



חורף 2024

פלישה קרקעית, פלישה דיגיטלית

טל אלקים וזהר אלמקייס

א.

כניסה דיגיטלית לעזה דורשת מאיתנו לאלף את האלגוריתם של הטיקטוק, לנווט מהלוקיישן שבו אנו נמצאים אל עבר העיר החרבה. האלגוריתם מייצר טריטוריה. הפעולה מעלה על הדעת משחק ילדים המוכר היטב לילידי שנות התשעים, "ויקימרוץ". המגרש: האינטרנט. המטרה: להגיע מנקודת היציאה, ערך בויקיפדיה שהוגדר מראש, לערך של היטלר, תוך המעבר הקצר ביותר בין ערכים שונים באמצעות שימוש בקישורים הנמצאים בגוף של כל ערך. פוקימון < יפן < מלחמת העולם השנייה < היטלר. המשחק הזה יותר מכול משקף את החשיבה האלגוריתמית שאליה הדור הזה נולד, שבה הכול נקשר בכול, בשרשרת.

אנחנו מורידים טיקטוק. עוד לפני שאנחנו פותחים את האפליקציה לראשונה, אנחנו מאמצים את מה שפרנוית המעקב מתריעה מפניו כדי להיות יעילים. אנחנו מקבלים על עצמנו כניסה למרחב שבו כל תנועה היא מידע, שבו העין של המצלמה הקדמית רואה, המיקרופון שומע והמסך מרגיש. זהו חדר חקירות, וככזה אנחנו רוצים להיות גלויים לגבי המטרה שלנו. הכניסה הדיגיטלית לעזה דורשת מאיתנו להיכנס לתפקיד, ולסרב למה שהלב זקוק לו בזמנים קשים, לנחמה שמציעים לנו סרטונים אקראיים שמסיטים את המבט מן האימה. אנחנו מבקשים להיכנס לעומק המלחמה. כמו שיטת לודוביקו ב"התפוז המכני", אנחנו הופכים את העונג לסבל ונאלצים לדמות עונג מסבל כדי להגיע ביעילות אל המטרה.

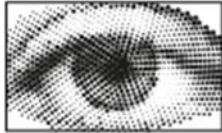
"אני אומר לכם: כסף, כסף, כסף אני משלם כדי לחזור לתקופות של הבצפר. חול המועד ואני פה עובד", זועק פועל בניין מכוסה כולו במלט. אנחנו מדלגים לסרטון הבא: "תראו מה קורה בפתח



תקווה", קטטה המובנית בקניון. לייק, האלימות הזאת

היא תחילת הדרך. נועה קירל ואמה רוקדות במטבח לצלילי שיר פופ ויראלי, מדלגים במהירות. ואז כותרת: POV, סרטון שלך מעזה הגיע לערוץ 14 ולצינור. מסך טלוויזיה ביתי בסלון. על גבי המסך, סרטון טיקטוק המשודר בחדשות. בסרטון, חייל מתעד בית עזתי הרוס ואומר "באמת מחיר ברצפה, מחיר מהזולים בשוק, מטבח גדול, שימו לב לעיצוב, לא נגענו". החייל המצלם נמצא בביתו, צופה בתיעוד פרי מצלמתו המשודר כעת בחדשות, מראה אותו לאמא שלו ומוסיף, "אמרת שלא יצא ממני כלום, תראי, גם צינור, גם ערוץ 14". בית בתוך בית, מסך בתוך מסך, עזה בתוך ישראל. פעולת התיעוד הטמונה בסרטונים הללו היא מראש כפולה ומכופלת, והיא מודעת לנקודות המבט המרובות המקופלות בתוכה. ביותר ממובן אחד, החייל מביא את עזה הביתה. מכאן, מהסלון הישראלי, עזה נכבשת פעמיים: פעם אחת באדמה ופעם אחת במסך. מה בין הפעולה של חייל ששב עם שלל עזתי לבין ניכוס המרחב שמבצעים סרטונים כמו אלה?

