

# אני ג'לאל תאופיק

אהד זהבי

## להיות וליד רעד

במרץ 2018 השתתפתי בכנס הדו-שנתי *Helsinki Photomedia* שהתקיים בהלסינקי, פינלנד, וכותרתו באותה שנה הייתה: "Reconsidering the 'Post-truth Condition': Epistemologies of the Photographic Image" ("חשיבה מחודשת על 'מצב הפוסט-אמת': אפיסטמולוגיות של הדימוי הצילומי"). הרציתי בכנס על תמונת "הנערה האפגנית" המפורסמת שפיארה את שער גיליון יוני 1985 של העיתון "נשיונל ג'יאוגרפיק" ושמעוררת בעיניי קשיים אפיסטמולוגיים ואתיים לא פשוטים, ובייחוד על המסע שנערך ב-2002 לאיתורה ולזיהויה – מסע שהחריף בעיניי את הבעיות שנוצרו כבר במפגש הראשוני של הצלם עם הדמות המצולמת והוסיף עליהן בעיות חדשות. הרצאתי הייתה אחת מני הרצאות רבות, וכמו בכל כנס, גם הפעם היו כמה "הרצאות מליאה", "keynotes". שתיים מהרצאות המליאה היו של אנשי ואשת תאוריה – הרצאה אחת של רוברט הרימן וג'ון לואיס לוקייטס, חוקרים מדופלמים של תצלומים איקוניים, והרצאה אחרת של ברבי זליזר, חוקרת צילום נודעת שעוסקת בין היתר בתצלומים של נשים ואנשים על סף המוות. הרצאת המליאה השלישית סקרנה אותי במיוחד: הייתה זו "הרצאת אמן" של וליד רעד. הכרתי קצת את פעילותה של "קבוצת אטלס" של רעד, שעסקה לכאורה בתיעוד היסטורי של קורותיה המודרניים של לבנון אבל למעשה שזרה במעשיה מינונים גבוהים של בדיון – ושבעצם לא הייתה קבוצה של ממש אלא רעד עצמו, לבדו... הגעתי אפוא בעניין רב להרצאה, דרוך ומוכן. מתברר שלא מספיק מוכן. אל הבמה עלתה דמות שלא דמתה כלל לתמונה שהופיעה לצד שמו של רעד בהזמנה לכנס (דימוי 1). עוד לפני שרעד עלה לבמה הודתה המנחה שהציגה אותו בפה מלא במעשה ההטעיה, שנעשה לבקשתו של רעד, ואף ביקשה בשמו שלא לצלם

אותו בזמן ההרצאה כדי לא לחשוף את זהותו.<sup>1</sup> הרצאתו של רעד הילכה עליו קסם למן הרגע הראשון. הוא לא קרא מדף נייר או מִצָּג מחשב אלא דיבר דיבור חי, אבל משהו בדיבור שלו – אנגלית קולחת ועם זאת במבטא קל שאולי אפשר לכנותו “מזרח תיכוני”, דיקצייה מעט מודגשת – עורר בי תחושה של קרבה גדולה, כמעט אינטימית, ובה בעת תחושה מוזרה של מרחק – כאילו לא מדובר בהרצאה חיה אלא בפרפורמנס, ורעד מדקלם את שורותיו ומציג לפנינו את דבריו.<sup>2</sup> תוכן הדברים היה גם הוא זר ומוזר, לא רציף ומתפתח אלא אפיזודי באופיו: ההרצאה נפתחה במין ביקורת לא ברורה על המוסד “קופר יוניון” שבו רעד מלמד ועל ההחלטה שלו לגבות שכר לימוד מהסטודנטים כדי לממן את מחדליה הכלכליים של ההנהלה,<sup>3</sup> והמשיכה בסדרה של פרגמנטים – כך לפחות חוויתי אותם – מתוך הפרקטיקה האמנותית של רעד, שהתרשמתי שההתרחשות שלפניי היא חלק ממנה עצמה.



דימוי 1: תמונתו של וליד רעד שהופיעה בהזמנה לכנס Helsinki Photomedia 2018

---

<sup>1</sup> לימים גיליתי שהתצלום הזה מופיע בדף הבית של אתר האינטרנט של רעד המציג את פרטיו הביוגרפיים בשלל תמונות וגרסות – לצד התמונה הזאת מופיעות תמונות של דמויות אחרות, אחת מהן נשית במובהק, והפרטים הביוגרפיים מוצגים בסדרה של ברירות חלופיות המפוסקות ב"או", ובהן: "וליד רעד הוא \_\_\_\_\_ וגם \_\_\_\_\_ (\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_). עם עבודותיו של רעד עד כה נמנות \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ וגם \_\_\_\_\_ "וכו"; "ידוע גם בשם דליה אגאד; נולדה ב-1969 בפריטאון, סירה לאון [...]; האינדיווידואליזם הנחרץ והמתנגד לכל סיווג של דליה אגאד התבטא בגוף העבודות החידתי והמוערך מאוד שלה [...]"; "ידוע גם בשם סוהא טרבורלסי; נולדה בביר־זית (פלסטין) ב-1943. עברה לביירות ב-1949, וכעת חיה בקייפ קוד, מסצ'וסטס (ארצות הברית)"; וכן הלאה. ראו <https://www.walidraad.com>. הערות השוליים ימלאו בטקסט הזה תפקיד חשוב, ומומלץ לקרוא אותן לצד קריאת הטקסט שבגוף המסה. במקרה זה, למשל, אני משתמש בהן כדי להשלים את הסיפור שאני מספר למעלה, שיש בו משך זמן מוגדר ותיאור של חוויה שנכונה לעיתה, בדברים שגיליתי לימים ושלא היו חלק מאותה חוויה ראשונית. על האפשרויות הגלומות בהערות השוליים למדתי לא מעט ממסתה של מורן שוב "מותר אסור אסור מותר: ביקורים שביקרתי במוזיאון ישראל במלאות לו חמישים שנה", **תיאוריה וביקורת** 45 (2015): 249-261. שוב מציינת את חשיבות הערות השוליים בגוף הטקסט שלה ומפנה אליהן מפורשות (שם, 250) – אם כי אפשר כמובן להתעלם ממעשה הדיבור הזה שלה – ואילו אני משאיר את העדות על חשיבות הערות השוליים שלי כאן, בתוך ההערות עצמן, ומשתעשע באפשרות שהן לא ייקראו כלל, וכל מה שאצור בהן לא ייוודע.

<sup>2</sup> לימים גיליתי שאכן מדובר בפרפורמנס, ואף מוקפד. ראו למשל Alan Gilbert, "Walid Raad's Spectral Archive, Part One: Historiography as Process", "Walid Raad's Spectral Archive, Part II: Testimony of Ghosts", *e-flux Journal* 69, 71 (January, March, 2016), <https://www.e-flux.com/journal/69/60594/walid-raad-s-spectral-archive-part-i-historiography-as-process>, <https://www.e-flux.com/journal/71/60536/walid-raad-s-spectral-archive-part-ii-testimony-of-ghosts>.

<sup>3</sup> אירוע זה מוזכר בסוגריים ארוכים באחת הרשימות הביוגרפיות באתר של רעד (ראו הערה 1 לעיל).

