיו הפורמליסטיות, אולי מבטם מלא העוצמה של החיילים שנתפסו במצלמתו של רובינגר, או האופן שבו הם נושאים את ראשם מעלה, רגע נדיר שמשייכו למשפחת התצלומים המכוננים בתולדות צילומי המלחמה.²⁴ אסתכן ואומר שאם התצלום לא היה נוצר, אולי היה צריך 'להמציא' אותו. לפיכך אני מאמינה כי התצלום היה נכון לשעה ולנסיבות שבהן נוצר. מרגע פרסומו במרחב הציבורי החלו להיעשות בו שימושים מגוונים, שתרמו לביסוסו כדימוי מכונן ולקיבועו כסמל לאומי והוא הפך לסמל לאומי ל'איחוד' ירושלים, ל'חזרה למחוזות האבות' ול'זכות המוסרית' של העם היהודי על השטחים לפי הטרימינולוגיה הציונית, לכיבוש השטחים, לתהילת הניצחון, ועוד. זמן קצר לאחר המלחמה זיהו מפרסמים את הפוטנציאל המסמן שבו, גם בשל איכותיו הוויזואליות והגרפיות וגם בשל העובדה שהדימוי היה קליט ופשטני. הם עשו בו שימוש, כגון לפרסום איגרות מלווה ביטחון. התצלום פורסם כמעט בכל אלבומי הניצחון ובאלבומי צבא רבים,

21 שם, עמ' 64-65.

22 כל הציטוטים מפי רובינגר, מתוך שיחה שהתקיימה עמו ב-5.5.2003.

23 אחת האמירות המקובלות היא כי לכל מלחמה יש את התצלום שלה. עובדה זו קיבלה ביטוי גורף במלחמת לבנון השנייה דווקא בשל העדר דימוי שכזה. רבות דובר על כך שהמלחמה לא הולידה דימוי סמלי ורבים חיפשו אותו, למשל בדמות התצלום של החייל הפצוע שהובל בהליקופטר לבית החולים רמב"ם וסימן ז' בידיו.

24 האווירה העילאית, ההרואית, המתוארת בתצלום, מזכירה את תצלום הנפת הדגל הסובייטי מעל לרייכסטג במלחמת העולם השנייה של יבגני חאלדיי.



דימוי 4: מודעה, 8.1.2001

וסימל את האופוריה ואת שיכרון הכוח שחשו רבים. הוא שיקף את עוצמתו של החייל הישראלי החזק, הגאה, הבהיר, 'מלח הארץ', ושימש מקור לגאווה לרבים. על פי רוב נלווה לתצלום טקסט מלא הוד ופתוס שכלא אותו בתוך המשמעות הרצויה. כך, לדוגמה, באלבום ששת ימי מלחמת הניצחון תשכ"ז מופיע לצדו הכיתוב: 'דמנו, נשקנו, למענך ירושלים השלמה ממשחררייך'.²⁵ באלבום מגן ושלח נלווה לתצלום הכיתוב: 'ההתלהבות וההתרגשות גאו כים עובר על גדותיו [...] כותל הדמעות, כותל האבן והיגון היה לכותל הניצחון'.²⁶ התצלום מופיע במרומו בשירו של חיים חפר 'הצנחנים בוכים' שבספר מסדר הניצחון,²⁷ בתערוכה של משרד ראש הממשלה 'כך חושל הכח',²⁸ שהופצה ונתלתה בכתי הספר כתערוכה נודדת, ושנים מאוחר יותר גם על כריכת הספר ישראל 50,²⁹ לצד דימויים ישראלים מכוננים אחרים. הוא פורסם כתצלום מלא, בחיתוך או כצללית. עד היום אפשר

25 ששת ימי מלחמת הניצחון תשכ"ז, תל-אביב, 1967.
 26 אפרים תלמי, מגן ושלח, תל-אביב 1968, עמ' 137. על יחסי צילום-טקסט בנוגע לתצלומים המגויסים של מלחמת ששת הימים ראו, סלע, שישה ימים, עמ' 60-64. תיאורטיקנים רבים עמדו על יחסי הגומלין המורכבים בין צילום לטקסט המלווה אותו. במסר הצילומי, למשל, רואה רולאן בירת בטקסט מבנה הטרוגני נוסף המצטרף למבנה של התצלום אך אינו מתמזג אתו לכדי מבנה הומוגני. זאת אף על פי שהתצלום העיתונאי מופיע תמיד בלויית פרשנות כתובה וששני המבנים יוצרים מסר המשלים לכאורה זה את זה. Roland Barthes, 'The Photographic Message', *The Responsibility of Forms*, Berkeley and Los Angeles 1961 [1991], p. 21
 27 חיים חפר ומרסל ינקו, מסדר הלוחמים, תל-אביב 1968.
 28 דב מיזל, כך חושל הכח, ישראל 1967.
 29 בן כספית, אילן כפיר, דני דור ויהודה שיף, ישראל 50, [תל-אביב] 1997.

