





האחדויות. וכך, לוסקי יכול לכתוב על "ידע שאינו מוכל במילול שלה, שאינו יכול להיות מוכל בתוכה והוא מכיל אותה מבחוץ, וכפי שדלו מוסיף, מבחוץ ומבפנים גם יחד"; על "זיכרון וירטואלי, החושף ומשמר" גם יחד; על "מקור של ידע עקיף, הזקוק לקשר ישיר עם המציאות"; וגם על חלון שהוא "כרואה ולא רואה, נע ולא זע".

מה פירוש להכיל מבחוץ ומבפנים גם יחד? האם האזכור לדלו מרמז לקורא, בסלידת-אף כלשהי, שבצרפתית זה ברור יותר? באיזה מובן החלון רואה, ומדוע עדיין אינו רואה? והאם החלונות של לוסקי זויים מעצמם? או שמא רק נעים ולא זויים?

אני מבקש מהקורא לשקול מחדש את ה"צ'ק הפתוח" שהוא מעניק לטקסט הביקורסיבי, כבר שנים לא מעטות, כמו מתוך הרגל אוטומטי, את הקבלה ללא-עוררין של קריטריון החסד הזה - "תיחכום לשוני מוחל על הכל". אני מבקש מהקורא להציב בפני הטקסט הזה את אותם סטנדרטים מינימליים שהוא מציב בפני כל טקסט אחר; אני מבקש לגאול את ערכי הכתיבה ה"בוויים" הללו, בהיותן ואחריותן. ברור מאליו שאין כל פסול בשימוש בנאלוגיה או באוקסימורון בתור שכאלה בתוך מאמר תיאורטי/פרשני: לא זאת הנקודה. אלא שמי שמשמש בהם, כמו בכל כלי רטורי אחר, מחוייב למינימום של אחריות כלפי הקורא. מאמר שנקרא כרצף של הצהרות, ללא נימוק משכנע אחד, אפילו ללא רמו של הכרה בצורך לנמק, אינו ראוי להיקרא פרשנות, תיאוריה או ביקורת. לכל היותר, מניפסט. הטקסט של לוסקי אכן טיפוסי במובן הזה של התעלמות מופגנת מקיומו של קורא; האינטרקציה היחידה שהוא מכיר בה היא בין הכותב לחלונות '95. משפט אחד בו ראוי להיקרא בתשומת לב רבה: "המשתמש, הבונה לעצמו תודעה מילולית סגורה בקונכייה מושגית ודקדוקית". עוד נחזור לכותב הביקורסיבי כאל "משתמש" (ולא "חווה"); עוד נחזור אל הקונכייה הסגורה שהוא בונה לעצמו, על תוצאותיה האתיות והפוליטיות כאחד.

ואולם כדאי לשוב לסיומו של הטקסט של לוסקי, כי שם גלית ביתר-שאת הפסיחה הווירטואוית בין האנליטי לפואטי: "הבעיה שלנו, כאן ועכשיו, היא כמובן קיומנו במסגרת איזו טעות גנטית-היסטורית: הפערים גדלים והולכים בין המשתמשים, לבין כל אלה שאינם מסוגלים עדיין לגלוש, והם מבקשים לטייל במנהרות אמיתיות נוטפות מים [...] אפילו אם המונחים הלשוניים לקוחים מעולם הניסיון, אין הם לקוחים משם, אומר דלו, שכן הם לקוחים מקפלי התודעה. הם לקוחים מהמאגר הפוטנציאלי הקיים בשפה, שאינה יכולה להגיע אליו, אלא אם כן היא עוברת דרך הדובר, דרך המדבר, הבשר הצועק והרותח מזעם. המונח לקוח מעולם הניסיון רק כשהוא נפגש איתו בתנאים לא טריוויאליים, בתנאים המגדירים את השטח בו שלטת התבונה הלא-תבונית".

נדלג במהרה על ליטרת האוקסימורונים ההכרחית, כן מעולם הניסיון ולא מעולם הניסיון, תבונה לא-תבונית וכיבו'. נביט במשהו יותר מעניין: בטון של הפיסקה. בלי ספק, זהו הטון האנליטי. מילות הקישור הנסמכות על היגיון, ניתוח והכרח מחזקות את הרושם הזה: "שכן", "אלא אם כן", "רק כש...", "תנאים המגדירים". אך מה פשר המלים, כיצד נרקם המהלך הפרשני ביניהן?

בין החלונות למלים:

"במלה, כך טענו בעבר האידיאליסטים והפנומולוגים, קיים ידע שאינו מוכל במילול שלה, שאינו יכול להיות מוכל בתוכה והוא מכיל אותה מבחוץ, וכפי שדלו מוסיף, מבחוץ ומבפנים גם יחד. המלה, כשהיא עוברת דרך הדובר, מוסיפה כחלק מהשימוש המעוות את הידע האחר, את הידע המוטמן בה כזיכרון וירטואלי, החושף ומשמר את מה שקיים מעבר, מאחורי. החלונות הם כמו מלים, מקור של ידע עקיף, הזקוק לקשר הישיר עם המציאות על מנת להיות שם, על מנת להתהוות. לעומת מעשה הצילום או ההקלטה שהבהילו את בנימוך. לחלונות יש את הכוח ההיולי שהיה בעבר למלים, שהפכו כיום לסימנים חסרי חיים, חסרי ערך כמעט. יחד עם זאת, כשם שהמלה זקוקה לתיאור שלה את העולם, זקוקה להשתקפות העולם בתודעה, למשתמש, הבונה לעצמו תודעה מילולית סגורה בקונכייה מושגית ודיקדוקית - כך גם החלון. אין לו מסגרת חיים משל עצמו. הוא עיוור ופיסח ואנחנו לו ידיים ועיניים. הוא כרואה ולא רואה, נע ולא זע".

לפנינו דוגמה מרהיבה לכישוף הביקורסיבי. אתה קורא, מבין את המלים, עוקב אחר הקישורים, אבל איכשהו תמיד נותר בסוף עם תחושת החמצה כלשהי: לא חדרת ללב הטקסט, לא ירדת לסוף דעתו. משהו חומק ממך בדרך, אתה מצליח לאחוז במלה אחת ומייד שתיים אחרות נוולות לך מבין האצבעות. אתה מתעקש, קורא מחדש; כמו לדדוף אחרי זנבך.

הביטו בפיסקה הזו של לוסקי מקרוב. פיגורה לשונית אחת מניעה אותה מן ההתחלה ועד לסוף: אנלוגיות. ידע הוא זיכרון וירטואלי, החלונות הם כמו מלים, לא כמו צילום או הקלטה, לחלונות יש "כוח היולי", החלון כעיוור ופיסח, החלון כרואה ולא נראה, נע ולא זע. הקורא מתבקש לחשוב על מושג אחד במונחי מושג אחר, שוב ושוב. האנלוגיה, הדימוי והמטאפורה, בהקשר הנוכחי, משמשים כאפארט הסברי: אם תחשוב על X כאילו היה Y, תוכל להבין את X יותר טוב; הדמיון של X ל-Y מסביר את X, מוכן אותו כאובייקט של הנהרה תיאורטית.

אבל מה טיבו של הדמיון הזה? מה הופך את המלה לזיכרון, את החלון למלה? ובאופן עקרוני יותר: מה הופך את האנלוגיה להסבר? לוסקי אינו משיב על השאלות האלה, ולא בכדי: זו בדיוק הנקודה שהדברות השופעת של הטקסט הביקורסיבי מפנה מקום לשתיקה כמור-מסתורית, מצועפת. הקורא מובל באפו בשדה סבוך של אנלוגיות, נעתר רק משום שמאותתים לו שבקצה הדרך מצפה לו הבנה של עניין מוקשה וטעון-בירור. ואולם בכל פעם שנדרש הטקסט לפרש את פשר האנלוגיה, את המעבר מ-X ל-Y, הוא עוקף באלגנטיות את הבעיה, ומאיץ בך להזדרז אחריו ולא להתעכב על זוטות תפלות כמו הבנת הנקרא. דרך ההבנה הופכת לדרך הטשטוש.

המשחק המתוחכם בין המודוס האנליטי (אנלוגיה כהסבר) למודוס הפואטי (אנלוגיה כאינוטואיציה) בולט במיוחד בשימוש השכיח בפרדוקסים. הכותב הביקורסיבי, וזו תופעה שכיחה כל כך עד שכבר אין נותנים עליה את הדעת, מאוהב באוקסימורונים: ניגוד, ועוד ניגוד, ועוד ביטוי סותר-עצמו, ומתוך ים הניגודים הזה אמורה לצמוח איזושהי תבונה הרקליטית אולי, משהו לא ברור על אחדות הניגודים, או שמא ניגוד

נדמה שלוסקי מתחיל לדבר על איזשהו פער חברתי בין גולשי האינטרנט לבין "אלה שאינם מסוגלים עדיין לגלוש". טעות גנטית-הסטורית, הוא קובע. נניח שהבנו מה זה טעות גנטית-היסטורית (אישית, אין לי צל של מושג).

אלא שאז שוב נוחת לו דלו באמצע המשפט, אומר משהו על מלים הלקוחות מן הניסיון, ונעלם כלעומת שבא. מה הקשר בין הציטוט מדלו למשפט הקודם? בין המנהרות נוטפות המים למונחים הלשוניים? האם זה הסבר למשפט הקודם, הערה עליו, אסוציאציה ממנו, ואולי בכלל פתיח של מאמר אחר שהשתרבב בטעות לכאן, טעות "גנטית-היסטורית" נוספת? שימו לב שהשאלה "מה הקשר?", מניחה שיש בכלל קשר. אבל זו, כמובן, בדיוק אחת ההנחות שהטקסט הביקורסיבי אינו שותף להן. השואל מניח שהכותב הביקורסיבי אכן מחוייב למשמעות הפומבית של מילותיו שלו לפחות כמו הקורא. אלה הנחות סטנדרטיות ככל שמדובר בדיאלוג רציונלי בין קורא לטקסט פרשני, אך הן כלל לא מובנות מאלהן בסיטואציה המגע עם הטקסט הביקורסיבי. ועיקר הקושי הוא להכיר בכך שאי-היותן מובנות מאלהן אינה חקוקה על פני השטח: הטקסט הביקורסיבי מסתיר ומדחיק את נקודות הנתק שלו מפרוטוקול התקשורת הרציונלית באופן שאינו מתיר לקורא לעדכן את מערך ציפיותיו בהתאם. מדובר בכללים חדשים, סמויים מעיניו, שהגישה אליהם, ועצם קיומם, מוכחשים כל הזמן, מוסטים לשולי הדיון.

והטקסט ממשיך לתעתע. לאחר שפרס מתווה אנליטי, שתל מחוות רטוריות של ארגומנטציה קשיחה, הוא מתחיל לשבץ ביניהן פיגורות פואטיות מובהקות, הבלחים של "תשוקה". בלב לבו של ההסבר התיאורטי של מקור המונחים הלשוניים מופיעים ביטויים כמו "מנהרות נוטפות מים", "קפלי התודעה", "הבשר הצועק והרוחת מועם". ביטויים אלה אינם מזמנים קריאה אנליטית אלא אמורים לעורר הדהוד רגשי. אך אם נמצא הקורא שמשוהו זע בלבו בעקבות "הבשר הצועק והרוחת מועם", הנה בא המשפט שאחריו ומחריב את הכל: "תנאים לא טריוויאליים, תנאים המגדירים אל השטח". וכך, בהינף קולמוס, שוב אנו בתחומנו של האנליטי, או בזרועותיה המנחמות של סינתזה מיוחלת כלשהי, התכונה הלא-תבונית. יש כאן שאלה מעניינת, כיצד בכלל מסוגלים האנליטי והפואטי לדור בכפיפה אחת?<sup>2</sup> מה פשר הסמיכות הזאת של "הבשר הצועק" והשית הצונן על "המונחים הלשוניים", והאם אופציית הסינתזה היא ממשית או מדומה. בהקשר זה מתעוררות שאלות עקרוניות על מידת היושר האינטלקטואלי בכתביה הביקורסיבית - שאלות שאניח בצד לעת עתה, ואחזור אליהן בהמשך.

אני רוצה לחדד את הנקודה של הבהירות המושגית. בכל כתיבה

תיאורטית, פרשנית או לא, נעשה שימוש באוצר מלים טכני, ז'רגון מקצועי פנימי לדיסציפלינה. זה בלתי נמנע, משום שהמושגים העומדים לדיון אינם לקוחים מן הניסיון היומיומי אלא מהווים קונסטרוקטים תיאורטיים, שהשפה הטבעית אינה מספקת להם שמות. ואולם בדיוק בשל כך, אוצר מלים זה טעון-ביאור; הקורא, ולו האינטליגנטי ביותר, אינו נולד עם ידיעה מוקדמת מה זה "דיפראנס", או "כלכלה של ייצוגים": צריך לומר לו, ובכנות, מה משמעותם של מונחים אלה, מה גבול חלומם, איזה עול פרשני הם נושאים וכן הלאה. איך יידע הכותב אם מותר לו להניח שהקורא כבר מכיר מונח טכני מסויים או לא? שאלה טובה, אבל לא חסרת-תשובה. מדובר בתהליך דינמי, דיאלוג בלתי-פוסק שבו הכותב קשוב לקהל היעד שלו לא פחות מאשר הקהל לכותב. זהו החוזה הלא-כתוב שבלעדיו לא תיתכן תקשורת רציונלית.

הנה הנחת יסוד ביקורסיבית: אם חוזרים ומשתמשים במונח טכני מספיק פעמים, הוא נעשה מובן, ולא צריך עוד להסבירו. ואולי כך: אם חוזרים ומשתמשים במונח טכני מספיק פעמים, הקוראים נושאים כבר מלהבינו, ופשוט פוסחים עליו באופן אוטומטי, משל היה כתם חסר חשיבות על הגייר. כך או כך, מתבצרים להם הכותבים הביקורסיבים מאחורי חומות בלתי-חדירות של ז'רגון טכני עקלקל, לעולם פטורים בעיני עצמם מלתת דין וחשבון סמנטי על מפלי המלים השוצפים בכתביהם. נושאי דגל ה"שיח" וה"ביקורת" מונעים כל אפשרות לשית אמיתי ובכך מחסנים עצמם מביקורת.

סטודי 74, "המוזיאון שלא היה", הוא מקור בלתי אכזב לכתיבה שכזו. לאורך הגיליון פזורים שבעה "שיעורים באזרחות". המורה לאזרחות היא אריאלה אזולאי, עורכת הגיליון, והתלמידים (אני מניח) הם אנחנו, הקוראים. עד כאן, סיטואציה תקשורת מופתית, ללא היררכיות ויחסי-כוח מפוקפקים.

השיעורים אכן נקראים כרצף אחד, המאופיין באוצר מלים ורטוריקה ייחודיים. הנה דוגמה אקראית (שיעור מס' 3):

"המדונה מחלקת את המרחב והאזרחים מתחלקים אלה עם אלה במרחב באמצעות הפנמה של מנגנוני מירחוב מדינתיים המקנים לאזרחים את החוש המעשי של התמצאות במרחב הציבורי ושל דרכי ואופני הפעולה בו. הכשירויות האזרחיות של היחיד כוללות גם מימד גופני וגם מימד מרחבי והן מעצבות את תנועתיו הלגיטימיות במרחב הציבורי וגם את נכונותו ומיומנותו לנוע במרחב הזה באופן לא לגיטימי".