באחד הפרקים בהרצאתו סיפר רעד על אחד מפריטי ה"ארכיב" של "קבוצת אטלס":  
"מחברת כרך 72: מלחמות לבנון האובדות".<sup>4</sup> באתר ה"קבוצה" מוצגים הדברים כאילו היו  
עובדות תקפות, וכך הם גם הוצגו בהרצאתו של רעד: הפריטים המוצגים הם דף שנתלש  
ממחברת סלילים, ועליו מופיעים מילים ושאר סימנים – כגון תאריכים (של סוף שנות  
השבעים, תחילת שנות השמונים) – שכתובים בכתב יד, ומודבק אולי הסימן האינדקסיקלי,  
התיעודי, המובהק ביותר – תצלום מעיתון.<sup>5</sup> ה"מסמך", כך הוא מכונה, מיוחס לד"ר פאדל  
פאח'ורי, שהיה כביכול אחד ההיסטוריונים הבכירים בלבנון ותרם מסמכים רבים ל"קבוצת  
אטלס" בראשית שנות התשעים – דמות שלמעשה לא הייתה ולא נבראה.<sup>6</sup> רעד סיפר  
בהרצאתו – ממש כפי שהוא מספר בכתב באתר ה"קבוצה", ובאותו טון מוסמך ותיעודי של  
ארכיבאי או של היסטוריון בפני עצמו – ש"עובדה שלא ידועה לרבים" היא שההיסטוריונים  
של לבנון היו מהמרים נלהבים, והם נהגו להמר בכל יום ראשון על תוצאות מירוצי הסוסים,  
וליתר דיוק – על הפער המדויק שישתקף מן התצלום שיתפרסם בעיתון ביום המוחרת  
(כאמור, התצלומים מודבקים לראיה בדפי המחברת) בין זרבוביתו של הסוס המנצח במירוץ  
לקו הסיום, כלומר בכמה חלקיקי השנייה יחמיץ הצלם את "הרגע המכריע". על הדף  
מפורטים ההימורים השונים, מצוין שם המנצח בהימור, ונוסף על כך מופיעה פסקה קצרה  
באנגלית (שאר הפרטים רשומים במחברת בערבית), ובה פרטים רכילותיים שכתב ד"ר  
פאח'ורי על ההיסטוריון המנצח. העבודה הזאת הייתה בינתיים לאחת העבודות החביבות  
עליו בקורפוס העבודות של רעד ואף מעבר לו, גם כי היא נוגעת לצילום, תחום שמעסיק אותו  
הן מעשית הן תיאורטית, גם כי היא עשויה היטב – התחבולה שלה "עובדת" – וגם כי היא  
מדגימה נהדר בעיניי את הכוח האינטלקטואלי (האפיסטמולוגי, האתי ועוד) שיש בעירוב  
הסיפור הבדיוני בתוך הסיפור ההיסטורי (שאינו אלא סיפור בדיוני בפני עצמו).

ועוד סיפר רעד סיפור פנטנסטי.<sup>7</sup> הוא סיפר שב-2005 הוקמה בביירות הגלריה ספיר-סמלר  
(Sfier-Semler Gallery), וגם טרח להזכיר שבשכונת כרנתינא שבה הוקמה הגלריה

<sup>4</sup> ראו <https://www.theatlasgroup1989.org/n72>.

<sup>5</sup> השוו למשל רולאן בארת, "הרטוריקה של הדימוי", תרגום: אורית פרידלנד, בתוך: **תקשורת כתרבות** (מקראה, כרך א'), עריכה: תמר ליבס ומירי טלמון (האוניברסיטה הפתוחה, 2003), 271-259, עמ' 267; Rosalind Krauss, "Notes on the Index: Seventies Art in America", *October* 3 (1977): 68-81, p. 75.

<sup>6</sup> במסמך הבא באתר, שכותרתו "מבחינה תרבותית איננו חופרים בורות", מוצגת סדרה של תצלומים שמופיעה בהם דמותו של ד"ר פאח'ורי בביקוריו בפרז וברומא ב-1958-1959 (<https://www.theatlasgroup1989.org/digiholes>), אף שהמצולם בתצלומים אלה הוא כנראה אביו של רעד (ראו "Gilbert, 'Walid Raad's Spectral Archive, Part One'", עמ' 08/10 בגרסת ה-pdf).

<sup>7</sup> לימים גיליתי שרעד סיפר אותו סיפור ממש, מילה במילה, ובאותן אינטונציות בדיוק, לפחות פעם אחת נוספת – בתערוכה מקיפה של עבודתו שהוצגה במוזאון לאמנות מודרנית (MoMA) שבניו יורק בסוף 2015, תחילת 2016. ראו ושמעו כאן: <https://www.moma.org/audio/playlist/21/429>. הסיפור הזה מוצג כעבודה ראשונה בגוף העבודות האחרון של רעד שהוא עובד עליו מאז 2007 ועד היום המכונה "מגרד דברים שיכולתי להתעלם מהם", וכותרתה "חלק 139: קבוצת אטלס" (1989-2004); ראו: <https://www.scratchingonthings.org/section-139-the-atlas-group>.

התרחש ב-1976 טבח נורא בתוך מלחמת האזרחים של לבנון. וכך ממשיך הסיפור: בעלת הגלריה, אנדרה ספיר, פנתה לרעד באותה שנה והציעה לו להציג את עבודתו "קבוצת אטלס" בגלריה, אבל הוא חשש להציג את העבודה הזאת – שעוסקת במלחמות לבנון – בלבנון עצמה, ולכן סירב להזמנה. כך קרה שוב ב-2006 וב-2007. אבל כשספיר הזמינה אותו שוב ב-2008, הפעם הוא הסכים משום מה. הוא הדפיס את התצלומים שלו, הכין העתקים של הפסלים ועותקים של עבודות הווידאו, עיצב את חלל התערוכה ושלח את הכול לביירות. אבל כשהגיע לביירות גילה לתדהמתו שכל עבודותיו – כל החומרים הפיזיים ששלח לגלריה – התכווצו לגודל מיניאטורי. משעה שהבין רעד שהוא לא הוזה או חולם, וגם אחרים הבחינו בגודלן המיניאטורי של עבודותיו, הוא נאלץ להכיר בעובדה – ורעד מדגיש שהדברים שהוא יאמר אינם מטפוריים או אלגוריים אלא מילוליים ומפורשים, דברים כפשוטם – שבביירות, ב-2008, כל עבודותיו התכווצו. בעקבות זאת החליט רעד להציג את העבודות הממוזערות כפי שהופיעו בביירות.

