עגלת סופרמרקט לבדה: על הצלם-אמן כ"אחר" המתבונן מקרה שוקה גלוטמן

טלי כהן גרבוז

תקציר

בשנות השמונים החלה בישראל פריחה של הצילום כשפה אמנותית. בתי הספר הגבוהים לאמנות - המדרשה ברמת השרון, בצלאל, מכללת הדסה ואחרים, החזיקו מחלקות צעירות לצילום ומספר הסטודנטים שהתמחו בהן גדל משנה לשנה. חלקם הגדול של קבוצת סטודנטים זו היו חיילים צעירים שלקחו חלק במלחמת יום הכיפורים.

הצילום הופיע כטקסט תיעודי וקיבל את תו האיכות של צילום כאמנות. הוא הופיע, בדרך כלל, כסדרה שהתבוננה אל אותו מקום או עסקה באותו עניין. המקום היה כאן, בארץ. עינם של צלמי התקופה הייתה מצועפת בדוק של הרהורים ורגשות, חלקם אודות המקום בו הם חיים. בתוך הקבוצה הזאת היו כאלה שנגיעתם במקום באמצעות הצילום, יחד עם מעט דברים שאמרו, גרמו לתחושה שמאחורי האפור הרך הזה נמצא קושי גדול. נמצאת טראומה.

במאמר זה יוצג שוקה גלוטמן, אחד מקבוצת היוצרים המוזכרת לעיל, כמקרה מבחן. גלוטמן הוכר כלוקה בתסמונת דחק פוסט-טראומתית בעקבות מלחמת יום הכיפורים. נדמה כי תחושת הזרות הועצמה בקרב קבוצה זו, אצל כל אחד מן היוצרים באופן אחר, בגלל חוויות העבר שכל אחד מהם נשא, חוויות לא מעובדות דיין. נבדלותם העמידה אותם במצב קבוע של "אחרים", מוכרים היטב אך בה בעת מובנים ונגישים לסביבתם באופן חלקי בלבד.

מילות מפתח: תסמונת דחק פוסט-טראומתית, צילום מקומי, מלחמת יום הכיפורים

טלי כהן גרבוז, אוצרת ואמנית

מבוא

מאמר זה דן בצילום המקומי בשנות השמונים והתשעים ובהשפעות של טראומות נפשיות על צלמי התקופה, תוך התמקדות בצילומיו של שוקה (יהושע) גלוטמן. מבט זה ממקד את תשומת הלב בשפת צילום ייחודית שהתפתחה בצל טראומות העבר.

במחצית השנייה של המאה העשרים תפס הצילום, בהדרגה, את מקומו בתודעה ככלי להבעה אישית. בשנות השמונים החלה בישראל פריחה של הצילום כשפה אמנותית. בתי הספר הגבוהים לאמנות - המדרשה ברמת השרון, בצלאל, מכללת הדסה ואחרים, החזיקו מחלקות צעירות לצילום ומספר הסטודנטים שהתמחו בהן גדל משנה לשנה. תופעה זו לא הייתה מקרית, אלא באה בעקבות התעוררותו של המדיום בעולם וההכרה בנחיצות ללמדו באופן נפרד ומסודר. הצילום הופיע כטקסט תיעודי, בעיקר בשחור-לבן, עשיר בגווני אפור, מוקפד ואיכותי, וקיבל את תו האיכות של צילום כאמנות. הוא הופיע, בדרך כלל, כסדרה שהתבוננה אל אותו מקום, או עסקה באותו עניין. המקום היה כאן, בארץ. העניין היה מעורפל, לירי. עינם של צלמי התקופה הייתה מצועפת בדוק של הרהורים ורגשות, רובם אודות המקום בו הם חיים. בתוך הקבוצה הזאת, שבהמשך אזכיר כמה מחבריה, היו כאלה שנגיעתם במקום באמצעות הצילום, יחד עם מעט דברים שאמרו, גרמו לתחושה שמאחורי האפור הרך הזה נמצא קושי גדול. נמצאת טראומה.

בראשית שנות השמונים החלו להופיע יצירות ספרותיות וקולנועיות שעסקו באופן ישיר בחוויית הדור השני והתודעה הציבורית הוצפה בסוגיות הקשורות לשואה. ב-1985 יצא לאקרנים הסרט **שואה** של קלוד לנצמן. הסרט עסק בראיונות ובתיעוד מקומות ויצר פואטיקה חדשה בנוגע לטראומה. במקביל, נפתח מחדש הדיון בטראומה גם במחקר הפסיכולוגי. בארצות הברית, הדיון בטראומה התעורר בסוף שנות השבעים, לאחר שובם של חיילים פגועי נפש ממלחמת וייטנאם. פעולתן של קבוצות לחץ פוליטיות הובילה לכך שב-1980 הוכרה לראשונה תסמונת הדחק הפוסט-טראומתית[1] ואף נכללה ב-D.S.M, המדריך הדיאגנוסטי והסטטיסטי להפרעות נפשיות. בעקבות ההכרה האמריקאית, הקים חיל הרפואה הישראלי בשנות השמונים את היחידה לטיפול בתגובות קרב.[2] נושא הטראומה הפך לדומיננטי גם במחלקות אקדמיות שונות למדעי הרוח והאמנות. קייתי קרות' וסוזן רדסטון[3] הדגישו את הטראומה כנושאת פואטיקה ייחודית הדורשת הקשבה מיוחדת. תשומת לב הוקדשה לשאלות הקושרות את תאוריית הטראומה לזיכרון הקולקטיבי, לכישלון בייצור נרטיב ומשמעתו של עניין זה ביחס לאפשרות הכתיבה ההיסטורית.