וכן הלאה וכן הלאה. הטקסט הזה, כמו גם רוב הטקסטים האחרים של אזולאי בחוברת, ממוקם קרוב יותר לקוטב האנליטי בציר הרטורי שאיתרנו

<sup>2</sup> בהמשך אטען שבמקרים נדירים בלבד שילוב זה מתרחש מתוך יושר אמיתי, כמו אצל מישל פוקו.



משותף.

אני אומר "חשש", משום שכרגיל, הכתיבה הביקורסבית איננה חד-משמעית בעיניי. פעמים היא מנצלת ללא בושא את כללי המשחק של התקשורת הרציונלית (בעיקר בהקשרים אידאולוגיים-פוליטיים, אליהם אחזור בהמשך), אך פעמים אחרות היא חותרת תחתיהם במודע, ואף מספקת נימוקים לכך. כמוכן שהנימוקים נגד ה"כוחות" של התקשורת הרציונלית מעוגנים כולם - היש ברירה אחרת? - באותה שפה, שפת השכנוע הרציונלי, שגדה מתנהל ה"מאבק". כך שאם הנימוקים תקפים, הרי השפה שבה הם מנוסחים אינה אמינה, ולכן הנימוקים בטלים, מה שמחזיר את האמון בשפה, ולכן גם בנימוקים, וכן הלאה וכן הלאה. פגם לוגי פשוט שחמק מעיני הביקורסביים? ואולי פגם אתי לא פשוט בכלל, שמאפשר להמשיך ולשחק במשחק הכפול לאורך כל הדרך? הנה למשל קטע מ"שיעור באורחות מס' 5" של אוולאי:

"ההביטוס, טוען בורדייה, הוא סך כל הכשירויות המקנות לשחקן בשדה את "החוש המעשי" לפעול, את החוש למשחק... במקום אחר ובהשראת מושג ההביטוס של בורדייה אפיינתי הביטוס אורח-מרחבי מתוך מגמה להבין את האופנים בהם המרחב הציבורי מתנהל בצורה מוסדרת, וכן את ההביטוס של המוכנות לתקשורת רציונלית (אינסטרומנטלית ודיאלוגית) התלוו בו. ההביטוס האורח-מרחבי מאופיין במוכנות להיכנס לתקשורת רציונלית... הוא שמאפשר לאורח את תנועתו התבונית במרחב הציבורי ומאפשר לו להתחלק במרחב הציבורי, להיות 'חלק מ' ויחד עם זאת להיעשות מי ששומר על מה שהוא חלק ממנו".

בתרגום לעברית: תקשורת רציונלית אינה אלא אינסטרומנט לשמור על הסדר. מכאן משתמע, למיטב הבנתי, ספק רדיקלי בתוקפה של התקשורת הרציונלית: אם עצם קיומה ותפוצתה הם פונקציה אידאולוגית של יחסי כוח אורח-שלטון ואורח-אורח, הרי שאין סיבה לצפות כי דווקא פונקציה זו תהיה ראויה לאמון בשמשה לבירור בעיות, לחקירה מדעית, להבנת המציאות או האמנות וכיוב'. אף אחד אינו מצפה ממערכת רמזורים, שנועדה "לשמור על הסדר" בכבישים, שתועיל במשהו למטרות אחרות בתכלית (למשל, תאורת רחוב).

האם אוולאי באמת מאמינה בכך? האם אוולאי שכחה, או אינה רוצה לדעת, שאנשים מסוגלים לנהל תקשורת רציונלית אמיתית מבלי לדחוס את עצמם מניה וביה אל ה"הביטוס" הקפקאי? האם היא סבורה, באמת ובתמים, ששני פסיקאים המתווכחים על תכונות רדיאקטיביות של איוטופ מסויים, שני ביולוגים המתווכחים על תפקידו של הורמון כלשהו, שני מוסיקאים המתווכחים על התאמת הרמוניה למלודיה, שני אוהבי-ספר

קודם. השפה הטכנוקרטית, האסטרטגית, הטון המפריד והמושל, הכל יוצרים רושם של יחידה טקסטואלית הדוקה, עם היגיון פנימי צרוף ומשכנע.<sup>3</sup>

אבל מה כל זה אומר? שוב, במחילה, אני מבקש לדדת לפרטים, כי רק בהם נמצא את אלוהים (או את האלילים). מה הם "מנגוני מידחוב מדינתיים"? אוולאי אינה מפרשת. היא אמנם קובעת שהם האחראים להקנות לאזרחים "את החוש המעשי של התמצאות במרחב הציבורי ושל דרכי ואופני הפעולה בו", אך זה לא מה ששאלנו; רצינו לדעת מהו המנגון, לא מהי תוצאת פעולתו. כשהיסטוריון מדבר על "מנגון ההשמדה הנאצי", הוא יכול לתאר לנו בפירוט לא רק את תוצאותיו, אלא גם את המנגון עצמו: האמצעים, הכלים, הדינמיקה, הגלגלים הקטנים במכונת ההשמדה. כשאולאי מדברת על "מנגוני מירחוב מדינתיים", היא מעטירה על התזה שלה את כל הקוונטציות הכוחניות והביורוקרטיות של המלים הללו - מבלי לפדות את הצ'ק. איך נראה "מנגון מירחוב מדינתי"? האם זה מין מפלצת מתכתית מרובת-זרועות שבלענת אזרחים תמימים אל קרבה? האם זה בניין ממשלתי אפור, עגום-מסדרונות? מערכת אבסטרקטית של חוקי-עור ותקנות? מה עושה אותו למנגון דווקא, ולא ל"מעוך" או סתם "שיטה"?

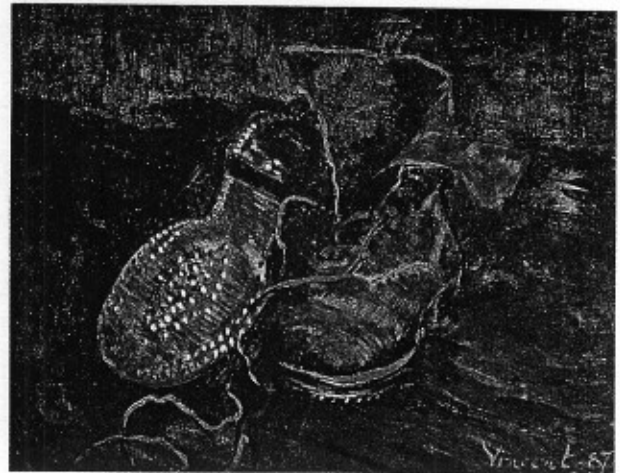
אני רוצה להדגיש: לא מדובר בנוקדות מילולית נוסח "איך כתבים חיבור". מדובר ברמה הבסיסית ביותר של מחויבות הכותב למלים היוצאות תחת ידו: העירפול הזה, המיסמוס הבלתי-מתחייב של הטקסט הפרשני - בדיוק במקום שבו הוא מתחזה למופת האנליטיות המדוייקת - הוא מעקרונות היסוד של הכתיבה הביקורסבית; ללא המשחק הכפול הזה, אין לה חיים. אוולאי יכולה להרשות לעצמה לקבוע כי "הכשירויות האורחיות של היחיד כוללות גם מימד גופני וגם מימד מרחבי" רק משום שהיא אינה רואה עצמה מחוייבת לבאר מה ההבדל בין "מימד גופני" ו"מימד מרחבי", ואילו "כשירויות אורחיות" כוללות אילו ממדים. וכך זה נמשך, עוד ועוד: שמות, מונחים, תוויות, סיסמאות - כל מה שמסוגל לציין מבלי לפרט, לאזכר מבלי לבאר. הטקסט סגור אל העולם והקורא כאחד, משום שאינו על העולם או אל הקורא; הוא משחק פנימי, טלוויזיה במעגל סגור. הוא יוצא מן השפה רק על-מנת לחזור אליה, זהו המשחק מן השפה ולחוץ וחוזר חלילה; רק משחק, רק מן השפה ולחוץ.

קריאה קפדנית בספרות הביקורסבית מעלה את החשש שאנו ניצבים בפני נתק חמור יותר מן הנתק הלשוני. לעתים קרובות דומה שהכותב והקורא אינם מסכימים אפילו על מצע דיון משותף - או במינח מקובל, התנאים לתקשורת רציונלית. אם כך, המצב מדאיג הרבה יותר: זה לא עוד קשיים במציאת מכנה משותף, זה ספק רדיקלי בעצם הלגיטימיות של מכנה

<sup>3</sup> בביקורת על סטודיו 74 ("אשפוז בכפייה", העיד, 30.8.96), מתרעמת רוזי דייקטור על זרזון הכתיבה היבש, המנכר והמשפטי, שנמאין את הסגנון הביקורסבי. אני נוטה להסכים: הקריאה בטקסטים אלה אינה בדיוק חווייה מענגת חושית. עם זאת, לשון מנוכרת, ובמיוחד מנוכרת, יכולה להיות פונקציונלית ומוצדקת בהקשרים ספציפיים. כך למשל, כשיש צורך לעשות הורה של מושגים שחילחלו בה עמוק לדימוי התרבותי שלט, עד ששורשיהם האידאולוגיים הפכו שקופים, בלתי נראים, ולכן "טבעיים". דוגמה טובה לכך היא נאמרה של שרה חיינסקי, "שתיקת הדגים" (תיאוריה וביקורת 4, מכון ון ליר, 1993); לשיח המנטרי של חיינסקי על המושגים הטעונים של "אריץ", "מקום", "טבע" ו"עבודה", כפי שהם משמשים בניהם של מבקרים כנדען עפרת, יש ערך תרפויטי: הוא מאליץ את הקורא להכיר מימדים אידאולוגיים במקומות שבהם הריג והנוסטלגיה שולטים ללא עוררין. למרבה הצער, צידוק תמטי כזה נדיר למצוא בספרות הביקורסבית.



וינסנט ון גוך, זוג נעליים, 1887, שמן על בד, 41.5x34 ס"מ  
Vincent van Gogh, *A Pair of Shoes*, 1887, oil on canvas, 34x41.5 cm.



וינסנט ון גוך, זוג נעליים, 1886, שמן על בד, 45x37.5 ס"מ  
Vincent van Gogh, *A Pair of Shoes*, 1886, oil on canvas, 37.5x45 cm.

בטקסט פרשני של דרידה, הקשור, בדרכים עקלקלות, לציור הידוע של ון גוך, נעליים ישנות עם שרוכים. זהו פרק מספרו *האמת בציור*, שנקרא: "Restitutions of the Truth in Pointing (pointure)".<sup>4</sup> דרידה מניב על מאמר של מאייר שפירו המתפלמס עם מרטין היידגר סביב הציור של ון גוך.<sup>5</sup> הטקסט של דרידה נפרס על פני 130 עמודים, מעין רב שיח בינו לבין עצמו, זרם בלתי פוסק של מחשבות, שברי הגיגים, משחקי לשון, זעם פולמוסי ובעיקר, חזרות אינסופיות, שוב ושוב, על אותן טענות בסיסיות. כדי שלא להוגיע את הקורא, אציג בפניו, במילותי שלי האפורות, את הבסיס לדיון. היידגר, בהזכירו את הציור, קובע שהוא מתאר זוג נעלי איכרים. שפירו, בתגובתו, טוען שמדובר בנעליים של בר-עיר, למעשה - נעליו של ון גוך עצמו. דרידה, בן רוחו להיידגר, מנסה מצד אחד להראות שלטיעונו של שפירו אין אחיזה במציאות (במקום מסויים הוא מכנה אותם "הלוציניציות"); מצד שני, שלא ברור איך הוא מתיישב עם הראשון, דרידה טוען ששני ההוגים טועים טעות מרה בעצם ההנחה שמדובר בכלל בזוג נעליים, לא כל שכן בזוג השייך למישהו.

לפני שנמשיך, אני מבקש מן הקורא הנבון להשעות מספר שאלות עקרוניות, דוחקות, המתעוררות לטבת הפולמוס הזה. כמו למשל: למי בכלל איכפת של מי הנעליים? למה זה חשוב? איך זה נוגע, תורם או מזיק להבנת התמונה של ון גוך? ומה לכל זה ולאמנות? שאלות חשובות, בלי ספק, אלא שאם נדרוש תשובות עליהן עכשיו, לא נצליח אפילו לגרד את פני השטח של דרידה. בתהליך הזה דרושה סבלנות, צריך לחשוך שפתיים ולהמשיך.

ובכן, הבה ניח לצורך הדיון ששאלת השיוך של הנעליים ראויה לברור. הנה טיעונו של דרידה, בכובעו של היסטוריון האמנות, נגד המומחה שפירו: "המומחה החליף שני סוגי טיעונים. פעמים הוא נוקק לתיאור פנימי, בו בזמן שהוא מודה כי גם בפריז ון גוך יכול היה לצייר נעליים שהוא 'לבש

המתוכחים על הסימבוליות בשירת אדגר אלן פו - האם כל אלה, מתוך השתתפותם בתקשורת רציונלית, משחקים איזשהו "משחק" ערטילאי של משטר וסדר, מחלקים ביניהם את המרחב הציבורי ותו לא? האם אין שום דבר קצת יותר מעניין להגיד על תפקידה של התקשורת הרציונלית בהקשרים ה"לל" למשל, שהיא משמשת לברור בעיות, לסילוק טעויות (תקשורת "פופריאנית"), לסינתזה רעיונית או פרגמטית, להעמקת תובנות וכן הלאה. ומה אזולאי עצמה עושה, בנהלה שיח רציונלי בתכלית על שרירותה של התקשורת הרציונלית? מוסיפה עוד לבנה ל"הביטוס"?

אנחנו מדברים על מעמדה המיוחד של השפה הביקורסטיבית, על תפקידה המרכזי בעיצוב - ובטישטוש - החשיבה הביקורסטיבית, וטרם נגענו בזרם הפרדיגמטי בהקשר הזה, הדקונסטרוקציה. דומה שבכתיב ז'אק דרידה וממשיכו מגיעות התכונות שזיהינו עד כה - הפסיחה הערמומית בין האנליטי למאטי, הרפלקסיביות, השעיית משמעותם של מונחים מוכרים, השימוש הסיטוני במונחים מומצאים, לא-מבוארים - לשיאים רטוריים חסרי-תקדים. אי אפשר לנהל דיון בנושאים אלה מבלי לטפל בתופעת הדקונסטרוקציה.

האסטרטגיה שלי כאן תהיה, כמו קודם, ניתוח רעיוני צמוד לטקסט ספציפי; את הדברים הללו צריך לקרוא מיד ראשונה, יש להתמודד אתם ברמת היישום הפרטי ולא ברמת ההצהרות. כמו תמיד, לבני-שיחי שמורה זכות ההתחמקות מתגובה, בטענה שעצם ההזמנה לביקורת רציונלית כופה עליהם סד כוחני שאין הם הפצים להיכנע לתכתיביו. נדמה שתגובה זו גישה במיוחד לדוברי הדקונסטרוקציה. עם זאת, בשלב זה אני כבר סומך על הקורא שיידע להבחין במניפולציה השקרית שטענה זו מפעילה, בשומטה את הקרקע מתחת לרגליה שלה.