למצוא אותו באתרים שונים. עם זאת וככל שידוע לי, הוא אינו מופיע באומנות השימושית, כפי שקרה לתצלומים רבים אחרים; הסיבה לכך אינה נהירה לי.

מכל התמונות המפורסמות של מלחמת ששת הימים דווקא תצלום הצנחנים שרד בתודעה הקולקטיבית כארבעה עשורים כסמל לאומי של חוזק וכרימוי לאומי מלכד. בשנת 2001 השתמשו בתצלום פורום ימני, 'הפורום הלאומי למען ירושלים' ותנועת 'ירושלים אחת ומאוחדת' במסגרת קמפיין נגד אהוד ברק (דימוי 4). הקמפיין ניכס את התצלום למטרות אידאולוגיות, כדי לשרר לאומיות ולהתריס כנגד מי שעשוי 'לחלק' את ירושלים 'המאוחדת' במשא ומתן עתידי עם הפלשתינים. התצלום הופץ בכרזות ברחבי הארץ ובמודעות בעיתונות. ד"ר יצחק יפעת, שדמותו היא הבולטת ביותר מבין שלושת החיילים, לא אהב את השימוש שנעשה בדמותו למטרות אלה.³⁰ לפיכך הגישה סיעת שינוי ליושב ראש ועדת הבחירות המרכזית של הכנסת, השופט העליון מישאל חשין, בקשה לצו מניעה האוסר על השימוש בתצלום שנעשה ללא הסכמתו של יפעת.³¹ חשין דחה את העתירה וכתב בהחלטתו כי 'תמונה ייחודית וחד־פעמית היא [...] [אשר] הפכה לנכס מנכסי האומה כולה'.³² רובינגר העיד באוזני כי היא הושוותה לשיירה של המשוררת הלאומית נעמי שמר 'ירושלים של זהב', שהתנגן מעל גלי האתר אחרי המלחמה וסימל את רחשי הלב לעיר. כמו השיר הפך גם התצלום לנכס ציבורי עם גושפנקה משפטית. על האופן שבו נכנס התצלום להוויה יספר הציטוט מהבלוג הבא שפורסם ב־6 ביוני 2005, המתאר את 'יום ירושלים' ונקרא 'סיפורים על אירועים מעברי ומעברים של הקרובים לי, כפי שהם נראים ממרחק השנים'. בבלוג מספרת אישה שהיא מורה במקצועה:

לפני מלחמת ששת הימים הייתי נערה ובקרתי בה [בירושלים] פעמים ספורות בלבד. בזמן המלחמה הייתי חיילת ואת הבשורה על שחרור העיר העתיקה שמעתי בבסיס. [...] תרועת השופר של הרב גורן ליד הכותל הרעידה את הלבבות. זה היה רגע מחשמל, שאותו לא אשכח לעולם. התרגשות עצומה אחזה בכולנו, חיילי סדיר ומילואים, ונצמדנו לרדיו כדי לא לפספס אף ידיעה. הידיעות על המתרחש בירושלים הגיעו בתכיפות וכל אחת מהן נשאה עמה שמות רחוקים ונגעה בגעגוע ישן ונסתר. [...] עם איחודה של העיר הצטרפתי גם אני לרבבות אשר שטפו את החלק המזרחי, מבקשים לראות ולהכיר את כל אותם מקומות שהיו חסומים בפנינו במשך תשע-עשרה שנים [...].

30 אמירה הס, 'הכותל בידינו, הצילום לא', הארץ, 5.1.2001.
 31 ראו גם 'בקשה לאסור שימוש בתמונת הצנחנים בכותל', הארץ, 5.1.2001. www.knesset.gov.il/spokeman/heb/election01.asp
 32 מישאל חשין, 'בחירות 2001: הודעת ועדת הבחירות המרכזית', 7.1.2001. www.knesset.gov.il/spokeman/heb/election01.asp

בבגרותה נתבקשה להכין את טקס יום ירושלים. לאחר תיאור ההכנות היא מספרת:

[...] החלק המילולי זרם כמצופה, העלינו את זכרם של אירועים חשובים בתולדות העיר והדגשנו את שאיפת הרורות "לשנה הבאה בירושלים הבנויה". קבוצת בנים המחיזה את תמונת הצנחנים ליד הכותל ואילו מספר בנות, הלבושות כתיירות וחמושות במצלמות, הדגימו סיור וחיפוש מציאות בשוק של העיר העתיקה. הטקס נחתם בשירת "ירושלים של זהב", אותה שרו כולם בעמידה.³³

כך גם הכתבה שפורסמה ב־ynet במדור 'ספורט 1' ב־21 ביולי 2003, נעשה שימוש בדמות הצנחנים כסמל לרביבנות על ירושלים. תחת הכותרת 'אתר האינטרנט של אליפות אירופה: לישראל אין בירה', כתבה דיאנה בחור־ניר:

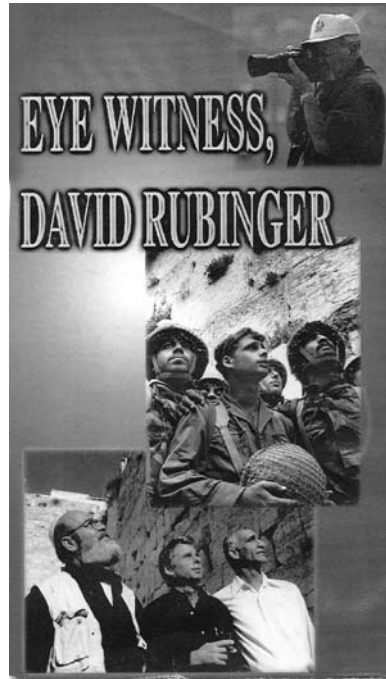
אחת הסוגיות הכי בוערות בשיח הפוליטי בישראל היא האם ממשלה כל שהיא תסכים לחלוקתה של ירושלים. בשבדיה, כנראה רצו להקל על סבלו של העם בציון וקבעו: לישראל אין עיר בירה. גם 3,000 שנים של כיסופים, המנונים, שירים ודמעותיהם של הצנחנים ליד הכותל לא הפשירו את ליבם הקר של מארגני אליפות אירופה בכדורסל שאינם מכירים בירושלים כבירתה של ישראל.³⁴

ברובינגר, שהיה לסוכן של דימויים של המערכת השלטת, דבקה תדמית הצלם הישראלי הממלכתי.³⁵ הוא זכה בפרס ישראל, רבות בזכות תמונה מכוננת זו. בנימוקיהם מזכירים השופטים תצלום זה ורובינגר מצדו עושה כל מאמץ כדי שהוא יישאר חקוק בתודעה הציבורית. כדי להחיותו, ובמידה רבה כדי לשמר בתודעה הקולקטיבית, הוא יצא ב־1998 עם שלושת הבחורים המצולמים, שהפכו בינתיים לגברים בוגרים, לשחזר את התצלום. הוא יצר תנאים זהים למקור ככל שניתן והעמידם באותה תנוחה, באותו מיקום ובאותה שעה של היום (דימוי 5). מיכה שגריר הצטרף אליהם ותיעד בסרט *Eye Witness* את מלאכת השחזור של רובינגר. החיילים כבר לא צעירים, לבושים בבגדים אזרחיים ואותות הגיל ניכרים בהם, משדרים רפיסות ואולי מסמלים יותר מכול את מצבה העכשווי של המדינה. יפעת, הצנחן לשעבר שבמרכז אשר התנגד בשנת 2001 לפרסום התצלום בהקשר לאומי־מני, לא הבין כי באמצעות הסרט מקבע רובינגר את הדימוי באותו קונטקסט. במקרה זה הוא לא התנגד ואף 'התמסר' לרובינגר ברצון. בשיחה שערכה אריאלה אזולאי עם רובינגר היא מצביעה על העובדה שהזווית אשר בה בחר רובינגר מעידה יותר מכול על התעלמות משכונת המוגרבים. כך גם מה שלא

<http://www.tapuz.co.il/blog/viewEntry.asp?EntryId=385274> 33

<http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-2700520,00.html> 34

אריאלה אזולאי, איך זה נראה לך?, תל־אביב 2000, עמ' 147-156. 35



דימוי 5: עטיפת הסרט *Eye Witness*

נכלל בתצלום הפך לסמל ליוהרה ולהתכחשות לתוצאותיה ההרסניות של המלחמה. אזולאי שאלה את רובינגר, "האם צילמת את מחיקת שכונת המוגרבים מיד לאחר כיבוש הכותל?" "כן בוודאי", הייתה התשובה. לאחר מכן בדק רובינגר במאגר הממוחשב שלו ומצא שלמעשה הוא צילם רק שנתיים לאחר המלחמה, ב-1969, כשרחבת הכותל עוצבה מחדש.³⁶ לפי אזולאי, מצלמתו של רובינגר לא הייתה שם כדי להעיד על מה שעוד רגע ייעלם, על ההתכחשות ל'אחר' ולמחיר ששילם בעקבות במלחמה. אבל לדעתה, דווקא העובדה שהרחבה הייתה כל כך קטנה, ואפשרה לו לצלם את התמונה רק בשכיבה על הקרקע, מעידה על השכונה ועל הנוכחות הפלשתינית שעתידה להיעלם מהמקום. הזווית של רובינגר אמנם ייצרה את תמונת 'החזון עם המבט לעתיד',³⁷ אך דחקה מן ה'פריים' את הנוכחות הפלשתינית. תנועת 'יש גבול', התומכת בסרכנות לשירות בשטחים הכבושים, עשתה שימוש בתצלום, אלא שהפעם למטרות פוליטיות הפוכות – כמחאה נגד הכיבוש. דוד טרטקובר עיצב כרזה ובה התצלום משמש סמל לכיבוש ומופיע כרקע לכיתוב בולט: '35 שנות כיבוש'. המספור 'XXXV' בהבלטה כמו מבטל באמצעות האות וסימן המחיקה X את התצלום שמתחתיו (דימוי 6).

