

מאמר מקורי

מלעג מר דרך חיוך קטן ועד לצחוק גדול: הומור כאמצעי ביקורתי בצילום עיתונות בישראל

איילת כהן*

תקציר

צלמי העיתונות פועלים במרחב חזותי תחרותי ודינמי, המחייב מציאת דרכים יצירתיות לייצוג מקורי של הנושאים המצולמים ולבחינתם הביקורתית. המאמר עוסק בגילויים שונים של הומור וגוונים כאמצעים להבעת ביקורת חברתית ופוליטית בתצלומים המתפרסמים בעיתונות הכתובה והמקוונת בישראל. התבוננות בדוגמאות מייצגות של תצלומים שהתפרסמו בעיתונות זו בין השנים 2005-2009 מעלה לדיון שתי סוגיות הכרוכות זו בזו. סוגיה אחת מתמקדת במאפייניו של הצילום כמדיום ובאתגר שמציבים מאפיינים אלה בפני הצלמים, כאשר עבודתם מכוונת לשימוש בהומור ככלי ביקורתי. הסוגיה השנייה עוסקת באופן שבו מחודדת שאלת השימוש בגוונים של הומור כאשר מדובר במציאות הישראלית. היבטים שונים של שימוש בהומור ישמשו כבסיס להצבת מסגרת לדיון שיטתי, סמיוטי ומילולי, ברמות שונות של אי-הלימה והתנגשות בין משמעויות צורניות ומילוליות בתצלומים ובתרומתן למסרים העולים מכל תצלום ותצלום.

* ד"ר איילת כהן (ayeletkohn@gmail.com) היא מרצה בכירה בחוג לתקשורת צילומית במכללה האקדמית הדסה.

פתח דבר

מאמר זה עוסק בגילויים שונים של הומור וגווניו כאמצעים להבעת ביקורת חברתית ופוליטית בצילום עיתונות, והוא בוחן תופעה זו בתצלומים המתפרסמים בעיתונות הכתובה והמקוונת בישראל. התבוננות בדוגמאות מייצגות של תצלומים ושל דימויים חזותיים אחרים שהתפרסמו בעיתונות זו בין השנים 2005-2009 מעלה לדיון שתי סוגיות הכרוכות זו בזו. סוגיה אחת מתמקדת במאפייניו של הצילום כמדיום ובאתגר שמציבים מאפיינים אלה בפני הצלמים, כאשר עבודתם מכוונת לשימוש בהומור ככלי ביקורתי. הסוגיה השנייה עוסקת באופן שבו מחודדות שאלות אלה כאשר מדובר במציאות הישראלית המורכבת, במושאי הייצוג ובמאפייני הנמענים. אם נניח כי המדיום משפיע על סוג ההומור המובע באמצעותו, וכי המבע ההומוריסטי משנה את אופיו בהתאם לתכונות הייחודיות לערוץ הביטוי שלו ולמהות קהלו (Nielsen, 1986; Palmer, 1987; Shifman, 2007), יהא עלינו לשוב ולבחון את דרכי ההצפנה ואת אפשרויות הפיענוח של גוני ההומור בכל תצלום ותצלום בכלים אפיסטמולוגיים, חברתיים ותרבותיים. לדיון זה מטרה כפולה: הבנת הדרכים שבהן סתירה פנימית במרחב התצלום המכוונת לעורר ביקורת באמצעות גוונים של הומור עשויה לתרום לידע על אודות האפשרויות הביקורתיות שמציע הצילום כמבע; במקביל תועיל הבנה זו לדיון במאפייני ההומור החזותי ככלי ביקורתי.

מטרות המחקר ושיטת המחקר

המאמר מבקש להציע מספר דגמים אפשריים לשילוב נימה הומוריסטית או הזמנה לפרשנות המבע כהערה ביקורתית המבוססת על גוונים של הומור בצילום עיתונות, כלומר כאמצעי לביקורת חברתית ופוליטית. צילום העיתונות עשוי להצביע באופן זה על תפקידים העכשווי של דימויים חזותיים במדיה כמעצבי תודעה, כמסמנים רמות שונות של ידע וכוח הנתונים בידי גורמים שונים וכטקסטים המשקפים זרמים וגישות בצילום בן זמנם (Elkins, 2002).

כאשר מדובר בתצלומי עיתונות שעל פי רוב מתקשרים למצב פוליטי או חברתי ומתייחסים אליו, גוני ההומור שבהם אנו עוסקים חמקמקים. לעתים אפשר להצביע על חתירה לייצוג קריקטוריסטי ואפילו גרוטסקי כשמדובר בצילום ביקורתי; תצלומים אחרים יכוונו יותר לִסְטִירָה, ומכאן לביקורת חריפה יותר מהומור גרדא. לעתים יכוון התצלום לחיוך הנובע מהבנת הסיטואציה, ולעתים יעורר לעג של ממש. גוונים אלה קשים להגדרה, ובוודאי הם סבוכים כשמדובר

בניסיון להצביע על תגובות אפשריות של קהל. מכיוון שמאמר זה מתמקד בחקר הטקסט, הכוונה כאן היא להצביע על רכיבי הטקסט ועל אפשרויותיו בזיקה למבעים הומוריסטיים מוכרים וכן להדגיש את ייחודו של צילום העיתונות כסוגה בעלת יכולת ביקורתית גבוהה.

במהלך הדברים אעמוד על מאפייני ההומור ברצף המתקיים בין חיוך דק לבין הגחכה. אתמקד באופן שבו גוונים של הומור מכוונים את הצופים להתבוננות עצמית ביקורתית. לשם כך אציע ניתוח תוכן חזותי של דוגמאות מתוך תצלומים שהתפרסמו בעיתונות הישראלית ובספרים שאיגדו תצלומים כאלה, בין השנים 2005-2009. ניתוח זה יתבסס על גישות חברתיות לניתוח סמיוטי של דימויים חזותיים (Jewitt & Oyama, 2002; Lister & Wells, 2002; van Leeuwen & Jewitt, 2002). מקום הופעתם הטבעי של תצלומים אלה, העיתונות, מבליט את מעמדם כטקסטים בעלי תכליות מרובות: כמבעים אילוסטריטיביים, כיצירות עצמאיות המתפרסמות בטור אישי, כיחידות תוכן עצמאיות ברפורטז'ה ועוד. בשל מעמדן הרווח כנלוות לטקסט נהנות יצירות אלה ממידה של חתרנות נסלחת, וכך עולה הפוטנציאל הביקורתי שלהן, תכונה שהיא מסגולותיו המרכזיות של ההומור (Douglas, 1975).

בדברים הבאים אתמקד בדוגמאות מעבודתם של צלמים ישראליים מוכרים אחדים שזכו בהכרה ממסדית, כגון פבל וולברג, אלכס ליבק ומיכה קירשנר,¹ בצד צלמי עיתונות נוספים. חשוב להעיר כי ההכרה שזכו בה תורמת למעמדם כמובילי דעה וכבעלי השפעה, אך היא גם משפיעה על אופי יצירותיהם, המכוונות כבר (גם אם לא במודע) לקראת חיפוש אחר קונצנזוס והכרה ציבוריים רחבים. צלמים אלה וצלמים נוספים שבהם אדון מתבוננים בעבודתם בהווה החברתית והפוליטית הישראלית. כדי לחדד את הדיון בהקשרו הרחב יותר, אתיחס לדימויים חזותיים נוספים שהתפרסמו בעיתונות הישראלית תוך כדי עמידה על הנסיבות הפוליטיות והחברתיות שעקבותיהן ניכרים בדימויים הנבחרים. אין הכוונה לערוך מחקר מקיף של מדגם גדול של תצלומים, מטרה בפני עצמה למחקר עתידי, כי אם להתבונן בכמה דוגמאות אופייניות לתחומים שונים של צילום העיתונות: טור אישי (ליבק, 2008; קירשנר, 1977), צילום עיתונות שמדובר בו גם כביצירת אמנות (וולברג, 2006) וצילומי עיתונות מתחומי הפלילים, החדשות והתרבות הישראלית.

הומור, צילום ופוליטיקה בישראל

הומור, כמושג, קשה להגדרה. "מכלול של תופעות, החל ביכולתו של האדם לספר בדיחות, דרך אפיון מי שמזגו אופטימי, ועד לתיאור עמדה מאוזנת ומרוחקת במקצת מהחיים", מציעה זיידמן (זיידמן, 1994, עמ' 15) ומעירה כי "המסקנה הבלתי נמנעת היא, שאי אפשר להגדיר הומור, ומי שבכל זאת מנסים – סובלים לא אחת ממעגליות: חוקרים את מאפייני ההומור, כדי להגיע מתוכם להגדרת מאפייניו".