כיוון שב"אמנות" עסקינן - אם נותר עדיין מובן קוהרנטי למלה - בחרתי



ז'אק דרידה  
Jacques Derrida

גם במקרה שה"עובדות" ידברו נגדו. לכן, מיד אחר-כך, הוא מעלה טענה א"פריורית: שום עובדה לא תשכנע אותנו שמדובר בזוג נעליים. זה בכלל לא עניין עובדתי, רומז דרידה, אלא עניין הפתוח לפרשנות.

אני רוצה להדגיש כי אין לי עניין לקחת צד בוויכוח הזה, זוג או לא-זוג: הוא נראה לי סכולסטי ועקר. העניין שלי הוא בזיהוי התרמית הבסיסית המניעה את הארגומנטציה של דרידה. הוא מסוגל במקום אחד לדבר כריאליסט שהעובדות יקרות ללב, שסבור כי השערות-אנוש עומדות למבחן המציאות; ועם זאת, במקום אחר ידבר כרלטיביסט גמור, שאינו מכיר בכוחה (או זכותה) של המציאות להכריע ויכוחים; ואחרי הסתירה העצמית המהדהדת הזאת, נמצא עוד דרידה שלישי שלועג ומגנה בתוקף כותבים הסותרים את עצמם. האם דקונסטרוקציה היא שם קוד לבמה הפלאית הזאת, עליה אפשר לחולל את כל הפירוואטים המרהיבים הללו ולנחות על הרגליים בשלום?

נחזור להגע לעניין הזוגיות: למה חשוב כל כך לדרידה לקעקע את ההנחה שזוג צייר זוג נעליים השייך למישהו (לאיכר או לו עצמו)? הדבר קשור לתמה הראשונית, המיילדת של הדקונסטרוקציה, בדבר היעדר ה"מרכז" או ה"מקור", תמה הכרוכה יחדיו עם רעיון "מות הסובייקט". לפי דרידה, הדחף לאחד את שתי הנעליים הפרודות, המונחות זו לצד זו, לכדי זוג אחד - דחף המשותף להיידגר ולשפירו - הוא סממן של הדוגמה הלוגוצנטרית, זו הכופה

בהולנד'. התאריך לא משחק עוד תפקיד, רק הצורה [...] אבל אם זוג-גוך יכול לצייר נעליים מן העבר, ואם לא הוכח שהצורה היא ייחודית לעיר, מדוע הוא לא יכול היה לצייר נעלי איכרים בפריז? הטיעון הפנימי חסר-ערך. פעמים אחרות המומחה נוקק לטיעון חיצוני, התאריך, ואז הוא מבקש מאיתנו להאמין שבהיותו בפרס ואן-גוך לא יכול היה עוד לצייר נעלי איכרים או איזשהן נעליים שאינן שלו, או נעליים של אף אחד. טענה בלתי קבילה פעמיים, שמניחה קודם כל שואן-גוך לא היה איכר, כבר לא היה איכר, לא יכול היה להזדהות, ולו מעט, ולו חלקית... עם איכרות. אם יש לזה משמעות כלשהי, זה לא נכון... אותה טענה גם מניחה שלאחר עזיבתו את הולנד, ובכל מקרה אחרי 1887, ואן-גוך חדל להתעניין בעולם האיכרים. אבל גם אם היא לא חסרת-שחר בפני עצמה, טענה מדהימה זו מוכחשת במכתב ששפירו בעצמו מצטט לאחר מכן... שום דבר אינו עובד בהיגיון הזה... המומחה סתר את עצמו ואת טיעונו בניסיונו להוכיח יותר מדי..."

הפרטים לא כל כך חשובים, חשוב הטון, הנחות הרקע: דרידה מדבר כאן כפוזיטיביסט מובהק, אדם שלוקח ברצינות גמורה נתונים היסטוריים, תאריכים וכד'; יתירה מזאת, הוא נשען באופן גלוי וחד-משמעי על כוחו של ההיגיון לאמת או להפריך היפותוזות. הוא עצמו משתמש - בצורה נאה, אין ספק - בטיעונים רציונליים מסוג זה כדי לערער היפותוזת הנראית בעיניו תלושה, לא מעוגנת במציאות. וראו זה פלא: הוא אף מכיר בחוק הסתירה, וממש מגנה (!) כותב שסותר את עצמו באופן כה מביך.

האמנם? כמה שורות מאוחר יותר דרידה מכנה את הסגנון הזה "שיח משטרה" (אירוניה?). והנה, במהלך הדיון הקריטי בשבילו בשאלה האם מדובר בכלל בזוג נעליים או סתם שתי נעליים שאינן קשורות זו לזו, הוא כותב: "אם השרוכים פרומים, הנעליים אכן מנותקות מהרגליים ומופיעות כשלעצמן. אך אני חוזר לשאלתי: הן גם מנותקות, מכוח אותה עובדה, זו מזו, ודבר לא מוכיח שהן יוצרות זוג. אם אני מבין נכון, אף שם לתמונה זו לא מציין 'זוג נעליים'. בעוד שבמקום אחר, ועוד במכתב ששפירו מצטט, זוג-גוך מדבר על תמונה אחרת, ומציין 'זוג נעליים ישנות'."

והנה, במרחק שורות ספורות - פליק-פלאק לאחר: "גם אם זוג-גוך היה נותן שם לתמונה, 'זוג של...' - זה לא היה משנה דבר באפקט שנוצר, בין אם מתחקים אחריו במודע או לא. שם אינו מגדיר סתם כך את התמונה שאליה הוא מוצמד... הוא יכול להיות חלק מהתמונה, לשחק יותר מתפקיד אחד בה... 'זוג של...', למשל, יכול לעורר אותנו לחשוב על זוגיות. על 'האמת של הזוג', ובו בזמן להראות אירווגיות..."

כלומר, ראשית מעלים טענה עובדתית: זוג-גוך לא ציין "זוג" מתחת לתמונה. ברם, דרידה מודע לספק ההיסטורי בעניין, ורוצה לכסות את עצמו

<sup>4</sup> המצויים בכתיב דרידה כבר מורגלים, ואולי מוקסמים, ממשחקי המלים והשעשועים האטימולוגיים שהוא כה מוחבב (peinture-pointure). הקטעים המצוטטים כאן, על סגנונם הבהיר יחסית, לוקטו בעמל רב, והם היוצא מן הכלל בטקסט של דרידה, שגם התרגום האנגלי, ממנו הם מובאים, כושל וניגף בו על ימין ושמאל.

<sup>5</sup> הטקסט של היידגר לקוח מחיבורו מקורות של יצירת האמנות (1935-6). המאמר של שפירו, "הטבע הדומם כחפץ אישי", הופיע לראשונה ב-1968, ונכלל שנית בגיליון מס' 3 של Macula, בו פרסם גם חלק מן התעבה של דרידה.

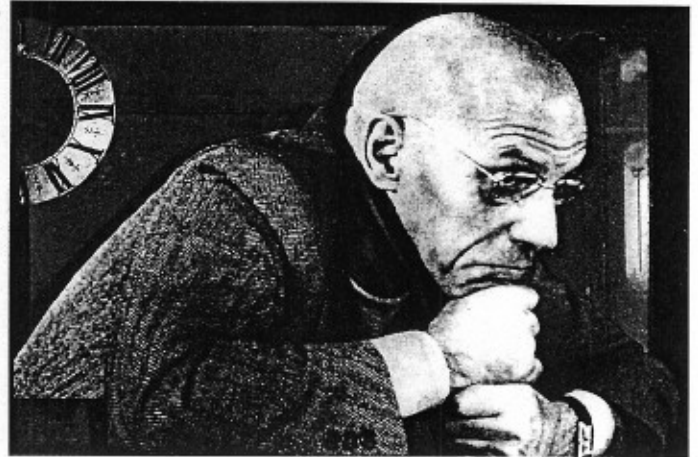


שהדעת אינה תופסת בכלל איך אפשר להישאר אדיש לכל זה.

הגולמיות של העור. החיספוס הקרוב לשטח, הטופוגרפיה של השקעים והקימורים. מסלול העקלתון של השרוכים. הכהות הדחוסה של ה"פנים", חור שחור על רקע בהיר ונינוח. התחושה הראשונית הזאת של חפץ שעדיין שומר על הבל של חיים, כמו אד שקוף של נוכחות סמויה המיתמר מעליו. הנעליים שצייר ון-גוך, על האינטנסיביות החושית שהן נודפות, מזמיות פרשנות פטישיסטית - ועוד אלף ואחת קריאות, שכולן נעלמו מעיני דרידה, הפילוסוף שרואה הכל ואינו מבחין בדבר. אוהב אמנות הקשוב לקולות שהיצירה מדובבת מתוכו אינו יכול שלא לחוש בצרימה הזאת בין התוקף החווייתי לבין השיח התיאורטי הנטווה סביבו. יש בתמונה של ון-גוך זעקה כמעט גופנית של "היעדר", היא מסמנת בכל תו ותו שלה נוכחות שתמקה אל מחוץ למסגרת, אך ממשיכה להפיח בה תיירדפאים מבחין (איר-הרציפות הטראומטית הזאת, עליה מדבר ג'ון ברג'ר<sup>6</sup> מעניקה לה איכות "צילומית"). הפה הפעור של הנעל השמאלית כמעט מזכיר את הפה הפעור בזעקה של אדוארד מונק. אך דרידה דוחק בנו להתכחש למכלול האינטואיציות האלה; שוב ושוב הוא מנגח את הדחף לייחס "סובייקט" לתמונה, לקשור אותה ל"מקור". אך מה נעשה ובכל זאת רודפת אותנו, ואת הנעליים המהפנטות הללו, תחושה חריפה של נוכח-נפקד, אולי "סובייקט", אולי צל-דפאים? האם נוטח את התחושה האוטנטית הזאת רק כדי לרצות את התזה הדקונסטרוקטיבית? האם נמיר את החווייה האסתטית, על כל מנעדיה הרגשיים, בעבור הסיפוק המפוקפק של דיבור תיאורטי "נכון"?

מדובר בנקודה עקרונית, העולה בכל הגרסאות הביקורסביות של ביקורת האמנות: מה תפקידו של הטקסט הפרשני ביחס לעבודת האמנות? האם יש צידוק כלשהו לטענה שהטקסט הפרשני תלוי ביצירה, אמור להגדיר אותה, או שמא היצירה אינה אלא אילוסטרציה<sup>7</sup> לטקסט (שאו חדל מלהיות עוד "פרשני")? אם דרידה אכן מתיימר לומר לנו משהו חדש על אמנות - כך נדמה, לפחות מן ההקדמה לספרו - מדוע הוא כה אדיש ואטום לאכויות האסתטיות של היצירות שהוא דן בהן? ואם אינו מתיימר לעסוק בביקורת אמנות, וכל עניינו הוא לתקוף שוב את ה"סובייקט" וה"מקור" - מטרה לגיטימית, גם אם לא במיוחד מעניינת - מדוע לגרור לקלחת הזאת ציורים, פסלים ורישומים, משל גדולי האמנים במאות האחרונות, ולהמיר את כולם למלים, תרזים וניאולוגיזמים, על מזבח הדבר היחידי שדרידה מתייחס אליו כאל יצירת אמנות באמת - הטקסט שלו עצמו?

ראוי להשוות בהקשר הזה את הפילוסוף דרידה הכותב על אמנות לפילוסוף פוקו הכותב על אמנות. ההשוואה מאירת עיניים. פוקו, במסותו הידועה על תמונתו של ואלסקו לאס מנינאס, ניגש אל היצירה עם



מישל פוקו Michel Foucault

על הטקסט/תמונה מקור אחד, שיעניק לה קוהרנטיות מוצקה; ובשלב הבא, הדחף לייחס את הזוג לבעלים כלשהם אינו אלא התשוקה המקוללת הזאת של תרבות המערב בכללותה, לאתר את ה"דובר" של הטקסט, להעניק ל"כתיבה" את העוגן החיצוני של ה"דיבור", הנובע ממקור יחיד וסמכותי; עוד ניסיון להחיות בכוח את הסובייקט (המתחזה ל"אמת") על שלל איפיוניו האידיאולוגיים, הכוחניים. את התזה הזאת, שדרידה ניסח כבר לפני יותר מ-30 שנה, הוא ממשיך ללעוס שוב ושוב בכתביו השונים, היכולים לאכלס בקלות כל ספרייה בינונית עד אפס מקום.

זו הנקודה לשוב ולשאל את השאלות הממשיכות לנקר כל הזמן ברקע: מה לכל זה ולאמנות? ספציפית, האם הדיון של דרידה תורם במשהו להבנת התמונה נעליים ישנות עם שרוכים? האם הוא בכלל בגדר "פרשנות"? מה נשאר מהחווייה האסתטית לאחר אשד המלים הכביר ששוטף אותה? ומה הקשר בין החווייה לטקסט?

לא ברור. דרידה מקדיש עשרות עמודים לדיון הרמנויטי בפרטי הפרטים של הטקסטים של היידגר ושפיר, דיון שחסכתי מן הקורא מטעמים הומניטריים. הוא מוצא, כך נדמה, עניין רב הרבה יותר בהשתקעות בטקסטים הללו מאשר באובייקט האמנותי שחולל אותם. על הבטייה הצורניים של התמונה של ון-גוך - יצירה מופלאה, ללא ספק - הוא עובר בחופזה, לעתים בשתיקה. והלא התמונה מעוררת חווייה כה אינטנסיבית,



התבניות האידיאולוגיות. את העובדה הזאת, הפנומן הקוגניטיבי המתעורר בצופה למראה היצירה - צריך הפרשן להסביר. לאמיתו של דבר, אין לפרשן זכות קיום אם לא עמד בדקדקנות על העובדה הזאת, אם לא עמל לפרוט על כל נימה, אם לא השכיל להשיק את כל צי ספיונותיו התיאורטיות לאורו של מגדלור העובדה הראשונית הזאת.

ה"אסתטי", אם כן, אינו איוו המצאה אניט-טעם של מיעוט לבן, עשיר והטרוסקסואלי. ה"אסתטי" הוא עצם מעצמה של חוויית המגע צופה-יצירה - כל צופה, עם כל יצירה (גם אם טיבה הספציפי של החווייה אינו אוניברסלי). הביקורסיבים מתעלמים מכך, במקרה הטוב, או מכחישים את זה, במקרה הרע. זהו שורש ביקורתה של רולנד קראוס על ביקורת האמנות העכשווית:<sup>8</sup> "נוקבים בשם העבודה או קובעים את משמעותה", טוענת קראוס, "ואחר כך משתמשים בשם ובמשמעות כדי לעבור מהאובייקט לשורה של 'דעיונות חשובים'. העבודה עצמה אינה נחשבת מכובדת, כמי שמכוננת את הרובד הרעיוני, כמשהו שיש לעבוד על ההבנה שלו מתוכו". קראוס, באותו דיון, מייחסת את קלקלת "הקריאה הרוזה" להטיות פוליטיות של מבקרים, שניגשים להערכת האובייקט האמנותי עם משנה אידיאולוגית סדורה (כגון "שיח המיעוטים"), וכל רצונם "להוכיח" את צדקתה. אני מצטרף לביקורת הזאת, אלא שאני סבור כי היא תופסת גם בהקשרים רחבים הרבה יותר מן המאבק הפוליטי המצומצם, וזאת בשל הפיקסציה הביקורסיבית בעולם הטקסט והמלה הכתובה. אך זו באמת הנקודה המתאימה לפרוץ סוף סוף את גבולות השפה ולתהות על המימד הפוליטי של ההנות הביקורסיבית.

