

...התיאור של כשלון התיאור של כשלון התיאור...

על חסימה ונגישות בכתיבה על תקופת שנות התשעים הישראליות.

מאת אדם קפלן

מבוא

כהמשך ישיר לעיסוקי האמנותי במושג 'שנות התשעים' ובדימויי רצח רבין בפרט, כיון המחקר הראשוני לטקסט זה היה בדיקת המתח בין רצח רבין כאירוע לבין שנות התשעים כמכלול, והתבטאות מתח זה בדרכיו הויזואליות. למטרה זו נעשתה הבחנה בין שני סוגי מקורות מידע שונים, כולם טקסטים מהוצאות, פרסומים או כתבי עת מוכרים. הסוג הראשון כולל טקסטים הבודקים את הקשר בין דימויים ופוליטיקה, כבסיס תיאורטי התורם להבנה ולהסקת המסקנות, והשני, טקסטים העוסקים באופן ישיר בשנות התשעים הישראליות, כעדויות המסכמות את אותו עשור. החל מאמצע אותו עשור, סמוך לרצח רבין, החלו להתפרסם מעין מאמרי סיכום המתבוננים על אותה תקופה כמכלול בעל מאפיינים רעיוניים משותפים ושואפים לתמצת ולמסגר אותה בדפי ההסטוריה. אחרים, אשר לא שמו לעצמם את מטרת תיאור התקופה אלא את תיאור השפעתה (או השפעת אירועים בה), ספוגים גם הם בתמות דומות, וחלקם הגדול סובבים סביב הקשר הרחב של פוליטיקה-תרבות.

ההבדלים בין אותם טקסטים ישראלים רבים מן המשותף להם, בין אם בשדה הידע או בגישה (ביחס למציאות, לשיח, לאחריות המחבר וכו'), אך נדמה כי רובם סובבים, במודע או שלא, סביב מאפיין משותף המופיע באופן ברור - תיאור ועיסוק בחוסר היכולת לתאר. תיאור דור 'ללא עבר וללא עתיד', התנערות גלויה מנקיטת עמדה, התעסקות בביקורת המדיה ובחוקי הסיפור וכו' - אלו הם נושאי הכתיבה העיקריים של אותם טקסטים, וכולם טוענים לכשלון כלשהו של היכולת לייצג רעיון או אירוע לכדי תזה ברורה והחלטתית. במילים אחרות, נוצר מצב בו הנסיון להבין את ההלך הקונקרטי והחוויתי של אותו עשור, באופן מתווך, נתקל במחסום הנגרם על ידי אלו האמורים לתווך, העוסקים ב'הסברים' הניתנים לקורא מדוע אין הם מסוגלים לבצע את מלאכתם. מצד שני, בו בעת ולמרות אותו 'מכשול', הקריאה בטקסטים אלו ליוותה אותי בתחושה מטרידה של הזדהות עם מושא הכתיבה. כמי שגדל בשנות התשעים אינני המושא הישיר של אותם רעיונות אלא בן לדור אחד מאוחר יותר, הגדל על ברכי אותה התקופה. אך עדיין, מסקנות וביקורות רבות בהם נדמות רלוונטיות לתקופתנו ולאווירה הצעירה העכשווית. למעשה, רבים מאותם נושאים החוסמים את הגישה לעבר, מתארים באופן ענייני את שאלות ההווה. בין אם מדובר בשיח התרבותי הכללי או בחשש האישי מכתבת טקסט ארוך

ורחב בעל התחלה, אמצע וסוף, קשה לי להתעלם מהרלוונטיות של טקסטים אלו.

כבר משלב המחקר הראשוני נדמה היה לי כי רוב מושאי המחקר מתנגדים לעצם קיומו של טקסט זה. כך לדוגמא כתב גדי טאוב בספרו 'המרד השפוף' - "אם תביע עמדה, ותנסה לנמק אותה ברצינות, אתה הופך למטרה נייחת"¹, או בגישתו המפקקת של ברוננו לאטור, הטוענת כי "למודרניות גרסאות רבות, כמספר ההוגים או העיתונאים המנסים לתת בהן משמעות"². בנוסף לשילתם העצמית המתקילה את הקורא בגישתו אל מושא כתיבתם, נוצר מחסום נוסף ביני לבין אותם טקסטים, המבטלים מראש את זכות הכתיבה הביקורתית עליהם או על כל נושא בהם הם עוסקים. טענות אלו משתלבות בקלות בשיח הפוסטמודרני הכללי-גלובאלי, אך אבקש לטעון ששילוב מאפיינים מתאוריה זו ואחרות, ביחד עם המציאות והשיח הישראלי, יצרו מצב שונה, או לפחות משונה. בניגוד לסיפור ההיסטורי הקנוני, זה הישראלי-ציוני, אליו נוספו סיפורים שונים בתקופות שונות כגישות רטרואקטיביות המבקרות את הסיפור ההגמוני³, כאן מדובר בתקופה שסיפורה ומספריה הם מדור ראשון, אך הגישה אל תקופה זו מוגבלת. הדרישה או הציפייה להיסטוריה תיאורתית-מטריאליסטית, נתקלת בטענה אידיאית ומרוחקת.

מפאת גילי הצעיר (יחסית), רוב חוויותי בתחומי היסטוריית התרבות מבוססות על דוגמאות מתווכות. שנות התשעים, שייחוסן למונח 'היסטוריה' מביך משהו, עומדות בתווך בין זיכרון מעומעם לבין סיפור מיתולוגי, והבעיות סביב הכתיבה עליהן מרגישה לי כרלוונטיות ביותר. על אף כי התיאוריה הפוסטמודרנית מוכרת לכל, ואף מוכלת באופן כמעט קלישאתי בשכבות רבות ושונות של אופני הייצוג⁴, עדיין קיים פער בין ההיסטוריה והמהלך התיאורטי המקומי לבין ההסתכלות העכשווית. ברצוני לפרט ולחקור בטקסט זה את אותם הקונפליקטים, לנסות ולבאר מושגים וכלים ביקורתיים העולים מהם, כהקדמה לבחינת העשור עצמו ולקשר בינו לבין העכשיו.

1 גדי טאוב, המרד השפוף: על תרבות צעירה בישראל, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997, עמ' 40.
2 ברוננו לאטור, "מעולם לא היינו מודרניים: מסה באנתרופולוגיה סימטרית - מבחר פרקים" (תרגום: אבנר להב), תיאוריה וביקורת 26, 2005, עמ' 51.
3 ראה משה צוקרמן, חרושת הישראליות: מיתוסים ואידיאולוגיה בחברה מסוכסכת, תל אביב: רסלינג, 2001, עמ' 37.
4 ומסיבה זו בחרתי לנסות ולא להשתמש בסיפורת תיאורתית זו באופן ישיר, ללא הבאתם של בודריאר, ז'י'ק, ליוטאר ואחרים, המזכירים ומצוטטים אין ספור בטקסטים אקדמיים ותרבותיים למיניהם.

במטרה להתחיל ולבדוק מסביב לשאלת המחקר, אנסה להגדיר מושגים בסיסיים הנדרשים עבור הנגישות אל מקורות הידע. במאמרה 'רגעי תיקון – כיכר רבין כמרחב של משא ומתן תרבותי', מתארת תלי חתוקה את הקשר המורכב בין מקום אירוע וקולקטיב, דרך התמקדות בהצעת עיריית תל אביב-יפו להקים חניון תת קרקעי מתחת לכיכר רבין. חתוקה משתמשת במושג ה'רגע' על פי הנרי לפבר, ומגדירה אותו כ"התרחשות אישית וקולקטיבית, בה תנאים חוברים לשינוי או לתנועה".⁵ רגע מוכרז כקולקטיבי כאשר הוא קוטע את סדר היומיום, בין אם באופן זמני או קבוע, וכאשר הוא מגובה בהכרזה או סימון, המוכר על ידי קבוצה. אותו סימון מתקיים כאירוע כאשר מתרחש בעקבותיו שינוי ממשי פיזי, וכאשר הוא ממוסגר במרחב הייצוג על ידי ייצוגים שונים. מסגור זה הוא למעשה הכרזה על ה'אירוע', הכרזה התוחמת אותו ומעניקה לו התחלה וסוף, וקיום תודעתי מוכר ומתווך. הרגע הממוסגר מתנתק מנקודת הזמן ועובר למימד העל זמני (בקיומו, לא בנושאו), כמעין פעולת שליפה וקטלוג. בעקבות לפבר, טוענת חתוקה כי "ההכרה של הקולקטיב ברגע, יוצרת הזדמנות לשינוי או לתיקון חברתי".⁶ כמיתון של טענה זאת אפשר לטעון כי אותה הכרה מאפשרת הסתכלות מחודשת במצבים וברעיונות.

אך ההכרה ברגע מאפשרת דבר נוסף, כאשר קבוצת רגעים, שכאמור ממוסגרים ומוכרזים (משמע מתווכים) דרך טקסט, דימוי או שיחה, משתלבים ביניהם לכדי מכלול או קבוצה. השילוב מורכב מהבנה וחיבור של תחומי עניין ו/או אמצעי הבעה משותפים, המתלכדים ויוצרים רגע אחד.⁷ אל רגע ארוך זה, שמשנה את היומיום באופן המוכר על ידי הכלל, רגע שהוא לא בהכרח בעל התחלה וסוף, ושהשפעותיו על המציאות רבות ואינן לחלוטין ממוסגרות, אתיחס כאל 'תקופה'. תקופה נוצרת מאינספור רגעים יחידים הקשורים אחד לשני, ללא מבנה מסודר וללא הקשרים מוכתבים מראש. תקופה נוצרת בדיעבד, או לכל היותר בשיאה, לא במהלך שינויי הרגע היחידים, אלא בהבנה שאותם רגעים יוצרים בהתלכדותם שינוי ממשי, ובהכרזה המלווה להבנה זו. טענה ש-'הנה, מתרחש פה משהו', או ש'משהו מתחיל לקרות' היא ההבנה הבסיסית שאירוע מסוים למעשה כבר קרה וכעת הוא ניתן להצבעה. גם אם אותו אירוע יכול להמשיך להתקיים, הוא לעולם לא ישוב לצורתו הבסיסית ראשונית, ויכיל בתוכו את הידיעה שהוא עצמו מוגדר כתקופה. כך למעשה מתחיל הגלגול הבא של אותה התקופה, לרוב כשלב הביניים בין התקופה לזו שבאה אחריה. מצב זה לא חייב בהכרח לייצר מחשבות או רעיונות חדשים, אלא יכול להנות מיתרונות ההכרה או הפרסום, לרוב, עד להתהוות השלב הבא. כך שומעים

5 תלי חתוקה, "רגעי תיקון: כיכר רבין כמרחב של משא ומתן תרבותי", תיאוריה וביקורת 24, 2004, עמ' 87.