בשנת 2011 הוצגה במוזיאון תל-אביב תערוכתו של הצלם אבי גנור, ריאליטי טראומה. בעקבות התערוכה יצא לאור ספר המאמרים: Reality Trauma וההיגיון

---

[1] P.T.S.D - Post Traumatic Stress Disorder

[2] לוי ולובין, 2010: 14

[3] Caruth, 1995; Radstone, 2007

הפנימי של הצילום בעריכת חיים דעואל לוסקי. הספר בודק את תופעת הצילום כ"אירוע אונטולוגי, פנומנולוגי ופוליטי, החורג מן הסגירות של השיח הדן בו ובהופעותיו ביחס לאירוע המקומי, וביחס לחיים כאן ועכשיו".[4] העמדות הפילוסופיות המיוצגות בקובץ מאמרים מרתק זה עוסקות בצילום כ"צורה של טראומה ההופכת ליסוד וערך בתרבות, המנותקת מהטראומות האחרות שאנחנו פוגשים ביומיום".[5]

מאמר זה מתייחס לצילום במסגרת זמן ומקום קונקרטיים, כתופעה שמאחוריה סובייקט מתבונן ובעל היסטוריה הקושרת אותו אל הדימוי הצילומי שהוא מייצר.

לפני מספר שנים, בתכנית הרדיו **ספרים רבותי, ספרים**, התקיימה שיחה עם המשורר והצלם טוביה ריבנר. באותה שיחה תיאר ריבנר את עצמו כ"זר" (stranger, outsider, alien) בכל מקום. חוויית הזרות מוכרת לאמנים ולעתים אף הכרחית להם. אני סבורה שתחושה זו הועצמה בקרב קבוצת היוצרים שבהם מאמר זה עוסק, אצל כל אחד מהם באופן אחר, עקב חוויות העבר הבלתי מעובדות דיין שכל אחד מהם נושא. נבדלותם וסגירותם העמידה אותם במצב קבוע של "אחרים", לכאורה מוכרים, אך מובנים ונגישים לסביבתם באופן חלקי בלבד. שוקה גלוטמן, בו המאמר מתמקד, הוא אחד מהם. מאמר זה עוסק בצילום כמדיום אמנותי, מתוך ניסיון הקשבה לנוכחות הסמויה של הפוסט-טראומה בצילום המקומי ובפעילותו האמנותית של שוקה גלוטמן.

הצילום בישראל בשנות השמונים: מבט כפול - פנימה והחוצה

בתחילת שנות השמונים של המאה העשרים חזרה לארץ קבוצה של אמנים-צלמים לאחר תקופת לימודים בארצות הברית ובבריטניה. עם חזרתם נפתחו בבתי הספר הגבוהים לאמנות מחלקות לצילום, וצלמים אלו עמדו בראשן, או כִּהנו בהן מראשיתן כמורים בכירים. תופעה זו סימנה את פרידתו של הצילום המקומי מתקופה ממושכת בה היה מגויס לשירות המפעל הציוני. מקום מרכזי בצילום הישראלי ה"חדש", בעיקר בהשפעת הצילום האמריקאי, ניתן למבט ולחוויה הפרטיים.

הבולטים בקבוצה זו היו הצלמים שוקה גלוטמן, שמחה שירמן, בועז טל, עודד ידעיה, מיכה קירשנר, אבי גנור, בועז טל וצלמת אחת – רונית שני. לבד מהמבט האישי, המכנה המשותף הנוסף לבני קבוצה זו הוא היותם ילידי סוף שנות הארבעים ותחילת שנות החמישים. כמה מהם נסעו ללמוד כשבאמתחתם חוויית השירות הצבאי, כחיילים בשירות סדיר או כחיילי מילואים צעירים במלחמת יום הכיפורים. חלקם שבו לעסוק במהלך שנות השמונים בחוויית המלחמה, איש מהם לא באופן ישיר, אלא בדרכים של הסמלה ובאמצעים מטפוריים. שפת הצילום שנוצרה בישראל בשנות השמונים ביטאה, במידה רבה, הלך רוח סגור, מלנכולי, שבא לביטוי בטונליות ובבחירת מושאי הצילום.

שמחה שירמן חזר לעיר הולדתו עכו וצילם בבית הקברות המוסלמי. במקביל ולאורך השנים צילם את משפחתו הצעירה ואת הוריו הזקנים, פליטי השואה, בדירת

---

[4] לוסקי, 2012 : 6

[5] שם : 7

השיכון בעכו. במהלך מלחמת לבנון הראשונה שפרצה ביוני 1982, שהה תקופה ממושכת בלבנון כקצין מילואים. לאורך תקופה זו צילם בני אדם, סביבות ובעלי חיים באותו מבט שקט ומופנם שאפיין את הסדרות האחרות שלו. ברבים מצילומיו שבה ומופיעה תחושה של מוות וחידלון.

בדומה לשירמן, גם עודד ידעיה, בן קיבוץ חניתה, התחיל בצילום משפחתו הקרובה ובמקביל צילם סצנות צבאיות וגברים בעבודה. על גבי הצילומים האפרוריים נכתבו סיפורים בכתב יד צפוף, בזרם תודעה שנע בין תיאורים לדיאלוגים ולהרהורים אישיים. באחד הצילומים של ידעיה נראות ארבע דמויות של חיילים שרועות בעשב, כשחייל אחר, שנשקו תלוי על כתפו עומד ומתבונן בהם. לא ניתן לדעת מהתבוננות בצילום אם החיילים השוכבים הם חיים או נפלו מתים בעשב. הצילום נקרא **כמו מערבון** (לבנון 1982). הטקסט הכתוב על גבי הדימויים באופן שכמעט מסתיר אותם, מתאר בגוף ראשון את סיפור הריגתו של חייל סורי במלחמת יום הכיפורים. לימים סיפר ידעיה לאריאלה אזולאי:

> במשקפת הדבר הרחוק והמלחמתי נהפך לאנושי. ראיתי אותו. אני לא יודע מה הוא חשב, אולי שאנחנו לא רואים אותו. הוא כנראה תכנן להסתתר עד הלילה, ובלילה להתחמק לגבול הסורי. הייתה לי משקפת ולא מצלמה. זיהיתי שהוא ישנו, ויש את המשחק הזה של אני רואה אותך ואתה לא יודע שאני רואה אותך. אני הייתי עם המשקפת וכיוונתי את החייל שלידי עם הרובה עד שהוא פגע בו. אחרי זה במשך שנים אתה לא יודע, אולי הוא הוציא סמרטוט לבן או לא הוציא. זה מין פריים שיש לי בראש [...] זה ישנו גם באחד הסיפורים שלי כטראומה.[6]

