

על ספרה של שולמית אלמוג,  
ספרות ומשפט בעידן הדיגיטאלי,  
נבו הוצאה לאור בע"מ, 2007.<sup>1</sup>

א. תוכן הספר

שיטת משפט טובה היא שיטה המכוונת התנהגויות ומיישבת סכסוכים "היטב", כלומר בצורה יעילה וצודקת. אך הצלחתה של שיטת משפט על פי קריטריונים אלה אינה אנדוגנית. היא תלויה אקסוגנית בדרך שבה היא נתפסת על-ידי אלה האמורים לסור למרותה. קודם כל, עליה להיות אוטוריטיבית. סמכותיות (authority) של שיטת משפט אינה יכולה להישען רק על כוח. היא חייבת, בין היתר, להישען על שיתוף פעולה מצד הכפופים לה, שאחרת הציות לחוק דומה יותר לכניעה של קורבן לאיום אלים מאשר להטמעתו השקטה של הדין בתוך חברה אזרחית (civic society).<sup>2</sup> שיתוף פעולתם של אלה הכפופים לשיטת משפט פלונית תלוי במספר רב של גורמים. למשל, הוא תלוי באתוס הלאומי של חברה נתונה ביחס למושג הסמכותיות עצמו.<sup>3</sup> אך הוא תלוי גם – ובפרמטר זה מרוכז

<sup>1</sup> אני מודה לאסנת בר תור, אסף יעקב וקורא כתב היד מטעם קתרסיס על הערותיהם המועילות.

<sup>2</sup> ראו, למשל, J. Ladenson, *In Defense of a Hobbesian Conception of Law*, in Joseph Raz (ed.) *Authority* 32 ff. (1990).

<sup>3</sup> הרחבתי את הדיבור על נושא זה בספרי *Russian Culture, Property Rights and the Market Economy* (Cambridge University Press, 2007), בעיקר בפרק רוח את עול השלטון, גם כאשר הוא יורד לחיי האזרחים. טיעון קיצוני בכיוון זה ניתן למצוא אצל Daniel Rancour-Laferriere, *The Slave Soul of Russia* (New York University Press, 2005).

ספרה של שולמית אלמוג – בדרך שבה מסופר הנרטיב על עולמו של המשפט, ובדרך שבה נרטיב זה נתפס בתודעה הציבורית. טענה זו מעוררת הד אינטואיטיבי חזק. אחרי הכל, הציבור הרחב אינו חווה (בדרך כלל) את החוויה המשפטית באופן בלתי אמצעי. הוא חווה אותה באמצעות מתווכים. מתווכים אלה יכול שיהיו קטעי עיתונות, רדיו או טלוויזיה. הם יכולים להיות סיפורים ("גבוהים", "נמוכים" או "פולקלוריסטיים") על עולם המשפט. הם יכולים לשאת אופי גראפי, כגון תמונות אמנות, קריקטורות או, אולי, סרטי קולנוע. הם יכולים לבוא לידי ביטוי במוסיקה, בארכיטקטורה, בתיאטרון, באמנות תפלות או בלהגן של הבריות. כל אלה יוצרים פסיפס של דימויים המצטרפים ביחד למעין תמונה מתווכת, שמתוכה הבריות ממשיגות את המשפט ו"מבינות" אותו. הפסיפס הזה, והתחביר הפנימי המכונן אותו, מכונה בפיה של אלמוג "פואטיקה משפטית" מושג שיש לו דמיון מסוים לפואטיקה של אריסטו המשרטט את קווי המתאר של אמנויות שונות (למשל, הטרגדיה).<sup>4</sup> מה שמסתנן אל התודעה הציבורית מתוך מה שעובר לסוחר כפואטיקה משפטית קובע, בסופו של דבר, את התייחסותן של הבריות אל המשפט, ואת מידת נכונותן לקבל על עצמן את סמכותיותו. כפי שאפרט בהמשך, אלמוג טוענת כי ייצוג של המשפט – הדרך שבה הוא מתווך אל תודעתן של הבריות – השתנה באופן רדיקאלי בעידן הדיגיטאלי, ולפיכך נשקפת סכנה לסמכותיותו של המשפט, ועקב כך ליכולתו למלא את תפקידיו המסורתיים, לכוון התנהגויות וליישב סכסוכים בצורה יעילה וצודקת.

טענתה המרכזית של אלמוג, שהעידן הדיגיטאלי חולל תמורות משמעותיות בסמכותיותו של המשפט, מבוססת על הדרך שבה היא

<sup>4</sup> ה"פואטיקה" של אריסטו מזכירה אמנם גם את היצירה הלירית והאפית, אך עיקרה מוקדש לניתוח הטרגדיה. אלמוג מרחיבה את המושג ה"פואטיקה" באופן לגיטימי לגמרי, על נרטיבים הקשורים לעולם המשפט, ועל הדרך שבה הם נתפסים אצל צרכני המשפט.

מפרשת את התמורות שחלו בנרטיבים המספרים את סיפורו של המשפט. עד לעידן הדיגיטאלי, כך היא טוענת, מה שאפיין את מירב המתווכים בין מערכת הצדק לבין עינה של המתבוננת היה מחויבותם של המתווכים לייצוג ריאליסטי של ההליך המשפטי, או, בלשונה של אלמוג, מחויבותם לייצוג "וריסמילי". הייצוג הוריסמילי הצליח להבליט את מה שמערכת הצדק עושה הלכה למעשה, או לפחות את מה שהיינו רוצים שנאמין שהיא עושה, דהיינו יישום של עקרונות שלטון החוק, חוסר משוא פנים, מאמץ כן לחשוף את האמת הנסתרת, ותמהיל הוגן של גמול ושל חסד לכל הבאים בשעריו של המשפט. העידן הדיגיטאלי שינה את כל זאת. הייצוג הדיגיטאלי אינו וריסמילי, ומה שעוד יותר חשוב מזה – אף אינו מתיימר להיות כזה. הכל יודעים כי האותות הדיגיטאליים חשופים למניפולציה בקלות מירבית, והמניפולציה אינה נחשבת לטמאה. כך, למשל, ניתן לחולל תמורות בכל ייצוג צילומי בעזרת תכשירי "פוטושופ", או לערבב קטעים מן החיים בקטעים בדיוניים כיד היוצרת הטובה עליה. הייצוג הוריסמילי מומר במה שאלמוג מכנה, בעקבות הגותו של ז'אן בודריאר,<sup>5</sup> דימויי "סימולקרה", היוצרים מציאות וירטואלית עצמאית, שקשריה עם המציאות "האמיתית", כביכול, של חיי המשפט הרבה יותר רופפים.

