

ללכוד

חוה ברונפלד-שטיין

לוכדים, שבויים ותצלומים

ביום חמישי, 21 באפריל 1984 בשעה 18:45 חטפו ארבעה פלסטינים בני כ-18 אוטובוס אגד בקו 300 ובו 25 נוסעים שנלכדו והוחזקו כבני ערובה וכ"קלפי מיקוח".¹ החוטפים דרשו לשחרר תמורתם 500 אסירים הכלואים בשבי. ביום שישי, 13 באפריל 1984 עם שחר, נהרגו במהלך ניסיון החילוץ שניים מהחוטפים-הלוכדים, מחמוד קבלאן ומחמוד ברכה. שניים נוספים נלכדו על ידי כוחות הביטחון. הצלם אלכס ליבק לכד אז במצלמתו את מג'די אבו ג'אמע, אחד משני החוטפים שנלכדו, מובל בידיים כבולות על ידי שניים מלכדיו.² השניים נראים מביטים ב"זה הנוכח מולם" – הצלם. אחד מהם נלכד בשבריר של רגע, רגע מכריע יש לומר, שבו הוא מורה באצבע מאיימת כלפי המתבונן. האצבע המורה מבקשת להפריע. מתוך כך, בהלימה ובהיפוך, היא מצביעה ולוכדת את תשומת לבנו לנוכחותו הנעדרת של ה"זה היה שם" – הצלם.³ באירוע המצולם אחז הצלם בידו מצלמה שלכדה דבר מה והפיקה את אחד מתוצריו של אירוע הצילום.⁴ בתצלום זה אנו מביטים כעת.



"חדשות", 29.05.1984, עמוד השער. צילום: אלכס ליבק

מחוות האצבע שנלכדה מורה על "זה היה" ועל "מה שאין להשיבו".⁵ אותו דבר שתיירי דה דוב (de Duve) מכנה "הדבר שאינו נסבל": "ההיעלמות הפתאומית הזאת של זמן הווה, המתפצל לסתירה של היותו בעת ובעונה אחת מאוחר מדי ומוקדם מדי".⁶ כ"נבואה רטרופקטיבית", המחווה מצביעה על דבר מה שכבר נוכח באירוע המצולם, "כך שאנו, במבט לאחור, יכולים לגלותו".⁷ היא מורה על דבר מה נוכח-נעדר, שעדיין לא התרחש, שעתיד להתרחש וכבר נלכד ומקנן באירוע הצילום, "פורענות שכבר התרחשה", כדברי רולאן בארת, "אותו דבר נורא שאתה מוצא בכל תצלום: את שובו של המת".⁸

באותו יום שישי, 13 באפריל 1984, פורסמו בעמוד הראשון של "מעריב" תצלום וכתבה. כותרת הכתבה מודיעה באותיות ענק: "צה"ל חילץ חטופי האוטובוס; 6 נפצעו; 2 מחבלים נהרגו". כותרת המשנה מציינת: "שני מחבלים נשבו" (ראו תצלום). "ידיעות אחרונות" של אותו יום פרסם את הדברים הבאים: "כוח צה"ל שחרר את אוטובוס החטופים (...) במהלך השחרור הבוקר נלכדו שני מחבלים ושניים נהרגו" (ראו תצלום).¹⁰ בחדשות השעה 8:00 של אותו בוקר נמסר מדובר צה"ל כי שני המחבלים נלכדו חיים. לאחר כמה שעות נמסר כי כל ארבעת החוטפים נהרגו במהלך לכידתם.



"ידיעות אחרונות", 13.4.1984, עמוד השער

"מעריב", 13.4.1984, עמוד השער

באותו אירוע נכחו כמה צלמים, ביניהם ענת סרגוסטי מ"העולם הזה", שמואל נחמני מ"מעריב", אלכס ליבק ויהודה רביב מ"חדשות" וצ'יבי שיכמן מ"כותרת ראשית". שלושה מהם לכו במצלמתם את מגדי אבו ג'אמע וסובחי אבו ג'אמע מובלים חיים אל מותם. ב-15 באפריל הועבר לצנזור תצלום של אחד מהלכודים מובל חי על ידי אנשי השב"כ. התצלום נפסל לפרסום. למחרת, 16 באפריל, התפרסמה הכתבה "דם באוטובוס" מאת ענת סרגוסטי. הכתבה לוותה בצריבות-ענק לבנות. אלו הם סימני הפסילה של הצנזורה (ראו תצלום).¹¹



ענת סרגוסטי, 16.04.1984 "דם באוטובוס".
"העולם הזה", עמ' 6-7

על שער גיליונו הבא של "העולם הזה" מ-25.4.1984 התפרסם תצלומה של ענת סרגוסטי, שבו לכדה קבוצת לוחדים מובילה שבוי – אחד מחוטפי האוטובוס (ראו תצלומים). שני התצלומים של סרגוסטי פורסמו באותו גיליון במסגרת המאמר "חזרה למקום הפשע" של העורך אורי אבנרי. הקבוצה מצולמת מנקודת מבט צדית ומאחור (ראו תצלומים).¹²



"העולם הזה", 25.4.1984, עמוד השער. צילום: ענת סרגוסטי ל"העולם הזה"



"העולם הזה", 25.4.1984, עמ' 6-7. צילום: ענת סרגוסטי ל"העולם הזה"

בהמשך המאמר צוטטה כותרת ה"הרלד טריביון": "תצלום מעמיד בספק את הודעת צה"ל על חטיפת האוטובוס".¹³ במקביל וכתגובה הובאו ב"ידיעות אחרונות" דבריו של ח"כ אהוד אולמרט: "(...) מעולם לא היתה לממשלת ישראל מדיניות של פגיעה בשבויים".¹⁴

ביום ג' 29 במאי 1984 התפרסם תצלום של אלכס ליבק בעיתון "חדשות" כשהוא מצונזר עם צריבות שחורות. בתצלום המצונזר נראה מג'די אבו ג'אמע מובל, ושני אנשי שב"כ שפניהם הושחרו וטושטשו אוחזים האחד בזרועו והאחר במעילו. בכותרת הראשית נכתב באותיות קידוש לבנה: "זה המחבל שהוכה למוות בידי כוחות הבטחון".¹⁵



"חדשות", 29.05.1984, עמוד השער. צילום: אלכס ליבק

בעמודים 2 ו-3 של אותו גיליון התפרסמו שישה תצלומי קונטקט של סרט הצילום של ליבק.¹⁶ בין הלידי הכסף שעל פני סרט הצילום נלכדו "תוך פחות מדקה", לדברי ליבק, קרניים זוהרות שהפיצו דמויות מהאירוע המצולם, ביניהם דמויותיהם של אנשי השב"כ, מג'די אבו שמעה ושר הביטחון ארנס.¹⁷ חלק מהתצלומים שנלכדו צונזרו והושחרו (ראו תצלום).¹⁸ תצלומה של ענת סרגוסטי שמצלמתה לכדה דימוי תיעודי של אנשי ביטחון מובילים שבוי חי התפרסם שוב במסגרת מאמר ב"העולם הזה" מ-30 במאי 1984, שבו כתב אבנרי: "אחרי פרסום התצלומים (...) לא נותר ספק כי שני החוטפים נרצחו אחרי שנלכדו".¹⁹



"חדשות", 29.5.1984, עמ' 2-3. צילום: אלכס ליבק ל"חדשות"

בדצמבר 2003 התפרסם התצלום של ליבק במהדורה מיוחדת של העיתון "חדשות", הפעם ללא סימני צנזורה (ראו תצלום). תצלום זה נלכד בתודעה הציבורית כתצלום שחילץ את הרצח "ברשות ובסמכות" של השבוי-החוטף מג'די אבו ג'אמע ושל חברו סובחי אבו ג'אמע, שנעדר מתצלומי ליבק אך מופיע בזה של סרגוסטי. התצלומים שלכדו את חייהם של השניים וחילצו כ"נבואה לאחור"²⁰ את מותם העתידי מתוך סבך פעולות השב"כ, מבין השקרים, הסחיתות, הפיטורים וסתימת הפיות, חשפו את מה שכונה מאז "פרשת קו 300". עם זאת, כפי שכתב גדעון לוי ב-2 באוקטובר 2011, "קו 300 עדיין נוסע וכאז כן עתה: רצח, עלילה והשתקה, בשם הביטחון מותרים בישראל".²¹



"העולם הזה", 30.5.1984. צילום: ענת סרגוסטי ל"העולם הזה"



"חדשות", 29.05.1984, עמוד השער. צילום: אלכס ליבק

השיטוט הקצר ששורטט כאן בין צלמים, תצלומים, חוטפים, בני ערובה, אסירים, לוכדים, הרוגים, רוצחים ושבויים מוביל אותי לדיון במושג "ללכוד" ובפועל שממנו הוא צומח; ללכוד (to capture). במאמר אעסוק בשרשרת הפעולות, ההטיות, המונחים והמצבים הנובעים מהפועל ושם העצם, ובזיקות של הפועל לאלימות ודיכוי. הדיון ינוע בו זמנית בין שלושה תחומים שהמושג "ללכוד" עומד בבסיסם: צילום, שבי וציד. באמצעות המיקוד במושג "ללכוד" ומפרספקטיבה שתצמצם לרשת היחסים שבין תצלומי קו 300 לאירועי קו 300 יצביע המאמר על יחסים מורכבים בין אירוע צילומי, אירוע נפילה בשבי ואירוע ציד.

אפתח בבחינת המקור האטימולוגי של שם העצם והפועל וזיקתם של השניים להסדרה בינלאומית של חוקי מלחמה, שבי ולציד כמו גם לאירוע הצילום.

הקונטקסט הפוליטי הישראלי, וליתר דיוק זה הממוקד בפרשת קו 300 ובתצלומים שעזרו פתחתי, ימצא במידה רבה בלב המושג. כשם שתצלומי של ליבק משמש לי נקודת מוצא חזותית לדיון, גם התצלומים הנוספים שאביא צומחים מאותו הקשר ויבואו מאותו מאגר תרבותי-חזותי הממוקד בעימות הפוליטי הישראלי-פלסטיני. אוסף התצלומים הלאומי הוא מאגר של מחלקת הצילומים של לשכת העיתונות הממשלתית במשרד ראש הממשלה. האתר הדיגיטלי עלה לרשת כחלק מחגיגות החמישים למדינת ישראל, ומקוטלגים בו עשרות אלפי תצלומים. תצלומי השבויים שנפלו בשבי מדינת ישראל המופיעים במאמר הם מתוך אותו מאגר רשמי ובהרשאתו. כאן המקום לציין כי בארכיונים ממוסדים יש מספר לא מבוטל של תצלומי שבויים שנפלו בשבי מדינת ישראל. מולם עומד מספר מצומצם של תצלומי שבויים ישראלים, ובמרביתם הם מצולמים בעת שיבתם מהשבי.

