

המסע המתמשך של המין האנושי להבנת העולם מיטלטל בין תבונה לבין רגשות, בין עובדות לבין פרשנות, בין שאיפה לאובייקטיביות לבין השלמה עם סובייקטיביות, בין המדעים לבין האמנויות. השנתון "שירת המדע" מתמקד במירווחים ובאזורי המגע בין ספרות, אמנות ומדע, ומצביע על השורש המשותף לכולם: השאלה – וההכרה בכך שכל תשובה שאנו מקבלים מולידה סימני שאלה חדשים. השנתון "שירת המדע", מיסודם של עמותת "שירת חייו" ומכון ויצמן למדע, מנציח את זכרו של עפר לידר, מדען ומשורר שעסק במחקר מדעי חלוצי, ובמקביל הביע בשיריו תובנות מוזקקות, פרי התבוננותו המדויקת בנפש האדם. בשנתון כלולות יצירותיהם של הזוכים בפרס היצירה בין מדענים לזכר עפר לידר, לצד שירים, עבודות אמנות ומאמרים של משוררים, סופרים, מדענים, אמנים, אוצרים ועיתונאים. לעיתים מתמקדים כמה כותבים ויוצרים בנושא אחד, הנבחן מזוויות ראייה שונות, ובכלים שונים. כך נוצרת "סביבת עבודה" בין-תחומית מאתגרת, מעין סדנה המעודדת נביטה של רעיונות חדשים.



שירת חייו
עמותת
צניף לידר

שירת המדע | שנתון לספרות, אמנות ומדע | תשע"ה | 2015
לזכר עפר לידר | מדען ומשורר | 1955-2004



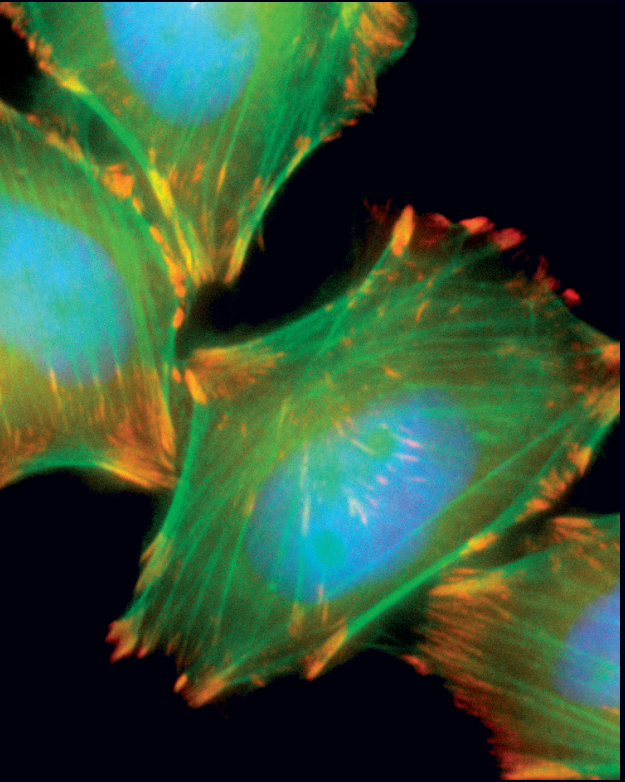
"אם ובת"

עבודה זו (112.5x114 ס"מ, אקריליק על בד, 2006), מעשה ידי יהושע גריפית, היא מעשה חתרנות, שלא לומר התרסה כנגד ה-Politically Correct, כנגד הצעידה הזוהירה על קצות הבהונות במסדרונות הממסד האמנותי. גריפית מצטט את "זנוס מאורבינו" של טיציאן (1538), וממקם אותה, פחות או יותר, כאן ועכשיו, כאשה צעירה, השוכבת על הספה בבית הוריה (הגם שלא ברור אם "יש לה חוס גבוה"). אמה, היושבת לידה, גדולה ממנה באופן לא פרופורציונלי. השילוב של דמות כה מוכרת כ"זנוס מאורבינו" לצד דמות שגרתית ואנונימית מוריד את יצירת האמנות המפורסמת מקירות המוזיאונים, ומעמיד אותה בהקשר כמעט סתמי. ציטוט נוסף של "זנוס מאורבינו", שנקט אדואר מאנה ("אולימפיה", 1863), וציטוט של "אולימפיה" של מאנה שנקט פול גוגן (1891), מתוארים במאמרה של ד"ר רות מרקוס בעמוד 68.



שירת חייו
עמותת
צניף לידר

שירת המדע | שנתון לספרות, אמנות ומדע לזכר עפר לידר | תשע"ה | 2015

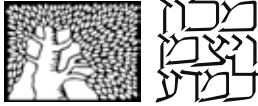


שירת המדע

שנתון לספרות, אמנות ומדע
לזכר עפר לידר



אנחנו מסתכלים בקנקנים ותוהים, לעיתים משתוקקים לדעת, מה יש בהם, אילו יחסי גומלין מתקיימים במערכת של דבר-בתוך-דבר, בין הפנים לבין החוץ. מי עמוק, אמיתי וחשוב יותר – הנפש? או שמא הגוף המארח אותה? האם לאה ותנן מ"הדיבוק" יכולים לדור בתוך גוף אחד? בני-אדם, בשלבים המוקדמים של קיומם, עטופים בתוך הרחם. תופעת הקיום המקבילי, מיסודה של תורת הקוונטים, מומחשת באמצעות משל על חתול שמצוי בתוך ארגז: איננו יודעים מה קורה בתוך הארגז, ולכן האפשרויות עולות, מתרבות ופורחות. העולמות הרוחניים, על-פי הקבלה, משתלשלים ובאים זה בתוך זה, עד עולמנו שלנו, כמו בובת מטריושקה רוסיית שנפתחת והולכת מהבובה הגדולה ביותר ועד הקטנה ביותר. האם אפשר להחליף מרכיב פנימי או חיצוני במערכת של דבר-בתוך-דבר מבלי לשנות את זהותה? מה זה אומר על מקומו של המרכיב המוחלף בקביעת הזהות המשותפת? חלק מרכזי בשנתון "שירת המדע" מתמקד השנה, 2015, במבנה האוניברסלי של דבר-בתוך-דבר (במובן הפיסי, הנפשי או המושגי), כפי שרואים ומבינים אותו, בהקשרים שונים, מדענים, רופאים, משפטנים, משוררים ואמנים.



שירת המדע

שנתון לספרות, אמנות ומדע
לזכר עפר לידר

כתובת המערכת:

המחלקה לתקשורת, מכון ויצמן למדע

news@weizmann.ac.il

ת.ד. 26, רחובות 76100

טלפון: 08-934-3856

נדפס בישראל: אופסט א.ב.

מסת"ב 978-965-91663-9-8 ISBN

על פרס עידוד היצירה הספרותית בין מדענים:

<http://www.weizmann.ac.il/ofer>

<http://www.lider.name>

תמונות:

תיאטרון "גשר", צילום: דניאל קמינסקי

מוזיאון ישראל, צילום: מידד סוכובולסקי

ליאורה לאור

גלריה שלוש

גדי דגון

חיים זיו

רואיה מידן

נטע אלונים

שרון תגר

אימאג'בנק

Thinkstock

CBS Photo Archive/Getty Images

The Robert Mapplethorpe Foundation

Joan Fontcuberta, Barcelona

The Heart of Cape Town Museum

"תיאטרון הסימטה", יפו. צילום: קטי גלר

ארכיון תיאטרון "הבימה", צילום: זראר אלון

ארל'ה הצמצם הבווער

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

עוזרת לעורך: אריאלה סבא

מאגר מידע ותחקירים: נעמה פסו וקרין צברים

עורכת לשונית: יעל אונגר

עיצוב: עירית שר

ניקוד שירים: נעה רוזן

בשער:

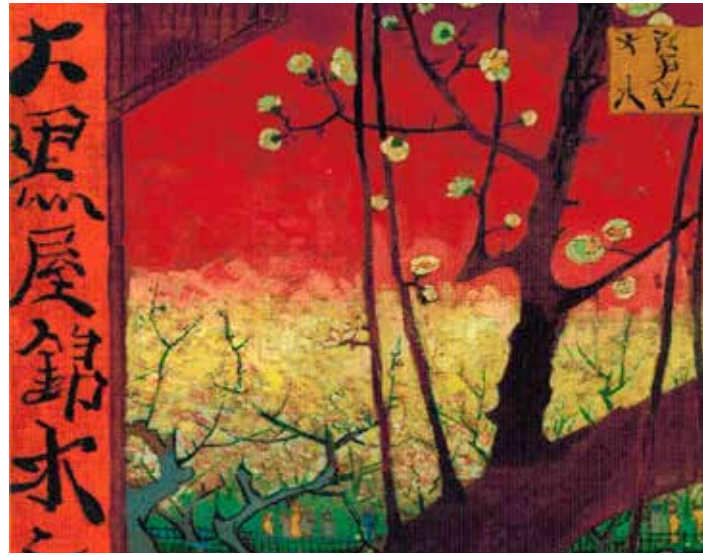
תאי HeLa. תודה לד"ר טובה וולברג, מעבדת פרופ' בני גיגר,

המחלקה לביולוגיה מולקולרית של התא, מכון ויצמן למדע.

ראו מאמר בעמוד 48.

בשער האחורי:

יהושע גריפית, "אם ובת", אקריליק על בד, 112.5x114 ס"מ, 2006



שמונה ליאת קפלן	67
על הציטוט רות מרקוס	68
פיטמה דני כספי	74
שעת הכאב החדש חזי לסקלי	75
הזורעים בדמעה שי פליישון	76
מכתב קצר למרסל פרוסט רוני סומק	80
ציור רוני סומק	81
מסלולים שתולים ניב אנטונובסקי	82

זיכרונות בגוף יוסי ברג ועודד גרף	52
לא עיוורים לגוף יעל (ילי) נתיב	54
שירים ישראל אלירז	56
דרך הישר ישראל בר-כוכב	57
הפריצה אל גוף האדם קרן אלעזרי	58
בובה בתוך בובה	60
אָנִיאִיס נָרְגִילִיוֹס תרגום: יהושע פרידמן	62
אבילס בתור לדופלר עורקי בליה רפי וייכרט	66

צלילת יחיד אגני משעול	38
משי אורית גידלי	39
אבריינות ופגריטיקים עמנואל לוטם	40
שני שירים אורי ברנשטיין	44
קול המוזיקה מרחבים מוגנים גיורא פישר	45
תוכי, נשמתו, רכושי יבשם עזגד	46
ביקשתי לזכור אותך אלחנן ניר	50
לרגע טל ניצן	51

בין מילים למשמעותן דניאל זייפמן	11
מקום ראשון אורן שלף	12
מקום שני עירית כץ	16
מקום שני עמית שמרת	20
מקום שלישי עוזי-מגן תומז	24
הדיבוק רועי חן	28
שלושה דיבוקים קרין צבריים	32
השתלות איברים והתיאולוגיה החילונית של אלטרואיזם ואגואיזם חגי בועז	34



אשת לוט 1, 2 ענת שרון-בלייס	133
האסתטיקה של החורבן זוהר אבני	134
שנות השישים אשר גל	138
על רישום בתוך רישום של רנאר דני כספי	139
אם רק נאמין אהד גנז	140
גיחות יונתן ברקאי	142
אקטא דורנא ישראל רבינוביץ	144
נמלחה בדעתה גלעד מאירי	152

ממולאים: המאכל האניגמטי ניר אביאל	116
ורפי גרוסגליק	
החור השחור כשאיינשטיין סירב להכיר	120
בתורת הקוונטים חיים ספטי	
שעת זריחה ליפול שמים יהודית מוסל אליעזרוב	121
ביקור הקוקיה יבשם עזגד	122
שולחן ערוך ראובן פורת	126
סרט בתוך סרט יהודה סתיו	128
עדות מי-טל נדלר	132

מגדלור שגית ארבל-אלון	102
ביקור ראשון יגאל בן-אריה	103
עבר פיקטיבי, עתיד מומצא תומר ספיר	104
נסיעה חגית בת-אליעזר	108
לכאן כל אחד הגיע כדי ללכת אפשר לחשוב	109
מואיז בן הראש	
עולם יצורי הפרא אריאלה סבא	110
תקופת הקרח נתן וסרמן	114
איש השלג רירי סילביה מנור	115

חזה ההיסטוריה רחל חלפי	86
כמו שהיא שלמה וינר	87
פנים וחושך זלי גורביץ	88
הלוויתן מיכאל סגן-כהן	90
הלוויתן מקרוב יורם ורטה	92
שמורות צבי עצמון	96
שירים מאיה רן	97
הנוסעים הסמויים אבי לובין	98



סוסים טרויאניים באמנות

הסוס הטרויאני, אותו סוס עץ שהחיללים היווניים אשר הוסתרו בבטנו הכריעו את מלחמת טרויה, הוא אולי אחד התכסיסים המתוחכמים ביותר והמרושעים ביותר גם יחד. הוא מנצל את הסקרנות האנושית, ומבוסס על החמדנות, ועל הנטייה, שהיא כנראה חזקה מאיתנו, להאמין שהסכנה חלפה, ושמעתה "הכל יהיה בסדר". וכך, למעשה, השאיפה לחזות בבואו של הסוף הטוב היא זו שמביאה עלינו את הסוף הרע.

אילו רק שאלו הטרויאנים את עצמם אם סוס שהושאר כ"מתנה" לאלה אֶתְנָה עלול להכיל בתוכו דברים אחרים, ייתכן שהעיר המעטירה הייתה עומדת עד היום על תילה. המיתוס האוניברסלי הזה, שבמרכזו הדרך שבה הוכרעה מלחמת חורמה רבת-שנים, העסיק אמנים בני תקופות שונות, ומארצות שונות בעולם. כמה מהסוסים הטרויאניים מעשי ידיהם מלווים את שנתון "שירת המדע" 2015.



200	שירת חייו
201	צו הריסה עפר לידר
202	ממחברת השירים של עפר לידר
204	"ומהו השיר – אם לא מיצויו השבר" אסנת לידר
206	חייו של עפר לידר דני כספי
208	האיש שהושיב אהבה על אוכפה לאה שניר
210	חיבור, הבניה ועצמאות ירון כהן
212	הזוכים בפרסים
214	תודה
215	יוספה גבעולי 2014-1942



178	הירוק הנכסף עדה קינסטלר
182	צייר מסתכל במראה יניב שפירא
188	מכאן ליאל אלכסנדרה ארמון
190	דיוקן אשה ועבודות אחרות אריאלה סבא
194	שיר ערן צלגוב
195	סרטן נזיר עמוס נבון
196	המקום שבו כלות המילים סמדר שפי



154	עובר בתוך רחם, בתוך אשה דודי גולדמן
156	תמונה בתוך תמונה יונה פינסון
164	"כבכורה בטרם קיץ" חצב איליה בר זאב
166	לב הסיפור, גוף השיר הדסה וולמן
168	שולחן הכתיבה פיצ'י יהורם בן מאיר
169	מעז יצא מתוך
170	השיר הלולאתי רות קרטון-בלום
174	שיריה חמוטל ברייזוסף
177	חוקי הדברים הילה קנובלר (טריינין)

היטב יכולות לתאר את העושר העצום של תופעות פיסיקליות – מלידת היקום ומעגל ה"חיים" של כוכבים עד לדרכי תנועתם של חלקיקים תת-אטומיים – ואת כל טווח התופעות שביניהן. כאן, עושרו של הטקסט אינו תלוי בפרשנות שקוראיו מעניקים לו ואינו נובע ממנה, אלא נעוץ בעובדה המפתיעה, שאת העולם שסביבנו ניתן לתאר במדויק באמצעות מערכת כלים וכללים שהם פרי יצירה אנושית. מתברר, שדי במערכת כללים זו כדי לאפשר את קיומו של שפע התופעות אשר מהוות את העולם כפי שהוא מוכר לנו, לרבות צבעים וצלילים.

ב"שירת המדע" אנו מאתגרים את המדענים, שרובם משתמשים בשפה בדרך מדויקת, מוגבלת מרצון (אם כי אסתטית ומרהיבה), ומציעים להם לנסות להשתמש בשפה רחבה ועשירה, שהיא אולי פחות חד-משמעית ויותר תלויה בפרשנותו של הקולט והמתבונן. לאחר עשור שאנו מפרסמים את השנתון הזה, מדהים להיווכח עד כמה יכולים כשרונות הפועלים בעֵבֶר האחד של השפה למצוא את דרכם ולהתבטא באופן מרשים גם בעֵבֶר האחר; כיצד מי שרגילים לחפש את הדרך החד-משמעית לתאר ולהבין את "מה שיש", יכולים גם להתבטא בדרך שתאפשר לנו לקבל את המסרים שלהם, ולדאות באמצעותם על כנפי הדמיון והרגש.

שבהן מתפרסמים טקסטים ספרותיים בספרים ובכתבי-עת נאמר כבר כל מה שאפשר היה לומר על האסתטיקה ועל המשמעויות החבויות בתבניות לשוניות. אלא שלמעשה, ככל שהזמן עובר, וככל שמתרחב שדה היצירה הספרותית, מתברר שאנו רחוקים מאוד ממיצוי האפשרויות בתחום זה, שהן, ככל הנראה, אין-סופיות.

אולי אפשר לראות זאת בדרך אחרת: המילים בספרות משולות לפיסות בתְּצֻרָה (פאזל). אלא שב"משחק" המתקיים ביצירה הספרותית אין תשובה אחת נכונה, וכל קורא יכול להציע צירוף חדש שנובע מהעדפותיו ומניסיון חייו.

היות שכאמור, כותבי הספרות המדעית שואפים שכל קוראיהם יקבלו ויבינו אותה המשמעות, ומפני שברור ששפה מילולית אינה יכולה להבטיח זאת, נאליצו המדענים לפתח לעצמם שפה לא-מילולית, שתבטיח דיוק מלא בהעברת מסרים – הלוא היא המתמטיקה. במתמטיקה, השפה מצטמצמת ומתמצה במערכת מסודרת של חוקים מוגדרים היטב. כך, גם כאשר המסר מבוטא במשפטים (משוואות), המשמעות היא (לפחות ברוב המקרים), אחידה, והפירוש הוא אוניברסלי, ותרבותו, קורות חייו ותחושותיו של הקורא אינן משפיעות על הדרך שבה הוא קולט ומבין את המסר. ועם זאת, מסיבה שאינה מובנת לנו כל צורכה, משוואות אוניברסליות מוגדרות

ספרות מדעית, שירה ופרוזה, או כל צורה אחרת של ספרות, מבוססת על העובדה שמילים מחוללות תובנה ומשמעויות במוחנו. בספרות המדעית מנסה המחבר לכתוב כך שהמשמעות עבור כל קוראיו תהיה זהה. אבל כשמדובר בכתיבה ספרותית, אמנותית, המשמעות משתנה; היא למעשה נוצרת מחדש במוחו של כל קורא. במונח מסוים, אפשר לומר שבספרות האמנותית, היוצר והקורא הם שותפים לדבר יצירה. כך, ככל שמספר הקוראים גדול יותר, גדל גם מספר המשמעויות והתובנות הנובעות מאותה יצירה עצמה.

הספרות והשירה – אשר משתמשות במילים מפורשות (אם כי במבנים ובהקשרים מורכבים) – מותירות מירווח וחופש פרשנות קטן, במידת-מה, בהשוואה לנדידה אישית, פרטית, של המחשבה והרגש, אשר מאפשרות אמנויות לא-מילוליות, כמו מוסיקה ואמנות פלסטית.

המשמעויות השונות של טקסטים ספרותיים נבנות לא רק מן המשמעות המילולית של הטקסט, אלא גם מן הערך האסתטי של המבנים והרצפים שיוצרים המילים והמשפטים כאשר הקורא "מתבונן" בהם ממרחק מסוים בזמן. אפשר היה לחשוב שבמשך שנים כה רבות

פרופ' דניאל זייפמן הוא נשיא מכון ויצמן למדע.



יהושע גריפית, מאדאם ג'ינו, 61.5x70, אקריליק על לוח לבוד ועל קרטון, 2009. ציטוט מציורו של ואן-גוך, כאשר לצדה של בעלת בית-הקפה בעיר ארל, הוסיף גריפית שרטוטים הנרדסים.



נימוקי השופטים

אורן שלף נולד בקיבוץ מזרע בשנת 1974, וגדל בחינוך המשותף בקיבוץ מעברות. לאחר שנת שירות במסגרת תנועת השומר הצעיר ושש שנים בצה"ל יצא לטיול במזרח ושב ארצה ללימודי ביולוגיה באוניברסיטת תל-אביב. השלים תואר שני באקולוגיה של אזורים צחיחים במכונים לחקר המדבר ותואר שלישי שעיקרו פיזיולוגיה ושימושים של צמחי מדבר חובבי מלח. בשנת 2013 הצטרף לתוכנית "ממשק" ליישום מדע בממשל, מיסודה של האגודה הישראלית לאקולוגיה ומדעי הסביבה. במסגרת זאת שימש כממונה על תחום חקלאות וסביבה במשרד המדע, הטכנולוגיה והחלל. חי במדרשת בן-גוריון עם בת-זוגו מילי, אב לכליל, אסיף וקמה. בין לבין מנגן במפוחית, מגדל דבורים, מטפח גינה, משתתף בהפקות תיאטרון ביישוב, מצלם ועורך סרטים קצרים ובוהה בכוכבים. בעבר כתב רבות למגזרות. כתושב הנגב, הוא זוכה לעידודה של אילנה שחף, מובילת "ימי שירה במדבר", ואף קיבץ אסופת שירים וסיפורים, שטרם פורסמה.

"דמיין לעצמך כנס מדעי קטן בליסבון. פורטוגל. על העיוורון הלבן, מחלת ראייה קשה, גילויים חדשים ופתרונות. זה היום השלישי ואתה כבר עייף מהרצאות, כרזות ועסקנים שבאים אליך – סטודנט לרפואת עיניים, שנה שביעית – "

כך מתחיל הסיפור "דמיין לעצמך ים", והקורא הבקי בספרות נכנס לכוננות בלימה. הטקסט שופע רמזים, רובם ברורים – אפילו ברורים מדי. די מהר מרגיש הקורא שלא רק "על העיוורון" של ז'וז'ה סאראמאגו נושף בעורפו, אלא גם בורחס על שביליו המתפצלים ומארקס וסיפורי מאקונדו שלו, על ילדיה ונשותיה וגבריה. ואף על פי כן, ההנאה מסיפור המעשה והסקרנות רק גדלות והולכות, אפילו גאות.

"דמיין לעצמך כנס" מתחיל המחבר, "דמיין לעצמך כפר", הוא ממשיך, ואחרי כן דמיין ים, שהוא למעשה דיונות חול (שאגב, מתוק מאוד להיקבר בהן). ודמיין לעצמך בן נוכח מאוד שמתברר שהוא מדומיין.

הפער העצום שנוצר בין סיפור העלילה העכשווי לסיפור המעשה הפנטסטי מיטשטש ונעלם בתודעתו של הקורא. התמונות והרעיונות של הריאליזם הפנטסטי נשזרים במציאות האותנטית, והשילוב הייחודי יוצר תערוכת מופלאה שבה אנו מרשים לעצמנו להאמין בחלום על אף שלא הגשמנו באמת שום חלום שהוא.

על היכולת להפיח חיים עכשוויים ומשכנעים ביצירות מוכרות, על היכולת לשמור על אמון הקורא גם במעברים המתמידיים מהפנטסטי למציאותי ולהיפך, ובעיקר, על היכולת ליצור, כבדרך אגב, יצירה חדשה, אמינה ומעוררת מחשבה, החלטנו להעניק לאורן שלף את הפרס הראשון בתחרות עידוד היצירה בין מדענים על-שם עפר לידר.

ועדת השיפוט פרופ' עדנה מוזס – יו"ר, ישראל בר-כוכב, שולמית גלבויע, הדסה וולמן, ד"ר מיירי ורון ופרופ' הילה קנובלר

דמיין לעצמך ים

דמיין לעצמך כנס מדעי קטן בליסבון, פורטוגל, על העיוורון הלבן, מחלת ראייה קשה, גילויים חדשים ופתרונות. זה היום השלישי, ואתה כבר עייף מהרצאות, כרזות, ועסקנים שבאים אליך – סטודנט לרפואת עיניים שנה שביעית – מנסים להציג עוד תרופה חדשה להקלת הסימפטומים. אתה מתיישב להפסקת קפה ליד חוקר לא צעיר, אם לשפוט לפי הקרחת שלו והלפטופ הכבד שהוא פותח על השולחן. הפרצוף שהוא עושה כשהוא מריח את הסנדוויץ' הארוז מהמזנון. היית מחייך אבל הנימוס מחייב. "דגים", כתוב על הפלסטיק הנצמד, אבל הוא היה בטוח שזאת ג'אבטה עם גבינה ופסטו, ממש כמו הסנדוויץ' שלך, שעדיין סגור, ואם לא איכפת לך להחליף. למה לא. ומה רע כל כך בדגים, אדון סאראמאגה. עכשיו תורו לחייך. אולי אמרת משהו מצחיק. לא לא, זה סאראמאגו, לא סאראמאגה. וחוז' מזה, דגים תמיד מזכירים לי סיפור אחד, שאבא שלי פעם סיפר לי אבל מעולם לא העלה על הכתב, אני לא יודע למה. אז אבא שלך הוא...? כן כן, הוא לוחש, שלא ישמעו. אבא שלי ז'וז'ה לא מרגיש טוב בזמן האחרון, יש לי הרגשה שמהו רע הולך לקרות לו, ואין לי כוח למעריצים עיוורים שמוכנים לעשות הכל רק כדי לגעת בבוך שלו. מפה לשם מתפתחת שיחה, לפחות עד שמגיע זמנך להרצות בכנס. אתה וד"ר ויאולנטה ממשיכים להתראות, ואף נפגשים בבאריו אלטה לקפה על גדות הטאז'ו. דמיין לעצמך שהוא מספר לך את הסיפור הנפלא הזה. תאמין לי, גם אתה היית מקליט אותו ומתרגם מפורטוגלית ומחפש מקום לפרסם אותו, אני בטוח. הייתי מוכרח.

דמיין לעצמך כפר קטן מאוד במידבר, יש בו ילדה צעירה שיושבת לארוחה יחד עם אחיה המבוגר ממנה בשנתיים. אמא שלה מגישה לה כבר שנים אותה ארוחה, אבל דווקא הפעם היא מחליטה לשאול "מאיפה זה?". האמא מזיעה כשהיא ניגשת להביא עוד מנה, וצועקת לה מהמטבח שבחדר השני: "מה זאת אומרת מאיפה זה, כאילו שאת לא יודעת שזה מחנות הדגים!" עד שהמשפט נגמר, האמא כבר הספיקה לחזור מהמטבח, וגם לנגב את הפנים שלה מהזיעה של הבישול והקיץ. "אבל אני חייבת לדעת מאיפה הדגים מגיעים לחנות". בטח שהאח הגדול שלה קופץ עכשיו ואומר לה שהיא סתומה אם היא לא יודעת מה זה ים. "ואיך אני יכולה לדעתך להבין מה זה ים, אם לא אני ולא אף אחד אחר בכפר הזה ראינו אי-פעם ים?" האח מוציא בוהירות עצם דקה מתוך הפה שלו,

לועס וצוחק שכל ילד יודע שהים הוא ערימה ענקית ענקית של חול, והדגים שוחים בפנים בעיניים עצומות. "נכון שהוא סתם אומר, אמא? יש לי הרגשה שמהו חמור מאוד יקרה פה אם אני לא אדע מהר מאיפה הדגים באים". האמא, שבעצמה לא ראתה אף פעם ים, מתביישת לעשות מעצמה צחוק, אז היא אומרת שמה פתאום, הוא סתם אומר, ובטח שהים מלא בחול, וזאת הסיבה שהדגים פה כל כך יקרים, כי הקצב צריך לעבוד שעות לנקות להם את החול מהבטן ומהקשקשים. כשהילדים נשכבים למנוחת צהריים, האמא לא שקטה, היא רוצה לברר, אולי אמרה משהו לא מדויק לילדים שלה. אז עוד לפני שתקראף את המחבת ותנגב את הפלפל והכמון שנשפכו על הכירה, היא הולכת במהירות לחנות הדגים (בכפר הזה, פרסות המתכת של הסוסים מתלהטות כל כך בשמש, עד שבקיץ הסוסים תמיד נמצאים בצל בתוך האוהלים. לכן, בשעות האלה של הצהריים, אף אחד לא מסתובב בכפר, חוץ מהאמא וכמה זבובים). "אם כך, זה נכון?" – היא שואלת את הזבב בחנות הדגים, ולמרות שזה לא נשמע לה כל כך הגיוני, הוא מיד מאשר ומסביר לה מה זה ים וכמה חם שם בקיץ בתוך החול, וגם מראה לה כמה גרגרים של חול על הדגים הקפואים שהסוחר מביא לו פעם בשבועיים. "טוב, תביא לי שני קילו מאלה". אבל את יודעת, זה הרבה עבודה כל ההתעסקות עם החול הזה, והיום המצב והשרב הזה, את מבינה ודאי שהמחיר עולה, זה המצב. ובזמן שהיא משלמת והולכת, יש עוד בחורה ששומעת את כל השיחה, וגם היא מבינה שאין ברירה ושצריך לשלם יותר על כל הניקוי של בטן של דגים שחיים בחול, אז אף על פי שהוא מוכר לה אף יותר ביוקר, אתה כבר מבין שתוך כמה שעות החנות מתרוקנת מכל הדגים, והזבב מתעשר מהמחירים המופקעים שלו, וזה למרות שבתוכו הוא כמובן לא ממש בטוח שים עשוי מחול. הוא דווקא זכר משהו כחול גדול שקשור בים. אלא שעכשיו כל הכפר מדבר על הים, וכולם מפליגים בתיאורים מרהיבים על צבע החול, וכמה הוא חלק, ושצריך להיזהר לא ליפול לתוכו ולטבוע, כמו שקורה כל שנה למסכנים גורים ליד הים, ואיך מדי פעם רואים דגיג קטן קופץ החוצה וחוזר פנימה לצלול, ואיך שהזימים שלו הותאמו במשך מיליוני שנים לנשימה בחול. כי בכפר הזה אף אחד מעולם לא ראה ים או מקווה מים פתוח, רק בורות אגירה סגורים. אף אחד לא נסע מספיק רחוק. אולי בגלל המרחק מהחוף הקרוב, אולי בגלל קשיים טכנולוגיים, אולי זה כובש זר שלא מאפשר לתושבים להגיע אל הים, ואולי זה פשוט לא מעניין איש, כל עוד יש דגים בשוק.

חוץ מהזבב העשיר מחנות הדגים יש עוד כמה אנשים שמרגישים לא כל כך נוח עם הזיכרון העמום של משהו כחול ומלוח שקשור לים, אבל אף אחד לא מעז לדבר על זה בקול רם, עד שנעשה קצת יותר קריר לפנות ערב, ופה ושם מתחילים ויכוחים. "אתה הצחקת אות! בטח שים לא יכול להיות

קשור למים. הדגים יטבעו מיד, וחוף מזה, איך אפשר לצבוע כל כך הרבה מים בכחול, הא? ומה פתאום דגים ששוחים במים מלוחים כמו מדוזות – אתה סתם זורה חול בעיניים". עד שמאחד האוהלים שומעים – "לא גבר את אומרת? בסדר. ומה תגידי על זה שכולנו אורזים מיד את האוהל ומסתלקים מפה עוד הלילה לראות את הים. אני אראה לכם מה זה כחול. רק חול וחול אנחנו נמצא. יאללה, אורזים". ותוך שעה הוא והגמלים והנשים והפרדות שלו יוצאים את הכפר בשיירה שקטה. אמנם אין חלונות בקירות האוהלים, אבל כולם רואים ומיד מבינים לאן הוא הולך, כך שעד הבוקר כבר לא נשאר במקום אף אחד, לבד מכמה פגרי דגים, עצמות וזבובים. כל הכפר מחפש את הים. אף אחד לא יודע לאן ללכת, אבל הם הולכים והולכים מול סופות אבק, כדי להגיע למקום שממנו כל החול נסחף. עד שבוקר אחד הילדה נעמדת על הגמל וצועקת לכולם "הנה הים!" – ומצביעה אל עבר מיקבץ ענק של דיונות חול עצומות המונחות על כתפי ההרים. הם כולם נוהרים אל הים, משתכשכים בחול הקריר, מגדרים לתינוקות פינה של חול רדוד. אשה אחת שוכבת בחול, זורה על בטנה טפטוף דק של גרגרים צהובים, מביטה אל השמיים הכחולים, ולוחשת בעיניים עצומות "סוף סוף. הים". "את רואה? אמרתי לך מה זה ים!?" הוא מרים אותה בשמחה, והם מתפלשים יחד וגולשים במורד הדיונה. מישהו מוצא עצמות של דג ליד מדורה, וכולם מבינים מיד שעונת הדיג כבר הסתיימה. אחרי כמה ימים של שמחה הם מחליטים לחזור לארץ מולדתם, אבל אין אף אחד שזוכר את הדרך. אז הם נשארים. ודאי שאין כל דרך שמובילה לחוף הים שלהם, כך שמהר מאוד אוזל מעט המזון והמים שלקחו לדרך. אשה זקנה אחת נופלת בצהרי היום, והם קוברים אותה בתוך הים ושרים "מתוק למות בים" כשגופתה מתכסה ונחשפת לסירוגין עם כל משב רוח חדש. אחר כך מתעלפים שלוש נשים, ארבעה תינוקות וכלב אחד, וכולם נקברים באותה חלקה. "אמרתי לכם שמהו חמור מאוד יקרה בכפר הזה", לוחשת הילדה לאחיה ולאמה כשהם עולים בלילה על הגמל ועוזבים את הכפר הטובע בים.

שבועיים אחרי שחזרתי לארץ קיבלתי מויאולנטה מייל קצר. אבא חולה מאוד. אנא בוא להיות עם המשפחה בימים האחרונים. כבר למחרת נפטר הסופר הגדול הזה, ואני עליתי על מטוס לאיים הקנאריים והגעתי לבית המשפחה. שוער כעוס הודיע לי שהבית סגור, ומה זה אומר על סופר אם כל כך הרבה מעריצים מוכנים לשקר בלי הכרה רק בשביל לראות איפה נקבר. אבל אני באתי לויאולנטה, הסברתי לו בסבלנות, הבן של, אתה יודע.

עכשיו דמיין לעצמך שהוא טורק את השער ומסתכל עלי: אמרתי לך. לסאראמאגו מעולם לא היו בנים.



נימוקי השופטים

עירית כץ נולדה בבאר-שבע ב-1976. היא בוגרת המחלקה לארכיטקטורה בבצלאל, ומוסמכת התוכנית לפרשנות ולביקורת תרבות באוניברסיטת בר-אילן. בשנת 2006 עברה ללונדון עם משפחתה, שם התמחתה בבנייה למגורים ובתכנון עירוני במשרדים שונים בעיר. עם המעבר החלה גם לכתוב שירה.

שיריה התפרסמו בכתבי-עת שונים, ביניהם "מטעם" ו"מעין". ספרה הראשון, "שנת חורף", בעריכת דוד וינפלד, התפרסם בשנת 2012 בהוצאת הקיבוץ המאוחד, במסגרת פרויקט "קסת", וזכה לביקורות משבחות. כיום היא מסיימת את כתיבת הדוקטורט שלה במחלקה לארכיטקטורה בקיימברידג', העוסק בנושא מחנות ומרחבים זמניים בישראל/פלסטין ככלי פוליטי לניהול אוכלוסייה במרחב. היא ממשיכה בכתיבת שירה, והפכה לחלק בלתי-נפרד מחייה.

שיריה של עירית כץ עוסקים באירועי היום-יום. במשיכות מכחול עדינות היא משרטטת תמונות של מפגש בעיר זרה: הכל כאן נסגר מקדח / מלבד הפאבים והגשם. זוג מבוגר חולק גלידה ומשוחח על מזג האוויר: "אנחנו מגיעים מהיכן שמגיע / מזג האוויר" והבאנו אתנו את / הרוח הלא נכונה, עננים נמוכים / גשם ארך ושמש קרה. גם בשיר שמתחיל בסערה ב"חדר הבוער" חוזרים לבסוף לחדר המוכר ולרוח הפורעת ברכות ענפים.

אבל מעבר – ובמקביל – לאירועים הבנאליים לכאורה ישנם תהליכים של הזדקנות, אובדן זיכרון, התעמעמות הרגש, אירועים שאין למשוררת שליטה עליהם. מהגעגוע העמום היא "נפטרת" בכתיבת השיר. אין בשיריה של עירית נחמה, אבל הם מהלכים קסם עגמומי של מישהי שמתבוננת על המתרחש מבעד למסך שקוף אך מעומעם משהו. על היכולת לתאר במבט אחר חוויות יסוד, החלטנו להעניק לעירית כץ את הפרס השני בתחרות עידוד היצירה בין מדענים על-שם עפר לידר.

ועדת השיפוט פרופ' עדנה מוזס – יו"ר, ישראל בר-כוכב, שולמית גלבווע, הדסה וולמן, ד"ר מירי ורון ופרופ' הילה קנובלר

אנטי-אייג'ינג

אשוישה הפרטי של הנסחה המתמטית
לפעילותו ותפקודו של הגוף האנושי במרחב ובזמן,
כלומר חיוך פפול שלושים וחמש שנה שנה קמט,
היה גורם להשקיה המבט מספר פעמים ביום מול המראה,
אלמלא אותו מבט עצמו אבד מגמישותו, ולפיכך רנח לו הבטחון
הבלתי מערער בזכות חסר הידיעה. וזהו החסד האמתי –
איני יכולה לראות את עצמי כראוי, וזכרוני המתפורר
אינו מאפשר לי יסורי אמת על מה שאבד מלבד
געגוע עמום, ממנו אני נפטרת בכתיבת
מספר שורות קצרות כמו אלו,
לעמים קרובות יותר ויותר

השתקפות

מה ירש האיש הקשה מן הילד הרך?
 קור זכרון שקוף נרעד לפעמים ונמתח
 וטביעות אצבעות לזהות את גופו בבץ הלח.
 עכשו הוא אוסף לכיסו חלוקי נחל קרירים.
 פפות רגלי הלבנות מגדלות תחת המים,
 קרבות עד אליו ממרחק השנים. גם שברי התמונות
 המתחפכים בתוכו כבר הפכו חלקים ודומים – עכשו
 (עכשו) הוא מקפיץ אותם שלוש פעמים על פני המלה אִמָּא
 לפני שהם שוקעים בה לאט
 ונעלמים

תמונות אחרונות מאקסטור

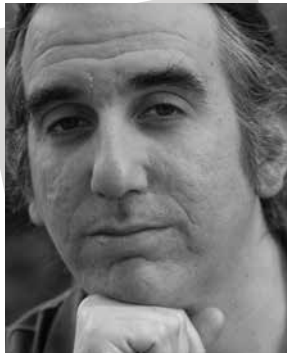
הכל כאן נסגר מקדם
 מלבד הפאבים והגשם.
 עיר לא גדולה, מקיפה מצודה
 עתיקה (פעם מצודה הקיפה
 עיר). הייתי בה לרגע אחד
 ורציתי לכתב לה שראיתי
 שם זוג מבגר רוכן על שלחן
 בית קפה, אוכל גלידה בשתי
 כפיות ארכות מגביע אחד
 עשוי זכוכית עבה.
 "אנחנו מגיעים מהיכן שמגיע
 מזג האויר" והבאנו אתנו את
 הרוח הלא נכונה, עננים נמוכים,
 גשם ארץ ושמש קרה. "ביום אחד
 יכולות לעבר כאן שש עונות";
 "התמונה ששלחת לי יפה מאד.
 עכשו בקשי ממישהו לצלם אותך
 וחיכי"

אמירים

שוב ושוב לחזר לחדר הבוער
 שבראשה, לנגח את אותה הדלת,
 להפנות מאותה הנשיקה, להתרה
 מאותו מגע ירד רכה גלפתת בכח
 לא צפוי, להגרס עד דק בעמק
 פיה הצוחק. עכשו הנח את מצחך
 על השלחן הקר, הריק, פקח עיניך?
 לעולם המפר שבחלון, לרקיעים
 התלויים שם, פתוחים ואדירים,
 אל הרוח שאינה בולעת את האמירים
 רק פורעת ברכות את ענפיהם

דינוזאורים

בחרת בספריה
 ספר על דינוזאורים.
 מה יצורים תבוניים על פדור הארץ
 ילמדו עלינו בעוד מיליוני שנים?
 עורם החשוף היה רך למגע
 וזנבך זה ממשפחת היונקים
 נזון בעקר מבשר וירקות
 עסק בספורט, התגורר בערים
 הם בנו רכבות
 הם גדלו תינוקות
 הם הרגו זה את זה
 הם כתבו שירים



נימוקי השופטים

עמית שמרת נולד בשנת 1978 בהרצליה. לאחר שכמעט השלים תואר ראשון בלימודי פילוסופיה וקולנוע באוניברסיטת תל-אביב פנה ללימודים לתואר ראשון נוסף – במתמטיקה עיונית. משם המשיך לתואר שני במתמטיקה, אותו סיים בהצטיינות יתרה. זה שבע שנים הוא מלמד מתמטיקה באוניברסיטת בן-גוריון. במקביל למד בתוכנית הכתיבה היוצרת של החוג לספרות באוניברסיטת תל-אביב, במסלול השירה של "הליקון", ובחוג ללימודים קלאסיים. במשך מספר שנים היה פעיל בארגון "כוח לעובדים – ארגון עובדים דמוקרטי". לאחר זמן ארוך מחוץ למחקר המתמטי חזר באחרונה ללימודי דוקטורט. מחקרו מתמקד בחבורות אריתמטיות. עמית החל בכתיבת שירה בגיל 16. מאז הוא נע בין תקופות של עיסוק אינטנסיבי בשירה לבין תקופות "יבשות". כרגע הוא בתקופה יבשה, ומתגעגע לאינטנסיביות. בן זוג לטליה ואב לאליה.

באיפוק חסכוני, כאוב וחד עין, וברוח שירה, שבאה כלשונו של בורחס "להפוך את הכאב לדבר אחר", מיטיב עמית שמרת לעשות במלאכת השיר.

מצבים ודמויות משפחתיות ויחסי אהבה מקבלים מימד חדש באמצעות הדמיון של המשורר, המוביל גם באומץ לבו ותבונתו אל לב ההתרחשות. הוא יוצר דימויים באמצעות מראות מן היום-יום ומיחסים עם דמויות ראשוניות, בביטוי שירי, צבעוני וחושני, לעיתים מכמיר לב. הוא נוגע באיזו תשתית ארכיטיפלית מתוך ההתבוננות בעין אמיצה ומדויקת מבעד למראות המילים אל רגעי חיים מעולם ילדותו, בגרותו, אהבתו ובאובדן.

בשירים האלה בא לידי ביטוי הניסיון של עמית שמרת המשורר להגיע אל הטמיר, הנעלם, ככל שהנפש יכולה לשאת איפוק בצד דרמה, מוסיקה וכאב. ההתבוננות מביאה איתה אולי השלמה וגאולה מסוימת, המגיעות לשיאן בשורות שבהן מתקיימת המזיגה בין המופשט, הדיאלוגי, הטראגי והאסתטי, שהם מסממני השירה המרגשת באמת:

"אם לא המחלקט,
גברתי,
מה מתאבל הרפי
בקרירות הנהדרת?"

על כל אלה החלטנו להעניק לעמית שמרת את הפרס השני בתחרות עידוד היצירה בין מדענים על-שם עפר לידר.

ועדת השיפוט פרופ' עדנה מוזס – יו"ר, ישראל בר-כוכב, שולמית גלבווע, הדסה וולמן, ד"ר מירי ורון ופרופ' הילה קנובלר

בת קול יצתה

אָבִי
הַתִּינוּק
בוֹכָה לְרֵאשׁוֹנָה.
אַחַר כֶּה יִשְׁתַּק.
הַרְבֵּה.
יְחִיָּה בְּפִשְׁטוֹת
כְּשֶׁאָבְכָה פֹה וְשָׁם.
תִּצַּא גִשְׁמָתוֹ.
תָּם.
תְּכַל. לֹא יֵצֵא לִי
לְשֵׁאת אוֹתוֹ
גַּם. עַל הַיָּדִים,
עַל הַיָּדִים.
אוֹלֵי יַעֲלֶה כְּקֶצֶף
עַל שְׁפָתַי, אֲגִיר אוֹתוֹ רִיר.
(פֶּעַם אֶנִּי
כְּגוֹן מְסִים שֶׁל אֶדָם
עַל לְחַיִּיו עֲלִיתִי?)

אָבִי הִיָּשֵׁן הַתְּעוֹרָר –
רָעַב.
הוּא כְּכֹה.
הֶאֱכִילוֹ אוֹתוֹ.
שׁוּב כְּכֹה.
קִצְתָּ אַחַר כֶּה עֲשֵׂה.
אֲז עוֹד הִיָּה צָרִיךְ לְשִׁטֵּף:
הִיִּיתִי, בְּשִׁמְחָה.
אֲצַבְּעוֹתַי הַקְּטַנּוֹת סוּגְרוֹת
עַל מְשֵׁהוֹ שְׁלֹא אֶחָז
עַכְשָׁיו.
אָבִי הַיּוֹשֵׁב מְכָרַח לְעַמֵּד,
הַעוֹמֵד – לְלַכֵּת.
אוֹלֵי יַעֲלֶה קֶצֶף עַל שְׁפָתַי,
וְאֵלֶּה אֶחָרִיו.

*

אצבעות לאבי

אצבעות לאבי
אשר שלו חלפו
על גבי
כמו קלפות עץ
על פני מים מהירים
ועשו דברים אחרים
בהם איני רוצה להזכר
אצבעות לאבי
שאצבעות עיניו
לטפו את פני
כשראה אותי
אצבעות שלוחות להבין –
רוצות חר בשמים:
בשיר הזה פנראה
לא נקטף כוכבים

אם לא
המחלט, בתי,
מה נגלה דרפה,
דרך היפעה הזאת?
רגליה טופפות לא-אכל
במסדרון,
מעבר לפנה יתגלה
רק
הלא-מסתר
לבדו –
היתכן שהמחלט איננו אבל?
נדיה משוכות לאחור ולצדדים
את מפליגה מהר יותר
מיום ליום.
רחוק, על השפה, משחקת
אדנת "אבא!" קלה
באצבעות רגלי:
הקרירות מזכירה להן
בדידות אחרת.
אם לא המחלט,
גברתי,
מה מתאבל דרפי
בקרירות הננהדרת?

הבנה

“Hier. Das ist Esau in seinem Fell.”
(Rilke)

היא פלב שנבכ
יותר מדי, אחותי,
והפריע לתשדורות הצבא
מישהו לא יכול היה להוציא אותו
להורג
אבל זה לא הציל אותה.
היא הבינה, בדייק כמו שפלב מבין, ובכל זאת יבבה:
הב, הב, יהנה,
תשמע – אני פלב ולא פלבה,
פעם קברתי עצם, ושכחתי איפה
(טפשות היא נפש האהבה) –
תשמע, כדאי לה, שמע –
הוא שמע ועשה שיעשו לה
חר בפרנה.
כמה לבנה היתה!
הילדים לא רצו לראות במוחה,
בכל זאת – אהבה או לא אהבה?
כמו פלב שמבין פתאום, מבין שניו
מישהו מוציא מעט בכח את שם ההויה –
כמה לבנה היתה במוחה –
עוד שנייה לפני שירו בה
כשפשה בזנבה –
הב! – בכמה הבנה.

נריה

לא לנשק את שפתה התחתונה
השיר הזה
מבקש ללמד לומר בשפתה:
את פזורה לשולים,
עץ טבעות במקום שרשים –
מה שעולה מן האדמה
יחזר אליה,
לא יגיע אליה –
הכאב מנח.
זה שגעון לדבר ככה,
גריה,
מעבר לכל כאב –
לא לנשק את לחייה,
לא את שפתה העליונה.



נימוקי השופטים

עוזי-מגן תומו נולד באמבולנס ב-1957. הרופא שסיים את המלאכה הנציח זאת בשמו השני: מגן. בילדותו התגורר בפתח תקווה וביפו. בתום שירותו הצבאי הגיע לירושלים, ללימודים, ונשאר בה עד עצם היום הזה. השלים תואר ראשון בפיסיקה ובמתמטיקה, וכן תואר שני בבית-הספר למדע שימושי של האוניברסיטה העברית. בתוך כך שירת כחובש-קרבי במלחמת לבנון הראשונה, על מיגוון מוראותיה. במשך שנים עבד במספר חברות, בעיקר במחקר ופיתוח: פיתוח רכיבים, פיתוח תהליכים, פיתוח מודלים פיסיקליים, ועוד. מדי פעם, כמו בימים אלו, לקח פסקי זמן כדי לכתוב. כמו המשוררת הברזילאית ססיליה מאירלס, גם עוזי-מגן מנסה למפות את המאזן שבין הקיינוני לנצחי. בשנת 2005 הוציא לאור רומאן פילוסופי בשם "על הרים וגורלות". עתה הוא עורך רומאן נוסף פרי עטו, וכן קובץ סיפורים וקובץ שירים, שהוא מקווה שיראו אור.

זהו סיפור מכמיר לב, וכוחו בפשטותו. כבר הכותרת הסתמית, "בית-ספר", מרמזת על הישירות הנקייה, החפה מתחכום. שיאו של הסיפור הוא במשפטים האחרונים, כשמתברר לקורא שלפניו זיכרון אוטוביוגרפי, או נחזה ככזה, והדברים היו באמת, או יכלו להיות, ואם לא בחייו של הכותב, כי אז בחיי הקוראים.

זהו סיפור שהשתיקות מדברות בו, שהמילים הן רק קצה הקרחון לסערות שמתחתיו. ואכן הים, קירבתו למסופר, הוא כאן דימוי מרכזי. שלושה ילדים ("שלושתם רזים ובגדיהם לא תאמו את מידותיהם וניכר כי קושטו לכבוד המאורע") נוסעים עם אמם באוטובוס מקרטע כדי לכבוש את היעד: להתקבל לבית-ספר ביפו. מטרה צנועה, אבל אדירה לאם שאינה יודעת קרוא וכתוב ואינה מבינה מה תוכן הניירות בתיקה הדחוס. משבי הרוח של הים, קו האופק, קו החוף, קצף הגלים "נשאו בחובם הבטחה של כל מה שדמיונם יכול היה לשאת".

במאבק בין התוהו לסדר, בין האכזריות האדישה של הרשויות לטוב הלב האנושי, בין התקווה שתמיד קיימת לבין הספק אם אפשר לצפות שתתממש, מתרחשת הפתעה: הסדר הטוב מנצח. וגם כאן יש תום שאינו תמימות.

יש משהו כמעט-דתי בסיפור הזה, דתי במובן אוניברסלי, ולא במקרה משתמש כאן המחבר במלה "גאולה" ברגע שנמצא הפתרון לדרך הייסורים שהמשפחה הקטנה הזו עוברת. כאילו אמר שהייסורים והסבל הם המובן מאליו במציאות העכשווית היום-יומית, ודאי עבור האנשים החלשים, החיים את החיים הסיזיפיים האלה. אבל נראה שדווקא הטוהר והתום של האם ושלושת ילדיה הם שמצילים אותם. דווקא חוסר האונים, הצניעות, הניקיון הפנימי שלהם, הם שמבקיעים את הפתח להצלחתם.

עוזי-מגן תומו כתב סיפור שתוכו כברו. "בית-ספר" סוחף את הקורא לרגע אחד בחיים של אנשים (הרי משך ההתרחשות בסיפור הזה הוא כשעה, ואולי פחות), שנשאר עימו גם לאחר שסיים לקרוא, ועל כך החלטנו להעניק לו את הפרס השלישי בתחרות עידוד היצירה בין מדענים על-שם עפר לידר.

ועדת השיפוט פרופ' עדנה מוזס – יו"ר, ישראל בר-כוכב, שולמית גלבווע, הדסה וולמן, ד"ר מירי ורון ופרופ' הילה קנובלר

בית-ספר

רק נוסעים מעטים היו על האוטובוס שנסע דרומה לאורך כביש החוף, נסיעה לא ארוכה מעיריית תל-אביב ליפו, בתוך סתיו צלול ומיוזע בשעת בוקר מאוחרת. אוטובוס דל נוסעים, רוטט וגונח יותר, מבקש למצות את חירותו. משהו סתום אילץ את הנהג להזעיף פנים ולנסוע במהירות רבה, והעומדים בדרכו נסו בבהלה לכל עבר. שלושת הילדים נצמדו לחלון המאובק, קורעים במבטיהם את הים שהכחיל מאוד לקראתם, ואת השחפים שצללו על קו החוף, גמהלים בקצף הדהוי. שתי ספינות, שאחת מהן נעה על קו האופק כבציור ילדים והשנייה קרובה ומפרשיה צבעוניים, נשאו בחובן הבטחה של כל מה שדמיונם של הילדים יכול היה לשאת. האם, כבת ארבעים, ישבה לא הרחק מהנהג והביטה בקדרות לקדמת האוטובוס. בגדי האבלות שעליה היו ישנים, נראה כי שימשו אותה קודם. בידיים מחוספסות וסדוקות שאינן יכולות להסתיר את יומה, אחזה בכוח תיק ישן, והיו ניגוד גמור לפניו היפים ולתווייהם הרגישים להפליא. לא ידעה קרוא וכתוב, ובשל כך היה תיקה תפוח, היא דחסה לתוכו כל טופס כדי שיגן עליה מפני הרשויות. הילדים התפעלו בשקט מהים, מתענגים על מראות הדרך החומקים ביעף. מדי פעם החליפו ביניהם מבטים אילמים, משל אמרו: כמה מרהיב כל זה! שלושתם רזים, ובגדיהם לא תאמו את מידותיהם, וניכר כי קושטו לכבוד המאורע. בין התחנות היה האוטובוס מגביר מהירותו, והם נאלצו להסיט פניהם מפני הרוח ודהרת הנוף. ניסו להוריד מעט את שמשות החלון, ולא הצליחו מחמת האבק שדבק בה. האוטובוס נכנס לרחוב ארוך וצר, הים נעלם ושב והופיע חליפות, בינות לצריחים שחורים ואנטנות מכסיפות, בינות בניינים ספוגי מלח שצילם ריצד בתזזית על פני הילדים. עבורם היה המראה כה מפעים, כה קרוב ללב, כה מיוחד, עד כי שמעו את הים קורא להם אליו. אחר כך נעלם הים מעיניהם. האם רמזה לבתה, וזו ניגשה לשאול האם הגיעו ליעדם.

"אגיד לך כשנגיע", אמר הנהג.

ירדו ביפו מול בית-הספר. בניין ישן מאוד, עטוף חומה שעוסתה ברוח-ים ועצים שענפיהם העירומים גבהו מצידה הפנימי. בחצר היה גנן כפוף-גב גורף עלים תשושים. שומר זקן הדריכם במעלה מדרגות אפלולי. לא נראתה נפש חיה בבניין הגדול, רק רחשים וקולות שהטיחו תלמידים מצידם האחר של קירות וחלונות סגורים. ביד אחת אחזה האם בכף ידו של הקטן, ובשנייה חבקה את תיקה. שני הגדולים הלכו בעקבותיהם. עלו שתי קומות. בקצה הפרוזדור שתקרתו גבוהה במיוחד ישבה מזכירה שהסירה את משקפיה לבחון את הבאים.

”שלום”, אמרה האם מהססת.
”שלום”.

”אני היית בעירייה. אמרו אני לרשום ילדים שלי פה”. הושיטה טפסים מבלי שנתבקשה. הדברים נאמרו ברצף, בקול טובול לחלוחית, משל תורגלו קודם. המזכירה לקחה את הטפסים מבלי לגרוע עין מהאשה.

”הלימודים התחילו לפני למעלה מחודש. הכל סגור. אין מקום. לא נוכל לקבל אותם. אני מצטערת”, אמרה, מהדקת שפתיים.

”מה?” יותר משהקשיבה למילים, עקבה אחר טלטלת ראשה של המזכירה. משהו לא היה כשורה, אך כיוון שלא ידעה למחות הניחה חוסר הבנה.

”אין מקום? בעירייה אמרו...”, קולה נשנק שמא הקלף שנשאה בחובה, העירייה כסמכות-על, יתברר כפיסת נייר סתמית.

”אני מבינה, כל הכיתות מלאות, אין יותר מקום, יש הוראה ברורה מהמנהל”. היד שהחזיקה את הטפסים הייתה עדיין באוויר, והיא החזירה אותם לאם מבלי שהביטה בהם.

”אין מקום?!” עתה הפכה ההפתעה לבהלה המסירה גוון-קול, והוא נותר חסר צבע. פחדה התממש, והתוהו בחדותו פלש שוב. הילדה קרבה ונצמדה אף היא לאמה. הגדול בילדים, כבן שתיים-עשרה, שעמד כל אותה עת בקצה הפרוודור, נדרך אף הוא וקרב מספר צעדים מבלי לומר דבר. רגע נדד מבט האם מהמזכירה לבנה. הנסיעה הפראית עלתה ברוחה, זכרה את מבט האימה של צעירה שכמעט נדרסה וידה שנשלחה אל פיה כובשת צעקה, והבחינה במבוכה שלסותה שלה שמוטה. משהו קרה איפוא בדרך מהעירייה לכאן. חילצה ידיה מבנה הקטן ומבתה, נכפפה והחלה לחטט בתיקה הגדוש להתפקע, שולפת ניירות-ניירות שלא יכלה לקרוא את תוכנם, כאילו מהם תבוא הישועה. משהבחינה שהכל לשווא, ניסתה את דרכם של חסרי-הישע להפיג את המצור:

”מה אני לעשות? עברת דירה כאן, זה קרוב. מה אני לעשות? בעירייה אמרו...”

”אתם גרים קרוב?”

”קרוב, קרוב”, אמרה והורתה בידה ללא כיוון. שמץ תקווה בא בקולה, המזכירה הבחינה בכך. בנות גיל דומה היו, מיעוט דיבורה ולבושה השחור של האשה סיקרנו אותה, אולם לא רצתה להפיח בה תקוות שווא. המזכירה הזדקפה, הודפת את כיסאה לאחור. עתה היה גם גובהן וזה, אף שהמזכירה הייתה בריאת גוף וזו רזה וחדה.

”יש הוראה מפורשת מהמנהל לא לקבל אף אחד”, נסוגה מצטדקת, עקפה את השולחן וקרבה אליהם. בחנה את שני הקטנים שעמדו סמוך לאמם, ויכלה להריח את ריח הסבון מהבגדים הישנים שסיביהם החלו להיפרם, מבחינה במועקה בנעליה הפשוטות, הגסות, של האשה. ”את צריכה לחזור לעירייה, להגיד שבבית-הספר הזה אין יותר מקום”. דיברה לאט בצורה מודגשת, הביטה בשעון שעל הקיר, והוסיפה בשידול רך: ”עוד היום, ממש עכשיו, תיסעו בבקשה לעירייה”. גופה התנוודד לעבר האשה.

”אין מקום”, קראה האם בעכירות אין-אונים לעבר בנה הגדול, חולקת עמו את מה שהיה ברור, ובתוך כך מנסה לאמת את שלא העלתה בדעתה כלל. הילד לא אמר דבר. רגע ארוך עמדו בדממה עקרה. הנה שוב עלתה אותה זדוניות ארורה ומדויקת שהמתינה לה בכל פעם שנדרשה לבוא במגע עם רשויות. הכל היה טמיר ומטיל מורא. הביטו זו בזו, המזכירה מתנצלת, מגביהה גבה וכתף, והאם

עדיין בפה פעור, מניחה לסערת-רוחה להיחלץ. אחר כך ייצבה את נשימתה ובמאמץ סגרה את תיקה, שבאי-הסדר שהכניסה בו זה עתה מיאן להינעל, אבל היא לא הרפתה, שמא יחמוק אחד הטפסים וייפול. שוב חפנה אותו מתחת לבית שחיה, מעבירה את אחיזת יד בנה הקטן ליד השנייה. רגע עמדה במועקה לא נכבשת, משוטטת במבטה, מעבירה אצבעותיה בשערה, דבר מה התלעלע בגרונה אבל עצרה בלשונה, נשמה עמוקות וחשה בריח הים שפילס דרך אל הפרוודור והחליק אל חלל החדרים. אספה את שני הקטנים, אמרה ”שלום” ופנתה לצאת בכבוד, צווארה נמתח והיא הזדקפה לפנים כמו נתהדקה בעניבת חנק. אבני הבניין הגדולות הישנות חסרות הברק, בולעות היטב את אור המנורה היחידה במדרגות שקירותיהן מחופים אריחים פצועים. בירידה המדרגה רחוקה יותר, מפחידה יותר, יש אפוא לרדת בזהירות. ירדו גרם מדרגות כשהמזכירה קראה: ”גברת, גברת, אפשר בבקשה לראות את התעודות?” אפשר הייתה זו סקרנות, אפשר היה זה מצפונה בשלחה אותם בחיפזון שכזה, מכל מקום ביקשה לרכך, לשלחם במחוות-ידידות, לוודא שהאשה תדע שידה-שלה כבולות למרות רצונה ומאמציה, אולם כבר בסוף המשפט באה דעיכה בקולה המרמות שהחרטה כבר עטה עליה. האשה שבה ופתחה את התיק, חילצה לאחר רחש עמלני תעודה אחת קמוטה והושיטה למזכירה. רגע ישרה זו את הקמטים והחלה לעיין בה, ולפתע אורו פנייה.

”של מי התעודה? אה, עולה לכיתה ז', זה בטח שלו!” שאלה וענתה בצעקה רפה והצביעה על הגדול בילדים.

”הוא”, אמרה האם, מחקה את תנועות המזכירה, מבלי לדעת של מי מילדיה הייתה התעודה שמסרה לה, והצביעה אף היא על הגדול בילדיה, שנשען אל הקיר.

”זה נפלא! עולה לכיתה ז'. הכל 'מצוין', אף פעם לא ראיתי תעודה כזו!” היא דיברה לעצמה כמגלה פרפר יפהפה וחמקמק. עוד רגע וחיוורון עלה בפניה, כמו לא ראתה עצמה ראויה למחילה. ”חכו כאן! חכו כאן!” וירדה במרוצה כבדה במדרגות. ליוו אותה במבטיהם עד שגם טיפוסי נעליה ניטשטשו. בדממה יכלו לשמוע בברור את ההמיה שהסתירו הקירות, וגם ריח הטחב המלוח היה צלול יותר. לא אמרו דבר. כעבור זמן קצר שמעו שוב את נעלי המזכירה קרבים ובאים, ועוד בטרם נראתה לעיניהם קראה בקול דבר מה, כמו מוודאת שלא חמקו לה, קרבה מתנשפת, אינה מסתירה את שמחתה כמי שנגאלת, קראה כמו צעקה:

”דיברתי עם המנהל. הכל בסדר. שלושתם ילמדו כאן. יתחילו מחר בשעה שמונה...”. הכל נאמר בנשימה אחת, ורוחה שבה אליה.

צלצול פעמון הדף מאות תלמידים ממיסתורי הקירות לפרוודורים ולחצר, רועמים כנחיל-חרקים. שנים אחר כך, כשיצעד הצעיר בילדים – והוא כבר גבר – על המדרכה הצרה, ויביט בדחפורי-הענק ובזרועות האדירות טבולות בענני-אבק הורסות את בית-הספר הישן, יחוש באחיזת ידה של אמו, כשעמדה אז לפני שנים ושוחחה עם המזכירה. אחיזה כה מהודקת, שצריך היה מספר ימים עד שנמוג הכאב, ועם זאת כה חמימה, כה רכה, שהעלתה עתה לחלוחית בעיניו, ועצבות מזעזעת נאספה אל נשימתו, אל חזהו.

שני כלבי-רחוב דומים להפליא עמדו על המדרכה למולו, ונבחו בתיאום לעבר ענני האבק, מנהלים בחשיבות את היתמרותם אל-על.

אחר כך פסע לאיטו בין סמטאות צדדיות לעבר הים, לראות את קו-החוף מפולח שחפים.

כמה מילים על מחזה חדש בהשראת הקלאסיקה מאת ש. אנ-סקי

דיבוק על ספת הפסיכולוג

על-פי המסורת היהודית, דיבוק הוא כינוי לרוחו של מת הנכנסת בגוף אדם חי. על-פי רוב מדובר ברוח גבר הנאחזת בגוף אשה. לעומת מסורות זרות, נוצריות ואחרות, בהן מדובר על רוחות רעות, שדים, ואף על השטן עצמו, המשתלטים על גופו של אדם חי ומדברים מפיו, ביהדות מיוחס המושג לנשמת יהודי שנפטר, לרוב כזה אשר זהותו מוכרת לסביבה שבה הופיע. נשמת הנפטר נאחזת בגוף זר כדי לתקן חטא שחטאה או כזה שנחטא כלפיה.

גודלו של הרוח משתנה, "כגודל אגוז קטן או כביצת אווז", והוא מתנועע בתוך הגוף מאיבר לאיבר. נודע על רוח שלא עלה לגרון הצר כדי לא לחנוק את החולה, ועל רוח אחר ששלט באיברי החולה ולא התיר לו לעשן או לשתות שיכר, ועל רוח שהצניע עצמו באיבר אחד כדי לא לשמוע את קול החרמות שהרב המגרש גזר עליו. מראה הרוח לאחר יציאתו מן הגוף תואר כזבוב, כנחיל זבובים, כצרצר, ואפילו כדמות אדם ממש, עירום, יחף ופרוע שיער.

בתחילת המאה ה-20, ככל הנראה בהשפעת תנועת ההשכלה היהודית,

רועי חן הוא סופר, מתרגם, ומחבר המחזה "הדיבוק" שעלה השנה בתיאטרון "גשר".

התמעטו מקרי הדיבוקים, עד שכמעט פסקו לגמרי. שמא פסקה אמונתם של בני-האדם בדיבוקים, שמא התייטשו הרוחות מבני-האדם. סופר על הרבי הגדול מסאטמר, שביקר בישראל ובא אליו יהודי יוצא תימן אשר טען שדיבוק נכנס בבתו והיא מדברת בקול זר. הרבי אמר: "מוטב שתיקח אותה לפסיכיאטר טוב". עד כדי כך השתנתה הגישה.

כבן המאה ה-21, לא יכולתי שלא לפנות להסבר מצד הדת החילונית המודרנית, הלא היא הפסיכולוגיה. הושבתי את לאה על ספת הפסיכולוג וניסיתי לברר – מה בעצם קרה לה? ובכן, חנן, חבר ילדותה, מת, וכעת אביה מכריח אותה להינשא לגבר שאינה אוהבת. העולם הופך צר ולוחץ, ובערב החתונה היא זועקת לעבר החתן: "אתה לא החתן שלי" בקול לא לה. החברה, שאינה יכולה לקבל את המרדנות והשיחרור שמפגינה לאה, מפרשת אותו כקול של גבר, ומאבחנת כי בכלה הסוררת נכנס דיבוק.

בניתוחים של פסיכולוגים ל"מקרי איחוז", דיבוקים, מדובר לא פעם על טראומות כתוצאה מהתעללות מינית, בעיקר בתוך המשפחה, כגורם מרכזי לתופעה. "אין שום דיבוק ולא היה", אומר אביה של לאה במחזה, והוא כנראה צודק, שכן, גם אם לא כתבתי זאת באופן מובהק,

אני רואה בו את אחד האשמים במצבה המעורער של בתו. גם אם לא בחרתי לספר שהטריד אותה מינית, אין לי ספק שהוא הטריד את מיניתה. אם חקרתי את נושא הישארות הנפש, לא היה זה לגבי נפשו של חנן שמת, אלא לגבי נפשה של לאה שנותרה בחיים. לפנינו אשה שהתמוטטה נפשית, אשה שהוזה גבר מת שהיה אהבת הילדות שלה, אהבה תמימה וטהורה שלא תשוב עוד. והאשה הזאת כל כך נקשרת למחלה שלה, עד שאינה יכולה בלעדיה, וברגע שמגרשים את הדיבוק, מסירים את הגידול, מטהרים את הנשמה, היא "מחלימה". אבל אז, ללא המחלה, היא מרגישה חסרת זהות, ריקה, ושמה קץ לחייה.

בין שני עולמות

ש. אנ-סקי היה שם העט של שלמה זאנביל רפפורט (בשם העט שבחר הנציח את שם אמו, חנה, ובה בעת העניק לשמו מצלול רוסי). האינטלקטואל היהודי-רוסי היה פעיל פוליטי, אתנוגרף, סופר, מחזאי ומשורר, שדילג בין תרבויות, שפות ואידיאולוגיות, החליף זהויות ושקע בדמיונות, חלם על תיקון עולם, ולא פעם נחל אכזבות.

אנ-סקי נולד ב-1863, והיה בין מקימי המשלחת האתנוגרפית בתחום המושב



מתוך הפקת "הדיבוק" בתיאטרון "גשר". במרכז: אפרת בן צור. משמאל: טשה דמידוב



מתוך הפקת "הדיבוק" בתיאטרון "גשר".
סשה דמידוב ואפרת בן צור

היהודי ששמה לה למטרה לתעד את העולם היהודי ההולך ומשתנה, הולך ונעלם. המשלחת אספה מאות תעודות ומסמכים, אגדות, סיפורים, אזכורים היסטוריים, יותר מ-500 שירי עם. מעל ל-200 פריטים נרכשו עבור המוזיאון לתרבות יהודית בפטרבורג: ספרים, כתבי יד וכדומה. בהיותו חבר המשלחת האתנוגרפית, לבש זהויות שונות והעמיד פני עיוור, חייל רוסי, ואפילו כומר – כדי להגיע אל מחוזות סגורים ואל לבבות האנשים סביבו, וללקט כל מה שיעלה בידו כדי לשמר את העולם היהודי.

בשנת 1913 סיים אנ-סקי את הנוסח הראשון של המחזה "הדיבוק". התיאטרון האמנותי במוסקבה ערם קשיים, תבע שיכתובים, עיכב ודחה, ולבסוף, ב-1917 – שנת המהפכה הרוסית – קיבל את המחזה לפרויקט התיאטרון העברי "הבימה", אך טרם הציג אותו. ב-1918, לאחר השתלטות הבולשביקים על רוסיה, נאלץ אנ-סקי להימלט משם. וכך, הבכורה העולמית של "הדיבוק" התקיימה דווקא בוורשה, בידיש. אנ-סקי נפטר בנובמבר אותה שנה, חודש לפני הבכורה. הוא אמנם זכה לראות את 15 הכרכים של כל כתביו מודפסים, אך החמיץ את בכורת המחזה שיעניק לו, לימים, תהילת עולם.

השנה עלה בתיאטרון "גשר", בבימוי יבגני אריה, מחזה בשם "הדיבוק", שכתבתי בהשראת אותו מחזה קלאסי. אני קורא ליצירתי "מחזה בהשראת", ולא עיבוד, מפני שהרחקתי לכת בפיוח הנושא, לא שיכתבתי, אלא כתבתי

דיאלוגים מקוריים תוך ניתוח גיבורי העלילה היהודית באיזמל הפסיכולוגיה המודרנית. יכול להיות שחטאתי, אך לא ניסיתי לתקן או לשפר, וגם לא לגייר את המחזה ההוא – שאני מעריץ – או להעניק לו צביון מודרני. כל מטרתי הייתה להיכנס כעוד חוליה בשרשרת ההתנייחויות לסיפור שזכה לאין-ספור עיבודים, החל באופרה וכלה בתיאטרון בובות, ושימש השראה ליוצרים בכל העולם.

גיבור משלנו

עמים רבים מתהדרים בגיבור תיאטרוני קאנוני, שזכה לתהילת עולם, ומשקף "טיפוס" או "דילמה" אופייניים לעם שהוליד אותו, עד כי, כמו במקרה הביצה והתרנגולת, לא ידוע אם העם יצר את הגיבור, או הגיבור יצר את העם. מי העניק למי מתכונותיו – הגיבור לעם או להיפך. האם חלסטקוב דומה לעם הרוסי, או שמא העם הרוסי דומה לחלסטקוב, אותו גיבור שהופך "מלך ליום אחד" כשהוא מתקבל בטעות כרביזור במחזהו של גוגול.