בסיום ההרצאה ניתנה לקהל הזדמנות לשאול את רעד שאלות, ואישה אחת שישבה מאחוריי – אחת מן המרצות בכנס, אם זיכרוני אינו מטעני – חזרה לסיפור הזה על הגלריה ספיר – סמלר ושאלה את רעד אם זה סתם סיפור, או שהעבודות התכווצו באמת.<sup>8</sup> התשובה של רעד נחרתה בראשי: הוא הציג לה את ההבחנה שהוא עורך בין "עובדה היסטורית" ל"עובדה אסתטית" וטען שהדברים אכן קרו, במישור האסתטי, כלומר שזוהי אומנם עובדה אסתטית.<sup>9</sup> אני זוכר שהאמנתי לו, ואפילו הבנתי על מה הוא מדבר: במסען של העבודות אל תוככי ביירות, כוחות גיאוגרפיים-פוליטיים-היסטוריים כבירים הפעילו כוח רב כל כך על היצירה הבדיונית-אסתטית, עד שלא נותרה לה ברירה אלא להתכווץ (ובכך לתת ביטוי לכוחות המכווצים והבלתי-נראים).<sup>10</sup>

בשלב כלשהו של ההרצאה-מיצג של רעד – ייתכן שזה קרה ממש לפני האפיזודה שהצגתי זה עתה – הציג רעד את ספרו של ג'לאל תאופיק 'נסיגת המסורת בעקבות אסון בל יתואר'

<sup>8</sup> אלן גילברט, שאת מאמרו קראתי זמן רב אחרי המפגש שלי עם רעד, מציין שבהרצאות-מיצגים שלו רעד נוטה לשתול בקרב הקהל שאלות והערות משלו לשם קידום השיחה לכיוונים הרצויים לו (Gilbert, "Walid Raad's Spectral Archive, Part One", עמ' 02/10 בגרסת ה-pdf). לכן בדיעבד אני לא יודע לומר אם הייתה זו שאלה אותנטית או שאלה שרעד שתל בפיה של האישה.

<sup>9</sup> הזיכרון שנרשם בראשי מדבריו של רעד קיבל אישור מחקירות מאוחרות שלי. הינה למשל דברים שרעד אומר בתוך Alice Pfeiffer, "Paging Atlas Group", ARTnews.com, November 4, 2010, <https://www.artnews.com/art-in-america/features/walid-raad-whitechapel-58063/>: "בעבודותיי אני מתחיל מעובדות מכל מיני סוגים ומנסה לשמרן בחיים במלוא מורכבותן: עובדות היסטוריות, חברתיות, פוליטיות, ביקורתיות, כלכליות, טכניות ואסתטיות. מבחינתי הן קיימות על רצף. בעבודותיי אני מתייחס ל"עובדה אסתטית" כפי שהייתי מתייחס לעובדה היסטורית". וראו גם כאן: <https://brooklynrail.org/2015/12/art/walid-raad-with-seth-cameron>.

<sup>10</sup> נדמה לי שבהכרה הזאת יש הד לאחת הטענות שטוען ז'יל דלז על ציוריו של פרנסיס בייקון, ובעיקר על ציורי הדיוקן שלו: הם מנכיחים את הכוחות הבלתי-נראים הפועלים על הגוף. ראו, למשל, Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, trans. Daniel W. Smith (London: Continuum, 2003), 56-64.

(*The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster*) וציין את ההזדהות העצומה שלו עם הדברים הכתובים בספר ואת ההשפעה הגדולה שלהם עליו. זאת הייתה הפעם הראשונה ששמעתי את שמו של תאופיק, ומן הסתם הפעם הראשונה שנחשפתי להגותו. זכור לי שבמהלך הצגת הדברים הקרין רעד על המסך תמונה של תאופיק שהפתיעה אותי – מתוך זיכרוני עולה בי תמונה של בחור כבן שלושים-ארבעים, ממושקף ועם שיער מתולתל או גלי, שעומד או יושב בתוך מרחב ביתי, אולי מטבח, ולגופו חולצת-טי שכתוב עליה משהו באנגלית, אולי "Dummy".<sup>11</sup> רעד המשיך ותיאר כמה מן הטענות והתובנות המרכזיות של הספר – טענות ותובנות שכמו שרעד הציג אותן, ועם כל החוויה הפרפורמטיבית שבתוכה הן הופיעו, ממש הרעידו את ליבי. וכאן, כפי שכותב סופר אהוב בעקבות סופר אהוב משלו, יורד ערפל על המעשה;<sup>12</sup> את שאר הכנס אינני זוכר, בין השאר כי ביליתי אותו במחקר אינטנסיבי על ג'לאל תאופיק וכתביו – מחקר שנמשך עד עצם היום הזה.

## להיעשות ג'לאל תאופיק

אחד הדברים הראשונים שגיליתי במחקרי על כתביו של ג'לאל תאופיק היא שוליד רעד ארוג בהם כמו ששריגיו של צמח מטפס שזורים בבדיו של עץ.

אבל עוד לפני כן גיליתי שלתאופיק יש אתר אינטרנט מעודכן ומפורט, [JalalToufic.com](http://JalalToufic.com), שכתביו הרבים מופיעים בו ונגישים להורדה כקובצי pdf. הכותרת שבראש האתר היא "שניים-שלושה דברים שאני מת לספר לכם" (כשם אחד מספריו),<sup>13</sup> והיא אולי רומזת לשם סרטו של ז'אן-לוק גודאר מ-1967 "שניים-שלושה דברים שאני יודע עליה" ומכל מקום מזכר בה המוות – אחת התמות החוזרות ונשנות בכלל יצירתו של תאופיק: למשל ספרו השני של תאופיק, מ-1993, מכונה "ערפדים": מסה לא נוחה על האל-מתים בקולנוע,<sup>14</sup> והמוות בהטיותיו השונות מופיע גם בכתבים אחרים שלו;<sup>15</sup> המושג "אל-מתים" ("undead") הוא אחד ממושגי המפתח שלו; ובעמוד ה"פרופיל" שלו מופיעה תמצית ביוגרפית שנפתחת כך: "ג'לאל תאופיק הוא הוגה, מחבר ואמן. הוא נולד ב-1962 בביירות או בבגדד ומת לפני המוות

<sup>11</sup> לתובעים ממני ודאות גמורה אני יכול רק "להשיב שפרטים רבים הושמטו, בשגה או בזדון, מצבירי הזיכרון"; ראו שמעון אדף, "בִּדְיוֹנִיּוֹם", בצלאל, כתב עת לתרבות חזותית וחומרית 10 (2024); [קישור](#).

<sup>12</sup> שם.

<sup>13</sup> Jalal Toufic, *Two or Three Things I'm Dying to Tell You* (The Post-Apollo Press, 2005); [קישור לספר](#).

<sup>14</sup> Jalal Toufic, (*Vampires*): *An Uneasy Essay on the Undead in Film*, Revised and expanded edition (The Post-Apollo Press, 2003); [קישור לספר](#).

<sup>15</sup> כגון Jalal Toufic, *Undying Love, or Love dies* (The Post-Apollo Press, 2002); [קישור לספר](#).

ב-1989 באוונסטון, אילינוי.<sup>16</sup> בראש עמוד ה"פרופיל" מופיעה סדרה של תמונות מתוך הסרט "פרסונה" מ-1966 של אינגמר ברגמן, ששאלת הזהות האישית בו (ובכותרת של הסרט) גדולה ומתעתעת. למעשה אחד משני הדימויים המופיעים בדף הבית של האתר הוא וריאציה על הציור "אסור לשעתק" של רנה מגריט מ-1937, ובה דמות גברית נראית מן הגב (תוויה שונים מתווי דמותו של מגריט), והיא מתבוננת בראי אך רואה בו את גבה שלה; הדימוי שלצידו הוא קולאז' של פרצוף, והוא קרוע לגזרים (דימוי 2).