הפועל ללכוד [to capture] שם העצם לכידה [capture]

המקור האטימולוגי של הפועל הלועזי ללכוד (to capture) ושל שם העצם (capture) הוא מהמילים הלטיניות: capio\ capiō \ captō \ captūra שמשמעותן לתפוס, לצוד, לחטוף, ללכוד.²² לכולן זיקה לפעולות אלימות וללכידה של בעלי חיים ובני אדם. הטיות ומונחים קרובים מתייחסים לסובייקט הלכוד והשובה (captor), לפעולת הלכידה (captured), לזה הנשבה, ללכוד ולשבוי (captive) שמקורו הלטיני (captivus), לזמן השבי (capta או captus) וגם למצב של שבי, שבות או שבייה (captivity).

הפירוש המילוני של השורש לכ"ד בעברית ושל הפועל ללכוד הוא לתפוס במלכודת, בפח, ברשת, במארב או במרדף. שם העצם לכידה עניינו ציד, חטיפה ולקיחה בשבי – תפיסה שלא מאפשרת בריחה או שחרור.²³ שבי מציין לכידה של בני אדם במלחמה, שבייה ומלקוח מציינים בעברית לכידת בעלי חיים, כליאתם בכלובים, החזקת חיות בשבי וביותן. המושג שלל מתייחס לתפיסה של רכוש וחפצים, והמושג כיבוש לטריטוריה ואנשים. פירוש מילוני נוסף של המושג "לכידה" הוא צילום תמונה נדירה או קשה להשגה.²⁴ לכוד הוא מי שתפוס במלכודת ואינו יכול להימלט, מי שנמצא במצב קשה שאינו יכול לצאת ממנו, וגם מי שלכדו-תפסו אותו במצלמה, המצולם. ביטוי עכשווי של הפועל ללכוד הוא לכידת מסך (screen capture) או לכידת וידיאו (video capture), שפירושו ללכוד את המסך ולצלם את תוכנו של צג אלקטרוני של מחשב, סמארטפון וכדומה.²⁵ המונחים שהוזכרו והמשמעויות העולות מהם נוגעים למערכות יחסים בין בני אדם ובין בני אדם לבעלי חיים, לטבע ולסביבה.

נגזרות משניות אך רווחות לא פחות של השורש, הפועל ושם העצם שולחות אותנו לאזורים של תשוקה, כסף וקסם. נגזרות אלו נחלצות מהמטריאליות של "זה היה שם" של פעולת הלכידה, ומעידות דווקא על חמקמקות, ארעיות ואפילו ערטילאיות הטמונות בשורש לכ"ד. משמעויות נוספות הן היכולת להבין, להשיג, לייצג ולתאר משהו חסר ממשות כמו דמות, דמיון או אווירה, היכולת לרתק, לשבות וללכוד את תשומת הלב, ללכוד ברשת, ללכוד את העין או ללכוד אהבה.

מכל האמור לעיל אפשר לומר כי התנועה והרצף בין ערגה, מבטים, חפץ לב, חפצים, בעלי חיים, בני אדם ומדינות ובין יחסי בעלות, רכוש והחפצה, פיקוח, כפיפות והשפלה ומכאן גם התענגות ותשוקה נמצאים בבסיס הפועל ושם העצם ללכוד ולכידה.

לסיכום, קשרים וזיקות לאלימות ודיכוי וליחסי כוח פוליטיים, חברתיים וכלכליים עומדים בלב המושג "ללכוד" ומיוחסים לאירוע הצילום כמו גם לאירועי עימות, מלחמה ושבי. כך עולה מהפער שנחשף בפרשת האוטובוס החטוף בין לכידת החוטפים שנרשמה על הצלולואיד ונלכדה בתצלומים לבין דבריו של ח"כ אולמרט, שלמדינת ישראל מעולם לא היתה מדיניות של פגיעה בשבויים.

הסדרה בינלאומית של חוקי מלחמה ושבי והלאמת "פטנט הצילום"

אירופה של המאה התשע-עשרה היתה הזמן והמקום שבהם החלה להתגבש הסדרה בינלאומית של חוקי מלחמה ושבי. הקטגוריה "שבי", ההבניה מחדש של מי שמוגדר שבוי, ומעמד השבוי והיחס כלפיו עברו התפתחות של מערכת כללי שבייה והסדרה משפטית בין מדינות.²⁶ לפי חוקי מלחמה עתיקים, דינם של שבויים היה עבדות, עקירה ומוות. לפי דיני מלחמה שהתגבשו במאה התשע-עשרה, מי שהוגדר שבוי הופעלו כלפיו צורות שונות ומשתנות של הגנה וערבות.²⁷ ההבדל בין מעמד האסיר העברייני ובין החייל שנלכד, נתפס ונשבה הוסדר כתחום של משפט בינלאומי. דיני המלחמה לבשו צורה של מסמכים כתובים ואמנות בינלאומיות בחסות הצלב האדום ובחסות האו"ם. כיום הנטייה הרווחת היא לכנותם "משפט הומניטרי בינלאומי החל על עימותים מזוינים" (*International Humanitarian Law Applicable in Armed Conflicts*). בבסיסם עומדים עקרון האנושיות, עקרון האבירות ועקרון ההדדיות, שהוא הערובה לקיום אמנות. מטרתם העקרונית היא "לשכך ככל האפשר את פורענויות המלחמה", להפחית ולמנוע סבל מיותר מלוחמים ואזרחים בזמן מלחמה.²⁸ הרציונל הטמון בהם מבהיר כי מלחמה היא אירוע אלים אך כפוף לחוקים, לאמנות ולמוסכמות החלים ישירות על מדינות ועל יחידים כאחד.

הנהלים העוסקים בהסדרת הטיפול באסירי מלחמה (prisoners of war) ובשבויים (captives) הוצעו לראשונה ב-1874 בבריסל ונוסחו באמנת האג 1899. זכויותיהם ומעמדם של שבויים הוסדרו באמנות ז'נבה. באמנת ז'נבה השלישית (1929) נוסחה ההסדרה המשפטית של השבי (captivity) ושל רגע הנפילה בשבי (Beginning of Captivity), נקבע מיהם הזכאים למעמד של שבויי מלחמה ונדונו זכויותיהם.²⁹ במוקד אמנת ז'נבה הרביעית מ-1949 עמדו אופני הטיפול בשבויי מלחמה, בניצולי אוניות טרופות, וזכאותה של אוכלוסייה אזרחית להגנה מצד הריבון בזמן מלחמה או תחת כיבוש צבאי.³⁰ העיקרון המרכזי של אמנות ז'נבה קובע כי חובה לאפשר למי שנכנע בקרב והניח את נשקו ליפול בשבי, ולזכות בהגנה וביחס אנושי החף מניצול, עבודת פרך והתעללויות.³¹ עיקרון נוסף אומר כי השבויים הם בידי המדינה ולא בידי היחיד או בידי היחידה הצבאית שלקחה אותו בשבי.³² הדבר מטיל את האחריות על המדינה שצבאה לכד את

השבוי, ואחריות זו חלה מרגע הרישום. יוצא כי מרגע הרישום הפיקוח נעשה על ידי המדינה המגינה, ועל ידי מוסד הומניטרי בינלאומי בהיעדרה. בין רגע הכניעה לרגע הרישום ובמסגרת פרוצדורות משפטיות, גם מי שנלכד כשבוי עלול להיות מופקר אל מותו.³³

נקודה מעניינת זו נוגעת לפער בין רגע הכניעה, המאפשר לכידה והגדרה מחדש של יחסים, לבין רגע הרישום שעניינו תיעוד. במקביל היא גם מסמנת מתח אפשרי בין רגע הכניעה לרגע ה"רישום באור", רוצה לומר המתח בין השלטוני (מדינה) לאזרחי (צילום).³⁴ הפער בין שני רגעים אלה הוא פרצה מובנית המאפשרת לשלול זכויות אדם במסגרת אמנות שמטרתן לעגן אותן בעתות מלחמה וכיבוש. זהו הפער שבמהלכו הומתו חוטפי קו 300. על פי "מעריב" מ-29 באפריל 1984, מדובר היה בזמן של כרבע שעה.³⁵ זהו גם המקום והזמן שבהם נוכחותה של מצלמה עשויה למלא תפקיד גורלי בצמצום אותו פער שבין כניעה לרישום. נוכחותה של המצלמה וה"רישום באור" באמצעותה עשויים לייצר מרחב שאינו לכוד במבנה חד-ממדי של יחסי כוח, ואשר במסגרתו מצוי מה שאזולאי מכנה "מרחב היחסים של הצילום".³⁶

אירופה של המאה התשע-עשרה היתה גם הזמן והמרחב שבהם צרפת רכשה את זכויות היוצרים על התהליך הצילומי; הדגארוטיפ (Daguerreotype) מידי דאגר ואיזידור (Isidore), בנו של נייפס (Niépce).³⁷ הזכויות נקנו לאחר הצגת התהליך ותוצאות מחקריו של דאגר, שקיבע את הדימוי שנלכד על ידי הקמרה בפני האקדמיה הצרפתית למדעים בינואר 1839. כמה חודשים מאוחר יותר, ב-19 באוגוסט 1839, הודיעה ממשלת צרפת שהיא מעניקה את הזכויות על מנגנון הלכידה החזותי "חינם לכלל הציבור" כמתנה "בנדיבות לעולם כולו".³⁸ בכך שחררה צרפת את הצילום מהיותו לכוד תחת חסותה. עם זאת, כפי שכותבת אזולאי ב"האמנה האזרחית של הצילום", אף על פי ש"מושגי הקניין והבעלות זרים להיגיון של הצילום", הוא נותר לכוד עוד עשורים רבים על ידי חוק זכויות היוצרים ובמסגרת המחשבה היצרנית/יצירתית שבאמצעותה חשבו על צילום.³⁹

