

# שישה ימים, 45 דקות ותצלום אחד של חיילת

חוה ברונפלד-שטיין

מוטי הוד, מפקד חיל האוויר, סיכם בדצמבר 1997 את 45 הדקות הראשונות של מלחמת 1967 במילים הבאות:

בשעה 7:00 בבוקר המריאו כל מטוסי הקרב והתקיפה של חיל-האוויר, ובגובה נמוך ובדממת אלחוט יצאו לתקיפת שדות-התעופה של מצרים. מדובר כמובן במבצע "מוקד", שתוכנן בקפדנות במשך שנים, ועכשיו יצא לדרך. [...] אלו היו 45 הדקות הארוכות בחיי. על שולחן הדמיה גדול שהיה בבור, ראינו כל הזמן הדמיה של המטוסים המתקרבים ליעדיהם. [...] על השולחן, שעליו היו ממוקמים שדות-התעופה המצריים, הונחו "מגדלים", שכל אחד מהם ייצג רביעיית מטוסים שלנו. על כל מגדל גם סומן אות הקריאה של הרביעייה.<sup>1</sup>

מאמר זה מבקש לדון בכמה תצלומים מאותה מלחמה; מלחמה שסימונה התקשורת, התרבותי וההיסטורי הוא שישה ימים. הדיון ייסוב סביב תצלומים מספר שאציג ותצלום אחד שלא ניתן להציגו לעין. מדובר בתצלומים שהקטגוריה המיגדרית מאגדת אותם. תצלומים של 'אימהות, בנות, אחיות וחיילות שהתכנסו כאן', בתוך עולם של מלחמה במסגרת זמן של שישה ימים, ארבעים שנה ו-45 דקות בבוקרו של ה-5 ביוני 1967. הניסוח כאן מרמז למילותיה של אולאמפ דה גוז' ב'הצהרת זכויות האשה והאזרחית, 1791'. דה גוז' ביקשה להעלות את תביעתן המוסרית של 'האמהות, הבנות והאחיות המייצגות את האומה להיכלל באסיפה הלאומית' ולהפוך לשותפות בעלות זכויות שוות במבנה הפוליטי

1 אייל ארליך, 'מוטי הוד המפקד השביעי (אפריל 1966-מאי 1973)', בטאון חיל האוויר, גיליון 118, דצמבר 1997, 50 שנה לחיל האוויר. מתוך האתר: <http://www.iaf.org.il/Templates/Journal>

החדש.<sup>2</sup> הזכות לבחור ולהיבחר, 'חוק שירות הבטחון, תש"ט-1949' וחובת ההשתתפות בפרויקט הצבאי, כמו גם לקיחת חלק במלחמות ישראל מאז 1948, סילקו לכאורה מפני השטח הציבוריים את אי השוויון המיגדרי בין השותפים ב'כור ההיתוך הצהלי' ובזירה הפוליטית של מדינת הלאום הצעירה. חרף זאת, ולמעלה ממאתיים שנה לאחר אותה תביעה להשוואת זכויות, הניסוח כאן מוסיף את התואר 'חיילת'. בכך מורחבת ההבחנה של דה גוּז' בין גבר-אישה ואזרח-אזרחית גם לחייל-חיילת. משתמעת מכך הנחה שבצה"ל קיימים משטר מיגדרי וחלוקת עבודה ממוגדרת. יתר על כן, ניסוח זה מקפל בתוכו עמדה ביקורתית על הזיקה בין מבנה החיילות, מבנה האזרחות ומבנה התודעה התרבותית של החברה הישראלית.<sup>3</sup> באמצעות הקישור לדבריה של דה גוּז' אני מבקשת להסיט את המבט ולהביט אל מתחת לפני השטח השוויוניים של חובת הגיוס, באמצעות ייצוגיה המיגדריים. במאמר אעסוק בהבניה של זיכרון לאומי ובפוליטיקה של ייצוג. המטרה היא לשפוך אור על שימושים פוליטיים ואסתטיים של דימויים חזותיים ולבחון תהליכים של מסירה חזותית ותרבותית של תצלומי מלחמה וחיילות.

אתמקד בתצלומים שלא הפכו לאייקונים תרבותיים פופולריים בארבעים השנים מאז אותם שישה ימים ביוני. בשונה מתצלומה של זיוה ארבל מ-1948, שזכה למעמד קנוני, אף אחד מהם לא היווה אבן דרך משמעותית בעיצוב מפת הזיכרון הקולקטיבי בישראל. כולם צולמו בידי צלמים רשמיים, כולם גברים. התצלומים נאספו, מוינו ונשמרו במאגר תצלומים מימסדי – 'אוסף התצלומים הלאומי' שבארכיון לשכת העיתונות הממשלתית, השייך למשרד ראש הממשלה. אחדים מהם פורסמו באותם ימים בעיתונות הכתובה, בספרים ובאלבומים. אף על פי כן בתהליכי הייצור של תמונת זיכרון קולקטיבית ובמסע התקבלותם הפומבית של דימויים חזותיים, מרביתם נעלמו מן העין ולא הותרו חותם בתודעה הציבורית (ראו תצלומים 1-2).<sup>4</sup> מולם אעמיד תצלום אחד. התצלום שמור גם

2 לתרגום חלקי של המסמך של דה גוּז' ראו, דלית באום ואחרות, ללמוד פמיניזם: מקראה, תל-אביב 2006, עמ' 12-17. בפעולה זו, כותב ז'אק ראנסייר, דה גוּז' לא רק הצביעה על הקושי בשרטוט קו הגבול בין ספירה פרטית לציבורית ובין 'חיים חשופים' לחיים פוליטיים, אלא הפעילה גם את מה שהוא מכנה 'מחלוקת' (dissensus). משמעות המושג לשיטתו היא פעולה פוליטית המצליבה ומעמתת בין שני עולמות באמצעות הצבעה על פעולת מסגור וסימון הניתן לראייה ולמחלוקת. Jacques Rancière, 'Who is the Subject of the Rights of Man?', *The South Atlantic Quarterly*, Vol. 103, No. 2-3 (Spring-Summer 2004), pp. 303-304

3 ניצה ברקוביץ', "אשת חיל מי ימצא?" נשים ואזרחות בישראל, סוציולוגיה ישראלית, כרך ב, חוב' 1 (1999), עמ' 277-317; דפנה יזרעאלי, 'המגדור בשירות הצבאי בצה"ל', תיאוריה וביקורת, כרך 14 (1999), עמ' 85-109; יגיל לוי, צבא אחר לישראל: מיליטריזם חומרני בישראל, תל-אביב 2003, עמ' 44-81.

4 בין הפרסומים: העולם הזה, 7.6.1967, שער אחורי; 'שתי חיילות בדרום: גם בחקי נשים', שם, 6.7.1967, עמ' 16; 'חן של ח"ן', בתוך: שבתאי רביב (עורך), אנו הלוחמים: משתתפי מלחמת ששת הימים מספרים, תל-אביב 1967 (להלן: רביב [עורך], הלוחמים), עמ' 26; 'ס"ש עדי', 1967, ללא מספור; ידיעות אחרונות, 6.6.1967, 'פצועה בהפגזה ירדנית באזור נתניה', דף אחרון; גאליה קורנפלד (עורך).



תצלום 1: סמל משטרה עם שתי פועלות פצועות מבית החרושת לתרופות 'אביק', לאחר התקפת ארטילריה ירדנית על נתניה, 5.6.1967 [באדיבות לשכת העיתונות הממשלתית, צלם: אילן ברונר]



תצלום 2: אש שהוצתה בראש פינה בעקבות הפגזה סורית, 6.6.1967 [באדיבות לשכת העיתונות הממשלתית, צלם: אסף קוטין]

הוא ב'אוסף התצלומים הלאומי', אך בניגוד להם הפך לאחד מדימוייה המייצגים של מלחמת 1967 ונותר ככזה בזיכרון החזותי גם כשלושה עשורים מאוחר יותר, בשנת היובל למדינת ישראל.

החומר הארכיוני החזותי והמילולי מקורו בעיתונות התקופה, באלבומי זיכרון וניצחון שפורסמו סמוך למלחמת 1967 ובתצלומים המצויים ב'אוסף התצלומים הלאומי' תחת

---

מלחמת הגאולה והשלום, תל-אביב 1967 (להלן: קורנפלד [עורך], מלחמת הגאולה), 'פועלות שנפצעו בהפצצת נתניה', ללא מספור.

הקטגוריה 'מלחמת ששת הימים'. 'אוסף התצלומים הלאומי' מונה כ-500,000 אלף תצלומים.<sup>5</sup> התצלומים מקוטלגים על פי מילת מפתח, תקציר, כותרת, שם צלם, קוד תמונה ותאריך. במאמר אתייחס גם לשאלת התיארוך והתיקוף של הקטגוריה הארכיונית. אף כי המלחמה החלה ב-7:00 בבוקר של ה-5 ביוני 1967 והקרבות נמשכו עד ל-10 ביוני, דימויי החזותיים, ולא רק הם, פרושים על פני תקופת זמן ממושכת יותר. בעקבות ולטר בנימין ואריאלה אזולאי אני סבורה כי אי אפשר לצמצם את מעשה הצילום ואת הקריאה של אירועים היסטוריים לפעולה של תיעוד, של זיהוי ושל הבחנה. המדובר בזירה דינמית של יחסים המתעצבת בכל פעם מחדש מול נמענים חדשים, בזיקה לנסיבות פוליטיות, כלכליות ותרבותיות משתנות.<sup>6</sup> טענתי היא כי תצלומים, מלחמות ומפגשים צילומיים אינם יחידות מידע חתומות, סטטיות וחסרות זמן. הם תופעה הנפרשת בזמן, ובעלת אופק פעולה מתמשך. התצלומים נתונים למיקוח תרבותי ולקריאות מגוונות, רבות פנים ורבות ניגודים של נמענים וצופים עתידיים. נוסף על אופיו האונטולוגי של התצלום ובמקביל למושג 'שדה המבטים' של בארת, הכולל ארבעה מדומים, אזולאי מדגישה ריבוי של מרחבים. היא מציינת את 'המרחב של המצולם, המרחב של הצילום (שמתכונן עם כניסת הצלם לזירה), המרחב של התצלום (המיוצג על גבי נייר התצלום) והמרחב של הצפייה (המתכונן עם כניסת הצופה לזירה)'.<sup>7</sup> אחת מהסוגיות שאעלה במאמר היא כיצד אפשר להביט ולחשוב היום על אותן רוחות רפאים השבות אלינו מתוך תצלומי מלחמה. במקביל אני שואלת על האפשרות להאיר מחדש את הפיקדון החזותי ואת התביעה לזכור שהופקדו בארכיון. במסגרת ארבעים שנותיהן של רוחות עבר היסטוריות אבקש לשאול שאלות מספר. האחת היא: מהי התביעה והתבנית החזותית שמפנים מולנו הדימויים המיגדריים, שאף כי נמצאו ראויים לצילום ולהפקדה, הפכו בעת ובעונה אחת ל'לא נוכחים' ול'בלתי נראים' בתודעה החזותית הציבורית? שאלה אחרת היא: מה הם מציעים לנו היום, ואיזו הצעה חלופית שנרחקה הציעו כבר אז אותם היגדים צילומיים בהשוואה לדימויים חזותיים שהפכו ל'סמן מייצג' בזיכרון הלאומי? דרך רוחות רפאים של נשים השבות ועולות מתוך תצלומי העבר אשאל שאלה נוספת: האם מפעולות הייצור והייצוג התרבותיות וממיקומם השולי של תצלומים מיגדריים בתודעה הציבורית הנוגעת למלחמת 1967, אפשר ללמוד

5 <http://147.237.72.31/topsrch/default.htm> <http://www.gpo.gov.il>

6 ולטר בנימין, הרהורים, תל-אביב 1996 (להלן: בנימין, הרהורים), עמ' 48-58, 273-282, 310-318; אריאלה אזולאי, היה היה פעם: צילום בעקבות ולטר בנימין, תל-אביב 2006 (להלן: אזולאי, היה היה), עמ' 111; הנ"ל, האמנה האזרחית של הצילום, תל-אביב 2006 (להלן: אזולאי, האמנה), עמ' 31-32, 128-135.