36 שם, עמ' 149.

37 שם.



דימוי 6: דוד טרטקובר, 'בכייה לדורות', 2002, הדפס
אופסט, תצלומים: דויד רובינגר
[באדיבות דוד טרטקובר]

הדיון על האופן שבו נכנס תצלום בצנחנים של רובינגר לתודעה הקולקטיבית מלמד כי בשלב הראשון מתקבעים התצלומים כסמל תקופה. כך למשל תצלום הילד שנלקח מהבונקר לאחר מרד גיטו ורשה (1943) וידיו מורמות למעלה כסמל לשואה. חלקם נכרכים מיד עם היווצרם, ובהשאלה מבארת, בפוליטי ובתהליך של 'פברוק' העולם. בספר מיתולוגיות עוסק בארת באופן היווצרם של המיתוסים. הוא מתאר כיצד הסוכנים השונים, ביניהם העיתונות והאמנות, מקנים משמעות למציאות. הוא מבקש להדגים כיצד נוצרת שפת ההמונים ובמקביל לה ה'ייצוגיים הקיבוציים'. המיתוס מכונן אותם כטבע וכנצח, משווה להם בהירות שאינה של ההסבר אלא של הקביעה, ויוצר אותה מובנת מאליה.³⁸ אלא שכפי שהראיתי, עם הזמן רובם עוברים תהליך של שינוי. על רבים מהם מוטענת משמעות מהמציאות העכשווית, השונה מזו של המקור ונעשה בהם שימוש לצרכים פוליטיים מודעים. הדימוי שהפך לסמל עובר מטמורפוזה ומעוצב מחדש במטרה ליצור את המסר הרצוי. בארת מראה את 'תחפושת ה"טבעי" שהעיתונות, האמנות או השכל הישר העטו ללא הרף על המציאות' ואת האופן הגלוי שבו נעשה הדבר, ללא כל ניסיון להעלים את המקור או לטשטשו.³⁹ כך עשה גוש שלום שימוש בתמונת הילד מגיטו ורשה, שהוזכרה

38 רולאן בארת, מיתולוגיות, תל-אביב 1998, עמ' 272-274.

39 שם.

למעלה, כדי לספר את הנרטיב הציוני ביחס לנרטיב הפלשתיני (דימוי 7).⁴⁰ תמונת הילד יוצרת את הקשר, שגדון רבות בעבר, בין השואה להקמת המדינה כשמולו מוצבת הסוגיה הפלשתינית. לעומת זאת, בתקופת ההתנתקות מגוש קטיף עשו המתנחלים שימוש במוטיבים רבים מן השואה בשירות מטרת פוליטית לאומית, ביניהם בשחזור תמונת הילד (ראו למשל את התמונה של ניר כפרי, דימוי 8).⁴¹ בראיון שנערך עם הרב לאו ופורסם באינטרנט בחדשות/ נקודתי של פרסום עמי-עד הראה הרב לכתבת פקס של אם לחייל. היא מספרת שהוא שם בארנק את תמונת הילד הנכנע מגישו ורשה 'כדי לחזק את עצמו בצדקת עצמו כחייל. הוא חייל כדי שמפה, מהארץ הזו, לא יגרשו עוד יהודים. לפנות, זה הוא לא רוצה. לא בשביל זה הוא התגייס לצה"ל'.⁴² הכפפת השואה לצורכי האידאולוגיה מימין ומשמאל 'מגמישה' את התמונה, מותחת אותה וכמעט מרוקנת אותה מתכניה. השימוש שנעשה בה לצורכי ההווה בשירות מטרת סותרת מעיד על גמישותו של הדימוי.

דימוי 7: מודעה – אמת מול אמת, שואה באירופה, התנגדות בארץ. המודעה פורסמה גם בחוברת של גוש שלום, אמת מול אמת



דימוי 8: ניר כפרי, פינוי כרם עצמונה, 2005 (באדיבות הצלם)

40 גם גוש שלום עשו שימוש בתצלום החיילים של רובינגר, ובו אדון בהמשך.

41 כן נעשה שימוש בטלאי הצהוב שהפך לטלאי כתום.