ומה יכיל הארכיון של המלחמה הנוכחית? מסמכים, פרטוקולים, ראיות של גופים חוקרים, תיעוד חדשותי, סרטים דוקומנטריים שנעשו מתוך הרגע, בניסיון להכילו. על כך יתווספו עקבות דיגיטליות אינספור – שידורי לייב בפייסבוק, תיעוד ממצלמות גוף ומרחפנים. רוב הציבור הישראלי חווה את 7 באוקטובר בהישאבות משתקת לפלטפורמות כמו טיקטוק, טלגרם ואינסטגרם. מאז כניסת הצבא הישראלי לעזה, אותן פלטפורמות מאפשרות ללוות באופן אינטימי חיילים בכניסתם לעזה ובתוכה. הקירבה הזו מעמידה אותנו בצילה של אתיקה חדשה, או נעדרת, ודוחקת בנו לשאול, האם הפלישה שבעיניים דינה כדיון זו הרגלית? צלמי החדשות הבווערות ביותר של המלחמה הזו אינם צלמים כלל. אלה חיילים שמחזיקים בנשק נוסף, המצלמה. התיעוד שלהם מייצר שכבה ארכיאולוגית שונה מזו של התיעוד העיתונאי, ומנסח מבלי דעת אונטולוגיה חדשה של יחסים. הוא מקריס את הגבולות בין המוסכמות של מתן עדות סמכותית בדיעבד, לבין הגוף הפועל, המבצע, והמשדר בזמן אמת מזירת ההתרחשות של המלחמה, המכונה בז'רגון צבאי אמריקאי תיאטרון.



את השגרה שמתרחשת בזמן של הקשר רחב יותר, שמעלה אותה לדרגת 'ראויה לחדשות'. השיטוט בין הסרטונים, ההחלטה מתי לעבור הלאה, להתעכב, לצפות שוב, דומה לבגידה שמאבחנת היטו שטיירל במרחב הקולנועי־מוזיאלי, שבו הצופים "בוגדים במשך הקולנועי [...] קוטעים, קופצים ממסך למסך, מחברים, יוצרים למעשה מונטז' חדש – משפיעים בפועל, שותפים לאוצרות".¹ הפעולות שלנו בתוך האלגוריתם יוצרות שותפות בעריכה, שבאופן מסוים ממשיכה את המונטז' המציע אפשרות של "שחרור הקולנוע מפרספקטיבה קווית", "סוגים חדשים, אחרים, של חזותיות מרחבית".² מרחב השיטוט ברשת החברתית הוא מרחב ויזואלי. אנחנו נכנסים לטריטוריה כצלמי מלחמה בעצמנו. אנו מבקשים לתעד באור אחר את הסרטונים שהחיילים מצלמים.

חוזרים לשיטוט. יוצאים מהסלון הביתי וממשיכים לנוע באלגוריתם, פנימה. מחפשים התגלמות בבשר של ביטוי ששמענו פעמים אינספור בשנה האחרונה: כניסה קרקעית. ואז אנחנו מגיעים לסרטון הבא: אור גנרטורי מאיר על פיסת אדמה אפורה משארית בטון חשוף. עליה מוצב בקבוק מי עדן, כמו דגל על הירח. מתוך החשיכה המוחלטת, נכנס חייל אחד לפריים והוא בועט בשתי רגליו את הבקבוק אל עבר חייל שמגיח מאחוריו, אל הלא נודע. הכותרת של הסרטון – גרסת ג'באליה 🇵🇸 – מצביעה לנו על המיקום. אנחנו בעזה. הדימוי הזה, עבור ישראלים רבים, הוא כמעט הזיקוק המושלם לתפיסה שלה; חיילי צה"ל ואדמת בתים שטוחה. החיילים עומדים עליה בחיור, כמו בתצלומי ציד: אדם ניצב על אריה מת בספארי. בזה כמו גם בזה – הצלמים־מצולמים פועלים בתוך מסורת צילומית. מה פשר גרסת ג'באליה? אנחנו פועלים כמו בלשים של האינטרנט. ג'באליה היא המציאות. היא הופכת להיות גרסה כשהיא נגזרת מתופעה קיימת, במקרה הזה, טרנד סרטונים של בעיטה בבקבוק

¹ שטיירל, היטו, "האם מוזיאון הוא בית חרושת?", מתוך חלבאי המסך: מסות על פוליטיקה של דימוי חזותי (תרגום: אסתר דותן), הוצאת פיתום, 2015, עמ' 54.

