



ענפי לינס
עמותת
שירת חייו

שירת המדע | שנתון לספרות, אמנות ומדע | תשע"ד | 2014
לזכר עפר לידר | מדען ומשורר | 1955-2004



ענפי לינס
עמותת
שירת חייו



רבים מאיתנו מנהלים ברצינות יומנים ורשמים בהם מקומות וזמנים למפגשים עתידיים. מחר, כידוע, יהיה יום חדש. אלא שמחר, למעשה, גם נהיה במקום אחר. אנחנו נוסעים ללא הרף במרחב-זמן. כדור-הארץ נע סביב השמש במהירות של יותר מ-100 אלף קמ"ש. השמש נעה סביב מרכז הגלקסיה במהירות של קרוב ל-800 אלף קמ"ש. מערכת השמש כולה נעה במהירות של יותר ממיליון קמ"ש בהשוואה למהירות ההתפשטות הרגילה של היקום. והזמן? הזמן נע בקצב אחד בשביל מי שנע לאט, יחסית. והוא מאט את מהלכו, בשביל מי שמתקרב למהירות האור.

איך הזמן משפיע על העולם? איך הוא מעצב את הדרך שבה אנו רואים ומבינים את העולם? האם, למשל, אפשר לעצור רגע מתוק, למנוע ממנו לחמוק אל העבר, או "לנגן אותו בלולאה" ולחיות אותו שוב ושוב? האם אפשר להפוך את כיוון התנועה של הזמן? האם כדאי לעשות זאת?

מה, בעצם, אנחנו יודעים על הזמן? כנוסעים מתמידים במרחב-זמן, אנחנו יודעים, כפי שכתב יוסי אלפנט, והלחין ושר אהוד בנאי, ש"הזמן נוסע - כי זה מה שהזמן אמור לעשות". אבל לא ברור מאיפה הוא בא, לא ברור לאן הוא הולך; ולא ידוע מתי, ולפני מי (אם בכלל) הוא עתיד ליתן דין. חלק מרכזי בשנתון "שירת המדע" מתמקד השנה, 2014, במימד הזמן, כפי שרואים ומבינים אותו מדענים, משוררים ואמנים.

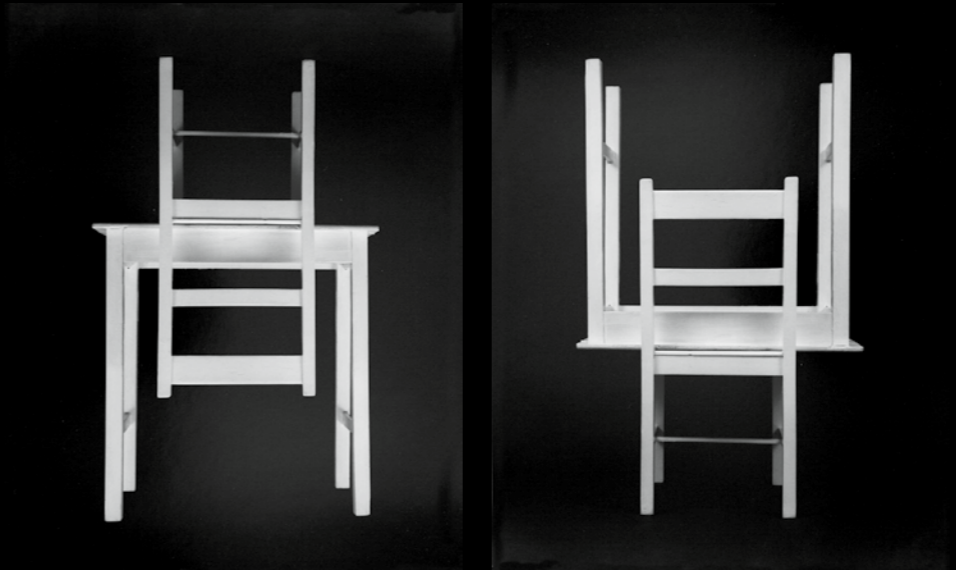
י. ע.



שירת המדע

שנתון לספרות, אמנות ומדע
לזכר עפר לידר

שירת המדע | שנתון לספרות, אמנות ומדע לזכר עפר לידר | תשע"ד | 2014



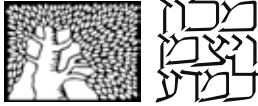
פחד המוות ושמחת החיים

מייצב זה, מעשה ידי דגנית ברסט, נוצר בשנת 1976 תחת הכותרת "ללא כותרת". בשנת 2005 ניתנה לו הכותרת "פחד המוות ושמחת החיים", כשם תערוכה שנועדה להתקיים אך בסופו של דבר לא התקיימה. בשנת 2010 נכלל במייצב מיקף יותר שהוצג בגלריה ג'ולי מ. בשנת 2011 נכלל במייצב "אני תלמיד של כסא", בתערוכה "כריסטוליס", שהתקיימה במוזיאון בת-ים לאמנות עכשווית, ואשר הציגה נקודות מבט שונות על מערכת החינוך בישראל, באצירת טלי תמיר

ISBN 978-965-91663-8-1



9 789659 166381



שירת המדע

שנתון לספרות, אמנות ומדע
לזכר עפר לידר

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

נדפס בישראל: אופסט א.ב.

מסת"ב 978-965-91663-8-1 ISBN

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

תמונות:
Thinkstock
אימאג'בנק
אבי חי
מוזיאון ישראל, אבי פוזנר
נביל קזמוס, ק.ב. הפקות
אריאלה סבא
יבשם עזגד
גלריה גורדון
Vegap, Madrid, Spain
א.ד. מטלון ושות' בע"מ

שירת המדע
שנתון לספרות, אמנות ומדע

עורך: יבשם עזגד

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

עוזרות לעורך: תמר גלבווע ואריאלה סבא
מאגר מידע ותחקירים: נעמה פסו

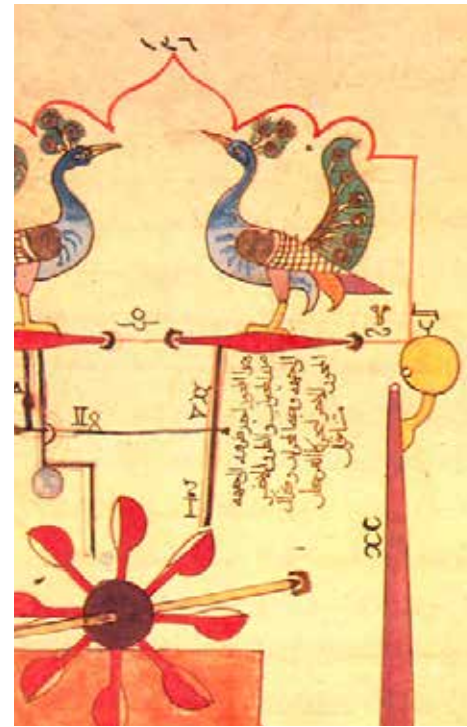
עורכת לשונית: יעל אונגר
עיצוב: עירית שר
ניקוד שירים: נעה רוזן

בשער:
"אינטליגנציה אנושית / אינטליגנציה מלאכותית". פרט מתוך
תחריט צילומי מעשה ידי מיכה לורי, הנכלל בסדרת תחריטים
הקרויה "זמן הווה ומיליוני שנים (+10¹⁰⁰)". מאמר על סדרת
התחריטים מופיע בעמוד 78.
בשער האחורי:
מיצב של דגנית ברסט. הגרסה האחרונה שלו הוצגה בתערוכה
"בריסטולים" במוזיאון בת-ים לאמנות עכשווית, 2011, באצירת
טלי תמיר.

ISBN 978-965-91663-8-1



9 789659 166381

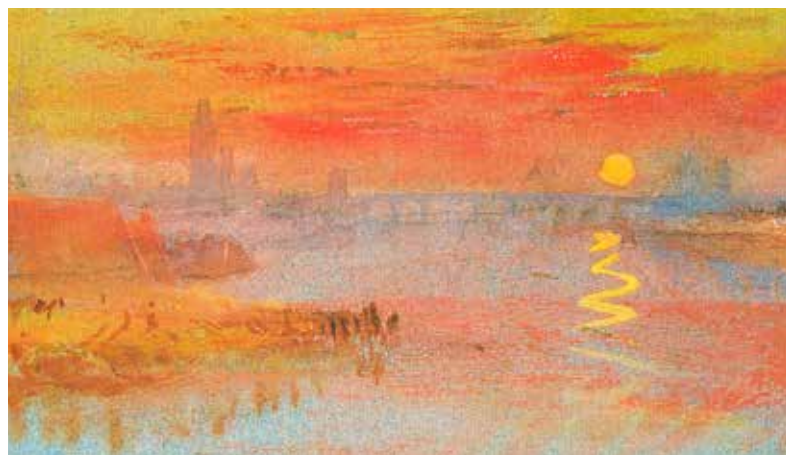


70	אנחנו הזמן אבי פיטשון
74	נתראה בקרוב אהוד פדרמן
75	עמית בשעון משה אוחיון
76	על מה אני מדבר כשאני מדבר על ריצה זיו צויגהפט
78	השאלה האחרונה יבשם עזגד
82	שתי פתיחות ענר שלו
84	אמר עובד הנקיון במוזיאון ליאור שטרנברג

54	ארבעה שירים מתוך "כמה זמן עוד נשאר איננה שאלה אלא דלת" ישראל אלירז
56	בדיוק בזמן, שיפור עמדות לאחור יבשם עזגד
58	תניר העיתים עמנואל לוטם
62	תרגיל חוני המעגל אבנר טריינין
63	כך טל ניצן
64	מתח פנים אבנר גיגר
66	החומר שממנו עשויים החיים סמדר שפי

40	הזמן פועל לטובתנו נתן אלתרמן
42	זמן פרדריק בראון
43	מתוך "הזיכרון הארוך של האהבה" אורי ברנשטיין
44	כאילו אין מחר זוהר קומרגודסקי
47	מסך ישראל בר-כוכב
48	שעון הטווסים והיופי בהנדסה אבי גולן
52	לעולם אל תענה לטלפון זוהר אבני

11	ערך מוסף דניאל זייפמן
12	מקום ראשון שמעון מרמלשטיין
18	מקום שני אמיר טייכר
24	מקום שלישי מאור גבאי
28	ציון לשבח רן פינקלשטיין
32	ציון לשבח שלומית ולר כהן
38	פסיפס רחלי פלביץ



מתוך הספר "יקומים מקבילים" רפי וייכרט	124
המיה שגית ארבל-אלון	125
אשה חולפת בשלטון הזמן אריאלה סבא	126
הודאה פאטמי דיאב	129
מושא האהבה והיעוד הרוחני (2) מאיה בזרנו	130
אנחנו האחיות ריקי רפפורט פריזם	131
אמנות מול מציאות - ציור הנוף במאה ה-19 רות מרקוס	132

108	1011001 שירה ממוחשבת בין פשטידה ללוח-האם ערן הדס
111	אבודים בתרגום נאורה שם-שאול
114	מתוך "הפרת סדר" בעז יניב
115	דו-שיח בין אורורה, הזהר הצפוני, לבין המחזר שלה רחל חלפי
116	על די-אן-אי ומילים מסובכות אחרות יצחק (צחי) פלפל
120	שירת הציפורים תמר גלבוע

97	לשאלת המלט ליאת קפלן
98	קלאסי וקל רות מקבי
100	איך להגיע אלי ב-Waze אגי משעול
101	אביב במרתף דני כספי
102	"כל הדברים יגעים, לא יוכל איש לדבר", בין התרסה להסתרה ביצירות מיכל נאמן רונית שורק
106	מתוך "הבל יתן לך נשיקה" נורית זרחי
107	בתם לידה וקדחת צבי עצמון

85	ברויגל: הציידים בשלג טוביה ריבנר
86	שליטה וריחוף דורית רביניאן
88	מכתבו של האסיר ר.ס. לשלטונות הכלא רוני סומק
89	תמונה שלמה לאופר
90	השיר שלנו חיים גורי
94	הנסיך הקטן דניאלה גרדוש-סנטו
96	גבולות החלום: תמונה אשר רייך



משמרת לילה

בשנתון זה משולבים ציורים מעשה ידי העורכת ומבקרת הספרות הדסה וולמן, שערכה והגישה במשך כשלושה עשורים את "המוסף לספרות" של קול ישראל. הציורים נכללו בתערוכת היחיד שלה, "משמרת לילה", שהוצגה באחרונה בבית האמנים על-שם זריצקי בתל-אביב, באצירת מרדכי גלדמן. כפי שעולה משם התערוכה, וולמן מציגה בעבודותיה רמזים לדרך שבה היא ממלאת – בדמיונה – את האזורים האפלים בנופים ובמצבים שנתקלה בהם לעת ערב. העבודות המוצגות נוצרו בתחילה כמעין קולאזים מקרעי מגזינים, עיתונים ועלוני פרסומת. בשלב השני צולמו הקולאזים, ולאחר מכן ציורו מחדש בצבעי שמן על קנבס. בקטלוג התערוכה מצטטת וולמן את מישל וולבק ("המפה והטריטוריה"): "תמיד מגיע הרגע שאדם מרגיש צורך להראות את עבודתו לעולם, לא כל כך כדי לשמוע את שיפוטו, כמו בשביל להרגיע את עצמו באשר לקיומה של העבודה הזאת, ואפילו באשר לקיומו שלו".



180	שירת חיוו
181	ממחברת השירים של עפר לידר
184	ממגירת הלב של עפר לידר דני כספי
185	ידיים עפר לידר
188	במעקה היבשות על עפר ועל פרס עידוד היצירה לזכרו אסנת לידר
190	חיוו של עפר לידר דני כספי
192	לעפר ליאת באומינגר
194	האיש שהושיב אהבה על אוכפה לאה שניר
196	חיבור, הבניה ועצמאות ירון כהן
197	תודה
198	הזוכים בפרסים



160	סוכנים רדומים ארוז אלה, מילנה גיצין-אדירם, רן הנדל
166	מדוע מוסיקה מרגשת אותנו נורית בן צבי
169	ערב לווייה בחול המועד שלמה וינר
170	מקום יהודית מוסל-אליעזרוב
171	זיהוי יונתן ברג
172	חבר הקיונים: על קנאה, עלבון, מדע ונבואה זאב סמילנסקי
174	בחזרה לחיים יבשם עזגד



136	להתחבר לנקודת השבר עמי שטייניץ
142	קרקס הכאב בנו כלב
146	מערבולת פאולו קולומבו
150	שיחה עם יהודית ספורטס אנה פאולה כהן
152	בפרוץ כאבך אדיר כהן
153	המתיוון קונסטנדינוס קוואפיס
154	סיפור כמאכלת רות קרטון-בלום

משנה היכן נראה אותם, הקליגרפיה היפנית תזוהה תמיד כיפנית, ומקורם של הציורים הפלמיים משויך ממבט ראשון לצפון-מערב אירופה.

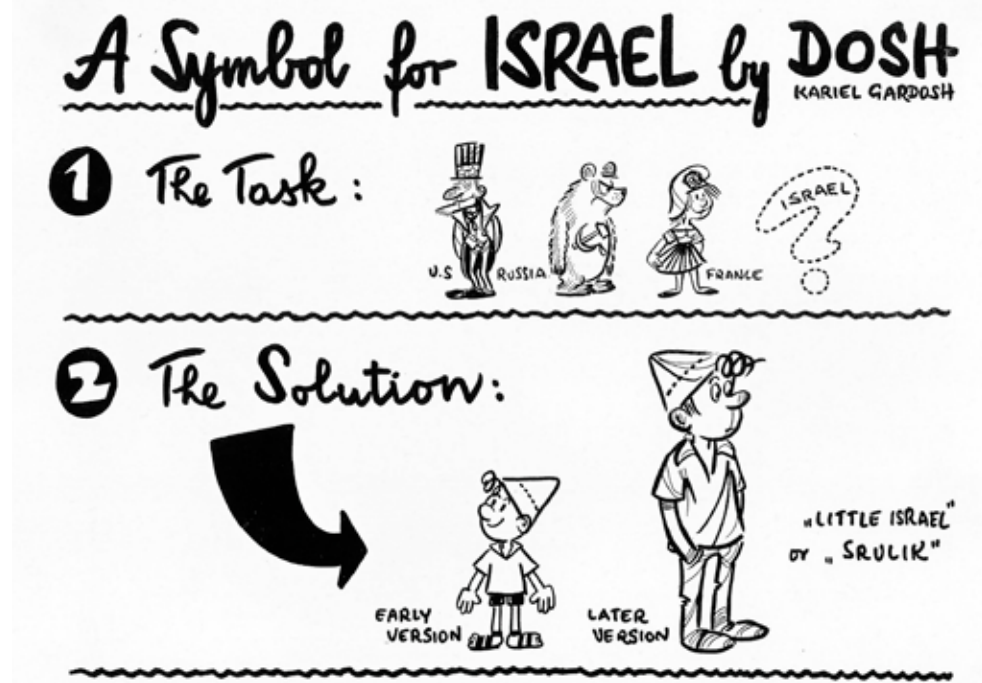
באופן כללי יותר, תהיה אשר תהיה המציאות המתוארת באמצעות מדדים מספריים (ייצור נפט, יצוא תעשייתי, תוצר לאומי וכדומה), כל אלה הם תופעות חולפות בחייה הארוכים של חברה אנושית, ולרבים מהמדדים אין כל קשר לזהות התרבותית של אומות (למרות שהיא עשויה להיות מושפעת מהם). האמנות, הספרות, המוסיקה, וכיוצא באלה, הם למעשה הדרך הטובה ביותר להבין חברה, לרדת לשורשיה, והם הערכים שנשארים איתנו. הטכנולוגיה מאפשרת לנו אמנם לקיים עולם גלובלי, שבו כל אדם יכול לקרוא כל דבר, בכל מקום, גם באמצעות תרגום אוטומטי, אך עלינו לזכור תמיד, כי קבלת הגישה למידע אין משמעותה קריאה, ושהקריאה אין משמעותה הבנה. המהפכה הדיגיטלית, שהיא אחד הכוחות המניעים העיקריים שעומדים מאחורי הגלובליזציה, מביאה את המידע לכל אדם. אולם לא היכולת שלנו לקרוא כל דבר בכל מקום היא המקור להשפעה העצומה של המידע עלינו, אלא תוכנם של הדברים שקראנו. האנשים שכותבים (כמו עפר לידר, שעשה זאת יפה כל כך), הם אלה שמעצבים בסופו של דבר את החברה, ומשפיעים על חיינו ועל זהותנו.

ולהסתדר על צירים, גראפים וטבלאות. אפשר להעריך אותה באמצעות סימן אחר – ה"אותיות" שלה. אפילו בעולם גלובלי כשלנו, הדבר שמגדיר את רמתה ואת יכולת העמידה של כל אומה או עם, הדבר שמעניק להם עוצמה והשפעה ארוכות-טווח, אינו קשור ביכולתם לייצא נפט, למכור את המחצבים הטובים ביותר, או להחזיק בכלכלה משגשגת ואף בטכנולוגיות המתקדמות ביותר. התרבות שלהם ומערכי הערכים של האומה הם אלה שמאפשרים לה לקבוע את זהותה העצמית. ייתכן כי הדרך הטובה ביותר להבין זאת היא באמצעות השוואת עולם המדע עם זה של הספרות. בפרספקטיבה היסטורית של אומה אנו זוכרים ומוקירים הן את המדענים הדגולים והן את הסופרים הגדולים של כל מדינה ומדינה. אולם, בעוד שהמצאותיהם ותגליותיהם של המדענים – גם החשובים ביותר – נידונו להיות מוחלפות כל העת בהישגים מדעיים חדשים, הרי שבעולם הספרות, יצירותיהם של כותבים יוצאי דופן מוסיפות לשרוד ומעוררות הערכה ותגובה רגשית חזקה, ללא תלות בזמן החולף. תגובה זו מאפשרת לאומה להגדיר את עצמה באמצעות יצירות אלה. האמנות היא דרך כללית עוד יותר לביטוי ערכיה של אומה, ויש לה הכוח ליצור תחושה חזקה של שייכות, ומחויבות לזהות מסוימת, גם ב"עולם שטוח". לא

בעולם של גלובליזציה, שבו כל פריט מידע נגיש לנו בכל מקום ובכל זמן, האם עדיין אפשר להתייחס לתרבות כאל מאפיין המגדיר אומה? בעשורים האחרונים התרגלנו לעובדה, שיש בידנו לבדוק את מידת ההצלחה של אומה כלשהי במונחים כלכליים, באמצעות מדדים שונים בעלי שמות מתוחכמים. ה"אינפלציה" במדדים ובקריטריונים מסוג זה, כולם מבוטאים באמצעות מספרים המסודרים על צירים שונים, מנסה לשכנע אותנו כי חברה מצליחה היא זו שהשיגה את הציון הגבוה ביותר בכל אחד מהמדדים האלה (או במספר רב ככל האפשר שלהם). היתרון הגדול ביותר של המדדים המספריים, כמוכן, הוא שאפשר ליצור מהם כל מיני גראפים וטבלאות, ואף לדרג אותם. כך מתבצעת השוואה בין מדינות שונות, ובעקבותיה כולנו מאמינים כי אלה המצויות בצמרת של אותן רשימות הן האומות המתקדמות ביותר, ואילו אלה שבתחתית הן במצב גרוע.

מספרים אלה הם בעלי משמעות לצורך הגדרת היבטים מסוימים של מידת היצרנות הכלכלית של מדינה מסוימת, אולם האמת ההיסטורית היא, שהצלחה של אומה, המוגדרת באמצעות יכולתה ליצור תרבות המתקיימת לאורך זמן, אינה יכולה להימדד במספרים

פרופ' דניאל זייפמן הוא נשיא מכון ויצמן למדע



תהליך היצירה של "שרוליק", סמל הישראליות, כפי שתיאר אותו יוצרו, קריאל גרדוש (דוש). מאמר על "שרוליק" ועל דוש, פרי מקלדתה של בתו, דניאלה גרדוש-סנטו, מופיע בעמוד 94.



נימוקי השופטים

שמעון מרמלשטיין נולד בפתח-תקווה בשנת 1955, ולמד בבית-הספר התיכון "ברנר" בעיר. לאחר שירות בחטיבת גולני פנה ללימודי אדריכלות בטכניון בחיפה, ובשנת 1982 סיים את לימודיו בהצטיינות, כמוסמך בפקולטה לארכיטקטורה ובינוי ערים. הוא בעל משרד אדריכלות עצמאי זה 20 שנה, השתתף וזכה במספר תחרויות אדריכלות. משנת 1987 הוא מתגורר בגבעתיים, אב לבן ולשתי בנות.

החל לכתוב פרוזה ושירה לפני כעשור וחצי, ומאז פירסם שירים וסיפורים בעיתונים ובכתבי-עת שונים, בהם "עיתון 77", "קשת החדשה", "מאזניים", "עמדה", "מטען", "אבן חושן", ועוד רבים אחרים. ספר פרוזה ראשון, פרי עטו, יצא לאור בסוף שנת 2013, וספר שירה משלו עתיד לראות אור במהלך שנת 2014. שפתו הראשונה הייתה ציור - הוא למד לצייר עוד לפני שלמד לדבר. הרצון בדיוק הוביל אותו למלה הכתובה, אבל הוא נוהג גם היום לצייר ולצלם, הן לצורכי עבודה והן ככריכות לספריו העתידיים.

מצאנו בשיריו של שמעון מרמלשטיין ניואנסים של סוריאליזם ותפיסת מציאות אשר מבטאים יכולת מיוחדת של מזיגת המציאות ומה שמהלך לצידה: הצל, החלום, האיוושה שבאה מ"צו ירושה" אל עבר החיים, מכיוון שהשירים הללו לא רק כתובים היטב ומפגינים אסתטיקה שהיא בבחינת "סימן מים" הניכר בכל שיר ושיר, אלא ניכרת בהם רוח של רעננות וחדוש, ואלה הם סימניה של שירה בשלה. ועתה, משנודע שהכותב הוא אדריכל, ניכרים אלה באלה, התחום המקצועי והאמנותי, ומביאים לידי ביטוי את רוח מפעל עידוד היצירה: שילוב היצירה בתחומי הדעת השונים, והנצחת הרעיון בדבר המחול המשולב של היצירה.

כל אלה הביאונו להחלטה להעניק לשמעון מרמלשטיין את הפרס הראשון בתחרות עידוד היצירה בין מדענים על-שם עפר לידר.

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

א ל י ס

אָפּלוּ אָלִים
בְּהִיָּעָה אֶל אָרֶץ הַמְּרָאוֹת הַמְּכֹסוֹת
שׁוֹתֶקֶת
צֵל רֵאשָׁה הַמְּגֻלָּח
הוּא הַרְשׁוּם הָאֲחָרוֹן
שֶׁל קִיּוּמָה

אָלִים
בְּעֵינַיִם עֲצוּמוֹת
בְּרִידֵי הַשֵּׁשׁ הַפְּחֻלָּח
בְּרָסִיס זְכוּכִית
חֹתֶכֶת ...

שׁוֹרָה שׁוֹרָה ...
רַק עֵתָה הֵן מְגִיעוֹת
מְפַעֲנָחוֹת
בְּתֻדָּר מְאָה קִילוֹהֶרֶץ

... קִילוֹ זֶה יְחִידַת מְשָׁקֶל רוֹפֶפֶת
... הֶרֶץ הוּא הַשֵּׁכֵן שֶׁבְּקוּמָה מְתַחַח
... לִילָה לִילָה הוּא אוֹתִי לוֹקֵחַ
... אוֹתִי, שֶׁכָּבֵר אֵינְנָה
... לְנִקְדָּה הָאֲחָרוֹנָה בְּהַ קוֹפְצִים
... אוֹ נְשֹׂאָרִים עִם הַפְּסִים
בְּמָאָה אֲחֶרֶת.

אָלִים. אָלִים.
בְּמָאָה אֲחֶרֶת ...

לאורך הגדר

כאן.
לארץ תיל מחשמל
עור...

אל תנשם

מישהו נוגע
בחשך
בתבליט פנינו
מנסה לפענח את
האותיות
בהן הוא מתאר.

פה רחוק הוא
ידנו לא משגת
עוד.

צו ירושה

ומה בנוגע לתרומת קרניות העינים
של אמא?...
מנסה האחות הראשית לשרטט
קו אחרון של חסד
מול המוניטור הכבוי.

הלילה מתפרץ ללא בוששה אל החדר
נושק לסדין. מרחרח...
מי ישפיל כאן ראשון את מבטו.

בתא הכפפות שבאטו
בין ערמת פרטיסי חניה ארצית
מנחות תוצאות מעבדה ישנות של
משנת 2009.

הרב בגבולות הנורמה
רק הפולקסטרול קצת גבוה
והברזל נמוך.

וגם עסקת נירות ערך
של בנק הפועלים, סניף בילינסון
6.2.07 - ירושלים פ' אג"ח חברות
156.341 ערך נקוב... מקפא
עד מתן צו ירשה.

אחי חולם שישע סוף סוף עם אשתו
לתפשה ברומא.
אני כבר לא חולם.
אני ישן עם עינים פקוחות.

יָפָה

יָפָה
 רָצָה
 מוֹל קִירוֹת
 בֵּית סֶפֶר
 לְשׁוֹטְרִים
 שְׁעָרָה פָּחַם
 בוֹעַר
 בְּשֵׁמֶשׁ.
 רָצָה רָצָה
 מְשִׁלָּה אֶת
 צֶל
 חִיָּה
 מְגוּפָה.

רָצָה
 רָצָה
 לְאַרְכוֹ שֶׁל זְמַן
 שׁוֹקֵעַ
 בְּעֵינָיו שֶׁל
 לִגְיוֹנָר.

רָצָה
 עִם גּוּפָה
 הַמְּסַחֲרֵר
 בְּחֵרִיר כְּנִגַּת
 הַלּוֹמָה.
 רָצָה
 מְאִישׁוֹנֵי הַלִּיּוֹנָר
 הַנִּפְקָחִים
 אֶל עֵינֵי אֲבִיהָ
 הַנֶּעְצָמוֹת.

הַדִּיבוּר הַמְּתַחֵסֵר

בְּיָמִים
 בָּהֶם
 הִחְלוּ לְהַעֲלֵם
 מִלְּשׁוֹנֵנוּ
 שְׁמוֹת-עֵצָם
 יְקָרֵי-עֵרָה
 קִמְצָנוּ שְׁפָתֵימָם
 מְצַצָנוּ מְלִים
 הַבְּרוֹת
 עֲצוּרִים
 וְנִשְׁפָנוּ אֲוִיר
 בְּמִשׁוּרָה
 מְלוּהָ
 בְּתוֹנוּעַת-יָד רַפָּה
 מְבִטְלָת

לֹא יִדְעָנוּ
 אִז
 כִּי לְאַרְוֵה הַדְּרָכִים
 הַעוֹקְפוֹת
 כִּבְר נִצְבוּ חֲמוּשִׁים
 רוֹקְעִים בְּרַגְלֵיהֶם
 וּבְהִבֵּל פִּיהֶם הִקְר
 לְהִרְחִיב אֶת שׁוּלֵי
 הָעֶפֶר
 הַדִּבּוּר
 הַהוֹלֵה וּמְתַחֵסֵר



הרסה וולמן, אחר כך, 2012



נימוקי השופטים

אמיר טייכר נולד בשנת 1978 בכפר סבא. השלים לימודי תואר ראשון דו-חוגי במתמטיקה ובהיסטוריה ותואר שני בהיסטוריה באוניברסיטת תל-אביב. עבודת הדוקטורט שלו, העוסקת בהשפעת מודל התורשה המנדלי על התעצבות מדעי האדם בגרמניה בראשית המאה ה-20, מצויה בימים אלה בשיפוט. במהלך לימודיו זכה בפרסים רבים, בהם מלגה מטעם "יד ושם" ומענק מטעם קרן "מינרבה". באחרונה החל במחקר בתר-דוקטוריאלי במרכז אדלשטיין להיסטוריה ופילוסופיה של המדעים והרפואה באוניברסיטה העברית בירושלים. זה שמונה שנים הוא מלמד קורסי עזר במתמטיקה ובסטטיסטיקה באוניברסיטת תל-אביב.

אמיר טייכר מתגורר בתל-אביב, נשוי טרי. הוא מתאמן בקראטה ומלמד אמנות לחימה זו, ומתנדב בארגון "עמך". כותב פרוזה מילדות, ופירסם את יצירותיו במסגרות אינטרנטיות שונות. שני מחזות פרי עטו הועלו בפסטיבל "small" באוניברסיטת תל-אביב, ואחד מהם זיכה אותו בפרס לכתובה ולבימוי. בימים אלה הוא נמצא בשלבים מתקדמים של כתיבת רומן.

חמישה גברים צעירים חוגגים במסיבת רווקים את ערב נישואיו של אחד מהם. אבל המלה "חוגגים" אינה במקומה, כי אירוע שמטבעו אמור להיות עמוס עליצות, רגשות חיבה, אמונה בעתיד והומור בריא או סקסיסטי – מתגבש משורה לשורה לסיפור של ניכור אקזיסטנציאלי.

בשפה נטולת דימויים, חפה מרגש ורצופה באמירות ובפעולות, נוצרת שרשרת של אירועים אשר שואבת אליה את הקורא, תחילה באי-הבנה (מ'זה, משהו לא מסתדר פה), אחרי כן בכעס (לא יכול להיות שכך באמת הם פני הדברים), ולבסוף בהיסחפות ובחיוך אירוני. לדיאלוג הכפול של הגיבור – תחילה עם עצמו ואחרי כן עם זולתו – יש תפקיד מרכזי בתמורות שעובר הקורא. במעין פלצור הוא לוכד את הנמען, ומסובב אותו מהחוץ (מהסיפור) פנימה (אל נפשו שלו). וכשמתבררת זהותה של החשפנית, המלאכה הושלמה. אין כאן סיפור חברות או אהבה, אלא נתח חיים חשוף.

התאימה המעולה בין התוכן לסגנון, הרעננות והחריגה מהשגרה הספרותית – והיכולת לעשות זאת תוך שימוש במרכיבים פרוזאיים ויום-יומיים, הביאונו להחלטה להעניק לאמיר טייכר את הפרס השני בתחרות עידוד היצירה בין מדענים על-שם עפר לידר.

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

קול מצהלות

ברנר, כשנכנס, בעט בפח. שאלתי אותו למה הוא בעט בפח. שאלתי: ברנר, למה בעטת בפח? ברנר לא ענה, ופשוט התיישב, באמצע הספה. את הרגליים הוא הרים על השולחן. שאלתי אותו למה הוא שם את הרגליים על השולחן. שאלתי: למה על השולחן, ברנר. ברנר לא ענה. אחר-כך נכנס זוסמן. זוסמן חלף על פני הפח, ששכב על הרצפה, ועם המרפק העיף את התמונה שהייתה מונחת על הפסנתר. התמונה ריחפה, נגחה ברצפה, והתנפצה. שאלתי את זוסמן למה הוא העיף את התמונה. שאלתי: זוסמן, למה העפת את התמונה? זוסמן לא ענה, אבל ברנר אמר, בטעות, לא בכוונה. לא ידעתי אם הוא מדבר על עצמו, או על זוסמן, או גם וגם. זוסמן התיישב על הכורסה, ומשך בידית של ההדום המתקפל. עכשיו גם הרגליים שלו עלו לאוויר.

שלישי הגיע עזר. עזר נגח במנורה. עזר גבוה, אבל לא כל כך גבוה. כדי להגיע למנורה, הוא היה צריך לזנק. הוא זינק. על זה כבר קשה להגיד שזה היה בטעות. שאלתי אותו למה הוא נגח במנורה. שאלתי: עזר, למה נגחת במנורה? עזר שיפסף את המצח, ואמר: אם אתה מפזר זכוכיות על הרצפה, תדאג לפחות שהמנורות לא יהיו כל כך נמוכות. ואז הוא התיישב מימין לברנר, והרים גם כן רגליים על השולחן.

אחרון נכנס יחיאל כרמי. הוא הסתכל על המנורה, שעוד התנדנדה, על הפח, שעוד שכב, ועל הזכוכיות, שעוד היו מפוזרות. ואז הוא עשה צעד גדול מאוד מעל הכל, והלך להתיישב לשמאלו של ברנר. כבר לא היה מקום לרגליים על השולחן, אז הוא הניח אותן על משענת היד של הספה, שעליה ישב זוסמן. זוסמן הסתכל על הסוליות של יחיאל כרמי, ואמר לו שהוא דרך על משהו מסריח. יחיאל כרמי התכופף קדימה, קיפל את הרגליים, ועיקם את האף. ברנר ועזר נופפו עם הידיים מול הפנים. יחיאל כרמי חלץ את הנעליים וזרק אותן הצידה. נעל אחת פגעה ברמקול, השנייה – באגרטל שעל הרמקול. האגרטל נפל, הפרחים שהיו בו התפזרו, ומים נשפכו על השטיח. שאלתי אותו למה הוא העיף את הנעל שלו על הפרחים. שאלתי: למה על הפרחים, יחיאל, למה על הפרחים. הוא לא ענה, אבל ברנר אמר, בטעות, לא בכוונה.

לקחתי שרפרף קטן, והתיישבתי מולם. אמרתי להם שאני מאוד שמח שהם באו. אמרתי: אני מאוד שמח שבאתם. זה היה נכון, באמת שמחתי שהם באו. במיוחד עזר, שאותו לא יוצא לי לראות הרבה. וזוסמן, הוא תמיד ידע לעשות שמח. ברנר היה חבר מילדות. ואת יחיאל כרמי לא יכולתי שלא להזמין, הוא ישב בשולחן ממולי, בעבודה. מאוד שמחתי שכולם באו. ארבעה חברים זה כבר ממש חבורה.

זוסמן שאל, נו, מה קורה עכשיו?

אמרתי לו, ובעצם לכולם, שחשבתי שהכי טוב שנדבר על כל מיני דברים אישיים, ככה, ניפתח. אמרתי: חשבתי שנדבר על דברים אישיים, שכל אחד יספר קצת על עצמו, דברים פנימיים, ישתף את האחרים. הם לא הגיבו, אז המשכתי לדבר, אמרתי, והאחרים יקשיבו למי שמדבר, ומתוך ההקשבה גם כן יגידו דברים, יגיבו. יחיאל כרמי הרים גבות. עזר השתעל. ברנר חירחר. זוסמן כיווץ את המצח והעביר את המבט ביני לבין האחרים.

עזר שאל, לאילו דברים אינטימיים בדיוק אני מתכוון.

אמרתי שאני לא יודע, כל אחד ומה שהוא יביא, דברים אישיים, דברים שאי-אפשר לדבר עליהם ביום-יום. אמרתי, דברים שקרובים אל הלב, שאפשר להגיד רק בסביבה בטוחה, מוגנת. זוסמן המשיך להעביר מבטים בין כולם לבין כולם. עזר קם, הלך למטבח, פתח וסגר ארונות, אחר כך פתח את הפריזר, וחזר עם בקבוק של וודקה. הוא הבריג החוצה את הפקק, ושפך לי את תכולת הבקבוק על הראש. הוודקה הייתה קרה, ורטובה, וברייח של וודקה. היא נזלה לי על השערות, ואז על הפנים, ואז על החולצה, ואז על המכנסיים. זה לקח קצת זמן, כי הוא שפך את כל הבקבוק, וגם כי הפתח של הבקבוק היה צר.

כשהוא סיים לשפוך את הוודקה, הוא השליך הצידה את הבקבוק. הבקבוק עף דרך המקום שבו עמד קודם האגרטל עם הפרחים, והמשיך במעוף, החוצה מהחלון. מישאו בחוץ צעק: אַי! אַי! ברנר קם, הציץ החוצה, הכניס את הראש בחזרה פנימה, וסגר את החלון.

מחיתי את הוודקה מהפנים, ואמרתי שאם הם לא רוצים, לא חייבים לדבר על דברים אישיים. אפשר גם לדבר סתם, על דברים כלליים. הם שתקו, אז המשכתי לדבר, אמרתי, למשל, תוכניות טלוויזיה. משחקי כדור. התפתחויות במדע. ניסיתי להגיד כמה שיותר דברים של בנים. אמרתי, תעשייה כבדה. מתכות. גססוגות. מירוצי סוסים. מירוצי מכוניות? חיפשתי מה יעורר בהם איזה תגובה, יוציא אותם מהשתיקה הלא נעימה הזאת. אמרתי, ציד איילים. ציד כרישים. התפרצויות געשיות. נמלים טורפות? הם אפילו לא מיצמצו. חשבתי שאולי הם מעדיפים דברים מתחום הרפואה. אמרתי, מיפוי הגנום האנושי. סרטן הריאות. שחמת הכבד. עזר קם, ניגש אלי, נתן לי סטירה, והתיישב.

הבנתי: שחמת הכבד – לא.

זוסמן אמר, בבקשה תגיד לי שיש חשפנית.

אמרתי שברור שיש, פשוט לא רציתי לקרוא לה לפני שנעמיק קצת את ההיכרות בינינו.

זוסמן אמר, העמקנו די.

קמתי, הלכתי לחדר השינה, דפקתי בדלת. לא הייתה תשובה, אז פתחתי את הדלת, קצת. דרך הפתח אמרתי: נראה לי שאת יכולה לבוא. חיכיתי כמה רגעים, אבל לא הייתה תגובה, אז סגרתי בעדינות את הדלת וחזרתי לסלון. אמרתי שאולי כדאי שאני אכבה את האור. אמרתי: אני אכבה את האור, לא? זוסמן אמר, תכבה, אבל לא יותר מדי. כיביתי את האור בסלון, ובאמת נהיה חשוך מדי, אז הדלקתי את האור במטבח.

ישבנו לחכות.

אחרי כמה דקות שמענו שהדלת של חדר השינה נפתחה, ואחר כך נסגרה. היו קולות של נעלי עקב, ואז, על גביהם, הגיעה החשפנית, ונעמדה ליד הטלוויזיה.

זוסמן צעק: וווו.

החשפנית עשתה סיבוב במקום, הסתכלה עלינו כדי לוודא שאנחנו מתבוננים, ואז הורידה את הכובע, את הצעיף, את מעיל הפרווה, את הסוודר עם הכפתורים, את נעלי העקב, את החולצה,

את החגורה, את המכנסיים, את הגרביונים, את המחוך, את החזייה, את התחתונים, את השעון, את השרשרת, את הצמידים.

יחיאל כרמי אמר: המחממי אוזניים.

החשפנית הורידה את מחממי האוזניים.

זוסמן צעק: וווו.

החשפנית שוב עשתה סיבוב במקום.

עזר מחא כפיים. כולם הצטרפו.

חיכינו שיקרה משהו, אבל שום דבר מיוחד לא קרה. החשפנית גם כן חיכתה. כשהיא ראתה שאנחנו לא עושים כלום, היא הרימה את הצעיף, כרכה אותו סביב המותניים, והתחילה ללכת בצעדים איטיים לאורך הסלון, מושכת באצבע יד שמאל את השפה התחתונה שלה כלפי מטה. בהתחלה היא הלכה לכיוון החלון, אבל כשהיא דרכה על הפרחים היא הסתובבה והתחילה ללכת לכיוון השני. אמרתי לה שתיזהר, כי יש שם זכוכיות. אמרתי: תיזהרי, זכוכיות. היא הסתובבה שוב וחזרה למקום שבו היא עמדה בהתחלה.

ואז היא סובבה אלינו את הגב, התכופפה על ארבע, ונאנחה. ואז הזדקפה, הרימה ידיים למעלה, וקפצה.

עזר אמר: כמו בצבא.

היא שוב הסתובבה אלינו, הרימה למעלה ולמטה את הידיים, עשתה תנועות של שחייה, ואז קדה קידה.

מחאנו כפיים.

היא לבשה בחזרה את התחתונים, את החזייה, את המחוך, את הגרביונים, את המכנסיים, את החגורה, את החולצה, את השעון, את הצמידים, את השרשרת, את הסוודר עם הכפתורים, את נעלי העקב, את מעיל הפרווה, את הכובע, את הצעיף.

זוסמן צעק: וווו.

יחיאל כרמי אמר: המחממי אוזניים.

היא לקחה את מחממי האוזניים, ניגשה אלי, והלבישה אותם עלי, בעדינות.

ברנר, שישב מאחורי, טפח לי על הגב.

כולם מחאו כפיים, חוץ ממני, כי הנחתי שמוחאים לכבודי.

החשפנית שוב קדה קידה, יצאה, וסגרה אחריה את הדלת.

יחיאל כרמי אמר: ואוו.

נהיה שקט. עזר תופף עם האצבעות על הרגל.

זוסמן קם. הוא אמר שאמרתי קודם שאני רוצה שכל אחד יגיד משהו אישי, אז יש לו משהו אישי להגיד: מזל טוב. ועכשיו הוא מצטער, אבל הוא מוכרח ללכת. הוא חיבק אותי, והלך לכיוון הדלת. כשהוא עבר ליד השידה, עם המרפק, הוא נתן מכה קטנה לטרנזיסטור, שנפל על הרצפה. הוא הסתובב אלי וחיך חיוך מתנצל. עשיתי לו תנועה של "לא חשוב".

אחר כך קם עזר. הוא גם היה חייב ללכת. הוא אמר, אני גם חייב ללכת. אמרתי לו, טוב. הוא אמר: מזל טוב, וטפח לי על הלחי. אחר כך הוא הלך לכיוון היציאה, וכשהגיע לאיזור של הזכוכיות, זינק ונגח במנורה.

אז קם יחיאל כרמי. הוא אמר, יופי של מסיבה, באמת שיהיה במזל, ונתן לי אגרוף בכתף. אמרתי

לו, תודה, ושפשפתי את הכתף. בדרך ליציאה, הוא התכופף, הרים את הפח, והניח אותו על כסא הפסנתר. הפח עמד לאיזה רגע, ואז גלש ונפל שוב. הוא עשה תנועה של "לא חשוב", ויצא. נשארנו רק ברנר ואני. קיוויתי שברנר יישאר עוד קצת. ברנר קם. שאלתי אותו אם הוא כבר הולך. שאלתי: אתה הולך? הוא אמר: כן. אמרתי: חבל. הוא התקרב אלי, והניח לי ידיים על הכתפיים. הסמקתי. הוא אמר: אהבתי את העיצוב של הדירה. אמרתי, תודה. הוא אמר: מזל טוב. אמרתי: תודה. הוא הלך לכיוון הדלת, ורגע לפני שיצא הסתובב ואמר: תוריד את המחממי אוזניים, אתה נראה כמו דביל. אמרתי: תודה. הוא יצא. עמדתי שם כמה דקות, ואז יצאתי לחדר מדרגות, ופתחתי את הדלת של ארון החשמל. היא יצאה החוצה, מתחה את הידיים ואת הרגליים, ושאלה, איך היא הייתה. היא שאלה: איך הייתי? אמרתי לה שהיא הייתה מקסימה. חזרנו לתוך הדירה. היא אמרה, בלגן עשיתם פה. אמרתי, כן. היא אמרה, אבל נהנית? אמרתי, כן. היא אמרה, זה שעשה וווו, זה זוסמן, שסיפרת לי עליו, מהצבא? אמרתי, כן. היא אמרה, דימיינתי אותו אחרת. אמרתי, כן. שתקנו. היא אמרה, נסדר עכשיו או מחר? אמרתי, עכשיו, מחר יש לנו דברים אחרים על הראש. היא אמרה, נכון. היא הלכה למטבח והביאה מטאטא ויעה. אמרתי, באיזו שעה את צריכה להיות מחר בסלון כלות? היא אמרה, באחת.



הרסה וולמן, שם, 2013



מאור גבאי

נימוקי השופטים

I מקום שלישי

“שממה יחסית” הוא טקסט מפתיע, קצר ומרוכז ומלא בסודות. הסיפור כתוב היטב, ולכן אנו מאמינים לדמות המספרת בגוף ראשון, ומקווים שהבנו את הסיפור שלה, שהנסתר בו שווה לנגלה.

בחור צעיר (ואולי זו בחורה? אין חשיפה חד-משמעית של מין הגיבור) שב לארץ, לירוחם, לשבועיים, אחרי העדרות בת חמש שנים. הוא בא להיפרד מהמשפחה, מהחברים, מהנוף, מהמקום שגדל וצמח בו. בשנים האחרונות הוא חווה אימונים קשים, אימונים של הישרדות במקום כלשהו בדרום כדור-הארץ, כהכנה לפעולה יוצאת דופן שפרטיה מפוענחים בסיפור רק בחלקם. תוכנית טלוויזיה מלווה את הפרויקט הזה, שראשיתו בעולם שאנו חיים בו, על פני האדמה הזו, והמשכו, כנראה, במסע לעולמות אחרים (“רק כשישדרו את התוכנית הם ייזכרו בי ויגידו ‘משלנו!’”, בינתיים אני לעצמי, כמו כולם).

תיאור ההווה הקצר שמסופר עליו פה הוא חזק ומדויק. תחושת פסק הזמן, מעין זמן שאול, היא מוחשית מאוד. רק שבועיים, לכאורה כדי להיפרד, אולי לתמיד, כמוסת זמן מרוכזת שמעניקה למספר את היכולת להתבונן גם לאחור בחייו. האם הוא מתחרט? על השאלה הזו, כמו על שאלות אחרות, יתקשה הקורא לענות בהחלטיות, כי אכן הנסתר שווה לנגלה. “שווה לנסות” הוא המשפט הקצר שחותם את הסיפור.

בפחות מאלף מילים מצליחה המחברת לעצב מקום, עולם, דמות, שהם ממשיים וחדידתיים כאחד, ונשארים בזכרונו של הקורא זמן רב אחרי הקריאה. כל אלה הביאונו להחלטה להעניק למאור גבאי את הפרס השלישי בתחרות עידוד היצירה בין מדענים על-שם עפר לידר.

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

שממה יחסית

שניים-שלושה עננים לבנים מנקדים את השמיים התכולים. כבר שכחתי כמה גבוהים השמיים יכולים להיות פה. זכרתי את הלבן המאובק של שמש הצהריים, את הכתום והוורוד של השקיעה נשבות הרוחות ואת הכוכבים הדוקרים בלילה. רק את התכלת הבהירה, הפשוטה והיומיומית, לא זכרתי. שכחתי גם עד כמה האוטובוסים מיושנים פה. המנוע מקרטע, והרטיטות חודרות למעיים ומנקישות את השיניים. עשן המנוע מתערבב בריח הזיעות והסיגריות והמדורות. הנה הכיכר של הכניסה לעיר. מזל, תיכף אקיא.

שמעתי שהרכבת תיכף תיפתח. כבר לא אזכה לנסוע בה. אמא התקשרה כשנחתתי. התנצלה שאין מי שיקח אותי. אמרתי לה שלא נורא, שאסע לבד. לא היה לי אפילו שקל, התוקף של הסים שלי פג לפני שנה, ואף אחד לא הסכים להמיר לי את הרופים הסרילנקים. חוסר אונים ילדתי כמעט מילא אותי, לפני שירוחמי אחד ריחם עלי. הוא מכיר את אמא שלי, הוא אמר, וקנה לי כרטיס נסיעה טעון.

כולם מכירים את אמא שלי. רק עלי אף אחד לא שמע. למה שישמעו? כולם מדברים רק על הגדלת נפחים, מסירת שטחים, הארכת קווים והגבהת בניינים. מדברים על נקודות עניין. אף אחד במדינה לא רואה מטר מעבר לאף של עצמו. רק כשישדרו את התוכנית הם ייזכרו בי, ויגידו “משלנו!”. בינתיים אני לעצמי, כמו כולם.

המזווה מקרקשת על האקרשטיינים ומרגיזה את הכלבים. אף אחד מהם לא מוכר לי. חמש שנים לא הייתי פה. בתים נוספו, עצים צמחו, כלבים ואנשים מתו ונולדו, אבל הכל נראה כרגיל. הרגשת ה“הגעתי הביתה” עזה עד כדי כיווץ הסרעפת. איזה בוקר מושלם. פרפרים מרחפים לידי, פרות משה רבנו (האם אראה עוד כאלה בחיי?). הרגליים מתדלגות לי מעצמן, כאילו שוב ברחתי מהתיכון והברזתי הביתה. אמא תכין לי ביצת עין בלחמנייה טרייה, עם זיתים ועגבנייה. אמא תכין לי שוקולית קרה. אמא תיתן לי נשיקה.

מזל שיש לי שבועיים פה, לשנוא הכל מחדש. אם היו שואלים אותי היום, אין סיכוי שהיו מוציאים ממני חתימה.

הצל בחדר המדרגות כמעט מרווה, והריח, שרק עכשיו נזכרתי בו מחדש, מודיע לי שהנה, אני כבר פה. חמש שנים, והמפתח שלי עדיין פותח.

“וזה!!!” אחותי מזנקת עלי בצווחות. כמה שהיא גדלה. לא שמים לב לזה מספיק בסקיפ. קיבלה חופש מהצבא כדי לראות אותי. אם אמא לא תוריד אותה ממני תיכף ומיד נתרסק על הרצפה ביחד. אמא באה בעקבות הרעש. אותה הגופייה ואתו הריח. כמה התגעגעתי. גם הבלטות לא השתנו. מהזוית הזאת רואים את כל תלתלי האבק, שיחים מתגלגלים מסרטי הקאובויים. היא מתיישבת לידנו ומושכת אותי לחיקה. “מה הם עשו לשיער שלך?” היא שואלת בעיניים מבריקות, מנשקת לי את הזיפים על הקודקוד. “אל תדאגי, זה רק בשביל ההסגר. אחר כך אוכל לגדל אותו מחדש אותו הדבר בחזרה”. האם זה נכון? אין לי מושג איך השיער גדל שמה. בטח אותו הדבר. אולי אפילו יותר מהר? החבר של אמא לא בבית. הוא ברח לאילת. האידיוט עדיין מפחד ממני, ואיכשהו זה עדיין משמח אותי. אין חדש תחת השמש. לא פה. אולי שמה, אם נצליח. נמלים קטנות מטפסות על תל חול ענקי, מנסות לבנות קן חדש בצִיָה קפואה. רק שהמחילות יחזיקו מעמד, רק שיהיה מספיק אוכל, רק שהאוויר לא יחניק.

נכנסתי למקלחת והפעלתי את המים הקרים עד הסוף. חם. בסרי-לנקה כמעט שלא הצלחתי לצאת מהמזגן. ים טורקיז, יפה כמו בתמונה, צלילות עומק בין שוניות האלמוגים ופירות טריים ככל

שנחפוץ. גם הידיעה ששלושת הימים האלה הם האחרונים, שיותר לא נלך יחפים על חול טרופי לבן (שיותר לא נלך יחפים?) לא הקלה עלינו לסבול את הגיהנום הלח יותר מכמה שעות בכל פעם. פה לפחות יבש.

מה אעשה פה שבועיים? מה עושים אנשים שנשארו להם שבועיים בעולם? אולי נלך לאכול גלידה. אולי אנסה לחדש קשרים מהתיכון ומהצבא, להיפרד סופית. אולי אתקשר לאבא. אולי נלך לשוט באגם. אבל חם. כל כך חם. אמא רוצה שנסע לשים פתק בכותל.

אור השמש נכנס מהחלון ומאיר כל טיפה בנפרד. אני שותה את המים הזוהרים. מותר לעשות את זה פה, אם אלה לא מים מהדוד. צריך ליהנות מזה עכשיו, כל עוד אפשר. גם השערות על אמת היד שלי זוהרות. כל שיערה זהובה מחזיקה על ראשה טיפת מים זעירה.

שם לא יהיו מקלחות שתיות. שמה נתנגב במגבת מסובנת פעם בשבוע, כמו שעשינו בשנתיים האחרונות, חצי שנה ביום וחצי שנה בלילה. חופרים מנהרות ומתאמנים. מתקינים חוות שרתים ומתאמנים. מקבעים מוליכי-על קפואים ומתאמנים. כובשים גם את היבשת האחרונה שנשארה. אחרינו יישארו רק קרקעיות האוקיינוסים. ושמה, שמה לפחות נוכל לנוח מדי פעם. כבר לא צריך להתאמן, עשינו מה שיכולנו.

פעם ראיתי את הזוהר הדרומי. שמטתי מידי את כבל הגרירה וקפאתי על מקומי, פי פעור, ריסי מתכסים קרח. כשעצרתי את נשימתי השורקנית הצלחתי לשמוע את הרחש והפצפוצים הסטטיים מבעד להלמות הדם שבאוזני. ירוק וורוד נשבו מעלי, מתפתלים, מציירים סימני שאלה גדולים, יפהיים, מרוחים על שמי הלילה. כמה מוזר הוא היקום.

מה אראה בעוד שבועיים? מה אראה בעוד שנתיים?

פסגות הרים מתרחקות במהירות, נבלעות בענן. אי גדול מוקף בים, מתכווץ ונבלע ביבשה. כוכב לכת כחול וירוק וצהוב ולבן, מתרחק והולך, שלום לעולם.

עכשיו אצא ואתנגב, אולי אראה טלוויזיה. שבועיים זה הרבה זמן. עוד אספיק להיפרד מכולם, ואז להיפרד שוב לעיני המצלמות (סבתא תזרוק עלי אורז). עוד אספיק לריב עם כולם, ואז להשלים מהר, כי עכשיו עדיין אפשר. עוד אספיק לטפס על הגבעה הקמחית לפני שהשמש השמנה תעלה מעל האופק, כתומה וכועסת.

ואולי, יום אחד, אראה אותה שוב, מבעד לכיפת החממה, מטפסת קטנה ובהירה, מלטפת בעדינות את האופק האדום.

ואולי, באותו היום, ידלג אלי ממרחק ילד קטן, שישה קילוגרמי כוח ותנופה נלהבת מוטחים אל בין זרועותי. "ידעת שאצל סבתא השמש חמה כל כך, שחייבים לכסות את החלונות במהלך היום, או שמתים מחום?" הוא יפלוט בנשימה אחת. "המורה אמרה לנו". ואני אנשק אותו על קודקודו ואקח אותו בחזרה למנהרות לאכול זבל ממוחזר, ואחגוג לו יומולדת פעם בשנתיים והכל יהיה פשוט ונפלא ומלא תקווה.

ואולי לא.

אבל שווה לנסות.



הדסה וולמן, חצות, 2011



נימוקי השופטים

רן פינקלשטיין נולד בשנת 1985 בקיראון. התגורר עם משפחתו משך שלוש שנים בארצות הברית, ולאחר מכן גדל ביבנה. עשה שנת שירות בחוגי סירות בקריית-גת, ולאחר מכן שירת כקצין במודיעין חיל האוויר. כיום הוא סטודנט לתואר שני בפיסיקה וננו-מדע באוניברסיטה העברית בירושלים, ומתגורר ברחביה. שותף בקואופרטיב מזון קהילתי בירושלים, חובב טבע וטילים, צילום ומוסיקה.

אוהב מילים, אך החל לכתוב שירה רק לפני כשנתיים, עם הגעתו לירושלים – שעוררה בו השראה. הנטייה העמיקה בעקבות השתתפות בסדנת כתיבה בבית-המדרש "בית פרת" בירושלים, לאחר שבילה קיץ במדרשת עין-פרת למנהיגות חברתית.