יוצר לעולם אינו בורא יש מאין, אלא מעפיל לפסגות וצולל לתהומות, רק כדי לשוב ולהביט פנימה אל עצמו ולפשפש במחסן הדמויות שראה, הכיר, שמע והריח סביבו מיום לידתו, כדי ללקט את המרכיבים שמהם יפסל את גיבורו. גיבורים תיאטרוניים-לאומיים אלה, לעומת גיבורים לאומיים אזרחיים מן המציאות, לא לחמו ולא זכו במדליות

בשם עמם, לא הציגו תגליות מדעיות, גם לא כתבו יצירות. הם אף פעם אינם חדורי רגש לאומי או לאומני, לא פעם הם נלעגים, מוכים וחבולים, סובלים ומתייסרים, דרכם אינה סוגה בשושנים, וסופם רע וזר. לעיתים, הם אפילו אינם בני העם אשר יצר אותם. הדוגמה הקלאסית לכך היא המלט, נסיך דני שטען שמשוה רקוב שם אצלם בדנמרק, אך הפך לסמל התיאטרון האנגלי, ומשם – לסמל התיאטרון כולו.

נכון, הגיבור הוא פרי דמיונו ועמלו של כותב אחד, ואין עם שלם חתום על בריאתו, אך מרגע שיצא לאוויר העולם, ורגע לפני שהפך להיות נכס צאן ברזל עולמי, הוא נציג העם שלו. מעניין שלרוב, גיבור שכזה נושא שם פרטי. לרוסים, כאמור, ישנו חלסטקוב, או הדוד וניה, למשל, לאנגלים – המלט או המלך ליר, או הזוג הצעיר בעל העצבים החלשים, רומיאו ויוליה (גם הם אינם ממוצא אנגלי). לאיטלקים יש ארלקינו, משרתם של שני אדונים, לספרדים – ירמה, ברנרדה או דון חואן, לצרפתים – קמצן בשם הרפגון, מאהב בודד בשם דון ז'ואן (בהשראת הספרדי). או סגנרל משרתו (בהשראת האיטלקי), לגרמנים – דון קרלוס או וויצק, לנורבגים – פר גינט. יכולתי לבחור גם גיבורי מחזות אחרים, קלאסיים לא פחות, המייצגים את העם שהוליד אותם, אך לא בדירוגים ובפופולריות עסקינן, גם לא במדע מדויק. כזכור, השאלה שאני בוחן היא פשוטה ואף אישית: מה איתנו? האם לנו יש גיבור

תיאטרוני-לאומי, כזה שמייצג אותנו, כזה שנשמח לריב עליו ולומר שדווקא אינו מייצג אותנו? האם יש לנו אב-טיפוס שנוכל לבצע בו רצה-אב? מה שמו הפרטי?

הבה נבחן את "הדיבוק", מחזה קאנוני ללא ספק, ונחפש בו גיבור. ובכן, הגיבור הגברי הראשי שמו חנן, תלמיד ישיבה מהורהר העוסק בקבלה ומאוהב בלאה, חברת ילדותו. כשהוא שומע שלאה עומדת להינשא לאחר, הוא שובק חיים ומת – כבר בתמונה הראשונה של המחזה. הקהל יפגוש בו שוב רק בהשתחוויית השחקנים. כך במחזה המקורי. אם כן, נדמה שחנן אינו יכול להתחרות במורכבותם ובעוצמתם של המלט, ארלקינו, דון ז'ואן ואחרים.

נבחן איפוא את לאה, המדובקת, אשה שמרגע מסוים במחזה מדברת בקול גברי שהחברה מזהה כקולו של חנן – שנשמתו דבקה בה משלא מצאה מנוח בעולם הבא. הזעקה האנושית והנשית שלה הופכת אותה לגיבורה טראגית ראשונה במעלה, והעובדה שהיא גם גבר וגם אשה מובילה אותנו אל הפתרון: הגיבור התיאטרוני היהודי שלנו הוא גבר-אשה, גוף-רוח, חי-מת, בשם חנן-לאה או לאה-חנן.

גיבור זה שיקף באופן מושלם את הלך הרוח של העם – "בין שני עולמות", עבר ורודף הווה, קולות מתים מהדהדים דרך פיות החיים, תורת הסוד והסוד כתורה שלמה, ובעיקר – בכל אופן, כפי שנראה בעיני וכפי שניסיתי ליצור במחזה – מסע של אשה בחיפוש אחר קולה האישי

והירותה בחברה שמרנית. אולי אני שוב מרחיק לכת בחיפושי אחר גיבור, ובחקירותי בקאנוניזציה של "הדיבוק" ובהשפעתו על החברה שלנו, כשלמעשה, בישראל המודרנית הרוב זוכרים בעיקר את צמותיה של חנה רובינא ואת הזעקה: "דיבוק צא!" אולי קשה היה ליצור במאה ה-20, זרועת המלחמות, גיבור תיאטרוני אחד מייצג, ואולי בכלל יש לחפשו במחזאות הישראלית שנוצרה כאן: אולי שמו "חפץ" או "קרוב" או "יאקיש". ואולי פשוט מוקדם, וימים יגידו מי הוא הגיבור התיאטרוני שלנו.

הדיבוק ב"גשר"

העבודה עם הבמאי יבגני אריה, השחקנים אפרת בן-צור (לאה), דורון תבורי (סנדר), ישראל דמידוב (חנן), ושאר חברי הלהקה השפיעה רבות על כתיבת המחזה. העבודה במשך שנים עם אותם שחקנים איפשרה לי לתפור עבורם לפי מידה, להכיר את האינטונציות ואת הקצב שלהם, לכתוב עבורם באופן אישי לעיתים לבקש מהם את מה שהם טובים בו באופן מובהק, ולעיתים להזמין אותם למסע למקום חדש. בתהליך העבודה על "הדיבוק" ישבתי בכל החזרות, האזנתי להם, קיבלתי מהם השראה, כתבתי במקום וביחד איתם, הכנסתי לטקסט אילתורים שלהם ורעיונות שצמחו כשראיתי אותם שותקים ומתנשפים וצמאים לעוד מלה, או להיפך – לקיצור של משפט מיותר.



"דיבוקים": ביימה מור פרנק, תיאטרון "הבימה"



"הדיבוק – בין שני עולמות", תיאטרון בובות ושחקנים. כתב וביים: יהודה שוחט



"אוב", הפקת תיאטרון מחול מאת רננה רו ועופר עמרם. הזמנה של תיאטרון "הבימה" לפסטיבל ישראל 2008

שלושה יוצרים ישראלים צעירים – במחול, בתיאטרון ובתיאטרון בובות – הציעו בשנים האחרונות דרכים חדשות להבנת תופעת ה"דיבוקים" ולהמחשתה. תיאטרון "הבימה" העלה את "דיבוקים" שביימה מור פרנק, בהשתתפות השחקנים: דב רייזר, יגאל שדה, דוית גביש, אפרת אביב, יפית אסולין ויעל טוקר. זהו לקט של סיפורים ומעין דו"חות על חדירת רוחות מתים לתוך גוף חי, מיסטיקה יהודית על קשרים בלתי-אמצעיים בין העולם העליון לבין העולם התחתון, בין הגוף לנשמה, בין החיים למתים.

ב"אוב", הפקת תיאטרון-מחול מאת רננה רו ועפר עמרם ובביצועם, הציגו היוצרים המחשה חזותית-פרשנית חזקה של מציאות שבה "העולם שמעל" ו"העולם שמתחת" זולגים וחודרים זה לתוך זה. "אוב הוא כלי אשר באמצעותו יכולות רוחות המתים לתקשר עם נשמות החיים", אומרת רננה רו. "ביקשנו להעלות את חנן ולאה, זוג האוהבים המיתולוגיים מהמחזה 'הדיבוק', ולאפשר להם להתאחד בעולם החומר – ולעשות תיקון. נשמות האוהבים, הקשורות זו לזו לנצח, רודפות ומבקשות זו את זו בין שני העולמות. אנו משאילים לאוהבים את

גופינו, כדי לצקת נשמה אל תוך המיתוס, לפרקו, להרכיבו מחדש, ובדרך זו לתת לו חיים". המופע "הדיבוק – בין שני עולמות", שכתב וביים יהודה שוחט, משלב תיאטרון בובות ושחקנים, כמעין "סיאנס" שבו הומור ופחד מתערבים זה בזה, ומפעילי בובות (עולם החומר) מנהלים מערכת יחסים ייחודית עם הבובות שמייצגות את עולם הרוח. השחקנים ומפעילי הבובות הם: מירי קירמאיר, אילת שדמון, ירון סנצ'ו גושן, ונמרוד אייזנברג. את הבובות יצרו אירנה ווינברג וויטלי רוזנופט.

השתלות איברים והתיאולוגיה החילונית של אלטרואיזם ואגואיזם

חגי בועז

**“ואז התרכך לבו של הענק. כמה אנוכי הייתי”
אמר. ‘עכשיו אני יודע מדוע לא בא האביב
לגני. אעלה את הילד הקטן אל ראש העץ ואחרי
כן אהרוס את החומה וגני יהפוך לגן משחקים
לילדים מעתה ועד עולם’.”**

“הענק האנוכי”, אוסקר ווילד (תרגום: רפאל אלגד)

הכופרים בכלל בעצם האפשרות לנתינה
ללא תמורה.

כיצד התגלגלה חידת האלטרואיזם
ממעבדות המחקר באקדמיה ומתצפיות
השדה של המדענים לכדי קריטריון של
מדיניות חברתית בכל האמור בתרומות
איברים? הקריירה של המונח אלטרואיזם
בשדה הביואתיקה היא פרי נסיבות
היסטוריות ותרבותיות בתולדות המערב.

כיצד התגבש האלטרואיזם כאידיאל?
כיצד התגלגל האידיאל הזה והיה
לאמת-מידה במדיניות חברתית כשמדובר
בטכנולוגיות רפואיות המשתמשות בגוף
בכלל ובהשתלות איברים בפרט?
את המונח “אלטרואיזם” טבע אוגוסט
קומט (1798-1857), מי שנחשב לנביא
הסוציולוגיה. הוא זה שהלחים לטינית
(סוציו) ויוונית (לוגיה) כדי להכתיר את
מה שמורו, סן סימון (1760-1825), ראה
כמלכת המדעים, ואמיל דורקהיים (-1858
1917). הדמות הבולטת של הסוציולוגיה
הצרפתית במפנה המאה, ניסה ליישם

חידת האלטרואיזם (זולתנות) יכולה
הייתה להתנסח רק ביחס להנחת
האינטרס העצמי: כיצד זה מתפתחת
התנהגות הסותרת את מה שנראה
כאינטרס העצמי של הפרט? מדוע זה
מוכן היחיד להקריב עצמו, לסכן את
בטחונו, לוותר על הישגיו לטובת האחר?
התשובות שניתנו לחידת האלטרואיזם –
בסוציוביולוגיה, בפסיכולוגיה, בכלכלה
ההתנהגותית, ובשאר הענפים של
מדעי החברה והחיים – גם הם אינם
מצליחים לנתק את הקשר בין אלטרואיזם
לאגואיזם. יש המשנים את מישור
הניתוח, ומצביעים על כך שמה שנדמה
כאלטרואיזם של הפרט, למעשה משרת
את האינטרס הכללי; יש המצביעים על
רווח עתידי או עקיף לאלטרואיסט, ויש

ד"ר חגי בועז הוא מנהל הפעילות האקדמית
במרכז אדמונד י' ספרא לאתיקה באוניברסיטת
תל-אביב. בשנים 2001-2013 ערך את הסדרה
“אוניברסיטה משודרת” בגלי צה"ל.

החדשה” (1825), ודורקהיים ב“צורות
היסוד של החיים הדתיים” (1917). אבות
הסוציולוגיה, כך נראה, ביקשו לייסד
תיאולוגיה חילונית חלופית. בקתכיזם
החדש הוזה נוסח המוסר החילוני, המחבר
בין “אני” ל“אחר”, באמצעות האלטרואיזם.
כל זה התרחש בצרפת הבורגנית של
המאה ה-19, זו שבלזק היטיב לתארה
בקומדיה האנושית שלו כפסיפס של
חמדנות, אינטרסים עצמיים, ושלטון הכסף.
אלה הם הרכיבים במוסר הבורגני החדש
שנוצר, זה שמחליף את המסורת הישנה:
קשרי המשפחה המתפוררים ב“אבא גוריו”,
ואובדן המיקום החברתי בסדר חברתי
שקרט ב“קולונל שאבר”, הם רק שתי

דוגמאות מתוך יצירתו הענפה של בלזק
המעידות על האקלים התרבותי בו נולדו
הסוציולוגיה וחזון האלטרואיזם.
האלטרואיזם והאגואיזם, תאומי
המריבה, באו לעולם בעידן הקפיטליזם
החומרני, הדוגל בכפירה בכל, זולת הכסף
וההישגיות – האגואיזם כאידיאולוגיה
מוחצנת של הליברליזם והתועלתנות,
ואילו האלטרואיזם כמידה הנעלמת,
הנשאפת. מצדה האנגלי של התעלה חיבר
אוסקר ווילד – אשר ייתכן שכלל לא
הכיר את קומט ואת מדעי האלטרואיזם
שלו – שיר הלל לזולתנות, וביקר בנחרצות
את פיאור העצמי. הציטוט בראשית חיבור
זה לקוח מיצירתו של ווילד הידועה גם

כ“הענק וגנו”: ענק מסתגר בטירתו, ואינו
מתיר לזולת, במקרה זה ילדים, ליהנות
מחמודות גנו, ועקב כך שוכנים בטירתו
החורף והסערה דרך קבע. רק המהפך
לאלטרואיזם, עת פותח הענק את שערי גנו
לכולם, מביא עמו את הפריחה והאביב.
כך גם ב“הנסיך המאושר” של ווילד:
בסיפור זה עוקרת הציפור – כאלגוריה
מקדימה להשתלות איברים – את עיני
הברקת של פסל הנסיך המאושר, ונותנת
אותן לעניי העיר, מקלפת את ציפוי
הזהב - ומחלקת אותו לנזקקים עד כדי
הקרבתה העצמית לטובת האחר. בסיפור
זה, בניגוד לאופטימיזם של הסוציולוגים
הצרפתיים, עוסק ווילד בחוסר התוחלת

של מי הלב הזה?

ב-5 בדצמבר 1968, שנה לאחר השתלת הלב הראשונה בעולם,
הושתל לראשונה לב בישראל. בראש צוות הרופאים עמד פרופ'
מוריס לוי, והניתוח נמשך שבע שעות, בבית-החולים “בילינסון”
בפתח תקוה. יצחק סולם, אב לארבעה ילדים, בן 41, קיבל
את הלב, והיה מושתל הלב מספר 100 בעולם. בבוקר שאחרי
ההשתלה התעוררו אזרחי ישראל לקראת כותרות ראשיות
בעיתונות, ובימים שלאחר מכן הופיע הדיווח על מצבו של
מושתל הלב בראש מהדורות החדשות. הוא מת שבועיים לאחר
הניתוח (לדברי רופאיו, בשל אי-ספיקה של הכליות ודלקת
ריאות, ולא כתוצאה מדחיית הלב המושתל).

ימים אחדים לאחר ההשתלה טענו שתי משפחות, כי הלב
שהושתל בסולם נלקח מגופת קרוב משפחתן. בבית החולים
סירבו לגלות מי התורם. מאוחר יותר, עקב לחץ כבד שהופעל,
התברר שהלב נלקח מגופו של אברהם סדגת, בן 35 מתל-אביב,

שנפגע בתאונה. בני משפחת סדגת דרשו להעמיד לדין פלילי
את הרופאים שנטלו את הלב מבלי שביקשו הסכמה מבני
המשפחה (החוק אז לא חייב לעשות זאת). הוויכוח עבר למישור
המוסרי-דתי, ועורר מחלוקת בין הרבנים הראשיים. הרב הראשי
הספרדי, יצחק נסים, אמר: “אני תפילה שהלב השתול אכן
ייקלט, והחולה יתרפא, ויהיה זה לתפארת ולתהילה לרופאי
ישראל”. מנגד, הרב הראשי האשכנזי, איסר יהודה אונטרמן,
אמר: “אם ישאל מישהו שסובל ממחלת לב ממושכת אם לעשות
שתילת לב, נאמר לו - אל תעשה כך”.

במאוס 2008 חוקקה הכנסת שני חוקים אשר מסדירים את
השתלות האיברים בישראל. הראשון קובע הטבות לתורמי
איברים מן החי. השני, חוק קביעת מוות מוחי, קובע כי מוות
מוחי נחשב מוות לכל דבר ועניין.

י. ע.



האפיפיור פאולוס השישי נפגש למשך 20 דקות עם פרופ' כריסטיאן ברנרד – לאחר השתלת הלב השנייה המוצלחת שביצע פרופ' ברנרד

חלונות בזמן

אחת האפשרויות להתגבר על המחסור באיברים להשתלה עשויה להיות השתלה של רקמות מבעלי-חיים. בגופם של חולי סוכרת, שגופם אינו מפיק די אינסולין, ייתכן שאפשר יהיה להשתיל רקמת לבלב מעוברי חזיר (תאים מסוימים בלבלב אחראים לייצור האינסולין). רקמות חזיר אלה דומות מאוד לרקמות הבלבל באדם, אבל הניסיונות בתחום זה עדיין לא הגיעו לרמת הצלחה מספקת. הקושי העיקרי נעוץ בכך שהמערכת החיסונית דוחה בכל עוז איברים מושתלים בכלל, ואיברים מבעלי-חיים במיוחד.

פרופ' יאיר רייזנר, וחברי קבוצת המחקר שלו במכון ויצמן למדע, מצאו בעבר כי לכל איבר עוברי יש "חלון זמן" משלו, שבו הסיכוי להשתילו בהצלחה הוא הגדול ביותר. לפני פרק הזמן הזה עלולים תאי הרקמה הצעירה, שלרוב טרם עברו התמיינות, לגרום להתפתחות גידולים סרטניים. לאחר פרק הזמן הזה (כלומר, לאחר סגירת ה"חלון"), תאי הרקמה העוברית כבר מפותחים מדי, כך שהמערכת החיסונית של גוף המקבל תדחה אותם. מדעני המכון הצליחו להשתיל בהצלחה רקמות מעוברי חזיר בעכברים שבגופם הושתלו מערכות חיסונית אנושיות,

רחב של סיבות, אך קיומו המתמיד מעיד גם על כשל מסוים בכלכלה המוסרית של תרומות איברים. במקרה זה, אלטרואיזם אכן קיים; אך האם הוא קיים במידה מספקת כדי לבסס מדיניות חברתית של איסוף והקצאה? קיימים דיונים רבים בספרות הביואתית על מודלים מרוכבים יותר של אלטרואיזם בהשתלות איברים. מודלים אלה גם מופיעים במדיניות החורגת מאלטרואיזם קשיח, ומעדיפה סגנונות של "אלטרואיזם הדדי", או אלטרואיזם במתכונת רכה יותר. כך למשל, ניתנת עדיפות לנושאי כרטיס תורם או לכאלה שתרמו (בעודם בחיים), או לבני משפחתם במוותם. זהו מודל רך של אלטרואיזם המבוסס על תפיסה של סולידריות פנים-חברתית, ופחות על האלטרואיזם המופשט, האנונימי, שבלבו נתינה ללא הסבר.

האלטרואיזם כה ממוסד בעולם השתלות האיברים, עד שהפך לאמת-מידה מרכזית באישור או בפסילה של תורמי כליות חיים. אלה אמורים להתייצב בפני ועדה המורכבת מעובד/ת סוציאלי/ת, נציג/ת ציבור, רופא/ה, איש/אשת דת, ופסיכולוג/ית. חברי הוועדה אמורים לתהות על קנקנו של אדם, ולברר את המניע לאקט התרומה. אך האם אלטרואיזם המסביר עצמו בשפת יום-יום הוא אכן אלטרואיזם? רוב המאמץ בוועדות אלו מוקדש לפסילת מניעים חומרניים לתרומה, דהיינו: לביורר האם עברו או יעברו מזומנים מיד ליד. חידת האלטרואיזם מרודדת כך לבינאריות, פשטנית משהו, המתמצה בשאלה: מה הניע אדם לתרום לחברו? האם באמת אפשר לענות על חידה זו?

לאלטרואיזם: החברה הבריאה היא זו המובילה פרטים לאמץ פרקטיקות התנדבותיות. כתביו של סורוקין הדהדו בחלל מדעי החברה כבר באותו עשור של המאה שחלפה, אך מי שיישם אותם במישרין היה ריצ'רד טיטמוס. בספרו, "יחסי תשורה: מדם אנוש למדיניות סוציאלית" (1970), ביקש טיטמוס לקדם מערכת איסוף דם המבוססת על תרומות, ולא על מכירת דם. המודל של טיטמוס הצליח בכל קנה-מידה: הוא יצר את מודל איסוף הדם השריר וקיים עד היום. אך מעבר לכך, הוא הפך לתבנית של מדיניות ביואתית בכל הנוגע לאיסוף חלקי גוף, בעיקר איברים להשתלה.

המודל של טיטמוס התבסס על שלוש הנחות יסוד: א. אלטרואיזם קיים; ב. אלטרואיזם קיים במידה מספקת שיש בה כדי לשמש בסיס איתן לאספקת צורכי הדם; ג. יצירת ההזדמנות לפרטים לתרום תשמש חיץ נגד תופעות של מיסחור וקפיטליזציה של החיים החברתיים. הנקודה האחרונה היא מכרעת בעיני טיטמוס. הוא מנגיד את "האדם החברתי" לעומת "האדם הכלכלי", ועיקר הפרוגרמה שלו הוא יצירת חברה המושתתת על חיים חברתיים כוללים, ולא על הנחות האינדיבידואליזם המתודולוגי של הכלכלה הליברלית.

טענותיו של טיטמוס חוללו שינוי במתכונת איסוף הדם בארצות-הברית. שתי הנחותיו קיבלו חיזוק מעשי במציאות: בזמני מחסור במנות דם, לרוב נושאת הפנייה לציבור פרי, והמחסור נעלם. למרבה הצער, המצב שונה כשמדובר בהשתלות איברים. המחסור הכרוני באיברים להשתלה נובע ממיגוון

שבאלטרואיזם בחברה חומרנית: "אבן האודם בניצב חרבו וגם אין לו עיניים, והיכן ציפוי הזהב? אמר ראש העיר. 'בעצם הוא נראה כקבצן!' (...)' וכך הורידו את הפסל מראש העמוד. הוא אינו יפה ואינו שימושי' אמר הפרופסור לאמנות באוניברסיטה".

בעבור אוסקר וויילד, ההקרבה העצמית מסתיימת כמעט תמיד בטרגדיה. לעיתים, כמו ב"תמונתו של דוריאן גריי", פיזור העצמי, שקיעה בהישגיות, ואינדיבידואליזם – הם מעשה שטן של ממש. בתיאורי החברה האזרחית המתורבתת באנגליה הוויקטוריאנית דבק וויילד באלטרואיזם כבאידיאל שאין לו מקום אלא במלכות שמיים: "יפה בחרת. אמר אלוהים" – מסיים וויילד את "הנסיון המאושר" – "שכן בגן העדן תשיר ציפור זאת לעולמי עולמים, ובעיר הזהב שלי ישמיע הנסיון המאושר את תהילתי עד סוף כל הימים".

ייתכן שמוטב היה שהאלטרואיזם יישאר בגדר אידיאל, משל מוסרי מודרני, בדומה למחזות המוסר של הכנסייה בימי הביניים. כיצד הלך אפוא האלטרואיזם והתגלגל לשדה הביואתיקה המעשית? בהמשך ישיר למאמצייהם של קומט ואנשי האסכולה הצרפתית, ביקש סוציולוג אמריקאי בשנות ה-50 של המאה הקודמת לקדם את רוח ההתנדבות והעזרה בחברה האמריקאית. ייתכן שהיה זה מפגן אידיאולוגי שביקש לומר כי גם בחברה קפיטליסטית, אינטרס עצמי אינו חזות הכל, וייתכן שפרופ' סורוקין היה באמת רומנטיקן. כך או אחרת, המושג "האלטרואיזם היוצר" שטבע התייחס כבר למדיניות חברתית היוצרת הזדמנויות

צלילת יחיד

כְּשִׁיחַד צָלְלָנוּ וְהֵינּוּ
 בְּמַיִם לַיָּם מְכֻסִּים,
 שָׁטְנוּ בְּתוֹךְ הַזְּמַן בְּלִי לְחוּשׁ בּוֹ
 כְּמוֹ דְּגִים נָעִים בְּמַיִם
 וְאִמְרָתִי לָהּ הִנֵּה
 כּוֹכֵב יָם, פְּנִינָה, דְּגִיגִים
 זוֹהָרִים בְּחֻשְׁכָּה
 אֲבָל לְבַד
 לְתוֹךְ צֶל מְצוּלוֹת
 עֶקֶת מַעֲמָקִים
 עִם הַחֶבֶל הַמְּשַׁלְּשֵׁל מִמְּנִי
 וְהֵלֵאָה
 בֵּין קוֹצֵיוֹ שֶׁל הָאֲבִנּוֹן
 וַיִּפְּיֵם הַמַּעוֹר שֶׁל הַשׁוֹשְׁנִיִּים –
 מֵרֵב פֶּחַד אֲנִי כּוֹתֶבֶת
 מְעַלְפוֹן מַיִם רְדוּדִים
 וּבְלִי פָנִים לְפָנִים וְלוֹ
 דֶּרֶךְ מִסְכָּה –

משי

בְּאֲמֻצֵּעַ הֶרְחֹב אֶתָּה מַחְבֵּק אוֹתִי
 פֶּתְאוֹם כְּמוֹ אֵיזָה חוֹנֵי
 רַק הַפַּעַם מִבְּקִשׁ שְׁלֵא יֵרֵד הַגֶּשֶׁם
 וְלֹא יִמְחָה אֶת הַטֵּל הַעֲדִין
 שֶׁהִיָּה עֲלֵינוּ לְפָנוֹת בְּקָר.
 מוֹלִיךְ אֶת יָדְךָ עַל גּוּפִי אֶתָּה
 מִבְּטִיחַ לְנַגֵּן מַפִּידָה, כְּמוֹ מַפִּי גְרַמוֹפּוֹן,
 אֶת קוֹלְךָ שֶׁל כָּל הַשְּׂרִיטוֹת.
 מִבְּטִיחַ שְׁגָם הָעֶרֶב תִּמְצָא אֶת יָדִי
 בְּחֻשָּׁה,
 וְלֹא תִרְפֶּה מִמְּנָה עַד שְׁנַרְדָּם.
 אֲנִי מְנַסָּה שְׁלֵא לְהִדָּף אוֹתָהּ,
 אֲבָל כְּנִפֵי הַגֶּלֶם שְׁלִי מִכּוֹת בְּמִשִּׁי.
 אוֹלֵי גַם אֲנָשִׁים חַיִּים בְּמַצְטַבֵּר רַק
 יוֹם אֶחָד אֲמַתִּי.
 חֻצֵּיוֹ כְּבָר עָבַר עֲלֵינוּ יַחַד.
 מָה יִפְרֹשׁ כְּנָף בְּחֻצֵּיוֹ הַשְּׁנִי.



לארי ניבן בהרצאה. שנות ה-60 של המאה ה-20

המדע הבדיוני, לו יהי הכוח עמו, העניק לתרבותנו שפע קלישאות; אחת המרגיזות במיוחד היא "זה לא מדע בדיוני, זה מדע אמיתי". שומעים אותה כל אימת שהמדע מעלה רעיון שזוכה לסיקור תקשורתי, כל אימת שמישהו ממציא משהו נאה.

הרי זה כאילו הטיל מישהו על סופרי המדע "ב משימה, או שליחות, לחזות מראש את המשך התפתחותם של המדע והטכנולוגיה, לתאר את ההמצאות העומדות לבוא עלינו לטובה או שלא לטובה, לספר לנו על הרעיונות המדעיים הבאים. ואנו נותנים להם ציונים – חיוביים כל אימת שאחת ההמצאות מתגשמת, שליליים כאשר קורה משהו הפוך.

בפועל, אם אמנם אפשר לדבר על "שליחות" בהתייחס לקבוצה מעורבת מאוד של נשים וגברים בכל קצוות תבל, שכותבים כל אחד את סיפוריו-שלו, פרי דמיונו ושאר רוחו, הרי זו שליחות שונה לגמרי: במיטבם, כאשר סופרי המדע מחליטים לכתוב סיפורים שעניינם במדע ובטכנולוגיה של העתיד, הם נוטלים את המדע והטכנולוגיה של זמנם, משליכים קדימה את המשך התפתחותם, ומתארים את ההשלכות החברתיות, הפוליטיות ד"ר עמנואל לוטם הוא עורך ומתרגם ספרות מדע פופולרי ומדע בדיוני.

והכלכליות שיהיו להן בזמן כלשהו לעתיד לבוא. לדוגמה, ז'ול ורן לא "המציא" את הצוללת. צוללות רבות שייטו תחת פני הים לפני כתיבת "שמונים אלף מיל מתחת למים"; לפחות אחת מהן נקראה "נאוטילוס". בנה אותה האמריקאי רוברט פולטון (לימים אבי ספינת הקיטור) בצרפת, והיא ביצעה את צלילות הניסוי שלה בנמל לָה האֶבֶר. נפוליאון, שליט צרפת דאז, לא התרשם; מסופר שהוא אמר על הצוללת שלעולם לא יימצא לה שימוש צבאי... זה היה ב־1801, כלומר 69 שנים לפני צאת ספרו של ורן לאור.

מה שוורן היטיב לחזות באותו ספר היה הפוטנציאל הצבאי של הצוללת, זה שנסתר מעיניו של גדול הגאונים הצבאיים בכל הדורות, הקיסר נפוליאון הראשון בונפרט. ועוד חוזה ורן את השימושים שיימצאו בעתיד הלא-מסוים שלו לחשמל, הכוח המניע של "נאוטילוס" שלו. ב-1870 החשמל כבר היה מדע, אבל עדיין לא היה טכנולוגיה (מלבד הטלגרף). רק 13 שנים אחרי פרסום הספר נערך היריד העולמי של שיקגו, שהציג לראווה את יכולותיו של החשמל לפני העולם המשתומם. ובכן, ז'ול ורן נטל תופעה מוכרת למדע, שנחקרה במרץ בזמנו (הוא עמד בקשר הדוק עם מדענים כבר מראשית הקריירה שלו כסופר), השליך אותה קדימה, ותיאר

כיצד היא עתידה להשפיע על חיי האדם. זה מה שעושים סופרי מדע מאז ועד היום.

אחד מהם הוא האמריקאי לארי ניבן, ואחד מרעיונותיו של ניבן, שאותו פיתח בכמה וכמה סיפורים וספרים, מתמקד בהשתלת איברים. בספרו "מתנה מכדור הארץ" (1968) סקר ניבן את הדרך שעברה האנושות בתחום זה:

"אפשר לציין את תחילתה של בעיית בנקי האיברים בשנת 1900, עת הפריד קרל לנדשטיינר את דם האדם לארבעה סוגים: A, B, AB ו-O. או בשנת 1914, עת גילה אלברט יוסטין שציטרט הנתרן יכול למנוע את קרישת הדם. או בשנת 1940, עת גילו וינר ולנדשטיינר את גורם Rh. כה קל היה לתספק את בנקי הדם באמצעות פושעים שנידונו למוות, אבל מתברר שאיש לא הבין זאת... עד אמצע המאה העשרים ואחת.

היו בנקי איברים בכל רחבי העולם, ואספקתם הרחוקה מלהניח את הדעת באה להם מאנשים שהואילו בטובם להשאיר את גופם למדע הרפואה. מה התועלת בגופו של איש שמת מוזיקנה? באיזו מהירות אפשר להגיע לתאונת דרכים? ובשנת 2043 החליטה ארקנסו, שמעולם לא ביטלה את עונש המוות, להפוך את בנקי האיברים לשיטה הרשמית של הוצאה להורג במדינה זו.

הרעיון התפשט כאש בשדה קוצים... כמו מגיפה מוסרית, כפי שביטא זאת אחד המבקרים באותה עת."

אי-שם בדרך נפתרה בעיה שניבן פסח עליה בקלילות – כיצד לשמר איברים שנקצרו עד שיהיה בהם צורך. אך היות שאנחנו כבר יודעים לשמר דם, קרניות ועור, מותר להניח שבשנים הבאות נוכל להחזיק ב"בנקי האיברים" גם כליות ולב, ועוד. בסיפור אחר, "איש התצרף" (1967) קבע ניבן: "עד 1990 [כבר] היה אפשר לשמר כל איבר אנושי חי לכל משך זמן סביר" (באותו סיפור הוא גם הקדים את ראשית ההוצאה להורג באמצעות בנק איברים ל-1993).

אלא מה? הביקוש יעלה על ההיצע, חוזה ניבן, גם אם כל המוצאים להורג, בכל המדינות שעונש זה קיים בהן, יגיעו

לבנקי האיברים, ומשם הלאה, אל החולים הזקוקים להשתלה. מה עושים? מגדילים את מיגוון העבירות שעונשן מוות. בסיפור נוסף, "מות תענוגות" (1969), הרחיב ניבן בעניין זה:

"מיליארדי תושבי העולם רצו לחיות, ובנקי האיברים החזיקו במפתח. אדם יכול לחיות לעד, ובלבד שרופאיו יוכלו להכניס לתוכו חלקים חדשים, מהר יותר מכפי שהתבלו החלקים המקוריים. אבל את זאת יכלו הרופאים לעשות רק אם הספיק המלאי בבנקי האיברים של העולם.

מאה תנועות שונות ומשונות לביטול עונש המוות דעכו ומתו בשקט, הרחק מזרקורי הפרסומת. כל אחד עלול לחלות פעם.

ועדיין היה מחסור בבנקי האיברים. עדיין מתו חולים, באין חלפים שיצילו

את חייהם. מחוקקי העולם נענו ללחץ המתמיד מצד תושבי העולם. עונש המוות הוטל על רצח בכוונה תחילה, ועל הריגה. על תקיפה בנשק קטלני, ועל פשעים שונים ומשונים: אונס, הונאה, מעילה, הולדה ללא רשיון, ארבעה סוגים שונים של פרסומת כוזבת. במשך קרוב למאה שנה הלכה המגמה ונתחזקה, כשפעלו אזרחי העולם למען זכותם לחיות לעד.

וגם עתה לא היו מספיק איברים להשתלה. ... לא היו די פושעים. ואין פלא, כי עונש המוות היה מרתיע רציני. אנשים חדלו לבצע פשעים, כדי שלא ייכנסו לחדרי התורמים בבתי-חולים". נעצור כאן לרגע. האם זה סיפור בדים, או מציאות שלעתיד לבוא, או אולי מציאות עכשווית? ודאי שזו לא הייתה מציאות עכשווית בעת שהדברים נכתבו,

דהיינו שנות ה-60 של המאה הקודמת. ב-1967, שנת כתיבתו של "איש התצרף", בוצעו לראשונה השתלת הלב המוצלחת הראשונה והשתלת הכבד המוצלחת הראשונה. הדברים הגיעו לכותרות, כמובן, אבל רק מעטים הבינו להיכן הם עשויים – או עלולים – להוליך. השאר היו זקוקים ללארי ניבן שיספר להם.

הוצאה להורג כדרך לאספקת איברים להשתלה? ובכן, כולנו שמענו סיפורים על אסירים שיושבים בתאי הנידונים למוות בארצות מסוימות, עד שיגיע אדם שרקמותיו של אחד האסירים האלה מתאימות לו, ואז... המדינות האמורות מכחישות זאת בתוקף, ולא נותר לנו אלא להפוך את הדברים במחשבתנו. כדברי ניבן, "תורם בריא אחד... יכול להציל תריסר חיי אדם. מדוע איפוא צריכים נדונים למוות למות ללא תכלית?" אם אין זו מציאות העכשווית, האם אנחנו רשאים לקבוע פסקנית שזו גם לא תהיה מציאות בעתיד?

הלאה. כפי שהנחנו את הדברים לפני רגע, בעיית המחסור ב"חלפים" נותרה בחומרתה גם אחרי הרחבת טווח העבירות שעונשן מוות, כאמור. הפתרון השגור, במקרה זה כמו בסוגים אחרים של מחסור, הוא השוק השחור. יש שמועות על אנשים שנכנסו לניתוח תוספתן, בארצות מסוימות, ויצאו עם כליה אחת במקום השתיים שהיו עמם בטרם חלו? ודאי שיש עשן, כבר היום. האם יש גם אש?

בהיסטוריה העתידית של ניבן, השוק השחור מתבטא בפעילותם של עבריינים מסוג מיוחד מאוד. הוא קרא להם organleggers, בעקבות המלה bootleggers, כפי שנקראו מבריחי המשקאות האלכוהוליים בתקופת היובש בארצות הברית (אחת מדרכי ההברחה הייתה החבאת בקבוקים שטוחים במגפיים, ומכאן השם באנגלית). בעברית, השם המתבקש כמעט מאליו היה "אַבְרֵיִינִים", וכך קראתי להם כשתירגמתי את ספריו של ניבן.

הנה, למשל, מתוך "המתים חסרי המגן": "אתה יודע איך האבריינות פועלת. בבתי-החולים החוקיים יש תמיד מחסור באיברים להשתלה. תמיד יש אזרחים חולים שאינם מוכנים לחכות לתורם. הכנופיות חוטפות אזרח בריא, מפרקות אותו לחלקי-חילוף, משליכות את המוח ומשתמשות בשאר לניתוחים לא-חוקיים... לעסקי האבריינות יש שלושה היבטים. האחד הוא חטיפה ורצח. מסוכן. אינך יכול למלא בנק איברים בכך שתמתין למתנדבים. הוצאת פושעים להורג היא מונופולין ממשלתי. לכן, אתה יוצא ומשיג לעצמך תורמים: על מדרכנו צפוף בעיר, בנמל תעופה, אדם תקוע על כביש מהיר בגלל מצבר שהתפקע... בכל מקום. צד המכירה של העסק מסוכן לא פחות, כי אפילו לאיש חולה מאוד עלול להיות מצפון. הוא יקנה את ההשתלה שלו, ויגש מייד לזרוע' [משטרת האו"ם], לרפא הן

את מחלתו והן את מצפונו, בכך שיסגיר את כל הכנופיה.

ההיבט השלישי הוא הטכני, הרפואי. זהו בוודאי החלק הבטוח ביותר בעסק. בית-החולים שלך גדול, אבל אתה יכול למקם אותו היכן שתרצה. אתה ממתין לתורמים, המגיעים בעודם בחיים. אתה משווק כבדים ובלוטות ופיסות עור חי, מסומנים כולם בתגובות הדחיה המתאימות.

זה לא קל כפי שזה נשמע. נחוצים לך רופאים. טובים...

[אבל] כך או אחרת, הצליח איש אחד לגלות שיטה חסינה-משגיאות לגיוס רופאים מוכשרים אך לא הגונים, בכמויות גדולות".

העולם חי עכשיו בצל השתוללותו של פשע מאורגן, גרוע מכל קרטלי הסמים. שום אדם אינו בטוח, שום מקום אינו מוגן די הצורך, כל פרצוף לא-מוכר ברחוב חשוד. אבל התשובה כבר נמצאת בהישג יד: כל מה שאזרחי העולם צריכים לעשות כדי להיפטר ממחלותיהם ולהאריך את ימיהם הוא, פשוט מאוד, לזוטר על עוד כמה עכבות מצפוניות, אחרי שכבר הטילו עונש מוות על נהיגה בשכרות ועל השתמטות מתשלום מס.

רעיון השינה הקפואה, או ההחייאה המושעת, גם הוא קיים בעולמנו מאז אמצע שנות ה-60 של המאה הקודמת, ואנשים לא מעטים כבר בחרו להקפיא את גופם כדי שיעירו אותו לחיים במועד

כלשהו בעתיד, שאז יהיה אפשר לרפא את מחלותיהם הגופניות או הנפשיות. נכון לעכשיו, כבר יש בעולם (בעיקר בארצות הברית) כמה מוסדות שמחזיקים בגופיהם של בני-אדם שהוקפאו לפי בקשתם, חלקם עם חיות המחמד שלהם. המספר הכולל הוא כ-300, אומרת ויקיפדיה.

לארי ניבן קורא להם corpsicles, הלחמה של corpse - פגר, עם popsicle - שלגון. תירגמתי זאת ל"פֶּגְרִיִּיקִים". מעבר לשאלה הטכנולוגית, האם יתאפשר אי-פעם לשוב ולהחיות אדם שהיה קפוא שנים רבות (בטמפרטורה קריוגנית, כמובן), במובן זה שהאיש יוכל לתפקד כמקודם, יש עוד כמה וכמה שאלות: כיצד ימומנו ההקפאה, התחזוקה וההחייאה לבסוף? והטיפול הרפואי לאחר מכן, שהרי רוב הפגרטיקים סבלו ממחלות קשות בעת שציוו להקפיא את גופיהם? קרן נאמנות היא התשובה המתבקשת, אבל מה יקרה אם הכסף לא יספיק? מה מעמדו המשפטי של אדם קפוא? ובהנחה שהאיש אכן יחזור לחיים בריאים בבוא העת, נאמר בעוד 300 שנה, האם יוכל לשוב ולתפקד בחברה האנושית? תארו לעצמכם איזה חוני המעגל שנרדם בשנת 1714 והתעורר היום; יש לשער שהוא יעניין את ההיסטוריונים, ויבלה את שארית חייו שהוארכו בתחקירים. אבל מאות כמוהו? אלפים?

ניבן מפתח את הרעיון הלאה: "הילדים המוקפאים. רובם היו מקרים

קלאסיים של אנומיה, נערים בשלהי העשור השני לחייהם, שחשו עצמם לכודים בעולם בלתי-מושלם. ההיסטוריה לימדה אותם (את אלה מהם שהקשיבו) שהזמנים הקדומים יותר היו הרבה יותר גרועים. אולי חשבו שהעולם הלך והתקרב לשלמות.

אחדים הימרו. לא רבים, בכל שנה שהיא; אבל זה נמשך מאז ההחייאות הניסיוניות הראשונות של מוקפאים... זה היה עדיף על התאבדות. הם היו צעירים, בריאים, וסיכויי ההחייאה שלהם היו טובים מסיכוייהם של המתים הקפואים החבולים. הם לא הצליחו להסתגל לחברה שבה נולדו. למה לא להסתכן? לפני שנתיים, הם קיבלו את התשובה. העצרת הכללית ומשאל-העם העולמי העבירו את הצעת חוק המוקפאים. היו בשינה הקפואה כאלה שלא ראו את הנולד ולא הפקידו קרן נאמנות, או כאלה שבחרו בנאמנים הלא-נכונים או שהשקיעו במניות הלא-נכונות. אילו שבו לתחיה עכשיו, מכוח הרפואה או הנס, היו מתפרנסים מקצבת אבטלה, באין כסף ובאין זכר להשכלה מועילה, ובכמחצית המקרים, באין שום יכולת מוכחת להסתגל לכל חברה שהיא.

האם היו אלה שרויים בשינה קפואה או במוות קפוא? מבחינת החוק, הייתה אי-ודאות מאז ומתמיד. חוק המוקפאים הבהיר אותה במידת-מה. הוא הכריז שכל אדם השרוי בשינה קפואה, שלא

יוכל לפרנס את עצמו אם תחליט החברה להחיותו, חשוב כמת בעיני החוק. ושליש מן המתים הקפואים בעולם, מיליון ומאתיים אלף במספר, עברו לבנקי האיברים".

עלילת "המתים חסרי המגן" מתרחשת על רקע הדרישות ההולכות וגוברות בציבור לחוקק חוק מוקפאים שני, שיגדיל שוב את מספר הפגרטיקים המשוגרים לבנקי האיברים, וישים קץ לבעיית האבריינות.

הסיפורים האלה נכתבו, כאמור, בסוף שנות ה-60 של המאה ה-20. העקרונות כבר היו ידועים, המחקרים כבר התנהלו, הניסויים הראשונים כבר נעשו, אבל הבעיות עדיין לא היו קיימות – מלבד בדמיונו הקודח של סופר מדע בדיוני אחד. היום, כשאנחנו שומעים עוד ועוד סיפורים על מעשים פליליים שנעשו לשם השגת איברים להשתלה, על "קרובי משפחה" שהופיעו "בהתנדבות" לתרום כליה או אונת כבד, ועל פושעים שהוצאו להורג בזמן המתאים להשתלת איבריהם בגופם של המסוגלים לשלם הון תועפות תמורת הארכת חייהם – ככתוב בספר איוב, "וכל אשר לאיש יתן בעד נפשו" – היום, אולי עלינו להצטער על שלא הקשבנו לאזהרותיו של ניבן בעוד מועד. אולי היינו יכולים למנוע מראש את ההידרדרות העתידה להימשך הלאה והלאה. ואולי עדיין לא מאוחר מדי.

*
 וְכֹל חַיָּו נִמְשָׁךְ אֶל אֱלֹהִים שִׁיִּצְאוּ מִדַּעְתָּם,
 שְׂרָאוּ אֶת עֲצָמָם בְּבִהֲרוֹת
 כְּמִי שְׂרֹאָה טוֹבֵעַ וְאֵין בְּיָדוֹ לְהִצִּילוֹ.
 שְׁלֹא יִכְלוּ לְהִסְתַּפֵּק בְּנִשְׁמָה אַחַת
 אֱלֹהִים קִבְּצוּ אֶל תוֹךְ גּוֹפֶם גַּם אַחֲרוֹת,
 כְּדִי שִׁיְהִיָּה לָהֶם קֶהֱל.
 כַּמָּה נִכְסֵף לְהִיּוֹת אִתָּם, אַחֲוִי בְּדְבוּקָם,
 אִתָּם שֹׁשְׁבוּ מִהַמְקוֹמוֹת הָהֵם
 בְּלִי יִכְלֹת לְתַאֲרֵם לְאִישׁ.

*
 בֵּיתוֹ תָּמִיד זְמַנִּי: הֶרְקִיעִים
 שְׁטִיִּם מוֹלוּ, וְהֶעֱלִים סְבִיבוֹ
 נְעִים בְּעֲצָבֹנוֹת.
 אִישׁ מִסִּיִּם חַיָּו בֵּין קִשׁוּטִים
 אֲשֶׁר הִבִּיא מִמְסַעוֹתָיו, וְשִׂאוֹתָם
 יִשְׁלִיכוּ יְלָדָיו עִם פְּטִירָתוֹ,
 אוֹתָם וְאֵת זְכָרוֹן כָּל סְפוּרָיו
 עַל אֲרָצוֹת בְּמֶרְחָקִים, עוֹלוֹת בְּקָרֵב סְפִינָה
 מִפְּאֲתֵי הַיָּם, כְּמוֹ שֶׁעֲלָתָה נִיּוּיּוֹרֵק
 כְּשֶׁבֵּא אֵלֶיהָ רֵאשׁוֹנָה,
 בְּאַנְיָה גְדוֹלָה וּבְתַקּוּוֹת גְּדוֹלוֹת.

מתוך: "מי שהוא",
 קשב לשירה, 2014

קול המוזיקה

"... ומגדל נראשו בשמים"
 (בראשית יא, ד)

בְּדֶרֶךְ לְקַרְיַת מְלֶאכִי אֲנִי שׁוֹמֵעַ
 אֶת הַסִּינִי צ'וֹ לִיאֲנֹג לִין
 בְּקוֹנְצֵרְטוֹ לְכַנּוֹר שֶׁל פְּרוֹקוֹפִיב.
 עַל הַפִּילֵהֶרמוֹנִית שֶׁל לוֹס אַנְג'ֶלֶס
 מְנַצֵּחַ הַפִּינִי אָסֵה פְּקָה סְלוֹוֵן.
 אֱלֹהִים בְּלֹל שְׁפֹת כָּל הָאָרֶץ
 נִפְץ מְגִדְלִים.
 רַק הַמוֹזִיקָה נִצְחָה אוֹתוֹ:
 עַלִי כַּנּוֹר וְעַלִי נִבֵּל הִיא דוֹבְרַת
 שְׁפָה אַחַת וּדְבָרִים אַחָדִים
 וְרֵאשָׁה בְּשָׂמִים.

מרחבים מוגנים

כָּל חִפְצֵי הַבַּיִת אֲרָגְנוּ וְאֶחְסְנוּ
 בְּמֶרְחָבִים מוֹגְנִים:
 שְׁלֹחַנוֹת, כְּלֵי מִטְבַּח וְכְלֵי מִטָּה שֶׁהַשָּׁנִים שִׁחְקוּ –
 בְּמַמ"ד בְּחֶצֶר.
 דְּרָכוֹנִים, תְּכֵשִׁיטִים, מְטַבְּעַי זָר וְשֵׂאֵר אֲמַצְעֵי מְלוֹט –
 בְּכִסְפֹת הַבֶּנֶק.
 וְקַפְסֵת קְרִטוֹן
 עִם אֲלִבּוּמֵי תְּמוּנוֹת שְׁוֹדָאֵי לֹא אֶפְתַּח
 וּמִכְתָּבִים שֶׁלְעוֹלָם לֹא יִהְיֶה לִי אֲמֵץ לְחֹזֵר וְלִקְרֹא –
 לְמֶרְאֲשׁוֹתֵי.

מתוך: "צירי חיים",
 קשב לשירה, 2014

על עסקים בגוף ראשון

ג'ון מור, אמריקאי מקליפורניה, האמין שהוא תעשיין מיליונר. למען האמת, כמה מתאי גופו של מור אכן מעורבים בייצור של חלבון נדיר, שיש לו יישומים רפואיים שונים, והפוטנציאל המסחרי שלו, לפי תיאורים של מומחים שונים, "מגיע לשמיים". השאלה היא, האם קיימת זיקה כלשהי בין מור לבין תאי גופו הפועלים מחוץ לגופו. להכרעה בעניין הזה השלכות ברורות על המחקר הביו-רפואי ועל תעשיית התרופות. הכל התחיל כשג'ון מור, שהיה אז נער צעיר (אבל לא קטין), חלה בלוקמיה (סוג של סרטן הדם). לאחר שעבר סדרה ממושכת של טיפולים, הגיעו רופאיו למסקנה שהדרך היחידה להאריך את חייו, היא לכרות את הטחול מתוך גופו. הטחול מכיל קשריות לימפה שבהן מיוצרים הלימפוציטים, שהם התאים הפעילים במערכת החיסונית של הגוף. הוא גם משתתף בפיקוח על הרכבו של הדם. כאשר לשד העצם אינו מצליח לייצר מספיק תאי דם, מתחיל הטחול לייצר תאים כאלה בעצמו. בנוסף לאלה, יש לטחול תפקיד חשוב בפירוק תאי דם אדומים זקנים (שעברו את מסלול חייהם בן 120 הימים), או תאי דם שנפגעו כתוצאה מחום, מפעולת נוגדנים או מחומרים כימיים מסוימים. הטחול מפרק את התאים האלה ומפריד מהם את הברזל, ואותו הוא מעביר לאיברי גוף אחרים, שבהם משתמשים בברזל לבניית תאי דם אדומים חדשים. גדילת הטחול מעבר לממדיו הרגילים (כתוצאה ממחלה). עלולה להביא לכך שבגלל גודלו, הוא יהרוס יותר מדי תאי דם. במקרים כאלה, לעיתים אין ברירה אלא



ג'ון מור

לכרות את הטחול. מור נתן את הסכמתו לניתוח הסרת הטחול, ואף חתם על כל הטפסים המאשרים את הסכמתו. הניתוח בוצע בבית-החולים האוניברסיטאי של אוניברסיטת קליפורניה, והוכתר בהצלחה. כמה ימים לאחר הניתוח החל פרופ' דייוויד גולד, המטולוג ואונקולוג מאוניברסיטת קליפורניה, לבצע סדרת ניסויים ומחקרים בטחול שהוצא מגופו של מור. כעבור שנה כבר היה ברור, שתאי הטחול של מור ניחנו בתכונות ייחודיות ונדירות. בדרכים שונות (בין היתר בדרכים של שיבוט גנים והנדסה גנטית) הצליחו החוקרים לייצר בתאיו של מור כמה חלבונים נדירים, שעל כמה מהם אפילו נרשמו פטנטים מסחריים. החוקרים אומרים, שלחלבונים האלה עשויים להיות שימושים רפואיים מרשימים, ולפיכך יש להם פוטנציאל מסחרי, שתואר, כאמור, בביטוי "נוגע בשמיים". תאי הטחול שהוצאו מגופו של מור עדיין חיים במעבדותיהם של חוקרי אוניברסיטת קליפורניה, ולמעשה הם

האם לאדם, שהוא אדון לעצמו, יש בעלות מוחלטת על החומר הגנטי האצור בתוך תאי גופו? האם הוא רשאי להרוס את החומר הזה, או למכור אותו לכל המרבה במחיר? ואם יש לו זכות כזאת, האם מתלוות אליה גם חובות? מה משמעותו המודרנית של הביטוי "עצמו ובשרו"?

מהווים שם מעין מפעל תעשייתי לייצור החלבונים הנדירים הללו. בשלב מסוים, כעבור כ-15 שנים, ביקש מור לקבל את חלקו ברווחים המופקים כתוצאה מהעבודה המתבצעת בתוך תאי גופו ובאמצעותם. כאן עלתה השאלה, האם למור יש בעלות על איברי גופו, והאם יש לו זכויות כאלה גם על איבר שאמנם היה בתוך גופו, אבל הוסר והוצא ממנו בניתוח, שלו הוא נתן את הסכמתו, בכתב. מור טען, כי בעת שנתן את הסכמתו, הוא לא היה מודע לאפשרות שהאיבר שיוצא מגופו ישמש למחקר רפואי, וגם לא לאפשרויות המסחריות-כלכליות העשויות לנבוע ממחקר זה. לגופו של עניין (אם מותר להשתמש בביטוי זה בהקשר זה), הוא טוען כי אין זה הגיוני, וגם לא הוגן, שאחים ישתמשו בתאי גופו ויפיקו מהם רווחים, מבלי שלו עצמו יהיה חלק ברווחים האלה. אוניברסיטת קליפורניה טענה בתשובה: "איננו סבורים שלמור יש זכויות כלשהן באיבר שהוסר. בעצם הסכמתו לניתוח הוא ויתר עליו ועל רווחים מסחריים אפשריים כלשהם

שיופקו באמצעותו". לראיה הציגה האוניברסיטה את העובדה, שמור לא ניסה מעולם למכור את הטחול, או לבקש תמורה כלשהי בעבורו. אל הקלחת הרוחת הזאת נכנס גם הארגון התעשייתי האמריקאי של תעשיות הביו-טכנולוגיה, IBA. ארגון זה מייצג בדרך-כלל את הגישה האומרת, שיש להכיר בבעלות של יחידים וארגונים על חומרים ועל הרכבים גנטיים. אבל הפעם טענו באי-כוחו של הארגון, כי קבלת הטענה בדבר זכויות קניין על איברי גוף עלולה לעמוד בדרכם של חוקרים רפואיים, ולחסום את גישתם לרקמות ולתאים שעד כה עמדו לרשותם באין מפריע, כמעט. ג'ון מור, כטענת האוניברסיטה, אמנם לא ביקש למכור את הטחול שלו, אבל טענת הבעלות העומדת בבסיס דרישתו להשתתף ברווחים המופקים מתאי הטחול מבוססת על התפיסה, שאילו רצה בכך, הוא היה רשאי למכור את האיבר שהוסר והוצא מגופו. אלא שבמדינות מתקונות, הקשר שבין האדם לגופו אינו יוצר בעלות במובן הרגיל

של המלה. כלומר, היכולת של אדם להעביר לאחר, באופן מסחרי, איבר מגופו, קטנה מזכותו לסחור בחומר גנטי לא-אנושי, למשל זן של צמח שהוא טיפח. האדם הוא אמנם אדון לגופו, אבל הוא אינו רשאי לראות בגוף משום רכוש, והוא אינו רשאי להעבירו לאחר בעסקה מסחרית. למשל, ברור שלאדם יש זכות לקחת את רכושו ולחסל אותו, אבל אין זה המצב בעניין זכותו על גופו. התאבדות, לפיכך, היא עבירה על החוק בלא מעט מדינות. החוק, ברוב המדינות המתקונות, מכיר בייחודיות של החומר הגנטי (די-אן-אי), ובזכויותיו החוקיות של מי שביצע מניפולציות שונות בחומר הזה ויצר בו תכונות שלא היו קיימות בו קודם לכן, הגביר במידה ניכרת תכונות קיימות, או הסיר ממנו תכונות אחרות. כך, למשל, קיים בישראל "חוק הגנת מטפחים", המאפשר למי שפיתח זן של צמח בדרך של הנדסה גנטית (או בדרך אחרת), לרשום את הזן הזה כפטנט, ולקבל זכות בלעדית (מוגבלת בזמן) לשימוש בו. זכות זו מאפשרת לו לבצע עסקות מסחריות

המבוססות על הענקת רישיון להשתמש בזן החדש.

מכל אלה עולה בבירור, שאין תוקף לחוזה מסחרי למכירת איבר כלשהו, מכיוון שהוא נוגד את תקנת הציבור. ועם זאת, העברה לא מסחרית של איברים להשתלה אינה מנוגדת לחוק. ובכל זאת, מסחר באיברים אינו נחלתם של פושעים בלבד. מדינות אירופה, למשל, מנהלות

בנק משותף של איברים להשתלה, כאשר לכל מדינה יש בבנק הזה חשבון עובר ושב שבו רשום כמה איברים תרמה לבנק וכמה נטלה ממנו. מדינה שחשבוה מצוי במשיכת-יתר אינה מורשה למשוך עוד איברים מהבנק, עד שלא תשלם תמורתם באיברים אחרים. סחר החליפין, שבא כאן במקום המסחר הרגיל (האסור), מאפשר למדינות לנהל מסחר באיברים מבלי

לעבור על החוק. ברור שהתכונות הגנטיות של האדם, האצורות במולקולות הדי-אן-אי שבתוך גופו, הן הגורם הפרטי והאישי ביותר שיש לאדם. במקרה של ג'ון מור, ברור שתכונותיו הגנטיות המיוחדות האלה הן המאפשרות את ייצור החלבונים הנדירים בתאי הטחול שלו. כל זה ברור ומוסכם על כולם – כאשר מדובר בגופו

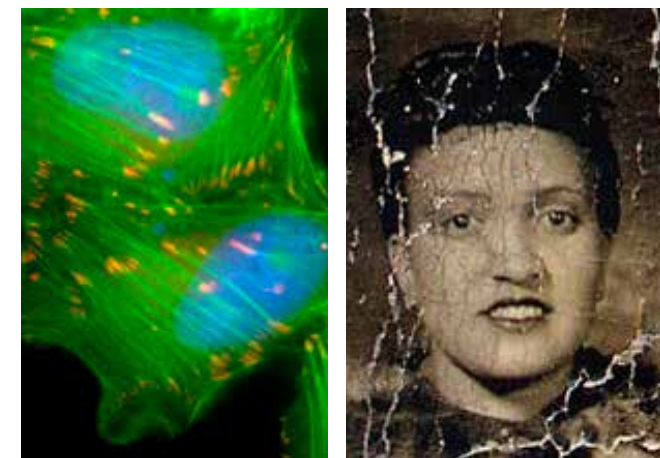
של האדם, ב"בשר החי" שבו (במדינות מתוקנות) אין חותכים. השאלה היא, אם כן, האם יש לאדם זכות על תאים שהוסרו והוצאו מתוך גופו? ובכן, נראה שכאשר מדובר בויתור מינורי, על כמות לא גדולה של תאים, אין לו שום זכות. משל למה הדבר דומה? נניח שפלוגי בילה ליל אהבים עם פלוגנית, ותוך כדי כך

העביר לה כמה תאים מתאי גופו. ונניח שכתוצאה מכך מתפתח, עם הזמן, יצור אנושי חדש. נכון שחלק מהדי-אן-אי של אותו פלוגי (האב) משתתף ביצירתו של הילד, והוא קיים בכל אחד מתאי גופו, אבל לאב אין זכות יוצרים, וגם לא זכות קניין, בבנו (אם כי יש לו, כמובן, חובות מסוימים כלפיו). האם דינם של תאי טחול שהוסרו בנייתו מציל חיים הוא כדינם

של תאי זרע המועברים בדרך הטבע? בית-המשפט העליון של קליפורניה אכן קבע כך, והותיר את מור ללא זכויות במוצרים שמויצרים בתאים שהוצאו מגופו. אבל מעבר לקביעה מקומית זו, השאלה הגדולה עדיין תלויה ועומדת, ואין לנו עליה תשובה מלאה.

ומה אם מישהו לקח חלק מגופך בלי לשאול ולבקש רשות?

"מה אפשר לומר על אשה בת 25 שמתה? היא הייתה יפהפייה. ומבריקה. שהיא אהבה את מוצארט ואת באך. ואת הביטלס."



תאי HeLa

הנרייטה לאקס

ואותי". המשפט הזה, הפותח את רב-המכר של אריך סגל, "סיפור אהבה", מתאים-לא-מתאים להנרייטה לאקס. היא מתה בצעירותה, מסרטן, הייתה יפהפייה ואופטימית. טעמה המוסיקלי, קרוב לוודאי, היה שונה מזה של גיבורת הרומאן שכתב הפרופסור מאוניברסיטת ייל. אבל שלא כמו ג'ניפר קאוולרי, הרמות הבדויה שלא שרדה את הסרטן, הנרייטה לאקס, האשה בשר-ודם, זכתה לחיי נצח, או לפחות לסוג מסוים של חיי נצח: תאי גופה מתרבים ומשתכפלים עד עצם היום הזה, ולמעשה הם אחד מכלי המחקר הבסיסיים ביותר בחקר מדעי החיים והביו-רפואה.

לאקס הייתה אשה שחורה, אמריקאית, ענייה, שחיה ומתה לפני כ-60 שנה במרילנד, ארצות הברית. במהלך הטיפולים שקיבלה, בניסיון להתגבר על סרטן צוואר הרחם שבו חלתה, נלקחו מגופה, ללא ידיעתה, תאים. תאים אלה הפכו ל"שורת התאים" הראשונה, ואולי הידועה והמפורסמת ביותר בעולם. תאים אלה, הקרויים על-פי ראשי התיבות של שמה - תאי HeLa, מילאו תפקיד מפתח במהפכה הרפואית והביוטכנולוגית המתחוללת כאן, עדיין, מאז המחצית השנייה של המאה ה-20. הם "השתתפו" בפיתוח תרכיב החיסון לפוליו, שיטות לטיפול

בסרטן ובמחלות נגיפיות, הנדסה גנטית, הפריה חוץ-גופית, ועוד. תאי HeLa מתרבים ללא הרף בצלוחיות פטרי באלפי מעבדות, משמרים את המטען הגנטי של הנרייטה, שחיה ומתה בתחתית שלשמן משמשים תאי HeLa מצדיקות, או לפחות מתרצות, את נישולם של בני משפחתה של הנרייטה מהזכויות של אדם (ויורשיו) על החומר הגנטי שלו?

בספרה על הנרייטה לאקס מביאה רבקה סקלוט מונולוג מטלטל של דברה, בתה של הנרייטה לאקס, שהייתה פעוטה בעת שאמה מתה מסרטן, וכיום מתקשה לכלכל את בניה ובנותיה, נכדיה ונכדותיה של הנרייטה לאקס:

"כשאנשים שואלים - ונדמה לי שאנשים תמיד שואלים ואני לא יכולה להיפטר מזה - אני אומרת, כן, זה נכון, השם של אמא שלי הנרייטה לאקס, היא מתה ב-1951, ג'ון הופקין לקח ת'תאים שלה והתאים שלה עדיין חיים היום, עדיין מתרבים, עדיין גדלים ומתפשטים אם אתה לא מקפיד אותם. המדע קורא לה HeLa, והיא נמצאת בכל העולם, בכל המוסדות הרפואיים, בכל המחשבים ובאינטרנט ובכל מקום.

"כשאני הולכת לרופא לבדיקות התקופתיות שלי אני תמיד

אומרת שאמא שלי הייתה HeLa. הם כולם מתרגשים ואומרים לי דברים כמו שהתאים שלה עזרו להכין ת'תרופות שאני לוקחת נגד לחץ דם ודיכאון ושכל הדברים החשובים האלה במדע קרו בגללה.

"אבל הם אף פעם לא מסבירים שום דבר ורק אומרים, כן, כן, אמא שלך הייתה על הירח, כן, היא הייתה פצצה גרעינית ועשתה חיסון נגד שיתוק ילדים. אני ממש לא יודעת איך היא עשתה את כל זה, אבל אני חושבת שאני שמחה שהיא עשתה את זה, למה שזה אומר שהיא עזרה להמון אנשים. אני חושבת שהיא הייתה מרוצה מזה.

"אבל אני תמיד חושבת שזה מוזר, שאם אמא שלנו עשתה כל כך הרבה בשביל הרפואה, למה למשפחה שלה אין כסף ללכת לרופאים? זה לא נראה לי הגיוני. אנשים התעשרו מאמא שלי בלי שאנחנו אפילו ידענו שהם לקחו ת'תאים שלה, ועכשיו אנחנו לא מקבלים סנט אחד. זה כל כך הרגיו אותי שנהייתי חולה מזה והייתי צריכה לקחת כדורים. אבל אין לי יותר כוח להילחם. אני רק רוצה לדעת מי הייתה האמא שלי."

י. ע.

ביקשתי לזכור אותך

הִלְכְנוּ בְרָחוּב הַשׁוּטָף.
 הַחֲרָף הַסִּיג כָּל אֶחָד מֵאַתְנוּ אֶל גְּבוּלוֹת הַגּוֹיָה הַדָּק
 וְהַהֲלִיכָה הַקְּפוּאָה בְּמִרְכּוּז יְרוּשָׁלַיִם
 הַפְּכָה פֶתְאוֹם לְמַעֲשֵׂה אֵינְטִימִי לְעֵין כָּל.
 אָז, בְּדִיוֹק אָז, הוּא אָמַר:
 אִמָּא שְׁלִי מֵתָה.
 הוּא לֹא אָמַר: נִפְטָרָה אוֹ הִלְכָה –
 הוּא אָמַר: מֵתָה.
 וְאָנִי, צִיד לְשׁוֹנוֹת־יְתִמּוֹת שְׁכַמוּנִי,
 שְׁמַתִּי לֵב שֶׁהוּא אָמַר: אִמָּא שְׁלִי,
 שֶׁהוּא אָמַר: מֵתָה.
 וּבְכִזְבִי שְׁאַלְתִּי: אֵיךְ,
 וְלִהְסִנָּאת מְבוּכָה הוֹסַפְתִּי: מִמָּה מֵתָה.
 הוּא שְׁתַק, וְהִיָּה רִגַע קָטָן שְׁמֵשֶׁהוּ גְדֻלָּק:
 אָנִי לֹא זוֹכֵר, הַפְטִיר
 וְהַמְשִׁיךְ לְדַבֵּר עַל סוּף הַחֲדָשׁ
 וְעַל תְּכִנִּית הַהֲשָׁקְעוֹת הַחֲדָשָׁה שֶׁפִּתַח.
 כִּכָּה בְקִשְׁתִּי לְזַכֵּר אוֹתְךָ

מתוך: "מי שנפלה עליו מפולת",
 ריתמוס – הקיבוץ המאוחד, 2014

לרגע

כְּשֶׁדַּבֵּר אֵלַי הָאִישׁ כְּבֵד הַפֶּה
 גַּם קוֹלִי נִסְדָּק. לְרִגַע
 מָה שְׁחַתַּךְ אֶת פְּנִי
 פִּלַח אֶת בְּטִנִּי.
 בְּתוֹךְ הָעִיר הַמְּיֻלָּלֶת הַסּוּמְרָת
 הֵינּוּ אֵי חֲשׂוֹק שֶׁל צַעַר.
 רַק הַכְּבֵד הַזֶּה
 בְּרוּחַ הַגְּדוּלָּה שֶׁקָּמָה
 בְּעֵנָנִים שְׁדָּהְרוּ עַל נַפְשָׁם
 הַדָּק אוֹתִי אֲרֻצָּה.

מתוך: "לשכוח ראשונה",
 עם עובד, 2009

על החוויה של הגוף הגברי הרוקד



כיצד מגולמים בגוף ההיסטוריה שלנו, הלאום, והתרבות שממנה אנו באים? עד כמה האדם הוא אכן "תבנית נוף מולדתו"? באילו איברים טמונים הזיכרונות בגוף – בראש? בלב? או אולי דווקא ברגליים? איך הם פורצים החוצה, כמעט בדרך לא-רצונית? האם בצורת ההליכה? או אולי בחיתוך הדיבור? במה גוף ישראלי שונה מגוף צרפתי, או גרמני? ואיך כל זה מתבטא בגוף הגברי? העלינו את השאלות האלה אל פני השטח, הצפנו את המחשבות, וניסינו לבטא אותן בבשר. כך נוצרה Bodyland, שהועלתה בהופעת בכורה בקופנהגן.

Bodyland היא קו-פרודוקציה ישראלית-דנית לחמישה רקדנים גברים ממדינות שונות: ישראל, צרפת, גרמניה ודנמרק. משתתפים בה גברים בלבד, מתוך השאיפה המתמשכת שלנו, כאמנים, לחקור ייצוגים של גבריות בחברה המערבית המודרנית, ואולי אף להרחיב את מנעד אפשרויות החוויה והייצוג של הגוף הגברי הרוקד, בעיקר אל מול הרקע שלנו כגברים ישראלים (רקדנים ויוצרים).

יוסי ברג ועודד גרף הם יוצרי מחול שהקימו את להקת המחול הבין-לאומית Yossi Berg & Oded Graf Dance Theatre. הם מופיעים בפסטיבלים ובתיאטראות בעולם, ויוצרים עבור להקות ובתי אופרה באירופה ובארה"ב. הם זוכי פרס התרבות הישראלי ליוצרים צעירים בתחום המחול לשנת 2011 ולשנת 2013.

העוסקים בתחום המחול, אשר נחשב ומוזהה לרוב כנשי, בנסיעותינו בעולם הבחנו בשיוך התרבותי-פוליטי שמוצמד לנו באופן מיידי. לא תמיד השיוכים האלה עולים בקנה אחד עם הדרך שבה אנחנו תופסים ומגדירים את עצמנו כסובייקטים. ב-Bodyland חקרנו את האפשרות לתפוס את הגוף כ"טבע טהור", ללא כל השכבות שמוטבעות עליו. השאיפה לגוף "טבעי" כזה הביאה אותנו לדמיין ולחוות איך הוא ייראה או יתנהג. אנו מכירים בכך שהגוף הוא חלק, ואף תוצר, של מערך חברתי ותרבותי מסוים, שהוא "מוצר צריכה" פעיל בשוק הכלכלי, ומוטבעות בו גם המדינה והלאום. המתח התמידי בין שני קצוות אלו, ה"טבעי" והתרבותי-חברתי, מיקם אותנו בעמדה דיאלקטית של קבלה והתרסה, והעניק לנו השראה לרעיונות ולפתרונות בימתיים.

לדוגמה, באחת הסצונות ביצירה מסמנים הרקדנים על גופם, תוך כדי דיבור, את הגיאוגרפיה של ארצם – האף הופך להיות מגדל אייפל בפאריס בגופו של הצרפתי; נקודת חן קטנה – לעיר ילדות נידחת בגופו של הדני; הישבן – לכותל המערבי בירושלים, אליו אפשר לדחוף פתקי משאלה; המרחק הפעור בין קצוות הידיים הפתוחות מקביל למרחק בין מזרח למערב המדינה; הדרך בין הצוואר לכף הרגל היא הדרך בין בית-הספר

למאפייה בעיר בה נולדתי, וכך הלאה. כך יוצרת הגיאוגרפיה המקומית קווים מקבילים לגיאוגרפיה של הגוף, שגבולותיו הופכים להיות פוליטיים, והסדר החברתי והסמלי המגולמים בו הופכים לכלא שממנו שואפים הרקדנים להיחלץ. הטקסטים שהרקדנים אומרים מקבעים את ההגדרות החברתיות על גופם, ויוצרים בצורה לישראלית קשרי גוף-מדינה, ומדגישים את השכבות התרבותיות-חברתיות על גוף הרקדנים (הגוף הגרמני, הגוף הישראלי ועוד).