² שטיירל, היטו, "נפילה חופשית: ניסוי מחשבתי על פרספקטיבה אנכית", מתוך חלבאי המסך: מסות על פוליטיקה של דימוי חזותי (תרגום: אסתר דותן), הוצאת פיתום, 2015, עמ' 23.



מים למרחקים. המסורת הצילומית שבתוכה אנו

מצויים היא של טרנד טיקטוק, תבנית של פעולה, פריים וקצב, שמשתכפלת שוב ושוב, מיליוני פעמים.

בסרטון הבא אנחנו במחנה הפליטים אל-בורייג' במרכז עזה. רחפן סוקר הריסות בתים, ביניהם שורת חיילים, מתוכם מבצבץ חייל אחד שמחזיק במראת גוף שנלקחה כשלל מאחד הבתים. המראה מתבלט מבין החפצים שראינו נבזזים, משום שהיא לוכדת את הגוף, מדמה אותו. היא דימוי ויקטוריאני של מסתורין, של רוח רפאים, של אדם שהיה ונעלם. נוכחויות הפנטום האלה חוזרות ועולות בסרטונים מעזה – בתים ריקים מיושביהם; בגדים ריקים מלובשיהם – כמו התבנית הריקה והמשתכפלת של הטרנד עצמו.

התרגלנו לראות דימויים בווידאו ובסטילס של מאות חיילים ישראלים בתוך בתי משפחות (בגדה, בעזה, בלבנון). התרגלנו לראות את האובייקטים החומריים שנלקחים כשלל או כמזכרת (מחרוזות תפילה, כלי בית, תמונות). כעת אנחנו חוזים במעין ביזה דיגיטלית: לא רק האובייקטים הם רכוש, שלל פוטנציאלי, אלא המציאות עצמה.

ב.

בחור רץ על חוף הים. מדים, אפוד, קסדה. ביד שמאל – נשק, ביד ימין – מצלמת גופר 360. הוא אומר, "אני בחוף של עזה, צה"ל זיכה פה את המרחב כדי שאני אוכל לרוץ פה יחף, תראו איזה יופי, מזכיר לנו את החופים בארץ". כמו בעשרות סרטונים אחרים של אותו הבחור ברשת, הוא רץ יחף.

סרטון, כותרת: בואו איתי לאימון כוח ברפיח. בקירות, סימני פגזים וקליעים. אותו חייל, הפעם בלי חולצה, מרים משקולות, רץ מעלה ומטה במדרגות של בית, מבצע תרגילי יד אחורית על משענת ספה צהובה ועליה רקמות פרחים, משתמש ברביעיות של מים מינרליים תוצרת עין גדי כמשקולות, עושה כפיפות בטן על מזרן.



סרטון, כותרת: בואו איתי לסיור במלון הילטון גזה. חייל

אחר הולך בחולות ומדריך אותנו, "אחד הכיורים היפים בעולם, כיור איטלקי, בהפעלה רגלית, שיא ההיגינה, שיא הטואלטיק". לצידו כיור בודד, כמו סריקה תלת־מימדית של אובייקט בחלל ריק וחולי, שאולי היה פעם בית. בסוף הסיור הוא מוביל אותנו לאחת מ"נקודות התצפית היפות שיש למלון להציע", ומורה "שימו לב להריסות, שימו לב לנוף המטורף הזה". מולנו, קצה של עיר או של שכונה, חורבות של עולם שנדמה שנבלע בחולות, כמו אל פי בולען.