כמו בצילום של שירמן, גם אצל ידעיה, הנראה לעין, מושא הצילום, מתערבב בתוך האישי. סיפורו של ידעיה מסופר באופן מנותק, דיסוציאטיבי. האירוע שעליו ידעיה מספר, אירוע שהתרחש במלחמת יום הכיפורים, אינו מופיע בדימוי עצמו אלא כטקסט כתוב, מדווח. רישומם של שני זמנים מופיע בדימוי. הדימוי מייצר אינפורמציה עודפת המורכבת משתי השכבות. החיילים המופיעים בדימוי, ספק חיים ספק מתים, מכוסים בשכבה נוספת של אינפורמציה כתובה אך קשה לקריאה. העודפות מייצרת "רעש". הצופה יכול להבין שמשהו התרחש, אבל שום דבר מן החוויה הממשית לא יכול להגיע אליו. הדימוי מייצר מחסום ואינו מאפשר לצופה לחלוק את החוויה הטראומתית. מאפיין זה, של מחסום בלתי נראה שנחווה על-ידי הצופה מול העבודה, חוזר בעבודותיהם של כמה מצלמי התקופה. בעת הצפייה לא עלתה דווקא שאלה של אניגמה: "מה הצטלם כאן?" מכיוון שהצילום הראה דברים בעלי ממשות בעולם. השאלה המשמעותית עבורי כצופה הייתה: על מה בעצם הוא מדבר? חוויית הצפייה מותירה את הצופה בחוץ, הדימוי ניצב כדימוי עשיר בפרטים אך פנימי, כבד ושאינו מאפשר כניסה.

---

[6] אזולאי, 2000: 130

התחלתי את לימודי הצילום בשנת 1982. אחדים מתוך קבוצת הצלמים שהוזכרה לעיל היו מוריי ועם הזמן הפכו לעמיתיי. הדיון המילולי בעבודותיהם נע בקביעות בין שיח על שפה ועל אמצעים ויזואליים, לבין תכנים פילוסופיים. זאת, שעה שהסיפור האישי והמודעות לנוכחותו המכרעת בחייהם נדחקו. איני טוענת כאן טענה קונקרטית על היותם של כל המוזכרים לעיל לוקים בתסמונת פוסט-טראומתית בלתי מאובחנת, אלא לקודים אמנותיים ותקשורתיים שנוצרו באותה תקופה בצילום הישראלי, המבטאים הדחקה ופוסט-טראומה.

אף כי מצאתי מכנה משותף בין מספר צלמים מאותו דור, לא ניתן לתאר פעילות משותפת או שותפות גורל שהשפיעה על הקשרים ביניהם. כל אחד מהם פעל בבדידות. ההיסטוריה הפרטית של כל אחד מהם השפיעה על נבדלות יתר ועל מיעוט יכולת לייצר קשרי עמיתים הדוקים. אחד מתוך קבוצה זו, שוקה גלוטמן, אובחן לבסוף כלוקה בתסמונת דחק פוסט-טראומתית כרונית. גלוטמן, שחווה במשך שנים את היותו "אחר" ואף נחווה על-ידי הסביבה "כאחר" לה, עבר תהליך של טיפול שבמקביל לו השתנתה עבודת האמנות שלו, הרחיבה אל מעבר לגבולות הצילום למדיות אחרות ומפעם לפעם אף קיבלה אספקטים קומיים שכמעט ואינם קיימים בעבודות של צלמים-אמנים בני דורו. דרך ההתבוננות בעבודתו ובסיפורו של גלוטמן נוכל להעמיק את המבט על האספקטים הטראומתיים הנוכחים במבט הצילום הדורי.

שוקה גלוטמן

גלוטמן נולד בתל-אביב בשנת 1953 להורים ניצולי שואה. את מצלמתו הראשונה קיבל בגיל תשע ומאז הוא מצלם. גלוטמן מלמד צילום ומנחה קבוצות דיאלוג. הוא עוסק בצילום סטילס, וידאו ובכתיבה, מציג תערוכות בארץ ובעולם, ועבודותיו מוצגות באוספים של מוזיאון ישראל, מוזיאון תל אביב, המוזיאון של לונדון והמשכן לאמנות בעין חרוד. הוא מתגורר באבירים ובתל-אביב. באמצעות סיפורו האישי של גלוטמן אנסה לבחון את הקשר בין החוויה הטראומתית לפעילותו האמנותית. אין בכך כדי לומר שגלוטמן התכוון להעביר את החוויה באמצעות עבודתו. יתרה מכך, הוא אף אינו מפרש את עבודתו לאור הטראומה. בקריאה של גוף העבודה של גלוטמן לאורך השנים, ניתן לזהות שינוי והתפתחות במקביל לתהליך הטיפולי שעבר.

באוקטובר 1973 היה גלוטמן צוער בקורס קצינים של חיל התותחנים. חודשיים קודם הבין שאינו מתאים וביקש להשתחרר מהקורס. הוא ביקש פגישה עם יועץ פסיכולוגי ונענה בתגובה שכללה צעקות וקללות שאותה הוא מתאר כאלימה. לבסוף הצליח להיפגש עם עובדת סוציאלית שלא הותירה לו ברירה אלא להמשיך את הקורס. בידיעה הזאת, על אי-התאמתו, יצא למלחמה.

