מאיר אגסי

יהושע גלוטמן, 35, צלם, מציג עכשיו עבודות במוזיאון תל־אביב. בשבוע שעבר ראה אור ספר צילומים שלו, "אלבום ישראלי"

# צד החלודה

צילום: יהושע גלוטמן, מתוך "אלבום ישראלי", הוצאת קמרה אובסקורה, 1988

**מה משך את תשומת־לבו של הצלם? תנועת הרכבת החולפת? או אולי הצירוף הנואל שבין הסטיקר המטושטש הדבוק לאחורי המכונית - "תרום לבטחון ישראל" - לבין "רכבת ישראל". אולי. אני מביט שוב ברכבת. יש בה משהו מוזר. הנה שני הנערים המנסנסים בידם מאחד החלונות. אני מביט בחלונות הרכבת האחרים. הרכבת ריקה**

## 1.

יש משהו מקברי ומצמרר בענף־עלה משיח צבר קוצני, שמישהו פתח בו בסכין חורי עיניים, אף ופה מחייך. זה נראה כמין מסכת וודו לועגת. מין סטייטמנט אפשרי על המצב. למה לא? הנה הסמל של הסברס הקוצני אבל הלא־מתוק ושל הפלסטיני המאיים, שניהם במסכה אחת, המוטלת מרוצצת על האדמה.

צילום מאלבום ישראלי חדש.

## 2.

לפני כמה שבועות קיבלתי בדואר מיוחד חבילה מבחור בשם יהושע גלוטמן. בחבילה היה ספר־דמי (כלומר - הצעה לספר; דוגמת הספר כפי שהוא אמור להיראות) בשם "אלבום ישראלי"*. בספר כ-64 עמוד, צילומים שחור־לבן (שברמי שלפני הודפסו על נייר פלסטי), ללא כיתובים או תאריכים.

בשיחת טלפון מאוחר יותר אומר לי גלוטמן, שהצילומים הם "ללא מראי מקום וזמן", ושהם צר־למו "בין מטולה לבאר־שבע". אני אומר לו, שאישית נראה לי שהם צולמו אי־שם בין יבנה ללוד.

טקסט רזה רץ במקביל לתמונות, טקסט שאיננו מהווה כיתוב לצילומים, כמו שהם לא מהווים לו אילוסטרציה. הטקסט לא ספרותי, לא ז'ורנליסטי, אלא "אובייקטיבי" - אישי, מרומז, קטוע, מגושם מעט. מין יומן־מצבים ואירועים של שניים־שלושה משפטים, האמור אולי להיות משקל נגד לתמונה, אולי לנכֵּר אותה, אולי להיות אסוסיאציה מרוחקת שלה. הטקסט משלים את מה שלא ניתן להעברה בצילום ולהפך: **"בחצר מסו־דרים הילדים בזוגות, לבושים בחולצות לבנות. הם שרים את 'אל נא תאמר הנה דרכי האחרונה'. בפתח עומד המנהל ומכוון את המזור הארוך פנימה". או, "אמי ירדה מקו 5 ובאה הביתה חיוורת. באוטובוס היא ראתה לראשונה מאז המלחמה את הקאפו היהודי שהסגיר אותם. היא צעקה עליו וקיללה. האו־טובוס שתק והאיש ירד בדיזנגוף". הטקסט הלא־ספרותי הוא יותר חיתוך דיבור. מחשבות לא מגובשות. תומר גולמי.**

הקשר בין התמונות והטקסט לא כרונולוגי, לא רציף, והוא בו־זמנית אפשרי ובלתי־אפשרי. באחד הצילומים, למשל, בית בודד, נידח, אנונימי, על קו הגבול שבין שדה חרוש לחורשה. טקסט: **"האסיפה הצביעה. הצריף, המבנה הראשון שהוקם במשק, ושישימש כחדר־אוכל וכמועדון במשך שנים רבות, לא ייהפך למוזיאון לתולדות היישוב, אלא יימכר. בימים האחרו־נים טורחים פועלים לפרקו ולהעביר את חלקיו לרצועה. שם יוקם מחדש וישמש כביתת לימוד".**

הבית הבודד שבצילום הוא לא בהכרח הצריף שהאסיפה הצביעה עליו. הצריף שבטקסט, סמל לעבר החלוצי האותנטי שנמחק, יהפוך בגלגול הבא שלו לסמל לחלוציות הסינתטית החדשה. בצילום האלגי של בין הדמדומים, בנוף השקט והפסטורלי, הבית הוא הסמל לנוף. הנוף הוא אולי סמל לעקירה.