לרשום באור ו/או ללכוד קרניים זוהרות? צילום: בין מנגנון כתיבה [Photo-graphy] למנגנון לכידה [Apparatus of capture]

ב-1835 תיאר הצרפתי דאגר (Daguerre) את הדאגרוטיפ כ"מכשיר לרישום הטבע" ואת תוצאות מחקריו הצילומיים כ"רישומים המושלמים ביותר".⁴⁰ כעשר שנים אחר כך בחר האנגלי טאלבוט (Talbot) את הכותרת "העיפרון של הטבע" (The Pencil of Nature) לספרו הדן בצילום, ואנרי קרטייה-ברסון (Cartier-Bresson) כינה בעקבותיו את המצלמה "ספר סקיצות".⁴¹ הניסוחים של השלושה מעידים על הידע ועל השדות שדיונם בצילום עומד בזיקה אליהם. מהספר של טאלבוט ומאותה כותרת צמחו תיאורים של תצלומים כ"תמונות של הטבע", של מעשה הצילום כ"פעולה של רישום", של מכשיר המצלמה כ"פנקס רישומים" וכ"מנגנון כתיבה על מצע של חומר כימי הרגיש לאור", ושל הצילום כ"כתיבה באור" (Photo-graphy).⁴² מאמצע המאה התשע-עשרה ובמסגרת אותה עמדה נעשה שימוש בשמות עצם ובפעלים לכתוב (write), לשעתק (reproduce),

לייצג (represent), לרשום (draw), לצרוב (inscribe), לחרוך (scorch) ולהטביע (imprint) כדי לתאר את פעולת המדיום, את הסוכנים והמכשירים ואת המושאים והתוצרים. לפעלים ולשמות עצם אלה יש כמובן זיקה למעשה הכתיבה והציור.

במקביל ובנוסף, שכיח השימוש בפעלים לתפוס (to catch, to trap), לאסור (to imprison, to arrest), לשבות (to seize), לצוד, ובפועל הרווח ללכוד (to capture). בארת כותב: "המהות 'זה היה' באה לעולם רק ביום שבו הנסיבות המדעיות (התגלית שהאלוגנים מכסף, יוצרי המלח, רגישים לאור) אפשרו ללכוד ולהדפיס במישרין את הקרניים הזוהרות הבוקעות מחפץ שהוא בדרכים שונות.⁴³ אם מרבית פעלי הרישום נגזרים מהתיאור שבו פתחתי, של הצילום כמנגנון כתיבה, אזי מהמושג והפועל "ללכוד" ייגזר תיאור של הצילום כמנגנון לכידה (Apparatus of capture)⁴⁴ – הצילום, הפעולה והמכשיר כמנגנון לכידה שהאור הוא רק שבוי או טרף אחד שנלכד בהם. פעלים אחרונים אלה מצויים בלבו של שדה הצילום, המלחמה והציד.

ראוי להדגיש כי הפועל ללכוד (to capture) והערך לכידה (capture) שכיחים ביותר בשיח הצילומי, במחקרים תיאורטיים העוסקים בצילום ובטקסטים לימודיים שעניינם הוראת צילום, טכנולוגיות של צילום ולימוד תוכנות חזותיות. ספרו של חוקר הצילום ג'ון טאג (Tagg) "המסגרת הדיסציפלינארית, אמיתות צילומיות ולכידה של משמעות" (*The Disciplinary frame, photographic truths and the capture of meaning*) הוא רק אחד מהספרים המציבים בחזית את הצילום כמנגנון של לכידה.⁴⁵ יתרה מזו, הפועל "ללכוד" מופיע גם בתרגומים לעברית של טקסטים קאנוניים העוסקים בצילום, דוגמת אלו של בנימין, בארת, סונטג ודה דוב.⁴⁶ מנגד, בטקסטים אקדמיים שמקורם בשפה העברית, שכיחותו של הערך "ללכוד" נפוצה פחות, ושכיח יותר השימוש בפעלים לתפוס, לצרוב, להקפיא, להטביע ולהנציח.

כאמור, הפעלים ללכוד, לתפוס ולשבות מופיעים בדיון על הצילום כבר במאה התשע-עשרה. הם משויכים לממד האינדקסלי שבנימין מתייחס אליו בדיונו על ההילה: "מדי יום תובע הצורך באורח נמרץ יותר ללכוד מתוך סמיכות קרובה ביותר את האובייקט בדימוי, ליתר דיוק בתמונה."⁴⁷ הם מיוחסים למושאי הצילום, דהיינו למצלמים או לאותו דבר מה⁴⁸ הם היו שם (...) הממשי במצב של עבר⁴⁹ שנלכד וקובע, ומתארים את פעולת הצלם, המצלמה.⁴⁸ זאת ועוד, הערכים "ללכוד" ו"לכידה" מתייחסים לשותפים נוספים באירוע הצילום: לתצלומים שיהיו מי שיגדירו כ"תחבולה שטנית", כבתי כלא חתומים, כ"קבר שני" וכמצבות,⁴⁹ וגם לצופים עתידיים שתצלומים מסוימים כמלכודות עשויים ללכוד את עינם או את תשומת לבם.⁵⁰ לבסוף הם מופיעים לצד נמענים שדריכות פוליטית תניע את מבטם ללכוד ובו זמנית להביא לחילוצם של בני ערובה (דימויים/ייצוגים); חסרי ממשות מחד גיסא וקונקרטיים לחלוטין מאידך גיסא. רוצה לומר, שבויים ובני ערובה שצמחו בתנאים ויחסי כוח כלכליים-פוליטיים-חברתיים ספציפיים ולכודים-כלואים בתצלומים לזמן מושהה.⁵¹

מה בין אירוע צילום לאירוע שבי?

השאלה העקרונית שאציב בעקבות אירועי קו 300 והתמונות החטופות של אותם אירועים היא: מה בין אירוע צילום לאירוע שבי? במשפטים הבאים אנסח כמה פרוצדורות משפטיות ונהלים העוסקים באירוע השבי ובשבוי באמצעות פעלים ומושגים המתייחסים לאירוע הצילום, לשיח הצילומי ולתצלומים.

דגל לבן ומחווה של ידיים מורמות הם מסימני החזותיים של אירוע כניעה בקרב.⁵² סימניה של מחוות הכניעה, אותה הצהרה (annunciation) חזותית-גופנית, נועדו למבט מרחוק. יש דמיון בין אותה הצהרה חזותית להסטה של מצלמה הצידה, המהווה הרמת דגל לבן בדמותו של הצילום. המצלמה, המכשיר הלכוד, עשויה כידוע להמית את האוחז בה, ומקרה מותם של שני צלמי רויטרס נמיר נור א-דין (Namir Noor El-Deen) וסעיד כמאג (Saeed Cmagh), שנורו בעירק ביולי 2007 לאחר שהחיילים חשבו שהמצלמה שהחזיקו היא כלי נשק הוא רק דוגמה אחת לכך.⁵³ בה בעת, כמו דגל לבן, אפשר גם למצוא הגנה תחת חסותה של המצלמה: "יש לך משהו על הכתף שיכול להיראות כמו כלי נשק. את חייבת להיות מודעת לכך. אם אני נמצאת איפשהו ורואה טנק או סיור אני מיד מסובבת את המצלמה הצידה כדי שיראו שזו מצלמה, שזה אינו כלי נשק", מספרת הצלמת בסרט "נשים מאחורי המצלמה".⁵⁴ הביצועיות החזותית (visual performativity) נועדה למבט שיבחין בה בהרף עין, ויגדיר מחדש בחטף את מעמדם של הנוטלים חלק באירוע הפרפורמטיבי של ההצהרה. ברגע המכריע, אותו שבריר זמן שנמתח לכדי אירוע טקסי בעל כללים ונהלים, הנכנעים/נלכדים הופכים למעין דממה חזותית (stillness), תמונה קפואה, תבנית מרוכזת, כמעט יש לומר תמונת סטילס (still). זאת בדומה לתצלום – אחד מתוצרי של האירוע המצולם – אשר נועד למבט מרחוק במרחב ובזמן ומהווה סימן חזותי למשא ומתן עתידי על יחסי כוח.

הליכה בסך בידיים פתוחות ומורמות מעל הראש או הליכה בעיניים קשורות ובידיים אסורות יצינו את אירוע הנפילה בשבי.⁵⁵ גם ישיבה בידיים מורמות או ישיבה כפופת גו, ראש מורכן, ידיים כפותות ועיניים מכוסות יצינו את אירוע הנפילה בשבי – הנגזר מהאירוע הראשון – הרגע המכריע (The decisive moment) של הכניעה (Beginning of Captivity). בין הרגע המכריע של הכניעה לבין השטף האלים והכאוטי של המלחמה עומדים דיני מלחמה, ועומד רגע הרישום (באור) הנגזר מאמנת ז'נבה ומטיל אחריות על המדינה הלוכדת.



