

עונג חזותי? תצלומי שלל מאת צלמים חובבים אנשי ורמנט ו"האחר" הנשי באירופה בזמן הכיבוש הנאצי

"בחמש שנות מלחמה היו הרבה מאוד אירועים חריגים שהייתי באמת ובתמים רוצה להסביר לך, אבל אינני יכול לתאר אותם בכתב".¹ היינריך בל בן העשרים ושבע כתב מילים מעטות אלו לאשתו אן מארי צ'ך בל בשלהי יוני 1944 כדי לתת לה מושג כלשהו על חוויותיו בחזית המזרחית במלחמת העולם השנייה. בל גויס לוורמכט; תחילה שירת בצרפת, אחר כך הועבר לברית המועצות ומשם נשלח לרומניה ולהונגריה. בני הזוג בל נישאו ב־1942, וכמו מיליוני זוגות אחרים במלחמה ניסו לגשר על המרחק הפיזי והרגשי באמצעות מכתבים.² במכתב הנזכר הכיר הבעל הצעיר בקיומן של "תקריות" מיניות ואלימות שאתגרו אמות מידה מקובלות של התנהגות ראויה והבליט את טבען הנתעב. רבים מאותם "אירועים חריגים" שהזכיר בל הונצחו, כפי שאראה במאמר זה, בידי צלמים חובבים שמהירו ללחוץ על כפתור השחרור של תריס המצלמה. אף שהיינריך בל, שלימים נודע בשל עבודתו הספרותית, לא דן במכתב לאשתו ישירות בצלמים אלו, אפשר להחיל את הערותיו גם על סוגת תצלומים המוכרת בשם תצלומי שלל (trophy photographs). בזמן המלחמה ולאחריה הרבו חיילים ואזרחים גרמנים להעביר ביניהם תצלומים אלו ויש אין ספור תצלומי חטף (snapshots) היסטוריים שמתארים – לרוב בדרך גרפית וגולמית – חיילים גרמנים חוגגים את ניצחונם על אויב או על אוכלוסייה כבושה. ההערות של בל מועילות כאן, שכן הן מאירות את יכולתו של המדיום הצילומי ללכוד רגע שלולא כן היה קשה להסבירו במילים.

¹ Heinrich Böll, "Russia, 22 June 1944," in: *Heinrich Böll, Briefe aus dem Krieg* (eds.), *Liebe schreiben. Paarkorrespondenzen im Kontext des 19. Und 20. Jahrhunderts*, vol. II, Cologne: KiWi Verlag (2001), p. 1071. [מכתבים מן המלחמה]. אני מבקשת להביע את תודתי הכנה לכל מי שקראו גרסאות מוקדמות של מאמר זה, ובראש ובראשונה לעורכות דורותה גלובקה ורגינה מילהויזר. תודה מיוחדת לדרסי פונטיין, דניאל מאגילו וג'ניפר ל' רוג'רס על ההערות המנומקות והמאתגרות.

² Christa Hämmerle, "Gewalt und Liebe – ineinander verschränkt. Paarkorrespondenzen aus zwei Weltkriegen: 1914/18 und 1939/45," in: Ingrid Bauer and Christa Hämmerle (eds.), *Liebe schreiben. Paarkorrespondenzen im Kontext des 19. Und 20. Jahrhunderts*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (2017), p. 120. התכתבות בין בני זוג משתי מלחמות עולם: 1914–1918 ו־1939–1945, בתוך: "לכתוב אהבה: התכתבות בין בני זוג בהקשר של המאה ה־19 וה־20". ראו גם: Hester Vaizey, *Surviving Hitler's War: Family Life in Germany, 1939–48*, Basingstoke: Palgrave Macmillan (2010); Nicholas Stargardt, *The German War: A Nation Under Arms, 1939–1945*, New York: Basic Books (2015).

תצלומי שלל הם תצלומים שכוללים מוטיבים צילומיים חוזרים שבהם חפצים, בני אדם וגופות נעשו ערוץ ששימש את הכובשים הגרמנים לא רק לתעד את ניצחונם במצלמה אלא גם לספק אישור חזותי לתבוסת אויביהם.³ טווח הדימויים האלה נע מדימויים של חיילי ורמכט שעומדים באופן סמלי לצד ציוני דרך, ציוד נטוש של האויב ואוכלוסיות מקומיות שכבשו – אם כיבוש צבאי ואם כיבוש מיני – עד תיעוד גאה של רצח והצגת גופות של האויב. חיילים גרמנים חובבי צילום התמכרו לקלישאות אומנותיות נפוצות והרבו להשתעשע גם במוטיבים של חיזור וכיבוש מיני. נשים בכל רחבי אירופה – יהודיות ולא־יהודיות – נעשו (שלא) מרצונן מטרה למצלמותיהם של חיילי הוורמכט.⁴ עצם יצירתן של מזכרות שלל חזותיות כאלה סיפקה לחיילים הגרמנים הזדמנות לבצע לפני המצלמה התגלמויות ממוגדרות של מה שנחשב לוחם וכובש. לתצלומי שלל יש אפוא מטבעם איכות ביצועית (פרפורמטיבית): אנשים אלו שלוכדים דימויים משתעשעים במצלמה ובקהל כאחד. בתצלומי שלל, כסימן חזותי של ניצחון, אני רואה סוגה יחידה במינה, שמאפשרת לחוקרים להבין טוב יותר תרבויות חזותיות גרמניות וביצועים צבאיים של העצמי שהיו ספוגים בעליונות הגזעית ובזכאות הגברית שחשו הנאצים.

נקודת המוצא של מאמר זה היא סדרה של מוטיבים חוזרים שמופיעים במבחר של תשעה דימויים צילומיים שנלכדו במצלמותיהם של צלמים חובבים גרמנים באזורי מלחמה שונים במזרח אירופה.⁵ מבחר התצלומים האלה, שלוקטו ממאגרים פרטיים וציבוריים, מאפשר לי לחקור באילו אופנים כבשו חיילים גרמנים מבחינה חזותית ופיזית נשים זרות ואיך נעצו בהן מבט וניכסו אותן באמצעות מצלמתם. לעיתים הופיעו בתצלומים גם

³ ראו את המיזם השיתופי שתיאמו אליסה מיילנדר וטום שטרויבר: Elissa Mailänder and Tom Streuber, “Trophy Photographs in World War II. A Transnational Debate” <https://www.sciencespo.fr/histoire/fr/content/trophy-photographs-wwii-interdisciplinary-and-transnational-debate-0.html>

⁴ נשים יהודיות, אבל לא רק הן, היו לעיתים קרובות מטרות למבטים צילומיים גרמניים מיניים ואלימים מינית. ראו: Elissa Mailänder, “Cruising Europe in World War II: Epistemological Challenges of German Vernacular Trophy Photography,” *History of Photography* 47, 4 (2023), pp. 389–410

⁵ דימויים אלו הושגו למאגר גדול יותר של כאלף דימויים שלוקטו מארכיונים שונים (רשימה חלקית): *Bundesarchiv* (Lichterfelde and Koblenz, Germany); *National Archives and Records Administration* (College Park, Maryland, USA); *Établissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense* (Fort d’Ivry, France); *Service Historique de la Défense* (Vincennes, France); *Archive Museum Berlin Karlshorst* (Berlin, Germany); *Archive Hamburger Institut für Sozialforschung* (Hamburg, Germany); *Militärhistorisches Museum der Bundeswehr* (Dresden, Germany); *Imperial War Museum* (London, UK), *Sammlung Frauennachlässe* (Vienna, Austria), *Archive of the City of Ustí nad Labem* (Czech Republic); *Archive of Modern Conflict* (London, UK); *Bruce Elkus Collection Marianne Ingleby* (Amsterdam, Netherlands); *Sammlung Martin Dammann* (Berlin, Germany); *Sammlung Ulrich Prehn* (Berlin, Germany); *Private archive Petra Bopp* (Hamburg, Germany).

החיילים עצמם. עמידתם יחד לצורך הצילום והמחוות הגופניות המוגזמות, המודעות, שאימצו החיילים הגרמנים הן שהופכות כמה מהתצלומים הנידונים במאמר זה למה שאפשר לכנות "תצלומי סלפי שלל" (trophy selfy).⁶ על פי ההגדרה של חוקר התרבות החזותית פול פרוש, הסלפי הוא "דימוי שמבטא מחוות גוף" והוא שונה מבחינה אסתטית וחזותית מדיוקן עצמי רגיל.⁷ תצלומי סלפי משחקים בבירור באנרגיות חברתיות ממשיות; הם אף משחקים בתפיסות, במוסכמות ובנורמות של מחוות גוף. יתר על כן, כפי שטוען חוקר התרבות החזותית דניאל מאגילו, "תצלומי סלפי הם מחוות שמאזכרות בגלוי את פעולת היצירה שלהם, וכך הם דוחים את המיתוס הנאיבי שמצלמות מתעדות את העולם באופן חסר פניות."⁸ שלא כמו בפרקטיקות צילום בנות זמננו, הנעזרות בטלפונים חכמים ובמוטות סלפי, לחיילי הוורמכט הנראים בתצלומים הייתה מידה פחותה של אוטונומיה ולא הייתה להם שליטה מלאה בתוצר של פעולת הצילום שלהם. עם זאת, כפי שאראה, החיילים הגרמנים עמדו בתנוחות שונות ומבוטאות מול המצלמה ואולי אף נתנו לצלם הוראות ללכוד את מה שנראה להם כתנוחה משעשעת או אומרת ניצחון.

חוקרי השואה התעלמו במידה רבה מדימויים של צלמים חובבים שמראים מפגשים בין חיילים גרמנים לנשים באירופה הכבושה ונטו להתרכז בתצלומים של אלימות ובערך הראייתי שלהם.⁹ במבט ראשון אכן נראה שתצלומי חטף אלו, במונחיה של פטרישיה הייז, חוזרים על עצמם, מדברים בעד עצמם ו"ריקים".¹⁰ נוסף על כך, תשומת לב רבה כל כך לתצלומים של פושעים גרמנים טומנת בחובה את הסכנה שיחסי הכוח האסימטריים והשעבוד הגזעי והסקסיסטי של הנשים ייעשו מוחשיים. לבסוף, ניתוח תצלומי חטף אקראיים שצולמו בזמן התרחשות של רצח המונים ורצח עם יכול להיתפס קל ערך

⁶ Elissa Mailänder, "Making Sense of a Rape Photograph: Sexual Violence as Social Performance on the Eastern Front, 1939–1944," *Journal of the History of Sexuality* 26, 3 (September 2017), pp. 489–520.

⁷ Paul Frosh, "The Gestural Image: The Selfie, Photography Theory, and Kinesthetic Sociability," *International Journal of Communication* 9 (2015), pp. 1607–1628, on p. 1608.

⁸ Daniel H. Magilow, "Shoah Selfies, Shoah Selfie Shaming, and Social Photography in Sergei Loznitsa's *Austerlitz* (2016)," *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 39, 2 (2021), pp. 160–161. Frosh, "The Gestural Image," p. 1621. ראו גם:

⁹ ראו למשל את מדור התצלומים הלא ממוספר בספרו של כריסטופר בראונינג, **אנשים רגילים: גודד מילואים 101 של משטרת הסדר והפתרון הסופי בפולין (תרגום: לי שיר), תל אביב: ספרי עליית הגג (2004); יהודית לויך ודניאל עוזיאל, "אנשים רגילים ותצלומים חריגים", יד ושם – קובץ מחקרים כו (תשנ"ח), עמ' 201–220; Daniel Uziel, *The Propaganda Warriors: The Wehrmacht and the Consolidation of the German Home Front*, Bern: Peter Lang AG (2008); Wendy Lower, *The Ravine: A Family, a Photograph, a Holocaust Massacre Revealed*, Boston: Houghton Mifflin Harcourt (2021).**

¹⁰ Patricia Hayes, "Empty Photographs: Ethnography and the Lacunae of African History," in: Patricia Hayes and Gary Minkley (eds.), *Ambivalent: Photography and Visibility in African History*, Athens, Oh.: Ohio University Press (2019), pp. 56–76.

