

בן, מאכל אמהות

עזה כמוות אהבה. אין שורה יפה ומפתיעה מזו כדי לפתוח את הדיון בעבודותיו של ארזו ישראלי, שכמו שורות תחת כנפי השורה הזו. היא מפתיעה, כי היא מאגדת תחת כנפיה שני דברים שברגיל לא היינו קושרים יחדיו – אהבה מזה ומוות מזה. השניים, כך אנו מורגלים לחשוב, אף נתונים בניגוד: שהרי האהבה היא המניע הגדול של החיים, דרבן להם. ואילו המוות הוא האויב הגדול של החיים, המכלה אותם עד גמר. והנה, השורה הזו – העזה כל כך – קושרת את המוות והאהבה בלא הפרד. הדיפוזיה בין המוות והאהבה (הייתכן, דקונסטרוקציה כבר בתנ"ך?) גורמת לנו לחשוב באור חדש על השניים. הדיפוזיה חושפת אמת הידועה לכל מי שהתנסה באמת במוות ובאהבה, כי באהבה יש מן המוות, וכי במוות יש מן האהבה. האהבה שבמוות והמוות שבאהבה – ניתן כעת לנסח ניסוח ראשוני – הם בדיוק החומרים שמהם עשויה עבודתו של ישראלי, המהלכת על החבל הדק הנמתח בין השניים.

הקורבן הארוטי

ובאמת, היכן ניתן לאתר את האהבה בעבודתו של ישראלי? האהבה, אפשר בהחלט לומר, היא הרגש המתעורר בנו למראה גיבוריו המתים, או העומדים למוות, של ישראלי. המוות אליבא דה ישראלי אינו קשור לזקנה. הוא גם אינו קשור לאימת המוות הקטסטרופלי, הגרעיני או האקולוגי, וגם לא למיתה החטופה, האכזרית בסתמיותה. מה שמעניין את ישראלי הוא מות הגיבור, שהוא בעת ובעונה אחת גם הקורבן. המוות הניבט מעבודותיו של ישראלי הוא אם כן מוות קורבני. חשוב להדגיש כי המוות הקורבני אינו מוות פוליטי במובן הצר של המילה. ייצוג



הגיבור הקורבני של ישראלי אינו מצטרף לשרשרת ייצוגי הקורבנות שהוקרבו על מזבח הישראליות, וגם לא לשרשרת ייצוגי הקורבנות שהוקרבו על מזבח המאבק הפלסטיני. כפי שעוד נראה, אם יש בעבודות של ישראלי מן הפוליטי, הרי שלא מדובר בפוליטיקה של הלאומים, וגם לא בפוליטיקה של המינים, אלא בפוליטיקה של הדורות.

כך למשל, בפסל טרוריסט, האדישות הפוליטית מאפשרת לישראלי למהול את דמותו המיתית של נמרוד – כפי שהונצחה בפסלו המכונן של דנציגר – בגוף מחבל פלסטיני כסוי ראש. הדמות ניזונה גם מאובייקט התשוקה ההומוארוטי האולטימטיבי – הלא הוא דוד של מיכאלאנג'לו. הגוף החי הזה – גוף הטרוריסט העומד למות – אינו מעורר בנו איום וחרדה. הוא גם אינו מעורר בנו שנאה ואף לא גועל, שזה מה שאנו חשים ברגיל בהיתקלות בגוף האחר לגמרי. הגוף הזה, למרות שהוא בא לכלותנו, מעורר בנו דווקא אהבה. אהבה שפותחת את הדרך לעניין, להזדהות ואף למשיכה. משיכה עזה. והרי לכם פן נוסף של פרדוקס האהבה והמוות: הבא להורגך מעורר בך משיכה.

המוות של ישראלי אינו המוות הספקטקולרי של דמיאן הירסט, וגם לא המוות דל החומר של גדעון גכטמן (שישראלי נמנה עם תלמידיו). המוות של ישראלי הוא בראש ובראשונה המוות הארוטי של הקורבן, המורם למעלה של אובייקט תשוקה. בפסל טרוריסט אנו נתקלים בגוף צעיר, עירום, שוקק ודרוך, בעל מבט מפתה בעוצמת תמימותו, התובע מאיתנו – כמבטו הנעדר של פסל אפולו בשירו של רילקה – את תשוקתנו. תשוקה זו ניזונה גם מהעובדה שאנו יודעים כי הגוף הצעיר והשוקק הזה עומד להיות מוקרב בקרוב. הקרבה שלנו אליו ניזונה אם כן מההקרבה שלו. ואכן, כפי שנראה בהמשך, הקורבן והקרבה הם השמות הפרטיים של הדבר שמרתק את ישראלי. הארוטיקה הקורבנית הזו שורה על רוב הדמויות המככבות בעבודותיו של ישראלי, בין אם מדובר בגוף כסוי הראש המרקד לצלילי מוזיקה מזרחית בעבודת הווידיאו אסור, בגוף האהוב המוטבע באמבטיה בעבודת הווידיאו שיר אהבה 1, ובראש ובראשונה בגוף האמן עצמו, המככב בכמה וכמה מהעבודות. כל הדמויות הללו הן מופעים שונים של דמות הקורבן. הן מופיעות ברגע של סף המוות ו/או לאחריו, והן טעונות בארוטיקה עזה.