בשנת 1988 יצא לאור ספרו אלבום ישראלי. שמו של הספר התייחס לאלבומי הניצחון הראוותניים שיצאו לאור אחרי 1967 והוא היפוכם הגמור. בספר הציג גלוטמן סדרה של צילומי שחור-לבן המראים מקומות או התרחשויות במרחב המקומי. דברים

של שוליים, לכאורה נטולי חשיבות, מוצגים בגווני אפור ומוקפים מסגרת שחורה. כך כתב מאיר אגסי עם צאת הספר:

> אני מניח שאפשר לשייך את יהושע גלוטמן לקבוצת צלמים [...] שצילמו ומצלמים את המציאות הנמוכה, את מה שנקרא זרם החיים של האירועים הגדולים, את הריאליזם העני, את התפרים המאחים את הבד של החלום הישראלי שנדפק.[7]

על חלק מן הצילומים בספר רשומה כותרת בצבע לבן במכחול ובכתב יד. מתחת להם מודפסים מעין כיתובי תמונה, מספר משפטים המספרים סיפור שהקשר שלו לתמונה מרחיב או הופך את משמעותה: מהפרטי שבתמונה לציבורי שבסיפור הכתוב, ולהפך. לדוגמה:

> מגרש חנייה ריק. עגלת סופרמרקט אחת עומדת בו. מאחור עזובה של שולי עיר, עמודים וחוטי חשמל חותכים את קו האופק בערבוביה ושלט גדול שעליו כתוב: "זה אכפת לי, זו המדינה שלי".[8]

מתחת לצילום מתוארת באופן מילולי התמונה הבאה:

> ראש הממשלה מתקרב לעבר זקן העומד ובידו סל מצרכי מזון. ראש הממשלה רוכן ובודק את מחירי המצרכים. "אתה מצליח לגמור את החודש?" הוא שואל את האיש. בעוד הזקן משיב לו, מנסים להרחיק מאחוריו ילד המתעקש לעוות פניו למצלמות.[9]

שתי תמונות, האחת ויזואלית והאחרת כתובה, מתארות שתי סצנות המוכרות לצופה המקומי והוא יכול לדמות אותן בקלות. הקשר ביניהן נבנה בתודעה – מתודעת האמן אל תודעתו של הצופה.

המבע האירוני-מלנכולי נמשך ונבנה בתוך האלבום. יותר משהוא חושף מבט ביקורתי, הוא מגלה תמונת עולם אישית שבתוכה מתערבבים החוץ בפְּנים, המציאות בהכרה, ההווה בעבר והנרטיב הפרטי המודחק - במשפחתי ובחברתי. מפעם לפעם מופיע בספר תיאור בכמה משפטים מתומצתים על גבי דף לבן וריק כאילו לא תיתכן תמונה מצולמת שתעמוד מול גלופת התחריט שנחקקה בעין הפנימית של האמן:

> אמי ירדה מקו 5 ובאה הביתה חיוורת. באוטובוס היא ראתה לראשונה מאז המלחמה את הקאפו היהודי שהסגיר אותה. היא צעקה עליו וקיללה. האוטובוס שתק והאיש ירד בדיזנגוף.[10]

באמצע הספר כפולת עמודים לבנים וריקים, ורק בעמוד השמאלי למטה כתוב:

> מרגע שהעסק החל, לא שומעים דבר. רק רואים גשם של אש וזרעי קוצים עפים בנחת בהדף ההתפוצצויות.[11]

---

[7] חדשות של שבת, 20.5.88
[8] גלוטמן, 1988: 51
[9] שם: שם
[10] שם: 48

הדברים שאי אפשר לצלם, שגם החזרה האינסופית עליהם לא מרככת את השפעתם, מסמנים את סיפור היסוד עליו תתחיל להתבסס המודעות של גלוטמן שנים אחר כך. זהו סיפור שבבסיסו טראומה מודחקת של בן הדור השני לשואה, שעליה נוספה טראומת המלחמה.

גלוטמן אובחן כלוקה בתסמונת דחק פוסט-טראומתית כרונית בשנת 1997, עשרים וארבע שנים לאחר שהתחוללה. באוגוסט 2012 ערכתי איתו ריאיון מצולם ראשון ולהלן חלק ממנו:

> לאורך כל ימי הלחימה, בין ה-6 ל-22 לאוקטובר לא פשטתי מעלי את נעליי, האפוד וכובע הפלדה. גם כשכבר יכולנו לישון. אנשים גיחכו למראה, אבל אני ראיתי איך לידי נפצע קשה מישהו שלא סגר את האפוד שלו. הייתי במודוס הישרדותי. תפקדתי, אבל מבחינה רגשית נעלמתי. כשחזרנו לצריפין והגיעה ידיעה על חבר ילדות שנהרג – הפכתי זומבי. איש לא בכה. החזירו אותנו לקורס והציעו לנו לדבר על חוויית המלחמה. מישהו מאיתנו אמר שהוא מרגיש בשר תותחים. בתגובה לכך מפקד הבסיס כינס אותנו, כולנו עוד במדי הקרב, וצעק עלינו שאנחנו נמושות. אחריו מגיע ההיסטוריון צבי יעבץ ומספר לנו על חורבן קרתגו. ללא ספק היינו אנשים שזקוקים לעיבוד והכלה. קיבלנו את ההפך הגמור. זה גרם לנו להיסגר עד עצם היום הזה.

כפי שניתן ללמוד ממחקרה של עמיה ליבליך שעסק בפגיעה הנפשית בחיילים, תגובתו של מפקד הבסיס לא הייתה יוצאת דופן. ליבליך פרסמה את מחקרה על תפקודם של חיילים במלחמת יום הכיפורים ועל הטיפול המיידי בהם תוך כדי המלחמה, ארבע שנים בלבד לאחר שהסתיימה. היא התווכחה עם התפיסות שרווחו באותה עת בקרב הפסיכולוגים הצבאיים:

> הבעת הרגשות הקשים, שהתעוררו לאחר המלחמה בעוצמה הרבה יותר גדולה מאשר אחרי מלחמות שקדמו לה, לא הייתה, לדעתי, מסוכנת למורל הציבור או למיומנותו של הצבא. ההיפך הוא הנכון: חסימת הרגשות האלה, הכחשתם, הדחקתם, והמעבר החד לשגרה תקינה-כביכול – אלה היו מחמירים מאוד את הכאבים החבויים, הצער הסמוי והפחדים הבלתי-מזוהים.[12]

ליבליך טענה בזכות הטיפול המיידי בחיילים הפגועים, כאמצעי שעשוי למנוע את הפיכתה של הטראומה לכרונית. במקרה של גלוטמן, לא ניתן טיפול שכזה. פחות משנה לאחר המלחמה התפרסם במוסף לספרות אמנות וביקורת של מעריב, בעריכת משה שמיר, סיפור קצר שנשלח על ידי צעיר אלמוני, יהושע גלוטמן. שמו של הסיפור היה **בדיוק כמו תמיד** וכך הוא נפתח:

> קצת מפליא, אבל יורם חזר הביתה. חזר הביתה ונחרש משקט. שבועיים נחבא למיטה וחפר בה שוחה עמוקה ולא יצא, התקיים מאינפוזיה וחלומות זוועה. כשהתעורר צמח עץ מעליו, והשרה שקט מסביב.