כשמדובר בצילום, הבעיה המרכזית בהגדרת המאפיינים והשימושים של גוונים שונים של הומור – היותו קומי, משעשע, מעורר תהייה, מצחיק ואף מזעזע בשל עוצמת האבסורדיות הגלומה בו – מקורה בשתי מסגרות התייחסות: אפיסטמולוגית והקשרית. הסינכרוניות של הצילום, מעצם הגדרתו, מצמצמת את האפשרות לפתח נרטיב ולהצביע על דרכי התיארוך שלו. הן היוצר הן קהלו עלולים להתקל בקשיים בעת הניסיון ליצור, לזהות ולפענח רכיבים עלילתיים המוכרים להם מטקסטים הומוריסטיים, כגון תפנית מפתיעה, סיום מפתיע של בדיחה, מצב אבסורדי שתיאורו המוקצן מתברר בעקבות הבנה הדרגתית של הסיפור וכדומה. התכונה או הרכיב מעוררי החיוך שבתצלום תלויים אפוא במוסכמות חברתיות נכונות לזמנן. הם מבוססים על הנחה שמרבית השותפים לשיח יזהו צירוף או תכונה מסוימים בתצלום כ"מצחיקים", כמעוררי חיוך ולחלופין כמזוהים להבעת לעג הנועד לבקר.

מילות החיפוש "תמונות מצחיקות" באינטרנט לדוגמה יעלו מגוון של מצגות ותצלומים שאפשר לסווגם בדרכי מיון אחדות, המבטאות תפיסות שונות של הומור.² קטגוריה אחת כזאת כוללת תצלומים המציגים דמויות וסיטואציות הנתפסות מיד כמופרכות וכמוגזמות בדרכי ייצוגן. תצלומים כאלה מתאפיינים בעיוות, בהדגשת פגמים ובהקצנה בתיאור התווים החיצוניים של מושאיהם. מקור השראתם של תצלומים כאלה והקרבה הז'אנרית שלהם הם סוגות כגון קריקטורות וגרוטסקות, לעתים עם ההיבט הביקורתי הנלווה להן. במקרים אחרים תצלומים כאלה מוצעים כ"בדיחה חזותית" (תצלום 1 להלן) או כסיטואציה המבוססת על הפרת כללי התנהגות, שאף להם לבוש ז'אנרי מוכר: הכלאה (בעלי חיים בתחפושת) או הפרת כללי התנהגות (למשל, תצלום הלוכד "רגע סלפסטיק" שבו זורקים עוגת קרם בפניו של המצולם – וכאן מדובר בגרסה מסוימת של הקלה הנובעת משמחה לאיד [Zuromskis, 2008]). מיון אחר יוליך את הסיטואציות ה"מצחיקות" לחיוך אוהד ("תמונות מצחיקות עם ילדים", "תמונות מצחיקות עם בעלי חיים" וכדומה). נעיר כי התמונות הללו נועדו לעורר תגובה כמעט רפלקסיבית, כזו שאינה מעוררת מחשבה נוספת, בדומה אולי לדגדוג. גם כאן

הגבולות נזילים, ונוכל למצוא חיבורים מגוונים בין גוני הומור שבמקורם השתייכו לסוגה ספציפית, וכעת הם חוברים ליצירה של הבנה והגדרה מחודשות של "מהו מצחיק" בנסיבות נתונות.

תצלום 1



ככלל, הסוגות ההומוריסטיות מתמצות ומחדדות היבטים שונים של התרבות שבה הן מתבוננות, כגון איסורים וחששות, מנהגים ומוסכמות. דוגמה אחת לכך אפשר לראות במחקריה של קירשנבלט-גימבלט (Kirshenblatt-Gimblett, 1977), העוסקים בבדיחות ובסיפורים הומוריסטיים המשקפים את קשיי ההגירה, את שימור החיים היהודיים ואת הוויי הקהילה היהודית בארצות הברית. כפונקציות של הומור במערכות חברתיות עסקו בין היתר פיין, רץ' ועמיתים ורסקין (Fine, 1983, 1984; Ruch, Attardo & Raskin, 1993; Raskin, 1985, 2008). כאן גם מודגש תפקידה של תאוריית אי-ההלימה ככלי לדיון בהומור מילולי ובהרחבתו לדיון במבעים חברתיים בכלל. בתפקיד המורכב וברמות השונות של התחכום בפיענוח המבעים ההומוריסטיים עסק רסקין (Raskin, 1985, 2008), שעליו הסתמכתי בהערות על דרכי פיענוח אפשריות של קהל הקוראים. בסטירה פוליטית וחברתית בעיתונות עסקו גמסון וסטיוארט (Gamson & Stuart, 1992), שדנו בקריקטורות פוליטיות, ועליהם הסתמכתי בדיון בתצלומים המאזכרים דימויים חזותיים על גבול הקריקטורה. התבוננות בגוונים שונים של הומור ובשימושו החברתיים

מצויה גם אצל גרינברג (Greenberg, 2002) ואצל הקספורד (Huxford, 2001) ואחרים.

ההזדקקות להומור בחברה הישראלית, ובתצלומים בולט הדבר במיוחד, מכוונת להתבוננות, להתקפה, להתבצרות בעמדות ולעתים לניסיון לשמור על הסכמה כללית לטווח ארוך (Apte, 1985; Davis, 1979). על פי רוב, השימוש בהומור בתצלומי העיתונות הישראלית אינו "מצחיק", וגם לא "חביב". במקרה הטוב הדימויים החזותיים מעוררים חיוך מריר. תופעה זו נובעת מהרגשה מתמדת של ארעיות, אינטנסיביות ומאמץ לשמור על סולידריות. כל אלה מעמידים טווח רחב של הומור, המבוסס בדרך כלל על זיהוים של רכיבים מפתיעים ועל הצבתם בהקשר טעון. אפשר לדבר בהקשר זה על לגלוג עצמי, לעג מר, אירוניה, הומור המסייע בתיעול מחאה, מבע הומוריסטי שמצביע על ייאוש, זעם וחוסר אונים. מכיוון אחר, אופטימי יותר, משמש ההומור בתצלום לאצבעה אוהדת על המופרך. הוא מעיד על התפעלות עצמית מכך שהחברה והמקום עדיין מתקיימים ועדיין בשלהם. ההומור בצילום בודק כל זאת במעבדה הגלויה של הרחוב ושל חיי היום-יום. על פי רוב מטרתו לטלטל את הצופים ולמחות על קהות החושים החברתית כלפי הסכנות הטמונות בהסכנה עם מצבים אבסורדיים. ברבים מן התצלומים שנבחנו מתפקד השימוש בהומור כעין מצפן, כקריאה להכרה באחרות שבנו כראשית הדרך לקבלת אחרים (Benhabib, 1992).

כדי לעמוד על מורכבות המצב ועל גווניו העדינים, נוכל להציע את הדוגמה ההיפותטית הבאה: תצלום שבו צולמה אישה חרדית הרה ניצבת לרגלי תמרור שנהגים והולכי רגל מזהים כ"זהירות, ילדים בדרך", והוא עשוי להתפרש בחברה הישראלית גם כהערה ביקורתית על ריבוי הילודה בחברה החרדית, וזאת מבלי שתתעורר ביקורת כלפי משמעי התמרור או הופעתה של האישה, כל אחד ואחד מהם לעצמו. פרשנות הקהל עשויה לנוע בין חיוך מריר לבין תרעומת, איש איש על פי טעמו, זהותו והשתייכותו הקהילתית.³ דוגמה זו מחדדת את ההתבוננות במצבים שבהם קיימת אי-ההלימה בין המשמעים. ההפתעה נוצרת מעצם המעבר הפתאומי משדה תוכן אחד למשנהו. שני המשמעים המתנגשים יוצרים משמעות שלישית, חדשה, ולכן גם נותרים שני הרכיבים המתנגשים שלמים באמינותם, ועל גביהם נוצרת המשמעות החדשה. משמעות חדשה זו מקרינה על שני המשמעים הראשונים ומכוונת להגדרת ההומור ולשימוש בו כאמצעי ביקורתי. המודעות המתעוררת להתנגשות בין המשמעים מחדדת את הבנת ההערה הביקורתית הטמונה בעימות הפנימי.