ארז ישראלי, טרוריסט, 2007, יציקת אפוקסי, פוחלצי יונים, MDF, 235x50x50

הארוטיקה הקורבנית הזו שורה לא רק על הדמויות, כי אם גם על האובייקטים. האובייקט המזוהה יותר מכול עם ישראלי הוא הפרח, החוזר ומופיע בזר האבל העשוי בטון שהוצג במוזיאון הרצליה, בשדה הפרגים הרקום חרוזים, בגרסת הדיפטיכון של עבודת הווידיאו שיר אהבה 1, וכשהוא רקים לגוף האמן עצמו. הפרח מתאים לישראלי ככפפה ליד בדיוק משום שהערך הסמלי שלו נטוע בין ארוטיקה ואהבה מזה לבין אבל ומוות מזה: הערך הארוטי של הפרח נובע מהיותו מכניזם אורגני של פיתוי, בעוד הערך התנטי שלו נובע ממעגל חייו הקצר, מכך שכמישתו מובנית בפריחתו. בעבודות מאוחרות יותר, הפרח מוחלף במגן דוד הנרקם גם הוא לגוף האמן. לא רק המבנה הצורני, אלא גם הערך הסמלי של הפרח זולג לזה של המגן דוד: המגן דוד הצהוב אינו רק הסמל האולטימטיבי של השואה. מוור למצוא אותו גם על גופיות שחקני מכבי תל אביב בכדורסל (בעיקר במשחקי חוץ). ולא בכדי, שהרי באופן אירוני מסמל המגן דוד גם את הכוח הגופני היהודי המועצם בצינונות, וגם את הרפיסות היהודית הבאה לידי ביטוי בשואה.

רקמת האובייקט לגוף, בין אם מדובר בפרח או במגן דוד – מעבר למזוכיזם שלה – גם מבשרת על הולדתו של אובייקט חדש, הלא הוא האובייקט/גוף. מדובר ביציר כלאיים שבו מיטשטשת ההבחנה בין גוף לאובייקט, בין אם כחפצון הגוף או בהגפנת החפץ. עם יצירי הכלאיים הללו נמנים כאמור הפרח והמגן דוד הנרקמים לגוף האמן, ובכך מצמצמים לאפס את הפער בינו לבין האובייקט. הפער מצומצם עוד יותר בעבודת הווידיאו שיר אהבה 2, שבה יוצר ישראלי פרח מנתחי בשר, ההופך בכך לאובייקט מוגפן.

חפצון הגוף ניכר על דרך ההחסרה ברגלי החיילים הקטועות בעבודת הפיסול רגליים, ועל דרך ההוספה במגן הדוד האנושי הנכונה מגברים חסונים בעבודת הווידיאו נוגן דוד. וריאציה נוספת של חפצון נוצרת מחיבור הגוף לחי ולצומח. כך, למשל, בפסל השומר הצעיר – המהווה ראליוזציה חזותית לשיר השטנה הידוע כנגד תנועת הנוער של השומר הצעיר ("בראש הגבעה עומדת פרה...") – ישראלי מדביק את גופו לחלק הגוף הקדמי של חמור. בתמונת הדיוקן צבר, נעיצת הסיכות בפניו של ישראלי מחפצנת את הפנים לא רק בהפכם לכר נעיצה, אלא גם בהפקעתם מאנושיותם ובהפיכתם לצמח, תרתי משמע.

לרחוץ ולרצוח: האוטו-מלנכוליה של האהבה

עד כה דיברנו על האהבה שבמוות, אך לא על המוות שבאהבה. אקט האהבה אצל ישראלי מתרחש תמיד על סף המוות. האהוב של ישראלי הוא תמיד אהוב מת, ונראה שהאהבה אליו היא שמובילה למותו. דמות האהוב מקבילה במובן זה לפרח ולמגן דוד, בהיותה דמות ספית השוהה בין חיים ומוות. ספיות הדמות גם הופכת אותה לאובייקט תשוקה אולטימטיבי. לא בכדי מלווה פריחת הוורד את רחיצתו ורציחתו של האהוב בגרסת הדיפטיכון של העבודה שיר אהבה 1: ההצגה הבו זמנית של רחיצת האהוב ופריחת הוורד משני צדי המסך החצוי מאפשרת את איחודם לאובייקט אחד. מדובר באובייקט ספי הן מכיוון שהוא נתון בתוך שבין סובייקט ואובייקט, בין גוף וצמח, והן מכיוון שהוא נתון בתוך שבין חיים ומוות.

כדי להבין מה בדיוק מתרחש במצב הספי הזה, עלינו לבחון אותו משתי נקודות מבט – של האהוב מזה ושל האהוב מזה. ישראלי עצמו אינו מתחייב אף לא לאחת מהן והוא נע ביניהן חליפות. לחילופי הגברי הללו עוד נגיע. הבה נאמץ לרגע את נקודת המבט של האהוב: מדוע הוא מתמסר לאהבתו הממיתת של האהוב? היעדר ההתנגדות לאהבה הממיתת מעידה על זיקה כזו או אחרת בין עונג ומוות. האהוב, אפשר לומר, אינו מתנגד כי הוא מתענג על מותו או מת מהעונג שלו.