יחסית, או אפילו כחוסר כבוד כלפי הקורבנות. עם זאת, תצלומים בלתי מזיקים לכאורה של פלרטוטים ומפגשים מיניים מזדמנים עם נשות האוכלוסייה המובסת מאפשרים לנו לבחון את הלוחמה הנאצית ואת השואה בהקשר רחב יותר של כיבוש וניצול מיני, ובו בזמן לחקור את דפוס החשיבה התרבותי והרגשי של לוחמים. הקישור בין ההתמקדות האובססיבית בגוף הנשי ובין טווח רחב יותר של דימויים מאפשר לנו לזהות מחוות גוף גבריות שמביעות זכאות ודימויים חזותיים בטווח שבין פלרטוט בעל מאפיינים מיניים לאלימות מינית מוחלטת. צילום, כפי שטוען פול פרוש, אינו סתם טכנולוגיה של ייצוג ומדיום של תקשורת חזותית, אלא פעולה נראית לעין בעולם החברתי, המכריזה בריש גלי על "הכוח לעשות [דבר מה] גלי לעין".¹¹ בנימה זו, תצלומי החטף הגרמניים מתאפיינים באזכור עצמי ומציגים לראווה את יחסי הכוח המורכבים בין הצלם שמאחורי המצלמה, החיילים והנשים המצולמים בשטחים הנתונים לכיבוש הנאצי וקהל הצופים בן הזמן, שדומה שלא מחה למראה התצלומים הללו.

חלקו הראשון של המאמר דן בדיוקנאות קבוצתיים שבהם חיילי ורמכט לועגים לנשים שלא בנוכחותן ומבטאים במחוות הגוף שלהם "בדיחות" מיניות בין קבוצת החיילים המצולמים ובין הקהל שלהם. בתצלומי שלל אלו הגברים הגרמנים מציגים לפני המצלמה ומשתעשעים בה. בחלקו הבא המאמר מנתח תצלומים של נשים מקומיות באירופה הכבושה. בתצלומים אלו נעמדת דמות נשית בתנוחה מסוימת מול מצלמה גרמנית, וברור שהצלם חותר ללכוד את העונג האסתטי המופק מההסתכלות בגופה המוחפץ מינית. יחסי הגומלין המשולשים בין הצלם הבלתי נראה, האישה המצטלמת והצופים בני הזמן או הצופים העתידיים מאפשרים לראות בתצלומים אובייקטים סקופופיליים המוגדרים פורנוגרפיה רכה. לבסוף, החלק השלישי דן בתצלומים שונים של חשיפה מינית ושל אלימות מינית מפורשות, שאפשר להגדירם פורנוגרפיים בגלל האלימות הגרפית המאפיינת אותם והעונג המציני של הצלם מההתבוננות במושאו במבט תאוותני. בעיקר בחלק זה אפשר שהקוראים עלולים למצוא את הדימויים ואת תיאור תוכנם מטרידים במיוחד.

כדי להבין את המלחמה הגרמנית ככלל, ואת הגבריות הצבאית הנאצית בפרט, לא די להתבונן בתצלומי זוועות ותו לא.¹² תחת זאת אני מציעה אתיקת התבוננות שמכירה בקשר הסבוך בין אלימות לחיי היום-יום על ידי בחינת כל טווח התצלומים המדגישים מאפיינים מיניים שצילמו חיילי הוורמכט, כולל תצלומי חטף אקראיים שלוכדים רגעים של פעילות פנאי ואולי אפשר לראות בהם מהתלות לא-מזיקות.¹³ ההתעמקות בהיסטוריות

¹¹ Paul Frosh, "The Public Eye and the Citizen-Voyeur: Photography as a Performance of Power," *Social Semiotics* 11, 1 (2001), pp. 43–59, on p. 43

¹² Susan Crane, "Choosing Not to Look: Representation, Repatriation, and Holocaust Atrocity Photography," *History and Theory* 47 (October 2008), pp. 309–330

¹³ Petra Bopp, Thomas Eller, and Willi Rose, *Shadows of War: A German Soldier's Lost Photographs*, New York: Harry N. Abrams (2004); Petra Bopp, *Fremde im Visier: Fotoalbum aus dem zweiten Weltkrieg*, Berlin: Hatje Cantz (2018) ["זרות על הכוונת: אלבום תצלומים ממלחמת העולם השנייה"].

ובמבטים רבייהפנים של התצלומים שצילמו חיילי ורמכט חובבים מאפשרת לי להציע דקונסטרוקציה של האלימות האורבת מתחת לדימויים אסתטיים "בלתי מזיקים" ולהטיל ספק בכוח הרגשי האמביוולנטי של תצלומים היפר-אלימים.¹⁴ במצטבר, דימויים של תשוקה מינית לא־פוגענית ואלימות מינית חושפים את מגוון סוגי הכוח שעמדו לרשות החיילים הגרמנים כדי לחשוף לעין את כל מה שרצו לחשוף. התצלומים הטעונים מינית שופכים אור גם על הדרכים שבהן צילום חובבים משמש כלי חיוני במלחמה, באלימות מינית וברצח עם.

מבט, עונג חזותי וכוח חזותי: הנחות תיאורטיות

גרמניה הנאצית בולטת בקרב מעצמות הציר ובעלות הברית במלחמת העולם השנייה לא רק משום שצבאה הסדיר היה מעורב במידה רבה באלימות המונית וברצח עם, אלא גם משום שמעטים הצבאות והחברות שהייתה להם מודעות לצילום כמו לגרמנים. במילותיה של סוזי לינפילד, "גרמניה הייתה משוגעת על מצלמות".¹⁵ בעידוד השלטון, לעשרה אחוזים בערך מ־18 מיליון החיילים הגרמנים והאוסטרים היו מצלמות 35 מ"מ בעלות מהירות תריס גבוהה; מחירן היה שווה לכל נפש והם התנסו בהן בחפץ לב לעיתים קרובות.¹⁶ כמעט שני מיליון חיילים גרמנים היו מצוידים אפוא במצלמות, אבל החייל הממוצע לא היה זקוק ללייקה משלו כיוון שהיה יכול להזמין הדפסות מאחיו לנשק. בעקבות זאת, במלחמת העולם השנייה נעשו תצלומי החטף תופעה חברתית ואמצעי תקשורת המונים נגיש לחיילים גרמנים מן השורה.¹⁷ לכן זיכרון העימות העולמי הזה מתווך באמצעים חזותיים יותר מעימותים אחרים.¹⁸ הארכיון העצום של דימויי תעמולה גרמניים רשמיים,

¹⁴ Lee Ann Fuji, "The Puzzle of Extra-Lethal Violence," *Perspectives on Politics* 11, 2 (2013), pp. 410–426, on p. 411.

¹⁵ Susie Linfield, *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence*, Chicago: Chicago University Press (2010), p. 67.

¹⁶ Timm Starl, *Knipser: Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980*, Munich: Koehler & Amelang (1995), pp. 111–124. [קניפסר: ההיסטוריה החזותית של צילום פרטי בגרמניה ובאוסטריה מ־1880 עד 1980]. ראו גם: Petra Bopp, "Images of Violence in Wehrmacht Soldiers' Private Photo Albums," in: Jürgen Martschukat and Silvan Niedermeier (eds.), *Violence and Visibility in Modern History*, New York: Palgrave Macmillan (2013), pp. 181–197; Petra Bopp and Jürgen Matthäus, "Kriegsgewalt 'im Osten' in deutschen Fotoalben," in: Alina Bothe, Christoph Kreutzmüller, and Babette Quinkert (eds.), *Fotografie und Gewalt im Nationalsozialismus* (Beiträge zur Geschichte des Nationalsozialismus 39), Göttingen: Wallstein Verlag (2024), pp. 115–134. [תמונות גרמניים, בתוך: "צילום ואלימות בנאציזם (מחקרים על ההיסטוריה של הנאציזם)"] (39).

¹⁷ Frances Guerin, *Through Amateur Eyes: Film and Photography in Nazi Germany*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press (2012).

¹⁸ Cornelia Brink, *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*, Berlin: Akademie Verlag (1998). [איקונים של השמדה: שימוש ציבורי בתצלומים ממחנות הריכוז הנאציים לאחר 1945].

שפלוגות התעמולה הנאציות (Propaganda Kompanie) הזמינו ופרסמו, ואפילו יותר מהם תצלומי החובבים, משקפים את תחושת העליונות הגזענית והזכאות ההגמונית של גרמניה הנאצית. הייתה לזה השפעה ארוכת טווח, שהרי אנחנו ממשיכים במידה רבה לחקור את הכיבוש הנאצי באירופה בספרים, ברשתות החברתיות או במדריכי היסטוריה מבעד לעדשת הפושעים הגרמנים. דווקא משום כך חוקרים צריכים לנתח תצלומי חובבים ולעשות להם דקונסטרוקציה, בייחוד במה שנוגע לאלימות מינית. צילום, כאמצעי תקשורת חזותי, מבנה את הראייה של הצלם והצופים – כעת, בעבר ובעתיד – ובכלל זה את העונג שהם מפיקים מהתבוננות בדימויים.

תצלומים קשורים בהכרח למבט: ראשית, עדשת המצלמה הופכת לעינו של הצלם, והצופה רואה דרכה. שנית, מכשיר הצילום לוכד מבטים שונים של המצלומים.¹⁹ יתר על כן, אם הפריים שקובע הצלם ומבטו משפיעים על פעולת ההסתכלות של הצופים, הרי הרגשות והזהות שלהם עצמם מחלחלים למבטם.²⁰ בקיצור, אין שום דרך ניטרלית להתבונן בדימויים צילומיים. מושג המבט מעלה כמובן על הדעת תיאוריות פסיכואנליטיות ופמיניסטיות. לדברי לורה מאלווי, לצילום כאמצעי תקשורת חזותי יש "משמעות לטנטית, נסתרת בחלקה [...] של התרבות שהוא צומח ממנה, ולפיכך הוא מעורר רגשות, עונג וכאב".²¹ במחקרה על הקולנוע ההוליוודי מראה התיאורטיקנית הפמיניסטית של הקולנוע איך כוח ועונג מתמזגים יחד בקולנוע. אחת מהנחות היסוד של מאלווי – שקודים קולנועיים יוצרים דפוסי הסתכלות אסתטיים, פסיכולוגיים וריגושיים שמיצרים תשוקה – כוחה יפה גם לצילום.²² מאלווי מתבססת על הפסיכואנליטיקאי הצרפתי ז'אק לאקאן, שבעיניו המבט אינו אך ורק פעולה פיזית של הסתכלות אלא היבט בסיסי של זהות הסובייקט, וטוענת שהצופים תופסים את העולם דרך המבט ומגדירים את עצמם ביחס אליו. כדי להבין את היסודות הגזעניים והפטריארכליים הלא־מודעים של החברה ולשבש אותם מציעה מאלווי להקדיש תשומת לב מיוחדת למבט על ידי עיסוק בגזע, במגדר ובמעמד כקטגוריות אנליטיות מצטלבות.²³

¹⁹ Cornelia Brink, "Vor aller Augen: Fotografien-wider-Willen in der Geschichtsschreibung," *WerkstattGeschichte* 47 (2008), pp. 61–74
[לענייני כול: תצלומים כנגד הרצון בהיסטוריוגרפיה].