6 כאשר תיקון, ע'פ הגדרה מילונית שניתנת בטקסט, הוא "החזרת דבר למצב תקין ושלם, וכן שיפור, השבחה, ושינוי לטובה", ראה שם.

7 מזכיר מאוד את הגדרתה של אירית רוגוף למושג עכשווית. ראה אירית רוגוף, "אקדמיה כפוטנציה", מארב, 2008,

<http://www.maarav.org.il/archive/classes/PUItem1a56.html>

פעמים רבות מאנשי תרבות המספרים על עברם את הביטוי שכבר הפך לקלישאה, ש'פתאום הבנו שאנחנו חלק ממשהו חדש, משהו גדול מאיתנו'.

אותה תחושה של 'אנחנו' ו'חלק ממשהו', היא המאפיין העיקרי בספרו של גדי טאוב, 'המרד השפוף'. הספר, שפורסם לראשונה בשנת 1997, מתקבל כיום, בקבוצות אקדמיות רבות, במידה מסוימת של ביטול, ואינו זוכה להתייחסות רבה בתקשורת או במאמרים אקדמיים.⁸ הספר מורכב משני חלקים אשר שונים במהותם באופן ברור. חלקו הראשון של הספר, בו אתמקד בטקסט זה, מורכב ממספר מאמרים, אשר רובם פורסמו בעיתונים ובכתבי-עת באמצע שנות התשעים, ומתארים את מצב החברה הצעירה של אותן שנים, כפי שהיא משתקפת דרך עיניו של טאוב, עם התמקדות בעשייה אמנותית ותקשורתית. חלקו השני של הספר הוא יציאה נגד "דגם חדש של טיעון מוסרי"⁹ אותו טאוב מכנה 'הנאורות החדשה'. שני החלקים מדברים על ואל קהל שונה – הראשון על דור צעיר ומשוחרר, בשנות העשרים והשלושים לחייו, החי על פי טאוב, את הפוסטמודרניזם כתחושה יומיומית, בעוד הפרק השני עוסק בדור מעט מבוגר יותר, הרואה בפוסטמודרניזם אידיאולוגיה או מושא מחקר. אם חלקו הראשון של הספר כתוב לרוב בטון אמפטי, מלווה בנסיון ליצור תחושת הזדהות בין הכותב לקורא ('כולנו חלק ממשהו גדול מאיתנו') ובדוגמאות ישראליות נוסטלגיות ופופיות מאותה התקופה, שאר הספר הוא מתקפה משתלחת נגד זרם וגישות עכשוויות (דאז), נגד תרבות הפוליטיקלי קורקט, נגד הקשר שפה-תרבות בפוסטמודרניזם כתיאוריה פרקטית כפי שבא לידי ביטוי בפמיניזם אמריקאי, בכתיבה על הכיבוש ועוד. המרד השפוף הוא הטקסט החשוב והמקיף ביותר שנכתב על שנות התשעים בישראל, ובעזרת הניגודים המהותיים המתקיימים בו ארצה לבאר את אותה גישה 'חוסמת' המופיעה בו ובטקסים אחרים שנכתבו על אותה התקופה.

טאוב מתפרש בספרו על תחומי עניין רבים. נושאי כתיבתו אינם נכנעים להגדרות המבדילות בין חוויות או עובדות, בין פרקטיקה, תיאוריה, רגשות או תחושות, כאשר צורת כתיבה זו משרתת היטב את נסיונותיו להדגיש ולהצביע על הקשר בין אותם מישורים שונים. תחומי החיים ב'עידן החדש' עליו הוא מדבר מתערבבים וחסרי היררכיה, וגם אם היה כך תמיד, קריאתו הראשונית של טאוב ב'מפה'¹⁰ זו של הקשרים, דימויים, עובדות פיזיות וכו', משמשת כנקודת מוצא וכגישה רעיונית. השימוש באובדן ההיררכיה כגישה למצב הפוסטמודרני רלוונטית לחלוטין, והעלאת הבעיות שבה על ידי טאוב הינה לגיטימית, אך הטון בו הוא משתמש מוביל למבוכה הנמתחת לאורך קריאת ספרו. בעית הפרלקסיביות של טאוב כלפי עצמו הינה, לדעתי, המאפיין העיקרי לדחיית הקורא הביקורתי מספרו, ואחזור לכך לקראת סוף פרק זה. את חוסר

8 בין אם בשל השתלחותו של טאוב בדמויות מרכזיות באותן קבוצות, או בשל תזווחו הפוליטית ימינה, וגישתו הנחשבת כאלימה, אותה החל לפתח כבר בחלקו השני של ספר זה.

9 טאוב, 1997, עמ' 10.

10 על המושג 'מפה' דרך מחשבתם של דלו וגואטרי אפרט בהמשך.

ההיררכיה מסביר טאוב דרך הקשר בין דור זה לבין קודמו, כאשר את תחילת המאמר המרכזי בספר, הנושא גם את שמו, הוא פותח בציטוט ממחזו של יוסף אל-דרור, 'לופ' - "גל: אתה קשור לדור שמעלינו? עמוס: אין מעלינו דור, יש ואקום".¹¹ בהשוואה לכל פער דורי, המתאפיין במיאוס באמצעי ההבעה אמנותיים או רעיוניים של הדור הקודם, טאוב טוען שבמקרה זה מדובר בשבר של ממש, בו ההתקדמות הרפלקסיבית אל העתיד אינה באה משינוי רצוי, אלא כמעין כפיה, ואינה מלווה כלל בחגיגות, אלא ברוח מינורית ושפופה. אותם אמצעי הבעה לא איבדו מעניינם בתהליך הדרגתי, אלא מרגישים כלא רלוונטים לחלוטין, ואף כמתריסים.

טאוב מצטט את ג'יימסון רבות כאשר הוא מנסה להסביר את הלך הרוח התקופתי, במיוחד בהקשר לאופני הביטוי. עליית כמות האיפורמציה הנובעת מכניסת אמצעי התקשורת החדשים (שידורי הכבלים שהחלו בארץ בשנת '90, מהפכת המקומונים, כניסת הקולנוע לבתים וכו') והתקרבותה של התרבות הישראלית לזו המערבית, צרפה את ישראל למאפיינים העולמיים התקופתיים ואיתם גם לשיח הפוסטמודרני. השילוב של אינסוף אינפורמציה חדשה בשילוב אותו מיאוס בזו של הדור הקודם (וההנחה היוצאת ממיאוס זה, התוהה לגבי האפשרות לעתיד חיובי) יצרה את הים תרבותי משתק.¹² אותו הים, עליו מתעכב טאוב באינספור הזדמנויות, גורם למציאות אותה הוא מתאר להרגיש כשרירותית וסתומה, מה שתורם לתחושת הפסימיות הכללית.

את הסיבה המקומית הראשונה מבחינה כרונולוגית, ממקם טאוב במלחמת ששת הימים, דרך מלחמת לבנון והאינתיפדה כנקודות ציון משמעותיות לתהליך הכיבוש. "מערכת היחסים ההומניסטית-חילונית, המובלעת בכל משטר דמוקרטי, אינה יכולה לשאת לאורך זמן שלטון כיבוש על עם זר".¹³ המתח בין המחשבה הרציונלית המתנגשת בתחושות רגשיות מוביל להרחקת הפוליטי, ודוחף אותו אל עבר מקום נפשי מוקצה, המלא בכל מה שמודחק. אותה הדחקה וסלידה מהפוליטי בחברה ובתרבות הישראלית, היא אחד מבסיסי השבר, לטענתו, בין הדור הצעיר לזה הקודם לו. סיבה אחרת וגלובאלית יותר, לדוגמא, היא שינוי בכמות הקשיים הקיומים בחברה הישראלית והפיכתם למצוקות מסוג אחר. הירידה המשמעותית ברעב או בדרישה לקורת גג במערב, הביאה ליצירתם של קשיים חדשים ומפונקים יותר - 'המצוקה המונוטונית של הבאנאליות'. החירות החדשה המלווה בדרישה לפרטיות, מכילה בתוכה תחושת בדידות וחידולון, כך שאווירת הביחוד

11 שם, עמ' 47.

12 דוגמא למצב זה ניתן לראות בספרו של דאגלס קופלנד, דור X, שיצא לראשונה בשנת '91 ותורגם לעברית רק בשנת '95, והיה לאחד מספרי הפרוזה המכוננים של אותה התקופה והשיח. הספר מלווה במושגים נלווים המשמשים כמעין מילון לקורא, כאשר אחד מאותם מושגים הוא 'מנת-חסר היסטורית' - "לחיות בתקופה בה נדמה כאילו כלום לא קורה. הסימפטומים העיקריים כוללים התמכרות לעתונים, למגזינים וליומני חדשות בטלוויזיה". מצדו השני של הדף מופיעה הגדרת הנגד, 'מנת-יתר היסטורית', המתוארת כך - "לחיות בתקופה בה נדמה שמתרחשים יותר מדי דברים. הסימפטומים העיקריים כוללים התמכרות לעתונים, למגזינים וליומני חדשות בטלוויזיה". דאגלס קופלנד, דור X: מעשיות לתרבות מואצת (תרגום: שרית פרקול), תל אביב: ככל, 1995, עמ' 16.

13 ראה טאוב, 1997, עמ' 14.