דימוי 2: דף הבית של האתר jalaltoufic.com

אם כן, דמותו של ג'לאל תאופיק כפי שהיא משתקפת במבט חפוז מן האתר שלו ומכתביו היא דמות חמקמקה, בלי תווי פנים ברורים, שההכפלה היא חלק מישותה ושהמוות הוא בשר מבשרה.

נחזור עתה לז'ליל רעד ולהשתרגותה המשונה של דמותו בתוך דמותו הקרועה למראה של ג'לאל תאופיק. כשניגשתי מיד אחרי ההרצאה-מיצג של רעד לעיין בספר 'נסיגת המסורת בעקבות אסון בל יתואר' מ-2009, גיליתי להפתעתי שבעמוד הקרדיטים מצוין כי עותק פיזי של הספר (להבדיל מן העותק הדיגיטלי הנגיש לכול) אפשר למצוא בין כרכי הספר של וליד רעד *Scratching on Things I Could Disavow* בעריכת קלרה קים, ולמעשה שהספר של תאופיק כולו – זה שרעד התפעם ממנו כל כך – מוקדש לרעד עצמו.<sup>17</sup> ועל שום מה ולמה

<sup>16</sup> <https://jalaltoufic.com/profile.htm>. ובדוגמה נוספת, בספר, Matthew Gumpert and Jalal Toufic, eds., *Thinking: The Ruin* (Rezan Has Museum, 2010) (קישור לספר), הוא מוצג כך: "ג'לאל תאופיק הוא הוגה וכן תמותה עד מוות" (79).

<sup>17</sup> Toufic, *The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster*, 4, 11. מאוחר יותר גיליתי שלא כל הספר מוקדש לרעד, אלא רק החלק הראשון, שכותרתו "הכתוביות כלולות" ("Credits Included"), שהוא עצמו אינו אלא גרסה מעודכנת של מסה בשם זה שהופיעה (בלוויית אותה הקדשה ממש) בספר מוקדם יותר של תאופיק, 'רגישות-יתר (Over-Sensitivity)' מ-1996, עמוק בתוך הלברירנת התאופיקי-רעדי... עוד גיליתי (בעמ' 8) שהספר כולו אינו אלא גרסאות חדשות

ההקדשה לרעד? "מה תהיה מחווה הולמת", תוהה תאופיק, "כלפי אמן שמרגיש קרבה רבה כל כך למושג שלי "נסיגת המסורת בעקבות אסון בל יתואר" עד שהוא לימד איתי סמינר עליו [...] ועוד לפני כן כתב, 'אני גם מבין שקראתי על כל זה במקום אחר, מן הסתם באחד מספריו של ג'לאל תאופיק. [...] סביר שאצטט מג'לאל לא מעט בכל שיג ושיח פשוט משום שאיני יכול היום למצוא את מחשבותיי בלי לעבור דרך מילותיו, ספריו, מושגיו' [?]<sup>18</sup>. רעד עצמו מעיד בספר *Thinking: The Ruin* על פרויקט צילום שהוא עשה בבירות בשנים 1991-1995 וש"בלי ידיעתי" – כך רעד – "הכותב ג'לאל תאופיק כבר יצר גרסה של הצלם שהייתי אז ושמן הסתם עודני בחיבורו 'עתיד לבוא' (*Forthcoming*)".<sup>19</sup> ואולי המקום שבו השניים נכרכים זה בזה יותר מכול, ממש עד לבלי התר, הוא גב המהדורה השנייה של ספרו זה של תאופיק, 'עתיד לבוא', שהקרדיט על עיצובו ניתן לתאופיק עצמו ושמופיעה עליו מין כרטיסיה של ספרייה ציבורית, ועליה כתובים הדברים האלה, שחתום עליהם וליד רעד:<sup>20</sup>

כתבתי פעם, "איני יכול היום למצוא את מחשבותיי בלי לעבור דרך מילותיו, ספריו ומושגיו [של ג'לאל תאופיק]."

היום, כעבור שמונה שנים, דומה שהדברים החמירו (או השתפרו).

ג'לאל כתב בספרו *Distracted*:

- אתה אומר את זה לי?

- גם לעצמי. על אדם לדבר אך ורק כאשר הוא מדבר גם לעצמו. רק אז יש דיאלוג.

אני יכול לחשוב גם על המצב הבא:

- אתה אומר את זה לי?

- כן, ולא לעצמי. ורק לך.

או מקרה שבו נשמעים הדברים האלה:

- אתה אומר את זה לי?

- גם לעצמי. על אדם לדבר אך ורק כאשר הוא מדבר גם לעצמו. רק אז יש דואולוג.

כך הלכה דמותו החמקמקה של ג'לאל תאופיק, שעוד בעצם לא קרמה לפני עור וגידים,<sup>21</sup> ונכרכה בדמותו המתעתעת של וליד רעד, משל היו ישות אחת ויחידה. כך נשאבתי לתוך

---

או גרסאות זהות של טקסטים של תאופיק שכבר פורסמו בעבר (ושפרקטיקת ה"העתק-הדבק" הזו שורה בכל כתיבתו של תאופיק).

<sup>18</sup> שם, 85.

<sup>19</sup> Walid Raad, "Sweet Talk: Commission (Beirut): 1991-1995", in *Thinking: The Ruin*, 67

<sup>20</sup> Jalal Toufic, *Forthcoming*, 2<sup>nd</sup> edition (e-flux journal-Sternberg Press, 2014); [קישור לספר](#).

<sup>21</sup> חיפשתי עוד קצת את דמותו החזותית של תאופיק, כשבאמתחתי דמות הרפאים המדומה שמהבהבת בזיכרוני מאז הרצאתו של רעד ב-2018, ומצאתי בין היתר את הכינוס המצולם הזה ([קישור](#)), שבו תאופיק יושב לצד דייוויד ריף ומדבר אחריו. המתנתי בסבלנות להופעתו של תאופיק כדי לחבר דמות למילים – אך מה רבה הייתה תדהמתי כשהגיע תורו של תאופיק לדבר, והתמונה התחלפה ברצועת שמע בלבד (שם, 31:19). מרגע זה הרפיתי מן המסע החזותי שלי, ואף מן היומרה האונטולוגית למצוא את זהותו הנבדלת, הייחודית, של תאופיק. גם נוכח ראיות או עדויות נחרצות, בחרתי לשמר

הדיאלוג הזה, הדואולוג הזה, המונולוג הזה, שבו פרסונה מתמזגת בפרסונה, דמות בבואה. כך הייתי – מתוך סמיכות גיאוגרפית גדולה, מתוך קרבה אינטלקטואלית ניכרת, מתוך חדות היצירה המשותפת, מתוך קורי הקסם שלכדו אותי ברשתם – לוליד רעד בואכה ג'לאל תאופיק.