²⁰ Jennifer V. Evans, "Seeing Subjectivity: Erotic Photography and the Optics of Desire," *American Historical Review* 18, 2 (2013), pp. 430–462

²¹ Roberta Sassatelli, "Interview with Laura Mulvey: Gender, Gaze and Technology in Film Culture," *Theory, Culture & Society* 28, 5 (2011), pp. 123–143, on p. 123

²² Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Screen* 16, 3 (Autumn 1975), pp. 6–18, on p. 17
"Visual Pleasure at 40", *Screen* 56, 4 (2015), pp. 481–485, on p. 482

²³ Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema" ראו למשל את התיאוריה הקולנועית הפמיניסטית של לורה מאלווי: "Visual Pleasure and Narrative Cinema"

גישה דקונסטרוקטיבית זו, כשמחילים אותה על תצלומי הוורמכט, מאפשרת לנו לחשוף בתצלומים של קבוצות שנדחקו לשוליים או דוכאו דינמיקות טעונות במיוחד, שכן מבטו של הצופה יכול להעצים דעות קדומות ומבני כוח אסימטריים קיימים. ניתוח מושג המבט של לאקאן בכלי המחקר הפמיניסטי מאפשר לנו לנתח באופן ביקורתי את הנטייה של תצלומי השלל של הוורמכט לאזכור עצמי ואת הפרפורמטיביות שלהם. בעיקר הוא מאפשר לנו לבחון את ההצטלבות של מיניות ואלימות, הצומת שבו איזווי [Desire], חיזיון [Spectacle] ואסתטיקה נפגשים ויוצרים את מה שאפשר לכנות עונג חזותי או העונג לעשות דבר מה גלוי לעין. בהיותי היסטוריונית של מגדר ושל חיי יום-יום שעבודתה מתמקדת בנאציזם, בפושעים ובזרם המרכזי של החברה הנאצית, הגישה שלי לצילום היא גישה מטריאליסטית והיסטורית מובהקת. אני שואלת: איזו מסגרת חזותית נתנו צלמים חובבים וחיילי ורמכט למפגשים עם "האחרת"? מה יכולה לספר לנו קריאה אסתטית וסמיוטית של דימויי חובבים על המאויים החברתיים והפנטזיות המיניות של הצלמים והצרכנים? ואיך אנחנו יכולים לתפוס את התגובות השונות של הנשים המצולמות? אני בוחנת את התצלומים שעל הפרק באמצעות תיאוריות פמיניסטיות ומנתחת את יחסי הכוח ואת האסימטריות שבתוך התצלומים ומאחוריהם מתוך הידרשות להיבטים המיניים של איזווי ופיתוי בדימויים אלו.

מבט, עונג חזותי וכוח חזותי משמשים כלים היריסטיים להבנה של אלימות מינית, של הפרקטיקות החברתיות העומדות ביסודה ושל מבנים ליבדינליים בזמן מלחמה, ולדקונסטרוקציה של כל אלו. במסגרת "דם, דמעות וזרע" מתחה חוקרת הספרות גבי ציפפל ביקורת משכנעת על הרדוקציה של תוקפנות מינית לאלימות גרידא, וטענה שחוקרים צריכים להכיר בהיבט המיני של צורת תקיפה מסוימת זו, שבה "אלימות ומיניות שזורות זו בזו".²⁴ ציפפל נדרשת לשתי גישות סטנדרטיות לאלימות מינית: האחת רואה באלימות מינית מצב חירום (Ausnahmezustand) או פתולוגיה מזדמנת במבנה צבאי שמכל בחינה אחרת הוא ממושמע ומתפקד;²⁵ האחרת מצמצמת אונס לכלי יחיד של שליטה פטריארכלית, כפי שהדגישו כמה מבקרות פמיניסטיות.²⁶ לטענתה, שתי הגישות נוטות למחוק תכונה מהותית של אלימות מינית: הקשרים בין תשוקה, אלימות ומיניות

²⁴ Gaby Zipfel, "Liberté, égalité, sexualité" (trans.: Edward Maltby), *Eurozone*, June 2020, <https://www.eurozine.com/liberte-egalite-sexualite/>, pp. 87–108. פורסם במקור בכתב העת *Mittelweg* 36, 27 (2018). ראו גם: Gaby Zipfel, "Blood Sperm and Tears: Sexual Violence in War," *Eurozine* 11 (2001), <https://www.eurozine.com/blood-sperm-and-tears-2/>, p. 5. שפורסם במקור ב-*Mittelweg* 36, 10 (2001).

²⁵ Regina Mühlhäuser, "Sexuality, Sexual Violence, and the Military in the Age of the World Wars," in: Karen Hagemann, Stefan Dudink and Sonya O. Rose (eds.), *The Oxford Handbook of Gender, War, and the Western World Since 1600*, Oxford: Oxford University Press (2020), pp. 539–560; Cynthia Enloe, *Twelve Feminist Lessons of War*, Oakland: University of California Press (2023), pp. 93–106.

²⁶ Catherine MacKinnon, "Sexuality, Pornography and Method: 'Pleasure under Patriarchy,'" *Ethics* 99, 2 (1989), pp. 314–346.

והזיקה העמוקה ביניהן. אלימות מינית, היא מדגישה, אינה כולה מין ואף לא כולה אלימות; היא דו־ערכית ומחייבת בבירור קריאה שמשלבת בין המצבים (intersectional reading).²⁷ התשוקה וההשפעה המינית של הדימוי אינן תלויות בזהות הצלם או הצלמת או בכוונותיהם; בתצלום מתקיימות יחד סדרה של אפשרויות דיסקורסיביות, רגשיות וחזותיות. מאמר זה מתייחס ברצינות לגישה של ציפפל ומתבסס אפוא על שילוב של היסטוריה חזותית עם תיאוריה פמיניסטית ולימודי פורנוגרפיה כדי לחקור את הקשרים בין מלחמה, מיניות) ואלימות בתצלומי החובבים של חיילי הוורמכט.

סלפי שלל ומחוות גוף: חיילים גרמנים ממששים שדיים

המוטיב הראשון שאני בוחנת בתצלומים הגרמניים מתקופת המלחמה הוא של גברים ממששים שד של אישה. ייתכן שבהקשר של המלחמה הרצחנית של צבא גרמניה באירופה אחיזה בשד של אישה זרה נראית עניין פעוט, אבל זה מוטיב חוזר בתצלומי המלחמה הגרמניים והוא משך את תשומת ליבי ממגוון סיבות. ראשית, פירוש תצלומים שבהם חיילים גרמנים תופסים שדיים של נשים שנתונות לשעבוד חברתי, תרבותי או גזעי כצורה של אלימות מינית תכליתו להעמיד את מחוות הגוף הזאת בהקשר מסוים של מלחמה וכיבוש שנרָאָה לחיילי הוורמכט, ואולי גם לציבור הגרמני בעורף, בנלי ולא־מזיק לכאורה. שנית, שימת לב למשמעות המכוונת של התקיפה המינית המתוארת בתצלומים אלו מעלה שאלות בעניין התקבלותם החברתית והתרבותית הרחבה יותר. התקבלות זו היא שמאפשרת קריאה ביקורתית של כוח השכנוע הטמון בהם.



תמונה 1. ללא כותרת,
ללא תאריך,
Hamburger Institut für
Sozialforschung

תמונה 2. ללא כותרת,
ללא תאריך,
© Private collection
Martin Dammann

²⁷ Gaby Zipfel, “‘Beyond Good and Evil at Last!’: ‘Authorized Transgressions’ and their Impact on Women in Wartime,” *Eurozine*, April 25, 2014, <https://www.eurozine.com/beyond-good-and-evil-for-once/>

בצמד הדימויים הראשון אנחנו רואים בתצלום אחד שלושה חיילים גרמנים מצטלמים ליד פסל אישה ואחד מהם אוחז בשד שמאל שלה (תמונה 1). בתצלום השני רואים חייל אחד, פניו אל המצלמה, נוגע בלהיטות בשד של בוכת חלון ראוה (תמונה 2).²⁸ שני הדימויים אינם מתוארכים ולא ידוע מי צילם אותם, אבל על פי הרקע שלהם ייתכן שצולמו בזמן הפלישה לברית המועצות. החייל האוחז את הבוכה מחייך במתכוון למצלמה בשעה שהוא אוחז בזהירות מסוימת בשד ימין שלה ומלטף את סנטרה ביד שמאל שלו. השלישייה סביב פסל השיש הקלסי, לעומת זאת, בחרה לסגל לעצמה מחוות גוף מחושבות יותר: שניים מהחיילים בוהים בנקודה רחוקה; רק אחד פונה ישירות למצלמה. הדמיון בין הדימויים בולט: חיילים במדים, בלבוש מלא, מצטלמים ליד בוכה או פסל של אישה עירומה. שני המקרים בחרו הצלמים ככל הנראה את המוטיב יחד עם אחיהם לנשק שמופיעים בתצלום. הצלם לא היה יכול לצלם את התצלומים האלה בלי ההסכמה וההשתתפות הפעילה של חבריו.

במבט ראשון, אין קושי לפרש את התצלומים. חיילים גרמנים לוכדים במצלמה רגע משעשע לכאורה של תפיסת שלל, פסל שמצאו במרחב הציבורי ובוכה שאולי בזזו מחלון ראוה של חנות. מאות שנים תוארה אחיזת השד באומנות כמחווה לגיטימית של בעלות; מחווה של חיזור וביטוי של תשוקה מינית גברית שמשקפת שליטה גברית מקובלת מבחינה חברתית.²⁹ אקטיביסטיות פמיניסטיות התמודדו עם הנושא לראשונה בשנות השבעים, כשהתייחסו אליו כצורה של הטרדה מינית, יחד עם אלימות במשפחה ואונס במסגרת נישואים.³⁰ אחיזה בשדיים של מישהי אינה מחווה הדדית, אלא כזאת שמכוונת לנשים או לגופים שהחברה מייחסת להם נשיות, ובכלל זה למי שמתחזים לנשים בתצלומי קרוס-דרסינג.³¹ כשמחווה זו מפורשת כביטוי של זכאות גברית ותשוקה גברית היא מציינת בבירור פערי כוחות מגדריים ומעמדיים: האדם השולט אוחז באדם הכפוף לו ולא להפך. בתצלומים אלו משמשות האצבעות המורות של החיילים כדי להצביע, פשוטו כמשמעו: הן מפנות את תשומת הלב למסגרת הזמן (המלחמה של גרמניה הנאצית באירופה)

²⁸ לדוגמאות אחרות ראו: Ed Jones and Timothy Prus, *Nein, Onkel: Snapshots from Another Front 1938-1945*, London: Archive of Modern Conflict (2007), p. 49

²⁹ Guido Ruggiero, *The Boundaries of Eros: Sex, Crime and Sexuality in Renaissance Venice*, New York: Oxford University Press (1985), pp. 101, 156

³⁰ Cynthia Enloe, "Launching and Naming: Sexual Harassment and One Women's-Studies Story," in: *Seriously! Investigating Crashes and Crisis as if Women Mattered*, Berkeley: University of California Press (2013), pp. 19–38

³¹ Jennifer Evans and Elissa Mailänder, "Cross-dressing, Male Intimacy and the: Violence of Transgression in Third Reich Photography," *German History* 39, 1 (March 2021), pp. 54–77, on pp. 66–67; Ulrich Prehn, "'Kriegstrauung' – 'Apachentanz' Zur Stabilisierung und Destabilisierung von Geschlechterordnungen im Ersten und Zweiten Weltkrieg durch Fotografie(n)," *WerkstattGeschichte* 86 (February 2022), pp. 89–102, on p. 94 [”נישואים בזמן מלחמה” – ריקוד האפאש’: על ייצובם וערעורם של סדרים מגדריים במלחמת העולם הראשונה והשנייה דרך צילום”].

ולהקשר הגיאוגרפי (כנראה לשטחים הסובייטיים הכבושים) שבהם צולם סלפי השלל; חשוב מזה, הן מצביעות גם על המבנה התרבותי המסוים (סוגי גבריות בזמן המלחמה והקהל בן הזמן). התצלומים אינם רק דיוקנאות עצמיים או קבוצתיים שאומרים, במונחיו של רולאן בארת, "ראה", "הסתכל", "הנה זה כאן"³², אלא גם דימויים פרפורמטיביים ותקשורתיים ביותר. אם נמשיך בקו מחשבה זה, דומה שהחיילים המצולמים אומרים – או ליתר דיוק צועקים – לעצמם, לצלמים ולצופים עתידיים: ראו אותי מראה לכם אותי.

פירוש תצלומים אלו כסלפי שלל מזמין את הצופה לבחון את המוסכמות האומנותיות ואת המוסכמות הנוגעות למחוות שביסודה של הסכמה חברתית רחבה יותר. רכיב ההצבעה בתצלומי החיילים התופסים את השדיים של פסל ושל בובת חלון ראווה מסתמך על אירוניה עצמית שיש בה משום הונאה, שהרי בסופו של דבר המחוות הפולשניות של החיילים מייצגות ביזה וזכויות יתר גבריות בזמן מלחמה, ואובייקטים בעלי מאפיינים נשיים נעשים שלל במוכן המילולי של המילה.³³ ייתכן שהקהל בעורף הגרמני בזמן מלחמת העולם השנייה לא פירש את התצלומים כסלפי – מונח שלא היה כמובן קיים בזמנו – אבל הוא בוודאי קלט את המסר הברור הזה. שני התצלומים משחקים בנוכחותן ובהיעדרן של נשים ממשיות. בדיוק משום כך קל להתעלם מהשאלה מה מגדרי ומיני במחווה של האחיזה בשד. חשוב לציין שהבובה והפסל בתצלומי החיילים הגרמנים הם תחליפים דוממים שאינם יכולים לדבר או לפעול.