כפי שנתגלה לאחר בחירת השופטים, רן פינקלשטיין הוא סטודנט לפיסיקה וננו-מדע באוניברסיטה העברית. הוא החל לכתוב שירה רק לאחרונה, והוא מתאר תהליך של התקרבות והתרחקות מהיצירה. גם שיריו מורכבים ורבי-ניגודים. אחד משיריו מתחיל באמירה "אני עושה את הדברים הרגילים, קם בבוקר, מצחצח שיניים". אבל כבר בשורה החמישית מתברר שזו שגרה מדומה: "מקפל בגוף רועד", כי מישוה קרוב נפטר, והמשורר עומד להספידו היום בבית העלמין. השיר ממשיך עם העמדה מעניינת ולא שגרתית של עשייה לכאורה טכנית, עשיית "הדברים הרגילים": "גוזר חולצה שחורה ומוסיף עוד קרע ביד", לעומת הבנה שמותו של איש קרוב הוא בלתי-נתפס. גם השיחה עם האב על המוות, כשלרגע המשורר הוא שוב ילד ואמור להירגע, כי מסבירים לו כמו שאב מנסה להסביר לילדו "איך הולכים ילדים מהעולם", אינה פותרת את השבר ואינה מהווה נחמה. גם בסיום מצליח רן פינקלשטיין להפתיע: "במרחק קצר, מסעדה / וחיות מתות מוגשות לנו, החיים".

הצירופים הבלתי-צפויים, הניגודים הבונים מתח ואווירה דחוסה, מאפיינים את שיריו של רן פינקלשטיין. כמו בשיר המתאר איש בוגר או ספק נער, המוטל בערבוביה של בגדי חורף וקיץ, דברי מציאה ודברים שיש להשליכם, בשעה שבין חול ושבט, ריצודי שמש וצל. "איך ומה ומהיכן להתחיל", השאלה הקיומית הטראגית מתעצמת על רקע הערב-רב של חפצים שהוא מכנה "ערבוביה נוראה".

היכולת הזו ליצור בשירים קצרים מציאות מורכבת ופתלתלה, צירופים מפתיעים ובלתי-שגרתיים, היכולת להעלות שאלות קיומיות טראגיות המתחבאות בין תיאורים בנאליים לכאורה של חיי היום-יום, הביאונו להחלטה לציין את רן פינקלשטיין לשבח, בתחרות עידוד היצירה בין מדענים על-שם עפר לידר.

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

היום

אני עושה את כל הדברים הרגילים,
 קם בבקר
 מצחצח שיניים
 שותה כוס מים
 מכניס חבילת טישו לכיס
 מקפל בגוף רועד את ההספד עליך
 ושם בכיס השני.
 והכל פרגיל,
 גוזר חלצה שחורה
 ומוסיף עוד קרע ביד.
 אני עושה את כל הדברים הרגילים,
 אבי מסייע אותי לבית אמה
 ואנחנו מדברים על מות
 כמו אב שמנסה להסביר לילדו
 איך הולכים ילדים מהעולם.
 והכל פרגיל,
 יושב במושב האחורי
 בדרך לבית העלמין.
 אני עושה את כל הדברים הרגילים,
 עם משקפי שמש בצל
 מתחמק ממבטיהם
 וסופד לך בגוף שבור.
 והכל פרגיל,
 נפרד ממה ונוסע.
 במרחק קצר, מסעדה
 וחיות מתות מגשות לנו, החיים.

קורות חיי

והיה אם בשעה הזאת יבוא מישו
 ויראה איש בתחומי נער מכנפים
 מוטל על המטה הזו ורגליו מציצות מעבר לקצה
 ויראה איש מוטל על המטה הזו, באלקסון
 ויראה בערבוביה הנוראה,
 של בגדי הקיץ והחורף ובגדי הטיול המעשנים
 ודפי המשבצת והספרים ומיני פסות ניר ועתון
 ודברים שהיה צריך כפר להשליכם
 ודברי מציאה.
 והיה אם בשעה הזאת,
 בשעת בין השמשות של החל והשבת,
 של רצוד כתמי השמש והצל על
 התקרה מעל כל זאת,
 יבוא מישו ויראה אותי
 מוטל על המטה הזו
 איך ומה
 ומהיכן להתחיל.

הייקו

מעגל מדיטציה
מתרפזים בנשימה
רק אני חושב על הנשימות
שלה.

פרמים

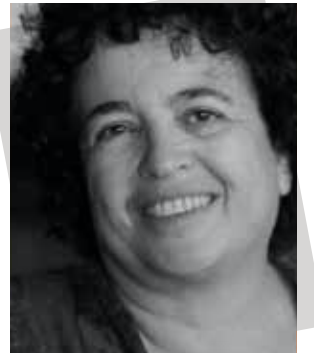
דרושה היתה לי שהות מספקת
ודרוש היה לי טעמם של שקדים מרים
דרושות היו משוכות למעד דרךן
לשנות ושוב למעד
דרושים היו קצוות
קלפות להשיל ולעטות
אמתות
בדיות
חידות
להתענג ולהתענות.
ודרושים עוד
ימים
לתפר בהם את הפרמים.

שוך הסערה

עמדנו שם בשבר
שבין ענו לענו
האור התעבה בינינו
והעינים בצעו
תמרוני התחמקות מפלאים.
בשקט שאחרי הסערה
יכלתי לשמע צלול את
המחשבות שרק נהרו,
את דחיקת הרגל בדלת
וגם את הטריקה
במשיכתה.



הרסה וולמן, רקדנים, 2013



נימוקי השופטים

הסיפור "האי" הוא סיפור זכרונות ילדות של אבי המחברת, אשר ממרחק השנים טווה תמונת מקום, על צבעיה, ריחותיה, קולותיה, ויחסי האנוש המלטפים העולים ממנה. מעבר לנוסטלגיה מצליחה המחברת להציף לתוך רמזי קולותיהם הפנימיים של הגיבורים, אל רגעי חיוך נסתר, אל התקוות המוצפנות. גיבורת הסיפור היא המורה פלורה, חלוצה עצמאית, הולכת בדרכה, ממשיכה ופורצת דרך גם יחד.

הצלחתה של המחברת להקים לתחייה בכתיבה מדויקת את תמונת "האי", שהוא מעין "אי גן העדן" של הילדות המתרחקת והולכת, על בשמיה העוטפים את המשפחה כולה, הביאתנו להחלטה לציין את שלוּמית ולר כהן לשבח בתחרות עידוד היצירה בין מדענים על-שם עפר לידר.

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

שלוּמית ולר כהן נולדה בשנת 1960 בחיפה. השלימה לימודי תואר ראשון באדריכלות ב"בצלאל", ותואר שני בגיאוגרפיה וסביבה באוניברסיטת בר-אילן. עבודת התזה שלה עסקה במרחב ציבורי ומרחב פרטי. לאחר נדודים בין ירושלים, בולטימור, קריית-אוונו וניו-יורק, השתקעה עם בעלה בשוהם. עובדת כאדריכלית בכירה במשרד גדול במרכז הארץ, שם היא עוסקת בתכנון של מבני ציבור ותוכניות בניין עיר. היא אם לשלושה ילדים וסבתא לנכד, חובבת צילום, קריאה, קולנוע, מוסיקה וטיולים.

כותבת הרבה, כמעט כאורח חיים, עבור עצמה ועבור חברים, אך ממעטת לפרסם. במסגרת עבודתה עוסקת גם בכתיבה מקצועית בכתיבה-עיתון מקצועיים ובאתרי אינטרנט: תיאור פרויקטים לתחרויות, כתיבת פרוגרמות ומיפרטים. יצירתה, "האי", שזכתה בציון לשבח, היא הראשונה המתפרסמת בכתב-עת ספרותי, ושואבת השראה מסיפורי אביה על ילדותו באי ג'רבה שבטוניס.

ה א י

בחצר של כהן ניסים עם השפם, התרוצצו הילדות של ניסים ופלורה, יחפות ומאובקות, ונרגשות לפני הרגע הגדול של ערבוב הקוסקוס בשלב האמצעי והקובע. אמא פלורה ניגשה אל הסיר, ובעזרת סחבה שהפרידה בין ידה לפח הלוהט הרימה את המכסה, לבדוק אם נוצרה הגומה המיוחלת ואם אפשר לבצע ערבוב שלפני הסוף. הבת הקטנה, מימי, נעמדה על קצות אצבעותיה כדי להציץ אל הסיר שעמד על הטאבון באמצע החצר, כשאחותה הגדולה ממנה, אביבה, מחזיקה אותה בכנף בגדה שלא תיתפס בתנור ולא תיכווה, חלילה. האחות הגדולה מכולן, מריומה, כבר יכלה לראות הכל ממרומי שבע שנותיה, ודיווחה שהגומה אכן הופיעה וכי יש קצף לבן המוכיח שהקוסקוס משובח ביותר. אמא פלורה ציקצקה בלשונה והניחה שתי ידיה על בטנה הבולטת כמרפסת לפנייה, מקווה כבכל יום שהפעם ייוולד בן וירגיע את ניסים, אשר ככל אשר אהב את שלוש בנותיו, לא יכול היה להסתיר מפניה את תקוותו לבן כהן שיעלה איתו אל הבמה בתפילת מוסף ויתכסה בטלית עם אצבעות שלוחות בברכה כלפי הקהל.

גם היא תשמח אם יבוא בן, ויגוון את חיי החצר החדשה והבית הגדול, אשר ניסים בתבונת כפיו בנה, כשעזבו את החצר של אביו נשוא הפנים, חיים, ואשתו הצדיקה עמירה. כמה שהצטערה פלורה בקול רם על כך שעזבו את החצר של חיים ועמירה, ככה, בסתר לבה, שמחה מאוד על כי עברו לשכונה החדשה, אשר בתיה מרווחים.

כלפי חוץ המשיכה פלורה לחוות בכפותיה תנועות של אין ברירה וקבלת הגורל, כלומר, החלטתו של בעלה, וכלפי פנים חייכה אל עצמה חיוך שבע נחת על כי הרחיקו היא ובעלה והבנות אל השקט שבביתם החדש. והנה אפילו הקוסקוס מצליח ועולה בידיה לאתר כמה וכמה ניסיונות בישול עצמאיים כושלים, והיא מצליחה להכין סעודות דומות לסעודות שהכינה חמותה עמירה, ורק היא, בחצרם הקודמת.

לא בכדי קוראים לחצר שלהם כך, כי הרבה כוהנים גרים באי, וכדי להבדיל חצר כהן אחד מחצר כהן שני קוראים לחצרות גם בשמו הפרטי של הכהן שבנה אותה, ואם קרה והיו שניים גרים בסמוך, באותה שכונה, היו מוסיפים את שם אשתו לשם החצר או שהיו מוצאים סימן, בניסים האחד שיש לו שפם, בזמן שלניסים השני אין, ולא היו מוותרים על ההבדל הזה, והיו מציינים גם אותו. כך קרה שחצר הייתה יכולה להיקרא בשם הארוך: החצר של כהן ניסים עם השפם שאשתו קוראים לה פלורה ויש לו שלוש בנות ועכשיו הם מחכים לרביעית שתצא, ואולי היא (הרביעית שתצא), גם לה יהיה שפם כשתגדל, ויתברר כי היא תרנגול קורא ולא תרנגולת מקרקרת. והיה שוכח אותו האיש המתאר את החצר למה נעצר מדיבורו ודיבר על החצר הזו כי מרוב שרצה להבדילה מחצרו של ניסים כהן

הנמצאת מרחק שני בתים משם והיא חצר שונה ממנה מאוד, ומרוב שרצה המספר להבדיל בין שתי החצרות, שכח עיקר סיפורו ונשתכח ממנו חשוב שבחשובים, שהלך לשוק להביא דגים לאשתו, לפי מצותה, שעוד מעט השבת תרד על האי וכולם יילכו לבית הכנסת שבשכונה הישנה, הרובע הקטן יותר, אבל גם ססגוני ועתיק יותר, ובתוכו בית הכנסת היפה שלהם, הידוע בכל העולם כולו. כולם יישבו ביחד, וישירו לכבוד השבת, ויתנו כבוד לרב הזקן, רב חנינא, כהן כמובן, ויתנו לכל הכוהנים הרבים הגרים באי לעמוד ולברך בשבת בבוקר במוסף שלפני מנחה כשכולם כבר מעולפים מאורך התפילה. או אז יעמדו הכוהנים ויברכו את כל שאר המתפללים, כי רק כוהנים וישראל גרים כאן באי. אין אפילו לוי אחד שיישאר שנה, כי אומרים שאם ינסה להישאר הוא ימות.

וכשאותו המספר נזכר בתפקיד שקיבל מאשתו, הריהו עוזב את בן שיחו, שההוא, זמנו בידו, ואין איש דוחק עליו עם משימות יום שישי, ואילו הוא, המספר, שליחות יש בידו ולכן הוא רץ אל השוק וקונה שני דגים שהגיעו רק עכשיו מהים ועדיין סימני הרשת עליהם. ואין הוא שוכח לבדוק שיש קשקשת וסנפירים לזוג המפרפר וכי עינו של הדג עודנה טרייה וברה ומעידה עליו שהרגע נאסף מהים. הדגים נעטפים בעיתון של אתמול, עם כמה תפוחי אדמה, והרי הוא רץ לאשתו הצעירה מילי. הם עדיין גרים בחצר של ההורים שלו, רבי חיים מזוה ואשתו הרבנית לאה. היא, מכינה את כל השבת, אבל נותנת תפקידים קטנים לכלות שלה, כדי שהן תרצינה להישאר תחת חסותה כמה שיותר שנים. חכמה לאה, יותר מעמירה הצדיקה והמקפידה. ותוך כדי שהוא חוזר מן השוק עם שללו הרי הוא מקשיב לקולות העולים מן החצרות ומזהה את הקולות עם אלו של מוריו וחבריו ואנשי הכפר הבאים אל חנות התכשיטים הקטנה שיש לו בשותפות עם רבי מנחם ברבי, שהיום הוא היום שמנחם יושב בתוכה ומוכר את הצמידים והעגילים מכסף סורי מעולה, שעמלו עליהם כל השבוע. מנחם ברבי ויצחק מזוה מתחלקים בימי המכירה בחנות, כי קטנה היא מדי לשניהם לשבת בתוכה יום שלם. הקולות עולים מן החצרות, ויצחק יכול לראות בכל קול את הדמות המסתתרת מאחוריו. אין חלונות בקירות החצרות, אך הקולות מגיעים אל הכבישים הצרים העוברים ביניהן.

אני מתנער מהזיכרונות האלו, שאולי ראיתי ושמעתי מבטן אמי, ואולי אני סתם מדמיון, ושבו להסתכל ישירות אל הנוף שמולי, שהרבה שמיים ממלאים אותן, למרות כל הבניינים והפיח.

אני יושב עכשיו על הגג של המבנה בו אני עובד, בודק את עציצי הענק ששמנו פה עם עצי התפוזים הננסיים, הגג מאוד מזכיר לי את החצרות הסגורות שהיו לנו באי, וגם קרני השמש החמה הזו אשר שכמותה בדיוק הייתה באי של ימי נעורי.

אני בפנסיה, עבודתי בחצי משרה בבניין הזה מותירה לי זמן, ואני יכול לשבת על הגג, לספוג שמש בעצמות, לחלום חלומות ולהיזכר באי שלי. הוא כבר מזמן לא אותו הדבר, ואני כבר ארבעים שנה שלא דרכת על אדמתו, אבל הוא צבעוני וקיים בדיוק כפי שהיה, בדמיון שלי. הנה אני שוב עוצם עיניים, ואני זאטוט פרא שאף אחד לא יכול לו, וברגליים יחפות עובר מהחצר של ניסים כהן עם השפם לחצר של ניסים כהן השני.

פלורה, אמא שלי, היא לא אשה יפה במובנים הרגילים של האי. היא רזה וגבוהית ושערה חום בהיר, לא מתאימה לאידיאל היופי המקובל אצלנו. פה, היפות הן נשים עם גומות בלחיים סמוקות, וחיוכים ביישניים מתחת למטפחות המכסות רעמות תלתלים שחורים. פלורה של ניסים הייתה הפוכה מהאידיאל, ובכל זאת, כל האי עדיין מדבר על הזמן הרב שנדרש לו לשכנע את אביה, הרב קאסיס,

שיסכים להרשות לו לבוא ולבקר ולהציע את עצמו כחתן במשפחה שלהם, אשר למרות שלא היו ממשפחת כוהנים, היו מהמשפחות המכובדות ביותר. היה קשה לשכנע, ובכל זאת הסכימו בסוף שיבוא להיפגש עם הוריה של פלורה, והיא נותרה בחדר, לא ברחה ולא הסתתרה בחדר האחר, כמנהג שאר הכלות, אלא הסתכלה מקצה השולחן ובחנה אותו ואת שפמו הגדול, הקשיבה בהסבירו לאביה כי דווקא אותה הוא מבקש, ולא את אחותה היפהפייה הצעירה ממנה, רות, שכל צעירי הכפר חיכו לתורה להיות מועמדת לנישואין. דווקא את פלורה הגבוהית הוא מבקש כי שמע שהיא חכמה, וקוראת, וחשקה נפשו במין ברוריה שכזו, וכשגמר להסביר לאביה, הסתכל באמה, ואחר כך העז והרים עיניו אליה וראה את חיוכה, וידע שניצח. שלמרות שהוריה עדיין לא אמרו מלה, ולא הנהגו בראשם, ולא אמרו שישאלו את הילדה, כמקובל, ידע שישאלו וידע שתסכים.

אנשי האי, לפני שנולדתי, כשדיברו על הבית שלנו, דיברו על החצר של ניסים כהן עם השפם, אבל כשמלאו לי שלוש ולאחותי הגדולה עשר, החלו בנות הכפר לבקר בחצר שלנו, ולקרוא לה ביראת כבוד החצר של פלורה המורה. כי אמי, זו שהצליחה בנערותה לשכנע את אביה שילמד אותה לקרוא, לימדה את כל הבנות שלה לקרוא כבר מגיל שלוש, יחד עם הקוסקוס והחומוס, גם בראשית ברא, וגם איש צדיק תמים היה נוח. וכשגדלו הבנות והחלו להיוולד הבנים, אני, פנחס, הראשון מביניהם, ואחרי דוד ויצחק ויוסי, החלה אמי להזמין גם את בנות השכנים ללמוד. היא והבנות הגדולות הושיבו את האורחות עם ספר ביד והראו להן אלף – אה, כמו בכי גדול, בית – בה כמו בה שעושה הכבשה, שהאיורים המוסלמים מביאים אותה בבקר לסיבוב ברחוב שלנו, לחלוב אותה ולתת כוס חלב טרי למי שרוצה ומוכן לשלם. היו בנות שבאו כל יום לשעה שלמה לשחק עם הספרים, היו בנות שבאו רק פעם בשבוע. וגם המבוגרים התחילו לקרוא לה החצר של פלורה המורה, וכשרבו הבנות, וההורים השתכנעו, גם ביקשה המורה תשלום קטן מכל תלמידה, שיוסיף לכלכלת החצר, ושיוסיף כבוד למשחק האותיות שהן משחקות בבית הזה. אותי התחילו לשלוח לשיבה. אחותי הגדולה ממני, מימי, הייתה צריכה למשוך אותי בכוח אל השיבה של הבנים, שם היו מרביצים במקל למי שלא למד, ולא חילקו קציצת סולת או חביתת בריק למי שהצליח לצייר את האות גימל שנראית כמו איש שמסתכל קדימה והולך נגד הרוח. גם לא ניסו להסביר למה גימל נראית ככה. אני רצייתי להישאר ללמוד עם הבנות בחצר של פלורה המורה, אמא שלי, שגם ליטפה את מי שקרא יפה וגם חילקה סוכריות, וכשמישהי לא הבינה בפעם הראשונה מההסבר של אחותי מימי, היא הרימה אותה בעצמה בידיים והושיבה על הברכיים וישבה והסבירה. אבל לא נתנו לי ללמוד אצל אמא, הייתי צריכה ללכת לשיבה בבוקר, ולראות את כל הבנות של הכפר עוברות על פני עם צעיפים, מצחקקות, מכסות פנים ונכנסות לחצר של אמא שלי. ככה הפכה החצר מהחצר של ניסים כהן עם השפם לחצר של פלורה המורה, וככה גם עברה כאן רומיה. לחצר נכנסה ויצאה, לליבי נכנסה ושם נשארה. ככל שגדלה, גדל יופיה איתה, אבל שלא כמו הבנות האחרות של הכפר, היופי לא עניין אותה, רצתה ללמוד עוד ועוד. בבוקר הייתה ממהרת לשאוב מים מן הבאר לפי תורה וכוחה, שוטפת את הירקות, מקלפת שעועית ירוקה, בוררת את האורז, הכל בוריזות ובצייתנות לפי הוראות אמה. וכשסיימה, מיהרה אל החצר של ניסים ופלורה, לשחק עם מימי ומריומה ובבה ולהקשיב לשיעור של המורה פלורה, לקרוא בספר כשהירשו לה, וללכת באנחה חזרה הביתה כשהגיעה שעת ארוחת הצהריים.

החצר של רומיה אינה החצר שלהם בלבד כמו אצלנו, אלא החצר של האב הגדול יעקב אשר חצרו היא הגדולה והעשירה בין חצרות הרובע החדש, וכל בניו ספונים אצלו. לכל אחד כמה חדרים משלו, וביחד הם חולשים על מפעל האריגים הגדול של האי ושולחים ממנו גם לעיר הבירה וגם לפאריס



הדסה וולמן, מעמקים, 2012

הרחוקה. מדי פעם ייסע אחד מהם אל העיר הגדולה, ימכור ויקנה, ויחזור בפנים חתומות להתייעצות עם האב הגדול. לילדים הביאו מתנות וצעצועים קטנים, נפטרו מאיתנו מהר, ואילו הם ממהרים להתכנס בחדר הגדול עם כוסות הקפה השחור הקטנים ועוגיות הדבש. עשרה בנים היו ליעקב ובת אחת רומיה, וכולם עלו ביחד לארץ, עזבו את מפעל האריגים, בנו כאן בתים חדשים, כבר לא כולם באותה חצר, אבל באותו כפר. ציון הפך למזכיר הכפר, בנו היה למהנדס העיר הקרובה, וכולם גרים ביחד כמעט כמו באי. בביקורים שלנו בכפר, הילדים הולכים לישון אצל בני הדודים שלהם, אך אשתי מקפידה שאני והיא נישן אצל אמי פלורה שגרה לא רחוק. אבי נפטר כמה שנים לאחר שהם הגיעו לארץ, אבל אמי החזיקה מעמד, המשיכה לקרוא ספרים מכל הבא ליד, ולגעור בנכדים שמתפרחחים. הנכדים מאוד אהבו לדבר איתה, היא הייתה חכמה ודעתנית, לא תמיד הסכימו איתה, אבל היא קראה בספריהם, הביעה דעתה עליהם ועל הכותבים, והם ממשיכים לדבר עליה בהערצה, גם אחרי מותה.

אני כבר זקן, כשאני הולך לישון, לא תמיד מגיעה השינה, וכדי להירדם אני מדמיין שאני מטייל באי, ברחובות ההם כמו שאני זוכר אותם. אני עוצם עיניים, וכבר אני שם, עובר ברחובות, מבקר חברים, עובר מהשוק לחצר, מתעייף ונרדם. בזמן האחרון אני מתעייף מלהסתובב, ולכן אני גם נכנס לבתים, אני מבקר אצל סבא וסבתא שלי, עולה על הגג ומעיף עפיפונים.

לפעמים, אם השינה ממש לא באה, ואני עייף מכדי להגיע לאי הרחוק, אני הולך לבקר את אמי בביתה בארץ, קצת לפני שנפטרה, כאשר כבר לא ממש זכרה את כולם. אני ממשיך לבקר אצלה, והיא ממשיכה להראות לי שורות בקבוקי פלסטיק כחולים ריקים, בקבוקים שהיו בהם פעם חומרי ניקוי ונגמרו, שהיא מילאה בהם את מדפי הארונות שבסלון. ארונות קיר שהיו בהם פעם הרבה ספרים, וסירים, התמלאו בשורות כחולות ירקרקות כאלה.

אני חושבת שזה יפה, אמרה והוסיפה עוד בקבוק לתצוגה, ולא הסכימה לשמוע שום טיעון אחר, לא שונה בהרבה מהתעקשויותיה האחרות בתקופת נעוריה.

משתתפי התחרות מצרפים לטפסי הרישום שלהם תיאורים של מחשבותיהם, רגשותיהם והתנסותם בקשר שבין יצירתם האמנותית לבין עיסוקם המדעי. מפעל עידוד היצירה הספרותית בקרב מדענים – שכולל בשנים האחרונות גם בעלי מקצועות טכנולוגיים שונים – נמשך כבר תשע שנים. יותר מאלף מהם הגישו עד כה את יצירותיהם במסגרת זו. אף על פי כן מפליא לגלות במילותיהם אלה מדי שנה מוטיב מרכזי, הבולט באותה שנה. רבים מן הכותבים תיארו השנה תחושה דומה – היצירה בשבילם היא צורך דרמטי, החיוני לקיומו הרוחני והנפשי של הכותב.

"...היצירה היא האוויר שלי לנשימה. מאז גיל העשרה אני משקיע את כל ליבי ונפשי בחידוד ובניסוח שלה, במרדף אחרי הקסם שלה, ובשאלה מדוע אנשים מכל התרבויות שואפים אליה, כמו קהל מאמינים אדוק. היצירה היא תפילה בעיני, היא הניסיון המתמשך להתחבר עם הנצח..."

"...היצירה היא חלק בלתי-נפרד מהווייתי... היא מצויה איתי בכל רגע, גם בקריאה וגם בכתיבה על מנת לשרוד את הימים, את הלילות ואת החיים..."

"...המדע הוא חשוב, אבל המדע משנה את פניו ללא הרף, ומה שנשאר יציב בדינמיקה הטיפולית לאורך דורות הוא החיבור האנושי בין מרפא למתרפא שבלעדיו המדע, הרבה פעמים, נותר חסר ערך."

"...הכתיבה מסדרת לי את המחשבות ומאפשרת לי לחיות, נוסף על חיי שלי, גם חיים של אחרים, ובעיקר, היא לוקחת אותי למקומות שאני לא שולט בהם ולא יכול לתכנן אותם או למשמע אותם..."

"...השירה נוכחת בחיי גם כשהיא לא נכתבת. היא מהווה את הפריזמה דרכה אני רואה את העולם, שומעת אותו ונוגעת בו..."

"...השירה מאפשרת לי בשנים האחרונות לעבר את היום-יומי ואת מה שנשגב ממני. היא מאפשרת לי פורקן יצירתי וגם קתרזיס רגשי..."

"...הכתיבה מאפשרת לי את החתירה שלי ל'ארטה' של הסטואיקנים, השאיפה למצוינות, לא במובן של תחרות עם אחרים ודחיקת מרפקים, אלא ההשתפרות העצמית, האבולוציה הפנימית של השכל ויכולת החישה."

...
21. אין חדש תחת השמש
אותה תערוכה שהוזכרה בפרק הקודם,
הייתה אוסף ממצאים של תרבות נעלמה
שעקבותיה נתגלו בארץ והמלומדים עוד
היו חלוקים בדעותיהם לגבי מקורה וזמנה.

...
הפעם הוקדשה התערוכה לאחד
המוצגים המעניינים והמסקרנים ביותר
של אותה תרבות, הוא מושג הלשכה או
הצמרת.

...
מכונת הזמן
במדור הטכנולוגי של התערוכה עורר
עניין רב מתקן מסובך, שסודו אבד
והמלומדים עוד לא הצליחו לגלות דרך
פעולתו, לפי שעה קראו לו "מכונת הזמן".
לא יאמן, אך הלשכה מצאה כנראה דרך

קטעים מתוך הסאטירה הסיפורית "המסכה
האחרונה", מאת נתן אלתרמן, שראתה אור
בספרית מעריב, 1968.

לרתום את מרוצת הזמן ולהפעיל על-ידי
כך טורבינות ומנועים. בשעת צורך היה
המתקן מוצב בראש חוצות והציבור היה
שומע את קול זמזומו ושקשוקו, ורואה
את רצועות הממסר הסובבות ואת נצנוצי
הקפיצים והבוכנות והיה קורא את דבר
השלט המתנוסס מעל למכונה והמכריז
לאמור:

הזמן פועל לטובתנו.
מכוחו של מתקן זה החלה הלשכה
להאמין שהזמן סר למשמעתה, ומאמונה
זו אין הדרך רחוקה לכפירה גמורה בהבדל
שבין זיקנה וצעירות.

יש סבורים כי הלשכה מצאה את סוד
הנעורים הנצחיים, אך לדעת כמה חוקרים
יתכן כי האמת מופלאה עוד יותר מזה.
אפשר שהיא גילתה דבר שהאדם לא
העז אפילו לחלום עליו: את סוד הזיקנה
הנצחית.

כמה וכמה בעלי אסופות מאותה תקופה
מעידים כי ראו כיצד אותה זיקנת נצח,

שהצמרת גילתה את סודה, קופצת על
הרעיונות, על העקרונות, על הטיסמות,
והיו שראו אותה קופצת אף על הזמן עצמו
ואינה מסתפקת בהווה בלבד אלא מנסה
לקפוץ גם על העתיד.

אחד מאנשי הלשכה חיבר באותם ימים
גם מעין מזמור או המנון ברוח השלט
שמעל למכונת הזמן.

מגילת פפירוס עתיקה, שנמצאה לא
מכבר, מכילה מקצתו של מזמור זה, והרי
הוא כלשונו:

עבדי מכונה, סתמי
הטענות האומרות כי זְקֵנֵנו
השנים הן נתיב חד-סטרי
הכל נע בכיוון שלנו.
כל יום שעובר הוא נימוק סביר
לזכותנו ולא לחובתנו.
לילה יורד, שחר מאיר,
הזמן פועל לטובתנו.

...



הרבה שנים התעסק הפרופסור ג'ונס עם התיאוריה של הזמן.
 "מצאתי משוואת מפתח", אמר לבתו פעם.
 "זמן הוא שדה. בזכות מכונה זו אני יכול לשנות, אפילו להפוך שדה של זמן".
 הוא לחץ כפתור בדברו. "זה צריך להריץ הזמן אחורה להריץ צריך זה". בדברו כפתור לחץ הוא.
 "זמן של שדה להפוך אפילו, לשנות יכול אני זו מכונה, בזכות. שדה הוא זמן".
 פעם לבתו אמר, "מפתח משוואות מצאתי".
 הזמן של התיאוריה עם ג'ונס הפרופסור התעסק שנים הרבה.

מתוך "חץ הזמן ונקודת
 ארכימדס", היו פרייס,
 כנרת זמורה ביתן, 2002.
 תרגום: עמנואל לוטם

אַחֲרֵי חֲמֵשִׁים שָׁנָה הַגּוֹף
 הִחְלִיף כְּבָר אֶת כָּל תְּאֵיוֹ
 וְהֵלֵב הַשְׁתַּנָּה בְּפָרְפוּרֵיוֹ בְּתוֹךְ
 מְעַבָּה הַגִּידִים, וְעֵדִין הַיְדִיעָה
 אֵינָה שְׁלֵמָה, וַיֵּשׁ גְּרֵסָה
 כְּזוֹ אוֹ כְּזוֹ.

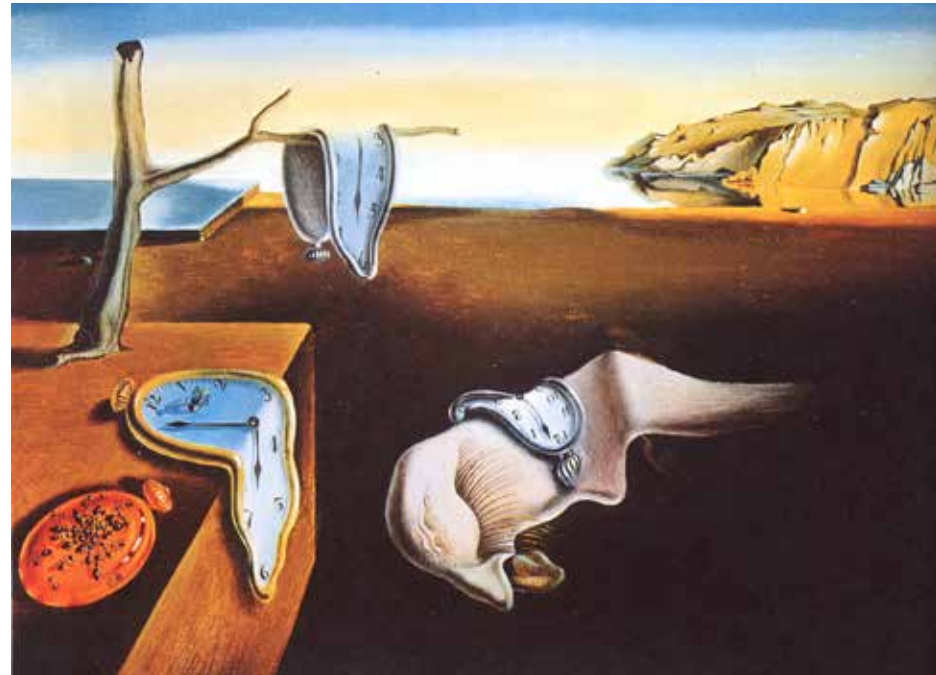
אַחֲרֵי חֲמֵשִׁים שָׁנָה מָה
 אֶכְפַּת אֵיךְ הֵינּוּ אֲזוֹ וּמִי
 יְכוּל עוֹד לְזַכֵּר. אֲבָל אֲנִי,
 שְׁחוֹשֵׁשׁ וּמְטִיל סִפֵּק, אֲבָל אֲנִי,
 לְבָלֵר שֶׁל הַנְּפֶשׁ, תִּיב לְבָרֵר.

וְהַזְמַן בְּשָׁלוֹ: כְּמוֹ קִיסוֹס טְפִילִי,
 זֶה שְׂאֵת מְתַעֲבֶת, מְטַפֵּס
 עַל כָּל גְּבוּהָ, מְכַסֶּה
 כָּל הַתְּנַשְׂאוֹת בְּטַמְטוֹם יֶרֶק.

מוֹטָב אֶפּוֹא לְשִׁכַּח
 וּלְהַתְּכַוֵּן לְהַשְׁכַּח.

מתוך "הזיכרון הארוך
 של האהבה",
 הקיבוץ המאוחד, 2013

היום שבו נוותר על אשליית הזמן והמרחב



סלוואדור דאלי, התמדתו של הזיכרון, 1931, שמן על בד, 33/24 ס"מ, המוזיאון לאמנות מודרנית, ניו-יורק

החיפוש אחר אבני הבניין של הטבע הוא חלק בלתי-נפרד מההוויה האנושית, אבל כלל לא ברור אם אנו מסוגלים לרדת למלוא עומק קיומו של היקום. מדובר בתופעה שמוכירה בובת "מטריושקה" (שלעיתים קרויה בטעות "בבושקה") רוסית, או משחק תיאטרון בובות, שבו בובה אחת מפעילה בובה שנייה, שמפעילה בובה שלישית, וכן הלאה. בתחילה סברנו, שהחומר בנוי מאטומים שהם יחידות בסיסיות שאי-אפשר לפרקן. אחר כך למדנו, שבתוך האטומים יש אטומים וגרעינים. אחר כך הבנו, שהגרעינים מורכבים מפרוטונים ומניטרונים, ואחר כך – שהפרוטונים והניטרונים בנויים מקווארקים.

אם כך, כדי להבין לעומק את הטבע, נצטרך להבין, לחשב, להציג ולצפות את התנהגותן של כל המולקולות המרכיבות, למשל, גוש חומר מסוים, את כל האטומים שמרכיבים את המולקולות האלה, את כל האלקטרונים, הפרוטונים והניטרונים שמרכיבים את האטומים האלה, ואת כל הקווארקים שמרכיבים את כל הפרוטונים והניטרונים האלה. אפשר להתחיל, למשל,

ד"ר זוהר קומרודסקי הוא חוקר בכיר במחלקה לפיסיקה של מערכות מורכבות במכון ויצמן למדע. הוא זכה בפרסים רבים, ובהם פרס אופקים חדשים לפיסיקאים צעירים.

במכל גז לא גדול, שמונח על שולחן במעבדה. כבר במאות ה-18 וה-19 היה ברור למדענים, כי ניתן לאפיין חומרים במצב צבירה גזי באופן מדויק באמצעות מדידת הטמפרטורה שלהם, הלחץ שלהם, הנפח שלהם, ועוד כמה משתנים "מאקרוסקופיים" מהסוג הזה. המשתנים האלה לא לגמרי בלתי-תלויים. מערכת הקשרים ביניהם מתומצתת במשוואות התרמודינמיקה. התרמודינמיקה היא מדע שימושי להפליא, המתאר את התכונות המאקרוסקופיות של חומרים רבים, מעברים ממצב צבירה אחד למשנהו ועוד. חלק מהמולקולות הללו נעות

במהירויות מדהימות של אלפי קילומטרים בשנייה, וחלקן נעות לאיטן. המולקולות נתקלות זו בזו ובדופנות המכל ללא הרף, מחליפות אנרגיה ומשנות את כיוון תנועתן. אם כך, כדי לתאר גז במכל יצטרך המדען החרוץ והדקדקן להשתמש במיליארדי מיליארדים של משתנים, העוקבים אחר כל מולקולה בכל רגע. זו משימה שגם המחשבים החזקים ביותר שקיימים כיום בעולם, אינם יכולים לבצע. מצד שני, כאשר מדובר במולקולה בודדת, אין שום משמעות להגדרת הטמפרטורה או הלחץ שלה. הטמפרטורה היא תכונה השאולה מעולם המאקרו, ואינה קיימת בעולם המיקרו. אם בידינו הרבה מולקולות המהוות גוף מאקרוסקופי

אחד, אנו יכולים למדוד את הטמפרטורה שלו, למשל במדחום. אין אפשרות לייחס טמפרטורה למולקולה בודדת, ואין לכך משמעות. אם כך, הטמפרטורה אינה מושג בסיסי באמת, אלא מושג מקורב, שקיים רק בגבול האידיאלי של מערכות גדולות. אפשר לשאול: מדוע רשאים אנו להחליף את התיאור "האמיתי" של הגז (כלומר מיליארדי מיליארדים של משוואות) בפחות מתריסר משתנים ובמערכת של משוואות בסיסיות הקושרות משתנים אלה? זוהי אחת השאלות העמוקות ביותר בפיסיקה, אשר חוזרת אלינו לאורך השנים בהקשרים שונים.

מיצוע במרחב ובזמן

התשובה שאנו נוהגים לעצמנו בעניין זה היא, שאל לנו להיות חמדנים ולנסות לאסוף יותר מדי מידע על הגז (או על שאלות רבות אחרות בפיסיקה). הרי אין עניין אמיתי במצבה של כל מולקולה בגז בכל רגע נתון. אפילו היה לנו מידע שכזה, קשה לדמיין לאיזו מטרה היינו משתמשים בו. רוב המולקולות בגז נעות מהר, מתנגשות באופן תדיר, ורוקדות את ריקודן הבלתי-פוסק. כדי לאסוף מידע על כל מולקולה בגז בדיוק אשר מניח את הדעת, אנו חייבים למדוד את כל המולקולות בכל שבריר שנייה (כיוון שהן נעות מהר). זה לא מעשי, ולכן אנו נאלצים להתפשר ולעקוב

רק אחר התכונות של הגז שאפשר למדוד באופן מאקרוסקופי, כלומר בפרקי זמן ובמרחקים ארוכים יחסית. כלומר, בלשון מתמטית, אנחנו פונים לתהליך המיצוע: אנחנו ממעעים גם בזמן וגם במרחב. רעיון המיצוע אומר, שאם הכוחות ההדדיים בין המולקולות קטנים, אזי אין כמעט התאמה בין התנהגות של מולקולות שונות. במקרה זה תקף חוק המספרים הגדולים מתחום הסטטיסטיקה וההסתברות, אשר אומר, בפשטות, כי כאשר קיים מספר גדול של משתנים אקראיים ובלתי-תלויים, הממוצע של כל המשתנים האלה מתנהג "נורמלית", כלומר על-פי ההתפלגות המוכרת של פעמון גאוס.

אלא שבמערכת של חלקיקים שביניהם פועלים כוחות הדדיים כלשהם, איננו יכולים להחיל את חוק המספרים הגדולים כדי להקטין את כמות המשתנים במערכת. כך, למשל, פיסיקאי גרעיני (או כימאי) אינו רואה קווארקים וגלואונים כלל, אלא פרוטונים וניטרונים כדוריים ופשוטים יחסית. מכאן, שלאחר מיצוע המשוואות המתארות את הקווארקים והגלואונים, המשתנים שנותרו הם מין "כדורים עגולים" שאפשר לזהותם עם הפרוטונים והניטרונים. חשוב להדגיש את הדמיון לגז האידיאלי (או לנוזלים). הקווארקים והגלואונים משולים לאותם מיליארדי מיליארדים של חלקיקי גז, שבנסיבות רגילות אין

אנו רואים אותם או מרגישים בהם. לאחר מיצוע של חלקיקי הגז האידיאלי גילינו, שאפשר להחליף אותם חלקיקי גז במונחים כגון לחץ וטמפרטורה. באופן דומה, כאשר נמצע את הקווארקים ואת הגלואונים, אמורים אנו לגלות את הפרוטון והניטרון. אלא שחוק המספרים הגדולים אינו תקף עבור הקווארקים והגלואונים. הכוחות ההדדיים ביניהם גדולים ואי-אפשר לראותם כזניחים ולהתייחס אליהם ככאלו. איש מעולם לא הצליח להראות בכלים מתמטיים, שאכן משוואות הקווארקים והגלואונים מנבאות את קיום הפרוטון והניטרון. חשוב להדגיש, שלמרות שזו בבירור בעיה בעלת חשיבות עצומה בפיסיקה יסודית שאין

מסך

מְאַחֲרֵי מָסַךְ הַיּוֹמִיּוֹם,
נְכוּנִים אֲמֵבוּלְנָסִים בְּפִאֲחֵי הָעֵיר
מִתְאַיֵּמִים אֶת עֲצָמָם לְמַדַּת הַחֹלִים,
אֲבָל יִשְׁנֵם אַחֲרַיִם שְׁפָכָר מוֹבְלִים עַל
עֲגָלוֹת
תְּזַרְהוּ אֶל יְלָדוֹתֵם,
וַיֵּשׁ לְהִסִּיעֵם כְּמוֹ פְּעוּטוֹת

בְּכָל אֲמֵבוּלְנָס נִשְׂא אָדָם מְמָלָא
תְּלוּמוֹת וּנְשִׁיקוֹת אֲבוּדוֹת
הוּא יִחְצֶה אֶת מְסֻדְרוֹן הַמְּגֻנְרוֹת
הַלְבָּנוֹת,
יִחְלֶף דְּרָךְ כְּנֶפֶי דְלִתוֹת חֲשֵׁמְלִיּוֹת,
וְאִם יִתְבָּרַךְ – יֵשׁוּב מִבְּעַד לְכְּנָפֵים,

לֹא הִכַּל תְּלוּי בְּאַמֶּת בְּרָצוֹן,
לְפַעֲמִים הוּא תְלוּי עַל בְּלִי-מָה
בֵּין הָעוֹלָם הַזֶּה לְעוֹלָם הַבָּא,
עַל סְדִינִים מְפִכָה שְׁאֲרִית הָאוֹר
עַל קְרָקַע הָעֲצָבִים בְּמַחֹ הַנּוֹטָה לְכַבּוֹת
פּוֹרְחִים קְדוּשִׁים לְבָנִים, מְמַחְסוֹר,
מִתְעַרְבִים זֶה בְּזֶה בְּחֻזְיוֹן,
עַל הַסֵּף, בְּמַחְלָקָה פְּנִימִית ד' בְּתֵל הַשׁוּמֵר,
בְּחֻזְרֵי הַחֹלִים,

פְּנִימִית מְזֹאת לֹא תוּכַל לְמַצֵּא,
מָה שְׁקוֹרָה בְּחוּץ מְאֻבָּד אֶת תְּקִפּוֹ,
הִכַּל תְּלוּי בְּדִין הָרוּפֵא
וַיִּתֵּר שְׁלִיחֵי הָעוֹלָם הַזֶּה,

תְּמִיד תוּכַל לְנוֹעַ אַחֲרָה
לְהַבִּיעַ חֲרָטָה עַל מָה שְׁקָרָה
וְלִחְשֵׁב עַל אֱלוֹ, אֱלוֹ
זֹאת שְׁאֵלַת הַחַיִּים? אֱלוֹ?

מתוך "מחברת השמש",
בהוצאת קשב לשירה, 2013

לנו בנמצא פתרון עבודה, יש לנו ביטחון רב בתמונה האיכותית, כלומר שאכן ישנו תהליך מיצוע של הקווארקים והגלואונים שתוצאתו היא קיום הפרוטונים והניטרונים.
בפיסיקה, כמו במתמטיקה, כאשר נתקלים בבעיה קשה או במבוי סתום, אחד הכלים החזקים ביותר שעומדים לרשותנו הוא הפשטה, כלומר שאיפה לנקודת תצפית גבוהה יותר שממנה רבה יכולתנו להתבונן בבעיה בהקשר הכללי של סביבתה. כאשר מנסים לראות את התמונה הגדולה, עולות, מטבע הדברים, שאלות באשר לטבעו של המרחב-זמן עצמו. האם ייתכן שהמרחב-זמן אינו אלא מראית עין? האם ייתכן שכאשר תהיה לנו יכולת טכנולוגית לבצע ניסויים ולמדוד מרחקים הזעירים אלפי מונים מגבול יכולתנו כיום, לא נקבל, לא מרחב ולא זמן?
במילים אחרות, ייתכן שהמרחב-זמן הוא אובייקט נגזר, או מייצג, ואינו אובייקט ראשוני. כלומר, מארג המרחב-זמן עצמו

הוא באופן אפקטיבי ממוצע של משהו יסודי יותר, ממש כמו שהפרוטון אינו מושג ראשוני, הוא מתקבל רק בגבול מסוים כשממצעים הרבה קווארקים ועורכים מדידות בטוחי זמן ארוכים יחסית. באופן דומה, האם המרחב-זמן גם הוא אינו אלא אובייקט מקורב, שאינו קיים בבסיס הקיום האמיתי הטבעי?
איננו יכולים לענות בוודאות על שאלה זו כרגע. היא כנראה נמצאת מעבר למנעד היכולות שברשותנו. אולם בידינו עדויות רבות, ישירות ועקיפות, כי התשובה היא אכן חיובית. כלומר, המרחב והזמן אינם חלק אינטגרלי מהטבע. הגיאומטריה אינה קיימת ברובד העמוק, הבסיסי, של הקיום החומרי; היא מופיעה רק כתוצאה מפשרה, מקירוב מסוים.
מעניין לחשוב על המשמעות הפילוסופית של אפשרות זו. עבור ניוטון, המרחב והזמן היו שונים בטיבם, אבל הם היו הכרחיים לניסוח החוקים הנקראים על שמו. איינשטיין איחד את מושגי "המרחב"



שעון הפיל

התועלת התחבורתית שלו הייתה מוגבלת למדי במשך אלפי שנים בשל חוסר בתשתיות כבישים. עם זאת, היו לגלגל שימושים רבים נוספים. טחנות קמח מבוססות על גלגל מים, בכישור שימש הגלגל לטוויה, גלגלות סייעו להרמת משאות, גלגלי שיניים שינו את כיוון התנועה, ועוד.

מדד העוצמה שואל, עד כמה הפתרון ההנדסי מורכב, וכמה "שכבות" יש בו. במידה מסוימת, נדמה שיכולתנו ליהנות מפתרון רב-שכבתי דומה להנאה שנובעת מפיענוח סבטקסט בספר או בסרט קולנועי. לא מדובר רק במורכבות, אלא גם בהשתלבות ובאיחוד. היופי מתקבל מן האופן שבו משתלבים המרכיבים השונים זה בזה. המים שממלאים את מכל ההטיה שתוכנן בקפדנות כך שייטה על צירו מדי חצי שעה, מסובבים את גלגל הכפות שמפעיל את השלב הבא במנגנון השעון. במובן מסוים, כאשר מרוקנים את המכונה, בין אם מדובר בשעון הטווסים ובין אם במכונת יגואר, מן הפונקציה שלה, והופכים אותה לאובייקט עיצובי בלבד, היא מאבדת את עוצמתה ואת פשטותה, ולפיכך את יופיה, גם אם לכאורה לא נגרע כמעט דבר מצורתה. בימים אלה, בעזרת הצוות של בית המלאכה של גן המדע על-שם קלור במכון ויצמן למדע, נבנה אבטיפוס של שעון הטווסים. אנו מקווים שבהמשך נוכל לבנות תערוכה מקפת של עבודותיו של איבן איסמעיל איבן ארסאס אלג'זארי.

של גרמי השמיים של מערכת השמש באמצעות שלושה חוקים פשוטים המחייבים מתמטיקה של חטיבת ביניים. הפשטות והאלגנטיות של המודל של קפלר מסייעות לנו להשתכנע, אבל אינן הופכות אותו לנכון. כמו כל מודל מדעי או הנדסי, יש לאשש אותו בתצפיות והתצפיות האסטרונומיות הן רבות מספור ומכילות טטיות וטעויות. החוקיות אינה פשוטה למתבונן. קפלר השקיע שנים רבות בניתוח הנתונים. ככל שהמודל המדעי או ההנדסי מורכב מחוקים פשוטים יותר, ככל שהחוקים מסבירים יותר תופעות, לפעמים כאלו שנראו לכאורה לא קשורות, יש תחושה של עולם הגיוני, הרמוני יותר, שמהדהד בנו ונתפס בעינינו גם כִּיפה יותר.

עוצמה

מדי פעם יש הישג הנדסי, כמו הטלפון, או נורת החשמל, שגורם לנו באמת להאמין בכוח ההמצאה האנושי, משפר את חייהם של אנשים, ולעיתים תכופות מחולל שינויים חברתיים גדולים. מה הופך פתרון הנדסי או מדעי לרב-עוצמה מעֵבֶר להצלחתו? הנה דוגמה:

הגלגל הוא המצאה כה עתיקה, עד כי אין לנו שום דרך לדעת מי המציא אותו או היכן הומצא. התיעוד המוקדם ביותר של רכב עם גלגלים הוא ציור של קרון בעל ארבעה גלגלים שנמצא על גבי כד מחרס באיזור פולין, ותוארך למחצית האלף הרביעי לפנה"ס. הגלגל סייע לגשר על מרחקים וייעל את ההובלה של חפצים וסחורות. אבל בניגוד אולי למצופה,

קבועה השמש, ובכל אחד משאר הכדורים קבוע אחד מכוכבי הלכת. ככל שהתרבו התצפיות האסטרונומיות היה קשה יותר לכלול אותן במודל הזה. מערכת הכדורים הסתבכה, ונוספו לה מעגלי משנה ("אפיציקלים" ביוונית), אשר גרמו לכוכב לכת לעשות לולאות מורכבות סביב כדור הארץ. המודל הסופי היה כה מסובך, עד שאלפונסו העשירי מלך קסטיליה, שכונה "המלומד", לא התאפק ואמר, כי אילו נועץ בו אלוהים לפני הבריאה, היה ממליץ לו על מבנה פשוט יותר.

בחיפוש אחרי המודל המדעי המסביר את תנועת גרמי השמיים יש גיבורים נוספים, קופרניקוס הוא אולי הידוע מכולם. יוהנס קפלר (1571-1630) החליף את המערכת המורכבת בשלושה חוקים פשוטים:

מסלול אליפטי – כל כוכב לכת סובב את השמש במסלול אליפטי שהשמש נמצאת באחד ממוקדיה.

חוק המהירות הגדלה – ככל שכוכב הלכת נע קרוב יותר לשמש, כך מהירותו גדלה. קפלר כתב את החוק הזה באופן מתמטי המאפשר חישובים ותחזיות.

זמן המחזור – כוכבי הלכת הרחוקים יותר מהשמש הם בעלי זמן מחזור (הזמן שנחוץ לכוכב הלכת להקיף את השמש, ואנו קוראים לו "שנה") גדול יותר, ומהירותם קטנה יותר. גם כאן הייתה לקפלר נוסחה מתמטית פשוטה.

מי שלמד את חוקי קפלר יודע, שהתימצות שלמעלה הוא מעט פשטני, אבל אפשר לראות בו את היופי הטמון ביכולת להסביר את התנועה המורכבת

על גלי הזיכרון וחץ הזמן בעולמו של המתנקש האידיאלי

זוהר אבני



לנארד (גיא פירס), "ממנטו", 2000, במאי: כריסטופר נולאן. עלילה "מתגלגלת" לאחור

זכרתי את "ממנטו" אחרת. זכרתי שכולו בשחור-לבן, כאשר בפועל משולבים בו קטעים מונוכרומטיים וצבעוניים. זכרתי שהוא פורס את הסיפור מהסוף להתחלה, כשלמעשה הוא "מנגן" את הזמן לסירוגין, לפני ולאחור. הזיכרון, כך מספר לנו "ממנטו", מתעתע.

סרטו של הבמאי כריסטופר נולאן, שיצא לאקרנים בשנת 2000, מספר את סיפורו של לנארד שלבי (שמגלם גיא פירס): לילה אחד פרצו שני פושעים לדירתו ואנסו את אשתו; הוא הצליח להרוג את אחד הפושעים באותו הלילה, אך השני הטיח את ראשו של לנארד במראה שמעל הכיור, ונמלט; מאז, לנארד מחפש אותו – כדי לנקום. החיפוש הזה מגדיר את לנארד. זה "מה שהוא עושה".

אבל מה אם לנארד כבר מצא בעבר את השודד והרג אותו? מה אם המרדף שלו אחר צדק רצחני כבר הושלם, ולפיכך אין טעם בהמשך המרדף? לנארד אין דרך לדעת זאת, כיוון שבאותו לילה גורלי הותירה אותו הפגיעה בראשו עם אמנזיה אנטרוגרדית – העדר יכולת לרכוש זכרונות חדשים. הוא אינו זוכר שום דבר מאז הלילה בו פרצו הפושעים לביתו, והוא גם אינו זוכר שסיפר זאת לכל מי הכותב הוא תסריטאי, בוגר החוג לקולנוע וטלוויזיה באוניברסיטת תל אביב.

שהוא מכיר, כיוון שאינו זוכר את מי הוא מכיר. לכן הוא מספר זאת שוב ושוב – ושוב. הוא אפילו אינו יודע כמה זמן עבר מאז אותו לילה אלים. כל מה שקרה אחר כך, הוא מספר – מתפוגג. לכן, קטעים רבים בסרט נעים מהסוף להתחלה, כדי להכניס את הצופה, לפחות בתחילה, "לתוך ראשו" של לנארד. הסרט נפתח בסצינה האחרונה בסדר העלילה, כאשר ברור מי הוא הגיבור, אבל לא ברורה הסיבה למעשיו. אלה הם חייו של לנארד: בלבול איך-סופי, העדר הבנה מלאה של הסיבות מאחורי הפעולות שהוא מבצע, וצורך מתמיד לפעול מהר ועל-פי אינסטינקט. בשונה מלנארד, שנשאר תלוש לאורך כל הסיפור, המשך הסרט נועד לתת תשובות לשאלות שעולות מהסצינה הראשונה, ומאלה שבאות אחריה.

התכונות האלה בדיוק עושות את לנארד למתנקש האידיאלי. הוא יכול לרצוח, ולא לזכור דבר, ולכן לא להסגיר דבר בחקירה – אם תהיה חקירה. שוטר סמוי המכונה "טדי", שמגלם ג'ו פנטוליאנו, מנצל את מצבו של לנארד, ומוביל אותו שוב ושוב לעבר אנשים שהוא מבקש לחסל. כל מה שצריך לעשות, זה לתת ללנארד מידע כי ה"מטרה" היא אותו שודד שהוא מחפש. בזאת, פחות או יותר, נגזר גורלה של

"המטרה". ולנארד, תוך זמן קצר, שוכח הכל, ונטען מחדש בחמת זעם רצחנית אשר מחפשת מוצא. הוא חושד במשהו, אבל לא מצליח לצאת מהלולאה. כך, למשל, הוא מנסה לרכוש זיכרונות באמצעות "תזכורות" שהוא מקעקע על גופו, אותן הוא קורא בעומדו מול הראי. בניסיון התגוננות אחר סיגל לעצמו חוק: לעולם אל תענה לטלפון, מכיוון שבמצבך אתה עלול לתת מידע למי שאינך יודע מה יחסיך האמיתיים איתו.

חוקר הקולנוע נואל קרול, שעסק בכוחם של הסרטים ההוליוודיים הפופולריים, אמר כי אחד הקריטריונים שעל-פיהם ייקבע אם אכן מדובר בסרטים מסוג זה הוא, שהם פועלים כנרטיב המורכב משאלות ותשובות. אלא שאופי השאלות שעליהן עונה "ממנטו" שונה מאופיין של השאלות הנקשרות בסרט הפופולרי הסטנדרטי. בעוד שברוב התוצרת ההוליוודית ניתן לנסח את השאלה העולה מסצינה כזאת או אחרת במסגרת "מה יקרה עכשיו?" או "מה יקרה אחר כך?", "ממנטו" שואל פעם אחר פעם "מה קרה קודם לכן?". כמו ילד סקרן שעדיין לא למד לקבל את המציאות כפי שהיא, שאיפתו של הסרט מכוונת אל ה"למה?" האיך-סופי, הסיבה המכוונת, העמוקה, של כל מה שמתחולל מסביב.

הבעיה היא, שהסרט מסתיים בסופו של

דבר, ולכן גם החקירה צריכה להסתיים (ככה זה בסרטים). בסצינה הסופית – שהיא למעשה הראשונה בסדר העלילה על ציר הזמן ההפוך – לנארד נאלץ לקבל את התשובה הסופית. טדי חושף בפניו, וכנראה לא בפעם הראשונה, שלנארד כבר מצא את השודד השני וכבר רצח אותו. לנארד פשוט אינו זוכר, כמו שהוא אינו זוכר שום דבר אחר. תחושת הסיפוק שהוא מחפש, המעגל שהוא כל כך רוצה לסגור, פשוט אינם קיימים. הוא נידון להסתובב בעולם חסר זיכרון, חסר משמעות, ולנסות ליצור לעצמו משמעות בדויה, לנסות לכתוב מחדש את הנרטיב של חייו, כמו רישום שמצויר בזרז על חוף הים – ונמחק בשטף הגלים.

