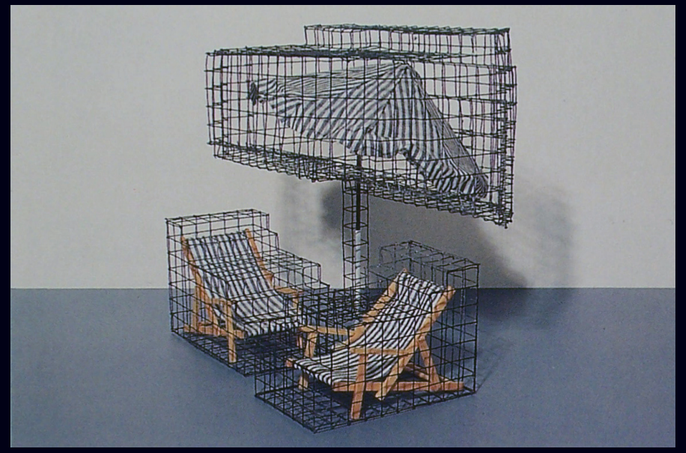
עמותת
שירת חייו

שירת המדע | שנתון לספרות, אמנות ומדע | תשע"ב | 2012
לזכר עֹפֶר לידר | מדען ומשורר | 1955-2004

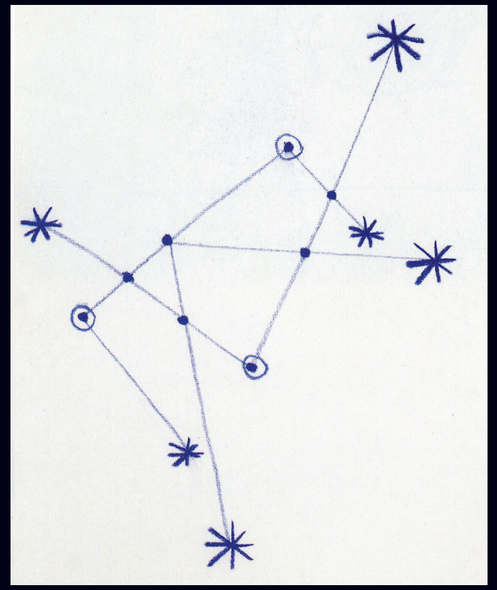


בני אפרת, Wish you were here Summer 2037, (1988).

ISBN 978-965-91663-3-6

שירת המדע | שנתון לספרות, אמנות ומדע לזכר עֹפֶר לידר | תשע"ב | 2012

עמותת
שירת חייו



שירת המדע

שנתון לספרות, אמנות ומדע
לזכר עֹפֶר לידר

תשע"ב | 2012

קרן אלקלעי-גוט | שגית ארבל-אלון | הלית בלום | אורי ברנשטיין | ישראל בר-כוכב | אליסדייר גריי | תמיר גרינברג | גיל גרינגרוז | מירוסלב הולוב | מיכאל הנדלזלץ | רפי וייכרט | מאיה וינברג | שלמה וינר | הילה זומר | דניאל זייפמן | רחל חלפי | תומס טראנסטרומר | אבנר טריינין | יוסי יובל | דנה ירון-מרקוביץ | טל כהן | ירון כהן | דני כספי | דורון לדרפיין | עמוס לויתן | אסנת לידר | עפר לידר | רות מרקוס | אגי משעול | אלחנן ניר | ירדן ניר-בוכבינדר | רוני סומק | יהודה סתיו | יבשם עזגד | צבי עצמון | ארז פודולי | רחלי פלביץ' | גילת קול | דני קרוון | רות קרטון-בלום | דודו שליטא | לאה שניר | אבנר שץ | שלומית שקד

שירת המדע

שנתון לספרות, אמנות ומדע

לזכר ע׳פר לידר

תשע״ב | 2012

כתובת המערכת:
המחלקה לפרסומים ולתקשורת, מכון ויצמן למדע
news@weizmann.ac.il
ת.ד. 26 רחובות 76100
טלפון: 08-934-3856

נדפס בישראל : ע.ר. הדפסות

מסת"ב ISBN 987-965-91663-3-6

על פרס עידוד היצירה הספרותית בין מדענים:
http://www.weizmann.ac.il/ofer
http://www.lider.name

דימויים:
אימג'בנק / Getty Images
מרכז דירנמט, ניושאטל, הספרייה הלאומית השוויצרית
Steve Heap, Leungchopan, Kavram/Shutterstock.com
פורום פילם
ארכיון תיאטרון הבימה
מוזיאון ישראל

ISBN 978-965-91663-3-6
9 789659 166336

שירת המדע
שנתון לספרות, אמנות ומדע

עורך: יבשם עזגד

המערכת:
בני גיגר – מדע ומוסיקה
דני כספי – ספרות ושירה
אסנת לידר – שירת חייו
יבשם עזגד – אמנות וקולנוע

עוזרים לעורך: אריאל אדירם, תמר גלבוע, אריאלה סבא
תחקירים: נעמה פסו

עורכת לשונית: יעל אונגר
עיצוב: עירית שר
ניקוד שירים: גופנה
איורים: אלית אבני-שרון
איור דיוקן עפר לידר: דני קרמן

בשער:
פאבלו פיקאסו: עמוד 14 מתוך פנקס הרישומים, פאריס 1926, אוסף פרטי
בשער האחורי:
בני אפרת: Wish you were here, Summer 2037. (1988)
מתוך הספר *Nature Mort?* מאת ג'ון פאס (1995)

תוכן העניינים

11 **הכל נופל למקום** | דניאל זייפמן

12 **מקום ראשון** | גילת קול

18 **מקום שני** | הילה זומר

24 **מקום שלישי** | דורון לדרפיין

28 **ציון לשבח** | מאיה וינברג

32 **ציון לשבח** | יוסי יובל

38 **פורחות המילים מעצמן** | רחלי פלביץ׳

40 **מה באבדון אינו אבדון?** | שלומית שקד
בני אפרת שולח מסר מהעתיד: "בכו ככל יכולתכם"

48 **אוכל את עצמו** | יבשם עזגד
עבודות הווידאו התגובתיות של סבינה קצ׳ונקו

52 **משוררים** | אגי משעול

53 **המחשבות ההופכות ילדות מרה למתוקה** | שלמה וינר

54 **קורא בעלים** | דני קרוון

58 **נוף ונפש** | גיל גרינגרוז
כיצד המראות שמעבר לחלון מעצבים את חיינו

62 **נוסחאות החורף** | דני כספי

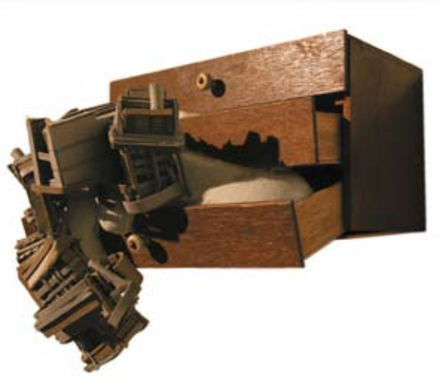
63 **רקיע מוגמר למחצה | אפריל ושקט | לב החורף** |
תומס טראנסטרומר

64 **מאחורי מסיכת הטירוף** | מיכאל הנדלזלץ
50 שנה מלאו למחזה "הפיסיקאים"
של פרידריך דירנמט. מה נשתנה?

68 **קטע 4 מתוך "אלגיה"** | תמיר גרינברג

69 **בזמנים נאורים** | עמוס לויתן

70 **צלול | סיכום של פגישה מקרית** | דני כספי



72 **זהירות, עולמות מתפרצים, או מתרסקים** | יבשם עזגד

76 **נאהבים** | קרן אלקלעי-גוט, מאנגלית: דפי קודיש

78 **סונטות** | ויליאם שייקספיר
תרגום חדש: אבי הסנר, גיל הראבן

80 **אבנר טריינין, 1928-2011** | דני כספי

82 **תרגיל חוני המעגל** | אבנר טריינין

83 **הנוסחאות המופלאות של האבסורד** | רות קרטון-בלום
שירתו של אבנר טריינין

84 **פרקי אבות** | אבנר טריינין

85 **בולענים. התבוננות במשורר** | צבי עצמון

86 **חלומותיו הטבעיים של הצייר האוטומטי** |
דנה ירון-מרקוביץ
ז׳אן ארפ: האיש שראה את העשבים גדלים עד
השמיים, ואת הכוכבים מהלכים בקרבתנו

89 **מתוך "אבנים מקומיות", בתוך "מושב האוויר"** |
ז׳אן ארפ, תרגום: דנה ירון-מרקוביץ

90 **אריה-ים** | רחל חלפי

92 **איזכור העצמי, ושבלולו לבדי לולאה מוזרה** | טל כהן
וירדן ניר-בוכבינדר
על המהדורה המתורגמת לעברית של "גדל, אשר, באך"
מאת דגלאס הופשטטר

96 **צליאק, שיר נטול גלוטן | חשבון בסוף שנה** |
רפי וייכרט

97 **הפואמה האקולוגית** | רוני סומק

98 **מפות השמיים של פיקאסו** | רות מרקוס

102 **תיאטרון המבחנה** | יבשם עזגד
עד כמה אנושי הוא המדע האנושי

104 **הרהורים קצרים על מַבחנוֹת** | מִירוֹסלָב הוֹלוּב
תרגום: רנה ליטוִין

106 **ויה דולורוזה | אבן החוכמה** | ישראל בר-כוכב

108 **מדענים, מלאכים ושדים** | יהודה סתיו
מדוע מגיעות משלחות מדענים בקביעות לאולפני הסרטים בהוליווד, והאם יש להם, עדיין סיבה, לדאגה

112 **שלילי** | ארז פודולי

113 **פפון, רק פפון.** | צבי עצמון

114 **שפיות גבולית** | דודו שליטא
האבולוציה של המדען המצויר.
בין מטורף מרושע – לגיבור.
בין ברירת מחדל לברירה הטבעית

118 **קטע 17 מתוך חלק א,**
בתוך "שירים לפסנתר יחיד" | אורי ברנשטיין

120 **הבלדה על אן בוני** | אליסדייר גריי, מאנגלית: אבנר שץ

123 **תוהו ובוהו באימפריה מזרחית** | אבנר שץ
אליסדייר גריי מצדיק את המוניטין של הסקוטים כיורדי-ים, ובכל זאת דודתו מאמינה שברגע שנכנס לאוניברסיטה, הוא "מסודר"

124 **עליונים, תחתונים, ומה שביניהם** | יבשם עזגד
על הפנטסיה הרציונלית-אלוהית של הציירת הספרדית רמדיוס וארו

128 **בכל אדם מתרוצצת** | אלחנן ניר

129 **מתוך המחזור "אש הים", בתוך ספר עמוס** | הלית בלום

130 **שירת חייו**

131 **ממחברת השירים של עֹפר לידר**

132 **דיוקן וזכרון**, על עֹפר ועל פרס עידוד היצירה לזכרו | אסנת לידר

134 **כור האופטימיות הפנימית**, חייו של עֹפר לידר | דני כספי

136 **חיבור, הבניה ועצמאות** | ירון כהן
עבודתו המדעית של עֹפר

137 **ממחברת השירים של עֹפר לידר**

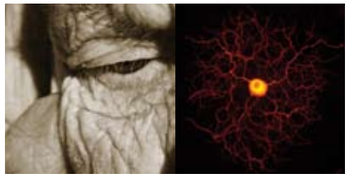
138 **האיש שהושיב אהבה על אוכפה** | לאה שניר

140 **על ערבי שירת המדע** | שגית ארבל-אלון

142 **ממחברת השירים של עֹפר לידר**

143 **תודה**

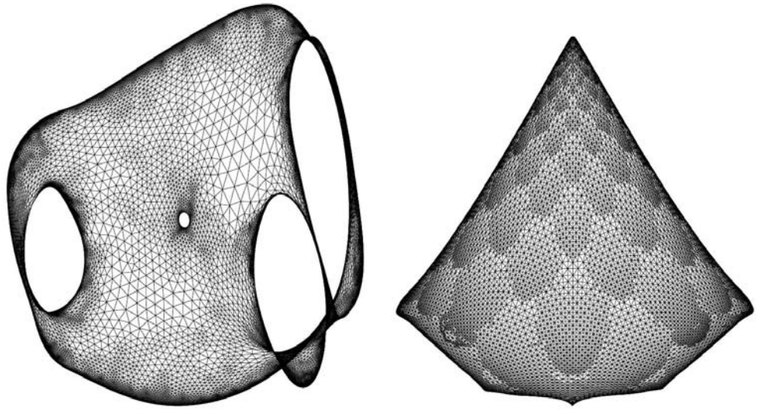
144 **הזוכים בפרס עידוד היצירה בין מדענים לזכר עֹפר לידר**, 2005-2010



קמטים בזמן

סדרת תצלומים מעשה ידיה של ד"ר שרון עמית מלווים את "שירת המדע 2012". ד"ר עמית, מהמרכז הרפואי תל-אביב על-שם סוראסקי, שהייתה גם חוקרת אורחת במכון ויצמן למדע, התבוננה בסבתה, בלה דרוג, בחודשים ובשבועות לפני שהלכה לעולמה, וניסתה להבין מה בדיוק הופך ילדה בת שלוש לאישה בת 93. מדוע עור חלק מתחיל להתקמט? כיצד נפערים פערים בזיכרון?

עבודת המחקר שלה, במעבדתו של ד"ר אברהם ירון, התמקדה בתפקידם ובמנגנוני הפעילות של תאי עצב תחושתיים. היא צילמה לסירוגין את סבתה בביתה ואת תאי העצב שבחנה במעבדת המחקר. כך נוצרו תחת ידיה שתי סדרות של תצלומים שהקשר ביניהן קיים-נעלם, נוכח-נפקד, ידוע מראש, אך בלתי-מובן כל צורכו.



ד"ר יהודה קורן, ד"ר לירן כרמל ופרופ' דוד הראל. ציור אוטומטי של גרפים גדולים

דוד הראל הוא פרופסור למדעי המחשב במכון ויצמן למדע, חתן פרס ישראל ופרס אמ"ת. ד"ר יהודה קורן וד"ר לירן כרמל היו תלמידי מחקר בקבוצתו.

הדוכס השביעי של ברויי, לואי דה ברויי, נודע כפיסיקאי שזכה בפרס נובל על תגליותיו בתחום תורת הקוונטים. תורה זו מבוססת על עקרון הדואליות, שלפיו לגלים יש גם מופע חומרי, ומנגד, חלקיקי חומר מתנהגים גם כגלים. החלק הראשון של האמירה הזאת הוכח בניסויים, אך באותה עת טרם נמצאה הוכחה מעשית, בניסוי, לחלקה השני. הדוכס דה ברויי, שהשקיע מאמץ רב בניסיון להוכיח את החלק השני, נימק את מאמציו באמירה ש"יהיה יפה אם לחומר יהיו תכונות של גל". ואכן, הוא הצליח לגלות ולהוכיח שחלקיקי חומר – אלקטרונים – מתנהגים גם כגלים. זו דוגמה בולטת ומוכרת למחקר מדעי פורץ דרך, שמסלולו נקבע על-ידי שאיפתם של המדענים ליופי.

כשמדענים מצליחים להרכיב תיאוריה מורכבת, או כשהם מקבלים תוצאה משמעותית במעבדה, התגובה האינסטינקטיבית שלהם, בהרבה מקרים, היא "איזה יופי", ביטוי שמזכיר את "הכל נופל למקום" הידוע בעולמם של האמנים. היופי נתפס כסמן מובהק של האמת. האמת, לפי תפיסה זו, מן הראוי שתהיה יפה. כמובן, אין די ביופי כשלעצמו, ואמיתות מדעיות לא מעטות אינן ניחנות ביופי, אבל עדיין, משהו בנפשנו גורם לנו לקוות שהאמת יפה, שרעיון יפה הוא גם האמת, ושהעולם סביבנו מאורגן במעין תבניות או מבנים שאנחנו מסוגלים לזהותם, להבינם ולחזותם.

השאיפה לזיהוי מבנים ותבניות משותפת למדע ולאמנויות שונות. פיתגורס גילה, שאפשר לתאר הרמוניה מוסיקלית באמצעות מתמטיקה של שברים פשוטים. הוא הראה כיצד אפשר לחשב מראש את אורכיהם של מיתרים, כך שפריטה עליהם תפיק צלילים הרמוניים. מבנים גיאומטריים סימטריים נתפסים על-ידינו כ"יפים", תופעה הקשורה ככל הנראה גם למבנה הסימטרי של גוף האדם. סימטריה, כמבנה בסיסי בעולם החומר, עשויה להצביע על קיומה של תורה פיסיקלית אחת, שלמה, שתאחד במסגרתה את כל התורות הקיימות. מבנה סימטרי (אסתטי) כזה עשוי להסביר "הכל", ממבנה היקום והגלקסיות, ועד להתנהגותם של אלקטרונים וקוורקים בודדים, וכמובן, את העולם ש"באמצע", עולמנו שלנו. התורה הסימטרית של "הכל" טרם התגלתה, וספק אם תתגלה אי-פעם, אבל היא מושא שאיפתם של פיסיקאים רבים ברחבי העולם, ומאמצים אדירים מושקעים בניסיונות לגלותה.

יצירה ספרותית, או שירה, גם הן מתאפיינות במבנה שאנו יכולים לעקוב אחריו, ולהזדהות אתו, אם כי המבנה שלהן עשוי לשבור את הסימטריה, ולעיתים להתרחק ממנה במידה רבה. אבל ההתרחקות מהסימטריה, היא עצמה בעלת משמעות ומתקבלת כאמירה אסתטית, מבנית, עוד לפני שמתבצע ניתוח של המסרים הלשוניים. וכמובן, למבנה השפה של היצירה הספרותית או השירה, למבנה המוסיקלי של צלילי הגיית המילים בשיר, לקצב שהן מכתיבות, יש תפקיד מרכזי באמנויות אלה.

עפר לידר – המדען המשורר שלזכרו אנו מוציאים לאור את השנתון הזה, לספרות אמנות ומדע, שאף אל האמת בשני מישורים, שהשילוב ביניהם חיוני ליצירת המבנה המרחבי של קיומנו. המשיכה שלו לאסתטיקה ולגילוי וחשיפה של מבנים ותבניות (וגם תבניות "שבורות", כמובן), הדריכה אותו בעולמות החומר והנפש כאחד. עפר חתר להבנה עמוקה יותר של הטבע, ובאותה עת צלל לעומק הקיום האנושי ונפש האדם. בכך, הוא הראה לכולנו את הדרך.

פרופ' דניאל זייפמן הוא נשיא מכון ויצמן למדע.

גילת קול | מקום ראשון

גילת קול נולדה ב-1983 וגדלה בחולון – שם היא מתגוררת גם כיום. סיימה בהצטיינות את לימודי התואר הראשון במתמטיקה ומדעי המחשב באוניברסיטה הפתוחה במקביל ללימודי התיכון, ושירתה בצבא כמהנדסת תוכנה במשרד ראש הממשלה. לאחר מכן המשיכה ללימודי תואר שני בקריפטוגרפיה ותורת המשחקים בהנחיית פרופ׳ מוני נאור ממכון ויצמן למדע, וכיום היא בשלבי הסיום של התואר השלישי בסיבוכיות חישובית בהנחיית פרופ׳ אירית דינור ממכון ויצמן למדע.

״אומרים שאם החיים מגישים לך לימונים – אתה צריך להכין לימונדה. לפעמים לכתוב זה להכין לימונדה, גם כשאין סוכר. לפעמים לכתוב זה להיות עורך סרטים, שהמציאות הניחה לפניו גלילי פילם. התפקיד שלך הוא לברור את הסצינות, לחתוך את הפילם, להדביק, להציג קטע ולומר ׳אתם רואים, מכאן עד לכאן, זה שיר׳״.

נימוקי השופטים

גילת קול מיטיבה להתבונן ולחקור מצבים אנושיים ויחסים מורכבים בתוך המשפחה, כאשר היא, הדוברת, ניצבת בתווך בין הוריה לילדיה ובני זוגה לחיים. ״ביום בו נולַדתִּי מֵתָה אִמָּא. מֵרֵגַע בּוֹ הִפְסִיקוּ רֵאוֹתַי לִסְבּוֹל מֵי שָׁפִיר, הִפְסִיקָה אִמָּא לִנְשׁוֹם לְבַל יֶחְסַר לִי חַמְצָן. מֵאָז, בְּכָל פַּעַם שֶׁנִּתַּן לִי דָּבָר מָה, מִיָּד נִגְרַע תַּחְתָּיו דָּבָר אַחֵר מֵאִמָּא״, כך פותח השיר ״מחבואים״ שבסופו של חשבון חיבור וחיסור, נוסף ונגרע, היא מסכמת:

״כָּךְ חָיִינוּ אִמָּא וַאֲנִי, אֲנִי וְאִמָּא, סְכוּם מִשְׁקָלֵינוּ קָבוּעַ, וְהָיִיתִי גְּדֵלָה וּגְדֵלָה. מֵאָז יָלְדָה אִמָּא אַרְבָּעָה יְלָדִים וּבְכָל פַּעַם מֵתָה עוֹד קְצָת״. האב בשיר ״ציפורים״ זורק לחם מהחלון בשביל ציפורים כדי שיתפללו למענו כי ״הֵן הַכִּי קְרוֹבוֹת לַשָּׁמַיִם״ אבל חתולים רעבים שאינם מתפללים אוכלים את הלחם.

כמו בשיר ״דרוין״, שנכתב בתגובה לשירה של המשוררת הפולניה שימבורסקה, ואשר בו בוחנת גילת קול את יחסי הכוחות בין טורף לנטרף, כך גם בשיר ״חלוקת רכוש״, היא מתארת מזווית מקורית ובלתי-צפויה את עולמם הנחרב של ילדים והורים כאשר הרכוש בו מדובר אינו חומרי כי אם גנטי: צבע עיני הילדים, צורת האף, כל אחד מההורים מקבל בחזרה את מה שדומה לו. נחמה ניתן למצוא בשיר היפה ״אטמוספרה״: ״אֲמַרְתָּ שֶׁאֲנִי חָיָה בֵּינוֹת לַמִּלִּים, שֶׁאֲנִי אִשָּׁה שֶׁל אַטְמוֹסְפֵרָה, שֶׁאֲנִי כִּמְעָט וְרַק נְשָׁמָה. חָשַׁבְתִּי, שֶׁאֵין אִישׁ הַיּוֹדֵעַ אוֹתִי טוֹב מִמְּךָ, שֶׁאֵין אַהֲבָה אֲמִיתִית מִשֶּׁלָּנוּ. וְאָז פָּגַשְׁתִּי אוֹתוֹ, וְהָיִיתִי כִּמְעָט וְרַק גּוּף״. כמה יפה מפעילה קול את המלה ״יודע״ על כפל משמעותה.

אבל מעבר לעולם הפנימי העשיר הנפרש ועולה מן השירים, מעבר לזוויות הראייה המפתיעות, מצטיינים שיריה של גילת קול במבע זורם ומדויק, בסגנון מגובש, ובהבנה עמוקה של שפת השירה כשפה בתוך שפה. על כל אלה בחר חבר השופטים להעניק לה מקום ראשון בתחרות פרס עידוד היצירה לזכר עפר לידר לשנת תשע״א, ומאחל לה המשך יצירה פורייה.

ועדת השיפוט בני גיגר – יו״ר, שגית ארבל-אלון, שולה גלבוע, חיה הופמן, אגי משעול, חנה ריינשרייבר, אבנר שץ

ציפורים

I.

אַבָּא זוֹרֵק לֶחֶם מֵהַחַלּוֹן
בִּשְׁבִיל הַצִּפֳּרִים
כְּדֵי שֶׁיִּתְפַּלְּלוּ לְמַעֲנוֹ
כִּי הֵן הֲכִי קְרוֹבוֹת לַשָּׁמַיִם.

לִפְעָמִים אֲנִי נִשְׁאֶרֶת לְהִסְתַּכֵּל
עַל הַלֶּחֶם
וְעַל הַצִּפֳּרִים
וְלֹא מְגַלָּה לְאַבָּא
שֶׁחֲתוּלִים כְּפוּיֵי טוֹבָה
רְעֵבִים
אוֹכְלִים אֶת הַלֶּחֶם שֶׁלּוֹ
וְלֹא מִתְפַּלְּלִים.
לֹא מְגַלָּה לְאַבָּא
שֶׁעַכְשָׁו הוּא יִצְטָרֵךְ לְהִשָּׁאֵר כָּאן
עִם אִמָּא וְאִתָּנוּ.

II.

אִמָּא מִתְפַּלֶּלֶת שֶׁאֶתְחַתֵּן
וְאֵלֵד יְלָדִים.

אֲבָל יוֹתֵר מִזֶּה רוֹצָה
שֶׁיִּהְיוּ לִי תְּעוּדַת בַּגְרוּת
וְרִשְׁיוֹן נְהִיגָה,
לְמִקְרֶה שֶׁאֶתְחַתֵּן
וְאֵלֵד יְלָדִים
וְלֹא אוּכַל לָשֵׂאת חַיַּי.

שֶׁאוּכַל לְהַצִּיג
אֶת תְּעוּדַת הַבַּגְרוּת
וּלְקַבֵּל עֲבוֹדָה.
שֶׁאוּכַל לַחְסֹךְ
וְלִקְנוֹת רֶכֶב יָשָׁן.
שֶׁאוּכַל לְהַעֲמִיס אֶת הַיְלָדִים
וְלִנְהֹג.

אטמוספרה

אָמַרְתָּ
שֶׁאֲנִי חַיָּה בֵּינוֹת לַמִּלִּים
שֶׁאֲנִי אִשָּׁה שֶׁל אַטְמוֹסְפֵרָה
שֶׁאֲנִי כְּמְעַט וְרַק נְשָׁמָה.
חָשַׁבְתִּי
שֶׁאֵין אִישׁ הַיּוֹדֵעַ אוֹתִי
טוֹב מִמְּךָ
שֶׁאֵין אַהֲבָה אֲמִתִּית מִשֶּׁלָּנוּ.

וְאָז פָּגַשְׁתִּי אוֹתוֹ
וְהָיִיתִי
כְּמְעַט וְרַק
גּוּף.

חלוקת רכוש

וּפִתְאֹם
הַפָּנִים שֶׁל הַיְלָדִים שֶׁלִּי
נִמְחָקִים.
מַאֲרַג אֵבְרֵיהֶם נִפְרָם.
הָאַף –
שֶׁהָיָה מֵסְכָּם עָלֵינוּ שֶׁיִּהְיֶה שֶׁלִּי –
שָׁב אֵלַי.
עֵינֵיהֶם הַכְּחֻלּוֹת דּוֹהוֹת.
נֶעֱלָמוֹת.
מִתָּאֶרֶת אֲנִי כִּי שָׁבוֹת הֵן אֵלֶיךָ.

וּפִתְאֹם
הַצֶּבַע בִּתְמוּנָתָם הוֹפֵךְ טָרִי
וְנָכָר
כִּי הַפְּרָדָה שֶׁלָּנוּ
מוֹרַחַת פְּנֵיהֶם הַסְּמוּקִים
בְּמִבְרֶשֶׁת גַּסָּה
בִּתְנוּעוֹת מְעֻרְבֹּלֶת.

חָבֵר שֶׁהִתְגָּרֵשׁ
סִפֵּר לִי
שֶׁהָיְתָה לוֹ יַלְדָּה קְטַנָּה
וְהָיוּ לָהּ גֻּמּוֹת כְּמוֹ שֶׁלּוֹ
וְהָיְתָה לָהּ צַמָּה כְּתֻמָּה
שֶׁהִדִּיפָה רוּחַ שְׁטוּת
כְּשֶׁל אִמָּהּ
יְיוֹם אֶחָד –
גַּם הִיא נֶעֱלְמָה.

אֵיפֹשֶׁהוּ
בֶּטַח רָחוֹק מִכָּאן
יֵשׁ מָקוֹם לִילָדִים שֶׁלֹּא נוֹלְדִים –
יֵשׁ גַּן
בּוֹ יַלְדָּה שׁוֹבֶבָה
וִילָדִים סְמוּקִים
מְשַׂחֲקִים.
מְשַׂחֲקִים.

מחבואים

בַּיּוֹם בּוֹ נוֹלַדְתִּי
מֵתָה אִמָּא.
מֵהֶרֶגַע בּוֹ הִפְסִיקוּ רַאוֹתַי
לִסְבֹּל מֵי שֶׁפִּיר
הִפְסִיקָה אִמָּא לִנְשֹׁם
לְבַל יֶחְסַר לִי הַחַמְצָן.
מֵאָז, בְּכָל פַּעַם שֶׁנִּתַּן לִי דְּבַר מָה
מִיָּד נִגְרַע תַּחְתָּיו דָּבָר אַחֵר מֵאִמָּא.

וַאֲנִי,
אֲנִי הָיִיתִי מְכַלָּה יָמַי
בְּמִשְׂחָקַי מַחֲבוֹאִים עִם עַצְמִי:
מִסְתַּכֶּלֶת עַל אִמָּא
מִסְתַּכֶּלֶת וּמְנַסָּה לְנַחֵשׁ
אֵיפֹה מִסְתַּתֵּר הַחֵלֶק
שֶׁחִסַּרְתִּי הַפַּעַם.

כָּךְ, שִׁמְלָתִי הַצַּהֲבָה, הַיָּפָה,
הָיְתָה לְנַעֲלֵי הַלַּכָּה הָאֲדֻמּוֹת
שֶׁשָּׁבָה לְהַבִּיט בָּהֶן מִבַּעַד לַזְּגוּגִית.
כָּךְ, חֲנוּךְ רוֹזֶן בְּתַפְקִיד פִּיטֶר-פָּן
הָיָה לְרִיצַ'רְד גִּיר בְּאִשָּׁה יָפָה.

אִם כָּשַׁלְתִּי –
הָיָה הַכְּאֵב מְהַדְהֵד בָּהּ
עוֹד לְאַחַר שֶׁנִּשְׁכַּח מִבְּשָׂרִי.
אִם אָהַבְתִּי –
הָיְתָה אַהֲבָתִי מְציָפָה אוֹתָהּ
מַקְהָה אַהֲבוֹתֶיהָ.

כָּךְ חָיֵינוּ אִמָּא וַאֲנִי
אֲנִי וְאִמָּא
סְכוּם מִשְׁקָלֵינוּ קָבוּעַ
וְהָיִיתִי אֲנִי גְּדֵלָה וּגְדֵלָה.

מֵאָז יָלְדָה אִמָּא אַרְבָּעָה יְלָדִים
וּבְכָל פַּעַם מֵתָה
עוֹד קְצָת.

דרווין
(בעקבות "תקרית" מאת ויסלבה שימבורסקה)

אֵינֶנִּי מַחְזִיקָה אֶת זֶה נֶגְדּוֹ
שֶׁכָּפָה עַל לְבִיאָה חוּמָה
לִטְרֹף
אַנְטִילוֹפָּה לְבָנָה.
שֶׁכָּפָה עַל אַנְטִילוֹפָּה
לְהִטָּרֵף
בְּיַד לְבִיאָה.

בִּזְכוּתוֹ לְפָחוֹת
הָאַנְטִילוֹפָּה יוֹדַעַת
שֶׁלֹּא וִתְּרָה –
שֶׁנִּסְתָּה לְהִסְתַּתֵּר
שֶׁרָצָה מַהֵר
שֶׁזּוֹ לֹא אַשְׁמָתָהּ.
זֶה פָּשׁוּט
שֶׁאַנְטִילוֹפָּה לְבָנָה
לֹא מַתְאִימָה לַסָּנָנָה.

הילה זומר | מקום שני

הילה זומר נולדה בתל-אביב בשנת 1975, וגדלה ברמת גן ובירושלים. את שירותה הצבאי עשתה בהנדסה קרבית, כחובשת ומדריכה. לאחר מכן נסעה ללימודי רפואה באוניברסיטת בולוניה, איטליה, אותם סיימה בהצטיינות, ולאחר תשע שנים נוספות בבולוניה, שבמהלכן התמחתה בכירורגיה פלסטית, שבה לירושלים.

היא מתמחה ברפואת עיניים במרכז הרפואי "שערי צדק". נשואה ואם לבת.

מילדותה אהבה לקרוא ולכתוב סיפורים – שרובם נותרו במגירה. כתבה טורים קצרים לעיתון "מעריב", ובימים אלה מצויה בעיצומה של כתיבת רומן.

"הכתיבה בשבילי היא בריחה מן המציאות. אני שוקעת אל תוך עולם אחר, וכמו שרוויה בתוך חלום, רואה כיצד הסיפור עצמו קורם עור וגידים ואני רק צופה מן הצד, מתארת את המתרחש. אני אשה של חלומות, של סיפורים, של אגדות. החיים מנסים לקחת את זה ממך ככל שאתה מתבגר. אתה צריך להיות חכם מספיק כדי להישאר קצת ילד בתוכך, ולהמשיך לחלום".

נימוקי השופטים

בתוך מרחב מצומצם של סיפור קצר בוראת מחברת "הקופסה של מרצ'לו" עולם ריאליסטי מדויק ועתיר פרטים, וכמו אוחזת את הקורא בצווארונו ומושכת אותו, כמעט על כורחו, פנימה, אל העולם שבראה ואל הגיבור הצעיר של העלילה.

זהו עולם זר ומוכר כאחד – מוכר אולי גם משום שהוא מעלה על הדעת יצירות גדולות כמו הרומאנים של נטליה גינצבורג או יצירות של הניאו-ריאליזם האיטלקי בקולנוע; בטבעיות מפתיעה נפרש לפנינו סיפור שבו מתרחשת דרמה סוערת אך סמויה מן העין, תחת מעטה של שלווה בורגנית בעיר גדולה. זהו סיפור אשר מתרחש בעיר זרה ובזמן אחר, אבל מאפשר קירבה והזדהות מיידית עם הילד שבמרכזו ועם דמויות המשנה שבו. ההקשר היהודי המתברר בהדרגה מעניק מימד נוסף לסיפור האנושי על ילדות בצל טראומה קשה.

היכולת המרשימה לכתוב עלילה כה טעונה, המסופרת מתוך אמפתיה גדולה לנקודת מבטו של ילד, תוך שמירה על סגנון מאופק, בהיר ופשוט, שרק מעצים את סערת הרגש והכאב שמתחת לפני שטח רגועים לכאורה – על כל אלה זכה הסיפור במקום השני בתחרות פרס עידוד היצירה לזכר עפר לידר לשנת תשע"א.

ועדת השיפוט בני גיגר – יו"ר, שגית ארבל-אלון, שולה גלבוע, חיה הופמן, אגי משעול, חנה ריינשרייבר, אבנר שץ

הקופסה של מרצ'לו

מרצ'לו לא ידע איך לפנות אליה.

כל יום היה יושב מתחת לדלת ביתה בשעה שמונה בבוקר בדיוק ושומע את צעדיה הקלילים על מדרגות האבן האדומות.

טוק טוק, טוק טוק, טוק טוק. כמו השעון הישן של פיאצה מַג'יורֶה. נקישה קטנה, והדלת הייתה נפתחת ותיק גדול שחור ומרופט היה מציץ משער הכניסה ואחריו אשה קטנה עם שער שחור ארוך, לבושה במעיל צמר אדום ומשקפי שמש קטנים.

האשה הקטנה היתה דוחפת בקושי רב את השַעַר הכבד ויוצאת מחריץ הדלת הקטן לעבר ויה מציני בצעדים מהירים. מרצ'לו היה יושב מאחורי אחד מעמודי האבן האדומים שכיסו את רחובות בולוניה (ואת ויה מציני בפרט) ומתבונן בה מתרחקת. הייתה לה הליכה מוזרה, היא הייתה רצה בצעדים קטנים לעבר התחנה של טראם מספר חמש ונראה כאילו היא גוררת רגל אחת. הטראם היה מגיע בשעה שמונה לערך, והיא הייתה עולה מהדלת האחורית, מניחה את התיק הגדול ואוחזת בחוזקה בעמוד שקרוב לכיסא האחרון.

כל יום, אפילו ביום ראשון, היא הייתה עושה את אותה דרך, מרצ'לו מעולם לא הפסיד אפילו פעם אחת מאז שהוא גילה את קיומה.

גרטה, סבתא של מרצ'לו, חשבה שהוא יוצא כל בוקר לעבודה אצל אדון ביאנקיני בשעה שבע בדיוק. מה שהיא לא ידעה הוא שמרצ'לו מתחיל לעבוד בשמונה וחצי, ואדון ביאנקיני לא מגיע לעבודה לפני תשע.

מרצ'לו הביט מסביבו, ויה מציני שוב הייתה ריקה, כמו כל יום בשעה שמונה וחמישה בדיוק.

הוא הרים את התיק האדום הקטן שגרטה נתנה לו עם ארוחת הצהריים שלו ורץ במהירות לעבר השער הגדול, פורטה מג'יורה. מיד כשעבר את השער נפתח לפניו אותו מראה שהיה רואה כל בוקר, עשרות רוכלים שעוברים עם עגלותיהם מצד לצד ומחלקים את סחורת הבוקר שלהם. מרצ'לו עבר במהירות את הדרך הסואנת ונכנס לרחוב. מאז שנגמרה המלחמה הגדולה, נראה שהכל חזר לקדמותו, האוכל חזר לחלונות הראווה, הרוכלים חזרו להתרוצץ עם עגלותיהם העמוסות ומרצ'לו חזר למכור כובעים.

כשהתחילה המלחמה מרצ'לו התחיל לעבוד בחנות הכובעים של אדון ביאנקיני, אפילו שלא היה ממש מה לעשות שם באותה תקופה.

אדון ביאנקיני אמר לו שאנשים לא רוצים לקנות כובעים כשאין להם כסף לקנות לחם. מרצ'לו לא הבין איך שני הדברים קשורים. כובע זה דבר הכרחי, הוא חשב לעצמו. אדון שמכבד את עצמו לא יכול להסתובב ברחוב ללא כובע. ומה זה קשור ללחם.

אבל עכשיו, שנתיים אחרי המלחמה הגדולה, הכל חזר לקדמותו למעט השער הגדול שעמד מול ויה מציני שעכשיו הזכיר גל אבנים גדול יותר משער.

גרטה אמרה שלמרצ'לו היה מזל גדול. כל יום בשעה שתים עשרה וארבעים בדיוק כשהייתה זורקת את הפסטה למים הרותחים היא הייתה מתבוננת במרצ'לו ואומרת: מרצ'לו נני, אם היה לך שכל כמו המזל שלך היית האדם המאושר בעולם. מרצ'לו שהיה פורש את המפה הירקרקה היה עונה לה שהוא מאושר מאוד והמזל לא קשור לעניין הזה בכלל, ומניח את הפרמזן ואת המגררת מעץ על מרכז השולחן.

מרצ'לו הגיע לקצה הרחוב. הוא פנה ימינה במהירות ונכנס לרחוב קטן שבמרכזו הייתה כנסייה קטנה וחומה, עם גן קטן שכיסה את הכניסה אליה.

הוא התקרב במהירות לכניסה של הכנסייה והניח בזהירות מרבית כף רגל אחת על מפתן הכניסה תוך הקפדה שלא תעבור את החריץ הקטן שבין אריחי הכניסה לרחבת התפילה הגדולה, הוא הצטלב ומלמל את "פדרה נוסטרו" והסיר בזהירות את הרגל, הסתובב והמשיך במורד הרחוב הקטן.

בקצה הרחוב הקטן התגלתה הפיאצה הראשית של בולוניה, פיאצה מג'יורה, ובדיוק בפינה הימנית של הפיאצה, בצד מאחורי העירייה, שכנה לה החנות של אדון ביאנקיני שנשאה את השם המקורי: "ביאנקיני כובעים".

מרצ'לו שלף צרור מפתחות מכיסו ופתח את דלת החנות. האוויר המאובק שנשאר מסוף השבוע עמד כנגד קרני האור המעטות שחדרו לחנות.

הוא פתח את החלונות והרים את הווילון של חלון הראווה. שמש חורפית חיממה את הכובעים שישבו להם בחלון. מרצ'לו הוציא את הכובעים מחלון הראווה והחל לאבק אותם בעזרת מברשת שֵׂער הסוס.

אדון ביאנקיני לימד אותו שאבק שדובק בכובעים לא עוזב אותם בקלות, אם בכלל.

האבק הוא כמו אשה, היה אומר אדון ביאנקיני ומחייך, ברגע שהיא נכנסה לתוך חייך שום דבר, אפילו לא מברשת שערות סוס, לא תצליח להוציא אותה משם.

מרצ'לו הבריש במהירות ובשקדנות. הכובע החדש של בורסלינו, שעשוי מעור של טלה בצבע חום עדין, היה כמעט לבן. כעבור דקות מספר הוא הניח את הכובע החום בחלון הראווה וחייך.

מרצ'לו אהב שלדברים יש סדר מסוים, שכל דבר עומד במקום שלו, בדיוק כמו שגרטה לימדה אותו.

החנות של אדון ביאנקיני הייתה חנות מהודרת. הוא ירש אותה מסבא שלו, ולפי מה שאדון ביאנקיני סיפר (ולפי כמות האבק ששכנה שם) הוא לא שינה שם כלום מהיום שהוא קיבל אותה.

מרצ'לו עבד בחנות של אדון ביאנקיני מאז גיל שמונה, או אולי אפילו מאז שהוא זוכר את עצמו. סבתא שלו, גרטה, הוציאה אותו מבית הספר שברחוב ורמנה יומיים לפני שהתחילו ההפצצות,

מרצ'לו היה אז בן שבע. מרצ'לו זוכר את גרטה נכנסת לכיתה, באמצע שיעור היסטוריה, ומדברת עם המחנכת, גברת לורנצה. הן התלחשו לרגע בפינה, ואז לורנצה שלחה מבט מודאג למרצ'לו והתקרבה לשולחן שלו, היא כרעה על ברכיה וחייכה חיוך מוזר. אתה חייב ללכת עכשיו מרצ'לו, אמרה גברת לורנצה, ולמרצ'לו נראה שדמעה קטנה עמדה לה בזווית עין שמאל. מרצ'לו לא הבין, כל הילדים נשארו ישובים במקומם, אנסלמו רוסי ישב בכיסא לידו וסבתא שלו לא באה לקחת אותו. רק מרצ'לו היה חייב ללכת.

גרטה תפסה בכתפו בידה הארוכה והמחוספסת והובילה אותו ליציאה מבית הספר. מתי אני אחזור, סבתא? שאל מרצ'לו, גרטה לא השיבה לו ורק האיצה את צעדיה כשמרצ'לו נשרך אחריה בצעדים קטנים ומהירים. כשהגיעו לוויה מציני גרטה נעצרה לרגע, התבוננה לצדדים, כופפה את גבה הזקן כשהיא מתקרבת לפניו של מרצ'לו ככל שאיפשר גילה המתקדם ואמרה: מרצ'לו, נני, אמא ואבא הלכו לחופשה, עכשיו זה רק אני ואתה. אדון ביאנקיני, חבר של אבא, הציע שבזמן שהם בחופשה תעזור לו קצת בחנות כובעים, יש לו שם מחסן גדול למעלה, ושם תוכל לגור. גרטה התיישרה בקושי רב ומבלי לחכות לתשובה ממרצ'לו, סחבה אותו לעבר פיאצה מג'יורה, כשהיא מסתכלת לצדדים כאילו היא גנבה למחנכת לורנצה איזה ספר יקר בהיסטוריה.

מאותו היום מרצ'לו הפך לעוזר האישי והמיוחד של אדון ביאנקיני, הוא היה יושב במחסן העליון וממיין את הכובעים, מאבק את כל אלו שהיו צריכים איבוק דחוף, תופר כובעים ישנים בתפר כפול בסגנון סיציאלני (זה שמחזיק יותר זמן), מדביק נוצות שנפלו מהכובעים האלפיניים, ואפילו אחרי שנתיים אדון ביאנקיני הרשה לו לרקום פנינים על כובעי הגבירות ההדורות שהיו נכנסות לחנות.

מרצ'לו לא היה ילד מרדן. הוא אף פעם לא ביקש לרדת למטה, והיה מסתפק בהצצה על האנשים שנכנסו לחנות מחריץ קטן שנוצר בין קורות העץ של הרצפה. הרבה אנשים היו נכנסים לחנות של אדון ביאנקיני, וכולם היו קוראים לו מסימו. אדון ביאנקיני מעולם לא התרגז על כך שקראו לו בשמו האישי והיה מחייך לכולם. מתקן מה שצריך, מתאים לפי מידה, מחמיא על הגיזרה לגברות השמנמנות, מיישר את המעיל לגברים ההדורים, וכולם היו יוצאים מרוצים.

יום אחד, בשעה שבע בערך, קצת לפני המיסה של שבת, נכנסה גברת קטנטנה, היא החזיקה תיק גדול בצבע שחור ולבשה מעיל אדום כהה עשוי מצמר כבשים. מרצ'לו מיד הבחין שהמעיל וגם התיק מאוד לא התאימו לאופנה של אביב 1940, מרצ'לו שמע את אדון ביאנקיני אומר שעכשיו חזר הזמש וכל דבר שלא עשוי מעור הוא פשע כנגד האומה האיטלקית. היא נכנסה בצעדים הססניים והסתכלה מסביב. אדון ביאנקיני, שבדיוק לבש את מעיל העור בגוון ירוק-יער שלו והתכונן ללכת למיסה עם אשתו מרינלה, שאל אם צריכה משהו מיוחד כי הוא בדיוק סוגר את החנות. הגברת הפנתה מבט חשדני, ואז התקרבה לדלפק העץ הכבד, מניחה עליו את התיק הגדול בקושי רב. אני מחפשת ילד. ילד בן תשע בערך בשם מרצ'לו. היא אמרה בקול חלוש ובמבטא זר. אדון ביאנקיני קפא לרגע, ואז יצא מהדלפק והחל להסיט את הווילונות הכבדים ברעש רב. אין פה שום מרצ'לו, הוא אמר, שולח יד לעבר דלת הכניסה ופותח אותה לרווחה. אני עובד פה לבד כבר עשרים שנה מאז שאבי עליו השלום אדון ביאנקיני נפטר, ופרט לכך לצערה הרב של הגברת ביאנקיני אין לנו ילדים, אני מוכר כובע אחד בחודש בתקופה הזו ואין לי כסף לעוזרים ובמיוחד לא לעוזר בגיל כה צעיר! תודה וערב טוב סיניורינה! הוא אמר והחווה בראשו לעבר היציאה. הגברת עם מעיל הצמר האדום קפאה במקומה. אבל יש לי חבילה בשבילו! קופסה! מאמא שלו, היא מלמלה. אדון ביאנקיני נשם בכבדות. מרצ'לו

מעולם לא שמע אותו ככה. אני חוזר ואומר סיניורינה, אין פה מרצ'לו, ואני מצטער לגבי הקופסה, תיאלצי להמשיך לחפש. הגברת הורידה את התיק מהדלפק ויצאה בצעדים קטנים, מרצ'לו שמע את הדלת נסגרת וסיבוב כפול של מפתח. ליבו דפק. כבר שנתיים וחצי והוא לא שמע את המלה אמא. גרטה הייתה עולה אליו פעם בשבוע ומביאה לו אוכל, פירות יבשים ומים, וקצת לחם. פעם, בערך אחרי חודש שהיה שם, הוא העז לשאול את גרטה מתי ההורים שלו יחזרו כבר מהחופשה ומתי יוכל לחזור מבית הספר. גרטה נתנה בו מבט קר ונוקשה, אל תשאל דברים שאין עליהם תשובה, היא אמרה בלחש ויצאה מהמחסן. מאותו היום מרצ'לו לא שאל יותר כלום עליהם. היה לו ברור שכשתהיה תשובה גרטה תגיד לו.

ועכשיו הקופסה... מאימא שלו... הוא שמע את הצעדים הקטנים מהדהדים בפיאצה, הוא הסתכל מסביבו, והחליט לצאת. ככה בלי אזהרה, בלי לבקש רשות מגרטה או מאדון ביאנקיני. הוא היה חייב לראות מה אמא שלו שלחה לו. אולי שם יש תשובה. הוא פתח את הדלת המתרוממת וירד במדרגות העץ התלולות. הדלת הראשית הייתה נעולה, הוא נכנס מאחורי הדלפק, ושם לצד כובעי הציד הייתה דלת אחורית קטנה שהובילה לחצר אחורית שבה אדון ביאנקיני החזיק את המטאטא. הוא פתח אותה ויצא החוצה. האוויר הקר של חודש פברואר בבולוניה היכה בפניו. הוא פתח עוד דלת מעץ ויצא החוצה לעבר הפיאצה הרחבה. בקצה שלה נראתה הדמות הקטנה פוסעת במהירות. מרצ'לו האיץ את צעדיו, הדמות נעצרה לפתע והתבוננה סביבה. מרצ'לו נעצר גם הוא. הוא הזכיר לעצמו איזו חיית טרף קטנה ושקטה, כמו אלו שלמדו עליהן בשיעור ביולוגיה. הגברת פנתה ימינה ונעצרה בתחנה של טראם חמש, היא עמדה שם בתחנה נשענת על העמוד וחובקת את התיק השחור בזרועותיה כמו תינוק בן יום. הטראם הגיע ונעצר בבלימת גלגלים. היא טיפסה עליו בזריזות מפתיעה והתקדמה למרכז הטראם. מרצ'לו עמד מבולבל לרגע. הוא היה כבר בן תשע ומעולם לא עלה על טראם לבד. הדלתות החלו להיסגר. ליבו של מרצ'לו דפק במהירות, בנשימה אחת הוא השתחל לפתח הצר שנשאר בין הדלתות ונכנס לטראם. גברת שמנה שישבה על שני כיסאות הסתכלה עליו בהפתעה. אין בית ספר היום? היא שאלה בחיוך עם שתי לחיים עבות וסמוקות. מרצ'לו הוריד את מבטו ולא ענה, האשה עם המעיל האדום הסתכלה עליו במבט מוזר. כעבור מספר דקות הטראם נעצר והגברת הקטנטנה ירדה ומרצ'לו בעקבותיה. היא חצתה את הרחוב הסואן והתקדמה לכיוון בית רחב ידיים עם שער קטן מעץ. היא דחפה אותו ונבלעה פנימה בתוך רחבת הבית. מרצ'לו נשאר שם. התיק השחור עם הקופסה של אמא שלו נעלמו לתוך הבניין. הוא עמד שם קרוב לשעתיים, ולבסוף, לאחר ששוער הבניין שאל אותו מספר פעמים מה הוא רוצה, הוא החליט לחזור לחנות של אדון ביאנקיני ולשכוח מהכל. כנראה יש דברים שאין עליהם תשובה, מרצ'לו, הוא אמר לעצמו בטון של גרטה. אך גם כשחזר, המחשבה לא הרפתה ממנו. וכך, במשך שנתיים לאחר אותו יום הוא היה מתחמק כל בוקר לפני שהחנות נפתחה והיה עומד ליד השער הקטן בוויה מצ'ני ומחכה שהדלת תיפתח בדיוק בשעה שמונה וממנה תצא הגברת עם מעיל הצמר האדום ותעלה על הטראם בשמונה וחמישה בדיוק.

גם כשהמלחמה נגמרה ומרצ'לו עזב את המחסן של אדון ביאנקיני וחזר לחיות עם גרטה, הוא המשיך לעמוד שם כל בוקר, שלום גברתי! הוא היה משנן לעצמו לפעמים כשעמד שם, לא, גבירתי, זה לא טוב, אולי גבירתי הצעירה... אולי בעצם סליחה, אני מרצ'לו, הבן של סילביה... רצית לתת לי משהו... לא...

ביום שמרצ'לו היה בן שלוש עשרה, גרטה הכינה לו עוגה גדולה, היא הזמינה את כל החברים שלו מבית הספר ומשיעורי הקטכיזם בכנסיה. היא קנתה לו מתנה בקופסה גדולה, ושאלה אותו אם יש לו משאלה ליום הולדת כל כך חשוב. מרצ'לו הביט בה וחשב שהוא יודע בדיוק מה הוא רוצה למצוא בקופסה.

ביום למחרת הוא התעורר בשעה שש ועשרים, ורץ לעבר ויה מצ'ני. הוא רשם על פתק שהניח על שולחן המטבח שיש היום ספירת מלאי והוא חייב לצאת מוקדם. הוא הגיע לכניסה הקטנה שלידה עמד כל כך הרבה פעמים ודחף את הדלת. חצר רחבת ידיים נגלתה לפניו. בצעדים מהוססים הוא נכנס לעבר חדר המדרגות המרכזי והחל לעלות במדרגות, קורא את הכתובת על כל דלת. דוקטור אולגה פרנץ, היה רשום בקומה השלישית. זה מתאים למבטא הוא חשב. הוא הוריד את כובע הקסקט החום מראשו, ולחץ על הפעמון. ליבו דפק. צעדים נשמעו. ארבעה סיבובי מנעול וחריץ קטן נפתח ופניה של האשה הקטנה הציצו מן הדלת.

כן? היא אמרה, מנערת את ראשה ואוספת את שערה שהיה מונח על כתפה בצמה ארוכה. היא נראתה אחרת בלי מעיל הצמר האדום עם חלוק לילה לבן קשור על מותניה.

אני הבן של סילביה... מרצ'לו גמגם. אני מרצ'לו... האשה, עמדה קפואה. עיניה, שהיו חצי סגורות נפתחו לרווחה. היא התקרבה אל הדלת והוציאה יד צנומה ונגעה בלחיו.

מרצ'לו... היא אמרה. חיפשתי אותך... בוא תיכנס... היא אחזה בידו ומשכה אותו לדירה החשוכה. אני... אני אתן לך את זה... היא אמרה במבטא זר... שמרתי על זה במיוחד בשבילך... היא ביקשה ממני אתה יודע, אמא שלך. מרצ'לו הנהן. האשה הקטנה רצה לחדר השינה ויצאה ממנו עם קופסה קטנה מעור חום. קח, מרצ'לו, היא אמרה. היא הייתה אשה מדהימה, אימא שלך. מרצ'לו הרגיש את הקופסה המחוספסת תחת אצבעותיו. הוא התיישב על הכסא במסדרון ופתח את האבזם החלוד. הייתה שם תמונה של אמא שלו ואבא שלו מחייכים ומחבקים את מרצ'לו כשהיה בן שש, זה היה בטיול לאסטי. הוא הפך את התמונה. למרצ'לו אהובי, מאמא ואבא, היה כתוב שם.