אם אנחנו מפרשים את הדימויים החזותיים בתצלומי חובבים בעזרת הטענה של ג'ודית באטלר שהטרנסקסואליות מתפקדת כמאפיין מרכזי שקושר את הגברי והנשי ביחסים הייררכיים בינאריים, כי אז התצלומים מדגימים התפשטות רבת-עוצמה של המטריצה ההטרונורמטיבית, המבוססת על תשוקה הטרנסקסואלית.³⁴ אחת היא לאיזו קטגוריית מין משתייך הצופה, הבעלות על התשוקה הארוטית לאובייקט נשי מתוארת כגרמנית, גברית, בעלת שליטה פיזית ופולשנית במחוותיה; מושא התשוקה הגברית, לעומת זאת, הוא פוזיציה נשית מובהקת.³⁵ ההבניה של תשוקה הטרנסקסואלית כהבדל מגדרי אונטולוגי במהותו מבוססת, כפי שמניחה מימי שיפרס בצדק, על "ההבדל בין נשיות לגבריות ועל

³² רולאן בארת, *מחשבות על הצילום* (תרגום: דוד ניב), ירושלים: כתר (1980), עמ' 10.

³³ על אחיזה שדיים בתצלומים של קרוס-דרסינג ראו: Martin Dammann, *Soldier Studies: Cross-Dressing in der Wehrmacht*, Berlin: Hatje Cantz (2018), pp. 92, 97.

³⁴ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge (1990). בספרים ובציורים אירופיים, באומנות גבוהה ונמוכה כאחד, יש שפע גרסאות של מוטיבים כאלה שעברו אסתטיזציה. ראו למשל: Ali Behdad and Luke Gartlan (eds.), *Photography's Orientalism: New Essays on Colonial Representation*, Los Angeles: Getty Research Institute (2013).

³⁵ R. W. Connell, *Gender and Power: Society, the Person, and Sexual Politics*, Cambridge: Polity (1987).

המשלימות (complementarity) שלהם".³⁶ במונחים סוציולוגיים, תצלומי החובכים האלה מניחים את המשיכה ה"טבעית" של החיילים לנשים בהתבסס על ההבדלים הביולוגיים, אבל גם החברתיים, בין גברים לנשים.

אם אנחנו מבינים תצלומי סלפי שלל, שתמיד מצולמים מתוך מחשבה על הצופים, כתצלומים שמזמינים את הצופים להרחיק אחרים,³⁷ אז החיילים שאחזו בכובה ובפסל מתווכים כלכלה של רגשות (תשוקה, תאוה, עליצות) שמשחקת במבטים של קהל צופים רחב יותר, הן בעבר הן בהווה. תצלומי החובכים שימשו אצל החיילים הגרמנים אמצעי להביע את עצמם ומדיום לביטוי החוויות שחוו; בה בעת הם יצרו בפרק זמן קצר מהרגיל קשרים הדדיים בין בני משפחה וחברים. שפת הגוף המצביעה של החיילים פנתה הן לצלם הן לצופים בהווה ובעתיד. מה שיכול להיראות לצופים בני זמננו התנהגות פולשנית משקף לאמיתו של דבר את נקודת המבט המצבית של החיילים המתוארים ושל הצלמים, ובייחוד את ביטחונם העצמי ואת תחושת הזכאות של גברים גרמנים. תצלומי הסלפי שלל, אותם תצלומים פרפורמטיביים של אחיזה בשד, מאשרים מכוח היותם ביצוע חזותי של העצמי את הקודים התרבותיים ההגמוניים שנחשבו משעשעים בעיני החברה הגרמנית בעת ההיא.

היבט ההתבדחות של תצלומי סלפי שלל אלו הוא שמעיד שחברה גדולה יותר סברה שמחווה זו היא התנהגות מינית מותרת ושאפשר לשתף תצלומים אלו עם משפחה וחברים. ואולם תצלומים אלו עוסקים – גם אם לא באופן מפורש כל כך – גם באלמות מינית, והנשים המתוארות בהם (בובות חלון ראוה, פסלים, לעיתים אף נשים אמיתיות) משמשות סמלים ואובייקטים לשחק בהם הן עבור הביצוע הגברי הן עבור קהל רחב יותר. צילום עממי היה כלי רבי-עוצמה שאפשר לחיילים גרמנים להגדיר ולהכשיר את המיניות הגברית שלהם כמיניות שניכרת בשליטה פיזית ופולשנית במחוותיה ביחס לנשיות הכבושה שנתפסה זרה ו"אחרת". תצלומים מסוג זה תרמו לנרמול של מחוות כיבוש ומכאן גם אלימות מינית.

לצלם תמונת pinup פרטית: התמורות במבט באירופה בזמן הכיבוש הנאצי

בצמד הדימויים השני אנחנו רואים בתצלום הראשון אישה צעירה באירופה הכבושה. האישה, בבגדים תחתונים, מצטלמת באור יום מלא מחוץ לבית שנראה כמו בית חווה במזרח אירופה ומחייכת לצלם גרמני (תמונה 3). על פי שפת הגוף שלה ייתכן שהאדם מאחורי המצלמה הוא מאהב שלה, ואולי אפילו לקוח; על כל פנים נראה שיש ביניהם יחסים אינטימיים מסוג כלשהו ושהיא בוטחת בו במידה מסוימת.

³⁶ Mimi Schippers, "Recovering the Feminine Other: Masculinity, Femininity, and Gender Hegemony," *Theory and Society* 36, 1 (2007), pp. 85–102, on p. 90.

³⁷ Frosh, "The Gestural Image," p. 1621.

האישה בתצלום הראשון, ידיה על מותניה וראשה מוטה מעט הצידה, מציגה לראווה את קימורי גופה. בתצלום השני (תמונה 4) מוצג חלל פנים אינטימי יותר – חדר מגורים, בית קפה או מסבאה. האישה הצעירה לבושה באותה תלבושת, אבל הפעם אנחנו מבחינים גם בנעלי עקב אלגנטיות. המחוות שלה תיאטרליות יותר ופתייניות במפורש: שתי זרועותיה פרושות לצדדים והיא אוחזת בחן אריג שקוף; התנוחה מזכירה את ריקוד שבעת הצעיפים של שלומית (סלומה) באופרה של שטראוס או ריקוד צעיפים ארוטי או אקזוטי אחר כלשהו. אין שום סימן מוחשי לכפייה, וכלפי חוץ נראה שהאישה הצעירה שקועה כולה במה שאפשר לכנות פיתוי. ואולם גם הסכמה לכאורה זו אינה מבטלת את יחסי הכוח האסימטריים בעליל בין החייל הגרמני שמאחורי המצלמה ובין מה שאפשר לכנות "אישה בזמן מלחמה".³⁸



תמונה 4. ללא כותרת, ללא תאריך,
© Private collection Martin Dammann



תמונה 3. ללא כותרת, ללא תאריך,
© Private collection Martin Dammann

מהשוואה של שני הדימויים לתצלומים האחרים בסדרה זו (בסך הכול שבע הדפסות נפרדות), שבהם אנחנו רואים את האישה הצעירה בתלבושת אוקראינית מסורתית או מציגה על במה, אנחנו יכולים להסיק שהיא חיה באוקראינה הכבושה וייתכן שעיסוקה היה לבדר את החיילים הגרמנים, אולי כזמרת ורקדנית. גם האוקראינית, הרוסית והמטבע (רובל) על הכרזה שברקע מרמזים שהדימויים צולמו במערב אוקראינה, שהייתה חלק מנציבות הרייך אוקראינה (Reichskommissariat Ukraine).³⁹ אפשר שהבית מאחור מתאר את

³⁸ Atreyee Sen, "Wartime Women as Perpetrators of Rape and Sexual Assault," unpublished paper for the SVAC Workshop "What is Gendered in Conflict Related Sexual Violence?," Coimbra, June 30 to July 2, 2022.

³⁹ אני מודה למרתה הווריסקו (Havryshko) על מידע זה.

הבית שהצלם התאכסן בו ואפשר שהיה קזינו שנועד לחיילים, או אפילו בית בושת, שלעיתים קרובות פעלו יחד באותם מקומות, בייחוד בשטחים הסובייטיים הכבושים.⁴⁰ בגלל ההטיה הגזעית שלהם ראו הנאצים בנשים סלביות, ועוד יותר מזה בנשים יהודיות, "תתי־אדם". נשים שעבדו בבתי בושת במזרח אירופה בזמן הכיבוש הנאצי הוחזקו פעמים רבות במתחמים סגורים והיו נתונות לפיקוח קפדני וחשופות להתעללות מינית שיטתית.⁴¹ היסטוריוניות פמיניסטיות, שמכירות בקיומן של כפייה ואלומות, אבל גם ברמה מסוימת של פעלנות יוזמת, טוענות שיש לראות בנשים אלו עובדות כפייה בתחום המין או ב"זנות", ולא "עובדות מין".⁴² אי אפשר לקבוע אם האישה שהצטלמה באוקראינה הכבושה הייתה "זונה" שהגשימה את הפנטזיה של הצרכן כשגרמה לצלם וללקוח אפשרי להאמין שהיא אינה מוכרת מין תמורת כסף אלא פועלת מתוך תשוקה, או אם הסכימה להצטלם תמורת כסף או מזון או הייתה מאהבת של הצלם, כלומר עסקה בצורות אחרות של סחר חליפין מיני.

חוקרות פמיניסטיות הראו זה מכבר בהבלטה איך מלחמה, כיבוש ורצח עם משפיעים על נשיות ועל יחסים מגדריים ומשנים כללים חברתיים, ולצד הגבלת הפעלנות מובילים גם להזדמנויות חדשות.⁴³ לדברי האנתרופולוג מאטס אוטאס, "אזור מלחמה, ואחת היא כמה הוא מסוכן ובוגדני, אינו רק ארץ שממה בעבור נשים צעירות [...] לעיתים טמונות בו אפשרויות לניידות חברתית וכלכלית, אף אם ייתכן שיש בו גם מהמורות לא־צפויות

⁴⁰ בשנת 1922 בוטלה הזנות בברית המועצות והוצאה אל מחוץ לחוק; הוורמכט בנה מן היסוד מתקני "פנאי" בעבור חייליו, לעיתים קרובות באתרים מאולתרים. ראו: Maris Rowe-McCulloch, "Sexual Violence under Occupation during World War II: Soviet Women's Experiences inside a German Military Brothel and Beyond," *Journal of the History of Regina Mühlhäuser, Sex and the Nazi Soldier: Sexuality* 31, 1 (2022), pp. 5–10. *Violent, Commercial and Consensual Encounters during the War in the Soviet Union, 1941-45* (trans.: Jessica Spengler), Edinburgh: Edinburgh University Press (2020), pp. 149–191.

⁴¹ לחקר מקרים בנושא בתי הבושת של הוורמכט בעיר הרוסית רוסטוב על הדרון ובגטו ורשה ראו: Rowe-McCulloch, "Sexual Violence under Occupation," p. 2 and pp. 16–18; Katarzyna Person, "Sexual Violence During the Holocaust: The Case of Forced Prostitution in the Warsaw Ghetto," *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 33, 2 (2015), pp. 103–121. *Studies* 33, 2 (2015), pp. 103–121. *Reframing Experiences of Sexual Exchange during the Holocaust*, *The Journal of Holocaust Research* 38, 3–4 (2024), pp. 225–252.

⁴² Anna Hájková, "Why We Need a History of Prostitution in the Holocaust," *European Review of History: Revue européenne d'histoire* 29, 2 (March 2022), pp. 194–222.

⁴³ Joan Ringelheim, "Women and the Holocaust: A Reconsideration of Research," in: Carol Rittner and John K. Roth (eds.), *Different Voices: Women and the Holocaust*, New York: Paragon House (1993), pp. 373–418; Cynthia Enloe, "Who is 'Taken Seriously?'" in: Enloe, *Seriously!*, pp. 1–18.