אפשרות נוספת היא, כמובן, שטדי מנסה "לכבות" את לנארד, לפני שהוא יצליח בכל זאת להבין מה קורה, ויפנה את חמת זעמו אל מפעילו. הרי אין דרך לדעת באמת. "ממנטו" מלא עד אפס מקום

בשקרנים המנצלים את הפגיעה המוחית של לנארד לצורכיהם ולגחמותיהם. אך בעוד לנארד מוצג לאורך כל הסרט כאדם התמים היחיד שמהלך בשדה מוקשים של רמאים וגנבים, הרי שבסופו של דבר, גם הוא בוחר בשקר על פני האמת. אינסטינקט השימור העצמי שלו גובר על שאיפתו להשיג צדק, והוא בוחר להכניס לתזכורות שלו – קעקועים, פתקים, ותמונות שהוא מנהל בקפידה – שקרים המובילים אותו לסצינת הסיום (כלומר, ההתחלה). שבה הוא רוצח את טדי. המסר ברור: בעולם של "ממנטו" אין אמת, ולכן הבחירה תהיה תמיד בין שקר לבין חוסר משמעות.

נולאן, ב"ממנטו", אינו מציג את השקר כדבר רע, אלא כאפשרות נייטרלית, אחת מתוך שתיים, ולמעשה – זו שהוא מעדיף. הוא מציג את השקר כמנגנון שימור אשר מגן עלינו מפני חוסר המשמעות הנורא מכל. ומהו למעשה

סרט הקולנוע הפופולרי, אם לא סוג של שקר? שעה וחצי עד שעתיים באולם ממוזג, המלאות באפשרויות חסרות גבול ונטולות השלכות לריגושים קיצוניים ולהרפתקאות מטריפות חושים. כאמור, זו אינה ביקורת – זו תמיכה נלהבת, גם אם מודעת לעצמה, בחוויה הקולנועית. "ממנטו" של נולאן משחק עם המבנה הנרטיבי המקובל, מבטל את האפשרות לאמת, שואל מה בעצם כל כך נורא בשקרים, כופר בחשיבות כיוונו של חץ הזמן – ומביע אגב כך אהבה עצומה לקולנוע. הטענה היחידה שלו כלפי האמנות השביעית היא, שלכל אחת מן היצירות שפועלות במסגרתו יש סוף. הסרט נגמר, האורות נדלקים, הסדרנים מתחילים לנקות את האולם, וצריך ללכת הביתה ולהתמודד עם החיים. כל מה שנשאר הוא הזיכרון, וגם הוא, על-פי "ממנטו" – מתפוגג.

כמה מעט, כמה
מאחר

ונעדר צורה

כך יהיה עם מה
שכך היה

עד שיפוג הכאב ותבוא
הידיעה. די,

רד מזה

וכמו תלמידי בית-ספר
נעמד בפנת הכתה

להראות את גבנו לעולם

פתאום כלום כמו אחר
סערה שעברה

וטרכה מאחוריה
מאה דלתות

ואין עוד צרה למהר לשום מקום

כי אין

אחר כך אתה יושב לפני
כוס מים וחושב:

הכוס פשוט כאן, לפני.

וכמה זמן עוד נשאר
איננה שאלה

אלא דלת

ואין לה מה לדאג

לא כל מה
שקרה

היה.

וזה לא
מעט.

טוב מזה לא
היה לי, לא
יהיה

תמיד אמרו לנו שמסע בזמן, כמו סקס אחר, הוא משהו שאפשר לשאוף אליו, אבל אי-אפשר לממש אותו. אז זהו, שהאמת היא שתנועה מסוימת בזמן עשויה להיות אפשרית. כאשר מדובר בתנועה בזמן, הכוונה היא, בדרך כלל, לתנועה אל העבר. אל העתיד אנו נעים ממילא, ללא הרף, וללא שום מאמץ מיוחד. למעשה, אפילו תנועה מואצת אל העתיד היא אפשרית, מבחינה עקרונית. האפשרות הזאת עולה מתוך תורת היחסות של איינשטיין, האומרת שככל שגוף נע מהר יותר, ה"זמן שלו" נע לאט יותר. התופעה הזאת (יחסיותו של הזמן), באה לידי ביטוי משמעותי רק במהירויות גבוהות מאוד, הקרובות למהירות האור. אפשר להדגים תנועה מואצת אל העתיד באמצעות ניסוי התאומים: נפריד שני תאומים, כך שאחד מהם יישאר על הארץ, ואילו השני יטוס בחלל במהירות הקרובה למהירות האור. אם התאום האסטרונואוטי יטייל בחלל במשך פרק זמן שייראה לו כשנה אחת, ולאחר מכן ינחת על הארץ, הוא יגלה כי באותו זמן חלפו על הארץ הרבה שנים. אחיו התאום יהיה זקן ממנו בהרבה, כך שמבחינה מסוימת אפשר לומר, שהתאום האסטרונואוטי צופה בעתיד.

לעומת זאת, כאשר מדובר בתנועה אל העבר, המצב שונה בתכלית. תורת

היחסות (אשר מאפשרת, עקרונית, תנועה מואצת אל העתיד). קובעת כי התנועה אל העבר, כמוה כתנועה במהירות העולה על מהירות האור; כלומר, היא אינה אפשרית. עוד קושי המעיק על האפשרות של המסע אל העבר ניתן להדגים באמצעות פרדוקס הסבא: נניח שתחזור אל העבר ותהרוג את סבך, לפני פגש את סבתך. מה יהיה אז על קיומך שלך? שהרי, לולא פגש סבך בסבתך, לא היית אתה נולד כלל. במילים אחרות, העובדה שאתה קיים סותרת את האפשרות שתוכל לנוע אל העבר.

כך קרה, שבמשך שנים רבות היה מקובל לחשוב, כי מסע אל העבר הוא בבחינת משימה בלתי-אפשרית. ובכל זאת, הנה מרשם לבניית מכונת זמן, שתתבסס על תופעה תיאורטית המכונה "מחילת התולעת", אשר עשויה להתקיים במרחב-זמן ארבע-ממדי, כמו המרחב-זמן שבו אנו חיים. קל להמחיש את תופעת חור התולעת באמצעות דגם של יקום דו-ממדי, כמו דף נייר. ובכן, נניח שאנו חיים ביקום דו-ממדי כזה, המתפתל ומתעקל לכיוונים שונים. העיקולים, או, ליתר דיוק, העיוותים הללו במבנהו של היקום, יכולים לנבוע מכוחות כבידה עזים אשר פועלים במקומות שונים בו.

ביקום דו-ממדי מעוות כזה ייתכנו מצבים שבהם שני אנשים שהמרחק

ה"רגיל" ביניהם הוא גדול מאוד, יהיו, למעשה, קרובים זה לזה במימד השלישי. בתנאים רגילים, היות שהם חיים ביקום דו-ממדי, הם לא יהיו קרובים זה לזה, כיוון ש"דרך הקיצור" עוברת במימד השלישי שאינו קיים מבחינתם. אבל, אם ייווצר מעין עיוות במרחב הדו-ממדי שלהם, אשר יתבטא בהופעת מנהרה ("מחילת תולעת") המוליכה ומחברת את שני חלקי היקום שבהם הם חיים, ויכלו האנשים האלה לבקר איש את רעהו בתוך זמן קצר מאוד, מבלי לכתת את רגליהם במסלול הארוך, הרגיל. מחילת התולעת אינה יוצאת אל מחוץ ליקום. כלומר, אם מדובר ביקום דו-ממדי, ה"מחילה" אינה עוברת במימד השלישי: היא תוצאה של עיוות ביקום הדו-ממדי, והיא מהווה חלק ממנו.

הדבר דומה לתולעת המטיילת על-פניו של תפוח, ורוצה להגיע לעברו השני. בדרך הטבע, היא הולכת על היקפו של התפוח, שאפשר להשוותו ליקום דו-ממדי. התולעת סבורה שהיא הולכת מנקודה לנקודה בדרך הקצרה ביותר האפשרית (קו ישר). אך היא אינה מודעת לעובדה, שלמעשה היא זוחלת בקו עקום ביקום תלת-ממדי. אם היא תגלה זאת, היא תוכל לחפור מחילה לעומקו של התפוח, ובאמצעות מחילה זו תוכל להגיע למחוז חפצה בדרך קצרה יותר. מהדימוי

הזה נלקח שמה של התופעה – "מחילת תולעת".

מחילת תולעת, אשר מחברת מקומות שונים ביקום דו-ממדי, וגם ביקום תלת-ממדי, עשויה לאפשר "קפיצת דרך" בין המקומות הללו. כך, למשל, מסע בין-כוכבי המתבצע באמצעים "רגילים" (חלליות, ואפילו חלליות מהירות מאוד), עשוי להימשך אלפי שנים, ואילו אותו מסע, בין אותם שני כוכבים, עשוי להימשך שניות ספרות אם יתבצע באמצעות מחילת תולעת שתקשר ביניהם. מובן שמחילת תולעת יכולה להתקיים רק ביקום שכוחות כבידה עזים מעוותים את מבנהו, כפי שאכן קורה ביקום שלנו. אלא שביקום שלנו, שהוא מרחב-זמן ארבע-ממדי, מחילת התולעת עשויה להוליך ממקום מסוים במרחב-זמן (למשל, כאן ועכשיו), למקום אחר במרחב-זמן (למשל, גלקסיית אנדרומדה, בזמן אחר, כלשהו).

השאלה היא, האם, וכיצד, נוכל לנוע בזמן מבלי לשנות את מקומנו במרחב. כלומר, כיצד נוכל להגיע מ"כאן ועכשיו", ל"כאן לפני חצי שעה" (או, אולי, ל"כאן לפני אלף שנים"). כדי לעשות זאת, אפשר לחשוב על שילוב של עקרון יחסיות הזמן (המודגם באמצעות ניסוי התאומים), עם תופעת מחילת התולעת. כלומר, אם תימצא דרך לקחת קצה אחד של מחילת תולעת ולהזיזה לפנים ולאחור, במהירות

הקרובה למהירות האור, נוכל להתחיל למכור טיולים מאורגנים אל העבר. וכך, אדם, או כל דבר אחר, שינוע במחילת התולעת מהקצה ה"זקן" לקצה ה"צעיר", יבצע, למעשה, מסע לאחור בזמן. ברור שהמסע הזה בזמן כרוך במסע בשלושת הממדים הנוספים, אבל תייר הזמן יעבור דרך מחילת התולעת ויחזור למקומו הקודם ביקום, באמצעים רגילים: חללית, או מכונת, או כל אמצעי אחר (יחזור, למעשה, לעברו). הלולאה הסגורה הזאת עשויה לפעול, בתנאי שמשך החזרה באמצעים הרגילים יהיה קצר מהזמן ש"הרווחנו" בעת המעבר במחילת תולעת. למשל, אם המעבר במחילת התולעת עשה אותנו צעירים יותר בשנה אחת, ומשך המסע, בחזרה לנקודת המוצא שלנו, באמצעים רגילים, הוא 11 חודשים, כי אז בסוף הלולאה נמצא את עצמנו "כאן, לפני חודש". תייר-זמן שלצורך המסע חזרה ינוע בחללית שמהירותה שווה למהירות האור, יוכל "להרוויח" כמעט את השנה כולה. האם אפשר ליישם את הרעיון הזה? ראשית, כדאי לזכור שכל עניין מחילת התולעת הוא, נכון לעכשיו, רעיון תיאורטי. איש עדיין לא ראה מחילת תולעת במציאות. יותר מזה, אין לנו שום סיבה להניח שבטבע קיימות מחילת כאלה, אם כי, האמת ניתנת להיאמר, אין גם שום סיבה שתמנע את קיומן. גם

אם נניח שמחילת תולעת אכן יכולות להתקיים ביקום, עדיין איננו יודעים כיצד ליצור אותן בעצמנו. לפי התיאוריות הטוענות לקיומן של מחילת תולעת ביקום, המחילות האלה, שהן בגודל מיקרוסקופי, נוצרות ונהרסות בתוך פרקי זמן קצרים מאוד, חלקיקי שנייה. כלומר, ברור שאי-אפשר יהיה להשתמש בהן כמזת שהן. כדי לרתום מחילת תולעת טבעית לשירותנו, יהיה עלינו ללכוד מחילה כזאת ולמנוע ממנה להרוס את עצמה. ברור שאין לנו כיום כל מושג כיצד אפשר לתמוך בקיומה של מחילת תולעת. דרכים שונות המוצעות בתחום זה מבוססות על שימוש בסוג מסוים של שדות כוח, שספק אם הם עצמם יכולים להתקיים. לפי סימנים שונים, קיים חשש סביר שקיום השדות האלה עומד בסתירה לתורה הפיסיקלית המאחדת, שעל פיתוחה עמלים כיום פיסיקאים רבים בכל העולם (אותה תורה שתאחד את תורת הקוונטים עם תורת היחסות). למעשה, מכונת זמן שתהיה בנויה לפי המודל של מחילת תולעת ויחסיות הזמן, תוכל לעצור את הזמן רק מהרגע שבו תיבנה. כלומר, היא לא תוכל לקחת אותנו למאה ה-17, אבל בעתיד, נאמר בעוד עשר שנים, היא תוכל להחזיר אותנו ליום שבו נוצרה והחלה לפעול.

י. ע.

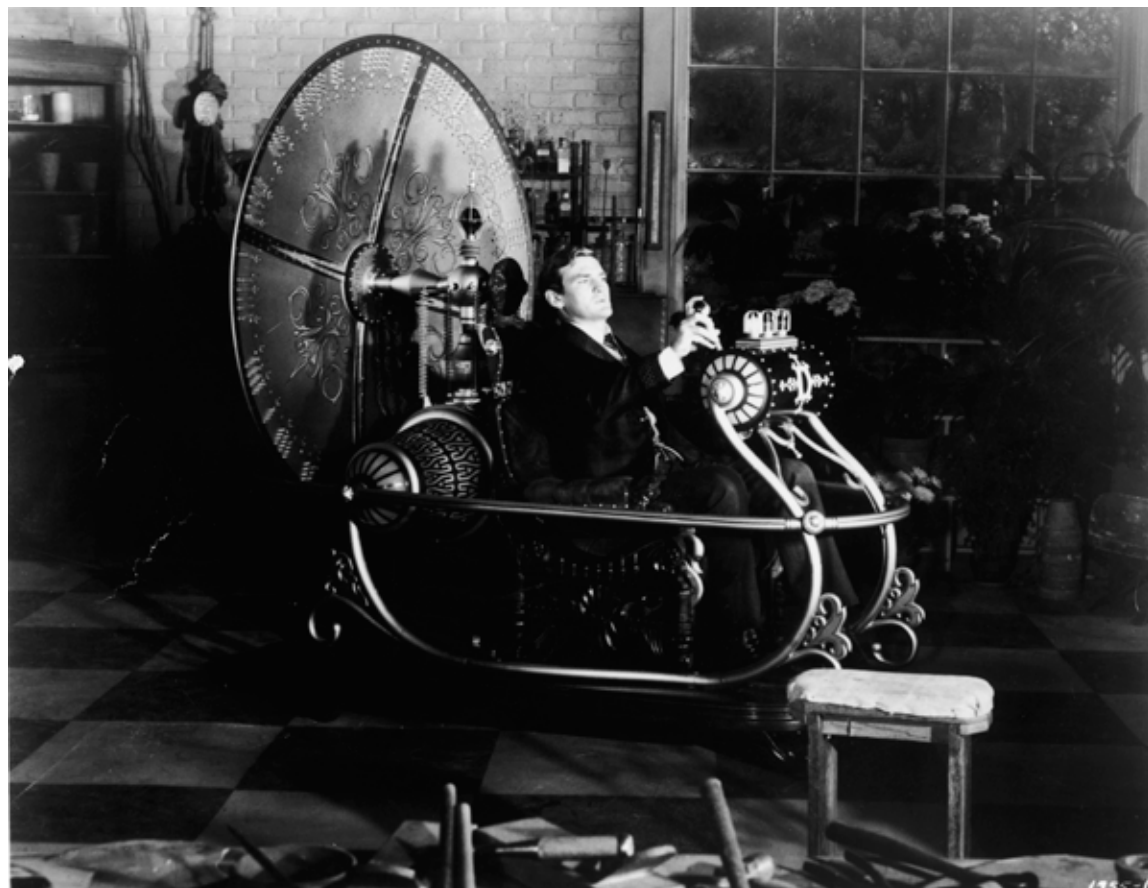
על מכונת הזמן של ה"ג וולס

בשנת 1895 נטבע המונח "מכונת זמן", כאשר פירסם הסופר האנגלי הרברט ג'ורג' וֵלְס נובלה בשם זה, המתארת את מסעותיו של מדען וממציא אנגלי אל מרחקי העתיד. בפירושו לא היה זה הסיפור הראשון שעניינו מסע בזמן, אם כי הוא התעלה על קודמיו בתיאור האמצעי המשמש לצורך מסע כזה. לפני וולס, האמצעי המועדף היה החלום, כמו בסיפורו של צ'רלס דיקנס "שיר מזמור לחג המולד" (1843). מארק טוויין, לעומת זאת, העדיף שיטה אחרת: חבטה בראשו של פלוני, הנק מורגן מהרטפורד שבקונטיקט, הספיקה כדי לטלטל אותו אל קמלוט שבאנגליה, בספר הידוע "ינקי מקונטיקט בחצר המלך ארתור" (1889).

וולס בחר לתת רקע מדעי למכונת הזמן שלו בהסתמך על רעיונות שריחפו בחלל האוויר המדעי באותן שנים: "כל גוף ממשי צריך שישתרע בארבעה כיוונים. צריך שיהיה לו אורך, רוחב, עובי וכן – משך. ...לאמיתו של דבר קיימים ארבעה ממדים: שלושה מהם המכונים בפינו

שלושת מישורי המרחב וממד רביעי שהוא הזמן. אלא שקיימת נטייה להבדיל הבדלה בלתי טבעית בין שלושת הממדים הללו לבין ממד הזמן, כיוון שלפי טבע הבריאה מתנועעת ההכרה שלנו, ללא הרף, לאורך אותו ממד, בכיוון אחד". דברים אלה מצוטטים מפי בונה המכונה, כשהוא מסביר את המצאתו לחבורת אורחים סקרנים, ואחד מהם, רופא, מציג את השאלה המתבקשת: "אם אמנם אין הזמן אלא הממד הרביעי של המרחב, מדוע נחשב הוא מאז ומתמיד כמשהו שונה בתכלית? ומדוע אין אנו יכולים לנוע בזמן כשם שאנו נעים בשאר ממדי המרחב?" מתפתח ויכוח, ובמהלכו מודיע האיש (ששמו אינו מופיע בשום מקום בסיפור; הוא נקרא, בתרגום העברי, רק "תייר-העיתים"), כי אכן בנה מכונה שיש בכוחה לנוע בזמן. הוא מציג דגם בזעיר אנפין – "מסגרת מבריקה עשויה מתכת, שגודלה כמעט ואינו עולה על גודל שעון קטן, ומבנה לה עדין עד מאוד. היו בה חלקים עשויים שנהב ואף חומרים גבישיים ושקופים – ומסביר: "מנוף זה כאן משלוחצים עליו, משלח את המכונה לדרכה אל חיק העתיד, ואילו המנוף השני, מחזירה לעבר. אוכף זה מייצג את מושבו של הנוסע. מיד אלחץ על המנוף והמכונה תצא לדרכה". וכך אמנם הוא עושה – והמכונה נעלמת. לאחר מכן

הוא מראה את המכונה עצמה, המסוגלת לשאת אדם אחד, ומכריז על כוונתו להפליג בה. כעבור שבוע פוגש אותו האני-המספר שוב, וניכר בו שעברו עליו תלאות נוראות במשך הזמן שחלף. תייר-העיתים מתחיל לספר את קורותיו, וכאן בעצם נפתח הסיפור. כל האמור לעיל לא היה אלא הקדמה, שנועדה לתת ביסוס מעין-מדעי לתיאור העתיד הרחוק, כפי שזוהה אותו וולס. תייר-העיתים הגיע לשנת 802,701 לספירה, ועכשיו הוא מתאר את מה שחווה. האנושות התפצלה במשך הזמן שחלף לשני גזעים שונים, ואולי אף מינים שונים: האֵלִי הענוגים והמורלוקים החייתיים. האלוי חיים חיי בטלה ומותרות, ניוונים מפירות בלבד, ומקשטים את עצמם ואת כל הסובב אותם בפרחים. הם קלי דעת, חסרי התמדה, ו"מעודי לא ידעתי אנשים עצלים מהם ומתיגעים על נקלה כמותם". המורלוקים, לעומתם, חיים במחילות תחת פני הקרקע: "אינכם עשויים לתאר לעצמכם מה מגעילה הייתה חזותם הבלתי-אנושית – אותם קלסתרים חירורים נטולי-סנטר, אותן עינים גדולות, ורודות-אפורות וחסרות עפעפים". במחילותיהם, מפעילים המורלוקים את המכונות אשר מאפשרות את חיי המותרות של האלוי; וכאילו בתמורה, הם



מכונת הזמן, ג'ורג' פאל, 1960

ד"ר עמנואל לוטם – עורך ומתרגם ספרי מדע, מדע פופולרי ומדע בדיוני כל הציטטות מופיעות כנתינתן בספר "מכונת הזמן: סיפורים, כתבי הרברט ג'ורג' וולס" (הוצאת כרמי את שות', תל אביב, 1959; שם המתרגם לא צוין – לדעת מחבר המאמר, היה זה אליעזר כרמי).

טורפים אחד מהאלוי מפעם לפעם. אחרי שניסה להסביר לעצמו את המתרחש באמצעות תיאוריות היסטוריות- חברתיות שונות ומשונות, מבין תייר- העיתים לבסוף: "עדינותם של בני האדם הקטנים [האלוי] היא היא שצפנה בחובה את זרע כליונם. לפני מאות של שנים, לפני אלפי דורות, גירש האדם את אחיו מן הנוחות ומאור-השמש, ועתה היה אותו אח חוזר – אך שונה במהותו". ובכן, מכונת הזמן שירתה את ה"ג וולס כאמצעי להבעת עמדותיו החברתיות. הוא היה סוציאליסט בהשקפת עולמו, חבר באגודה הפביאנית המפורסמת, ודעותיו בשאלות חברה לא רק עברו כחוט השני בכתביו, אלא אף סיפקו את המניע לכתיבתם – החל ב"מכונת הזמן". מלבד זאת, הוא היה אבולוציוניסט: מורהו של וולס לביולוגיה היה תומס הקסלי, "הבולדוג של דרווין", וכן השפיע עליו רבות הרברט ספנסר, מאבות הדרוויניזם החברתי שעלה כפורח בעשורים האחרונים של המאה ה-19. הדרוויניזם החברתי שאף להחיל את רעיונות הברירה הטבעית על חברות האדם המתחרות אלו באלו. המתאימות ביותר לסביבה מביניהן שורדות, על האחרות נגזרת כליה. וולס קידם את הרעיון הזה עוד בצעד אחד: מה דינה של חברה שהשיגה שליטה מלאה בסביבתה הפיסית, עד שלא נותר עוד שום דבר שאין ביכולתה להעניק לעצמה? חברה שאין בה מחסור מכל סוג, אין רעב, אין חולי, אין שום צורך שאינו יכול לבוא על סיפוקו המיידית לוולס הייתה תשובה, שבוודאי לא מצאה חן בעיני הפביאנים (ואמנם, הוא לא נשאר חבר באגודתם ומן

רב) – דינה להתנוון. זאת ועוד, אם השגת השליטה בסביבה הפיסית כרוכה בניצול עמלם של בני- אדם אחרים, הפער המעמדי עתיד ללכת ולהתרחב: לצד החברה האידילית של האלוי חייבת להתקיים חברתם הטורפנית של המורלוקים, הממשיכים לספק את כל צרכיהם של האלוי מכוח ההרגל שהפך לטבע, אבל בה בעת אוכלים אותם, פשוטו כמשמעו, כל אימת שהדבר אפשרי. כאן נשאלת שאלה מסקרנת: מדוע לא התמרדו המורלוקים כנגד האלוי בשום שלב בהיסטוריה? מדוע לא הכחירו אותם ועבדו למען עצמם? אולי התשובה נעוצה בהבדל בין הסוציאליזם המתון של וולס לבין הסוציאליזם המהפכני של קרל מרקס וחסידיו. וולס לא ראה את מהפכת הפרולטריון כפתרון לבעייתיה של האנושות (רוצה לומר, של אירופה המתועשת). ואולי הייתה כוונתו הפוכה, ויש לקרוא את משל מכונת הזמן שלו כאיום: הקוראים דווקא מתבקשים לשאול את עצמם מדוע לא התמרדו המורלוקים, ולהשיב לעצמם, שכלי ספק היו המורלוקים מתמרדים במועד כלשהו, ופני הדברים כפי שהם מתוארים בסיפור לא היו מגיעים לכלל קיום. ובפשטות: הישמרו מפני הפער המעמדי, משום שהוא עתיד להמיט עליכם חורבן. לא לחינם נחשב וולס לאחד משני האבות המייסדים של סוגת המדע הבדיוני, לצד ז'ול ורן. אך בניגוד לוורן, שהעלה על נס את ברכות המדע והטכנולוגיה ואת התקוות שהם מעניקים לאנושות, כתיבתו של וולס הייתה קודרת יותר: המדע הבדיוני היה לו אמצעי להבעת רעיונותיו החברתיים והפוליטיים,

וחזון העתיד שלו היה עגום. למעשה, עשורים רבים אחרי מותו של ז'ול ורן התגלה, שהשקפת עולמו לא הייתה שונה בהרבה, במקורה: הספר השני שכתב (אחרי "חמישה שבועות בכדור מעופף"), ושמו "פריס במאה העשרים", נגנז במצוות המו"ל שלו, משום שהיה קודר מדי בתיאורו את העתיד שבו דחקו המדעים המעשיים את רגלי האמנויות. יותר מ-100 שנים חלפו מאז כתיבת "מכונת הזמן", ועדיין דשים בו החוקרים ומבקשים בו משמעויות וגוני משמעויות. מוסכם על רובם ככולם, שאכן זהו סיפור אזהרה מפני התפצלותה המעמדית של החברה המתועשת, אבל התהליכים העתידים להתרחש מכאן ועד המאה השמונת אלפים שנויים במחלוקת בין חוקרי הספרות, ומניחים כר נרחב להבעת רעיונותיהם-שלהם, כנהוג אצל מבקרי ספרות. ויש בסיפור עוד נקודה ראויה לציון, הלא היא ההקדמה ה"מדעית" שצוטטה לעיל. כאמור, הסיפור ראה אור ב-1895 – עשר שנים לפני שפירסם אלברט איינשטיין את תורת היחסות הפרטית, ו-13 שנה לפני שהסביר אותה מורו לשעבר, הרמן מינקובסקי, במונחים של מרחב-זמן ארבע-ממדי. רבים ממתנגדיו של איינשטיין בשנות ה-20 וה-30 של המאה ה-20 האשימו אותו בגניבת רעיונו הארבע-ממדי של ולס, וגם בימינו אלה אפשר לשמוע את הטענה הזאת. מי שמוכן לבקר באתרי אינטרנט אנטישמיים יוכל למצוא אותה, חוזרת ונשנית, אם רק יגגל "Einstein + 'time machine'". בילוי נעים.



בשנת 2000 הנפיק השירות הבולאי, ביוזמת האגודה הישראלית למדע בדיוני ולפנטסיה, סדרה של שלושה בולים שנושאה "מדע בדיוני ופנטסיה בישראל 2000", פרי מכחולו של המאייר אבי כץ. הסדרה הופקה לקראת המילניום השלישי. כל אחד משלושת הבולים תיאר "המצאה מהמדע הבדיוני" לצד רעיון דומה ממקורות עבריים. וכך, בבול המוקדש לוולס ולמכונת הזמן נראה גם חוני המעגל הישן תחת עץ. בשובר אפשר להבחין ברישום של חור תולעת.

תרגיל חוני המעגל

הוכח: מעגל הוא המקום הגיאומטרי
של כל הנסיונות הנואשים להפך מעגל לרבוע

פתרון: אין מנוס, הארס מתפשט.
וכשבעים שנה פוישט הוא בתאים
מאז היום שבו הזרק
אליה מבפנים, אליה לבפנים.
כמה זמן נותר לה אם כן?
אולי עשרים אולי פחות
אולי יותר מאחרים
כאשר כל חבריה כבר בפנים
הם משלימים את מעגל
החמרים, ואתה כחני המקיץ
ומחפש סביבו לשוא ולו אחד
מן הדברים המכרים, וכבר מבין:
דין כל נסיון לשוב
כדין רבוע העגול

מתוך "אוקלירום",
הקיבוץ המאוחד, 1985

כך

החתול שבורח בקשת משלמת
מעל לגדר, הילדים, צוחקים מעבר
לקיר,
לא ידעו איה עט הצער
כמו קול שקונן בלי הרף
ולפתע נשמע,
איזו סבלנות גבורה היתה
למורה השברירי לפסנתר, איה
כשהשאר נשמטו אחד-אחד
בהשפלת מבט, נשארת אחרונה
בגלל המוזיקה, או השברירות,
הידים עוד לופתות את הספר
כשהעינים נעצמות,
כה צריף לשמר על האהבה
כי כמו כוכב היא אוספת אותנו
בלילות
גם אחרי מותה.

מתוך "להביט באותו
ענן פעמיים",
קשב לשירה, 2012

מה קורה כשגבולות הזמן במוסיקה מתרחבים אל מעבר למה שאנו רגילים או יכולים לתפוס



עוגב קייג' בכנסיית בורכרד, בהלברשטאט, גרמניה

מוסיקה, אם להשתמש בהגדרה האקדמית המקובלת, היא צליל מאורגן. ההגדרה נטולת הרגש הזו מעוררת לעיתים תכופות תרעומת בקרב חובבי מוסיקה רגשניים, אשר מזילים דמעה למשמע סימפוניה אהובה או קופצים ברגעי השיא של שיר האהוב עליהם. אך בין אם נרצה ובין אם לאו, בבסיסו של דבר, מוסיקה היא "בסך הכל" תופעה פיסיקלית – גלי קול המאורגנים בזמן. מוסיקה היא גם אמנות מופשטת. לעיתים קרובות היא קושרת את עצמה לגורמים חיצוניים, וכך מקבלת משמעות מוחשית וברורה. לעיתים קרובות מחקה המוסיקה את העולם החיצון (ציוץ ציפורים, רעם תותחים, צפירת מכוניות ועוד). ואף קושרת את עצמה לגורמים חיצוניים: מוסיקה שחברה לצורכי תפילה, ריקוד, צעדה, שירה, תיאטרון, קולנוע או נסיעה במעלית. אולם מוסיקה קיימת כמובן גם בצורתה הנקייה, המוחלטת. ומעניין במיוחד להתבונן בה כדי להגיע לתובנות בנוגע למימד הזמן במוסיקה וכיצד אנו חווים אותו.

הכותב הוא חלילן, כותב ומלחין שירים ומוסיקה לסרטים ולתיאטרון.

מוסיקה נטולת הקשרים חוץ-מוסיקליים תלויה במימד הזמן – ובד בבד יש בכוחה לבטל, אצל המאזין, את תחושת הזמן. כולנו מכירים את התחושה של אובדן זמן – בין אם זה בשיחה מעניינת ובין אם זה בסרט טוב. יחד עם זאת, הליכה לאיבוד בתוך יצירה מוסיקלית עד כדי אובדן מוחלט של תחושת הזמן היא חוויה שונה, כמעט כמו צלילה לעולם אחר, וזאת בשל אופיה המופשט של המוסיקה. כתלמידים באקדמיה למוסיקה בירושלים נהגנו להיפגש בביתו של אחד החברים מדי פעם, ולנגן מעט יחד. זכור לי היטב ערב בו אחד החברים, פסנתרן ג'ז מבריק, התיישב ליד הפסנתר והתחיל לנגן את השיר "אתה תותח" של שרית חרד, שהפך תחת ידיו המאלתרות ליצירה מדהימה ומשוגעת לחלוטין. לכשסיים, גילינו שזה עתה חווינו שעה וחצי של נגינה בלתי-פוסקת (וכל זאת בשל שיר שנראה פשוט למדי).

זה היה אחד השיעורים הטובים ביותר שלמדתי באקדמיה. באילתורו, פירק הפסנתרן לגורמים כמעט כל היבט מוסיקלי שהיה קיים בשיר המקורי: קצב, הרמוניה, גובה צליל, עוצמה, צורה, גוון ומרקם – והרכיב אותם מחדש. זה היה מרתק, וגם גרם לי להבין עד כמה יצירה מוסיקלית יכולה להיות כמו עולם אשר מימד הזמן ממלא בו תפקיד משני בלבד. הקשרים בין אבני הבניין המוסיקליות האלו, והאופן בו הם נתפסים אצל המאזין, הם אלה שממלאים תפקיד מרכזי בעולם זה. אבני הבניין עצמן מופשטות לגמרי, ויחד עם זאת, מופשטות ככל שתהיינה, היחסים ביניהן יוצרים משמעות: כולנו מכירים את

הריגוש שנוצר כתוצאה ממתחים פנימיים במוסיקה, למשל מוסיקה שעוצמתה גוברת וגוברת, או כזו שמאיצה ונעשית מהירה יותר ויותר, או הרמוניה ההופכת למותחת יותר ויותר.

אבל מה הם גבולות התפיסה שלנו? ומה קורה כשגבולות הזמן במוסיקה מתרחבים אל מעבר למה שאנו רגילים או יכולים לתפוס? במאה ה-20 קמו מלחינים רבים ששאפו לאתגר את התפיסה שלנו לגבי "זמן במוסיקה". בראשם עמד המלחין האמריקאי ג'ון קייג' (1912-1992). כמו רבים מהאמנים במאה ה-20, הוא שאף למתוח ולפרוץ גבולות. בעולם המוסיקה דומה שלא היה מלחין שהלך במסלול הזה רחוק יותר מקייג'. לעיתים קרובות דמו היצירות שלו יותר למיצגים אמנותיים מאשר למוסיקה. בין השאר חיבר יצירה שמבצעה הם קקטוס ומגבר, ויצירה שמבצעה הם 12 מקלטי רדיו המכוונים בעת ובעונה אחת לתדרים שונים.

היצירה הקרויה "לאט ככל האפשר" (As slow as possible) נותנת בידי המבצע את החופש לקבוע את מהירות הנגינה, כל עוד היא איטית ככל האפשר. ומה זה "ככל האפשר"? ובכן, אין גבולות. ביצוע "רגיל" עשוי לארוך 20-70 דקות. ב-2009 ביצע הפסנתרן הארולד קפלן את היצירה במשך 14 שעות ו-56 דקות. אך הרי כל הרעיון הוא שאין גבולות; אי לכך התכנסה לה בשנת 2000 קבוצת מוסיקאים ופילוסופים, שהחליטו על ביצוע פורץ גבולות של יצירה זו. לשם כך נבחרה כנסייה עתיקה בעיר האלברשטאט בגרמניה. בעיר זו נבנה עוגב הבארוק הראשון, בשנת 1361. ובאופן סמלי, כעבור 639 שנים החליטו לבצע את

היצירה האיטית ביותר, או ליתר דיוק – זו שמשך הביצוע שלה הוא הארוך ביותר מאז ומעולם. הביצוע, באופן סמלי, אך 639 שנים.

לשם כך נבנה עוגב מיוחד, אשר מסוגל, מבחינה מכנית, לבצע ביצוע מיוחד שכוה, והוא נקרא "עוגב קייג'". נערכו הכנות וחישובים מרובים, היחסים הקצביים בין הצלילים נשמרו בדיוק, רק משך הצליל על גבי הזמן נמתח. הביצוע יצא לדרך בחודש ספטמבר 2001. מכיוון שהיצירה נפתחת בהפסקה בת כמה תיבות, עברו 17 חודשים תמימים של דממה, מצד האורגן לפחות, עד אשר נוגנו הצלילים הראשונים. הביצוע כולו מועבר בשידור חי באינטרנט באתר <http://www.aslsp.org>, המוקדש כולו ליצירה זו.

האם יש תוכן אמנותי אמיתי ביצירה שאין אדם אשר מסוגל לשמוע אותה מתחילתה ועד סופה? האם מדובר בניסיון לעורר פרובוקציה, או שמא זהו ניסיון לומר דבר מה על נצחיותה של המוסיקה? הביצוע המיוחד הזה מעורר הדים רבים ושאלות רבות, ומושך תשומת לב רבה לעיר הקטנה. במשך כל ימות השנה מושכת אליה הכנסייה מבקרים רבים, במיוחד כאשר מתחלף צליל ביצירה, אז מתקיימת חגיגה שלמה לכבוד המאורע. למשל, בחודש אוקטובר 2013 התחלף הצליל בפעם ה-13, וקהל של אלפים גדש את הכנסייה. למרבה הצער, חילופי הצליל הבאים יתקיימו רק בשנת 2020. בינתיים אפשר להרהר על יצירה זו ועל מתחיה הפנימיים, שיגיעו אל סופם רק עם סיום הביצוע, בשנת 2640.

על "השעון" של כריסטיאן מרקליי

הזמן, דיקטטורה חמקמקה ומוחשית שמזכירה לנו את היותנו בני-תמותה, המרכיב שאין אפשרות לשנותו בחיי כל היצורים, זורם דקה אחר דקה ב"השעון", יצירת הווידאו הווירטואלית של כריסטיאן מרקליי. העבודה מורכבת מאלפי קטעי סרטים ומכמה סדרות טלוויזיה אשר מציגים שעונים שונים, משעוני קוקייה, דרך שעונים המותקנים על מבני ציבור, ועד שעוני-יד, ואפילו בני-אדם המכריזים על שעה כלשהי ביום. כל אלה יוצרים יחדיו רצף חזותי הנמשך, בקצב של זמן אמיתי, על-פני 24 שעות. היצירה הוצגה לראשונה בגלריה "קוביה לבנה" (WHITE CUBE) בלונדון באוקטובר 2010, וזכתה מיד להכרה בין-לאומית רחבה, הרבה מעבר להד שזוכות לו בדרך כלל עבודות וידאו. מאז מרתקת העבודה צופים ברחבי העולם, ורבים מאוד מתבוננים בה במשך זמן רב בהרבה מזה שתיכננו לצפות. "השעון" זכה בשורת פרסים, בהם "אריה הזהב" בביאנלה בוונציה ב-2011, והוצג במוזיאונים מובילים, למשל המוזיאון לאמנות

Single channel video projection, 24 hours
Collection of the Israel Museum, Jerusalem.
Purchased through the gift of the Ostrovsky Family Fund in honor of the Museum's 2010 Campus Renewal Project. Joint acquisition with Centre Pompidou, Paris and Tate, London

מודרנית (MOMA) בניו-יורק, המוזיאון לאמנות בת-זמננו ביוקוהמה, במרכז פומפידו בפאריס, וגם במוזיאון ישראל בירושלים. מרקליי יצר קולאז' מיונמנטלי של רגעים מסרטים, מימי הקולנוע האילם ועד ימינו. בתחילה כובש את לב הצופה המפגש עם המוכר, כמו קטעים מסרטים של וודי אלן ואורסון וולס, כוכבים כמו גרי קופר בסרט "בצהרי היום" וריצ'ארד גיר ב"ג'יגולו אמריקאי", וגיבורים בדיוניים כמו ג'יימס בונד. אבל בהמשך נקטע הרצף של הצפוי, ומתערב במרכיבים לא צפויים, ממש כמו החיים עצמם. במידות שוות של אמפטיה ואירוניה מדבר מרקליי בעבודה על הערכים המרכזיים של העולם המערבי במאה הקודמת ובוו הנוכחית, שבו אמירות כמו "זמן הוא כסף" (TIME IS MONEY) או "במועד הוא מאוחר מדי" (ON TIME IS TOO LATE) הן בבחינת מאנטרות אשר מעצבות תפיסות עולם, בין אם הן מאומצות כמוטו לחיים ובין אם הן מהוות מטרה להתנגדות ולהתמרדות. שעונים בשדות תעופה ובתחנות רכבת, באוטובוסים ובמוניות חוזרים שוב ושוב בעבודה של מרקליי, כמו עין המפקחת על האופן שבו אנו מתפקדים. בסרט משולבות גם אמירות המדגישות

את היחס לזמן כאל משאב מתכלה: למשל, שעון מ"חלף עם הרוח" שעליו כתוב Do not squander time. That is the stuff life is made of, "אל תבזבזו זמן, כי זה החומר שממנו עשויים החיים". דימוי של עישון או סיגריה מעשנת במאפרה חוזרים שוב ושוב כסמל מודרני לזמן שאוול, גירסת העשורים הקודמים לדימוי שעון החול הרנסנסי. מרקליי מתיחס לתבניות החשיבה שהשתרשו בתרבות המערבית באשר לזמנים, מה שאפשר לכנות סטריאוטיפיזציה של שעות כפי שהיא מופיעה בקולנוע: בלילה בשורות טלפוניות הן רעות, ובשעות הקטנות של הלילה אנשים הם בודדים. "השעון" מתואם עם השעון המקומי במקום בו הוא מוצג, כך שהזמן האמיתי והזמן האמנותי חופפים. הסרט הוא איפוא שעון ענק מרתק: מסמן את הזמן, מכריז עליו, ו"מהווה" אותו בעת ובעונה אחת – "זמן אמיתי". העבודה כולה היא תביעה לתשומת לבו של הצופה, לכך שיקדיש מזמנו (היקר כמובן) לפענוחה. נדרש זמן, למשל, כדי להבחין עד כמה הקול חשוב וכיצד יצר מרקליי שלל מניפולציות כאשר קול מקטע אחד זולג לקטע שני כך שנוצר דיסוננס בין הנראה לנשמע.



כריסטיאן מרקליי, השעון, 2010, הצבת העבודה במוזיאון ישראל, צילום: אלי פוזנר



כריסטיאן מרקליי, השעון, 2010, הצבת העבודה במוזיאון ישראל, צילום: אלי פוזנר

הזמן אינו רצף נרטיבי. זמן, אשליה של זמן, הם החומר שממנו עשוי בדרך כלל קולנוע. סרטים מספרים נרטיבים שמסגרת הזמן שלהם ארוכה מזו של הסרט במידה רבה מאוד, כמו נרטיבים היסטוריים גדולים, כמו "לפני הזריחה" שממוסגר בלילה. מרקליי יוצר עבודה שהנרטיב בה פרגמנטרי כמו בזרם תודעה – אבל הזמן הוא הזמן שאנו חווים אחד לאחד. הוא ממשיך בכך פרויקט אוונגארדי של אנדי וורהול שבא לידי ביטוי בסרטיו, למשל "שינה" (SLEEP), בו נראה בן זוגו ישן במשך 40 דקות, או מה שנחשב לקלאסיקה של אוונגארד - Empire, שמונה שעות וחמש דקות של צילום האמפייר סטייט בילדינג בניו-יורק בהילוך איטי. בעבודות אלה נוצרה חפיפה בין דימוי לייצוג, והן מהעבודות המעניינות ביותר מבחינה מושגית שיצר וורהול. מעניין גם לחשוב בהקשר של "השעון"

עד ליצירת "השעון" היה הקול התחום המרכזי בו עסק מרקליי, אמן אמריקאי-שווייצרי, יליד 1955 שחי ועובד בניו-יורק ובלונדון. מסוף שנות ה-70 של המאה הקודמת הוא יצר מוסיקה, מוסיקה מוקלטת ומוסיקה כמיצג, באמצעות עירבול קולות והקלטות, וכן שימוש במיכשור להפקה, להקלטה, ולהשמעה של מוסיקה כבכלי מוסיקלי לכל דבר. במהלך השנים חקר את הקשר בין מוסיקה, רעש, וידאו, צילום וגם פיסול. מבחינת תולדות האמנות, מרקליי מחובר לתנועות מודרניסטיות מתחילת המאה ה-20, במיוחד הפוטוריזם והדאדא, אך בעיקר לפלוקסוס (Fluxus), התנועה הבין-לאומית של אמנים, אשר בעיקר בשנות ה-50 וה-60 של המאה ה-20 בחנו גבולות של אמנות. היצירה שאפשר לחשוב עליה כמקבילה של "השעון" היא היצירה "4'33", של ג'ון קייג' האמריקאי (1912-1992). בשנת 1952 יצר קייג', מלחין וחלוץ בתחום המוסיקה האלקטרונית, עבודה שבה, במשך ארבע דקות ושלושים ושלוש שניות, המבצעים אינם יוצרים כל צליל, אלא הם, והקהל, מאזינים לרחשים שבדרך כלל איננו מבחינים בהם, וכך נעשים מודעים באופן מחודד לחלוף הזמן. מרקליי, כמו קייג', גורם לצופים להיות מודעים באופן מוקצן לזמן, למה שבדרך כלל נתפס כזורם, וכאן הוא מפורק לאוסף סצינות שונות ונפרדות בתכלית – רצף

עוד נקודות בזמן

המיצג "זאב ערבות" ("אני אוהב את אמריקה, ואמריקה אוהבת אותי"; 1974) – יוזף בויס הסתגר עם זאב ערבות במשך שלושה ימים, שמונה שעות ביום, בגלריה René Block – והציבור הוזמן לצפות בו.
 "24" – סדרת טלוויזיה של FOX (בשנים 2001-2010), מותחן שעסק בלחימה האמריקאית בטרור, והתיימר להתרחש בזמן אמת. שעון דיגיטלי, אשר הופיע על המסך מפעם לפעם, מתאים לדקה של שעת השידור, כולל הזמן שחלף במהלך הפרסומות, הדגיש זאת.

אזרחי מדינת א.א.ס. קיי זוכרים את העתיד ומשנים את העבר

"אנו יכולים להכיר את העבר בלבד... אף אחד לא חי מעולם בהווה ולא יחיה בעתיד".

(להקת לאיבאך, "קפיטל", 1992)

כשהתפרק המשטר הסוציאליסטי ביוגוסלביה בתחילת שנות ה-90 של המאה הקודמת, והרפובליקות שמהן הייתה מורכבת הכריזו על עצמאותן בזו אחר זו, הכריז גם הקולקטיב "אמנות סלובנית חדשה" (NSK – Neue Slowenische Kunst), פחות או יותר במקביל להקמת סלובניה העצמאית, על הקמת מדינת א.א.ס. קיי. בניגוד לשאר המדינות החדשות שנוסדו באיזור, ולהבדיל מכל מדינת לאום מודרנית, מדינת א.א.ס. קיי הצהירה כי היא מתקיימת בזמן, ולא במרחב. גבולות המדינה, כך הסבירו חברי הקולקטיב (שנוסד ב-1983, וכלל את ההרכב המוסיקלי "לאיבאך", את קבוצת האמנים

אבי פיטשון הוא אמן, אוצר, עיתונאי וחוקר תרבות החי ועובד בלונדון. הציג ואצר תערוכות בגלריות ובמוזיאונים רבים בארץ ובעולם. פיטשון נושא דרכון דיפלומטי של מדינת א.א.ס. קיי, וכיהן כציר בקונגרס הראשון של אזרחי המדינה שהתקיים ב-2010 בברלין.

"אירוויין", את תיאטרון "האחיות סקיפיון נסיצה", וכן את קבוצת המעצבים "נובי קולקטיביזם"). אינם מוגדרים באמצעות גדרות ומעברי גבול פיסיים, כי אם במעברים רגשיים, פסיכולוגיים, רוחניים. "גודל" המדינה משתנה על-פי הצטרות הזכרונות, החוויות והמעשים של אזרחי המדינה (כל אדם בכל העולם יכול להצטרף לאן-א.ס. קיי באמצעות מילוי שאלון בסיסי ותשלום של 24 אירו). כדי שרעיון זה לא יישאר בגדר קונספט פילוסופי וערטילאי משהו, ניתן להצטרות הזאת תוקף חזותי "פורמלי". שכן, מדינת א.א.ס. קיי ייצרה והציגה את כל הסממנים והמחוות הפורמליים של מדינה "אמיתית": המנון, דגל, מטבע, בולים ודרכונים. ואיך מסומנת חציית גבול בדרכון של מדינה בזמן? כאמור, באמצעות מעשים וחוויות: בכל אירוע שאירגנה המדינה, בסיוע ענפים שונים של הקולקטיב, ובשנים האחרונות גם ביוזמות עצמאיות של האזרחים

עצמם, הוחתם הדרכון של כל אזרח/ית משתתף/ת בחותמת מיוחדת המציינת את אותו אירוע, את אותה נקודה בזמן. לדוגמה, לרגל כל סיבוב הופעות של להקת "לאיבאך" הונפקה חותמת, ואזרח שהציג את דרכונו קיבל חתימה. הגבול שחצה, המיוצג באמצעות החותמת, הוא לא רק גבול המציין נקודת מעבר בזמן הליניארי, אלא גם הגבול המפריד בין מה שהיה לפני ההופעה ואחריה (ומן הראוי לציין, שהופעה חיה של "לאיבאך" היא באמת חוויה גבולית, מעצבת). החוויה היא רגע החצייה, אותו הווה חמקמק שמוסיקה היא בדיוק המדיום האמנותי שיכול להתל בו, למתוח אותו, סאונד כפיסול בזמן. העמידה בצד השני של מעבר הגבול מוגדרת באמצעות הזיכרון. מעניין לציין, שלפני שהוכרזה מדינת א.א.ס. קיי נפתחה שגרירות בדירה פרטית במוסקבה. אפשר לראות זאת באופן אנקדוטלי כיוזמה צנועה שהתפתחה לפרויקט שאפתני יותר. אבל אפשר גם

לומר, שלמדינה הייתה שגרירות לפני שהתקיימה, כלומר שבמובן מטאפורי וסמלי, העתיד התרחש לפני העבר בדברי-ימי המדינה. כפי שיומחש בהמשך, יש כאן יותר מהשתעשעות מדעית-בדיונית חביבה. בפעילות של א.א.ס. קיי, כמדינה, ולפני כן כקולקטיב, תמיד היה מרכיב נבואי. כשהכריזו על עצמם, עוד בשנות ה-80 של המאה ה-20, כי הם "אמני מדינה" מכיוון שהם יודעים טוב יותר מהמשל היוגוסלבי עצמו איך המדינה אמורה להיראות, הייתה זו לא רק הצהרה חצופה, פאנקיסטית ממש, שבאה מקרב זירת התרחשות צעירה ומחתרתית שקיומה התקבל בסובלנות יחסית, שנעה בין העלמת עין להתערבות מתונה, אלא גם הסנונית הראשונה שבישרה את המשבר הפרדיגמטי היוגוסלבי ואת הפירוק שבסופו. הבחירה של א.א.ס. קיי בטקטיקה שכן ארצם, סלבוני ז'יז'ק, כינה "הזדהות יתר", כלומר "להיות יותר

מדינתי מהמדינה", לקחת על עצמן את האידיאולוגיה המשטרית ברצינות רבה ומחמירה הרבה יותר מיכולתו של משטר נחלש ומסתאב להאמין בעצמו בערכים שכוון בעצמו בעבר, לא רק חשפה את היחלשותו, לא רק ניבאה את פירווקו הממשמש ובא – מכוחה של הרגישות הייחודית לאמנים, אשר חשים את האדוות העדינות ביותר של העתיד ונותנים לתנודות הנסתרות צורה גלויה, אלא אף תרמה לזירוז התהליך יותר מכל אקט ביקורתי-מחאתי ישיר. במאמר מוסגר חשוב לציין, שאנשי א.א.ס. קיי לא רק ניבאו את נפילת הסוציאליזם, אלא גם, במידה מסוימת, התאבלו על העליבות של המשטר שיחליף אותו. במובן זה הם היו חתרנים בעל-כורחם, נביאי מלנכוליה, ולא זעם. מה שניבא החזון הקונספטואלי-רוחני של "מדינה בזמן" הוא את הברבריות והברוטליות של המלחמה בבלקן, ואת הסכנה הטמונה במאבק ההשתחררות



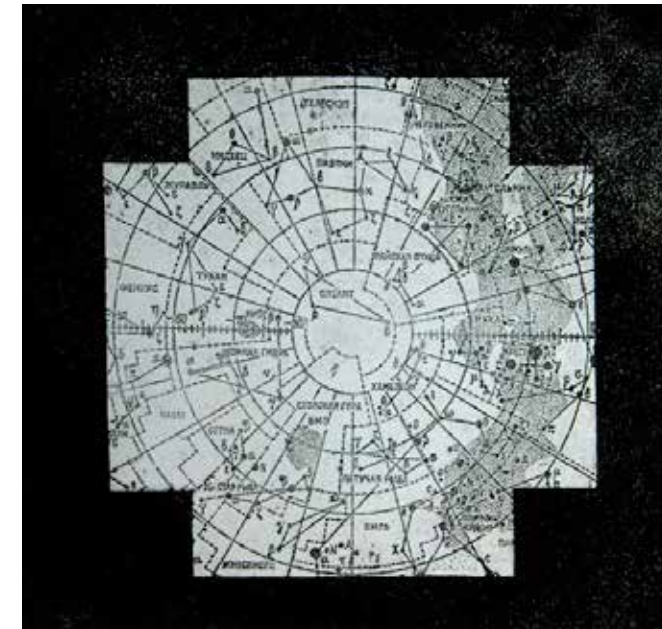
"אנו גנבי האופקים האבודים; אנו המראה של קללת המוות; לא נעניק לכם מאום, ובתמורה ניקח אפילו פחות; אנחנו הזמן". (להקת לאיבאך, "קפיטל", 1992)

מעול הסוציאליזם, שמביא לא לשחרור, אלא להשתעבדות מסוג אחר למדינות לאום לוחמניות ולמאבקי טריטוריה עקובים מדם. שייכות היא צורך אנושי לגיטימי בדיוק כמו חירות, אבל, במסגרת קונספט המדינה בזמן, היא יכולה להתממש על בסיס זיכרון וחוויות, ולא דווקא עקב היאחזות בקרקע. מעניין יהיה להשוות בהקשר זה את מדינת א.א.ס. קיי לפלגים ביהדות האורתודוקסית שאינם מייחסים גם הם שום חשיבות לטריטוריה, אלא רק לזמן, רק להמשכיות הנצחית של העם היהודי. אחד הדברים המפעימים ביותר שקרו במדינת א.א.ס. קיי בזמן המלחמה הוא, שמספר לא ידוע של אנשים (בין עשרות למאות) השתמשו בדרכון "מדינת הזמן" כדי לברוח מהתופת. הדרכון של א.א.ס. קיי מעוצב בדיוק כמו דרכון אמיתי, ובעת חירום של כאוס, שינויים מהירים ומלחמה אין זה מפליא כי שוטרי גבול סברו שככל הנראה קמה עוד מדינה



מינה שפילד, סולנית להקת "לאיבאך" בהופעה

האיקוני "מאלביץ" בין שתי מלחמות" אפשר לראות ציור של חלוץ האבסטרקט הרוסי לכוד בין פורטרט פסטורלי מסוף המאה ה-19 לבין פסל ניאו-קלאסיציסטי נאצי. ההשטחה של תקופות שונות לציור אחד, ואפילו הבחירה המודעת למסגרו בעץ כבד, מרשים, מקרינות סמכות קלאסית; כאילו אומרת: העבר נוכח בהווה, מה שקורה לנו עכשיו עדיין שרוי בצל מלחמות העולם. ואם העבר כאן עכשיו, אפשר לשנות אותו. ואם בעבר הנוכח טמונים הפתרונות לאתגרי העתיד, הרי שהגדרת המשימה של אן.אס.קיי היא לזכור את העתיד ולשנות את העבר. "שערוריית הפוסטר" של 1987 ממחישה את מימוש המשימה הזאת הלכה למעשה. ממשלת יוגוסלביה הוציאה מכרז לכרזה שתפאר את "יום הנוער" הלאומי, יום ספורט כלל-ארצי שהיה החג האהוב על טיטו, עד כדי כך שחגג במהלכו גם את יום הולדתו. קבוצת המעצבים של אן.אס.קיי, "נובי קולקטיביזם", זכתה במכרז, וועדת הקבלה שיבחה את הדימוי הזוכה על הנאמנות שבה הוא מייצג את "רוח הנעורים היוגוסלביים". מספר ימים לאחר מכן חשף עיתונאי, שהדימוי המרכזי בכרזה לקוח אחד לאחד מדימוי תעמולה נאצי. מיותר לציין איזה מקום מרכזי היה למיתוס הניצחון על הנאצים במדינות הסוציאליסטיות, ובמיוחד לאתוס הפרטיזנים היוגוסלביים. הזעזוע היה כה גדול, עד שאירועי יום הנוער בוטלו, לא רק באותה שנה, אלא לתמיד. כאן רואים איך חָךר העבר להווה בעוצמה רבה, עד שההווה נשאב לתוך חור שחור ונעלם, והעתיד בוטל, נמחק. במילים אחרות, במובן של ייצור משמעות, מסע בזמן הוא אפשרי.