מרצ'לו הניח את התמונה בקופסה וסגר אותה. הגברת הקטנה עמדה בקצה המסדרון והתייפחה. הוא שם את הקופסה מתחת לזרועו והלך לעבר היציאה. בונג'יורנו סיניורינה, הוא אמר ויצא. חכה מרצ'לו! חכה! הוא שמע אותה צועקת אחריו במבטא הכבד שלה, אבל לא שאלת אותי מי אני! ואיך הכרתי את אמא שלך! ומה קרה לה! מרצ'לו הסתובב לעבר האשה הקטנה שעתה נראתה קטנה מתמיד, היא עמדה שם בחלוק הלילה שלה אוחזת במעקה בחוזקה. אני לא שואל שאלות שאין עליהן תשובה. הוא אמר ברוך, וחוץ מזה תודה על הקופסה, הוא אמר וחייך, כבר הרבה זמן חיכיתי לה. בחדר המדרגות וברחבת הבניין הוא שמע עדיין את בכיה, אבל כשהגיע לוויה מצ'ני הקולות נפסקו. הוא האיץ את צעדיו לעבר הכנסייה הקטנה ואמר תפילת פדרה נוסטרו, היה לו חשוב להגיע מהר לפיאצה מג'יורה, השעה הייתה כבר שמונה ועבודה לא חסרה. הוא נכנס לחנות הכובעים והגיף את הווילונות הכהים, לבסוף לקח את הקופסה הקטנה, ובעזרת מברשת שער סוס איבק אותה בקפדנות והניח אותה לצד הכובע החדש בסגנון שאנל שקיבלו. הקופסה עמדה שם, נקייה ומתאימה לסידור החדש של החלון. אין ספק שזה יום משמח, הוא חשב לעצמו וחייך לאדון ביאנקיני שבדיוק נכנס.

דורון לדרפיין | מקום שלישי

נימוקי השופטים

דורון לדרפיין נולד בשנת 1961 וגדל בראשון לציון. סיים לימודי תואר ראשון במדעי החיים באוניברסיטת תל-אביב, המשיך לתואר שני ותואר שלישי במכון ויצמן למדע, ולאחר מכן יצא למחקר בתר-דוקטוריאלי בארה"ב ובקנדה.

עבד במספר חברות ביו-טק, וכיום הוא מוביל מחקר בתחום הסרטן במרכז הרפואי בילינסון.

מתגורר בפתח-תקווה, נשוי ואב לשלושה ילדים.

כותב סיפורים מאז שלמד לכתוב, וכשנולדו ילדיו – כתב סיפורים גם להם. מעדיף לכתוב מחזות, בין היתר בגלל החיבה שהוא רוחש לתיאטרון ולקולנוע, ובעיקר מחזות המציגים דילמות הנולדות מתחום מדעי החיים או הרפואה.

"הכתיבה בשבילי היא כביכול אסקפיזם, בריחה ממצוקות השעה, משברוני הלב ומהטעם החמצמץ משהו בתובנות חמקמקותה של ההצלחה. אבל, ככל שאני מרחיק לברוח, אני מתקרב קרוב יותר אצל עצמי. הכתיבה עבורי היא כמו כנפי איקרוס המעלה אותי לרגע מהמציאות בה אני שבוי, רק כדי להתרסק מיד לתוך תהומות הנפש הפרטית שלי".

"אין לי אח או אחות. ההורים שלי הם אח ואחות. תמיד כשאני אומר את זה אנשים מופתעים ולא מבינים. לכן אני אוהב להגיד את זה ורק אחר כך להסביר. אמא שלי היא אחות במחלקה הכירורגית בבית-החולים לילדים. אבא שלי היה אח במחלקת עיניים בבית-החולים לילדים. כך שההורים שלי הם אח ואחות. טוב, כמובן הם רק אח ואחות במקצוע שלהם. הם לא אח ואחות במשפחה. אני לא איזה מפגר מנישואי קרובים, כמו שכולם חושבים, כשאני אומר שההורים שלי הם אח ואחות".

הכותב מתחקה במיומנות, בדיוק מקצועי וברגישות אחר דרך חשיבתו של הדובר, שהוא אוטיסט בדרגת תיפקוד גבוהה. האירועים המתוארים מנקודת ראותו של האוטיסט ובשפתו האותנטית יוצרים אינטימיות והזדהות שמאפשרות לקורא להתחבר אליו, לחבב אותו, וללכת בעקבותיו עד אל האין-מוצא של עולמו.

ניכר שהכותב, כמי שעסק בחקר מערכת העצבים, בדק באמצעות מילים, ובהצלחה, האם יוכל להביא את הקורא "עד קצווי העצב". תרתי משמע.

על היכולת לבטא עולם בלתי-מוכר ועל בחירת הדרך הפואטית המתאימה לבטא כאב במציאות קשה, זכה הסיפור במקום השלישי בתחרות פרס עידוד היצירה לזכר עפר לידר לשנת תשע"א.

ועדת השיפוט בני גיגר – יו"ר, שגית ארבל-אלון, שולה גלבוע, חיה הופמן, אגי משעול, חנה ריינשרייבר, אבנר שץ

כשאמא בכתה

יש שחושבים שאני מפגר. יש שחושבים שאני מוזר, שלא להגיד "עוף מוזר". אבל, האמת היא שאני כמו כולם. הסיבה לזה, היא שיש לי מה שקוראים "אוטיזם בתיפקוד גבוה". אבל, אני טוב בכל התחומים כמו כולם, חוץ מהתחומים שאני הרבה יותר טוב מכולם. למשל, בציור אני הרבה יותר טוב מכולם. שאהיה גדול אני אהיה מעצב גראפי. אין לי אח או אחות. ההורים שלי הם אח ואחות. תמיד כשאני אומר את זה אנשים מופתעים ולא מבינים. לכן אני אוהב להגיד את זה ורק אחר כך להסביר. אמא שלי היא אחות במחלקה הכירורגית בבית החולים לילדים. אבא שלי היה אח במחלקת עיניים בבית החולים לילדים. כך שההורים שלי הם אח ואחות. טוב, כמובן, הם רק אח ואחות במקצוע שלהם. הם לא אח ואחות במשפחה. אני לא איזה מפגר מנישואי קרובים, כמו שכולם חושבים, כשאני אומר שההורים שלי הם אח ואחות.

פעם הם עבדו באותה מחלקה והם היו חברים טובים. אבל, הם לא חשבו להתחתן. כלומר, הם רצו להתחתן אבל לא זה עם זה (או איך שיותר נכון להגיד זה עם זו או זו עם זה) . אמא רצתה להתחתן עם אחד הרופאים במחלקה שלה. אבא רצה להתחתן עם המזכירה של המחלקה. הבעיה שהמזכירה הזו, שאפילו הסכימה להתחתן עם אבא שלי, ברחה לאוסטרליה כמה שבועות לפני החתונה. היא בחרה לברוח לאבא שלי לפני החתונה עם אחד, שתרם הרבה כסף לבית החולים. כמו כן, נשאר לו הרבה כסף, גם בשביל המזכירה, אפילו שהוא תרם הרבה כסף לבית החולים. אבל, לא רק אבא שלי נשאר לבד, איך שאומרים "במפח נפש". גם אמא שלי לא הצליחה להתחתן עם הרופא שלה. הבעיה הייתה, שהרופא הזה שאיתו היא רצתה להתחתן, כבר היה נשוי והיו לו שני ילדים. אבל, למרות שהייתה לו משפחה הוא הבטיח לאמא שלי, שהוא יעזוב את המשפחה שלו ויתחתן איתה. אמא שלי האמינה לו. גם אני מאמין לפעמים ליותר מדי אנשים ליותר מדי דברים. אנשים אומרים שאני קצת תמים. אני כנראה קיבלתי את זה מאמא. כי אמא האמינה לו הרבה זמן. עד שהיא הבינה שאם היא תמשיך לחכות היא, איך שאומרים, "תפסיד את הרכבת". אני יודע שזה לא "רכבת" באמת. זה רק ביטוי שאומר שהיא תגיע לגיל שלא תוכל להוליד ילדים. אבל, אמא שלי רצתה להוליד אותי. תמיד היא אומרת לי שהיא חיכתה כל החיים רק להוליד אותי. לכן היא החליטה להפסיק לחכות לרופא ולהתחתן עם אבא שלי. זה גם בדיוק התאים לאבא שלי, כי גם הכלה שלו ברחה לאוסטרליה ואוסטרליה זה מאוד רחוק. אני לא הייתי באוסטרליה, אבל ציירתי תמונות של נופים מאוסטרליה. כלומר ציירתי ציורים לפי תמונות מאוסטרליה. באחד הציורים של הנוף האוסטרלי, ציירתי כלה

לבנה מטושטשת, כמו הרוכב הכחול המטושטש, בציור "הפרש הכחול" של קנדינסקי. אף אחד לא הבין למה ציירתי את זה ורק אבא הסמיק שראה את הציור. כולם אומרים שאני מצייר מאוד יפה. פעם חשבתי שאני אהיה צייר כשאהיה גדול. אבל היום אני רוצה להיות מעצב גראפי. לא שאני לא רוצה להיות צייר. זה פשוט, שאומרים היום, שקשה להתפרנס מציור. אם להיות צייר אז הייתי רוצה להיות צייר כמו קנדינסקי. פעם הראיתי לאמא ציור שציירתי בסגנון של קנדינסקי והיא צחקה. שאלתי אותה "אמא למה את צוחקת? הציור לא מצחיק". אמא אמרה שלפעמים שדברים לא ברורים או שדברים נראים מוזרים, אנשים צוחקים. זה עוזר לתקשורת בין אנשים. זה מפיג את המתח, שדברים לא ברורים יוצרים אצל אנשים. "תקשורת עם אנשים", זה התחום שאני פחות טוב מאחרים. "תקשורת עם אנשים" ובמיוחד עם ילדים אחרים היא התחום שאני פחות טוב. אני חוזר ומדגיש את זה כי בתקשורת עם חיות (כמו סוסים) או עם חפצים אני לא פחות טוב מאחרים. אנשים לא מבינים מה זה תקשורת עם חפצים וחושבים שאני קצת לא נורמלי. אבל, אני טוב בתקשורת עם מחשבים ועוד יותר טוב בתקשורת עם צבעים. אנשים יכולים לראות את הצבעים בציור, אבל אני יכול גם לשמוע אותם. לעומת זאת אני לא יכול לשמוע רעשים חזקים. כלומר אני יכול לשמוע אותם, אבל הם נורא מפחידים אותי. לעומת זאת הצבעים בציורים הם כמו מגנינה מרגיעה. אנשים צוחקים ממני שאני אומר, שלצבעים יש גם טעם וגם ריח. אבל זה אמת. יש לי הרגשה שגם קנדינסקי הרגיש ככה. אבא הביא לי פעם ספר על קנדינסקי. בספר היו גם הרבה מהציורים שלו. אני יכול להתבונן שעות בציורים שלו. אני מכיר, אני חושב, אולי, את כל הציורים שלו, שפורסמו ואני יודע את כל הפרטים בביוגרפיה שלו. אבל אנשים משתעממים שאני מספר להם עליו ורק מתפלאים מכך שאני זוכר את כל פרטי הפרטים. לכן אני לא אזכיר אותו יותר ואספר רק את הסיפור שרציתי לספר. הסיפור שלי מתחיל, אולי, עם מה שאבא שלי אומר.

אבא שלי אומר, שאנשים צריכים להשקיע את המאמצים שלהם רק בשני דברים: בתחום שהם הכי פחות טובים ובתחום שהם הכי חזקים. לכן אני משקיע את כל הזמן שלי בחוגים ומקבל עזרה מאנשים, כדי להשתפר בתחום החלש שלי, "תקשורת עם אנשים" ובתחום החזק שלי, "עיצוב גראפי". אבל, מאז שאבא עבר מה שקוראים "אירוע לבבי", הוא כבר לא הולך לעבודה. אמא היא המפרנסת היחידה עכשיו בבית. החוגים והאנשים שעוזרים לי, עולים המון כסף. בגלל זה, פעם אחת, אפילו, ההורים שלי קיבלו מכתב מהבנק והם היו מאוד עצובים. אבל, אבא שלי סידר את זה, בסוף, עם הביטוח של המחלה שלו או משהו כזה. אבל, בגלל זה, ההורים שלי חוסכים כמעט בכל דבר, חוץ מהטיפולים שלי והחוגים שלי. פעם שאבא אמר, "שצריך לספור כל גרוש". חשבתי בהתחלה, שצריך באמת לספור כל גרוש. אבל, אז עוד לא ידעתי בכלל מה זה גרוש. אבא הסביר לי שזה רק הכוונה שנחסוך יותר.

הסיפור שרציתי לספר מתחיל בכך שהיה צריך לקנות לי לפטופ לצורך הלימודים של העיצוב הגראפי. צריך היה לקנות לפטופ מאוד חזק עם הרבה זיכרון, בשביל התוכנות הגראפיות. כמו גם, לקנות תוכנות גראפיות, שעלו המון כסף. בהתחלה אמא ואבא לא ידעו מאיפה להשיג את הכסף. אחר כך אמא התחילה לעשות תורנויות כפולות בבית החולים. אבא פנה למשפחה המורחבת שלו וקיבל הלוואות מהדוד נתן והדודה שרה. ככה היה להם כמעט כל הכסף שצריך והם קנו לי את הלפטופ ואת התוכנות. כשקבלתי את הלפטופ הם אפילו עשו חגיגה קטנה עם דוד נתן ודודה שרה. דוד נתן אמר להורים שלי, שהם לא צריכים לדאוג יותר לעתיד שלי, כי אני אגיע רחוק בזכות הכישרון שלי. אני איך שאומרים, "הייתי בעננים" כי זה הצעצוע הכי מדהים שהיה לי. המורה שלי לעיצוב הגראפי היה מאוד מופתע מהתרגילים שעשיתי בעזרת הלפטופ. הוא אמר שיש לי כשרון גדול. אבל, את זה אף אחד לא צריך להגיד לי. אני יודע, שבציור אני הרבה יותר טוב מכולם.

אבל, הסיפור שרציתי לספר הוא מה קרה כשיצאתי מהשיעור. כשיצאתי מהשיעור, ניגש אלי בחור אחד שאני לא מכיר וביקש ממני לראות את הלפטופ. הראיתי לו את התמונות שעיצבתי ואת האפקטים של הצבעים. הוא שאל אותי אם אני עשיתי את זה בעצמי. הייתי מאוד גאה להגיד לו "ב-ר-ו-ר". הוא אמר שהוא מאוד מתפעל מעבודה שלי ושאל אם הוא יכול לקחת את הלפטופ כדי להראות את התמונות לחברים שלו ולהחזיר לי אחר כך. כל כך הייתי גאה, שהוא נלהב עד כדי כך מהעבודה שלי, שמיד הסכמתי. וכאן מגיע הסיפור שרציתי לספר. אתם מתארים לעצמכם, הוא מעולם לא החזיר לי את הלפטופ. נורא מרגיז אותי, שהוא שכח להחזיר לי את הלפטופ. איך? אבל, איך אני אעבוד עכשיו בעיצוב הגראפי? איך אני אלמד ואתרגל את העבודות? איך אני אצליח להיות מעצב גראפי בלי הלפטופ? אני הלכתי לחפש אותו כבר כמה פעמים, אבל לא מצאתי אותו. הוא לא אמר לי איך קוראים לו, אבל אני חושב שאני יודע איך הוא נראה. סיפרתי לכולם שהוא לבש כחול. אבל האמת, שהדמות שלו קצת מטושטשת בראש שלי, כמו הפרש בציור "הפרש הכחול".

כשספרתי את זה לאימא היא נורא בכתה. כשאמא בוכה זה הדבר הכי, אבל הכי מפחיד אותי בעולם. שאלתי אותה "אמא למה את בוכה? את בוכה בגלל הלפטופ? אולי בגלל התורנויות הכפולות שעשית לחינם?"

ואמא אמרה שהיא לא בוכה בגלל הלפטופ ולא בגלל שום תורנויות כפולות שעשתה. אפילו, שזה בא על חשבון הזמן, שהיא הייתה יכולה להיות איתי. אז שאלתי אותה "אימא למה את בוכה?" ואמא אמרה שזה בגלל שהיא דואגת לעתיד שלי. אז שאלתי את אמא: "את מצטערת שאני לא ילד רגיל?" ולא יודע למה, גם אני התחלתי פתאום לבכות ושאלתי "אמא, למה את בוכה בגלל העתיד שלי?" ואמא אמרה "בגלל, שזה כואב מאוד, כשזה כל כך מדאיג".

מאיה וינברג | ציון לשבח

נימוקי השופטים

שיריה של וינברג פורסים בפני הקורא עולם אסתטי ססגוני וחושני, חלקם בתוך המבנה הקלאסי של הסונטה – ואל יהיה הדבר קל בעיניכם, כי המשקל והחרוז הסונטי אינם מובנים מאליהם, וקל להיסחף לשורות מאולצות ולחרוזים קלוקלים. אבל וינברג מדלגת על פני המכשולים הללו בקלות בחרוזים עגולים, מתגלגלים ומפתיעים ברעננותם. אבל לא רק החריזה והמצלול: כשהיא כותבת: צָהֹב שֶׁל חֲשַׁקִּים קוֹרֵא בְּחוּץ, כל אדם בר-דעת קופץ אל החלון כדי להיווכח בפלא החושני שהיא מתארת.

"שירה היא תדר מסוכן" ו"צי הספינות של דליה" הם הומאז'ים עתירי רגש למשוררת דליה רביקוביץ. באחרון מתכתבת המחברת עם שירה של רביקוביץ, "ארץ רחוקה", והחוויה האקזוטית ששוטפת את הדוברת בשירה של רביקוביץ עוברת כאן תפנית: אם ב"ארץ רחוקה" יש שירת געגועים לארץ שלא תשוב לראותה, הרי שכאן הדוברת בוחרת להתרחק מהחוף ולא לשוב אליו לעולם, אולי מתוך תובנה ביחס למחיר שהאמנות בכלל והשירה בפרט גובה מהעוסקים בה.

וינברג מציגה אם כן לקוראיה שירה "מלומדת", המנהלת דיאלוג עם יצירות חשובות, אבל אין בעובדה זאת כדי לגרוע מן ההנאה משירתה שלה – שירה בעלות גוונים עמוקים ומרגשים, שבד בבד עם מודעותה למסורות כתיבה מוכרות, היא גם צבעונית, עשירה ומלאת חיים משל עצמה. על כך, מוענק לה ציון לשבח בתחרות פרס עידוד היצירה לזכר עפר לידר לשנת תשע"א.

ועדת השיפוט בני גיגר – יו"ר, שגית ארבל-אלון, שולה גלבוע, חיה הופמן, אגי משעול, חנה ריינשרייבר, אבנר שץ

מאיה וינברג נולדה ב-1976 ברמת גן. בוגרת לימודי וטרינריה בפקולטה לחקלאות של האוניברסיטה העברית בירושלים. נשואה לחוקר במכון ויצמן למדע, אם לשתי בנות קטנות ומתגוררת ברחובות.
עובדת במכון ויצמן למדע כווטרינרית של עטלפי פירות בקבוצת מחקר במחלקה לנוירוביולוגיה, שם היא חוקרת את הפיסיולוגיה ואת הביולוגיה של היונקים המעניינים האלה.
אוהבת מילים ומרבה לקרוא מיגוון ספרותי רחב – ובעיקר שירה.
בוגרת בית-הספר לשירה "הליקון" בהנחיית אמיר אור ומורים נוספים (שנת 2011), וכן בוגרת סדנת הכתיבה בבית אריאלה בהנחיית רחל חלפי (שנת 2009).

"כותבת ומוחקת וכותבת ושוב מוחקת. מתבוננת. ממתינה. עד שתבוא המילה המתאימה. לפעמים עדיין לא...".

סונֶטה ראשונה

גֶּבֶר לֹא אוֹהֵב כְּמוֹ אִשָּׁה
אִשָּׁה אוֹהֶבֶת כְּמוֹ אַלְמֶגֶן
בּוֹעֶרֶת אֲדֻמָּה לְבַד בַּגָּן
בּוֹעֶרֶת לְבַדָּהּ וּמַחְרִישָׁה.

מֵאֲחוֹרֵי גַּבָּהּ לוֹחֲשִׁים טִפְּשָׁה
וְאֵיךְ אָסוּר לָהּ כָּכָה בְּמִפְגָּן
בָּאֲהֲבָה דָּבָר אֵינוֹ מוּגָן
דָּבָר לֹא יִשָּׁאֵר מִלְּבַד בּוּשָׁה.

אֲבָל הִיא מִתְאַוָּה בְּכָל כֹּחָהּ
עָסִיס נוֹטֵף לָהּ דֶּרֶךְ הַנְּקָבִים
וְאֵין לָהּ שוּם שְׁלִיטָה עַל הָאָדֹם.

עַכְשָׁו הָאַלְמֶגֶן כֻּלּוֹ פְּרִיחָה
וְלֹא שׁוֹמֵר עַצְמוֹ מִכְּאֵבִים
וּכְדָרְכּוֹ פּוֹעֵם עַד שֶׁיִּדֹּם.

סונֶטה שנייה

בָּנַאלִיָּה שֶׁכָּזוֹ אֵין לָהּ סְלִיחָה
אִשָּׁה טִפְּשָׁה מוֹעֶדֶת בַּמִּדְרָכָת
אוּלַי תָּשִׂימִי לֵב אֵיךְ אַתְּ הוֹלֶכֶת?
עִם רֹאשׁ בָּעֲנָנִים בִּגְלַל פְּרִיחָה

סִפּוּר נָדוֹשׁ מִזֶּה אֵינֶנּוּ צָרִיכָה
הֵן קוֹמָתוֹ תְּמִירָה וְאַתְּ נִמְשֶׁכֶת
אֶל תּוֹךְ חַיָּיו לְבוֹא אַתְּ מִסְתַּבֶּכֶת
וְשׁוּב נוֹפֶלֶת עַל הַמִּדְרָכָה

פְּרִיחָה שֶׁל חֹדֶשׁ מַארְס לָךְ מְסַכֶּנֶת
אַתְּ מִתְאַהֶבֶת בְּלִי שֶׁמִּתְכַּוֶּנֶת
צָהֹב שֶׁל חֲשַׁקִּים קוֹרֵא בַּחוּץ

וְשִׁמְלָתֵךְ קַלָּה וּמִתְרוֹנֶנֶת
וְדַעֲתֵךְ קַלָּה לֹא מְרֻסָּנֶת
וְרֵיחַ הַדְּרִים הוּא רַק תֵּרוּץ

שירה היא תדר מסוכן

שִׁירָה הִיא תֶּדֶר מְסֻכָּן
הִזְהִירוּ תַּלְתַּלֶּיהָ שֶׁל דַּלְיָה
וְהִיא הִסְכִּימָה הֶחֱרִישָׁה
אֲבָל הַשַּׁעַר שֶׁלָּהּ הוּא מֵהַסּוּג הַזֶּה
שֶׁלֹּא נִתָּן לְאִלּוּף
וְהִיא חַיֶּבֶת לִשְׁמֹעַ
אֶת הַקּוֹל הַזֶּה
כְּכָל שֶׁמִּזְדַּמֵּן לָהּ
וְכַמָּה שֶׁנִּזְהֶרֶת אוֹ מִתְנַזֶּרֶת
זֶה לֹא עוֹזֵר לָהּ
בַּסּוֹף הִיא מְוַתֶּרֶת לַקֶּשֶׁב הַמֻּלָּא

"שירה היא תדר מסוכן" –
ציטוט מתוך כתבה של סבינה מסג
על אודות דליה רביקוביץ
במלאת חמש שנים למותה

צי הספינות של דליה

.1

עַכְשָׁו נָכוֹן יִהְיֶה לְוַתֵּר
לָתֵת לַכְּבֵדָה הַכְּבֵדָה
לִצְלֹל לַמְּצוּלוֹת.
בְּדֹלַח מַלְכוּתִי
וְצַלָּחוֹת כְּחֵלוֹת שָׂפָה
אֵין בָּהֶם דַּי הַסִּבָּה
אוֹ מִשְׁקָל, לְהַמְשִׁיךְ לַעֲגֹן.
רַק סְפִינָה טְרוּפַת נְסָיוֹן
יוֹדַעַת הֵיטֵב
לַחֲזֹר אֶל הַיָּם הַפָּתוּחַ,
וְלַמְּרוֹת אוֹצָרוֹת
מַטְמוֹנִים נְדִירִים
לֹא לְרֶצוֹת
לְעוֹלָם לֹא עוֹד
חֲזָרָה אֶל אוֹתוֹ הַחוֹף

.2

צִי הַסְּפִינוֹת שֶׁל דַּלְיָה
טוֹבֵעַ.
מִי בָּא לְהַצִּיל?
מִי לְהָצִיץ?
דַּלְיָה מְבַקֶּשֶׁת בִּמְפֹרָשׁ לֹא לְהִתְעָרֵב בְּצִי הוֹד מַלְכוּתָהּ.
בִּטְבִיעָתָהּ הָאִטִּית הִיא מִתְפַּנֶּקֶת
דַּוְקָא שָׁם, בְּכָל יְכָלְתָּהּ
מַה תִּשְׁתִּי דַּלְיָה? וּמַה תֹּאכְלִי?
מַה יְעַנֵּג אוֹתָךְ עַכְשָׁו דַּלְיָה?
הִיא שׁוֹאֶלֶת
וְעוֹנָה.
סְמוּקָה כְּלָהּ וַעֲגֻלָּה
הָעֹנֶג כֻּלּוֹ שֶׁלָּהּ
מִכָּל עֲבָרֶיהָ שָׁמָּה

■

וּלְוַאי הָיִיתִי זוֹכֶרֶת
כָּל מָקוֹם כָּל הִזְדַּמְּנוּת
וּזְמַנָּהּ
נַפְשִׁי אוֹהֶבֶת בְּכֻלָּן אֶת נַפְשָׁךְ
וּלְוַאי וְיֵשׁ זְמַן
כְּמוֹ שֶׁאָמַרְתָּ
לְכָל שֶׁצָּרִיךְ יִהְיֶה לְהִתְרַחֵשׁ
עוֹרִי חֶסֶר סַבְלָנוּת
וְעָיֵף כְּמוֹ שֶׁעוֹר חָשׁוּף
יָכוֹל
הַיּוֹם הַהוּא הָיָה חֲמִישִׁי
וְהַיַּעַר הַהוּא כָּחֹל
בְּנוֹף פָּתוּחַ כָּזֶה
קַל לְאַבֵּד
וְלֹא לָתֵת אֶת הַדַּעַת
וְלֹא לָדַעַת לַחֲזֹר

וּלְוַאי הָיָה כָּךְ

יוסי יובל | ציון לשבח

יוסי יובל נולד ב-1979 וגדל בבאר-שבע ובגבעתיים. סיים לימודי תואר ראשון בביולוגיה ובפיסיקה ותואר שני בביולוגיה באוניברסיטת תל-אביב. לאחר מכן יצא ללימודי דוקטורט בגרמניה, שם חקר את מערכת הסונאר של עטלפים. את מחקרו הבתר-דוקטוריאלי עשה במחלקה לנוירוביולוגיה במכון ויצמן למדע.

כיום הוא חבר סגל במחלקה לזואולוגיה באוניברסיטת תל-אביב. תחומי העניין שלו כוללים בעיקר חישה והתנהגות, וכן שאלות בנושא "מותר האדם". מחקריו מתמקדים בעטלפים: חוש הסונאר המיוחד שלהם, יכולות הלמידה שלהם, וההתנהגות החברתית המורכבת שהם מציגים.

במהלך לימודיו לתואר ראשון הירבה לכתוב מאמרים מדעיים פופולריים וכתבות מסע, אך הייתה זו חוויית הנסיעה לגרמניה ש"אילצה" אותו לכתוב ברצינות, ומאז הכתיבה תופסת חלק הולך וגדל בחייו. לפני כשנה יצא ספרו הראשון "להינשא לגברת אייכמן", ומאז הפכה הכתיבה לתחביב עיקרי. כיום הוא כותב טור קבוע בנושא דו-קיום באתר Ynet, ומפרסם מסיפוריו ומכתביו בבלוג.

מתגורר בתל-אביב. מלבד הכתיבה הוא חובב טיולים וטבע.

"אני חושב שאחד המכשולים הראשונים העומדים בין המדען לבין הכתיבה היא הצורך להיות מדויק ולכתוב רק את האמת. ברגע שאתה צולח את המכשול הזה, אתה יכול להתחיל ללמוד. הכתיבה היא מפלט מן המדע, אבל היא מפלט קשה לפחות באותה מידה. כנראה יותר".

נימוקי השופטים

"היא הבטיחה שיש עתיד, אך שכחה להזהיר מפני העבר". זהו משפט מפתח בסיפורו הקצר של יוסי יובל, "אלה שמות", והוא מתמצת את הקונפליקט המרכזי שאיתו מתמודד המספר. לכאורה סיפור אהבה: סטודנט צעיר בן 28 בשם אריאל מתאהב בבחורה, ולאחר חודשיים היא מזמינה אותו להכיר את הוריה, כצעד מקדים לפני נישואים אפשריים. אלא שהבחור הוא זר, ולא סתם זר – ישראלי, בן לאב ניצול שואה, והבחורה היא גרמנייה. הוריה מתגוררים ברוטווייל שבדרום גרמניה, עיירה עתיקה, בעלת דימוי שמרני, שהעניקה את שמה לגזע כלבי הרוטווויילר, גזע כלבים תוקפני, כידוע. אירופה נטולת דאגות ופחדים? לאו דווקא.

גרמניה של יוסי יובל מצטיירת בפתיחת הסיפור כ"גרמניה אחרת", מקום שמושך אליו בני עמים שונים, ארץ חופשית, כיפית ותוססת, שהנערות בה יפות, "כמו שרק אירופאיות יודעות להיות". הסיפור מצטרף למסורת סיפורי אהבה פרובלמטית בין יהודי לגויה, אך הקשר למסורת סיפורית זו מתגלה אט אט, והוא לובש כאן צורה מיוחדת: כטראומה הנטועה עמוק בנפש הישראלית הגאה והבטוחה בעצמה. מסתבר שהמספר, אריאל, אינו יכול לזרום עם האווירה החופשית וההוללת המתוארת בתחילת הסיפור, וגם לא עם המתירנות של חברתו הגרמנייה. הוא אינו נקי מדעות קדומות, יש לו עכבות, והוא סוחב עמו פראנויות משפחתיות ולאומיות. ואילו היא, הבחורה המקומית, משוחררת מכל דעה קדומה. נראה שגם אביה, שהמספר מכנה אותו "מכחיש שואה", אינו באמת כזה. "הוא נראה בחור נחמד", אומר האב על אריאל, וככל הנראה מתכוון לכך.

הסיפור, הכתוב בגוף ראשון, קושר יפה בין החוויה הפרטית בהווה לבין העבר הלאומי הרודף אותנו, הישראלים, אבל יחסו של המספר לבלבול הנפשי שבו הוא נתון הוא אירוני. אכן, כתיבתו של יובל מצטיינת באירוניה עצמית ובהומור, המהווים משקל-נגד לנושא הטעון שעימו הוא מתמודד.

מבחינה אמנותית מתגלה יובל ככותב מתוחכם. הזכרנו כבר את שם העיירה, רוטווייל, שם טעון. לכאורה, שם בלבד, אבל המספר אינו יכול להימנע מלייחס משמעות לשמות, ואילו חברתו הגרמנייה אינה שותפה לרגישוויותיו: "זה סתם שם, יש אלפים כאלה בגרמניה", היא מעירה בביטול כשאריאל מסב את תשומת לבה לשם ברכט הרשום על גבי אחת מתיבות הדואר. גם אייכמן, שם משפחתה, המתגלה למספר במפתיע, הוא לכאורה סתם שם משפחה נפוץ בגרמניה. אך למספר, ובאמצעותו – לקוראיו, זהו גילוי מזעזע ומטלטל, המצדיק את שמו האירוני של הסיפור, "אלה שמות", במקור – ביטוי עתיר משמעות, בעל כובד היסטורי.

על כתיבתו המרתקת מבחינה רעיונית ועל המורכבות האמנותית מועניק לו ציון לשבח, בתחרות פרס עידוד היצירה לזכר עפר לידר לשנת תשע"א.

ועדת השיפוט בני גיגר – יו"ר, שגית ארבל-אלון, שולה גלבוע, חיה הופמן, אגי משעול, חנה ריינשרייבר, אבנר שץ

אלה שמות

"הבט בשלט!", הוא צעק עלי בקול מרוסק, "היא אייכמן! הם כולם אייכמן! ועכשיו אתה הולך להתחתן עם אייכמן". הוא היה אני, וקולו, קול ההיגיון, אבל אני הייתי מבולבל, ולא הייתי בטוח אם זהו קולי שלי.

פגשתי אותה במסיבה. זה היה בברכט-באו-פסט, מסיבת הענק בבנין על שם ברטולד ברכט שהפך למשך לילה אחד בשנה למקום הסוער ביותר בעיירה הדרום-גרמנית שבה התגוררתי אז. הגעתי למקום עם חואן הקטלאני וקרלוס הברזילאי, שהיו באותה העת הוותיקים מבין חברי בעיירה. התגנבנו פנימה דרך הכניסה האחורית, כי בזו הקדמית היה התור ארוך מדי בשביל שני הלאטינוס חסרי הסבלנות שלי.

בפנים התגלתה בפני סדום. בימים כתיקנם היו מלמדים כאן שירה ופרוזה, ואילו הלילה הזה, עמורה. הקומה הראשונה כולה, על כיתות הלימוד, האולמות והמעברים, הייתה למתחם הוללות עצום. בחלק מהחדרים רקדו, באחרים ניגנו להקות, וביתר ישבו אנשים לשולחנות ואכלו פירה. "קודם באה הזלילה, אחר כך המוסר", נכתב בשלט שתלה מישהו באחד החדרים, ואם לומר זאת בעדינות, הכתובת בהחלט הייתה על הקיר. נכנסנו לכיתת לימוד קטנה שבה רקד המון צפוף לצלילי נעימה כבדה. האנשים בחדר, חבורה של עוטי מעילי עור שחורים מחוררים מטבור עד נחיר, ליוו את המנגינה בצווחות ורקדו בפראות. ריח של זיעה מהולה באלכוהול עמד באוויר. ילדות בנות עשרה התרסקו על הרצפה בעוצמה שהיתה עלולה לפרק שחקן פוטבול אמריקאי. כמה פעמים שקלתי להיחלץ לעזרתן, אך הן תמיד קמו על רגליהן בקלילות, והמשיכו בסורן. בהיתי במחזה מוקסם, והלאטינוס שלי נעלמו. חיפשתי אחריהם בכמה מן החדרים הסמוכים, ולבסוף מצאתי אותם ישובים בשורתו הראשונה של אולם הרצאות גדול. הם קראו לי ונראו משועשעים. ערימת אבקה לבנה התגבהה מעל משענות העץ של כסאותיהם ששימשו עוד באותו הבוקר לשינון "בלבול המושגים" של ברכט. קרלוס קרץ לעברי. הוא גילגל שטר של חמישה יורו, שאף מלוא נחיריו, ועיסה אותם רכות כמו היו גב תפוס. "זה יופי של חומר", הם בישרו לי בקול אחד, "ניסית פעם?"

שאפתי אחריהם. לא עשיתי זאת כדי להיחשב לגבר. באותה התקופה כבר מלאו לי 28 והלחץ החברתי לא הטריד אותי כבעבר. שאפתי כי זה היה הדבר הנכון לעשותו באותו הרגע, שם באירופה נטולת הדאגות והפחדים, נטולת הקפאין. שאפתי חזק ועשיתי תנועה סיבובית עם הראש מעל לאיזור שבו הייתה מפוזרת האבקה. זה היה נראה לי הדבר המקצועי ביותר לעשותו באותו הרגע. הרמתי את מבטי אל עבר שני המשדלים הלאטיניים כדי לוודא שגם הם התרשמו. הרגשתי את הגרגירים הקטנים צובטים את הרירית שבתוך הנחיריים. חשתי אותם מטפסים דרך הסינוסים, ואחר כך שמעתי אותם מתגלגלים מצחוק בתוך המוח שלי. "זה לא השפיע עלי בכלל", הודעתי לשני הליצנים שלמרגלותי והם פרצו בצחוק. עזבתי אותם.

היא היתה יפה כמו שרק אירופאיות יודעות להיות. נראתה כאילו עמדה דקות אחדות מול אי-הסדר בארון שלה, מתלבטת אם ללבוש יפעה אחת או אחרת, ואז החליטה לזרוק על עצמה את היופי של שלישי בערב, כמו היה צעיף מרושל שאינו דורש "הביטו בי", אך אינו נבוך כשמביטים בו, ובין אם הוא אמיתי או הצגה, עדיין הוא יפה ומשוחרר. היא היתה סטודנטית לספרות ותמיד חלמה להיות משוררת, אבל באותו הרגע, היא הצמידה זוג אוזניות גדולות אל שערה הכתום ונעה ברכות. כמה שבועות לאחר מכן, היא אמרה לי שהיא אוהבת את המוסיקה שלה, אבל זקוקה לתנועה של אנשים כדי להרקיד את הנפש. פתאום היא עמדה לידי. הורדתי מעליה את האוזניות. אין לי מושג מאיפה הסתנן בי כך אומץ כזה. היא אמרה "איכ בן דינה" ואני אמרתי "איכ בן אריאל". זה היה הקול שלי והוא נשמע בטוח בגרמנית שלו כמו שלא היה אי-פעם לפני כן. היא חייכה למשמע המבטא המלרעי שלי, וסימנה שני איקסים על העיניים שלה, ואני לא הייתי בטוח אם כוונתם היתה "בוא" או "לך". מאוחר יותר, בערך חודשיים אחר כך, היא הזמינה אותי לסוף שבוע בבית של הוריה. בין אותו הרגע לבין הארוחה המשפחתית, למדתי שכוונתם של האיקסים היא "אני מתה – מסטולה", כמו דמויות מתות בסרטים מצוירים. שמחתי כשעשתה זאת, כלומר כשהזמינה אותי לביתה. שמחתי אולי מהר מדי. המשפחה הגרעינית הגרמנית, כבר ידעתי אז, פתוחה לזרים הרבה פחות מזו הישראלית, וההזמנה להצטרף אליה ולו רק לסוף שבוע אחד, העידה שאיני עובר אורח חולף. היא הבטיחה שישנו עתיד, אך שכחה להזהיר מפני העבר.

"מתחשק לי לעשות אתך אהבה על גדת הבאגרסה", היא אמרה לי כשיצאנו מהמסיבה ההיא לפנות בוקר. הבאגרסה היה אגם של מי תהום מתוקים כעשרה קילומטרים מדרום לעיירה. "אבל איך נגיע עכשיו לבאגרסה?", תמהתי. "נגנוב אופניים", היא צחקה. "את צוחקת?", אני הייתי רציני. "נחזיר אותם, בוא".

היא נטלה את ידי ורצה במעלה הרחוב גוררת אותי אחריה, ואני באתי. חלפנו דרך מספר סימטאות, דילגנו מעל כמה נערים שיכורים שהיו שרועים על מרצפות האבן של האלט-שטאט, והגענו למבנה ישן שסמל האוניברסיטה קבוע על דלתו. היא צלצלה בכמה מפעמוני הדירות וכשנענתה לבסוף על ידי קול מנומנם, שיקרה שהיא דיירת במקום, והדלת נפתחה. בפנים הוביל אותנו מסדרון חשוך וטחוב למרתף גדול. "בחר", היא פקדה עלי, והחלה לחלץ את אחד מזוגות האופניים שבחדר בשביל עצמה.

"את משוגעת. אני לא מוכן לגנוב אופניים", איימתי. "אז אני אצטרך לעשות אהבה עם עצמי על גדת הבאגרסה?", היא שאלה במתיקות. "אנחנו לא יכולים לקחת אופניים של מישהו אחר". "תפסיק לדאוג כל כך הרבה. אלה מעונות סטודנטים ולמרבית האופניים כאן אין בעלים", היא פסקה. "חוצמזה, נחזיר אותם בעוד שעתיים".

כמה דקות לאחר מכן היינו בדרך לבאגרסה. "שמת לב שעל אחת מתיבות הדואר הופיע השם ברכט?", שאלתי אותה. "נו אז מה?" היא משכה בכתפיה. "אז אולי הוא קשור למשורר", ניסיתי לסחוף אותה בהתלהבותי. "ברכט המשורר בכלל לא חי באיזור הזה", היא ביטלה אותי. "זה סתם שם. יש אלפים כאלה בגרמניה". כשהגענו לאגם, היא השליכה את האופניים והשתרעה על העשב הקפוא. נשכבתי לידה. הבטנו בשמיים ודיברנו על הכל, קטנות כגדולות. לעיתים עברנו מנושא פעוט לעניין שברומו של עולם בתוך גבולותיו התחביריים של משפט בודד. כשסיימנו למלמל, מוללנו. אחר כך לשנו והתפלשנו. שכבנו עירומים על העשב. היינו גלויים לעיני כל, אך לא היה אף אחד מלבדנו על הגדה. "בוא ניכנס למים", היא קראה פתאום ונעמדה. "השתגעת?", נותרתי שוכב. "אתה בטח לא פוחד מקצת מים קרים", היא התגרתה, והחלה פוסעת לכיוון האגם. לראשונה נגלה לעיני גופה בשלמותו. שערותיה הכתומות קיפצו על עורפה. אחוריה היו שריריים והתכווצו בכל פסיעה. רגליה הקטנות היו נשיות כל כך. שנאתי מים קרים, אבל לא היה שום סיכוי בעולם שאתן לה לעשות זאת לבדה. כשנגעו כפות רגלי במים, זינק הקור מיד לראשי. קפאתי על מקומי והרגשתי שווריידי רגלי עומדים להתפוצץ. היא כבר היתה בתוך המים כדי מחצית גופה. היא הסתובבה אלי ושדיה הקטנים הזדקרו לעברי. "נו", היא קראה, או שאולי בעצם הם, "אתה בא?" וצללה פנימה. נכנסתי עד חלציים. התזתי מים על גופי. נשמתי עמוק, ואז זינקתי אחריה. שחיתי אליה והרגשתי שאני משתנק. השגתי אותה, הנפתי אותה והוצאתי אותה מן המים. כחמש שעות אחר כך, כשהשמש האביבית הקרה כבר עמדה בלב השמיים, החזרנו את האופניים לביתם החוקי. "אתקשר אליך", היא הבטיחה כשנפרדו דרכנו, ואני התבוננתי בה מתרחקת ממני. הרגשתי את החיידקים הקטנים של האגם צובטים את הרירית שבתוך הנחיריים. חשתי אותם מטפסים דרך הסינוסים, ואחר כך שמעתי אותם מתגלגלים מצחוק בתוך הריאות שלי. לא היה ספק, היא התנחלה בי עמוק.

כמה ימים אחר כך היא הגיע לביתי והציעה שנתגנב לטירה הימי-ביניימית של העיירה. "בוא אחרי" היא פקדה ונטלה את ידי. חודשיים בערך היא הוליכה אותי כך אחריה ברחבי העיירה, ואז הגיעה ההזמנה לבית משפחתה. בין לבין עוד הספקנו להתראות לא מעט ולא בכדי. זו הייתה תקופה נפלאה. הימים חלפו תוך דקות, הדקות התעכבו ימים ארוכים. הרגשתי שאני האיש הכי מאושר בעולם, ולעיתים אפילו התעורר בי זכרונו של אותו הרגש שכבר שרו עליו שהוא כל מה שאתה זקוק לו. "רוצה לבוא איתי הביתה בסוף השבוע?", היא הציעה ככה סתם בסיומו של יום רביעי אחד, כאילו לא הפרידו בינינו מאות שנות איבה ואלפיים שנות גלות. "יהיה כיף. חופש קצר זה כל מה שאתה זקוק לו".

משפחתה התגוררה בכפר רוטווייל שנודע באיזור כולו בזכות המראות הרנסאנסיים שלו ובגנות הסגפנות שבה שמרו תושביו על אופיו המתבודד. כשסיפרתי לחברים הגרמנים שאני נוסע לרוטווייל,

כמה מהם התעקשו שעדיין ישנם בכפר איכרים שלא הרחיקו בחייהם מעבר לגבולו. "לא לחינם מכונה אדם המגיע מרוטווייל, רוטווייילר", הם הסבירו לי, אך אני ביטלתי אותם.

אמה הלגה קיבלה את פנינו בלבביות כשנכנסנו לבית משפחתה. תומס, האח הצעיר, עקב אחרינו לכל מקום, אך צונן מכולם היה אביה. "תרצי להכיר לנו את הבחור?", הוא דרש בקרירות, והעביר עלי מבט חשדני. ישבנו לשוחח בסלון המשפחה ועיניו הוסיפו להתרוצץ עלי. "מהיכן הם מגיעים?", הוא פנה אלי בגוף שלישי רבים הנהוג בשיחה בין זרים בגרמניה. "מישראל", השבתי קצרות, מנסה לחמוק בין מבטיו. "מישראל", הוא חזר אחרי והינהן ארוכות כאילו שמע דבר מה מעניין.

"האוכל מוכן", הצילה הלגה את המצב והובילה את כולנו לחדר השני כשמגש של מאול-טאשן בידה. פעמים רבות טעמתי במנזה של האוניברסיטה את כיסוני הבצק המפורסמים של דרום גרמניה, אך אלה של הלגה עלו עליהם עשרות מונים. הבצק היה משוח דק בחמאה ופריך, הבשר הטחון התגלגל במורד גרוני ככדור שלג על מדרון, התרד היה טרי כמו נקטף לפני שעה קלה והבצל מתקתק. מרק הירקות העדין שניצוק מלמעלה הוסיף להרמוניה הקולינארית בדיוק במינון הנכון. במשך דקות ארוכות נשמעו בחדר רק קולות אכילה ונקישות חרסינה.

"האם הם אוהבים מוסיקה?", אביה היה הראשון שסיים את הזלילה. "קראתי שמנדלסון היה יהודי", הוא המשיך בטרם השבתי. "וכמה זמן הם כבר לומדים גרמנית?", הוא ביקש לדעת ועמד להוסיף דבר מה, אך היא נעצה בו מבט קשה. "שלושה חודשים", התחלתי, אבל הוא לא התרכך. "האם הם היו חיילים בצבא?", עתה הגיע עת המוסר.

באותה התקופה מלאו לי כבר שישה חודשים בגרמניה, והרגשתי שעברתי בהצלחה את מבחן הפראנויה. כל זר העובר להתגורר בארץ נוכריה, כך אני יודע היום, ניצב בפני מבחן שעמידה בו מוכיחה שהצליח להתאקלם. עבור ישראלי בגרמניה זהו מבחן הפראנויה, או ליתר דיוק היעלמותה. אצלי זה קרה ביום חורף. נדמה לי שזה היה בשבת, או ראשון. התעוררתי בבוקר, ולפתע התברר לי שהיא איננה, שהפראנויה פשוט נעלמה. אין יותר נסיעות חינם ברכבת ליהודים, אדולף הוא בסך הכל איש התחזוקה של הבניין שלנו, וארובות הענק המעשנות בקצה השכונה הן מתקן לחימום המבוסס על מים. אבל בבית משפחתה היה המצב אחר. הנימוס המעושה, השאלות הצולבות, ויותר מכל השנאה היוקדת בעיניים.

"תרצה לשתות משהו, הרמן?" שוב הצילה הלגה את המצב וגילתה לי לראשונה את שם האב.

אחרי הקפה פרשו ההורים למטבח, ואני הצטרפתי אליה על הספה בסלון. היא נצמדה לגופי והחלה מנשקת את צווארי. ניסיתי לעצור אותה. נבהלתי מן המחשבה שמישהו מבני המשפחה ייכנס לחדר והרחקתי אותה מעלי, אך היא לא שעתה. להיפך, היא הורידה את חולצתי ושעטה אל החגורה.

היתה לי תחושה שהיא דווקא רוצה שניתפס, ובייחוד על-ידי אביה. "בואי נלך אל החדר שלך", הפסקתי אותה וקמתי ללכת. השתרעתי על מיטת היחיד בחדרה והיא נכנסה אחרי והתיישבה על הכסא. שתיקה לא נוחה השתררה בינינו. שיחזרתי את אירועי הערב ארוכות ולבסוף חייכתי. "למה אתה מחייך?", היא שאלה.

"חשבתי על כך שילדים שלנו יהיה סבא אחד ניצול שואה וסבא שני מכחיש שואה", שוב חייכתי.

"אבא שלי לא מכחיש את השואה", היא התגוננה. זו הייתה הפעם הראשונה שהיא לא הביעה התנגדות כשהזכרתי את ילדינו המשותפים.

"מצטער", פלטתי, משוכנע שהמתח יחמיר אם לא אעשה משהו. "אני יוצא להסתובב קצת בכפר", הכרזתי. "רוצה לבוא?" היא הנידה לשלילה ואני יצאתי לבדי אל הלילה הקר. הגעתי עד לשער העיר העתיקה וחדרתי בעדו. הרהרתי בארוחה, וכל שיכולתי להעלות במוחי הוא "אנחנו בצרות". אם רק היה מישהו מראה לי את הדרך לאיזה באר פתוח בכפר הארור הזה, הייתי כנראה יורד על שוט ויסקי או שניים, אבל הרחובות היו ריקים. "רוץ אחרי האושר, אך לא במרץ רב", נזכרתי במילות המשורר שלמדנו בשיעור האחרון והתעודדתי. "בסוף הוא יתרגל אלי", שיכנעתי את עצמי, אבל לא הייתי בטוח אם אני מתכוון לאושר או להרמן. חזרתי לבית מחוזק ועמדתי להיכנס פנימה, אך הקולות שבקעו ממנו עיכבו אותי. המטבח המשפחתי היה בחזית המבנה, ושתי דמויות שחורות מטושטשות ניבטו אלי דרך חלונות הוויטראז' הרחבים שלו. "נדמה שהיא מאושרת", אמר הצל בעל הקול הנשי. "כן, הוא נראה בחור נחמד", השיב לה הצל השני בקול נמוך יותר. לפתתי באגרופי את ידית הכניסה ודחפתי בהקלה. אור חמים הציף את הדלת, ושלט מינימליסטי שהיה קבוע עליה התגלה לעיני. שתי מילים נכתבו בו. שפשפתי את העיניים בתנועה של איקסים, אך הן לא התפוגגו. שתי מילים לועגות. "משפחת אייכמן".

כשהודעתי למשפחה שאני נוסע לגרמניה, סבי פרץ בבכי, והדודות איימו על אמא שלי שבסוף אתחתן עם שיקסה ועוד גרמניה, השם יִקום דמה, כלומר ישפוך. הרגעתי אותם. הסברתי שהנסיעה היא לצורכי לימודים ושהיא תשתלם בטווח הארוך. ניסיתי אפילו לטעון שהדור החדש בגרמניה הוא אחר, ובכלל שונא את הנאצים לפחות כמונו. אני חושב שהצלחתי לשכנע אותם.

אבל אייכמן?

"משפחת אייכמן", קפאתי מול השלט. "אידיוט, איך לא שאלת אותה אף פעם", צעקתי בלי קול. "אייכמן, אייכמן", מלמלתי. "אמרת משהו?", שאל אותי הרמן שהציץ מן המטבח. "לא כלום. באמת שום דבר, מר אייכמן".

בכל שנות קיומו של פרס עידוד היצירה צירפו הכותבים ששלחו את יצירותיהם לתחרות גם דברים על מקומה של היצירה האמנותית בחייהם, אל מול עבודתם המדעית. גם השנה, כאשר אספנו פסיפס מן הכתובים לכדי שלם אחד, התברר שקיים קו מחבר בין הקטעים הכתובים, והם משלימים זה את זה, לעיתים, כאילו הם מתארים נרטיב אחד. בפסיפס זה נשמרה הפרדה בין קטע לקטע ובין כותב לכותב, אבל הקו המחבר ביניהם, עדין ודק, נותר ברור וגלוי לעין וללב.

"שירה לחיים היא כמו משוואת הגלים לרחש הים. אין בה שום צורך, וההסברים שהיא נותנת לא מאפשרים שום הבנה, אבל הולדת העולם הזה מתוך פשטות ויופי היא כמעט נחמה".

"היצירה הספרותית והנגינה תופסות חלק בחיי שמחקר ולמידה לא יכולים לתפוס. בשבילי היצירה היא המקור לסיפוק נפשי, אשר משלים את הסיפוק האינטלקטואלי המתקבל מן החיים במחקר".

"בעבורי, כתיבת שירה הינה מקום מפלט לרגשות ותחושות, מקום בו הם יכולים להשתחרר. אני חושב ששירה היא מתווכת מסרים עשירה מאוד, המאפשרת להפיק דברים יפים כאשר הנפש נמצאת במקומות נמוכים".

"מגיל שש ועד לגיוסי לצבא השתתפתי בחוג קרמיקה והייתי שוליה של קרמיקאית ידועה. לאורך הילדות אני זוכרת את החופשות בהן אני ובנות-דודתי נהגנו לבלות יחד בנגינה על פסנתר וגיטרה... וכתיבת שירים אותם שכחנו אחרי רגע... ניסיתי את כוחי גם ברישום ובציור... נגרות היה המקצוע הראשון שלי... בניתי שולחנות, ארונות, שידות, מיטות, מטבחים. ניסרתי, שייפתי, צבעתי. אני לא מכירה חיים ללא יצירה. היצירה שלי מופיעה אפילו בשנתי, ומופיעה בחלומות הציוריים והדמיוניים שלי, המוצאים דרכם לשירים. למרות או בגלל נתיבי האמנות הברורים שצעדתי בהם, גיליתי בגיל התיכון משיכה חדשה – למדעים. הטבע נראה לי כפלא היצירה, מסודר ובנוי בחוכמה ובאסתטיקה פשוטה וצנועה. נדהמתי לגלות את העקביות והחוקיות המרתקת שעוטפת כמעט את כל תופעות החיים שנתקלתי בהן. ראיתי שהמדען מתבונן ביצירת האמנות הענקית והמרהיבה ביותר... במשך השנים אצבעותי הפיקו כדים, מנגינות, ציורים, מטבחים, מיטות, גידלו כלבי פרא ברמת הגולן, תאים במעבדה, גידלו פרחים... היום אני שוחה בנהרות השמחה והדמיון הנוצרים בסידור האותיות והמילים באותן האצבעות המוכרות לי מהחוג לקרמיקה בגיל שש. קסם".