---

[11] שם: 38

[12] ליבליך, 1979: 17

זה הרגע לפקוח עיניים, והביט סביב. החול בחדר כמעט הגיע לסדינים ושום מטוס לא נראה באופק. בקושי זחל עד למקלחת.
שפשף אנושות את עורו ולא העלה דבר – להוציא אבק. חתך רוחב של לבו המציא לעיניו החוקרות שבע עשרה שכבות של עייפות, מכה על מכה, מתקופת האבן הקדומה ועד לתקופה הארצישראלית המאוחרת [...].[13]

הסיפור מציג תמונה של מצוקה נפשית ובדידות גדולה שאינן נענות או מובנות על-ידי הסביבה. עניין זה עולה גם מהתכנים שעלו בריאיון עם גלוטמן, שם הוא מתאר כיצד המערכת הצבאית תבעה ממנו ומחבריו לתפקד על-פי המודל שליבליך מציגה כ"אידיאל הרצוי למפקדים: חייל ללא רגשות".[14]

בהמשך קורס הקצינים בבסיס בעבדת הגעתי לסיטואציה שבה העמידו אותי למבחן [...] מפקד הבסיס נותן לי תפקיד פיקודי ואני מאבד את זה. הוא נעמד לידי, מקלל וצועק. אני צריך להפעיל סוללה ואני לא תפקודי. התחלתי לשים לב שאני לא מאופס. לא הייתה להם ברירה, הגישו אותי להדחה. בינתיים מגיעות ידיעות על עוד ועוד אנשים שנהרגו. ישבנו, קבוצה של מודחים על מדי א' בחדר וחיכינו למפקד שיגיע להדיח אותנו. בינתיים מודיעים על כוננות. ברגע מסוים הסירו את הכוננות והלכתי הביתה. ממש באותו ערב התפנה קצין התותחנים הראשי להדיח אותנו. הגיע טלפון היסטרי, החזירו אותי לבסיס, אבל בינתיים הוא עזב. בדיעבד אני חושב שמכיוון שלא הייתי שם, לא הגישו אותי להדחה. בפועל הפכתי לקצין אבל לא שלחו אותי בחזרה למלחמה. הפרופיל שלי נשאר קרבי. ככה השתחררתי מהשירות הסדיר.
התחלתי את הלימודים בירושלים. מעט אחר כך, בסוף הלימודים, נסעתי ללונדון ושם אני מוצא את עצמי נלחם כל לילה. דווקא בלונדון. תמונות: אני צריך להתגונן, להישרד, ללחום. חלומות סיוט. מצבים של מטוסים שיורדים עליך. במלחמה היו כל מיני מצבים שאיש לא הכין אותנו אליהם. היינו במצב שהסורים עברו אותנו ואין לנו דרך להתגונן מול שריון וקומנדו. הייתי עם אנשים שלא הכרתי והם לא ידעו מה לעשות. בדיעבד אני יודע על מצבים שמערערים, כשאין לכידות ומסגרת תומכת. היו איתנו עולים מאתיופיה ומברית המועצות שבקושי ידעו את השפה. מלחמה זה כאוס. מנצח מי שמסוגל להכיל את הכאוס. חמש יממות רצופות לא ישנו ולחמנו. נשאנו פגזים של טונות, ספגנו רעש מחריש אוזניים ולא היה אוכל. הפציצו אותנו, הפגיזו אותנו בלי שיכולנו להתגונן. הנתונים האלה דיים לאתגר.[15]

גלוטמן למד עם השנים שהדברים המודחקים עלולים להתפרץ בעקבות אירוע כלשהו. לאחר תאונת דרכים קשה שעבר בספטמבר 1996 הפסיק לישון בלילות ולא מצא מרפא. באותו זמן הבין שהוא אדם פגוע אך לא ניסה לברר את מקור הפגיעה וניסה להתמודד עם הקשיים בחייו. לדבריו, סיוטי הלילה לא השפיעו על התפקוד היומיומי שלו בתקופת הלימודים בלונדון. הוא הלך ללמוד, היום היה יום והלילה היה לילה. הוא חזר לארץ ב-1982, שבועיים לאחר פרוץ מלחמת לבנון. על כך סיפר:

קראו לי לצבא ואני מוצא את עצמי בא ומסביר שהייתי ביום כיפור, מאז לא אחזתי נשק ואני לא מתאים. וכך בכל פעם מחדש, יש לי פרופיל גבוה ובפועל אני לא כשיר. מכיוון שאני קצין מתייחסים אלי. אני בא ואומר שאעשה מה שמבקשים, אבל אני לא יכול להיות בסיטואציה שבה אחזיק נשק. בכל פעם

---

[13] מעריב, יום ו' 13.9.74, כ"ד באלול תשל"ד
[14] ליבליך, 1979: 17
[15] מתוך ריאיון פרטי, 2012

מול סמכות אחרת. השנים חולפות ובכל פעם שאני מקבל צו אני יוצא מאיפוס. המעטפה החומה מגיעה ואני אוסף את החיים. אני צריך להתארגן מול הסיטואציה שבה אצטרך שוב לעמוד מול סמכות ולהסביר את עצמי.[16]

בין 1982, לאחר שובו מתקופת לימודים בלונדון ועד לתאונה ב-1996, הציג גלוטמן עשר תערוכות יחיד. מצילום ישיר שחור-לבן של שולי אירועים, הוא מרחיב את עבודתו לקולאז'ים עם הדבקות נייר, שימוש ב"רדי-מייד" המורכב מגלויות ארצישראליות לתיירים, טקסטים מעיתונים בעברית ובערבית, צילומים מאלבומי משפחה ישנים, ומבט אל פרט כלשהו מבעד ל"חלונות-עיניים": מגזרות בצורת עין שהופכות לדגם חוזר בעבודתו. המבט הישיר אל קבוצה של מבקרים יגעים שהתיישבו לנוח על גבי שקי חול, בתערוכה צבאית של יום העצמאות, באלבום ישראלי מ-1988, מתחלף במבט מורכב ומרובד יותר בעבודות מאוחרות.