סמל מדינת NSK על מפת הזמן

אמנותיים-רעיוניים, וגם במובנים מיסטוריים יותר. אחד הפרויקטים הראשונים של קבוצת "אירוויין" כאמני מדינה היה מה שמוסדותיה לא טרחו לעשות בעצמם: בניית נראטיב היסטורי וארכיון פיסי של דברי-ימי האמנות המודרניסטית במזרח אירופה, שעד היום אינה מוכרת מספיק במערב. המוטיב שהיה משותף לכל הקבוצות השונות בקולקטיב, כל אחת תוך שימת דגש שונה מעט, היה השימוש בערבוביה ובמכוון באסתטיקות של תנועות האמנות המודרניסטיות של המאה ה-20, יחד עם אסתטיקות של המשטרים הטוטליטאריים של אותה מאה. לאלה נוספו פה ושם גם מרכיבים עממיים ורומנטיים מהמאה ה-19. כך למשל, בציור

הפיקטיביות והממשיות של שתי המדינות ואת הדרך שבה רעיון אוטופי (אוטופיה כ"שום מקום", בהגדרת מדינת אן.אס.קיי את עצמה) עובר בין ממדים – מהזמן (מחשבה, רעיון) למרחב. וכך, במלחמת הבלקן קיבלה המדינה בזמן תוקף בחלל, וכמו במוסיקה, מצב החירות יצר הווה מתמשך ונמתח, אשר לתוכו היא יכלה לחדור ובתוכו יכלה לשנות את העבר מן העתיד, כשדרכון של מדינה שמבחינתו של פקיד עדיין לא הוכרזה הופיעה בידו של נוסע בזמן. גם לפני שהוקמה מדינת אן.אס.קיי, בגלגולה כקולקטיב אמנות, היה למושג הזמן חלק מרכזי בפעילותו, במובנים היסטוריים-ליניאריים, במובנים

בלקן והעדכון בושש לבוא, או שבחרו "להקטין ראש" ולא להסתבך אל מול האוטוריטיביות שהקריין מה שאינו אלא אובייקט אמנותי, פסל ריאליסטי של דרכון. אפשר להתעכב רבות על דיון שמדגים כיצד חושף הדרכון ה"מזויף" את העובדה שהמחווה המסמכיות של מדינות ממשיות הן עבודות אמנות בפני עצמן, שהדבר היחיד שמבדיל אותן הוא ההסכמה הטקסטית החברתית שבינן: סימן א' מוביל לתגובה ב'. גם כשהגיעו חברי קבוצת "אירוויין" להציג לראשונה בישראל (במרכז הישראלי לאמנות דיגיטלית, אפריל 2010, באוצרותי), הונפו בפתחה דגלי שתי המדינות והושמעו שני ההמונים, וכך הודגשה בעת ובעונה אחת

נתראה בקרוב

לבנימין ר.

קוֹבֵר אִם בַּחוּף הַפְּרָמֵל
בוֹכָה עַל לְכָתָה
עַל אֵב שְׁנוֹתַי בְּכֶסֶף גְּלָגְלִים
וְצוּעָק, נִתְרָאָה בְּקָרוֹב.
כּוֹעֵס עַל אֵח שְׁחֹזַר בְּתִשׁוּבָה
וּמִשְׁתַּטַּח עַל קֶבֶר יוֹתֵר נוֹחַ
נִנְחַ נְחֵמָ נְחֵמָ נְחֵמָ מֵאִימָן

סוֹפֵד לְקִיּוּמוֹ עַל פְּנֵי הַחוּל
לְאֲבִיו הָאוֹמֵר נִתְרָאָה בְּקָרוֹב
מְצֻטָעֵר בְּאַחוּר, בְּלִי פֶתֶק הַצְּדָקָה
עַל סְכוּל הַלְכָה, כִּבֵּד אֵת אִמָּה בְּזִמָּן
מִתְאַבֵּל עַל מַדְבִּיקַת הַשְּׁבָרִים
וְאֵין מִי שְׁיָרִים.
אֲבִיו לוֹחֵשׁ, נִתְרָאָה בְּקָרוֹב
אֲחִיר דּוֹאֵג בְּאוֹמָן לְסְדוּרִים:
תְּפִלָּה לְעֵלוּי נִשְׁמָתָה
מְקוֹם בְּתוֹר לְתַחֲיִית הַמֵּתִים.

נפגשים אִחִים בְּשַׁבְעָה

גִּשְׁר צַר לְלֹא מוֹצָא

בֵּין הָעוֹלָם הַזֶּה לְעוֹלָם הַבָּא
הָאֵב אֵבֵד אֵת מְאוּר עֵינָיו, הַמְשַׁפְּחָה מִתְפַּרְקַת בְּשִׁקְט

מתוך "ויחי קול",
פרדס, 2013

עמית בשעון

אֵת עָרֵב הַחֲתָנָה חָגְגוּ
בְּמְבוֹאוֹת מַחְסַן הֶרֶהִיטִים
שְׁמִים הִתְפַּתְלוּ בְּעוֹרְקֵי הַצְּלִיל
קְרוֹבִים וּרְחוּקִים
בְּקִשׁוֹ לְהֵאָחֵז
בְּכַפּוֹת הַיָּדַים הַשְּׁלוּחוֹת
אֵל אֶחָד הֶרְקִיעִים

הַדִּי הַקּוֹלוֹת שָׁבוּ לְבַעֲלֵיהֶם
מְעַט נִדְרָשׁ כְּדִי לְהַשְׁלִים אֵת הַשִּׁיר

כְּמָה עֲשָׂרוֹת בְּמַעֲבַר הַצַּר
הַפּוֹגוֹת נִתְמַלְאוּ בְּפִתְרוֹן קְשִׁיוֹת הָעוֹלָם

יִתְרַת מְזוֹן הַחֲלִיקָה עַל רְצוּעוֹת פְּלִסְטִיק
בְּקַבּוּקִים שׁוּוּ עֲצָמָם לְפַעֲמוֹנֵי רוּחַ
קוֹלוֹת זְמָרִים שְׁעֵטוּ בְּתַעֲלוֹת

נָשִׁים לְטַפּוֹ אֵת הַשְּׁבִיִּים
זָקֵן הַחֲקוּנִים הַשִּׁיב עֲלֵילוֹת שְׂרָחְקוּ
מַעֲבָר לֵיָם
בְּעוֹד אֶחָד הַקְּטַנִּים חָמַק עִם תְּהִלַּת
הַמְּנַצְּחִים בְּקַרְבּוֹת
מִתְחַת לְמַפַּת הַשְּׁלֶחָן

קְטַנִּים וּגְדוֹלִים בְּסִמּוּךְ לְעַמְדַת הַכְּרוֹז
לֹא הִסּוּ עֲמִית בְּשַׁעוֹן
לֹא תָהוּ עַל הַמְּחַר
קִיר הַזְּכוּכִית דָּרְכוּ הָיוּ אֲמוּרִים לְהַמְלִיט
הַסְּתַחֲרֵר עַל הַצִּיר

מתוך "ארבעים על האדמה",
קשב לשירה, 2010

על מה אני מדבר | כשאני מדבר על ריצה

לחקור את השעון הביולוגי, לרוץ 217 קילומטרים ברצף

"תגיד, אתה משוגע?" – זו התגובה הנפוצה של מי ששומעים באיזה ספורט אני עוסק. חשבתי על זה לא פעם. אולי אני באמת משוגע? שאלתי חבר פסיכולוג, והוא אמר שמשוגע אינו חושב שהוא משוגע, ולכן העובדה ששאלתי את עצמי האם אני משוגע, אומרת שאני לא משוגע. אז מה אני? ובכן, אני בן 29, סטודנט לתואר שלישי, את רוב זמני אני עושה במעבדתי של ד"ר גד אשר במחלקה לכימיה ביולוגית במכון ויצמן למדע, שם אנו חוקרים את השעון הביולוגי, אותו מנגנון אשר מאפשר לפרט הנושא אותו להעריך את הזמן ולהכין את ההתנהגות והפיסיוולוגיה של הגוף בהתאם לזמן, ומכונה גם "שעון צירקדי". במעבדתנו אנו מתרכזים בעיקר בדו-שיח המתמיד שבין השעון לבין חילוף החומרים המתחולל בגופנו. חשוב להבין זאת, מכיוון שתיפקוד לקוי של השעון קשור למיגוון רחב של מחלות מודרניות, כמו סכרת, השמנה, יתר לחץ דם, ואף הזדקנות מואצת. בשנים האחרונות אני עושה עוד משהו. אני מתחרה בענף ספורט שחלק מהאנשים ישייכו אותו לאתלטיקה, ואחרים – לענפי סבולת/אקסטרים: אולטרא מרתון. מדובר בתחרויות ריצה למרחקים ארוכים יותר מ-42.195 הקילומטרים ה"רגילים" של המרתון. כמה יותר ארוך? עד כדי חמישה מרתונים ברצף. מאות קילומטרים.

קיימת שונות רבה בין תחרות לתחרות, חלק מהתחרויות נמשכות פחות מיום, בעוד אחרות נפרסות על פני כמה ימים. קיימת שונות רבה גם באופי המסלול (כביש, שבילים, הרים) ובסוג האתגר שהוא מציב, כמו התמודדות עם תנאי מזג האוויר וכדומה.

בשנת 2013 התמודדתי במירוץ "סובב מון בלאן". היו כמה סיבות לבחירה זו. ראשית, זוהי אחת מהתחרויות הנחשבות ביותר בתחום, ויש המגדירים אותה כאלופות העולם - 168 קילומטרים במסלול אשר מקיף את הפסגות הגבוהות באלפים. הרצים עוברים סמוך לערוצים מושלגים ורצים בעמקים תלולים. המסלול מעגלי, מתחיל ומסתיים בצרפת, ובדרך עובר גם דרך איטליה ושווייץ.

תוואי השטח לכל אורך הדרך הוא מאתגר, השבילים צרים, והעליות והירידות הרבות מאוד תלולות. בסך הכל, מי שישלים את המסלול יצטרך לעבור יותר מעשרה קילומטרים של עליות וירידות. עבור רוב האוכלוסייה, משך הזמן הדרוש להשלמת ההקפה נע בין שבוע לשבועיים. במסגרת התחרות נדרשו המתחרים לסיים את המסלול בפחות מ-46 שעות. אני עשיתי זאת ב-28 שעות ו-20 דקות של ריצה רצופה. סיימתי את התחרות במקום ה-73 הכללי (מתוך כ-2,500 רצי-עילית), עייף מאוד, על גבול



זיו צויגהפט במירוץ "סובב מון בלאן"

התשישיות, אבל עדיין מאוד מודע וקשוב לצורכי גופי (בריצות מסוג זה, כדי למזער את הסיכון לנזק, ישנה חשיבות אדירה

לניטור מדדי הגוף ולמעקב אחריהם). לא חוויתי אופוריה בקו הסיום, בעיקר מכיוון שעם התקדמות המירוץ ראיתי שאני מתחיל לפרק שריר באופן מסיבי (די שכיח במירוצים מהסוג הזה), וזה הדאיג אותי, אבל גם מפני שכאשר אני מגיע ליעד אני יוצא מהמצב המדיטיבי שלי, ששומר עלי במהלך המירוץ – ואז הכאב מתחיל לזחול פנימה. וזה כואב.

אבל למה? עוד שאלה שעולה כמעט תמיד. בשביל מה אתה רץ כל כך הרבה? למה לא להסתפק במרתון רגיל? אפשר לענות ולומר, שאני עושה זאת מכיוון שאני יכול (התחרות הארוכה ביותר שלי נמשכה במסלול שאורכו 217 ק"מ); כלומר, אני יכול לשבור את המוסכמות של האחרים, להראות שגבול היכולת האנושי עוד רחוק מאוד ממיצוי, ושיש תמיד לאן לשאוף ואיך להשתפר.

כל תחרות כזאת היא מסע לגילוי עצמי. התובנות לחיים והכלים שאיתם אני יוצא מהתחרויות משמשים אותי ביום-יום, ומבחינתי זה שווה זהב.

איך רצים כל כך הרבה? ובכן, כמובן, צריך גוף חזק, אך עוד חשוב שתהיה נפש חזקה. יש לדעת להתמודד עם כאב רב ולספוג אותו. בתהליך ההכנה הזמנתי למכון ספורט אשר מבצע בדיקות גופניות לספורטאים. עליתי על הליכון מחובר למכשירים רבים המודדים את קצב הלב – ממספר הצעדים ואורכם, ואפילו את נפח הנשימות ומספרן. אני אוהב את החיבור שבין המדע לספורט.

מה הקשר בין ריצה למדע? ובכן, במובן מסוים, מדע וספורט הם כמו יין ויאנג:

מצד אחד הם הפכים האחד של השני (שימוש ביכולות פיסיות אל מול יכולות קוגניטיביות), ומצד שני הם משלימים וסינרגטיים. בעוד שפיוס מתרכז העומס בראש, בלילות שבהם אני רץ עובר העומס אל הרגליים. לא פעם, תוך כדי ריצה לילית, אני מוצא את עצמי מנתח את תוצאות הניסוי האחרון.

מדען, כמו אצן למרחקים ארוכים, צריך להציב לעצמו יעדים נכונים. על המטרה להיות רחוקה, מחד גיסא, אך גם כזו שניתן להשיגה, מאידך גיסא. יש לדעת איך לבחור את הדרך הנכונה אל המטרה, לחלק אותה למקטעים (קל יותר להתמודד עם הידיעה שלפניך מונחים 20 מקטעים של עשרה קילומטרים כל אחד מאשר לחשוב על 200 קילומטרים כעל קטע בודד).

אפשר לומר, שהריצה בחרה בי כמו שאני בחרתי בה. אני מרגיש שגם נושא המחקר שלי, השעון הביולוגי, גם הוא בחר בי. חשיבותו של השעון הביולוגי ידועה כבר זמן רב. קיים שוני רב בדרך שבה האדם מתנהל בשעות היום לעומת התנהלותו בשעות הלילה. יכולות החשיבה, הערנות, חום הגוף, הפרשת הורמונים, סף הכאב, ואפילו מסלולי יצירת האנרגיה של גופנו, כל אלה מושפעים מהזמן ביממה. כאשר מודעים לכך, אפשר לייעל את העשייה. הרמב"ם היה הראשון שאמר זאת (בבוקר אכול כמלך, בצהרים כנסיך, ובערב כאביון), אבל רק באחרונה הניחו חוקרים מתחום זה את היסודות המדעיים לקביעה, שלתיזמון שעות הארוחה יש חשיבות מכרעת כמו לכמות ולאיכות המזון שאנו אוכלים.

בעבודת המחקר, בהנחית ד"ר גד אשר, מצאנו שיש מעגל היוזן חוזר בין השעון הביולוגי לבין קבוצה של מטבוליטיים הקרויים פולימינים. השעון משתתף בוויסות תהליכי ההרכבה של הפולימינים. מנגד מצאנו, שרמות הפולימינים משפיעות על תיפקוד תקין של השעון בתאים. התוצאות מצביעות על כך, שסטייה מרמות מסוימות של פולימינים יכולה להוביל למדידת זמן שגויה של השעון. למעשה, גם במצב הטבעי, השעון איננו מודד את הזמן במדויק, ולכן יש לו צורך באות היצוני, אור יום ומזון, כדי לתאם את עצמו מדי יום ביומו. כאשר אנחנו מעלים את ריכוז הפולימינים בתוך התאים, השעון מפסיק לתפקד כראוי, ואינו מבצע מדידה של זמן. בהרבה מקרים של סרטן יש עלייה ברמות הפולימינים, וכצפוי, בחלק ניכר מהתאים הסרטניים השעון איננו מתפקד. כאשר אנו מורידים את רמות הפולימינים בתאים, ימדוד השעון הצירקדי כ-26 שעות במקום כמעט 24. כיום ישנה תיאוריה המצביעה על מיתאם (קורלציה) הפוך בין הפרש המדידה הפנימית (מדידה ללא אות היצוני) של השעון באורגניזם מסוים לבין 24 שעות, ובין אריכות החיים ואיכותם. אנחנו אמנם עדיין בתחילת דרכנו בחקר השעון הביולוגי, אך אי-אפשר שלא להיסחף אחר האפשרויות הגלומות בהבנה מולקולרית של השעון, וכיצד עשויה הבנה כזאת לאפשר השפעה על איכות חיינו ואריכותם.

האם אפשר להפוך את כיוון האנתרופיה?



מיכה לורי, אדם עתידני / רובוט אנושי. תחריט צילומי, חומצה חיה

באחד מסיפורי המדע הבדיוני הטובים ביותר שנכתבו אי-פעם מספר אייזיק אסימוב על שאלה שהיפנו בני-האדם למחשב הטוב ביותר שהיה בנמצא בזמנם, לאורך ההיסטוריה – "האם אפשר להפוך את כיוון האנתרופיה?" – ולא מצאו מענה. ככל שחלפו מאות ואלפי שנים, והמחשבים נעשו רבי-עוצמה, ולאחר שכל השאלות כבר נענו, עדיין נותרה שאלה אחת, השאלה הזאת, השאלה האחרונה, שהמחשב – כל מחשב – ענה עליה באותו

נוסח עצמו: אין מספיק נתונים לשם חישוב התוצאה. השאלה האחרונה כיוונה לבסיס קיומו של היקום. האנתרופיה היא מידת אי-הסדר במערכת נתונה, ולפי החוק השני של התרמודינמיקה, במערכת השואפת לשיווי משקל יכולה האנתרופיה רק לגדול. מכיוון שהיקום שואף לשיווי משקל, אין מנוס מהמסקנה שהוא מוליך את עצמו במסלול שסופו דעיכה ומוות. האנתרופיה קובעת בין היתר את

כיוונו של חץ הזמן, המוגדר ככיוון שבו האנתרופיה (אי-הסדר במערכת) גדלה. במילים אחרות, ככל שהזמן חולף, מידת אי-הסדר ביקום גדלה. כמובן, באזורים תחומים עשוי אי-הסדר לקטון זמנית (אחרת לא היו מתפתחות מערכות, כגון אלה שיצרו חיים אשר יכולים לדון בשאלות כאלה), אבל מידת אי-הסדר ביקום, בממוצע, גדלה בהתמדה. אם באיזור מסוים אי-הסדר קטן, משמעות הדבר היא שבאיזור אחר של היקום

אי-הסדר גדל בשיעור גדול יותר משיעור הגידול ה"טבעי" שלו. מצב העניינים הזה עומד בבסיס סדרת התחריטים "זמן הווה ומיליוני שנים (+10¹⁰⁰)" של מיכה לורי. לורי נולד (1946) בקיבוץ נגבה. משנת 1975 הוא חי ויוצר בפאריס. יצירותיו מוצגות במוזיאונים ובגלריות ברחבי העולם. בשנת 2014 יוצגו מספר תערוכות שלו במקומות שונים בעולם: בגרמניה, במוזיאון לאמנות (Kunstmuseum) בבוכום וב-Museum

Goch; בצרפת, במוזיאון לאמנות מודרנית (Musée d'Art Moderne) בסנט-אטיין; ובישראל, במוזיאון לאמנות בעין חרוד ובמכון ויצמן למדע. לרוב, לורי מבטא ביצירותיו הרב-תחומיות מאבק בלתי-מתפשר של הפרט במערכות החברתיות הסוגרות על המרחב האישי. במיצב ידוע שלו, משנת 1969, הציב פסלוני חיילים עשויים שוקולד, תחת הכותרת "אל תהיה חייל של שוקולד". אפשר לזהות בחלק מעבודותיו

התכתבות עם סדרת תחריטי "זוועות המלחמה" של פרנסיסקו גויה, שתיעדה את פלישת נפוליון לספרד (1812-1813). אבל בסדרת תחריטים זו נראה שהוא נקלע ללולאה דאיסטית, ולדיונים על מהות ותכלית, מצד אחד, ועל מחוללי הקיום ושאלת העתיד, מצד אחר. סדרת התחריטים של לורי מזכירה לנו שאין דבר שאנחנו רוצים יותר מאשר לדעת מה טומן לנו בחובו העתיד: עד כמה יכולים החיים להרחיק לכת ולהתפתח,



מיכה לורי, חורים שחורים מתאדים. תחריט צילומי



מיכה לורי, התפתחות האנושות לפי א.ק. תחריט צילומי



מיכה לורי, יקום פרקטלי. תחריט צילומי

השוני בין "סצינת הסיום" של לורי לבין זו של אסימוב משקף לא רק הבדלי תפיסה, אופטימית לעומת פסימית או רציונלית. הוא משליך גם על שאלת מקורו של היקום הנוכחי שאנו חיים בו. לורי גורס, כי היא מציבה שאלה-דרישה חדשה: כדי לסדרת התחריטים תהיה שלמה, כדי שיהיו לה "התחלה", אמצע וסוף, הוא יהיה חייב ליצור נקודת התחלה חדשה, בנקודה הרבה יותר מוקדמת בזמן, הרבה לפני נקודת ההתחלה הנוכחית שלו – במעבדת המדען.

בעל-חלל ממשיך מחשב-העל היקומי לפעול, ולחשב את האפשרויות למתן תשובה לשאלה האחרונה. השאלה הזאת, שנותרה ללא מענה, היא למעשה סיבת קיומו היחידה של המחשב. והוא חושב, ומחשב ומחשב, עד שבשלב מסוים מבליחה בו התשובה, והוא נותן אותה, בעיקר לעצמו. הוא מתכוונן היטב, ואומר: "יהי אור. ויהי אור". זהו סיפור דאיסטי על יישות (אל?) לא דתית, לא אישית ולא מתערבת, שחייבת להיפרד מהעולם שבראה ואינה מנהלת אותו לאחר מעשה הבריאה.

מה קרה/קורה/יקרה במירווחים בין תמונות-הבזק האלה? האם אפשר, אחרי ככלות הכל, להגדיר קשר בין שתי האבולוציות (מעבר לשאלת ההיתכנות שעליה הצביע דייסון)? וכמובן, השאלה האחרונה של אסימוב: האם אפשר להפוך את כיוון האנתרופיה? בנקודה זו לורי פונה אל הכיוון הפסימי-רציונלי: אי-אפשר להפוך את כיוון האנתרופיה; היקום ואנחנו נידונים לדעיכה ולמוות. אסימוב, לעומת זאת, פונה לפתרון דאיסטי: לאחר שהמין האנושי חדל להתקיים, לאחר שרוב היקום דעך, עדיין,

שאלות כמו: מהי תבונה? האם היקום מתפקד כמוח ענק? האם בני-אדם יוכלו לשלב את מוחותיהם זה בזה לשם יצירת תבונה סינרגית? או שאולי עדיף, או קל יותר, לחשוב על שילובים בין תבונה טבעית לתבונה מלאכותית? האם האבולוציה התיפקודית תפריד את המין האנושי למיני-משנה על-פי העיסוקים והמעמדות השונים? איזו מערכת יחסים יפתח האדם עם סביבתו? האם (או מתי) נצליח ליישב כוכבי-לכת נוספים? האם אפשר יהיה להעביר אנשים ומטענים לעולמות אחרים ב"שידור ישיר"?

"פתוח", שימשיך להתפשט אל העתיד ללא גבול, יעניק למערכות חיות הזדמנות להסתגל, להתפשט ולשרוד (עד, אולי, דעיכת חלקיקי החומר, שתהווה את הסוף המוחלט). המסע שלורי מתאר, אל העתיד, מתחיל בתחמו הברור של האדם: מעבדת המחקר, המאפיין הבולט של הסקרנות האנושית ומקור התקווה שלו. הוא מסתיים בתיאוריה המונחת בתחמו הברור של היקום: אחר דעיכת החומר, ה"לא כלום" המת מתפשט לנצח. בתוך, בין ההווה לקץ הקיום, נבחנות

והאם יש גבול לקיומו של היקום. הוא מציג לפנינו כמה אפשרויות, או כמה "אבני דרך" היפותטיות באבולוציות העתידיות של היקום והאדם. הפיסיקאי פרימן דייסון כתב בספרו "אין-סופי לכל עבר", שההבדל בין חומר לנפש ("המסוגלת לחבר קונצ'רטו לרביעיית מיתרים") הוא עניין של מידה, ולא של מהות. האבולוציה של מערכות חיות תלויה, לדעתו, לא רק ביכולת ההסתגלות הביולוגית, אלא גם במגמות של התפתחות היקום. יקום סגור, שיביא על עצמו קץ ב"ריסוק גדול", יסיים כמובן גם את מסכת החיים. יקום

חורף

אלוהים, האם יכול להיות אושר גדול מזה. ישבנו במיסעדה. זה היה לקראת סוף הארוחה. לגמנו מן התה הסיני ופתחנו את עוגיות המזל. ירד שלג. היינו סמוקים מן היין ששתינו קודם. הפתק שלי דיבר על שינוי שעומד בפתח. משהו בלתי-רגיל שהולך להתרחש, אם לא בחודש הזה אז בחודש הבא. הפתק של קארול היה זהה לפתק שלי. היינו שישה אנשים ופרט לכך לא היו התלכדויות.

החשבון היה מונח על השולחן. הוספנו טיפ וחילקנו בשש. אנשים הוציאו ארנקים. הרגשתי בבטן את החריפות של מרק הסרטנים שהוגש בתחילת הערב. הלכתי לשירותים. כשחזרתי כבר היו כולם בחדר-הכניסה הצר, שבו היו תלויים המעילים. עמדנו שם, שישה אנשים, נוברים בגוש המעילים, מגששים, שולחים ידיים, נוגעים קלות זה בזה. השלג התגבר. התברר שלי ולקארול יש מעילים כמעט זהים. בטעות התחלתי ללבוש את המעיל שלה.

התחילו לדרון בסידורי הנסיעה. איכשהו הוחלט שאני אגיע למסיבה במכונית של קארול. באנו בשלוש מכוניות. עכשיו שלושתן היו קבורות בשלג. לוקח זמן לזהות מה של מי. אני טורח על ניקוי

המכונית של קארול לפני שאנחנו מתחילים בנסיעה. קארול מנסה להתנגד. היא חוטפת ממני את המגב. היא מתעקשת לעשות הכל לבד. אני נכנס למכונית, וכשאני בפנים היא עושה חלון אחר חלון ביסודיות מדהימה, וכל פעם הגוף שלה נחשף מזוית חדשה.

אני שם לב שאני מדבר אליה באיטיות, כאילו היא לא מבינה את השפה. אני שואל את עצמי למה אני עושה את זה. אני שואל את עצמי בכמה שנים היא מבוגרת ממני. אחר-כך, כשאנחנו עולים במדרגות בשלג – היא מחזיקה את עוגת היום-הולדת בשתי הידיים וכמעט נופלת – אני אומר לה, "אם תפלי אני אתפוס אותך", והיא, "זה נשמע נהדר".

אבל במסיבה מתישב לידה הטרחן מברקלי, שגם ישב לצידה במיסעדה, אני רואה איך הוא מתאמץ להמשיך את השיחה שנקטעה, הוא מספר איך הוא טיפס על הקלימנג'ארו, עכשיו הוא כמעט בפיסגה, ונדמה לי שהוא הולך להציע לה לעלות אתו. הם יושבים ליד האח, היא משלבת רגל על רגל, יש לה חצאית חומה ממש בצבע העיניים, והוא עובר לדבר על עצים להסקה, איפה כדאי לקנות ומאיזה סוג, ואני שם לב לקווצת שיער שנופלת לה על עין שמאל, איך היא מסיטה אותה

הצידה בתנועה מיכנית, תקיפה, ואיך העיניים שלה מצטטפות פתאום והיא מאבדת את הריכוז. אני אוהב את הרגע שבו היא מאבדת את הריכוז.

שעתיים אחר-כך היא מתעקשת להביא אותי עד פתח המלון. היא נוהגת לאט, בזהירות. היא מדברת על כללי נהיגה בשלג. אני מתחפר בכיסא המרופד, לא מוציא מילה. הנסיעה, שבדרך-כלל אורכת דקות, לקחה כמעט חצי שעה. כשהגענו היא התעקשה לצאת מהמכונית ולהוציא בעצמה את המיזוודה שלי מתא-המטען. עמדנו בפתח המלון. התחלנו בגינונים של פרידה. פתאום היא ניגשת אלי, אני מתכוון ממש אלי, ומחבקת אותי ממש חזק. אף פעם לא חיבקו אותי ככה. אני מרגיש את כל הגוף שלה.

פקידת-הקבלה מסתכלת הצידה. ומבעד לחלון הזכוכית – סופת השלג מתעצמת. זה רק תחילת נובמבר, אבל בחוץ מינימום כריסטמס. הפתיתים הלבנים מתערבלים כאחוזי טירוף. אני אומר לה "אסור לך לנהוג במזג-אוויר כזה, אני לא רוצה שתסעי הביתה במזג-אוויר כזה", והיא אומרת, "מי דיבר על לנסוע הביתה", ומורידה את המעיל. אני אוהב את הרגע שבו היא מורידה את המעיל.

מוות ברשת

הידיעה הראשונה על מותו של קווין התקבלה ברשת ביום ראשון בחמש ושבע-עשרה דקות אחר הצהריים (זמן גריניץ') ותוכנה היה קצר ותמציתי. לא היתה חתימה, אבל על פי כתובת המנוי ניתן היה להסיק שמדובר בקולגה של קווין ממנצ'סטר. הידיעה הופצה לעשרה מנויים בערך, ולכן קצת מפתיע היה שהיא התפשטה כל-כך מהר. זה היה, כאמור, יום ראשון אחר-הצהריים, זמן המזוהה בדרך כלל עם בילוי בחיק המשפחה ופחות מכל עם עבודה, ובכל-זאת לפחות שלושה מתוך עשרת המכותבים של הידיעה הראשונה ישבו מול מסך המחשב בביתם או במשרד והגיבו במהירות. אחד משלושת האנשים האלה כבר הזכיר בהודעתו נפילה מהר, למרות שהדבר לא הוזכר כלל בידיעה הראשונה. מתקבל על הדעת, אם כן, שהיה לו מקור אינפורמציה נוסף. אותו אדם גם היה זה שכתב, כשבוע לאחר מכן, את ההספד הידוע, שהופץ למאות מינויים, ולבסוף התפרסם גם ב-Guardian בהשמטות ניכרות. מצער למשל שה-Guardian לא מצא לנכון לציין את אהבתו רבת השנים של קווין לרכיבה על אופניים (מה שאוזכר בהרחבה המתאימה בגירסה האלקטרונית של ההספד), בעוד שמהתיאור הארכני

משהו של תקופת לימודיו בקיימברידג' לא השמיט אף מלה. מכל מקום, גירסת הנפילה מהר, כשהופצה לראשונה בחמש עשרים ותשע, נראתה מבולבלת משהו, כמעט בעלת גוון דתי, ועוררה – מטבע הדברים – ציפיה דרוכה להבהרות. אלא שעד יום שני לפנות בוקר לא התקבלו הבהרות כאלה, וההכפלות הרבות של סיפור הנפילה בהתכתבויות בין המנויים השונים כמו הפכו אותו, לפחות לזמן מה, לגירסה הרשמית.

היה זה ביום שני בארבע חמישים-ושמונה, כלומר כמעט שתיים-עשרה שעות מזמן הפצת הידיעה הראשונית, כשהתחילו להתפרסם פרטים מדויקים יותר. הפעם דובר כבר על טיפוס על הר, ליד לייק דיסטריקט, הר שקווין תמיד חלם להגיע לפיסגתו, כפי שהודגש בנב. מחמש-וחמישה. באותו נב. גם נאמר שקווין, שביום מותו היה בדיוק בן חמישים, החליט שזו ההזדמנות האחרונה שלו לטפס על הפיסגה הזאת. כן צויין (וזה היה ידוע לכל) שקווין היה בכושר טוב, אם לא למעלה מזה, ושלא סבל ממחלות כלשהן. בזה הסתיים הנספח, שגם אם סיפק פרטים חדשים ובעלי משמעות, במובן מסויים רק הגביר את תחושת התסכול.

התכתובות של השעות הבאות נסבו בעיקר סביב השאלה האם היה קווין לבדו כשטיפס על ההר. במבט לאחור ניתן לומר שאולי אין זה פרט חשוב כל-כך, אבל באותן השעות, בין שמונה לשתיים-עשרה בקירוב, זה הפך פתאום לשאלה הגורלית. מפיץ הידיעה של ארבע חמישים-ושמונה והנספח של חמש-וחמישה היה פרופסור ממסצ'וסטס שהשעון אצלו הראה חצות, וסביר להניח שהלך לישון מייד אחר-כך. עובדה היא שבמשך כעשר שעות לא התקבלו ממנו הבהרות, למרות בקשות חוזרות ונישנות ממספר גדול של אנשים. הטענה שקווין היה לבדו על ההר, ושאויל יש לכך קשר כלשהו למותו, תפסה תאוצה של ממש ביום שני לפני הצהריים, וגם לאחר שנתקבלו דיווחים אמינים ממספר מקורות המפריכים אותה לחלוטין, עדיין היו כאלה שהמשיכו להחזיק בה. אבל אחר-הצהריים, לאחר שגם הפרופסור ממסצ'וסטס התעורר, הסתמן שינוי חריף במגמת הדיון, כשהשאלה המכרעת היא: האם קווין הגיע לפיסגה.

* מתוך "ספר הפתיחות", מאת ענר שלו, הספריה החדשה, 1996

אמר עובד הנקיון במוזיאון

אני מעביר את שק האשפה השחר
מצל לאור, מחטי הארון החומים
חורקים תחת נעלי הגסות. כן, מן הצד
אני נראה כמי שאינו חושב כלל: שעון שמש
כבד בשר, מטיל צל מגשם בין עצי המתכת
הכחלים, המפזרים סביבי כהזיה.
על גבי חקוק "מחלקת נקיון ואחזקה",
כאלו יש לזה מובן.

הדברים היחידים הברורים לי באמת
הם הסיגריה שעצרתי להדליק וערפל העשן
המפריד ביני ובין שלות הארנים הזו הפרושה כאן
ברוח הבקר הקלה. זר כל כך
בפני הכבדות, עד שאיש
אינו מבחין בי. האם ברור להם שאני יודע
לאית את המלה אבסורד
בתנועות ידי?

מתוך "טקסי הערב",
הקיבוץ המאוחד, 2012

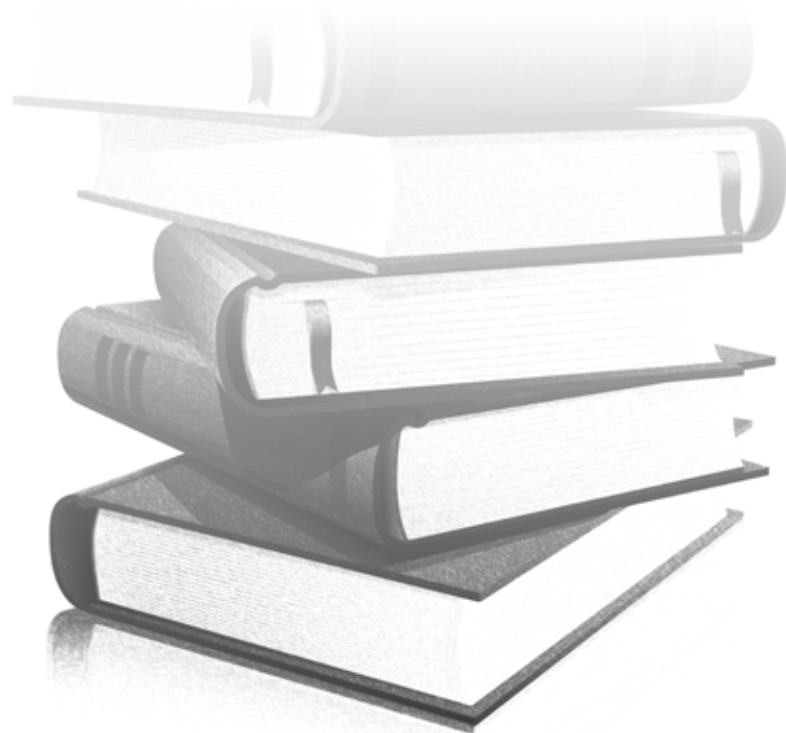
ברויגל: הציידים בשלג

שמים ירקים-אפרים כמו קרח.
"מגן כנגד מי שמבקש את עזרתם". *
הציידים חוזרים חפויי ראש.
שללם שועל חלול.
גם הכלבים הולכים בראש מרפן.
החניתות כבדות מדי.
המורד בשלג העמק תלול מדי.
האש המבערת פונה ערף.
שלשת הציידים ריקים כצל.
הרים לבנים משננים. שדות שלג.
איזה כפר כמעט לא-נראה.
איזו עגלה זעירה עם סוס.
מחליקים קטנטנים על פני הקרח.
עורבים בתוף עצים קרחים.
אשה, על ראשה אגדת זרדים.
שתי נשים ומזחלת.
מבט לא נשלח.
איש חלקו מסתר עם מקלע.
עקעק, גוף כמו חץ וקשת, חותר לשבר את
קיר האויר הקפוא.

איך להמלט מהנוף האלם הזה
איך מכפור הבדידות של כשלון.

* מתוך "רוכב הדלי" לקפקא

מתוך "אחרונים",
קשב לשירה, 2013



כתיבת רומנים היא עסק לטיפוסים אובססיביים. כובד הראש, החיטוט העצמי, ההליכה עד הסוף. היכולת להיות "משוגע לדבר אחד" ולהתעקש עליו לאורך שנים; להיות מחויב לאימאימא של הסיפור ולעבוד עליו בכל הזדמנות, בלילות, בחגים, במלוא הרצינות. ובלי לוותר לעצמך, לכתוב אותו טוב באמת. להאמין בעצמך שאתה מסוגל ועושה את הדבר הנכון, ואף פעם לא לומר נואש. להתמיד ככה על פני מאתיים עמודים, על פני שלוש מאות וחמישים, עד העמוד האחרון. כתב יד אחרי כתב יד. נוסף על זה את אופיה התובעני, הכפייתי משהו, של הפעילות עצמה; נוסף את החפרנות המובנת ואת כישורי הקידוח שבאים עם דרישות התפקיד – כישרון לסופר זה הכרחי, אבל קובעים לא פחות "ביצועי הישבן", הדבקות במטרה, המשמעת העצמית – ואפשר שנסכים שזה עיסוק שמצריך, במידת מה, במקרה הטוב, נטייה מסוימת לאובססיביות.

כתיבת רומן היא מופע של שליטה, שליטה בפרטי העולם ובדמויות, שליטה בתודעה ובמניעים ובהיגיון הפנימי של כל אחת מהן. שליטה במהלכי העלילה ובזרמיה התת-סיפיים, במערכת הרעיונות שמעל ומתחת לדרמה, שליטה במתח הסיפורי, בהולם הלב של ההתרחשויות, בשפה. אתה הוא המפקד העליון שמשקיף

מן ההר, ועליך להכריע הכרעות ולקבוע סדר, לנצח ביד רמה על כל העסק, להפגין ביטחון. אתה לבדך, עליך לתפוס במושכות הסיפור, בראש המפלצת הזאת שבראת לעצמך, להחזיק אותה שיהיה חי ושריר ובעל תוקף, דוהר כל הזמן, להנהיג אותו בשלווה, בתנופה, מראשית המסע עד סופו. עליך להאמין שאתה יודע מה לעזאזל אתה עושה ולאן כל זה מוביל. המול הוא ש"בשטח", בעבודת היום-היום, פועל בכתיבה גם כוח אחר, כוח ספונטני, חולמני ממש, שכדי לעורר אותו צריך להרדים לזמן מה את הכוח שבשליטה. יש גם מרחב של משחקיות ושל חירות נפש אמיתית, נהר זורם של חוסר מודעות, שמשם מעלים את האוצרות הכי יפים, בונים ארמונות בחול. אז הנה, פותחים קובץ חדש, מרימים מפרש ויוצאים להפלגה. פעם לסיבוב של שעה, פעם לשלוש שעות. זה חלק מהעבודה, לעזוב את המושכות ולהיכנע לרוח, לתת לכוח הסיפור שיישא אותך, לחלום בהקיץ. הידיים שינועו כל העת על המקלדת, והדמיון, תן לו שישוט חופשי, לזכרונות שיצופו מעצמם, לאסוציאציות. והנה עכשיו, כשנגמר האוויר ודי לך בכך, גלול אחורה את העמוד וקרא מה שכתבת. בפריקת אצבעות, בשוויון נפש, חזור שוב לחדר הבקרה, קח את ההגה לידיים והמשך לעבוד על זה – לנקות,

לנפות, להזיז, למחוק, לנסח מחדש, למחוק, לצמצם שוב, לחבר ולהחליק ולשייף ולצמצם עוד ועוד. נחזור רגע ל"מרימים מפרש". כאן עלולים להופיע רעשים, פטפוטי הביקורת העצמית, מחול השדים של הקולות הנבזיים והסחות הדעת. מאוד ייתכן ייאוש. תופעה נפוצה היא תאוה בלתי-נשלטת לבדוק מיילים, מתקפות רעב. זה בסדר. חזרי לשבת. הירגעי. נשמי. עכשיו את מקשיבה. מסתכלת על המסך. את מזמינה את המצב הזה, מלבה אותו בתוכך, אבל הכל את עושה בנחת, בעדינות, אסור לדחוק בו. אחר כך, כשתתעוררי, תשאלי את עצמך מה נכון ומה לא נכון, מה מיותר. בינתיים חכי עם ההיגיון, חכי עם השיפוט, חכי עם שיקולי היעילות והזמן. לכמה רגעים סמכי על הרגליים שלך ותני להן שינועו מעצמן, אל תחשבי על התנועה: נועי, רקדי. צעד קדימה, ואז שניים אחורה. להרפות מהשליטה ולהחזיק בה, להרפות ולהחזיק. סקובידו. את טובלת במין היפנוט כזה למשך שעתיים, כותבת, כותבת כותבת. ואחר כך, בשעתיים הבאות, עוברת בקור רוח על החומרים שדלית משם. בוררת ושוטפת וזורקת לפח. לרוב זה המון בוץ ועשבים, כמה צדפים, ניסיונות שווא וגרוטאות. אבל רגע, אולי יש פה רעיון יפה, שלהבת של זיכרון חי, איזה דימוי

מהבהב שתוכלי להפיק ממנו תועלת. קאט אנד פייסט, פסקה חדשה. שוב את בקרקעית, צוללת במים החשוכים האלה. עכשיו רק תתבונני, תמצאי שוב את הריכוז, תתמכרי קצת לריצוד בעיניים. לכמה רגעים תהיי תמימה, תהיי אורחת בסיפור שלך, אל תתנגדי. אולי עכשיו, כשנפתח הקפל הזה בנפש, בתת-מודע,

תקום מתוכו איזו ערפילית, איזה ליחשוש. אולי הרמוז יתגלה מעצמו פתאום, הלהבה מתוכך שנרעדה קודם. יתברר שיש שם נר, ועוד נר ועוד אחד, יתברר שהם מובילים לתוך מערה, שיש שם נקיק נפתל מתחת לסיפור, פלג מים. בלי מיסטיקה בגרוש ורומנטיקה של שירת מוזות וצלצולים, ובכל זאת, מצב

של חצי הזיה. אוטווגסטיה. שכנוע עצמי ואמונה בעצמך, דבקות כמו בתפילה. הנדנוד קדימה ואחורה זה עכשיו, צרצורי הכיסא, השיכחה העצמית. ואז, ברגעים האלה, כמו בדמדומים שבין ערות ושינה, רק להקשיב ולראות מה קורה. לכתוב את זה. לדווח מהשטח. לצפות בסרט ולחבר בו-בזמן את התסריט.

מכתב של האסיר ר.ס. להנהלת הכלא



תמונה

לא מצא חן בעיני המבט; היד
המרשלת ששמט אין אונים; הפנית
הגב הקאובה, האטית, "חזר מהמלקמה
אדם אחר", רכלו שכנים אדישים
עמוסי ילדים.

עליתי לחדרו במגדל השעון.
בתוך אבן עתיקה פעמו גלגלי-
שנים ומחוגי תלודה הורו על שעה לא אמתית
לקיחה ממאגר השעות הנפסד.

בתדרו היה אור מועט. קר סמר בתלון
בקפוד. לא ידעתי לומר מלים
מרגיעות. ישבנו, עשנו סיגריות,
והתבוננו בתמונה של מלך במלקמה,
בעשן, בין מתים רבים, שקוע בהרהורים.

מתוך "חלומות סגורים",
קשב לשירה, 2011

על השתקפות האתוס הארץ-ישראלי בשירה העברית העממית. מה היה? מה יהיה? ולמה כל קצין מודיעין טוב חייב לקרוא שירה

אין דבר שיכול לתאר, להסביר ולהמחיש את רוח הזמן, טוב יותר מספרות המכתבים. גם עיתונים ישנים יכולים ללמד אותנו על יום אתמול, ואילו השירה מגישה לנו לעיתים את העדות ההיסטורית בעלת החשיבות העליונה במעלה. לא רק השירה הקאנונית, אלא גם השירים המושרים, הפזמונים. סקירה של השירים ששרנו, ושל אלה שעודנו שרים, תוביל אותנו לתחנות בהתפתחותו של האתוס הארץ-ישראלי והישראלי. תחנה ראשונה. אני ילד בתל אביב, תלמיד בבית החינוך לילדי העובדים. היה שם מורה בשם זאב אהרון, שחיבר שירי ילדים. לימים, הוא התמנה לתפקיד קצין החינוך הראשון של צה"ל. הוא חיבר שיר שהיום, לאחר עשרות שנים, נשמע עצוב ואולי גם קצת מצחיק: "בעין חרוד טוב מאד, אין שם פסוק כלל". לא מזמן הודיעו שאם הקבוצות, דגניה, סיכמה 99 שנות שיתוף, ונכנעה להפרטה. השורה הבודדת מהשיר של המורה זאב ממחישה את גודל השינוי. בשיר "אנו נושאים לפידים" הוא אומר, בין השאר: "נס לא קרה לנו / פן שמן לא מצאנו / לעמק הלכנו, הקרה שמן ויצמן למדע. המאמר מבוסס על הרצאה במדעי החברה והרוח על-שם חיים ויצמן, שנשא הכותב במכון ויצמן למדע.

עלינו / מעינות האורות הגנוזים גלינו / פסלע חצבנו עד דם / ניהי אור". כלומר, ההיסטוריה אינה פועל יוצא של ניסיונות אלוקית, אלא מעשה ידי בני-אדם, החושפים את האור במעשיהם. השירים האלה השפיעו על כל מי שגדל בארץ-ישראל באותם ימים, מה שקוראים דור תש"ח. זה מייצג, כמוכן, רק את השבט שהשתייכתי אליו. או שורותיו של לוי קיפניס: "אל ראש הקר, אל ראש הקר / הקרף מי יחסם לפדויי שבי / מעבר הקר זה מכבר / רומזת לנו ארץ צבי / העפילו העפילו, אל ראש הקר העפילו" – העלייה בהר, המעפל, כביטוי מטאפורי למעשה הציוני כולו. לא מהגרים לארץ, עולים אליה או יורדים ממנה, עם כל המשמעויות של עלייה וירידה. אנשים שגדלים כיום בארץ מתקשים להבין, לעיתים, את האווירה הזאת, את התפיסה הזאת. השיר הקצר הזה יכול להמחיש אותה. בהמשכו של השיר הזה מופיע מרכיב חשוב באווירה ובשירה של אותם ימים – המוכנות להקריב קורבנות למען הקמת המולדת. "אחד פתאום נפץ לתהום / קרפן ראשון אף לא אחרון הוא". גם אלתרמן נדרש לסוגיה הזאת. בשנות ה-30 הוא כותב את "בקרבים כפר השמש מלהטת", שבהמשכו מופיעות השורות "בקרבים, בקרבים נרח אורנו / אנו נעפילה אל

הקר / האתמול נשאר מאחורינו / אף נבה הקרף למחר / אם קשה היא הקרף ובוגדת / אם גם לא אחד יפל חלל / עד עולם נאהב אותך מולדת / אנו לך בקרב ובקמל". המחור הוא גיבור השירים האלה, וההקריבה היא בת לווייתם הקבועה. וזה נמשך דרך ז'בוטינסקי, בשיר על חללי תל חי, "מדן ועד באר שבע, מגלעד לים / אין אף שעל אדמתנו שלא פפר בדם / דם עברי כונו לשבע, ניר, נהר נגיא / אף מדור לדור לא נשפך טהור / מדם חורשי תל חי". עבודת הכפיים כערך לאומי ואישי מופיעה בשיר הידוע של אלכסנדר פן, "שיר הבנאים": "הבו לבנים, אין פנאי לעמד אף רגע / בנו הבנאים, אל פחד ואל יגע". ובהמשך הוא מוסיף: "בעד כל קיר בהנה בנינו / עתיד עמנו לנו שחר". לא ממש האידיאל האינדיבידואליסטי המושל כיום בכיפה. השיר הזה ממחיש את האווירה, את הערכים, את תפיסת העולם של אותם ימים, טוב יותר מכל פרק בספר היסטוריה. עברו שנים, ואורי זוהר ניהל ערב בשם "שירי העבר" בהיכל התרבות בתל-אביב. הוא הקפיד לאזן את הפאתוס עם מעט הומור. כך, אחרי השורות "עתיד עמנו לנו שחר", הביא את השיר על "אטו קטן ובית קטן ומה שיותר קטן קטן". השירים גם מעידים על מגמה מרכזית

שעיצבה את תפיסותינו באותם ימים. חילון המקודש וקידוש החולין. כותב שלונסקי באחד השירים שלו על ריקוד ההורה הנלהב, שהיה ריקוד קבוצתי, בחדר האוכל בעין חרוד, בימי גרוד העבודה: "בצריף העץ כמקדש אלה / אמרו תהלים רגלים שפורות". ועוד משל שלונסקי: "אנו הולכים ונהיו מפל דיוקן / אנו הולכים ונהיו לכל זקן". מכאן כבר לא ארוכה הדרך ל"אנו אנו הפלמ"ח". גוף ראשון רבים. זמן התגבשות ההכרה והזהות, יחד עם הנכונות לשאת בעול ולהקריב קורבנות. השיר, באותם ימים, היה חלק מרכזי בהוויה. העובדות נקבעות והשירים נכתבים, זה לצד זה. בימי הפלמ"ח כבר כתבתי שירים לפי הזמנה. לדוגמה, כשהייתי מ"מ צעיר התאמנו במסע מאובטח בלילה. אנחנו מתקרבים לפסגה, והמ"כ המוביל קורא לי בבהילות. חשבתי שקרה משהו, חשתי לפסגה, והייתי עד לעליית עמוד השחר. "תראה איזה יופי", אומר לי המ"כ, "תכתוב שיר". לימים בדקתי את השירים האלה, מהם גם שירים שהוזמנו אצלי. מתברר שלרוב הם מסתיימים בזמן עתיד. העתיד הוא גיבור השירים האלה. אלתרמן כותב לרב-החובל האיטלקי של ספינת מעפילים: "ונספר לך כי פתוחים השערים / כפר מזמן נפתחו חי שמים / ופתחה אותם זו חבורת הנערים / שעמדה אותו לילה במים". אבל לא רק מאמץ וסבל היו. היה גם זמן הפרוספריטי ב-1935, עם עליית יהודי גרמניה. אז כותב אלתרמן: "פרוספריטי, פרוספריטי, סוחר אתי, מוכר אתי / ומי כמוני כראבו גוני / הפרדסים עושים נסים / הכסף עף אל הכיסים / זהב צוברים פה בטוריה". יש פה, אולי, סוג של ביקורת עצמית ולגלוג, והרבה הומור. היו אז לא מעט שירים מצחיקים וגם שירי אהבה



שוברי לב (לְמָה, לְמָה, לְמָה עֲזַבְתִּינִי).
 אני נזכר בשיר הערש הידוע "שִׁכְב
 בְּנִי, שִׁכְב בְּמִנוּחַ / אֵל נָא תִבְכֶּה מְרָה /
 עַל יָדְךָ יוֹשֶׁבֶת אִמָּךְ / שׁוֹמְרַת מִכָּל רַע",
 ובהמשך: "בוֹעֶרֶת הַגֶּחֱן בְּתֵל יוֹסֵף וְגַם
 מִבֵּית אֶלְפָּא עוֹלָה עֵשֶׂן / אֶךְ אֲתָה בְּנִי
 דִּקְטָן, נוֹמֵה נָא וַיִּשֶׁן". איזה ילד נורמלי ישן
 אחרי שורות כאלה? אבל זה היה רק חלק
 מהסיפור. "הַנְּה תִישֶׁן, הַנְּה תִגְדֵּל בְּאַרְץ
 יִשְׂרָאֵל / לְקִרְאָת הַגִּיל, לְקִרְאָת עֵמֶל / כְּמוֹ
 אָבָא תִהְיֶה פוֹעֵל". האידיאל היה להיות
 פועל בארץ.

ספור תל-חי סופר והושר שוב ושוב.
 ה"יזכור" החילוני הראשון של ברל
 כצנלסון, על נופלי תל חי, פותח ב"יזכור
 עם ישראל". לא "יזכור אלוהים", לפי
 המסורת היהודית. אבא חושי כתב
 את "בְּגִלִּיל בְּתֵל חֵי, טְרוֹמְפִלְדוֹר נְפִל...",
 ואברהם ברוידיס ממשיך: "הִיָּה הִיָּה גְבוֹר
 חִידָה / וְלוֹ זְרוֹעַ יְחִידָה / בְּשִׁיר חַיִּים יִצְא
 לְקָרֵב / מוֹל אֶסְפָּסוֹף גְּדוֹל וְרֵב". אליעזר
 שמאלי, כשהיה כבר מורה בבית-הספר
 שלנו, כתב איך בשדות חמרה שנשרפה
 הותירו החורשים מחרשה, וטרומפלדור,
 תחת מטר יריות, רץ והביא אותה ואמר:
 "המחרשה היא דגל, ודגל אין משאירים
 בידי אויב". זה נראה ונשמע כמו שטיפת
 מוח, וכנראה שזה מה שהיה. קשה להבין
 את זה, למי שגדל פה אחרי מלחמת יום
 הכיפורים, 1973, השנה שבה נמאס לנו
 מגיבורים.

לא רק על הלוחם כתבו ושרו, גם על
 הלחם. כותב אותו משורר שכתב את השיר
 "אנו נושאים לפידיים": "אֶכְלוּ יְלָדִים לְחֵם
 תוֹצֵרֶת / צְמָחָה הַחֹטָה לֵיד הַכְּנֶרֶת / עֵמֶלוּ
 אֲנָשֵׁי דְגָנִיָּה בְּזַעַת אִפְיִם / שֶׁם אוֹר הַשָּׁמֶשׁ
 גְּדוֹל שִׁבְעָתַיִם / שֶׁם שׁוֹמֵר לֹא יָנוּם, חוֹרֵשׁ
 לֹא יִישֶׁן / שֶׁם יוֹדֵעַ לִזְרֹעַ גַּם יֶלֶד בְּגוֹן".

כולנו שלוחים פטריוטיים של השיר הזה.
 והייתה עליונות ברורה של החקלאות
 והכפריות על העירוניות. תל-אביב הייתה
 עיר צעירה בת 100,000 תושבים, אבל היה
 סרט אחד בשם "זו היא הארץ", והיה כתוב
 שם שיר ששרו: "מִן הָעִיר, מִן הַכֶּכֶךְ, מִכְּתִי
 הַחוּמָה / קוּם חֲלוּץ, קוּם וּבְרַח אֶל הַכֶּפֶר /
 לְקַבּוּצָה, לְקַבּוּץ / קוּם חֲלוּץ, קוּם וּבְרַח /
 אֶל אִמָּךְ, אֶל הָאֲדָמָה". שירי האדמה עמדו
 בלב ההוויה הארץ-ישראלית. הפריפריה
 לא נחשבה לנחותה. איש לא דיבר ולא
 חשב במרירות על "מדינת תל-אביב". והיו
 רוקדים. לא נולדו לרקוד, לא רקדו עם
 כוכבים.

במלחמת העצמאות, מעניין, לא מצאתי
 ולו שיר מחאה אחד. הדור הזה, דור
 תש"ח, לא ראה את עצמו כיצחק הנעקד
 בידי אברהם. אנשים היו מוכנים נפשית,
 האמינו שהם לוחמים מלחמה צודקת.
 האמינו שהם לוחמים מלחמת אין ברירה.
 או להיכנע ולהישחט – או להילחם. וגם
 אז קרו דברים קשים מאוד. במקום שירי
 מחאה, מצאתי שירים של הומור שחור.
 מלווי השיירות לירושליים שרו, על-פי
 המנגינה של "כְּשֶׁנָּמוּת יִקְבְּרוּ אוֹתָנוּ בְּיָקְבִי
 רֵאשׁוֹן לְצִיּוֹן", מילים אחרות: "כְּשֶׁנָּמוּת
 יִקְבְּרוּ אוֹתָנוּ בְּהָרֵי בָּאֵב אֶל נָאֵד / שֶׁם
 יִשָּׁנָם צִלְפִּים הַיּוֹרִים בְּדוֹרִים / בְּדוֹרִים
 שֶׁל חוֹדְרֵי שְׁרִיּוֹן". במילים אחרות, גדלנו
 בחברת "הנצורים והצודקים".

מלחמת העצמאות מסתיימת בתקווה.
 "הָאֲמִינִי יוֹם יְבוֹא, טוֹב יִהְיֶה מְבֻטָּח לְךְ",
 ו"הֵן אֶפְשֶׁר וּבְגִיפִי שֶׁעֶבֶר שָׁאָגוּ בְּחוֹרֵים כִּי
 נִגְמַר". ובכן, לא נגמר. הדברים מסתבכים
 בשנות החמישים. פעולות גמול, חיילים
 נופלים. שוב עולים שירי הומור שחור
 של הצנחנים. "לְבָן גּוֹרִיּוֹן יֵשׁ קְדִילֵךְ וְלָנוּ
 יֵשׁ כֶּזֶה", ובמקום לשיר "לא נוֹרָא נִתְגַּבֵּר,

עוֹד נִגְיַע לַחוֹף הַזּוֹהָר", הם שרו "לא נוֹרָא
 נִתְגַּבֵּר, עוֹד נִגְיַע לַתֵּל הַשּׁוֹמֵר" (כלומר
 לחדר המתים בתל השומר). אבל עדיין
 אין ערעור יסודי על צדקת הדרך. וכמוכן,
 היה מבצע קדש. הניצחון המזוהר, תוך
 100 שעות עד שארם א-שייח. לכן, כבר
 ב-1967 אפשר לכתוב "יָא שְׂאֵרָם אֶ-שִׁיחַ,
 חֲזַרְנוּ אֶלֶיךָ שְׁנִית, אֶת בְּלַבְנוּ, לַבְנוּ תִמִּיד".
 עד שלמיים, אמר אפרים קישון, בהומור
 האופייני שלו: "אני זוכר שתמיד דוד
 אלפרד היה אומר לדודה טרודה, דודה
 טרודה תראי, עוד נשוב לשארם א-שייח".
 צחוק צחוק, אבל שירים פטריוטיים
 היו. להקת הנח"ל שרה את "לא אֶגְדָּה
 רְעִי / וְלֹא חֲלוּם עוֹבֵר / הַנְּה מוֹל הַר
 סִינִי / הַסֵּנָה, הַסֵּנָה בּוֹעֵר / וְהוּא לוֹהֵב
 בְּשִׁיר / בְּפִי גְדוּדֵי בְּנִים / וְשַׁעֲרֵי הָעִיר /
 בְּיַד הַשְּׂמִשׁוֹנִים / הוֹ שְׁלֵהֲבֵת יָהּ – עֵינֵי
 הַנְּעָרִים". אותה להקה, שדור אחר כך שרה
 את "תָּנוּ לְשִׁמֵשׁ לְעֵלוֹת / לְבָקֵר לְהָאִיר /
 הַנְּזָה שְׁבִתְפִלוֹת אוֹתָנוּ לֹא תָעִיר". שירת
 המתים, שיר השלום הידוע. שני שירים,
 שתי תקופות.