במקרה שלפנינו יש אפוא להוסיף לדיון את הרגישויות השונות שמגלה החברה הישראלית כלפי מבעים ביקורתיים, פוליטיים וחברתיים המתבססים על שימוש בהומור. יהא עלינו להתייחס למסרים גלויים וסמויים, לחציית קווים

אדומים, לנקודת המבט בזמן המאפשרת ריחוק ממושא ההתבוננות המחויכת ולזירת ההופעה של המבע ההומוריסטי (עיתון, אלבום, גרפיטי, תמונות המופצות ברשת חברתית וכדומה).

כך למשל, התצלום הבא, שצולם בתקופת תהליך ההתנתקות בחודש אוגוסט 2005 (תצלום 2 להלן), שימש את יוצריו להבעת עמדה כלפי מדיניות ממשלת ישראל דאז. הפעילות המשחקית של שינוי האותיות (הצירוף "חוף עזה" הומר ב"סוף עזה") עשויה לעורר במבט ראשון הפתעה וחיוך קל עם זיהוי משחק המילים. בשעתו הובן התצלום מיד כייצוג פעולת מחאה, כאשר אוגדו התצלומים באלבומי המאבק של גוש קטיף במהלך ההתנתקות (כהן ורוזנברג, 2009; Klingman & Shalev, 2001). תצלום זה מדגים את סגולתו ואת כוחו של הנוף הלשוני לעמת מרחבים עם משמעותם המיוצגת במילה ולהעמידם שוב למבחן הצופה בתצלום. כפי שנראה להלן, בחלק מן הדוגמאות מופיעים תצלומי רחוב שלמילים בהם יש תפקיד מרכזי בהבנייתו ובהבנתו של האירוע כמעורר חיוך המוביל לתהייה. תהייה זו מתועלת להיגד ספקני בשל קיום האירוע בתוך הנוף הלשוני (linguistic landscape) דווקא. לא פעם משמש הדימוי החזותי בהקשר זה, לאחר החיוך הראשוני, הנובע מהצלחת הפיענוח, כהצבעה ביקורתית על הבדלי מעמדות וכוחות בחברה (Ben Rafael, Shohamy, Amara & Trumper-Hecht, 2006; Hanauer, 2004; Elkins, 2002; Conquergood, 1997).

תצלום 2



שני הנושאים שבהם עסקנו עד כה – התפיסה המשתנה של ההומור בהתאם לערוץ הביטוי שלו ורגישותה של החברה הישראלית לשימוש בהומור בנסיבות נתונות – דינמיים, והשינויים החלים בהם מתבטאים בקשרי הגומלין המורכבים המתקיימים ביניהם. בחינת משמעותם של גוונים של אירוניה בצילום, שבהם אדון להלן כבסיס לדיון בהומור בצילום בכלל, מתאימה במיוחד לניסיון לעמוד על ייחודו של השימוש בהומור רב-משמעי כאמצעי הישרדות בחברה זו, שחייה מתאפיינים בקוטביות ובכורח להתנהל בסיטואציות קיצוניות.

האירוניה כנקודת מוצא לדיון בגוונים של הומור בצילום

לבחירה באירוניה כנקודת מוצא לדיון בגוונים של הומור בצילום שתי סיבות. הסיבה האחת היא האפשרות להתבונן בסתירה בין רכיבי הצורניים והתוכניים של הצילום ולבחון כיצד מעורר המפגש בין שני החלקים סתירה שבאמצעותה מציגים כיוון התבוננות אחד ומדברים עליו במונחים של נושא אחר. ההתנגשות הנוצרת בין המשמעויות יוצרת את אפקט ההפתעה המחדד את ההתנגשות. הסיבה הנוספת לבחירה זו נובעת מאופי ההומור הבא לידי ביטוי בתצלומים העוסקים בחברה שריבוי סתירות הוא מצבה הטבעי, והתייחסויות אירוניות מסייעות לחברים בה לא פעם בהתמודדות עם סיטואציות מורכבות.⁴

“לומר דבר אחד ולהתכוון לדבר אחר”, אחת ההגדרות הראשוניות למבע אירוני, הנה הכרזה בעייתית כאשר מדובר בצילום: כיצד יכול התצלום, שהוא הטבעה של אור בנקודת זמן ובמקום חד-פעמיים, להראות בו-זמנית את מושא ההצגה שלו ואת משמעותו המנוגדת? ומה באשר לרכיב העדות, ה“היות שם” המצוי בבסיס הבנת הצילום כמדיום והמסמן את הדיאלוג המורכב שהתצלום מנהל עם היבטים של זיכרון והיסטוריה (Benjamin, 1931/1999)?

כך מגדיר ג'ונסון מבע אירוני: A mode of speech in which the meaning is contrary to the words (מצוטט אצל Sperber & Wilson, 1981). כדי שיובן ככזה, הן ה-ironist, יוצר המבע האירוני, הן קהלו, אמורים להבין באופן דומה דבר והיפוכו או לפרש גוונים של המבע כמנוגדים לאמירה המקורית. ההבנה או הפרשנויות הללו מתמשות במלואן רק עם זיהוי הרכיב הקומי הטמון בהיפוך ועם העמידה הבו-זמנית על התפקיד החיוני שממלא רכיב זה בהבנה המלאה של המבע המקורי שאותו מבקרים. גם אם תהליך הפיענוח נראה כמעט מידי, בפועל הוא מחייב את הנמענים להבין בהדרגה את המשמעות הראשונית של המבע, כאשר הוא נהגה בעל פה או מופיע בכתב, ולעמוד על משמעות ההקשר. רק אז הם מוכנים לחוות את ה-punch line שמציב את הניגוד או את ריבוי המשמעויות

המתעמתות ביניהן כמעוררים חיוך. כך המבע האירוני בפרט והמבע ההומוריסטי בכלל עשויים לשמש כניסיון להצביע על גוני ביניים של הטלת ספק, לסמן אפשרות למתיחת ביקורת.

סקוט (Scott, 2004) מציעה שתי אפשרויות מרכזיות ליצירת מבע אירוני בצילום: אירוניה המבוססת על מילים ואירוניה המבוססת על סיטואציה. כך היא עוקפת את דילמת הרגשת ההבנה המידית של דבר והיפוכו במרחב הצילום, שכן היא מציבה מודל של פיענוח לינארי, הבוחן מישורים שונים של התצלום באופן כרונולוגי ומנתח אתו בכלים דומים לאלה שנעזרים בהם בניתוח שיח מילולי או טקסט ספרותי. סקוט מאמצת את תאוריית ההדהוד (echoic mention) שמציעים ספרבר ווילסון (Sperber & Wilson, 1981/1991), תאוריה שזכתה ליישומים בחקר ההומור בכלל ובחקר האירוניה בפרט, לדיון בדימויים חזותיים בכלל ובאייקונים (icons) בפרט. כיוון זה, כפי שאציע בהמשך, נמצא פורה במיוחד כשמדובר ביחסים המתקיימים בין רכיבי התוכן בחלוקה הפנימית של כל תצלום ותצלום. פתרון אפשרי אחר, שאף הוא מניח כי זיהוי הרכיב הקומי מתחולל בד בבד עם הבנת רכיבי המשמעות של התצלום, מצביע על ניסיון לזהות בתצלומים נימה אירונית, שאינה כרוכה בהכרח בהיפוך המשמעות (Weitzman, 2001). ויצמן מציעה לראות במשמעות האירונית משמעות דובר עקיפה, שפיענוחה מותנה בזיהוי אי-התאמה בין משמעות המבע לבין נסיבות השימוש. גם כאן נענית השאלה הבסיסית של מרחב מול זמן במודל הנשען על דגם מילולי: למרות הרגשתנו שהזיהוי המידי של הרכיב הקומי מנותק מן הפרשנות שבאה מאוחר יותר, בפועל מתרחש התהליך ההפוך: ההבנה הכוללת של דרכי יצירת האירוניה באמצעות גילוי המכשולים ומתן הפתרונות להם (Dascal & Weitzman, 1987; Weitzman & Dascal, 1991), היא המעוררת בנו חיוך.