7 במונח 'שדה של כוחות ומבטים', שבו מצטלבים ארבעה מדומים, מציב בארת מצולם, צופה (זולת שאינו הצלם), צלם ופרופסיה (התצלום). רולן בארת, מחשבות על צילום, ירושלים 1980 (להלן: בארת, מחשבות), עמ' 12, 18; אזולאי, האמנה, עמ' 337-338.



תצלום 3: פנטון, 'גיא צלמוות', 1855



תצלום 4: אר'סאליבן, 'קציר המוות', קרב גיטסבורג, ספר הסקיצות של צילומי מלחמה, כרך א, 1866

דבר מה על פניה העתידיים של החברה הישראלית? לשון אחר: בדפים הבאים אתבונן בתצלומי העבר מתוך ההווה וכלפי העתיד.

## א. על תצלומי מלחמות וזיכרון לאומי

ב-1855 שוכנע רוג'ר פנטון (Fenton), צלם הפורטרטים של המלכה ויקטוריה והנסיך אלברט, לנסוע לחצי האי קרים ולשלוח תצלומים של סצינות מלחמה. מתחילת מארס ועד סוף יוני של אותה שנה (26.6.1855-8.3) הפיקו צלם אחד, שני עוזרים, סוס וכרכרה כ-360 הדפסי תצלומים מבוזזים ומאורגנים היטב של חיילים, של מחנות צבא ושל אירועי מלחמה (ראו תצלום 3). התצלומים הציגו את הצבא על הצד הטוב ביותר, בדיוק

כפי שנתבקש לעשות.<sup>8</sup> עבודתו רחבת ההיקף של צלם הפורטרטים שנעשתה בחסות בית המלוכה האנגלי, בשליחות הממשלה הבריטית ובתמיכה כלכלית של הוצאה לאור מסחרית (Thomas Agnew & Sons), הייתה אחד הגילומים הראשונים של הקשרים הסבוכים שבין הפרקטיקה הצילומית למלחמה, לתעמולה, לבידור, להון ולשלטון. מאז שלובים תולדות המלחמות, תולדות הצילום וארכיונים ממסדיים ופרטיים אלה באלה, ואנו מכירים את טבען של מלחמות מבעד לייצוגיהן החזותיים והמילוליים ומבעד לתיווכן של עדשות אופטיות, פוליטיות ומסחריות.

'גיא צלמוות' (The valley of the shadow of death) היא כותרת אחד מתצלומי המלחמה המפורסמים של הצלם האנגלי (ראו תצלום 3). במילות הכותרת מהדהד פסוק מתהלים.<sup>9</sup> אך בעוד המילים עוטפות את הייצוג החזותי ומעניקות למלחמה ולמוות עוצמה דתית, ניחוח תרבותי והילה הרואית, נעדרים מהתצלום צללי המוות, אלימותה של המלחמה והאימה האנושית. בניגוד לצלם האמריקני טימותי או'סאליבן (O'Sullivan) שמיסגר את 'קציר המוות' ואת פני המתים של קרב גיטסבורג ביולי 1863 (ראו תצלום 4), הרחיק המסגור החזותי של פנטון את הפנים מ'גיא צלמוות'. במעשה העריכה החזותי כלא פנטון עבור מבטה של משפחת המלוכה האנגלית, וגם עבור מבטינו כ-150 שנה מאוחר יותר, רק את עקבותיה של הטכנולוגיה הצבאית. במרחב התצלום הוא הותיר פגזים שלווים ודוממים הזורעים בשדה כמו היו אבנים מונחות שם מאז ומעולם, לעולם. הכותרת של פנטון אינה מספקת למתבונן מידע על נסיבות התצלום, על מרחב התצלום, על זמנו או על המושא המצולם. מנגד מסמנת הכותרת למתבונן מה הוא אמור לראות. ככלל אופי הזיקות שבין כותרת לתצלום הוא אחד מהגורמים המאפשרים לייצר עמדות שונות כלפי הנראה לעין. מרחב היחסים שבין המילולי לחזותי, אינו זהה למרחב היחסים שבין המצולם לצלם ועשוי לסמן את ההבדל בין האפשרות לקרוא את התצלום כעדות ראייה המהווה ראיה, כתיאור אינפורמטיבי או כטענה ביקורתית.<sup>10</sup> הרפסי התצלומים היפים, היפים מדי, יש לומר, של פנטון, בשונה מאלה של או'סאליבן, מהווים שלב ראשון באסתטיזציה של המלחמה: ייפוייה, הפיכתה לטבעית, מסחורה וכד בכד הזרתה באמצעות המעשה הצילומי. יתרה מזאת, התצלומים מציגים רק פן אחד של שימושים פוליטיים ומאבקי כוח שנעשו ונעשים באמצעות ייצוגים חזותיים. אותם ימים של המאה התשע-עשרה ושל המסע החזותי לחצי האי קרים היוו, במקביל, גם כר צמיחה להפיכת תצלומים

8 הנתונים מתוך אתר ספריית הקונגרס האמריקנית: <http://www.loc.gov/index.html>, Roger Fenton, Crimean War Photographs, Prints and Photographs Division

9 גם כי אלך בגיא צלמוות לא אירא רע כי אתה עימדי שבתך ומשענתך המה ינחמוני'. תהלים כג, 4.

10 Roland Barthes, 'Rhetoric of the Image', in: Liz Wells (ed.), *The Photography Reader*, London 2003, pp. 114-125. and New York 2003, pp. 114-125. האמנה.



תצלום 5: אנשי פלמ"ח ביער בן-שמן, 13.7.1948  
[באדיבות אוסף 'מיתר' בע"מ, צלם: בוריס כרמי]

של מלחמות לנקודות ייצוב של היסטוריות לאומיות, ולזיכרונות מכווננים במבנה התרבותי של מדינות הלאום המודרניות.<sup>11</sup>

מרבית אלבומי הניצחון והזיכרון ששטפו את ישראל בשנת 1967 הם צאצאיו החזותיים של מסע הצילום והמלחמה של פנטון.<sup>12</sup> מיעוט קטן מתוכם פסע גם בעקבות מורשתו של או'סאליבן. בדומה לתפקידם של תצלומי המלחמה של פנטון ואו'סאליבן בעיצוב התודעה הלאומית האנגלית והאמריקנית גם בישראל, הפכו תצלומי מלחמה לנקודות משען בפרספקטיבת ההנצחה והזיכרון הלאומי. כוונתי לתצלומים כמו זה של זיוה ארבל, 'הנערה עם האקדח', שצילם בוריס כרמי ב־1948 (ראו תצלום 5), לתצלום הצנחנים ליד הכותל שצילם רובינגר מ־1967, או לתצלומו של יוסי בן־חנן המניף קלצ'ניקוב וטובל במימי הסואץ ב־10 ביוני שצילם קמרון דניס. תצלומים אלה שבו והופיעו לאורך השנים בשדה התרבות, התקשורת והעיתונות כדימויים חזותיים המייצגים את תקופתם. כל אחד משלושת התצלומים הללו ואחדים מאלבומי הניצחון שיצאו לאור בימים שלאחר המלחמה

11 Liz Wells, *Photography: A Critical Introduction*, London and New York 2002, pp. 72-77  
12 ראו, למשל, מרדכי בר־און (עורך), *ששה ימים... צבא הגנה לישראל, תל־אביב תשכ"ח*; בנימין גפנר (עורך), *אלבום מלחמת הנצחון תשכ"ז*, תל־אביב 1967 (שמות הצלמים מופיעים בתחילת האלבוים ברשימה כוללת ולא מתחת לכל תצלום כמקובל); אהר זמורה, *הנצחון: מלחמת ששת הימים, תשכ"ז 1967, תל־אביב 1967*; אברהם שחר (עורך), *אלבום מערכות צה"ל, 1967, תל־אביב 1967*.

שימשו, ועדיין משמשים, נקודת משען פופולרית בגיבוש הזהות הלאומית ובהתפרשותו של ה'מיליטריזם התרבותי' בישראל.

לא ניתן לנתק את הקשר בין תצלומים לנסיבות היווצרותם, ובשנים 1948-1968 צולמו מרביתם של תצלומי המלחמה בישראל על ידי צלמי המוסד הצבאי או באמצעות צלמים מטעמם של ארגונים מוסדיים אחרים, דוגמת הקרן הקימת, הארכיון הציוני ולשכת העיתונות הממשלתית. אבל כשם שאירועים היסטוריים שהסתיימו בתבוסה עשויים להפוך לסמלים הרואיים של גאווה, כך אין פירושו של דבר שתצלומים מוסדיים אינם מועמדים להיפך למאגר של תצלומים ביקורתיים. יתר על כן, מעקב אחר אופני פרסומם והשתנות מעמדם של התצלומים שהוזכרו לעיל, מצביע על יחסי תלות מורכבים בין הצילום למנגנוני מדינה. דימוי האיקוני של יוסי בן-חנן מ-10 ביוני המהווה הראה לעבודתו המגדרית מ-1999 של הצלם עדי נס הוא רק חוליה אחת בשרשרת הזיקות המשתנות. גנאלוגיה חזותית כמו זו שבין שני התצלומים עשויה להצביע על תהפוכות הזמן ועל מעמדם הלא יציב וכפול הפנים של תצלומים בהכניה התרבותית של תולדות המלחמות ושל התודעה הקיבוצית בישראל.<sup>13</sup>

## ב. שישה ימים וארבעים שנה: בין זיכרון לשיכחה

'שישה ימים', 'ארבעים שנה' ו'מלחמה אחת', משמעם מניה וביה ארכיון, זיכרון וזמן. כל אחד מהצמדים המילוליים מאגד, כפי שניסח זאת דרידה במחלת הארכיב, את זמנו של 'ההווה שעבר, ההווה וההווה בעתיד'.<sup>14</sup> שלושת המונחים 'ארכיון', 'זיכרון' ו'זמן' אוספים ראיות, עדויות וסימנים של אלימות פיזית, פוליטית וסימבולית. מדובר בפעולות של סימון חומרים חזותיים, מילוליים וקוליים במרחב הטריטוריאלי, במקביל לפעולות מתמשכות של הכלה והדרה, של מסירה והשכחה. תהליכי ייצור והכניה תרבותיים

13 התצלום של קמרון פורסם לראשונה כתצלום שחור-לבן בעמ' 47 בגיליונו המיוחד של *Life*. הוא פורסם שוב תחת הכותרת 'הנצחון' במוסף מעריב ליום העצמאות תש"ן, עמ' 19, ולצדו הכיתוב: 'דניס קמרון החייל עם הקלציניקוב בתעלה. 1967 (מתוך גיליון מיוחד של מעריב בהסכם עם *Life*). על תצלומה של ארבל והגלגולים השונים שעבר ראו, חוה ברונפלד, 'על רוחות רפאים השבות ומופיעות מבעד לתצלום מלחמה מפורסם אחר', סדק, גיליון 1 (2007) (להלן: ברונפלד, רוחות), עמ' 50-57; חוה ברונפלד-שטיין, חילות בשדה הראייה: פנטזיה של מדינה – דיון בסוגיית הארוטיזציה של ה'מיליטריזם האזרחי' בישראל באמצעות ייצוגים חזותיים של חילות צה"ל (1948-1968), חיבור לשם קבלת התואר דוקטור לפילוסופיה, אוניברסיטת בראיילן 2006 (להלן: ברונפלד-שטיין, חילות), עמ' 182-185. על מעמדם המשתנה של 'אתרי זיכרון' ועל ארכיונים ראו, חוה ברונפלד-שטיין, "תמונה קבוצתית יפה עם רובה": ייצוגי חילות באלבומי צה"ל בשנים 1948-1958, סוציולוגיה ישראלית, כרך ו (2005) (להלן: ברונפלד-שטיין, תמונה), עמ' 351-380; Mieke Bal, *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, New England, Hanover 1999, pp. 231-248; Yael Zerubvel, *Recovered Roots: Collective Memory and the Making of Israeli National Tradition*, Chicago 1995, pp. 33-48, 229-232

14 זאק דרידה, מחלת הארכיב, תל-אביב 2006 (להלן: דרידה, הארכיב), עמ' 91.