הזיקה בין עונג למוות קיימת במובלע גם בעבודת הווידיאו המוקדמת אנקדוטה מנהלחנה האחרונה (2005), המבוססת על סיפור של היינריך פון-קלייסט. לפי הסיפור, נדון למוות (שאותו מגלם בעבודה ישראלי) מפשיל את מכנסיו מול כיתת יורים ומבקש מהם שמטעמי חיסכון ישתמשו בחורים שכבר קיימים בגופו ויירו בו בפי הטבעת. מעבר למוטיבציה של החיסכון יש בסיפור גם מוטיבציה של עונג: הנידון למוות הופך את חדירת הכדור לא רק לרגע ממית, אלא גם לרגע מענג.

ישראלי אינו הראשון שעומד על הזיקה בין עונג למוות. כידוע, האורגזמה (הנשית) מכונה בצרפתית "מוות קטן". גם בטאיי מתאר ברומן הבלתי אפשרי את אנחות הגסיסה האחרונות של הנוטה למות כאנחות עונג. מאחורי הדיון הזה ניצבת כמובן הזיקה שפרויד מכונן בערוב ימיו בין עיקרון העונג למשאלת המוות. ואולי הגיע הזמן לחדור לעובי הקורה ולתהות, מה באמת מכונן את הזיקה הזו?

העונג, ניתן לטעון, קשור למוות בעקיפין כיוון שהרדיפה אחריו כרוכה בזניחת עיקרון המציאות הניגודי, שנועד לשמר את החיים. כל מי שהופך את חייו לפרויקט עונג חורג בהכרח מכלכלת השימור העצמי, ולכן ימצא בסופו של דבר את מותו. בסוף מסע העונג המסתורי מצפה התחנה הסופית של המוות. אך ניתן גם לטעון כי העונג קשור למוות ישירות: כי מהו העונג אם לא כן-שיגור טרנס-סובייקטלי המשלח את המתענג לחלל החיצון של טרם היותו. העונג מאפשר את החרגה מעבר לכלכלת השימור העצמי, ואת ההיתקלות במצב הטרם כלכלי והטרם חוקי שאותו ניתן לכנות הממשי. אולם מכיוון שהממשי נתון מחוץ לכלכלה ולחוק, הוא אינו בר-חיים בעבור הסובייקט. הממשי הוא מדבר כי אי אפשר לחיות בו, לפחות לא כסובייקט. לפיכך, העונג הוא היפערות הסובייקט לממשי מצד אחד, הכרוכה בהתפוגגותו כסובייקט מצד שני. העונג הוא הטרף המפרפר בין צבתות האפריקה של הממשי. האהוב של ישראלי מת מהעונג שלו משום שהוא חותר להתענגות שאין בלתי; כיוון שאין כל מחסום העומד בפני חתירתו לממשי של העונג ולעונג של הממשי.

אך, כאמור, לסיפור הזה יש שני צדדים – לא רק של האהוב אלא גם של האוהב. אם נאמץ כעת את נקודת המבט של האוהב, אזי נוכל לומר כי הוא זה שמביא על האהוב את מותו. שהרי כפי שמשחק בעבודה, מסירותו אליו הופכת בחסות האהבה לרצח. עם זאת, אנו גם יודעים כי האהוב מייחל למותו שהרי שם טמון העונג שלו. אנו נתקלים כאן במשחק המראות הסאדו-מוזכיסטי: למי שייך האיווי למוות? האם מות האהוב הוא אכן תולדה של אהבת האוהב; האם האהוב הוא אכן העבד של האיווי הרצחני של האוהב? או שמא האוהב הוא דווקא זה שממלא את תפקיד העבד, במילוי אחר צו אדונו/אהובו להמיתו, ובכך להגשים את איוויו לעונג שאין בלתי.

בין אם האוהב הוא האדון או העבד, דבר אחד ברור: אהבתו – בין אם היא שייכת לשיח הציווי או הציונות – היא רצחנית. מדובר באהבה הכרוכה בכילוי האובייקט שלה. אך בהחלט ייתכן שכל אהבה ראויה לשמה כרוכה בכילוי. שהרי מהי האהבה אם לא המשאלה הסמויה לחצות את הגבול החוצץ בינינו לבין אובייקט התשוקה שלנו ולהתאחד עמו בלא הפרד. משאלה זו מבצבצת בהצהרות אהבה כמו "אני מת עליך" או "בא לי לאכול אותך". מבחינה אסטרטגית, השאלה הניצבת בפני האוהב

היא לא לאכול או לא לאכול, אלא כמה לאכול: אי אכילה משמעה הותרת הגבול על כנו. אכילה יתרה משמעה כילוי האובייקט עד למצב שבו לא נותר יותר מה לאהוב. אהבה ראויה לשמה היא אולי אהבה אפריאטי, האוכלת את האובייקט שלה בעודה מותירה אותו שלם.

בהקשר זה, האסטרטגיה של ישראלי ברורה: פרויקט האהבה שלו הוא פרויקט כילוי, האוכל את האובייקט שלו עד תום. אך מהי בדיוק הלוגיקה העומדת מאחורי הפרויקט הזה? לכאורה, פרויקט הכילוי עובד כנגד השכל הישר, בהכחידו את האהוב במקום לדאוג לשימורו. אולם לפרויקט הכילוי יש רווח משני, שהרי אכילת האהוב מונעת באורח פרדוקסלי את אובדנו: הוא מונע את המצב שבו האהוב יחדל מלאהוב את האוהב, או שיפנה את אהבתו למישהו אחר. וחשוב מכך, הוא מונע את חליפיות האובייקט, את עצם האפשרות שזה יוחלף באובייקט אחר. אפשרות כזו היא, למרבה הצער, מטבעו של אובייקט התשוקה כאשר הוא. באורח פרדוקסלי, רק רצה יכול למנוע את החליפיות, ובכך להנציח את האהוב במקום של אובייקט התשוקה.