42 <http://amiad.newsnet.co.il/Front/NewsNet/reports.asp?reportId=84687>

ד. קו 300

‘כל אותם צלמים צעירים המתרוצצים היום בעולם, נחושים בדעתם ללכוד את האקטואלי, אינם יודעים שהם סוכני המוות’.⁴³

ב-12 באפריל 1984 השתלטו ארבעה מחבלים פלשתינים על אוטובוס בקו מס' 300 שנסע מתל-אביב לאשקלון על כביש החוף. בבוקר המחרת עצרו כוחות הביטחון הישראליים את האוטובוס בצפון רצועת עזה, פרצו לתוכו ושחררו את בני הערובה. מיד לאחר מכן פורסמה הודעה רשמית של דובר צה"ל לפיה כל המחבלים נהרגו במהלך ההשתלטות על האוטובוס. אולם בפועל, בפעולת ההשתלטות נהרגו שניים מהמחבלים. השניים האחרים הורדו חיים, ובעקבות הוראת ראש שירות הביטחון הכללי (שב"כ) דאז הומתו. בדיווחים הראשונים בכלי התקשורת פורסם ששני מחבלים נתפסו חיים ושניים נהרגו בפריצה. לאחר מכן נמסר שכל הארבעה נהרגו – שניים בפריצה ושניים שנפצעו מתו בדרך לבית החולים. הסתירה עוררה חשדות ואלה התאמתו כשהצלמים שנכחו במקום פתחו את התשלילים.

ארבעה צלמים תיעדו את האירוע: ענת סרגוסטי מהעולם הזה, שמואל רחמני ממעריב, צ'יבי שיכמן מכותרת ראשית ואלכס ליבק מעיתון חדשות הצעיר שהוקם כחודש לפני הפרשה. במצלמת הארבעה נקלטו המחבלים כשהם מורדים מהאוטובוס ומובלים חיים ובמצב לא אנוש על ידי אנשי השב"כ שניות לאחר סיום ההסתערות על האוטובוס של כוחות צה"ל.⁴⁴ הצנזורה אסרה על הדפסת התצלומים ועל פרסום כל מידע בנושא. בעולם פרסמו כי אין ודאות כיצד נהרגו המחבלים. בתחילה ציטט העיתון חדשות, ללא אישור הצנזורה הישראלית, ידיעה מהעיתון האמריקני ניו יורק טיימס על הריגת שני המחבלים לאחר שנשבו. בינתיים גם הוקמה ועדת חקירה סודית. לאחר שנודע לדובר צה"ל כי בידי חדשות תמונה של אחד המחבלים כשהוא מובל חי בידי אנשי השב"כ טרם הריגתו, הוא נפגש עם המו"ל של העיתון וביקשו לא לפרסם את הידיעה על הקמתה של ועדת חקירה לבדיקת נסיבות מותם של המחבלים. למרות זאת פרסם העיתון כמה ימים לאחר מכן על הקמתה של ועדת החקירה, היות שבעלי התפקידים בעיתון הביעו חשש כי מדובר בהתנהלות לא תקינה של נושאי משרות ציבוריות וכי נעשה שימוש ציני בצו איסור פרסום כדי להסתיר פשעים שבוצעו. רק לאחר שהוועדה מסרה את מסקנותיה, כחודש ומחצה לאחר הפרשה, הותר לפרסם את התצלומים ובתנאי שפניהם של אנשי השב"כ יטושטשו. חדשות המשיך את המגמה שהחל בה ופרסם את תמונתו של ליבק. פרסום התצלום שבו נראים שני אנשי שב"כ, כשפניהם מוסתרות תחת ריבוע שחור, מובילים את אחד המחבלים חי וכפופ בידי מלפנים עורך סערה והווה את שיא הפרסום בפרשה. כתוצאה מכך עלתה

43 בירת, מחשבות, עמ' 94.

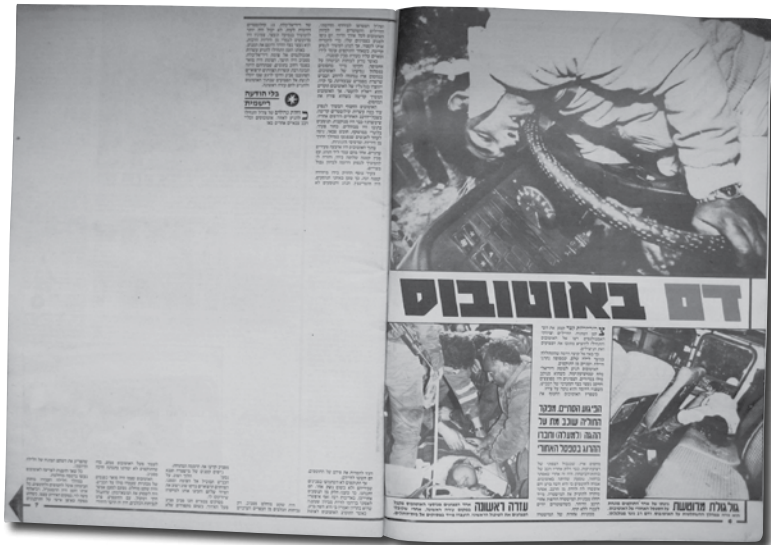
44 כל מחבל הובל בנפרד על ידי שני אנשי שב"כ. אלכס ליבק צילם למשל את מג'די אבו ג'אמע ואילו שמואל רחמני את המחבל השני.