הקיבוצית-פטריוטית של הדור הקודם נראית רחוקה מתמיד. במצב זה, גם הדרישה הצפויה למרד נעורים נדמית כבלתי אפשרית. דבר דומה כותב אייל דותן על כתובות הגרפיטי בכיכר רבין ועל יוצריהן, נוער הנרות - "הגרפיטי) נחנטו לעד, יפים וצעירים, כמו שהיו בחודש הראשון להופעתם, חסרי רדיקליות והומוגניים בתכניהם - בדיוק כמו כותביהם המקוריים, ילדי הנרות".¹⁴

במאמרו 'הקץ לטראומה, סטריליזציה וטשוטש בייצוג הזיכרון', שפורסם בשנת 2000, כותב דותן על חידלון מסוג אחר, ומתאר חסימת גישה לאירוע המכונן של שנות התשעים הישראליות, רצח רבין, דרך הקשר בין מרחב פיזי למרחב הזיכרון. דותן מתאר את תהליך העיצוב מחדש של כיכר רבין, הנערך כארבע שנים לאחר הרצח. השיפוץ תוכנן על ידי דוד טרטקובר, שנבחר להתמודד עם הכמויות הגדולות של כתובות הגרפיטי שנכתבו, רוססו וצוירו על קירות הכיכר, ובעיקר על קיר אחד, קיר של חניון ציבורי. טרטקובר החליט ליצור הפרדה בין כתובות מהחודש הראשון לרצח, אליהן התייחס כאל 'אותנטיות', ולהבדילן מאלו המאוחרות יותר אשר נמחקו על ידי פקחי העירייה. הכתובות האותנטיות צולמו, וצילומיהן נתלו בקיר הכניסה לבניין העירייה.¹⁵ הכיכר נצבעה מחדש, וקיר אחד בה הוקצה עבור כתובות גרפיטי, אשר נמחקות באופן מסודר פעם בשבוע. את תהליך מחיקה זה מכנה דותן 'סטרייליזציה'. המושג סטריליזציה מגיע מהז'רגון השב'כניקי, ככינוי לשטח מופרד וסגור לקהל, בו יכולים פוליטקאים ואח"מים להתרועע בחופשיות ובתחושת ביטחון, והוא נכנס במהירות לשיח הישראלי מיד לאחר הרצח. אותה סטריליזציה מתפרשת אצל דותן בשני אופנים. הראשון, על ידי אותה מחיקה אלימה של שימור שאריות האבל, דווקא במקום העדין האמור להביע עמדה מוסרית נגד האלימות והכוחניות, ועוד בחסות שיח הפלורליזם והאמנות.¹⁶ האופן השני מתבטא בתהליך הסינון שעברו אותן כתובות תלושות וממוסגרות. אותן תמונות עברו תהליך ניקוי פרטני ובו נמחקו כל הכתובות שאינן עומדות במישור אחד עם הדימוי ההגמוני של כיכר זיכרון, אותן כתובות "לעגניות, סתמיות ובוטות".¹⁷ מהטקסט הרב שכבתי, שביטא קולות שונים של אנשים שונים ודעות שונות מתקופות שונות, נותר טקסט אחיד ונקי, הגמוני, המבטא ומשמר גישה מוכרת וידועה, טקסט 'מפוסטר'. מאמרו של דותן חושף טשוטש מכוון של הזיכרון הקולקטיבי דרך פעולות פיזיות ממשיות. הפיסטור והסטרייליזציה מעלימות את הרגע, משתלטות עליו, ויוצרות רגע חדש וסינטי. ההכרזה המטושטשת על אותו רגע נעלמת, ובמקומה מתהווה הכרזה אחרת, המותאמת לסיפור ההיסטורי-הגמוני, כעובדה היסטורית מוחלטת. את תהליך זה הוא משווה לפעולת הכתיבה עצמה ככתיבה ההיסטורית - "יכולנו לראות בו (בקיר), מטפורה גדולה וסוגסטיבית מאוד של כתיבת היסטוריה

14 אייל דותן, "הקץ לטראומה: סטריליזציה וטשוטש בייצוג הזיכרון", תיאוריה וביקורת 17, 2000, עמ' 28.
15 למען השוואה, מעניין לקרוא את הראיון שקיימה פרופ' דנה אריאלי-הורביץ עם מיקי קרצמן, שהיה שותף לשינוי אותו קיר וגם לתיעדו. ראה דנה אריאלי-הורביץ, יוצרים בעומס יתר: רצח רבין, אמנות ופוליטיקה, ירושלים: מאגנס, 2005, עמ' 351-364.
16 "כך השתלטה (...) הלוגיקה המיוחדת של עצם האירוע האלים שהתרחש בה, (...) הפעם במרחב הייצוגים שנועד דווקא להילחם בה", שם, עמ' 30.
17 שם, עמ' 31.

מסוכסכת, לא ליניארית, שאין לה נמען אחד ואף לא מחבר אחד".¹⁸ למעשה, טוען דותן, שמי שלא היה שם לא יכול לדעת מה קרה, ונדמה שגם לו עצמו כבר קשה לספר, כך שכל מה שהוא יכול לתאר הוא תהליך הטשטוש עצמו ולהצר, במידת מה, על קיומו.

גם מאמרו של אהד זהבי, 'ראש הממשלה מוטל שותת דם', עוסק בתופעה דומה.¹⁹ זהבי יוצא מנקודה המשיקה לסימות המתוסכלת של דותן - "אירוע רצח רבין, כמו כל אירוע, אינו מנותק מן החייויים על אודותיו. יש בכך כדי להרחיק אותנו מאירוע הרצח, שכן הגישה אליו אינה יכולה להיות ישירה, אלא היא מתווכת בהכרח".²⁰ נדמה שגם כאן, אין אמון מלא בפעולת כתיבת ההיסטוריה, וזהבי מנסה לכוון את טענותיו למקום אחר. כאן, אותו חוסר אמון אינו מופנה כלפי עיריית תל אביב, דוד טרטקובר או כל גורם חיצוני אחר, אלא כלפי השיח, ואף כלפי עצם קיום האירוע עצמו. זהבי בוחן, כנקודת מוצא, צילום של ראש הממשלה שפורסם בשלושת העיתונים הגדולים ביום שאחרי הרצח. הצילום מראה, לכאורה, את רבין שוכב על הקרקע שניות לאחר הירי, אך הוא אינו ברור במיוחד, ולכן צירפו חלק מהעיתונים חץ המצביע על דמותו. ע'פ זהבי, צילום זה הוא אותה הכרזה קולקטיבית השולפת את רגע הרצח מכרוניקת ההיסטוריה. הציפיות הגבוהות הצפויות מהצילום נכשלות, אף על פי שמדובר בדיווח 'אותנטי' מדימוי צילומי, המספק עדות הקרובה לישירות, במיוחד כאשר הוא צולם בקרבה גדולה כל כך, וזמן קצר כל כך אחרי. אחרי שאלתו המתבקשת של זהבי, "האם החץ באמת מבהיר את התמונה, או שהוא רק מצביע על חוסר בהירותה?"²¹ יכולה התמונה לשמש כעוגן לסימון רגע תיאור הכשלון, וכשלון זה הוא התיווך הטוב ביותר המתקבל מהאירוע, הן ברמה העניינית, ובמיוחד ברמת השיח המדובר. אם דותן טוען שמה שהיה נמחק, זהבי טוען שאותו אירוע חמקמק לא נלכד כלל.²² אך האם טענות אלו יכולות להיות תקפות לעשור המתווך כולו? ובאיזה אופן, אם כן, הוא ניתן לקריאה על ידי דור מאוחר ממנו?

18 שם.

19 כדאי בשלב זה להעלות תהיה לגבי הקשר בין עצם הופעתם של טקסטים אלו ואחרים באותו כתב עת, לבין הרעיונות והסגנון הדומים ביניהם. נדמה שקשה לבדוק זאת באופן אמפירי, אובייקטיבי או ענייני, וגם אם כן אז מקום השוואה זו צריך להמצא בטקסט אחר, אך אין ספק כי השאלה מרחפת מעל טקסט זה.

20 אהד זהבי, "ראש הממשלה מוטל שותת דם", תיאוריה וביקורת 30, 2007, עמ' 135.

21 שם, עמ' 142.

22 שיא מאמרו של זהבי הוא השוואה בין כמה מצוירי של פרנסיס בייקון לאותה תמונה מדוברת. אותם ציורים המורכבים מצורות מופשטות ומסימונים כחיצים ועיגולים, מזכירים מאוד את צילומו של ראש הממשלה בהופעתו בעיתון. מהשוואה זו מגיע זהבי למסקנה שהרצח כאירוע, הוא למעשה רק שיחזור של סיפור או ידע קודם, שלכאורה כבר התרחש. מסקנה זו, הרואה במציאות כמעין תסריט החוזר על עצמו שוב ושוב, מופיעה גם בספרו של נועם ירון 'ערוץ 2 – הממלכתיות החדשה' בהקשר למערך היחסים הנוצר ממוסכמות הביטוי בכלי התקשורת, וכיוצא מכך, מסיפוריות המציאות על ידי המדיה. גם גישה זו, כאמור, מבטלת את מידת הנגישות של אותו עשור, מפני שהיא מבטלת את רלוונטיות ייצוגו. ראה נועם ירון, ערוץ 2 – הממלכתיות החדשה, תל אביב: רסלינג, 2001, עמ' 76.