"לפי הבנתי, החיים הם זרם של יצירה בלתי-פוסקת, ולכן אני רואה את כל פעולותי כיצירה מסוג זה או אחר. אני חושבת שחלק ניכר ממהותנו האנושית בא לידי ביטוי ביצירותינו. היצירה האמנותית היא אחת הדרכים של יצירת החיים, לבוא לידי ביטוי...".

"גם ביצירה המדעית וגם ביצירה הספרותית קיימת חתירה ל'פתרון המספק', ל'סגירת מעגל'. רק כש'המעגל נסגר', לעיתים על-ידי רעיון מבזיק או פיענוח של קשרים נסתרים, אפשר לנשום לרווחה, להיות מאושרים לרגע. עד לאתגר הבא. אם כך, השילוב של מדע ויצירה בחיי אינו נובע רק מקיומם של שני מרכיבים מרכזיים באישיותי: הרציונלי-מדעי והרגשי-אמנותי שמונחים, כביכול, זה בצד זה. אלא נראה שמרכיבים אלה שלובים זה בזה, כחלק מיישות אחת, אחודה, ומהווים יחדיו מקור השראה משותף, הן ליצירה המדעית והן ליצירה הספרותית".

"...הגרעין נשתל והמילים כמו פורחות מעצמן. אני רק הכלי, הצינור המעביר את המילים המרצדות באוויר אל הנייר. התהליך דומה לתהליך החקירה המדעי. בעודנו שקועים באיסוף הנתונים והעובדות צץ הרעיון הבא, שסביבו נרקמת היפותזה שלמה, או שמתגלה בשנינו עוד חלק מן הפאזל, לעיתים, כלל מבלי שהתכוונו לכך, פשוט דרך ההתמדה בעשייה. גם הרעיון לשיר או סיפור צץ

דרך ההתמדה בעשייה, דרך חוויית החיים".

"...כחוקרת, אני מודה, לא תמיד הצלחתי להבין את הקשר בין עולם הכתיבה לעולם המדע. ליכולת של שניהם להתקיים בתוך בן-אדם אחד התייחסתי כאל תופעה חריגה. מיותר לציין שמעולם לא כתבתי שיר על שיבוט מונוקלונלי כזה או אחר. ידעתי בבירור ששניהם נולדים אצלי מאותו מקום בנפש, המקום השואל, השואף, הדרוף. בשני התחומים האלה הרגשתי איך היצירה, לא משנה עד כמה תתכנן אותה, בסוף תצוץ עם חיים משל עצמה, תקום על יוצרה, תתפוס כיוונים אחרים, תהפוך לסיפור אחר, לא פחות מעניין ובדרך כלל גדול יותר משהתכוונת. היצירה הסופית גדולה יותר מכל מרכיביה".

"היצירה היא פשוט אני, חלק ממי שאני כאדם בכלל, וגם חלק ממי שאני כמתמטיקאית. אני מאמינה שגם אם מדובר בגירויים שונים, היצירות הספרותיות והמוסיקליות שלי וה'יצירות' המתמטיות באות מאותו המקום, אותו המקום שרודף אחר הרעיונות, שלהם חיים ויכולת ריצה משלהם, ומנסה להביאם לכלל מבנה. שיר. סיפור. לחן. תיאוריה. תיאורמה. מציאת מבנה שמאפשר מעבר ממקומיות לגלובליות, בגיאומטריה ממשית כמו במציאת מבנה לשיר. לחן כמו סדרת מספרים מתנגנת...".

"בסופו של יום, המניע העמוק ביותר בכל עיסוקי ותפיסותי הוא הַסָפֵק. כל עוד ישנם ספק ושאלות, שהתשובות עליהן מתקרבות ומתחמקות תדיר, וכל עוד אצליח לחיות באי-נחת שליו עם הספק הזה, אמצא את מקומי במדע וביצירה".

"לכאורה יש שיאמרו שאנשי המדע, ההנדסה והמחקר מרוחקים מיצירה אמנותית, אולם לטעמי אפשר לראות ביניהן סימביוזה. המדע, ההנדסה והמחקר מספקים תשתית מבוססת ואיתנה בחסותם של חוקי טבע. היצירה מספקת את שאר הרוח שמחיה את הנתונים היבשים ומפיח בהם את החוויה הרגשית-אנושית אשר פונה לקהל רחב יותר, גם למי שמרוחק מהתחום הנחקר. מובן שאותו תהליך קורה גם בכיוון ההפוך: הגיג או תובנה מסוימת, בדיוניים וסוריאליסטיים ככל שיהיו, מקבלים משנה תוקף כשהם מעוגנים היטב בשורשי המדע. כך מתנהל בחיי תהליך מעגלי שלם של הזנה הדדית בין הדיסציפלינות".

"אני מאמין שאמנות ומדע הם ייצוג שונה של אותו הדבר. את ה'דבר' הזה קשה לי להגדיר באופן מדויק (ואכן, זה מסקרן אותי כחוקר), אך נוח לי לתאר אותו כתהליך המופלא ביותר בטבע, המתחיל בהתבוננות ומסתיים ברעיון. מילדות אני נמשך לאמנות ולמדע במידה שווה, אך לצערי רק לאחד מהם יכולתי להקדיש את חיי... ובכל זאת, שני הייצוגים הללו מבליטים אספקט אחד שונה של ה'דבר': באמנות אפשר גם לבטא רגשות. מכאן, שיש ביצירה האמנותית פורקן שאין ביצירה המדעית. ואכן, פעמים רבות אני מרגיש את הצורך הזה וניגש לכתיבה. באופן כללי יותר, הייתי אומר שביצירתי המדעית אני שם את העולם במרכז, ואילו ביצירתי האמנותית אני שם את עצמי במרכז".

"הייתי רוצה להגיד שלכתוב שירים זה כמו לחקור אובייקטים מתמטיים. במובן מסוים זה נכון, שניהם מצריכים זיקוק של מהות. אבל לרוב כשאני כותבת, אני עורכת סרטים שהמציאות הניחה לפני, גלילים על גלילים של פילם. התפקיד שלי הוא לברור את הסצינות, לחתוך את הפילם, להדביק, להציג חתיכה ולומר: 'אתם רואים, מכאן עד לכאן – זה שיר'".

"היצירה הפעוטה שלי היא ניצחון החיים על המוות מבחינתי. עד כדי כך. הימים החולפים באנונימיות כזו, הטובעים בפרטים הקטנים והבנאליים, היגיעה שברוטינה – כל אלה נסבלים וראויים אם הצלחתי להגיע, כך וכך רגעים, להתבוננות השקטה והצלולה הכרוכה בכתיבת שירה. המאבק הקיומי בתחזוקת החיים מצדיק עצמו בעיני במטבעות השירה, יותר מבכל דבר אחר".

מה באבדון אינו אבדון?

שלומית שקד

בני אפרת שולח מסר מהעתיד: "בכו ככל יכולתכם"

אררט אקספרס

באוקטובר 1986 פסעה ברחובות ליון שבצרפת שיירת סוסים. כל סוס נשא על אוכפו צג טלוויזיה. מתוך האקרנים ניבט תיעוד של נחילי עקורים מאזורי אסון, רעב ומלחמה בחיפוש שוטטני אחר חוף מבטחים לא נודע. מסת האדם והחי לוותה בפס קול שהוטלא מהמהום זבובים מציק, צופרי סירנות טורדניים, ושריקות של סופות רעמים. הפרויקט, שנועד לבחון מצבי חירום אנושיים, נשא את הכותרת "אררט אקספרס, סתיו, 2034". צמד המילים ההיברידי "אררט אקספרס" טומן בחובו את זיכרון תיבת נוח שהובילה את נוסעיה בבטחה לאררט שלאחר הקטסטרופה; רכבות המגיעות במהירות ליעדן; ואת כותרת הסרט "אקספרס של חצות" (1978) שמשמעה בלשון הסלנג של הכלא: ניסיון מילוט. התאריך המצורף לכותרת מציב את "אררט אקספרס" בעתיד.

אף כי אפרת אינו מעלה על דעתו שבכוחה של אמנות לגאול את האדם מן האבסורדיות המזוויעה של חייו, אין הוא חדל מלבחון באמצעות היבטים היסטוריים-תרבותיים את החמדנות האנושית המתכחשת לחלוטין לזיקה ההדוקה והקמאית בין האדם למשאבי הטבע. על כן הכליא סוסים – כלי תחבורה/תקשורת ומלחמה עתיק – עם מוצרי תקשורת טכנולוגיים שהפכו את כדור-הארץ לכפר גלובלי. שיירת הסוסים גילמה אנדרטה ניידת שאינה מוגבלת לזמן ולמרחב להנצחת הניצול כציווי מוסרי, אנטי-תזה לאנדרטאות הנייחות של סוס ורוכבו שביקשו להעיד על גבורה וחירוף נפש, או על היאחזות בקרקע והתערות במרחב. כדי להגיב על תהליך הסחף הפיסי והאנושי, ניתק אפרת את עבודותיו ממקום ספציפי ומיקם אותן ביחס לתרבותנו בכלל. הצופה נאלץ לפענח, או להשלים את הרצף המוקרן בדמיונו, תוך שהשיירה ממשיכה בשיטוט מבוזר בזמן ובמרחב.

כשעולם האמנות של שנות ה-80 התרפק על האקספרסיוניזם שהשיב לציור את כבודו האבוד ועימו את "צער העולם" של האמן, הזהיר בני אפרת את האנושות מפני הכחדה באמצעות אותות אזהרה: עניני ערפיח סכמטיים, טבלאות ייאוש, כתב מורס, טבע (עצי-זית, ציפורים) מפרפר מאחורי סורגים. עולם האמנות המערבי היה בעת ההיא פחות רגיש לנושאים אקולוגיים, קל וחומר ישראל, שה"מצב" הביטחוני שלה דוחק אף היום לשוליים איומים גלובליים כאקולוגיה.

שחור הוא כל הצבעים

עניני הערפיח הכבד המכסים תדיר את שמי לוס אנג'לס, עד ליצירת אפקט המעלה על הדעת מוניטור שמכוון אל ערוץ מת, מהווים אמבלם של השתקפות-עצמית. אין פלא שהעיר שימשה השראה לדמויות הממוכנות שאיכלסו את העולם הציני והברוטאלי שמתאר נתנאל ווסט בספרו The Day of the Locust (1943). גיבור הספר הוא אמן המתכוון לצייר את יצירת המופת שלו, המתארת את לוס אנג'לס עולה באש בעוד תושביה, ובהם חבריו ש"באו לקליפורניה כדי למות", משוטטים ברחובות המסויטים. העיר שימשה תפאורה אולטימטיבית למיצב Black was All the Colors, Summer 2043, שאפרת העמיד בשנת 1993 בגלריה פישר שבאוניברסיטת דרום קליפורניה – מבנה עץ פעור לכיפת השמיים; רצפת חומר (טין) אדמדמה שצעדי פעוטות הוטבעו בה. העקבות הריקים "פסעו" לעבר קיר אבן לבן שטקסט אפוקליפטי נחקק בו בשחור:

אני מאחל לכולכם שבשנה הבאה עלינו לטובה / יתברך כדור הארץ בפיצוץ-אוכלוסין דוהר / שתילי אשפה מעשה ידי אדם יסתירו את האופק / שהתדלדלות האוזון תגיע לשיאה / ושיכבת ערפיח עבה תרבוץ על האטמוספרה של כדור הארץ / ותבטיח אפקט-חממה נינוח. // הבה נקווה / ליותר גשמים רווי חומצה שישטפו כל קרקע פורייה / להכחדה מלאה של יערות העד / להתאבנות מושבות האלמוגים / ולהשמדת חיי הטבע. // עם חיסול הדגה באוקיינוסים / עם הצפת הנהרות בפסולת תעשייתית / עם פסולת גרעינית משתרעת בכל קצווי תבל / אני מאחל לכם שפע בריאות, אריכות ימים וכל טוב בשנה החדשה הבאה עלינו לטובה.*

כל צעד קדימה מקרב את הקץ. באיפוק מהפנט בנה אפרת שיא במטרה לערער או למחוק אותו, ברמה התודעתית לפחות. זוהי אף נקודת האומגה של המיצבים שהציג ב-1998 בתערוכה "בית-החרושת של הטבע".

בית-החרושת של הטבע

המיצבים המשוכללים והמוטציוניים ב"בית-החרושת של הטבע, חורף 2046" – תערוכה משותפת לאפרת ולמשורר רוני סומק, מוזיאון ישראל, 1998 – היו ביטוי אנרכיסטי והדוניסטי פרוע ופיוטי לחמדנות ולהיבריס האנושי. השירים נרשמו על-פני עשרות ביצים מקובעות במלכודות עכברים, הוקרנו על מסך אדי חלב מתאיינים, הותוו באמצעות להבות מתפוגגות, ונכתבו בריבה שדבורים כילו וכתבו מחדש. הסחרור המסעיר של צבעים וריחות, של חומר ורוח, מהווה מצע משותף ומוליך זיקה בין דימוי למלה.

העבודה שנתנה את שמה לתערוכה כולה, "בית-חרושת של הטבע, חורף 2046", מורכבת מכלוב-רשת שכנגד אחת מדופנותיו מוערמות בסדר מופתי עשרות כוורות תעשייתיות – קופסאות קרטון לבנות ובהן מושבות דבורים, מאות דבורי-חממה. דבורים בטבע ובחממות, מבצעות, כגוף אחד, מעין "מעבורת" מתמשכת בין הפרח – מקור המזון – לצאצאיהן, כדי להעניק להם חיים. אפרת מגיש להן את "הפואמה האקולוגית" של רוני סומק, כתובה בריבת תות-שדה תעשייתית על גבי לוח-אור ענק. ב"בית-חרושת של הטבע", מה שנותר מן הטבע הוא הריח המשוחזר של הפרי ותוסף של צבע מאכל כחול המפתה את הדבורים שמטבען מתאוות אל הכחול והצהוב.

"הנשרים פשטו עם שחר", כך נפתחת "הפואמה האקולוגית" שנכתבה בהשראת דיווח בעיתון על אנשים שאדמותיהם נבזזו והבטחות שלא מומשו. "הנשרים פשטו עם שחר" הוא שמו של סרט הירואי על אודות גיבור מלחמה שנכלא על-ידי הגסטפו במצודת "טירת הנשרים". שירו של סומק עוסק במעשים משמעותיים המתרחשים בצל הבנאליה של בית-החרושת, ובאנטי-גיבור "...ואני בבית-חרושת של הטבע/ בסך הכל פועל". "הפואמה האקולוגית" מכתיבה לדבורים-הפועלות את המסלול שהן גומאות בניסיון

בני אפרת, אררט אקספרס, סתיו 2034, 1986. אורחת סוסים ומכשירי טלוויזיה. ליון, צרפת

ד"ר שלומית שקד אצרה את התערוכה "בית-החרושת של הטבע, חורף 2046", מוזיאון ישראל, 1998. מאמר זה מבוסס על קטלוג התערוכה.

* תרגום: נתן זך

לשרוד ולקיים את צאצאיהן. הן נצמדות אל הריבה, מכלות אותה, ובה בעת כותבות בגופן, להרף עין, את שורות השיר ההולך ומתאיין. זוהי הסעודה האחרונה של הדבורים השבות לכוורת, מאכילות את צאצאיהן ומתות. נחיל חדש של פועלות מגיח לעבר השיר.

הדבורים מתקיימות בתוך מנגנון הכופה עליהן ציות סביל ודרוך לקראת מרדף אווילי ועקר בין כוורת לשיר. וכמה לא מפתיע, הן מתמידות בתשוקתן לחיות. אפרת משתמש בדבורים כבמשל הבא לערער על מגמת התיעוש הצינית המתנכרת לטבע, על מצג השווא של מעוף חופשי לשדות צוף, על תאוות הבצע האנושית שמתמרנת את הטבע. אלא שהוא מצביע על אקט לא מוסרי באמצעות חיקויו – הוא יצר מין היבריד קונפליקטואלי הממחיז מצוקה המפלילה גם אותו עצמו.

שכפול גנטי

המיצב "שכפול גנטי, חורף 2046" מורכב משולחן פח מרוצף בעשרות ביצים נתונות במלכודת עכברים ליצירת סבכת-ענק. בכל מלכודת כלואה ביצה כ"פתיון". בכל ביצה מוטבעת אות בצבע שחור. האותיות שעל גבי מצע הביצים השבריריי מתחברות למילות השיר "רסיס". במקביל לשולחן, מקרן שקופיות מטיל עשרות דימויים של פעוטות בתנוחות הסתתרות לעבר מראה (הנתונה בבטן השולחן) המשגרת את התמונות אל הרצפה שמתחת לשולחן. מקצב ההקרנות מתוזמר כקטע מוסיקלי של מוטיבים מקבילים ומנוגדים. מה שעשוי להיתפס לשבריר השנייה כמשחק מחבואים תמים, אינו אלא מערך השמדה בכוח. הביצים – סמל הנצח והפריון, מבנה אבסולוטי המקביל לקוסמוס – הכלואות במלכודות העכברים, מבטאות את פוטנציאל ההרס, את האיום הגלום בשכפול האדם. הביצים הממולכדות יוצרות תחושת דריכות. פני השטח המרוסנים אוצרים תחושת אסון.

בסרט וידאו שהוקרן על הקיר המקביל לשולחן נראה גריד המלכודות והביצים ממבט-על. עצם סמוי שפוגע באחת המלכודות מפעיל אותה וגורם תגובת שרשרת של פרגמנטציה המוקרנת בהילוך איטי. כפל הפנים המתעתע הזה, שחזיתו הגלויה היא ארגון וסדר ופנימיותו היא יצריות שאינה באה על סיפוקה, מהווה פער עקרוני שאינו ניתן לגישור.

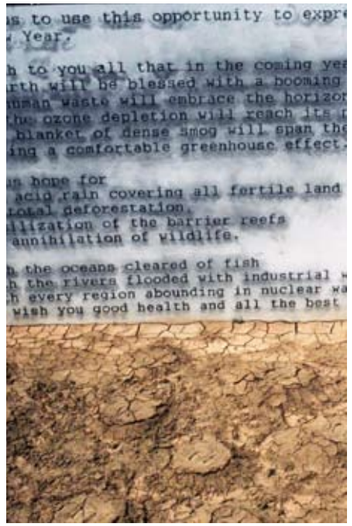
המעבר מפוזיציה של סדר דרוך לעירפול כאוטי מגלמת את קו התפר בין הדימוי למלה. השיר "רסיס" עצמו מושתת על אנטומיה של בריאה והרס – הוא נפתח במילים "את אומרת שאהבה דומה לכוס" ומסתיים ב"דם השור". הכוס "...נשברת אם מחזיקים בה/חזק מדי או חלש מדי". על-אף שסומק מודע למניפולציה שאפרת עושה בשירו, הוא בוחר להיאחז במצע כבתער, או בלשון השיר, ב"חד שברסיסים" כדי להאציל על העבודה צבע וטקסטורה פרי עטו: האדום של "מטלית אדומה שנצבעה בדם השור", "שכבות הליפסטיק" ורסיסי בדולח. אין להתעלם מהאפשרות הקומית שהעבודה מציעה: קריצה בסגנון הסלפסטיק – כשדברים יוצאים מכלל שליטה, מתנפצות הביצים ליצירת אנדרלמוסיה פוטוגנית. כפי שמראה של קטסטרופה המשתוללת הרחק מאיתנו עשויה לעורר הנאה מפוטנציאל היופי המהפנט שבאבדון.

בני אפרת, מכונת הנחמות, 2046, 1998.
מסחטת פרי הדר תעשייתית, בצלים,
שלטי הוראות, שיר כתוב בבצל

מכונת הנחמות

"מכונת הנחמות, חורף 2046" מתגלמת במסחטה תעשייתית מפלסטיק שקוף המכילה בצלים. לצד המכונה תלויים שני שלטים: "הוראות ביצוע: בלחיצה על כפתור אתה/את מספק/ת לעצמך דמעות", ו"לא בשימוש עקב תקלה חשמלית". אפרת משתמש בקונספט סרקסטי, ובהרגל

בני אפרת, בית-חרושת של הטבע, חורף 2046, 1998
(פרט). כלוב רשת 3.00X3.00 מטר, תיבת אור,
50 כוורות דבורים, 50,000 דבורים, שיר כתוב בריבה



בני אפרת, שחור הוא כל הצבעים, קיץ 2043, 1993.
מבנה עץ, רצפת טין, קיר אבן, תמליל חקוק בקיר

הרפלקסיבי להגיב להוראות במטרה לספק את צרכינו. קשה שלא להיזכר ב"מרתף הבצל" – בית-אוכל דמוי זרנוק ארוך ואפל, שם הגישו בצל ללקוחות, שהסופר הגרמני גינטר גראס מתאר ב"תוף הפח": "...אחדים מהם שוב לא ראו כלום, עיניהם ירדו דמעות, לא מפני שהלבבות עלו על גדותיהם... הבצל עשה את מה שלא הצליח לעשות סבלו של העולם – להוציא מעיניהם דמעה אנושית עגולה... סוף-סוף בכו שוב. בכו כהוגן, בכו בלי מעצור... הלכו שם התערטלויות, וידויים, האשמות, סיפורים מביכים... וסטודנטים לאמנות שהוציאו חלק מדמי מלגותיהם על בצלים. ואנשי רפואה וכימאים חסכו מפיהם כדי לבכות. הם היו מכורים לבצל קצוץ. הם יכלו להריח את הבצל בחדריהם, אבל הבכייה היחדווית קלה יותר. והיה שם אחד שלא הבין את המושגים בכי וצחוק. והפונדקאי לא היה זקוק לבצל. הוא יורה באנקורים ומזיל עליהם דמעות... במרתף הבצל אפשר להתפרק, לדבר ישר מהלב, לשכוח פעם את הראש...".

שירו של רוני סומק, "קיצור תולדות הוודקה", נכתב על הקיר בבצל בכתב סתרים. השיר מתאר בית-מרזח "...בקצה אולם התרבות של פועלי המתכת בצ'ליאבינסק./ אני זוכר רק את הנערה שמדי רבע שעה יצאה/ מאחורי הדלפק כדי לאסוף את הכוסות לתוך קערת פלסטיק אדומה. /... כובע פרווה מרח שלג מלחמה על מצחה/ ואדי האלכוהול טשטשו את הפנים שהונפו כדגל לבן...". אדי הבצל המערפלים את הראייה מתערבלים באדי האלכוהול המטשטשים את הראות והמוח, ומאפשרים, בלשונו של גראס, "לשכוח פעם את הראש". "מכונת הנחמות" מעניקה לנו דמעות בשיטת "בכה ככל יכולתך"; אנו נפרדים מהן, וממה שבכינו עליו. כל דמעה מוחקת את עקבות קודמתה כפי שנמחק הזיכרון, או, במילותיו של מילן קונדרה, "הסיבות שהעניקו לבכייה מימד של אמת ומציאות כבר נשכחו...".

האסטרטגיה הצורנית של מכונת הנחמות, שרוול משופע ושקוף טעון בבצלים, מעלה על הדעת את "עירום יורד במדרגות" של מרסל דושאן (1911-1912). השיפוע שמכיל את פוטנציאל התנועה במורד, הבצלים העירומים מלבושם החיצון, המבט המצועף מדמעות של הצופה המפרק ומעוות את הבצלים לתצורות מצטברות ועוקבות, הנערה, משירו של סומק, שמגיחה בזמן קצוב ומבצעת פעולה נשנית – כל אלה עשויים להעלות על הדעת את הניסיון של דושאן להתמודד עם אי-היכולת של המדיום החזותי לבטא תנועה שלא באמצעות ניעה פיסית. מכונת הנחמות המדמיעה והשיר המוצפן נוגעים בעיוורון פיסי ורגשי, שזיקתם לאמנות העניקה עדיפות למושג על המוחש – "אני מאמין" המתכתב עם תפיסתו של דושאן שביקש להתנתק מהתפיסה של אמנות חזותית כאובייקט שמטרתו לענג את העין ולא להטריח את המחשבה. אולם יותר מכל מבקש אפרת לברוא דימויים חזותיים המאפשרים אופציית התבוננות אחרת, שמעבר לראייה, כזאת שמאפשרת מילוט מן העומס המוטל על המבט. כדאי לזכור, שכבר בראשית בשנות ה-80 שילב אפרת באחת מעבודותיו את האמירה: Close your eyes, Open your mind, Listen to the Image.

בית-קברות לגאווה

במיצב "בית-קברות לגאווה, חורף 2046", משפכי-ענק הפוכים מעל מכל חלב רותח, מתפקדים כארובות המנתבות עמודי אדים שעליהם מוקרן שירו של סומק "השיר שלה". השיר עוסק בנערות הכותבות שירים אינטימיים הנמסרים למשורר (זר) לביקורת. הדינמיקה של השיר מתרחשת במעין "עיר" של נשים, שהופכות את דף הנייר לספת פסיכיאטר. הדימוי של משורר כ"מבחנת מעבדה" מתכתב עם המטאפורה של משפך – ארובה לאדי חלב ומעין שדיים של פח. ריחו החושני של החלב מתפקד כזרז להיזכרויות, לגעגועים, לחרדות. "השיר שלה" מוקרן על מצע שניראותו והדינמיקה שלו אקראיים – הוא מותנה בצפיפות האדים. המילים מתעקלות בעקומות סתורות ומגומגמות. המקרן האוטומטי משמיע צלילים רובוטיים בניסיון להתמקד. תנועת האדים מערסלת את השיר בין עמעום להתפוגגות, בין mist (טבע) ל-mysticism (תרבות הנסתר).

אפרת בנה קונסטרוקציה מורכבת אך ורק כדי להפיק קומץ אדים מכלא-הגוף ולאפשר להם להמריא. מאז ומתמיד התייחס למצביו הפיסיים של החומר כאל נכסיו הפיסוליים של האמן. אין פלא אם כן שיצר כאן סימולציה של מחזור-מים בטבע במעין מעבדה כימית ניידת. מאז ומתמיד נהג לרתום את תכונות החומר לשירות התוכן. כך, אילצוהו תכונות האדים ליצור משפכים. פירוק החומרים שהוא מבצע בשיר מהדהד את תוכנו: "היא הופכת דף ומסמנת את כתמי החלודה של המילים/ שהיא מחנה.../ במגרש החנייה של השקיעה, של הדמעה ושל היד התלושה/ מהכתף של הבחור שפעם/ חיבק אותה". השיר, על מצלולו, גוניו, והפירוק שהוא מבצע בגוף, הוא חלק ממכניזם המהדהד את המעשה שנעשה בו.

אנו מכירים את העולם החיצון באמצעות סמלים, אלא שלתיפקודו של הסמל היבט הסותר את ההיגיון. לדוגמה, בעת ההתמקדות באלמנט מסוים אנחנו עיוורים לכל מה שבסביבתו: מי שקורא טקסט אינו ער לעיתים קרובות לאותיות שעל גבי הנייר, אלא רק לרעיונות המיוצגים באמצעותן, אם כי הנגישות לרעיונות מתממשת בתיווך המילים; מנגד, כשתשומת הלב נתונה לאותיות עצמן, אנחנו מתעלמים ממה שהן מייצגות. במיצבים שהוצגו ב"בית-חרושת של הטבע" מתפקדים הטקסטים כמקדם-עמימות ואיון. כמוהם, גם תנועתם הגורעת של הדבורים, התנועה המוחקת של הביצים, והתנועה המערפלת של האדים והבצל. אותה תנועה יכולה להיתפס גם כמטאפורה המתמצתת היבטים בסיסיים של צורה. היא מגלמת הקשרים אין-סופיים בתוך צורה אורגנית – איזכור להירוגליפים המצריים, או לאמנות סינקרטית דוגמת הקולנוע, המשלבים כתב ותמונה. השילוב הזה מאפשר קריאה בהירה יותר של שתי השפות.

מה באבדון אינו אבדון?

אפרת נמשך אל הקטסטרופה והאבדון. הם הוודאות שלו, המפלט שלו. בולמוס המחיקה, ההסתרה והשיטוט, המאפיינים רבות מעבודותיו, מעלה על הדעת את הקיבעון של מוכי טראומה החוזרים על הסיפור המחולל. שלא כפול אוסטר, אשר מתאר בספרו "בארץ הדברים האחרונים" תהליך של דעיכה, גסיסה ומוות, שבמהלכו מתקלפת ההתנהגות האנושית מהמעטה התרבותי ומתכווצת לבולמוס מטורף של הישרדות, מבקש אפרת לבחון מה באבדון אינו אבדון, כדי לתת לקיום סיכוי: הוא מציע לסמנים שונים של טבע – אדים, בצל, ביצים, דבורים – מילוט מרסן התרבות המיוצגת באמצעות

בני אפרת, בית קברות לגאווה, חורף 2046, 1998. אגן ומשפכים מפח מגלון, חלב, גופי חימום, מקרן

החפצים שהיא מייצרת: שולחנות כוורות ואפילו שירים. בעשותו כך, הוא כמו פותח את כפתורי ה"סדר" המעוות שהתרבות כופה על הטבע. עבודותיו, הרוחשות פוטנציאלים סותרים ואבסורדיים, מהוות אבן בוחן לדמותו כאמן וכאדם.

בין הישגיו המאוחרים של אפרת בולט המיצב הפנטסמגורי "ריח בראשית 2057 (מ-2005)", המושתת על מה שהעין יכולה ובעיקר אינה יכולה לתפוס, ובכך מגלמת הרהור על התפיסה החזותית. אפרת צבע חדר ריק – קירות, רצפה ותקרה באדום. קירות הקובייה האדומה נשאו דימויים של שלדי חי-בר שנדמו לרוחות רפאים לבנות. הצבע הירוק – צבעו המשלים של האדום – הוזרם אל החלל באמצעות מכשיר אדים שהפיץ ריח עשב קצור (מחשבה פרוסטית אודות זיכרון והיזכרות). הקובייה המודרניסטית שאפרת העמיד העלתה, באופן פרדוקסלי, פנטום של עבר קדמון שחש את הטבע כמקור חיים – לידתו של הציור הניאנדרטלי במערה. כך גם שלדי החיות המתפקדים כ"קופסה שחורה" שתשרוד את המוות. "ריח בראשית" מהווה בעיקר רדוקציה מהפנטת של היקום ומעשה האמנות לצבעים משלימים, המותנית במבטו המחולל של הצופה.

ניאו אלטמירה, אביב 2005 (מ-2006), הוא ציור אחד מסדרת ציורים שנוצרה

בעקבות ריח בראשית. הציורים מציגים במבט-על "תיאטרון" צללים של עדר חי-בר הבוהק בלובנו באחו אדום כוזב. מעל לתיבת הבימה נצפית רצועת טקסט הקורנת באדום זרחני, כמעין תרגום-ליברטו המרצד מעל להתרחשות אופראית שקפאה: "העשב משלים את עולם החי, ריחו ירוק, וירוק הוא צבעו המשלים של האדום...". פרץ החיים האדום שהלבן מחסירו בורא מורפולוגיה של חולי ממאיר, הנצפית מנקודת מבט חיצונית, אדישה כעין הלוויין – הרחק מעין השמש החיונית, אותה הזמין אפרת בשנות ה-70 המוקדמות למשחק יצירה-מחיקה תלויית זמן של גליל בד אדום אשר נפרס בהדרגה מחוץ לגלריה "גורדון" התל-אביבית.

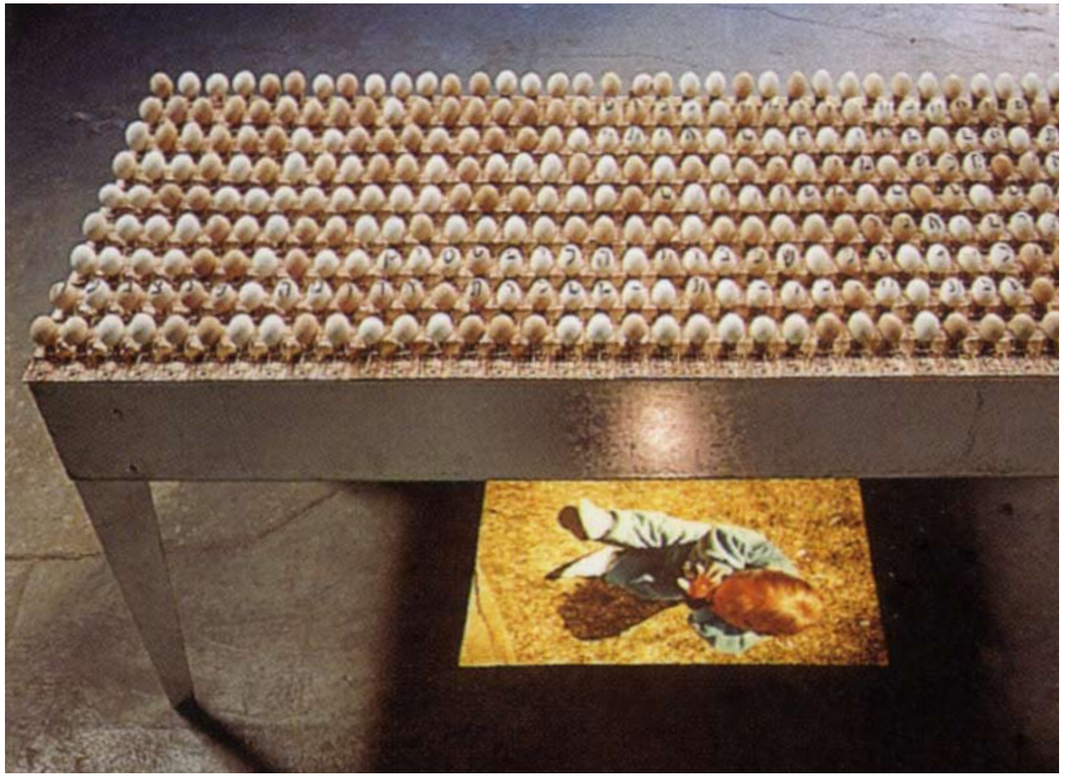
בני אפרת, ריח בראשית 2057, 2005. חדר ריק, קירות, רצפה ותקרה צבועים אדום. מכשיר אדים שמפזר ריח עשב קצור. הוצב בביאנלה בפראג, אוצרת: דנה תגר-הלר. צילום: לולי קנטור

בני אפרת, מחלוצי האמנות המושגית בישראל, נמנה עם האמנים מרובי-המולדות, שהאמנות היא ביתם. הוא היגר לישראל מלבנון בשנת 1947. גדל והתחנך בקיבוץ יגור. ב-1965 סיים את לימודיו במכון אבני בתל-אביב. באותה שנה עבר ללונדון והחל את לימודיו ב"סן מרטין" (St. Martin). ב-1975 עקר לניו-יורק, וב-1982 עבר לפאריס בעקבות הזמנה ממרכז פומפידו שהעניק לו סטודיו למשך שנתיים. ב-1984 העתיק את מגוריו לאמסטרדם, ושוב, ב-1988 לאנטוורפן. ב-2009 שב לישראל.

הארעיות היא, אם כן, הדבר המוצק ביותר שאפרת יודע. בחירתו להתמודד בזירות שחוקיהן זרים לו אילצה אותו להתבונן, לזהות, לאבד ולמצוא. הטרנספורמציה אינה רק חותמת בדרכון הפיסי שלו, היא מרהטת אופופ מגוון, מהוקצע וכובש עין – פיסול, רישום, ציור, פילם-פרפורמנס, עבודות אור ניסיוניות, אובייקטים, מיצבים – הכורך את החושי בהכרתי ואת החווייתי בתבוני.

מפגשיו בלונדון, בשלהי שנות ה-60, עם התיאורטיקאית ברברה רייס ואמנים מינימליסטיים כקרל אנדרי, סול לוויט ודניאל בארן, סללו את דרכו לתפיסה רדוקטיבית-מושגית. אלא שאפרת, בניגוד למינימליסטים כאנדרה או לוויט, לא ניסה, או אולי לא הצליח, לנתק את המסר החושי מהתהליך ההכרתי, את החווייתי מהמנוכר, ולימים – את ההגזמה מהצמצום. הוא המיר את האמירה החלולה והמנותקת מהמציאות המיוחסת למינימליזם: מ-"Less is more" ל-"less is more – but not enough". לא מעט מעבודותיו הרדוקטיביות-מושגיות, בהן נקט באקט המחיקה כאסטרטגיה לבדיקת גבולות היצירה, נתפסות במבט לאחור כמשל נוגה על רגעיות האדם, וכמבט זוכר, משכיח ומאפשר. בעבודותיו המאוחרות מומר לפרקים סימן ה-x, המכיל יסודות פולריים של איון וריבוי (שהירבה להופיע בעבודותיו המוקדמות), בטבלאות ייאוש, בדסקיות ניסור מפרקות ושוללות, בלהבות ובאדים מתאיינים, בתצלומי ילדים המשחקים בתער, בקוקאין וברימוני יד.

המפגש עם המדענים קרל סגאן ופיליפ מוריסון ב-1976, כאשר הציג את הסרט-פרפורמנס Putney Bridge בגלריה של MIT שבקיימבריג', מסצ'וסטס, עורר בו את העניין בנושאים אקולוגיים. ב-1982 שלח מכתב למוזיאונים שונים בעולם, ובו כתב: "אני מבקש להציב את יום מותי המשוער, 2030, כנקודת מוצא לתיארוך עבודותי". ההתרחקות (המנטלית) קדימה בזמן מאפשרת את הפרספקטיבה המסייעת לו בבדיקת מרכיבים המושפעים ממסגרת זמן נתון. כפי שהיגלה את עצמו ממקום אחד למשנהו, כך מבקש אפרת להניע את העתיד (שואה אקולוגית צפויה) בהיפוך כלפי הצופים ביצירתו, בהווה כלשהו. הנעת האירועים על ציר זמן כמו-מעגלי מאפשרת אולי להציב לפנינו את העתיד כמראה, או כתמרור אזהרה, ובד בבד את הגמשת הזמן הקווי של רצף היסטורי לפואטיקה מעגלית הניתנת לשינוי, אם נרצה.



בני אפרת, שכפול גנטי, חורף 2046, 1998. שולחן מפח מגלון, מלכודות עכברים, ביצים

אוכל את עצמו

יבשם עזגד

"מעבר לנקודה קריטית במרחב מוגבל, ככל שהמספרים גדלים, הולכת מידת החופש ופוחתת". עבודות הווידאו התגובתיות של סבינה קצ'ונקו

לפני כיובל שנים פירסם פרנק הרברט במגזין המדע והמדע-הבדיוני, "אנאלוג", סדרת מאמרים שדנה בדרכים לבקרת חוליות (דיונות) במדבריות ובחופי אורגון, ארה"ב. שם התגבשו התפיסות שהבשילו באפוס "חולית", שהפך, ברבות השנים, לסדרה של רומאנים אשר התפשטה במרחב ובזמן, כמעט לכל עבר. חולית, אם לומר זאת במשפט אחד, הוא כוכב-לכת המצוי בעיצומו של אסון אקולוגי שנראה חסר מוצא.

בפיו של פארדוט קיינס, האקולוג הראשון של אראקיס (חולית, בשפת המקום), שם הרברט דברים שנשמעים כמו הכללה ביולוגית אקולוגית של תורת הכלכלה של מלתוס: "מעבר לנקודה קריטית במרחב מוגבל, ככל שהמספרים גדלים, הולכת מידת החופש ופוחתת. הדברים האלה אמורים בבני-אנוש, במרחב המוגבל של מערכת אקולוגית פלנטרית, כשם שהם אמורים בפרודות גז במכל חתום. הבעיה האנושית אינה כמה בני-אדם יוכלו לחיות במערכת, אלא איזה מין קיום יתאפשר לנמצאים בה".

חולית הוא כוכב-לכת שממחיש עד כמה רחוק אפשר ללכת על הסקאלה של "איזה מין קיום". הרברט מתאר אותו כמין חור-שחור אקולוגי, שקרס אל תוך עצמו, עד שמעבר ל"סף אירוע" מסוים הוא מתפקד כמו שסתום חד-כיווני: לא חשוב מה שתעשה, תנאי החיים על פניו רק נעשים קשים יותר. קיינס, למען האמת, מאמין שיש עוד מים בארקיס, ושאפשר להופכו לגן פורח. אבל זה יקרה, אולי, בעוד כמה מאות שנים, אחרי שהרבה מאוד חכמים יתאמצו בכל כוחם לתקן את מה שקילקל טיפש אחד.

"חולית" הוא סיפור מאבקם של אנשים נגד-בעד-עם כוכב-הלכת שעל פניו הם חיים, והוא גם סיפורן של הדרכים (המשונות מאוד, לפעמים), שבהן משפיע העולם על תושביו. מערכת הגומלין המורכבת שמתאר הרברט הדוקה בהרבה מיחסי הגומלין שמתקיימים, נניח, בין כלב לבין הפרעושים המקפצים בפרוותו. קיינס, בהרצאתו לפני הדרדרים (תושביו הקדומים של חולית): "מדובר במערכת שמקיימת איזון נזיל מסוים, וכל צעד בלתי מחושב בפינה אחת ויחידה שלה, עלול להחריבה. במערכת יש סדר, זרימה מנקודה לנקודה. אם דבר מה סוכר את הזרימה – מתמוטט הסדר". אלה דברים שנכתבו הרבה לפני שמדעני ה"כאוס" טבעו את מושג "תוצא הפרפר". למעשה, כשהרברט ניסח את ההרצאה הזאת, בשנת 1963, עדיין ייצרו בארה"ב מכוניות בעלות מנועים של שמונה בוכנות ויותר, בנפח של עשרה ותריסר ליטרים. עדיין הזרימו כמויות אדירות של חומרי הדברה מסוכנים אל השדות, עדיין טיפלו בבעלי-חיים בחומרים מזיקים שהגיעו למזונם של בני-אדם, והאפשרות שמישהו ייצא להפגין נגד תרסיסים המכילים CFC נראתה דמיונית, על גבול הבלתי-אפשרית, כמעט כמו העולם של "חולית".

יחסי גומלין בין בני-אדם לסביבתם הם נושאי עבודותיה של אמנית המולטימדיה הגרמנית סבינה קצ'ונקו, אשר חיה ועובדת בשנים האחרונות בברלין. העבודה שהציגה באחרונה בברלין, בסיאול, בפאריס ובבייג'ינג קרויה "האן האי" – השם הסיני הקדום למדבר גובי, שמשמעותה "ים יבש". זהו מיצג וידיאו תגובתי, המבוסס על תצלומים מיקרוסקופיים של מיקרואורגניזמים שנלכדו בפטינה של גרגרי האבק המידבריים שאספה ממדבר גובי, וכן על דימויים של מרכיבים מולקולריים שונים שחילצו מהמיקרו-אורגניזמים האלה שותפיה לעבודה.

דימויים אלה – דימויי החיים המידבריים העתיקים – הוזנו למחשב שבו הותקנה תוכנה שנכתבה במיוחד למטרה זו, ואשר התייחסה אליהם כאל "אטומים חזותיים", מעין אבני בניין שמהם בונה המחשב את התצוגה הדינמית המוצגת לעיני הצופים.

סבינה קצ'ונקו, האן האי. תמונת מסך מתוך עבודת וידיאו ממוחשבת אינטראקטיבית

העבודה נפתחת בהקרנת תמונה שלווה ושלמה של פטינה מדברית. ואם איש לא היה נכנס לגלריה, פני הדברים האלה היו נותרים כך, ללא שינוי. אבל אנשים הרי נכנסים לגלריות, ומכאן ואילך גלגל האירועים מסתובב. מצלמת וידאו, שקולטת את האנשים הנכנסים לגלריה, מעבירה את הנתונים למחשב, שמעבד אותם כך שככל שמספר האנשים בגלריה עולה, הסביבה הבראשיתית מתחילה לאכל את עצמה עד להרס עצמי, אשר נובע מצפיפות שהסביבה אינה יכולה לכלכל. זה אולי הזמן לחזור ולהיזכר בתיאור של קיינס: "מעבר לנקודה קריטית במרחב מוגבל, ככל שהמספרים גדלים, הולכת מידת החופש ופוחתת".

מדובר בסוג של תובנה כלכלית. משאב הוא משאב. אין הבדל עקרוני בין משאבי טבע, משאבים סביבתיים ומשאבים כלכליים. כשאתה מוציא יותר ממה שיש לך, כשאתה נוהג פזרנות במשאביך, אתה יכול לנסות לתחזק את המערכת בטכניקה שכיום נהוג לכנותה "בועה". אבל בועה, כפי שלמדנו (שוב) באחרונה, סופה להתפוצץ. וכשהיא מתפוצצת, היא עלולה לצאת משליטה ולגרום נזקים גדולים שכדי לתקנם יידרש זמן רב מאוד. כמו נוריאל רוביני ופיטר שיף, הכלכלנים שחזו את המשבר הכלכלי המתרחש כיום בעולם, סבינה קצ'ונקו מנסה להזהיר מפני שואה אקולוגית, מפני מצב שבו כוכב-הלכת שלנו יתחיל לאכל את עצמו, בדרך למעבר למודל קיום אחר, שכלל לא ברור אם בני-האדם נכללים בו.

שלום הריבוזום

בעבודה קודמת השתמשה קצ'ונקו בגרגרי אבק שנחשבו במשך זמן רב ל"אבק קוסמי" שהגיע לכאן מעולמות אחרים. גרגרים אלה, שנאספו בדרום איטליה, נמסרו בשנת 1823 בתוך שפופרת זכוכית קטנה ל"נסיך המדע", אלכסנדר פון הומבולדט, שהפקיד אותם במוזיאון למדעי הטבע בברלין, שם הם שמורים עד היום. בינתיים התברר, שמקור חלקי האבק האלה אינו רחוק כפי שחשבו, וכי למעשה הם הגיעו על כנפי הרוח ממידבר סהרה (מתברר שחלקיקי אבק ממידבר סהרה מספקים מינרלים החיוניים לצמיחה תקינה לעצים ולצמחים אחרים, הן באירופה, והן מעבר לאוקיינוס האטלנטי, ביערות הגשם של ברזיל).

קצ'ונקו הצליחה לשכנע את אוצרי המוזיאון להקצות לה כמה גרגרים עתיקים, אותם הביאה לשותפה באותה עת, המיקרוביולוג פרופ' וולפגנג קרומברג מאוניברסיטת אולדנבורג. הוא הצליח לחלץ מהפטינה שלהם חלקי מיקרואורגניזמים, שמהם הצליח לשחזר את הרצף המולקולרי של היחידה הקטנה

והסירה שטה

"האן האי" היא אחת מסדרת עבודות שסבינה קצ'ונקו מכנה "סירות מסרים". מדובר בצי קטן וצנוע של סירות שבאמצעותן היא מנסה להבהיר לנו את חומרת מצבנו. אלא שסירות, כמו סירות, מיטלטלות על הגלים, נסחפות בזרמים. במובן זה, אין הבדל גדול בין סירה לבקבוק שמכיל מכתב תחנונים: הצילו.

בעת הפיגוע במגדלי התאומים בניו-יורק עבדה קצ'ונקו בעיר. האירוע הציף אל סף התודעה שלה את מה שבעצם ידעה תמיד: עד כמה קטנים אנחנו לעומת העולם. כך התעוררה בה תחושת סולידריות עם יצורים קטנים אחרים: חיידקים. בעצם, ההבדל המשמעותי ביותר בין אנשים לחיידקים, הוא הוותק. החיידקים היו כאן הרבה לפנינו, ויישארו הרבה אחרינו.

קצ'ונקו רצתה לדעת איך הם עושים את זה. איך הם שורדים כל כך הרבה זמן. אם נבין איך הם עושים זאת, היא חשבה, כי אז אולי נצליח ללמוד מהם – ולשרוד.

חיידקים הם יצורים נבונים למדי. הם יודעים לחפש אוכל, ולברוח מצרות. הם יודעים להוריד פרופיל ולהסתתר עד שתנאי עקה יחלפו. הם יודעים מתי התנאים בסביבה משתפרים, ואז הם מתחילים להתרבות בקצב מהיר. אנשים, לעומתם, לא תמיד מגלים צניעות ותבונה. הם מתרבים גם כשברור שהמערכת אינה יכולה לכלכל אותם. הם צורכים רעלים וסוחרים בהם. הם, למעשה, אינם מהססים להרעיל את כל סביבתם.

קצ'ונקו, שהרגישה לכודה בסביבה מורעלת, מנסה להזעיק עזרה. בשלב הראשון – שיגור סירת המסרים הראשונה – היא נעזרה בחיידקים כדי להרוס את העולם הישן: את הנגטיבים של תצלומי השחור-לבן שלה עצמה. היא גידלה חיידקים על מצע האמולסיה של הפילם וכך הרסו החיידקים, שיצרו מושבה אופיינית, את זכר העבר. בשלב הבא נעזרה בידידים מדענים שסייעו לה לבודד את הסוכר, חומר הדלק שמייצרים החיידקים. את התוצאה היא הקרינה מתוך בניינים ועליהם. הקרנות הענק העניקו לחיידקים, או, ליתר דיוק, לעקבותיהם, ממדים שהציבו אותם כשווים לבני-האדם, אם לא מעבר לכך. הסירה השנייה מבוססת על ממצאים מגרגרי האבק ממידבר סהרה, והשלישית, הדרחופה ביותר, הממחישה, היא העבודה הקרויה "האן האי".

סבינה קצ'ונקו, האן האי. תמונת מסך מתוך עבודת וידיאו ממוחשבת אינטראקטיבית

של הריבוזום. הייצוג החזותי של היחידה הזאת שימש את קצ'ונקו בפרויקט שהיא קראה לו "דגל החיים", ונועד להמחיש את אחדות הגורל של כל תושבי כדור-הארץ.

"ריבוזומים הם המרכיבים המשותפים לכל הצמחים, בעלי-החיים ובני-האדם בעולם", היא אומרת. "בלי ריבוזומים אין חיים, והנה מתברר, שבמובן הבסיסי והעמוק ביותר, כולנו, כל תושבי הכדור, אחים. אנחנו חולקים אותו מרכיב בסיסי. משמע, ההבדלים בינינו אינם כל-כך גדולים, ולמעשה, המשותף רב, משמעותית, על המפריד. ואם כך", היא ממשיכה בשטף, "למה, בעצם, שלא יהיה שלום בעולם"?

מכיוון שדגל, בניגוד לריבוזום, דווקא מפריד בין העמים, החליטה קצ'ונקו לעצב דגל על-פי דימויי הריבוזומים העתיקים ממידבר סהרה. את הדגל הזה ביקשה לתלות בנציגויות דיפלומטיות שונות בברלין. "היו שהסכימו מיד", היא אומרת. "היו כאלה שביקשו זמן כדי להתקשר לממשלותיהם ולבקש הנחיות, והיו כאלה שסירבו. שגרירות ישראל, אגב, הייתה בפירוש בין הטובים. שלוש מעובדות השגרירות, ובראשן קונסוליות התרבות, אפילו ירדו למטה והצטלמו, לבקשתי, מתחת לדגל".

עבודה זו הוצגה לראשונה בפורום רוברט קוך, בברלין (המקום שבו הציג קוך, לראשונה, את חיידק השחפת), בלוויית מקהלה פילהרמונית, שביצעה – בניצוחו של פרופ' אלכס קונסטנטין – קטע מוסיקלי שנוצר מהמרה של הרצף המולקולרי של הריבוזומים העתיקים, לתווים.

משוררים

תִּרְאוּ אוֹתָנוּ –
מִסְתּוֹבְבִים בְּמַעֲרֻמֵי הַשְּׂרָד שֶׁלָּנוּ
כְּמוֹ נָגִיף מֻחְלָשׁ עָשׂוּי מִמְּכַשֵּׁפוֹת
עִם רְאִיַּת אוּלְטְרָה סָגֹל
וּשְׁמִיעַת F.M.
נוֹעֲצִים נִקּוּד בְּאוֹתִיּוֹת שֶׁלֹּא יִתְעוֹפְפוּ
מִן הַנְּיָר
צְמֵאִים לְכָל מִלַּת יַחַס וְעִם זֹאת
שׁוֹתְתִים מִכָּל מַקָּף

שִׁירֵינוּ אוֹסְפִים אֲלֵיהֶם אֶת כָּל הַחָכְמָה
כְּדֵי לְשַׁחְרֵר מִמָּנָּה אֶת הַחַיִּים
שֶׁיּוּכְלוּ לְהִתְנַהֵל בְּטִפְּשׁוּת –

תִּרְאוּ אוֹתָנוּ בּוֹהִים
מוּל אוֹרוֹ הַכְּחַלְחַל שֶׁל הַצָּג –
הַמָּאוֹר הַגָּדוֹל שֶׁלֹּא נִבְרָא בְּבְרֵאשִׁית
עַד לְדִבּוּר אֶחָד מִרֶּכֶז
שֶׁיַּצְדִּיק אֶת הָאִי קִיּוּם שֶׁלָּנוּ

עֵרִים כְּמוֹ צִפּוֹר בַּלַּיְלָה
שֶׁנּוֹתְרָה לְלֹא עֵץ
אֲבָל עַד כְּדֵי כָּךְ עַצְמֵנוּ –
הוֹפְכִים כְּבָר לְאַתֶּם.

המחשבות ההופכות ילדות מרה למתוקה

לשושי היימן

יוֹם הֻלֶּדֶת.
מַתְּנוֹת אֱלֹהִים הַקְּטַנּוֹת.
מֻקְדָּם בַּבֹּקֶר קָמִים
לְהִתְהַלֵּךְ בַּסִּמְטָאוֹת הָרֵיקוֹת.
וּלְלֹא תַּקָּנָה
הָעוֹלָם נִפְגַּם.

הַצִּפֳּרִים נָדְדוּ, וּמֵרֹב גַּעֲגוּעִים הָעֵץ
לְיַד הַגָּדֵר – בְּשַׁלֶּכֶת.
כָּל הַצִּפִּיּוֹת הִתְבַּדּוּ.
הַחֹרֶף לֹא חֹרֶף
הַשָּׁלוֹם אֵינוֹ שָׁלוֹם
וִירוּשָׁלַיִם אֵינָהּ יְרוּשָׁלַיִם.
אֲבָל הָאַהֲבָה – אַהֲבָה.
סוֹלַחַת לַגּוּף אֶת בְּגִידוֹתָיו
וּמַמְתִּינָה בְּסַבְלָנוּת.
הַמַּחְשָׁבוֹת הַהוֹפְכוֹת יַלְדוּת
מָרָה לִמְתוּקָה
הֵן טַעַם הַבַּגְרוּת.
הַזְּמַן, אִם תִּרְצִי, רָץ לְמֶרְחַקִּים אֲרֻכִּים
וּמַשְׁאִיר אוֹתָנוּ מֵאָחוֹר. וּכְמִי שֶׁפָּרַשׁ מִתַּחֲרוּת
אָנוּ שָׁבִים עַל עִקְּבוֹתֵינוּ לִנְקֻדַּת הַטָּעוּת
וּמַתְחִילִים מֵחָדָשׁ:

יוֹם הֻלֶּדֶת.