ואכן, לאחר קטע טקסטואלי ממושך זה במהלך העבודה, הרקדנים מניחים לגופיהם, ללא מילים, להתערבל ולהיטמע זה בזה, כאילו הם מבטלים את חשיבות ההגדרה והזיכרון בגוף, ואולי אף נתנים לגופם הקשר רחב ובלתי-אמצעי. העבודה נעה על קו דק בין הגרוטסקי, הסטריאוטיפי והארצי, לבין הפואטי והנשגב. דוגמה לכך היא השימוש באיברי ענק מתנפחים אשר מגיחים אל הבמה ונעלמים ממנה: איברי גוף ענקיים וכסופים, רגל בגובה שישה מטרים, ידיים ענקיות, או פין עצום בגובה שלושה מטרים – כולם מופיעים לאורך המופע. איברי הענק מדגישים את קוטנו של הרקדן אשר עומד לידם, ומראים את שבריריות גופנו, אך בו בזמן הם נראים כמו חלליות כל-יכולות מהחלל החיצון, המדגישות את המיסתורין

האופף את הגוף האנושי, ואת העובדה שעל אף מאות שנות מדע, אנו יודעים כה מעט על מכונת גופנו. ביטאנו את הדואליות שאנו חשים כלפי גופנו, את ההשתוממות ואת ההערכה לתיפקוד המכונה המורכבת כל כך, ולמולם את הפחד והאימה בשל חוסר השליטה שיש לנו עליה, והחשש מפגמים שאולי

(ולמעשה ודאי) יתחוללו בתיפקודה. המופע מסתיים במערבולת של איברי הענק הזזים ומרחפים במעגל על הבמה, כשאחד הרקדנים נראה כאילו אבד בהם, עד שהוא נעלם מהבמה. תחושת ה"ללכת לאיבוד" היא מוטיב אשר חוזר בעבודותינו כאמצעי לביטוי אובדן הדרך הברורה, ולריבוי והאפשרויות

המתקיימות בעידן הפוסט-מודרני, ריבוי שלעיתים דווקא מקשה על מציאת כיוון ותחושת שייכות. ה"הליכה לאיבוד" היא ניסיון לחלץ באופן מודגש ואף בוטה את ההגדרות החברתיות מהגוף, להפשיט, בפרט מהגוף הגברי, את הקשריו התרבותיים השונים, ולאפשר לו אלטרנטיבות של דימויים.

על הסוציולוגיה המתפתחת של התנועה

יעל (ילי) נתיב

במשך שנים רבות היו מדעי החברה עיוורים לגוף. העדר היציבות של הגוף, חומריותו הנתפסת כ"נמוכה", הבסיסיות והדינמיות המשתנה שלו, וההקשר המידי שלו עם עולם הטבע, הפסיקה והביולוגיה, הפכו אותו ל"בלתי-נגיש" או "לא-שייך" לעולם החקר של הספירה החברתית. אבל בעשורים האחרונים הפך הגוף למוקד של עניין ומחקר בלימודי החברה, כאשר הוא נתפס כפלטפורמה המגלמת בפעולותיה תהליכים חברתיים ותרבותיים, כזו המשמרת, מייצגת ויוצרת שכבות אנושיות סובייקטיביות וקולקטיביות של זהות, שייכות והשתנות. ב-Bodyland מבקשים יוסי ברג ועודד גרף לחקור ולהבין את הרובד החברתי של פעולות הגוף, במקרה זה, הגוף הגברי. כיצד מגלם ומשמר הגוף זיכרונות? כיצד הוא מייצג ומסמן זהות, שייכות, תרבות, מקום, מדינה ואף לאום? מהו אופי

ד"ר יעל (ילי) נתיב מלמדת במגמה לסוציולוגיה של החינוך בבית-הספר לחינוך באוניברסיטה העברית בירושלים ובמכללה לחברה ולאמנויות בנתניה, והיא המנהלת האקדמית של התוכנית החדשה להכשרה לאמנות בקהילה מטעם בית-הספר ללימודי חוץ במכללת שנקר. היא חברה בוועדת המקצוע העליונה המייעצת לתחום המחול במשרד החינוך, ושותפה להקמת האגודה הישראלית לחקר המחול.

היחסים שהגוף הזה מקיים בין הפרטי-סובייקטיבי לכללי-קולקטיבי? השאלה הבסיסית החוזרת והנשנית בסוציולוגיה היא, מה הם היחסים בין הכללי לפרטי בחברה, וכיצד העולם החברתי מכוון את מעשינו ואת התנהגותנו. כך גם כשמדובר בגוף. בעשורים האחרונים שימש הגוף לסוציולוגיה, בגלגוליה השונים, פלטפורמה מעניינת לעיסוק בשאלות "קלאסיות", שאלות שניסו לפצח את הדואליות המושגית והמוכנת – טבע-תרבות, סובייקט-אובייקט, יחיד-רבים, פרטי-קולקטיבי.

בעשור הרביעי של המאה הקודמת (1934) תהה הסוציולוג מרטל מוס, במאמרו פורץ הדרך והחריג לתקופתו, "טכניקות של גוף", על השוני הקיים בהתנהלות גוף בחברות ובתרבויות שונות. כשהוא מקדים את זמנו ומונע על-ידי סקרנות אישית בוערת, הבחין מוס בכך שאנשים במקומות שונים בעולם (לדוגמה באירופה או בהאיטי, או באנגליה ואמריקה) הולכים ומתנועעים אחרת. כך לדוגמה, הנשים בהאיטי מנדנדות את אגן הירכיים, בעוד נשים באנגליה כלל אינן עושות זאת. מוס אף עמד על כך, שבגילים שונים (למשל, בילדות ובזיקנה) אנשים זזים אחרת, ושתנועות מסוגננות, כמו למשל שחייה

כאשר הם מדברים על השאיפה "לקלף" אותו מהתכתיבים ומהציוויים החברתיים והתרבותיים המוטמעים בו, כאילו שזה אפשרי.

אלטרנטיבה לתפיסת הגוף כגוף מובנה חברתית (בלבד) מציעה הפנומנולוגיה של מוריס מרלו-פונטי, ותפיסתו את הגוף כ"גוף חי". מרלו-פונטי רואה את "הגוף החי" כגוף נוכח ופועל בעולם. מבחינתו, הגוף הוא הפלטפורמה המרכזית לחוויית הקיום האנושי, אשר מבוססת בעצמה בתפיסה חושית וגופנית של הסביבה. במילים אחרות, "הגוף החי" הוא גוף שמעצם חומריותו, תנועתו וחושיו מפיך ידע ומשמעות בכל זמן נתון. על-פי תפיסתו של מרלו-פונטי, האדם והעולם ארוגים זה בזה באמצעות העור, הברש, החישה והידיעה. כך, כאשר ברג וגרף מדברים על גופם של הרקדנים המתערבלים ונטמעים זה בזה, אפשר לומר שהם מדברים על "הגוף החי", גוף הנוכח ופועל בעולם באמצעות מעטפת עורו, וגבולותיו הגמישים, המשתנים והיחסיים מפיקים באופן רציף סדר חברתי חדש ומשתנה.

הרקדנים שעל הבמה חווים, מייצגים ומציגים את שני המעגלים, ומסמנים ריבוי של דימויי גוף גבריים, מיקומים ועמדות, הן כסובייקטים והן כמייצגים של "אחרות". המעגל החברתי, התרבותי והלאומי המעצב את גופם ואת עולמם, ובו בזמן המעגל החווייתי והחומרי המגולם בגופם, מפיך את ידיעתם בעולם, ומעצב את התנהלותם בו. הנרטיב האוטוביוגרפי שהם מדברים ורוקדים קושר את סיפורם ואת גופם למקום בו גדלו, למדינה וללאום, אך בו בזמן פועל דרכו כסובייקט במרחב החושי האינטר-סובייקטיבי.



*
אתה מבקש מן הכוכבים
לעזר לך
להעיר את הנמר הישן בתוך הדבור
ולהגיע אתו
אל הקצה ולצאת מדעתך
אל הענין הפשוט
הזה
להיות ילד
אתה מביט אל הזבוב
שהוא הצטברות
רגעית של
אור אלהי,
ובוכה

*
עכשו עליה לעשות
רק מה שאלמלא
עשית
היה עליה להצטער עליו. עליה
לעמד בין הגלוי
לבין העומד
להתגלות.
מרגע שדבר נאמר
דבר-מה אחר,
מדיק ממנו, מתוכו,
מבקש להאמר

מתוך: "אלזה", אפיק, 2014

*
עמדת, אמי, מעבר לקיר
ומצד זה שלו
הצמדתי לחיי
אליך
אם יש אמת
הוא היה שם

*
בעמדה בלילות על פי התהום
מה עובר על גדותיו, אמי, מלבד לבך
שמגלה לנו:
"צפרים אוהבות לשמע
צפרים"

*
יש מקום מאחורי המוזיקה אליו נכנסים
בלי לדפק על דלת
ונותנים לגעיה
להכנס
ואפלו שיש בכי אין יודעים
מהי בכיה נכונה

*
עומד אבי מקשיב ואומר:
אנו חיים בעולם ואנו
לא העולם

מתוך: "פינצ'יק",
ריתמוס – הקיבוץ המאוחד, 2013

דרך הישר

לעולם יחיו ילדים את החלומות האבודים של
אב ואם, צלליות-עד על קירות הבית,
לא ימוגו גבורי הסרק בטרקלינים.
אלה תולדות הצללים,
בכל משפחה חורצים ולא נודעים
לעשות את חיי העולם הזה.
בינתיים פוקעים בחצר ענפי ההיביסקוס
עם תמרת ורדה מטפטפת,
ניחוחות אביב בחלום שקפא
ומה שלא יספר יהיה לגורל.
מאשנב סמוי אל מחבואים
אחרים: גחליליות יאירו
כמו בחלונות ראיה
לעיני ההולכים ושבים.
בכל בנין כבר נסתרת מפלתו,
בכל אדם מצנעים חלומות
שהולכים וקופאים אל עצמם.
תמיד נוגעים אל הלב תמורות פרח מבהירות השמש.

מנגד מישהו יחסר את מה שאין לאל ידו
תמיד יחסה באחור וענוד קוצים
בתוך מה שעבר.
אבל התנועה לאחור היא
כמו מעבר מתשוקה לשתיקה,
מה שנולד בין גאות לשפל
יתגלה לעין התוהה.
תמיד יפה הרפנת ראש,
אבל נשקפים בין קירות הבית
גבורי הסרק
ויופיע העתיד לבוא
תמור וקליל כקרקס.

מתוך: "מחברות השמש",
קשב לשירה, 2014

”הדרך היחידה לחשוף את גבולות האפשרי היא להעז קצת מעבר אליהם, לתוך הבלתי-אפשרי.”

ארטור סי קלארק (החוק השני)

במאה ה-20 שינו טכנולוגיות דיגיטליות כמעט כל היבט של הקיום האנושי. במאה ה-21 הן ישנו את המהות האנושית עצמה. משאבות אינסולין מושתלות, קוצבי לב ושתלים לשיפור השמיעה הם כבר חלק מחיי היום-יום של רבים. מדובר בטכנולוגיות מצילות חיים ומשנות חיים – והיום הן מאפשרות להאקרים לפרוץ את גבולות הגוף האנושי.

גיי רדקליף מאיידהו הוא האקר אשר חוקר טכנולוגיות ומחפש בהן פרצות אבטחה עבור חברת Rapid7. בגיל 22 אובחנה אצל גיי סוכרת מסוג 1, ומאז הוא חי עם משאבת אינסולין אשר מזרימה אל תוך גופו את ההורמון החיוני להטמעת סוכר בתאים. משאבות אינסולין כמו זו שגיי חי איתה משפרות את חייהם של מאות אלפי חולי סוכרת ברחבי העולם. הן מגיבות לרמות הסוכר בדמו של המטופל, ומשחררות אינסולין בכמויות מדודות על-פי הצורך ובאופן

קרן אלעזרי היא מומחית אבטחת מידע ואנליסטית בחברת המדיה האמריקאית GIGAOM. בעשור האחרון עבדה עם ארגוני ממשלה, חברות גדולות וגופים ביטחוניים בארץ ובעולם. במאס 2014 הייתה לאשה הישראלית הראשונה שהוזמנה להרצות באירוע השנתי של כנס TED הבין-לאומי. הייתה עמיתת הוראה לתחום אתגרי הביטחון הגלובליים ב-Singularity University, וכיום מכהנת כעמיתת מחקר בכירה בסדנת יובל נאמן למדע, טכנולוגיה וביטחון באוניברסיטת תל-אביב.

כמעט רציף, ובכך מייטרות את הצורך במדידות עצמאיות או בהזרקה עצמית של אינסולין בידי החולים במשך היום. בקיץ 2011 הדגים גיי לפני קהל הנוכחים בכנס אבטחת מידע כיצד הוא פורץ למשאבת האינסולין שלו – באמצעות שידור פקודות בגלי רדיו ממרחק כמה מטרים, פקודות שהורו למשאבה לכבות את עצמה ולא להזרים אינסולין. אחרי ההדגמה של גיי החלו גם האקרים אחרים להתעניין בפגיעות של מכשירים רפואיים המושתלים בגוף האדם או מוצמדים אליו. כמה חודשים לאחר מכן, בפברואר 2012, החליט האקר מפורסם אחר בשם ברנבי ג'ק להיענות לאתגר, ולקדם את המחקר הזה לרמה הבאה. ג'ק נעזר באנטנת רדיו כיוונית חזקה, ושלח למשאבת אינסולין פקודות פעולה: שחרור כל יתרת האינסולין שבמאגר המשאבה אל זרם הדם של “המטופל” בהדגמה. אפילו כמות יתר של 25 יחידות אינסולין יכולה להיות קטלנית, אך בהדגמה הורה ג'ק למשאבה לשחרר 300 יחידות אינסולין אל זרם הדם של בובת ההדגמה השקופה. הפריצות שהציגו גיי וג'ק עוררו עניין רב בסיכונים האפשריים בתחום זה, ובסוף 2012 הוציא משרד ה-Government Accountability האמריקאי דו"ח חריף שדרש מה-FDA (מינהל המזון והתרופות) להתייחס לסיכון הפריצה למכשירים רפואיים מוצמדים או מושתלים.

למעשה, כבר שנים שהאקרים בודקים כיצד אפשר לפרוץ למכשירים מושתלים, כמו קוצבי לב ודפיברילטורים לבביים מושתלים אשר מקבלים פקודות בגלי רדיו. את המחקרים התיאורטיים הראשונים בנושא זה פירסמו חוקרים מאוניברסיטת מסצ'וסטס ב-2008. אך האקרים הופכים תיאוריה למעשים. בקיץ 2013 תיכנן ברנבי ג'ק ההדגמה, שבמהלכה התכוון להפעיל אנטנת רדיו ממרחק 10 מטרים כדי לשלוח לדפיברילטור אות, שיוורה לו להפעיל שוק חשמלי בעוצמה של 700 וולט לפרק זמן ממושך. זה היה אות שהיה טמון בו פוטנציאל קטלני. אך שבוע בלבד לפני ההדגמה המתוכננת נמצא ברנבי ג'ק ללא רוח חיים בדירתו בסן פרנסיסקו. הסיפור הזה אולי נשמע כמו תפנית דרמטית בעלילה של סדרת מתח, אך הוא אמיתי לחלוטין. אגב, בעונה השנייה של סדרת הטלוויזיה Homeland האמריקאית, ששודרה ב-2013, תואר תרחיש, ובו טרוריסטים שולחים אות קטלני כזה לקוצב הלב של סגן נשיא ארצות-הברית, וכך גורמים את מותו. הפרק הזה, ששמו Broken Hearts, שימש השראה לברנבי ג'ק כשתיכנן את ההדגמה שלו.

אך הסיפור לא היה בדיוני לחלוטין. לימים התברר, שכבר ב-2007 הותקן בגופו של סגן נשיא ארה"ב לשעבר, דיק צייני, דפיברילטור לבבי חדש. בעת הניתוח קיבל הרופא המשתיל שטיפל בצייני הנחיה

מצוות הביטחון שלו, לנתק לחלוטין את יכולות קבלת אותות הרדיו של המכשיר המושתל, מפאת החשש להתנקשות מרחוק בחייו של סגן הנשיא. כל זה התרחש הרחק מעיני הציבור ב-2007. אך כעת, בעקבות החשיפות של האקרים כמו גיי רדקליף וברנבי ג'ק, החלו גופים הדואגים לבריאות הציבור להתייחס לסיכונים הנלווים לשימוש במכשירים אלה.

לכאורה, המסקנה שעולה מסיפורים אלה היא, שבטכנולוגיות החדשות שאנו מאמצים תמיד יהיו פגיעויות, ולכן עלינו לחשוש, אך גם להעריך את ההתראות שמגיעות ממי שיודעים איך למצוא את הבעיות הללו. יש כאן גם סיפור הרבה יותר גדול. כיום האקרים לא רק מחפשים את הסיסמאות למחשבים אישיים, או את המספרים הסודיים של כרטיסי אשראי. למעשה, ישנם מאות האקרים ברחבי העולם שכבר מתעניינים בפריצות לגופם של בני אדם, ובכלל זה פריצות ושכלולים של מיכשור רפואי, שתלים, ואיברים קיברנטיים – ואפילו המצאת יכולות פונקציונליות חדשות לגוף האנושי באמצעות טכנולוגיות בלתי-צפויות.

עם הביו-האקרים הללו נמנה, למשל, אמאל גראפסטרה, שבמשך עשור מציע לאנשים להשתיל שבבי RFID (שבב עם טכנולוגיות תיוג אלקטרוני) בדיהם, כדי שיוכלו לפתוח את דלת הבית, להניע את המכונית מרחוק, או לנעול את המחשב שלהם כשהם לא לידו. לפני כמה שנים התקין אמאל לעצמו שידרוג: שבב נוסף, עם קישוריות בתקן NFC (Near Field Communication) – המאפשר תקשורת אלחוטית בטווח קרוב. מערכת זו איפשרה לו להתחבר – בגופו – גם אל המכשיר הסלולרי שלו. בשנה

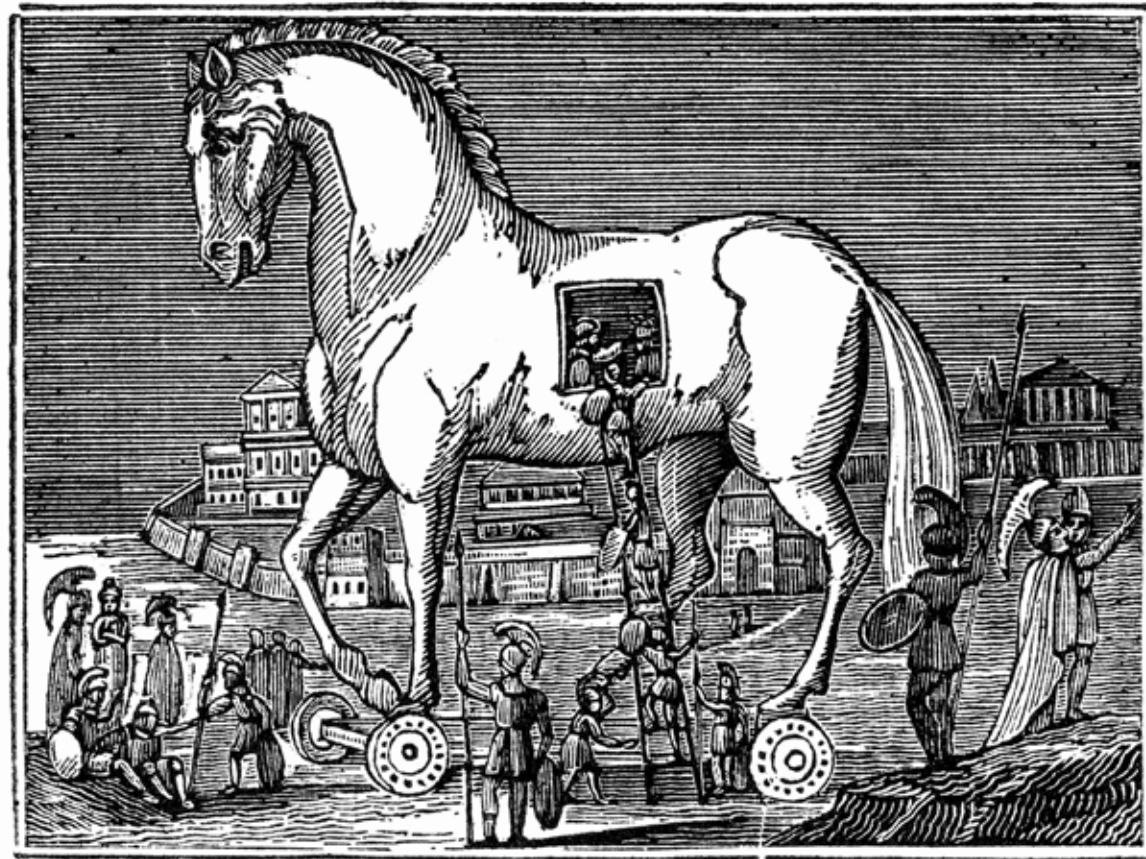
האחרונה נעזר אמאל באתר מימון המונים כדי לעצב ולהפיק שבב חדש, שמיועד להטמעה בגוף האדם ומאפשר קישוריות NFC לצד זיהוי RFID בשבב אחד, קטן ממטבע של רבע דולר.

את תהליך “ההשתלה” הפשוט אפשר לבצע בכנס האקרים, בעבור תשלום של 30 דולר – או אצל מקעקעים ואמני פירסינג, שלומדים היום כיצד לתת שירות גם ללקוחות מסוג חדש: ביו-האקרים שמעוניינים בהתקנת “שבב משודרג” כזה. למעשה, אמני פירסינג עובדים יחד עם האקרים כדי להוסיף יכולות פונקציונליות חדשות לגוף האדם. האקרית צעירה מסקוטלנד, הידועה רק בכינוי Lepht Anonym, התפרסמה כאשר תיעדה בבלוג שלה והציגה בפני האקרים אחרים כיצד השתילה באצבעות ידיה סדרה של מגנטים מיוחדים שפיתח אמן פירסינג בשם Steve Haworth. המגנטים האלה מגיבים ברטט קל בנוכחות שדה אלקטרומגנטי חזק, ולכן, מי שמשתילים אותם בקצות האצבעות מקווים לקבל מעין “חוש מגע לשדות אלקטרומגנטיים”, או במילים אחרות – חוש שישי מושלם למאה ה-21. ב-2010 פירסמו חוקרים מאמר, שבחן את האפשרות ליצור ממשקי אדם-מכונה חדשים באמצעות שתלי מגנטים מסוג זה.

הביו-האקרים אינם מחכים לחברות הביו-מד המסחריות. צמד ביו-האקרים מפיטסבורג בפנסילבניה הקים מיזם ביו-האקינג במרתף הבית, בשם GRINDHOUSE WETWARE, ובמסגרתו הם פיתחו שתל מסוג חדש, שהם מכנים CIRADIA. מטרת השתל היא לעקוב בזמן אמת אחר מדרים ביולוגיים כמו דופק, טמפרטורה ורמות סוכר בדם – ולשדר את המידע בזמן אמת למחשב או למכשיר נייד באמצעות

תקשורת בתקן Blue tooth. כמו האקרים, גם המפתחים של CIRADIA החליטו להישאר נאמנים לעקרונות הקוד הפתוח, ושיחררו את הקוד ותוכניות הפיתוח לאינטרנט, כך שכל אחד יכול לעצב לעצמו שתל דומה ולהסתמך על מה שהם פיתחו. המעצב הראשי של השתל, טים קאנון, נעזר באמן פירסינג מגרמניה כדי להשתיל את האב-טיפוס באמת יד שמאל שלו – וכמה שעות לאחר “ההתקנה” השתל כבר העביר מידע למכשיר ה-iPad שלו. זהו כנראה ממשק אדם-מכונה הראשון שתוכנן והושתל על-ידי ביו-האקרים, ללא כל מעורבות של גורם רפואי, מכוני מחקר או מעבדות רפואיות.

אם כך, כשמביאים את כל הדברים האלה בחשבון, אולי נראה שביו-האקרים הם אנשים מסוכנים וחסרי גבולות, שאינם חוששים לטשטש את הגבולות בין האדם לבין המכונה. אך זה בדיוק המקום שבו האקרים תמיד היו בו – ממצייאים שימושים חדשים לטכנולוגיה קיימת, ופורצים את הגבולות של מה שאפשר לעשות. בעוד כמה שנים, ייתכן שלכולנו יהיו מכשירים מעין אלו – מכשירים שתפקידם לפתור בעיות רפואיות, להחליף איברים שהתקלקלו, לבקר תהליכים בגופנו, או לחבר אותנו לרשתות גלובליות. הביו-האקרים שפורצים את הגבולות היום הם רק “המאמצים הראשונים”, החלוצים של הטכנולוגיות האנושיות החדשות. הם בוחנים את גבולות האפשרי מדי יום ביומו, וכך חושפים את הבעיות ואת ההזדמנויות של השלב הבא באבולוציה. האקרים תמיד ידעו כיצד למצוא שימוש חדש לטכנולוגיות, אפילו במקומות הכי פחות צפויים. עכשיו הם ממצייאים מחדש את גוף האדם.



Trojans Deceived.

“טרויאנים מרומים”, הדפס מתוך “העולם מוצג על-ידי רובינס המלכותי”, 1830, ניו-יורק

“מטריושקה” היא סדרה של בובות חלולות, עשויות עץ, שאפשר להכניסן זו לתוך זו. בדרך כלל מדובר במערכת של שלוש עד שמונה בובות, אך יש גם מערכות נדירות, הכוללות עד 60 בובות. השם “מטריושקה” הוא כינוי חיבה לשם מטרויונה, שהיה נפוץ ברוסיה בעשורים הראשונים של המאה שעברה. בישראל, ובמקומות נוספים, היא מכונה לעתים “בבושקה” (סבתא, ברוסית). מערכת הבובות, שנודעה כאחד מסמלי התרבות של רוסיה, נולדה למעשה ביפן, והובאה לרוסיה ב-1890. כעבור עשר שנים, בשנת 1900, היא הוצגה בביתן הרוסי בתערוכה העולמית בפאריס כשהיא עטויה מטפחת ראש כפרית, ושמלה שעליה סמלי חקלאות בולטים (מגל, תרנגול, שיבולים, כיכר לחם ועוד). מאז עוצבו “מטריושקות” באלפי סגנונות: כיפה אדומה, אשה מוסלמית, טבח בעל שפם מסולסל, חייל בדיל, גיבורי ספרות שונים, קדושות וקדושים נוצריים, גיבורות סרטים מצויירים ועוד. לעיתים הושארה ללא ציור, כמעין הפעלה אמנותית לילדים. לאחר מלחמת העולם השנייה הפכה מטריושקה לתרגיל מאתגר בבת-ספר לעיצוב בכל העולם.

המעצבת הישראלית, בוגרת בית-הספר לעיצוב “שנקר”, דנה הדר, היוצרת וכותבת תחת השם Pitoti, מציעה שלושה עיצובים של “מטריושקות” בדמות גיבורות תרבות נשיות: מרילין מונרו, וונדרוומן וביונסה.



"If you liked it then you should have put a ring on it."

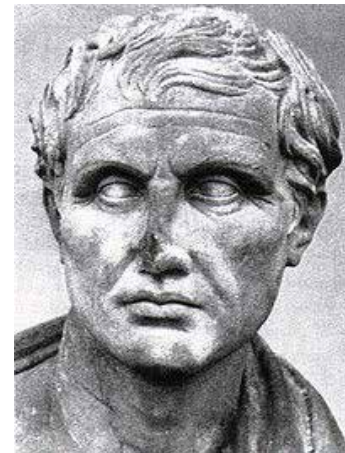


"I'm just an ordinary American, but I feel that I can do things... I can do them!"



"I'm selfish, impatient and a little arrogant. I really hate myself. I am not of control and at times hard to handle. But if you can't handle me at my worst, then you won't be able to handle me at my best."

מימין לשמאל “מטריושקות” בדמות גיבורות תרבות נשיות: מרילין מונרו, וונדרוומן וביונסה



פסל ורגיליוס מהמאה הראשונה לספירה

הוגיעו הקרבות את שרי היונים,
הדף הדפם הגורל, ושנים רבות נקפו.
15 אז – ותלמדם פלס אַמנות אלוה ויבנו
סוס אֲשֶׁר תועפות הר לו, וכרותות אַרְנִים חפוהו.
"נדר השבים הנהו" – כחשו ותפץ השמועה.
גורל הפילו ובחירי גבורים במסתר הירך.
קרש החביאו, וימלאו כל רחבי הַטֶּט הַנְּבוּכָה
20 אנשי צבא מזינים – עד אַפֶּס מקום בתנה.
סמוך ישכן אי נודע לתהלה יקרא טַנְדוּס.
רבו אוצרותיו, כל עוד לא נמוטה ממלכת פריאמוס;
עמה – רק חוף לאַניוֹת בלא מסתור – מבטחים להנה.
שמה נסעו, הסתתרו בחוף השומם ונאמר:
אכן כבר אינם, כי נשאַתם רוח מִקְנִי.
חדלו מאבל השרויים, זה ימים ושנים התאבלו,
פתחו שְׁעָרִים. מה נעים ללכת אל מחנה הדורים,
לראות מקומות שָׁמֶמו, לבקר בחופים נעזבו:
הנה פה חנו דולופים, פה שכן אַכִילֵס הזועם,
הנה מקום צִיֵיהֶם וְשֵׁם – צבאותיהם ערכו.
30 רבים השתאו לשי, למינרה הגש, כי הפליא
כבד משא הסוס. אז יעץ תימואָטס להביא
אותו העירה פנימה ולהציגו בטירה.
הסבבנו בכחש אם גורל כה קרץ?
5 אכן קפסו ושאר האנשים יהגו נכחות,
צוה יצוה להטיל הימה את מנחת הַדְדוֹן,
תרמית הדנאים, או שרף לשרפה או לנקב
נקב בבטן הנבוכה ולחקר את כל מצפונייה.
תעה לבב העם ויפרד למחנות יצאו.
10 אז לאוקואון בראש המון עם ילוהו ימהר
רדת ממרום השרי ויקרא בזעם מרחוק:
"הה, מה נואלתם, אֲזוֹחִים אַמְלִילִים! האם תאמינו,
כי האויבים הלכו ואינם? או תאמרו בלבכם:
שי הדנאים בלא ערמה? הכן את אוליפסס ידעתם?
45 או שם אכיבים התבאו, ותסגר העצה עליהם,
או אף מכוּנה הקימו אל נוכח החומות, ותרו
בתים בעיר גם בואו עליה מלמעלה; או כחש

אחר יצפנו. רק אל תאמינו, הטוקרים, בסוסם!
אחת אמרת: יראתי דנאים, גם שי אם יגישו!"
ככה ידבר, ועופף בכח אבירים הרומח,
15 ירה בצד המפלצת ובטנה עקומת-חשוקים.
נתקע הרומח וינע, ותרגו הבטן תחמיהו,
המה הקרב הנבוב וקול כאַנְחָה השמיע.
קרץ לו קרצו האלים, לו עמד השכל הכושל-
20 ברזל לשלח בחביון היונים לשחתו עד חרמה-
טרויה או עמדה פיום עוד, גם טירת פריאמוס הגבוהה!
פתאם ורואים דרדנים יוליכו בהמון צנח
עלם אסור-הידים להביא אל ארמון המלך.
איש לא ידעו, אף נתן את נפשו לשוכיו, למען
הקים את זממו – לפתח עיר טרויה לפני האכיבים
30 סמוך לבבו בטוח ונכון לשמים הנהו:
הפיק מזמת הערמה או נפל מחרב נוקמת.
מן האפסוים בואו, יתקבצו בחורים בטרויה-
לראות באסיר תשוקתם וקלס יתקלסו בו יחד.
עמה הבינו נא נכלי היונים, ופשעם האחד
יעיד על כלם!
נצב הנהו בתנה, וכל העינים בו תלויזות.
נבנה, אין אונים יתבונן בקהל הפריגים וקרא:
"אוי לי, הניש עוד יבשת או ים יקדמוני? ומה עוד
70 "נשאר לאמלל פמוני? כי הנה אין יד לי ומקום
"בין הדנאים, ועמה הלא עוד יוספו עליהם
"בני הדרדנים, זו מלאי משטמה את דמי ידרשו".
ככה יתלוננו, והפכו הלבבות ושכה הנעם,
רק נדרשהו, כי יגיד מוצאו וכל אשר הביא
אתו, ומה הבטחון – כי נתן את נפשו לשבי.
80 פחד אז ישפח הנער וככה אמרו יביע:
אמת אגדה, המלך, ותהי אשר תהיה אחריתי,
"גם לא אכחד, כי אמנם משבט ארגולים אנכי;
"זאת גם אחרת: אם עשה הגורל את סינון חלכה, –
"לא יעשנו כאפו הפכפה או מתעתע.
"אולי באחד הימים הביאה השמועה אליך
"שם פלמדס בן בלוס (איש נודע לתהלה בארץ);

"דבה ואון בו טפלו, ובני הפלסגים הורידו
"אותו שאולה, אם אמנם אף חף הוא מפשע, רק נאץ
85 "את המלחמה, ועמה התאבל ותאבלו על מותו.
" אביו המסכן בראשית ימי המלחמה שלחני
"אליו, כי רעו ושאריו הקרוב הנני. וטרם
"מטה ממשלתו, ויד לו עדנה בסוד השליטים, –
"שם טוב נתלתי גם אני, וכבוד והדר עטרוני
90 אולם מדי אכלתו קנאת אוליפסס הנוכל
"הו רק ידועות אספר) ויעזב ארץ החיים;
"נדכא הייתי ואשא בסתר את חיי יגוני
רגז וזעם בקרבי על אבדו ידידי הישר.
אף לא החשיתי ואמר בכסלה; אם יקר המקרה, –
95 אם לארגולים בשלום באחד הימים אשובה,
נקם אקם, – ודברי הפיחו משטמה נצחת,
אז גם הקרה הרעה, – אז החל אוליפסס אימני,
טפל עוונות חדשים לבקרים ונפץ בקהל
דבות שתי פנים להו, ויבקש לקחת את נפשי
100 גם עוד לא שקט האיש, עד אם לקח את קלכס לעזרה –
אכן לשוא זכרונותי המרים אגולל, ולמה
אעצר אתכם? אם שוים כל בני האכיבים בעינכם,
רב לכם הקשב אלי, כי אם הבו עשו בי שפטיכם,
תפץ בהם האימתני ורב לאטרידים מחירם".
105 אז ונשתוקק לדעת את מוצאי הדבר, כי זרו
לנו תהפוכות היונים וכל מעללי הרשע.
רעד הנער ויוסף לספר, ולבו בל עמו:
"רבות בפעמים התאוו היונים להחל מגוסה, –
לנטוש את טרויה ולשוב, רצוצי מלחמה ארפה.
110 הו, לו גם עשו פזאת! אף סערה ביים מדי פעם
עמדה לשטן, ורוח הנגב הפחידם מלכת.
אולם עת הוכן הסוס וכרותות ארנים חפוהו,
סאן ביתר שאת כל האתר מזרמי הגשם;
לשאול בפבוס אזי אוריפילוס שלחנו במבוכה.
115 ומני היכל רק דברים מדאיבים פאלה הובאו:
"עלמה ובחתם, ודמה השביח את זעם הרוחות
"עת אלי חופי איליום ראשונה הגעתם, דנאים!

"בקשו בדם גם שיכתכם וכפרו בנפש ארגולית".
 אה עדי אַזני ההמון הגיעו הדברים, ויאמרו
 חיל את כל איש, ותרחפנה מקור ומפחד עצמותיו:
 מי זה הגורל יעדו ודורש את נפשו אפולו...
 אז האיתקי ברעש ושאוון את קלכס החוזה
 ימשך לתוך וידרש, כי חפץ האלים יגלה.
 רננו רבים כי חרש עלי המתנבל מזמת
 רשע גם חזו בלבם, כי קרובה ובאה הרעה.
 ימים עשרה הוא החריש כמסתיר את דבריו וימאן
 הסגיר אף איש במלתו ונתן את נפשו למות.
 אה באחרונה, עת נתן אויליכסס את קולו בחזקה,
 פתח את פיו וכמדבר ביניהם לקרבן שמוני.
 טובו הדברים בעיני העם, כי נסבה הרעה,
 ירא כל איש מפניה, ותהיה לאבדון האחד.
 כבר יום הזעם הגיע, הכינו את דברי הקרבן,
 בללו קמח – גם ענדו הפתיל לרקותי.
 אכן, הן אודה, מלטתי נפשי וכבלי נתקתי,
 שמתתי לי סתר בין קנה ובצה ושם כל הלילה
 שמר שמרתי, פן ישא ללבם ופרשו המפרש.
 אוי לי, אין תקוה, כי אשוב ואראה עוד ארץ מולדת,
 בני מחמדי ואבי, כה תערג נפשי אליהו!
 יסר יסרום אל נכון ופקדו עליהם חטאי;
 הטה, אמללים במותם יכפרו עון מגוססת.
 אחלי, בשם אלי מעל, היודעים כי אמת דברתי! אם יש עוד
 תמת ישרים, וזכה תתהלך עדן בין החיים,
 חוטה, הלא בקשתי, על אמלל כמוני, כי רבות
 עמל שבעתי, רחמני, כי כה על לא עוון אסבלה".
 ראה ראינו דמעותיו ונחמל ונחיה את נפשו,
 קם גם פריאמוס ויצוה לנתק הפבלים מידיו,
 כבד אֶזְקוּי לְהִסִיר, וככה ידידות ידבר:
 "היה היה אשר תהיה, הן תשפח הגרים עזבת-
 לנו הנד! הגידה רק אחת, הלא שאלתיך:
 למה הקימו את סוסם גדל-כבד? ומי יצרהו?
 מה מגמתם: אם קדש לאלים או כלי למלחמה?"
 כה שאלהו והוא, מלא ערמה ותוך פפלקים,
 הרים אל מול הככבים את כפיו, השלוחות לחפשי:

155 "הנה נשבעתי ככם, אורי-נצח, זו לא יחוללו,
 גם המזבח וחרבות האמים, נמלתי מפניכן,
 יחד עם פתיל הקדשים, פתיל קרבן, זה ענדו לראשי!
 הן אין כל אסר על נפשי להפיר את דתי היננים,
 לי גם המשפט לשנאם והוציא לאור מצפוניהם,
 צפנו בלבם. לא לי הם עוד חקי מולדת פלהו!...
 לו רק את, טרויה, תשלמי נדריה, וישעף עת יבוא,
 תשמרי לי אמוניה פאמת טובה גמלתי!
 עת הדנאים החלו להכין את דבר המלחמה,
 עזרת פלס היא היתה ותחלתם וישע מבטחם.
 אכן מאז בן טידיקס, מנאץ האלים, ואתו
 יחד אויליכסס, היוצר כל און, התנכלו להוציא
 פסל פלס מהיכל הקדש ואחרי הרג את
 נוטרי הטירה הגבוהה, בצלם האלה החזיקו
 ובידיהם הטמאות בפארי-תמתה נגעו. –
 הלכה ומדל מאז ותדעה תחלת הדנאים
 נשטה גבורתם ותקמת האלה מהמה נסתרה.
 אף גם זאת: נתנה טריטוניה את אותותיה למופת:
 פי כמעט שבו הציגו הצלם במחנה היננים,
 נפקחו אורו עיניה בלהבות אש מתנוצצת,
 זעה רות מלח השתפכה ותעבור כל יצוריה
 אף (הן תשאו!) היא נתרה פעמים ממקומה, בעודה
 אוחזה מגן בזרועה ורועד הרומח בכפה.
 פתאום וישא את דבריו אז קלכס החוזה וייעץ:
 "נסו המלטו בדרך הים ותושעו במנוסה,
 אף לא תצלחנה חניתות בני ארגוס להשמיד פרגמוס
 עד אם ארגוסה ישובו וישאלו אות מני אלים
 גם את המלך ושיבו, זה אתם הביאו בארחות
 ים באניות הפפופות; אף זאת, כי אם ארצה מיקני
 הלה הם הלכו בהכון הריח, הן זאת מאליהם ידרושו:
 לתמה בורועם ואמם ללחם כי יארחו יחד. –
 אז על עקבותם ישובו ובאו לפתע עלינו".
 כה הבינו אז קלכס את פשר האותות: כי צווי
 בני היננים להציג הצלם במקום הפלכיום,
 אל חלוליהו ברשע, ולכפר במנחה את פניו
 אף יצונו פי קלכס, כי נשא המשא הפלאי,

155
120
125
160
165
130
170
135
175
140
180
145
185
150

190 כבד עצי הארנים, ואל השמים נרימו,
 כל עוד גם יוכל השער להעביר אותו, גם זאת, כי
 לא יוכל עוד חדור אל תוך חומות העיר וחדלה
 קדושת המנהג הקדום משמור על העם והצילו.
 אכן אם אתם תעזו לשקצה את מנחת מינרנה,
 איד נאבדון יבואו עלי ועל נפשי ראשונה
 יהיו האותות האלה!) על כל ממלכת פריאמוס ובני הפריגיים;
 וידכם אתם אם תבוא לעזרה להעלות אותה העירה,
 אסיה אז תבוא ותלחם אל מול חומותיו של פלופס
 ועל ירענו אחרינו אז תעבור כוס העברות.
 אמון נתנו בנכלי זה סיגון הבוגד, ודמעות
 תרמית הכריעו אותנו, אשר לא נצחנו טידיקס
 גם לא האיש מלריסה, אף לא השנים העשר
 גם לא אניות האלה.
 אכן לפתע התחוללה עלינו, בני-עוני, חרדה
 קשה פי שבע ותפה בחיל נפשותינו התועות.
 לאוקואון, אשר בחרו הגורל לכהן נפטונוס,
 זבח על יד המזבח שור אביר לקרבן בקודש.
 פתאום וצמד נחשים, מעל מעמקי המצולה,
 שטים מעבר טנדוס, בצנפות ענק מצונפים,
 (ארגז גם אשר בדברי!) אף יחתרו תואמים יחד
 אל היבשת. חזיהם בין גלים רומו, ואדם
 דם לכרבלתם, נשאה ממעל למים אחריהם;
 יתר גוייתם על משטח הים שם יחליקו מאחור,
 וכדמות גלגל-אדירים יתפתלו גבותם השונים.
 כבר אל החוף יתקרבו. עיניהם אש דמים מלאו;
 שריקות בניהם, ולשונם רועדת במפתח הלוע.
 ראה ראינו ונחור וננוס כל איש על נפשהו,
 אכן הפתנים באחת – וניהרסו אל לאוקואון.
 ראשית יתרפקו השנים על ילדי הכהן הקטנים,
 נצמדו גם וישפעו את יצוריהם הרפים.
 אז באביהם יאחזו, בעודו מהמר לעורם, –
 נשק בידו – ולפתו את גוו בצבת הענקים.
 פעם גם שתיים כבר נכרכו בו, ונביהם – קשקשים
 פעם ושתיים התרפקו על חלקת צנארו גם הוא, אף
 ראשם וסרת צנארם עוד רמו ויגבהו מנו.

190
195
200
205
210
215
220
225

רוטפס הצמיד במצח ממרורת הפתנים, והושיט
 ידיו להחיר הפתילים ויחד זעקות ישמיע –
 זעקות אימה נשאות עד גבהי כוכבים בשחק.
 געה כה יגעה השור, בהמלטו מעל המזבח,
 ירוץ ונער הקרדום הרופף מחלקת צנארו.
 אכן בינתיים הפתנים שם שפי יחליקו ועלו
 מעל אל רמת ההיכל וחקקו באכזריות-חמה
 חמוק ועבור אל טירת טריטוניה, ובינות רגליה
 נחבאו יחד מתחת מגנה העגול לסתרה.
 אז ופלצות חדשה החרידה כל לב בקרבנו;
 רבים גם שפה הפטירו, כי נשא בצדק לאוקואון
 גמולו על עון בכפלו, – כי חלל במדקרות חרב
 עצת הארון הקדוש ויטל ברשע הרומח,
 רומח בוקע ונתקע בעורף הסוס, גם הוסיפו:
 נטל עלינו להוביל הצלם אל שבת האלה וכפר פניה.
 קמנו ונפרץ החומה ובתי הקריה נחשפו:
 שמנו גלגלים ברגלי הסוס להחליקו וחבלי-
 פשמים קשרנו בצנאר, – וככה בעזרת ידינו
 הועל על חומת הקריה. נערים גם נערו-תמד
 שירים יזמרו בקודש וסלסלו חבלי הפשמה.
 ככה מכונת המשחית התגלגלה באה העירה
 יחד עם נושקי הנשק, ופחים ופגזעים בקרב.
 טרויה, הוי ארץ מולדת וזבול אלוהינו מקדם!
 מכצר ועז לדרדנים ומשגב כבודנו בלחם!
 שלש גם ארבע פעמים הן עצר המפתן בשער
 את המפלצת מלכת וארבע פעמים השמיע
 נשק-האיד את המיתו מעמקי הקרב הנבוב.
 אף לא חדלנו ממעשה ידינו ונהיה כמפי
 תמהון לבב וסנוורים – לבלתי ראות והתבונן,
 עד אשר הבא הבאנו ונצג הצלם הפלאי
 פנימה בטירת הקודש. אז גם קסנדרה נעזרה
 לתוזות עתידות לא טובות, אף הן לא האמין איש לה
 כי על פן צווי האלים לבלתי נאמין לה עד עולם.
 ככה, במר גורלנו, ביום זה, יום אחרון לטרויה,
 פאר פארנו היכלנו בעלים לחג ולתפארת...
 260

230
235
240
245
250
260

אכילס בתור לדופלר עורקי כליה

חשבתי שמה שעוללתי להקטור היה השפלה
 אבל היום אני מבין
 שהגורל חמל עליו.
 הוא נהרג אהוב.
 אחר־כך רק הגופה חללה
 אבל זה היה כבר בלעדיו.
 ואלו אני, שעה ורבע יושב על הפסא
 ומתבונן בעור המהוה של נעלי.
 את הקסדה השארתי בבית כי
 עלי היא נראית מגחקת.
 הייתי רוצה ללכת מכאן
 אל הקרבות שבהם הרגלתי,
 לרוץ מפה תרון כמו הלוחם האחרון
 עלי אדמות, לצלח ימים, למוטט חומות.

אבל לקחתי מספר ועוד מעט האחות
 תקרא להפנס.
 ואיך אני, בנה של תטיס, אכילס מהיר הרגלים
 הנכון להאבק בכל אויבי
 יכול לגבר על האויב שמכרסם בפנים.
 נכון, יכלתי כמובן לרקע ברגלי
 ולהטיס פידון זועם לעננים
 אה אין בי כח לעמד מול
 מישורים ריקים ולחשב שהכל עלול
 לקרס בגלל עורק שנסתם
 או התפרעות של תאים.
 הנה זה שנכנס לפני יוצא!
 מאחורי גבו מפציעה האחות ומסמנת להפנס.
 אני נכנס עם רעד קל בתחתונים.

מתוך: "שעה לא צפויה",
 קשב לשירה, 2006

שמונה

*
 האם חבקותי די?
 פוף. ורעוני סבא
 דואים ברוח

*
 סירה קוצנית
 בין גלים ואשפה מגיח
 יונק דבש

*
 עוצרים ברמזור
 מעל צמת עמוס חולף
 חץ אנוני בר

*
 הו, חוף ספטמבר!
 שתי צוללות מנקרות קצי
 כריך טונה

*
 לפנות ערב צל
 ענן על השלט: "אין
 שרותי הצלה"

*
 זו תחת זה
 צמרת, פסגה, סהר
 וכוכב ראשון

*
 ערב רב עכשו
 סביב עצמו, על קור, סובב
 עלה יבש

*
 בין ברכי פרושים
 ים אדם, עקבה, הרי מואב
 כוכב



גוגן, "רוח המתים שומרת", 1892, 73x92 ס"מ, גלריה לאמנות אלברייט-נוקס, בופאלו



טיציאן, "ונוס מאורבינו", 1538, 119x165 ס"מ, גלריה אופיצי, פירנצה



מאנה, "אולימפיה", 1863 (סלון 1865), 190x130.5 ס"מ, אורסיי, פאריס



גוגן, "אולימפיה", 1891, 89x130 ס"מ, אוסף פרטי

הושלם) היה שונה מזה של מאנה (מכיוון שחלקים ממנו הושחתו, ב-1884 חתך אותו מונה לשלושה חלקים, שניים נמצאים באורסיי והשלישי נעלם). נראה ש"הארוחה" היא אחת היצירות המצוטטות ביותר בעולם. חיפוש מהיר בגוגל יעלה עשרות ציטוטים של היצירה בציור ובצילום, על-ידי אמנים וחובבים. גם "אולימפיה" היא יצירה שמרבים לצטט, למשל מורימורה שיצר את האולימפיה שלו בשם "פורטרט", כשהוא משתיל את עצמו לתוך תפאורה המצטטת את הציור של מאנה, אבל בגרסה יפנית. גם פיקאסו ציטט את "ארוחת הבוקר על הדשא" בסדרה של ציורים שעשה על-פי יצירתו של מאנה (פיקאסו היה אחד מגדולי המצטטים של גדולי הציור; הוא יצר גרסאות חדשות לציורים, כמו "ארוחת הבוקר על הדשא" של מאנה שהוכרנו, או "ההוצאה להורג ב-3 במאי 1808" של

של ערבסקים מוזהבים... לעיתים קרובות יכול הציטוט להיעשות כמחווה של אמן אחד לאמן אחר, מתוך ראיית היצירה האחרת כמופת שיש לחקותו, אך בדרך כלל יוצר המצטט פרפרזה משלו, המאופיינת בכתב ידו. למשל, מאנה הירבה לצטט ציורים של גויה ושל אמנים אחרים. בציור "ארוחת הבוקר על הדשא" (1863) הוא ציטט את "קונצרט בחיק הטבע" (1509) של ג'ורג'ונה, בכך שהושיב בחיק הטבע גברים לבושים ונשים עירומות. הוא אף אומר במפורש שרצה לצייר ג'ורג'ונה מודרני (בינתיים החליט הלובר שהציור הוא מעשה ידיו של טיציאן, וכך הוא מופיע שם בקטלוג, אם כי לא כולם שוכנעו שכך הדבר). בהמשך צייר גם מונה את "ארוחת הבוקר על הדשא" (1866) שלו כמחווה למאנה, אם כי ציטט רק את השם ואת הרעיון של ארוחה בחיק הטבע, אך הציור (שלא

שציטט ציורים קודמים. בנוסף, גוגן לא רק העתיק את "אולימפיה", אלא גם קיבל ממנה השראה כשיצר את "רוח המתים שומרת" (1892). במבט ראשון, אין דמיון בין הציורים, שכן מול אולימפיה הלבנה (תרתי משמע) שוכבת נערה פוליניזית שחומה, והיא שוכבת על בטנה ואינה שרועה על גבה כאולימפיה. עם זאת, היא שוכבת על סדין צהוב, אשר מזכיר את הצעיף הצהבהב אשר פרוס על מיטתה של אולימפיה, ודמות רוח המתים תופסת את מקום המשרתת השחורה של אולימפיה. אלפרד ז'ארי הבין את הקשר בין "רוח המתים" לבין "אולימפיה" לאחר שראה את התערוכה של גוגן ב-1893, וכעבור שנה כתב על כך שיר: מנאו טופאפאו הקיר כבר נרדם האולימפיה שוכבת חומה על תפוזרת

את העובדה שהעתיק, אזי יש לחפש האם מסתתרת משמעות כלשהי מאחורי מעשה ההעתקה. במקרה של גוגן, למשל, הוא צייר העתק מ"אולימפיה" מפני שרצה בו עבור מה שכינה "תיק הדוקומנטים שלי". התיק כלל רישומים וצילומים של יצירות שעניינו אותו, מתוך האמנות המערבית והחוץ-מערבית, ואת חלקן ציטט ביצירותיו. התיק כלל גם רישומים שרשם בעצמו, וגם אותם ציטט: אפשר למצוא דמויות שונות שרשם בבריטני מושתלות לתוך ציורים שנעשו בטהיטי. מה שמוכיח, כי הציטוט יכול להיעשות גם כאשר אמן מצטט את עצמו, ומשתיל דימויים שלו-עצמו לתוך יצירותיו שונות. במקרה של "אולימפיה", מאנה עצמו ציטט את "ונוס מאורבינו" (1538) של טיציאן, והיה מושפע גם מ"המאחה העירומה" (1804) של גויה. כך ש"אולימפיה" של גוגן היא ציטוט של ציור

הניע את האמן לצטט. באמנות המודרנית והעכשווית מקובל "להשתיל" לתוך יצירות האמנות "ציטוטים" מיצירות אחרות. בזרזון העכשווי – לפעמים האמן "מתכתב" עם יצירה או "מהדהד" אותה. במקרה הגרוע, ציטוט יכול להיעשות כאשר האמן "מצטט" את כל היצירה – כלומר מעתיק אותה כפי שהיא, או משנה פה ושם כמה פרטים, הציטוט נבלע כולו ביצירה החדשה, ונראה כאילו נעשה בידי אותו אמן. אפשר לראות במעשה זה מרמה או זיוף – פלגיאט. אבל לא תמיד כך המצב: גוגן, שהעריך את מאנה, צייר ב-1891 גירסה משלו ל"אולימפיה" (1863), מדויקת עד כדי כך שקשה להבחין בהבדל, אלא כשרואים את שתי היצירות זו לצד זו, במיוחד בגלל המידות השונות. האם זה ציטוט? או שמא העתק? או אולי זיוף? אם האמן אינו מסתיר את מעשיו, ואפילו מבליט

המילה "ציטוט" הפכה פופולרית בתרבות המודרנית, ועוד יותר בתרבות הפוסט-מודרנית. "ציטוט", כפשוטו, משמעו הבאת דברים בשם אומרם, בין מרכאות, או כפי שכתוב בוויקימילון: "אמירה או כתיבה של דברים כפי שהוצגו בפי אחר כְּכִתְבוּ וְכִלְשׁוֹנוֹ". אך למעשה, כיום אנחנו משתמשים במונח זה במשמעויות רחבות יותר, מכיוון שאנחנו "מצטטים" לא רק מילים או משפטים, אלא גם יצירות אמנות בשלמותן או בחלקן, צורות אדריכליות, מחוות ואיקונוגרפיות, דימויים, סמלים, ואפילו רעיונות. כדי שציטוט יהיה משמעותי, עליו להסתמך על ידע מוקדם של הצופה (על ה"מקדם התרבותי" שלו, כלשונו של דושאן). שאחרת לא ידע שזה ציטוט, או לא יבין מה מקור הציטוט ומה

ד"ר רות מרקוס, מרצה (בגמלאות) בפקולטה לאמנויות, החוג לתולדות האמנות באוניברסיטת תל-אביב.



מאן ריי, "חפץ לא נעים של ג'אקומטי", 1933, מוזיאון לאמנות מודרנית מרכז פומפידו, פאריס



רוברט מייפלד'ורף, "לואיז בורז'ואה עם ילדה קטנה שלי", 1982



הירושיגה, "מטע שזיפים" Kameido, 1857



ואן גוך, "פריחת עצי השזיף", 1887, 44x46 ס"מ, מוזיאון ואן גוך, אמסטרדם

ליצירה המקורית, כמו השפם שמצייר מרסל דושאן על פני ה"מונה ליוזה" של ליאונרדו, כדי להורידה מכס האמנות הקאנונית. או כמו השימוש שעושות אמניות פמיניסטיות, כגון חנה וילקה, בדמותה של אפרודיטה/ונוס כדי להרוס דימויי היופי נשי מסורתיים. הציטוט, אם כן, יכול לעבור שלבים שונים, כאשר אמן המצטט מקור כלשהו יכול להפוך בעצמו למקור שמצטטים אותו. הנה דוגמה לציטוט בדרגה שנייה ושלישית, ואפילו רביעית, בעזרת יצירות של שלושה דורות של יוצרים – צייר נוף מהמאה ה-17, מעצב נוף מהמאה ה-18, וציירי נוף מהמאה ה-19. קלוד לורן (1623-1682), המכונה קלוד, נחשב לגדול ציירי הנוף של המאה ה-17. הוא היה צייר צרפתי שחי רוב ימיו באיטליה, והעריך את האדריכלות שלה ואת נופיה. על אף שציור הנוף לא נחשב אז ל"ציור גדול", הוא הירבה לצייר נופים, אך שילב בהם לעיתים מבנים קלאסיים

שנוצר בינה לבין העצם הקשה, הדוקר והמפחיד, מול הצורה שבה אוחזת בורז'ואה בפאלוס (עשוי לטקס) מתחת לידה, כמו חפץ כלשהו, יחד עם חיוכה – מבהירים שזו בעצם בדיחה קטנה. מקרה אחר של ציטוט הוא הוצאת מרכיב כלשהו ממקום אחד והכנסתו למקום חדש, אבל בתנאי שאפשר לזהות את המקור, והשילוב בין המרכיב המיובא לבין ההקשר החדש יוצר מטאפורה חדשה – זהו למעשה ה"רדי מייד". המשמעות של המונח "רדי מייד" הורחבה מאוד מאז מרסל דושאן, וכיום הכוונה היא לא רק לשימוש בחפץ מן המוכן, אלא גם בכל דבר אחר שהוא מן המוכן – דימוי, מלה, רעיון, מושג ועוד. הוצאת המשנתה של דושאן מפס הייצור החרושתי והפיכתה למזוקה, למוצג מוזיאוני, כאשר דושאן מציג אותה הפוכה וגם כותב עליה – זהו שימוש ברדי מייד. לעיתים הציטוט כ"רדי מייד" משמש דווקא במטרה להרוס את המושג ו/או המשמעות המתלווים

ההשפעה היפנית על ואן גוך לא הסתיימה כאן, ועל אף שלא הוסיף עוד להעתיק ממש את ההדפסים, המשיך לצייר בהשראת תפיסת הטבע היפנית. למעשה, ההדפסים היפניים עדיין מצוטטים. למשל ההדפס של הוקוסאי, "משב רוח פתאומי", (1833) צוטט על-ידי ג'ף וול בצילום "משב רוח פתאומי" (1993). ציטוט יכול להיעשות גם עם קריצה, כמו ביצירות של האחים צ'פמן או בצילום של ג'ף וול. לואיז בורז'ואה יצרה ב-1968 פסל פאלוס בשם "ילדה קטנה שלי", כמעין מחווה ל"חפץ לא נעים" (1931) של ג'אקומטי. לדבריה, נתנה שם זה לפאלוס שיצרה מכיוון שראתה בו איבר פגיע, כמו ילדה קטנה. כאשר ב-1982 צילם אותה רוברט מייפלד'ורף אוחזת בפסל, הוא עצמו ציטט את הצילום של מאן ריי, שצילם דוגמנית אוחזת באובייקט של ג'אקומטי. הדוגמנית של מאן ריי, המחזיקה את הפאלוס מעץ של ג'אקומטי כאילו היה תינוק, והניגוד

האות M, וכדומה. במקרה זה, הציטוט נועד להוקיע את הכלכלה הגלובלית, אשר נגועה באמריקאיות ובתרבות הסמלילים והמותגים. אמן אחר שצייר ציורי מחווה היה ואן גוך, שהעריך הדפסים יפניים ואף אסף אותם. אחד מציוריו שממש ציטט אמני הדפס יפניים הוא "פריחת עצי השזיף" (1887), המצטט את ההדפס "מטע השזיפים" (1857) של הירושיגה (גוגן מצטט גם הוא את העץ – מתוך ההדפס היפני או מתוך הציור של ואן גוך – אבל בכיוון הפוך, בציורו "יום ראשון לאחר הדרשה", מ-1888). ואן גוך ממש העתיק את ההדפסים, אם כי בטכניקה שונה. לעומת הגרפיקה היפנית, הציורים של ואן גוך צוירו בשמן, בהנחות המכחול העשירות המייחדות אותו, ובמעברים רכים יותר מצבע לצבע ברקע. הוא גם הוסיף בכל ציור משהו משלו, כמו רקע של נוף אגם עם עצי במבוק, או שוליים עם כתב יפני שבעצם אינו אומר דבר. אך

באובייקטיביות על האירוע, ונותן לקהל הצופים לשפוט בעצמו עד כמה הוא נורא. ההבדל מתבטא גם בהנחות המכחול ובדרך הציור. מאנה נוטה יותר להשטחה, ולעיתים לצבעים כמעט גראפיים, כשהוא מושפע מההדפסים היפניים. התגובות שקיבל, למשל, הציור "אולימפיה" מפי המבקרים, מוכיחות עד כמה הייתה גישתו מהפכנית. היא כונתה "זונה צהובת כרס", "גורילה עשויה גומי שקויה משוחים בשחור", או, כדברי קורבה, "מלכת פיק על קלף מיד עם יציאתה מהרחצה". אגב, גויה מצוטט גם על-ידי האחים צ'פמן, בפסל "מעשים גדולים כנגד המת" (1994), המצטט סצינה של גויה מתוך הסדרה "מוראות המלחמה" (1812-1815), וכן בסדרה המבוססת על ההדפסים של גויה, כשהם שירבטו בתוך כל אחד מהם. הצ'פמנים גם יצרו סדרה בשם "אוסף צ'פמן", שציטט פיסול אפריקאי (בדיוני לחלוטין). שלתוכו הושתלו מוטיבים של מקדונלד'ס, כגון המבורגר, צ'יבורגר,

גויה (1814). הציטוטים כה מרובים, עד שבשנת 2009 נערכה תערוכה גדולה, שהוצגה בתחילה בארסיי בפאריס ולאחר מכן בגלריה הלאומית בלונדון, והתמקדה בציטוטים שלו. היו שטענו, כי מאנה היה חסר דמיון וכוח המצאה, ולכן צריך היה לחפש נושאים של ציירים אחרים. אך העובדה שלעיתים צייר מספר גרסאות של אותו ציור מוכיחה, שלמעשה מה שעניין אותו היה ה"איך", ולא ה"מה". ואכן, בדרך הביצוע של ציוריו ניכרת חדשנות והמצאה. ההבדל בינו לבין גויה אינו רק בצבעוניות – גויה השתמש בצבעים חמים, בעוד מאנה צייר בצבעים קרים – אלא גם במשמעות ובאווירה. למשל, בציור של גויה "ההוצאה להורג ב-3 במאי 1808", שאותו מצטט מאנה בציור "ההוצאה להורג של מקסימיליאן", צייר גויה את ההוצאה להורג כרומונטיקן שזועק את זעקת עמו הנטבחה, בעוד מאנה מסתכל על הסצינה כעיתונאי המדווח



פרנסיס ניקולסון, "מראה מסטורהד", 1813, צבעי מים על דיו, אוסף פרטי



תצלום הגשר בסטורהד



קלוד לורן, "נוף עם אניאס בדלוס", 1672, 134x100, גלריה לאומית, לונדון



תצלום גני סטורהד

של הנוף. מסיבה זו הפך הגן האנגלי להיות חלק מהטבע, שאותו ציירו ציירי הנוף האנגלים במאה ה-19, כמו, למשל, פרנסיס ניקולסון שצייר סידרת ציורים בשם "מראות מסטורהד", כגון הגשר בסטורהד בציורו "מראה מסטורהד". כשמתבוננים בציורי נוף אנגליים מהמאה ה-19, כולל אלה של קונסטבל וטרנר, לפעמים קשה לדעת מה בדיוק היה מקור ההשפעה – הציורים של קלוד או מראות הגן האנגלי, שהפך למעשה לחלק ממראות הטבע האנגליים. וכך, ציירי הנוף של המאה ה-19 מצטטים את מעצבי הגנים של המאה ה-18, שבעצמם מצטטים את הנופים של קלוד מהמאה ה-17, שהוא עצמו ציטט מהנופים ומהמבנים הקלאסיים של איטליה.

בחלק מהפארק שסבב את אחוזתו. הגנים האנגליים תוכננו לחקות נוף אמיתי וטבעי, על אף שבגן הושקע מאמץ רב בתכנון וביצירה של אגמים מלאכותיים, שנראים טבעיים אך נוצרו באמצעות נחלים שהוטטו מהתווי הטבעי, או בעזרת צנרת מסובכת שהובילה מים. גבעות הפכו למישור ומישורים לגבעות, עצים נשתלו עם מבט לעוד עשרות ומאות שנים קדימה, בתכנון מדויק של סוגי העצים, הגבהים, והצבעים המשתנים בעונות השנה. מכך גם נובעת הצבעוניות של הגן האנגלי, שאין בו פרחים. העשב באזורים הפתוחים לא חייב טיפוח מיוחד באקלים האנגלי, אבל דרש כיסוח – תפקיד שניתן לכבשים שרעו מדי פעם באזורים השונים וגם תרמו לתפאורה הכפרית

ה-16 שבהשראתו נוצר באנגליה הסגנון הפלאדיאני במאה ה-18. בין העצים וליד האגמים "הושתלו" מקדשונים יווניים או רומאיים, כמו ציטוט של מקדש אתנה ניקה באקרופוליס, או של הטמפייטו של ברמנטה ברומא, או "חורבות" בסגנון גותי. כל אלה תוכננו כדי להכניס את ההלך למצב נפשי שבו הוא מתפעם מהנוף או מהרהר הרהורים שונים בהשפעתו. כך הפכו הנופים המומצאים של קלוד לורן לנופים ממשיים בעזרתם של מעצבי הגן האנגלי (שהוא גם מושג סגנוני בעיצוב גנים) – גנים שהתפרסמו ברחבי אנגליה והפכו לאבן שואבת למטיילים ולציירים, ולא רק באנגליה. במאה ה-19 לא היה שליט או אציל או עשיר, באירופה, ובהמשך בארצות הברית, שכיבד את עצמו ולא היה לו גן אנגלי משלו, לפחות

(בעיצוב הגנים והאחוזה היו מעורבים לאורך זמן אדריכלים ומעצבים שונים). אפשר לראות כיצד ממחישים נופי הגן במציאות את הנופים המומצאים של קלוד לורן, כמו שאפשר לראות, למשל, ב"פנתיאון בסטורהד", הדומה לפנתיאון האמיתי ברומא, וגם לזה שצייר קלוד ב"נוף עם אניאס בדלוס". לבעל האחוזה, תומאס קוק, היה אוסף של ציורי נוף של קלוד. כל תמונות הנוף (שתוכננו להיראות מזוויות שונות, תוך כדי וציירי נוף אחרים בני זמנו. הציטוט היה לא רק במראות השונים של הגן, שמוזויות שונות נראו כציורים שקמו לתחייה. גם בית האחוזה עצמו היה ציטוט מתוך הווילות של פלאדיאו, אדריכל ונציאני מהמאה

מבנה המצטט את הפנתיאון הרומאי. קלוד משתיל את הפנתיאון הרומאי לתוך נוף יווני לכאורה (היוונים לא הכירו את הכיפה), שלמעשה אינו יווני, כי אם נוף שהמציא לורן, ויש להניח שאת השראתו קיבל דווקא מהנוף האיטלקי. וזו אך דוגמה אחת לציורים רבים שבהם ציטט מבנים קלאסיים ורנסנסיים שונים בתוך נופיו המומצאים. ציורי נוף של קלוד היו באוספים אנגליים רבים, וכן בגלריה הלאומית בלונדון, וציירי הנוף האנגליים במאות ה-18 וה-19 העריצו אותו. הוא השפיע לא רק על הציירים, אלא גם על מעצבי הנוף האנגליים, כפי שאפשר לראות ב"גני סטורהד" שעיצב, בין היתר, הנרי הוואר במאה ה-18. גנים אלה מקיפים את בית האחוזה הוקהם הול בוויילטשייר

ודמויות אדם קטנות, וכדי "לתרץ" את הנופים, העניק לציוריו שמות הקשורים למיתולוגיה או לנושאים אחרים. אך הנופים של קלוד לא היו נופים אמיתיים, אלא אוסף של ציטוטים. למרות שרשם בטבע, הנופים תמיד נוצרו בסטודיו. אלה היו נופים מומצאים, מעין עולמות קטנים שברא ובנה באופן שיטתי, בשיטה שציירים רבים חיקו: כדי ליצור תחושה של עומק, השתמש במעבר מצבעים חמים בקדמת הציור לצבעים קרים במישורים הפנימיים. הנוף כלל עץ או מבנה קלאסי כלשהו בקדמת הצדדים, או במרכז, או בעומק. מרחוק נראה ים או נוף עם מבנים קלאסיים, ולעיתים, עמוק באופק, השמש זרחה או שקעה. עד כמה הנוף שלו היה מומצא אפשר לראות בציור "נוף עם אניאס בדלוס" (אי יווני), שבו נראה

פיטמה

אדם
 עכשו בךד,
 מפרקסת רגלו בשנה.
 מחו נעור
 בזכרון קרוב
 של ארגמן פטמה.
 בשרה הגלוי
 כמו פצע חשוף מתחבשת
 דרוך כצמרמרת
 באלה קמטיו
 לתשוקה
 לפאב
 או לךך
 אי מים הרחם
 אל מול יבשת הצמאון,
 איש, הרי,
 זה ילד
 לא תם,
 שגדל.
 לא נשלם.

שעת הכאב החדש

הכאב נמצא בתוכך אבל אתה
 רוצה להיות
 בתוכו. לשם כך עליך
 להוציא את הכאב, להניחו לצדך
 ואחר כך
 להפנס לתוכו כמו שנוכנסים
 לחדר.
 עכשו, כל שנותר לעשות
 הוא
 להדליק את המנורה
 ולנשק לאחד הקירות החדשים
 שהוא אחד מדפנות הכאב החדש.
 לנשק ולחייך,
 לדבר אל הקיר בקול מדיק
 ולקד קדות קטנות של נימוס בלתי
 מתפשר.

מתוך: "באר חלב באמצע עיר",
 עם עובד, 2009

למה להכניס גן של מין מסוים, לשאינו מינו?

לכצע זיווגים בין צמחים. כך הצליחו המטפחים לפתח צאצאים שכללו את אוסף התכונות החיוביות של זנים שונים. אבל במהלך המאה ה-20 הבינו מטפחי הצמחים שאין די בשיטות אלה. העולם המשתנה בקצב מהיר, והאוכלוסייה הגדלה במהירות, מציבים אתגרים ויוצרים ביקוש גובר למזון. הכלכלן והדמוגרף תומס מלתוס (1766-1834) קבע נחרצות, שבתוך זמן לא רב לא יוכל עוד העולם לספק מזון לאוכלוסייה המתרבה והולכת. אלא שהוא לא העריך נכון את מפתחי הזנים החקלאיים, שהחלו לתכנן ולכיל שיטות שונות לשינוי הדי-אן-אי של הצמח. כך שיכלול תכונות חדשות רבות יותר – בקצב גבוה פי מאות, אלפים ומיליונים ממה שקורה בטבע. הם עשו זאת, בין היתר, באמצעות שימוש בקרינות שונות (כמו קרינה רדיואקטיבית מפורים גרעיניים). או חומרים כימיים שונים שהוכנסו לתוך הדי-אן-אי הצמחי ו"חוללו בו מהומות". בדרכים אלה הם הצליחו אפילו להכפיל ולשלוש את הגנום של צמחים שונים, ואז, את הצמחים המטופלים האלה, הם זרעו בשדות, ולאחר מכן חיפשו במי מהם נוצרו – במקרה – תכונות חדשות. אלפי דונמים של שדות הימורים גנטיים נזרעו – עד שנמצאה תכונה "מנצחת".

עד כאן, היו אלה שיטות טיפוח צמחים

אנשים מפתחים זנים חקלאיים. זו דרכו של עולם, וזה לא חדש. אין לנו ברירה. אם אנו חפצי חיים, עלינו לייעל את מקורות המזון שלנו. זה מה שאנחנו עושים מהרגע שזנחנו את אורח החיים הלקטי והתחלנו לגדל צמחי מזון הרחק מהטבע, בשדה החקלאי. בתחילה בררנו את הזנים המתאימים לנו. הלכנו בשדה וחיפשנו צמחים ייחודיים, שבתהליך שיעתוק הדי-אן-אי שלהם נוצרו "שגיאות כתיב", מוטציות. בדרך כלל, השגיאות האלה חסרות השפעה, לעיתים הן בעלות השפעה מזיקה. אבל לעיתים רחוקות יכולה להתחולל שגיאה מועילה. ואת ההזדמנויות המעטות האלה למדנו לנצל לתועלתנו.