אלה נעשים, לשיטתו של בנדיקט אנדרסון, במסגרת שרטוט קווי המתאר של 'קהילה מדומיינת' אחת הנושקים לקווי הגבול התודעתיים של האחרת. לידרו פעולות של דמיון, של יצירה ושל ממדים נפשיים של זיכרון ושיכחה מרכיבים את המושג 'אומה' כקהילייה פוליטית מדומיינת, מוגבלת וריבונית שמעבר לה שוכנות אומות אחרות. במקביל לכוח המדמיינ המאגד את הקהילייה החברתית מצליב אנדרסון בין זיכרון לשיכחה, ומצטט את ארנסט רנאן האומר כי 'ממהותה של אומה היא שלכל היחידים בה יש דברים רבים במשותף וגם שכולם שכחו דברים רבים'.<sup>15</sup> מכאן שהציווי התרבותי לזכור ולמסור, הגלום בפעולות ארכיבאיות של מיון, של שעתוק ושל חשיפה מחדש, כרוך ומשולב בפעולות של סלקטיביות תרבותית ובהשכחה. מחקריהם של פייר נורה, של יעל זרובבל, של מרדכי בר-און ושל יוסף חיים ירושלמי העוקבים אחר גיבוש 'מחוזות הזיכרון' הלאומי, כינון מסורות לאומיות והיחסים בין זיכרון להיסטוריה ובין שימור הזיכרון הקולקטיבי למחקר היסטוריוגרפי, מחזקים תיאור זה.<sup>16</sup> מאותן פרקטיקות חברתיות של שימור ומיסוד תהליכי ייצור ומאותו פיקודן חזותי ו'זיכרון-הארכיון' מתחייבת, אם כך, שאלה על העבר ועולה שאלת היחס אל עתיד. בתנועת המטוטלת בין שני הצדדים (לזכור ולשכוח) והזמנים (עבר ועתיד) ובין שתי השאלות (על העבר וביחס לעתיד) צפונה ההבטחה לשינוי אפשרי, וטמונים החוב הבלתי אפשרי והתביעה (של הזיכרון) מן הצופים בהכרה מלאה ובאחריות מוסרית.<sup>17</sup>

שני המונחים 'שישה ימים' ו'ארבעים שנה' העולים בדיון של שנת 2007 על זיכרון מלחמת 1967, מהדהדים תרבותית את אותה תביעה ואת אותה הבטחה לשינוי. ההדהוד מקורו במערכת הסמלית ובזיכרון היהודי שמהם צמחה התודעה הלאומית של המדינה הצעירה. ההדהוד התרבותי ספון בין התוכחה והתביעה של נבואת ירמיהו ב'זכרתי לך' (את לכתך אחרי במדבר ארבעים שנה), להבטחה העולה מהאזכור של שישה ימים ראשונים ומהביטוי העוקב לקרבות מימי השופטים: 'ותשקוט הארץ ארבעים שנה'. הדחיפות, לטעמי, טמונה בפער ההולך וגדל בין ההבטחה הגורפת של אותם שישה ימים – שאחד מביטוייה נוסח בפקודת היום של מפקד חיל האוויר לסיכום ששת ימי לחימה,

15 בנדיקט אנדרסון, קהילות מדומיינות: הגיגים על מקורות הלאומיות ועל התפשטותה, תל-אביב 1999, עמ' 236.

16 פייר נורה, 'בין זכרון להיסטוריה: על הבעיה של המקום', זמנים, חוב' 45 (1995) (להלן: נורה, בין זכרון, עמ' 8-9; אורי רם, 'זיכרון וזהות: סוציולוגיה של ויכוח היסטוריונים בישראל', תיאוריה וביקורת, כרך 8 (קיץ 1996), עמ' 9-32; יוסף חיים ירושלמי, זכור: היסטוריה יהודית וזיכרון יהודי, עמ' 180, 208-212; מרדכי בר-און, 'זכרון בספר': ראשיתה של ההיסטוריוגרפיה הישראלית, תל-אביב 2001 (להלן: בר-און, זכרון), עמ' 13-22, 122-162; הנ"ל, 'מבט שני לאחור: רווזיה בהיסטוריוגרפיה של מלחמת תש"ח וראשית המדינה', יהדות זמננו, כרך 6 (1990) (להלן: בר-און, מבט שני), עמ' 89-115.

17 דרידה, הארכיב, עמ' 86; אוולאי, האמנה, עמ' 95-115, 164-170; נורה, בין זכרון, עמ' 12.

כי 'לאחר הנצחון: עם ישראל ישכון לבטח בארצו'<sup>18</sup> – להחמזה מתמשכת של ארבעים שנה. ארבעים שנה שבהן הארץ, בניגוד לזמנה של דבורה, לא שקטה ולא שוקטת. בנקודת הזמן הנוכחית מהווים עבורנו הארכיונים, אלבומי המלחמה והניצחון, ספרי הזיכרון והביוגרפיות נקודות מבט ומוצא אפשריות לדיון באותה תנועת מטוטלת. כ'אתרי זיכרון', הארכיונים והאלבומים משלבים בין הציווי היהודי לזכור את העבר ואת העתיד, אך לא פחות מכך הם מחייבים את הציווי לזכור את האחר.<sup>19</sup> בהתבסס על שירת דבורה שהוטבעה בזיכרון התרבותי כשירת ניצחון על צבא סיסרא, אוסיף ואדגיש: לזכור את האחרת. דבורה מפנה את עדותה המהללת והביקורתית גם יחד אל מנהיגי ההווה והעתיד, ומציבה בשירתה מודל הנצחה המפנה את מבטו גם אל ה'שוליים הקטנים' של המאורע ההיסטורי הגדול.<sup>20</sup> שירתה מציבה מודל של זיכרון הנע ברצף שבין ניצחון לאסון ובין שתי אמהות. הוא נע בין שיקומה וניצחונה של האם האחת ליבכת האחרת ולאסונה. היסוד הנשי ודמויות הנשים העומדים בבסיס שירתה של דבורה, היחסים והתפקידים המיגדריים הפרושים בה מציבים לטעמי מודל נדיב ואחר של זיכרון ושל שותפות מיגדרית. שותפות פעילה של נשים בקרב עצמו, אבל גם ברגעים לפניו, כמו גם באלה שלאחריו. תמונות ההכנות לקרב, שדה הקרב, תנאי הקרב וייצור זיכרון הקרב של דבורה, שהיוותה דוגמה תרבותית היסטורית מטרימה לחיילות צה"ל, רחוקים מלהצטמצם לשרטוט חד ממדי.<sup>21</sup> דבריה מכילים פרטים נוספים שאינם חלק מהדיכטומיה של סיפור ניצחון או תבוסה. תמונת הזיכרון של דבורה מלאה גם בתכונות ובסגולות של הסנסנות מנצחים לצד אומץ לב, לעג ועורמה מיגדרית, פיתוי, דאגה, חנופה ושותפות. בשירתה, הסבה סביב מלחמה, ניצחון וזיכרון, שכל כולה דיבור על העבר והיא מיועדת לעתיד, מוזכר המנצח, לכל איש ואישה ניתן שם, מפורטים התנאים ההיסטוריים והפרטים הטכניים המאפשרים את הניצחון, אבל נזכרים גם הסבל, גורם הסבל וזהות הסובלת. נקל להיווכח, אם כן, כי הדגם שמציעה דבורה כשותפה לתכנון מהלכי המלחמה ולעיצוב זיכרון המלחמה, מצביע על קשר מפורש בין עוצמתה של קהילה אחת לסבלה של האחרת. ועוד אוסיף כי המודל של דבורה מציב את זכות המנוצחים במלחמה להיכלל בזיכרון הלאומי של המנצחים, להיות נוכחים בדאגתם, בסבלם.

18 'פקודת היום', בטאון חיל האוויר, המכיל גיליונות כוננות 1-8 וגיליונות קרב 1-3 עם תוספות צילומיות מ-20.6.1967.  
 19 דרידה, הארכיב, עמ' 88.  
 20 שופטים ה, 1-31.  
 21 דבורה המצביאה צויינה כדמות מטרימה לחיילות צה"ל בדבריהם של המתדיינים השונים בעת הדיון בכנסת על חוק שירות הבטחון, תש"ט-1949, ועל גיוס נשים לצבא. ראו, דברי הכנסת, חוק שירות הבטחון, תש"ט-194, 5.8-5.9.1949, עמ' 1336-1572, זלמן אהרונוביץ, עמ' 1528, ב-1.9.1949, אליעזר ליבנשטיין, עמ' 1553, ב-5.9.1949, עדה מימון, עמ' 1556, ב-5.9.1949.

### ג. 45 דקות: בין זיכרון פרטי ל'אוסף התצלומים הלאומי'

בעקבות המודל התרבותי שהציבה דבורה כאדריכלית הקרב, הניצחון והזיכרון, אפשר להציע שאלות הנוגעות לארבעים השנים שחלפו מאז יוני 1967. שאלה אחת נוגעת לדרכי הייצור של זיכרון קולקטיבי. שאלה אחרת עוסקת בדרכי העיצוב והייצור של זיכרון המלחמה. אבל אולי השאלה המדויקת יותר היא: מי הזוכר? מי המספר? באוזני מי מספרים? ומה מספרים? מפרספקטיבה חזותית השאלות תהיינה: מי המצלם? עבור מי מצלמים? ומה מצלמים?