איכשהו יש משהו נוגע ללב בצילום הלכאורה פשוט והתמים הזה. אינני יודע מהו בדיוק הדבר הזה. אולי יש לזה קשר לתחושה של עזיבה, של פרידה וניתוק. "נראה שזה נהיה יותר ויותר בלתי־אפשרי ליצור דיוקן של בדידות", כותב פטר הנדקה ב"משקל העולם", "חוץ מאשר אולי כמשהו קטן מאוד בפינת הצד השמאלי הנמוך של התמונה".

התצלום המופנם והחרישי הזה של בית בודד בשולי השדה החרוש, על גבול החורש, עם ירידת החשכה, שלגבי הוא דימוי נטול ניקוטין של גלו־ריפיקציה, הוא סיבה מספיק טובה בשבילי לשבת ולדפדף שוב ב"אלבום הישראלי" האלטרנטיבי של יהושע גלוטמן.

## 3.

המלה "אלבום", בהקשר העבודות של גלוטמן, היא אירונית. האסוסיאציות המשופשפות של "אלבום" הן ברדרך־כלל של אלבום משפחתי אלגי, או של אלבום־ניצחון, אלבום־הישגים, אלבום־עשור, אלבום־יובל, אלבום של רוממות־רוח.

אצל גלוטמן ה"אלבום" הוא חתרני־משהו, כמו המציאות עצמה. זו שמעבר לשפת המליצות המפא"יניקיות; או הקלישאות הגבוהות, הפרימי־טיביות, היהירות והנבובות משפת בגין־שמיר־לוי.

לגבי ה"אלבום" הזה, שלא במתכוון אולי, הוא מין סטייטמנט, מין ניסיון להחזיר את הדימוי הוויזואלי ואת המלה המתקשרת אליו לגובה השפוי שלהם.

אין באלבום הזה, או ליתר דיוק בפורטפוליו המורחב הזה, שום רומ־מות־רוח, שום תחושת ניצחון והישג, שום וד־אות, שום נוסטלגיה או חתירה לנוסטלגיה, שום געגועים לעבר, שום סנ־טימנטליות, שום רצף הי־סטורי או משפחתי שאפ־שר להתגאות בו. רק שגרה ונחמות קטנות. אם יש איזשהו "יופי" בצילו־מים האלה, זהו ה"יופי" של האמת השטוחה והיבשה. האמת הנשענת תמיד על הגדר שלצד הדרך וצופה באירועים הק־טנים והמתמשכים המרכיבים את הזמן המיוחד למקום המסוים.

יהושע גלוטמן

אם יש איזו "אסתטיקה" בצילומים האלה, זוהי ה"אסתטיקה" המצומצמת והענייה של עיירות הפיתוח של שולי הדרך, של שולי הזמן החופר ומביס אותנו. זוהי ה"אסתטיקה" של אותם מקו־מות, שאנחנו נמנעים לעבור בהם ומשתדלים להימנע מקיומם; כיוון שהם מזכירים לנו דברים ואירועים לא נעימים הקשורים בהיסטוריה הפרטית והקולקטיבית שלנו - מצור, שירות מי־לואים, שואה, מצוקה כספית, מחלה, לכלוך, לבנ־טיניות, ונדליזם.

כמו אותו תא טלפון ציבורי בודד במגרש החול, ליד השיכון החדש, שמודבקת עליו כרזת סטנסיל פרימיטיבית: "חדש ביבנה ספריית וי־דיאו, מבחר סרטים בפוטו אבי", וחוט הטלפון משתלשל מקופסת הטלפון ללא שפופרת כנחש שנמלק ראשו -;

או כמו אותה תמונה שצולמה מתוך מכונית (כנראה בעת התייצבות למילואים) - נוף של גבעה קירחת, עם כביש סלול ודרך כורכר צבאית "אי־שם". על הגבעה ארבעה מונומנטים - בודקת שירותים, בודקת מקלחת, מכל מים ובְּרזיה. ארבעה סמלי פופ־ארט ישראלי, המזדקרים פת־אומית זרים לנוף, בנליים, ירחמיאליים, מכוערים. גידולי־פרא בנשמה שלנו.