דרישה ציבורית לחקירת האירוע והתחילה השתלשלות אירועים תמוהה שעוררה שאלות רבות על סדרי שלטון לא תקינים וגררה מחאה ציבורית חריפה. עורכי העיתון חדשות הועמדו לדין על פרסום חומר ללא אישור הצנזורה. הם הורשעו בבית משפט השלום וזוכו בבית המשפט המחוזי והעליון (לאחר שהמדינה ערערה על החלטת המחוזי). כמו כן הוקמו שלוש ועדות חקירה לבריקת נסיבות הפרשה שבהן אנשי השב"כ מסרו עדות שקר, תיאמו גרסאות ושיבשו את החקירה. רק כתוצאה מהתפטרות שלושה אנשי שב"כ שביקשו לחשוף את הפרשה ופנייתם ליועץ המשפטי לממשלה נחקרה הפרשה על ידי המשטרה וועדת חקירה נוספת. מסקנותיה הובאו לידיעת הציבור. תוך כדי כך היועץ המשפטי לממשלה שפנה למשטרה וביקשה לחקור את הנושא פוטר. היועץ המשפטי שהחליף אותו וביקש גם הוא לערוך חקירה משטרתית בנושא הצליח לממש חקירה הולמת. אבל עוד לפני שהעניין התברר בבית המשפט הגישו השב"כ ושללושה מבכירי בקשת חנינה מנשיא המדינה, שקבל את פנייתם. בעקבות כך התעורר פולמוס ציבורי נוסף על סמכות החנינה של הנשיא. כמו כן, כעבור זמן הוגשה פנייה לבג"ץ נגד מינויו של אהוד יתום למשרה ציבורית – ראש המטה למלחמה בטרור. יתום היה בזמן הפרשה ראש אגף מבצעים בשב"כ ומילא את הוראת ראש השב"כ שהובילה להריגת שני המחבלים שנתפסו. הוא מסר עדות מטעה ושיבש את החקירה בוועדות השונות. בג"ץ קיבל את העתירה וביטל את מינויו למשרה.⁴⁵ לבסוף בעקבות הפרשה הוגבל חופש התנועה והפעולה של הצלמים והם שילמו על כך מחיר כבד בעיקר באינתיפאדה הראשונה שפרצה בסוף 1987.

מי שפרסמה ראשונה את התצלום הייתה ענת סרגוסטי, צלמת העיתון העולם הזה, אולם תמונתה הייתה מטושטשת והיא נשכחה. העולם הזה פנה לבג"ץ ועתר נגד צו איסור הפרסום (דימוי 9) וזה אישר את פרסום התמונה,⁴⁶ ככל הנראה היות שהיא לא הייתה חדה והם סברו כי היא לא מהווה איום. התמונה פורסמה כשבועיים לאחר האירוע (דימוי 10), אך התפקיד של העולם הזה בחשיפת הפרשה התגמד. כיום כולם זוכרים רק את התצלום של ליבק אשר היה חד יותר,⁴⁷ פרסם אותו והפך למוזהה אתו. רבים טוענים גם כי תצלום זה נתן לליבק דחיפה משמעותית לקריירה. בתמונתו של ליבק, מול הבזק המצלמה השלושה נרתעים בבהלה. ליבק העיד כי הוא לא ידע בדיוק מה הוא מצלם. הוא חשב שזה אחד מהניצולים הפצועים שמובל לקבלת טיפול רפואי. חשדו התעורר כשאנשי השב"כ שהובילו את המחבלים קפצו עליו וביקשו את סרט הצילום. ליבק נתן להם סרט אחר. לאחר שפותחו התשלילים הבין ליבק מה יש בידיו. המצלמה שתיעדה את המחבלים זמן

45 בג"ץ 4668/01-27.12.2001. למרות זאת הוא כיהן כחבר כנסת מטעם הליכוד בשנים 2003-2006.
46 בתחילה פרסם העולם הזה כתבה בנושא והשאיר חלק לבן, ללמד את הציבור שבמקום הייתה אמורה להתפרסם תמונה שהצנזורה לא אישר את פרסומה.

47 זאת אף על פי שמי שפיתח את סרט הצילום עשה עבודה רשלנית וחלקה התחתון של התמונה לא פותח כראוי. לו היה נפגע במהלך הפיתוח חלקו העליון של הסרט, שבו רואים את פני השלושה ואת הפלג העליון של גופם, גם ראייה זו הייתה אובדת.



