שירת המדע

שנתון לספרות, אמנות ומדע
לזכר עֹפר לידר

ורד אביב | ראידה אדון | אהוד אחישר | יפתח אלוני | אלי אליהו | ניצן אלמוג | מיכאל אלעזר | שולמית אפפל | דנה אריאלי | זוהיר בהלול | אורית בולגרו | מאיה בז׳רנו | עומר בינדר | יערה בן-דוד | יקיר בן-משה | נטלי בר-דוד | דוב ברקוביץ | אורלי גולדוווסר | מיכל גורדון | עדנה גורני | בן גיתאי | מרדכי גלדמן | מרדכי גלילי | תהילה גריזים | תמיר גרינברג | ריקי דסקל | אלינור דרזי | בני הנדל | מאיר ויזלטיר | רפי וייכרט | גל וישנה | נורית זרחי | מיכל חזון | רחל חלפי | אלון חן | צבי טלוסטי | ירון כהן | דני כספי | עודד כרמלי | אמיר לוי | שירי ליבר | עפר לידר | גלעד מאירי | אלישע מוזס | ליאב מזרחי | ארלט מינצר | דורי מנור | ליאור מעין | יוסף מר-חיים | רבקה מרים | רות מרקוס | אגי משעול | ערן סגל | ליאורה סומק | רוני סומק | וונדי סנדלר | אבי עורי | יבשם עזגד | עודד עזר | דן פגיס | אורית פוטשניק | צחי פלפל | חוה פנחס-כהן | ריטה קוגן | עינב קטן-שמיד | ענבל קליינר | אביחי קמחי | ליאת קפלן | עינת קפקא | ברכה רוזנפלד | דיתי רונן | אשר רייך | ריקי רפופורט פריזם | אהרן שבתאי | רמי שלהבת | אילנית שרף ויגודסקי | שרון תובל | עמיר תומר

תשפ״ב | 2022

קו הזינוק

כל אדם כותב, או עורך, או קורא, מכל עדה, עם, מדינה, תרבות, מיגדר, גיל, צבע והשקפת עולם; כל אדם באשר הוא, ראוי שיעמוד נדהם למראה הפלא הזה: סימנים עלומים המשורטטים על נייר, חקוקים באבן, מגולפים בעץ, מוטבעים בחימר או חרוצים בחול; סימנים בכל השפות, אותיות שמתחברות למילים ולמשפטים שנושאים משמעות, מייצגים רעיונות, מחשבות, מסרים, מידע שראוי לזכור ואפשר להעבירו מאדם לאדם, או אל הדורות הבאים.

המצאת הכתב היא, ככל הנראה, האירוע המכונן של תרבויות האדם, היא קו הזינוק שממנו מתחילה ההיסטוריה שלנו – מלה שמשמעותה בשפה היוונית הקדומה היא "תיעוד", וגלגוליה לאורך הזמן הובילו, בין היתר, להתפתחות המלה "סטורי" – סיפור.

מן הראוי לזכור שמדובר בהמצאה שעלתה לראשונה במוחו של אדם אחד ויחיד, אֵי-אז באלף הרביעי לפני הספירה, ככל הנראה במסופוטמיה. רעיון שהבליח, אולי לשבריר שנייה בלבד – ובכך שינה את העולם תכלית השינוי: מערכת סימנים שנועדה במקור לתעד תנועות כלכליות של איחסון מזון וחפצים אחרים, ועם הזמן התגלגלה לאמצעי אשר מאפשר הבעת רעיונות נשגבים, ושיתוף במחשבות, בתובנות וברגשות.

הטקסט הסמלי, הרזה, הסתום למראה, מצליח, בזכות ההסכמות שבין הכותב לקורא, בתהליך של מעין הצפנה ופיענוח, לכונן מבנים וצורות במחשבתנו – וגם, לפעמים, אולי בהנחיה, להוביל לעיצוב של מבנים גשמיים ואירועים אמיתיים, אשר משפיעים בפועל על מציאות חיינו.

מהדורת 2022 של שנתון "שירת המדע" יוצאת לדרכה מרעיון הכתב שעלה לראשונה במוחו של אדם עלום אחד, ובוחנת כמה שילובים אפשריים בין הטקסט לצורה.

יבשם עזגד

מכון ויצמן למדע

שירת המדע

שנתון לספרות, אמנות ומדע

לזכר עֹפר לידר

תשפ"ב | 2022

כתובת המערכת:
משרד אוצר המכון
Yivsam.Azgad@weizmann.ac.il
ת"ד 26, רחובות 76100
טלפון: 08-934-3372

נדפס בישראל: אופסט א.ב.

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

שנתון "שירת המדע" מופיע גם באתר
"אמנות, מדע ומה שביניהם", של מכון ויצמן למדע:
http://www.weizmann.ac.il/Arts/he

שירת המדע
שנתון לספרות, אמנות ומדע

עורך: יבשם עזגד

המערכת: בני גיגר, דני כספי (שירה), אסנת לידר ("שירת חייו")

עורכת לשונית: יעל אונגר
עיצוב: עירית שר
ניקוד שירים: נֹעה רוזן

בשער:
"הנני", מיכאל סגן-כהן, 1978, דפוס בלט, צבע אקריליק על נייר ומסגרת,
36X27 ס"מ. אוסף פרטי, ירושלים

בשער האחורי:
ארץישראליפהוגמפורחת (ארץ ישראל יפה וגם פורחת), ריקי בנימין

הנני, מיכאל סגן-כהן, 1978, דפוס בלט, צבע אקריליק על נייר ומסגרת, 36X27 ס"מ, אוסף פרטי, ירושלים

החיפוש אחר הצופן הארגוני של המוח

אלון חן

מה קורה במוחנו כאשר אנחנו נשענים לאחור, עוצמים את עינינו, ונזכרים בתמונות ובאירועים מתקופת הילדות? מה קורה כאשר אנחנו מנתחים במחשבתנו טקסט של ספר טוב, או שיר עמוק שקראנו, ומנסים להקיש ממנו תובנות על החיים האמיתיים שלנו, כאן ועכשיו?

אנחנו יודעים לא מעט על דרכי פעילותו של תא עצב יחיד, על המבנה שלו, על מרכיביו השונים, ועל "דרמת הפעולה" הכימית הסוערת שמתחוללת בתוכו; ובעקבותיה, על תהליכי התקשורת הבין-עצבית המתקיימת בסינפסות, הצמתים העצביים של המוח. אנחנו חוקרים את דרכי ההתארגנות והפעולה של רשתות תאי עצב, ומנסים להסיק מצורתן וממיקומן על התיפקוד שלהן – שמשפיע על התנהגותנו.

אבל המורכבות שמונחת בבסיס התיפקודים הגבוהים של המוח (כגון רגשות ותודעה) בכל זאת מציבה בפנינו אתגרים משמעותיים. מדענים רבים, במקומות שונים בעולם, מקווים שכפי שגילוי הצופן הגנטי חשף את עקרונות התורשה, ואת הבסיס למנגנונים ביולוגיים רבים, יתברר שגם בבסיס הפעולה של המוח מונחים כמה עקרונות פשוטים יחסית, שיאפשרו לנו להבין את רזי הרגש, הלמידה, הזיכרון – והתודעה.

צופן הפעולה הבסיסי של המוח – אם הוא אכן קיים, ואם וכאשר נחשוף אותו – עשוי להיות הטקסט המרתק ביותר שנזכה לקרוא. הוא יספר לנו, בפשטות יחסית, מי אנחנו, מדוע אנו מרגישים כפי שאנו מרגישים, מדוע וכיצד ה"מילים" וה"משפטים" בטקסט הזה מעצבים את דרכי הפעולה שלנו, בחיי היומיום, במערכות היחסים שלנו עם בני-אדם אחרים, בדרך שבה אנו ממלאים את התפקידים שמוטלים עלינו, מה מסקרן ומרתק אותנו, מה מפחיד, מה גורם לנו אושר וסיפוק, ומדוע אנחנו לפעמים עצובים ופסימיים.

השאיפה לחשיפת הטקסט המכונן הזה, הקרוי צופן ההפעלה של המוח, אינה נחלתם של חוקרי מוח בלבד. למאמץ שותפים מתמטיקאים, מדעני מחשב, פיסיקאים, כימאים ומדענים כמעט מכל תחומי מדעי החיים. אבל נוסף על כל אלה, חשוב שנחליף דעות ונשוחח גם עם מדענים מתחומי מדעי הרוח והחברה – פילוסופים, פסיכולוגים, היסטוריונים – וכן עם יוצרים שמתבססים ביצירתם על דמיון ועל אסוציאציות, ובהם סופרים, משוררים, ואמנים פלסטיים. חשוב שנעבוד יחד עם מדענים, יוצרים והוגים, מעמים, ממדינות ומתרבויות אחרים, שיביאו אל העשייה המשותפת זוויות ראייה שונות, שאולי, יחד, יובילו את כולנו לפתרון התעלומה.

בסופו של דבר, ולמעשה, בראשיתו של דבר, כולנו נכספים להבין, בראש ובראשונה, את עצמנו, לחשוף ולפענח את תעלומת התודעה. רק אז אולי נזכה לדעת ולהבין מה קורה במוחנו כאשר אנחנו מודעים לעצמנו וחשים את עומק המשמעות שבאמירה "הנני".

פרופ' אלון חן הוא חוקר מוח, פרופסור לנוירוביולוגיה, ונשיא מכון ויצמן למדע.

תוכן העניינים

5 **החיפוש אחר הצופן הארגוני של המוח** | אלון חן

12 **מקום ראשון** | ענבל קליינר

18 **מקום שני** | עמיר תומר

24 **מקום שלישי** | עדנה גורני

30 **ציון לשבח** | ניצן אלמוג

34 **ציון לשבח** | אמיר לוי

38 **ציון לשבח** | גל וישנה

44 **מכתב לאלים** | אורלי גולדוווסר

51 **פפירוס** | דני כספי

52 **לעומק** | אילנית שרף ויגודסקי

54 **בת קול** | אלי אליהו

55 **צילום מגבוה** | שולמית אפפל

56 **הדקדוק הפנימי של הניגון** | צבי טלוסטי ואלישע מוזס

58 **טקסט וצורה – בעקבות פרויקט "כִּרבוּלִית"** |
ליאב מזרחי

62 **תמורה** | מרדכי גלדמן

63 **נבו** | תמיר גרינברג

64 **מחנה הריכוז סגור היום** | דנה אריאלי

70 **קרוב לאמת** | מרדכי גלילי

71 **הגאות והזמן לא מחכים לאף אחד (אלמוני)** |
ריקי דסקל

72 **טון הדברים** | עודד כרמלי

74 **שפת ה"הם"** | ונדי סנדלר

78 **סְטִילִיטִים** | מאיר ויזלטיר

79 **ככלות שתיקה רבה** | רפי וייכרט

80 **רטטים פיזיים** | עודד עזר

86 **חלון שאבד** | יפתח אלוני

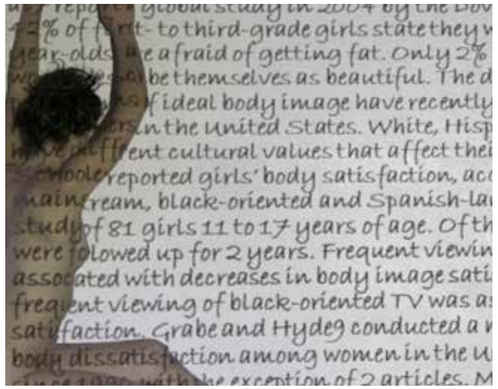
87 **לָמֶד** | גלעד מאירי

88 **הטקסט מתקפל לצורה** | יבשם עזגד

89 **צופן משולב** | ערן סגל

90 **על מבנה השפה המוסיקלית** | מיכאל אלעזר

92 **אדון שירה** | ארלט מינצר



93 **סיֶירה נֶבָדָה** | דורי מנור

94 **עולם דינמי, עולם סטאטי** | אהוד אחישר

97 **כיכר** | ליאור מעין

98 **כתב יד במצב טוב, מרופא** | אבי עורי

101 **בקתה בקצה יער** | אגי משעול

102 **מי צריך חרוזים בספרי ילדים?** | מיכל חזון

106 **המעבדה** | שרון תובל

109 **מכתב שני לפרננדו פסואה** | רוני סומק

110 **כתוב בגוף** | ורד אביב

114 **חֶבל** | אביחי קמחי

115 **טֶקֶסְט, טֶקֶסְטִיל** | ליאת קפלן

116 **תווים וצורה במוסיקה** | יוסף מר-חיים

121 **על הנסתר ב"בראשית"** | דוב ברקוביץ

124 **שבעה ימים** | חוה פנחס-כהן

125 **#מַצְבֵּי מִשְׁפָּחָה וְרוּחַ [בַּד בְּבַד]** | ריטה קוגן

126 **דוד אין לי ואקורדיון יש לי** | ליאורה סומק

128 **יום אחרון** | אורית פוטשניק

129 **המילים נלעסו** | רבקה מרים

130 **כמו פרטיטורה** | בני הנדל

134 **המורה בֶּרתה** | יערה בן-דוד

135 ***** | יקיר בן-משה

136 **לכבוש את הכיבוש** | ראידה אדון

142 **הפסקת אש** | ריקי רפופורט פריזם

143 **מדרגות הנסתר** | רחל חלפי

144 **מהמלה אל הדימוי: התיאוריה והפרקטיקה של המניפסטים הפוטוריסטיים** | רות מרקוס

152 **תמונת עוּבָּרִיוּתִי** | אשר רייך

153 **שמח** | אהרן שבתאי

154 **שלטי רחוב** | עומר בינדר

156 **שפות תוכנה – בין טקסט לצורה** | מיכל גורדון

159 **משוואה בשני נעלמים** | תהילה גריזים

160 **קריאות חוזרות ונשנות** | אורית בולגרו

164 **מטיפוגרפיה לטופוגרפיה** | בן גיתאי

166 **יותר מדי זמן עבר** | עינת קפקא

167 **בדרך חזרה הביתה** | דיתי רונן

168 **שלטינו ותמרורינו** | זוהיר בהלול

170 **בנייני מילים** | צחי פלפל

174 **"צורה ריקה" – הקליגרפיה בתרבות יפן** | שירי ליבר-מילוא

177 **המוחק הגדול** | נורית זרחי

178 **שפת גוף** | אלינור דרזי

182 **ריקוד מטאפורי** | עינב קטן-שמיד

188 **השירה מתדפקת** | מאיה בז'רנו

189 **תהומות** | ברכה רוזנפלד

190 **שפה בוראת מציאות** | רמי שלהבת

193 **פואטיקה קטנה** | דן פגיס

194 **אותיות באוויר – הקו של "מו"** | נטלי בר-דוד פרנקל

198 **הזוכים בפרסים** | 2020-2005

202 **כור האופטימיות הפנימית** | דני כספי

203 **חיבור, הַבְנָיָה מתחדשת ועצמאות** | ירון כהן

204 **שעל מפיות ניר** | ממחברת השירים של עפר לידר

ענבל קליינר | מקום ראשון

נימוקי השופטים

שיריה של ענבל קליינר מצביעים על כישרון שירי רב-עוצמה. בתנופה מרשימה היא מתארת את התפרצות מגיפת הקורונה אל תוך חיינו, וממקמת אותה במחזוריות החיים והמוות, בתוך הטבע המכיל אנשים, צמחים ובעלי כנף, הנתונים במעגל החיים המפעים, בשלל מאבקי הישרדות. תיאור הטבע מרשים ברגישותו, והתיזמור המוסיקלי יפהפה וכובש את האוזן ואת הלב. בשיר אחר מתואר מסע של תום בנופים מקומיים שהם, בה בעת, מיתולוגיים. בסביבה דמויית גן עדן מתקיים מסע חיפוש, ראשוני ומהוסס, אחר שייכות ויופי ואושר.

בשיר נוסף מתמודדת הכותבת עם תחושות קשות של בלייה וכְּליה, ועם מה שנדמה כהתעוררות חושית מאוחרת. קסמו של השיר נובע מן העובדה שכולו נמסר במטפוריקה משכנעת מתחום הטבע, כשהרגש שנתאחר (או שמא האוהב המאחר) זוכה לשורה נהדרת וכאובה: "עכשיו אתה בא, מלקוש שכמותך?".

בשיר שאחריו מביעה הדוברת את רצונה "להיאחז, לפני שנגיע לנקודת הייאוש / בה חונה הוויתור", משפט רלבנטי גם לאהבה וגם לקיום בכלל.

על כל אלה החלטנו להעניק לענבל קליינר את הפרס הראשון בתחרות עידוד היצירה בין מדענים על-שם עפר לידר, לשנת 2021.

ועדת השיפוט:
צחי פלפל (יו"ר), הדסה וולמן, רפי וייכרט, ליאור מעיין, רוני סומק, דיתי רונן

ענבל קליינר, פסיכולוגית קלינית, הגישה בימים אלה את עבודת הדוקטורט שכתבה במסגרת התוכנית הבין-תחומית ללימודי פסיכואנליזה וממשקיה, בפקולטה לרפואה באוניברסיטת תל-אביב.

ענבל משלבת במחקרה שתי דיסציפלינות הקרובות ללבה – פסיכואנליזה וספרות – המחויבות, כל אחת בדרכה, לפיענוח רזי הקיום האנושי. במוקד מחקרה עומדת הדרך שבה חוֹוֶה הפרט את התפתחותו כהפרת ברית ראשונים עם דמויות ההתקשרות. ענבל בוחנת את מעורבותה המכרעת של חוויה זו בצומתי התפתחות שונים לאורך החיים, כגורם המעכב צמיחה נפשית או מעודד אותה. מחקרה מאיר באור חדש את בריתות האמונים הראשוניות החקוקות בנפשנו, ואת ברית היחסים בין מטופל למטפל. גילויים אלה מתכנסים לכלי עבודה יישומי ובעל דגשים אתיים עבור מטפלים בתחום בריאות הנפש.

ענבל היא בת קיבוץ עין החורש, נשואה ואם לשלושה, חיה במושב ניר צבי. שיריה התפרסמו בכתבי העת "ירח חסר", "המוסך", "מאזניים", "משיב הרוח", "ליריקה", "סלונט", ו"קפל". ספר שירים ראשון פרי עטה יראה אור בשנת 2022 בסדרת "כבר", בהוצאת מוסד ביאליק.

היה אביב בארץ

הַחֹלִי שִׁגְשֵׁג. גַּם הַמָּוֶת. גַּם גִּבְעוֹלָיו הָרַכִּים שֶׁל כּוֹבַע הַנָּזִיר
שֶׁגָּבַהּ וְצִמַּח פֶּרֶא, שָׁלַח קְנוֹקְנוֹת יְרֵקוֹת, נֶאֱחַז בְּכָתְלֵי הַבַּיִת,
הִתְלַפֵּף וְאָטַם חַלּוֹנוֹת. מִגְּבָעוֹת פְּרָחָיו נִכְרְכוּ סְבִיבֵנוּ
כִּגְלִימוֹת נָזִירִים עֲשׂוּיוֹת מֶשִׁי כָּתֹם וְצָהֹב.
תִּרְגַּלְנוּ סֵדֶר יוֹם שֶׁל פְּרוּשִׁים: הִתְהַלַּכְנוּ בְּמֶרְחַקִּים קְצוּבִים, הֵטַלְנוּ סָפֵק
בְּכָל מָה שֶׁיָּדַעְנוּ, כָּבַשְׁנוּ גַּעְגּוּעִים וּפַחַד,
הִתְנַזַּרְנוּ מִקִּרְבַת אָדָם, מִמַּגַּע עוֹר בְּעוֹר, מֵרֶסֶס רֹק,
מִשְּׁאִיפוֹת עֲמֻקּוֹת, מֵהַבָּעוֹת פָּנִים.
עִם דְּמְדּוּמִים הֵגִיחוּ מֵאֵי שָׁם עֲטַלֵּפִים, חָגוּ סְבִיב עֲצֵי הַשֶּׂסֶק,
רָקְקוּ כָּל הַלַּיְלָה. עַד בֹּקֶר לֹא יָצָא אִישׁ מִפֶּתַח בֵּיתוֹ.
בְּאוֹר רִאשׁוֹן נִגְלוּ עַל הַמַּשְׁקוֹף הַכְּתָמִים הַמּוּטָחִים.
הֲיִפְסַח עָלֵינוּ הַנֶּגֶף?

שׁוּב בָּא אָבִיב.
מִמּוּל, עַל גֶּזַע הַדֶּלֶב, נָקַר מַעֲמִיק אֶת קִנּוֹ.
בְּמוֹ רֹאשׁוֹ הוּא נוֹקֵשׁ, נוֹקֵב בַּיִת כְּמִדּוֹת גּוּפוֹ –
גֻּמְחָה, חָלָל, נָקֶב עָגֹל בָּעֵצָה הָרַכָּה.
שָׁלוֹשׁ מַיְנוֹת מְצוּיוֹת נִלְחָמוֹת עַל פִּתְחוֹ שֶׁל הַחֹר
תּוֹחֲבוֹת פְּנִימָה רָאשִׁים.
הַנָּקָר שׁוּב אֵינוֹ נִרְאֶה. הֲיָשׁוּב?

בֵּיתֵנוּ מוּגָף. מִבַּעַד לַחֲרַכִּים נִתָּן לִשְׁמֹעַ אֶת הָרוּחַ הַנּוֹשֶׁבֶת נָמוּךְ,
לִרְאוֹת אֵיךְ הוּא זוֹרֶה לְכָל עֵבֶר תִּפְרָחוֹת וְזְעִירוֹת שֶׁל זַיִת.
נִפְתַּח אֶת הַדֶּלֶת כְּדֵי סֶדֶק:
מִפְּתָנֵנוּ הִלְבִּין. הִנֵּה הוּא רְצוּף כּוֹכָבִים.

גן עדן לא היה

לֹא טָעַמְנוּ מִן הַפְּרִי הָאָסוּר
הוּא הָיָה שָׁם, בֵּינֵינוּ, בָּסְרִי וְשׁוֹקֵק
מַמָּשׁ כָּמוֹנוּ.

חַפִּים וִיחֵפִים שׁוֹטַטְנוּ בַּגְּבָעוֹת
תָּרִים אַחַר פְּלָאִים עוֹנָתִיִּים: בֵּיצַת כֵּרְוָן
פְּרִיחַת סִיפָן מֵצְנַעַת, רֹאשָׁן,
שַׁחֶלֶת תַּפּוּז דָּם נִבְקַעַת

לֹא שָׁלַחְנוּ יָד. לֹא הִרְהַבְנוּ גַּעַת.
פַּעַם חָצָה אֶת דַּרְכֵּנוּ זוּג דָּרְבָּנִים
וּפַעַם חָצִינוּ אָנוּ אֶת דַּרְכּוֹ.
פַּעַם כִּמְעַט תָּפַס אוֹתָנוּ חַקְלַאי קָשִׁישׁ

בְּמַטַּע גְּדוּלָיו הַנִּסְיוֹנִיִּים, גִּדֵּל לִיצִ'י שְׁקוּפִים
בִּקְלִפּוֹת סֹמֶק מְחֻסְפָּסוֹת –

לוּ הָיָה מְאַמְּצֵנוּ אֶל לִבּוֹ, כְּעֵצִים מֵעֲצֵי הַגַּן.
לוּ הָיָה מוֹחֵל לָנוּ, גְּדוּלִים נִסְיוֹנִיִּים שֶׁכָּמוֹנוּ.
אֶת מָה שֶׁרָאִינוּ בְּעֵינָיו לֹא הֵעַזְנוּ לְדַמְיֵן.

פריחת אמיתות

עַל הַכְּבִישׁ הַיָּשָׁן
בֵּין אָבִי לְאִמִּי אֲנִי עֲדַיִן נָעָה
וְיָדֵי רֵיקוֹת.
הַיּוֹם קוֹלֵף עַצְמוֹ מֵעַצְמוֹ

אֲמִתּוֹת פּוֹרְחוֹת בְּצַד הַדֶּרֶךְ
שִׁמְשִׁיּוֹת תַּחְרִים דַּקּוֹת עוֹטוֹת
לָבָן, לִבִּי נִכְמָר. אֲנִי מוֹדָה
עַל נִסְיוֹנָן הַתָּם וְהַקָּצָר
לִסְכֹּךְ בְּעַד עֵינַי.

סוֹקְרָטֶס הַיָּקָר, אֲנִי רוֹצָה לוֹמַר,
מִי שֶׁרָקַח בַּסּוֹף אֶת כּוֹס הַתַּרְעֵלָה, הִבְחִין
בֵּין רוֹשׁ עָקֹד לַאֲמִתָּה גְּדוֹלָה.
אֲבָל אֲנִי, גַּם בֵּין אֲמִתּוֹת בְּצַד הַדֶּרֶךְ
לֹא אֵדַע דָּבָר.
רֹאשִׁי עָקוּד אֶל הַצְּלָלִים הַמְּחֹרָרִים
הַהוֹלְכִים וּמִתְאָרְכִים

נזהרת ממחשבות ירוקות

מוּל הַצְּחִיחוּת הַצּוֹרֶבֶת אֲנִי מְצַמְצֶמֶת אִישׁוֹנִים וְצִפִּיּוֹת.
הַנִּבְצָר רַב תָּמִיד: נֶחְבָּא בִּגְלוּמוֹת חִטָּה רֵיקוֹת,
בְּרֶטֶט מַלְעָנִים נְמוּכִים, מַצְהִיבִים מֵאֹפֶק לְאֹפֶק.
אֲנִי מַסְכִּינָה, שָׁנָה אַחַר שָׁנָה

וְעַכְשָׁו אַתָּה בָּא חָצוּף, בָּרוּחַ הָרִיחָנִית הַזּוֹ,
מְפַזֵּר הַבְטָחוֹת כְּחֵלּוֹת כְּעֵינֵי עֹלֶשׁ
שׁוֹלֵף מִן הָאָבָק צִפָּרְנֵי חָתוּל שֶׁהֶאֱפִירוּ
כְּתֵמִים שׁוּב, צְעִירִים לְרֶגַע –

עַכְשָׁו אַתָּה בָּא, מַלְקוֹשׁ שֶׁכְּמוֹתְךָ?

בבוקר הזה, בביקור הזה

מִלִּים מְפַרְכְּסוֹת שְׁבוּרוֹת בַּחֲלַל פִּיךָ,
מוֹעֲדוֹת עַל לְשׁוֹנְךָ, נֶחְבָּטוֹת אֶל שְׂפָתֶיךָ
אֲנִי בֵּינֵיהֶן אָזְלַת יָד מְגַשֶּׁשֶׁת, מְבַקֶּשֶׁת

לְהַאֲחֵז, לִפְנֵי שֶׁנַּגִּיעַ לִנְקֻדַּת הַיַּאוּשׁ
בָּהּ חוֹנֶה הַיִּתּוּר.
אַחֲרָיו יֵחָתְמוּ שְׂפָתֶיךָ: הַשְּׁבָרִים
יִוָּתְרוּ שְׁבוּרִים וַאֲנִי – מִן הָעֵבֶר הַשֵּׁנִי.

הִנֵּה, מַבָּטִי לוֹפֵת אֶת מַבָּטְךָ כְּחֶבֶל הַצָּלָה,
אֲנִי שׁוֹמַעַת מִקְצָב רָחוֹק מִבַּעַד לַהֲרִיסוֹת:
לֵב פּוֹעֵם. עוֹדְךָ כָּאן.

עמיר תומר | מקום שני

נימוקי השופטים

עמיר תומר נולד בנהריה בשנת 1953. קיבל תואר ראשון ושני במדעי המחשב מהטכניון, ותואר שלישי במדעי המחשב מהאימפריאל קולג׳ בלונדון, במסגרת מלגת לימודים מרפא״ל, שם מילא שורת תפקידים במשך כ-25 שנים. ב-2009 עבר לאקדמיה, הקים את המחלקה להנדסת תוכנה במכללה האקדמית כנרת, ועמד בראשה, בדרגת פרופ׳ חבר, עד להסמכתה הקבועה על-ידי המל״ג.

עם פרישתו לגמלאות, באוקטובר 2020, החליט להקדיש את כל זמנו לכתיבה יוצרת – תחביב בו עסק תמיד, אולם לא הגיע לכלל פרסום. בספטמבר 2021 יָצָא לאור ספר שיריו, ״מעצב אהבות״, ובקרוב יֵצֵא לאור גם ספר סיפורים קצרים, פרי עטו.

בערוץ היו-טיוב שלו יצר עמיר קליפים של שיריו שהולחנו, וכעת הוא לומד לתואר שני במסלול לכתיבה יוצרת באוניברסיטת חיפה. הוא נשוי לדליה, אב לנועם (בן) ונוגה (בת), ומתגורר ביישוב רגבה שליד נהריה.

״בבת אחת״ הוא סיפור מרתק, עתיר דמיון יצירתי, חכם, שנון ואמיץ, על נקודות ראות שונות, על מרחק וקירבה, על אובדן ומציאה, ועל בדיה ומציאות. בסיפור, מאבד הכותב עין בתאונת דרכים, ומגלה להפתעתו שהעין האבודה מעבירה אליו תמונות משדה-הראייה שלה. באמצעות העין שלא איבד הוא יוצא למסע בעקבות הרפתקאותיה של העין האבודה, כשהוא נעזר בתמונות שהיא משדרת לו, עד לאיחוד של שני שדות-הראייה.

בכישרון רב בורא הכותב את הלוגיקה של הסיפור, כשהוא ממציא חוק אופטי נוירונלי, ועוקב באדיקות ובהומור אחר הלוגיקה שברא – עד לסופו של הסיפור. הוא מקבל בשוויון נפש את החוקיות שהסיפור מכתיב, והקורא, שזוכה במציאות ספרותית מוזרה, מצחיקה ואופטימית, נסחף אחריה בנשימה אחת.

על כל אלה החלטנו להעניק לעמיר תומר את הפרס השני בתחרות עידוד היצירה בין מדענים על-שם עפר לידר, לשנת 2021.

ועדת השיפוט:
צחי פלפל (יו״ר), הדסה וולמן, רפי וייכרט, ליאור מעיין, רוני סומק, דיתי רונן

בבת אחת

למרות הקיץ היה הלילה שחור וקודר והדרך חדגונית ומשעממת. צמד הפנסים המסנוורים שהגיח ממול שעט לעומתי במהירות מטורפת. באינסטינקט לא-שקול הסטתי את ההגה לימין, ומיד חשתי כיצד אני מתעופף עם המכונית, המתגלגלת באוויר ועומדת לנחות על גבה בצד הכביש.

כשהתעוררתי בבית החולים הייתה, מן הסתם, כבר שעת צהריים, על פי האור הבהיר שהציף את החדר. ראייתי הייתה מטושטשת מאוד, וכשהצלחתי, במאמץ גדול, לחלץ יד אחת מתחת לשמיכה ולהתחיל למשש בעזרתה את ראשי ואת פַּנַי, נתקלתי בתחבושת הענקית שכיסתה את עיני הימנית. המראות הלכו והתחדדו, ומתוך הערפל צפה ועלתה דמותה של האחות שעמדה ליד מיטתי.

״לפחות לא התעוורתי לחלוטין״, ציינתי לעצמי בנחמה מסוימת.

האחות, שהבחינה שאני מתבונן בה, הניחה ידה רכה על מצחי, ושאלה: ״מה שלומך?״

״את בוודאי יודעת יותר טוב ממני״.

היא חייכה. ״מזל גדול היה לך. נשארת בחיים, אם כי ייקח זמן לא מועט עד שיתאחו כל השברים״.

״והעין?״, הקשיתי.

היא השתהתה רגע, ואז אמרה בצורה ישירה: ״אתה איבדת את עינך הימנית״.

עכשיו שמתי לב שעל גופה של האחות זוחלת שיירת נמלים גדולות.

כלומר, ברגע הראשון חשבתי שחלוקה מוכתם בדבר-מה, אך ככל שהתבהר המראה ראיתי שהכתמים נעים, חלקם מימין לשמאל, וחלקם בכיוון ההפוך, וכשהתמונה הפכה חדה לחלוטין הבחנתי שאלה הן נמלים, מעל לכל ספק. לאמיתו של דבר, הנמלים הלכו על הקיר שממול, משם עלו על גופה של האחות, בנתיב החוסה בצל שדיה הנאים, והמשיכו על הקיר מהעבר השני. למרות ההפתעה המסוימת, המראה סיקרן אותי והמשכתי לבהות, מבלי לשים לב שלחדר נכנס מישהו נוסף, עד שהבחנתי ברופא העומד אף הוא ליד המיטה. הפניתי אליו את מבטי.

גם על גופו של הרופא טיילה שיירת נמלים.

המראה החל להעיק עלי, והיתקתי את מבטי מהם לעבר כיור הרחצה שעמד בפינת החדר, ששיירת נמלים חלפה על פניו מצד לצד. המשכתי לשוטט במבטי, אבל הנמלים טיילו הלוך וחזור על פני כל דבר: על התמונה שבקיר ממול, על אדן החלון, על שקית האינפוזיה של השכן במיטה השכנה, ועל

גבו של החולה שהיה שרוע על גחונו באלונקה שחלפה במסדרון. התחלתי לחוש סחרחורת קלה. התנצלתי שראשי סחרחר ושאני עייף. עצמתי את עיני. הנמלים המשיכו בתנועתן הבלתי-נלאית עד ששקעתי שוב בתרדמה.

כשהתעוררתי, האפלולית לא הייתה מוחלטת - מעין דמדומים שמתוכם הצלחתי להבחין במטושטש בשיירה הרוחשת, אם כי היא הייתה כעת חיוורת לאין שיעור מאשר קודם לכן. ציינתי לעצמי בסיפוק מסוים שאולי חזיון התעתועים הולך ונמוג, ועוד יום יומיים ייעלם כלא היה, אך שמחתי לא ארכה זמן רב: מרחוק הבחנתי פתאום בצללית ההולכת המתקרבת, הולכת ומתבהרת, רגל שעירה רמסה את טור הנמלים, ומול עיני ראיתי פרצוף ברור וחד של חתול מנומר.

"מול עיני"!!! התובנה הכתה אותי כברק:

עיני הימנית, אותה איבדתי בתאונה, חיה וקיימת! היא מונחת, מן הסתם, בצד הדרך בה אירעה התאונה, ליד תלולית נמלים, ומשם, באורח פלא, היא ממשיכה ומעבירה למוחי את כל המראות! והמוח, כדרכו, מחבר את שתי תמונות העיניים זו לזו ויוצר מעין פוטו-מונטאז' של דמויות מורכבות ומשתלבות, כשכל אחת מהן מגיעה ממקום אחר! פרצוף החתול הלך וגדל, פיו נפער, ולבעתתי נגלו לפני שני טורי שיניים חדות ולשון אדומה ומחוספסת. אמא'לה!!

מתוך בהלה וייאוש שקעתי שוב בתרדמה עמוקה.

את דמות האחות, שנכנסה לחדר עם שחר, ראיתי כשהיא מכוסה בעלי דשא עוטי טל, שמאחוריהם הצלחתי לזהות קצה של קיר לבנים אדומות. החתול איבד, כנראה, את העניין בעין, ונטש אותה אי-שם. למרות הקושי שבמראה הכפול, שמחתי שהעין לא נפגעה ושהיא עדיין ממשיכה לתפקד כמקודם. ההחלטה גמלה בלבי מיד: הרופא אמר שהתאונה אירעה בקירבת בית החולים; אם כך, עיני האבודה נמצאת לא הרחק מכאן. עלי לצאת ולחפש אותה - ויהי מה. חיכיתי שהאחות תצא מהחדר, נטלתי את החלוק וחמקתי החוצה, דואב בכל גופי, מדדה בקושי רב, גורר את רגלי הנתונה בגבס.

בחוץ שררה צינה. התכרבלתי בחלוק וניסיתי למצוא את דרכי. קשה לתפקד עם עין אחת, אך קשה שבעתיים עם שתי עיניים שכל אחת מהן רואה תמונה אחרת. למזלי, תמונת הדשא וקיר הלבנים נותרה קבועה, וכך, פוסע בהיסוס בשביל היוצא מבית החולים, התחלתי לאט לאט להתרגל לתמונת הרקע, עד שלאחר דקות ספורות הצלחתי להתעלם ממנה כמעט לחלוטין.

יצאתי מהשער אל הכביש והתחלתי לפסוע לאורכו. לשמחתי הרבה, לאחר דקות ספורות הבחנתי מרחוק בעיקול הדרך, ובצידו מכונית הפוכה, גלגליה מזדקרים באוויר. השמש זרחה לא מכבר, ומשהתקרבתי, שמתי לב לתלוליות הנמלים הרבות בתעלה שבתוכה הייתה מוטלת מכוניתי. "אני בכיוון הנכון" - שמחתי. אושרי גדל עוד יותר כשראיתי מעברו השני של הכביש בית נמוך הניצב בתוך חצר גדולה, מוקפת בגדר לבנים אדומות. הכאבים ברגלי המגובסת הלכו וגברו. שברתי ענף גדול מהעץ שבשולי הדרך, וכשאני נעזר בו כבמקל הליכה חציתי את הכביש ושמתי פעמי לעבר הבית שממול.

ככל שהלכתי וקרבתי לגדר הלבנים האדומות, חשתי טוב יותר, שכן שתי התמונות שבמוחי הלכו ודמו זו לזו. החלטתי להשתמש בעובדה זו כבסיס לתוכנית הפעולה המפורטת: עלי להתקרב אל הגדר עד למרחק שבו הלבנים של תמונת עיני השמאלית יהיו בגודל זהה לזו של הימנית, ואז עלי לנוע לאט לרוחב הגדר, ולסרוק אותה, במקביל, כל הזמן למעלה ולמטה. במקום בו שתי התמונות יתלכדו, כך ידעתי, נמצאת עיני האבודה. אולם מהר מאוד התברר לי ששכחתי פרט אחד: הדשא. כלומר, העין מונחת, ככל הנראה, על האדמה, וצופה בשורה התחתונה של הלבנים. משמע שעלי לרדת על גחוני

ולזחול, ממש כך, כשראשי סמוך לקרקע. למרות גופי הדואב הייתי מוכן לעשות זאת, אלא שאז שמתי לב שמצידה החיצונית של הגדר לא צומח דשא, ולכן עלי להיכנס אל תוך החצר. אזרתי כוחות נוספים והתחלתי לדדות בכיוון השער, שהיה במרחק כעשרים מטרים ממני.

השער, למזלי, לא היה נעול. דחפתי קלות את כנפו האחת, הצצתי פנימה ועמדתי להיכנס, כאשר מקצה החצר נשמע פתאום רעש ההתנעה של מכסחת דשא, שהחלה מתקרבת לכיווני, נדחפת על ידי גנן גדל-מידות. הצטנפתי במקום, כדי שלא יבחין בי, ונחרדתי: המכסחת האימתנית עלולה לשים קץ לתקוותי להשיב לי את ראייתי. הייתי חסר-אונים והכאבים הלכו וגברו. בצידו החיצוני של השער ניצב ספסל אבן קטן. התיישבתי כדי לסדר את מחשבותי ולטכס עצה. הרבה אפשרויות לא עמדו בפני. למעשה, האפשרות הסבירה היחידה הייתה לשבת ולהמתין עד שיסתלק הגנן, בתקווה שלא יאונה לעיני כל רע, ואז להמשיך בחיפושים. הנחתי את ראשי על ברכי ועצמתי את עין שמאל, ממשיך לבהות בעין ימין, בעל כורחי, בלבנים האדומות.

פתאום החלה התמונה במוחי להיטשטש במהירות. "זה הסוף", אמרתי לעצמי, משתדל שלא לחשוב על המתחולל. לפתע ראיתי מולי אף נשרי גדול נשען על שפם רחב, ועיניים אדומות עטורות גבינים עבותים מסתכלות בי במבט חודר. לרגע סברתי שהגנן גילה אותי והוא ניצב מולי, אך מקץ רגע הבנתי שהוא כנראה מצא את העין, הרים אותה, ועתה הוא בוחן את המציאה. על רקע הרעש הגדול שהקימה המכסחת נשמע מרחוק קול אשה קוראת: "הרצל! ה-ר-צ-ל!". התמונה הימנית חשכה פתאום: מן הסתם תחב הגנן את העין לכיסו. הוא כיבה את המכסחת, וקול האשה נשמע ברור כעת: "בוא, הרצל מותק, אין לנו הרבה זמן".

"הנה אני בא, יקירתי", השיב הרצל.

פניו נגלו פתאום שוב לעיני כהרף עין, ואז הבחנתי שאני רואה את צידה הפנימית של החצר ואת השער שמעברו השני אני יושב. קמתי, פתחתי שוב את כנף השער, והצצתי קדימה. שתי תמונות השתלבו כעת זו בזו לנגד עיני: האחת שיקפה את גבו ההולך ומתרחק של הרצל הגנן, ידו האחת שמוטה כלפי מטה אוחזת בחפץ כלשהו, ובשנייה ראיתי את דמותי-שלי, גבס על רגלי האחת, ענף בידי, תחבושת ענקית על עיני הימנית, עומד ומביט מבעד לשער הפתוח למחצה. זה היה מראה יוצא דופן מאין כמוהו: אדם רגיל לראות עצמו במראה, אך מעולם לא ראיתי את עצמי דרך עיני שלי!

הרצל נבלע בדלת, ואני התחלתי לדדות לכיוון הבית. מול עיני הימנית, הרחוקה ממני, חלפו במהירות מראות מטושטשים, ואז התייצבה התמונה והתבהרה. לא יכולתי, כמובן, לשמוע דבר מהמתרחש בתוך הבית, אבל לראות - ראיתי היטב: העין הונחה, ככל הנראה, על השידה שממול למיטה בחדר השינה. ראיתי את האשה קמה ממיטתה ומשילה מעצמה את החלוק, תחתיו לא לבשה דבר. היא ניגשה להרצל, התירה את כפתורי חולצתו, את חגורתו ואת מכנסיו. את נעליו הוא כנראה חלץ בכניסה, כי מרגע שנשרו בגדיו לרצפה משכה אותו האשה לעבר המיטה והם החלו להתעלס. מעולם לא חשבתי למצוא את עצמי מתבונן בזוג מתנה אהבים, אולם כרגע נכפה עלי הדבר, ולא יכולתי להסיר את התמונות מנגד עיני, גם לו רציתי. התמונות לא היו ברורות לגמרי, שכן הן נבלעו בתמונות עיני האחרת, שהמשיכה לשרת אותי במשימות הניווט של מסע ההצלה.

התחלתי להקיף את הבית סביב, מנסה לאתר את חדר השינה. אחד החלונות היה פתוח מעט, כנף וילון התנפנפה ממנו החוצה, וכשהתקרבתי עוד יותר שמעתי גם את הגניחות שהלכו וגברו. הנחתי שבני הזוג שקועים במעשיהם, וששתי עיניהם נתונות זו בזה. הסטתי מעט את הווילון, והצצתי פנימה. במבט הראשון, כמעט נרתעתי לאחור, במחשבה שבמקום מתנהלת אורגיה של ממש: שני

זוגות מתעלסים במיטה אחת. לא נזקקתי ליותר משנייה נוספת כדי להבחין ששני הזוגות היו זהים לחלוטין. לאמיתו של דבר הם היו קרובים מאוד זה לזה, כמעט חופפים. פתאום הבנתי את פשר הדבר: שתי עיני קרובות עכשיו זו לזו כפי שלא היו מאז התאונה!

ברגע זה לא היה יותר מקום להיסוסים - עלי לפעול במהירות. ניצלתי את תשוקתם ההולכת וגוברת של בני הזוג, דחפתי את החלון והוא נענה לי. על השידה שמתחתיו הייתה מונחת משאת נפשי. שלחתי במהירות את ידי פנימה, חטפתי את העין, ונרתעתי בחטף לאחור, משתטח על גבי אפיים ארצה. עצרתי את נשימתי, חושש שמא נחשפתי, אך למזלי בלם הדשא הרך את נפילתי, ואיש לא שמע דבר.

חפנתי בכפי את המציאה היקרה, והתחלתי לקרטע החוצה, בעזרת העין הרואה, שכעת לא הייתה כל תמונה אחרת שהפריעה לה. משחציתי את השער, לא עמדתי בפיתוי. התיישבתי על ספסל האבן הקטן, נטלתי בזהירות בין אצבעותי את עין ימין האבודה, וקירבתי אותה היישר אל מול עין שמאל הקבועה במקומה, נותן בה מבט חודר.

וכך, עין אחת מצאה עצמה בוהה בחברתה,
שראתה אותה מביטה בראשונה,
מתבוננת בשנייה,
רואה את הראשונה,
מבחינה בשנייה,
ננעצת בראשונה, ...
לאאאא!!!!!!!

המהוֹד* שנוצר התעצם בבת אחת בצורה בלתי-נסבלת: חשתי כאילו נחשול אור אדיר מפלח את ראשי במכה איומה. הכל חשך למולי. נפלתי מהספסל ואיבדתי את הכרתי.

* * *

התעוררתי במיטת בית החולים ופקחתי את עיני. ראייתי הייתה מעורפלת. הוצאתי את ידי מתחת לשמיכה ומישששתי את פנַי – התחבושת הענקית על עיני הימנית הייתה עדיין במקומה. מבעד לערפל המתפזר לאיטו התחלתי להבחין בפניה של האחות המוכרת, שניצבה ליד מיטתי ועל ראשה חילזון גדול.

* מהוֹד אופטי, מלשון הד, הוא התופעה הנמצאת בבסיס טכנולוגיית הלייזר: האנרגיה של קרן אור מועצמת באמצעות מיקודה תוך החזרות חוזרות ונשנות דרך שתי מראות הניצבות זו מול זו.

שי זילברמן, ללא כותרת, קולאז׳ על נייר, 2011

עדנה גורני | מקום שלישי

עדנה גורני נולדה בתל-אביב, ובילדותה בילתה זמן רב על עץ הצאלון שבחצר הבניין, ובין ענפיו נהגה לקרוא ספרים. אהבת הטבע הביאה אותה ללימודי ביולוגיה באוניברסיטה העברית, ואחר כך לעבודה בשמורת החולה ובשמורות טבע בבריטניה. עם חזרתה לישראל הדריכה טיולים בהר הגבוה בסיני.

עדנה החלה לעבוד במחקר במרכז המידע על עופות דורסים של החברה להגנת הטבע. מחקר זה, על נדידת עופות דורסים באיזור אילת, הבשיל לתזה לתואר שני בזואולוגיה. את לימודי הדוקטורט באקולוגיה התנהגותית השלימה באוניברסיטת קליפורניה בסנטה ברברה. המחקר עסק בשירת ציפורים כאמצעי תקשורת, ולקראת סוף הדוקטורט החלה לכתוב שירים.

כשחזרה לישראל, למדה וקיבלה תואר שני בספרות במסלול כתיבה יוצרת באוניברסיטת חיפה, וכתבה ספר עיון, "בין ניצול להצלה – תיאוריה אקופמיניסטית של יחסי טבע, תרבות וחברה בישראל". הירצתה וחקרה בתחומי מדע ומיגדר ואקופמיניזם בתוכנית ללימודי נשים ומיגדר באוניברסיטת חיפה.

ספר השירה שלה, "גרר ועילוי", יצא לאור בשנת 2014. בשנת 2020 פירסמה שני ספרי פרוזה: "דיוקן זואולוגי לקסיקון", אשר זכה בפרס הראשון לספר ביכורים בפרוזה על-שם יצחק לייב ורחל גולדברג; ו"דברים שמצאתי במחסן המשפחתי". עדנה מתגוררת בקריית טבעון, נשואה ואם לשתי בנות.

נימוקי השופטים

אסופת השירים שהגישה עדנה גורני לתחרות סובבת סביב אִמהּ המתנתקת מן החיים, והדיאלוג המידלדל ביניהן. בקטלוג של נגיעות יומיומיות מנכיחה הכותבת את האַיִן שבו מצויה האם, כיצד הופך אט אט הדו-שיח שבין האם לבתה לחד-שיח שבין הבת הכותבת לדף. אלה שירי התבוננות עדינים שבהם נרשמים מראות לכאורה פשוטים ולא נטולי הומור, אך הקורא נותר עם תחושת הכאב המלווה את תהליך ההצטמצמות של האם, כמו בשורות הבאות מתוך הכמו-הייקו בשיר "אמא בהברות ספורות":

מִטַּת נֹעַר
בְּמַצְעֵי בַּת הַיָּם הַקְּטַנָּה
אִמָּא

על כל אלה החלטנו להעניק לעדנה גורני את הפרס השלישי בתחרות עידוד היצירה בין מדענים על-שם עפר לידר, לשנת 2021.

ועדת השיפוט:
צחי פלפל (יו"ר), הדסה וולמן, רפי וייכרט, ליאור מעיין, רוני סומק, דיתי רונן

*

בְּחֹשֶׁךְ הַתֹּהוּ מְצִיצִים חַיֵּינוּ הָאֲחֵרִים
נורית זרחי

אַתְּ אוֹכֶלֶת מְעַט מִדַּי אָמַרְתִּי
רַק פְּרִילִי וְעוּגַת שׁוֹקוֹלָד אָמַרְתְּ
וְקָפֶה, אֲנִי אוֹהֶבֶת קָפֶה, אֲנִי לֹא
יְכוֹלָה לוֹמַר לָךְ מָה שֶׁאֲנִי רוֹצָה אָמַרְתִּי
אֲנִי לֹא שׁוֹאֶלֶת אָמַרְתְּ
אֵיפֹה אֲנִי? שָׁאַלְתְּ
אֲנִי כָּאן לְיָדֵךְ, אֶתְמוֹל הָיִיתִי
כָּאן וְהַיּוֹם אֲנִי כָּאן אָמַרְתִּי
אֲנִי לֹא רוֹצָה לִשְׁמֹעַ אָמַרְתְּ
(וְכִסִּית אֶת אָזְנַיִךְ)
מָה הַשָּׁעָה? שָׁאַלְתְּ
אֲנִי טוֹבַעַת אָמַרְתְּ
אַתְּ יְשֵׁנָה יוֹתֵר מִדַּי אָמַרְתִּי
כָּל הֶעָלִים שֶׁלִּי נוֹשְׁרִים אָמַרְתְּ
אַתְּ אִמָּא שֶׁלִּי אָמַרְתִּי
הַכֹּל זָרַקְתִּי לַפַּח, גַּם אֶת הַשִּׁנַּיִם הַתּוֹתָבוֹת
אַתְּ אִמָּא שֶׁלִּי
אֲנִי לֹא מַסְפִּיק מְבֻגֶּרֶת לִהְיוֹת אִמָּא שֶׁלָּךְ אָמַרְתְּ
אַתְּ חֲבֵרָה שֶׁלִּי, אֲנִי מַכִּירָה אוֹתָךְ הַרְבֵּה זְמַן, אָז מָה אַתְּ מְסַפֶּרֶת?
כְּשֶׁהָיִיתִי חוֹלָה הָיִית שָׁרָה לִי 'פִּיל הָלַךְ לִישׁוֹן' עַד שֶׁנִּרְדַּמְתִּי, עַד שֶׁנִּרְדַּמְתִּ,
אַתְּ מְדַבֶּרֶת שְׁטֵיוֹת, אַתְּ טִפְּשָׁה אָמַרְתְּ
אַתְּ לֹא זוֹכֶרֶת? שָׁאַלְתִּי
אַתְּ לֹא מְבִינָה שׁוּם דָּבָר אָמַרְתְּ

מדוע

דּוֹחֶסֶת מַפִּיּוֹת נְיָר אֶל תּוֹךְ הָאַרְנָק שֶׁכְּבָר אֵין בּוֹ
כֶּסֶף, טֶלֶפוֹן נַיָּד, רִשְׁיוֹן נְהִיגָה, מַפְתְּחוֹת,
כַּרְטִיסֵי בִּקּוּר וְאַשְׁרַאי וְקַפַּת חוֹלִים,
פִּנְקַס הַמְּחָאוֹת, שֶׁכְּבָר אֵין בּוֹ
שְׁפָתוֹן וּפוּדְרִיָּה וְרִימֶל רִיסִים,
מִמְחָטָה רְקוּמָה,
הָאַרְנָק תָּפוּחַ וְקַל, הָרוֹכְסָן מְאַיֵּם לִפְקֹעַ.
רַק לְאַחַר שֶׁהִיא צוֹעֶקֶת "אֲנִי לֹא יוֹדַעַת!"
אֲנִי מַפְסִיקָה לִשְׁאֹל

שבת

גְּדוֹלָה כִּיקוּם, עֲמֻקָּה כְּיָם,
הַסַּפָּה שֶׁל סַבָּא וְסָבְתָּא
(רַפַּדְתִּי אוֹתָהּ מֵחָדָשׁ)
עָלֶיהָ אִי בּוֹדֵד, נָקֻדָּה זְעִירָה,
אִמִּי הָאוֹבֶדֶת בּוֹהָה
בַּחֲלַל הַחֶדֶר, בִּטְנָהּ בּוֹלֶטֶת, רַגְלֶיהָ
אֵינָן נוֹגְעוֹת בָּרִצְפָּה, לוֹפֶתֶת אֶת אַרְנָקָהּ
כְּגַלְגַּל הַצָּלָה, מְחַכָּה
שֶׁאֶתְעוֹרֵר סוֹפְסוֹף וְאָקוּם
וְנֹאכַל יַחַד אֲרוּחַת בֹּקֶר.

היינו שרים

שְׁלוּבוֹת זְרוֹעוֹת
עוֹלוֹת בַּמַּדְרֵגוֹת, לְאַט,
אִמָּא שָׁרָה בְּקוֹל
"אַחַת שְׁתַּיִם שָׁלוֹשׁ
אֲנִי אֲחַשְׁוֵרוֹשׁ"
וְלִפְעָמִים "אַחַת שְׁתַּיִם שָׁלוֹשׁ אַרְבַּע
מִגְּרַמַּנְיָה הִיטְלֶר בָּא"
"כָּכָה הָיִינוּ שָׁרִים", הִיא אוֹמֶרֶת לִי, צוֹהֶלֶת,

בִּמְקוֹמוֹת הוֹמֵי אָדָם
אֲנִי מְעוֹדֶדֶת אוֹתָהּ לִסְפֹּר רַק עַד שָׁלוֹשׁ.

אמא בהברות ספורות

*
מָתַי נֹאכַל?
אִמָּא שׁוֹאֶלֶת בְּסִיּוּם
אֲרוּחַת הָעֶרֶב

*
אִמָּא שׁוֹתֶקֶת
פַּעַם גְּהָצָה חֻלְצוֹת
שָׁרָה בְּרַהְמְס

*
מִטַּת נֹעַר
בְּמַצְעֵי בַּת הַיָּם הַקְּטַנָּה
אִמָּא

*
גַּם הַשָּׁכֵן
אוֹכֵל עִם אִמּוֹ הַקְּשִׁישָׁה
בְּפָלָאפֶּל הַקּוֹסֵם

*
לָמָּה אָסוּר לְהִתְחַבֵּק?
שׁוֹאֶלֶת אִמָּא
בַּת תִּשְׁעִים וְשָׁלוֹשׁ

ניצן אלמוג גדלה בכפר סבא, וכיום היא חיה ויוצרת בקיבוץ ניר אליהו. היא בעלת תואר ראשון בביוכימיה מהטכניון, ותואר שני במדעי החיים מהאוניברסיטה העברית בירושלים.

היא עוסקת בניהול מחקרים קליניים המיועדים לבחינת הבטיחות והיעילות של טיפולים תרופתיים חדשים. הכתיבה היא, בשבילה, רפואה מונעת ומניעה.

ניצן אלמוג | ציון לשבח

סיפור הנקרא "שקט" מזמין מייד רעש. רעש רב. הרעש מזמין כתיבה מעט מלוכלכת. וה"לכלוך", במרכאות, מזכך את העלילה. בשפה עממית זה נקרא: הפוך על הפוך.

הנה, למשל, משפט הפתיחה: "יעל נכנסת אחרי לאסלה וצועקת לילדים, 'נקניקים נהדרים יצאו לו! שמנים, יפים, אחד אחד!' עם הנקניקים שבאסלה נשטפו לביוב פירורי כוחותי. איתי מניח אותי במיטה. אני עוצם עיניים...". רק 28 מילים, וכבר אסלה, ביוב, נקניקים.

ואם זה הקטר, הרי שאליו מחוברים קרונות יומיומיים. קרון קו 63, קרון המרלבורו, קרון הנובלס, ומה לא. העלילה מזכירה ציורי קומיקס, רצינות הדורשת צִבְעֵי-פעם, ולמעשה מתגנדרת בצבעי פסטל, ג'ונגל צבעוני שנכתב גם לאורך גבולות האירוניה.

על כל אלה החלטנו להעניק לניצן אלמוג ציון לשבח בתחרות עידוד היצירה בין מדענים על-שם עפר לידר, לשנת 2021.

ועדת השיפוט:
צחי פלפל (יו"ר), הדסה וולמן, רפי וייכרט, ליאור מעיין, רוני סומק, דיתי רונן

שקט.

יעל נכנסת אחרי לאסלה וצועקת לילדים: "נקניקים נהדרים יצאו לו! שמנים! יפים! אחד אחד!".

עם הנקניקים שבאסלה נשטפו לביוב פירורי כוחותי. איתי מניח אותי במיטה. אני עוצם עיניים.

"לייזר!", יעל צועקת לי בצד של האוזן ששומעת פחות רע, "נקניקים נהדרים יצאו לך! יופי, יופי! הבאתי דג מלוח שאתה אוהב, עכשיו תאכל!" היא ניגשת לשקית שקנתה אצל הדייג שלה בשוק הכרמל. בידיים נחושות וחשופות, יעל נלחמת בעטיפות הלבנות. אבל תכריכי הדגים לא יכולים לה, והיא מצליחה לשלוף את הדג המלוח ממקום מנוחתו.

בזווית העין מבחינה יעל במנתח. החבר'ה של איתי אמרו שהוא העילוי הכי גדול במדינה. נלהבת, היא מנתרת למסדרון, מנופפת בדגים וצועקת, "פרופסור, נקניקים פשוט נהדרים יצאו לו! אתה רוצה לראות?" העילוי המזדרז לא עוצר. עליו להספיק לחתוך את כל המעיים שברשימה לפני שיוכל לחזור הביתה, לאשתו. אבל יעל לא תחכה לו שיסיים. היא ממהרת חזרה אל תוך החדר. "לייזר, עכשיו אתה תאכל!". יעל מניחה על פי חתיכת דג מלוח, תחילה בעדינות, "תאכל לייזר, תאכל!". אבל הדג נשאר. דומם, נח בשקע שבין השפה העליונה לתחתונה. יעל מגביהה עוד את הכרית, "לייזר, אתה אוהב את זה, תאכל!". הדג שוכב, יעל אוחזת בכפית הברזל הקרה, וביד נחרצת פוערת בור בין שפתי. הדג מידרדר פנימה. "יופי!" צועקת יעל את קריאת הניצחון שלה, "ילדים, תראו איזה יופי אבא אוכל!" היא קוראת בגאווה לאיתי ורויטל. אני לא חושב שהם עונים.

כבר חודשים שהם לא עונים לקריאות המלחמה שלה, מאז שישבנו אצל פרופסור עילוי בפסח שעבר. דווקא אז, תמורת 3,500 שקלים, היה למזדרז כל הזמן שבעולם. הוא ניסה לשכנע והסביר שיש גיל שקשה לנתח - רקמת המעיים לא צעירה, והצלקת הפנימית עלולה לגרום זיהומים ודליפות בתוך הבטן. הוא רצה גם להסביר שהחולה הממוצע יזדקק לכימותרפיה של כמה שנים, שנים שיכולות להיות יפות, ושלא לכל חולה נכון להעביר אותן בטיפולים. אבל יעל קטעה אותו ושאלה למתי קובעים את הניתוח. איתי ורויטל ביקשו לחכות רגע, לחשוב על זה קצת ביחד לפני שמחליטים, הם אמרו שאולי כדאי להתייעץ עם מומחה נוסף, לשמוע דעה אחרת. אבל יעל לא הסכימה. היא אמרה שזה בסדר, יצאה אל המזכירה, ולפני שאיתי ויעל סיימו להודות לעילוי ולפַנות את החדר לבעלי המעיים והמעות הבאים, חזרה מחויכת: "קבעתי את הניתוח ליום ראשון!" מאז הילדים השתתקו. אבל יעל לא מוכנה לתת לשקט להשתלט על חדר מספר עשר במסדרון השלישי של פנימית ג' באיכילוב. כאילו השקט הראשון יפתח את הדלת לשקט האחרון.

כל יום חמישי יעל יורדת מקו 63, ועולה לקו 25 עד שוק הכרמל. השוק צפוף, הידיים מיוזעות, אבל יעל מתמקחת עם כל הסוחרים, ממלאת את השקיות בפירות, ירקות, בשר, גרביים חמים בשבילי, חזיות לרויטל, גופיות לאיתי, וצעצועים לקטנים שלהם. רק אז היא חוזרת את כל הדרך, עד לכניסה לשוק, לדייג שלה. יעל אומרת שדגים זה הכי רגיש, וצריך לשמור עליהם טוב טוב שלא יתקלקלו. כל שבוע הייתי אומר לה שחבל, שהיא לא צריכה לחזור בשביל הדגים שלי, שהדייג ליד התחנה של קו 25 הוא מצוין, אבל היא תמיד חוזרת לדייג הזקן שלה. אומרת שזה סיבוב קטן, שרק הוא מוציא את כל העצמות כמו שצריך, ושאת הדגים שלו כולם אוכלים. כשהיינו מסיימים לאכול הייתי מנשק אותה מעל הכיור ואומר לה שזה לא הדייג, זה המבשלת. יעל הייתה מסמיקה, צוחקת, ואז אומרת שלא אכלנו בכלל ונשאר לה כל האוכל והפריזר כבר מלא.

"לייזר", היא צועקת לי אל תוך האוזן, "אני רוצה שנחזור עוד מעט הביתה, רוצה? אם תאכל תרגיש טוב, טוב? ואני אתן לך לנהוג באוטו הביתה? רוצה? רוצה לנהוג?"

אני מכוון את השפתיים למעלה. לכיוון של איפה שהיה החיוך.

כשאיתי היה קטן, היה נועל את הפה ומסרב לאכול את מרק הדגים שיעל הכינה לו. איך הייתה נלחמת בו, סותמת את האף ודוחפת כפית אחרי כפית, מאיימת שכדאי לו, שלא יגדל, שיבוא שוטר, שאבא יכעס. אני הייתי שומע את המלחמה כבר מלמטה. הפה הקפוץ שלו והפה השואג שלה נשמעו בכל חדר המדרגות. איך שהייתי נכנס בדלת הייתה מתנשפת, "עכשיו אבא שלך יטפל בך!". הייתי מספיק לנשק את תלתליה השחורים לפני שהייתה מחייכת ומסתובבת לכיוון הכיור. אז הייתי לוחש לאיתי, "אם תאכל, אמא תשמח, מה אתה אומר? אנחנו אוהבים שאמא שמחה, נכון?" וכשהפה הקטן היה נשאר נעול הייתי מוסיף "ומחר... אני גם אקנה לך אוטו אדום. האוטו שביקשת בשבת, שרצית בדיזנגוף. בסדר? תאכל איתיילי'ה, תאכל". איתי היה פותח את הפה הקטן, זולל את כל המרק, מפטפט ומספר, איך גם ליאיר קנו אוטו אדום, אבל בלי צופר, ולא גדול כמו האוטו שנקנה בחנות בדיזנגוף.