אלמוג מספקת לא מעט דוגמאות לתמורה הרדיקאלית שהתחוללה בייצוגי המשפט כחלק מן המהפכה הדיגיטאלית. אחת הדוגמאות, שבה היא פותחת את ספרה, לקוחה מתוך משפטו של אמן הפופ המנוח מייקל ג'קסון, שנאשם בפדופיליה. ג'קסון עצמו היה פעיל מאד בסיקור משפטו, כשהוא משבץ אל תוך העובדות "היבשות" מחרוזת של תוספים משיריו, מ"הגותו" וסתם מגוון של אפקטים כיד

<sup>5</sup> ראו Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation* (translated by Sheila Glaser, University of Michigan Press, 1995). ניתן לקרוא את הארותיו של בודריאר על מושג הסימולקרה גם ב-

[http://www.ee.iitb.ac.in/uma/~adgore/misc/Baudrillard\\_Simulacra\\_Simulationns.pdf](http://www.ee.iitb.ac.in/uma/~adgore/misc/Baudrillard_Simulacra_Simulationns.pdf)

הדמיון הטובה עליו. התקשורת הממוסדת, מצידה, סיקרה באופן נרחב לא רק את נקודת המבט העיתונאית המסורתית שהיא עצמה ייצרה, אלא גם את "תרומתו" של ג'קסון ל"הבנת" העניין. יתירה מזו, שיתוף הפעולה מצד התקשורת הממוסדת התגמד לנוכח הצריכה הישירה של המוני המשתמשים ברשת, רבים מהם מעריצים נלהבים של ג'קסון, ששמו בצמא את גירסתו של הנאשם, ומן הסתם הניחו לה ליצור בלילה בלתי ניתנת להפרדה בינה לבין הדיווחים הרשמיים. אלמוג סבורה שכאשר אנו נחשפים לייצוגי סימולקרה של מערכת הצדק אנו עלולים לחדול להאמין כי היא ממלאת את תפקידיה המסורתיים באמונה. כאן הטיעון של אלמוג הוא מעט מורכב. מצד אחד, הציבור נעשה קורבן של זניחת הייצוג הוריסמיילי, שהציג בפניו את "האמת", או לפחות את מה שהתיימר לתאר את האמת, וגם שכנע את מרבית המתבוננות שהן צופות במציאות כפי שהיא באמת. הציבור הצורך דימויי סימולקרה הוא "קורבן", כיוון ששללו ממנו את הסיפוק לקבל תמונה אמינה על מערכת הצדק, או לפחות את האמונה הסובייקטיבית שצפונותיה של מערכת הצדק ידועות לו "כפי שהן באמת". מצד שני, הציבור נעשה מודע, או חצי מודע, לעובדה שייצוגי סימולקרה אינם "הדבר האמיתי", וזאת לאור העובדה שהאלמנטים הבדיוניים בייצוגי הסימולקרה אינם מתיימרים להיות "אמיתיים"; או גרוע מכך, אלמנטים אלה באים להחליף את המציאות האובייקטיבית, כביכול, במציאות חלופית, וירטואלית, המטשטשת כל אבחנה בינה לבין מה שהיא אמורה לייצג.<sup>6</sup> כדי לזקק מתוך כל

<sup>6</sup> סימפטום בן ימינו לטשטוש האבחנה בין סימנים למסומנים הוא בשימוש ההולך וגובר במה שמכונה "reality shows", שבהם הגיבורים חיים חיים אמיתיים, כביכול, על גבי מסכים וירטואליים והציבור צורך אותם בתור שכאלה, למרות שבעת ובעונה אחת הציבור מודע לכך שה"ריאליטי" נושאת אופי בדיוני; או, בלשונו של בודריאר, המדובר הוא ב"היפר-ריאליטי". כדי להדגים את מושג הטשטוש בין סימנים למסומנים בודריאר מדבר, למשל, על חברת קרטוגרפים, שבניסיונם לייצר את המפה המדויקת ביותר עיצבו אותה בגודלה הטבעי של הישות המסומנת והכילו בתוכה כל פרט (למשל, כל גרגר חול) הכלול בישות המסומנת. הסמיוטיקה של מפה כזו השילה מעל עצמה את הפואטיקה

העיסה הזאת את התופעה המיוצגת "כפי שהיא באמת" יש להפעיל כלים הרמנויטיים: ללא פרשנות, הסימולקרה אינה אלא שיח עוועים. אך הואיל ויוצרי הסימולקרה (מייקל ג'קסון, למשל) מועדים לחטוא במידה גדושה של "חירות משוררים" (ליקנטיה פואטיקה), והם אף ידועים בציבור ככאלה, הציבור נעשה מודע לכך, או חצי מודע לכך, כי כל אדם המנסה לפענח מה עומד מאחרי הסימן המייצג בן חורין לתת לסימן זה פרשנות כראות עיניו. התוצאה היא כי המשמעות של מערכת הצדק לא רק מתרסקת בגלל תופעת הפרגמנטציה, כלומר בגלל ריבוי הפרשנים (שכל אחד מהם בן חורין לייצר פרשנות אישית משלו), אלא היא גם מאבדת את סמכותיותה. כיצד? הסמכותיות היא מערכת הזורמת "מלמעלה כלפי מטה" (top down), כלומר ממקור הסמכותיות אל הכפופים לה, ואילו עתה היא מתחילה לזרום "מלמטה כלפי מעלה" (bottom up), כלומר הנתינים עצמם הם הנותנים פשר לפואטיקה המשפטית.<sup>7</sup> אם אני יודע, ואת יודעת, וכולנו יודעים שאין שם למעלה שום דבר זולת פרי דמיונו, קשה לנו לקבל את מה שמתרחש שם כמקור של סמכותיות.

בעוד תיאוריה של אלמוג ביחס לסערה התודעתית המתרחשת בעידן הדיגיטאלי הם עזי מבע ומלאי צבע, קטעי הספר הרושמים מרשמים להצלת מערכת המשפט משורטטים בשחור-לבן, בעיפרון של עניים. אין להאשים אותה בכך, כי הפרויקט שנטלה על עצמה הוא בעיקרו פרויקט של התבוננות, ולא מבצע הצלה. מכל מקום היא מציעה לשמר עד כמה שניתן לפחות מספר חלקיקים ששרדו לפליטה מן הפואטיקה המשפטית הישנה (במקום להשליך אותם לסל האשפה

הקרטוגרפית שלה, כי דווקא בשל דיוקה המרבי, יוצריה ויתרו על שימורו של הפער ההכרחי בין סימנים למסומנים: המפה חדלה להיות סימן למציאות וירשה את מקומה כמציאות בכבודה ובעצמה.

<sup>7</sup> על המתח בין נורמות המונחתות "מלמעלה למטה", ומסמנות בכך סמכותיות, לבין כאלה הצומחות "מלמטה כלפי מעלה" ויוצרות אוטונומיה של הנשלטים, ראו, למשל, Brian Tierney, 'Public Expediency and Natural Law: A Fourteenth-Century Discussion on the Origins of Government and Property', in Brian Tierney and Peter Linehan (eds.), *Authority and Power*, 167 (1980).

של ההיסטוריה), ובכך להפחית מן הזעזוע הצפוי לכולנו מחשיפה אינטנסיבית מדי למבעי סימולקרה משפטיים.