בהדרגה מצטלב מבטו של גלוטמן, "האחר" המביט אל הדברים עירום ממוסכמות וסכמות, עם "האחר" הפלסטיני, החי בתוככי החברה כנעדר ומושתק. התערוכה רגעים לא היסטוריים מציגה סדרה של סריקות זירוקס בשלוש שכבות: בראשונה תמונה מאלבום של משפחה פלסטינית. התמונה מכסה על עלה תאנה גדול המונח בגבה ושניהם מונחים על גבי נייר עטיפה חום. פעולה דומה עשה בתערוכה קולות הכפר, כשיחד עם המשוררת נדאא חורי הציג עבודת מונטז' שבמרכזה צילום שחור-לבן של חורבות כפר בגליל: חורי עיניים נגזרים בנייר כחול ומגלים קטעים מתוך גלויות תעמולה ישנות, רועה צח עור שראשו עטור כפייה ועקאל ורועה מחייכת בכפייה לצווארה - שניהם נושאים גדיים בזרועותיהם. העבודות הוצגו לראשונה במרכז לאמנויות "ארט-פוקוס" בגבעת חביבה ב-1994 והוצגו שוב בשנת 2000 במוזיאון תל-אביב.

מבלי להיות עדיין חשוף לאירועי המלחמה ולחזקה שתפסו בעולמו הלא מודע, גלוטמן מוצא בצילום כלי שבאמצעותו הוא מתעקש להעלות אל פני השטח את ה"לא מסופר". האמן וחוקר האמנות מאיר אגסי ניסח את ייחודה של ה"שפה הגלוטמנית" בטקסט שכתב לתערוכת היחיד של גלוטמן הצד הבהיר של החיים (על-פי חבורת מונטי פייטון), שהוצגה בגלריה "קמרה אובסקורה" ב-1992:

אם צילום פוליטי משמעותו צילום אישי, משמעותו האופן שבו מתגרה החוויה או ההכרה הקולקטיבית בתודעה הפרטית המתגוננת-מוטרדת, פולשת למרפסת הסגורה של הפרטיות, ברמת אלימות כזאת או אחרת, מתערבת בה, נושה בה כמו מנגנון סיוט החוזר על עצמו לעייפה, עד לאדישות, אז הצילום של גלוטמן הוא אולי אחת האמירות הפוליטיות המצטברות העמוקות ביותר של הצילום הישראלי העכשווי.[17]

בשנת 1997, עשרים וארבע שנים לאחר מלחמת יום כיפור, נענה שוב גלוטמן לצו הקריאה והתייצב מול חייל צעיר ממנו בשנים רבות. כך המשיך וספר בריאיון:

---

[16] שם

[17] אגסי, 1992 (נכתב לרגל תערוכת יחיד של שוקה גלוטמן, ללא מספר עמוד).

הוא מסתכל עלי ואומר: "אולי תעשה טובה לעצמך, תלך לקב"ן ותיחלץ מכל זה". ככה הגעתי לקב"נית ועדיין לא עשיתי קשר לתאונה. הפגישה הראשונה עם הקב"נית, זאת שיחה שמצלצלת בעוצמה כמו גונג, ולוקח לי זמן להפנים מה קורה שם. היא מאבחנת אותי על המקום: "תשמע, אתה הלום קרב, לא טופלת, פיתחת תסמונות כרוניות". יש רגע בשיחה שמדהים אותי. פתאום אני שומע אותה אומרת, ספק לי, ספק לעצמה: "אתה מספר את זה כל כך פואטי והסיפור הוא כל כך פתטי". כשאני יוצא מהפגישה אני רואה בעיני רוחי דלת כניסה לבית ועליה השלט: 'כאן גרים בכיף מר פואטי ומר פתטי'. פתאום אני מבין שמתרוצצות בי כמה הוויות שלא כל כך מכירות זו את זו. כשאני מתחיל את הטיפול, הכל מתערבב בכל: התאונה עם יום כיפור, יום כיפור עם הדור השני.[18]

אותו "ערבוב" של טראומות שגלוטמן חש, הוא במידה רבה מסמן דורי. ליבליך כתבה על האופן שבו טראומות המלחמה נשזרו בחוויות הדור השני ועל כך שהמציאות הקונקרטית של ההווה עברה דרך הפילטר של חוויות העבר של דור ההורים. ההתמודדות עם הטראומה, גם היא נושאת חותם של חוויות ההורים: הקהות הרגשית והצורך להעמיד חזות חזקה.[19]

זמן קצר לאחר אותה פגישה עם הקב"נית, הוזמן גלוטמן להשתתף בביאנלה בסאן פאולו. באותה תקופה כבר עקר עם משפחתו לישוב אבירים בסמוך לגבול הצפון ויצר קשרים עם תושבי האזור. לביאנלה צילם את עבודת הווידאו **מכה**. בריאיון עמו סיפר גלוטמן על תקופת הכנת עבודת הווידאו, שבמקביל לה התקיימו מפגשי האבחון הקליני. זוהי דוגמה מרתקת למפגש בין פעולה אמנותית הנובעת מן הלא מודע, לבין תהליך האבחון:

הצטלמתי מגלח את ראשי במספרה בפסוטה. למחרת הצילומים נסעתי לבית החולים רמב"ם כדי להתחיל את תהליך האבחון של אגף השיקום. ישבתי שם, מספר את סיפור המלחמה, ואני קירח. המאבחנת מחברת את הקרחת לסיפור המלחמה ומתחילה לבכות. לוקח לי זמן להבין שהיא בוכה את הבכי שאני לא בוכה. נדהמתי שזה יוצא ממני וחוזר אליי. חסרתי את היכולת לעשות אינטגרציה בין העבודה שזה עתה צולמה לבין האבחון, שמבחינתי השתייך למגירה אחרת. כשחיים מאור [אמן וחבר] ראה את העבודה הוא חשב מיד על השואה. אני בכלל קשרתי אותה לסצנה מהסרט "נהג מונית". הופתעתי, איך לא עשיתי את החיבור הזה.[20]