דימוי 9: פרשת קו 300, העולם הזה

קצר לפני מותם, כמו נתנה להם רגע נוסף של תהילה לפני המוות. גם לרחמני היו תמונות חדות, בעוד צ'יבי שיכמן צילמה את ההתרחשות מאחור. שמואל רחמני החליט לקבל את עמדת המערכת הביטחונית ונמנע מפרסום התצלום ו/או ממכירתו לחו"ל, בעיקר נוכח העובדה ששני חיילים ישראלים היו בזמן ההוא בשבי והוא חשש שהם יוצאו להורג.

לתצלום היה משקל רב בחשיפת הפרשה ובהבאת הנושא למודעות הציבור; לא בכדי הוא נחשב לתצלום המשמעותי ביותר שצולם בישראל עד אז. אמנם האחראים למעשה שנחשף לא נשפטו ורבים בדרך שילמו מחיר כבד, אבל התצלום הצליח להביא את המחלל לידיעת הציבור, עורר מחאה ציבורית חסרת תקדים ויצר ויכוח מוסרי. מן הבחינה הזאת אפשר להצביע על התצלום מ-1972 של הילדה הדרום וייטנמית שנכוותה מגפלים (napalm) אמריקני, רצה לקראת המצלמה כשזרועותיה פתוחות והיא צורחת מכאב. התצלום עזר לעורר מחאה נגד המלחמה בווייטנם ויצר במידה רבה עמדה פוליטית, מורלית וביקורתית. אמנם אפשר להצביע על מקרים בודדים שהצליחו לעורר, לשנות ולהשפיע, אך הפרשה הידועה בשם 'פרשת קו 300' מהווה ציון דרך חשוב בהתפכחותה של החברה הישראלית ובקריאה לשקיפות ועשייה ציבורית מתוקנת. עד שהתגלו הנסיבות המדויקות של הרג המחבלים הועמדו למבחן רשויות השלטון והמשפט של ישראל ועלו לדיון דילמות בקשר שבין ביטחון לחופש מידע, בין נושאים המהווים 'פרות קדושות' לבין שימוש לא מבוקר בכוח.

קשה לומר במדויק מתי החל הצילום בישראל גם הוא להיות כלי מבקר, חתרני, מעורר. השפעת התצלום של ליבק, כאמור, מלמדת על חברה שהתבגרה, על חברה



דימוי 10: כריכת העולם הזה, 25.4.1984
[באדיבות ענת סרגוסטי]

מפוכחת שאינה מוכנה לקבל יותר את שליטתה המוחלטת של המערכת השלטונית ופתוחה לקולות אחרים ולראייה אלטרנטיבית.⁴⁸ סוזן סונטאג טוענת כי 'מה שקובע את האפשרות להיות מושפע מבחינה מוסרית על ידי תצלומים הוא קיומו של מצפון פוליטי רלוונטי. בלא הפוליטיקה, תצלומי בית המטבחים של ההיסטוריה יתפסו, פשוט, כבלתי ממשיים או כפגיעות אמציונאליות מייאשות'.⁴⁹ לדעתה, ללא קיומו של הקשר מתאים של רגש וגישה, לא יטביע תצלום חותם על דעת הקהל. היא טוענת כי האמריקנים הושפעו ממראות הסבל הווייטנמי מפני שרבים האמינו שזוהי מלחמה קולוניאלית אכזרית שאין לה הצדקה. היא מביאה דוגמה זו בניגוד לתצלומים ממלחמת קוריאה המתארים זוועות, הרס וחורבן, שלא עוררו מחאה, שכן מבחינה אידאולוגית לא היה להם מקום. מלחמת קוריאה נתפסה כחלק מהמאבק של העולם נגד ברית המועצות של אז וסין.

48 אמנם עדיין ניתן למצוא תצלומים מגויסים בגופים שונים, כמו בלשכת העיתונות הממשלתית והסוכנות היהודית או בעיתונים מסוימים, אך הם הפכו להיות בעלי חשיבות פחותה במרחב הציבורי.

49 סוזן סונטאג, הצילום כראי התקופה, תל-אביב 1979, עמ' 24.

מרדכי ואנונו, שפרסם את סודות הכור הגרעיני של ישראל ונתפס בידי המוסד, לא היה מערים על חוטפיו וכותב את נסיבות מעצרו החסויות על כף ידו ומציגם לתקשורת אם לא היו שם צלמים ואם לא היה מי שהיה מוכן לפרסם זאת בישראל. האקט שבו הניף את ידו אל מול הצלמים ב־1986 מהווה דוגמה לחברה שבשלה להתבוננות פנימה. אפשר להביא דוגמאות נוספות משנות השמונים לתצלומים ששימשו מוליכי תודעה חברתית, פוליטית ומוסרית. בהם תצלומה של ורדי כהנא זמן קצר לפני הירצחו של אמיל גרינצוויג (1983), סדרת תצלומים של נפגעי האינתיפאדה שצילם מיכה קירשנר בסטודיו שלו בשנות השמונים המאוחרות והראיון העיתונאי־ישראלי הראשון עם יאסר ערפאת שנערך במערב ביירות (1982) על ידי עורך העולם הזה אורי אבנרי ושרית לוי־ישי, ותועד על ידי ענת סרגוסטי (ראיון שהציגו לראשונה כבן אנוש ולא כטרוריסט). המחדל של מלחמת יום הכיפורים זירז את תהליכי ההבשלה של החברה הישראלית. בשנות השמונים סדקים אלה נחשפו וזעזעו את הארץ בתחומים רבים: בחברה, בפוליטיקה, בתקשורת, בשלטון ועוד. הצילום הפך לביקורתי, החל לשמש מוליך של שינויים חברתיים ומילא תפקיד פעיל בבנייתה של מערכת ביקורת אזרחית שפויה וחוקרת.