## ב. דיון

לפני שאפנה לדיון אנאליטי בתיזה המרכזית של הספר אני מרגיש מחויב להעיר הערה סגנונית. לעיתים ערכה הרב ביותר של יצירה איננו בעמקות רעיונותיה או ביכולתם של אלה לשרוד אל מול מתקפה אנאליטית, אלא ביופייה האסתטי. קל לנו להסכים לאמירה זו ביחס לסוגי יצירה מסוימים, כמו שירה או יצירות מוסיקאליות. לעיתים רחוקות אנו נתקלים בערך אסתטי יוצא דופן ביצירה פולמית. אך ספרה של אלמוג "עושה זאת". שליטתה של אלמוג בעט סופרים היא מעבר לרהוטה – היא פיוטית. רוחב היריעה התרבותית והנימה הלירית המתלווה אל כל הדיונים משרים על הקוראת עונג אסתטי שהוא ערך כשלעצמו, ולו בשל כך בלבד הספר ראוי לקריאה ולעיון מדוקדקים.

אך הואיל ואינני מבקר שירה אלא פועל פשוט העמל בשדה הגישה התרבותית למשפט, אין לי מגוס מדיון אנאליטי בספרה היפה של אלמוג, ומסקנתי חורגת בכמה פרטים ממסקנותיה של המחברת. אילו יכולתי להוציא מתחת ידי מלאכה שלמה, ייתכן שהיה עלי לשאול שאלות סף, כמו עצם ההיתכנות של מתאם וריסימילי בין סימנים למסומנים. ניתן היה לבנות טיעון כי עצם השימוש בסימנים הוא מתכון בטוח לא רק להנהרתם של המסומנים, אלא גם, בעת ובעונה אחת, להצפנת מהותם ה"אמיתית"<sup>8</sup>. אניח לטיעון זה מבלי

<sup>8</sup> כך, למשל, הסמיוטיקה של ימי הביניים הייתה רוויה במיסטיקה שמטבע ברייתה לא סייעה בהנהרתם של המסומנים (ניתן לחשוב, למשל, על סימנים כמו השילוש הקדוש, הטרונספיגורציה של ישוע או האלמנטים של "הסעודה הקדושה" – "האוכריסטיה"). גם הסמיוטיקה של הרנסנס גבלה לעיתים קרובות במחזות הכישוף. ראו, למשל, Frank Borhardt, 'The Magus as Renaissance Man', 21, *Sixteenth Century Journal* 57 (1990), הממוקד, בין היתר, בסמיוטיקה של פיקו דלה מירנדולה, מוריו ותלמידיו.

לגעת בו, כי אני יוצא מן ההנחה המתאימה לטיעוניה של אלמוג כי גם אם תמיד היה משהו מצפין בכל סימן, הסימנים שנהגו להשתמש בהם בעבר לא היו ידועים בציבור כמצפינים, ולכן צרכניהם, הציבור הרחב, לא איבדו אמון בכוחם של הסימנים לאותות להם איתותי אמת. גם אם נתמקד בסימנים המתיימרים להכיל מרכיבים וריסימיליים, היה עלי לבחון את מכלול הסימנים המתווכים בין מערכת המשפט לעינה של המתבוננת. ביחס לכל אחד מהם צריך היה לתת את הדעת לשאלה האם המסר המועבר על ידו על מערכת המשפט השתנה מאז התחוללותה של המהפכה הדיגיטאלית. משימה זו היא בלתי אפשרית בגין ריבוי הסימנים וריבוי כלי השיח שהם משתמשים בהם למילוי משימתם. אסתפק על כן בבחינה צנועה יותר, של מתווכת יחידה, אמנות הציור. תכליתו של הניתוח דלהלן היא להראות כי אם נגרמו "נזקים" לדימויו הורסימילי של המשפט, ניתן לתארך את הנזקים הללו לתקופות שקדמו בהרבה לעידן הדיגיטאלי. לשון אחרת, כפי שניתן להבחין בתולדותיה של האמנות המודרנית, סימני סימולקרה אינם בהכרח תולדה של הטכנולוגיה הדיגיטאלית, והם נובעים מתמורות פסיכו-היסטוריות הרבה יותר עמוקות.

אתחיל את הניתוח בניסיון להתחקות אחר כוונתה של אלמוג, כאשר הניחה כי בימים שקדמו לעידן הדיגיטאלי סימני המשפט ייצגו אותו באורח וריסימילי, וכי ייצוג וריסימילי זה תרם לסמכותיותה של מערכת המשפט. לא קשה לאתר עבודות אמנות העולות בקנה אחד עם כוונה זו. כך, למשל, בציור מספר 1 אנו רואים את דמותה של תכונת הצדק, יוסטיציה (Iustitia), כפי שנתפסה במכחולו של האמן איש סיינה בן המאה ה-14 אמברוג'ו לורנצטי. כל אישיותה של יוסטיציה אומרת הוד והדר. מאזני הצדק שבידה מסמלים חוסר משוא פנים, והעם הרב המשרך דרכו בסמוך לקונקורדיה היושבת לרגליה, המשמשת כאלגוריה לקונקורדאט החברתי, אוהז בחבל או בחוט מקשר, אולי נכון יותר לומר "אחוז" בחבל או בחוט מקשר, המסמל את הלכידות החברתית של כל מי שמזלו הטוב איפשר לו לשרות

תחת שרביטה המיטיב של יוסטיציה.<sup>9</sup> דמותה של יוסטיציה מהווה פרט אחד בלבד, אם כי פרט רב חשיבות, בפרסקו רחב יותר המתאר את האלגוריה של הממשל הטוב (ולצידו פרסקו נוסף המתאר את האלגוריה של הממשל הרע). שני ציורי קיר אלה פותחים פתח אל העולם הפרוטו-מודרני, שבו תכונותיו התרומיות של השלטון נמדדות על פי השפעתו על האזרחים.<sup>10</sup> אלה הנשלטים היטב מוצגים כשלוים, שמחים, עשירים ומאושרים, ואלה הנשלטים על ידי שלטון גרוע הם רדופים, פגועים, עניים ועגומים. אם סמכותיותו של השלטון תלויה, בין היתר, בשותפות מטרה מרצון בין שולטים לנשלטים, ברי כי דמותה של יוסטיציה מסייגה, ושל יתר הדמויות באלגוריה של השלטון הטוב, מתווכת את מערכת המשפט באופן המבצר את סמכותיותו.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> ראו Gunther Teubner, 'Contracting Worlds: The Many Autonomies of Private Law 9', *Social and Legal Studies* 339 (2000).

<sup>10</sup> יש הקוראים, למשל, את המחזה *דיצ'דד השני* של שייקספיר כדרמה המתארת את המעבר מן העולם הימי-ביניימי שבו השלטון נתפס כפרווגטיבה בחד האל, שאורה אינו מועם גם אם היא גובלת בשררה בזויה, לבין העולם המודרני שבו השלטון מאבד את זכות קיומו כשאין הוא ממלא משימות אינסטרומנטאליות שתכליתן להיטיב עם האזרחים. ראו, למשל, James Boyd White, 'Shakespeare's Richard II: Imagining the Modern World', in *Acts of Hope, Creating Authority in Literature, Law and Politics*, 64 (1994).

