

שער ראשון

שיח, אידאולוגיה
וחינוך

דימויים חזותיים כטיעונים במערכה אידאולוגית: דילמות בסיקור הטלוויזיוני של תהליך ההתנתקות

הסיקור הטלוויזיוני של תהליך ההתנתקות מרצועת עזה (יולי-אוגוסט 2005) התייחד בדיווח שהבליט את תפקידם של צוותי השידור הישראליים כשותפים ביצירת האירועים ובהכוונתם, תפקיד שנוסף על ראייתם המסורתית כעדים וכפרשנים. נוכחותם הפעילה של כתבים וצלמים ניכרה בהתערבות ישירה בעימותים ששודרו בשידור חי, כמו גם בנראות הבולטת של מצלמות, מיקרופונים, ניידות שידור ושל הכתבים עצמם באתר ההתרחשות. לתפיסת התיווך, הכורכת בחובה סתירה פנימית מובנית בין תפקיד העד (ניטרלי ככל האפשר) ותפקיד הפרשן (המפרש את האירועים שזה עתה ניסה להראות מנקודת מבט השואפת לאיזון), נוסף מרכיב המטיל ספק בעצם הניסיון להעמדה הניטרלית: העיתונאים המתערבים באירוע פעלו כיוצרים של אותם טקסטים תקשורתיים, שבו בזמן הוצעו לצופים כעדויות וכמושא לפרשנות כאחד.

הנוכחות הפיזית העקבית של המצלמה בצילומי המשדרים שימשה על כן כאיקון דו-משמעי, המסמן דיווח ישיר ובלתי אמצעי על אודות האירועים, ובו בזמן מצהיר על יצירה פעילה של אותם אירועים עצמם ועל התערבות במהלכם (על התלבטויות בהגדרה העצמית והמקצועית של עיתונאים ראו (Zelizer, 1993). בכך יצרה הנוכחות של אמצעי התקשורת אמירה או מסר בפני עצמו.

העיתונאים בחרו דרכי סיקור מסוימות כדי להגדיר ולהבהיר לעצמם ולקהלם את תפיסת התיווך החדשה כשילוב של עדות, פרשנות ונוכחות מעורבת. דרכים אלה התאפיינו בחשיפה של העזרים הטכנולוגיים ובדיון מטא-לשוני בעבודתם של העיתונאים שהוצע בעיתונות הכתובה והמשודרת כאחד. דיון זה התמקד בדרכי עיבוד המידע ובפרשנות שהוצגו לצופים

* ד"ר כהן איילת היא ראש החוג לתקשורת במכללה לחינוך ע"ש דוד ילין, תחומי מחקרה הם מרכיבים מילוליים וחזותיים של מבעי תקשורת בהקשר חברתי.

במהלך הסיקור והציע מבט ביקורתי לגביו. כך העמידו העיתונאים הגדרה חדשה לסיקור המשלב הגדרות מסורתיות ואף נוסטלגיות ורומנטיות של "עדות מהשטח" עם תפיסה דוקו-אקטיביסטית מעורבת של מתווכים פעילים, החושפים את תחבולות המספר שלהם במכוון. בדרך זו ניסו לחזק את אמינותם הן כשליחים המחויבים לאתיקה המקצועית שלהם והן כאנשי מקצוע המבקרים את כללי עבודתם ואת האמצעים הנתונים בידם בשעה שהם עושים בהם שימוש (כהן, 2003).

העיתונאים המדווחים היו מודעים לעצמה הרטורית הגלומה בהצגת המראות שהוצעו לצופים במשך שעות רבות של שידור רצוף. אנשי התקשורת, תושבי גוש קטיף ואנשי הצבא והמשטרה כאחד עמדו על אפשרויות הקישור המורכבות והטעונות של הדימויים החזותיים (images) ששידרו המצלמות מאתר האירועים ל"מחוזות הזיכרון"¹ המשותפים לחברה הישראלית, ועשו שימוש פרובוקטיבי ומורכב בדימויים כאלה.

כאנשי מדיה הפועלים במציאות הישראלית, היטיבו העיתונאים להכיר את הבעייתיות הנלווית לצילומי מראות המוצעים לצופים כ"צילומי הלם" מגמתיים (בארט, 1998). בצילומים כאלה ניכרת מלאכת הבימוי המבנה התרחשויות קונקרטיות כ"רגעים מכריעים מבוים"²; דימויים חזותיים נבחרים מסומנים כ"איקונים היסטוריים" תוך כדי סיקור בשידור חי. צילומים כאלה, שמגמתם גלויה, עלולים להותיר את הצופים הישראלים רוויי המראות הטראומטיים אדישים ועייפים מלחמול (Moeller, 2001), ואף לעורר בהם כעס ודחייה. כפי שנראה בהמשך, סברו תושבי גוש קטיף שהמסורת הצילומית המבליטה מערכת סמלים ישראלית ויהודית בהקשרים טראומטיים תשרת את עניינם. העיתונאים, לעומתם, בחרו במסגרות דיווח שהציגו אותם דימויים נבחרים כמושא מרכזי לביקורת שביקשו להפנות כלפי תושבי הגוש. לבסוף התגלה כי "מאבק הדימויים"

- 1 על פי פייר נורה (Nora, 1977) נקודות המפגש היחידות שבין זיכרון והיסטוריה הן "מחוזות הזיכרון", המכילים בו בזמן משמעויות סמליות ופונקציונליות. כאשר מתקיים קישור בין אירוע קונקרטי בהווה לבין ייצוגיו הסמליים, עשוי מפגש כזה לשמש נקודת ציון במחוז הזיכרון של יחידים ושל אומות (מאירס, 2003).
- 2 רגעים מכריעים מבוים (constructed decisive moments) מופיעים בצילום המסחרי, באפנה, בפרסום ובאמנות. שימוש זה תרם לערעור ערך האמינות של הצילום התיעודי והניע צלמים לבחון מחדש את הגבולות המוגדרים שבין ה"אמתי" ל"בדוי" (גורן, 1999).

המודע אינו אלא מערך שטחי של סמלים, שכשל בניסיון לעורר אמפתיה של ממש לאורך זמן כלפי כל אחד מהצדדים המתעמתים.