הדיון במבעים אירוניים בצילום כאחד השימושים בהומור ביקורתי מפתה לבדיקה בשל הקבלות אפיסטמולוגיות מעניינות בין האירוניה ובין הצילום. הוא יעיל לענייננו מכיוון שכדי להביע אירוניה חייבים להצביע על מקור, להתייחס אליו ולבקר אותו באמצעות היפוך משמעותו. בכך מכיל המבע האירוני את הכורח לבדל ולסמן משמעויות. הוא מחייב אפוא פיתוח של קו לינארי כלשהו, של נרטיב המתרחש בין שני רכיבים מתעמתים, צורניים או תוכניים, במרחבי התצלום הנתון. הכיוון האירוני קוסם גם מכיוון שמדובר ב"תחבולה אינטליגנטית" מעודנת המחניפה ליוצר ולנמען המפענח כאחד. התכונה הזאת מאפשרת ל-ironist להציע מסרים חתרניים בהבעה "תמימה", אך גם להסתכן בהחמצת קהלים (Muecke, 1969, 1973).

סקוט (Scott, 2004) טוענת כי אפשר לראות יותר ויותר אירוניה באמנות בכלל ובצילום בפרט מסיבות אחדות. ראשית, אנו מצויים בעידן שבו רווחת הנטייה

לשבירת נרטיבים גדולים ולהצבת חלופות מרובות, אישיות יותר, לנרטיבים אלה. שנית, בצד תפיסה זו אנו עדים להטלת ספק עצמית ולקידומה של ראייה דיכוטומית. ראייה זו מבטאת ייאוש מערכים מוחלטים, ובצדה עולה חשיבותה של ההנאה מעצם האפשרות להציג יצירה שיש לה היבטים משחקיים. שלישית, האקלים הרעיוני הזה הולם גם את השלב האפיסטמולוגי שבו מצוי הצילום, שאינו נתפס עוד כתיעוד של המציאות כי אם כאפשרות ייצוג אחת מני רבות. תפיסה ראשונית כזאת של הצילום מרחיבה את טווח ההתעמקות בגבולות הנזילים של כל טקסט כייצוג לגיטימי בפני עצמו, והיא מדגישה את המעמד השווה הניתן לייצוגים מקבילים של סוגי מציאות שונים. ורביעית, תוך כדי כך עומדת תפיסה זו על ההנאה המשחקית הטמונה בעצם היכולת לעסוק בבריאתם של עולמות אלה. לשון אחר, העולם המבויס או העולם שבורא הצלם בסטודיו עשויים לקבל ערך שווה לתצלום עיתונות "חי" של אירוע פוליטי. גם צילום המוגדר כתייעודי אינו נתפס עוד כ"צילום עדות" כי אם כגיוון מסוים של צילום כזה. תפיסה זו מגדילה את טווח החירות היצירתית והפרשנית של הצלמים, ובמסגרתה גם את האפשרות לבחון גוונים שונים של הומור – ולא רק מבעים אירוניים, המשמשים כאמור כנקודות מוצא לעמידה על סוגיית המתחים המתקיימים במתכונתם הצורנית והרעיונית במרחב התצלום – ככלי ביקורתי שיש לו ערך של "אמת" (Lucaites & Hariman, 2001). המבע ההומוריסטי המבויס והרגע ההומוריסטי האקראי שהמצלמה לוכדת עשויים להיות אפוא שווי ערך מבחינת רמת הייצוג וגם מבחינת יכולת ההשפעה המורכבת שלהם.

התצלום של מנחם כהנא (2009, תצלום 3 להלן), שתצלומים דומים לו מתפרסמים בעיתונות הישראלית בכל שנה ושנה בערב יום כיפור, לוכד רגע מסוים שבו הדמיון החיצוני בין האדם הנראה בתמונה ובין בעל החיים (סוגה מוכרת מתחום ה"תמונות המצחיקות") עשוי לכוון להשלכת החיוך הראשוני שמעוררת הכפילות לביקורת שהצלם ואולי גם צופיו עשויים להפנות כלפי זרותם של טקס הכפרות והמקיימים אותו. שכפול מגחיק או חיקוי מדויק של התנהגות או של הופעה המחדדת היבטים נלעגים בדמותו של אובייקט החיקוי הם אמצעים מקובלים בז'אנרים ההומוריסטיים, כגון פנטומימה. במקרה שלפנינו משמשת התפיסה האינטר-טקסטואלית את הצלם להציג זרות מכופלת: של החרדים בין שאר תושבי ישראל בכלל ושל החרדים כקהילה שמנהגיה סתומים ומעוררי גיחוך בפרט. כאן נשען הצלם הן על היכרותו עם קהלו ועם עורכי העיתונים הן על האפשרות לסמן רצף בין היכולת לעורר אמפתיה לבין סימון השונה כנלעג.

תצלום 3



המודעות הגוברת לשוויון המעמד של מושאי הייצוג ולמעמד המנותק של דימויים חזותיים משוכפלים המשמשים כ"סימנים מרחפים" (Krauss, 2000) מציבה בעיה מרכזית בפני הצילום כמדיום המייצר סימנים ההופכים במהירות לאיקוניים. תופעה זו מובילה לניסיון או לרצון לטעון אותם שוב במשמעויות, "להוריד אותם ארצה", ובכך לאפשר שוב לראותם כמצביעים בצורה מדויקת יותר על הפגם שאותו מבקשים לבקר (Baudrillard, 1986). כך למשל עשויה הכותרת המצורפת לידיעה בעיתון לקיים יחסים של עימות או השלמה עם התצלום. שני הטקסטים עשויים להאציל מידה של רצינות או הקלת ראש זה על זה. פעולה כזאת של משמוע מחדש מתקיימת גם בבחינת התצלומים בהקשר הכללי של הכתבה ובראיית התצלום בהקשר הכללי של עמוד העיתון או של דף האינטרנט. ההומור, בגלל מעמדו ה"קל" והחתרני, ניחן בסגולה לשמש בתפקיד "סמן הזָרָה" יעיל, הן בטקסט הכתוב הן בתצלום. כך יכול המבע ההומוריסטי לחדד את יתרונותיו הראשוניים של הצילום: להצביע על סגולתו לשמש כעֵד, להציגו כמסמך שממנו אפשר ללמוד על תקופתו ועל נסיבות יצירתו, ובד בבד לראות בצילום טקסט העשוי לחתור תחת המשמעים שהוא מציג באותה מסגרת ייצוג עצמה. השימוש בהומור בצילום עשוי להצביע על היחסים המורכבים שמקיים התצלום הנבחר עם תפיסת הזמן של תקופתו מכאן ועם תכונתו האפיסטמולוגית כמדיום המקבע פיסה של כרוניקה מוקפאת בזיכרון מכאן (תצלום 4 להלן).

תצלום 4



תצלומי העיתונות מתקשרים לטקסט הכתוב בדרכים שונות, בין אם ענייננו ביחסים הנרקמים בין התצלום ובין הכותרת או הכיתוב המוצמד אליו, ובין אם הוא בזיקה בין התצלום ובין שאר הטקסטים המופיעים בעמוד: השפה הכתובה, העיצוב הגרפי והדימויים החזותיים. הבולטות השונה מוענקת, בתורה, לנוכחות המילה כרכיב צורני ורעיוני ולדימויים החזותיים – כל טקסט וטקסט והרכיבים המודליים הייחודיים לו והמזוהים עמו (נייגר וכהן, 2008; Banks, 1994).

רוב צלמי העיתונות מוכוונים כבר פנימית (כאנשי מקצוע) וחיצונית (מתוקף דרישות המערכת) לחפש אחר קומפוזיציה שיש בה עימותים פנימיים, כל אימת שהם עומדים בפני משימת צילום (נתנזון, 2008; אילן, 2008; Zelizer, 1995; Ewha, 2003). בתצלום העיתונות הזה (תצלום 4 לעיל) לכדה הצלמת טס שפלן את דמותו של אדם העומד למשפט. ההילה שיוצר החלון סביב ראשו של המצולם עשויה הייתה להתקבל כמקרית אלמלא הקישור המהודק שבין הכותרת, המכנה את המצולם בשם "מתנחל" (מתנחלים מפירי חוק), ובין הצגתו של יהודי דתי באיקונוגרפיה של קדושה נוצרית. הידע האיקונוגרפי הקודם של הצלמת ושל הצופה, אופיו הפוליטי של העיתון ("הארץ") והכותרת שבחר העורך בונים את הסכמה הבאה: התנגשות מפתיעה בין משמעים משדה תוכן דומה (דת – יהדות ונצרות וכן "קדושה" כמנוגדת להאשמה בעברה) מעוררת חיוך ראשוני, ואילו תוכן הדברים בכותרת כבר מוביל את המבט ההומוריסטי לכיוון ביקורתי

מפליל. עדיין כמובן מדובר בפרשנות, והשימוש בהומור כאמור נוטל מעוקצה של האמירה. עם זאת, שימוש עקיב מעין זה בהומור, המופנה כלפי קהילה מסוימת, יתרום עם הזמן לקיבוע סטראוטיפי שלה.