<sup>11</sup> לסקירה מבואית טובה של רעיונותיו הפוליטיים של לורנצטי בשתי האלגוריות המפורסמות שלו, ראו Randolph Starn, *Ambrogio Lorenzetti, the Palazzo Pubblico, Siena* (1994).



## אוריאל פרוקצ'יה



ציור מספר 1 : אמברוג'ו לורנצטי, אלגוריה של השלטון הטוב (פרט)  
Ambrogio Lorenzetti, *Justice*, from *Allegory of the Good Government*.  
Palazzo Pubblico, Siena. Italy.  
By permission of Scala / Art Resource, NY.

מובן מאליו שלא תמיד נטתה האמנות – גם בימים עברו – חסד לדימויו של המשפט. בציור מספר 2 הנציח הקריקטוריסט הנודע של מערכת המשפט, אונורה דומייה, דו שיח בין נאשם לבין סנגורו רגע לפני שהתביעה הכללית התחילה לשאת את נאום הסיכום שלה. "התובע יאמר עליך מילים מאד לא יפות", לחש הסנגור על אוזן לקוחו, כפי שאנחנו למדים מן הכיתוב בתחתית הקריקטורה, והסנגור המשיך: "עליך לייצר כמה דמעות, לפחות בעין אחת. הניסיון מלמד שדמעות אלה תשפענה מאד על החלטתו של השופט". האם דימויים מעין אלה עומדים בסתירה להשקפותיה של אלמוג? אני סבור שלא. דומייה מסב את תשומת לבנו לעיוותים אפשריים של התוצאה המשפטית, אך הסוגה שהוא משתמש בה להבעת רעיונותיו היא בכל זאת סוגה בעלת מאפיינים וריסימיליים. המתבוננת עלולה אמנם להתפכח מן האשליה כי מערכת הצדק מצליחה תמיד להשיג את יעדיה, אך הקריקטורה אינה סוחפת אותה לפקפוק במטרותיה של

## על ספרה של שולמית אלמוג

מערכת הצדק, או בחובתנו להפריד בין האמת לבין השקר, בין המותר לבין האסור. אולי אפילו ההיפך הוא הנכון. הסאטירה הקריקטורית מקוממת את המתבוננת על קיום קלקוליה ומקלקליה של מערכת הצדק, ומבצרת את שאיפתה להיפטר משכמותם, כך שעטרה תוכל לשוב ליושנה. האלמנט המצחיק בקריקטורה (והקריקטורה נועדה להצחיק!) מקבל את משמעותו על דרך ההנגדה בין תמונת העולם הבזויה המשורטטת בה, לבין התמונה הנורמטיבית שהייתה מושלת בכיפה אלמלא הושחתה בידי זדים. בסופו של התהליך, המתבוננת יוצאת לדרכה כשהיא מצוידת בתמונה מחמיאה של מערכת צדק נורמטיבית.



תמונה מספר 2: אונורה דומייה, קריקטורה של צדק פלילי  
Honoré Daumier, from *Les Gens de Justice*, Plate 21, 1846.  
By permission of Art Resource, N.Y.

ננסה, אם כן, שוב: ציור מספר 3 מתאר את אחד מסמליו הראשיים של החוק, משה רבנו, הנושא על כתפיו את לוחות הברית, פרי מכחולו של גווידו רני מתחילת המאה השבע-עשרה. רני עיטר את המעמד בחשרת עבים המסמלת את הסערה הגדולה שהניבה את מעמד הר סיני. סערה זו מייצגת מצידה את נוכחות השכינה, שאין

למעלה ממנה להענקת סמכותיות לחוקיו של משה. אין ספק כי ציור זה עולה בקנה אחד עם התיזה הבסיסית של אלמוג. אכן, תעלול ישן בתולדות המשפט הוא לחזק את סמכותיותו בעיני הבריות באמצעות ייחוסו לכוח עליון. כך נעשה, למשל, בחוקי חמורבי,<sup>12</sup> וכך נעשה גם בחוקי התורה.<sup>13</sup> גם חקיקה מודרנית שואבת לעתים קרובות את סמכותיותה מייחוסה ל"אבות מייסדים" שאינם נוכחים עוד בקרבנו, והמהווים מעין השראה אנסטטראלית של דור המתים, שבזכותם זוכים החיים לדינים משלהם. ברי כי מי שחפץ להניע את הבריות להאמין בהתערבותם של כוחות טמירים ונפקדים בהתקנתה של הנורמה המשפטית המחייבת בהווה חייב להשתמש בכלים וריסימיליים, פן תחושנה הבריות כי חלקם של כוחות טמירים אלה בהתקנת החוק איננו אלא בדיה.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> הקודקס המפורסם של חמורבי פותח במילים הבאות, בתרגום חופשי שלי: "בזמן שאנו הנישא, מלך אנונקי, ובל, שליט השמים והארץ, שהשליט רצונו על גורל הממלכה, העניקו למרדוק, רב השליטים בן אאה, אל הצדק, את הריבונות על גורל האדם, והאדירו את כוחו אצל האיגיגים, קראו את בבל על שמו המרומם, ביצרו את כוחה עלי אדמות וייסדו בה ממלכה שתיכון לנצח, שיסודותיה איתנים כיסודות השמים והארץ; או אז אנו ובל קראו לי בשמי, חמורבי, הנסיך רם המעלה, ירא אלוהים, וציווני להשליט את חוק הצדק בממלכה, להשמיד את הרשעים וחורשי הרע; לעצור את החזק מלפגוע בחלשים ממנו; ולהניח לי לשלוט בנתיני שחורי הראש כמו שאמאש, להאיר את הממלכה באור התבונה ולהפריח את רווחת האדם".

<sup>13</sup> ההתגלות האלוהית היא מקרה פרטי של מה שמכונה לעיתים "מיתוסים מכוננים" (foundation myths) שתכליתם דומה – לבצר את האמונה בנרטיב מיתולוגי כלשהו כאמצעי להשגת יעדים מדיניים וחברתיים. ראו, למשל, Niels Peter Lemche, *The Israelites in History and Tradition*, 88 ff (SPCK, London and Westminster John Knox Press, Louisville, Kentucky, 1998).

<sup>14</sup> ראו Lior Barshack, 'Time and the Constitution' (forthcoming in *International Journal of Constitutional Law*).

על ספרה של שולמית אלמוג



ציור מספר 3 : גווידו רני, משה ולוחות הברית  
Guido Reni, *Moses with the Tablets of the Law*.  
Galleria Borghese, Rome, Italy.

By permission of Alinari / Art Resource, NY.