כל אחד מהסרטונים האלה, ועוד רבים אחרים, הם וריאציה על טרנדים טיקטוקיים מסוג בואו אחריי. אנחנו מלווים אנשים במסעות שלהם, יומיומיים וקולוסאליים כאחד. להכין אייס קפה, לשפץ את הקרואן, להזריק הורמונים. או, אדם נכנס למקום ומגלה אותו, מדבר לקהל המצוי מעברו השני של המסך. אלא שכאן האדם הוא חייל, הזמן הוא מלחמה, והמקום הוא זירת קרב, שבה החייל מדלג מחורבה לחורבה תחת ירי צלפים. התשוקה לתעד את העצמי ולשדר אותו החוצה כמדריך לחיים נכונים, החיוביות הרעילה של מרחבי הרשת, מקבלות כאן מימד פרודי ואכזרי. התבנית זהה, התשתית הצורנית, אלא שלתוכה נוצק תוכן אפוקליפטי מסויט.

מה קורה כאשר הדוקומנטרי לא מיוצר במרחב האמנותי אלא במרחב הלחימה והחורבות, מידיהם של הלוחמים? יש לכך השלכות אתיות־פוליטיות ואסתטיות־קולנועיות כאחד. ברמה האתית, הישראלי הממוצע רואה את עזה כמעט אך ורק דרך עיני החייל. בספרה האחרון, העוסק בדמות החייל האמריקאי הלום הקרב, שואלת האנתרופולוגית נדיה אבו אל־חאג', מה קורה למלחמה כאשר הדיון בה, התפיסה שלה והייצוג שלה נעשים בעיקר על ידי חיילים ששבו הביתה? הציבור האמריקאי, היא טוענת, חווה את המלחמה כעת בעיקר דרך עיני החייל, כלומר דרך נקודת מבט אמריקאית לאומית־אימפריאלית. מה עושה השהות בתוך ולצד סיפורי מלחמה לאפשרות של ביקורת פוליטית? סיפור המלחמה כמו אומר לנו, "היכנעו לנקודת המבט של החייל!", ובעקבותיו "המשמעות של ללכת למלחמה והמשמעות של 'לדעת' מה זו מלחמה הופכות לאחת. האמת של הלוחם הופכת לאמת של



המלחמה"³. החברה הישראלית בעת המלחמה

הנוכחית מדגימה מקרה מרחיק לכת אף יותר. כל חברה לאומית היא משפחה, במובן מסוים; הלאום עושה שימוש במטפורה של משפחה תמיד. בתפיסה הציבורית הישראלית, הצבא הישראלי, על הרעות ואחוות הלוחמים שלו, כמו מהווה משפחה בתוך משפחה (ישראל) בתוך משפחה (העם היהודי). המשפחתיות הישראלית אינה רק מטפורה, אלא פנייה לרעיון של אבות משותפים, שכולנו צאצאיהם. כשאנחנו מתבוננים במלחמה דרך עיני החייל, העיניים האלה מובנות אצלנו תמיד בתור עיני האחים והבנים; אלה כבר עיניים קולקטיביות.

אותן עיניים קולקטיביות התבוננו באימה שאין לה מילים, בזוועות שתועדו מבעד לעדשת החמאס ב־7 באוקטובר. "איך כותבים על דימויי סטילס ווידאו שאי אפשר להתבונן בהם – דימויים שלא רק מתארים מעשי תקיפה אכזריים כלפי בריות אנושיות ולא אנושיות, אלא תוקפים בעצמם את חוש הראייה ואת עצם היכולת להתבונן ולהיות צופה?"⁴, שואלת ורד מימון. מצלמות הגופר של החמאס והשידור של מעשיהם ברשתות החברתיות לא היו, היא אומרת, "נספח או תוספת לאירוע, אלא חלק בלתי נפרד מן ההיגיון הצבאי והדתי של נקמה וגאולה". הוויזואליות כאן אינה רק תיעוד של אלימות, אלא מעשה מכונן של אלימות בעצמו. במובן זה, אינה מקרית המחשבה שסרטוני 7 באוקטובר הם גלגול מסויט נוסף של קולנוע מלחמה המוקרן לעיני העולם, שבבר ראו את עריפות הראשים הדאעשיות. הסרטונים המתעדים אותן אינם תיעוד של מציאות; המרחק בין התיעוד והמציאות מצטמצם, ופעולת הצילום וההפצה של הסרטונים היא כעין מעשה־דיבור, צילום שמחולל דבר בעולם. אלא שאל מול הסרטונים הללו, הישירים יחסית בצורתם, הסרטונים שייצר החמאס עושים שימוש אקלקטי במקורות: חומרים ממצלמות גוף מסוג גופר, שצורתן אינהרנטית נקשרת בתיעוד

³ Abu El-Haj, Nadia, *Combat Trauma: Imaginaries of War and Citizenship in post-9/11 America*, Verso Books, 2022, p. 5.