לשאלת כתב בטאון חיל האוויר מה היה הרגע שזכור לו כמרגש ביותר בתפקידו כמפקד חיל האוויר ענה מוטי הוד, מפקד הניצחון האווירי של 1967:

אני לא צריך לחשוב על זה בכלל. מדובר על 45 דקות, בבוקר ה־5 ביוני 1967, הבוקר בו החלה מלחמת ששת הימים. [...] על שולחן הדמיה גדול שהיה בבור, ראינו כל הזמן הדמיה של המטוסים המתקרבים ליעדיהם [...] חיילות עמדו סביב השולחן, וכל חמש דקות היו מזיזות את המגדלים בהתאם למהירות הטיסה שלהם בשטח. זו היתה סימולאציה של כל 200 המטוסים שהיו באוויר. [...] לדעתי, צריך להיות צילום שמנציח את המעמד הזה, של ההמתנה ליד שולחן ההדמיה. בערך כ־20 דקות לפני תחילת ההתקפה: אני זוכר במפורש שביקשתי מהצלם לצלם את הזירה. לא ראינו את הצילום הזה אף פעם, אבל אני מאוד מקווה שהוא קיים איפשהו.<sup>22</sup>

את התצלום הזה לא ניתן להציג לעין. אירוע זה, שתיאורו פותח את המאמר, נחקק בזיכרוןם של אנשים נוספים ששהו באותו 'בור'.<sup>23</sup> ובאותו אירוע, כפי שעולה מדברי מפקד החיל, אף התקיים אחד מעקרונות או מתנאי הארכיב: הצו המוקה. אבל שלא כמו ברגע מכריע דומה של הפלישה לנורמנדי, או בעת ביקורו של הרמטכ"ל יעקב דורי בחדר המבצעים של מטה חיל האוויר מהם נותרו תצלומים, כאן לא נותר זכר חזותי לפנים של החיילות.<sup>24</sup> לפחות לא עד כמה שידיעתי מגעת.

22 אייל ארליך, 'מוטי הוד המפקד השביעי (אפריל 1966–מאי 1973)', בטאון חיל האוויר, גיליון 118, דצמבר 1997, מתוך האתר: <http://www.iaf.org.il/Templates/Journal>

23 לתיאור נוסף של החיילות ראו, אהוד יונאי, עליונות אווירית: סיפורו של חיל-האוויר הישראלי, ירושלים 1995 (להלן: יונאי, עליונות), עמ' 188. הוא מביא את דבריו של יפתח ספקטור: 'אתה יושב לך בבור ומביט בשעון. [...] והבנות רצות אל השולחן הגדול ושמות דגמים קטנים של מטוסים על הנתיבים המתוכננים, אבל אין לך שום דרך לדעת אם המטוסים באמת שם או לא'.

24 התצלום פורסם אצל אהרון לפידות (עורך), שמים נקיים: 40 שנה לחיל-האוויר, תל-אביב 1988, עמ' 21, וכותרתו: 'מוצב השליטה של חיל-האוויר, עומדים משמאל, הרמטכ"ל יעקב דורי, ומפקד חיל-האוויר, אהרון רמז'. קיטוע אחר של התצלום פורסם גם אצל יונאי, עליונות, ללא מספור. באותו ספר מופיע גם תצלום לוח פ.מ. (פקודות משימה) לפני היציאה למטס הראשון ב־5.6.1967. מצוין

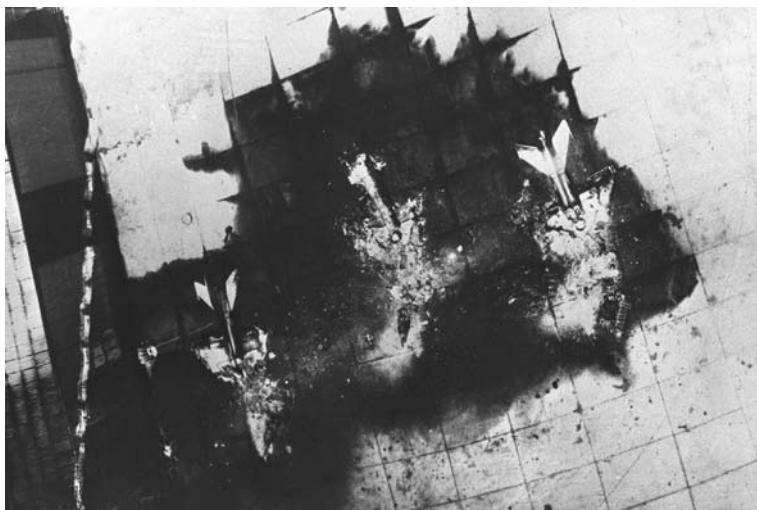
פעולת ההפקדה הארכיונית ממיינת מה ראוי ומה לא, מה חשוב ומה לא, מה שייך לקולקטיב (ומתוך כך גלומה בו האפשרות להפוך לאייקון תרבותי) ומה לפרטי. כאן נותר עלום הדימוי החזותי של נשים הפועלות מאחורי הקלעים או אם אדייק – של חיילות בבור הפיקוד ב־45 הדקות המשמעותיות ביותר למהלך מלחמת 1967 לפי זיכרונו האישי של מוטי הוד, אדריכל הניצחון האווירי. בתנועה שבין זיכרון פרטי לזה הקולקטיבי, בתהליכי ייצור הפומביות של דימוי תרבותי ובפעולות השכתוב של הזיכרון הלאומי, נותר הדימוי החזותי – של החיילות המזויזות מאתיים מטוסים על שולחן ההדמיה בזירת מטה הפיקוד – בשוליים המילוליים של התודעה הקולקטיבית. ייתכן שהתצלום קיים במקום כלשהו, אבל הוא נשכח ונעדר מהזיכרון החזותי הקולקטיבי של החברה בישראל. עמו נעלמה גם אחת מההבטחות שהתצלום כדימוי חזותי וכהצבעה של 'זה היה שם' נשא בתוכו.<sup>25</sup> כוונתי להצבעה על הפעולה האנושית במסגרת שינויים ומהלכים טכנולוגיים-צבאיים שייצג הניצחון. ניצחון טכנולוגי שבא לאחר הכנה מודיעינית מתוחכמת ושכמהלכו הושמדו ב'הרף עין' של כשלוש שעות 'על-קוליות' כ־462 מטוסים. במקביל נעלמה עם התצלום גם האפשרות החזותית של הפניית העין התודעתית לחצר האחורית והמיגדרית של המעשה והמהלך ההיסטורי הגדול'.

לאור כל הנאמר לעיל, ובעקבות מחקרים הדנים במלחמות וביזכרונות חזותיים של מלחמות ואלה הדנים בהבחנה המושגית בין ראייה לנראות, הנה שלוש שאלות לדיון.<sup>26</sup> הדגש בכל אחת מהן עשוי לשרטט צעדים של הבניית הזיכרון המשותף, ולהצביע על דרכי התקבלותם של דימויים חזותיים הנוגעים למלחמה שבה דן המאמר הנוכחי. שלוש השאלות נובעות ונגזרות זו מזו: מה ראוי להיות מצולם, מה ראוי להיות מופקד בארכיון, ומה ראוי להיות משועתק ומוצג מחדש לציבור כפיקודן-ארכיון? בהתייחס לאותן 45

שם כי המטס הראשון יצא בשעה 06:50, ואחריו ב־07:05, 07:08, 07:23, 07:26. להרחבה על מושג הארכיב ועקרונותיו ועל הזיקות בין שליטים, שליטה וסמכות, לציווי, חוק, שומרי מסמכים וזיכרון ראוי, דרידה, הארכיב, עמ' 9-39; 'Reading an Archive', Allan Sekula בתוך: וולס, צילומים, עמ' 443-452.

25 על אופיו האונטולוגי של התצלום ועל כוחה האינסטרומנטלי של המצלמה ראוי, בירת, מחשבות, עמ' 10. בירת מבחין גם במורכבותה של מערכת היחסים שבין הצלם ומושא הצילום. הבחנה זו מאפשרת לבאר את העלות שאלות נוספות הנוגעות לנסיבות הצילום, למיקומו של הצלם, לבחירת זווית הצילום ולרגע הצילום. שאלות אלה מתמקדות, לפי בירת, בחור המצלמה 'שבעדו הצלם מסתכל, מגביל ומצר צורה וקובע פרספקטיבה למה שהוא מבקש 'לתפוס'. שם, עמ' 17.

26 הל פוסטר מבחין בין ראייה כפעולה פיזית לנראות כהבניה חברתית ומוסיף כי 'כל משטר ראייה עם הרטוריקה שלו והייצוגים הייחודיים לו מחפש לתחום את ההבדלים בין שני המונחים'. עם זאת קביעתו אינה קטגורית. בדומה לחוקרים אחרים הוא טוען 'כי גם הראייה היא חברתית והיסטורית וגם הנראות כרוכה בגוף ובנפש האדם. חוסר הזהות בין שני המונחים מסמן את ההבדל בתוך התחום הוויזואלי [...] ההבדלים [ביניהם] מגלים את השוני בין הדרכים שאנחנו רואים, כיצד אנחנו מסוגלים לראות, מורשים או מעוצבים לראות, וכיצד אנחנו רואים את מה שנראה או שאיננו־נראה בנראה'. Hal Foster (ed.),



תצלום 6: שלושה מטוסי מיג מצריים שהושמדו על ידי מטוסי צה"ל, 5.6.1967  
[באדיבות לשכת העיתונות הממשלתית]

דקות השאלות הממוקדות יותר תהיינה: מה ראוי היה להיות מצולם באותן 45 דקות ב־5 ביוני 1967? מה ראוי היה להיות מופקד ב'אוסף התצלומים הלאומיים?' ומבין התצלומים שהופקדו במאגר הממשלתי מה ראוי היה להיות משועתק שוב ושוב לאורך השנים? איזה תצלום ראוי היה – בדומה לתצלומה של ארבל והפלסטר לראשה מ־1948 (ראו תצלום 5) או לתצלום של שרון ותחבושת לראשו ב־1973 – לצרוב את התודעה הציבורית בישראל, ולהיטבע בזיכרון הלאומי כאחד מהתצלומים בה'א הידיעה של מלחמת ששת הימים?

אחד מהתצלומים שראוי היה להיות מצולם בדקות הראשונות מוין ונמצא ב'אוסף התצלומים הלאומיים', ואף הופץ ושוכפל באלבומי ניצחון רשמיים ומסחריים שלאחר 1967. זהו התצלום 'שלושת מטוסי מיג 21 בוערים בשדה התעופה המצרי אין שאס' (ראו תצלום 6).<sup>27</sup> התצלום, שצולם על ידי יחידת צילום אווירי של חיל האוויר, פורסם

27 התצלום סומן ופורסם כדימוי איקוני כבר ב־12.6.1967. ב'גיליון מיוחד למזכרת החיילים שהשתתפו במערכה אפוס של הניצחון', במחנה, 12.6.1967, עמ' 5. 'על השחיטה' הייתה הכותרת שניתנה לאותו תצלום אצל רביב (עורך), הלוחמים, עמ' 32, ו'שלושה מטוסי מיג 21 בוערים בשדה התעופה אין שאס', אצל דוד דיין, מחרמון עד סואץ, רמת־גן 1967 (להלן: דיין, מחרמון), עמ' 30. כותרת התצלום בספרו של אורן הייתה: 'מטוסי קרב מצריים שהופצצו על מסלול ההמראה'. מיכאל אורן, שישה ימים של מלחמה: המערכה ששינתה את פני המזרח התיכון, אור יהודה 2004 (להלן: אורן, שישה), ללא מספור. ההבדל הגרפי והכיתוב השונה מקורם אינו בטעות של עימוד ועריכה. שינויים אלה מסמנים את אחת הדרכים של גלגוליהם החזותיים של תצלומים בכלל ושל התצלום הנוכחי בפרט (לדיון על מעמדם של עורכי אלבומים ועל עריכה גרפית ראו, ברונפלד־שטיין, תמונה, עמ' 355–379).