אנונימי, מלחמת העצמאות, הכפר יזור, 1.10.1948, לע"מ



אנונימי, חיילים סורים ברמת הגולן מרימים ידיים לאות כניעה במהלך מלחמת יום כיפור, 10.10.1973, לע"מ



מימין: אנונימי, מלחמת העצמאות, הקרב על באר שבע. בתצלום שבויים מצרים נאספים על ידי חיילי צה"ל, 22.10.1948, לע"מ
משמאל: שבויים ישראלים במצרים, מתוך ארכיון אלאהראם (<http://egyptianpows.net/2012/10/20/israeli-pows-in-1973-from-al-ahram-archives/>)

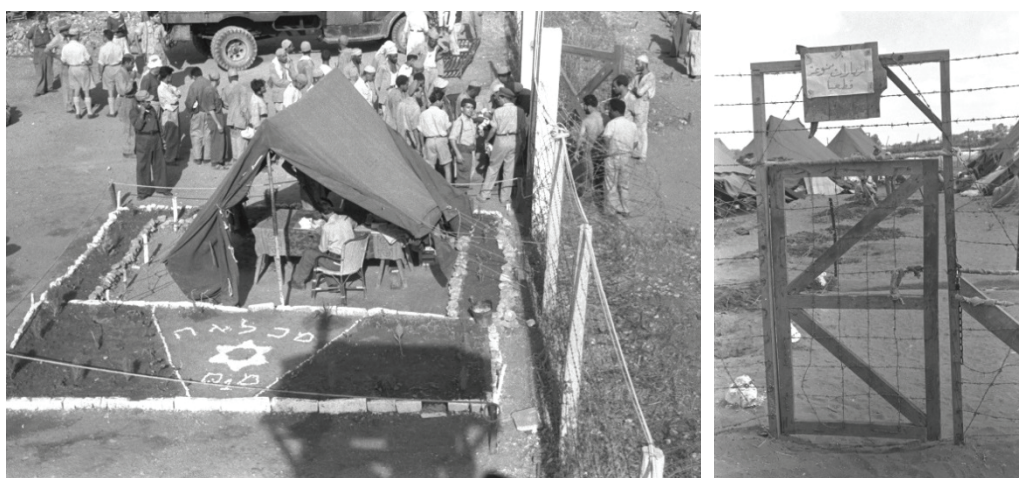


מימין: 34 שבויים ישראליים שנלכדו ושבויים בסוריה, 15 באוקטובר 1973. מתוך www.syrianhistory.com/en/photos/1223#sthash.m7qlqB9G.dpuf
משמאל: אנונימי, רמת הגולן, במהלך מלחמת יום כיפור, בתצלום שבויים סוריים מכוסים עיניים יושבים ליד גדר, מחכים להיאסף על ידי חיילי צה"ל,



1.10.1973, לע"מ. מימין: שבוי ישראלי מובל על ידי חייל סורי, 1973. מתוך <http://www.militaryphotos.net/forums/showthread.php?68771-Yum->
משמאל: רון אילן, חייל צה"ל מוביל שבויים למחנה מעצר בסיני, 21.10.1973 (מלחמת יום כיפור), לע"מ Kippur-War/page2

לזמן מושהה (suspension) במסגרת מערך משתנה של יחסי כוח בין מדינות, ובמסגרת נהלים מלחמתיים המוסדרים במערכות של אמונות בינלאומיות, ישתנה מעמדם של המבצעים/ נכנעים/ לכודים (Captured) וייקבע מחדש ממעמד של לוחמים/ חיילים למעמד של שבויים. מי שהוגדרו כאזרחים ריבוניים תחת חסותה של מדינה ריבונית אחת יהפכו לנתינים (זרים) בכפייה, לשבויים, לאסירי מלחמה, ובהגדרה רחבה לבני ערובה ו/או ל"קלפי מיקוח" במדינה אחרת, במינוח משפטי של יחסי כוח.⁵⁶ לפרק זמן מושהה (moments of suspension) הלכודים יוחזקו במשמורת. מרחב תנועתם ימוסגר ויתוחם (framed) במחנות שבויים, או כפי שמסומן בתצלומים הבאים – במכלאה.



מימין: אנונימי, מלחמת העצמאות, משרד הרישום במחנה השבויים המצרים, 10.08.1948, לע"מ
משמאל: אנונימי, מלחמת העצמאות, שער למחנה השבויים המצרים, 10.08.1948, לע"מ

מי לוכד? מי נלכד? מה לכוד?

כאמור, המושג "ללכוד" מופיע ביחס לשותפים השונים באירוע הצילום. עם זאת, החלוקה שתוארה לעיל אינה חד-ממדית וקבועה, היחסים בין השותפים אינם יציבים, והמושג והפועל אינם סטטיים. אם כן, כיצד עובד אותו מנגנון לכידה? מיהו או מהו שנלכד? הזמן, שבריר שנייה שנלכדה וקפאה? הדימוי שנלכד והתקבע כשבוי, כטרף, כצייד? עינו של הצופה שנלכדת ונשבת במנגנון הלכוד של המכשיר? אולי אותו דבר חמקמק וערטילאי שמכונה חוויה? או שמא הפועל "ללכוד" מתייחס לצלם, אותו צייד ושובה, שאמנם לוכד דבר מה אך בו בעת ידיו אסורות, כשבוי, ועיניו תחומות לעיניו?

בשיח הצילומי, גם זה הפופולרי, עינית המצלמה ועינית כוונת הרובה מחברות את השובה, הצייד והצלם כלוכדים את עולם הדברים ואת תנועת החיים: "(...) פשוט כוון, מקד וירה", מביאה סונגט נוסח של מודעת פרסום המדמה את המצלמה לרובה היורה קרניים.⁵⁷ במאמר מ-1952 שכותרתו "הרגע המכריע" (The decisive moment – Images à la sauvette) תיאר קרטייה-ברסון את הצלם כצייד טורף המזנק ללכוד ולשמר דבר מה חמקמק: "תרתי ברחובות

במשך כל היום, חש במתח רב ונכון לעוט על הטרף, מתוך החלטה "ללכוד" את החיים – לשמר את החיים בעצם התחוללותם.⁵⁸ בלונדון של שלהי המאה שעברה התלונן סמואל באטלר ש"בכל שיח מתחבא צלם המסתובב כמו אריה שואג ומבקש לו טרף."⁵⁹ בדומה להם הוסיפה סונטג וכתבה על הספארי הצילומי: "הצלם מחפש עכשיו חיות אמיתיות, שמורות ונדירות כדי להורגן. הרובים עברו מטמורפוזה והיו למצלמות [...] לציידים [יש] מצלמות האסלבלאד במקום רובה וינצ'סטר; ובמקום להתבונן דרך הכוונת הטלסקופית לשם כיוון הרובה, הם מתבוננים דרך כוונת המצלמה לשם תיחום התמונה."⁶⁰

דימוי הצייד שב ועולה מדרישתו של קרטייה-ברסון שהצלם יהיה דרוך תמיד, ובמנגנון הסריקה, הזיהוי והלכידה שהצלם מבצע לדבריו, בעיני נץ ובעדינות של קטיפה, כשהוא מנסה ללכוד בשבריר שנייה רגע מכריע, את המהות של אירוע בעודו מתחולל. "עליך להתרכז, לחשוב, להביט – זה הכול [...]" אתה מונחה על ידי חוש הריח, האינטואיציה שלך [...] חכה, חכה וחכה עד שתלחץ לבסוף על הכפתור ותרגיש (בלי להבין מדוע) שממש לכדת משהו.⁶¹ סטרוקטורת הלכידה הצילומית שקרטייה-ברסון מציע לצלם משיקה לדרכי ציד מסוימות המבליעות היכרות ארוכה ומדויקת עם הניצוד ועם דרכי פעולתו כדי לזכות ביתרון הלכידה. בדומה לכך, גם ההחלטה הסופית של הצלם ללחוץ על הכפתור (או על ההדק) של המצלמה אינה רגע מכריע אולטימטיבי. ההחלטה היא סיכום כל יתרון בבניית תמונות שנצבר במשך 150 שנות צילום ותוצאה מצטברת של תהליך קבלת החלטות, המתמזה ברגע מסוים שבו הלחיצה על ההדק נלחצה ודבר מה נלכד ונצרב בתצלום.

בשני המקרים, הן של הצילום והן של הצייד, עומדים במוקד הזמן ואירוע מסוים. הזמן, שבריר הזמן כפי שכבר הוזכר, הוא אחד הנושאים שהמושג "ללכוד" עוסק בו. בעיית הזמן היתה במשך תקופה ארוכה הבעיה המרכזית של הניסיונות הצילומיים או הפרוטו-צילומיים. אפשרות הלכידה הארעית של אובייקטים המשתקפים בקמרה אובסקורה הובררה כבר במאה השמונה-עשרה. אבל בעוד הקמרה אובסקורה לכדה את הדימוי בלי יכולת לקבעו, התהליך הדאגרוטיפי הראה שאפשר לקבע את הארעיות, ללכוד את הזמן ולעצור את תנועתו מלכת. יתרה מזאת, טוען באטשן (Batchen), העניין לא היה רק ללכוד ולקבע מראה ספציפי ומושא צילומי, אלא להציג את הצילום כארטיקולציה מיוחדת של הזמן עצמו.⁶² בטקסט מכונן אחר מ-1930, המופיע בפרק שכותרתו "רגע לכוד" (the captive moment), כותב רים (Rim) במאמר "על צילום-הפֶּנֶץ" (On the Snapshot) כי "ביום שבו נולד הצילום זכתה האנושות בניצחון על אויבה הנורא מכול: הזמן."⁶³ צילום-בזק הפך את הניצחון הזה למכריע. עדשות המצלמה וההדק הלוכדים את נראותם של רגעים חולפים מסמנים את הזמן כאויב, את המצלמה כרובה, את הדימוי שנלכד וקובע כטרף שהומת או כשלל, את התצלום כגופה שנלכדה ונשתמרה בין חלקיקי יודיד הכסף, ואת מעשה הצילום כניצחון.

האומנם? או שמא דווקא הזמן הוא-הוא הדבר שכלל לא נלכד, כפי שטען עיתונאי אחד במאה התשע-עשרה? טענתו היתה כי תנועת הזמן הממשי היתה אחד הדברים שדאגר לא יכול היה

לשעתק באף אחת מהפלטות שלו: "התנועה נמלטה ממנו, בעוד הקולנוע לוכד את תנועת החיים במרחב ובזמן ומסרב לנייחות ולקיפאון של תמונת הסטילס.⁶⁴ מטעמים דומים טוען דה דוב כי צילום-בזק מפיק אנלוגיה מאובנת של תנועה, וכי "התצלום מצביע על כך שהחיים מחוצה לו נמשכים, הזמן חולף, והאובייקט שנלכד במצלמה חמק לו.⁶⁵ דה דוב מעדיף את הפועל "לגנוב" ומתייחס לצלם כגנוב ול-snapshot כגנוב חיים. אבל צילום-בזק לא סתם גונב חיים, אלא "גונב את החיים שבחוץ ומחזיר אותם בצורת מוות."⁶⁶