"לייזר!", צועקת יעל, "אני מרשה לך לנוח אבל אחר כך תגיד לרופא שייתן לך לנסוע הביתה, טוב? אני אתן לך לנהוג הביתה באוטו. טוב?"

אני עוצם עיניים.

לפני שנה רויטלי אמרה שכבר לא צריך שאסיע את הגדולה שלה לריקוד בימי שני. היא אמרה שהם מצאו טרמפ עם חברים. באותו סוף שבוע איתי לקח לי את האוטו. הוא אמר שהוא לוקח רק לכמה ימים עד שיסיימו עם שלו במוסך, אבל הוא לא החזיר. אחרי כמה ימים שאלתי אם לא סיימו כבר לתקן, אבל הוא ענה שלא, שיש בעיה רצינית, ואולי יצטרכו להחליף מנוע. שאלתי שוב אחרי שבועיים, אבל איתי ענה שעדיף ככה, שבינתיים האוטו שלי יישאר אצלם. אני יודע שהאוטו שלו בסדר כי ראיתי אותו נוהג בו, אבל לא אמרתי כלום. יעל לא הייתה מופתעת כשסיפרתי לה, רק אמרה שזה בסדר כמו שזה, וכשאלתי את רויטל, ענתה, "אל תחשוב על זה, אבאל'ה, אולי אחרי שיסדרו לך את המשקפיים החדשים יהיה לך יותר נעים לנהוג". שתקתי.

אני יודע שרויטל נכנסת לחדר, כי נכנס אִתה ריח הסיגריה המסתתר במנטה שלה, וגם כי יעל שואלת אותה כמה זמן לוקח לה לעשות דבר אחד קטן, ולמה היא עדיין לא תפסה רופא. רויטלי אומרת שהוא יבוא עוד מעט ומתחילה לעסות את רגלַי. "זה נעים, אבא'לה?"

בפעם הראשונה שחזרה מהצבא עטופה בריח של גוף וניקוטין, יעל השתוללה, "חכי, חכי, מה אבא שלך יעשה לך! למה להתמכר למנהג הדוחה והמסריח הזה?! לא מתאים לך ללכת אחרי העדר! ואם כולם יקפצו מהגג?! מי את חושבת ישלם על הדרעק הזה?!" רויטלי בהתחלה ניסתה להתווכח, להגיד שהיא כבר ילדה גדולה שמשרתת את המדינה, שזה כסף שלה, שהיא לא שואלת, שגם אבא

מעשן, אבל יעל לא הרפתה. בשבת השלישית היא לא צעקה, רק הזכירה בקול הזה שלה, שבבית הזה ההורים קובעים את החוקים, ושילדות מעשנות מוזמנות להישאר בצבא. רויטלי, יותר משרצתה להרשים בטבעות עשן את הבחור ההוא, רצתה את אמא שלה. ביקשה סליחה, ואמרה שלא יקרה שוב. מאז כל סוף שבוע הייתי אני אוסף אותה מהתחנה, היינו קונים בדוכן חצי מנה פלאפל וקולה, יושבים על הספסל, מעשנים ומדברים. על הצבא, על הבחור שלה, על הבחורה שעושה לה את המוות. כל שבוע הייתי אומר שנשלח את אמא לבחורה הזו וגמרנו, כל שבוע רויטלי היתה צוחקת, "חבל עליה, מה שאמא תעשה לה". אחר כך הייתה זורקת את הסוף של החצי מנה, משעינה עלי תלתלים שחורים, מתיזה לפיה מנטה מתוך הספריי הירוק ואומרת, "יאללה, אבא, בוא נלך הביתה, לאכול עם אימוש, היא תיכף תדאג".

ביום שקיבלנו את התוצאות של הקולונוסקופיה יעל לקחה ממני את כל המרלבורו, ואמרה לשכנה שמעשנת נובלס מעל הכביסה במרפסת שהיא יכולה לקחת, שאני סיימתי עם הדרעק הזה. אבל במוצ"ש שלפני הניתוח ביקשתי מרויטלי חצי כוסית וסיגריה, ליתר ביטחון, על כל מקרה שלא יהיה, שיישאר טעם טוב. אבל רויטל לא הסכימה. רק אמרה ש"אמא תהרוג אותנו". הבטחתי לה שאשתמש במנטה שלה, וגם האחות קרצה ואמרה שהיא תמיד שומרת על סודיות מטופל, גם אם יתחננו, היא לא תאמר מלה. אבל רויטלי אמרה רק, "עזוב אבאל'ה, אימוש תביא לך משהו טעים כשתקום מהניתוח".

רופאה צעירה נכנסת לחדר. אפשר להרגיש שאשה היא צעירה גם אם לא רואים אותה טוב. יש לגוף שלה ריח של אוויר. ליעל יש ריח של אוויר על אף שהיא לא צעירה. אבל לא כמו של הרופאה, ריח של אוויר ים, עומד, כבד ממלח וזפת שחורה שלא נשטפת, וזיעה. בי כבר דבק ריח של אדמה.

לפני שנולדו הילדים, עבדתי במאפייה. כל חמישי בלילה הייתי מזיע על תנור האבן, שולף ודוחף חלות ולחמניות. עם הזריחה הייתי נכנס למושב הנהג במשאית הגדולה לסיבוב החלוקה. בסוף הסיבוב הייתי נכנס הביתה מלוח ומקומח, ויעל הייתה לוחשת, "בוא ככה, איך שאתה, גבר אמיתי צריך להיות קצת שעיר וקצת מסריח", גוררת אותי ומדגדגת, ולא נותנת לי לישון. אבל מאז פסח שעבר יעל מנסה לכסות את ריח האדמה הגובר בריח של עוגיות חמאה שנאפות בתנור, ובריח של מרק עוף מבעבע על גז, וצ'ולנט על אש קטנה, שלא מפסיק להתביל כל הלילה, ומאפי פילו ממולאים גבינה רכה, פורצת מתוך הבצק. אבל כל אלו רק נוזלים לי על הסנטר, ומטפטף לי על החולצה, ויעל מנגבת את הפירורים ומגלגלת את החולצה לכביסה, אומרת שעכשיו מתקלחים, "כדאי לך", היא אומרת, "קניתי סבונים חדשים בריח יסמין", מגלגלת אותי במסדרון בו גילגלה את שק הכבסים, שוטפת את בית השחי, מסבנת את השיער שנותר על שאריות החזה, מושכת מעלה והצידה, נוגעת ושוטפת את החיבור לצינורית הקתטר בעדינות, שלא יזדהם חס וחלילה, או כמו שלא להעיר ילד ישן. כשריח הסבון מסיים למלא את חדר האמבט, יעל מגלגלת אותי חזרה לסלון, מלבישה איבר ועור, מעמידה בצל מטוגן לפירה בחמאה ובשר טרי, שהיא קונה אדום - אדום. צועקת, "תיכף יהיה מוכן, אתה מריח איזה יופי? זה ריח פשוט שיגעון".

הרופאה הצעירה מודיעה שמעבירים אותי לפנימית. האוויר בחדר זז, והגוף של יעל עובר מישיבה לעמידה. "אין שום סיבה להעביר אותו, ממילא הוא יעבור בקרוב הביתה. נכון, לייזר?! הוא מרגיש הרבה יותר טוב! בפנימית יש גם הרבה זיהומים. אין שום סיבה! הוא לא עובר!"

הריסים של מעלה נצמדים לריסים של מטה.

יעל צועקת לי באוזן ששומעת פחות רע, "לייזר, לייזר, תגיד לה! תגיד לה שאתה לא עובר. מפה עוברים רק הביתה! תגיד לה שאתה רוצה לנהוג הביתה באוטו! לייזר, תגיד לה!"

אני עוצם עיניים.

אמיר לוי | ציון לשבח

נימוקי השופטים

אמיר לוי, בן 35, נולד ברחובות בחורף 1986. הוא בעל תואר ראשון בפיסיקה ותואר שני באסטרופיסיקה מאוניברסיטת תל אביב. כיום הוא לומד לתואר דוקטור בבית הספר למדעי המוח באוניברסיטת תל אביב, בהנחיית ד"ר ערן שטרק.

"בעבודתי", הוא אומר, "אני צולל אל תוך מוחה של 'החיה המתנהגת', וחוקר מנגנונים נוירונליים המאפשרים למידה, ואת הדיוק הטמפורלי של העברת מידע במוח. המשיכה שלי למדעי המוח נובעת מהרצון להבין את המנגנונים העומדים בבסיס של כל פעולה קוגניטיבית, בתקווה שיום אחד תאפשר הבנה זו לאנשים שמנגנונים אלו נפגעו אצלם, לחזור לפעילות קוגנטיבית תקינה ומלאה".

אמיר כתב במשך חמש שנים ב"תזה", מגזין הסטודנטים של אוניברסיטת תל אביב. כיום הוא גר בתל אביב, עם רעייתו, ליריה, ועם שתי בנותיהם, מאיה ויערה.

קבוצת השירים של אמיר לוי מתחילה בהצהרת כוונות. הוא קורא לה "תדר תהודה של ילדה".

"תהודה", אנו קוראים באתר של מכון דוידסון לחינוך מדעי, הזרוע החינוכית של מכון ויצמן למדע, "היא התופעה שבה מערכת כלשהי מגיבה בצורה חזקה מאוד לתדר מסוים (או לכמה תדרים), שמכונה "התדר העצמי של המערכת...".

במידה רבה אפשר לאמץ את ההגדרה הזאת כשמדובר בארס-פואטיקה.

אמיר לוי ממשיך וסופר "42 נענועים בדקה", משם הוא עובר לחיים וליקום, ורק אז נוחת בדמעותיה של בתו.

הטנגו הזה, שבין שורת מדע לשורת חיים, יופיע גם בשיר אחר, המתחיל בשורות: "איינשטיין ספר לי על חורים שחורים, היה קורא לי שמשון מגינת הכלבים ברחוב בלפור...". כמה מרתק הפער הזה שבין שמשון לאלברט, בין גינת הכלבים לדיון מלומד ברדיוס שוורצשילד. ובעיקר כמה יפות המרצפות עליהן מרקיד אמיר לוי את הטנגו הזה.

על כל אלה החלטנו להעניק לאמיר לוי ציון לשבח בתחרות עידוד היצירה בין מדענים על-שם עפר לידר, לשנת 2021.

ועדת השיפוט:
צחי פלפל (יו"ר), הדסה וולמן, רפי וייכרט, ליאור מעיין, רוני סומק, דיתי רונן

תדר תהודה של ילדה

תֶּדֶר תְּהוּדָה שֶׁל יַלְדָּה
42 נְעָנוּעִים בְּדַקָּה
הַתְּשׁוּבָה לַחַיִּים, לַיְקוּם
לְדִמְעוֹתֶיהָ שֶׁל בִּתִּי
הַנִּרְדֶּמֶת בְּיָדַי
מְשַׁחְרֶרֶת אוֹתִי
כְּמוֹ קְפִיץ שֶׁנִּקְרַע
לִכְתֹּב עָלֶיהָ שִׁיר.

שמשון

"אַיְנְשְׁטֵיְן, סַפֵּר לִי עַל חֹרִים שְׁחֹרִים",
הָיָה קוֹרֵא לִי שִׁמְשׁוֹן מִגִּנַּת הַכְּלָבִים בִּרְחוֹב בַּלְפּוּר.
כָּל בָּאֵי הַגִּנָּה,
בְּאִם הָיוּ רְאוּיִים,
זָכוּ לְכִנּוּיֵי חִבָּה מִשִּׁמְשׁוֹן.
הָיָה יוֹשֵׁב עַל הַסַּפְסָל הַצִּבּוּרִי, מְגַלְגֶּלֶת רְפוּאִית בֵּין
שְׂפָתָיו,
קוֹלוֹ הַמְּחֻסְפָּס מְפַסֵּל בָּעָשָׁן אֶת סִפּוּר חַיָּיו.
שָׁם שָׁמַעְתִּי עַל מַסְּעוֹתָיו, כִּבּוּשָׁיו וְאָבְדָנוֹ,
מִלּוֹתָיו מְלֻוּוֹת בְּמַקְהֵלַת נְבִיחוֹת בִּלְתִּי פּוֹסֶקֶת.
סִפַּרְתִּי לוֹ עַל חֹרִים שְׁחֹרִים וְעַל
עוֹלָמוֹת מְרֻבִּים וּמַבָּטוֹ הָיָה הוֹפֵךְ מְצֹעָף,
כְּמוֹ נָסָקָה נַפְשׁוֹ אֶל עוֹלָם אַחֵר,
עוֹלָם מַקְבִּיל,
מָקוֹם בּוֹ בִּתּוֹ,
עֲדַיִן הָיְתָה בַּחַיִּים.

ירח דבש בנפאל

שְׁתֵּי מִלִּים
מִתְנַגְּנוֹת בְּרֹאשִׁי
בְּקוֹל רַדְיוֹפוֹנִי
כְּמוֹ קוֹלִי
אֲבָל מַפְתִּיעַ בְּסַמְכוּתוֹ
בְּעִקָּר בַּחֲשֵׁכָה הַקָּרָה
הָרְטוּבָה
בְּעוֹד לְמַעְלָה בֵּין הַסְּלָעִים
סִירַת הַגּוּמִי הַשְּׁחֹרָה
נוֹשֶׁקֶת בְּעָצְמָה
בְּחֹסֶר רַחֲמִים
לִשְׁפָתַי הַלְּכוּדוֹת
מִתַּחַת לַגַּלִּים
שֶׁל הַנָּהָר הַנֶּפֶאלִי הָאַכְזָר.
אַל תִּנְשֹׁם

חופשיים לנוע

זְכָרִים מִיָּמִין, נְקֵבוֹת מִשְּׂמֹאל.
בְּיָד מְיֻמֶּנֶת אֲנִי שׁוֹלֵף אוֹתָם מֵהַבַּיִת הַיָּחִיד שֶׁהִכִּירוּ וּמַנִּיחַ אוֹתָם
בִּכְלוּבִים מוּכָנִים מֵרֹאשׁ.
זְכָרִים לְיָמִין, נְקֵבוֹת לִשְׂמֹאל.
כְּלוּב וְעוֹד כְּלוּב
לִפְעָמִים הֵם מְנַסִּים לִבְרֹחַ
לָרֹב הֵם מִתְבַּנְּסִים לַעֲרֵמָה,
רוֹעֶדֶת מִפַּחַד, בַּפִּנָּה.

שְׁלוֹשָׁה מִתּוֹךְ כָּל אַרְבָּעָה יִהְיוּ חַסְרֵי תּוֹעֶלֶת עֲבוּרִי.
אֵלּוּ הֵם בְּנֵי הַמַּזָּל,
בְּעוֹד מִסְפַּר יָמִים הֵם יֵקָרְבוּ.
הַקְּרָבָה, מִלָּה מְשֻׁנָּה לַהֲמָתָה בְּגַז.

חַסְרֵי הַמַּזָּל יָרוּצוּ שָׁעוֹת עֲבוּר טִפַּת מַיִם.
חַסְרֵי הַמַּזָּל יִחְיוּ לְבַד, בְּלִי מַגָּע, מִלְּבַד יָדִי הָעֲטוּפָה בִּכְפָפָה.
חַסְרֵי הַמַּזָּל יְנַתְּחוּ,
עַל רֹאשָׁם כֶּתֶר שֶׁל נְחֹשֶׁת וְחוּטֵי חַשְׁמַל.
אֶפְלוּ אֶל הַמַּחְשָׁבוֹת שֶׁלָּהֶם אֲנִי אֶפְלֹשׁ.
אֶרְשֹׁם אֶת מַהוּתָם.
חַסְרֵי הַמַּזָּל יֵקָרְבוּ כַּאֲשֶׁר דָּמָם יֵחָלֵף בְּחֹמֶר מְשַׁמֵּר.
מוֹחָם יִפָּרֵס, יְצֻלַּם וְיִפָּרֵסֵם
בְּאַלְבּוֹם הַמָּוֶת הַלֹּא נִגְמָר שֶׁל הַמַּדָּע.

שומר חומות

מִזְּרָן דַּק עַל הָרִצְפָּה
לְכוּדוֹת בִּתְנוּמָה רְדוּפָה
אַהֲבָה אַחַת שֶׁבָּחַרְתִּי
וּשְׁתַּיִם שֶׁלֹּא הוֹתִירוּ לִי בְּרֵרָה.

הַמִּדִּינָה מְנַגֶּנֶת לָהֶן שִׁיר עֶרֶשׂ
נְעִימָה חַדָּה הַיּוֹרֶדֶת וְעוֹלָה
תִּזְמֹרֶת שֶׁל כְּלֵי אֶחָד
הַנִּקְטָע בִּרְעָמִים וּבְרָקִים.

מְחִיאוֹת הַכַּפַּיִם שֶׁל אֱלֹהִים

גל וישנה נולדה בשנת 1992 למשפחה דתית-לאומית, בכורה מבין ארבעה ילדים. היא למדה לקרוא עוד לפני שלמדה ללכת, ומאז ספרים מלווים אותה באופן צמוד. גל החלה ללמוד לתואר במתמטיקה באוניברסיטת בר-אילן במקביל ללימודיה בבית-הספר התיכון. היא סיימה את התואר בגיל 19, ומשם המשיכה לשירות צבאי בחיל המודיעין.

על אף אהבתה למתמטיקה, הבינה גל ששאלות על המוח והנפש מעסיקות אותה לא פחות משאלות מתמטיות, ובחרה לשלב את התשוקות באמצעות לימודים לדוקטורט בחישוביות עצבית במרכז אדמונד ולילי ספרא למדעי המוח באוניברסיטה העברית. הדוקטורט שלה, בהנחיית פרופ׳ ליאון דעואל ופרופ׳ איילת לנדאו, עוסק במנגנונים העצביים והחישוביים העומדים מאחורי תפיסה מודעת. בשנה שעברה היא הצטרפה למשפחת עמיתי עזריאלי. בזמנה הפנוי (דבר נדיר), היא עוסקת בקידום חינוך מדעי במסגרות שונות, מציירת, וכמובן, קוראת וכותבת.

כבת לפסיכיאטרית שהיא גם סופרת, ומתמטיקאי שקורא יותר מכל אדם אחר שהיא מכירה, היא תמיד ידעה שאמנות ומדע הולכים יחדיו. את הסיפור הזה היא מקדישה להם.

גל וישנה | ציון לשבח

נימוקי השופטים

זהו סיפור על משולש, אח אחות ואם, סיפור שמתרכז באישפוז קצר-ימים בבית חולים. מרכז הסיפור הוא האח המאושפז, עידו, והמספרת היא אחותו יעל. עידו בן 32, אבל יעל מדייקת "הוא בן 12, עם 20 שנות ניסיון". עידו מאושפז בגלל מחלה אוטואימונית שמתפרצת מדי פעם בעוצמה וגורמת דימום מהמעיים (עידו מבקש לדייק: "למה את חוסכת? תכתבי דימם מהתחת, מה מעיים"). הסיפור מובא מנקודת המבט של יעל אשר צופה במתרחש ומשתתפת בו, בעת ובעונה אחת. היא מתארת את התנהלותו של עידו במחלקה בבית החולים כשהוא מתרוצץ ומצלם שם סרטונים וסלפי באובססיה של ילד, מתלהב ורואה בכל האירוע הזדמנות למשחקים חדשים.

גם לאם, וגם ליעל, יש חיים מלאי עיסוקים, אבל הן נשלפות מהם כדי לטפל בעידו, והקורא מבין שהסיפור מתאר אירוע בודד מתוך שרשרת אירועים חוזרים. יחסן של האחות והאם להתנהגויות המוזרות והלא-צפויות של עידו מכמיר לב. הן שומרות עליו במחלקה במסירות, וכל אחת מהן רוצה להקל על השנייה ולשמור במקומה, כי עדיף לא להשאיר את עידו לבד, מי יודע מה הוא עלול לעשות.

קצב הסיפור נע בין התזזיתיות החולנית של עידו, שלא ממש מודע למצבו, לבין האיפוק השקט של האם והאחות, איפוק אמיתי וכן אשר נובע מאהבה עמוקה זו לזו ומן הסבל המשותף שלהם. הקורא נע בין שתי התנועות האלה, משתלב אף הוא במתרחש, נפעם מהמשולש הזה, ואינו יכול שלא לחשוב מה הוא היה עושה, אם בכלל היה מסוגל לעמוד בכך, במצב מורכב כזה.

הסיפור, כאמור, מובא מנקודת מבטה של יעל, שהיא בתוך הסיטואציה, אבל גם מתבוננת בה מבחוץ, במבט רגיש מאוד, אבל גם משועשע, מבוהל וחומל. התיאור של טלטלת הרגשות דווקא מנקודת מבט זו, הוא סוד כוחו של הסיפור.

על כל אלה החלטנו להעניק לגל וישנה ציון לשבח בתחרות עידוד היצירה בין מדענים על-שם עפר לידר, לשנת 2021.

ועדת השיפוט:
צחי פלפל (יו"ר), הדסה וולמן, רפי וייכרט, ליאור מעיין, רוני סומק, דיתי רונן

אישפוז

השעה 10:04. המאחר האחרון נכנס לחדר הישיבות, ואנחנו מתחילים בסינכרון של הבוקר. בקושי מספיקים לסגור את הדלת, ושרון מתפרצת בעצבים, מנופפת בפלאפון שלי. "זה צילצל כבר ארבע פעמים, זה משגע את כולם באוֹפֶן ספייס". היא מניחה את הפלאפון מולי בהפגנתיות ויוצאת מהחדר. אני שונאת את החלל הענקי הזה. עאלק הפריה הדדית. כל מה שיצא מזה שתקעו את כל הצוותים באולם אחד, זה יותר רעש. אם הייתי במשרד רק עם הצוות שלי, אף אחד לא היה שומע את הצלצולים, והייתי יכולה להספיק לעבוד לפחות קצת היום. אני יוצאת מחדר הישיבות לפני שהפלאפון שלי יצלצל שוב. אמא שלי אומרת, "כמה פעמים צריך להתקשר בשביל שתעני", ואז "אני מאחרת לכיתה בגלל שאת אף פעם לא עונה", ורק אז היא אומרת שעידו הגיע למיון. פאק איט. למה היא לא נוסעת. כאילו שיקרה משהו אם ט׳3 ילמדו על העלייה הרביעית שיעור אחד פחות, או אפילו אם היא לא תגיע לכל שאר השיעורים היום ותיסע לעידו במקום. אני כמעט אומרת לה את זה, אבל אז אני שומעת צפירה של רכב ברקע, ומבינה שהיא עומדת בחוץ בקור הזה בזמן שהיא מתקשרת אלי חמש פעמים. אני מדמיינת אותה עומדת לבד בחצר בית הספר, בודקת מסביב כל הזמן לוודא שאין אף תלמיד שמקשיב לשיחה, והכל כי היא מובכת מכדי לדבר ליד המורות האחרות בחדר מורים על הבן המיוחד שלה. אז אני נוסעת למיון.

כשאני מגיעה, עידו בעיצומו של ריב קולני עם איזה אח על התוצאות של משחק כדורגל כלשהו ועל איך שהשופט בן זונה. הוא מחובר לעירוי, וכבר קיבל כנראה תרופות כלשהן שעצרו את הדימום. מפני שהוא כבר קיבל טיפול ראשוני, משאירים אותנו לחכות להוראות הבאות של הרופא. בינתיים אני מנסה להבין ממנו מה קרה. מתברר שעידו התמוטט באוטובוס, ומישהו שהיה שם הזמין אמבולנס ("הזמינו אמבולנס עוד קודם", עידו מתקן). המחלה של עידו גורמת לדימום במעיים ("למה את חוסכת? תכתבי דימם מהתחת, מה מעיים"), אז עוד לפני שהוא התמוטט, הוא איבד כמויות גדולות של דם, ולכן הזמינו אמבולנס, והוא התעלף בזמן שחיכו לאמבולנס שיגיע. לא הייתי שם, אבל אני מרגישה כאילו כן הייתי, כי עידו תיעד הכל בסרטונים וסלפים עם כל הפרמדיקים. אם הם לא היו רואים את המדדים שלו ואת כל הדם שהוא איבד ("מהתחת, למה את מתחסדת"), בטח היו משחררים אותו במקום.

אמא שלי מגיעה אחרי שעתיים וחצי. מוקדם יחסית, אז היא כן יצאה לפני סוף יום הלימודים, אבל אני לא אומרת על זה כלום. כמה דקות אחר כך הרופא מגיע ונוזף בנו ש"נתנו לעידו להגיע למצב

הזה", כאילו שזה בשליטתנו. עידו בכלל לא אמר לנו שכואב לו משהו, או שהוא חלש, או מדמם, אני אפילו לא בטוחה שהוא הרגיש. לעידו יש סף כאב גבוה מאוד. בכל זאת אמא שלי מתנצלת בפני הרופא, ונותנת נאום שלם לעידו על זה שהוא חייב להיות יותר מודע ולהתריע בזמן ומה לא. שתינו יודעות שזה מיותר לגמרי, עידו לא באמת הרגיש שהוא עומד להתמוטט, וגם אם כן, הוא לא היה מתנדב ללכת לבית החולים עד שממש חייבים. אני חושדת שבלב אמא שלי אפילו קצת שמחה שעידו לא תמיד מרגיש כאבים, כי אחרת היינו במיון כל שני וחמישי עם בעיות שוליות שלא באמת צריכות טיפול. אצל עידו אין אופציית ביניים, זה או הכל או כלום.

כשהוא אובחן, אמרו לנו שזה יקרה מדי פעם, כי "ככה זה עם מחלות אוטואימוניות". לא תמיד יודעים מה הטריגר, אם בכלל יש. השורה התחתונה היא שמדי פעם תהיה תגובה דלקתית רב-מערכתית ונצטרך להגיע לבית החולים. זה ככה גם אצל חולים שלוקחים את כל התרופות, ומגיעים לכל הבדיקות בזמן, אז לפחות זה לא משהו שקורה בגלל הגחמות של עידו. לפחות זה מה שאמא שלי מספרת לעצמה ולסובבים כשהיא מרגישה קצת אשמה. זו אמנם לא הפעם הראשונה שלנו במיון עם עידו מאז האבחנה, אבל כמויות הדם שהוא איבד הפעם הן חריגות אפילו בשבילו, אז הוא צריך מנות דם רבות מהרגיל, וגם אומרים לנו שהוא יאושפז, כי הפעם אי-אפשר לפתור את הכל במיון. במהלך ההסבר של הרופא עידו מאבד עניין, ומנסה לשכנע את כולנו להצטופף ליד המיטה שלו לסלפי. הרופא מסרב בנימוס, ואמא שלי מתקרבת למיטה בחוסר רצון. מזל שאין לה חשבון פייסבוק, אז אין לה מושג שעידו מעלה לרשת את כל התמונות שלהם יחד. או שכבר לא איכפת לה.

היות שגם ככה הלך לי יום העבודה, אני נשארת עם אמא שלי ועידו כשמעבירים אותו למחלקה. עידו נרדם קצת, ובינתיים אני מצליחה לשכנע את אמא שלי שתיסע הביתה להתרענן קצת ולהביא דברים לעידו. אני מתלבטת אם לכתוב לאורן מה קרה. הוא כל הזמן אומר שאני חייבת "לשחרר", מה שזה לא אומר. כאילו שזה כל כך קל, וכאילו שזה בכלל נתון לשליטתי. אמא שלו לא מתקשרת חמש פעמים בסינכרון של הבוקר. אני מסתכלת על עידו ישֵן, וחושבת שאולי אני בכלל לא רוצה לשחרר.

כשעידו מתעורר, הוא לא מבזבז זמן וישר יוצא "להכיר את השטח". האחות במחלקה מסתכלת בפליאה על אוסף הניירות הרפואיים שהגענו אִתם. אני חושבת שהיא לא האמינה שמישהו במצב שלו יכול בכלל לקום מהכיסא, שלא לדבר על להסתובב בכל המחלקה ולפטפט כל כך הרבה, ולכן היא מרגישה צורך לבדוק שוב את הדפים. מחכות לה עוד הפתעות רבות עם עידו. היא שמה לב שאני מסתכלת עליה, ואומרת לי: "לא מטופל רגיל, האח שלך". אני מחייכת אליה. אמא שלי הייתה מובכת מכל האינטראקציה הזו. גם אני, פעם.

אמא שלי חוזרת עם הדברים של עידו, ואני עוזרת לה לסדר אותם בחדר. לצד בגדים, אוכל ומשחקים שהוא ביקש היא הביאה גם ערימה של ספרים, "צ'רלי בממלכת השוקולד", "פצפונת ואנטון", "מתילדה". כל הספרים שהכי אהבתי בתור ילדה. אני תוהה אם זו הדרך שלה להגיד לי תודה על זה שאני פה, או לרמוז שהיא הייתה רוצה שעידו יהיה יותר דומה לאיך שאני הייתי בתור ילדה, או שהיא הביאה את הספרים האלה במקרה. עידו לא יקרא בהם בשום שלב, אבל אמא שלי

תמיד מביאה ספרים לבית החולים בכל זאת, "ליתר ביטחון".

כשעידו חוזר, אנחנו מנסות להראות לו איפה שמנו כל דבר, אבל הוא מאבד עניין אחרי שהוא מאתר את התחתונים והקולה. הוא פותח בשיחה עם אברהם, שותפו החדש לחדר. אברהם בן 72, אבל זה לא מפריע לעידו אפילו לרגע. בינתיים אמא שלי יוצאת מהחדר להתקשר למורה שעובדת אִתה. היא אומרת שהיא הולכת להתקשר ל"חברה", אבל אני יודעת שאין לה חברות מחוץ לעבודה. מהמסדרון אני שומעת אותה מבקשת שיחפו עליה בשיעורים מחר, בזמן שעידו מתאר בהתרגשות דברים שהוא עושה יחד עם הכלבה שלו, דינה. אני חושבת שאברהם לא מבין שדינה היא כלבה, אבל אני לא מתערבת בשיחה. אם אמא שלי הייתה בחדר, היא הייתה מנסה להגיד משהו שישלים את הפער הזה ביניהם בלי שעידו ישים לב, אבל אני סקרנית לדעת אם אברהם יבין את זה בעצמו, אז אני לא אומרת כלום. זה לא קורה, כי די מהר עידו מאבד את חוט המחשבה שלו, וכולנו עוברים לראות יחד טלוויזיה.

לא כתבתי לאורן בסוף, אז אני יוצאת לדירה כדי שהוא לא ידאג. לפני שאני יוצאת אני מנסה לשכנע את אמא שלי שתיתן לי להחליף אותה בלילה מחר, אבל היא מסרבת בתוקף. נראה לי שהיא מרגישה אשמה שהיא התקשרה אלי בבוקר. זה עצוב לי, גם אם בבוקר זה תיסכל אותי נורא. בסוף אני לא מגיעה יום אחר כך לבית החולים, וגם לא ביום אחרי זה, אבל ביום השלישי אמא שלי מבקשת שאבוא להחליף אותה קצת. אז אני באה.

כשאני נכנסת לחדר שלו, עידו מספר לי בהתרגשות על כל טלטלות הזוגיות של חברו החדש ("הם כבר התגרשו, ועכשיו הם חוזרים! איזה עולם קטן, אה?"). אברהם מחייך אלי בהבנה. אחר כך אני מגלה (שוב מעידו), שאברהם וילדיו לא דיברו כמה שנים, וזה עוזר לי להבין את הסבלנות המפתיעה שהוא מגלה כלפי הברברת של עידו. מהאחות אני מגלה שעידו ואברהם עושים די הרבה רעש בלילה (עידו מסביר, "בבית אמא לא נותנת לי לעשות מסיבת פיג'מות, אבל כאן היא כן מרשה, אז אני חייב לנצל את זה!"). עידו מספר לי בהתרגשות שהחדר שלהם הכי מגניב בקומה, והוא חייב לתחזק את הרושם הזה ("הצבתי לעצמי רף גבוה"). אני מסתכלת על האחות בחשש. היא אומרת, לכאורה בנזיפה, "חדר חמש, אנחנו נצטרך להפריד אתכם אם תמשיכו להרעיש ככה", אבל בסך הכל נראה לי שהיא די מחבבת את עידו.

אני חושבת על אמא שלי שמנסה כבר שלושה ימים לישון ברעש הזה, ומתקשרת לאורן. אני מספרת לו שאני בבית חולים עם עידו, ושאשאר לישון כאן הלילה. הוא מופתע שלא אמרתי לו קודם שעידו מאושפז. הוא באמת מנסה להיות אמפתי, אבל אני מזכירה לו מה הוא אמר בפעם האחרונה שדיברנו על זה, והוא אומר שלא הבנתי נכון, וברור שאם יש אירוע כזה, זה הגיוני שאעזור. הוא לא מבין שעם המשפחה שלי תמיד יש "אירוע". אחר כך אני כותבת לאמא שלי שתישאר לנוח בבית.

"מה פתאום, אני כבר יוצאת", היא כותבת חזרה.

"אורן בתורנות לילה. אין צורך שאחזור לדירה ריקה". אני משקרת לה. לא הייתי מעיזה לעשות את זה בקול, היא הייתה מזהה ישר, אבל בהודעה זה קל יותר. אני לא יכולה להגיד לה שכבר אמרתי לאורן שאני נשארת בבית החולים. היא תכעס שלא שאלתי אותה קודם, וזה גם לא יעזור, היא תגיע

בכל זאת ותשלח אותי הביתה.

"וכאן בדירה פשוט יש כל כך הרבה אנשים", היא עונה.

"אמא, זה באמת בסדר, אל תדאגי, תנוחי קצת", אני מנסה שוב.

"קרה משהו עם אורן?"

"לא, לא קרה כלום, אמא. אורן בתורנות"

"אל תדפקי את זה אתו. סוף סוף מישהו מוצלח".

אחרי זה אני לא עונה לה יותר. היא מגיעה שעה אחר כך, ואנחנו מתחלפות בלי להגיד מלה. עידו בכלל לא שם לב. יומיים אחר כך אמא שלי מתקשרת להתנצל, ואני מגיעה שוב להחליף אותה בבית החולים. הפעם אני מגיעה בדיוק כשהאחות נכנסת עם זריקה עבור אברהם. עידו מכריז שהם כבר כל כך קרובים זה לזה, עד שאפילו התחושות הפיסיות שלהם משותפות. מהחיוכים שהוא מחליף עם אברהם והאחות אני מבינה שאני הולכת לצפות בהצגה מתורגלת היטב. האחות מקרבת את הזריקה אל אברהם, ועידו כבר צועק, "אֵיי! ממש הגזמת הפעם". כולם צוחקים ועידו שואל, בתמימות לכאורה, "מה, עוד לא הזרקת? אה טוב, הפעם תגידי!" היא נשמעת לבקשה, ועידו צועק שוב, הפעם בזמן. כל השלושה פורצים בצחוק יחד, ואני מצטרפת אליהם. עידו מאושר להיות במרכז העניינים, ואני חושבת שיש גם צדדים חיוביים לאישפוז. וגם אני חושבת, אם אורן היה פה עכשיו, הוא היה מבין למה אני לא רוצה "לשחרר", וגם לא יכולה.

אני מנצלת את העובדה שעידו עסוק כדי לחפש את הרופא המטפל. אם נסתמך רק על מה שעידו זוכר, אין לנו סיכוי להבין את ההוראות הרפואיות בהמשך. אמא שלי בוודאי שאלה גם, אבל היא מתעקשת לקבל את המידע כשעידו בחדר, ואז חצי מהזמן עובר בניסיונות של עידו להצחיק את הצוות הרפואי. אני חושבת שהיא מתעקשת על זה כדי להכין אותו ליום בו היא כבר לא תהיה, אבל אני מדחיקה את המחשבה. היינו שמחים כמובן לקבל הוראות כתובות, אבל זה לא תמיד עוזר. עידו, מרוב התלהבות, מסתובב עם הניירת בכל מקום, וכבר קרה שהיא נשכחה אצל השכנים ("גברת אלפסי רצתה לדעת מה עשו אִתי שם!"), או בין הירקות בסוּפֶר ("רק הנחתי את זה שם לרגע, זה באמת לא אשמתי").

כשאני חוזרת, עידו ואברהם פותרים יחד תשחץ. אברהם מופתע מהיכולת המרשימה שעידו מפגין, או אולי מכך שהוא מרוכז בדבר אחד במשך יותר מארבע דקות ברצף. הוא לא יודע כמה שעות אמא שלי ישבה עם עידו לפתור תשחצים מאז שהוא קטן, ואני לא מספרת לו. במקום זה אני רושמת לעצמי תזכורת לספר לאמא שלי על זה שעידו שמח לפתור תשחץ גם כשהיא לא בסביבה.

אחרי שבוע במחלקה עידו משתחרר. במהלך סבב הפרידות הוא מבקש ציונים מכולם ("הייתי מטופל 100, נכון?"), ומזמין את כל המחלקה ליום ההולדת שלו בחודש הבא ("32!"). בצד אני שומעת את שני רופאים מתלחששים ביניהם ("נפל על הראש? באיזה גיל?"). מזל שאמא שלי לא שמעה. יום הולדת 32. זה נשמע לא נכון. עידו לא באמת בן 32, הוא בן 12, עם 20 שנות ניסיון. "תפסיקי לכתוב כבר", עידו נוזף בי. "יש לי עוד הרבה דברים להספיק היום".

יהושע גריפית, אקריליק על נייר

מכתב לאלים

אורלי גולדוווסר

מי, באמת, המציא את האלף-בית כפי שאנחנו מכירים אותו?

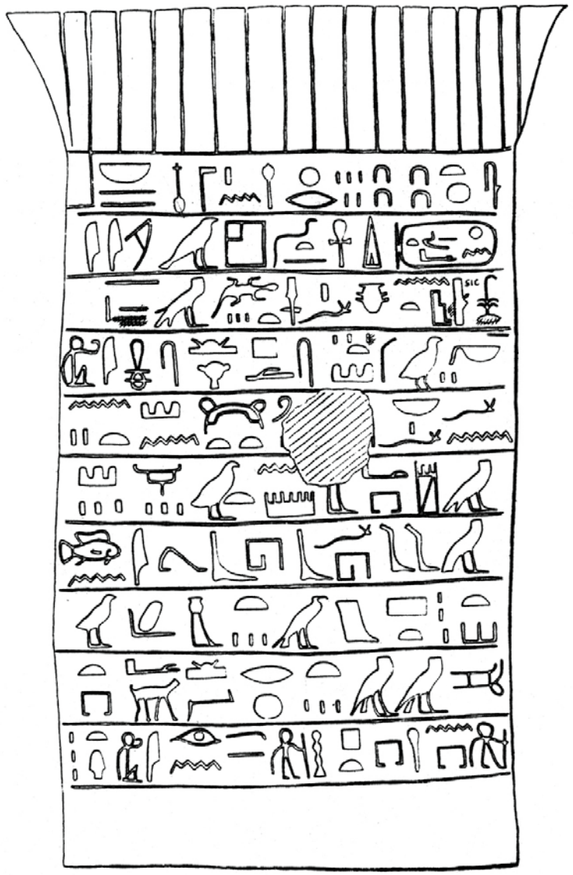
בראשית האלף השני לפני הספירה הנוצרית המציאו כנענים, במידבר סיני, את האלף-בית הראשון בעולם כולו. זהו אבי הכתב שבו אנו כותבים עד היום בעברית, באנגלית, וברוב השפות המודרניות של העולם המערבי. השיטה האלפביתית הומצאה רק פעם אחת במהלך ההיסטוריה, וממנה התפתחו כל כתבי הא״ב המוכרים לנו כיום.

מסוף האלף הרביעי לפנה״ס ועד המצאת האלף-בית כתבו במזרח הקדום בכתבים מורכבים בני מאות סימנים: בארם נהריים – בכתב היתדות, ובמצרים – בכתב החרטומים, הוא כתב התמונות (ההירוגליפים) של מצרים העתיקה. מחוץ למזרח הקדום עדיין לא נמצאו עדויות חד-משמעיות לכתיבה סדירה מסוג כלשהו עד האלף השני לפנה״ס.

כדי לדעת קרוא וכתוב בכתבים הטרום-אלפביתיים של המזרח הקדום היה צורך להכיר ולזכור מאות סימנים. אולם מעֵבֶר לכך, אותם כתבים גם הובילו את הקוראים מן הסימנים אל המילים בדרכים סבוכות ומפותלות. חלק מן המילים הוצגו בכתב החרטומים באמצעות ציור המתאר את משמעות המלה. למשל, המלה פר נכתבה באמצעות הציור ואילו המלה קן נכתבה באמצעות הציור . אבל במקרה של מילים שהיה קשה למצוא ציור שיביע את מובנן במדויק (ואלו רוב המילים בשפה), היה צורך להשתמש באוסף של ציורים שלא שימשו עוד בתפקידם המקורי, אלא ציינו צליל או צירופי צלילים. כך, למשל, לו הייתה המלה ״פֶּרֶקֶן״ מלה מצרית, היא הייתה יכולה להיכתב בכתב החרטומים באמצעות ציור של הפר, ואחריו ציור של הקן (המשמשים הפעם כשרשרת עיצורים בלבד – תנועות לא היו מיוצגות, כמו בעברית בכתיב חסר). נוסף על כך היה הסופר המצרי מוסיף לפחות ציור אחד, קרוב לוודאי הציור אשר מייצג פפירוס כתוב וחתום בחותם. זה ציור ״שותק״, שאינו משתתף כלל בתבנית הפונטית של המלה. הוא משמש כסימן ממיין, המציין שהמלה הבאה לפניו היא מושג מופשט. לכן, המלה המומצאת שלנו, ״פֶּרֶקֶן״, הייתה נכתבת כך:

אם לא די בכך, הרי שהציור יכול לשמש בכתב גם בשימושים אחרים. גם הוא יכול להופיע כסימן ממיין חסר צליל, המציין את הקטגוריה (בקר) בשמות עצם שונים, כמו פר, שור, פרה, עגל ועוד. מכאן, שסימן יחיד כמו עשוי לשמש בשלושה תפקידים שונים במסגרת כתב החרטומים – כתמונה של עצמו, כערך צלילי של התמונה ללא משמעותה, וכסימן ממיין חסר כל צליל.

פרופ׳ אורלי גולדוווסר היא אגיפטולוגית באוניברסיטה העברית בירושלים. המאמר מוקדש לזכרו של פרופ׳ יוסף נוה (1928-2011). ציורי האותיות, לפי בנימין זאס וגורדון המילטון. המחברת מודה לדן אלהרר ולהללי הראל על עזרתם בהכנת התמונות.



את כתב החרטומים אפשר היה לכתוב בשני הכיוונים. לכן, המלה "פרקן" יכולה הייתה להיכתב גם כך . הכלל היחיד הוא, שהקריאה מתבצעת כנגד כיוון הסימנים, כלומר באופן שאצל קוראים רבים בימינו (ואולי גם בעת העתיקה) נתפס כמנוגד לכיוון הקריאה האינטואיטיבי.

הדרך החדשה לכתיבה שיצרו הכנענים במידבר סיני הייתה המצאה גאונית. במקום מאות סימנים הם השתמשו בפחות מ-30 סימנים, אשר מסמנים צלילים (ורק צלילים). באמצעות הסימנים המעטים הללו ניתן לייצג כל מלה בשפה, ובמקום להפעיל עליהם חוקי קריאה שונים ומסובכים, הא"ב קובע דרך קבועה אחת לקריאתם.

בניגוד לתפיסה שרווחה עד היום במחקר, שממציאי הא"ב נמנו עם אליטה חברתית-תרבותית משכילה שידעה לקרוא מצרית, אני סבורה שהם היו עובדי מכרות שלא ידעו קרוא וכתוב בשום שפה. לדעתי, העובדה שלא היה להם יָדע קודם בשיטות הקריאה והכתיבה הקיימות, ושהם פעלו מחוץ לעולם הממסדי של תרבויות המזרח הקדום, היא שסייעה להם ליצור את השיטה החדשה והמקורית, שהייתה פשוטה ונגישה הרבה יותר מן השיטות שקדמו לה. בקיצור, היא איפשרה להם לחשוב "מחוץ לקופסה".

יוצרי הכתב החדש היו כנענים, כלומר, אנשים ששפתם הייתה כנענית, שפה שניבים שונים שלה דוברו בכל איזור הלבנט באותה תקופה. חלקם לפחות היו כורים מקצועיים, שעבדו בשירות המלך המצרי במכרות הטורקיז והנחושת בדרום הר סיני, באזור סראביט אל-חאדם. שם, בסביבות 1840 לפני הספירה הנוצרית, כלומר כמעט לפני 4,000 שנה, הם המציאו את הא"ב.

פרעוני מצרים שלחו משלחות גדולות לראש ההר בסראביט אל-חאדם. במשלחות היו כמובן כורים, אבל גם סופרים מצריים, פקידי אוצר ורופאים, חיילים, אומנים במלאכות רבות, כמו בנאים וסתתים, מתורגמנים, מובילי חמורים, ואפילו מכשפי עקרבים (מכשפים שתפקידם היה כנראה למנוע הכשת עקרבים). נוסף לעבודת הכרייה עסקו המצרים גם בבניית מקדש גדול על ראש ההר ל"בעלת הטורקיז", הלוא היא האלה חתחור, שקיוו תמיד לברכתה, ולכן נזקקו למערך עובדים גדול ומגוון כל כך.

במקדש הגדול על ראש ההר נמצאו מאות כתובות בכתב התמונות הקטנות, כתב החרטומים, המספרות על המשלחות ועל הצלחתן בשל זכייתן בברכת האלים. כתובות מצריות הירוגליפיות לא מעטות התגלו גם בסביבת המכרות, במרחק לא גדול מן המקדש. ככל שאנו יכולים להסיק מן הכתובות הרבות שהותירו המצרים במקדש ובסביבתו, העובדים במקדש ובמכרות לא היו עבדים. מעֵבֶר לכך, מן הכתובות המצריות אנו למדים שבמשלחות היו גם כנענים רבים שעבדו עם המצרים בתפקידים שונים. הם שימשו לא רק ככורים, אלא היו ביניהם גם מובילי שיירות, מנהלי עבודה, בנאים וחיילים. מוכר לנו אפילו נסיך כנעני בשם חבדד, שמופיע עם חמורו ונושאי כליו בציור שהוא חלק מאסטלה מצרית בכתב החרטומים שנחשפה במקדש.

אולם, גם כתובות אחרות התגלו על ראש ההר לצד מאות הכתובות בכתב החרטומים. הילדה פיטרי, אשתו של הארכיאולוג הנודע פלינדרס פיטרי, שחפר באתר ב-1905, דרכה באקראי ליד אחד המכרות על כמה שברי אבנים, שנשאו סימנים מוזרים ו"מכוערים" במיוחד. הסימנים הללו נראו כמו חיקויים לא מוצלחים של הירוגליפים מצריים, אך פיטרי חד-ההבחנה טען כבר אז שמדובר בכתב אלפביתי, אף שלא היה מסוגל לקוראו. את הכתב פיענח ב-1916 האגיפטולוג האנגלי הנודע אלן גרדינר, שזיהה את שפת הכתובות ככנענית. מאז נמצאו ותועדו באיזור המכרות ובדרך אליהם יותר מ-30 כתובות באותו כתב אלפביתי.

רוב הכתובות נמצאו מסביב למכרות הטורקיז ואפילו ממש בתוכם, ורק כמה כתובות נמצאו על ארבעה חפצי מנחה קטנים במקדש עצמו. בשל מיקומן של הכתובות אפשר להניח שכתבו אותן העובדים במכרות, ולא סופרים או בעלי תפקידים בכירים במקדש.

קיים דמיון רב בין כמה סימנים בכתובות המוזרות הללו לבין הירוגליפים מצריים מסוימים שמופיעים בכתובות במקדש לאלת הטורקיז, המתוארכות לימי המלך אמנמחאת השלישי (בסביבות 1840 לפנה"ס). הקשרים הברורים בין הסימנים החדשים לבין אותם הירוגליפים מראים לדעתי, בסבירות גבוהה מאוד, שהמודלים לאותיות החדשות של

הכנענים נלקחו מתוך רפרטואר הסימנים האופייני לסיני בתקופתו של מלך זה. בעקבות זאת, ובשונה מן התפיסה אשר רווחה במחקר (לבד מזו של גרדינר, מפענח הכתב), אפשר להסיק שהא"ב הזה הומצא באותו מקום ובאותו זמן, כלומר בימי אמנמחאת השלישי. כמו כן, מעט הכתובות האלפביתיות הנוספות שנמצאו במקומות אחרים במצרים ובכנען, מאוחרות כולן לתקופה זו; דבר שגם הופך, כאמור, את האלף-בית מסיני לאלף-בית הראשון בעולם.

על אף דמיונן של האותיות של הכתב החדש להירוגליפים, ברור שממציאי האלף-בית לא ידעו לקרוא מצרית (ולא הבינו את חוקי השימוש בכתב הציורים). אחת הדרכים להסיק זאת היא שהם השתמשו בכמה סימנים מצריים שונים, שדמו זה לזה בצורתם, כמודלים לאותה אות. למשל, אפשר לראות שלאות נ שימשו כדגם שני הירוגליפים שונים של נחשים – אחד של קוברה והשני של שפיפון . במצרית אין שום אפשרות להחליף בין שני ציורי הנחשים האלה, מפני שהם בעלי משמעות שונה, ונקראים באופן שונה לחלוטין. אך לגבי הכנענים, נחש היה פשוט נחש.

נוסף על כך, הכתובות הכנעניות כתובות בדרך כלל בכיוון הפוך לכיוון הקריאה הנכון במצרית. סימנים מצריים נקראים תמיד כנגד כיוון הציורים. אך הכותבים הכנענים בחרו בכיוון ה"אינטואיטיבי", ההפוך, כאמור, לכיוון הקריאה התקני במצרית. כמו כן, בניגוד למסורת הכתיבה של הסופרים המצריים, רוב הכתובות הכנעניות מאופיינות בחוסר הקפדה על סדר, סידור השורות, ולעיתים גם גודל האותיות.

אם כן, מה היו התנאים שהובילו לכך שאת הכתב הזה המציאו דווקא בסיני עובדי המכרות הכנענים? הכנענים "חסרי הכתב" ראו מסביבם כתובות רבות בכתב החרטומים. המצרים שהקיפו אותם היו אחוזים בדיבוק של כתיבה. הכנענים ידעו, כי בעזרת התמונות הקטנות הללו מְתַקְשרים המצרים עם האלים ומספרים בשבח עצמם. אולי הם אפילו ייחסו את ההצלחה המצרית לתקשורת הטובה שלהם עם האלים באמצעות כתב התמונות. הם ידעו שאפשר לכתוב לאלים ולבקש את ברכתם. בעיקר נמשכו אל האפשרות להותיר שֵם על אבן. כך לא יימחק שמם; האלים יזכרו אותם, והם יבורכו לעולם.

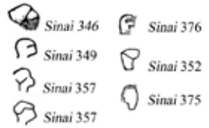
העבודה במכרות החשוכים הייתה מפרכת ומסוכנת. האמונה בנוכחות האלים ובשליטתם בגורל האישי הייתה מוחשית וצורבת על ראש ההר הצחיח בסיני. הרצון ליצור עִמם קשר ולבקש את ברכתם היה בוודאי צורך קיומי. הכנענים ביקשו לכתוב לאליהם-שלהם – לבעלת (שמה הכנעני של אלת הטורקיז, חתחור), ולאבי האלים הכנעני, ששמו בתקופה זו היה אל.

הכנענים אימצו לעצמם כשני תריסר ציורים בלבד מהכתב המצרי בן מאות התמונות. הם בחרו מכתב החרטומים תמונות שדיברו אל לבם – כמו למשל שור (אלוף בכנענית, במקרא ידועה צורת הריבוי אלפים), עין , בית , מים , ראש או יד . היות שלא הכירו את חוקי הכתב המצרי המסובך, השתמשו הכנענים בהירוגליפים בצורה שונה ומקורית לחלוטין, והמציאו בהשראתם כתב חדש כדי לכתוב את שפתם-שלהם – הכנענית העתיקה. הנה כמה דוגמאות:

את ההירוגליף המצרי הם זיהו בקלות כתמונה של המלה "ראש" בכנענית, והחליטו להשתמש בו כדי לבטא רק את הצליל הראשון של המלה (ריש = ר). מעתה, בכתב הכנעני, הצליל של הציור יהיה "ר" ולא ראש. הציור נעשה "סימן חופשי" (אות), שאינו כבול עוד למשמעות התמונה, ואפשר יהיה להשתמש בו בכל פעם שמבקשים לייצג את הצליל "ר".

במצרית, המלה ראש נשמעה אחרת לגמרי, כנראה נהגתה כ"טפ" או באופן דומה. אבל הכנענים לא ידעו זאת, או שזה לא היה חשוב להם.

כאמור, הכנענים לא למדו כיצד לכתוב במצרית ולצייר במדויק את ההירוגליפים (עניין שדרש מיומנות). זו כנראה אחת הסיבות לכך שבמעבר מן הכתב המצרי לא"ב הכנעני השתנתה בחלק מן המקרים גם צורתו של הסימן. אפשר להבחין בכך כשמתבוננים, למשל, בסימן הכנעני של הראש, בהשוואה להירוגליף ששימש לו השראה.



בגרסה מעט יותר מאוחרת של ציור הראש הכנעני (האות ריש) בכתובת אלפביתית ממצרים, אפשר להבחין שבוצעה בו התאמה ל"אופנה" הכנענית, כך שהתסרוקת המתנוססת על הראש מזכירה מאוד את האופן שבו נהגו הכנענים לספר את שערם (תסרוקת הפטרייה, ראו דוגמא בטבלה למטה).

הירוגליף מצרי אחר, שצורתו ריבוע , זיהו הכנענים כחתך פשוט של בית. שם האות הכנענית הוא "ב", אבל גם במקרה הזה השתמשו הממציאים בציור כדי לייצג רק את הצליל הראשון של המלה בית. מעתה הפך גם הוא ל"סימן חופשי" שאינו כבול למשמעות התמונה. במצרית, הצליל של אותו סימן היה כנראה "פּוֹי", ומשמעותו הייתה בכלל שרפרף, אך גם הפעם לא היו הכנענים מודעים לכך, או שבחרו להתעלם מן העובדות הללו. הם ציירו את סימן הבית באופן מגוון בכתבם-שלהם.

כתובת 359 מהמכרות בסיני אשר נושאת את האותיות אלף, בית, מם. כאן הבית – בית עם כניסה.

צורות שונות של בתים אשר מייצגות את האות בית בכתובות סיני הקדומות.

את ההירוגליף המצרי , שייצג בתמונה אחת את הפועל שמשמעותו הייתה "לעשות", והצליל שלו במצרית היה "אִרִי", זיהו הכנענים כתמונה של המלה "עין" בשפתם. כמו במקרים האחרים, הם בחרו להשתמש רק בצליל הראשון של המלה "עין" (כלומר "ע"), ובכתב הכנעני מבטא הציור את הצליל "ע" בלבד. את האות "ע" ציירו עם או בלי האישון.

את ההירוגליף המצרי , אשר מופיע בכתובות מצריות רבות מסיני באותה תקופה, הם פירשו כנראה כתמונה של איש הקורא "הייִ!" (אולי בדומה לקריאתו של מנהל העבודה במכרות), ומכאן שמה של האות (לפעמים עם רגל אחת...) – "הא" .

הממציאים הכנענים גם הרחיבו בכמה מקרים את השיטה החדשה אל מעֵבֶר לסימנים שראו סביבם. הם בחרו תמונות משלהם, שאינן חלק מרפרטואר הכתב המצרי. כך, למשל, ציור האות הכנענית , כף, אינו מוכר בכתב החרטומים.

רוב שמות האותיות בעברית של ימינו קשורים עדיין למקור העתיק של הא"ב, ודוברי העברית יכולים להבין את משמעותם. השמות אכן מתארים את האותיות הכנעניות הקדומות שחיקו את ההירוגליפים המצריים. השמות הללו, שאנו משתמשים בהם עד היום, מתארים את צורת האותיות בזמן ההמצאה, כפי שהבינו אותן הממציאים. הבֵּית הלא היא ה"בית" שראינו למעלה, הדָלֶת הרי היא "דֶלֶת", הוו היא וו (סיכת בגד כנעני), וכך גם היוד (יד), הכף (כף יד), המם (מים), העין (עין), הריש (ראש), הקוף (קוף), וכן הלאה.

צלמית קוף קטנה שמצא פיטרי בחפירות המקדש ב-1905

ברור ששמות אלה איפשרו במשך מאות שנים לנושאי הכתב החדש – כנענים שהיו מובילי שיירות, חיילים, כורים, חוצבים וסוחרים, ולא כותבים מקצועיים – לזכור בקלות יחסית את צורת האותיות, ולשחזר אותן בכל פעם מחדש. עד המאה ה-13 לפני הספירה אנו מכירים את הכתב הזה רק מכתובות קצרות מאוד של שמות וברכות קצרות לאלים, מה שמעיד על כך שהכתב לא שימש לצורכי מינהל, אלא עדיין שמר על תפקידו כמנציח שמות ומקשר בין האדם לבין האל.

בהיסטוריה של הרעיונות, מהפכת התקשורת הזאת מעניינת מכמה בחינות. ראשית, "מנוע ההמצאה" ששינתה את פני ההיסטוריה היה – אם שיחזורי נכון – דתי ורגשי, ולא נבע מצורך של מדינה או אדמיניסטרציה לבנות מערכת שתאפשר גביית מיסים או שליטה טובה יותר במשאבי המדינה והתוצר, כמו במקרים של כתב היתדות וכתב החרטומים במסופוטמיה ובמצרים.

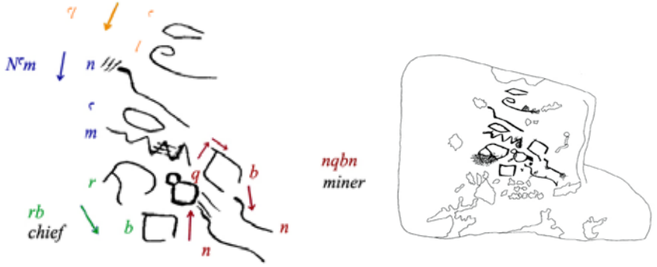
שנית, האלף-בית הוא דוגמא להמצאה מבריקה של קבוצה חלשה יחסית בחברה, שהייתה רחוקה מן המרכזים של התקופה.

הקבוצה הזאת הצליחה לשמר את החידוש במשך מאות שנים הודות לנגישות ולפשטות היחסית של "החידוש הטכנולוגי". שֵם האות, שבמשך מאות שנים תיאר בעצם את צורתה, עזר רבות בוודאי לכותבים הלא-מקצועיים ליצור את האותיות בכל פעם שנזקקו להן. שהרי שכפי שראינו לגבי האותיות ריש ובית, בשלב הראשון לא היו צורות קבועות לאותיות.

אולם, מהפכות טכנולוגיות אינן מובילות בהכרח לשינוי תרבותי מהיר. יתרונותיה של ההמצאה התבררו רק כשחלק מנושאיה נהפכו לשחקנים הראשיים על בימת ההיסטוריה. בסוף האלף השני לפנה"ס ירדו מגדולתן מעצמות המזרח הקדום, ואִתן גם הערים הגדולות בכנען, על סופריהן ששימרו את מסורות הכתיבה המסובכות בכתב היתדות ובכתב החרטומים. לחלל שנוצר נכנסו בהדרגה קבוצות שוליים כנעניות: איכרים, נוודים ואחרים, שעתידים להיקרא לימים עברים, עמונים, מואבים, פניקים וארמים. הם עתידים היו להקים את הממלכות הכנעניות החדשות, שנהפכו ליישויות המדיניות המובילות באיזור. הכתב הרשמי של כל הממלכות הללו היה באופן טבעי הא"ב הכנעני הקדום, ומהן הוא עבר ליוונים, ואחר כך לעולם המערבי כולו.

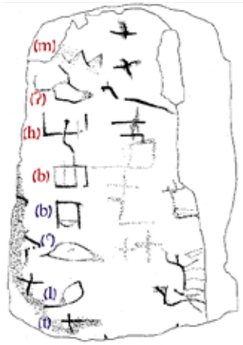
היום אנו כותבים עברית בכתב הארמי, שגם הוא תולדה של הא"ב העתיק מסיני, אף על פי שצורת אותיותיו השתנתה מאוד. אך חרף התהפוכות שהתחוללו בכתב שלנו מאז צאתו מהמקדש המצרי בסיני, עדיין, כמעט בכל אות עברית שאנו כותבים היום, נם לו הירוגליף מצרי עתיק.

פסלון קטן (מס 346) שנמצא במקדש בסיני ונושא כתובות אלפביתיות. צילום: בנימין זאס



הכתובת בצידו הימני של הפסלון נקראת: "על נעם רב נקבן".
הכתובת נכתבת בעזרת שבעה סימנים חוזרים בלבד, והיא מקשרת באופן ברור בין רב-הכורים לאלף-בית הקדום.

ציור צידו הימני של הפסלון לפי המילטון.
ציור האותיות לפי סדר קריאתן: אורלי גולדוסר.



כתובת 374 מן המכרות. ציור בעקבות המילטון. בשורה השמאלית מלמעלה למטה אפשר לקרוא: "מאהב בעלת". בתקופה קדומה זו הייתה משמעות המשפט בכנענית "אהוב בעלת". בעלת הייתה האלה הכנענית שהכורים זיהו עם האלה המצרית חתחור, שלה הוקדש המקדש בסיני.

כמה אותיות מהאלפבית ותהליך התפתחותן מההיירוגליפים המצריים בסיני. תמונת הכנעני בן התקופה, אשר נושא קשת ואלה, היא פרט מציור קיר בן התקופה במצרים (בני-חסן). לכנעני "תסרוקת פטרייה", שהייתה אופיינית לכנענים בתקופה זו.

פפירוס

"כַּמָּה מִלִּים עַל הַנְּיָר, בְּעֶצֶם עַל הָעֵצִים
וּמַה שֶּׁנַּעֲשָׂה בָּם, כְּלוֹמַר עַל הַכְּרִיתָה..."

אבנר טריינין

"יֵשׁ לְכָךְ גַּם צְדָדִים שְׁלִילִיִּים",
הִיא אָמְרָה, כְּשֶׁבּוּעַ לְאַחַר הַפֶּסַח.
וּכְכָל שֶׁאֲנִי מַרְבֶּה לְהַרְהֵר בָּזֹאת
יֵשׁ לְכָךְ, אָכֵן, עוֹד צְדָדִים,
פָּחוֹת חֲזִית וְאֶפֶס עֹמֶק.
הִיא הוֹלֶכֶת וְנִשְׁטַחַת לִפְרוֹפִיל מִצְרִי,
אֲנִי מִתְיַבֵּשׁ בִּדְיוֹ חַרְטֻמִּים,
שִׂיחֵי הַגֹּמֶא הַיְרֻקִּים -
לְפַפִּירוּס וּתְבוּנָה.