## לא לראות דבר

אז מהו "אסון בל יתואר" שבעקבותיו יש נסיגה של מסורת? תאופיק לא ממש מפרש. ועם זאת בגישה פרגמטיסטית אפשר לבנות מין קולאז' של אסונות מסוג זה מתוך האסונות השונים המופיעים בספרו במפורש או במובלע ושעונים מן הסתם על ההגדרה הזאת, ומתוך הקולאז' הזה אולי תצטייר לה תמונה של "האסון הבל יתואר". ובכן, אחד האסונות הגדולים שעומדים בבסיס הכתיבה העיונית של תאופיק – וגם בבסיס העבודה היצירתית של רעד – הוא מלחמת האזרחים בלבנון, שנמשכה על פי התארוך המקובל מ-1975 עד 1990 (ושגם מדינת ישראל התערבה בה החל מ-1982).<sup>22</sup> אין ספק שזהו אסון בל יתואר מבחינת תאופיק (ורעד), ושבמידה רבה מושגיו (ויצירתו) צמחו מתוך החוויה האישית מאוד של אסון זה ולכן תוקפם ומובנם נגזר בראש ובראשונה ממנה. לצד אסון מרכזי זה מופיעים אסונות סמוכים לו מבחינה גיאוגרפית – האסון הפלסטיני של 1948, שבמידה מסוימת נחשב בעיניו אחד המקורות המרכזיים של האסון של לבנון, והאסון העיראקי בעקבות "מלחמת המפרץ" שהתנהלה ב-1990-1991. תאופיק גם מונה ובוחן כמה אסונות כבירים שפקדו את העם היהודי, והראשיים שבהם בעת המודרנית הם "גירוש ספרד" ב-1492 ו"השואה" – ובייחוד השנים 1941-1945 של "הפתרון הסופי", שהוא עוסק בהן באריכות. אסונות כבירים נוספים פזורים בין מילותיו, ובהם האסון הבל יתואר שפקד את תושביה הילידים של אמריקה בעקבות האימפריאליזם האירופי, אסונות כבירים בעולם האסלאמי העתיק והאסון האימתני שפקד את יפן עם הנחתת הפצצות הגרעיניות על הירושימה ועל נגסקי ב-1945.

בעקבות אסון בל יתואר, המסורת נסוגה. מהי "מסורת" בהקשר הזה? ואיך היא נסוגה? שוב, תאופיק לא מפרש. אבל הוא מדגיש משהו מעניין: לא את עצם הנסיגה של המסורת אלא את העובדה שהנסיגה אינה בהכרח מורגשת, ודומה (למי? אולי למתבוננים מהצד) שהמסורת עודנה עומדת על תילה: "בנוגע לאסון הבל יתואר, האמנות פועלת כמו הראי בסרטי ערפדים:

---

לעצמי את המיזוג של שתי הדמויות הלא מצטלמות האלה ואת בבואת הרפאים של המיזוג הזה – אולי כך אוכל לצרף את דמותי הדמיונית שלי עצמי אל הדיוקן המרוכב שהרגשתי בכל מאודי, ואני עדיין מרגיש, חלק ממנו.  
<sup>22</sup> למרבה האירוניה והזוועה, ביום שבו אני כותב את הדברים האלה העיתונים מספרים על 492 הרוגים ביום אחד בלבנון בעקבות תקיפות ישראל ומציינים שזהו מספר ההרוגים הגבוה ביותר שנרשם בלבנון ביום אחד מאז 1990. ראו, למשל, William Christou and Lorenzo Tondo, "Israeli Strikes Kill 492 in Heaviest Daily Toll in Lebanon since 1975-90 Civil War", *The Guardian*, September 23, 2024, Accessed September 24, 2004, [link](#)



היא מגלה את נסיגתו של מה שאנו חושבים שעדיין נמצא שם".<sup>23</sup> הינה תפקיד לאמנות: לזהות את נסיגתה של מסורת בעקבות אסון בל יתואר ולהנכיח לא את המסורת שנסוגה, אלא את עצם נסיגתה. זהו המעשה האמנותי – שהוא גם מעשה אתי – שאני מבקש לעמוד עליו בעקבות תאופיק.

כדי להסביר את הטענה הזאת, תאופיק שואב השראה מהתסריט של מרגריט דיראס לסרט של אלן רנה מ-1959 **הירושימה אהובתי**.<sup>24</sup> בעיקר הוא מתעכב על המשפט שהאהוב היפני אומר שוב ושוב לאהובה הצרפתייה, משפט שחוזר כמו מנטרה ושלמעשה פותח את הסרט עצמו: "לא ראית דבר בהירושימה".<sup>25</sup> מהמשפט הזה, מהמנטרה הזאת, מסתעפות שתי שאלות שמתייחסות לשתי נקודות מבט ולשתי אפשרויות שונות של פעולה (אם כי שתיהן כרוכות זו בזו עד לבלי התר): שאלה אחת היא שאלת אסתטית, והיא נוגעת לשאלת התיעוד של המציאות בעת התרחשותו של אסון בל יתואר ובעקבותיו, ואילו השאלה האחרת היא שאלה אפיסטמולוגית ואתית, והיא נוגעת לשאלת הגישה "מבחוץ" אל האסון ואל תוצאותיו: כיצד אפשר – וכיצד ראוי – להכיר בהשלכות האסון.

האם פירושו של דבר הוא שאין טעם לתעד, שואל תאופיק בעקבות המנטרה של **הירושימה אהובתי**. לא, הוא עונה, יש לתעד את ה"דבר" שלא רואים, שרק בעקבות התחייה (resurrection) יהיה זמין שוב. עלינו לצלם, הוא אומר, אף שבעקבות נסיגת הרפרנט, הדבר המצולם, ועד שהוא יקום לתחייה, הוא לא יופיע לעין כמושא אמיתי, ואולי אף לא יבחינו בו כלל. זהו מעגל קסמים, אומר תאופיק: הדבר שיש לתעד אותו נסוג (באסון הבל יתואר), ואם לא יִחיו אותו, גם לא יבחינו בו; אבל כדי להחיות אותו, יש להבחין בו, ולו במעט – משמע להתנגד לנסיגתו, כלומר להחיותו. אבל מה פשר הדבר? תאופיק מתאר, בהמשך,<sup>26</sup> צלם לבנוני – הוא לא מציין שם – שאחרי תום מלחמת האזרחים הפסיק לצלם כדי ללמוד שוב איך להתבונן.<sup>27</sup> כעבור שנתיים חזר לצלם, אבל משום מה הצילומים שלו, שביקשו לתעד את חורבות לבנון, נראו אקראיים ולא בפוקוס. שאלו אותו, מספר תאופיק, אם הוא הושפע מעבודתו של ויטו אקונצ'י "Fall" מ-1969 – סדרה של תצלומים שנוצרו כשקונצ'י צילם במצלמה הנישאת שלו בשעה שנפל קדימה – או מעבודתו של מייקל סנו "Venetian Blind" מ-1970 שמציגה עשרים וארבעה תצלומים שסנו צילם בעיניים עצומות, ושרואים בה את סנו לא בפוקוס, וברקע מופיע חלק של ונציה שמוסגר באקראי. השאלות, אומר תאופיק, חושפות

<sup>23</sup> Toufic, *The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster*, 57

<sup>24</sup> שם, החל בעמ' 57.