מלחמת ששת הימים היא נקודת
 המפנה. הדור שזוכר אותה לא העמיד
 פנים. היה פחד. תקופת ההמתנה הייתה
 מן הגרועות ביותר. הערבים עשו הכל
 כדי להפחיד אותנו. התמונה הזאת: גמאל
 עבד אל-נאצר צוחק בחברת הטייסים
 בביר גפגפה, הצחוק הזה, ההפגנות של
 מיליון מצרים שצעקו "מלחמה, מלחמה".
 הירבה לעשות אחמד שוקיירי, קודמו של
 יאסר ערפאת. במסיבת עיתונאים במלון
 "אינטרקונטיננטל" בירושלים שאל אותו
 עיתונאי צרפתי: "מה תעשו ביהודים
 לאחר הניצחון?" והוא השיב: "לא תהיה
 בעיה יהודית בפלשתינה אחרי הניצחון".
 לכן, משניתנה הפקודה, אנשים לחמו

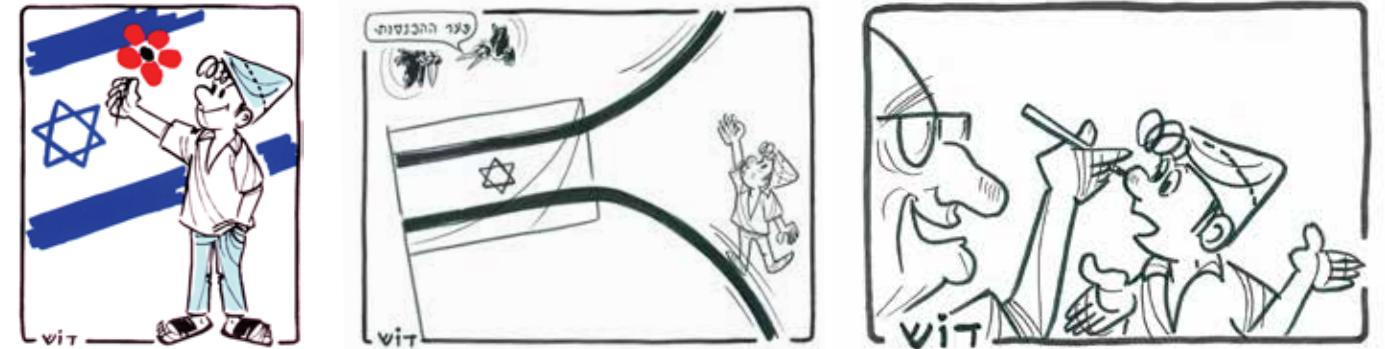
בזעם ובהקרבה. הצנחנים שרו את
 "ירושלים של זהב" ליד הכותל. כך באו
 לעולם "רָאִי רְחֵל רָאִי, הֵם שָׁבוּ לְגִבּוֹלָם",
 ו"הַכְּתֵל אֲזוּב וְעֶצְבָּת / הַכְּתֵל עוֹפְרֶת
 וְדָם / יֵשׁ אֲנָשִׁים עִם לֵב שֶׁל אֶבֶן / יֵשׁ
 אֲבָנִים עִם לֵב אֶדָם" ועוד.

ואז הדברים מסתבכים. מופיע ספר
 בשם "שיח לוחמים", ומתחיל הוויכוח
 שאוכל בנו עד היום, על מטרות
 המלחמה ועל צדקת הדרך. ארץ ישראל
 ההתחלה ולבצע ויתורים. מלחמת יום
 הכיפורים רק יצקה שמן על המדורה
 הזאת, והמשבר הגיע לשיא במלחמת
 לבנון הראשונה. ביום השלישי
 למלחמה כתב אפרים סידון פרודיה על
 שיר של להקת הנח"ל: "בְּשִׁמְלָה אֲדַמָּה
 וְשִׁתֵּי צְמוֹת / יִלְדָה קֶטְנָה וּמְרֻסָּקָת
 עֲצָמוֹת / עֲמָדָה וְשֶׁאֵלָה לְמָה?" קשה
 מאוד לצבא להילחם כשהשיר הזה
 הולך לפניו. במלחמת לבנון, בפעם
 הראשונה, נכתבה שירת מחאה, גם של
 משוררים מוכרים כמו דליה רביקוביץ
 ונתן זך, ואחרים.

כלומר, ברגע שפגה האמונה
 המוחלטת בצדקת דרכם של "הנצורים
 והצודקים", חל שינוי מוחלט גם
 בשירה, ודברים שלא היו נאמרים פעם
 נאמרים היום. שירה מלמדת על הלכי
 הרוח, ועל העתיד להתרחש. איש רוח
 מצרי ידוע, ד"ר חוסיין פאוזי, אמר
 לי בפגישתנו בקהיר, בדצמבר 1977,
 שאילו המודיעין הישראלי היה קורא
 ברצינות את השירה הערבית והמצרית
 שנכתבה לאחר תבוסת ששת הימים,
 הוא היה יודע שמלחמת יום הכיפורים
 בוא תבוא. "כל קצין מודיעין טוב חייב
 לקרוא שירה".



על הילד בכובע טמבל ובסנדלים, סמל הישראליות, מעוררת הגעגועים



בתחילת דרכו ב"העולם הזה" וב"מעריב", בתחילת שנות ה-50 של המאה הקודמת, שנים בודדות לאחר קום המדינה, חש דוש בצורך למצוא דימוי חזותי שייצג בקריקטורות שלו את המדינה ואת העם היושב בה: "חיפשתי... סמל שנועד לתפוס את מקומו הצנוע בין דימויי העמים, לצד דוד סם האמריקאי, מריאן הצרפתייה, הדוב הרוסי ועוד. אחרי פסילה מהירה של האלטרנטיבות: חיה, אשה, גבר, זקן, הגעתי לפתרון: הדמות שתסמל את ישראל צריכה להיות נער קטן, הדומה בצורתו ובלבושו לילד ישראלי טיפוסי... אכן אימצתי בן, חובש כובע טמבל, ובכך רק התחילה המשימה...".

שרוליק אינו דמות שורשית ואינו מחובר לאלפי שנות מסורת יהודית. אומר האנתרופולוג, הפרופסור זלי גורביץ: "הצבריות של שרוליק טומנת בחובה מהפכה שלמה בדמות היהודי,

היותו 'לפתע' בן המקום, עברי, ישראלי". ואכן, שרוליק היה נציג אותנטי של תרבות צעירה, ראשונית. דוש הציב את שרוליק בקריקטורות שלו במרכזם של מצבים ואירועים שונים בחיי המדינה, ובאמצעותה הביע את דעותיו ואת תפיסת עולמו, והגיב על המתרחש בתחומים הפוליטיים והחברתיים. הדמות העממית והחיננית, נטולת הרשמיות, זו של החלוץ-הלוחם עם כובע הטמבל והסנדלים ובעל הבלורית המתולתלת, הפכה במהרה לפופולרית ואהודה על הציבור בארץ, שיקפה את הדימוי העצמי שלו, ותרמה לגיבוש התפיסה העצמית של הישראלים בשנים המכוננות של המדינה.

העיתונאי שלום רוזנפלד כתב על שרוליק: "בעמידתו הבוטחת, בכובע הטמבל והסנדלים שלו נתפס 'שרוליק' של דוש בעיניהם ובתחושתם של מעריציו הרבים כצבר האולטימטיבי. עלם יהודי



את החשיבות שביצירתו ואת המשמעויות המורכבות של נוכחותו בקריקטורות הפוליטיות והחברתיות. כילדה, אהבתי להתאמן בציור פרצופו החמוד והחייכני, והייתי גאה בו מאוד. אמנם, כישרון הציור לא עבר אלי בירושה, אבל שרוליק ו"הרוח השרוליקית" שהוא מייצג ממשיכים ללוות אותי ולהיות חלק נוכח וחשוב בחיי.

בשנת 1998, שנת היובל למדינה, הפיק השירות הבולאי בול שנשא את דמותו של שרוליק. דוש אמר אז: "הסופר הצרפתי הנודע, אנדרי מאלרו, שם בפי אחד מגיבוריו בספרו 'ל'אספואר', התקווה, את המשפט הבא: 'מה הדבר בעל הערך הרב ביותר אשר אדם יכול לעשות בחייו? למצוא ביטוי מלא לחוויה הגדולה ביותר אותה עבר'. החוויה הגדולה ביותר של חיי, לאחר הטראומה הנוראה של השואה, היא שיבת ציון. ועלה בידי למצוא ביטוי לחוויה הזו דרך שרוליק – המסמל את

צעיר, ממזר חריף וזריז, עוקצני ולוחם, ניגוד מוחלט ל'ישראל סבא' העייף והנרדף, ובעיקר ל'יהודי הנצחי', פרי המיתוס הנוצרי מימי צליבתו של ישו ועד לפיתוחו לגירסה השטירמרית האיומה".

שרוליק הפך במרוצת השנים ליישות בפני עצמה, חיה ומשתנה, בעלת אופי. מצבי רוח ותגובות אופייניות שלו יצרו את זהותו המורכבת על פני אלפי ציורים ופרסומים במשך כ-50 שנה. בין שרוליק לדוש התפתחו במשך השנים יחסי "אב ובן" כשדוש מטפח ומגדל את "בנו" באהבה מילדות לבחרות, במקביל ל"התבגרותה" של המדינה. ואני, בתו של דוש, ראיתי בשרוליק אח לכל דבר.

שרוליק ואני היינו נפגשים כמעט מדי יום ליד שולחן העבודה של אבי, שנהג לצייר את הקריקטורה היומית בשעות הערב המאוחרות. שרוליק היה ה"גיבור המצויר" הפרטי שלי עוד לפני שהבנתי



ישראל הצעירה והמתחדשת. שרוליק הוא ספק יציר דמיון, ספק דמות אמיתית אשר נולדה מהמפגש ביני לבין העם שלי, במהלך המאורע ההיסטורי הגדול אשר זכיתי להיות שותף לו, הקמת מדינת ישראל. הביטוי האמיתי של שרוליק אינו דווקא בצד הגרפי, איורי, של המצאת הדמות ועיצובה, אלא בהפעלתו במשך כ-50 שנה. הפכתי את אוסף הקווים הדו-ממדי הזה ל'עד מרכזי של ההיסטוריה.

הנער הנצחי אשר שמח ובכה, לחם ונכשל, התאכזב, נפל והתרומם כמעין נחום-תקום או פינקויו מודרני, בתוך הסערה הבלתי פוסקת של הקיום הישראלי. הקהל הבין אותו, אימץ אותו ללבו, הזדהה עמו. וכעת הופך שרוליק לבול. ביטוי קטן-גדול של חיינו, ושיא בקריירה של כל דמות מצוירת. אין ספק שזכיתי, דרכו, לחסד גדול".

גבולות החלום: תמונה

גם בחלומי
שם אני נמצא
רק עם עצמי ובשרי

אני נותר כמי שמתבונן
במהלך הדברים ממש כבהקיץ
עוקב אחר התרחשות העלייה
על הבמה הגדולה של החלום

וכמו בחיים מצאתי עצמי
משוחח עם פנים שאינן
אלא מסכות. אני ער
בגבולות האינסופיים של החלום
שאין לי שליטה עליו

בעיר מגורי שמי וביתי
זכורים לי כבערות גמורה
ואני מכיר תמיד מישהו חדש
והמתים שאינם יודעים מאומה
אינם באים להתחבר אל חלומי
כי נשפחתי מזמן או אינם

יודעים שעודני בין החיים.
אני שומע מסע קולות אל אזנים
אלמוניות וביניהם זהיתי את קולי.
בהיר שמעתי לרגע את מה
שלא הצלחתי אף פעם לשמע
תחת השמש, עד שקולי כבה
ברדת החלום, בעלות היום.

מתוך "חומר נפש",
קשב לשירה, 2013

לשאלת המלט

מי שם?
עכבר לא זע. מי שם?
קרוב מסתם קרוב, אף גם רחוק ממנו.
זה דרך כל בשר: כל חי סופו למות. מדוע זה
נדמה לה מוזר כל כך? נדמה לי פי אראה.
מי שם? נשבעתי באלהים, לא אני. גם לא
אני. מלים, מלים מלים. הלא רק צל
של חלום הוא. תמצית זו של עפר ואפר. ומה
שלומה? אף טוב לי, טוב לי, טוב. היו ימים ואהבתי.
אף על דרך מה? על דרך ההשאלה. בעור בשרנו אין נגע. מי
שם? אינה רואה שם כלום? שם עץ של ערבה נטוי על פני הנחל
ולכן צמרתו נשקף בראי מימיו. וכי אין שוטה זו מרגישה
מלאכתה מהי, שהיא חופרת קבר ושרה שירים?

השיר מורכב
מצייטוטים מ"המלט"
לשייקספיר (בסדרם)
בתרגום אברהם שלונסקי

על פוליטיקה ואמנות קלאסית בקריקטורות של בזיל יוסף



פורסם ב"העולם הזה" במדור "דף תשקיף", 29 בינואר 1968

בשנת 1941 התחולל פוגרום בעיר יאסי שברומניה. בזיל יוסף, אז ילד בן חמש, הסתתר עם אמו, אביו, אחיו וסבו במרתף הבית בו גרו. ימיהם עברו בחשיכה כמעט מוחלטת ובאספקה דלילה של מזון שהביאו להם שכניהם תוך שהם מסכנים את חייהם. לעיתים נדירות, כאשר היו המחברת היא אוצרת ומנהלת הרשות העירונית לתרבות ולאמנות ראשון-לציון. התחקיר התבסס בעיקר על ארכיון המוזיאון הישראלי לקריקטורה וקומיקס בחולון. תודה להילה זהבי, מנהלת הארכיון, וכן ליורם א. שמיר.

יוצאים ממקום מחבואם, היו עונדים על בגדיהם את הטלאי הצהוב. הם שרדו את המלחמה, ובזיל, שהחל ללמוד בבית-הספר היסודי, החל, כבר בגיל שבע, לצייר קריקטורות. הוא למד אדריכלות בבוקרשט, המשיך לצייר קריקטורות, ואף החל לפרסם אותן. הקריקטורה הראשונה שלו התפרסמה ברומניה בעיתון הסאטירי aurzika (צמח הסרפד). העורך הגראפי של העיתון היה דריאן, אֶתוּ נפגש בהמשך בישראל. בשנת 1959, כשבזיל היה בן 24, הוא

עלה לישראל. הוא התגייס לצנחנים, וכשהשתחרר החל לפרסם מדור קריקטורה שבועי בשם "דף תשקיף" בשבועון "העולם הזה". העובדה שדעותיו הפוליטיות הניציות היו מנוגדות לקו המערכתי של העיתון לא הפריעה לו, וגם לא לעורך, אורי אבנרי. במקביל פעל כמעצב עצמאי, וזכה בפרס ראשון לעיצוב כרזה לסרט של קלוד ללוש, ועוד. לצד הקריקטורות הפוליטיות הנשכניות שפירסם בשבועון "העולם הזה", פירסם בעיתונות הרומנית בארץ קריקטורות



הקריקטורה פורסמה ב"העולם הזה" בשנת 1965. הפסל האטרוסקי של הזאבה הקפיטולינית המניקה את התאומים רומולוס ורמוס (את התאומים הוסיף כנראה במהלך המאה ה-15 הפסל דה פולאיולו).



הקריקטורה פורסמה ב"העולם הזה" בתחילת שנות ה-70. פסל לאוקון, מוזיאון הוותיקן ברומא

"לבנות", לא-פוליטיות, שעסקו בעיקר בנושאים של קלאסיקה ואמנות, זוגיות ואהבה, וגם בפיסות שיגרה. עבודותיו אלו מאופיינות בהומור דק ומחויך, שונה תכלית שינוי מהקריקטורות הפוליטיות שלו. "כמו המים שחוצבים לאט לאט בסלע", כתבו עליו בשנת 1973 בעיתון הרומני ADEVARUL, "כך הוא עושה לעצמו שם בישראל". לאט לאט, כמו מים החוצבים בסלע, כך הייתה דרכו המקצועית בעלותו ארצה ממדינה קומוניסטית המגבילה את

חופש הדיבור, ואחרי ילדות בצל הכיבוש הנאצי, כל הדרך, עד למדינה דמוקרטית פלורליסטית. עיון בעבודותיו מגלה אמן בעל עולם דימויים עשיר הנשען על התרבות הקוסמופוליטית והקלאסיקה האירופית – שלפי תפיסתו אמורות היו לשמש מצע קבוע בזיכרון הקולקטיבי של הקוראים – ויונק מהן. כך למשל צייר את לוי אשכול בדמות לאוקון הנאבק בנחשים, ודמויותיהם של נירון קיסר ושל המלט חזרו והופיעו בהקשרים פוליטיים שונים



ובזמנים שונים. במקביל לעבודתו האמנותית-עיתונאית הקפיד בזיל לחיות את חייו הארץ. הוא נישא והקים משפחה, לחם כקצין במלחמת ששת הימים, ובמלחמת יום הכיפורים שירת תחת פיקודו של אריק שרון. בשנת 2006 הוציא לאור את הספר "תמונות מצב – ספר מצחיק על אירועים עצובים", ובשנת 2009 ראה אור ספרו "מבחני תוצאה – כל כך עצוב שזה מצחיק". בשנת 2010, בהיותו בן 74, הלך לעולמו.

איך להגיע אלי ב-Waze

רד מדרה המלה והמשוה ישר עד לכפר שלשת הזיתים.
 אין לה משג מיהו המרדכי שעל שמו נקרא הכפר הזה
 שכלם מבלבלים אותו עם יד מרדכי.
 בעוד מאה מטר פנה שמאלה.
 פנה שמאלה.

מימין תוכל לראות תבילות תציר בדרךן אל הלחם
 ולהריח, אם תפתח את החלון, שלף לח.
 מישהו אופטימי עם אַזניו יצעד תמיד נמרץ ממול.
 השאר בחוץ את המרפק וחלף על פניו עד לטי
 בו חוצים טנסים את הצמת
 (אחד מהם התחשמל פעם כשנסה להמריא
 וצנח סמור זנב לעיני זוגתו. ילדים תלשו ממנו נוצות
 לקשוט עד שנאכל על ידי העורבים).
 פנה ימינה.

השמש עכשו בגבה אם כי יפה יותר לראות אותה
 ממלאת בכתם את מראת הצד. בשעה הזאת
 שעת הצלמים, ענני נוצה וניחוח האלמון
 כשתחלף על פני גשר מעל אפיק אכזב של השורק
 ישתנה פתאום מצב הרוח שלה ומראה גגות המכסים
 את הבתים יעורר בה געגועים של יתום.

משם כבר פשוט להגיע אלי, אפשר אפלו בניוטרל
 להתגלגל עד לשלט "משעול", ממנו יצאו לקראתך כלבים
 שינבחו אף גם יכשכשו בזנב, ולפני שתצא מהרכב
 תצטרף להחליט לאיזה קצה להאמין.

מתוך "ערה",
 הקיבוץ המאוחד, 2013

אביב במרתף

שבוע במרץ, חדש אפריל שלם,
 מחצית מאי –
 אביב, בעצם, אם כי במרתף.
 בתקופה הזו, הצלחת:

להשרות ריח סיגריות על המקום,
 לגמור מאמר אחד שהיה גמור,
 – ולהתחיל אחר, שעדין רחוק מגמר,
 להסתפל על שני שירים ישנים שלי
 ולהוסיף, ובעקר לגרע,
 להתחיל מספר עמודים של ספור,
 שמלכתחלה איננו טוב בעיני
 אלא כתרגיל בטרוניות,
 אם אני זקוק עוד לתרגול בתחום הזה,
 לשתות די הרבה קפה,
 לתקן את הברז בשרותים
 שעודו דומע למעצבה,
 לשלם שלושה חשבונות חשמל ומים,

לעבר שוב על כמה מכתבים,
 שעדין מיחלים לבול,
 לפגש בנשמה פעמים בודדות,
 ולהפרד ממנה בערך כפול עשר,
 לדבר מכאן הרבה בטלפון,
 להתעצב לא מעט על ה"בלתי-אפשרי",
 שהמשיך להצדיק את המוניטין שלו
 בכזה,
 ובעקר לחלם כאן חלומות ארעי,
 דבר שהקנה לשהותי משהו של קבע,
 כמו הכסא המשרדי שהתרגל אל
 הישבן שלי,
 ובקומי ממנו, שטוח מתקוות,
 אני מותר בו סימנים.

מתוך "חמת הספק",
 ספר בכתובים

כל הדברים יגעים, לא יוכל איש לדבר

בין התרסה להסתרה ביצירות מיכל נאמן

רונית שורק

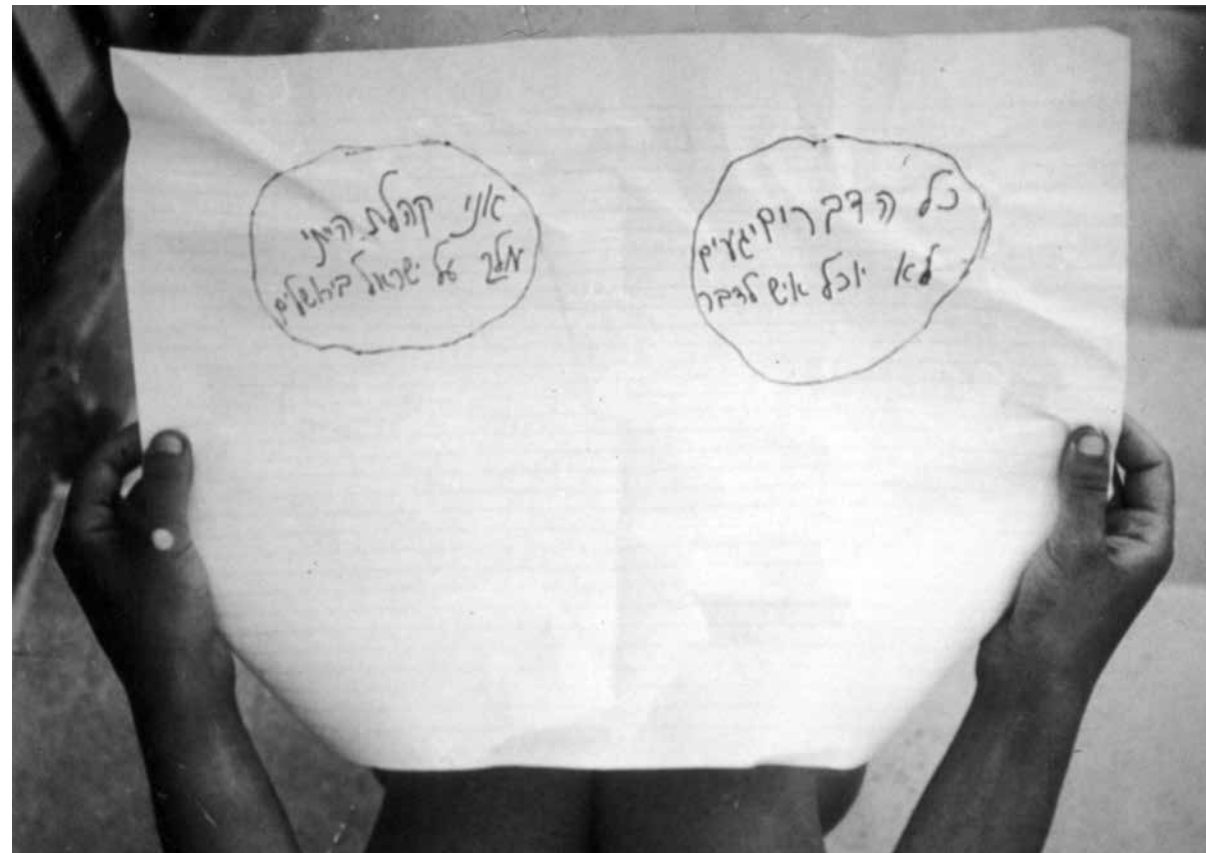
בְּאִים בְּנֵי אָדָם, אֹמֵר גְּנֹסִין,
וְנוֹטְלִים אֶת הַחַיִּים
וְעוֹשִׂים אוֹתָם

וְתוֹרִים וְתוֹרִים*
מָה פֶּעַת?

כָּל הָעוֹלָם שׁוֹתֵק

* מתוך "בִּינוֹתִים" לאורי גנסיין

ישראל אלירו, מתוך "כמה זמן עוד נשאר
איננה שאלה אלא דלת" מודן/הליקון, 2013



מיכל נאמן, "כל הדברים יגעים לא יוכל איש לדבר" (פרט), 1974. תצלום, 19 x 29 ס"מ

הציטוט הדטרמיניסטי מספר קהלת, המופיע בעבודה של מיכל נאמן מ-1974, עומד בסתירה לכאורה למיגוון הרעיוני, החזותי והמילולי ביצירותיה ולרוח המרדנית העולה מהן. נאמן היא אחת היוצרות המשמעותיות בתולדות האמנות הישראלית. היא השכילה לפרוץ דרך באמנות המקומית, ולנסח אופני ביטוי ייחודיים וחדשניים לתקופתה, ובכך הכשירה את הקרקע לבאים אחריה. נאמן, שנולדה בקבוצת כנרת ב-1951, היא בוגרת המדרשה לאמנות ברמת השרון (כיום מכללת בית ברל), ולימודי תולדות האמנות וספרות כללית באוניברסיטת תל-אביב. בתום לימודיה השתלמה בבית הספר לאמנות חזותית בניו-יורק, ומאז 1977 היא מלמדת במדרשה לאמנות, בית ברל. היא חיה ויוצרת בתל-אביב. מיכל נאמן חקרה את דרכי העולם באמצעות השפה, תוך בחינת הגבולות והשוליים של מושאי חקירתה ושל החקירה עצמה. היא עשתה זאת בחריפות שאינה מנסה לרצות את הצופה או להניח את דעתו. רמזי המשמעות בעבודותיה המחברת היא אוצרת לרישומים והדפסים במוזיאון ישראל, ירושלים.

נסמכו על הקשרים תרבותיים שנגעו בקונפליקטים חברתיים, פסיכולוגיים ודתיים, והזמינו שיח פרשני מעמיק. עבודותיה נעות בין ביקורת סרקסטית ונוקבת לבין אירוניה דקה המשאירה את הצופה נבוך במקצת, ביודעו שייתכן כי לא השכיל לתפוס את מלוא המשמעות של המוצג לפניו. עם זאת, ביצירות ניכר המאבק הפנימי בין התשוקה ליצור היגד משמעותי לבין הרצון להימנע ממלל מיותר. המאבק בא לידי ביטוי מפורש בעבודה מינימליסטית מ-1974, שבה רשמה האמנית בשוליו של דף ריק כמה משפטים, ביניהם: "לא הייתי צריכה להגיד את זה, זה היה מיותר לחלוטין", וגם "אפשר היה להימנע, לא היה צריך לומר זאת". האם היו אלו נבואות שהגשימו את עצמן בהמשך יצירתה?

נאמן החלה את דרכה האמנותית בשנות ה-70 של המאה ה-20. בעשור זה יצרה הֶדְבָּקִים פרובוקטיביים שחברו דימויים חזותיים, חלקם בוטים, עם מילים וביטויים מתריסים, תוך יצירת משפטים מוצפנים. היו אלה עבודות שניסו להבין את מהלך המציאות כדי לשנות אותה. לכן תמוהה בחירתה בפסוק "כל הדברים יגעים, לא

יצרה נאמן סדרת הַדְבָקִים שעסקו בשם האלוהים, ביניהם JEHOVAH ÜBER ALLES "אלוהים מעל הכל". ביצירה זו קשרה את ההמנון הגרמני, כרמוז לנאציזם, עם אלוהים, וייתכן שהתכוונה גם לרמז על מקומו הבלתי-מעורער בתרבות ובחברה הישראלית, שבה התעצמה תנועת החזרה בתשובה בעקבות מלחמת יום הכיפורים. הדימוי החזותי שהוסיפה – עגלת התינוק – קושר את האלוהות עם רוע מטאפיסי: הוא לקוח מ"תינוקה של רוזמרי", סרט האימה של רומן פולנסקי משנת 1968 העוסק בבן השטן. דומה שתשוקתה של האמנית לחלל (או 'לְחַלֵן') את הקודש חוברת כאן אל הסקרנות והרצון להפגיש שני מושגים שלא היו בני-דיון באותה תקופה – אלוהים ושואה – ולהתעמת עמם.

כך קורה גם בהדבק "יהוה צבעים". נאמן מתמודדת בו עם אלוהים ועם הצבא, שני מושגים שקדושתם נסדקה בעקבות מלחמת יום הכיפורים. ההדבק עשוי מקרטון מקולף, אשר משמש מצע שעליו שכבות נייר-דבק המסתירות חלקית שני תצלומי שחור-לבן שמודבקים בשתי הפינות התחתונות. על נייר-הדבק מופיעות האותיות המרכיבות את המילים "יהוה צבעים". הן משורטטות בעיפרון, וחתוכות לפי קווי המיתאר שנוצרו בצורה גולמית במכוון. מבעד לאותיות החתוכות מבצבצות השכבות התחתונות וכן התצלומים, שעליהם מילים לא מפוענחות. עצם השימוש בשם המפורש "יהוה", האסור בהגייה לפי היהדות, הוא בבחינת חציית קווים. אולם האמנית נמנעה מפריצה מוחלטת של הגבולות על-ידי הוספת אות ו' שנייה, ולכן אין זה השם המפורש ממש. לדבריה, היא נבהלה, ולכן

עברה "לכיתוב מלא – מלא מדי": "לא אומרים את השם המפורש, רק קוראים אותו, ופה נמצא השם המפורש כשהוא קצת מכוסה, אחר... כך שמותר לקרוא אותו בקול, כי הוא אחר מעצמו...". היא אומרת לחיה פרידברג בריאיון שפורסם בכתב-העת "משקפיים".

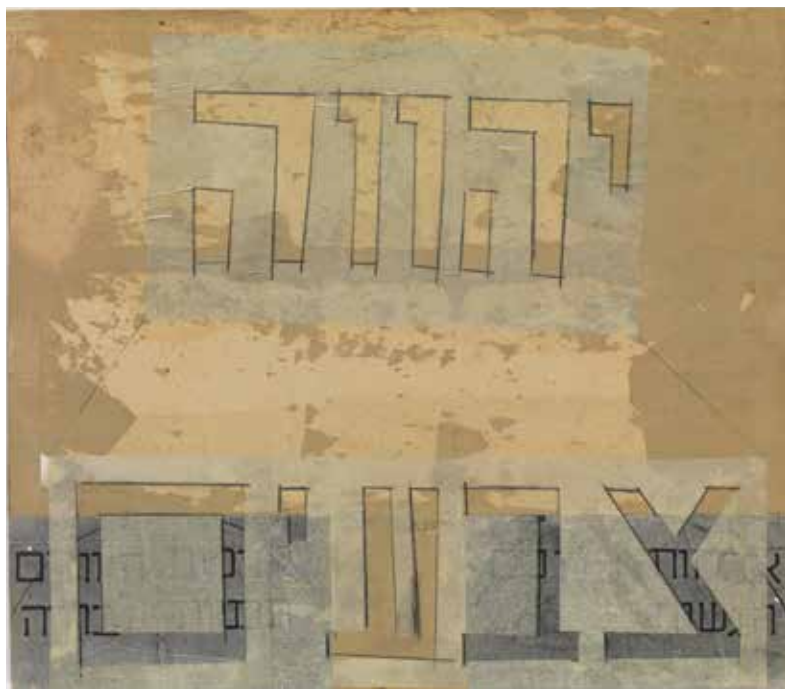
ההדבק מזכיר מבחינה צורנית קמעות, או "לוחות שיויתי", הנושאים את שם האלוהים ומיוחסת להם משמעות דתית-מאגית (הם נחשבים כקמע רב-עוצמה). אלה לוחות שעיקרם הפסוק "שיויתי ה' לנגדי תמיד" (תהילים טז, 8). המכוון את המאמין להתרכז ולדמות את האל. הלוחות מבוססים על התפיסה שלמילים יש מעמד מיוחד ומקודש ביהדות בזכות האמונה שאלוהים ברא את העולם במאמר, ושיכולתו של האדם להשתמש בשפה מגשרת בינו לבין האל. נאמן משתמשת בתבנית המסורתית, אולם יוצרת בה שינוי חומרי וסגנוני חריף ("לוחות השיויתי" ניכרת בדרך כלל ההכנה הקפדנית). המחוזק על-ידי השינוי בביטוי "יהוה צבאות". זהו אחד משמות האלוהים, המקושר בדרך כלל למשמעות צבאית-מלחמתית, הוא המביע את כוחו, ואולי אף את כוחניותו, של האל. באמצעות הפיכתו ל"יהוה צבעים" יוצרת האמנית הכרזה חילונית אקטואלית וביקורתית, המסתייעת בשימוש בחומרים יום-יומיים, שאינם מעוררים יראת קודש אלא את היפוכה הגמור.

על אף ההימנעות מהשימוש בשם המפורש, ואולי דווקא בגלל הסתייגות זו, אין ספק כי לנאמן תפקיד אמיץ בדיון על זהותו ומוסריותו של אלוהים באמנות הישראלית בתקופת השבר שאחרי המלחמה. השאלות הביקורתיות שהעלתה

ביצירותיה איפשרו לאמנים נוספים להמשיך בדיון בתקופות מאוחרות יותר. אפשר למצוא זיקה בין עבודה מכוננת זו לבין יצירותיהם של משה ניניו וארנון בן-דוד, למשל, שעסקו בשם האלוהים בתחילת שנות ה-90 של המאה שעברה. כדאי לציין, כי נאמן הייתה מראשוני האמנים הפלסטיים שהגיבו באופן ישיר למלחמה: ב-1974 היא הציבה שלט קרטון על חוף הים בתל-אביב, שעליו כתבה "העיניים של המדינה". משפט זה שואב את השראתו מתשובתו של לוחם חטיבת "גולני", שנשאל על הסתערותו האמיצה בקרב על החרמון וענה: "אמרו לנו שהחרמון הוא העיניים של המדינה". העתקתה של האמירה למקום ולזמן אחר מעמידה באור ביקורתי ונוקב את משמעותה.

במקביל לעבודות המתריסות הללו נקטה נאמן דרך מתונה יותר, כשהשתמשה באות ה' שהייתה עבודה נקודת המוצא לעיסוק באלוהים. שימוש זה הוביל לסדרה "ה' צבעים", שנעשתה בשנים 1997-1998 ובה הוקדשה כל עבודה לצבע מסוים. דומה, שכאן העניין כבר אינו העיסוק בשם האלוהים, אלא בניית הקומפוזיציה מרובת השכבות: ההתרסה פינתה את מקומה להסתרה. הפורמט שהתגבש בסדרה זו משמש את האמנית עד היום. באמצעותו זיקקה את שפתה האמנותית, ובד בבד יצרה ריחוק ניכר מהצופה באמצעות ההפשטה.

ההדבקים המונוכרומיים, שכללו ברובם דימויים פיגורטיביים בנוסף למילים, פינו את מקומם לציורים עתירי צבעים העומדים כיום במרכז יצירתה של נאמן. לא עוד "דלות החומר", אלא ציור ממש, על אף שאינו מתבסס על טכניקה



מיכל נאמן, יהוה צבעים. 1976. גרפיט, תצלום ונייר דבר על קרטון, 38.5 x 43.5 ס"מ, מוזיאון ישראל ירושלים, אוסף ורה וארטורו שוורץ לאמנות ישראלית

מסורתית, אלא על שכבות מרובות של צבעי שמן ונייר דבק. הביטויים הלשוניים שבעבודות התעדנו, והשימוש השכיח בשפה האנגלית שבעבודות המאוחרות מסייע אף הוא ליצירת הריחוק. היצירות שומרות עדיין על הזיקה לאמנות המושגית, מחד גיסא, וללוחות ה"שיווית" ואף לאיקונו, מאידך גיסא, אולם הדגש מצוי היום בבניית הצבעוניות, שהיא לעיתים חריפה במיוחד, והשכבות המרובות. הצופה בעבודות אלו נמשך להתבוננות מעמיקה ולהתחקות אחר תהליך היצירה, ותוך כדי כך אחר רובדי המשמעות, המוסתרים היום יותר מאשר

בעבר. אלוהים כבר אינו נזכר בשמו המפורש, אך בכל זאת נוכח לעיתים, כמו ביצירה "מות הנייר (בלבן)" משנת 1998, שבה מרמזת התבנית הלשונית על הדיון במות הציור באמנות העכשווית, אך גם על מות האלוהים של ניטשה. האם נאמן מצמצמת או אף מוותרת על הפרשנות המילולית ועל שינוי העולם? האם בהמשך לציטוט המוקדם מקהלת היא מכוונת אל פסוק נוסף מספר זה "הבל הבלים הכל הבל" (קהלת א', 2)? אפשר אמנם לדבוק בפירושו ל"כל הדברים יגעים...", הגורס כי ההכרה בחוסר יכולתנו להבין את העולם דווקא מדרבנת ללימוד

מעמיק, ולהתעלם מהפירוש המעלה את המחזוריות ואת חוסר התכלית שבקיום האנושי. ובכל זאת, נראה שהציטוט ניבא את העתיד לבוא – הצמצום וההימנעות שביצירתה הבוגרת של מיכל נאמן. בעבודות המאוחרות ניכר דיאלוג פנימי מוצפן היטב, שהצופה מורחק ממנו. ייתכן שגם כאן מתרחש תהליך ריטואלי בעצם בניית היצירה שכבה על גבי שכבה. הוא מזכיר אמנם את ראשית דרכה של האמנית, כשהעתיקה את ספר קהלת, אלא שכיום זהו תהליך שאינו נסמך על מקורות חיצוניים ואינו פונה לדיאלוג עם הסביבה, אלא ברמזים.

*

פנים החבצלת זָהר
 כָּאלוּ אֵין לְנִקְיָה סוּף,
 הַלּוּמַת דָּרָךְ אֲבָדָה בְּתוֹךְ עֲצָמָה.
 הָאֵם הָעֵמֶק הוּא אֲשֶׁלִּית הַמְרַחֵב?

וְאֵנִי שׁוֹאֵלֶת אֶתְכֶם, הַמְטַפְסִים עַל הַגָּדָר
 אֵיךְ לְצַרֵּף אֶת הַיּוֹם הָרֵאשׁוֹן:
 לֹאט מֵהָר אוֹ מֵהָר לֹאט?

קְמוּטִים עַד יַעֲרוֹת בְּרֵאשִׁית
 מִתְפַּזְרִים הַזְרָעִים בְּפִתּוּלֵיהֶם כְּבִקְלַפֵּת מַח
 וְאֵנִי שׁוֹאֵלֶת אֵיפֹה אֲנִי וְאֵנִי
 כְּשֶׁהִפְתָּאֵם מִתְמַלֵּא וְנִשְׁאָב מֵרַעַד הָאוֹר.

מתוך "הבל יתן לך
 נשיקה", סדרת כבר,
 מוסד ביאליק, 2013

כתם לידה וקדחת

תָּלַם אוֹלֵי מִתְנַגֵּן קֶצֶת הוֹנְגְרִית, אֲבָל
 אֶתָּה לֹא שׁוֹמֵעַ. תְּמִיד מְחוּץ,
 בְּלִי חֻשְׁבוֹן,
 טְרוּד לְהַצִּיל פְּמָה תֵּינּוּקוֹת – אוֹקִי,
 נִתְפָּשֵׁר עַל אֶלְפֵי – מִתְמוֹת, פּוֹגֵעַ
 בְּיִקְרֵי רְפוּאָה וְאֵמָה, מְבַצְרִים בְּסִמְכוֹת.
 בְּנוֹזֵל הַחֲטוּי הַמְתַעֵב הַטְּבֵלֶת מְלִים כְּמוֹ שְׂרָרָה וְגַמִּישׁוֹת.
 לֹא פֶה נוֹהֲגִים, דּוֹקטוֹר אֵיגְנֵץ.
 בְּמִקּוֹם בֵּינִי-אֶפְלָטוֹנִית
 "אֵין פְּנִיסָה לְמִי שְׁאֵינּוּ עוֹסֵק בְּגֵאוֹמֶטְרִיָּה"
 לָךְ דְּרוּשָׁה אֲזַהְרָה אִישִׁית, שְׁתַּפְּנִים: אֵין כְּנִיסָה
 לְזַמְלוֹנִיס אֵיגְנֵץ בְּפֶתַח הָאֶקְדֵמִיָּה שֶׁל הַחַיִּים
 הַטּוֹבִים, שְׂבִיעֵי רְצוֹן, נוֹטְפֵי כְבוֹד.
 בְּגִלְל הַטְעָיוֹת שְׁלֶךְ, רַק שְׁלֶךְ – אֶלְפֵי הַנְּשִׁים
 שְׁהַצֵּלֶת
 בְּטַפְשׁוֹתָךְ, בְּמִקּוֹם לְהַשְׂבִּיעַ רְצוֹן מְמַנִּים,
 תּוֹבֵל לְבֵית הַמְשַׁגְעִים. סְנִיטֵר יַפְלִיא
 בָּךְ מִכּוֹת עַד שְׁאֲכֹן
 תִּפַּח רוּחְךָ,
 קִדְחַת תִּקְבֵּל –
 לֹא קִדְחַת לְדָה,
 אֶלָּא מְלַדְתָּךְ עַד מוֹתָךְ
 קִדְחַת
 חֲיִיךָ
 הַקְצָרִים.

איגנץ פיליפ זמלווייס
 (Semmelweis), יליד הונגריה
 (1818), רופא נשים ומיילד,
 גילה כי "קדחת הלידה" (אלח
 דם), שגרמה תמותה גבוהה
 בקרב יולדות, מועברת על-
 ידי הרופאים עצמם והכלים
 שהשתמשו בהם. שיטת חיטוי
 הידיים והמכשירים שהנהיג
 צימצמה את התמותה בקרב
 יולדות כמעט לאפס, אך הממסד
 הרפואי הנחשב דחה את
 שיטתו, ואלפי יולדות הוסיפו
 למות. פרסומיו נתקלו בביקורות
 עוינות. הוא לקה במשבר, אושפז
 בבית חולים פסיכיאטרי, שם
 הוכה על-ידי אנשי הצוות, ומת
 בהיותו בן 47.

במאי 2006, אחרי שנשתי כאן את המשוררת הווירטואלית צאלה כץ והתרחקתי לקריירת היי-טק מעבר לים, שבתאי ארצה כדי להשתתף בכנס אקדמי בשם "שירה ואינטרנט". הקשבתי לדוברים שהתחרו ביניהם מי יצליח להציג את הטיעון הקיצוני ביותר לכך, שלעולם הדיגיטלי לעולם לא תהיה השפעה על עולם הספרות. אחד המשוררים שם זיהה אותי כ"צאלה", לקח אותי הצידה ואמר לי ששיריה טובים, אבל גם שיש "לאפות אותם בתוך תבנית אחידה יותר, לחשוב על השיר בתור פשטידה". נזכרתי, ששנתיים קודם לכן ניסיתי לשחזר כתיבת שיר של אותו משורר באמצעות יצירת רשימות מילים בעברית גבוהה בגיליון אקסל, והגרלת מילים מתוך הרשימות בהתאם לחלק המשפט. באותו הרגע גמלה בלבי ההחלטה לכתוב "מחולל שירה" – תוכנה שתכתוב ספר שירים. רציתי לבחון מה קורה לקוראים, כשהם מקבלים טקסט "אנושי למראה", שלמעשה אינו אלא רצף שרירותי של תווים שמציית לחוקים מסוימים. בעולם שבו הטכנולוגיה היא בעלת ההשפעה הדומיננטית ביותר על היצירה האנושית, מה משמעות תופעת הדמיון הרב כל כך בין שרירותיות לאנושיות? האם זה אומר ש"גם אנחנו מכונות"? לאן אנחנו מתקדמים בעולם שבו שילובים של אדם ומכונה נראים מעבר לפינה? הרגשתי, שגם אם השירים

שהמערכת שלי תפיק לא יהיו "מדהימים", התהליך ילמד אותנו משהו על הפואטיקה של המכונה. בדרך יצרתי תוכנות קטנות שכוונו ליצירת שיר עם מטרה מסוימת (למשל, השיר שגרה שהוא פלינדרום):

שגרה

הֶרְגֵשׁ שְׁגֵרָה
שְׁגֵרָה כּוֹפֶה: הֶפּוֹךְ הֶרְגֵשׁ
כָּל שְׁגֵרָה כּוֹפֶה לְהֶפּוֹךְ הֶרְגֵשׁ לָךְ
שְׁגֵרָה כּוֹפֶה: הֶפּוֹךְ הֶרְגֵשׁ
הֶרְגֵשׁ שְׁגֵרָה

למחולל הגדול קראתי "ג'ני הוכציט". הוא נועד לייצר שירים לשימוש כללי. הרעיון היה לאמץ את כלל ה-Cherry Picking: אני אייצר המון שירים (כרבע מיליון בהרצה אחת), ואבחר מתוכם אחד או שניים שראויים בעיניי, אם בכלל יהיו כאלה. התערבתי גם בבחירת הקלטים; השירים אינם נבנים יש מאין אלא יש מיש, באמצעות עיבוד של טקסטים קיימים, לרוב פואטיים, לעיתים מן המקורות, כמו בשיר "עשרה נסים", ולעיתים טקסטים מהחיים, כמו למשל דואר זבל שקיבלתי מהעיתונאי איתמר הנדלמן סמית', בשיר

"הסוד של איתמר". כך יצרתי לעצמי חוזה עם המחשב: אני מלקט קלטים, הוא מייצר טקסטים, אני בוחר פלטים.

עשרה נסים

עשרה נסים נעשו לאבותינו במצרים, ולא נמצא פסול בעמר ובשתי הלחם ובלחם הפנים, ולא נצחה הרוח

עשרה נסים נעשו בבית המטבחים, ולא נראה זכוב בבית המטבחים, ולא כבו הגשמים את מי המבול

הסוד של איתמר

אני רק רוצה שיעזרו לי עם הלוואה של € 3,000 או כל סכום שאתה יכול אני יכול לבטוח בך, כי אני כרגע בספרד עבור סמינר. אני ממש צריך את הכסף כאן

אני רק רוצה שתדע כי אני לא נייד עכשיו כי אין לי כסף עלי חסמו את החיים שלי תצטרך לבצע את ההעברה, פשוט שלח לי את הארנק.

אני רק רוצה שיעזרו לי עם הלוואה של € 3,000 או כל סכום שאתה יכול רק לקבל את זה בסוד בין שנינו. אני אהיה שמח אם אני יכול רק לקבל

התחלתי לתכנת את המחולל, ותוך כדי עבודה, המחשבות לא הירפו: שירה נועדה לאנשים בעלי רמת אוריינות גבוהה. המשימה שבחתי לעצמי אינה עוסקת כלל בכתיבה, אלא בשלושה

אופנים אחרים של יצירת טקסט: העתקה (של הקלטים), תיכנות (של המחולל), ובחירה (של התוצרים). למעשה, לא רק בשירה משתנה מושג האוריינות, אלא גם בחיים. בעולמנו לא די בידיעת קרוא וכתוב כדי להשכיל. האוריינות של הדור שלי היא ה- Markup, אותן שפות תיוג אינטרנטיות, שביל אמצע בין כתיבה לתיכנות. כתוכניתן, אני מעריך שבדומה לימי הביניים, אני שייך לאליטה אשר שולטת באוריינות של הדור הבא – כתיבת תוכנות, שאינה עומדת לרשות ההמון. אולי תפקידו של המשורר בימינו אינו לכתוב את השירה, אלא לכתוב את התוכנה שתכתוב את השירה.

שתי גישות שימשו אותי בחילול השירים. הגישה הראשונה, שהשתדלתי להימנע ממנה, היא התאמת מילים לתבניות. בגישה זו יש מעין תבנית של משפט, שלתוך חלקים מתוכו יוצקים מילים מתוך רשימה מוכנה מראש. לדוגמה, לתוך התבנית: ה«פרי הזכר» <שם תואר זכרי> אפשר לצקת שורות כמו: "התפוח טעים", "השזיף חמקמק" ועוד. וריאציה על גישה זו היא תהליך של החלפות לפי חוקים. בטקסט מסוים אפשר לבצע החלפות של מילים כדי לנסות לשפר את התוצאה. לדוגמה, אם בשיר מסוים אני חושב שהמלה "טעים" לא מספיק טובה, אני יכול לנסות להחליף אותה במלה שיש לה תפקיד דומה במשפט, כמו "חמקמק".

הגישה השנייה, אשר עומדת בליבת הספר, היא ניבוי המרכיב הבא (כלומר

המלה הבאה ובעיקר האות הבאה). בצורתה הקיצונית ביותר, אפשר לומר ששיר הוא רצף של תווים אלפא-נומריים, רווחים וסימני-פיסוק, וכי אפשר לכתוב אותו אות אחרי אות. נוכח האותיות שנצברו עד כה אפשר לנבא מה תהיה האות הבאה בכל פעם. ישנן שיטות רבות לבצע את הניבוי, החל בשיטת "שרשרות מרקוב", כלומר ניחוש סטטיסטי של האות הבאה על בסיס אוסף טקסטים קיימים, וכלה ברשת נויורונים שמתאמנת על טקסטים קיימים, ואז, בזמן אמת, מבצעת את הניבוי. הקסם ששבה אותי בשיטה זו הוא ההבנה ששירה, לכאורה עניין רגשי, היא למעשה פעולה חישובית.

אם הותרתי לעצמי את התפקיד לבחור את השיר הטוב מבין הטיטות, הרי שעתה תלויה הצלחת הפעולה בשאלה, עד כמה הטיטות "יתכנסו" לכדי שיר, ולא יהיו אקראיות. במקום לדון באיכות השירה, המדד כאן הוא חישובי: זמן הגעה לשיר טוב, או צמצום האפשרויות מאין-סוף אקראי לקבוצה סופית שאפשר לבחון בזמן קצר. כאן מתחיל האתגר: איך לבחור את התו הבא או את המלה הבאה לא רק באופן סטטיסטי, אלא גם לפי משמעות. בשלב מסוים עלתה בי המחשבה, שלשירים הממוחשבים יש ערך נוסף: הם לא רק נכתבים על-ידי תוכנות, אלא הם גם עשויים להיקרא על-ידי תוכנות. הסטטיסטיקה אומרת, שרוב הטקסטים שנקראו בעולם בעשור האחרון נקראו על-ידי תוכנות, כמו מנועי חיפוש ורוגלות (תוכנות ריגול). אולי בעתיד

יוכלו מחשבים גם להתרגש משירה, אבל בינתיים הם יכולים "רק" להפיק ערך מן הקריאה. מעבֵר לניתוח סטטיסטי מתמטי, תוכנות יכולות לאמת או להפריך את הטענה, כי אכן עמדתי בחוקים שהגדרתי לעצמי, ולא התערבתי מעבר לכך. על כן היה חשוב לי לא רק לא לגעת בתוצר הסופי, אלא גם לבחור את השירים בדרך כזו שתחשוף את המנגנון, שיובן בכל רגע שאני עובד עבור המכונה לא פחות מאשר היא עובדת עבורי.

כדי להדגים את מנגנון הניבוי הוספתי בתחילת הספר שירים שכתבתי באמצעות מנגנון ההשלמה האוטומטי של מנוע החיפוש של "גוגל". המשכה של כל שורה הוא התוצאה הראשונה בעברית שנותן המנגנון למלה הראשונה. המלה הראשונה בכל שורה (לבד מן השורה הראשונה) היא המלה הראשונה מתוך ההשלמה שבשורה שמעליה. דוגמה שמתחילה במלה שיר (ההשלמה מודגשת): "שיר נחמה / נחמה וחצי / חצי חינם...". כך נוצר מעין רצף תודעה קולקטיבי המבוסס על סטטיסטיקות חיפוש של הכלל, אך גם מותאם אישית למחפש. לבסוף, גם כתבתי פואמה אחת, "צימוד", שבה אני כותב את הקלט שניתן למחשב, והמחשב יוצר מן הקלט שיר. כדי לשפר את השיר, היות שאסור לי לשנות את הפלט, נאלצתי לשנות את הקלט באופן מחזורי, ולבדוק בכל פעם האם הפלט משתפר. לבסוף הגעתי למצב שהפלט שהפיק המחשב נראה קוהרנטי יותר מהקלט שכתבתי אני, ונוצר דו-שיח מהדהד בין האדם למכונה.

על אילוצים פואטיים, מנועים סטטיסטיים וכוונת המשורר

תרגום

כשאני רוצה לדעת איך בדיוק מנקדים מילה בעברית אני מתרגמת אותה בראש לאנגלית ואז מסתכלת באינטרנט במילון אנגלי-עברי לראות את התרגום העברי לתרגום האנגלי

הוא מְנַקֵד

מתוך הספר ERA
מאת המשוררת הווירטואלית
צאלה כץ, 2010

הייתה זו: המשפט פורק לגורמיו, חלקיו הובנו (מלשון הבנה) בעזרת המילונים והלקסיקונים המתויגים מראש, והורכבו מחדש על-פי מערכות חוקים שאמורות לשמור על ההקשר התרבותי של השפה החדשה. מערכות אלה סיפקו לכל היותר טקסטים של "הוראות למדפסות", והתקווה הייתה שככל שיגדלו המילונים ורשימות החוקים – כך אפשר יהיה להרחיב את הצלחתן. טכנולוגיות תרגום בגישה סטטיסטית צמחו בשנות ה-90, עם הצטברות עוד ועוד טקסטים באינטרנט, וכן קיומם של כוח מיחשוב זול וכמעט אין-סופי ואינדקסים מתוחכמים. הסביבה הרב-לשונית באינטרנט גם הגדילה את הצורך בתרגום מקוון. מיליוני דפי אינטרנט מתורגמים בכל יום במנועים האוטומטיים

לעולם לרדת למלוא עומקה של השפה החופשית. אבל אולי מחשבים כלל אינם צריכים להבין כדי לתרגם? הרעיון של "תרגום מכונה" נהגה לראשונה בשנות ה-40 של המאה ה-20, יחד עם תיאוריות קריפטוגרפיה. העיסוק בתחום זה הניב המצאות רבות בעת המלחמה הקרה, אך נדם במשך יותר משני עשורים, לאחר שהוגדר במשרד המדע האמריקאי כדבר ש"מסובך עד בלתי-אפשרי לפותרו". ההשקעות והמחקר חודשו בשנות ה-80 של המאה הקודמת, במקביל להתפתחות תחומים של מערכות סמיטיות ובינה מלאכותית, והניבו טכנולוגיות תרגום אוטומטי מבוססות-חוקים (בהתבסס על שלושה סוגי מאגרי מידע – מורפולוגי, תחבירי וסמנטי). שנכללו כבר במילונים ובמאגרי "זיכרון תרגומי". השיטה

מומחים לא מעטים בבלשנות חישובית סבורים, שהמתרגם האנושי לעולם לא יוחלף במכונה, מכיוון שהמחשב לא יוכל

נאורה שם-שאל ("נאו") לימדה במשך כמה שנים את הקורסים "תרגום ממוחשב" ו"תרבות הרשת" באוניברסיטת תל-אביב. הספר פרי עטה, "רומן דיגיטלי", ראה אור בהוצאת הקיבוץ המאוחד (1993). המחזה התלת-לשוני שחיברה, "מדיאה אקס" – לשחקנית ולדמויות וירטואליות – הוצג בפסטיבל לתיאטרון אחר בעכו בשנת 2003. שניהם עוסקים בין השאר בהתהוותה של "שפה רשתית" חדשה. היא הנהיגה את כנסי ההאקרים הראשונים בישראל, ובאמצעות ספרה "הקתדרלה והבזאר – על קוד פתוח וחופש המידע" קידמה את תנועת הקוד הפתוח. היא מומחית לבניית אתרים רב-לשוניים, ופיתחה את טכנולוגיית SideLang המשמשת כלי לשידרוג, להנגשה ולשיתוף של תכנים מתורגמים ברשת. www.neora.com



אמיר נוה, מה קורה לי או מי קורא לי. עבודה על נייר

קטעים מתוך החלק האנושי:

את השיר הזה / את השיר הזה כותב / את השיר הזה כותב המחשב / הוא כלל לא מתחשב / אבל התרגלתי אז אני מתיישב מיושב / השיר הזה / השיר הזה לא נכתב / השיר הזה חושב / ואני הרי יושב / במנוחה / חושב על המבוכה

קטעים מתוך החלק הממוחשב:

צימוד כותב המחשב הזה כותב / את השיר הזה לידת רצף של מקלדת / שפולטת בגלים אי-משמעות מתוך תוכנה שהונדסה ללא טעות והמחשב את השיר הזה כותב היטב / והוא כותב את השיר הזה השיר / הזה כותב נורא לא חדל מלהשתפר / ולא מותיר ברירה אז אני מתיישב ...