בדברים הבאים אעמוד על מאפייניהם של דימויים חזותיים נבחרים, ששימשו את הצדדים במהלך סיקור תהליך ההתנתקות. אתמקד בדימויים חזותיים של תינוקות וילדים, בשל המטען הריגושי הרב שלהם. עם כל הופעה של ילד על המרקע נקראו הצופים להתמודד עם עדות ישירה לפגיעה ממשית בילד מכאן ועם הצגתם של ילדים כסמלים מכאן, מתוך ידיעה שריבוי ההופעות הללו אינו מקרי, ושיש בהופעתם של ילדים משום מלכודת רגשית ופנייה עודפת אל הרגש באמצעים העשויים להיחשב לקיטשיים ולמניפולטיביים.

מטרת המאמר להצביע על הדרכים שבהן הבנו העיתונאים את הדימויים הללו כטיעונים מרכזיים בהתמודדות עם האתגר שהעמידו בפניהם שתי סוגיות מרכזיות:

א. דילמות אתיות שנבעו מנוכחותם הפעילה של העיתונאים באתר ההתרחשות ומחוסר הנחות שעוררה בהם תפיסתם העצמית והציבורית כ"מסקרים ברשות" - הנראות הבולטת של נציגי התקשורת סימנה את האמון שנתנו בהם ממשלת ישראל והצבא, עובדה שאינה מתיישבת עם הראייה העצמית המועדפת שלהם כמבקרי המשטר.

ב. בעיית האמינות שמעלה סיקורה של התרחשות קונקרטית טעונה, שכל אחד מהצדדים המתעמתים במהלכה, ובהם גם העיתונאים עצמם, הבנו ופירשו במתכוון כמערכת של סמלים, הדמיות ומופעים תאטרליים.

בהמשך הדברים אנסה להראות כי שתי הסוגיות נכרכו זו בזו: הפרשנות שהציעו העיתונאים להעמדה הסמלית של תהליך ההתנתקות כוונה לשמש גם הצעה לפתרון הדילמות האתיות והמקצועיות.

החלטת הממשלה והצבא לאפשר לעיתונות חופש בסיקור תהליך ההתנתקות התבססה על שתי הנחות: האחת - לעתים די היה בעצם נוכחותם של הכתבים והצלמים בשטח כדי ליצור אפקט ביקורתי, דמוי מראה, שנועד למתן את תגובות הצדדים המתעמתים ולשמש אות לקיומה של בקרה

מתמדת. במקרים אחרים עשויה הייתה נוכחות המדיה ללבות את העימות, אך בכך גם לסמנו כמופע מבוים המתרחש במכוון מול המצלמות. ההנחה השנייה הייתה כי התקשורת, ברוב המקרים, תנקוט עמדה שתמוך במדיניות הממשלה ותלווה את התהליך בדפוסים המקובלים בתקשורת הישראלית במקרים שנחשבים למצבי משבר לאומי.³

פרשנות התקשורת אכן התאפיינה על פי רוב בייצוג תהליך ההתנתקות כמופע תאטרלי שבמוקדו מאבק על תפיסת הקרבן והקרבתו. מסגור זה נבנה בתודעת הציבור במשך החודשים שקדמו לו באמצעות סדרה של הדמיות, פרשנויות וחיזויים לעתיד (וראו הדיון שמציע נייר [בדפוס] בנושא החיזויים לעתיד בכתיבה העיתונאית). כל אלה תרמו למסגור של תהליך ההתנתקות כאירוע מדיה (Katz and Dayan, 1983), והצופים, שהתקשורת הכינה אותם מראש לקראתו, חשו שהם משתתפים בו בפועל, וכמופע. דרך הייצוג השליטה הזאת, שהתמקדה במכוון באוכלוסייה מצומצמת, ניכרה גם כאשר שירתו סיפורים אנושיים, דילמות מוסריות והתרחשויות טראומטיות את הדרמה הטלוויזיונית.

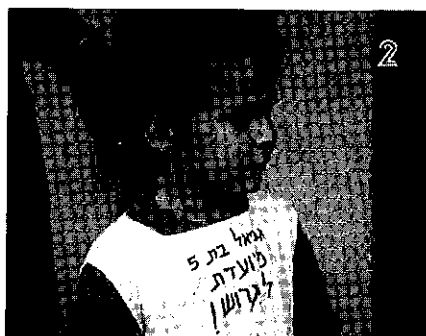
תפיסת תהליך ההתנתקות כעימות בין מערכות של סמלים המתנהל מול המצלמות, בין אם מדובר במילים ובין אם בדימויים חזותיים, אפיינה את אנשי התקשורת, את אנשי הצבא והמשטרה ואת המפונים כאחד. בשלושת הצדדים שיננו ססמאות והקפידו על נראות בולטת של פריטי לבוש סמליים. תושבי הגוש נעזרו בסמלים חזותיים כגון סרטים כתומים, חולצות כתומות, "טלאים כתומים", כתובות בכתב יד על חולצות כגון "מיועד לגירוש", "ה' הוא המלך". כתובות וכרזות רבות נראו בשידור על קירות הבתים ביישובים, ואפילו בכניסה לבתי כנסת (וראו איורים 1 ו-2). במהלך האירועים נראו גם שימושים קיצוניים בסמלים ככתיבת מספרים על הזרוע, ומשפחה שילדיה יצאו אל המצלמות בידיים מורמות וטלאים כתומים על בגדם (על הדיון בגוף כאתר פעולה המשמש למחאה

3 שרם (1965, Schramm), מצוטט אצל וימן, (1997) מציין שלושה תפקידים חשובים שממלאת התקשורת בעת משבר: מתן מידע על המתרחש, פרשנות של המתרחש והצפוי להתרחש וסיוע בהקלת המעמסה הרגשית על ידי ביטוי קולקטיבי לאבל. בסיקור תהליך ההתנתקות מילאה התקשורת בנאמנות את שני התפקידים הראשונים, אך הצורך להעניק לגיטימיות לממשל ולהציב מסגרת להחזרת הסדר הציבורי על כנו היו חשובים יותר מהצגת צערם של המפונים, וצער זה, כאמור, יוצג כמשני.