בכך גוזר על עצמו האוהב מה שניתן לכנות אוטו-מלנכוליה. במקרה זה, הקינה על האובייקט האבוד אינה נכפית מבחוץ אלא נוצרת באופן יזום, שכן האוהב גוזר על עצמו את אובדן האוהב כמו ידיו. האוטו-מלנכוליה – המונעת את חליפיות האובייקט בהפיכתו לנעדר – היא אולי צורת האהבה הנשגבת ביותר, אך גם הבלתי אפשרית ביותר. דמות האוהב של ישראלי רוצחת את אובייקט האהבה שלה כדי להקדים תרופה למכה ולמנוע את אובדנו הבלתי נמנע. הדרך היחידה לקרבה עם האהוב היא להקריב אותו. האהבה הופכת להקרבה. אכן, עזוה האהבה, עזוה כמוות.

בהתאם ללוגיקת הכילוי האוטו-מלנכולי, האהוב בעבודות של ישראלי הוא תמיד קורבן של אהבה. טענה זו יכולה להסביר את הארוטיקה המזוהה הקורנת מהדמויות, וגם מהאובייקטים, המאכלסים את העבודות. כידוע, הארוטיקה תמיד מושתתת על הבדל, שהרי בלעדיו תידרדר לפורנוגרפיה. הארוטיקה של ישראלי ממירה את ההבדל שבין גילוי לכיסוי בהבדל שבין נוכחות להיעדר. קורבנות האהבה של ישראלי הן דמויות ספיות במוכחן זה שהן מונכחות רק כדי להצהיר על היעדרן העתיד-לבוא. המשחק בין הנוכחות להיעדר הוא תמצית הארוטיקה המוצתת בעבודות של ישראלי, שאותה ניתן לכנות הארוטיקה של האובדן.

דוגמה מופתית לכך יכול לשמש הפסל טורוריסט, שאותו יש לקרוא יחד עם ללא כותרת (ראשים), עבודת פיסול (ערופת שם) שהוצגה במוזיאון ישראל ב-2006. הראש בשתי העבודות הוא אותו אחד: זהו ראשו המכוסה של הטרוריסט, שהתייצב בעמדת הקורבן. ההבדל הוא שבפסל אנו מקבלים את גרסת ה"לפני", כשהראש עדיין מחובר לגוף, בעוד שבעבודה שהוצגה במוזיאון אנו מקבלים את גרסת ה"אחרי", כשהראש כבר נערף מהגוף. האקרה שהיה תלוי במערכה הראשונה של הפסל יורה במערכה השנייה של הראשים הערופים. דמות הטרוריסט ניצבת בפער בין שתי העבודות, שביחד מכוננות את ספיותה, שהיא המהווה את מקור הארוטיות שלה.

לחבוק ולחנוק: האוטו-מלנכוליה של האמהות

על אחת כמה וכמה נכונים הדברים לגבי דמותו של ישראלי עצמו, הנודד בין עמדת המקרבן לבין עמדת הקורבן. כך, למשל, בעבודת המפתח אל מלא רחמים ובעבודת הווידאו הנלווית, שבה אמו מורטת נוצות מגופו, ישראלי מופיע כקורבן של אמו. מכאן עולה, כי ישראלי עצמו הוא קורבן האהבה האולטימטיבי. ככזה, קורבן האהבה שלו הוא תמיד קורבן של קורבן. כדי לתקף טענות אלו עלינו לרכז את מבטנו באם. דמותה לא רק תופסת את המקום המרכזי בשתי העבודות שהוזכרו זה עתה, אלא ניתן אף לומר שהיא מהווה את הליבה הרותחת של מעשה האמנות של ישראלי בכללותו.

בעבודת הווידאו אל מלא רחמים נראית האם כמי שחובקת/חונקת את בנה המפרפר בין חיים למוות. שמה עמוס הקונוטציות של העבודה יוצר זיקה מיידית בין האם לבין האל (מבחינה לשונית, המרחק ביניהם מתמצה במרחק שבין האות מ' לאות ל'). לזיקה זו יש שלושה מובנים לפחות: לפי המובן הראשון, הפשוט, שם העבודה ותוכנה מרמזים על כך שהאם תופסת את מקום האל, בהופכה לשם אחר של השם – כלומר, לשם אחר של האחר הגדול. כמי שתופסת את מקום האחר הגדול, האם עוטפת את בנה ברחמיה, ממש כפי שהאל משפיע מרחמיו על ברואיו.