שמובילות לדחיקה מוגברת לשוליים".⁴⁴ אף שקשה לשרטט את הגבול בין תקיפה מינית לסחר חליפין מיני, כפי שהראתה לנו באופן משכנע רגינה מילהויזר במחקרה על השטחים הסובייטיים הכבושים, במרחבים אלו התקיימו צורות של יחסים בהסכמה, ואפילו יחסים רומנטיים.⁴⁵ עימותים צבאיים משמרים את הסדר המגדרי ההטרונורמטיבי המסורתי ואת חוסר האיזון בין כוחם של "גברים" לכוחן של "נשים", ובו בזמן מפריעים לו; נוצרות צורות חדשות של תלות הדדית והמשגות חדשות של מותר ואסור.

המחקר על סחר חליפין מיני וזנות זיהה שוליים ספציפיים שמאפשרים לנשים מרחב תמרון (פעולות של הגנה עצמית ושימור עצמי) ופעולות יוזמת (פעולה מתוך הגדרה עצמית ומודעות עצמית), שנגישים לנשים בזמן מלחמה במסגרת כלכלה מינית ממוגדרת מאוד. כפי שטוענת בצדק אנה הייקובה, סחר חליפין מיני הוא מושג רחב יותר מזנות וצורות כאלה של סחר במין יכולות לכלול קשרים רגשיים ארוכי טווח, ובתנאים קיצוניים אפילו קשרים רומנטיים.⁴⁶ תצלומי הפלרטוטים הרבים – כדוגמת הדימויים של הנשים המזרח-אירופיות שהוצגו לעיל, מעשי ידי חיילי הוורמכט – צולמו בהקשר של כיבוש שהיה מושתת על יחסי כוח אסימטריים רוויי אלימות שבהם הייתה עדיפות לִפובשים, גברים גרמנים בעלי כוח וכסף. בכל רחבי אירופה, אבל בייחוד בשטחים הסובייטיים הכבושים, שיושביהם סבלו הן ממדיניותו של סטלין הן מהמלחמה, קיימו נשים צעירות לא־יהודיות מפגשים מיניים מסחריים או יחסים רומנטיים עם המנצחים מכל מיני סיבות, ובהן הצורך בהגנה פיזית ובגישה למזון או פשוט רצון בחיים נוחים.⁴⁷ יחסים אלו יכלו להפוך אלימים בכל רגע נתון.⁴⁸

⁴⁴ Mats Utas, "West-African Warscapes: Victimcy, Girlfriending, Soldiering: Tactic Agency in a Young Woman's Social Navigation of the Liberian War Zone," *Anthropological Quarterly* 78, 2 (2005), pp. 403–430, on p. 408

⁴⁵ Regina Mühlhäuser, "Sex, Race, Violence, *Volksgemeinschaft*: German Soldier's Sexual Encounters with Local Women and Men during the War and the Occupation in the Soviet Union, 1941–1945," in: Devin O. Pendas, Mark Roseman, and Richard F. Wetzell (eds.), *Beyond the Racial State: Rethinking Nazi Germany*, Cambridge: Marta Havryshko, War, *ראו גם*: Cambridge University Press (2017), pp. 455–481. *Power and Gender: Sexual Violence during the Holocaust in Ukraine* (forthcoming)

⁴⁶ Anna Hájková, "Sexual Barter in Times of Genocide: Negotiating the Sexual Economy of the Theresienstadt Ghetto," *Signs* 38, 3 (2013), pp. 503–533

⁴⁷ Laura Fahrenbrück, ליחסים מגדריים במערב אירופה בזמן הכיבוש הנאצי ראו: *Ein(ver)nehmen. Sexualität und Alltag von Wehrmachtssoldaten in den besetzten Niederlanden*, Frankfurt am Main: Fischer (2015) *היום* "מיניות וחיי היום-יום" *בהסכמה/כיבוש*: Maren Röger, *War-time Relations: Intimacy, Violence, and Prostitution in Occupied Poland, 1939–1945* (trans.: Rachel Ward), Oxford: Oxford University Press (2021); Stacy Hushion, *Intimate Encounters and the Politics of German Occupation in Belgium, 1940–44/45* (PhD diss., University of Toronto, 2015)

⁴⁸ Mühlhäuser, *Sex and the Nazi Soldier*, chapters 2–4

מבחינה סגנונית, התצלומים האלה קונוונציונליים יותר מתצלומי הסלפי שלל שהוצגו לפנייהם. יש הפרדה פיזית ברורה בין האישה המצטלמת ובין הצלם הבלתי נראה, אבל חשוב מזה – למבט המובחן בכירור יש יסוד של כוח. הצלם שמאחורי המצלמה, ככל הנראה גבר, מביט באישה והיא נעשית מושא תשוקה. נקודת המבט שלו והפריים שיבחר ישפיעו אחר כך על המבט של כלל הצופים בתצלום, גם על מבטנו שלנו. כשהאישה בלבוש המינימלי באוקראינה הכבושה מרשה לעצמה להצטלם, היא מציגה את עצמה כמוצר צריכה ומשתתפת במשחק של פיתוי. פעולה זו של האישה, שמציעה את עצמה לצלם ולצופה כגוף נחשק, היא שמהפנטת ומגרה את האיש שמאחורי המצלמה ואת הצופים העתידיים.

מנקודת מבט היסטורית, אבל גם חזותית לגמרי, שני הדימויים של הנשים המצטלמות בבגדיהן התחתונים יכולים להיחשב, במונחים של לורה מאלווי, אבות טיפוס של המבט הגברי ושל החפצת נשים. עם זאת, עדיין יש לבחון את החשיפה (העצמית) של המצלמת.⁴⁹ הבעת הפנים שלה נינוחה ומבטאת ביטחון עצמי, ואף על פי ששפתיה אינן מחייכות שפת הגוף שלה מביעה אינטימיות ואמון. המחוות המוגזמות שלה והאופן שבו היא עומדת מול המצלמה נראים מובנים מאליהם ומזכירים תמונות pinup שמשדרות מיניות רכה; האנרגיה הארוטית מורגשת, אבל אינה מפורשת מדי.⁵⁰ ואולם במבט שני נעשות התנוחות של האישה הצעירה דרמטיות בכירור ומצביעות באותה מידה על השעבוד החברתי וההתפצה החזותית שלה.

את המונח "pinup" אפשר להחיל על ציורים של נשים שמציגות לראווה את גופן העירום למחצה עוד מהעת העתיקה, אבל הסוגה הגיעה לשיא באמצע המאה התשע-עשרה, לאחר גידול ניכר בביקוש לעירום אומנותי ממוסחר, דיוקנאות של אומניות בורלסקה ותצלומים ארוטיים.⁵¹ לאחר מלחמת העולם הראשונה נעשו נשים צעירות ומושכות דמויות מרכזיות בייצוגים פופולריים ומסחריים עד ש"כל אובייקט טכנולוגי חשוב במאה העשרים [...] הוסבר, פורסם ושווק באמצעות ייצוגים אינטימיים, לעיתים קרובות בעלי מאפיינים מיניים, של נערה יפהפייה מחייכת".⁵² אין פלא שתצלומי חובבים דמויי תמונות pinup שצילמו חיילים גרמנים ניחנים במאפיינים סגנוניים של סוגה זו: תצלום גוף מלא של אישה צעירה סיסג'נדרית – במקרים מסוימים אף של מי שמתחזה לאישה – שנעמדת

⁴⁹ Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," pp. 8–11

⁵⁰ Despina Kakoudaki, "Pinup: The American Secret Weapon in World War II," in: Linda Williams (ed.), *Porn Studies*, Durham/London: Duke University Press (2004), pp. 335–369, on p. 336

⁵¹ Mark Gabor, *The Pin-up: A Modest History*, Cologne: Taschen (1996), p. 23

⁵² Kakoudaki, "Pinup," p. 344

מול הצלם מתוך מחשבה על נמענים גברים.⁵³ רמת העירום המבוקרת (איברי המין אינם נחשפים) מאפשרת לשתף את הדימויים האלה עם קהל רחב יותר, אולי אף קהל של נשים. ואולם הכחשת התוכן המיני של דימויים אלו תהיה בגדר תמימות, שכן כוח המתוחכם של הצלם נמצא במרחב הסיפי שבין התוכן הגלוי לתוכן הסמוי. מה שעושה את הדימויים האלה בעייתיים מנקודת מבט פמיניסטית הוא כוח הפיתוי המיני המרומז שלהם, שנסמך על עמדתה של האישה שנראית כאילו היא מזמינה את הצופה לקיים עימה יחסים אישיים כלשהם או לפחות לפנטז עליהם. מהצגתן כמושאים של תשוקה ארוטית, נערות pinup ונערות שעשועים נעשות על פי הבנתה של לורה מאלווי מושא לעונג גברי וסחורה שמיועדת לשימוש. עצם העובדה שהן משרדות "הביטו בי" מבליטה את הסבילות הנשית שלהן.⁵⁴ על פי העמדה הפמיניסטית של מאלווי, ל"מבט הארוטי יש כוח אקטיבי" חד-כיווני;⁵⁵ ואולם עמדה זו אינה מדויקת דייה, שכן האישה המצולמת בבגדיה התחתונים מביטה חזרה. הדוגמנית (ממש כמו בתמונות ה־pinup) אינה שואבת את האנרגיה המינית שלה רק מההצגה המזמינה של גופה הנשי; כוח הפיתוי שלה נעוץ במידה רבה גם בקשר העין הישיר בינה ובין המצלמה, הצלם וממילא גם הצופה. מערכת היחסים שהיא בונה עם הצופה או הצופים יכולה להתפרש אצל אנשים שונים בדרכים שונות: יש שעשויים לראות בה העצמה מציצנית או ביטוי להכרה מצד הצלם; בעיני אחרים, ייתכן שיחסי הכוח בינה ובין הצלם מרוכזים בראש ובראשונה בניצול מציצני שמבוסס על הבדלי מין. ואולם אנחנו יכולים לראות במבט שלה ובתנוחה שלה גם ביטוי של קבלה הדדית ומתן לגיטימציה לשמש מושא למבט.

לעומת סוזן סונטג, שהבליטה את אופייה הטורף במהותו של המצלמה, הטוענת [את סרט הצילום], מכוונת ויורה כמו אקדח,⁵⁶ רולאן בארת מדגיש את כוחו המפתה של שחרור התריס: "אני מחבב צילימים מכאניים אלה חיבה כמעט חושנית", הוא מודה, "כאילו היו הדבר האמיתי – והיחיד – בצילום שתשוקתי נמשכת אליו. התקתוק הקצר קוטע את העמידה המאבנת של ה'פוזזה'".⁵⁷ תיאורו של בארת את הפעולה הצילומית כצורה גברית מובהקת של העצמה וסוג של מבט "פאלי" אינו שולל את כוח הפיתוי של המצלמה, המתממש בקליק, בעבור המצטלם שבמרכז העינית. מנקודת מבט זו, שני התצלומים של הנשים באוקראינה הכבושה חושפים יחסי גומלין בין שלושה – הצלם, האישה והמצלמה כמכשיר.

כשפעולת הצילום – ההסתכלות מבעד לעינית וקביעת התנוחה של המצולמת – מתורגמת ליחסי כוח מגדריים, היא יכולה לגרום לעוררות מינית ולעונג חזותי בעתיד. זו עמדה שיש בה

⁵³ Dammann, *Soldier Studies*, pp. 18, 34, 91, 105.

⁵⁴ Mulvey, "Visual Pleasure," p. 11.

⁵⁵ שם, עמ' 12.

⁵⁶ סוזן סונטג, *הצילום כראי התקופה* (תרגום: יורם ברונובסקי), תל אביב: עם עובד (1979), עמ' 18.

⁵⁷ בארת, *מחשבות על הצילום*, עמ' 20.