תיחום ברור וחד של ה"לפני" וה"אחרי" שקפא מתקיים באופן מרובד בתצלומי ניצחון וזיכרון של ציידים המצטלמים לצד החיה שלכדו. התצלומים לוכדים את ה"זה היה שם", כ"גונבי חיים" הם מוסרים את עובדת לכידתו ומותו של הניצוד ו"מחזירים אותם בצורת מוות", כגוויות שנלכדו על מצע הנייר.⁶⁷ אבל הם גם מוסרים את חוויית הציד ואת הערך הרגשי וההתענגות על השלל. בלחיצה על ההדק ובאמצעות מסגור, התצלומים משלבים בין מעשה הציד לאירוע הצילום ויונקים את הערך הנוסטלגי מהמפגש עם עקבות ממשיים של הזיכרון. כבר ב"היסטוריה קטנה של הצילום" כותב בנימין על "צילום שעבורו החוויה נעשית שלל של המצלמה", ועל הצלם החובב השב לביתו עם תצלומים בדומה ל"צייד אשר חוזר מהמטווח עם כמויות גדולות של ציד, שהינן בעלות ערך רק בעבור הסוחר."⁶⁸ תופעה דומה עלתה לאחרונה לדיון בעקבות פרסום בפייסבוק וגם באתרי הארגונים שוברים שתיקה, הוועד הציבורי נגד עינויים ובצלם, שהציגו תצלומי חיילים וחיילות הנראים לצד עצירים ובני ערובה כפותים ומכוסים עיניים.⁶⁹ לתופעה זו שנדמית עכשווית שורשים בתרבות הישראלית מראשיתה. בסיפורו של ס. יזהר "השבוי" מתוארים חיילים "ניצבים במעגל מאושר סביב אחד שבוי" שאך נתפס ומתעללים בו: "והיה שם אחד שצילם את כל הדבר הזה וכשיסע לחופש יפתח ויעשה תמונות (...).⁷⁰ כפי שמנסחת זאת סונטג: "תצלומים הם חוויה שנלכדה."⁷¹ אכן, במקרים אלה הערך הרגשי והנוסטלגי העולה מלכידת החוויה הוא רכיב משמעותי נוסף שנלכד באותם דימויים חזותיים, דימויים שלכדו שבויים ושנלכדו כשלל וכשבויים על מצע הנייר.

כאן המקום להדגיש את השינוי הפרדיגמטי שחל עם המעבר מצילום אנלוגי לצילום דיגיטלי – שינוי שחוללו האמצעים הדיגיטליים וטכנולוגיות השעתוק ביכולת השכפול, ההצגה, ההדפסה, ההפצה, האחסון והארכוב של דימויים חזותיים, ויתרה מכך – באופני הייצוג והמחשבה. הדיגיטציה של הצילום, שמשמעותה היעלמותם של המצע החומרי ושל השימוש בתהליכים כימיים והמרתם במסרים חשמליים הרגישים לאור ולדימויים ממוקסלים, מאפשרת לחשוב מחדש על לכידת הדימוי ו/או החוויה בזמן ובמרחב. יתר על כן, המרחב הרשתי ויכולתו של הדימוי המספרי להסתגל לאופני ייצוג ושיתוף שונים מאפשרים לייצר משא ומתן על התודעה הציבורית בזמן אמת, ובכך מציעים התבוננות מחודשת על הקשר בין אירוע הצילום לבין אירועי מלחמה, קונפליקט וצורות שונות של שבי.

אחד ההבדלים בין הדימוי האנלוגי לדימוי הדיגיטלי הוא כמובן המעבר מהתשליל, הנלכד בין חלקיקי יוריד הכסף ואז מקובע ומודפס על מצע מטריאלי, אל הדימוי הפוזיטיבי. שלביה

של הטרנספורמציה המתרחשת בחדר החושך מתאפיינים באי-ודאות. "מסע הייסורים" שעובר הדימוי האנלוגי מרגע לכידתו ועד לקיבועו והדפסתו על גבי המצע נע על הרצף שבין אי-הופעה, בהירות-יתר, הכהיית-יתר, השחרה והיעלמות. אפשרות זו של "קץ הדימוי" ואובדן הראייה החזותית אינה רק היפותטית, ובמקרה של תצלום קו 300 של ליבק היא אכן התרחשה לגבי חלקו. בשל מחסור במפתח, חלקו התחתון של התשליל נפגע והדימוי חסר. אילו נפגע חלקו העליון של הסרט, פניהם של הלכודים כולם כלל לא היו נחשפים.⁷² אספקט נוסף של אותו קץ אפשרי מתקיים בהיעלמות איטית בזמן ובהיאכלות על ידי האור של התצלום. היבט זה נוכח בצילום האנלוגי ונעדר מזה הדיגיטלי.

זאת ועוד: בצילום האנלוגי האפשרות לראות מה צולם מתקיימת רק לאחר זמן השהיה ובשלבי פיתוח המנותקים מהאירוע המצולם, ואילו בצילום הדיגיטלי ניתן לראות את תוצאות המפגש בין הצלם, המצלמה והמצולמים על מסך עוד בזמן האירוע, בצפייה מיידית. על פי עדותו של ליבק, רק לאחר הפיתוח במעבדה הבין מה נלכד באמולסיה שעל פני השטח של סרט הצילום, ובכך הפך למעשה לצופה הראשון בתצלום – ראשון מני רבים שיתבוננו בו, אלא שבניגוד אליו, האחרים לא נכחו באירוע המצולם. בראיון שערכה איתו אזולאי על הצילום של קו 300, סיפר ליבק על ההבדל בין שני הרגעים, רגע לכידת התצלום ורגע חילוץ התצלום, או רגע הגילוי והמבט הראשון בתצלום. מתח זה מצומצם ואולי אף נעלם בצילום הדיגיטלי.

לא ידעתי מה אני מצלם. ראיתי משהו מטושטש. ראיתי שני אנשים מובילים מישוהו אחר. [...] אחריו הלכתי לחפש עוד פריים [...] עמדתי לבד וראיתי שמביאים עוד פצוע, אמרתי לעצמי מסכן, נצלם גם אותו. אז עוד לא היו מצלמות אוטומטיות. עשיתי חישוב של פחות או יותר שני מטר עם צמצם סגור ופלאש, וחשבתי לעצמי בטוח ייצא משהו. אפילו בהבזק של הפלאש לא ידעתי במי מדובר. הוא נראה לי כמו אחד הפצועים שהולכים לתת לו עזרה ראשונה, לא ידעתי שזו תהיה עזרה אחרונה. ואז התנפלו עלי שני הבחורים שאחזו בו וביקשו "תביא את הסרט, תביא את הסרט". [...]

מה ראית בקונטקטים?

נתתי את הסרטים לפיתוח במעבדה והלכתי הביתה. הייתי הרוס. [...] כשראיתי את התמונה פתאום אמרתי הנה כל הסיפור פה.⁷³

יתרה מזו, וכפי שעולה מסיפורו של ליבק, בזמן ובפער המתקיימים בצילום האנלוגי בין ה"רישום באור" על גבי סרט הצילום ובין מימושו החומרי והפצת הדימוי במרחב, קיימת האפשרות לחטוף, לגנוב ולהשמיד את מה שלכאורה כבר נלכד על גבי הסרט. לעומת זאת, את הדימוי הדיגיטלי ניתן לראות ולהפיץ באופן מידי ובלחיצה אחת.⁷⁴ רינו צרור כתב ב"חדשות" כי במקרה של אירוע הצילום של קו 300 "לרביב החרימו את מרבית צילומיו".⁷⁵ ליבק מצוטט ב"ניו יורק טיימס": "ברגע שצילמתי התנפלו עלי אנשי הביטחון ודרשו ממני את הסרט [...] נתתי להם סרט אחר, היה חשוך והם לא ראו."⁷⁶ הנגישות, הזמינות ומהירות ההפצה של הצילום

הדיגיטלי הם בין הגורמים להפיכתו לכלי נשק במלחמה על התודעה, המקבילה לשדה הקרב החמוש. באירועי עימות כל הצדדים אווזים במצלמות אלה אל מול מצלמותיהם של אלה, והטרנספורמציה בין הלוכדים לנלכדים הופכת לחלק מהעימות ומייצרת משא ומתן בהווה מתמשך המעצב את יחסי הכוח.

אולם מה שנדמה כנלכד ושבו אינו רק הזמן, ואינם רק החוויה או החיה שניצודה, המציאות הסרבנית, הדימוי או בן הערובה הפלסטיני, במקרה של תצלום קו 300.⁷⁷ מתברר שגם מצבם של הלוכדים-צלמים אינו יציב. "הצלם השודד" עשוי להילכד ברשת ולהיות שבו בתשוקה ללכוד את התצלום בה"א הידיעה,⁷⁸ זה שצד ולוכד את הרגע, וכפי שכותבת סונטג רוצח אותו "רצח רך" וממסגרו בתצלום, ידיו שלו אסורות כדי השבוי שמולו, עיניו כבולות והוא עיוור לעולם שמעבר לעדשת המצלמה.⁷⁹ הדילמה המוסרית שמעלה התצלום זוכה פרס פוליצר מפברואר 1968, שבו אדי אדמס לכד מטווח קצר את רגע מותו של לוחם הווייטקונג על ידי הגנרל לון היא רק דוגמה מוכרת אחת. לתחושתו של הצלם, הגנרל לון עצמו נהרג מאש מצלמתו שלו: "הגנרל הרג את הווייטקונג, אני הרגתי את הגנרל במצלמה שלי. תצלומי סטילס הם הנשק החזק ביותר בעולם. אנשים מאמינים להם, אבל תצלומים משקרים, אפילו ללא מניפולציה. הם רק חצאי אמיתות [...] מה שהתצלום לא יאמר הוא "מה היית אתה עושה אילו היית הגנרל באותו זמן, באותו מקום, באותו יום חם, אילו אתה לכדת את "הבחור הרע" אחרי שפוצץ אחד, שניים או שלושה אמריקאים?"⁸⁰ אדמס מגלגל לפתחם של הצופים את הדילמה של כל צלם השבוי באירוע המצולם, ידיו כבולות בלחיצה על ההדק, עיניו מוגבלות למבט דרך העינית, והוא עצמו לכוד במנגנון התשוקה לספק את תשוקתם של הצופים לראות ולדעת.