אך אחרי שירו של יהודה עמיחי אל מלא רחמים, המהדהד בעבודה, קשה לקרוא את השורה הזו כפשוטה. עמיחי הופך כידוע את הקערה על פיה, בהציגו את האל באופן

אירוני כמי ששומר את רחמיו לעצמו, ובכך מותיר את העולם ריק מרחמים: עמיחי, שבגר את מלחמת העצמאות, כבר יודע את האמת המרה, שאין בעולם רחמים. "אלמלא האל מלא רחמים, מטעים עמיחי בכתב אישום חריף כנגד האל, "היו הרחמים בעולם ולא רק בו." מכאן ניתן להקיש על המובן השני: האם החובקת את בנה משפיעה עליו את הרחמים הנדררים מהעולם, וזאת מהסיבה הפשוטה שהאל שומר אותם לעצמו. לכך ניתן להוסיף מובן נוסף, שלישי במספר: בהנחה שהאם אכן תופסת את מקום האל, ובהנחה שהאל אכן שומר את רחמיו לעצמו, הרי שגם האם, בהידמותה לאל, שומרת את רחמיה לעצמה, ובמקום לעטוף בהם את בנה חוסכת אותם ממנו. כתב האישים החרף כנגד האל מומר אם כן בכתב אישום חריף כנגד האם.

החיבוק האמהי מתברר כחיבוק רוב. לחבוק בן משמעו לחנוק אותו. השפעת האהבה מתבררת כהשפעה של אוברדן. האהבה הופכת לרצח. מדובר בחזרה מצמררת על לוגיקת הכילוי האוטו-מלנכולי שאותה כבר פגשנו במקרה של האוהב. כל מה שנאמר בנוגע לבן האוהב נכון שבעתיים בנוגע לאם האוהבת: האם מונעת את האוברדן הבלתי נמנע של בנה אשר אהבה בהמיתה אותו כמו חיבוקה.



ארזו ישראלי, ללא כותרת, 2008, יציקת בטון, מידות משתנות

הדבר נכון שבעתיים גם מתוקף העובדה שאהבה הורית נבדלת מהותית מאהבה זוגית בכך שאובדן האובייקט שלה – הילד – מובנה בה אפריורית. בניגוד לאהבה זוגית, אהבה הורית אינה אמורה להתקיים לנצח. האהבה ההורית היא כרוניקה של מלנכוליה ידועה מראש, שהרי אובדן האובייקט שלה הוא ייעודה וגורלה. לכן הורות טובה מספיק משמעה לא רק טיפוח הילד, אלא גם טיפוח היכולת להיפרד ממנו. הורות טובה מספיק משמעה טיפוח התנאים שיאפשרו את מסירתו העתידית של הילד למי שאהבה נפשו. במובן זה לפחות מסירות קשורה קשר הדוק למסירה.

דמות האם של ישראל נעדרת מסירות בסירובה למסור את בנה, ההופך לקורבן אהבתה. קורבנות האהבה המופיעים בעבודותיו של ישראל הם כולם תעתיק של ארכיטיפ הקורבן, המגולם בידי ישראלי עצמו. בהתאם ללוגיקת החזרה – שאינה אלא החזרה הרפאית של הסימפטום – בשלב הבא אהבו של ישראלי הוא זה שתופס את עמדת הקורבן, בעוד ישראלי תופס את עמדת המקרבן (לכן הקורבן של ישראלי הוא תמיד קורבן של קורבן). פרויקט הכילוי האוטו-מלנכולי משועתק בידי הבן והופך לרפוס התכוונותו לאובייקט התשוקה שלו. כמי שנטש את עמדת הקורבן



ארז ישראלי, ללא כותרת, 2006, וידיאו, 4:09 ד'

לטובת עמדת המקרבן, ישראלי מאציל מקורבנותיו על קורבנותיו שלו עצמו: החניקה שבחניקה הופכת לרצח שברחצה. ניתן לדבר ממש על ירושת הקורבן (שהיא גם ירושת הסימפטום), המהווה את חוט השני התמטי הנשזר בעבודותיו של ישראלי.

אנו עדים כאן לתזוזה של ממש במסמן האם: בהתאם למבנה היסודי של המשולש האדיפאלי, האלימות המושפעת על הבן באה ברגיל מצד האב. ככמקרה עקדת יצחק, כפרדיגמה לאלימות אבהית, מדובר באלימות הנעשית בשם השם. בניסוח אחר, מדובר באלימות הנעשית בשם שם-האב, הלא הוא האחר הגדול, המשמש כמקור השפה, החוק והסדר הסמלי בכללותו. אלימות זו, שניתן לכנותה גם אלימות הסירוס, היא הכרחית במונעה את הקריסה לעברי פי הפחת של גילוי העריות. כמו כן היא מבטיחה את המשך החיים והדרורות על ידי קריעה שאין ממנה חזרה של הבן מהגוף שופע הרחמים של הדבר האמהי, ובדילולו כסובייקט בעל שם פרטי המעוגן בסדר הסמלי.

האב נעדר כאן בעוד האם נכנסת לנעליו הגדולות של האחר הגדול בהשפיעה מאלימותה על הבן. אך בשונה מהאלימות האבהית בנוסח אברהם, האלימות האמהית בנוסח ישראלי אינה אלימות שנועדה להבטיח את החיים, את ההבטחה. זוהי אלימות המובילה להכחדת החיים. זו אלימות בולעת כול, האוכלת גם את השארית שאותה אנו מכנים חיים. דמות האם בעבודות של ישראלי "אוכלת טוב", אם לצטט את דרידה. המאכילה הופכת לאוכלת. האוכל הופך למאכלת. זו עקדת האם העוקדת את בנה על מזבח אהבתה.