חלוקת המרחב של הדימוי החזותי ותרומתה להבנה המדורגת של האמירה ההומוריסטית

(א) סוגת "הרגע המכריע" וחלוקת המרחב
אופיו הפוליסמי של המבע ההומוריסטי והדגש המושם בו על מצבים של אי-הלימה, המפגש בין הסביר ושאינו סביר והקוטביות המתקיימת בין רכיביו הם הסיבה לבחירה להתעכב בדברים הבאים על התרחשות ועל סוגה שאפשר להגדירן "מצב ביניים" בתפיסת המציאות של הצילום. גרסה מוכרת של מצב ביניים כזה, שבו ההתרחשות מתקיימת ללא התערבות הצלם אך דרך "לכידתה" במודעות לרכיביה ולפוטנציאל ההתנגשות בין המשמעויות שנושאים הפריטים המופיעים בה, היא "הרגע המכריע" (the decisive moment) בצילום בכלל וב"הצילום המכריע המבוי" ברמות שונות בפרט. אנרי קרטייה-ברסון (Cartier-Bresson) הגדיר את הרגע המכריע בצילום כך:

"The decisive moment is the simultaneous recognition, in a fraction of a second, of the significance of an event as well as the precise organization of forms which gives that event its proper expression" (Friend, 2004).

ההבחנה הזאת, המקשרת בין הבנה סימולטנית של משמעות ובין ארגונה הצורני, כמו גם הרכיב הקומי הקיים לעתים קרובות בתצלומים מעין אלה, נכונים גם להגדרתו הבסיסית של המבע ההומוריסטי המבוסס על הפתעה, על זיהוי רכיביה ועל הבנת משמעותה המורכבת. עוד נעיר כי הרגע שבו מבין הצופה את הדרך שבה נוצרת המשמעות ההומוריסטית, רגע חשיפת התחבולה, הוא גם רגע ההתענגות על היכולת לפענחו. לכך נוסף מאפיין שני, המשותף למבע ההומוריסטי ולרגע המכריע בצילום, והוא הפן המשחקי. פן זה מתבטא בנכונות להתענג על המשחק ובמוכנות לחשיפה עצמית לביקורת. כל אלה מאפשרים לצלם להציע ביקורת נוקבת כלפי מערכות גדולות מעמדה שולית, לא מאיימת לכאורה. זהו אחד היתרונות ואף המשימות הגדולות של מבעים הומוריסטיים, מהערה אירונית וקריקטורה ועד לפרודיה וסטירה, ככלי לביטוי מחאה. ולבסוף, סוגת "הרגע המכריע" פופולרית במיוחד בטורים אישיים של צלמי עיתונות.

בבסיס הצילומים המשתייכים לסוגה זו קיימת ראייה צילומית המכתיבה מחשבה מארגנת ראשונית של קומפוזיציה, שמציעה יחסים של הפתעה שמקורם במערכות של ניגודים או אף קוטביות בין המציאות הנראית ובין דרכי ארגונה בתוך ה-frame.

הדוגמה שלפנינו (תצלום 5 להלן), שהתפרסמה ב"הארץ" ואחר כך בספרו של הצלם זוכה פרס ישראל לצילום אלכס ליבק (ליבק, 2008), עשויה לעורר חיוך מידי, מורגל, מכיוון שאנו מותנים לזהות רכיב הומוריסטי בסוגה זו. במקרה שלפנינו נוספת לכך ההיכרות עם הצלם ועם הטור האישי שלו בעיתון. מעבר להפתעת ההתנגשות, אנו יכולים להצביע כאן על הבעה רגשית מרומזת, במקום הבנליה של ריגוש ישיר או הבנליה של ריגוש אינטלקטואלי. לחיוך הראשוני נוספת הרגשה של אי-נוחות קלה ושל מודעות לרגשות מודחקים. הבנה כזאת מתאפשרת אם נעמוד על החלוקה הפנימית בתוך התמונה. אז נוכל לעמוד על יחסים של גילוי וכיסוי, טקסיות ושגרה, הנובעים מן ההתנגשות הנוצרת בין חומרים ומרקמים (בגדי חתונה מול חול), ועל עלייתן של הערות אפשריות על אודות תפיסות חברתיות (עירום, שמרנות, צניעות, משחק ו"משחק החיים").

תצלום 5



הדיון בהתנגשות בין המשמעים מתאפשר עם החלוקה הטבעית שעורכת העין במרחבי הצילום ומודגשת בתצלום 6 להלן. בכך משמשת החלוקה הפנימית

תצלום 6



לסימון השהיה (שהיא כמעט לא מורגשת) שמבצעים המפענחים. כך נוסף לתצלום הממד הלינארי, הכרונולוגי, המאפשר בנייה של נרטיב שיש בו פיתול הומוריסטי, מעין נקודת מחץ (על משקל "שורת מחץ") חזותית. הבנת הפיתול הזה מעלה הערה נוספת, שאף היא מעוגנת בהבנת תפקודיו של המבע ההומוריסטי. במקרה שלפנינו משמשת ההעמדה המעמתת בין המשמעויות כלי להעלאתם של חששות ואיסורים בנושאים אינטימיים. המעטפת הנוחה לזיהוי הסוגה מאפשרת להעמיד זה בפני זה את החשש ואת ההתייחסות המרגיעה, ה"קלה", אליו בכמוסת פיענוח סימולטנית מלוכדת.

חששות ראשוניים ופחדים חשאיים המובעים בצילום שאנו מזהים כהומוריסטי אפשר למצוא בתצלום של פליקס לופה, שבו נראה אדם הולך ברחוב, ומאחורי גבו סמליל של רשת בתי קפה, שבה נראית צללית אדם צועד הנראית כחיקוי מוקטן ומדויק של המצולם שבקדמת התמונה. חוסר המודעות של המצולם לדמות המצוירת מאחורי גבו, דמות שהצופה מבחין בה, מעורר את החשש הטבעי מפני ה"כפיל" שלנו ומסכנת את שחיקת הייחודיות האישית בגלל השכפול, הדומות וההשתקפות. חשש זה מצוי בכל מפגש שלנו עם התצלום (כאן הכפילות החזותית כרוכה בחוסר המודעות של האדם ש"הבדיחה על חשבוננו"). פער הידע הזה, בדומה לפער האירוני, מציב את הצופים בעמדה הכפולה של שמחה לאיד מכאן

והנאה מזיהוי הגיחוך שברגע הנלכד מכאן. החיוך הנוח מכסה על החשש הבסיסי שמעוררים השכפול והדומות, אך החשש הזה מצוי עדיין בעת המפגש עם האיש וכפילו וממקד את הדיון בכוחו של המבט ובתמונת הראי כאיום חזותי. בכך מזמן תצלום זה דיון בשימוש שכיח של הומור בתצלום כדי לחשוף את המשמעות העמוקה יותר של הבנת החששות המשוקעים בסיטואציה.

הבנתו המידית של הרכיב הקומי בתצלומים תלויה לא רק בהבנת ההקשר ובידע המוקדם של הצופים, אלא גם באופי הקהל שאליו מכוון המבע. אחד השימושים העיקריים במבע האירוני הוא יצירת קהילת שווים נבדלת ומתוחכמת, שרק חבריה עשויים להבין לעומקן את דקויות האירוניה שאותה הוא נוקט. יצירת שותפות זו נוצרת פעמים רבות באמצעות התפיסות השונות של המבט, ומכאן חשיבותו.

(ב) נוכחות מילים

הפער האירוני, כאסטרטגיה שבה עושים שימוש בהומור, הוא שקובע את רמות אי-ההבנות ואת ריבוי המשמעויות בסיטואציה. פער זה נקבע לפי ההעמדה, לפי היחס בין הרכיבים בתוך המסגרת ולפי ההגדרות השונות של המבט. הדוגמאות הבאות מבליטות את מקומן המרכזי של המילים הכתובות כמזמינות את המתבוננים להסתכלות אירונית, לחיוך מעוקם, המודע מיד לביקורת שמעלה המבע ההומוריסטי המוצע בדימוי החזותי.