כפי שעולה מהאירועים סביב קו 300, מעמדו של הצלם לא רק שאינו יציב, הוא אף עלול להימצא בסכנה. הצלם אמנם נלכד בתשוקתו ללכוד את הרגע, ואכן, במחי אצבע ולחיצת כפתור הוא הפך מ"צייד", "רוצח" ולוכד שובים לשובה-מגן על שבוי חי. אולם הלחיצה וההצבעה האינדקסלית שהפכו את ליבק למגן על בן ערובה, שמותו העתידי התרחש באופן אלים יותר מאותה רוח רפאים בארתית, הן גם אלו שעשויות לאפשר טרנספורמציה במעמדו, מצלם/צייד לצלם/ניצוד. בתצלום נלכדה אפשרות זו באצבע המורה של איש השב"כ. "לחסל את הצלם, זו המסקנה שאליה צריכים להגיע אם מסכמים את התייחסות העיתונות העברית לחמישה-עשר הימים באפריל שבהם לא הובררו נסיבות מותם של שני מחבלים ונסגר עיתון בפקודת הצנזורה," כתב רינו צרור כשבועיים לאחר האירוע המצולם שבו הופנתה אצבע מאיימת כלפי המצלמה, הצלם ופעולתו האזרחית.⁸¹ בכך סיכם צרור את אחד המתחים האפשריים שבין המעשה השלטוני לפעולה האזרחית שבמסגרתה פעלו ופועלים הצלם וצופים נוספים.

במקביל, השלל והטרף (הדימוי) שנלכד על ידי מכשיר, באמצעות תיחום שבריר של רגע ומסגור של פריים, ואף קופץ ונותר שבו במלכודת התצלום, נתפס גם הוא בדעת רבים כחמקמק וערטיילאי. התצלום והדימוי, כך עולה, הם בני ערובה זמניים בלבד בחזקתם של אינספור בעליהם המתחלפים, שכפי שאזולאי מציינת, כולם שותפים באירוע הצילום.⁸² כפי שראינו באחד מגלגולי "המסע החזותי" של התצלום של ליבק, ברגע מסוים אחד של התצלום המצונזר



אלכס ליבק, 13.4.1984, מג'די אבו ג'אמע מובל על ידי שני אנשי שב"כ

מתקיימת הבחנה חזותית ברורה בין הלוכדים לנלכד. הבחנה עקרונית זו מיוצגת באמצעות הסתרת עיניהם ופניהם של הלוכדים/ציידים, בעוד פניו של השבוי נותרים חשופים. דפוס חזותי זה ואותה תבנית אסתטית מוכרים לעיפה ב"תצלומי נוסטלגיה" של ציידים המשתוקקים לתעד את מעשיהם, וגם בתצלומים של חיילים המופצים כיום ברשת. אולם הבחנה זו, שהיא (רק לכאורה) יציבה ופסקנית, מתגלה בחמקמקותה והיא הולכת ומיטשטשת, יש להדגיש, במסגרתו של אירוע הצילום; החוטף הפך לנחטף, והלוכדים שלכדו, כפי שעלה בפרשת קו 300, נלכדו. יתר על כן, אותו סימן חזותי המסתיר ומבחין את הלוכד מהנלכד הוא גם זה המהווה הצהרה גלויה ומורה כאצבע מאשימה על מעמדו הלא-יציב של הלוכד ועל אפשרות של איום עתידי כלפיו, איום פוטנציאלי המקנן במבטם של הצופים העתידים להילכד אף הם במלכודת העדות או העקבה המצולמת.

בדיונו על צילום דוקומנטרי ועל מנגנוני משטור ותשוקה הפועלים בשדה הראייה מביא טאג את דבריו של לאקאן, הטוען שהתמונה היא מלכודת, הלוכדת ומאלפת את מבטו של הצופה.⁸³ מצד אחד, כמנגנון לכידה חזותי, התצלום הדוקומנטרי משדל ומפתה את עינו הרעבתנית של הצופה ונותן לעין דבר מה להשביע בו את רעבונו. מצד שני הוא מזמין את הצופה להיכנע ולהניח את מבטו בדומה ל"אדם המניח את נשקו".⁸⁴ במקביל למנגנון לכידת האור של המכשיר המצלם, התצלום חוטף-לוכד את מבטו של הצופה המשתוקק לראות ולדעת באמצעות מלכודת הנראות הפתיינית. בה בעת התצלום מסית את המתבונן להמשיך ולשאול מה יש מעבר לאותה נראות מפתה. טאג מרחיב את הדיבור על אופן לכידת מבטו של הצופה באמצעות המנגנון הפרספקטיבי ונקודות המגוז שהמכשיר המצלם מתבסס עליהם. "המצלמה", הוא מוסיף, "היא מכשיר ללכידה וביות של אור, וכשם שהדימוי עצמו נחרך על ידי הבהובי אור ונצרב בכלא הגיאומטרי של המצלמה, כך בתורו הדימוי-כתם הצרוב לוכד בכלוב הלינארי של הפרספקטיבה את עיננו המשתוקקת-עדי עד."⁸⁵ אם מנגנון הלכידה הכימי לוכד את קרני האור, מנגנון הלכידה

התרבותי לוכד ומאלף את מבטו של הצופה באמצעות התשוקה. לסיכום אותו פרק, העוסק במנגנונים של משטור, באסטרטגיות פוליטיות-תרבותיות של שליטה וניהול ובפוליטיקות של ייצוג מובאים הדברים הבאים: "אם תיעוד מתעד משהו, זו רק אסטרטגיה מסוימת של כוח ותשוקה. אם המושג דוקומנטרי לוכד משהו, זה רק סובייקט מסוים – הסובייקט של אותה אסטרטגיה של כוח ואותה אסטרטגיה של תשוקה: הסובייקט של הדוקומנטרי."⁸⁶

אפילוג: ללכוד ולשחרר

בין עיני הנץ של צלם עיתון "חדשות" ומבטם של אנשי השב"כ המתבוננים בו נמצא גם מבטם הדרוך והמשתוקק לדעת של הצופים. הסתרת פניהם של אנשי השב"כ מעידה על כך. אותם צופים עתידיים עשויים לחלץ את לכידתו ואת מותו של השבוי החי ולשחרר את רוחות הרפאים של הפרת זכויות ואי-קיום אמנות, שנלכדו בחטף ונכלאו במסגרת אותה "תמונה חטופה". "החזקתם של בני אדם כ'בני ערובה' – ומושג זה כולל גם החזקה של בני אדם כ'קלפי מיקוח' – אסורה על פי המשפט הבינלאומי"⁸⁷, קל וחומר הוצאתם להורג. כוחות הביטחון בישראל, כך מצאנו, הפרו את אותם איסורים, וכפי שגם מוכרז בגלוי יוצאים בפעילות יזומה של לכידת בני ערובה ו"קלפי מיקוח" כדי להאיץ שחרור שבויים. בהתייחס לשרטוט התנועה ההפכפכה של המושג "ללכוד", אבהיר כי הוא אינו מתייחס בלעדית לאף אחד מהשותפים באותה זירה דינמית של יחסים.

אל מול פעולות של לכידה ניצבות פעולות שחרור וחילוץ. לעומת הפעלים ללכוד, לתפוס ולחטוף, עומדים הפעלים לפדות (שבויים), להתיר (כלואים), לחלץ (חטופים) ולשחרר (אסירים). מנקודת מבט הפוכה למושג "ללכוד" ולשאלות מיהו הלכוד ומהו הנלכד, אפשר לשאול את מה או את מי יש לחלץ ומוכרחים לשחרר. האפשרות שהצעתי כאן – באמצעות המיקוד במושג "ללכוד" ומפרספקטיבה שצומצמה לרשת היחסים שבין תצלומי קו 300 לאירועי קו 300 – היא ששומה עלינו לשחרר בכל פעם מחדש את האפשרות לקשור את ההווה והעתיד לעבר של עוולה, ללכוד את האפשרות של הפרת זכויות, לחלץ הפרת זכויות ולכנותה בשם. ללכוד ולהתיר את השם בכל פעם מחדש. במקרה של 13.4.1984: מג'די אבו ג'אמע, סובחי אבו ג'אמע, אברהם שלום, אהוד יתום, משה ארנס, יוסי גינורס, יצחק שמיר.

בראיון שעסק בתצלום קו 300 אמר אלכס ליבק כי "כוחו של תצלום זה טמון דווקא במה שאין בו, ברגע שאחריו – רגע ריצוץ הגולגולת, שעליו התוודה בזמנו אהוד יתום, רגע הקלות הבלתי נסבלת של המוות."⁸⁸ דברים דומים נאמרו על תצלום נוסף, אחד משלושת הייצוגים המפורסמים של מלחמת 1948 ואחד מתצלומי המלחמה המכוננים של הזיכרון הקולקטיבי בישראל; כוונתי לתצלום של בוריס כרמי שצולם ב-11 ביולי 1948 וידוע גם בכינויו "הנערה עם האקדח". זהו "צילום לא-מלחמה שהוא מהמפורסמים בצילומי מלחמת השחרור", כפי שכתב עליו שלמה שבא.⁸⁹ בתצלום נראים חבורת אנשים ביער: כעשרים גברים, אישה אחת, כאפייה אחת, גזע עץ ואקדח. הרוב מסתופפים ומתבוננים באדם הכותב במחברת. האישה היחידה בתצלום לבושה

מכנסיים קצרים ורגליה חשופות. לראשה כאפייה, למותניה אקדח, והיא נסמכת בעייפות, לבדה, אל גזע עץ. המקום הוא יער בן שמן, הזמן – לאחר כיבוש לוד, והנוכחים הם אנשי הגדוד השלישי בחטיבת הפלמ"ח, שהיו בין כובשי שתי הערים, וצייר. אמנם המראה השליו של מנוחה ביער האופף את התצלום ואת פעולת המצלמים הפך לאחת מסיבות פרסומו, אך בלוד ורמלה התרחשו שוד, גירוש, רצח וביזה. גם כאן לפנינו תצלום מכונן שבאופן פרדוקסלי, פרסומו בא לו על דרך ההיפוך, דווקא בשל הדבר שאינו נראה בו; תצלום שעיקר פרסומו נובע מיחס מורכב בין מה שנלכד בו ונראה, ובין מה שאנחנו יודעים ידיעה חוץ-צילומית ושאנו נגלה. הרגע שלפני.

היכולת לחלץ מבין שני מנגנוני הצילום, מנגנון הלכידה ומנגנון הרישום באור, את הסימנים החורגים מעבר להם, והיכולת לשחרר את הצילום והתצלום מהכלא המרדים של הנגלה, תלויות ביוצר ובצופה המתבונן. היא מחייבת דריכות ופעולה של שניהם. ב-19 בנובמבר 1948, בעקבות אירועי רמלה ולוד, פרסם אלתרמן ב"טור השביעי" בעיתון "דבר" את השיר "על זאת".