ומאיים לערער על הסדר החברתי ראו Boltanski, 1999; Frank, 1991). שני הדימויים האחרונים, עם האזכור הברור ליהודים בשואה והצגת החיילים כנאצים, עוררו תגובות חריפות בציבור הישראלי. בשידורים נראו שוב ושוב טורים של חיילים במדים שחורים שצועדים לתוך היישוב בהופעה מאיימת ושונה מהמקובל, כהצהרה על אירוע יוצא דופן. על מדי החיילים המפנים נתפרו דגלי ישראל, ובכמה מהמקרים נכתבו שמות השוטרים על תג שהוצמד לבגד כהצהרה נראית על מגע אישי. כל הצדדים נזקקו לאזכורים היסטוריים וייצגו את אירועי ההווה באזכורים מילוליים וחזותיים של אירועים דוגמת פינוי ימית, גירוש ספרד ואירועים היסטוריים נוספים שבמרכזם גירוש יהודים. כל אלה סימנו את ההתרחשות כולה כעימות בין מערכות תנועמלניות (וראו כהן, 2003; כהן ואיתן, 2007).



איור 1. ילדה עונדת טלאי כתום בנווה דקלים, אוגוסט



איור 2. אביאל אונטרמן, מורג, אוגוסט 2006

תפיסה זו סייעה לעיתונאים להבנות את האירוע כמערכת מופשטת של מסמנים שמותירים את המסומנים ומשמעויותיהם כשוליים. במלים אחרות, העיבוי הרב-מודאלי (Iedema, 2003) העודף של המערכת הסמלית תרם לרידוד ולהשטחה של האירוע הקונקרטי. המערכת החזותית התמקדה באיקונוגרפיה מצטברת של סמלים חזותיים שנועדה במקורה לשרת את שני הצדדים, אך דברי הקריינות, פס הקול, הצילום והעריכה כיוונו את העימות האיקוני הזה לקריאה דומיננטית שהפלילה את תושבי גוש קטיף והמעיטה מכוח הפרשנות שאותה ביקשו האחרונים לעורר אצל הצופים.

הבניית אירועי ההתנתקות כמחזה שהצלחתו תלויה בנראותו תיעלה את הדיון האידאולוגי למערך רטורי שעוגן ביחידות משמעות קצרות, דחוסות, קליטות וריתמיות. חיבורים לשוניים כתובים ודבורים שימשו "טקסטים זעירים" (ניר, תשנ"ו), צירופים אוטונומיים סגורים, תלויי מקום וזמן, שהפכו למטבעות לשון רווחות בשימוש. צירופים כגון "יהודי לא מגרש יהודי", "יש לנו אהבה והיא תנצח" (ססמה שקדמה לימי ההתנתקות והופיעה על גבי דבקיות פגוש בהקשרים פוליטיים מגוונים; וראו סלמון, 2001); "רגישות ונחישות" (ההנחיה שניתנה למפנים כקוד ההתנהגות שעליו חזרו שוב ושוב אנשי הצבא והתקשורת כאחד) ונוסחי פנייה בעל פה כגון "תסתכלו לי בעיניים", "את יהודייה?", "מה תגיד לילד שלך"⁴, היו לצירופים אפנתיים והועתקו לקריקטורות, לכתורות עיתונות, לטקסטים סטיריים ועוד. המעתק הזה הרחיק את הביטויים עוד בזמן ההתרחשות בפועל מייעודם האידאולוגי המקורי והחליש מכוחם כטקסטים תועמלניים.

דימויים חזותיים והשימוש שנעשה בהם במהלך אירועי ההתנתקות ישמשו בדברים הבאים מקרה בוחן לדיון בכוחם של דימויים חזותיים טעונים, הנושאים קונטציות היסטוריות ומאפשרים קריאות מרובות,

4 דוגמה לתופעה דומה וייצוג אירוני שלה גם בעיתונות הכתובה ראו, למשל, בכתבתו של יאיר אטינגר שהופיעה במדורו "יומן נווה דקלים" בעיתון הארץ, 21 ביולי 2005.

ובינתיים בכיסופים: כל ילד הופך למטיף בשער

שלשום באחת אחר תצות פתחה ילדה בת 12 בנאום נרגש. "תגידו, אתם לא מתביישים לעמוד פה?" אמרה. טירוניות המשטרה עמדו שותקות, בוהות בנקודות דימויוניות באפלה, והקטינה המשיכה. "כשתעלי לשמים, מה תגידו? תסרבו עכשיו פקודה, תלכו לכן עדן. מפנים זבל, לא יהודים, לא אחים".

לשמש טיעונים במערכה אידאולוגית. דימויים אלה ישמשו גם מושא להתבוננות ביקורתית בהגדרת תפקיד התווך העיתונאי ובהיבטים האתיים והמקצועיים של סיקור, המתמודד עם אי-הנוחות הנלווית לנוכחות ברשות מכאן ועם התנודה בין הסמלי לבין הקונקרטי מכאן.

אתמקד בשתי דרכים מרכזיות שבהן נזקקו העיתונאים המסקרים לדימויי הילדים כטיעונים כדי להציע עמדה מתלבטת ומפלילה בו בזמן:

1. הצגת דימויים חזותיים ומילוליים, ובהם הופעתה הבלטת של התקשורת במשדרים, כטיעונים המשרתים בו בזמן את כלל הצדדים השותפים להתרחשות, תוך כדי הכוונה לקריאה דומיננטית שלהם באמצעות דברי הקריינות, הצילום והעריכה.
2. חשיפת תחבולת המספר: דיון מטא-לשוני בדרכי הסיקור ובמטרותיהן. כאן באים לביטוי הן הביקורת העצמית של אמצעי התקשורת והן האסטרטגיות שנוקטים העיתונאים להצגה מכוונת של המפונים.

לצורך הדגמה בחרתי מקרה מבחן: סצנה מתוך כתבתו של איתי אנגל, "מורג - הסוף", ששודרה בערוץ השני של הטלוויזיה הישראלית ב-19 באוגוסט 2005.

"זאת הולכת להיות תמונת היום"

כתבתו של איתי אנגל תוארה בדברי הפתיחה של מגיש ה"יומן", אהרון ברנע, ככתבה העוסקת ב"ילדים בחזית". בדברי הקריינות המסכמים ציין אנגל כי הפינני התאפיין ב"שימוש שנוי במחלוקת בילדים". הכתבה ליוותה את אירועי הפינני הראשון של יישובי גוש קטיף, פינני היישוב מורג, והכותרת הטעונה והנחרצת, שהופיעה על המסך מיד בפתח הכתבה, הייתה כאמור "מורג - הסוף".