צימוד

"אדם" נכתב בידי אדם "מחשב" נכתב במעבדי מחשב מתוך "אדם" ששב ושוכתב בתהליך הדרגתי עד לקבלת "מחשב" מוצלח, על-חשבון "אדם".

במקביל לכתיבת הספר המתוכנת המשכתי לכתוב גם שירה "רגילה", וגיליתי שככל שהספר המתוכנת התקדם, יכולתי פחות ופחות לכתוב שירה שמנסה לבטא רגשות באופן ישיר. כל שורה שכתבתי גרמה לי לחשוב פעמיים האם אני יכול לתכנת אותה או שהיא מצליחה להערים על גרסאות עתידיות של המחולל. הכתיבה שלי תמיד לוותה בקריאה של משוררים אחרים, אבל בעקבות התהליך המחודש הזה העמקתי בשתי קבוצות משוררים: אוליפו הצרפתית, שכתבה טקסטים לא

מתוך מבע אלא מתוך אילוצים (צורניים או אחרים), וקבוצת משוררי השפה האמריקאים, שקראה תיגר על מבנה השיר כרצף של משפטים שכל אחד ממשיך את קודמו, ויצרה צורות חלופיות. גיליתי שהשירה, אחרי ככלות הכל, הקדימה את הטכנולוגיה; היא הבינה בעצמה שעליה למרוד בנוסחתיות שלה ולהתנגח בקלישאות שלה.

לאחר שהיו בידי שני ספרים, הממוחשב והאנושי, חשבתי להוציא אותם לאור כספר אחד כפול, אך כשפניתי להוצאת "פלונית" בחן עורך הספר, שלמה קראוס, את שני הספרים, והכריע כי רק הממוחשב ראוי לפרסום. כך ראה אור "אנשים שאתה עשוי להכיר" המתוכנת בשנת 2011, ורק שנתיים לאחר מכן הצלחתי לפרסם את "מקש הרווח" האנושי, בהוצאה אחרת.

הנפוצים. כמובן, קשה למדוד אמינות של תרגום. גם אם אפשר להבין 60%–70% מהטקסט המתורגם, הרי שרק אחוז קטן מהמשפטים אכן מתורגם במדויק. לכן, הכיוונים העכשוויים הם פיתוח טכנולוגיות היברידיות לתרגום אוטומטי, אשר משתמשות במרחב המידע הענקי (Big Data), ומשלבות מערכות חוקים עם מנועי השוואה סטטיסטיים של מציאת תבניות דומות, תוך שכלול ובחירת הטוב ביותר מכל התוצאות. התרגום הסטטיסטי, אשר מסתמך על הרבה מאוד טקסטים קיימים שתירגמו בני-אדם, משתדרג במיומים מבריקים המנצלים את חוכמת ההמונים.

על תרגום שירה

מה לא אמרו על תרגום שירה? הסופרת הצרפתייה מרגריט יורסנאר טענה: "מעשה התרגום דומה לאריזת מזוודה לפני נסיעה, על כורחך תשכח משהו – גרביים, מברשת שיניים, או פנקס כתובות. כך, גם בתרגום, תמיד יישאר משהו מחוץ למזוודה". רוברט פרוסט אמר: "שירה היא מה שהולך לאיבוד בתרגום". ואילו המשורר האמריקאי ג'יימס מריל, שלמד בילדותו צרפתית וגרמנית מהמטפלת שלו, קרא לשירו הקריפטי אשר מכיל פאזל בתוך פאזל, Lost in Translation – שעשויה להיות לו משמעות כפולה: "אבודים בתרגום" או "אבד בתרגום". אך מסקנתו, הפילוסופית, היא שאיננו

אבודים; אלא אם כן הכל הוא בעצם תרגום: But nothing's lost. Or else: all is translation / And every bit of us is lost in it. תרגום טקסט פואטי מחייב את המתרגם למיומנות ייחודית, כדי לשמר שלושה היבטים מרכזיים: התוכן (משמעות מילולית), הצורה (מבנה תחבירי ואמצעים אמנותיים), והריתמוס (מקצב ומצלול). וו יונגנג, המתרגם הסיני, אמר שקיימות שלוש תכונות עיקריות שהמתרגם אמור לשאוף להן: "נאמנות, בהירות וחק". נהוג לומר שבכל עשייה תרגומית אובד משהו, נצטרך לוותר על דבר אחד לטובת דבר אחר, ובתרגום של חנניה רייכמן מצרפתית: "אם נאמן – אז לא יפה, ואם יפה – לא נאמן".

אם כך, על מה יש לוותר בתרגום השירה? נבוקוב טוען לטובת התוכן: "בהעברתו של יבגני אוניגין מן הרוסית של פושקין לאנגלית שלי הקרבתי למען שלמות המשמעות כל מרכיב צורני, ובכלל זה המשקל היאמבי, בכל מקום ששמירתו מנעה נאמנות. למען האידיאל שלי, של ליטרליזם, הקרבתי הכל (אלגנטיות, מצלול נאה, בהירות, טעם טוב, שימוש מודרני ואפילו דקדוק)". ואילו המתמטיקאי-פילוסוף האמריקאי דגלאס הופשטר, בספרו "קברו/סגנונו של מארו", המוקדש כולו למלאכת התרגום של שיר מאת המשורר הצרפתי בן המאה ה-16 קלמן מארו, בסגנונות שונים, הצהיר

שהוא מתעקש על הערכים הפרוזודיים של השיר, אפילו על חשבון שטוש המשמעות המילולית. הופשטר ואחרים דיברו על "האובדן התרגומי", תוך שימת הדגש באנושיותו ובמגבלותיו של המתרגם. ג'ורג' סטיינר גורס: "כל דבר שעושה בן-אנוש אינו מושלם, וכל ניסיון חיקוי שעושה אדם לא יהיה לעולם העתק מדויק. הבלדים קטנים ואסימטריות תמיד יהיו נוכחים". אך עם זאת הוא אומר: "שלילת התקפות של התרגום מכיוון שהוא לא תמיד מתאפשר ולעולם אינו מושלם – היא אבסורדית". אם כך, נראה שאפשר להסכים שתמיד יהיה אובדן בתרגום.

לזה, ככל הנראה, התכוון ביאליק כשאמר ("איגרות ביאליק", ב, עמ' עט): "התרגום הטוב הוא במידה ידועה מעשה אמנות קשה מן 'החיבור' [...] פעמים שצריכים לתרגם לא את השיטין עצמן, אבל מה שבין השיטין".

על תרגום שירה באמצעות מכונה

ואם תרגום שירה נחשב לכל כך אתגרי – אזי תרגום שירה באמצעות מנוע ממוחשב הוא אתגר גדול ומשאת נפש אגדית ורחוקה. לא נעשה כמעט דבר בכיוון זה. כמעט לא מפתיע, שמי שלוקח על עצמו מטרה אומניפוטנטית שכזו תהיה חברת "גוגל". בשנת 2010 פירסם דמיטרי גנזל, כחלק מצוות המחקר הבלשני של "גוגל", מאמר שכותרתו

"תרגום מכונה סטטיסטי פואטי עם קצב וחריזה", ובו הכריז שדווקא משום שתרגום שירה הוא משימה קשה אפילו לבני-אדם, הם לוקחים על עצמם לבצע את השינויים הנדרשים במנוע התרגום של גוגל, כדי להתקרב למימושה של משימה זו. מהמאמר עולה, שמפתחי "גוגל" מנסים להראות, שאם לוקחים את התוצאות הסטטיסטיות של תרגום לטקסט מסוים ומפעילים עליהן אילוצים "פואטיים" מסוימים אשר מכתיבים חוקים באשר לאורך השורה, למיקומים מתאימים לשבירת שורה, למספר מילים, להדגשת הברות, לזיהוי חרוזים אפשריים ועוד – אפשר להגיע לתרגום פואטי אמיתי. התוצאה שנבחנה הייתה "תרגום חוזר"

לאנגלית באמצעות מכונה, של התרגום לצרפתית – מעשי ידי Jean Guiloineau – לשיר Ballad of Reading Gaol, בהשוואה למקור האנגלי של אוסקר ויילד. התוצאה לא הייתה טובה מספיק, לא מכיוון שאיננו מסוגלים להגדיר מערכות אילוצים טובות מספיק לשירה, אלא דווקא בגלל מנגנון הבסיס הסטטיסטי של המערכת. הרי השירה מצטיינת דווקא בצירופי מילים ייחודיים, ושורים עליה מצב רוחו של המשורר, האינטליגנציה שלו, ההשכלה והרקע התרבותי שלו, כמות האלכוהול ששתה, ולא פעם גם זו ששברה את לבו. ואין להניח שמנוע סטטיסטי ימצא מספיק אפשרויות לתרגום של שיר שתספקנה אילוצים אלה.

העובדה היא, שמאז ההכרזה על הפרויקט היומרי הזה לפני כשלוש שנים – אין שום איזכור ועדכון לגביו. הוא נעצר ממש באותו המקום, על אף ש"גוגל" כבר רשמה התקדמות ניכרת בפיתוח מנועי החיפוש ומנועי התרגום שלה. אחת האנקדוטות המשעשעות לגביו היא תגובה שהגיעה מקורא אנונימי, אשר נכתבה כשיר משעשע שהמסר העולה ממנו הוא: "האם גוגל תיתן את האלגוריתם הזה לקהל הרחב כדי שיתנסה בו וימשיך לפתח אותו, כנהוג בתרבות הקוד הפתוח"? "גוגל" השיבה: "לא. הקוד אינו פתוח, אלא סגור / אבל בתגובתך נשמח לשתף את הציבור".

מנוע גוגל עם תיקוני נאורה	Google poetic machine translation	Wilde's original
הוא לא לסחוט ידיו כמו	Without hands twisted like these men,	He did not wring his hands, as do
אותם גברים שמעיזים תדיר	Poor men without hope, dare	Those witless men who dare
לגדל את התקווה	To nourish hope in our vault	To try to rear the changeling Hope
במערה של ייאוש משחיר:	Of desperation there	In the cave of black Despair:
הוא הסתכל רק על השמש,	And looked toward the sun, drink cool	He only looked upon the sun,
ושתה את האוויר.	Until the evening air.	And drank the morning air.
עם נמושה ונדנדה סביב הטבעת	We are in our circle we	With slouch and swing around the ring
הלכנו למצעד של הליצן!	Dragged like the Fools' Parade!	We trod the Fool's Parade!
לא איכפת לנו: ידענו שאנחנו	It mattered little, since we were	We did not care: we knew we were
החטיבה משלו של השטן:	The Devil's sad Brigade:	The Devil's Own Brigade:
וראש מגולח ורגליים של עופרת	A shaved head and the feet of lead	And shaven head and feet of lead
יובילו שובל תחפושות מכאן.	Regardless gay charade!	Make a merry masquerade.

*
 נכנסנו אל הזמן בעל כרחנו.
 לא חשבנו עליו רבות
 והוא חשב עלינו עוד פחות.
 לפעמים היינו מסתכלים בשעון, מתפנים שמשוהו יקרה.
 דבר לא קרה, לא לנו ולא לשעות.
 הקמנו מקדשים קטנים של תת-הפכה.
 בבקר הנחנו עליהם פרחים.
 ברב הבקרים נשארונו במטה.
 ראינו את מהדורות החדשות בטלויזיה
 ולא האמנו למלה,
 גם המלים לא האמינו לנו.
 ידענו שהסוף של זה קרב,
 רק לא ידענו מתי זה התחיל.
 לפעמים אזלו הסוללות בשעון
 והשעה על המסך נהיתה שקופה.

מתוך "הפרת סדר",
 פרדס, 2013

דו-שיח בין אאורורה, הזוהר הצפוני,
 לבין המחזר שלה

– שמה אאורורה, הוא אומר לה.
 – ושם משפחתי בוריאליס, היא מוסיפה.
 – אאורורה שפמוה, הוא מנסה להתקרב אליה
 בעצם אישון הלילה.
 – את עטופה וילאות שיראין של אור, הוא אומר.
 – האור הזה אינו אלא
 נשרת מסופות-
 חלל, היא מנסה לצנון.
 – הזהר הזה שלך, הוא אומר לה – – –
 – הזהר הצפוני הזה, היא מנסה לצמצם,
 אינו אלא
 הצטברות של חלקיקי אבק סולריים
 המתזים לחלל אחת ל-11 שנים
 בתקופה של שקט יחסי
 שבין
 התפרציות
 כתמי השמש.
 – זהו. יש בך שקט גדול – – –
 – שקט שבין התפרציות, היא קוטעת.
 – יש בך שקט נפלא – – –
 – אבל זהו שקט יחסי בלבד, היא מסבירה,
 כי אין דבר כזה –
 שקט על השמש.

אני
 וילון אבק, היא אומרת
 – וילון זוהר, נוגה, הוא אומר –
 שליחה הרחוק, הוא מנסה להוסיף –
 שליחה הדהוי, היא מדגישה –
 שליחה הרחוק של סופת שמש, הוא אומר
 – סופה נוראה, היא אומרת
 שליח מאיר, הוא מנסה
 שליח נופל, היא מהסה
 זהו, היא מסכמת. שליחה נופלת,
 מתשת.
 נפלת
 בחד
 של הפדור שלנו.
 פדור קטן ביקום גדול.
 זה הכל.

24.9.96

מתוך "סין",
 הקיבוץ המאוחד, 2013

סיגי ← הויש

תיקי ← איפה את?

סיגי ← במעבדה במכון ויצמן, פרויקט

קיץ אצל פרופסור היגינס

תיקי ← וואלה, מה עושים שם?

סיגי ← אבולוציה, שפה וכאלה

תיקי ← חחחח כאילו מה?

סיגי ← בתכלס הרעיון מהזה מגניב:

ה-DNA הוא בעצם סוג של שפה, ושפה עוברת אבולוציה כמו הגנטיקה. בעצם לגנטיקה יש את כל המרכיבים של שפה אנושית. ה-DNA זה בעצם סוג של טקסט

פרופסור יצחק (צחי) פלפל, מהמחלקה לגנטיקה מולקולרית במכון ויצמן למדע, הוא ממפתחי המדע החדש ביואינפורמטיקה, אשר משלב שיטות מחקר מתחומי הפיסיקה והמתמטיקה בחקר הגנטיקה והגנום.

ארוך שבנוי משפה, שיש בה רק 4 סוגי אותיות אבל אפשר ליצור מהם מילים ארוכות, למשל רצף ה-DNA של בני-אדם הוא באורך של 3 מיליארד אותיות. גם החלבונים מורכבים משפה, עם 20 אותיות, שפה כימית שונה.

תיקי ← חומצות אמיניות, יודעת

סיגי ← כן. היגינס אומר שכבר בשלב

מאוד מוקדם באבולוציה, לפני יותר ממיליארד שנה, נוצרה הפרדה מוחלטת – השפה של הנוקלאוטידים הוקדשה רק למעבר אינפורמציה בין הדורות והשפה של החומצות האמיניות יותר בקטע של עבודה ביוכימית שמתבצעת תכלס בשטח בכל תא ותא.

תיקי ← שניה, תני דוגמה ל"עבודה

ביוכימית"...

סיגי ← למשל המוגלובין מעביר

חמצן מהריאות לכל תאי הגוף, מיוזין אחראי על פעולת השרירים ורודופסין על קליטה של אור בעיין

תיקי ← קולטת

סיגי ← עכשיו, הקטע הוא שבכל דור

מועברות רק ההוראות ליצירת החלבונים, יעני ה-DNA עובר מההורים לילדים ולא החלבונים עצמם, סבאבא?

תיקי ← סבבה

סיגי ← לכן הביולוגיה הייתה צריכה

סוג של להמציא מכונה שלמה שמתרגמת את שפת ה-DNA לשפה של החלבונים

תיקי ← גוגל טרנסליישן כזה? לא נופלת

מזה.

סיגי ← אז זהו, שיש פה שדרוג. ריבוזום,

יודעת – עדה יונת וכאלה... אז

בתכלס הריבוזום זו בעצם מכונה שהאבולוציה המציאה לפני יותר ממיליארד שנה שמתרגמת את המידע שנמצא ב-DNA לשפת החלבון. אבל בעצם הריבוזום לא בדיוק מתרגם את ה-DNA אלא יותר מולקולה שנקראת RNA שזה מולקולה שנוצרת לפי הוראות של ה-DNA שזה נקרא שיעתוק, הנה קישור מהזה מגניב שמראה את כל הרצף של שעתוק ואז תרגום http://www.ncbi.nlm.nih.gov/Class/MOLACourse/Modules/MolBioReview/central_dogma.html/

תיקי ← "שעתוק", "תרגום" זה מרגיש לי

יותר כמו שער לשון. יש גם כאילו תחבירי?! חחחח

סיגי ← כן!!!! זה באמת יותר כמו לשון

מאשר ביולוגיה: כדי שהריבוזום יוכל לדעת איפה להתחיל לתרגם את ה-RNA הוא צריך כל מיני סימני פיסוק, למשל "מילה" מסוימת בשביל

לזהות מאיפה להתחיל את התרגום ואחרת כדי לדעת מתי לסיים

תיקי ← תסבירי לי שוב, מה הכוונה

"מילה"? כי בעצם זה הכל מולקולות וכימיקלים נכון?

סיגי ← צודקת, הכוונה פשוט לסוג של

חומר כימי, זוכרת לכל אחד מארבעת הנוקלאוטידים מתייחסים כאילו שהיה אות וכשהם מתחברות אחת אחרי השנייה נוצר רצף, או מילה... ואז הריבוזום כאילו נוסע על הטקסט שזה בעצם אומר שהוא מתקדם על שרשרת של נוקלאוטידים ומזהה שם מין מילים כאלו שאומרות לו איך לתרגם וליצור חלבון.

תיקי ← וואלה, ויש מצב שגם אפשר

לעשות הגהות עריכה וכאלה? (סתאאאם :-)

סיגי ← לא! הקטע שכן!! כל RNA יכול

לעבור עריכה לפני שהוא "יורד לתרגום", ב"חדר עריכה" נחתכים

ממנו כל מני קטעי טקסט שלא צריך אותם בשביל לתרגם את החלבון. בנוסף יש גם צוותים שלמים שעוברים על כל הטקסטים כל הזמן ועושים להם הגהות, יעני בודקים שאין טעויות בהעתקה או בתרגום.

תיקי ← מז'תומרת "צוותים"??

סיגי ← אני מתכוונת מולקולות שזו

ההתמחות שלהם, לעבור על הטקסטים הגנטיים האלה ולבודק שאין בהם טעויות ואם יש אז אין מה לעשות, חייבים לתקן

תיקי ← ברור, כי אם יישארו הטעויות אז

הלך על התא

סיגי ← בגדול נכון, אבל מה שמעניין

זה שאם אף פעם לא יהיו טעויות מאיפה נביא דברים חדשים? זה מה שקוראים אבולוציה

תיקי ← כן זה גם מה שאני מנסה להסביר

למורה למתמטיקה...

סיגי ← ☺ תקשיבי, היגינס אומר שזה שהביולוגיה כתובה בסוג של טקסט כמו בשפה, זה מה שמאפשר לה לעבור אבולוציה בצורה כל כך יעילה. אם יש טקסט עם כללי תחביר וכאלה אז אפשר בקלות לשנות אותו וכל פעם לקבל משהו חדש

תיקי ← קווווול, את בעצם אומרת שוואנס נוצרה באבולוציה סוג של ביולוגיה שכתובה במין טקסט של שפה אז היא גם בעצם כאילו קבלה את היכולת לעבור אבולוציה

סיגי ← you got it baby ניתן לך שלושה דוגמאות: קחי יצור הכי פשוט – חיידק. כשהוא בסביבה נוחה וטובה ה-DNA שלו כמעט לא משתנה, למעשה הוא משתדל מאוד שהוא יעתיק בדיוקנות מדור לדור את כל המיליון "אותיות" שב-DNA שלו. אבל אם הוא מרגיש רע, למשל אם וירוס תוקף אותו, או אם עלתה החומציות בסביבה שלו הוא יתחיל להעתיק את ה-DNA שלו אבל עם הרבה יותר "טעויות הקלדה", כי בניגוד למתמטיקה הרגילה,

במתמטיקה של החיים יש גם טעויות טובות.

תיקי ← כן, אין על המתמטיקה של החיים. אבל האם הוא עושה את ה"טעויות הקלדה" האלה מתוך "תקווה" שאחת הטעויות יעבדו לטובתו או כי הוא פשוט מתפקד בכללי פחות טוב?

סיגי ← וואללה, את חזקה, שאלה טובה...

תיקי ← אבל נראלי לפעמים רק לעשות טעויות זה לא מספיק, אם יש אתגר רציני לאבולוציה זה בטח לא יספיק רק לטעות, צריך בתכלס לפתור את הבעיה, נראלך?

סיגי ← את צודקת. פה בדיוק נכנס הקטע של horizontal gene transfer

תיקי ← סורי, מה זה היה!?!

סיגי ← "העברה גנטית אופקית" – במצבי לחץ חיידקים (אבל לפעמים גם יצורים אחרים) אומרים לעצמם: "רע לי, אין לי פתרון, אפילו טעויות

ההקלדה לא מקדמות אותי לאן שהוא, אבל יש מצב שיצור אחר בסביבה כבר פתר בעיה כזאת, אולי אני יכול לקחת את ה-DNA שלו (למשל אחרי שחלק מהתאים שלו כבר מתו) ובסוג של קופי-פייסט להכניס את ה-DNA שלו לתוך ה-DNA שלי?" לא מדאים?

תיקי ← הי קולטת מה אמרת עכשיו, בעצם גם בשפה זה אותו דבר, מילים כל הזמן עוברות בין שפות לפי הצרכים. איך "נקבע" אילו מילים יעברו מאיזו שפה לאיזו?

תיקי ← טוב, אמרת שיש עוד שני דרכים של גנים לעבור אבולוציה כמו שפה...

סיגי ← כן. בשביל לדבר על הדרך השנייה נעבור אלינו, כלומר לגנום האנושי. בגנום שלנו יש המון DNA (איזה 98 אחוז) שבכלל לא מתורגם לחלבון, אז פעם חשבו שהוא מין "זבל גנטי"

תיקי ← כן שמעתי על זה: garbage DNA

סיגי ← לא בדיוק כי garbage זה משהו שזורקים, זה יותר בקטע של junk כי משאירו אותו ולא מעיזים לזרוק. אז ככה, מסתבר וגם היגינס עובד על זה, שלפעמים הגנום לא פראיר, הוא לוקח כאלה מין חתיכות של גיאנק DNA שיש בתוכו כבר מיליוני שנים ואז עם שינוי קטן הם יכולות פתאום להפוך למשהו מועיל

תיקי ← מה לגן חדש??

סיגי ← כן, או לפחות לתוספת לגן, או לאיזה "סימן קריאה" שאומר איך להשתמש בגן אחר. היגינס אפילו גילה לא מזמן איך מערכת שנלחמת בסרטן באופן טבעי בגופינו נוצרה בדרך כזו.

תיקי ← פצצות! אי בט יו שגם זה בטח קורה בעברית עם כל הקטע של מילים מהתנ"ך שחזרו לשפה אחרי בן-יהודה והחברה שלו... יונו, חשמל אנד אלייק, כאלה מילים ששכבו

זרוקות עד שמישהו הרים אותן, בדיוק כמו DNA זבל ועשה מהן גודי. ואמרת שיש משו שלישי.

סיגי ← כן. אז סיפרתי לך שהשעתוק והתרגום עובדים רק בכיוון אחד: DNA משועתק ל-RNA ו-RNA מתורגם לחלבון. אבל מתברר ששלפחות בשעתוק ניתן לעבוד גם בכיוון השני, RNA משועתק במהופך ל-DNA. כלומר ה-DNA זה כמו המילון של התא, ה-RNA זה המילים שהתא תכלס מבטא, שעתוק במהופך מספק הזדמנות מיוחדת להפוך משו שהתא כבר כאילו "מבטא" בחזרה למילון הרשמי שלו.

תיקי ← ואו. בלגן טוטל. למה זה טוב?

סיגי ← בניגוד למילון של הגנום שמשתנה מהזה לאט הביטוי של ה-DNA ל-RNA דווקא משתנה מהיר, דינאמי והוא כל פעם קצת אחר לפי תנאי הסביבה.

תיקי ← זה קצת כמו הסלאנג של השפה?

סיגי ← סוג של... אבל השעתוק במהופך מאפשר מדי פעם לקחת סלאנג ולהפוך אותו ל-DNA כלומר לכתוב אותו לתוך המילון

תיקי ← הבנתי, כי גם בשפה עד שלא מבטאים משו אז הוא לא ממש יכול להשתנות, אבל וואנס ביטאת אותו אפשר לבדוק אם הוא עובד טוב ואם כן אז לשנות את ה-DNA לפי זה...

סיגי ← בדיוק.

תיקי ← תגידי, ופרופסור היגינס, איך הוא? סבאבא לו איתך במעבדה?

סיגי ← בהתחלה הוא אמר שעשיתי די מעט, אבל עכשיו הוא חושב שתפסתי את זה. מתחיל לדבר על מאמרים, כנסים...

תיקי ← גדול. יאללה ביוש...



פרוש הזברה



בני-האדם מוקסמים משירת הציפורים, אבל מה איכפת לציפור אם ישיר או ישתוק? כלומר, מדוע ציפורי השיר מקדישות מאמץ וזמן רבים כל כך, לעיתים במשך שעות ביום, ללימוד ולשירה של מנגינות מורכבות, מתוחכמות ויפות? ההסבר המקובל הוא, שיש לכך תכלית מוגדרת: כך הן מסמנות את הטריטוריה שלהם ומרחיקות ממנה פולשים. או, במקרה אחר, ציפורי השיר ממין זכר – שהם בדרך כלל בעלי כשרון השירה (אם כי קיימים מינים של ציפורים טרופיות בהם הזכר והנקבה שרים ביחד דואטים מלודיים מורכבים) – מחזרים באמצעות שירתם אחר בנות זוג פוטנציאליות. אך כדי להשיג מטרות אלה די בקריאות או בציוצים, כפי שעושות כל הציפורים שאינן ציפורי שיר. מעבר לזה, הגישה התכליתית הזאת אינה מסבירה את המיגוון העצום, את השונות הרבה,

ואת הייחודיות המוסיקלית שמפגינות ציפורי השיר לסוגיהן. שירת הציפורים היא אחת הדוגמאות המרשימות למוסיקה בטבע, אך עיקר המחקר בתחום זה, בשנים האחרונות, אינו מתייחס אליה כאל יצירה מוסיקלית. במקום זאת מתמקדים המדענים בקשר שלה ללימוד שפה וליכולת הפקת צליל. כלומר, הם בוחנים את שירת הציפורים כאמצעי תקשורת. כמו רכישת שפה מדוברת, היכולת ללמוד לשיר דורשת מציפורי השיר ללמוד רצפים קוליים מורכבים באמצעות תהליכים סנסוריים-מוטוריים מסונכרנים היטב. הלמידה מתחוללת במהלך תקופה רגישה בגיל צעיר (החל מגיל מספר חודשים בקרב בני-אדם, ובחודש השני לחייהן של ציפורי שיר). מסיבה זו משמשות ציפורי השיר כמערכת מודל נוחה וגמישה למחקרים העוסקים בהפקת צלילים, בטווח רחב של

תחומים: מאקולוגיה, דרך נוירוביולוגיה ופסיכולוגיה, ועד בלשנות, כולל מחקרים העוסקים בהתפתחות הדיבור אצל תינוקות ופעוטות. פרופ' עופר טשרניחובסקי חוקר במעבדתו שבמחלקה לפסיכולוגיה בהאנטר קולג', ניו-יורק, כיצד לומדות ציפורים לשיר. טשרניחובסקי מבצע את מחקריו בציפור פרוש הזברה. רובוטים קטנים, מעין ציפורי פלסטיק המכילות רמקול בתוכן, מלמדים את פרושי הזברה שירים שונים. תהליך הלמידה כולו מוקלט, ומיליוני הנתונים – הצלילים – מנותחים באמצעות תוכנות מחשב שפיתח טשרניחובסקי למטרה זו. אחד ממחקריו האחרונים, שהתפרסם בכתב-העת המדעי *Nature*, גילה קשר מפתיע בין הדרך שבה לומדות ציפורים שירים חדשים, לדרך שבה תינוקות מפתחים את היכולת למלל. ד"ר דינה

ליפקינד, שהובילה את המחקר במעבדתו של טשרניחובסקי, ביקשה ללמד את הפרושים להחליף את סדר ההברות במחרוזת צלילים. היא לימדה אותם שיר קצר, ולאחר מכן לימדה מחרוזת המורכבת מאותם צלילים, אך בסדר שונה. הפרושים הצליחו ללמוד את השיר החדש, אך הדבר תבע מהם זמן ומאמץ, ונעשה במספר שלבים: כל אחד מהמעברים החדשים בין צליל לצליל נלמד בנפרד, במשך מספר ימים, ורק בסיום התהליך שרו הציפורים את המחרוזת החדשה כולה. נראה, אם כן, כי עקב האכילס בלימוד שיר חדש אינו המעברים ביניהם, וכל צירוף צלילים נלמד בנפרד. כמעט במקרה גילו ליפקינד וטשרניחובסקי בהמשך, כי מעברים בין צלילים הם גם אלה שמגבילים את התפתחות השפה המדוברת בקרב

תינוקות: המלמול מורכב בתחילה מהברה יחידה החוזרת על עצמה (דה-דה-דה). כאשר התינוק משלב הברה נוספת, הוא יצמיד אותה בדרך כלל לתחילת המחרוזת או לסופה, כדי לצמצם את מספר המעברים (דה-דה-דו). ורק לאחר תירגול רב יוכל להחליף ביניהן בחופשיות. "כשאנו מסתכלים על תינוקות ממלמלים", אומר טשרניחובסקי, "נראה לנו כי אינם משקיעים או מתאמצים במיוחד. הם תופסים את הצלילים מתוך משחק, ורוכשים שפה ללא השתדלות מיוחדת. כך גם לגבי ציפורי השיר, ששרות לעצמן כ-20,000 צלילים ביום, ומפגינות גמישות ומהירות מפתיעות. אבל הרושם הזה מטעה. לאמיתו של דבר, בשני המקרים, הלמידה איטית מאוד, ונעשית צליל-צליל, מעבר-מעבר". אך למרות ההשוואות המתבקשות ונקודות הדמיון, שירת ציפורים רחוקה

מאוד מלענות על הגדרות השפה. בניגוד לשפה, אי-אפשר למצוא בה מבנים תחביריים נושאי משמעות. דווקא ציוצים או קריאות של ציפורים, הנושאים בדרך כלל משמעות מוגדרת, כמו "הסתלק", "אני רעב", או "זהירות, טורף", דומים יותר למה שאנו מכירים כשפה. תכונה זו מקרבת את שירת הציפורים למוסיקה האנושית, שגם היא אינה מנסה להעביר מסר מוגדר, ואין לה כל תכלית מעשית. מטרתה היחידה היא לגרום תגובה רגשית באמצעות זרם תבניות מורכבות של צלילים. טשרניחובסקי מזכיר, כי בשפות רבות מוגדרים קולות ציפורי השיר כ"זימרה" (song). בשונה מציוצים או מקולות של ציפורים אחרות, ומונה נקודות דמיון נוספות בין שירת ציפורים לבין מוסיקה: השירים ששרות הציפורים חוזרים על עצמם, כמו שירים אנושיים, ויש להם התחלה, אמצע וסוף; בני-האדם סבורים

שההאזנה למוסיקה היא פעילות מספקת ונעימה, ומשקיעים בה זמן ומאמץ, כפי שמשקיעות הציפורים בשירתן; כמו מוסיקאים אנושיים, ציפורי השיר מבחינות בין "הופעה" לבין "חזרות", ומפגינות התנהגות שונה כאשר שירתן ממוענת לציפורים אחרות, או לאוזניהן בלבד; אופן לימוד השירה ולמידתה – הורה מלמד את צאצאיו וציפורים שכנות לומדות זו מזו – יוצר מסורות שירה מקומיות שמתחולל בהן תהליך אבולוציוני הכולל שינויים ושכלולים, בדומה למוסיקת-עמים אנושית. אם נחזור לשאלה המרכזית בניסוח קצת אחר – מדוע ציפורי שיר משמיעות מוסיקה – נוכל, אולי, למצוא כיוון שמוביל לתשובה. טשרניחובסקי סבור, כי ההסברים הנשענים על ההיגיון שבהתנהגות זו אינם מספקים, משום שהם מחמיצים את היופי ואת האסתטיקה שבשירת הציפורים. דווקא את ההיבטים האלה – שקשה יותר לבדוק מתוך גישה מחקרית – הוא מבקש לבחון, וכך להבין את ההשפעה של המוסיקה על התנהגותן של ציפורי השיר, הן אלה השרות, והן אלה המאזינות. ההשפעה הרגשית של המוסיקה אינה מוטלת בספק. היא גורמת לנו לחוש צמרמורת, לצחוק ולבכות. טשרניחובסקי מביא כדוגמה את הנובלה "סונטת קרויצר" מאת טולסטוי, המספרת על בעל שרוצח את אשתו מתוך סערת רגשות, לאחר שניגנה עם גבר אחר את הסונטה לכינור ופסנתר מספר תשע של בטהובן. "מוסיקה היא דבר נורא", אומר הבעל הנבגד. "המוסיקה משכיחה ממני את עצמי, את מצבי האמיתי... בהשפעת

המוסיקה נדמה לי שאני מרגיש דבר-מה שלמעשה איני מרגיש אותו, שאני מבין משהו שאינני מבין, שאני מסוגל לדברים שאינני מסוגל להם". הוא ממשיך וטוען, כי למוסיקה השפעה מפחידה, אימתנית, מהפנטת, ולכן על הרשויות להגביל את השמעתה. פרופ' דייוויד הורון, מומחה למוסיקה מאוניברסיטת אוהיו, מציע הסבר לשאלה, כיצד מעוררת המוסיקה רגשות. תיאוריית ה"ציפייה המתוקה" (sweet anticipation) שלו טוענת, שהתגובה הרגשית למוסיקה נובעת מהמבנה הדינמי שלה, אשר יוצר אצל המאזין מתח וציפייה. ההאזנה למוסיקה אינה פסיבית גרידא, אלא היא בגדר פעולה אקטיבית, שבמסגרתה מנסה המאזין לנחש את המשכה. המוסיקה עשויה להיענות לציפיות של המאזין, וליצור תחושת סיפוק, או לסתור אותה – וליצור מתח. טשרניחובסקי מסביר, כי מעגלי המשוב המהירים האלה, המורכבים מציפיות, ממוסיקה ומתגובה רגשית, נקלטים במערכות סנסוריות פרימיטיביות שתפקידן להעריך גירויים לצורך תגובות הישרדותיות, עובדה שמסבירה גם היא את השפעתה הרגשית החזקה. האם שירת ציפורים, כמו מוסיקה, גורמת תגובה התנהגותית ורגשית אצל המאזינים לה? האם לציפורי השיר יש סוג כלשהו של תפיסה אסתטית-מוסיקלית? צ'ארלס דארווין התייחס לשאלה זו במכתב שכתב לבוטנאי האמריקאי אסא גריי: "לציפורים יש תחושה אסתטית טבעית. לכן הן מעריכות צלילים יפים". רמז לכך שהאינטואיציה של דארווין נכונה נמצא במחקר של טשרניחובסקי,

שבו נרקה לראשונה אבולוציה תרבותית במעבדה. אבולוציה תרבותית היא תופעה מוכרת אצל בני-אדם: פעוטות חירשים שלא נחשפו לשפת סימנים יפתחו עם הזמן "שפת סימנים" פרטית משל עצמם, ותינוקות שיינטשו על אי בודד יפתחו עם הזמן ובתוך מספר דורות שפה ותרבות. אך מה יעלה בגורלה של התרבות המוסיקלית של פרושי זברה על אי בודד? כיצד היא תתפתח? כדי למצוא תשובות לשאלות אלו גידל טשרניחובסקי פרוש זברה בבידוד, כשהוא אינו חשוף לקולותיהם של בני מינו. פרוש זה אמנם למד לשיר, אך שיריו היו מעוותים, ולא הרשימו את הנקבות. עם זאת, כאשר לימד את המנגינה לצאצאיו, הצליחו אלה לשפר ולתקן את העיוותים, ובמרוצת הדורות התקרבה המנגינה במהירות רבה לזו הנורמלית. המחקר, שהתפרסם גם הוא בכתב-העת *Nature*, הראה כי בעוד השירים הנורמליים נלמדים במדויק ואינם משתנים, השירים המעוותים מוטים בהדרגה לכיוון המנגינה הנורמלית – וזאת למרות שהפרושים מעולם לא נחשפו אליה. תגלית זו מעוררת את השאלה: כיצד יודעים הפרושים מה היא מנגינה מעוותת ומה היא מנגינה נורמלית? ובהקשר רחב יותר אפשר לשאול: האם קיימים בטבע קריטריונים אסתטיים אוניברסליים, מוחלטים? האם חוקים אסתטיים כאלה "מוטבעים" במוחות בעלי-חיים, ומכוונים את התנהגותם? גילוי קריטריונים כאלה, שקשה אמנם להצדיק את קיומם מבחינה אבולוציונית, הוא מטרה שכדאי לשאוף אליה.



מוזיאון

וכשהכימיקל שהלהיט את העורקים יתפוגג והמדענים לא יוכלו לאתרו אפילו בכלים הכי משוכללים, ונעבור זה על יד זה זרים, אנסה לזכור צירוף לשוני אחד, תנועה אחת ומקום. אני מקווה שער או יגדל המוזיאון של היותנו: יושגו תקציבים חדשים, אדריכלים יעבדו על תכנון אגף מרווח ומואר, יצירות מופת נוספות תתגלגנה במרתפים ותתלינה לראווה לאורך הקירות. ואם הכול ייסגר, כי כך דרכם של דברים, תמיד יהיו עותקים נדירים מקטלוג מפואר שבשערו אנו מצולמים, בערב הפתיחה, בנפרד.

מבחנה

מה ששוכן בגופי נדמה כמבחנה שנרעדת באורח לא טבעי בתבנית המיוחדת שבה הושארה. מבט רגיל מגלה בה שלושה רבעים של דם ארגמני שממתין בסבלנות לשורת בדיקות. יש בו סוכר

וטריגליצרידים ושאר חומרים בכמות סבירה או אסורה או מסוכנת. במבט מקרוב תגלי מיליוני כדוריות ובהן פנים סמוקות, מתעוותות בתשוקה על מזרונים, מתחת לתקרות מאפילות, צורחות במלוא תפיחות ורידי הגרון לרחות את מותן.

הקשבה

יום אחד תבין שהאושר היה בעיקרו של דבר הקשבה. שאי-שם בזמנים מישהו עצר את תנועתו בחלל, כיוונן את תנודות גופו והתרכך לקלוט לרגע את הווייתך. שמערך חד-פעמי של רקמות חיות הבחין בך בדממה הבינגלקטית והפנה עצמו לעברך כמו שקולטני השמש מפנים את משטחיהם אל מקורות אנרגיה. ומה בכך שזה רק הרף עין או הרף גוף? כמה זמן שוהה ציפור הבוקר הזריזה על הענף המתנודד? והאבן השטוחה שנהדפה משלוליות ילדות רק כדי להשתוות איתן או עם האדמה שמסביבן מקץ מקצה

הדילוגים? דלג איתה, עם ההקשבה הזאת. אין דבר שישווה לה ובעודך מתאר אותה גם היא, לבטה, השתנתה.

עמודים

בדרךך ייתכן שתחלפי על פני העמודים הגבוהים שבראשם מסתובבות כנפי הרוח. כילד קינאתי ביצורים הללו, התמירים. תמיד נראו לי נאצלים וכבירים אבל יותר מכל חשבתי שהם בודדים. עוד לא ידעתי שהרוחות אשר פורעות את בלוריתם המכונפת מספקות אנרגיה של חשמל לתושבים. ראיתי אותם עומדים על הגבעות הנישאות, מופקרים למשבים אך בעיקר קבועים במקומם. הייתה תקופה שבה תנועה נדמתה כתמציתם של החיים והם היו היפוכה. לו נשאלתי עכשיו הייתי משיב שכך אני רוצה להתקיים: לעמוד זקוף, לחוש סחרחורת רוח בראשי ומהכוחות שיאגרו במשך יממות בעמוד גופי להאיר ערים.

מתוך הספר "יקומים מקבילים",
שעתיד לראות אור בשנת 2014

המיה

לאמא שלי

שוב גלים מתנפצים
אל כלוב בית הקצה
מציפים את הדפן הפנימית
מותירים משקעים עזי טעם
שנפלטו אל הסרעפת
מן הסופה
הקודמת

מעברו האחר של האל-חוט
את חומדת את מחשבותי
מתאמצת לסכר את
גבולות הסערה
מפחדת
שאגלש לך

המלים הנתזות מפי
פרסיסי משבר
מבהילות אותך פחות
מהמית הגעגוע
הנשאת על האדוות הרפוחות
שאת מזהה בקולי
הדומה
לקולך

מתוך "מחוץ למעגל",
כרמל, 2013

בגיל, 19, בכפר טמרה שבגליל, כתבה פאטמי דיאב סיפור אהבה אירוטי. היא גורשה מבית אביה, ונאלצה להתפרנס ממכירת פלאפל ומעבודה בשדות. אם יש סוף טוב, הביאוהו לכאן

“אם אשה רוצה משהו, היא צריכה לקום ולהילחם, אין לה ברירה אחרת. תהיי מי שאת באמת, מי שאת רוצה להיות, כי רק אז תוכלי לתת מעצמך גם לאחרים.”

פאטמי דיאב



פאטמי ביום נשואיה

העבר.” זה היה ספרה הראשון, והוא הפך לרב מכר בן-לילה. הספר מגולל סיפור של אהבה אסורה: נערה צעירה מתמסרת מרצונה, בסתר, לדודה המבוגר. הוא כולל גם תיאורי מין, סצינה של אובדן הבתולים לפני הנישואים, והריון אסור.

“... הוא הניע את אצבעותיו באיטיות ונגע בשערי המשיי, כדי להתחיל במסע התאוה שלו על פני גופי הצמא לשעשוע כזה. ובתוך מספר רגעים הפשיט אותי מכל בגדי והתפשט גם הוא. הוא חזר אלי כדי להמשיך באצבעותיו את מסע חייו על גופי, והחל לחפש את הנקודה שתעורר ותגרה אותי...” (מתוך הספר “מסע ברכבת העבר”)

תגובת הסביבה לא איחרה לבוא. היא גורשה מבית אביה, ונאסר עליה לכתוב במשך 10 שנים. באותן שנים התמסרה לגידול שלושת ילדיה, וכדי להאכילם מכרה פלאפל, ועבדה בשדה ובעבודות מזדמנות אחרות. מאז החלה בזהירות



בשנים 1957-1960 היתה נג'ואה קוואר הסופרת הערבייה הראשונה שפירסמה במיגזר הערבי, ומיד לאחר מכן גלתה ללבנון. עברו 13 שנים עד שהתפרסם ספרה של סופרת נוספת, פאטמי דיאב, בתו החמישית של המוכתר וחבר הכנסת הרביעית יוסוף דיאב – “מסע ברכבת תרגומים: חני עמית כוכבי, ג'אמיל גנאיים, ומיכאל קומם, באדיבות עדנה קוברסקי, עדן הפקות.

לכתוב שוב. עד היום היא כותבת רק בלילות ובשעות הבוקר המוקדמות, וישנה לא יותר מארבע שעות בלילה.

“בגיל עשר בערך נמאס לי לקרוא ספרי ילדים, ורציתי לקרוא את הספרים שאבא קרא. מתוך הספרייה שלו בחרתי ספר של הסופר המצרי אחסאן עבדל קדוס, שכתב ספרים על אהבה ועל יחסים בין גברים לנשים. אבא הגיע הביתה, תפס אותי עם הספר, נתן לי מכה חזקה, שאותה אני לא שוכחת עד היום, נזף בי, ואסר עלי לקרוא את הספרים האלה. התחלתי לגנוב ממנו את הספרים של אחסאן ולקרוא אותם בסתר. הקשבתי לסיפורים של נשות הכפר שבאו לחפש מקלט אצלנו, והרבה מהנשים האלה הפכו לגיבורות בסיפורים שלי. על אף שעבר זמן רב מאז, מצבה של האשה לא השתנה בהרבה.

“אבא רצה שאהיה עורכת-דין, אבל אני רציתי להיות סופרת. כמה ימים לאחר שהתחתנתי בגיל 19, נישואין מתוך

אהבה ובחירה, התחלתי לכתוב. בעלי, שגם הוא אהב ספרות, עזר לי להגשים חלום: לפתוח חנות ספרים – הראשונה בכפר. בהשראת הסופר שאהבתי כילדה התחלתי לכתוב סיפור על אהבה אסורה, שכלל גם לא מעט תיאורים נועזים. הייתי כל כך מאושרת וכל כך שקועה בתהליך הכתיבה, עד שלרגע לא חשבתי שמה שאני עושה יסבך אותי לכל החיים.

“אבא עדיין לא קרא את הספר, אבל היה גאה בי על שהוצאתי אותו. ישבנו בסלון, בעלי, אמי, אחיותי ושאר בני המשפחה, כמעט 30 איש, ואז הגיע אותו חבר של אבא עם תיאורים סרקסטיים של התיאורים בספרי. גורשנו, בעלי ואני, מהבית. עברנו לבית משפחתו, ומכרנו 3,000 עותקים מהספר. רב-מכר ממש.

“הסופר נביה אלקסאם מכפר רמה, שקרא עלי בעיתונים ושמע על הסיפור ברדיו, שלח לי מכתב ובתוכו 10 לירות כדי שאשלח לו את הספר, ששוויי היה

שש לירות, וכתב: ‘חיזקי ואמצי, את לא הראשונה שפגעו בעט שלה. אנחנו איתך.’ עד היום מבקשים ממני להחזיר את הספר לדפוס. אני כבר בת 64, יש לי שלושה בנים ובת ו-10 נכדים. אני לא רוצה להיכנס לזה שוב.

“בשנים הראשונות מאוד רציתי להמשיך לכתוב, אבל בכל פעם שלקחתי את העט ליד, הייתי חושבת על המיגזר, על אבא, על המשפחה, פחדתי. היה לי מחסום כתיבה, ושום דבר לא יצא ממני. ערב אחד ישבתי עם משפחתי מול הטלוויזיה, וצפיתי בתוכנית שבה הופיעה שאוקייה ערוק, סופרת ועיתונאית בעיתון ‘כול אלערב’ בנצרת. כשהמראיין שאל אותה, ‘האם תפסיקי אי-פעם לכתוב? כמו פאטמי דיאב?’, היא ענתה: ‘אני לא פאטמי דיאב, אני אמשיך, ויהיה מה שיהיה.’ “באותו רגע הנחתי במיטה את התינוק שהחזקתי בידיים, לקחתי את העט – והתחלתי לכתוב. כתבתי קובץ סיפורי

ילדים, וחשבתי שעל זה אבא בוודאי לא יכעס. אבל מהר מאוד הבנתי שאני לא יכולה לשקר לעצמי, רציתי לכתוב למבוגרים, והוצאתי עוד שני ספרים. לא הייתה בהם העוצמה שהייתה בספר הראשון.”

בעקבות מאבק ירושה בתוך המשפחה היא כתבה מחזה בשם “הירושה”, שזיכה אותה בפרס שני בתחרות שהתקיימה ב“בית הגפן”, מרכז תרבות לערבים וליהודים בחיפה. במתנ”ס של הכפר החליטו להעלות את המחזה. בערב הפרמיירה איים עליה אחיה שירצח אותה בגלל “הבושה” שהיא ממיטה על המשפחה. נותרה לה רבע שעה עד הרגע שבו הייתה אמורה לצאת מפתח ביתה. היא התיישבה וכתבה פואמה בת 15 עמודים. היא הגיעה למתנ”ס, עלתה לבמה, וקראה בקול את הפואמה. רבים בקהל בכו איתה.

הודאה

אדוני השופט
אני נשבעת לומר את האמת
את כל האמת
ורק את האמת

שמי: אשה הצולחת
את משפט הזמן
כתבתי: החלום המחרם
בפקדת השולטאן
גילי: תשעה חדשים
באחד הרחמים
מספר תעודת הזהות שלי: מצטערת אני מיטיבה
לזכר מספרים
מקצועי: אמנות הדבור
במחלה ממה אדוני
אני עוסקת במשחק החלומות
אני חולמת אדוני
על ענק אבני ספיר או מרגליות
אלא חולמת על בטחון
על הגינות

המצב החברתי:
אלמנת האמת, התלויה
במקדש האלים
מקום הלדה: מערת האפל
בטירת הדפוי
מקום בו עוסק האדם
בתחביב רצח האדם
העולם הגדול הזה
הוא שקר גדול
שאנו בודים מדי יום
ומתנסים בו כל שעה
כל דקה כל שנייה
באלף פנים באלף לשונות

כן אדוני: יצאתי מעורי
עד לעצמות עד לעורקים
התנסיתי בצביעות
בשגרון
עד פי השלכתי את עצמי
מעם עצמי
ידעתי געל ובחילה
נהיר לי אדוני: באי העולה
חזב אתה להיות
באלף פרצופים
באלף לשונות
בעינים עצומות
וכדי שתהיה
חזב אתה שלא להיות

...
נשבעתי אדוני לומר את האמת
ולא אמר דבר זולת האמת
באי שלף אדוני
המצפון מומת
התבונה רצוקה
והאדם קטול קטול קטול
לא אדוני
אין לי יותר מה לומר
גזר אפוא דינה פרצונה
לקפת את עצמותי
לעקר את צפרני
לתלש את לשוני
לכלא את נשימותי
הריני מתנדדה
אני מודה.

השיר "אתערף", "הודאה", פורסם בקובץ
"גיליד אל-איאם", שפרעם 1995. התרגום
לעברית פורסם בספר "קולות מן הים האחר"
– שירת נשים ערביות בת זמננו, תירגמה:
לאה גלזמן, עורך: עמי אלעד בוסקילה. עורך
ראשי: רפי וייכרט, הוצאת קשב לשירה,
2007.



פאטמי עם בנה



פאטמי דיאב ובעלה מוטלאק מגידוב בצילום מתוך כתבה בעיתון. העיתונות הערבית הרבתה לספר על בת המוכרת

משרד החינוך התרבות והספורט. באותה תקופה זכו בפרס רק גברים סופרים, ואז הובלנו מאבק לשוויון הזדמנויות. הצגנו את עמדתנו במפגשים של הצמרת הפוליטית והתרבותית של המיגזר הערבי. כתבתי על כך גם בטור האישי שלי, ואפילו רופא השיניים שלי סיפר לי שקרא את מה שכתבתי, והתלוצץ על כך שאני מארגנת אינתיפאדה של נשים. מאז דברים השתנו, נשים קיבלו את הפרס, וגם אני ביניהן."

בספרה "שלג הימים" (1995), שכולל סיפורים קצרים ושירים, מספרת פאטמי בין היתר את סיפורה של לילא, שנרצחה בידי אחיה, בהם טיפלה במסירות כל חייה לאחר מות אמה. עניינים של "כבוד המשפחה". "נוסי על נפשך לילא, נוסי על נפשך, ואני אשלם על כך במקומך", אומר לה אחיה האהוב – שלבסוף רוצח אותה. לאחר שיצא הספר לאור, קיימו לכבודה ערב הוקרה בטמרה. ראש המועצה המקומית באותם ימים, הישאם אבו-רומה, אמר אז: "ביד אחת היא מוכרת פלאפל, ביד אחרת היא עובדת בשדה,

ביד נוספת היא סופרת, וביד רביעית נלחמת עבור האשה". הוא הציע להוציא לאור את ספרה החדש בהוצאת המועצה המקומית. מאז כתבה עוד ספרים, ורבים מכתביה נכללים בתוכנית הלימודים של בתי-הספר התיכוניים במיגזר הערבי. ספרה האחרון, "עיר הרוח", יצא בתחילת 2013 – והודפס בשלוש מהדורות. התקשורת הערבית שיבחה את הספר.

פאשר הוא מחבק אותי בפרועותיו משתפרת אני מהיזן הנוטף משפתיו וכל העולם הופך לאשה הגומעת את האהבה מבין עיניו כצפור עליזה הוא מוביל אותי אל גן החלומות, כמו קדיו ואני מתמוגגת מגשיפותיו הלוהטות ומרחפת כשפורה מתחת לכנפיו ועם עלות השחר הוא מעיר אותי אשה המשתטחת תחת נעליו והוא מלעיט אותי פרעל וממשיך הלאה בדרךפו ואני נשארת המאהבת המטפלת בילדיו.

פורסם בעיתון "א-סינארה"

מושא האהבה והייעוד הרוחני (2)

איך אני אוהבת אותו איך
 אני אוהבת אותו איך
 איך אני זורקת את עצמי לפניו
 ממרחקי ה-ICQ
 מגבה כוכב בצמרת השמים
 משם אני צופה ורואה את בדידותו, את יסוריו –
 הגאון השרוט שלי אבל
 איך אצניח עצמי אפים שלא ירתע ממני
 שלא ידחני בודוי אהבתי המשתק
 מפחד גנבת דעתו –
 אני רוצה לגנב את שכלו, להתבית בביתו, עורקיו
 באזורי מחו הזוהרים מידע
 מחקמה משוב ואנרגיה גאונית,
 לצרף את שלי לשלו לינק מסודותיו במדע
 ללחץ על הקודים שלו בנשיותי
 אותה אגיש לו מתנה בנכונות אין בלתה.

קיץ 2007

מתוך "התעוררתי
בלבו של אלכסון",
הקיבוץ המאוחד, 2009

אנחנו האחיות

אנו מדברות בקוד
 שתינו, מלתינו
 כבדות מטחב
 הזכרונות הנאסף
 שרק שתינו חולקות.
 כשהימים חולפים
 ואת לא מתקשרת
 אני תוהה מה יהיה
 כשרק אחת מאתנו
 תשא, מדברת
 אל האויר במלים
 שהפשטו ממשקלן
 ללא איש שיבין
 מה שתינו האחיות חולקות.

מתוך "מקורקעת",
תרגום: עודד פלד וחנה כהנא,
עקד, 2013



ויליאם טרנר, עיר על הנהר בשקיעה, 1833. אקוורל על נייר כחול, 13.4 x 18.9 ס"מ, טייט, לונדון

עד המאה ה-18 נחשב ציור נוף לפחות-ערך, ולא נכלל בין נושאי "הציור הגדול". הסגנונות השונים של הקלאסיקה והקלאסיציזם התמקדו בגוף האדם ובאירועים הקשורים בו ובאלים, אך לא בנוף. ההלניסטים והרומאים ציירו נופים על קירות החדרים, אך למטרות קישוט ולא לשם אמירה חשובה על האדם ועולמו. הגותיקה התעלמה מהנוף, אלא אם כן ניצלה אותו להעברת מסרים. אמני הרנסנס, במיוחד הוונציאניים, שבו וציירו נופים, אך בדרך כלל כרקע לאירוע

ד"ר רות מרקוס מרצה על אמנות מודרנית בחוג לתולדות האמנות באוניברסיטת תל-אביב. המאמר מבוסס על הרצאה בטקס פתיחת הקתדרה לאמנות המאה ה-19 והמאה ה-20 על-שם עמנואל הרציקוביץ בפקולטה לאמנויות באוניברסיטת תל-אביב.



קלוד מונה, גשר ווטרלו, שמש בערפל, 1903. שמן על בד, 100.3 x 73.7, הגלריה הלאומית של קנדה

אך למרות הדמיון בין הציורים, פעורה ביניהם תהום: הם מבטאים שתי תפיסות עולם שונות, וכתוצאה מכך שתי תפיסות אמנותיות שונות – תפיסה רומנטית שאיפיינה את המחצית הראשונה של המאה ה-19, ותפיסה ריאליסטית-אימפרסיוניסטית, שעשתה את ראשוני צעדיה באמצע המאה ה-19 ונמשכה עד אמצע שנות ה-80 שלה.

הנוף הרומנטי מבטא את חוויית האמן מול נשגבות הטבע, והוא משמש כלי להעברת תכנים רוחניים, מוסריים, ואפילו דתיים. לכן, האמן הרומנטי מעוניין לא רק במציאות החזותית הנשקפת לעיניו, אלא רוצה לגלות את מה שקיים מעבר לה. לעומת זאת, בתפיסה האימפרסיוניסטית הופך הנוף למטרה – הוא נושא הציור, הדבר לעצמו, ולא כלי להעברת תכנים.

האימפרסיוניסט מעוניין במה שרואות עיניו, ומכיוון שהראייה מתבצעת בזכות קרני האור החוזרות מהאובייקטים, מנסה האימפרסיוניסט לקלוט את האור החוזר, את התפרקותו לצבעים השונים, ואת השתקפויותיו הצבעוניות.

אמנם, גם ציירי הנוף הרומנטיקנים התעניינו בצד החזותי של הנוף, ובמיוחד בהשפעת האטמוספירה על השתברות האור ועל הרפלקסים של הצבע, או בשינויים באווירה, באור ובצבע בין עונות השנה, בין בוקר לערב, ועוד; אך, כאמור, מטרתם לא הייתה לתעד את המציאות החזותית. מבחינתם, הנוף היה קודם כל כלי להעברת רגשות וחויות; הוא ביטא בעת ובעונה אחת גם מציאות פנימית, בנפש האמן, וגם מציאות טרנסצנדנטלית – כזו הקיימת מעבר לעולם התופעות.