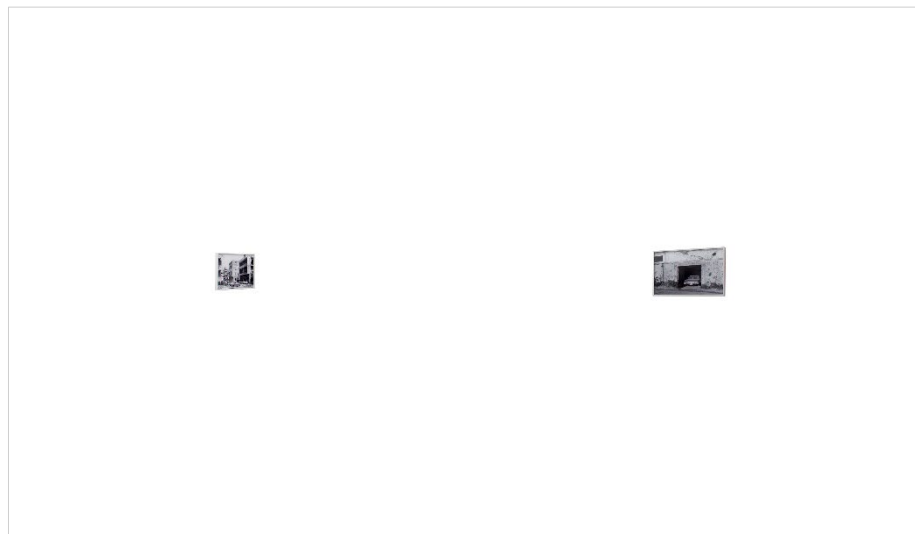
<sup>25</sup> "Tu n'as rien vu à Hiroshima"

<sup>26</sup> ובעצם לפני כן, כי הקטע הזה בספרו *Withdrawal* מועתק מתוך ספרו המוקדם יותר *Forthcoming*.

<sup>27</sup> *Withdrawal*, 64

אי-הבנה בסיסית, שכן הטשטוש והמסגור האקראי לא היו מבחינתו של הצלם אסטרטגיה צורנית אלא נבעו מן הנסיגה של מושאי הצילום החומרניים, שלא היו עוד נגישים לראייה.

מעניין. כאמור, וליד רעד אומר במסתו החזותית הקצרה "Sweet Talk: Comission (Beirut): 1991-1995" שבסוף שנות השמונים הוא עצמו התחיל לצלם בביירות, אלפי צילומים, אבל שעם הזמן התברר לו שהתמונות שהוא צילם לא העידו כמעט כלל על האנשים, המצבים, האובייקטים והמרחבים שניצבו מול העדשה שלו בזמן החשיפה של סרט הצילום.<sup>28</sup> רעד מספר שהוא המשיך לתעד את ביירות, אף שספק גדול אפף את אופי התיעוד – לא היה לו ברור מה בעצם הוא מתעד. ועוד הוא מספר שהתברר לו בדיעבד – לא ידעתי על כך, הוא מצהיר – שג'לאל תאופיק כבר יצר (בספרו *Forthcoming*) גרסה מסוימת של הצלם שרעד היה ואולי עודנו. בעקבות הדברים האלה מציג רעד סדרה של תצלומים: במרכזו של כל עמוד מופיע תצלום שחור-לבן יחיד, קטן מאוד, מוטה בזווית לעומת מישור הדף, כמו היה תלוי על קיר לבן בחלל לבן, ובו מופיעים פרטים, כנראה מביירות, שאין לתארם אלא כבנליים למדי – ואולי בעצם אין לתארם כלל (דימוי 3).



דימוי 3: כפולת עמודים מתוך *Thinking: The Ruin*, Walid Raad, "Sweet Talk".

נחזור למנטרה של הירושימה אהובתי ולשאלה השנייה שהיא מעוררת – השאלה האפיסטמולוגית-אתית.<sup>29</sup> מה פשר האמירה החוזרת "לא ראית דבר בהירושימה", תוהה תאופיק, ובייחוד כשמדובר במישהי שטוענת שוב ושוב שהיא כן ראתה דבר או שניים, ראתה הכול: שהיא ראתה את בית החולים ואת הפגועות והפגועים שבו (ועם זאת, "לא ראית דבר בהירושימה"); שהיא ראתה (ארבע פעמים!) את המוזאון ואת המוצגים שבו (שחלקם מוצגים

<sup>28</sup> *Thinking: The Ruin*, 67

<sup>29</sup> הינה קטע הפתיחה של הסרט, שהמנטרה מתגבשת ומודגשת בו: [קישור](#).

אף בפנינו) – את התצלומים, את השחזורים, את המבקרות והמבקרים שמתהלכים בו מהורהרים, את ההסברים שמוצגים בו, את החפצים המותכים, את הלבנים המפורקות, את השיער שנשר, את הבשר המיוסר (ועם זאת, "לא ראית דבר בהירושימה. דבר"). לכאורה היה אפשר לחשוב, אומר תאופיק, שפירושה "את, אישה צרפתייה, שלא חוותה מקרוב את הפיצוץ הגרעיני או את השלכותיו הרדיו-אקטיביות, אל לך להתיימר לחשוב שראית משהו בהירושימה. אבל בעצם, ממשיך תאופיק, זאת לא אמירה מוציאה אלא אמירה מכילה: היא מכילה אותה בתוך הקהילה שעברה אסון בל יתואר, שכן האישה הצרפתייה חווה את הנסיגה שבאה בעקבות האסון. ההתעקשות שלה שהיא כן ראתה דברים, אומר תאופיק, מעידה על היותה אדם אתי, שכן היא אינה בטוחה שאומנם הצליחה להשתלב בקהילה שהמסורת שלה נסוגה – אך מעשיה ודבריה מעידים שהיא יוצאת אליה בכל מאודה.<sup>30</sup>

אם כן, המשפט "לא ראית דבר" הוא בעיני תאופיק משפט מכיל, מזמין: הוא נאמר למי שמכיר בנסיגה של המסורת בעקבות אסון כביר. תאופיק מתעכב עליו ומעמיד אותו לצד המשפט "ראית מעט מאוד", שהוא משפט מוציא, שנאמר למי שאינו מכיר בנסיגה של המסורת.<sup>31</sup> "רק למתי מעט מערבים אומר" – כך תאופיק – "לא ראית דבר במערב ביירות" או "לא ראית דבר בעיראק".<sup>32</sup> מעטים הם אלה שאפשר להתקדם איתם מ"ראית מעט מאוד בעיראק" בעקבות מלחמת המפרץ של 1991, הוא אומר, בוודאי אם הם לא מגלים שום עניין או ידע שחורגים ממה שמלעיטה אותם תקשורת המיינסטרים של המערב, ל"לא ראית דבר בעיראק", שמשמעו הוא שהם משתייכים עתה לקהילת האסון הבל יתואר ומרגישים בכל מאודם את הנסיגה. כמה מעט ראה ורנר הרצוג, במאי הסרט **לקחי החשכה** (*Lektionen in Finsternis*, Werner Herzog, 1992), בעיראק ובתיאטרון הפעולות הכווייתי בעקבות מלחמת המפרץ, זועק תאופיק, זועק ולא מפרש, ואני תוהה מה כבר אפשר לראות מעיראק בסרטו של גבר אירופי שמציג את המראות הנשקפים ממצלמת רחפן ומלווה אותם במוזיקה קלסית אירופית; מן הסתם לא את נסיגתה של המסורת.<sup>33</sup> תאופיק לא חוסך כאן את שבטו