העקדה האמהית המוצגת בעבודתו של ישראלי עזה מזו המתרחשת למשל בציפורים של היצ'קוק: אצל היצ'קוק, האלימות האמהית – המגולמת בתוקפנות הציפורים – מופנית נגד המתחזה הנשית של האם על לב הבן, בעוד כאן האלימות מופנית ישירות נגדו. אצל היצ'קוק, האלימות האמהית מצליחה אמנם למנוע את ניתוק הבן מהאם, אך עם זאת הרם לא נשפך ואף אחד לא משלם בחייו. ואילו כאן האלימות גובה בסופו של דבר את קורבנה.

עד כמה שהדיבור על כך קשה ומעיק (בעיקר בשל הטאבו המוטל על הנושא), העבודה אל מולא רחמנים מהווה מטאפורה חזותית אמיצה לטיראניה אמהית. זו הטיראניה השתוקה של הדברים הקטנים: הטיראניה של הבקבוק והחיתול; של ההאכלה

וההשקיה; של ההלבשה וההפשטה; של ההערה וההרדמה; של הסיכון והחפיפה; של המחמאה וההקנטה. בטיראניה זו – המתרכזת סביב פתחי הכניסה והיציאה של הגוף – האם היא השליט העליון, המוציא והמביא שעל פיו יישק דבר. הילד הוא שום דבר אחר מאשר בשר מאכל עסיסי, המוגש לפי האם לפי גחמותיה ומוזריותיה. הילד אינו אלא בורג במכניזם הנרקסיסטי של האם.

מדובר בטיראניה הרמטית שאין ממנה מוצא. זו הסיבה שהילד מוצא בה בסופו של דבר את מותו, בין אם המטאפורי או הליטרלי. הביקורת כנגד הטוטליטריות של הסדר מעשה ידי האחר הגדול, האבהי במהותו, מחווירה לנוכח הטוטליטריות של הטיראניה האמהית. האם אינה משמשת כאן סוכן ויראלי, הפוער איים של חסד ורחמים בלב הסדר קשה העורף של האחר הגדול האבהי – היכן שיכול הילד למצוא את מפלטו. החלופה הנשית לטוטליטריות של הסדר הגברי מתבררת כנוראה עוד יותר.

עבודת הוויריאור (ללא נותרת) שבה מוצגת האם כמי שמורטת נוצות מגוף בנה היא וריאציה נוספת לזיקת האם לאחר הגדול: אם במקרה של אל מלא רחמים האם מוצגת כמי שנכנסת לנעלי האחר הגדול, הרי שכאן היא מוצגת כמי שניצבת לצדו.

במבט ראשוני, מחוות המריטה של הנוצות נדמית למריטת שיער. האם כמו מורטת מבנה פלומת שיער בעלת מרקם פרוותי, שמתחתיו מתגלית שכבת שיער נוספת. מעבר לדמיון הטקטילי בין פלומת הנוצות לפלומת השיער, הזיקה בין השניים מתחזקת בהינתן העובדה שמבחינה ביולוגית, הנוצה היא התפתחות אבולוציונית של השיער. האם המורטת את שיער בנה כמו מורטת את גבריותו, שהרי השיער הוא אחד מסממני הגבריות המובהקים (לא בכדי לפרויד היה זקן). מחוות המריטה יכולה אם כן להתפרש כניסיון לפמיניניזציה של הבן. יתרה מכך, במורטה את שיער בנה כאילו ביקשה האם להנציחו כילד. לכן המריטה יכולה להתפרש גם כמחווה של סירוס.

זיהוי מחוות המריטה עם מריטת שיער היא גרסת המיקרו של הפרשנות, ואילו זיהויה עם מריטת נוצות יכולה להוות את גרסת המקרו. היחס בין השתיים דומה ליחס המטונימי שבין החלק לשלם: לפי גרסת המיקרו, האם המסתפקת בסירוס רוצה רק את החלק הקטן; בעוד שלפי גרסת המקרו, היא רוצה את הגוף כולו במלוא שיעורו.

הערך הסמלי של מריטת הנוצות ברור: עטיית נוצות קשורה להגבתה עוף, ומכאן גם לשאיפה לחופש ולרוחניות. כך, למשל, במשל עליית הנשמה בדיאלוג "פידרוס". עטיית הנוצות היא שמאפשרת לנשמה להגביה עוף ולחזות ביפי האידיאות. אי אפשר להתעלם כאן גם מהמיתוס של איקרוס: עטיית הנוצות היא שמאפשרת לו להיחלץ מהמבוך בכרתים ולהגביה עוף לשמש.

אם עטיית הנוצות, המקושרת לאב (שהרי מי שעוטה נוצות לגופו של איקארוס הוא דדלוס אביו), מסמלת את הגבתה העוף, הרי שמריטת הנוצות, המקושרת לאם, מסמלת את הנמכת העוף. היא מקבלת כאן ביטוי בהפיכת העף לעוף, כלומר, בהפיכתו לאובייקט למאכל. לא בכדי אנו אוכלים "עוף" ולא "תרנגולת": המעבר לשימוש במילה "עוף" מסמן את הפטישיזציה של התרנגולת, ההופכת מיצור חי לבשר מאכל. במקרה שלפנינו, מי שנוצותיו נמרטות אינה התרנגולת אלא ישראלי, ההופך לתרנגול הכפרות של אמו. את שירו של אריק איינשטיין עוף גוזל אפשר במקרה זה להפוך ל"עוף גוזל", ואף ל"עוף גוזל".