לראשונה בשער האחורי של בטאון חיל האויר מן ה-6 ביוני, תחת הכותרת: 'מתוצאות התקפת מטוסי ח"א אמש על שדה אינשאס באיזור התעלה: שלושה "מיגים" 21 מושמדים (1) ומוסך שרוף (2)'. הוא חזר והופיע בעיתונות המסחרית שלושים שנה מאוחר יותר, ב'גליון מזכרת לשנת החמישים לעצמאות ישראל, זכרון ישראלי תש"ח-תשנ"ח',<sup>28</sup> כדימוי פופולרי מייצג של שנת 1967 וכתצלום מפתח של המלחמה. זהו תצלום המציג את חיל האוויר ואת הצבא על הצד הטוב ביותר שלהם.

התצלום הוא אייקון תרבותי פופולרי של מלחמה במבט מרחוק, המביא את עקבותיה נעדרות הפנים של הטכנולוגיה הצבאית המודרנית, וקושר בין צבא, טכנולוגיה מודרנית וניצחון.<sup>29</sup> בכך פוסע התצלום בעקבות תצלומי של פנטון מאה שנה קודם, ושונה ממורשתו החזותית של או'סאליבן, וראי ממורשתה המכלילה והאנושית של שירת הניצחון והמלחמה של דבורה. יתר על כן, קיבועו של הדימוי החזותי כדימוי על ב-1997, מציג עמדה אסתטית ופוליטית גם יחד. הדימוי החזותי שייצג את חיל האוויר ואת הצבא הישראלי מ-1967, ונדמה במבט מההווה כי שרטט כנבואה חזותית מטרימה את דיוקנה העתידי של החברה הישראלית, הוא כוחני; דימוי מעוקר של טכנו-מלחמה, המאיר ממבט מעל את העליונות הצבאית המוחלטת על פני האויב ואת אסונו. התצלום של השמדת המטוסים ושל מחיקת שדה התעופה משרטט את עוצמת הניצחון והכוח ובמקביל את מחיקתו האנושית של האחר, האויב, כמעט ללא זכר. מה שנותר מהמטוסים זה גוף שרוף ושולולית של דלק; כתם שחור שטוח ודימוי של שארית של 'הרגע שאחרי'. על אף עוצמתו החזותית ומקומו המיוחד בזיכרון הלאומי חשוב לזכור ולהדגיש כי המייחד את התצלום שאחת מכותרותיו הייתה 'על השחיטה' הוא דווקא העדרם של האנושי ושל נקודת מבט אנושית. התצלום קודם להופעתם בתקשורת העולמית של גילומי ראווה טכנולוגיים-חזותיים הדומים לו בעמדתם של צבא ארצות הברית ממלחמת עיראק בשנת 1991.

מה שעולה מהמאגר החזותי ומהזיכרון הציבורי הנוגע לדקות הראשונות של מלחמת 1967, הוא דימוי תרבותי לאומי הרחוק מרחק רב מהזיכרון הפרטי והאנושי של אלוף חיל האוויר ואדריכל הניצחון האווירי. הפער בין העדויות המילוליות הנוגעות לאותן 45 דקות לאלה החזותיות (ראו תצלום 6) הוא גדול. ההבדל בין החיילות הפועלות מאחורי הקלעים, בין הפרטים הפשוטים, הלא מתוחכמים והלא הרואיים בעליל, ובין הפעולה

28 יעקב ארז, דוד טרטקובר ורוביק רוזנטל (עורכים), 'גליון מזכרת לשנת החמישים לעצמאות ישראל, זכרון ישראלי תש"ח-תשנ"ח', מעריב, ערב ראש השנה תשנ"ח, 1.10.1997.

29 כפי שציין תום שגב, מרבית אלבומי המלחמה הזיכרון שיצאו לאור מיד עם תום המלחמה היו אלבומי ניצחון ומיעוטם היו אלבומי מלחמה. תום שגב, 1967: והארץ שינתה את פניה, ירושלים 2005, עמ' 46. כותרות של אלבומים רבים כללו את המילה 'מלחמה', אך רובם ציינו את המילה 'ניצחון'. כותרת אלבומו הרשמי של צה"ל, שבה נותר רק צמד המילים 'שישה ימים', שרטטה כיוון קריאה תרבותית של בריאה ויצירה אלוהית של עולם חדש. במקביל, תוכנם החזותי של האלבומים האיר את גודל הניצחון והאפיל על זוועות המלחמה. כך עמעמו דרכי פעולה תרבותיות אלה את ההבדל בין שני המושגים ואיפשרו ליצור רצף ישיר בין מלחמה לניצחון.

הצבאית המורכבת של הטייסים הוא ניכר. המרחק בין שתי הפעולות המיגדריות – העבודה הבלתי נראית של החיילות בבור הפיקוד וחזית הניצחון האווירי של 'הטובים לטייס' המוצג לעין כול – הוא מרחק רב; כמעט כמו ההבדל שבין מנצחים למובסים ובין שולטים לנשלטים.<sup>30</sup> עם זאת, הדימוי החזותי שמציע הארכיון קרוב מאוד אם לא לזיכרון הפרטי של הוד, אזי בוודאי לנוסח המילולי של 'הודעת מפקד החיל עם היציאה לקרב' בבוקרו של ה-5 ביוני 1967. בדומה לתצלום פורסמה גם פקודה זו ברבים שוב ושוב ונחרטה בזיכרון הלאומי. 'טוסו, עוטו על האויב, הכו בו עד חרמה, השמידו מלתעותיו, הפיצוהו במדבר לכל עבר, למען ישכון עם ישראל לבטח בארצו לדור ודור', סיים מפקד חיל האוויר, האלוף מרדכי הוד, את מברקו לכל יחידות החיל.<sup>31</sup> בהודעה לפיקודיו פנה הוד ונסמך על הזיכרון התרבותי המשותף. הוא קשר בין מלחמות העבר למלחמה העומדת לפרוץ, ובין לוחמי ההווה ללוחמי ומצביאי עבר מיתולוגיים. הודעתו הזוכרת וקושרת בין טייסי ההווה ללוחמי יהושע, דוד ומלחמות המכבים אינה זוכרת מודל מיגדרי של תכנון, של פעולה, של ניצחון ושל זיכרון ואינה מאזכרת לא את גבורתה של יעל ולא את רוח שירתה של דבורה המצביאה.

הדימוי החזותי הפומבי שהתקבע במעשה הייצור התרבותי במהלך השנים שעברו, מראה כיצד חשבה החברה הישראלית ודמינה את דמותה המודרנית והטכנולוגית. השתלשלות דרכו של התצלום לכדי 'סמן מייצג', לצד היעלמות הדרגתית והדרה לשוליים של תצלומים אחרים שפורסמו לצדו באלבומים ובעיתונים סמוך למלחמת 1967, מורים על הדרכים שבהן עוצב יחסה הכוחני של החברה הישראלית אל המלחמה ואל תוצאותיה. אבל הם מורים גם על הדרכים שבהן עוברו תרבותית עמדותיה הדורסניות של החברה הישראלית כלפי האחר. כאמור, נוכחותן של החיילות בבור הפיקוד צולמה תחת צו, אף כי התצלום לא נותר. בדומה לכך, נוכחותן באותן 45 דקות ראשונות נצרכה בזיכרון הפרטי של מפקד חיל האוויר אך נעלמה מזה הקולקטיבי-חזותי. כל מה שנאמר עד כה מחייב, כך נדמה, להוסיף ולבחון אם נותרו עקבות חזותיים אחרים של חיילות צה"ל מאותם שישה ימים. השאלה היא היכן מתבוננים, ומי המתבונן או המתבוננת.

30 ייחס בין המושגים 'שולטים' ו'נשלטים' הוא בעל משמעויות והקשרים רחבים: מגדריים אזרחיים, פוליטיים ומדינתיים.

31 הודעת מפקד החיל פורסמה לראשונה בגיליון קרב מס' 1 של בטאון חיל האוויר, שראה אור בשעות הבוקר של ה-6 ביוני, עמ' 2, ונאמר בה: 'האויב המצרי המשתחף והמתגרה הניף ידו עלינו לכלותנו. לחיל האויר – אגרופו הקמוץ של צה"ל – ניתן הצו. המראנו לקרב. החלה החוליה השלישית במלחמתנו לעצמאות וקוממיות במולדתנו ההיסטורית. החוט המשולש 1967-1958-1948 לא ינתק. שוב חברו עלינו אויבים מכל עבר. רוחם של גיבורי ישראל בכל הדורות תלווה אותנו בקרב גבורתם בת האלמוות של לוחמי יהושע בן-נחן, גיבורי דוד המלך, המכבים, ולוחמי מלחמת הקוממיות וסיני תשמש לנו מקור ממנו נשאב כוח ותעצמות רוח להלום באויב המצרי המאיים על בטחוננו, עצמאותנו, ועתידנו. במיגורו המוחץ, נבטיח שלום ובטחון, לנו ולבנינו לדורות הבאים [...].'

#### ד. הקטגוריה 'מלחמת ששת הימים': 519 תצלומים

לקראת כתיבת המאמר נבחר מאגר תצלומים אחד; זה של 'לשכת העיתונות הממשלתית'. במקביל נסקרו אלבומי מלחמה וניצחון שפורסמו סמוך לאותם ימים ונערכה השוואה בינם לתצלומי הארכיון הממשלתי. 519 תצלומים מצויים ב'אוסף התצלומים הלאומי' תחת הקטגוריה 'מלחמת ששת הימים'. רק 235 מתוכם צולמו בששת הימים שבין ה-5 ל-10 ביוני 1967. הזמן המוקדם ביותר שבו החלו לקטלג תצלומים תחת אותה קטגוריה הוא ה-19 במאי 1967; המועד המסיים את הקטגוריה 'מלחמת ששת הימים' הוא ה-21 באפריל 1999.