<sup>30</sup> *Withdrawal*, 67–68

<sup>31</sup> תאופיק, שכותב באנגלית, מציג את המשפט מתוך ה**ירושימה אהובתי** כך: "You have seen nothing in Hiroshima". על סמך המבנה הדקדוקי הזה הטענה של תאופיק היא לכאורה שהאישה דווקא ראתה, אבל ראתה את ה-*nothing*, כלומר את ה"לא כלום", את האין. מכאן נובע כי המובן של שני המשפטים, שלשיטת תאופיק אחד מהם מכניס ואילו השני מוציא, הוא מובן קצת שונה: הראשון ("You have seen nothing") פירושו "ראית אין", ואילו השני ("You have seen little") פירושו "ראית מעט". אם כן אולי גם הציוויים האתיים הנגזרים מכך שונים: על המתעדת לתעד את האין, ואילו על המתבוננת מבחוץ לראות את האין. וייתכן שזו דקדקנות סמנטית טפלה, והעיקרון הוא שחשוב: בעקבות אסון בל יתואר אין לראות דבר – רק את נסיגתה של המסורת בעקבות האסון.

<sup>32</sup> *Withdrawal*, 68

<sup>33</sup> בפסקה כמעט אגבית בספר *The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster* (עמ' 63) מספר תאופיק כך: "אחרי הקראה פומבית מתוך ספרו *Over-Sensitivity* ["his book"], כתב תאופיק – שהספר *Over-Sensitivity* הוא ספרו שלו – באותו גוף שלישי יחיד שבו הוא מספר באותן פסקאות על הצלם הלבנוני ועל עבודות הצילום שלו, ["his work"], הוא השמיע 'תקסים עוד' מתוך 'מקאם נהונד' בביצועו של ריאד אל-סונבאטי ומתוך 'מקאם כורד' בביצועו של מוניר בשיר". האם זה הפסקול שצריך ללוות את הקריאה בג'לאל תאופיק? האם זה הפסקול שמאפשר הכרה באסונות הכבירים של לבנון,

ממרגריט דיראס עצמה, שאומנם ידעה לתאר את השבר האפיסטמי שנוצר בעקבות אסון בל יתואר כמו הירושימה ונגסקי ואת הציווי האתי שנגזר ממנו, אבל לא זיהתה את השבר – ואולי זיהתה את השבר אבל לא עשתה את המחווה האתית שהוא מזמין – בעקבות אסונות כבירים אחרים: כל כך מעט היא ראתה, אומר תאופיק, בפלסטין ובעיראק.<sup>34</sup> ועם זאת יש לשים לב שתאופיק, בעקבות דיראס, אינו סותם את הגולל על האפשרות של מי שאינו חלק מהקהילה להיות בכל זאת חלק ממנה; בעיניו הדרך הזאת מחייבת את ההכרה – האפיסטמולוגית, האתית – בנסיגתה של המסורת בעקבות אסון כביר.

דומה ששתי השאלות שהסתעפו מהמנטרה של הירושימה אהובתי שבות ומתלכדות בשתי דוגמאות אמנותיות שתאופיק מציג. הראשונה היא עבודותיו של כריסטיאן בולטנסקי "מזבח לבית-הספר ע"ש חיות-חייעס" מ-1987 (ראו למשל [כאן](#) ו-[כאן](#)) ו"חגיגת פורים" מ-1988 (ראו [כאן](#)),<sup>35</sup> שמציגות תצלומי דיוקן אמיתיים של ילדים יהודים מאוסטריה ומצרפת בשנות השלושים של המאה העשרים, טרם התרגשותו של האסון הבל יתואר בדמות השואה, אבל התצלומים מטושטשים ומאבדים מכוחם האינדקסיקלי (מה גם שעל פני התצלומים פרושים חוטי מנורה, ולפעמים מוצבות המנורות עצמן, והללו מסכלות עוד את הגישה אל מושא הצילום). תאופיק מפרש את הטשטוש: אין מדובר בהגברת האקספרסיביות של התצלום, בהדגמת אובדן הצלם שצפוי לדמויות המצלומות, בהמחשת ההתפוגגות של המצלומים מן הזיכרון או סתם בשימוש בקישור הסטריאוטיפי של המתים אל ערפיליות חמקמקה; התצלומים המטושטשים אינם מסגירים לנו, אומר תאופיק, אלא את נסיגת הרפרנט שלהם ואולי את נסיגתם שלהם בעקבות אסון בל יתואר.<sup>36</sup> הדוגמה השנייה היא עבודות של וליד רעד ושל ג'ואנא חאג'י תומא וח'ליל ג'ורייג'. עבודתו של רעד היא "Miraculous Beginnings" (בגרסתה המוקדמת, מ-1991) – עוד עבודה כמו-תיעודית ובעצם בדיונית על לבנון של מלחמת האזרחים. עבודתם של חאג'י תומא וג'ורייג' היא "Wonder Beirut" (ראו [כאן](#)), ובה הם ממציאים את דמותו של צלם לבנוני בשם עבדאללה פֶּרַח ומייחסים לו שתי פעולות עיקריות: הפעולה הראשונה היא שריפת התשלילים של תצלומים-גלויות של ביירות שהוא צילם בימי תפארתה בד בבד עם תהליך החרבתה הממשי במלחמת האזרחים והדפסת הדימויים החרוכים – דימויים שחאג'י תומא וג'ורייג' מציגים ("גלויות מלחמה");<sup>37</sup> והפעולה השנייה היא שמירה של מחסניות פילם שמגולגלים בהן דימויים שצולמו בביירות אבל לא

של עיראק? הינה הזמנה: לשמוע את הביצוע של סונבאטי ([כאן](#) למשל) או של בשיר ([כאן](#) למשל) אגב קריאה, אגב דיבור, אגב הרהור. זה מה שאני עושה עכשיו.

שם, 68.

<sup>35</sup> שתיהן מתוך סדרה שמכונה גם היא, כמו סרטו של הרצוג שהוזכר למעלה (אך נוצר מאוחר יותר), "לקחי החשכה".

<sup>36</sup> *Withdrawal*, 67.

<sup>37</sup> על חלק זה בעבודה ראו, בין היתר, אהד זהבי, "תמונה בוערת", בתוך: **תרבות חזותית בישראל**, עורכות: סיון רג'ואן שטאנג ונועה חזן (הקיבוץ המאוחד ושנקר, 2017), 164-197, עמ' 187-188.