אנגל עוקב בכתבתו אחר אירועי היום החל מהערב שקדם לו ועד לסיומו, בתבנית הטלוויזיונית המוכרת של יומן אירועים. המסגרת המסרטת יחידת זמן סגורה ("ייממה אחרונה בחיי היישוב מורג") מציעה סיכום המדמה היכרות מתמשכת עם המקום ועם יושביו. זו הייתה תבנית הסיקור המרכזית במשדרי ההתנתקות. מלבד כתבות שסיכמו את אירועי היום, נבנו כתבות רבות על פני צירים של זמן: יום בחיי יישוב, ביוגרפיה

של יחידים או משפחה; "הנסיעה האחרונה" (מבוקר עד ערב) של אוטובוס בין יישובי גוש קטיף. כתבות אחרות קישרו בין חיזויים לעתיד לבין הבזקים לאחור, כדוגמת סיפור תולדות היישוב מפי אחד התושבים, שקושר לשאלת עתיד המפונים. דפוסים אלה הציעו בדרך כלל הכפפה של הזמן הפרטי לזמן הלאומי, מאחר שתהליך ההתנתקות מוסגר כמעט תמיד כ"צעד היסטורי" דמוקרטי ונכון של ממשלת ישראל. תפיסת הזמן הזאת, בדומה לפרשנות שניתנה למערכת הסמלית של התהליך, צמצמה את אפשרות ההאזנה האוהדת לקולות הפרט.

סימול זמן נוסף שניתן לו ביטוי ניכר בכתבות מתוך קישור הדוק למוטיבים איקונוגרפיים מרכזיים היה "זמן תפילה" שניטלה ממנו ההבחנה המדויקת בין תפילות שנאמרות במועדן לפי שעות היום לבין מראית סמלית של "כל תפילה". רגעי התפילה המרובים המצולמים ביישובים השונים מוצגים כ"עת קינה" אינסופית. נעיר כי כתבתו של אנגל, בדומה לכתבות רבות אחרות שסיקרו את האירועים, אינה מציעה תמונה מכוונת או מראה כללי של היישוב, רחובותיו ובתיו. הצופים אינם יודעים היכן הישוב ממוקם בתוך גוש קטיף, מה מספר תושביו או אם קיימים חילוקי דעות בין התושבים בענין דרכי הפעולה שנקטו בזמן תהליך ההתנתקות. ההבניה החלקית והמגמתית הזאת מובילה לתחושה קבועה של חוסר כיוון וחוסר התמצאות, המאלצת את הצופים להסתמך על תפיסה מטונימית סלקטיבית של מורג: משפחה אחת, פנים בית אחד, תמונת רחוב - כל אלה מתיימרים להציג תמונה מקיפה של היישוב (על ייצוג סלקטיבי של מתנחלים בתקשורת הישראלית ראו אצל אשר כהן, 2004).

הכתבה מקשרת כמה סיפורים אישיים של תושבי המקום לבין סיפורו של אל"ם חיים מוריה, מפקד הפינוי, בתבנית פסיפס המציעה במה לכאורה לקולות מרובים (וראו הדיון שמציעה איילת כהן, 2004, בדרכי הייצוג של קהילות "אחרות" במדיה). אנגל, הכתב, נוכח בכתבה ומשתתף השתתפות פעילה באירוע. הוא מופיע במהלכה פעמים מספר כמראיין וכ"ניצב". קולו נשמע ב-voice over מדריך, והטקסט שבחר הוא אחד הכלים המרכזיים לתיעול הפרשנות הסמלית של האירוע לקריאה דומיננטית נבחרת (על דפוסי הדיווח בסרטים תיעודיים ראו Renov, 1993).

הסצנה הבאה מתרחשת באמצע הכתבה, כ-5 דקות מזמן תחילתה, לאחר שהצופים כבר התוודעו אל הגיבורים הראשיים של האירוע: תושבי מורג, ובמיוחד משפחות ובהן תינוקות וילדים, בני נוער, חיילי צה"ל והכתבים הנוכחים בכל אחת מתמונות הכתבה כעדים וכהיסטוריונים פעילים.

התרחשויות דומות הופיעו במשדרים רבים במהלך סיקור ההתנתקות. הן המתעמתים והן אמצעי התקשורת סימנו אותן כרגעי שיא, כתמצית חזותית ומילולית של מחלוקת אידאולוגית שמתגלמת בעימות פיזי המאופיין בנראות הבולטת של סמלים חזותיים. כך סוקרו רבים מהעימותים בדפוסים המזכירים מבנה עלילתי של אופרות סבון וטלנובלות: שיאים רגשיים מרובים הנותרים ללא פתרון מידי, שימוש מוגזם בתנועות הצילום, ליווי מלודרמטי והבניה גלויה של אפיון מוסרי של הנפשות הפועלות (וראו Ang, 1985).

מתוך כתבתו של איתי אנגל: "מורג - הסוף"

"יומן" סוף השבוע בערוץ השני של הטלוויזיה הישראלית ב-19 באוגוסט 2005

נערה מול חיילים, פונה אל המצלמה, סביבה ילדים נוספים (איור 3). החיילים מצולמים מגבם. ברקע נשמעים צליליה של תפילת קינה, המשכה של הסצנה הקודמת, שבה צולמו צעירים מתפללים.



איור 3

נערה: אתם יכולים לעשות את זה? תגידו לי. תסתכלו לי בעיניים ותגידו לי אם אתם יכולים לעשות את זה. מי מכולכם.

מעבר: נערים ונערות צועדים בתהלוכה טקסית, נושאים שולחנות וצלחות. כמה מהם מנגנים בחליליות, בתמונה המזכירה את טקס חג הביכורים. המצלמה עוברת לצעירים אחרים הנושאים תפילה הנשמעת כקינה במבנה שזהותו אינה מובהרת, אך הוא מוצג כחלל ציבורי מעוטר בכרזות מחאה.

אלי"מ חיים מוריה בצילום ממרחק בינוני מול המצלמה, מוקף בחיילים, בכתבים ובתושבי מורג (כתוביות): אלי"מ חיים מוריה, מפקד החטיבה (הכחולה)

מוריה:

לא אמרתי שזה קל. שאלת אותי אם זה ישפיע. ישפיע ברמה הרגשית, זה בוודאי. השאלה אם זה ישפיע עלינו ביכולת לבצע את המשימה. זה אני מעריך... לא יהיה קל. תשמע, אני אבא. זה בדיוק הסיטואציות שקשות לי יותר מכול.