כוח רב.⁵⁸ בו בזמן, באמצעות עמידתה מול המצלמה, האישה באוקראינה הכבושה מכוונת באופן אקטיבי את מבטה לצלם. להיעשות מושא תשוקה שיש בכוחו לעורר את הצופה זו עמדה שיש בה לא פחות כוח. את מבטה אפשר לפרש גם כדרישה לזכות בהכרה ובתוקף או אפילו כתשוקה להיראות כסובייקט שלם ומושלם. לא רק הצלם הגרמני שמאחורי המצלמה הוא שהחליט לעשות אותה נראית – גם היא תורמת לתהליך זה, שמשטש את החלוקה הברורה בין הסובייקט המצלם לאובייקט המצולם. מנקודת מבט זו, אי אפשר לצמצם את האישה לכלל סחורה אלא היא נעשית, לפחות חלקית, סובייקט אקטיבי שמקיים יחסים חושניים-ארוטיים עם מכשיר טכנולוגי ויש לו עמדה של כוח אל מול תשוקת הצלם והצופה. בסופו של דבר, תנוחתה והמבט שלה נשארים מסתוריים ורב-משמעיים.



תמונה 5. " ... כי לפעמים חיילים הם כאלה... (ציור קיר של שומרי הגשר ברציצה [Rechytza] מאת הסקל ראש)". מתוך יומן בתצלומים "מפולין לרוסיה" מאת קרל הורפינר, ארכיון העיר אוסטי נאד לאבם

ועם זה, כשמביטים בגוף נשי ההבחנה בין הארוטי לפורנוגרפי נשארת פעמים רבות דקה ומעורפלת. מיטיב להדגים זאת תצלום של ציור קיר, שצולם במחוז הומל שבדרום-מזרח בלארוס, בקסקטין של שומרי הגשר ברציצה (תמונה 5). התצלום הוא דוגמה מאלפת במיוחד של פורנוגרפיה. קרל הורפינר, איש מכס (Zollgrenzschutz) בפיקוד המחוז (Bezirkskommando), שמר את התמונה הזאת באלבום ההדבקות שלו, שתיעד את מסעו "מפולין לרוסיה".⁵⁹ בכרזה המצוירת שעל ציור הקיר שברקע, שצייר הסקל ראש, האישה עירומה לגמרי מלבד נעלי עקב מעור שחור; היא אף מחזיקה שוט. בדימוי יש רמזים לאקזוטיות סאדו-זוכיסטית, מסר שמועצם על ידי הכיתוב שהוסיף הצלם: " ... כי לפעמים חיילים הם כאלה... (Denn Soldaten sind mal so)". אם לשפוט על פי האלבום, הורפינר תפס את עצמו כחייל אף שהחזיק במשרה מנהלית בדרג ביניים ולא השתתף ישירות

⁵⁸ Thomas Waugh, *Hard to Imagine: Gay Male Eroticism in Photography and Film from their Beginnings to Stonewall*, New York: Columbia UP (1996), p. 338

⁵⁹ Karl Horfiner, Photo-diary-album "From Poland to Russia," *Archive of the City of Ústí nad Labem*. יומן בתצלומים זה מתחיל ב-1941 בפולין ועוקב אחר דרכו של הורפינר לברית המועצות (טומאשוב, רודה, זוויהל, קייב, גומל). ב-24 באוגוסט 1942 הועבר לסן-ז'אן פייידה פור בפירנאים ושם אבדו עקבותיו. האלבום, שהתגלה ב-1973, נמצא כעת בארכיון העיר אוסטי נאד לאבם בצ'כיה.

בלחימה. אפילו בקרב קהל רגיל מתפרש דימוי זה כדימוי פורנוגרפי: הוא אינו עוסק בפיתוי בלבד, אלא בעיקר במין ובאלימות. במרחב הצבאי של המחנה, שהיו בו גברים בלבד, ציור הקיר המיני במפורש הבליט תשוקה הטרוסקסואלית ולכן אישש את הגבריות הנאצית ההטרונורמטיבית.

תמונות pinup לא היו רק נחלת צבא גרמניה במלחמת העולם השנייה. בארצות הברית, למשל, הן נכחו בכל המרחבים ההומרוסוציאליים; הן רווחו לדוגמה בציורים על גופם של מטוסים או בציורי קיר בקסקטינים והופיעו אף בפרסומות ובמגזינים שנועדו לקהל אזרחי רחב יותר. בארצות הברית שימשה תמונת ה-pinup "ביטוי של אמריקאיות פטריוטית ומכוונת משפחה"⁶⁰. בפרפרזה על מילותיה של דֶספינה קאקודאקי, על ידי תרגום ההטרוסקסואליות הכפויה והפטריוטיזם הצבאי לאוצר מילים מרומז יותר עבור קהל מן הזרם המרכזי, תמונות pinup אמריקאיות לא רק סייעו לגרום למלחמה להיראות סקסית יותר, אלא גם עוררו בגברים רצון להתגייס. ברוח זו, גם גרמניה הנאצית קידמה פטריוטיזם, מיליטריזם והטרוסקסואליות כפויה באמצעות סרטים שוברי קופות וציורי קיר של ציירים חובבים, שדמויות נשים טעונות מיניות שימשו בהם אמצעי לעוררות מינית גברית הטרוסקסואלית ולזקיפות צבאיות.⁶¹ פיקוד הצבא הגרמני והרייכספירררס"ס היינריך הימלר שיבחו פעילות הטרוסקסואלית, בניסוחה של רגינה מילהויזר, כ"סמל של גבריות לאומית וחוזקות צבאיות".⁶² תמונות pinup תמיד נושאות בחובן אפשרויות פורנוגרפיות, אבל בזמן המלחמה הן מסתמכות במתכוון על אנרגיות מיניות כדי להבליט מסרים פוליטיים ופטריוטיים. מה שהופך עירום של אישה לפורנוגרפי, על כל פנים, אינו העירום שלה דווקא אלא בעיקר החשיפה המלאה והגירוי הצפוי שדימויים אלו גורמים או מבטיחים.

אלימות מינית ופורנוגרפיה: תשוקה, השמדה והמבט החודרני

כסוגה חזותית, פורנוגרפיה היא תוצאה של "שיגעון לְנִרְאָה" והיא "מדברת מין" פשוטו כמשמעו.⁶³ הדבר ניכר בסרטים ובסדרות תצלומים שצולמו בפוגרום בלביב בסוף יוני 1941, בזמן פלישת הגרמנים. דימויים אלו הם מהדימויים המיניים הפוגעניים ביותר

⁶⁰ Kakoudaki, "Pinup," p. 337.

⁶¹ Elissa Mailänder, *Amour, mariage, sexualité. Une histoire intime du nazisme, 1930–1950*, Paris: Seuil (2021), pp. 191–229 ["אהבה, נישואים, מיניות. היסטוריה אינטימית של הנאציזם, 1930–1950"].

⁶² Regina Mühlhäuser, "Between Racial 'Awareness' and Fantasies of Potency: Nazi Sexual Politics in Occupied Territories of the Soviet Union, 1942–1945," in: Dagmar Herzog (ed.), *Brutality and Desire: War and Sexuality in Europe's Twentieth Century*, Handmills: Palgrave Macmillan (2009), pp. 197–220, on p. 198.

⁶³ Linda Williams, *Hardcore: Power, Pleasure and the "Frenzy of the Visible"*, Berkeley: University of California Press (1999), pp. 120–152.

מתקופת השואה.⁶⁴ עשרות צלמים חובבים מהוורמכט ומהס"ס, אבל גם כתבים-צלמים מקצועיים מפלוגות התעמולה, תיארו ציד אדם אנטישמי במסרטות 8 מ"מ ובמצלמות רגילות. אספסוף מבעית של גברים אוקראינים לא־יהודים הוביל גברים ונשים מבוגרים וצעירים לרחובות בעוד ילדים ונשים צופים בו מהצד וקוראים לעברו קריאות עידוד. בזמן שהפכו את היהודים קרעו מעליהם את בגדיהם, מיששו את גופם והטיחו בהם עלבונות. ההמונים ששלחו ידיים לאיברייהם האינטימיים ביותר נטפלו במיוחד לנשים. חילולן נמשך כשהן נעשו אובייקטים מיניים של צלמים גרמנים שנכחו במקום.

במנעד של תצלומי השואה, תצלומי לביב יוצאי דופן מבחינה זו שהם לוכדים את האימה הפורנוגרפית של אלימות מינית ושל האחרה (othering) גזעית חריגות בזמן רצח עם.⁶⁵ ההיסטוריון גרהרד פאול מדבר בצדק על "הבהלה לדימויים" (Bilderrausch) ומדגישה שהאלימות המינית הסלימה לכדי "אורגיייה של דימויים".⁶⁶ עם זאת, מה בדיוק מיני במעשי האלימות של אותם גברים אוקראינים נגד נשים יהודיות ברוכץ? מה עושה את מבטה של המצלמה מיני ופורנוגרפי?

חוקרת התרבות החזותית ינינה סטרוק וההיסטוריון גרהרד פאול, שניהם מספקים הקשר היסטורי יסודי של הייצור, ההפצה וההתקבלות של הדימויים שצולמו בזמן הפוגרום.⁶⁷ על כל פנים, בתצלומי הפוגרום שבחרתי למאמר זה התמקדתי במיוחד ביחסי הכוח החזותיים ובמשטר הראייה (scopic regime) של הדימויים. בדימוי הראשון בסדרה זו (תמונה 6. ראו בסוף המאמר) אישה צעירה מופשטת מבגדיה ונחשפת עירומה למבט התאוותני של האספסוף האוקראיני והמצלמה הגרמנית. בניסיון להגן על עצמה מפגיעה פולשנית היא הודפת בידיה את ההתקפות של ההמון, המורכב בעיקר מגברים ומילדים. בדימוי השני (תמונה 7) אותה אישה יושבת על הארץ ברחוב המלוכלך ומכסה את שדיה בזמן שהמצלמה מתמקדת בגופה. מתצלום התקריב עולה בבירור שאין בכוחה לברוח מן

⁶⁴ במלחמת העולם השנייה הגרמנים עדיין קראו לה למברג אף שהייתה עיר פולנית (לבו). בכרית המועצות נעשתה לבוב חלק מאוקראינה ומאז מלחמת העצמאות האוקראינית היא נקראת לביב.

⁶⁵ אפילו בשביל חוקרים שסוקרים בקביעות דימויים של אלימות בזמן השואה, האלימות הצרופה המתועדת בדימויים אלו היא בלתי נתפסת. לדוגמה נוספת ראו: Dorota Glowacka, "(Re) framing Gender: Representations of Female Bodies in Holocaust Photographs," in: Valerie Herbert (ed.), *Framing the Holocaust: Photographs of a Mass Shooting in Latvia 1941*, Madison: University of Wisconsin Press and the USHMM (2023), pp. 191–222.

⁶⁶ פאול מזכיר "אלימות בעלת מאפיינים מיניים", "מבט פורנוגרפי" ואת המצוד אחר "מוטיבים מזוועים", אבל אינו משתמש בהם ככלים אנליטיים. Gerhard Paul, "'Bloodlands' 41. Gewalt in Bildern – Bilder als Gewalt – Gewalt an Bildern," in: Gerhard Paul, *BilderMACHT. Studien zur Visual History des 20. Und 21. Jahrhunderts*, Göttingen: Wallstein (2013), pp. 155–198 ["ארצות דמים' 41: אלימות בדימויים – דימויים כאלימות – אלימות בדימויים", בתוך: "כוחם של דימויים. מחקרים על ההיסטוריה החזותית במאה ה־20 וה־21"].

⁶⁷ Janina Struk, "Images of Women in Holocaust Photography," *Feminist Review* 88 (2008), pp. 111–121; Paul, "'Bloodlands' 41"

המצלמה. האפשרויות העומדות בפניה מוגבלות ביותר: לכסות את העירום שלה ולהימנע מחשיפה מינית או להדוף את ההתקפות בידיה, אבל בכך לחשוף את עצמה לצלם הפולשני. מבט של המצלמה והפריים שהיא לוכדת מושכים את תשומת הלב לאיברי המין של האישה ולשדיה החשופים ורומזים בערמומיות שהצפייה בחלקי הגוף האלה שערורייתית או פסולה. פניה המצולמים של האישה מביעים את האימה, את הכאב ואת ההשפלה שסבלה. העירום שנכפה עליה, המגע הלא־רצוי והפגיעה המינית – כולם צורות של אלימות מינית שמועצמת אף יותר בגלל המבט הפורנוגרפי של המצלמה. האדם שמאחורי המצלמה מנסה ללכוד רגע זה של אלימות מינית על ידי חשיפת האישה לקהל רחב יותר וליבוי המציצנות.