תצלום 7



תצלום 7 לעיל, שצולם ב-10.12.2006, עם לכידתו של האנס בני סלע לאחר שנמלט מן הכלא, עורר בשעתו ביקורת ציבורית חריפה. השוטרים הכריחו את סלע להצטלם והציגו אותו בכוח מול המצלמה. האלימות והבעת השמחה לאיד שעל פניהם עוררו דיון בזכויותיו של האסיר וביקורת כלפי השוטרים. חוסר המודעות של השוטר לכתובת שעל חולצתו ("overqualified") והידע שמביא עמו הצופה – צילום "הצגת הניצוד" שביימו השוטרים כאשר לכדו את סלע – מעמידים את התצלום כהערה מוסרית. הכתובת, שהלובש אינו מודע לתוכנה ולהצגתה למצלמה, מעמידה אותו באור אירוני ומחזקת את הביקורת הציבורית שנשמעה אז על התנהלות המשטרה ועל עצם השימוש בבימוי ובצילום. אין בביקורת זו כדי להפחית מחומרת מעשיו של סלע. הסיטואציה עצמה נתפסה בוודאי בעיני השוטרים כמהנה. בעיני הצופים, הפער שבין הידע הכולל שלהם (הסיטואציה, המחדל של המשטרה, דימוי מזלזל הקיים בקרב הציבור הישראלי כלפי המשטרה ומשמעות המילים הכתובות באנגלית) ובין חוסר הידע/ המודעות של השוטר בתמונה גורם לאותה הרגשה כפולה: חיוך של אי-נחת. מבחינה חדשותית היה המעקב אחרי האסיר הנמלט בבחינת אירוע מדיה מתמשך, ולכידתו תוארה כהישג שנועד לשמש כמשקל נגד לכישלון המשטרה. הכתובת שעל החולצה והפער האירוני שנלווה אליה מגבירים את הביקורת והופכים את כיוון ההגחכה: לפנינו תערובת של שמחה לאיד, מבוכה, רתיעה מאמפתיה ואולי גם מבוכה הנובעת מהבנת ההנאה מרחוק (על משקל "הסבל מרחוק", וראו גם Berger, 2002) שהרגישו צרכני התקשורת שעקבו אחר מסע הלכידה. התצלום הבא (תצלום 8) צולם ב-1983, בתקופת מלחמת לבנון הראשונה.

תצלום 8



העיתונאי רון מיברג מתאר את נסיבות יצירת התצלום בטקסט הנלווה לתצלום שהתפרסם בספרו של מיכה קירשנר, "הישראלים" (1997):

"אף אחד לא זז", מצווה קירשנר על שרון, שהלשונות הרעות אומרות שציות לפקודות אינו תכונה בולטת באישיותו, "עוד אין לי תמונה". מהברוטליות בלבד נדבק אורי דן (יועצו של שרון) לקיר. "תקום בבקשה", קירשנר פוקד על שרון, "ותיגש לקיר. כן, עם הגב לקיר הזה, ואל תזוז, אל תסתכל עלי ואל תחייך".

יערי [אהוד יערי] ואני רואים בעיניים כלות כיצד קירשנר מציב את שרון ליד מסגרת גדולה התלויה על הקיר ובתוכה הפסוק האוטופי "וכתתו חרבותם לאתים וחניתותיהם למזמרות", מתנת לילי שרון לבעלה. שרון ניצב ליד הפסוק, כמצוות קירשנר, שה"ניקון" האוטומטית שלו יורה צרורות, שני סרטים לפחות של 35 מ"מ. אורי דן בהלם קרב (עמ' 58-61).

הבימוי מפתח את ההתנגשות בין הטקסט המקראי (ישעיהו ב ד), המוכר היטב לציבור הישראלי מטקסים לאומיים, ובין דמותו של אריאל שרון. לכך נוסף הרכיב הכפול של הצילום המכריע (הטקסט והצל בעל האף הארוך המהדהד קריקטורה דמונית) והאמצעי הטכנולוגי – העדשה המעוותת. האירוניה נוצרת כאן משום ששרון אינו מודע לאפקט שיוצר המכלול, ובוודאי משום שהטקסט, מתנת רעייתו, היה חשוב בעיניו, ושעל כן ביקש להצטלם כשהוא בגבו. גם כאן כמובן המבע האירוני כבול כולו להקשר, לעמדת הצלם וליכולתם של הצופים לזהות את כלל ממדיו ומובאותיו (וראו גם Mitchell, 1994).

ההתנגשות הכפולה בין המשמעויות עשויה להתבטא בתוכן או בצורה, ואנו מתעניינים בתצלומים שיש בהם ריבוי מוקדים כאלה ובאופן שבו ההומור עושה שימוש בכפילויות האלה כדי לחדד סוגיות קיומיות. הסיטואציה הנידונה מעלה שאלות לגבי טיב ההתנגשות והאפקט שלה. פער הידיעה מאפשר לצלם ולעיתונאים להביע עמדה פוליטית, והעזר הטכני (עדשת המצלמה) מאפשר לקשר את התצלום אסוציאטיבית לקריקטורות. בדומה לקריקטורה האנטישמית גם כאן אין הכוונה לעורר חיוך אלא לחדד ביקורת באמצעות הגחכה. אי-הידיעה מאפשרת לצלם להטיל ספק במניעיו של שר הביטחון דאז. הוא אינו לועג לשרון עצמו, אלא מותירו כאיום ממשי.

(ג) גוון קומי תלוי סיטואציה

אדגר וסדג'וויק (Edgar & Sedgwick, 1999) מעירים כי בצד מסגורה של קהילת המבנים, הגדרה נוספת לאירוניה טוענת כי ההערה האירונית מאפשרת לדובר

להישאר מנותק מן הנושאים שאליהם הוא מתייחס ולהתמקד בעיצוב המעטפת ההומוריסטית של המבע. בדוגמה הקודמת עסקנו בשימוש בהומור בתצלום שיש בו נוכחות של מילים. בדברים הבאים נבחן שימוש בהומור המתממש עם הבנת סיטואציה. במציאות הישראלית מצבים קוטביים נתפסים ונחיים (and are lived) כהוויה מובנית, כצורך קיומי. בדומה לשיח הישראלי, מדובר בהוויה "כִּסְחִיסְטִית" וכוחנית (Katriel, 1986, 2004), שהומור, ובעיקר הומור עצמי, משמשים לא פעם את החיים בה כדי להסכין עם שיגיונותיה ובעיקר כדי לשרוד בה.

במציאות הישראלית החיים בתוך מערכות הבנויות על עימות מתמשך מתאפיינים בהשלמה עם פרדוקס: ההוויה ה"נורמלית" נתפסת כמערך מורכב של שמירה על איזון בין רכיבים סותרים, שהמשא ומתן היומיומי על אפשרות התיישבותם ההדדית הוא העיסוק העיקרי בכל רמות החיים (אידאולוגית ומעשית כאחת), הן בתחום הפרט הן במדינה בכלל.

הַרְאָיָה זאת טבעית לכל צלם שרוצה "לספר סיפור". היא בוודאי טבעית לצלם שמצלם בישראל ומודע היטב לסתירה הקיומית הזאת. משום כך, בתצלומים רבים שמצלמים בישראל קיימות שתי רמות מדורגות של קיטוב. הרמה הראשונה היא קיטוב כאצבעה על "עימות כנורמליה". הצלמים בוחרים לצלם במקומות שבהם מזדמן עימות פוטוגני שניתן לזיהוי מידי, כגון התנחלות, אולם הכנסת, יישוב ערבי במועדי זיכרון וכדומה. מניסיונם, יודעים צלמי העיתונות שאלה גם הצילומים שימצאו להם במה פרסומית (אילן, 2008; נתנזון, 2008; Ewha, 2003; Zandberg & Neiger, 2005). רמת הקיטוב השנייה, הנוספת על הראשונה, מתקיימת במרחב הפנימי של כל תצלום ותצלום. כך מתפתח עימות כפול בין שתי מערכות הייצוג של כל אחד ואחד מן הקטבים, ולכן אנו מתבוננים בסתירה מדרגה שנייה או ב"קשר כפול" של עימות, העשוי להתבטא בתוכן או בצורה.