⁴ מימון, ורד, "אלימות הדימוי, דימויי אלימות: שבעה באוקטובר והשלכותיו", תיאוריה וביקורת (2024) 60 : עמ' 59.



של ספורט אקסטרים או של סרטי פעולה, נערכו ונשזרו

עם סרטונים ממצלמות האבטחה בקיבוצים, המוכרים לנו דווקא כעין ממשטרת, מפקחת ומייצרת ראיות.

מה קורה כאשר הזוועה מעוצבת ונחשפת מבעד לנקודת המבט של היד המכאיבה? מימון מתייחסת, בין היתר, למאמרה של סוזן סונטג בניו יורק טיימס בעקבות החיילים האמריקאים שתיעדו מעשי התעללות באסירים בכלא אבו גרייב בעיראק. בספרה "להתבונן בסבלם של אחרים" סונטג ביססה עבורנו פרדיגמה מרכזית במחשבה על צילום וזוועה. ב־2004 היא כותבת כך: "לא ניתן להפריד את האימה של מה שנראה בתצלומים מן האימה על כך שהם צולמו". סונטג מדברת על התצלום־שהוא־אלימות – ממלחמת העולם השנייה, ממעשי הלינץ' בדרום ארצות הברית, מאבו גרייב – כמזכרת "שנלקחת על ידי הצלם למטרות איסוף, אחסון באלבומים, תצוגה". החיילים, היא מספרת לנו, הם צלמים כעת, והם מתעדים "את המלחמה שלהם, את הכיף שלהם, את התצפיות שלהם על מה שהם תופסים כצירי, את מעשי הזוועות שלהם".⁵

האקדמיה ללשון עברית מגדירה מזכרת כ"חפץ שאדם שומר לזיכרון". ויקיפדיה מספרת לנו כי "מזכרות מאירועים מוגדרות כ'ממורביליה'. ביניהן כלולות מזכרות מאירועים היסטוריים", וכדוגמה מוסיפה כי "תרמילי פגזים שימשו כאגרטלים בבתי ישראלים רבים לאחר מלחמת ששת הימים". ומה בין מזכרת לשלל? "מונחים כמו 'תמונות שלל' ו'פורנוגרפיית מלחמה'", מימון כותבת, "מוזכרים לעיתים קרובות בהקשר של חומרי גלם צילומיים שאינם 'מסננים' או מצנזרים את האלימות".⁶

אנו מבקשים להעמיד כעת את עצם המושג שלל תחת עין בוחנת. במלחמה שלפנינו השלל הורחב עד אין סוף. ישנו השלל החומרי, המוכר לנו היטב, שלקיחתו מבתי העוטף שודרה בחדשות

https://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html?unlocked_article_code=1.Xk4.FKaM.ibGXQXU3jGWt&smid=nytcore-ios-share&referringSource=articleShare

⁶ מימון, אלימות הדימוי, דימויי אלימות, עמ' 60.