בצד הדימוי מלא ההדר של רני, מעמד הר סיני יוצג באמנות הפלסטית גם בדרכים אחרות. כך, למשל, מרק שאגאל צייר את משה כשהוא מוקף בציפורים פנטסטיות ובדמויות אחרות המרחפות בחלל האויר, ואילו בני ישראל הממתינים לו בתחתית ההר נראים כמו קהל המצטופף בתור לאוטובוס ביישוב כפרי נידח.<sup>15</sup> אכן, סגנונו של שאגאל מערב אלמנטים סוריאליסטיים מובהקים עם עוצמות אקספרסיוניסטיות ועם הדממה הדקה של הנפש הפיוטית. צורת ביטוי זו בודאי שאינה "ריאליסטית". האיך היא מנתצת, כהד לניתוצם של לוחות הברית, גם את הייצוג הוריסמיילי שלגרסתה של אלמוג משל בכיפה עד לעידן הדיגיטאלי? גם כאן אני סבור שהתשובה היא "לאו". למרות ששאגאל בחר לו את מעמד הר סיני כמושא הנרטיבי

<sup>15</sup> ניתן לצפות בתמונה זו, בין היתר, ב-

<http://www.artres.com/c/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=39&FP=5724058&E=22SIJMB69ZVP1&SID=JMGEJNDTBE68D&Pic=19&SubE=2UNTWAXRU9RX>

של יצירתו, מעטים מתוכנו יעלו על דעתם לחוות את היצירה כמתווכת אמיתית בינינו לבין מקורותיו ה"אמיתיים" של החוק; תחת זאת נבין, כך אני סבור, כי שאגאל לא צייר כאן את החוק, או את הצדק, או את המשפט, אלא אך ורק את עצמו, את הפיוט המתרונן בנפשו, כך שהשימוש בנושאים פיגורטיביים לא שימש לו אלא כאמתלא לסוג כזה של ביטוי עצמי.

ייתכן כי ליבתה של הסמכותיות המשפטית נעוצה דווקא בהגנותו של ההליך – *having one's day in court*, כמאמר האנגלים. איזה נרטיב מספרים לנו המתווכים היוזואליים על הפרוצדורה של עשיית הצדק? לכאורה, הפרוצדורה צריכה להיות בלתי רלבנטית, כי תפקידה של עשיית הצדק הוא להוציא לאור את "האמת", וזאת ללא כל קשר לנתיבים הדיוניים שאנו בוחרים בהם כדי להתקדם אל חקר האמת. אכן, עבודות אמנות רבות מאמצות להן את האסטרטגיה הזאת. כך, למשל, ציור מספר 4 הוא דמותה של יוסטיציה מתוך כתב יד צרפתי מאויר מן המאה החמש-עשרה. יוסטיציה אוהזת במאזני הצדק בידה, עיניה סומות, וסומותן מבטיחה כי חרב המשפט המונפת בידה תורד ללא משוא פנים במקומה הראוי. האיקונוגרפיה היא פשוטה בתכלית. אין בה מקום לכללי דיון, כי יהיו אלה אשר יהיו, חרבה של יוסטיציה לא תחטיא וסופה של האמת להתגלות. אכן, יוסטיציה העיוורת היא מקור ניחומים לחלכאים ולנדכאים, לאלה המעדיפים כי זהותם לא תתגלה למי שחורץ את דינם, פן יסב פניו מהם ויאיר לאלה שדמותם כדמותו.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> על רטיית העין של יוסטיציה ומשמעויותיה השונות ראו, למשל, Dennis Curtis and Judith Resnik, 'Images of Justice', *Yale Law Journal*, 96 (1987), 1727.



ציור מספר 4 : יוסטיציה. כתב יד צרפתי מאויר מן המאה החמש-עשרה

*Allegory of Justice*, ca. 1470, Paris.

Oesterreichische Nationalbibliothek, Vienna, Austria.

By permission of Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz / Art Resource NY.

ואולם הפרוצדורה המאוירת הזו נסוגה לפעמים בפני המציאות המרה. ציור מספר 5 הוא ציור מפורסם של בוטיצ'לי, "הדיבה של אפלטון", והריהו מתאר את הנאשם החף מפשע, כשהוא נגרר אל כס המשפט. בדין יושב מלך שוטה שאוזניו מוארכות כאוזני חמור, והריהו שותה בצמא את דבריהם המורעלים של הקנאה, השיטנה והשקר (המיוצגים בדמויות אנושיות). גם האמת נוכחת במשפטו של אפלטון, והיא מיוצגת על ידי הדמות העירומה והמקסימה המזכירה ליודעי ח"ן את ונוס הנולדת מן הצדף בעבודתו המוקדמת של אותו אמן; אך האמת דחוקה לפינה רחוקה וברי למתבוננת כי סופו של החף מפשע לשלם בחייו את מחירה של הדיבה.



ציור מספר 5 : סנדרו בוטיצ'לי, הדיבה של אפלס

Sandro Botticelli, *The Calumny of Apelles*.

Uffizi, Florence, Italy.

By permission of Scala / Ministero per i Beni e le Attività culturali / Art Resource NY.

אפילו איקונוגרפיה פסימית זו, המציגה את עשיית הצדק כפרי של דיבה, אינה פוגמת בתיזה המרכזית של אלמוג. כמו בקריקטורה של דומייה המלגלגת על כשליו של המשפט ועל חוסר יכולתה של השופטת להבחין בין דמעות אמת לבין דמעות מלאכותיות, כך גם כאן בוטיצ'לי מספיד את קוצר השגתה של התבונה האנושית ואת נכונותה להתמכר למפיצי הדיבה. המשותף לצחוקו האירוני של דומייה ולקינתו של בוטיצ'לי הוא באמירתם המפוכחת כי התבונה האנושית – והשיפוטית – עלולה לעיתים להניב טעויות קשות. מערכת הצדק שלנו אינה מושלמת, אך היא עושה כמיטב יכולתה לשרוד בתנאים קשים. גם אם התוצאה איננה תמיד משביעה רצון, הפואטיקה המשפטית נותרת שלמה.

עד כאן תמכתי בכל בתיזה המרכזית של אלמוג. מכאן ואילך ברצוני להציע כמה הרחבות אפשריות שאלמוג אולי תרצה לשקול אותן למהדורה הבאה של הספר, וייתכן כי אחדות מהן תורמות תרומה צנועה גם להבנתה של המהדורה הנוכחית.