### בין האסתטי לפוליטי

יש בגיליון "המוויאון שלא היה" סדרת תצלומים של אורית סימן-טוב העוסקת בישראלים כפי שהם נראים באתרי נופש שונים בארץ. המבקר מאיר ויגודר מנתח את התצלומים ברשימה "כאן, כל-מקום ושום-מקום". באחד התצלומים נראים נופשים בחוף ים המלח. בתחתית התמונה, מצד שמאל, צפות במים הרדודים שתי נשים מבוגרות, עם בגדיים מלא; ראשיתן זקורים קדימה, רגליהן הבהקות מוטות אלו כלפי אלו, יוצרות משולש שווה שוקיים שקודקודו הדמיוני חודר אל המים העמוקים. מצד ימין נכנסים אל תוך המים שלושה גברים: שניים ללא חולצה, גותנים לטבול אצבעות - הקלו המים? לא, כי כבדו עד מאוד - השלישי, עם חולצה מנוקדת, כבר מתיישב, זרועותיו קצת פרושות לצדדים, כמי שמבקש לשמור על שיווי-משקל. במרכז התמונה, עומדים בגבם אליו שני צעירים שחומי-עור, ללא חולצות;

סדר-יום פילוסופי לא כל כך שונה מזה של דרידה. גם הוא מרותק על ידי מושג ה"סובייקט" של תרבות המערב, גם הוא מודע עד שורשי שערותיו לכל-נוכחות של ה"כוח" בזירה הציבורית (למעשה, זכויות היוצרים על הצבת שני מושגים אלה במרכז החשיבה על התרבות שייכות לו). יש כמובן הבדלים חשובים בין השניים, אפיסטמולוגיים ומתודולוגיים, שלא נעמוד עליהם כאן. אולם אין להכחיש זיקה רעיונית מסוימת בין הארכיאולוגיה של פוקו לדקונסטרוקציה של דרידה. ועם זאת, נוכח יצירת האמנות - איזה הבדל! באיוו הגישות אופטית בוחן פוקו את לאס מנינאס, איך ממפה מבטו החודר את הגיאומטריה של התמונה, את הצטלבויות המבטים, את הסימפוגיה המורכבת של יחסי אור וצל בתמונה. רק אז מתחיל פוקו לדקום את התובנות הפילוסופיות שלו לתוך המארג החזותי הזה. אין הצהרות שרירותיות; אין "תזות" שמרחפות אלפי קילומטרים מעל לפני השטח של הציור. ההידוק התמאטי הזה, הזיקות המוחשות בין ההגותי לחזותי, בין המלה לתמונה, הופכים את הטקסט של פוקו למופת פרשני שמעטים משתווים אליו - בין בקרב מבקרים, בין בקרב פילוסופים.

הטקסט של פוקו גם מוכיח שבהינתן היושר האינטלקטואלי והעומק המחשבתי, ייתכן מפגש מרתק בין האנליטי לפואטי. אפשר להתייחס בשיא הרציונות לאינטואיציות האסתטיות של הצופה ולפרק אותן לגורמים, אחת לאחת; ומאבני הבניין האלה אפשר, בעזרתו של דמיון פיוטי נועז, לבצע סינתזה מנומקת עם רבדים רעיוניים מורכבים. הוא מלמד אותנו לקח חשוב: זה לא נכון שהפוסטמודרניזם "הרג" את יצירת האמנות או את האסתטיקה. זה אפילו לא נכון שהרגישויות הפוסטמודרניות כשלעצמן אינן מתיישבות עם קריאה יסודית ומושכלת של יצירות אמנות. מה שנכון הוא שהפרקטיקה הביקורסיבית, החל מדרידה וכלה באחרון האפיגונים של "הסמינר החדש לאוצרות ולביקורת", היא פרקטיקה הסובלת מנכות חזותית חמורה; פרקטיקה ששיעבדה את כל משאביה לשיכלול המילולי, כך שלא נותר בה צל של רגישות, או כבוד, לחווייה האסתטית.

בנקודה זו נוהגים הביקורסיבים להשיב שמה שאני מכנה בתמימות שכזאת "אסתטי", גם הוא אינו אלא תוצר תלוי סביבה של לחצים אידיאולוגיים, מבני כוח ושליטה וכדומה. אין "עין תמימה", הם שונים באוזניו. זו תגובה מווייפת: היא מניחה שמי שכואב את התרדדות הקריאה הצורנית אינו מבחין בין החווייה האסתטית לבין המקורות שמזינים אותה. זו הנחה כוזבת, והביקורסיבים יודעים זאת היטב. יהיו אשר יהיו התבניות האידיאולוגיות שמשפיעות על אופן קליטת היצירה - איש לא מכחיש את קיומן - החווייה הראשונית, הקדם-פרשנית, היא בבחינת פנומן קוגניטיבי שאינו ניתן לערעור: הוא עובדה בעולם, לא פחות מעובדת קיומן של

<sup>8</sup> אוקטובר 66, כפי שהובא בתקציר של סטודיו 62 לסימפוזיון שנערך במערכת אוקטובר לאחר בייטלה 1993.

עדיין שבו בקטגוריות השיבה מיושנות, כמו "נאורות" ו"ליברליזם", שבימינו איבדו כל תוקף ממשית; ושבעיקר, היה עיוור לחשיבות העצומה של ההתפכחות מן התלום המודרניסטי, כפי שהתבטאה בחשיבה האירופית לאחר מלחמה השנייה, החל באסכולת פרנקפורט וכלה בפוקו והפוסט-קולוניאליזם. ויתד עם זאת, יש להודות כי שטרנהל הניח את האצבע על נקודה חשובה: זו נקודת המגע המשונה הזאת, עוכרת השלוה, בין האסתטי כפוליטי והפוליטי כאסתטי. הריאקציה הפאשיסטית והריאקציה הפוסטמודרנית תקפו את המודרניות מאגפים שונים, לעתים מנוגדים; אך הן משיקות זו לזו בנקודת ההמסה של הפוליטי - ונושאות בשורה דומה, מעקרת, ביחס לעצם אפשרותה של פעולה פוליטית אפקטיבית.

חשוב לציין, בהקשר הנוכחי, כי גם מי שאינו מוצא עניין בנפתולי השיח הביקורסיבי, חייב להיות ער להשלכות הפוליטיות המיידיות שלו. יש אפקט מצטבר, בלתי ניתן להכחשה, להתקפה הביקורסיבית המתנהלת כבר יותר מעשור על מושגים כמו "מציאות אובייקטיבית", "רציונליות", "ערכים אובייקטיביים" וכדומה. לא רק בתחום האסתטי, כי אם גם בתחום החדשנות-פוליטי, שוללים דוברי האסכולה הזו כל בסיס סביר לניהול שיגרושיח אפקטיבי, שכן בסיס כזה פירושו, עבורם, העדפת פרספקטיבה אחת על פני ראותה. חמור מכך: ההחשדה הבלתי-מתפשרת של מודוס החשיבה הרציונלי ("לוגוצנטריות מערבית דכאנית" "משטר מחשבתית") מותירה על כן רק גישות "אינטואיטיביות", "הוליסטיות", "רלטביסטיות" גם כלפי סיטואציות של עוול חברתי/פוליטי קיצוני. הביקורסיבים מתנאים בהגנה על זכויות מיעוטים, באמפתיה ל"אחר" וברגישות למקופחים, ובאותה שעה ממש שוללים מכל אלה את הזכות לכלי הנשק האלמנטרי נגד מערכות של קיפוח והונאה - חשיבה רציונלית אוטונומית. מיסמוס קטגוריית ה"פוליטי", על אפשרות ההכרעה הביקורתית בין צדק לעוול, גוזר על כל מאבק פוליטי שיתחיל וייגמר ברמות השיח, דיון אקדמי על מלים וייצוגים (וראה תנועת הפיס.סי.). במובן הזה, נכון יהיה לאפיין את הפוליטיקה הביקורסיבית כריאקציונית, בפועל אם לא במודע; פוליטיקה שמפטפטת על רפורמה אך לא עושה דבר (במקרה הטוב) או חותרת תחת אפשרות הרפורמה (במקרה הרע).

שבירת המחיצות בין האסתטי לפוליטי מוצאת את ביטויה לא רק בהבט התיאורטי של הפרוגרמה הביקורסיבית אלא גם בהבט המוסדי שלה - הביקורת על מוסד המוזיאון. למעשה, ניתן לקרוא את גליון "המוזיאון שלא היה" כולו ככתב-אישום חריף נגד מוסד המוזיאון המסורתי, שאינו מסתפק רק בביקורת אלא גם מציע אלטרנטיבה - לפחות, בעיניו שלו. באחרית הדבר, שדווקא פותחת את הגיליון, כותבת אריאלה אולאי, מי שהיתה אמורה לנהל את האלטרנטיבה, "המוזיאון שלא היה":

"רק המוזיאון לבדו, ומוסדות אחרים שעברו מוזיאופיקציה, עוד נאבקים לשמור את ההשגיה וההטרמה בתור חוק הערך והשיפוט שלהם בעולם שבו הכל זורם, עולם שבו הכל בעל ערך וחסר ערך באותה מידה, שאין בו אף נקודת תצפית ויש בו אינספור נקודות תצפית בבת אחת. כלומר, המוזיאון

הקרוב נשען על רגל אחת, השנייה כפופה כפיגום-תומך, כתפיו מתוחות לאחור בנך-שלטניות. הרחוק מרוכז בתצפית על דבר-מה מרוחק בצד ימין, מחוץ לפריים. לרגליו שרועה במאוזן עוד גברת-צפה, יוצרת עם גופו המאונך צלב שתור-לבן. ברקע צפים נוספים, מנקדים את ים-המוות בנקודות של חיים.

הנה מה שיש לוויגורד להגיד על התצלום הזה: "ביום המלח, במקום הכי נמוך בעולם, דמויות צפות להן בכבודות בנף זרחני, שוכחות את הדרך שעשו בכדי להגיע לשם. בנקודת אפס זו של מרחב וחוסר-משקל אין כל זכר בתצלום לכביש העוקף או לתמרורים המורים על פנייה שמאלה, המובילה לעיר הפלסטינית האוטונומית, יריחו".

ובכן, התצלום הוא בעצם אצבע מורה, הפנייה לבעייה הפלסטינית. הדמויות אין סתם צפות אלא "שוכחות", אולי גם מדחיקות, את המציאות הפוליטית הקשה השוכנת מעבר לכביש. הם צפים להם שם בשלוה, וביריחו נמקים אנשים. לוויגורד אין שום בעיה עם העובדה שבתצלום "אין כל זכר" לנוכחות פלסטינית. הנפוך הוא, זה בדיוק מה שמזכיר את המסר הפוליטי של התצלום.

אני מנסה לדמיון את ההשתמעויות של אסטרטגיה פרשנית כזאת. נניח שסימך-טוב היתה מצלמת איש קורא עיתון באשקלון, או אולי ספסל ופת-זבל בירושלים. האם היה ויגורד טוען שגם כאן, הנושא הסמוי של התצלומים הוא הבעיה הפלסטינית? שהאיש באשקלון "שוכח" לגמרי את המסכנים בעזה? שפת-הזבל בירושלים חירש לזעקות המדוכאים בשועפטה? איך בכלל מגבילים אינטרפרטציה כזאת, שככל שיש לה פחות אחיזה בתצלום, כך היא נעשית, על-פי עדותה, מוצדקת יותר? האם יש דרך לשלול אותה? ואם לא, האין היא בגדר דוגמה אפריורית ותו לא? מה שמעורר מחדש את השאלה - אם המסקנה ידועה מראש, מדוע לטרוח עם דוגמאות?

כשבוחנים את הציור האסתטי-פוליטי מן הזווית הביקורסיבית, דומה שכל האבחנות מיטשטשות. התהליך הזה מוביל, בגילויי הקיצוניים, לשתי פרברסיות מנוגדות, שעליהן עמד כבר ולטר בנימין. האחת, פוליטיזציה מוחלטת של האסתטי: זו היתה דרכם של המשטרים הקומוניסטיים, וזו דרכה של תנועת "התקוות הפוליטית" האמריקנית. הטקסט של מאיר ויגורד ממחיש זאת היטב. בקוטב הנגדי נמצא את האסתטיזציה המוחלטת של הפוליטי: זו היתה דרכם של הפוטוריסטים, וגם של המשטר הנאצי ("קייטש ומוות"). הטקסטים של אורי דרומר בטנדו, הפוסחים בתיחכום בין היקסמות מהחריג והברוטלי לבין הסתייגות ממנו, יונקים השראה מן האפשרות הזאת. שני הקטבים הללו, חרף מראית-העין השונה מאוד, מובילים למעשה למסקנות די דומות. הראשון מסמיק את הפוליטי לשפוט את כל העולה על רוחו; השני אינו מותיר לו דבר. כך או כך, בין אם הכל שפיט ובין אם דבר אינו שפיט, הפוליטי מרוקן ממשמעויותו כקטגוריה ש"עושה הבדל".

לפני כמה שנים, כשפרץ בארץ פולמוס הפוסטמודרניזם, יצא ההיסטוריון זאב שטרנהל בועקה - "הפאשיזם הוא פוסטמודרני". חשבתי אז ואני חושב גם היום שהיתה הרבה היסטוריה לא מוצדקת בזעקה הזאת; ששטרנהל היה



אורית סימון-טוב, חוף עין גדי, ים המלח, אפריל 1996  
 Orit Siman-Tov, Ein Gedi Beach, The Dead Sea, April 1996

עצמו הפך למוצג מוזיאלי, פריט בארכיון שאבדו גבולותיו".

הבה נתעלם, לצורך הדיון, מן הפאתוס המניפסטי של הקטע, מן הקלישאות הביקורסביות הסטנדרטיות - "הכל בעל ערך וחסר ערך באותה מידה" - שאף אחד לא ממש מאמין בהן, כולל אזולאי עצמה (האם המוזיאון שלא היה הוא בעל ערך וחסר ערך בדיוק כמו כל המוזיאונים שכן היות). הטענה הבסיסית היא שהמוזיאון, בעולמנו הממוחשב והווירטואלי, הוא לגמרי "פאסה". אלא שכתב-האישום שאזולאי מנסחת כולל סעיפים חמורים יותר, המייחסים למוזיאון המסורתי השפעות דכאניות בעליל. בקטע שכותרתו "כלכלת זמן מוזיאלית" היא כותבת:

"מי שלא רואה את מה שעליו לראות, מי שאינו מאשר במבט שלו את היגיון המרחב והזמן הזה, מורחק מרצון או מכורח. ההרחקה הגזרת מובט לא מערמל יכולה להיות מן המבנה הפיזי עצמו (המוזיאון), או מן השיח, השדה, המעמד (החברתי) וכו'. במלים אחרות, המוזיאון הוא האתר שבו מופעלת הסנקציה על המבט... המוזיאון תובע מן הצופה המתבונן באובייקטים מוכרים לו, כמו, למשל, דגל ישראל התלוי על קיר המוזיאון (יצירה של האמן דוד גינתון) לפרש אותו מתוך הזיקה שהוא מקיים עם ציור דגל של אמן אחר (למשל, האמן האמריקני ג'ספר ג'ונס שצייר את דגל ארצות-הברית). מי שיבקש לטעון מול ציור דגל שמדובר בחילול סמל לאומי ויתעלם מן האינטראקציה של ציור זה עם יצירות קודמות, יורחק מן הדיון בידי אלה שמשתתפים בדיון הרציונלי על האמנות".