מריטת הנוצות מסמלת את הגשתו של ישראלי למאכל אמו. כי מה תעשה זו לאחר שתסיים למרוט את נוצותיו, תפשוט את עורו? תשרה אותו במרידה? תקפיץ אותו בווק? האלימות האוטו־מלנכולית של האם הופכת כאן לאקט קניבלי. מדובר בראליזציה של המטאפורה: בולענות האם מופשטת ממובנה המטפורי, ומוצגת כאכילה ממש.

על במוֹתֵיךְ חלל

אך ניתן גם לומר כי יותר משמריטת הנוצות מסמלת את הגשת הבן למאכל האם, היא מסמלת את הגשתו למאכל האחר. ניתן לראות במריטת הנוצות פעולה טקסית, שבה האם הופכת את בנה לקורבן המוגש למאכל האחר הגדול. ומיהו בדיוק אותו אחר שלו מגישה האם את בנה למאכל? הקורבן, כידוע, הוא עסקה כלכלית, המצילה את השלם בהקרבת החלק ולו היקר ביותר. הקרבת החלק היא אקט של חנופה, המציל את השלם בעודדו את הקרבה עם האחר הגדול, המונעת את התפרצות חרונו. במובנים רבים, בקורבן לא חל שינוי: אז כהיום הקורבן הוא הבן, שהקרבתו מסירה את האיום

מעל הקהילה כולה. מה שכן השתנה הוא שמו הפרטי של האחר הגדול: בימי קדם היה זה האל, ואילו כיום זו המדינה. כפי שאז הוקרב הבן על מזבח האל כדי להבטיח את שלמות המשפחה והשבט, כך היום מוקרב הבן על מזבח המדינה כדי להבטיח את שלמות הלאום. מבחינת הלוגיקה של הקורבן, הבנים המוקרבים על מזבח המלחמות אינם שונים בהרבה מהבנים שהוקרבו על מזבח המולך.

הצגת הבן כקורבן האחר הגדול אינה דבר חדש: התרבות הישראלית רוויה בייצוגים מעין אלו, בין אם לחיוב, כמו בשירו של אלתרמן נוגש הכסף, ובין אם לשלילה, כמו בסרטו של אסי דיין החיים על פי אגפא. מה שחדש היא הקרבה שנוצרת בין הקרבת הבן על מזבח האחר הגדול לבין מסמן האם. ברגיל, מי שנותן את ידו להקרבת הבן הוא האב: כך, למשל, חשו הלוחמים הסדירים במלחמת יום כיפור, שהופקרו למותם בידי מפקדיהם/אבותיהם במעוזי התעלה שלא עמדו בפרץ גלי הצבא המצרי. לאם, לעומת זאת, שמור תפקיד מליצת היושר המציילה את הבן מציפורני האחר הגדול: מול רצחנותו ניצבים רחמיה, המעמידים את טובת בנה מעל לטובת המדינה.



ארו ישראלי, לפני (מתוך "לפני ואחרי"), 2009 תצלום צבע, 60x50

ואילו אצל ישראלי, האם המורטת את נוצות בנה אינה מתנגדת להקרבתו ואף משתפת עמה פעולה. יתרה מכך, אלימות האחר הגדול מוצגת כעובדת בשירות האם: אלימות האחר הגדול הופכת בידי האם לכלי שרת, דרכו היא מגשימה את אהבתה הרצחנית לבנה. מה שעומד מאחורי אלימות האחר הגדול אינו אלא פרויקט הכילוי האוטו־מלנכולי של האם. במובן זה, האם כן מוסרת את בנה. אך מדובר במסירה שאין בה מסירות, שכן האם מוסרת את בנה בידיעה שהאחר הגדול יגשים את משאלת הכילוי שלה. אם למסור את הבן, אז רק למי שיוכל לאכול אותו עד תום.

בטענה זו יש כדי להנהיר את הדקרוק הפנימי של דמות הקורבן על מגוון מופעיה, המככבת בעבודתו של ישראלי. הקורבן הראשון הוא כמובן הבן, המוקרב על מזבח אהבת האם. כפי שראינו, לקורבן זה מצטרף אהובו של הבן ההופך קורבן לאותה אהבה בדיוק. אך לא רק הבן נופל קורבן לאהבת האם, אלא גם גיבור החיל: הזיקה בין נפילת הבן לנפילתו של הגיבור נוצרת בעבודת הווידאו בחור כארו, המהווה חוליית מעבר מהעיסוק באתוס המשפחתי לעיסוק באתוס הצבאי. בעבודה זו זונח ישראלי את דמות הבן שנפל חלל על מזבח אהבת האם, ומאמץ את דמות החייל שנפל חלל על מזבח



ארו ישראלי, בחור כארו, 2009, וידאו, 5:23 ד'

האחר הגדול. כך נוצרת זיקה מצמררת בין השניים: האלימות הסטרוקטורלית של האחר הגדול מופיעה כהתמרה של האלימות ההורית של האם.