האתגר השיטתי והמפורש הראשון לתיזה של אלמוג, הקושרת את הרס הסימנים הוריסמייליים עם העידן הדיגיטאלי, בא לעולם עם פריחתו של הזרם האימפרסיוניסטי באמנות של שלהי המאה התשע-עשרה. האמן האימפרסיוניסטי אינו מכיר בקיומה של מציאות חיצונית לתודעתו. במקומה של מציאות "וריסמילית" זו, הוא מכיר באינסוף מציאויות משתנות החולפות בתודעתנו כאשר אנו מתבוננים "החוצה", כאשר כל אחת מגרסאותיה של המציאות, היכולה להיות שונה בתכלית מכל חברותיה, נוצרת על-ידי רשמים הניזונים מתנאי הסביבה המשתנים. כך, למשל, קלוד מונה צייר עשרות פעמים את הקתדראלה המדיאבלית של רואן אשר בנורמנדיה, שלמרות היותה, כביכול, אותה קתדראלה, מופיעה באומנותו שונים ומגוונים בהתאם למצב רוחו של האמן, תנאי התאורה, עונות השנה, שעות היום המתחלפות, מזג האוויר ויתר התנאים הסביבתיים. שמה של התנועה, "אימפרסיוניזם", הוטבע בה באופן סרקסטי על-ידי מבקר אמנות ידוע, לואי לרואה (Louis Leroy), שבחן את עבודתו של מונה "התרשמות: זריחה" (*soleil levant Impression*) (ראו ציור מספר 6), וקרא לכל אלה שנהגו כקלוד מונה ונתנו דרור להתרשמויותיהם בשם הגנאי "אימפרסיוניסטים". לרואה ביקש להביע בעטו הסרקסטי את ביקורתו על מה שעוללו, לדעתו, האימפרסיוניסטים, בכך שזנחו ביהרתם את חובתם, כביכול, להשתמש בסימנים וריסמייליים, ותחת זאת הסתפקו בביטוי תחושותיו הסובייקטיביות, הרגעיות והבלתי יציבות של כל אחד מהם.<sup>17</sup> לרואה לא צמצם את ביקורתו לעבודותיו של קלוד מונה בלבד. כך, למשל, העיד על הצופים בתערוכה האימפרסיוניסטית של 1874, שגם מונה הציג בה, כי הצפיה בעבודותיו של קאמי פיסארו גרמה להם לשער כי זגוגיות המשקפיים

<sup>17</sup> ביקורתו של לרואה לא נפלה על אזניים ערלות. הממסד האמנותי של המאה התשע-עשרה סלד מביטויים אמנותיים שהיו כל כך בלתי "אקדמיים", ולכן פריצת הדרך האימפרסיוניסטית לוותה בשוק תרבותי שרק הרבה שנים לאחר מכן ניתן היה להשתחרר ממנו. ראו, באופן כללי, James Rubin, *Impressionism*, Phaidon, 1999.



## אוריאל פרוקצ'יה

שלהם הזדהמו, ולכן לא יכלו עוד להעריך את עבודותיו של האמן בצורה הוגנת עד לאחר שמרקו אותן.



ציור מספר 6: קלוד מונה, התרשמות: זריחה

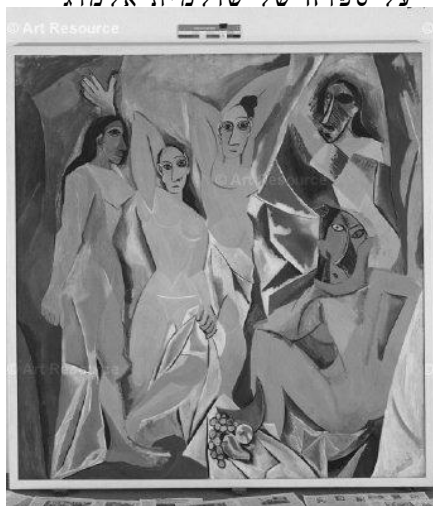
Claude Monet, *Impression, Sunrise*, 1872.

Musée Marmottan – Claude Monet, Paris, France.

By permission of Erich Lessing / Art Resource NY.

לא ארחיב את הדיבור על יתר משמעויותיה של המהפכה האימפרסיוניסטית והשלכותיהן על ירידת קרנה של הגישה הוריסמילית כגישה המסמנת היטב את ה"מציאות", שכן מהפכות שבאו בעקבותיה בתולדות האמנות עשו את המלאכה בצורה יותר יסודית, וככל הנראה סופית.

הבה נתבונן תחילה בציור מספר 7, הלוא הוא ציורו המפורסם של פיקאסו "עלמות אביניון" (1907), אשר פתח את השער לסוגה הקוביסטית בציור, ולדעת רבים גם את השער לציור המודרני והפוסט-מודרני בכלל.



ציור מספר 7 : פאבלו פיקאסו, עלמות אביניון

Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O. J. R. Version O)*, 1907.

By permission of Picasso Administration, Paris, France.

בציור זה התבונן האמן בחמש יצאניות מרחוב אביניון (carref) (Alvinyo'd) אשר כברצלוונה, ולצידן בכמה מוטיבים של טבע דומם, פרק אותם לגורמים קטנים, וחזר והרכיב אותם מחדש למעין פסיפס פיגורטיבי חדש. אבל המציאות החדשה שהורכבה מאבני הבניין הישנות כבר לא צייתה לחוקי הוריסמיליות של העידן הפרה-קוביסטי. התחביר הפנימי של התייחסותן זו אל זו התעלם מחוקי הטבע המכתיבים את הארכיטקטורה של העולם "האמיתי" ובמקומם הציב את המניפולציה האישית של פיקאסו, שיצר במו דמיונו שרשרת של סימנים חלופיים עם תכונות סימולקריות מובהקות. כך, למשל, הדמויות משמאל גוררות עמן את שאריות "התקופה הורודה" של האמן, בעוד הדמויות מימין, שפני האנוש שלהן הומרו במסכות, חוגגות את התלהבותו החדשה של פיקאסו מן האמנות של מסכות אפריקאיות, שכונתה "השחורה". אך בעוד תרבות המסכות היא מונו-כרומאטית ביסודה, הטכניקה הציורית של דמויותיו של פיקאסו הושפעה מן הזרם הפוביסטי, בהדגישה את הצבעוניות הפרועה

והאנרכיסטית של תנועה זו.<sup>18</sup> גם ההתייחסות הציורית אל גוף האישה, שהממסד האקדמי של אותה תקופה (1907) כיבד וקידש, בותרה בברוטאליות על-ידי מכחולו של האמן והיא מביעה בו זמנית מיניות וסכנה, הזמנה ואלים, תקווה ומחלה. גם רשת הציטוטים האמנותיים של "עלמות אביניון" גדושה במסרים נוגדים. הציור מצטט בו זמנית, מלבד את פיקאסו "הורוד" עצמו, את האמנות "השחורה" ואת הצבעוניות הפוביסטית, גם את עיבודיו של מאטיס לפרימיטיביזם של אותה תקופה (למשל, את ציורו "עירום כחול" משנת 1907) ואת עבודתו של אנדרה דארן "המתרחצות" מאותה שנה, שהכה אף הוא בתדהמה את הממסד האקדמי.<sup>19</sup> המסר הסימולקרי של פיקאסו נובע מן הסיבה העמוקה ביותר – היא נובעת מכך שעצם תפיסת המציאות שלו משתמשת באבני בניין שאינן שייכות לעולם התופעות ה"אובייקטיביות", אלא משתלים סובייקטיביים הפונים עורף למציאות, ויוצרים על חורבותיה מציאות אחרת במקומה.