בַּת פַּרְעֹה הַיָּפָה, אַתְּ חֲרֵי מִסֵּפֶר אַחֵר.
הִשָּׁמְרִי מִן הַבִּילְהַרְצִיָּה,
מִמֵּי הַיְאוֹר הַשְּׁחוֹרִים,
שֶׁיָּבוֹאוּ אַחֲרֵינוּ.

מתוך: **חמת הספק**,
הקיבוץ המאוחד, 2018

לעומק

אילנית שרף ויגודסקי

נַסִּי לַחֲקֹר מִלָּה אַחַת לָעֹמֶק.
כְּשֶׁיִּשְׁאֲלוּ אוֹתָךְ מָה אַתְּ עוֹשָׂה:
אֲנִי חוֹקֶרֶת מִלָּה אַחַת לָעֹמֶק.
וְאִם יִשְׁאֲלוּ: אֲבָל מָה אַתְּ עוֹשָׂה?
בַּחַיִּים? וּמָה יַגִּידוּ אֲחֵרִים? עֲנִי:
אֲנִי חוֹקֶרֶת.
מִלָּה אַחַת.
לָעֹמֶק.

אילנית שרף ויגודסקי היא משוררת
ואמנית פלסטית אשר מצפינה את
שיריה בקליגרפיה עברית.

בת קול

זֶה הַסּוֹד.
וְאֵין הַדָּבָר נִפְלָא
וְרָחוֹק מִמֶּנִּי. זֶה הָרַךְ
הַיָּלוֹד. וְקָרוֹב אֵלַי הַדָּבָר
מְאֹד. זוֹ בַּת הַקּוֹל הַלּוֹחֶשֶׁת
בְּנַפְשִׁי, בְּלִי מִלִּים, אֶת סִבַּת
הַסִּבּוֹת. אֶת פֶּשֶׁר הַדְּבָרִים
כֻּלָּם. אֶת סוֹד
הָאָדָם.

מתוך: **עיר ובהלות**,
עם עובד, תשע״ב

צילום מגבוה

שְׁלוֹשִׁים שָׁנָה תָּפַרְתִּי כַּפְתּוֹרִים לְמַדִּים צְבָאִיִּים. בַּלַּיְלָה הִתְכַּנַּסְתִּי אֶל תּוֹךְ סֵפֶר קְרִיאָה. מֶלַח וּבְדִידוּת גָּדְשׁוּ כָּל דַּף וְשׁוּרָה. הִדְלַקְתִּי אֶת הַטֶּלֶוִיזְיָה. הִנֵּה הֹדוּ בְּצִלּוּם מִגָּבוֹהַּ. מַרְהִיב הַזָּהָב עַל בֵּית הַמִּקְדָּשׁ הַסִּיקִי. הַטָּאג׳ מָהָאל וְהַסְּדָקִים בְּלִבָּה שֶׁל הַנְּסִיכָה נֶחְרְתוּ בְּכָלָנוּ וְתַיֶּרֶת זָרָה שֶׁלָּעָסָה אֶת הַגִּבְעוֹל מֵהַצַּד הַלֹּא נָכוֹן נָפְלָה לַתְּהוֹם לְאִטָּהּ. עוֹלָם יָפֶה וְצָפוּף וְגָרוּעַ. פַּס הַשִּׂכְחָה יִבְלַע אֶת כֻּלָּנוּ. עַל כֵּן, סְעוּ. יֵשׁ מָה לַחְוּוֹת. אֵין נוֹף כָּזֶה מֵהַחַלּוֹן בַּבַּיִת. הַבִּיטוּ וּרְאוּ, הַמִּדְבָּר מְנֻקָּד בִּבְנְשָׁרִים גּוֹוְעִים. בְּרָזִיל הוֹרֶגֶת וְרוֹקֶדֶת. סָפֵק אִם צִפּוֹרִים שׁוֹרְדוֹת בַּפָּבֵלוֹת.

מתוך: **זיכרונות**
מבית החרושת לבגדי ים,
פטל, 2020

הדקדוק הפנימי של הניגון

צבי טלוסטי ואלישע מוזס

על אף שאנו מורגלים בה, היכולת הלשונית האנושית חייבת לעורר בנו פליאה. כבר מגיל רך יכול האדם הצעיר לשבץ מילים בתבניות מורכבות המצייתות למערכת חוקים דקדוקיים נוקשים למדי. השערתו המפורסמת של נועם חומסקי גורסת, שהכוח היצירתי הזה, לצרף הברות למילים ומילים למשפטים, טבוע בגנים שלנו; ואכן, היכולת לתקשר שזורה בהתפתחות האבולוציונית הייחודית של האדם. עם זאת, חשוב לזכור שמבחינה אחרת, התקשורת בין בני האדם דומה לזו שבין בעלי חיים אחרים. כך, במקביל למילים שהוא יוצר, האדם מעביר גם מסר קולי. זהו הניגון שבדיבור. חברי קבוצות המחקר שלנו מנסים לענות על השאלה: האם האדם יכול לארוג צורות ותבניות גם במנגינה זו, כשם שהוא עושה במילים? בעלי החיים, ששפתם אינה מפותחת כשלנו, ניחנו בחוש שמיעה מפותח. אנו אמנם משתמשים במילים כדי להעביר מידע, אבל כמו בעלי החיים, אנו משתמשים, בה בעת, בהגייה ובאינטונציה כדי להעשיר את הטקסט ברובד נוסף של מידע קולי. לרובד זה אנו קוראים "פרוזודיה". אחת החידות המרתקות היא, מה הקצב שבו אנו מעבירים מידע במילים, בהשוואה לקצב המידע שאנו מעבירים בפרוזודיה, במנגינה.

זרמי המידע הנקלטים בכל אחד מחמשת החושים – ראייה, שמיעה, ריח, טעם ומישוש – שונים מאוד בקצבם ובעוצמתם. המוח מקצה בהתאם מספר שונה של תאי עצב לכל חוש וחוש. כך, למשל, התולעת C. elegans מסתפקת במוח צנוע בן כ-300 תאי עצב, שנראה כי די בהם כדי לתפעל את חושיה המוגבלים וקצרי-הטווח. היא יכולה למשש, לטעום ולהריח מולקולות ועצמים מסביבתה. אבל יצורים שהתברכו בראייה חייבים לפתח כוח חישובי החזק בסדרי גודל כדי לפענח ולעבד את האותות החזותיים. כך, לזבוב יש עשרות אלפי תאי עצב אשר מוקדשים לפיענוח זרם המידע האופטי שקולטות עיניו. הראייה מחייבת מיפוי של צורות דו-ממדיות, כמו פנים מוכרות או אריה מתקרב, אל תוך מערך מוחי שיכול לשחזר את המבנה התלת-ממדי ואת תנועתו במרחב ובזמן.

השמיעה אף היא מורכבת, אם כי במידה פחותה-משהו מן הראייה. אמנם, אנו יכולים להבחין בדיוק מופלא בין תדרים שונים, הודות למנגנון מתוחכם שמורכב משערות השמיעה שבאוזן. אבל האות האקוסטי הוא חד-ממדי, פרוס רק על פני הזמן, ולפיכך אינו מחייב פיענוח צורות גיאומטריות מורכבות. בהתאם, האיזור במוח שמופקד על שמיעה, קטן מזה שמוקצה לראייה. כשדנים בחושים, יש לזכור שלשפה מוקדשים אזורים שלמים אחרים במוח, אשר אמונים על יצירה ופיענוח של מבנים לשוניים, כך שאף היא השפיעה רבות על עיצובו של מוח האדם.

מדעי המחשב נחלו הישגים יוצאי דופן ביכולת לזהות ולעבד תמונות. התובנות הדרושות לשם כך הסתייעו בניתוח של ה"חומרה" המוחית, אשר מאפשרת ראייה וזיהוי של גבולות בין צורות, של תנועה מרחבית, ושל מבנים מורכבים כמו פנים אנושיות. כך אפשר היה להקנות למחשב יכולות מרשימות של עיבוד תמונות. באחרונה הועצמו היכולות הללו משמעותית באמצעות שילוב התובנות ביחס לראיית האדם עם שיטות של למידת מכונה עמוקה ושימוש במאגרי מידע ענקיים של תמונות. אך הצלחה זו לא הועתקה עדיין במלוא עוצמתה לתחום זיהוי הדיבור. אמנם, בתחום העיבוד הקולי יש ניצנים של פיתוח דומה, המשתלב בצבירת מידע קולי במאגרים ובפיתוחם, וכן בשיטות של למידת מכונה. עם זאת, העיבוד הממוחשב של דיבור עדיין מוגבל למדי בשל היעדרה של תובנה לגבי הדרך שבה מזהה המוח תבניות קוליות ("מנגינת הדיבור").

כשם שהמילים הן אבני הבניין של הדקדוק ויצירת המשפטים, אבני הבניין של התבנית הפרוזודית הן, ככל הנראה, יחידות ההנגנה, אשר כוללות בממוצע ארבע מילים, ואורכן הממוצע הוא מעט יותר משנייה. זאת, מפני שבניגוד למילים, הנוטות להתמזג זו בזו מבחינה אקוסטית תוך כדי דיבור, ביחידות ההנגנה מבחין השומע בקלות רבה יותר. כשאנו מדברים, גל הקול המופץ מורכב מתדרים רבים, התלויים בדובר ובמסר. את גל הקול המורכב נוח לאפיין באמצעות שלושה גדלים פשוטים יותר – עוצמת הצליל, גובהו (כלומר התדר הבסיסי שמופץ מהגרון), וקצב הדיבור. יחידות ההנגנה תחומות בין גבולות מוגדרים, המצויינים בעיקר על-ידי האטה קלה בקצב הדיבור לקראת סוף היחידה, ולעיתים קרובות גם על-ידי מירווח קצר של שתיקה.

אם נשווה את יחידת ההנגנה למשפט דקדוקי, שאורכו הטיפוסי הוא כ-15 מילים, נראה שיחידת ההנגנה כפופה לאילוצי המערכת הווקאלית יותר מאשר לדקדוק. אפשר לתאר זאת כך: איזור השפה במוח טוען פעם אחר פעם רשימת הוראות למערכת המוטורית – להשמעת ארבע מילים, ובזמן שמערכת הקול שלנו פולטת את ארבע המילים הללו, איזור השפה מטעין כבר את הרשימה הבאה. ייתכן גם, שאורך הרשימה קשור למספר הפריטים שֶקֶל לזיכרון קצר-הטווח להכיל. יחידת ההנגנה הפרוזודית פותחת מנעד רחב של אפשרויות ביטוי. כך, למשל, יחידה שבה צליל הקול עולה לקראת סופה, יכולה להישמע כשאלה. הרמת עוצמת הצליל של מלה אחת או שתיים ביחידה יכולה להביע הדגשה, הנגדה, המחשה, ומיגוון רב של כוונות אחרות שהדובר משדר באמצעות האינטונציה בנוסף לטקסט.

כלומר, השפה היא האמצעי שפיתח האדם כדי לפרוס את תודעתו רבת-הממדים לפני הזולת. זו דרכנו לאפשר לבני אדם אחרים "לקרוא", גם אם באופן חלקי, מקצת מן העושר של מחשבותינו ורגשותינו. באמצעות מחרוזת חד-ממדית, הנפרסת בזמן, מלה אחרי מלה, אנו מעבירים ביעילות מסרים מורכבים. את המסר המרכזי נושאות המילים, שאת תרומתן להבנת הנאמר קל יחסית לאמוד. אבל את המיסתורין סביב תרומתה של הצורה הווקאלית, שבאמצעות ההנגנה יוצרת רובד נוסף, עדין לא הצלחנו לפענח עד תומו.

פרופ' צבי טלוסטי הוא פרופסור לפיסיקה במכון הלאומי למדע ולטכנולוגיה, ובמכון למדע בסיסי באולסן, קוריאה. פרופ' אלישע מוזס הוא פרופסור לפיסיקה במכון ויצמן למדע.

טקסט וצורה –
בעקבות פרויקט "כִּרבּוּלִית"

ליאב מזרחי

...אז יעשה המחוקק את תבנית המצבה כאשר ציווה אבי את המחוקק, ויכתוב על גיליונות גדולים את נוסח המצבה אשר כתב עקביה מזל. ואני ואבי עומדים מזה ומזה לבחור כתב למצבה. לא היו אותיות אשר ישרו בעיניו. ובביתנו עמד ארון ספרים. ויהי היום ואבי בוחן את הגיליונות, לא יכול למצוא אותיות יפות. ויוצא אבי ספר ותאורנה עיניו. ויוסף לראות עוד בספרים. בימים ההם סככה תוגת רחמים על מעון ביתנו. ובימים ההם כמעט שכח אבי את אמי, כאשר חיפש אותיות למצבה. כעוף יעוף ולא ייעף לאסוף לקנו כן לא ייעף אבי.

ש"י עגנון, "בדמי ימיה", מתוך "על כפות המנעול",
סיפורי אהבים, הוצאת שוקן, ירושלים, מהדורה 15, 1978.

בחודש אפריל 2021 מלאו 30 שנה לפטירתה של אמי בדמי ימֶיהָ. הייתי אז נער בן 13, חודשים ספורים לאחר טקס בר-המצווה. על דלת ביתנו נתלתה מודעת אבל גנרית, ישראלית, הבנויה על צורה וטקסט. דף לבן מלבני, מסגרת שחורה כסנטימטר אחד פנימה מדופן הדף. בתוך המסגרת, הטקסט בשחור גם הוא, המבשר את הבשורה, מעוצב בגופן העברי "חיים", שעיצב המעצב ההונגרי-ישראלי, פסח עיר-שי. הגופן "חיים", על שמו של חיים נחמן ביאליק, הוא הגופן השכיח והנפוץ ביותר לעיצוב מודעות אבל בישראל. אותיות החיים המבשרות על המוות בפאתי הדלת.

בחודש מאי בשנת 2021 ציינו בעולם, בעיקר בגרמניה, את יום הולדתו המאה של יוזף בויס, אמן, אשף הצורה והטקסט. הוא עסק במשך שנים במתן פרשנות חזותית לביוגרפיה המומצאת שלו. הוא עשה זאת בכל מדיום אפשרי – מרישום ושירבוט עד פיסול היברידי של חפצים בעלי מטען מאגי. מתוך הביוגרפיה שלו, בשילוב הכתבים של רודולף שטיינר, אבי האנתרופוסופיה, נולדו יצירות הלבד המפורסמות. הלבד, חומר טבעי העשוי לרוב מצמר זני כבשים, הוא חומר בידוד, חומר מחמם ומנחם. פעולת הליבוד נמנית עם טכניקות ומלאכות מסורתיות בנות אלפי שנים. זוהי פעולה מרפאת, מדיטטיבית, מעמיקה אל תוך הנפש. בשיטת החינוך האנתרופוסופית עובדים עם חומר זה בגיל הרך. אצל בויס אין גיל מתאים יותר או פחות לריפוי הנפש. מהרגע שנולדנו, אנחנו במצב של תיקון תמידי.

בשנת 1974 ערך בויס את המיצג "אני אוהב את אמריקה ואמריקה אוהבת אותי". במיצג זה מגיע בויס לארצות הברית. אמבולנס מחכה לו בשדה התעופה ולוקח אותו לגלריה. שם הוא שוהה כשלושה ימים עם זאבי ערבות, וחוזר לאירופה. בזמן השהייה הוא עטוף בשמכת לבד, המחממת אותו ומבודדת אותו מהסביבה. הוא מתכרבל בתוכה, נכנס אליה, ויוצר מעין צורה איקונית של המיצג. כמעט אי-אפשר להבחין בו, אלא רק במעין צדודית, צורת משולש שבור, שבתוכה האמן. כעבור 30 שנה בחרתי לשחזר את מודעת האבל על אמי, ולהתכסות בה באותה צורה שבויס כיסה עצמו מול זאבי הערבות.

את מודעת האבל המקורית על אמי,

ליאב מזרחי הוא אמן, אוצר ומחנך לאמנות. בעל תואר MFA מ"בצלאל", ובוגר סמינר "זומר" לאנתרופוסופיה ולחינוך ולדורף. זכה בפרס אמן צעיר של שרת התרבות לשנת 2013, פרס אמן בקהילה לשנת 2014, ופרס חממת האמנים בתמיכת מפעל הפיס במוזיאון עין חרוד לשנת 2021. יצירותיו מוצגות בארץ ובעולם.

העשויה מנייר, שמרתי 30 שנה. קשה לומר בדיוק מה הניע אותי לשמור אותה. בטכניקה של ליבוד רטוב ויבש יצרתי שמיכת צמר, בגודל של 180X130 ס"מ, כמו שמיכת כְּרבולית שכיחה. השמיכה משחזרת את הצורה ואת הטקסט של מודעת אבל, אבל כזו שהיא גדולת-ממדים. כל הפרטים נמצאים על השמיכה: שֵם הנפטרת, התאריך, מקום הקבורה, והמשפחה המתאבלת.

הפרויקט "כרבולית" מורכב משתי פעולות, האחת אישית-פרטית, והשנייה שיתופית-קהילתית. לצד השמיכה ובלוויית הטקסט של מודעת האבל, הזמנתי במהלך חודשי הכנת התערוכה משתתפים לסדנאות ליבוד מודעות אבל בצמר, מודעות המנציחות את שמות הנפטרים והנפטרות שהעלו משתתפי הסדנה. הצעתי לכל אחד מהם להכין משטח מצמר בגודל אחיד, כ-20X30 ס"מ, ולאחר מכן לכתוב את שם הנפטר או הנפטרת בצמר שחור. המשטח המלבני לבן, המסגרת שחורה, והשם בשחור. וכך, סדנה שהיא לכאורה טכנית בלבד הפכה לסדנה של שיתוף והתייחדות, העלאת זיכרונות והתמקדות לזמן מוגבל עם הנפטר.

בסדנאות ישבנו במעגל, רואים זה את זה ומקשיבים זה לזה. עבודת הליבוד היא חזרתית, ריטואלית ומדדיטיבית, והיא איפשרה למשתתפים לשתף בסיפורי ביוגרפיה של הא.נשים שהם בחרו להנציח. כל משתתף והסיפור שלו. לפעמים אלו אמא או אבא, סבא או סבתא, אבל היו גם חברים קרובים, בעלים, נשים, מכרים שונים, שכנים, תלמידים לשעבר ועוד. כל כך הרבה סיפורים. לכל אחד יש שם וסיפור. כל אחד הונצח בשם. יש כאלה שבחרו להוסיף גם את האותיות ז"ל, זכרו.ה לברכה. היו כאלה שבשבילם, כתיבת השם הייתה כואבת מדי, ובחרו לציין רק את הקירבה: אמא, אבא, ספתא (הטעות במקור).

במהלך הסדנה התרחש תהליך אמנותי מרתק. א.נשים בחרו להנציח את שמות הנפטרים בגופנים שונים. חלקם שמרו על אותיות בגופן "חיים" המוּכר, וחלקם המציאו גופן מקורי. היו שהשתמשו בצורת כתב היד שלהם, ואחרים איתגרו את עצמם יצירתית ויצרו מודעות בעלות טקסט בעיצוב יצירתי, אחר, מקורי, כזה שהיו שמחים לראות אילו יכלו לעצב בעצמם את המודעה המקורית, בעלת הצורה והטקסט החוזרים על עצמם ברחבי הארץ. את מודעות האבל האישיות חיברתי לשמיכת טלאים אחת גדולה, שמיכה שהיא מעין קיר הנצחה, עשויה כולה בעבודת יד של עשרות אנשים. כל אחד והטקסט שלו. הצורה נשמרת דומה, אבל עם פרשנות אישית של כל משתתף. יש כאלה שבחרו מסגרת עבה, והיו שהעדיפו מסגרת דקה. יש מסגרת חדה, ויש כזו שהיא פרומה ומפוזרת יותר. צורת מודעת האבל קיבלה פרשנות אישית של כל משתתף ומשתתפת. מכל הסיפורים שבעל-פה שליוו את הסדנאות, נשארו רק שמות הנפטרים, אלה שנבחרו להיות מונצחים.

פרויקט "כרבולית" הוא מעשה שיתופי של ידיים עובדות הדוקרות את הלב ואת הצמר, ידיים העובדות בצוותא וברקע סיפורים, אבל גם, לעיתים, דממה. זו עבודה הדומה לסיתות המצבה, אבל במקום אבן קרה, עבדנו עם חומר רך וחם. במקום אותיות וטקסט מרוחק שיצרו ידיים זרות, שמות היקירים והיקירות כאן הם פרי עבודת-יד במלאכת מחשבת של אדם קרוב. על פני הדברים, במבט רחוק, הצורה והטקסט חוזרים על עצמם. את השוני, את המהות והמשמעות, רואים רק בפרטים הקטנים.

תמורה

תָּמִיד יָדַע כִּי צוּרָתוֹ זְמַנִּית. הַמִּיתוֹס סִפֵּק דְּגֻמָּאוֹת וּדְגָמִים –
הָיוּ שֶׁנַּעֲשׂוּ חַיּוֹת אוֹ עוֹפוֹת, וַאֲחֵרִים נָהֲפְכוּ לְעֵצִים, שִׂיחִים
וּפְרָחִים, וְנַעֲרָה אַחַת הָיְתָה לְהֵד. לִבּוֹ נִבֵּא לוֹ כִּי גַּם הוּא יָמִיר
צוּרָה וְלֹא רַק בְּאוֹתָהּ תְּמוּרָה כְּלָלִית הַהוֹפֶכֶת אֶת כָּל הַיְצוּרִים
לְדֶשֶׁן וּמַיִם, לַעֲנָנִים וְעָשָׁן, לִמְזוֹנָם שֶׁל תּוֹלָעִים וּנְמָלִים.

אַךְ בְּעוֹדוֹ נָתוּן לְחֵקֶר צוּרָתוֹ הָעֲתִידִית מִתְרַחֶשֶׁת הָיְתָה
תְּמוּרָתוֹ בִּבְלִי דַּעַת: הֲוָיָתוֹ הָיְתָה נַעֲשֵׂית צוּרוֹת מְלוּלִיּוּת –
מִשְׁפָּטִים, שִׁירִים, הֲגִיגִים, מִלִּים תּוֹעוֹת, צִרוּפֵי שָׂגָגָה, נְסוּחֵי
שְׁטוּת – יְשֵׁיוֹת הַמִּתְקַיְּמוֹת עַל הַגְּבוּל הַדַּק שֶׁבֵּין הַחֹמֶר
לָרוּחַ. מִשֶּׁגִּלָּה זֹאת הֵחֵל לַחֲשֹׁשׁ מִסִּימַן הַנְּקֻדָּה הַחוֹתֵם
מִשְׁפָּטִים וְחִבָּתוֹ יָצְאָה לַסּוֹגְרִים

מתוך: **הו קירי יקירי**,
קשב לשירה, 2000

נבו

הֵם חָשְׁבוּ שֶׁהָלַכְתִּי לִכְנַעַן
אַךְ אֲנִי הִשְׁתּוֹקַקְתִּי לִנְבוֹ,
שֶׁסְּלָעִים וּטְרָשִׁים וּשְׁתִיקָה בָּהּ
וְאֵלֶיהָ נַפְשִׁי תָּבוֹא.

הֵם חָלְפוּ עַל פָּנַי לִכְנַעַן
צוֹהֲלִים וְשָׁרִים בְּכָל לֵב,
אֱמוּנָה אוּלַי עוֹד נוֹתְרָה בָּם,
אַךְ שֹׁכְלָם כְּבָר הֵחֵל מְחַשֵּׁב.

וּבִנְבוֹ דְּמָמָה שׁוֹרֶרֶת,
לֹא כֶּסֶף, לֹא אֵל וְלֹא בְּרִית,
רוּחַ עֶרֶב בַּחוֹל מְצַיֶּרֶת
כּוֹתֶבֶת רַאשִׁית וְאַחֲרִית.

מתוך: **בְּחֶסֶד**,
הקיבוץ המאוחד, 2020

מחנה הריכוז סגור היום

דנה אריאלי

על גופנים, פנטומים, וכתיבה לתוך צילום

בקיץ 1984 ניסיתי לבקר במחנה הריכוז דכאו, מצפון למינכן. הייתי אז קצינה בצה"ל, ובהיותי "חיילת בודדת" קיבלתי אישור לצאת לביקור אצל הורַי ששהו בשליחות מתמשכת באירופה. החשש מפני מה שצפן הביקור הזה הוביל אותי להתבונן בדברים דרך עדשת המצלמה. מאז ועד היום אני רואה במצלמה את מי שיכולה להעניק שכבת הגנה מפני הדברים עצמם.

אני זוכרת שבאותם ימים לא היה כל שילוט מסודר בדרך אל מחנה הריכוז. אבי בחן מפות היסטוריות, והוביל אותנו אל פאתי מחנה הריכוז. כך מצאתי את עצמי עומדת אל מול השער של דכאו. אלא שהשער היה סגור. את פנינו קידמה פיסת נייר שחוברה לגדר העץ בנייר דבק, ובשורה הראשונה נכתב:

Daz KZ ist heute Geschlossen

לאמור: מחנה הריכוז סגור היום.

משמעות המשפט כולו, לא כל שכן הצירוף KZ, ראשי התיבות של המילים "מחנה ריכוז" בגרמנית, עדיין לא היו מובנים לי באותה העת. לא ידעתי לדבר אז בגרמנית. ואף כי הקדשתי שנים רבות ללימוד שפה זו, עד היום אני מסרבת לדבר בה. המשכתי לקרוא הלאה:

The concentration camp is closed today!

Le camp de doncentration est férme aujourd'hui!

ואז עצרתי. אנגלית וצרפתית, אלו שתי השפות שהיכרתי.

השלט שקידם את פנַי בשער המחנה גרם לי לגחך באירוניה, אך גם לחוש מבוכה. הוא הטרים את מערכוני החמישייה הקאמרית; סאטירה על השואה לא היתה אז מקובלת. בדקות הארוכות שבהן ניצבתי מול השלט, מתלבטת האם להנציח אותו או לא, החלו להתנסח בי כיווני יצירה ומחקר שמעסיקים אותי עד עצם היום הזה.

בעשרות השנים שחלפו מאז שבתי והתבוננתי בתצלום הזה אינספור פעמים. את מבטי מושך בשנים האחרונות הקו שנמתח מתחת למלה "סגור" בכל השפות. כאילו אפשר לסגור מחנה ריכוז. הפער המשמעותי ביותר שמתקיים בצילום זה נעוץ בלִבָּה של תרבות הזיכרון הגרמנית – מי שכתב את השלט, השתמש בצירוף KZ. הוא מצוי בשפה הגרמנית, ועל כן השתמש הכותב בראשי תיבות, כאילו אמור הדבר להיות מובן מאליו לכל מבקר.

כתיבה לתוך צילום

אני חוקרת את קשרי הגומלין בין אמנות לפוליטיקה בדמוקרטיות ובדיקטטורות הרצחניות של המאה ה-20. מאתגרים אותי גם מצבי קיצון עִמן מתמודדות דמוקרטיות (כגון טרור או רצח פוליטי). לצד המחקר המבוסס על עובדות, אשר שואף לאובייקטיביות, החלטתי, לפני כעשור, לבטא את עצמי גם בצילום. המבט הסובייקטיבי שהצילום מאפשר סייע לי לעבד את הנושאים המורכבים

פרופ' דנה אריאלי היא היסטוריונית וצלמת. את עבודת הדוקטורט שלה, "בין אמנות לפוליטיקה: הנאציונל-סוציאליזם והאמנות הפלסטית", השלימה באוניברסיטה העברית בירושלים. כיהנה כראש המחלקה להיסטוריה ותאוריה ב"בצלאל", וכדיקנית הפקולטה לעיצוב במכון הטכנולוגי חולון. פירסמה ספרים ומאמרים רבים. בעשור האחרון ראתה אור טרילוגיה פרי עטה: "הפנטום הנאצי: מסע בעקבות שרידי הרייך השלישי", רסלינג, 2014; "פנטומים: מסע בעקבות שרידי דיקטטורות" (2016), ו"הפנטום הציוני" (2021). אתר הפנטומים אותו ייסדה מזמין את הציבור להגיב על תצלומיה:
https://phantoms.photography.

מחנה הריכוז סגור היום

שאני חוקרת. בעבודתי כצלמת אני עוסקת גם בטיפוגרפיה, מתבוננת בגופנים, בוחנת את הגדלים שלהם, את הנוכחות שלהם במרחב המצולם. לעיתים הטיפוגרפיה מנכיחה את המובן מאליו. במצבים אחרים היא יוצרת שיבוש, או רובד אירוני. "השער של דכאו" הפך את החיפוש אחר גופנים לדבר שנמצא כל העת בתודעתי.

במשך השנים ערכתי עשרות מסעות בעקבות שרידים של דיקטטורות. את רשמי מהמסעות הללו סיכמתי במחקר וביצירה. הכתיבה לתוך הצילום מאפשרת לי לחשוף רבדים סמויים. כותרת היצירה שלי מתייחסת בדרך כלל למקום ולשנה בהם צולמה. זו דרך אחת להעברת מידע. אלא שכותרת לא תמיד מספיקה כדי להקיף את המידע שהצילום אינו מסגיר. במצבים כאלו, הכתיבה לתוך הצילום חושפת רבדים נוספים.

בעבודה אחרת תיעדתי את ספר השמות באושוויץ. בהיעדר כותרת, ספק אם הצופה יוכל לשער מה מקופל בין דפי הספר הזה. לכאורה מדובר בתצלום תקריב של דפי ספר במספר כרכים.

ספר השמות ניצב בחלל מִשָׁל עצמו בביתן 27 באושוויץ. באחד מביקורי שם תיעדתי את הספר שהציב בפני אתגר לא פשוט, הן בשל ממדיו (אורכו של הספר יותר מ-14 מטרים), והן בשל תכניו (הספר מכיל יותר מארבעה מיליון שמות של אנשים אשר נספו בשואה ושמם ידוע). הוא מתבסס על דפי העדות שנאספו עד עתה ב"יד ושם", ועוצב כך שאפשר יהיה לעדכנו מעת לעת.

בשנים האחרונות העליתי מאות צילומים לאתר שהקמתי ברשת, ואני פונה לאנשים ומבקשת מהם לכתוב אל תוך הצילומים שלי. עד עתה נאספו כאלף תגובות של אנשים, מכל שדרות החברה ובמיגוון שפות. לא מעט מהם בוחרים לתאר מה הם רואים בתצלום, ואחרים חולקים את הנסיבות שבעטיין בחרו בתצלום מסוים. בתוך כך הם חושפים טפח מסיפורי החיים שלהם.

חנן דה-לנגה, שעיצב את ספר השמות באושוויץ, בחר להתייחס לצילום כך: "צילום פשוט: אצבע מורה על קבוצת שמות בספר. הספר, דפיו מרוטים קמעה, קצותיו משומנים ממגע ידיים רבות, אור בוקע ממעמקי הדפים. אפשר לומר בפשטות שגודלו של הספר נובע מהשמות המוכלים בתוכו. הספר מכיל 18,061 עמודים, אורכו 1,426 ס"מ, וגובה דף 100 ס"מ. הספר מחולק ל-66 כרכים, כ-63,000 שמות בכרך. בין דף לדף, משדרית הספר, בוקע אור רך אשר מאיר את השמות. הספר מאפשר חיפוש אלפבתי פשוט וישיר, מאפשר מצב אינטימי בין האדם המחפש לשמות הכרוכים בספר. בתצלום, האצבע מורה על השם Zamler. יש הרבה שמות Zamler בעמוד. זהו שם משפחתה של סבה של הצלמת. האצבע בצילום של דנה, חושפת אינטימיות אפשרית, מזערית, של משפחה אחת, נגיעה. נגיעה בסיפור אחד מבין מיליונים רבים. כתמי הנגיעה של הידיים הרבות בספר מאפשרים לו להיות אנושי, ישיר, פשוט...".

על פנטומים ומילים נעלמות

פרויקט הפנטומים מתחקה אחר שרידים שנותרו במקומות שבהם שלטה בעבר אידיאולוגיה רצחנית. הנכחת השליט זוכה לאינספור מופעים במשטר טוטליטרי: פסלים, תמונות וכרזות הם רק חלק מהאמצעים הניבטים אל הנתינים מכל עֵבֶר במרחב הציבורי. לצד הדימויים ישנם גם שלטים המכילים טקסטים שתכליתם להבטיח מסר חד וברור, ולצמצם עד לאפס פרשנות עצמאית של היצירה.

לצד השלטים הגלויים לעין מוביל אותי ההיגיון של פרויקט הפנטומים לבחון

ספר השמות, אושוויץ

אתרים שהוצבו בהם שלטים, שכעת הם חסרים או נעדרים, מקומות שבהם הדיקטטורה הותירה סימנים אך שוב אינה נוכחת בהם. כך קרה, למשל, בטמפלהוף (ברלין). השלט החסר פועל כאצבע מורה על האירועים ההיסטוריים שהתרחשו במקום, ובתוך כך מנכיח את מהותם של הפנטומים טוב יותר מכל הסבר.

שלטי הכוונה נוכחים גם בסדרת העבודות "היפוסנטר", אותה אני מקדישה לעצים ששרדו את פצצות האטום בהירושימה ובנגסאקי. זו תופעה ייחודית לתרבות הזיכרון היפנית, אשר מציבה בפני מתעד מערבי, שאינו דובר יפנית, אתגר משמעותי. הסמלילים שעל השלטים מאפשרים לוודא שאכן מדובר בעץ שורד. בשלטי המידע מופיעות גם ספרות. הן נועדו לציין את המרחק של העץ מההיפוסנטר, כלומר מהמקום שנפער בעקבות נפילת הפצצה.

באתרי קרבות ובמוזיאונים שמכילים פרגמנטים של הנצחה, משמשים שלטי הכוונה כאמצעים להעברת מידע. גם שלטים כאלה יוצרים לעיתים פרדוקסים היסטוריים, או חומר למחשבה. בברלין תיעדתי סדרה של שלטים שקופים שהוצבו לצד מבנים נאציים אימתניים. קראתי לה "הנצחה שקופה", שכן מדובר בדפוס הנצחה שנועד למסור למבקרים מידע על הפנטומים (במקרה זה, המבנים) הנאציים שניצבים במרחבים האורבניים של ברלין, שתופעה זו ייחודית לה. כמה מהשלטים השקופים נשחקו עם השנים ונעשו בלתי-קריאים. האותיות "קיבלו עצמאות", והרובד ההיסטורי החדש שנוצר, ניצב מעל לזיכרון ולזמן.

באופן דומה פועל עלי השלט "גבול לפניך" אשר ניצב באתר בנהריים (ליד המשטרה הישנה של גשר) בצפון הארץ. היו זמנים שבהם, לצד הגבול, עברה גדר תיל. אך כיום, כאשר הגבול היטשטש והגדר נעלמה, השלט שנותר במרחב הציבורי מקבל משמעויות חדשות, ומרתקות פי כמה.

הצילום באתרי זיכרון, ובכלל זה גם מוזיאונים, מוליד אינספור פרדוקסים מסוג זה. בביקור במוזיאון אני מפנה את מבטי פעם אחר פעם מהשלט אל המוצג. באתרי מחקר, כגון אוניברסיטאות ומכוני מחקר, מתהווה אירוניה שמדברת אלי במיוחד. דוגמא לכך היא הגופן שנבחר לתווית שעליה הכיתוב "מדינת ישראל", ומתחת למילים אלו מופיע שמן של הדגימות של הקרציות אשר נמצאות במעבדה שכוחת-אל בקמפוס גבעת רם, מוצגים שמהדהדים את הזמן שחלף טוב מכפי שאפשר לתאר במילים.

כך גם השלט שתועד בבית הספרים הלאומי והאוניברסיטאי, שעתיד לעבור בשנים הקרובות אל מקום מושבו החדש, לצד הכנסת, ואשר אליו מתייחסת נעמי מאירי-דן בטקסט שחיברה בתגובה לתצלום: "נא להחזיר את המגירות למקומן, קורא השלט. והמגירות אכן מצויות במקומן. לא מפני שהוחזרו, אלא ככל הנראה מפני שמזמן לא ביקר כאן מישהו שהוציאן ממקומן. הכרטסת הידנית, הישנה והטובה – אבד עליה הכלח. ובהכרח עולה השאלה באשר למקומה של הספרייה ואולי אפילו באשר למקומם של המוסדות האקדמיים באשר הם. עד כמה הפכו גם הם מיותרים, ממש כאותם העציצים שאיש אינו מעוניין עוד להזינם או להיזון מהם. הצופה בתצלום ניצב תוהה וחסר שקט לנוכח הפער – המתרחב והולך – בין המילה לדימוי החזותי".

עצים שורדים, הירושימה

קרוב לאמת

בָּחַרְתִּי תְּכוּנוֹת עֲמִידוֹת.
יֵשׁ בְּכֹחָן לְסַמֵּן מָקוֹם.
נִדְמֵיתִי קָרוֹב לָאֱמֶת.

הַדְּבָרִים שֶׁעֲלֵיהֶם רָצִיתִי לִכְתֹּב
יָצְאוּ כְּקוֹלוֹת מִבֶּטֶן.
אֲנִי רוֹשֵׁם וּמוֹחֵק,
בּוֹרֵר מִלִּים וּמִתְרַחֵק.

רָצִיתִי לִרְשֹׁם נוֹף אַחֵר
שֶׁאֵין בּוֹ דֹּחַק.
אַתְחִיל שׁוּב, אַחֲרֶת,
רוּחַ קַלָּה מִזְדַּמֶּנֶת.

מתוך: **רציתי לרשום נוף אחר**,
מוסד ביאליק, 2016

הגאות והזמן לא מחכים לאף אחד (אלמוני)

הַגֵּאוּת וְהַזְּמַן לֹא מְחַכִּים לְאַף אֶחָד
עַל כֵּן כְּמוֹ צַיָּר הַמְּצַלֵּם אֶת שֶׁלִּבּוֹ חָפֵץ לִרְאוֹת
אֶת הָעוֹלָם מִשְׁתַּקֵּף אֵלָיו וְהוּא עוֹשֶׂה אוֹתוֹ
תַּךְ אֶל תַּךְ, נְקֻדָּה אֶל נְקֻדָּה
בַּד אֶל בַּד כְּמַעֲשֵׂה טְלָאִים שֶׁל אִשָּׁה
הַמּוֹצִיאָה אֶת הַכּוֹחַ אֶל הַפֹּעַל -
אֲנִי נִפְרֶדֶת בְּמִלִּים שֶׁל עִגּוּל שֶׁל קַו
שֶׁל צֶבַע וְשֶׁל גֹּבַהּ
מֵעוֹלָם בּוֹ הַסֵּדֶר הוּא הַסּוֹד.
אֲנִי נִפְרֶדֶת מֵעֵצִים דַּקִּים וְעַלְוָתָם הַכְּנוּעָה
מֵעֲנָקִים וְיוֹנְקוֹתֵיהֶם, מֵעָלֶה נוֹשֵׁר
כְּפַרְפַּר צַמָּרוֹת שֶׁהִגִּיעַ יוֹמוֹ
מִשִּׂיחִים רוֹבְצִים כִּכְבָשִׂים נָמוֹת בַּקֹּר וּבַחֹם
מִסְלָעִים שֶׁגַּבָּם חָלוּדַת בַּרְזְלִים צְהֻבָּה

אֲנִי נִפְרֶדֶת מִכַּרְבּוֹלוֹת לֹבֶן מִסְתַּחְרְרוֹת
מִסְתַּתְּרוֹת וְנַעֲלָמוֹת מִן הָעַיִן בַּמַּיִם
מִקֶּצֶף גַּלֵּי יָם פּוֹלֵשׁ צוּרָה לְתוֹךְ צוּרָה
מַחְשָׁבָה לְתוֹךְ מַחְשָׁבָה
כְּתַחֲרוֹת לְצַוָּאר יַבֶּשֶׁה
מֵרוּחַ מְסָרֵק בְּכַפּוֹת תָּמָר
כִּפְסַנְתְּרָן שֶׁקְּלִידָיו נָעִים אַךְ קוֹלוֹ לֹא נִשְׁמָע
כִּי מוּזִיקָה הִיא אוֹר אֵלֵּם
וָאֲמָנוּת הִיא דְּבַשׁ נִגָּר עַל עֵצִים

הַגֵּאוּת וְהַזְּמַן לֹא מְחַכִּים לְאַף אֶחָד
כִּי אֵין זוֹ חֲזָרָה
אֵלּוּ הַחַיִּים.

מתוך: **שפת הנהר**,
עם עובד, 2021

טון הדברים

עודד כרמלי

איך אומרים "תודה באמת" בשפת הסימנים – כשהכוונה אינה הבעת "תודה" ואינה "באמת"?

לפני 12 שנה, בזמן שכתב את עבודת הפוסט-דוקטורט שלו באוניברסיטת טורונטו, נתקל הפסיכולוג, פרופ' בעז בן דוד (כיום במרכז הבינתחומי) בשאלה שרודפת אותו עד היום: לְמָה אנחנו מקשיבים יותר – לתוכן או לנימת הדברים?

"המחקר בתחום זה היה אז בחיתוליו", מספר פרופ' בן דוד, "והממצאים הראשוניים מצאו שמערביים מעניקים יותר משקל למילים ופחות לנימת הדיבור. מאחר שכל שיחה שאי-פעם ניהלתי אמרה לי שההיפך הוא הנכון, התחלתי לחקור את זה לעומק. במשך שנתיים יצרנו את הפרדיגמה, והתחלנו להריץ את המחקר. מצאנו כי גם ישראלים, קנדים וגרמנים בריאים וצעירים נותנים משקל רב יותר לנימת הדיבור. השמענו משפטים כמו "החצוף הזה עקף אותי" עם תוכן מילולי המביע כעס, אבל בנימת דיבור המביעה שמחה, וביקשנו מהנבדקים לדרג את הכעס ואת השמחה. מתברר שנבדקים צעירים בריאים מתייחסים בעיקר לטונציה של הנסיין, כלומר נימת הדיבור מקבלת משקל גדול יותר מהתוכן הרגשי המילולי. בנוסף, מצאנו שבמערכת אינטגרלית אי-אפשר לעבד את טון הדיבור מבלי שעיבדת את המילים, ואי-אפשר לעבד את התוכן הרגשי של המילים מבלי שעיבדת את טון הדיבור. גם כשאנחנו מבקשים לנתק בין השניים, זה לא אפשרי. משפט נייטרלי לחלוטין, כמו "בארון יש קולבים", ייתפס כשמח אם נאמר אותו בנימה הנכונה, על אף שאין דבר שמח בקולבים בארון.

מאז ועד היום אנחנו ממשיכים לערוך את הניסוי על עוד ועוד קבוצות באוכלוסייה, ומתברר שהוא מבחן טוב אם מבקשים להצביע על הבדלים בין אוכלוסיות. למשל, מבוגרים בני 70 ומעלה נותנים משקל זהה למילים ולטון. לדעתי, לא מדובר בירידה בתיפקוד, אלא במורכבות מסוימת שמגיעה עם הגיל.

במסגרת הרחבת המחקר לשפות ולאוכלוסיות נוספות פנה פרופ' בעז בן דוד לפרופ' אמריטה ונדי סנדלר, מייסדת המעבדה לחקר שפות הסימנים באוניברסיטת חיפה. "ונדי פורצת דרך עולמית בתחום חקר שפות הסימנים", אומר פרופ' בן דוד. "אנחנו באים מדיסציפלינות שונות לגמרי, אבל הדליק אותי שהיא חושבת שיש בכלל טון בשפות סימנים".

"אני בלשנית", מסבירה פרופ' סנדלר, "לכן הגישה שלי שונה מהגישה של בעז. אני רואה בשפות הסימנים חלק אינטגרלי של היכולת האנושית לתקשר בשפה, ולא נבין את היכולת הזאת מבלי לחקור גם שפות סימנים טבעיות, כמו שפת הסימנים הישראלית. המחקר שלנו הראה, ששפת הסימנים הישראלית לא פחות מורכבת ויצירתית משפות דבורות כמו עברית. גם חקר האינטונציה אינו חדש לנו. במשך שנים רבות חקרתי יחד עם הקולגות והסטודנטים שלי את הבעות

עודד כרמלי הוא משורר, סופר, עורך ועיתונאי ישראלי. תצלומים: שי דוידי, המעבדה לחקר שפת סימנים, אוניברסיטת חיפה.

שמחה

נייטרלית

עצובה

כועסת

הפנים הדקדוקיות בשפות הסימנים, שהן המקבילה לאינטונציה של הקול. למשל, כדי לשאול שאלה, חייבים להרים את הגבות. זה דומה להרמת הטון שבקול בשפות דבורות. אם אני אומרת 'נכון?' עם הרמת קול, אז זו שאלה, ואותו הדבר, בשפת הסימנים, מתבצע בהרמת גבות. יש הבעת פנים דקדוקיות אחרות עבור משפטי זיקה, משפטי תנאי וכן הלאה. ההבעות האלה הן דקדוקיות ולא רגשיות. אבל כמו בשפות דבורות, גם בשפות סימנים יש אינטונציות רגשיות המביעות כעס, עצב, שעמום או שמחה. איך עושים את זה בשפת סימנים, ואיך זה משפיע על הבנת המסר? פחות ידוע על הבעות רגשיות בשפת סימנים, ועל הצורה שבה הן משפיעות על הבנת המשמעות. לכן, מעניין אותי לעבוד עם בעז, שהמבחנים שפיתח מתמקדים בהיבט הרגשי".

בימים אלה מתאימים פרופ' בן דוד ופרופ' סנדלר את ניסוי האינטונציות לשפת הסימנים הישראלית. לשם כך, הצוותים של סנדלר ובן דוד, בעזרתם של פסיכולוגית ועוזרי מחקר חירשים, תירגמו לראשונה לשפת הסימנים את מדדי החרדה, הלחץ והדיכאון שכל נבדק מחויב לעבור כדי לוודא את התאמתו למחקר, לפי מודל המחקר שפיתחו בן דוד והצוות שלו עבור שפה דבורה. החוקרים הפיצו את הכלי בקֶרֶב מטפלים שעובדים עם אנשים חירשים, ובכך כבר תרמו לרווחתם הנפשית של החירשים בישראל. בנוסף, הם שכרו שחקן חירש שיאמץ טון נייטרלי ככל האפשר, כמו טון דיבורו של קריין, ויימנע מהבעות פנים אמוציונליות. במחקר משתתפים גם ד"ר רוז סטמפ מאוניברסיטת בר-אילן, ד"ר סבטלנה דצ'קובסקי מאוניברסיטת חיפה וממכללת גורדון, וד"ר ורד שקוף מהמרכז הבינתחומי.

כעת מתכוננים החוקרים לבדוק את המשקל שארבע קבוצות שונות מעניקות לסימנים עצמם לעומת המשקל שהן מעניקות לדרך מסירת הדברים: חירשים עם הורים חירשים, ששפת סימנים היא שפת האם שלהם, חירשים ממשפחות שומעות, שלמדו את שפת הסימנים בגן ובבית הספר, אנשים שומעים עם הורים חירשים שרכשו את שפת הסימנים מהבית, ואנשים שומעים ממשפחות שומעות שלמדו שפת סימנים בגיל מאוחר יותר, ולרוב עובדים כמתורגמנים.

"צריך להבין", אומרת פרופ' סנדלר, "שבשפה דבורה, האינטונציה והמילים נמסרות יחד – באותו הקול. ואילו בשפות סימנים אפשר להפריד בין מחוות הידיים, שמוסרות את התוכן, להבעות הפנים, שמוסרות את הכוונה שמאחורי הדברים. אנחנו לא יודעים מה האפקט שיוצרת ההפרדה הזאת, וזו מטרת המחקר שלנו".

"תחשוב על אדם שומע שנולד להורים שומעים, ובגיל 21 הוא הלך לאוניברסיטה ללמוד שפת סימנים", מספר פרופ' בן דוד. "הוא מתורגמן מעולה שזכה בפרסים, ועכשיו הוא צריך לתרגם משפט שמורה אומר לתלמיד: 'יופי, בעז, אני רואה שאיחרת היום'. איך הוא יתרגם אירוניה? האם הוא יתרגם בכלל את המילים, או שהוא יבחר במילים אחרות לפי המשמעות שהוא קלט מטון הדברים?"

ונדי סנדלר

על המאבק לגיבוש האתוס החירשי

ההצגה "על אֶבִּיסוּ זה לא", הביאה בשורה של סוגה חדשה ומקורית לתיאטרון, שילוב של תיאטרון פיסי-חזותי עם שפת סימנים. שפת הסימנים ותנועת הגוף מהוות במופע את העלילה וההקשר כאחד. הסיפור מתאר מסע מיתולוגי של גיבור; מסע ששובר מיתוסים ביחס לתרבות החירשים ושפת הסימנים, מאזכר אגב כך סוגות מגוונות – מהמיתולוגיה היוונית, דרך ספרות פנטזיה, מדיה, פילם נואר, מחול, ועד גותיקה – ושואב מהן.

אֶבִּיסוּ, יש לדעת, הוא אחד מאלי המיתולוגיה היפנית. לפי האמונה, הוא אל הדייגים, המזל הטוב והפועלים, וכן מונה להשגיח על בריאות הילדים. אבל תכונתו הבולטת היא העובדה שהוא האל החירש היחיד בעולם. ההצגה הנושאת את שמו עוררה מחשבות, והציגה בחינה מחודשת של דעות ואמונות ביחס למערכת יחסי הגומלין בין הרוב השומע לבין קהילת החירשים המְתַקֶשֶׁרֶת באמצעות שפת הסימנים.

יציאתה של קבוצת אֶבִּיסוּ לאוויר העולם הייתה כרוכה ביצירתו של גוף אמנות חדש, שתנועותיו הכלואות והמושתקות נדמות כפורצות את סורגיו של כלא עתיק. ב"על אֶבִּיסוּ זה לא", שפת הסימנים חותרת לפרוץ את גבולות הכלא, במטרה להוליד אתוס, אשר מגולם בסימנים חדשים ורדיקליים שנולדו כתוצאה מהטכניקות המקוריות והלא-שגרתיות של הבמאי, פרופ' עתי ציטרון, בשילוב עם אילתורי השחקנים, רובם חירשים.

שפת הסימנים היא הבסיס המהותי והזהותי הבולט של תרבות החירשים. מחקרים שביצענו מראים כיצד מבנים דקדוקיים מבוטאים באמצעות הידיים, הפנים והגוף, ולא כפי שהדבר נעשה בשפה דְבוּרָה, בעיקר באמצעות הקול. קבוצת אֶבִּיסוּ מממשת את התובנה הזאת באופן תיאטרלי, ולוקחת את האקספרסיביות של הגוף עד לקצה האמנותי. בהצגה הראשונה, "על אביסו זה לא", יצרה הקבוצה אגדה מיתולוגית מקורית אשר משתמשת בעושר אמנותי בשפת הסימנים, ומשרטטת ומספרת נרטיב חדש-ישן, ללא הגבלות שמקורן בעולם השומע ובשפתו המדוברת. באמצעות האתוס האגדי, המספר על שחרור הסימנים מקרקעית הגוף, היבנתה הקבוצה ערכים, רעיונות ותרבות.

החזרת הזהות והשפה באמצעות החייאת האתוס, היא בבחינת תגובה

פרופ' ונדי סנדלר היא בלשנית, פרופסור (אמריטה) באוניברסיטת חיפה, וחוקרת את היכולת האנושית ליצירת שפה מנקודת המבט של שפות סימנים, ואת תפקיד הגוף ביצירתה של שפה. המאמר מבוסס על הפרק "שפת הסימנים ותרבות החירשים ביצירה של תיאטרון אֶבִּיסוּ", מאת ונדי סנדלר, עתי ציטרון, ננה בר, וגל בלזיצמן, מתוך הספר "חיים עם המגוון – מחקר ויישום בעבודה עם אוכלוסיית כבדי השמיעה והחרשים", בעריכת רחל גלי-צינמון וטובה מוסט, הוצאת מופת (בפרסום). המחקר המתואר במאמר בוצע כחלק מפרויקט מחקר של סנדלר, "הדקדוק של הגוף", בתמיכת המועצה האירופית למחקר (ERC). תצלומים: יאיר מיוחס, מרק בנג'מין, המכון הטכנולוגי האמריקאי הלאומי לחירשים, רוצ'סטר, ניו-יורק.

צילום: יאיר מיוחס. שחקניות (ימין לשמאל): אלאא סרסור-סייד, לי דן

צילום: יאיר מיוחס. שחקנים: לי דן, אלון זינו

לאותה אידיאולוגיה שדיכאה את האפשרות להעלות על נס את הגוף החירש, להביע אותו במלוא תפארתו וייחודיותו. בהצגה זו הושם הדגש בהופעת שפת הסימנים, כשהשפה ממלאת תפקיד חדש. בעיניה של החוקרת החירשת, ננה בר, "שפת הסימנים היא הדמות הראשית בהצגה 'על אביסו זה לא'. היא בקדֶמַת הבמה, אותה במה שנלקחה ממנה. באיזור הזה, בשיבוש של המיינסטרים הלשוני, שהדחיק את השפה העשירה הזאת, מפלסת השפה דרך חדשה לניראות בולטת".

במילותיה של ננה בר, "ההצגה היא תביעה מחודשת של הגוף שנחשב לבזוי, קלוקל, ונטול ערך. באמצעות הגוף מהדהדת ההצגה מסר: אני לא משחק בשדה שלכם, גופי אינו שלילי. אני לוקחת אתכם לשדה שלי, שדה אחר, עם כללי משחק אחרים, ודרכי ביטוי שונות, חגיגיות, עצמאיות ועשירות. בשדה הזה, מי שלא דוברים את השפה (רוב השומעים בקהל), עוברים טרנספורמציה מאיזור נוח לעמדה של הבנה ואי-הבנה לסירוגין, ועם זאת, החוויה מחוללת הנאה צורנית-חזותית יוצאת דופן, ומעוררת חשיבה מחדש על מיגוון הבעתי שאינו נוכח מספיק בתיאטרון בכלל. לתיאטרון כזה עשויה להיות תרומה משמעותית ומקורית לשדה האמנותי ולשיח הפדגוגי חינוכי כאחד".

ההצגה השנייה של הקבוצה, "שפת ההם", מתרחשת לא ביער מיתולוגי, כמו ב"על אביסו זה לא", אלא בכיתת חירשים בבית ספר, והשחקנים מגלמים את התלמידים ואת המורים. בהקשר הזה, קבוצת אֶבִּיסו מסמנת פוליטיזציה אמנותית של דיכוי השפה, הזהות והתרבות של החירשים. באותה מידה מגלמים השחקנים את הסֶדֶר ואת היופי של שפתם, את הדקדוק הפנימי של שפת הסימנים הישראלית. הם מספרים את סיפור הבריאה התנ"כי בשפה הטהורה (לא באמצעות העברית), וגם מבטאים שירה מקורית בשפת הסימנים – מסרים פואטיים המובנים, ללא תרגום, לחירשים ולשומעים כאחד.

להקת אֶבִּיסו הציבה והציגה מניפסט: היא דורשת ויוצרת אתוס באמצעות התיווך של הגוף שבוחר להתנועע. במובן זה, שתי היצירות משלימות זו את זו, וגם עומדות כיצירות עצמאיות, כל אחת בפני עצמה.

צילום: יאיר מיוחס. שחקנים (מימין לשמאל) גולן זינו, אלון זינו

צילום: יאיר מיוחס. שחקנים (מימין לשמאל) גולן זינו, אלון זינו

סְטִילִיטִים

פִּרְקֵי יָדֶיךָ הַדַּקִּים הוֹלְמִים
עַל דֶּלֶת בַּחֲלוֹם, וַאֲנִי מֵקִיץ
לִפְתֹּחַ לָךְ, אֲבָל אֵין אִישׁ בַּפֶּתַח.
אַתְּ בֵּין הָרִיבּוּד, רְחוֹקָה עַכְשָׁו
נוֹשֶׁמֶת בְּמִטָּה זוּגִית אַחֶרֶת.
וּבְהָקִיץ, נִדְמֶה לִי שֶׁבִּטְּלוּ
כָּל הַכְּבִישִׁים כָּל הַגְּשָׁרִים בַּדֶּרֶךְ.
עוֹלָם שֶׁל שְׂדוֹת מוֹקְשִׁים מַפְרִיד בֵּינֵינוּ.
בַּסּוֹף, כְּמוֹ נְזִירִים בְּרֹאשׁ עַמּוּד
נִרְאֶה לְמֵרָחוֹק, אַךְ לֹא נָמוּשׁ,
וּנְיַבֵּשׁ בְּהִתְמָדָה חוּשׁ אַחַר חוּשׁ
בְּעוֹד מָטָר סוֹחֵף יוֹרֵד עָלֵינוּ.
דָּתוֹת צוֹמְחוֹת מִדֶּשֶׁן הֱיוֹתֵנוּ
כָּל כָּךְ מְאֹהָבִים, כָּל כָּךְ שְׁבִירִים.

מתוך: **פנקס הסונטות**,
הקיבוץ המאוחד, 2021

ככלות שתיקה רבה

כַּמָּה שִׂמְחָה בַּחֲזָרָה אֶל הַדִּבּוּר
מִלִּים שֶׁמַּמְרִיאוֹת מִמַּסְלוּלֵי שְׂפָתַיִם
וְנוֹסְקוֹת אֶל הַחִבּוּר
כְּמוֹ צוֹצָלוֹת אֲשֶׁר אִתְּרוּ פִּנָּה עַל אֶדֶן הַחַלּוֹן.

וְשׁוּב מוּסָט בִּתְנוּפָתָהּ שֶׁל יָד אֵיזֶה וִילוֹן
וְיִפְעָתָהּ שֶׁל הַנְּשָׁמָה נִגְלֵית כְּמוֹ בָּרֵאשִׁית.
הִיא יְשׁוּבָה בִּקְצֵה הַגּוּף וּמוֹשִׁיטָה עַצְמָהּ
אֶל תּוֹךְ הָאוֹר.
הִיא מְטַפֶּסֶת בַּקּוֹמוֹת עַד הָעֲלִיּוֹן.

מתוך: **סֶרֶגוֹס ושירים אחרים**,
אבן חושן, 2021

רטטים פיזיים

עודד עזר

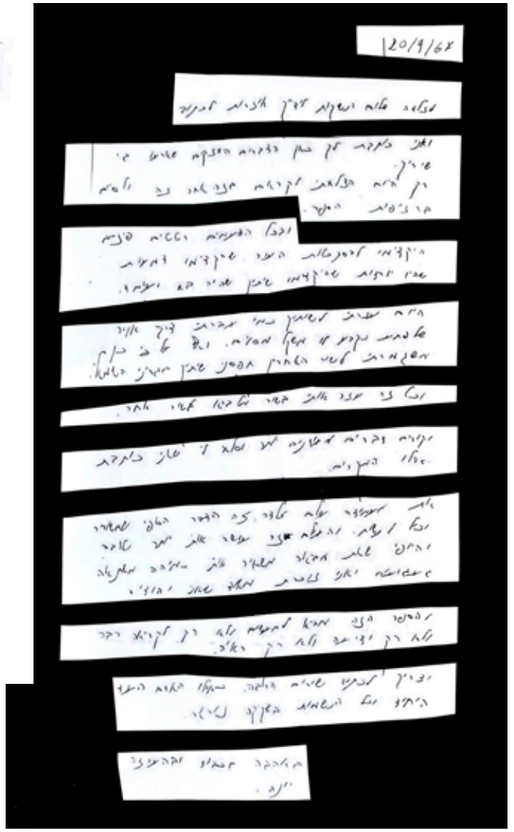
יונה וולך כותבת לזלדה - פרויקט טיפוגרפי-ספרותי

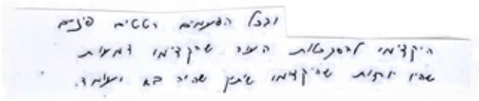
שִׁירָה, כצורה של אמנות, מרתקת אותי בשל תכונותיה האסתטיות המעשירות את משמעותו המילולית של הטקסט: המצלול, הקצב, העמימות המגרה את המחשבה, או משפט חידתי המופיע לפתע; התערבלות של מלה בתוך מלה, מלה מתחככת במלה, מלה מתנגשת במלה, משפט המתחיל ופתאום נקטע באופן מפתיע. כשמבחינים בדקויות אלה, שירה עשויה להיתפס באופן כמעט פלסטי, חזותי, צורני, כמעין ציור התלוי על הקיר. זו התחושה שהובילה אותי בפרויקט טיפוגרפי-ספרותי, שהעמיד במרכזו שתי יוצרות מהחשובות בשירה העברית.

את העבודה הזמינו אנסמבל עיתים וארכיון מכון גנזים שבתל אביב, לכבוד אתר הפרויקט האמנותי המבוסס על מכתבים מתוך הארכיון. בארכיון נמצאים מאות אלפי מסמכים אישיים של סופרים, משוררים, מחזאים, הוגים, עורכים ואנשי עט עבריים – מכתבים אישיים, מכתבים מקצועיים, מכתבי אהבה, מכתבי שנאה, מכתבים פוליטיים ובעלי הקשר היסטורי, מאמצע המאה ה-19 עד ימינו. מתוך מאות אלפי הכתבים הקיימים במכון גנזים בחרו המנהלים האמנותיים של הפרויקט 40 מכתבים, אשר יעמדו בבסיסה של יצירת תגובה אמנותית חדשה של מבחר יוצרים בני-זמננו מתחומים שונים. מתוך מכתבים אלה בחרתי במכתבה של יונה וולך אל זלדה, שתיהן משוררות ידועות ומוכרות בישראל, אך לא בהכרח לקהל העולמי.

יונה וולך (1944-1985) נודעה בין היתר בשל עיסוקה הנועז במין, בסמים, בחילופי מיגדר ובזהות מינית, תוך שימוש ב"שפת רחוב". שונותה של וולך, ההתרסה שהייתה טבועה באישיותה ובשיריה, והכריזמה החושנית העצומה שהשתקפה היטב בשיריה, פרטו על נימי נפשו של הנער שהייתי בשנות ה-80 של המאה הקודמת. כעבור שנים, כמעצב בוגר, הבנתי עד כמה השפיעה עלי באמצעות שיריה. בשנת 2003 יצרתי את "סתמי וכלומי", עבודת הומאז' טיפוגרפית לאחד משיריה, באותו שם. העבודה, בפורמט

פרופ' עודד עזר הוא טיפוגרף-אמן, מעצב גופנים, ופרופסור לעיצוב במכון הטכנולוגי חולון.