## 4.

רכבת חולפת בצומת. מכונית דודג' אמריקאית במחסום. תמרור איקס של עצירה מתחת לרמזור. שני נערים מנפנפים בי־דם מאחד החלונות בר־כבת (כנראה לצלם). הרכבת היא "רכבת ישראל". רכבות תמיד חולפות בצומת, אבל ברכבת ישראל העניה יש כנראה משהו מיוחד.

מה מיוחד ברכבת הזאת?

ולמה יש במכונית הדודג' איזה אלמנט מאיים? האם זוהי הגרנדיוזיות האמריקאית שלה? או אולי אלה הן שתי האנטנות - האנטנה הקדמית של הרדיו והאנטנה האחורית של המוטורולה? למה יש בדודג' שנעצרה במחסום סוג מסוים של

* יהושע גלוטמן: "אלבום ישראלי", הוצאת קמרה אובסקורה, בשיתוף קרן תל־אביב, 1988.

כוחנות, של בעלבתיות? אולי זוהי מכונית של שי־רות־הביטחון? אולי של מנהל חברה גדולה? אולי של עורך־דין בכיר?

הצלם שצילם את הרכבת והרודג' לא חשב על כל הדברים האלה. הוא ראה משהו שמשך את תשומת־לבו; הפסיק לחשוב וצילם.

מה משך את תשומת־לבו של הצלם? תנועת הרכבת החולפת?

או אולי הצירוף הנואל שבין הסטיקר המטושטש הדבוק לאחורי המכונית - "תרום לב־טחון ישראל" - לבין "רכבת ישראל". אולי. אני מביט שוב ברכבת. יש בה משהו מוזר. הנה שני הנ־ערים המנפנפים בידם מאחד החלונות. אני מביט בחלונות הרכבת האחרים.

הרכבת ריקה.

## 5.

אם אני חש קשר מיידי ל"אלבום הישראלי" של גלוטמן זה משום שאין בו שום גאווה שבטית, שום חוצפה, אושר, זחיחות הדעת, ארוגנטיות, אטימות.

בטונים נמוכים, באור גרעיני, אפלולי או בוהק, בנוכחות צנועה, כמעט מינימליסטית של הצלם עצמו בשטח, נעה העדשה שלו מפריים לפריים, סורקת בחריצות את הפרטים, ומתעדת בדיווחים קטנים, דו־משמעיים, לפעמים אירוניים, לפעמים מלנכוליים, לפעמים ניטרליים ולפעמים באר־פטימיות זהירה, את המוכר לנו עד זרא; את כל אותם פרטים ההופכים באלכימיה של הראייה למין ישויות ליריות מעודנות, או לנמלים קטנות, עסקניות וטורדניות בעצב הראייה שלנו - רמזור, תמרור, סימון בכביש, אבני שפה, חריצים במדרכה, מנורות תאורה, ארובות רחוקות, ציבור אנשים לא מזוהה, חלונות עם תריסים סגורים, גדרות, רשתות, שיחים נמוכים, אור־צל, שרבוטי גרפיטי, מצבור־אשפה, חוטי־ברזל, פיגומי־בנייה, חריצי־צמיג בדרך עפר, חומה מתפוררת, שיכונים רחוקים, מכונית מעבר לעיקול הדרך, צמיג עזוב, שלט דהוי, טיח מתקלף, צל ציפור - כל מה שהוא ההמשך הטבעי של תודעת המציאות שלנו. עצ־מים ודברים וחללים המעירים בנו, מבלי שנודה בכך, ואולי מבלי שנכיר בכך, תחושות אפלות מוזרות של תוהו־ובוהו נפשי.

לפעמים הטרדה העסקנית הופכת להיות רכה ולירית, לפעמים הליריות הופכת לטרדה.