פה, כך נדמה, אנו כבר נמצאים בזירה פוליטית לחלוטין. ליתר דיוק, אם לשפרט על פי הרטוריקה, בזירה טוטאליטרית: החריג "מורחק", לעתים מכורח, מופעלת עליו "סנקציה", "תובעים" ממנו כל מיני דברים, כדי "לנרמל" אותו לגמרי. חסרה רק כיתת-יורים לטפל במי שבכל זאת שורד את כל זה.

אחת הבעיות של ההגות הביקורסבית, כך נדמה לי, היא שמעולם היא לא הצליחה להפנים באמת את הדקות הבלתי-מוחשת של מושג ה"כוח" של פוקו. בניתוחי ההסטוריים של יחסי התרבות המערבית עם החריג - המשוגע, האסיר והחולה - שירטט פוקו מערכות חברתיות משוכללות להפליא המאכלסות בשלוחות ובנימים את הספירה הציבורית, כמו גם הפרטית, עד אפס מקום. "כוח" במערכת הזאת אינו מהלך ישיר, שקוף ובוטה בין שתי נקודות; הוא תבנית התפשטות ברשת, אירוע רב-ממדי נעדר מקור יחיד או מטרה ממוקדת. זו הסיבה שכה קשה לאתר אותו, להצביע עליו או להתגונן מפניו. ה"כוח" של פוקו אינו סוכן חברתי או מדינתי, הוא בגדר מצע הפעולה ומדיום ההשפעה של כל הסוכנים.

בחילחולו אל הספרות הביקורסבית, עבר מושג זה וולגריזציה קיצונית. תמונת התרבות הרב-שכבתית של פוקו נוצקה לתוך תבנית מניכאית, שבה ה"כוח" תופס את הקוטב הרע, ומולו ניצבים כוחות האור (אנשי הביקורת). זו כמוכן אחת הטעויות שמפניהן זוהי פוקו: האמונה הנאיבית שייכתנו יחסים חברתיים נטולי-כוח והיררכיה. אמונה זו עמדה בבסיס תרמית "שחרור



את הפילוסופיה הארכיטקטונית שעמדה מאחורי הארגון-מחדש של המוזיאון ברמת-גן, וטוענים שיש בה כדי רווייה רדיקלית בארגון החלל הסטנדרטי, ההיררכי, שמסתיר את פעולתו הייצוגית מעיני הצופה. ואולם לפחות ברמת ההנמקה התיאורטית - ללא הביצוע, אין לנו רמת שיפוט אחרת - נדרשים האדריכלים לאותו לקסיקון ביקורסיבי מעורפל של האוצרים והמבקרים.

כך מתארת קובלסקי את המבנה החיצוני:

"בניין המוזיאון ממוקם על התפצלות כבישים ומתעד מפגש של שתי גיאומטריות אורבניות. זהו מבנה גבולי ושולי במובן הליטרלי ביותר. בעיקרון, הוא אינו תופס מקום, אינו תוחם חלל, אינו עוצר תנועה ואינו ממקד מבט. אין לו עובי, אין לו חזיתות... אין לו קירות מקבילים, אין לו מרכז, אין לו פרספקטיבה "נורמלית", אין לו סוף. הוא גוף אחד, הרמטי והמשכי... הוא וקטור".

הצרה עם השיח הביקורסיבי, כאמור, היא שתמיד אפשר להפנות אותו נגד עצמו, כך שלעולם לא ברור מהי טענה ממשית ומהי פראוזה ריקה. לו אני אדריכל מתחרה בתוך אותה מסגרת תיאורטית, לא יקשה עלי לחבר את הטקסט הנגדי הבא:

"בניין המוזיאון ממוקם על מפגש כבישים ומתעד גיאומטריה של חוד, חדירה. זה מבנה כוחני ודכאני במובן הליטרלי ביותר. בעיקרון, הוא תופס מקום אך מעמיד פנים שלא, הוא תוחם חלל נסתר מן העין, הוא שקוף למבט באופן מטעה. יש לו אורך, יש לו דפנות, יש לו כיוונית חד-משמעית. הוא גוף אחד, הרמטי והמשכי... הוא פאלוס".

התרגיל הזה לא נועד ללעוג לכוונותיה של קובלסקי, שאולי היו טהורות וכתובות. הוא נועד להצביע על הפער המטריד בין השיח הביקורסיבי לבין האובייקטים עליהם הוא נסוב, פער כה עמוק עד שהוא מאפשר לפרשנויות סותרות בתכלית להתמקם בתוכו, זו לצד זו, מבלי שתהיה למישהו, הכותב או הקורא, היכולת להכריע ביניהן. האם הארכיטקטורה של המבנה ברמת-גן היא "אמניפטרורית" או "דכאנית"? האם יש תשובה קוהרנטית לשאלה הזאת? האם השאלה בכלל בעלת-פשר, רלוונטית למשהו?

ניתן להעלות שאלות דומות ביחס למבנה הפנימי של המוזיאון שלא היה, אך מכיוון שכאן באמת מדובר על תוכניות שמעולם לא התממשו, הדעה שלי אינה טובה יותר או פחות מן הדעה של המתכננים. ויחד עם זאת, השאלה העקרונית של נוכחות הפוליטי בספירת האמנות עדיין אינה מרפה. מי יערוב לנו שהאלטרנטיבה שהעמידה אריאלה אזולאי ליחסי מוזיאון-צופה, אוצר-יוצר, נקייה מכל הפגמים שנמצאו במערכות המוכרות? מי יבטיח לנו שיש ממש באוטופיה הזאת, בה בוטלו כל ההיררכיות, בה לא

האדם" הקומוניסטית, ואמנם בין פוקו לבין השמאל הצרפתי שררו תמיד יחסי אי-אמון ואיבה.

הקטע המצוטט מ"כלכלת זמן מוזיאלית" לוקה באותו כשל פשטני: הוא מאתר סיטואציה לא-שוויונית (מוזיאון מול צופה), מחלץ מתוכה מושג מעורפל של "כוח", הווכה מיד לראיפיקציה, מיקוד, פרסוניפיקציה: הכותבת "זיהתה" את מקור הרע (הארגון המוזיאלי), את הקורבן (הצופה התמים), וכעת רק נותר לפתור את המשוואה ולהציג את הישועה: המוזיאון שלא היה. אבל זה לא עובד ככה; זה פשוט שקוף מדי. האם קיים בכלל צופה כה פסיבי כפי שמתארת אזולאי? כזה שמשוטט בעיניים פעורות לרווחה במוזיאון, בולע הכל ולא מקיא דבר, תמיד מקבל ואף פעם לא מוחה? מתי בפעם האחרונה ראתה אזולאי מישהו מורחק בכוח מתערוכה בגלל שלא אישר "במבט שלו את היגיון המורחב והזמן" של חלל התצוגה? (לא, לא מדובר בהרחקה מטאפורית. אזולאי מקפידה להדגיש, הרחקה "מן המבנה הפיזי עצמו"). האם אי פעם חוותה היא, או מישהו ממכריה, הרחקה מהדין על אמנות בארץ בגלל דעות לא מקובלות? האם כך נהוג להשתיק מורחקים - להעניק להם במה כה נרחבת, גליון סטודיו שלם, שיועקו בו את "שוליותם"?

מתנגב החשד שמאחורי כל זה מסתתר אליטיזם מפותח. ישנו הרוב הדומם, אנשים כמוני וכמוך, בינוניים למדי, החשופים מבלי מגן לתועפות הכפייה המוזיאלית - כתומר ביד האוצר. וישנו המיעוט הנבחר, שניתן רק הוא בסגולה המצילה אותו מידי ה"נירמול" הכוחני של המוזיאון - חשיבה ביקורתית.<sup>9</sup> והנה, לבו של המיעוט הנבחר כואב כשהוא רואה את האספסוף הלא-ביקורתי נלוש בקלות שכוז בידי המוזיאון. על כן הוא מציע לנו: בואו למוזיאון החדש שלנו. שם תהיו חופשיים.

אני אומר אליטיזם "מפותח", משום שאליטיזם לא מפותח היה שוקל לפחות את האפשרות החינוכית להקנות לציבור הרחב כלים אינטלקטואליים שייצעו לו לפתח מבט ביקורתי שישיר את אותו במסגרת הקיימת; צעד ראשון לא רע בכלל היה להתחיל לכתוב עברית שמוכנת גם מחוץ לגלריה בוגרשוב. אליטיזם לא מפותח היה עדיין מבחין בין מיעוט נבחר לבין המון נבער, אך לא היה חושש לחלוק את אוצרות הידע שלו עם ההמון - אם באמת היתה כואבת לו הכפייה המוזיאלית.

והערה אחרונה בסוגיית המוזיאון: סטודיו 74 מציג את תוכניות "המוזיאון שלא היה", הארכיטקטורה, חלוקת החלל הפנימי, התצוגות וכיוב'. קשה לשפוט תוכנית שמעולם לא עזבה את הנייר, אך מותר וצריך לשאול האם התוכניות שעל הנייר אכן חפות מכל חטאי המוזיאון המסורתי, כפי שטוענים המתכננים. האדריכלים מאירה קובלסקי, שרון רוטברד וצבי אפרת מציגים

<sup>9</sup> רולנד קראוס: "ההתייחסות לקהל החדש היא ביוראית. מניחים שאין להם הבנה בקריאת אמנות, לעומת זאת מניחים שיש להם יכולת בלתי רגילה להבין טקסטים תיאורטיים ופוליטיים [...] מובלעת כאן ארוגנטיות שלא תיאמן ביחס לקהל וכישוריו".





מוזיאון רמת-גן לאמנות ישראלית The Museum of Israeli Art, Ramat-Gan

מקום לדמיון הקורא-צופה. הטקסט שלה הוא מלאכת-מחשבת ספרותית, הנוגעת במרומו, עם הרבה אירוניה, בכל השאלות הגדולות שמעוררת אמנות הצילום: היחס בין מציאות לבדיה, מעמדה של עדות הצלם ("ראשונית" כמו הפולארויד? משוחדת כמו השמן?), המבט הבלשי-מציאתי, המחלף את אמת ה"פשע" שבתצלום (זוכרים את *Blow Up* של אנטוניוניו?), ובתוך כל זה, אינה מוחקת את היסוד האישי, האינטימי של התצלום, כהקפאה רגעית של נרטיב ביוגרפי.

כוחו של הטקסט הוא בתזמור המושלם בין כל היסודות הללו, בכך שאף אחד מהם אינו נוכח בפני השטח, התמימים לכאורה, ממש כמו פני המים בתצלום, המצניעים את סודם. מטלון מצויה היטב בבארית ובזוטאג, היא יודעת דבר או שניים על צילום, אך את תובנותיה אינה כופה על הקורא, הר כניגית, כדרכם של תיאורטיקנים; גם מן הרגישויות של בארת ניפתה את המנייריום הלשוני, ונותרה עם שפתה שלה המדוייקת, נטולת הפאתוס (אותה שפה שהפעילה ברומן-התמונות *זה עם הפנים אלינו*). כדרכה, היא מפנה את תשומת לבנו לפרטים הקטנים, הטפלים לכאורה, ונוטעת בתוכנו אי-שקט לא מוגדר, מין מתח רוחני בלתי פתור; פעם היו קוראים לזה אמנות במיטבה.

ובכן מה הבעיה? הבעיה אינה עם מטלון או היימן. הבעיה היא עם מי ששם אותן ביחד: אותה יד גסה החליטה, מסיבות עלומות, שטוב יהיה להלביש את הטקסט על התצלום. הטורים של הטקסט הודבקו לרוב חציו

תובעים עוד מן הצופה "לרמל" את עצמו בהתאם לתכתיבים מלמעלה? גליון "המוזיאון שלא היה" אינו מציע ערובה לכך. אך נדמה שפה ושם הוא מסגיר פרקטיקה שונה מאוד, החותרת תחת הרטוריקה האוטופיסטית. נבחן מקרוב דוגמה אחת.

יש בגליון פנינה אחת, בולטת וייחודית, המזדהרת ביופיה על רקע האחידות האפרורית מסביב; פנינה ששווה את כל עוגמת הנפש. זהו הצירוף המיוחד של עבודת צילום של מיכל היימן, לוח מס' 14 מתוך M.H.T., עם טקסט מלווה של הסופרת רונית מטלון, המורכב משלושה חלקים: "במים: גרסת פולארויד", "במים: גרסת שמן", ו"במים: גרסת מים".

בתצלום רואים מוח גולש אל הים. קצת מעבר לנקודת המגע, רכון איש קירח ומלא-גוף, זרועותיו פשוטות אל תוך המים, אווזות בדמות שנייה, לא ברורה, שצפה על בטנה, ראשה שקוע במים. קצת הלאה ממנו ושמאלה רואים שתי נשים, אחת מהן אווזת ילדה כטנה בורועותיה, ומאחור, בעומק רב עוד יותר, מטסתמנת דמות שישית, לא מזוהה.

מטלון, כותבת שכבר הוכיחה לא פעם את כשרון ההתבוננות שלה, עושה ניסים ופלאות עם התצלום המסתורי הזה. בשלושת הטקסטים שצירפה אליו, היא בונה ספק פרשנות תמימה, מפי הצלם, ספק עדות למעשה רצח (בהטבעה) המתרחש לנגד עינינו, ואולי גם דרמה פסיכולוגית בין דמויות מסוכסכות (היא בודה להן שמות). היא משאירה אותנו במתח, ממש כמו התצלום, מגלה טפה ומסתירה טפתיים, שותלת רמזים ומשאירה הרבה

## בין האתי לתיאורטי

לפני כשנה סערה האקדמיה האמריקנית סביב מה שכונה או "פרשת סוקול". הפרשה זכתה לחשיפה תקשורתית עצומה, והיא פתיח הולם לדין בציר התנועה השלישי של הזרם הביקורסיבי, הנמתח בין האתי לתיאורטי.

פרופ' לפיסיקה מאוניברסיטת ניו-יורק, בשם אלן סוקול, שלח מאמר לכתב-העת הפוסטמודרני *Social Text*. המאמר, שכותרתו "חציית הנבולות - לקראת הרמנויטיקה פורצת דרך של גרביטציית הקוונטום", פורסם בגיליון שהוקדש ל"מלחמות המדע" ועסק בהיבטים פוליטיים ואידיאולוגיים של המחקר המדעי. סוקול טען במאמרו שקיים קשר עמוק בין תורת הקוונטים והדקונסטרוקציה של דרידה. עוד טען, ש"המציאות הפיזיקלית, לא פחות מהמציאות החברתית, היא יציר לשוני, וידע מדעי, הרבה יותר משהוא אובייקטיבי, משקף את האידיאולוגיה החברתית ואת יחסי הכוח השוררים בחברה שייצרה אותה". העורכים של *Social Text* חו נחת: גם פיסיקאי, גם פוסטמודרני, גם משתמש בכל המלים הנכונות.