החיבור שעליו גלוטמן מדווח, בין טראומת הדור השני לטראומות הקרב, נוכח כבר באלבום ישראלי מ-1988. הוא נמצא, למשל, בסיפור שהוזכר אודות פגישתה המקרית של אמו עם הקאפו שהסגיר אותה. בהתייחסותו לחוויות הדור השני, גלוטמן לא פעל בחלל ריק. באותן שנים הבשילה דרמת הדור השני בקילוח של יצירות אמנות. בין 1985 ל-2000 יצאו לאור הספרים כובע זכוכית של נאוה סמל, עיין ערך אהבה של דויד

---

[18] מתוך ריאיון פרטי, 2012

[19] ליבליך, 1979: 83-84

[20] מתוך ריאיון פרטי, 2012

גרוסמן, אלבומו של יהודה פוליקר אפר ואבק וסרטה של אורנה בן דור, בגלל המלחמה ההיא שבא בעקבותיו. במקביל נוצרו וממשיכים להיווצר עד היום, סרטי מסע רבים של בני הדור השני עם הוריהם או בעקבותיהם. דרמת נושאי הטראומה של מלחמת יום הכיפורים נשארה חבויה וקיבלה מעט ביטוי ישיר באמנות.

גלוטמן עבר באמצעות האמנות תהליך של חיפוש אחר הבנה. ראשיתו התאפיינה במבע מלנכולי סגור ונזירי. בהדרגה התעשר מבעו האמנותי והפך להיות משוחרר יותר. סמוך לתחילת תהליך האבחון הופיע בעבודתו פן חדש, הומוריסטי, שבא לביטוי לדוגמה בעבודה **קו גבול**. בעבודה הוא פרס סדרת צילומי צבע מגבול לבנון, שכולם נחצים לרוחב בקו מלאכותי. מעל ומתחת לצילומים הופיע תמלול שיחתו עם כירומנטית, קוראת בכף יד. נוצר פער חד ואירוני בין שאלותיה ועצותיה מלאות האמפתיה של הכירומנטית, לבין תשובותיו הלקוניות המוסרות מעט מאוד. לדוגמה, בתגובה לניסיונה הסבלני לדלות ממנו מידע ותובנות רגשיות, גלוטמן משיב: "אני צלם ואני עוסק באמנות עם צילום".[21] בעבודה זו גלוטמן חושף התבוננות עצמית הומוריסטית, מודעת לעצמה, המזהה את הקושי ואת חוסר היכולת להשתחרר ממנו. קשר מעניין נוצר בין השיחה, בה הוא מציב קו גבול מול אשת שיחו, החותרת אל הממד האישי, לבין קו הגבול הפוליטי, הלא אישי לכאורה, המופיע בצילומים.

במובנים רבים ניתן לומר על העבודות שתוארו עד כה, כי האמנות של גלוטמן נוצרת ומתנהלת במסלול מקביל שאינו פוגש במודעות. שתיהן מתקדמות זו לצד זו אך במנותק. זאת, עד לגילוי של "מר פואטי ומר פתטי". בפברואר 2000, לאחר תקופת טיפול, גלוטמן אִפשר לראשונה את המפגש בין הפואטי לפתטי, אותם מושגים שהפתיעו אותו בדברי הקב"נית. תערוכת היחיד הראשונה שלו במוזיאון תל אביב נקראת כאן גרים בכיף מר פואטי ומר פתטי. תערוכה זו הייתה הצבה (installation) שבמרכזה מבנה פרוץ של סלון, שחזור סלון בית הוריו של גלוטמן בשנות הששים. החלל הכיל מזנון ועליו קישוטים, טלוויזיה על עגלה, שולחן פורמייקה מוארך ועל גביו כלים מזכוכית חברון, פורטרט של משה דיין, ג'ארה ובתוכה קוץ. על הקיר תמונה של נופי צפת ובכוננית הספרים האנציקלופדיה העברית, כתבי רש"י, עגנון וברנר ואלבום הניצחון של מלחמת ששת הימים. תפאורה לחיים שקפאו. בתערוכה ניתן היה להתבונן בהם מבחוץ ולחוות את ארעיותם של הקירות-קוליסות המקיפים אותם. בטלוויזיה הישנה בסלון ניתן היה לצפות במצעד יום העצמאות של 1968, מצעד ניצחון אופורי שיצא משועפט לבית לחם, אלא שכאן המצעד צועד בהילוך אחורי, מהסוף להתחלה. הוריו של גלוטמן ניסו להקפיא את הזמן בסלון שנעתק מאירופה שלפני המלחמה הגדולה. גלוטמן עושה ניסיון פתטי, שגם כישלונו ידוע מראש, להחזיר את הזמן אחורנית, אל לפני רגע האל-חזור של מלחמת ששת הימים. זהו חלל המגורים של מר פואטי ומר פתטי ונוספים לו מרפסת, מקלט ובוידם. המקלט הוא חלל צר ומוארך שניתן להציץ לתוכו מבעד לחרך. על גבי הקירות יש דימויים של שרידי כפרים ערביים,

[21] גלוטמן, 1997, קטלוג ללא מספרי עמודים

דימויי לוחמים, מפת ישראל בערבית, תמונת המוכתר או עיתון ערבי חרוך שעל גביו תמונתו של אריה דרעי מנשק את ידי רבו, ערבי על סוס, חלוץ על גמל. גלוטמן מדביק את הדימויים על עלי תאנה וגוזר בהם חורים דמויי עיניים.

> המקלט מכיל עדויות מודחקות על הנוכחות הפלסטינית הארוגה באופן סמוי בתוך הישראליות, סממני מיליטריזם, סטריאוטיפים ופרדוכסים בין תרבותיים.[22]

הבוידם הוא חלל מוגבה וריק. מקום להרהורים, שניתן לשהות בתוכו מחוץ לקונקרטי, מוגן מרעשי החוץ.