עד כדי כך, שייתכן מאוד כי מי שידפדף בצי־לומים האלה בזהירות, ישאל את עצמו, כמו שאני שאלתי את עצמי, למה הנופים והמקומות האלה נראים זרים כל־כך למרות היותם מוכרים כל־כך? כאילו הם נופי הגלות שלי. כאילו הם נופים עקורים, שאני מתגורר בהם או התגוררתי בהם שלא מרצוני.

למה הם מעירים בי מועקות ישנות, טינות ישנות, פרגמנטים של נופים ומקומות שהייתי רוצה לשכוח, שאני מנסה כבר שנים למחוק מזכרוני? ועם זאת אני חש הזדהות וגעגועים אל אותו ילד בגופיה, בסנדלים ומכנסיים קצרים, באור התל־אביבי המוצל, ליד איי האור, המצביע בתימהון אל האוטובוס, כמין שחקן ראשי בתיאטרון החמימות העוברית של הקיץ?

## 6.

הפרטים הקטנים היוצרים את הפריים, העיוו־תים הקטנים שבנוף, העובדות הקטנות, הבנליות, של השטח והטקסטורה של הנוף, הם איכשהו, כמעט תמיד, מטפורה להרס, דחקות, ארוזיה, גאוות אבודות, עזובה, הזנחה. הפרטים הקטנים האלה הם כמעט תמיד סימונים לאיזשהם סדרי־משמעת, שיטה וארגון שהשתבשו ואכזבו.

דגל הלאום האמור להתנפנף בגאווה מתחת לתריס הסגור נראה יותר כאיבר שגאוותו קופלה, ושהצל שלו מזכיר אולי ארון מתים. הרכבת, כאמור, ריקה. הגדר בגן הילדים - פרוצה. העמו־דים הזקופים - התעקמו. השיכון החדש - הפך לסלמס. הכביש - משובש. המכונית - כלואה בתוך גדר מרושתת. הקיר - נסדק. הקיץ - נגמר.

כאילו יש כאן איזו טעות.

## 7.

ובעניין הזה של טעות. הנה למשל הצילום ההוא של מטס מפואר במבנה של מטוסי חיל־האוויר, מעל ענני נוצה לבנים. גלוטמן שרבט על הנגטיב את השם "קו אור". קו האור, נמצא בתח־תית התמונה. מוזר.

כל מי שטס אי־פעם מעל לעינון, יודע שקו האור מתחיל מעל לשכבת העננים ולא מתחתיה, כי השמש נמצאת למעלה ולא למטה. הדבר המוזר השני - השמים מחורצים וסרוטים. פתאום אתה מבין שזהו צילום של צילום. כלומר, הצלם לא צילם את המפגן האווירי. הצלם צילם תצלום מוגדל, רַדי־מֵייד ישראלי, מאלה התלויים במוע־דוני הטייסת, או מאלה הניתנים כשי על־ידי הטייסת לוועד למען החייל, או למועצות מקומיות בתודה על אימוץ הטייסת או על הרצאה בהתנ־דבות. התצלום הסרוט, המתקלף, המשומש, שצו־לם על־ידי גלוטמן, איבד את חגיגיותו הראשונית, את רעננותו.

האימפקט הוא של אשליה אבודה. המפגן המפואר מלא הפתוס והדינמי נראה פתאום עני ואולי מגוחך עם הסריטות והקילוף, עם האור והצל הלא־רלבנטיים שנכפו על רוממותו ושיבשו אותו.

## 8.

אני מניח שאפשר לשייך את יהושע גלוטמן (35) לקבוצת צלמים (לא בדיוק קבוצה מוגדרת או מאורגנת), כמו רונית שני, עודד ידעיה (שספרו "מסמך אישי" ראה אור לפני כשנתיים), במיו"ה מסוימת אבי גנור ושמחה שירמן, שצילמו ומצלמים את המציאות הנמוכה, את מה שנקרא זרם החיים שבין האירועים הגדולים, את הריאליזם העני, את התפרים המאחים את הבד של החלום הישראלי שנדפק. הם מצלמים גם, בווריאציה זו או אחרת, את הקרום. הדו־מַסְטֵי־פסיכולוגי של המ־שפחה והסביבה הקרובה שלהם.