בכל הטקסטים המוזכרים עד כה, הקשר בין המסמן למסומן משמש כעמדת מוצא – אם מדובר בקשר עצמו, או שמה בדיעה שהקשר קיים, גם אם לא בפשטות או בהצלחה. כאמור, כמות הדימויים העצומה המתגברת החל מאמצע שנות השמונים, פגעה במידת מה בעומקם (בעומק המתוכנן על ידי היוצר), כך שרבים מאותם דימויים נוצרו כשטוחים ודלים,²³ אך בעלי פרטים מועצמים ודרמטיים. הכניסה המתגברת של התקשורת לחיי היומיום, מאפשרת לחוות את המציאות, או לצפות בחוויה, דרך אותם הדימויים. טאוב כותב, שאירועים פיזיים או רגשיים בחיים עצמם, המתגלים כיום לרוב, ולראשונה, רק לאחר אותו גילוי מתווך ומועצם, נדמים כבאנאלים וקהים. כך נוצר מצב חדש ההופך לפרקים את כיוון היחסים בין המסמן למסומן. אותו 'בנק' אינסופי של דימויים מתמלא לאיטו באינספור דימויים אשר מבוססים על חיקויי מציאות – במקום מסמנים המסמנים מסומנים, אנו מתמודדים עם מסמנים המסמנים מסמנים. תיאור דומה ניתן גם לראות בהקדמה לספרו של נועם ירון 'ערוץ 2 – הממלכתיות החדשה', בה הוא כותב על הפנטזיה הטלוויזיונית – "במציאות של הטלוויזיה, הפנטזיה גלויה ומפורשת עד שהיא מסתירה את המציאות, (...) ומה שיותר חשוב: היא אף מיוצרת כמציאות".²⁴ אותו פקפוק בתחושות רגשיות, והקהות הנוצרת מכך, מוביל את טאוב לאחת התובנות העיקריות בספרו – "החיים עצמם הפכו בשביל צעירים בעידן הזה, באיזה אופן חדש ומוזר, ללא נגישים".²⁵ אחד מתוצרי הלוואי המקומיים של אותה בעייתיות, עליו ארצה להתעכב, הוא מה שמכנה טאוב – 'מהפכת הפוזה', ודרך מושג זה אנסה להראות לגבי יכולתו המוגבלת של טאוב להשתחרר (בעבור עצמו ובעבור הקורא) מהמצב אותו הוא מתאר.

גרסה מוקדמת של המאמר 'הדיקטטורה של הפוזה' פורסמה לראשונה בעיתון 'העיר' אי שם באמצע שנות התשעים, תקופה בה שימש אותו מקומון כאחד מהגורמים המרכזיים בשיח הצעיר-שמאלני-מרכזי, והצליח לרכז תחתו כותבים מקבוצות מגוונות, וכתוצאה מכך גם קוראים רבים ושונים.²⁶ נקודת המוצא של המאמר היא ביקורת על גל אוהובסקי ו'חבריו', ועל הסיבות להתהוות טעמים התרבותי, כאינדיווידואלים בפרט, וכדמויות מפתח קובעות טעם ככלל. טאוב מצטט ראיון שנערך עם אוהובסקי, ובו הוא מספר כי מקורות ההשפעה המוזיקליים שלו רבגוניים, ונעים בין צלילי המוזיקה, להקות צבאיות, דיוד בואי ומוריס. טאוב, הטוען להבדל בין הלהקות הצבאיות ומחזות הזמר למוריס ודיוד בואי ("הם מליגה אחרת"²⁷),

23 הנחה זו בעייתית כמובן, מכיון שלאחר המסקנות העולות, נדמה שקשה ואף אין לדעת מה מידת עומקם של הדימויים הקודמים לתקופה. כן אפשר לטעון שחוסר התסכול היומיומי כלפי אמצעי ההבעה והתקשורת, ואף חוסר הידיעה לגבי קיומו, נתנו חופש ביטוי פחות מודע לעצמו או לבעיות שבו.

24 ירון, 2001, עמ' 11.

25 טאוב, 1997, עמ' 100.

26 אקדמאים ירושלמים, 'שנקינאים', אנשי תקשורת ושאר קבוצות היכולות להיתפס כיום כקלישאות מכלילות או סטריאוטיפים, ושקשה לטעון לגבי אופיין דאו.

27 שם, עמ' 37.

תוהו לגבי בחירתו של אוהובסקי ב"מלודרמה רדודה וכמה העמדות של צדי צרפתי"²⁸ כנקודות ציון תרבותיות, ושואל אילו תובנות חדשות יכולות לתת בחירות אלו לעולם התרבות העכשווי, ומדוע דווקא זו בחירתו והכרזתו של אוהובסקי, שהיה באותה תקופה עורך מדור התרבות בעיתון מעריב. את אותו רצון להציג דימויים 'נמוכים' (הנתפסים על ידי החברה כנמוכים) כבחירה אנינה, מכנה טאוב 'פוזזה', ומקשר אותה להיפוך קדימות הדימויים ולפחד מהקשר הבין-דורי. אותו דור, כמבטא את שיא תקופת המיאוס במאפיינים הביטחוניסטים הישראליים, דורש משהו אחר מהטון החונק של צבא וחדשות, משהו קליל יותר ומחייב פחות. ההכרזה הבסיסית על אופי קולקטיבי חדש היא למעשה דרישה לתחושה קבוצתית, למניירות שתפקידן להבדיל בין דור זה לקודמו. אך נדמה כי הפער בין הדורות אינו כה גדול כפי שהוא מוצג על ידי אוהובסקי, ובבסיסו, גם דור זה נידון להתעסקות באותן בעיות 'ציוניות',²⁹ ואף לשימוש באותו טון ושיח ובהפרדה בין נמוך לגבוה. "מרום ניתוק נוצר צמא לישראליות",³⁰ כותב טאוב, ואותו רצון, בשילוב ההשטחה הקיימת, מאפשרת לדימוי הנוכחי של 'להקה צבאית' להתבסס על זה הנוסטלגי והקולנועי, ולהתרפק על אותו זיכרון, המרוחק לחלוטין מקיומו המילטריסטי המקורי. הפוזזה, כביטוי לרצון להיות שייך, מסמנת בעבור טאוב, את המיקום החברתי ה'נכון', או במילים אחרות – להיות מקובל, להיות 'קול'. אותו רצון להיות קול, בשילוב החשש להשתייך למה שמוגדר כישן, מוביל להתהוות מודעות עצמית גבוהה אך מדומה וגנרית, הפוגמת אף היא במידת החוויה.

העיסוק הנרקסיסטי של המדיה בעצמה, המתבטא בעמדה אחידה למדי (אלטרנטיבית ככל שתהיה לאותה הגמוניה ישנה), אשר מלווה בחשש מהריק במימד הזמן הסובב סביב ההווה, מוביל למצב בו לטקסטים רבים, בין אם אקדמיים או תקשורתיים, מצטרפת נימה צינית או אירונית, המאפשרת את ההזדהות בין הכותב לקורא, ו"מסמנת בכך את המודעות לקוצר ידה של האמירה, לאיזה פחד שהיא למעשה ריקה מתוכן".³¹ בחירה זו, הנסמכת על דרכי הייצוג יותר מאשר על התוכן עצמו, היא על פי טאוב, כתיבה בטוחה וקלה, כאשר היא מזגוגת בקלות בין בחינת הנושא לבין הביקורת כלפיו, ומספקת לקורא ולכותב תחושה של סיפוק עצמי כהבנה או תחכום.³² כך התנשאות הביקורת, והאלימות אותה היא מפעילה דרך הזלזול במושאה, נותנת אותותיה גם בכותבים עצמם. אותו החשש להצטייר כמיושן, מתעצם בחשש להיות מבוקר או קורבן זלזול, מה שמוביל לטעם ולכתיבה הקורצים, המגניבים והמשועשעים. "עדיף להיות אולטרה מתוחכם, הפוך על הפוך, דו ותלת משמעי, לכתוב ולקרוא מעל הכתיבה, (...) מפני שאם תביע עמדה, ותנסה לנמק אותה ברצינות, אתה הופך

28 שם.

29 גם יורן מעלה טענה דומה - "בממלכתיות הישנה הכורח להראות את המדינה נוכח בנסיון להראותה, ואילו בממלכתיות החדשה הוא נוכח בהפגנת חוסר היכול להראותה". יורן, 2001, עמ' 49.

30 טאוב, 1997, עמ' 44.

31 שם, עמ' 108.

32 יורן רואה זאת כבקשה לשייכות אשר מובילה לעלייה בהפגנות אהבה ונרקסיסטיות בטקסטים תקשורתיים. הוא נותן כדוגמא מבקרי טלוויזיה חדים המשתלחים בתוכניות 'גרועות' או מהללים תוכן איכותי, וכך או כך מאשררים ומחמיאים לקוראיהם ולעצמם על תיחכומם, ועל האהבה השוררת בינם לבין עצמם ובינם לבין עולם התקשורת. ראה יורן, 2001, עמ' 32.

למטרה נייחת".³³ אך כיצד משתלבות טענות אלו ברצונו של טאוב להשמיע את קולו? האם הוא מסוגל להתבטא באופן

אחר ועדיין להתקבל על ידי אותו קהל קוראים אליו הוא מכוון? והאם לא מדובר במסר כפול המועבר לקוראיו?

חלקו השני של הספר מורכב מיציאה שיטתית נגד קבוצות מובחנות, המשתמשות, לטענתו של טאוב, במאפייני הפוסטמודרנה כאידיאולוגיה. הוא מציג את אותן קבוצות, ואנשים ספציפיים בהן, ככאלו המתנגחים בכל מה שקיים סביבם, כחושבים ופועלים באופן קונספירטיבי ותככני. הדיסוננס הנוצר מחוסר ההסתכלות העצמית מחד וההאשמות התוקפניות מאידך, פוגע מאוד ברלוונטיות של טאוב כתיאורטיקן העוסק בתרבות ובעכשווי. כתיבתו בהרחבה על סטנדרטים חברתיים היא העוגן הראשון לאותו דיסוננס. השאלות הפילוסופיות-מעשיות לגבי המושגים 'זהות' ו'אחר' אשר חזרו לרלוונטיות השיח עם עליית הפילוסופיה הקונטיננטלית, ורבות מן התאוריות בפוסטמודרניזם, פמיניזם או פוסטקולונאליזם, מוצגות על ידי טאוב כמקור לתחלואי החברה. דרך ספרו של אדוארד סעיד 'אוריינטליזם', מתאר טאוב בהכללה סינדרום תיאורטי - "עצם קיומם של סטנדרטים הוא מקור האי-שוויון, ועל פי תפישה זו אין טוב פחות וטוב יותר, יש רק שונה".³⁴ אותה גישה מציעה מודל רעיוני אחר - רלטיביסטי, המכיר בערכים ובצרכים הפרטיים של כל חברה ושל כל אינדבידואל, ורלטיביזם זה, לשיטתו של טאוב, תורם להיפוך בצורת הסיפוריות ההיסטורית - "הרלטיביזם, שהוא כביכול ספקנות רדיקלית, הוא בעצם היפוך מוזר: שום דבר אינו אמיתי, ולכן שום דבר גם לא שקרי".³⁵ הוא ממשיך וטוען שההתעסקות האובססיבית ברצון לשינוי, והקיצוניות המתלווה אליה, גורמת לעיוות היסטורי קיצוני, המבוסס על סיפורים סובייקטיביים ולא על עובדות. תחושת מיאוס עולה באופן בולט מכתביו של טאוב, ולא רק בפרקים בהם הוא יוצא נגד גורמים ספציפיים, אלא גם בחלקו הראשון של הספר, העוסק הן במיאוס הדור החדש בקודמו, והן במיאוסו של טאוב עצמו בהווה, כאשר אותה תחושת סקרנות אשר הוא מפגין בתחילתו של הספר יורדת בהדרגה. בנוסף, טאוב עצמו אינו מעלה שום הצעת יעול או רעיונות למציאות טובה יותר, ונדמה שגם הוא מסתפק באותה הבעת דעה, שנדמית מטענותיו כעקרה.