> כאדם בוגר שהצליח לכאורה להתמודד עם קשת החוויות הסותרות והמטרידות שמציעה המציאות המקומית, הצבאית והאזרחית, מוצא עצמו גלוטמן מיוגע ומיואש מול מציאות שאינה ניתנת למשטור, והיא עומסת מטען רגשי שזועק לביטוי [...]. גלוטמן נוכח לדעת שאין לו הכוח המפריד, והמציאות, מצידה, חסרה את היכולת להצטלל. התחושה היא כמו סופרמרקט של דימויים: הצטברות של פרטים והתרשמויות שאי אפשר לעכלם במלואם אלא רק באופן מקוטע, אישי ואסוציאטיבי. הדיירים – מר פואטי ומר פתטי (אולי שניים שהם אחד?) מתגוררים בחלל הפרוץ הזה שבין המודחק למוחצן, במתח שבין הפואטיקה של האישי לפאתוס של הציבורי.[23]

התערוכה כאן גרים בכיף מר פואטי ומר פתטי חתמה, להבנתי, פרק ממושך של עשייה אמנותית שהתאפיינה בחתירה להגיע להבנה ולאינטגרציה בין הפנים לחוץ ופתחה פרק חדש בעבודתו של גלוטמן. דבריו על ההבנה בדיעבד, על האופן שבו הטראומות השונות נקשרות, על הקושי לעשות אינטגרציה ועל האופן שבו העבר ממשיך להפעיל ולפעול, אינם יוצאי דופן, והם מהווים במובנים רבים מסמן דורי. מלחמת יום הכיפורים הותירה אחריה פגועי קרב הנמצאים בתוך החברה בתחושה חריפה של ניתוק ואחרות ורבים מביניהם אינם מסוגלים לגשר על הפערים שבין עולמם הפנימי למציאות. גלוטמן מבקש לעצמו שקט מכל רעשי הרקע של הזיכרון. במקביל, עבודתו מדברת על הרעש הכאוטי והמתח הבלתי נסבל המצוי בלב התרבות הישראלית. גופי העבודה שלו מבטאים במידה רבה את הרצון להתרחק למקום שקט ומבודד שאינו מעמת אותו עם תחושת האחרות.

השאלה "מה היה אלמלא" היא שאלה היפותטית באמנות, כפי שגם בחיים אין לה מענה. הצילום המקומי של שנות השמונים והתשעים, מהיותו נשען על הדוקומנטרי, חשף מצבי לחץ באופן המייחד אותו למקום הזה. מקומם של מוראות המלחמות, מצב המתח היומיומי ותחושת הסכנה המלווים את הקיום הישראלי, משפיעים על יחידים באופנים שונים. מקרה שוקה גלוטמן הוא מקרה אחד מתוך רבים. ייחודו של גלוטמן, וכך אף זרותו, קיבלו יתר ביטוי מתוקף פעולתו האמנותית. תחושות הבדידות, הניתוק והאחרות שבתוכן נכלא, פתחו בפני האמנות המקומית הצעות שונות ומעניינות לתיווך בין הטראומה הפרטית-אישית, לזו הציבורית-חברתית.

---

[22] תמיר, 2000 : 6

[23] שם : 4

שוקה גלוטמן, **המוכתאר האחרון, אלקוש**, מתוך רגעים לא היסטוריים, צילום מסמכים צבעוני, באדיבות מוזיאון ישראל, 1994

המוכתאר האחרון, דיר־אל־קאסי/ אלקוש, מתוך **רגעים לא־היסטוריים**, 1994, צילום מסמכים צבעוני, 29.5×39, באדיבות מוזיאון ישראל, ירושלים

The Last Village Mukhtar, Dir-el-Kassi/Elkosh, from **Non-Historical Moments**, 1994, color photocopy, 29.5x39, courtesy The Israel Museum, Jerusalem

שוקה גלוטמן, מתוך אלבום ישראלי, הדפסת כסף, 1988

בערב אנו עוצרים למרגלות החר. "כאן נבלה את הלילה", אומר המדריך."בזריחה נצפה מעל הפסגה".
לאור פנס הכיס אני מוציא שמיכות מהתרמיל הצבאי. על גב התרמיל מצוירים סמל התנועה
ושמי; לידם — שם אבי בגרמנית ובעברית. מתחתם מסומנים צלב קרס שחור, מספר אישי
ושם זר.

רשימת מקורות

אגסי, מ' (1992). **שוקה גלוטמן, הצד הבהיר של החיים**. נכתב לרגל תערוכת יחיד שהוצגה בגלריה "קמרה אובסקורה". אוצרת: מ' היימן.

אזולאי, א' (2000). **איך זה נראה לך?** תל-אביב: בבל.

בן דור, א' (בימאית). (1988). **בגלל המלחמה ההיא**. תל-אביב: שירות הסרטים הישראלי.

גלוטמן, ש' (1988). **אלבום ישראלי**. תל-אביב: קמרה אובסקורה.

גרוסמן, ד' (1986). **עיין ערך אהבה**. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.

לוי, א' ולובין ג' (2010). על תהליך ההערכה (Intake) והשיבוץ לטיפול ביחידה לתגובות קרב. **הרפואה הצבאית**, **1**, 7, 14-17.

לוסקי, ח' (2012). **Reality Trauma וההיגיון הפנימי של הצילום**. תל-אביב: מכון שפילמן לצילום ואבי גנור.

ליבליך, ע' (1979). **חיילי בדיל על חוף ירושלים**. ירושלים ותל-אביב: שוקן.

סמל, נ' (1985). **כובע זכוכית**. ספריית פועלים.

פוליקר, י' (1988). **אפר ואבק**. אלבום. תל-אביב: CBS.

תמיר, ט' (2000). **המצעד שצועד לאחור, שוקה גלוטמן**. תל-אביב: מוזיאון תל-אביב.

Caruth, C. (Ed.). (1995). *Trauma: Exploration in memory*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Radstone, S. (2007). *Trauma theory: Contexts, politics, ethics*. Par. 30, 1, 9-29. DOI: 10.3366/prg.2007.0015