הכנסתם של הצלמים הגרמנים והפורעים האוקראינים לתוך התמונה חיונית להבנת אופן הפעולה של הדינמיקה החברתית ושל השיגעון לחזותי. שני הדימויים, כמו שאר הסרטים והתצלומים בסדרה זו, מראים בבירור שגם הפושעים האוקראינים שתקפו את תושבי הגטו היהודי פעלו במכוון לעיני המצלמה הגרמנית המעצימה. הם העלו מופע של ממש והעמידו את עצמם באור הזרקורים וכך נעשו סוכנים של אלימות ומושאי מבט של המצלמה הגרמנית. הצלמים ויוצרי הסרטים הגרמנים, חמושים במצלמות, התחרו כנראה אלו באלו מי יתפוס את התמונה ה"טובה" ביותר של הפוגרום. יתר על כן, על ידי הצפייה במאורעות והצילום שלהם מילאו הגרמנים תפקיד פעיל באלימות זו, ואולי אפילו תפקיד ראשי. אבל שלא כמו הפורעים האוקראינים, הגברים הגרמנים שהשתמשו במצלמות נשארים גיבורים בלתי נראים, המוחות המכוונים במודע את מבטו של הצופה.⁶⁸ ככל הנראה, בעקבות הפוגרום נעשו דימויי הגרמנים תצלומי שלל של "פעולה" אנטי-יהודית מוצלחת שחשפו בלי שום צנזורה את ה"התרגשות" שבאלימות מינית בפעולתה.

מה שמדהים כל כך, ובו בזמן מטריד, בסדרה הצילומית הזאת הוא המציצנות שטופת הזימה והמבט החודרני שאפשר להגדירו מבט פאלי. לצלמים הגרמנים לא היה שום כבוד לא לגבולות ולא ליהודים שצילמו והם זלזלו בשלמות גופם ובכבודם האנושי. הם קירבו את עדשתם ללא שום בושה – וכנראה בהנאה – למפגן זה של אלימות פיזית, מינית ורגשית. הדימויים שלהם חושפים את חוסר הישע ואת הפגיעות של יושבי הגטו ואת האימפולסיביות הגסה של האוקראינים. מיקוד תשומת ליבם של הגברים שמאחורי המצלמה בגופן של נשים צעירות ומבוגרות הקנה להן מאפיינים מיניים. בהקשר זה ראוי לציין את הנושא של תצלום אחד – גבר יהודי עירום, מוכה, מכוסה דם (תמונה 8). אפשר להשוות את היד המנסה לכסות את הגוף ואת המבט המבועת לשפת גופן ומבע פניהן של הנשים היהודיות. אלא שהמצלמות התרכזו באיברי המין של הנשים, ואילו הגבר היהודי המסתיר את מבושו נראה מסורס יותר משהוא נראה מיני.

⁶⁸ רק באחד התצלומים האלה נראים חיילים גרמנים מצלמים במצלמות. ראו: Struk, "Images of Women," p. 112.

התצלומים המיניים במפורש מלביב קשורים ישירות לשיגעון פורנוגרפי שליבו יחידים שהפרו מוסכמות מוסריות (הטרדה, תקיפה, עירום כפוי, מגע לא־רצוי). ואולי כפי שהדגיש בחריפות חוקר התרבות החזותית פרנקלין מלנדס בעבודתו על סרטי וידיאו פורנוגרפיים, פורנוגרפיה מתבססת "על שעתוק טכני לא פחות משהיא מסתמכת על הפיכת המפגן המיני למעשה נראה לעין", מה שמזמין אותנו להמשיך "לפקפק בקשר שבין 'עונג' ל'ראייה'".⁶⁹ פורנוגרפיה מורכבת משני סוגי סיפוק: העונג המופק מבעלות על דימוי או מצריכה שלו כסחורה, והעונג המופק מההתרגשות שהתצלום גורם.⁷⁰ הצילום וההסרטה של התקפות אלימות על נשים וגברים יהודים בלביב ב־30 ביוני 1941 העצימו את האלימות המינית שהתרחשה באותו יום. המדיום החזותי חשף את הנשים שהפכו בעל כורחן למושא תשוקה מינית של החיילים הגרמנים לקהל רחב יותר של צופים בני זמן וצופים עתידיים. "אנחנו צופים באכזריות [של הצלמים הגרמנים], מציצנים שמסתכלים מבעד לעדשת המצלמה", מזהירות חוקרות תולדות הצילום ינינה סטרוק וקורנליה ברינק.⁷¹ אופיים החד־כיווני והלא־הדדי של המבט החודרני והתשוקות המשפילות הם הם שעושים דימויים אלו ל"דימויים [שצולמו] כנגד רצון המצלמות".⁷²

הדימויים המציצניים של פוגרום לביב תופסים את "מצב הרוח" באותו רגע, אך גם מראים שהדינמיקה האלימה התפתחה בלא תכנון מוקדם. עם זאת, אף שלדברי עדי ראייה חברי מיליציות ואזרחים אוקראינים ביצעו מעשי אונס בשני ימי הפוגרום, עד כה לא נמצא שום תיעוד צילומי מפורש שלהם.⁷³ האם נרתעו הגברים הגרמנים שמאחורי המצלמה מתיעוד צורה מסוימת זו של אלימות מינית?

ארבעה תצלומים שנמצאו ב־1944 על חייל גרמני בוורקור (Vercors) שבצרפת, מעוז של המחתרת הצרפתית, מספקים לנו עוד מקרה מעניין שמאפשר לנו לחשוף את הדינמיקה החברתית ואת השכבות החזותיות של האלימות המינית שביסוד סצנות צילומיות שאפשר לפרש כאונס. התחביר הנרטיבי והסמנטי של ארבע ההדפסות מראה קבוצה עליזה של חיילי ורמכט מצמידים בכוח אישה לספסל עץ, מרימים את חצאיתה וחושפים את הפות שלה. פרט אחד – הסנדלים – יכול ללמד אותנו שהאישה צרפתייה. בארכיון של מוזיאון

⁶⁹ Franklin Melendez, "Video Pornography, Visual Pleasure, and the Return of the Sublime," in: Williams (ed.), *Porn Studies*, pp. 401–428, on p. 402.

⁷⁰ שם, עמ' 404, 414.

⁷¹ Brink, "Vor aller Augen," p. 69. ראו גם: Struk, "Images of Women," p. 113.

⁷² Susanne Regener, *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktion* [תיעוד צילומי: על תולדות ההבניה התקשורתית של הפלילי].

⁷³ Marta Havryshko, "Zhinky v antyievreiskykh pohromakh u Halychyni u 1941: zhertvy, pryzvidnytsi, riativnytsi," in: Ivan Pater and Mykhailo Romaniuk (eds.), *International Relations in Ukraine in the 20th–Early 21st Centuries: Western Lands*, Lviv: NASU, I. Krypiakevych Institute of Ukrainian Studies (2020), pp. 345–403 [נשים בפוגרומים נגד יהודים בגליציה ב־1941: קורבנות, פושעים, מצילים].

הרזיסטנס (Musée de la Résistance nationale) בשאמפיני (Champigny) יש הדפסה מקורית אחת מחנות צילום גרמנית. בתצלום אנחנו רואים את האישה נאבקת והודפת את ההתקפה בגופה (תמונה א9). ייתכן שגם שני התצלומים הנוספים (תמונות פ9, ג9), שבהם החיילים מכניעים את האישה חסרת הפנים, חושפים בכוח את איברי המין שלה וצוחקים למצלמה, הם הדפסות מקוריות, אבל היות שהשוליים המשוניים (Büttenränder) נגזרו, אי אפשר לקבוע זאת בוודאות. כשהחיילים דוחפים את ראשה ואת פלג גופה העליון מטה הם מצמצמים את האישה לכדי חלק גוף ותו לא.

מוצאו של רצף צילומי זה אינו ידוע. דימויים אלו ודימויים אחרים של זוועות הגרמנים הוצגו ב־1945 בפריז, בתערוכה "Crimes Hitlériens" (פשעי היטלר). ההיסטוריונים פבריס וירגילי (Virgili), פרנסואה רוקט (Rouquet) ודניאל וולדמן (Voldman) חזרו והציגו לציבור ארבעה דימויים אלו מהקטלוג של 1945 בשנת 2007, בתערוכה "Amours, guerres et sexualité, 1914–1945" (אהבות, מלחמות ומיניות, 1914–1945) במוזיאון הצבא בפריז (Musée de l'Armée). יוצרי התערוכה ביקשו לתת ביטוי לאופי המציצני של הדימויים והציגו אותם אפוא מאחורי נייר מגורען שקוף, כגון זה ששימש באלבומי תמונות ישנים, כדי שהם ייראו למבקרים במטושטש.⁷⁴ עם זאת, התצלומים מעולם לא שימשו מושא למחקר אקדמי חזותי.

כשהחיילים הגרמנים מצטלמים כאנסים באונס קבוצתי וכמי שמשתתפים באופן אקטיבי במהתלת האונס, הם מציגים את עצמם "מצחיקים", נועזים והיפר־גבריים. בקיצור, דימויים אלו מביעים את ה"כיף" שבשבירת הכללים המתלווה להכנעת אישה הנמנית ככל הנראה עם האויב, ואת ה"כיף" שבשבירת נורמות חברתיות־תרבותיות. גופה של האישה חסרת הפנים, או ליתר דיוק איברי המין שלה, מצטמצמים לכדי אובייקט שאפשר להשתעשע בו ולשים אותו ללעג, וייתכן שאפשר אף להסיק שמעשי ההתעללות, בדמות עינויים או אונס למשל, נמשכו אחרי צילום התמונה. אף סדרת התצלומים אינה מתארת במפורש מעשה אונס, התצלום עצמו הוא בבחינת מעשה של אונס ועלול להפעיל את הצופים, אם לשלילה ואם לחיוב. שיא העלילה החזותית של הסדרה הוא חייל שנועץ את מבטו בנרתיקה של האישה כאילו היא בעיצומה של לידה. החייל צוחק ואוחז בידו פיסת נייר, וחייל אחר עומד מאחור ומכוון סכין לפות שלה (תמונה ד9).⁷⁵ התצלום מזכיר תמונות מיילדות של לידה וכן תצלומים של אנדרוגינוסים וטרנסקסואלים לכאורה שצולמו במכון

⁷⁴ François Rouquet, Fabrice Virgili, and Danièle Voldman (eds.), *Amours, guerres et sexualité (1914–1945)*, Paris: Gallimard/BDIC/Musée de l'Armée (2007), p. 140 ["אהבות, מלחמות ומיניות (1914–1945)"].

⁷⁵ המוזיאון הצרפתי איבד את ההדפסה המקורית של דימוי מסוים זה. מה שנשאר היום הוא תצלום של ההדפסה המקורית.

מגנוס הירשפלד לסקסולוגיה.⁷⁶ זאת ועוד, הוא אינו רק חודרני ומפורש מבחינה מינית, אלא גם רומז למילת נשים.

התוצאה של חריגה פרפורמטיבית זו מנורמות המוסר היא פנטזיה חזותית סדיסטית שבה חייל גרמני מעמיד פנים שהוא רופא ומחקה פעולה של השחתת איברי מין ואונס. סדיום, כפי שהדגישה בצדק לורה מאלווי, מצריך תמיד סיפור או נרטיב.⁷⁷ עלילת הסדרה הצילומית משאירה לצופים לדמיין מה יקרה אחר כך. הסכין, על כל פנים, אינה רק תחליף סמלי לפין; אובייקט פאלי זה משמש גם כלי שמקנה לחזותי איכות מוחשית מובחנת והופך את העונג החזותי לעונג המופק מביצוע אלימות מינית שאפשר לחזות בה.