אלא שזמן קצר לאחר הפירסום, הודיע סוקול בפומבי, שמדובר בהונאה מתוחכמת; תרגיל אקדמי בכתיבת הבלים גמורים, חסרי כל ביסוס, בלשון שהפכה לשפה ה"תקנית" של מדעי הרוח והחברה באקדמיה האמריקנית. הבושה היתה גדולה; כתב-העת נאלץ להודות שלא ביקש שום חוות-דעת מאיש-מקצוע על המאמר לפני פרסומו. ציניקנים הציעו לעורכי כתב-העת לקפוץ מבניין גבוה כדי לבדוק מקרוב אם הוק הגרביטציה הוא אכן לא יותר מ"יציר לשוני". הימין השמרני קפץ על הפרשה כמוצא שלל רב, הוכחה חותכת לטענתו המוכרת כי האקדמיה היא בית-גידול לשמאלנים תלושים מהמציאות; והשמאל השפוי, הרציונלי (שסוקול ראה עצמו שייך אליו), קבר את ראשו באדמה מבושה.

נקודה שראויה לציון, ואשר חזרה שוב ושוב בתגובת עורכי כתב-העת, היא הטענה שסוקול עשה מעשה לא מוסרי, שבר את כל כללי האתיקה של האקדמיה. עורך *Social Text*, אנדרו רוס, אף שיחרר התבטאות מדהימה למדי: "ההונאה עצמה מזיקה מאד ולא אחראית - אני בחיים לא הייתי חושב לדמות כתב עת או מוסדות של השמאל. הימין הוא עניין אחר". במלים אחרות, אתיקה זה עניין אינסטרומנטלי; לא "עובדים" על חברים, אבל מותר על ידיכם. לאור זה, לא ברור מה הפגם בהתנהגותו של סוקול, שיישם בדיוק את אותה אתיקה אינסטרומנטלית למטרותיו שלו.

אך בעצם, אם מתעוררת כאן שאלה מוסרית כלשהי, הרי שהיא עקרונית הרבה יותר: האם טקסט ביקורסיבי מחוייב לעובדות? האם על כותב ביקורסיבי מוטלת החובה לנהוג ביושר כלפי רעיונות שהוא מצטט, תיאוריות שהוא מבקר, או שמא כל סילוף ועיוות הוא לגיטימי, כי ממילא אין קריטריון אמת מוסכם (להשקפתו)? אנו נראה ששאלת המחוייבות האונטולוגית של התיאוריה הביקורסיבית שלובה ללא הפרד בשאלת האמינות שלה כלפי השיח האינטלקטואלי בכללותו; שאלת היחס לעובדות היא, ביסודו של דבר, שאלה אתית.

את המקרה של סוקול אפשר אולי - במאמץ רב - לפטור כלאחר יד; אחרי



ראן פרנסוא ליטארד  
צילום: מיכה ליכטנברג-ליטארד  
Jean François Lyotard  
photograph: Bracha  
Lichtenberg-Eltinger

העליון של התצלום, מכסים אותו לגמרי; מעשי ידיה של מטלון טובעים בים של היימן, והאוצרים שרים.

כמה חוסר רגישות, כמה אטימות, יש בהחלטה הגרפית הזאת; איך היא מחמיצה את האירוניה הכפולה, של הטקסט והצילום, איך היא רומסת ברגל גסה את המודעות השברירית שבונה מטלון, לפער הזה בין המלה לתמונה, שאינו ניתן לגישור; איך היא ממסמסת את לב העניין, שהוא המנתח האירוני בין יומרת הדוברים בטקסט להגיד את ה"אמת" של התצלום, לבין הריחוק הצופן שלו מכל המלים הסותרות, שמנסות ללכוד אותו בפיתוי-שווא. כל זה הולך לאיבוד, קרוב לוודאי בשל תפיסה, מודעת או לא, של האובייקט והטקסט כשני "היגדים" הממוקמים על רצף אחד, בלתי נפסק (הכותבים הביקורסיבים אף טבעו מונח חדש לכך, "הטקסט-אובייקט"). מיישהו שם למעלה, אולי העורך הגרפי, אולי עורכת הגיליון, החליט להמחיש לקוראים, הלכה למעשה, מה פירוש הסיסמה "הכל טקסט", מה פירוש "לא עוד מחיצות"; המעשה המנונה שעשו ביצירה של היימן-מטלון הוא אכן מעשה פוליטי לעילא ולעילא, כוחני ומכווער, מנוגד לכל מה שאוהב אמנות אמיתי אמור לחוש ולדעת.

אמרתי שאי אפשר לשפוט את תוכניות המוזיאון שנשארו על נייר; אך אפשר גם אפשר לשפוט את התוכניות שהנייר הוא מקומן הטבעי. הדוגמה של היימן-מטלון הובאה בהקשר הדיון על פרקטיקה ביקורסיבית החותרת תחת הרטוריקה האוטופיסטית. האם היא סימפטומטית? האם היה גזר גם על עבודות אחרות ב"מוזיאון שלא היה" להיכנע לשדירות ידו של האוצר? ואם כן - במה שונה האוטופיה מן המציאות שאותה ביקשה להדיח? היש בנמצא מוזיאון מפורד לגמרי מכווח? יחליט הקורא בעצמו.



מיכל היימן, במים: גרסת פולארואיד  
 Michal Heiman, In the Water: Polaroid Version

להראות שהמניעים לאתר אירעקביות במשפט "זה אמנות" הם, קרוב לזודאי, מאפיינים של המעמד הרפלקסיבי בפעולה האמנותית (לדוגמה, כתיבה), ושל הקבלה שלה (לדוגמה, קריאה)."

המאמר נפתח, אם כן, כמאמר קלאסי בפילוסופיה אנליטית: לוקחים משפט, מעמידים אותו לניתוח לוגי מדוקדק, ומן הניתוח הזה מוציאים מסקנות על העולם, האדם וכד'. כבר בשלב הראשוני הזה אפשר לתהות על ערכה הפילוסופי של אסטרטגיה זו, שימי הוזהר שלה היו לפני 40-50 שנה בקמפוסים באנגליה ובאמריקה. אני אניח את הספק הזה - מה הקשר בין מבנה השפה הטבעית, או הלוגיקה, ובין ידיעה אמפירית על העולם - בצד לעת עתה.<sup>11</sup> ליוטאר, בלי ספק, מעוניין לשחק את המשחק האנליטי, ויש לבחון אותו לפי כללי אותו המשחק. הקורא מוזמן איפוא להצטרף לתרגיל לפילוסופים מתחילים.

הבעיות נערמות החל מהעמוד הראשון. שתי פיסקות לאחר שהצהיר כי ישתמש במונח "עקבי" במונח הלוגי "המקובל" שלו, ליוטאר כותב: "אני משתמש כאן במונח עקביות לציין את התכונות המצופות ממשפט

הכל מדובר בתרמית, ובכלל, איך אפשר לצפות מעורכי כתב-עת פוסטמודרני להבין בתורת הקוונטים. הבה נבחן, אפוא, מקרה אחר: מאמר רציני, לגמרי לא מזויף, שעוסק בנושאים בהם טוענים הביקורסיבים להתמצא היטב - שפה ואמנות. יותר מכך: מאמר שנכתב על-ידי אחד הדוברים המרכזיים בתחום, לא מתחזה מבחוק. הדוגמה שבחרתי היא מאמר בשם "על מה זה 'אמנות'" מאת ז'אן פרנסוא ליוטאר.<sup>10</sup> ליוטאר הוא האיש, כמדומה, שבסוף שנות ה-70 הפך את המונח "פוסטמודרני" למטבע-לשון עובר לסוחר, בספרו המצב הפוסטמודרני. לפיכך, כמו עם דרידה, מעניין במיוחד להתודע להשקפותיו על האמנות.

המאמר נפתח בהצהרת הכוונות הבאה:

"כוונתי תהיה להגן על התזה לפיה המשפט "זה אמנות" הוא עקבי מעצם אירעקביותו. אני אתחיל בניתוח של תכונות המשפט. זה פשוט להראות שהמשפט אינו עקבי (במובן הלוגי והאפיסטמולוגי המקובל) כאשר מבינים אותו באופן מילולי, מבלי להתייחס לקונטציות שתולדות האמנות המודרנית קושרות עם ה"יצירה" וה"קבלה" של האמנות... אחר כך אנסה

<sup>10</sup> המאמר הופיע לראשונה ב-1991 ומאוחר יותר נכלל באסופת המאמרים של ליוטאר, לקראת הפוסטמודרני.

<sup>11</sup> ישנה זיקת מעמקים מעניינת, בלתי צפויה, בין ההגות הביקורסיבית לפילוסופיה האנליטית, שרק אצביע עליה כאן מבלי לדון בה בהרחבה. לכאורה, מדובר בשתי אסכולות שאינן יכולות להיות יותר רחוקות זו מזו: האחת רציונלית, ריגורוזית, סולדת מכל עמימות מחשבתית, פוויטיביסטית בתפיסת המדע שלה; השנייה - בדיוק להפך. ויחד עם זה, שתיהן נועות במאסיניציה כמעט מיסטית ביחס לשפה; שתיהן משוכנעות שיחסים בין גלים הם מקור בלתי נזלה לידיעה של מרחיות חוץ-לשוניות. מן הבחינה הזאת שתי הגישות עומדות בקיטוב גמור לבלשנת המודרנית, המתייחסת לשפה בלי שום ימרות מטאפיזיות, לא "תמונה" ולא "מטאפורה" של העולם.



היחס המבני בין הצירוף השמני לצירוף הפעלי - שמו הטכני הוא אחיות (sisterhood) - הוא יחס תחבירי, שנוגע ליחסים הידורכיים במשפט. אלו שני יחסים שונים בתכלית, שאינם חופפים בשום תיאוריה בלשנית: פרדיקאציה אינה חייבת להתממש בין אחיות, ואחיות אינן חייבות לממש פרדיקאציה. ליוטאר גורר אל הדיון, בלי שום סיבה ועם לא מעט נזק, מונחים תחביריים שאינם נהירים לו עצמו.

לקורא שאולי תמה על הזוטות האלה חשוב להזכיר כי פילוסופיה אנליטית קמה ונופלת על "זוטות" שכאלה. ליוטאר אינו יכול להתיימר לבצע אנליזה לוגית עם "לוגיקה" שהמציא לעצמו; הוא אינו יכול לצטט את פרגה או חומסקי מבלי שטרך להבין את רעיונותיהם הבסיסיים. השאלה כאן היא לא מהי ההגדרה הנכונה של "עקביות" או "פרדיקאט" (אני מסכים - שאלות משעממות למדי), אלא מהם הקודים האינטלקטואליים שמנחים את אחד מההוגים המרכזיים של התחום, ומה זה אומר על התחום בכללותו. בסופו של דבר, כפי שכבר ציינתי, זו שאלה אתית.

המעידה הבאה, לשם שינוי, קשורה כבר להבנה סמנטית של תנאי אמת. ליוטאר מציין שה"זה" במשפט "זה אמנות" הוא ביטוי דאיקטי, כלומר, מתייחס לאובייקט כלשהו בהקשר השיח, הנגיש לדובר ולמען גם יחד. הוא מבחין בין ביטויים דאיקטיים, שמקבלים את מובנם רק מתוך ההקשר ("היום", "מחר") ובין שמות ספציפיים, שמונבם אינו תלוי-הקשר ("ה-2 בפברואר 1989" "ה-3 בפברואר 1989"). שמות פרטיים, מצטט ליוטאר את הפילוסוף סול קריפקה, הם "מציניים קשיחים", הוראתם אינה משתנה ממשפט למשפט ומסיטואציה לסיטואציה.<sup>13</sup> עד כאן, מדובר באבחנות סמנטיות מקובלות.

עתה קושר ליוטאר את הדיון הזה אל מושג ה"עקביות" שבו פתח, כדי להראות שהמשפט "זה אמנות" אינו עקבי:

"בלי ה'קשיחות' הזאת בציון, אי אפשר להוכיח ש'זה' (דאיקטי פשוט) מאמת את הטענה ש-X הוא Y או ש'זה אמנות'. זאת משום שאנחנו צריכים למקם את 'זה' בעולם [...] של שמות עצם בלתי תלויים ב'ביצועים' (משפטים בתור אירוע עכשווי), כדי להיות בטוחים שגם המשפט הנוכחי P0 וגם המשפט הבא P1 ייסובו על אותו רפרנט [...] אי-העקביות ביחס לאמיתות או שקריות המשפט צצה מכיוון שהוא חסר את השם 'זה'. הוא אינו עקבי, במובן הזה, משום שאינו שלם. הוא צריך להיות קשור למשפט אחר כגון 'הונוס ממילו (שם) או הזכוכית הגדולה (שם) היא 'זה' [דאיקטי], וזה אמנות'. בלי מה שנקרא זיהוי נכון [...] שממקם את 'זה' על רשת של סדיריות [...] אינו יודעים על מה אנחנו מדברים כשאנחנו אומרים שתם 'זה'. דבר לא מבטיח שהדובר של משפט P0 מתייחס באמצעות 'זה'

שמתיימר לטעון מה אמיתי או שקרי". זו ההגדרה החדשה, ולא ברור אפילו מה הקשר שלה, אם בכלל, למובן הלוגי המקובל של "עקביות", משום שליוטאר בשום מקום (לא כאן ולא בהמשך) אינו מפרט על איזה "תכונות מצופות" הוא מדבר. להזכיר לקורא, המובן הלוגי המקובל של "עקביות" הוא כדלקמן: משפט, או קבוצת משפטים, הם עקביים אם ורק אם אינם כוללים סתירה עצמית. ברור שלמשפטים המתיימרים לטעון מה אמיתי או שקרי יש אינספור תכונות מעבר לתכונת העקביות - הם יכולים להיות פשוטים או מורכבים, הם יכולים לעסוק בשפנים או בפירמידות, וכן הלאה; מכאן שהאפיון הכפול של ליוטאר למונח "עקבי", במידה שהוא קוהרנטי, הוא עצמו אינו עקבי.

המשפט הבא מגדיר מונח חדש: "אני משתמש במונח קוגניטיבי כדי לציין בפשטות את קבוצת המשפטים המתיימרים לטעון שמהוה הוא (בבירור) אמיתי או שקרי". אם כן, המשפטים המתיימרים לטעון אמת או שקר הם קוגניטיביים, ותכונתם היא עקביות. ראוי לציין שהשימוש של ליוטאר במונח "קוגניטיבי" אינו מזכיר אפילו את המובן המקובל של המונח, קרי, שם-גג למכלול תופעות, תהליכים וייצוגים מנטליים, המאופיינים ברמה חישובית גבוהה יחסית (להבדיל מ"תפיסתי"). בעוד ש"עקבי" הוא עדיין מונח מתחום הלוגיקה, "קוגניטיבי" אינו מונח לוגי יותר מאשר "קריאטיבי". ב-1991, שנת פירסום המאמר, כבר יש דיסציפלינה עצמאית, עשירה ומרתקת, בשם "מדע קוגניטיבי"; ליוטאר כנראה לא שמע עליה.

החדשנות הטרימיולוגית הזאת, לא רק שהיא מעורפלת - לא ברור לשם מה היא נחוצה. יש בלוגיקה שם פשוט למשפטים שטוענים משהו אמיתי או שקרי - "טענות". שם אפרורי, אכן, ללא הקסם הרטורי של "קוגניטיבי", אבל לפחות בעל מובן נהיר לכל.