במשך אלפי שנים שמרנו רק את הזרעים שהוריהם נראו לנו טובים. תירס עם יותר זרעים, עגבנייה שלא גרמה כאבי בטן, אורז עמיד למחלות צמחים. וכך, לאט ובהתמדה, שינינו את הצמחים כדי שיתאימו יותר לצרכינו ולסביבה שיצרנו בשבילים – השדה החקלאי. לטבע הם כבר לא יכלו לחזור.

לפני כ-200 שנה, בעיקר בעקבות גילוי חוקי התורשה של גרגור מנדל, עברנו למסלול שיפור מהיר יותר, והתחלנו

שי פליישון הוא תלמיד לדוקטורט במדרשת פיינברג של מכון ויצמן למדע, ופעיל חברתי

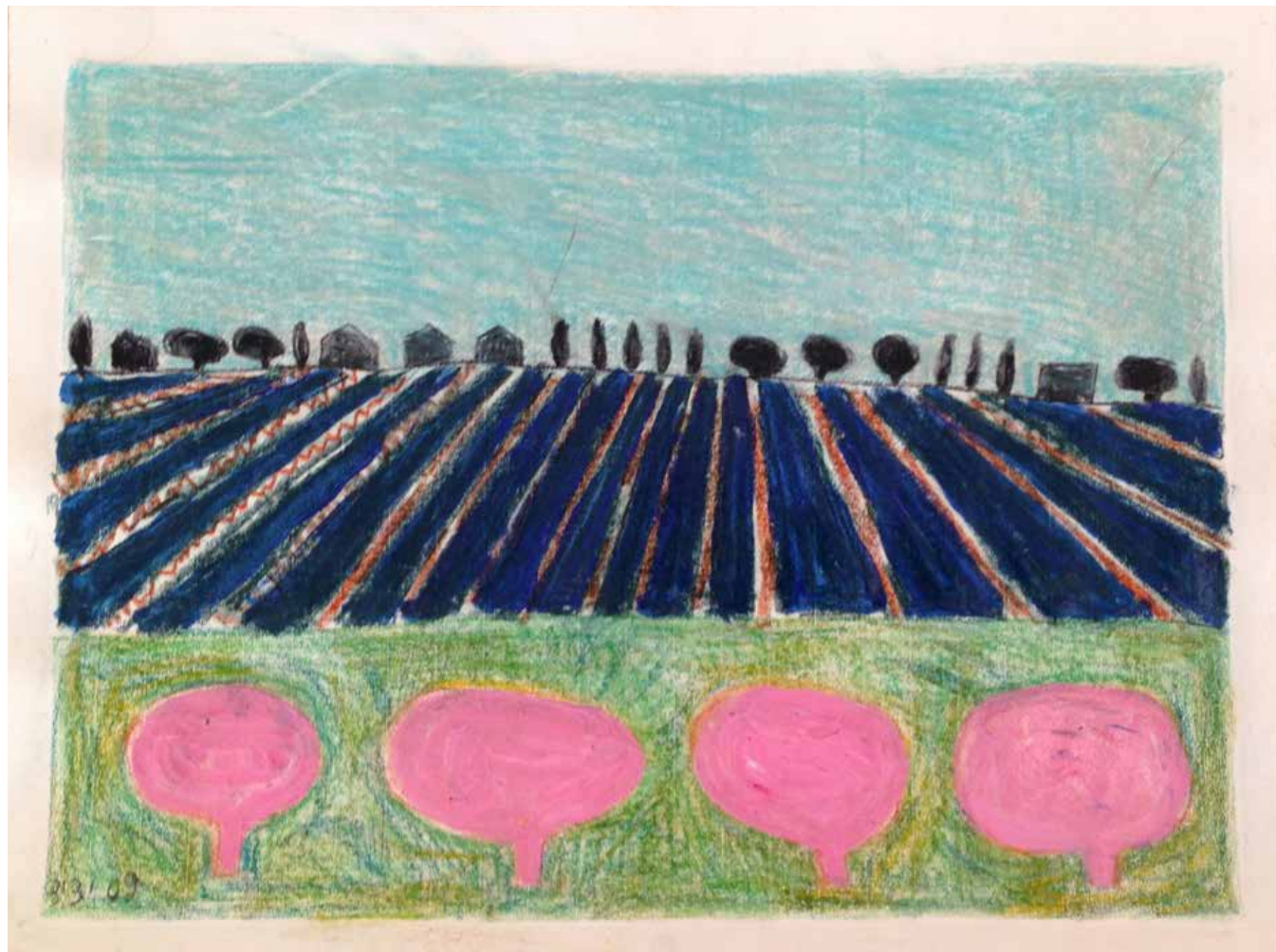
"קונבנציונליות". אבל ב-1983 הצליחו מדענים ליישם בצמחים שיטה שעד אז הייתה נהוגה רק ביצורים אחרים (כמו חיידקים או שמרים): החדרה של מקטע די-אן-אי מִיצור אחד לתוך המטען הגנטי של יצור אחר. לקיחת מתכון מחוברת אחת והכנסתה לחוברת אחרת. או, במילים אחרות, הנדסה גנטית.

על פני הדברים, שיטה זו היא רק עוד צעד בתהליך הפיתוח הטכנולוגי המתחולל בחקלאות לאורך ההיסטוריה, ובעיקר במאה האחרונה. אבל משהו בשיטה הזו הצית דיון ציבורי טעון. החדרה של גנים מִיצור אחד לִיצור אחר היא שינוי בולט, התערבות ברורה ומוחשית ב"דרך הטבע". כאן לא משנים באופן אקראי אותיות בספר המתכונים, כמו בשיטת המוטציות; כאן לא מערבבים ספרי מתכונים שלמים, כמו בשיטת ההכלאות; כאן יודעים בדיוק מה משנים - והיכן. אפשר לציין בדיוק מה נעשה. ומכאן – דווקא בשל הידע הזה – צמחה ועלתה חרדה גדולה.

אבל האם באמת יש כאן שינוי מהותי? האם החדרת גן מחיידק לתוך צמח עלולה להפוך את הצמח לקצת חיידקי? או שהיא תוסיף לצמח תכונות שונות של חיידקי? זה המקום להתבונן במבנה הדי-אן-אי וב"שפה" שבה נכתבים הגנים. הגנום של יצורים שונים מכיל בדרך כלל עשרות



ידיד רובין, 2009, "ללא כותרת" (2), שמן על נייר, 50x65.5 ס"מ



ידיד רובין, 2009, "ללא כותרת" (1), שמן על נייר, 50x65.5 ס"מ

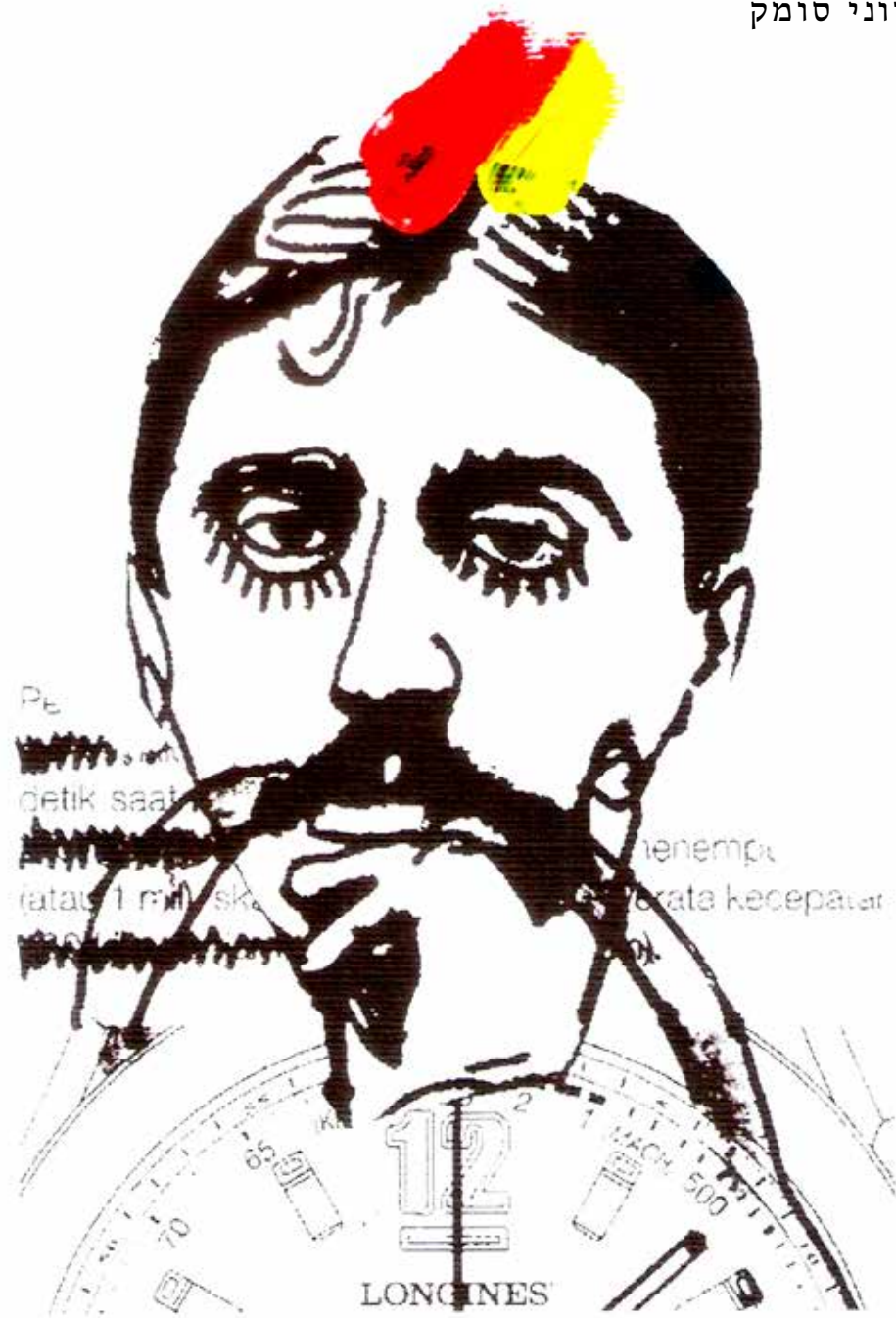
אם כך – כלומר, אם אפשר לשנות את תכונותיו של צמח בדרכים שונות - מדוע לבחור דווקא בדרך של הנדסה גנטית? התשובה נעוצה ברמת הדיוק שמאפשרת ההנדסה הגנטית, לעומת השיטות ליצירת מוטציות – אלה האחרונות מחקות תהליכים המתרחשים בטבע (ותכונות חדשות הרי מתפתחות בטבע ללא הרף), אבל הסיכוי להגיע בדרך זו לתכונה חדשה, חיובית ומוגדרת מראש, הוא נמוך מאוד. מנגד, העולם אינו עוצר, הוא ממשיך להשתנות, ההתחממות הגלובלית מחריפה, פליטת גזי החממה נמשכת, המידבריות מתפשטים וכובשים טריטוריות שבעבר הצמיחו מזון. גם אנו איננו עוצרים: אנחנו נוסעים ממקום למקום במהירות, ובכך הופכים את העולם בהרבה מובנים לסביבה אחת. וכך, אם בעבר חלפו מאות שנים בטרם התפשטה מחלת צמחים מיבשת אחת לאחרת, כיום ה"מחסום" מצטמצם לזמן טיסה אחת. ובד בבד ממשיכה אוכלוסיית העולם לגאות. נוכח כל אלה – וכדי לספק מזון למיליארדי נפשות בעולם – עלינו לפעול בדרך יעילה, מהירה ומדויקת; אין לנו ברירה אלא לשנות ולשפר באופן מתמשך את תכונות הצמחים. באזורים העשירים של העולם זה אולי נשמע תיאורטי, אבל באזורים אחרים זו, כבר כיום, שאלה של חיים ומוות.

בשנת 2007 זן בוטנים שהוכנס לתוכו גן מיוחד. כל מטרתו של הגן שהוכנס הייתה לפגוע בביטוי של גן קיים – זהו הגן העיקרי הגורם לאלרגיה לבוטנים אצל בני-אדם מסוימים. אם אפשר לפגוע בביטוי של הגן האלרגני הזה, אפשר להפחית משמעותית את רמת האלרגניות של הבוטנים – וכך באמת קרה. אבל האמת ניתנת להיאמר: ייתכן שהגן שהוכנס ופעילותו של החלבון החדש אכן ישנו את מאזן המשאבים בתא הצמחי, ובכך יפגעו בפעולות אחרות. ייתכן שעצם הכנסתו של הגן במקום מסוים בגנום ישנה את הביטוי של הגנים הקיימים באזור בו הוכנס הגן. זה באמת מעורר דאגה, אבל הוספה של פעילות לא ידועה או שינוי פעולות קיימות בתא החי אינן ייחודיות להנדסה גנטית. זו תוצאה אפשרית בכל תהליך טיפוח. למעשה, בדו"ח מיוחד של האקדמיה האמריקאית למדעים משנת 2004 נמצא, כי דווקא שיטות יצירת המוטציות בדי-אן-אי הן בעלות הסבירות הרבה ביותר לשינויים לא ידועים במיגוון הפעולות הקיימות בתא. מעל לכל כדאי לזכור – גם אם משנים פעולות בתא הצמחי או מוסיפים לו פעולות, הסיכוי שבכך ייגרם נזק למי שיאכל את הצמחים האלה אינו גבוה, ללא קשר לדרך או לשיטה שבה בוצע השינוי.

אלפי מקטעים, או גנים, המשמשים כמעין מתכונים לייצור חלבונים, שהם ה"מתכונות" אשר מפעילות את תהליכי החיים בתאים. הגנים כתובים בקוד אוניברסלי בכל היצורים בטבע: גן מחיידק יקודד לאותו חלבון בצפרדע ובחמנייה כאחד. כאשר אנו מכניסים לגנום של יצור אחד גן מייצור אחר, אנו מכניסים, בעצם, את המידע לייצורו של חלבון מסוים. התכונות הכלליות של היצורים השונים שמהם נלקחו הגנים (כמו מראָה, יכולת תנועה ועוד) הן תוצאה של שילוב פעילותם של תוצרים של אלפי גנים שונים. הדבר דומה להחלפת בורג במכונה אחת, מורכבת במיוחד, בבורג ממכונה אחרת, בעל מאפיינים אחרים – הבורג לא ישנה את מהותה של המכונה. ועם זאת, הכנסה של גן חדש שלא היה קיים בצמח היא, למעשה, הכנסה של פעולה חדשה שלא הייתה קיימת במכלול הפעולות ה"טבעיות" של התא הצמחי. האם אין סכנה שפעולה זו תפריע לשאר הפעולות בתא? האם דבר זה לא ישנה את תכולת התאים? האם אין בכך סכנה למי שאוכלים את הצמחים המהונדסים? כמובן, פעולה חדשה המתחוללת בתוך התא אכן יכולה להשפיע על פעולות אחרות בתא. לפעמים זוהי אכן מטרת ההתערבות של ההנדסה הגנטית. כך, לדוגמה, מדענים בארצות הברית יצרו

מכתב קצר למרסל פרוסט

השֵׁעוֹן שְׁתִּלִּית בְּבֵית הַמְטָבְחִים שֶׁל הַזְּמַן
נֶעְצַר בְּרִגְעוֹ
בֹּו הַפְּסֻקָה לְהִיּוֹת חָיִל בְּצַבֵּא הַפְּצֵעַ.
שׁוֹם דְּבָר לֹא אָבוּד
אִם הַמְּלִים בְּהֶן תֵּאֲרָתְ אֶת עֹגִיּוֹת מִדְּלֹן
עֲדִין נִלְעָסוֹת בְּפִה מְלֵא.



למה להסתפק בהשתלת גן אחד, אם אפשר לשתול מערכת של מאות גנים יחד?

אנשים מנצלים, כבר אלפי שנים, את היכולות המטבוליות של מיקרואורגניזמים, ומשתמשים בהם לייצור מיגוון תרכובות וחומרים. אלכוהול, אצטון, חומץ ואנטיביוטיקות שונות הם רק כמה דוגמאות למולקולות שתהליכי הייצור שלהן מבוססים על חילוף החומרים של יצורים חיים מיקרוסקופיים. עד לאחרונה הוגבלו השימושים במיקרואורניזמים ליכולות המטבוליות הטבעיות הקיימות ביצורים אלו. אך כיום מאפשרות טכנולוגיות ומתודולוגיות חדשות בתחום הביולוגיה המולקולרית לעצב מחדש את המבנה של רשתות מטבוליות שלמות, להשתיל בתוך הרשת מרכיבים תיפקודיים חדשים, ולחקור את האפשרות לייצור חומרים אשר אינם מיוצרים במסגרת המטבוליזם הטבעי.

ניב אנטונובסקי הוא תלמיד מחקר לתואר שלישי במכון ויצמן למדע.

תחום צעיר זה נקרא "הנדסה מטבולית". זהו ענף חדש ובעל פוטנציאל יישומי רב, ובמסגרתו מנסים המדענים לרתום את ארגז הכלים הביולוגי-הנדסי לשם ייצור חומרים בעלי ערך בריאותי או מסחרי, בתוך אורגניזמים שונים, כגון חיידקים. בהנדסה מטבולית לא מסתפקים בהנדסה של חלבון יחיד, אלא פונים להשיג מטרה שאפתנית הרבה יותר: השתלה של מסלול מטבולי שלם, כזה המאפשר ייצור חומר חדש, מחייבת החדרת מספר רב של גנים אל תוך הגנום של החיידק. תהליך הייצור של מטבוליט מחומרי הגלם השונים נעשה, בדרך כלל, במספר "צעדים" (תגובות ביוכימיות), המכונים "מסלול מטבולי". על כל צעד במסלול אחראי חלבון (אנזים) ייחודי, ועל כן, כדי להשתיל את היכולת לייצר חומר חדש בתא, יש צורך להשתיל את כל המרכיבים הנדרשים בשרשרת – יחדיו. אחד האתגרים בעיצוב מסלולים מטבוליים

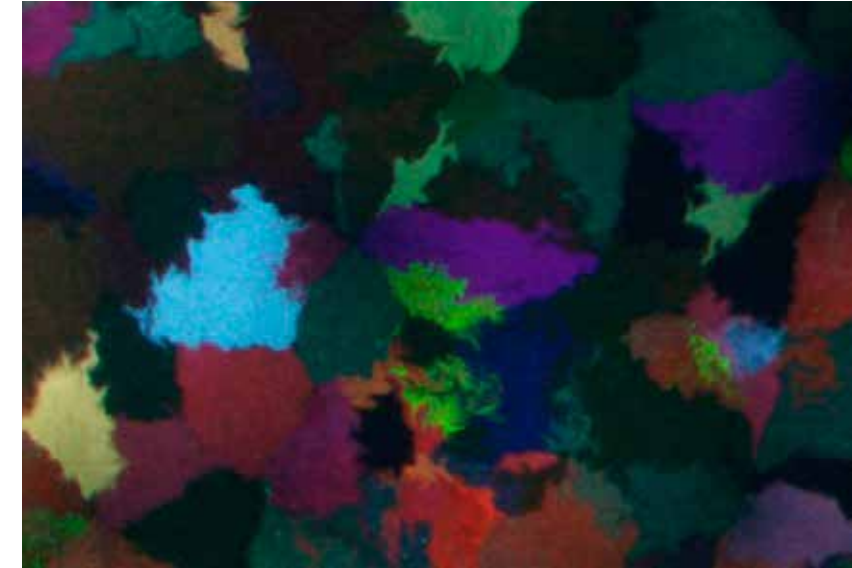
שלא התפתחו באופן טבעי הוא הצורך לאזן בין רמות הביטוי של המרכיבים האנזימטיים השונים, כדי להשיג את הפעילות הרצויה. במובן מסוים, יש כאן צורך בתכנון תהליך עבודה רב-שלבי, בדומה לתהליכי ייצור במפעלי תעשייה. יש צורך לוודא שתחנה מסוימת תייצר את כל הכמות שהתחנה הבאה יכולה לטפל בה – תוך הימנעות מייצור-יתר שיגרום להיווצרות "צוואר בקבוק", או לייצור חסר שיגרור תפוקה נמוכה. הכיוון מתבצע בטכניקה של הנדסה גנטית, במספר גנים בעת ובעונה אחת, דבר שגורם להיווצרות מספר גדול מאוד של אפשרויות, שמתוכן יש לאתר ולברור את השילוב (קונפיגורציה) המתאים. היכולת להרכיב מסלולים מטבוליים סינתטיים, שלא התפתחו באופן טבעי, נושאת עמה יתרונות לא מבוטלים. למשל, כך אפשר להרכיב מסלולים תוך שימוש באנזימים שונים שמקורו של כל אחד הוא מאורגניזם אחר (מעין "כימרה" מטבולית).



מושבות חיידקים מהונדסות לרמות ביטוי שונות של מסלולים מטבוליים. הצבעים השונים ממפים רמות שונות של ביטוי חלבונים, כחלק מתהליך אופטימיזציה של מסלולים מטבוליים



מודל של סוס טרויאני מעץ. טורקיה



מושבות חיידקים מהונדסות לרמות ביטוי שונות של מסלולים מטבוליים. הצבעים השונים ממפים רמות שונות של ביטוי חלבונים, כחלק מתהליך אופטימיזציה של מסלולים מטבוליים

את היכולת לספוג פחמן דו-חמצני מהאוויר, כפי שעושים צמחים שונים, ביצור חי אשר באופן טבעי מתקיים באמצעות צריכה של מזון אורגני מסביבתו (כמו האדם). על אף ששיפור מסלולי קיבוע פחמן מהווה אפיק מבטיח לביו-סינתזה בת-קיימא של דלקים, הרי שהטמעת מסלולי קיבוע פחמן לתוך תא חיידקי, שאינו מבצע פעילות זו באופן טבעי, היא עדיין אתגר משמעותי. השיטות המפותחות במעבדה במחקר זה עשויות לפתוח נתיב חדש להתמודדות עם האתגר שבהגדלת ייצור המזון ופיתוח מקורות לאנרגיה מתחדשת.

החשמלי המוצלח ביותר). האלגוריתם הממוחשב שפיתחו המדענים סורק את כל השילובים האפשריים, כשהוא מתחיל באנזימי המפתח אשר לוכדים את הפחמן מהאטמוספירה, ומתקדם לאורך השלבים של ייצור מולקולת סוכר. כך הצליחו המדענים לגלות מערכת שיעילותה התיאורטית עולה פי שניים עד שלושה על זו של מערכת קיבוע הפחמן הטבעית. כיום הם עושים ניסיונות ראשונים לייצר את המערכת בפועל, ולהשתיל אותה בתוך חיידק אשר אינו מקבע פחמן באופן טבעי. למעשה, מדובר בניסיון ראשון להשתיל

באמצעות שילוב של אנזימים, הלקוחים כל אחד ממסלול מטבולי אחר, ובטבע אין ביניהם כל קשר, אפשר ליצור מסלולים מטבוליים סינתטיים בעלי יכולות חדשות. במחקר אשר מבוצע במעבדתו של פרופ' רון מילוא, במחלקה למדעי הצמח והסביבה במכון ויצמן למדע, בודקים המדענים אפשרות שימוש בהרכבים שונים של אנזימים, מתוך מאגר של 5,000 אנזימים. ההרכבים נוצרים בשיטה של "גזור והדבק", ונבחנים בהמשך, במטרה ליצור את המעגל המהיר ביותר (בדומה לאופן החיבור של רכיבים אלקטרוניים כדי ליצור את המעגל

חזה ההיסטוריה

אנחנו מתרפקים לרגע על חזה
 הזמן הגדול הגדול
 הוא אינו מבחין בנו כלל
 למה שיבחין?
 אנחנו חלקיק.
 המסלול הקטן נרשם.
 אותנו אין לראות.
 לנו נראה הכל להפך:
 שאנחנו הזמן הגדול
 שאנחנו עולם ומלואו
 שאנחנו - - -
 ואלו ההיסטוריה הארכאולוגיה הגאולוגיה -
 הן שירים שחוקים זעירים
 מין נוצות של כלום
 לקשט את כובענו
 הענק
 מין פּרעוּש ננס
 מקפץ מעט
 על האדרת המלכותית
 שעל חזנו הענק

30.12.04

מתוך: "שוליים",

ריתמוס - הקיבוץ המאוחד, 2014

כמו שהיא

עמוד חשמל ושמים

לפעמים אני חושב על ירושלים
 כמו שהיא נראית
 דרך חלוני בערב:
 ברוש בצד עמוד חשמל ושמים;
 הצפרים על החוטים
 כמו תוים שמזמרים פתאום.
 כל השאר -
 חומות, היכל חרב ניסורים
 אינם נראים.
 אני מגיף את התריסים,
 מדליק לרגע אור
 ומכבה.
 ירושלים
 כמו שהיא
 בחשך של חדר.

בדרך הישנה

בעינים עצומות אני
 בדרך הישנה לירושלים,
 במונית,
 לפי הריח מזהה פרדס.
 בשדה הריק שליידו
 משאיות שנהרסו במלחמות.
 ואם לא יספיק המקום
 יכרתו את העצים שמסביב.
 לפי הזעזועים אני
 מזהה פסי רפכת
 ואת הכביש המשבש.
 אבל אני פוקח את עיני;
 כמו אבי במחלתו
 שידע לפי הכאב:
 הכבד עכשו
 והראות
 ועוד מעט הלב.
 אני יושב
 בסבלנות. עוד מעט
 אגיע.

מן המחזור "כמו שהיא",

מתוך: "עד שתחשך השמש והאור",

כרמל, 2014

על "לוויתן" של מיכאל סגן-כהן

הציור "לוויתן" של מיכאל סגן-כהן הוא גדול-ממדים – שישה וחצי מטרים אורכו ושניים וחצי מטרים גובהו. הגודל הוא גם עניינו של הציור, בו לווייתן תופס את מרבית שטח הברד, ומסמל את פלא הגודל, כמו בספר יונה, בתהילים, בישעיהו ובספר איוב.

הדג גדול כל כך, עד שאפשר לשבת בתוכו. הוא חידת המימד המקיף, שאי-אפשר לתפוס אותו, לצאת ממנו, ולהתבונן בו מבחוץ. האיש היושב בתוכו, גדול ככל שיהיה, הוא קטן. קטן גם אם הוא יושב זקוף, על כיסא מתקפל, וספר פתוח בידיו. ראשו של האיש מודבק כציור, ומזכיר בתוויו את דיוקנו של הצייר. אפשר היה להדביק במקומו כל אדם. גם הספר ריק.

סגן-כהן מצייר את עצמו מהצד, כמו בציור חתך. אולם העובדה שזה דיוקן עצמי מזמינה להתבונן גם מבפנים, מנקודת ראותו של המדמיין את עצמו כיונה הנביא במעי הדג שהציל אותו מטביעה בים. הוא יושב, מן הסתם, בחדרו, ובדמיונו הוא בקרבו של דג, בלב הקוסמוס, בחללו של עולם. הדג הוא חיה אלוהית, המוצגת במקרא ובאמנות כנבצרת מהבנה בעצם ענקיתה, עד כדי

פרופ' זלי גורביץ' הוא אנתרופולוג ומשורר. בעבר עמד בראש המחלקה לסוציולוגיה ואנתרופולוגיה באוניברסיטה העברית בירושלים.

כך, שכמו בסיפור יונה, אפשר להתקיים בתוכה כמו בחלל פנימי של בית: **נִימֵן יְהִי דָג גְּדוֹל לְבַלֵּעַ אֶת יוֹנָה וַיְהִי יוֹנָה בְּמֵעֵי הַדָּג שְׁלֹשָׁה יָמִים וּשְׁלֹשָׁה לַיְלֹת. וַיִּתְפַּלֵּל יוֹנָה אֶל יְהוָה אֱלֹהָיו מִמֵּעֵי הַדָּגָה. (יונה, ב, א-ב)**

הציור מזכיר את מה שנוטים לשכוח – בתוך מה נתון הבית שאנחנו בתוכו, מהו הגדול אשר בו שוכן הקטן, מדלת אמות של חדר ועד המימד הענק, הפתוח, של היקום. האיש/האמן הוא בתוך הלווייתן, הלווייתן הוא בתוך אוקיינוס, והאוקיינוס הוא בחלל הריק. דרך הלווייתן בספר יונה, ובעקבותיו בתולדות האמנות, הוא מנסח את מקומו בעולם כיחס בינו לבין המימד המיתי, שממשותו חורגת מהמציאות היום-יומית המובנת מאליה (מילי הד, במאמרה על הציור, שפורסם בגיליון 19 של כתב-העת "אלפיים", רואה במעי הדג את הסטודיו של האמן המתבודד הרחק מרעש העולם, מניו-יורק, העיר הגדולה בה צייר את הציור, כדי לקיים בו את עולמו-שלו בשקט הנחוץ לריכוז וליצירה).

הדג הוא אלוהי, אבל אלוהים אינו הדג, הוא רק ממנה אותו למלא שליחות – לבלוע את יונה. אלוהים הוא מחוץ לעולם, מחוץ לכל פנים, שכן הוא עצמו הפנים שבתוכו שוכן העולם, כפי שמתואר הדבר במדרש על הביטוי

יִזְכֹּר גֹּבֵר בְּיָמָיו חַיָּיו כִּי לְמֹת הוּא לְקוֹחַ,

"ויפגע במקום", המופיע בפתח הסיפור על חלום יעקב בספר בראשית: **"מפני מה מכנין שמו של הקב"ה וקוראין אותו מקום שהוא מקומו של עולם ואין עולמו מקומו".**

הלווייתן, כמו במקרא וכמו בספרו של הרמן מלוויל, "מובי דיק", מגלם את המימד האחר, זה שלא נכנס לכיס, שלא ניתן להכילו. הוא העדות לאי-יכולתנו לתפוס את העולם שבמעיו אנחנו יושבים, ולא רק יושבים, אלא גם נעים. החלל פנימי אמנם סגור מכל עבריו, אבל יש לו כיוון. הוא מזכיר בטן של מטוס או של ספינה, או פנים של צפלין צף בגובה. הבית נוסע. התנועה היא בזמן. האיש יושב כשפניו כפני הלווייתן, עם כיוון התנועה. מכאן והלאה.

התנועה מרומזת גם בספר שבידיו, אשר נראה בשתי כנפיו כמעין הגה של ספינה או של מטוס. הקורא נוהג בדג, או מדמיין שהוא נוהג, שהוא זה שמתווה את הכיוון, הוא בעל הכוונה והרצון, בעל השליטה בחייו. אולם בתוך הלווייתן הוא דומה יותר לילד שמסובב הגה צעצוע, כשהדג הוא זה שבפועל נוהג. אדם יושב בביתו ומנהיג את חייו, בטוח שהוא נח ושוקט על מקומו, אבל בלי שירגיש הוא נע תוך כדי ישיבה, עף עם הזמן, כמו בשירו של משה אבן עזרא:

יִזְכֹּר לְמַחֲרַת הַשִּׁיחָה, ב-20.2.1999:

סימן שווה

מ' הוא דמוקרט רוחני, נדיב, הדברים שווים בעיניו לא רק שווים זה לזה אלא שווים

הוא הגיע למידת ההשתוות אתמול הוא תיאר איך בציור הגדול הלווייתן הוא יושב במעי הדג ומחזיק בספר פתוח כמו בהגה או בפרפר הגאים של אווירון וכמו ילד קטן עושה ברר ברר

"ונער קטן נהג בים"

מי נוהג במי

אתה בלווייתן או הלווייתן בך

"יש שם סימן שווה קטן למעלה בצד" הוא מצייר באצבע באוויר

"סימן השווה הזה הוא חשוב"

הוא מחייך

חושף קצת שיניים

(כשמסתכלים היטב, הבטתי אחר כך, רואים,

שהשווה הוא בגובה העיניים

בינו לבין הלווייתן)

עד שהבוקר ראיתי את הלווייתן

רובץ במיטה

מתקשה לנשום.



מיכאל סגן-כהן, "לוויתן", אקריליק על
בד ועל בד רפוי (2 חלקים), 260x644
ס"מ, מוזיאון ישראל, ירושלים, אוסף ורה
וארטורו שוורץ לאמנות ישראלית

אחד ממאפייניה של האמנות המודרנית הוא ריבוי המשמעויות וההקשרים שהאמן מעמיס על דימוי יחיד. זה קשור בחתירה של אמנים מודרניסטים רבים אל האלמנטרי, אל היסודות המהותיים של המדיה שבה הם עוסקים, וזה קשור בעניין הרב שהמודרניזם גילה בקדום, בראשוני, בארכאי. דימוי כזה נמצא לו למיכאל סגן-כהן בלוויתן, או ליתר דיוק, בדיוקנו העצמי כיונה הנביא במעי הדג. דומה שכל עניין סגן-כהן עסק בו נכרך בציור זה: נדודים, נבואה, קדושה וחילון, מקומיות ואניברסליות, הדיוקן העצמי כְּ(כדון) קישוט, כוואן גוך, כאסטרונוט (ועוד), פנים וחוך, אמריקה הגדולה וניו-יורק הלווייתנית, ריבוי זוויות הראייה, השיחה והמעברים בין עבר, הווה ועתיד, בין אישי לקולקטיבי, בין פעיל לסביל, בין כוח לחולשה, בין חיי מעשה לחיי עיון. ברוב העניינים הללו דנה מילי הד במאמרה על עבודה זו ("אלפיים", 19), ושם גם אפשר למצוא הפניות למאמרים נוספים.

הטיעון המודרניסטי הוא, שדימוי כזה "יעבוד", יהיה "חזק", מעצם הטענתו במשמעויות ובהקשרים אחדים, גם אם לא כולם ידועים לצופה. יתרה מזו, אמנים, מבקרים וחוקרים מודרניים דיברו לא אחת על הקשרים ביוגרפיים שונים של יצירה, לעיתים פרטים אינטימיים מחיי האמן,

יורם ורטה הוא משורר, עורך ומלמד במדרשה באורנים.

שטוענים את הדימוי בעוצמה ותורמים רבות לרושם שהוא מותיר, גם אם לצופה אין שום מושג עליהם. מיכאל סגן-כהן היה נאמן בעבודתו לעיקרון הזה, ל"רוב העניין" שאמור להיות בכל ציור, ובייחוד ל"סודות" – כך כינה אותם – המקופלים בציור, ואשר מדי פעם נחשפו בשיחה או בדברים שכתב. ענייני כאן הוא בסודות ביוגרפיים אחדים הטמונים בציור הזה, ואין כוונתי לפרטים מחייו של האמן, אלא לעניינים המאירים את תפיסת העולם והאמנות של סגן-כהן, ובעיקר את תחושת העולם שלו. לשם כך אני נעזר במכתביו של מיכאל אלי. ראשיתה של החברות בינינו הייתה בהתכתבות. מכתבים ארוכים, עבי כרס ממש, היו מהלכים בין ניו-יורק לירושלים, וכשחזר עם משפחתו לירושלים ואני עברתי עם משפחתי לגליל, המשיכו המכתבים להלך בין ירושלים לכליל. רבים ממכתביו שמורים עמי, וזוהי הזדמנות להיעזר בהם לטובת הצופה והקורא, ולא פחות מכך להתרפק על סגנון כתיבתו המיוחד.

הפתיחה של מיכאל היא תמיד בטקסט, משם מתחיל העיון, שהופך לציור-עיון. הבחירה ביונה מבין כל תרי-עשר ספרי הנבואה שהוא העתיק והציג כמה פעמים, יש בה חיוך, ואפשר לומר שראשיתה בחיוך. בחורף 1983, כאשר הודיע לי על כוונתו ליצור את הציור הזה, התחלנו לדון במכתביו ביונה ובספרו, בפירושו ובמדרשו, ואחת ההסכמות הראשונות

הייתה שזה ספר מצחיק, שאפשר לקרוא אותו גם כפרודיה על הנביאים והנבואה. זהו ספר נבואה שהנביא בו אינו מתנבא, שאין בו אפילו פסוק נבואה אחד, לא זעם וחורבן ולא נחמה וגאולה, מלבד "עוד ארבעים יום ונינוה נהפכת" (שמתאים יותר לנביאי שקר). גם ניסיונות הבריחה וההסתתרות של יונה מפני הכל-יכול שכבודו מלא עולם ואין נסתר ממנו, מעלים חיוך (אולי מר). בוודאי אצל אלוהים, שמדי פעם צוחק על יונה, לועג לכוונותיו ולמאמציו, וכך גם מסתיים הספר בשאלה לעגנית (הספר היחיד בתנ"ך שנגמר בשאלה), אשר למרות אופיה הרטורי נשאר פתוחה.

גם הדג הגדול (או הדגה) שבלע את יונה, ואשר הפך ללוויתן בתיאורי הסצינה הזאת, תורם לרוח השחוק. הלוויתן, על-פי משורר תהילים, נועד לשעשוע, למשחק של אלוהים – "לוויתן זה יצרת לשחק בו" (תהלים קד כו). יש כאן עניין בשחוק ובמשחק, וספרות הקבלה, בעקבות חז"ל, הרחיבה מאוד את העיסוק בלוויתן ובשעשוע בו (לא רק השעשוע). "אעשה אותו מחיך, מבסוט", דיווח מיכאל מניו-יורק, "וכאן יהיה סוד אחד". גם הוא נשען על טקסט: כשאלוהים עונה סוף סוף לאיוב מן הסערה, עיקר תשובתו הוא מטר שאלות רטוריות בנוסח "האם אתה יכול לדעת או לעשות מה שאני יכול". והוא מדגים זאת גם על הלוויתן (איוב מ, כה-לב). וה"סוד" הוא, שעל כמה מהשאלות

האלה שממטיר אלוהים על ראשו של איוב, עונה מיכאל בציור, כן, גם אני יכול, גם אני יכול לעשות כך שהלוויתן "ידבר אלי רכות" ו"יכרות עמי ברית". ואכן, הלוויתן המצויר מחיך, מבסוט, גם מהיחסים הטובים בינו לבין הדייר סגן-כהן, וגם מהשיתוף שלו בניווט ובנהיגה. סגן-כהן ציין זאת גם ב"סוד" צורני, ויוואלי – הוא סימן השוויון הקטן שמופיע בין עין הלוויתן לעינו של מיכאל. זלי גורביץ' עומד על כך בהרחבה במאמרו כאן, ואף תיאר את גילוי הסוד הזה בשיר "סימן שווה", שהתפרסם בספרו "יום יום". בספר-היומן שלו, מתחת לרישום הכנה של הלוויתן, הוא מפרש קצת, בדרכו, את מרכיבי הציור, ועל סימן השוויון הוא כותב: "זמה ששווה בזה זה יחסים טובים עם הלוויתן, בתוך הלוויתן", ובפעם השנייה הוא כותב את המילה "לוויתן" באותיות דפוס גדולות, מבליע את היוד בתוך הוו. ולי הוא כתב אחרי שסיים את העבודה, תוך שהוא מסמיך את הבעת שביעות רצונו מהתוצאה אל תיאור יחסיו הטובים עם אביו: "לצחוק ביחד כצורה של הסמכה, שניתנת מתוך הסכמת שוויון, השוויון בין שניים ששוחקים".

הסוד השני מקופל, תרתי משמע, בצורה המעוקלת, הכהה יותר, שבין זנב הלוויתן לבין ה"חלון" הקרוע בגופו ומאפשר את המבט לתוכו ולמתרחש בבטנו. לא מצאתי זכר לצורה כזאת אף לא באחד מייצוגי הלוויתן באמנות. כלומר, זוהי המצאה

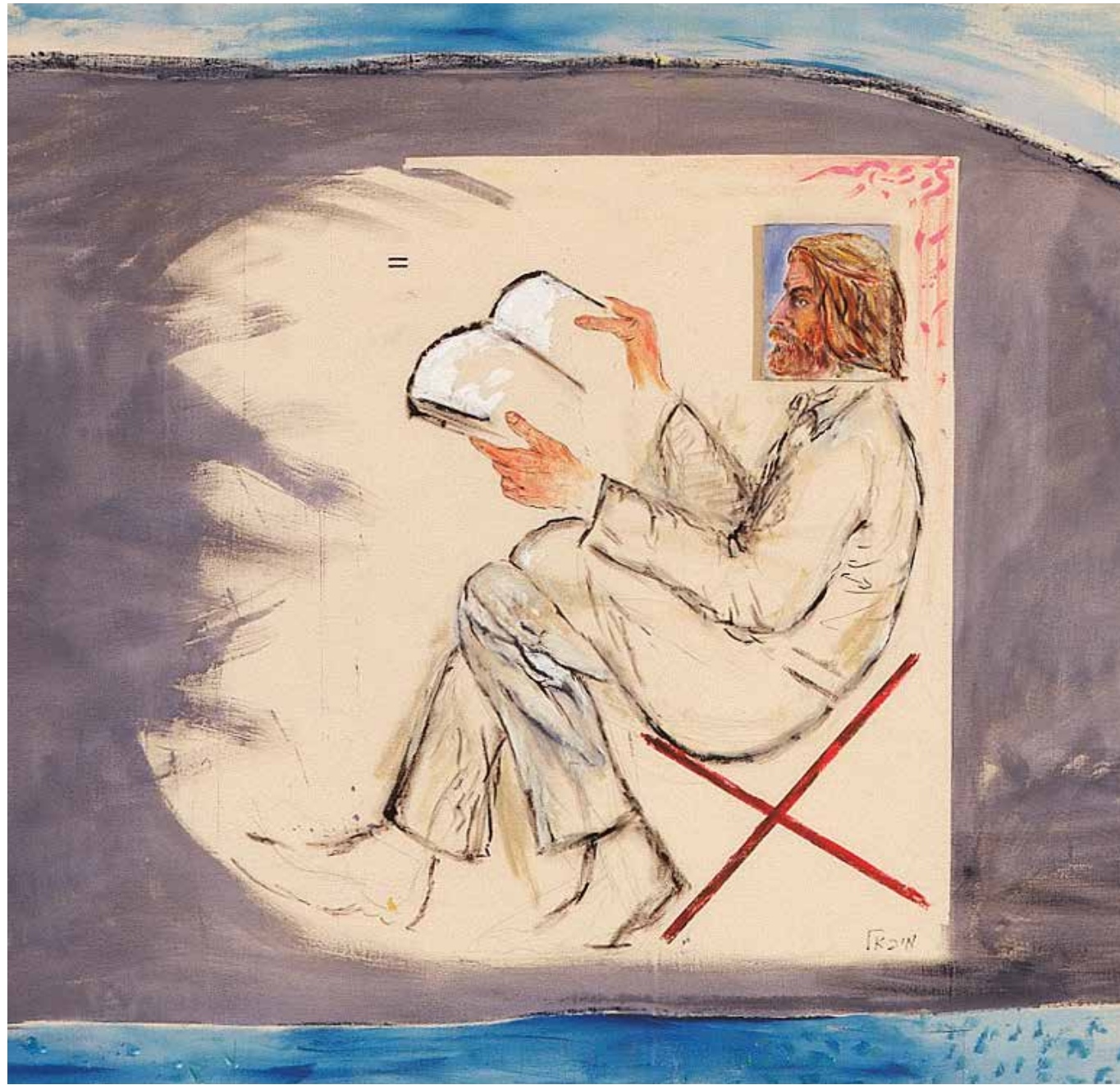
ציורית של סגן-כהן. גם היא נסמכת איבשהו על התנ"ך, על הפסוק הראשון בפרק כו בישעיהו, שבו נזכרים לוויתן נחש בריח ולוויתן נחש עקלתון. "הסתבכתי", כתב אלי מניו-יורק, "לפעמים נראית לי התוספת הזאת לא שייכת, לא מובנת", וההסתבכות ניכרת בציור. קשה לומר מהי הצורה הזו – חלק מזנבו של הלוויתן, כפי שמפרשת מילי הד במאמרה האמור? ייצוג של סערה שמתרחשת בים, המדגישה את השלווה השוררת בבטן הדג? והאם לכך רומז מיכאל בעין התכולה שמצוירת בחיק הספירלה הזאת, עין הסערה? ואולי הצורה הזאת שייכת גם לחוך וגם לפנים, גם לים וגם ללוויתן, מעין צורת מעבר אל בטנו, אל החלון המואר?

הד רואה בציור תיאור של מסע, שכיוונו, כמו בעברית, מימין לשמאל. מסע שמתחיל בקצה זנבו של הלוויתן, "מסע סמלי שהרגשות העזים מובעים בו על-ידי פיתולי הזנב הספירליים. בהגיענו אל חלל הבטן, שהוא מקום האור, הפיתול מתיישר ובה בעת שוככים הרגשות". בהמשך מאמרה היא קושרת בין הצורה הזאת, והלוויתן בכלל, לבין עבודתו וחזונו של הארכיטקט והתיאורטיקן פרדריק קיסלר, שהם נושא עבודת הדוקטורט של סגן-כהן, ובייחוד להיכל הספר שתיכנן במוזיאון ישראל, ולצורתם של שני מבנים שלא נבנו, "הבית האין-סופי" ו"מערת המדיטציה".

סגן-כהן עצמו הסביר כך, פחות או

יותר, את הדברים בכמה הזדמנויות בכתב ובעל-פה, וגם כתב על כך בספרי-היומן שלו. הוא קרא לצורה הזאת "סלטול", ובפירושו האמור למרכיבי הציור הוא רשם מתחת למלה הזאת: "הקשר שברצף, מפלצת, פלצות, כח". במכתבו אלי הוא הסביר: "אחרי הכל מדובר כאן במפלצת ימית, אני לא יכול לעשות אותו רק נחמד, מותק כזה, כמו דיסני". על איזו הסתבכות מורה הפיתול הזה? ההסתבכות עם עבודת הדוקטורט על קיסלר, שהלכה והתארכה, וכתבתה נשתרעה על-פני שנים רבות? הסתבכות בקשר בין פנים לחוך, בין חיי המעשה לחיי העיון? הסתבכות ופלצות שאחזה בו לא פעם נוכח ניו-יורק הלווייתנית ופרשת חייו בה? במכתב שבו תיאר ברוח טובה ובסיפוק רב את העבודה הזאת, הוא סיכם את העניין בקיצור ובחיוך: "הסלטול הוא גם תיאור של הסתבכות, אולי הוא מיותר, כמו כל הסתבכות, ולכן הוא תיאור נאמן".

הסוד השלישי חוזר שוב אל הטקסט. יונה הוא ספר על בריחה, על נסיונותיו לברוח מפני מה שהוא אמור לעשות, מפני גורלו, מפני אלוהים. על פי מדרש סגן-כהן לסיפור, לא היו לו ליונה בחייו ימים טובים כשלושת הימים ושלוש הלילות שבילה במעי הדג, ימים שבהם חגג את הצלחת נסיון הבריחה שלו, ימים של שקט ושלווה, של התמסרות שלמה לעיוניו. סגן-כהן נותן לכך ביטוי גם בצורת הישיבה שלו בבטן הלוויתן



שני עמודים שנפתחים כך: "אני ממש נזקק אל המכתב הזה, להימלט אליו, הוא מציל אצלי קצת שקט, שפיות בתוך המרוץ הזה שאני נמצא בו, העורך דין, העבודה הזאת, ההרצאות, בכל זאת אתה עומד בפני כיתה, והנסיעות, שני רפורטים חטפתי בתוך שבועיים. אני ממש משתגע. קודם כל, המעורבות עם השלטונות, הצד האנרכיסטי, אחר-כך הדמים המעורבים בעניין, שעומדים אצלי במינוס, ויש צרכים חשובים, אחר-כך הנקודות, הקורסים וזה. אין זמן, אם כי זה מצחיק דווקא. אבל גם ובעיקר המודעות. בשני המקרים ידעתי שאני מזלזל, שאני נותן לעין לא לראות, לא נהגתי באורך-רוח, הייתי שרירותי, במקרה אחד כעוס על עניין פעוט...". נראה לי שאין צורך להסביר איך כל זה מתחבר לכלל סוד נוסף הנחבא בציור הגדול הזה. כבר גיליתי די.

בתחתית דף המכתב. אם כן, זוהי נקודת ההזדהות העמוקה של מי שמביט נבוכה, ונוכח לדעת שהוא "אוהב לברוח", עם יונה, עם בעל ספר הבריחה שנכשלה. וחשוב לענייננו גם המשך הדברים, ולו בגלל סמיכות הפרשיות: "ה'רָאָה ציור' מזכיר לי שעשיתי, במעט התפנקות, רעיון עם עצמי ל'סטודיו'. הנושא של הגיליון האמנות, היהדות, הישראליות וכל זה. בכל אופן חשבתי לעצמי, מה, עוד פעם כזה מין קול קורא בעניין יהדות ומקורות ואמנות והאינטגרציה של הרוח (במובלע), נמאס לי הקול הזה". כאן הוא מודיע על עוד פסק בכתיבה, ולאחריו ממשיך: "נמאס לי לבכות, לקרוא לכולם, קצת כי מה אני כבר רוצה ממישהו, וכך מצאתי את עצמי משועשע בעניין, מסטול, ואחר כך בראש יותר 'צלול' של בוקר". אחרי עוד כמה עניינים חתם את המכתב, אבל אחרי החתימה הוסיף עוד



מיכאל סגן-כהן, חוף תל-אביב, 1996. צילום: ליאורה לאור

– "רגל על רגל" – שמילי הד מנסה לאתר את מקורותיה האיקונוגרפיים, אך נראה לי שלפני הכל זוהי צורת הישיבה שהייתה אהובה על מיכאל. על בריחות למיניהן ולסוגיהן, שלנו ושל אחרים, דיברנו הרבה, עד יומו האחרון כמעט. כך, למשל, אחרי שצייר את הלוויתן ולפני הצגתו לראשונה בתערוכתו במוזיאון רמת-גן, הוא פתח מכתב מירושלים בתיאור מצבו: "אחרי אשר עשיתי ספונזה בכל הבית, יושב בחדרי, מסתגר ומעשן כמו שמגיע לי". ובהמשך: "הרגשת המועקה היא הדבר אותו אני עובר בימים אלה. סתם בקטנות שהצלחתי במשך שנים רבות להימלט ולהתעלם מהן למזלי. זיעת האפיים, חרדת האחריות שהיא בעצם גרועה ממנה, בית ועוד [...] באיזושהו מקום אני מבין את הקִרְמָה שבעניין, השיעור הזה כנראה נחוץ, אחרת זה לא רציני, רק אינטלקטואלי מופשט [...] נו, ברחתי לי כאן קצת, אני מנצל את המכתב כמין ספה, אחד משימושיו הטובים בקרב חברים, לא?" אחר כך הוא מתאר בפירוט רב כמה מתלאותיו בתחומים שונים, ו"אני הרי גם קצת בסטודיו, נכנס, מסתכל ומסתכל, פה ושם שם משהו, ושוב מסתכל ומסתכל ומצטער. כשאני לא שם אני כמובן גם 'רואה' את התמונה וגם עובד עליה. אני רואה אותה שם בסטודיו על הקיר, מין צילום, כלומר, אני לא רואה אותה לפני חזיתית בלי מקום". כאן הוא מודיע על "פֶּסֶק" במכתב, ומיד אחר כך: "אני ממשיך מתוך בית הקפה 'קפית' שבמושבה הגרמנית, כזה בסדר, יָאֵפִי [...] אני בורח, כפי שאני אוהב לברוח, כנראה שלא סתם ששמתי עצמי פעם, בציור, כיונה ועשיתי ציור ענק, שמונה מטר". רישום קטן של הציור מופיע

שמורות

שמורות עפעפיה מסתירות
 פרפר זהב
 מרחף בין פרחי המרה
 הרכס באפק
 ושמש, שקיעה
 ואז גלקסיות שלמות, נקדות אור, עולמות מעבר
 לתפישו.

שני זוגות עפעפיה מסתירים יקום

כשאעצם בפעם האחרונה
 כבר לא תהיה
 הקפלה הסיסטינית
 הולדת וגוס
 הרוחצות של רנואר
 שדה קחונים מלא העין,
 טנסון ודפדופים מחליקים בין אלמגים בלי קול, חסרי משקל,
 פר פלגיות שלל גונים בטיול ים-אל-ים
 מופיע בחלום בעבר שנים,
 ולקראת שחר אחד, אחד בחיים שלמים, לחוף הכנרת
 שהעולם היה שרוי בצבע מפלא, נטול גרביטציה,
 ושנינו היינו
 עולמות עליונים.

מתוך: "כחול, לא כחול",
 קשב לשירה, 2014

*
 לא נתן לחזור מחדש
 וגם אין צרה
 הטעות היא מותר
 האדם מן האל
 והלקח –
 מיתר ברואיו.

*
 חסרות מלות הקשור
 בין האמתות
 והאנשים
 נקדות וקנים בחלל.

ד"ר מאיה רן (1935-2012), הייתה מדענית
 באוניברסיטת תל-אביב, ושותפה למחקר של
 פרופ' יצחק ויץ בתחום המנגנונים המסייעים
 לתאי הסרטן להתחמק מהמערכת החיסונית,
 ובחקר המיקרו-סביבה של הסרטן.

על מדע ואמנות – תערוכה בגלריה apexart, ניו-יורק



מארק דיון, "המסעות של וויליאם ברטראם במחשבה מחודשת (ציור מסע)", 2008 (באדיבות גלריה Tanya Bonakdar)

המחקר המדעי שואף לאסוף ולארגן ידע באופן שיטתי, במטרה להבין ולהסביר טוב יותר את העולם. תפקידה של האמנות ביחס למדע היה, בעבר, מוגדר וברור. למשל, את תרשימי האנטומיה המפורטים של הרופא הפלמי אנדריאס וסאליוס מהמאה ה-16 ציירו אמנים שונים, על-פי הזמנתו. האמנים, שנכחו בניתוח, סייעו לווסאליוס ליצור את התרשימים המדויקים הראשונים, שלא רק היו באיכות טובה יותר מאלה שקדמו להם, אלא גם נחשבו מייד לקלאסיקה.

היחסים בין מדע לאמנות אינם ברורים היום, אבל אמנים מרבים להשתמש בשפה, בכלים ובשיטות הלקוחים מעולם המדע. ועם זאת, על אף האימוץ של פרקטיקות ושיטות מדעיות, האמנים שהציגו באחרונה את עבודותיהם בגלריה apexart בניו-יורק אינם מבקשים להבין את העולם כמדענים או להתבונן על העולם מבחוץ. הם מבקשים לקחת חלק בעולם כאמנים. במקום השאיפה לעבודות

אבי לובין מרכז את הלימודים העיוניים בתוכנית ללימודי המשך במדרשה לאמנות בבית ברל. הוא עורך שותף של "נמל", כתב-עת מקוון חדש לאמנות ותרבות בהוצאת מוזיאון חיפה לאמנות, וכותב את עבודת הדוקטורט שלו בבית-הספר לפילוסופיה ומכון כהן לחקר המדעים והרעיונות באוניברסיטת תל-אביב. התערוכה "הנוסעים הסמויים" שאצר הוצגה בגלריה apexart, בניו-יורק במאי 2014.

או לאמיתות מדעיות, האמנים משתמשים בשיטות ובכלים הללו כדי להציג שאלות ללא מענה. כך פועלים אמנים מחוץ לעולם הידע הממוסד. הם מבקשים לחולל דמוקרטיזציה במדע, ומאתגרים את שאלת הבעלות על הידע: מי רשאי להשתמש בידע ובחומרים שמהם מופק הידע. אמנים גם מציעים דרך אלטרנטיבית לשימוש באמצעים מדעיים כגון: מסעות, עבודה במעבדות וביצוע ניסויים מדעיים, ובעשותם זאת הם מזכירים לנו שהמדע עצמו היה בעבר מעורפל למדי, לעיתים דו-משמעי, ואפילו שנוי במחלוקת.

מסעות מחקר

בשנת 2008 חזר מארק דיון (Dion) על עקבותיו של החוקר והבוטנאי ויליאם ברטראם מהמאה ה-18, במסעו בחוף המזרחי של אמריקה הצפונית. דיון השתמש ביומני המסע, ברישומים ובמפות של ברטראם, ויצר את מסע המחקר האישי שלו. במהלך המסע הוא רשם רישומים נטורליסטיים של בעלי-חיים בהם נתקל בדרך, אסף דוגמאות רבות של חומרים ועצמים אורגניים, למשל בלוטים, וכן צדפים, ורכש אוסף נרחב של אובייקטים מעשה אדם, כגון מזכרות של תיירים, גלויות וצעצועים. מטרת המסע של דיון לא הייתה לאסוף מידע מדעי או למפות את האיזור. הניתוח האמנותי שלו אינו של הטבע עצמו, אלא "עדכון מצב" של

קשרי הגומלין בין התרבות והטבע. אחת העבודות שנולדו בעקבות המסע של דיון היא "המסעות של ויליאם ברטראם במחשבה מחודשת (ציור מסע) (2008)". העבודה מציגה ציור ואמצעים נחוצים ושאנים נחוצים למסע מחקר, כולל מלכודות, מכשירים, מפות, וספרים. באמצעות ההתמקדות בציור ובאמצעים הם מקבלים ערך חדש, מה שמדגיש את העמל המושקע במסע, ולא דווקא את תוצאותיו. בדרך זו המסע הופך לנקודת מוצא למחקר אתנוגרפי.

פייר וויג (Huyghe) מציג פרספקטיבה אחרת על מסעות אמנותיים. "מסע שלא היה" (2005) ממוג שני אירועים: משלחת לאנטארקטיקה שחיפשה יצור לבקן, שלפי השמועה קיים על אי לא ממופה שנחשף בגלל נסיגת הקרח, ושיחזור של המסע הזה כמופע אור-קולי משוכלל בסנטרל פארק בניו-יורק. באמצעות מיזוג שני האירועים האלה לכדי "מסע שלא היה", מנווט וויג בין אמת לבדיה, ומציע שהמציאות היא כל כך מופרכת, עד שכדי לספר עליה בדרך הנכונה יש לתאר אותה כבדיה.

עובדות ובדיה

טשטוש הגבולות בין עובדות לבדיה, בין מדע לאמנות, ובין טבעי למלאכותי, הוא משמעותי גם בעבודותיו של תומר ספיר. העולם שמציג ספיר נמצא בשניות שבין השימוש בטבע או חיקויו (ממצאים

של חוקר, שאריות שנאספו, עקבות של מה שהיה), לבין מה שהוא באופן מובהק מעשה ידי אדם (פסלים, שימוש בחומרים סינתטיים). ואולם, זו בדיוק הדיכוטומיה שיוצרת מקום וזמן שבהם יכולות עבודותיו של ספיר להתקיים: איזור אפור שמקיים מתח בין היסטוריה, מיתולוגיה ובדיה.

מדגם ודגימה

תשומת הלב לפרטים בעבודות של רוקסי פיין (Paine) יוצרת אווירת מגניפיקציה, כמו תגובה לציורי המדעי לגלות את סודות הטבע. העבודות מביעות את העניין שלו בצורות מן הטבע ובדואליות

שבין תכונותיהן השפירות והממאירות. הפסלים של פיין אמנם משקפים דיוק וסטריליות מדעית, אבל הדוגמיות הבוטניות המזויפות שלו (למשל, דוגמית ענן - ענן/פטרייה - 2009) מדגישות את העניין שלו בדו-משמעי, בתעלומה, בקסם ולא במדע.

בשנת 2006 הוזמן מארק דיון להציג במוזיאון להיסטוריה של הטבע בלונדון תערוכה ששאבה את השראתה מסיווג ומטקסונומיה (מיון עולם הטבע) של עולם הטבע והעולם שנוצר בידי האדם, התהליכים של המדע ושל האמנות, והמעברים בין סביבה אורבנית לטבע. עבודתו של דיון התמקדה בשלושה

תחומי מפתח של פעילות המוזיאון: עבודת שטח, מעבדה, ותצוגה. "דגימה של לונדון הבלתי נראית" (2006) היא קבוצה של ארבע סקיצות לפרויקט זה, אשר מדגישות את התפקיד החשוב של המתודולוגיה המדעית בעבודתו של דיון.

טקסונומיה

תערוכתו של דיון במוזיאון להיסטוריה של הטבע התייחסה למדען השבדי קארולוס ליניאוס (Carl von Linné), אבי שיטת המיון המדעית של צמחים ובעלי חיים, במלאות 300 שנה להולדתו. הדיאלוג עם ליניאוס והוויכוח סביב השיטתיות והטקסונומיה משמעותיים



רוקסי פיין, "אמניטה מתה מס' 6", 2006 (באדיבות גלריה Marianne Boesky)

במיוחד גם בעבודותיהם של תומר ספיר, ג'ני מישל (Michel), ומיכאל הופפל (Hoepfel). הפרויקט המתמשך של ספיר, "מחקר לקראת האינדקס הקריפטו-טקסידרמי המלא" (ראו מאמר נפרד בעמוד 104), הוא לקסיקון של אובייקטים ומוטציות אשר נמצאים בתווך בין הטבעי למלאכותי, בין המפתה למאיים. ספיר חוקר יצורים שהוא קורא להם "קריפטידים", שאין הוכחה מדעית לקיומם, והם אינם כלולים באינדקס הזואולוגי הרשמי. הוא מתמקד ברגע הדחוס והקריטי, בוחן את החפיפה שבין המרכיבים הביולוגיים והסינתטיים, ומנסה להגיע לביטוי, או לנוסחה כימית, שיאחדו אותם. בשלבים שונים של הפרויקט אירגן ספיר

את הפסלים שלו בארונות תצוגה, על מדפים, במגירות, בארונות ובאקווריומים. בתערוכה הנוכחית הוא מארגן אותם על שולחן אור. תצוגה זו מזכירה מעבדות מדעיות, וכן תצוגה במוזיאוני טבע, זואולוגיה, בוטניקה או ארכיאולוגיה. האובייקטים מאורגנים בקפידה, אך ללא כל עיקרון של סיווג – בדרך שמערערת כל ניסיון לסדר ולעקביות. מישל והופפל יוצרים אינדקס בפרויקט שלהם, "אבק", אשר ממפה וממייין סוגים שונים של אבק לפי קטגוריות, כגון משפחות ומינים המתייחסים לשיטת המיון של ליניאוס. מיצב שלושת ערוצי הווידאו שלהם מתייחס לכמיהה האנושית לשלמות, להבנה ולשליטה. הוא גם מתייחס למקורות האלכימיים של המדע המודרני, כאשר האיזון בין

ניסוי

כמו הרהורים על חלום אישי, עבודת הווידאו של גידו ואן דר ורפה (Van der Werve) "מספר 7 - העננים יותר יפים מלמעלה", עוסקת באפשרות של הכישלון ובסכנה שטמונה בהגשמת החזון; אותה סכנה שהיא אופיינית גם לתהליך המדעי וגם לתהליך האמנותי. בתחילת עבודת הווידאו, המספר מספר כיצד, כילד, שכב ער בלילה כשחיכה ל"כוכב נופל". כשבסופו של דבר הוא ראה אחד, הוא תמיד ביקש אותה משאלה, שלמרבה הצער מעולם לא התגשמה. לאחר מכן מתמקדת המצלמה חזרה בכדור-הארץ, ברובע שבו מתגורר האמן, שם הוא בונה



תומר ספיר, "ללא כותרת", 2012 (צלם: אלעד שריג; באדיבות גלריה שלוש)

טיל תוצרת בית שהחרטום שלו מכיל חתיכה כסופה של מטאוריט. ערב אחד, ממש לפני השקיעה, ואן דר ורפה גורר את הטיל למרחב פתוח, בקצה יער, ומעמיד אותו. בעזרת סולם ופיגומים הוא מכין אותו לשיגור. בסיום הסרט, במקום לשגר את האובייקט הזה בחזרה לחלל, הטיל המשוכלל מתפוצץ במקום שהוא נמצא בו.

מעבדה

רוקסי פיין מנסה לסדר באופן שיטתי דברים אשר חסינים בפני שיטתיות, וחושף את המתח התמידי שבין סדר לכאוס. "דמויי העץ" (Dendroids) של פיין, סדרה של פסלים דמויי עץ, מצליחה לסטות לטריטוריה דו-משמעית. הם מייצגים את הניסיון להתבונן בעצים

כשפה הנשלטת על-ידי מערכת מסודרת של חוקים ומבנים. הדבר משקף את מחשבותיו של פיין על השגת הגבול של בני-האדם כלפי הסביבה. "דמויי העץ" חולקים שפה ושיטה עם מדענים - ביולוגים, פיסיקאים ומדעני מחשב. הצורה שלהם מדמה מיגוון מערכות טבעיות, וכאלה שנוצרו בידי בני-אדם – מנוירוניים ועד רשתות נהר, מדיאגרמות טקסונומיות ועד עצי משפחה. באמצעות העבודה שלו מאפשר לנו פיין לחקור את המקום הדינמי שבו טכנולוגיה פוגשת את הטבע והמדע.

העבודה "זיקוק" היא תערובת של מבנים המתייחסים לכלי דם, לטקסונומיה עצבית, למדעי הצמח, לחקר הפטריות ולמערכות תעשייתיות.

היא כוללת מרכיבים כגון מסתמים ועוגנים ממפעלים פטרוכימיים (מוצרי נפט תעשייתיים). העבודה "מחקר לקראת זיקוק" (2009) יכולה לשמש עבורנו הקדמה טובה לסדרה "דמויי עץ", אבל גם לשפוך אור על המקום המיוחד של תהליך העבודה של פיין, על ההבנה שרעיונות באים מתוך המוח, ובסופו של דבר מזדקקים לכדי דבר חדש. פיין מתאר את התהליך שלו כמקבילה מושלמת של עקרון האנליזה-סינתזה במדע: מעין תסיסה של צורות של מידע, לאחר מכן מיצוי מרכיבים מבודדים מתוך התערובת שנוצרה, ולבסוף - הרכבה של המרכיבים המבודדים ויצירה של "התמונה הגדולה", שממנה עולה תובנה חדשה לחלוטין על העולם, על חוקי הפעולה שלו, ועל מה שיש בו.

מגדלור

יורדי מצולות האהבה
נושאים אליו
הגיגי רומנטיקה
שולח מבט יגע
אל הסירות הנקרעות מן החוף
למסע ממנו לא בהכרח
לשוב
אלמות האור רודפות זו
אחר זו, חומלות את אלה שעוד רגע
יאבדו בחשכה
תלתלי מים
ברגע ההזדקפות
נתכים

ובשקט קצפי
נמוגים חלילה
תנועה סוערת
מתמידה סביבו,
בגיגית גדולה וחתומה
את הסוג הזה של האין מוצא
גם הוא מפיר
מורה דרך בלא דרך
עמוד תנה
עמוד
נקדה.

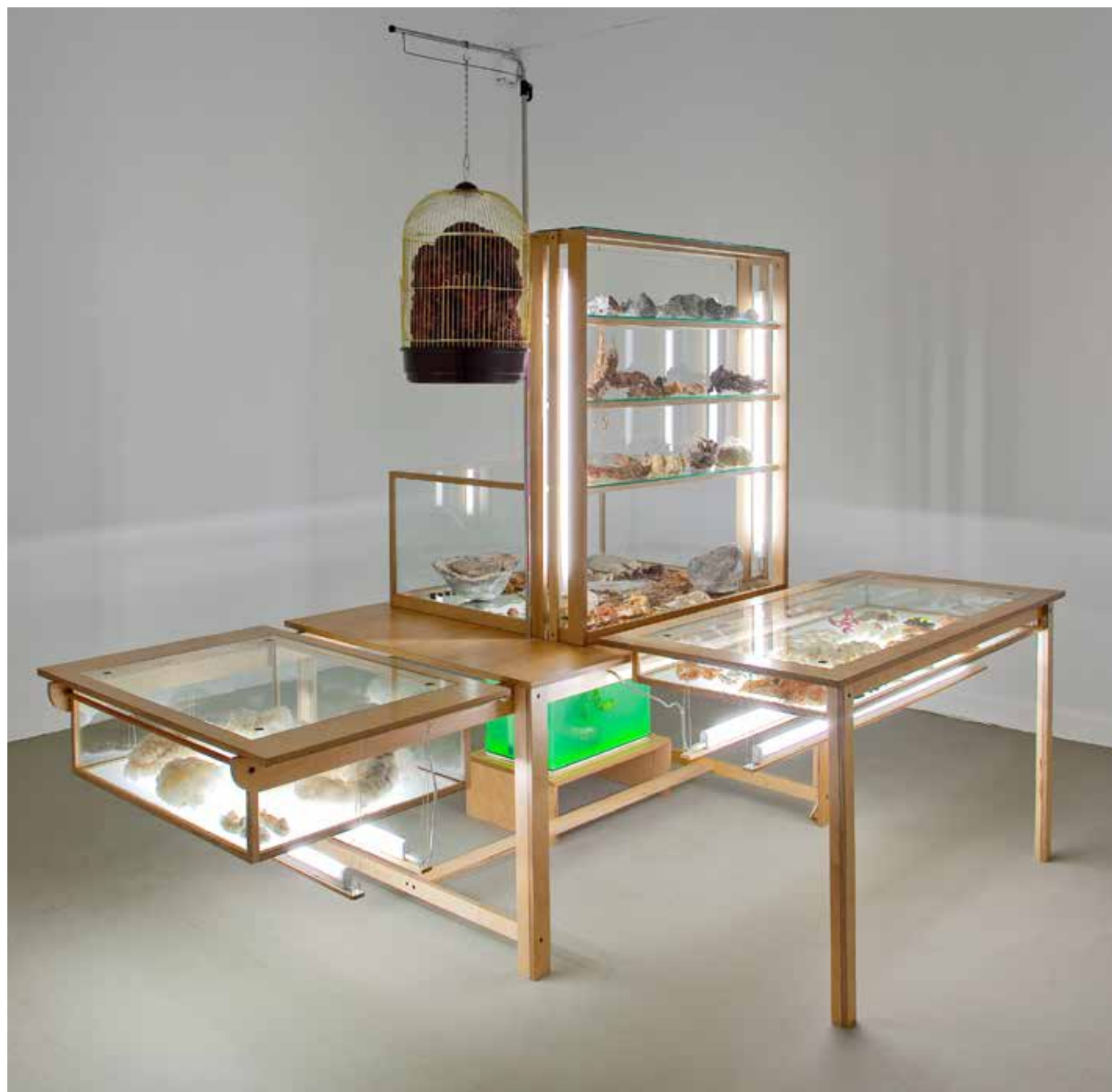
מתוך: "מחוץ למעגל",
כרמל, 2013

ביקור ראשון

אני מבקר במקום בו מעולם לא הייתי
פעם נוספת לא בקרתי בבקור קודם
לא ראיתי את מה שהתקיים
הייתי עור למה שראיתי
פעם כשלא הייתי כאן
בבקור הקודם שלי
שלא בקרתי

מתוך: "מפה אילמת",
כרמל, 2013

מחקר לקראת האינדקס הקריפטו-טקסידרמי המלא



“מחקר לקראת האינדקס הקריפטו-טקסידרמי המלא” הוא שמו של פרויקט מתמשך, אשר מתבסס על עבודות פיסול ועל אובייקטים שלוקטו מן הטבע. במסגרת זו אני יוצר מעין לקסיקון-בהתהוות של אובייקטים, מוטציות שמושהות בתוך בין האורגני למלאכותי, בין הפתייני למאיים. קריפטידים הם בעלי חיים אשר קיומם טרם הוכח מדעית, והם אינם מוגדרים באינדקס הזואולוגי הקאנוני. קריפטו-טקסידרמיה היא מלאכת הפיחלוץ של בעלי-חיים שאינם כלולים באינדקס הזואולוגי. בדרך זו יכול המפחלץ ליצור חיות מיתולוגיות, יצורים דמיוניים, או בעלי-חיים שקיומם לא אושר מדעית, תוך שימוש בחלקי בעלי-חיים שונים או בחומרים מלאכותיים. מכאן נגזרת האירוניה שבשם הפרויקט, שכן לא ייתכן

כי יושלם האינדקס הקריפטו-טקסידרמי, שהוא אין-סופי. הפרויקט הוא אבולוציוני ומתפתח, ובמהלכו אני בוחן אסטרטגיות שונות של מדיומים והצבה, כאשר נקודת המוצא היא תמיד פיסול. בין היתר הוא עוסק בשלבי ביניים, ומתמקד ברגע הקריטי הדחוס. ב“מעבדה” שלי אני משתמש בטבע כבכלי אשר מאפשר לי לספר סיפור, ואז אני משבש אותו ושותל בו הפרעות (“באגים”). לעיתים קרובות אני יוצר שילובים ומבנים אורגניים בדויים; יצירי הכלאיים שאני יוצר מפגישים שפה וחומרים אורגניים עם חומרים סינתטיים. אני חוקר את המפגש בין הביולוגי לסינתטי, ומנסה להגיע ל“נוסחה” הכימית של המפגש ביניהם. בכך אני מנסה לחתור תחת חלוקות אשר מבנות את הסדר

המקובל, ולערער חלוקות דיכוטומיות רווחות, כמו טבע-תרבות, זכר-נקבה, טוב-רע, חי-מת. הפעימה הראשונה בפרויקט הוצגה ב-2010, במסגרת התערוכה “חיי מדף” שאצרו תמי כץ-פרימן ורותם רוף במוזיאון חיפה לאמנות. בתערוכה זו הוצגה מערכת ארונות תצוגה, שולחנות ומדפים, אשר תוכננה כמעין הלחמה והפשטה של אמצעי תצוגה ממעבדות שונות וממוזיאונים לטבע. בתוך המערכת הוצג אוסף של אובייקטים שנאספו בסטודיו במשך מספר שנים; חלקם לוקטו בטבע, חלקם עברו טרנספורמציה בסטודיו, וחלקם עבודות פיסול המחקות תצורות אורגניות דמיוניות. האובייקטים הוצבו בקפידה בתוך המערכת, אך אורגנו ללא עקרון מיון רציונלי, ואיתגרו את שיטות המיון

והחלוקה המודרנית (משפחות, זנים, מינים ועוד). אופן ההצבה יצר תענוע בין אמת לבדיה, טישטוש בין אובייקט שנלקח מהטבע לבין פסל. קוץ של דורבן, זרוע של סרטן, אצות מיובשות ואבנים – כל אלה הוצגו לצד עבודות פיטול עשויות מלט, מלח, לטקס וחומרים שונים. לריבוי האובייקטים הייתה חשיבות לצורך יצירת תחושת עודפות.