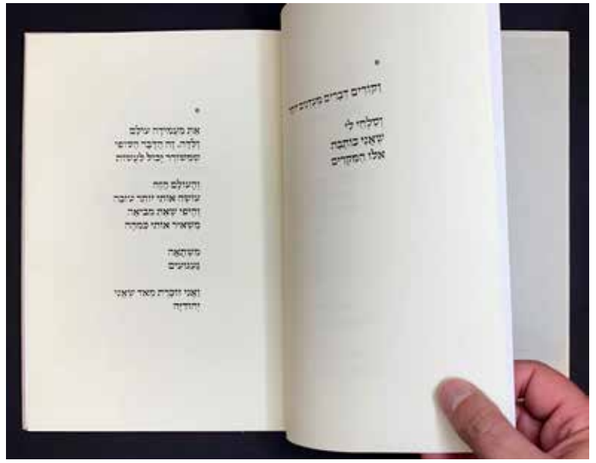
*

וּבְכָל הַפְּעָמִים
רְטָטִים פִּיזִיִּים

הִקְדִּימוּ
לְהִסְתַּבְּלוּת
הָעוֹר

שֶׁהִקְדִּימוּ
דְּמָעוֹת
שֶׁהָיוּ יוֹרְדוֹת

שֶׁהִקְדִּימוּ
שִׁתּוּק
שֶׁהָיָה בָּא וְעוֹמֵד



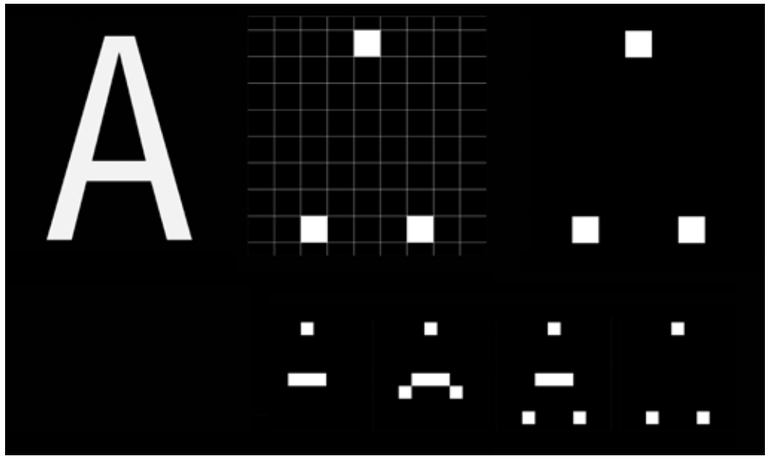
של כרזה בגודל 98X68 ס״מ, מציגה את המילים ״סתמי וכלומי״ כשהן עשויות ממסטיקים לעוסים. השימוש בחומר כה בנאלי ופרוזאי ליצירת הטיפוגרפיה הידהד את הריקנות, התפלות והבדידות הקיומית המובעות בשיר.

בניגוד לשירת וולך, החילונית, הסוערת והיצרית, שירתה של זלדה שניאורסון-מישקובסקי (1914-1984), החרדית, כמהה להתמזגות עם האלוהי באמצעות פרטי היומיום. היא לא ראתה בכתיבה מעשה אמנות, אלא מעשה דתי, ונהגה לכתוב את שיריה על פיסות נייר ולחלק אותן לכל מי שנשא חן בעיניה.

מכתבה המרגש של וולך לזלדה לא נועד כמובן להיות מוגדר כיצירה ספרותית, ולא נכתב ככזו, אבל הכישרון של הכותבת הפך אותו למסמך מלא פיוט ודרמה, אשר שומר את המתח ואת החיוות האדירה האצורים בו. בתגובתי למכתב בחרתי להעביר את הטקסט מהפורמט המוכר של מכתב, אישי הכתוב בכתב יד (התאריך; הפנייה והברכה בתחילת המכתב; גוף המכתב המכיל פתיחה, תיאורי ההתרחשות וסיום; ולבסוף הברכה הנרגשת והחתימה), לפורמט של ספר שירה מודפס וכרוך, המעניק לטקסט באופן אוטומטי מרחב רגשי מורכב יותר, איטי יותר ומעמיק יותר.

העבודה החלה בניתוח המכתב וחלוקתו לעשר פסקאות המכילות רעיון אחד או התרחשות אחת בכל פעם. המשכתי בחלוקת הפיסקאות לשורות שיר קצוצות כדי להדגיש ולאפשר השתהות על חלקי הפיסקה במטרה להעצים עוד את הרגשות המובעים בטקסט המקורי. הדפסתי וכרכתי את עשרת ה״שירים״ החדשים שנוצרו, ולבסוף תיעדתי, בסרטון וידאו קצר, תהליך דיפדוף ב״ספר השירים״ שנוצר.

המוצר הסופי הוא סרטון וידאו באורך דקה אחת ו-22 שניות, המתעד דיפדוף בספר השירה הפיקטיבי שנבנה מחלקי המכתב המקורי שכתבה וולך לזלדה. הסאונד בסרטון הוא של חיכוך הדפים בעת הדיפדוף. הסרטון נפתח בכריכה שעליה נכתב בפשטות התאריך כפי שנכתב בראש המכתב: 20.9.1967. לאחר מכן נראים ה״שירים״ בזה אחר זה, מסודרים בסדר בו הם מופיעים בטקסט המקורי ונטולי כותרות. לבסוף מופיע ה״שיר״ האחרון – ״באהבה, בכבוד ובהערצה, יונה״ – והסרטון מסתיים עם סגירת הספר.



Dot.Font

איך מעצבים פונט המיועד לדור שמעדיף לצפות מאשר לקרוא – פונט שיהיה בתנועה מתמדת, מעין כתב ברייל לאנשים רואים, פונט דמוי קוד מורס לעידן המסכים הדיגיטליים, שיאפשר לשלב טקסט עם וידאו באופן חדשני?

העובדה שאנחנו כותבים וקוראים פחות ופחות, כבר אינה חדשה. מקריאת טקסטים ארוכים כדבר שבשגרה עברנו להודעות קצרצרות, ומשם להודעות קוליות. באופן כללי אנחנו מעדיפים כיום סרטוני וידאו על קריאה. טקסט ללא גירוי חזותי המבוסס על זמן (קרי: וידאו), משול היום לראינוע העתיק, נטול-הקול. בפרויקט זה אני מציע פתרון לדור שמעדיף לצפות מאשר לקרוא, בדמות מערכת כתב המסוגלת לנהל יחסי גומלין טבעיים עם דימוי חזותי בתנועה.

העבודה Dot.Font היא אחת מארבע עבודות שנוצרו עבור תערוכת יחיד בשם ״חלקיקים מעשיים״ בגלריה ויטרינה של המכון הטכנולוגי חולון

בחרתי במופעים מוכרים אלה כדי להקל על הקהל ללמוד את הכתב החדש. בכולם הוגות הדמויות אותיות בודדות, ובאמצעות הלולאה של ה״אנימייטד גיף״ מתאפשרת חזרה ״דידקטית״ עליהן, עד להטמעה שלמה אצל הצופה.

ה-Dot.Font מאפשר לשלב טקסט עם וידאו באופן חזותי, ״שווה בשווה״. אותיות הפונט מופיעות בזו אחר זו (ולא זו ליד זו), מה שמאפשר סינכרוניזציה מושלמת בין הווידאו לבין הטקסט, בניגוד למצב הנוכחי – כשהעין עוקבת אחר שניהם בנפרד ומחברת אותם בדמיון. אותיות Dot.Font הן אינטרפרטציה רדוקטיבית קיצונית של הא״ב הלטיני, תוך שימוש באמצעים מינימליסטיים ככל האפשר. כך, למשל, האות A, בעלת המבנה המשולש האופייני, תומצתה לשתי נקודות בסיס ולנקודה עליונה נוספת, כך שבדמיוננו נוצר משולש, כעיקרון הגשטאלט הגורס, כי אנו נוטים לצרף פריטים דומים יחדיו לכלל קבוצה, ולהעניק לה משמעות. האות B תומצתה לארבע נקודות: שתיים המסמנות את הקו האנכי השמאלי שלה, ושתיים המסמנות את גבול הקשתות הימני; וכן הלאה.

משהו באופי האותיות האלה מזכיר את השיטתיות החמורה והקפדנות הכמעט-כפייתית של האמן האמריקאי המינימליסטי דונלד ג׳אד. כנגד עבודותיו, הנראות כמו הצבות של צורות גיאומטריות בחלל, טען מבקר האמנות

קלמנט גרינברג ב-1967, כי הן "קרובות יותר לריהוט... הן לא יותר מעיצוב טוב". אולם ערכיו הבסיסיים של הזרם המינימליסטי, כגון האנליטיות המתמטית, החזרתיות, השיכפול והריבוי, האנונימיות הכמו-גנרית של התוצר ושל היוצר, העל-זמניות שלהן והתחושה של היעדר רגש, אופי והיסטוריה, חזקים מכל ביקורת, ומאפיינים גם את הגישה שהולידה את אותיות ה-Dot.Font. לכן, גם אותן (בדומה להגדרתו של ג'אד), אפשר לכנות "אובייקטים ספציפיים"; כלומר, אלה אינן אותיות ממש, אך גם אינן צורות סתמיות.

נאמן לרוחו המינימליסטית, הפונט החדש כולל סט של הא"ב בגרסת ה-Upper case בלבד. כל האותיות שורטטו על גבי גריד ריבועים קבוע הנקרא "תא" (בדומה ל"תא ברייל"). רוחב התא של כל אות הוא תמיד תשעה ריבועים, מה שהופך את Dot.Font לגופן ברוחב אחיד (Monospaced font). כפרפרזה על אמנות מינימליסטית אפשר גם לומר ש-Dot.Font "מארגן" את הסביבה שלו, ומגדיר אותה כ"שטח", באמצעות מרכיבים מעטים ככל האפשר.

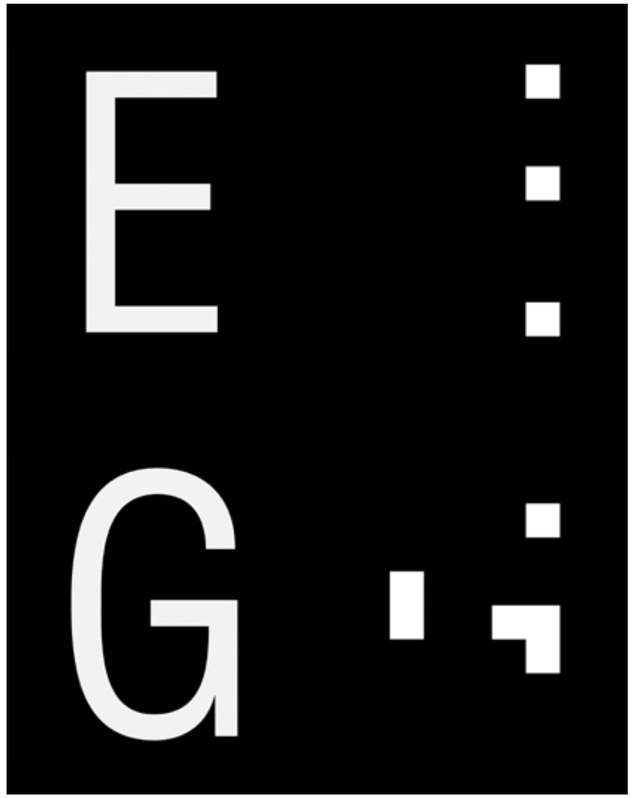
אותיות Dot.Font שואפות לביטוי אוניברסלי ככל האפשר, כזה שאינו נושא עִמו משא "תרבותי" או היסטורי מסוים, ואינו יוצר רגש או תחושה מסוימת. מבחינה זו, זהו אולי הביטוי הקרוב ביותר לגישת ה-Crystal Goblet המפורסמת של חוקרת הטיפוגרפיה מראשית המאה ה-20, ביאטריס וורדי, אשר הטיפה ליצירה טיפוגרפית שקטה ולא-מורגשת ככל האפשר, כדי למנוע מהאותיות להפריע בניראות שלהן לטקסט ולמשמעותו.

אותיות Dot.Font מנותקות גם מההקשר המסורתי של הטיפוגרפיה ליד הקליגרפית. בעוד רובם המכריע של עיצובי האותיות העכשוויים, גם המודרניסטים וה"טכנולוגיים" ביותר, מבוסס על עקרונות כלליים שמקורם הקדום בתנועת היד האישית של הקליגרף, אותיות ה-Dot.Font מיוצרות באופן טכני, המסמן באופן גס ומחושב קווים ומקומות מפגש בולטים של האות באופן כה רופף, עד שחלקן מזוהות אך בקושי. עובדה זו מעניקה לקורא את ההרגשה כאילו עוצב הפונט הזה באמצעות חישובים מתמטיים, ולא בתהליך של יצירה אנושית.

על אף הדמיון המסוים בין כתב ברייל לאותיות ה-Dot.Font, אין באמת קשר בין שתי מערכות הכתב. אמנם, בשניהם תופס כל סימן שטח מלבני, הקרוי "תא"; אולם בעוד Dot.Font מחויב, גם אם באופן רופף וטכני, למבנה האות הלטינית, כתב הברייל הוא מערכת עצמאית של שישה צירופי נקודות קבועים. אפשר לומר שבעוד כתב ברייל, המיועד לעיוורים ונקרא באמצעות חוש המישוש, אינו קשור למערכת כתב אחרת כלשהי, Dot.Font, המיועד לצפייה (ולא לקריאה במשמעותה המסורתית), הוא רדוקציה אנליטית קיצונית של הכתב הלטיני.

קיים דמיון מסוים בין אותות קוד מורס ובין אותיות ה-Dot.Font: שתיהן מערכות "כתב" המבוססות על נקודות וקווים, ושתיהן מערכות קריאה המבוססות על זמן. אבל זה דמיון חיצוני בלבד: קוד מורס הוא שיטה בינארית (שבה יש שני מצבים: דולק וכבוי), והוא מקבל את ביטויו החזותי בדמות נקודות, קווים ורווחים. מתוקף עובדה זו, Dot.Font מתייחס לקווים ולנקודות המפגש העיקריים של האות הלטינית כאל מרכיבים נחוצים, ומשתמש במרחב שמסביבו ומאחוריו כדי לסמן את האות באופן מינימלי, דבר היוצר רווחים בין המרכיבים, ומאפשר דיאלוג ישיר עם הדימוי שמאחוריהם.

הקשר הרופף של הסימן החדש לאות "תקנית" מאפשר התייחסות אליו כאל סימן טיפוגרפי. אולם לא פחות חשוב מזה, יחסי הגומלין הישירים של האות האווריירית עם הרקע או הדימוי שמסביבה ומאחוריה מבטלים את הבידול המסורתי בין טיפוגרפיה לדימוי, והופכים את הקשר ביניהם לטבעי ושלם.



חלון שאבד

הַלַּיְלָה מוּאָר מְאֹד.
בַּבַּיִת שֶׁבַּמֶּרְחָק
מַבְרִיק חֹשֶׁךְ שֶׁל חַלּוֹן. מוּזָר:
הָאוֹר שֶׁהָיָה נִשְׁאַר רַק בַּמַּחְשָׁבָה.
אוֹ שֶׁהִתְרַחֵק בַּפְּרוֹזְדוֹר
שֶׁבֵּין הַמַּחְשָׁבָה לַמִּלִּים
וְאֵינִי חָשׁ בּוֹ, עַד שֶׁיּוֹם
וְהַשֶּׁמֶשׁ מַסְתִּירָה
בֵּין קִירוֹת לְבָנִים שֶׁל חָלָל
מָלֵא
שָׁעוֹן

מתוך: **כוח המשיכה**,
אפיק, 2014

לָמֶד

בְּכִתָּה אֶלֶף לֹא הִצְלַחְתִּי
לְדַיֵּק יָפֶה אֶת הַלָּמֶד
שֶׁמֵּעַל לַשּׁוּרָה וּמִתַּחַת
לַשּׁוּרָה. הַיָּד רָעֲדָה, עֶלְיוֹנִים
וְתַחְתּוֹנִים הִתְנַגְּשׁוּ עֲקֵמִים
עַל קַוֵּי מַחְבֶּרֶת יְשָׁרִים
כְּמוֹ מְאַחֲרִים
מֵהַהַפְסָקָה שֶׁמְּנַסִּים
לְהִשְׁתַּחֵל בּוֹ זְמַנִּית
בְּדֶלֶת הַכִּתָּה. הַמּוֹרָה הֶדְרָה,
אֵינְסְפּוֹר צִיּוּרֵי מִלְחָמוֹת,
הַפּוּנִיּוֹת, הַשּׁוּשַׁנִּים
מִלְחֶמֶת הָאֶזְרָחִים הָאֲמֵרִיקָאִית
לֹא הֵכִינוּ אוֹתִי לַמִּיליטָרִיזְם
הַמְּמֻשָּׁמָע שֶׁל אוֹתִיּוֹת דְּפוּס.
הַלָּמֶד וַאֲנִי, סוּס וְרוֹכְבוֹ
דִּלַּגְנוּ בֵּין מְשׁוּכוֹת
הַדַּף הַכָּחֹלוֹת
אֶל מִחוּץ לַשּׁוּרוֹת

מתוך: **בוא זמני**,
מקום לשירה, 2017

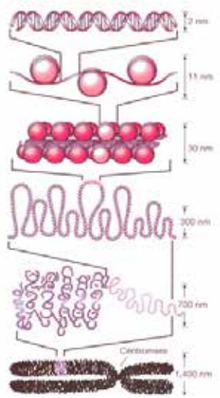
הצופן הגנטי המקודד את המידע לבניית חלבונים בנוי כך, שכל שלושה נוקליאוטידים (״אותיות״ ב״טקסט״ של הדי-אן-אי) מקודדים את המידע הנחוץ לשילובה של חומצה אמינית מסוימת, בשרשרת של מולקולה חלבונית. הקוד הזה מובן היום במידה שמאפשרת בניית מקטעים גנטיים סינתטיים, אשר יגרמו לכך שתא חי ייצר חלבונים שונים שכלל אינם קיימים בטבע. זהו הצופן הגנטי שפיענוחו היה אחד ההישגים הגדולים של המדע במאה ה-20. אלא שכמו בהרבה תחומים במדע, פתרונה של תעלומה אחת אינו מבשר את ״סוף המשחק״, אלא דווקא מעורר שאלות חדשות, קשות יותר – ולעיתים גם עמוקות יותר – מזו שנפתרה.

בעשורים שחלפו מאז פיענוח הצופן הגנטי (״צופן השלשות״), התגלו ופוענחו כמה צפנים גנטיים נוספים. למעשה, כיום כבר ברור שהדי-אן-אי כולל עוד צפנים רבים שטרם פוענחו – טקסטים המשולבים זה בזה, כשכל אחד מהם ״מספר סיפור אחר״ וממלא תפקיד אחר במארג החיים.

כבר לפני כ-30 שנים הציג פרופ׳ אדוארד טריפונוב ממכון ויצמן למדע את השאלה הבאה: ״אורכו הכולל של הדי-אן-אי בכל אחד מתאי גוף האדם הוא כשני מטרים. החוט הארוך הזה צריך להיכנס (בקטעים) לכרומוזומים. כלומר, כעשרה סנטימטרים של די-אן-אי צריכים להתקפל ולהיארז בתוך כרומוזום אחד שאורכו מיקרון אחד (אלפית המילימטר) עד שני מיקרונים לכל היותר. מכאן עולה הצורך של הדי-אן-אי להתפתל ולהתלפף. יחידת פיתול בסיסית כזאת, הכוללת כשני פיתולים (סביב ׳גרעין׳ חלבוני), קרויה נוקליאוזום. כיצד נקבעים המיקומים של הנוקליאוזומים על הרצף הגנטי?״

שנים לאחר מכן, בתחילת המאה ה-21, הצליח פרופ׳ ערן סגל ממכון ויצמן לפענח את התעלומה. סגל, חוקר מדעי המחשב אשר רותם שיטות חישוב מתקדמות לחקר מדעי החיים, השתמש במודלים הסתברותיים, וגילה שלצד הצופן הגנטי הידוע, משולב בדי-אן-אי צופן נוסף, אשר קובע היכן בדיוק ייווצר נוקליאוזום. למעשה, הצופן החדש שהתגלה קובע העדפות למיקום של הנוקליאוזומים במרחב, ואת כיוון הפיתול שלהם.

פרופ׳ סגל גילה, שהצופן הנוקליאוזומי



מורכב למעשה משתי ״אותיות״ גנטיות. הוא מופיע ברווחים קבועים, מדי 10 זוגות של בסיסים חנקניים, באזורים מסוימים של הגנום, וקובע היכן יתקפל הדי-אן-אי. כאשר הצופן מופיע מספיק פעמים לאורך הרצף הגנטי, מתקפלים מקטעי די-אן-אי באורך 150 בסיסים ״על עצמם״, קושרים אליהם חלבונים, ויוצרים את המבנים הכדוריים של הנוקליאוזומים.

הקיפולים הצפופים של החומר הגנטי בנוקליאוזום מונעים את הגישה של חלבונים, ובייחוד את זו של גורמי שיעתוק, שהוא השלב הראשון בתהליך ייצור החלבונים. במילים אחרות, רק הרצפים הגנטיים שמצויים בין הנוקליאוזומים (ולא בנוקליאוזומים עצמם) ״זמינים בקלות״ לייצור חלבונים ולתהליכים תאיים אחרים. לפיכך, הבנת צופן הנוקליאוזומים עשויה לסייע לפיתוח דרכים וכלים לביצוע טיפולים גנטיים.

בראשית המאה ה-21, עם השלמת פרויקט פיענוח ומיפוי גנום האדם, והודות למספר טכנולוגיות שפותחו בתחום זה, החל להצטבר מידע דיגיטלי עשיר על מערכות ביולוגיות. בסיסי הנתונים האדירים האלה המשיכו להתפתח ללא הרף, מיום ליום. מצב עניינים זה יצר הזדמנות לחקור מערכות ביולוגיות בכלל, וגנטיקה בפרט, באמצעות כלים ממדעי המחשב.

הרצף הגנטי הוא מעין ״טקסט״, אלא שה״תרגום״ של ה״טקסט״ הזה שונה מהדרך שבה אנחנו קוראים טקסט של שפה רגילה. צריך לזכור שבגנום יש גם מבנים לא-ליניאריים ומבנים מרחביים, ועם זאת, במובנים רבים אפשר לראות בגנום ״ספר הוראות״.

עם השנים התגלו, לצד הצופן הגנטי המפורסם, הקרוי גם ״צופן השלשות״, כמה צפנים נוספים. כך למשל, קיימים צופן שאחראי לבקרת המערכת, וכן צפנים שונים אשר אחראים למבנה האר-אן-אי, למבנה התלת-ממדי של הדי-אן-אי ועוד.

גילוי ופיענוח של צופן גנטי נוסף הם אתגר מרתק. התמודדות עם אתגר כזה מתחילה בניסיון להסביר תופעה כלשהי באמצעות בנייה של אלגוריתם אשר ״מתרגם״ את הרצף הגנטי לפרטים של התופעה הנחקרת. אם יש התאמה טובה בין התרגום של האלגוריתם לבין פרטי התופעה האמיתית, הדבר מרמז על כך שאולי מצאנו חוקיות רלבנטית כלשהי.

באחת משיחותי עם המדען האמריקאי ג׳ון וידום, הוא סיפר לי על מחקריו ועל ניסיונותיו להבין איך נקבעים מיקומיהם של הנוקליאוזומים. באותה עת כבר היו לו נתונים על מיקום הנוקליאוזומים, וגם רעיון התחלתי לאלגוריתם שאולי יוכל להסביר את מיקומיהם על הרצף הגנטי. הבעיה נשמעה לי מאתגרת וחשובה: צריך לזכור שמדובר בתהליך המתחולל בכל תא חי שהוא בעל גרעין, ולפיכך, הבנתו עשויה לשפר את הדרך שבה אנו מבינים את תהליכי החיים המתנהלים בגופנו.

שנינו, ג׳ון ואני, עבדנו באוניברסיטת רוקפלר בניו-יורק, ופיתחנו אלגוריתמים במטרה לגלות ולפענח את צופן הנוקליאוזומים. השווינו את התוצאות שהפיקו האלגוריתמים שלנו, וגילינו התאמה התחלתית יפה בין החוקיות שמצאנו לבין מיקומי נוקליאוזומים שנמדדו בפועל. למעשה, היו הרבה עליות ומורדות במחקר. בכל פעם שחשבנו שהתקדמנו – החוקיות לא התאימה לפרט מידע אחר כלשהו. מצאנו את עצמנו חושבים ומנסים להבין מה אנו מחמיצים. אבל לא ויתרנו. התקדמנו מסבב שיפור אחד למשנהו, עד שהגענו לנקודה שבה נראה היה שגילינו חוקיות הגיונית שגם מתאימה לנתונים אשר נאספו ממערכות ביולוגיות אמיתיות.

כמובן, השיפור נמשך גם אחרי שפירסמנו את המאמר המדעי שבו בישרנו על הפיענוח. בהמשך תיכננו עוד כמה ניסויים, כולל הנדסה של רצף גנטי שאינו קיים בטבע. בנינו אותו כך שיקשור באופן חזק את הנוקליאוזום לפי החוקיות שמצאנו. בשלב זה כבר החלו מדענים רבים, במקומות שונים בעולם, לבצע ניסויים ומדידות לפי הצופן שגילינו, דבר שכמובן הוביל לשיפור ולדיוק מתמידים של המודל.

פרופ׳ ערן סגל הוא פרופסור למדעי המחשב ולביולוגיה חישובית במכון ויצמן למדע.

על מבנה השפה המוסיקלית

מיכאל אלעזר

כיצד התפתחו הקדנצות – סימני הפיסוק של היצירות המוסיקליות

המוסיקה מוגדרת לעיתים כ״צלילים המאורגנים בזמן״. המוסיקולוג ד״ר יואל גרינברג, ראש המחלקה למוסיקה בפקולטה למדעי הרוח באוניברסיטת בר-אילן, מאמין בכל לבו בהגדרה זו, וסבור שהדרך שבה אנו חווים יצירה מוסיקלית קשורה קשר עמוק לתפיסת הזמן שלנו, ולכן, כדי להבינה לעומק, חשוב לעמוד על היבט זה שלה. מחקרו של ד״ר גרינברג מתמקד באחד האמצעים החשובים המשמשים מלחינים לתקשור הזמניות של יצירותיהם – אופן ההתפתחות שלהן ושלביהן: הקדנצה.

קדנצות הן, פחות או יותר, סימני פיסוק של יצירות מוסיקליות, המסמנים סוף של יחידה מוסיקלית, בין אם מדובר בסגירה חזקה (״נקודה״) ובין אם בסגירה חלשה (״פסיק״). הקדנצות מאפשרות למלחינים להעניק למאזינים תחושה של התקדמות בזמן, של חלוקה של הזמן באופן שמתַקשר למאזינים את מבנה היצירה ואופן התפתחותה.

ד״ר גרינברג חוקר כעת, בסיוע מענק מחקר מהקרן הלאומית למדע, את התפתחותן של הקדנצות ביצירות המוסיקליות, החל מראשית המאה ה-18. גם לפני כן השתמשו מלחינים בקדנצות, אך אלו היו קיימות רק ברגעי מפתח מועטים ביצירה. רק ביצירות למחול, שבהן סייעו הקדנצות לרקדניות ולרקדנים לתזמן את תנועותיהם ואת מהלכיהם, היו הקדנצות נפוצות יותר. יוהן סבסטיאן באך, למשל, שילב קדנצות רבות יותר ביצירותיו למחול, אך בשאר היצירות שהלחין מתקבל הרושם שהמוסיקה זורמת לה ללא הפרעה או הכוונה, או ״מתגלגלת מעצמה״.

בשנת 1720 (בערך) החל להתפתח סגנון חדש של הלחנה, מחולק יותר ומפוסק יותר, שבו היה לקדנצה תפקיד מרכזי. עם המפורסמים שבמלחיני תקופה זו נמנים פרנץ יוזף היידן, וולפגנג אמדאוס מוצרט ולודוויג ואן בטהובן. ד״ר גרינברג מנסה להבין לעומק כיצד השתמשו מלחינים אלה ועמיתיהם בקדנצות, שהיו לדעתו אמצעי מרכזי לארגון יצירות, וכעת יכולות לשמש ככלי-מפתח להבנת סגנון המוסיקה של התקופה כולה.

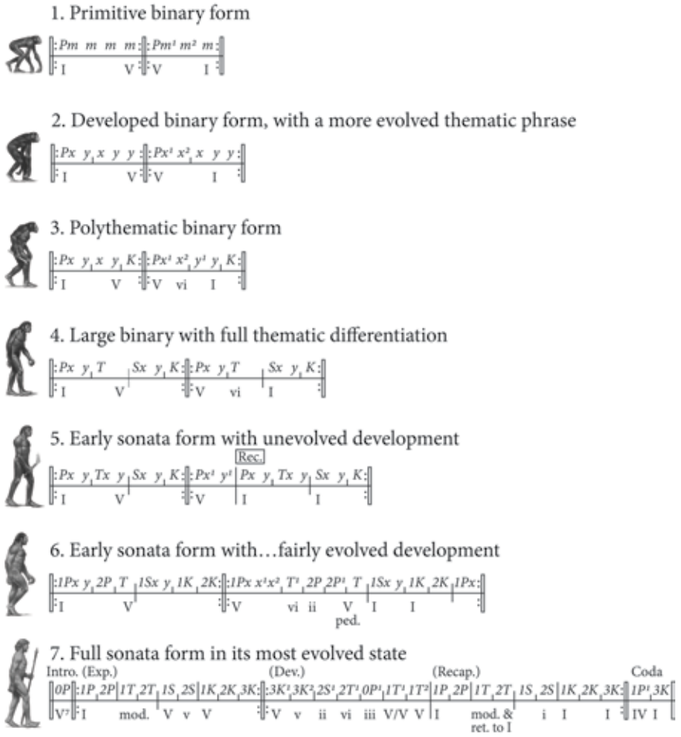
ד״ר גרינברג חוקר סוגיה מוסיקולוגית מובהקת זו, בהתבסס על גישה מקורית שעדיין אין מרבים להשתמש בה במדעי הרוח. ד״ר גרינברג, בעל תואר ראשון במתמטיקה ומדעי המחשב, פיתח לשם כך גישה מבוססת-דאטה, הנשענת על ריבוי נתונים, ניתוח סטטיסטי, ומיחשוב מתקדם המשמש בעיקר חוקרי מדעי הטבע והחברה ומהנדסים. ד״ר גרינברג אוהב להקביל בין יצירות מוסיקליות למערכות דינמיות בפיסיקה ובמתמטיקה. הוא סבור שאי-אפשר להבין יצירה מוסיקלית בודדת כשלעצמה, גם אם מדובר ביצירה של אחד מבכירי המלחינים, וכי אין מנוס מבחינת אותה יצירה על רקע מגמות ההשתנות של כלל היצירות המוסיקליות באותה העת, שעליהן אפשר לעמוד רק באמצעות מעקב אחר יצירות רבות אחרות שהולחנו באותה תקופה.

בהתאם לתפיסת מחקר זו בוחן ד״ר גרינברג קורפוס שלם של מאות יצירות שנכתבו על פני עשרות שנים, מנתח, באמצעים דיגיטליים מתקדמים, את המידע, ומפיק ממנו תוצאות ומסקנות לגבי התפתחות המוסיקה בתקופה זו. ד״ר גרינברג הסיק, למשל, שצורות מוסיקליות מורכבות, כמו צורת הסונטה, נוצרו באמצעות תהליך של ארגון-עצמי, ללא יד מכוונת, כאשר ההיגיון התומך בצורות אלו לא היה המניע להיווצרותן, אלא הוצמד להן רק לאחר מעשה.

את גישתו של ד״ר גרינברג לחקר המוסיקה אפשר ליישם בתחומים רבים אחרים במדעי הרוח, ובכך לסייע לפתרון בעיה קשה שמאפיינת את כל תחום-הדעת הזה.

ה״מעבדה״ הדיגיטלית שיצר ד״ר גרינברג מפיקה בסיס נתונים משותף ומתעדכן, אשר מאפשר לו להמשיך לחנוך את תלמידיו ולשתף אותם במחקריו – ולפרסם עִמם מאמרים משותפים – גם אחרי שקיבלו תואר דוקטור.

ד״ר מיכאל אלעזר הוא היסטוריון של המדע, מתרגם ועורך.



״קו אבולוציוני״ הממחיש את התפתחות צורת הסונטה מתוך צורות מחול מתקופת הבארוק. הקווים המאונכים לציר הזמן מסמנים רגעים שבהם עשויות להופיע קדנצות. בצורות המוקדמות יש שתי קדנצות בכל היצירה, בצורות מאוחרות יש כבר עשרות.

אדון שירה

בְּבֵית קָפֶה אָפְנָתִי, סִפְרוּתִי,
הוּא יוֹשֵׁב עַל כִּסֵּא יָשָׁן
לְיַד שֻׁלְחָן עָגֹל. מִסְּבִיבוֹ עָשָׁן,
וְעַל הַשֻּׁלְחָן מְאֹוָרֵר
מַשִּׁיב רוּחַ עַל פְּנֵי הַמְּשׁוֹרֵר.

וְהַמְּשׁוֹרֵר שׁוֹתֵק. יָדָיו מְחַבְּקוֹת
זוֹ אֶת זוֹ, מֻנָּחוֹת עַל חָזוֹ.
שָׁלוֹם אֲדוֹנִי, מָה שְׁלוֹמְךָ?
אֲנִי אוֹהֶבֶת אֶת שִׁירָתְךָ.
וְהוּא נִבְהָל וּמִתְעוֹרֵר,
מִתְנַעֵר מִיַּשְׁנוּתוֹ.
אֲנִי לוֹחֶצֶת אֶת יָדוֹ
וְהוּא מַבִּיט בָּהּ כְּלֹא מַאֲמִין,
מְמַלְמֵל תּוֹדָה וּפָנָיו עֲיֵפִים,
מְבַקֵּשִׁים סְלִיחָה עַל הַחַיִּים
שֶׁלֹּא חַי, וְעַל שִׁירָיו
שֶׁלֹּא הוֹלִידוּ יְלָדִים.

מתוך: **איך אגיד איננו**,
עמדה, 2020

סיירה נֶבָדָה

הַזְּמַן מִתְרַוֵּחַ
בִּי
כְּמוֹ רוּחַ קַלָּה
בְּלֵב
הַסְּיֶרָה נֶבָדָה

(אֵין עֹמֶק מִלְּבַד הָ
עֹמֶק שֶׁבְּלִבִּי.)

מוּלִי מִשְׁתָּרֵעַ
הַר
וּבִי מִשְׁתָּרֵעַ
בְּכִי

(בַּסְּיֶרָה נֶבָדָה
אֵין פֶּרַח מִלְּבַד הַ
פֶּרַח שֶׁבְּתוֹכִי.)

הַזְּמַן מִתְרַוֵּחַ:
צוּף
גּוֹאֶה בְּצִיפַּת
הַפְּרִי

(בַּסְּיֶרָה נֶבָדָה
אֵין עֶרֶב מִלְּבַד הָ
עֶרֶב שֶׁבְּבְשָׂרִי.)

מתוך: **נפש אחת אחריך**,
הקיבוץ המאוחד, 2019

עולם דינמי, עולם סטאטי

אהוד אחישר

האם העולם בנוי ממרכיבים שאפשר להפרידם במרחב ובזמן? או אולי ממערבולת של תהליכים דינמיים השזורים זה בזה לבלי-הפרד? אם נניח לתפיסה החושית שלנו לשפוט, שני התיאורים תקפים. על אף נטייתנו הטבעית להעדיף את התיאור הראשון, נראה ששני תיאורי העולם האלה, שלצורך הדיון כאן אכנה אותם הסטאטי והדינמי, בהתאמה, חיים בשלום עם תפיסתנו היומיומית.

אבל אם ניתן לתפיסתנו המדעית לשפוט – או אז נגיע ל"מלחמת עולם". המחנה הסטאטי מנסה לדכא את המחנה הדינמי, וזה האחרון מקווה לפזר את הראשון לכל עֵבֶר. נראה שהמלחמה הזאת נמשכת לכל אורך ההיסטוריה המתועדת. בהודו העתיקה, למשל, מרד הבודהה סידהרתא גאוטמה בתפיסת העולם השלטת, הדינמית, כאשר הציג את עקרון ההתהוות שלו, שלפחות על פי חלק מהפרשנויות אפשר להתייחס אליו כאל עקרון ההפרדה הסטאטי. ביוון הקלאסית התחולל ויכוח עז בין אנשי האסכולה המילטית, הדינמית, על גלגוליה דרך תאלס, אנכסימנדרוס, הרקליטוס ואחרים, לבין אנשי האסכולות הסטאטיות, מפרמנידס ועד אריסטו. כפי שאפשר לראות, הוויכוח לא הוכרע מעולם, והוא נמשך עד היום.

הניגודים בין הצדדים לובשים בכל פעם צורה אחרת: סיבתיות מול זרימה מקבילה, דטרמיניזם מול אי-ודאות, אטומים מול רצף, קיום של ריק מול אי-אפשריותו, כוחות מול מערבולות ועוד. על פי תפיסה אחת, עולמנו הוא נצחי, קבוע ומשתנה רק לכאורה, בעוד שעל פי האחרת הוא משתנה תדיר, ורק לכאורה נראה קבוע.

האמנות הפלסטית מצויה, לכאורה, בצד הסטאטי של הוויכוח, שהרי, אם אפשר ליצור דימוי של העולם בציור קפוא, שאינו משתנה, הדעת נותנת שגם העולם בנוי מאוסף של מצבים קפואים. לכאורה. כי כאן מגיע הציור "בין השמשות, החוצה ופנימה" של סיגל צברי.

ציור זה מתאר חדר שמחלונו הגדול נשקף נוף עירוני ביום שמש, וצברי קולטת ומתעדת בו, בחדות, את יופיים של המעברים בין החוץ לפנים. למראה הציור עולה השאלה: איך אפשר לתפוס מעברים, שהם תהליכים דינמיים, בתמונה סטאטית? ייתכן שצברי עושה זאת באמצעות מה שאפשר לכנות "תרגיל זן". התמונה סטאטית, אבל הצופה מוצא את עצמו נע פנימה והחוצה ללא הרף. משהו הודף אותו החוצה כשהוא מתמקד בפרטים שבתוך החדר, ומשהו מחזיר אותו אל החדר כאשר הוא מתמקד בעולם החיצוני. קסם. אשליה. חוויה של תנועה בתמונה סטאטית.

כחוקר תפיסה, התמונה הזאת מעוררת בי עוד תנועה מעגלית – ממנה אל תהליכי התפיסה העצביים,

פרופ' אהוד אחישר הוא חוקר מוח במכון ויצמן למדע.

סיגל צברי, "בין השמשות, החוצה ופנימה", 2017, שמן על בד, 182x120 ס"מ

ובחזרה. תהליכי התפיסה עדיין אינם ברורים דיים לחוקרי המוח, אבל הדינמיקה שלהם ידועה למדי, והיא מעגלית. הרשמים שהעין קולטת משפיעים על תנועת העין (והראש, והגוף), ולכן הם משפיעים גם על הרשמים שנקלטים דרכה – וחוזר חלילה. כאשר אני מתבונן בציור של צברי, עיני נודדות יחד עם תשומת לבי בין הפנים לחוץ, ומבטי נוחת בכל פעם על מרכיב אחר של הפָּנים והחוץ. במקביל לתנועה זו, הרשתות העצביות שבמוחי כנראה מייצרות ייצוגים מתחלפים של רשמי העין ושל מה שלדעת הרשתות האלו גורם להם – אותם מרכיבים בתמונה שמולי.

כך, למשל, אני קולט את הייצוג הפנימי של השמיים המעוננים יחד עם מסגרת החלון בתוך החדר, כשהם משתקפים על פני השולחן המבריק. וכך גם, בתנועה מעגלית נוספת, אני תופס את האקווריום הקטן שמונח על השידה ליד החלון – ממש על הגבול שבין הפָּנים לחוץ. ובהיותו על הגבול, הוא הופך למין עין של החדר, עין שמביטה החוצה תוך כדי היפוך התמונה החיצונית ותוך כדי שימור מעין גל של רטט על פני הנוזל שבתוכה. זה מזכיר לי, שכמו הנוזל באקווריום, גם העין אינה נחה לרגע, וכשהיא מתבוננת בעולם, היא מתבוננת דרך רטט דק, רטט שבלעדיו לא היה נוצר שום ייצוג פנימי.

אני משתמש כאן בטקסט כדי לתאר צורה, ומוצא את עצמי נע במעגלים בתוך מעגלים. זה אני? זה העולם? האם אין לי אפשרות שלא לנוע במעגל? שֶׁכֵּן בטקסט, כמו בחיים, כנראה כמו בכל דבר ביקום שביכולתנו לתפוס – מתברר שתנועה הנראית לא-מעגלית בהקשר מסוים היא כמעט תמיד חלק מתנועה מעגלית בהקשר רחב יותר. נסו לתאר לעצמכם תנועה לא-מעגלית בטקסט כלשהו. תנועה כזאת לא תוכל לייצב שום רעיון, ולא תוכל לאפשר מבנה ספרותי מעניין. במקרה כזה נמצא את עצמנו עוברים מעניין לעניין – ומאבדים עניין. הרי סוף של סיפור, וגם של מאמר, יש בהם תמיד מעין סגירת מעגל. כך גם במאמר הזה, אם לא אחזור לשאלה של עולם סטאטי מול עולם דינמי, אֶמָּצֵא קרוב לוודאי חוטא בהסחת דעת.

אז אחזור, ואעשה זאת באמצעות תפיסת מקומנו, שלנו, בני האדם, בעולם. בראייה מסוימת, אנחנו יישויות נפרדות שרק מבקרות בעולם הזה לתקופה מוגבלת – מדברות עליו, מפיקות לקחים, משפיעות עליו, ונסוגות לעולם אחר. בראייה אחרת אנחנו חלק מהעולם – הדיבורים, המסקנות והמעשים, כולם חלק מאותו עולם. נראה לי שהראייה הראשונה מתיישבת היטב עם התפיסה הסטאטית של העולם, וכי הראייה השנייה עולה בקנה אחד עם זו הדינמית. נראה לי, אבל אינני בטוח. כדי לדעת, אני מייחל לעוד ציור מרתק של סיגל צברי, ציור ששוהה על הגבול בין שתי התפיסות, ומְשַׁמֵּר את המתח המתמיד ביניהן.

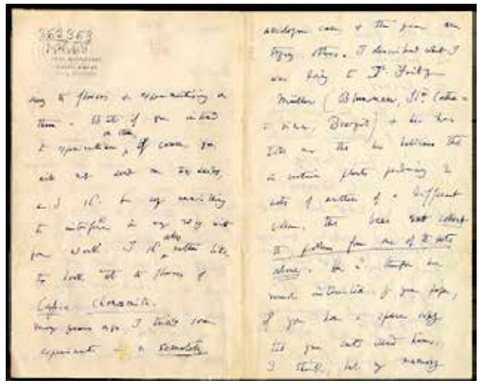
כיכר

יֹפִי
אַרְבָּעָה עֵצִים עֲרֵמֵי עָלִים סָבִיב מִזְרָקָה
קֶרֶן שֶׁמֶשׁ צָצָה מֵעֵבֶר לְסוֹכֵךְ בֵּית הַקָּפֶה
אַפִּים חַדִּים יְוָנִים
עוֹד אַפִּים
רַעַשׁ מַיִם
כּוֹבַע מְעִיל מוּרָם עַל רֹאשׁ נַעֲרָה
רֹאשׁ נַעֲרָה
רֵיחַ קָפֶה
הַצֶּבַע הַזֶּה הַקָּרוּי כָּתֹם
אַחֲרֵי שֶׁהוֹרַדְתִּי אֶת מִשְׁקְפֵי הַשֶּׁמֶשׁ
הַמִּחְשָׁבָה שֶׁבָּאָה פִּתְאֹם עַל הַצּוּרָה שֶׁל הָאוֹת פֵּה בַּמִּלָּה
סוֹף,
אַרְבָּעָה עֵצִים עֲרֵמֵי עָלִים
סְבִיבִי

מתוך: **הירוק הזה**,
אפיק, 2019

כתב יד במצב טוב, מרופא

אבי עורי



כתב היד של דארווין

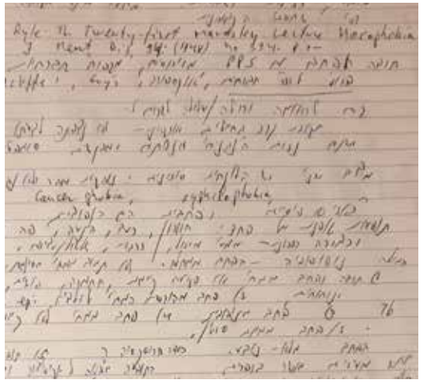
להורי היה כתב יד יפה, ברור, בהיר, ובכמה שפות. הם עצמם לא היו רופאים, אך גם לבני משפחתם הרופאים היה כתב יד ברור ומובן. לרוע המזל, לא ירשתי מהם את התכונה הזאת. פעם חשבתי שכתב ידי הלא-ברור נבע ממהירות הכתיבה, מחוסר סבלנותי לפרטים קטנים, מן השאיפה להעביר מהר לדף כל מה שהתרוצץ במחשבותי.

תמיד היה לי כתב יד שקשה היה לפענחו. ייתכן שחלה החמרה מסוימת לאחר ששבתי מהשבי המצרי ב-1973. ניצלתי אחרי מלחמה קשה, פציעה ושבי, וכשחזרתי, אחז בי דחף אדיר לרוץ, להשלים, ליצור, כי אולי לא אספיק. וכך, כתב ידי נעשה עוד יותר פרוע.

רופאים נצרכים לכתוב קיצורים, ראשי תיבות, ושאר מונחים מהז'רגון הרפואי. קיימת הוראה חד-משמעית לכתוב מרשמים בכתב יד ברור, באותיות גדולות ועוד. בתקופה שרופאים כתבו במו ידיהם הוראות בגיליונות החולים – לאחיות, לרוקחים, או לרופאים המתלמדים – נפלו טעויות שנבעו מאי-הבנת הטקסט הכתוב. זה קרה בכל העולם. זאת ועוד, הבעיה החמירה ככל שנקפו שעות היום והתקרב הלילה: או אז העייפות גברה, שרירי היד נחלשו, והאינטגרציה העדינה בין מצב הרוח, הריכוז, כוח ההפשטה, העצבים ושרירי כפות הידיים, הלכה והתרופפה.

ברבות הימים החליפה הקלדה למחשב במידה רבה את הצורך בכתיבה של ממש, וכתב היד שלנו כמעט "נעלם". אך גם כאשר מקלידים מידע רפואי עלולות להיווצר טעויות; למשל, כאשר רוצים לכתוב 20, אך מקלידים 200. וכאשר ישנן אי-בהירויות, טעויות או השמטות במכתב

פרופ' אבי עורי הוא פרופסור אמריטוס לרפואה שיקומית באוניברסיטת תל-אביב ובמרכז הרפואי-שיקומי "רעות", תל-אביב. תחומי עיסוקיו המרכזיים הם רפואה שיקומית, תוצאות גופניות ונפשיות מאוחרות של השהייה בשבי האויב, וכן היסטוריה של הרפואה, ביו-אתיקה, רפואה ושואה. לצד כל אלה הוא גם מתופף בהרכבי ג'אז.



כתב היד של פרופ' אבי עורי

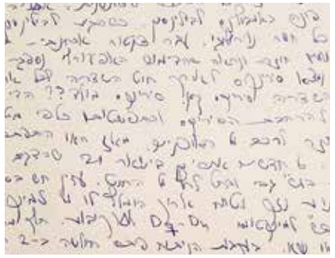
סיכום המלווה מטופל אשר מועבר ממוסד אחד למשנהו, מאבדים הרופאים זמן רב וחשוב בניסיון להבין את המצב לאשורו, ולא פעם יש לכך השלכות טראגיות על המטופלים. ומכאן – סלולה הדרך לתביעות בגין רשלנות מקצועית.

המיחשוב, שאינו תרופת פלא לכתב יד לא-קריא, אינו מועיל רבות גם נוכח מצבנו המיוחד כמדינה קולטת עלייה, שֶׁכֵּן הוא אינו יכול להתגבר על העובדה שהרופאים העולים פעמים רבות אינם דוברים עברית על בוריה.

סקירת הספרות מראה שלמעשה, כתב ידם של בעלי מקצועות אחרים גרוע לעיתים באותה מידה כמו זה של הרופאים. קיימים מאמרים המדווחים שכתב יד לא-ברור בקֶרֶב רופאים נובע למעשה מקוצר רוח, מקוצר זמן, ולפעמים אף מזלזול. אני עצמי איני סבור כך, אך קיימים מאמרים המבליטים תיאוריה זו. ואם כך, האם חינוך רפואי צריך לכלול, פרט לכללי אתיקה, התנהגות, לבוש ורטוריקה, גם אימוץ ותירגול של כתב יד מסודר? מעניין שאנטון צ'כוב, הרופא-סופר הרוסי, אמר שיכולותיו של הרופא נמדדות על-פי כתב היד (הגרוע) שלו. הוא, מן הסתם, לא היה מאמֵץ את ההמלצה האחרונה.

יש המרחיקים לכת לכיוון הגרפולוגיה. ב-1622 פירסם לראשונה רופא ופילוסוף איטלקי מבולוניה, בשם קמילדו באלדו, ספר בו תיאר ניתוחי אופי של אנשים על-פי כתב ידם. הפסיכולוג והפילוסוף הגרמני לודוויג קלאג השתמש בתיאוריית הגשטאלט במסגרת ענף הגרפולוגיה. הוא עקר לשווייץ ב-1915, ופירסם ב-1940 ספר על הקֶשֶׁר בין כתב היד לבין אופי. מייסד החברה השווייצרית לגרפולוגיה, מקס פולוור, יישם את הגישה הפסיכואנליטית של פרויד, יונג ואדלר בניתוח אופי ואישיות בהתבסס על כתבי יד. מכאן כבר התקצרה הדרך לאיפיון רופאים, לעיתים אפילו בדרך לקבלתם לבית הספר לרפואה, לפי כתב ידם.

רשימת הרופאים שהתפרסמו גם



כתב היד של פרופסור אמריטוס אביטל פאסט

כמשוררים או כסופרים, היא ארוכה מאוד. רופאים מאזינים לסיפורים (רפואיים ואחרים), ורבים ידעו לבטא את חוויותיהם באמצעות שירים וספרים. רופאים כתבו על פילוסופיה (ג'ון לוק), אהבה (ג'והן קיטס), סבל, כאב, מחלות והמאבק בהם (אוליבר סאקס, ווקר פרסי), וביקורת על ממסד דתי או רפואי (פרנסואה ראבלה). היו שחלקו את חוויותיהם בשדה הקרב (מיכאיל בולגקוב ואחרים), בלימודי הרפואה (סומרסט מוהם), וכרופאים כפריים או עירוניים (אנטון צ'כוב, אי. ג'י. קרונין, ויליאם קרלוס וויליאמס). אחרים כתבו על בלש דמיוני (ארתור קונן-דויל), על הרפתקאות או סיפורי מתח פיקטיביים (מייקל קריצ'טון, פרנק סלואטר), על ריגול (סומרסט מוהם), על מציאות ואידיאלים סוציאליסטיים (אלפרד דבלין), ועוד.

נוכח עושר הספרות שהותירו אחריהם משוררים-סופרים מוצלחים ומפורסמים אלו, איני סבור שהיה, או יש, צורך של ממש לנתח את קווי אישיותם דווקא לפי כתב ידם. הרי אין ספק שרופאים כותבים יצירות ספרות בשל שלל סיבות: טיפול עצמי, הבעה עצמית, חקירת האופי האנושי, רצון לחלוק עם אחרים את חוויותיהם, כתיבה למען החוויה המהנה (ארסמוס דארווין), הבעת כבוד למקצוע ולחולים ולמפגש רופא-חולה, הבעת צער על עשיית טעויות, וגם רצון בפרסום ובהתעשרות.

רבים מן העוסקים בחקר הממשק בין ספרות לרפואה מנסים לאבחן לפי כתבי היד המקוריים של סופרים-רופאים, בעיות נפשיות, קוגניטיביות או נוירולוגיות, כגון רעד ראשוני, רעד הנובע ממחלת פרקינסון, דיסטוניה, שיתוק מוחי, טונוס ער של שרירי הידיים, ועוד. הרופא-הסופר סילאס וויר מיטשל היה נוירולוג אמריקאי, שהרעד שהופיע אצלו בשנות ה-40 לחייו ניכר היטב בכתב ידו. ניתוח היסטורי של כתבי היד של בני משפחתו העלה שגם הם סבלו מאותה בעיה. אך מיטשל עצמו כלל לא התייחס במאמריו לרעד הראשוני במשפחתו-שלו. גם ג'ון אדאמס, נשיאה השני של ארצות הברית, אשר נמנה עם החותמים על מגילת העצמאות שלה, סבל מאותה בעיה.

ישנן עבודות מחקר של רופאים, אשר ניתחו לפי כתבי יד ותולדות חייהם של סופרים או משוררים ליקויים כמו דיסלקסיה (למשל, אצל המשורר האמריקאי אי. אי. קאמינגס), וזאת לפי האיות, צורת הכתיבה על הדף, הכתיב, סידור הטקסט בעמוד ועוד.

אלברט שווייצר, הרופא-פילוסוף-תיאולוג, אורגניסט ומוסיקולוג, סבל כל חייו מהתכווצויות כואבות בידו הימנית, ואלה הוחמרו בעת כתיבה. אך טבעי הוא, שכתב ידו היה מגושם. שווייצר התמודד עם בעיה זו באמצעות החזקה של עט הכתיבה בדרך נוחה ומסוימת, שימוש בכלי כתיבה מיוחדים, וקצב כתיבה איטי. הפרעה קשה זו לא הפריעה לו, כמובן, לזכות בפרס נובל לשלום.

אגי משעול

בקתה בקצה יער

לֹא כָּל תַּרְדֵּמָה
נוֹפֶלֶת
לֹא כָּל עֶרֶב
יוֹרֵד
וְלֹא כָּל זִקְנָה
קוֹפֶצֶת.
יֵשׁ הַמְּנַמְנְמִים כַּאֲפוּנִים
בְּתַרְמִילֵיהֶם הַיְּרֻקִּים
אוֹ שְׂרוּעִים שְׁלֵוִים
עַל עַנְנֵי מַרְשְׁמֵלוֹ.

לֹא כָּל מַלְאָךְ הוּא
נוֹרָא
לֹא כָּל תַּפּוּחַ
מֵרֶעָל
וְלֹא כָּל מַבָּט
נָעוּץ,
יֵשׁ הָאוֹסְפִים אוֹתָנוּ
מֵהָאבּוּד אֵלָיו הָלַכְנוּ
וּמְאִירִים לָנוּ בִּקְתָּה
בִּקְצֵה יַעַר.

מתוך: **קפל**,
הקיבוץ המאוחד, 2020

מי צריך חרוזים בספרי ילדים?

מיכל חזון

בעונה השלישית של הסדרה "הכתר" של נטפליקס, יש סצינה אחת שנגעה ללבי. הנסיך צ'ארלס (שתוארו הוא "נסיך ווילס"), נשלח לוויילס למורת רוחו, כדי לשפר את היחסים עם תושבי המקום, שלא היו מחובבי הכתר. בפגישה עם מארחו, מנהל בית הספר אדוארד מילוורד, מצטט הנסיך בהתלהבות חרוזי-משחק, ומתוודה שיש לו חיבה רבה לחמשירים. המארח, שבעיות חשובות וכבדות-משקל מונחות על ראשו, ראה בכך, מה חבל, סימן לילדותיות ולניתוק, ואף נזף בו שהוא מעז ליהנות משעשועי הלשון. מילוורד ראה בצ'ארלס איש מבוגר ושַׂבֵע המתעסק בדברים טפלים. הוא לא השכיל לראות מעֵבֶר לכך - שאהבה לחריזה מעידה, בין השאר, על שנינות וחוש הומור. כתיבת חריזה טובה אינה דבר של מה בכך, ולא כל מי שמשתעשע בכתיבת שירים או פזמונים מצליח בכך.

אם לחזור למקומותינו, זכורה לי הצגת סוף שנה שבה השתתפתי, שבה אחת המורות לספרות, חובבת חריזה, החליטה לכתוב בעצמה את הטקסט למופע, מחזה שלם – בחרוזים. אני זוכרת במעומעם משהו על "החלום לשלום", ואחר כך "חלון-בלון", "חול-גדול" ועוד. אילו נמלכה אותה מורה בי, הייתי אומרת לה שמוטב לכתוב נקי וחכם, במקום לכפות את החרוזים על התוכן.

אך למרות הכל, כתיבה מחורזת לילדים היא חשובה, ואפילו הכרחית, להתפתחות השפה. אם היא עשויה כהלכה, היא תורמת רבות. ראשית, היא יוצרת אצל הילד תחושת גמול והצלחה, ומשתפת אותו בקריאת הסיפור: כאשר מבוגר קורא לילד את הסיפור (רצוי בהטעמה), יוכלו ילדים רבים, אפילו לאחר שמיעה ראשונה, להשלים את החרוז שמגיע בסוף השורה. השלמת החרוז באופן נכון מחייבת מעין "ניבוי" של מה יבוא קודם. השלמת החרוז מתגמלת את הילד, נותנת לו מעין "פרס" ותחושת ערך עצמי והצלחה. תחושת ההצלחה חשובה מאוד לבניית הביטחון העצמי של הילד. היא מחזקת את האמון שלו בעצמו, ומעודדת אותו לשאוף הלאה, אל הצעד הבא להצלחה.

כך למשל, כבר בשלבים הראשונים של התפתחות השפה, יכול הילד להשלים בקלות את הצליל "בה". לדוגמה, בספר "גן גורים" (ספרו הקלאסי של רפאל ספורטה מ-1958, שהפך לנכס צאן ברזל של ספרות הילדים העברית; הוא יוצא כעת לאור במהדורה חדשה בהוצאת כנרת-זמורה-ביתן, בלוויית איוריה הנפלאים של איזה הרשקוביץ):

"הַגַּנֶּנֶת הִיא רַ-בָּה.
מִי עוֹזֶרֶת לָהּ?
הַבַּ-בָּה".

כאמור, הצליל "בה" הוא אחד הצלילים הראשונים שהתינוק יכול להגות. כשהוא משלים את החרוז בספר, הוא משתתף באופן פעיל בקריאת הספר – גם הוא עוזר. הוא עוזר להשלים את החרוז. הוא מקבל על כך תשבחות. הוא מרגיש סיפוק והצלחה, והנאתו מהספר גדֵלה משמעותית. החריזה, כמוה כמשחק – כי מהו החרוז אם לא חידה, מציאת צלילים דומים במילים שונות? כאשר הילד שומע חרוזים, אוזנו "מזמינה" מראש את החרוז המתבקש. אולי הוא לא תמיד יידע לנחש את המלה הנכונה, אך תמיד הוא יוכל לנבא את הצליל שעומד לבוא.

סופרי ילדים חכמים השכילו פעמים רבות להכניס קטעים מחורזים לסיפוריהם. הִפליאה לעשות זאת מרים ילן שטקליס בסיפורה "טול טול בעל החול ומי-מיהוק בעל-פיהוק" ("שירים וסיפורים", הוצאת דביר, 1986):

"שבע שבע שבע
עוד מעט ורבע
רות רוצה לישון
שון-שון שון..."

מיכל חזון היא סופרת, פזמונאית ומחזאית, זוכת פרס לוין קיפניס למפעל חיים על כתיבה לילדים, וזוכת פרס מרכז הספר והספריות על סדרת הספרים "שירלי שמש". הקלטות שיצרה, "דיג דיגדוג" ו"פים פם פה", היו לרבות-מכר, והן מהוות חלק מפס-הקול אשר מלווה את ילדי ישראל בשנים האחרונות.

ועוד:

"פיהוק אני ושמי פיהוק
בבוא הליל אני עסוק –
מציץ אני אל כל חלון
אני משכיב הכל לישון".

ניחוש החרוזים וקבלת המשוב החיובי תורמים להנאתם של הקוראים, השומעים, והקוראים-בקול גם יחד.

עוד תרומה מניבים החרוזים: פיתוח תשומת לב למִקצב החיים ומִקצב השפה. בכל דור נדמה שהחיים הופכים מהירים יותר ויותר, שהשפה הופכת לקונית יותר. הרבה פעמים הורים מנועים מלהקדיש לפעוטות את תשומת הלב הראויה. הכל דוהר, הכל ממהר, מלבד הסיפור בחרוזים. ספר מחורז אי-אפשר לקרוא בקול במהירות. בניגוד לפרוזה, בה ההורים לפעמים "טסים" מעל המשפטים כדי לסיים מהר את הסיפור – ולישון, החרוזים דורשים את הכבוד המגיע להם.

בסיפור המחורז "עת גור נרדם", המאפיין כל כך את כתיבתה האינטימית והרגישה של מרים ילן-שטקליס, נפגשים הקוראים, והשומעים, עם מיגוון עשיר של מילים המפליאות לתאר נוף ואווירה באופן מדויק. המילים שקולות, "עברית של שבת" שמכניסה את הקורא מיד לאווירת השינה רוויית הקסם של גור ("שירים וסיפורים", הוצאת דביר, 1986):

"עת גור נרדם,
יורד השמש מכסאו הרם,
טובל בים,
ונעלם.
שוכב השמש בבית ונם
עת גור נרדם".

אולי מפתיע, אך חרוזים מסייעים לפיתוח חוש הומור, שלדעת רבים קשור בדרך זו או אחרת לאינטליגנציה גבוהה. מכאן שחרוזים, אשר מפתחים את חוש ההומור של הילד, מפתחים גם את האינטליגנציה שלו.

המשורר והסופר ע. הלל (שלדעתי ראוי לכתר "אלוף החרוזים המצחיקים") מלהטט בשפה ובחריזה כמי ש"מחזיק באוויר" עשרות כדורים בעת ובעונה אחת. כל מלה מוצאת את מקומה בסיפור, והכל נסגר בשלמות כמו בקובייה הונגרית. ברבים מספוריו, השומע והקורא כאחד "מתפוצצים מצחוק". כמו למשל בספרו "דודי שמחה" (הוצאת הקיבוץ המאוחד והוצאת משכל):

"קצת לא נעים לי להודות,
שדודי (שמחה הדוד)
קצת מבולבל.
טוב למשל לארוחת הבוקר הוא מורח
סנדוויץ' מסנדל
בחמאה וסנדל. כזה דוד מבולבל".

ע. הלל היטיב להגמיש את השפה לצורך החריזה כך שהיא תשרת את הסיפור, תוסיף לו, ולא תגרע ממנו; תוסיף לשפה ולא תגרע ממנה (מתוך הספר "אמבטיה לשבתיה", מהדורה מחודשת בהוצאת הקיבוץ המאוחד, 2021):

בַּתְיָה עוֹשָׂה אַמְבַּטְיָה לַבָּבָה קַטְיָה
שֶׁתִּהְיֶה יָפָה לְשַׁבַּתְיָה

החריזה של "בתיה ו"שבתיה" מעוררת כל אוזן ומעלה חיוך וסקרנות. "מה זה שבתיה?" אבל "שבתיה" אינה מלה הזקוקה להסבר. כל אחד מבין שמדובר בסוג של בדיחה לשונית. הקורא הצעיר, או הילד הפעוט שבאוזניו נקרא הסיפור, יתעכב מיד על המלה, ולאחר הסבר קצר יפרוץ אף הוא בצחוק כאשר יבין את הבדיחה.