הדילמה מתי עולה ומתייציבת קטגוריה (ארכיונית) חדשה ואנו נפרדים מהקודמת ולוונטית לדיון הנוכחי ולהיסטוריוגרפיה בכלל, כפי שהרחיבו וכתבו בסוגיה זו על מלחמת 1948 נתנאל לורך במאמר 'על בעיית ההיסטוריוגרפיה של מלחמת העצמאות', ומרדכי בר-און בספרו זכרון בספר ובמאמרו המקדים מ-1990.<sup>32</sup> הנקודות הנוגעות לשאלות של תארוך ותיקוף שעליהן הצביעו שני החוקרים קרובות לדילמות העולות כאן. ממי יש למנות תחילתן של מלחמות? מה משכן? מתי ואיך נקבע סופן? האם זו מלחמה בת שישה ימים או שמא משכה בנקודת זמן זו ארבעים שנה? שאלות נוספות שהעלו החוקרים הן: מהם שלביהן של מלחמות ולפי איזה קריטריון יש לחלק את אותם שלבים? האם יש לחתור לעיקרון סטרוקטורלי אחד, בין שהוא טיפולוגי, גאוגרפי או תמטי? או שמא השילוב בין הגישות עדיף כעיקרון מארגן? האם רציפות וסיבתיות הם עקרונות הכרחיים? האם, שואל בר-און, יש 'לתאר גם את מכלול הגורמים המסייעים למלחמה החל מבניין הכוח, אימון הכוח, בעיות רכש [...]?' או שמא יש להרחיב על היבטים נוספים כגורמי כוח מכריעים או כממדים נוספים לאופיין ומשכן של מלחמות? מה כוחן של עדויות בעל פה ושל תעודות בכתב ומסמכים? ואיזו מערכת כללים יש לנקוט מול אפשרות ההטעיה וההטיה שאלה ואלה עשויים לעורר?<sup>33</sup> אוסף התצלומים הכלול במסגרת הקטגוריה 'מלחמת ששת הימים' מעלה דילמות דומות. הוא נפרש מההכנות למלחמה במרחב הצבאי והאזרחי ועד להשלכותיה על חיי היום-יום ועל הזיכרון הציבורי והפרטי. התצלומים הפותחים את הקטגוריה ממאי 1967 עוסקים בכיקור בבסיס חיילי או"ם שעל גבול ישראל מצרים. כותרת התצלום הסוגר את הקטגוריה היא: 'יום העצמאות ה-51 של מדינת ישראל, יונתן אוחיון רץ בתוך הבונקרים הירדניים בגבעת התחמושת בירושלים'. הייצוגים נעים מתצלומים של טנקים המתמקמים בנגב, דרך הופעות של אריק לביא בפני חיילים, מילוי שקים וכתיבת דואר לחיילים, קרבות מטוסים, הנפת דגלים, פינוי פצועים, אנדרטאות לנופלים, ועד החזרת גופות והחלפת שבוים, בתים הרוסים, מעבר משפחות

32 נתנאל לורך, 'על בעיית ההיסטוריוגרפיה של מלחמת העצמאות', קתדרה, חוב' 1 (ספטמבר 1976), עמ' 61-74; בר-און, זכרון, עמ' 175; הנ"ל, מבט שני.

33 בר-און, זכרון, עמ' 231-234.



על גשרי הירדן ופועלים מצריים השבים מסיני במעבר קנטרה שעל תעלת סואץ. ומה בדבר תצלומי חיילות? האם הופקדו בארכיון גם תצלומים של חיילות צה"ל מאותם שישה ימים?

## ה. תצלום אחד של חיילת: מה נגלה למבט?

בקטגוריות 'נשים', 'חיילת' ו'מלחמת ששת הימים' שאינם תחומים בטווח התאריכים של שישה ימים (10.6.1967-5) יש 12 תצלומים. תחת מילות המפתח 'נשים' ו'מלחמת ששת הימים' יש 15 תצלומים. מבין 519 תצלומים רק 11 מהם הם תצלומי נשים-חיילות.<sup>34</sup> ארבעה תצלומים נוספים הם של נשים אזרחיות. נתון זה עומד בסתירה להון הסימבולי ולמעמדם התקשורתי הגבוה בארץ ובעולם של תצלומי חיילות, כאחד מהסמלים המייצגים את פניה המודרנית והליברליות של החברה הישראלית. עם זאת, כפי שכבר הצבעתי במקום אחר, הנתון אינו שונה מזה העוסק בייצוגיהן של חיילות באלבומים של הוצאות לאור מסחריות ובאלבומי צה"ל שהתפרסמו בשנים 1948-1956.<sup>35</sup> בדיקה באלבומים שיצאו בעקבות מלחמת 1967 מגלה תמונה דומה. מספרם של תצלומי חיילות שפורסמו ככעשרים האלבומים שנבדקו היה חמישה.<sup>36</sup> תצלומי צבא בכלל ותצלומי ניצחון בפרט היוו ומהווים דימויי יסוד מכווננים בישראל ומשמשים סוכן לגיטימי בתהליכי חברות. אולם נוכחותן או מעמדן של חיילות בתודעה הלאומית ובהישגי הקרב וייצוגיו פשוט אינם קיימים. חיילות צה"ל מודרות מההישג הצבאי ושירותן בהקשר זה נותר סמוי מהעין. על אף שבפועל חיילות השתתפו במאמץ המלחמתי, הניצחון מיוחס לגברים בלבד. המרחב החברתי הוא המצע המשותף המאפשר לבצע המרות של הון תרבותי משדה לשדה. אלא שהדרתן החזותית של החיילות מהזיכרון הלאומי של ההישגים הצבאיים במקביל למיקומן השולי במסגרת הארגון הצבאי, יצרו טווח המרות מצומצם. התצלומים

34 כנקודה למחשבה אוסיף כי הקטגוריה 'חיילת' אינה קיימת בארכיון. רק הצירוף חיילת + אישה מביא לפילוח מגדרי ואפשר למצוא בו תצלומי חיילות. תחת הקטגוריה 'חיילת' יש תצלומי חיילים וחיילות כאחד. במיון הארכיוני מופיעים תחת התיג 'חיילות', 'נשים' ו'מלחמת ששת הימים' 12 תצלומים, אבל התבוננות מקרוב מצביעה כי בתצלום שמספרו D327-095 לא מופיעות חיילות אלא נשים אזרחיות המנופפות לשלום ליחידות הצבא העושות דרכן אל הגבול הסורי, והמינוח 'חיילות' התייחס לנוכחותם של חיילים גברים.

35 על הפוליטיקה המגדרית של הזיכרון הקולקטיבי ועל מספרם הזעום של תצלומי חיילות באלבומי העשור הראשון להקמת מדינת ישראל ראו, ברונפלד-שטיין, תמונה, עמ' 363-365.

36 ראו, למשל, אריה אבנרי, היום הקצר ביותר: סיפור הנצחון המופלא של חיל האוויר הישראלי, תל-אביב 1967; חיים אופז, מלחמת ששת הימים: 5-10 ביוני 1967, ירושלים תשל"ט; נפתלי ארבל (עורך), מלחמה ונצחון, תל-אביב 1967; אביעזר גולן, ששה ימי תהילה: (מלחמת 1967), תל-אביב 1967; בנימין גפנר (עורך), אלבום מלחמת הנצחון תשכ"ז, תל-אביב 1967; ס"ש עדי (עורך), המלחמה לשלום, תל-אביב 1967; זאב ענר ויוסף אלקושי (עורכים), המלחמה, תל-אביב 1967; אורי פז, מלחמת הנצחון: בתוספת פקודות מתקפה מצריות סוריות בתוספת תצלומים ומיסמכים, תל-אביב 1967; נחמן תמיר (עורך), ששת הימים: ילקוט, תל-אביב תשכ"ז.



תצלום 7: פינוי אווירי של חיילים פצועים משרדה התעופה אל-עריש, 6.6.1967  
 (באדיבות לשכת העיתונות הממשלתית, צלם: שבתאי טל)

שימשו אמנם כלי מרכזי בבניית מיתוס השוויון בחברה הישראלית, אך גם כלי חשוב בהדרתן של נשים לשוליים ההגמוניים של הזיכרון הלאומי.

מבין 235 תצלומים המצויים במאגר כפיקדון וכתביעה מהעבר כלפי העתיד לבוא, והכוללים בקטגוריה 'מלחמת ששת הימים' ובטווח הימים שבין ה-5 ביוני ל-10 שבו, נותר רק תצלום אחד של חיילת (ראו תצלום 7).<sup>37</sup> איזו תבנית תרבותית מציע תצלום בודד זה של חיילת מהימים שבין ה-5 ביוני ל-10 שבו, ובמה הוא שונה מתצלומו של כרמי, ומתצלום שדה אינשאס והמיגים השרופים שנותר כדימוי מייצג ל-45 הדקות הראשונות של קרבות ששת הימים (ראו תצלומים 5, 6)?

בתצלום נראית חיילת עומדת עייפה במרחב בין שני מטוסים אזרחיים המשמשים אמבולנסים צבאיים להטסת פצועים (ראו תצלום 7). היא חובשת כובע ומשקפיים, לא מחייכת, לא מרימה עיניים, משפילה את המבט ומביטה בגבר פצוע. ההיגד החזותי חושף לצד האמבולנס האווירי ויכולתם הטכנולוגית של חיל האוויר והצבא, גם את החצר האחורית של הקרבות וגם את מחיר ההישג הצבאי והניצחון. הדימוי מציע את הפנים העייפות, את היד על הלב, את השמש הקופחת ואת הצל החד. בדומה לתצלומה של זיוה הפצועה כשהיא נסמכת עייפה אל העץ, התצלום חושף פצע, כאב, חמלה ועייפות.<sup>38</sup> אבל הוא מסגיר גם היפוך בסדר הסמלי. מיוצגת בו אישה-חיילת עומדת מעל גבר-חייל שוכב בעירום חלקי. הוא שרוע על רצפה, פלג גופו העליון ובטנו חשופים וידו מונחת ברכות על לוח לבו. אין בתצלום הפגנת גבריות פיזית של גבר-חייל. בשונה מתצלומו המפורסם של אריק שרון הפצוע מקרבות 1973 ובו שרון הפצוע בראשו עומד על שתי רגליו,

37 לאותו תצלום של אישה בצבא מצטרפים שלושה תצלומים נוספים של נשים אזרחיות מאותם שישה ימים (ראו תצלומים 1, 2).

38 ראו, ברונפלד, רוחות, עמ' 53-56.

התצלום הנוכחי אינו מסמן גבריות הרואית. בכך הוא שונה אפילו מתצלומה של זיוה והאספלנית על צדודית מצחה בקרבות 1948, שגם היא נותרה עומדת פצועה ליד גזע עץ (ראו תצלום 5). תצלום החיילת מה-6 ביוני מצביע על חריגה ממיקומו של הגוף בשעתוק הסדר החברתי וחושף פער בין הגוף הגברי האידיאלי לגוף הפרטי, וביחס שבין הגופים; זה הגברי שבדרך כלל שולט בייצוגים תרבותיים וזה הנשי שבדרך כלל נשלט. הייצוג החזותי משבש את הטופולוגיה של הגוף שעבר חברות; תנוחותיו, מחוותיו, אפשרות תנועותיו ומיקומו ביחס לגוף אחר. טופולוגיות חזותיות אלה מסומנות מיידית, כפי שמצביעים פייר בורדייה וארווינג גופמן, במשמעות חברתית.<sup>39</sup> אף כי החיילת מבצעת לעין המצלמה את העבודה המגדרית הבלתי-נראית, זו הקשורה בטיפול, ועל אף שבייצוג זה החיילת, כדרך של ייצוגי נשים בתרבות המערבית, אמנם משפילה מבט, אין לקרוא סימנים חזותיים אלה כפשוטם.