ה"ממצאים" שהוצגו בעבודה העמיקו גם את המתח בין העבר הרחוק לבין ההווה, ועירערו על האפשרות לדבר במונחים של סיבתיות, של זמן ליניארי, ושל מוקדם ומאוחר. שרידים ומאובנים של יצורים שהגיעו מזמן פרה-היסטורי שלא היה ולא נברא, התעוררו להווה מופרך, והכילו ערכים אורגניים מההווה הרוחש (כמו עובש ותהליכים של ריקבון).

לאחר התערוכה "חיי מדף" הוצגו פרגמנטים של הפרויקט, אשר ביקשו לבחון שאלות ספציפיות ונקודתיות לגבי המחקר המתמשך והכיוונים האפשריים להתפתחותו. העבודות שהוצגו היו אינטימיות יותר, מעין אדוות של הפעימה הראשונה. בין היתר הם הוצגו בתערוכות "פרדוקס הסבא" בגלריה שלוש, "הנוסעים הסמויים" ב-apexart ניו-יורק (אוצר: אבי לובין), "האלכימאים" בגלריה קו 16 (אוצר: סאלי נווה הפטל), ו"נשל" בגלריה 121 (אוצר: כרמית בלומנזון), וכן בחלל ON-OFF Art-projects בהמבורג (אוצר:

אבי לובין). הפעימה השנייה המשמעותית של המחקר הוצגה בתערוכה "קץ ההיסטוריה" ב-Künstlerhaus Speckstraße and Kutscherhäuser בהמבורג (אוצר: אבי לובין). היא הוצגה שוב לאחרונה ב-Bass Museum במיאמי, בתערוכה Unnatural (אוצר: תמי כץ-פרימן). בתערוכה זו עברו האובייקטים התלת-ממדיים טרנספורמציה והופיעו כשקופיות. המעבר לדו-מימד והשימוש בטכניקה של מקרן שקופיות שימשו לא רק כאמצעי תיעוד, אלא גם ביקשו להעמיק את המרחק בין הצופה לבין האובייקטים, ולהגביר את האשליה של עבודה דידקטית המבוססת על מחקר ועל ידע.

הפעימה השלישית הוצגה בתערוכת היחיד שלי, "טרה אינקוגיטה", אשר הוצגה בגלריה שלוש ב-2012. טרה אינקוגיטה (ארץ לא-נודעת) הוא המונח הלטיני בו השתמשו בקרטוגרפיה לתיאור שטחי יבשה שעדיין לא מופו או תועדו. תערוכה זו ביקשה לחזור לפיסול אינטימי יותר, במובן זה שהעבודות לא הוצגו בתוך ארונות תצוגה, על מדפים ובתוך מגירות, אלא הוצבו בזירות שונות בחלל באופן שמאתגר את היכולת להבחין בין מסע לזירות התרחשות בדויות, סיוור במוזיאון טבע, וביקור בגלריה לאמנות. הצופה פגש בהווה מושהה, בין אם הוא אסון שאולי כבר התרחש (שלד של פגר

הפוך, שרידים של מגיפה, אסון טבע או אסון מעשה ידי אדם), או סכנה המאיימת להתפרץ (מלכודות פתיניות, גלמים שבכל רגע יבקעו, פקעת שמתפתחת בתוך השלד ההפוך, ספק רעלן ספק טפיל). התערוכה שידרה ויצרה תחושה של דואליות בין השימוש בטבע או חיקוי (ממצאים של חוקר, שאריות או דגימות שלוקטו, עקבות של מה שהיה), לבין מה שהוא במובהק מעשה ידי אדם (עבודות פיטול, שימוש בחומרים סינתטיים). ואולם, דווקא הדואליות הזו מאפשרת קיומם של חלל וזמן שבהם הפסלים / יצורים יכולים להתקיים בתחום אפור המקיים מתח בין היסטוריה, מיתולוגיה ובדיה, מקום בו מתערפל הגבול בין בדיחה לקטסטרופה.

לרוב אני משתמש במעט מאוד חומרים, ובאמצעותם אני מנסה ליצור מנעד רחב של יישומים. כך למשל, בתערוכה "צובר אבק", שאצרה תמי מנור-פרידמן במוזיאון ישראל, הוצגו עבודות שרובן מתאפיינן בניראות מאובנת ויבשה. לצד אובייקטים שלוקטו מן הטבע הוצגו עבודות פיטול, שברובן התבססו על שימוש במלט, במלח ובגבס. מלח ומלט משמשים אותי ליצירת אפקט "מאובן", ובכך לייצג עבר פיקטיבי. שעווה, לטקס וסיבי פירות של כוריזה בקבוקית משמשים אותי ליצירת שפה אורגנית המתייחסת לבשר ולריקבון – ובכך נקשרת להווה.



נסיעה

כפיתי את ידה על מוט ההלוכים
 והרכב עצר
 ראיתי בעינייך
 את שיאו של תהליך ההבשלה:
 חזרת הקרבה
 נחלצה מהגלם של שקול הדעת
 ופרחה אלי
 בנחישות פרפר בן-יומו
 לא יהיו בינינו כריות אור
 רק מתק רקמות חיות
 עד שיחרכו פנפי החלום
 באש הממשות

מתוך: "התנסויות",
 כרמל, 2012

לכאן כל אחד הגיע כדי ללכת

אפשר לחשוב

לכאן כל אחד הגיע כדי ללכת
 המהפסים צועדים צעד לא בטוח
 אחר צעד צולע
 והבטוחים בעצמם והצועקים את צדקתם
 כלם נכנסים וכבר מסתכלים על הדלת
 מחפשים פתחי חרום
 שערי ישועה
 ודרכי מלוט
 וכל אחד טוען כלפי השני
 שהוא לא רצוי פאן ואינו נאמן לענייני המקום
 והשני מטיח בו האשמות דומות ושונות ומשנות
 לכאן כל אחד הגיע כדי ללכת
 ואני נותרתי צעד אחד לפני הדלת.

אפשר לחשוב שהחיים שלי מתנהגים כמו שאמי נוהגת
 ברקס גז ברקס גז ברקס גז
 כמו נהג המונית בפרט של ג'רמוש בכל פעם שנראה לי שזה מתחיל לזוז
 מישוהו דואג ללחץ על הברקס
 או אולי זה אני עצמי (יאמרו הפסיכולוגים
 ואנשי הניו איג') ואז עצירה וקצת נסיעה
 העצירה מחלטת ואז כאלו הזמן והמקום נעצרים
 כאלו שאני חי מחוץ לעולם ושום דבר לא זו
 רק דבר אחד אינו מפסיק לדפק בחיים האלה
 מונה הגז ומונה החשמל ומונה המשפנתא ומונה האינטרנט
 מצטברים חובות, תשלומים, בגדים שהילדים צריכים
 העולם לא עוצר עם החיים שלי ולא עם השירים שלי
 ולא עם ההכנסות שלי, הוא ממשיך לדפק מונה ועוד מונה
 ממשיך לדפק את פלנו העולם המודרני הזה שיש בו כל כך
 הרבה נוחיות וכל כך הרבה כאבי גב וכל כך הרבה מונים
 והחיים שלי מתנהלים פפי שאמי נוהגת.

מתוך: "שפת הים",
 פרדס, 2013

עזרה ראשונה להישרדות בג'ונגל הדימויים



חואן פונטקוברטה, מתוך הסדרה "פאונה" שנוצרה בשיתוף עם האב פורמיגווארה, "סקלונגליפה פוליפודידה", 1985

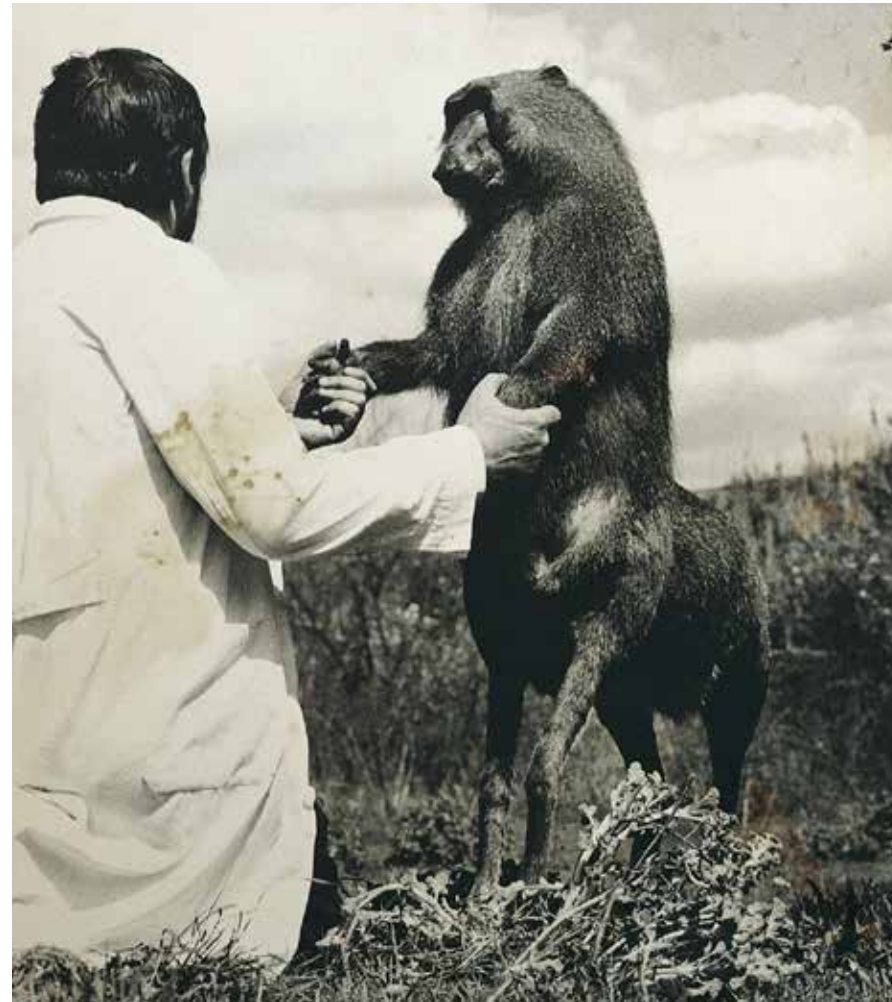
במסיבת העיתונאים שקדמה לתערוכה "מוזר יותר מבדיה", במוזיאון המדע בלונדון, אמר הצלם הקטלני חואן פונטקוברטה, שהתערוכה היא "ערכת עזרה ראשונה להישרדות בעולם הדימויים. מטרתה היא להאיר את מלכודת האמינות שטמונה בצילומים, ולהטיל ספק באמת המוצגת. צילום הוא מדיום שמאפשר לנו לשאת ולתת עם המציאות, עם 'מה שיש'. לכן, האחריות המוטלת על הצלם אינה מתמצה בהצגת דימויים הפועלים כמו חומר מאלחש; עליו דווקא להציג דימויים שיטלטלו את התודעה".

באחד החדרים בתערוכה הוצגה עבודה של פונטקוברטה משנת 1987,

הקרויה "פאונה". הוא יצר אותה כביכול עם שותף בשם החשוד "האב פורמיגווארה". השניים מצאו מחקר אבוד של הזואולוג (שאוּלִי קיים ואולי לא) הגרמני ד"ר פטר אמישנהאופן, שנעלם באופן מיסתורי בשנת 1955. את התיעוד מצא פונטקוברטה באכסניה נידחת שבה שהה בזמן כלשהו בשנות ה-80 (כך הוא מספר – או שמא זהו סיפור כיסוי?). לפני שנעלם, אמישנהאופן קיטלג כביכול כמה בעלי-חיים יוצאי דופן, כגון "קריאופיטקוס איקרנומו" – קוף עם כנפיים וקרן בודדת (חד-קרן קופי מכונף?); ו"סקלונגליפה פוליפודידה", אשר דומה לנחש בעל תריסר רגליים (נחש רב-רגל?). פונטקוברטה הציג

את המחקר בדרך משכנעת מאוד, לפי כל החוקים המוזיאליים של תערוכת מדע: ארונות תצוגה, חיות מפוחלצות, הקלטות של שירת ציפורים, צילומי רנטגן, רישומים מהשדה ועוד. למאוכזבים ששאלו אם באמת אין קופים מכונפים, ענה פונטקוברטה: "מובן שלא, אנחנו סומכים על מוזיאונים שלא יראו לנו תמונות של קופים שבאמצעות תוכנות גראפיות הוסיפו להם כנפיים או קרניים, ושלא יציגו לנו אותם כמוטציות מעניינות. אך אם הם יעשו זאת, העובדה שהם בני-סמכא בעניין תגרום להרדמת חוש הביקורת שלנו".

כשהעבודה "פאונה" הוצגה בשנת 1989 במוזיאון למדעי הטבע בברצלונה,



חואן פונטקוברטה, מתוך הסדרה "פאונה" שנוצרה בשיתוף עם האב פורמיגווארה, "סנטאורוס ניאנדרטאלנסיס", 1986

30% מבוגרי האוניברסיטה שביקרו בתערוכה, בגילים 20-30, האמינו שחלק מבעלי-החיים שפונטקוברטה יצר אולי היו קיימים. הוא גם קיבל מכתבים זועמים ממורים למדעים, שטענו שקשה להם ללמד את תורת האבולוציה אחרי שהתלמידים חוו את האבולוציה ה"מתקנת" שלו. הוא מצדו ענה, שדווקא היצורים המומצאים שלו יכולים ללמד תלמידים כיצד נבנים מודלים להבנת המציאות.

בעבודה "מחקר בוטני" הציג פונטקוברטה צמחים שיצר מחומרים מלאכותיים וטבעיים. צילומי הצמחים יפים מאוד, והם נראים בעת ובעונה אחת כתיעוד של עולם בדיוני ושל יצירת אמנות. בעבודות אחרות הוא חשף נוף עוצר נשימה בן מאות שנים, שעובד בתהליכי הדמיה ממוחשבת בתוכנות קרטוגרפיות, ונראה כמו צילום של הרים שמעולם לא ראינו וכנראה לעולם לא נראה.

האמן הקטלוני, שנולד ב-1955 וחווה על בשרו, כמו רבים מבני דורו, את דיכוי חופש הביטוי בתקופת שלטונו של פרנקו, מרגיש עדיין צורך לערער על המציאות המוצגת כמוחלטת. הוא בחר לעסוק בצילום בשנות ה-70 של המאה הקודמת, כשהצילום היה שם נרדף לכוח, מדיום כריזמטי המספק "ראיות". בתחילת דרכו

היה צלם דוקומנטרי, עסק גם בפרסום, ובשלושת העשורים האחרונים הוא מגדיר את עצמו כאמן מושגי. עבודותיו נכללות באוספים חשובים של המוזיאון לאמנות מודרנית בניו-יורק, של מוזיאון המטרופוליטן בניו-יורק, ועוד. ב-2013 זכה בפרס הצילום הבין-לאומי היוקרתי של "קרן הסלבלד" (הסלבלד – יצרנית מצלמות העילית). אמנים אחרים שזכו בפרס הם אנרי קרטייה ברסון, אנסל אדמס, סנדי שרמן, נאן גולדין ועוד. בתפיסת המציאות המתעתעת שלו הוא שואב השראה רבה מספריו של הסופר הארגנטינאי חורחה לואיס בורחס, וכן מאמנים קטלונים שקדמו לו, ובהם סלבאדור דאלי וז'ואן מירו. הצגת התערוכה (שכללה שש עבודות עצמאיות הקשורות זו לזו ועוסקות בזואולוגיה, בבוטניקה, בפליאונטולוגיה, בגיאוגרפיה, וכן באסטרונומיה וברדת), הייתה צעד נועז של מוזיאון המדע בלונדון. מצד אחד, הוצגו שם עבודותיו של אחד הצלמים החשובים בעולם, ומצד אחר ניתן אישור מראש לפרובוקציה שמאתגרת את המדע. כך קרה, שמבקרים רבים אשר הגיעו לתערוכה בקיץ האחרון, במקרה, תוך כדי ביקור במוזיאון המדע – לא ידעו מה מצפה להם. אם הם קיוו שהילדים ילמדו דבר או שניים על תיאוריית האבולוציה

של דארווין, הם התבדו. אם הם ציפו לראות נופים נדירים שצולמו אי-שם בעולם, מאובנים שהתגלו במקומות שלעולם לא יגיעו אליהם, או כוכבים שטרם נצפו, הם נחלו אכזבה. בתום התערוכה, לאחר שגם ראו נזיר גולש על לווייתן, הם כבר הבינו שטעו. דבר אחד בטוח: הם והילדים שאיתם למדו את מה שפונטקוברטה רצה שילמדו: להטיל ספק בכל מה שנראה ומוצג כאמיתי – גם אם הוא מוצג עם אישור (כביכול) של מוזיאון מכובד. הפיל עם הכנפיים לא היה ולא נברא. המאובנים של בנות הים – שהתגלו לכאורה על גבעות סנט וינסנטה – הוצבו בנוף וצולמו בידי האמן, כל הצמחים והפוחלצים שהוצגו בארונות הזכוכית בחדרי התצוגה, ודימו תצוגה מדעית מסורתית, הם מעשי ידיו של האמן, והם בנויים מחומרים מלאכותיים, והנזירים הפינים מחוללי הניסים אינם אלא בני דמותו של הצלם עצמו – מחולל ניסים באופן מתעתע ביותר ועם הומור מופלא. פונטקוברטה רואה באמנות שלו שליחות חינוכית, המגינה עלינו מפני המניפולציה. "אנחנו רוצים להאמין", אומר המאסטר של צילום הרעיונות. "יותר נוח להאמין, מפני שלא להאמין מחייב אותנו לעשות מאמץ אינטלקטואלי, להתעמת".



חואן פונטקוברטה, מתוך הסדרה "פאונה" שנוצרה בשיתוף עם האב פורמיגוארה, "קריאופיטקוס איקרונמו", 1987



חואן פונטקוברטה, מתוך הסדרה "ניסים ושות'", "הנס של גלישה על דולפין", 2002

תקופת הקרח

החיים בתקופת הקרח היו קצרים ואכזריים.
 שֶׁלֶג כֶּסֶה אֶת הָרְחוֹבוֹת, כִּשְׁהֵינּוּ חוֹזְרִים מִחֹדֶר הַפֶּשֶׁר, רֶטְבִי שֶׁעַר וּמִהֶבִילִים.
 כְּפּוֹפִים לְקַטְנוּ בְּחֶטֶף גְּרָגְרִים אֶל תִּיקֵי הַהַחֲלָפָה שְׁלֵנוּ.
 מָה שֶׁשָּׁמַט הָאֶחָד אֶסֶף הַשָּׁנִי, מָה שֶׁאֶסֶף הַשָּׁנִי רֹצֵד
 בְּחִלּוּמוֹת הַשְּׁלִישִׁי.
 מָה מִשְׁמַעוֹת עֲדָרֵי הָאֵילִים שֶׁבַעמָק הַמְעֵרָה?
 מִי צִיר אוֹתָם בְּהַעֲדָרְנוּ בְּצַבְעֵי אֲדָמָה, בְּזִמְן שֶׁמְעֲלִיּוֹת שְׁקוּפוֹת הַעֲלוּ אוֹתָנוּ אֶל הַמְשָׁרָד?
 בְּעֵרְבִים הַתּוֹנֶפְחָנוּ עַל מוֹצֵא הַלְּשׁוֹן, אֲבָל חֶסְרוֹ לָנוּ שְׁמוֹת תֹּאֵר מְדַקְקִים.
 חֲשָׁנוּ בּוֹשָׁה, אֲבָל לֹא יִדְעֵנוּ זֹאת. וְכָל אוֹתוֹ הַזִּמְן הַמְשִׁיכּוֹ עֲצִי אֶקְלִיפְטוֹס מִיבָאִים
 לְצַמֵּחַ וּלְהַקְשׁוֹת אֶת גִּזְעָם לְלֹא לֵאוֹת מִתּוֹךְ הַמַּיִם הַקּוֹפְאִים לְאֵט,
 מְנַעֲרִים מְדִי פַעַם אֶת הָאֲוִיר הַלֵּחַ שֶׁחֹזֵר וְנִפְלַע עֲלֵיהֶם.
 אַחַר כֵּךְ דְּבַרְנוּ בַשָּׁנִי קוֹלוֹת, פִּצְעֵי קֶר סְדָקוֹ אֶת שְׁפֹתֵינוּ.
 לֹא הִבְנוּ מָה אָנוּ אוֹמְרִים. נִגְעֵנוּ בְּפָנֵינוּ לְלֹא סִבָּה. הַתְּחַלְנוּ לְאֹבֵד חֲפָצִים וּרְגָשׁוֹת.
 מָה שֶׁחָלַם הָאֶחָד פֶּרֶשׁ הַשָּׁנִי. מָה שֶׁפָּרַשׁ הַשָּׁנִי נִשְׁמַט
 מִזְכְּרוֹנוֹת הַשְּׁלִישִׁי.
 נִמְרֵי שׁוֹרֵה־חֶרֶב נִהְמוּ בְּלִי קוֹל בְּטְלוּיִזְיָה הַדּוֹלְקֵת בְּלִילוֹת,
 וּלְאַחַר הַחֲדָשׁוֹת, אִם הַחֲפָזָרוֹ הֶעֱנִינִים, הֵינּוּ נֶאֱסָפִים עַל הַמְרַפֶּסֶת
 לְהִבִּיט בְּכוֹכֵב אֶלְפָא שֶׁל קְבוּצַת דְּרָקוֹן, נִקְדָּה חוֹרֶת,
 אֲשֶׁר בְּעוֹד חֲמִשָּׁת אֶלְפִים שָׁנָה תִּהְפֵּךְ לְכוֹכֵב הַצֶּפּוֹן.
 בְּעֵתוֹנִים קָרָאנוּ שֶׁבְּסוֹף הַתְּקוּפָה יוֹפִיעַ מִיֵּן חֲדָשׁ, עִם טְקֵסִי חֲזוֹר מְרַכְבִּים וּסְמוּיִים,
 וַיְבִיס אוֹתָנוּ. הִלְכְנוּ לִישׁוֹן רַעֲבִים. אֶפְרָסְקִים לְבָנִים כֶּסֶף לֹא הַשְׁבִּיעוּ אוֹתָנוּ.
 בְּבִקְר הַתְּעוּתוֹ פָּנֵינוּ כִּשְׁגָלֵינוּ שֶׁהָאֵשׁ בְּבִיתָנוּ כְּבִתָּה.

מתוך: "שנתיים",
 כרמל, סדרת כבר, 2006

איש השלג

הַקֶּר הִיָּה רְכוּשׁוֹ הַחִיוֹנִי בְּיוֹתֵר
 שֶׁל אִישׁ הַשֶּׁלֶג הָרֵאשׁוֹן מִיְלֵדוֹתַי
 אֲשֶׁר נָמַס.
 רְצִיתִי לְהַצִּילוֹ.
 הֶעֱבַרְתִּי אֶט־אֵט יָדִי
 מֵעַל רֵאשׁוֹ הַעֵגֶל,
 מֵעַל הַכְּפֹתוֹרִים הַנְּעוּצִים בְּחֹזֵהוּ כְּכַדּוּרִים,
 חִבַּקְתִּי אוֹתוֹ.
 הַחֵם הִיָּה רְכוּשֵׁי הַחִיוֹנִי בְּיוֹתֵר,
 הָאֲמִנְתִּי שֶׁדָּמֵי הַחֵם יִסְפִּיק לְשָׁנֵינוּ
 שִׁיחֲזִיק מֵעֵמֶד כִּיְלֵדוֹתַי.
 מְמוֹטָט עַל הָאֲדָמָה
 הַכּוֹבֵעַ הַשָּׁחֵר הוּא חֲתִימָה
 בְּתַעֲוֹדַת הַפְּטִירָה
 שֶׁל אִישׁ הַשֶּׁלֶג הָרֵאשׁוֹן אֲשֶׁר נָמַס לְעֵינַי.

רירי סילביה מנור זכתה בפרס הראשון בתחרות
 עידוד היצירה בין מדענים לזכר עפר לידר, 2007.

מתוך: "הגיל המדומה",
 הקיבוץ המאוחד, 2014

אפשר לראות בממולאים מטפורה לפעולת האכילה עצמה, שהיא, בעיקר, פעולה חברתית-תרבותית מובהקת, המאופיינת בהטמעה והכנסה אל תוך הגוף – חציית הגבול (או המחיצה) שבין ה"פנים" לבין ה"חוץ".

בשיאן, בירתה הקדומה של סין, יש מסעדה המתמחה בהכנת ג'יאוזי: כיסונים בצק ממולאים בכל-טוב. הלקוחות יכולים לבחור כיסון מסוג זה או אחר, אך גאוות המסעדה היא על ארוחה בת 30 מנות כיסונים ממולאים: כיסון דיק ממולא בבשר ובצל ירוק, לחמנייה מאודה מבצק חיטה ממולאת בבשר כבש מתובל בפלפל קאיין, כיסון קמה ארוז ממולא בשעועית אדומה מומתקת ומטוגן בשמן עמוק, כיסון בצק חיטה מעוטר בשומשום, ממולא בבשר בקר טחון ואפוי בתנור, וכמובן, כיסון מבצק ארוז דק ושקוף כל כך עד שאפשר לראות את החסילונים הוורדרדים שממלאים אותו. ואין לשכוח לחמנייה מאודה ממולאת בביצת שליו ובבשר עגל מבושל ביין, וכיסון אחר ממולא בבשר צלופח ונבטי במבוק. חלק מהכיסונים ממולאים בירקות בלבד: פטריות, עלי סלק, ד"ר ניר אביאלי, המחלקה לסוציולוגיה ואנתרופולוגיה אוניברסיטת בן-גוריון בנגב. ד"ר רפי גרוסגליק, החוג לסוציולוגיה ולאנתרופולוגיה, אוניברסיטת תל-אביב.

כרוב טרי וכבוש, נבטי סויה וגוזיזי גזר. צורת הכיסונים ומידותיהם אינן אחידות, וכל סוג מקופל כדי ליצור דגם מסוים. חלק מן הכיסונים, כפי שמרמז שם, הם מעין כיסי בצק אשר שפתיהם מוצמדות בדגמים של גלים, צמות וקפלים. אחרים מקופלים בצורות מתוחכמות יותר אשר מרמזות על תוכנם. הכיסונים הממולאים במחית של זרעי לוטוס וקליפת מנדרינה, למשל, מקופלים לצורת פרח לוטוס, הכיסונים הממולאים בעוף ולימון מקופלים לצורת עוף, והכיסון הממולא בקרפיון ובפרחי שום מקופל לצורת דג. הארוחה היא חגיגה אמיתית לחושים: הסועדים מחכים בהתרגשות לבואו של מגש האידוי המהביל הבא שינחת על שולחנם, קוראים קריאות התפעלות למראה הקיפול והדיוק, ונאנקים בהנאה כשהם נוגסים במעטפת הרכה ופיהם מתמלא בשפע טעמים עדינים ומורכבים. הסועדים הסינים מזהים את תוכן הכיסונים לפי שםם – המתאר את הכיסון ואת המילוי, אבל לפעמים מתוך היכרות

מוקדמת עם הז'אנר, בIODעם, למשל, שהכיסון המכונה "עוף החול הדרקון" הוא כיסון בצק ארוז מחולק לשני תאים – באחד בשר עוף ובשני צלופח. עבור התיירים הרבים הפוקדים את המסעדה, החוויה קצת יותר מורכבת, שכן התפריט כתוב בסינית בלבד, וגם אנשי הצוות אינם דוברים שפות נוספות. כך, מעבר להתפעלות מן הצורות והצבעים, ומעבר להתענגות על המרקם והטעם, עוסקים התיירים בניסיון לנחש מה בדיוק הם אוכלים, ומה מחכה בתוך כל כיסון חדש. בשלב מסוים, בערך לאחר כ-20 מנות כיסונים, מתחילים הסועדים לחוש בהלה קלה: "לא ייתכן שיש עוד מנה (וגם אין לנו מקום)", אולם הכיסונים ממשיכים להגיע במיגוון צבעים, צורות, ניחוחות וטעמים, והסועדים ממשיכים לזלול מהם כשהם נאנקים במחאה ובהנאה כאחת. כמקובל בארוחות חגיגיות בסין, המנה האחרונה היא מרק (המיועד לסייע לעיכול), ובו כיסונים קטנטנים ממולאים בשר וירקות. המלצר מסביר

לסועדים, כי מספר הכיסונים שיעלה במצקת ויוגש לכל סועד ילמד על מספר הבנים שייוולדו לו, וההבטחה מדרבנת את הסועדים לעוד מאמץ אחרון. בשלב זה, כשהסועדים כבר בטוחים כי עמדו במשימה הקולינרית, וכל שנותר להם הוא לנסות לנשום, מגיע המלצר לשולחן ובידיו קערה ענקית ומהבילה, מלאה עד שפתיה בשו-ג'יאו, כיסונים עבי-בצק שלוקים במים רותחים, מקופלים בגסות, וממולאים בבשר חזיר ובבצל ירוק. כיסונים אילו הם מנה ביתית מובהקת בחורף הקר של צפון סין: בני הבית מתכנסים במטבח, מתחממים באש התנור עליו מבעבע סיר המים, מתחרים בקיפול הכיסונים, וזוללים אותם מתוך קערה משותפת. כך חותמים השו-ג'יאו, אותם כיסונים ביתיים ופשוטים, ארוחה מפוארת של מנות ממולאות שהוכנו בקפידה וביד אמן. חוויית האכילה במסעדת הג'יאוזי בשיאן נוגעת בחלק גדול מן הרעיונות הנדונים במאמר זה, המתמקד

ב"ממולאים": מאכלים עשויים מעטפת ומילוי אכילים, המבוססים יחדיו כדי ליצור מנה אחת. מדובר במאכלים בעלי רקע והקשרים תרבותיים רבי-משמעות. טבעי לפתוח מאמר שמתמקד ב"ממולאים" במסעדה הפועלת בסין. ניסיונות להתחקות אחר מקור ה"ממולאים" הובילו למטבח הסיני הקדום, שבו מילאו הטבחים את הכיסונים במיגוון עצום של מליות וצורות. אחרים סבורים, כי הממולאים זכו לתהודה ולתפוצה עולמית הודות למטבח הטורקי, שבו "דולמה" (dolmak בטורקית – "למלא") הוא שם גנרי לכלל המאכלים עזי-הטעם, הריח והצבע שהותקנו מירקות ממולאים. אך דומה כי "ממולאים" הם חלק בלתי-נפרד מהמבנה הבסיסי והאוניברסלי המארגן את תחום האכילה האנושית. קשה לחשוב על "מטבח" (cuisine) – בימינו או בעבר – שאינו כולל צורה זו אחרת של ממולאים. ישנם מיני תבשילי-ממולאים רבים מספור. ישנם ממולאים



המכילים ירקות או בשר העטופים בבצק (כיסונים); ישנן מנות המורכבות מירקות ממולאים בבשר, בקטניות ו/או בדגנים, וכן בירקות-עלים מגולגלים העוטפים בשר קצוץ או דגנים. גם נתחי בעלי חיים (ואף בעלי חיים בשלמותם) משמשים כממולאים. אלה מבוססים או נצלים לאחר שנתחבו לתוכם סוגים שונים של מליות. המשותף לכל מיני הממולאים הוא החיבור הייחודי הנוצר כאשר המילוי נלפת בתוך מעטפת, ושני אלה מבוססים יחדיו. חיבור זה, שבין מעטפת למילוי, הוא מרכיב יסודי בסוד קסמם של הממולאים ובהופעתם במטבחים רבים כל כך ברחבי העולם. מבחינה תזונתית, ישנו היגיון רב בשגשוגם ובהתפשטותם של הממולאים: מאכלי ממולאים הם דוגמה מובהקת לממדים המעשיים-תיפקודיים הגלומים בבישול התרבותי-אנושי. הממולאים הם פרקטיקה קולינרית המעידה על אופני התמודדותן של קבוצות אנושיות עם מחסור במשאבים טבעיים. מאכלי



המוטמן. גם כאשר מדובר בכיסונים או בירקות ממולאים המוכרים היטב לסועד, חוזרת פעם אחר פעם תחושת ההתרגשות וההפתעה שבאה לפני הנגיסה במילוי. לפיכך, אכילת הממולאים תובעת מהסועד את חשיפתו של הצופן הקולינרי הגלום בו. ממולאים הם ביטוי קולינרי למנגנונים תרבותיים של הסתרה וחשיפה, של הצפנת סוד ופיענוחו. במוכן זה מתחדרות המשמעויות הביתיות והמשפחתיות שהוזכרו לעיל, שכן משפחות – במונח האידיאי – הן יחידות חברתיות המאופיינות בהכלת סודותיו של בן המשפחה, בעטיפתו, ובהגנה עליו מפני המרחבים החברתיים החיצוניים. המתחים המאפיינים מאכלים ממולאים – המתח שבין ביתיות ליוקרה ציבורית וזה שבין מוכרות לאניגמה – הופכים מאכלים פשוטים לכאורה אלה לנחשקים ולפופולריים כל כך כמעט בכל מקום בעולם.

בני קבוצות חברתיות הממוקמות בתחתית סולם הריבוד החברתי, והן אלה הנמנים עם האליטות. הם מותקנים ונאכלים במטבחים ביתיים, במסעדות פשוטות ועממיות ובדוכני רחוב, אך מקומם אינו נפקד גם ממסעדות גורמה, המגישות, למשל, פטריית כמהין עטופה בבצק עלים, בצק ממולא בנתח פילה בקר (ביף וולינגטון), או רביולי ממולא בפירות-ים ומעדנים ממולאים אחרים. היבט מרכזי נוסף הגלום בממולאים הוא המתח שבין מוכרות לבין אניגמטיות. חציית הגבולות בין ה"פנים" לבין ה"חוץ" – המאפיינת את הנגיסה בממולאים – היא חוויה של גילוי ושל הפתעה. מבחינה פיסיוולוגית, חוויית אכילת הממולאים נובעת מניגוד המרקמים שבין המעטפת לבין המילוי, אשר יוצר תחושת מורכבות בעת הנגיסה. אולם מבחינה סמלית, המעבר בין מעטפת למילוי קשור בחווייה של הנאה מהפתעה, מגילוי של המילוי

והם אף אלה המבדילים אותם ממאכלים אחרים. לטענתנו, ממולאים באשר הם מאופיינים בשני מתחים סמליים – המשפיעים באופן ישיר על חוויית אכילתם. הראשון הוא המתח שבין ביתיות ופשוטות לבין שפע ויוקרה. ממולאים מייצגים פשוטות, חמימות, ביתיות ונשיות. ביטוי רב-עוצמה לביתיות הגלומה בממולאים אפשר לראות, למשל, בתפוצתם בדוכני הרחוב ובמסעדות עממיות המגישות "אוכל ביתי". דווקא שם, במרחב הציבורי, משמשים הממולאים כמעין מעטפת קולינרית מדומיינת, אשר עוטפת את הסועד בתחושות ובדימויים של נשיות וחמלה, ובכך מאפשרת לו לחוש "בבית". בשל היות הממולאים ממלאים מבחינה פיסיוולוגית ורגשית, הם סמן מובהק למה שנהוג לכנות "אוכל מנחם". אך דווקא בשל תכונות אלה זוכים הממולאים לפופולריות אשר חוצה גבולות חברתיים. ממולאים אוכלים הן



חברתיות ותרבותיות רבות-עוצמה. לעיתים הם מהווים, כפי שניסח זאת מרסל פרוסט ב"בעקבות הזמן האבוד", נשאים של זיכרון חושי: מאכלים שיש בכוחם לחולל תגובה רגשית חזקה והיזכרות ב"טעמי הילדות". ממולאים המהווים סמן מובהק של מקומיות, לאומיות, מסורת, תרבות עממית, ועידן שחלף לו לבלי שוב. מצד שני, אכילת ממולאים שאינם מיוחסים לתרבותו המקומית של הסועד עשויה לסמן פתיחות תרבותית וכמיהה אל טעמי הגלובוס (ולפיכך אפשר להבין, כי הפופולריות לה זוכים כיסוני הדים-סאם הסיניים בישראל או מאכלי הרביולי האיטלקיים נובעת ממשמעויות של אותנטיות, אקזוטיות, או יוקרתיות הגלומות בהם). אולם, על אף הגיוון הרב בסוגי הממולאים ובמשמעויות המיוחסות להם, אפשר למצוא היבטים מסוימים המשותפים לכלל מאכלי הממולאים,

לפעולות האכילה כשלעצמה: אכילה אינה רק פעולה פיסיוולוגית הכרחית, אלא גם, ואולי בעיקר, פעולה חברתית-תרבותית מובהקת, המאופיינת באינקורפורציה (incorporation) – הטמעה והכנסה אל תוך הגוף). חציית הגבולות שבין ה"פנים" לבין ה"חוץ" היא מאפיין תרבותי בסיסי של פעולות הבישול והאכילה. בהקשר זה, הכנת הממולאים משחזרת באופן מוחשי את השילוב של "פנים" ו"חוץ" בפעולת האכילה. למעשה, די בהתבוננות במאכלים ממולאים כדי לחוות מידה מסוימת של תחושת "מלאות" – הקשורה, כמוכן, בפעולת האכילה והשביעה. כשם שהאכילה עצמה היא פעולה יום-יומית ובסיסית, כך גם בישול ואכילה של מנות ממולאות הם פעולות נפוצות, ועשויות להיתפס כטריביאליות וכיום-יומיות. אולם, לממולאים יש משמעויות

הממולאים ממחישים את היכולת האנושית להרחיב את השימוש במוצרים מזינים, שהנגישות אליהם מוגבלת (למשל, בשר או קטניות): מוצרים נדירים אלה נעטפים בפיסות גדולות של מוצרי מזון זמינים יותר וזולים (כמו בצק וירקות). עוד מבחינה תזונתית-פרקטית – מאכלי הממולאים מספקים לסועד חלבונים, פחמימות, שומנים, סיבים תזונתיים וויטמינים הנחוצים לבריאותו – וכל זאת במנה אחת. ממולאים ממלאים תפקידים קולינריים משתנים, אשר נקבעים בהתאם להרכב הארוחה הנהוגה בכל מיגזר חברתי: הם נאכלים כתוספת, כמנה ראשונה, כמנה עיקרית, לעיתים כמנה יחידה, כחלק ממרק, ואפילו כקינוח. גמישות זאת תורמת אף היא לפופולריות הרבה שלהם. את תפוצתם של הממולאים אפשר להסביר גם במישור התרבותי. אפשר לראות בממולאים מטאפורה מובהקת

החור השחור

מתכנס אל תוכו
 קשוב לפעמיו
 בתנועה חרישית מתרפז בעצמו
 מושך חוטים של כבידה
 פנימה פנימה חותר
 חושק מחשכיו

6.6.94

כשאינשטיין סירב להכיר
 בתורת הקוונטים

כשאִינְשְׁטַיַן סָרַב לְהַכִּיר בְּתוֹרַת הַקְּוַנְטִים
 עָמְדוּ הָאֶלֶקְטְרוֹנִים תַּמְהִים
 וְעָמְדוּ חֲלָקִי הָאוֹר תוֹהִים
 וְהָיוּ חֲלָקִי הַחֶמֶר מְשִׁיחִים בְּדֹאגָה
 וּמְהִירוֹת הָאוֹר בְּקִשָּׁה לֵאמֹר מוֹשִׁיעַ מִן הַמְּבוּכָה
 וְשֵׁר הַמְהַפְּכוֹת הַמַּדְעִיּוֹת הַתִּפְרָכְמוֹ פָּנָיו
 וּמוֹזוֹת הַמַּדְעַע נִדְדָה שְׁנֵתָן:
 מָה הָיָה לְבֶן טְפוּחָנוּ
 וְאִינְשְׁטַיַן כְּמַעַט לְבָדוֹ עָמַד
 צוּק אֵיתָן, סְפִינְקָס שֶׁל גְּדֵלַת הַנֶּפֶשׁ,
 נִשְׁמָע לְקוֹלוֹ הַפְּנִימִי
 מְסָרֵב לְהַפְּנֵעַ בְּפָנֵי רוּחוֹת הַזְּמָן.

(”קול פנימי בתוכי אומר לי שתורת הקוונטים
 אינה הדבר האמיתי” – אלברט איינשטיין).

18.1.99

מתוך ”הזמן קורס, ניתך” (מחזור
 השירים ”קיצור תולדות הזמן”),
 בהוצאת כרמל, 2008

שעת זריחה
 לאבנר טריינין

בְּשַׁעַת זְרִיחָהּ
 נִכַח פֶּתַח הַבַּיִת בְּדְרוֹם הָעִיר
 אֲשֶׁה כְּמוֹנֵי תִשְׁבֵּן
 תְּרַשְׁיָמִים וְדִגְמִים מְבֹאָרִים בְּתוֹלְדוֹת הַיְקוּם
 וּבְמִי פִלְנֶקְטוֹן עֶכוּר
 זוֹרֵם לְאֵט
 תְּצַפֶּה רְאִשִׁית חַיִּים
 מוֹצֵא יוֹנְתָן.
 שַׁעַת זְרִיחָהּ
 וּבְחֻדְרֵים פְּנִימָה
 בֵּין גּוֹפּוֹת הָאֲנָשִׁים הַחֲלוּלִים
 עֹבְרִים בְּפוֹרְמָלִין
 מְאֻבָּנִים
 פְּחֻלְצִים שֶׁל כָּל חַיָּה וְעוֹף
 מוֹאָרִים בְּעֵטְרַת קוֹצִים
 בְּאֲרוֹנוֹת זְכוּכִית אוֹר גָּאוֹן.
 שֵׁם תַּעֲבֹר אֲשֶׁה
 וְתִקְרָא בְּשֵׁם.

ליפול שמים

לְפַל שָׁמַיִם
 בְּלִי כַח כְּבֹד
 בְּלִי מָסָה רוּחַנִית
 לְשׁוֹט בְּחֻלָּל כְּמוֹ רוּחַ
 לְלֹא מוֹצֵא לְלֹא דָרָה
 לְפַל שָׁמַיִם
 בְּאֵין כְּרוּבִים וּבְאֵין כּוֹכָבִים
 – בַּחֲשָׁה.

מתוך: ”צורות שבורות”,
 מוסד ביאליק, 2014
 (ובמקור ”בתולדות ובכפפות”)

ביצה? או פצצה? בין מירוץ חימוש לאיזון אסטרטגי

מה יותר טבעי ונוסף ביטחון מביצה המונחת בקן? אלא שלעיתים, מראה העיניים הזה עלול לתעתע. מה, למשל, יקרה אם ציפור זרה תניח את ביצתה-שלה בתוך קן של ציפור אחרת? הקוקיה, כידוע, נוהגת להטיל את ביציה בקיניהן של ציפורים אחרות. אם הציפורים המארחות, או הפונדקאיות, אינן מזהות בעוד מועד את הביצה הזרה בקנן, הן דוגרות על ביצי הקוקיה ומטפלות בגוזליה. מכאן, שבושר ההישרדות של הקוקיה תלוי, מצד אחד, ביכולתם של הפונדקאים לזהות ביצים זרות המונחות בתוך קנם, ומצד אחר, במידת יכולתה-שלה לפתח שיטות מתוחכמות יותר להונאת הפונדקאים. במילים אחרות, האבולוציה של הקוקיה הטפילה קשורה ותלויה באבולוציה של הפונדקאים שלה. למעשה, האבולוציות שלהם שלובות זו בזו במידה רבה כל כך, עד שחוקרי זואולוגיה נוהגים לדבר בהקשר הזה על "אבולוציה משותפת". מערכות של אבולוציה אשר משותפת למינים שונים בטבע, כמו במקרים של טפיל ופונדקאי, או טורף ונטרף, מציגות שאלה שקשה למדי לענות עליה במסגרת האבולוציה הדרוויניסטית. שכן, הצלחתו של מין אחד במערכות האלה באה תמיד על חשבוננו של המין האחר. ככל שהטורף נעשה יעיל ומפתח יותר, מתמעטים סיכויי ההישרדות של הנטרף. ככל שהנטרף מתפתח ונעשה זריז ומתוחכם יותר, מתמעטים סיכוייו של הטורף למצוא

את מזונו, ובכך, כמובן, מתמעטים סיכויי ההישרדות שלו. כיצד, אם כן, פועלות מערכות כאלה של אבולוציה משותפת? הזואולוגים ריצ'ארד דוקינס, מחבר "הגן האנוכיי", וג'ון קרפס, הציעו דגם פעולה של מערכות כאלה, וכינו אותו "דגם מירוץ החימוש". הם גורסים, כי האבולוציה המשותפת מתנהלת בדרך דומה לדרך שבה מתפתח מירוץ חימוש בין מדינות. השלכת הדגם הזה על המערכת של הקוקיות ופונדקאיהן תניב את התיאור הבא: המאבק המתמיד מחייב את הקוקיות, מצד אחד, ואת מארחיהן, מצד אחר, להשתנות, להסתגל, ולהמציא תחבולות חדשות ללא הרף. כפי שקנאת סופרים תרבה חוכמה, כך הרצון והצורך להישרד יעודדו ויאיצו את ההתפתחות, בשני אגפי המערכת: התפתחות של אמצעי הונאה חדש בצד הקוקיות גוררת התפתחות מקבילה של יכולת זיהוי והתגוננות בצד הפונדקאים. הטיפוס הזה בסולמות מקבילים עשוי, עקרונית, להימשך ללא סוף.

לפי תיאוריית מירוץ החימוש האבולוציוני, היתרון הזמני של מין אחד על אויבו נובע מהקצב השונה שבו מתרחשת האבולוציה בכל אחד מהמינים האלה. פונדקאים שיכולתם לזהות את ביצי הקוקיה מתפתחת לאט, מנוצלים על-ידה יותר. קוקיה שמפתחת אמצעי הונאה חדשים, בקצב איטי יחסית, תמצא פחות ופחות פונדקאים מתאימים. מודלים

מתמטיים לא מעטים נבנו כדי לתאר בדייקנות רבה ככל האפשר את מירוץ החימוש המתמיד הזה; כלומר, את היחס שבין ההפרש במהירות האבולוציה של הקוקיה ופונדקאיה לבין מידת ההישרדות שלהם. תמונה זו, מירוץ חימוש אבולוציוני מתמיד, לא התקבלה על דעתם של כל הזואולוגים, ואחדים מהם ביקשו לחקור ולברר, האם, מתי, ובאילו תנאים, נעצר המירוץ הזה במה שאפשר לכנות איזון אסטרטגי, שהם מכנים "שיווי-משקל אבולוציוני". פרופ' ארנון לוטם מאוניברסיטת תל-אביב החל לחקור את המערכת הזאת עוד במחקר הדוקטורט שלו, בהנחיית פרופ' אמוץ זהבי. בסדרת המחקרים שהקדיש לעניין זה בחן פרופ' לוטם את האבולוציה המשותפת של הקוקיה האירופית והקניות האירופיות, ציפורי שיר קטנות המשמשות לה פונדקאיות. איזור התפוצה של הקוקיה האירופית ושל הקניות האירופיות משתרע על כל אירופה וצפון אסיה, לרבות יפן. ההנחה שעמדה בבסיס מחקרו של פרופ' לוטם אומרת, שמירוץ חימוש אבולוציוני אכן מתחיל ומתקיים בטבע, אלא שבשלב מסוים הוא נעצר, והמערכת מתייצבת בשיווי-משקל אבולוציוני. במקרה של הקוקיה ופונדקאיה סברו החוקרים, שמירוץ החימוש הסתיים לפני הרבה מאוד זמן, כך שהדגם שלפני מתנהלת המערכת היום הוא דגם



קוקיה מזרחית, צולמה ב-2007 במישור החוף הדרומי

שיווי-המשקל, או האיזון האסטרטגי. הסיבה העיקרית להפסקת מירוץ החימוש ולהתייצבות האיזון האסטרטגי היא העובדה הידועה, שכל פיתוח של תכונה חדשה בתהליך האבולוציוני גובה מבעל-החיים מחיר כלשהו. לדוגמה, נמר שיפתח מבנה גוף קל ורגליים ארוכות יזכה ליתרונות ברורים בעת מרדף אחרי איילה שהוא מבקש לטרוף, אבל אותה תכונה עצמה עלולה לגרום לנחיתותו בעת קרב או מאבק עם נמרים אחרים. אם כך, הנמר צריך "להחליט" עד איזה גבול כדאי לו לפתח תכונות מועילות בתחום הציד. מעבר לאותו גבול כדאיות, האבולוציה לא תימשך, וישתרר מצב פחות או יותר קבוע. אותו סוג של החלטה נדרש ממי שצריך להחליט על שיעורו של תקציב הביטחון. מעבר לגבול מסוים, תוספת הביטחון שמקנה הגדלת התקציב אינה שקולה כנגד תוצאותיה הכלכליות האחרות. במערכות של אבולוציה משותפת, התייצבות המצב בצד אחד של המערכת עשויה להביא להתייצבות גם בצד השני. תחשיבי הכדאיות האבולוציוניים במערכת של הקוקיה ופונדקאיה עשויים להיות מורכבים למדי. כל אחד מהם מנסה להגדיל את יתרונו היחסי עד למקסימום, בהתחשב בנסיבות. הפונדקאי צריך להחליט עד כמה כדאי לו להתאמץ כדי לזהות בעוד מועד את ביצת הקוקיה, ולהשליכה מהקן. כדי לקבל החלטה כזאת, הוא צריך לדעת מה שיעורו של הנזק הצפוי לו במקרה שלא יזהה את ביצת הקוקיה, ויטפל גם בגזול שלה. תיאוריה אחת הניחה, ש"אפקט מאפיה" חזק מונע מהפונדקאי לזרוק מתוך קנו את ביצת הקוקיה. כלומר, הקוקיה עשויה לבוא ולבדוק את הקן שבו הטילה את ביצתה; אם תמצא שהביצה הושלכה

מהקן, היא עלולה להרוס אותו, על הביצים והגוזלים שבו. מנגד, ויתור לקוקיה עלול לגרום נזק גדול מאוד. ראשית, הקוקיה עצמה נוהגת להשליך מהקן את אחת מביצי הפונדקאי כבר בעת שהיא מטילה בתוכו את ביצתה, ובנוסף לכך, גוזל הקוקיה, שברוך כלל בוקע מביצתו לפני גוזלי הפונדקאי, דוחף מהקן את ביצי מארחיו. לעיתים הוא מפיל גם את הגוזלים המתחרים שכבר בקעו. שיקול נוסף: להיטות רבה מדי להשליך ביצים אשר נראות שונות מהאחרות עלולה לגרום טעויות, שבעטיין ישליך הפונדקאי מתוך קנו את ביציו-שלו, שכן אחד מאמצעי ההונאה של הקוקיה מתבטא ביכולתה לעצב את מראה ביציה כך שידמו לביצי הפונדקאי. זוהי תופעה של חיקוי גנטי, הידועה בכמה מקרים בעולם החי. יכולת החיקוי הזאת של הקוקיה מחייבת את הפונדקאי לזהות בין ביציו-שלו את ביצת הטפיל, הנראית שונה רק במעט. אולם, גם ביציו של הפונדקאי עצמו אינן זהות. כלומר, ביצת הנראית שונה במעט עלולה להיות ביצת קוקיה, אבל קשה מאוד לוודא שזה אכן המצב. וכך, טעות בזיהוי עקב זהירות יתר עלולה, כאמור, לגרום לפונדקאי שבקנו כלל לא מצויה ביצת קוקיה להשליך מתוך הקן את ביציו-שלו. חישוב פשוט מראה, שהנזק שעלול להיגרם לפונדקאי עקב טעויות חוזרות כאלה יכול להשתוות לנזק שייגרם לו אם יוותר ויטפל בגזול הקוקיה. מכאן, שהשלכת ביצת חשודה מהקן עשויה להיות כדאית רק אם סיכויי הטעות קטנים. למערכת המשוואות הזאת צריך להוסיף גם נתונים באשר לשיעור הסיכון שקוקיה אכן תטיל את ביצתה בקנו של הפונדקאי. מתברר, שבאירופה הסיכון הזה

אינו גדול: פחות מעשרה אחוזים מהקינים "זוכים" לביקור הקוקיה. ואם לא די בכך, מתברר שהשלכת ביצה מקן אינה משימה קלה, ותוך כדי ביצועה עלול הפונדקאי לגרום נזק לביציו-שלו, עד כדי כורח לנטוש את הקן הבנוי ולבנות קן חלופי, דבר שמחייב כמובן השקעת אנרגיה רבה. כל אלה הם שיקולים וגורמים המשפיעים על הפונדקאי בכיוון של ויתור, עצירת מירוץ החימוש האבולוציוני, וההתייצבות ב"איזון אסטרטגי" המתבטא במה שמשפטנים מכנים "כל צד נושא בהוצאותיו". מחקרים תצפיתיים על פונדקאי קוקיות, קניות אירופיות, הראו שלעיתים הם משליכים את ביצי הקוקיות מקניהם, ולעיתים נמנעים מכך. כיצד הם מקבלים את ההחלטה הגורלית הזאת? פרופ' לוטם בחן את השאלה הזאת במחקר שבוצע במחוז נגאנו, במרכז האי הונשו ביפן, ונמשך כארבע שנים. הוא מצא, שהקניות נוטות להשליך מקניהן את הביצים החשודות כביצי קוקיה, בעיקר בראשית עונת הקינון ובסופה. באמצע העונה הן מעדיפות להבליג ולהימנע מזריקת הביצים החשודות. תצפיות מדוקדקות נוספות הובילו את פרופ' לוטם להצעת הסבר אפשרי לתופעה הזאת. ההסבר מבוסס על העובדה, שבראשית העונה מטילות בעיקר הנקבות הבוגרות, באמצע העונה מטילות הנקבות הצעירות, שזו הטלתן הראשונה, ובסוף העונה מטילות נקבות שזו הטלתן השנייה באותה עונה. השוואת מערכת השיקולים של הפונדקאים לעובדות אלה מראה, שקיים קשר ברור בין גיל הנקבה המטילה לבין נטייתה להשליך ביצים חשודות מקנה. פרופ' לוטם הניח, שיכולתה של הנקבה הפונדקאית לזהות את ביציה-שלה

מתי הם ילמדו

מדוע קנית קטנה ממשיכה להאכיל גוזל קוקיה מגודל, הנראה שונה בעליל מגוזליה שלה? מדוע היא מצליחה במקרים רבים לזהות ביצים זרות, ואינה לומדת לזהות גוזל זר? פרופ' לוטם יצר מודל תיאורטי שמציע תשובה לשאלה זו ואשר מתבסס על הסכנה לטעות בתהליך הלמידה: קנית צעירה שנחשפה לגוזל קוקיה במחזור הקינון הראשון בחייה, תלמד שגוזל הקוקיה הוא הגוזל שלה – ובעתיד תדחה תמיד את גוזליה שלה מן הקן. זהו מחיר בלתי נסבל במונחים של כשירות דרווינית. לפי המודל, הסכנה להחתמה שגויה על גוזל קוקיה והמחיר הכרוך בכך, גוברים על הרווח הפוטנציאלי מלמידה נכונה, מה שגורם להימנעות מהפעלת מנגנון למידה. מחקרים שבוצעו מאוחר יותר הראו שפונדקאי קוקיה, מן הסוג גדרון החי באוסטרליה, יכול לדחות גוזל קוקיה – אך הם עושים זאת לא בדרך של למידה, אלא בהתבסס על זיהוי השונות בצלילי הציוץ של הגוזלים. מחקרים אחרים הראו שבדיוק לפי המודל של פרופ' לוטם, במקרים שבהם מחיר הלמידה השגויה נמוך מהרווח מלמידה נכונה, אכן התפתחה במהלך האבולוציה יכולת ללמוד להבחין בין גוזלים.



"הורה מאמץ" מאכיל, לעיתים עד אפיסת כוחות, גוזל קוקיה שגודלו פי כמה ממנו

נרכשת בתהליך דמוי החתמה. כלומר, בעת שהיא מתבוננת בפעם הראשונה בביציה, נחרתת צורתן בזכרונה. מכאן ואילך עשויה הנקבה הפונדקאית לזהות, בדרך השלילה, ביצים שאינן שלה, כלומר ביצי קוקיה. הקוקיה מנסה להערים על הקנית הפונדקאית בכך שהיא מעצבת את ביציה-שלה בדומה לביצי הקנית. אבל, הדמיון שהיא מסוגלת להגיע אליו הוא כללי, וביציה דומות לביצי המין כולו. דמיון זה אינו מספיק כדי לשכנע קנית "מנוסה", שכבר הטילה פעם אחת, וחרתה בזכרונה את מראה ביציה-שלה, הנבדלות אך במעט מביצי המין כולו. במילים אחרות, הקוקיה יכולה לרמות את הקנית ולגרום לה להאמין שביצת קוקיה היא ביצת קנית כלשהי, אבל היא אינה יכולה לשכנע אותה שזוהי ביצתה-שלה.

מכאן, שקניות צעירות ולא מנוסות, שזו הטלתן הראשונה המבוצעת באמצע עונת ההטלה, עדיין אינן יודעות לזהות בבירור את ביציהן. לכן הן עלולות לטעות ולהשליך מקנן את ביציהן-שלהן, במקום את ביצי הקוקיה. מכיוון שמחיר הטעות כאן גבוה מאוד, הן מעדיפות להבליג ולא לזרוק שום ביצה. לעומתן, קניות מנוסות, המטילות בראשית העונה ובסופה, בטוחות יותר ביכולתן לזהות את ביצת הקוקיה, ולכן הן נוטות יותר להסתכן ולהשליכן מקניהן. ניסויים נוספים הראו, שנטייתן של הקניות להשליך ביצים חשודות מקניהן תלויה במידת החשיפה הקודמת שלהן לביציהן-שלהן. כלומר, נראה שמירוץ החימוש בין הקוקיות לקניות הסתיים, וכיום שורר במערכת האבולוציה המשותפת שלהם איזון אסטרטגי עדין.

היחס המשתנה של הקניות לביצי הקוקיה נובע בעיקר ממנגנון לימוד המושפע מהגיל, המחזק את הנטייה הטבעית הקיימת אצל כל הקניות להשליך ביצים חשודות. האיטיות היחסית של מנגנון הלימוד הזה היא הערובה לאמינותו, אך בה בעת היא זו המאפשרת לקוקיה להערים על חלק מהקניות, חלק מהזמן. כלומר, הקוקיה אינה יכולה לרמות את כולם תמיד. הצעירים הנאיביים והלא-מנוסים מתבגרים בסופו של דבר ולומדים לזהות את ביציה, אבל במקומם תמיד באים צעירים חדשים. כך המירוץ הקוקיות והקניות את מירוץ החימוש המתמיד בדו-קיום יציב שהתפתח בדרך של פשרה: ויתור על הנטייה הטבעית לשאוף למירב הביטחון תוך הימנעות מסיכון, והסתפקות בביטחון חלקי.

שולחן ערוך

אָני עוֹרְךָ אֶת הַשְּׁלַחַן בְּכַפִּית עֶפְרוֹם,
 כְּלִים מְמַרְקִים, מְסַמְכִים לְנֶגֶד עֵינַי,
 שְׁלַחַן רוֹלֵטָה מְרַפֵּד בְּלֶבֶד יָרֵק
 וּסְעוּדָה לְאַחַר הָאַחֲרוֹנָה. אֵין
 שְׂיָרִים לְנִדְבוֹת.
 לָחֵם הַפָּנִים אֵינוֹ מְקַדֵּשׁ עוֹד
 בְּמִקְוָמוֹ שְׁתִּיקוֹת מְפֹאָרוֹת שֶׁל וְדוּי
 שְׂאִין בִּי מָה שְׂצָרִיךְ
 שִׁישׁ בִּי כָּל הַשָּׂאָר.

ראובן פורת זכה בציון לשבח בתחרות עידוד
 היצירה בין מדענים לזכר עפר לידר, 2010.

מתוך: "ביום הזה אין לי סכר",
 ספרי עתון 77, 2014



סוס טרויאני, פרט מצוואר כד בעל תבליט ציקלדי, 650-675 לפנה"ס בערך, המוזיאון הארכיאולוגי במיקונס

החוויה המענגת שמעוררת בנו יצירת המופת של וודי אלן, "שושנת קהיר הסגולה" (1985), מקורה בדינמיקה הנוצרת בתוכה בין העולם הבדיוני לבין העולם המציאותי המתוארים בה, כשהם שלובים זה בתוך זה. בסרט, המתרחש באמריקה בימי השפל הכלכלי של שנות ה-30 של המאה הקודמת, יוצא כוכב מבוקש (ג'ף דניאלס) מן המסך, ניגש אל אחת הצופות (מיה פארו) באולם הקולנוע, ומזמין אותה להצטרף אליו, אל תוך הסרט שהוא משחק בו. הוא מבקש ממנה להצטרף אל תוך האשליה הרומנטית שעל מסך הכסף, היא לוקחת אותו לסיוור בעולם ה"מציאותי", והסרט יוצר צירופים חכמים ואינטליגנטיים, לא רק בין הדמויות משני העולמות הנכנסים אחד לתוך השני, אלא גם בין הפנטסיה של וודי אלן לבין הצופה הרפלקסיבי, המודע למעשה האמנות שלו. הרעיון של עירוב הבדיוני במציאותי והכלתם זה בתוך זה מאתגר אותנו אינטלקטואלית. הוא גורם לנו לא רק להיסחף במנעמי המעשייה הסינמטית, אלא גם להתבונן בה מהצד ולהיות אנליטיים אל מול הקסם הקולנועי. כמו שכותבת יפה כאלב בספרה "וודי אלן במיקוד פוסטמודרני" (הוצאת אופטימוס, 2009): האינטרקציה בין הדמויות המציאותיות לכאורה בסרט לבין הדמויות הבדיוניות שעל המסך בתוך הסרט, מעניקה לנו שפע של מפתחות לתהות על קנקנו הפילוסופי של הסרט. עד כמה מיה פארו, הגיבורה "המציאותית", חופשייה לנהל כרצונה את חייה בתסריט שוודי אלן כתב למענה, לעומת הדמות

המדומה היוורת אליה מן המסך, הכבולה במגבלות העלילה והדמויות של הסרט ממנו יצאה? ועד כמה העולם על מסך הכסף מלהיב ומרתק, כפי שהוא ניבט מעיני מיה פארו? שהרי מנקודת מבטו של ג'ף דניאלס, העולם שלו משעמם וחוזר על עצמו שוב ושוב עם כל הקרנה של הסרט שהוא מככב בו. ומה יקרה לג'ף דניאלס כשינטשו את סרטו ולא יחזור אליו יותר? הרי מבנה התסריט יקרס ויתמוטט, לא יהיה יותר סרט, וגם לא יהיה גיבור זוהר להתאהב בו. ועוד כיוצא באלו תהיות. הקולנוע אוהב צירופים ממין זה, למן היום בו נולד בסוף המאה ה-19. כך, למשל, אותו עיקרון של סרט בתוך סרט והתהיות המענגות שהוא מעורר, כבר הופיעו בסרט "מרכבת הזהב" (1953) של הבמאי הצרפתי ז'אן רנואר. אלא שאז זו הייתה הצגת תיאטרון בתוך מחזה בתוך קולנוע. הסרט "מרכבת הזהב" נפתח עם עליית מסך תיאטרון, ומסתיים עם סגירת המסך. אבל זהו רק רובד ראשון. כשהמסך עולה, רנואר מזמין אותנו להיכנס לתוך עלילת ההצגה כדי להיות שותפים בה. העלילה מתרחשת במושב קולוניאלית בדרום-אמריקה במאה ה-18. זוהי ה"מציאות" שבה מתרחשת עלילת הסרט: שחקנית ענייה בלהקה נודדת (אנה מניאני) מתקשה לבחור בין שלושה מחזורים נלהבים. אבל אז רנואר פותח לנו חלון שלישי ולוקח אותנו פנימה, אל תוך סצינות מן ההצגה שמעלה להקת השחקנים. הסצינות המומחזות באופן מוקצן בסגנון הקומדיה דל-ארטה אינן אלא בבואה לעלילה על הרפתקאות

האהבים של גיבורת הסרט. ההשתקפות של הצגה בתוך הצגה בתוך סרט קולנוע מאפשרת לרנואר ליצור מצבים אירוניים מבדחים, והם מרכיב מרכזי בהנאתנו מן הסרט. רנואר מספר באוטוביוגרפיה שלו, שכתב את התסריט ל"מרכבת הזהב" בעודו מאזין למוסיקה של אנטוניו ויוואלדי. ואכן, הצלילים החינניים מלווים גם את הסרט. במאים רבים מצרפים לסרטיהם קטעי מוסיקה קלאסית, להבדיל ממוסיקה מקורית הנכתבת במיוחד לסרט. כשמלחין כותב פסקול, הוא תמיד אינטגרלי למבע הקולנועי של הסרט. הוא מכשיר כתיבה נוסף על הצילום והעריכה המשמשים את שפת הקולנוע. אנחנו זורמים עם הפסקול הזה, מבלי שנהיה מודעים לו במהלך הסרט. לעומת זאת, כשבמאי מצמיד לסרטו קטעים קלאסיים מפורסמים, הוא מעורר בנו מודעות לקיומו של הלחן הקלאסי ולשילובו עם המתרחש על המסך. לפעמים הוא עושה זאת לצרכים דרמטורגים, כמו שסטנלי קובריק נהג לגבי הסימפוניה התשיעית של בטהובן בסרט "התפוז המכני" (1972). חלקם עושים זאת לשם יצירת אווירה, כמו הקונצרט לפסנתר מס' 21 של מוצרט, שליווה את זוג הנאהבים בסרט של בו וידברג, "אלווירה מדיגן" (1967). בכלל, פרדריק שופן המלנכולי היה להיט מבוקש בפסקולי הסרטים הרומנטיים של שנות ה-60 וה-70 של המאה הקודמת. באותן שנים השתמשו במאים רבים בקטעים מתוך "כרמינה בוראנה" של אורף כדי ליצור



"שושנת קהיר הסגולה"

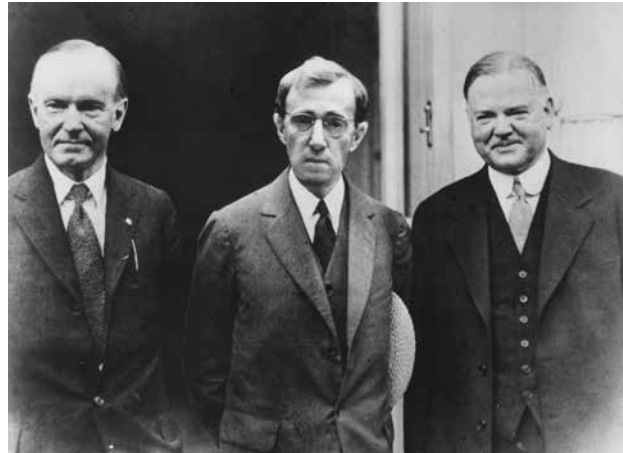


"התפוז המכני"

אווירה דקדנטית בסצינות של מסיבות חשק ואורגיות סמים. הטוקאטה ופוגה של באך נוגנה בפסקולים כסמן מרכזי בסרטי אימים. יש במאים שצירפו מוסיקה קלאסית לפסקול לצרכים אירוניים, כמו פרנסיס פורד קופולה, שביקש לעורר דימויים לוחמניים ופאשיסטיים לעגניים בסרט "אפוקליפסה עכשיו" (1978). איך אפשר לשכוח את ההליקופטרים העולים מן האופק וזורעים אימה והרג לצלילי דהירת הוואלקירות של ואגנר? אבל המבע הקולנועי נעשה עשיר ומורכב יותר לא רק בעזרת הפסקול, אלא גם בעזרת אפקטים אופטיים. ה-dissolve למשל. זהו השוט האחרון של סצינה, המתמוג עם השוט הראשון בסצינה שלאחריו. השילוב של סיום סצינה, הנמוג בתוך תחילת הסצינה הבאה, הוא סימן מוסכם בשפת הקולנוע הקלאסי, ולפיו הצופים באולם יודעים שפרק אחד בסרט הסתיים, והעלילה עוברת לפרק הבא,

במקום אחר או בזמן אחר. בדרך כלל, dissolve נמשך שתיים עד שלוש שניות. אבל לא פעם במאים מאריכים אותו לזמן רב יותר, כדי לציין שגיבורי הסרט מתעוררים מחלום, מהזיה, או מאשליה. כמו, למשל, בסרט של ג'ורג' סטיבנס "יומנה של אנה פרנק" (1959). מילי פרקינס וריצ'רד ביימר הצעירים אחוזים בשרעפי אהבתם הבתולית, מתעוררים לאט לאט למציאות הקשה, כשהם מתמוזגים שניות ארוכות בתוך תמונת חיילי גסטאפו הצועדים לכיוון הבית שבו הסתתרה אנה פרנק. השורשים של מיזוג סצינה אחת בשנייה מגיעים עד לימי הלוצי הקולנוע, שהשתמשו באפקט הסופר-אימפוזיציה, כששתי תמונות, או כמה שוטים, הופיעו זה על גבי זה. הגאון הצרפתי ז'ורז' מלייס היה הראשון שפיתח, בסוף המאה ה-19, את אפקט הסופר-אימפוזיציה. מלייס גילה כי אפשר לצלם שתיים, שלוש

וארבע תמונות על גבי אותה רצועת פילם. כך, למשל, על אותה פיסת פילם הוא צילם את עצמו פעם אחת בצד ימין (הוא הסתיר את צידה השמאלי של העדשה, כך שהפילם לא נחשף ולא נקלט עליו דבר). פעם שנייה, על אותו פילם, צילם את עצמו מצד שמאל (כשהפעם הסתיר את צידה הימני של העדשה). כשהסרט הוצג על המסך, הקהל ראה את מלייס פעמיים באותו שוט. לא פעם שני מלייסים, חמישה, או עשרה, היו מתמוזגים בתוך מלייס אחד. הצופים אהבו את הקסמים האופטיים של מלייס, ונהרו למופעיו בהמוניהם בעשור הראשון של המאה שעברה. בשנות ה-20 של המאה ה-20, ימי התנועות האוונגרדיות באירופה – בעיקר בברלין ובפאריס – הירבו להשתמש בטריקים אופטיים בצילום, ובעיקר בעריכה. אז שולבו תמונות ודימויים אלה בתוך אלה. הדראיסטים,



וודי אלן עם לורל והארדי בסרט "זליג"



"הקוסם מארץ עוץ"



"מי הפליל את רוג'ר ראביט?"