בפיסקה הבאה ניגש ליוטאר לניתוח עצמו:

"זה אמנות" נראה, לכל הפחות, כקביעה חלקית, אם לא הגדרה (המוגדרת כתיאור שלם). המשפט מייחס פרדיקאט ("אמנות") לנושא פסוקי ("זה"). (אפשר לבטא את זה אחרת, למשל, כמו הצירוף השמני "זה" והצירוף הפעלי<sup>12</sup> ["אמנות"] של נועם חומסקי. מבחינה בלשנית זה יהיה יותר מעניין, אבל, מאותה סיבה בדיוק, פחות מחכים מבחינה לוגית או אפיסטמולוגית. אפשר לבטא את זה גם בנוצציה של פרגה-דאסל)."

הפיסקה הזאת מבליטה את הרבה הרשלטני של הכותב הביקורסיבי המצוי. זה עושה רושם כביר שליוטאר, פילוסוף פוסטמודרני, בקי בכתיבה המופשטים של חומסקי, פרגה וראסל. השמות נורקים על ימין ועל שמאל, אבל מה בעצם קורה כאן? ליוטאר מבלבל בין תחביר לסמנטיקה. היחס הלוגי בין נושא לפרדיקאט הוא יחס סמנטי, שנוגע למשמעות ולתנאי אמת.

<sup>12</sup> בצרפתית ובאנגלית, שלא כמו בעברית, הפרדיקאט מכיל את הפועל "to be". ההבדל הזה שולי בהקשר הנוכחי.

<sup>13</sup> תיאוריית "המציניים הקשיחים" של סול קריפקה נועדה להסביר, בין השאר, מדוע למרות העובדה ש"ביל קלינטון" רשמי ארצות הברית מציניים את אותו יחיד בעולם, המשפט "ביל קלינטון הוא ביל קלינטון" הוא אמת הכרחית (טאוטולוגיה) בעוד שהמשפט "רשיא ארצות הברית הוא ביל קלינטון" הוא רק אמת קוגניטיבית (היו ויהיו זמנים שבהם הוא שקרי).





פול ואלרי  
Paul Valéry

חורג מעבר לאבחנה הטרוויאליה שנתקשורת בין אנשים מתנהלת בתנאי אי־ודאות רפרנציאלית. יתר על כן, גם אם מאמצים את השקפת ואלרי על הכינון הספוטני של האובייקט האמנותי, נראה כי ביטויים דאיקטיים "מתכוננים", באופן שונה לגמרי - מכוח תקשורת מודעת ובעזרת סימנים מנטים (כמו הצבעה); זה לא דבר ש"קורה" לנו, זה דבר שאנחנו משיגים באופן פעיל. הקשר בין הפואטיקה של ואלרי - נאיבית, אך לפחות נהירה - לבין תרגילי הלוגיקה של ליוטאר נשאר מעורפל, והקורא תמה לשם מה כל המאמץ: די היה בהפנייה פשוטה לטקסט של ואלרי. הפסד רעיוני לא היה גרם מכך, והפסד סגנוני היה רק נמוע. אלא שאו לא יכול היה הפילוסוף בעל אלף הכובעים לטעון שהוא חידש דבר-מה בשאלה "מה זה אמנות?".

בדומה לטקסט של סוקול, הטקסט של ליוטאר מלא טעויות והבלים, קביעות חסרות-שחר וקישורים גרנדיוזיים ברמה המטאפורית. להבדיל מהזיוף של סוקול, ליוטאר כתב מאמר "רציני"; נראה שהעובדה שחלקים ממנו נקראים כמו פרודיה אינה מביכה לא אותו ולא את קהל מעריציו. שוו בנפשכם שליוטאר היה מודיע היום כי המאמר "על מה זה 'אמנות'" הוא תרמית, פאסטיש פוסטמודרני ותו לא. האם מישהו יודע? האם הודעה זו תייצר קריאה אחרת של המאמר? אלו שאלות שקשה להגים בחשיבותן: האם העובדות בכלל רלוונטיות להערכת טקסט ביקורסיבי? אולי כן, אולי לא. קשה לנחש אם ליוטאר היה מודע לכל השיגאות והסילופים במאמרו; קל הרבה יותר לנחש עד כמה זה היה מזוין לו.

מה מקורו של הכשל האתי בכתובה הביקורסיבית? נדמה לי שהתשובה נעוצה, לפחות חלקית, באופי הרפלקסיבי המובהק שלה. רבים מבניה של תרבות זו מבלים את כל ימיהם בייצור טקסטים המגיבים על טקסטים המגיבים על טקסטים וכו' (דרידה מהרהר על היידגר; דלו מבקר את פוקו; ליוטאר מאלתר על קאנט); זהו המעגל הסגור של הדיסקורס והביקורת, שמשכפל את עצמו לדעת כל הזמן. במציאות (וירטואלית) שכזאת, הקשר

אל אותו רפרנט שאליו מתייחס הנמען".

נתחיל מהסוף: סוף סוף ברור למה מתכוון ליוטאר במונח "עקבי". "עקבי" אצל ליוטאר פירושו משפט שהוא בר־אימות (או הפרכה) חד־משמעי ברגע הגייתו. אם מאיוושהי סיבה יש בעיה לזהות את הרפרנט של הביטוי הדאיקטי "זה", תהיה בעיה לקבוע את ערך האמת של המשפט שבו הוא מופיע, לפחות זמנית. ליוטאר, מסיבות הידועות רק לו, קורא לבעיה הזאת "אי עקביות".

אבל מה הרבותא בכך? אי־ודאות היא חלק בלתי נפרד מהפרגמטיקה של כל סיטואציות תקשורת. גם ביטויים שאינם דאיקטיים יכולים להיות רב־משמעיים. כשאני יושב עם חבר בבית־קפה ואומר "תגידי, המלצר לא מזכיר לך את ליוטאר?", הביטוי "המלצר" אינו מזהה חד־משמעית את מי שחשבתי עליו; החבר יכול להשיב "איזה מלצר, זה עם הקוקו או זה עם העגיל?". האם היה משהו "לא עקבי" בשאלה שלי? ואם הבין אותה החבר - האם אותה שאלה היתה בכל זאת "עקבית"? ליוטאר מניח במובלע מין סמנטיקה אוטופית (יש שיאמרו דיסטופית), שבה כל שם עצם בכל משפט הוא מציין קשית, או לפחות ניתן לקישור מייד למוצין קשית, שהוראתו קבועה ובלתי תלויה בהקשר. אבל אין שום סיטואציות תקשורת שאפילו מתקרבת לכך (ניתן לומר שהשיח הביקורסיבי במיוחד מפרך את האידיאל הזה, ובגדול), ובודאי שהמשפט "זה אמנות" אינו יוצא דופן מבחינה זו; מעמדו הסמנטי אינו שפיר יותר או פחות מזה של המשפט "זה יוגרט" או "זה ציונות".

אני כבר שומע את הקורא גונח: מה לכל זה ולאמנות? כזכור, שמו של המאמר הוא לא פחות מאשר "על מה זה 'אמנות'". כדי להגיד משהו מעניין על אמנות, עובר ליוטאר לאילן גבוה אחר, פול ואלרי; חציו השני של המאמר אינו אלא אוסף ציטוטים מהמבוא לפואטיקה של ואלרי, בתוספת הערות שוליים של ליוטאר. בשלב זה חוזר הכותב למגרש הבית שלו, כתיבה ביקורסיבית טיפוסית, עמומה ומטאפורית, ללא כל זכר ל"חומרה האנליטית" שבה נפתח המאמר. למרבה המזל, הקטעים המצוטטים מוואלרי מספיק בהירים כדי להעביר את המסר הכללי.

ואלרי טוען שמה שמייחד את עבודת האמנות מכל אובייקט תומרי אחר הוא שהיא נוצרת, באופן דינמי, ברוחו של היוצר ושל הקולט כאחד, בעצם תהליך המגע עימו. להבדיל משולחן או כיסא, ציור או שיר אינם נתונים לצופה/קורא מראש; זאת משום שמשמעותם, ולכן הם עצמם, מתכוננת רק מתוך פעולת התפיסה, ההשגה של הקולט, ועבור ואלרי מדובר בתהליך ספונטני, כמעט סטיכי, שאינו נשלט בידי הרצון או המודעות. ההשקפה הזאת מושפעת ישירות מן האסתטיקה הקאנטיאנית של "התחושה הטהורה", וליוטאר עומד על כך בדברי הסיום שלו. כיצד כל זה מתקשר לדיון הראשוני על המשפט "זה אמנות"? זו השאלה הקריטית, אך אין לה תשובה ברורה.

ליוטאר מנסה לטעון שהכינון של יצירת האמנות כאירוע הקורה לרוחו של הקולט אנלוגי לזיהוי ההקשרי של ביטויים דאיקטיים. אולם כבר ראינו שהדיון על אודות הזיהוי של ביטויים דאיקטיים או "מציניים קשיחים" אינו

הקורא בטקסט, שמתאר את הסרט, שמתעד את הרצח - במה נגרע חלקי מן הפשע?

הקורא אולי מגחך בנקודה זו, אך אני מציע לו לחזור לטקסט של אוולאי ולשאול את עצמו בכנות אם יש משהו בלוגיקה שלו שמונע מסקנות אבסורדיות כאלה. ואם לא, כיצד ניתן להבין את הימנעות הכתבת מהסקתן? האם גם היא נותרה שבויה באי אלו אמונות ארכאיות?

דומה שהעיסוק התיאורטי בזוועה חביב במיוחד על הכותבים הביקורסיבים. הנה, יש בגליון "המוזיאון שלא היה" רשימה של המבקר חיים לוסקי, שכותרתה "פורעים שפיל". הרשימה נכתבה לאחר ובעקבות הטבח במערת המכפלה והפיגוע בקו 5 בדיוגוף, אבל "לפני יגאל עמיר, לפני כפר כמא וכמובן לפני המהפך", מציין המחבר. "פורעים שפיל" הוא טקסט מדהים, כמעט לא ייאמן; לדעתי, הטקסט הדוחה ביותר בגליון, ואחד הדוחים שקראתי מעודי.

כך נפתחת הרשימה:

"לאחר הטבח בחברון (מערת המכפלה, פורים 1994), היה נדמה שחיי היום-יום לא יחזרו עוד למסלולם. היתה תחושה שמהו נשבר, שעברנו איזשהו קו אדום, שנחצה והתפרק איזה מחסום פסיכו-מנטלי. אפשר היה לחשוב שברוך גולדשטיין הוא רק סוג של הפרעה, מוטציה אימה, דמות שטנית המגשימה במהופך את חששותינו הגדולים ביותר: כניסה למתחם הדימויים של סרטי הפעולה, שבהם הגיבור הרע לוקח את החוק לידי ובתת-מקלע קצר-קנה מרסס קבוצה של אנשים החולקים עמו בבלי דעת גורל משותף".

הפיסקה הזאת קריטית: היא קובעת את הטון להמשך. מילות המפתח הן "כניסה למתחם הדימויים". כאן, ולכל אורך הרשימה, לוסקי דן באירועי טרור קשים, בהם נהרגו עשרות אנשים - דרך הפריזמה המרחיקה של ה"דימוי". הטרנספוזיציה של המציאות העירונית, המגאלת בדם, אל עולם הקולנוע והטלוויזיה מאפשרת לכותב להתבונן - כמו זואולוג החוקר פרפר משובד מתחת לזוככת המנדלת - בצורה של הסבל, באסתטיקה של המוות. והפרפר יפה - הו, כמה שהוא יפה:

"הדימוי של גולדשטיין, העומד מאחורי העמוד במערת המכפלה ומרסס בבגליות עצומה, מתוך חישוב קר ובלוויית מגיני אוזניים, קבוצת אנשים חפה מפשע לחלוטין הכורעת על שטיח לפני אלוהות מופשטת, איוו מש לדגע מתודעתי, גם לאחר שהכל כבר הדחיקו עמוק מאוד את הבושה הכפולה, את הרובד הראשון שהוא המעשה עצמו... ואת הרובד השני של אי התגובה של כל אחד מאיתנו".

לכאורה, הלקאה עצמית במיטב מסורת השמאל. אך שימו לב למבנה החוויתי של הקטע: ישנו הרובד הראשון - משהו שקרה בעולם, לא ברור בדיוק מה - וישנו הרובד המכריע, שאינו מש מהתודעה, והוא - "הדימוי של גולדשטיין...". הדיבור הזה, של האסתט המרותק לדימוי החותני נטו, מפרק כליל את מס השפתיים ה"מוסרי" שמלווה אותו כקול ענות חלושה. עצם ההפרדה בין הרבדים, כאילו אפשר לדון בטבח במערת המכפלה במנותק מן הזוועה המוסרית הגלומה בו, מעוררת קבס. ואולם נראה שללוסקי כבר יש

עם קרקע המציאות הולך ומתרופף, ביחס ישר למספר הטקסטים שניצבים בין העין לעולם. זו בדיוק התגלמותו של "המשתמש" של חיים לוסקי, "הבוטה לעצמו תודעה מילולית סגורה בקונוכיה מושגית ודקדוקית". במציאות שכזאת, "פרשנויות" ו"עובדות" אינן נבדלות, כולן גישות רק באמצעות אינספור ייצוגים מתווכים. במציאות שכזאת, כשכל עולמך הוא מלים ותילי מלים, אין פלא שאתה משתכנע לבסוף ש"הכל טקסט". אם המודרניזם הביא את הרפלקסיביות אל השיא האירוני שלה, הפוסטמודרניזם שבר את השיא ושכח מהאירוניה.

טענתי שלתהליך הזה יש השלכות אתיות מובהקות; שהעיסוק האובססיבי ב"תיאוריה" כגוף אוטרקי, שאינו מעוגן ומחוייב לפיסת מציאות בת-זיהוי, סופו בקהות מוסרית. המקרה של ליוטאר מדגים זאת ברמת היושר האינטלקטואלי, אבל יש דוגמאות בוטות יותר, מרתיעות פי כמה.

ההתקה הרפלקסיבית מן העובדה אל התיאוריה, מן המציאות אל הדימוי, מן העולם אל מסך הטלוויזיה, היא תמה ביקורסיבית מובהקת, שלעתים קרובות מגיעה לשיאים של אבסורד. במאמר על רצח רבין ("הגב של ראש הממשלה והיד של הגורל", סטודיו 68) מנתחת אריאלה אוולאי את היחס בין הרצח יגאל עמיר לבין צלם הווידאו שנקרה לזירת האירוע והנציח אותו, רוני קמפלר. בין השאר היא כותבת:

"קמפלר ששמש את המצלמה מידיו, שרתח על הגורל שבחר בו לצלם את הרצח, לא היה רק עד למה ש'היה שם'. אי אפשר לצמצם את המצלמה למעמד של ספק עדויות. היא תמיד גם מחוללת - לא לבדה כמובן - את אותם אירועים שהיא באה לתעד... מי שמנתח את הסרט במסגרת תפיסת זמן ליטארית, במסגרת זמן דר-שליבי, ומציג קודם את עמיר הרוצח ורק אחר כך את קמפלר בתור הצלם של הרצח, נותר שבו באמונה שהאירועים קודמים למצלמה ומתקיימים בנפרד ממנה".