בשני התצלומים מבט העיניים מושפל, אבל עיניה העייפות של זיוה, בתצלום של כרמי, הן אנטיזה לפעלתנותם הגופנית ולדיבורם של החיילים שלצדה (ראו תצלומים 5, 7). בכך ממשיך מבטה מסורת רבת שנים של נשים בעיניים מושפלות.<sup>40</sup> במקביל יחידותה בקרב החיילים מסמנת יחידאיות מבנית-מגדרית ובכך משעתקת את הסדר הגברי והחברתי. לעומת זאת, בתצלום מ-1967 מתקיים שוויון חזותי מגדרי. התצלום אינו מקדש את הסדר הקיים והוא מצביע על חריגה חזותית מהרגלים המוטמעים בגוף והמבססים ראיית עולם. מהדימוי שנותר בארכיון עולה ייצוג נורמטיבי בסדר התפקידים, לצד חציית גבול מגדרית-חזותית ובמקביל להיפוך בייצוג סדר הגוף. החיילת בתצלום הנוכחי אמנם משפילה מבט, אבל מבטה המושפל מופנה אל הגבר השרוע למרגלותיה. החייל ממוקם למטה, מוגבל גופנית בתנועותיו, בעוד החיילת עומדת, גבוהה. תנוחת גופה זקופה יחסית ולתנועותיה אופי של פעילות עניינית. לעומתה הגבר פצוע, נרפה ונייח. היא יבשה בעודה מחדירה לגבר באמצעות עירוי נוזלי חיים; מים, תרופות או דם. על פי בורדייה וכותבות פמיניסטיות רבות, נחקק הניגוד בין המינים בתוך סדרת ניגודים שבין גבוה-נמוך, חודר-נחדר, יבש-לח, לפנים-מאחור, קשה-רך, מעל-מתחת, חוץ-פנים, ציבורי-פרטי, פעיל-סביל ועוד. בצמדים אלה האבר הראשון מייצג את העיקרון הגברי והשני את העיקרון הנשי. במקביל מתארות חלופות אלה את המעשה המיני כיחס של שליטה המובנה חברתית דרך העיקרון היסודי של חלוקה בין הגברי הפעיל לבין הנשי הסביל.<sup>41</sup> אם נחזיק בגישתו של בורדייה אזי אפשר יהיה לומר כי 'הרף העין' של עדשת

39 בורדייה, הארכיב, עמ' 35; Erving Goffman, *Gender Advertisements*, New York and London; 1979, pp. 28-30

40 על תצלומי חיילות בעיניים מושפלות ראו, ברונפלד-שטיין, חיילות, עמ' 150-167.

41 להרחבה על עקרון הקיטוב ושליטה ומגדר ראו, ג'סיקה בנג'מין, בכבלי האהבה: פסיכואנליזה, פמיניזם ובעיית השליטה, תל-אביב 2005 (להלן: בנג'מין, בכבלי האהבה), עמ' 187-194, 201-240; סימון דה-בובאר, המין השני, תל-אביב 2001, עמ' 37, 110-117, 205-213; חנה הרצוג, 'נשים בפוליטיקה

המצלמה לכד והצביע בתצלום זה על חוסר יציבותם של מבעי ביצוע גופניים. עוד אפשר להוסיף כי בהזקק האור נצרב 'הלא-מורדע האופטי', ונחשף וקובע גם היפוך נוסף, זה של הארוטיזציה של יחסי שליטה חברתיים.<sup>42</sup> אלמנטים אלה שמציע התצלום שנותר בשוליים זרים לתצלומו של כרמי ולכל אחד מתצלומי הנשים האחרים שפורסמו בגיליון 'זכרון ישראלי תש"ח-תשנ"ח'.

מהכתוב עד כה אפשר להעלות שתי שאלות נוספות. השאלה הראשונה היא: מה הופקד בארכיון בשם הציווי, החוב והתביעה לזכור? מה הופקד בו כתייעוד של העבר וכשאלה של יחס אל העתיד? שאלה נוספת היא: איזו תבנית תרבותית מציעים עבורי-עבורנו 15 תצלומי הנשים שנותרו בארכיון ולא הפכו לדימויים מכוננים של מלחמת 1967? דומני שהתשובה על שאלה זו צריכה להיות: תבנית שהיא רחוקה מהזיכרון התרבותי ומההילה הטכנו-מיליטנטית-גברית של שישה ימים. בתצלומים אלה הופקדה בארכיון עמדה צילומית צנועה, לא כוחנית, לא אידאלית, חלקית, של 'החצר האחורית', 'אחורי הקלעים', 'אחורי הקולות הגדולים'. הופקדו פנים אחרות, רגעים פרטיים ופנים פרטיות של נשים. הופקדו גם דימויים של היום-יום לנוכח אסון והתגייסות אזרחית של האחת מול מצוקה של האחרת. התצלומים הופקדו ואט אט נשכחו. אני רואה בהם נשים במרחב אזרחי ובספירה הציבורית. וחשוב להדגיש: נשים פעילות. תצלום של אישה בשמלה ובמגפיים נאבקה בלהבות אש במרחב המכונה 'העורף האזרחי' (ראו תצלום 2). האישה, כפי שדווח במעריב ב-7 ביוני, הייתה תושבת ראש פינה. 'במשך 40 דקות של הפגזה, מן העזות ביותר בתולדות המלחמות באזור זה, ספגה [המושבה] הוותיקה ראש פינה] קרוב לאלף פגזים תותחים ארוכי טווח, פצצות מרגמות כבדות וגם אש מסוללות רבות קנים מתוצרת ברה"מ'.<sup>43</sup> לתצלום המתעד את עקבותיה העשנים של אותה הפגזה קשה יש אופי דרמטי, הנוצר מהארגון החזותי של גוף כהה של אישה אחת כנגד מרחב לבן של עשן סמיך. אני רואה את העורף הקולי של הכוחות הלוחמים באמצעות צודרית יפה של חיילת המדברת בקשר צבאי. תצלום זה נמנה עם מסורת חזותית ארוכה של תצלומי לוחמות פלמ"ח וחיילות צה"ל המדברות בקשר. בחברה הישראלית שבה הלוחם ממוקם בעמדת עליונות, ייצוגים אלה מסמנים בה בעת הילה תרבותית של שוויון מיגדרי ומיקום מיגדרי ומידרגי נמוך בהיררכיה הצבאית, שנגזרת ממנה גם האזרחית.<sup>44</sup> אני רואה תצלום של אישה העומדת בגבה למצלמה. הרוח פורעת בשערותיה ועל חולצתה הלבנה כתם דם כהה. היא מנתניה. הופקדו בארכיון ייצוגים חזותיים של שתיים מארבע הפועלות – דיזי

ופוליטיקה של נשים', בתוך: דפנה יזרעאלי ואחרות (עורכות), מין מיגדר פוליטיקה, תל-אביב 1999, עמ' 307-313.

42 אזולאי, היה היה, עמ' 78, 81, 127; בורדייה, הארכיב, עמ' 15, 45-48; בנג'מין, בכבלי האהבה, עמ' 87-97.

43 יהודה ראל, 'ראש פינה ספגה אלף פגזים ב-40 דקות', מעריב, 7.6.1967, עמ' 3.

44 לתצלומי חיילות וקשר צבאי ראו, ברונפלד-שטיין, חיילות, עמ' 188-189.



תצלום 8: מראה מהאוויר של מעבר המיתלה, מנוקד בשריון וכלי רכב מצריים, שנפגעו בתקיפת חיל האוויר, 5.6.1967  
(באדיבות לשכת העיתונות הממשלתית)

נתן, ביאטריס קהאן, שרה רוזן ויונה שפיצאייזן – שנפצעו בהפצצת בית חרושת 'אביק' בנתניה (ראו תצלום 1).<sup>45</sup> שתי הפצעות עומדות בפשטות בבגדי יום-יום בחצר האחורית של בית החרושת. יד האחת נוגעת בכתף חברתה לתמיכה, והשוטר לידן. הן לא יפות, לא גדולות מהחיים, לא סמלים. אף כי עמידתה של הפצועה איתנה וראשה חבוש תחבושת בדומה לדימוי ההרואי והייצוגי של שרון או זה של ארבל, דמותה של הפועלת מנתניה לא הצטרפה לפנתאון החזותי של מלחמת 1967. בניגוד לתצלום שרון הלוחם שחזר ופורסם במוספי צילום מיוחדים, ועל אף הדמיון בין השניים, הדימוי של האזרחית לא שרד בזיכרון החזותי.<sup>46</sup>

העולם ההטרונגי העולה מתצלומי הארכיון דומה להטרונגיות של דמויות הנשים העולה גם משירתה של דבורה. בשני המקרים אין מדובר בנשים סבילות. התצלומים שנותרו בשוליים התרבותיים של התודעה הציבורית הציגו אז ומציעים עבורי גם היום הצעה חלופית ומודל חזותי אחר. תבנית תרבותית זו מהווה מודל ביניים בין שני קצוות חזותיים ידועים. הקצה החזותי האחד של 'פחות מדי, מרוחק ועקר מדי' – דוגמת התצלום של שברי המטוס המצרי לאחר 'ביקור' חיל האוויר, כפי שניסח זאת עורך בטאון חיל האוויר, בתוספת מיוחדת של צילומים לגיליון קרב ב-8 ביוני. הקצה או העמדה החזותית השנייה היא של 'הקרוב מדי, הזוועתי, הסחטני מדי' ומוצגת באלבום מערכות צה"ל

45 מעריב, 6.6.1967, עמ' 4.

46 התצלום שצולם בידי מיכה בר-עם ב-17.10.1973, פורסם בעמ' 9 של מוסף מעריב, 'הצילומים', תחת הכותרת 'הירואיקה'. המוסף, בעריכת יוסף לפיד, יצא לקראת יום העצמאות תש"ן. התצלום פורסם גם במוסף מיוחד של מעריב לקראת שנת החמישים, 1.10.1997, עמ' 49.

1967.<sup>47</sup> עמדת הביניים והתבנית החזותית שהציעו תצלומי נשים חיילות ונשים אזרחיות, ממוקמת בין 'האסתטיזציה של דימויי מלחמה' דוגמת תצלום מעבר המיתלה הנמצא ב'אוסף התצלומים הלאומי' והפוסט בעקבות פנטון, לבין 'הוולגריזציה או הפורנוגרפיה של תצלומי מלחמות', כמו זו העולה מתצלומים שפורסמו באלבום שבעריכת שחר אברהם (ראו תצלומים 3, 8).

התבנית החזותית וההצעה החלופית שהציעו ומציעים רוחות הרפאים של חיילות, אמהות, אחיות, בנות וחברות, שנותרו ב'אוסף התצלומים הלאומי' תחת הקטגוריה 'מלחמת ששת הימים', הותירו סימן קלוש, אם בכלל, בתודעה התרבותית בישראל ובזיכרון החזותי הקולקטיבי. בניגוד להם, הדימוי שנקודת המבט החזותית שלו היא של שליטה מהאוויר והקרקע היא הנפרשת בפני המבט, הוא זה שהפך ל'סמן מייצג' בזיכרון הלאומי. התצלום שהטכנולוגיה וההרס הם המוקד למבט והאדם אינו מושא למבט הוא שהפך לאייקון תרבותי ולתבנית חזותית דומיננטית. אני לא יודעת אם אותו תצלום, שקובע כדימוי מייצג של דקותיה הראשונות של המלחמה וכתמונת 'זיכרון-ניצחון' אולטימטיבית של 'הרף עין' צבאי, לא תאם וייצג אלא רגע שברירי אחד במהלך שישה ימים. רגע חד פעמי זה של עוצמה טכנולוגית רחוק מרחק דור מהתצלומים הניבטים אלינו יום אחר יום במשך ארבעים שנה. ומנגד תמונת ניצחון המפגינה ובה בעת מסתירה בעוצמתה מסמך של אלימות וחורבן יומיומי שמאז נמשך והולך. במבט מההווה ובנקודת זמן וציון בעלת מטען תרבותי של ארבעים שנה אני עומדת ותוהה. אני תוהה אם העמדה החזותית, העומדת ביסוד התצלום שנותר, וזו המוסרית, העומדת בציווי המסכם של מפקד החיל, לא כוננו, הזכירו ומסרו 'זיכרון-ניצחון' מסוים. כוונתי ל'זיכרון-ניצחון' שאפשר באותה עת להשכיח ולהדיר אל מחוץ לשדה הראייה הלאומי את נקודת המבט האנושית. ייתכן שנקודת מבט זו עשויה הייתה להביא ל'זיכרון' הארץ ארבעים שנה, או כפי שסיים האלוף את פקודת היום בסיכום הקרבות: 'לאחר הניצחון: עם ישראל ישכון לבטח בארצו'.