רבות מן הבעיות שטאוב מעלה סגורות ולוכדות את עצמן בתוכן, וכזו היא גם בעית הביצה והתרנגולת בין ההבניה והתצוגה של התרבות במציאות. כמו גם בספרו של יורן, או במאמריהם של זהבי או דותן, נקודת העניין המרכזית היא מידת השפעת התקשורת על החיים והמציאות חשובה, כאשר ההשפעה, כמובן, גדולה וגדלה. יחד עם זאת, מאמרים אלו אינם מתעניינים בנסיון למדידה של מידת השפעתם אחד על השני או ביחס ביניהם לבין המצב אותו הם מתארים, אלא

33 טאוב, 1997, עמ' 40.

34 שם, עמ' 174.

35 שם, עמ' 181.

עסוקים ברובם בניסוח הבניית אותו קשר סמוי ושלילי וחשיפתו. בביקורתו, טאוב תוקף לא רק את שיטתה ותוכנה של אותה קבוצה,³⁶ אלא גם את כיוונום לקהל קוראים שבוי ומשוכנע מראש. נדמה לי שאין זה המקום לויכוח לגבי מה המניעים שמאחורי הגישה הרלטיביסטית, והאם טענותיו של טאוב מוצדקות או לא, אלא לציון תחושת התסכול של הקורא הביקורתי. טאוב כותב ברמה עיניינית וגבוהה, המלווה ברצון עז להשאר בגובה העיניים. הוא שואב את הקורא, ומתאר ברצינות ובמיומנות מצב תקופתי כללי, אך כאמור, בפעמים רבות מסקנותיו סותרות את עצמן ונקודת המבט אותה הוא מאמץ מתהפכת לפרקים. נדמה שמאחורי גישתו מסתתרת שמרנות עמוקה, שעומדת בסתירה לשופר אותו הוא מאמץ (במודע או שלא), לטון הצעיר בו הוא מתבטא ולמסקנותיו המציגות את המציאות במראה אחרת.

טאוב הוא הקורבן הראשון לבעייתיות עליה הוא כותב בהרחבה ובעייתיות זו מתבטאת היטב בסגנון כתיבתו - באותו מתח בין התחכום לחוכמה, בין המגניבות האדישה לבין הבעת עמדה, בין הרצון להיות אהוב ומוערך לתחושת השליחות המרטירית. כאשר רצונו להתקרב לקורא ולמקם את מסקנותיו ביומיום העכשווי, מטבל טאוב את כתביו בדוגמאות המוכרות לרבים ובמשפטים בעלי הומור דק ומריר, אך מטכניקה זו יתנער מיד - "אירוניה, אדישות, קוליות, הם אמצעים של אוטוסוגסטיה במצב שבו התחושה הבסיסית היא של חוסר יכולת להשפיע".³⁷ מאידך, כאשר תיאור המציאות עובר פילטריזציה אקדמית או תיאורטית, הקשר והאחיזה במציאות מתרופפים ומתרחקים, כך שהוא מאבד את הקשר עם האינטואיציות של הקורא.³⁸ כאמור, נדמה כי תיאור הכתיבה העכשווית אינו פוסח על טאוב, ורק פעמים נדירות נדמה כי הוא מכליל עצמו בתוך מושא הביקורת, גם כאשר הוא כותב על כתיבה בכנות ובאמפטיה. "השפה נפגעת פעמיים, פעם מהשחיקה וגם מהמודעות לשחיקה",³⁹ הוא אחד מהמשפטים המדויקים בספר, ונדמה כי הוא מצליח לתמצת בדיוק את מרבית הטענות העולות בו ואת הטון המלווה אותן. טאוב מתאר במפורש את מלכוד לופ המגניבות ומתקיף אותו מכיוונים שונים, אך לא מבצע, במודע או שלא, את אותו מהלך המחשבתי על עצמו. וכאשר מחבר ספר העוסק בכתיבה ובמושג העכשיו כותב משפט שכזה ולא מציין, ולו בניואנס או ברמיזה, מימד של בדיקה עצמית, עולה התחושה שגם אם התוכן הרפלקסיבי עצמו מרגיש נכון, מדויק או לפחות מעניין, התוקף שלו מוטל בסימן שאלה. אותו דיסוננס הנוצר בזמן הקריאה מרחיק את הקורא המאוחר הן ממושג הביקורת והן מהמבקר עצמו. אם מרביתו של טקסט העוסק בכשלון דרכי הייצוג כמאפיין של תקופה שלמה, נכשל גם הוא באותן דרכי ייצוג עליהן הוא מתבסס ונגדן הוא יוצא, ואף אינו מודע לתהליך זה, נדמה כי אין לקורא המאוחר אף עוגן להאחז בו.

36 ואפשר רק להניח שיוון וזהבי יכנסו לקבוצה מבוקרת זו, הן מבחינה רעיונית, והן מבחינה חברתית-רכילותית.

37 שם, עמ' 123.

38 ראה שם, עמ' 119.

39 שם, עמ' 111.

בפרק זה ארצה להתמקד בדרכים לתיאור המציאות כתהליך מתמשך, ובקשר בין נקודת המוצא של הטקסט לבין התהליך המתואר בו, כהבדלים המרכזיים בין טקסטים הכלולים בתוך לופ שנות התשעים הישראליות לאלו המנסים להתנגד לו. כדי לבחון הבדלים אלו, יש לתאר את השוני בין שני סוגים שונים של צורת חשיבה, זו הלינארית-עצית מול זו הריזומטית. החשיבה הלינארית מסמנת תהליך המכיל נקודת התחלה ואירועים המתרחשים בעקבותיה בכיוון זמן אחד, מהעבר אל העתיד, מבססו של העץ לענפיו, תהליך המאפשר מעקב ברור אחר מבנה שלביו. הקשר בין הבסיס לצמרת הוא היררכי, והוא מאופיין כמודל אילן יוחסין, ללא אפשרות לקשר ישיר בין נקודות שונות במרחב העץ, למעט הקשר הורה-בן.⁴⁰ בניגוד לאותו קשר יציב ומאורגן בחשיבה העצית, עומדת החשיבה המבוזרת במרכז המודל הריזומטי. המונח, אשר נוסח במחשבה הפילוסופית על ידי ז'יל דלז ופליקס גואטרי, מתאר מערכת הקשרים המשתנה באופן דינמי, ומבוססת על קשרים שאינם מחוייבים למיקומם במודל מרחב הנקודות. אם דימוי הקשר הלינארי מבוסס על מודל עץ, זה הריזומטי בנוי כשיח או כשורשים, כמבנה של רשתות הפועלות בכיוונים שונים ובמישורים שונים בו-זמנית, מודל המאפשר מערכת יחסים נזילה בין אינספור איברים וחיבורים. חוסר בנקודת מרכז או התחלה מאפשר התייחסות אל המערכת עצמה כבעלת קיום עצמאי, שאינו מחויב לרגע או לאירוע מסוים, ואף הופך אותה עצמה לאירוע, ל"כוח שפועל על היישים, כוח שמחולל טרנספורמציות, ומייצר גם את המחשבה וגם את המושא שלה".⁴¹

בכל הדוגמאות שנתתי בפרק הראשון מרחפת תחושת חוסר אמון מעל הקשר בין האירוע עצמו לבין מצבו בתקופת הזמן שמתרחשת אחריו, או במילים אחרות, בקשר בין האירוע עצמו לבין תהליך הזיכרון שלו. כל דוגמא מבטלת בדרכה את לגיטימצית הזיכרון ותוהה לגבי מידת הרלוונטיות שלו. נדמה כי מושג 'מימד הזמן' הוא הגורם המהותי המחבר בין טקסטים אלו, הן מבחינת הקיים (שנות התשעים, העכשווי ומה שביניהם) והן מבחינת הכשלון המתואר (התהליך כפעולה מתמשכת). נקודת המוצא בטקסטים, בהתייחס לקשר בין תהליך הכישלון למצב העכשווי, דומה למדי וחוזרת אצל כולם - הטקסט נכתב (ונקרא) בהווה, ואותו הווה מסמן את המסקנה ואת סופו של התהליך המדובר. כך למעשה, העכשיו הוא המרכז, ו'פעולת' הזמן יוצאת ממנו, מסתכלת אחורה לכיוונו של העבר וסוקרת את תהליך הכישלון. מובן שהגבול בין גישה ריזומטית לעצית אינו מחייב באופן מלא, ושטקסטים רבים מכילים שיטות מחשבה שונות משניהם,⁴² אך נדמה כי

40 ראה אריאלה אזולאי ועדי אופיר, "אנו לא שואלים 'מה זה אומר' אלא 'איך זה פועל': הקדמה לאלף מישורים", תיאוריה וביקורת 17, 2000, עמ' 125.

41 שם, עמ' 124.