סיכום: הריגוש שבממשי והאתיקה של הראייה

לאחר המלחמה יכלו ותיקי המלחמה לשמור תצלומים כאלה כפריטי שלל של "כיבוש מיני" וכסמלים של גבריות בזמן מלחמה בלי להיתקל בהתנגדות רבה. יוצרת הקולנוע האוסטרית רות בקרמן תיעדה ב־1995 את התערוכה הנוודת בנושא "מלחמת ההשמדה" הנאצית ופשעי הוורמכט הגרמני במזרח אירופה.⁷⁸ התערוכה התבססה על עדויות צילומיות בלבד והציגה לציבור הרחב 1,433 תצלומי מלחמה פרטיים של חיילים שכללו תיעוד של אלימות המונית, הוצאות להורג ועינויים.⁷⁹ בקרמן לכדה במצלמתה כמה מהשיחות והתגובות של מבקרים בתערוכה כשהוצגה בווינה. היומן שכתבה בזמן הצילומים חושף את יחסם הליבידינלי של ותיקי המלחמה לתצלומים: "מה מושך אנשים זקנים לתערוכה זו? עד כמה יחסם לתצלומים האלה ארוטי?" שאלה בקרמן את עצמה. "אין ספק שמדובר ביחסים אינטימיים, שמבטאים את המשיכה לאסור ולכן השפעתם לא פגה."⁸⁰ נוסף על "האיכות הפתיינית" הגלויה של התצלומים ו"שפע המידע החזותי" בהם,⁸¹ המשיכה

⁷⁶ ראו למשל את התצלומים של פרידריקה שמידט (Schmidt). אני מודה לריינר הרן (Herrn) על המידע הזה.

⁷⁷ Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," p. 14.

⁷⁸ Ruth Beckermann, *Jenseits des Krieges* ("מֵעֵבֶר לַמִּלְחָמָה"; באנגלית נקרא *East of War*), סרט תיעודי, 117 דקות (אוסטריה 1996).

⁷⁹ Hannes Heer and Klaus Naumann (eds.), *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941–1944*, Hamburg: Hamburger Edition (1996) *Hamburger Institut für Sozialforschung, Eine Ausstellung*; "1944–1941, הוורמכט, *und ihre Folgen: Zur Rezeption der Ausstellung "Vernichtungskrieg: Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944"*, Hamburg: Hamburger Edition (1999) על התקבלות התערוכה 'מלחמת השמדה: פשעי הוורמכט, 1941–1944'."]

⁸⁰ רות בקרמן, יומן צילומים, רישום מ־23 באוקטובר 1995, <http://www.ruthbeckermann.com/en/publications/texts/east-of-war/>

⁸¹ Elizbathe Edwards, "Photographic Uncertainties: Between Evidence and Reassurance," *History and Anthropology* 25, 2 (2014), pp. 171–188, on p. 184

הארוטית הגלויה והמבט הפורנוגרפי בתצלומים הנידונים במאמר זה ממשיכים לאתגר את אתיקת הראייה של היסטוריונים, אוצרים וצופים.

אם מין סייע למשטר הנאצי להפוך גברים גרמנים לחיילים רוצחים, בפרפרזה על דבריה של ההיסטוריונית אליזבת היינמן, הרי תצלומי חובבים שצמחו מהשטח סייעו אף הם לתעל אנרגיות מיניות לפעולה צבאית ועשו את המין בארצות הכבושות למפעל לסיפוק יצרים של גזענים, סקסיסטים וחסידים עליונות הגזע.⁸² גם בעיתות שלום היו כמובן תצלומים טעוני מיניות בסגנון תמונות pinup כמו דיוקנאות האישה באוקראינה; אבל המלחמה שהכריזו הגרמנים על אירופה, בעיקר במה שכונה המזרח הנאצי, הקנתה לגרמנים מן השורה – לא רק לאומנים או לצלמים מקצועיים – את הכוח העצום לצלם תמונות pinup פרטיות משלהם ולקשור עם הדוגמניות שלהם קשר מיני – אם בהסכמה ואם שלא בהסכמה. הן בתצלומי פוגרום לביב הן בסדרה הצילומית מהארכיון הצרפתי – אותו מבט חודרני חסר עכבות מציג את ההנאה החזותית כאלימות מינית, חשיפה כפויה והשפלה. ממש כמו הדימויים של אוחזי השדיים, גם ארבעת דימויי האונס הם תצלומי סלפי שלל שמציגים לראווה מחוות גוף בעלות אופי (Duktus) שובבי מופגן. אין ספק שחשיפת איברי המין של הנשים בכוח היא עבירה מינית שאפשר להמשילה לאונס, אבל המחוות המיניות הפולשניות של אוחזי השדיים תובעות את תשומת ליבנו דווקא משום שהן בנליות כל כך.

תצלומי החובבים שצילמו החיילים הגרמנים שנידונו במאמר זה מגלמים בכל דרך אפשרית, בלי שום בושא או שמץ התנצלות, סקסיזם ותחושת זכאות ארית. על ידי בחינת מושג המבט אצל לאקאן דרך עדשת המחקר הפמיניסטי אני מבקשת לנתח באופן ביקורתי את הדרך שבה תצלומים אלו מאזכרים את עצמם ואת ההיבט הפרפורמטיבי שלהם ולהראות כיצד איווי, חיזיון, מיניות ואלימות מתכנסים לכדי עונג חזותי ואסתטיקה מסובאת.⁸³ צילום מעורר קשר רגשי בין הנושא, הצלם והצופה, וקשר זה כופה עלינו דילמה מסוימת. עם זאת, איננו יכולים לחמוק מההיבט הרגשי העמוק של תצלומים בעלי תוכן מיני ואלים, ואפילו מכוח הפיתוי הטמון בהם. בחינת דימויים של אלימות מינית דרך המאפיינים האיקונוגרפיים, החומרניים והסובייקטיביים שלהם מספקת "תובנה שאין שנייה לה בעניין האופן שבו דמיינו אנשים בזמנים שונים ובדרכים שונות את התפקיד שממלאים המיניות, האסור, העונג והתשוקה בחיים האינטימיים שלהם עצמם".⁸⁴ דימויים

⁸² Elizabeth D. Heineman, "Sexuality and Nazism: The Doubly Unspeakable?," *Journal of the History of Sexuality* 11, 1–2 (2002), pp. 54–65.

⁸³ Henry A. Giroux, "Disturbing Pleasures: Murderous Images and the Aesthetics of Depravity," *Third Text* 26, 3 (2012), pp. 273–293, on p. 264.

⁸⁴ Jennifer Evans, *The Queer Art of History: Queer Kinship after Fascism*, Durham: Duke University Press (2023), p. 56.

אלו של מיניות ושל תוכן אלים מאתגרים מוסכמות בנות זמננו בדבר דרכי ההצגה והביטוי של תשוקה ארוטית ואינטימיות מינית בצילום, ומזיקים למוסכמות אלו.

בזמן המלחמה היה לחיילים הגרמנים הכוח לצלם את הפנטזיות המיניות שלהם, להגשים אותן ולעשותן נראות, והם הרגישו זכאים לעשות כן. בגלל "הריגוש שבממשי", מושג שטבע הסוציולוג ז'אן בודריאר, תצלומים שצולמו באירופה הכבושה בעייתיים אף יותר כאובייקט, כמדיום וכמקור.⁸⁵ תצלומי החובבים שצילמו חיילים גרמנים לא רק מביימים פנטזיות ארוטיות אלימות, אלא (חוזרים) ומגשימים אותן מול המצלמה. הם מתעדים אלימות מינית שהתרחשה בזמן המלחמה, ומקצתם אף יכולים להיחשב דוגמאות לצילום סנאף. כפי שפרנסס גרין מדגישה בצדק, לצפות בתצלומים פירושו בראש ובראשונה "לחוות אותם מבחינה חזותית"; ואולם ההתבוננות בתצלומים הנידונים במאמר זה מאלצת חוקרים, קוראים וצופים להתמודד עם התשוקות והעונג של המבט הנאצי.⁸⁶ אנחנו מתבוננים בכיבוש מיני ובחשיפה מינית אלימה דרך עיני הפושעים, מעשה שמעורר חשש למציצנות לא־מוצדקת ונושא בחובו סכנה של פטישיזציה של "המבט־המוקד־בארוטי" של הפושעים.⁸⁷ ככלי לבחון באמצעותו את המטען הליבידינלי ואת התשוקות האופפים תצלומים כביצועים חומריים של העבר אנחנו יכולים לחלץ מהמידע בתצלומים אלו מאפיינים של גבריות נאצית ודימויים חזותיים בתר־מלחמתיים ארוכי טווח של פיתוי וכיבוש שאלימות ומיניות מתלכדים בהם.

התוכן האלים של התצלומים עלול להיות לעיתים קרובות מפורש מדי, ולפרקים נסתר או לא מובן. לכן תצלומים של אלימות מינית דורשים קריאה צמודה, אפילו אם היכולת לייחס להם משמעות נשארת בהכרח שרירותית ולא שלמה.⁸⁸ על ידי זיהוי דינמיקת הכוח והאנרגיות הליבידינליות הפועלות בכלכלה מורכבת של מבטים, ועל ידי בחינה של הדינמיקה המורכבת והסבוכה של תשוקות מרובות, אנחנו מאירים באור ביקורתי את נקודת המבט של הצלמים הגרמנים, אבל גם של צופים בני זמנם ושל צופים עתידיים. מה בדיוק היה מוקד המשיכה החזותי בדימויים האלה במה שנוגע להכנעה ולניכוס המיניים, ולעיתים קרובות האלימים, של נשים? איזו מטרה שירתו התצלומים? איך הם יכלו להשפיע על הפרטים שהופיעו בהם במהלך המלחמה ולאחריה? ומה הם עושים לצופים בני זמננו?

⁸⁵ Jean Baudrillard, *Simulations* (trans.: Paul Foss, Paul Patton, and Philip Beitchman), New York: Semiotext[e] (1983), p. 50.

⁸⁶ Guerin, *Through Amateur Eyes*, pp. xix, 6–7; ז'ורז' דידיהוברמן, "כנגד כל בלתי־ניתן־לדמיון", בתוך: דימויים למרות הכול (תרגום: מיכל ספיר), תל אביב: הקיבוץ המאוחד (2019), עמ' 48–65.

⁸⁷ Saul Friedländer, *Reflections on Nazism: An Essay on Kitsch and Death*, New York: Harper and Row (1994), p. x.

⁸⁸ Karen Strassler, *Demanding Images: Democracy, Mediation, and the Image Event* in Indonesia, Durham: Duke University Press (2020), pp. 3–30; ראו גם: דידיהוברמן, דימויים למרות הכול.

דימויים מצולמים של אלימות מינית מוסיפים לעורר מחלוקת, שכן הם מהלכים על הגבול שבין עונג ציבורי לעונג פרטי ושבין צפייה ציבורית לצפייה פרטית. השאלה המאתגרת מבחינה אתית ואפיסטמולוגית "מדוע אני רואה, מכוח מה ובאיזו זכות",⁸⁹ היגד שניסח פול פרוש בהקשר של תצלומי פפראצי, יכולה לסייע לנו לפענח את מורכבות המבט הנאצי ולקרוא קריאה ביקורתית. קריאה כזאת תשמש להתריס כנגד חשיפה של תצלומים אלימים מינית.

⁸⁹ Frosh, "The Public Eye and the Citizen-Voyeur," p. 56.

אזהרת תוכן

העמוד הבא כולל דימויים גרפיים של אלימות קיצונית.
דימויים אלו עלולים להיות מטרידים בעבור קוראים
מסוימים. אנא הפעילו שיקול דעת לפני הצפייה.



תמונה 7. פוגרום לביב, 30 ביוני 1941, הצלם אינו ידוע, ארכיון הצילום של מוזיאון ארצות הברית לזכר השואה (באדיבות Instytut Pamieci Narodowej), Desig #461.22, W/S #11002, CD # 0113



תמונה 6. פוגרום לביב, 30 ביוני 1941, הצלם אינו ידוע, ארכיון הצילום של מוזיאון ארצות הברית לזכר השואה (באדיבות Instytut Pamieci Narodowej), Desig #461.22, W/S #11008, CD # 0113



תמונה 8. פוגרום לביב, 30 ביוני 1941, הצלם אינו ידוע, ארכיון הצילום של מוזיאון ארצות הברית לזכר השואה (באדיבות Instytut Pamieci Narodowej), Desig #461.22, W/S #03818, CD # 0113

א9



ב9



ג9



ד9



תמונה 9 (א-ד). ארבעה תצלומים שנמצאו על חייל גרמני בוורקור שבצרפת ב־1944, לא מתוארכים, הצלם אינו ידוע. Musée de la Résistance nationale, Champigny/France, Photos France 58 P