הקסמים האופטיים של ז'ורז' מלייס

הכניעה" (1966), ואם זה בסרט הסובייטי "צא וראה" (1985). אפילו בקולנוע הישראלי שילבו הבמאי גילברטו טופאנו והמפיק יעקב אגמון, שערך מחדש את הסרט, לראשונה קטעים תיעודיים בסרטם "מצור" (1968). הטשטוש בין התיעודי לבדיוני הגיע לשיאו האמנותי בשני סרטים חשובים: "האזרח קיין" (1940) של אורסון וולס, וארבעה עשורים לאחר מכן, בסאטירה המוקומנטרית של וודי אלן, "זליג" (1982). "זליג" התחזה לסרט תיעודי, כשכמעט כל שוט בו הורכב מדמויות בדיוניות שגילמו שחקנים אמיתיים והורכבו בתוך צילומים תיעודיים. מה שמחזיר אותנו לוודי אלן ול"שושנת קהיר הסגולה", ששבר בסרט את המחיצות בין הריאליסטי לבדיוני, הכניס דבר לתוך דבר, ויצר את אחד ממעשי האמנות המענגים ביותר בתולדות הקולנוע.

המאה הקודמת הוחדרו קטעי יומנים ושוטים תיעודיים לסרטים כאילו היו חלק אינטגרלי מצילומי הסרט. בסרטי מלחמה נראו תותחים יורים, צי של אוניות קרב, מפציצים ממריאים כדי לתקוף מטרה; בסרטי אסונות נראו הרי-געש מתפרצים, רעידות אדמה ושטפונות; ג'ונגלים עבותים וילידים אפריקאיים שולבו בסרטי טרזן שצולמו בגבעות לוס אנג'לס – כל אלה נטמעו אלה בתוך אלה, בלי שהצופים התמימים היו מודעים אליהם. לימים, כשהקולנוע נעשה יותר ויותר מודע לעצמו לאחר מלחמת העולם השנייה, השיטה השתנתה. קטעי ה"כאילו" הפכו לשוטים תיעודיים שנהגו לפתוח את הסרט, או שולבו במהלכו עם קריינות רקע או כתוביות, כדי להעניק לצופים את ההקשר ההיסטורי שבו התרחשה עלילת הסרט: אם זה הקרב על הארדנים בהפקה האמריקאית "יום לפני

– דיוק בצבעים, בטון, בטקסטורות, ובטמפו הפנימי. השילוב הזה תמיד קסם לקהל. אבל למרות ההצלחות המסחריות של סרטים כאלה, הכספים הרבים והיגיעה העצומה שהושקעו בהם מונעים עד היום את השימוש בז'אנר הזה בסרטי קולנוע. הוא הדין בטכניקה, שפרחה לזמן קצר, של נטילת אייקונים של קולנוע ומוסיקה, כמו לואי ארמסטרונג, האמפרי בוגארט ומרילין מונרו, ושתילתם בין שחקנים ותפאורות של ימינו, כשהם משוחחים ביניהם, שותים בצוותא על הבר, או שרים ומנגנים זה לזה. גם האנכרוניזם הדיגיטלי זה לא החזיק מעמד, והוא מופיע רק לעיתים נדירות בסרטי פרסומת. לא רק אנימציה שולבה בתוך סרטים עלילתיים. עד היום מוטמעים קטעים תיעודיים בסרטי עלילה כחלק בלתי-נפרד מהנרטיב שלהם. בשנות ה-30 וה-40 של

עשרה, חמישים או מאות דימויים, אלה בתוך אלה, לשם יצירת קומפוזיציה אחת, עוצרת נשימה. המגמה נמשכת עד היום, ומחליפה נופים, תפאורות ואתרי צילום. פינה מעניינת באגף הפעלולים שמורה לשילוב של דמויות ואובייקטים מצוירים בתוך סרטים עלילתיים. הדוגמאות הפופולריות ביותר הן "מרי פופינס" (1964), הנפשה שנעשתה עדיין בשיטה הידנית של 24 איורים בשנייה, ו"מי הפליל את רוג'ר ראביט?" (1988). שכבר אויר באנימציה מחשב. הניסיונות לשלב אנימציה בתוך תמונה ריאליסטית נעשו עוד בתחילת המאה ה-20, אבל פרחו לאחר מלחמת העולם השנייה, בעיקר באולפני דיסני, שהתמחו בסרטי משפחה כמו "שירת הדרום" (1946). השילוב של שחקנים חיים במרחב, בחלל ובזמן "מציאותיים" יחד עם דמויות מאוירות, דרש תמיד עבודה רבה ומלאכת מחשבת

קשת בענן ("הקוסם מארץ עוץ", 1939). או שדות מוריקים שיצרו תחושה של עומק ותלת-ממדיות ("לאסי שובי הביתה", 1943). הנופים צוירו על גבי לוחות זכוכית, הוצבו ליד העדשה, ונקלטו בה יחד עם שחקנים שהוסרטו בחצר האחורית של האולפן ההוליוודי. על המסך הייתה נוצרת אשליה של צילום בחיק הטבע, על רקע טירות, מבצרים, ואגמים כחולים, כמו בסרט "אייבנהו" (1951). עם בוא הקולנוע הריאליסטי, בשנות ה-50 של המאה שחלפה, הלכו שילובי התמונות אלה באלה ונעלמו. הם חזרו שני עשורים לאחר מכן, כשאשפי המחשב תפסו את מקומם של אמני האפקטים האופטיים. ג'ורג' לוקאס, עם "מלחמת הכוכבים" (1977), ותעשיות האפקטים הדיגיטליים שכבשו את עולם הקולנוע, הותירו אמני ציור, צילום ועריכה ללא עבודה. עכשיו החל המחשב להכיל

האימפרסיוניסטים, ואחר כך גם האמנים הסוריאליסטיים, השתמשו בהם כדי ליצור מקצבים, ניגודים, קליידוסקופים, צורת מתחלפות במהירות ועוד. על המסך, אובייקטים התמוגזו אחד בתוך השני: ירח בתוך עין, אסלה בחדר הסלון, גלגלי שיניים בתוך ראשי אדם, מסילות של חשמלית בתוך גלי ים. שוט בתוך שוט היה גם סימן מוסכם להצגת זרם התודעה של מי מגיבורי הסרט. זה יכול היה להיות שיכור שראשו סחרחר והעולם חג סביבו; זו יכלה להיות סצינה של הזיה שעוררו סמים; אלה יכלו להיות הבזקים של זיכרון ילדות או טראומה נפשית, כמו בסרטו של היצ'קוק, "בכבלי השכחה" (1944). שימוש נוסף בצילום בתוך צילום היה לשם יצירת אשליה של תפאורה ענקית ("הגיבן מנוטרדם", 1939), או של נופים מרהיבים שציירו אמנים אשר חיקו את הרי האלפים ("היידו בת ההרים", 1934).

עדות

1. צ'רנוביל

שנים אני עוקבת אחרי אותו מקום סגור ומפּרע
 שחם לא מבקר הצמיח ממנו דברים משנים. יער הארנים הירק
 הפך שם אדם לגמרי, צפרים לבקניות מקננות שם, נשענות
 על ענפי מחט בצורת נוצות, שנופלים עד לאדמה
 וגדלים לעצים נוספים.
 נוף בראשיתי, ריק מאדם, סבוך ובלתי יציב
 מכסה על המבנים הישנים. אבולוציה נורמלית
 של טעות שהתפתחה לחיים שלמים.

2. אנחנו

גם אהבה שנעזבה היא פזאת, אני חושבת. אזור נטוש וסגור
 שלא חוזרים אליו עוד, אבל מקום האהבה נשאר עזוב וזוכר.
 גם אצלנו חיות מוזרות סובבות עכשו את המבנה הישן
 שקראנו לו אנחנו. רחוק מבלי שגראה
 יונת דאר שמנה ממשיכה במסלולה הקבוע, מעבירה
 מכתבי אהבה מפרטים שנמחק מהם הדיו, ומחלונות הפתים
 שכבר איננו גרות בהם ממשיכים להתנגן השירים שאהבנו,
 רק בכלים וסלמות אחרים.
 פעם בכמה חדשים קול נהמה תקיף ממלא את המקום הזה,
 כשהזכרון מוסיף ומחסיר ממנו עוד חלק, משנה אותו קצת
 מבלי שארגיש כשאני מלשינה עלינו למישהי אחרת,
 שוכחת שגם הודוי הפרטי ביותר הוא סוג של עדות.

מתוך: "ניסויים בחשמל",
 ידיעות אחרונות,
 ספרי חמד, 2014

אשת לוט 1, 2

אשת לוט (1)

גרגרי המלח הצטברו בתוכי
 הכינו את תנועת עיני שנה אחר שנה,
 כמו תרגיל,
 השמים מעלי האדימו
 חיבת הייתי לעצר, להסתובב,
 חיבת הייתי לאפשר לכל המלח הזה
 צורה,
 גוף,
 זכרון.

אשת לוט (2)

אתה זוכר איך נלפתנו זה בזה?
 ואחר-כך הצעת את בנותינו להמון הזועם.
 לנגד עיניך עמד אז שלומם של האורחים.
 "עשו להן כטוב בעיניכם" הוספת ואמרת,
 ואנחנו היינו, זה בזה,
 זעתי כפר מלוחה,
 הגוף דרש עוד.
 "אף פעם לא מצאתי את הרגע המתאים לומר לך,
 שאני אוהב אותך.
 את יותר מדי דחוסה".
 כמה טוב יש בעינים, שעה שהן מביטות לאחור.
 לבי נדם אז,
 עכשו הוא שב ופועם.

מתוך: "צדו של המרחק",
 קשב לשירה, 2013

אפוקליפסה בתוך סרט. שקיעתו של הבמאי זוכה האוסקר אל לב האפלה

"היינו בג'ונגל. היינו יותר מדי אנשים. היה לנו יותר מדי כסף ויותר מדי ציוד. לאט לאט התחלנו לצאת מדעתנו"

כך מתאר הבמאי פרנסיס פורד קופולה את צילומי סרטו, "אפוקליפסה עכשיו", שיצא לאקרנים בשנת 1979. הסרט מספר את סיפורו של קפטן וילארד (מרטין שין), שבמלחמת וייטנאם יוצא למצוא ולחסל את קולונל קורץ (מרלון ברנדו). קצין בכיר שערק, והפך למנהיג של שבט מקומי. וילארד מפתח אובססיה ביחס לקורץ, ואף מצליח למצוא אותו בסופו של דבר. זו, בתמצית, עלילת "אפוקליפסה עכשיו". אולם, התמקדות בעלילה מחטיאה את הסיפור האמיתי. הסרט אולי מציג את הזוועות במסעו של וילארד, שהן חלק בלתי-נפרד מכל מלחמה, אבל אפילו המסרים האנטי-מלחמתיים שאפשר למצוא בו – והאמביוולטיות שבה הם מוגשים – אינם לב העניין. זהו מסע אישי, פנימי, של אדם אל האפלה שבתוכו.

זאת לא הייתה הפעם הראשונה שהסיפור הזה סופר. ג'וזף קונרד פירסם כבר ב-1899 את הנובלה "לב המאפליה", על אודות מסע בנהר תוך התחקות אחר עקבותיו של סוחר שנהב בשם קורץ, שנעלם בג'ונגל. הסיפור, שנכתב בהשראת מסעותיו של קונרד בנהר קונגו, מסופר

מנקודת המבט של צ'רלס מרלו, דמות שמשמשת כאלטר-אגו של קונרד. אורסון וולס עיבד את הנובלה לתסכית רדיו בשנת 1938, ואף כתב תסריט לעיבוד קולנועי – אותו תיכנן כסרטו הראשון. וולס נכשל בקידום הפרויקט, ונאלץ לבחור בפרויקט אחר כסרט ביכורים – "האזרח קיין".

הפעם הבאה שבה עלה הרעיון לעבד את "לב המאפליה" לסרט קולנוע הייתה ב-1969. הבמאי ג'ורג' לוקאס (טרומ "מלחמת הכוכבים") והתסריטאי ג'ון מיליוס תיכננו להתאים את הסיפור למלחמת וייטנאם, שעדיין התחוללה באותה תקופה. את הסרט, שזכה לשם "אפוקליפסה עכשיו", הם רצו לצלם בשטחי אש בווייטנאם, ולהשתמש במצלמות כתף כדי לצלם חיילים אמיתיים וקרבות אמיתיים בזמן אמת. אבל בשלב מסוים הוחלט שהסכנה גדולה מדי, והפרויקט בוטל. נראה היה שדרוש אחד מאיתני הטבע כדי להוציא את הסרט הזה לפועל.

איתן-הטבע הזה התגלה במלוא עוצמתו בהמשך שנות ה-70: פרנסיס פורד קופולה (כשמאחוריו שני סרטי "הסנדק"),

חברם של לוקאס ומיליוס, החליט לקחת על עצמו את האתגר. זוכה האוסקר הטרי הצליח לגייס תקציב, השקיע סכום נכבד מהונו הפרטי, קנה מנשיא הפיליפינים את היתרי הצילום הדרושים לצילום בג'ונגל ואת זכויות השימוש במסוקי הצבא הפיליפיני, ושיריין את שירותיו של מרלון ברנדו לתפקיד קורץ – במחיר מציאה של מיליון דולר לשבוע. בשנת 1976 יצא קופולה לדרך, למה שהיה אמור להיות 16 שבועות צילום, שיצאו – אט אט – מכלל שליטה. במהלך הצילומים החליף קופולה את השחקן הראשי, שיכתב את התסריט שוב ושוב, צילם סצינות שנכתבו בהשראת חלומות ומוג האוויר, ויתר על סצינות שלמות שכבר צולמו, חטף התמוטטות עצבים, ואף שקל להתאבד. אשתו, אלינור קופולה, תיעדה את הכל. אלינור – ששהתה באותה התקופה עם בעלה ושלושת ילדיהם בפיליפינים – הסריטה את צילומי הסרט, הקליטה שיחות פרטיות שערכה עם בן זוגה, וכתבה על כך ביומנה הפרטי. כעבור 15 שנה, ב-1991, ערכו הבמאים פֶּקֶס באָהֶר וג'ורג' היקנלופר את חומרי הגלם של גברת קופולה, ובשילוב ראיונות



פרנסיס פורד קופולה בעת צילומי "אפוקליפסה עכשיו"



מתוך הסרט "טרויה", 2004, במאי: וולפגנג פטרסן

חדשים עם צוות ההפקה (כולל קופולה עצמו) הרכיבו את הפאזל שהוא הסיפור שמאחורי הסיפור. הסרט, שנקרא *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*, אולי מוסיף, טכנית, לז'אנר של סרטי "מאחורי הקלעים" שנהוג

להפיק כיום לצד כל סרט מסחרי, אבל הוא בכל זאת מסמך מסוג אחר. לא מדובר בחלק ממערך שיווק משומן (במיוחד מפני שיצא לאקרנים יותר מעשור לאחר הסרט בו הוא עוסק), ואין בו ראיונות עם השחקן הראשי, שמתאר את העבודה הנפלאה, המאתגרת והמיוחדת עם הבמאי. לא. הדבר הקרוב ביותר לכך הוא ריאיון עם מרטין שין, ששיחק את וילארד, הדמות הראשית (לאחר שקופולה פיטר מהתפקיד את הארווי קייטל), בו הוא מספר על כך שרצה להמשיך להשתתף בהפקה, למרות שתנאי העבודה הקשים – בשילוב עם בעיית השתייה שלו – גרמו לו התקף לב שכמעט הרג אותו. אחד השחקנים האחרים, לעומת זאת, מגדיל לעשות ומפרט את סוגי הסמים השונים בהם השתמש בזמן ההפקה (למשל, כששאף למשחק אינטנסיבי יותר, לקח, לדבריו, "ספיד").

אבל על כולם מאפיל קופולה. בצילומים מההפקה רואים במשך שעה וחצי איך זקנו של הבמאי, אותו גילח לכבוד תחילת הצילומים, גָּל בהדרגה ככל שגובר ייאושו. כיצד הוא לובש, בהדרגה, פחות ופחות בגדים. כיצד קולו נשבר כשהוא מבין שלמרות שביקש מברנדו בתוקף לקרוא את הספר, כדי שיוכל להבין לעומק את דמותו של קורץ, ברנדו לא טרח לעשות זאת. כמה הוא מתוסכל מכך

שהסרט אינו מתחבר לסיפור קוהרנטי, ומכך שהוא מרגיש שאין לו מושג מה הוא עושה. כיצד הוא שוקע עמוק יותר ויותר לתוך הטירוף של הג'ונגל, הטירוף של המלחמה, עמוק עמוק לתוך עמקי ליבו, אל לב האפלה. זאת כנראה הסיבה שעל אף שכנראה מדובר באחת ההפקות האיומות, הכאוטיות, ההזויות והמסוכנות ביותר בהיסטוריה הקצרה של הקולנוע, הסרט הצליח, בלשון המעטה, ונחשב לאחד הסרטים הטובים ביותר בכל הזמנים. קופולה הצליח להעביר את הטירוף שבמלחמת וייטנאם ובמלחמה בכלל, את אובדן הכיוון, את ההליכה לאיבוד בג'ונגל, ויותר מכל – את אובדן האנושיות. והוא עשה זאת טוב כל כך, כיוון שזה קרה לו עצמו.

באחד הימים, לקראת סוף הצילומים, איבד קופולה את ההכרה. כשהתעורר, הוא סיפר שראה את עצמו במורד מנהרה אפלה. הוא לא ידע אם הוא חי או מת. האמביוולנטיות הזאת מתבטאת גם בסרט עצמו. חרף הביקורות המשבחות, והגם שברור שאחד הנושאים המרכזיים של הסרט הוא הטירוף שבמלחמה, קשה לקבוע האם קופולה מגנה את המלחמה או נהנה ממנה. הסרט אמנם מציג שורה ארוכה של אירועים מזוועים, שיכולים להתרחש רק כאשר נמצאים במלחמה, ובכל זאת, הסצינה הזכורה והמפורסמת ביותר בסרט היא זו שבה דמותו של רוברט דובאל, קילגור, מצווה על מתקפה אווירית, וצילולי יצירתו של ריכרד וגנר, "דהרת הוולקירות", נשמעים ברקע. האם בכך מתכוון קופולה ללעוג לעוולות

זה הדיוקן שמציירים באהר והיקנלופר ב-*Hearts of Darkness*: אדם ששוקע עמוק יותר ויותר אל הלא-נודע. האירוניה נובעת מכך שבסיפור שטוו, קופולה משחק בליט ברירה את תפקיד הדמות שיצר, וילארד – היפוך מושלם לצירלס מרלו, שמשמש כניצב עבור יוצרו, קונרד. רק בדיעבד אפשר לראות את המסגרת-בתוך-מסגרת שנוצרה – בה קופולה הוא וילארד

הוא קופולה הוא מרלו הוא קונרד. אך המעגל ממשיך להתרחב, להיסגר ולהיפתח מחדש. בשנת 2012 יצא לשוק משחק מחשב בשם *Spec Ops: The Line*, שמתחולל בעתיד הקרוב בדובאי, לאחר שהתרחש בה אסון כזה או אחר. במשחק זה מגלם השחקן את דמותו של קפטן מרטין ווקר, חייל אמריקאי שנשלח למשימת סיוור, אשר הופכת למסע אובססיבי בעקבות קצין בכיר שערק. שמו של הקצין: ג'ון קונרד. *Spec Ops* הולך עם הסיפור צעד אחד קדימה, כאשר הוא מציב את השחקן בנעליו של החייל האובססיבי, ומאלץ אותו להכריע, שוב ושוב, בשאלות מוסריות קשות. סוף הסיפור, כפי שאפשר לנחש, כבר ידוע – הרי הסיפור הזה כבר סופר. ועם זאת, המשחק משמש כחוליה האחרונה בשורה ארוכה של יצירות נרטיביות המתרחשות בנופים פראיים, מתארות אובססיות, ומעלות שאלות על משמעות, חיפוש עצמי, טירוף, וירידה לעבר העמקים האפלים שבנפש האדם.

שנות השישים

שְׁנוֹת הַשָּׁשִׁים הָיוּ חֲמוֹת.
 דְּבַרְנֵנוּ בְּהֵן יִידֵישׁ
 לְעֵתִים גַּם עֲבָרִית.
 בְּלִילֹת שַׁבַּת הַהוֹרִים הָלְכוּ
 לְרִקְד בְּמוֹעֲדוֹן הַמְּפֻלָּגָה
 שְׁנַבְּאוּ לָהּ חַיֵּי נֶצַח.
 אֶת הַלְּחֹת וְהַחֲמִסִּין
 הִפִּיגוּ מְאַוְרָרִים וְשִׁתְיָה קָרָה.
 הָאוֹטוֹבוֹסִים הָיוּ דְּחוּסִים.
 הָיָה קֶשֶׁה לְנֶשֶׁם.
 עַל הַמוֹטוֹת שְׁלֹאֲרָךְ הַתְּקָרָה
 נִתְּלוּ זְרוּעוֹת עִם מְסַפְרִים מְקַעְקָעִים.
 הָאֲנָשִׁים הֶצְטוּפְפוּ לִיד הַדְּלָת
 פּוֹחֲדִים לְהַכְנִס פְּנִימָה
 אֶלֶּה שְׁבִפְנִים נְסוּ לְהַצְחִיק
 כְּשִׁסְפְּרוּ בְּדִיחוֹת עַל סְרְדֵינִים.
 בְּרִדְיוֹ נִשְׁמָעָה שׁוֹב וְשׁוֹב אוֹתָהּ זְמַרְת
 שְׁרָה שִׁירֵי גְבוּרָה.

מתוך: "השתקפויות",
 קשב לשירה, 2012



Renoir, Pierre Auguste (1841 – 1919)

פייר-אוגוסט רנואר (1841-1919) לקה בדלקת מפרקים שגרונתית (Rheumatoid arthritis) כרונית ומתקדמת, שהחלה כנראה בהיותו כבן 50 וליוותה אותו עד מותו בגיל 77. המחלה גרמה נכות, ומגיל 60 ואילך היה רנואר רתוק לכיסא גלגלים. על אף מגבלות ניכרות בתפעול כל המפרקים, ובמיוחד הידיים, הוא דבק בעשייה אמנותית. בתוך כך פיתח בתושייתו אמצעים והתקנים שאיפשרו אחיזת מכחול, ייצוב הזרוע, הזזה של בד הציור הרחב לצורך התמקדות בשטחי ציור קטנים ועוד.

הרישום הוריו הזה אינו דיוקן עצמי כפשוטו. זהו דיוקן עצמי בתוך דיוקן עצמי: הצייר מצייר את עצמו המצייר את עצמו. אי-אפשר שלא להבחין במרכזיותה של כף היד המעוותת הלופתת את המכחול, ואף בגודלה הלא-פרופורציונלי. ציור המטרה שרושם הצייר המצויר – בצד שמאל של הרישום – כולל ראש ופנים בלבד, רמז לכך שרנואר מעדיף לרשום את דמותו ללא החולי.

מחלתו של רנואר אף היא דבר בתוך דבר. דלקת מפרקים שגרונתית היא מחלה אוטואימונית שכיחה יחסית (לוקים בה אנשים בשיעור של כאחוז אחד מן האוכלוסייה). סיבתה הראשונית אינה ידועה, וכנראה היא תולדת גורמים רבים, אך מנגנון הדלקת הוא אוטואימוני, והוא תוקף בעיקר (אך

לא רק) את המפרקים. היות שהמתקיף (כלומר, המערכת החיסונית, זו שדווקא נועדה להגן) שוכן בתוך המותקף, שרקמותיו ממשיכות להוות לו מטרה – מתמידה גם המתקפה הדלקתית. האמצעים הטיפוליים במחלה בימיו של רנואר היו מוגבלים מאוד: כל שהוא יכול היה לעשות הוא להסתייע בחמי מרפא, במשכך כאבים, ובעזרים שאת רובם פיתח בעצמו. למעשה, מפנה משמעותי התחולל בטיפול במחלה זו בשני העשורים האחרונים, הודות

לתובנות המדעיות בביולוגיה של הדלקת. למדעני מכון ויצמן למדע יש חלק נכבד בהתקדמות זו, והמצאותיהם ותגליותיהם, אשר הבשילו לכדי תרופות יעילות, הגיעו משולחן המעבדה אל מיטת המטופל. משיכון כאב וחימום בימי רנואר, מזריקות אמפיריות של מלחי זהב ומינוני קורטיזון גבוהים בימי אדית פיאף, הגיע בימינו הטיפול לעידן התרופות הביולוגיות, אשר שינו את פני המחלה ואת איכות חייהם של מיליוני חולים בעולם.

בניסיון להבהיר מעט מהחוכמה הקולקטיבית המכונסת בכל אותם "ספרי הדרכה לשיפור עצמי", המציפים את מדפי חנויות הספרים בעשור האחרון, ומבלי לגעת בשאלה, מדוע דווקא עכשיו (עידן ה"אני", הצפת הידע, הרשתות החברתיות ועמן תחושת הניכור והתרחשויות אחרות שנגזרות מקיומו של הכפר הגלובלי), אפשר כבר עכשיו להצביע על שני נושאים עיקריים שעליהם מבוסס כל ספר אשר אמור לשנות תודעה או מצב - שינוי תודעתי שיוביל לשינוי המציאות, או שינוי מציאות שיוביל לשינוי תודעתי. הפריט החיוני בכל השיטות והתורות הוא אותו "שינוי" שמופיע, יופיע, או מהווה קטליזטור לאימוץ מכלול כזה או אחר של כללים. כלומר, אף אחד מספרי ההדרכה לא יאמר לקורא: שב ואל תעשה; חכה, עוד לא הגיע הזמן; אתה לא צריך לעשות דבר, הזמן יעשה את שלו; עד החתונה זה יעבור; מה אתה קופץ? אהד גנז הוא עיתונאי ותסריטאי.

במצב הראשון, אדם שעל פני הדברים יש לו הכל, מרגיש שלא טוב לו (כאשר "הכל" משמעו "כל מה שרוב האנשים בעולם שואפים להשיג": כסף, יופי, מעמד חברתי, ו"לא טוב" משמעו חוסר באותם חומרים המסמלים את ה"טוב"). כמעט לכל אחד מאיתנו יש חברה שהיא, בעינינו, יותר יפה מהדוגמניות על שלט החוצות, ולא, היא לא רוצה להיות דוגמנית; או חבר (או חבר של חבר) שירש מיליונים, ולא, הוא לא נוהג ב-BMW חדשה עם גג נפתח כשבלוריתו מתבדרת ברוח. גם יורש המיליונים וגם זו שיכולה להיות דוגמנית שואפים ל"דבר מה אחר", כזה שאי-אפשר להשיג באמצעות ספרי הדרכה לשינוי עצמי, שמלכתחילה מבוססים על ההנחה שכולנו שואפים להיות עשירים ויפים, מוקפים בבני משפחה מצחקקים, עמם יש לנו יחסים נפלאים, ובחברי אמת שתמיד יהיו שם בשבילנו.

במצב השני מדובר באדם, שלפי אותם ספרי הדרכה, מעמדו הכלכלי בדרך כלל נמוך משמעותית מהמעמד בו מתחוללים

החיים אליהם הוא נכסף (שהרי בעידן ההיפר-מטריאליסטי בו אנו חיים, גם מושגים כמו יופי ומעמד חברתי מוצגים בפנינו ככאלה שאפשר לרכוש בכסף). אותן חוויות פסטורליות, סטואיות, פעמים רבות באות לידי המחשה בתמונות נטולות דמויות אנוש. האנושיות, ומייצגה, בן האנוש, מכניסים לפנטזיה של השואף שני מסרים ש"הורסים את הנוף". המסר הראשון הוא, שגם בהגיעי אל היעד המושלם, האקזוטי, נקי משקיות פלסטיק של "סופר חצי חינם", לא איראה כמו אותו דוגמן המקשט את התמונה, ולא אתהלך על החוף באותה שלווה נפש נטולת פצעי החיים הנשקפת מעיניהם של אותם בני 21 פלוס-מינוס המיישירים מבט עטוף תמימות ואופטימיות אל המצלמות. המסר השני שנוכחות אנושית שותלת בתמונה הוא הארעיות של הפנטזיה. עצי הקוקוס, כמו הנוף הנשקף מדירת הפנטהאוז המפוארת, נדמים בעינינו על-זמניים, והאדם שבתמונה משקף את מה שעולם לא נוכל להשיג – נעורים, חיי נצח.

ספרי ההדרכה הללו נכתבים פעמים רבות בידי מי שבעצמם מייצגים נאמנה את המקום אליו שואף הקורא להגיע, גורואים של feel good במקרה של קהל היעד הראשון, זה שיש לו הכל אבל אינו מרוצה מחייו, או אנשים שעשו חיל בעסקים, וכעת התפנה להם זמן לספר לאלה שחלומותיהם צבועים בגווניו מטאליים נוצצים איך להגיע ליעד. בשני המקרים, הקורא מתבקש לבצע שורה של שינויים מוגדרים ביחס שלו לשלל מוסכמות חברתיות. ב"אבא עשיר, אבא עני" של רוברט קוואסקי (אולי רב-המכר המצליח ביותר במדף ספרי ההדרכה מאז "כיצד לרכוש ידידים והשפעה" של דייל קארנגי מ-1936), אשר פונה לקורא המבקש לשנות את מעמדו הכלכלי, התורה מתמקדת ביצירת מקורות הכנסה, כאשר המוסכמה החברתית המושלכת לפח האשפה של ההיסטוריה הכלכלית היא שיטת הנמלה: חסוך מעט בכל אחד מימי הקיץ, כדי שבחורף יהיה אָסְמָךְ מלא. קוואסקי ניפץ את רעיון החיסכון, וקידם את עקרון ההשקעה. לא

רק מיליוני הקוראים נענו לקריאתו, אלא גם שוקי העולם, שהפכו את החיסכון לצורת ההשקעה הכי לא משתלמת בעשור האחרון. בספר "הסוד", המעמעם את היעד אליו מבקש הקורא להגיע, ובכך מאפשר לו לבחור בכל יעד שהוא, מסופר על כוח הטמון במחשבותינו, ועל האפשרות לתעל את המחשבות לשם יצירת שינוי. אם התיאור הזה נשמע גנרי, הרי זה מפני שכל ספרי ההדרכה כולם מיידעים את הקורא לגבי אותו כוח מיוחד הטמון בנו, ומפרטים כיצד להתניע אותו לשם יצירת שינוי חיובי בחיינו. ההבדל בין ספר לספר ובין תורה לתורה הוא בדוגמאות המובאות ליישום השינוי, ובדרכים ובדמויות שבאמצעותן נמסרות השיטות. כוחות-העל המככבים בסיפורי האגדות מוחלפים בספרי ההדרכה בכוח פנימי, נסתר מן העין, שעל הקורא המודרני לעורר. בעוד סיפורי הפולקלור העתיקים נוצרו כדי לעורר באדם אמונה באותו "טוב מושלם", ולעיתים רבות אף נכתבו בידי מאמינים בני דתות שונות, ספרי

ההדרכה של העידן המודרני לובשים כסות "על-דתית", ופונים לכאורה לאדם המודע, הארצי, זה שמאמין בעבודה קשה, "לפי הספר", ובסימון מטרות והגעה ליעד. אולם, סקירה מהירה של שיטות הפעולה בכל אותם ספרי הדרכה מגלה, שאמונה יוקדת בכללי המשחק מהווה חלק בלתי-נפרד מהגעה אל היעד. בספרי ההדרכה להתעשרות נדרש הקורא לסבלנות, להליכה נגד כיוון התלם, ולעיתים רבות – נגד ההיגיון. בספרי ההדרכה על הדרך לאושר או לשלווה פנימית נדרש הקורא להתיר מעצמו את כבלי היום-יום, ולהתכנס לתוך עולם עם חוקים משל עצמו. האמונה, אם כך, לא נעלמה, אלא רק החליפה אל: בעידן הקדום, האלים היו הכוח שאליו היה על האדם להתחבר כדי לשאוב כוחות לחייו. בעידן בו אנו חיים, המקדש את ה"אני", האמונה מופנית פנימה, הכוח קיים בנו, בתוכנו, ועלינו רק לבחור מתי ואיך להפעיל אותו.

גיחות

בְּגִיחוֹת קִדְחָתָנִיּוֹת מַעְבָּר לַיָּם
 בְּהַתְיַצְבוֹת נִרְגָּשֶׁת בְּמִשְׁרָדֵי הַנְּסִיעוֹת
 כְּבִמְקַדְשֵׁי תְּפִלָּה אוֹ בְּבֵתֵי תַעֲנוּגוֹת,
 בְּפִצּוֹחַ בְּלִתֵּי פוֹסֵק שֶׁל מַסְכוֹת אָדָם
 מִתוֹךְ תַקְוָה לְתַגְמוּל בְּרָגְעֵי חֶפֶז,
 לְזָכוֹת בְּעֵוִית חֵיוֹן
 מִתוֹךְ פְּנִים חֲתוּמוֹת –
 אֲנִי מִבְקֵשׁ דְּרָכֵי מַפְלֵט מִן הָאֵי הַבּוֹדֵד
 בּוֹ אֲנִי כּוֹתֵב וּמוֹחֵק,
 וְשֶׁב וְכוֹתֵב
 אֶת הַפֶּתֶק שֶׁלֹּא נִכְנָס
 לְבִקְבוּק.

מתוך: "באווריה הפסטורלית
 של בית העלמין",
 אבן חושן, 2014



הדפס מתוך "איניאס" בהוצאת סבסטיאן ברוט. הודפס על ידי יוהנס רינהרד אליאס גרונינגר, שטרסבורג, סוף המאה ה-15



“משה ולוחות הברית”, ואן ריין רמברנדט, 1659



שער טיטוס, רומא, 80 לספירה



כתובת חמורבי, בבל, 1750 לפני הספירה

להתגבר על (איתני) הטבע ולהותיר בהם חותם. עם הזמן התגלגלה שאיפה כמוסה זו למעשי אמנות ואדריכלות, כפי שאֵלה מצאו את ביטויים בתכנים החזותיים של מעשי הפולחן והשלטון. לימים המשיכה המלה במסעותיה והרגה מתחומי הטקסט ה"ממסגר", שהוא כשלעצמו יחידת מידע מתומצתת בסכום כלשהו של סימנים מוסכמים, ומצאה עצמה בתוך יצירות אמנות. בזמנים ההם, ציורים רבים עדיין לא היו תחת הכותרת של "יצירות אמנות", כפי שאנו מקטלגים

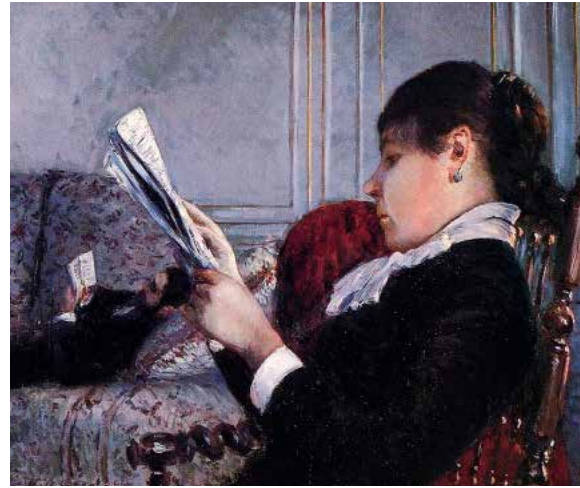
התגלגלה המלה, ומצאה את עצמה כחלק אימננטי באלמנטים פולחניים או בכתובות בענייני ממשל וחוק. לוחות הברית וחוקי חמורבי, מלך בבל, שנחקקו באבן במאה ה-18 לפני הספירה – הם חלק מכתובות שחלקן שהיו נפוצות בעולם הקדום כ"פמפלטים" המיועדים לציבור, ועצם חקיקתן הפכה אותן לחוק. המנהג לחרוט על גבי האבן (ולימים, על מצבות) ביטא שאיפה נסתרת – רצון לגעת בנצח ולהשאיר רישום לעולם ועד, מעשה שהסמליות שבו מרמזת על יכולת האדם

אפשר למצוא בשפות ובמנהגים שנשתמרו עד היום. הביטוי *canta storia* באיטלקית, שבאופן מילולי פירושו ל"שיר את הסיפור", הוא למעשה תיאור פעולתו של "מספר הסיפורים" מימים עברו. בין שבטי האינדיאנים, המתגוררים כיום בשמורות שברחבי ארצות-הברית, ועדיין משמרים את תרבותם, נפוץ המנהג של *sing & dance*, שהוא טקס שמאני של המשך "קריאת" המיתולוגיה השבטית והנחלתה מחדש לדורות הבאים. במשך השנים ובתרבויות שונות

כולה, וכן ידיעות "צהובות ועסיסיות" על הנעשה בבירה רומא. יש אומרים כי העולם כולו נברא במלה, שנכתב: "ויאמר אלוהים יהי אור ויהי אור" (בראשית א' ג'). זהו סיפור מיתולוגי המנסה להעניק פשר ומשמעות, והוא פותח את ספר בראשית ואת תפילת הבוקר במחזורי התפילה. המלה, כמתארת רעיון או כחלק מבניית סיפור (נרטיב) אשר משמש כלי להעברת מסרים חברתיים, דתיים, או פוליטיים, נאמרה תחילה על-פה. זה נעשה בעיקר באמצעות שיר

החלטתו של יוליוס קיסר לעדכן את עמו הפזור ברחבי האימפריה הרומית בנעשה במולדת הייתה למעשה הבסיס למודל העיתון כפי שאנו מכירים אותו כיום. הוא פירסם והפיץ רשימות יומיות שנקראו "אקטא דיורנא", ונתלו בחוצות הערים בפרובינציות השונות. מודעות אלו, שכתבו אנשי חצרו, הכילו מידע על החלטות שלטוניות, מן הנעשה בממלכה

ישראל רבינוביץ הוא פסל וצייר ישראלי. זכה בין היתר בפרס ירושלים לפיסול ולציור.



גוסטב קאייבוט, "אשה קוראת", 1880



פול סזאן, "דיוקן אביו", 1865



אדואר מאנה, "דיוקנו של אמיל זולא", 1868

מתעד באופן עקיף את פני התקופה – הרקדנית מסמלת אשה המממשת את עצמאותה, ומגדירה את עצמה במרחב האקטואלי באמצעות עיון בעיתון. פול סזאן צייר את אביו בשנת 1865 קורא עיתון, והציב לפנינו שאלות ותמיהות: האם האב "מתעלם" ממעשי בנו הצייר, או אולי מסתתר מאחורי דפיו הגדולים של העיתון? או שמא הוא שקוע בקריאת הסקירה על הנעשה בעולם האמנות הפריסאי באותם ימים? אך עד מהרה חרג העיתון (הן כחפץ והן כצָבָר של מילים ורעיונות) מתיאור

החלו להופיע כעת בציורים כשעיתונים בידיהן. מן ההתבוננות בציורים כעת עולות השאלות: מי הם אותם האנשים נושאי העיתון שלבטח הם קוראים בו? לאילו שכבות חברתיות ותרבותיות הם משתייכים? מהו משלח ידם? לבושם? מגוריהם? הרקדנית, המופיעה בציורו של אדגר דגה משנת 1879, שעניינה גוף ותנועה, נמצאת בתנוחה סטאטית והיא קוראת עיתון, דבר שמרמז על פעילות "אינטלקטואלית", ולא דווקא חושית. הניגוד מטעין מתח רעיוני בציור, וגם

ה-17 בגרמניה, גרסתו המהירה והדינמית של הספר, פנה אל קהל רחב יותר, תוך שהציע מיחברי מילים בדרגות שונות של עומק והבנה. העיתון, מעצם היותו דינמי ומהיר תגובה, נתן מענה מידי לצורכי השעה, הניע מהלכים חברתיים, תרבותיים ופוליטיים, ועזר בשינוי פְּנִיה של החברה. ובדומה לספר ולדימויו המופיעים באמנות, גם דימוי העיתון מצא את עצמו כחלק מן היצירה האמנותית. דמויות שבעבר היו ספרים חלק בלתי-נפרד מקיומן, כפי שאנו רואים, למשל, בדמותו של אמיל זולא שצייר אדואר מאנה,

על הכתב ניטלה מה "מוסמכים" לכך, והשימוש בה הפך נחלת הכלל. המלה עדיין הופיעה ביצירות האמנות, אך כעת היא גם הופיעה, למשל, כספר המאגד בתוכו מיצבור רחב של רעיונות ואפשרויות, או לחלופין, כסמל הממשיך לשמר את כבודם ה"אבוד" של אלה שהחזיקו בספרים וקראו בהם אל מול ההמון. כעבור שנים הצטרפה אל הספר (האמור להתקיים לנצח) אחות קטנה, העיתונות, שמילותיה ביטאו את הכאן ועכשיו – ולא כיוונו אל העתיד. העיתון ש"נולד" במאה

בהן, שימשו למעשה כ"לוח מודעות" שיועד לציבור. הנושאים שתוארו בהן – סצינות מיתולוגיות, תיאורי קרבות, מפגשים בין האלוהות לאדם ועוד – מיעוט נבחר, היודע את פשר סימני הכתב (הקרוא וכתוב). בציבור, כאשר ה"מצגות" המצוירות והכתובות משמשות כאורים ותומים וכ"דרך הנכונה" לחיי הפרט והקהילה. המצאת הדפוס של יוהאן גוטנברג במאה ה-15 הנגישה את המלה הכתובה לשכבות נרחבות בציבור. ההגמוניה

אותן כיום, אלא שילבו בין צורכי פולחן לתיאורי מציאות, בעיקר מציאות חברתית ופוליטית. המלה פילסה את דרכה פנימה לתוך היצירות תוך שהיא מצניעה את עצמה לעומת התיאורים הפלסטיים שסביבה, אך יחד עם זאת העבירה מסרים נלווים לנושא היצירה ותוכניה ותומכים בהם – באמצעות ציורי הקיר והוויטראז'ים בכנסיות ובארמונות, והפיסול והאדריכלות בחוצות. שער טיטוס ברומא, או ציור משה הנושא את לוחות הברית של רמברנדט – יצירות אמנות אלו, שהטקסטים "משולבים"



הירוגליפים, מצרים, לפני הספירה

מציאות או חברה על סמך הימצאותו בקרבן, והפך להיות נושא היצירה האמנותית עצמה, חלק ממרכיביה, מושגיים תחילה ופיסיים בהמשך. כי מהי בעצם האמנות? יש אומרים שאמנות היא שפה חזותית המשתמשת, בין היתר, בסימנים גראפיים חזותיים שחברות שונות מגדירות כקודים תרבותיים המשמשים ליצירת מסרי תקשורת. ובדומה לכל שפה אחרת, גם שפת האמנות משתנה במהלך השנים תוך שהיא נוגעת בתחומי החיים השונים. זו גם, פחות או יותר, ההגדרה שניתנה למלה המודפסת. מכאן, שהחיבור בין

מיקבץ סימנים גראפיים מוסכמים המקובצים לכדי מילים ומשפטים, אשר מעבירים רעיונות ומסרים, לבין מיקבץ של צבעים וצורות המעבירים גם הם רעיונות ומסרים – אחד הוא. מכאן קצרה הדרך להפקעת המלה המודפסת מייעודה הראשוני, כמעבירת מידע בדרך של תרגום מציאות לשפת סימנים גראפיים מוסכמים המתקבצים לעמודות העיתון, לכדי האפשרות של שימוש בסימנים אלה כחומר גלם חזותי ליצירת משטח ציורי. הציור, שבמהלך השנים שינה את תפקודו והפך ממתאר מציאות כלשהי להוויה העומדת בפני

עצמה, בזכות חיבור "עצמאי" של כל המרכיבים הצורניים והחומריים שבו, אימץ כעת את דף העיתון בשמחה רבה, ופינה לו מקום במעשה היצירה האמנותית. שילוב העיתון הוסיף ליצירה האמנותית רבדים נוספים של משמעות. רובד אחד התמקד בגזירי העיתון ששימשו ליצירת הקולאזים של פיקאסו ושל שוויטרס, כחומרי גלם שכל ייעודם הוא לתת מענה גראפי בשחור-לבן לצורות השונות ולכתמים הצבעוניים הנוספים שביצירה. רובד נוסף מדבר על הייצוג הנסתר שקיים בשימוש בדימוי המצויר של העיתון או בגזיר העיתון



פבלו פיקאסו, "בקבוק, כוס, גיטרה ועיתון", 1913

עצמו – העיתון כמסמל אקטואליות ורלבנטיות, כמתעד של מציאות עכשווית, ומכאן נגיעתו בהנצחתו ובנצחיותו של הרגע – ושל הציור שבו הוא נמצא. אבל האומנם אלה הם פני הדברים? פבלו פיקאסו וז'ורז' בראק, במעברם מן הקוביזם האנליטי לסינתטי, לוקחים את רעיון שילוב העיתון ביצירה צעד אחד קדימה. השימוש שלהם בעיתון אינו רק גראפי, כלומר כזה שיעקר עניינו קומפוזיציה וצורה, אלא יותר מושגי. כאשר פיקאסו ובראק ראו שהצורות שציירו נמוגות בחלל התמונה והציור הופך מופשט יותר, ולא בכוונה, הם

חיפשו כיוונים נוספים כדי להראות שהיצירה אינה מופשטת, וכי קיימות בה "חתיכות של מציאות" – שברי ריהוט האפשרות של שילוב ייצוגי המציאות העכשווית בתוך אשליית הדו-מימד המתקיימת על הברז או על דף הציור/קולאז', ו"הרחבתה" לכדי יצירת עולם תלת-ממדי שיש בו נפחים נוספים של משמעות מעבר לקומפוזיציות הצבע והצורה, קסמה עד מאוד לאמני המאה ה-20. בעבודותיהם הם שילבו ציור של קטעי עיתונים – תמונות, כתבות או כותרות, מקווים שבעצם נוכחותם

ה"אקטואלית" יהפוך "הטבע הדומם" לדבר שקם ונהיה מתוך הציור. או בהרחבה, באמצעות איזכור שמו, יהפוך העיתון לכעין מפתח להרחבת מיגוון המשמעויות הנוצרות על הברז, והטקסט עצמו, כמי שמכיל מילים בעלות משמעות, יוסיף רבדים ועומקים לתוכני היצירות. מכאן קצרה הדרך להפיכתו של העיתון למצע בעבור הפעולה האמנותית שתתבצע עליו ובתוכו. העיתון, על שלל הסימנים החזותיים שבו, חרג מגדר הנושא או המתאר, והפך למרכיב מהותי בעצם היצירה של מעשה האמנות.



ישראל רבינוביץ, "דיוקנאות", 1998



אלפרדו רמוס מרטינו, "נזירה", 1934

מקום של כבוד בתרבות החזותית שלנו, שמצידה החלה להעניק לגיטימיות וכבוד לכל מלה, דימוי תיעודי וסימן דפוס באשר הם, לעיתים עד כדי היפוך תפקידים. בצד עיתונים מכובדים, כגון עיתונים כלכליים המודפסים על דפים ורודים ועיתונים פחות מכובדים המודפסים על "נייר צהוב", מופיעים גם עיתוני אמנות, שבשחור על גבי לבן חוקרים, מתעדים ומפרסמים את היצירה האמנותית, ולעיתים אף משלבים בתוכם, בחינת "דבר בתוך דבר", יצירת אמנות "מקורית" המודפסת בין דפיהם.

של האמנות הישראלית, ציורי הנוף התמימים של זריצקי (יחיעם, צובא). זריצקי התעלם בציוריו מן המשמעות ההיסטורית והפוליטית הנפיצה הקיימת בנופים תמימים-למראה אלו. בהתמקדו בקומפוזיציות ובכתמיות לירית בלבד, שירת זריצקי בשתיקה או בהתעלמות קו שלטוני שניסה להדחיק ולטשטש את זכר תושביה הערבים של הארץ בזיכרון התרבותי – כמעשה מרסל ינקו בכפר עין חוד, ששונה שמו לעין הוד. לארי ביצירתו מדפיס את העיתון מחדש, בצבעים עדכניים, ומעלה נושאים נדחקים אלו מחדש לראש מהדורת החדשות. במילים אחרות, המלה, שנאמרה ובאה לעולם בצניעות ובתמציתיות, כבשה לה

מכתבי הקוראים כפי שהם מודפסים בתוך סדרת דיוקנאות שציירתי, מעין טוטפות אל מול פנינו. עיתונים הם, "קודם כל", אמירה פוליטית עכשווית. לארי אברמסון משתמש בדפי העיתון כדי להדפיס עליהם את סדרת הנופים שיצר בשנת 1993 אל מול הכפר הערבי טובא שננטש, ועל אדמותיו הוקם קיבוץ צובה. בעבודתו זו ניסה אברמסון להעביר מסר פוליטי חברתי על החיבור שבין הכפר הערבי לבין התקשורת ואופני התייחסותה לעניין. מעשה היצירה של לארי אברמסון הוא מעשה פוליטי העטוף בנייר עיתון, מכיוון שלארי יצר את סדרת "צובא" בעקבות אחד מן הקאנונים

העיתונים. הם שילבו אותם ביצירותיהם תוך שהם "מייעדים" להם תפקידים שונים. רפי לביא, למשל, השתמש בעיתונים ובמודעות, הן כחומר גראפי במעשה הציור והן כרקע האמור לתת הד להתרחשות התרבותית המתהווה בארץ באותה עת. מבחינתו, "מה שקורה זה מה שיש", ואין מיסתורין בציור, אלא מציאות "נטו", אפילו אם היא מורכבת או מיוצגת על-ידי עיתון ו"קשקוש". סיגלית לנדאו השתמשה בעיתוני "הארץ" כמצע ליצירת העבודה The country, מתוך כוונה להעביר באמצעות האמנות מסר גיאופוליטי על שימור והיעלמות. אני משתמש בגזירי עיתון "הארץ", מתוך המדור "מכתבים למערכת", ומשלב את

ה"מציאות האחרת", זו שמוסרת מתחת לשולחן, אל קדמת הבמה והמוזיאון, תוך עימות בין תוכניה לבין תכנים דתיים מסורתיים. בציורו של מרטינו, "נזירה", נדמה כי האפשרות שעמדה לפניו בבחירת חומרי היצירה הייתה שימוש בדפים מתוך כתבי קודש. בחירתו בדפי עיתון כחומר הגלם לעיצוב כסווי ראשה של הנזירה מרמזת על חיבורה של הנזירה אל המציאות האמיתית הקיימת מחוץ לכותלי המנזר המגוננים. אך עיניה עצומות, ולמרות שעולם משתנה מקיף אותה, היא ממאנת להישיר מבטה לעומתו. וכמו בעולם, גם בארץ השתמשו אמנים באפשרויות השונות שפרסו לפנייהם

האמנים לא רק נעזרו בדימויים המצוירים של העיתון או גזיריו, אלא השתמשו בעיתון עצמו כבסיס הרעיוני שעליו ומתוכו תצמח ותעלה יצירתם, והוא, העיתון, ייתן לה את הלגיטימציה והכוח להפוך למה שהיא אמורה להיות. בציורו של כריס אופילי (אמן בריטי שמוצאו מאפריקה), "המדונה השחורה", הודבקו על הברד, כמצע לציורה של המדונה, גזירי תמונות וכתבות שנלקחו ממגזינים העוסקים בפורנוגרפיה. במעשה זה לוקח אופילי את סגנון האמנות ה"מקובל" והתמים של שימוש בגזירי עיתון ליצירת קולאזים המתארים נופים או תפנימים, למקום קיצוני יותר ופרובוקטיבי. יצירתו היא אמירה בוטה שעניינה הכנסת



"המצעד של הסוס הטרויאני לטרויה", ג'ובאני דומניקו טיפולו, 1760, שמן על בד, 38.8/36.7 ס"מ, הגלריה הלאומית, לונדון

נמלחה בדעתה

אִשָּׁה מִיַּגְרָלִית,
הִסְבֵּת אֶת הָרֹאשׁ לְאַחֹר
בְּעֵבוֹר מִבֶּט שְׁלֹא תוּכְלִי לְזַכֵּר.
חֲשֵׁשֶׁת שֶׁהִשְׁאַרְתְּ דֶּלֶת פְּתוּחָה,
שְׁמַתָּר לְהִבִּיט בְּאֲדָמָה הֶהְפוּכָה,
רְצִית לְפַתַּח אֶת דְּמוּתָהּ הַסְּפְרוּתִית
נִמְאָסוּ עֲלֶיךָ חַיֵּי הַמְּשֻׁפָּחָה:
בְּעַל שְׁמֶסְרֶסֶר בִּילְדוֹת, חֲתָנִים
מְצַחֲקִים וְהַעֲמַדְת הַפְּנִים
שֶׁל בֵּית נָחוֹר.
אֲז לֹא עָתִיד בְּמִצְעָר, חֹר
בְּמִדְבָּר, כְּשֵׁטְעַם הַבְּרִיחָה
מְתוֹק בְּפֹה,
פְּנִית לְאַחֹר.

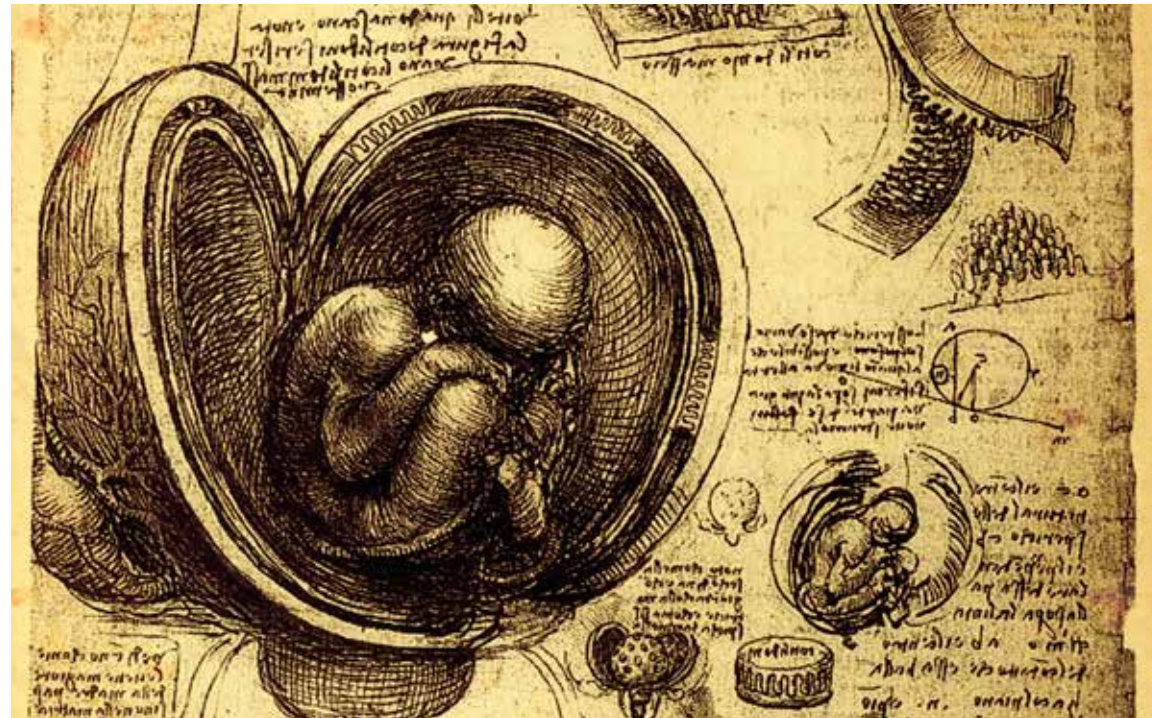
מתוך: "שחרור בתנאים מגבילים",
קשב לשירה, 2014

במאסר של 20 שנה. אבל בהתעלם מכשל אתי זה, בהיסטוריה של הרפואה רשום ההליך הכירורגי הזה כהצלחה. ובחזרה לזירה השבדית של אוקטובר 2014. שורשיו של הסיפור הזה החלו לפני 21 שנה, כאשר מושתלת הרחם השבדית, שזוהתה לא נחשפה, הייתה תלמידת תיכון בת 15, ובביקור שגרתי אצל הרופא התברר כי נולדה ללא רחם (תופעה שמתחוללת אחת ל-5,000 לידות של בנות, בממוצע). לאחר עשור וחצי היא שמעה על המחקר המקיף והנמרץ בהשתלות רחם המתבצע באוניברסיטת גטבורג בשבדיה. ניסיונות קודמים בהשתלות רחם, שנעשו בטורקיה ובסעודיה, לא עלו יפה, אבל צוות החוקרים והרופאים בשבדיה, עיקש ועדכני, בהנהגת פרופ' מאטס ברנסטרם מאוניברסיטת גטבורג, הצליח בשנת 2013 לבצע השתלה של רחם מתורמת חיה, חברת המשפחה בראשית שנות ה-60 לחייה. בניתוח הוצא הרחם מהתורמת, הוא נבדק והושתל באשה בת 36, הצעירה בשניים וחצי עשורים מהתורמת. הניתוח עלה יפה, התורמת החלימה, והמקבלת הייתה נתונה בשגרת מעקבים רפואיים שוטפים כדי לוודא שהרחם נקלט בהצלחה. לאחר כחצי שנה ניתן האור הירוק, וצוות רופאים אחר, בהנהגת ד"ר לייזה יוהאנסון, שתל קדם-עובר, אחד מבין 11 שנוצרו בהפריה חוץ-גופית. ההריון התקדם באופן תקין עד השבוע ה-32, אז ניכרו אצל האשה סימנים מקדימים של רעלת הריון, וקצב הלב של העובר היה לא תקין. בהחלטה משותפת של שני צוותי הרופאים והמדענים

בסתיו 2014 נולד בשבדיה תינוק בריא לאשה שנולדה חסרת רחם. בגופה של האשה הושתל רחם שתרמה חברת משפחתה, ובחלוף כחצי שנה, לאחר שהרחם המושתל נקלט יפה, הוכנס אליו קדם-עובר שנקלט, נהרה ונולד, ושם ניתן לו: וינסנט. 1.8 ק"ג משקלו בלידתו, שנעשתה בניתוח קיסרי בשבוע ה-32 להריון. וינסנט, מדווחים הוריו ורופאיו, הוא תינוק עירני ועולץ. השתלת איברים שלמים או רקמות הופיעה כמחשבה, ולכאורה גם כטכניקה, בכתבים שונים, החל מהמאה השנייה לפני הספירה ביוון ובהודו, אבל אמינות הדיווחים האלה אינה גבוהה, ונראה שמדובר בהצלחות בודדות של השתלת עור ממקור עצמי. אחת ההצלחות של השתלת איבר שלם מאדם חי אחד לאדם חי אחר – המתועדת באמינות גבוהה – התרחשה ביולי 1926. השורה הזו בתולדות הרפואה רשומה על שמו של הכירורג ד"ר פיטר וסילביץ' קולסניקוב, מהגר רוסי שעבד כרופא בסרביה, ובקיץ החם של שנת 1926 הצליח לשכנע אסיר שנשפט על רצח, ליז'ה קאראיאן, לתרום אשך לאדם אחר. הניתוח הצליח, ושני המנותחים נשארו בחיים. דווקא מזלו של הרופא שיחק לו פחות, שכן לימים הוא נשפט ונמצא אשם בכך שהטעה את האסיר, וגרם לו להבין שתמורת הסכמתו לתרום אשך יומר עונש המוות שלו

דודי גולדמן הוא הכתב המדעי של "ידיעות אחרונות", ותלמיד מחקר במכון להיסטוריה ולפילוסופיה של המדעים והרעיונות על-שם כהן באוניברסיטת תל-אביב.

באוניברסיטה, תוך התייעצות עם האשה ההרה ובן זוגה, הוחלט לבצע ניתוח קיסרי. השלב הבא הוא או הריון נוסף לאחר הפסקה של שנה, או הוצאת הרחם, שכן היולדת מקבלת כל הזמן תרופות נגד דחית השתל, אשר עלולות בסופו של דבר לפגוע בה. המיזם השאפתני של השתלות רחם והריון באוניברסיטה השבדית, אשר החל כבר בשנת 1999, הניב עד עכשיו כ-40 מאמרים מדעיים. מטרת החוקרים היא לאפשר לנשים שנולדו ללא רחם או איבדו את הרחם שלהן בניתוח, ללדת ילדים משלהן. אם הטכניקה הזאת תתפתח, היא עשויה – במקרים מסוימים – להוות תחליף לפונדקאות. תשע נשים במחקר השבדי הזה קיבלו רחם מתורמת חיה, וברוב המקרים התורמת היא אם המקבלת, או בת משפחה אחרת. בשני מקרים הוצא הרחם המושתל: במקרה הראשון בגלל זיהום חמור, ובשני – עקב קרישי דם בכלי הדם באיבר המושתל. המצע הרעיוני שעל בסיסו פועל בינתיים תחום זה של השתלות רחם הוא אמנת מונטריאול לביצוע אתי של השתלות רחם בבני-אדם, שנוסחה בפקולטה לרפואה באוניברסיטת מקגיל במונטריאול, קנדה. האמנה היא למעשה גיבוש תווי אתי, הנובע מעבודות מחקר שביצעו חוקרים והוגים בתחום הביו-אתי, והיא הוצגה בקונגרס העולמי ה-20 לגניקולוגיה ומיילדות, שהתקיים ברומא באוקטובר 2012. שלושת החוקרים מהפקולטה לרפואה באוניברסיטת מקגיל, אריאל לפקוביץ,



ליאונרדו דה וינצ'י, עובר אדם ברחם פתוח, מתוך "גיליון סקיצות של עוברים", שנת 1510 לערך

מרסל אדווארדס וז'ק בלאילה, שסקרו את הספרות הרפואית והביו-אתית הרלבנטית להשתלת איברים מתורם חי בכלל ובהשתלות רחם מתורמת חיה, ביססו את האתיקה שהם מציעים לפעול לפיה על כללי המוסר המקובלים כיום במערב, כלומר, מתוך מגמה להרחיב את החירויות והאפשרויות של האדם, אך בו בזמן להציב גבולות, ולצמצם ניצול לרעה ואף למנוע אותו. מנגד, פעילות פמיניסטיות רואות

ב"תיעוש" התהליך הזה פתח לרדוקציה של האשה לסך-כל הפונקציות הביולוגיות שלה, ולחזרת התפיסה הגורסת, כי אשה חייבת "להגשים את ייעודה" וללדת. כלומר, עצם ההיתכנות של השתלות רחם עלולה להפעיל לחץ פאסיבי על הנשים להשתמש בפתרון רפואי זה. FAB היא רשת גלובלית של חוקרות ופעילות העוסקות בהגות ביו-אתית מבעד לפריזמה של חשיבה פמיניסטית. דומה שהקולות היותר

ספקניים וזהירים עולים מהזרם הזה, אשר מציג שאלת-יסוד שכנראה אין עליה תשובה מוסכמת: האם מה שנראה בעיני חוקרים גברים כ"הרחבת החירויות", או "הגדלה של טווח האפשרויות", הוא, למעשה, דווקא חירות שלילית, כלומר מראית-עין של חירות, כאשר למעשה מופעל על הנשים לחץ לקיים את ההליך, נוכח איום משתמע שאם יימנעו מכך, עלולה זהותן העצמית כנשים להיפגם?

מלה ודימוי – מציאות ומטאפורה בציור ההולנדי בתור הזהב

הציור ההולנדי במאה ה-17 מבקש להציג לפני הצופה מראית עין של מציאות. אשליית המציאות באה לידי ביטוי באמצעות טיפול וירטואוזי בטקטורות השונות, באריגים, בבדי סאטן מבהיקים המחזירים אור באופן שונה מאריגי הקטיפה או השטיחים, ברהיטים ובכלי בית, בפרטי מתכת, בפמוטי נחושת ובכלי כסף מלוטשים, או במראות שהאור נשקף מבעדן. האור מגדיר את חללי הפנים המוצגים, חודר מבעד לחלונות, וילונות ומסכים, מאיר את פני הדמויות, המוצבות לעיתים כשחקנים על במה, ומדגיש את חומריות האובייקטים השונים. ביטוי אשליית המציאות נעוץ בדפוסים ובעקרונות אסתטיים שנוסחו בתורת קרל ואן מאנדר (Karel van Mander, 1604), ובמיוחד הצייר והתיאורטיקן פליפס אנחל (Philips Angel, 1641). דיברו בשבח חיקוי המציאות והתעתוע המענג. עקרון האשליה המתעתעת של המציאות ענה גם על טעמיהם של אספנים ורוכשי היצירות, כפי שעמד על כך אנחל. בתמונת המציאות האשלייתית, כפי שנראה, משובצים חידות ודימויים, ופרופ' יונה פינסון, הפקולטה לאמנויות, החוג לתולדות האמנות באוניברסיטת תל-אביב.

הצופה בן התקופה נהנה לפענחם. חשיפת המשמעויות החבויות נתפסה בעיני בני התקופה כערך אסתטי, כפי שעמד על כך המשורר, ההוגה, איש אוניברסיטת לידן, יעקוב כאטס (Jacob Cats), שדיבר על "האפלולית המהנה" ועל "העונג לגלות את המצועף והמוצל". מעשה התשבץ המתפענח מעשיר את התמונה, ויוצר מארג רב-רובדי. פעמים הוא משעשע ואף מבהיל, כפי שנראה ביצירותיו של יאן סטיין (Jan Steen). אולם, הצופה הבוחן, בן התקופה, יכול היה לזהות גם רמזים המבטאים משמעויות מוראליסטיות ודידקטיות. תחבולות אמנותיות אלה מבטאות את העיקרון ההורטיאני "ללמד וליהנות", כפי שניסחו בשלהי העת העתיקה הורטיוס (8-65 לפנה"ס; Quintus Horatius Flacus), בחיבורו "אמנות הפיוט" (Ars Poetica, 295-476). יש להבין, כי עיקרון זה עומד בלב אמנות התקופה, ועל כך הצביע חוקר האמנות והאיקונולוג, אדי דה יונג (Eddy de Jongh), בחיבורו הסמינלי ובתערוכה שאצר באמסטרדם ב-1976: "ללמד וליהנות: ציור הג'נרה ההולנדי במאה ה-17". אמנים כיאן סטיין, יוהאנס ורמיר ורבים אחרים שיבצו ביצירותיהם רמזים ומפתחות, המזמינים את הצופים לקריאה

רב-רובדית של הקומפוזיציה המוצגת לפנייהם. עקרון "התמונה בתוך תמונה" מציע לצופה אפשרות לקריאת היצירה כטקסט חזותי רב-שכבתי. תחבולות נוספות שנקטו אמנים הן "המחזה" של דימוי פתגמי, או ציטטה מתוך ספרי האמבלמות, תחבולה שרווחה בקרב הציירים בני התקופה, כפי שנדגים באמצעות יצירה של ורמיר. בציור "בא בקלות נגוז בקלות", של יאן סטיין מ-1661 (החתום ומתוארך על גבי האח), מוצגת לכאורה, בחלל מהודר, המפגין עושר ויוקרה, סצינה מהווי הבורגנות העילית; מעין בבואה המשקפת למראית עין את מעמד הסוחרים, קהלו של האמן. בפנייה לקהל לקוחות מן העילית הכלכלית-חברתית מפגין האמן את יכולתו ביצירת פני תמונה מלוטשים וכן אשליית מציאות, הבאים לידי ביטוי באמצעות יצירת חלל פרספקטיבי מרווח, אופן הטיפול באור ובצל, וכן בטקטורות של האובייקטים השונים בחלל החדר: נברשת הנחושת המשקפת חלון, מסגרת תמונה מוזהבת מעל האח, גביע בדולח, טס מתכת על הכיסא כנגד שטיחים על השולחן, הקיר, ואריג הקטיפה של מקטורן האשה. מבט בוחן מזהה את המקום כ"בית תענוגות" מהודר, שבמרכזו סצינה



יאן סטיין, "בא בקלות נגוז בקלות", 1661, מוזיאון בויםנס ואן בנינגן, רוטרדם

מבוימת. אל השולחן יושב גבר צוחק בלבוש מהודר, המוצג כהולל. קהל לקוחותיו של האמן זיהה בהנאה בדמות הגבר ההולל את דיוקנו העצמי של סטיין, ה"שותל" את דמותו כחוטא ביצירותיו, כפי שעשו זאת אמנים בני התקופה כמו רמברנדט, חריט דאו ואחרים. שיבוץ דימוי זה ביצירותיו היה בעל כפל משמעות. מצד אחד, הייתה זו היענות לשיקולי התחרות בשוק האמנות: רוכשי התמונות נהנו לזהות את דמות האמן ביצירה, אשר העלתה את ערכה והגבירה את יוקרתה. מצד אחר, יש כאן ביטוי לקודים המוסריים של החברה בהולנד הקלוויניסטית, אשר מתקיימת בה דיכוטומיה בין צבירת הון ונהנתנות לבין תחושת אשם ומוסרניות. דמות האמן כחוטא והולל, כפי שהופיעה ביצירתו של רמברנדט

"דיוקן עצמי עם סאסקיה" (1635), כהולל בטברנה, יצרה אב-טיפוס חדש שאימץ סטיין, והוא אף הפך למעין סימן היכר של מכלול יצירתו הענפה. משמאלו של סטיין כהולל נראית אשה מהודרת המציעה לו גביע יין, אך בעת ובעונה אחת מציעה לו את עצמה, במחווה המוכרת גם מיצירותיו האחרות, אך גם מתיאטרון התקופה שהאמן מצטט פעמים רבות. מימינו, דמות גרוטסקית חדת-פרופיל, הסרסורית, אשר מפלחת עבור ה"אורח-לקוח" צדפות נוספות, בעוד הוא "מפלפל ומולח" את הצדפות שלפניו, מוטיב בעל משמעות אירוטית שקהל הצופים של התקופה זיהה בנקל. משרת בכובע אדום (כתם צבע שנועד למשוך את תשומת הלב של הצופה אל הדמות) מתבונן במתרחש מן הצד, במבט של תוכחה. מוטיב "סעודת הצדפות" באמנות



יאן סטיין, "חולת האהבה" ("ביקור הרופא"), 1661-1662 בקירוב, לונדון, מוזיאון ויקטוריה ואלברט

ההולנדית במאה ה-17 זוהה בקרב בני התקופה בהקשר של פריצות, אהבהבים וזנות. לצדפות יוחסה משמעות אפרודיזיאנית וארוטית, המוכרת לנו מיצירות אמני ארצות השפלה בתקופת הרנסנס, כמו הירונימוס בוש ופיטר ברויגל האב. צירוף שני הנשים, הפתיינית והסרסורית, איזכר עבור הצופים בני הזמן סצינות בתי-בושת שהיו נפוצות באמנות ההולנדית, אך גם נושא מוכר נוסף – ניגודי הגיל, הצעירה והזקנה. במבט ראשון, לפנינו סצינה משעשעת ואפילו קומית. לכאורה, מטרת היצירה היא לגרום לצופה הנאה באמצעות התיאור האשלייתי המופגן של המציאות, עינוג העין, אך גם יצירת אפקט קומי מפתה ומענג. סטיין מאפשר לנו ליהנות ולהתענג בטרם נבחן את התמונה ונבחין במוצפן, המבטא מסרים דיידקטיים. מתחת



פראנס האלס, "הכסיל" (פיקלהרינג) 1628-1630 בקירוב, קסל, הגלריה לציור, המוזיאון לאמנות (של המדינה)

לשולחן, שהאמן דאג "להפשיל" במכוון את השטיח המפואר המכסה אותו, עשוי הצופה להבחין בחבית יין. רמז זה מאשש כמובן, שמה שנראה כביכול כחדר אירוח בורגני הוא בעל אופי שונה לחלוטין. בנוסף לכך, הצופה היודע-דבר עשוי היה לזהות רמזים נוספים בדימוי, החוזר ביצירות אחרות של סטיין, בהן חבית לא חתומה שאינה פקוקה מייצגת אי-מתנינות והוללות, אך גם סיכלות. דימוי אנלוגי עולה בספרי האמבלמות של התקופה, למשל אצל רומר פישר (Roemer Visscher, 1614), שאמר באירוניה כי חבית מלאה אינה מהדהדת, בניגוד לחבית ריקה (רמז לסיכלות), מוטיב שסטיין חוזר ומצטט ביצירותיו. בקיר האחורי, אח מהודר, שהוא בבחינת ציטטה מתוך ספר דגמים אדריכליים ועיצוביים של האמן הצרפתי

בן התקופה, אברהם בוס (Abraham Boss), דבר שנועד להפגין את ידענות האמן, ולהחניף לצופה בן הבורגנות העילית. מוסר ההשכל בא לידי ביטוי בעיצוב האח. במסגרת האח האופנתית, המעוטרת בגרלנדות אחוזות בידי פוטי, ה"ממסגרת" את "גיבורי המחזה", קבע האמן שלט שבו צפון המפתח להבנת היצירה. על גבי השלט אפשר לקרוא את האימרה "בא בקלות נגוז בקלות" ("כפי שזוכים כך מאבדים"), המתייחסת למשחקי מזל ולהפכפכות הגורל. מעל המסגרת ניצבת דמות מפוסלת של אלת המזל פורטונה, על רקע של תמונה במסגרת מוזהבת. פורטונה עומדת על כדור מכונף, המסמל אי-יציבות ואת הפכפכות הגורל. בצידי המסגרת – שתי דמויות פוטי, האחד צוחק והשני בוכה, האחד עטור

בזר דפנה ואוחז בשרביט, בעוד רעהו חסר המזל אוחז בקב, המסמל עוני וחולי, דימוי שגור ביצירת סטיין. אם כן, שתי הדמויות משלימות באופן חזותי את רעיון הפכפכות הגורל הבא כאן לידי ביטוי, ומאירות מחדש את הפתגם הרשום על השלט. בשולי המסגרת יכול היה הצופה המתבונן בעיון להבחין ברמזים נוספים שהצפין האמן, המתייחסים גם הם לרעיון הפכפכות הגורל, מזל טוב ומזל רע, שכר ועונש. משמאל, קרן השפע שממנה נופלות מטבעות, דימוי אלגורי של פורטונה, השגור בתרבות החזותית של אמנות הרנסנס ותקופת הבארוק, וכנגדו יכול היה הצופה חד-העין להבחין בצרור ענפים קוצניים, המרמזים על עוני וחטא, ומאזכרים את זר הדפנה כנגד הקב. הדמות המפוסלת של פורטונה האוחזת במפרש הנד עם הרוח, אשר מסמל את



יוהאנס ורמיר, "הקונצרט", 1665-1666 בקירוב, מקום נוכחי לא ידוע, נגנבה בשנות ה-90 מן המוזיאון ע"ש איזבלה סטיוארט גרדנר בבוסטון

אי-יציבותה, אך גם את היותה קשורה לים ואדונית גורל יורדי הים הנתונים לחסדיה, נראית על רקע של תמונת נוף ימי. "התמונה בתוך התמונה" היא בעלת משמעות אלגורית, ומוסיפה נדבך ליצירה הרב-רובדית. בתמונה ניתן לראות שתי ספינות, האחת מפלסת את דרכה בביטחה, בעוד האחרת מתנפצת אל הסלעים. דימויי ספינות אלגוריים היו שגורים בארצות השפלה כבר במאה ה-16, ובמיוחד ברפובליקה ההולנדית במאה ה-17, ארצם של סוחרים ויורדי ים. דימויי הספינות בתמונה שלפנינו מבטאים כמובן את רעיון תהפוכות הגורל, הבא לידי ביטוי בדימוי המפוסל של אלת המזל, אך אפשר שהוא מציע באופן מרומז גם את רעיון הבחירה בין המסע המוביל לאבדון (דרך החטא) לבין המסע המוביל את נוסעי הספינה בביטחה (דרך הישר).