ספרי הומור מחורזים לילדים אהובים מאוד על הורים וילדים כאחד. ספרה של לאה גולדברג, "המפוזר מכפר אז"ר", הפך לקאלסיקה. הסיפור מצטיין גם בקצב חזרתי ומסודר, קל להלחין את שיריו, והוא כתוב בקלילות כזו, שנראה שנוצתה של גולדברג ריחפה מעל הנייר, והעט כמעט לא נגע בו בשעת הכתיבה:

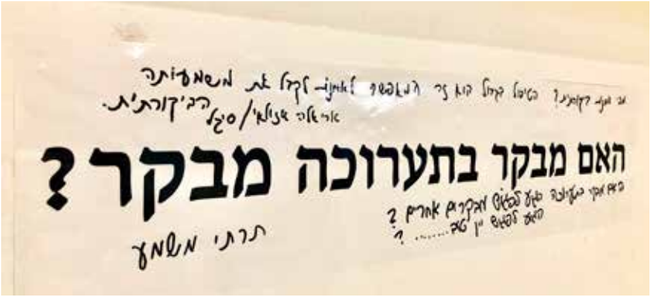
"איש אחד היה בעיר, כל תינוק אותו הכיר
זה האיש המפוזר – המפוזר מכפר אז"ר.
קם בבוקר המפוזר ויושב על המיטה,
ושואל: ישנתי כבר, או שכבתי זה עתה?!

זה שבחלון זורח שמו הוא שמש או ירח?
עת לקום או עת לישון? לא כתוב על השעון!
והרי ברור כשמש ועכשיו אני נזכר,
השעה הייתה כבר אמש תשע, אז היום – מחר".

כאשר הילד קורא את עלילותיו של "המפוזר מכפר אז"ר", הוא לומד איך לא צריך לנהוג, מה נכון ומה לא נכון, מה אפשרי ומה לא אפשרי, והכי חשוב: עד כמה ה"לא נכון" הוא מצחיק ואבסורדי.

אגב, כדאי לזכור שהמקור לספר "המפוזר" הוא יצירתו של המשורר הרוסי היהודי ש' מהרשק, שפורסמה בשנת 1932. בשנת 1938, עוד הרבה לפני שיצא כספר, פירסמה לאה גולדברג את התרגום והעיבוד שלה ליצירה ב"דבר לילדים". "המפוזר מכפר אז"ר" יצא לאור בהוצאת הקיבוץ המאוחד בשנת 1943, ורק ב-1968 יצאה המהדורה המוּכרת עם איוריה של גולדברג עצמה.

החריזה, אם כן, מעלה בנו, הקוראים והשומעים, תחושות של הומור ו"משחקיוּת" (Playfulness). היא חשובה לילדי הגיל הרך אשר עושים את צעדיהם הראשונים בעולם השפתי ובעולם המושגים. המשחק, המצלול, ההברות החוזרות בסיום החרוז, כל אלה מעניקים תחושת ביטחון מוּכר נוסח: "אה, את זה אני מכיר, הייתי כאן פעם, עשיתי זאת כבר, אני יודע מה יבוא עכשיו".



פרויקט האמן הטוב, ענבל מארי כהן. צילום: שרון תובל

המעבדה לאמנות הוקמה כמעין ניסוי באמנות: חלל שאינו משועבד לכללי האסתטיקה המוזיאליים, ודוגל בשבירת מוסכמות והגדרות העומדות בלב שדה האמנות המקצועי, הן בידי היוצרים והן בידי האוצרים. החיפוש אחר האמת מנחה את העשייה במעבדה.

כיצד אני, כאוצר, יכול להגיע לאותה אמת חופשית החבויה בכל אמן? כולנו נשלטים במידה זו או אחרת על-ידי "הדברים החיצוניים", דבר שמקשה מאוד בחתירה אל האמת. חיינו, כמו החלטותינו, מונעים בדרך כלל בכוח מה ששפינוזה כינה "האפקטי" (לשון רבים), אותן תחושות שבדרך כלל מנהיגות אותנו בכל רגע. השליליות שבהן מצמצמות את הקונטוס (שאיפתנו להמשיך להתקיים ולממש את הפוטנציאל שלנו), ואילו החיוביות מעצימות את היצירתיות.

בכל תהליך מחקרי המתקיים במעבדה ביני, כאוצר, לבין האמן, יש הפשטה הדרגתית של אותם אפקטים, במיוחד השליליים, אשר בסופו של תהליך מתקרבים לחשיפה מרבית של החופש: חופש בחירה, יצירה, פעולה, יציאה מן המוכר, חופש גילוי תמטי הרפתקני. אך אל לנו לטעות: החופש אינו מוחלט אלא ממוסגר, אמנם במסגרת רחבה יותר מהמקובל בשדה האמנות, אך ממוסגר, כפי שהחיים על כדור הארץ ממוסגרים בקוביית חוקי הטבע.

המעבדה עובדת אמנות, מעבדת אותה, אך היא גם העבד שלה, ובכך היא מגיעה למחוזות הפולקלור, לטקסיות ולריטואלים א-אסתטיים. התקיימו בה טקס חינה מרוקאית, מדיטציות, חריטות כטקסי חניכה פרימיטיביים, וטקסים תימניים טרנס-מיניים. המעבדה עובדת את עצמה, ולפעמים על עצמה. היא הניסיון של עצמה, שלי כאוצר ושל האמנים החברים בה. היא חופשייה, עוצמתית, כריזמטית, חתרנית. היא איננה מלבושים, אלא נפש עוצמתית, פנימית, המתקיימת בכל מי שחפץ בפעילותה.

האם אין אנו, אנשי המקצוע בעולם האמנות, עבדים לשם העשייה והמימוש

שרון תובל הוא אוצר אמנות עכשווית.

פרויקט האמן הטוב, ענבל מארי כהן. צילום: שרון תובל

חניכה, מיצג קבוצתי, אבנר שר בפעולה. צילום: סטודיו קינסט.

העצמי? כיצד אפשר להסביר את התשוקה המניעה את עשייתנו, שלרוב אינה מלווה בתגמול הולם, אם בכלל? ומה קורה בצדו של הצופה? או כפי שאולי נכון יותר לקרא לו, "המשתמש" (The user)?

בחיפוש מענה לכל אלה, אני שואב השראה ממסה מצוינת על אמנות עכשווית מאת סטפן רייט, שבה הוא הוגה לקסיקון שלם שעניינו היחסים בין המשתמש ליצירה ולהגדרתה בהתייחס לשלבי התפתחות המוזיאונים במאה ה-20 וה-21. במוזיאון מסוג שלוש ("Museum 3.0"), יחס צופה-תצוגה אינו פסיבי, אלא הוא קשר בין משתמש ליוצר. המשתמשים כבר יוצרים את המוצג באמצעות הנחיות וכללים שהגו האמנים.

בפרויקט "חניכה" שהתקיים במעבדה, בחודש יולי 2020, כתגובה למציאות החדשה, קיבלו המבקרים דפי טקסט, ובהם רשימות מפורטות, מה מותר ומה אסור לעשות, וכיצד בדיוק להתנהג במעבדה. המשתמשים שמילאו אחר הוראות הטקסט מצאו שתנועתם הוגבלה, חופש הדיבור נלקח מהם, והאפשרות לצַפות ולְצַפות (To expect and to watch) ולהבין את הכל, בוטלה. היה מעניין לראות כיצד חלקם נענים ומקבלים את הוראות הטקסט, ואחרים, כמו שאומרים, "פחות". ברגע שקהל נכנס לחלל בשם "מעבדה", מתקיים איפוס בציפיות ביחס לנורמות המקובלות בשדה האמנות. גם רמת השיפוט משתנה בהתאם. הציפייה עשויה להיות ביחס לניסוי, כאשר כל תוצאה מתקבלת על הדעת, או ביחס לנורמות אסתטיות "מקובלות", המוּפָּרות רק מעצם מיקום החלל עצמו, שמוקם בדרום תל אביב.

כוחה של מלה כתובה, או נאמרת, יכול לשנות לא רק את ייעוד החלל בפועל, אלא גם את כל המתחולל בתוכו וסביבו. המעבדה היא כור של ניסוי מתמשך ביחס למערכות היחסים אוצר-אמן-חלל, יצירה-צופה-אמן, חלל-אוצר, ובכלל, חלל-אי-חלל. אלה היחסים שהתחלתי לחקור בתערוכות שאני אוצר בחללים הציבוריים במסגרת תפקידי כאוצר של רשת בתי המלון ישרוטל. מעניין לראות כיצד קהל שאינו מתורגל לצרוך אמנות יכול להתחבר ליצירה או לדחות אותה על הסף. ישנו מיתאם מובהק בין התחושה שאמור לחוות האורח בחלל מסוים של המלון לבין האנרגיה שמשדרת היצירה המוצבת באותו חלל. ככל שהמיתאם מובהק יותר, כך תורגש יותר "הרמוניה". כאן כמובן עולה השאלה: האם אמנות טובה צריכה להיות הרמונית? זו אחת השאלות שֶמֵן הראוי לחקור במעבדה בעתיד.

ורד אביב

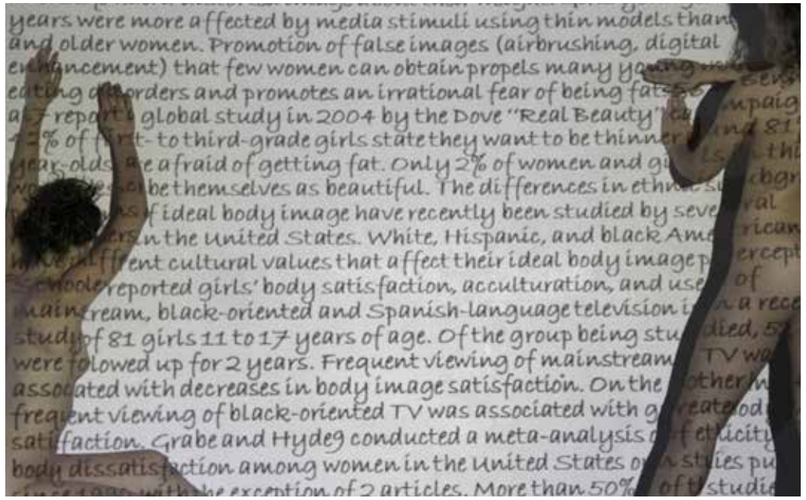
הטקסט לוּקט מתוך קבוצת מאמרים אקדמיים העוסקים בתפיסות של גוף במסגרת דימוי הגוף, סכֵמת הגוף, ושאלות על הגוף ממבט פנומנולוגי (הגוף כמקור לידע על העולם). המחקר הענֵף על דימוי הגוף וזיקתו לסכֵמת הגוף ולתפיסות הגוף מוסיף ומעסיק חוקרים במהלך העשורים האחרונים. הפילוסוף והחוקר שון גלאגר הבהיר כבר בשנות ה-80 של המאה ה-20: "דימוי הגוף הוא ייצוגו המנטלי המודע של מה שהאדם יודע על גופו". דימוי הגוף כולל, למשל, מידע על צורת גופנו, וגם אמונות וגישות ביחס לגוף. הוא מושפע מהתנסויות שגופנו חוֹוֶה, ומן התפיסה, האמונות, וההבנות ביחס לגוף שספגנו מהתרבות שבה גדלנו. דימוי הגוף מבטא את ההתייחסות האישית-רגשית של אדם אל גופו. דימוי הגוף אינו יחיד בהכרח, ולאו דווקא אינטגרטיבי. הוא נפרד מההקשר הסביבתי, אף כי נבנה בהקשר זה. בניגוד לכך, סכֵמת הגוף היא במהותה ייצוג סנסורי-מוטורי, לא-מודע והוליסטי של הגוף. הפעילות המתבצעת באזורים מסוימים במוח היא שמייצגת את הגוף מתוך היכרות עִמו, עם גודלו ועם צורתו, ומאפשרת לו להתנייד ולפעול בזיקה עם העולם.

סכֵמת הגוף מעוגנת בסביבה לחלוטין, מפני שהיא נוצרת בהקשר של פעולה בסביבה. המימוניות המוטוריות שלנו, השליטה והקואורדינציה מיוחסות למרחב הפעולה של סכמת הגוף, והן אינן נשענות, רוב הזמן, על מודעוּת או על דימוי הגוף (לדוגמא, במצב של הליכה). אף כי לסכמת הגוף אין ייצוג מודע בפני עצמה, הרי שהיא מזינה ומעדכנת את דימוי הגוף. ולכן היא משפיעה על תפיסת הגוף. כיום ישנה הסכמה רחבה על מהות סכמת הגוף, אך קיימים חילוקי דעות בנוגע לדימוי הגוף (למשל, בנוגע לשאלה, עד כמה דימוי הגוף הוא מודע). בנוסף, ברור כמה חשובה השפעתה של סכמת הגוף על דימוי הגוף, אך פחות ברורה השפעת דימוי הגוף על הסכמה.

חשוב לציין, שדימוי הגוף והמידה שבה אדם מרוצה מגופו נחקרו בעיקר ביחס למיגדר הנשי, כפי שמעידה למשל החוקרת מתחום הפסיכולוגיה מריקה טיגמן, אך קיימים גם מחקרים על דימויי גוף בקרב גברים באירופה ובארצות הברית. מחקרים אלה ממחישים את הפער הקיים בין אידיאל היופי, כפי שהוא מתבטא בתרבות (למשל במדיה), לבין הגוף הקונקרטי, והם מעידים על חוסר נחת שחשים אנשים ביחס לגופם לאורך כל חייהם הבוגרים. בפרט מעידים מחקרים אלה על רמה יציבה וקבועה של אי-שביעות רצון בקרב סטודנטיות ואצל נשים בנות יותר מ-50 כאחת, וזאת על אף הפערים ההולכים וגדלים בין הגוף הקונקרטי לבין אידיאל היופי והנעורים עם התקדמות הגיל. מעניין להיווכח, שעל אף המודעוּת החברתית הנרחבת, קיומן של התורות והתנועות הפמיניסטיות וההתנגדות לחיפצון, סוגיית דימוי הגוף השלילי ואי-שביעות הרצון ממנו קיימת, בועטת ומטרידה נשים וגברים רבים מאוד בחברה המערבית, גם במאה ה-21.

נקודת התבוננות נוספת על תפיסת הגוף מוצגת בתחום הפנומנולוגיה העכשווי, ובמיוחד מנקודת מבטו של הפילוסוף טימו קלמולה העוסק בהגפנה

ד"ר ורד אביב היא דיקנית הפקולטה למחול באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים. היא חוקרת בתחום הנוירואסתטיקה ואמנית פלסטית פעילה. התצלומים בעמודים אלה הם מעשה ידיה.



(embodiment) בקרב רקדנים. הוא גורס, כי הגוף הוא האמצעי, וגם ההוויה, של היותנו בעולם. לגוף יש צורה וחומריות, ולכן הוא למעשה אובייקט. אולם גופנו לא נחווה על ידנו כאובייקט, אלא באמצעות גופנו (האובייקט) נחווה העולם. הרקדנים והרקדניות משכללים את גופם לא רק בכל האמור במיומנות הטכנית, אלא בעיקר בכך שהם פתוחים להתנסות רגישה מאוד ומעודנת במגעם עם העולם, כשהם נעים בתוכו. התנסות רגישה ומשוכללת זו יכולה להיות מועברת אל הצופה, ובכך (כמו בכל אמנות טובה) היא עשויה לעדן את רגישות הצופה לעולם שסביבו, ואולי גם לגופו.

גוף

לעבודה זו נבחרו רקדניות מיומנות מאוד מבחינה תנועתית, ובכלל זה בתגובה רגישה לאינטראקציה עם העולם ולמפגש בינן לבין עצמן. הן משוכללות ביכולתן להגיב לטקסט באמצעות מבע גופני, באמצעות תנועה. הגוף שנוכח כאן אינו מכוון להוציא לאור מימד אישי. הוא מוצג ללא סימנים מובהקים לייחודיות ולאינדיבידואליות שלו. הגוף מוצג ללא פנים וללא הדגשת היבטים ארוטיים או מיגדריים. המיקוד הוא על גופה של הרקדנית כחומר וכצורה, המשתנים ומגיבים למפגש עם טקסט.

ההתרכזות ברקדניות מקצועיות פעילות, להבדיל מרקדניות מבוגרות או מתבגרות, נובעת מהרצון למקד את תשומת הלב בייצוג של גוף אוניברסלי. זאת, מתוך כוונה לעסוק בגוף הנשי המיומן תנועתית באשר הוא, ללא הטיה לעבר שאלות של גיל ויכולת גופנית, או התמודדות עם שלבים ספציפיים של השינויים המתחוללים בגוף במהלך החיים.

בין טקסט לגוף

אין זה פשוט ליצור מפגש בכלים אמנותיים בן שתי מהויות שונות כל כך – הגוף הקונקרטי, הצורני, החומרי, ולעומתו הטקסט האבסטרקטי, שהמשמעות שלו אינה נגזרת ממהותו החומרית. זהו מפגש מאתגר בשפה החזותית והאמנותית. עבודה זו נעתרה לאתגר להפגיש, באופן בלתי-אמצעי, טקסטים ממחקרים מדעיים ביחס לתפיסת הגוף עם גוף חי ומתנועע. העבודה מזמינה את הצופה לתהות על מהות ההשפעה ההדדית שבין גופנו לבין יָדע (מדעי ושאינו מדעי) שנצבר ביחס לגופנו. עד כמה התרבות מעצבת את הידע שלנו על גופנו ומשפיעה על היחס שלנו אליו? עד כמה הגוף הרוקד, הפועל, המתעייף והמתנסה, בונה את הטקסט המחקרי שעליו אנחנו מתבוננים ומשפיע עליו? העבודות מזמינות את הצופים לחשוב על שאלות אלה ואחרות מתוך חוויה של ההתבוננות והזדהות עם הגוף הנע, או של אמפתיה כלפיו וכלפי גופנו-שלנו.

העבודות מציגות משפטים מתוך מאמרים מחקריים שהוקרנו או נכתבו על גופן של הרקדניות. המשפטים עוסקים בדימויי הגוף, ברגשות רלבנטיים לדימוי הגוף, בסכֵמת הגוף, ובהוויה של הגוף בעולם. הם נכתבו בכתב יד או הוקרנו בפונטים שונים, במטרה לשחרר את הטקסט ממחויבות טיפולוגית, ולהשאירו במרחב הרעיוני.

הרקדניות התבקשו להגיב לתוכני הטקסט באמצעות תנועות, ולגלם ולממש הוראות לתנועה שניתנו במהלך יצירת העבודה האמנותית. הן נעו וצולמו במהלך תנועתן. תנועת גוף הרקדניות, שעליו מוקרן או כתוב הטקסט המדעי, משנה את מבנה הטקסט, יוצרת הקשרים חדשים בין חלקיו השונים, ובכך מעצבת מחדש את משמעותו. מנגד, תנועת הרקדניות מושפעת מתוכן הטקסט וממודעותן למחקר המדעי שהטקסט מייצג.

אם כן, סדרת העבודות עוסקת בקשר המעגלי הזה, בהיזון החוזר, בין הצורה לטקסט, בין היחס לגוף לבין הידע לגביו, בין הסובב לבין המסובב. העבודות נוצרו טרם באה לעולם תנועת #MeToo, ובעקבותיה נוסף עוד רובד לרלבנטיות שלהן.

חֶבל

כְּשֶׁהָיִיתִי בֵּין לָלֶכֶת עַל
הָאֲדָמָה
לְבֵין לִהְיוֹת מִתַּחְתֶּיהָ
קָשַׁרְתִּי עַצְמִי לְחֶבֶל
עָשׂוּי מִלִּים

וּבַיּוֹם שֶׁבּוֹ בִּשְׂרוּ לִי
שֶׁאֲנִי חָפְשִׁי לָלֶכֶת
הָיִיתִי כְּבֵן הָעוֹזֵב אֶת הוֹרָיו
לְמָחֳרַת כְּלוּלוֹתָיו וְדָבֵק בְּאִשְׁתּוֹ

וְכָעֵת אֲנִי הוֹלֵךְ
עַל חֶבֶל הַשִּׁירָה
הַנִּמְתָּח בֵּין גּוּפִי לְנַפְשִׁי
וּמִתַּחַת הָרִיק

מתוך: **מן המעט**,
עמדה, 2020

טקסט, טקסטיל

אֵינִי עוֹשָׂה דָּבָר.
אֲנִי אוֹרֶגֶת זְמַן כְּמוֹ אָמָּנֵי טֶקְסְטִיל יַפָּנִים,
כּוֹתֶבֶת מָקוֹם. חוּטִים אֲנָכִיִּים שֶׁל שְׁתִי
נֶעֱלָמִים לְאַט בְּתוֹךְ הָעֶרֶב.

וְרִידֵי מִלִּים שְׁקוּפִים לוֹכְדִים אֶת הַחֲלָלִים,
כְּמוֹ אֶרֶג שֶׁל נְיַר אֹרֶז, הָאוֹחֵז זִנּוּק שֶׁל בַּרְדְּלָס.

אֵינִי עוֹשָׂה דָּבָר.
מִשְׁפָּט אַחַר מִשְׁפָּט נִטְוֶה בְּיָד סַבְלָנִית,
הַפִּתְיל מְמֻלָּל לְכִדּוּר, נִטְבָּל בְּגַמּוֹת אִינְדִיגוֹ,
נִימִים כְּחֻלִּים נִמְתָּחִים בַּטֶּקְסְט אָסִימֶטְרִית,
שְׁקִיפוּת וְכֶתֶם נוֹבְעִים זוֹ מִזֶּה.

כַּאֲשֶׁר יִתָּלוּ אֲרִיגֵי בַּתַּעֲרוּכָה,
יָפוּתוּ הַמִּרְקָמִים הַזּוֹהֲרִים כָּל עוֹבֵר וְכָל שָׁב,
כָּל הָעֵינַיִם כָּל הַיָּדַיִם יַחְדְּרוּ אֶת הַבַּדִּים

בְּרֶגַע שֶׁבּוֹ יַפְנֶה הַשּׁוֹמֵר אֶת גַּבּוֹ.

מתוך: **צל הציפור**,
כרמל, 2002

תווים וצורה במוסיקה

יוסף מר-חיים

בין טקסט שמשמר ומארגן צורות קיימות, לטקסט שמאפשר
יוזמות הנובעות מעצם קיומו, ואשר חותר תחת עצמו

כשיאיר לפיד תירגם את השורה המופיעה בבית הראשון של "הללויה" של ליאונרד כוהן – But you don't really care for music, do you? – הנאמרת לאלוהים, הוא כתב: "אבל אתה שונא תווים ידוע". לעומתו, שלומי שבן תירגם את אותה שורה במילים: "אבל אתה שונא צלילים ידוע". ההבדל בין שני התרגומים הוא תהומי. לפיד טוען בתרגומו, שכהן מייחס לאלוהים שנאה לעולם התווים, כלומר לטקסט בלבד, ואילו שבן, פסנתרן אשר אָמוּן על עולם התווים, מייחס את השורה המתריסה לשנאה לעולם המוסיקה כולו.

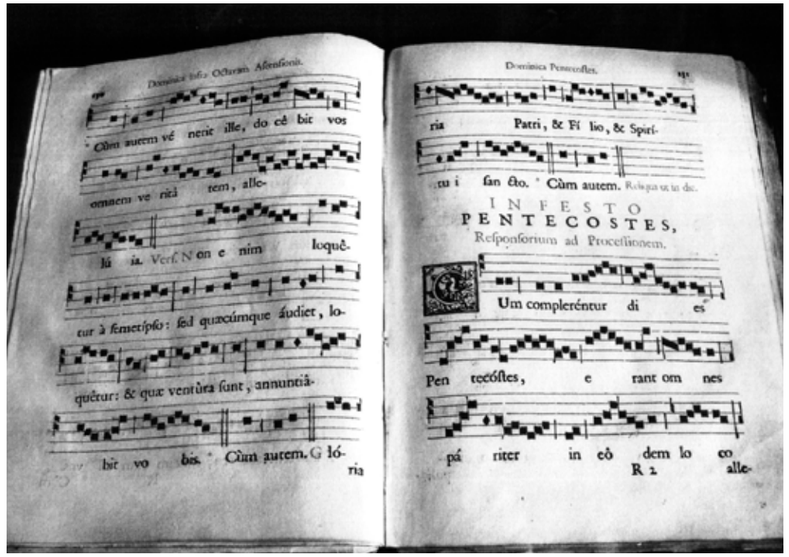
אני יכול להזדהות עם הגישה המוצגת בתרגומו של לפיד. כמוסיקאי וכמלחין קצר-רואי וקצר-סבלנות, תמיד שנאתי את הצורך ואת המאמץ הכרוכים בכתיבה ובקריאה של תווים, ותמיד העדפתי "לנגן משמיעה". כמובן, גם שמיעה מצוינת לא תעזור לפענח ולבצע את פסגות הקלאסיקה המערבית, משיינברג ועד באך, ובמבט לעָבָר, יצירות שנכתבו טרם המפנה הגדול, עת המציא המוסיקאי גידו מארצו, בתחילת המאה ה-11, את כתב התווים. מארצו, שהיה נזיר, הגה מנגנון זה כדי להקל על פרחי נזירים לשיר נכונה את צליליהם של השירים הפשוטים מאוד שמהם היה מורכב אוצר המוסיקה הגרגוריאנית, וגם לדייק באורכם. הצורך בכך היה, כמובן, גם נחלת אחרים, והוא גבר והלך עד שהתווים הפכו לשפה בינלאומית. כך אפשר היה לשלוח פרטיטורות מורכבות מאוד מארץ לארץ, ועם המצאת הדפוס הן הגיעו לכל מקום, ממקהלות הכנסייה המפוארות המסוגלות לשיר יצירה בת 20 קולות נפרדים, עד לתזמורות הקלאסיות של מוצרט, היידן ובטהובן. התווים סייעו לעוסקים במוסיקה לבנות גילדה בעלת חוקים חמורים שהנהיגה בחינות כניסה קשות, כפי שמתואר באופרה "אמני השירה מנירנברג" של ריכרד וגנר, המציגה באופן סאטירי את בחינות הקבלה המדוקדקות בעיר נירנברג.

התווים והדפוס מילאו את המקום שהאינטרנט תופס בחיינו כיום. אין מי שחושב שהאינטרנט הוא כלי מכאני שמאיץ את התקשורת בלבד בשעה שאפשר לשלוח לב מלאכותי בהדפסה תלת-ממדית. אמנם, היו סימני ביצוע במרבית התרבויות העתיקות – אצלנו היו אלה טעמי המקרא, ביוון שימשו לכך הנויימות, ובתרבות המאיה ובמצרים הפרעונית נמצאו רמזים למערכת דומה. אך סימני הביצוע שימשו כלי עזר למְבַצעים בלבד, ולא היו בבחינת נקודות מוצא שאפשר לפתחן באופן עצמאי בזכות עצמן.

לתווים הקלאסיים המערביים יש כמה מאפיינים. ראשית, פשטות: אין בתווים קישוטים והסחות דעת. המסמן הוא מקל שבראשו עיגול, מלא או ריק, ואפשר לחבר בקו עליון כמה מקלות כך שיהוו יחידה ריתמית אחת.

התווים המערביים הם מנגנון גנרטיבי, שפה גנרטיבית, כמו הדקדוק והתחביר. היות שהם מבוססים על הסולמות ועל צירופי הצלילים המקובלים במוסיקה האירופאית מקַדְמַת דְנָא, אפשר לרשום בהם לחנים שהתאימו לשיטה הטונאלית הקלאסית (קשה מאוד לרשום בהם מוסיקה מתרבויות אחרות, המתבססות על מסורות אינסטרומנטליות ווקאליות העוברות בירושה כתורה שבעל-פה). אך בנוסף, אפשר ליצור באמצעותם איברים חדשים, שלא היו בנמצא במאה ה-11 ונוספו עם התפתחות כלי הנגינה המערביים, כל עוד הם מצייתים לעקרונות התווים הקלאסיים. מורי, פרופ' יצחק סדאי, לימד שמדובר הן בצורות הקטנות, כגון פראזה, משפט מוסיקלי, שיר, והן בצורות הגדולות שהתפתחו בדרך כלל על בסיס של טקסטים

יוסף מר-חיים הוא מלחין, פסנתרן ומורה. למד אצל פרופ' יצחק סדאי (1961-1965), ובבית-הספר ג'וליארד. הלחין מוסיקה לכ-100 הצגות תיאטרון וכן לקולנוע, לרדיו ולבלט. זכה בפרסים רבים, בהם פרס הפסקול הטוב על המוסיקה שהלחין לסרטים "רובה חוליות" ו"פני המרד", ופרס אקו"ם על מפעל חיים.



מוסיקה גרגוריאנית לפני המצאת התיווי הקלאסי

כנסייתיים – המיסה המחולקת לשישה חלקים, הקנטטה המורכבת מאריות, ובצידם קטעי סיפור בנוסח רצ׳יטטיב וקטעי מקהלה, והאורטוריות הענקיות שאורכן יכול להגיע לשעתיים. כיצד יוכלו נגנים וזמרים ללמוד חומר חדש בכמות כזו ללא תיווי? כבר המלחינים הפרה-קלאסיים ידעו לבנות מבני ענק שנשענו על הטקסט הלטיני ועל התיווי שבו, כשהציר האופקי מסמן את הזמן, והציר האנכי מסמן את התפקידים השונים, ולמעלה מופיעים הכלים או הקולות הגבוהים בסדר יורד.

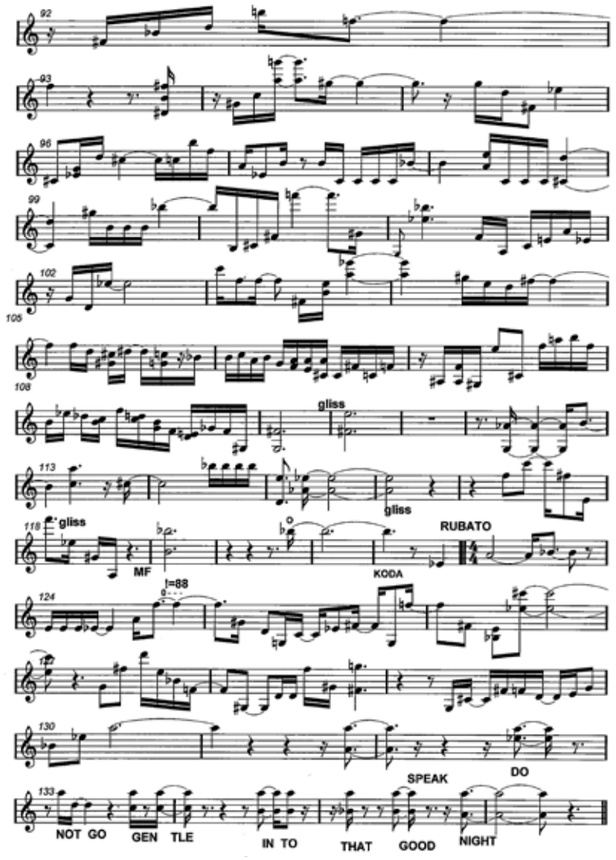
יתרה מזו: באמצעות שיטת התיווי הקלאסית אפשר ליצור מצלולים אשר כותביהם אינם יודעים ואינם מתיימרים לדעת את התוצאה הצלילית של רישומם. ברור שהטלת תווים על הדף ללא ביקורת פותחת פתח לחובבנים למיניהם. מבקריו של ג׳ון קייג׳, מי שנחשב לאבי התיווי הגראפי – המאפשר לנַגֵן לפרש את הסימן כרצונו במגבלות ידועות מראש ומהווה אלטרנטיבה לתיווי המקובל – טענו כי שיטתו מאפשרת לשרלטנים לפלוש למקצוע ההלחנה.

בתקופה הקלאסית והרומנטית נכתבו היצירות החשובות של תרבות המערב, ובהעדר דרך להקליט, סודרו פרטיטורות לשני פסנתרים, ובאמצעותן יכלו גם תושבי הפרובינציות לשמוע גרסאות פסנתר של היצירות הגדולות. חידושים צורניים, כגון פואמה סימפונית בפרק אחד, שהתפתחה באמצע המאה ה-19 כאלטרנטיבה לצורה הסימפונית המלאה בעלת ארבעה פרקים, נרשמו בקלות בתיווי הקלאסי, וכשנוצר כלי חדש, דוגמת הסקסופון (1841), ידעו למקם אותו בתוך כלֵי הנשיפה מעץ. כמו מחזאי שכותב הוראות בימוי, סיגלו גם היוצרים את שיטת ההערות המילוליות שהמחישו את כוונת היוצר. לדוגמא, כאשר אותו נגן מחליף כלי במהלך היצירה, נכתבת המילה MUTA ואחריה שם הכלי הנוסף. כאשר הנֵבֶל הפך לכלי סימפוני, הגיע המונח ביסביליאנדו (פריטת ארפג׳ים האופיינית רק לנֵבֶל). ולמרות הכל, לא הייתה התאמה חד-ערכית בין כוונת היוצר לבין הביצוע בפועל, שהוא בעצם פרשנות לטקסט.

תפקיד הפרשנות השתנה לחלוטין בין המאה ה-12 למאה ה-19. המוסיקה הגרגוריאנית הושרה כתפילה ללא הבעת דינמיקה רגשית, אך עם התפתחות המוסיקה החילונית נוצר דימוי חדש של מנצחים וסוליסטים המפרשים את התווים לפי הבנתם וטעמם האישי, כפי ששחקן מפרש תפקיד. הדבר הורגש מאוד בתקופה הרומנטית, תקופת ה״סער ופרץ״ במאה ה-19, אז גָבַר הרגש של האינדיבידואום לא פעם על הוראות המלחין, אשר השתמש בסימנים סובייקטיביים, בתיאורים כמעט פיוטיים, שהופיעו בדרך כלל בראש פרק או בראש חטיבה צלילית מעל התווים, בשפה האיטלקית (ובתקופה הקלאסית – בגרמנית או בשפת המלחין), למשל, הנחיה לקצב מתון, שירי, או מהיר ונמרץ. גם הוראות אלה השאירו חופש מופרז לגבי מהירות הביצוע. ולכן, חלק מהמלל הפיוטי הוחלף כשהומצא המטרונום בראשית המאה ה-19 (למעשה, סוגי מטרונומים הומצאו כבר במאה ה-18). המטרונום איפשר כתיבת טמפו מדויק, מאושר על-ידי המלחין בתחילת כל חטיבה, לפי מספר הפעמות בדקה (למשל, |=120 הוא המקביל הנומרי למונח ״אלגרו״). ובכל זאת, יש צורך בהדרכה כתובה באשר לאופי הקטע. כך, למשל, לנגינה איטית אפשר לקרוא lento, ולאופי חגיגי יותר Largo, אך למוסיקה קודרת במיוחד אפשר לצרף את המלה GRAVO, המזכירה את המלה ״קבר״ באנגלית.

אך במאה ה-20 איבד התיווי את בלעדיותו, כפי שהצורות הקלאסיות הגדולות (קונצ׳רטו, סימפוניה, סונטה) איבדו את ההגמוניה שלהן, ונשענו יותר על רצונם של המזמינים (סולנים, תזמורות, גופים ציבוריים). כך החל להיווצר בהדרגה סדק בין ההתפתחויות המוסיקליות במאה ה-20 לבין דרך התיווי הקלאסית. מצד אחד, המלחינים והמבצעים השתכללו במידה רבה, והצליחו לבטא חלוקות ריתמיות, הבדלי דינמיקה וכתיבה וירטואוזית שלא הייתה קיימת במאה ה-19. עיון בפרטיטורות מאמצע המאה ה-20 ימחיש לנו דקויות שקשה להבחין בהן אפילו לאחר כמה האזנות. ובמָקום שהתיווי עדיין אינו מספק, כותב המלחין בדף הראשון מפתח ובו פירוש הסימנים שהמציא. למשל, בכתיבה לכלי ההקשה, שאינה אחידה לחלוטין בעולם התווים, יצייר המלחין את סוג המקל ואת סוג המצילה. המלחין והמנצח הגדול פייר בוּלֶז התפרסם ביצירתו ״הפטיש ללא בעלים״, הספוגה במצלולים ובמקצבים מתחלפים אשר מהווים אתגר רציני למבצעים. בולז הקים אנסמבל מיוחד שהתמסר לנגינת מוסיקה חדישה המחייבת קיום חזרות רבות, והיא כתובה בתיווי קלאסי לחלוטין.

מן הצד האחר, קם דור אשר מאס בהשתעבדות, בהתמכרות לקשיים, לשעות אימון בלתי-אפשריות,



הלחנה של יוסף מר-חיים לשירו של דילן תומס
Do not go gentle into that good night לכינור וטייפ. הכנר משתמש גם בדיבור.

ולבילוי שעות ארוכות בפיענוח אותות סותרים. כשקורט שוויטרס והוגו בול, מיוצרי הדאדא בתקופת מלחמת העולם הראשונה, כתבו יצירות בעלות משמעות פונטית (שירה קונקרטית, ג׳יבריש), הם לא היו צריכים להמציא אותיות חדשות, אלא השתמשו באלפבית הלטיני הרגיל (אחרים פיזרו את השורות על הדף או נקטו טכניקה של רישום). כדי לאפיין את הצורות החדשות, המציאו כמה מלחינים תיווי גראפי. בראש הקבוצה הזאת עמד ג׳ון קייג׳. סגנון זה הופיע לראשונה בד בבד עם מוסיקה הנקראת ״מוסיקה אקראית״ או מוסיקת אלאטורית (מונח הנגזר מ״אלאה״, מלה נרדפת לגורל ביוונית עתיקה). המילון המוסיקלי מגדיר אותה כך: ״מוסיקה אלאטורית, מוסיקת המקרה, היא אכן מוסיקה שמבוססת על אקראיות, או מקריות. מלחיני סגנון מוסיקלי מודרני ואוונגארדי זה גרמו לכך שיצירותיהם התנגנו אחרת בכל פעם״.

אך ההגדרה המילונית מחטיאה את המטרה. הרחבת גבולות אמנות הביצוע מתמקמת בהגדרה של ביצוע הוראות שכתב המלחין. במקום תיווי קלאסי מופיעים תמונה, משפט-ציווי, שיר, או הוראה ביחס לביצוע. ביצירה המפורסמת ביותר של קייג׳ לפסנתר, ״4.33״ (1952), יש שלושה חלקים שווים, בהם הפסנתרן פותח את הפסנתר וסוגר אותו בלי להשמיע צליל כלשהו. מאות ביצועים שונים מנסים לפרש את היצירה כבדיחה או כתיאטרון. גם אין בה שקט מוחלט, משום שהקהל תמיד מגיב בדרך כלשהי במשך היצירה, וישנם גם קולות מבחוץ. אך קייג׳ התכוון בדיוק לְמה שכתב.

פרט ליצירה זו כתב קייג׳ יצירות בתיווי רגיל, ספרים והרצאות בהן תוכן ההרצאה מוצג כפרטיטורה, מוסיקה למחול, וסדרת אנקדוטות (90) הנקראת ״אקראיות״, שקייג׳ קורא בקול ומלווה בקולות אלקטרוניים שמפיק פסנתרנו הקבוע, דייוויד טאדור.

חלק גדול מיצירותיו מחייב מיומנות רבה, לא רק בקריאת תווים, אלא בהבנת האווירה הספציפית הנוצרת בכל דף הוראות. ואכן, דרך טובה טוב לבצע יצירות אלו היא בקבוצות קבועות שאינן מסתנוורות מהחופש לאלתר, וחבריהן יודעים למצוא את המהות בכל יצירה.

עיסוקיו של קייג׳ בתרבות המזרח חשפו לפניו דרכים המאפשרות להכניס את יד המקרה באמצעות שימוש בספר האי-צ׳ינג ואימוץ טכניקות פעולה, כגון הטלת שני מטבעות ובחירת דפים או תפקידים בסדר שיִראו המטבעות. יצירות אחרות שלו שיתפו את יד הגורל בנגינה ברחוב; למשל, 15 מְבַצעים פותחים רדיו טרנזיסטור ברחוב מסוים בשעה מסוימת.

בספר הנקרא ״אירועי מילים״, מאת ג׳ון ליילי, מופיעות מאות יצירות, שבחלקן הפרטיטורה היא סדרת הוראות ליחיד, לקבוצה או לקהל. הנה לדוגמא קטע מיצירתה של אנאה לוקוד, FROM THE RIVER ARCHIVE:

״...מצא מקום שבו נהר עובר דרך סלעים או מעל קורות, בעדינות.

״...חפש את כל שכבות הצליל שיוצרים המים, עד אשר תשמע את כל המרקם הסבוך, עד שהנהר יזרום דרך גופך.

״הישאר שם, מזריחת החמה עד בוא הלילה, או משקיעת השמש עד בוא השחר״.

כשקוראים את הדף של לוקוד, הוא נראה כמו דף מסֵפֶר שירה. המוסיקאים של שנות ה-50 וה-60 הלכו בעקבות האמנים הפלסטיים שעסקו בהתקת עולם המילים לעבודותיהם, כבר בתקופת הדאדא והסוריאליזם, שלא לדבר על אמנות מושגית. קייג׳ עצמו הדגיש תמיד את החוב העצום שהוא חב למרסל דושאן, ואף הקדיש לו יצירה בשם ״לא רוצה לומר דבר על מרסל דושאן״.

חידושים רעיוניים אלה בטלים בשישים מבחינת מספרם ותפוצתם. 99% מעולם המוסיקה פועל גם כיום באותה שיטה של תיווי קלאסית. רק מיעוט קטן (שאני נמנה עִמו), נתן גט לעולם המובנה הזה, ומחפש תמיד, וללא הרף, דרכים וצורות חדשות.

בין טקסט שמשמר ומארגן צורות קיימות, לטקסט שמאפשר יוזמות הנובעות מעצם קיומו, ואשר חותר תחת עצמו

א.

בסדרת הרצאות על-שם דויט טרי, באוניברסיטת ייל, ניתח הרב עדין אבן ישראל שטיינזלץ את יסודות השפה המקראית. בין היתר התייחס לכך, שמבחינת עושר השפה, העברית המקראית נחשבת דלה, היות שמספר המילים בה קטן במידה משמעותית בהשוואה לשפות רבות אחרות. מקובל למשל לחשוב, שאנגלית היא שפה מפותחת, היות שיש בה כחצי מיליון מילים. אם מספר מילים בשפה מסוימת משמש כמבחן העיקרי לרמת התרבות או ליכולת הביטוי של דוברי אותה שפה, כי אז, אכן, שפת התנ״ך היא ענייה במידה דרמטית, שֶׁכֵּן יש בה בסך הכל כ-5,000 מילים, בכל 24 הספרים הכלולים בו.

אולם, הדגיש הרב שטיינזלץ, כל מי שקורא בתנ״ך חש מיד שאיכות הספר אינה נפגעת בעקבות העדר יכולת הבעה. במקום ליצור מילים חדשות, להעצים את יכולת החשיבה וההבעה, שפת המקרא יוצרת צורות שונות של אותן המילים, וצורות אלה מטמיעות משמעויות שונות בעלות הבחנות דקות ויכולת שיח בין המשמעויות הללו, וגם מעצבת תמונות חיות ודינמיות בחיבורים בין המילים. במילים אחרות, שפת התנ״ך עיצבה תרבות דיבור וכתיבה המזמינה את דובר השפה והמחבר את היגויו בה ״לשחק״, להשתעשע בה, ליצור מיגוון רב של הטעמות ודקויות-של-משמעות בתהליך יצירה בזמן אמת.

כיוון שכך, אופיה המיוחד של שפת המקרא מעורר מיד שאלה משמעותית לגבי האוריינות שלנו ויכולתנו ליצור מפגש אישי עם דקויות המקרא: היכן נמצא ה״טקסט״ של המקרא? כיצד יש לממש בו את האוריינות הבסיסית של מעשה הקריאה? כדי להמחיש את המורכבות שבשאלות הללו – ואת התיאור המרתק של הרב שטיינזלץ ביחס לייחודה של שפת המקרא – בחרתי לעיין בחלק מרובדי המשמעות באחד ה״טקסטים״ הדרמטיים ביותר בתנ״ך, הלא הוא הפסוק הראשון בתורה, השער לתיאור מעשי הבריאה של א-לוהים: ״בְּרֵאשִׁית בָּרָא אֱ-לֹהִים אֵת הַשָּׁמַיִם וְאֵת הָאָרֶץ״.

פסוק קצר זה חולל תמורה דרמטית בתודעת האדם. על בסיס הנאמר בו הגדיר הרמב״ם, בפרק י״ג בספרו הגדול ״מורה נבוכים״, שני יסודות באמונה שעיצבו את דעתם של רבים בשלוש הדתות המונותיאיסטיות. יסוד ראשון: בנקודת זמן כלשהי רצתה יישות מושכלת, בעלת חופש, להביא את הבריאה לידי קיום; יסוד שני: בעקבות זאת, למציאות שיצאה מן האֵין אל הֵיש יש משמעות ותכלית, אשר העניקו ערך קיומי ומוסרי ראשון במעלה לעצם הופעת החיים.

דברים מכוננים אלה הם פרי קריאת המילים בפסקה כהווייתן. יחד עם זאת, לאורך הדורות נחשפה תכונה מרתקת של המילים הללו: ה״טקסט״ נמצא לא רק ברובד החיצון, בו טמונה משמעות הגלומה בתוכנן של המילים ובתחביר המקובל במבנה המשפט. הנה כמה דוגמאות לכך.

ב.

הפסוק מורכב משבע מילים. עמד על כך פרשן המקרא פרופ׳ משה דוד (אומברטו) קסוטו, שהיה פרופסור למקרא באוניברסיטה העברית (1939-1951). הוא הראה, כי התרכיב של שבע מילים מקנה מעמד מיוחד לפסוקי המקרא, ובוודאי ראוי לכך הפסוק הפותח את התורה כולה ואת תיאור הבריאה. והנה, גם תיאור יום השביעי במעשה הבריאה,

---

הרב דוב ברקוביץ עומד בראש ״בית אב – ליצירה ולהתחדשות בתורה״. זה כ-40 שנה הוא פועל למען התחדשות חינוכית ותורנית בישראל. היה שותף להקמת מסגרות אשר הפגישו חילונים ודתיים סביב לימוד מקורות (מכון פרדס, בית מדרש אלול, יקר, קולות, ועוד). חיבר את הספרים ״שעשני גבר״ (הוצאת ידיעות אחרונות), ״געגועי ארץ״ (הוצאת בית אב), ״נשמת הבריאה״ (הוצאת צמרת), ״מקדש החיים״ וסדרת ״הדף הקיומי״ (הוצאת קורן-מגיד), ו״ברכת הבנים״ (הוצאת מכללת דעת). ספרו החדש, ״דרך עץ החיים: עולם חדש ממשמש ובא״, עתיד לצאת לאור בקרוב בהוצאת כרמל.

היום שבו שבת א-לוהים "מכל מלאכתו", מורכב משלוש פסקאות בנות שבע מילים כל אחת, ומעוד שתי פסקאות, האחת בת חמש מילים והשנייה בת תשע מילים, וביחד ארבע-עשרה מילים – שתיים כפול שבע. על פי קסוטו, מבנה מיוחד זה, המושתת על תרכיבים של שבע מילים, נועד להאדיר את יום השביעי ולהעניק לו מעמד מיוחד בין הימים. זאת ועוד: בכך נוצרה תופעה המוכרת בשם "מעטפת" – כאשר הפתיחה והסיום של יחידה ספרותית "משוחחים" זה עם זה, מבחינה תוכנית או סגנונית, ובכך יוצרים רובד עמוק של משמעות החוזרת ומזינה את המשמעות התשתיתית ביחידה כולה.

מוסיפה לתופעה זו העובדה, שהסכום הכולל של 35 מילים בתיאור יום השביעי שווה למספר הפעמים שבו מופיעה המלה החשובה "א-לוהים" לאורך סיפור הבריאה. העֲרוּת לתופעה זו מהווה חלק משמעותי באוריינות הקריאה במקרא, כפי שקסוטו הדגיש פעמים רבות, ואף פותחת שער לזיהוי ה"טקסט" שלפנינו על כל רובדי המשמעות שבו.

התלמוד יודע לספר על קבוצה של חכמים אשר חידשו את לימוד התורה בתחילת ימי בית המקדש השני, ויחדיו הם כונו "הסופרים"; זכור לנו, למשל, עזרא הסופר. ומדוע סופרים? מפני שעל מנת לגלות את החוכמה הא-לוהית הטמונה בפסוקי המקרא, היה עליהם לספור את המילים של פסקאות המקרא.

ג.

ידוע שכוח הדמיון היוצר של חכמי המדרש מאפשר ראייה רחבה יותר ועשירה יותר של הטקסט המקראי. כמה דוגמאות מפורסמות שעיצבו דעת ואורחות חיים חשובים ביותר מבוססים על קריאה של הפסוק הראשון בתורה ברוח דברי הרב שטיינזלץ.

בפסוק הראשון בתורה, המצמצם במילים, ישנה מלה המופיעה פעמיים, ובשל כך מקבלת מעמד חשוב – "אֵת". עובדה זו נראית מפתיעה במידת-מה, היות שלמלה זו אין כל משמעות מצד עצמה, וכל תפקידה הוא תחביר – זוהי מילת יחס המסמנת פעולה כלפי עצם כלשהו. לעומת זאת, חכמי התלמוד התייחסו למלה "אֵת" בפסוק זה בכבוד רב, ואף ראו בה מעשה עריכה מיוחד ורב-משקל. הם זיהו בה כוונה להרחיב את שדה המשמעות של שם העצם שיבוא מיד אחריה – ובלשונם "את בא לרבות".

כך הדבר גם במקומות רבים במקרא, בחלקם כאמור, מכוני תרבות באופן ממשי. למשל, באשר לפסוק "כַּבֵּד אֶת אָבִיךָ וְאֶת אִמֶּךָ" (שמות כ, י"ב) דרשו חכמים, שהמלה "את" המופיעה פעמיים גם כאן מחייבת יחס של "כבוד" גם לאֶחָיו ולאחיותיו הגדולים של אדם. ולגבי הפסוק "אֶת ה' אֱ-לֹהֶיךָ תִּירָא" (דברים, ו, י"ג), דרשו שהמלה "את" נועדה לחייב יחס של "יראה" גם כלפי חכמי התורה, מי שהקדישו את חייהם לחוכמת א-לוהים.

גם בפסוק של "בראשית" הבינו חכמים שהחזרה על המלה "את" מבקשת לתאר מיגוון אדיר של נבראים במעשה הבריאה של א-לוהים; כלומר, הוא ברא לא רק "השמיים" "והארץ", אלא גם "המון נבראים" שהכילו השמיים והכילה הארץ.

יש לתמוה על דרכם של חכמים, על מה שנראה דברי פלפול ללא בסיס כלשהו בסינטקס או בתחביר של הפסוק עצמו. מהיכן הבינו ש"את" "בא לרבות", בא "להכיל" מה שלא כתוב ב"טקסט" באופן מפורש וגלוי? והנה, המלה הזעירה והצנועה הזאת כוללת את כל האותיות מא' עד ת' – היא מתחילה באות א' ומסיימת באות ת', ואין אותיות אחרות בתווך הבאות להפריע את המעבר מתחילת הא' ב' לסיומה. אם כן, על אף שאין למילה "את" משמעות תוכנית משלה, יש לה במקרא תפקיד רחב ממדים בהרחבת ה"טקסט" בזכות האותיות המיוחדות המרכיבות אותה.

ד.

תחושת "הבראשיתיות" שבשפה, עקב השימוש החוזר במלה הזעירה "אֵת", מחזקת את עוצמת הפסוק ואף את ההצללה הנשמעת ממנו. והנה, גם המילים הראשונות בפסוק משחקות עם אותיות הא"ב, ראשיתה וסיומה, כאילו האותיות עצמן ממלאות תפקיד גם בעיצוב הטקסט וגם בכינון הִיָּש מהאַין. המילה הראשונה עצמה, "בראשית",

מורכבת מהאותיות הראשונות והאחרונות של הא"ב: א, ב, ר, ש, ת.

כפי שהדגיש הרב שטיינזלץ, נוצר "משחק" ברור בין המלה הראשונה לשנייה. במלה השנייה, "ברא", חוזרות שלוש האותיות הראשונות של המלה "בראשית" – במטרה להבליט את השעשוע הרציני מאוד עם האותיות א' וב', כאותיות "בראשית", וגם על מנת להבליט את הפועל "ברא" בעיצוב תודעת התשתית של משמעות קיומו של עולם בעל משמעות ותכלית, אשר נוצר מתוך רצון חופשי שרצה את קיום החיים. כל זאת, הגם שמבחינה דקדוקית מורכבות שתי המילים הללו משורשים שונים לחלוטין – שורש המלה "בראשית" הוא ר-א-ש, ושורש המלה "ברא" הוא ב-ר-א.

הערה נוספת איפיינה את פרשנות הפסוק לאורך הדורות, פרשנות ששוב חשה את רובדי המשמעות ששפת המקרא מטמיעה באותיות עצמן כחלק מהותי של ה"טקסט". המלה השלישית, "א-להים", מתחילה באות א', ודבר זה עורר תהיות רבות: מדוע שתי המילים הראשונות בתורה מתחילות באות ב', שהיא האות השנייה בא"ב, בעוד שלכאורה אפשר היה בפשטות לכתוב "א-לוהים ברא, בראשית, את השמים ואת הארץ", ובכך גם לפתוח את התורה באות "א", וגם במלה שהיא אולי החשובה בפתיחה זו – "א-לוהים"?

לתהייה זו ניתנו תשובות שונות, העיקרית שבהן הייתה של אחד מחכמי המשנה המרכזיים, רבי עקיבא. הוא גרס, שהאות ב' היא האות הראשונה במלה "ברכה", והאות א' היא האות הראשונה במלה הקשורה לביטול הברכה – "ארור", והתורה ביקשה להקנות משמעות של ברכה לעצם קיום החיים.

כוונתה המיוחדת של התורה בוויתור על האות א' בפתיחת התורה מובלטת בארבע מילים המתחילות באות א', ומהוות את עיקר מעשה הבריאה ביום הראשון: "א-לוהים", "את", "אור", ו"אחד". נוסף על המלה "אֵת", שעל ייחודה כבר עמדנו, "א-לוהים", "אור" ו"אחד" מכילות הרבה מן הפלאיוּת של מעשה בראשית, מה שאין האדם יכול להשיג ולתפוס.

ועוד, קיימת הבחנה מעניינת בין צורת האות א' לבין צורת האות ב', כפי שאותיות הללו נכתבות בתורה מאז תחילת ימי בית המקדש השני. האות א' פתוחה לארבע רוחות, אין לה גבולות, מה שיאה לאות הפותחת את המלה "א-להים". חכמי הקבלה טענו שהיא מורכבת משתי אותיות י' המחוברות באות ו', שערכן המספרי יחד שווה לערך המספרי של השם המיוחד "י-ה-ו-ה". והנה, אם התורה הייתה נפתחת באות א', היא הייתה מכוונת אותנו להוויה הקדומה הא-לוהית שהייתה קיימת לפני יציאת הבריאה מהאין אל היש.

כוונת התורה הייתה אחרת. פתיחת שתי המילים הראשונות באות ב' באה גם על בסיס הצורה של אות זו, ההפוכה לצורת האות א'. האות ב' סגורה בשלושה כיוונים, מלמעלה, מלמטה ומאחור. רק בצלע הרביעית, הקדמית נותרה האות ללא גבולות. לא בכדי אנו מכנים אות זאת במילה "בַּיִת", שהרי היא מציירת תמונה ממשית של "בַּיִת". ובכך מסמנת האות, שמטרת הבריאה אינה התבוננות לאחור, אל מה שהיה לפני שהיה, ואף לא עיסוק במֶה שלמעלה ובמֶה שלמטה, אלא להתמקד במה שיהיה, ב"עדיין לא", בעתידיוּת שתממש את המשמעות ואת התכלית של עצם הבריאה בידי א-להים. צורת האות מסמנת גם, שא-להים מבקש לעצמו "בַּיִת", שהעולם יהיה ראוי להיות משכן לשכינתו.

ה.

נסיים בהערה המְשַׁקֶּפֶת יותר מכולן את השאלה: היכן נמצא הטקסט המקראי, ומה הם הכלים של אוריינות הקריאה בו? בפרשנותם ביחס לפסוק הדרמטי בו פותחת התורה את תיאור בריאת העולם, עמדו רבים על השעשוע הרציני בשפת המקרא. למשל, המלה "שמים" מורכבת משתי מילים, "שם מים"; וחשובה יותר בעיצוב דעת ואורחות חיים בקהילות רבות הייתה ההערה המרתקת של "ספר הזוהר", החוזר כמה פעמים על כך שהמילים "ברא א-להים" מורכבות מהמילים "מי ברא אלה".

שבעה ימים

רָצִיתִי לוֹמַר
לְךָ אוּלַי
מוּטָב הָיִינוּ מַמְשִׁיכִים בִּנְדוּדִים כָּךְ
לֹא הָיוּ הַמְבַשְּׂרִים בָּאִים.
אוֹתָהּ רְוָחָה שֶׁחַשְׁתִּי
בִּכְאֵב
תְּקִיעַת הַמְּזוּזָה
עַל
מֻטַּת כַּפּוֹת הַיָּדַיִם שֶׁלִּי מֶטֶר וּשְׁמוֹנִים בִּלְבַד
הָיְתָה גַּם יְדִיעָה שֶׁעַכְשָׁו –
יֵשׁ מָקוֹם יֵשׁ
מָקוֹם
לָשֶׁבֶת בּוֹ שִׁבְעָה
יָמִים
בְּבוֹא
יוֹם

מתוך: **מסע איילה**,
הקיבוץ המאוחד, 1994

#מַצְבֵּי מִשְׁפָּחָה וְרוּחַ [בַּד בְּבַד]

[בַּד בְּבַד]

מִנְהָג עוֹלָם מַתְוֶה מַסְלוּל אָחִיד-מוּבָן:
עוֹד שֹׁבֶל הִינוּמָה נִשְׂרָךְ עַל קוֹץ וְדֶשֶׁא,
אֵלֶיהָ מְהֻדָּק חִתּוּל מִבַּד לָבָן;
כֻּתֹּנֶת רְפוּיָה עַל חֶבֶל מִתְיַבֶּשֶׁת
לְצַד זוּג תַּחְתּוֹנִים עִם גּוּמִי מְפֹרָר,
וְגֶרֶב מְיֻתָּם פָּרוּם מְעַט בַּבֹּהֶן.
אַךְ קֹדֶם הִינוּמָה, מִקְטֹרָן מְהֻדָּר,
סַנְדַּל זְכוּכִית סָדוּק וְשִׁיר שֶׁל לֵנִי כֹּהֵן.

מתוך: **רישיון לשגיאות כתיב**,
אלרום, 2015

דוד אין לי ואקורדיון יש לי

ליאורה סומק

הוא לא הבין כלום בתווים, סבא ליאון
אך איש עוד לא ניגן כמותו באקורדיון
ואם זייף, חרש ליטף את הכלי
ומבויש אליו לחש, נו הם מזדקנים.

(מתוך "סבא ליאון", מאת ז'ורז' ברסאנס, תרגום דן אלמגור)

כשנישאו, היא הביאה נדוניה צרורה בנפטלין. הוא הביא עור שזוף, עברית צברית ואקורדיון מהפנימייה. בשבילי, האחיינית בת השבע, זו הייתה חתונה מהאגדות. שמחתי על התוספת למשפחה... האקורדיון. אף פעם לא שמעתי את דודי מנגן בו. הוא היה מוטל בחדר הנוסף. הריק. זה שעתיד להתמלא בבוא העת בצחוק של ירון. התינוק. באחד הביקורים המשפחתיים, כשכולם התפעלו מגרגוריו המתוקים, חמקתי למקום הגלות של האקורדיון במרפסת, ואפילו עשיתי סימן כדי לבדוק אם מישהו מוציא אותו להתאוורר חוץ ממני. נאדה, כלום. וכך, בחסות תשומת הלב שהופנתה לקטן, עשיתי כרצוני באקורדיון. הייתי מרימה אותו בזהירות רבה ומניחה אותו על ברכַּי, נהנית מהמגע הקריר ומתאמנת בפנטומימה של ניפוח וסגירת המפוח תוך נדנוד האגן מצד לצד כמו זיוה המנגנת בשיעורי המוסיקה בבית ספר. האקורדיון גנח כל אימת שהייתי מחזירה אותו לקופסה, והוציא אוויר לפני שנעלתי אותו ברצועה קטנה וקליפ מנעול עם תיקתק קטן. כמו תינוק רוטן שמחזירים אותו לעריסה. עם הזמן השתפרתי. הצלחתי להוציא צלילים מהכלי הסרבן. הקהל שנשא באומץ את הניסיונות שלי בנגינה היה דודתי, ירון התינוק והשכנים. הם היו עדים לקקופוניה שנישאה על גלי רוח ממרפסת פתוחה. צ'רדש מזויף בקצב הסלואו לא היה בדיוק כוס התה שלהם בשעה ששיחקו רֶמי קוביות ושתו ג'ין עם "שפריץ" בשעות אחר הצהריים. מזל שלימים סגרו הדודים את המרפסת, והלמות אצבעותי הקטנות על המקלדת בשיתוף הכאת מכסי הסירים כמצילתיים בידי ירון הדהדו ברחבי הדירה, ושם נותרו.

את דודי לא חיבבתי במיוחד. הוא ניחן בתכונה, איך לומר, שלא בדיוק אהבתי. הוא היה קמצן. קמצן במילים, קמצן בחיבה וברגש, וקמצן גדול במעות. כל משפט שני נפתח במילים "אין לי".

עברו שנים. "אין לי" עשה עסקים, חשבונו תפח, ואת הדירה עם המרפסת הסגורה החליפה דירת פנטהאוז שאיפשרה לצלילים לעלות עד השמיים. לאלוהים כנראה יש קשיי שמיעה, או, שכמו שסבא האמין, כולם מוצרטים בעיניו. כך יכולתי להיצמד לקלידים, למתוח ולכווץ את שרירי הידיים כדי להגיע למלוא ניפוח המפוח, ולדלג בתיפוף אצבעות על הבסים. אלו היו נענים בקושי לאצבעות שלא הצליחו לפעמים לסחוט את כל הצליל. כדי להגיע למלוא הטון הייתי צריכה לנקר בכפתורים כמו סופר המקליד על במקלדת באצבע אחת. הגעתי למיומנות כזו שהאצבע הייתה רוקדת על הכפתורים בקצב הפּוֹלְקָה. משבגרתי מעט החלפתי את הפולקה בבראסנס, והקומפניון דה לה שאנסון צירֵפָתוּ את חלומותי. במשך הזמן נוספה לירון אחות קטנה, ליטל, ובזכותה יכולתי לבקר יותר גם את הארגז האליפטי עם ידית הנשיאה, שעכשיו היה מוטל

ליאורה סומק היא מגשרת, צלמת וכותבת סיפורים קצרים. סיפוריה פורסמו במספר כתבי עת ספרותיים, ובהם: "גג", "מאזניים" ו"עיתון 77".

במחסן בגג הפנטהאוז ובו אקורדיון גוסס.