בקוריקילום־זיטה של גלוטמן כתוב שהוא נולד ב-1953 (בכפר־סבא); מתגורר היום בתל־אביב; למד צילום במכללת הדסה בירושלים וב־"פוליטכניק אוף סנטרל לונדון"; הורה צילום במ־חלקה לצילום, "בצלאל", ירושלים; במכון לקידום נוער שוחר מדע ואמנות ליד אוניברסיטת תל־אביב; בקמרה אובסקורה, תל־אביב, ומנהל היום את המכון לאמנות ביבנה.

הוא השתתף בין היתר בתערוכות צילום בלונ־דון, מערב־ברלין, עין־חרוד, תל־אביב, ירושלים, יבנה; נטל חלק ביוזמה וארגון של תערוכות פולי־טיות: "צלמים נגד היד החזקה" (בקמרה אובס־קורה, תל־אביב) ו"עשרים שנה לכיבוש" (גלריה ארטיפקט תל־אביב). אם סוג מסוים של רגישות ראייה נחשב ל"שמאלני", אז גלוטמן כנראה "שמאלני".

ה"אלבום הישראלי שלו הוא לא דוקומנט מאושר (גם לא אומלל), אבל קשה עם זאת להגדיר אותו כפרויקט המאבחן מצוקה סוציאלית־לאו־מית־תרבותית־היסטורית ספציפית וברורה. זהו קודם־כול פורטפוליו של עין המבקשת להתרחק מדיווח "עיתונאי" מפוענח מדי, מדיווח "פוליטי" ישיר מדי, מדיווח "אמנותי" יפה מדי.

מבחינתי, זהו יומן־ראייה מקודד, שעליך להשקיע התבוננות כדי לפענח אותו. מה שתפענה איננו פואנטה או אפקט חד־משמעי, אלא חוויה לא מזוהה, משהו שעומד על קצה הלשון. אולי ניתן לתאר את יומן הראייה הזה כצילומים מאנטנה הלוכדת וקולטת רחשים ויזואליים בתדרים נמו־כים, רחשים צפופים ולא תמיד נעימים. רחשים של צורות ועצמים מופרעים, אנרכיים, הנמצאים תמיד בשטח ומשתלטים על עצב הראייה שלך, המסרב בדרך־כלל לקלוט אותם.

לפעמים, כמו בצילום ההוא בבית־הקברות הנוצרי המוצל, שבו נופלת קרן אור רחימאית על פינת המצבה בצד ימין, וקרן אור דקה אחרת על חומת בית־הקברות בצד שמאל, הצילום הוא טרי־טוריה מוגנת בדמיית־מוות קרירה, שבה שום דבר לא מופרע, והעין ממש נספגת בשלווה הנוראה בשקיפותה.

## 9.

יומן המסע של גלוטמן בקרום הסדוק שבין באר־שבע למטולה (יולי 1982-יולי 1986), הוא מעין הצצות אל מאוחרי הקלעים של הריסנילנד הישראלי. צילום רנטגן של העזובה, הנידחות, הקרתנות, המעיים הישראליות. האימפקט הכללי הוא של טופוגרפיה, שהצילום מקנה לה איזה פלסטיות, הומור, איזה יופי נכמר, מונגולואידי, עני, אולי גם מועק.

בעובדה, ה"מקום" של גלוטמן, כמו "המקום" במ־ציאות הפוליטית העכשווית, הוא "מקום" חם, מתיש, הסותר את עצמו ואת החלומות שלו: "זה אכפת לי - זו המדינה שלי", מכריז שלט עבודי גדול ומכוער של המועצה לארץ־ישראל יפה במגרש אשפת הבנייה המכוער עוד יותר. האחים פרג' לא היו מצלמים את התמונה הזאת.

אולי אני טועה, אבל נדמה לי שהצלם, במודע או שלא במודע, מדווח לנו על מקומות הנראים כמו יבנה, רמלה, לוד, יפו, סלמה, מנשייה. כלומר, מקום היכול להיות אב־טיפוס של כל המקומות האלה. ישראל השנייה, החלודה. המקומות האלה לא צומחים למעלה באופטימיות, אלא מתפוררים ושוקעים לאופק נמוך ורופס של שיממון ונידחות.