כך גם בתצלום הבא של פבל וולברג (תצלום 9 להלן), שאפשר לכנות אותו "רובה טוטו", שבו "מרכיבים" חיוך על חיוך, והמבט האירוני נובע לא רק מעצם הזרות של התחפושת והניגוד בין גופו של הגבר ובין החצאית, אלא גם ובעיקר מהכרת המצב הישראלי, שבו אדם כלבוש אזרחי הנושא רובה אינו חזון בלתי נפרץ; במבט שני, לא החצאית על גוף הגבר היא הרכיב המוזר בתמונה, כי אם הרובה התלוי על הגוף המחופש, המגחיק אותו ומבקר את מה שנתפס כרגיל לעין המקומית ברחוב הישראלי. הבחירה לצלם את המצולמים מגבם מחדדת ביקורת זאת, שכן עלינו לבחור בעמדת התבוננות שאינה טבעית להולכים ברחוב כדי להבין את הכיוון הביקורתי.

תצלום 9



אם נאמץ את הדגם המרובע שמציע פלמר להבנת הזיקות המתקיימות בין רכיביו של מבע הומוריסטי המושתת על השלכת משמעים (Palmer, 1987), נוכל להציע את הטענה הבאה, העוקבת אחר דרכי תיהלוך התגובה לתצלום, כדי לתעל את החיוך הראשוני להבנתה של בניית הביקורת. ההפתעה הראשונית היא דמותו של גבר הלובש חצאית, תופעה שאינה רווחת ברחוב הישראלי. ההסבר ההגייוני המידי הוא ההקשר, מצעד שמתתפיו מחופשים (מצעד הגאווה, פורים). הבנה כזאת מציבה את השונה כנורמה. הטענה "גבר בחצאית שונה מ'גבר'" הופכת אפוא "לגבר בתחפושת הוא תופעה מקובלת בהקשר מסוים". ההנחה הבאה, המקובלת ברחוב הישראלי, היא ש"גברים הנושאים נשק הם מחזה נפוץ". חייל במדים, אך גם אזרח, הנושאים נשק ברחוב הם תופעה בולטת בזרותה בעיני תיירים, אך מראה שאין משגיחים בו בעיניים ישראליות. הצירוף "גבר בחצאית טוטו נושא רובה" (התלוי על גבו בגנדרנות) הוא הצירוף שעל פי פלמר שולח

את המפענח להבנה בנושא אחר הנגזר מן ההבנה שקדמה לה. עם קבלת ההסבר להבנת התופעה הנתפסת כאנומליה (גבר בחצאית טוטו) והבנתה, מופנה הספק כלפי הצירוף שהוצג ככזה שאין משגיחים בו: אזרחים נושאי נשק הוא חזון נפרץ. כך מסמן התצלום הערה חברתית תוך כדי ניצול הסיטואציה שקל לזהותה ממבט ראשון כקומית: הערה זו נוצרת מן הקישור הקווי בין הפתעה, חוסר המשכיות, חוסר עקיבות והרגשה של אי-נוחות. במובן זה אפשר לראות בתצלום זה תצלום טרנסגרסיבי (נתנזון, 2008).

סיכום

המאמר עסק באופן שבו גוונים של הומור ומשחקיות בצילום הפוליטי והחברתי הישראלי משמשים לבחינה ביקורתית ולהתרסה כלפי ייצוגים דומיננטיים וכלפי אייקונים ישראליים, כגון אתרי הנצחה, סמלי לאום ואתרים קדושים וכבושים. בדומה לסטירה ולפרודיה, גם התצלום שנעשה בו שימוש בהומור עשוי להצביע על המציאות המיוצגת כעל מציאות אותנטית ולהטיל בה ספק בו-זמנית. תאורטיקנים של הצילום מדברים על אירוניה חזותית רב-משמעית (ambiguous irony).

בדיון בתצלומים שהוצע במאמר עלה עניין מקומו המרכזי של הפער בין הידע שמחזיק בו האדם (או המערכת שהוא מייצג), ושהבדיחה (או החיוך או עקמת הפה המלגלגת) הם על חשבוננו, ובין הידע המצוי בידי הצופים. התגלותו של פער זה, בדומה לפער האירוני בטרגדיה, ממקדת את תשומת לבם של הצופים בכשלים ובעוולות, שהייצוג הרגיל בעיתונות נוטה לטשטש או להציג באופן בנלי ומקהה חושים. דרכי הייצוג של הפער הזה והאפשרויות להצביע עליו נקבעות על פי דרכי ההעמדה בתצלום, על פי בניית העימות, על פי ההתבוננות ביחס בין הרכיבים בתוך המסגרת ועל פי תיעול המבט.

הדיון בחלוקה הפנימית במרחב התצלום, המאפשרת תיהלוך הדרגתי של מסריו והבנת דרכי הפיענוח של הרכיבים ההומוריסטיים – יהיו אלה הסיטואציה או נוכחות המילים או החלוקה הפנימית של התצלום; כולם יחד או כל אחד ואחד מהם לחוד – האיר את תפקיד המבט הן של הצלם הן של הנוכחים בתוך התצלום כמדגשים ביקורתיים המסמנים, בהדגשה כמובן, את מה שנתפס בדרך כלל כסיטואציה יומיומית ואף נורמלית.

למקומו המשמעותי של המבט נוספת ההערה על היעדרו. היעדר המבט, שניכר בבחירה לצלם חלק מן הדמויות מאחור או כשהן אינן מודעות להתרחשות המתכוננת מאחורי גבן, הוסיף להבנת כוחם של מבט הנוכח מכאן ושל הביקורת

המתלווה כהצגת האובייקט כפגיע, כמוקד הפער האירוני, מכאן. תשומת הלב מופנית אז להתרחשות שהגיבור המרכזי בתמונה אינו מודע לה. הצופה מוזמן להבחין בפגיעות, בפער האירוני ובכוחו של המבט המעמת בין חלקי התצלום ולהבין, בשלב השני של הפיענוח, את תביעתו של המבט המופנה אליו לבחינה עצמית.

חלק מן הצילומים הפוליטיים המופיעים בעיתונות הישראלית – בין אם הם מוצגים לעצמם, ובין אם הם מלווים במילים – נעזרים בגוונים של הומור להתרסה ולהפניית ביקורת. הם מעוגנים ז'אנרית בסוגות העושות שימוש ביקורתי בייצוגים קיצוניים של שימוש בהומור (מקריקטורה וגרוטסקה ועד לסטירה ופרודיה), שמטרתם החברתית, הרעיונית והפוליטית היא לקשר בין החיוך לתמיהה ובין התמיהה לבושה ולביקורת העצמית. רכיב העדות, הבסיסי להבנת הצילום, שב ועולה עם פיענוח השימוש בגוני ההומור: הצופה מוזמן לשמש עד נכון הנתון לביקורת שמפנה אליו מבטם של צלמי העיתונות.

הערות

- 1 אלכס ליבק הוא חתן פרס ישראל לשנת 2005. מיכה קירשנר הוא ראש החוג לצילום במכללת ויצ"ו חיפה. עבודותיהם, וכן עבודותיהם של פבל וולברג ומנחם כהנא, ובהן תצלומים שהתפרסמו בעיתונות, הוצגו בחלקן גם בתערוכות יחיד.
- 2 על מיונים סמיוטיים של הומור ראו Palmer, 1987, pp. 75-80. על גוונים של אירוניה בהקשר זה ראו Muecke, 1973.
- 3 דוגמה לבחינת גבולות הסובלנות של הצופים הישראליים הייתה תכנית הסטירה הטלוויזיונית "החרצופים", שבה הוצגה ב-1996 בובה של ראש הממשלה המנוח יצחק רבין בגן עדן (שנה לאחר הירצחו). רבין שר את "שיר השלום" בזיוף קיצוני. קמה סערה ציבורית, ומאז לא הוצגה הבובה.
- 4 וראו למשל Zilberg, 1995 על האירוניה העצמית בקרב מהגרים ממדינות ברית המועצות לשעבר, וכן Weitzman, 2001.

רשימת המקורות

אילן, י' (2008), לצלם חדשות – להראות לעולם: תהליכי הייצור של צילומי חדשות בסוכנות ידיעות בין-לאומית, עבודת גמר לשם קבלת התואר "מוסמך", החוג לתקשורת, האוניברסיטה העברית, ירושלים.
 וולברג, פ' (2006), פבל וולברג, תל אביב: גלריה דביר.