יום אחד גיליתי שהדודים עשו "רמונט", ובחדר העבודה נבנה מחסן קטן מניקל מבריק. קופסאות ומזוודות גדשו את החדר והושלכו בערימה לפינה, ולהיכל החדש הוכנסו כמה חפצים והאקורדיון. כמו מצא הנסיך את ההיכל המתאים לו. הדודה הייתה מגחכת על התחמקויותיו של "אין לי" לחדר, ומתפלאת שצלילים לא יצאו משם. רק נקישות הניקל בקופסת האקורדיון כשהיה מוציא אותו מה"ארמון". בטח, חשבה לעצמה, הוא מנגן רק כשהוא לבד. הוא הרי כל כך מופנם, רגיש וצנוע. מדי פעם, כשהיו רבים, הייתה באה לאמי ומספרת שקָצָה נפשה בבלגאן שהוא עושה ב"חדר העבודה", והיה עדיף להפוך את החדר לפינת משחקים לילדים, שהרי איריס נולדה, והדירה מתחילה להיות צפופה. והייתה מוסיפה, "עדיף שיזרוק כבר את הסמרטוטים שלו, בייחוד את הארגז הישן הזה עם האקורדיון, ששכח כבר למה נברא, ואפילו ציוץ הוא לא מוציא".

פעם נכנסה לחדר לנקות ונתקלה באקורדיון על הרצפה. בגחמה של רגע חשבה לנסות לבדוק מה הקסם שמצא "אין לי" בגווייה הזאת. כשמתחה את זרועותיה, השמיע הכלי קול דק של נפיחת אוויר, והיא חשה על כתפה משב רוח קל. נדמה היה לה שראתה חתך בין קפלי המפוח. מיהרה והניחה אותו בזהירות על הרצפה מחשש שתישלח אליה אצבע מאשימה.

באותה התקופה הודיע לי דודי שהאקורדיון מקולקל. הוא נפח את נשמתו. חשבתי שזו דרכו העדינה לומר לי, מאסנו כבר בתירגולים הזייפנים שלך. נעלבתי, ברור, אבל כדי לשמור על כבודו, שתקתי. מדי פעם, כשבאתי לשמור על ה"קטנים" בחופשת הקיץ, הייתי רואה את הדוד מתגנב לחדר העבודה. פעם אף שמעתי קליק מוּכּר. זה היה צליל סגירת הציר שסגר את קופסת האקורדיון. התגעגעתי. לבי היה על הכלי שמוטל שם בחושך, חולה.

כשבגרתי ואהבות חדשות נכנסו לחיי, הערגה הייתה שבה לדגדג באצבעותי כל אימת שאהר'לה היה שולף את האקורדיון בקומזיצים של הצופים, ואנו היינו מאתגרים אותו שינגן בלל‍ייקה וליושינקה ושרים בגרון ניחר "מדוע לא חיכית לו". הייתי מדמיינת את משקל האקורדיון על ברכי, את האצבע המתופפת, ובייחוד את צליל היבבה שלו, אחי גיבור התהילה.

יום אחד אמא תירגמה לשכנה פתגם מיידיש, "האדם עושה תוכניות ואלוהים צוחק", והמשיכה לספר בשקט, חשבה שאיני שומעת. "הדוד יצא לעבודה, וחזר הביתה אחרי חצי שנה של שיקום ב'בית לוינשטיין' ללא יכולת לדבר ולתפקד". הרופאים, למרבה הצער, לא נתנו הרבה תקווה, והצלילים שהיו משמיעים לו כדי להעלות חיוך בפיו העקום מהשבץ שחטף, הניבו בעיקר דמעות עגולות וגדולות. הוא היה מוטל במיטה בחדר השינה הזוגי ימים רבים עד שהוחלט להעבירו ל"חדר העבודה". "שם יהיה לו נוח יותר", אמרה הדודה. הקופסאות פונו, המזוודות הועברו, אבל כל אימת שניסו להעביר את ה"ארמון" מניקל ובו האקורדיון, הוא נכנס לאי-שקט וכל גופו היה מתחיל לרעוד. הדודה התפעלה מנפשו האמנותית, זו שרוצה את האקורדיון קרוב אליה. אני שמעתי על ד"ר כלי נגינה מאור יהודה, שיודע לתקן כל דבר, ורציתי להוציא את האקורדיון ולתקנו, ולו בשביל לשמח את הדוד, אבל נתקלתי בנאקות בכי כשהתקרבתי ל"מבצר".

השנים הבאות היו קשות לדודה. קצבת הנכות ש"אין לי" קיבל הייתה דלה, תלאות החיים נגסו בחסכונות, ומפקידי הבנק החלו להגיע צלילים צורמים. ובדממה, לאחר כשנתיים, השיב הדוד את נשמתו לבורא.

עוד לא התקררה גופתו, והילדים כבר פינו את חדר העבודה, כולל ה"ארמון", והבית הוצע למכירה. ארגזים הושלכו בערימה לחצר ביום שני, יום פינוי האשפה והגזם של העירייה. הארגז ובו האקורדיון הושלך ואפילו לא השמיע קול. הוא נאסף ונמחץ על-ידי רכב הפינוי כחצי שעה לאחר מכן. הדודה עקבה אחר הפינוי וחשבה, איזו עיר, איזו יעילות וניקיון.

אני שמעתי על כך מאמא כשחזרתי ל"אפטר" מהצבא. קצת נעלבתי בשביל האקורדיון. מה בוער, חשבתי, לא יכולתם לתת לו לפחות 30 יום להתאבל על בעליו. ואם זרקתם, למה לא הצעתם אותו לי. אתם הרי מכירים את חיבתי הרבה אליו.

ביום גילוי המצבה התרגשתי במיוחד. בגדלות נפש ביקשה האלמנה שיחרטו אקורדיון על השיש האפור ליד שמו של הבר מינן, ולא חסכה תווים המדלגים למעלה. ממש כמו המצרים הקדמונים, שציירו את חפציהם של המתים המכובדים, כדי שילוו אותם למקום שכולו טוב. "שם אולי ינגן לאוזני המלאכים", אמרה בדמעות למשתוממים שלא הכירו את חיבתו של הדוד.

לאחר הטקס המרגש נפגשו הדודה והיתומים עם עורך הדין. הוא שלף מעטפה ובה צוואה בת פִּסקה אחת: "את האקורדיון ובו כל איגרות החוב, הדולרים, מספרי חשבונות הבנק שפתחתי בנמיביה וחבילת היהלומים אני מוריש לאשתי ולילדי".

יום אחרון

הַמָּוֶת לָחַץ אֶת יָדִי,
נָאָה, מְעֻנָּב, מְנֻמָּס.
שָׁלוֹשׁ נְקִישׁוֹת צְלוּלוֹת
בַּדֶּלֶת לִפְנֵי שֶׁנִּכְנַס.

יָשַׁבְנוּ זְקוּפִים זֶה מוּל זוֹ.
סִכַּמְנוּ אֶת כָּל הַתְּנָאִים.
לָחַצְנוּ יָדַיִם קָרוֹת.
חָתַמְנוּ בִּדְיוֹ רְפָאִים.

גִּבְרְתִּי, זֶה הָיָה תַּעֲנוּג
לַעֲשׂוֹת עֲסָקִים אִתָּךְ.
אֶשְׁמַח לַחְזֹר עַל זֶה שׁוּב.
הֶחֱוָה קִדָּה וְהָלַךְ.

הַמָּוֶת לָחַץ אֶת יָדִי.
שָׂם בִּי אֶת מִבְטָחוֹ הַיָּקָר.
אֲנִי חַיָּה וְשַׂיִשׂ מַבְרִיק
מַקִּיף אֶת לִבִּי הַקַּר.

מתוך: **עינה של האורקל**,
פרדס, 2019

המילים נלעסו

הַמִּלִּים נִלְעֲסוּ בְּפִי זְקֵנֵינוּ
נִפְרָטוֹת לַהֲבָרוֹת, לַהֲגָיִים, לִצְלִיל
וְאַף אֵלֶּה נִשְׁחֲקוּ כָּלִיל
כְּשֶׁצְּלִילֵי תּוֹף וְכִנּוֹר עָלוּ בְּאָזְנֵינוּ
וּנְגִינַת חָלִיל
וְאָז עָלָה קוֹלוֹ שֶׁל הַדֹּפֶק, קָצוּב וְהוֹלֵם
קוֹלוֹ שֶׁל הַדֹּפֶק הֶעָמֹק מִנִּי יָם
שֶׁאַף כְּשֶׁנִּמּוֹג וּכְמוֹ נֵעָלֵם
לֹא יִדֹּם הוּא, הַשָּׁרִיר, הַבָּרִיר, הַקַּיָּם
וְלֹא יֵאָלֵם.

מתוך: **כְּאָדָם קַדְמָאָה**,
כרמל, 2018

בני הנדל

אני יודע את השנה. זכור לי בפירוש שיפוע האולם שעל בימתו עמד רפאל קלצ׳קין וקרא את ״יש לי גן״ של ביאליק. השנה 1964, המקום – אולם הכינוסים של התיכון שליד האוניברסיטה במשכנו החדש בגבעת רם שבירושלים, והאירוע – תלמיד כיתה י״ב קשוב, שמוט-לסת, לקריאה המפתיעה של שחקן הבימה, סֶלֶבּ אמצע המאה שעברה, את שירו המוּכָּר עד מאוד של המשורר הלאומי. היה זמן שחשבתי שהאירוע פעוט. עכשיו, 57 שנים אחרֵי, אני מבין עד כמה היה המפגש מכונן. למעשה, קלצ׳קין הוא שסָדַק בעבורי את מונוטוניות השיר, והראה לי את הדרך אל הקריאה האמנותית. אני מסיר כובעי לפניך, בית ספרי, על המתנה הלא-מודעת שהענקת לי. לקלצ׳קין הודיתי קצת לפני מותו, בקריאת הכיסוי שלי לאותו שיר, בקול ישראל, כמחווה להופעתו משכבר.

אבל אולי נתחיל אחרת, בשיר של ישראל אלירז, שבא לעולם כמאה שנה אחרי ״יש לי גן״, וקונה את כוחו ואת שלמותו לא מכוח הטקסט בלבד, אלא גם מפריסתו על הדף. הנה ״הִנֵּה״ מן הספר ״הַבֵּט״ (הוצאת קֶשֶׁב, 2012) של אלירז, שכותרת המשנה שלו, ״שירה מביטה בציור – בעקבות ציוריו של יהושע (שוקי) בּוֹרְקוֹבְסְקִי״, מכינה את הקורא לחשיבות הצורה, העיצוב. ציורי בורקובסקי מופשטים, והשיר נראה ״משוחח״ עמם, יונק מהם ומשלימָם. שורות מלל שבורות תלויות מעל לתהומות-חלל, ומהם – בהנחיית המשורר – בוקעת מוסיקה מדומיינת.

הנה

הִנֵּה אִישׁ עוֹמֵד
מוּל קַוִּים

כְּמוֹ אִישׁ מוּל מוּסִיקָה
הוּא מְחַכֶּה לָהּ
מִבְּלִי לָדַעַת
שֶׁהוּא,

בְּהַאֲזִינוֹ לָהּ, בְּכָל
גּוּפוֹ, הוּא

הַמֵּעִיר אוֹתָהּ לִהְיוֹת
מָה

שֶׁבִּלְעָדָיו הִיא לֹא
תִּהְיֶה

בני הנדל הוא שדרן רדיו, קורא אמנותי, עורך ומתרגם.

יהושע (שוקי) בורקובסקי: ״מַפָּה״

בני הנדל קורא את "יש לי גן", מאת חיים נחמן ביאליק.

ראוי לקרוא את השיר כיצירה הדורשת השלמה. ואם אכן כך נעשה, האומנם תעלה אל תודעתנו מוסיקה מן הבקיעים הרחבים שהותיר אלירז בין קובצי השורות? הנרגיש את חשיבותנו כמי שמבצעים את השיר, כשותפים נחוצים עד הכרחיים להפצעתו? בעצם, ליצירתו מחדש? לתופעה שבה צורת השיר, אופן ציורו על בד הספר, יוצר קריאה יצירתית?

מובן שאצל ביאליק אין פריסת שורות אוונגארדית כבשירו של אלירז. מוסיקה, לעומת זאת, יש למכביר. ההנגנה המילעלית-אשכנזית מעניקה לו ריתמוס טְרוֹכֵאי, כמו בשיר ערש או בשיר חתונה, בתיפוף או בדקלום ראפרי. המשקל סדור וחזרתי.

יֵשׁ לִי גָּן וּבְאֵר יֵשׁ-לִי,
וְעֲלֵי בְאֵרִי תָּלוּי דְּלִי;
מִדֵּי שַׁבָּת בָּא מַחְמַדִּי,
מַיִם זַכִּים יֵשְׁתְּ מִכַּדִּי.

עם עלות השיר ארצה עודכנו הגייתו והדגשותיו לכדי ההטעמה הספרדית-מלרעית, והדבר קילקל במעט את המשקל, אבל המוסיקליות נותרת על כנה. למִקצב הטבוע במילים התאים המלחין נחום נרדי לחן, ובכך עשה לשיר שירות שיווקי גדול (לפי "זמרשת", נרדי "שאל" את הלחן מן המלחין המצרי מֻחַמַּד עַבְּד אַל-רַחִים אַל-מַסְלוּב).

נשאלת השאלה: האם ריגשה שירת ה"אומצ'ה-אומצ'ה" של נרדי? לטעמי, היא לא הנגישה למאזין את הדרמות שבשיר: את הכמיהה לַאָהוּב, את מעשה האהבה עצמו, את הדיון המהורהר שאחריו, את החתונה הססגונית. לוּ ריגשה באמת, מדוע הייתה לי ההאזנה לקלצ'קין כה מסעירה?

קלצ'קין מרד בריתמוס וחתר תחתיו. ובזכות הקריאה המתגוונת הבליט את הדרמות. אני מדמיין לי אותו רושם בצדי השורות, בהכנה בבית, הערות כגון אלה שרושמים מלחינים קלאסיים למנצחים ולמבצעים: השיר מתחיל אנדנטה ("מתון, כבהליכה איטית"). הנערה מונה אינוונטר: "יש לי גן, ובאר יש לי". לפתע פֶּרְמָטָה (עצירה) תלויה לה מעל למילה "תלוי". ציפייה נוצרת! ואז, כבמכת קסילופון או משולש תזמורתי, נורֵית המילה "דלי". הגן מוּכָּר, הבאר יֵשְׁנָה זה זמן, אך הדלי הדוֹלֶה, הפעלתן, מרמז לבאות. בוא האהוב מלווה בהנחיה פיאנו (לחוש), אולי בתוספת דוֹלְצֶ'ה (מתוק) וַאצֶ'לֶרַנְדוֹ (מזדרז והולך). מעשה האהבה (שֶׁכֵּן הדלי והבאר משל הם בלבד) מתואר פרסטו (מהיר) ואולי גם סְפּוֹרְצַנדוֹ (בנחץ, בעוצמה). לישיבה הפוסט-אורגסטית על השוקת יאה ההנחיה לרגו (רחב), ולחתונה רבת-האורחים בטבע הפורח, שבה החופה תעמוד "כאן, בין הבאר ובין הגן", ראוי לסמן אג'יטטו (נרגש). ומעל למילת השמחה לאיד המסיימת את השיר רשום ודאי סטקטו: "יִתְּ-פַּ-קֶ-עוּ!"

יצדק מי שיחשוד בי, שלאורך קריירת הקריאה האמנותית רשמתי לעצמי הערות באיטלקית. אשר לקלצ'קין, אינני יודע. עם זה, הכללה מעין זו אפשר להשמיע: אצל כל שחקנית וקריין יגיע הביצוע לשלמות רק אחרי שלמילים יתוסף מֶטא-טקסט צורני. כשיש מזל – עושה זאת היוצר, ואם לאו – יעשה זאת המבצע.

יהושע (שוקי) בורקובסקי: ציור מן המחזור Vera Icon

המורה בֶּרתה

מוֹרָתִי בֶּרֶתָה מִכִּתָּה א׳, בָּהּ נִשְׁאַרְתִּי כִּתָּה
כִּי לֹא יָדַעְתִּי לְאַלֵּם אֲלֻמּוֹת מִלִּים, גַּם לֹא לְחַיֵּךְ מַסֵּכוֹת
בַּשָּׂפָה הַזָּרָה -

שְׂפָתֶיהָ מְשׁוּחוֹת בְּאֹדֶם שֶׁל תַּמְרוּר עָצֹר,
שְׂעָרָהּ בּוּקְלֶה וְרֵשֶׁת דַּקָּה אוֹחֶזֶת
אֶת הַבֶּיְגֶלֶה הַמַּאֲפִיר שֶׁלּוֹ, כְּמוֹ מִסְגֶּרֶת
לְסִפּוּר חַיִּים מְפֻיָּח וּמְחֹרָר -

פַּעַם כְּשֶׁעָבְרָה בֵּין הַטּוּרִים לְבִדֹּק מַחְבָּרוֹת,
בָּרַחְתִּי לָהּ מֵהַכִּתָּה -
הִיא לֹא כִּהֲתָה בִּי לְמָחֳרָת.

מִמֶּרְחַק שָׂנִים
הַמּוֹרָה בֶּרְתָה עֲדַיִן מְהַדֶּקֶת בִּי מִלִּים נְכוֹחוֹת,
בּוֹדֶקֶת פְּנִים צַנְוָארוֹן.

בְּמוֹתָהּ הִיא דַּיֶּרֶת מִשְׁנָה מוּגֶנֶת בְּשִׁירַי.
פְּקוּחַת עֵינַיִם, דְּבַשׁ וַחֲזֶרֶת תַּחַת לְשׁוֹנָהּ
לְשׁוֹנִי, כָּעֵת חַיָּה.

מתוך: **לובשת בגד הפוך**,
הקיבוץ המאוחד, 2020

*

וְכָהּ, לְלֹא זִיפִים, הִתְגַּלּוּ פָּנַי.
לָרִאשׁוֹנָה מֵאָז הָאֶלֶף הַקּוֹדֵם הִתְגַּלַּחְתִּי.
בְּבֵית אַחַת
פָּרְצוּ פָּנַי מִתּוֹךְ פָּנַי.
נַקֵּדַת חֵן זְעִירָה בִּצְבִּצָה עַל הַסַּנְטֵר,
קַו אָרֹךְ הִתְקַמֵּט
עַל הַשָּׂפָה הָעֶלְיוֹנָה,
נִמְשַׁךְ מַטָּה בְּחוּט סָמוּי, רוֹטֵט,
מוֹתִיר קְפָלִים שֶׁל זַעַם וְזִקְנָה,
לֶחִי תַּחַת לֶחִי. שֵׁן תַּחַת שֵׁן.
אֶצְבָּעִי הֶחְלִיקָה מַעְלָה וּמַטָּה. לֹא מַאֲמִינָה.

הַאִם זוֹ הַתִּגְלַחַת שֶׁהוֹפֶכֶת אוֹתִי לְפָרוּץ,
חָצוּף בִּפְנֵי הָעוֹלָם?
לוּלֵא הִתְבַּיַּשְׁתִּי בְּעַצְמִי
הָיִיתִי פּוֹרֵשׂ סָדִין לָבָן עַל הַמַּרְאָה,
מְגַלְּגֵל אֲבָנִים, קוֹרֵא אֶת פְּנֵי הָאֲזַמַּרְגָּד
שֶׁל דָּן פָּגִיס, לְכָל הַפָּחוֹת עוֹבֵר דִּירָה.
בֵּינְתַּיִם אֲנִי כָּאן, גָּלוּי בִּפְנֵי עַצְמִי, מַחְלִיק אֶצְבָּעוֹת
כְּנֶגֶד כִּוּוּן הַזִּיפִים, כְּנֶגֶד הַיִּפִּי,
מְסָרֵק הֵיטֵב אֶת קָרְחָתִי,
וְאֵינִי בָּא.

מתוך: **שריקת שומר הלילה**,
מוסד ביאליק, 2021

לכבוש את הכיבוש

احتلال الاحتلال

ראידה אדון

رائدة أدون

לכבוש שפה, טקסט, מנהגים, תרבות, אוכל

احتلال اللغة، النص، العادات، الحضارة، الطعام

מהי זהות? הרי אני מעולם לא התעניינתי בזהות. כן, תתפלאו, אבל הזהות שלי אף פעם לא העסיקה אותי, כפי שהיא מעסיקה אלפי ישראלים בארץ. אף פעם לא הרגשתי שאני מבולבלת בעניין הזהות שלי, על אף שאני ערבייה וחיה בין שתי תרבויות ושתי שפות, ורוב האמנות שלי ממוקדת בהגירה, בפליטות ובבית.

העיסוק האובסיבי שלי בפליטות אינו קשור לזהות. אולי כי ראיתי את כל מי שחי בארץ כפליט. הרי רוב מי שחי בארץ בא ממדינה אחרת – מרוסיה, מפולין, מגרמניה, מתוניס, מעיראק, מאתיופיה, ועוד ועוד. ומנגד, מי שחי פה דורות היה תמיד נתון לשליטה של עם ומדינה אחרים. לכן אני קוראת למדינה שאני חיה בה "מדינת הפליטים".

אני שומעת כל הזמן אנשים רבים שמזמרים לעצמם שהם עם חופשי, שֶׁיֵּשׁ לו מדינה. ואני שואלת את עצמי: האם אנחנו, החיים במדינה, באמת יודעים מהו חופש?

הרי כולנו נלחמים על פיסת אדמה קטנה בארץ. הפחד מנטרל, משתק אותנו. הסכנה ששוב נישלט או נהיה זרים במדינה אחרת, שאין בה תחושת שייכות, או התחושה ששוב נחיה במדינה שאיננו רצויים בה, גורמות לכך שהאדם, לפעמים, מאבד את המצפון ואינו רואה את האחר. וכדי להשתיק את נקיפות המצפון, רבים

ראידה אדון היא אמנית ושחקנית פלסטינית-ישראלית. מרצה בבצלאל ובמכללת ספיר, ומנהלת תוכנית לצילום בשפה הערבית במוסררה, ירושלים. שיחקה בסרטי קולנוע רבים ובמיגוון הצגות תיאטרון. זכתה בפרס שחקנית המשנה הטובה ביותר בפסטיבל הסרטים בלורדייל על משחקה בהצגה "חצוצרה בוואדי". היא בוגרת "בצלאל", וזכתה בפרס שרת התרבות לאמנות פלסטית לאמנית מצטיינת.
ערבית: אלביאן תרגומים, חיפה.

ما هي الهوية؟ في حياتي كلها لم أهتمّ بالهوية. نعم، قد تندهشون، لكنّ هويتي لم تشغلني يومًا، كما تشغل آلاف الإسرائيليين في البِلاد. لم أشعُر يومًا أنني حائرة في شأن هويتي، رغم أنني عربية وأعيش بين حضارتَين ولُغتَين، ورغم أنّ معظم فني متعلق بالهجرة، اللجوء، والبيت.

فاهتمامي بهوَس اللجوء ليس مرتبطًا بالهوية. ربما لأنني رأيتُ كل من يعيش في البلاد كلاجئ. فمعظم مَن يسكنون البلاد أتوا من دولٍ أخرى - من روسيا، بولندا، ألمانيا، تونس، العراق، إثيوبيا، وغيرها الكثير. وبالتباين، مَن كانوا يعيشون هنا منذ أجيال طويلة كانوا دائمًا خاضعين لسلطة شعب آخر ودولة أخرى. لذلك أدعو الدولة التي أعيش فيها "دولة اللاجئين".

أسمع دائمًا أشخاصًا عديدين يقنعون أنفسهم أنهم شعب حرّ لديه دولة. فأتساءل: هل نعرف نحن، الذين نعيش في الدولة، ما هي الحرية حقًا؟

جميعنا نتصارع على قطعة أرض صغيرة في بلادنا. الخوف يشلّنا. الخطر أن يحكمنا شعب آخر أو أن نكون أجانب في دولة أخرى، لا نمتلك شعورا بالانتماء لها، أو الشعور أننا سنعيش مجدّدًا في دولة ليس وجودنا فيها مرغوبًا به، يجعلان الإنسان يفقد البوصلة أحيانًا ويعجز عن رؤية الضوء. ولإسكات وخزات الضمير، يستند كثيرون منّا إلى الماضي، ويتمسكون بشعور أنهم ضحايا مؤسَّس على ما كان، وذلك لتشريع الأفعال غير الإنسانية التي يقومون بها

رائدة أدون هي فنانة وممثلة فلسطينية - إسرائيلية. مُحاضِرة في بتسلئيل وفي كلّية سبير، ومديرة برنامج التصوير باللغة العربيّة في المصرارة، القدس. مثلت في أفلام سينمائية عديدة وفي عروض مسرحية متنوعة. فازت بجائزة أفضل ممثلة ثانوية في مهرجان الأفلام في لاودردال عن دورها في فيلم "بوق في الوادي". هي خريجة بتسلئيل، وقد فازت بجائزة وزيرة الثقافة للفنانة المتميزة في الفنون البلاستيكية.

ראידה אדון, "אשה ללא בית", מתוך עבודת הווידיאו שהוצגה במוזיאון תל אביב, 2014

מאיתנו נשענים על העבר, ונאחזים בהתקרבנות שמבוססת על מה שהיה כדי לתת לגיטימציה למעשים הלא-אנושיים שהם עושים כלפי האחר. בכלל, ספק בעיניי אם אנחנו, העסוקים 24 שעות בזהות שלנו, יודעים באמת מה היא הזהות שלנו. הרי אנחנו משנים את הזהות שלנו יום-יום. כשאנחנו בבית, הזהות שלנו שונה מזהותנו בעבודה או מול אנשים או קהל. כשאנחנו מדברים בשפה שאינה שפת האם שלנו, הזהות שלנו מתחלפת אוטומטית לזהות אחרת. הגוף שלנו זז ופועל אחרת. במילים אחרות, כולנו נעים בין הרבה זהויות כמו אנשים סכיזופרנים.

אני שואלת את עצמי: מי המציא והגדיר את הזהות שלנו – ההורים? החברה? המדינה? אנחנו יורשים את הזהות מיד כאשר אנחנו נולדים, ואז אנחנו מעבירים אותה מדור לדור. אנחנו מקבלים את הזהות הזאת מבלי לעצור לרגע ולשאול את עצמנו, אם זה מה שאנחנו הינו רוצים או בוחרים. מישהו שאל אותנו בכלל אם אנחנו מסכימים? האם הזהות שהורישו לנו מקובלת עלינו? איך ייתכן שהורישו לנו זהות ודת בלי שהסכמנו לכך? מה עם הבחירה שלנו? האם יש בכלל דבר כזה, זכות הבחירה והמחשבה? מה קורה לאדם אם הוא מתמרד ומחליט לבחור זהות אחרת ושפה אחרת ודת ולאום אחרים? כולנו יודעים מה יעלה בגורלו: הוא ייחשב לבוגד וינודה מהכת ששייכו אותו אליה. וכך הוא יהפוך להיות מעין חסר-בית, נטול זהות, נטול עוגן, ויחיה בבדידות.

מחשבותי אינן מניחות לי, ואני מתמלאת בעוד ועוד שאלות. האם זהות היא כת מסוימת שבני האדם משתייכים אליה? הרי כשאנחנו מגדירים את זהותו של כל אחד מאיתנו, אנחנו משייכים אותו לקבוצה מסוימת. זה כמו לקחת חותמת ולהטביע אותה על גופו של האדם, ולשייך אותו לקבוצה שאנחנו בחרנו עבורו, קבוצה שיש לה אותם עקרונות, שפה, דת, טקסט מכונן, אמונה וחשיבה.

חשוב שהקבוצה תהיה קבוצה שולטת ומשפיעה. ייתכן שאנחנו בונים כַּתות של זהויות והגדרות מרוב פחד מפני כַּתות אחרות שֶׁיֵּש בכוחן לאיים על קיומנו. אנחנו פוחדים להיעלם, פוחדים

تجاه الآخَر. عُمومًا، أشك أننا نحن، المشغولين بهويتنا على مدار 24 ساعة، نعرف حقًّا ما هي هويتنا. فنحن نغيّر هويتنا كلّ يوم. حين نكون في البيت، تختلف هويتنا عن هويتنا في العمل أو بين الناس. وحين نتحدث بلغة ليست لغتنا الأمّ، تتحول هويتنا أوتوماتيكيًّا إلى هوية أخرى. يتحرك جسمنا ويعمل بطريقة مختلفة. بكلمات أخرى، جميعنا ننتقل بين هويات كثيرة مثل المصابين بالفصام.

أسأل نفسِي: مَن اخترع هويتنا وحدّدها - الوالدان؟ المُجتمَع؟ الدولة؟ نرث هويتنا فور ولادتنا، ثم ننقلها من جيل إلى جيل. وَننال هذه الهوية دون أن نتوقف لحظة ونتساءل إذا كان هذا هو ما كنّا نريده أو نختاره. هل سألَنا أحدٌ أصلًا إذا كنّا موافقين؟ هل نقبل الهوية التي ورثناها؟ كيف يمكن أن يكونوا قد أورثونا هوية وديناً دون موافقتنا؟ ماذا عن حريتنا في الاختيار؟ هل هناك أصلًا شيء كهذا - الحق في الاختيار والتفكير؟ ماذا يحدث للشخص إذا تمرّد وقرّر أن يختار هوية أخرى ولغة أخرى وديناً وقوميّة آخرَين؟ جميعنا نعرف مصيره: سيُعتبَر خائنًا ويُنبَذ من المجموعة التي وجد نفسه فيها. وهكذا يصبح فاقِدًا للبيت، عديمَ الهوية، عديم المرتكز، ومعزولا.

لا أستريح من التفكير، والمزيد من الأسئلة يطاردني. هل الهوية هي مجموعةٌ ما ينتمي إليها البشر؟ فحين نعرّف هوية كل واحد منّا، ننسبه إلى مجموعة معيّنة. يشبه ذلك أخذ ختم ووضعه على جسد الإنسان، ونسبَه إلى مجموعة اخترْناها له - مجموعة تشترك في المبادئ، اللغة، الدين، النصّ المُوجِّه، المعتقَد، والتفكير.

من المهمّ أن تكون المجموعة حاكمة ومُؤثِّرة. ربما نبني مجموعات هويات وتعريفات خوفًا من مجموعات أخرى يمكن أن تهدّد وجودنا. فنحن نخاف أن ننقرض، نخاف ألّا يتذكرونا، نخاف ألّا تكون هناك استمرارية لهويتنا. لذلك يهمّنا كثيراً أن ننقل هويتنا من جيل إلى جيل، رغم أنّ معظمنا يدرك أننا حين نموت، يُضحي جسدُنا جثةً دون هوية.

وإذا كنتُ مدركة لكلّ مسألة التعريفات والهويات، فلمَ لا ألهو قليلًا بهذه الهوية، التي

ראידה אדון, ילדות

שלא יזכרו אותנו, פוחדים שלא תהיה המשכיות לזהות שלנו. לכן כל כך חשוב לנו להעביר את הזהות שלנו מדור לדור, על אף שרובנו יודעים שכשאנחנו מתים, גופנו הופך לגופה בלי זהות.

ואם אני מודעת לכל עניין ההגדרות והזהויות, מדוע שלא אשתעשע מעט בזהות זו, שהיא בעצמה מחליפה צבעים כל פעם מחדש. מדוע לא לתת לה לכבוש זהות אחרת, כת אחרת, בלי להשתייך אליה באמת. ואני אשה, אמנית, שאוהבת לכבוש. אני אוהבת לכבוש שפה, מנהגים, תרבות, אוכל. הכיבוש הזה של השפה והתרבות האחרת מהנה ומרתק אותי כל זמן שאינני הולכת לאיבוד, ואינני מאבדת את שפת-האם שלי, שהיא אולי עמוד השדרה שלי. אני מוצאת את עצמי שולטת בשתי הזהויות, בשתי הכַּתות, בלי להשתייך אליהן עד הסוף.

לא קל לחיות בין שני עמים שֶׁיֵּש ביניהם החלפות בכיבוש. למדתי לשרוד בין שני העמים, שני הכיבושים, והכיבוש אכן מתחלק לשניים. הראשון הוא, כמובן, כיבוש אדמה, בית, מדינה. השני הוא כיבוש שפה, תרבות, מנהגים. כך שלמעשה, שני העמים כובשים עכשיו זה את זה. שתי הזהויות שלי, לפעמים, משתקות את הכובש, מפני שאני הופכת להיות דומה לו במראה, בהתנהגות, בשפה. היום הוא כבר אינו יכול להבדיל בין הזהות הערבית שלי לזהותי הישראלית, ואז הוא נקלע לסחרחורת ולמערבולת שאין לו יציאה ממנה. הוא כבר אינו יודע איך להגדיר את הזהות שלי. פעם אני פלסטינית בעיניו, ופעם ישראלית, הוא כבר אינו יודע לאיזו כת אני משויכת. הוא זה שכל הזמן הלביש עלי את מחלת הסכיזופרניה, ועכשיו מתברר לו שהוא היה ונותר הסכיזופרן.

ולמרות כל אלה, לא תמיד יש הנאה בכיבוש, ולא משנה איזה כיבוש זה. כי לפעמים קיים צורך אנושי שמשתלט עליך, הצורך להתעטף בתוך קבוצה, להיות בתוך הביחד הזה, וכשאתה אינך יודע מה פירוש להיות ביחד ולהתעטף, אתה נע ממקום למקום כפליט, מנסה למצוא מחסה מכל הזיכרונות שרודפים אותך, זיכרונות שהוריש לך הדור הקודם, זיכרונות של כַּתות, של מלחמות, של דת, של זהות. גם כשאתה בורח למדינה אחרת, לעם אחר, לשפה אחרת, אתה חש שכל הזיכרונות רודפים אחריך כמו רוחות רפאים. והנפש שלך בורחת לתוך הדבר הכי בטוח – אל החלומות, אל האמנות והיצירה. רק שם אתה מצליח לבנות לעצמך זהות ומדינה משלך.

تبدّل ألوانها كلّ مرة من جديد؟ لمَ لا أجعلها تغزو هوِيّة أخرى، مجموعة أخرى، دون الانتماء إليها حقًا؟ وأنا امرأة، فنّانة، أحبّ الاحتلال. أحبّ احتلال اللغة، العادات، الحضارة، الطعام. هذا الغزو للّغة والحضارة الأخريَين يمتعني ويثيرني ما دمتُ لم أضع، ولم أفقد لغتي الأمّ، التي هي ربّما عمودي الفَقَري. أجد نفسي متحكمةً بالهويتَين، بالمجموعتَين، دون الانتماء إليهما كاملا.

ليس سهلًا العيشُ بين شعبَين بينهما تبادلاتٍ في الغزو. تعلمتُ أن أعيش بين الشعبَين، الاحتلالَين، والاحتلال ينقسم إلى اثنَين. الأول طبعًا هو احتلال الأرض، البيت، الدولة. والثاني هو احتلال اللغة، الحضارة، العادات. وهكذا في الواقع، يحتلّ الشعبان واحدهُما الآخر الآن. أحيانًا، تشلّ هويتاي المُحتَلّ، لأنني أصبح شبيهة به في الشكل، في السلوك، في اللغة. فاليوم لم يعُد بإمكانه التمييز بين هويتي العربيّة وهويتي الإسرائيلية، فيتعرض لدُوار ويدخل دوّامة لا مخرج له منها. فهو لا يعرف كيف يحدّد هويتي. مرةً أنا فلسطينية في نظره، ومرة إسرائيلية، لم يعُد يعرفِ إلى أية مجموعة أنتمي. هو الذي يُلبسني دائمًا مرض انفصام الشّخصية، والآن يتّضح له أنه كان ولا يزال المريض بالفصام.

ورغم كلّ هذه الأمور، ليست هناك دائمًا متعة في الاحتلال، بغضّ النظر أي احتلال هو. لأنّ هناك أحيانًا حاجة بشرية تتحكم بي، حاجة إلى الاحتضان من قِبل مجموعة، إلى الكينونة داخل هذه الوحدة. وحينَ لا تعرف ما معنى أن تكون ضمن مجموعة وتلتفّ بها، تتنقّل من مكانٍ إلى آخر كلاجئ، محاولًا إيجاد مخبأ من كلّ الذكريات التي تطاردك، الذكريات التي أورثك إياها الجيل السابق، ذكريات الفئات، الحروب، الدين، والهوية. وحتى حين تهرب إلى دولة أخرى، إلى شعب آخر، إلى لغة أخرى، تشعر أنّ كلّ الذكريات تطاردك مثل الأشباح. ونفسُك تهرب إلى المكان الأكثر أمانًا - الأحلام، الفنّ، والإبداع. هناك فقط يمكنك أن تبني لنفسك هوية ودولة خاصّتَين بك.

ראידה אדון, "חלום"

ראידה אדון, "יומני הבידוד"

הפסקת אש

אֲנִי מְשׁוֹטֶטֶת בְּנַחַת בַּחוּץ לְפַטְפֵּט
עִם הַגָּנָן שֶׁלֹּא הִגִּיעַ מֵאָז הֵחֵל הַיֶּרִי
וַאֲנַחְנוּ מְדַבְּרִים עַל כְּנִימוֹת וּנְמָלִים
וְכַמָּה יָפֶה הִצְלִיחַ הַגֶּרַנְיוּם הַשָּׁנָה
וְאַף לֹא פַּעַם אַחַת מְרִימָה אֲנִי מַבָּט
לִבְדֹּק לְאָן עוֹשִׂים דַּרְכָּם הַמְּטוֹסִים
בְּעוֹדֵנוּ עוֹמְדִים בְּנִנּוּחוּת, בּוֹחֲנִים
אֶת הַקַּרְקַע, וְעוֹשִׂים תְּכְנִיּוֹת
לַגִּנָּה, לְעֵת אָבִיב

מתוך: **מקלט**,
עקד, 2021

מדרגות הנסתר

וְהָיוּ שָׁם מַדְרֵגוֹת מַדְרֵגוֹת
מְאֵירוֹת בְּתוֹךְ חָלָל מוּאָר
וְיָדַעְתִּי כִּי אֵלֶּה הֵן
מַדְרֵגוֹת הַנִּסְתָּר
וְהָיָה זֶה חֶלְקִיק
בְּתוֹךְ זְמַן נִפְעָר
וְהָיְתָה בַּת קוֹל שֶׁאָמְרָה:
מַדְרֵגוֹת הַנִּסְתָּר
וְהָיָה זֶה רֶגַע דַּקִּיק מִדַּק
עִם שֹׁבֶל אָרֹךְ וְרַךְ שֶׁל שֶׁקֶט לָבָן
וְהָיְתָה בַּת קוֹל שֶׁאָמְרָה לֹא אָמְרָה דָּבָר
וְרַק צְלִיל
הִדְהֵד
בְּאַדְוּוֹת אֲוִיר וְאוֹר:
מַדְרֵגוֹת הַנִּסְתָּר
וְעָמַדְתִּי שָׁם
גַּם יֶשְׁנָה
גַּם אֵינֶנָּה
אִם לְמַרְגְּלוֹת
אִם מֵעַל
לְמַדְרֵגוֹת הָאוֹר וְהַצֵּל הָאֵלֶּה
וְלֹא יָדַעְתִּי
אִם עָלַי
לַעֲלוֹת
בְּמַדְרֵגוֹת הַנִּסְתָּר
אִם עָלַי
לָרֶדֶת

מתוך: **נוסעת סמויה**,
הקיבוץ המאוחד, 1999

מהמלה אל הדימוי: התיאוריה והפרקטיקה של המניפסטים הפוטוריסטיים

רות מרקוס

בתחילת המאה ה-20 יסדו קבוצות רבות של אמנים כתבי עת, ופירסמו מאמרים ומניפסטים, הן מפני שחשו צורך לבטא במילים רעיונות אמנותיים שהתגבשו תוך כדי יצירה, והן כדי ללכד סביבם אמנים אחרים שחשבו ויצרו בדרך דומה.

שפה אמנותית חזותית אינה יכולה להיווצר רק מהצהרת כוונות, שֶׁכֵּן יש לה צורך בכלים צורניים שיבטאו את התכנים. לכן, הרעיונות האמנותיים מתפתחים בדרך כלל בד בבד עם העשייה האמנותית, ובעקבותיהם מתגבשת תיאוריה אמנותית מילולית. כל סגנון מושתת על שילוב של תוכן וצורה. ברור איפוא, שתהליך גיבושו של סגנון אמנותי מחייב דיאלוג בין שני המרכיבים.

אלא שבניגוד לתהליך המקובל, המניפסטים הפוטוריסטיים הראשונים נכתבו עוד לפני שהייתה עשייה אמנותית פוטוריסטית. יתר על כן, המניפסט הראשון של פיליפו תומאזי מארינטי לא נועד ליוצרים העוסקים באמנות פלסטית, והוא נכתב עוד לפני שהייתה קיימת קבוצה פוטוריסטית כלשהי.

ד"ר רות מרקוס היא מרצה בגמלאות באוניברסיטת תל-אביב, ומייסדת העמותה לחקר אמנות נשים ומיגדר בישראל.
המאמר המלא פורסם בגיליון מספר 6 של כתב-העת "מותר", אוניברסיטת תל-אביב.

ב-20 בפברואר 1909 פירסם מארינטי את "המניפסט הפוטוריסטי" בעמוד הראשון של העיתון הצרפתי "לה פיגארו". כך, ההכרזה על ייסודה של התנועה הפוטוריסטית, שהייתה תנועה בעלת אופי לאומי איטלקי, התפרסמה דווקא בפאריס, בידי אדם שדיבר בשם קבוצה שעדיין לא הייתה קיימת. דבריו של מארינטי כלל לא התייחסו לאמנויות הפלסטיות, אלא כוונו למשוררים, והמלה "שירה" חוזרת בכל מסקנות המניפסט. אך הסגנון והכרזות המהפכה דיברו אל לבם של יוצרים מתחומים שונים.

האמנים הפלסטיים היו הראשונים שניכסו לעצמם את המניפסט, ובשנת 1910 הם הצטרפו למארינטי וכתבו (כנראה יחד אִתו) את שני המניפסטים על הציור: "המניפסט של הציירים הפוטוריסטים" ו"המניפסט הטכני של הציור הפוטוריסטי", עליהם חתומים בוצ'וני, קארה, רוסולו, באלה וסווריני.

לפוטוריסטים היה קל יותר ליישם את הרעיונות שקראו למהפכה בנושאי הציור, כגון דחיית הז'אנרים המסורתיים האקדמיסטיים, ובמיוחד ז'אנר ציורי העירום, שאותו תיעבו בכל מאודם. הם גם עירערו על מעמדו של האדם במרכז היצירה, ושאפו לבטא את "המודרניוּת" באמצעות הטכנולוגיה, המספקת, לדעתם, נושאים חשובים ומעניינים לא פחות. בציורו של באלה, "מנורת החשמל" (1909), אפשר לראות ביטוי לדברים המופיעים ב"מניפסט הטכני של הציור הפוטוריסטי": "העניין שלנו בסבל האנושי זהה לעניינו בסבלה של נורת החשמל, אשר זועקת בתנועות עוויתיות, בביטויי צבע שוברי לב".

הרעיון הפוטוריסטי העיקרי, שהכל נמצא בתנועה, לא היה חדש, ולמעשה נולד כבר ביוון העתיקה בדברי הרקליטוס מאפסוס, שחי במחצית השנייה של המאה השישית לפני הספירה: "פאנטה ריי" ("הכל זורם"). רעיון זה זכה לעניין מחודש בתחילת המאה ה-20 בעיקר הודות לתיאוריות של ברגסון, שגרסו כי התנועה היא עצם הקיום. מכאן התפתחה השאיפה "להניח על הבד את התחושה הדינמית בעצמה, ולא רגע מבודד אחד". אך כיצד לממש שאיפה זו?

היות שהכל זז, ומנגד קיימת תופעה של השהיית הדימוי על גבי רשתית העין, יכולה התנועה ליצור צורות שאינן קיימות בחומר, אך הן נקלטות בעינינו כצורות מעצם התנועה, בגלל מבנה הראייה שלנו. לכן אנו רואים את האובייקטים בתנועה כשהם מכפילים את עצמם כל הזמן, "וכך סוס דוהר אינו בעל ארבע רגליים אלא 20, ותנועתן משולשת".

באלה, "נערה רצה במרפסת", 1912, שמן, 125X125 ס"מ, הגלריה לאמנות מודרנית, מילאנו

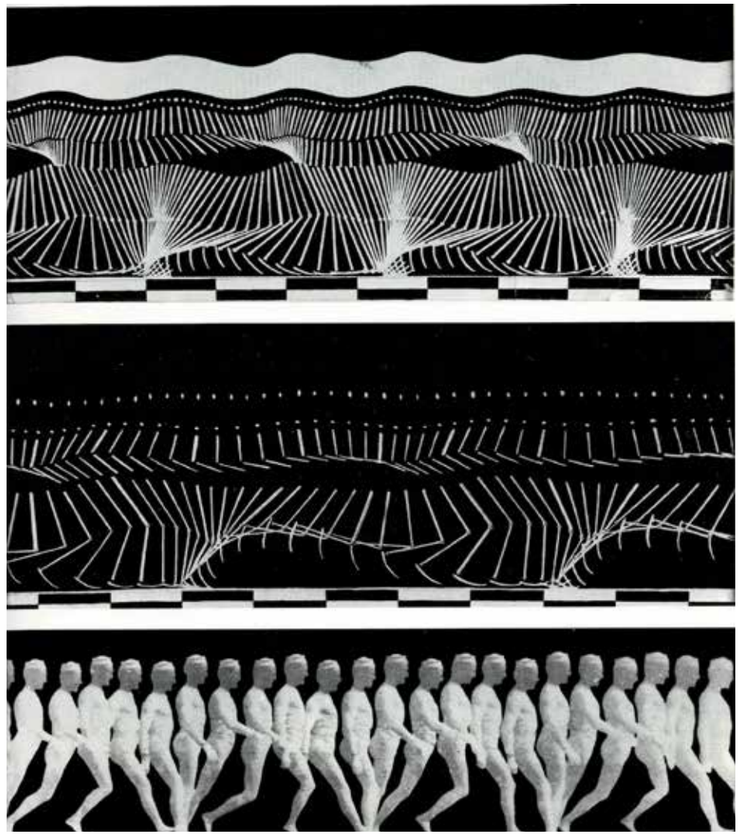
בוצ'וני, "הרחוב חודר לבית", 1911, שמן, 70X75 ס"מ, האנובר

התנועה הבלתי-פוסקת של היקום ושל כל מה שבתוכו, הכפלת הצורות על רשתית העין, שקיפותם של הגופים והצורך לשלבם עם הסביבה – כל אלה הובילו את כותבי המניפסט הטכני של הציור למסקנה, כי יש לתאר את "גופינו חודרים לתוך הספות שעליהן אנו יושבים והספות חודרות לתוך גופינו. האוטובוס שועט אל תוך הבתים שאותם הוא עובר, והם עצמם נזרקים אל האוטובוס ומתמזגים בו".

באלה ניסה להמחיש את התנועה וההכפלה בציורו "נערה רצה במרפסת" (1912), שהושפע מצילומים ומדיאגרמות של מאֶרֶה – פיסיולוג שערך מחקרים בתנועה, ולשם כך המציא שיטת צילום (כרונומטוגרפיה) המאפשרת לקלוט את שלביה. הוא השתמש בצילומים כדי לרשום באופן גראפי את התבניות שיוצרות תנועות שונות.

הפוטוריסטים לא היו מודעים לכך שהקוביסטים כבר מצאו שפה המאפשרת לשבור ולפתוח צורות, ולכן, הסגנון שנראה להם כמתאים ביותר לבטא את כל התופעות הללו היה הדיוויזיוניזם. טכניקה זו, שביטלה את קו המיתאר והחליפה אותו בסדרה של נקודות צבעוניות, איפשרה להם לפרק ולפתוח גם את הצורות וגם את הצבעים, ולשלבם זה בזה. משום כך, המסקנה של המניפסט הטכני של הציור הפוטוריסטי הייתה: "הציור אינו יכול להתקיים ללא דיוויזיוניזם".

הצהרה זו מדהימה כאשר חושבים שביטאו אותה אמנים אשר ראו את עצמם כאמני העתיד. והרי הדיוויזיוניזם שייך לשנות ה-80 של המאה ה-19, בעוד שבשנת 1910, שבה נכתבו המניפסטים על הציור, הקוביסטים כבר גיבשו את השלב האנליטי, וקנדינסקי יצר את המופשטים הראשונים, מקס פלאנק כבר ייסד את תורת הקוואנטים (1899), איינשטיין פיתח את תורת היחסות הפרטית שלו (1905), ורתרפורד גילה את קיומם של גרעיני האטום (1910). ביקוע האטום היה אירוע טראומטי במיוחד, שעירער לחלוטין את



מארה, "כרונומטוגרפיה, סטאדי של תנועה אנושית", 1886

תפיסת החומר המסורתית. אמנים רבים היו מודעים לכל החידושים הללו, כפי שאפשר להבין, למשל, מדברי קנדינסקי: "התפוררות האטום הייתה עבורי כהתפוררות העולם כולו... הכל נעשה נטול ביטחון, רופף וחלש...".

העובדה שהאמנים הפוטוריסטיים היו עדיין פרובינציאליים ניכרה בתערוכה שפתחו במילאנו ב-30 באפריל 1911. הציורים שהוצגו שם שאלו את שפתם מהאקספרסיוניזם, מהסימבוליזם ומהדיוויזיוניזם, ועמדו בסתירה צורמת לכל הדרישות למודרניזם ולחדשנות שהופיעו במניפסטים. התברר, כי כאשר היה עליהם "לפרוע את השטר", הפוטוריסטים נתקלו בבעיה – כיצד ליישם בדיעבד רעיונות שנשמעו כל כך ברורים ומשכנעים באופן מילולי, אך לא תמיד אפשר היה לבטא אותם באופן חזותי, ובמיוחד לא בכלים האמנותיים שעמדו אז לרשותם.

סווריני, שכבר ישב אז בפאריס והכיר את כל חידושי הקוביסטים, טען שעליהם לבוא לשם כדי לראות מה התחדש באמנות. ואכן, באוקטובר 1911 יצאו לפאריס בוצ'וני, רוסולו וקארה. הם ביקרו שם בגלריות ובסלון הסתיו, אך הושפעו במיוחד מהמפגש עם בראק ופיקאסו, שכן תפסו בחושיהם המחודדים שהקוביזם יצר שפה חדשה המבטאת מציאות חדשה, וכי שפה זו תוכל לעזור גם להם. הקוביזם אכן העניק לפוטוריסטים שפה חדשה, שבעזרתה הצליחו לבטא רעיונות מקוריים משלהם. אפילו הרעיון של שילוב האובייקטים עם הסביבה קיבל לפתע ביטוי הולם יותר, כפי שניתן לראות בציור של בוצ'וני, "הרחוב חודר לבית" (1911).

לפי בוצ'וני, כל אובייקט מגלה בנטיית קוויו את כוחו החיצוני והפנימי, וכל אובייקט מתכוון אל האינסוף באמצעות קווי-הכוח שלו. לכן, קווי-הכוח הם הכלי שבעזרתו אפשר לבטא את התנועות השונות ואת סגולותיו ותכונותיו השונות של האובייקט. היות שקליטת הצופה חייבת להיות גם חווייתית (כדי לקלוט את האינסופיות הפלסטית הפנימית), האמן הפוטוריסטי חייב לערב את הצופה (וגם את עצמו), ולהכניסו אל תוך היצירה, לא כצופה מן הצד, אלא כמשתתף. על הצופה (וגם על האמן) לחוות את ההיבטים השונים של האובייקט דרך המצב הנפשי, וזאת בעזרת קווי-הכוח, המשמשים גם ככלים ליצירת "הסימולטניות של המצבים הנפשיים".

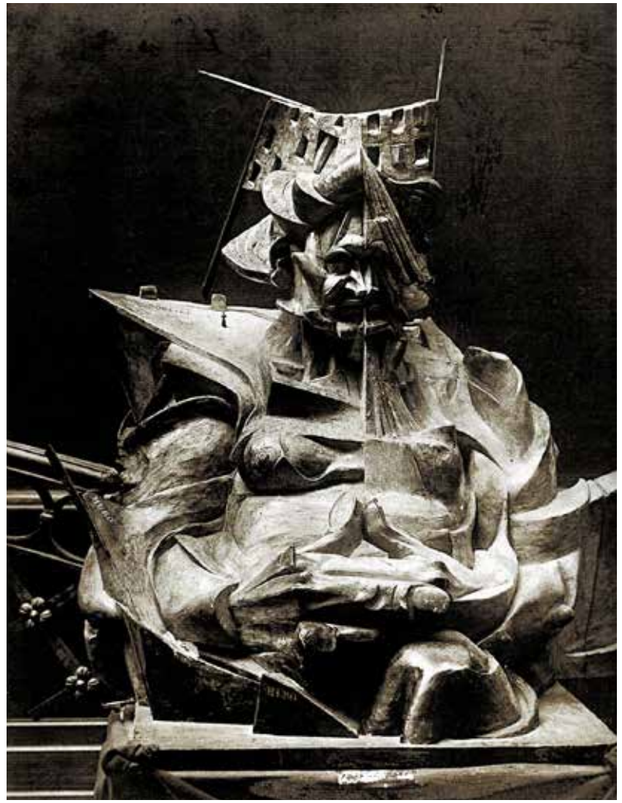
לתערוכה שהציגו הפוטוריסטים בפאריס (1912) הייתה חשיבות רבה, שכן היא הוצגה בהמשך כמעט בכל אירופה. הפוטוריזם, שהחל את דרכו כזרם לאומני ופרובינציאלי, הפך לאחד הזרמים המשפיעים ביותר על האמנות האירופית ערב מלחמת העולם הראשונה. זו הייתה ההוכחה הטובה ביותר לכך, שהפוטוריסטים הצליחו לגבש לעצמם שפה אמנותית בינלאומית.

במניפסטים הראשונים נתפסה ה"מודרניות" יותר כטכנולוגיה, והדינמיות נתפסה כתנועה. גישה פשטנית זו הניעה את גאבו הקונסטרוקטיביסט ללגלג על מוגבלות דמיונם של הפוטוריסטים, הרואים בתחנות הרכבת ובמכוניות המירוץ ביטוי לדינמיות ולמהירות: "הביטו על קרן האור, השקטה שבכוחות השקטים – מהירותה מעל לשלוש מאות אלף ק"מ בשנייה... מה הן הרכבות הארציות שלנו לעומת אותן רכבת ממהרות של הגלקסיה?"

אך במניפסטים הפוטוריסטיים הבאים הפכה מכונית המירוץ למטאפורה, והמודרניות נבעה משינוי בתפיסת האובייקט: בהשפעת התיאוריות של ברגסון, הדינמיות לא הייתה עוד רק תנועה או מהירות, והיא הפכה למרכיב חשוב וחיוני במהות האובייקט, אותו אובייקט שמתקיים ב"משך" הברגסוני. בכך עברו הפוטוריסטים מאופטיקה לאפיסטמולוגיה, והחלו לבטא תפיסת מציאות חדשה.

התגבשות התיאוריה האפיסטמולוגית של בוצ'וני חידדה את הבעיה – איך לממש רעיונות מופשטים באופן חזותי. שהרי, כיצד ממחישים מושגים כגון "מהירות מוחלטת"? האם ניתן בכלל לממש את המימד המופשט של האובייקט ("האינסופיות הפלסטית הפנימית") המתקיים במשך הברגסוני? הבעיה נעשתה מורכבת וקשה עוד יותר כאשר בוצ'וני ניסה ליישם את רעיונותיו בפיסול.

ושוב חזרה על עצמה גם התופעה של הקדמת הרעיונות לביצוע, ובעקבותיה חזרה ועלתה הבעיה, כיצד לבטא הלכה למעשה את הרעיונות של המניפסט בתחום הפיסול. הפסלים



בוצ'וני, "ראש+בית+אור", 1912, גבס וחומרים שונים, נהרס

בוצ׳וני, ״צורות בלעדיות של המשכיות בחלל״, 1913, ברונזה, 109.2 ס״מ, המוזיאון לאמנות מודרנית, ניו-יורק

שהציגו הפוטוריסטים לוו ברישומים ובהצהרות כוונות, כגון ״אני רוצה ליצור את התפשטות האובייקט בחלל״, ״אני רוצה לעצב אור ואטמוספירה״, ״אני רוצה לקבע את צורת האדם בתנועה״, ועוד. אך באמת, איך מפסלים את התפשטות האובייקט בחלל? איך מעצבים אור ואטמוספירה?

ברישומים שונים של בוצ׳וני אפשר לראות כיצד הוא יצר אשליה של קרני אור החודרות מבעד לחלון ועוברות דרך ראש אשה או נערה ומתמזגות אִתה. דבר דומה נראה בציורו ״מאטריה״ (1912), שם שילב את דמות אמו עם סביבתה ועם קרני האור. אך כאשר ניסה ליצור שילוב דומה בפיסול, כמו בפסל ״ראש בית אור״ (1912), התברר שהחומריות והמוחשיות של הפסלים הורסת כל אשליה.

בעיית המימוש של הרעיונות הפוטוריסטיים בפיסול קשה עוד יותר כאשר מדובר בתנועה: כיצד אפשר ליצור תנועה אמיתית בפסל מבלי להניע את הפסל עצמו? האם ניתן לקבע תנועה ולהשאירה דינמית? הרי זה ״כמו לחשוב על דופק של אדם מת״, טען אחר-כך גאבו ב״מניפסט הריאליסטי״. ואכן, גאבו בחר בפיתרון שונה – פיסול קינטי. אך גם אם בוצ׳וני היה מוצא פתרון טכני להנעת החומר הפיסולי, איך אפשר להבחין בין תנועה יחסית לתנועה מוחלטת?

למרות מה שנאמר במניפסטים על הפיסול והציור על הצורך לשלב בתוך אובייקט חלקים מסביבתו, בוצ׳וני הגיע כנראה למסקנה שעליו לוותר על שילובים כאלה בפיסול. בסדרת הפסלים שהובילו לבסוף אל הפסל ״צורות בלעדיות של המשכיות בחלל״ (1913) רואים בבירור כיצד ויתר על שילוב הסביבה. בפסל הראשון בסדרה, ״סינתזה של דינמיות אנושית״ (1912), הדמות הצועדת עדיין מכילה בתוכה חלקים מסביבתה, אך בפסלים הבאים מ-1913, ״שרירים בתאוצה״ ו״התפתחות ספיראלית של שרירים בתאוצה״, התמקד בוצ׳וני בדמות עצמה, עד שב״צורות בלעדיות של המשכיות בחלל״ ויתר לחלוטין על תוספות חיצוניות, כי חש שאלה הפריעו לתחושה הדינמית שאליה רצה להגיע.

גישה חדשנית יותר אפשר למצוא בפסל ״התפתחות של בקבוק בחלל״ (1912-1913). מטרתו של בוצ׳וני משתמעת כבר בשם הפסל: הוא אינו מעוניין לפסל בקבוק, אלא את התנועה של הבקבוק. היות שהתנועה מהווה חלק ממהות הבקבוק

בוצ׳וני, ״התפתחות של בקבוק בחלל״, 1912-1913, ברונזה מוכספת, 38 ס״מ גובה, המוזיאון לאמנות מודרנית, ניו-יורק

כאובייקט טרנסצנדנטלי, הרי שהתפתחותו בחלל מייצגת את ה״בקבוקיות״ שלו. ואכן, הפסל בנוי ממערכת עיגולים ספיראליים, היוצרים תנועה חזקה מלמטה למעלה. תנועה זו, שמורכבת מסדרת קווי-כוח (או גלי-כוח), יוצרת אצל הצופה תגובה חווייתית בלתי-אמצעית, ומכניסה אותו למצב נפשי שבעזרתו הוא מתקרב אל הבקבוק הטרנסצנדנטלי.

לעומת בוצ׳וני, באלה ויתר על הפיגורטיביות ופנה לעבר ההפשטה; הוא ניסה להעביר את עצם התנועה מבלי לקשר אותה לדמות או לחפץ. הוא הכין סקיצות לפסלים העשויים מקווים דקים שרושמים צורות ערבסקיות בחלל, כגון ״קו של מהירות ומערבולת״ (1913). ההתמקדות של באלה בתכונות המופשטות של המהירות, ובחירתו בקו הרושם צורה בחלל ככלי פיסולי חסר מוצקות וחומריות, איפשרו לו לעקוף את בעיית המוחשיות והסטאטיות של החומר הפיסולי, ולהתקרב קצת יותר לביטוי התכונה הדינמית של החיים.

אין ספק, כי היה פער משמעותי בין מטרות הפוטוריסטים לבין האפשרויות הטכנולוגיות שעמדו אז לרשותם. למעשה, כדי לממש את רעיונותיהם בכל השטחים נזקקו הפוטוריסטים לאמצעים מתוחכמים יותר, כאלה הקיימים היום בטכנולוגיה המודרנית: אמנות הווידאו, קרני לייזר, הולוגרמות והקרנות מסוגים שונים, הדמיה ממוחשבת, אפקטים קולנועיים, ושיטות עריכה חדישות. אלה אמצעים המאפשרים ליצור צורות דינמיות ואנרגטיות תוך שימוש באור ולא בחומר.

עם זאת, ההתמודדות עם הצורך לממש את המלל, הטקסט, באופן חזותי, יצרה תוצאות מרתקות בפיסול הפוטוריסטי, ותרמה להתפתחות הפיסול המודרני. אם התיאוריה הפוטוריסטית הייתה מתפתחת בדרך המקובלת, דרך העשייה, אולי היא הייתה נשארת צמודה למגבלותיה, ולא מעזה להפליג למחוזות כה רחוקים. מנגד, דווקא התיסכול שנבע מהפער בין הטקסטים של ההצהרות לבין הפרקטיקה, גירה את האמנים למחשבה וליצירה, ועדיין מגרה אותנו ומעלה את הנושא על סדר היום בכל פעם מחדש, במיוחד כאשר חדשות לבקרים נוצרים אמצעים טכניים המאפשרים ניסיונות ברוח הרעיונות הפוטוריסטיים. הדבר מוכיח עד כמה היה זה זרם חדשני ועתידני, ועד כמה הקדים את זמנו.

תמונת עובָּרִיוּתִי

הָיִיתִי אָז גָּדוֹל כְּאֶגְרוֹף,
מְקֻפָּל בַּצּוּרָה הַקְּלָסִית הַיְדוּעָה,
וּכְבָר חָשַׁבְתִּי עַל עוֹלָמוֹת שׁוֹנִים
שֶׁהִתְרוֹצְצוּ בִּי בְּלֹא דַּעַת.

הִכַּרְתִּי אֶת אִמִּי מִבִּפְנִים
יוֹתֵר טוֹב מִמֶּנָּה. הַאִם
זֶה נָתַן לִי אֵיזֶשֶׁהוּ יִתְרוֹן עָלֶיהָ?

אָז הָיוּ חֲדָשֵׁי חַיַּי הַיָּפִים בְּיוֹתֵר.
לֹא רָצִיתִי לָצֵאת הַחוּצָה
אֶל עוֹלָם מְנֻכָּר, חָפְשִׁי מְאֻשָּׁר.
אֶת הַמַּלְאָךְ עִמּוֹ רָצִיתִי לְהֵאָבֵק

לֹא רָאִיתִי. חַשְׁתִּי אַךְ זְמִזּוּם קַל
סְבִיב אַפִּי. מַסְעוֹתַי בְּתוֹךְ הָרֶחֶם
הָיוּ הַמֻּפְלָאִים שֶׁיָּדַעְתִּי עַד הַנָּה.