מורג, תמונת חוץ. חיילים, תושבים ועיתונאים במהלך עימות. משמאל מתקרב תושב מורג, ממושקף, חבוש כיפה גדולה ולבוש בטלית קטן על גבי חולצת טריקו שעליה מודפס "יהודי לא מגרש יהודי". בזרועותיו תינוקת בבגד ורוד. הוא מתקרב אל אלי"מ מוריה ודוחף לעברו את התינוקת.

תושב מורג: קח, המפקד. קח, תחזיק אותה קצת.

קליק של מצלמה. בקטע הבא נשמע קולו של אנגל ב-voice over, על פני רצף של ארבע תמונות סטילס שמופיעות כל אחת בתורה בלווית נקישת מצלמה (איור 4. צילום: מיקי קרצמן, "הארץ": המזכָה [קרדיט] מופיע בסוף הכתבה).



איור 4

אנגל ב-voice over: או קיי. זאת הולכת להיות מה שקוראים בעיתונות "תמונת היום". המח"ט הולך לקבל בכוח תינוקות ליד. כל הכתבים והצלמים יעוטו להנציח את הרגע הזה. התושב שמוסר לו אותה - הוא מודע לחשיפה, והוא מצדו רוצה להביך, לזעזע. לאלוף משנה חיים השניות הבאות הן בפירוש מלכודת.

הסצנה נמשכת מהמקום שבו נקטעה בצילומי הסטילס. אלי"מ מוריה מחזיק את התינוקות בזרועותיו, מסיר את משקפי השמש, מקרב אליו את התינוקות. האב פונה אליו בצעקה, ואחר כך נוטל ממנו את התינוקות הבוכה (איור 5). ברקע נראים צלמים ועיתונאים, מיקרופונים ומצלמות. אחד הכתבים מחייך. רצף של תמונות המציגות את הקבוצה כולה, מעבר לתקריבים של האב ובתו המונגדים לצילומי תגובה של אלי"מ מוריה ושל הכתבים.



איור 5

תועמלניות מבי הקהלה במטרה גלויים למרכיב אם במילה ואם של איקון חזות כוחן של מסגרו אחת על פני הא

העימות בסצנה יוזם העימות, ובכתבים. בתה כאירוע שהציג בחובו תהליך "צבא", אב ובו מכלול זה תומז הצבא בסצנה.

המעמד עוצב ו אביה במרכז, נוסף המובנה ר כעדים, כפרשני הקונקרטי והסנ

התמונה הזאת, מכנה בשם ure סימולטנית הן בסיקור בפועל הפרשנות שכל

לצורך המחשה, בדימויים החזות

• דיסוננס בין הקשרים תלויי תרבות ישראלית/יהודית

חייל: א. מבצע פקודות---קלגס---בורג במכונה---לובש מדים שמעלימים אנושיות---"רובוט"

ו/א

ב. "אחי"---הבן של כולנו"---חייל בצבא ההגנה לישראל---חייל יהודי---אדם שאפשר לדבר על לבו---חייל המבצע פקודות שגורמות לו סבל מוסרי

מול

ילד: א. תמים--חסר ישע: מנוצל בידי מבוגרים / קרבן לתפיסה אידאולוגית

ב. ילד יהודי

ג. ילד כתוצר צייתן של אינדוקטרינציה פוליטית

ד. ילד שמעמדתו משכיל את המבוגרים, בבחינת "מפי עוללים

ויונקים"; ילד הממשיך את מסורת התפקיד החינוכי ונטילת

האחריות של הנוער העברי (וראו אלמוג, 1997, עמ' 113-115)

•• דיסוננס בין דימויים חזותיים

חייל	אב / יהודי/יהודי דתי/תושב גוש קטיף/מתנחל
מדים	טלית

משקפי שמש	כיפה
-----------	------

	זקן
--	-----

דגל ישראל	חולצת טריקו ועליה הכתובת "יהודי לא מגרש יהודי"
על המדים	

"חיילי"	"אב ואזרח"
---------	------------

פרשנויות מתנגשות הכרוכות בהעמדה המשותפת של מערכות הדימויים החזותיים

"צה"ל": "הצבא שלנו", "חוסר אנושיות", "גוי", "קלגס"

"יהודי": אמונה, מסורת **מול** קרבנות חלשים, גלותיות
"מתנחלי": "אדון הארץ" **מול** הלוציות חדשה של מתיישבים

יהודים שלבושם נושא סממנים דתיים, המציעים שילוב של דת ותפיסה
אידאולוגית מדינית **מול** "משיחיות" כתואר גנאי

פרשנותו של אנגל בדברי הקריינות ובהעמדה החזותית בצילום ובעריכה
מקדמת פרשנות אחת בעודה מבטלת את אפשרות הפרשנות השנייה:

המח"ט **הולך לקבל בכוח** תינוקת ליד.
התושב שמוסר לו אותה - **הוא מודע לחשיפה, והוא מצדו רוצה**
להביך, לזעזע.
לאורך משנה חיים השניות הבאות הן בפירוש מלכודת.

הבחירה המילולית מחדדת את שני הקטבים ומציעה מסגור מעדיף.
אלי"מ מוריה מצטייר כקרובן של תגובתו האנושית, ואילו האב מצטייר
כמי שרווחת בתו חשובה בעיניו פחות מאשר היכולת להשתמש בה ככלי
במערכה אידאולוגית. הפרשנות הזאת פונה ישירות לנקודות רגישות
אצל הצופים הישראלים. רבים מהם התנסו בקונפליקט המעמיד למבחן
את אנושיותם מול סיטואציות שיוצר השירות הצבאי. תפיסת המשפחה
בחברה הישראלית רואה בילדים ובחינוכם ערך מרכזי. לכך נוסף סיקור
עקבי של המתנחלים בערוצי התקשורת השונים כפנאטים העושים שימוש
בילדיהם למטרות פוליטיות.