בעקבות "המלחמה הגדולה", היא מלחמת העולם הראשונה, האנושות נואשה מן התקווה שפיעמה במאה הקודמת לקידמה, לתבונה ולשלום, ויאוש זה גרר בעקבותיו תנועות אמנותיות שפנו עורף באופן סופי לעולם הייצוגים השכלתני, המהווה בסיס לרעיון הוריסמיילי. דוגמא בולטת לכך היא תנועת הדאדא (dada), תנועה

<sup>18</sup> התנועה הפוביסטית, שראשיה היו אנרי מאטיס ואנדרה דריין, "זכתה" לכינויה, שפירושו בצרפתית "חיות פרא", בעקבות ביקורת שהתפרסמה על תערוכה מצויריה שנערכה בשנת 1905 באולם בו שכן גם פסל של דונאטלו. המבקר הכתיר את פרי עטו בכותרת "דונאטלו בין חיות הפרא". מה שעורר את זעמו של המבקר היה חוסר המשמעת, כביכול, של קשרים בין סמלים למסומלים המאפיינת את המכחול הפוביסטי. אכן, מאטיס ידוע באחת מאמרותיו לפיה התיאורטיקן של התנועה, גוסטב מורו, לא הנחה את תלמידיו "לעלות על הדרך הנכונה", כי אם "לרדת מן הדרכים". ראו Sarah Whitfield, *Fauvism* (Thames and Hudson, London, 1991).

<sup>19</sup> ראו לעניין זה Pierre Cabanne, *Cubism*, Terrail, Paris, 2001, 12 ff. על עלמות אביניון באופן כללי ראו, למשל, Christopher Green (ed.), *Picasso's Les Femmes d'Alger (O.J. Version O)* (New York, 2001).

שלשמה אין כל משמעות שהיא, ואולי משמעותו היא בהעדר משמעותו. חברו בה אמנים כטריסטאן טצארה, פרנסיס פיקביה, מאן ריי, אוטו דיקס, ג'ורג' גרוס, מרסל דישון, מקס ארנסט, גיום אפולינייר וכמובן אנדרה ברטון. היא "המציאה" טכניקות סימולקריות (כמו, למשל, את הפוטו-מונטאז'). מקס ארנסט "הסביר": "מציאות מן המוכן (סירת קאנו), מוצאת את עצמה בנוכחות מציאות אחרת שאיננה פחות אבסורדית ממנה (שואב אבק), בסביבה שבה שניהם חשים מודרים (יער). מציאות אלה נשאבות אל תוך ערך מוחלט, אמיתי ופיוטי: סירת קאנו ושואב אבק מתנים אהבים. המיכניקה של הקולאז', כך נראה לי, מתבארת בדוגמא פשוטה זו." טריסטאן טצארה הדגיש עוד יותר את הנתק מן העצמים המסומנים, כשתיאר את הדרך הטובה בעיניו לכתובת שירה: "טול עיתון. קח בידך זוג מספריים. בחר מאמר מתוך העיתון שארכו כאורך השיר שברצונך לחבר. חתוך אותו במספריים מתוך העיתון. חתוך כל מילה בנפרד והכנס את הפיסות החתוכות אל תוך שקית. נענע קלות. הוצא את המילים בזו אחר זו. העתק אותם בסדר שבו יצאו מתוך השקית. השיר ידמה לך. והנה אף אתה חיברת שיר רב מקוריות ומקסים ברגישותו".<sup>20</sup>

מתוך התנועה הדדאיסטית צמחה גם התנועה הסוריאליסטית. ומהי תנועה זו אם לא יצירה של מסר סימולקרי טהור, המתקבל ממהילה פנטסטית של סימנים שכל גישה וריסימילית הייתה מרחיקה אותם אלה מאלה ומתייגת כל אחד מהם בקטגוריה נפרדת?<sup>21</sup> במה מקצין מייקל ג'קסון את המסר הסימולקרי בערבבו ביחד קטעים ממשפטו עם "פנינים" מהגותו ומזמרתו, מעל ומעבר למה שחולל, למשל, אמן

<sup>20</sup> שני הציטוטים הם תרגום חופשי שלי מתוך ספרה של Helena Lewis, *The Politics of Surrealism*, (Paragon, New York, 1988)

<sup>21</sup> ניתנת האמת להיאמר, כי היצר הסוריאליסטי פעם באנושות לא רק בעידן המודרני. יש, למשל, הרואים בהירונימוס בוש, אמן שנולד באמצע המאה החמש-עשרה, סוריאליסט גמור. ראו, למשל, William Gaunt, *Painters of Fantasy: From Hieronymus Bosch to Salvador Dali* (Harper Collins, 1986) ואולם יש גם המתנגדים לכך.

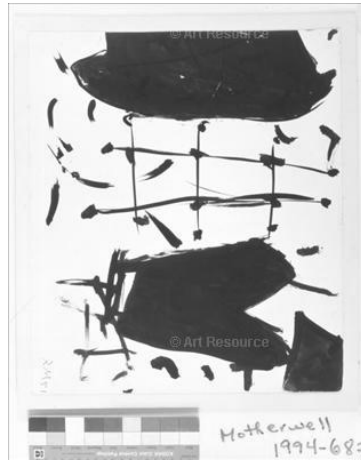
סוריאליסטי כסלבדור דאלי בציירו דמות אישה שמגרות נפתחות מגופה כאשר ברקע בוערת ג'יראפה באש אדומת להבות? או ממה שחולל אמן כרנה מגריט בדיפטיך שלו "שמיים" (ciel) המציג, זה לצד זה, שני לוחות, האחד חלק והשני עם תמונת השמיים, אלא שהמילה "שמיים" כתובה באותיות קידוש לבנה דווקא על הלוח החלק?

ייצוגו של המשפט אינו שונה מייצוגם של אובייקטים אחרים, שהרי התפיסה המכתיבה את שפת הסימנים איננה נובעת ממהותם של המסומנים, אלא מן התחביר הפנימי המדריך את בני האנוש הבוחרים את הסימנים. הבה נתבונן, למשל, בעבודתו של האמן המשתייך אל הזרם ה"חברתי ריאליסטי" (שם מטעה!) המכסיקאני חוסה קלמנטה אורוסקו, "המשפט והצדק". גם כאן מככבת יוסטיציה, כמו, בין היתר, בכתב היד הצרפתי העתיק (ציור מספר 4). אך החן המדיאבלי הרדום של כתב היד הצרפתי התחלף כאן בדמות חדשה של יוסטיציה. הפעם היא מריונטה הוללת, שהסירה חלקית את הרטייה שעל עיניה כדי לאפשר לה לרקוד את דרכה אל מחוז חפצה המושחת, בלוויתו המבודחת של איל ממון עב-בשר שמצד אחד **מסמל** את המשפט, אך ברובד יותר עמוק **בא במקום** המשפט. המהלך הסימולקרי המתוחכם מתבצע כאן על-ידי היפוך תפקידו של הסימן עצמו: במקום שיסמן את המסומן הריהו מפקיע לעצמו את תפקיד המסומן – הוא הוא המשפט; ובמקום שהמשפט יאותת על עשיית צדק, הריהו הופך למשפח, היוצא במחול המחניים ביחד עם הצדק המזויף אל מחוזות הממון והעושק שמתוכם הבקיע. הסימולקרה של אורוסקו מתאפיינת בדיוק באותם אלמנטים שבודריאר איבחן, כלומר טשטוש גמור של האבחנה בין סימנים למסומנים. ועל כך אין זה מיותר להעיר כי טשטוש מעין זה לא נולד אצל אורוסקו ובודאי שלא אצל בודריאר. צורות אמנותיות קדומות לכך בהרבה כבר הפקיעו לעצמן את התפקיד של תחליפי המציאות, ותבעו לעצמן מעמד שווה