מתוך: **חומר נפש**,
קשב לשירה, 2013

שמח

אַהֲרֹן מְדֻכָּא
אֲבָל נִשְׁאָר שָׂמֵחַ

כִּי זֶה הָאֹפִי שֶׁלּוֹ,

הוּא אָדָם
עָשׂוּי לְשִׂמְחָה

זֶה כְּמוֹ הַחֹשֶׁךְ
שֶׁמְּכַסֶּה עַגְבָנִיָּה

כָּל הַחֹשֶׁךְ שֶׁבָּעוֹלָם
מְכַסֶּה עַגְבָנִיָּה

וְהָעַגְבָנִיָּה בַּחֹשֶׁךְ

אֲבָל הַחֹשֶׁךְ הוּא חֹשֶׁךְ
וְהָעַגְבָנִיָּה עַגְבָנִיָּה

מתוך: **פתחתי דלת, ועמדת שם**,
עם עובד, 2019

שלטי רחוב

עומר בינדר

בשנים האחרונות מצאתי את עצמי נעצר מול שלטי רחוב שונים, ומתעד טיפוגרפיה אורבנית שמשכה את עינַי – החל בסמטאות ירושלים, דרך רחובות קטנים ופסטורליים בתל אביב, וכלה בקיבוצים ובמושבים. נתקלתי בשלטים שנמחקו עם הזמן והדיירים עצמם ציירו אותם מחדש, וכך נולדו מופעים טיפוגרפיים חובבניים אך יפים ומיוחדים.

לא ציפיתי למצוא טיפוגרפיה מעניינת כל כך על פחי אשפה, מְכוֹלות ושלטי בתים. הדיסוננס בין החומר התעשייתי, האגבי כמעט, לבין כתב יד, ריתק אותי. צילמתי מספרים, אותיות וקומפוזיציות מעניינות, כדי שלא ייעלמו מהזיכרון שלנו, כדי שלא ישקעו בתהום הנשייה.

עם הזמן הצטברה אצלי כמות גדולה של שלטי רחוב שתיעדתי. המאגר גדל עד כדי כך, שהחלטתי לפתוח את עמוד האינסטגרם urban.hebrew.type–. אני מעלה בו את תיעוד השלטים, ומזמין את העוקבים לשלוח אלי מופעים טיפוגרפיים מיוחדים שהם פוגשים ברחוב. כך נוכל לפתח מאגר טיפוגרפי חברתי – לשם שימור ותיעוד פנינים של עיצוב במרחב העירוני שלנו.

עומר בינדר הוא מעצב גראפי רב-תחומי, בוגר המחלקה לתקשורת חזותית ב"בצלאל". עוסק במיתוג עסקים, איור, עיצוב אריזות, ופיתוח פונטים. את האובססיה שלו לטיפוגרפיה עברית פיתח עוד בימיו כמאבטח במכון ויצמן למדע, עת הירבה להתבונן בשלטי הבניינים ההיסטוריים בקמפוס.

```
def get_cake_price():
    # This executes an SQL query
    # print(s)
    mycursor.execute("SELECT price FROM cake WHERE name=%s and age=
                     [txt_cake_name.get(), txt_age.get()])
    result = mycursor.fetchone()
    if result is not None:
        if len(result) > 0:
            lbl_answer.configure(text=result)

    else:
        lbl_answer.configure(text="No cake found")
```

קטע קוד צבעוני בשפת התיכנות PYTHON

אם חיים בעולם בו תוכנות חודרות לכל תחום, מסיעות מכוניות, מנהלות שיחות, ומציעות בני זוג פוטנציאליים, כי אז כדאי מאוד ללמוד מהו תיכנות; למשל, האם תיכנות יכול להתבצע באמצעות ציור.

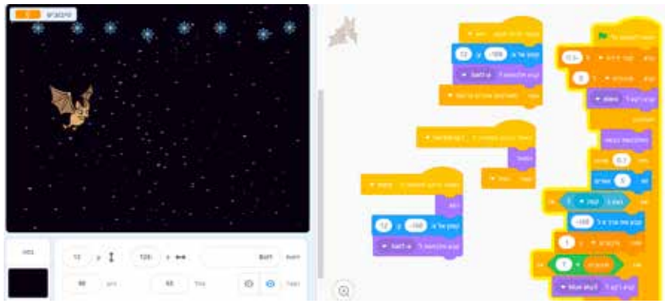
תוכנה היא אוסף של הוראות למחשב – איך להתנהג ומה לעשות. כך מְתַקשר מתכנת אנושי עם מכונה חישובית, ומורה לה לבצע את מה שהוא רוצה. בעבר הלא-רחוק שימשה המכונה בעיקר כדי לבצע חישובים מספריים מורכבים. לעומת זאת, בטעות, כתיבת תוכנה נתפסת כתהליך מורכב, המצריך יָדע רב במתמטיקה. שֶׁבֵּן כיום, אפילו במערכות פשוטות יחסית, כגון טלפון חכם או מנורה חכמה, או במערכות המציגות מסכים או סרטונים שונים, מפעילות ומכבות מכשירים ועוד, ה"חישוב" ברובו אינו קשור למספרים.

כשסוקרים את התפתחות התקשורת בין משתמש למחשב, אפשר לראות את התהליך: תחילה היו מכונות ובהן "כפתורים" רבים מאוד, ולאחר מכן התפתח הממשק למקלדת, בהמשך התווסף לה "עכבר", ואז התווספו מסכי מגע ופקודות קוליות. וכך, כפי שהשתנו הממשקים הגשמיים, התפתחו גם דרכי התיכנות.

השפות הטקסטואליות הנפוצות היום - כגון C, PYTHON, JAVA ועוד רבות, התפתחו משפות תיכנות שנוצרו בעידן שבו כללו מחשבים, בדרך כלל, מקלדת ומסך שחור, שאפשר היה לכתוב באמצעותם טקסט, ולא בעידן שבו מחשבים כוללים ממשקים גראפיים בעלי "חלונות" רבים ורכיבים נוספים. לכן, התוכנות האלה מבוססות על טקסט, גם אם נוסף להן במהלך השנים מיגוון ממשקים המנצלים את היכולות הגראפיות של המחשב. אלה כוללים צבעים שמאפשרים להבדיל בין חלקי קוד שונים, מבנה אוטומטי של הקוד אשר יוצר עימוד יפה של חלקי קוד, והשלמת מילות הקוד לפי המילים שבהן השתמש המתכנת קודם.

גם אופי התוכנות השתנה. לתוכנות

ד"ר מיכל גורדון היא מרצה בכירה במכון הטכנולוגי בחולון. את עבודת הדוקטור שלה כתבה במכון ויצמן למדע, בהנחיית פרופ' דוד הראל.



תוכנה בסקראץ, שפה שפותחה ב-MIT ותורגמה לעברית ולשפות נוספות. מערכת זו הופכת שפה טקסטואלית לחזותית ומתאימה לילדים.

הייתה בדרך כלל נקודת התחלה, שלרוב נקראה MAIN, והן נהגו לפעול ברצף פעולות הדומה לספר או לשיר שאת פרקיו קוראים בזה אחר זה. אך עם השנים נעשו תוכנות רבות מאוד ריאקטיביות, או תגובתיות, מונח שטבעו בשנת 1986 פרופ' דוד הראל ופרופ' אמיר פנואלי ממכון ויצמן למדע במאמר שפירסמו. תוכנות כאלה לא רק מבצעות רצף רגיל של פעולות, אלא גם מגיבות ללא הרף לאירועים אחרים המתרחשים ב"שטח" (או ב"מרחב"). כיום, המשתמשים בטלפון חכם אינם מבצעים שיחה אחר שיחה. הם יכולים להתקשר לטלפון אחר, גם תוך כדי שיחה שממשיכה להתנהל. אפשר גם לשוחח בטלפון, ובה בעת לקרוא דואר אלקטרוני, או מסרון, או לשלוח הודעה או תמונה, או לעבור משיחה קולית לשיחת וידאו. הדמיון בין המערכות האלה לבין קריאת ספר פוחת והולך.

ככל שהתוכנות משתנות, ומשתנים גם אמצעי הקצה, ממשקי התוכנה, משתנות גם שפות התיכנות. כבר כמה עשורים מתפתחות שפות תיכנות גראפיות-חזותיות. אלה נועדו לא רק ליופי; אלו שפות תוכנה אמיתיות שמחליפות שפות תיכנות טקסטואליות. אחת מהן היא שפת תרשימי המיצוב Statecharts. שפה זו פיתח פרופ' דוד הראל במכון ויצמן למדע בשנות ה-80 של המאה הקודמת. רעיונותיו של פרופ' הראל נטועים בתיאוריות מתמטיות, אך הם מונגשים בדרך קלה ומובנת, ומאפשרים חשיבה אחרת, פשוטה, אך בכל זאת מדויקת מאוד, כזו המאפשרת למחשב להבין את כוונות האדם. את הכלים המאפשרים לתרשימים האלה "לרוץ" פיתח פרופ' הראל עם שותפים בחברת איי-לוג'יקס. שפה זו מאפשרת לכתוב קוד לתוכנה בדרך גראפית, פשוטה וברורה, ובה בעת היא גם מתאפיינת בעוצמה ובהפשטה שתומכות בתוכניות תגובתיות מורכבות. ואם לא די בכך, היא מאפשרת לאנשים שאינם נוטים לחבב מתמטיקה ונוסחאות, להתחבר לעולם התיכנות.

שפה גראפית נוספת, המאפשרת חשיבה אחרת, היא Live Sequence Charts, או בקיצור LSC. שפה זו פיתח ב-1999 פרופ' הראל יחד עם פרופ' ורנר דאם מגרמניה וד"ר רמי מראלי, והיא כיום חלק מאוסף שפות הקרויות

מסך מסביבת פלתורה

"תיכנות התנהגותי". השפה מאפשרת לתאר תסריטים באמצעות ציור; למשל, "כשהמשתמש מפעיל את האוזניות, האור נדלק", "כשהאור נדלק, הווילונות נסגרים והאזעקה מופעלת". ההתנהגות או התוכנה היא אוסף של תרחישים קצרים, מעין סיפורים, המוצגים אף הם בדרך גראפית, ויכולים להתרחש במקביל. חלקם משפיעים זה על זה, וחלקם מבוצעים בזה אחר זה. השפה מאפשרת לתכנת גם תרחישים אסורים, כלומר כאלה שאסור שיקרו במהלך ריצת התוכנית, בין היתר מסיבות בטיחות.

שפות חזותיות מציבות אתגרים רבים, אך בה בעת גלומות בהן אפשרויות רבות. יש לקבוע כיצד שני ציורים מתחברים זה לזה, האם יש חשיבות לגודל, למרחק, לצבע; האם פינות מרובעות שונות מפינות עגולות; איך מצליחים לראות ולהבין ציור גדול ואיך מוסיפים לו התנהגויות נוספות, ועוד.

מה חושבים מתכנתים ותיקים על תיכנות חזותי, באמצעות ציורים? מחקרים מלמדים, שלעיתים הם מתקשים לעבור משפה ותיקה לשפה חזותית. דווקא מי שאין לו ניסיון, סביר שלא יתקשה להבין ולעבוד בעזרת השפות החזותיות. ילדים רבים לומדים כיום, כבר מגיל צעיר, שפות תיכנות שמונגשות להם בדרך חזותית; למשל, באמצעות "גרירת" לבנים דמויות לגו הם יכולים לתכנת משחקים, אנימציות, minecraft ועוד. היות שמדובר בגרירת בלוקים, הילדים יכולים לפצל את הקוד שלהם להרבה בלוקים קטנים, או להישאר עם בלוק אחד רצוף. תיכנות בסקראץ מבוסס על קוד טקסטואלי, אך מחקר מצא שילדים נוטים לפצל את ההתנהגות להרבה סיפורים/תרחישים קטנים, בדומה לתיכנות התנהגותי.

דוגמא נוספת היא פלתורה, סביבת לימוד המבוססת על משחק ותסריטים חזותיים של חוקים, המבוססים על שפת Live Sequence Charts ומותאמים לילדים. הילדים פותרים אתגרים במשחק בדרך של השלמת כללים אשר מגדירים את ההתנהגות של הצורות על המסך.

בשנת 2016 פיתחנו, פרופ' הראל ואנוכי, יחד עם המכון הטכנולוגי חולון וישראל דיגיטלית, קורס דיגיטלי בשפות תיכנות חזותיות. בקורס, המיועד גם ללא-מתכנתים, אפשר ללמוד את השפות הללו ולהבין מהו תיכנות. מי שחי בעולם מוקף מים, ימים, אגמים ובריכות, כדאי שילמד לשחות; מי שחי בעולם רווי תוכנות, כדאי שילמד לתכנת. הקורס זמין ברשת, והוא נלמד גם במכון הטכנולוגי בחולון. התגובות ביחס אליו מלמדות, כי העובדה שהשפות מצוירות מאפשרת לאנשים מסוימים להתחבר לנושא, ולהתחיל להתעניין יותר בתיכנות באופן כללי. היות שהתיכנות החזותי מתקרב יותר לדרך החשיבה האנושית, הוא גם מתאים יותר לשפה אנושית. למעשה, יש כיום פיתוחים שמאפשרים תיכנות באמצעות דיבור ושיחה. לא דיבור חופשי לגמרי, כמובן, אבל עם מעט יֶדע והסברים למתחילים, גם המחשב יוכל להבין. אנו מקווים שבעתיד יאפשר התיכנות החזותי לרבים יותר לתכנת, וייצור גשר בין האדם למכונה.

משוואה בשני נעלמים

הַמִּשְׁוָאָה מִתְקַיֶּמֶת בִּי
וְאַתָּה תָּמִיד הַנֶּעְלָם
אֲנִי מַצִּיבָה אֶת עַצְמִי שׁוּב וָשׁוּב
כְּאֶפְשָׁרוּת, לְפָנֶיךָ.
מִתְבָּרֶרֶת לְאוֹר פָּנֶיךָ.

*

בְּאֹפֶן עָקִיף
הַפִּתְרוֹן שֶׁלִּי
מֻנָּח
בַּצַּד הַשֵּׁנִי שֶׁל הַמִּשְׁוָאָה.

קריאות חוזרות ונשנות

אורית בולגרו

הדסה גולדויכט בעקבות ספר האלף בית של תום זיידמן פרויד

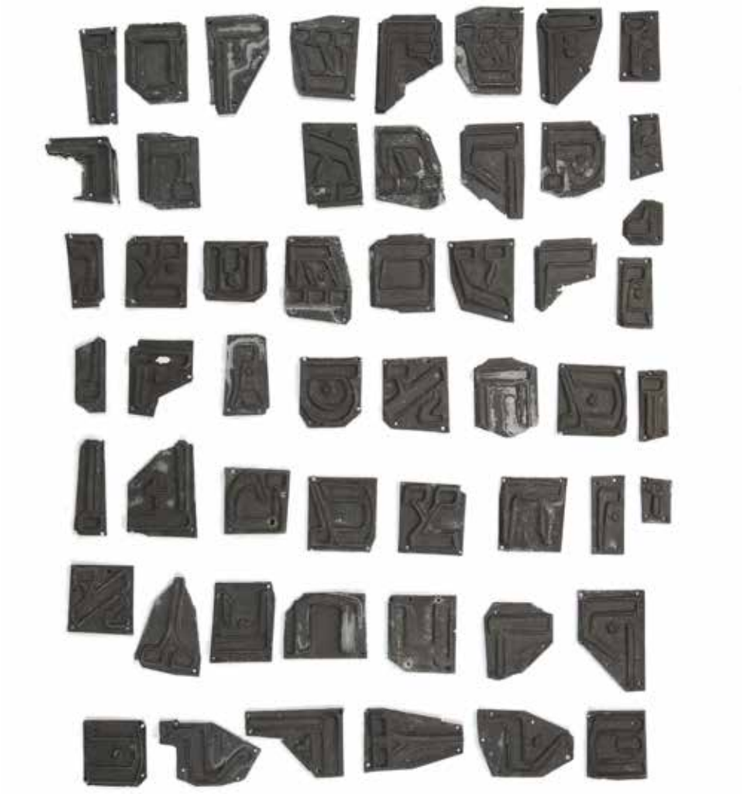
קריאות חוזרות ונשנות – חלל תצוגה

בתערוכת היחיד שהציגה בגלריה אורנים, הציגה הדסה גולדויכט גוף עבודות חדש שהתמקד בספר האלף-בית הגנוז שיצרה האמנית, הסופרת והמאיירת תום זיידמן פרויד (1892-1930). ב-1918, בהיותה אמנית צעירה, יצרה זיידמן פרויד ספר לפעוטות, שבמרכזו אותיות האלף-בית העברי. לאחר שראה שלמה זלמן שוקן את ספרה, פנה לש"י עגנון וביקשו לחבר 22 שירים לאיורים. אך עקב סיבות שונות נגנז הפרויקט, וספר האלף-בית, כפי שאיירה ועיצבה אותו זיידמן פרויד, מעולם לא ראה אור. בסדרת עבודות שיצרה הדסה גולדויכט היא בוחנת, בדרכים שונות, את חומרי הגלם של הספר הנמצאים בארכיון שוקן בירושלים, תוך קיום דיאלוג עם דמותה ויצירתה של זיידמן פרויד ונסיבות חייה.

עבודתה של גולדויכט עוסקת לעיתים קרובות בשפה, ובמיוחד בתפר שבין מבנה השפה לבין השימוש האינטימי והפרטי בה. עיקר עניינה הוא המרחב

ד"ר אורית בולגרו היא אוצרת, מרצה וחוקרת תרבות. בעלת תואר ראשון באמנות במדרשה לאמנות בית ברל, ותואר שני ושלישי בלימודי פילוסופיה בתוכנית לפרשנות ולתרבות מאוניברסיטת בר-אילן. היא מרצה במכללת אורנים, באקדמיה לאמנות בצלאל, ובמכון הטכנולוגי בחולון. בעבר אצרה תערוכות במוזיאון תל-אביב לאמנות, במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, במוזיאון חיפה, במוזיאון בת-ים ועוד. היא אוצרת הגלריה במכללת אורנים. המאמר מבוסס על טקסט שכתבה, אשר ליווה את תערוכתה של הדסה גולדויכט בגלריה זו, באפריל 2021.

המחברת מודה לרחלי אדלמן, לארכיון שלמה זלמן שוקן, ולמכון שוקן למחקר היהדות, על הנגשת חומרי ספר האלף בית, לעובדי המכון, דני הקר וברוך יונין, וכן לצוות האוצרות בגלריה של מכללת אורנים: רותם זרקה זך, ליאור ברנע, ירדן אלגרבלי, מאריה חטיב, יתרב חטיב ולידור אבוטבול.



תפזורת (מתוך קריאות חוזרות ונשנות-ספר האלף בית של תום זיידמן פרויד), הדפס דיגיטלי, 2021

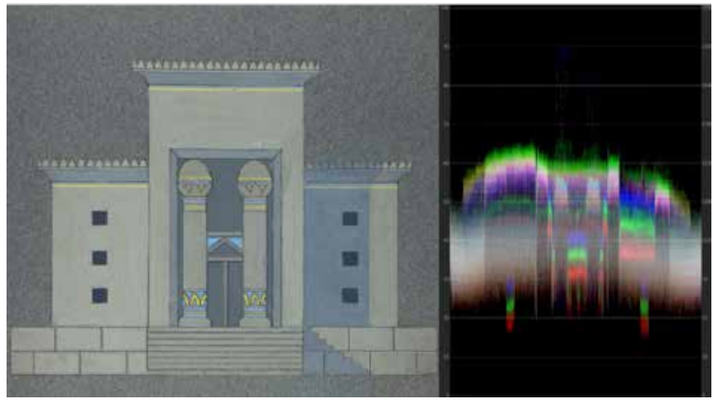
ב (מתוך קריאות חוזרות ונשנות – ספר האלף-בית של תום זיידמן פרויד), הדפס דיגיטלי

הקדם-שפתי, כמרחב ראשוני, חשוף ופגיע, בשונה מעיסוק בשפה כסטרוקטורה מוסדרת. בתערוכה מתמקדת גולדויכט בגלופות שהוכנו לאיורי האותיות בספר האלף-בית, כייצוג תלת-ממדי של האותיות. עבודות הווידאו והצילום שלה מדמות מעין פעולות החייאה בחומרי הארכיון של זיידמן פרויד. בתצלומיה הופכות הגלופות לממשיות וגשמיות מעצם היותן קיום פוטנציאלי בלבד.

הגלופות, שצבען כהה וסימני שחיקת החומר והזמן ניכרים בהן, נדמות כמעין מצבה. זיכרון החומר של הגלופה ושימושה אף חוֹבֵר למעמדו ההיסטורי של הצילום כעדות לדבר-מה שהיה ואבד, במקרה זה – הטבעה אינדקסיאלית של דבר שטרם התגשם. בעבודת הווידאו "ספר האלף-בית (גלופות)" נראות ידיו של סגן מנהל הספרייה במכון שוקן כאשר הוא פותח את פיסות הנייר העוטפות את הגלופות זה שנים רבות. גלופות האותיות מוצגות לצד מדדי אור וצבע משתנים, המְשַקפים את חשיפת הגלופה לאור באופן המאזכר מסכי מוניטור רפואיים אשר מודדים סימני דופק ונשימה.

מבטה של גולדויכט הופך את חומרי הגלם הטיפוגרפיים לתרשימים נעים, בעלי תכונות מרחביות וגופניות, המדגישות את המימד הגשמי של האותיות, את החלל שהן תופסות, לכאורה הליך של התגלמות בבשר. טרנספורמציה זו מהדהדת את תופעת הסינסטזיה (שחווים רבים, ביניהם גם גולדויכט), תופעה נוירולוגית המאפשרת לחוות חוש מסוים באמצעות חוש אחר, ושולחת את תודעת המתבוננים למפגש כמעט גופני עם האותיות, מפגש קדם-שפתי, חושי וחושני. ההוצאה המאוחרת לאור, ההנפשה שיצרה גולדויכט בתערוכה כולה, מעלות על הדעת גם שותפות גורל, המזמנת מפגש בין היוצרות, שלא היה מתאפשר בדרך אחרת.

ספר האלף-בית



מדדים (ב), דימוי מתוך וידאו, מתוך התערוכה קריאות חוזרות ונשנות, 2021

בן גיתאי

אבגדהוזחטיכרלמ סנוסעפפצעקרשת

אנדרטת יד לבנים בקריית חיים תוכננה בשנות ה-50 של המאה הקודמת, שנים לא רבות לאחר שוך מלחמת העצמאות. היא הוצבה בגן זיכרון לזכר בני קריית חיים אשר נפלו במערכות ישראל. עיצבו אותה סבי, האדריכל מוניו גיתאי וינרויב, ואל מנספלד. האנדרטה מגלמת את התפיסה, ששמות הנופלים הם שעומדים במרכז ההנצחה. זהו מתחם מוגן של דממה וזיכרון.

אנדרטת האדמה החדשה, אשר הוקמה בחודש מארס 2018, היא פרויקט אדריכלי נופי הממוקם בחורשה בגן העיר בקריית חיים, סמוך לאנדרטת הזיכרון לחללי מלחמת העצמאות. המושגים אדם, דם ואדמה משולבים וקשורים זה בזה מראשית תיכנונו של מרחב זיכרון זה. זהו חלל פתוח שבו מוצגים עשרות אלמנטים דמויי-תיבה, הבנויים מאדמה מקומית דחוסה, חומריות החולקת את החיים והמוות. על כל תיבה מונח לוח ועליו שמות הנופלים, בהתאם לתאריך מותם. פרויקט זה משלב את התמורה החלה בטקסט, אשר הופך לצורה, ואת חיבור האדם לתבנית נוף מולדתו. החללים באתר משלבים מרחב וזמן, ומעבירים את הצופה במרחב ציבורי ופרטי בעקבות זכר הנופלים. בה בעת, האתר משמש גם כחלל משחק לילדי קריית חיים, בדומה לגן הזיכרון הראשון.

יש באתר אלמנט ייחודי נוסף. מוניו גיתאי וינרויב עיצב גם אות עברית בסגנון הטיפוגרפי של הבאוהאוס, בית הספר הגבוה לאדריכלות בו למד. עיצוב האלף-בית הגרמני בצורות ההולמות את הגיאומטריה הנקייה של הארכיטקטורה המודרנית בתחילת המאה ה-20, הושפע מהמודרניזם הגרמני, שבו לא כתב היד הוא הבסיס הצורני של האות, אלא מבנה המונח על צורות גיאומטריות במרחב. את האות העברית המקורית שעיצב מוניו, אשר שאבה מטיפוגרפיית הבאוהאוס, התאים המעצב מיכאל גורדון לאתר החדש, והגופן החדש קיבל את השם "מוניו". עיצוב החללים מושתת על תוכן ודפוס בקומפוזיציה של קנה-מידה משתנה – הוא עובר מהמיקרו-טיפוגרפיה של האות העברית לטופוגרפיה ולטיפוגרפיה של מרחב הזיכרון.

גבי צורן, במחקרו על ארגון המרחב בטקסט הספרותי (1997), מבחין בין שני מישורי ארגון של המרחב. האחד הוא המישור האונטולוגי, העוסק בקיים בעולם, וכולל את המישור הטופוגרפי ואת המישור הכרונוטופי, המקשר בין המרחב לזמן. השני הוא מישור הארגון הטקסטואלי של המרחב המעוצב בתוך טקסט לשוני, אשר משמש את תהליכי הזיכרון במרחב הפיסי. הטופולוגיה מגדירה את המציאות הגשמית, הזמנית והתרבותית של מקום נתון. היא אינה תלויה בשינויים המתרחשים בחלל, אלא בטקסט ובשמות עצמם.

תפיסת המקום מתבטאת במרחב הסמלי של שמות הנופלים, המסודרים לפי סדר כרונולוגי של מלחמות ישראל על חללי אדמה אשר מוצבים על במת אדמה שנבנתה במיוחד. בחיבורה אל החומר ואל הנוף המקומיים הופכת אנדרטת האדמה את האות הקבועה, הדו-ממדית, לעצם תלת-ממדי שחזותו משתנה בעקבות שינויי האור והצל, דבר שמקנה לאנדרטה מרחב משלה, המייצג את הזיכרון לאורך זמן.

בן גיתאי הוא אדריכל, אמן, חוקר ומרצה. פעילותו מתמקדת בבנייה ובפיתוח ארכיטקטורה וטופולוגיות נוף שונות לאורך השבר הסורי-אפריקאי. צילום: יוהן זרדון.

יותר מדי זמן עבר

וְעַכְשָׁו הַיָּמִים מִתְפַּשְׁטִים.
לְצִלְילֵי גָ'אז הֵם מַרְאִים לָנוּ
אֶת מַשְׁמָעוּת הַמִּלִּים
שָׁעָה, דַּקָּה וְשֵׁנָה.
הַלַּיְלָה בַּחֲלוֹם רָאִיתִי תַּעֲרוּכָה
וְאוֹתְךָ מְהַרְהֵר: צָרִיךְ לִסְחֹט מֻגְלָה
מֵהַגּוּף הַזֶּה וְאַחַר כָּךְ, תְּיַבְּשׁוּ אוֹתִי,
תְּלוּיָה, כְּמוֹ סְמַרְטוּט לַח עַל מַגֵּב.
שֵׁם הַמֻּצָּג: כְּבָר לֹא יְשֵׁנִים פֹּה.

בדרך חזרה הביתה

1
כְּתַב יָדִי מֵכִיל עַתָּה בָּתִּים
שֶׁלֹּא יָדַעְתִּי. שׁוּרוֹת
הָאָרֶץ שֶׁנִּשְׁתְּלוּ בִּשְׁדוֹת הַבּ'ץ
בִּידֵי נָשִׁים כְּפוּפוֹת,
עֲדַיִן קְטוּעוֹת בְּפִנְקָסִי
אַךְ צָמְחוּ לִשְׁדוֹת זָהָב.

6
כַּרְטִיסֵי רַכֶּבֶת, קַבָּלוֹת,
פִּתְקָאוֹת רְשׁוּמוֹת בִּכְתַב יָד
רְשִׁימַת קְנִיּוֹת,
שֵׁמוֹת שֶׁל מְקוֹמוֹת
שֶׁרָצִיתִי לְבַקֵּר בָּהֶם,
שֶׁל אֲנָשִׁים שֶׁבִּקַּשְׁתִּי
לֹא לִשְׁכֹּחַ. כָּל הַשָּׁמוּר
נוֹשֵׁר מֵעָלַי
בְּדַרְכִּי חֲזָרָה הַבַּיְתָה.
אֲנִי לוֹקַחַת אִתִּי
פָּנִים שֶׁלֹּא הִכַּרְתִּי -
קָלִיגְרַפְיָה חֲדָשָׁה.

מתוך: **שיבת הבית ונדודיו**,
הקיבוץ המאוחד, 2015

בעידן ה"ווייז" אין צורך, למעשה, בשלטי הערים והיישובים במרחבי ארץ הקודש. יתרה מזאת, אנחנו כבר מכירים לִפְנִי ולִפְנִים, כמעט באופן אינסטנקטיבי, את ארצנו המיניאטורית. לכך יש להוסיף, כמובן, את חושינו המחודדים, אשר מאפשרים לנו להגיע לכל יעד.

אבל, וחרף זאת, איש מאתנו לא יוותר, חלילה, על שלטינו ותמרורינו. הרי הם בבחינת "מפת דרכים" חיונית וחשובה ואף קריטית בקיומנו כבני אנוש. האם מי מאיתנו יכול לוותר על שמות של ערים ואתרים שהפכו להיסטוריה? על ירושלים, נצרת, טבריה, מצדה?

תארו לעצמכם ודמו בעיני רוחכם מצביאים וחיילים ללא שמות, שייצגו סתם ארצות, שכבשו ערי-סתם וכתבו סתם היסטוריה. לא נפוליאון ולא צרפת. לא ג'ינגס ח'אן ולא אסיה. לא מונטגומרי, לא בריטניה, ולא המידבריות. לא נורמנדי, לא פרל הארבור ולא סאדאת, בן-גוריון, חיים נחמן ביאליק, ולא מחמוד דרוויש. ושיסלחו כל אותם בעלי שמות שכתבו היסטוריה וחתמו עליה, מי מהם באותיות של זהב ומי באותיות דם. ללא השמות המיתולוגיים הללו, ההיסטוריה לא הייתה נכתבת ולא הייתה מתועדת. ההאנשה הפכה אותה למרתקת.

השלטים בכבישי הארץ הם מעין הנצחה והחייאה של מאות ואלפי שנים. וזה לא רק העבר. זה בהחלט גם העתיד, שהרי איננו יודעים, למשל, כיצד ייראו הימים האלה, התקופה הזאת, בעוד מאה או מאתיים או שלוש מאות שנים; לדוגמא, תקופת הקורונה העוברת עלינו לרעה בימים טרופים אלה. ייתכן שבעוד מאה שנה יתנוסס שמה של עירי, עכו (בערבית: עַכָּא), כעיר עטורת העוז והגבורה שהצליחה להביס את הנגיף הארור והקטלני בזכות שני מדעניה, אחמד ומשה. עכו תככב אז באותיות קידוש לבנה.

אך למי הקרדיט – לעכו כשמה העברי, או ל-עַכָּא כשמה הערבי? לזכות מי ייזקף ההישג הכביר שהציל את האנושות – המדען שייצג עיר יהודית או לזה שייצג עיר ערבית?

אל לנו, איפוא, לזלזל בחשיבות השלטים הפזורים להם ברחבֶיהָ המופלאים של ארצנו הקטנטנה, בעלת הציביליזציות המגוונות לאורך אלפי שנות היסטוריה. אם האדם הוא תבנית נוף מולדתו, השלטים הם תבנית תודעתית. תבנית בהתהוות שעשויה להכריע בעוד חצי אלף, מי עיצב את פָּנֶיהָ של ארץ הקודש. ההיסטוריה, רבותי, אינה נכתבת פעם אחת. היא, בפירוש, נכתבת ונכתבת, עד שכדור-הארץ שלנו יתנפץ לרסיסים בהתנגשות עם אסטרואיד. או שגם אז, בני אנוש, או חייזרים, ימשיכו לחטט בתוך ההריסות כדי להגיע לחקר האמת שכל כך מעסיקה את האנושות, זו שהתרסקה וכמעט נכחדה, וזו שתיבנה ותתעצב מחדש.

שלטי הארץ ויישוביה ושמותיה הם, בעיקר, העדות לקיומו של חבל ארץ זה, וכל חבל ארץ אחר ברחבי הגלובוס. אנחנו, כבני אנוש הטרוגניים, איננו נלחמים על העבר. אנחנו במירוץ אָנוּשׁ אל העתיד. למי שייך העתיד? אלה הם נכסים תרבותיים, דיבידנדים עתידניים, שיכריעו, למשל, אם המזרח התיכון נשלט על-ידי שלטים עם סממנים ערביים, מזרחיים, או שמא על-ידי ההגמוניה הלאומית, התרבותית האשכנזית. האם הלבנטיניות נכחדת והערביות מתגמדת לטובת מזרח תיכון חדש שבו שולט נוף הגליל העתידי, היהודי והעברי, לעומת נצרת הערבית הנוצרית וההיסטורית, וכיום המונותאיסטית? מה יהא בעוד חמישים יובלות? שתי תרבויות "פיפטי-פיפטי"? או תרבות הגמונית אחת, על חשבון תרבות חקוקה, אך שייכת לעבר עמום, שמעולם לא חָבַר לציביליזציה הגועשת והעכשווית?

ההיסטוריה אמנם אוהבת שמות

זוהיר בהלול (בערבית: زهير بهلول) הוא פוליטיקאי ערבי-ישראלי. כיהן כחבר הכנסת ה-20 מטעם מפלגת העבודה בסיעת "המחנה הציוני". קודם לפעילותו הפוליטית היה עיתונאי ושדרן ספורט.

וארצות, אך לגיאוגרפיה ולטופוגרפיה יש משקל מכריע – ימי התרבות שהשקיפו ממעל והכריעו, מה חשיבותה של הגבעה או חשיבותו של ההר. האם עמק יזרעאל נחרש ואויש על-ידי ערבים או יהודים? מי כבש ומי שָׁלַט? וזוהי שאלה לא בדיוק רטורית, שעוד שנים ימשיכו להתווכח ולהיאבק עליה.

זו בדיוק הסיבה לכך שיישוב חדש, טרם הנחת אבן היסוד שלו, כבר מקבל שם. לאדמה יש שם, ולאמא אדמה יש צאצאים שיתכנסו סביב אותו שם. זהו חטא בל יכופר אם האדמה והצאצאים יהיו נטולי שמות. שמות שירשמו בטאבו, שמות שיקבלו הכרה, שמות שיקבלו בעלות, ושמות שייצגו אידאולוגיה, זרם וקַוֵּי מיתאר גיאופוליטיים מובהקים עם סממנים והשתקפויות, סמויים וגם חבויים. הציונות ורוח הציונות, למשל, ימשיכו ללבלב עד אין קץ, ולא כפי שהאסכולה הארכאית גורסת, שהציונות אמורה הייתה לערוך את הרקוויאם שלה עם התגשמותו של החלום הציוני עם כינונה של מדינת ישראל.

השלטים בכבישי הארץ ימשיכו לציין את התמשכותו של המאבק על הריבונות של מי משני הצדדים, על דמותה, אופיה והגדרתה של הסביבה המזרח-תיכונית העתידית. ואולי יש בכך יותר מרמז, מי ישלוט בעתיד על כל המרחב המזרח-תיכוני, ואולי אף להתגשמותו של החלום המשיחי – מהים ועד לפרת, כולל המפרציות החדשות, שעמן נרקמים הסכמי השלום עם אינטרסים ויעדים עתידיים שיסמלו אותו מחדש, וישרטטו אותו על פי כמיהות לאו דווקא עכשוויות, אלא עתידיות. אלה הן איגרות חוב שייפדו בעוד שנים עלומות.

אז אם תעיפו מבט החוצה דרך החלונות המוגפים של מכוניתכם הממוזגת, ותשייטו בעולם מדומיין בעודכם מקשיבים לקולה הערֵב והמתוכנת של שליחת הווייז לעולם המודרני, דעו לכם שמבט עיניכם לעבר שלטינו ונופינו משקף אך ורק מציאות ביניים. ילדיכם וניניכם יראו בעתיד נופים מקסימים וקסומים, וגם שלטים שישקפו את מלחמת הכוכבים הבאה – או את השלום העולמי.

בנייני מילים

צחי פלפל

סונטה פושקינית

א

"אִם לֹא יִבְנוּ כָּאן בִּנְיָנִים
תִּבֹּל שְׁפָתוֹ שֶׁל הַצִּבּוּר",
קוֹבְעוֹת כּוֹתְרוֹת הָעִתּוֹנִים
"עָתִיד הַדּוֹר כִּמְעַט עָבַר".

יַסְכִּימוּ גַּם הַקַּבָּלָנִים –
אַף בַּשָּׁפָה יֵשׁ בִּנְיָנִים,
בָּהֶם דָּרִים הַפְּעָלִים
"סָתַר", "הִסְתִּיר", אוֹ "הֶעֱלִים".

הָעִבְרִית, בִּנְיָנִים רַבִּים לָהּ
פִּעֵל, פֻּעַל וְהִתְפַּעֵל
שִׁבְעָה, טוֹב, בְּנִכּוּי שִׁפְעֵל.
מֵאָז וְעַד הַיּוֹם, אוֹ רַק נִדְמֶה לָהּ?

אָכֵן עִבְרִית יָפָה שָׁפָה,
רַב בִּנְיָנִים לַעֲיָפָה.

ב

וּמִתְנַשֵּׂאת לָהּ הָאֲחוֹת -
"קַבַּל", "אִינְקַבַּל", "אִיסְתְּקְבְּלָה"
לַעֲרָבִית עֶשֶׂר, לֹא פָּחוֹת,
לְחֶלְקָם אֵין לָנוּ הַקְבָּלָה.

לַבִּנְיָן נִכְנָס עוֹד פֹּעַל,
דִּקְדּוּק מוֹרֶה לוֹ: "זֶה כֵּן", "פֹּה אַל"
לְשֹׁרֶשׁ מִתְפָּרֵק כִּמְעַט
וְחִישׁ מַהֵר הוּא מְבֻיָּת.

בְּנוֹסָף אֶל הַתַּחְבִּיר – מַהוּת
דָּבָר מָה שֶׁבַּרְתָּ? טוֹב, נִסְלָח
אַךְ אִם שִׁבַּרְתָּ - מְסֻבָּךְ.
בִּנְיָן נוֹתֵן לוֹ מַשְׁמָעוּת

"רָשַׁמְתָּ" שִׁיר מִתּוֹךְ נִימוּס,
לֹא הִרְשַׁמְתָּ? שְׁלַח סְמוּס

ג

חָבִיב עָלַי בִּנְיָן פִּעֵל
קוֹלֵט מִלָּעַז בִּמְהִירוּת
מַכְרִיז: Welcome to Israel!
מֵאִיר פָּנָיו לְגֵר כְּרוּת

"פִּקְסֵס", "בִּאֵס", "סִנְדֵּל", "גִּגֵּל"
הֵם לֹא הָיוּ כָּאן בְּלִי פִּעֵל.
אַרְגֵּן אַזְרוּחַ בְּקַלּוּת
אִם תִּסְלְחוּ עַל הַחִרְטוּט.

כְּשֶׁבָּא פֹּה פֹּעַל זָר, בְּלִי אַשְׁרָה
מַטִּים אוֹתוֹ אֶל תּוֹךְ פִּעֵל,
שֶׁאֶת צְלִילוֹ הוּא מְנַרְמֵל
נִהְיָה כְּמוֹ native, אַשְׁכָּרָה.

לְלֹא פִּעֵל, אֵין מְחִילָה
אִם הַשָּׁפָה לֹא מְכִילָה

ד

גַּם מֵהִתְפַּעֵל אֶתְפַּעֵל
בָּסִיס לְחֶבְרָה, לַהֲדָדִיּוּת
בִּלְעָדָיו אֵין "קַח", "קַבֵּל"
בְּכַדּוּרֶגֶל, כְּמוֹ בְּמִינִיּוּת.

עִם "פָּעַל" הַמְשִׁימָה קַלָּה
רַק הַהוּא בִּפְעֻלָּה.
אֵין לוֹ צֹרֶךְ לִמְצֹא חֵן,
עַל הַסְּפֶקְטְרוּם לְבַדּוֹ שׁוֹכֵן.

אֲבָל עִם הִתְפַּעֵל נִתָּן לְהִתְנַצֵּחַ
לְהִתְחַכֵּךְ, לְהִתְפַּשֵּׁר,
לְהִתְעָרֵבֵן, לְהִתְאַכְזֵר
עִם עַצְמְךָ לְהִתְכַּסֵּחַ.

לְהִתְאַהֵב, "אֵיזֶה חֹמֶד!"
בְּעַצְמְךָ? קַל וָחֹמֶר.

ה

וּכְשֶׁלֹּא שָׂמְנוּ לֵב בְּכָלָל
נָבַע מִלְּמַטָּה, מֵהַסְּלָנְג
בִּנְיָן נוֹסָף כָּאן - הִתְפַּעֵל
לֹא בא מֵאָקָדֶמְיָה בִּזְבָנְג.

"הוּא לֹא נָדַב, לֹא הִתְנַדֵּב"
הוּא הִתְנַדֵּב! מִכָּל הַלֵּב?
"הִתְפַּטֵּר, אוֹ שֶׁמָּא הוּא פֻּטַּר?"
"מוּזָר, מְהַנְדֵּס כָּל כָּךְ מֻכְשָׁר"

אָז מָה טִיבוֹ שֶׁל הִתְפַּעֵל?
יֵשׁ לוֹ צִדּוּק אֲבוֹלוּציוֹנִי?
אוֹ שהוא bubble אִינְפְּלַצְיוֹנִי?
וְלָמָּה הוּא נוֹצַר בְּכְלָל?

פָּעִיל? סָבִיל הוּא הַבִּנְיָן?
מִישׁוּ מֵבִין מָה הָעִנְיָן?

ו

זֹאת לָמַדְנוּ עוֹד מִדַּאֲרוּוִין
גַּם בַּדִּי-אַן-אַי, גַּם בַּלָּשׁוֹן
כָּל חִדּוּשׁ מֻתְנֶה בְּ-win win
אַחֶרֶת, אֵין בּוֹ הִגָּיוֹן.

בְּחִירָה נוֹתֶנֶת כָּל שָׁפָה:
הִיא מְגַלָּה אוֹ מְחַפָּה,
לֹא דַּי בַּכֶּלִי גִּלּוּי וּבִטּוּי
דְּרוּשׁוֹת טֶכְנוֹלוֹגְיוֹת לְכִסּוּי.

לְמָשָׁל:
"אֶתְמוֹל בִּלִּיתִי with my neighbor"
שֶׁלֹּא כְּמוֹנוּ, בְּאַנְגְּלִית,
אִם לֹא רָצִית אָז לֹא גִּלִּית
הַאִם אִשָּׁה זוֹ, שֶׁמָּא גֶּבֶר.

הֲזֶה כֹּחוֹ שֶׁל הִתְפַּעֵל -
עַרְמוּמִיּוּת כְּשֶׁל שׁוּעָל?

ז

אוּלַי זֶה דַּוְקָא הַדִּיּוּק
שֶׁמְּבִיאִים הִתְפַּעֲלִים
סָבִיל? פָּעִיל? בְּלִי תִּיּוּג!
כִּי אִם בָּאֶמְצַע, מְבֻלְבָּלִים?

הָעוֹלָם לֹא דִּיכוֹטוֹמִי
כְּשֶׁכָּל טְרָגִי הוּא גַּם קוֹמִי,
כְּדַאי מַהֵר שֶׁתִּתְחַבְּרִי -
"הָעָם דּוֹרֵשׁ צֶדֶק תַּחְבִּירִי!"

וּמִי מַחְלִיט עַל הַדִּקְדּוּק?
"אֶפְשָׁר עֶשֶׂר שֶׁקֶל?" כָּךְ יְלָדַי
הַאִם אָבִין אֶת נְכָדַי?
הַכֹּל בְּאֶבֶן־שׁוֹשָׁן חָקוּק?

כֵּן! כִּי,
כָּאן נִבְנָה בִּנְיָן לִינְגְוִיסְטִי
עִם חָזוֹן פּוֹסְט מוֹדֶרְנִיסְטִי!

ח

הַהִתְפַּעֵל הֻשְׁלַם בַּלּוּ"ז,
וְהַשִּׁכּוּן קָרַם עוֹר וְגִיד
אֶפְשָׁר לִפְתֹּחַ בְּאִכְלוּס
שֶׁל דַּיְרֵי עָבָר, עָתִיד

לְמָשָׁל:
"זֻנַּתְ אוֹ הִזְדַּיְּנַתְּ?!"
"פָּרַט! - לְמַעֲלָה, לְמַטָּה?!"
"שׁוֹמֵר עַל זְכוּת טִשְׁטוּשׁ רוֹמַנְטִי:
אֶתְמוֹל בַּלַּיְלָה הִזְדַּיַּנְתִּי".

אִם כֵּן,
דִּירָה לְהַשְׁכִּיר בְּבִנְיָן מַרְשִׁים
לְצִבּוּר רַלְטִירִיסְטִי,
פֶּנְטָהאוּז בַּאֲוִירָה מִיסְטִית
עִם נְטִיָּה לַשָּׁרָשִׁים.

נִשְׂגָּב בִּנְיָן עָשׂוּי מִלִּים
מִפִּגּוּמָיו תַּיְלַנְדִּים לֹא נוֹפְלִים!

תחביר חדש

צ׳ארלס דארווין הגה את תורת האבולוציה מתוך חקירת החיים. לאחר שפירסם את ״מוצא המינים״, הוא פירסם את ״מוצא האדם״, ובו טען שאפשר להחיל את עקרונות תורת האבולוציה גם על התפתחות השפה. ואכן, שפות שייכות למשפחות, והן התפתחו ממקורות משותפים. חוקי הברירה הטבעית, כך נטען, חלים גם, למשל, על מילים שמופיעות, שורדות או נכחדות לפי התועלת שהן מביאות. באוצר המילים בשפה אכן מתחוללת אבולוציה. דוגמא טובה היא התנ״ך והעברית המודרנית: בתנ״ך יש רק כ-7,000 מילים שונות, אך בעברית המודרנית יש בערך פי 10 ערכים מילוניים. אבל לא רק אוצר המילים מתפתח. משפט ידוע מספר בראשית היה נכתב היום בערך כך: ״ואז אלוהים אמר שיהיה אור, ובאמת נהיה אור״. כל מלה מאלו שמהן מורכב משפט זה קיימת גם בתנ״ך, אבל התחביר שונה לגמרי.

פרופ׳ צחי פלפל הוא ראש המחלקה לגנטיקה מולקולרית במכון ויצמן למדע.

גם לגנטיקה יש ״אוצר מילים״ – הוא מורכב מן הגנים. ולגנים, ולאופן פעולתם בתאים חיים, יש חוקי תחביר משלהם. למשל, כל גן מתחיל ב״מלה״ המציינת שזו תחילתו, ומסתיים במלה המורה על סופו. בנוסף, חוקי תחביר רבים מנהלים את אופן קריאת המידע הגנטי הטמון בגנים.

מה הם יחסי הגומלין, בגנטיקה ובשפה, החלים על התפתחות אוצר המילים ועל חוקי התחביר? מקובל שהסלנג ושאילה משפות זרות הם מנוע לחידושים לקסיקליים. הנה דוגמא עדכנית: הילדה הראשונה שחגגה בת-מיצווש תרמה לעברית מוספית חדשה, ולמסיבה הצטרפו גם סבתוש ואבוש. מרגיש לכם נכון?

גם המחקר הגנטי חושף תהליכים כאלו: גן מקבל מוטציה אשר משנה את התחביר שלו. מוטציה זו גוררת שינוי נוסף במערך גנטי המהווה ״חוק תחביר גנטי״, למשל, בחלבון אשר קורא ומפרש את המידע שבגן. מהרגע שהמערך הזה השתנה, גנים נוספים יכולים לשנות את התחביר שלהם כך שיתאימו לתחביר החדש.

ט

עִם תֹּם מְלֶאכֶת הַכְּתִיבָה
הֻחֲלָה כַּמּוּבָן עוֹנַת הַ
מְּשׁוֹבִים וְהֶעָרוֹת עַל טִיבָהּ
וְאֵיכוּתָהּ שֶׁל הַסוֹנֶטָה

״הַבַּנְיָן שֶׁלְּךָ אוּלַי מַגְנִיב
אֲבָל חָשׁוּב לְבַדֵּק שֶׁהוּא ׳מַנִיב׳
כִּי אֲצָלֵנוּ, הַבַּלְשָׁנִים
חָשׁוּב שֶׁגַּם בְּעוֹד שָׁנִים

אֶפְשָׁר יִהְיֶה מִמֶּנּוּ עוֹד לִגְזֹר
מִלִּים שֶׁיִּתְפְּסוּ בְּיִשְׂרָאֵל
(מַעֲבָר לַהִתְגַּסְּסוּת לְעֵיל)
אַחֶרֶת אֵיךְ עוֹד הוּא יַעֲזֹר?!״

אָז בַּעֲצָתוֹ שֶׁל פְּרִידְמָן חֲבֵרִי
עוֹד שְׁתֵּי תְּרוּמוֹת לַפֹּעַל הָעִבְרִי:

י

הצטולם

בַּלַּיְלָה בְּפָרִיז אֶל הַמָּלוֹן חוֹמֵק
מַעֲרָמָה שֶׁל פָּפָרְצִי,
סֶלֶב עִם אִשָּׁת חֵיק,
מַעֲלֵיהֶם עָנָן וֶרֶסָּצ׳ה

לְמֹרוֹת שֶׁהוּא נִתְפָּס בְּלִי כְּסוּת
מִשּׁוּם מָה הוּא נִרְאֶה מַבְּסוּט
צֶלֶם? הִצְטַלֵּם? נִרְאֶה שֶׁהִצְטַלֵּם.
מָצָא לוֹ אִצְטְלָא, אַךְ הָאֱמֶנֶם?!

וּבְלִי בּוּשָׁה טוֹעֵן הוּא כִּי מֵחַד
״חַד פַּעֲמִי, רַק מְעִידָה״
אַךְ נָהֲנָה מֵהַפְּרָסוּם, כָּךְ מֵאִידָךְ
אוֹחֵז מַקֵּל מִשְּׁנֵי קְצוֹתָיו, כְּמוֹ כָּל אֶחָד

גַּם אִם אִשְׁתּוֹ תָּגִיב בְּסִבְלָנוּת
הוּא מְסֻבָּךְ בְּרַבָּנוּת.

יא

התפותה

״אַרְיֵה, הוּא אַף פַּעַם לֹא יִפְרֹשׁ״
לְסָטִים לֵוִי-שְׁתֵּי-אֶצְבָּעוֹת
״זֶה אֲנִי אוֹ ׳הַתַּחְבִּיב׳״, אִשְׁתּוֹ תִּדְרֹשׁ
כְּשֶׁמֵּהַפֶּלֶךְ הַזְמָנוֹת לְמִבְצָעִים בָּאוֹת.

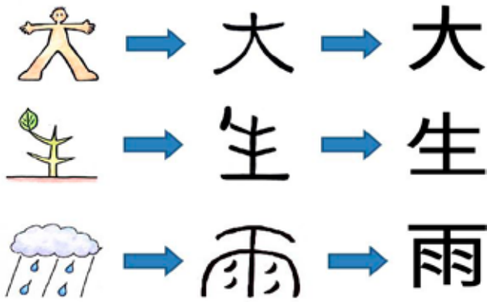
לֹא הָיְתָה שַׁיָּרָה שֹׁלֹא גִּלֵּחַ
אֲפִלּוּ תֵּ׳תּוֹרָה מֵהַבַּיִת כְּנֶסֶת פִּלֵּחַ
בְּרַעַר לִיטָא פְּזוּרִים עוֹד אֲבָרָיו
גַּם בִּ״גְבוּרוֹת״ הוּא שָׂשׂ אֲלֵי קְרָב

וְהַמְּלַחֵךְ פִּינְכָּא אֶת לֵוִי כָּךְ מַדִּיחַ:
״בַּלַּיְלָה תַּעֲבֹר כָּאן מֶרְכֶּבֶת הַפָּרִיץ
נִבְזֹז אוֹתָהּ כְּשֶׁיְּלוּנוּ בַּפֶּנְדָּק ע״ש רִיץ״
כָּךְ בְּלִי בּוּשָׁה אֶת הַתַּבְשִׁיל הִקְדִּיחַ.

אָז בֵּין ״פַּתָּה״ לְ״הִתְפַּתָּה״ הוּא בִּצֵּעַ הַפְּשִׁיטָה
וְאֶת הָרַבִּי הוּא שִׁטָּה כְּשֶׁטָּעַן שֶׁ״הִתְפַּתָּה״.

"צורה ריקה" – הקליגרפיה בתרבות יפן

שירי ליבר-מילוא



התפתחות הכתב הלוגוגראפי, כתב הסימנים, בסין

הקליגרפיה היפנית היא אחת מצורות הביטוי האמנותיות המפורסמות והנערצות ביותר בתרבות היפנית. את מסורת הקליגרפיה היפנית, הידועה גם בשם שודו (Shodō書道), ומתורגמת ל"דרך הכתיבה", הביאו לראשונה ליפן הסינים, במאה השישית לספירה. הקליגרפיה היפנית חורגת הרבה מעֵבֶר למלה הכתובה, ויש לה מטרות רבות. זו צורת אמנות, אמצעי תקשורת, כלי לביטוי ולתירגול עצמי המיועד להביא את העצמי (self) לכלל הרמוניה וחוכמה.

באמצעות מברשת במבוק ודיו יוצר הקליגרף, במשיכת מכחול אחת, סוחפת, ספונטנית וזורמת, את הצורה ואת סימן הכתב הרצוי. מערכת הכתב, ה"סימנים" הסיניים, שבשפה היפנית מכונה קאנג'י (漢字), היא מערכת כתב לוגוגראפי, שבו כל סימן מייצג משמעות ומלה. מעֵבֶר להיותה מערכת כתב, הסימנים הם מראָה המְשַקפת את דרך המחשבה שרווחה בסין, וגם ביפן, באותה תקופה. למשל: הסימן 安 מורכב למעשה משני סימנים: הסימן למעלה מייצג גג של בית, והשני, למטה, מייצג אשה. שילוב שני הסימנים מסמל "ביטחון, בטוח" וגם "זול". כלומר, כאשר אשה נמצאת עמוק בתוך הבית, בעלה יכול להיות רגוע – היא גם בטוחה, וגם תגיש לו אוכל טעים, וכך הוא לא יצטרך לקנות מזון בחוץ.

בדומה לאמנויות היפניות האחרות, כגון טקס התה, אמנות סידור הפרחים, חץ וקשת, גם הקליגרפיה פועלת כהתרחשות מדיטטיבית, רוחנית, אשר

ד"ר שירי ליבר-מילוא חוקרת את תרבות יפן באוניברסיטת אוסאקה, יפן.

"צורה היא ריקות וריקות היא צורה"

כך מתואר מעגל האנסו, הנחשב בעיני רבים כמייצג את מהות הקליגרפיה היפנית. הוא ריק אך מלא, מושלם אך לא מושלם.

התפתחות הכתב הלוגוגראפי: הסימן "ביטחון"

לקליגרף יש רק הזדמנות אחת לבצע את המשימה

יכולה לעורר את המתאמן ואת האמן להתעלות רוחנית. בפילוסופיית הזן אף טוענים, שדרך הכתיבה היא הדרך להארה רוחנית. המפתח לקליגרפיה אמיתית הוא הכנסת הנפש והנשמה ליצירה וכתיבה עם הלב. אחרת אין לזה משמעות.

לקליגרף יש רק הזדמנות אחת, מפני שאי-אפשר לתקן את משיחות המכחול, וכדי לבטא משמעות עמוקה, על האמן להעביר את רגשותיו ואת תשוקותיו מהריק אל הצורה, מתוך העצמי אל הנייר. כדי לכתוב קליגרפיית זן, המוח חייב להיות צלול, והצורה צריכה לזרום באופן טבעי וללא מאמץ. מצב נפשי זה נקרא מושין (Mushin), ופירושו "תודעה ללא מודעות". בעת תירגול הקליגרפיה, עליך לנקות את התודעה, ולהתמקד רק בצורה ובמשמעות של המילים שאתה כותב. באמצעות ה"מושין" מרוקן הקליגרף את תודעתו, ומתחבר במשיחת מכחול אחת ויחידה אל האני האמיתי. הצורה שנוצרת במשיחת מכחול אחת מציגה בפני המתבונן את רוחו הפנימית של אמן הקליגרפיה.

הקליגרפיה היפנית היא אמנות בת אלפי שנים, והיא מְשַקפת את התרבות, האסתטיקה, והאידיאלים היפניים – ריכוז והתמדה. היא מונחלת לילדים עוד מבית הספר היסודי. בהיותה אחת מצורות האמנות המסורתיות הפופולריות והחשובות ביותר, זוהי פעילות תרבותית פופולרית בקרב יפנים, ולאחרונה גם בקרב לא-יפנים.

הקוראים מוזמנים להתחבר דרך הריק אל הצורה, להתחבר אל העצמי דרך זרימת משיחת מכחול אחת – ולהיות כאן ועכשיו. זוהי מהות הפילוסופיה של הקליגרפיה היפנית, על רגל אחת.

המוחק הגדול

כְּמוֹ עוֹרֵב בְּרוּחַ חָזָק הַמְּחַפֵּשׂ עָנָף
לְמִשְׁעָן, אֲנִי מְחַפֶּשֶׂת לְהַנִּיחַ עַצְמִי.
גַּל אַחַר גַּל מֵצִיף, מוֹחֵק
בְּחוֹמַת הָעִגּוּל הַמְּכַתֶּרֶת סְבִיב
הָאֲנִי.
מָה הָרַעַשׁ שֶׁאֲנִי שׁוֹמַעַת?
זֶה הַמִּלּוֹן הָעִבְרִי הַכָּבֵד נִשְׁמָט עַל הַשְּׂפָתַיִם
לְהָמִיר אֶת מוּבַן הַמִּלִּים.
תֵּפֵי הַדַּף הַלְּבָנִים מַכִּים בָּעִצּוּרִים
וְחַיּוֹת קְדוּמוֹת יוֹצְאוֹת מִמְּחִלּוֹת הַפֶּשֶׁר,
מְלַחֲכוֹת בְּגוּף הַשָּׂפָה.
הַאִם תַּרְאֶה לִי אֶת פָּנֶיךָ שֶׁאֶזְכֹּר בְּפָנַי
אִם נוֹתְרוּ לִי?

מתוך: וְאַת,
אפיק, 2020

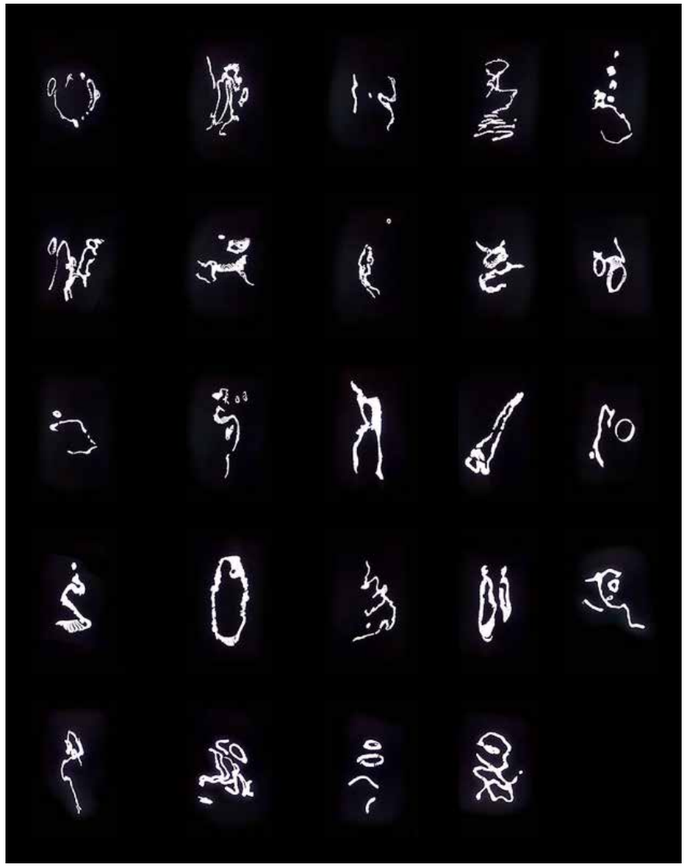
בסדרת העבודות "מיפוי עצמות" מזינה כרמי דרור מודלים תלת-ממדיים של עצמות אנושיות לתוכנת מיפוי דיגיטלית, המפרקת אותן למספר רב של חלקים דו-ממדיים. דרור "ביקשה" מהתוכנה לסדר את חלקי הגולגולת, והם מוצגים כשהם פרוסים לפנינו. בעבודות "גולגולת אדם" (2018), ו"יד אדם 1#" (2019), למשל, מאורגנים מרובעים, משולשים, וצורות גיאומטריות שונות בשורות ובטורים, מן הקטן אל הגדול בסדר מופתי. בהתבוננות בצורות המרכיבות את חלקי העצמות, הסדרתיות הגיאומטרית מדמה רשימה של סמלים. הצופה מבקש לקרוא, לבדוק אותם, לנסות ליצור סדרה מתוך הסֵדֶר, למצוא היגיון בצורה. אך רשימת הסימנים אינה ברורה, וסדרה המובחן עומד בניגוד להיעדר הפשר ולאי-הידייעה, כאשר אין זה ברור אפילו מאיזה צד יש להתחיל לקרוא.

המחשבה שרבבות הסימנים מרכיבים חלקים אנושיים, גולגולת ויד, מדגישה בייתר שאת את הקושי העולה אצל מי שצופה ביצירות, והתשוקה לזהות ולחבר אינה באה על סיפוקה. בניסיון למצוא מובן ברצף, להפיק היגיון מן השורות הליניאריות, לחרוג ממרחב החומר אל מרחב המשמעות, כך שסימן ירכיב מילה, ומכאן, אולי, תשובה – הצופה נותר במצב של אי-הבנה. את רשימת הסימנים שיצרה התוכנה, המציגה כיצד מורכבים חלקי האדם, יכול האדם לקרוא ואולי להבין כסדר, כצורה, אך (עדיין) לא כתוכן.