מתוך קובץ בכתובים

מעיין נעורי זרם וחיפש אפיקים לזרום בהם. נראה שהאפיק היחיד שנפתח לפניו היה אפיק האמנויות שהתפצל בין מוסיקה, שירה, ספרות ואמנות. אלא שאפיק האמנות הפלסטית היה נוח יותר ומעשי יותר בשביל מי שאחרי הרבה שנים התברר שהוא דיסלקטי.

וכך, האפיק זרם מציור ורישום אל תוך זרם של אופקים חדשים: לימודים אצל שטרייכמן, סטימצקי, זריצקי, ואחר-כך כמה חודשים אצל מרדכי ארדון. מהבאוהאוס הוא הגיע לפירנצה, התפתל דרך טכניקות עתיקות, פרסקו, סקו, טמפרה של ביצה, הוא השיק לפיסול ולארכיטקטורה של ימי הביניים והרנסאנס; חזר ארצה, עבר דרך מכון ויצמן למדע, שם, במעון הסטודנטים על-שם קלור, נוצר התבליט "מעץ הדעת לעץ החיים"; ומשם לקיר במשכן הכנסת, לאנדרטת חטיבת הנגב, שהיא המפתח לכל מה שבא לאחר מכן.

כך הגעתי אל המקום בו אני נמצא, זורם באפיק של מים שקטים ולעיתים סוערים עד סוערים מאוד, בנהר הגדול, הנהר שחובק את העולם, אלה המים שזורמים ובהם החיים עצמם, מקום שבו הטבע, הסביבה על כל צורותיה וחומריה, משמשים לי השראה. זו הצמחייה, אלו החיים, עונות השנה, האדם.

אני קורא בעלים את שירת החיים, ובשיח הרוח החולף ביניהם אני שומע את קולם. כל עץ בעליו, וכל עלה בו שונה במידות שקשה או אי-אפשר למדוד אותן. בכל עלה נמצאים החיים כולם, השורשים, הפלגים, הנחלים, הנהרות, כולם זורמים לתוך עלה אחד קטן, כאילו הכל מתרכז בו. נימים, ורידים, עורקים, מערכות העצבים המפעילים את הגוף והמוח, את המחשבות – כל זה נמצא כבר שם, ואפשר לקרוא אותם, כמו שקוראים שירה.

מעל להרים ובמעוף ציפור, הכל נראה כאילו אי-אפשר אחרת, אי-אפשר להזיז, רק צריך למסגר ולחתום, יצירה מושלמת. יצירת אמנות אחת ויחידה שאינה מפסיקה להשתנות עם הזמן, הימים, החודשים, העונות.

נוטע, גוזם וכורת

וביום השישי נברא האדם. והאדם, היצור היחיד שיכול להפוך הכל בכל, הוא יכול לכסות את האדמה, את הצמחייה, באבן, בבטון, באספלט. הוא גם נוטע, גוזם, בונה וכורת; הוא יכול לשנות, הוא יכול לרתום את אור השמש, להתפיל את מי הים, לשנות את הנופים ואת מהלך הנהרות, הוא יכול לבנות, הוא יכול להרוס. אבל לאדמה יש סבלנות, היא יכולה לחכות ולחכות, שכל מה שמכסה עליה ועל חשבונה, יום אחד ייהרס, וכל שכוסה ונחנק יקום ויצמח ויפרח מחדש. רנסאנס.

הטבע זקוק לאדם. והאדם, שהוא חלק ממנו, זקוק לטבע. והוא יכול להעניק לטבע את שהוא מצפה ממנו. ורק כשהוא חש את מחויבותו, את אחריותו לסביבתו, הוא בונה נכון, נוטע נכון, גוזם נכון – ועוקר נכון. כל זה כתוב בעלים הירוקים היפים. כך נוצרת הסימביוזה, היצירה המשותפת, יצירה שנוצרה מתוך עצמה.

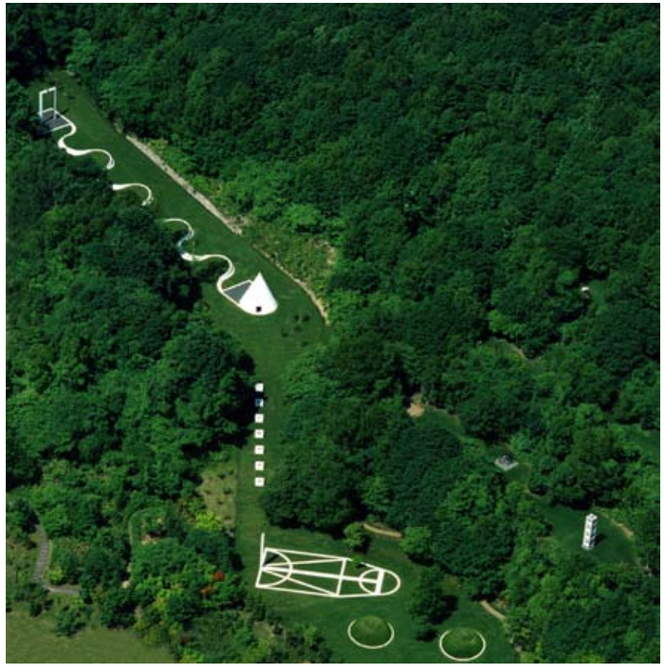
האדם משנה את היש ובונה יש אחר. סינתזה של הקיים = שונה = חדש, ואז הוא חש שבריק שבין הישים שהוא בונה, שהוא מפסל, שהוא מצייר, נוצר האין. והוא מגלה שהמרחק שבין לבין, האין, הוא ה-MA של תרבויות מזרח אסיה. האין המלא. היחסים והמרחקים שבין היש לבין האין קובעים את איכות היצירה.

אומרים שבתחילה היו המילים "יהי אור". ויהי אור. כי בלי אור אין חיים, בלי אור אין יצירה, בלי אור העולם לא היה נבנה על כל צורותיו, כי בלי אור אין צל, אין חיים. אור בלי מים, אין בכוחו לקיים חיים, ובלי אדמה אין ליצור את כל המערכות המורכבות שיוצרים הנופים, העצים, העלים שמלבלבים וחלקם נושרים, ואי-אפשר היה לקרוא את כל שהעלים מספרים לנו.

מלה היא מלה

המלה אינה מסוגלת להעתיק את הקיים במלואו, ליצור אותו בשניים או בשלושה ממדים. אבל בלעדיה, קיומו של האדם כאדם מוטל בספק. אמנם, אין בכוחה של המלה לברוא עולם נראה, עולם שאפשר לגעת בו, לחוש בו, להריח אותו. כאן בא הדמיון לעזרת המלה. מלה יכולה להפעיל דמיון ולתאר רגשות. לעומתה, האמנות יכולה רק לרגש, לעורר רגשות. אמנות יכולה להפעיל את כל החושים, לגעת,

דני קרוון, אנדרטת הנגב, 1963-1968



דני קרוון, הדרך אל הגן הנסתר, 1992-1999, סאפורו, יפן

להריח, לשמוע, לגעת, לעבור, לעלות ולרדת. כל הפעולות הגופניות האלה הופכות את האדם לחלק משולב ביצירה עצמה.

כוחה של המלה, שהיא דומה לעלה, שיש בה היכולת לתאר את החיים, לא רק את צורתם, אלא גם את הרגשות ואת ההתרגשויות, את הצורות, את הריחות, את הטעמים שהאמנות אינה יכולה להגיע ולגעת בהם. המדע, לעומתם, לא רק רואה בצורות ונוגע בהן – הוא יכול גם לבנות אותן, לזכך אותן. הוא חודר לתוכן, מנתח וחודר וחודר וחודר – ואינו מגיע. אולי לא יגיע לעולם לקצה של הכרת הסודות העלומים. כאן הוא החיבור בין המדע לשירה החודרת בין האותיות והמילים וממשיכה לגלות בהם עולמות חדשים. המדע הוא חסכן, תמציתי, ממוקד, כמו שירה.

אי-אפשר שלא למלא את הריאות ולא לשוב לרוקן אותן. אי-אפשר שבין שתי פעימות לב לא תבוא דממה. המרחק שיוצרת הדממה הזאת היא קיומם של החיים, היא המתח בין יהיה או לא יהיה, אם המסע נמשך או הגיע לסופו.

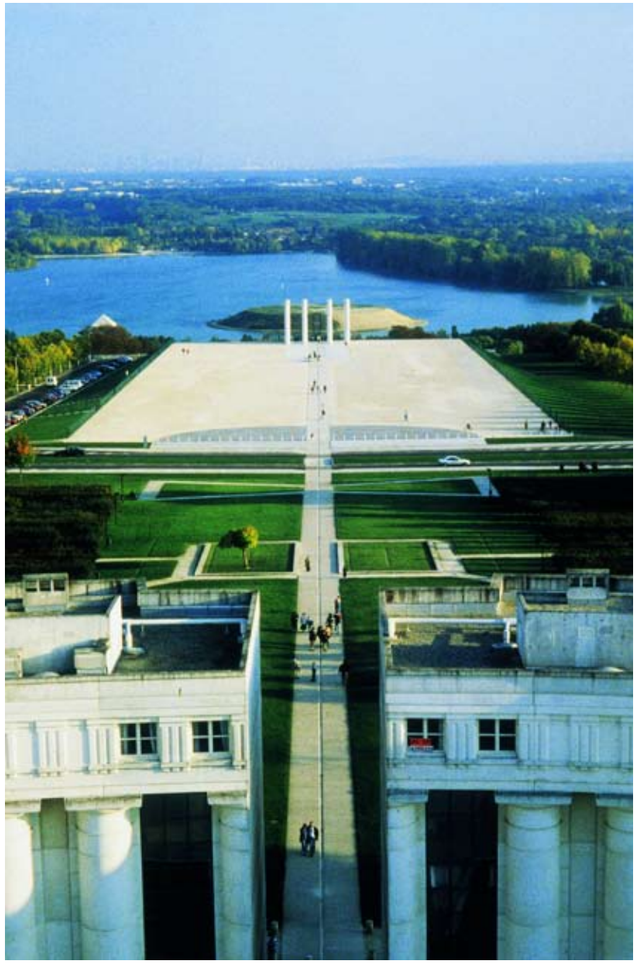
מודל אחד ויחיד

לאמן, למשורר, למוסיקאי ולמדען יש רק מודל אחד – הטבע. כל אחד משתמש במודל בדרכו שלו, ביכולתו שלו ובדמיונו שלו. בתוך המסגרות האלה נוצרות אסכולות של צמצום מדויק כתער, ואחרות שמסתלסלות ומתפשטות לכל עבר. לאף

דני קרוון, אקס-מאג'ור, 1980,
פרט מתוך שלושה קילומטר, צרפת

אחד מהם אין יכולת לפרוץ את המסגרות הנמצאות בטבע. לא באתי לגלות עולם חדש, תיאוריה חדשה, הכל הרי ידוע. אולי הארתי את הידוע באור מעט אחר, שונה.

כאמן שעובד ויוצר בנופים, בחומרים של טבע ובזיכרונות, אני יוצר לטבע ולאדם כאחד. אני יוצר בעיקר למקום – והופך אותו למקום. אני מקשיב למקום, מנסה להבין אותו. מה הוא יקבל ומה ידחה. איני מאמין בגבולות, במסגרות, ובוודאי שלא במגירות. אני מנסה לפרוץ את הכלובים.



דני קרוון, אקס-מאג'ור, 1980, צרפת

גיל גרינגרוז

כיצד המראות שמעבר לחלון מעצבים את חיינו

אאוריקה, קליפורניה

מדוע אנחנו תופסים דברים מסוימים כיפים? מה מושך אותנו אליהם? היכן, באמת, טמון היופי? באובייקט עצמו? בעיני המתבונן? או שמא יחסי הגומלין המורכבים בין הצופה לאובייקט הם המעניקים לאובייקט את "יופיו"? הדיון בתפיסות ובחוויות אסתטיות נחשב לנחלתם הבלעדית של הפילוסופים והאמנים, משהו סובייקטיבי לחלוטין, שלמדע אין בו דריסת רגל. אבל בשנים האחרונות תפיסה זו משתנה והולכת. בהדרגה, יותר ויותר מחקרים מדעיים מראים שרבות מהתפיסות האסתטיות שלנו הן אוניברסליות, ושלסביבה ירוקה יש השפעה ברורה וישירה על אורחות החיים, על אורכם ואיכותם כאחד.

מתברר, שאנשים מתרבויות שונות, בני גילים שונים ובעלי רקע שונה לחלוטין, מגלים כולם העדפה שיטתית של נופים טבעיים או תמונות של נופים שכוללות עצים ומים, על פני נופים אורבניים או מדבריים. מחקרים לא מעטים מראים, כי לחשיפה מוגברת לנופים בתוליים ושופעי ירק יש השפעה חיובית על מצב רוחו, בריאותו ופעילותו של האדם.

ההעדפות הללו קשורות קשר הדוק ואבולוציוני לסביבה שבה התפתחנו, כשעוד חיינו כציידים-לקטנים. בני-האדם התפתחו בסוואנה, איזור מעבר בין יערות צפופים למידבר. הסוואנה הייתה מקום אידיאלי להתפתחות האדם הקדמון. היא סיפקה לו סביבה מושלמת מבחינת מקורות מזון והגנה. העצים העניקו לו מזון בדמות פירות שונים, הגנה מטורפים וצל. מקורות מים שונים, כגון נהרות, מעיינות ואגמים, סיפקו את מי השתייה המתוקים, והחיות השונות העשירו את מזונו.

מכיוון שלסוואנה חלק כה מרכזי בהתפתחות שלנו כבני אדם, ההעדפות הפסיכולוגיות שלנו התעצבו במידה רבה כתגובה לחיים בסביבה זו. למרות שהסביבה המודרנית והאורבנית בה אנו נדרשים לשרוד כיום רחוקה מאוד מהחיים בערבות המוריקות של מזרח אפריקה, המוח שלנו עדיין לא הסתגל לסביבה החדשה, ורבים ממחשבותינו, מרגשותינו ומהעדפותינו דומים לאלו של אבות אבותינו – גם אם הסביבה השתנתה מאוד, וגם אם לא תמיד עולות ההתאמות הפסיכולוגיות הללו בקנה אחד עם הסביבה המודרנית. חלק מההעדפות הקדמוניות סובלות מגירוי יתר, בעוד אחרות נהנות מגירוי יתר (כך למשל, העדפה למאכלים שומניים וסוכריים, שהיו פעם נדירים, הפכה לחרב פיפיות בחברת השפע, שבה מזונות עתירי שומן וקלוריות נפוצים, זולים – ומזיקים).

העולם המודרני מלא בגירויים רבים שהמוח שלנו אינו רגיל להתמודד איתם, מכיוון שהם לא היוו חלק מהיסטוריה האבולוציונית שלנו. מבני הבטון הקרים בסביבה האורבנית גורמים לעייפות מנטלית, אשר נובעת מהמאמץ הגדול הנדרש לקלוט ולעבד אותם. חשיפה לנוף ירוק אינה מטילה עלינו מאמץ מכיוון שהיא טבעית ומוכרת לנו. במהלך האבולוציה למדנו להכירה ולראות בה משהו חיובי. כך, כשאנחנו נחשפים לנוף ירוק, המוח שלנו יכול להירגע ולנוח – מה שהופך אותנו למרוכזים יותר. מתברר שתמונות וסרטי וידאו וקולנוע יכולים להשיג אפקט מאוד דומה של רגיעה וריכוז.

מדובר בהשפעה מרחיקת לכת. באוניברסיטת המדינה של מישיגן, באן ארבור, יצאה קבוצה של נבדקים לטייל בגן בוטני, בעוד קבוצה אחרת יצאה לטיול ברחובות של האיזור המסחרי בעיר, מקום סואן ומוקף גורדי שחקים. לאחר מכן התבקשו הנבדקים משתי הקבוצות לבצע משימה קוגנטיבית מסוימת שמחייבת מאמץ רב – לחזור על רצפי מספרים שהושמעו להם בסדר הפוך. הנבדקים שטיילו בגן הבוטני ונחשפו לסביבה ירוקה יותר השיגו תוצאות גבוהות יותר במבדק, ונראה כי החשיפה לנוף טבעי הרגיעה אותם וגרמה הפחתה ניכרת במתח הנפשי שלהם. מחקרים אחרים גילו, כי מסלולי נסיעה עם רקע של נופים ירוקים משפרים את הסובלנות של נהגים על הכביש.

צעד נוסף קדימה

מחקרים נוספים הלכו צעד אחד קדימה, וחקרו גם את הקשר האפשרי בין חוסר חשיפה לטבע לבין גילויי אלימות. במחקר שבוצע בבית דירות ציבורי נבחנה השאלה הזאת באופן מקורי. בבניין התגוררו 145 נשים, ולאחר שהחוקרים הבחינו שיש שוני רב בנוף שנשקף מתוך חלונות הדירות, הם בדקו ומצאו, כי הנשים אשר מתגוררות בדירה שממנה נשקף נוף ירוק וטבעי, שכלל עצים ודשא, נוטות ליישב סכסוכים באמצעות משא ומתן, בעוד אלו שמחלונות דירותיהן נשקף קיר בטון נטו להסלים עימותים.

בהמשך נבחנו 169 ילדות שהתגוררו באותו בית דירות. נמצא, כי הילדות שחלונן השקיף על הנוף הירוק ביצעו טוב יותר משימות הכרוכות בשליטה עצמית רבה. אותן ילדות גם הצליחו להתרכז טוב יותר במשימות, היו פחות אימפולסיביות ודחו בקלות רבה יותר סיפוקים, בהשוואה לילדות שגרו בדירות מהן נשקף נוף אורבני מנוכר.

אחד המחקרים הקלאסיים בתחום זה בוצע לפני יותר מ-25 שנה. במסגרתו נבחנו במשך עשור חולים בבית-חולים בפנסילבניה, תוך תיעוד הנוף הנשקף מחלונם. החוקרים גילו, שמנותחים אשר שהו בחדרים שמחלונם נשקף נוף טבעי שהו זמן קצר יותר בבית-החולים, נדרשו למשככי כאבים קלים יותר, ואפילו סברו שהאחיות שטיפלו בהם היו נחמדות יותר – בהשוואה למנותחים שצפו בנוף של בניין. מחקרים אחרים מצאו, שחשיפה לטבע יכולה לעזור לחולי סרטן להתמודד, נפשית, עם מחלתם.

המחקרים השונים גילו גם, כי מידת הריכוז של אנשים מושפעת מחשיפה לנופים טבעיים. רבים נוטים לחשוב,

המחבר הוא פסיכולוג ואנתרופולוג אבולוציוני מאוניברסיטת ניו מקסיקו, העוסק במחקר על השורשים האבולוציוניים של הומור וצחוק.

קו הרקיע של הונג קונג

הרפרס פרי, מערב וירג'יניה, ארה"ב

שבהייה חסרת מעש דרך חלון החדר מסיחה את הדעת, אבל למעשה ההיפך הוא הנכון, במיוחד אם הנוף הנשקף מהחלון הוא נוף טבעי וירוק. מחקר שנערך לפני מספר שנים עקב אחרי ילדים בני 12 שעברו דירה עם הוריהם. החוקרת השוותה את הנוף שנשקף מחלון חדר הילדים בדירה הישנה לנוף הנשקף מהחלון בדירה החדשה, וגילתה שככל שהנוף הנשקף מחלון הדירה החדשה ירוק יותר בהשוואה לנוף בדירה הישנה, כך הצליחו הילדים יותר במבחני קשב. מחקר נוסף, שנערך בקרב סטודנטים אשר התגוררו במעונות, מצא שאלו שצפו לנוף ירוק יותר היו בעלי יכולת ריכוז גבוהה יותר.

נופי טבע ירוקים מסייעים רבות לאנשים שסובלים מהפרעות קשב. במחקר שבו השתתפו 96 ילדים הסובלים מהפרעת קשב וריכוז (Attention Deficit Disorder) שאלו החוקרים את ההורים, עד כמה הילדים שלהם מסוגלים להתרכז במשימות כמו הכנת שיעורי בית אחרי פעילויות שונות. התברר, שהילדים שהיו הכי פחות מוטרדים וסבלו הכי מעט מהפרעת הקשב והריכוז – היו אלה שנחשפו לפעילויות בעלות אופי ירוק וטבעי, כגון דיג או טיול בפארק.

השפעת הנופים המוריקים עשויה אף להעלות את הציונים בבתי-הספר. מחקר שבדק 10,000 ילדים בכיתה ה' מצא, שאלה מהם אשר למדו בכיתות בעלות חלונות הפונים לנופים טבעיים, כמו גינות או הרים, השיגו ציונים גבוהים יותר במבחני שפה, אוצר מילים ומתמטיקה, בהשוואה לאלו שלמדו בכיתות עם חלונות שפנו לנופים אורבניים לא ירוקים, כמו מבנים, מגרשי חנייה או כבישים.

בין אור לעור

החיים בתוך בתים ובניינים בעולם המודרני לא רק מעלים את מפלס הלחץ והחרדה, אלא גם מגבילים גם את החשיפה של אנשים לאור השמש. השמש היא מקור אנרגיה שבלעדיו אין חיים על כדור-הארץ, ויש לה השפיעה מכרעת על מחזורי הערות והשינה של בני-אדם. הבעיות מתחילות כשהאדם מבקש להתערב בכך, ולהשפיע בצורה מלאכותית על מחזורי הערות והשינה שלו בדרך של הגבלת אור השמש או יצירת מקורות תאורה נוספים.

כשאנחנו נמצאים במשך כל היום בתוך בניין שבו החשיפה לאור שמש מוגבלת, אנחנו עלולים לסבול מעייפות יתר, וחילוף החומרים בגופנו אינו פועל כהלכה. הדבר בולט בעיקר אצל תלמידי בתי-ספר, שמרבים להתלונן על עייפות יתר בזמן הלימודים. מחקר שבוצע לפני שנים בודדות העלה, שילדים אשר נחשפו לכמות המעטה ביותר של אור שמש סבלו מרמות נמוכות של קורטיזול, הורמון שבין השאר מווסת את רמות הלחץ הנפשי. מנגד, כפי שהוכיחו תוצאות מחקר שנערך בהשתתפות 21,000 ילדים בבתי-ספר יסודיים ברחבי ארה"ב, חשיפה נאותה לאור שמש יכולה להשפיע לחיוב על תוצאות מבחנים. המחקר המקיף מצא, כי התלמידים שלמדו בחדרים עם חשיפה גדולה יותר לאור שמש השיגו במבחני מתמטיקה והבנת הנקרא ציונים גבוהים בשיעור של בין 20% ל-30% מאלה של חבריהם שלמדו בכיתות עם חשיפה מועטה לשמש.

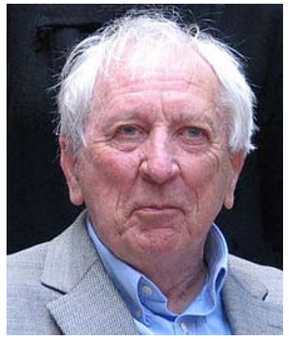
חשיפה מוגברת לשמש מועילה לא רק לילדים, אלא גם לקשישים הגרים בבתי-אבות. כך עולה ממחקר שבוצע בשנים האחרונות בהולנד. החוקרים בחרו באקראי בתי-אבות, וסיפקו להם אמצעי תאורה מלאכותיים שמחקים אור שמש. שישה בתי-אבות אחרים נבחרו כקבוצת ביקורת, ורמת התאורה שם הייתה נמוכה פי שלושה. לאחר מכן עקבו החוקרים אחרי הדיירים בבתי האבות במשך שלוש שנים וחצי. אלו שגרו בבתי-אבות עם חשיפה לרמות גבוהות יותר של אור חוו ירידה של 20% בסימפטומים המעידים על דיכאון, וגם דיווחו על ירידה קטנה יותר ביכולת הקוגנטיבית. מחקרים אחרים גילו גם, שחשיפה נאותה לאור שמש יכולה למנוע הידרדרות קוגנטיבית בקרב אלו הסובלים משיטיון (דמנציה).

אוטיזם תרבותי

העולם המודרני מציב אתגרים לחובבי הטבע בדמות עיור יתר ובניית עוד ועוד בניינים שמונעים חשיפה לנופים טבעיים ולאור השמש. הדבר הרסני במיוחד אצל ילדים, שכיום משחקים בחוץ הרבה פחות מבעבר, וסובלים ממחסור גדול של אינטרקציות עם הטבע. ישנם חוקרים הסבורים, שילדים היום סובלים מ"אוטיזם תרבותי". ריצ'רד לאב, המייצג הבולט של הגישה הזו, טבע את המונח "הפרעת חוסר בטבע" (Nature deficit disorder). על-פי הגישה הזאת, ילדים בעולם המודרני סובלים מ"מיסוך" שמפריד אותם מהטבע, מבלים זמן רב מדי בחדרים סגורים, ומפתחים כתוצאה מכך הפרעות שונות, כמו הפרעות קשב, דיכאון, חרדה, הפחתה ביצירתיות, השמנת יתר ועוד. לטענתו של לאב, נרשמה בשנים האחרונות ירידה בולטת במספר המבקרים בפארקים הלאומיים של ארה"ב, לעומת עלייה גדולה בזמן שבו ילדים מבלים בבית, בעיקר מול המחשב, הטלוויזיה, או קונסולת המשחקים החביבה עליהם.

הביולוג הידוע אדוארד וילסון אף הרחיק לכת וטבע את מושג "ביופיליה", המתאר את הנטייה האבולוציונית של בני-אדם להיקשר לטבע ולמערכות חיים אחרות. על-פי וילסון, הנטייה לאהוב את החיים או דברים חיים היא תוצר של ברירה טבעית ושל חיים עם חיות אחרות בטבע. הנטייה הזו באה לידי ביטוי ברצון הבסיסי של כולנו לחיות, אבל גם בנטייה לאהוב, למשל, תינוקות של יונקים אחרים ולחשוב שהם "חמודים", או לאהוב חיות ששירתו אותנו או חיו איתנו בהרמוניה במהלך האבולוציה. הנטייה הזו עוזרת לנו, כמו ליונקים אחרים, לשרוד, ויכולה להסביר למשל מדוע אנשים מסכנים את חייהם כדי להציל את החיות האהובות עליהם.

דני כספי



תומס טראנסטרומר

המשורר השוודי תומס טראנסטרומר זכה בפרס נובל בספרות לשנת 2011. משפט ההנמקה בהודעה על הבחירה היה: "בתמונותיו הדחוסות והצלולות הוא מעניק לנו גישה רעננה אל המציאות".

תומס טראנסטרומר נולד בשטוקהולם בשנת 1931. מגיל שלוש גדל בבית אמו. מתוך ספרו האוטוביוגרפי "הזיכרונות רואים אותי" עולה, כי שָׁאף לעסוק במדע, אך לימודיו, אותם סיים בשנת 1956, היו ספרות, פסיכולוגיה ומדעי הדת. הוא עבד כפסיכולוג בכלא נוער, כפסיכולוג עירוני, וכפסיכולוג שיקומי של מובטלים.

טראנסטרומר הוא הבולט והידוע במשוררי שוודיה. קובץ שיריו הראשון, "17 שירים", ראה אור בשנת 1954, ומאז הוציא לאור ספרי שירה רבים. שירתו תורגמה לעשרות שפות. בשנת 1990 לקה בשבץ מוח קשה ששיתק את פלג גופו הימני ופגע בכושר הדיבור שלו. מאז התרכזה כתיבתו בשירי הייקו, שכונסו בשני ספרים. הוא פסנתרן מחונן, שלא נכנע למחלתו והמשיך לנגן ואף להקליט יצירות פסנתר ליד שמאל.

במאמרו על טראנסטרומר, שפורסם באחרונה במוסף הספרות של "מקור ראשון", בחר רפי וייכרט בשיר "אפריל ושקט" כמייצגו של כלא הגוף המשותק. השיר מכיל גם מאפיינים נוספים של שירתו הלכודה: הטבע המתועל, המוסיקה הארוזה, וברק הביטוי שאינו נגיש.

טראנסטרומר מקיף בשירתו את עולם המוסיקה, את הניכור של איש העיר, את מוראות המאה ה-20, ושר את נופי הצפון והים, את עושר הטבע, הצומח והחי. אלה מצטרפים לקו מערכת היחסים המורכבת שבין האדם לטבע, הבולט השנה בשנתון "שירת המדע".

שיריו של תומס טראנסטרומר המובאים כאן, מתורגמים משוודית, הם מתוך הספר "נוסחאות החורף" בהוצאת קשב לשירה, 2003, בתרגומה של גלית חזן-רוקם, אשר הוסיפה לו אחרית דבר: "נווט בספריית הים".

רקיע מוגמר למחצה

הָרִפְיוֹן חָדַל מִמְּרוּצָתוֹ.
הַחֲרָדָה חָדְלָה מֵרִיצָתָהּ.
הַנֶּשֶׁר חָדַל מִמְּנוּסָתוֹ.

הָאוֹר הַנִּלְהָב זוֹרֵם,
אֲפִלּוּ רוּחוֹת הַמַּתִּים לוֹגְמוֹת מַשֶּׁהוּ.

וְצִיּוּרֵינוּ רוֹאִים אֶת אוֹר הָעוֹלָם,
הַחַיּוֹת הָאֲדֻמּוֹת שֶׁל סַדְנָאוֹתֵינוּ מֵעִדָּן הַקֶּרַח.

הַכֹּל מַתְחִיל לְהַבִּיט סָבִיב.
בִּמְאוֹתֵינוּ אָנוּ מְהַלְּכִים בַּשָּׁמֶשׁ.

כָּל אָדָם הוּא דֶּלֶת פְּתוּחָה לְמֶחֱצָה
הַמּוֹבִילָה לְחֶדֶר הַמְשֻׁתָּף לְכֻלָּם.

הַקַּרְקַע הָאֵינְסוֹפִית מִתַּחְתֵּינוּ.

הַמַּיִם נוֹהֲרִים בֵּין הָעֵצִים.

הָאֲגַם הוּא חַלּוֹן כְּלַפֵּי הָאֲדָמָה.

אפריל ושקט

הָאָבִיב שָׁמֵם.
תְּעָלָה אֲפֵלָה כִּקְטִיפָה
זוֹחֶלֶת לְצִדִּי
בְּלֹא בָּבוּאוֹת.

רַק דָּבָר אֶחָד מֵאִיר,
פְּרָחִים צְהֻבִּים.

אֲנִי נִשָּׂא בְּצִלִּי
כְּכִנּוֹר
בְּתֵבָתוֹ הַשְּׁחוֹרָה.

הַדָּבָר הַיָּחִיד שֶׁאֲנִי רוֹצֶה לוֹמַר
נוֹצֵץ, אֵינוֹ נִתָּן לְהַשָּׂגָה
כְּמוֹ כְּלֵי הַכֶּסֶף
בְּבֵית הָעֲבוֹט.

לב החורף

בֹּהַק כְּחַלְחַל
קוֹרֵן מִבְּגָדַי.
לֵב הַחֹרֶף.
שִׁקְשׁוּק טַנְבּוּרֵי קֶרַח.
אֲנִי עוֹצֵם אֶת עֵינַי.
יֵשׁ עוֹלָם דְּמָמָה
יֵשׁ סֶדֶק
שָׁם הַמַּתִּים

גּוֹנְבִים אֶת הַגְּבוּל.

משוודית: גלית חזן-רוקם
מתוך "נוסחאות החורף", הוצאת קשב לשירה, 2003

מאחורי מסיכת הטירוף

מיכאל הנדלזלץ

50 שנה מלאו למחזה "הפיסיקאים" של פרידריך דירנמט. מה נשתנה?

העברית מכירה את הצירוף "משוגע איש הרוח": הוא מופיע בפרק ט' בספר הושע, ומשמעותו בהקשרו היא, שבני ישראל החוטאים אומרים על נביא השם "אוויל" ולאיש הרוח קוראים "משוגע". זה לא צריך להטריד במיוחד את המדענים. להם יש סיבה טובה אחרת להיות מודאגים – למקרא או למראה מחזהו של פרידריך דירנמט, "הפיסיקאים", הבוחן במקוריות ובמידה גדושה של אירוניה מרה את הצירוף "משוגע איש המדע". "הפיסיקאים" נכתב ב-1962, והיה תוצר מובהק של המלחמה הקרה ומירוץ החימוש הגרעיני. הוא הוצג בישראל פעמיים, שתיהן ב"הבימה": בפעם הראשונה זמן קצר אחרי היכתבו, ב-1963, ובפעם השנייה ב-1991.

המסך עולה

כשעולה המסך, על הבמה מונחת גווייה, וסביבה נמצא צוות מעבדה לזיהוי פלילי בראשותו של מפקח משטרה. עד מהרה מתברר לקהל שאנו נמצאים בבית-חולים לחולי רוח – מה שנהוג לכנות בשפת יום-יום "בית משוגעים". אחד המאושפזים, ארנסט היינריך ארנסטי, שמחלתו מתבטאת בכך שהוא חושב שהוא אלברט איינשטיין, רצח את האחות שטיפלה בו. מפקח המשטרה מבקש לחקור את החשוד ברצח. האחות הראשית מתקנת אותו מיד וטוענת שמדובר ב"תאונה", שכן מי שגרם לה אינו אחראי למעשיו, שכן הוא משוגע. כלומר, אסור בעצם לכנות אותו "רוצח", אלא יש להתייחס אליו כאל "התוקף". מפקח המשטרה אינו משתכנע בנקל. שלושה חודשים לפני כן, הוא מספר, רצח מאושפז אחר, הרברט גיאורג בויטלר, שמחלתו מתבטאת בכך שהוא חושב שהוא סר אייזק ניוטון, בחניקה את האחות שטיפלה בו. המפקח מבקש לדבר עם "איינשטיין", אבל מתברר שאי-אפשר: הוא נרגע כרגע באמצעות נגינה בכינור.

המפקח מבקש, אם כך, לדבר עם הרופאה המנהלת את בית-החולים. אבל היא מלווה את איינשטיין על פסנתר. המפקח אינו מופתע. בפעם הקודמת שנקרא לבית-החולים הזה בתוקף תפקידו, נמנע ממנו לשוחח עם התוקף אז, בויטלר-ניוטון, או עם מנהלת המוסד, שכן היא הרגיעה אותו באמצעות משחק שחמט.

מכל מקום, בשלב זה אנחנו עוסקים עדיין לא במדע, אלא בשאלה האם חולה רוח אחראי למעשיו. כדי לסבך את הסוגיה, בעוד מפקח המשטרה והפרופסור ממתינים עד לסיום הנגינה (סונטת קרויצר), מגיח לבמה, מחדרו, בויטלר-ניוטון. בשיחה עם המפקח מגלה בויטלר-ניוטון שהוא באמת אינו ניוטון; לא, זה אינו גילוי שהוא בעצם שפוי, ומעמיד פני משוגע. בויטלר מגלה למפקח שהוא בעצם אלברט איינשטיין, אבל הוא טוען שהוא ניוטון, כדי לא להביך את עמיתו לאשפוז, ארנסטי, שמשלה את עצמו שהוא איינשטיין.

בשיחה בין נציג עולם הטירוף לנציג עולם החוק והסדר מדלג בויטלר-ניוטון-איינשטיין על השיגעון, ומעלה את האפשרות שהמעשה המדעי הוא פשע הראוי לעונשה, ממש כמו רצח. "אתה כועס כי אתה לא יכול לאסור אותי", הוא שואל את מפקח המשטרה, וממשיך להקשות: "האם אתה רוצה לאסור אותי מפני שחנקתי אחות, או מפני שפילסתי את הדרך לפיתוח פצצת האטום?"

כל טיפש יכול לשגר פצצת אטום

בויטלר-ניוטון מבהיר את השאלה שהוא מפנה למפקח, ואת שאלת אחריותו של המדען לתגליותיו – שהיא הנושא של המחזה של דירנמט. כמדען, הוא בונה את הטיעון שלו על ניסוי. הוא מבקש מהמפקח ללחוץ על מתג התאורה, וכתוצאה מכך נדלקת נורה. נסגר מעגל חשמלי. ניוטון מודה שהוא עצמו אינו מבין דבר בתחום החשמל. "כל מה שאני עושה הוא לפתח תיאוריות על סמך התבוננות בטבע. אני מפתח נוסחאות. אז משתלטים המהנדסים.

אבל הם אינם מבינים דבר מלבד הנוסחאות. הם מתייחסים לחשמל כמו שסרסור מתייחס לזונה. הם מנצלים אותו. הם בונים את המכונות שלהם... כל טיפש היום יכול להדליק אור, או לשגר פצצת אטום. ובגלל זה אתה רוצה לאסור אותי? זה לא הוגן".

המפקח מנסה להרגיע אותו: "אבל אני לא רוצה לאסור אותך, אלברט".

ניוטון: "רק מפני שאתה חושב שאני משוגע. אבל, אם אתה לא מבין דבר בחשמל, למה אתה לא מסרב להדליק את האור? אתה הפושע".

עכשיו, סוף סוף, פוגש מפקח המשטרה את הרופאה האחראית על בית המשוגעים. היא משוכנעת שהיא שולטת בעולם של בית המשוגעים שהיא מנהלת. כשהמפקח מספר לה שניוטון סיפר לו שהוא בעצם איינשטיין, היא מצהירה ש"זה מה שהוא אומר לכולם. אבל למעשה הוא מאמין שהוא ניוטון. אני היא שמחליטה מי החולים שלי חושבים שהם. אני מכירה אותם טוב יותר משהם מכירים את עצמם".

למפקח אין ספקות: "שתי תאונות בשלושה חדשים. את חייבת להודות שסידורי הבטיחות במוסד שלך אינם מספקים".

הרופאה: "על אילו אמצעי בטיחות אתה חושב, מפקח? אני מנהלת מוסד רפואי, לא בית כלא. אי-אפשר לאסור רוצחים לפני שהם רצחו, נכון?"

המפקח: "זה לא שהם רוצחים. הם משוגעים, והם מסוגלים לרצוח בכל רגע נתון".

הרופאה: "גם השפויים. אני צריכה רק לחשוב על סבי, הפילדמרשל, שהפסיד בכל קרב שניהל".

הפיסיקאים.
איור: פרידריך דירנמט, עט על נייר, 1962

יוסי קאנץ ושלמה בר שביט, הבימה, 1991

שלמה בר שביט, אלכס פלג, יהודה אפרוני, הבימה, 1991

כך נוצר המהלך ההגיוני הבא: אדם מבצע רצח. הוא מאושפז כמשוגע, מפני שהוא חושב שהוא מדען. תגליות מדעיות מאפשרות ביצוע פשעים. מדענים אינם אחראים על תוצאות הפשעים הללו. משוגעים עלולים לרצוח. משוגעים אינם אחראים למעשיהם. אנשים שפויים רוצחים לעיתים קרובות יותר מאשר משוגעים. במלחמות נרצחים הרבה אנשים. את המלחמות מחוללים ומנהלים אנשים שפויים.

הדוקטור מעלה את האפשרות שטירופם של השניים נבע מכך ששניהם מדענים אשר עסקו בחומרים רדיואקטיביים. כלומר, המדע המסוכן. זה המקום להעיר, כי שנות ה-60 היו שנות השיא של המלחמה הקרה. אלה השנים שבהן היה ברור לגמרי האסון שעלולות לחולל פצצות אטומיות. היו אלה גם השנים בהן נרשמה התפכחות בעולם המדע. איינשטיין, וכמוהו רוברט אופנהיימר ("אבי פצצת האטום"), הכירו באחריות המוסרית שלהם לתוצאות שאיפשרה עבודתם המדעית. אחרים, כמו אדוארד טלר, למשל, המשיכו לפעול למען פיתוח פצצת המימן.

זאת, אם כן, הייתה האווירה ביחס למדע, לגרעין, למלחמה הקרה ולטירוף בימים בהם כתב דירנמט את המחזה שלו. ואז, כשכל הנתונים האלה נפרסו לפני הקהל, פוגשים הקהל ומפקח המשטרה את הפיסיקאי השלישי המאושפז ב"גן הדובדבנים", שהוא בעצם הגיבור האמיתי של המחזה – יוהאן וילהלם מביוס.

כל הסודות, כל השאלות

בניגוד לשני עמיתיו, השיגעון שלו אינו אשליה שהוא מדען מפורסם. הוא אכן מדען, ואילו טירופו מתבטא בכך ששלמה המלך נגלה לפניו. בניגוד לאיינשטיין ולניוטון המדומים, אשר משלים עצמם כי הם מדענים מסוימים, שגם קהל של לא-פיסיקאים יודע מי הם ומה תרומתם למדע, מביוס שבמחזה הוא דמות בדיונית (על אף שבתולדות המדע היה קיים מתמטיקאי בשם מביוס). בהדרגה מתברר שמביוס אינו מטורף. הוא מדען שמתחזה למטורף, מפני שבמחקריו המדעיים חשף את כל סודות היקום וענה על כל השאלות המטרידות את המדענים. כיוון שהכיר בפוטנציאל של המידע שברשותו, וכדי לא להיאלץ לשאת באחריות המוסרית למה שיחוללו על סמך תגליותיו, וגם כדי לא להתעמת עם העולם המדעי שעלול לראות בו הוזה, הוא החליט לברוח לבית המשוגעים ולהסתתר שם עם המידע המדעי המסוכן שברשותו.

כשהוא עומד מול העובדה ששני

יושבים: יהודה אפרוני, אלכס פלג ושלמה בר שביט, הבימה, 1991

עמיתיו המאושפזים רצחו, ואחרי פיתול נוסף בעלילה נוצר מצב שהוא ישוחרר מבית החולים, למשמורתה של אחות המטפלת בו, היודעת שהוא אינו מטורף, רוצח מביוס את האחות מוניקה, המאיימת לקרוע את מסכת הטירוף מעל פניו. עתה, על-פי הוראת המשטרה והתובע, מחליפה הדוקטור את האחיות המטפלות באחים גברים, גברתנים בריונים, אלופי היאבקות ואיגרוף, ובית החולים לחולי נפש הופך לכלא.

במצב זה נקרעות גם מסכות הטירוף של איינשטיין וניוטון. מתברר שהם לא מטורפים הסובלים משיגעון גדלות של מדענים, אלא מדענים, שעמדו על המשמעות של תגליותיו של מביוס, וכשהבינו שהוא מסתתר בבית-חולים לחולי רוח, הצטרפו לשירותי הביון של ארצותיהם – אחד במזרח והשני במערב – ואישפזו את עצמם כמטורפים כדי לשכנע את מביוס לעבור לאחד הצדדים, ולכל הפחות למסור את תוצאות מחקריו, מרצונו, ואם צריך, בכפייה. עתה גם מתברר שכל אחד רצח את האחות שטיפלה בו משום שהן – כמו האחות שטפלה במביוס – איימו לחשוף את זהותם הבדויה.

העימות בין מביוס לשני המדענים-המרגלים הוא קצר ותכליתי. הוא עורך להם חקירה קצרה, כדי לברר מה מידת החופש שכל אחד מהם נהנה ממנה במשטר שלו. אחד מהם, המערבי, טוען שהוא חייב נאמנות למדע, ואין לו אחריות מוסרית על הנעשה עם תוצאות מחקריו. השני, המזרחי, מוכן מראש להעמיד את תוצאות מחקריו המדעיים לרשות אנשי המשטר שהוא מזדהה עם כוונותיו. הבחירה לכאורה פשוטה, אך מביוס מחלץ מהמרגל-מדען המערבי את האמת: הוא אולי פוטר עצמו מאחריות מוסרית, אבל מוכן למסור את תוצאות תגליותיו למשטר.

מביוס ודירנמט מוכיחים, אם כן, שהמדען אינו יכול להתחמק מהכרעה מוסרית, ושכל הכרעה פוליטית שתיעשה, תהיה בהכרח לא מוסרית. במובן מסוים, אומר המחזה, המדען מהלך על טבעת מביוס של תגליותיו המדעיות. הוא נמצא כל הזמן באותו צד של המשטח, בעוד הוא בתנועה – בהנחה שיצליח להתגבר על כוח הכבידה – ורק כשהוא נעצר לבדוק את המשמעות המוסריות של מעשיו, יגלה מאיזה צד של המוסר הוא נמצא. ברגע שהמדענים מבינים כי אינם יכולים להתחמק מהכרעה מוסרית, ושכל הכרעה היא הרת אסון, מתברר להם שהמפלט בבית-המשוגעים הוא האופציה השפויה היחידה.

קטע 4 מתוך "אלגיה"

בַּאֲשֶׁר לְזֵכֶר הַתַּצְלוּם-פּוֹרְטְרֶט-שָׁחוֹר-לָבָן –
מֵסְכָּם עָלַי, וְאַף חָלַמְתִּי, שֶׁהַזְּמַן קָצוּב.
הַזְּמַן שֶׁהוּא טַבַּעַת סְגַלְגַּלָּה, כַּנָּתִי,
טַבַּעַת הַקְּטֵנָה לְאֶפֶס לְמַגַּע הָאוֹר הָרַךְ
שֶׁל מְנוֹרַת-שֻׁלְחָן. עוֹד חָלַמְתִּי
שֶׁקָּצוּב גַּם הַמֶּרְחָק אֵלָיו
יָכוֹל הַיֹּפִי הַסָּמוּי לְהִתְעוֹפֵף
כְּשֶׁהַשָּׁמַיִם שֶׁמֵּעַל לָעִיר עִוְרִים.
אַךְ לְרֶגַע קַל נִפְרַם הַתֶּפֶר.
לִשְׁנִיָּה אַחַת נִפְרַשׂ הַגֶּשֶׁר
בֵּין תְּהוֹם הָאַיִן לִתְהוֹם הָאַיִן
וְאָטוֹמִים, מֻפְשָׁטִים כָּאַהֲבָה
אַךְ בְּנֵי אַלְמָוֶת, נֶחְפָּזוּ וּבָאוּ
מִקְּצוֹת הַיְקוּם הַמִּתְפַּשֵּׁט לָעַד,
מִמְּקוֹמוֹת שֶׁאַף הַטֶּלֶסְקוֹפּ
שֶׁעַל הַר פָּלוֹמָר לֹא שְׁזָפָם,
לְמַעַן יִהְיוּ לְגוּף עָנֹג, שָׂחֹם,
עָלָיו פָּרְטוּ אֶצְבְּעוֹתַי בְּעֶרֶב
יָנוּאַר קְרִירָטָט אִלֵּם. לְמַעְלָה
מִמִּילְיַארְד שָׁנִים שׁוֹטֵט גּוּפְךָ פָּרוּד
לַחֲלָקָיו הַזְּעִירִים בֵּין כּוֹכָבִים קָרִים וַאֲדִישִׁים
עַד שֶׁהֵעֵז לְהִתְהַוּוֹת אֶל מוּל גַּלֵּי הַתֹּהוּ
לְמִבְנֶה אַדְרִיכָלִי עָדִין וְשַׁבְרִירִי. מִילְיַארְד
שָׁנִים עוֹד יְשׁוֹטֵט, נִדּוֹן לִנְדוּדֵי אֵין-קֵץ,
כְּאוֹתָהּ הַקָּלָטָה בְּהִירָה וְעִקֶּשֶׁת
הַמְשַׁגֶּרֶת עַל גַּבֵּי גַּלֵּי רַדְיוֹ אֶל
הֶחָלָל הָרֵיק וּמַעֲנִיקָה לַקּוֹל הַמְדַקְלֵם
שׁוּרוֹת שִׁירָה יָפוֹת שֶׁל ת.ס. אֶלִיוֹט
חַיֵּי אַלְמָוֶת נֶעְדְּרֵי מַגָּע שֶׁל יַד אָדָם.
אוֹר הַכּוֹכָבִים הַצָּהֹב נִמְהָל בְּאוֹרָהּ הַצָּהֹב
שֶׁל מְנוֹרַת-הַקְּרִיאָה. בְּעָבְרָם יַחַד דֶּרֶךְ
שְׁנֵי חֲרַכֵּי הַזִּכָּרוֹן יִתְמַעֵט מִשְׁקַל הָאוֹר
הַכָּחֹל הַמַּחְזִיר מֵחֶלְקַת הַזְּרוֹעַ. אֲמִלָּיִם
נִהְיֶה בְּיוֹם הַשָּׁנָה הַשְּׁלִישִׁי לְמַסַּע הַנֶּפֶשׁ בַּנֶּפֶשׁ:
הַגּוּף הוּא בֶּן אַלְמָוֶת
אַךְ זֵכֶר חֵמוֹ
הוּא בֶּן-חָלוֹף.

מתוך "דיוקן עצמי עם קוונט וחתול מת",
הוצאת עם עובד, 1993

בזמנים נאורים

אֲנַחְנוּ חַיִּים בִּזְמַנִּים נְאוֹרִים:
עֹשֶׁר הוּא גְּזֵלָה
יֻדַּע הוּא שְׁלִיטָה
יֹפִי דֵּעָה קְדוּמָה.

אֲנַחְנוּ חַיִּים בִּזְמַנִּים נְאוֹרִים:
קִדְמָה הִיא הִתְנַשְּׂאוּת
רָצוֹן טוֹב הִתְעָרְבוּת
תַּרְבּוּת הִיא עָרִיצוּת.

אֲנַחְנוּ חַיִּים בִּזְמַנִּים נְאוֹרִים:
אָב מְשֻׁתָּף הוּא הַמְצָאָה
מִשְׁפָּחָה הִיא הַבְנָיָה
מִינִיּוּת הִיא הַתְנָיָה.

אֲנַחְנוּ חַיִּים בִּזְמַנִּים נְאוֹרִים:
שְׁתִיקָה הִיא הַשְׁתָּקָה
דִּבּוּר שִׁתּוּף פְּעֻלָּה
גִּמְגּוּם הוּא שִׁירָה.

מתוך "בזמנים נאורים",
הוצאת קשב לשירה, 2008

צלול

אֲוִיר צָלוּל עָמַד בֵּינֵינוּ
נָשַׁמְנוּ בְּהַכָּרַת תּוֹדָה.
דֶּרֶךְ שְׁקִיפוּתוֹ
נִפְגְּשׁוּ חִיּוּכֵינוּ
נוֹפְלִים עַל צַוָּארָם.

בָּאוֹר שֶׁחָדַר מִסֶּדֶק הַדֶּלֶת
נִפְרְשָׂה מְנִיפַת הַצְּבָעִים
שֶׁהָיְתָה בּוֹ מֵאָז
לֵדָתוֹ עַל כּוֹכָב מְרֻחָק.

שְׁנוֹת אוֹר –
מִדָּה לְמֶרְחַקִּים גְּדוֹלִים.
דַּקּוֹת הָאוֹר בֵּינֵינוּ –
מִדָּה לְמִרְוָחִים דַּקִּים,
כְּמוֹ קִרְבָה –

מִלָּה נִרְדֶּפֶת.

לִפְעָמִים עַד צַוָּאר.

סיכום של פגישה מקרית

"...זֶה הַמַּצָּב,"
אָמַר אָמַן הַמִּלִּים.
"אֶכֶן, כָּךְ,"
שָׂתַק אֵמַן הַמַּצָּבִים.

שְׁנֵיהֶם בָּחֲנוּ בְּעִיּוּן
אֶת הַכּוֹסוֹת הַמְּלֵאוֹת

"...וְאַל דְּאָגָה," לָגַם מֵחָדָשׁ,
"אַמְשִׁיךְ לִהְיוֹת נֶאֱמָן לַכֹּל
וְלִבְגֹּד בְּעַצְמִי בַּמִּדָּה הָרְאוּיָה,"
סִכֵּם אָמַן הַמִּלִּים.

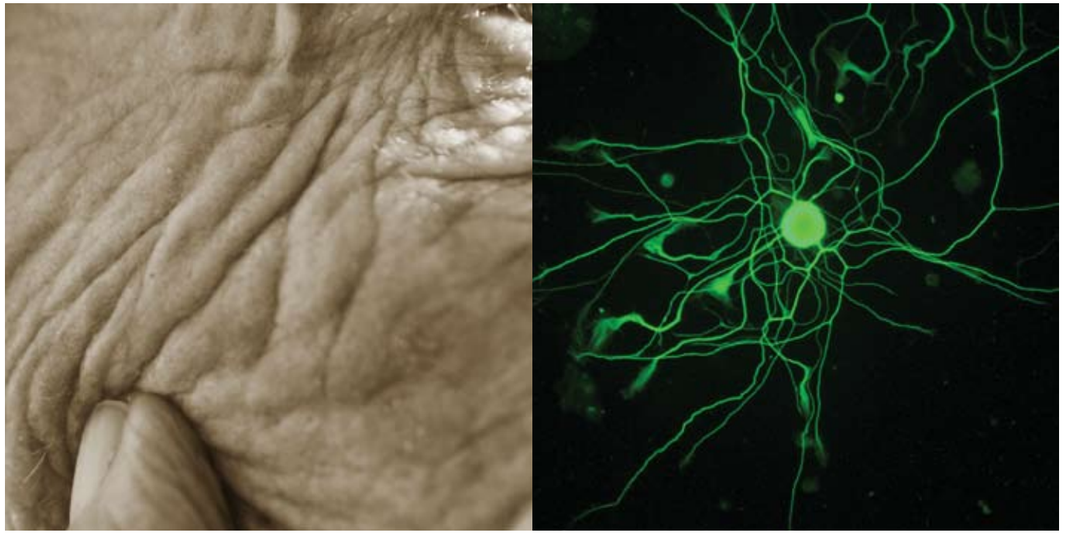
אֵמַן הַמַּצָּבִים בָּהָה בְּתַחְתִּית הַכּוֹס
יוֹדֵעַ שָׁנִים אֶת הַחֲלָשׁוֹת הַיְצוּקוֹת,
וְאֶת כֹּחָם שֶׁל הַנּוֹזְלִים.

שְׁנֵיהֶם בָּחֲרוּ עִכְּשָׁו בַּשֶּׁקֶט.