משום כך הציע קספר פרידריך, הצייר הרומנטיקן הגרמני, לאמנים העומדים מול הבר ומתחילים לצייר: "עצמו את עיניכם הגופניות, כך שתוכלו קודם כל לראות את הציור בעיני רוחכם. רק אז תוציאו לאור יום את מה שראיתם באפלה". גם תפיסתו של טרנר דומה. כשנשאל מהי שיטתו, ענה שאין לו שיטת ציור בדוקה, אלא הוא מצייר ומוחק שוב ושוב, ותוך כדי התהליך הוא מצליח בסופו של דבר לבטא משהו שמתקרב למה שנראה בעיני רוחו. מכאן אנו יכולים להסיק, כי בניגוד לתפיסה האימפרסיוניסטית, ברומנטיקה חשובה העין הפנימית יותר מהעין החיצונית.

עבור הרומנטיקן, הנוף מייצג את הטבע (nature), את האנרגיה של הטבע, את עוצמתו הנוראה, תרתי משמע



ויליאם טרנר, ספינה טובעת, 1805. 70.5 x 241.5 ס"מ, טייט, לונדון

– כמעוררת חיל ורעדה, פחד ויראה, אך בו בזמן גם מעוררת חוויה רוחנית נעלה, התפעמות, התפעלות והערצה. זהו ה"נשגב" (sublime) או ה"אלוהי" (devine). הפילוסוף פרידריך שלינג טוען, שהאנרגיה של הטבע אינה מודעת לעצמה, ותפקיד האמן הוא להמחישה. אין כאן פער בין הטבע לאדם, אלא זו רק שאלה של מינון: האדם הוא מיקרוקוסמוס המשקף ברוחו את הטבע – המאקרוקוסמוס. הוא מתחבר לאנרגיה של הטבע, וזו מאלצת אותו ליצור, לפעמים בניגוד לרצונו (כאש בוורת בעצמותיו). לכן, האמן הרומנטי נתפס כבורא עולמות. יצירתו אינה העתק של העולם, אלא מייצגת עולם נעלה יותר, המבטא את הרוחני שבטבע.

ציור הנוף, אם כן, מייצג הן את נפש

האמן החווה חוויה קוסמית או דתית מול הנוף, והן את הטבע האלוהי, הנשגב, המעורר חוויה זו. חוויה מעין זו נראית למשל ביצירה של פרידריך, "אשה מול הזריחה", 1811 כאשר האשה נושאת את ידיה מול השמש, נפעמת מהחוויה, ואנו ניצבים מאחוריה ומשתתפים בה. את תחושת הנשגב יכולים ליצור, למשל, נופים של מצוקים גבוהים ותהומות ענקיים. נוראות הטבע באה לידי ביטוי בסערות בים וביבשה, בסופות שלג, במפולות וכיוצא באלו. אין פלא איפוא, שאחד הנושאים האהובים על הציירים הרומנטיים הוא אסונות הטבע, כגון בציור של טרנר, "ספינה טובעת", 1805, או "מפולת שלגים בגריזון", 1810. במקרים רבים מעמיתים ציורי אסונות הטבע את כוח הטבע כנגד כוח האדם, כאשר הציור מכיל גם מוסר השכל: הטבע נצחי ותמיד מנצח, בשעה שהקיום האנושי הוא זמני וחולף, וכך גם מעשי ידיו, כמו למשל בציור של פרידריך, "מנזר ביער אלון", 1810, המתאר לוויה של נזיר כשברקע נראית חורבה של כנסייה.

כאמור, הנוף הרומנטי מעורר חוויה קוסמית-פילוסופית, או דתית. אבל אין זו עוד הדת הממוסדת, אלא תפיסה פנתאיסטית, הרואה את הטבע כביטוי רוחו של האל, השורה בכל. ואם הנוף מבטא הן את מעשה כפיו של האל והן את רוחו, הרי שציור הנוף יכול להיות ציור דתי, אפילו ציור מזבח – כך בתמונת המזבח של פרידריך, "צלב בהרים", 1808-1811.

הרומנטיקאים מרבים לתאר את התפעמותם הדתית למראה הנוף הסוחף אותם ומעורר בהם רצון להתאחד איתו, להתאיין. גתה, ב"יסורי וורתר הצעיר", 1771, כותב: "חשתי עצמי משולהב

על-ידי המלאות השופעת הזאת, בשל תחושת האלוהות והצורות המפוארות של היקום האין-סופי שהתעוררו בנפשי. הרים נאדרים הקיפו אותי, תהומות נפערו לרגלי ומפלי מים שצפו מטה, לפני. נהרות זרמו במישורים תחתי והרים הידהדו מרחוק". תומס מור, המשורר האירי, כתב ב-1804 לאמו על חוויותיו ממפלי ניאגרה: "כל לבי ונפשי עלו מעלה אל האלוהי, בגל של הערצה ודבקות שאותם מעולם לא חוויתי. הו, הביאו לכאן את האתאיסט והוא לא ישוב עוד להיות אתאיסט!" ראלף וולדו אמרסון, משורר וסופר אמריקאי, ביטא את הרצון להתאחד עם הטבע ולהתמוסס בתוכו. אמרסון, בן של כומר, נועד גם הוא לכמורה, אך עזב את הדת הממוסדת, שלא סיפקה אותו. לאחר טיול לאנגליה, שם התוודע למשוררים הרומנטיים, גיבש את תפיסתו הפנתאיסטית, ועמד בראש הקבוצה הטרנסצנדנטליסטית בניו-אינגלנד.

ב-1836 כתב: "אני עומד על האדמה העירומה, ראשי הרוחץ באור המתרונו, מורם אל החלל האין-סופי. כל אגואיזם קטנוני נעלם, אני הופך לגלגל עין שקוף, אני שום דבר, אני רואה הכל. הזרמים של האוניברסלי זורמים דרכי, אני חלק של האלוהים". חוויה דומה חווה פיליפ אוטו רונגה, מחשובי הציירים הרומנטיקאים הגרמניים: "נפשי שמחה ומתייסרת בחלל האין-סופי סביב לי. אין גבוה או נמוך, אין זמן, אין התחלה או סוף. אני שומע וחש את נשימתו של האלוהים האוחז ותומך בעולם שבו הכל חי ופועל".

תומס מור מסיים את המכתב על מפלי הניאגרה במסקנה הבאה: "עלינו ליצור מורכבות חדשה של שפה כדי לתאר את מפלי ניאגרה". הביטוי החווייתי של תופעות הטבע, שינויי מזג האוויר

והאווירה השונה בעונות השנה ובשעות היום, כל אלה חייבו את האמנים הרומנטיקנים ליצור שפה חדשה, שבה שימש הצבע מרכיב חשוב, בזכות השפעתו הישירה על החושים והרגשות. מאפיין נוסף היה העירפול, שהעניק לאטמוספירה נוכחות וגוף וגם תחושת אין-סופיות. כדי להשיג את האפקטים הללו הירבו הציירים הרומנטיים לצאת החוצה ולצייר סקיצות, אך הציור המוגמר תמיד נעשה בסטודיו.

לעומת זאת, אצל הריאליסטים או האימפרסיוניסטים אין כל רצון להתאיין, ואין הם יוצקים לתוך הנוף תכנים רוחניים או חוויות. השם שניתן לתנועה האימפרסיוניסטית, כשם גנאי, בעקבות "אימפרסיה", ציורו של מונה, היה שם קולע למדי. הם באמת ציירו התרשמויות, ולא ביטאו ולא החצינו רגשות פנימיים. מונה רוצה לתפוס ולתאר את המראות שנגלים לעיניו. מכיוון שהראייה מתבצעת בדרך של קליטת קרן האור החוזרת מהאובייקטים, היה מונה מעוניין קודם כל בקרן האור ובהשתברותה לצבעים. מכיוון שכל צבע מקרין על סביבתו, אי-אפשר לתאר את הדברים באמצעות צבעים מקומיים, אלא יש לערבב בהם גם צבעים אשר מוקרנים מהסביבה. זו תפיסה המתבססת על פרספציה (קליטה חושית) ועל אופטיקה – על הדרך שבה קולטת העין שלנו את התופעות. מכיוון שהעין הפכה לכלי העיקרי לקליטת המציאות ולייצוגה, עזבו הציירים הריאליסטים, ואחר כך גם האימפרסיוניסטים, את הסטודיו ואת הנוף המדומיין שיצרו בו, ויצאו לצייר בחוץ. הציור בחוץ בוצע במהירות, כדי לקלוט את האור לפני שישתנה. במקרים מסוימים, כמו ב"קתדרלה של רואן", 1894, אף הציב

מונה מספר בדים במספר חלונות מול הקתדרלה, ועבר במשך היום מבד לבד. היה דמיון בצורה שבה עבדו טרנר ומונה – שניהם ציירו את ציוריהם במהירות גדולה, אך כל אחד מסיבה שונה: מונה, כאמור, בגלל החשש שבכל רגע שעובר משתנית התאורה, וטרנר בשל הרצון לשחרר את היד משליטת השכל, ולהגיע למעין אוטומטיזם שיבטא מצב נפשי. כך נהגו גם ציירים רומנטיים אחרים, כולל פרידריך, למרות שציוריו נראים מדויקים ומדוקדקים יותר משל טרנר.

היות שמונה היה כל כך מעוניין במראית העין, הוא טען שעל הצייר לחזור לראות כמו ילד. הראייה היא חוש שנרכש בילדות ונלמד עם הזמן, עד שאנו לומדים לפענח את הנראה בהסתמך על מערכת מצומצמת מאוד של אינפורמציה. לכן, אגב, קל כל כך לרמות את העין ולהוליך אותה למסקנות מוטעות. הראייה מתבצעת במהירות רבה; אין לנו צורך להתבונן בכל פרט ופרט וגם לא להקיא כל חפץ, כי אנו מערבים בתהליך הראייה גם ידע מוקדם וניסיון (פנומנליזם). בעצם ניתן לומר, שאנו רואים דימוי שנוצר בעיני רוחנו, בחלקו באמצעות גירוי של העין, ובחלקו בזכות ידע וניסיון אשר משלימים את מה שנראה. מונה סבר, שעל הצייר לשכוח את הרגלי הראייה שלו ואת הידע המוקדם, ולחזור לבראשית, לרגע שבו ראה את הצבעים כצבעים, לפני שפירש ותירגם אותם לאובייקטים, לנפחים ולעומקים. "מונה היה כולו עין", טען סזאן, "אך איזו עין!" אלא שהחזרה לבראשית גרמה להפשטה, שכן במקום לראות את האובייקטים, ראה מונה רק את כתמי הצבע, דבר שגרם לכך שציוריו המאוחרים נראים כמעט מופשטים.



קספר דוד פרידריך, צלב בהרים, 1808. 110.5 x 111.5 ס"מ, דרוזן (תמונת מבח עבור טירת Thun)

“עצם קיומה של תרבות מכתוב אחריות חברתית, אשר קודמת לתכנים העצמאיים של יצירת האמנות”.

תיאודור אדורנו



תהליך עיצוב סביבה באום אלפחם: תושבים וילדים בונים גינה ומגרש משחקים בשכונת אלחלייחל. תערוכה שנערכה במקום הציגה את תהליך העבודה

מעמד האמנות כשדה עצמאי עומת במודרניות של המאה ה-20 עם התפכחות מתמדת, עם ביקורת חברתית, ועם ההכרה שהאמנות אינה מבוססת על שיח פנימי טהור, אלא נובעת מהסוציולוגיה ומהכלכלה של מציאות החיים. “התרבות”, טען גי דבור, “לא תוגשם כקטגוריה מעמדית. שלילת עצמה, פרימת עצמאותה, והתפרקות מנכסיה, כל אלה יוצרים עבורה מקור של שינוי ואופק אתי אשר מניע אותה כביטוי של חוסר נחת.” “אמנות”, אמר ג'ון רוברטס, “אינה עוסקת בפוליטיקה ישירה, אך היא מציבה נקודות ציון אתיות מול פוליטיקה לקויה.” וז'אק רנסייר כאילו משלים: “מה שחיוני בסוג זה של פוליטיות אינו השרטוט של

עמי שטייניץ הוא אוצר ופעיל חברתי. במשך כ-20 שנה פעל בגלריות לא מסחריות לאמנות עכשווית בתל-אביב, ביבנה וברמת אליהו, ראשון-לציון. בשנת 2001 סגר את הגלריה, ומאז הוא עוסק בעבודת אוצרות חברתית אמנותית ללא קירות. הוא משמש כיו”ר הוועד המנהל של ארגון “הלה” למען החינוך בשכונות, בעיירות הפיתוח וביישובי הערבים. מאמר זה מבוסס על חלק מפרק של ספר בכתובים.

קווים מובחנים בין תרבות גבוהה לתרבות נמוכה, אלא שמירה על קשר רצוף עם השבר שמתחולל בעימות ביניהם, פעולה מחויבת הנערכת בגבול, והעדר הגבול בין אמנות לבין מה שאינו אמנות.”

אוצרות בלי קירות

המחשבות על אוצרות ללא קירות החלו להתגבש במהלך שנות ה-80 של המאה הקודמת, בפעילות שהתקיימה בגלריה “אחד העם 90” בתל-אביב, ובסדנה לאמנות רמת אליהו, ראשון-לציון, שראשית דרכה ביבנה ב-1978. בשנות ה-70 של אותה מאה הובילו מאבק הפנתרים השחורים ומלחמת יום הכיפורים להתפכחות ממדיניות כור ההיתוך בישראל. מסכת הפערים בין קהילות המוצא השונות של אזרחיה והאכזבה מהשלטון חוללו משבר תרבותי וחברתי, שהביא למהפך פוליטי. תפיסת האוצרות ללא קירות נבעה מהכרה, שחפץ האמנות המוצג בגלריה ובמוזיאון מייצג, לרוב, קבוצת התייחסות מערבית, ואינו מחובר למורכבות תרבותית המוצא בישראל ולתרבות הערבית במזרח התיכון.

הניסיון הראשון לפרוץ את מרכזיות “חפץ האמנות” ולנסח שיח חוצה תרבותיות עם הקהל התקיים בשנות ה-90 בגלריה לא מסחרית שהפעלתי ברחוב שבזי בשכונת נוה צדק בתל-אביב. לשם כך נבחר תהליך שונה מהאופן המקובל – ביקור בסטודיו, בחירת עבודות, והצגת תערוכה. במקום זאת התארגנו בגלריה קבוצות של אמנים, שיצאו למסעות ולמפגשי שטח עם קהילות ועם מצבי יום-יום אשר חיים את הפערים החברתיים: אפליית מזרחים, הסכסוך עם הפלסטינים, עובדים זרים, מיגרר, קהילת יוצאי אתיופיה, זכרון השואה, צילום תיעודי, עיצוב ואדריכלות. בסוף כל תהליך הוצגו בגלריה תיעוד ועבודות שנוצרו במפגשים עם שותפים בקהילות השונות. בשנת 2001, לאחר פרוץ אינתיפאדת אלאקצה, החלטתי לסגור את הגלריה ולעבור לפעילות בקהילה. על אף שהתערוכות בגלריה הציגו תהליכים ולא חפצי אמנות, נטו המבקרים להתמקד בתוצרים וברושם של הצבתם. בהודעת הסגירה ששלחתי למכותבי הגלריה נרשם: “עם התפתחות עבודתי מהצגה

של אמנים ועבודות אמנות אל תהליכי עבודה שמקורם מצבים חברתיים ותרבותיים, החריף הניגוד שחשתי בין מוסד הגלריה לבין עבודת האוצרות. הבסיס המוזיאלי שמתווה את מסגרות הייצוג, התרבות, הכלכלה והשייכות של הגלריה קובע דרך מסוימת של ביטוי. הדפוס המערבי שעיצב מסלול זה ואת ההקשר החברתי של פעילותו, חסר, לדעתי, מול מציאות רב-קהילתית בסביבה מזרחית כה מצטלבות ומתעמתות קבוצות אוכלוסייה שונות. שיטה מוזיאולוגית בסביבה זו מבטאת סוג מיגורי של שייכות, ומקשה על בניית שיח עקרוני ושווה בין קבוצות. הדגם המוזיאולוגי תוחם את הביטוי האוצרותי

במסגרת הקובייה הלבנה, ואינו מותיר מקום להיווצרות שפה שמקומה מעבר לחלל התצוגה. התפתחות של אמצעים אוצרותיים נוספים חיונית בעיקר כשעוסקים באמנות עכשווית ובאמנות כמקום לבחינה ולשינוי של דפוסי מחשבה והתבוננות.” “אמנות”, אמר לב ויגוטצקי, “היא החברתי שבתוכנו. גם אם היא מבוצעת בידי אני יחיד, אין זה אומר שמהותה יחידנית.” אמנות היא הביטוי החברתי של רגשות אשר מצויים בשיח אתי בעל משמעות עבור היחיד ועבור הרבים, ויש לה כלים מושגיים להתבוננות בפנימיותה של הרגישות האנושית. כלים אלה אינם מסתכמים בחפץ האמנות. הם פועלים

בליבת הקיום של התרבות, החברה והזהות, משנים את תפיסת הנראות, ומפירים את הסדר בין מרכז לשוליים. השולי והנעלם נגלים בתהליך היצירה כביטוי אנושי בעל משמעות מרכזית. אוצרות ללא קירות פונה מייצוג בלעדי של חפץ האמנות אל הידברות מחויבת עם יצירה מודרת במציאות החיים.

המקרה של אום אלפחם

אירועי אוקטובר 2000 ואינתיפאדת אלאקצה פגעו בעיר אום אלפחם, והגבירו את הנתק בין תושביה לבין החברה הישראלית. המתח ביחסי יהודים וערבים וההקצנה בסכסוך הישראלי-פלסטיני חייבו את הגלריה המקומית לחרוג



גלריה עמי שטייניץ. ספריה מזרחית, מארס 2000
מדף ועליו מאות ספרים מציג הווייה היסטורית ועכשווית של תרבות יהודית ערבית. נערך על-
ידי הפסל ציון אלגרבל וז'אקס יעקב רונן מורד, שהוסיף תיעוד דיוקן, סביבת עבודה, וצילומים
מאלבומי המשפחה של יוצרים מזרחים



המסע אל קהילת יוצאי אתיופיה בפתח-תקוה: שילוט שהוצב ברחובות העיר פתח-תקוה והזמין עוברים ושבים להתקשר ולהאזין לסיפור מחיי
יוצאי קהילת אתיופיה בעיר

ורושמים רעיונות באמצעות דימויים, סימנים, וכתיבה מעולמם ומסביבת חייהם. הם מפתחים מפות מדומיינות של רעיונות אישיים אשר משולבים באורח המצאתי בתוכני הלימוד, מוצגים לכיתה בשיח עמיתים, ומשמים מקור ליצירת תערוכות משותפות בגלריית בית-הספר. אמני בית הספר פועלים בשיתוף סגל ההוראה כמנחי יצירה המעורבים בכל תחומי הלימוד והקהילה. סטודיו האמן משרת את הכנת התערוכות בעת הלימודים, ואת היצירה האישית של האמנים בשעות אחרות.

תוכנית מציאות

"עדות מקומית", תערוכת צילומי העיתונות והתיעוד השנתית, וסדנת Frames of Reality לצלמים פלסטינים וישראלים מטעמה, עוסקים בהעצמת

ביצירת רעיונות, וכלי האמנות הם אמצעי הייצוג של היווצרות זו. הזהות התרבותית של שפות הסימנים והאסתטיקה של הבעתן מיוצגות בקמפוס התרבותי באמצעות תערוכות שיוצרים הילדים בבית-הספר, וקושרות את עולמם האישי, הקהילתי והסביבתי עם תוכני מקצועות הליבה. התערוכות בגלריית בית-הספר נוצרות במסגרת לימודי גיאוגרפיה, גיאומטריה, אנגלית או ספרות, תוך שימוש בתחומי אמנות שונים. לצורך זה מפעילים אמני בית-הספר סדנאות מקצועיות, המאפשרות ליצירת עבודות אמנות אישיות וקבוצתיות ואוצרות מוזיאלית בגלריית בית-הספר. התנסות הילדים באסתטיקה של ההבעה מתחילה בספרי רעיונות אישיים, מעין ספרי סקיצות או פורטפוליו, שם יוצאים הילדים מתוך הלימודים,

אלא מוגשם בתהליך המתרחש בין תוכן, יצירת רעיונות והצגתם בציבור. כושר היצירה של סימנים והאסתטיקה של הבעתם מתבטאים בשיח של הקשרים. השפה החזותית, שמקומה נפקד מבית-הספר, מקיימת את מרחב הניראות אשר רושם את מופעם המילולי, החישובי, הקולי, התנועתי והתמונתי של סימנים. בבית-הספר נאספים ילדים, הורים, מחנכים ומחנכים במסגרת קהילה, במטרה להקנות השכלה, להנחיל ערכים, ולהתנסות באפשרויות הביטוי העצמי והציבורי. יצירתיות אינה עניין לביטוי עצמי בלבד, ומופעה מתאפשר בזכות המסגרת החברתית הכוללת. יסודות אלה אוצרים אסתטיקה של היווצרות אשר מתווה את עולם הרעיונות. בית-הספר הוא המוסד הציבורי הראשון בקהילה בו נערכת התנסות

סיפורים, מספרי סיפורים, ומסלול היכרות עם הקהילה. אמני הקהילה כתבו והלחינו שירים שליוו את הסיפורים אשר הוקלטו כתסכיתים קצרים. בנקודות שונות בעיר הוצבו שלטי דרך, שהציגו את הדמויות המספרות, והזמינו עוברים ושבים להאזין לסיפורים בטלפונים ניידים. פרסום המסע באתר המוזיאון איפשר להקשיב לסיפורים מכל מקום בארץ.

מפות מדומיינות של רעיונות

תפיסת האוצרות ללא קירות השתלבה ברעיון בית-הספר כקמפוס תרבותי, שפותח בסדנה לאמנות רמת אליהו, ראשון-לציון, בשנות ה-90, ונוסדה בבתי-ספר בשנות העשור השני של האלף השלישי, בניסיון לנסח מחדש את מעמד האמנות בלמידה. הערך הסגולי של רכישת דעת אינו מסתכם במסירת מידע,

מסע אל יוצאי אתיופיה בפתח-תקוה
היחס בין המוזיאון לקהל מתבטא בייצוג דל של קהילות אשר אינן נוטלות חלק בעולמם של אמנים ואוצרים. המוזיאון הוא הנציג הציבורי של תרבות הקהילה, וההדרה של קבוצות מבין כתליו מותירה את שני הצדדים חסרים. תערוכת "אוצר בע"מ", שנערכה ב-2011 במוזיאון פתח-תקוה, הציגה גישות אוצרות שונות, שקיבלו כולן ביטוי בחלל התצוגה של המוזיאון. המסע אל קהילת יוצאי אתיופיה בעיר הוציא את המוזיאון לפעילות במרחב העירוני, יצר אקטיביות תרבותית משותפת עם בניה של קהילה זו, והציב ברחובותיה נקודות אוצרות. בפעילות משותפת של נציגים עירוניים, אמני מחלקת ההדרכה במוזיאון, פעילים, אמנים וחברים בקהילה, נרקם תהליך יצירה שנמשך שנה. הפעילים בחרו

משגרת התצוגה המקובלת. המשבר העמוק לא איפשר להמשיך במסורת המקובלת של הצגת תערוכות, ודרש נקיטת מהלכים בשיתוף אמנים, הקהילה ומבקרים – אשר יפיגו את הנתק. באום אלפחם מתקיים מפגש מיוחד בין ערכי טבע ועיר, בין המתוכנן לבלתי-למתוכנן, בין הפרטי לציבורי ובין הישראלי לפלסטיני. ב-2003 ערכו קבוצות משותפות של אמנים, אדריכלים, מעצבים ותושבים שיח על העיר, שכונותיה ונופיה. במקומות שונים בשכונות העיר נבחרו מקומות שיצרו מסלול סיור, ונערכה התנסות משותפת בתכנון ובביצוע רעיונות קיימות שישרתו את התושבים ואת המבקרים בה. בסוף התהליך התפרסם מדריך סיור בעיר, שיצא לאור בערבית, בעברית ובאנגלית.



פינוי מאחז עמונה. יובל טבול, מתוך "חקך הארץ". הוצג במרכז עמיעד ביפו בשנת 2008, במסגרת הפרויקט FRAMES OF REALITY, המשותף ל"עדות מקומית" ולמרכז פרס לשלום



בית-הספר כקמפוס תרבותי בבית-הספר "אלונים", בהנחיית הסדנה לאמנות רמת-אליהו, ראשון לציון. ילדים מציבים גלובוס שיצרו במסגרת שיעור גיאוגרפיה, ומתקינים תיבות תצוגה של מדינות שבחרו

להידברות אמנותית מעצימה בקהילות, בשכונות, בבתי-ספר, במחלקות עירוניות ובמתנסים. כל אחת מהמסגרות הללו מקנה מקום לשותפות בין אמנים, קהילות ותושבים, שפירותיה ייווצרו בסדנאות אמן שכונתיות ויוצגו בסביבתם במימון ציבורי. מרקם האמנות במרחב האזרחי יתבטא באקטיביזם מחויב לקיימות הקהילה בהשתתפות מאות אמנים באשכולות של סדנאות, פעולות, תערוכות, ותיעוד ארוכי-זמן – כייצוג הידברות חלופי לחתימה הבלעדית של הון, מוצר וחלל התצוגה.

והתארגנויות של אמנים בעלי מודעות חברתית פועלות לעיתים בהתנדבות בליבת המצבים הללו, ומשפיעות על זהותם התרבותית ללא הכרה ערכית וכלכלית במשמעות האמנותית של פעילותן. קיומה הסגולי של האמנות מוחלש, מפני שכוחות השוק ונכס האמנות נתפסים ככריחה הטבעית של התגבשות ערכים אמנותיים. רק סדר כלכלי נוסף, הפועל מחוץ לשוק הפרטי, יוכל לייצג את המימד המושגי המלא של אמנות המחוברת לנקודות השבר החברתיות. המרחב האזרחי מכיל אתרים חשובים

מונחי האמנות והכלכלה שלה, ומטילים ספק באמיתות נחרצות מטעמם. אוצרות ללא קירות דנה בהידברות אשר משנה את סדרי הייצוג של האמנות במרחב הציבורי. החפץ הוא רק אחד המרכיבים בהידברות אתית, פוליטית וכלכלית המתחוללת בליבת השיח האנושי. ייצוג האמנות אינו מוגבל לגלריה ולמוזיאון, אלא מתקיים במרחב הקהילתי הכולל שממנו צומחת היצירה. מרחב רחב זה מכיל פרקי שבר הפועלים על הגבול שבין אמנות ללא-אמנות, ומעצבים את חיי היום-יום ונעדרים מהייצוג האמנותי שלו. קבוצות

העולה מתהליכים סיוזיפיים – נפילה ואיחוי של החברה האנושית.

אמנות במרחב האזרחי

על אף התפכחות מתמשכת ממעמד ייצוג האמנות, עדיין מתקיים עיקר האוצרות בחסות הון פרטי. רוב הגלריות הן מסחריות, ורוב המוזיאונים פועלים בזכות אספנים ובעלי ממון באופן המערב שיקולים פרטיים בעיצוב תולדות האמנות. מחויבות חברתית והידברות הם מרכיבים מושגיים של היצירה מפני שהם פועלים מעבר לאובייקט, מערערים על

והמחויבות האנושית גוברת על זו של התמונה. הצילום התיעודי מתחיל בנקודה בה נסיבות אנושיות קוראות לתיקון באמצעות אסתטיקה שמאנתגרת את העובדתי, הבדיוני והפוליטי, בכוח הפריצה של המודחק אל הדימוי. הדיגיטליות מעצימה עוד יותר את התפרקות התמונה מהחפצה מוזיאלית, ומעבירה את האתיקה של הנראות אל שדה התופעות. הצלמים התיעודיים עוסקים במלאכת שטח הסמוכה לתהליכי האוצרות ללא קירות. תצלום מסוג זה אינו מתבדל כחפץ, אלא מופץ כסיפור

הביטוי התמונתי של הסיפור התיעודי, ואת ההכרה באסתטיקה החברתית של אמנות הצילום התיעודי. צלמי העיתונות והתיעוד ניצבים בנקודות השבר בהן פועלים היום-יום ואמנות התמונה מתוך חיי החברה והפוליטיקה. "הצילום התיעודי", גורסת רוזלינד קראוס, "מתיק ומעתיק פיסת מציאות מהמבנה הפנימי של ההתרחשויות מבלי לשגות בטוהר מדיומלי ברוח אמנות המופשט המודרנית". צלמי העיתונות והתיעוד פועלים במורכבות אסתטית בה עולה חשיבות הנושא על התצלום,

אמיר נוה מגיב לנייר על כל סוגיו. כמה תשומת לב הוא מקדיש לו. הסקרנות ויצר המרדף חסר-השובע אחר דף הנייר הם שמריצים אותו, ודומה שהוא תמיד רץ. גם כשאתה פוסע לצידו, הוא אינו שם. רק נדמה לך שהוא לצידך. הוא עמוק בחיפושיו אחר מצע הנייר. דף תווים שהתעופף ברוח נחת במקרה לרגליו, ואיך הוא יכול להתעלם ממנו? או דף ממילון או מספר הגות, עטיפה של ספר או כריכה צבעונית, שכדאי להסירם ולהשתמש בהם. דף מספר אמנות, או נייר אריזה, קרטון שלא תעוף בו מבט שני – והוא מוקסם ממנו, ויודע בו במקום מה יצייר עליו. דף לבן, צהוב או ירוק. דפים וכריכות של ספרים, שרק על-פיהם אפשר לשחזר את תולדות הספר העברי. שריד מכרך האנציקלופדיה העברית, עולם המדע, תנ"ך בפירוש קסטרו, גדולי ההוגים, תולדות מלחמת היהודים – רגע לפני שיפוננו מספריית הוריו הוא מנכס לו אותם למטרה שלמענה הוא חי. קל לךמות אותו, ברגע של אתנחתא, שולף ערימה של ניירות מאחד מארגזי האוצרות שלו, מרים את הנייר הראשון, אומד אותו בעיניו, ידו נשלחת אל אחד העפרונות, ותוך דקות, העבודה מוכנה והוא כבר רץ הלאה.

עוזי צור, מבקר האמנות של העיתון "הארץ", כתב לאחר ביקור בתערוכתו של

אמיר, "קרקס הכאב", בגלריה זומר, בשנת 2013: "...אהבתי נתונה לניירות של נוה, למינוריות המופתיות. שם התערוכה, "קרקס הכאב", הוא ציטוט מפי יפתח בן התשע, בנו של אמיר, שלשאלת אביו, "מה אתה חושב שאבא מצייר?", ענה: "קרקס של כאבים". הנה כמה שאלות ותשובות שאולי יצליחו לשפוך אור על תעלומת אמיר נוה.

היום, כשיש לך סטודיו בתל-אביב ואתה בא אליו כל שבוע ליומיים או אפילו שלושה, מה משמעותו של סטודיו זה לגביך?

היום אני חושב שהסטודיו שלי הוא בעצם המקום שבו אני יכול לישון הכי טוב. זה ממש נחמד לקום ישר לתוך עצמך, ישר לתוך מי שהיית אתמול בלי להתברבר וללכת לאיבוד, כמו שקורה לי בדרך כלל. המחשבה על סטודיו כעל זירה שבה מתרחשת היצירה רק מכוונת לכך שהמקום האמיתי, או אם תרצה, הסטודיו האמיתי, הוא האיזור בו מתרחשת המחשבה לפני שהיא הופכת לתוצר פיסי. לכן אני מניח, שאחד הדברים החשובים ביותר שסטודיו אמור לספק הוא תחושת הביטחון. ממש כמו בבית, רק שהביטחון שבית מעניק הוא פיסי, וסטודיו אמור להעניק ביטחון רוחני ומחשבתי. בהקשר של הסטודיו כקונספט,

כרעיון, זה קצת כמו להיפגש עם משהו שדווקא ההתבוננות בו מרחוק הופכת אותו למסקרן, וההתקרבות אליו מבהירה את התפלות שיש בו. אחרי ככלות הכל, סטודיו זה מקום עבודה שיש בו מיקבץ גדול של עבודות, סימני צבעים אקראיים על הרצפה וספרים, וגם הסדר והבלגן והעבודות בתהליך, שאינן גמורות.

אבל איך אתה מצליח להיות בסטודיו, בתל-אביב, יומיים או שלושה בשבוע, וחמישה ימים בעל משפחה בבאר שבע?

טוב, זו באמת פריבילגיה שיש מקום של שפיות כמו הבית, מקום שמאזן אותי ולא נותן לי ללכת לאיבוד בתוך עצמי. ההשעיה של חיי היום-יום מאפשרת לי את ההתמסרות שכל כך חשובה ליצירה ולראייה של הדברים, לאורך זמן רצוף, בתוך ההקשר שלהם. הניגוד בין שני העולמות היה מאוד קשה לי ולמשפחתי בהתחלה. מבחינת היצירה, שכל מהותה אומרת "ללכת לאיבוד" כדי שאפשר יהיה לגלות מקומות חדשים, החזרה הביתה מצילה אותי. עם כל הרומנטיות של העניין, זה ממש לא פשוט להיות לבד שלושה ימים בתוך מרחב שכולו מאפשר חירות, לפעמים חירות גבולית, ובסוף עוד צריך להצדיק את זה.



אמיר נוה, פרדוקס. עיפרון, עט וטוש על נייר, 2008



אמיר נוה, בדרך לשום מקום. שמן על בד, 2013



אמיר נוה, נונו והאופניים. טכניקה מעורבת על נייר, 2013



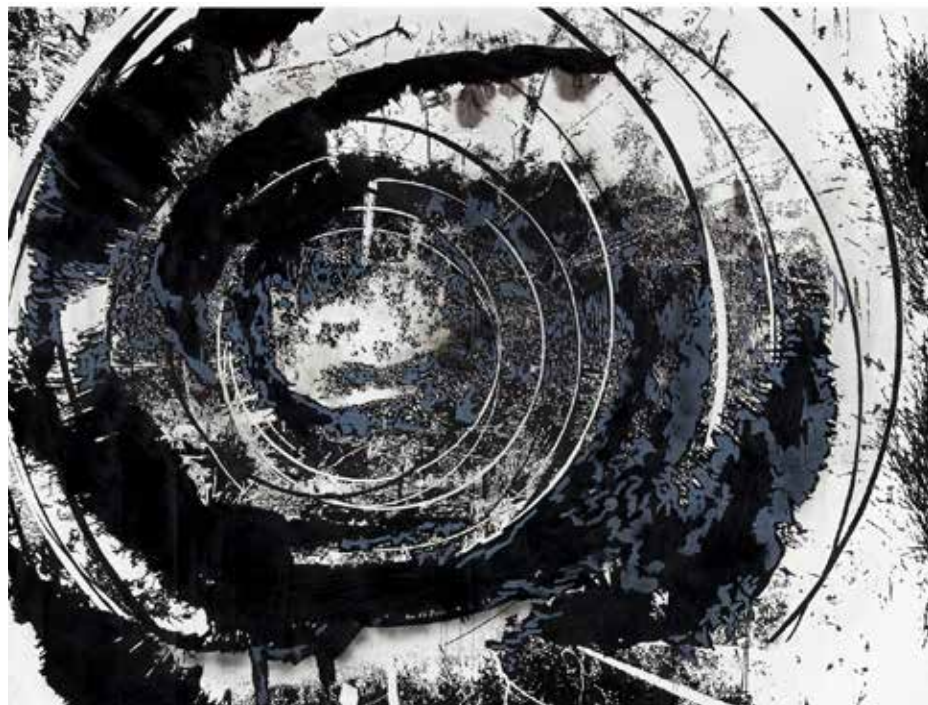
אמיר בטודיו

העבודות או העיסוק שלי ב"זמן", והניסיון להתעמת עם הזמן מגיעים מתוך הרצון שלא לקבל את המוחלטות שלו, אלא להגדירו כנגזרת של תודעה. ההבדל בין עבודות נייר ושמן קשור לרוב לאינטימיות שנוצרת בנייר. אחת הסיבות קשורה לכך שכשעובדים על נייר, מצליחים ברוב הפעמים להכיל את כולו במבט אחד. כמו לראות עולם שלם במבט שדרכו אפשר להבין למה זקוק בו כל חלק כדי להתפתח, והתוצאה היא מעין פריקה ישירה של תת-תודעה ואסוציאטיביות. המכלול של העין, היד והדף הופך להיות מיקשה חסרת עכבות או דיכוי או פחד, והתוצאה לרוב היא מעין הפתעה שרק מוסיפה עוד חלק לעשרות חלקים שכבר נעשו, אשר עוזרים להבין את התמונה הכוללת שממנה נובעת היצירה, שמא היא בכלל תירוץ למשהו גדול ועמוק יותר.

העבודות או העיסוק שלי ב"זמן", והניסיון להתעמת עם הזמן מגיעים מתוך הרצון שלא לקבל את המוחלטות שלו, אלא להגדירו כנגזרת של תודעה. ההבדל בין עבודות נייר ושמן קשור לרוב לאינטימיות שנוצרת בנייר. אחת הסיבות קשורה לכך שכשעובדים על נייר, מצליחים ברוב הפעמים להכיל את כולו במבט אחד. כמו לראות עולם שלם במבט שדרכו אפשר להבין למה זקוק בו כל חלק כדי להתפתח, והתוצאה היא מעין פריקה ישירה של תת-תודעה ואסוציאטיביות. המכלול של העין, היד והדף הופך להיות מיקשה חסרת עכבות או דיכוי או פחד, והתוצאה לרוב היא מעין הפתעה שרק מוסיפה עוד חלק לעשרות חלקים שכבר נעשו, אשר עוזרים להבין את התמונה הכוללת שממנה נובעת היצירה, שמא היא בכלל תירוץ למשהו גדול ועמוק יותר.

איך אתה מגדיר את עבודות השמן שלך בהשוואה לעבודות הנייר?
 העבודות מכילות סצינות עמוסות דמויות הממוקמות על הטווח שבין האנושי לבהמי. הדמויות השונות לכודות בסבך יחסי תלות זו בזו, ולא תמיד ברור איפה מתחיל האנושי ונגמר הבהמי. המבט שלי מקלף מהאירוע החברתי כל סממן של נורמליות או מסיכה, וחושף את החרדות, היצרים והמוטיבציות העלובות שקושרות קיום אנושי אחד לשני. נושא נוסף שחוזר (אם באופן ישיר, כחלק מטקסט שנוסף על הציור, ואם כרעיון מנחה), הוא נושא הזמן או הזמנים. ההעדרות מול הנוכחות. הניסיון "לתפוס" את ההווה כמהלך המבקש להוכיח ולהצדיק את הקיום, מהלך המנסה להבין את הרצף והקשר בין האתמול למחר.

על שבעת החורפים של יהודית ספורטס



יהודית ספורטס, שיכחה, מספר 27, 2013. דיו על נייר, אוסף פרטי, ניו יורק

עבודתה של יהודית ספורטס היא חטיבה לעצמה במסגרת האמנות העכשווית. מאז שנותיה הראשונות כאמנית היא עושה בחלל שימוש אופף-כל: המבנים האופקיים הצבועים העצומים שלה התפתחו על דרך ההתרחבות, ובישרו את נטייתה העכשווית לעקוף את כל צורות המחשבה המקובעות בדבר החפץ הפיסולי. היא בחרה, והציעה, חוויה אמנותית שהיא אשכול של כוחות הפונים לכיוונים שונים. אחת מעבודות הפיסול המוקדמות שלה, אשר הוצגה בביאנלה השישית באיסטנבול ב-1999, התפשטה על פני החלל הפיסי והפסיכולוגי כאחד, ונראתה כמבנה משתרע ברוחב שישה מטרים ויותר, שגדל מעצמו כמו מערכת חיה בעלת אינטליגנציה אדריכלית, או ליתר דיוק, צורת חיים מובנית בקפידה. אין זה מקרה שהשחקן הראשי בתערוכתה במוזיאון ישראל הוא פיצה: סביבה חיה, שטוחה ואורגנית, אשר מקיימת את עצמה בתוך מחזור עונתי טבעי של חיים ומוות. התמקדותה של

ספורטס בטבע היא תוצר טבעי של עבודתה המוקדמת: עניינה המרכזי היה הדבר החי, יופיו של הפשוט, מערכות צמיחה מסתוריות ויישיות ראשוניות. מחזור החיים של הנבג, של השרך ושל העץ – כולם טובלים באפלה, במים ובלחות, ובמילים אחרות, בתוך יער אפלולי וקסום – הוא נושא טעון משמעות ביצירתה. העבודות בתערוכה הן נקודות ציון במסע, והמעבר מנקודה אחת לאחרת נעשה דרך שכבות של חפצים (ושל משמעויות), המאזכרים בעקביות את החפצים עצמם ומשתלבים בתוך סיפור גדול מהם ששיאו פסטר. המבקר אמור להבין את העבודות באופן בלתי-אמצעי, בעזרת החושים והתודעה, ולחוות אותן באמצעות רגש ואמפתיה, ולא בדרך השכל. הן מסתמכות על תנועתו ועל ההתמקדות הדרושים כדי להתקדם בתערוכה.

קשה ואולי כמעט בלתי-אפשרי להצביע על מקור ברור שספורטס ניזונה ממנו, או על השפעה ישירה על עבודתה. עבודות הרישום, הפיסול והוידאו שלה אישיות מאוד, כרוכות במחקר מעמיק ומצטיינות בעשייה יסודית. האנימציה בולטת בהן, ועבודת הוידאו איטית ובעלת עוצמה רגשית. יצירתה היא "יצירת

אמנות כוללת" (Gesamtkunstwerk), ולא סך כולל של יצירות הפורס את אופן הראייה שלה, על כל מורכבותו, שכבותיו, רגישותיו והאנרגיה הסוחפת שלו, המדביקה את כל חלקי היצירה לעבודה קיבוצית אחת של רישומים, ציורים, מיצב, עבודות וידאו ומיצג. כמו מחדשים אחרים, היא צופה כיוונים חדשים באמנות ואסטרטגיות תצוגה עתידיות, נוטשת עבודות אישיות וממותגות לטובת נרטיב ארוך, ביטוי רחב היקף ואמנות, שאפשר להגדיר כ"תבנית" מצטברת. קווי דמיון צורניים מסוימים, במיוחד הקצב האיטי והחודרני, מתוחים בין אמנות הוידאו של ספורטס לבין עבודתה המוקדמת של האלוק אקאקצ'ה, שהשתתף גם הוא בביאנלה השישית באיסטנבול, ובין עבודתה לבין עבודת ההנפשה של האמנית הצעירה קתרינה את'אנסופולו, שפסקול עקשני ורדוף רוחות מלווה את דימוייה. המבקש אחר מקבילה למבנה התערוכה של ספורטס ולאסטרטגיה שהיא נוקטת יכול למצוא אותה בעבודתו של האמן בן דורה, אדי פרגוסון.

בני-שיח אמנותיים אחדים, שחושבים כמו ספורטס ומתכתבים עם עבודותיה, מתחילים לעשות את דרכם ומבססים אותה על אמת מובנת מאליה, הגורסת כי האמנות קשורה בקשרים עמוקים

עם המציאות, וכי צמצומה של עבודה לרעיון מרכזי אחד הוא בגדר אינוס גבולות לא טבעי, שכן תהליך היצירה והראייה המתפתחת הם זרם אחד של רעיונות, רגשות, דחפים, ומחשבות – מתחרים ולעיתים מנוגדים. ואף על פי כן, עבודתה של ספורטס יחידה במינה. כמו כל האמנים שבורכו בקול משלהם, אפשר למצוא זיקות של מבנה וצורה בינה ובין אחרים, אך לא של מהות. עם הזמן, כשהיא תלמד ותשפיע על האמנים לעתיד לבוא, יהיה אפשר אולי להעריך את הזיקות הללו ביתר קלות. כשבוחנים את עבודתה היחידה במינה

של ספורטס בהקשר רחב יותר מזה של האמנויות החזותיות הבין-תחומיות, מתברר שהיא מתכתבת עם הקולנוע והספרות. נחשוב על מבנה התערוכה במוזיאון ישראל: המבקר בה מוזמן ללכת מחדר לחדר, לפגוש בדרך סדרה של חפצים, ולהגיע לבסוף לסרט שמוקרן על מסך גדול-ממדים. בסרט נראות כמה מן העבודות שבתערוכה: החביות, הפסנתר, והשולחן העגול ועליו שרידי אונייה ומטען שהושלך ממנה, מהם חפצי אמנות מעוצבים ומהם שפוכת ביצות. את הסיור בתערוכה אפשר לראות כמסע מריכוז, ואת הפיצה – ביצת דריסברג שכבר שנים

עומדת במרכז עניינה של ספורטס – כמייצגת מים רבים. בתוך מטאפורה זו של מסע המתרחש עמוק בתודעה, דימויי המים ביער מעלים על הדעת את סרטו של הבמאי הרוסי אנדריי טארקובסקי, "המראה" (1974); ודימויים של משלחת היוצאת ל"איזור" מיסטורי ומורכב מזכירים את סרטו "סטאלקר" (1979). מה שנראה כנרטיב בעל מבנה רופף הוא למעשה מסע רוחני בעל מבנה מהודק המלווה באפיפניות בצורת חפצים מזרם התודעה של האמנית – זיכרונות והרמוזים מתת-התודעה, המבוטאים בקפיצה מן האסתטיקה

הכותב הוא יועץ אמנות במוזיאון לאמנות מודרנית, איסטנבול. ב-1999 אצר את הביאנלה השישית לאמנות באיסטנבול. המאמר פורסם בקטלוג "יהודית ספורטס: שבעה חורפים", מוזיאון ישראל, ירושלים, 2013 © מוזיאון ישראל, ירושלים.



יהודית ספורטס, שולחן המגנטים, 2013. הקרנת וידאו מחזורית, צילום מסך מתוך סרט. שילוב שכבות גרפיות ועריכה: קטיה אנזלבסקי



יהודית ספורטס, מאז קרה משהו, 2008. דיו על רדיד נייר דחוס על סיבית



יהודית ספורטס, מראה הצבה מתוך "שבעה חורפים", 2013. מוזיאון ישראל, ירושלים

לפני מפל עצום של ערפל, אשר נבקע כשהספנים התשושים מגיעים אליו – תיאור ספרותי המהדהד בחיפושה הרוחני של ספורטס. השורש הלטיני של vortex הוא גם השורש של vertigo, שפירושו "סחרור", ומכאן גם "סחרורת". ספורטס מכירה היטב את המטען הסימבולי של מערבולת, והיא משתמשת בדימוי זה כדי לייצג שינוי, מעבר ממצב אחד לאחר ואיבוד שליטה: איבוד שיווי-המשקל המורגש כשמתמסרים לעולם הטבעי הראשוני. בטבילת הגוף והנשמה בעולם הִפִּיצה השורץ, שאינן להיכנס אליו, מתחולל באמנית – ובצופים בעבודת האמנות שלה – אותו שינוי, שהוא מטרת האמנות ומטרת מסעה שלה.

והמוסיקה בסרטה של ספורטס, Vortex of Separation? ובכך, התערוכה כולה בנויה כיצירה מוסיקלית מורכבת הבנויה פרקים-פרקים. כותרות כמה מן הפרקים ביצירתו של גלאס – סחרורת, שלווה, ההוריקן וההכרה במוות, תפיסה שנייה של אור, ירח, ערפל וקשת בענן – יכולות בהחלט לתאר את פרקי התערוכה של ספורטס במוזיאון ישראל. שני מקורות ספרותיים נוספים ראויים לאזכור כאן: "שירת יורד-הים הישיש" מאת סמואל טיילור קולרידג', המתארת מסע שסופו רע, שקיעה מוסרית ורגע של קתרזיס, והנובלה "סיפורו של ארתור גורדון פים איש ננטקט" מאת אדגר אלן פו (שהשפיעה על הרמן מלוויל וז'ול ורן), וסיומה הפתאומי בים שצבעו לבן כחלב,

הסיבובית של המערבולות השוככות, וכאילו יצרו את הגרעין למערבולת ענקית נוספת. פתאום – בפתאומיות מרובה – היתה זו למציאות ברורה ומוגדרת, מעגל שקוטרו כחצי מייל ויותר" (מתוך: אדגר אלן פו, "הירידה אל תוך המאלטרום" בספר "מסכת המוות האדום", תרגום: טלה בר, הוצאת אור-עם, 1985). נישאת על "ההוריקן הנורא ביותר שירד אי-פעם מן השמיים" נלכדה ספינתו של הגבר בתוך המערבולת האיומה. במקרה – ולבטח בצירוף מקרים גמור עם התערוכה – הוא ניצל בדרך של קשירת עצמו לחבית מסוג החביות שספורטס מציגה במיצב. ב-1986 הלחין פיליפ גלאס מוסיקה על פי "הירידה אל תוך המאלטרום". האם אפשר להתעלם ממשמעותם של הפסקול

תוך המאלטרום", מערבולת ידועה מול חופי נורבגיה, שפירושו שמה הוא "הזרם הרע" (האם הצבע השחור השולט במיצב של ספורטס הוא רמז לסופר זה?); בתחילת הסיפור מצוטטים דברי ג'וזף גלנוויל, איש דת אנגלי ופילוסוף בן המאה ה-17: "דרכי אלוהים בטבע ובהשגחה אינן דרכינו...". נראה שאֵלָה הן בדיוק הדרכים המיסתוריות שספורטס מציעה בסרטה היפה והחידתי. סיפורו של פו מסופר בקולו של גבר הנראה לסופר מבוגר מכפי גילו (עקב מפגשו עם ה"אל-ביתי"), ומדבר על מפגשו עם מערבולות בים שהפכו לפתע למערבולת עצומה אחת, מערבולת מעוררת אימה: "לאחר זמן התפזרו רצועות אלו למרחק רב, התערבבו ביניהן, השתלבו בתנועה

מעוררת יראה. שם הסרט שבסופה הוא Vortex of Separation ("מערבולת של פירוד/ פילוג"), והוא בנוי משם עצם טעון שנגזר מן הפועל הלטיני vertere, כלומר "להסתובב", המציין "סחרור, מערבולת וסופה". כשמרחיבים את ההשוואה מן הקולנוע אל הספרות, מוביל שם הסרט אל ספרות המסעות הימיים של המאה ה-19, שהיו כרוכים, פיסית ונפשית, בעימות עם הטבע ובהליכה אל הלא-נודע. כך גם בתערוכה, שיש בה מן השקט והאדישות שלפני הסערה, אך היא מתגלגלת בקצב הולך וגובר, צוברת תאוצה, ושיאה הוא סרט חובק-כל, שממדיו מגמדים את הצופה – מבול או רעידת אדמה. סיפור ימי מן הסוג הזה הוא הסיפור הקצר של אדגר אלן פו "הירידה אל

המחמירה בשחור-לבן אל פרצי צבע, שעוצמתם ומשמעותם גדולות יותר דווקא משום שהם נדירים. כמו בסרט של טארקובסקי, החפצים בתערוכה שקולים להתבטאויות חידתיות, והם מפתח לנרטיב המתפענח רק באמצעות תפיסה סובייקטיבית של חלקיה. טבעם הכמוס וההרמטי הוא שמוביל את הצופה לעומק החוויה. החפצים של ספורטס "אומרים" ובו-בזמן "לא אומרים". הם אינם מגלים, אלא מרמזים, מציעים באמצעות השוואה, רומזים כמו אוראקל. החפצים הללו מרהטים בועה סגורה, שהצופה התמים והמיומן של קולרידג', זה "המשעה מרצון את חוסר האמון שלו", יבין ברגע שיחצה את המפתן וייכנס להצגה. שכן הצגה/תערוכה זו

חלל התערוכה, לא מבחינה פיסית, אלא כהתרחבות לממד אחר.

בעבר דיברת על חיים קודמים ועל תפקידיהם של הבניינים שעבדת בתוכם. מה היחס בין התערוכה "שבעה חורפים" והעבודות החדשות שמוצגות בה ובין החיים הקודמים של הבניין שעבדת בו, מוזיאון ישראל בירושלים?

ירושלים היא מקום חם בכמה וכמה מובנים, ודאי במונח הפוליטי. לאן שלא תפנה, אתה נוגע במשהו שעלול להתפוצץ. כל מולקולה נושאת רעיון מסוים, מזמן מסוים; אין שטח פנוי או משוחרר. זוהי מציאות נתונה: כיצד ניתן לנוע במקום שבו ה"טעינות" של הדברים היא עדיין מהותם? יכול להיות שזה פוליטי-פיוטי, אבל אני אף פעם לא מתעסקת באופן ישיר בעניינים פוליטיים, כי הם טעונים מדי עבורי. להיפך, אני מחפשת אזורי פעילות מאווררים יותר ודחוסים פחות, כדי שאוכל לפגוש את הצופה, את הקורא, או אפילו את מה שנקרא "האויב", במרחב חופשי יותר. הדרך שלי לעשות זאת היא לעלות למעלה באופן ורטיקלי.

לכן, ההתייחסות הראשונה שלי למוזיאון הייתה צורנית לכאורה, והתעלמה לגמרי משכבות האינפורמציה הכלואות בארכיטקטורה שלו. לקחתי את המפה של ירושלים, ואיתרתי בה את מיקום המוזיאון. הסרט מתחיל

ההתייחסות לחלל או למרחב נובחת בעבודתך בדרכים שונות. הייתי רוצה שנתחיל בעבודה **Vortex of Separation** ("מערבולת היפרדות/פילוג"), שהיא שיא התערוכה שלך במוזיאון ישראל. מערבולת היא תנועת סחרור שיוצרת ריק, מעין חור, או מעבך. מה היחס בינה ובין חללים אחרים בתערוכה?

מערבולת יכולה להיות חור קטן שמופיע בתקרה של חלל נתון. ככל שתצמד בעקבותיו – תלוי כמובן במצב התודעתי שלך – כך הוא ייחשף ויפתח, עד שתמצא את עצמך בקשר עם תדר או רובר נוסף של הדברים. ניסיתי להזרים את המערבולת הזאת לתוך חלל המוזיאון. אני אוהבת להתחיל עם הדברים הכי קונבנציונליים. המוזיאון הוא חלל פיסית, ארכיטקטוני, מנטלי, ואף יותר מזה. כשאני מתחילה לחשוב על תערוכה אני לא יודעת מה תהיה התוצאה, אבל בזמן העבודה, כשאני יוצרת פסלים או כשיצרתי את הסרט, התערוכה מתחילה להתגלות ולהיחשף. כאן התחלתי עם הרעיון להרחיב את

הכותבת היא אוצרת עצמאית, סופרת ועורכת מסאו פאולו, ברזיל, וחוקרת אורחת במכללת קליפורניה לאמנות, סן פרנסיסקו. הריאיון פורסם בקטלוג "יהודית ספורטס: שבעה חורפים", מוזיאון ישראל, ירושלים, © 2013 מוזיאון ישראל, ירושלים. הדימויים באדיבות האמנית וגלריה זומר לאמנות עכשווית, תל-אביב.

במרכז ירושלים, והמפה נהפכת למעין מפת מרידיאנים של העיר, המאפשרת התמצאות כדי שיהיה אפשר להתחיל לגעת. ברגע שמאתרים את גוף המוזיאון ונעים בתוכו, המצלמה יורדת – פיסית ואנרגטית – לרובד הלא-מודע של העיר, ומציפה אל פני השטח חומר תת-הכרתי כלוא.

אני לא מתייחסת להיסטוריה של המוזיאון בתערוכה הזאת, אולי משום שאני מישראל. כאשר אתה חי במציאות שהיא קונקרטיית מדי, אתה מתחיל לאבד את החללים שבין לבין. כשאני מרגישה את פוטנציאל הסיכון, שנובע מן ההעדר של החללים האלה, אני נסוגה אחורנית. העניין שלי במרחב המטאפיסי קשור לאותו העדר.

בפגישתנו הראשונה ראיתי תצוגה של העבודה שלך, ואחרי ששוחחנו עליה, הבנתי שאת משתמשת בה כשלב ראשון ביצירת מכנה משותף עם הקהל שלך, ביצירת שפה משותפת, שמאפשרת לך לקחת אותו למרחב האחר הזה שנבנה בתערוכה – "המרחב המנטלי" כפי שאת לפעמים מכנה אותו – המלווה את המרחב הפיסי המוחשי שבו נמצאים המבקרים, כמו במסע לתוך עצמנו, או אפילו צלילה לתת-המודע הקולקטיבי. בהקשר הזה, הייתי רוצה לדעת איך בחרת את החפצים שמאכלסים את המרחב – הפסנתר, האוהל.

כשהתחלתי לעסוק בפיסול בתחילת שנות העשרים שלי עבדתי עם חפצים ביתיים. אני בת של נגר, ועבדתי איתו שנים רבות בנגרייה. בכל השנים האלה התבוננתי באופן שבו אנשים מעצבים את החפצים שלהם ובסוג מערכות היחסים שהתפתחו בינם ובין החפצים הפשוטים האלה. כבר בעבר עבדתי עם פסנתרים, לא רק מפני שהפסנתר היה כלי חשוב מאוד בבית הורי, אלא בעיקר כאמצעי-מעבך למרחב הציבורי. לחפצים שאני בוחרת יש תפקיד עצום בזיכרון הקולקטיבי. הם פועלים ככלי מתווך ממימד אחד למימד אחר. לכן, היה לי חשוב לבנות אותם כך שכל אחד יכול לזהות אותם ככיסא, כשולחן, כפסנתר, ובו בזמן הם נתונים במצב של השתנות. חלק מן הפסל הוא פיגורטיבי, אבל השינוי מתחולל בחפץ עצמו. הפסנתר, שאינו בגודל אמיתי, מתפקד כמובן מסוים כמעין פסנתר קוסמי, פסנתר קולקטיבי, ובחלקו התחתון נראים קווי סייסמוגרף שמתייחסים לאלפי שעות הקלטה.