הישראליות עוד ב-7 באוקטובר. עם כניסת הצבא לעזה

אנו פוגשים בשלל מבעד לצילומים ששולחים החיילים אל העולם, בהם הם לובשים בגדי נשים פלסטיניות, או מבעד לסיפורים על בישול "ברגשות מעורבים" ותוך שימוש ב"תבלינים מקומיים" וב"זיתים שהם מכינים", כפי שסופר למדור האוכל של עיתון הארץ.⁷ בתמונות המלוות את הכתבה אנו מקבלים הצצה אגבית אל הסירים השייכים לבית בו שוהים החיילים, האריחים על קירות המטבח. אבל המילה שלל עולה – פיזית ממש – גם במקומות אחרים. חודשים לאחר ששוחררה במסגרת העסקה, חטופה צעירה פרסמה ברשתות החברתיות את דמותה כפי שצולמה בשבי על ידי החמאס. בטקסט הנלווה לתמונה היא חוזרת שוב ושוב אל המבט והראייה. היא מתארת את צלמה שלה, את עיניה האבודות, המותשות, העייפות, המבוהלות: "פחדתי ממה שהעיניים שלי יראו [...] העיניים האלה שהסתכלו כל יום שם על השעון [...] העיניים שהסתכלו מקרוב על החטופים ששם [...] איך נוכל עוד להסתכל לכם בעיניים?". נדמה שהתמונות צולמו פעמיים – טלפון מצלם מסך שעליו התמונה – ועליהן מופיעה הכתובית "מתוך שלל שנאסף ע"י צה"ל". השלל כאן הוא ההארדיסק, או הטלפון, והדימויים המאוחסנים על גביו, אך גם הגוף האנושי. שלל בתוך שלל. אם, כפי שסונטג טוענת במאמרה, "לחיות משמעו להיות מצולם", כלכלת דימויי האלימות, שבשנה האחרונה אנו שוהים בתוכה, משועבדים לה, ספוגים בה, מלמדת אותנו, אולי, שהדבר נכון גם לגבי למות.

ג.

הדימויים המחויילים מעזה הפכו נודעים לשמצה בתקשורת העולמית במרוצת החודשים האחרונים. בראשית אוקטובר האחרון פרסמה אל-ג'זירה סרט דוקומנטרי שדן, בין היתר בעזרת מומחים לצבא ולמשפט בינלאומי, בסרטוני החיילים המתעדים הרס וביזה.⁸ כבר בפברואר ניתח הניו יורק טיימס

⁷ <https://www.haaretz.co.il/food/2024-02-13/ty-article-magazine/.premium/0000018d-82c5-d6dc-ab9f-cffd1ebc0000>

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=kPE6vbKix6A>



מאות סרטונים שהעלו חיילים ישראלים לרשתות

החברתיות – כחלק מהאופן שבו אלה משנות את אופן וטבע הלחימה – גם במרחבים אחרים, רוסיה ואוקראינה למשל. הסרטונים המופיעים במאמר מתעדים חיילים בעזה רוקדים, שרים, מעשנים נרגילה.⁹ מאמר המערכת בגיליון האביב האחרון של כתב העת ה-1 שואל, בפשטות, מי רואה את עזה, ודן בכלכלת הדימויים התקדימית המגיעה ממנה אל העולם. הכותבים מצטטים את עורך הדין שייצג את דרום אפריקה בבית המשפט בהאג, שלפיו לראשונה בהיסטוריה עומד לפנינו מקרה שבו "הקורבנות משדרים את ההרס שלהם עצמם בזמן אמת, תוך תקווה נואשת וקלושה שהעולם אולי יעשה משהו".¹⁰ המאמר דן באריכות בדימויים מן המדיה החברתית, ראשית של העזתים עצמם, השולחים אל העולם אותות מצוקה. תוך שימוש בד'רגון הרשתות החברתיות, הכותבים מתבוננים על האופן שבו "אנו עוקבים אחרי מסע האמהות, מסע ההתפתחות, מסע מחלת הסרטן" של אנשים זרים לנו לחלוטין ברשת; אך "אף אחד לא העלה על דעתו שנעקוב אחרי מסע הג'נוסייד או מסע הרעב של מישהו".

אבל מעבר לדיון בדימויים אלה, שבהם "הקורבנות מייצגים את עצמם", המאמר כולל דיון נרחב בתמונות שמשגרים החיילים הישראלים אל הרשת והעולם. הם מייצרים "תוכן ניצחון" תיעודי בשביל הכיף, תוכן יומיומי בשפה טיקטוקית: סיורי נדל"ן הרוס ונחרב בעזה; סרטוני הקדשה של פיצוצים; הזמנות לחתונה; שהות לצד רכוש פלסטיני שנותר מאחור והפך לשלל – צעצועים, הלבשה תחתונה, מקלות הליכה, תכשיטים. המאמר מכנה את כל הדימויים הללו "טרנד פינטרסט מהגהינום". המסע של הטקסט אל הטריטוריה הוויזואלית הזו, שאין מנוס מלכנותה בשם הבלתי ניתן לתרגום והנחוץ כל כך hellscape, מסתיים בצורך אנושי מדי. מי שלא שהה בין הנהר לים בשנה האחרונה אולי עוד