אַחַר כָּךְ קָם מִן הַמּוֹשָׁבִים הַגְּבוֹהִים.

מַרְאַת הַבַּר וְהַחַלּוֹן שֶׁמִּמּוּל
הִכְפִּילוּ זוֹ בָּזֶה אֶת בָּבוּאָתוֹ
לְיַד הַקּוֹלָב
לְאֹסֶף צְלָלִיּוֹת
נֶעֱטָפוֹת בִּמְעִיל הַגֶּשֶׁם.

מתוך קובץ בכתובים



זהירות, עולמות מתפרצים, או מתרסקים

יבשם עזגד

ב"מערות הפלדה" של אייזיק אסימוב, וגם ב"האלמנט החמישי" של לוק בסון (עם ברוס ויליס ומילה יובוביץ'), הצפיפות והעקה מעכו את בני-האדם אל תוך התבנית העירונית, עד שנוצר מעין אורגניזם עירוני ענק אשר כולל בתים, מכוניות ואנשים; מאיים להתפרץ בכל רגע, ומתייחס לכל גילוי של אינדיבידואליזם כפי שאנו מתייחסים לגורמי מחלות זיהומיות שמנסים לקנן בגופנו.

התמודדות עם עקה, או ליתר דיוק, עם לחץ אבולוציוני, עשויה לגרום לאורגניזמים חיים לפעול בדרכים משונות. יצורים חד-תאיים מסוימים עשויים, למשל, להתארגן בקהילות שמתקיימת בהן סוג של סולידריות, ואפילו הקרבה של יצורים יחידים למען הקהילה (סוג של מוות מתוכנת של תאים, המתקיים בבעלי-חיים רב-תאיים). אבל לפעמים, כמו שאומרים, מספיק זה מספיק. כשהלחץ גובר, המערכת עלולה להתפרץ – ואז התוצאה היא בלתי-נשלטת, בלתי-ניתנת לחיזוי, וכמעט שאינה ניתנת לבלימה. ניבי אלרואי, רעייתו של ד"ר אסף ורדי מלמחלקה למדעי הצמח במכון ויצמן למדע, משליכה את התהליכים המתפרצים האלה על עולמם של הדברים הגדולים, אנשים, ערים, עולמות.

ניבי היא אמנית רב-תחומית המשלבת פיסול, מידול ארכיטקטוני, תחריט, איור, וידאו, אנימציה ומיצב. בפסטיבל "צבע טרי", היריד הישראלי לאמנות עכשווית, שהתקיים בשנת 2008 בנמל יפו, זכתה במקום הראשון, ובפרס האמנות על-שם יגאל אהובי. עבודותיה המורכבות מתעדות ומקפיאות שברירי שנייה בתהליך דינמי של עולמות מתפרצים, או מתרסקים, נבנים, או נהרסים, אסונות בקנה-מידה קוסמי, שכמעט ואין בהם עדות להישרדותם של בני-אדם.

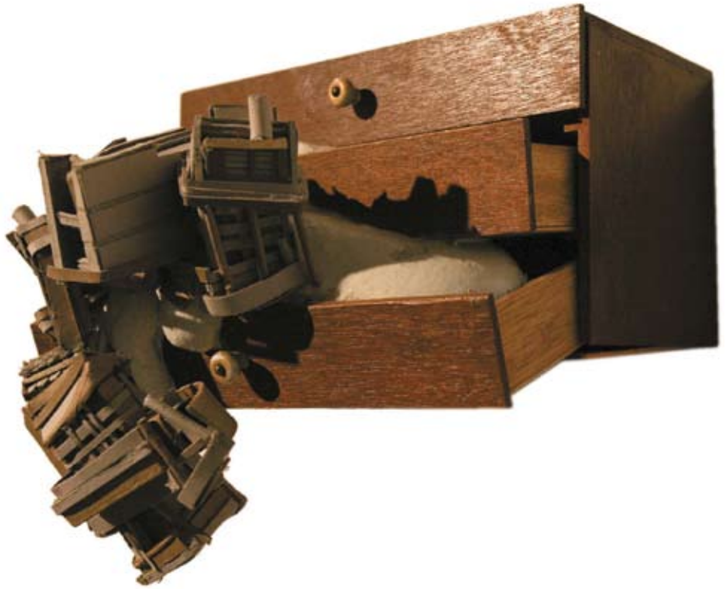
מדובר בתופעה המזכירה במשהו את היפותזת גאיה של ג'יימס לאוולוק, שלפיה כוכב-לכת (למשל, "ארץ"), הוא אורגניזם שלם, המאחד ומכיל בתוכו את עולמות החי והצומח. אסימוב, ב"פאתי המוסד" (1982), לקח את האפשרות הזאת צעד קדימה, והכניס לתוך המערכת הסימביוטית של "גאיה" שלו גם את תודעתם של היצורים החיים. תושבי "גאיה" של "פאתי המוסד" חושבים אותן המחשבות, מרגישים אותם הרגשות, ואילו היו נזקקים לדיבור, היו מדברים באותן המילים. למעשה, הם אינם "תושבי גאיה". כאשר מי מהם מתבקש להציג את עצמו, הוא אומר: "אני גאיה".

היצורים החד-תאיים שמהם שואבת ניבי אלרואי חלק מהשראתה מתנהגים, תחת לחץ, כמעט כמו תושבי גאיה של אסימוב. על אף בדידותם המובנית הם יוצרים קהילות של "אינטרסים משותפים", ויוצאים למאבק על זכותם להישרד, גם בתנאי עקה. לפעמים, כאשר יענו אותם, כך הם מתרבים ופורצים. לפעמים הם נכנעים וקורסים. בחיים, כמו בחיים, הכל דינמי. אין רגע דל. אין מצבים קבועים.

ניבי אלרואי, גוף פרי 2009
(פרט) גודל משתנה
טכניקה מעורבת: רדי מייד,
מתכת, פוליסטירן מוקצף,
ציפוי פורצלן, סיבית

ניבי אלרואי משליכה את התופעה הביולוגית-הסביבתית הזאת על מערכת של כרך ענק, המתפרץ, תוך קריסה והקרבה של חלקים ממנו. וזה, אולי, הזמן להזכיר את אחת ממסקנותיו של לאוולוק מהיפותזת גאיה: גאיה תחיה לעולם. אם נגרום התחממות, או זיהום, מעבר לרמה מסוימת, היא פשוט תבצע מעבר מופע (פאזה), ותתייצב במצב שיאפשר לה להסתגל, להמשיך להתקיים. אנחנו, בני-האדם, אולי ניכחד במעבר הזה. אבל זה לא ממש יטריד את גאיה. השאלה התלויה מעל לעולמות המתפרצים והקורסים של ניבי אלרואי היא, אם כן, איפה אנחנו בתמונת העולם הזאת. השאלה הזאת נותרת, בשל כך, ללא תשובה.

ניבי אלרואי, אפופטוזיס-שלכת 2008
גילוף בעץ, בייץ, צבע שמן על אמייל



ניבי אלרואי, על חלב שנשפך 2009. 26 / 21 / 22 ס"מ בקירוב
טכניקה מעורבת: רדי מייד, פוליסטירן מוקצף, ציפוי פורצלן, סיבית

מאנגלית: דפי קודיש

נאהבים

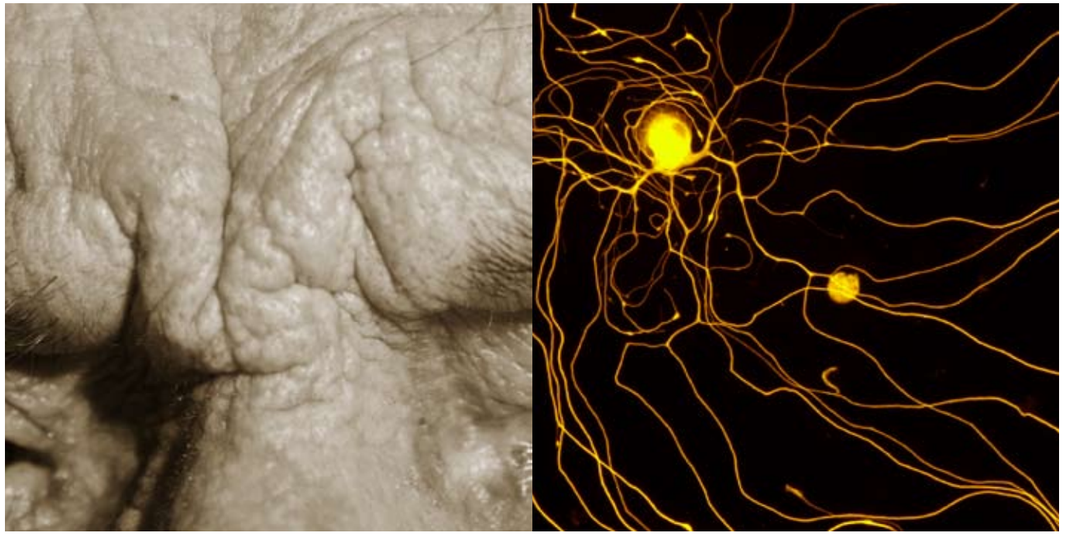
בִּכְנִיסָתִי לַחֶדֶר אֲנִי שׁוֹמַעַת אֶת אֶנְקָתוֹ –
אִישׁ זָקֵן שׁוֹאֵף אֲוִיר חֵרֶף רְצוֹנוֹ –
וַאֲנִי קוֹרֵאת "אַתָּה לְבַד
אוֹ שֶׁאַתָּה עוֹשֶׂה מַשֶּׁהוּ שֶׁאֵינְךָ
רוֹצֶה שֶׁאֶרְאֶה?" הָאֲנָקָה מַבְשִׁילָה לִכְדֵי צִחְקוּק,
וְעַד שֶׁאֲנִי מִתְיַשֶּׁבֶת עַל קְצֵה מִטָּתוֹ,
כֻּלּוֹ חִיּוּכִים, מְפָלְרְטֵט כְּאִלּוּ שֶׁהַנַּפַּחַת
וְדַלֶּקֶת הָרֵאוֹת גֹּרְשׁוּ מֵהַמִּשְׁחָק.
לֹא שׁוֹאֲלִים אָדָם גּוֹסֵס אֵיךְ הוּא מַרְגִּישׁ,
בִּמְיֻחָד כְּשֶׁרְגְשׁוֹתָיו מְעֹרָבִים,
אָז אֲנִי מִתְקַדֶּמֶת לִשְׁאֹלוֹת
שֶׁעֲלֵיהֶן אֶצְטָרֵךְ תְּשׁוּבָה לִפְנֵי שֶׁיִּהְיֶה מְאֻחָר.
"אַתָּה מִתְחָרֵט עַל וְתוּרִים שֶׁעָשִׂיתָ?"
אֲנִי שׁוֹאֶלֶת, בְּעוֹדִי פּוֹשֶׁטֶת אֶת הַמְּעִיל.
וּכְאִלּוּ עָרַכְנוּ חֲזָרוֹת עַל הַתַּסְרִיט
הוּא מֵשִׁיב "עַל אֶחָד".

עַכְשָׁו אָנוּ רוֹקְדִים וַלְס,
מְהֻפָּנָטִים מֵהַסִּפּוּר הַמִּתְגַּלְגֵּל
עַל פְּנֵי שִׁשִּׁים שָׁנָה, עַל דּוֹדָנִית
שֶׁנִּשְׂרְפָה בְּכִבְשְׁנֵי אֵירוֹפָּה, שֶׁבִּקְּרָה בְּחַדְרוֹ
בִּכְתֹנֶת לַיְלָה וְהִסְתַּכְּלָה וְהִסְתַּכְּלָה עָלָיו.

אַךְ הֵם פָּחֲדוּ – הִיא פָּנְתָה לָהּ
(כְּפִי שֶׁהָיִיתִי עוֹשָׂה גַּם אֲנִי) וְהָלְכָה. מֵעוֹלָם
לֹא דִּבְּרוּ עַל הַלַּיְלָה הַהוּא.

הַחֶדֶר שָׁקַט בִּשְׁעַת דְּמְדּוּמִים. עַכְשָׁו
אֲנִי רוֹאָה אוֹתָהּ גּוֹחֶנֶת מֵעָלָיו
כִּמְעַט עֵירֻמָּה,
מַזְמִינָה.

מתוך "שומרי נעורי",
הוצאת קשב לשירה, 2010



תרגום חדש: אבי הסנר, גיל הר אבן

No 4

Unthrifty loveliness, why dost thou spend
Upon thyself thy beauty's legacy?
Nature's bequest gives nothing but doth lend,
And being frank she lends to those are free.
Then, beauteous niggard, why dost thou abuse
The bounteous largess given thee to give?
Profitless usurer, why dost thou use
So great a sum of sums, yet canst not live?
For having traffic with thyself alone,
Thou of thyself thy sweet self dost deceive.
Then how, when nature calls thee to be gone,
What acceptable audit canst thou leave?
Thy unused beauty must be tomb'd with thee,
Which, used, lives th' executor to be.

קֶסֶם בַּזְבָּזָנִי, מַדּוּעַ אַתָּה מְפַזֵּר
אֶת מוֹרֶשֶׁת יָפְיְךָ עַל עַצְמְךָ?
הַטֶּבַע לֹא נוֹתֵן, הוּא מְצַפֶּה לְהֶחְזֵר
וּמַלְוֶה בִּנְדִיבוּת לְבַעֲלֵי יָד פְּתוּחָה.
קַמְצָן יְפֵהפֶה, מַדּוּעַ אַתָּה הוֹרֵס
אֶת הַשֶּׁפַע שֶׁנִּתַּן לְךָ כְּהוֹן לָתֵת?
נוֹשֶׁה עָלוּב, מַדּוּעַ אַתָּה נוֹכֵס
נְכָסִים אַךְ לֹא מִתְקַיֵּם בֶּאֱמֶת?
כְּשֶׁכָּל עִסְקְךָ בְּעַצְמְךָ בִּלְבַד,
אֶת עַצְמְךָ הַמָּתוֹק אַתָּה גּוֹזֵל מֵאִתְּךָ.
וּכְשֶׁהַטֶּבַע יִקְרָא לְךָ לָלֶכֶת לָעַד,
מָה תִּשְׁאִיר בַּטּוּר לִזְכוּתְךָ?
יָפְיְךָ שֶׁאָגַרְתָּ אִתְּךָ בַּקֶּבֶר יֵחָתֵם,
וְזֶה שֶׁיְּעֻנַּק אֶת צַוָּאָתְךָ יְקַיֵּם.

No 5

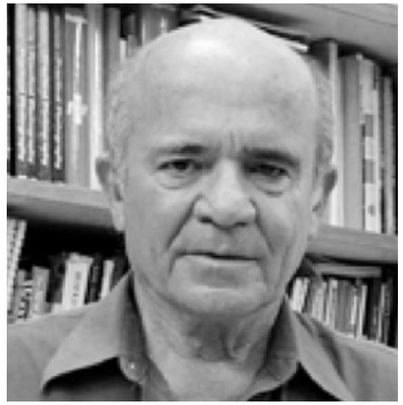
Those hours, that with gentle work did frame
The lovely gaze where every eye doth dwell,
Will play the tyrants to the very same
And that unfair which fairly doth excel:
For never-resting time leads summer on
To hideous winter and confounds him there;
Sap cheque'd with frost and lusty leaves quite gone,
Beauty o'ersnow'd and bareness every where:
Then, were not summer's distillation left,
A liquid prisoner pent in walls of glass,
Beauty's effect with beauty were bereft,
Nor it nor no remembrance what it was:
But flowers distill'd though they with winter meet,
Leese but their show; their substance still lives sweet.

אוֹתָן שָׁעוֹת שֶׁעִצְּבוּ בִּמְעֻדָּן
מַרְאֵה פָּנִים הַשּׁוֹבֶה עֵינֵי כֹּל,
יַמְשִׁיכוּ לָצוּר בּוֹ צוּרוֹת וּכְרוֹדָן
יְקַלְּפוּ מֵעָלָיו אֶת חִנּוֹ הַגָּדוֹל.
הַזְּמַן שֶׁלֹּא נָח מֵאִיץ בַּקַּיִץ לָלֶכֶת
לְתוֹךְ חֹרֶף מַבְעִית שֶׁבּוֹ יַחֲתֵם:
מַקְפִּיא לְשַׁד, מֵמִית עָלִים בְּשַׁלֶּכֶת,
הוּא כּוֹלֵא אֶת יָפְיוֹ בְּלָבָן שׁוֹמֵם.
אִלְמָלֵא תַּזְקִיק הַקַּיִץ שֶׁהוּשַׂם
בֵּין קִירוֹת זְכוּכִית כְּאָסִיר נוֹזֵל,
כֹּחוֹ שֶׁל הַיֹּפִי הָיָה נֶעֱלָם,
חַיָּיו נִשְׁלָלִים וְזִכְרוֹ בָּטֵל.
כְּשֶׁיּוֹרֵד הַחֹרֶף עַל פֶּרַח שֶׁזִּקַּק,
תַּמְצִיתוֹ עוֹד חַיָּה, רַק מַרְאֵהוּ נִמְחַק.

מתוך: ויליאם שייקספיר
הסונטות,
הוצאת דביר, 2011

אבנר טריינין
2011-1928

דני כספי



אבנר טריינין

בסתיו, ממש במהלך הכנתו של השנתון "שירת המדע", נפרד מעמנו אבנר טריינין, איש המדע והשירה, מייצגה המובהק של אחדות "שתי התרבויות", שהיה מגדלור למפעל פרס עידוד היצירה בין מדענים. אנו חבים לו חוב גדול של הוקרה ואהבה.

פרופ' אבנר טריינין נולד בתל-אביב (נווה צדק) בשנת 1928, וממנה עברה משפחתו למושבה באר-יעקב. המשך ילדותו וחייו – בירושלים: במגוריו, בקריירה המדעית והאקדמית המרשימה, בחיי משפחתו, וברבים משיריו והשראתם. במהלך לימודיו באוניברסיטה העברית פרצה מלחמת השחרור, בה שירת בחיל המדע. הוא נפצע במילוי תפקידו, ולאחר תום המלחמה החל ללמוד כימיה פיסיקלית, קיבל תואר ראשון, שני, וכן תואר דוקטור מהאוניברסיטה העברית. לאחר מכן ביצע מחקר בתר-דוקטוריאלי במעבדתו של חתן פרס נובל, רונלד נוריש, באוניברסיטת קיימברידג' באנגליה. עם שובו לארץ הצטרף לסגל האוניברסיטה

העברית, הגיע לדרגת פרופסור, ובשנים 1975-1978 כיהן כדיקן הפקולטה למדעים.

טריינין כתב שירה מגיל צעיר, ופירסם את ספרו הראשון ("אזובי קיר") בשנת 1957. במהלך חייו פירסם 11 ספרי שירה וספר עיון בשירה, ובהם גם אסופה של שיריו מהשנים 1952-1998 ("מחזורים", הקיבוץ המאוחד ומוסד ביאליק). ספרו האחרון, "הבולענים", ראה אור בשנת 2009 (הקיבוץ המאוחד).

טריינין פירסם מחקרים, מאמרים, ספרי מדע והוראה. הוא זכה בפרסי שירה חשובים כפרס מילוא, פרס ירושלים על-שם עגנון, פרס ברנר, פרס ביאליק ופרס פיכמן. היה חבר פעיל באקדמיה ללשון העברית. הותיר אחריו אשה, הפילוסופית פרופ' רבקה שכטר, ושתי בנות, שאף הן פנו למדעים: פרופ' הילה קנובלר, רופאה במרכז הרפואי קפלן ומשוררת, ופרופ' מלאת טריינין, ביולוגית, חוקרת באוניברסיטה העברית.

כאשר נולד רעיון הקמת העמותה "שירת חייו" לזכר עפר לידר, והענקת פרס לעידוד היצירה הספרותית בין מדענים, היה ברור מיד במי ניוועץ. אסנת לידר, ירון כהן ואנוכי עלינו לרגל (זו אכן הייתה תחושתנו) לפגוש את אבנר במועדון האוניברסיטה בגבעת רם. הפגישה הזו הייתה אבן המסד למפעלנו. בסיועו הישיר, בעצתו ובליוויו בהמשך הדרך, הוקם וגויס הגרעין של ועדת ההיגוי של פרס עידוד היצירה בין מדענים: אנשי הספרות שחוברים לאנשי המדע בהקמת ועדת ההיגוי משותפת, הממשיכה להוביל את המפעל הזה. במשך כל השנים עימנו העדיף אבנר להימנע מאור הזרקורים, ובחר בפעילות מאחורי הקלעים. מן ההר המשיך לתרום לנו בעצה, בהכוונה, בעידוד וכן בטפיחה על השכם – וכמובן ביצירות משלו, שזכינו לצרף מדי שנה לאנתולוגיה, ובהמשך לשנתון, "שירת המדע".

בשנת 2003, עם צאת ספרו "רואה זיתים" (הקיבוץ המאוחד), כתב עפר לידר סקירה במוסף הספרות של "ידיעות אחרונות", ובה אמר, בין היתר: "...על מרבית שירי הספר הזה, המציירים את תמונת בערוב היום, שורה הקדרות הקוהלתית. באחד השירים היפים ביותר בספר הנוגע ללב הזה אומר טריינין: 'מיום ליום אני רואה/ רק את שאני רוצה לראות, אם לא בעיני אז בעיני רוחי,/ אני מוקף בדברים שהקפתי את עצמי,/ אשר אגרתי בימים בהם אהבתי לראות/ את מראה הבוקר מביט בחלון,.../ (שנקשרה נפשי, עמוד 22)'. וכך הולכים ונאספים תמונותיו וזכרונותיו ודמיונותיו של המשורר, וניצבים לנגד עיניו לסמן את אחריתם, ואחריתו...".

מורשתו של אבנר טריינין ותרומתו למפעל עידוד היצירה בין מדענים לא תמו במותו, והן תמשכנה להאיר את דרכנו הלאה, בשנתו השביעית של הפרס, וגם בשנים הבאות.

יהי זכרו ברוך.

תרגיל חוני המעגל

הוֹכַח: מַעְגָּל הוּא הַמָּקוֹם הַגֵּיאוֹמֶטְרִי
שֶׁל כָּל הַנִּסְיוֹנוֹת הַנּוֹאָשִׁים לַהֲפֹךְ מַעֲגָל לְרִבּוּעַ

פִּתְרוֹן: אֵין מָנוֹס, הָאֶרֶס מִתְפַּשֵּׁט.
וּכְשִׁבְעִים שָׁנָה פּוֹשֵׁט הוּא בַּתָּאִים
מֵאָז הַיּוֹם שֶׁבּוֹ הֻזְרַק
אֵלֶיךָ מִבִּפְנִים, אֵלֶיהָ לְבִפְנִים.
כַּמָּה זְמַן נוֹתַר לְךָ אִם כֵּן?
אוּלַי עֶשְׂרִים אוּלַי פָּחוֹת
אוּלַי יוֹתֵר מֵאֲחֵרִים
כַּאֲשֶׁר כָּל חֲבֵרֶיךָ כְּבָר בִּפְנִים
הֵם מַשְׁלִימִים אֶת מַעֲגַל
הֶחָמָרִים, וְאַתָּה כֶּחוֹנִי הַמַּקִּיץ
וּמְחַפֵּשׂ סְבִיבוֹ לַשָּׁוְא וְלוּ אֶחָד
מִן הַדְּבָרִים הַמֻּכָּרִים, וּכְבָר מֵבִין:
דִּין כָּל נִסָּיוֹן לָשׁוּב
כְּדִין רִבּוּעַ הָעִגּוּל

מתוך "אוקלידום",
הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1985

הנוסחאות המופלאות של האבסורד

שירתו של אבנר טריינין

"שירה גדולה צריך שתהיה בה הגות מורכבת", נהג אבנר טריינין לצטט את אמירתו של וולאס סטיבנס, המשורר האמריקאי האהוב עליו. ואמנם, שירתו של טריינין היא ביסודה שירה אינטלקטואלית מורכבת, דחוסה באכזריותה הספקנית-אירונית של התבונה, ומכאן שיש לה יחס הדוק לדברים העשויים לשמש חומר למחשבה. עם זאת, ניתן להחיל עליה את דבריו של ת. ס. אליוט על המשוררת האמריקאית מריאן מור, שגם הרקע שלה היה בתחום מדעי הטבע: "לאינטלקטואלים בינוניים אפשר שהשירים של מור ייראו כתרגילים אינטלקטואליים. אך אלה שהאינטלקט שלהם נע ביתר מהירות יכירו בשיריה את ערכם הרגשי".

שירתו של טריינין לעיתים אינה קלה לקליטה, שכן היא מתרחקת מכל הצטעפות אקזוטית קסומה, מאווירה ומקצב מהפנטים, וכן רחוקה היא מהזרם השכיח בימינו של השירה הקונקרטית, הגוזרת אלם על המחשבה ומצטמצמת בתיאור מנוכר של עצמה כמין טבע דומם של עצמים זרוקים. וכמובן אין היא לעצמה שירה זרוקה של מרץ גנדרני. טריינין הוא המשורר המלומד, "poeta docta", שירתו עשירה באסוציאציות השאובות מתחומים רבים ומגוונים: התנ"ך, הברית חדשה, שירה אמריקאית ועוד. ובעיקר, הוא יצר חיבור אינטלקטואלי מרתק בין הראייה הפיוטית לראייה המדעית. יותר מכל משורר ישראלי אחר תירגל טריינין בשירתו את המפגש בין "שתי התרבויות": כך בספרו המרכזי "אוקלידום", שבו יצר גיאומטריה של האבסורד; גיאומטריה אנטי-גיאומטרית, תוך שימוש בכלים שלה עצמה ולא במעט אירוניה. לספרו "אוקלידום" בחר לתמונת השער את הרישום המפורסם של ליאונרדו המתאר דמות או כפל דמות חסומה בתבניות גיאומטריות. ליאונרדו, שנמזגו בו ללא הכר אמנות ומדע, הוא ללא ספק המודל של שירתו (הוא חוזר ומתייחס אליו ברבות מרשימותיו, וגם בספר המסות שלו בין שירה למדע). היסוד האינטלקטואלי המדעי של המשורר האוקלידי אינו מאפשר לו להתפרע, ואין הוא מותיר לו ברירה אלא להגיע לאחדות של ניגודים, לחסום את האבסורד, ברוח העיקרון של ליאונרדו, שחסם בכמה מרישומיו את פרצופיהם המעוותים של כל מיני דגנראטים בתוך ריבועים ומלבנים כדי להצביע על הפרופורציות של הפיסיונומיה.

המדע והשירה בשירתו של טריינין הם שתי פנים של אותה מהות, היוצרים את אחדות הניגודים: את המשמעות של החסר משמעות, את הנוסחה של הכאוטי.

כדרך ספרי שירה מאוחרים, גם בספריו האחרונים גברו היסודות האוטוביוגרפיים; שירתו נעשתה רכה יותר והתחזקה בה המגמה השיחתית-האינטימית שאיפיינה אותה מראשיתה. חוויות היסוד הן הפרידה מההורים, הפרידה מבני-משפחה, הפרידה מירושלים האהובה עליו ומעצי הזיתים שבה, ואולי גם פרידתו שלו מהעולם. אבל גם ברגעים אלה, "חוקי הדברים" קובעים את תפיסתו הדטרמיניסטית ו"הרשות אינה נתונה".

פרקי אבות

אֶת מְבוֹכֵי עֵינֶיךָ הַקְּפוּאוֹת,
אָבִי, מַה יָּרֵאתִי לִרְאוֹת

הֵן כָּל שֶׁצָּפִיתִי אֵרַע
וְאֵין הָרְשׁוּת נְתוּנָה
לְהַחֲלִיץ מֵחֵקֵי הַדְּבָרִים

אַךְ מִפָּנֶיךָ הַזָּרוֹת כְּבָר לֹא
אֵרָתַע, וּבַאֲשֶׁר תֵּלֵךְ אֵלֶיךָ
וּבְגַבְּךָ אֶגַּע,
קַלּוֹת אֶגַּע עַד שֶׁתִּפְתַּח

מתוך "הבולענים",
ספר שיריו האחרון של טריינין,
הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2009

נכתב בעקבות ספר שיריו האחרון של אבנר טריינין, "הבולענים", שהוקדש לאחיו המנוח, הוקדש ונמסר לאבנר. עתה הוא מוקדש לזכרו של אבנר, מורי ורבי, משורר אהוב ומרטיט נפש.

בולענים. התבוננות במשורר

לאבנר טריינין

א.

בַּלֹּעַ אַתָּה מֵמִיר זוּלַת
לַאֲנִי, מַה שֶּׁהָיָה
בַּחוּץ, הוּא שֶׁיִּהְיֶה
פְּנִימִי, לְבִיאָה
מְרַסֶּקֶת זֶבְרָה פּוֹלֶטֶת
גְּלָלִים מַצְמִיחִים עֲרָבוֹת עֵשֶׂב דָּשֵׁן
לוֹעֶסֶת, זָנָב מַצְלִיף בַּזְּבוּבִים
פּוֹרְחִים לָאֲוִיר,
פַּרְסָה רוֹקַעַת קַרְקַע
רוֹבֶצֶת עַל הַלּוּחוֹת הַנָּעִים
מַגְמָה לוֹהֶטֶת מְעַלַּעַת סַלְעֵי גִּיר
חוֹזְרִים אֶל הָאֲוִיר מֵהָרִים עֲשֵׂנִים,
בּוֹלְעִים אוֹר בֶּעָלִים,
הוֹפְכִים סֶכֶר
וְחַיִּים
אוֹ מִתְגַּלְגֶּלֶת לִקְרִירוּת הַגְּרָנִיט
בְּיֹפִי מַדְהִים, רְווּיַת שִׂכְחָה
כְּאַבְנֵי מַצֵּבָה.

ב.

הוּא יוֹשֵׁב לְפִתְחִי, עַל שְׂפָתִי,
רַגְלָיו מְדַגְדְּגוֹת אֶת לֹעִי, וַאֲנִי מִתְאַפֵּק
מִלִּבְלֹעַ, מַאֲמָץ קָשֶׁה כְּרֶפְלֶקְס.
מִתְבּוֹנֵן, מִתְאַמֵּץ לְהָבִין אֵיךְ מַרְאוֹת,
חַלּוּקִים, בּוֹרוֹת, שִׁבְרֵי מֶלַח
מַלּוּחַ, יַמְלוּחַ, מִלְּחִית אַשְׁלָגָנִית, עַלְעוֹל
הוֹפֵךְ זִכְרוֹנוֹת לְמַלְתְּעוֹת שִׂכְחָה, לְחָלְבּוֹנֵי
הַכְּאֵב
מֻתְמָרִים לִתְחוּשׁוֹת
מִתְגַּלְגְּלוֹת לְמִלִּים כְּמוֹ
בּוֹלְעָנִים אוֹ סְדוֹם, יָם הַמֶּלַח, אַשְׁלָג
זֶה דֶּשֶׁן צְמָחִים
וְחָנָ"ם לִפְצָצוֹת
קוֹרְעוֹת רִקְמוֹת זִכָּרוֹן
וְעַיִן
בּוֹלְעוֹת אוֹר מוּמָר לְמַרְאוֹת
חֹשֶׁךְ עָמֹק
וְשִׁירִים.
בּוֹלְעָנִים.

חלומותיו הטבעיים של הצייר האוטומטי

דנה ירון-מרקוביץ

ז'אן ארפ: האיש שראה את העשבים גדלים עד השמיים, ואת הכוכבים מהלכים בקרבתנו

אפשר לייצג את המציאות רק כאשר היא במצב של שינוי תמידי.

אנדרה ברטון

"התבוננו על קירות שעליהם הותזו מספר כתמים... בכתם כזה תוכלו לגלות ראשי אנשים, בעלי-חיים שונים, תמונת קרב, כמה סלעים, ים, עננים ואלף דברים אחרים. הדבר דומה לצלצול פעמון, שבתוכו תשמע מה שאצור בדמיונך". עצה זו לאמנים כלולה ב"מסה על הציור" שכתב ליאונרדו דה-וינצ'י בשנת 1480.

444 שנים לאחר מכן, בשנת 1924, פירסם המשורר אנדרה ברטון את "המניפסט הסוריאליסטי", ובו הגדיר את המונח "סוריאליזם" כ"אוטומטיזם נפשי טהור, שבאמצעותו מתכוונים להביע, בין בדיבור, בין בכתיבה, ובין בכל אופן אחר – את המהלך הממשי של המחשבה. זוהי הכתבתה של המחשבה, כשהיא נעדרת כל שליטה מכוונת מצד השכל, ומנוערת מכל דאגה אסתטית או מוסרית". במילים אחרות, המחשבה המודעת שווה בחשיבותה לזו הלא-מודעת.

הצייר הפסל והמשורר ז'אן ארפ לקח את הרעיון הזה אל הסטודיו. הוא נהג להניח לידו האוחזת במכחול לנוע על הנייר ללא מחשבת תחילה, באופן אוטומטי. בדרך זו נוצרו על הנייר צורות שנובעות מהאופי הבסיסי של תופעת החיים – דימויים ביומורפיים. הציור האוטומטי צויר, פשוטו כמשמעו, ללא סקיצה או רעיון מוקדם, ללא כוונת מכוון. הוא היה תוצר של פעולה תת-הכרתית ושל תנועה ספונטנית של היד. התוצר היה ציור מופשט, שלעיתים כלל מוטיבים דמויי-צמחים, הפזורים על פני רקע נייטרלי. "עשיתי את הניסיונות הראשונים עם צורות חופשיות", כתב ארפ. "חיפשתי צירופי מקרים של צורות, כמו אלה שהטבע אינו חדל מליצור אותם. ניסיתי לגרום לצורות לצמוח. להתפתח. האמנתי בדוגמה של הזרעים, הכוכבים, העננים, הצמחים, החיות והאדם, ולבסוף, בקיום הפנימי ביותר שלי".

ארפ פישט את הצורות מן הטבע, ועבודותיו הביומורפיות השתחררו מההגדרות המגבילות המקובלות. הוא יצא לדרך עם צורות פשוטות שמקורן בפנטזיה ובדמיון, ובאמצעותן הציע "עולם אפשרי, יחיד במינו, שבו בעלי-החיים, הצמחים והחומרים משתלבים בתהליך מתמיד של התמרה, העשבים גדלים עד השמיים והכוכבים מהלכים בקרבתנו".

אמנות בלתי-נמנעת

ארפ האמין, כי האמנות היא פועל יוצא הכרחי של תופעת החיים. כפי שאדם נושם באופן לא-רצוני, כך הוא יוצר אמנות, מעצם עובדת קיומו כיצור חי. "אמנות היא פרי הצומח באדם כפרי על העץ, או כילד ברחם אימו", כתב. "איננו חפצים לחקות את הטבע. אין ברצוננו לשחזר, אלא ליצור, בדיוק כשם שהצמח

ז'אן ארפ, כמעט אגרטל עם פרחים, שמן על עץ, 1955, מוזיאון ישראל

יוצר את פירותיו. אנו רוצים לייצר באופן ראשוני ובלתי-אמצעי. אמנות זו אינה צריכה לשאת את חתימת האמן. על ציורים אלה, פסלים אלה, חפצים אלה, להישאר עלומי שם בתוך הטבע הגדול, כמו העננים, ההרים, הימים, החיות ובני האדם. כן, גם בני-האדם צריכים להשתלב בטבע...".

הצורות האורגניות הלא-רגולריות של הציירים האוטומטיים התקבלו על-ידי רבים כתוצר שנובע מרעיונות פרימיטיביים וארכאיים. אחרים ראו בהם את פסגת המודרניזם הפרוגרסיבי, התופס את הטבע כמודל שמוביל בהכרח לקידמה. דימויים ביומורפיים יכלו לשקף צדדים חיוביים בעולם המודרני, אבל בד בבד גם לבטא את הפחד מעידן גרעיני, או מעולם תעשייתי "ממוכן ביתר".

ז'אן ארפ, אלומת טורסו, ברונזה, 1959, מוזיאון ישראל

אנדרה מאסון, גתה ומטמורפוזה של צמחים, שמן על בד, 1940, מוזיאון ישראל

גתה והמטמורפוזיס של צמחים

הצייר הצרפתי אנדרה מאסון אימץ את הציור האוטומטי, ואיתו את הביומורפיזם, בראשית שנות ה-20 של המאה הקודמת. בציור "גתה והמטמורפוזיס של צמחים" הוא מציג את ראשו של גתה באמצעות פירות וצמחים (רמז למאמרו של גתה משנת 1790,"המטמורפוזה של צמחים"). מאמר זה, משנת 1790, שבו ניסה גתה לתאר את ה"איך של האורגניזם", ממחיש את השיטה המדעית של גתה. האור עובר דרך המנסרה במרכז התמונה ופוגע בעינו של גתה, רמז למחקרו של גתה על תאוריית הצבעים. בציור מורגשת הזדהותו של מאסון עם הפילוסוף, אשר המדע שלו מבוסס על שילוב של חוויה חושית ואינטואיציה פואטית.

תרגום: דנה ירון-מרקוביץ

אֲבָנִים הֵן מֵעַיִם
בְּרָאבוֹ בְּרָאבוֹ
אֲבָנִים הֵן גִּזְעֵי אֲוִיר
אֲבָנִים הֵן עַנְפֵי מַיִם
עַל הָאֲבָן הַמַּחְלִיפָה אֶת הַפֶּה
צוֹמַחַת עֶצֶם שֶׁל דָּג
בְּרָאבוֹ
קוֹלָהּ שֶׁל הָאֲבָן
מְנַהֶלֶת שִׂיחָה בִּשְׁתַּיִם tête-à-tête
בֹּהֶן לְבֹהֶן
עִם מַבָּט חוֹדֵר שֶׁל אֶבֶן
אֲבָנִים מְעֻנּוֹת כִּבְשַׂר הַחַי
אֲבָנִים הֵן עֲנָנִים
שֶׁכֵּן טִבְעָן הַשֵּׁנִי
רוֹקֵד עַל גַּבֵּי אַפָּן הַשְּׁלִישִׁי
בְּרָאבוֹ בְּרָאבוֹ
כַּאֲשֶׁר אֲבָנִים שׁוֹרְטוֹת עַצְמָן
גְּדֵלוֹת צִפָּרְנַיִם עַל הַשָּׂרָשִׁים
לָאֲבָנִים יֵשׁ אָזְנַיִם
לֶאֱכֹל אֶת הַשָּׁעָה הַמְדֻיֶּקֶת

מתוך "אבנים מקומיות", בתוך
"מושב האוויר", 1917-1935

אריה-ים

קְצָת אַרְיֵה הַרְבֵּה דֹּב גּוּשׁ שֶׁמֶן קְצָת הַר הַרְבֵּה יָם
אֵיךְ זֶה לִהְיוֹת שָׁם בְּתוֹךְ גּוּשׁ רָפֶה מִתְמַשְׁמֵשׁ
עִם נִיבֵי טוֹרֵף לְהַטּוֹת אֶת הָרֹאשׁ הַצְּפוֹנִי אֶל שֶׁמֶשׁ בּוֹגְדָנִית
לְנַסּוֹת לָצוּד קֶרֶן אוֹר אַחַת בִּקְצֵה הַשָּׁפָם
לְנַסּוֹת לַהֲפֹךְ אַרְיֵה כְּשֶׁאַתָּה גּוּשׁ דֹּב כְּשֶׁאַתָּה חֲצִי דָּג
מַה בְּךָ מְבַקֵּשׁ לְהִתְמַמֵּשׁ מִבַּעַד לָאֶבוֹלוּצְיָה הַמִּקְרִית?
וּכְנֶגֶד אֵיזֶה רָצוֹן לֹא בָּרוּר אַתָּה חוֹתֵר חוֹתֵר נֶגֶד הַנְּסִבּוֹת וְהַגּוּף?
הֲרֵי אַתָּה יָכוֹל רַק לִשְׁכַּב לֵאֶה בְּתוֹךְ עֵדֶר שׁוֹכְבִים עַתִּירֵי בָּשָׂר
יָכוֹל רַק לְהִתְחַכֵּךְ לְלֹא הֶרֶף לְהַבְקִיעַ רֹאשׁ גָּדוֹל מִתּוֹךְ
גַּלֵּי רֹךְ שָׁחוֹר רַעַד שֶׁמֶן גַּלֵּי וְתוּר יָם
לִקְרֹא קְרִיאוֹת קֶרֶב בְּתוֹךְ עֵדֶר הַפָּצִיפִיזְם הַזֶּה –
קֶרֶב עַל מָה? לִקְרֹא אֶל מִי?
אֶל אֹפֶק הַיָּם?
אֶל הַנְּקֵבוֹת הַמְעֻרְבָּבוֹת בְּתוֹךְ עֵדֶר מִשְׁמַנִּים-דֻּבִּיִּים-אַרְיוֹתִיִּים?
מָה אַתָּה, בִּלְתִּי-מוּבָן-אֶחָד?
אֵיךְ הָפְכוּ טַלְפֵּי הַדֹּב הַשּׁוֹאֵג שֶׁלְּךָ לִסְנַפִּיר רַכְרוּכִי גָּדוֹל רוֹפֵס?
מַה בִּשֵּׁבַע חָתַר עַד כָּאן? מָה חָתַר בְּךָ?
אֵיךְ נִשְׁמְרוּ תָּוֵי הַפַּרְצוּף שֶׁל הָאָב הַקָּדוּם
וְכָל הַשְּׁאָר עָבַר שִׁנּוּי יַמִּי?
מָה אַתָּה מַרְגִּישׁ מוּזָר כָּמוֹךָ בְּתוֹךְ מַלְכֹּדֶת הַקֹּשִׁי לָנוּעַ
מְגֻבָּב בְּתוֹךְ גּוּשׁ-הָמוֹן – אֵיךְ אַתָּה הוֹפֵךְ בַּיָּם בְּאַחַת
לְגַל מְחוֹלֵל הִידְרוֹדִינָאמִי נִפְלָא?
אֵיךְ אֶפְשָׁר לְהָבִין (אָבָל בֶּאֱמֶת!) אֶת הַשִּׁנּוּי הַזָּעִיר לְאֹרֶךְ מִילְיוֹנֵי שָׁנָה?
מָה אַרְיֵה בְּךָ – עוֹלַל-יָם עֲנָק עָצֵל רַכְרוּכִי?
אֵיזֶה מִין אַרְיֵה אַתָּה – אַרְיֵה כָּנוּעַ מְכֻנָּע שָׁחוֹר חֲלַקְלַק
שֶׁתְּזוּזַת-יַבָּשׁוֹת קָטַקְלִיזְמִית לָשָׁה אוֹתְךָ מֵחָדָשׁ?

מָה אַתָּה חוֹשֵׁב עַל דַּרְוִין?

מתוך "ספר היצורים", הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2011

איזכור העצמי, ושכלולו לכדי לולאה מוזרה

טל כהן וירדן ניר-בוכבינדר

על המהדורה המתורגמת לעברית של "גדל, אשר, באך" מאת דגלאס הופשטטר

המהדורה העברית של "גדל, אשר, באך" יצאה לאור בהוצאת כנרת זמורה ביתן דביר. המתרגמים: ד"ר טל כהן, מנהל צוות פיתוח בגוגל ישראל, וירדן ניר-בוכבינדר, חוקר במעבדות IBM ישראל

כותרתו של הספר – "גדל, אשר, באך" – נושאת את שמותיהן של שלוש דמויות היסטוריות, משלושה תחומים שונים: הלוגיקאי קורט גֶדֶל, הצייר מאוריץ קורנליוס אֶשֶר, והמלחין יוהן סבסטיאן באך. הכותרת הסתומה משהו אינה מתבהרת גם כאשר קוראים את כותרת המשנה: "פוגה מטפורית על נפשות ומכונות, ברוח לואיס קרול". הערפל ממשיך להתעבות כאשר נתקלים בשפע המסחרר של התחומים הנדונים בספר: החל במוסיקה בכלל וזו של באך בפרט, עבור לאמנות פלסטית בכלל ויצירתו של אשר בפרט, וגמור, באופן מודגש מאוד, בלוגיקה מתמטית, ובשיאה – משפטי האי-שלמות של גדל. "שמתי לב", אומר הופשטטר, "שבעבורי, גדל אשר ובאך הם רק צללים שהוטלו מכיוונים שונים על-ידי מהות מרכזית אחת. ניסיוני לשחזר את אותה ישות הוליד את הספר הזה".

חלקים רחבים מהספר בונים באופן סבלני, שיטתי ונגיש את הלוגיקה המתמטית, כל הדרך עד להוכחתו הגאונית של גדל (בהשמטה של פרטים טכניים מעטים שאינם נחוצים להבנה בסיסית), וכפי שמבשרת כותרת המשנה, יש בספר דיונים נרחבים גם על נפש האדם, על מחשבים ויכולותיהם (הספר אף מציג שפת תיכנות פשוטה לחישובים על מספרים טבעיים, שמאפשרת הצצה אינטימית לעולם התיכנות). הדיון מתרחב לתחומים נוספים: ביולוגיה מולקולרית, היסטוריה של מדעי המחשב, מבנה המוח, פרדוקסים, תרגומי ספרות, ולא נפקד גם מקומו של הזן בודהיזם.

העושר העצום הזה עלול להטעות ולהסתיר את האמירות החשובות ביותר של הספר. בהקדמתו למהדורה שיצאה במלאת 20 שנה לספר הביע המחבר, דאגלס הופשטטר, את אכזבתו מחוסר הבנה של רבים מהקוראים, והסביר שהספר עוסק ב"אני" – במהות המודעות. הוא בוחן את מקורותיה, ושואל אם אפשר ליצור מודעות במחשב (פרויקט הבינה המלאכותית).

לולאה מוזרה

כך או אחרת, נראה שהעושר העצום של התחומים הנדונים בספר, וההקשרים המפתיעים הנטווים ביניהם, הם סוד קסמו. אבל על אף העיסוק בתחומים רבים, יש ב"גדל, אשר, באך" תמה מרכזית

ומאחדת. זהו מוטיב האיזכור העצמי, ושכלולו לכדי לולאה מוזרה. איזכור עצמי יכול להיות משפט המתייחס לעצמו, כמו "במשפט זה יש חמש מילים". הוא נהיה מעניין כשמתגלה יכולתו ליצור פרדוקסים, למשל "משפט זה הוא שקר" (פרדוקס אפימנידס, המככב בספר). דוגמאות אחרות היא ציורו של רנה מגריט (למעשה, יש לו כמה גרסאות של נושא זה) שבו מופיעה מקטרת, ומתחתיה כיתוב: "זו אינה מקטרת", וכן תוכנית מחשב המדפיסה עותק של עצמה. לולאה מוזרה, או מידרג סבוך (שניהם מונחים שהמחבר המציא בספר זה), מתהווה במערכות שבהן יש רמות – דבר הנשען על דבר – אם נוצר "קצר" שבו רמה תחתונה נשענת, באופן כזה או אחר, על רמה גבוהה. מערכות שונות נשלטות על-ידי כללים (העולם הפיסי, על-ידי חוקי הפיסיקה; הוכחות מתמטיות, על-ידי חוקי הלוגיקה; מערכות ביולוגיות, על-ידי התהליכים הכימיים-מולקולריים; משחק שחמט, על-ידי חוקיו). אך ייתכן שתוכן המערכת מתערבב בחוקים שלה. כך למשל מציע הופשטטר משחק שחמט, שבו חוקי הנעת הכלים יכולים להשתנות לפי מצב הלוח. זוהי לולאה מוזרה. גם העובדה שהדי-אן-אי מכיל צופן ליצירת חלבונים – כללים – אך כמה מהחלבונים האלה משפיעים על תיפקוד הגנים עצמם, היא לולאה מוזרה, ועוד.

וכאן מגיע משפט גדל. משפט זה עוסק במערכות פורמליות – שהוצעו במפנה המאה ה-20, ככלי שמגדיר דרך לביצוע הנמקה מתמטית באופן קפדני: המושגים המתמטיים מקודדים כרצפים של סימנים שרירותיים, ותהליכי ההוכחה – כסדרת פעולות מכניות ופשוטות על אותם רצפים (או פסוקים). ברטרנד ראסל ואלפרד וויטהד, בעבודתם המונומנטלית "פרינקיפיה מתמטיקה", הציגו מערכת כזאת עבור תורת המספרים. ואכן, אפשר היה לייצג במערכת זו כל הנמקה שהייתה ושתהיה בתורת המספרים. היה ברור גם, שכל הידע בשאר תחומי המתמטיקה יכול להיות מיוצג באופן דומה. אלא שגדל גילה, שאפשר לקודד טענות במערכת זו – טענות על מספרים – כמספרים בעצמן, ואז לקודד הוכחות כמספרים, ולבסוף – לקודד כמספרים טענות על קיום הוכחות לטענות. למשל, "קיימת הוכחה להשערת גולדבאך" (או "לא קיימת..."). ואז, הפלא ופלא, המערכת הפורמלית יכולה לדבר על עצמה. לבסוף, בווריאציה מדהימה על פרודקס אפימנידס, בנה גדל בתוך המערכת הפורמלית פסוק שפירושו "פסוק זה אינו ניתן להוכחה במערכת".

עכשיו, או שלא מאמינים לפסוק הזה, ואז מתקבלת סתירה במערכת והיא קורסת (ואיתה אולי כל מה שאנו יודעים על מספרים טבעיים), או שמאמינים לפסוק – ואז מתקבל שיש טענה נכונה בתורת המספרים שאין לה הוכחה במערכת. במילים אחרות, המערכת אינה שלמה. יתרה מזאת, את השיטה הזו אפשר להפעיל על כל מערכת פורמלית שהיא חזקה דיה לייצג את המספרים הטבעיים, שלא לדבר על המתמטיקה כולה. לכן, כל מערכת פורמלית חזקה אינה שלמה.

נפשות ומכונות

ההוכחה הזו של גדל יצרה לולאה מוזרה בתוך המערכת הפורמלית – בעוד שהיא נועדה לדבר על מספרים טבעיים בלבד, "יצא" שהיא מדברת על עצמה. זוהי הדוגמה המודגשת ביותר בספר לתופעה הקרויה לולאה מוזרה. ולבסוף, הדוגמה שבעיני המחבר היא החשובה ביותר – ה"אני", המודעות. לשיטתו של הופשטטר, המוח פועל באמצעות סמלים, ייצוגים מורכבים של דברים בעולם היכולים לפעול זה עם זה, וזה על זה. הסמל עבור "אני" הוא סמל שפועל על עצמו – לולאה מוזרה.

קישור חשוב ובולט ב"גדל, אשר, באך" הוא בין משפט גדל לבין מחשבים ובינה. מחשבים הם אנלוגיים למערכת פורמלית – הם מייצגים דברים בעולם באמצעות סימנים שרירותיים ופעולות מכניות פשוטות עליהם. היו שטענו שמשפט גדל מוכיח שמחשבים, באופן אינהרנטי, לא יוכלו לממש את יכולת המחשבה האנושית. הופשטטר הודף בספר את הטענה הזו. הוא אכן מאמין שמחשבים יכולים עקרונית לעשות זאת. אבל מנגד הוא מראה, כי המחשבים של ימינו, ובפרט הידע שלנו על הדרכים לתיכנותם, עדיין רחוקים מרחק עצום מיכולת זו, "חרף טענות שעולות ונשמעות לעיתים", ש"הנה

לפנינו מערכת מחשב נבונה".

בעניין זה חשוב להבין, ש"המחשבים של ימינו" לא השתנו, עד כמה שהדבר נוגע לטענה זו, ב-30 השנים שעברו מאז כתיבת הספר. אמנם, הופשטטר ניחש בספר שמחשב לא ינצח את טובי השחמטאים בטרם תושג בינה מלאכותית של ממש, ואנו יודעים שזה קרה, אבל הדבר לא נובע מקפיצה בלתי-צפויה ביכולת המחשב, אלא מכך ששהתברר כי משחק השחמט הוא מכני קצת יותר מכפי ששיערנו בעבר. למעט קוריוז זה, ושימוש בדוגמאות מתחום המקולים ותקליטי הוויניל, הספר נותר עדכני לחלוטין.

דיאלוג ונגינה – ללא ליווי

הופשטטר מפליא לא רק בטענות שהוא טוען, אלא גם באופן שבו הוא מציג אותן. בין הפרקים העיוניים שוזר הספר דיאלוגים בין דמויות בדיוניות – אכילס והצב (שהוא שאל מלואיס קרול, שכשלעצמו שאל אותם מהוגה הפרדוקסים העתיק, זנון), אליהם מצטרפים הסרטן, דוב הנמלים, ועוד. הדיאלוגים האלה מדגימים, בסגנון מבריק ושנון, את הרעיונות הנשטחים בספר.

כך, למשל, לפני הפרק שדן ב"דמות" ו"רקע" במתמטיקה (קבוצות והקבוצות המשלימות להן, למשל), מופיע דיאלוג בו משוחחים אכילס והצב על דמות ורקע באמנות. אלא שדיאלוג זה הוא שיחת טלפון, ולקורא מוצג רק צד אחד – של אכילס, והוא צריך להשלים בדמיונו את דברי הצב. אחד מציוריו של אשר, שבהם החללים בין דמויות שחורות יוצרים בעצמם דמויות לבנות (וההיפך), מובא בדיאלוג, ואכילס והצב דנים בו. הם דנים גם ב"סונטה לכינור ללא ליווי" של באך, וברעיון שהמאזין יכול לדמיין ליווי של כלי נוסף באופן שישלים את צלילי הכינור. כותרת הדיאלוג היא "סונטה לאכילס ללא ליווי". לבסוף, אכילס והצב מציגים זה לזה שתי חידות מילוליות המוגשות לפתחם של הקוראים, והפתרון נדרש למשחק בין דמות לרקע.

רוב הדיאלוגים האחרים דנים גם הם ביצירות של באך ושל אשר, הן במפורש והן במרומז, וגם בהם נושא הדיון הוא, לעיתים קרובות, רעיון מתמטי, כאשר מבנה הדיאלוג עצמו משקף אותו הרעיון עצמו. חלק מהרמיזות מוסבר במפורש בתוך הדיאלוג, וחלק אחר נותר כחידה מענגת לקורא. רובם מכילים גם משחקי מילים. אנו רגילים לחשוב על משחקי מילים כעל בדיחות קטנות המבוססות על דמיון צלילי בין מילים שונות, ולא כולם אוהבים את החידודים האלה. אבל כאן הדמיון שבין הצלילים יוצר רק את אבני הבניין למשחקי מילים מורכבים יותר, כאשר כמעט בכל דיאלוג מצליח המחבר להמציא דרכים חדשות לשחק במילים, ולקשור זאת לנושאים אשר בהם דן הדיאלוג (והספר).