הוא חָצָה עָלַי גִּיפ אֶת הָעִיר הַכְּבוֹשָׁה, –

נָעַר עוֹ וְחָמוּשׁ... נָעַר-כֶּפִּיר.

וּבְרָחוּב הַמִּדְבָּר

אִישׁ זָקֵן וְאִשָּׁה

נִלְחָצוּ מִפְּנֵי אֶל הַקִּיר.

וְהַנָּעַר חִיךְ בְּשֵׁנִים חֲלָב:

"אֲנִסָּה הַמְקַלָּע" ... וְנָסָה!

רַק הָלִיט הַזָּקֵן אֶת פְּנֵי בִידֵיו...

וְדָמּוּ אֶת הַכֶּתֶל כֶּסֶה.

זֶה צִלּוֹם מְקַבְּלוֹת-הַחֲרוּת, יְקִירִים!

יֵשׁ עֲזִים עוֹד יוֹתֵר, אֵין זֶה סוֹד!

מִלְחָמָתָנוּ תוֹכַעַת בְּטוֹי וְשִׁירִים...

טוֹב! יוֹשֵׁר לָהּ, אִם-כֵּן, גַּם עַל זֹאת!

בעקבות אירועי קו 300, ביום רביעי 18 באפריל 1984, הוחלט בעיתון "חדשות" לפרסם במקום מאמר מערכת את שירו של נתן אלתרמן "על זאת".⁹⁰

הערות

1. עודד מודריק, "החזקת 'מובאים' במעצר מנהלי כ'קלפי מיקוח'". משפט וצבא 16 (2002), 813–834 (להלן מודריק, החזקת "מובאים").
2. בעיתונות התקופה מופיע שמו של החוטף בכמה תעתיקים: מג'די אבו ג'אמע, מג'די אבו גומא ומג'די אבו שמעה.
3. בספרו מחשבות על הצילום טבע בארת את המונחים "זה היה שם", "זה, זהו, זה רק", "הנה זה כאן" או "זה היה". כולם כאחד מתארים את לשון ההצבעה הצרופה שבסופה נמצא התצלום. רולאן בארת, מחשבות על הצילום, תרגם דוד ניב (ירושלים: כתר, 1988), 10, 80, 116 (להלן בארת, מחשבות על הצילום). הרחבה נוספת על הצבעה והאצבע המורה אצל תיירי דה דוב, "זמן-חשיפה וצילום-בזק: התצלום כפרדוקס". המדרשה 13 (2010), 29 (להלן דה דוב, זמן-חשיפה וצילום-בזק).
4. אזולאי היא שטבעה את ההבחנה בין המושגים "אירוע הצילום" ו"האירוע המצולם". אריאלה אזולאי, דמיון אזרחי: אונטולוגיה פוליטית של הצילום (תל אביב: רסלינג, 2010) (להלן אזולאי, דמיון אזרחי).
5. בארת, מחשבות על הצילום, 80.
6. דה דוב, זמן-חשיפה וצילום-בזק, 30.
7. ולטר בנימין, היסטוריה קטנה של הצילום, תרגם חנן אלשטיין (תל-אביב: בבל, 2004), 16 (להלן בנימין, היסטוריה קטנה של הצילום).
8. בארת, מחשבות על הצילום, 14, 97.
9. "מעריב", 13.4.1984, עמוד השער.
10. "ידיעות אחרונות", 13.4.1984, עמוד השער.
11. ענת סרגוסטי, "דם באוטובוס". העולם הזה, 16.04.1984, עמ' 6–7. כפי שכתב רינו צרור בגיליון "חדשות" של מאי: "על פי אחד מחוקי הצנזורה, אסור לסימני-הפסילה של הצנזור להיראות", רינו צרור, "לחסל את הצלם". חדשות, 4.5.1984, עמ' 13 (להלן צרור, לחסל את הצלם).
12. צילום: ענת סרגוסטי להעולם הזה, 25.4.1984, עמ' 6–7. הכיתוב מתחת לתצלום האחד מציין: "התמונה המצונזרת: תצלום זה והתצלום המופיע בעמוד מימין נפסלו לפרסום על-ידי הצנזורה הצבאית. התצלום צולם דקות ספורות אחרי השתלטות החיילים על האוטובוס. נראית בו קבוצה של ארבעה חיילים המובילים את החטוף, שהוא במרכז התמונה. ראשו כפוף, כלפי מטה, מצידו הימני מוביל אותו קצין. התמונה בעמוד מימין צולמה שניות מעטות אחרי צילום זה ושם נראית אותה קבוצה מאחור." שם, 7. מתחת לתמונה שבעמוד ימין נאמר: "אל השדה החשוך: תמונה זו צולמה דקות מעטות אחרי ההשתלטות. בתמונה נראים ארבעה חיילים (מאחור) מובילים את אחד החוטפים. אחרי החייל השני מימין (בקבוצה המובילה) נראית למטה רגלו של החוטף במיכנסיים כהים." שם, 6 (ההדגשה במקור).
13. שם, 60.
14. "ידיעות אחרונות" 25.04.1984, עמ' 7.

15. מתחת לתצלום הופיע הטקסט הבא: "המקום דיר אל-בלח. היום: יום חמישי 13.4.84. השעה 04.45. לפני דקות ספורות פרצו כוחות הביטחון לאוטובוס שנחטף על ידי ארבעה מחבלים ושחררו את הנוסעים. שני אנשי ביטחון אווזים בידיהם את המחבל מג'די אבו שמעה. שמעה מבוהל אך בריא ושלם. מאוחר יותר מודיע דובר צה"ל: האיש מת בדרכו לבית החולים. ועדת החקירה קבעה: שמעה מת משבר בגולגולת כתוצאה ממכה שהונחתה על ראשו במכשיר קהה. שר הביטחון משה ארנס נוכח במקום ההתרחשות. האם הוא נקי מאחריות?"
16. הדפסת קונטקט פירושה הדפסת הנגטיב ישירות על הנייר. גודל התצלומים בקונטקט זהה לגודל התמונות בתשליל.
17. הליד כסף הוא תרכובת הנוצרת בין כסף והלוגנים. התרכובת יכולה להיות ברומיד הכסף (AgBr), כלוריד הכסף (AgCl), יודיד הכסף (AgI). ברוב הסרטים וניירות הצילום נעשה שימוש בהלידי כסף כחומר הרגיש לאור, והללו מצפים את הנייר ואת בסיס סרט הצילום.
18. חדשות, 29.4.1984, עמ' 2-3.
19. אורי אבנרי, "אינני מאמין, שניים נרצחו – אך אין רצח ואין רוצחים". העולם הזה, 30.5.1984, עמ' 7 (להלן אבנרי, אינני מאמין).
20. בארת, מחשבות על הצילום, 88.
21. גדעון לוי, "קו 300 עדיין נוסע". הארץ, 2.10.2011 (<http://www.il.co.il/haaretz/1.1486971/opinions/>).
22. thesaurus.com/browse/capture, www.thefreedictionary.com/capture, www.thesaurus.net/capture, www.macmillandictionary.com/thesaurus/british/capture
23. איתן אבניאון, מילון ספיר (תל-אביב: הדר ארצי, 2002), 1218.
24. <http://milog.co.il>, www.milononline.net/value.
25. www.mla.ac.il/?categoryid=2420&articleid=2613.
26. טיוטת ההסכם הראשון להסדרת הטיפול בשבויים גובשה ב-1874 בבריסל, ועל סמך אותם עקרונות אושרה ב-1899 אמנת האג הראשונה (http://en.wikipedia.org/wiki/Laws_of_war).
27. בבסיס קביעה זו לא עומדת עמדה אבולוציונית. לכאורה יש פרוטו-שבוי מהעולם הקלאסי, שהשבוי המודרני הוא צאצאו הישיר והתוצא הלוגי ההכרחי שלו. ראו: Liisa H. Malkki. "Refugees and Exile: From 'Refugee Studies' to the National Order of Things", *Annual Review of Anthropology* 24 (1995): 495-523.
28. http://en.wikipedia.org/wiki/Laws_of_war.

“Art 4. A. Prisoners of war, in the sense of the present Convention, are persons belonging to one of the following categories, who have fallen into the power of the enemy:

- (1) Members of the armed forces of a Party to the conflict, as well as members of militias or volunteer corps forming part of such armed forces.
- (2) Members of other militias and members of other volunteer corps, including those of organized resistance movements, belonging to a Party to the conflict and operating in or outside their own territory, even if this territory is occupied, provided that such militias or volunteer corps, including such organized resistance movements, fulfil the following conditions:
 - (a) that of being commanded by a person responsible for his subordinates;
 - (b) that of having a fixed distinctive sign recognizable at a distance;
 - (c) that of carrying arms openly;
 - (d) that of conducting their operations in accordance with the laws and customs of war”.

<http://www.icrc.org/ihl.nsf/7c4d08d9b287a42141256739003e636b/6fef854a3517b75ac125641e004a9e68>

30. אמנת ז'נבה הרביעית בדבר הגנה על אורחים בעתות לחימה או עימות מזוין:

www.btselem.org/hebrew/international_law/fourth_geneva_convention

www.globalissuesgroup.com/geneva/texts.html

רשומות – כתבי אמנה מס' 30 מיום 30 בספטמבר 1951 ע' 485 עד 548 (אמנה רביעית). לארבע אמנות ז'נבה משנת 1949 נוספו פרוטוקולים משלימים שנחתמו ב-1977. ישראל וארצות הברית אינן חתומות עליהן בשל שינוי במעמדם של ארגוני טרור. ראו 12 Protocols Additional to the Geneva Conventions of 12 August, 1949 and relating to the Protection of Victims of International Armed Conflicts.

31. עוד הוסכם כי הפגיעה בנושא דגל לבן ונשיאתו במרמה מהוות עבירה על דיני המלחמה ונחשבות לפשע מלחמה. יהושפט הרכבי, מלחמה ואסטרטגיה (תל אביב: הוצאת משרד הביטחון, 1990).

32. Geneva Convention for the Amelioration of the Condition of the Wounded and the Sick of Armies in the Field, Geneva Convention relating to the Treatment of Prisoners of War, סעיף 12.

33. באוגוסט 2012 פורסם פסק הדין בעניינו של חייל צה"ל שירה למוות באם ובתה, רייה ומגידה אבו-חג'אג', בזמן שנשאו דגל לבן ב-4.1.2009. פסק הדין קבע כי החייל יורשע רק ב"שימוש לא חוקי בנשק" וייגזרו עליו 45 ימי מאסר בלבד. ראו גם "הפשע נותר יתום", מאמר מערכת, הארץ, 14.8.2012 (www.haaretz.co.il/opinions/editorial-articles/1.1800665).