⁹https://www.nytimes.com/2024/02/06/world/middleeast/israel-idf-soldiers-war-social-media-video.html?unlocked_article_code=1.Xk4.HBbh.wgT5WJKeZ998&smid=nytcore-ios-share&referringSource=articleShare

¹⁰<https://www.nplusonemag.com/issue-47/the-intellectual-situation/who-sees-gaza/?highlight=GAZA>



מאמין ברעיון של נחמה. המאמר אמנם לא עושה

שימוש במילה זו, אך הוא מנסה למצוא טעם או תכלית בתמונות ובסרטונים מעזה. אלה, מספרים הכותבים, נחוצים לפרוטוקול כשם שהם נחוצים לידיעת ההווה. "היום, חלקים ניכרים מעזה נמצאים בחורבות", כותבים העורכים, "הודות לדימויים שלהם, האנשים של עזה לא יימחו". סיום זה למאמר מעלה תחושה לא נוחה, לכל הפחות: נדמה שהדימוי, על כוחו לתעד, לזכור ולהנציח, כמעט מתעלה בחשיבותו על בני האדם החיים, המבקשים לזכור אותם, למשל בסרטוני הצוואות שמצלמים צעירים בעזה הרואים את מותם הקרב.¹¹

בנקודת מבט של $n+1$ יש משהו מן ההיפוך הזהה של החיפוש אחרי "תמונת ניצחון". לפנינו ניסיון להתעמת עם ההיעדר הבוער של צלמי מלחמה במובנם המסורתי ושל צילום המלחמה המוכר לנו מן המאה העשרים. ההתבוננות המבועתת בכלכלת הדימויים העזתית היא בת זמננו, עכשווית כל כך שהיא מתעצמת, משתנה ומתאפיינת מחדש מדי רגע. הניסיון לראות בדימויי הזוועה מן השנה האחרונה דבר־מה מלבד שידור חי ומדמם, הכמיהה למצוא בהם פשר, תכלית ומשמעות מנקודת המבט של העתיד – באלה יש משהו מן האנכרוניזם; כאב־פנטום של רבע המאה העשרים ואחת. דימויי המלחמה כעת שונים מאלה של העבר, בסגנון מגזין טיים, לא רק מבחינת העיניים שמבעדן נוצרו, אלא גם מהותית. כעת, משטר הראייה של המלחמה לא מתכונן על פי נקודת מבט יחידאית של צלם, ואף לא על פי מצבור או ארכיון אינסופי של נקודות מבט השייכות לצלמים. ברשתות, נדמה, אנו מתבוננים בנקודת המבט של המלחמה עצמה. יותר מדימוי, או מאוסף של דימויים, אנחנו מצויים בחלל, בזירה, שמבזיקה אלינו את עצמה ללא הרף. אם קודם ניבטה אלינו המלחמה מבעד לעדשת המצלמה של צלמי המלחמות כמעין פסל שיש יווני, מושא אימה, תשוקה, התפעמות והזדעזעות, דימוי – כעת התיעוד ברשתות החברתיות מצמצם בכוח רב את הפער המדומיין בין המלחמה והמציאות.

¹¹<https://www.haaretz.co.il/news/magazine/2024-08-15/ty-article-magazine/.premium/00000191-1dac-d534-a9f9-7dad749b0000>



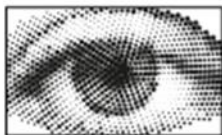
חשוב לשים לב לשימוש שסרטוני החיילים מעזה