תעלול אהוב עליו במיוחד הוא יצירת אנלוגיה בין קולות בפוגות ובקאנונים של באך לבין הדמויות בדיאלוג, ולמצוא מקבילות מילוליות לתכסיסים קוליים בפוגות. תכסיסים אלה, אצל באך ובני דורו, היו לעתים חידות למאזין שפתרונן מחייב מאמץ ופיענוח של ממש. גם משחקי המילים בספר הם לפעמים חידות לא פשוטות – הם מסתתרים, ומה שגלוי הוא רק רמזים לקיומן, דרך אנלוגיות, ומציאתן היא כנראה התענוג הגדול ביותר בקריאת הספר – תענוג שזמין גם למי שאין לו רצון לעקוב אחר כל שלבי הוכחת גדל. כמעט כל הקוראים יצליחו לפתור את החידות המרכזיות, אך יש כמה נסתרות יותר השמורות לקוראים קפדנים וזהירים במיוחד.

תרגום לעברית – משימה בלתי-אפשרית?

מעצם טבעם, משחקי המילים שבספר קשורים באופן הדוק לשפה שבה הם כתובים. לכן, כמעט כל מי שקורא את "גדל, אשר, באך" בשפת המקור מגיע למסקנה, כי פשוט לא ניתן לתרגם את הספר. כל חידת-משחק-מילים לקורא הופכת לחידה קשה לאין ערוך למתרגם. ויתרה מזאת, לא מובטח שלחידות אלה יש פתרון.

"גדל, אשר, באך" מחייב, לפיכך, סוג אחר של מיומנות תרגום, בהשוואה למלאכת תרגומם של ספרי פרוזה, ספרי עיון "רגילים", וגם, במקרים מסוימים, שירה. באופן ייחודי אולי לספר זה, נדרשנו לפעמים ליצירתיות בהגדרת המשימה – לעיתים קרובות מה שהיינו צריכים לתרגם לא היה אוסף מילים מסוים, וגם לא רעיון מופשט מסוים, אלא מבנה רעיוני השזור במבנה מילולי, שלעיתים ניתן לממשם באמצעות משפטים שתוכנם שונה לחלוטין. ואם פיענוח משחק מילים יצירתי מעניק סיפוק לקורא, קל וחומר שמציאת מקבילה מוצלחת בשפתנו, ככל שהצלחנו בכך, העניקה לנו עונג וסיפוק. האידיאל שעמד לנגד עינינו הוצג על-ידי הופשטטר בספר מאוחר יותר שלו, העוסק בתרגום: "הספר צריך להיקרא כאילו נכתב במקור בעברית, ולגרום לקורא לחשוב כי אין שום סיכוי לתרגם אותו לאנגלית". האם הצלחנו בזאת? הקוראים יגידו.

מוריץ קורנליס אשר, חלוקה רגילה של המישור עם ציפורים, 1938, דיו הודי, עפרון וצבעי מים בכחול

צליאק, שיר נטול גלוטן

לָאַחֲרוֹנָה הִצְלַחְנוּ לְשַׁכְנֵעַ אוֹתָךְ
לְהָמִיר אֶת הַלֶּחֶם בְּחָלָב מְשַׁקִּית.

הִנֵּה הוּא עוֹלֶה עַל גְּדוֹתָיו
וְנוֹשֵׁק לִשְׂפָתַיִךְ הַמִּתְעַגְּלוֹת סְבִיב קַשִּׁית.

כַּמָּה אֹשֶׁר בָּרֵגַע הַזֶּה
בִּזְרִימַת הַטִּפּוֹת אֶל הַוִּשְׁט

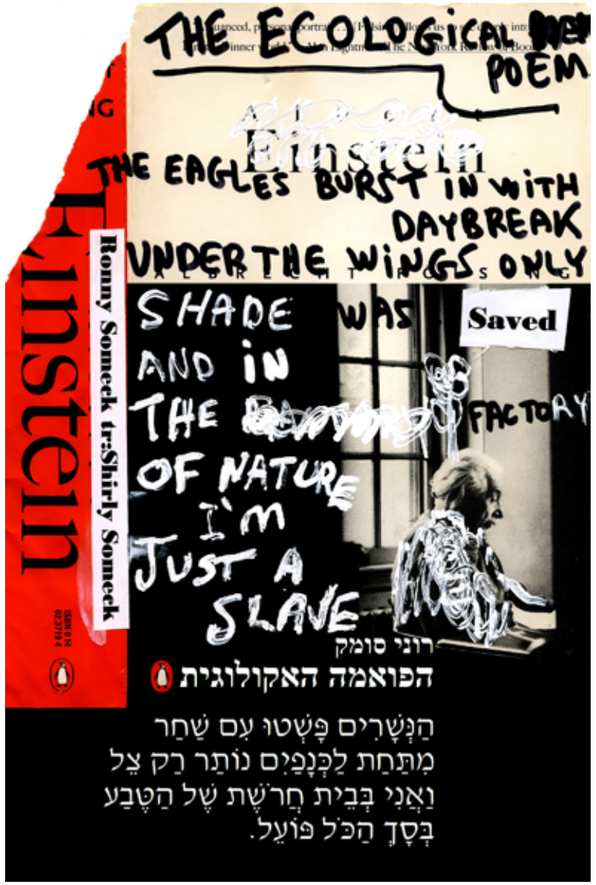
כְּשֶׁחֲלַל בִּטְנְךָ הַכָּאוּב
זוֹכֶה בְּתִגְבֹּרֶת חִיּוּת.

לָאַחֲרוֹנָה הִצְלַחְתְּ לְשַׁכְנֵעַ אוֹתָנוּ
שֶׁתַּפְרִיט חַיֵּינוּ מְחַכֶּה לְהַגָּהוֹת.

חשבון בסוף שנה

כַּמָּה עוֹד נִשְׁאַר לִי
מֵהַכּוֹכָבִים הַבּוֹעֲרִים
מֵרֹצוּד אוֹרוֹת שֶׁל הָעָרִים
כַּמָּה עוֹד שָׁמַיִם נִפְעָרִים
כִּזְנָב טַוָּס שֶׁל הַזְּרִיחָה
גַּם הַשָּׁנָה הַזֹּאת הָלְכָה
בְּדֶרֶךְ קוֹדְמוֹתֶיהָ
וְהַלֵּב, שַׁקִּית-עֵרוּי שֶׁעַל
עַמּוּד הַשֶּׁלֶד,
נִמְחָץ אֶל הַצְּלָעוֹת
כְּאִלּוּ הוּא יוֹדֵעַ.

מתוך "בקווים דקים",
הוצאת קשב לשירה, 2011



רוני סומק, טכניקה מעורבת. יוסי אשר, עיבוד תמונה

מדוע אותן נקודות מאירות בשמיים אינן נמצאות בהישג יד?

וינסנט ואן גוך

הקו והנקודה מופיעים לראשונה כאלמנטים עצמאיים ודומיננטיים ברישומים שעשה פיקאסו ב-1924 בז'ואן לה פאן. אלה אינם רישומים במשמעות המסורתית של המלה, אלא שירבוטים, שבהם הקו אינו יוצר שום צורה פיגורטיבית מוכרת. עם זאת, אפשר לראות בכל הרישומים חזרה על אותו עיקרון: קונסטרוקציות דקיקות, הנוצרות מקווים אשר מחברים בין נקודות. הקווים נראים כקורי עכביש מרחפים בחלל – מעין מפות חלליות של קואורדינטות, המחברות בין מערכות של כוכבים.

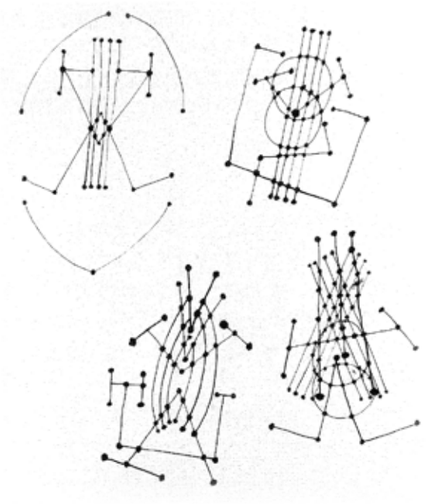
דימוי חללי זה אינו מקרי – פיקאסו העיד על עצמו, שבאותה תקופה התעניין במפות אסטרונומיות, והרישומים מז'ואן לה פאן קשורים להתעניינות זו. הסברה, כי סקיצות אלו עוסקות בגרמי השמיים, וכי הנקודות מסמלות כוכבים, מקבלת חיזוק בכמה רישומים: בפנקס הרישומים מפאריס, 1926, שירטט פיקאסו קווים שמחברים בין כוכבים לנקודות. בסקיצות מתוך פנקס רישומים מז'ואן לה פאן, 1924, מופיעים קווים ונקודות היוצרים מעין דמות אנושית עם ראש בצורת שמש או כוכב בסגנון ציורי ילדים. הסקיצות האחרונות גם מוכיחות את קיומו של קשר ברור בין הרישומים מז'ואן לה פאן ובין הרישומים מדינאר, שנעשו ב-1928 כסקיצות עבור המונומנט לאפולינר, והפכו מאוחר יותר לקונסטרוקציות ממתכת.

פרנסיסקו קאלבו סראלר, במאמרו "מערכת הכוכבים של וולקן", מציין שמוטיב מערכות הכוכבים תפס מקום חשוב ביותר באמנות המודרנית, והוא קושר זאת לתפיסה הטרנסצנדנטלית הרומנטית, וכן להשפעתו של ואן גוך, שראה בכוכבים ביטוי חיצוני לעולמו הפנימי והרוחני. גם הרומנטיקאים וגם ואן גוך השפיעו מאוד על אמני ברצלונה בסוף המאה ה-19, ובמיוחד על אלה שביקרו בפאריס, וראו את התערוכות הרטרוספקטיביות של ואן גוך, אשר התקיימו בה ב-1901 וב-1905. החל מ-1900 נהג פיקאסו לשהות בפאריס תקופות זמן ארוכות, עד שעבר לשם סופית ב-1904.

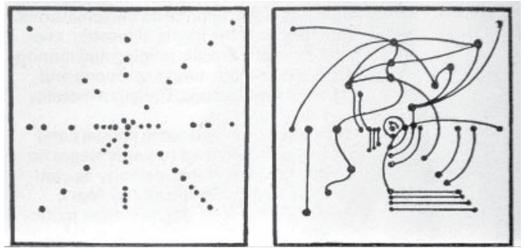
לכן, סביר להניח שראה את התערוכות האלה, והיה מודע לחשיבות הכוכבים ולמשמעותם הסמלית בעיני ואן גוך.

בכמה ממכתביו לתיאו ב-1888 כתב ואן גוך על הכוכבים: "ההתבוננות בכוכבים גורמת לי תמיד לחלום, באותה פשטות שאני חולם על נקודות שחורות במפה המייצגות ערים וכפרים. ואני שואל את עצמי: מדוע אותן נקודות מאירות בשמיים אינן נמצאות בהישג יד כמו אותן נקודות שחורות על-גבי מפת צרפת?... צריך לבחור במוות כדי להגיע לכוכבים". אך על אף שלא ניתן להשיג את הכוכבים בחיי העולם הזה, ו"צריך לבחור במוות" כדי להגיע אליהם, הם מבטאים תקווה – כפי שהוא כותב במכתב אחר: "לבטא תקווה באמצעות כוכב". נראה שאין זה מקרי שמילים דומות חוזרות בדבריו של גונזאלס, חברו של פיקאסו: "הכוכבים מורים לנו על נקודות התקווה בשמיים". והוא מוסיף: "נקודות אלה באין-סוף הן המבשרות אותה אמנות חדשה: רישום בחלל". ואכן, גונזלס לימד את פיקאסו לפסל בברזל, ויצר עבורו את סדרת ההצעות למונומנט לאפולינר – מודלים מברזל שנראים כרישום של

ד"ר רות מרקוס – מרצה לאמנות מודרנית בחוג לתולדות האמנות באוניברסיטת תל-אביב. מאמר זה מבוסס על פרק מספרה "פיסול בקו ובחלל", שראה אור בהוצאת הקיבוץ המאוחד (קו אדום – אמנות, 2003).



פבלו פיקאסו, עמ' 34 מתוך פנקס הרישומים, ז'ואן לה פאן, 1924, מס' 003, מוזיאון פיקאסו, פאריס



ואסילי קנדינסקי, דיאגרמה מס' 4, "נקודה – תבנית אופקית, אלכסונית עבור קונסטרוקציה של קו חופשי", איורים מספרו "נקודה וקו למשטח"

מפות שמיימיות בחלל.

בקטלוג התערוכה "דימויים קוסמיים באמנות המאה ה-20" טוען זיגמר הולסטן, כי הקוסמוס ומערכת הכוכבים עוררו את דמיונם של האמנים המודרניים, הן בגלל התפתחותו של חקר החלל בסוף המאה ה-19 ובתחילת המאה ה-20, והן בגלל ההפשטה; לדבריו, המודל הקוסמי יכול היה לשמש מודל מופשט, שמבטא לא רק התבוננות חיצונית אלא גם התבוננות פנימית. כאמור, תפיסה זו כבר הייתה מקובלת מאוד ברומנטיקה, והמשיכה עם ואן גוך. ההתעניינות במערכות הכוכבים גברה במיוחד לאחר גילוי מבנה האטום, תגלית שיצרה בזמנה הקבלה בין המיקרוקוסמוס והמאקרוקוסמוס: המודל של מבנה האטום ותנועת חלקיו דומה למודל של מערכת השמש וכוכבי-הלכת.

המחשבה בדבר אפשרות קיומו של מודל קוסמי אחיד וכוללני, שמוכיח כי למיקרוקוסמוס ולמאקרוקוסמוס יש מבנה זהה, התאימה לאידיאל של אותה תקופה – מציאתה של חוקיות-על משותפת לכל תופעות הטבע. אותה חוקיות-על שאיפיינה, לכאורה, את המודל הקוסמי, גרמה לכך שהוא נתפס כמודל לארגון הקשר בינינו לבין עולם התופעות, ומכאן כמטאפורה לקיום האנושי. ולכן אין זה פלא שמסע החיפוש אחר פשר הקיום האנושי, שנערך בעזרת מעין מפות

שמיימיות של נקודות המחוברות ביניהן בקווים, היה מקובל על אמנים רבים.

הכל התחיל מנקודה

קנדינסקי, בספרו "נקודה וקו למשטח", שיצא לאור ב-1926, רואה זהות בין המיקרוקוסמוס והמאקרוקוסמוס, ואומר על הנקודות-כוכבים בשמיים: "אפשר לראות את כל 'העולם' כקומפוזיציה קוסמית המכילה את עצמה אשר בתוכה היא מורכבת מאין-ספור קומפוזיציות עצמאיות, שתמיד מכילות את עצמן, אפילו כשהן נעשות קטנות יותר ויותר. בסופו של דבר, כל אלו, גדולות כקטנות, החלו מנקודות". טענתו, שכל הקוסמוס התחיל מנקודה, הקדימה את תיאוריית "המפץ הגדול", שהתפתחה מתגליתו של אדווין האבל ב-1929, שהיקום מתפשט.

ה"מפות" של פיקאסו מזכירות גם את החידות שבהן השתעשענו בילדותנו – כיצד לחבר מערכת סתמית של נקודות בעזרת קווים שיוצרים צורה בעלת משמעות. היוונים הקדמונים נהגו בדרך דומה, כאשר איתרו מערכות של כוכבים באמצעות קווים שחיברו ביניהם, וכך הפכו את המערכות השמימיות לדמויות מיתולוגיות מוכרות, שעל-שמן נקראות הקונסטלציות עד היום. סראלר מציין, שג'ורג' באטאיי מתייחס אל הניסיון האנושי להפוך את השמיים לאנתרופומורפיים כאל רצון להאניש את האלוהים. האנשה כזו, המבוססת על ארגון נתונים על-פי סדר נתון, היא פעולת תיווך בין בני האדם ובין עולם התופעות, בין מבנה החשיבה של המוח האנושי ובין הנתונים החושיים. עיבוד הנתונים החושיים וארגונם על-פי מודל כלשהו מאפשרים לאדם להעניק משמעות וחוקיות לנתונים שאחרת יהיו חסרי פשר, ובכך להשליט סדר בעולם שהוא כאוטי מטבעו.

ורנר הופמן, במאמרו "המרכיב המאגי באמנות המודרנית", מביא כדוגמה את דיאגרמה מספר ארבע מתוך ספרו של קנדינסקי, "נקודה וקו למשטח". הדיאגרמה מורכבת משני רישומים המזכירים מפות שמיימיות, שבהם מביא קנדינסקי שתי אפשרויות של ארגון נקודות וקווים, ומראה שיש כמה אפשרויות של סידור או חיבור בין הנקודות, כאשר בכל פעם נוצרות צורות שונות לחלוטין. הרעיון של קנדינסקי שונה מהאנשתן של מערכות הכוכבים (כפי שעשו היוונים) משתי סיבות: ראשית, קנדינסקי מוכיח שאין רק מודל אחד אשר קובע את ארגון הצורות, וזאת בניגוד, למשל, לתפיסה הקלאסית שהתבססה על מערכת קריטריונים אחת קבועה. שנית, הקווים של קנדינסקי אינם יוצרים צורה פיגורטיבית מוכרת, וצורותיו חסרות משמעות על-פי הקריטריונים של המציאות החזותית, אך יכולה להיות להן משמעות על-פי קריטריונים אחרים. הדוגמה של קנדינסקי מובילה לשלוש מסקנות: א. אין מודל יחיד "נכון" של ארגון נתונים; ב. אפשר לארגן את הנתונים לפי כמה מודלים שונים, אפילו בעת ובעונה אחת; ג. כל ארגון נתון לפרשנות שונה על-פי כללים שונים.

בין האדם לעולם

מסקנות אלה עולות בקנה אחד עם התפיסה של ארנסט קאסירר, כי אפשר להתייחס לכל הנתונים של ההתנסות החושית בהתאם למיגוון של מודלים שונים. נתוני החושים של עולם התופעות יכולים, אם כן, להתנסח דרך מערכות חשיבה שונות, ומערכות חשיבה שונות יוצרות צורות התארגנות שונות. אותם נתונים עצמם יכולים להתקבץ בכל פעם לקבוצה אחרת, בהתאם להגדרת הסיווג שמאפיין את הקבוצה: ההגדרה קובעת אם יש או אין דמיון בין המרכיבים, והאם הם שייכים או אינם שייכים לקבוצה. בכך, לדעת הופמן, בישר קאסירר את התפיסה הסטרוקטורליסטית של קלוד לוי שטראוס, שטען גם הוא, כי כל הנתונים של ההתנסות החושית מאפשרים תמיד ארגון באמצעות מספר שיטות.

שמואל ברגמן, בספרו "הוגי הדור", תפס את המדע המודרני שלאחר תורת היחסות של איינשטיין בדרך דומה. לדבריו, תפקידו של המדע לבנות, מתוך ההרגשות הרבות שלו, קונסטרוקציה של עולם אובייקטיבי בהחלט. אך גם עולם אובייקטיבי זה הוא יחסי, שכן אותה קונסטרוקציה אובייקטיבית של חוקי הטבע היא בעצם מעשה ידי אדם; היא נבנתה על-פי הנחותיו ועל-פי פרשנותו את הנתונים, או, במילים אחרות, על-פי מודל או סטרוקטורה. ברגמן מוסיף, כי הקונסטרוקציה אינה שרירה וקיימת לעד; ההנחות שמהן היא נבנתה נכונות כל עוד לא הופרכו, ועם כל הפרכה, או עם כל הנחה חדשה, תשתנה כל הקונסטרוקציה.

מכאן אפשר להסיק, שהאנשים שמעבדים את הנתונים – המדען, הסופר, ההיסטוריון, האמן וכל מי שעוסק ביצירה כלשהי – הם אלה שקובעים לעצמם את הגדרת הסיווג, ולכן הם רשאים גם לשנותה. כשם שהמדען יוצר את חוקי הטבע שלו וההיסטוריון יוצר את

ההיסטוריה שלו, כך האמן יוצר את עולמו על-ידי בחירת המודל שבאמצעותו הוא מארגן את הנתונים של עולם התופעות, וזכותו לשנות את השיטה בכל פעם מחדש, על-פי רצונו. יתר על כן, האמן חופשי יותר מהמדען, שמוגבל על-ידי תנאים מדעיים מסוימים הדרושים כדי להוכיח את תקפות המודל שבחר בו. האמן אינו מחקה וגם לא מייצג, אלא בורא את המציאות שלו על-פי המודל שבו בחר. וכיוון שאין שיטה אחת שהיא נכונה יותר או פחות, הרי כל יצירה נכונה בהתאם לאמת שלה.

אפשר לומר, כי ב"הוגי הדור" מתאר ברגמן את הקונסטרוקציות של הפיסול הקווי. לא זו בלבד שחוקי המדע מצטיירים בדבריו כקונסטרוקציות, אלא שהן גם שקופות: "באופן מפליא נעשה בתורתו של איינשטיין המבנה הספקולטיבי של הפיסיקה שקוף". גם שירטוטי הקונסטרוקציות של פיקאסו, אשר בהן הוא משתמש במפת גרמי השמיים כבמטאפורה ליחסים שבין האדם לעולם, מהווים מעין מימוש חזותי של הרעיונות האלה. השירבוטים של פיקאסו מז'ואן לה פאן, מקאן ומדינאר נראים כמו אותן קונסטרוקציות מדעיות שקופות, המרחפות בחלל העולם עד ההפרכה הבאה. אך בניגוד לעולם האובייקטיבי של איינשטיין, אצל פיקאסו מדובר בעולם סובייקטיבי, פרי יצירתו של האמן, ואין הוא נקי מיסודות אנתרופומורפיים. להיפך: הקונסטרוקציות של פיקאסו הופכות מערכות כוכבים לדמויות אדם וחוזר חלילה, וכך הן מקשרות בין האדם ובין היקום. אין פלא, איפוא, כי בתרבות שאיבדה את דרכה לאחר מלחמת העולם הראשונה, האדם מחפש את דרכו ביקום, ומנסה לארגן את עולמו מחדש בתוך מערכת קואורדינטות, שהיא מעין מפת ההתמצאות בעולם התופעות.

יצירת המופת הנעלמה

פיקאסו גם ראה בכוכבים ביטוי לנפש הכאוטית של האמן. לדעת סראלר, הוא הושפע בכך משופנהאואר ומניטשה, אשר כתב ב"כה אמר זרתוסטרא": "כדי לתפוס כוכב רוקד, אדם צריך שיהיה בתוכו... כאוס כלשהו". ואן גוך, למשל, התאים לדימוי האמן בעל הנפש הכאוטית, המטורף והמתייסר. אך גם אמן (בדוי) אחר התאים למודל זה – פרנהופר, גיבור "יצירת המופת הנעלמה" של בלזאק. זיקה זו, בין הכוכבים ובין נפשו של האמן המיוסר, מסבירה מדוע "המפות השמיימיות" שיצר פיקאסו בז'ואן לה פאן הפכו מאוחר יותר לחלק מהאיורים שהכין עבורם ליצירת המופת הנעלמה של אונורה דה בלזאק, שראתה אור ב-1931 בהוצאת "וולאר", בדיוק מאה שנה לאחר שבלזאק החל בכתיבתה.

הנובלה עוסקת בדמויות דמיוניות, כמו הצייר פרנהופר, ובדמויות היסטוריות אמיתיות מהמאה ה-17, כמו הציירים פרנס פורבוס וניקולא פוסן. בחלק הראשון של הסיפור מתגלה פרנהופר כמבקר אמנות מושלם. הוא מבקר באטלייה של פורבוס, יחד עם פוסן הצעיר, ומנתח את יצירתו בדרך מופלאה וקונסטרוקטיבית. הוא אפילו לוקח לידו מכחול ומראה לו מה לעשות, ויצירתו של פורבוס ("מריה המצרייה") עוברת ממש מטמורפוזה לעיני פורבוס ופוסן. אם כן, פרנהופר המבקר יודע כיצד אפשר להגיע ליצירה מושלמת. בחלק השני פרנהופר מתגלה כאמן מדוכא ומתוסכל, מפני שאינו יכול לממש על הבד את חזונו, והוא מצייר זה עשר שנים תמונה שהיא יצירת חייו, אבל מסרב להראותה. בסופו של דבר, פורבוס ופוסן משכנעים אותו להכניס אותם לסטודיו שלו, ולהפתעתם הם רואים רק צבעים מגובבים וקווים משורבטים. רק קטע קטן חמק מהתהליך ההרסני – כף רגל יפהפייה. פורבוס ופוסן מנסים להתחמק מתגובה, ולבסוף הם מודים שאינם רואים דבר. פרנהופר כועס, מאשים אותם שהם מקנאים בו, ומגרשם מן הסטודיו. באותו לילה הוא מאבד את עצמו לדעת, לאחר ששרף את כל יצירותיו.

שירבוטי הצבע חסרי הפשר על הבד של פרנהופר מעלים בעיה מהותית באמנות: מהו הקשר בין המציאות החיצונית לבין המציאות הפנימית של האמן וביטויה ביצירת האמנות? האם היצירה האמיתית, המושלמת, טמונה בראשו של האמן, אך כל ניסיון לממש אותה ייכשל או יוביל לשירבוט לא ברור? ובעצם, מדוע הדימוי המופשט שעולה בעיני רוחו של האמן אינו יכול ללבוש צורה של שירבוטי קווים ומריחות צבע? הרי האמן חופשי לברוא את עולמו על-פי מודלים שהוא בוחר, גם אם הם מופשטים ואינם מבוססים על תפיסה חזותית של עולם התופעות. לכן נראה, כי השרבוטים של פרנהופר היו דווקא המנוף שהעלה את דמיונו של פיקאסו למרומים (תרתי משמע); "המפות הקוסמיות" מז'ואן לה פאן נראו לו מתאימות בדיעבד לאיור הספר: הן גם היו שירבוטים, כמספר ביצירה של בלזאק, והן גם ביטאו את חירותו של האמן לבנות לו עולם משלו.

תיאטרון המבחנה

יבשם עזגד

עד כמה אנושי הוא המדע האנושי

בכנס האגודה הישראלית למיקרו-ביולוגיה, שהתקיים לפני שנים אחדות באוניברסיטת תל-אביב, התפנו המדענים מדיון בדו"חות המחקר השונים שהציגו עמיתיהם, וחזו בלהקת שחקנים חובבים שהציגו לפניהם מחזה מדעי מפרי עטו של פרופ' רוברט (בוב) מרטין. מרטין, מדען בכיר ממכון הבריאות הלאומי של ארה"ב, NIH, כתב מחזות אחדים שעניינם מה שהוא מכנה "החיים האמיתיים בעולם המדעי".

המחזה שהוצג בכנס הישראלי מביא מעשה בפרופסור מכובד, שמטפח חוקר וחוקרת צעירים. החוקר הצעיר מודיע על תוצאות יוצאות דופן ומלהיבות שעלו במחקרו. הקריירה שלו, ושל הפרופסור המנחה אותו, "עושה סימנים" שהיא עומדת להמריא לגבהים עולמיים. אבל החוקרת, שמנסה לחזור על הניסוי של עמיתה המבטיח, לא מצליחה לשחזר ולאשר את התוצאות המקוות. העובדה הזאת מאיימת לקלקל את כל השמחה, מפני שבמדע מקובל שתוצאות מתקבלות כאמיתיות רק אם וכאשר מצליחים לחזור ולקבל אותן בניסויים נוספים. לתוצאות חד-פעמיות, בדרך כלל, אין ערך ממשי.

אבל הפרופסור ותלמידו המבטיח לא כל כך רוצים שיבלבלו אותם עם העובדות. לכן הם מחליטים לחזור ולבצע בעצמם את הניסוי המוצלח. לשם כך דרושות להם דוגמאות ביולוגיות שונות, המצויות במקפיא שבמעבדה. אבל אז מתברר שמישהו ניתק את המקפיא מרשת החשמל, והדוגמאות הופשרו והושמדו.

כאן מתחיל סיפור של חשדות כי הייתה חבלה מכוונת (שאינו נעדר סממנים רומנטיים), אבל מה שחשוב הוא, שבדיקה מדוקדקת של דו"חות המעבדה מגלה, שבדו"ח הניסוי המוצלח והמבטיח שבוצע פעמיים (לעומת חמישה ניסיונות שיחזור שלא עלו יפה), שיפץ החוקר המבטיח תוצאות שונות שלא עלו בקנה אחד עם התוצאה שקיווה לקבל, ונחשבו בעיניו ל"רעש".

אפשר לראות את התופעה הזאת של עיסוק ברמאויות ובתככים המתחוללים במעבדות המחקר כעיסוק עקר בשאלות היפותטיות. אבל במידה רבה, נראה שאחד משורשי התופעה יונק מהמציאות שהכיר מרטין, כאשר, למשל, נדרשו חקירות ודו"חות של השירות החשאי האמריקאי כדי להבין מה באמת קרה לפחות בשני סכסוכים מדעיים גדולים שהתחוללו בארה"ב, אחד מהם במעבדה הממוקמת במרחק הליכה ממעבדתו של מרטין עצמו, בקמפוס של המכון האמריקאי לבריאות, NIH, בבתסדה, מרילנד.

אבל המציאות משמשת רק סיפור מסגרת למחזהו של מרטין. בתוכה הוא משלב דמויות ואירועים מניסיונו האישי ומדמיונו כאחד.

קריאה פומבית ראשונה של המחזה התקיימה בתיאטרון "אלכסנדריה" בוושינגטון, לפני קהל שמחציתו מדענים ומחציתו אנשים שאינם עוסקים במדע. "חלק מהצופים נדהמו מדרך ההצגה של המדענים במחזה", אומר מרטין, "מדענים אחדים העירו ששום טובה לא תצמח מהחשיפה הזאת, ונציגי התקשורת התקשו לקבל את הטענה המשתמעת, שלחצים להצגת ממצאים ברורים ופשוטים, דוגמת 'תרופת פלא לסרטן', הם אחד הגורמים שעלולים להדיח מדענים מדרך הישר".

יחסי העיתונות עם העולם המדעי ממלאים תפקיד חשוב, כמעט מרכזי במחזה. תיאוריו של מרטין בעניין זה שואבים מידע אישי: רעייתו, ג'ודית, עבדה כעיתונאית ב"וושינגטון פוסט", ו"רבים מחברי הטובים ביותר, הם עיתונאים", הוא אומר.

לאחר הקריאה הראשונה הציגה הלהקה שלושה שבועות בוושינגטון ושבועיים באוניברסיטת ייל. עורכי-דין שייצגו מדענים ומוסדות מחקר בפרשיות שונות של חשדות במרמה, זיוף וגניבת ממצאים, ביקשו לעיין בספר המחזה ובמחזה נוסף

שכתב מרטין באותו עניין, שטרם עלה על הבימה. אחדים מהם אמרו, שעיון במחזה מסייע להם להבין את הסביבה שבה פועלים מרשיהם, או הנתבעים על-ידם, הבנה שלא הצליחו להשיג בשיחות שגרתיות עם מדענים ומנהלי מכוני מחקר.

בין התבלינים שהוסיף מרטין לתבשיל הבימתי שלו בולטים אהבה, מין, אפליה גזעית, כסף, ושאיפה לפרסום ולתהילה. הסקרנות המדעית כשלעצמה מונחת כאן כמובנת מאליה, כמניע עיקרי שבלעדיו לא היו גיבורי הדרמה מגיעים למעבדות. אבל משהגיעו לשם, הסקרנות שלהם מלווה בתכונות אנושיות חזקות לא פחות ממנה. אדם חייב להיות מדען כדי לעסוק במחקר, אבל מדען שמבצע מחקר, חוזר ומרגיש ומתנהג כאדם.

אחת העובדות הבולטות במחזה היא הדינמיות המתמדת במאזן האימה בין השותפים למחקר, תלמידי המחקר, ואפילו מזכירות המחלקה. שום דבר אינו קבוע, שום דבר אינו מובטח, בריתות נכרתות ומופרות, תחושות משועבדות למחשבות רציונליות, וחוזרות ופורצות אל פני השטח. הכל תלוי ברשת האינטרסים המשתנים.

באופן פרדוקסלי עולה מהמחזה, שהדרך הכמעט יחידה שבה יכולים מדענים לשרוד בקלחת המתמדת היא אותה דרך שבה מצפים שיילכו בה גם במה שקשור לתכנון ולביצוע מחקרים מדעיים. במילים אחרות, אם יש משהו שיכול להבטיח שמדען ימשיך להתקדם בנתיב הנכון, ללא סטיות, הרי זו נכונותו (וחובתו) להטיל ספק בכל.

תרגום: רְנה ליטוין

הרהורים קצרים על מַבחנוֹת

קַח
פִּסַּת אֵשׁ, פִּסַּת מַיִם,
פִּסַּת אַרְנָב אוֹ פִּסָּה שֶׁל עֵץ,
אוֹ כָּל פִּסָּה שֶׁל אָדָם,
עַרְבֵּב, נַעֵר, פְּקֹק,
שְׁמֹר אֶת זֶה בְּחֹם, בַּחֲשֵׁכָה, בָּאוֹר, בַּמְּקָרֵר,
תֵּן לָזֶה לַעֲמֹד כַּמָּה זְמַן – בְּעוֹד אַתָּה עַצְמְךָ רָחוֹק מֵאֵי-נוֹעַ –
אֲבָל כָּאן הַבְּדִיחָה הָאֱמִתִּית.

כַּעֲבֹר זְמַן-מָה
אַתָּה מִסְתַּכֵּל – וְזֶה צוֹמֵחַ,
אוֹקְיָנוֹס קָטָן, הַר-גַּעַשׁ קָטָן,
עֵץ קָטָן, לֵב קָטָן, מֹחַ קָטָן,
כָּל-כָּךְ קָטָן שֶׁאֵינְךָ שׁוֹמֵעַ אוֹתוֹ בּוֹכֶה
כְּשֶׁהוּא מְבַקֵּשׁ לָצֵאת,
אֲבָל כָּאן הַבְּדִיחָה הָאֱמִתִּית, שֶׁאֵינְךָ שׁוֹמֵעַ אֶת זֶה.

אַחַר לֵךְ
וְתַעֵד אֶת זֶה, כָּל הַמִּינוּסִים
אוֹ הַפְּלוּסִים, אֲחָדִים עִם סִימָנֵי-קְרִיאָה,
כָּל הָאֲפָסִים וְכָל הַמִּסְפָּרִים, אֲחָדִים עִם סִימָנֵי-קְרִיאָה,
וְכָאן הַבְּדִיחָה הָאֲמִתִּית, בְּעֶצֶם הַמַּבְחֵנָה
הִיא אֶמְצָעִי לְהַתְמָרַת הָאֲפָסִים
בְּסִימָנֵי-קְרִיאָה.

וְכָאן הַבְּדִיחָה הָאֲמִתִּית
הַגּוֹרֶמֶת לְךָ לִשְׁכֹּחַ לִזְמַן-מָה
שֶׁאַתָּה עַצְמְךָ נִמְצָא

בְּתוֹךְ הַמַּבְחֵנָה.

מתוך "הייתי כאן" מאת רְנה ליטוין, הספריה החדשה,
הוצאת הקיבוץ המאוחד / ספרי סימן קריאה, 2005

וִיָה דולורוזה

קוֹפֵא בְּדַרְכּוֹ אֶל הַלּוּחַ, הַיֶּלֶד
שֶׁהָיִיתִי בֵּין הַטּוּרִים, לֹא סָטִיתִי יָמִינָה וּשְׂמֹאלָה
בַּוִיָה דוֹלוֹרוֹזָה, בְּדַרְךָ הַבּוּשָׁה.
בְּטֶקֶס עַתִּיק נָעֲקַדְתִּי אֶל הַלּוּחַ,
הַמּוֹרָה שָׁאֲלָה מָתַי תִּתְמַלֵּא הַבְּרֵכָה,
וּמָתַי יִפָּגְשׁוּ אֲנָשִׁים שֶׁלֹּא יָצְאוּ בְּאוֹתָהּ שָׁעָה.
בְּדַעֲתִי הַפְּזוּרָה וּבְאָזְנַיִם מֻכְתָּמוֹת
הִפְלַגְתִּי אֶל צַמָּרוֹת,
נִמְלַטְתִּי עַל נַפְשִׁי מִכֶּלֶא בֵּית הַסֵּפֶר,
חָרַגְתִּי מִבַּעַד לַחֲבַצָּלוֹת.
בַּיָּמִים הָהֵם יָצָאתִי מֵהַטֶּבַע,
נֵס הַמֶּרֶד הוּנַף
בַּדֶּרֶךְ אֶל הַשּׂוּרָה הָאַחֲרוֹנָה.

אבן החוכמה

.1

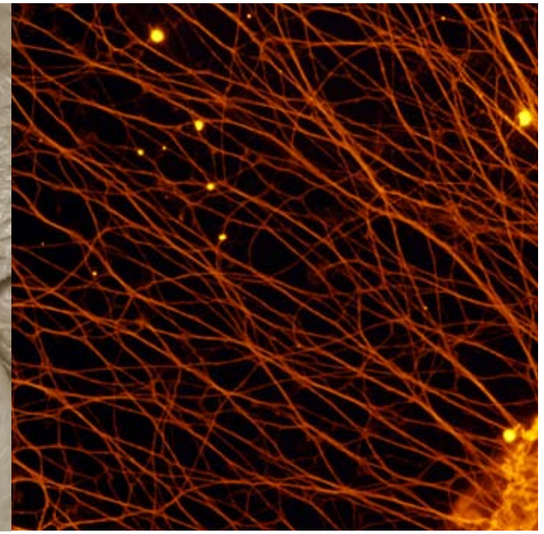
בַּמֵּאוֹת הַיְרֵקוֹת חִפְּשׂוּ אַלְכִּימָאִים אֶת הָאוֹתוֹת.
אוֹר זָהָב כֵּהֶה גָּלַשׁ מִן הַקִּירוֹת
אֶל מִצְנְפוֹתֵיהֶם הַמְחֻדָּדוֹת בַּחֲשֵׁכָה.
אֲבָל אִמִּי, הִיא שֶׁגִּלְּתָה
אֶת אֶבֶן הַחָכְמָה בְּעֵמֶק מוֹתָהּ.
אַחֲרֵי שֶׁנָּגוֹזָה הַתִּקְוָה,
אֶבֶן הַחָכְמָה זוֹהֶרֶת בַּחֹשֶׁךְ.

.2

אִמִּי אִבְּדָה אֶת מְאוֹר עֵינֶיהָ,
תִּשְׁעִים וּשְׁתַּיִם שְׁנוֹתֶיהָ
וּמוֹתָהּ הָאֵינְסוֹפִי. אִלּוּ הָיוּ לָהּ שְׂפָתֶיהָ,
הָיְתָה מְסַפֶּרֶת עַל מַה שֶּׁצּוֹפֵן הַזְּמַן,
הָיְתָה הוֹלֶכֶת לַיָּם אִלּוּ הָיוּ לָהּ רַגְלֶיהָ.

בְּאֵין רַגְלַיִם הִיא נִשֵּׂאת אֶל הַחֹשֶׁךְ:
בְּמוֹת הַזִּכָּרוֹן בָּאָה הַחָכְמָה.

מתוך "מבחר השירים 1975-2010",
הוצאת הקיבוץ המאוחד ומוסד ביאליק, 2010



מדענים, מלאכים ושדים

יהודה סתיו

מדוע מגיעות משלחות מדענים בקביעות לאולפני הסרטים בהוליווד, והאם יש להם, עדיין, סיבה לדאגה

"עכשיו אני יודע מה זה להרגיש כמו אלוהים!"
(קולין קלייב בסרט "פרנקנשטיין", 1931)

מפגשים קבועים של נציגי אגודות מדענים בארה"ב עם יוצרי הסרטים של הוליווד הניבו פרי בשנים האחרונות; למשל, דמות המדען שמגלם ג'יימס פרנקו ב"כוכב הקופים, המרד" (2011), שמקרינה סקרנות, אומץ, אחריות וערכים. הדיאלוג בין מדענים לתסריטאים, שחקנים ובמאים המעצבים את דמותם בקולנוע החל עוד בסוף שנות ה-90 של המאה הקודמת. הוא נוצר לאחר עשורים רבים שבהם הופיעו על המסך הגדול דיוקנאות של מדענים שהמדענים עצמם, איך לומר, לא רוו נחת מהם. לא משנה אם היה זה פיסיקאי, אסטרונום, כימאי או אנטומולוג, התפיסות והנחות העבודה של הוליווד יצרו ברבות השנים דימוי שלילי לאישיותו של המדען, דימוי שנעשה מקובע יותר ויותר עם התרחבות הפצת הסרטים באמצעות הכבלים, הדי.וי.די. והאינטרנט. "טענת ההגנה" המרכזית של עושי הסרטים הייתה, שהקולנוע מספר סיפורים, שהוא עולם פיקטיבי, והוא אינו מחויב למציאות היום-יומית. המדענים טענו, מנגד, שלקולנוע יש השלכות במרחב התרבותי, ושכתוצאה מהשפעתו הרחבה והמתמשכת פחת במרוצת השנים מספר הצעירים שראו במדען מודל שכדאי לשאוף אליו.

זה לא צריך להפתיע: רוב המדענים בסרטים הפופולריים, המיועדים לקהל צעיר, מתארים את המדען במקרה הטוב כאדם מוזר, מופנם, מתרחק מחברת בני-אדם, נטול יוקרה וממון; ובמקרה הרע – כמגלומן, רע לב, מעוות, מפתח כלי משחית, ועובד בשירותם של רודנים מטורפים המבקשים להשתלט על העולם, או להחריבו. מתברר, למשל, ש"מדען מטורף" הופיע בשליש מסרטי האימים שנעשו בבריטניה בשנים 1931-1984.

אי-אפשר לתלות את האשמה רק בקולנוע. הכנסייה הסיתה נגד המדענים (שאיימו לחמוק משליטתה) במשך שנים. "הרוב הדומם" תיעב את ממציאי הטכנולוגיות החדשות במאה ה-19, שהעשירו מעטים על חשבון רבים. ולכל אלה נוסף ספרה של מרי שלי, "פרנקנשטיין", שנכתב ב-1818 והורחב על ידה ב-1831.

פרנקנשטיין מציל את "יוניברסל"

הפופולריות חסרת התקדים של הרומאן הזה יצקה את אחת התבניות הראשונות לעלילות מסוג זה, שהגיעו עד מהרה לבמות התיאטרון, ומשם, לקולנוע. סיפורו של ד"ר פרנקנשטיין, הרופא המבריק החוקר את תופעת החיים, ואוסף חלקי גוויות כדי להרכיב מהם אדם ולהחיותו באמצעות זרם חשמלי בשיאה של סערת ברקים, ריתק רבים. הסרט הראשון שמביא את הסיפור הזה (במשך השנים נוצרו גרסאות רבות נוספות), הופק בשנת 1910, על-ידי לא אחר מאשר הממציא תומס אדיסון. היה זה סרט אילם, כמובן, שהובא בשפה קולנועית נאיבית, שלא לומר ילדותית. הוא מצולם כהצגת תיאטרון. אבל הקהל בחוף המזרחי של ארה"ב נהר בהמוניו לראות את פרנקנשטיין בורא מפלצת. 16 שנים לאחר מכן, בשנת 1931, נזקק המפיק קרל ליימלי לגירסה מדברת של "פרנקנשטיין", כדי להציל את אולפני "יוניברסל" שעמדו לפשוט רגל. שוב היה זה המדען תאב הדעת (קולין קלייב) המנסה לשחק את תפקיד אלוהים, שהפיח רוח חיים באולפן הגוסס. ההצלחה המסחרית האדירה של הסרט הפכה אותו למקור בלתי-נדלה לחיקויים. מאות סרטים שיחזרו מאז את הסיפור בגרסאות שונות. אפילו השחקן והבמאי השייקספירי קנת

אם אינך יודע גבול, אם אתה סקרן מדי, תאב דעת או תאב בצע, ושואף לחקור במופלא ממך, במחוזות השמורים לסודות החיים, או לחוקי הבריאה – סופך שתעיר שדים מריבצם ותקבל עונש נורא על יוהרתך

פרנקנשטיין, 1931

בראנה יצר בשנת 1994 גירסה משלו ל"פרנקנשטיין", עם הדים טראגיים ודגשים אתיים ומוסריים ביחסו של ד"ר פרנקנשטיין ליצור שברא ואחר כך הסתייג מקיומו. בראנה גילגל בסרט את המיתוס של פרומתיאוס, שגנב את האש מזאוס כדי להעניק אותה לבני-האדם, ונענש על כך בייסורים קשים.

המיתוס של פרומתיאוס עמד גם מאחורי ד"ר המונד (ריצ'רד אטנבורו), משחזר עולם הדינוזאורים בסרט של סטיבן שפילברג "פארק היורה" (1993). שלא לדבר על מאות מדענים אחרים בקולנוע, שהמצאתם השתבשה והפכה את חייהם, ואת חיי הסובבים אותם, לגיהנום. המפורסמים שבהם התבססו על ספרות פופולרית כמו "ד"ר ג'קיל ומר הייד" (1912, 1921, 1931, 1941) לפי רוברט לואיס סטיבנסון; ו"האדם הבלתי נראה" לפי הרברט ג'ורג' וולס, בגירסה המצויינת שביים ג'יימס ווייל, אותו יוצר שביים את "פרנקנשטיין". אי-אפשר לשכוח את שתי הגרסאות המרתקות של "הזבוב" (1958, 1986), שם משתבש ניסוי של מדען מבריק והוא "מתפתח" לאיטו לזבוב אנושי. הגלגול העכשווי הפופולרי ביותר של הרעיון הזה מוכר לצופים הצעירים מסרט הקומיקס "ספיידרמן 2" (2004). אלפרד מולינה גילם את ד"ר אוטו אוקטביוס, אויבו האימתני של ספיידרמן, מדען שניסוי לא מוצלח הותיר אותו יצור מעוות, אקסצנטרי ומיוסר.

המיתוס של פרומתיאוס אינו היחיד, כמובן. בסרטים בהם מככבים מדענים וממציאים מתגלים גם עקבות המיתוס של שוליית הקוסם. אם אינך מדען מיומן, אם אין לך סבלנות להמתין לתוצאות המחקר, אם אצה לך הדרך בגלל לחצים של משקיעים, אם אתה רוצה להיות לפני כולם – המחקר שלך עלול לצאת משליטה. זה מה שקורה בסרטי אסונות ("התפרצות", 1995), נגיפים פראיים ("יום הדין", 2008), מגיפות גלובליות ("28 ימים אחרי", 2002), וכמובן, בסרטי מדע בדיוני, הז'אנר המאוכלס יותר מכל במדענים שאפתנים. חשוב לציין, שרוב סרטי המגיפות הקטלניות שיצאו משליטתם של חוקרים ומדענים הופיעו בקולנוע המערבי בעיקר בשנות ה-90, זרם תרבותי/אמנותי שהגיב להתפרצות האיידס. ומי אשם, כמובן? המדענים שהעזו להתעמת עם סודות היקום.

שוליית הקוסם פותח את תיבת פנדורה

לכאן יש לצרף מיתוס שלישי שהתגלגל בין תסריטאים במרוצת המאה ה-20: תיבת פנדורה. אם אינך יודע גבול, אם אתה סקרן מדי, תאב דעת או תאב בצע, ושואף לחקור במופלא ממך, במחוזות השמורים לסודות החיים, או לחוקי הבריאה – סופך שתעיר שדים מריבצם ותקבל עונש נורא על יוהרתך. כאן, אגב, קיימת סתירה אירונית: אם לא ניחנת באחת מהתכונות האלה (לפחות), קרוב לוודאי שלא היית נעשה מדען. בכל מקרה, אופנת המדענים החורגים מן הקוד האתי פרחה מיד לאחר הטלת פצצות האטום על הירושימה ונגסאקי, נמשכה במרוצת הניסויים הגרעיניים בשנות ה-50 של המאה הקודמת, והגיעה לשיאה במלחמה הקרה. עשרות מדענים, בסרטי המערב והמזרח הרחוק כאחד, גרמו בניסויים שלהם לתופעות של מוטציות אנושיות ("אנשי התנין", 1959), חיות שגדלו לממדים ענקיים ("טרנטולה", 1955),

מדאם קירי, 1934

הזבוב, 1958

מטרופוליס, 1927

יצורים פרה-היסטוריים שהתעוררו לחיים (״גודזילה״ 1955), ושאר מפלצות מן הקוטב הצפוני, הקוטב הדרומי, מעמקי הים, והחלל החיצון.

אלה היו גם ימים בהם מדעני מסך הכסף עבדו בשירות ממשלות, צבאות ושירותי ביטחון. רובם האמינו שחובתם הלאומית כמגיני המדינה ואזרחיה עמדה מעל לכל צו מוסרי. הקריקטורה המפורסמת ביותר והמצחיקה ביותר הייתה זו שגילם פיטר סלרס בסאטירה הפוליטית של סטנלי קובריק, ״ד״ר סטריינג׳לאב״ (1964). דמות המדען הנאצי המייעץ לנשיא האמריקאי בחדר המלחמה, כשמעת לעת מתפרצות ממנו צעקות ״היילז!״ והצדעות במועל-יד, התבססה על מהנדס הטילים הנאצי וורנר פון-בראון, אחד מבין עשרות מדענים נאציים שגויסו לאחר מלחמת העולם השנייה ועבדו, אלה מול אלה, על תוכניות הגרעין והמירוץ לחלל – של הקרמלין ושל הבית הלבן כאחד.

לעומת זאת, הפיסיקאי היהודי אדוארד טלר, שהיה מחלוצי תוכנית הגרעין של ארה״ב ותומך נלהב בשימוש באנרגיה אטומית לטובת האדם, שימש אבטיפוס לסרטים רבים על מדענים בעלי חזון, שפיתחו המצאות לרווחת האנושות. אלא שבדרך, הפרויקטים שלהם הולאמו לטובת הצבא והמדינה ונעשו בידיהם לכלי משחית. לא בכדי אומר אחד הגיבורים לקפטיין נמו (ג׳יימס מייסון), ממציא העולם המושלם מתחת למים, בסרט ״20 אלף מייל מתחת למים״: ״בידיך האנרגיה האולטימטיבית שהאנושות חיפשה. היא יכולה לחולל מהפכה בעולם. היא יכולה גם להרוס אותו״. הסצינה צולמה בשנת 1953, בעיצומם של הניסויים האטומיים באוקיינוס השקט.

קונים כרטיסים – ומחפשים אשמים

בתקופה זו גם נולדו אותם מדענים מגלומנים של סרטי הפעולה של שנות ה-60, כמו זה שגילם ג׳וזף ווייסמן קר הרוח, בסרט ״ד״ר נו״ (1961). לא כולם היו פסיכופטים שביקשו לשלוט בעולם, כמו אויבו של ג׳יימס בונד בסרט שפתח את סדרת סרטי 007. בסרטי פעולה רבים שנעשו בהשראת הסוכן החשאי של הוד מלכותה, עבדו מדענים רבים בשירות דיקטטורים עריצים, שניצלו את הידע והמיומנות של נתיניהם הגאוניים. כשרונם ונאמנותם אף פעם לא עמדו להם. בסופו של כל סרט הם היו נבגדים בידי מעבידיהם, ננטשים לגורלם ברגע האחרון, או מתים במיתות משונות לקול תשואות הקהל הצעיר באולם הקולנוע.

שורשי דמותו של המדען המגלומן נעוצים בסוף המאה ה-19 ובגלופה הספרותית שטבע הסופר הצרפתי ז׳ול וורן. ספרי הרפתקאות מבוססי מדע, כמו ״ההמצאה השטנית״, ״מסע אל בטן האדמה״ ו״רובור הכובש״, שימשו מקור בלי-נדלה לסרטי הרפתקאות בינוניים, אשר הלהיטו את דמיון הצופים הצעירים בתיאורים ססגוניים ובפעלולים סינמטיים. כמקור נוסף לדמות המדען תאב השליטה שימשו דרמות מתח ופעולה בגרמניה, בשנות ה-20 של המאה ה-20. מותחנים עם מרכיבים פנטסטיים, ומה שהתפתח אחר כך להיות מדע בדיוני, היו ז׳אנר פופולרי ברפובליקת ויימר בין שתי מלחמות העולם. הקידמה הטכנולוגית, תחושת המודרנה, התיעוש המואץ, התחבורה המתפתחת במהירות, הקפיטליזם הדוהר, תנועות אמנותיות כפוטוריזם וקוביזם, כל אלה גירו את דמיונם של יוצרי הסרטים הגרמנים. החשוב מכולם היה הבמאי הצעיר פריץ לאנג, שמותחניו עוצרי הנשימה נתנו ביטוי אמנותי לרחשי התקופה. כך, למשל,

קחו מהם את החלוק הלבן, את המיקרוסקופ הצמוד ואת משקפי הקרן, תנו להם שוט, מכנסי רכיבה, ושימו מגבעת על ראשם. מה קיבלתם?

20,000 מיל מתחת למים, 1954

בסרט ״ד״ר מאבוזה, תמונת הזמן״ (1923) שולבו מדע ופשע במבוך המנהרות התת-קרקעיות שהפעיל מאבוזה הכל-יכול מתחת לעיר התוססת, משם השתלט על העולם. לאנג הגדיל לעשות בסרט-הענקים ״מטרופוליס״ (1926), כשעיצב את המדען הנקמן והמטורף רוטוואנג (רודולף קליין-רוגה), שהמציא סוג של אשה/אנדרואיד הזורעת אלימות והרס וגורמת מלחמת מעמדות בעיר העתיד.