ה. הערות לסיכום

במאמר דנתי בשני תצלומים מכוננים שכל אחד מהם מסמל עידן שונה בחייה של החברה הישראלית, המסרים והמשמעויות שלהם קוטביים, וכל אחד מתאר התפתחות אפיסטמולוגית שונה בתודעה הציבורית מרגע 'לידתו'. תצלום הצנחנים ליד הכותל בונה דמות של גיבורי־על מיתיים, אל־מותיים, חזקים וגדולים מהחיים, מלאי פתוס, צודקים ובטוחים בעצמם. החיילים סימלו את הלאום ואת ההזדהות המלאה בין היחיד ללאום. הצופה חש כלפיהם הערכה, הערצה, ובמידה רבה ראה את עצמו בדמותם. אצל אלכס ליבק המצלומים (הן איש השב"כ והן השבויים) בונים דמות של אנטי־גיבור, נטולת הילה, שצצה מתוך האפילה לתוך הבזק המצלמה ואליה היא חוזרת כהרף עין. דמות שעתידה רעוע — עוד רגע עומדת לסיים את חייה (השבויים) או את הקריירה (איש השב"כ). עם זאת זו דמות המעוררת שאלות, המעמידה בספק נושאים מהותיים בחברה הישראלית והמשמשת גורם לבחינת סדרי שלטון. למרות ההבדלים הרבים הנוספים בין התצלומים קיימים ביניהם קווי דמיון, ובהם אני מבקשת לסיים את המאמר. בשניהם, ההתרחשות נמצאת בקידמת הצילום ובשניהם נוכחותו של הצלם מורגשת. שני התצלומים זכו לתהודה משמעותית, לעתירות בבתי משפט ולדיון ציבורי חסר תקדים. שניהם נחרטו בתודעה הציבורית ומילאו תפקיד חשוב בעיצובה של החברה בתקופתם ובזכותם קיבלו הצלמים את פרס ישראל.⁵⁰ לשני התצלומים גם דמיון ויזואלי רב. בשניהם מוצגים שלושה שחקנים

מרכזיים הנראים, במידת מה, כ'שילוש קדוש' כ'הילת המצולם'.⁵¹ בשני התצלומים הדמות שבמרכז 'ממוסגרת' או מוחזקת על ידי שתי הדמויות בצדדים והופכת לדמות מרכזית, דמות המקבלת מקום נצחי בתודעה הקולקטיבית. בתצלום של רובינגר, שני החיילים עוטי הקסדה יוצרים מסגרת מבליטה לחייל נטול הקסדה במרכז. בתצלום של ליבק המחבל נמצא במרכז ומובל בידי שני אנשי השב"כ המחזיקים אותו בידיו ונמצאים בצדי הצילום. הם יוצרים מעין מסגרת הממקדת את תשומת הלב במחבל. בתצלום של רובינגר זכה החייל שבמרכז לתהילת עולם ולחיי נצח, ובתצלום של ליבק גלומה הידיעה המצמררת שעוד רגע הדמות המצולמת עומדת לסיים את חייה. הצופה המתבונן באדם יודע מה שהאדם אינו יודע. ככל הנראה זהו התצלום האחרון שלו והוא משאיר אותו חי בתודעה הישראלית, רגע לפני מותו. למרות חיותו של המצולם, אנו מתבוננים במוות עצמו. לפי בארת, התצלום במהותו נכרך במוות ובתצלום של ליבק המוות מקבל משמעות נוספת. שכן לא רק הדימוי מת עם הקפאתו על הנגטיב; גם הדמות עומדת לסיים את חייה. בהתייחסות לתצלום של הצלם אלכסנדר גארדנר שצילם נדון למוות לפני הוצאתו להורג טוען בארת כי הזוועה של התצלום נעוצה בכך שהוא מבשר את 'הפורענות שכבר התרחשה'. [...] התצלום, בהציגו לפני את העבר המוחלט של התנוחה, מוסר לי את המוות העתיד לבוא.⁵²

51 אף על פי שברקע התצלום של רובינגר ישנם עוד חיילים מטושטשים – החיילים שבקידמת התמונה הם השחקנים הראשיים.

52 בארת, מחשבות, עמ' 97.