פותחו ולא הודפסו מעולם (ועם זאת הצלם רשם לעצמו את תוכן הצילומים שאצורים בהן) –  
וחאג'י תומא וג'ורייג' מציגים תמונות של מגירות ובהן מחסניות הפילם האלה ("דימויים  
חבויים").<sup>38</sup> בעיני תאופיק אלה דוגמאות טובות למעשה האסתטי האפשרי נוכח הנסיגה של  
המסורת בעקבות אסון בל יתואר, ומכיוון שהן טובלות את התיעוד בבדיון (ומציגות  
"התחלות ניסיונות", במקרה של רעד, ואת "פלא ביירות", במקרה של חאג'י תומא וג'ורייג'),  
יש בכוחן לחשוף את רוחות הרפאים השורות במרחב־זמן הלבירינתי של החורבות –  
חורבותיו של אסון בל יתואר.<sup>39</sup>

את ספרו של תאופיק 'נסיגת המסורת בעקבות אסון בל יתואר' חותמת, אחרי הערות הסוף  
הטקסטואליות, סדרה של "הערות חזותיות" ("visual notes"): שישה תצלומים,  
ומתחתיהם הכיתוב "איך לקרוא דימוי בעקבות אסון בל יתואר?" ומספר התצלום (דימוי 4).  
כל תצלום פרוש על כפולת עמודים, למעט שניים (תצלומים 2 ו-3) שמופיעים בעמוד הימני  
של הכפולה, ובעמוד לשמאלם מופיע פרט מתוכם.



דימוי 4: כפולת עמודים מתוך *The Withdrawal of Disaster Past a Surpassing Disaster* מתוך Jalal Toufic

אז איך, באמת, לקרוא דימוי בעקבות אסון בל יתואר? תאופיק לא מספק שום תשובות או  
פתרונות. ואולי בעצם הוא כבר סיפק. אולי עלינו להכיר במרחק האינסופי, בשבר האפיסטמי  
הבל יגושר העומד בינינו ובין מושא הדימוי; אולי עלינו להצטייד בקצת בדיון ולצלול לתוך  
הלבירינתי; אולי עלינו לא לראות דבר.

<sup>38</sup> לחוקר הצילום דניאל רובינשטיין יש הערה חשובה ומעניינת על "הדימוי הסמוי" מן הסוג הזה וביקורת על חוסר הרצון של  
התאוריה לעסוק בו: ראו דניאל רובינשטיין, "דימוי דיגיטלי", *מפתח* 7 (2014): 50.

<sup>39</sup> השו 38, *Jalal Toufic, "Ruins", in Thinking: The Ruin*.

## כל שם בהיסטוריה הוא אני

אני קורא את מאמרו של ג'לאל תאופיק "עתידי של הדימוי היצירתי".<sup>40</sup> תאופיק מדבר שם על "שיתוף פעולה בלא עת" ("Untimely Collaboration"), מושג שנגזר מן הסתם מ"הרהורים בלא עת" של פרידריך ניטשה ("Unzeitgemässe Betrachtungen"), "Untimely Meditations"), ניטשה שגם מזכר במאמר של תאופיק כמי שכתב במובהק אל העתיד, ניטשה שלפי תאופיק ז'יל דלז הוא אחד מאלה ששיתפו איתו פעולה בלא עת, דלז שלפי תאופיק שיתף פעולה בלא עת גם עם לואיס קרול ועם פרנסיס בייקון, דלז שמן הסתם תאופיק משתף איתו פעולה בלא עת, וכמוהו גם אני, דלז שיחד עם פליקס גואטרי מעלה על נס את ניטשה כאחת הדוגמאות המופתיות להתממשות ה"סכיזואנליזה" שלהם,<sup>41</sup> ובעיקר את ניטשה שבאחד מכתביו האחרונים, באחד ממכתביו האחרונים, בעיצומה של ההתפרקות הנסערת והמוחלטת שלו, של ה"אני" שלו, כתב "כל שם בהיסטוריה הוא אני", והרי זהו שמו של מאמר אחר של תאופיק,<sup>42</sup> מאמר שמילותיו מופיעות שוב כמעט ככתבן וכלשונן בספרו 'עתידי לבוא' ומתגלות גם בכתבים אחרים שלו, מאמר שמסתיים במילים "הייחודיות שלי [וב'עתידי לבוא' הוא מוסיף: "כבן תמותה, כלומר כמי שמת בעודו חי,"] נשענת בבסיסה על ה'כל שם בהיסטוריה הוא אני' של חיי ושל שיגעוני", ואני קורא, ורעם המטוסים לא מפסיק, ואני קורא, כל שם בהיסטוריה הוא אני, ואני קורא, והינה פגז נופל, ואש נבערת, ואבק הריסות מתפשט בכול, ואני קורא, כל שם בהיסטוריה הוא אני, ואני, אני מנהיג דגול מרובה, אני, אני, אני ילדה קטנה, ועוד ילד, ועוד ילדות וילדים, ואנחנו רצים, כל שם בהיסטוריה הוא אני, ואנחנו עוד רצים, מתרוצצים, כה וכה, אנה ואנה, רצים ורצים, ואני קורא, אני פרידריך ניטשה, אני וליד רעד, אני ג'לאל תאופיק, אני קורא, כל שם בהיסטוריה הוא אני, אני, אני, אני מונא חאטום, בלי שום מרחק, אני אימא של מונא חאטום, אני אבא שלה, כל שם בהיסטוריה הוא אני, אני עננים, אני כותב, אני מונא, אני כותבת, אני כותבת בערבית, אני מדברת באנגלית, אני חושב בעברית, אני לא רואה דבר, אני כל השמות בכל ההיסטוריה כולה, אני רץ בלי מילים, בוסוטו בוסוטו, אני רץ בלי מילים, גברייקא, אני לא מבין, אני רץ בלי מילים, גארבֶּדְגִי באוזן, אני רץ בלי מילים, בלי מילים, רק שפתיים נעות, לשון מלחלחת, סכו"ם מקרקש, שמש על עור, מים, מים, רגליים אצות, יד מונפת, פה מתעוות, פה מחייך, פה נושם, בלי מילים, עוד נכונו דברים, בלי מילים, אצבעות מקישות, בלי מילים, אין לי

Jalal Toufic, "The Future of the Creative Image", in *Facing Forward: Art and Theory from a Future Perspective*, edited by Christoph Lindner, Margriet Schavemaker, and Hendrik Folkerts (Amsterdam University Press, 2015), 73-80 (קישור לספר). אני מגלה שגם הטקסט הזה, כמו טקסטים רבים אחרים של תאופיק, גזור ומודבק מטקסטים קודמים.

<sup>41</sup> ראו, לדוגמה, Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Anti-Oedipus*, translated by Robert Hurley, Mark Seem, and Helen R. Lane (University of Minnesota Press, 1983), 20-22

<sup>42</sup> Jalal Toufic, "Every Name in History is I", *Discourse* 20:3 (1998): 172-174

מילים, אני רץ בלי מילים, נמלט ממילים, נמלט ממילים, כל שם בהיסטוריה הוא אני, כל שם  
בהיסטוריה, אני, אני, לא, בלי מילים, אני לא, לא אני, רצים, רצים, המון רגלים, ידיים,  
רצים, לא רואים דבר.

אהד זהבי, המחלקה לתרבות חזותית וחומרית, בצלאל אקדמיה  
לאמנות ועיצוב ירושלים.