בסרטים הללו, כמו בסרטיו של חלוץ הראינוע הצרפתי, ז׳ורז׳ מלייס (״המסע אל הירח״, 1902), עוצב הסטריאוטיפ החזותי של המדען: תמיד עייף, מוטרד, טרוט עיניים, בעל שיער מדובלל, לבוש ברישול, מרכיב משקפיים, לפעמים עם עדשות עבות, לא פעם הזגוגיות מודבקות בנייר דבק. כשהראינוע נעשה לקולנוע, והדיאלוגים הוסיפו מורכבות ונפח לדמויות, לימד אותנו תור הזהב של הקולנוע כיצד מדענים מקדישים את חייהם למדע: מוותרים על חיי משפחה וחברה, אוהבים להתבודד במעבדות האקדמיה או באגף נפרד של הבית, לא תמיד בוגרים מבחינה רגשית, אבל תמיד בעלי חזון, מעוף והשקפת עולם פילוסופית. עד מלחמת העולם השנייה היו המדענים גיבורי תרבות מהוללים. הקולנוע שיקף את ההערצה לחוקרי המדע, והקדיש להם ביוגרפיות מושקעות, עם מיטב הכוכבים והבמאים המקצועיים: ״סיפור לואי פאסטר״ (1936, עם פול מוני), ״סיפור ד״ר ארליך״ (1939, עם אדוארד ג׳. רובינסון) ו״מדאם קירי״ (1943, עם גריר גרסון), הם רק אחדים מבין ביוגרפיות היוקרה שהופקו באולפני הוליוד. היום הז׳אנר הזה נראה נמלץ, כמעט פאתטי. הוא גווע לאחר השלכת פצצות האטום על יפן, כשהחל עידן הספק הגדול אם אדוארד טלר ורוברט אופנהיימר הם גיבורים או פושעים.

מדענים מופיעים כדמויות חיוביות בעיקר כאשר הם נעשים לגיבורים של סרטי פעולה. קחו מהם את החלוק הלבן, את המיקרוסקופ הצמוד ואת משקפי הקרן, תנו להם שוט ושימו מגבעת על ראשם – ותקבלו את הריסון פורד כארכיאולוג הלוחם בסדרת אינדיאנה ג׳ונס. אפשר גם לצלם את שון קונרי ביערות האמזונס בסרט ״איש התרופה״ (1992), שופע גבריות וסמכות בחיפוש אחר תמצית שתציל חולי סרטן, או לשלוח את הגיאולוג פירס ברוסנן להציל עיר שלמה מהתפרצות וולקנית ב״פיסגת דנטה״ (1997).

גם מדעניות לא נראו מעולם יפות ואמיצות יותר כמו בסרטי שנות ה-90: רנה רוסו, ביולוגית במרכז למניעת מחלות מידבקות באטלנטה, נאבקת בנגיף קטלני במותחן ״התפרצות״ (1995); הלן האנט, מטאורולוגית רודפת סערות טורנדו ב״טוויסטר״ (1996); מירה סורבינו, אנטומולוגית הנאבקת במקקי ענק בתחתית של ניו-יורק ב״מימיק״ (1997); או ג׳ודי פוסטר, אסטרופיסיקאית הקולטת סימנים ואותות המשודרים מן החלל בסרט ״קונטקט״ (1997).

ועדיין, למשלחות המדענים המגיעות בקביעות לאולפני הסרטים בהוליווד יש סיבה לדאגה. הזיכרון הקולנועי המשותף שנצרב ברבות השנים בתודעת צופי הסרטים הוא של מדענים מגלומנים, המתערבים בחוקי הטבע ומפירים את הסדר הקיומי, מסייעים לרודנים להשתלט על העולם, גורמים (בטעות) להפצת נגיפים קטלניים, ומפתחים קרני הרס ומוות. מי זוכר שמדענים הכפילו את תוחלת החיים שלנו, הגו את תורת היחסות – והוכיחו אותה, גילו את הפניצילין, פיענחו את הצופן הגנטי, הנחיתו חללית על הירח ואולי מחר... זו השאלה שבאמת תקבע את דמותם: מה הם יעשו מחר?

שלילי

אֲנִי זוֹכֵר אֶת הַמַּכְפֵּלָה הָרִאשׁוֹנָה
שֶׁל שְׁנֵי מִסְפָּרִים שְׁלִילִיִּים
וְאֶת הַדַּף הַמַּחְוִיר מוּל יֶלֶד קָטָן
בְּהַכְּתָעָה חִיּוּבִית.

כְּדֵי לְהַתִּיר עֲבוּרִי אֶת סְבַךְ הַסִּימָנִים
אָמְרָה אִמָּא בְּפַסְקָנוּת:
"הָאוֹיֵב שֶׁל הָאוֹיֵב שֶׁלְּךָ
הוּא הַיָּדִיד שֶׁלְּךָ."

אֲנִי הִתְחַלְתִּי לָתֵת בַּמַּכְפֵּלוֹת סִימָנִים:
הָיִיתִי מְפַזֵּר קַוִּים אַקְרָאִיִּים, דַּקִּיקִים
לִפְנֵי הַסְּפָרוֹת, בַּעֲדִינוּת גְּדוֹלָה,
בְּלִי לְהַפְרִיעַ לְמְנוּחָתָן,

אֲבָל אֶת הַמָּשָׁל שֶׁל אִמָּא
לֹא פָּתַרְתִּי.

אֲנִי מוֹצֵא אֶת עַצְמִי מְהַרְהֵר
בִּבְרִיתוֹת חֲשָׁאִיּוֹת בְּעֹרֶף הַלַּיְלָה
שֶׁל שְׁנֵי שׁוֹנְאִים,
וּמְנַסֶּה לְדַמְיֵן תּוֹצָאָה חִיּוּבִית כְּכָל הָאֶפְשָׁר.
אֵין לַשֹּׂנְאָה שֵׁם וְלֹא נִשְׁאֲרוּ לָהּ פָּנִים
אֲבָל כְּשֶׁאֲנִי שׁוֹכֵב בַּבֹּץ בֵּין שׁוּמָקוֹם לְשׁוּמָקוֹם
הַדָּבָר הַבָּטוּחַ הַיָּחִיד
הוּא לוּחַ הַכֶּפֶל.

ארז פודולי זכה בפרס הראשון
בתחרות פרס עידוד היצירה
לזכר עפר לידר, 2008

פָּפוֹן, רק פָּפוֹן.

לרינה של ידג'ה וארווין
לשרה, מסרטה של ג'סמילה זבאניץ' "גרבויצ'ה" (2006)
לאחותי נילי, ולי עצמי, שלא הבנו, כולנו, מאום

רַק פָּפוֹן
לֶאֱכֹל רַק פָּפוֹן, שׁוּם דָּבָר אַחֵר,
בֵּין בֵּבִיּוֹת הַחַרְסִינָה וּמְרַסֵּס מֵי קוֹלוֹן, בַּחֲצִי חֶדֶר
מָתוֹק וְרָחוֹק כָּל כָּךְ מֵאִתָּנוּ, מֵעֵבֶר לַקִּיר,
הָעוֹלָם הַקָּסוּם, הַמְשַׁכֵּר, שֶׁל יַדְגָ'ה
פְּרוֹשֶׁה פַּאנְיָה
שֶׁבַע-שְׁמוֹנֶה שָׁנִים אַחֲרֵי. מוּכָנָה רַק פָּפוֹן.
הַיַּלְדָּה לֹא אוֹכֶלֶת כְּלוּם, אוּלַי רֶבַע מְלָפְפוֹן.
יְלָדִים, רַנָּה, זֶה דָּבָר שֶׁהַצְּלָעוֹת שֶׁלְּךָ נִשְׁבָּרוֹת מִזְּעָקָה.
יֵשׁ אֹכֶל, רַנָּה, לֹא רַק פָּפוֹן.
מֵהַיָּד שֶׁל אִמָּא שֶׁלָּךְ, רַנָּה, זוֹלְגוֹת דְּמָעוֹת כְּחֻלּוֹת
כְּמוֹ הַמִּסְפָּר,
אֲבָל אַתְּ, כִּמְעַט עוֹד תִּינֹקֶת, בַּלּוּל, בַּחֲצִי חֶדֶר
מֻשְׁכָּר,
מוּכָנָה רַק פָּפוֹן.

אַתְּ לֹא מְבִינָה כְּלוּם, רַנָּה, כְּלוּם.
אַתְּ רוֹצָה רַק פָּפוֹן,
לֹא חֲתִיכַת לֶחֶם, מְעַט תַּפּוּחַ אֲדָמָה.
יֵשׁ אֲפוּנָה, רַנָּה, אֲפִלּוּ מָיוֹנֶז, מָיוֹנֶז רַנָּה.
הַהוֹרִים, רַנָּה, הֵם חוֹמָה
סְדוּקָה, נְמוּכָה
מַסְתִּירִים רַק בְּקֹשִׁי
שֶׁלֹּא נִרְאֶה, שֶׁלֹּא נֵדַע
עַד קֵץ הַיָּמִים
בַּעֲצִימַת עֵינַיִם

נִשְׁמַע
רַק פָּפוֹן.

מתוך קובץ בכתובים

שפיות גבולית

האבולוציה של המדען המצויר.
בין מטורף מרושע – לגיבור.
בין ברירת מחדל לברירה הטבעית

אמנויות הקולנוע והאנימציה באו לעולם יחד, כאחיות תאומות, בחלקה האחרון של שנת 1895, עת הוצגה לעולם מצלמת הקולנוע הראשונה, אבל מרגע לידתן התפתחו וגדלו באופן שונה לחלוטין. תעשיית הסרטים המצולמים הפכה במהירות לאמנות בידורית מובילה. תעשיית הסרטים המצוירים, לעומת זאת, צמחה לאט. כבר בשלבים הראשונים באבולוציה של תעשיית האנימציה זכה "המדען", כלומר הדמות שעלתה במחשבתם של אנשים באותה עת בעת שדיברו על "מדען", לתפקיד מרכזי בסרטי ההנפשה המצוירים. ו"המדען" הזה, אם לומר את הדברים בפשטות, לא היה מופת של שפיות. אבל האמת ניתנת להיאמר: "המדען המטורף" לא בא לעולם עם סרטי האנימציה. הוא היה כאן כבר בשלבים הראשונים של תרבות האדם, כאשר שפיותם של האנשים שקוראים תיגר על עליונות הטבע ומעיזים לחקור את מסתרי היקום הוטלה בספק: "רק מטורף יעז לחשוב שהוא מסוגל לחשוף את סודות הגוף והחומר". למעשה, הפחד מהבלתי-נודע, והאימה מערעור חוקי העולם המוכרים, גרמו לטשטוש הגבולות בין המדע לכישוף, ולערבוב בין הערצת המדען, המכשף, רופא האליל והאלכימאי, פחד מהם ושנאה כלפיהם.

מקום טוב באמצע התודעה

החל מהמאה ה-19 מצא דימוי זה את מקומו גם בספרות. דמויות עזות מבע של מדענים הנעים בין גאונות לטירוף כבשו מקומות טובים באמצע התודעה המשותפת שלנו. ויקטור פרנקנשטיין של מרי שלי, פאוסטוס של גיתה, וד"ר ג'קיל של לואיס סטיבנסון הם דוגמאות בולטות בתחום זה. עם המצאת הקולנוע בשלהי המאה ה-19 חיפשו האולפנים עלילות חזותיות מוכרות, המבוססות על פעילות רבה וקלה להבנה בעזרת כתוביות שהחליפו את הדיאלוגים או הקריינות. כך מצאה דמותו של "המדען המטורף" את דרכה אל המסך הגדול.

הטכנולוגיה הידנית, האיטית והיקרה של האנימציה באותם ימים הגבילה משמעותית את אורכם של הסרטים, שבדרך כלל לא עלו על שבע-שמונה דקות. כך הם הפכו למעין "מנה ראשונה", או "חימום", והוקרנו באולמות הקולנוע לפני "הדבר האמיתי" – הסרט הארוך, המצולם. כך התפתחו הסדרות הראשונות (גם אם לא נקראו כך), עם הגיבורים הפופולריים עד היום, ובהם מיקי מאוס, באגס באני, פופאי, טום וג'רי ואחרים.

קצרים, פשוטים ומצוירים

הסיפורים הקצרים והמצוירים היו גם פשוטים, או נכון יותר פשטניים, והתאפיינו בהגזמה אבסורדית של הדמויות, בשלל בדיחות חזותיות ובקצב אירועים מסחרר.

מבנה הסדרות המצוירות היה ידוע וצפוי מראש. דמות "המדען המטורף", שכבר התבססה, התאימה באופן מושלם לפורמט של הסרטון המצויר, וכך הופיעו "מדענים" המבקשים להשתמש באופן מעוות במוחו של באגס באני או לבצע ניסויים מדעיים בדאפי דאק. האנימציה איפשרה ליוצריה להפליג אל מרחבי הדמיון, להגזים ולחדד את דמות המדען המטורף, שהפך יותר גרוטסקי, מוגזם, הרסני ומופרע.

החל משנות ה-30 של המאה ה-20 נוספה לדמות "המדען המטורף" גם נימה אקטואלית, והוא הוצג כסרטים המצוירים בדרך שמאזכרת את האויב הגרמני והמפחיד שמעבר לים. המדען אויר כגבר בגיל העמידה, קירח, עטוי חלוק מעבדה לבן, בעל שם גרמני (היינץ או פריץ), ומדבר במבטא גרמני כבד.

הגדילו לעשות יוצרי האנימציה של האחים וורנר, שלא הסתפקו בהכנסת דמות "המדען המטורף" העונה לסטריאוטיפ הנזכר לכמה סרטים קצרים שלהם, אלא גם יצרו אותו כחיקוי קריקטוריסטי על-פי דמותו של השחקן פיטר לורה. לורה, שברח מגרמניה הנאצית בשל מוצאו היהודי ושיחק בסרטי אימה אמריקאיים (בדומה לתפקידיו בקולנוע הגרמני), היה אדם עדין ונעים, אבל נראה כמי שלא כדאי לפגוש בסימטה צדדית חשוכה.

השימוש בדמות "המדען המטורף" קיבל חיזוק בסרטיהם של האחים היהודיים דייב ומקס פליישר (אשר אולפן האנימציה שלהם היה התחרות היחידה לאולפן האיכותי של וולט דיסני). בין הסרטים הרבים שיצרו אפשר למנות גם את סדרת סרטי סופרמן, המבוססת על סדרת קומיקס בשם זה של סיגל ושוסטר (1933). סופרמן היה גיבור מצויר גדול הרבה יותר מהברווזים ומהארנבים המשעשעים של האחים וורנר, והוא היה ראוי לאויבים

איגור, אנה, ודמויות נוספות מהסרט "איגור", 2008

ברמתו כדי שיוכל להציג להם ולקהל הצופים את יכולותיו הכבירות.

בחיפושיהם אחר יריב ראוי לסופרמן יצרו האחים פליישר דמות מדען מטורף שאינו רק תימהוני, מבולבל ולא יוצלח, אלא הוא גם מרושע, חסר רחמים ורב-מזימות, ובידו אמצעים להחריב ערים שלמות על כל יושביהן (סופרמן 1936). לשם כך נתנו האנימטורים בידיו אמצעים מתקדמים, כמו קרן אלקטרונית המסוגלת לחדור כל מה שעומד בדרכה, או פצצה הרסנית (מהסוג שיתפוצץ במציאות כתשע שנים מאוחר יותר בהירושימה).

בשנת 1937 יצרו אולפני דיסני את הסרט המצויר הארוך הראשון ("שלגיה ושבעת הגמדים"), שהיה לאבן דרך חשובה בהיסטוריה של האנימציה ותרבות המערב. המלכה המרשעת בסרט מצוידת במעבדה הדומה לאלו ששימשו את האלכימאים של ימי הביניים. בעזרת בקבוקים מלאי נוזלים מיסתוריים המבעבעים ומתאדים ללא הרף הופכת המלכה את עצמה למכשפה מתועבת, ואת התפוח שלקחה מהמזווה ל"נשק ביולוגי" רב-עוצמה שנועד להרדים את שלגיה לנצח.

בשנות ה-40 כיכבו "מדענים מטורפים" בסרטים מבית היוצר של האחים וורנר ואולפני דיסני:

Water, water, everyhare;
Hare remover; Hair raising hare;
Birth of a notion; The Mad Doctor.

אנימציה מוגבלת

אחרי מלחמת העולם השנייה, עם כניסת הטלוויזיה לזירת הבידור והתקשורת, התחולל באנימציה שינוי מהותי. הטלוויזיה תבעה שעות שידור רבות וביקשה לספק תוכן המיועד במיוחד לילדים. אולפני האנימציה עשו את ההתאמות הנדרשות, והחלו לייצר אנימציה זולה יותר, בטכנולוגיה שכונתה "אנימציה מוגבלת". כך התפתחו סדרות האנימציה הראשונות.

דמותו של מדען מטורף התאימה מאוד לפורמט החדש, שזכה להצלחה בשנות ה-80 של המאה הקודמת, עד שהפך את האנימציה לתעשיית ענק. אחת הסדרות הראשונות בטלוויזיה שהייתה מדיום צעיר הייתה "פליקס החתול" (ארה"ב, 1958), שהיה כבר אז דמות ותיקה בחוברות הקומיקס והאנימציה (מאת אוטו מסמר). המדען המרושע פרופסור נאט-מג (בקולו של המדובב ג'ק מרסר, שדיבב גם את פופאי) היה האויב הנצחי של פליקס בסדרה המצליחה.

"ג'והני קווסט", סדרה נודעת של חברת "האנה ברברה" משנות ה-60, זכתה לפופולריות רבה בזכות עלילותיה הבדיוניות שעסקו בחלל – בעיצומו של מירוץ החלל האמיתי. גם בה היה מדען מרושע בשם ד"ר זין (ZIN), שהתנכל לגיבור הסדרה, ולבסוף אף רצח את אמו. לקראת סוף העונה הראשונה הומת ד"ר זין כ"עונש" על רשעותו ומעלליו, אך לאחר כמה שנים, כשהוחלט להחזיר את הסדרה האהובה, הוחזרה דמותו לחיים, אלא שהפעם הוסיפו לו שתי בנות נאות שאיזנו את רשעותו והוסיפו לו מימד אנושי.

בסוף שנות ה-80 הופיעה המגמה של שמירת כדור-הארץ, והשפיעה, כמובן, על דמות המדען ועל תפקידו בסדרות המצוירות. המדען המטורף הפך בהדרגה למדען הרשע, שמבקש לפגוע בשוחרי כדור-הארץ ולהצר את צעדיהם. הסדרה המייצגת יותר מכל את האופנה הזאת היא קפטיין פלאנט, שהגה ומימן טייקון התקשורת טד טרנר. במרכז העלילה עומדים חמישה צעירים, שנאספו מכל רחבי העולם ומייצגים את היבשות ואת הגזעים האנושיים, היוצאים להצלת כדור-הארץ. מולם ניצבים מספר פושעי-סביבה, ובהם ד"ר בלייט, מדענית המקדמת ניסויים חסרי אחריות אשר מבוצעים ללא התחשבות בתוצאותיהם ההרסניות לעתיד כוכב-הלכת.

תפנית חיובית בעלילה

בשני העשורים האחרונים חלה תפנית במעמדו של המדען בסרט המצויר, במקביל לתפנית שחלה במעמדה של האנימציה בתעשיית הקולנוע. מאז החלו יוצרי הסרטים להתערב בעזרת מחשב ביצירת תמונה, הן במישור הדו-ממדי והן במרחב התלת-ממדי, חל שינוי משמעותי בכל האמנויות החזותיות: ציור, גרפיקה, צילום, קולנוע ואנימציה.

השתיים האחרונות, שהופרדו בלידתן, חזרו והתאחדו בקרשצ'נדו שובר קופות. רוב סרטי הקולנוע המופקים כיום כוללים מרכיבים של אנימציה. לא במקרה, השינוי הטכנולוגי הזה הוביל לעיצוב מחדש של "דמות המדען".

דוגמה בולטת לשינוי מובאת בסרט "אווטאר", האפוס הענק של ג'יימס קאמרון מ-2009. בסרט זה, שהמתין כמעט עשור לטכנולוגיה הממוחשבת והמצוירת שאיפשרה להפיקו, מסייעים המדענים לבני הנאבי לשמור על עולמם. "מדענים טובים" מופיעים גם בסרטי האסונות הבולטים – המצולמים – של רולנד אמריך ("היום שאחרי מחר" מ-2004, ו"2012" מ-2008).

שאלת הטוב והרוע שבמדע נבחנת, מצוירת ונתפסת, אם כן, בהתאם לשאלת השליטה. אם המדענים, השולטים בידע שנבצר מבני-אדם רגילים להבינו, יכולים להמיט חורבן על המין האנושי – כי אז הם מצוירים כמטורפים ומרושעים. אבל עכשיו, כאשר נראה שכולנו, "אנשים רגילים" ומדענים, מצויים בסירה אחת קטנה, הנאבקת על קיומה נגד כוחות טבע בלתי-נשלטים, המדענים מצטיירים כמי שהידע שלהם עשוי אולי לסייע לכולנו להינצל ולשרוד. אמור מעתה: המדען הוא גיבור חיובי, המגן על רוח האדם ורווחתו.

כשאגדל אהיה רשע ומטורף

כמו שלכל קוסם יש "שוליית קוסם", כך לכל מדען יש "עוזר מדען". איגור, גיבור הסרט הנושא את שמו (אולפני דרימוורקס, 2008, במאי: אנתוני ליאונידס), הוא "עוזר מדען" מכמיר לב במיוחד.

הסרט מבוסס על "דוקטרינת פרנקנשטיין", כלומר, מדען שאפתן שיוצר מפלצת. אלא שהפעם המדען אינו כשיר. עוזר-המדען, איגור, הגיבן והמגמגם, חי בארץ "מלריה" הדמיונית, המאוכלסת המוני מדענים מטורפים ועשירה בהמצאות מרושעות. איגור, האנטי-גיבור המובהק, נושא בלבו חלומות ושאיפות, לגדול, להיות בעצמו למדען מטורף – ולזכות בתהילת עולם.

הוא מחליט להמציא המצאה מרושעת בתכלית הרשעות, ולהביא אותה לתחרות השנתית של ההמצאות המרושעות, האירוע הסוחף והמרגש ביותר במדינת מלריה. כך הוא בונה את "אווה", מעין רובוט-מפלצת ענק. כשהוא מפיח בה חיים, הוא משוכנע שאווה – כמו המצאה מרושעת הראויה לשמה – תהרוס ותשבור את כל הנקרה על דרכה. זהו, כמובן, ציטוט מ"מטרופוליס" של פריץ לאנג (1926), אשר בו המדען המטורף רוטוואנג "בורא" אשה/אנדרואיד הזוהרת אלימות והרס ומסכסכת בין תושבי העיר (למעשה, היא מזכירה גם את "חתונת רפאים" של טים ברטון).

אבל כאמור, איגור הוא רק עוזר-מדען, ולכן, כפי שקרה לשוליית הקוסם, משהו השתבש ויצא משליטה: אווה לא גילתה רשע, אלא תבונה וחמלה. לרגעים היה נדמה שהבושה תטביע ביגון את הקריירה של איגור, אבל הסוף, כפי שיכול לפעמים לקרות בסרטים, מגיע כמהפך לטובה. הגישה החיובית, מתברר, מידבקת, ובסופו של דבר איגור, ואווה, מרפאים את מלריה ממחלת הרשע, ומשחררים את התושבים לעתיד טוב יותר. ככה זה במדע: לפעמים אתה מגלה משהו לא צפוי. החוכמה היא רק לזהות את זה בזמן, לא לזנוח את הרמז ה"לא מתאים", ולרכב עליו אל אופק ההצלחה.

י. ע.

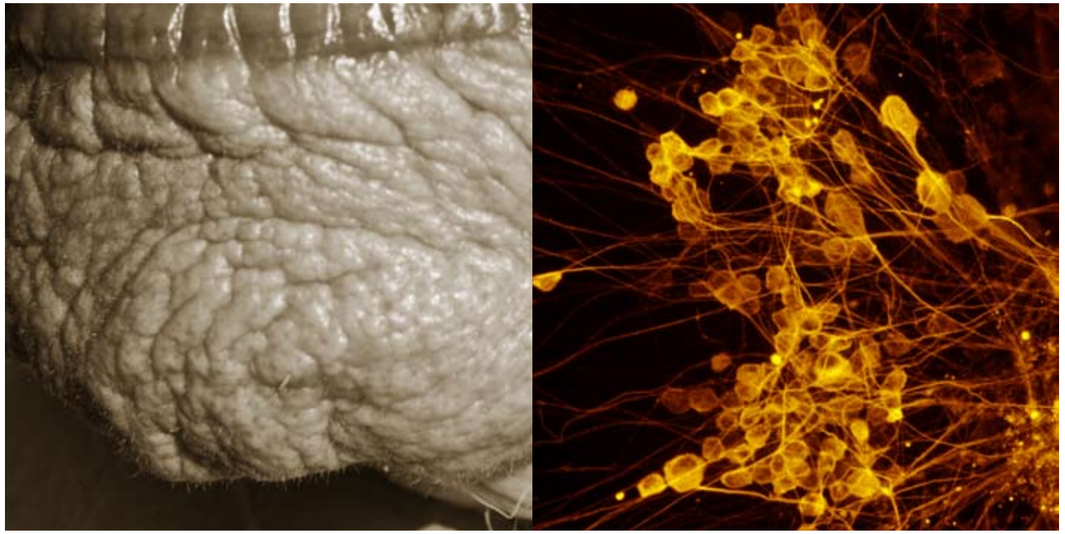
בְּחַנְיוֹן תַּת קַרְקָעִי, בַּמָּדוֹר
הַתַּחְתּוֹן, בֵּין גּוּפוֹת מְכוֹנִיּוֹת
חֲסֵרוֹת תְּנוּעָה, אָבַדְתִּי בֵּין חָנָיוֹת,
תּוֹעֶה בְּאוֹר כְּשֶׁל חַדְרֵי מֵתִים,
בְּאַחַד הַמִּקְרִים הַמְּעַטִּים
שֶׁבּוֹ אִישׁ לֹא יָדַע אֶת מְקוֹם הִמָּצְאִי.
וְיָרַד עָלַי רֹגַע שֶׁלְּאַחַר הֶפְסֵד,
וְנִשְׁכַּח מִמֶּנִּי זֵכֶר הַבִּנְיָנִים
שֶׁמִּמַּעְלַי, וְאָבַד לִי סִדְרוֹ שֶׁל יוֹם,
בֵּין מְכוֹנִיּוֹת שֶׁאֵינָן יוֹצְאוֹת לְשׁוּם מָקוֹם.

אוּלָם רַק בִּשְׁבִיל הַמַּרְאוֹת שֶׁשָּׁבִים
עָלַי לְקַיֵּם בְּכֹחַ אֶת הַמִּתְוִים
הַמִּתְרוֹפְּפִים שֶׁל הַמֹּחַ:
עִיר וּצְרִיחֶיהָ נֹכַח רָקִיעַ מַאֲפִיל;
חַלּוֹנוֹת מֻצָּתִים בְּבִנְיָנִים גְּבוֹהִים,
בָּזֶה אַחַר זֶה, כְּמוֹ סֻלָּם שֶׁל אוֹר מַעְפִּיל;
וּמִישֶׁהוּ, מְכֻּר וְזָקֵן, שֶׁעָמַד עַל הַסַּף,
וְהִבִּיט עַל יָדָיו הָרוֹעֲדוֹת,
וְעַל הֶעָלִים הָרוֹעֲדִים, וְהָיָה מוּכָן לְהוֹדוֹת
שֶׁהֵם כְּבָר מַתְאִימִים זֶה לָזֶה;

וּבַר צוֹנֵן, מֻגָּה, שֶׁבּוֹ, לְעֵת שִׁכְרוּת,
הִתְעוֹרְרָה מֵחָדָשׁ, וּלְרֶגַע, הַהֶכֵּרוּת
שֶׁבֵּינְךָ לְבֵין עַצְמְךָ;
וּפְנֵי אִשָּׁה בְּעִנּוּגָהּ, וְרַכֵּיוֹת
חוֹלְפוֹת עַל פָּנֶיהָ וּמְשַׁנְּקוֹת;

וּבֶהָלַת יְלָדֵי הַנַּעוֹרִים בַּלַּיְלָה הַמַּפְחִיד,
לִפְנֵי שֶׁגָּדְלוּ, וְעַכְשָׁו מַבְהִיל
אוֹתָם גַּם הַיּוֹם; וַהֲלִיכָה פְּרוּעָה
בָּעִיר שֶׁל נְעוּרַי, כְּשֶׁהַכֹּל נִרְאָה
אֶפְשָׁרִי. וְאָכֵן עוֹד הָיָה.

קטע 17 מתוך חלק א, בתוך "שירים לפסנתר יחיד (2007-2009)", הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2011



אליסדייר גריי. דיוקן עצמי

הבלדה על אן בוני

עוּר וְקַבְּצָן, אֲדוֹנִי, וְגַם שִׁכּוֹר מֵחָלָט
שֶׁמִּסַּפֵּר סִפּוּרֵי סַבְתָּא. אַחֶרֶת מִי יִקְנֶה לִי שְׁתִיָּה?
אַל תֵּשֵׁב כָּל כָּךְ קָרוֹב – אֲנִי מַסְרִיחַ אֲבָל מֵת לִבְרֶנְדִי.
גַּם בִּירָה תַּסְפִּיק. תּוֹדָה! חַיִּים אֲרֻכִּים לְכֻלָּנוּ.
בּוֹא תִּשְׁמַע אֵיךְ נִהְיֵיתִי מַה שֶּׁאֲנִי.

אִשָּׁה עָשְׂתָה לִי אֶת זֶה, קָרְאוּ לָהּ אַן בּוֹנִי
מַלָּחִית קְטַנָּה וּקְשׁוּחָה, כָּמוֹנִי אָז
אֲבָל מְבֻגֶּרֶת בְּעֶשְׂרִים שָׁנָה. לְבוּשָׁה בִּגְדֵי גֶבֶר
קְרָצָפָה סִפּוּנִים, טִפְסָה עַל תְּרָנִים, צִמְצְמָה מִפְרָשִׂים, קִלְלָה
כְּמוֹ כֻּלָּנוּ, בּוֹרַחַת מִיַּבָּשָׁה, חֹק, מִשְׁפָּחָה.

הָיָה לָהּ אֹמֶץ. שְׁמָהּ וּפָנֶיהָ לֹא הִתְאִימוּ זֶה לָזֶה
אֲבָל גְּבָרִים צְעִירִים יִדְפְּקוּ גַּם חוֹרִים בְּקֶרֶשׁ. אֵלֶּה שֶׁנִּסּוּ
לְהִתְנַדְנֵד בָּעַרְסָל שֶׁל אַן שִׂגְּעוּ לָהּ אֶת הַשֵּׂכֶל.
הִיא שָׁבְרָה לִי אֶת הָאַף כִּי נִדְלְקָה עַל יֶלֶד
בֶּן שְׁלֹשׁ-עֶשְׂרֵה שֶׁחָשַׁב שֶׁהִיא בִּדִּיחָה.
מִשֶּׁגָּזָה, אֵיךְ נַעֲשְׂתָה בַּיְשָׁנִית לְיָדוֹ,
לֹא מְעִזָּה לְדַבֵּר אוֹ לְהִסְתַּכֵּל בּוֹ יָשָׁר
אֲבָל תִּקְּנָה וְכִבְּסָה לוֹ אֶת הַמִּכְנָסַיִם אוֹ גֵּרְשָׁה
חֲרָמָנִים שֶׁנִּדְלְקוּ עַל הַתַּחַת שֶׁלּוֹ. עַל מוֹטוֹת הַתֹּרֶן
הִיא הָיְתָה בַּת הַזּוּג שֶׁיִּצְּבָה אוֹתוֹ – הוּא לֹא הָיָה
מֻכְשָׁר בִּמְיֻחָד בְּטִפּוּס לַגִּבָּה. הוּא בָּכָה בַּלַּיְלָה כְּמוֹ שֶׁבָּכִיתִי אֲנִי
כְּשֶׁהִצְטָרַפְתִּי לָאֲנִיָּה שָׁנִים לִפְנֵי-כֵן. בִּי הִצְלִיפוּ
וּמֵאָז לֹא הִזַּלְתִּי דְּמָעוֹת. אֲבָל מִי שֶׁרָצָה לְהַצְלִיף
בַּנָּסִיךְ הַצָּעִיר (כָּכָה קָרְאנוּ לוֹ) הָיָה חַיָּב לְהַרְבִּיץ קֹדֶם
לְאַן בּוֹנִי. לְאַף אֶחָד לֹא הָיָה אֹמֶץ.

זֶה הָיָה רַע לְבָחוּר שֶׁאָהֲבוּ אוֹתוֹ.
כְּמוֹ נְמֵרָה שֶׁאוֹהֶבֶת אֶת הַגּוּרִים שֶׁלָּהּ. בְּלִי עִנְיָנִים בַּמִּטָּה.
עִם הַכַּעַס הָאֱמָתִי שֶׁל אַן זֶה לֹא בָּא בְּחֶשְׁבּוֹן, אֲבָל בַּחוּרִים
אַחֲרֵי גִּיל עֶשֶׂר צְרִיכִים שֶׁגְּבָרִים יְלַמְּדוּ אוֹתָם
אֵיךְ גְּבָרִים מִתְנַהֲגִים. כֵּן, אַתָּה קוֹרֵץ, אֲדוֹנִי, חוֹשֵׁב שֶׁאֲנִי מַסְטוּל.
עוֹד מַשֶּׁהוּ, בְּבַקָּשָׁה. תּוֹדָה. אֲנִי אַסְבִּיר
לְךָ אֶת הַטָּעוּת שֶׁלְּךָ. הַחַיִּים הַקָּשִׁים לֹא הוֹפְכִים אֶת כָּל הַגְּבָרִים לְחַיּוֹת.
אֲנַחְנוּ שׁוֹרְדִים בַּיָּם כִּי אֲנַחְנוּ עוֹזְרִים זֶה לָזֶה.
גַּם אִם הַנָּסִיךְ הָיָה מְכֹעָר הָיָה יָכוֹל
לִבְטֹחַ בִּי כְּמוֹ בְּאָחִיו.

אָפְשָׁר הָיָה לִרְאוֹת עָלָיו שֶׁיָּדַע שֶׁעָדִיף הָיָה לוֹ
אִם אַן הָיְתָה מְשַׁחְרֶרֶת מִמֶּנּוּ אֶת הַקֶּרֶס. כְּשֶׁלֹּא הָיְתָה בַּסְּבִיבָה
הַמַּמְזֵרִים הַקַּנָּאִים הָיוּ צוֹעֲקִים לוֹ, "מַה שְׁלוֹם אִשְׁתְּךָ הַנָּסִיכָה הַיּוֹם?" אוֹ
"בְּלִי זָקָן הַבֹּקֶר? אֲנִי מֵבִין, אֲדוֹנִי, שֶׁלִּפְנֵי שֶׁקַּמְתָּ
הַמַּלְכָּה הָאֵם גִּלְּחָה אוֹתְךָ בַּמִּטָּה?" אִם הִתְעַטֵּשׁ,
"תִּתְלַבֵּשׁ חַם! אִם תִּצְטַנֵּן הָאָחוֹת הַמַּלְכוּתִית
תִּקְרַע לָנוּ אֶת הַצּוּרָה!" הוּא הָיָה מַחְוִיר, צוֹרֵחַ, "זֶה לֹא פִּיר!"
"אֲנִי לֹא צָרִיךְ, לֹא רוֹצֶה אֶת הַזְּקָנָה הַזֹּאת!" כְּשֶׁאַן
לֹא הָיְתָה בַּסְּבִיבָה.

בְּסוֹפוֹ שֶׁל דָּבָר אָמַרְתִּי, "מַסְפִּיק עִם זֶה!" הִרְבַּצְתִּי לְאִיב הַיְהוּדוֹן
שֶׁצָּחַק עָלָיו יוֹתֵר מִכֻּלָּם, וְהִכְרַזְתִּי שֶׁהַבָּא שֶׁיַּעֲשֶׂה אֶת זֶה
יַחְטֹף מִמֶּנִּי אֶגְרוֹף. הַנָּסִיךְ הִסְתַּכֵּל בִּי אָז, וְגַם אַן לָחֲצָה אֶת יָדִי
וּמִפְּנֵי שֶׁאֲנִי פִּקַּדְתִּי עַל הַמִּפְרָשׂ הָעֶלְיוֹן הָרִאשׁוֹן, הִתְחַנְּנָה לַקָּצִין הָרִאשׁוֹן
לִהְיוֹת תַּחַת פִּקּוּדִי. כְּשֶׁהָיוּ עַל הַתֹּרֶן, אִיב הַיְהוּדוֹן צָעַק, "תִּרְאוּ,
לְמַעְלָה עַל מוֹט הַתֹּרֶן, אַבָּאלֶ'ה, אִמָּאלֶ'ה, וְתִינוֹקִי,
מִשְׁפָּחָה קְדוֹשָׁה מֻשְׁלֶמֶת, כַּמָּה מָתוֹק!"
הִשְׁחַרְתִּי לוֹ אֶת הָעַיִן.

כָּךְ שֶׁלִּפְנֵי שֶׁנָּשְׁמָה אֶת נְשִׁימָתָהּ הָאַחֲרוֹנָה אֵין לֹא יָדָעָה
שֶׁרָצִיתִי בְּמוֹתָהּ, שֶׁאוֹתוֹ לֹא תִּכְנַנְתִּי.
אֱלֹהִים נָתַן לִי הִזְדַּמְּנוּת כְּשֶׁמַּשֵּׁב רוּחַ חָזָק
הִכָּה פִּתְאֹם בְּאֶמְצַע סִיבּוּב יָמִינָה.
צִמְצַמְנוּ בְּמְהִירוּת אֲבָל אֵן, שֶׁלֹּא הָיְתָה קְשׁוּרָה
הוֹשִׁיטָה לִי יָד לְעֶזְרָה. אֲנִי רַק הִסְתַּכַּלְתִּי, רָאִיתִי
אֶת פָּנֶיהָ הַנִּדְהָמוֹת נִמְלָאוֹת פַּחַד כְּשֶׁיָּדָהּ הַשְּׁנִיָּה
אִבְּדָה אֲחִיזָה. קוֹרַעַת, קוֹרַעַת אֶת הָאֲוִיר הִיא נָפְלָה
מִגֹּבַהּ שְׁמוֹנִים רֶגֶל בְּעֵרֶךְ, בַּחֲבָטָה עַל הַסִּפּוּן
בְּלִי צְעָקָה.

סוֹף כָּזֶה הוּא לֹא מַמָּשׁ נָדִיר בַּיָּם
אֲבָל לֹא אֶצְלִי. רַק הַנָּסִיךְ יָדַע
מָה עָשִׂיתִי, וְהִפְסִיק לִהְיוֹת יְדִידוּתִי.
זֶה שֶׁהִכְשַׁלְתִּי אֶת אֵן כְּדֵי לַהֲפֹךְ אוֹתוֹ לְגֶבֶר,
אֶת זֶה הוּא לֹא הֵבִין. גַּם אֲחֵרִים הָפְכוּ מוּזָרִים
בִּזְמַן שֶׁגַּם אֲנִי הִשְׁתַּנֵּיתִי – הִפְסַקְתִּי לְדַלֵּג בְּקַלּוּת לְמַעְלָה
אֶלָּא הִכְרַחְתִּי אֶת עַצְמִי לַעֲלוֹת. אִבַּדְתִּי אֶת רֹב הָאֹמֶץ שֶׁלִּי
שֶׁהוּא מַזָּלוֹ הַטּוֹב שֶׁל הַמַּלָּח. בְּתוֹךְ
כַּמָּה יָמִים הָפַכְתִּי לַטֶּמְבֶּל הַמְצֻבְרָח וְהָאֵלֵּם,
לַיּוֹנָה שֶׁל הַצֶּוֶת.
לִפְנֵי הַחֵלֶק הַטָּרְגִּי שֶׁל הַסִּפּוּר אֲנִי צָרִיךְ
חִזּוּק, אֲדוֹנִי, בֶּרֶנְדִי אוֹ בִּירָה. תּוֹדָה.
לְתִקּוּן חֲבָלִים יֵשׁ כְּלִי שִׁמּוּשִׁי, מִין מַזְלֵג מִבַּרְזֶל,
הַמֶּרְחָק בֵּין שְׁתֵּי שִׁנָּיו כַּמֶּרְחָק
בֵּין הָעֵינַיִם בַּפַּרְצוּף. לַיְלָה אֶחָד הִתְעוֹרַרְתִּי
לִכְאֵב נוֹרָא וְחִשַּׁךְ וְלֹא רָאִיתִי אוֹר יוֹם מֵאָז. שָׁכַבְתִּי מִתַּחַת לַסִּפּוּן
כְּמוֹ בּוּל עֵץ שְׁבוּעוֹת עַל שָׁבוּעוֹת, מִצְטַעֵר שֶׁהַמַּזְלֵג לֹא חָדַר
אֶל תּוֹךְ הַמֹּחַ שֶׁלִּי. מִי הָיָה זֶה שֶׁעִוֵּר אוֹתִי
לֹא יָדַעְתִּי וְלֹא הָיָה לִי אִכְפַּת.

אֲבָל חֲבֵרֵי הָפְכוּ נְדִיבִים, עַכְשָׁו כְּשֶׁהִתְעַוַּרְתִּי.
לֹא חָסְרוּ לִי אֹכֶל, טַבָּק, גְּרוֹג. הַנָּסִיךְ
רָחַץ אֶת מַה שֶּׁהָיוּ פַּעַם הָעֵינַיִם שֶׁלִּי, לֹא אָמַר הַרְבֵּה,
אֲבָל הִכַּרְתִּי אֶת הַמַּגָּע שֶׁלּוֹ. אֵיב, יְהוּדִי וְגַם סְקוֹטִי וְלָכֵן
מְשֻׁנֶּה פִּי שְׁנַיִם, יָשַׁב לְיָדִי וְדִבֵּר עַל אֱלֹהִים
שֶׁהוּא קָרָא לוֹ "צוּר יִשְׁעֵנוּ". פַּעַם שָׁאַלְתִּי,
קְצָת סַקְרָן, "מִי עִוֵּר אוֹתִי, אֵיב?"
הוּא אָמַר בְּחֵמְרָה: "זֹאת שְׁאֵלָה מְיֻתֶּרֶת!
"אִי אֶפְשָׁר לְשַׁנּוֹת אֶת הֶעָבָר. הַתַּפְקִיד שֶׁלְּךָ
הוּא לְקַבֵּל אֶת הָעַכְשָׁו, כְּפִי שֶׁהוּא.

"שְׁכַח אֶת עֵינֶיךָ. יָמִים לִפְנֵי שֶׁאִבַּדְתָּ אוֹתָן
הִפְסַקְתָּ לְהִשְׁתַּמֵּשׁ בָּהֶן כָּרָאוּי. אֲנַחְנוּ מִתְגַּעְגְּעִים לְאֵן אֲבָל
כֻּלָּנוּ שְׂמֵחִים שֶׁאַתָּה לֹא מֵת. שְׁתֵּי רְצִיחוֹת
בְּמַסָּע אֶחָד, זֶה רַע לָאֲנִיָּה." שִׂמְחָה גְּדוֹלָה
מִלְּאָה אוֹתִי אָז וְהִיא נִשְׁאֲרָה אִתִּי עַד הַיּוֹם. לְסַפֵּר
כַּמָּה מְרֻשָּׁע הָיִיתִי, זֶה בָּחֻמָּד, אֲנִי מוֹדֶה.
הָעֹנֶשׁ שֶׁלִּי מַצְדִּיק אֶת זֶה. הוֹרִידוּ אוֹתִי לַחוֹף
וַאֲנִי מְקֻבָּץ נְדָבוֹת מִדֶּלֶת לְדֶלֶת, מִפַּאב לְפַאב,
נֶהֱנֶה מֵהַחַיִּים עַד כַּמָּה שֶׁאֲנִי יָכוֹל,
זָקֵן בִּלְתִּי מַזִּיק.

הַסִּפּוּר הַמְדֻכָּא הַזֶּה אוּלַי לֹא נִרְאֶה לְךָ שָׁוֶה
אֶת הַהוֹצָאָה עַל הַמַּשְׁקֶה, אֲדוֹנִי.
אֲנִי לֹא מַסְכִּים, וְאַתָּה לֹא צָרִיךְ לְהַאֲמִין לוֹ.
אֲבָל אֲנִי כֵּן.

תוהו ובוהו באימפריה מזרחית

אליסדייר גריי מצדיק את המוניטין של הסקוטים כיורדי-ים, ובכל זאת דודתו מאמינה שברגע שנכנס לאוניברסיטה, הוא "מסודר"

בעשרים-וכמה השנים האחרונות מתחולל בסקוטלנד מיני-רנסאנס ספרותי ותרבותי, שהדיו נשמעים היטב גם מחוץ לגבולותיה. אירווין וולש ("טריינספוטינג") הוא אולי הנודע בחבורה הכוללת עוד רבים (איאן בנקס הוא, ככל הנראה, היחיד שתורגם לעברית). רבים סבורים שאת הרנסנס הזה חולל יוצר אחד, שאינו מוכר כמעט בישראל: אליסדייר גריי.

גריי הוא אדם גבוה, מזוקן ומכריס, בעל רעמת שיער לבנה ופרועה ושלייקעס. השפה שבפיו מתנגנת במבטא סקוטי מתגלגל, והוא מחלק את יצירתו כמעט שווה בשווה בין ציור וספרות. במובן מסוים, הוא מעין לאומן סקוטי, אבל סיבותיו אינן הסיבות הנפוצות בפאבים של גלזגו. לא שוביניזם לאומי מעניין אותו, אלא בגידת הלייבור הבריטי בעקרונות הסוציאליסטיים שבהם הוא מאמין. לא אחת התבטא בעניין ואמר, שהיה מרוצה מאוד אילו נחפרה תעלה גדולה שתפריד אחת ולתמיד את אנגליה מסקוטלנד.

ספריו, וביחוד "לאנארק", שזורים יסודות אוטוביוגרפיים ברורים, אפילו כאשר הם ממריאים למחוזות דמיוניים. "חמישה מכתבים מאימפריה מזרחית", המתחולל בקיסרות עתיקה הנאנקת תחת עולה של רודנות מבעיתה, נכתב למעשה על התקופה בה היה סופר-אורח באוניברסיטת גלזגו. גיבור הסיפור, תוהו (המלה העברית), וידידו בוהו, הם משוררים-ביורוקרטים בשירות הקיסר. גריי הוא בן מעמד הפועלים הסקוטי, ובנעוריו ראה ברופאים, במורים, באינטלקטואלים ובמדינאים בעלי השקפה סוציאליסטית, אלה שבזכותם זכה לאפשרות לרכוש השכלה גבוהה, דמויות אידיאליות ומעוררות השראה. כאשר הוזמן להיות סופר-אורח באוניברסיטת גלזגו, הצטייר הדבר בעיניו כנס מופלא, כמעט בל ייאמן. בעבר סיפר, שהוא זוכר דודה קשישה שלו אמרה לו בביטחון, שמרגע שנכנס לאוניברסיטה הוא "מסודר" – לכאורה עבר ממעמד למעמד, למרות שמדובר היה רק בתואר לזמן קצוב.

מכלול יצירתו של גריי אינו פוליטי במובהק, אלא אנושי, פיוטי, פנטסטי וסוריאליסטי, וגם מקומי ואישי מאוד. אליסדייר גריי פרץ לתודעה בשנות ה-70 של המאה הקודמת, עם פרסום הרומן המונומנטאלי שלו "לאנארק" (זהו שם המחוז בו שוכנת גלזגו). מייד עם צאתו לאור עורר הספר השוואות לדנטה, לבלייק, לקפקא, ויותר מכל ל"יוליסס" של ג'ויס. ואכן, בדומה לדבלין הקמה לתחייה ב"יוליסס", "לאנארק" הוא בין השאר תיאור מדוקדק של חיי העיר גלזגו ואזרח צעיר שלה, אבל במקביל זוהי גם פנטסיה אפלה וסוריאליסטית על עולם קודר ופסימי. כתיבת הרומן ארכה שלושים שנה, שבמהלכן חי גריי בעוני והתפרנס בין השאר מציור על קירות מסעדות תמורת ארוחות. אף על פי שהספר התקבל בהשתאות והוכתר במהירות כקלאסיקה – ה"גארדיאן" כינה אותו "אבן דרך של הספרות האנגלית במאה העשרים" – הוא לא זכה לקנוניזציה נוסח ג'ויס; בארה"ב, למשל, יצא הספר לאור תחת הסיווג "מדע בדיוני". גריי אומר שהוא מתורגם ומוכר יותר, יחסית, במקומות "קטנים ומדוכאים על-ידי נוכחותה של מעצמה קרובה", כמו מזרח אירופה.

בהמשך דרכו הספרותית זכה למנות נכבדות של שבחים והערצה לצד ביטול וגינוי; הוא החל להצטייר כסופר "קאלט" אופייני, החביב על חבורה קטנה של יודעי-ח"ן, אבל אינו פורץ אל התודעה הציבורית הרחבה. גריי המשיך לסבול לא מעט קשיים כלכליים, ואחר כך גם בריאותיים, עד שהפך, לאט ובהדרגה, למכובד והנערץ בסופרי סקוטלנד. כיום הוא זוכה ליחס של אוצר לאומי, ומשפיעים עליו אהבה וכבוד, וגם יחס מגונן מאוד. יש הרואים בו, בשל אופיו הבלתי-מרוסן ועצמאותו המוחלטת, מעין ילד הזקוק להשגחה.

באוקטובר 2007 יצא לאור בהוצאת בלומסברי ספרו "זקנים מאוהבים" (Old Men in Love). הספר משלב ארבעה סיפורי אהבה המתרחשים בתקופות שונות ובזמנים שונים. כמו בכל ספריו, גריי מעורב בכל פרט של עיצוב הספר, מן העטיפה ועד הטיפוגרפיה, וכמובן, האיורים. האם אי-פעם תפרוץ יצירתו של אליסדייר גריי ותגיע אל קהל רחב יותר? ימים יגידו. בינתיים נותר לחכות, לכל הפחות, למוציא לאור שייטול את היוזמה ויזכה גם את קוראי העברית בהצצה אל עולמו הייחודי.

מאמר זה מבוסס על סקירה מאת אבנר שץ שפורסמה במוסף לספרות, תרבות ואמנות של "ידיעות אחרונות".

עליונים, תחתונים, ומה שביניהם

יבשם עזגד

על הפנטסיה הרציונלית-אלוהית
של הציירת הספרדית רמדיוס וארו

יש תרכובות שאפשר לייצרן רק תחת לחץ מוגבר. הציירת הספרדית רמדיוס וארו (1908-1963) הפעילה לחץ כזה, שתחתיו נוצרה מזיגה נדירה בין מיסטיקה למדע, בין קודש לחול. בעצם, מפעל חייה של וארו היה מבצע ארוך ומפותל לאיחוד משפחות, לאיחוד משפחתה שלה. אמה הייתה קתולית אדוקה ששלחה את בתה לבית-ספר במנזר, אביה היה מהנדס הידראוליקה, אתיאיסט שדיבר אספרנטו. אמה לימדה אותה לפחד מהשטן, אביה לימד אותה לחשוב בהיגיון ולצייר פרספקטיבה נכונה בין שתי נקודות.

כשהייתה בת שש-עשרה ברחה וארו מהמנזר לבית-ספר לאמנות במדריד. כשפרצה מלחמת האזרחים בספרד ברחה דרך הפירנאים לצרפת, וכשהגרמנים כבשו את פאריס, ברחה משם למקסיקו. שם, בשנת 1941, התיישבה לראשונה בחייה תחת שמיים בטוחים. בכל התחנות הללו חברה לאינטלקטואלים, מדענים אמנים ומיסטיקנים. היא האמינה בגילגול נשמות ובאלכימיה, הושפעה מציוריהם של פיטר ברויגל והירונימוס בוש, והייתה שטופה בדחף שכמעט לא ניתן לכיבוש – ללמוד ולדעת עוד ועוד בתחומי המדע השונים: אסטרונומיה, פיסיקה, מתימטיקה, הנדסה, ביולוגיה ופסיכואנליזה.

ציוריה מתארים לעיתים חלקי מכונות ואמצעי תחבורה שהם מדעיים בצורתם, אבל מאגיים בדרך פעולתם. כמה מהם מונעים בדלקים כמו אור שמש, אבק כוכבים, או מוסיקה. לעיתים, הקומפוזיציות שלה מציגות עקרונות מדעיים שונים בדרך קומית, כמעט אירונית. למשל, בלשים המניעים את עצמם באמצעות גילגול זקניהם ושפמיהם סביב גלגלי הרכב ובתוכם; או מעיל בעל מדחפי טיס המאפשר לבעליו לרחף בין הכוכבים.

ברוח הדיכוטומיה המנחה את כל חייה, יצרה וארו בציוריה עולם של פנטסיה רציונלית; עולם מאגי ועל-טבעי הפועל לפי לוגיקה פנימית משלו, ולפי כללים פרטיים, כמעט סודיים, של סיבה ותוצאה. ההגדרה הזאת זהה, למעשה, להגדרה הבסיסית ביותר של ספרות המדע הבדיוני. לפיכך, אפשר לראות את וארו כציירת מדע בדיוני. בהתבוננות רחבה יותר, שבה המדע הבדיוני אינו רק ז'אנר ספרותי, אלא תרבות בפני עצמה, הכוללת ספרות, מוסיקה מדע ואמנות, צריך לראותה כאחת מהאבות והאמהות של המדע הבדיוני המודרני, לצדם של היינליין, אסימוב, וברדבורי, שבספריהם הירבתה לקרוא.

בעולמה של וארו, שבו הכניסות אינן צפויות והיציאות אינן מוסברות, שבו הגיבורים עוברים דרך קירות, חפצים מתרוממים מעצמם באוויר, רהיטים קמים לחיים ובני-אדם הופכים לאבן, עדיין קיים ופועל היגיון. היגיון פרטי, שאולי לא היה פועל במציאות, אבל הוא מורכב ממערכת של הנחות ראשוניות, וכללי פעולה הנשמרים בעקביות, לאורך כל הדרך.

היגיון כזה, הטבול במידה לא מעטה של הומור, אפשר לראות בציור "תופעת האנטי-כבידה", המתאר אסטרונום ימי-בינייימי נדהם, אשר מתבונן בגלובוס שניתק מכנו והוא מרחף בחלל החדר, ונמשך אל החלון הפתוח כתוצאה מכוח שמפעיל עליו גרם שמיימי מיסתורי המופיע בשמי הלילה. הארץ (הגלובוס) הפכה את צירייה בתשעים מעלות, כך שצפון הפך מזרח ודרום הפך מערב, ואילו האסטרונום עצמו מועד בין שני ממדים, כשרגלו השמאלית עומדת במימד אחד, והימנית – באחר. הציור "מרכז העולם" מתאר יחס הפוך של הכלה בין האדם ליקום: כנפות מעילו של האדם, המתרוממות, מגלות מתחתיה כוכבים וגלקסיות. בציור "הצמח הלא כנוע" נראה בוטניקאי בעל שיער דמוי שיח, המנסה להרכיב נוסחה מתמטית כלשהי, בעוד החפצים שעל שולחנו יוצרים פסוק חשבוני האומר "שתיים פלוס שתיים הם כמעט ארבע".