המרחבים שבין השפה הדיגיטלית לשפה האנלוגית, בין המחשב לאדם, עומדים בלב יצירתה של דרור. לעיתים תכופות היא משתמשת בתוכנות דיגיטליות כדי לבחון את המעבר מן העולם החי, הרב-ממדי, אל האופן שבו קורא אותו המחשב, כלומר כסימן. לאחר מכן היא משיבה לחיים את האופן בו המחשב כותב את המציאות, ומציגה אותו כדימוי אשר מבקש לבחון מה קרה בדרך. בהצגת המעבר הדו-כיווני בין הרב-ממדי לדו-ממדי, דרור תוהה לא רק על היחס בין עצמים לבין תוכנות מיפוי, אלא אף מרחיבה את השאלה ובוחנת את המעבר בין המרחב הטכנולוגי לזה האנושי – בין הגשמי, המסומן, לבין מה שאינו חומרי, כלומר הרגשי או הרוחני. מכאן, שבאופן אלגורי יכול מעבר הממדים המוצג בסדרה "מיפוי עצמות" לתאר גם את המעבר הקיים במרחב הצילום ובשפה האנושית. דימויים צילומיים, מחד גיסא, ואותיות המרכיבות מילים, מאידך גיסא, אף הם מתארים מעבר בין ממדים – בין חומר לרוח. אך מהי משמעותה של עבודה צילומית או של מלה כתובה אשר איננו מצליחים לקרוא ולפרש?

שאלה זו מתחדדת בייתר שאת כאשר מתבוננים בסדרת הצילומים המתמשכת Characters, עליה החלה

אלינור דרזי חוקרת אסתטיקה, צילום ואמנות עכשוויית, כותבת על תחומים אלה, ומנהלת פרויקטים בתחום האמנות. בעלת תואר שני בפילוסופיה באוניברסיטת תל-אביב, ותואר ראשון בתוכנית המצטיינים הרב-תחומית במדעי הרוח והאמנויות. מאמריה פורסמו בקטלוגים ובספרי אמן בישראל ובאנגליה, והיא הפיקה תערוכות בישראל, בצרפת ובארצות הברית.



כרמי דרור, "Characters"

Characters

דרור לעבוד ב-2016. בעוד שבסדרה "מיפוי עצמות" העניקה לנו האמנית, באמצעות הטכנולוגיה, מבט על מורכבותו של מודל של הגוף האנושי, ברשימת הסימנים הנדמית כאינסופית, בסדרה זו התבוננה דרור בתנועה, במים רותחים, וצילמה החזרי אור של תנועת מים בסירי בישול. באמצעות תוכנת מחשב היא הפרידה את צריבת תנועת המים, והדימויים שנוצרו נדמים כסמלים. על אף שגם כאן, כמו בסדרה "מיפוי עצמות", הצורות המופשטות אינן מוּכרות לנו, והצופה שוב מנסה – ושוב מתקשה – לאחד את הסימנים וליצור רצף או משמעות, המחשבה על האופן שבו נוצרו העבודות ואף שם הסדרה יכולים לרמז על תשובה.

בניגוד לסימנים אשר נוצרו באמצעות המחשב, במפת המודל התלת-ממדי, אפשר לראות את הסדרה Characters כעוסקת בשינוי, בתנועה ובהבדל. הסימנים שהיא מציגה מראים כיצד אות אחת שונה מאחרת, משום שמדובר ברגע אחר, בתנאים אחרים: סיר אחר, תאורה אחרת, דירה אחרת. אפשר אולי גם לחשוב על ההבדל בתנועת המים בכל פעם שמרתיחים מים, בכל פעם שמניחים מים בסיר לבישול. שם הסדרה מדגיש זאת בייתר שאת: הוא מובן בה בעת כ"סמלים" או כ"אותיות", אך גם כ"אופי" או כ"אישיות". כך, שם הסדרה מוסיף ומחזיר להגדרת הסמל פן נוסף – הוא אמנם ייחודי, אך מתוך כך הוא גם שונה מהאחר. לפיכך, ההבדל הנובע בסדרה מתנועת המים ומתנאֵי הבישול השונים יכול לסייע בחיפוש המשמעות שבסמלֵי בסדרה: במקום תסכול נוכח חוסר היכולת להבין את הסמלים, הוא מציע לוותר על חיפוש התוכן מתוך הבנת סדר וחוק, ומזמין להתבונן בדימוי מבעד למשמעות הקוהרנטית, וכמו מול אדם, או בית, בעלי אופי כזה או אחר – להרגיש.

עם מחשבה זו אפשר לחזור ולהתבונן בסדרה "מיפוי עצמות", ואולי לוותר על הניסיון למצוא את השפה שחלקיה מרכיבים. על אף שמדובר במיפוי דיגיטלי של מודל גולגולת ויד, התובנה העולה מהסדרה היא, שאת האדם עצמו אי-אפשר להגדיר או לתאר באופן מוחלט, מסודר או אחיד. לכן, יצירות האמנות של כרמי דרור מזכירות לנו שהסימן, הדימוי הצילומי, האות, או המלה, על אף שהם דיגיטליים, ומכאן אולי כאלו הנשלטים באמצעות חוק וסדר, הם חיים, ועל כן הם נעים במרחב אינסופי של משמעות הגדול ממרכיביו החומריים של הסמל.

כך, אפשר לחשוב על שתי הסדרות יחד – משמעותה של מנה מבושלת קיימת מבעד להזנה או לשובע, ומשתנה מאדם לאדם, ממקום למקום. בעוד אפשר לפרק את אוסף החלקים מהם מורכב השלד האנושי, אי-אפשר להראות בסימן את משמעות הגוף.

לפיכך, בעבודותיה של דרור מציגים הצורות והסימנים הטכנולוגיים לראווה את היעדר השפה או הפשר האחד, ובכך הם מסמלים ומזכירים לנו כי משמעות נכתבת באופן חופשי, ללא סדר או עדיפות, כפי שליבנו קורא.

כרמי דרור, "Characters", פרט

עינב קטן-שמיד

מרחבים מדומים, גילום תנועתי ופעולת המשמעות במחול

הפעילי דמיון. הרצפה לרגליך בוערת, את מצמצמת את מספר נקודות החיכוך בקרקע. יש לך כדורי מתכת קטנים הנעים בתוך גוף מלא אוויר. השרירים שלך רכים ונמסים; את חולצת את העצמות מתוך הבשר הרך. דמייני ופעלי, כאילו שהוא, הבשר, בושל יתר על המידה. הגוף שלך רך וגמיש כמו בצק, את לשה ומותחת אותו לכל עבר. עכשיו את צפה; המים תומכים בזרועות, הזרם מחלחל אל כל איבר בגוף. את רוכבת על התנועה. את קלה. את חוֹוה את הזמינות של התנועה באיברים. נחה ופועלת – מקשיבה לגוף, מעוררת דמיון ומרגישה – את רוקדת.

דימויים כמו "ציפה", "כדורים סמיכים הנעים בבשר הרך" ואחרים הם חלק מההנחיות המוּכרות לי משיעורי גאגא, מחקר התנועה של אוהד נהרין, כוריאוגרף הבית ובמשך שנים המנהל האמנותי של להקת המחול "בת-שבע". ההנחיות הללו הן מטאפורות, משום שהן מניעות את הרקדניות והרקדנים לחקור את הגוף הנע, כאן ועכשיו, במונחים של סיטואציות פיסיות אחרות, במרחבים ובזמנים המובחנים מן המצב בפועל. הנחיות התנועה מזמינות לבחון תרחישים דמיוניים שאינם בנמצא טרם החקירה הפיסית, ולהביא אותם לכדי הוויה. למשל, כשאני צפה בסטודיו, מובן לי מאליו שגופי אינו נתמך ונע בְּרַכּוּת על פני המים. נאמר שבסיטואציה הנוכחית (שהרי בעודי כותבת, אני מפעילה גם כן את הדמיון), אני עומדת על רצפת החדר. גופי נע ביחס לכוח הכבידה. אילו התמסרתי למציאות כפי שהיא, איברי היו נשמטים אל הקרקע. הפנטזיה שהנחיית הציפה מעוררת ביחס למנוחת האיברים והישענותם על זרימה גלית, מניעה פעולה התומכת במשקל גופי וגורמת לידַי ולרגלַי לשאוף מעלה, אל האופק. הדמיון מניע פעולה, הפעולה יוצרת תחושה, הדמיון מתעורר לחיים. כעת אני קלה ותנועתי זורמת. צפה. אני מגלמת את ההנחיה – ורוקדת.

אם כן, כיצד מתחולל הריקוד? ריקוד הוא תנועת הגוף במרחב ובזמן. אך מעֵבֶר לכך, כשאני רוקדת, הפעולה שלי מתרחשת לא רק ביחס למרחב ולזמן הנתונים לרשותי. הריקוד הוא פעולה והתרחשות מטאפורית. תנועת המחול מוציאה לפועל ומביאה לחיים מצבים, מרחבים וזמנים אחרים, מדומיינים. בספרו "הפילוסופיה של המחול" אומר המשורר פול ואלרי, כי המחול אינו מצטמצם לכדי תרגיל; אמנות המחול שאובה מן החיים עצמם. ועם זאת, זו "פעולה שהועתקה אל עולם, אל מעין חלל-זמן שאינו זהה עוד לזה של חיי היומיום". בעיני ואלרי, המחול הוא עניין פילוסופי, מפני שהוא, בה בעת, נוגע ביום-יום ובעולמות אחרים. נדמה כי גופה של הרקדנית מתעלם מכל הסובב אותה, כך שהיא נעה בעולם הנעלם מעיניו הצופות של המשורר, עולם חלופי המתהווה מתנועותיה ומחוותיה.

ואלרי מצביע על כך, שתנועת המחול, שלא נועדה לספק צרכים פיסיים קיומיים, היא תנועה פילוסופית, העוסקת בשרירותי, בכוח ההמצאה, ומאפשרת הרהור שמעֵבֶר למימוש צרכינו התכליתיים. בכך מהדהד ואלרי את אחד ממשפט הטעם האסתטיים של עמנואל קאנט: "יפה הוא מה שיש לו צורה של תכליתיות, עד כמה שהיא נתפסת בו ללא דימוי של תכלית". כלומר, כאשר אנו צופות בפעולת המחול, הפקת הנחת שלנו נובעת, בין השאר, מכך שנדמה לנו שיש צורה וסדר ההכרחיים על מנת

ד"ר עינב קטן-שמיד היא ראש בית-הספר למחול בסמינר הקיבוצים, חברת הוועדה המארגנת ברשת הבין-לאומית לפילוסופיית מופע, וחברת מערכת של הוצאת הספרים של האגודה העולמית למחול. ספרה, "פילוסופיה מגולמת במחול, גאגא ומחקר התנועה של אוהד נהרין", יצא לאור בשנת 2016 בהוצאת פלגרב מקמילאן. תצלומים: אלכסנדר קטן-שמיד. רקדנים ורקדניות: אלה טיגה, תרזה אלווס דה-סילבה, מריה ריטקובה, קדרי סירל, גארי ריגן, אליסן הוקס.

תצלום: אלכסנדר קטן-שמיד

שהפעולה תתקיים. גם אם ההיגיון הזה מומצא תוך כדי תנועה, ואינו מבקש לשרת מטרה הנראית לעין, בפעולת המחול יש סדר והיגיון. כצופות נהיר לנו, גם אם איננו מבינות כיצד ומדוע, שהריקוד החי (וברוחו של קאנט אוסיף: "הריקוד היפה") מאורגן לפי שיקול דעת פנימי ותשומת לב המניעים אותו.

במובן המכאני הפשוט שלה, תנועה צריכה מניע, כוח אנרגטי שיחולל אותה. הפילוסוף מוריס מרלו-פונטי כותב על הגוף הנע שהוא מקור לתפיסה ומחולל של הבנה (קוגניטיבית), ומצביע על הקשר בין תנועה לבין מניע פסיכו-דינמי (רצון, או התכוונות). הגוף הוא הכלי שבאמצעותו אנו מכירים את העולם, מפני שהוא כבר חלק מן המרחב. האופנים שבהם אני נעה בחיי היומיום מגלמים תהליכי תפיסה, ואופני הפעולה שלי מביעים פנומנולוגיה. כלומר, פעולה פיסית מביעה את ההבנה הדינמית והמוטמעת שלי ביחס לסביבה שבה אני משתתפת, ביחס לרצון שלי ולהשתלבות שלי בתוכה. למשל, נאמר שאני צמאה. אני מושיטה את ידי אל כוס המים שלידי ושותה. המרחב וגופי, כפי שהם כאן ועכשיו, נהירים לי. אינני צריכה לחשוב באופן מודע על כמות האנרגיה שעלי להשקיע בשליחת האיברים, על הכיוון שעלי להושיט אליו את היד, על המיקום המדויק שבו אפגוש את הכוס, וכיצד ארים אותה אל פי. אני לא צריכה לשקול היכן שפתי מצויות ביחס לידי האוחזת בכוס. אני תופסת את המרחב, מפני שפיסית אני חלק ממנו. בזכות הגוף אני מבינה את מצבי בעולם. התנועה שלי חושפת שחוויית המציאות נהירה לי. מעֵבֶר לכך, במהלך התנועה, גופי משתנה ביחס למרחב. למשל, אם אני עומדת ליד השיש במטבח, אולי אשען עליו קלות. ארגון התנועה שלי יתהווה מחדש, שיווי-המשקל יעבור מהרגליים אל הגֵו ואל עֵבֶר הזרועות הנשענות. מכאן, שמחוֹות הגוף שלי מתפתחות ביחס לסביבה.

לעומת זאת, כשאני רוקדת, מצב העניינים מורכב יותר. כשאני רוקדת, אין תכלית חיצונית לתנועה, פרט לתנועתיות עצמה. העניין שלי מתרכז בחוויית הריקוד. אני עוקבת אחר משקל הגוף ועסוקה בהשתנוּת, בהיתכנות, ובגילום של התחושה. כאשר אני צפה, השכמות שלי נפרדות מהצלעות. הן נחות, אך אינן שוקעות. אנרגיית מים מדומיינת מפרידה בין האיברים. זרם בדיוני נובע ושולח אדווה במעלה היד. בעוד אני עוקבת אחר תחושות הזרימה, אינני שומטת את איברי ביחס לכוח הכבידה. אני חוֹוה תהליך של עיצוב: גופי מגיב ומארגן את התנועה ביחס למידע החושי וביחס לתחושה כדימוי. כדי לחוש את תחושת הציפה, גופי נע במשחק שבין מנוחה לתמיכה. הרגישות הפיסית שלי משלבת תחושה קיימת עם תנועת הדמיון. הריקוד מגלם בעת ובעונה אחת את תחושת פריסת האיברים על פני הגלים, ואת כוח המים המניע את הגוף. זהו תהליך יצירתי, שבמהלכו משלבת החקירה הפיסית תנאים קיימים ומצבים מדומיינים, ומבטאת אותם יחדיו כתנועה חדשה. כך שעל אף שאין תכלית חיצונית לתנועה, הדימוי התחושתי הופך לכוח מארגן, שלפיו התנועה נבחנת, נערכת, ומומצאת מחדש.

מבחינה פרוצדורלית, תנועת הריקוד המגלמת את תחושת הציפה, שונה מתנועת ציפה כפי שזו הייתה מתרחשת בגופי אילו נתמכתי כרגע, בפועל, על-ידי הגלים. באמצעות התייחסות לעולם מדומיין, לזיכרון חושי מתנועה אחרת השונה ממצב העניינים שכאן ועכשיו, גופי מפיק פעולה חדשה. כך שהדימוי מרחיב את המנעד התנועתי שהיה בי

תצלום: אלכסנדר קטן-שמיד

טרם רקדתי. כמו כן, בניגוד לתנועת היומיום, העיסוק בתחושה הפיסית הוא עיסוק מודע. כשאני רוקדת, אני חוֹוה ומתרגלת תנועתיות. אני חוקרת את הקשר שבין תחושה לדימוי כקשר מתמשך. למשל, ברגעים מינוריים בהם הבשר נשמט, העניין בדימוי הציפה מניע בי אנרגיה של תמיכה; מעין זרם מים המערסל את משקל הגוף. כך שהרצון לחוש בדימוי מאפשר את המשכיות החקירה. התנועה המחקרית, תנועה הבוחנת את הקשר בין תחושה לדימוי, היא תירגול רפלקטיבי בהתהוות של התנועה כמחווה. בפעולת היומיום, למשל בשליחת היד אל כוס המים, אינני נוהגת לתת את הדעת על הגוף הנע במרחב. כל עוד ההרגשה אינה חריגה, איני מודעת אליה. לעומת זאת, כשאני רוקדת אני בוחנת, באופן פיסי ומעשי, את הקשר שבין התכוונות, תנועה, ותפיסת המרחב. אני חשה את הרצפה ואת כוח הכבידה, ומגיבה אליהם ביחס לדימוי.

כמו במעשה הפואטי המילולי, גם במובנה הפיסי, מטאפורה היא התרחשות ופעולה של מחשבה מורכבת. ואלרי רואה בפעולת הגוף הרוקד הרהור פילוסופי, ובפירואט – הקבלה למטאפורה לשונית. הוא שואל את הקורא: "מהי מטאפורה אם לא מעין פירואט של האידיאה, אשר מתקרבים בעזרתו לדימויים או לשמות שונים?" המטאפורה, כפי שוואלרי מהרהר בה, היא פעולה המרחיבה את המשמעות, בכך שהיא לוקחת אותנו הלאה מעולם המעשה ויוצרת עולם מושגי חדש, הייחודי לנו. במובנים רבים, הטקסט המוקדם של המשורר מהדהד טקסטים מאוחרים יותר בפילוסופיות עכשוויות של מחשבה מוגשמת. למשל, הפילוסופים ג'ורג' לייקוף ומרק ג'ונסון רואים במטאפורות חשיבה מושגית מורכבת, המניעה אותנו ליצור תחומי דעת (כלכלה, תרבות, אתיקה ועוד) המובחנים מן התלות, הלכה למעשה, בקיום הפיסי כפי שהוא כאן ועכשיו. כמו מרלו-פונטי, גם לייקוף וג'ונסון רואים בחשיבה האנושית מעשה גופני. תנועות פיסיות בסיסיות (לפנים, לאחור), מצבים מרחביים (פנים, חוץ), אנטומיה, תיפקוד ויציבה (שיווי-משקל ועוד), כל אלה תורמים למטאפורות בסיסיות שחוברות יחד למחשבות.

לייקוף וג'ונסון סבורים שהמטאפורות הן הבניה מושגית, קדם-לשונית. התיאוריה שלהם מאפשרת לנו להרהר מחשבה מורכבת באמצעים אחרים, שאינם הלשון המדוברת או הכתובה. בעקבותיהם, לתפיסתי, המחשבה שלנו היא מטאפורית גם כשאנו רוקדות ומְתַרגלות הכלאה של מצבים פיסיים שונים. טענה זו אינה אנלוגיה גרידא. ריקוד, כמו כל שפה אחרת, הוא מדיום של המשׂגה.

גם בריקוד מאפשרת לנו המטאפורה לראות מצב מסוים במונחים של מצב אחר; למשל, לראות תנועה בסטודיו במונחים של תנועה על פני המים. התנועה שהמשׂגה מטאפורית מאפשרת היא של גילום והיתכנות. איננו רואות בדבר-מה סמל לדבר אחר (ציפת הגוף בסטודיו אינה באה לסמל את הגוף הצף על פני המים), אלא אנו מבינות אפשרות חדשה, הנובעת מן המחשבה המורכבת שהמטאפורה מניעה. אנו חוֹוֹות ומניעות את היכולת של הגוף לתמוך בעצמו ולהעניק לשרירים מנוחה תוך כדי תנועה. כשאנו רוקדות ומניעות מרחבים מדומים, יכולת התנועה שלנו, ועל כן ההבנה הפיסית, משתכללת. אנו מבינות דינמיקות סומאטיות באופנים רחבים יותר מאשר היענות לכוח הכבידה או הפעלת כוח נגדו. במקום לפעול בעד או נגד הכוחות המופעלים עלינו, אנחנו רוקדות; משחקות עם התחושה והדמיון, ומרחיבות באמצעותם את גבולות ההוויה.

תצלום: אלכסנדר קטן-שמיד

השירה מתדפקת

אַחֲרֵי יָמִים רַבִּים, בִּדְמוּת
כַּדּוּר נְיָר קָטָן גַּלְגְּלָנִי
קְפִיצִי כָּזֶה מְגַלְגֵּל בְּאֶצְבְּעוֹתַי
כַּדּוּר נְיָר פָּשׁוּט, מִתְנַיֵּר לִקְרַאת
רִחוּף מָהִיר בָּאֲוִיר, שֶׁיִּפֹּל בְּאַקְרַאי
עַל אַפּוֹ שֶׁל מִישֶׁהוּ, עַל רֹאשׁוֹ,
אוֹ לְרַגְלֶיהָ שֶׁל נוֹסַעַת יוֹשֶׁבֶת בָּאוֹטוֹבּוּס,
יַשִּׁיק לְאֹזֶן, בִּיעָף קַל שָׁלוּחַ,
מַשִּׁיק כְּמְעַט לִזְרוֹעַ חֲשׂוּפָה אוֹ
לֶחִי אוֹ שְׂעָרָהּ שֶׁל נַעֲרָה, לְיַד עֵינוֹ שֶׁל אִישׁ
שֶׁתָּמֵהַּ, שֶׁתְּמֵהָה:
מָה זֶה מָה זֶה שֶׁמַּרְפְּרֵף לְיָדָם לְהֵרֶף עַיִן
מֵאַיִן וּמִי? מְחַפְּשִׂים סְבִיבָם וְלֹא מוֹצְאִים
אוֹתִי – כַּדּוּר נְיָר קָטָן זָנִיחַ שֶׁרָץ לַגֹּבַהּ
מִבֵּין אֶצְבְּעוֹתַי לָאֲוִיר -
כָּל כָּךְ אַקְרָאִי וְחַף
אַקְרָאִי וְחַף.

מתוך: **אקראיים וחפים**,
הקיבוץ המאוחד, 2018

תהומות

אֲנִי אוֹמֶרֶת אֲדָמָה –
פִּי מַצְמִיחַ שָׂרָשִׁים גִּבְעוֹלִים
עַלְוָה

אֲנִי אוֹמֶרֶת מַיִם –
בְּרֹאשִׁי הַמַּיִם מְפַכִּים
לִפְרֹץ מִן הַנְּקָבִים

אֲנִי אוֹמֶרֶת אֲנִי
וּמִתְכַּנֶּסֶת לְאִטִּי
בְּדִמְמַת
תְּהוֹמוֹת

מתוך: **ספר בכתובים**

בשירו "חולם בספרדית" משנת 1988 (מילים: אהוד מנור) הציג הזמר שלמה יידוב הבחנה מעניינת ביחס לתרבות בישראל: "בעברית יש מילים בשפע להגיד את הכל, כמעט. יש בה תקע, ויש גם שקע, אך אין מלה בעברית לטאקט". מנור ויידוב התכוונו, בסך הכל, להעיר הערה חביבה על התרבות הצברית הישירה והעוקצנית שבה השתלב יידוב שנים רבות קודם לכן, כעולה מארגנטינה. אך מבלי משים הם גם תקעו עוד מסמר בארונה של הגרסה הקיצונית של אחת התיאוריות המפורסמות ביותר בחקר הלשון – השערת ספיר-וורף.

ההשערה קרויה על שם הבלשנים אדוארד ספיר ובנג'מין לי וורף, אף על פי שהם מעולם לא שיתפו פעולה זה עם זה. בגרסתה החזקה והדטרמיניסטית היא קובעת, שהשפה מבנה את המציאות; כלומר, אם איננו מסוגלים להגיד דבר מה, לא נוכל לתפוס אותו. לפי גישה זו, בהיעדר מלה עברית ל"טאקט", נגזר על דוברי העברית לא להיות מודעים לצורך החברתי להימנע מגרימת מבוכה לבני שיחם. אלא שבפועל זה פשוט לא נכון: על אף שכללי הנימוס בישראל חופשיים בהרבה מהמקובל בתרבויות רבות אחרות, דוברי העברית מבינים היטב מהו טאקט, משתמשים בו במיומנות רבה, והבינו אותו הרבה לפני שחדר ללשוננו כמלה שאולה מן האנגלית. כך שההבחנה המבוטאת בשיר אמנם מעניינת, אבל אין לגזור ממנה משמעויות מרחיקות לכת. זאת ועוד, למעשה, גרסה זו של ההשערה כבר הפריכו בעבר בלשנים ופסיכולוגים פעמים רבות. לדידם, המוח האנושי הוא כלי גמיש שמסוגל להכיל גם קטגוריות שלא זכו לשם מפורש בלשון.

בגרסתה המתונה והמציאותית יותר קובעת ההשערה, שהמילים והמושגים בשפה משפיעים על תפיסת המציאות ועל תהליכי קבלת החלטות. לדוגמא, השיח הציבורי והפוליטי ביחס לאנשים שגנבו את הגבול לישראל בניגוד לחוק עשוי להשתנות אם נקרא להם "מסתננים", "פליטים" או "מהגרי עבודה". האנשים הם אותם אנשים, אבל התיוג שלהם הוא, בין השאר, פעולה פוליטית.

הדיקטטורה של הלשון

אף שהגרסה הדטרמיניסטית של ההשערה נשללה כבר באמצע המאה ה-20, הספרות הספקולטיבית ממשיכה גם כיום להשתמש בה כדי להקצין תופעות קיימות ולהתבונן בהן מבעד לזכוכית מגדלת. המקרה המפורסם ביותר הוא כמובן ה"שיחדש", שהגה ג'ורג' אורוול בספרו הדיסטופי "1984", אשר ראה אור באמצע המאה ה-20. הדיקטטורה שתיאר אורוול בספרו היא שלטון חובק-כל אשר שואף לשלוט אפילו במחשבותיהם של נתיניו. מבחינתו, אין די בכך שיצייתו לו מתוך כפייה; האזרחים צריכים לאהוב את השליט, המכונה "האח הגדול", ולא להיות מסוגלים להעלות בדעתם הרהורי כפירה בצדקתו האבסולוטית. כל מערכות המדינה מגויסות למטרה זו: תעמולה בלתי-פוסקת המלווה בטקסים המוניים הפונים לרגש, שימוש רב בסיסמאות, שיכתוב נרחב של ההיסטוריה, אכיפה נוקשה כלפי מי שבכל זאת סוטים מהשורה, ואפילו המצאת שפה חדשה, הקרויה "שיחדש".

שיחדש היא התגלמות הדטרמיניזם הלשוני. ייעודה הוא לשלול מהנתינים את המושגים הדרושים למחשבה חתרנית. זה גם מה שמסביר אחד ממעצבי השפה לגיבור הספר, וינסטון סמית': "אתה בוודאי סבור שעיקר עבודתנו היא המצאת מילים חדשות. כלל וכלל לא! אנחנו משמידים מילים – עשרות מילים, מאות מילים, יום יום. אנחנו מקלפים את הלשון עד הגרעין... הרי זה דבר יפה ונפלא, השמדת מילים. ברור, עיקר הנפולת הוא בפעלים ובשמות התואר, אבל יש גם מאות שמות עצם שאפשר להיפטר מהם. לא רק השמות הנרדפים; גם המילים המנוגדות... קח למשל את המילה 'טוב'. אם יש לך המילה 'טוב', מה צורך לך במילה 'רע'? אל-טוב תצלח לא פחות... אינך מבין שכל מטרתה של שיחדש היא לצמצם את המחשבה? בסופו של דבר נביא לידי כך שפשעי מחשבה לא יהיו אפשריים משום שלא יהיו מילים להגותם. כל מושג שעלול להיות בו צורך, יהיה לו ביטוי אך ורק במילה אחת, בעלת משמעות מוגדרת בהחלט, שכל משמעויות הלוואי שלה נמחו ונשכחו" ("1984" מאת ג'ורג' אורוול, הוצאת עם עובד, 1971. מאנגלית: ג' אריוך. עמ' 43-44).

השפה אצל אורוול היא אמצעי לשליטה ולדיכוי. לדידו, בהיעדר המושג "חופש", אין אדם יכול לשאוף לחירות. זוהי כמובן ראייה קיצונית מאוד, והיא מנוגדת לאופיין הדינמי והגמיש מאוד של שפות אנושיות. שפות חיות משתנות ומתפתחות ללא הרף. הן שואלות מילים ומבנים משפות אחרות כדי להשלים מושגים שחסרים בהן, מרחיבות ומצמצמות משמעויות של מילים קיימות, וממציאות דרכי ביטוי חדשות. השיחדש, לעומת זאת, היא שפה מלאכותית במודע, וכמו כל שאר המבנים החברתיים, התרבותיים והפוליטיים ב-"1984", היא עומדת במקום. באמצעות טבעה הבלתי-אפשרי מתח אורוול ביקורת על העריצות, והתריע לא מפני מה שבאמת עומד לקרות, אלא מפני שאיפותיהם של בעלי השררה באשר הם.

ביטול האני

שפה מומצאת אחרת היא "בבל-17", שעל שמה קרא סופר המדע הבדיוני סמואל ר' דילייני לספרו משנת 1966. אך בשונה מהשיחדש, בבל-17 אינה אמצעי דיכוי, אלא נשק. דילייני מתאר יקום שיש בו תשעה גזעים טכנולוגיים שאינם מסוגלים כמעט להידבר ביניהם, במיוחד עקב מכשולים לשוניים. למשל, כשבאמנה בין האנושות לגזע שנקרא צ'יריבים נכתב "עלינו להגן על בתינו ועל משפחותינו", הסעיף דרש בצ'יריבית הסבר של קרוב לשעה, מאחר שאין בה מושג של "בית", ואילו עקרונות תרמודינמיים שתוארו בשפתם בתשע מילים, דרשו ספר הדרכה ארוך בשפות האנושיות.

הספר מתחיל בעיצומה של מלחמה בין בני האדם לבין מין טכנולוגי אחר. הרשויות חושדות ששורה של שדרים בשפה לא-מוכרת, שזוכה לכינוי בבל-17, קשורה בדרך כלשהי לגל של מעשי חבלה לא-מוסברים. המשימה הלא-פשוטה של פיענוח השפה הזאת מוטלת על כתפיה של רידרה וונג, משוררת מחוננת, מתורגמנית בעלת כישרון ייחודי לשפות, מפצחת צפנים וקברניטה של ספינת חלל. כשרידרה מתחילה לפענח את בבל-17, היא מגלה שפה אנליטית מושלמת ומהודקת להפליא, שחסר בה שֵם הגוף "אני", על כל הטיותיו.

אבל, כאמור, השפה הזאת היא גם נשק. ככל שרידרה מבינה אותה יותר, בבל-17 משתלטת על התפיסה ועל התודעה שלה, וגורמת לכך שתבצע מעשי חבלה בלי להיות מודעת לכך. הלכה למעשה, מחיקת ה"אני" מהשפה מובילה לביטול העצמי של דובריֶהָ, ומאפשרת ליוצריה לגייס סוכנים שיפעלו למענם בעורף האויב ללא ידיעתם. אם לא די בכך, המבנה האנליטי של השפה מעניק לדובריה יכולות חשיבה משופרות, ומשדרג את כישוריהם ואת ההבנה הפיסיקלית שלהם. רק בהתערבות אנשי צוותה הנאמנים מצליחה רידרה לנצח בקרב על זהותה ולחזור לעצמה.

אם כן, גם אצל דילייני השפה מַבְנָה

רמי שלהבת הוא עורך ומתרגם, מו"ל ועורך ראשי של "בלי פאניקה", כתב-העת המקוון למדע בדיוני.

את החשיבה וקובעת את גבולותיה, וגם אצלו משתמשים בה באופן מניפולטיבי. עם זאת, בניגוד לאורוול, שראה בדטרמיניזם הלשוני אמצעי לעיסוק בשאלות פוליטיות, דילייני התעניין בשפה עצמה. בהתאם לכך, כל הספר מוקדש ליחסים המורכבים בין שפה, תפיסה ותודעה.

ביטול העכשיו

שיחדש ובבל-17, הן שתיהן שפות מלאכותיות, מניפולציה לשונית שתוכננה בכוונה תחילה לתמרן אנשים. האם גם שפה טבעית, שצמחה באופן אורגני בתרבות אחת, תוכל לחווט מחדש את צורת החשיבה של בת תרבות אחרת שלמדה אותה? במוקד הנובלה "סיפור חייך", שפירסם טד צ'יאנג בשנת 1998, ואשר עובְּדה בשנת 2016 לסרט הקולנוע "המפגש", נמצא מפגש ראשון בין האנושות לגזע חייזרי המכונה שבע-רגליים. ספינות החייזרים הופיעו במסלול סביב כדור הארץ ללא כל התראה, והנחיתו 112 מיתקני תקשורת ברחבי העולם. הסיפור מתואר מנקודת מבטה של הבלשנית לואיז בנקס, שגויסה לאחד הצוותים המשותפים של בלשנים ומדענים אשר מנסים לתקשר עם המבקרים מהחלל החיצון, להבין את שפתם, ולגלות מדוע באו, מה כוונותיהם, ומה אנו יכולים ללמוד מהם ועליהם.

עד מהרה מתברר ללואיז ולעמיתיה, שפיענוח השפה מחייב לפצח גם את דרך החשיבה המאוד לא-אנושית של השבע-רגליים. תחילה מתברר, שהכתב שלהם בלתי-פריק; כלומר, כל משפט הוא סמל בודד שיש לדעת מראש את המשפט כולו כדי לכתוב אותו. המדענים, מצידם, מגלים שהחייזרים אמנם מתקשים לתפוס מושגים פיסיקליים בסיסיים עבורנו, כמו תאוצה, אך הם הבינו בקלות את העיקרון האופטי, שקרן אור תשאף תמיד לנוע במסלול הקצר ביותר ליעדה.

המשותף לכל הפערים האלה הוא תפיסה שונה של הזמן ושל הסיבתיות. עבורנו, הזמן נע באופן ליניארי, ודבר מוביל לדבר. לכן, מושג התאוצה, כלומר שינוי המהירות של גוף לאורך זמן, הוא אינטואיטיבי מבחינתנו. לעומת זאת, בתודעתם של השבע-רגליים אין לדברים כיוון מוגדר, והעיקר הוא הפעולה עצמה. במילים אחרות, הם יודעים את העתיד, אך ידיעה זו אינה משפיעה על מעשיהם. וככל שלואיז לומדת להבין את שפתם ולחשוב בה, גם תפיסת הזמן שלה משתנה. כך מתברר לקוראים, שהזיכרונות בלשון עתיד, אשר מלווים את הסיפור כולו, הם זיכרונות אמיתיים שלואיז מספרת לבתה שטרם-נולדה, על החיים הצפויים לה – ועל מותה.

הדטרמיניזם הלשוני של צ'יאנג הרבה פחות טוטאלי מזה שהציגו שני קודמיו. השפה השבע-רגלית אכן משפיעה על תפיסת הזמן של לואיז, אך אינה מבטלת את יכולתה לחשוב בדרך הסיבתית המאפיינת את כל הלשונות האנושיות. כך היא מסבירה: "השבע-רגליים אינם חופשיים וגם אינם כבולים כפי שאנו מבינים את המושגים הללו. הם אינם פועלים על-פי רצונם, וגם אינם אוטומטים חסרי אונים. מה שמייחד את אופן מודעותם הוא לא רק שמעשיהם עולים בקנה אחד עם אירועי ההיסטוריה, אלא גם שמניעיהם עולים בקנה אחד עם מטרות ההיסטוריה. הם פועלים כדי ליצור את העתיד, לשחק את מחזה הכרונולוגיה" ("סיפורי חייך ואחרים", מאת טד צ'יאנג, הוצאת אופוס, 2003. מאנגלית: רחביה ברמן. עמ' 133).

"סיפור חייך" הוא בראש ובראשונה סיפור על הניסיון להבין את האחר, ולפתוח את התפיסה שלנו לצורות חשיבה אחרות, בידיעה שהן עשויות לשנות גם אותנו. מעֵבֶר לכך, הוא מציע דיון מרתק בתבניות שמשמשות אותנו כדי להבין את העולם הסובב אותנו, הפיסיקלי והסובייקטיבי גם יחד. הלשון היא מבחינתו הכלי האידיאלי המאפשר לרדת לעומק הנושאים הללו, שכן מעצם מהותה היא הכלי שמאפשר לנו להבין אחרים ולתקשר איתם.

נכון, הדטרמיניזם הלשוני הוא גישה פשטנית שאינה משקפת כראוי את דרכי הבנייה והעיבוד של שפות אנושיות מורכבות. ובכל זאת, בידיהם של סופרים מיומנים, גם הראייה הטוטאלית הזאת יכולה לשמש פתח לעיסוק ברעיונות מרתקים על המקום שהשפה תופסת בחיינו כפרטים, כחברה וכמין תבוני.

פואטיקה קטנה

מֻתָּר לְךָ לִכְתֹּב הַכֹּל,
לְמָשָׁל שֶׁ, וְשֶׁ.
מֻתָּר לְךָ בְּכָל הָאוֹתִיּוֹת שֶׁתִּמְצָא,
בְּכָל הַתָּגִים שֶׁתַּצְמִיחַ לָהֶן.

כְּדַאי שֶׁתִּבְדֹּק, כַּמּוּבָן,
אִם הַקּוֹל קוֹלְךָ
וְהַיָּדַיִם יָדֶיךָ.

אִם כֵּן, כְּלָא אֶת קוֹלְךָ,
אֱסֹף יָדֶיךָ וּשְׁמַע
בְּקוֹל
הַדַּף הָרֵיק.

מתוך: **מלים נרדפות**,
הקיבוץ המאוחד, 1982

אותיות באוויר – הקו של "מו"

נטלי בר-דוד פרנקל

מתי בפעם האחרונה החזקתם בידכם עיפרון וכתבתם אותיות על נייר? או כתבתם דבר-מה בכתב יד? כילדה, אהבתי לצייר ולכתוב. היו לי כל מיני סוגי דפים עם טקסטורות שונות, צבעים, מחברות, ובעיקר הרבה זמן לחקור את מה שיוצא מתנועת היד שלי על הדף. הוצאתי מעצמי איזה קו פנימי שביטא תחושה ספונטנית והבעה עצמית.

עד היום אני מחזיקה לפחות חמישה "סקצ'-בוקס" במקביל, ובכל ביקור בחנות למכשירי כתיבה אני מוצאת לי מחברת קטנה חדשה, שתמיד יהיה לי היכן לשרבט רעיון שצץ.

עם הזמן, בשנות ה-90 של המאה הקודמת, המחשב נכנס לחיי. אני זוכרת בצלילות את עצמי, יושבת שעות ב"חוות המחשבים" בבית-הספר היסודי ומשחקת ב"שאילתא". אז, בכיתה ו', הברזתי לראשונה בחיַי משיעור, וזה היה כדי להספיק לשחק במחשב, שהיה כמובן תפוס בזמן ההפסקה. כמה אהבתי את הקופסה הענקית והממכרת הזאת! בשלב מסוים נטשתי גם את צבעי הפנדה, ועברתי לצייר רק במחשב. הקו הספונטני הפך לקו ממוחשב רעוע, עד שהגיע הוואקום האהוב (העט הגראפי), ותנועת היד בכתיבה הפכה לעיתים להקלדה וגם ל"טאפ" מהיר. גם כתב היד שלי השתנה, והפך לפונט המועדף עלַי – Helvetica כמובן. והאיורים, רובם ככולם עברו באילוסטרייטור, שם תוקנו ועוגלו זוויות, נצבעו בכמה גרסאות, וקיבלו את שפתו הגראפית של המחשב. בעזרתי, כמובן. או ההיפך. זה לא משנה. אני, המאק והוואקום – אין להפריד בינינו. מסקירה על העתיד אני יודעת שכך יהיו גם הילדים שלנו, ואפילו יותר. הם יתאחדו עם הטכנולוגיה, ויהפכו ל"היומניידס" שמציירים עם קו המחשבה בלבד.

מבט חטוף על הצמיחה הדיגיטלית אשר מבקשת להכות שורשים בעקבות משבר הקורונה בשנת 2020, מראה שהעתיד הזה כבר כאן. השימוש במסכים, שקודם לכן היה מוגבל יחסית, מאופק או אסור בחלק מהבתים, נעשה יותר לגיטימי. הורים רבים קיבלו יישויות רובוטיות אל תוך בתיהם, העונים לשם "סירי", "אלקסה" או "היי גוגל", והגיל הממוצע לשימוש בכלים דיגיטליים ירד משמעותית בשנתיים האחרונות. אז מה אם כל המחקרים מראים ששימוש במסכים גורם בעיות קוגנטיביות והשמנת יתר, או פוגם באינטליגציה הרגשית? הסגרים שהכניסו מיליארדי ילדים לבתים כדי ללמוד מרחוק, לא השאירו לנו ברירה, ולימדו אותנו שזה "הנורמלי החדש".

הבעיה העיקרית הייתה, שכל השחקנים נכנסו לאותו מגרש דיגיטלי צפוף, כולל בתי הספר, שכלל לא היו מוכנים לכך. דמיינו מורה לחשבון או לטבע שמנסה להתחרות עם יוטיוברים צעירים, מקצוענים, עם שלל אנימציות ומיליוניי עוקבים. זה לא כוחות. כמו שזה נראה, בתי הספר, שנכנסו לעולם הדיגיטלי, המקום שבו מתחולל הקסם, שכחו לקחת את מקל הקסמים שלהם, ומיליוני ילדים, שמטבעם אוהבים ללמוד, וסקרנותם היא אינסופית, איבדו את הרצון ואת היכולת שלהם לרכוש יָדע במסגרת הכיתה הווירטואלית.

אז מה עושים? כהורה זה מדאיג אותי מאוד, אבל כחוקרת ויוצרת יש בזה משהו מרגש מאוד – להיות חלק מהמומנטום הזה, שבו עוד אפשר לשנות, לשפר ולהשפיע על ההיסטוריה בעודה מתרחשת. כי משברים הם זמן מצוין לבחינה מחודשת, זה הזמן להסתכל לאחור כדי לחזות את מה שיבוא, וכבר בהווה לשפר את העתיד שלנו.

לכן, במשך תקופת הסגר, בעודי

נטלי בר-דוד פרנקל היא מעצבת, ממציאה ומפתחת. בעלת תואר ראשון מ"בצלאל", ותואר שני משולב באמנות ומדע מהאימפריאל קולג' לונדון, ומהקולג' המלכותי לאמנות. בעבר עיצבה את Sync.ME, האפליקציה לסינכרון אנשי קשר, המובילה בעולם, לאייפון ולאנדרואיד. זכתה במספר פרסים, בהם פרס הלן המילין לעיצוב המצאתי. בפרויקט הגמר שלה ב-IC וב-RCA פיתחה שָׁלָט ידני עם בינה מלאכותית, המתרגם את תנועת היד של ילדים באופן חזותי על מסך המחשב, ומאפשר לעקוב אחר התפתחותם הקוגניטיבית, גם מרחוק.

כותבת תזה, החלטתי לנתב את כל המחקר שלי לבחינתם של מוחות צעירים ואינטראקציות דיגיטליות, במטרה לשפר את עתיד החינוך. או בקיצור, מצאתי תירוץ טוב להכיר מקרוב את חבריה הבריטים הקטנטנים ומעוררי ההשראה של מל, בתי בת החמש. הרי אלה הם אותם ילדים שיצטרכו להתמודד עם העולם הנזיל הזה, שאנחנו המבוגרים נשאיר להם. אז כדאי שכולנו נתיישר על אותו הקו.

התבוננות והקשבה

ישבתי ליד מל, שנכנסה באותה השנה לכיתת הכנה בבית הספר בלונדון, והתבוננתי בשיעורים המקוונים שלה. ראיתי מה מרגש אותה, איפה חוזר לה הניצוץ לעיניים, ואיפה היא נראית כמו דגה קטנה שמשתעממת מהשונית של עצמה. במקביל, ניהלתי שיחות עם אנשי חינוך, היי-טק, ילדים והורים, שהעלו בפַנַי את האתגרים הגדולים ביותר שלהם בלימוד מרחוק.

מחקר לפני היציאה לדרך

הבעיה העיקרית הייתה, שבתי הספר המשיכו ללמד כתיבה ומתמטיקה בדרך יבשה למדי, העיקר להמשיך ללמד, כאשר הילדים הצעירים היו פאסיביים בזמן השיעור בזום. בנוסף, בתי הספר נטשו את המקצועות היצירתיים, וכן את הספורט ואת המוסיקה. אלה בדיוק התחומים שילדים, שעולמם קורס וכולם מסביבם נמצאים בלחץ, צריכים עכשיו. ספורט ויצירה משפרים את החשיבה שלנו, שלא לדבר על הבריאות, הגופנית והנפשית, שלנו. תנועה מפעילה את החשיבה, בייחוד בגיל צעיר, כאשר הילדים חוקרים את העולם תוך כדי עשייה, באופן דינמי, בכל חושיהם. היה מעניין לגלות שקשרים חברתיים טובים משפרים כישורים קוגניטיביים, ולעומת זאת, ניתוק חברתי עלול לפגוע בלימודים. כך הובילה אותי אמונתי ביצירה, בטכנולוגיה, ובלמידה תוך כדי משחק, להחלטה להחזיר לילדים את מגרש המשחקים ליידיים. גם אם באופן וירטואלי.

ניסוי, טעייה ותהייה

אחרי שהבנתי את "נקודות הכאב" בלמידה מול מסך, התחלתי בסדרת ניסויים עם ילדים בני ארבע עד חמש. בניסוי הראשון הם קיבלו משימה עצמאית: ליצור בעצמם יצירה חופשית, מחומרים שאספו בגינה ומפלסטלינה ששלחתי להם בדואר בזמן הסֶגֶר. בניסוי השני הם ציירו יחד חיות בזום, והיו צריכים לנחש מה הן החיות הללו. בסוף התהליך הבנתי ששיתוף הפעולה ריתק אותם, הצחיק אותם, ומרביתם הודו שהמשימה השיתופית הייתה מהנה יותר מהיצירה שהכינו בעצמם.

העובדה שבאותה עת הילדים היו כבר שנה בבית, בסגר הלונדוני, תרמה לרצון שלהם להתחבר, גם אם באופן וירטואלי. אחרי ככלות הכל, המין האנושי זקוק לקשרים חברתיים, מה שגרם לי לתהות, האם קשר חברתי עם רובוט היה יכול להועיל לילדים באותה מידה. לכן, בניסוי השני נתתי לילדים להתנסות בכל מיני יישויות "רובוטיות": רובוט חכם, אופטימוס-פריים (סוג של רובוט וינטג'), סירי, ואפילו בניתי ערכת "גוגל-אסיסטנט" משלי. המסקנות העיקריות מהניסויים האלה היו, שלכל גיל יש חיבור משלו לסוג אחר של רובוט. ליל בת השלוש העדיפה את הרובוט החכם שיכול לשיר, לרקוד, ולחזור אחרי המילים שהיא אומרת בקול מצחיק. לעומתה, מל בת החמש, שכישורי השפה שלה כבר מפותחים, נהנתה הרבה יותר לנהל שיחה עם סירי או עם גוגל-אסיסטנט, מפני שהם ענו על שאלותיה. הדבר המעניין שגיליתי בניסוי הזה הוא, שגובה קולם של ילדים והצלילים שהם מפיקים בדיבורם, שונים מאלה של מבוגרים, והגוגל-אסיסטנט החמיץ כשליש ממה שהילדה אמרה. למשל, כשהיא שאלה את גוגל:

"have you seen Winnie The Pooh?"

גוגל הבין משהו קצת שונה וחשב שהיא התכוונה ל-"we need a poo" :)

אפשר לומר שהרובוטים האלה אינם יכולים, בשלב זה, להיות מורים, או חברים שאפשר לתקשר איתם עמוקות. אבל לפחות לחלקם יש מעט חוש הומור.

אחרי הכישלון של ניסויי הרובוט החלטתי להשאיר את העבודה הזאת לגוגל, לעזוב את עניין החברות המלאכותית, ולנסות להתמקד באינטראקציות שהילדים יכולים לבצע במהלך השיעור. נזכרתי שבאחד השיעורים של מל, המורה ביקש מהילדים לכתוב אותיות באוויר, וכולם התעוררו מ"שנתם" והחלו להזיז את האצבעות בחלל בהנאה רבה. חקרתי את השיטה לעומק, והתברר לי שמקורה ביפן, שם היא קרויה "קושו". בדרך זו לומדים הילדים מגיל צעיר מאוד את הטיפוגרפיה המורכבת שלהם. פרט לכך, השיטה מעניקה ביטחון בכתיבה גם לילדים שהתפתחותם הקוגניטיבית מתעכבת, מפני שהיא מבוססת על זיכרון תנועה שהגוף יוצר בזמן ציור הקו – בשונה מזיכרון חזותי. כך התחברו אצלי כל הדברים יחדיו: התנועה, היצירתיות, והכישורים הקוגניטיביים. בעיקר הבנתי, שזו הדרך שלי לעצב עולם שבו הילדים אינם חייבים לשבת קפואים מול המחשב, וכי הם יכולים להניע את גופם תוך כדי למידה, להיות פעלתנים, ערניים בשיעור, ומלאֵי ביטחון בכך שיוכלו להביע את עצמם.

בעזרתם של גלעד לנדאו וענת ורון-מונטה יצרתי קוד שמתרגם את הכתיבה באוויר לציור חזותי. הקוד מבוסס על בינה מלאכותית, וכולל מצלמה פתוחה שעוקבת אחר תנועת היד של הילדים, ומתרגמת אותו לקו חזותי על המסך. כל הילדים, בני ארבע וחמש, ישבו מול המחשב, ציירו באוויר, וחלקם אפילו כתבו את שמם בהצלחה רבה. הילדים לא רצו להפסיק את הפעילות המהנה. הבנתי שהם רצו להחזיק כלי כתיבה ביד, כזה שיעתיק את התחושה שיש להם בעולם הפיסי בזמן הכתיבה, בדומה לתחושה שֶיֵש בזמן שימוש במשקפי מציאות מדומה. מעֵבֶר לזה, הם רצו לשלוט בממשק באופן עצמאי, ולהיות חופשיים יותר בשיטוט בחלל החדר תוך כדי הכתיבה. וכך נולד mo.

הפיתוח של mo

mo הוא שַלָט ידני, עם בינה מלאכותית, המתרגם את תנועת היד של הילד, באופן חזותי, לקו על המסך. mo מתפקד כמעין עיפרון דיגיטלי, בעל מבנה אמורפי, שהילדים מחזיקים מול המסך (בבית או בכיתה) תוך כדי פעילות של כתיבה במרחב הווירטואלי. כך יכול כל ילד לבטא את הקו שלו בביטחון, באופן שיתופי ודינמי, ועם הזמן אפשר יהיה גם להתאמן בכתיבה ולשפר אותה, תוך כדי הפעילות המהנה.

השלט עובד עם מכשיר חכם בשם motus (בלטינית: תנועה), אשר אוסף את כל המידע על ההתפתחות הקוגניטיבית של התלמידים. כך יכולים מורים והורים לתמוך בתלמידים, באופן אישי, לאורך כל הסמסטר.

הבחירה בעיצוב האמורפי של mo, אינה מקרית. רציתי שהילדים יסתקרנו, יפעילו את הדמיון, ויראו בו מעין חיה דמיונית כלשהי. היו ילדים שאמרו שזה חתול או אוגר, וגם כאלה, כמו אדם קושא, הממדל המוכשר של mo, שראה בו דובי קטן.

אנחנו חיים בעולם נזיל ומורכב, ומשבר הקורונה השפיע עמוקות על חיי הילדים בכל העולם. סגירת בתי הספר, המשך הלימודים באופן מקוון, והפיגור בחומר, כל אלה גרמו לכך שממשלות רבות שינו את התוכן הנלמד. מנגד, הדבר יצר ציפיות גבוהות ולחץ של מערכת החינוך על הילדים. החדשות הטובות הן, שיכולותיהם הקוגניטיביות של הילדים וכישוריהם המוטוריים לא בהכרח מיושרים לאותו הקו שהעולם נמצא בו, ובייחוד לא בגילים צעירים כמו ארבע וחמש.

אני סבורה, שהפער שנחשף קיים לא רק בין מערכת החינוך לבין העולם הדיגיטלי, אלא גם בין יכולותיהם של בני האדם לבין הציפיות של "העולם". לכן יצרתי כלי חדשני שיאפשר לילדים להיות עצמאיים ואקטיביים, בסביבה הדיגיטלית, תוך כדי משחק ושיתוף פעולה עם חבריהם. כך, אפשר לקוות, כל ילד יוכל לבטא את עצמו באמצעות הקו הפנימי והאישי שלו בתנועה ובביטחון, בדיוק כמו שאני עשיתי, באמצעות עיפרון ונייר, כשהייתי ילדה.

הזוכים בפרס עידוד היצירה בין מדענים
לזכר עֹפר לידר, בשנים 2005-2020

2020	מקום ראשון	דניאל כהן
	מקום שני	נעם גיליס
	מקום שלישי	דורי דרדיקמן
	ציון לשבח	ערן טאובר
		דפנה לוין
		ורד סער
2019	מקום ראשון	נועה דהן
	מקום שני	עמרי אברך
	מקום שלישי	מתן גביש
	ציון לשבח	עומר ברקמן
		נעה זילברמן
2018	מקום ראשון	דן ורשקוב
	מקום שני	עדית קידר
	מקום שלישי	רועי עוזרי
	ציון לשבח	אבי בינו
		אביבית לוי
2017	מקום ראשון	אלון ליברמן
	מקום שני	גבריאל צדרבאום
	מקום שלישי	משה קול
2016	מקום ראשון	לאה אנקרי
	מקום שני	יעל ברנדוימן
	מקום שלישי	מיכאלה למדן
	ציון לשבח	מרים עבד אל רחים
		יצחק למנסדורף

2015	מקום ראשון	עירית טרוצר-סורק
	מקום שני	פיני גורפיל
	מקום שלישי	רז יהודה
	ציון לשבח	דביר מנדלסון
		עומר ברקמן
2014	מקום ראשון	אורן שלף
	מקום שני	עירית כץ
		עמית שמרת
	מקום שלישי	עוזי מגן-תוֹמוֹ
2013	מקום ראשון	שמעון מרמלשטיין
	מקום שני	אמיר טייכר
	מקום שלישי	מאור גבאי
	ציון לשבח	רן פינקלשטיין
		שלומית ולר כהן
2012	מקום ראשון	זאב סמילנסקי
	מקום שני	לירון בנישתי
		ניתאי שטיינברג
	מקום שלישי	גל אורן
	ציון לשבח	יעל גול, יוסי יובל
2011	מקום ראשון	גילת קול
	מקום שני	הילה זומר
	מקום שלישי	דורון לדרפיין
	ציון לשבח	מאיה וינברג
		יוסי יובל

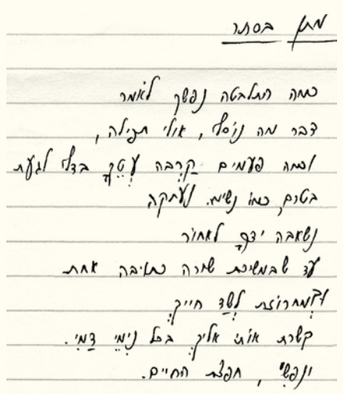
2010	מקום שני	סלי מצוייינים
		יונית קמרי
	מקום שלישי	רון אהרוני
		רוני אוסטרייכר
	ציון לשבח	מתן בן-ארי
		אסף הרי
2009	מקום ראשון	אבידן רייך
	מקום שני	חיה משב
	מקום שלישי	שגית ארבל-אלון
		דורית שמואלי
	ציון לשבח	ראובן פורת
		רחלי אפרת שטינברג
2008	מקום ראשון	ארז פודולי
	מקום שני	יאן כגנוב
	מקום שלישי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

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

כור האופטימיות הפנימית

דני כספי

עֹפֶר לידר 1955-2004



עֹפֶר 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 ותואר שני בפקולטה לחקלאות של האוניברסיטה העברית ברחובות. בשנת 1982 החל בלימודי תואר שלישי במחלקה לאימונולוגיה של מכון ויצמן למדע, המשיך למחקר בתר-דוקטוריאלי בהרווארד בשנים 1987-1989, ולאחר מכן שב למכון ויצמן למדע ובנה בו את מעבדתו.

בשנת 1981 חלה עֹפֶר בלויקמיה, 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, שבו הכאב והיופי, המציאות והמופלא (כמו המדע והשירה בחייו) משתרגים ונמסכים זה בזה בלא מחיצה.

מנקודת זמן זו החלה שירתו של עֹפֶר לגאות. הסיפור המופלא שמאחורי השיר "מתן בסתר" הוא דוגמה אחת של ברית דמים ביולוגית ורוחנית כאחת, שנטוותה בין תורמת לשד העצם עלומת השם מארה"ב – אשר צירפה מכתב אל המבחנות אשר חצו תבל בטיסה לילית בהולה – ובין מקבל תרומתה, האלמוני אף הוא. קשר זה הוליד ביניהם חליפת מכתבים: Dear Donor…Dear Host, עד שהארגון הבין-לאומי להשתלות נכנע לאחר שנה וחצי של הפצרות, והתיר היכרות והתכתבות ישירה ביניהם.

עֹפֶר 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 עד שירה, מסדנאות כתיבה עד פסיכולוגיה. כור האופטימיות הפנימית שבו, אשר קרן על סביבותיו, ידע לזקק אפילו מתוך האפלה של שפל מחלתו שורות של שיר ואור.

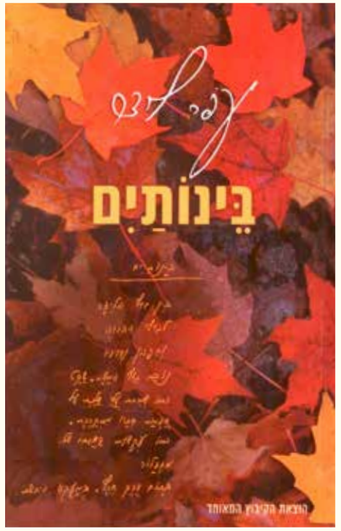
בשנת 2002 שלח עֹפֶר לראשונה, בכתב ידו, שיר בשם "זיכרון", לפרסום ב"מוסף לספרות" של "ידיעות אחרונות". זיסי סתוי, עורך המוסף אז, וסגניתו, שולמית גלבוע, הזמינו אותו למערכת העיתון. אחרי זמן הציעו לו לנסות את כוחו בכתיבת רשימות ביקורת על ספרי שירה, והוא נעתר ופירסם רשימות קצרות, רגישות ומדויקות.

אי-אפשר לדעת את עֹפֶר 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.

חיבור, הַבְנָיָה מתחדשת ועצמאות

ירון כהן

עבודתו המדעית של עֹפֶר לידר



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

חיבור

מדען מן השורה, במיוחד בתחום מדעי החיים, מקדם את המדע בעיקר באמצעות מעשה של פירוק. הביולוג לומד את תהליכי החיים באמצעות פירוקם של הגורמים המרכיבים את הגוף ופעילותו. מדען, בדרך כלל, מתרכז בתחום המוגדר של מחקריו. לא כן עֹפֶר: במקום לפרק את הגוף החי לגורמים, הוא שאף לחבר את הגורמים למכלול. הוא יצר את תפיסתו המדעית בחיפוש אחר הקושר והמתאם בין המרכיבים של הגוף החי. למשל, הוא מצא שתקשורת דינמית מתקיימת בין תאים ובין מולקולות שנחשבו עד אז לחומר מילוי גולמי בלבד. הרקמה, שייחסו לה תפקיד דומם בלבד, התגלתה כמפעל לתהליכים חשובים – אבן מאסו הבונים הייתה לראש פינה – בהתארגנות התהליך הדלקתי.

הבניה מתחדשת

מעשי החיבור של עֹפֶר הביאו אותו להציג תמונה שונה של התהליך הדלקתי. בדרכו, תוך שילוב הרכיבים הבודדים, הוא גילה תיפקודים חדשים של מולקולות ושל תאים שלכאורה היו מוכרים וברורים. עֹפֶר וחברי קבוצתו גילו, שמולקולה המתפקדת כאנזים יכולה, בתנאים מסוימים, לתפקד גם כ"דבק" בין תאים בתנאים אחרים. כמו כן גילו, שמולקולה הידועה כגורמת נדידת תאים, יכולה גם לאותת לתאים לעצור בנדידתם. בסיכומו של דבר, עֹפֶר גילה תיפקודים של מולקולות שנחשבו חסרות-תפקיד. הוא מצא משמעות חדשה למרכיבים הבודדים של התהליך הדלקתי בדרך של שילובם בתהליך הדינמי לשם יצירת מערכת פעילה.

עצמאות

המדען חוקר את הטבע במסגרת פרדיגמות – תבניות חשיבה מקובלות על קהל העמיתים. פרדיגמות מובילות את המדענים לבצע את הניסויים המקובלים על עמיתיהם למקצוע. עֹפֶר היה שותף לראיית העולם המקצועית של עמיתיו בתחום האימונולוגיה וחקר הדלקות, אולם בד בבד הוא פנה גם לדרכו העצמאית. הוא חשב מעבר לתפיסות המקובלות. המדע היוצר של עֹפֶר צמח מאישיותו העצמאית.

השירה של עֹפֶר

אפשר לומר, שגישתו של עֹפֶר למדע דומה לדרכו כמשורר. המדען 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. היצירתיות של עֹפֶר באה לידי ביטוי בחקירת לב האדם, כמו בחקירת טבע העולם.

10-1-03

שלל מפיות ניר

קוסמים לי מי, שלל מפיות ניר
על שולחנות בתי קפה חמסי שמים מבלבם,
מוחבים שירים בחטף, משרטטים מואנטים
על [illegible] יומן של מלבריות שחולפות בעדים,
מהובקות שעה, והתעמות פנים בשלוות.
שירים, שבכלל עין יאבדת מילותיהם בעוד אוטומאט
מבמבץ גולש או טעם היין של כוס מתנפלת,
על מפות שהקמטנה בטוח אבעלות לפעלם.
קוסמים לי מי שכך ישתמו.
על מפות ניר
לפני אם [illegible] פרוש לוחם

שירת המדע

המסע המתמשך של המין האנושי להבנת העולם ומקומנו בתוכו, מיטלטל בין חתירה לתבונה לבין רגשות, בין עובדות לפרשנות, בין שאיפה לאובייקטיביות לבין השלמה עם סובייקטיביות, בין מדעי הטבע והמדעים המדויקים למדעי הרוח והאמנויות. השנתון "שירת המדע" של מכון ויצמן למדע מתמקד במרווחים ובאזורי המגע בין ספרות, אמנות ומדע, מציע גשרים, ומצביע על השורש המשותף לכולם: השאלה – וההכרה בכך שכל תשובה שאנו מקבלים מולידה סימני שאלה חדשים.

השנתון מנציח את זכרו של עֹפר לידר, מדען ומשורר שעסק במחקר מדעי חלוצי, ובמקביל הביע בשיריו תובנות מזוקקות, פרי התבוננות מדויקת בנפש האדם. הוא נפתח ביצירותיהם של הזוכים בפרס היצירה הספרותית בין מדענים לזכר עֹפר לידר, ובהמשכו מובאים שירים, עבודות אמנות ומאמרים של משוררים, סופרים, מדענים, אמנים, אוצרים ועיתונאים. בכל שנה נבחר נושא אחד, הנבחן במסגרת זו מזוויות ראייה שונות ובכלים שונים. כך נוצרת "סביבת עבודה" רב-תחומית מאתגרת, מעין סדנה של "חילוף חומרים", המעודדת נביטה של רעיונות חדשים.

ארץישראליפהוגספורחת

(ארץ ישראל יפה וגם פורחת), ריקי בנימין