- זיידמן, ע' (1994), הומור, תל אביב: פפירוס.
 כהן, א' ורוזנברג, ח' (2009), מדברים אל הקירות: "גרפיטי מהופך" בגוש קטיף, מגמות, מו(2-1), 136-109.
 כהנא, מ' (2009), חרדים, ירושלים: בית אבי חי ומוזאון ארץ ישראל.
 ליבק, א' (2008), ישראל: המאה העשרים ואחת, ירושלים: כרמל וליברוס.
 נייגר, מ' וכהן, א' (2008), שירת מחאה כטקסט וכמופע: השיר "לבי" לאהרן שבתאי ואינתיפאדת אל-אקצה, בתוך ת' אלכסנדר, י' טובי, ד' לאור, ז' עמישי-מייזלש וא' שורצולד (עורכים), איגוד – מבחר מאמרים במדעי היהדות, ג, ירושלים: האוניברסיטה העברית, עמ' 245-227.
 נתנזון, ר' (2008), מצלמים כיבוש, תיאוריה וביקורת, 31, 155-127.
 קירשנר, מ' (1997), הישראלים, תל אביב: הד ארצי.

- Apte, M. L. (1985). *Humor and laughter: An anthropological approach*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Banks, A. (1994). Images trapped in two discourses: Photojournalism codes and the international news flow. *Journal of Communication Inquiry*, 18(1), 118-134.
- Baudrillard, J. (1986). *America*. London: Verso.
- Benhabib, S. (1992). *Situating the self: Gender, community and postmodernism in contemporary ethics*. Cambridge: Polity Press.
- Benjamin, W. (1931/1999). Little history of photography. Trans. M. W. Jephcott & K. Shorter. In M. W. Jennings, H. Eiland, & G. Smith (Eds.), *Walter Benjamin: Selected writings*, vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 507-530.
- Ben Rafael, E., Shohamy, E., Amara, M., & Trumper-Hecht, N. (2006). Linguistic landscape as a symbolic construction of the public space: The case of Israel. *International Journal of Multilingualism*, 3(1), 7-31.
- Berger, J. (2002). Photographs of agony. In L. Wells (Ed.), *The photography reader*. London: Routledge, pp. 288-290.
- Conquergood, D. (1997). Street literacy. In J. Flood, B. H. Heath, & D. Lapp (Eds.), *Research on teaching literacy through the communicative and visual arts*. New York: Macmillan, pp. 354-375.

- Dascal, M. & Weitzman, E. (1987). Contextual exploitation of interpretation clues in text understanding: An integrated approach. In M. J. Verschueren & M. Bertuccelli-Papi (Eds.), *The pragmatic perspective*. Amsterdam: John Benjamin's, pp. 31-46.
- Davis, M. S. (1979). Sociology through humor. *Symbolic Interaction*, 2, 105-110.
- Douglas, M. (1975). *Implicit meanings : Essays in anthropology*. London and Boston: Routledge & Kegan Paul.
- Edgar, A. & Sedgwick, P. R. (Eds.) (1999). *Irony: In concepts in cultural theory key*. London: Routledge.
- Elkins, J. (2002). Preface to the book: A skeptical introduction to visual culture. *Journal of Visual Culture*, 1, 93-99.
- Ewha, B. J. (2003). News agency wars: The battle between Reuters and Bloomberg. *Journalism Studies*, 4(3), 387-399.
- Fine, G. A. (1983). Sociological approaches to the study of humor. In P. E. McGhee & J. H. Goldstein (Eds.), *Handbook of humor research* (vol. 1): *Basic issues*. New York: Springer, pp. 159-181.
- Fine, G. A. (1984). Humorous interaction and the social construction of meaning: Making sense in a jocular vein. *Studies in Symbolic Interaction*, 5, 83-104.
- Friend, D. (2004). Cartier-Bresson's decisive moment. *The Digital Journalist*, 86. Available at <http://digitaljournalistic.org/issue0412/friend.html>
- Gamson, W. A. & Stuart, D. (1992). Media discourse as a symbolic contest: The bomb in political cartoons. *Sociological Forum*, 7(1), 55-86.
- Greenberg, J. (2002). Framing and temporality in political cartoons: A critical analysis of visual news discourse. *Canadian Review of Sociology / Revue Canadienne de Sociologie*, 39, 181-198.
- Hanauer, D. I. (2004). Silence, voice and erasure: Psychological embodiment in graffiti at the site of Prime Minister Rabin's assassination. *The Arts in Psychotherapy*, 31, 29-35.
- Huxford, J. (2001). Beyond the referential: Uses of visual symbolism in the Press. *Journalism*, 2(1), 45-71.
- Jewitt, C. & Oyama, R. (2002). Visual meaning: A social semiotic approach. In T. van Leeuwen & C. Jewitt (Eds.), *Handbook of visual analysis*. London: Sage, pp. 134-156.

- Katriel, T. (1986). *Talking straight: "Dugri" speech in Israeli Sabra culture*. Cambridge. Cambridge University Press.
- Katriel, T. (2004). *Dialogic moments: Explorations in Israeli culture*. Detroit, MI: Wayne State University Press.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (1977). *Traditional storytelling in the Toronto Jewish community: A study in performance and creativity in an immigrant culture*. Michigan: Ann Arbor.
- Klingman, A. & Shalev, R. (2001). Graffiti: Voices of Israeli youth following the assassination of the Prime Minister. *Youth and Society*, 32(4), 403-420.
- Krauss, R. (2000). A note on photography and the simulacral. In C. Squiers (Ed.), *Over exposed*. New York: The New Press, pp. 169-182.
- Lister, M. & Wells, L. (2002). Seeing beyond belief: Cultural studies as an approach to analyzing the visual. In T. van Leeuwen & C. Jewitt (Eds.), *Handbook of visual analysis*. London: Sage, pp. 61-91.
- Lucaites, L. & Hariman, R. (2001). Visual rhetoric, photojournalism, and democratic public culture. *Rhetoric Review*, 20(1/2), 37-42.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Muecke, C. D. (1969). *The compass of irony*. London: Methuen & Co.
- Muecke, C. D. (1973). *Irony* (the critical idiom series). London: Methuen & Co.
- Nielsen, A. (1986). We should laugh so long? *School Library Journal*, 33, 30-34.
- Palmer, J. (1987). *The logic of the absurd*. London: BFI Publishing.
- Raskin, V. (1985). *Semantic mechanisms of humor*. Dordrecht: Reidel.
- Raskin, V. (2008). Theory of humor and practice of humor research: Editor's notes and thoughts. In V. Raskin (Ed.), *The primer of humor research*. Berlin and New York: York Mouton de Gruyter, pp.1-16.
- Ruch, W., Attardo, S., & Raskin, V. (1993). Toward an empirical verification of the general theory of humor. *Humor*, 6, 123-136.
- Scott, B. (2004). Picturing irony: The subversive power of photography. *Visual Communication*, 3(1), 31-59.
- Shifman, L. (2007). Humor in the age of digital reproduction: Continuity and change in Internet-based comic texts. *International Journal of Communication*, 1, 187-209.
- Sperber, D. & Wilson, D. (1981). Irony and the use-mention distinction. In P. Cole (Ed.), *Radical pragmatics*. New York: Academic Press, pp. 295-318.

- Sperber, D. & Wilson, D. (1981/1991). Irony and the use-mention distinctions. In S. Davis (Ed.), *Pragmatics: A reader*. Oxford: Oxford University Press, pp. 550-563.
- van Leeuwen, T. & Jewitt, C. (Eds.) (2002). *Handbook of visual analysis*. London: Sage.
- Weitzman, E. (2001). Addresser, addressee and target: Negotiating roles through ironic criticism. In E. Weigand & M. Dascal (Eds.), *Negotiation and power in dialogic interaction*. Amsterdam: Benjamin's, pp. 125-137.
- Weitzman, E. & Dascal, M. (1991). On clues and cues: Strategies of text understanding. *Journal of Literary Semantics*, XX(1), 18-30.
- Zandberg, E. & Neiger, M. (2005). Between the nation and the profession: Journalists as members of contradicting communities. *Media, Culture and Society*, 27(1), 131-141.
- Zelizer, B. (1995). Journalist's "last" stand: Wirephoto and the discourse of resistance. *Journal of Communication*, 45(2), 78-92.
- Zilberg, N. (1995). In-group humor of immigrants from the former Soviet Union to Israel. *Israel Social Science Research*, 10(1), 1-22.
- Zuromskis, C. (2008). Outside art: Exhibiting snapshot photography. *American Quarterly*, 60(2), 425-441.