42 במאמרה 'האזרח יגאל עמיר' כותבת אריאלה אזולאי על ה'מחיקה הגדולה', אותה התעלמות ציבורית הנובעת מהלם, ומוחקת מהזיכרון הקולקטיבי את תחושת הטרומה הקולקטיבית, הן לגבי הרצח עצמו, והן לגבי חשיפת ערוותם של המנגנונים הציונים-ישראלים. גם אם מימד ההסתרה נוכח ופועל בין שתי נקודות (התופעה והקורא) ובמימד זמן לינארי (הדחקה, משמע מחיקה של ידע קיים, וחשיפת אותו ידע אבוד

אפשר בכל זאת למיין קבוצות טקסטים על פי מודל זה, ושחלוקה זו תתיישב לרוב באופן חופף עם חלוקת הנושא, כך שאותם טקסטים עצייים-פסיבים יעסקו לרוב בטענת ההסתרה, ואלו הריזומטים יעסקו בהווה כנקודת מוצא לתהליך או לתקופה חדשה. גם אם מטרת הטקסטים המתוארים אינה בהכרח אקטיבית, ואין בכוונתם או במסקנתם קריאה לפעולה, נדמה שמבנה קשר זה מגביל את האפשרות להסקת מסקנות לגבי פעולות עתידיות ביחס לנושא בעקבות הטקסט. הידיעה שאותו אירוע כבר התחולל, ושהביקורת כלפיו כלולה אף היא בתוך השיח, אינה קוראת לשאלה האקטיבית של 'מה אפשר לעשות', אלא לזו הפסיבית של 'איך הגענו למצב הזה?'⁴³

הידיעה שהמפה הריזומטית מורכבת מאינסוף פרטים והקשרים, הופכת אותה, למעשה, למפה שאינה ניתנת למיפוי. אך גם אם אי אפשר למפות את כולה, ניתן לחקור ולראות חזרות של הקשרים המתרחשים בה, ולנסות להסיק מהם תובנות. ההבנה שהמציאות גדולה מאיתנו, והתזכורת לכך הקיימת בגישת המחקר הבסיסית, יכולה לתרום רבות לגישה המסתייגת ולמידת הצניעות⁴⁴ של הכותב. מאפיין נפוץ למצב זה הוא התחושה כי המפה רחוקה מדי וקרובה מדי בו-זמנית, וניתן לאתר תחושה זו ברגעים מסוימים בכתיבתו של טאוב, ברגעים בהם הוא טוען להיפוך המתרחש בין המציאות לייצוגה במדיה. אותו מצב, המתואר על ידו כ"אינפלציה של סמלים"⁴⁵, מוביל לחווית המציאות דרך סמלים מוכרים, כך למשל בטענתו שנעימת הנושא של 'הטוב, הרע והמכוער' כבר לא יכולה לייצג מאפיין 'מערבוני', אלא בעיקר שורה של קלישאות, ולמעשה את עצם הקלישאות עצמה.⁴⁶ הצופה (או הקורא) המכיר לעומק מאפיינים קולנועיים-תקשורתיים-חברתיים ממקם את אותה מוזיקה במפת הדימויים, ומכיר מספיק הקשרים ונקודות אחרות במפה בשביל לזהות חלק מתהליכי רצף הדימויים עד הפיכתם לקלישאה. כך למעשה, פעולת הזיכרון, אשר מכיל סמלים ללא חוויות פיזיות (סרטי מערב פרוע במקום המערב הפרוע עצמו) ואת הבנת תהליך זה עצמו והכללתו בשיח (עצם ההבנה והדיבור על קלישאות), מסמלת את המיקום הקרוב והרחוק ביחס למפה - מיקום רחוק מספיק בשביל להכיר ולהבין את ההקשרים, אך קרוב מדי לבניית 'ארכיון' של זכרונות, תחושות או עובדות המבססות באופן אמפירי את אותה קלישאות מדוברת, אך באותו הזמן קרוב מספיק בשביל להתרגש מאותה נעימת נושא, אך רחוק מדי בשביל להתמסר לה באופן טוטאלי.

פרדוקס המיקום עומד בבסיס התיאוריה העולה בספרו של ברוננו לאטור 'מעולם לא היינו מודרנים', שיצא בשנת 91,

דרך קריאת המאמר), התופעה עצמה מתחברת בטקסט למודל ריזומטי של אינסוף מקורות והשפעות קבוצתיות ואישיות (הרצח כמקרה פרטי של משפחת רבין, יגאל עמיר כחייל בעברו, רצח ראש ממשלה כדמות, צפייה קולקטיבית בערוץ 2 וכו'), ואזולאי מתעכבת במאמרה על ההקשרים השונים ביניהם. ראה אריאלה אזולאי, "האזרח יגאל עמיר", בתוך יהושע סימון וסרג'יו אדלשטיין (עורכים), סרק, תל אביב: המרכז לאמנות עכשווית, 2005, עמ' 21.

43 ראה רוגוף, 2008, עמ' 3.

44 הכוונה היא לצניעות הכותב מול גוף הידע האינסופי מולו הוא עומד.

45 טאוב, 1997, עמ' 100.

46 ראה שם, עמ' 65.

וחלקים ממנו הופיעו בעברית רק בשנת 2005. לאטור יוצא מנקודת מוצא המכירה ומכילה הבנה של רבים ממאפייני הפוסטמודרניזם ואת הביקורות הקשורה בו. הוא מנסה להבין את יחסם של מאפיינים אלו ביחס למימד הזמן, ולהבין כיצד הם מתיישבים עם התהליכים ההיסטוריים של שינויי החשיבה על מבנה הידע. נקודת המוצא של העכשיו דומה לזו המתוארת - "הפוסטמודרניזם אינם מוסגלים להאמין להבטחות הכפולות (...)", אבל הם נשמרים באותה מידה מלפקפק בהן לחלוטין. הם נותרים תלויים בין האמונה לספק, בעודם ממתינים לסוף האלף".⁴⁷ לאטור רואה במהלך הרעיוני העכשווי אירוע בפני עצמו, המשפיע על ההיסטוריה גם על ידי מבט לאחור - "איננו יכולים עוד להצביע על החץ הבלתי חוזר של הזמן, וגם לא להעניק פרס למנצחים",⁴⁸ הוא טוען, ובטענה זו ממקם באופן שונה את הטקסט ביחס לאירוע המתואר בו. מרכז מאמרו של לאטור, אם כן, אינו תיאור של סיבה ותוצאה (או קיום והסתרה), אלא תיאור התהוותה של גישה חדשה, והשפעתה הבו-זמנית על המחשבה בעתיד ובעבר. בניגוד לסוג האירוע המתואר על ידי הכותבים המוזכרים עד כה, זה של לאטור אינו קשור רק לעצמו ולזה הקודם לו (ולקודמים לו בקשר לינארי וכו'), אלא עצם היווצרותו מצמיד סימן שאלה לכל האירועים - הקודמים לו, המקבילים לו ואלו שיבואו אחריו, כך שמפת הקשר בינו לביניהם עצומה, ונותרת בלתי ניתנת להמחשה.

גם הגישה החדשה אותה הוא מתאר מצטיירת כמפה מבוזרת ומסובכת, ולאטור מוצא במחקריו תהליך של איחוד קבוצות שונות של שיח, והשתלבותן בשדה המדיה. פילטר התקשורת המערבב סוגי שיח שונים מאפשר הסתכלות מרוחקת ותורם רבות להיווצרות ופרישת המפה הריזומטית. את אירועי המציאות הבאים לידי ביטוי באופן מתוך, מכנה לאטור כ'סיפורים', ואת סיפורים אלו מפעילים שחקנים, תפקידים, אתגרים וכו'. כדוגמא, הוא מתאר בהרחבה התבוננות בעיתון יומי, ומציין את מידת ההקשרים השונים והמשונים המתרחשים בתוך הכתבות וביניהן ואת היתרבות ההקשרים התרבותיים השונים בהם - "אותם מאמרים היברידיים הולכים ומתרבים תוך שהם משרטטים תסבוכות של מדע, פוליטיקה, כלכלה, משפט, דת, טכניקה ובדיון".⁴⁹ לאטור מנסה לפרק את סוגי השיח לשלוש גישות קבועות שונות, וטוען כי המטרה העיקרית בהסתכלות עליהן כמכלול היא דווקא יצירת הפרדה ביניהן, מה שאינו תורם להבנת האירועים ואף פוגעת בהבנתן. לדעתו של לאטור, דווקא איחוד ענפי השיח, טווייתם כסיפור אחד אשר חוצה את גבולות החלוקה המוכרת ובניית 'יצורי כלאיים' בין סוגי ידע, היא המאפשרת לחקור לעומק את אופיין האמיתי של התופעות, לבדוק את המימד הסמוי בהן, ולהבין כיצד לפעול כלפיהן או איתן.

כמו שמבנה התיאוריה משתקף היטב גם בנושאה, כך גם פרדוקס המיקום עובר גלגול פרקטלי דרך בסיס הרעיון. הדיסוננס

47 לאטור, 2005, עמ' 51.

48 שם, עמ' 52.

49 שם, עמ' 44.