למקומות האלה, הנמצאים בדרך־כלל בשולי־הדרך, לפעמים על אם הדרך, אך הם תמיד שו־ליים, יש איזה צליל פלסטיני. הארכיאולוגיה וה־טופוגרפיה שלהם היא פלסטינית. הנה המסגד, הנה החורבה, הנה הסמטה, הנה הדקלים. הנה סי־מנים אחרים של עוני, סימנים של חיים סוג ב"ת המאיימים כמובן על שלוות הנפש שלנו.

שיכוני העוני, הגטאות החדשים, מעבירים תחושה של ארץ זקנה ומנוונת. האם ייתכן שבתת־המודע של הצלם המנסה לחיות עם עצמו בשלום, קיים צורך לדיווח נאמן של מראה־העיניים ממצב הקרום של הקהיליה המסוכסכת?

אין שום חגיגיות בתמונות אלה, כמו שאין דיוקנאות מוגדרים עם אקספרסיות ברורות. מה שיש זה מזג־אוויר אביך, בוהק, דחוס, לפעמים אפלולי. המציאות הלא־הרואית איננה תחביר של אפקטים דרמטיים, והיא לא מציעה לצופה תשובה קלה, או מהירה, או מנוסחת היטב. לכן גם היא איננה מתפענחת במבט ראשון, אלא יוצרת פֶּזֶל של אירועים סתומים; מפגש של אובייקטים בטרי־טוריות לא מוסדרות של אור וצל, מפגש היוצר סימני שאלה ותהייה.

האם הצלם טרח לשתף אותנו בפריים שלו משום שהוא חשב שיש בו בכל זאת משהו חשוב? משהו שיענה לו, או לנו, על איזה צורך פסיכולוגי מופשט? משהו שיגלה לו משהו? משהו שהוא מעין פעימה קלה או החסרת פעימה? משהו הראוי לתשומת־לב? משהו שחוסר־חשיבותו הוא חשיבותו?

בכל מקרה, ה"משהו" הזה הוא תמיד שם. בצילום.

וכך הפרגמנטים מהאנרכיה של החיים מסביב הם חומרים שיש בהם רמז למשהו. לא תמיד ברור למה; אולי לאיזו ישות חמקמקת כמו האור, או הצל. והכול באיפוק מוצנע. ודרך האיפוק הזה נמסרים לנו הפרטים הלא־חגיגיים במין שלווה מדומה מורטת עצבים.

## 10.

בתערוכת הנשק, שעל־פי הדמויות המתרוצצות בה נראית כאירוע ספורטיבי מבדר, יש־שלט:

עולה וצומחת
רעות גדולה
בין אדם לאדם
בין אדם למכונה.

שירה קונקרטית ישראלית, שהיא לעצמה אנדרטה מכוערת בנוף.

## 11.

עם מצלמת הניקרומט הישנה שלו הוא הצלם עובר־האורח. כמובן שהוא מעלה בדעתנו את "ה־אמריקאים" של רוברט פרנק ואת צילומי המסע של לי פרידלנדר. אבל אם פרנק ופרידלנדר הם מעין תיירים נוסעים בארצם, גלוטמן, כך נראה, לא מצלם מקומות שאליהם יסרב לחזור. להפך, הוא קולט וסופג את המקום המקיף ומלחיץ אותו.

הוא לא יכול להימנע ממחוות קטנות לפרי־דלנדר או פרנק. המכונית המכוסה באברזין בלונג־ביץ', קליפורניה, עם שני הדקלים בצילום של פרנק, היא בתרגום הישראלי של גלוטמן חשופה, מוקפת גדר, ועץ מסתיר אותה. הדקלים המפוארים של קליפורניה הם עצי הבננה של לוד או רמלה.

כמו פרנק, פרידלנדר, וינוגרד ואחרים הצילום של גלוטמן לא מתייחס לעדשה כמכשיר עיצוב. הטקטיקה של גלוטמן היא הצורך למסור ביובש, ברזון, בנזירות, את העובדות, כדי לא להקרין תחושה מזויפת של ניצחון או של תבוסה, של קלות או של כובד, של יופי או של כיעור. כמו פרנק או פרידלנדר, כך גם גלוטמן. כצלם הוא לא השופט הגבוה והארוגנטי של הפריים שלו, הוא רק הבורר. או במלים אחרות - העד.