למארג דימויים זה מצטרפת הסצינה המתוארת בחדר האחורי, הנראית לכאורה כתיאור מחיי היום-יום: שני גברים משחקים בשש-בש. במסורות המאות ה-16 וה-17 בארצות השפלה, משחקי קובייה ומזל עמדו בויקה לחטא ולעצלות, אך ביטאו גם את רעיון הפכפכות הגורל. מוטיב זה ניתן לקרוא בבחינה זהירה של מערכת רמזים שהאמן "שותל" בתמונה, כאיור לרעיון המרכזי, הבא לידי ביטוי במערכת כביכול סמויה של דימויים: "הישמר מתהפוכות הגורל". במישור הראשון של התמונה אפשר לראות נער-משרת המוזג יין לתוך כד יין, לכאורה פעולה מתבקשת בסצינה המתארת מקום של הוללות. עם זאת, לטעמי, אפשר לפרשה כדימוי של הנגדה, תחבולה חוזרת, כפי שראינו ביצירה זו. מזיגה זהירה מכלי לכלי מייצגת את

האלגוריה של המתנינות, אפשר כהמלצה המובאת כאן, בניגוד לדימויי ההוללות וההבלות (Vanitas), ואפשר גם כאנטי-תזה לדימוי החבית הלא-פקוקה שראינו מתחת לשולחן, המייצגת אי-מתנינות. על הרצפה מושלכות קליפות הצדפות הריקות, דימוי שבני התקופה הבינו בהקשר של ריקנות והבלות. הנגדה זו, בין הלא-ראוי לראוי, מעלה על הדעת את רעיון אפשרות הבחירה בין ניווט זהיר להפלגה מסוכנת, אשר בא לידי ביטוי בתיאור נוף הים בתמונה שמעל האח, ועקרון הגמול והעונש שגולם באמצעות דמויות הפוטי הצוחק, העטור בזר דפנה, וזה הבוכה האוחז בקב. בתמונה זו, כפי שראינו, מוצגת לכאורה חגיגה נהנתנית של איש החברה הגבוהה, אך הפרטים אשר שובצו בה, באמצעות מילים, איוריי משמעויות אלגוריות,



דירק ואן ברוון, "הסרסורית", 1622 בקירוב, המוזיאון לאמנויות יפות, בוסטון

מונחים קיטרה ודפי תווים בזהים באור. על הרצפה מונחת ויולה דה גמבה המופנית אל עבר הצופה, תחבולה אמנותית שנועדה כמובן לשרת את יצירת אשליית החלל, אך גם למשוך את תשומת לב המתבונן בתמונה. מוטיב זה חוזר ונשנה ביצירותיו של ורמיר העוסקות במוסיקה, אשר מרמזות פעמים רבות על ציפייה למנגן נוסף. מוטיב המוסיקה באמנות החילונית של התקופה הוא בעל כפל פנים: הוא מסמל הרמוניה, רעיון המיוצג בדיוקנאות משפחתיים של בני העילית החברתית, מחד גיסא, ודימוי המוסיקה קשור במסורות אשר שורשיהן באמנות ארצות השפלה בתקופת הרנסנס, בהן מייצגת המוסיקה ערכים שליליים – פיתוי מיני לצד דימויי חלופיות, רעיונות אשר

מבני זמנם, את רוח התקופה ואת הקודים שאיפיינו את התרבות של הרפובליקה ההולנדית בתור הזהב שלה. בציורו של ורמיר, "קונצרט" (1665-1666), ממוקמות שלוש דמויות בעומק החלל המואר באור המיוסות באמצעות הסטת הווילונות. ליד הווירגינל יושבת צעירה לבושה בהידור. האור הנופל על הדמות מאפשר לאמן להפגין את יכולותיו הווירטואוזיות בטיפול באריגי הסאטן המחזירים אור, בעגילים, במחרוזת הפנינים ובסרטים. במרכז נראה, מגבו, גבר לבוש מדים, המזהים אותו כאיש צבא, כשהוא מנגן בלאוטה. מימין, אשה האוחזת בתווים, כשהיא שרה ומנצחת על המוסיקה. משמאל, במישור הראשון, מוצג שולחן מכוסה בחלקו בשטיח אופנתי, כשעליו

יצירתו של יוהאנס ורמיר מבטאת שפת אמנות שונה מזו של יאן סטיין. בעוד בצפייה בתמונות של יאן סטיין מתרוצצת עין הצופה מפרט לפרט בקומפוזיציה העמוסה, בודקת כתובת ודימוי, כשהוא חווה בד בבד את הרעש, הצחוק, ולעיתים גם ההמולה בסצינה, הרי שחויית הצפייה ביצירת ורמיר שונה לחלוטין. הקומפוזיציות הן סטטיות בדרך כלל, מבטאות שקט ואיכויות פיוטיות הבאות לידי ביטוי באופן הטיפול באור ובחלל. עם זאת, ניתן להצביע על מכנה משותף בין שני האמנים, המציגים לכאורה ניבים אמנותיים כה שונים. שניהם שוזרים דימויים בעלי משמעות סמלית באמצעות "תמונה בתוך תמונה", פסל בתוך תמונה, או ציטטות מספרי אמבלמות. באמצעים אלה ביטאו האמנים, כמו רבים אחרים

בני התקופה בעלות אופי קומי וסאטירי. אבחנת הרופא לגבי מחלת הצעירה מוצפנת באמצעות רמזים ודימויים שבני התקופה השתעשעו תוך גילויים. לצד ה"חולה" נראה כלבה המתבוננת בה בדריכות, הצופה חד העין יכול היה לראות שהקולר מעוטר בלב. המיחם שלרגליה מופיע באופן שגור ביצירות אמנות מן התקופה. לכאורה, אובייקט הולם המשקף את המציאות בתקופת החורף, אבל עבור בני התקופה, שהיו מודעים לדימויים אמבלמטיים, הייתה לאובייקט היום-יומי לכאורה משמעות נוספת. בספר האמבלמות רב-התפוצה של רומר פישר (1614) נראה מיחם כשהוא מלווה בכתובת הצרפתית *Mignon des Dames* ("חביב הנשים"), כאשר הוא מרמז על האהוב. לרגלי הכיסא, פעוט משחק בקשת וחץ, מזמין את הצופה להתבונן בו, מבויים בהומור בידי האמן ומגלם את תפקידו של קופידון (בגרסאות מאוחרות יותר של "חולת האהבה" מוחלפת דמות הילד המשחק את תפקיד קופידון בדמות מפוסלת של קופידון, הנראית מעל פתח החדר). האמן "שתל" בתוך סביבה בורגנית כביכול דימויים מיטולוגיים שכן התקופה המשכיל זיהה בקלות. דימוי אל האהבה היורה את חיצו מאזכר כשלעצמו תמונה במסגרת מוזהבת, המתארת את ונוס ואדוניס (אובידיוס, "מטמורפוזות", 10: 529-559). יאן סטיין מתייחס לחולי האהבה ולרופא המתיימר לרפא כאל ביטויים של פתיות וסיכולות, עמדה שבאה לידי ביטוי גם בספרות הסאטירית ובמחזות הפארסה. על הקיר האחר תלויה תמונה שממנה נשקפת אלינו דמות השוטה

מאפשרים לצופה המשכיל לשזור מארג פרשנויות, מוכיח אך מענג בעת ובעונה אחת. משנות ה-60 של המאה ה-17 ידועות לנו גרסאות שונות של "חולת האהבה", או בשמה האחר, "ביקור הרופא", של יאן סטיין, המעידות על הפופולריות של הנושא, הן בתרבות העממית והן בתרבות העילית של התקופה, הן בתיאטרון הפארסה והן באמנות החזותית. סטיין נענה לביקוש, ויצר קומפוזיציות שונות ומגוונות, בגדלים שונים ובאיכויות שונות, של הנושא, תוך שהוא פונה לשוק הרחב של האמנות ולאספני עילית כאחד. תמונה זו, בדומה ל"בא בקלות נגוז בקלות", נועדה אף היא לאספן בן העילית החברתית, המבקש לעצמו יצירה בעלת סגנון מלוטש אשר מבטאת יכולת וירטואוזית ליצור אשליית מציאות. כפי שעמדנו על כך, האספן המשכיל ביקש לראות, מעבר לתיאור הנטורליסטי כביכול, משמעויות "שתולות" ביצירה שהוא עשוי היה לפענחן, פעולה אשר הכפילה את הנאתו האסתטית מן התמונה. יאן סטיין ביים סצינה תיאטרלית בעלת אופי סאטירי, במעטה של מה שנראה לכאורה תיאור ריאליסטי מחיי היום-יום. במרכז התמונה נראית דמות אשה צעירה לבושה בהידור, בתנוחה אופיינית המבטאת מלנכוליה, כשרגלה מונחת על מיחם רגליים. לצידה "הרופא", הבודק את הדופק שלה בדיאלוג עם המשרתת האוחזת במיכל השתן, אטריבוט טיפוסי של דמות הרופא ביצירה הסאטירית ברנסנס הצפוני. מוטיב חולי האהבה עלה על במת תיאטרון הפארסה של התקופה, נזכר בכתובים, וכמובן גם ביצירות אמנות של

אומצו באמנות ההולנדית בתור הזהב, מאידך גיסא.

על הקיר שתי תמונות. האחת, משמאל, היא תמונת נוף שלֹ והרמוני, המזכיר במידת מה את המצויר על גבי מכסה הווירג'ינל. לדעת חוקרים אחדים, כמו אליס גודמן (Elise Goodman), דימויי הנוף מבטאים את היופי הנשי ואת האהבה, העומדים בזיקה לטבע. מעל הפסנתרון, תמונה נוספת, המעוררת שאלות לגבי משמעות המתואר, והיא ממסגרת את דמות האשה השרה ומנצחת על הקצב. ורמיר מצטט כאן תמונה של דירק ואן בבורן (Dirk van Baburen; 1622), "הסרסורית", שהייתה ברשות חמותו, אשר עסקה בסחר אמנות. הוא שיבץ אותה במכוון באחדות מיצירותיו, לעיתים בשינוי פרופורציות, בבחינת לא תיאור החדר כפי שהוא נראה במציאות, אלא כמפתח לקריאת התמונה מעבר למראית העין. היצירה המצוטטת שייכת לסוגה פופולרית, סצינות בית בושת, מוטיב שאימץ גם ורמיר עצמו בראשית דרכו האמנותית. בדומה לסצינה שמציג ורמיר בציור זה, גם בתמונה של בבורן יש שלוש דמויות, שתי נשים וגבר: במרכז, משמאל, היצאנית המפתה את לקוחה בנגינה על לאוטה, במרכז, הגבר מציג את האתנן, ומימין, הסרסורית. אפשר שאין זה מקרה שהלאוטה בתמונה של ורמיר מוסתרת על-ידי ראש האשה בתוך התמונה השרה ומנצחת, באופן הקושר את המוסיקה המפתה לאהבהבים, בניגוד למראית עין של התיאור המהוגן כביכול של הקונצרט.

שיבוץ "התמונה בתוך התמונה" יוצר מתח מכוון בין המוצג ובין החבוי, וקורא לפרשנות שהיא אולי דו-משמעית, כפי שהצביעו על כך חוקרים בעשור האחרון.

לדעת גודמן, אפשר שיש כאן הנגדה בין מוסיקה ראויה ובין מוסיקה של חטאים, בעוד מרבית החוקרים נוטים לראות כאן מפתח פרשני לסצינה – מוסיקה כרמו לאהבה ולפיתוי מיני. נוכחות הקצין בתמונה מאששת לדעתי פרשנות זו, שכן תיאורים של חיל או קצין בבית בושת היו נושא שגור באמנות התקופה, מוטיב שעלה גם ביצירת ורמיר עצמו, למשל בציור "קצין ונערה צוחקת" מ-1658. תמונה זו של בבורן, הנתונה במסגרת שחורה פשוטה, מוצגת במקוטע על קיר חדר של תמונה מאותן שנים שנושאה שיעור נגינה. התמונה על הקיר ומבטה המתוח של הנערה, הנשקף במראה, מעודדים קריאה מרובדת, מפענחת, של התמונה. צמד תמונות מן השנים האחרונות לפעילותו האמנותית של ורמיר (1670-1672) – "קונצרט" ו"צעירה היושבת ליד הווירג'ינל" – מציג שתי נשים ליד הווירג'ינל, האחת עומדת והשנייה יושבת. התמונה האחת מוארת באופן מודגש, האור שוטף את החלל, ומדגיש באופן מעורר השתאות את התלבושת המרהיבה, את אריגי הסאטן והתחרה, הפנינים, תלתלי השיער הבהיר, ומסמרי הנחושת של הכיסא. התמונה האחרת מואפלת באמצעות הווילונות המוסטים, תחבולה מרתקת שאימץ ורמיר, שהטיפול באור עמד במוקד עשייתו האמנותית. בשתי התמונות מופנה מבט הנשים האופנתיות והמושכות אל הצופה מן התמונה החוצה, בחיך, בהזמנה ובציפייה אפשרית לגבר שאמור להצטרף אליהן.

מעל הפסנתרון, בציור "צעירה היושבת ליד הווירג'ינל", אנחנו מזהים שוב על הקיר את תמונת הסרסורית של בבורן, נתונה במסגרת מוזהבת יוקרתית, אך מקוטעת, מעל ראש המנגנת. כמו בציור

"קונצרט", האמן רומז לאפשרות של יצירת משוואה בין שתי המנגנות. גם כאן מוצגת במישור הראשון של התמונה, באופן מובלט, ויולה דה גמבה, המצפה לגבר שיצטרף לדואט מוסיקלי. יצירת הזיקה בין משמעות הנגינה בשתי התמונות, המכילה והמצוטטת, מאפשרת לפרש את מוטיב הנגינה המוצג בתמונה זו של ורמיר כבעל משמעות שלילית.

העובדה שהאמן מציג את היצירה של בבורן, התלויה על הקיר בתוך חדר בורגני לכאורה, במסגרות שונות, באופן מלא או מקוטע, ובפרופורציות שונות, מלמדת שורמיר לא ביקש לחקות מציאות, אלא להבליט ולהדגיש את העובדה שהוא מציג בפני הצופה "ציטטה" שהאחרון מתבקש להבינה בהקשר למוצג ביצירה. מסגרות התמונה, כפי שהעיר היסטוריון האמנות הצרפתי, דניאל אראס (Daniel Arasse), הן בבחינת מרכאות המציינות את הציטטות בטקסט החזותי שיוצר האמן.

בתמונת האשה העומדת ליד הווירג'ינל תלויה על הקיר תמונה המציגה את קופידון האוחז בכרטיס, ציטטה של איור מתוך ספר האמבלמות של אוטו ואניוס, אשר מעליו אנחנו קוראים "רק אתה", בעוד החרוזים המפרשים מתחת לאיור מדגישים את רעיון הנאמנות באהבה. ציטטה זו הובאה כעשור מוקדם יותר ביצירה אחרת של ורמיר, "נערה מופרעת בנגינתה על-ידי גבר", כמעין תזכורת לנערה ולצופה כאחד, ש"אהבה מושלמת יכולה להתקיים רק כלפי אדם אחד". בני התקופה, אשר צפו בשתי הנשים בצמד התמונות, יכולים היו לפרשן בהנגדה: האחת מוארת ושומרת נאמנות לאהוב לו היא מצפה, בעוד האחרת מצפה לביקור עָרָב של מאהב (לשעה?). על מכסי הווירג'ינל, בשתי הקומפוזיציות,



יוהנס ורמיר, "צעירה היושבת ליד הווירג'ינל", 1672-1670 בקירוב



יוהנס ורמיר, "אשה עומדת ליד הווירג'ינל", 1672-1670 בקירוב, לונדון, הגלריה הלאומית

ניתן לזהות ציורי נוף: על מכסה תמונת הצעירה העומדת ניתן לראות נוף סלעי תלול, בעוד על מכסה הפסנתרון בתמונת המנגנת היושבת מוצג נוף רחב ידיים ושָלוֹ למראה, אשר דרך רחבה חוצה אותו. הצופה המשכיל, כפי שטוען וולטר ליידיטקה (Walter Liedtke), יכול היה לפרש את הנופים השונים, בזיקה, למשל, ל"הבחירה של הרקולס על פרשת הדרכים". בחירה בין השביל הרחב והנוח, המוביל לחטא (פעמים הוצגה בתיאורים חזותיים של המשל, בקצה הדרך, דמות ונוס המפתה או האנשה של חטא הפריצות). לבין הדרך הקשה והתלולה, שבסופו של דבר מתברר כי היא הליכה בדרך הישר ובחירה בטוב ובמוסרי (בראש הדרך התלולה מוצבת, באיור המשל, האנשה של המידה הטובה). אפשר שבאמצעות צמד התמונות מציג ורמיר עבור הצופה, ה"קורא" ומפענח, את שאלת הבחירה בין שני סוגי אהבה – אהבה ראויה ומוסרית כנגד "אהבה" לא-ראויה.

בתרבות החזותית ברפובליקה ההולנדית במאה ה-17 בא לידי ביטוי עקרון החיקוי המושלם של המציאות, באמצעות יצירת אשליה מרהיבה של הנראה, עקרון אסתטי שנוסח בתורת האמנות. בשוק האמנות התחרותי בהולנד היה ביקוש רב, בקרב אספנים בני העילית הכלכלית והתרבותית, ליצירות אשר הפגינו באופן מלוטש ומושלם עיקרון זה. אולם, עבור הרוכש הפוטנציאלי של יצירה, או המזמין, לא היה די בכך. המוסכמות התרבותיות בחברה בורגנית משגשגת שערכיה דיכוטומיים, נהנתנות לצד מוסרניות, העומדת בזיקה לדפוסים הקלוויניסטיים, תבעו גם ביטוי לערכים אתיים, ולאפשרות לזהות מאחורי החזות המרהיבה פשר ומשמעות בעלי אופי דידקטי-מוראליסטי. שני האמנים שבאמצעותם ביקשנו להמחיש את דפוסי המחשבה האמנותית נענו לעקרונות כפולים אלה, כל אחד בדרך ההולמת את מזגו האמנותי. אצל

סטיין – בשחוק והמולה, העומדים פעמים בזיקה לתיאטרון הקומי ולפארסה, שגם בהם מתקיים העיקרון ההורטיאני "לשעשע וללמד", בעוד ורמיר, אמן-משורר, הציג בפני צופיו יצירה התובעת התבוננות שקטה. יצירותיהם, בדומה ליצירות בני תקופתם, מעמידות בפני הצופה את אתגר הפיענוח של הרמזים והציטטות, ו"קריאת" הטקסט החזותי המתגלה מאחורי מראית העין של המציאות, אתגר שנתפס, כאמור, כחלק אינטגרלי ממה שנחווה כהנאה אסתטית. בעוד סטיין פרס רשת סבוכה של דימויים וציטטות, המאירים פעמים באור אירוני את המוצג, ורמיר הסתפק בציטטות נבחרות, אשר הצופה המשכיל יכול היה להבין בדרך ההשלמה או ההנגדה. מעשה הציטוט, תרגום דימוי מילולי באופן חזותי, או "המחזת" מטאפורה, העשירו את היצירה החזותית, והעמידו אותה כאנלוגיה לטקסט רב-רובדי, המתפענח לעיתים בדו-משמעות.



אמנות אינדו-יוונית, תבליט המתאר את מוטיב הסוס הטרויאני בסגנון "גנדהרה", המאה השנייה עד השלישית לספירה לערך
נמצא לראשונה בפקיסטן, כיום במוזיאון הבריטי בלונדון

"כבכורה בטרם קיץ"*

חצב

בחצר ביתי החדש בין מסמיה לקסטניה,
אבי הרפיב בכורת תאנה פל הדרה
מבית זית
אל גזעו הסדוק של עץ בלדי.
רכב זר נספג ונעלם בגופו
של גטע ישן –
מעשה מרפכה בשרידי חיים.
פרחי תאנה התרפקו במצע הבשרני,
בתצי סיון,
בטרם קיץ, נפלו כבכורה בכף ידי.
שנה אחר שנה,
שנים.
ליד החצבים, בנחל האלה, סחרף ועשבים
משוטטים
מסתירים באר עתיקה.
בערה שחרה משתלחת בשדות המרעה,
קיץ על הסף –
מטוסי F16 נוחתים, כביש 40 נרעש,
אמבולנס דוהר ומילל באפלה.
אבי הרפיב בכורה וקהל, דורות עברו,
צל כבד פרש כנפים.

* ישעיהו כח, ד

פגשתי אותו בגבעת החצבים בשרידי
בית עלמין ערבי,
ליד הנחל בקצה המושב.
כעוף החול
קם לתחיה מעיי האפר, מתוך
עליו המתים.
ראיתי אותו חוצב שרשיו
דרה סדקי סלעים אל האדמה הלחה.
מזדקר ומחיה פרחים לבנים
מלמטה למעלה –
ממית פרחים מאמש.
בחרף הקר צמח עלים ירקים,
באביב קמל
ויבש –
מתחת לעפר הארץ יצר חיים נאלמים.
רוחות תשרי מרחשון התדפקו בבית האסורים.
לקראת סוף הקיץ, בצל עננה,
חבוי,
סמן גבולות מסכמים.

מתוך: "טיסה נגד השעון",
קשב לשירה, 2012

על פרשייה אחת בתולדות הספרות העברית:
אורי ניסן גנסין וצילה לויין-דראפקין

בשנה שעברה צוינה שנת ה-100 למותו של הסופר אורי ניסן גנסין, שכתירתו החדשנית היכתה גלים עוד בחייו, אבל בעיקר לאחר מותו בגיל 34. מאז התרחבו המעגלים המכירים ומוקירים אותו. כל כתביו ראו אור במשך השנים בכמה מהדורות, וכן אוספי מאמרים ומחקרים על יצירתו.

גנסין היה בנו של ראש הישיבה בעירו, פוצ'פ, ברוסיה הלבנה, ובעודו נער כבר כתב ופירסם יצירות משלו בעיתון שערך עם חברו ללימודים וידידו בנפש, הסופר יוסף חיים ברנר, שיתוף פעולה שנמשך לאורך שנים ארוכות ופוריות, עד שנקטע. גם ידידות זו, כמו דברים נוספים בחייו, נעטפו בהילת מיסתורין ואגדה. ארבעה חודשים לאחר מותו, ב-1913, התפרסם ספרו "אצל", נובלה מיוחדת, כתובה כמו כל יצירותיו בשפה, בסגנון ובמבנה ייחודיים משלו, שונים לגמרי ממה שנכתב לפניו. גיבוריה היו אנשים צעירים, יהודים שנתונים בתהפוכות של

הדסה וולמן היא עורכת ספרותית, ועד לאחרונה ערכה וניהלה את המדור לספרות ברשת א' של קול ישראל. הציטוטים מזיכרונותיה של צילה לויין-דראפקין תורגמו מכתב-היד על-ידי שלמה צוקר, ומופיעים במלואם בספר "אורי ניסן גנסין מחקרים ותעודות" בעריכת דן מירון ודן לאור, בהוצאת מוסד ביאליק.

חילופי המאה – אי-השקט שהציף וגעש לקראת המהפכה הקומוניסטית שבפתח, המגמות הציוניות מנגד, גם "המלחמה הגדולה", שהרבה שנים אחר כך נקראה מלחמת העולם הראשונה, ובעיקר, ואולי מעל לכל, הלמות הנפש של אנשים צעירים, מאויים ותשווקה עזה, ייאוש ולהט יוקד. בלב הפרוזה של הרומאן הזה מופיע שיר, שיר סוער, אירוטי, מתגרה, מפתיע בהעזה שלו, והוא מודגש בספר ומעורר תשומת לב רבה: הנה גם כוחו המשוררי של הסופר המיוחד והמוכשר הזה. יעברו עוד יותר מ-20 שנים, המהפכה הקומוניסטית תתממש, מלחמת העולם הראשונה תסתיים והשנייה כמעט תתחיל, המגמות הציוניות יתפסו עוד תאוצה, והצעירים מ"אצל" יתבגרו. רק אז התברר, ובאקראי, שהשיר הנועז היפה המופיע בתוך הנובלה המדוברת של גנסין אינו שלו. שבעצם, מדובר בפלגיאט. הוא תירגם (ומעט עיבד) שיר שנכתב רוסי, אשר שלחה אליו אחת מן הנערות הרבות שהיו מאוהבות בו, צילה לויין-דראפקין. "גנסין הימר על כך שאשאר אלמונית", כתבה בזיכרונותיה כעבור שנים. הדפים המקוריים שמורים במכון "גנזים" בתל-אביב. וכך מתאר אותה גנסין בספרו "אצל": "צילי ריבה קטנונית ומזרזת

שהתה בבית אמה, ובשנה זו נפגשו היא וגנסין בחשאי, לאחר תקופה ארוכה שלא התראו, ללילה אחד, שעליו היא כותבת: "בת 20 כבר הייתי אם לילד. בעלי נאלץ לעזוב את רוסיה, כמהפכן נמלט ממאסר, הילד היה קרוב למלאת שנתו השנייה. כעבור שנה קיבלתי תעודת מסע לאמריקה. אך אותה שנה ששהיתי בלי בעלי עוררה בי געגועים נוראים לגנסין". בשנה הזו שלחה לו גם את השיר, שברוסית מתחיל במילים "והיה כי תבוא אל עירי, אני אהיה שלוה". יש בדפי הזיכרונות תיאורים מכמירי לב של הפגישות ביניהם. היא ידעה שאינו מאוהב בה: "לאהוב את גנסין היה כמו להיות מאוהבת בבלתי אפשרי – דמיתי לפסיכה אשר ארוס נגלה אליה ואחר כך עזב אותה למען תתגעגע אליו כל הימים".

אבל בארצות הברית פרחו יצירתה. היא הצטרפה לחבורת היוצרים היהודים, פירסמה בידיש שירים וסיפורים, וזכתה להערכה. מעט מיצירותיה תורגמו לאנגלית, ואחדים משיריה אף הולחנו. השירים אופיינו במה שמאפיין את השיר הזה – עוצמה נשית חזקה, אירוטיות, אומץ. צילה דראפקין כתבה גם על הזרות – שישה ילדים נולדו לה – ובפרט על אימהות. בעברית ראו אור מעט תרגומים מיצירתה, במפוזר, בכתבי-עת ובספרי מחקר. היא הלכה לעולמה בגיל 69, בניו-יורק, בשנת 1956.

בסופו של דבר, בזכות השיר הזה, שנלקח ממנה שלא ברשותה, זכו קוראים רבים להכיר את יצירתה, וחלקם אולי אפילו יסתקן לחפש עוד יצירות שלה.

וְהִיא כִּי יָשׁוּב מִנְדּוּ וַיָּבֹא אֶל אֲרָצִי,
אֲנִי אֶהְיֶה שְׁלוֹה.
וְכִי יִפְקֹד בֵּית אִמִּי וְאֲנִי אֲרָאָה בְּפָנָיו –
שׁוֹב אֲרָאָה בְּפָנָיו,
אֲנִי אֶהְיֶה שְׁלוֹה.
וְכִי יִבְיֹט אֵלַי –
גַּם כִּי יִבְיֹט אֵלַי וְאֶל מְסִתְרֵי נַפְשִׁי, כְּשֶׁהֲבִיט,
בְּרַחֲמָיו הֶרְחֹקִים וּבְתוֹנֵגַת הַנְּפֶשׁ הַגְּדוּלָה שֶׁל גֶּבֶר –
כַּגְּבוּר, הַלּוֹבֵשׁ אֶת מְדִיו, אֲנִי אֲלַבֵּשׁ שְׁלוֹה אֶפְלָה.
וְכִי יוֹשֵׁט לִי יָדוֹ לְשָׁלוֹם –
אֶקְבֹּל גַּם יָדוֹ לְשָׁלוֹם :
אֶקְבֹּל בְּרוּחַ שׁוֹקֵטָה אֶת יָדוֹ הַגְּדוּלָה,
אֶת יָדוֹ הַחֲמָה, הַחֹבֶקֶה וְדוֹחֶה בְּטוּחוֹת,
וְזֹכֵר לֹא יִהְיֶה לְאוֹתוֹ הַרְטֻט שְׂבֻכְכִּי שְׁלִי,
אֲנִי אֶהְיֶה שְׁלוֹה ...
וְאוֹלָם
אִם יִגְרַם מְזֻלִי וְהוּא יִפְקֹד אֶת נְוִי וְגַם יִשְׁכַּב בְּלִילָה
אֲתִי וַיִּצְלַל קוֹרָה אַחַת – בֵּית אִמִּי,
אִז אֶקוּם בְּדַמְמָה בְּלִילָה וְאֶגְשֵׁשׁ בְּלֵאֵט וּבִבְהוֹנוֹת רִגְלִים יַחְפוֹת
וְאֶמְצָא מְשַׁכְּבוֹ בְּאֶפֶל –
אֲנִי אֶמְצָא מְשַׁכְּבוֹ בְּאֶפֶל !
וְהִיא בְּהִיּוֹתוֹ סְרוּחַ לְפָנָי, וְאֶחָזוּ בְּתֵהוּ תְרַדְמָה
וַיִּצְוִרְיוּ חֲרָדִים מִחֲדוֹת הַמְּנוּחָה כִּי גְבְרָה,
לֹא יִכִּיר וְלֹא יַחֹשׁ וְנִפְשׁוּ לֹא תַחֲלֵם קִרְבָּתִי,
אֲשֶׁתַּחְוֶה וְאֲשַׁק לּוֹ בְּחֻזְהוּ –
אֶסְיְרָה בְּלֵאֵט קֶצֶה הַשְּׂמִיכָה וְאֲשַׁק לּוֹ בְּחֻזְהוּ ...
וְתֵהָא זֹה הַנְּשִׁיקָה נְשִׁיקַת אִישׁ הַרוֹצֵחַ אֶת נַפְשׁ :
אֶת דָּמוֹ אֶסְבְּאָה בְּנְשִׁיקָה הַלְּזוֹ !
וְיֵהָא זֶה הַדָּם לִי, לְהִשְׁקִיט בּוֹ צְמָאִי.
וְלִרְפָאוֹת יֵהָא לִי, לְהִשְׁקִיט בָּהּ תַּאֲוַת נַפְשׁ גְּלֻמוֹדָה וְחוֹלָה,
מְלִילָה כְּזֹאבָה בְּחוֹרָה, בְּיִסוּרִים לְאֶהְבָּה
וְחוֹבְקָה אֲבָנִים דּוֹמָמוֹת,
נִפְשׁ חֲרָדָה וְנִשְׁרַפְתַּת בְּלֶהְבֶּה לְנִשְׁיָקָה שְׂבֵאֶהְבָּה
וְנִשְׁק לֹא נִשְׁקָה – – –
לְמִיּוֹם גִּיחָה לְצִמָּא וְלַחֲלוֹת לְאוֹר שְׁמֶשׁ –
וְאֶל אַחֲרֵי בְלוֹתָהּ ...

שולחן הכתיבה

שֶׁלַחַן הַכְּתִיבָה שְׁלִי עֲשׂוּי
 עֵץ
 יֵשׁ וּבְלִילוֹת בְּשָׁעוֹת שֶׁל פְּלוֹת
 הַנְּפֶשׁ נְכוֹנוֹ לוֹ
 עֲלִילוֹת
 בְּעִלוֹת חֶרֶם שֶׁל רֵחַ בְּשָׁעַת מִשַׁב הָרוּחַ
 בְּעַפָּאִים מִתְאַפְּלָלִים נְפִלִים בְּלִמֵּי מִזְהָיִם
 נוֹפְלִים פְּנִימָה דְּבָר לֹא מִתְמַמֵּשׁ
 מוֹנֵעַ מִפֶּחַ הַפֶּלֶא הַיּוֹעֵץ בְּסִתְרָיו
 נֶעַ, שְׁלַחַן הָעֵץ בְּהִשְׁקָט
 בְּבִטְחָה אֶל פְּתַחָה שֶׁל
 דוּמַת הָאֲדָמָה הוּא שָׁב אֶל חַיִּי
 הָעֵץ
 הוּא שׁוֹלַח וְנוֹעֵץ בְּדַמְמָה אֶת שְׂרָשָׁיו
 חֲסִינָיו הַקְּשִׁיִּים הַחֲרִישִׁיִּים
 אֶל רַחֲמָה הַנְּפַעֵר שֶׁל
 דַּמְמַת אֲדָמָה אֶל שְׂרָשׁ כָּל פֶּלַחַן
 שֶׁבְּסִתְרֵי סִנְסִנָּיו

דָּמָה עוֹלָה בְּצַנְתָּרוֹת הָאֶפֶל הַמְזֻהָב
 עַד עִלוֹת הַשְּׁחַר יֵהָא לְעֵץ נוֹתֵן
 רֵיחַ פּוֹרֵחַ עוֹטָה יִרְקוֹת שֶׁל עֵץ חַיִּים
 וּפְרִיּוֹן יִתֵּן וּפְרִיּוֹ
 תַּפְאָרֶת
 בְּבִקָּר בְּבִקָּר שָׁב הָעֵץ לְהִיּוֹת
 שְׁלַחַן כְּתִיבָה
 מְעֵץ
 הַכְּתִיבָה מִיִּטְיָבָה עֲמִי
 וּמְכִתִּיבָה שִׁכְבָּה אֶל שִׁכְבָּה
 כִּי יֵשׁ תְּקוּהָ
 לְעֵץ

מתוך: "שירים מחיים רבים",
 קשב לשירה, 2012



מעז יצא מתוק

וַיֵּרֶד שְׁמֶשׁוֹן וְאָבִיו וְאִמּוֹ, תַּמְנָתָה;
 וַיָּבֵאוּ, עַד-פְּרִמֵי תַּמְנָתָה, וְהִנֵּה כְּפִיר
 אֲרִיּוֹת, שֹׁאֵג לְקִרְאָתוֹ. וַתְּצַלַּח עָלָיו רוּחַ
 יְהוָה, וַיִּשְׁפְּעֵהוּ כְּשֹׁסַע הַגִּדִי, וּמֵאִוְמָה,
 אֵין בְּיָדוֹ; וְלֹא הִגִּיד לְאָבִיו וּלְאִמּוֹ, אֵת
 אֲשֶׁר עָשָׂה. וַיֵּרֶד, וַיְדַבֵּר לְאִשָּׁה; וַתִּישֶׁר,
 בְּעֵינָיו שְׁמֶשׁוֹן. וַיָּשָׁב מִיָּמָיִם, לְקַחְתָּהּ,
 וַיִּסֶר לְרֵאוֹתָ, אֵת מַפְלַת הָאֲרִיָּה; וְהִנֵּה
 עֲדַת דְּבוּרִים בְּגוֹיֹת הָאֲרִיָּה, וּדְבָשׁ.

וַיֹּאמְרוּ לוֹ--חֻדְדָה חִידְדָהּ, וְנִשְׁמָעָנָה.
 וַיֹּאמֶר לָהֶם, מִהֲאֵכֶל יֵצֵא מֵאֵכֶל, וּמֵעֵז,
 יֵצֵא מִתּוֹק; וְלֹא יִכְלוּ לְהִגִּיד הַחִידָה,
 שְׁלֹשֶׁת יָמִים.

וַיֹּאמְרוּ לוֹ אַנְשֵׁי הָעִיר בַּיּוֹם הַשְּׂבִיעִי,
 בְּטָרֶם יָבֵא הַחֶרֶסָה, מֵה-מִּתּוֹק מְדַבֵּשׁ,
 וּמֵה עֵז מֵאָרִי; וַיֹּאמֶר לָהֶם--לוֹלֵא
 חֲרָשְׁתֶּם בְּעַגְלָתִי, לֹא מְצַאתֶם חִידָתִי.

שופטים י"ד

עיטפת תקליט של להקת Earth, בסגנון
 Heavy Metal, אילוסטרציה לשיר:
 The Bees Made Honey in the lion's Skull
 חברת התקליטים:
 Southern Lord Records, Los Angeles, Calif.

לפוסט-מודרניזם כפנומן תרבותי יחסים רבי-סתירות עם מה שמכנים בדרך כלל התרבות ההומניסטית הליברלית של המערב. הטענה אינה שהוא מתכחש לתרבות זו, אלא שהוא משיג עליה באמצעות הנחותיו-שלו; ערעור האמון במערכת-על כולל גם את ביטול ההנחה שלפיה הפרט, במערכות הפרטיקולריות, כפוף למערכות-העל ונבחן על-פיהן. פירוש הדבר, שההבחנה ההומניסטית המקובלת בין אמנות לחיים, או סדר מול כאוס, אינה תופסת עוד.

כיוון שעניינו של הפוסט-מודרניזם הוא ברור מתמיד של היחסים בין הממשות לבדיון (כגון זה הספרותי). אזי ההתכוונות העצמית היא אחד מגילויי המובהקים. אך מוטב לסייג מעט, משום שבאומרי "התכוונות עצמית", עלי להבחין תחילה בין שתי קטגוריות עיקריות: בין "ארס-פואטיקה" לבין התכוונות עצמית, כמו זו המתממשת ב"שיר המתמלא מחולייתו" ("יד כותבת יד, שירה בראי עצמה", הקיבוץ המאוחד, 1990).

יצירת אמנות ארס-פואטית היא יצירה הנושאת בחובה אמירה כלשהי על האמנות עצמה. כלומר, היא אינה נבדלת

עיבוד מתוך המאמר "השיר הלולאתי", "אפס שתיים כתב-עת לספרות", חורף 1993.

רות קרטון-בלום היא פרופסור לספרות עברית באוניברסיטה העברית (לשעבר ראש חוג) ובאוניברסיטת נ-גוריון בנגב.

מיצירות אחרות אלא בתמה שלה. אבל יצירה יכולה להשתמש גם בתחבולות המשבשות את אשליית המציאות של הבדיון, ובדרך זו להמחיש לקורא, בתהליך הקליטה עצמו, מהו מעשה אמנות – יצירות אלה הן מתחומה של "התכוונות עצמית".

לכאורה, אפשר, אם כן, לקבוע הבדל עקרוני בין ארס-פואטיקה לבין התכוונות עצמית: הראשונה פועלת בתחום התמה, ואילו השנייה בתחום אופני העיצוב, אך ברבות מן היצירות ההפרדה אינה כה בהירה וקלה, ואפשר אולי להעמיד מודל חלופי של יחסי הכלה (חלקיים) בין שתי הקטגוריות, אשר מתערבבות זו בזו לא פעם. עם זאת, בדיון זה נמקד את המבט בדינמיקה הייחודית להתפתחות "השיר המתמלא מחולייתו", השיר בו ההתכוונות העצמית מצויה לא רק כאידיאה, אלא כחומרי בניין שיריים.

השיר המתכוון לעצמו הוא שיר שהוא המושא של עצמו, איבר מאיבריו. זהו שיר העושה את אשר הוא אומר. אך הוא אינו מסתפק בכך; שכן, הוא עוסק במעמד האונטולוגי שלו עצמו, והופך בכך את התחבולה שביסודו לעניין קיומי המגביר את תלותו של המשורר בקורא. אפשר לומר שבכך הוא חורץ לשון לעצמו, והופך את הפרדוקס לסגולתו. כפי שצינתי, "השיר המתמלא מחולייתו" הוא תת-קבוצה של שירה המיושמת על עצמה.

זוהי תבנית שבמסגרתה מעובד חומר מילולי מינימלי בחזרות שונות ומגוונות. שירה של יונה וולך "תן למילים" הוא הדגמה של עיקרון זה: "תן למילים לעשות כן / תן להן היתה חפשי", ובהמשך השיר: "תן למילים לעשות כן / אלו תעשינה כן כן צונן". על-פי רוב, חומר זה מצוי בשורה הפותחת, ובמהלך השיר היא נהפכת משורה מסמנת (שהוראתה "עולם") לשורה מסומנת, כשהיא נעשית למושאן של השורות הבאות אחריה.

הנה, דרך משל, בספר השירים "רציתי לכתוב שפתי ישנים" של אמיר גלובע המאוחר, השיר שעל שמו קרוי הקובץ – המכיל שירים המתכוונים לעצמם – השורה השנייה נדמית "מופתעת" – ממש מן הראשונה: "רציתי לכתוב שפתי ישנים / וראיתי באמת כלם ישנים". כך הופך גלובע את השורה הראשונה משורה מסמנת, המוסבת אל העולם, לשורה מסומנת. היא מושאו של המשך השיר – ולא המושאים שבעולם. האמירה המצטטת לכאורה את שיר השירים נבדקת במהלך השיר. הקורא מצפה להתפתחות ברמה הרפרנציאלית, והנה, השורות הבאות מטילות ספק, והופכות אותו ממביט החוצה למביט פנימה, שכן אף המוקד החיצוני לכאורה הוא טקסטואלי. כך גם בשירים אחרים של אמיר גלובע, שבהם השורות הולכות ומתהוות לגד עינינו בתוך שרשרת של

חיוויים המתייחסים אל עצמם ברצף; כל חיווי יוצר חיווי אחר, המתייחס אליו. את עקרון התפתחותו של שיר כזה אפשר לתאר כסוג של התנעה: המשורר מתניע את השיר בעזרת החומר המילולי המינימלי, באמצעות השורה הראשונה "המכה בראש", ותנועתו דומה לזו של גל הצובר תאוצה. נוצרת תבנית לולאתית, שהראשית והסוף מתחלפים בה. המשורר כאן הוא מעין הוגה של מנטרה – חזרה כפייתית על צירוף מילים – המכה גלים בעולם ויוצר התרחשויות.

אצל דוד אבידן מרובים השירים המדגימים זאת. הנה הבית הראשון של השיר "דיבורים":

"דברתי אתי על אהבה ודברתי אתך על כסף / דברתי אתך על כסף ודברתי אתי על אָמון / דברתי אתך על אמון ודברתי אתי על ילד / דברתי אתך על ילד ודברתי אתי על אהבה / דברתי אתך על אהבה ודברתי אתי על מין / דברתי אתך על מין ודברתי אתי על יוקרה".

השיר הוא בעל מבנה מודולרי, חסר דומיננטה או מרכז, היוצר תבנית של לולאות רגש. החומר המילולי הוא המשפטים "המקודשים" של חיי היום-יום, החוזרים על עצמם בגרסאות שונות אשר מעניקות להם משמעות חדשה בכל פעם. זוהי תבנית חסרת היררכיה, מעין התפתחות העומדת במקום ומערערת על אפשרות קיומו של מרכז אחד: אפשר

להחליף את סדר הבתים, ואפילו את סדר הטורים. את התבנית הזאת אפשר למצוא אצל משוררים בעלי פואטיקות שונות מאוד זו מזו, מה שמצביע על "אקלים סגנוני" משותף, על קלסתר דומה: בשירתם של דוד אבידן, יונה וולך, אבנר טריינין, רחל חלפי ועוד.

מעבר לשאלת המבנה, עולה השאלה הקשורה בעמדת הקורא, מפענח השדר: מהו יסוד ההנאה שהשיר הלולאתי מקיים? או בניסוח אחר, מהי ההנמקה החווייתית-נפשית למבנה הלולאתי, ובאיזו תמה כללית היא מעוגנת?

המפתח לשאלה זו נמצא לי במסתו של פרויד "מעבר לעיקרון העונג". פרויד צופה שם במשחקו של ילד קטן המגיב לטראומת נטישת-האם. הילד נהג להשליך חפץ אל פינת החדר, או אל מתחת למיטה, תוך שליווה זאת בקריאה "הלאה". ומשהחזיר אותו אליו, היה מקדם את הופעתו במלה "הנה". השליך והחזיר, תוך שקרא שוב "הלאה" ו"הנה". וכך מסביר פרויד את "כפיית החזרה": "הילדים חוזרים במשחקם על כל מה שהטביע בהם רושם גדול בחיים, ובתוך כל זה הם מפרקים את עוצמתו של הרושם, וכאילו הופכים את עצמם לאדוני המצב". עקרון העונג מתגלם איפוא בהחלפת הסבילות לנוכח מצב טראומטי, בתפקוד הפעיל שבתוך המשחק.

שירתו של אבנר טריינין, החותרת

למתמטיקה של האבסורד, עושה למשל שימוש מקורי ומעניין בתבניות החזרה. זוהי שירה המוצאת ניחומים בחוקיות של המחזוריות; שירה החותרת לאובייקטיביזציה של האימה הפרטית. ויעידו שמות הספרים והמחזוריים: "המערכה המחזורית", "החזרות", "פנטימנטו".

נתבונן בשיר "חוק המחזוריות", שבא ללמדנו, כביכול, מושגי יסוד בכימיה. למותר לציין, שגם תנועת העריסה, הלך ורצוא, גם היא כמטוטלת המקיימת מחזור שתכליתו הפגת אימתו המולדת של התינוק, והמרת הלא-נשלט בחוק השליט (לכאורה, כמובן) של המחזוריות. הנה טורים מתוך המחזור "פרקים מקורס מזורז":

הוא חק העריסה. אם אין לאחור אין לפנים. אחרי הלכן יבוא השחר. כך תנדיד מראשית הימים מתי כבר תשתק מר ילד מתוק.

מה יש לבכות כשאין מה לעשות. אם אין הריסה אין קביות, אין מגדלים פורחים הימים. מתי תרדם.

חוץ מן הפונקציה הקונספטואלית של "חוק העריסה", למחזוריות כתופעת טבע יש חוקיות פיסיקלית-מתמטית שהמדענים הניסויים עוסקים בה

בהרחבה. מכאן נפתח פתח לעימותים נוספים הנובעים מראיית אותה התופעה עצמה משתי נקודות-מבט קוטביות – האנליטית-מדעית לעומת הרגשית; המסודרת לעומת הכאוטית. ביסוד "המערכת המחזורית", היא הטבלה המציגה את המחזוריות של תכונות היסודות כנגזרת ממבנה האטומים שלהם, מצוי חוק המחזוריות. בשיר שלפנינו, חוק המחזוריות מזוהה עם חוק העריסה, והנדנדו בין הקצוות – בין עריסה להריסה – הוא פועל יוצא של החוק הזה, ולפיכך אין מקום לרטון כנגדו ("כך תנדנד מראשית הימים" בשני המובנים של המילה "תנדנד" – המילוני והסלנגי). השיר מסתיים בשאלה הצפויה לאחר נדנד מייגע: "מתי תירדם", כאשר ברקע דברי וולטר שהובאו בראש הסדרה: "החיים הם תינוק שיש לנדנדו בעריסה עד שירדם".

בטכניקה הפסיכואנליטית, החומר המכסה הוא החומר המגלה. בצד הפונקציה של העמעום וההסחה משמשת החזרה – בשירים אחרים – כגלאי, סוג של מנטרה, לגילויין של אמיתות נפשיות ורוחניות דרך החומר המילולי. שירתה של רחל חלפי, שגם היא רוויה ביסוד מדיטטיבי חזק, מדגימה את הפונקציה הזאת במובהק. שירתה מרבה לתעד תודעה המביטה בתהליכי התודעה (מוח חושב על מוח), ולכן מרובים בה השירים הלולאתיים. נדגים את פונקציית הגלאי על פני שני שירים, האחד מתוך הספר "נפילה חפשית" (1979), והאחר מתוך הספר "חומר" (1991). שני השירים נובעים, ברמות שונות, מניסיון להגיע למהות האני, ותהליכי ההתבררות שלהם הנוצרים מכוח הטרוספורמציות

הלשוניות. בלולאה מתרחש מצוד אחר

היא חושבת שאני חושבת שאני משהו מישהי שאני חושבת שזה לא מישהי זה לא דבר גדול מה שנדמה לי שאני אני האני-אני שלי זה לא דבר שבךשתי זה לא אצלי בדרך כלל איני מה שאני חושבת אותו לאני לפעמים אני שמה אותו בכיס הקטן שלי אני כאן אני שם לא תמיד ישני אני קמה בִּבְקָר מתוחה כי שכבתי בלילה מתוחה כי קמתי בִּבְקָר מתוחה וככה הקפיץ שלי נמתח ומיזו אותי את מה שחושבים שזה אני אבל אני במקום אחר [...]

האני האמיתי, שהוא "לא דבר שברשותי": המצוד אחר האני האמיתי, המאפיין מצב יסוד בליריקה של רחל חלפי, מתעד כאן ניסיון למגע פנימי בין שתי רמות של האני, ועל כן כולו התרוצצויות סותרות: לרגע איבר פגוע ולרגע – כמיהה רומנטית. מחול השדים הפנימי הזה מתגלה, או נוצר, מכוח הווריאציות של משפט הפתיחה, או אפילו ממה שנפלט משוליו: "היא חושבת שאני חושבת שאני משהו", כשהחזרות מתערות את הניסיון לצוד את ה"עצמי", המצוי דווקא במקום שהאני הרגיל מתבטל; ההליכה לאיבוד נתפסת כמצב של איסוף. השיר, כמו שירים רבים אחרים של חלפי, מביע על פני השטח עמדה משחקית מוצהרת. החזרות הן בעלות אופי של מנטרה; החזרה הריתמית על אותם צירופי מילים מטשטשת את ההבחנות ההרגליות של סובייקט-אובייקט, אני-אחר. החומר המילולי החוזר ממגנט את תשומת-הלב במעין ריכוז משחרר. תהליך הבירור עובר

גם דרך חוויית הגוף: "אני קמה מתוחה כי שכבתי מתוחה". גם המתיחות הופכת לחומר חוזר: דרכה מתבררת אותה רמת קיום של האני שגם הזולת וגם החלק שאינו מואר רואים בה את האני "האמיתי", אבל "וככה הקפיץ שלי נמתח ומיזו אותי / את מה שחושבים שזה אני אבל אני במקום אחר". כמו בשירת אבנר טריינין, צבי עצמון ומאיה בזראנו, ההיבט הפסיכו-פיסי הוא תשתית בשירתה של חלפי (ברמה הסמנטית הוא בולט בתדירות הופעת המושג "גופֶּנְפֶּשׁ"), ויש אומרים שזה היבט מובהק של הפוסט-מודרניזם. מנגנון דומה פועל בשיר "כשגלי המוח":

כשגלי המוח מתחברים אל גלי הים כשתזזית המחשבות נְמִסָּה אל נשימת-נשיפת הגוף הגדול של חית הענק הזו הרובצת, אוקְּנוֹס כְּשֶׁעוֹר התף הפרטי הזוער, הרופף, קולט את הלמות תְּפִי המצולה.

ושוב אני חוזרת: כשגלי המוח מתאחים עם גלי היִמֶּ-יִמֶּ-יִמֶּ-יִמֶּ כשגזורים קטנים של פעילות חשמלית במח נְתוּזים אל תוך נבלעים בתוך מרחבי הכחל הנושם של הים הגדול כשהמים הפרטיים נמסים אל תוך המים הגדולים מתרפקים על הים, עטיני האדמה, טובעים בתוך היש

ברגע נדיר כזה אני שבה ואומרת: ברסיס-רגע כזה נדיר אני (מִחִי הסרבן) שְׁבָה ויודעת, לְמֶשֶׁךְ רגע, רְסִיס-רגע: אכן יש סכוי

השיר עוקב אחרי המקצב האמיתי של ההתחברות וההתפזרות, של התלכדות התחושות ביכולת להתחבר עם מישהו מחוצה לך, עם "הריתמוס הגדול", והנסיגה חזרה אל רמת קיום "רגילה" יותר. החומר המינימלי החוזר "כש" – צירוף השעבוד הפותח פסוקית זמן (הנראה על-פני השטח כמבנה סמנטי ותו לא) – הוא בעצם מין תרשים מתעד של התהליך כפי שהוא מתרחש במציאות הפנימית-חיצונית של הניסיון להתחבר, הכישלון וחוזר חלילה, וגם של ההתרה של אותם חיבורים זמניים ורגעיים (כך

גם הביטוי היִמֶּ-יִמֶּ-יִמֶּ-יִמֶּ, הממחיש את המקצב הפיסי של התחברות הגל עם החול וחזרתו – מצב שהוא מקביל למצב האני השולח את גלי התודעה אל הים הגדול). המבנה והמקצב המתחבר ונסוג פנימה של השיר פועל גם ברמת היחסים בין הקורא לטקסט: מעין תהליך של הזמנה לשיתוף הקורא בניסיון ההתחברות ובקושי להתחבר לטקסט, ובעיקר למצב המוצג בו. המצוד שהתרחש בשני השירים אחר הבהירות הפנימית מגלה דווקא ברגעי

ההתבהרות את העמעום וההסחה, שהם ממהותם של חומרי העבודה – של הנתונים הפנימיים והחיצוניים – בטקסטים המשקפים מעברים מרמות מודעות גבוהות אל רמות מודעות נמוכות, וחוזר חלילה. ראיית העמעום וההסחה הפנימיים אפשריות דווקא במצב של בהירות יחסית.

השתמשתי במאמר זה במודל "החצוי" הפרוידיאני, המבדיל בין גלוי לחבוי, כדי לנמק מהיבט רגשי את פירוק המרכז או הזותו בנוסח הפוסט-מודרני. אך המודל הפרוידיאני, יש לזכור, הוא מודל מודרניסטי ביסודו, כיוון שהוא עוסק באופוזיציות ובדיכוטומיות. הפוסט-מודרניזם, כנגדו, חותר לקעקע גם את האופוזיציות, אך משתמש בהן כבחומרים יקרי-ערך, שיש לעמעם את נבדלותם וייחודם. סדר וכאוס יכולים להתקיים בו בזמן ללא היזקקות למבנים החומסקיאניים – מבני עומק ומבני שטח. אותו מנגנון כפול, אך בלתי-היררכי במופגן, מאפשר ל"שיר המתמלא מחולייתו", להופיע בצומתי השקה נוספים של הפוסט-מודרניזם. הוא מגלם במבנהו האינטרקטואלי (לפי טודורוב) את הנטייה הכללית של היצירה הפוסט-מודרנית לשוב אל "העולם", אם כי למעשה לעולם של טקסטים. השניות המתחלפת – העולם הוא הטקסט, הטקסט הוא העולם – משיגה על גישת הביקורת החדשה הניו-קריטיסיסטית, המעמידה חיץ בין היצירה לעולם. הפוסט-מודרניות, בשוּבּוּתה הרצינית, מפוררת חיץ זה בשאלה: היכן מתקיים הטקסט אם לא בעולם? ומהו העולם שמופיע בתוך היצירה אם לא טקסט? כך הלך-חוזר, בלא הפרד. בעצם, כל סיפור הוא בבחינת דבר בתוך דבר.

שיריה

היא בלעה את כל חלומותי.
 שטרות כסף נערמו בין שדיה.
 גברים אמיצים ונשים יפות עמדו בתור
 לנשק את שבע לחייה השמנות.
 שיריה עברו בתוך הקהל
 כמו געיות צרודות של פרה
 בהדו. היא לא היתה מיחמת.
 אמא שקה אמרה: לא חשוב השירים
 העקר שהיא נימוסית.
 היא בלעה את כל חלומותי הרזים.

מתוך: "תערוכת דיוקנים",
 אבן חושן, 2013



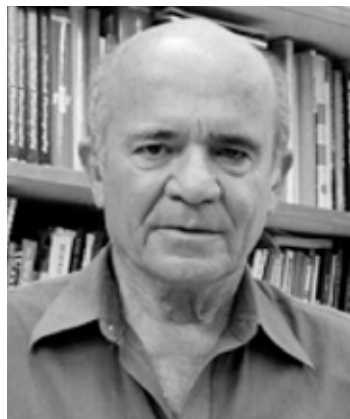
ציור של יוג'ין ברמן "מתנת היוונים בשערי טרויה"
 האמן יוג'ין ברמן נולד בסן פטרסבורג בשנת 1898 ומת ברומא ב-1972. צייר בסגנון ניאו-רומנטי, ועיצב תפאורה
 לתיאטרון ולאופרה



בית עץ בסגנון סוס טרויאני בנוף כפרי

חוקי הדברים

קווים לדמותו של אבי, אבנר טריינין



אבנר טריינין

אבי, כאיש מדע, האמין בחוקיות. לכן הוא אהב מקצועות כמו גיאומטריה. זיכרון חד הוא של שנינו, אני תלמידה בבית-הספר היסודי החפצה לסיים את שיעורי הבית כדי להתפנות לענייני, ואבי, היושב לידי, כותב הוכחות בכתב יד מסודר על גבי נייר חלק ולבן. לא רק שלא ניסה להתחמק מכך, אלא להיפך. ברור היה שהוא נהנה מהתהליך החשיבתי של מדע הגיאומטריה: אקסיומות עליהן בונים הוכחות על-פי היגיון מוצק, הכרה בסדר הדברים, דבר נגזר מדבר.

במסגרת החוקיות הזו הוא היה מודע גם לכך, שהחיים מגיעים לטיומם. יחד עם זאת, הוא היה איש אופטימי, ואהב פרופ' הילה קנובלר (טריינין) היא רופאה בכירה ומשוררת. היא מכהנת כמנהלת היחידה למחלות מטבוליות וסוכרת במרכז הרפואי קפלן.

את המגע עם בני המשפחה ועם בני-האדם בכלל, מתוך אמונה שיש בהם ובחיים משהו טוב. השינויים בטבע ריתקו אותו. כל שנה היה נפעם מחדש מהפלא של פריחת הכרכום עם עלי כותרתו הלבנים, החגיגיים, סמוך לחג החנוכה, שהיה החג האהוב עליו. פריחת השקד המטורפת בבתים הנטושים של עמק רפאים לאחר מלחמת השחרור, הזית הנפתל בגן, הם גיבורי רבים משיריו, וביטאו את האפשרות של ניצחון היופי והתקווה. גן העדן שלו היה המושבה שקרא לה "המושבה דלת", היא באר יעקב, בה עשה את ילדותו לפני שמשפחתו עברה להתגורר בחצר קודרת בשכונת הבוכרים בירושלים, היפוכו של גן העדן. את המושבה תיאר ברבים משיריו: הבאר, תעלת ההשקיה, הפרדסים, היונים:

הילה קנובלר (טריינין)

"עמק הפרדסים הבאר תקרא, כתוק לאיבריו הילד". זהו הגן שממנו גורש: "כל אדם היזה לו גן / וכל אדם גרש מזמן / פי מה שפרח הוא / מה שפרח ומה שנסכח / הן לא ישכח" ("הבולענים", הוצאת הקיבוץ המאוחד).

אבל באותו מחזור שירים, "הבולענים", שפירסם ב-2009, שנתיים לפני מותו, הרך והפסימי מבין ספריו, הוא עוסק הרבה במוות. הוא ניצב לבדו מול החידלון, תחילה של אחיו הבכור זאב, ובהמשך זה שלו. הוא יודע שאלו הם החוקים, אבל אינו יכול שלא לזעוק את כאבו. הזעקה, כמו כל שירתו של אבי, מאופקת, אבל דוקא בכך כוחה.

הן כל שצפיתי ארע
נאין הרשות נתונה
להחליץ מחקי הדברים
("פרקי אבות")

הזית

1

הַגֵּן הַבְּטִיחַ לִי זֵית וּבְמִקְוֵמוֹ תִּקַּע אֵיזָה שֶׁלְּדָ
וְהוּא בְּשָׁלוֹ כְּבָר חֲדָשִׁים: מָזָה עוֹד יֵצֵא הַזֵּית.
וּפְתָאֵם פֶּה לְבִקְעַ יִשְׂר מִן הַקְּלָפָה שֶׁכְּמוֹ שְׂרִיזוֹן
הִיא מְצַפֶּה אֶת בּוֹל הַגִּזְע הַקָּשָׁה וְהַגְּדָמִים שֶׁאֲתַקְשָׁה
אֶף בְּגֵרְזוֹן לְבִקְעַ. וְהֵרִי חֲדַלְתִּי לְצַפּוֹת כִּי מָזָה
עוֹד יֵצֵא וְלוֹ סִימָן אִו זָכַר שֶׁל עֵלָה בְּטָרֵם אֲצֵא.

וְכָף אֲרָאָה מְבַעַד לְחִלוֹן אֵיךְ קָרָה שֶׁהוּא מוֹצִיא
עֲלִים עֲלִים מִכָּל מְקוֹם שֶׁרַק אֲרָצָה, אֶת הַיֶּרֶק
וְהַנְּכֶסֶף אֲשֶׁר הָרָה אֶסֶף בְּתוֹךְ הַגִּזְע שֶׁעֲכָשׁוּ
בְּגִנְתִּי הַזְעִירָה מִתְחִיל הָעֵץ לְהוֹלֵד.

רואה זיתים, 2003

את סופיותו מקבל טריינין בפיכחון. יודע
"כי הפרטי ביותר... הוא רק מקרה פרטי של
החוק הכללי, / נטול כל פשרה וכל יחס
אישי, / האורז את כולנו בצרור החיים".
"האָלף מתחיל", הוא כותב, "כשאני כבר
יוצא". "את החומר אביא, הוא מוכן זה
אני, / חומר אל חומר... בלי הידר, בלי
אוייה".

"בלי הידר, בלי אויה" בכל השייך
למותו שלו, ובאוייה והרבה הידר,
בהתרגשות שהלאה מקיומו, בכל השייך
להיקלטותו של זית משונטע (שניטע
מחדש). צופה את קצו' שלו וכל מעייניו
– קשת רחבה של תנועות תודעה ורגש –
בחיוו של הזית שבגינתו. מפקפק בחיותו
ונואש מהתחיותו; משתאה ונפעם מן
החיות שחדל לצפות לה; נרעש משפעת
העלווה; עומד על היווצרותה; וחוגג את
העץ הנולד מחדש. הוא עצמו בא רק
בזיקה לזית, כחלק מתיאורו. בהשוואת
יכולות נעדרת הצער על כוחו ההולך
ונחסר – "כך לבקוע... (ש)אתקשה אף

ד"ר עדה קינסטלר לימדה שירה עברית חדשה
באוניברסיטה העברית בירושלים, ובמכון "כרם".
כיהנה כראשת החוג לספרות ולספרות ילדים
במכללה לחינוך על-שם דוד ילין.

בגרזן לבקוע" – המבליטה את עוצמתו
של כוח החיים שבשלד (לכו והשוו עלים
מנצים לאדם מצויד בגרזן). במידע על
זמנו האוזל "חדלתי לצפות כי מזה / עוד
יצא... עֵלָה בטרם אצא" (המסביר את קוצר
רוחו והיוואשותו) הבא להאיר את פלא
החיים שלא האמין באפשריותו – שקם
ונהיה. מרוגש מאותות החיים בשלד
וענייני באשר לחדלונו שלו, רואה בשניים
את שני פניה של מהות אחת, הוא נוקט
לגביהם שורש אחד בבניין אחד: "עוד
יצא ... בטרם אצא". ורק תארי הפועל של
הזמן שבקצות השורה מסמנים את כיוונן
ההפוך של היציאות.

חודשיים של אי-שינוי בזית הגרמי
והעירום מביאים את האני' הדובר
לפקפק בחיותו ולראות בו שלד מת. לכן
כה מפתיעים אותו העלים שבקעו באותו
'בְּמִקְוֵם' סתמי ומוזלזל, ש"תקע" הגנן.
משתאה למראה הבקיעה והיתכנותה
בשלד, הוא עורם בהתרגשות אמירה
על אמירה. "ופתאום כך לבקוע ישר מן
הקליפה שכמו שריון / היא מצפה את
בול הגזע הקשה והגדמים שאתקשה

/ אף בגרזן לבקוע". מתמקד בבקיעה,
ללא שיוזכיר את העלים, הוא מביע
בסדר המילים ('כך לבקוע' ולא 'לבקוע
כך', כמקובל) את פתיעתו מעוצמתה
ומהאינטנסיביות שלה; וב"ישר מן",
האומר בנוסף הסלנגי שלו את ה"כמו
כלום" שלה, על אף הקושי שאינו נלאה
לדבר עליו. ומוסיף ומאדיר את כוח
החיים שנגלה במפתיע בווידויו של
הלא מאמין: "והרי חדלתי לצפות כי מזה
/ עוד יצא ולו סימן או זכר של עלה".
סונט בעצמו ב"והרי" (הנוהג בהתדיינות
ובטיעון) שהופרך בפועל, ובחזרה אירונית
על הבטחת הגנן "מזה עוד יצא הזית",
שנימתה מרומזת בעימודה הגראפי האחר.
"חדלתי לצפות כי מזה / עוד יצא ולו

סימן או זכר של עלה", הוא אומר, מהדהד
את עצי הפרי (והזית בראשם) במשל
יותם, הדבקים בייעודם ("הַחֲדַלְתִּי אֶת
דְּשֵׁנִי... מְתִיק וְתַנּוּבְתִי הַטּוֹבָה... תִּירוּשִׁי")
מודה שוויתר. מלעיג על חוסר אמונו
לנוכח מה שיצא "מזה" ומפריך את עצמו
בצירוף "סימן או זכר של", המתכתב עם
"אף על פי שאין ראייה לדבר, זכר לדבר"
התלמודי – ש"סימן לדבר" מתלווה לו
לעיתים – האומר בהקשרו כאן בדיוק את

ההיפך: 'אף על פי שאין (שלא היה) סימן
או זכר לדבר, ראייה לדבר' בעלים שבקעו.
מדווח על מה שלא האמין שיקרה, ובו
באותו דיווח מאשש את קיומו. הופך ספק
לראייה ומצביע באיפכא מסתברא המעיד
על היש, על האף-על-פי-כן הפלאי של
החיים, שיואר בבית הבא.

פותח ב"זכך" וקושר ל"כך לבקוע"
שממנו נמשך הכל, הוא מדווח "וכך
אראה... איך קרה שהוא מוציא / עלים
עלים". "הוא". "מוציא". "עלים". לא עוד
כוח פעולה ערטילאי חסר גוף, לא עוד
"זה" שממנו יצא. "הוא" ממשי ומסוים,
שתוצרי האקטיביות הוויטלית שלו
(מובלטים בחיתוך השורה) נראים גם
"מבעד לחלון": "עלים עלים מכל מקום
שרק ארצה". לא עלה ייצוגי אחד כראייה.
עלים בממשם ובריבויים, באשר תנוח
העין וירצה הלב (וראו הצימוד שונה
האות "אראה – ארצה"). שפעה מרגשת
שחזרה מתפעמת והפלגה שבגבול הלשון
הדבורה מספרות אותה. ובתוך רגע, הוא
רואה ב"הירוק / והנכסף" ש"הוא מוציא"
(עלי הזית ירוקים בצידם האחד וכסופים
בשני) את מימוש כוסף הצמיחה של הגזע
החי. קושר כיסוף (לכן 'נכסף' ולא 'בְּסוּף')

ועשייה בחרוז 'הנכסף – אסף, הוא מציג את העלים בממש הצבעוני הפיס-סמלי שלהם כגילום החיות הטלאולוגית מכוונת המטרה של ה"הוא", "אשר הרה" אותם "בתוך הגזע שעכשיו" – הוא הָרָחם. מזהה מיניה וביה בעלים את העץ הנולד (ראו החזרה למישור הזמן המשותף לעלים "שהוא מוציא" ולעץ ה"מתחיל להיוולד"). הוא מגלגל תחבירית הָרֹת להיוולדות. מוליך את "אשר הרה אסף בתוך הגזע שעכשיו" אל "שעכשיו / בגינתי הזעירה מתחיל... להיוולד". אוגדם יחד בהבנה מתרגשת-מתגבשת: מצרף את "שעכשיו" – משועבד, לא מפוסק ובא בקצה השורה – אל הגזע שלפניו ואל הגינה שאחוריו; ומבליע את "בתוך הגזע" בהיגוד היוולדותו של העץ. "מוציא / ...את הירוק והנכסף אשר הרה אסף בתוך הגזע שעכשיו", (בתוך הגזע) "שעכשיו / בגינתי הזעירה מתחיל העץ להיוולד". "שעכשיו" (הנכסף – אסף – שעכשיו) ו"בגינתי הזעירה" (קרה – הרה – הזעירה) סוגרים את שתי שרשרות החריזה שבבית, האוצרות את שהתרחש. מצטרפים תחבירית ל"איך קרה" שבראש הבית ונערכים משני עברי השורה, מקדמים צייני הזמן והמקום (לאחר ההשהיה

הדרמטית שבחיתוך השורה) את שיאו של אותו 'איך קרה' של חיים המתרחש בהם. עכשיו וכאן מסוימים וקטנים (גינה, לא גן, וזעירה) הם האכסניה למה שאין לו שיעור, ההולך ומומשג – מחוץ למסגרת החריזה – כבהתגלות: "מתחיל". "העץ". "להיוולד". פועל בבניין 'הפעיל' ושם הפועל בלמד התכלית בבניין 'נפעל' האומרים בתבניתם הפעילה שבהיוולדותו מחדש של הזית, השב להתפתח כעץ מהצימוח שבגזעו. "מתחיל... להיוולד" בתוך הגזע ובשורה לעצמו. וכל שראה זית משונטע שנקלט מכיר את המראה של הורה ונולד, שניים שהם אחד. סיגור הָרֹאֵי לשיר, שראשיתו שלד וסיומו היוולדות צופה לעתיד.