העומד בבסיס המחשבה הריזומטית-חקרנית, הבדוק מהי מידת המדעיות בנושאים מדעיים מול מידת החברתיות או הפוליטיות בהן, או מה מידת הפולטיות בפוליטי מול המדעי או החברתי בו וכו', מכשיל את עצמו לפרקים, בביטול ובפירוק הקריטריונים בהם הוא משתמש ואותם הוא חוקר בו-זמנית. לכאורה, אם היינו משתמשים בנקודת מבט אנתרופולוגית קלאסית, נדמה שפרדוקס זה לא היה כלל רלוונטי, אך מבנה החברה המודרנית אינו מצומצם או פשוט, וההקשרים השונים המתוארים מסבכים לאין שיעור את המבנה החברתי, או כמו שלאטור מדמה זאת - "האריג (החברה) שלנו כבר אינו נטול תפרים, וכתוצאה מכך, הרציפות בין הניתוחים נעשית בלתי אפשרית".⁵⁰ כך, גם טענתו נטועה בשני שברים היסטוריים. זה הרחב יותר, שאינו בעל נקודת מפנה ספציפית, המתאר חברה מודרנית השונה באופן מהותי מזו הקדומה, ושני ספציפי יותר, עכשווי, המפלג בין דורות בקשר להבנת וקבלת מבנה הרשתות.⁵¹

מרכז מאמרו של לאטור אינו מבוסס על קינה על דבר שאבד או על תיאור שלילי של מצב נתון, אלא על התבוננות ב'עכשיו' כשלב ביניים אל עבר העתיד, והתמקדות במצב זה כנקודת מוצא לעתיד חיובי יותר. דעתו מזכירה לפרקים את זו של טאוב, אך בניגוד לתחושת התסכול הפסיבית, הוא רואה את התופעות העכשוויות כגלגל הצלה מתחושת התקיעות. "איננו מבקשים עוד להיוותר שנונים יותר, ביקורתיים יותר ולהעמיק עוד את עידן החשד",⁵² הוא כותב, וממשיך בקריאה לשימוש במודל הריזומטי, במטרה להחליף את דימוי גילוי הידע מ'חשיפה' ל'פרישה'. המעבר מחשיפה לפרישה מקבל ביטוי בקשר בין המצב העכשווי כאריג בעל תפרים לבין המתח בטקסטים העוסקים בשנות התשעים הישראליות. ספרו של טאוב התפרסם לראשונה בשנת 1997, והנושא בו הוא עוסק קרוב ביותר למועד כתיבתו, מה גם שאינו רחוק מאוד מזמן כתיבת מאמר זה. קשה לאמוד את מידת הידע לגבי העכשיו, אך נדמה לי שמידת ההסתכלות העצמית והרפלקסיביות העולה באופן משמעותי בשנים האחרונות, מאפשרת את אותה פרימה ופרישה, כשלב הבא לאחר 'חשיפת תהליך החשיפה'. דווקא ההתקרבות, המתאפשרת בשנות התשעים, היא זו המאפשרת מבט כולל ורחב יותר. אין מדובר במבט הנבנה כסיפור ארוך ומפורט לשלבים ספציפיים, אלא כזה המורכב מהפרטים וההקשרים הקטנים ביותר עד לבניית מפת הסיפור הריזומטי הנבנה מהם, וכאשר סיפור זה מכיל בתוכו (ומזכיר זאת באופן אקטיבי) את הידיעה שאף הוא לא מסוגל להכיל ולהבין את כל כולו. מבחינה זו, רעיונותיהם של טאוב, יורן, דותן ואף זהבי, ניתנים לקטלוג כקבוצה אחת, קבוצה המבקשת לחשוף את השפעותיו של הקשר בין העבר להווה (שלם) ולהתמקד במתח הנוצר בעקבותיו. מתח זה, שכאמור מתאפיין לרוב בשאלות לגבי אפשרותו של קיום הייצוג, מסתיים לרוב במסקנות 'שליליות', הטוענות לכשלון קיום המימד המייצג. מסקנתם, כפי שהיא מתקבלת על ידי הקורא המאוחר, אשר מתרחשת על גבול המתח הבין דורי של צורות החשיבה

50 שם, עמ' 49.

51 "אנו בוחנים מדוע המבוגרים מאתנו אינם מבינים את הרשתות, שלטענתנו אורגות את העולם", שם.

52 שם, עמ' 70.

השונות, מהדהדת בחוזקה את הדיסוננסים המאפיינים את אותו מתח, מה שמוביל לאותה הדרה של הקורא המאוחר ולחוסר האפשרות שלו להאחז בנושא.

כאמור, אימוץ המודל הריזומטי כגישה מכוונת טקסט, מאפשר את ההבנה שגם הכותב עצמו הוא חלק מהמערכת עצמה, ושהאחריות לה הוא קורא בטקסט חלה עליו באופן מלא.⁵³ בחלוקה הנעשית על פי מאפיין זה, ניתן למצוא גם דוגמאות לטקסטים כאלו, שנכתבו בארץ בשנות התשעים ועוסקים בנושא העכשווי או התקופתיים, אך גישתם הבסיסית שונה למדי מהגישה ה'חושפת'. דוגמא בולטת ניתן לראות בטוריו השבועיים של איתמר לוי שפורסמו בעיתון הארץ בשנות התשעים. בהקדמה לאסופתם, שנכתבה בשנת 2008, כותב לוי על השינויים במצב התרבות היוזואלית החל מאמצע שנות השמונים, שינויים הדומים לאלו המתאר טאוב. אך לוי לא מתאר את המהלכים כמתבונן מבחוץ, אלא ככזה המושפע מהם, הן בכתיבתו והן במיקומו. כמבקר, הוא כותב על ביקורת האמנות - "הביקורת היא חלק מהמשחק; לא שופט היושב על כיסא מורם מחוץ לשדה, אלא שחקן בתוך השדה".⁵⁴ לוי טוען, שכתוצאה מהבנה זו, פעולת הכתיבה דורשת שינוי, וסוג חדש של כתיבה - כתיבה המשוטטת מנקודה אחת לאחרת ומנסה להתמודד עם מושאה העכשווי, בעזרת כלים המשלבים מיקומי זמן שונים וגישות שונות, בין זכרונותיו של לוי מסבתו, לבין חוויותיו של בנו. את גישה זו הוא מיישם באופן מלא בכתיבתו, ודמותו מופיעה פעמים רבות במהלך הבאת טיעונו.

כמובן שקיים הבדל מהותי בין טקסט אקדמי לעיתונאי, אך גם ככזה נדמה כי מדובר פה בגישה שונה, היכולה לבוא לידי ביטוי ללא קשר הכרחי לדרכי הבעה או לסוגה. גם לוי, כמו האחרים, מתאר לא פעם מקרים בהם אופן הייצוג מטעה את החווה אותו. כך למשל בטור בשם "ירידה לרגל: רשמי טיול מסיני",⁵⁵ בו הוא משווה בין סיור במנזר יווני אורתודוקסי גדוש ודחוס לבין טיול בעיר דהב. בעבור לוי, התפרים במרחב הייצוג בשני המקומות פרומים למדי וחושפים בעצמם את החוסר שבמאחורי הקלעים של המקום. תהליך החשיפה המתרחש בכוחות עצמו, מעורר אצלו תחושת מבוכה אשר מקורה נעוץ בהבנתו את מפת ההקשרים התרבותיים. חוויותיו של לוי מדהב גדושות בשעטנו של סימולקרות משונות, השאלות מתקופות ועולמות אחרים, ובונות וממציאות ניראות שונה לחלוטין ממקורותיהן. כמו במקרה של טאוב והמערכונים, גם כאן, בקיאותו של לוי במפה ויכולתו למקם קשרים רבים בה, מאפשרת את יכולתו לעקוב אחר שלבים שונים בקשרים בין הסימולקרה, למקום, לעצמו, לתרבות וכו', ולהגיע בעקבות כך לתחושת המבוכה.

53 אירית רוגוף מציעה מהלך דומה, של מעבר מביקורתיות (Critique) פסיבית ומצקצקת לביקורת מהותית או ביקורתניות (Criticality) כגישה הבוחנת גם את הנחות היסוד של המבקר ואת הקשר בינו ובין מושאו כחלק משמעותי מפעולת הביקורת. ראה רוגוף, 2008, עמ' 5.

54 איתמר לוי, תשוקת המבט: מבחר רשימות מראית עין (בהכנה, מתוך טיוטת הטקסט), עמ' 3.

55 פורסם בעיתון הארץ ב 8.10.93.

אופן אחר של מבוכה מתואר על ידי לוי דרך מידת המודעות העצמית בייצוגה של העיר דהב. לפי החוויה של לוי, נדמה כי מידת המודעות העצמית של העיר גבוהה, מכיון שהיא מכירה את רצונותיו של התייר המבקר בה, ומספקת לו אינספור אפשרויות לפעילות תיירותית. אך בניגוד למידת המודעות העצמית, מידת הרפלקסיביות שלה שואפת לאפס - אווירת דהב יודעת מה היא, אך אינה שואלת את עצמה כיצד התגלגלה להיות כזאת ומדוע היא כפי שהיא. הדיסוננס הנוצר בין שתי הרמות השונות של המודעות העצמית, בשילוב הכלים לקריאתו, יוצר את תחושת המבוכה, המוצגת, במקרה של טאוב, כתחושת מרמור או כעס. בניגוד לו, מפנה לוי מקום רב לתיאור תחושות אלו, כתופעה וכחוויה אישית. עבורו, ראייה זו היא עיקר העניין, ואינה התוצאה השלילית של תהליך מסוים. מסקנה זו קריטית לקשר בין לוי (או כל כותב) לבין הקורא המאוחר, מכיון שהיא מאפשרת לקורא לפרש את הכתיבה כמקור חוויתי העומד בפני עצמו, ולא רק כשארית הקשר הסגור בין האירוע, שכבר אינו רלוונטי, לבין תיאורו.