34. בארת, מחשבות על הצילום, 82.

35. "מה אירע בפרק זמן של כרבע שעה, מן הרגע שבו השתלטו חיילי צה"ל על אוטובוס אגד שנחטף בידי מחבלים לצומת דיר אל-בלח ברצועת עזה? [...] עיתונאים שהיו עדי ראיייה למקרה, טוענים, כי ראו

לפחות מחבל אחד בריא ושלם. אלא שרבע שעה לאחר מכן התברר כי השניים מתים. יוסף ולטר ורפאל מן, "תיחקר תעלומת מותם של שניים מחוטפי 'האוטובוס לאשקלון'". מעריב, 16.4.1984, עמ' 3. חשוב להדגיש שיש כמה תצלומים של שבויים ישראלים שנרצחו לאחר רגע הכניעה על ידי חיילים מצרים במלחמת 1973. ראו למשל www.isracast.com/article.aspx?ID=451

36. אריאלה אזולאי, האמנה האזרחית של הצילום (תל אביב: רסלינג, 2006), 97 (להלן אזולאי, האמנה האזרחית).

37. דאגרוטיפ הוא שמו של אחד מתהליכי הצילום הראשונים שהצליחו לרשום ולקבע בצורה טובה ויציבה את הדימוי המצולם. את התהליך פיתח ב-1836 הצרפתי לואי ז'אק מנדה דאגר, והוא התבסס על טכניקה המטביעה את הדימוי המצולם באופן פוזיטיבי בעזרת קרני אור, ישירות על פני לוח כסף שהונח בגב קמרה אובסקורה. כל תצלום דאגרוטיפ הוא יחידאי כיוון שאין לו נגטיב. הדאגרוטיפ מתייחד בריבוי פרטים, בחדות, בתחושת עומק ובטונאליות עשירה.

38. David Wooters and Terese Mulligan (eds.), *A History of Photography: From 1839 to the Present* (Los Angeles: The George Eastman House Collection Taschen, 2010), 40.

39. אזולאי, האמנה האזרחית, 104.

40. Geoffrey Batchen, *Burning with Desire: The Conception of Photography* (Massachusetts: MIT Press, 1999) (להלן באטשן, בוער בתשוקה); סוזן סונטג, הצילום כראי התקופה, תרגום יורם ברונובסקי (תל-אביב: עם עובד, 1979), 143 (להלן סונטג, הצילום כראי התקופה).

41. "המצלמה בשבילי היא ספר סקיצות, מכשיר של אינטואיציה וספונטניות, שליט של רגע שסימולטנית, במונחים חזותיים, שואל ומחליט." קרטיה-ברסון, באתר Quotes Art (http://quote.robertgenn.com/auth_search.php?authid=308)

42. להרחבה על עמדתו של דאגר לגבי תרומת הדאגרוטיפ לאמנים והזיקות בין "זהותו" המושגית והציורית של הצילום לקאנון הקלאסי, לאמנות הרנסנס ולסוגה "טבע דומם" ראו אצל באטשן, בוער בתשוקה, 127-137; 180-183.

43. בארת, מחשבות על הצילום, 83.

44. כפי שמציין טאג, המושג "מכניזם של לכידה" מופיע אצל דלז וגואטרי בהתייחסם למדינה כמכניזם של לכידה וגירוש וכמנגנון רב-עוצמה השואף להבנות טריטוריה הומוגנית, שיטתית, מאוחדת ומרוכזת. John Tagg, *The Disciplinary Frame, Photographic Truths and the Capture of Meaning* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009), 22, 35-49 (להלן טאג, המסגרת הדיסציפלינרית).

45. טאג, המסגרת הדיסציפלינרית.

46. בנימין, היסטוריה קטנה של הצילום, 13; סונטג, הצילום כראי התקופה, 9, 11-12; דה דוב, זמן-חשיפה וצילום-בזק, 23.

47. בנימין, היסטוריה קטנה של הצילום, 36.
48. בארת, מחשבות על הצילום, 85.
49. דה דוב, זמן-חשיפה וצילום-בזק, 23–35.
50. טאג, המסגרת הדיסציפלינרית, 75–80, 90–94.
51. אזולאי, דמיון אורחי, 215–226. בניסוח מעט שונה כתבה סונטג על מעשה הצילום כדרך של עידוד להמשכו של האירוע המתחולל. ראו סונטג, הצילום כראי התקופה, 17.
52. כפי שהעלתה בפני קוראת אנונימית של המאמר, ניתן למצוא קשר בין דגל לבן ובין האפשרות העולה ללכוד באמצעות הצילום, וכך לרשום או ליצור מחדש מרחב אחר שאינו מקובע או לכוד ביחסי כוח יציבים.
53. Video shows deaths of two Reuters journalists in Iraq in 2007, CNN, 6.4.2010 (www.cnn.co.il/2010/WORLD/meast/04/05/iraq.photographers.killed/index.html).
54. "נשים מאחורי המצלמה – סיפורן של 50 צלמות גדולות", יס דוקו, מפיקה ונסה סמית', תסריט, דימוי והפקה אלכסיס קרסילובסקי (7802/1651340/<http://yes.walla.co.il/?w=/7802/1651340/>).
55. תודה לקוראת האנונימית של המאמר שהוסיפה את הדמיון בין העיניים הקשורות, חסך חושי המאפשר ליצור את השבוי, להוציא ולבודד אותו מהמרחב המוגן של הקולקטיב שאליו הוא קשור, לבין "החדר החשוך" של הצילום המאפשר ליצור את ההפך – לשכפל ולהפיץ את האפשרות לראות, לחוש ולדמיין את אותו הרגע וליצור שותפות ומרחב פוליטי מסוג אחר.
56. מודריק, החזקת "מובאים", 813–834.
57. סונטג, הצילום כראי התקופה, 19.
58. Henri Cartier-Bresson, "Images à la sauvette - The decisive moment", in *The Cinematic, Documents of contemporary Art*, ed. David Company (Cambridge, Whitechapel and MIT Press, 2007) 43–49 (להלן קרטייה-ברסון, הרגע המכריע).
59. סונטג, הצילום כראי התקופה, 20.
60. שם.
61. קרטייה-ברסון, הרגע המכריע, 45.
62. באטשן, בוער בתשוקה, 133.
63. סונטג, הצילום כראי התקופה, 149; Carlo Rim, "On the Snapshot", in *The Cinematic, Documents of contemporary Art*, ed. David Company (Cambridge, Whitechapel and MIT Press, 2007), 40.
64. Agnès Varda, "On Photography and Cinema", in *The Cinematic, Documents of contemporary Art*, ed. David Company (Cambridge, Whitechapel and MIT Press, 2007), 62–63.

65. דה דוב, זמן-חשיפה וצילום-בזק, 23.
66. שם, 26.
67. סונטג, הצילום כראי התקופה, 8.
68. בנימין, היסטוריה קטנה של הצילום, 41.
69. "עדויות נבחרות", באתר שוברים שתיקה (www.shovrimshtika.org/testimonies/database); ידוען הוועד הציבורי נגד עינויים, גיליון 9, אוגוסט 2008 (<http://listmanager.co.il/fb/fb/30405344>); אתר בצלם (<http://www.btselem.org/hebrew>); (92D2B9875FCEDC7657465344/show.aspx).
70. ס. יזהר, שבעה סיפורים (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1971), 96.
71. סונטג, הצילום כראי התקופה, 8.
72. "במעבדה עבדה בחורה שהיתה די רשלנית. היא לא מילאה את הטנק של המפתח עד הסוף. הסרט עם התמונה הזו היה למעלה, הכי גבוה. כל מה שנמצא מתחת לרגלים בכלל לא מפותח. אם היא היתה שמה את הסרט הפוך, אז הראשים לא היו מפותחים." אלכס ליבק בראיון עם אריאלה אזולאי, בתוך איך זה נראה לך? 25 שיחות, 44 תצלומים (תל אביב: בבל, 2000), 84 (להלן אזולאי, איך זה נראה לך?).
73. שם, 83-84.
74. זאת בלי לשלול את האפשרות של הרס מצלמות או הוצאת כרטיס הזיכרון מן המצלמה.
75. צרור, לחסל את הצלם, 12.
76. "דבר" 16.5.1984, עמוד השער.
77. סונטג, הצילום כראי התקופה, 160.
78. שם, 169.
79. "אם המצלמה היא סובלימציה של הרובה, לצלם משהו משמעו לבצע רצח סובלימטיבי – רצח רך, מותאם לתקופה עגמומית, נפחדת" (שם, 19). "במהותו הצילום הוא פעולה של אי-התערבות, חלק מן האימה הגלומה במבצעים זכורים היטב של צילומי עיתונות בני ימינו [...] נובע מן המודעות לכך שלעיתים קרובות, כאשר הצלם יכול לבחור בין התצלום לבין החיים, הוא בוחר בתצלום. האדם המתערב אינו יכול לתעד את זכר האירוע, וזה המתעד אינו יכול להתערב" (שם, 16).
80. Johan Goldberg, "There Are Tears in My Eyes", National Review, 26/8/1999 (www.nationalreview.com/articles/204511/there-are-tears-my-eyes/jonah-goldberg).
81. צרור, לחסל את הצלם, 12.
82. אזולאי, האמנה האזרחית של הצילום, 102-117.
83. טאג, המסגרת הדיסציפלינרית, 75-80.

84. שם, 75.

85. שם, 94.

86. שם.

87. סעיף 1 באמנה בינלאומית נגד לקיחת בני ערובה, 1979; סעיף 34 לאמנת ז'נבה הרביעית משנת 1949.

88. אלכס ליבק, "אלכס ליבק מצלם את אחד מצילומי העיתונות החשובים בתולדות ישראל: התצלום הנודע של קו 300". הארץ, 27.5.2009 (<http://www.haaretz.co.il/1.1262924>).

89. חיים אברהם (עורך), הילת אדם, רטרופקטיבה של הצלם בוריס כרמי 1945–1995 (חולון: ספריית עולם הצילום והוידאו, 1995), 24.

90. צרור, לחסל את הצלם, 13.