עושים ברעיון של טרנד. חשוב, אבל גם, במידה מסוימת, יותר קל. גם בתוך גוף הדימויים האינסופי והחזרתי הזה יש ניואנסים. סרטון, כותרת: השתלטו לי על הרחפן והוא התרסק בעזה. חייל עם משקפת ניווט של רחפן. קאט. רחפן מרחף מחוץ למרפסת, על רקע הים. קאט. רחפן מתרסק אל תוך בניין הרוס ("אבל זה היה שווה כל שוט"). קאט. דרופ של מוזיקת טראפ. רצף דימויים מתחלפים במהירות: עמוד ענן מיתמר משכונה הרוסה, ג'יפ צבאי נוסע בדרך חולית על רקע בניין הרוס, ערימות הריסות בנייה ואבק, התרחקות מהירה מבניין הרוס שחושפת את כחול הים העמוק. תנועות המצלמה מהירות מאוד ומאטות לסירוגין.

סרטון, כותרת: אימוג'י של מוח, נקודתיים, אני שונא את זה. ברקע, חייל מרכיב משקפת ניווט של רחפן. קאט לאצבע שולפת ניצרה. קאט לעוד ועוד דימויים של שכונות מתפוצצות, עולות בלהבות, טנקים, דימויי מרחב ירוקים כבצילום לילה. לב, נקודתיים, באמת?! ברקע נשמע השיר של לידי גאגא, Just Dance, שמדבר על להיות במועדון, על סמים. בחלק הראשון של הסרטון אנחנו שומעים את השיר בגרסתו המקורית, פופ מועדונים. עם הניצרה הנשלפת, הוא הופך להיות בגרסת מטאל.

סרטון, כותרת: האיפון שלך לעומת המצלמה שלנו. ספירה לאחור, שלוש, שתיים, אחת. השוט הראשון מתבונן ממרחק מה בחייל חמוש בסביבה הרוסה. אחריו מגיע רצף שוטים איטיים, במצלמה אחרת, בסגנון הוליוודי הירואי, של חיילים חמושים מבקיעים מתוך ענן אבק לבן. המצלמה מרחפת סביבם, סוקרת אותם.

הסרטונים האלה, אף שהם עושים שימוש בתבניות האינטרנטיות המוכרות לנו, עושים גם משהו אחר. אלה אמנם סרטונים על המלחמה, מנקודת המבט המוכרת, אבל הם גם סרטונים על איך עושים סרטונים על מלחמה. הם סרטונים על המנגנון, על ההתבוננות, ועל האפקט, המערך הרגשי-גופני



המורכב, של המבט. הם יודעים שהם סרטונים והם

באים לתת עבודה. האני החיילי מתבונן בכל זה מבעד למשקפת הרחפן ושונא את זה, אבל הלב שלו נטרף מההוליווד הזו, לנגד העיניים, שטובה אלפי מונים מהוליווד הרגילה של הסרטים, כי היא אמיתית. הדימוי הנע נודד הלוך ושוב בין המלחמה לתיעודה, מן התיעוד אל הז'אנר הקולנועי ההוליוודי, מהוליווד חזרה אל המלחמה. זה לא הדימוי האינטרנטי הדל שהיטו שטיירל מהללת, שאינו אלא "העתק נודד [...] רוח רפאים של דימוי, הקדמה לדימוי, ראשי פרקים, רעיון תועה".¹² אם הדימויים הממזרים הללו, הפיראטיים, המפוקסלים, הם "עדות לאלימות שבפעולות העקירה וההעברה וההתקה של דימויים",¹³ הרי כאן ניצבים לפנינו דימויים עשויים לעילא, ריאקציונריים באופיים, עדות לאלימות מסדר אחר. אם "עניינו [של הדימוי הדל] הוא המציאות",¹⁴ מה עניינו של הדימוי העשיר הזה, המתעד הרס ומוות ברזולוציה גבוהה, אך מופץ בקלות ובדחף של גיף מפקסל, של סטיקר בוואטספ? יש בו מציאות, ללא ספק. יש בו גם ז'אנר.

¹² שטיירל, היטו, "לזכות הדימוי הדל", מתוך חלכאי המסך: מסות על פוליטיקה של דימוי חזותי (תרגום: אסתר דותן), הוצאת פיתום, 2015, עמ' 28.

¹³ שם, עמ' 29.

¹⁴ שם, עמ' 36.