וארו סירבה להימחץ על-ידי טיעוניה החותכים של האנליזה המדעית. היא כיבדה את המדע והתעניינה בו, אבל סירבה להאמין שהוא המערכת היחידה המושלת ביקום.

ציוריה מזכירים במידה רבה (בנושאים, בטכניקת הנחת הצבע ובסמליות) את סגנונות הציור של ימי-הביניים ושל הרנסאנס המוקדם. הבניינים שבציורים בנויים בסגנון גותי, או רומי, והדמויות

רמדיוס וארו, טבע דומם מתחדש, 1963

וארו הקדימה את מרשל מקלוהן, ואף הרחיקה לכת ממנו, בקביעה שהגלקסיה כולה אינה אלא כפר קטן אחד

נראות כלקוחות מתוך אגדות ימי-הביניים. יש שם נזירות, קוסמים ועובדי שטן. באחד הציורים הללו נראות נערות דתיות השבויות בראש מגדל גותי. הן יושבות שם, על מרפסת הצריח, וטוות את יריעת הקיום של העולם, שבה נראים העבר, ההווה והעתיד, לרבות עתידן האישי של הטוות עצמן וסיפור בריחתן מהמגדל. ייתכן שיש בציור הזה יותר מסתם רמז לבריחתה של וארו עצמה – מתרבות ימי-הביניים של ילדותה במנזר אל תרבות ההתחדשות המדעית המתמדת של אמצע המאה ה-20.

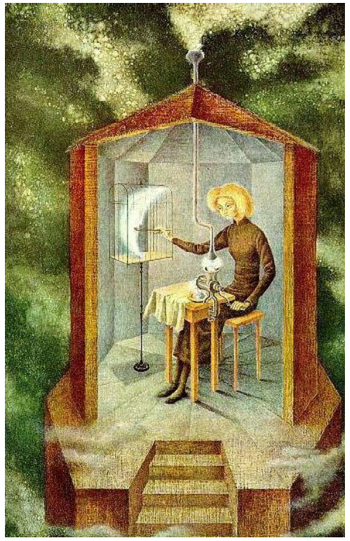
וארו אינה רואה את המדע ואת הדת ככוחות מנוגדים. היא רואה אותם משולבים זה בזה בהרמוניה שמאפשרת (קודם כל לה עצמה) לנוע בחופשיות על הציר שבין דטרמיניזם לרצון חופשי, בין יקום אדיש ליקום "טוב", בין מוות ודאי לקיום נצחי. מציוריה עולה ההכרה שמדע ודת המשולבים זה בזו, יוצרים מרקם קיום הגדול מסכומם. התפיסה הזאת נותנת את אותותיה בתפיסת הזמן של וארו, כפי שהיא משתקפת בציוריה המשלבים זמן גשמי הנע במרחב הומוגני בקו ישר, עם זמן מיסטי החוזר על עצמו בלולאה – ויוצר בכך את עצמו, בכל פעם מחדש, כמו הריטואל של השנה החדשה, שבלא מעט חברות דתיות נחשב לגורם היוצר מחדש את הקיום. לפי תפיסת הזמן המיסטית, קיימות תקופות זמן מורחבות ומצומצמות, וגם תקופות שבהן מקומות מסוימים בעולם (מקומות קדושים) מתפקדים כמרכז העולם, או מרכז היקום, שהשכינה שורה בו. במרחק רב מהמקומות הקדושים הללו מתנהגים הזמן והמרחב כרגיל, אבל במקומות הללו עצמם כמעט הכל ייתכן. שום חוק אינו תקף ואינו מחייב את המקום הקדוש בזמן המיסטי. הגלובוס המתהפך בציור "תופעת האנטי כבידה", או הגלקסיה הספירלית החודרת מבעד לחלון ומתערבת בעבודתו של השען בציור "תגליתו של עושה השעונים", הם דוגמה לעיקרון הזה, האומר שבמקומות מיוחדים ובזמנים מיוחדים, הכל אפשרי.

המקומות הקדושים והזמנים המיסטיים מופיעים הרבה בציוריה של וארו. בכל פעם שהיא מבקשת לתאר התרחשות לא רגילה, היא יוצרת לה רקע של ארכיטקטורה ונוף כללי של מקום כזה. בציור "מסע ספירלי" היא מתארת כפר ימי-בינייימי שלם, שבתיו וסמטאותיו יוצרות מעין ספירלה המטפסת על סלע בצורת חרוט הבוקע מתוך ים אפור. הופעתו הפתאומית של הסלע מתוך הים האפור היא, כמובן, תמונה ארכיטיפית של הבריאה. לצד המרכיבים הכמו-דתיים הללו נראים בציוריה של וארו אביזרי חולין מדעיים מובהקים, כמו מבחנות, גלגלים, חוטים ועוד. תפיסה מרחבית של הציור, וניסיון להביט על הכפר מלמעלה למטה, עשויה גם לגלות דמיון מסוים בין הכפר הימי-בינייימי לבין גלקסיה ספירלית, כמו גלקסיית שביל-החלב שאליה שייכת מערכת השמש שלנו. במובן זה, וארו הקדימה את מרשל מקלוהן, ואף הרחיקה לכת ממנו, בקביעה שהגלקסיה כולה (לא רק כדור-הארץ) אינה אלא כפר קטן אחד.

הייחודיות שווארו מיחסת למקומות הקדושים בזמנים המיסטיים נשענת במידה מסוימת על הקוסמולוגיה המודרנית, הכוללת גרמי שמיים כמו חורים שחורים. במרכזם של חורים שחורים מצוי איזור סינגולרי (ייחודי), שבו כוחות הכבידה הפועלים על החומר הם חזקים כל-כך, עד שחוקי הטבע הידועים לנו שוב אינם חלים שם. וארו קובעת בציוריה סימטריה מוחלטת בין המדע למיסטיקה הדתית, ואומרת שמה שמאפשר את קיומם של חורים שחורים מסביב לנקודות סינגולריות מאפשר גם את קיומם של המקומות הקדושים שבהם מתרחשים ניסים, התגלויות אלוהיות, ושהזמן בהם יכול לנוע לאחור וליצור לולאות.

עם כל הכבוד שווארו רחשה למדע, היא התקשתה במיוחד לקבל ולהפנים את החוק השני של התרמודינמיקה, האומר בפשטות, ש"החום נוטה להתפזר" ושמידת אי-הסדר הכללית ביקום (האנתרופיה) יכולה רק לגדול; כלומר, שסוף החומר והחיים להיעלם, ושהכל ייגמר בחוסר משמעות. מכאן, שהתהליכים אינם הפיכים והזמן אינו מחזורי, והוא נע בכיוון אחד, מסדר לאי-סדר, מלידה למוות. וארו נלחמת על נקודת הייחודיות המיסטית שלה, בציור שקיבל את הכותרת "יריעת

רמדיוס וארו, חקירה של מקור הנהר אורינוקו, 1959



רמדיוס וארו, מזון רוחני נשגב, 1958

המרחב-זמן". שם היא מתארת את היקום כרשת קרטזיאנית של קווים מעוקמים המושפעים מכוחות שונים, ויחד עם זאת, בתוך אימת הרשת המסודרת קיימת מעין בועה, או מקום קדוש, או נקודה סינגולרית, שבה מתקיימות שתי דמויות אדם הלבושות בסגנון ימי-בינייימי. הקו הישר היחיד בתמונה הזאת עובר דרך שעון קיר שמשני צדדיו ניצבים האנשים. הוא מסמל את הזמן החד-כיווני, והופעתו בתוך הבועה הסינגולרית מעידה על הפחד של וארו מהחוק השני של התרמודינמיקה, המאיים להשתלט על תפיסת העולם שלה. היא חוששת, שההכרה בחוק הטבע הזה תעביר אותה מעולם של שיתוף והרמוניה בין מדע למיסטיקה דתית, לעולם גשמי, המתנהל באי-ודאות גוברת, עד כדי חוסר משמעות.

נקרעת בין הכרתה המדעית לכמיהתה אל המיסטי והעל-טבעי, יצרה וארו בשנת 1963 את יצירתה האחרונה, "טבע דומם מתחדש" (ראו ציור). סיטואציה ביתית רגילה משמשת כאן כמעין מטאפורה, או סימולציה, של מערכת השמש, שהיא אבן הבניין היסודית של הגלקסיות, שהן אבני הבניין שמהן מורכב היקום כולו. כוכבי הלכת, שהם הפירות וכלי השולחן, אכן מתרחקים והולכים זה מזה, וכשהם מתנגשים זה בזה, החומר מתפזר בחלל. אבל, כאן נכנס לתמונה המרד של וארו נגד החוק השני של התרמודינמיקה: גרעיניהם של הפירות, כוכבי-הלכת המרוסקים, נופלים לקרקע הנמצאת, ככל הנראה, במימד שאינו ידוע לנו, ושם הם נובטים וצומחים, ומתפתחים לעצים, והעצים מגדלים פירות, שיהיו בבוא הזמן לכוכבי-לכת חדשים. אולי זה מקרה, ואולי לא, אבל עובדה שחודשיים בלבד לפני שלקתה בהתקף הלב שהביא עליה את מותה הקדישה וארו את משיחות המכחול האחרונות שלה לאמירה הנובעת מתקווה ומאמונה ביקום לוגי-מדעי, המשאיר בתוכו מקום גם לזמן המחזורי, המיסטי, המאפשר את תחיית המתים.

בכל אדם מתרוצצת

לאָלֶחַנדרה פּיסאַרניק

כִּי בְּכָל אָדָם מִתְרוֹצֶצֶת
אָלֶחַנְדְּרָה
כָּל כָּךְ קְרוֹבָה לְבַקֵּשׁ
כָּל כָּךְ לָדַעַת שֶׁאֵין

(לְבַקֵּשׁ אֵינוֹ פֹּעַל אֶלָּא סְחֵרְחֹרֶת
שֶׁמֵּעוֹלָם לֹא הֵבַנְתִּי מָה הַצֹּרֶךְ מוּלָהּ בְּיַצִּיבוּת)

אֲבָל בַּגּוּף, בַּבְּגִידָה, בַּזְּאַבִּיּוּת,
בִּתְשׁוּקוֹת רִאשׁוֹנוֹת, בְּרָצוֹן גָּמְלוֹנִי לְאַהֲבָה,
בְּהִזְדַּקְּנוּת הַפָּנִים הַפּוֹצַעַת כְּמוֹ סַכִּין גִּלּוּחַ עִם בֹּקֶר
וּלְבַקֵּשׁ, בִּשְׁתִיקַת הַמִּלִּים, שֶׁלֹּא סָרָה מִמֵּךְ,
גְּאֻלָּה

וּגְאֻלָּה בָּאִי אֶפְשָׁר עוֹד, בַּצְּבָעוֹת,
בְּאֵילוֹת הַשָּׂדֶה הַפְּצוּעוֹת וְחַסְרוֹת הָרָדִיד,
בַּנְּבִירָה בַּשָּׂפָה, בְּנִסְיוֹנוֹת מְתִשִּׁים לְהַסְבִּיר
בַּצְּלִילִים הַשְּׁחוֹרִים
שֶׁנָּסוֹגְרִים

מתוך "האש הרגילה", הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2011
אָלֶחַנדרה פּיסאַרניק (1936-1972) – משוררת יהודיה-ארגנטינאית

זְרוֹעִי הִיא מֵיתָר לְשַׁחַף
שֶׁנִּבְלוֹ רָחָב מֵאוֹקְיָנוֹס
אֲגוּדַל כַּנָּפוֹ מַקְצִיף בָּעוֹלָם סוּפָה שֶׁאֵין
מִמֶּנָּה מַחֲסֶה
רוּחוֹתָיו חוֹבְטוֹת בִּי שְׁנֵי סַנְטֵרִים
בְּהִנְהוּן אֶחָד, דְּמֻמַת שִׂמְלָה
שֶׁהָיְתָה נִלְבֶּשֶׁת לִכְבוֹד הָאַהֲבָה, זְכוּכִית
נִפְלֵית מִבְּשָׂרִי
וְאֶת רַגְלֶיךָ הַיְחֵפוֹת עוֹמְדוֹת עַל מֵיתָר כָּךְ
שֶׁאִי אֶפְשָׁר עוֹד לִפְרֹט בּוֹ.

מתוך המחזור "אש הים",
בתוך "ספר עמוס", הוצאת דביר, 2010

עֹפֶר לִידֶר

2004-1955

9/9/02

(מפנים אלי מבוכתי – מורך:
בניסיון ובהצבה ובהבלטה בקרדיטים
בהתחפש בגלוליהם כדבר מה מסמא
אמיתית לחרות מאמת
להשיק מעופי, ולנר, ולעפר
כפרפר בן יומו)

מורך הוא אלי מפנים מבוכתי
אל שבהצבה וניסיון והבלטה בקרדיטים
אל שבהתפנים בגלוליהם המסמאים
אמיתי את חרות מאמת
כולו הוא אל חיי הבדל
להשיק מעופי, ולנר ולעפר,
ולקבלו מלא המלה פרמי אביב לוהטים בדמך
אתה פלוני שמי הבלה כשמיה

דיוקן וזכרון

על עֹפֶר ועל פרס עידוד היצירה לזכרו

דיוק | עפֹר לידר

בַּמַּרְחָק הַמְּדַיֵּק הַזֶּה בֵּין שְׂפָתַיִךְ לְעֵינַי
מְרַפְרְפִים פַּרְפָּרִים חֲרִישִׁיִּים.
בְּסִירוֹת עֵץ רְעוּעוֹת, דַּיָּגִים
מְיַיְּעִים שָׁבִים מִן הַמַּרְחָק הַכָּחֹל, הָעָמֹק,
וְנָשִׂים בִּשְׂמָלוֹת אֲפֹרוֹת
מְטַלְטְלוֹת סַלֵּי בַּד מִתְפַּקְּעִים
מִירָק, בָּשָׂר וְתַבְלִינִים הַמִּתְאַוִּים לְאוֹכְלֵיהֶם.

וּבְתָוֶךְ הַמַּרְחָק הַזֶּה שֶׁבֵּין שְׂפָתַיִךְ לְעַפְעַפֵּי הַכְּבֵדִים,
נִדְחָסִים מַרְאֵה חֶדֶר לָבָן, תְּרִיס כָּחֹל וְכִסֵּא עֵץ דַּק,
וּמִתְכַּוְּצִים כִּכְלָדַת קְפִיץ עַתִּיק
הַמִּתְפָּרֵץ לָשׁוּב וּלְהִפָּתַח, לְשַׁמֵּר
אֶת הַמַּרְחָק הַמְּדַיֵּק הַזֶּה
שֶׁבֵּין שְׂפָתַיִךְ לַחֲלוֹמוֹתַי.

שנה שביעית, כך שנה אחר שנה, בליבי "מרפרפים פרפרים חרישיים" נוכח הפלא שפרס עידוד היצירה בין מדענים לזכרו של עפר ממשיך וחי, כמו אותם "דייגים מיוזעים השבים מן המרחק הכחול, העמוק...".

בגיל 26, עת עפר סיים לימודי תואר מוסמך בפקולטה לחקלאות, רגע לפני הפיכתנו מזוג למשפחה, התבשרנו בבשורה הקשה שעפר חלה בלוקמיה. הפרוגנוזה ניבאה עד שלוש שנות חיים.

אך עפר בחר בחיים. הוא החל לימודי דוקטורט במכון ויצמן, הקים שם מעבדה, וחקר את המערכת החיסונית שכשלה בגופו. 23 שנים. עד שהמוות הכריע.

עפר היה איש מורכב, עשיר, כאותם "סלי בד מתפקעים מירק, בשר ותבלינים המתאווים לאוכליהם". הוא היה אימונולוג שאהב אהבת אמת את המדע, הוא היה חבר נאמן "ובתווך המדויק הזה שבין שפתי לעפעפיו הכבדים" נדחס עולם ומלואו של משפחה, חברים ואהבה. הרבה אהבה. כוחה של האהבה איפשר "לשמר את המרחק המדויק הזה שבין שפתי לחלומותיו". וחלומותיו היו בבואה של חוסנו של עולמו הפנימי שאיפשר לשלב מחקר ומשפחה וחיים עם צל המוות, חיים מתובלים "בתבלינים המתאווים לאוכליהם".

בספטמבר 2002 עבר השתלת לשד עצם שנייה. ביום ההשתלה, עת טפטפו לעורקיו את התקווה לחיים, החל עפר לכתוב שירים. ככל שנקפו ימי האשפוז ומצבו הפיסי נחלש, כך התעצם חוסנו הנפשי ונולדו עוד ועוד שירים. שירים נגועים בדאגה נוכח הקץ, אך גם עטופים באופטימיות ובאהבה. שירים שהוא הפריח בהם חיים, והם – בו. לי אין דרך אחרת לתאר מצב זה אלא כניצחון הרוח על הגוף, ככוחה של אהבה. כתיבת שירה הפכה בשנתיים אלה, האחרונות לחייו, לסם חיים בעבורו. עם יציאתו מבית-החולים שלח עפר שיר למוסף לספרות של העיתון "ידיעות אחרונות": "זיכרון" – שיר אהבה יפהפה שזכה לפרסום בעיתון. בעקבותיו ביקשו ממנו עורכי מוסף הספרות להמשיך ולסקור ספרי שירה. כך היה, עד שנדם.

זיכרון | עפֹר לידר

הָאֹזֶן זוֹכֶרֶת אֶת צְלִילוּת שִׂיחָתֵנוּ,
וְקוֹלֵךְ, וְרֶקַע הֲמֻלַּת הַמִּסְעָדָה,
וְהַיָּד אֶת תְּשׁוּקָתָהּ לְלַטֵּף אֶת פָּנַיִךְ,
וְהָעֵינַיִם נֶעֱצָמוֹת לִרְאוֹת
אֶת יָפִי שִׂמְחָתֵךְ,
וְהַפֶּה
נֶעֱצָב עַל שֶׁנִּסְגַּר לְהַגִּיד
אַהֲבָה.

בן 49 היה עֹפֶר במותו, כשהמערכת החיסונית אותה חקר שוב לא יכלה להגן עליו.

נותר חלל גדול וכאב גדול בלב כולנו.

היה ברור לנו שהדרך הנכונה לזוכרו היא המסר של חייו: החיבור האפשרי בין העולמות השונים שבתוכנו. "ובמרחק המדויק הזה שבין השפתיים לחלום" הוקמה עמותת "שירת חייו" ונולד "פרס עידוד היצירה הספרותית בין מדענים".

"האוזן הזוכרת" הייתה אנשי המדע – עמיתיו של עפר ממכון ויצמן, "והיד את תשוקתה ללטף" את אנשי הספרות והשירה, "והפה שרצה להגיד אהבה" למשפחה ולחברים. המפעל הזה, שנולד בצער, יודע להוליד שמחה וצומח שנה אחר שנה, והוא כבר בן שבע שנים.

מכון ויצמן למדע, ובראשו פרופ' דניאל זייפמן, שהיה במשך כל השנים הללו בית תומך, הוא כיום שותף פעיל לדבר יצירה. ביתו הטבעי של עפר. ביתו הטבעי של המפעל הזה. איזו הרגשה נפלאה, נוכח הפלא הזה, שככל שנוקפות השנים גדל "פרס עידוד היצירה" והופך ליישות עצמאית.

"והעיניים נעצמות לראות את יפי השמחה" כשכולנו מחוברים ומחויבים זה לזה, בלי יכולת לדעת מי שייך לאן. כולנו "מתכווצים כפלדת קפיץ עתיק המתפרץ לשוב ולהפתח".

יותר מ-100 יצירות הגיעו השנה לתחרות, ואנחנו עם שלושה זוכים ושני ציונים לשבח.

אתם, משתתפים יקרים, גם אתם חלק מאותם איברים של הפנים, אתם ההוכחה לחיבור בין העולמות השונים. אתם "התווך המדויק הזה, הצלילות שבין השפתיים לעיניים, תשוקתה של היד ומימוש החלום".

ערב "שירת המדע", בו מחולקים הפרסים לזוכים, מתקיים ביום ההולדת של עפר.

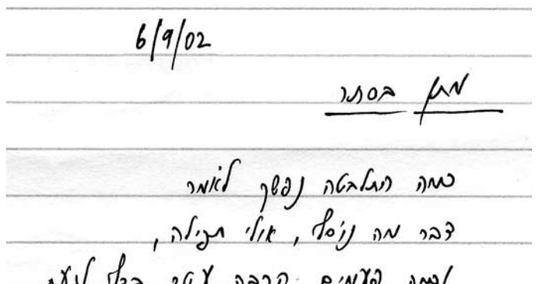
וכמה כמיהה יש בי שעוד שנים רבות נציין בימי ההולדת שלו את היוולדן של יצירות חדשות בידי אנשים יוצרים במדע וברוח.

"והעיניים נעצמות לראות את יפי השמחה. והפה יגיד אהבה"

כור האופטימיות הפנימית

חייו של עֹפר לידר

דני כספי



עֹפר לידר נולד בטבריה ובגר בירושלים. למד בגימנסיה העברית, שירת בנח"ל במלחמת יום הכיפורים, והשתייך לגרעין בקיבוץ מרום גולן. מכאן פנה בשנת 1976 ללימודי תואר ראשון ושני בפקולטה לחקלאות של האוניברסיטה העברית ברחובות. בשנת 1982 החל בלימודי תואר שלישי במחלקה לאימונולוגיה של מכון ויצמן למדע, והמשיך בלימודי פוסט-דוקטורט בהרווארד בשנים 1987-1989, עת שב למכון ויצמן ובנה בו את מעבדתו.

בשנת 1981 חלה עֹפר בלוקמיה, ובמשך 23 שנים לחם נגדה באומץ. בשנת 1996, ולאחר מכן בשנת 2002, עבר השתלות לשד עצם. גם פרק מהותי זה בחייו התאפיין בסגולתו הייחודית להקיף ולחבוק באהבה עולם שלם, בו הכאב והיופי, המציאות והמופלא (כמו המדע והשירה בחייו) משתרגים ונמסכים זה בזה בלא מחיצה.

מנקודת זמן זו החלה שירתו של עֹפר לגאות ביתר שאת. הסיפור המופלא שמאחורי השיר "מתן בסתר" הוא דוגמה אחת של ברית דמים ביולוגית ורוחנית כאחת, שנטוותה בין תורמת לשד העצם עלומת השם מארה"ב – אשר צירפה מכתב אל המבחנות אשר חצו תבל בטיסה לילית בהולה – לבין מקבל תרומתה, האלמוני אף הוא. קשר זה הוליד ביניהם חליפת מכתבים נטולי שם:

Dear Donor…Dear Host, עד שהארגון הבין-לאומי להשתלות נכנע לאחר שנה וחצי של הפצרות, והתיר היכרות והתכתבות ישירה ביניהם. שני מכתביהם, הממוענים לראשונה ישירות זה אל זה, ובהם תמונתה אליו ותמונת משפחתו אליה, יצאו למסעם, כפי שהסתבר בדיעבד, באותו יום עצמו, כשדרכיהם מצטלבות מעל האוקיינוס. זמן קצר אחר כך שוב פרצה מחלתו של עֹפר, שלקחה אותו מאיתנו ב-12 ביולי 2004. אותו – אך לא את שירתו; אותו – אך לא את מפעלו המדעי.

עבודתו המדעית של פרופ' עֹפר לידר הצטיינה בנועזות של אמן פורץ גבולות ובאסטטיקה פנימית, החל בשלב התמיהה של השאלה, עבוֹר לביצוע המוקפד, וגמור בכתיבה הצרופה. מוטיב מרכזי במחקריו הוא תעלומת הריסון של התגובה הדלקתית, תהליך שבלעדיו הייתה מתחוללת בגופנו דלקת תמידית. עֹפר לידר וחברי קבוצתו במחלקה לאימונולוגיה במכון ויצמן למדע פיענחו מערכת "כיבוי" מתוחכמת, ש"השחקנים" המרכזיים בה הם תאי החיסון עצמם.

עֹפר היה איש רוח ואמן – בגישתו המדעית ובחייו הפרטיים. הוא התעמק בשירה, בספרות, בהגות, בציור, במסעות, במוסיקה, ובחיי אדם על כל היבטיהם. השתתף במיגוון רחב של קורסים, הרצאות ומפגשים, מפילוסופיה – לשירה; מסדנאות כתיבה – לפסיכולוגיה. הוא היה אדם בעל צימאון בלתי-נרווה לידע. כור האופטימיות הפנימית שבו, אשר קרן על סביבותיו כהילה, ידע לזקק אפילו מתוך האפלה של שפל מחלתו שורות של שיר ואור. כל מי שזכה להכירו נכבש בקסם פתיחותו, והתמכר לנועם הליכותיו.

בשנת 2002 שלח עֹפר לראשונה, בכתב ידו, שיר לפרסום – "זיכרון". "זכיתי לפרסם את שירו הראשון של עֹפר לידר במוסף לספרות", מגלה זיסי סתוי, שהיה אז עורך המוסף לספרות של "ידיעות אחרונות". עפר שלח את השיר בדואר, ולא הוסיף פרטים על עצמו, מלבד כתובת ומספר טלפון. "שולמית גלבוע, סגניתי דאז, שראתה את השיר, הביאה אותו אלי ושנינו נפעמנו. פניתי אליו, ביקשתי להיפגש. כעבור ימים אחדים הוא בא למערכת, איש נעים הליכות, עדין, חרישי. סיפר בביישנות על עבודתו כמדען במכון ויצמן. גם על מחלתו סיפר. אחרי זמן הצעתי לו לנסות את כוחו בכתיבת רשימות ביקורת על ספרי שירה. הוא הופתע, התלבט, היסס, ולבסוף הסכים. כתב רשימות קצרות, רגישות ומדויקות, ממש כמו שיריו, חגיגת שפה, תבונה ורגישות".

אל מיטת חוליו באישפוזו האחרון נטל עמו עֹפר, באופטימיות האופיינית לו, שמונה ספרי שירה חדשים שקיבל מן המערכת לסקירה.

אי-אפשר לדעת את עֹפר לידר המשורר, המדען והאדם, בלי לדעת את המבוע שופע האהבה שממנו ינקו שורשיו את שירתו ואת כוחו: אסנת, אהבת נעוריו וחייו, ובנותיו ענבל, עדי ולידהי האהובות עליו מכל – בית ומשפחה אשר היו חלק בלתי-נפרד מחייו ומיצירתו.

חיבור, הַבְנָיָה ועצמאות

עבודתו המדעית של עֹפֶר

ירון כהן

124 מאמרים מדעיים פירסם עפר מתחילת חייו המדעיים בשנת 1986 ועד מותו בשנת 2004. אימונולוג יוכל להבין ולהעריך את דרכו הייחודית של עֹפֶר תוך קריאה של מאמר או שניים. אבל עֹפֶר הצטיין גם כאדם וכמשורר. לכן חשוב לאפיין את גישתו המדעית במושגים המובנים לכלל. אפשר לומר, שהמדע של עֹפֶר עומד על שלושה דברים: חיבור, הבניה מתחדשת ועצמאות.

חיבור

מדען מן השורה, במיוחד בתחום מדעי החיים, מקדם את המדע בעיקר באמצעות מעשה של פירוק. הביולוג לומד את תהליכי החיים באמצעות פירוקם של הגורמים המרכיבים את הגוף ופעילותו. מדען מתמחה בתא, במולקולה, בגן או בתגובה מסוימים. המדען מעמיק את תהליך הפירוק, ומנתח את הגוף החי כדי לחשוף את חלקיו. כל מדען מתרכז בתחום הצר שמחקריו מגדירים. לא כן עֹפֶר, במקום לפרק את הגוף החי לגורמים יותר ויותר קטנים, הוא שאף לחבר את הגורמים למכלול. הוא יצר את תפיסתו המדעית בחיפוש אחר הקושר והמתאם בין המרכיבים של הגוף החי. הוא הצליח לגלות חיבורים מפתיעים בין גורמים שלא חשדו שקיים קשר ביניהם. הוא חצה גבולות צרים כדי לגשר בין תחומים. בתהליך הדלקתי, למשל, הוא מצא שתקשורת דינמית מתקיימת בין תאים לבין מולקולות שנחשבו עד אז לחומר מילוי גולמי בלבד. הרקמה שייחסו לה תפקיד דומם בלבד, התגלתה כמפעל לתהליכים חשובים – אבן מאסו הבונים הייתה לראש פינה – בהתארגנות התהליך הדלקתי.

הַבְנָיָה מתחדשת

מעשי החיבור של עֹפֶר הביאו אותו להציג תמונה שונה של התהליך הדלקתי. עֹפֶר בנה מסגרת חדשה, שכללה בתוכה יחסים ותהליכים שלא נצפו בתחומים המסורתיים. בדרכו, תוך שילוב הרכיבים הבודדים, הוא גילה תיפקודים חדשים למולקולות ולתאים שלכאורה היו מוכרים וברורים. עֹפֶר וקבוצתו גילו, שמולקולה המתפקדת כאנזים בתנאים מסוימים יכולה לתפקד גם כ"דבק" בין תאים בתנאים אחרים. כמו כן גילו, שמולקולה הידועה כגורמת לנדידת תאים, יכולה גם לאותת לתאים לעצור בנדידתם. בסיכומו של דבר, עֹפֶר גילה תיפקודים של מולקולות שנחשבו נטולות תפקיד. למשל, הוא מצא כי פירוק מולקולות מביא ליצירת מולקולות חדשות בעלות תיפקודים חשובים, המשמשות בין היתר להעברת מסרים חדשים בין התאים. עֹפֶר נתן משמעות חדשה למרכיבים הבודדים של התהליך הדלקתי בדרך של שילובם בתהליך הדינמי ליצירת מערכת פעילה. הרקמה שחובקת את תאי הגוף נמצאת בתהליך של הַבְנָיָה מתחדשת.

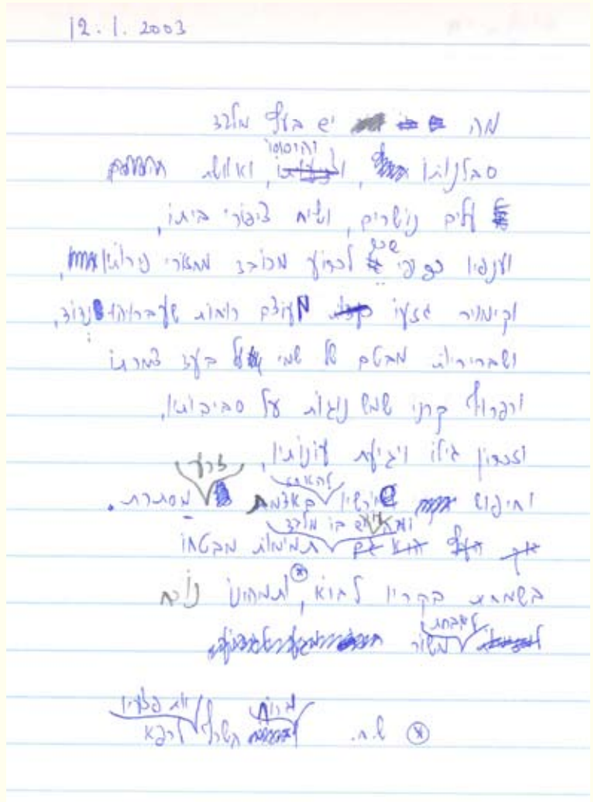
עצמאות

המדען חוקר את הטבע במסגרת פרדיגמות – תבניות חשיבה מקובלות על קהל העמיתים. תחום מדעי נולד כאשר מדענים העובדים באותו תחום חולקים ביניהם רעיונות וציפיות משותפים. פרדיגמות מובילות את המדענים לבצע את הניסויים המקובלים על עמיתיהם למקצוע. יכולתו של עֹפֶר לשלב בין המרכיבים השונים, היוצרים יחד את התהליך הדלקתי, נבעה מאופיו. עֹפֶר היה שותף לראיית העולם המקצועית של עמיתיו בתחום האימונולוגיה וחקר הדלקות, אולם בד בבד הוא פנה גם לדרכו העצמאית. הוא חשב מעבר לתפיסות המקובלות. המדע היוצר של עֹפֶר צמח מאישיותו. עֹפֶר ביטא את עצמאותו בכל תחום בחייו.

השירה של עֹפֶר

אפשר לומר, שגישתו של עֹפֶר למדע דומה לדרכו כמשורר. המשורר משלב ויוצר עולם בדרך של חשיפת המיסתורין של קשרים בלתי-צפויים. המשורר נותן ביטוי ומשמעות חדשה למילים, לרעיונות ולרגשות באמצעות התבוננות ביחסיו שלו עם העולם. השירה מבטאת את האישיות הפרטית של האדם בתוך החברה האנושית. היצירתיות של עֹפֶר באה לידי ביטוי בחקירת לב האדם כמו בחקירת טבע העולם.

ממחברת השירים של עֹפֶר



האיש שהושיב אהבה על אוכפה

לאה שניר

"בֵּינוֹתַיִם" מאת עֹפר לידר

קובץ השירים "בֵּינוֹתַיִם", שראה אור בהוצאת הקיבוץ המאוחד, נולד לאחר מותו של פרופ' עֹפר לידר, מדען ומשורר, שאלמלא נפטר ממחלת הלוקמיה, בהיותו בן 49, היה ודאי מזכה אותנו עוד ועוד מקולו הפואטי, הכן והייחודי.

הספר מאגד בתוכו אסופת שירים רגישים וצלולים, נקיים מזיוף וחפים מעומס מטאפורי. על כן, בצד פשטות האמירה הנקייה מסיגים, המדויקת והמהודקת עד דק, מהדהדים בהם עומק התבוננות, חוכמה ואיכות לירית נוגעת ללב, ולאלה מצטרפים קטעי פרוזה לירית עתירי יופי וספוגי הגות. אלה גם אלה נבעו ונוצרו בעת שמחלתו של עֹפר סערה, גופו דאב, אבל נפשו חפצת החיים והמלאה אהבה נאחזת במילים, כאילו יש בכוחן לגונן על נשימות החיים ועושרם.

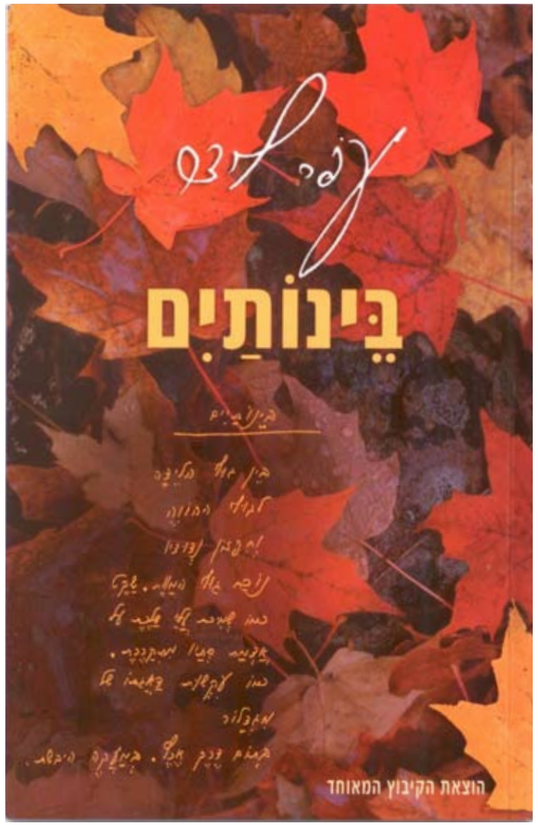
אוהבי שירה ומשוררים מן השורה הראשונה התייחסו לשירים בהתרגשות עוד קודם פרסומם. כך למשל כותב המשורר אורי ברנשטיין: "שירתו של עֹפר לידר היא שירה כנה, המתארת בעוצמה ובמקוריות של ראייה ותחושה את פרטי חייו ואת פרטי הליכתו אל עבר מותו. זוהי שירה אינטימית, עזת ביטוי, שלעולם אינה שאולה מאחרים ואינה מעמידה פנים. השירים הם ניסיון אישי של אדם בעולם לתעד את המתרחש עמו באמצעות המילים, שהן הכלי היחיד שמאפשר מגע עם אחרים. שירים רגישים וכואבים של משורר אמיתי".

המשוררת אגי משעול אומרת, כי עֹפר לידר יוצר "בחוכמה נטולת מרירות". המאבק בין כוחות החיים לכיליון המאיים הוא שהוליד ספר יפה ורגיש זה, הנוהה אל הגבוה דווקא כשהגוף מושך כלפי מטה", ומוסיפה: "השירים מצטיינים באיכות פואטית ובבשלות שאינם אופייניים לספר ראשון".

רוני סומק מגדיר את שירי הקובץ כדו-קרב מרתק המתנהל בין השורות, "ביד אחת המדען שבו שולף חרב מדויקת, מחודדת עד הקצה. וביד האחרת מלהטט המשורר בחרב המילים". ובהתייחסו לסוסה הבודדה מהשיר "ומאז" הוא כותב: "עֹפר הושיב אהבה על אוכפה, ואהבה זו דוהרת כמעט בכל שורה שכתב".

בתוך הרעש הפואטי והכברת המילים המציפות אותנו ימצא הקורא נוחם במילים של עֹפר: "יוצא הלב / למה שאינו המולה... / יוצא הלב ומתכנס / למקדש מעט, לדבר מה פשוט.../ ואין הלב מבקש עוד דבר".

לאה שניר היא עורכת השירה
של הוצאת הקיבוץ המאוחד
וערכה את הספר "בֵּינוֹתַיִם"



שגית ארבל-אלון

על כריכת ספרו של עפר לידר נרשם:

בֵּין גּוּף הַלֵּידָה
לְגוּף הָהוֹוֶה
וְחִפְּזוֹן נְדוּדָיו
נוֹכַח גּוּף הַמָּוֶת. שָׁקֵט
כְּמוֹ שְׁמִיכַת עֲלֵי שַׁלֶּכֶת עַל
אֲדָמַת סְתָיו מִתְקָרֶרֶת,
כְּמוֹ עֲקֵשׁוּת דַּאֲגָתוֹ שֶׁל
מִגְדָּלוֹר
בְּתֹם דַּרְדַּר אָרֶץ. בְּמַעֲקֶה הַיַּבֶּשֶׁת.

כך, מחוץ למעגל, החג לבקש עוד כּוֹתָר להשלים ל"ארבע במאה", בחנות הספרים שבקניון מלחה, בפינת השירה, פגשתי במילותיו של עפר. מנוקדות בִּכְאֵב, מונחות בכתב ידו על עלי השלכת הבוערים של רגשות-אהבה עזים שעוד יגיחו אלי כשאפתח את "בינותיים".

פגשתי כדרכם של אוהבי שירה – משורר, את עפר.

במילים אלו נפתחה תודתי בערב שירת המדע התש"ע על הפרס הכפול שניתן לי: האחד, על השירים שהגשתי לתחרות, והשני יקר לליבי לא פחות, הוא ההזדמנות להכיר ולהוקיר את עפר לידר, החוקר את מנגנוני ההגנה של הגוף, והמשורר המפליא להתגבר על מנגנוני ההגנה של הנפש ולהציץ לתוכה.

כבר בכניסה לאולם, עוד טרם תתגלה לעיני הבמה, ההתרגשות האישית משתלבת עם הזיכרון. עיניו של עפר משקיפות מדיוקנו שאייר דני קרמן, על המתכנסים הרבים, חלקם חבריו, אוהביו ומוקיריו של עפר, הזוכים בתחרות בשנה הזאת ובשנים עברו, לא מעט כותבים ששלחו את שיריהם לתחרות ולא זכו, ועוד מצטרפים לקבוצה הולכת וגדלה של מוקירי דרכו של עפר, אלו הזוכרים אותו מבלי שהכירו אותו בחייו, אך מבקשים לשלב מדע עם שירה או ספרות. כולם מתגעגעים בדרכם לעפר, ולדמות העכשווית של המדען/חוקר/איש רוח שהותיר אחריו.

תוכנית הערב משלבת את הזיכרון עם קידום האמנות בדיוק מעורר התפעלות.

אסנת לידר פותחת את הערב עם פיסת זיכרון אישית ותבקע את מחסום הדמעות. ממנה והלאה כבר מותר להתרגש ולכאוב ולדמוע ללא הגבלה. אסנת, שבתבונת ליבה הפכה את מעשה הזיכרון לנתינה נדיבה ומשמעותית.

פרופ' בני גיגר מגיש ומנחה את הערב בתבונה, ברגישות וברהיטות ותוך היכרות מעמיקה עם יצירות הזוכים, ובוודאי עם עולמו המחקרי של עפר.

המתכונת כבר מוכרת משנים קודמות: תחילה אנשי מכון ויצמן למדע, פרופ' דניאל זייפמן, נשיא המכון, בשיחתו על שפת המדע והיצירה, ועל שפתו של עפר בפרט, פרופ' ירון כהן, שליווה את דרכו של עפר במדע, ואחריהם פרופ' דני כספי על דרך העמותה "שירת חייו" הפועלת להמשך דרכו. חותם את חלקו הראשון של הערב דובדבן אמנותי, שמעביר את מרכז הכובד מן המדע אל השירה והספרות. זכינו במהלך השנים לשמוע את אורי ברנשטיין שחשף פרטים על בריאת האדם הכותב, להתרגש עם עמוס עוז שפתח חלון אל "סיפור על אהבה וחושך", להפליג בדמיון עם אגי משעול ששאלה בקול: מה זו מוזה? להרים מבט לרקיע עם רוני סומק שקרא שירים על הירח, ובשנה האחרונה, לגעות בצחוק ובבכי כשמאיר שלו עילעל עימנו במילון המשפחתי האישי שלו.

את ההרמוניה של הערבים משלימות המתנות המוסיקליות, המוגשות, אם על-ידי מור שטיגל משירי עפר שהלחינה, או בנגינתם של נויה שליין, או אבנר גיגר, עירא גבעול ורון טרכטמן, או ליאור איתן, שמשלימים בכישרון מימד אמנותי נוסף.

בחלקו השני של הערב מגיע הרגע להענקת הפרסים. כל אחד בתורו נקרא אל הבמה על-ידי פרופ' גיגר. המשוררת רחל חלפי קוראת מן היצירות שזכו ומשיריו של עפר, ועושה זאת ברגישות, בנגיעה אישית, ובכשרונה להבליט את הראוי מכל שיר או סיפור.

ברגע ההוא על הבמה, פרופ' גיגר מספר את קורותי, רחל חלפי קוראת אחד משירי, ומי שיודע אותי יזכור שבמעמד דומה, בסיום בית-הספר לרפואה, כשתואר הדוקטור חתם מסע ארוך ומפרך, לא התרגשתי כמו ברגע זה בו נאמר שמי בסמיכות לתואר – משוררת.

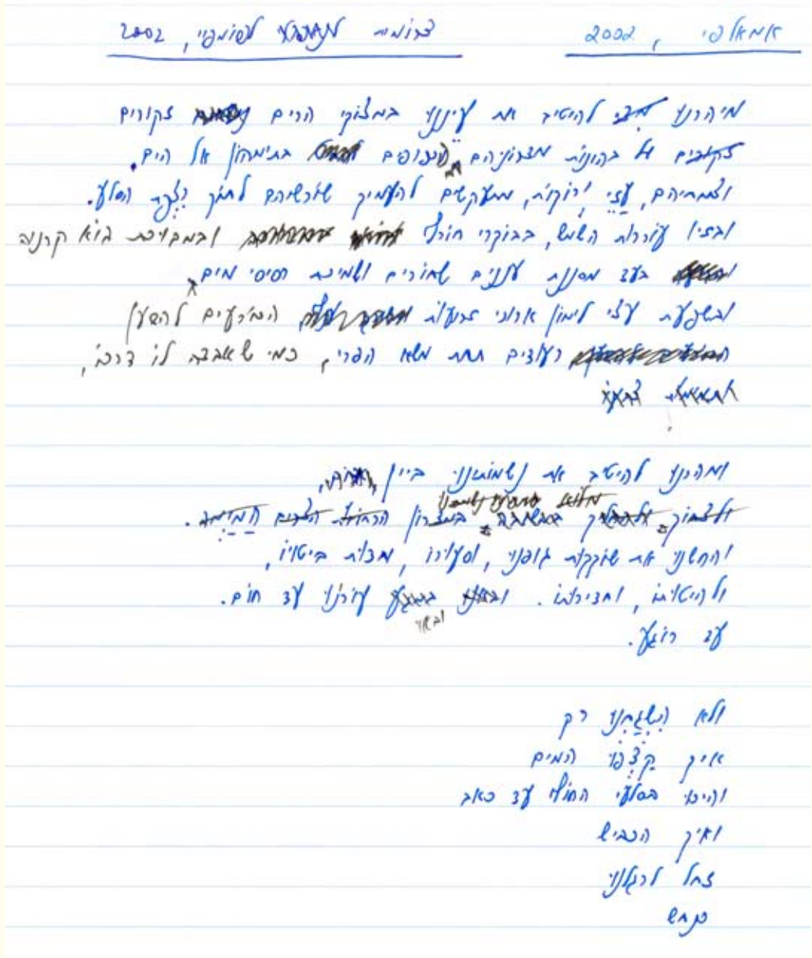
חשתי אסירת תודה לחבר השופטים שהעניקו מקום למילים שהצגתי על אדן נִשְׁמתי, וראיתי בנימוקיהם ברכת דרך המאירה את השביל בו אני מבקשת להמשיך.

יש במעשה הרפואה משום מעשה האהבה: ככל שתגבר התמסרותך ונתינתך, כך יגבר העונג הנובע ממנה. כך גם בכתיבה, הדורשת אותה המידה של התחייבות בנפשך.

אנטון צ'כוב , רופא, מחזאי, ואמן הסיפור הקצר, כתב במכתב לעורכו: "אני חש בטוח יותר בעצמי ומסופק כשאני מהרהר בכך שיש לי שני מקצועות ולא אחד. הרפואה הינה אשתי החוקית והספרות פילגשי. כאשר אני מתעייף מן האחת אני מבלה לילה עם האחרת. אף כי נעדר הסדר, אין זה משעמם, ובנוסף אף אחת אינה נפגעת ממעשה הבגידה. לו לא עסקתי ברפואה, ספק אם היו מחשבותי ועיתותי הפנויות מוקדשות לספרות".

וּמַהוּ הַשִּׁיר (כתב עפר) אִם לֹא מִצּוּי הַשֶּׁבֶר
פִּסָּה שֶׁנִּקְרָעָה מִן הַמַּהוּת הַמְדֻיֶּקֶת

עפר, שהתחייב בחייו למדע ולשירה, ממשיך ומתחייב להם, על-פי דרך הזיכרון, גם במותו.



עמותת "שירת חייו – לזכר עפר לידר" מודה לכם, שבנדיבותכם נרתמתם ותרמתם משאבי זמן, מרץ, רצון, כשרון ואהבה, למפעל עידוד הכתיבה היוצרת בקרב מדענים.

על ערב "שירת המדע"
פרופ' אריאל הירשפלד: על הרצאתו "שירה וגאומטריה" – שירת אלתרמן וחתך הזהב
רחל חלפי: על בחירה וקריאה משירי עפר לידר
פרופ' דינה בן-יהודה: על דבריה "להיות הרופאה של עפר"
פרופ' הילה קנובלר: על קריאה משירי פרופ' אבנר טריינין
קרן הדר – שירה. יוני פרחי - פסנתר: על נגינתם בערב
אפרת קס: על ציור דיוקן עפר לידר שהוצג על הבמה
משפחת אילני והמתנדבים: על עבודתם בעמדות ההתרמה
יפעת אלישר, דידי אלמוג, ניצן גפן-נבון, יעל כהן, רחלי פלביץ, גיל רוזנברג: על ארגון האולם
רולי שמולביץ, אילן מושכל "סגנונות": על הקייטרינג

לשותפינו לדרך במכון ויצמן למדע
הנהלת המכון
משרד הדובר, תחומי צילום ועיצוב,
ואגפי תפעול ומערכות מידע
אגודת ידידי מכון ויצמן למדע בישראל
יד חיים ויצמן
ולכל מי שמסייעים לנו במסירות בארגון התחרות וערב "שירת המדע".

מייסדי העמותה
"שירת חייו – לזכרו של עפר לידר":
יוספה גבעולי, פרופ' בני גיגר, פרופ' יוסף ירדן, פרופ' ירון כהן, פרופ' דני כספי, אסנת לידר, דני קרמן, חנה ריינשרייבר

על סיוע, תמיכה וליווי העמותה
חברת "טבע": על הענקת הפרסים לזוכים
רו"ח טובה הילמן, הילמן ושות' רואי חשבון: על הליווי החשבונאי
עו"ד רונית לוי, לוי אטינגר, בוטון ושות': על הליווי המשפטי
טל נצר, יועץ מס, ובמיוחד מתנה אקטע, **"נצר שירותי חשבונאות ומיסים":** על ייעוץ המס
דני קרמן: על איור דיוקן עפר לידר
איזי גורן, אינטרפייג' בע"מ: על אתר העמותה
איציק פלטק, "גיוס משאבים": על ליווי ועדת התרומות בהתנהלות העמותה
משפחות: אילני, באומינגר, כהן, מלמד, פלביץ', רוזנברג, ריינשרייבר: על הזמינות והנתינה
ענבל, עדי ולהיי, המשפחה והחברים של עפר וכל התורמים, המתגייסים והתומכים

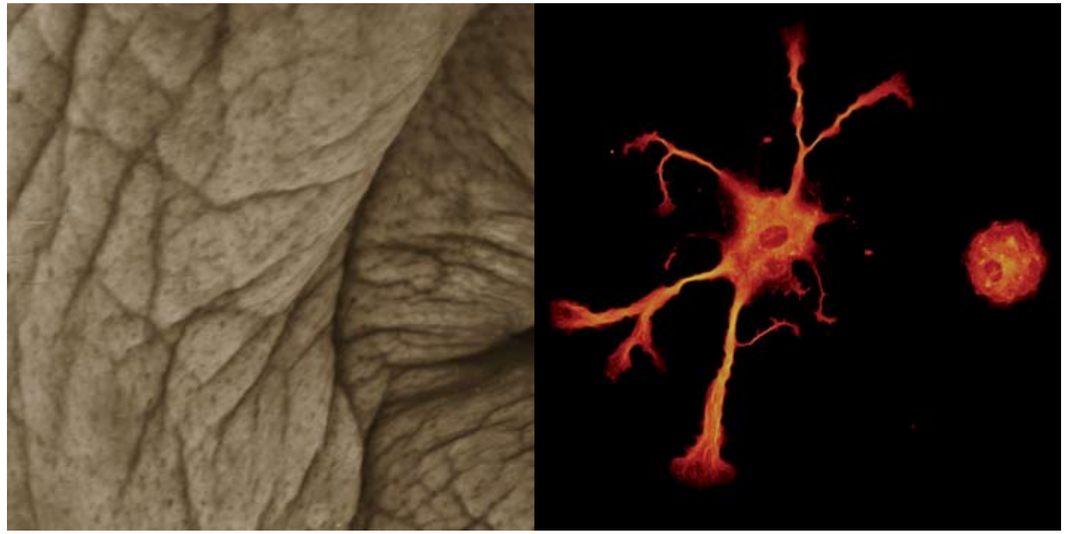
לחברי ועדת היגוי וחבריה בוועדת השיפוט* 2011
פרופ' ליאה אדדי, אהרן אפלפלד, ד"ר שגית ארבל-אלון*, חיים באר, פרופ' בני גיגר (יו"ר)*, שולמית גלבוע*, ד"ר רינה דודאי, חיה הופמן*, פרופ' שלמה וינר, ד"ר מירי ורון, רחל חלפי, פרופ' אבנר טריינין (ז"ל), פרופ' עדנה מוזס, ליאור מעין, אגי משעולי*, רוני סומק, אירית סלע, פרופ' מיכאל סלע, צבי עצמון, ליאת קפלן, פרופ' רות קרטון-בלום, פרופ' יאיר רייזנר, חנה ריינשרייבר*, פרופ' ענר שלו, אבנר שץ*

תודה מיוחדת
לכל שולחי היצירות

כתובת לתרומות: עמותת שירת חייו – לזכרו של עפר לידר (ע"ר 580438984)
רחוב התלמים 119, כפר ביל"ו ב' 76965

הפקת טקס "שירת המדע": יוספה גבעולי, בני גיגר, דני כספי, אסנת לידר

הזוכים בפרס עידוד היצירה בין מדענים
לזכר עֹפר לידר

2010	מקום שני	סלי מצויינים יונית קמרי
	מקום שלישי	רון אהרוני רוני אוסטרייכר
	ציון לשבח	מתן בן-ארי אסף הרי
2009	מקום ראשון	אבידן רייך
	מקום שני	חיה משב
	מקום שלישי	שגית ארבל-אלון דורית שמואלי
	ציון לשבח	ראובן פורת רחלי אפרת שטינברג
2008	מקום ראשון	ארז פודולי
	מקום שני	יאן כגנוב
	מקום שלישי	אלישע בר-מאיר
	ציון לשבח	צפריר קולת אורן שלף
2007	מקום ראשון	רירי סילביה מנור (אברפלד)
	מקום שני	יוסי גיל
	מקום שלישי	משה שטיין
	ציון לשבח	יוכבד יעקובוביץ׳ חיה משב עוזי פליטמן

2006	מקום ראשון	אבי שושן
	מקום שני	חגי כהן
	מקום שלישי	שירז קליר
	ציון לשבח	רונן אלימלך אלטמן קידר אתי בן סימון ניר ברזק יועד וינטר-שגב עופר כהן דורון מרקוביץ׳
2005	מקום ראשון	ליאור מעין
	מקום שני	נועה ורדי
	מקום שלישי	תהילה בר יהודה
	ציון לשבח	ארנון ארזי אריק דהן שירה חתומי דוד יפה שרית לריש דורון מרקוביץ׳ מורן סרף בועז צבאן הילה קנובלר משה שטיין