הקטע הזה הוא מאלף, משום שהוא מפרך באחת את הטענה המושמעת תכופות על ידי הביקורסיבים, כאילו מבקריהם אינם מבינים שאפשר לדגול בעליונות המסמן על המסומן מבלי להידרדר לרליטיזם טוטאלי. ובכן, נראה שלאולאי אין שום בעיה עם רליטיזם כזה. שימו לב שהיא מקפידה לא לעטוף את המלה "מחוללת" במרכאות (וזאת על אף השימוש האינפלציוני של הביקורסיבים במרכאות): "המצלמה מחוללת את אותם האירועים שהיא באה לתעד". ממש כך, לא מטאפורה ולא אירוניה. כולנו מכירים את הקלישאה שאומרת כי "המדיה היא המסר", בבחינת המדיה מייצרת, לא רק מתעדת, חדשות. אך נראה שאולאי טוענת דבר מה רדיקלי הרבה יותר: המצלמה לא רק הופכת אירוע כלשהו ל"חדשות" - היא בעצם מחוללת את האירוע גופא, לפני ובטרם הפך לחדשות. נותר אם כן לתהות כיצד זה מסתובב עדיין הצלם רוני קמפלר חופשי, אחרי שהיה שותף פעיל ברצח רבין, ובעצם במה פחותה אשמתו מאשמת הלוחץ על ההדק. משהו כנראה דפוק לגמרי במערכת המשפט שלנו, ש"נותרה שבויה באמונה שהאירועים קודמים למצלמה ומתקיימים בנפרד ממנה". אבל למה להיעצר בצלם? מה עם אוולאי עצמה, בתור צופה בסרט הווידאו שצילם קמפלר - האם אינה "מכוננת" אותו מצדה, ולפיכך אשמה לא פחות ברצח? ואני, בתור



מארי־אנג' גיימינו, מיצג על גג  
המוזיאון לאמנות ישראלית,  
רמת גן, 1994  
צילום: מריאן גיילמנוט  
Marie-Ange Guilleminot,  
performance on the roof of the  
Museum of Israeli Art,  
Ramat Gan, 1994  
photograph: The Israel Museum

"אולי אפילו בתוך הממשות"; כדי כך מגיעה סערת הנפש של הכותב. קרה משהו נורא, "הרבה הרבה יותר קרוב לגוף", משהו שמטלטל את עולמו המיוסר של היחיד: אולי אפילו משהו אמיתי. השיעבוד הזה של המציאות החיצונית, המזוועה, למנועד הרגשי הסוליפסיסטי; התרגום המיידני של הפיצוץ, של 25 טרגדיות אישיות, 25 פתילי חיים שקופדו, 25 משפחות שנהרסו - למערך גידויים סובייקטיבי, מעין תיאטרון פרטי של דימויים הנרקדים במוחו של הכותב ותו לא - כל אלה מציינים דיוקן א־מוסרי אינפנטילי; קהות זוחה, מסתחררת במעגל סגור של עונג וריגוש.

ואכן, מרגע שנטרל המימד האתי, סולק "הגון המוסרי", הטקסט חופשי להתמסר בלי חשש לעונג החושי של הזוועה; לוסקי מיטיב לתאר את חינת הקיטש והמוות הזאת בדיונוף המרוסק: "ההיחלצות מהסתרה של הסתמי, האור שהאיד לפתע באמצע היום ושטף את הרחוב בנגוהות של קדושה פונדמנטליסטית...". התגלות, לא פחות. איזה פילטר יוצר אפקט של "נגוהות של קדושה"? איזו פתיחת צמצם? האם הבחין הכותב, בין כל הנגוהות המתעופפים, באיזו נעל קרושת דם, אולי זרוע קטועה?

סוף המאמר: החזיון מסתיים, בהוראת הבמאי, בקרשצ'נדו הולם: "...איזו תובנה תתמודעת קולקטיבית - מיתית ומורה; insight מטאפיזי המנכיח את העובדה שהכל הוא בדיה, מעין הצגה - 'פורעים שפיל', המחייה את זכרונם של משחקי ליל הבדולח ודומיו, כפאסטיש בהאבאי". הכל הוא בדיה, הצגה שהועמדה לריגושו של הכותב; "משחקי ליל-הבדולח" - נאצים שובבים שכמותם! - ערימת הגופות במערת המכפלה, קרעי הגופות בדיונוף, הטרור, האימה - העולם הוא במה. מסך. אין לי חשק לתח או לסכם, אין לי מה להוסיף. רק אנו מכם: אל תגידו לי שהכל היה באירוניה, "בכאילו". אנו מכם, רק לא זה.

ניסיון בהפרדות כאלה. בביקורת שפירסם בסטנדי 64 על תערוכה של האמנית הצרפתייה מארי־אנג' גיימינו במוזיאון ישראל, הוא מעלה את השאלה הבאה:

"התבוננות בעבודתה של גיימינו בהשוואה למה שסובב את תערוכתה במוזיאון ישראל, מאירה את עבודתה בורקור הדיונים העכשוויים בשאלת מעמדו של 'האחר', וצובעת בגוון מוסרי את השאלה התיאורטית: האם אפשר בכלל לראות או להראות משהו מה'שם' הקרוי בפינו 'עולם שלישי'?" "צובעת בגוון מוסרי את השאלה התיאורטית". קיראו את המשפט הזה היטב, גלגלו אותו על הלשון, תנו לו לחלחל לתוככם: "צובעת בגוון מוסרי את השאלה התיאורטית". משמע, שאלת אפשרות המגע עם ה"אחר" היא קודם כל תיאורטית: תוצר של השית. אם יש לה איזשהו קיום אחר, נייח מוסרי, הרי זה רק הודות לאמנים כמו גיימינו. אך גם קיום זה הוא משני, טפילי: "גוון" מוסרי הצובע את הדבר האמיתי, הראשוני - התיאורטי. תלך לה גיימינו - יתעופף איתה גם ה"גוון", ושוב נישאר עם השאלה התיאורטית של ה"אחר", לעשות ולדוש בה ככל שנחפץ, בלי חשש להשלכות מוסריות בלתי צפויות; בלי לראות ממש את הפנים של האחר, בלי להתלכלך בדם.

הריחוק הצונן הזה, הא־מוסרי מעיקרו, של הטקסט ממושא ממשך להניע את ה"פורעים שפיל" לכל אורך הדרך. הנה כך מתואר המעבר החווייתי - כמובן חווייתי, וכי יש קיום למציאות מחוץ לראשו של הכותב - בין הטבח במערת המכפלה לפגיעו בקו 5:

"לאחר כניסה אגרסיבית כזו של ההתרחשות מן החוץ, שוק הטלטול האינסופי של עולמו של היחיד, הוא נכנס למצב סמי־קטטוני, אלם מוחלט הגובל באי־אונות של ממש, חשבון־נפש פנימי וארוך שממנו אין כל מוצא. והנה, פחות משנה לאחר ה"פורעים שפיל" במערת המכפלה, והרבה הרבה יותר קרוב לגוף, ליד ואולי אפילו בתוך הממשות, התפוצצה פצצה בכיכר דיונוף בתל־אביב... פצצה במקום שהוא מנוגד בכיוונו למקום ההוא".



## סוף דבר

והטלוויזיה - כולם משרתים אותה מטרה. לא אנטיקט של האקט הפרשני, אלא לוקוס, בבחינת המקום שממנו הוא נובע. וכמובן, המקום שאליו גם יגיע לבסוף, רק כדי לשכפל את עצמו מחדש, עותק וירטואלי נוסף ביקום שכולו מלים וייצוגים. מכאן מתבארת הקריסה ההדדית של האסתטי לתוך הפוליטי, ולהיפך. לקטגוריות אלה יש משמעות רק במידה שהן קושרות מסמנים (תמונות, מלים) עם מסומנים (אנשים, גורלות). עם מות המסומן, כל שנתר הוא קשרים, שרירותיים יותר או פחות, בין מסמנים. הביקורסיבים מדברים על "פוליטיקה של טעם" ו"כלכלה של ייצוגים", אך אין לטעות בדבר: מדובר בדינמיקה פנים-טקסטואלית לחלוטין, ללא כל עונן במציאות חיצונית, כדרך הפוליטיקה והכלכלה שמוכרים לנו מחיי היומיום. הם מרבים לדבר על ה"הבדל", אך אינם יכולים, בעצם, לבסס את "ההבדל שעושה הבדל", קרי, מה שמבדיל עבורנו בין יפה ומכוער, טוב ורע. באופן פרדוקסלי, תנועה שכל גאוותה על השיעי, על החתירה הרדיקלית תחת הסדר הקיים, מותירה אותנו משותקים במקומו, לא יכולים לזוז לכאן או לכאן (מבלי להיחשד, להישפט ולהיות מוקעים מיד).

זהו, אם כן, השיתוק המוסרי של השיח הביקורסיבי; זהו נצחון התיאורטי על האתי. באופן מוזר משהו, התחושה שעולה לפעמים מן הטקסט הביקורסיבי היא שהקטגוריות האתיות המקובלות הן מין שלב-ביניים שצריך לעבור, שריד מיושן של עולם הולך ונעלם, המפנה את מקומו למהו "עמוק" הרבה יותר; כך למשל, הטקסט של אריאלה אוולאי על הצלם-רוצח של רבין, וכך גם ההמדה של זועת הפיגועים לכדי פאסטיש משעשע בידי חיים לוסקי. השעיית השיפוט המוסרי נתפסת כאן כיתרון, מעין הישג תיאורטי שצולח בידי יחידי סגולה. הקורא הנוכח עלול לשכוח להגע, ש"התעלות" זו בעצם מקורה בנכות מסויימת המניעה את סחרחרות המלים הביקורסיבית: המלה שנכרתה מן העולם, המוחשבה שהתעוורה אל הזולת. בנסותו לנהל דיאלוג, יגלה הקורא שמילותיו מרחפות בחלל הריק, שמבטו אינו קולט אלא את השתקפות עצמו. הנה, גם הוא כבר נהיה כזה.

האם יש סיכוי לדיאלוג אמיתי? אני חושב שכן. עד כמה שזה יישמע מוזר, אני רואה במאמר הזה הצעה ל"חיידוש השיחות". דיאלוג אמיתי מתחיל בביקורת אמיתית, וזו ראויה לתגובה אמיתית. זמן רב מדי הסתגרו הביקורסיבים בד' אמותיהם, שאננים לבטח; זמן רב מדי רבצו המתנגדים בחיבוק ידיים בטלני, מקווים לחלוף הרעה; זמן רב מדי בוהה הציבור הרחב בשני המחנות, אינו מכין ואינו מאמין ואינו מתעניין. התשובות שייצאו מדיון כזה, ניסיתי בכל כוחי להראות, נוגעות לקטגוריות הבסיסיות ביותר שמעצבות את חיינו: שיפוט, מעורבות, תקשורת, פתיחות ויושר. אין להן קיום נפרד בספרות ערטילאיות של אסתטיקה או פילוסופיה, שאינו מנותה ומתנה את קיומן בספירה הציבורית, היומיומית. בעוד אנו ממשיכים לשתוק, הדחיפות בדיון גוברת והולכת לנוכח תהליך השחיקה המהיר של עצם הקריטריונים לניהולו של דיון כזה; בעיות של מהות נדחקות הצידה מפני בעיות של שפה. זוהי עוד מערכה בקרב בין המלים לאנשים; אלא שהפעם זו המערכה המכרעת, ומאחורי כתפה כבר מציצה, מאיימת, השתיקה הגדולה באמת.

ובכן, מה יודעים האנשים, שידעים על מלים, על אנשים, או על מלים? מה אינם יודעים? מה יודעות המלים על האנשים, שאין הם יודעים על עצמם, או על מלים? הזימום האבידני, הבלתי פוסק, מלווה את הטקסט הביקורסיבי לכל אורכו; חורץ בו סדקים, פוער חללים, מטמין בבשרו מוקשי אירוניה ועירים, כותב בו במהופך את תבוסת הכותב בפני מילותיו. אולי זו כל התורה על רגל אחת: בתוך כל טקסט ביקורסיבי חבוי מנגנון השמדה עצמית; הפעל בטרם תיכשל.

התחלתי את הדיון בעמידה על הצורך לנהל דיאלוג אמיתי עם זרם רעיוני שהולך ומתחזק בשנים האחרונות, באקדמיה, באמנות ובעיתונות; זרם שכבר מזמן אינו מיעוט מבוטל, למרות שבעיניו שלו הוא לעולם בשוליים. הבעיה המיידית שהתעוורה היתה בעית השפה: איך קוראים אותם. הבעיה השנייה היתה בעית התקשורת: איך מדברים איתם. והבעיה השלישית היתה בעית ההערכה: איך שופטים אותם. בדברי הסיום אני מבקש לטעון ששלוש הבעיות קשורות זו בזו בקשר הדוק, שכמוס בלב השיח הביקורסיבי.

ההרמטיות הלשונית של הכתיבה הביקורסיבית אכן חסמה וחוסמת ביקורת אמיתית מן החוץ. מי שנכווה בנסיונותיו לחדור את מסך המלים הכבד, ונסוג מתוסכל לאחור, עשוי להסיק אחת מהשתיים: האנשים האלה אומרים דברי-טעם בשפה מעצבנת מאוד; או - האנשים האלה אומרים שטויות בשפה מעצבנת מאוד. כך או כך, משתרשת התנחה שהמוסר הביקורסיבי, המוערך הרעיוני שבבסיסו, אינו תלוי בשפה שבו הוא מנוסח; ואם מצאנו דופי באחד, אין בכך כדי להעיד על האחר. אחת המטרות העיקריות שלי היתה לקעקע את הנחת אי-התלות הזאת.

המתח בין האנליטי לפואטי הוא מתח אינהרנטי לכתיבה הביקורסיבית. כפי שהטקסטים המצוטטים מראים, לא מדובר ב"מעידה" מקרית או סתם בלבול מושגי; מדובר בתבנית רטורית מוצקה, החוזרת על עצמה פעם אחר פעם, בוואריאציות מעטות יחסית, ובתחומי דיון שונים בתכלית. התוצאה השכיחה, אולי הרצויה, היא עימום משמעות גלובלי: פער בלתי-מגושר בין העצם, ביניהם טובע הקורא, לבין היער, שתמיד חומק מראיתו. מצב זה, מעצם טבעו, הוא תמיד מצב של התחלה-מחדש, לעולם אינו סופי: אי היכולת להבין עד הסוף את הטקסט סותמת את הגלגל על אפשרות הוויכוח הביקורתי, ובאין ויכוח אין גם הכרעה. כך מתנהל לו הטקסט הביקורסיבי בבועה של חיי-נצח, ממצויה את עצמו מחדש ללא הרף, מייצר שרשרת של טקסטים נגזרים, מסדר שני ושלישי ורביעי וכו', וכל חוליה בשרשרת מחזקת ומתחזקת מהאחרות. מכאן ברור כי הרפלקסיביות המובהקת של הכותב הביקורסיבי אחזה בלבי-הפרד ברטוריקה החמקנית שלו: אין לאחת קיום בלי האחרת. מי ש"בוהה לעצמו תודעה מילולית סגורה בקונכייה מושגית ודקדוקית" לא ישרוד בתוכה אם המלים, המושגים והדקדוק שבה מספיק בהירים ומובנים כדי להבקיע את דרכם החוצה, אל העולם הממשי, אל הזולת.

אשר על כן, הטקסט הביקורסיבי ממקם את עצמו בעולם בדוי ללא זולת: חלונות המחשב של לוסקי, המרחב המוזיאלי של אוולאי, דימויי הווידיאו