סלייד (Slade, 2003) מקשרת בין הדיון שמציע ברת (Barthes, 1977)
ברטוריקה של הדימוי החזותי לבין המודל שהציבו קרס וון ליוון (Kress
and van Leeuwen, 1998) בעקבות האלידי. היא מציעה לבחון את
המרכיבים הנרטיביים והקונספטואליים של הדימוי החזותי בשני אופנים:
הממד הטקסטואלי והממד הבין-אישי. הממד **הטקסטואלי** עוסק ביחס בין
מרכיבים קומפוזיציוניים של הדימוי החזותי. שחזור דרכי הבניית הסיפור
בארבע התמונות משמש את הכתב כדי לחדד את הקונוטציות הסותרות
של הדימויים החזותיים באמצעות ההתבוננות ממוקדת ומודרכת בכל
תמונה בנפרד ובארבע התמונות ברצף כאחד.

כאשר אנגל בוחר באסטרטגיה של הקפאת הזמן ופירוק התנועה למרכיביה, הוא חוזר ארבע פעמים על יחסי הצדדים המתעמתים בתמונה, ומבליט את הפרובוקציה המכוונת של האב מכאן ואת תגובתו האנושית של מוריה מכאן. הצופים מונחים להתבונן בארבעה דימויים חזותיים המוצעים ברצף כרונולוגי, ובלוויית הפרשנות המכוונת בדברי הקריינות, הם מוצגים כמהלך התובע היקש לוגי: הפרובוקציה מכוונת, היא נערכת לאטה במכוון מול המצלמות, הסיטואציה אינה הוגנת, והמסקנה - מוריה הוא הקרבן; האב "חוטא" הן בכישלון אבהי והן ב"טירוף משיחי" המסומל בסממנים "יהודיים" שנועדו אף הם לשמש לצורכי תעמולה וניצול רגשי. כך מציבה הכתבה את הממד **הבין-אישי**: הצופה ממוקם מול הדימוי החזותי, בעמדות הסתכלות המדמות את אפשרות הראייה מרובת הזוויות של המצלמה, כדי להדגיש את הפרשנות המובעת בדברי הקריינות. כך נוצרת אשליית נוכחות חזקה באתר ההתרחשות, והצופים מודרכים להצטרף אל העיתונאים העדים כדי לגבש את עמדתם לגבי הצדדים המתעמתים. הדבר מבליט דימויים עמוסי סתירות מעצם מהותם, ומצרף להם מסגור מכוון בדברי הקריינות המבנה את השימוש בדימויים אלה כטיעון חד-צדדי בוויכוח אידאולוגי.

נחמיאס (2001), במאמרו העוסק בצילומי פליטים יהודים וערבים, טוען: "הדימוי החזותי מתפקד כגירוי מקדים המעודד דלייה בלתי מודעת של דימויים ממאגר הזיכרון החבוי. לפני ובמקביל לחשיפתה לערוץ התקשורת המושגי, הטקסט המילולי, עוברת חוויית הקורא המתבונן תהליך של 'אתחול חזותי' (visual priming). בשלב מאוחר יותר בתהליך התמונה, קיומם הבו-זמני של רטוריקה פילנטרופית ושל שיח מחויב פוליטית מאפשר לתודעתו של הקורא המתבונן להתפתח בין אמפתיה והזדהות אסוציאטיבית עם מושאי מבטו לבין ההכוונה לביקורת חברתית ספציפית והסתכלות אנליטית ומרוחקת יותר ביחס אליהם" (נחמיאס, 2001, עמ' 27). בכתבה שלפנינו, המניפולציה שמפעיל אנגל מכוונת לביקורת החברתית באמצעות הזרה, עודפות, רצף בעריכה ופרשנות שמשמיע הכתב בקול-העל בשעה שבה מתכוון "האתחול החזותי" של המשתתפים בסצנה עם עצירת רצף הזמן.

התשתית הסיפורית שעליה נארג הדיווח המשולב של הסרט התייעודי והציטוט הפוטוויזרליסטי של צילומיו של קרצמן היא שלד של מרכיבים

שונים מתוך מאגר הדימויים החזותיים הקולקטיבי היהודי והישראלי, הזוכים כאן לפרשנות רב-מודאלית מגוונת.

זרובבל (Zerubavel, 1995) טוענת כי הנצחות לאומיות מסוגים ומסוגות שונים יוצרים במשותף נרטיב-על הנצחתי (Master Commemorative Narrative) המתפקד כנקודת מבט מוסרית ואידאולוגית, שבאמצעותה חברי הקהילה הלאומית בוחנים את העבר וההווה. לטענתי, משמשים הדימויים החזותיים המרכזיים בכתבה המלווה את פינוי היישוב מורג כאיקונים המציעים תמצית של הנצחות לאומיות סותרות. בכך הם מכוננים מערכות עימות בין אידאולוגיות מתחרות עם הופעתם על המסך. דברי הקריינות המגמתיים מקדמים אידאולוגיה נבחרת על פני חברותיה, ובכך מציגים תמונה מוטה של עימות פתוח לכאורה בין גרסאות זיכרון ונרטיבים מתחרים (מאיירס, 2003). בפועל, משמשים סיקורי ההתנתקות לייצוגם של תושבי גוש קטיף כמקרה מיוחד של קהילה מדומיינת (אנדרסון, 1999), המסתגרת בתוך מערכת אידאולוגית רוויית סמליות משלה. מערכת סמלית זו, שראשיתה בהבניה המודעת של הציונות ההיסטורית, ושתושבי גוש קטיף אימצו אותה באופן חלקי ומבוקר, מעוררת תגובות קוטביות באשר לאופני השימוש בה בהיותה מוכרת וזרה בו בזמן לשאר הקהילות המשתייכות לחברה הישראלית.

חשיפת תחבולת המספר: דיון מטא-לשוני בדרכי הסיקור ובמטרותיהן

הפרשנות של "תמונת היום", המעניקה לדימויים החזותיים מעמד של טיעונים בוויכוח אידאולוגי, משמשת את אנגל להתמודדות עם הדילמות האתיות והמקצועיות שמעמיד בפניו הסיקור. התקשורת נוכחת בתמונה זו בשלושה ערוצים: המצלמות והכתבים שנראים נוכחים ומגיבים במסגרת התמונה בשלל תפקידיהם, קולו של הכתב שמצביע על "תמונת היום" ושורת תצלומי העיתונות המופיעים בלוויית צליל נקישת מצלמה.