לכן גם נראה שהמשחק הבלתי־ממושמע של הצל המתעתע עם האור הבוהק לא מטריד אותו, כמו שלא מטריד אותו האבק המטשטש של אותו אובך, העומד תמיד באוויר לאחר הקיץ הארוך. אלה הם החומרים הקיימים באוויר, ביחד עם העובדות האחרות.

ואי־אפשר - כדי ליפות את הצילום - לנקות מן הנוף את האבק ואת האובך, כמו שאי־אפשר לנקות ממנו את רוכב האופניים, את המכונית, את עץ האקליפטוס, את הפרות ברחוב הראשי של רמלה או לוד, את חוטי החשמל בשמים, את שיירי האוכל בסיום קורס קצינים, את החייל המציץ מתחת לרשת ההסוואה החגיגית. אי־אפשר לנקות את המציאות מן המציאות. אלא אם כן אתה מבקש להכחיש את המציאות.

"לעובדות עצמן אין משמעות", אומר קרטייה־ברסון, "אלא אם כן מבעדן אנחנו יכולים להגיע להבנת החוקיות שמסדירה אותן ושולטת בהן".

גילוי העובדות יכול גם להיות הגדרת הזיוף או השקר הקטן שלהן. הציפורים לא יעופו לעולם, כי הן מצוירות על קיר המקלט. הציפורים בדיר־ה התל־אביבית לא ימריאו, כי הן ציפורים מנייר.

## 12.

האם השפה הצילומית של גלוטמן היא בשלה ומגובשת? אני לא בטוח. נראה בסיבוב הבא. אבל בינתיים ברור לי שהיא מהווה חלק ממאבק שלא הוגדר עדיין די־צורכו, שפירושו - להימנע ממליצה, להצטמצם באמירה מרומזת. לפיכך, הפגנת וירטואוזיות, או הצהרה על הצלם כמרכז וכבמאי העולם, לא קיימים כאן. סיבה טובה אחרת לתת אמון בצילומים של יהושע גלוטמן - אין בהם הטפה והפליה. המצלמה לוכדת את מה שיש ומה שנראה. נקודה. הסלקטיביות איננה מוחשת ואיננה מגמתית. המה שיש ומה שקיים הופך לצלם למין אתגר - טופוגרפיה לקריאת המחשבות של הנוף וקריאת כף היד של הזמן והמקום, על נמיכות הרוח שלו, על טשטוש המוחין הקל, על המלנכוליה הנדבקת לאבק המצטבר.

יש לי אמון בצילומים האלה, משום שלמרות המינוריות שלהם הם מעבירים אלי אמת פשוטה, כפוית טובה אמנם וערומה כעצם, אבל אמת שלא מנסה לעבוד עלי. הצילומים האלה משדרים לי מציאות מוכרת ובלתי־מוכחשת. וכאשר אני מדפדף בהם, אני מצטט לעצמי שורה של ריימונד קרבר: "איך זה אפשרי להיות במקום אחד, ולהיות גם במקום אחר...". בצילומים האלה אני בתוך המקום הזה, לחרדתי, אך לפעמים גם לשמחתי.

כמו בצילום ההוא של השקדיה בלילה, המזכיר לי משהו נעים מאוד, כמעט מכאיב בנעימות שלו. לא. לא היתה שם שקדיה, אבל חשבתי אז על שק־דיה בפריחה. ועכשיו, כשאני רואה שקדיה בפר־יחה בלילה, בצילום הפשוט והעדין והיפה להפליא הזה, אני חש צורך להליט לרגע את ראשי בכפות ידַי.

צילום: יהושע גלוטמן, מתוך "אלבום ישראלי", הוצאת קמרה אובסקורה, 1988

**למה הנופים והמקומות האלה נראים זרים כל־כך למרות היותם מוכרים כל־כך? למה הם מעירים בי מועקות ישנות, טינות ישנות, פרגמנטים של נופים ומקומות שהייתי רוצה לשכוח, שאני מנסה כבר שנים למחוק מזכרוני?**