דוגמא נוספת, שונה במקצת ומורכבת יותר (מבחינת המימד הנוסף של אמצעי ההבעה הקולנועיים), ניתן לראות ב'זירת הרצח', סרטו של עמוס גיתאי משנת 1996, אשר צולם כמה חודשים בלבד לאחר אירוע רצח רבין. בסרטו, בונה גיתאי קולאז' משוחרר, א-היררכי, כזה שאינו מבדיל בין גבוה לנמוך או בין תיעודי לבדיוני. הקישור לאירוע ספיציפי, העומד בניגוד גמור למבנהו של הסרט, מבטא את מטרתו של גיתאי בצורה מתוחכמת, ככזו הנשענת על עצמה במבנה פרקטלי. ניסיונו של גיתאי לעסוק באירוע שהשפעותיו בלתי נגמרות, בנקודת זמן כה קרובה, נידון לכשלון ידוע מראש. נדמה שמטרתו בסרט היא לנסות ולייצג את העכשיו, על ידי הצגת וביסוס הבלבול הקיים והכשלון המלווה לכך, הן במימד התוכן והן במימד המבנה. כך, הבלבול שחווה גיתאי במציאות משתקף בבלבול בין רצח רבין (הנושא), לבין הפיתול וחוסר הקשר הברור בתוך הסצינות עצמן ובחיבורן (תהליך הייצוג). כמו אצל לוי, גם במקרה של גיתאי, העניין בבעיות הייצוג משמש כנקודת מוצא ולא כמסקנה מסכמת. גיתאי, המודע למשבר הייצוג ומכיל אותו בבסיס המחשבה, עוסק בסרטו בנסיון להתמודד עם נושאים אלו ועם נושא הרצח עצמו, במטרה ספק תרפיוטית, כניסיון למען הניסיון, ללא רצון לחשוף תהליך מקדים או תהליך כלל, אלא כמיפוי ראשוני של נקודות הרצח במפה וייצוג כשלון הייצוג. כך, ובהמשך לסרטיו הקודמים, גם דמותו של גיתאי לוקחת חלק פעיל בסרט, מפעילה אותו בעצמה ואף מסובבת אותו סביבה. גיתאי יודע מראש שאינו יכול לייצג את דעתם של אחרים, בין אם הוא מתעניין בהם או לאו (וכמובן שלרגע לא אתיחס לגיתאי כאל 'צנוע'). מידת הקשר בינו ובין האירוע מהותית ורלוונטית לסרט עצמו, מבטאת את עצמה דרך אמצעי המבע ודרך הקולאז' האישי, ופותחת על ידי אמצעים אלו מקום למחשבה, אשר קיומה הוא המשך ישיר לתהליך הסרט. כך, בהצגת הקשר המשתנה באופן מתמיד בין מימד האירוע, לעולמו הפרטי של גיתאי ולעולם הדימויים הכללי, מתבטאת האחריות האישית הריזומטית של גיתאי דווקא בחוסר הבהירות שבסרטו.

הסיבה לכתיבת טקסט זה נבעה במקור משילוב תחושות עניין ותסכול במהלך קריאת חומרים שונים על שנות התשעים, עשור שהפער בין זיכרוננו הקולקטיבי לבין הצגתו הכתובה והמתווכת מציג תמונה מאיימת ואלביתית של הזמן בו נכתבות מילים אלו. בכתיבת העבודה סימנתי תהליכים המתרחשים ומשפיעים עלי (ו'עלינו') באופן מהותי, וניסיתי להראות את ההקשרים המתרחשים בינם לבין עצמם ובינם לבין הקורא, ככאלו הבאים לידי ביטוי מחד, וכמפעילים מאידך, את נושאים, צורתם ומקומם. תהליכי הפרישה והמיקום משמשים ככלי ביקורתי פעיל להתמודדות עם הזרת הקורא המאוחר מתחושת ההזדהות עם הטקסטים המתוארים. הדרה או חסימה זו מתלווה פעמים רבות כתוסף לוואי לפעולת ה'חשיפה' המובילה את הטקסט, ואל מסקנתו, המבטלת לרוב את מימד הייצוג או הזיכרון. כך היא שוללת, למעשה, את עצמה, כייצוג ממועד מסוים שכבר עבר, ואת הקורא, שאינו יכול להיחשף לתהליך המקורי ונידון להתבסס רק על הייצוג המבוטל. את טענותיי בטקסט זה ביססתי על סמך טקסטים אחרים, בהסתכלות לאחור אל כיוונו של אותו עשור, ועם נסיון להתמקד בקשר בין העבר להווה במסגרת המתחים הקיימים והכלים התיאורטיים המספקים להם פתרון.

במאמרו 'ישראל בשנות התשעים - ארבעה סיפורים' מתבסס בעז נוימן על גישה (המובאת על ספרו של היידן וייט, 'מטא-היסטוריה') הטוענת כי כל מקרה היסטורי חייב תיווך בעל מבנה סיפורי, אשר נקבע על ידי מספרו. מבנה זה קבוע מראש בארבע ז'אנרים (קומדיה, טרגדיה, רומנסה או סאטירה), ובחירתו של ההיסטוריון המספר בז'אנר זה או אחר, היא גם בחירתו בהסברים או בפרשנויות הנלוות לו ומוכתבות לו מראש על ידי הז'אנר.⁵⁶ העובדות נשארות זהות, אך אופן הסיפור משתנה, ומכך גם מסקנותיו, ונוימן מדגים זאת בארבע דוגמאות קצרות ומשעשעות. את מהלך סיפורת-ביקורתי זה, מבסס נוימן על טענה הדומה לאלו המוזכרות לעיל, הטוענת לתהליך הקדמת השפה למציאות בישראל בשנות התשעים, ולהשפעת תהליך פוסטמודרניסטי זה על מישורי הידע והשיח השונים, כפוליטיקה, תקשורת, כתיבה אקדמית וכו'. נוימן, כמי שחווה את שנות התשעים בעיניים ביקורתיות, יכול לכתוב, כיום, טקסט המצליח להתמודד עם הדואליות הקיימת, ולמקם את עצמו בין המחשבה העצית לריזומטית - "ביקשתי להתאים את כתיבתי לרוח התקופה. ישראל בשנות התשעים - או ה'ניינטיז', כפי שהתחילו לקרוא להן אז - היא איך שמדברים/כותבים על ישראל בשנות התשעים".⁵⁷ אך גם מסקנתו של נוימן, ריזומטית ופתוחה ככל שתהיה, אינה פותחת צוהר שונה לאותו העשור ולמעשה קוראת ככל השאר - 'מי שלא היה שם, לא יכול לדעת'.

56 ראה בעז נוימן, "ישראל בשנות התשעים - ארבעה סיפורים", בתוך דורון רבינא (עורך), ובסוף נמות: אמנות צעירה בשנות התשעים בישראל, מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, 2008, עמ' 47.
57 שם, עמ' 49.

על אף התובנות אליהן הגעתי במהלך העבודה, אינני מסוגל למצוא נקודת גישה כתובה שאינה מדירה אותי מאותו עשור. כפי שאיתמר לוי (כדוגמא למיעוט הכותב על התקופה ללא שלילה עצמית בכתביו) אינו שם דגש על הבעיות הפוסטמודרניות בגילגולן המקומי, גם רצוני הראשוני להבנת העשור פחת עם כתיבת העבודה, ועבר תהליך התפכחות וטרנספורמציה. כך נוצר מצב בו במהלך תהליך הכתיבה חל היפוך בחשיבות בין הנושא לבין הכלים להבנתו. אט אט, שנות התשעים, כמוקד העניין והסיבה לכתיבת העבודה, הפכו לכלי להבנת המושגים והמחשבה הביקורתית של אותה התקופה, מחשבה אשר מטרתה הראשונית הייתה הבהרת שנות התשעים עצמן, והפכה בסופה לעניין העיקרי.

גם אם נכשלתי בנסיון להבין לעומק את שנות התשעים הישראליות דרך הכתיבה עליהן, הקריאה בטקסטים ביקורתיים אחרים והנסיון להבין ולבסס את דרך התהוותם הביאה לחקירת מושגים כרפלקסיביות, שיח, קלישאות, לופ וכו'. שימוש במושגים אלו דורש הסתכלות עצמית מובחנת וחדה אל עבר טקסט זה עצמו, כאשר נסיון יישומה באופן מלא, בין אם בהצלחה או שלא, משמשת כמקרה מבחן לתובנות אליהן הגעתי במהלך תהליך הכתיבה. אינני בטוח כי ביכולתי או מתפקידי לענות על שאלת מבחן זו כעת, אלא רק להציע את פעולתם של מימד הזמן ושל הקורא הביקורתי, ביחד ולחוד.

- אזולאי, אריאלה ואופיר, עדי, אנו לא שואלים "מה זה אומר" אלא "איך זה פועל": הקדמה לאלף מישרים, תיאוריה וביקורת 17 (קיץ 2000), עמ' 123-131.
- אזולאי, אריאלה, קטעים מתוך "האזרה יגאל עמיר", בתוך סרק, עורכים: יהושע סימון וסרג'יו אדלשטיין, המרכז לאמנות עכשווית, תל אביב, 2005, עמ' 19-26.
- אריאלי-הורוביץ, דנה, יוצרים בעומס יתר: רצח רבין, אמנות ופוליטיקה, מאגנס, ירושלים, 2005.
- גיתאי, עמוס, זירת הרצח (סרט), ישראל, 2006.
- דותן, אייל, הקץ לטראומה: סטריליזציה וטשטוש בייצוג הזיכרון, תיאוריה וביקורת 17 (קיץ 2000), עמ' 27-34.
- זהבי, אהד, ראש הממשלה מוטל שותת דם, תיאוריה וביקורת 30 (קיץ 2007), עמ' 135-157.
- חתוקה, טלי, רגעי תיקון: כיכר רבין כמרחב של משא ומתן תרבותי, תיאוריה וביקורת 24 (אביב 2004), עמ' 85-111.
- טאוב, גדי, המרד השופר, על תרבות צעירה בישראל, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 1997.
- ירון, נועם, ערוץ 2, הממלכתיות החדשה, רסלינג, תל אביב, 2001.
- לאטור, ברוננו, מעולם לא היינו מודרניים: מסה באנתרופולוגיה סימטרית - מבחר פרקים, תיאוריה וביקורת 26 (אביב 2005), תרגום: אבנר להב, עמ' 43-73.
- לוי, איתמר, תשוקת המבט: מבחר רשימות מראית עין, (בהכנה).
- נוימן, בעז, ישראל בשנות התשעים - ארבעה סיפורים, בתוך ובסוף נמות. אמנות צעירה בשנות התשעים בישראל, עורך: דורון רבינא, מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, 2008, עמ' 46-54.
- צוקרמן, משה, חרושת הישראליות, מיתוסים ואידיאולוגיה בחברה מסוכסכת, רסלינג, תל אביב, 2001.
- קופלנד, דאגלס, דור X: מעשיות לתרבות מואצת, תרגום: שרית פרקול, בבל, תל אביב, 1995.
- רוגוף, אירית, אקדמיה כפוטנציה, תרגום: נועה שובל, מתוך אתר מארב, יולי 2008 -

<http://www.maarav.org.il/archive/classes/PUItem1a56.html>