נוכחותו של הכתב מתבטאת באסטרטגיות השיח האלה: בארגון הקומפוזיציה של התמונה ובעריכה, או ב"תזמור" של רצף התמונות; בעצירת רצף הזמן ופריטתו לארבעת תצלומי הסטילס ובהטרמת האירועים (זאת הולכת להיות "תמונת היום"); ולבסוף, בהעברת האחריות המוסרית

למדיום אחר. אסטרטגיות אלו מבליטות את אפשרויותיה של פונקצייה מטא-לשונית, הבוחנת את שיח המדיום מנקודת מבט מרוחקת, לשמש ערוץ לברור עמדות ותפקודים מקצועיים.

אנגל מצביע מתוך ביקורת על "מלחמת הדימויים" המתחוללת מול המצלמות ועל מקומה של התקשורת בקידומה של תפיסה זו:

או קיי. זאת הולכת להיות מה שקוראים בעיתונות "תמונת היום".
כל הכתבים והצלמים יעוטו להנציח את הרגע הזה.

עיתונאים וצלמים כאחד פועלים בקרב מערכת, שאת ציפיותיה הפנימו, והם רואים בהגשמתן תנאי להצלחתם המקצועית. אנגל מזהה מיד את הפוטנציאל הטמון בעימות בין הדימויים החזותיים שבמעמד. בהיותו עיתונאי, יקפיד לשדר תמונות אלה לצופיו. בהיותו איש מקצוע שחש באי-נחות אתית הוא מציע מצג ביקורתי של הפעולה בעודו מבצעה בעצמו.

הניסיון למתן את אחריות המדווח מתבטא כאן בהעברת האשמה ל"עיתונות" (הכתובה) ולצלמי העיתונות. לכאורה, הם אלה שרודפים אחר "תמונת היום". אנגל מסמן באופן מובלט את ארבעת צילומי העיתונות בתוך מסגרת אלכסונית בטקסטים נפרדים במעטפת העל של כתבתו. ברשימת המזכים (קרדיטים) בסוף הכתבה מצוין שמו של צלם עיתון "הארץ", כמעין "נציג עיתונות" חיצוני. אנגל נוטל לעצמו את עמדת המבקר, כאשר הוא חושף את "תחבולת המספר" ומציע לצופיו דיון בדרכי הסיקור ובמטרותיהן: מה מחפשת העיתונות; מדוע מתאימות תמונות אלה לתואר "תמונת היום" ומדוע יש להן סיכוי טוב ללכוד את תשומת לבו של העורך. אלא שאנגל גם מציע תמיכה אמפתית ב"קרבן התקשורת" חיים מוריה, ש"השניות הבאות" הן "בפירוש מלכודת" בעבורו, ובכך הוא מעמיד עצמו, ולו גם באופן מרומז, כמתנגד לתכתיבי העבודה העיתונאית.

סיכום

בסצנה המתוארת מוצעות תפיסות ייצוג המתבססות על דימויים חזותיים כטעונונים מרכזיים. תפיסה מטונומית, המתקשרת לסימן הכרוך באי-יציבות המסמנים: פרטים מבודדים מעידים על מקום ועל יושביו, שייצוגם מצטיין בתחושה מתמדת של דיס-אוריינטציה; והכוונה לפרשנות

דומיננטית של דימוי חזותי פוליסמי. דימויים קונקרטיים מעוצבים כבר בעת הדיווח הישיר כמסמן מופשט, שהפרשנות הנלווית לו אמורה להוביל את הצופים להיקשים ומסקנות. רשקוף (Rushkoff, 1997) מכנה בשם screenagers צופים מתוחכמים, יצירתיים, המסוגלים לשלוט בכאוס שמציע רצף הדימויים החזותיים המאפיין סוגות עכשוויות רבות. צופים כאלה מסוגלים לזהות תבניות ותכנים מתוך צפייה בפרגמנט טלוויזיוני, ולהוסיף לנוע כך ממקטע תוכן אחד למשנהו. לטענתו, עלינו לנסות להמיר את המחשבה המכונה "רציונלית" ולינארית, המבוססת על עדויות אמפיריות, בחשיבה כאוטית ובלתי לינארית ובסיפורים שאינם כרונולוגיים, שאינם מגדירים סיבות ותוצאות, גיבורים ונבלים, טוב ורע - סיפורים שמתאימים לתפיסה הסמלית. צילומי ההתנתקות נעו בין הסמלי לבין הקונקרטי, בין הדיון הפוליטי שהוצג באופן חד-צדדי לבין תפיסה סמלית, המעוגנת באיקונים. באמצעות מערכת סמלית זו ניסה כל אחד מהצדדים לאשש טיעונים אידאולוגיים שהציעו תיאור מצב ופנייה לצופים. אך הפרשנות הטלוויזיונית דבקה עדיין בנוסח המסורתי של העלילה וגיבוריה: המערכות הסמליות הסימולטניות שנראו על מרקעי הטלוויזיה תועלו להבניית הבחנה בין טובים לבין רעים, שהוצגו כפוגעים בהחלטות דמוקרטיות, ולהכוונה להסקת המסקנות המתבקשות לגבי קרבנות ותוקפים. הדימויים החזותיים שימשו, אכן, טיעונים עמוסי רגש; שיבוצם במערכת-העל של הרטוריקה הטיעונית החליש מכוחם הפוליסמי ומהאפשרות לריבוי פרשנות שכל אחד מהם נושא עמו. שימוש זה בדימויים חזותיים כטיעונים שירת, בסופו של דבר, את עמדתה של התקשורת כתומכת בתהליך: תהליך ההתנתקות "עבר בשקט", והוא נחשב לסיפור הצלחה מבחינה מדינית וצבאית. נראה כי לדרכי הסיקור שהודגמו במאמר זה היה תפקיד משמעותי בהצלחה זו ובהשכחת הדרמה האנושית בימים שלאחר סיום התהליך.

ביבליוגרפיה

אלמוג, עי' (1997). הצבר - דיוקן, תל-אביב: עם עובד.

אנדרסון, בי' (1999). קהיליות מדומיינות: הגיגים על מקורות הלאומיות ועל התפשטותה, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה.

בארת, רי' (1998). "צילומי הלסי", מיתולוגיות, תל-אביב: בבל, עמ' 132-135.