## ז. אחרית דבר

שישה ימי קרבות ביוני של שנת 1967 פרשו בפני החברה הישראלית מרחבים חדשים לראייה, לתיוור ולשליטה. בעקבות אותם שישה ימים הוצאו, מתוך הכרח מבני, שטחים נרחבים אל מחוץ לשדה הראייה, לאחריות המוסרית של החברה בישראל. לא התיימרתי להציג את מלוא דיוקנו של האירוע המלחמתי של שנת 1967, שבדומה למפגש או לאירוע צילומי הנמשך בזמן, צרב וממשיך לצרוב יום אחר יום את שטח פניו של האזור כולו. לא חתרתי גם לשרטט את כל סבך תוצאותיה של מלחמת 1967 בארבעים השנים האחרונות על מגוון מרחביה הטריטוריאליים המשתנים תדיר. שרטטתי כאן כיצד השדה החזותי היווה את העיקרון האופרטיבי ואת התבנית התרבותית של סדר והאידאולוגיה חברתית,

47 שחר אברהם (עורך), אלבום מערכות צה"ל, 1967, תל-אביב 1967 (ללא מספור).



תצלום 9: מחסום חווארה, 9.10.2006

[מתוך אתר מחסום ווטש, <http://www.machsomwatch.org>, באדיבות הצלמת: חגית פרידלנדר]

ובחנתי תהליכים של הנחלה חזותית ותרבותית הנוגעים לתצלומי מלחמה ופוליטיקה של זיכרון ושיכחה מההיבט המיגדרי. כן עמדתי על הזיקה שהתפתחה בין צמד המונחים 'זיכרון' ו'שיכחה' לפעולות תרבותיות שנגזרו מהם, ועל דרכי הבניית הזיכרון הלאומי-חזותי הנוגע לתצלומי חיילות ונשים אזרחיות שנמצאו ב'אוסף התצלומים הלאומי' תחת הקטגוריה 'מלחמת ששת הימים'.

התצלומים הכלולים בקטגוריה הארכיונית 'מלחמת ששת הימים' העלו, כפי שציניתי, סוגיות הנוגעות לנושאים של תארוך המלחמה, של מועד תחילתה, של סופה ושל משכה – בין שישה ימים לארבעים שנה. חלקן עדיין נותרו בעינן. טובין או נזקים גופניים ואחרים של אותם שישה ימים כלולים, כפי שמציע האוסף, באותה קטגוריה ותחת הציווי הארכיוני לזכור. על כן בכואי לסכם דיון שעניינו זיכרון של ארבעים שנה מאז השעה 7:00 בבוקר ה-5 ביוני, וברוח מודל הזיכרון והניצחון של דבורה, עדיין נותרה הדילמה: האם תצלומים המופצים בתקשורת וברשת האינטרנט של נשים ופצועים במעברי המחסומים של שנת 2006, אינם מהווים גם הם שובל ארוך או גרורה חזותית של אותה קטגוריה, של אותה מלחמה? ומה בדבר תצלומי ריצתה המבוהלת של אישה אל פצוע במעבר חווארה, שצילמה חגית פרידלנדר ומופץ ברשת? (ראו תצלום 9) מה לגבי התצלום מן ה-9 באוקטובר 2006 ודמותה של הפלשתינית במחסום? המילים בהן שרטט דרידה את הארכיון: 'לא נוכח ולא נעדר "בשר ודם", לא נראה ולא בלתי נראה, עקבה המפנה תמיד מבטה, לאחור, שבמבטה לא ניתקל לעולם',<sup>48</sup> מתארות במדויק את רוח הרפאים השחורה שנלכדה בו (ראו תצלום 9). האם ברוח מודל הזיכרון של דבורה אפשר לכלול לצד סדרת

התצלומים של משפחות מצריות מ-29 באפריל 1969 העוברות במעבר עזה תחת עיניהם הבוחנות של חיילי צה"ל ואנשי הצלב באדום, גם את התצלום מ-9 באוקטובר 2006, המעלים את סימניה של נוכחות צבאית מפקחת ואת עקבות האימה של הפלשתינית במחסום חווארה הרצה לעבר הנער שנורה לעיניה ולעיני הצלמת, חגית פרידלנדר? די בתצלום האחד הזה כרי להקפיד ולמסור את חיי היום-יום הנמשכים מאז אותם קרבות לפני ארבעים שנה. בדומה לתיאור האם הבוכייה בחלון בשירת דבורה, ולייצוג החזותי של דבורה בתחריט המפורסם של דורה, גם התצלומים של חברת ארגון 'מחסום ווטש' – ארגון שאופיו המיגדרי והחזותי מובנה בהנחת היסוד לקיומו ובשמו – מפנים את האצבע ואת העין אל היבטים לא צבאיים, של ה'חצר האחורית' של מלחמות. גם דרך נקודות מבט אזרחיות ויומיומיות אלה יש למסור וחובה לזכור מלחמות וניצחונות.

דנתי במאמר בתצלום שכלל אינו נוכח; ברוח רפאים של חיילות ב-45 הדקות הראשונות למלחמה שהחלה ב-7:00, ובתצלום חיילת הממתנה ב-6 ביוני 1967 לאמבולנס אווירי ומביטה בגוף פצוע השרוע למרגלותיה על האלונקה. דרכם הערתי על אופיין של פעולות ייצור וייצוג תרבותיות הנוגעות לזיכרון המלחמה ההיא ולארבעים שנותיה. האם התצלום של רוח הרפאים השחורה הרצה ב-2006 אל הנער שנורה, גופת נער המובל באלונקה לאמבולנס במעבר חווארה אינו חלק מאותו דיון? האם אפשר להתבונן היום, בשנת 2007, ברוחות הרפאים מהעבר של שנת 1967 מבלי להתייחס לצל הבלהות או לרוח הרפאים של העתיד החוצה את מרחב התצלום משנת 2006? האם תצלום האישה מ-2006 ההולכת ומפנה אצבע אל מחוץ למסגרת של הנראה ואל 'מאחורי הקלעים' של שדה הראייה אינו מעמיד באור אחר את מה שנותר מחוץ לשדה הראייה של שנת 1967? והאם אותם תצלומים שהם דיווח חזותי של פעולת צפייה והיישורת מבט של נשים אזרחיות, הנובעת מאחריות מוסרית, אינם עשויים להעמיד באור שונה את תצלומיהן של אזרחיות וחיילות שפעלו מאחורי הקלעים של קרבות 1967, ואת ה'זיכרון-פיקודן' שהופקד ב'אוסף התצלומים הלאומי'? יש לבחון מהו היחס המתקיים בין שלושת הייצוגים המיגדריים: הייצוג החזותי הנעדר, התצלום שהודר והתצלום שכלל לא הוכלל (ראו תצלומים 7, 9). תנועת המטוטלת בין שלושת הייצוגים המיגדריים מאירה, לעניות דעתי, את ה'חצר האחורית המיגדרית' של ה'מעשה ההיסטורי הגדול', את היחסים שבין מיגדר להיסטוריה (לאומית) ובין מיגדר לזיכרון (לאומי).

לא זו בלבד שיש להגן על כל דבר, לשמר כל סימן מציין של זיכרון, גם אם אין יודעים בדיוק איזה זיכרון הוא מציין, אלא שהפקת חומר ארכיוני היא צו השעה, כתב פייר נורה במאמרו 'בין זכרון להיסטוריה'.<sup>49</sup> ועל השאלה את מי יש לזכור, משיב החוקר בהשראת מודל הזיכרון היהודי: 'במקרה הקיצוני את זיכרון הזיכרון. חוב בלתי אפשרי.



זיכרון-הארכיון, זיכרון-פיקדון.<sup>50</sup> במאמר זה פסעתי ברוח דבריו ובהשראת התביעה והחוב הבלתי אפשרי שעליהם הצביע. המאמר תבע את זיכרון של אמהות, של בנות, של אחיות, של פועלות, של חיילות המייצגות את האומה והשותפות למבנה הפוליטי. הצבעתי על דרכי ההדרה ותבעתי את זיכרון של אלה הפועלות, חיות ונפגעות מאחורי הקלעים של המאורעות ההיסטוריים הגדולים. הצבעתי על מספרם המועט של תצלומי חיילות ותבעתי את זיכרון של החיילות הפועלות מאחורי הקלעים של המוסד הצבאי. חשיפה ודיון בתצלומים 'בלתי נראים' מהשוליים התרבותיים, הארה מחדש על 'אירועים חסרי נראות' והצבעה על אופני ייצורם ועל הפער בין נראות למציאות משמעם עבורי נקיטת עמדה מוסרית. למולם, שוליות והשכחה אטיות של ייצוגים מיגדריים מהזיכרון הלאומי מסמנים התעלמות מהפיקדון שהופקד בארכיון, מהתביעה ומההבטחה 'לזכור את האחרים, את האחרים האחרים ואת האחרים בקרבך'.<sup>51</sup> האם התנועה בין הזמנים והשאלה של ההווה על ההשכחה וההחמצה של העבר, שאלה שאת חלקה אפשר לשרטט בקו העובר בין היעלמותן של אחדות לאילמותן של אחרות, עשויה לשנות את זיכרון העתיד? אני מקווה שכן.

הפניתי את העין לא רק לדרכי הבניית הזיכרון והשיכחה החזותיים, אלא גם להצעה חלופית ולתבנית חזותית אחרת שהציעו אותם תצלומים מיגדריים: מאורעות פעוטים ופניה האזרחיים של המלחמה. ברצוני לסכם ולהוסיף כי העיון בדפוס החזותי שהציעו חשוב לדיון לא רק לשם עשיית צדק עם תופעות מיגדריות בתודעה הישראלית הקולקטיבית. ההצבעה החזותית והפניית העין חשובים גם לשם הרחבת הדיון הציבורי אל הפנים האזרחיות שבצל המהלכים הצבאיים, ואל בניית מודל אזרחי אלטרנטיבי לזה הצבאי. הפנים האזרחיות של כיבוי שריפה בחצר הבית, של עישון הסיגריה בחצר המפעל ושל הריצה הבהולה במחסומים מבנים את ההיסטוריה, גם זו הלאומית, לא פחות מהמהלכים הצבאיים. באמצעות ההצבעה על הדרתם מהזיכרון של פנים אזרחיות, שוליות לכאורה, אולי אפשר יהיה להמשיך ולחשוב על השאלה המטרדית כיצד הפכנו למה שאנחנו.

'עד כאן באשר למזכרות', כותב יצחק לאור בשירו 'האביב של 1967' וממשיך ברוח הזיכרון התרבותי הנושא בחובו את המשפט מימי דבורה: 'ומי שהבטיח איך / תשקוט הארץ ארבעים שנה, התכון לשקט של בתי קברות / או רצה לומר ותשחט הארץ ארבעים שנה'.<sup>52</sup>

50 שם, עמ' 12.

51 דרידה, הארכיב, עמ' 88.

52 יצחק לאור, יעמד בני, תל-אביב 2007, עמ' 61.