ערך לזה של המציאות, כאותה המצאה קרטוגרפית המכילה את כל האטריבוטים של הישות המסומנת.<sup>22</sup>

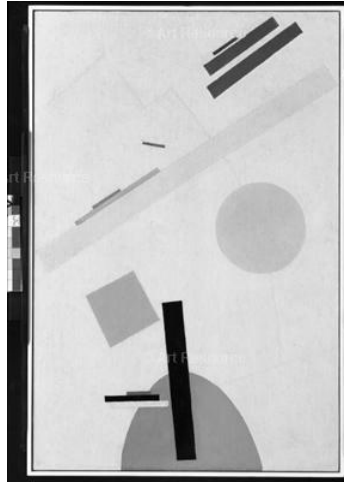
כך למשל, אם נתבונן ביצירתו של רוברט מד'רוול, "לוחות הברית, סולם יעקב והמנורה" (ציור מספר 9), ניווכח כי לוחות הברית עצמם, הלוא הם סמלו העליון של החוק שניתן לעמנו במעמד הר סיני, עליו כבר הרחבתי את הדיבור תוך התייחסות ליצירותיהם של גוודו רני ומארק שאגאל, איבד כבר מזמן את משמעותו הוריסמילית, ואם לוחות הברית נראים כפי שהם נראים בציור זה, הרי זה אך ורק מן הטעם שמד'רוול חפץ שכך הם יראו: שבורים ומרוסקים.

<sup>22</sup> לתופעה זו יש דוגמאות רבות. כך, למשל, האיקונה הדתית בנצרות המזרחית-אורתודוקסית, ובאופן מיוחד בנצרות של הפטריארכיה הרוסית, איננה "מייצגת" את הקדושים המצוירים בה, אלא היא נתפסת כישות "נוכחת" של הקדושים. כך, למשל, ה"תיאוטוקוס" (אמו של ישוע) נוכחת באיקונה שלה, ומי שנוגע בה, נושק לה או מרעיף עליה את תחיתותיו נתפס כמי שפועל באופן ישיר אל מול התיאוטוקוס, לא אל מול סימן המצביע על ישות חיצונית לעצמו. ראו, למשל, Leonid Ouspensky, 1 *Theology of the Icon*, St. Vladimir Seminary Press (1978), 179 ff. מעניין לציין כי התרבות הרוסית, הנשענת במידה רבה על תיאולוגיית הנוכחות של האיקונה, היא דווקא תרבות סמכותית ביותר: הבקיעים שפגמו בשלמותו של מושג האוטוריטה היממ-ביניימית עוד בראשיתו של הזמן החדש לא הותירו רשמים נראים לעין בתרבות הרוסית לדורותיה. ראו הפרק הרביעי לספרי, הערה 4 לעיל.



ציור מספר 8 : רוברט מדרוול, לוחות הברית, סולם יעקב והמנורה  
Robert Motherwell, *Tablets of Moses, Jacob's Ladder and Menorah*.  
The Jewish Museum, New York.  
By permission of The Jewish Museum, New York / Art Resource, N.Y.

לאור הדברים האלה מותר, אולי, להניח כי משבר הוריסמיליות בייצוגי המשפט, כמו גם משבר הייצוגיות הריאליסטית בכלל, לא נבע רק מן המהפכה הדיגיטאלית. עלמות אביניון של פיקאסו, המוסיקה הא-טונלית של שנברג והמלחינים שבאו בעקבותיו, הציור האבסטרקטי, תיאטרון האבסורד ועוד כהנה וכהנה, כל אלה ויתרו על עיקרון הוריסמיליות כעיקרון מכונן של הייצוג האמנותי, והציבו במקומו, בלשונו של האמן הרוסי הגדול קזימיר מלביץ', עקרונות של "סופרמטיזם", ביטוי שפירושו מעין "מציאות-על" אישית של האמן, שהעיקרון המכונן שלה הוא החלפה של תיווכה האובייקטיבי של העין במבעה הסובייקטיבי של הנפש. המרה זו, של האובייקטיבי בסובייקטיבי, של ה"נכון" ב"חוייתי" נעשתה הרבה לפני שמישהו התחיל לשדר אותות דיגיטאליים. הציור הנועל את הגלריה ברשימה זו, ציור מספר 10, הוא אחת מיצירותיו הרבות של מלביץ' הנקראת על שם התנועה שייסד, "סופרמטיזם".



ציור מספר 9: קזימיר מלביץ', סופרמטיזם

Kazimir Malevich, *Suprematist Painting*, 1916-17.

The Museum of Modern Art, New York.

By permission of Digital Image © The Museum of Modern Art / Licensed by SCALA / Art Resource, NY.

ניתן, אם כן, למלביץ' את זכות המילה האחרונה: "עבור הסופרמטיסט, החזיונות של העולם האובייקטיבי הם, כשלעצמם, חסרי פשר. פשר יש רק לרגשות, ללא כל קשר לסביבה שבתוכה הם מתגבשים... כל המשגה (קונצפטואליזציה) ריאליסטית היא בתור שכזאת חסרת ערך לאמן הסופרמטיסטי... עבורו אמצעי הייצוג הכשרים הם אלה המתעלמים מצורתם המוכרת של האובייקטים החיצוניים".

#### ג. סיכום

סימני סימולקרה מטשטשים את מסריו של האובייקט המסומן. אם האובייקט המסומן הוא המערכת המשפטית, מתווכי סימולקרה בינו לבין עינה של המתבוננת מועדים לפגום במסריו של המשפט, ובעקיפין אף בסמכותיותו. העידן הדיגיטאלי רווי בסימנים



## אוריאל פרוקצ'יה

מטשטשים שכאלה. אלמוג מבהירה היטב כיצד הם עלולים להסב נזקים למעמדו של המשפט בציבור. עם זאת, ניסיתי להראות כי סוג זה של כרסום במעמדו של המשפט איננו נובע רק מהתכנסותו אל תוך המרחב הוירטואלי. גם אם היו אי פעם סימנים וריסימיליים, חלקם היחסי במכלול הסימנים המציפים אותנו מכל עבר פחת בהרבה במהלכם של כארבעה או חמישה דורות, וזהו תהליך פסיכו-היסטורי עמוק שאיננו קשור בקשר סיבתי ללידתם המאוחרת של האותות הדיגיטאליים.

אוריאל פרוקצ'יה, המרכז הבינתחומי הרצליה, ת"ד 157, הרצליה  
46150.