גורן, ני' (1999). קטלוג תערוכת אנרי קרטייה-ברסון, מוזיאון תל-אביב לאמנות.

וימן, גי' (1997). "שעת החסד: תפקוד התקשורת הישראלית לאחר רצח רבין", כספי, די' (עורך), תקשורת ודמוקרטיה בישראל, ירושלים: מכון ון ליר בירושלים והוצאת הקיבוץ המאוחד, עמ' 223-236.

כהן, אי' (2003). "סיפור קומיקס, שיר וכתבת עיתונות: שלושה דגמים של Image/text", בן-שחר, רינה וגדעון טורי (עורכים), קובץ העברית שפה חיה מס' 3, הוצאת הקיבוץ המאוחד והמכון לפואטיקה ולסמיוטיקה על שם פורטר, עמ' 167-189.

כהן, אי' (2004). "הדיוקן הנראה והנשמע של קהילה 'אחרת' בכתבות מגזין טלוויזיוניות", סקריפט 9, עמ' 40-58.

כהן, אי' (בדפוס). "עיתונאים מדווחים ממקום הפיגוע: מבט ביקורתי על תבניות דיווח מילוליות וחזותיות", ספר יצחק רועה.

כהן, אי' וטל אי' (2007). "מיפוי ראשוני של יחידות-מבע מילוליות/חזותיות: כתבות מגזין בטלויזיה כמקרה בוחן", בן-שחר, רינה וגדעון טורי (עורכים), קובץ העברית שפה חיה מס' 4, עמ' 217-191.

כהן, אי' (2004). "דת ופטריוטיזם בין השלמה וניגוד: חזונות ושברם בציונות הדתית", בן-עמוס, אי' ודניאל בר-טל (עורכים), פטריוטיזם: אזהבים אותך מולדת, תל-אביב: הוצאת דיונון, אוניברסיטת תל-אביב, סדרת "קו אדום", עמ' 453-478.

- מאיירס, אי (2003). "מוספי זיכרון כמעצבי העבר הישראלי", פנים 23.
- נחמיאס, יי (2001). "הפליטים בצילום - מבט אוניברסלי מול מבט מקומי", סטודיו 124, עמ' 24-33.
- נייגר, מי (בדפוס). "האורקל ממדיה: החשיבות הפוליטית והמשמעות התרבותית של חדשות המתייחסות לתרחישים עתידיים", כספי, די (עורך), תקשורת ופוליטיקה בישראל, ירושלים: מכון ון-ליר.
- ניר, רי (תשנ"ו). "הפתגם כטקסט זעיר", רודריג שורצולד, אי ויי שלוינגר (עורכים), ספר הדסה קנטור - אסופת מחקרים בלשון, רמת גן: חן, עמ' 135-142.
- סלמון, הי (2001). "סטיקרים פוליטיים בישראל: הכביש כזירה עממית טעונת רגשות", אלכסנדר, תמר, גלית חזן-רוקם ושלוש צבר (עורכים), מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי, כרך כ"א, 2001.
- Ang, I. (1985). *Watching Dallas: Soap Opera and Melodramatic Imagination*, London: Methuen.
- Barthes, R. (1977). "Rhetoric of the Image", *Image/Music/Text*, Translation: Stephen Heath, New York: Hill and Wang.
- Blair, A. J. (1996). "The Possibility and Actuality of Visual Arguments", *Argumentation and Advocacy* 33, pp. 23-39.
- Blair, A. J. (2004). "The Rhetoric of Visual Arguments", Charles A. Hill and Marguerite Helmers (Eds.), *Defining Visual Rhetoric*, Mahwah, New Jersey, London: Laurence Erlbaum Associates, pp. 41-62.
- Boltanski, L. (1999). *Distance Suffering: Modernity, Media and Politics*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Fleming, D. (1996). "Can Pictures Be Arguments?", *Argumentation and Advocacy* 33, pp. 11-22.

- Frank, A. W. (1991). "For A Sociology of the Body: An Analytical Review", Featherstone Mike, Hepworth Mike, & Turner Bryan C. (eds.), *The Body Social Process and Cultural Theory*, London: Sage, pp. 36-102.
- Groarke, L. (2002). "Toward a Pragma-Dialectics of Visual Argument", van Eemeren, Frans (eds.), *Advances in Pragma-Dialectics*, Amsterdam: Sic Sat/ Virginia: Vale Press, Newport News, pp. 137-151.
- Iedema, R. (2003). "Multimodality, Resemiotization: Extending the Analysis of Discourse as Multi-Semiotic Practice, *Visual Communication* 2(1), pp. 28-57.
- Katz, E. and Dayan, D. (1983). *Contests, Conquests, Coronations: On Media Events and their Heroes*, Hebrew University of Jerusalem, University of Paris, Annenberg School of Communications, University of Southern California.
- Kress, G. and Theo van Leeuwen (1998). "Front Pages: (The Critical) Analysis of Newspaper Layout", Bell, Alan and Peter Garrett (eds.), *Approaches to Media Discourse*, Oxford/ Massachusetts: Blackwell, pp. 186-219.
- Moeller, S. (2001). "Compassion Fatigue", *Media Studies Journal*, Summer 2001.
- Nora, P. (1997). *Realms of Memory: Rethinking the French Past*, New York: Columbia University Press.
- Renov, M. (1993). "Towards a Poetics of Documentary", Renov, M. (ed.), *Theorizing Documentary*, London and New York: Routledge, pp. 12-36.
- Schramm, W. (1965). "Communication in Crisis", B. S. Greenberg and E. B. Parker (eds.), *The Kennedy Assassination and the American Public*, Stanford: Stanford university Press, pp. 1-25.

- Slade, C. (2003). "Seeing Reasons: Visual Argumentation in Advertisements", *Argumentation* 17, pp. 145-160.
- van Leeuwen, T. (2001). "Semiotics and Iconography", van Leeuwen, T. and Carey Jewitt (eds.), *Handbook of Visual Analysis*, London: Sage, pp. 92-118.
- Zelizer, B. (1993). "Journalists as Interpretive Communities", *Critical Studies in Mass Communication* 10 (2), pp. 219-237.
- Zerubavel, Y. (1995). *Recovered Roots: Collective Memory and the Making of Israeli National Tradition*, Chicago: University of Chicago Press.