ב"אזובי קיר" (1957). ספר שיריו הראשון, שר טריינין על פרחי-הבר, בטוח ש"שוב יבקיעו לעלות / בסולמות המים והאור". "הרוח המוקה את עקבינו / הַדִּיר (באדמה) רסיס פרוין, ואין עוצר. ואין עוצר. / הקיץ שהזריק בה נסיוֹכִיו / בכל גוני הקָטֵל – / אף הוא לא ימָנעם מבוא, / וגם אם יאָחֲרוּ יבואו." ב"רואה זיתים", ספר שיריו שלפני האחרון, שר טריינין את

המסוים החד-פעמי, מתפעל מחיוניותו שלא תיאמן, ומציגה כמהלך שמן הספק אל הוודאות. "כך לבקוע" ... "וכך לראות" מצטרפים זה לזה כשלביו של מהלך חווייתי-הגותי, ובונים את הרצף הסיפורי-לוגי (שלאחר האקספוזיציה). שהעלים שהנצו מניעים אותו. קו פרשת המים של השיר הוא המעבר מ"לבקוע", שם פעולה כללי וערטילאי, ל"הוא" – יש ממשי המוציא עלים. המבט שהטיל ספק בחיותו של השלד ראה בעצם הבקיעה – עיקר. למבט הרואה חיים, הוצאת העלים ('הוצאה' לא 'בקיעה') היא המרכז שהכל נע סביבו. נחוים בשפיעתם מובילים העלים להכרה בפעילותו הורת החיים של הגזע, ולהבנה נרגשת של אותו "איך קרה" המתממש בה. "איך קרה" שכיניו הנחלפים של הזית לאורך השיר משרטטים את מהלכו. "הגנן הבטיח לי זית, ובמקומו תקע איזה שלד", מגיב הלא-בקי בהלכות שינטוע, שבמקום "כל העץ עם הפרי" קיבל שלד, שנראה יותר מת מחי. כמקופל גם בנינוי הרומז (מ)זה" המצביע על שני הקצוות מוות וחיים (בפי הגנן הוא אומר חיים). עם הבקיעה מייחס הדובר אורגניות וכוח חיים ל"בול הגזע הקשה" האוקסימורוני,

גזע נטוע שהוא בול. ניגוד ש"מ(זה" החוזר בווידיו מגלמו. את הפכיותם המטעה של מראה ומהות ממחיש הווידי, הנוקט שלילה ומנפיק ממנה חיוב. ומכאן ואילך – חיוב בלבד. "מ(זה" הסתמי נחלף ב"הוא" פורה, מוציא עלים "אשר הרה אסף בתוך הגזע" – תיאור המעביר מ"בול הגזע" אל הגזע כרחם, בו נולד "העץ". "העץ". לא 'זית', כציון סוג העץ בו רצה הדובר; לא 'הזית', כקריאה בשמו של המתחיל להיוולד. "העץ" – כינוי המחלקה הכולל והלא-מתייג, המעמיד על גרעין מהותו של ה"הוא" וכונס אותו, החד-פעמי, בשרשרת הגדולה של ההוויה.

ככל שיריו של טריינין, מתאפיין גם "הזית" בקטבים המכילים את הפכום. השיר יוצא מן המוחשי והקונקרטי ומושך אותם (גם ללא איזכורם) אל המושגי והמופשט. החל ב"שלד" הגודר את הנראה ומציב את שאלת החיים בלב החיווי והשיר, וגמור ב"העץ" הממשיג את היקלטות הזית ומספר את ניצחון החיים. ובין לבין תיאורי אופן של ככות נרגשת, היוצאים להיצגו של כוח החיים ההיולי והעלום, הנתפס רק בצאתו מן

הכוח אל הפועל בקונקרטי ובמסוים. "כך לבקוע..." הממיר את העלים שהנצו בבקיעה, מותר על מופע נראה של חיים לשמה של החיות, כפוטנציה וכעוצמה. וכל כולו "ופתאום כך לבקוע..." – ריגוש והתייחסות אישית המקנים להפשטה מיידיות בלתי-אמצעית ומוחשיות. "כך אראה..." – הלומד מצבעי העלים את חילוף החומרים שיצרם הבורא את העץ, עובר מראיית עין להשגה שכלית. והיגדיה, הנטועים זה בזה, מְבָנִים את השכלתני כחיווי רגשי כמו אפיפני. התחכום הלוגי שבהודאה במְשֶׁה ובהפרכתו ב"והרי חדלתי לצפות..." , ו"הירוק והנכסף" הממירים את היש באיכויותיו, מלמדים עד כמה מבקש טריינין לרדת לחקר של המוחשי, שהוא כְּמֶה אליו. מבעים רְגוּשִׁים ופרוצדורות מילוליות, אקוסטיות ותחביריות, מנכחות ריגוש, באים בשיר בצוותא חדא עם הליכים מזמיני חשיבה, וטוויים בשילובם את המרקם האישי, החווייתי וההגותי של השיר. בכלל אלה נודע מקום מיוחד לחזרה (הרווחת אצל טריינין) על אותם חומרי לשון, הקוראת לראיית הדומה והשונה, המשותף והנבדל. "יצא-אצא"

אומרים את החוק האחד של הקיום ואת גילוייו המהופכים באדם ובעץ (ניגוד קרוב ב"ופתאום כך לבקוע... אף בגרון לבקוע" שבתחילת הפסוקית ובסופה). "יָצָא-מוציא" מצביעים על הטבעי שאמור לקרות מאליו, ועל האקטיביות הכרוכה בו. "מְצַפֶּה-לצפות" ההומונימיים קושרים גורם ותוצאה, תולים את אי-הציפיה "כי מזה עוד יצא" ב"קליפה שכמו שריון / היא מצפה" (ראו ההדגש שב"היא"). "סימן או זכר של" כפול-הפנים כורך את המוטעה והנכוח, כְּדוּמָה ובמקביל לשלד שנדמה מת שעה שכיסודו של העץ (כהוראתו האחרת של 'שלד') היה "שוקד לעשות את שלו". הבנה מאוחרת המקרינה על "תקע איזה שלד... / והוא בשלו כבר חודשיים" שבפתחה. כפל-פנים המספר את הפער בין גלוי ונסתר, מראה ומהות, שבתשתית השיר. וריאציה של "אחדות הניגודים" שטריינין, משורר-מדען, מרבה לעסוק בה בשירתו. מלהטט ומהפך חוץ ופנים פנים וחוף כבטבעת מביוס, ומותר את הנץ העלים, סוד החיים שאותו הוא שר, מיסותרוי ועלום כשהיה, פלאי ומלהיב עד אין-קץ.

למה לנו לטרוח "להמציא" דימוי חדש יש מאין? על התערוכה "דוד וקשטיין ציור, 1975-2014" המוצגת במשכן לאמנות עין חרוד

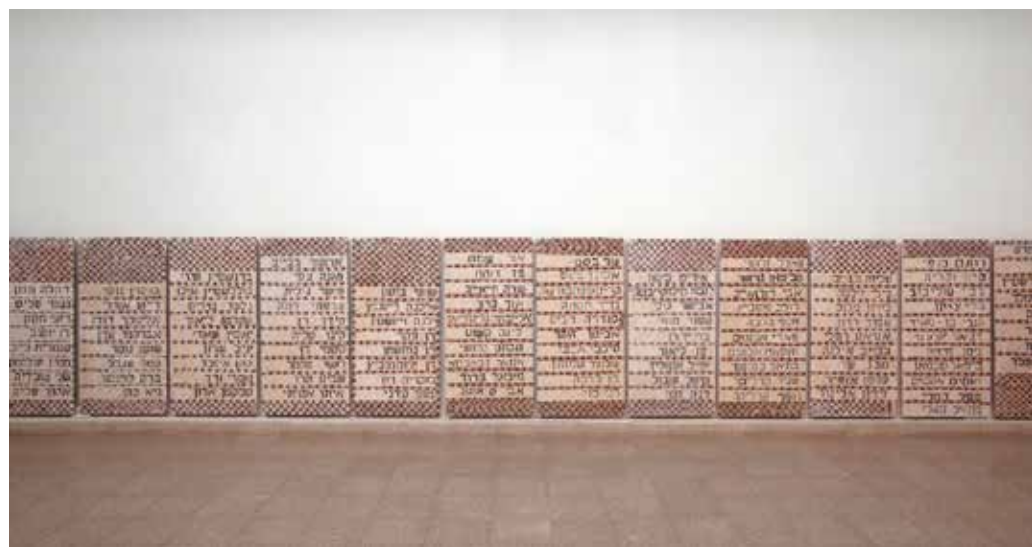
המונח "ציור", המופיע בשם התערוכה של דוד וקשטיין במשכן לאמנות עין חרוד, ויכול להיתפס כשם משפחה שני של האמן, קשור בניסיון להגדרה של זהות אמנותית. ואכן, בעבודותיו של וקשטיין מאז תחילת שנות ה-90 מוגר ה"ציור" בפרקטיקות אמנותיות אחרות, בהן אימוץ וציטוט מתוך קומיקס אמריקאי שגיבוריו הם גיבורי-על המשתמשים בכוחם לטובת הכלל, בדיחות מתוך העיתונות שעניינן מצבי-סף או יחסים בתוך המשפחה, וקריקטורות אנטישמיות ואנטי-ציוניות. הללו קשורים גם בניסיון להתרחק מהתכנסות בתוך סטודיו, או מהצורך "להמציא" דימוי חדש יש מאין – פעולות הקשורות בציור, שאיבודו, על-פי תפיסתו, מכוחן לפעול או להשפיע בעולם. במקביל לעיסוק בשפה אמנותית משיקה יצירתו של וקשטיין גם לערוץ החינוכי, הקהילתי, החברתי והפוליטי. מבנה התערוכה, שאינו כרונולוגי או תמטי, מתייחס לערוצים המרובים הללו מנקודת מבט אחידה – השתייכותם למכלול המוגדר כיצירתו האמנותית של וקשטיין. הוא גם זה המכתיב את זיקות הגומלין בין סדרות העבודות אשר מוצגות בה, המצטרפות לכדי משנה סדורה אחת.

יניב שפירא הוא אוצר, ובין היתר אצר את תערוכת דוד וקשטיין במשכן לאמנות עין חרוד.

זירת קרב
סדרת "רישומי מלחמה (סככת אבטיחים)" (משנת 1975, בעת שווקשטיין למד ב"בצלאל"), נוצרה ברוח האמנות המושגית שנשבה במסדרונות המוסד הזה בשנות ה-70 של המאה הקודמת. זו לה הצגה ראשונה, והיא מאירה באור חדש את מרד הסטודנטים שפרץ ב"בצלאל" סמוך לאותו זמן. ניכר בה אמנם השימוש בחומרים כמו גיליונות נייר, הדבקות סלטייפ ורישומי עיפרון – המקנים חזות רזה, זמנית ומתכלה. אבל בה בעת מתבלטת בהן הידרשותו של וקשטיין לזיכרונות ולפיסות מציאות משדות הקרב הטראומטיים במלחמת יום הכיפורים: שרטוטים של מהלכים צבאיים ושל לחימה בשטח בנוי, טביעת אצבעות בדיו מעין אלו שנועדו לזהות חללים, וציטוט של פתקים שכתב לחנה, אז חברתו ולימים אשתו. מופיע בהם גם העיסוק בסמלים לאומיים כמו מגן דוד, שיהפוך לדימוי-מפתח גם ביצירתו לעתיד לבוא. הדפס יחיד שיצר באותן שנים הוא בצבע אדום-דם בוהק, ומבליט בשתי פינותיו התחתונות כלי רכב צבאיים שמעליהם רשום "גי'פ" ו"רכב רפואי". עותקים של הדפס זה משמשים כמצע לרישומי עיפרון אינטנסיביים, להדבקות של פיסות נייר כסף וגזה רפואית באמצעות סלטייפ, אשר יוצרים מעין

זירת קרב. המיזוג הלא-שגרתי של חומרים דלים עם תוכני עולם פנימי שסוע ומדמם מעלה רמז מוקדם לפער שהחל להתגלות ביצירתו של וקשטיין – בין אמצעי מבע המשקפים מהלך פנים-אמנותי לבין הניסיון לרתום מבע זה לתיעול רגשות ומצוקות פוסט-טראומטיות. קבוצת העבודות "נערה יהודיה מהשטחים" כוללת דיוקנים של סוניה, אמו של האמן, לצד אלו של שרה ברייטברג סמל, גליה בר אור, שרית שפירא ורותי דירקטור – אוצרות שפעלו בשדה האמנות המקומי במקביל להתפתחותו האמנותית של וקשטיין. מיזוג סתום-לכאורה זה כורך יחדיו תחושות של יתמות משפחתית ואמנותית ככעס על אובדן של אָם וביחסים מורכבים עם נציגותיו של הממסד האמנותי. ייתכן שגלומה בו הציפייה הסמויה שהפונקציה המקצועית של "האוצרת" תמלא עבורו את מקום האם – הקשובה, החומלת, המכילה והמגבה – וזו מתגלה כנכזבת. דיוקנאות אלה מבצבצים מבעד לשכבת צבע ורוד מתקתק ובלוויית הכיתוב "נערה יהודיה מהשטחים" – המוסיף להן גוון של מחאה פוליטית. הדהודים של מחאה ושל יתמות נשקפים גם מהקיר הנגדי, בעבודות מסדרת "א"י", בהן נראה פסיפס בצורת מדינת ישראל (המדמה גם צורה של סכין), ומסדרת "בתי מחסה".





והמשכה אמנותית-יצירתית. ההתייחסות כאן היא לתצלומים של בתי מחסה ובתי יתומים שמקורם במלחמת העולם השנייה, ובהם נראים ילדים ישובים ליד שולחן שעליו פרוטות לחם וכוסות מים בלבד. דימוי זה זוכה לפרשנות ציורית מגוונת אצל ילדי התחנות, המוסיפים לו דמויות משפחה נוספות, תמונה על הקיר, חלון פתוח לנוף, מנורה מאירה, או רצפה מעוטרת בפרחים. בתערוכה נחשפים כל אלו ביצירת האמנות מבעד לשכבות של התזות צבע, או בצירוף של פסיפס בצורת פרפר. אסוציאציות מהשואה נכרכות כאן עם יתמות כמוטיב אוניברסלי, וככזה הנשקף כמעט מדי ערב מבעד לערוצי התקשורת בעולם.

ייצוגים אלה נתפסים גם כתמונות מחזור או כדיוקנים קבוצתיים – מוטיב השב ועולה ביצירתו של וקשטיין מאז אמצע שנות ה-90. כך, במחזורי העבודות "קבוצת חיילים", "חנה'לה מראשון לציון", "חונכים ותלמידים", "ראשי ערים" ו"חברות כנסת", וכך גם בעבודה "יהודים וערבים", המוצגת בסמוך לסדרה "בתי יתומים" ומורכבת משישה פאנלים המציגים שלל דיוקנאות. מסכת זו הוצמחה כחלק משיעור שעסק בדיוקן עצמי, ובו התבקשו הילדים לאפיין את דמותם באמצעות שירבוטים, כיתובים והערות על גבי דפי זירוקס משוכפלים. צירופם של דיוקנאות אלו יחדיו רוקם מארג רב-שכבתי, בו נראים אלה לצד אלה חתימותיהם של חאסן ומוחמד, אנה, אוראל, איתי ואחרים – מעין דיוקן קבוצתי של החברה הישראלית כפי

צעקני, ודומה שבמתח שבין שניהם מתקיימת, במידה רבה, גם תודעתו הזהותית של וקשטיין כבן דור המדינה וכבן הדור השני לשואה.

מקורן של סדרות אחרות המוצגות בתערוכה הוא בשיעורי ציור שהתקיימו ב"תחנות האמנות" שכוון וקשטיין מאז אמצע שנות ה-90 בראשון לציון, ברמלה, באופקים ובנצרת, ונושאייהם נבחרו בקפידה. דוגמה לכך היא העבודות מסדרת "לחם". התבוננות בהן מקרוב חושפת בבירור את תהליך ההוראה: כיצד יש להחזיק עיפרון, ואיך לרשום פרוסת לחם בתלת-מימד, בהצללה או בדגש במרכיבים כגון גרעיני חיטה. אולם לאותו שיעור נודע בפועל תפקיד ייעודי החורג מתחומי האמנות. במהלכו נדונות גם משמעויותיו השונות של "לחם": הוא מסמל חיים; יש לו ביטוי טקסי ביהדות, בנצרות ובאיסלאם; חינויותו אינה מפרידה בין מעמד חברתי, השתייכות לעדה, ללאום או לדת.

העבודות בנושא "לחם" המוצגות בתערוכה הן תוצאה של שלב נוסף, מאוחר יותר, ביצירתו של וקשטיין. הוא מדביק את הרישומים שנותרו מהשיעור על לוחות עץ, מוסיף להם דימוי פסיפסי בצורת מגן דוד או אחר, ומכתים אותן בפיה. עתה שינו רישומים אלו את ייעודם באלכימיה אמנותית, ובתערוכה הם מוצגים כמסדר דמיוני של לחמים שהופצץ או יצא משיווי משקלו.

מקורן של הסדרות הקרויות "בתי יתומים" ו"בתי מחסה" הוא באותה תפיסה ראשיתה חינוכית-אמנותית

עבודות מסדרת "חבושים", המוצגות בחדר הסמוך, מורכבות מלוחות עץ שעליהן מודבקות סריקות של קריקטורות אנטישמיות המחופות בשכבות של צבע אדום דליל. מכלול זה כרוך/חבוש בגזה רפואית שנטבלה בגבס ובהתזות צבע, ומעלה את השאלה: מי הוא הפצוע ומי הוא החבוש? האם זהו האמן דוד וקשטיין, שנושא על גופו ובנפשו את מכות האש של מלחמת יום הכיפורים? האם זוהי החברה הישראלית המקוטבת והמדממת? האם זהו התת-מודע היהודי-קולקטיבי המהדהד מבעד לשכבות הצבע בצורת קריקטורות אנטישמיות? ושמה אלה הן העבודות עצמן, נציגותיה של "האמנות" – באי-יכולתה למלא את התפקיד החזוני שנועד לה בחברה, כפי שתופס אותה האמן. במקרה שלפנינו, דומה שכל התשובות נכונות.

הדיפטיך "סנדלר וגרמנים", המוצג באותו חלל, מקנה היאחזות פרשנית נוספת בייצוגי הרוע אשר מהדהדים מבעד לקריקטורות האנטישמיות. נראה בו, מצד אחד, דיוקן של סנדלר – כמייצג של בעל מלאכה יהודי ידוע ומקובל בכל עיירה יהודית במזרח אירופה, ולדמותו נודעת משמעות קבלית סימבולית בעולם החסידות ועוד. סנדלרות הייתה גם משלח היד של אביו ושל סבו של וקשטיין, ובעבודות אלה מתממש גם דיאלוג מאוחר שלו עם ביוגרפיה משפחתית שהודחקה. כנגד הסנדלר מוצג תצלום של קבוצת חיילי אס-אס גרמנים, כגילומו האולטימטיבי של הרוע. שני חלקיו של דיפטיך זה צבועים בשכבת צבע צהוב



ונערות בני עדות ואמונות שונות להרכבת עשרות עבודות המושתתות על דגם אחיד של ערבסקה (אורנמנט) מוסלמית המייצגת את רעיון האינסוף. לפי היגיון זה, ניתן לצרף אינספור דגמים מסוג זה האחד לצד השני, והם לעולם ישלימו זה את זה.

בנוסף לסדרות אלה מוצגות בתערוכה גם עבודות נוספות מסדרת "קבוצת חיילים", "הקוסם", "אימפריאליסטים", "מגן דוד-נחש", ו"לא רואה, לא שומע, לא מדבר". על רצפת המפלס התחתון של המוזיאון מוצג הפסיפס "חירות", שבמבט ראשון מעלה על הדעת ממצאים מוכרים מן החפירות הארכיאולוגיות בארץ-ישראל (רצפות פסיפס של בתי כנסת קדומים בבית אלפא, בבית שאן ובציפורי נמצאים במרחק לא רב מעין חרוד). בפועל מדובר בפרויקט שאפתני האוצר בחובו את מכלול המרכיבים המעסיקים את וקשטיין. במרכזו בולט דימוי של פסל החירות האמריקאי, כשבידה של "חירות" חרב במקום לפיד, ועליה מתנוססת המלה conscription (התגייסות). הפסל ניצב על

חשבון נפש

בסיס בצורת מגן דוד, ונראה כמו עוזב את חופי אמריקה בדרכו לעבר אירופה הנתונה באימי מלחמת העולם השנייה. מקור הדימוי הוא בקריקטורה שפורסמה ב-23 באוקטובר 1940 במגזין הבריטי Punch, כזעקה לאמריקה שבוששה להצטרף למאבק בנאצים. בחירתו של וקשטיין בדימוי זה קשורה לבלי הפרד בקריקטורות אנטישמיות, ומאפשרת הבנה שלמה יותר של עיסוקו בייצוגי רוע מסוג זה. הצבתה של עבודה זו על רצפת

שהיא משתקפת בילדי תחנות האמנות. גוני השחור-לבן בהן מטופלות הסדרות הללו מקנים להן חזות ארצית וקודרת, המשלימה את הצבעוניות האחרת בתערוכה, האדומה והצהובה.

פועל-יוצא של העיסוק בתמה של תמונת מחזור מגולם בפרויקט "שמות", המוצג כמיצב פסיפסי בחדר סמוך. באמצע שנות ה-90 החל וקשטיין ליצור בטכניקת הפסיפס, שפתחה בפניו אפיק נוסף של פעילות קבוצתית משותפת. הדחף לפרויקט "שמות" היה ברצון לסכם שנת פעילות ביצירת אמנות משותפת לאמן ולחניכיו. מה שהחל בסיומו של מחזור שנתי אחד, נעשה לפרויקט שנמשך קרוב ל-15 שנים, ומקיף עשרות לוחות פסיפס הנושאים את שמותיהם של נערים ונערות. אלא שבתערוכה הנוכחית מקבלת העמידה נוכח מיצב זה תחושה של "קיר זיכרון", ולא במקרה. בזמן הקמת התערוכה עדיין התחוללה בעזה מלחמת "צוק איתן", וזו הכתיבה במידה רבה את בחירת העבודות המוצגות ואת אופי הצגתן.

פסיפסי הסדרה "בבל", גם הם, בדומה לסדרות אחרות בתערוכה, תוצאה של שיעור. מקורם בפרשנות לסיפור המקראי על מגדל בבל, בו מתואר חטא הגאווה של בני האדם שבנינו הופצו לעמים, לשפות ולתרבויות שונות. פירוד וניכור כלפי ה"אחר", הניכרים בהיסטוריה האנושית בזרות ובמאבקים בין תפיסות עולם שונות, מקבל בפרויקט הנוכחי מימד של תיקון – בשאיפה להידברות, להקשבה ולאחדות. לשם מימושו חברו נערים

המשכן לאמנות בסתיו 2014 מעלה את השאלה הבלתי-נמנעת – התגייסות למען מה? חירותם של מי?

מתח אחר נוצר בין ייצוגים של עבודות ילדים שמקורן בשיעורי ציור, ובין מקומן כחלק מיצירת אמנות "גבוהה". קוטביות זו פותחת פתח למשמעויות נוספות הגלומות במכלול היצירה הווקשטייני, ובעיקר בפער שבין המבט התמים, הנאיבי והילדי, לבין זה המפוכח, המודע לעצמו ונושא מסר. הללו מציפים אל פני השטח את כוחה המרפא של התמימות הילדית, כשהיא מוצבת כנגד "העולם האמיתי" – הקר, המנוכר ונעדר החמלה – שלתוכו עתידים ילדים אלו לגדול. אולם, בה בעת חושף מהלך זה את הצד האחר והעקבי ביצירה של וקשטיין, אשר רואה עצמו גם כמורה וכמחנך, שבה נזרעים "זרעים של תקווה" בערוגות תחנות האמנות. מדובר במהלך אידיאולוגי שתחילתו אי-שם בנייהול הסדנה לאמנות ביבנה ב-1978, ובו מוצעים גם מזור וגם תקווה לתמונת המציאות שלנו.

מסדרת "אני סברה" (1985) הוא מתאר את עצמו כחייל השב משדה הקרב, מבטו מושפל ופניו עטורי זיפים. זהו מהדיוקנים העצמיים הבודדים שציירו בני המחזוריים של ילדי הארץ, והוא ייצג כבר אז אנטי-תזה לדמותו של הצבר הישראלי – הזקוף, בעל בלורית השיער, המיישיר מבט אל האופק. כעבור כעשור הוא הציג את דמותו כזו של יהודי מגודל-אף ומעוות-פנים – ציטוט מתוך קריקטורה אנטישמית

שכמו הצהירה על עצמו כגלגול עכשווי של היהודי-הגלותי-המתועב-המוקצה. במקביל הופיע ביצירתו מאותו זמן גם רמז לדימוי עצמי אחר, בהציגו את דיוקנו כזה של יאנוש קורצ'אק. דיוקן עצמי בודד מופיע גם בתערוכה הנוכחית, ונושא את השם "צייר". נראית בו דמות גבר בגיל העמידה, מתבונן במראה, וממנה נשקפת אליו בבואת דמותו המעוותת. דימוי זה הוא העתק

של קריקטורה סאטירית מעיתון יומי, שמעליה הוסיף וקשטיין בכתב ידו את המלה "צייר", ובכך ניכס אותה לעצמו. השתקפות עצמית זו עשויה לתפקד כמטאפורת לתערוכה כולה. שכן חשבון הנפש העולה ממנה יחד עם זהות עצמית מחייב, במקרה שלפנינו, גם את הצופה, והוא אינו נפרד מחשבון הנפש הנתבע והמחייב את החברה הישראלית בכללותה.

מכאן

מכאן לא שומעים את השקט שנושאר מאחור.
 שם כבד הקרח מכופף ענפים,
 ריח הוודקה נספג בבקבוקים הריקים מתחת
 לפיור.
 טפט מתקלף במסדרון.
 מכאן אי אפשר להרגיש את הלחץ שהוא באזנים
 כשכפות הידים מהדקות את הראש
 ופנת הבטון נצמדת לגב,
 כשהרצון להבלע בחושה מציף את הקבה
 והגוף מקיא את שפתו בלי מלים.
 כאן הספרים כתובים מימין לשמאל,
 וקולי מחפש תוים בלשון ילדות מאחרת.

מתוך: "תבוא אחרת",
 קשב לשירה, 2014



פרט מתוך ציור מתקופת הרנסנס, המאה ה-15, סגנון איטלקי, שמן על פנל, המוזיאון הלאומי של הרנסנס, צרפת

רגעים אחרונים של תום – על עבודת השימור של ציורי מאוריצי גוטליב (1856-1879)

“כמה עצוב הדבר: אני אזדקן ואהיה נורא ומחריד, אבל התמונה תישאר צעירה תמיד. לעולם לא תהיה זקנה יותר משהיא כעת, ביום זה של חודש יוני... אילו היה הדבר להיפך, אילו יכולתי להיות אני צעיר תמיד והתמונה תזקן... את נשמת הייתי נותן!”

אוסקר ויילד, מתוך “תמונתו של דוריאן גריי”

משאלתו של דוריאן גריי מתקיימת: הוא נשאר יפה לתמיד, ואילו דמותו שבציור היא זו שמזדקנת ומתקצרת עם הזמן. אך בעולם שמחוץ לספרות, נזקי הזמן והסביבה נותנים את אותותיהם בנו ובכל הסובב אותנו. חומרים מושפעים מחומרים אחרים, משינויי טמפרטורה ולחות – הם מתבלים ומתכלים. כשמדובר בבני-אדם, הרי שבגופם פנימה מתחילים האיברים הפנימיים לתפקד פחות טוב עם הזמן. הרפואה המודרנית נותנת מענה חלקי וזמני לבעיות מסוג זה, בין היתר באמצעות השתלות איברים, ניתוחים פלסטיים, ועוד. כשמדובר ביצירת אמנות, תפקידו של משמר היצירה הוא לחקור ולבחון את מצבה, לשמר אותה לפי הצורך, ואף לשחזר יצירות שניזוקו. מקצוע הרסטורציה, הנחלק להתמחויות לפי חומרים, התפתח בתחילת המאה ה-19 כענף של אדריכלות, וכמעין הרחבה מדעית של מקצועות האמנות.

בשונה מרופא מנתח, משמר האמנות שואף לכך שהתערבותו ביצירה עצמה תהיה מועטה ולא-מורגשת, שהחומרים בהם ישתמש יאפשרו לחזור למצב הקודם מבלי לגרום נזק ליצירה. הדמות המצוירת ב”דיוקן אשה” של מאוריצי גוטליב משנת 1878, שלא כדמותו של דוריאן גריי בציור, תישאר לנצח צעירה, שופעת, ושוביה בהרהורים שלגבינו יישארו לעולם בגדר חידה. אילו התבוננו בציור של גוטליב מבעד לעיניה של משמרת הציורים שרון תגר – אשר ביצעה באחרונה עבודות שימור בציורים מאוסף המכון – היינו רואים כי הציור, המתאר דמות אשה, מכוסה בשכבת לכה, שהצהיבה מאוד במרוצת השנים, וגורמת לכך שהכרומטיקה של הציור, במיוחד בגווני העדינים של הרקע ותווי הפנים, נוטה לצהוב. דבר זה משפיע על תפיסת העומק בציור, והופך אותו לשטוח. על פני שכבת הלכה קיימת שכבת לכלוך

שומני ואבק. הציור הוחזק בתוך מסגרת דקורטיבית – באמצעות מסמרים חלודים. עם תחילת עבודת השימור הוציאה המשמרת את הציור מן המסגרת, ואז גילתה כי שוליו נחתכו, וכי בד הציור (הקנבס) הודבק על בד חדש, דברים המעידים כי בעבר כבר בוצעה בציור זה רסטורציה. בהמשך העבודה שאבה שרון תגר את האבק והלכלוך מצידו האחורי של הציור. לאחר מכן נוקו פני השטח של הציור באמצעות צמר גפן מלופף על מקלון שנטבל במים מזוקקים. פעולה זו מסירה את הלכלוך ואת האבק מפני השטח. בשלב הבא הוסרו שכבת הלכה הצהובה ותיקוני צבע ישנים, באמצעות צמר גפן מלופף על מקלון שנטבל בממיסים אורגניים. בעקבות פעולות אלו נחשפה שכבת הציור הנקי, ואז התגלו לעיניה של תגר חוסרי צבע. חוסרים אלו היא מילאה בגיסו (אבקת גיר מעורבת בג'לטין). לאחר התייבשות הגיסו והחלקתו



מבט קדמי לפני טיפול



מבט קדמי אחרי טיפול

לגעת? לא לגעת?

ההחלטה לבצע עבודת שימור בציורים של גוטליב נבעה מכך, שהלכה הסמיכה אשר כיסתה אותם הסתירה חלקים ניכרים מפרטי הציורים, שהם כבני 130 שנה (ולפני כמה עשרות שנים כבר בוצעו בהם עבודות שימור). במקרים מסוימים מעדיפים המומחים להימנע מתהליך שימור מסוג זה. כך, למשל, במקרה של ה”מונה ליזה”, המוצגת במוזיאון הלובר בפאריס, הצהבהבות של הציור מוסיפה נופך מיסתורי לציור, וקשה לדמיין כיצד ייראה הציור לאחר שימור.

במוזיאון “פראדו” במדריד נמצא העתק של ה”מונה ליזה”, ולאחר בדיקות מעבדה התברר שאת ההעתק צייר הצייר, ממש לצד ליאונרדו דה וינצ'י. הוא חיקה כל משיחת מכחול של ליאונרדו באופן מדויק. אפשר לקבוע זאת באמצעות בחינה של הרישום שמתחת לצבע. בהעתק היא נראית הרבה יותר צעירה, והצבעים בוהקים ובהירים יותר. כשמתבוננים בהעתק, ניתן לראות כיצד הייתה ה”מונה ליזה” המקורית נראית אילו ניקו אותה, והסירו את דוק הצהבהבות שמכסה אותה ומעניק לה את המיסתורין שאופף אותה.



תחריט של גויילו בונסונה בהשראת ציור של פרנצ'סקו פרימטיצ'יו, 1545

1878, מושאל על-ידי המכון למוזיאון תל-אביב לאמנות. באוסף קיים רישום נוסף של גוטליב, ועוד שני ציורים: "רחח מקבלת את פני אביה", המבוסס על המחזה "נתן החכם", מאת המחזאי הגרמני גוטהולד אפרים לסינג, וסקיצה לקומפוזיציה על נושא דתי. גם בשני אלו בוצע שימור. כאמור, את שימור הציורים ביצעה משמרת הציורים שרון תגר. את שימור המסגרות ביצעו משמרי העץ ירמי זטלנד ונוגה שוסטרמן.

"דיוקן אשה" הוא אחד מתוך שמונת הפורטרטים שצייר מאוריצי גוטליב אשר מוצגים בבית וולפסון, במכון ויצמן למדע, ובאחרונה בוצע בהם תהליך שימור. בפורטרטים הללו מצליח גוטליב להביע את אישיותן ואת הלך רוחן של הדמויות המצוירות. הן כולן מצוירות על רקע נייטרלי, מכונסות לרגע בתוך עולמן: הנער ממשפחת גוטליב שנהנה מרגעים אחרונים של תום, או השחקן ברגע אינטימי, מאחורי הקלעים, אולי דקה לפני שעלה לבמה לבצע את תפקידו. פורטרט נוסף, "דיוקן עצמי", משנת

נצבעו אזורים אלו בהתאמה לצבעים ולטכניקה שבציור, באמצעות צבעי שימור. לבסוף הברישה המשמרת את הציור בלכה סינתטית, על מנת להגן על הציור בעתיד. לבסוף הכניסה המשמרת את התמונה למסגרת, תוך ריפורד צידה הפנימי בסרט קטיפה (לשם מניעת שפשוף שולי היצירה במסגרת), וקיבעה את הציור בתוך המסגרת באמצעות אטבים גמישים העשויים ממתכת אל-חלד. שימור הציור אמנם לא בלם את תהליכי בלייה טבעיים, אך האט אותם, והוא תורם לחוויה האסתטית של הצופה.

מאוריצי גוטליב

משנת 1877, הושאל בשנת 2012 והוצג במוזיאון היהודי בפאריס במסגרת התערוכה "היהודים באוריינטליזם". בחייו וביצירתו של גוטליב שלטה אמביוולנטיות, והוא התחבט בין עולמו כיהודי נאמן ובין תחושת החובה שלו כפטריוט פולני. עיקר גדולתו מתבטא בפורטרטים החודרים שלו, המשלבים את הרומנטי והריאליסטי. בשנת 1991 התקיימה תערוכה מקיפה של יצירות מאוריצי גוטליב במוזיאון תל-אביב לאמנות, שגם אותה אצרה נחמה גורלניק. התלווה לתערוכה הקטלוג והספר "בדמי ימיו, מאוריצי גוטליב 1856-1879". בשנות ה-70 של המאה ה-20 ביים דוד גרינברג סרט על חייו ויצירתו של מאוריצי גוטליב, בהפקת שירות הסרטים הישראלי.

בשנת 1978 פתח פרופ' מיכאל סלע, נשיא המכון דאז, בגלריה לאמנות על-שם זיגפריד ואירמה אולמן במכון, תערוכה אשר כללה יצירות של הצייר היהודי פולני מאוריצי גוטליב (1856-1879). שאצרה נחמה גורלניק. בתערוכה הוצגו תמונות אשר נתרמו באותה שנה למכון על-ידי קרן מיכאל דורה זגאייסקי. גוטליב נפטר בהיותו בן 23 בלבד. הקריירה האמנותית שלו נמשכה כארבע שנים בסך הכל, אך היצירות אשר הותיר אחריו מרשימות באיכותן ובכמותן. יותר מ-100 יצירות של גוטליב פזורות כיום בעולם, 12 מהן ברשות מכון ויצמן למדע. האוסף תלוי כיום בבית וולפסון שבמכון ויצמן למדע, ואפשר לצפות בו בתיאום מראש. הציור "רחח מקבלת את פני אביה",

*

הסתכלי על התפוז הזה
 הכל מתפרק
 עוד מעט כתמים חומים
 רכים ומסריחים
 יעטרו את הקלפה במעיל תשבץ
 יפצעו את הזהב העצוב הזה
 עוד מעט אפשר יהיה להטביע אצבע בבשר
 אין כאבים ברכב
 אין תסיסה
 עוד מעט תעלה בו טבעת לבנה
 והמרקז יהיה ירק פרותי ורד
 כמעט ותרצי להושיט יד וללטף
 עוד מעט
 כן, עוד מעט הכל מתפרק
 בואי תראי

מתוך: "בחירות",
 פרדס, 2013

סרטן נזיר

כמו נוד זרוק הוא גורר את קרנון הגיר שלו
 בין יבשה ליים.
 חלק גופו הקדמי משרין
 המושכו בטון רפה חבויה בקונכייה
 מגוון עליה כמו על חלשה.
 אין בביתו מקום לבת זוג
 יש לדיק הוא אינו נזיר.
 תוך סכון ינטש את ביתו
 יזדוג בחשכה ויקנח בסושי אצות.

מתוך: "לאן נעלמו הגחליליות",
 עמדה, 2014

על תערוכת "גילוי וכיסוי" בבית חיים נחמן ביאליק, 2014



עדי עוז-ארי, glass-06, 2013

זה שנים אחדות שהרגישויות החזותיות והרעיוניות בעבודות של איציק בדש, ניצן מינץ, עדי עוז-ארי, יערה צח ודפנה שלום, ובעיקר ההצטלבות ביניהן, מעניינות אותי. לכאורה, המכנה המשותף בין האמנים מצומצם. אף שתהליך גיבוש השפה, הזיקוק שלה, מתרחש בגופי העבודה שלהם במה שאפשר לתאר כקווים מקבילים, בכל זאת, לעיתים הקווים האלה מצטלבים בצמתים מעניינים. המפגש שלי עם המסה "גילוי וכיסוי בלשון", שכתב חיים נחמן ביאליק בשנת

ד"ר סמדר שפי היא אוצרת התערוכה "גילוי וכיסוי" בבית חיים נחמן ביאליק, 2014. תודה לאיילת ביתן שלונסקי – אוצרת ראשית ומנהלת מתחם ביאליק, בית ביאליק – עיריית תל אביב-יפו

196 | שירת המדע 2015



עדי עוז-ארי, glass-04, 2013



יערה צח, "גוף האדם"

– וַיִּלְמַד אֶת-עֵינָיו לְהִבִּיט נְכוֹחַ, אֶל-אֶפְסֵי עוֹלָם. ב"גילוי וכיסוי בלשון" עסק ביאליק בשוני שבין שפת הפרוזה לשפת השירה, אך בעיקר בכך שאין בכוחה של שפה לבטא את מלוא גוני הרגש, וכיצד הניסיון לתאר מועד לכישלון. הטענה הרדיקלית שלו, בוודאי בהקשר של האמנות, היא שהכיסוי הוא כמעין הגנה, חציצה בלשונו,

מפני הכאוס. ביאליק מדבר במאמר על "פחדו הגדול של האדם... מפני התווה האיום שלפניו", פחד מלא-מודע ומכאוס, שהאמנות, שהיא במהותה דרך להסדיר את העולם ולהתבונן בו, מגלה אותו, מאפשרת חציצה ממנו – ומציעה דרך להתמודד עמו. ביאליק מודע (באופן כאוב עבור משורר שכליו הן מילים) לקוצר היד של דרכי הבעה לשוניות: "מלבד

זה... לשונות בלא מלים: הנגינה, הבכיה, והשחוק... הללו מתחילים ממקום שהמלים כלות, ולא לסתום באים אלא לפתוח מבעבעים ועולים הם מן התהום. הם עלית התהום עצמו..." המבט בעבודות בתערוכה הוא איפוא כפול – ביצירות ובאופני הבעה. דפנה שלום, איציק בדש וניצן מינץ משתמשים באותיות ובמילים כבחומר



יערה צח, "אנדרטה לקופץ", 2014

למה שאפשר לתאר במילים, ועוסק גם בשאלת השפה. כתב הברייל הוא דרך תרגום משפת הרואים לשפת העיוורים, אך יש בו גם מערך חושי שונה, שנפתחים בו שבילים אחרים להבנת העולם והכרתו. העבודות המוצגות ברחבי הבית מובילות לקריאה מחודשת, נוספת, של הבית, ומטעינות אותו בחלומות ובמאויי האמנים.

בקומות, כזו המתאימה לתה מינחה נינוח, העומדת מאוזנת על מגירה פתוחה, כמו זיכרון שיצא ממגירה והתגבש לחפץ. ספר-מסכה ורוד מוצב בספרייתו של ביאליק, קלסתר רפאים בין ספרים, וצבעו הוורוד הוא הבטחה שספק אם תתממש, אך יש לה מקום בדמיון. ב"שירת הים", סרט הווידאו של דפנה שלום, מושקת שירת הים בהברה עדנית (של יוצאי עדן, תימן) ונקראת בכתב ברייל. הסרט נוגע באמונה, המחוז שהוא מעבר

החדשה, "אספקלריה", שנוצרה לרגל התערוכה בבית ביאליק, גם התנועתית. "אספקלריה" עוסקת בהתמוססות / פירוק של דמות במראה, והשיר נכתב כך שהצופים הולכים הלוך ושוב לאורכו של הקיר החיצוני של בית ביאליק. חומת הבית של ביאליק, המשורר והסופר, העורך והמהדיר, הפכה לקיר של מילים. יערה צח יוצרת חיבורים של חפצים שכמו מהלכים בין אסתטיקה שמרנית לחתירה תחתיה. כך למשל, צלחת חרסינה



עדי עוז-ארי, glass-03, 2013

בשם "מראות שתייה", הלוקח מסיפורו של ביאליק "ספיח", כאשר הוא משתמש בציטוטים משירתה של חביבה פדיה. בעבודה של בדש, בפחי השמן הריקים שמהם היא מורכבת, ישנם פוטנציאל הצליל, הכמעט-קול, וגם ההתייחסות למה שהיה, ואולי עודנו, מזוהה עם תרבויות שוליים או תרבויות לא-מערביות. ביצירתה של ניצן מינץ מילים נעות על הציר בין המילולי והחזותי, ובעבודה

לבין ההתחבטויות של ביאליק, על אף שהזיקה לביאליק כדמות בתחום האמנות החזותית אינה מובנת מאליה. רק אחרי הפנייה לעדי עוז ארי להשתתף בתערוכה התברר, ש"גילוי וכיסוי בלשון" מצוטט בהצהרת האמן שלה, אותה ניסחה בשנה שעברה, הראשונה ללימודיה לתואר השני בבצלאל. קשרים נוספים במעגל הרגישויות המשותפות היו הבחירה של איציק בדש לקרוא לעבודתו, שנעשתה לפני שנה,

מרכזי בתוך היצירה החזותית; עדי עוז ארי ויערה צח עוסקות בתחביר חזותי ללא מילים. רוב העבודות בתערוכה לא נוצרו במיוחד בעבורה, הן נעשו במהלך העשור האחרון, ומוצגות כעת בהקשר משותף. כלומר, נושא התערוכה צמח מתוך האמנות, והרהוריו של ביאליק מנסחים התלבטויות שמלוות יצירה באשר היא. במשך העבודה עם האמנים התחוורו נקודות השקה מפתיעות בין יצירתם



עפר לידר

2004-1955

בחמש וחצי בבוקר באים נהג השופל הצהוב ונציג מהנדס העיר להתבונן בבית העשוי אבני בזלת שחורות, בעוד השופל הענק משקיט את נהמת מנועו הנוזף, כמו מקפיד למלא אחר צו השקט שלפני הסערה. כשני מצביאים הם מתבוננים בשלווה במבנה העתיד להיהרס בצו העירייה.

"אתה מכאן?" מתעניין נהג השופל. "לא, עונה הנציג, "אני עובד בעירייה כבר חמש שנים בלשכת המהנדס, באגף הממונה על הריסות בתים ישנים." "נו טוב," מחייך נהג השופל, "בוא! אתה יודע איך זה, נקפוץ לביקור אחרון, ונגמור עם זה. השופל שלי צריך להיות בקריות בעשר בבוקר." נציג העירייה מניח את תיק המסמכים על מדרגת השופל והשניים צועדים לעבר הבית, ממלאים אחר חוק הביקור האחרון. לוודא ולאמת בטפסים שהבית ריק מיושבי, שאין בו מתגוררים לא-חוקיים או בעלי חיים המוצאים להם מקלט זמני דווקא בבתים עזובים, והם נחوشים להישאר על עומדם, עיקשים וגאים בזקנתם, כאילו היו מקדש עתיק, רב פנים, גדוש מאמינים.

כנמר האוסף את כוחו בטרם הזינוק, הלפיתה וגסיסת הקורבן, ממהר נהג השופל לדלג עם נציג העירייה על פני המדרגות החיצוניות, המשיקות אלכסונית לפאת הבית. במגע קל נפתחת דלת הכניסה והשניים נכנסים לבדוק, להחליט ולסיים את מטלת ה"הנחיה" המשפטית. במבואה הם מבחינים בערימת צעצועים מגובבת בפניה. הם בוחנים את אופני הילדים חסרי הכידון, את משאית העץ שזכר צבעה האדום עדיין ניכר בה, ואת ערימת עיתוני "דבר" הישנים, העטופה בסדין שקצותיו מהוהים והיא נדמית כתכריך. "אולי בכל זאת כדאי לבדוק אם הבית ריק," דוחק נהג השופל בנציג העירייה, שמגרד את פדחתו ומתבונן בערימת הצעצועים והעיתונים כאילו ניתן לשער לרגע, שאולי יש בהם כדי להביא תועלת למישהו, אולם ממהר להתעשת ומצטרף להשלמת הווידוא. בחדרי הבית שוררת ריקות, אין אפוא לדחות ולו לזמן-מה את ביצוע הצו. הם יוצאים ופוסעים אל עבר השופל, נשענים עליו כחיילים החוסים בדופן הטנק בעת הסתערות. "זהו. העסק חתום," מאשר נציג העירייה ואוסף את תיק המסמכים שלו ממדרגות השופל.

אז מטפס נהג השופל אל תא הנהג, מחיש את נהמת המנוע, מניף את הכף הגדולה כמצווה עליה לפורר עד היסוד את פרויקט הבוקר הזה, הדומה לכל הבקרים האחרים שעוד נכוננו לו. אחר כך הוא מטאטא את ערימת הפסולת, גורף אותה ומעמיס על משאיתו של הקבלן, לסלקה אל מעבר להרים, הרחק מעיני העיר ויושביה.

מתוך: "בינונים",

הקיבוץ המאוחד, 2005

על עפר ועל פרס עידוד היצירה בין מדענים

סגיבה, חן, חיים.
 קובץ מנחם בן סגיבה:
 האני ואורי ואני.
 זהו האני, האני, האני, האני,
 אנקום אנקום אנקום נינה.
 גסוףס הנקני אנקום
 אנקניקני לונה, ניין ויני.
 וגאנבה ~~מאנקה האני~~
 וגאנבה: אנקום אנקום אנקום
 אנקום אנקום אנקום,
 אנקום אנקום אנקום, אנקום אנקום,
 גסוףס אנקום אנקום, אנקום אנקום,
 אנקום אנקום אנקום, אנקום אנקום,
 אנקום אנקום אנקום.

מתוך מגירת הטיטות של עפר

זה עשור שעפר לא איתנו. וכאילו רק אתמול. ולנגד עיניי נפרסים שלושה עשורים של חיים שלמים. ועוד עשור. "...עדות לשעון הגיל. במעגל של זמן ... כמו עונות השנה".

בגיל 25, בשלהי לימודי התואר השני בפקולטה לחקלאות, חודשים מועטים טרם היה לאב, קיבלנו את הבשורה הנוראה שעפר חלה בלוקמיה. מחלה קשה שניבאה תוחלת חיים קצרה מאוד. אך מאז, למשך שלושה עשורים, חיים עם המחלה וצל הסוף, חיים שבהם עפר הוליד שלוש בנות ומאמרים מדעיים ושירים, כמו "האוויר האור והמים". וכל העת הדואט השברירי שבין צורכי העולם החיצון ודרישת הגוף לבין חוסן העולם הפנימי, הרווי בתעצומות נפש. מחלה שעם כל כובד משקלה וצילה הנורא על חיינו, למשך 22 שנים – עד יום מותו, הפכה למנוף לחיים, ליצירה, כמו "העלים השואפים לשמש, מרקדים לנגינת הרוח". מחלה שדחקה בעפר שיחקור אותה, וכך להגיע למכון ויצמן ללימודי תואר שלישי, ולאחר מכן להקים מעבדה ולחקור את רזי המערכת החיסונית שכשלה בגופו. מכון ויצמן – בית אהוב, אוהב, פורה בתלמידים, בחברים לעבודה, במורים, בשיתופי פעולה ובמחקרים רבים. בית שהפך לביתנו. בית שעל מדשאותיו שיחקו בנותינו. בית איתן

"שבמרכזו מתכנס העץ לגזע ... חיבור הסביבה, המרומים והאדמה". בית שהוא "בסיס האחרות. מקור ההתחדשות".

בספטמבר 2002 עבר עפר השתלת לשד עצם שנייה. חיים חדשים החלו. "קודם החל העץ מסביבתו". ניצני חיים. "ורידים מזון ומים". היו אלה ימי מלחמה קשים על חייו. "הניצנים והענפים העניקו צורה, כיוון ויופי", ונולדו שירים. שיריו הראשונים. עפר כתב:

ומהו השיר אם לא מיצוי השֶׁבֶר
 פְּסָה שְׁנִקְרָעָה מִן הַמְהוּת הַמְדִיקָת
 וימה מִתַּחַת לְבָגְד
 וימה מִתַּחַת לְעוֹר
 וימה מֵעַל לְכָל זֶה

(מתוך: ספר השירים "בינותיים", היוצאת הקיבוץ המאוחד, 2005)

"ומהו השיר?" שאל עפר. "מהו השיר?" עם לכתו של עפר נותרנו חסרים. כואבים. "כפיסה שניקרה מן המהות המדויקת". הרגשנו שעלינו "למצות את השבר", לחבר בין "השיר" לבין "הסביבה. העץ. החיים". והוקמה עמותת "שירת חייו", מפעל שבאמצעותו בחרנו לבטא את דרך

חייו ומשאלתו של עפר לראות את המדע כיצירה ואת המדען כיוצר, ולהדגיש את הזיקה וההפריה ההדדית שבין מדע לאמנות.

כשאני מתבוננת וסוקרת את חברי העמותה אני רואה את כל נימי נפשו של עפר חוברים יחדיו – את "מה שמתחת לבגד ומה שמתחת לעור ומה שמעל לכל זה".

אני חשה את נוכחותם של אנשי מכון ויצמן למדע – ביתו המדעי של עפר, ושל נשיא המכון, פרופ' דניאל זייפמן, שמאמץ אותנו ואת המפעל הזה, שהוא "המרכז שבו מתכנס העץ לגזע...", העץ שהוא גם סמלו של מכון ויצמן למדע. אני מכירה תודה לחברת "טבע" שלקחה על עצמה את הענקת הפרסים לזוכים.

וכמובן, אני רואה את אנשי הרוח, השירה, הספרות שהילכו על עפר קסם. חלקכם ליוויתם אותו עוד בחייו ורבים הצטרפו, ומצטרפים מדי שנה, להתלוות אל דרך חייו. אתם כמו "הניצנים והענפים מעניקי צורה, כיוון ויופי".

אני מחבקת את ביתו הנוסף – את בנותינו: ענבל עדי וליהי, ובני זוגן, וילדיהם, ואת הוריו, והמשפחה,

והחברים – שהם עבורנו משפחה. זהו בית יציב ואיתן מאז ומעולם ועד עולם – "חיבור הסביבה, המרומים והאדמה".

עשר שנים אנו כאן, אחרי לכתו של עפר. עשור. וכאילו רק אתמול. אני סופרת: תשעים, תשעים מדענים: אנשי מדעי הטבע, המדעים המדויקים, והרפואה, אשר נותנים מקום וביטוי ליצירה הספרותית בחייהם שלחו השנה את יצירותיהם לתחרות – שירים וסיפורים קצרים. ארבעה מהם זכו בשלושת המקומות הראשונים (כשבמקום השני שני זוכים). המשתתפים בתחרות – גם הם חלק בעיצוב ובחיוזוק היסודות של המפעל הזה. הם "העלים השואפים לשמש, מרקדים לנגינת הרוח".

ערב "שירת המדע" מתקיים בינואר, יום ההולדת של עפר. השנה, לו היה איתנו – היה חוגג יום הולדת שישים. השנה – עשר שנים ללכתו, עשר שנים למפעל היפה הזה – "פרס עידוד היצירה הספרותית בין מדענים". אני תפילה שעוד שנים רבות נציין בימי ההולדת שלו את הולדתן של יצירות חדשות בידי אנשים יוצרים במדע וברוח, שדרכם נמשכת גם דרכו. וכך נמשיך, "בדיוק, במעגל של זמן, כמו עונות השנה... האויר. האור. והמים".

6/9/02

אמן אמונה

מה נמאסה נפשך לאמרי
 צבי מה נפילי, אולי תגילה,
 אמתו פלומים קריבה לטובת גבול אגלה
 גסוק, מה נשמה לאתקה
 נשאהו יצף אמור
 עז למאליה שניה נאיה אחר
 דמיונה אלב חייק
 קלוג אולג אלץ גל ניי ניי ניי
 ונטי, אפנה תחייס

עפר 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 עפר 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 עפר לגאות ביתר שאת. הסיפור המופלא שמאחורי השיר "מתן בסתר" הוא דוגמה אחת של ברית דמים ביולוגית ורוחנית כאחת, שנטוטה 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 עפר, שלקחה אותו מאיתנו ב-12 ביולי 2004. אותו – אך לא את שירתו; אותו – אך לא את מפעלו המדעי. עבודתו המדעית של פרופ' עפר לידר הצטיינה בנועזות של אמן פורץ גבולות ובאסתטיקה פנימית, החל בשלב התמיהה של השאלה, עבור לביצוע המוקפד, וגמור בכתיבה הצרופה. מוטיב מרכזי במחקריו הוא תעלומת הריסון של התגובה הדלקתית, תהליך שבלעדיו הייתה מתחוללת בגופנו דלקת תמידית. עפר לידר

וחברי קבוצתו במחלקה לאימונולוגיה במכון ויצמן למדע פיענחו מערכת "כיבוי" מתוחכמת, ש"השחקנים" המרכזיים בה הם תאי החיסון עצמם. עפר 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 עפר לראשונה, בכתב ידו, שיר לפרסום – "זיכרון". זכיתי לפרסם את שירו הראשון של עפר 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 גלבו, סגנית

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 עפר, באופטימיות האופיינית לו, שמונה ספרי שירה חדשים שקיבל מן המערכת לסקירה. אי-אפשר לדעת את עפר לידר המשורר, המדען והאדם, בלי לדעת את המבוע שופע האהבה שממנו ינקו שורשיו את שירתו ואת כוחו: אסנת, אהבת נעוריו וחייו, ובנותיו ענבל, עדי וליהי האהובות עליו מכל – בית ומשפחה אשר היו חלק בלתי-נפרד מחייו ומיצירתו.

קובץ השירים "בִּינוֹתִים", שראה אור בהוצאת הקיבוץ המאוחד, נולד לאחר מותו של פרופ' עפר 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 עפר סערה, גופו דאב, אבל נפשו חפצת החיים והמלאה אהבה נאחזת במילים, כאילו יש בכוחן לגונן על נשימות החיים ועושרם.

לאה שניר היא עורכת השירה של הוצאת הקיבוץ המאוחד. ערכה את הספר "בִּינוֹתִים".

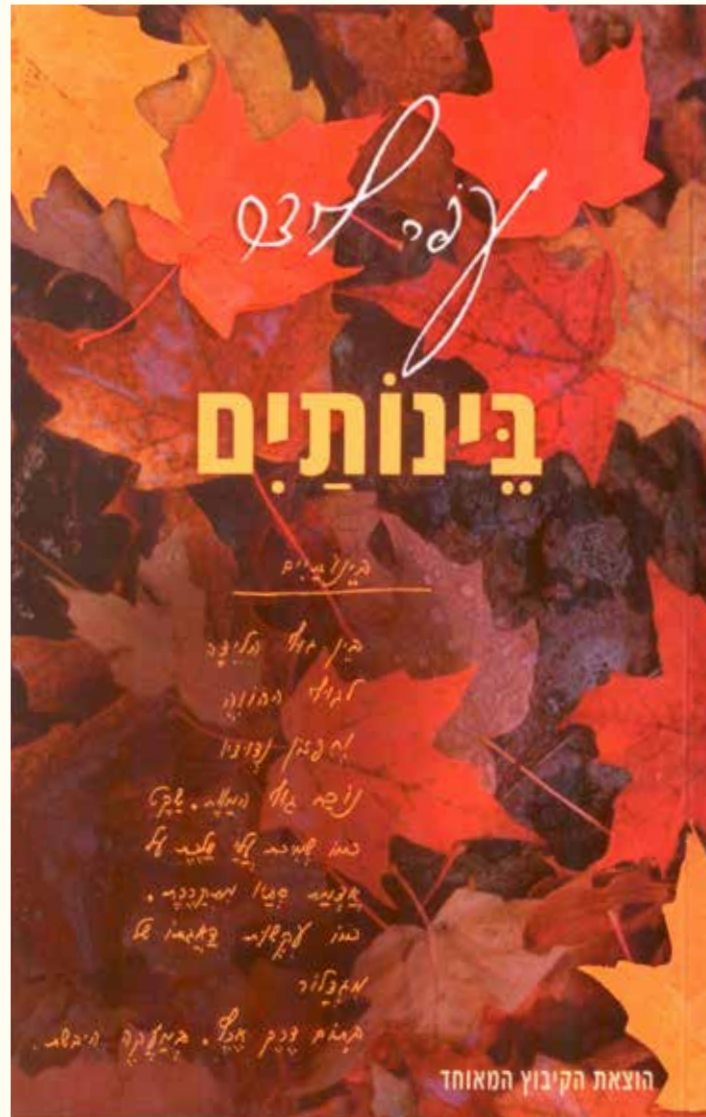
אוהבי שירה ומשוררים מן השורה הראשונה התייחסו לשירים בהתרגשות עוד קודם פרסומם. כך למשל כתב המשורר אורי ברנשטיין: "שירתו של עפר לידר היא שירה כנה, המתארת בעוצמה ובמקוריות של ראייה ותחושה את פרטי חייו ואת פרטי הליכתו אל עבר מותו. זוהי שירה אינטימית, עזת ביטוי, שלעולם אינה שאולה מאחרים ואינה מעמידה פנים. 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 עפר 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 מלהט המשורר בחרב המילים". ובהתייחסו לסוטה הבודדה מהשיר "ומאז" הוא כותב: "עפר הושיב אהבה על אוכפה, ואהבה זו דוהרת כמעט בכל שורה שכתב".

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



"בִּינוֹתִים" מאת עפר לידר

124 מאמרים מדעיים פורסם עפר מתחילת חייו המדעיים בשנת 1986 ועד מותו בשנת 2004. אימונולוג יוכל להבין ולהעריך את דרכו הייחודית של עפר תוך קריאה של מאמר או שניים. אבל עפר הצטיין גם כאדם וכמשורר. לכן חשוב לאפיין את גישתו המדעית במושגים המובנים לכלל. אפשר לומר, שהמדע של עפר 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 שמחקרו מגדירים. לא כן עפר, 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 אשר נחשבו 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.

הבנייה מתחדשת

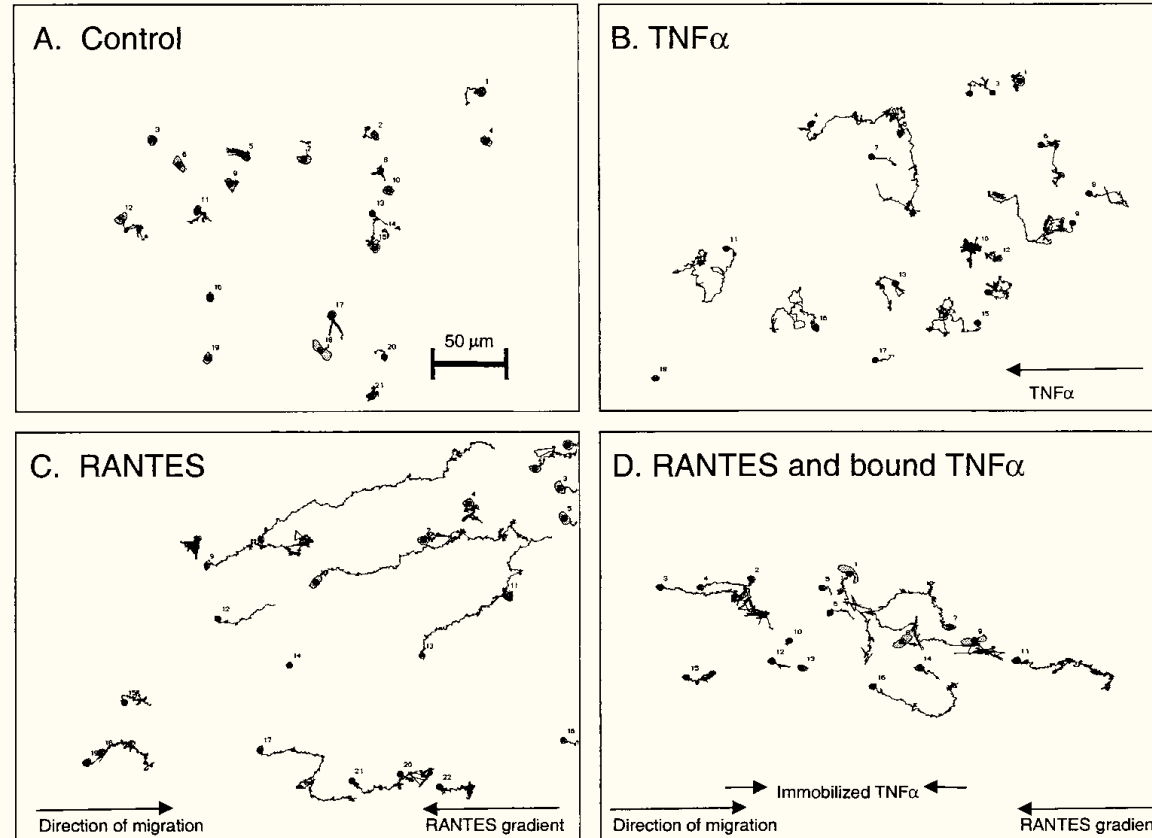
מעשי החיבור של עפר הביאו אותו להציג תמונה שונה של התהליך הדלקתי. עפר בנה מסגרת חדשה, שכללה בתוכה יחסים ותהליכים שלא נצפו בתחומים המסורתיים. בדרכו, תוך שילוב הרכיבים הבודדים, הוא גילה תיפקודים חדשים למולקולות ולתאים שלכאורה היו מוכרים וברורים. עפר וקבוצתו גילו, שמולקולה המתפקדת כאנזים בתנאים מסוימים יכולה 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, עפר 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. עפר נתן משמעות חדשה למרכיבים הבודדים של התהליך הדלקתי בדרך של שילובם בתהליך הדינמי ליצירת מערכת פעילה. הרקמה שחובקת את תאי הגוף נמצאת בתהליך של הבנייה 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 עפר לשלב בין המרכיבים השונים, היוצרים יחד את התהליך הדלקתי, נבעה מאופיו. עפר 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 עפר צמח מאישיותו. עפר ביטא את עצמאותו בכל תחום בחייו.

השורה של עפר

אפשר לומר, שגישתו של עפר 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 עפר באה לידי ביטוי בחקירת לב האדם כמו בחקירת טבע העולם.



מתוך מחקריו של עפר לידר: תיאור ממוחשב של נדידת תאי דם לבנים, לכיוון החומר הדלקתי RANTES – ומעקב אחר הדרך שבה החומר הדלקתי TNF משפיע על נדידתם.

תמונה A – התאים נחים.
תמונה B – התאים מגיבים לחומר הדלקתי TNF.
תמונה C – התאים מגיבים לחומר הדלקתי RANTES.
תמונה D – מראה שהחומר הדלקתי TNF מעכב את נדידת התאים לעבר החומר הדלקתי RANTES.

הזוכים בפרס עידוד היצירה בין מדענים
לזכר עפר לידר, בשנים 2005-2013

2008	מקום ראשון מקום שני מקום שלישי ציון לשבח	ארז פודולי יאן כגנוב אלישע בר-מאיר צפרייר קולת אורן שלף
2007	מקום ראשון מקום שני מקום שלישי ציון לשבח	רירי סילביה מנור (אברפלד) יוסי גיל משה שטיין יוכבד יעקובוביץ' חיה משב עוזי פליטמן
2006	מקום ראשון מקום שני מקום שלישי ציון לשבח	אבי שושן חגי כהן שירז קליר רונן אלימלך אלטמן קידר אתי בן סימון ניר ברזק יועד וינטר-שגב עופר כהן דורון מרקוביץ'
2005	מקום ראשון מקום שני מקום שלישי ציון לשבח	ליאור מעין נועה ורדי תהילה בר יהודה ארנון ארזי אריק דהן שירה חתומי דוד יפה שרית לריש דורון מרקוביץ' מורן סרף בועז צבאן הילה קנובלר משה שטיין

2013	מקום ראשון מקום שני מקום שלישי ציון לשבח ציון לשבח	שמעון מרמלשטיין אמיר טייכר מאור גבאי רן פינקלשטיין שלומית ולר כהן
2012	מקום ראשון מקום שני מקום שלישי ציון לשבח ציון לשבח	זאב סמילנסקי לירון בנישתי ניתאי שטיינברג גל אורן יעל גול יוסי יובל
2011	מקום ראשון מקום שני מקום שלישי ציון לשבח ציון לשבח	גילת קול הילה זומר דורון לדרפיין מאיה וינברג יוסי יובל
2010	מקום שני מקום שלישי ציון לשבח	סלי מצויינים יונית קמרי רון אהרוני רוני אוסטרייכר מתן בן-ארי אסף הרי
2009	מקום ראשון מקום שני מקום שלישי ציון לשבח	אבידן רייך חיה משב שגית ארבל-אלון דורית שמואלי ראובן פורת רחלי אפרת שטינברג

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' דניאל זייפמן, נשיא מכון ויצמן למדע
אגי משעול: בחירה וקריאה משירי עפר לידר
פרופ' דני כספי, אסנת לידר, אגי משעול: שירה, מדע,
ומה שביניהם – עשור ל"שירת חייו"
מתי כספי: תוכנית אמנותית
בני גיגר: מנחה הערב
משפחת אילני והמתנדבים בעמדות ההתרמה
יפעת אלישר, גלית ברוידא-מעודד, יעל כהן, רחלי פלביץ,
גיל רוזנברג: ארגון האולם
רולי שומלביץ "סנדביץ" פקטוריי: קייטרינג

לשותפינו לדרך במכון ויצמן למדע

הנהלת מכון ויצמן למדע
משרד הדובר
ענף אולמות, בתי אירוח ומסעדות: ורדית הבר, יבגני פישגנג,
רוית שיגא
אגף שרותי מחקר, ענף עיצוב, צילום ודפוס
אגף מערכות מידע, ענף יישומים, תחום שרותי אינטרנט:
רענן יעקובי. בתיה (בי) קריגר
ביולוגיה מולקולרית של התא: ברברה מורגנשטיין, פנינה
כרמי, ג'ורגינה אמויאל
נוירוביולוגיה: ד"ר ליאורה כחלון
יד חיים ויצמן: נוי קופליס, מיכל שוורצמן-מצליח
אגודת הידידים של מכון ויצמן למדע בישראל: יעל גורן-וגמן

על סיוע, תמיכה וליווי העמותה

חברת "טבע"
רו"ח טובה הילמן, הילמן ושות' רואי חשבון
עו"ד רונית לוי, לוי אטינגר בוטון ושות'

טל נצר, מתנה אקטע, "נצר שירותי חשבונאות ומיסים"

דני קרמן, איור
איזי גורן, אינטרפייג' בע"מ
איציק פלטק, גיוס משאבים

ענבל, עדי וליהי, המשפחה והחברים של עפר וכל התורמים,
המתגייסים והתומכים

**תודה מיוחדת לחברי העמותה וחברי ועדת ההיגוי
וחבריה בוועדת השיפוט * 2014**

פרופ' ליאה אדדי, אהרן אפלפלד, ד"ר שגית ארבל-אלון, חיים
באר, ישראל בר-כוכבי, יוספה גבעולי (ז"ל), פרופ' בני גיגר,
שולמית גלבועי, ד"ר רינה דודאי, חיה הופמן, פרופ' שלמה
וינר, הדסה וולמן, ד"ר מירי ורון, רחל חלפי, פרופ' אבנר
טריינין (ז"ל), פרופ' יוסי ירון, פרופ' ירון כהן, פרופ' דני כספי,
אסנת לידר, פרופ' עדנה מוסס (יר"ר), ליאור מעין, אגי משעול,
רוני סומק, אירית סלע, פרופ' מיכאל סלע, צבי עצמון, ליאת
קפלן, פרופ' רות קרטון-בלום, דני קרמן, פרופ' יאיר רייזנר, חנה
ריינשרייבר, פרופ' ענר שלו, אבנר שץ

לכל שולחי היצירות

ולרבים שסייעו ושמים לא הוזכר

כתובת לתרומות:

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

הפקת טקס "שירת המדע":

פרופ' בני גיגר, פרופ' דני כספי, אסנת לידר



בצער עמוק נפרדנו הקיץ מיוספה גבעולי.

מימיהם הראשונים של העמותה שירת חייו לזכר עפר לידר, ומפעל פרס עידוד היצירה בין
מדענים, עמדה יוספה למראשות העריסה של מפעלנו, וזו אינה מליצה.
יוספה נולדה בשנת 1942 להוריה שעלו בשנת 1934. היא גדלה והתחנכה בחיפה. בשנת 1965, עם
נישואיה, עברה לרחובות. במכון ויצמן למדע עבדה יוספה משנת 1967 ואילך. כמזכירה אקדמית
במדרשת פיינברג היא שימשה צומת ענייני ומתעניין עבור מאות ואלפי סטודנטים ומדענים. איפיינו
אותה איכפתיות ונועם, הן בנושאי מינהלה והן בנכונות לסייע בעניינים אישיים ומשפחתיים. מכון
ויצמן למדע היווה בשבילה עולם מלא של עבודה וחיים, מעל ומעבר למקום עבודה. בגיל הפרישה
נטלה על עצמה את הקמת מאגר המידע של בוגרי מדרשת פיינברג, ובשנתיים האחרונות הייתה
מזכירה בתחום שהמכון מייחס לו חשיבות עליונה: קידום נשים במדע.
עוד בשלבי הבראשית של פרס עידוד היצירה בין מדענים לזכר עפר לידר, נכבשה לרעיון והייתה
מנוע מרכזי בהקמה ובייסוד. יוספה היא זו שהניעה מאחורי הקלעים את המנגנון של מפעל שירת
המדע. בהתמצאותה המוחלטת ב"מפות" המכון, ומוסדות אקדמיים ואיגודים, ניהלה בתושייה
ובחריצות מול אסנת לידר את כל ההתכתבות, ההפצה, הלוגיסטיקה המפרכת של ההגשות לתחרות,
קליטת היצירות (עוד לפני הנהגת ההגשה האלקטרונית, ואחריה), מיון, ומשלוחי החומר לשיפוט.
יוספה היוותה המוקד ממנו הופצו ההזמנות והקול הקורא לתחרות אל כל המוסדות והארגונים. היא
השתתפה בעצה ובמעש בארגון ישיבות העמותה וערבי טקס שירת המדע. או בקיצור – הכל.
ותמיד בנפש חפצה, בחיוך מוחק דאגות, בפשטות טבעית, ובאנרגיה של נדיבות ומסירות. ל"שירת
המדע" הייתה יוספה – כמה מצער להשתמש בלשון עבר – נשמה ושריר גם יחד.
נזכור אותה ואת תרומתה, והיא תמשיך, גם אם מרחוק, ללוות את המשך פעילות העמותה ומפעל
שירת המדע.

יהי זכרה ברוך.

ד.ב.