מכאן קצרה הדרך להסיק, כי גיוס האחר הגדול לפרויקט הכילוי האוטו־מלנכולי של האם אינו מתרחש רק במקרה של החייל בעל השם הפרטי ארו ישראלי. מופע הבובות הזה – שבו אהבת האם מפעילה מאחורי הקלעים את רצונות האחר הגדול – מתרחש בכל מקרה של כל חייל וחייל. הגיבורים המתים של ישראלי – בין אם מדובר בדמותו שלו עצמו או בתחליפיה; בגופם השלם או רק בחלקים ממנו; בגיבורים ישראליים או לא ישראליים – הם כולם קורבנות האוטו־מלנכוליה של האם. הגיבור הנופל חלל על במות האחר הגדול נופל למעשה חלל על במות האם.

טענה זו גם מבהירה את העיסוק של ישראלי באתוס הצבאי. מה שמעניין את ישראלי אינו האתוס עצמו, וגם לא הצגת עמדה ביקורתית כלפיו, כי אם הצגת גיבור החיל כקורבן של אהבת האם. טענה זו גם מבהירה את האדישות הפוליטית המאפיינת את עבודותיו: מקור האלימות אינו גזעי או לאומי, כי אם דורי. אהבתה העזה כמות של האם היא הדלק המניע אותה.

טענה זו יכולה לשפוך אור גם על העיסוק הנוכחי של ישראלי בשואה. מעבר לעניין בהיבט הסימולקרטורי שלה (פריטי הממוריביליה של השואה שהוצגו בתערוכה "ליל שישי" נרכשו באתר האי־ביי), השואה מספקת לישראלי מרחב פנומנולוגי חדש של קורבניות. את מקום הקורבן תופס כעת היהודי המחליף את גיבור החיל, שהחליף בתורו את האהוב, שהחליף בתורו את הבן. את חילופי הגברי הללו בעמדת הקורבן מכונן ישראלי באמצעות רקימת הטלאי הצהוב לגופו.

אם כך הם פני הדברים הרי שלוגיקת הכילוי האוטו־מלנכולי, שבה פגשנו הן בהקשר של האהוב והן בהקשר של האם, אמורה לפעול גם בהקשר של השואה. אם יש ממש בטענה זו, השאלה שעולה מיד היא מיהו זה שאהבתו לעם היהודי היתה עזה כל כך עד שהסתיימה ברציחתו? בהינתן החילופיות גם בעמדת המקורבן, השאלה למעשה היא מיהו זה שנוטל את תפקיד האם. האם יהיה זה מופרך לגמרי לטעון, כי מדובר בלא אחר מאשר האל בכבודו ובעצמו? ייתכן שלא רק האם רוכשת תכונות אלוהיות, אלא גם להפך – האל רוכש תכונות אמהיות. סימוכין לזליגה דו־כיוונית זו אפשר למצוא, שוב, אצל עמיחי, המדמה את ההתערבות האלוהית בעולם להתערבות אמו

בקרבי העוף שהיא מכינה לארוחת ליל שישי. האל הוא אמהי במונח זה, שהתכונות למושא אהבתו היא אוטו־מלנכולית. אלוהי אברהם יצחק ויעקב אוהב את עמו ממש כמו אמא: הוא אוהב אותו כל כך עד שהוא מוכן לרצוח אותו, ובלבד שזה לא יפנה לו עורף. טענה זו מובילה להזרת האל, שאלימותו נחשבת מחדש כאלימות אמהית, כמו גם להזרת השואה, הנחשבת מחדש כמעשה אהבה אלוהי.

מעשה האמנות של ישראלי נושא אופי תיאטראלי: ישראלי הוא שחקן, הפושט ולובש חליפות את דמויות הקורבן: הבן, האהוב, הגיבור, היהודי, הם כולם שמות פרטיים של דמות הקורבן שאותה עומס ישראלי על כתפו הדלה פעם אחר פעם. הקורבניות, אם כן, היא ה"אתר" הבלתי ניתן לייצוג, בלשונו של היידגר, שממנו נובעות עבודותיו של ישראלי, כשכל אחת מהן מהווה ניסיון עיקש לייצוג אותו בלתי ניתן לייצוג.

הקורבן, כאמור, הוא תמיד קורבן של אהבה. מאחורי זיקה זו בין הקרבה ואהבה ניצבת ההנחה העקרונית כי אין בעולם אהבה לשמה – כלומר, אהבה שאין בה קורבן. אמנותו של ישראלי שוללת את אפשרות קיומו של מה שניתן לכנות "יחס ללא יחס". היא פועלת תחת ההנחה, כי כל יחס לאחר מוזן מהאיווי לאכילתו. ביסוד היחס לאחר עומד האיווי לכילוי, ההופך לסימנה העליון של האהבה.

הנחה זו מהווה צוהר פנומנולוגי שמבערו מתבונן ישראלי בעולם, ושמתוכו הוא יוצר את אמנותו. מעשה האמנות של ישראלי הוא החוט שעליו נשזרים חרוזי הקורבן בזה אחר זה. לכן ניתן גם לנבא בוודאות לוגית כמעט, כי המהלך האמנותי הבא של ישראלי יתמצה בשזירת חרוז נוסף בשרשרת. ואולי הנבואה תתברר. אולי המהלך הבא יהיה רדיקלי ולא אקומולטיבי. אולי המהלך הבא יתמצה בשבירת השרשרת ובאימוץ פנומנולוגיה אחרת שתאפשר קרבה לאחר מבלי להקריבו; פנומנולוגיה שתוכל להכיל את האחר מבלי לאכול אותו עד תום.