16 שנים הקלטתי את קולות המשפחה שלי בבית הורי, באשדוד, ואחר-כך, במשך ימים הקשבתי להקלטות בסטודיו בברלין. צופה שיתקרב למחשב יכול לשמוע באוזניות את השיחות שהן בחלקן אינטימיות מאוד, ובמקביל לראות בהקרנת הווידאו (4x3 מ') של אותו גוף אינפורמציה משום סייסמוגרף אשר מציג באופן חזותי את תרשים הזרימה האובייקטיבי של השיחות. מקור כל המידע הוא אמנם הבית, המשפחה וחיי, אבל הרגע שמעניין אותי כיוצרת הוא רגע המעבר מהמרחב האישי למרחב אנונימי, רחב וקולקטיבי.

החפצים האלה נראים לי ארכיטיפים. את בונה חפצים ארכיטיפיים שפועלים בחלל התערוכה כאמצעי מתווך בין המודע ללא-מודע. את מספקת אמצעי ניווט לחלל מופשט לגמרי, כזה שצריך זמן כדי להיכנס אליו, ובונה את החפצים והחללים שיאפשרו את הניווט הזה.

נכון, בחלק מהמיצב אני מנסה להוביל תנועה מחפץ ממשי שעדיין אפשר לזהותו לחפץ שמתחיל לאבד את זהותו אל עבר המופשט, וכך משאירה מאחור בהדרגה את מרחב הפעולה הרגיל והיומיומי. בכניסה לחלל אני ממקמת את הפסנתר הפוך, כדי לקדם את הצופה בצורה מסוימת מאוד לאיזור הקירות השחורים העצומים, שמתפקדים כמעט כמו משטחי מחשבה או הרהור. אף על פי שהם ממש גדולים, הם כמעט בלתי-נראים, מכוסים בחומר מסוים שיוצר את התחושה שהם קלים מאוד.

התערוכה נעה מצדו הימני של האולם לצדו השמאלי: הפסנתר מוצג בקיר הימני, אבל אם הולכים לאורך הקיר הזה אי-אפשר לראות אותו, ונראה כאילו יש שם רק קיר. לכן, היה לי חשוב לבנות את הכל באותו גובה. הגובה יוצר את התחושה שהצופה טבול או שקוע בחלל של מטה. ומרכז החלל הזה הוא למעשה טבורו של מרחב תת-הכרתי.

דבר אחד הוא להציג את הפסנתר ואחר כך לחשוב על פסנתר, ודבר אחר הוא לבנות עולם שלם שהפסנתר חי בתוכו, כך שהוא נוגע כך ברבדים אחרים, כמו קרס שמעלה את הזיכרונות הפרטיים שלך, את רגשותיך האישיים ואת ניסיוןך בעולם.

ההצרה (zoom in) וההרחבה (zoom out) של המבט מעניינות אותי. נסי לדמיין מצלמה בחלל, שאת נעה איתה מן המידע האינטימי והספציפי של הזיכרון שלך, של הפסנתר שלך, נפגשת איתי אי-שם, ומשם אנחנו עוברות לפסנתר הקולקטיבי הזה, והוא הופך לכלי שמחבר חלקי תודעה שונים. כאשר חפץ מתחיל להשיל מעצמו את מה שעושה אותו למוכר, או לחלופין, כשרובד זהותו מתחיל לנוע, שם בדיוק מתחיל להיווצר מצע ההתקשרות, ובעיני מתחיל הקסם, בדיוק במרחב הזה, הלא-ידוע, שעושה אותך כל-כך נוכח וכל-כך ער.

בנית את המציאויות האחרות האלה כאילו ביימת בחלל המוזיאון מרחב מטאפיסי או לא-מודע, שעקרונית אינו זקוק לנגר שיבנה אותו, ויכול לאכלס בתוכו מבקרים, ומרגע שהוא שם, אנחנו יכולים לחלוק את החוויה ולדבר עליה באופן ברור יותר.

נכון, כך אני משחקת בין הרובד הקונקרטי לרובד המופשט. ב-20 השנים האחרונות, רוב השיחות שלי עם אנשים היו על משהו; היום אני פוגשת יותר ויותר אנשים ש"לא מדברים על", אלא הם בעלי יכולת "לחוות את". ההבדל בין להיות בצד התיאורטי ולהתלהב מרעיונות ובין להרגיש באמת, בתוך הגוף, אותם רעיונות, הוא עצום. ואז, השאלה היא איך לבטא את החוויה, איך להוליד את הרעיונות האלה, ואיך פותחים מרחב אחר בתוך המימד החדוס הקיים, זה שאנחנו מכנים לעיתים קרובות "מציאות". כמו שאת רואה, התערוכה מנסה להביא את התכונות הללו למרחב שלנו.

בפרוץ כאבך

היד שחפנה את שדך
היד שספרה איתותי מורס של לבך
היד שקראה כתב בריל של אהבתך
היד שבקשה לחשמל את גופך
נשארה חסרת אונים בפרץ כאבך.
לגעת בלי להכאיב למדה מסבתא
לגעת ולנטע בטחון למדה מאבא
לגעת ולהציף בחם למדה מאמא
לגעת ולברא חלום בקשתי אני
ובא כאבך ונשארה ידי משתקת.
כשבאה ידך בידי עצר העולם
כשהוליקה אותי אל תוכך נשם אהבה
כשזרמתי אליך ונגנה אנחתך
פצח היקום באלפי תזמורות
וכשפרץ כאבך לא ידעה ידי לקחתו.
לא "היד החזקה" ולא יד אבשלום
לא יד שמאל היא החולמת
לא יד מוחה ולא יד מאימת
לא יד מתחננת אף לא מפצירה
יד נאלמת באין-אונותה.

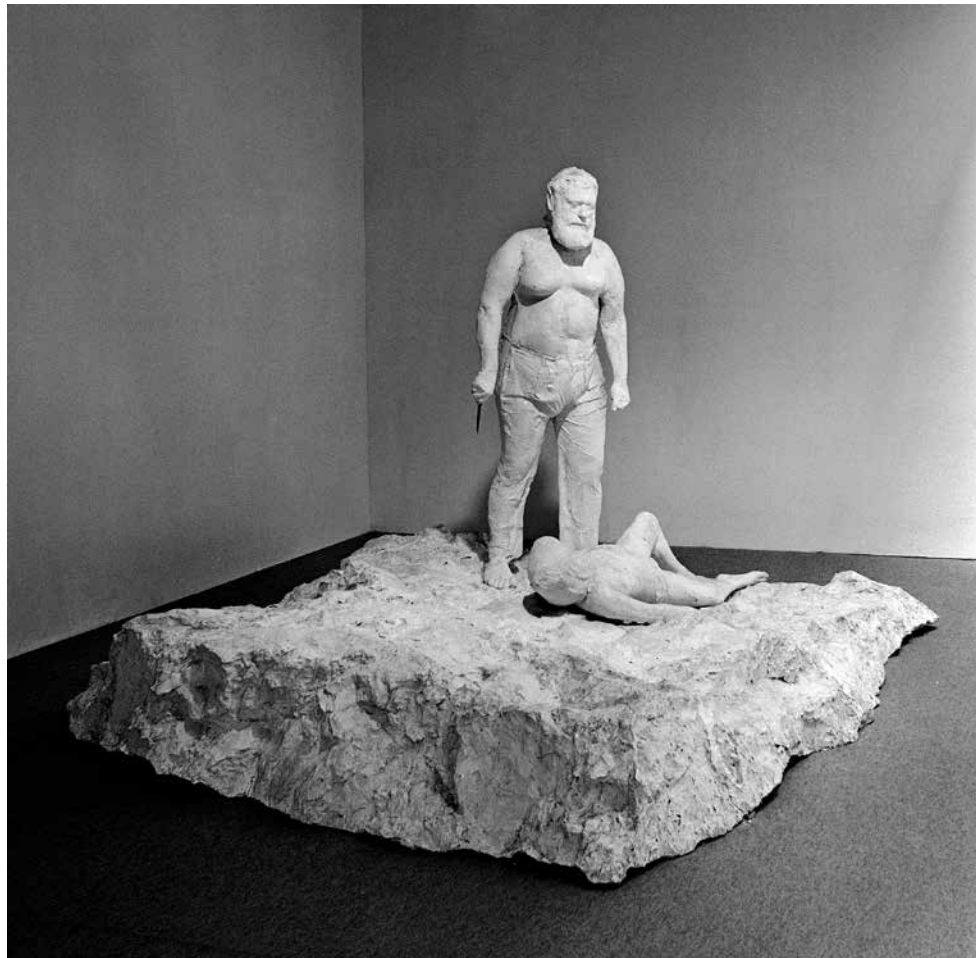
מתוך "השיר כותב אותי",
אמציה, 2013

המתיוון

הקפד שהתחריט יעשה לפי כל כללי האמנות
שהבעת-הפנים תשקף רצינות וגדלות-נפש.
מוטב שהכתר יהיה צר ביותר
איני נוטה חבה לכתר הפרתים הרחב.
הכתבת, כמקביל, ביננית:
לא מגזמת, לא מנפחת –
אין צורך שלא תוכן על ידי הפרוקונסול
המרחרח בכול מקום ומדונח לרומא –
אה, כמוכן, שתכבד אותי.
על הצד השני משהו מבקר מאד:
אולי זורק דיסקוס, עלם יפהפה,
אה מעל לכל אבקשך לדאג לכה
(סיטספיס, בשם האל, זאת אסור לשפח)
שאחרי "המלה" ו"הגואל"
יחרט באותיות יפות "חובב יונות".

ואל תתחיל עכשו בהשגות שלך,
ב"איה פאן היננים?" ו"איזו יונות יש פאן
מעבר לזגרוס, מעבר לפרתה?"
אם פה רבים, יותר ברברים מאתנו,
מצוים לחרט זאת, נחרט זאת גם אנחנו.
ולבסוף, אל תשפח שלעתיים
באים אלינו סופיסטים מסוריה,
חורזי-שירים ובדרנים אחרים.
מכאן שאין אנו חדלי-יונות, דומני.

תרגם יורם ברונובסקי
מתוך "כל השירים",
כרמל, 1995



ג'ורג' סיגל, עקדת יצחק, 1972. מוזיאון תל-אביב. מנשה קדישמן ובנו, בן, שימשו מודלים לפסל

במעין וידוי של יוצר, בעקבות ספרו "מר מאני", מתאר א.ב. יהושע (כפי שהוא מצוטט בספר המאמרים "בכיוון הנגדי"), כיצד רבץ עליו סיפור העקדה עוד משחר ילדותו: "העקדה מרחפת על ההיסטוריה שלנו כציפור שחורה". וממשיך יהושע: "באמצעות הרומן הזה... ניסיתי לשחרר... לא רק את האני הפרטי אלא גם את האני הקולקטיבי מן המיתוס החשוב הזה והנורא הזה". כיצד ניתן לעשות זאת, שואל יהושע וגם משיב: "מה שהיה בסיפור המקראי איום בלבד יהפוך כאן לממשות נוראה. ודווקא על-ידי המימוש הרצחני של האיום, אולי אצליח ליטול את קסמו ואולי אף את נשמתו של סיפור יסודי זה. לזה אני קורא לבטל את העקדה על-ידי מימושה".

ראש ההר החשוף תחת השמש הקופחת ("מוג האוויר היה בהיר", אומר אבידן). הרי עבור הקורא המודרני זו חוויה לילית אפלה בדיוק משום חוסר היכולת לעכלה בתוך מערך הערכים היהודי-הומניסטי (ועל כן בוחר יהושע בציור הלשון של "הציפור השחורה" כדי לבטא את חווייתו). זו הטראומה הלילית שלתוכה נולדנו. דעתו של יהושע היא, כי דווקא בביצוע מחדש של הסיפור גלומה האפשרות לצאת ממנו. כשאתה מספר או כותב זה בידך, אמנם אינך משתחרר, אבל יש לך נקודה ארכימדית כפתח להשתחררות. יהושע מנסח בווידוי זה את מצבו האפריורי של היוצר בשפה העברית ככזה שעקוד לסיפור, ממולכד בשכבות של טקסט ופרשנויותיו, ועל כן כל כך אחוז וכפייתי בצורך למלט עצמו ממנו. לצד העובדה שהסיפור מזמין אין-ספור אפשרויות פרשניות, הוא גם מגלה סתימות עקיבה וכמעט בלתי-נסבלת. זו מעניקה לו הן את כוחו והן את הקושי הגדול להניח לו להיות מבלי לחזור אליו ולבקש לפעול בו. מעין מצב של קיפאון בתוך אנרגיות גבוהות. "אין כניסה לסוד", אומר דרידה במסתו "מתת מוות": "הטקסט נשאר סודי גם כאשר הוא מוצג לראווה. הסוד הזה טמון בבלעדיות

המוחלטת בין זה שקורא לבין זה שמשיב הנני" (תרגום: מיכל בן-נפתלי). זו גם תשובתו של אברהם, כזכור. השאלות נותרות ללא מענה. תודעתו של אברהם, הגיבור הפועל בסיפור זה, חסומה בפניו, הקוראים, באופן מוחלט, ואיש מבין דמויות המשנה אינו שואל את השאלות המתבקשות מאליהן (פרט לשאלת יצחק, אשר זוכה למענה ערטילאי מצד אביו). התחושה היא, כי היוצר המאוחר בשפה העברית חש עצמו תלוי ונתון בטקסט הקדום. המעט שהוא מבקש הוא, שתיענה שאלתו הנואשת והמאוימת של יצחק: "איה השעה לעולה, אבי". התשובה הסתומה שלה הוא זוכה היא מידי אביו: "אלוהים יראה לו השעה לעולה בני". העקדה, אם כן, משמשת את היוצר העברי כמודל שאין בלתו להסביר לעצמו את מצבו בזמן ובמרחב של הלשון. המשורר מטבעו מתנגד לקיפאון של הסיפור ומנסה לטלטלו, שהרי קשה מאוד לזוז בו: התנועה הכפויה הזאת בסיפור העקדה כמו אומרת משהו על האדם, אשר אינו יודע כמעט דבר על עצמו. הקריאה היא איפוא דו-כיוונית, מעין מאבק פרספקטיבות. האחת היא הרגע ההווי מול העתיקות, שמבקש לעשות לעצמו תיקון גנטי ברגע הקדום שבו

נוסח הגנום. זהו המהלך ההווי שיש בו בלתי-אפשרות ועם זאת בלתי-נמנעות. ומול זה – כוח רומס של העתיקות, שבעצם מטיבה לפענח בכליה-שלה את השרדה התרבותי שבו אנחנו פועלים בצורה תשתיתית ויסודית יותר מרבות מהתיאוריות העכשוויות אשר שוררות בשיח. זהו מצב נואש ומוזר, דיאלקטיקה משונה; יוצרים מבקשים לשנות משהו

שכבר קרה, ובו בזמן, מה שכבר כתוב הוא בעצם המכתיב את גורלם. קריאה דו-כיוונית זו מחזיקה את הליבה של שירת העקדה העברית והישראלית במאה ה-20. וכמה היא שונה מן היחס של המדרש והספרות המסורתית בכללה אל הטקסט התנ"כי! בעניין זה מעיר דוד שטרן, בספרו "מדרש ותיאוריה": "התגובה של הרבנים ביחס לסמכות של

המסורת הייתה לאמץ עמדה פרשנית המייצגת את ההיפוך הגמור לרעיון של הרולד בלום על חרדת ההשפעה. הרבנים באורח מודע מאמצים את העמדה של מאוחרות – Belatedness. מה שהם מנסים להוכיח הוא שכל חידושיהם וכוונתה של המסורת אפשר למוצאם כבר בטקסט התנ"כי; שכל מה שהם אומרים אינו מקורי. ולכן השיטה של המדרש היא

עיבוד קטעים מכתב היד למבוא לספרה של רות קרטון-בלום, "סיפור כמאכלת, עקדה ושירה", הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2013.

לזהות את המקור לכל הלכה ואמונה במסורת הרבנית, בטקסט המקראי. ולא משנה כמה מאולץ הוא הקישור". שונה לחלוטין הוא כמובן הדיאלוג הבלומיאני בין המשורר העברי והישראלי לבין טקסט-האב. הרולד בלום רתם את המערכת האדיפלית המשפחתית כדי להסביר את מנגנוני המסורת הספרותית, משמע: סופר חזק (צעיר) לעולם יקום על קודמו (מבשרו). דוגמה מקומית לפרדיגמה זו העניק לנו נתן זך בהתנגשות הטיטאנית הידועה עם הדומיננטה האלתרמנית שקדמה לו.

"מטרת הקרב היא הדיאלוג", אומר מדריך הקראטה ללוחם בשירו של אבידן "מול או מהצד" ב"ספר האפשרויות" (מעניינת תשוקתו של אבידן לקראטה כמימוש של היחסים האגוניסטיים הספרותיים). ומוסיף המשורר ואומר: "ויש לכך השלכות בתחומים שונים". בפסוק מבריק זה מנסח אבידן, בין השאר, גם את הפרויקט של הספרות העברית החדשה. רק המאבק עם אותו טקסט-אב יש בכוחו להציע מידה של חופש או פורקן. רק באמצעות העימות ניתן יהיה לנהל שיח שתהיה בו מידה של שוויוניות – היינו, דיאלוג. אבידן מכיר בסמכות-האב של הטקסט עליו, אך כתיבתו המתמרדת היא פרדיגמטית לכתיבה העברית המודרנית בכללותה. היא תחינה למעשה אל טקסט-האב שישמע גם את בניו, וחרף העובדה שאותו טקסט הוא שכתב אותם, הם בכל זאת מבקשים את זכותם הטבעית ככותבים מאוחרים של השפה – הזכות לומר את המלה האחרונה (החדשה). התמונה שבה אין לבן / למשורר המאוחר היכולת להתמודד כנגד אביו / המשורר המוקדם, גוזרת מצב של אין

שינוי, ויוצר, מעצם טיבו, איננו יכול לשאת אקסיומה ממין זה, שהרי הוא שרוי במאבקי כוח כנגד טקסטים קודמים, ולכן הוא צריך לגשת לסיפור מאחורי מנגנוני הכוח; אם באמצעות הנכחת גיבורים נעדרים, בתימולום של גיבורים שותקים, או על-ידי שיבושים של מערכי ההזדהות המוכרים. היוצר במערך זה משמש כמעין סוכן של ה"אדיפוס" בתוך מציאות שבה שלטת שרירותו הקמאית של אברהם. אנו מדברים בשלב זה על אפשרויות הפעולה שעומדות לו ליוצר כסוכן אדיפלי אל מול האומץ של אברהם. אבל גם הפיכת המבט, בעל-כורחה, שוב מנכיחה את הסיפור הקמאי.

במסתו הנודעת מ-1957, "אדיפוס ואברהם", מנסח משה שמיר את "השמיים של העבריות", אם לא של ספרותה. וכך הוא פותח: "שמו של אדיפוס המלך הינו בלי ספק השם המפורסם ביותר מאלפי השמות המנמרים את המיתולוגיה היוונית. אין מעשיה שהרבו לעטרה פירושים כזו של אדיפוס". מכאן ממשיך שמיר להשוואה בין סיפור העקדה לבין המיתוס של אדיפוס, מתוך כוונה לבחון איזהו המיתוס הרלבנטי יותר לעת המודרנית, ולהיסטוריה העברית בכלל. כך מכריע שמיר וחותם את ההשוואה: "סיפור עקידת יצחק הוא הסיפור נורא-ההוד ועמוק-המשמעות מכל הסיפורים שבעולם. הוא סיפור דורנו. הוא התאצר הכתלים שאל 'אין פתחו' אנו מנפצים את ראשינו" (מתוך "קולמוס מהיר").

משה שמיר מתייחס אמנם להיסטוריה הציונית, אך דינמיקה דומה אפשר גם למצוא בהתפתחותה של השירה הישראלית במאה ה-20. גם בה מתגלה תמונת העקדה כאותו כותל שאל "אין

פתחו" מנפץ היוצר העברי את ראשו. שוב ושוב ניתן להבחין כיצד משמשים הסיפור, או תבניות ותיפקודים הגזורים מתוכו, זרמים חדשים המבקשים לתקף את שיש להם לומר בזירה המקומית באמצעות וריאציות על הסיפור הקבוע. חלק מהאנרגיה האצורה בארכיטיפ זה נובעת מן היחס הדו-ערכי של היוצר בלשון העברית אל העקדה, מחד גיסא, כסיפור טראומטי שהתרבות מתקשה לעכל, ומאידך גיסא, כמופת של נרטולוגיה.

דרך הסיפור בפרק כ"ב בספר בראשית מטרימה במידה רבה ערכים אסתטיים שיאמצו בהמשך יוצרי העת המודרנית: אותו מינימליזם חמור (שעליו כבר הצביע אריך אורברך, הקורא החלוצי של התנ"ך כספרות במסתו הקלאסית "צללקתו של אודיסאוס"), שפותח ודוחק בקורא ובפרשן למלא את הפערים ולהתמודד עם ריבוי המשמעויות ואין-ספור הפרשנויות האפשריות. הקורא, לפי פרשנות זו, הופך לגיבור האמיתי של הסיפור.

כוחו של הסיפור התשתיתי עולה מן המפה הספרותית; למרות השימוש הנפוץ במודל, כוחו לא נשחק, והוא מניב אינסוף וריאציות מעניינות עד עצם היום הזה, וממשיך לחולל קונפיגורציות המרסקות את התבנית הקבועה. לאור האובסטיביות של השימושים, גם הימנעות משימוש הופכת לטעונת משמעות. כך לדוגמה, בשירת נתן זך, שהאיזכור המקראי שגור בה, בולטת העדרות של מעמד העקדה. כנגד זה, הוא נזקק למבט של האחר, ובמקום העקדה מופיעה אצלו הצליבה. החלפה כזו נמצא גם אצל משוררים אחרים בשירה העברית (כפי שכתבתי בספרי, "הרהורים על פסיכואנליטיקה בשירת נתן זך").

הציונות בחרה בעקדה כמטאפורת-העל שלה, והיא הפכה לפריזמה, למסגרת פרשנית ומארגנת, שניתן לקרוא באמצעותה את תולדות השירה העברית והישראלית עד עצם היום הזה (למשל, ב"חגיגת קיץ" לאלתרמן). יתר על כן, מיתוס העקדה הוא מפתח לא רק עבור מי שעסוק בחקירה היסטורית של התרבות, אלא גם למי שמבקש הערכה אקטואלית של מבני העומק של התהליכים הפסיכופואטיים המכוננים את החוויה הישראלית. החוקר / המבקר נעשה, איפוא, למעין אנליטיקאי תרבותי. העקדה משמשת אותי, לכן, (...) כמודל היסטוריוגרפי ודגם של מנגנון מטאפורי בקריאת השירה הישראלית, וככלי מסייע בחשיפת צמתים מרכזיים בתולדותיה. השאלה היא, אילו סכימות של מחשבה נוצרות סביב מודל כזה: נרדפות, ביקורת, תוקפנות, סכסוך מתמיד עם האלוהות; ומהי המשמעות של להיות חברה שהמודל העיקרי שלה הוא אב המקריב את בנו?

בקורא מכה גם התחושה המשותפת לדורות השונים בשירה העברית, שהסיפור שולט בחייהם של הכותבים אותו. הוא נעשה לשפת התודעה. יותר מזה: אפשר לומר שהמשמעויות ההויות נגזרות מן הכתוב, וההוויה היא מימושו של הטקסט הארכאי, בחינת המאכלת היא הסיפור והסיפור הוא המאכלת. ובעשורים האחרונים, בעיקר במסגרת הכפייתית המשתלשלת מן הכתוב, המאופיינת בטרנספורמציות של אלימות והקרבה, עולה הצורך בחלופה לתנאים הפסיכולוגיים של ישראל. המודל ההיסטוריוגרפי מזהה גם את המעבר ממבטו של אברהם למבטו של

יצחק. עד לפרשת המים של הספרות העברית, ממלחמת ששת הימים למלחמת יום הכיפורים, לא הוקיעו היוצרים, למעט ס. יזהר, את דמותו של אברהם, ולא פגעו בבוטות בדמותו. ואילו משלהי שנות ה-60 של המאה הקודמת (וחנוך לוין סימן ב"מלכת האמבטיה" מ-1970 את תחילתו של המהלך) נמשכים היוצרים לעמדות "חלשות" יותר, כאלו של האם, האיל, ובעיקר הבן. עניין זה חוצה דורות וגילאים. מסתמנת איזו יתמות המאפיינת את היוצר הישראלי. נדמה כאילו המשוררים העבריים נענים במידה רבה למטבע האבידיני של "יתמות יזומה". הם חודרים שוב ושוב ממקומם החילוני והמאוחר לתוך הסיפור המקראי על מנת לגלם את הבן החווה את השבר ואת המשבר שביחסי האמון עם אביו. היוצרים כמו מזמנים חומר זה לעצמם על מנת להיחנך גם הם ליתמותם, לבחון אותה ואף לבחור בה, גם אם הדבר נעשה כמעט מכורח.

בפסוק 7 בפרק כ"ב בספר בראשית נאמר: "ויאמר יצחק אל אברהם אביו ויאמר אבי ויאמר הנני בני". זהו ראשית הדיאלוג בין יצחק לאברהם; משפט קטוע שבו יצחק אפילו אינו שואל, ואברהם עונה לו בכובד ראש: אני כאן. תמונה בשתי מילים: האב מדבר, האב שסוף סוף זוכה לבן, האב שיצטרך להגיד "הנני" גם לאב הגדול. נטויות כאן עלילה המשתלשלת מן האטימולוגי: הקירבה ההופכת לקורבן. "הנני בני" הוא מבנה אנלוגי ומבנה סיבובי; האב והבן סבוכים זה בזה. קורבן הבן הוא גם קורבן האב. הן בשל קורבנו פָּאָב והן בשל הזדהותו המלאה עם הבן, לאמור "הנני בני" – אני הוא בני (וכך אומר קפקא ביומניו:

"כשאני בן, אני אשם בפני האב. וכשאני אב, אני אשם בפני הבן. תמיד אני בן או אב - ולרוב שניהם – תמיד אשם"). הזדהות פולשות זו לטריטוריה של זו. בעוד שהפרשנות המסורתית הדגישה בעיקר את הדרמה מול האל, הרי בצירוף זה, הסיפור הוא של האב מול הבן. בפסוק "הנני בני" טמון הלב של שירת העקדה הישראלית בעשורים האחרונים. ואכן, במסע זה נחשפים פני יאנוס של העקידה – לרוב מדובר בעקדה כפולה. הצירוף המתוח לשוניית ישמש משוררים שונים בהחלפות בין האב לבן ובין הבן לאב. למבנה הפרדוקסלי של הסיפור הארכיטיפי, שיש לו גם היבט מטאפיסי, נדרש קפקא בפרגמנטים "מחברות האוקטבו". פרדוקסים שונים נמנים אצל קפקא, ביניהם: הפרדוקס שלפיו מה שאתה חייב לצאת ממנו הוא גם המטרה שלך, התכלית הטלאולוגית; ופרדוקס המגולם בזהותו של אברהם: הוא דורש שיילכו בעקבותיו בדרך שאותה הוא אינו יודע עדיין. בשורות סוגסטיביות, רבות קסם, בתיווכו של קירקגור, אומר קפקא על אברהם (ב"מחברות האוקטבו"): "יש לו עודף של צד רוחני, הוא נוסע עם רוחו כמו במרכבת קסמים על פני האדמה, גם במקום שאין דרכים ואין הוא יכול לגלות מעצמו, שאין שם דרכים. לפיכך, בקשתו שפלת הרוח שיילכו בעקבותיו הופכת לעריצות, ואמונתו הכנה שהיא 'בדרך' – ליהירות".

ומה היא אובססיה במובן התרבותי, אם לא "עודף של צד רוחני" שהופך לעריצות? **לשון קודש ברחוב** גלגוליו של טקסט פרדיגמטי כמו העקדה, הממשיך למשול בדמיון וביצירה,



מנשה קדישמן, עקדת יצחק, 1982. רחבת מוזיאון תל-אביב

הסמוי, והלא-זכור, השרוי בעצמו בחשיכה, הוא זה שזורה אור – מאציל סוג של הילה – על החלק חסר החשיבות, והופך אותו לברור וחי: "חוויה מסוימת של תקופת הילדות מקבלת תוקף בזיכרון, לא משום שהיא גופה זהב, אלא משום שהייתה מונחת ליד זהב". נוכחות השרוש פותחת "אשנב לתוכני ההוויה התיאולוגית בתחומה של השפה", בלשונו של גרשום שלום. ברוח זאת ניתן לומר באופן מטאפורי, כי בשירת העקדה העברית והישראלית לא רק שהסיפור מתפקד כמאכלת, אלא שבאופן ראשוני יותר הלשון היא המאכלת – והמאכלת היא הלשון.

התנועה, וערטול אותיות השרוש, מאפשרים לשמר וליצור "הילה" רליגיוזית "מחולנת ומאופלת" של יישות אלוהית, גם במילים הקרובות-עכשוויות ובצירופים היום-יומיים ביותר. מעניין לקשור את פעולתו של השרוש בשפה ובתודעה למנגנון הפעולה של "הזכרונות המחפים" (screen memory). פרויד, ב"על זכרונות מחפים", בתוך "מעבר לעיקרון העונג ומסות אחרות", עוסק בזכרונות ילדות מוקדמים בדרך כלל, שהם עוצמתיים ובהירים למרות היותם רשמים יום-יומיים, חסרי חשיבות ותמימים לכאורה. הוא טוען, שזכרונות אלה מסתירים מאחוריהם חוויות מרכזיות והרות משמעות שהודחקו בשל היסוד הדוחה או המכאיב שלהן. פרויד גורס, כי החלק

ובדמיונו של הקורא (גם באורח לא מודע), מעצם הבולטות החזותית המיידית שלו בטקסט המנוקד. מצב מיוחד זה מאפשר מגע עם החומרים הראשוניים, ואפשרות ללוש אותם ולבצע את הטרנספורמציות הרוחניות באמצעות השפה, ומאחר שהן העברית המודרנית והן זו העתיקה עומדות על אותן אבני בניין עצמן, אותם השרושים, יכול הקורא לחרוג מגבולותיהם של הזמן והמקום של הקריאה, ולנוע בחופשיות על הציר שבין עתיקות לבין ימינו. העברית הישראלית החדשה, ובעיקר הלשון השירית, בעל כורחה ממחזרות שוב ושוב את המשקעים המיתיים הקדומים. באותו אופן, מעמדו הדומיננטי של השרוש בלשון השירה, העדר אותיות

לא תתפרץ באחד הימים העוצמה הדתית הכמוסה בה נגד דובריה? בניגוד ללשונות עתיקות אחרות, לדיאכרוני בעברית יש נוכחות סינכרונית מתמדת. כלומר, מילים עתיקות מקראיות וכתר-מקראיות עדיין נמצאות בשימוש יום-יומי בעברית המודרנית. תופעה זו מעצימה את תנועת התאולוגיזציה והחילון בשתי תנועות דיאלקטיות הפועלות בשירה העברית.

ביחס לשירה העברית והישראלית תמיד ליוותה אותי ההרגשה, שרידה היטיב לנסח במסתו "מתת מוות": "מי יכפור בכך שהספרות נותרה שיר של דת, קשר ותחנת ממסר של קודש הקודשים בחברה חסרת אלוהים". דברים דומים אומר גרשום שלום כשהוא מדבר על יצירתו של קפקא, "המשפט": "אם ניתן לומר שפרוזה, על מנת שתיוחד בגדולה מוחלטת, מן ההכרח שתפתח אשנב לתכני הוויה תיאולוגיים בתחומה של השפה – הרי הספר הזה יכול לשמש אישור על כך". הבחנה זו תקפה במיוחד ביחס לשירה, כיוון שבה, יותר מאשר בפרוזה, חשופה מערכת העצבים של הלשון העברית, ובה, בלשונו של נתן אלתרמן (ב"השומע עברית" מתוך "עיר היונה"): "יש דבר סוד / העובר בפתאום כמו חשך וקרשף / בתוך רעש חלי הלשון הזאת".

הלשון כסוכנת כפולה

במבוא לאנתולוגיה על משחקי הלשון (On Puns) טוען ג'ונתן קלר, כי משחק הלשון הוא סוכן סמוי המקשר בין מסמנים שלכאורה אין קשר ביניהם. התנועה הסמנטית הזאת מאיימת ומבלבלת. משחקי המילים סודקים את המשמעות שהקשר המיידית כופה,

ממחישים את האופנים השונים שבהם מחלחלת הרליגיוזיות גם דרך השפה, ומאפשרים לבדוק כיצד מאצילים עקבותיו של הטקסט הקדום "הילה" (במובן הבנימיני) על הטקסט החילוני העכשווי. את ה"הילה" מתאר ולטר בנימין עצמו כתופעה חד-פעמית של מרחק, ללא קשר למידת הקירבה הפיסית הממשית (כפי שהוא אומר ב"יצירת האמנות בעידן השיעתוק הטכני"). את האמנות מגדיר בנימין, לפי הביוגרף שלו, ברנד ויטה, על יסוד מוצאה הפולחני. וכך כותב ויטה: "כיישות אוטונומית הנתפסת בצורה מחשבתית, שמרה יצירת האמנות בייחודיות שלה על המשמעות התיאולוגיות שמלכתחילה קבעו את אופיה". ויטה מתאר בספרו על ולטר בנימין את ההילה הבנימינית כ"תופעה המחולנת והמאופלת של יישות אלוהית". במכתבו הידוע של גרשום שלום לפרנץ רוזנצווייג ("הצהרת אמונים לשפה שלנו") הוא שואל בדאגה: "מה תהיינה התוצאות של 'עיכשווי' העברית? אכן האנשים פה אינם יודעים את משמעות מעשיהם. סבורים הם שחילצו מתוכה את העוקץ האפוקליפטי. אבל זאת אינה האמת. אי-אפשר למעשה לרוקן את המילים המלאות עד כדי להתפוצץ אלא במחיר הפקרת השפה עצמה".

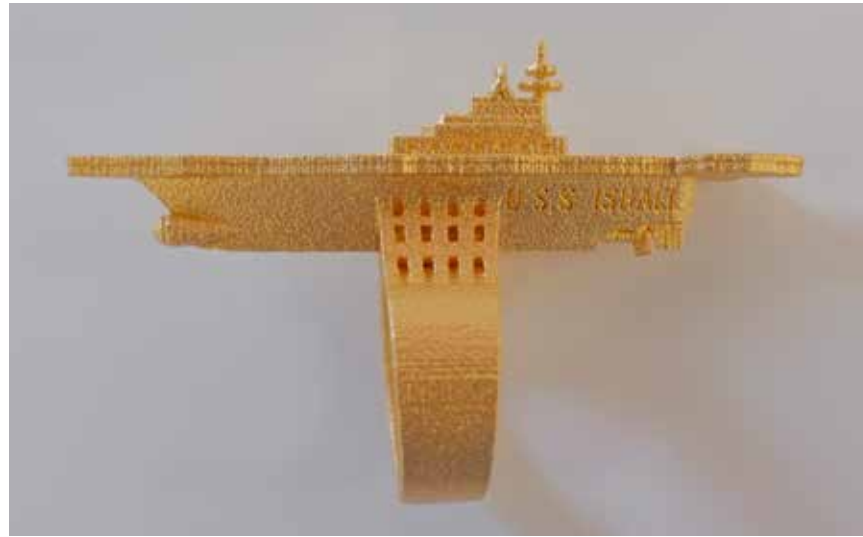
הטענה המניעה מחקר זה היא, שהשירה העברית והישראלית היא בדיוק זו אשר מונעת באופן תמידי, מדעת או שלא מדעת, בין השפה העתיקה, הליטורגית, לבין זו היום-יומית, המדוברת בשוק או במפעל, וכך מותחת חוט טלגרפי של התכתבות בין העכשווי לתיאולוגי, ובכך אף אולי מפחיתה במשהו מאותה סכנה שבה עוסק שלום בשאלתו: "האם

בין החלום האמריקאי למציאות הישראלית – על הביתן הישראלי
בביאנלה של ונציה, 2012

ישראל היא נושאת המטוסים הגדולה בעולם של
אמריקה אותה לא ניתן להטביע... והיא ממוקמת
באיזור קריטי לביטחון הלאומי של אמריקה.
אלכסנדר הייג, מזכיר המדינה של ארצות הברית, 1981-1982

מערכות עולמיות
הקפיטליזם רדוף משברים. היסטורית הצעדה "קדימה" של הקפיטליזם היא גם ההיסטוריה המחזורית של נקודות השפל, הכישלונות וההתפרקות שלו. בעיני תומכיו, עובדה זו רק מצדיקה את הצורך בהתאמות ובשינויים אשר ימנעו תקלות נקודתיות שכאלו. אולם לדידם של מתנגדיו מהווה המשבר מרכיב אינהרנטי בקפיטליזם, הנתמך על-ידי מאפייניו הבסיסיים. את מה שקפיטליסטים רואים כהתגברות, מבקריהם רואים כניסיון מתמשך לשלוט בהתנגדות ולהטמיע אותה אל תוך מערכת כלכלית וחברתית שלטת. בתארו את השפל הגדול של שנת 1929 ואת הפצעת התכנון המחזורי הקיינסיאני, כתב אנטוניו נגרי: "המשבר שלאחר 1929 היה רגע בעל חשיבות מכרעת בהופעת הכותבים הם אוצרי התערוכה, נושאת מטוסים", שייצגה את ישראל בביאנלה בוונציה בשנת 2012, והוצגה גם במוזיאון ישראל בשנת 2013.

...בעידן שלאחר קיינס לא היו לנו עוד תקופות שפל (depressions) במובן הישן. אולם, עדיין היו תקופות עם אבטלה גואה וצמיחה ריאלית שלילית בכלכלה. היינו זקוקים ללשון נקייה לתיאור אותן תקופות לא נעימות בקידמה הכלכלית. המלה 'מיתון' שימשה היטב לצורך מטרדה זו... כעת, כשנדמה שאנו במיתון החמור ביותר בעולם שלאחר מלחמת העולם השנייה, הגיע הזמן לנער את האבק מהמלה הישנה 'שפל'".
לומר שאנו עשויים להיות בשפל כלכלי לא בהכרח אומר שאנחנו עונים באופן חיובי על השאלה: "האם נהיה בתקופת שפל כלכלי גדול כמו זו של שנות ה-30 במאה הקודמת?" השפל בשנות ה-30 במאה הקודמת היה השפל ש"שם קץ לכל תקופות השפל". ארצות הברית בשנת 1975 יכולה להיכנס לתקופת שפל כמו זו של שנת 1973 או של שנת 1893 מבלי להיכנס לשפל כדוגמת זה שהיה בשנת 1932.



U.S. Ship, Israel



מזכרות מסחריות

הפוליטי היה המאבק האידיאולוגי בינו לבין האופציה הסוציאליסטית חי וקיים, כשהעולם הראשון והשני פועלים זה כנגד זה ומעצבים זה את זה ללא הרף.
מודעות אזורית
מבחינת המאבק בין המעצמות היה המזרח התיכון במשך מספר עשורים בשולי השיקולים האסטרטגיים של המלחמה הקרה. הנרי קיסינג'ר, לדוגמה, לא ייחס חשיבות רבה לאיזור זה לפני שנת 1973, וכינה אותו "לוח שחמט ריק, בו הסובייטים וארצות הברית מניעים את כלי המשחק". העמדה המנותקת והנינוחה הזו המחישה, כי האמריקאים לא הצליחו לעמוד על קיומו של הקשר ההדוק בין האינטרסים של יצרניות הנפט לבין הלאומיות הערבית. שנים ספורות לאחר אמירתו זו של קיסינג'ר כבר הפך המזרח התיכון לזירה מרכזית של המאבק הבינלאומי, בו ניצבה מדיניות החוץ

נוף הרעיונות בו עוסק ספר זה – Late Capitalism – מוגדר על-ידי שני משברים, או, אם נחפוץ להשתמש בטרמינולוגיה מרקסיסטית, בין שני רגעים של שינוי סטרוקטורלי. המשבר הראשון עוצב בתקופה הסוערת של משבר האנרגיה בשנות ה-70 של המאה ה-20 והמעבר התיאורטי אל שלב הקפיטליזם המאוחר, עליו הכריז הטקסט הקאנוני של ארנסט מנדל הנושא אותו שם. השני, במובנים רבים, עדיין נמצא בעיצומו. יחד עם זאת, ללא קשר לתוצאותיו הסופיות, המשבר הפיסקלי שהחל בשנת 2008 מציב אתגרים מהותיים לערכי הליבה של המערכת הכלכלית האמריקאית. למרות הדמיון הרב לכאורה בין המשברים הללו, מבחינים ביניהם כמה הבדלים חשובים. החשוב מכולם הוא שבשנת 1973 לא היה הקפיטליזם השיטה הכלכלית היחידה שיכולה לתמוך במאבק כוחות פוליטי בקנה-מידה עולמי. על גבי לוח השחמט

של ארצות הברית בפני כמה מאתגריה הגדולים ביותר.
ב-6 באוקטובר 1973 פתחו מצרים וסוריה בהתקפת פתע מתואמת על ישראל. כשברית המועצות החלה לצייד את שני הצבאות הערביים דרך האוויר והיבשה, הסלים הסכסוך האזורי במהירות. בזמן שהמלחמה קיבלה תפנית גלובלית, הבינה ארצות הברית כי נוצרה הזדמנות לפעול נגד ההשפעה הסובייטית באיזור זה באמצעות התערבות ישירה. ב-9 באוקטובר 1973 הורה נשיאה, ריצ'רד ניקסון, להפעיל את הרכבת האווירית הגדולה ביותר בהיסטוריה, שהטיסה נשק וציוד כדי לסייע לישראל במאבקה. הנחיה זו היטתה את מאזן הכוח בשדה הקרב לטובת הכוחות הישראליים, ולמעשה איפשרה להם לנצח במלחמה. בעקבות זאת חדל המזרח התיכון מלהיות לוח שחמט ריק. החרם הכלכלי של אופ"ק (ארגון המדינות המייצאות נפט),



אמצעי תשלום



מזכרות מסחריות, מנהיגים למכירה

תפאורת הרקע לשינויים מבניים איטיים יותר שהתרחשו בסוכנויות ממשלתיות וגרמה את עלייתו של המיגור הפרטי, היזמי, ככוח המניע של כלכלת ישראל. נוכח תמורות אלו הלכה והשתנתה עד מהרה גם האדריכלות הישראלית.

האדריכלות הישראלית

כשמדינת ישראל חדלה להיות המפתחת המרכזית והמקדמת של ניסויים מרחביים, הגיע הפרויקט הישראלי אל קיצו. אין זה מפתיע שהנרטיב ההיסטורי שחיבר צבי אפרת על הארכיטקטורה הישראלית, שנותר כנרטיב הנרחב ביותר נכון לעתה, ממקד את מבטו בטווח השנים שבין 1948 ל-1973. נוכח התפוררות החברה הישראלית לקבוצות נפרדות, המקדמות אג'נדות ציוניות ואידיאולוגיות פוליטיות מקבילות, מאבד הנרטיב של אפרת לגבי פרויקט מונומנטלי, מודרניסטי, ממשמעותו. הארכיטקטורה שהופיעה החל משנות ה-70 של המאה הקודמת הייתה לא

בקול קריסה רמה בשנת 1985 – לאחר תקופה של היפר-אינפלציה, שבמהלכה כיהנו ארבעה שרי אוצר, והייתה בה מעורבות אגרסיבית של הממשל האמריקאי, אשר היתנה כל סיוע כספי נוסף באימוץ "תוכנית הייצוב". חרף כישלון זה (שפרידמן גרס כי נבע בעיקר מיישום כושל) נוצרה בישראל פרדיגמה כלכלית חדשה. על כך כתבו הסוציולוגים דניאל ממן וזאב רוזנהק: "תוכנית הייצוב [של שנת 1985] אכן מאותתת על תחילתן של תמורות הדרגתיות, ועם זאת עמוקות ונרחבות, בכלכלה הפוליטית בישראל, בייחוד בהקשר של מעורבות המדינה בעולם הכלכלי... [יש האומרים כי] ההיסטוריה המודרנית של כלכלת ישראל מתחילה בהחלשת מודל המדינה המפתחת, שניצב בלבה עד אותה נקודה, וכן באימוץ ובמיסוד הפרדיגמה הניאו-ליברלית". במבט לאחור, תוכנית הליברליזציה הכלכלית של ארליך לא רק איפיינה את מרבית העשור שלאחר עליית הליכוד לשלטון, אלא גם יצרה את

מרחיקת לכת על הארכיטקטורה ברחבי הארץ. כשמילטון פרידמן, הכלכלן האמריקאי זוכה פרס נובל ונביא תורת השוק החופשי, הגיע לישראל כאורח של ממשלת הליכוד החדשה, הוא טען בנאומו, כי טבעה הסוציאליסטי של ישראל היה אך אפיוזודה בתולדות העם היהודי, שהתאימה יותר לעזרה העצמית שעמדה בבסיס הקפיטליזם. מעט לאחר ביקורו של פרידמן פעל שמחה ארליך, שר האוצר, שהיה להוט לקצץ באינפלציה המאמירה, בהתאם לעקרונותיו של פרידמן, וניסח רפורמה מוכוונת-מוניטריום שנודעה כ"תוכנית הליברליזציה הכלכלית". באמצעות התוכנית הפכה ישראל לאזור ניסוי עבור כלכלנים מוניטריים, עוד לפני שארצות הברית או בריטניה שינו את כלכלתן בהתאם לעקרונות דומים. במהלך תקופה זו הגיעו החלפת הרעיונות ההדרית והקשרים ההדוקים בין שתי המדינות בכל האמור בגיבוש מדיניות כלכלית לרמה חדשה. ניסוי זה נחל כישלון צורב, שסופו



מזכרות מסחריות



נושאת מטוסים, קטע

המדינה, חוסר אמון מפורש בממשלה, ודרשו רפורמה פוליטית. ללא קשר לשאלה, האם הפגנות אלו השיגו את מטרתן בזמן אמת – שאלה שנותרה פתוחה בעיני חוקרים ממדעי החברה והיסטוריונים – הן הציפו, במישרין או בעקיפין, מספר היפותוזות חברתיות ופוליטיות חדשות. השינוי הראשון היה מעבר לעקרונות ליברליים, שהיו בעיקרם מנוגדים לסוציאליזם שרווח במדינה עד אז. שינוי זה קידם את היוזמה האישית כצורה חדשה של ציונות, וגיבש את סדר היום הפוליטי שלו סביב רעיונות הדומים לאלו של הליברלים האמריקאים באותה עת. השינוי השני היה מעבר כוחות דרמטי מהשמאל לימין הפוליטי החדש: בשנת 1977, לאחר עשורים של דומיננטיות, איבדה ממשלת העבודה את השלטון לטובת הליכוד. במישור הכלכלי שימשו רעיונות אמריקאים השראה לשינויים רדיקליים בכלכלת ישראל, ואלו, אולי יותר מכל מאורע בודד אחר, היו בעלי השפעה

האירונית-למחצה של מזכיר המדינה האמריקאי שצוטטה לעיל. מיסוגר שכזה של הגירת רעיונות, מומחיות והצטרבות הון רעיונות מאפשר להתחיל לדון בארכיטקטורה הישראלית באמצעות סקירת התמורות מרחיקות הלכת שהתחוללו בסביבת הבנייה הישראלית.

תנאים מקומיים

הזמינות של המודלים האמריקאיים חיוקה תהליכים שכבר פעלו בתוך החברה הישראלית באותם ימים. שנות ה-70 של המאה הקודמת הביאו עמן הפגנות ואי-שקט, שקראו תיגר על הדימוי העצמי של החברה הישראלית ככור היתוך אחיד. לדוגמה, בהשראת מקביליהם האמריקאים הביעה קבוצת הפנתרים השחורים הישראלית את תסכולו של דור של יהודים מזרחיים אשר סבלו מאפליה ומחוסר שוויון. מעמד הביניים הישראלי מכה נגד יוקר המחיה. מילואמיניקים שחזרו ממלחמת יום הכיפורים הפגינו והביעו, בפעם הראשונה בהיסטוריה הקצרה של

שהחל כתגובה להתערבות האמריקאית, ומשבר הנפט שבא בעקבותיו, הבהירו כי קיים קשר גורדי בין המתרחש שם לבין האינטרסים הפנימיים של ארצות הברית. רגע זה אותה על התפתחויות ששינו לא רק את המזרח התיכון, אלא גם את החזית הביתית של הקפיטליזם. בני מעמד הביניים באמריקה, שהיו במשך יותר משני עשורים עטופים בתרבות של צריכה ועודף, נאלצו כעת לשקול מחדש כמה מהנחות הבסיס של דרך החיים שלהם. הדואליות זו – הקשר שאי-אפשר להפרידו בין שינויים בתוך ארצות הברית לבין השתקפותם במזרח התיכון – היא מאפיין-מפתח בקשרי ישראל-ארצות הברית, שקובע במהלך שנות ה-70 במאה הקודמת. היא זו שלאורה יש להבין את ההשוואות בין "השטן הגדול" (ארצות הברית) לבין "השטן הקטן" (ישראל) ברטוריקה של מטיפים פונדמנטליסטיים מוסלמיים, את המורכבות של הפוליטיקה האמריקאית בכל הנוגע לשאלה הישראלית-פלסטינית, ואת האימרה



מזכרות מסחריות, מנהיגים למכירה



נושאת מטוסים (קטע מהקומה המרכזית)



מרכז הטקסטיל, פלוריאן הולצר



מרכז עזריאלי, פרננדו גוארה

לקרוא שוב את "הקפיטל", אותו למד הקפיטליזם לקרוא לפני זמן רב, יש להפנות את מבטנו לעבר השיטות של הקפיטליזם עצמו. שכן, אם נחרץ גורלן של כל ההתנגדויות החיצוניות להיטמע במחזורי הפיתוח הקפיטליסטי, ואם לא ניתן לדמיין כיום היפותזה נגדית שיכולה לפעול במישור הכלל-עולמי, כגון זו של המדינה הסוציאליסטית במאה ה-20, ייתכן שתפקידה של הארכיטקטורה הוא השתלת סוכנים רדומים בלבו של הקפיטליזם. בעוד שמהלך-פעולה זה עשוי להיות פחות הירואי ממהפכה, הפרגמטיות שלו עשויה להפוך אותו למשתלם. וחשוב מכך, הוא יאפשר לבחון תופעות ארכיטקטוניות מעבר למשחק המראות הפוסט-מודרני. פעולה כזו גם תאלץ אותנו, פעם נוספת, להתייחס לארכיטקטורה ברצינות.

התרחבות הסדקים באיחוד האירופי, בזמן שבארצות הברית צברה מחלוקת ה-99 אחוז תאוצה, יצאו גם הישראלים שבוע אחר שבוע לחובות, ונטלו חלק בהפגנות שדמו, בעוצמתן ובאווירה ששררה בהן, למפגני המחאה של שנות ה-70 של המאה ה-20. יחד עם זאת, הארכיטקטורה ששימשה כרקע להתכנסויות אלו שימשה כעדות שקטה לתמורות הבלתי-הפיכות במרחב הישראלי, שהכוח המניע מאחוריהן היה אינטרס פרטיים. עבור אלו שהיו מוכנים להקשיב, הסביבה הבנויה הזו העמידה בספק את היכולת ליישם הצעות פופוליסטיות אשר קראו לשיבה למדינה הסוציאליסטית, וגרמה לכך שהן נראו אנכרוניסטיות. אם אפשר לומר משהו בבטחה, הרי זה שהקפיטליזם בגרסתו הניאו-ליברלית הנוכחית, כפי שמימשו אותו ממשלות רבות, הפגין כושר עמידה ניכר, המעוגן ביכולתו להטמיע צורות ראשוניות כאלו של התנגדות. ייתכן שבמקום

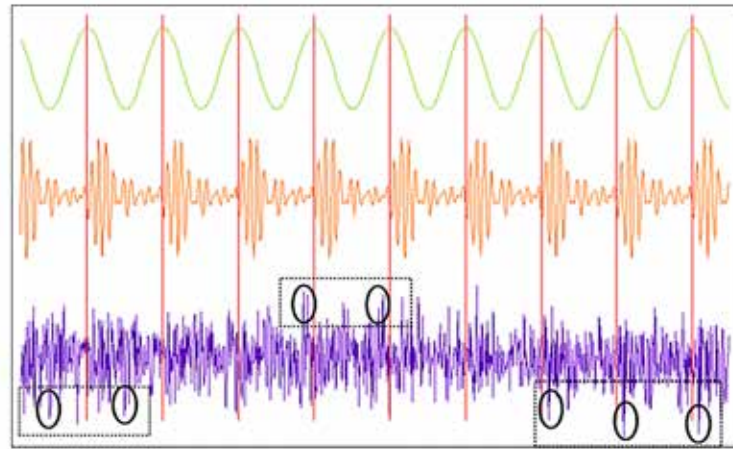
מצנע סוציאליסטי להיפר-צרכנות; "בני ברית", המזהה את ההפרטה המתמשכת מצד המדינה ורתימת שאיפות המיגור הפרטי כאמצעי לקידום מטרות לאומיות; ו"איים", המתאר את ההיפרדות של המרחב הישראלי לסביבות מובחנות שלהן מיגוון מאפיינים ארכיטקטוניים, אשר נבנו עבור תת-חברות שונות. לפרקים אלו קודם נרטיב ויזואלי שיצרו המעצבים הגרפיים Post-Typography. הנרטיב מציג את האינטראקציות התרבותיות, הכלכליות והחברתיות המורכבות בין ארצות הברית לבין ישראל בפרק זמן נתון, ומשלים אותו חתך רוחב עדכני ומפוכח של הארכיטקטורה הישראלית מאת צלם האדריכלות פרננדו גוארה.

התנגדות היא חסרת טעם
בישראל, כמו במקומות רבים ברחבי העולם, עומדות כיום הנחות היסוד של הקפיטליזם בן-זמננו למבחן נוכח המענה שלהן לאתגרים החברתיים. עם

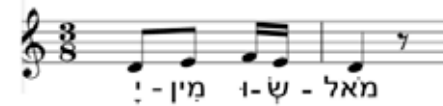
מגדירים תופעות מרחביות-תרבותיות. ואולי חשוב מכל, תופעות אלו אינן, כשלעצמן, נרטיבים במובן הפוסט-מודרני, כלומר גרסאות רלטיביסטיות של המציאות. תופעות אלו, כפי שהן מובנות כאן, מוגדרות באמצעות שינוי מהותי והיותן תערובת של מידע אמפירי והתרשמות. בתנאים אלו, גם כשספר התערוכה מקשר בין תופעות מסוימות לבין ניסיונות של קבוצות לבנות נרטיבים של המרחב הישראלי, עדיין ניתן להצביע על כך שהתופעות עצמן מכילות תוכן ארכיטקטוני מובחן ומוגדר היטב. בספר התערוכה משמשות ארבע תופעות כתשתית התמטית שלו. הן הופכות לעירוב של ראינות, טקסטים, תגובות וחמרים ויזואליים. הפרקים הם "אותות", הדנים בניסיונות של חברות פרטיות או אנשים פרטיים להכריז על כוחם החברתי והפוליטי באמצעות פרויקטים של בנייה; "מרכזי קניות", הבוחן את עליית תיאורמת השוק החופשי והשינוי המהיר בחברה הישראלית

עצמאיים; אך תהליך הופעתן של חברות ארכיטקטורה, או קיומן של שותפויות ציבוריות-פרטיות כמודל פיתוח, מסבירים לא פחות את הנוכחות של ההשפעה האמריקאית הארכיטקטונית בזירת האדריכלות המקומית. הניסיון ליצור סדר בסביבה מורכבת, מרובת-פנים ודינמית זו מציב אתגר בפני תפיסות מקובלות של היסטוריוגרפיה אדריכלית, כגון אלו שהעלו מודרניסטים כזיגפריד גידיון וניקולאוס פבזנר. מתודולוגיה זו, שהתמקדה במעטים נבחרים כדי לזהות, מתוך אינדוקציה, חוקים כלליים של תרבות אדריכלית, אינם יכולים להתקיים נוכח המציאות המורכבת בה אנו דנים. מובן שזו אינה הבחנה חדשה: היא הועלתה בעבר על-ידי מומחים בתחומי ההיסטוריה והתיאוריה, מריינר בנהאם ועד ריינהולד מרטיין. אולם, היא משמשת כאן כהפניה לאופן בו ניתן להבין ארכיטקטורה לא כרצף של פרויקטים, אלא כמציבור של אסוציאציות, השפעות וחידושים אשר

רק בגדר הגשמה פשוטה של רעיונות כלכליים או חברתיים, אלא גם שימשה כביטוי של מאבק על שליטה פוליטית וכגורם אשר מאפשר שליטה כזו. ככזו, לא ניתן להפרידה מרצף הטענות האידיאולוגיות, תזרים ההון, העסקאות הכלכליות והפעולות התרבותיות בהן היא התקיימה. הבנת האדריכלות כרצף של אובייקטים מתוכננים מוחלפת בפענוחה כאקולוגיה של מושגים חומריים וחברתיים. דרך עדשה זו, אתרים, מאבקי כוחות וביטויים ארכיטקטוניים פועלים כרכיבים דינמיים של מערכת הנמצאת בחוסר שיווי-משקל מתמיד. ברוח זו, מעקב אחר השפעתה של ארצות הברית על התפתחותה של האדריכלות הישראלית אינו יכול להצטמצם בטכנולוגיה או בחידושים סגנוניים. פוסט-מודרניזם מסחרי, היסטוריוציסטי, כגון זה של פיליפ ג'ונסון וג'ון בורג'י, לדוגמה, היה דרך אחת בה הלכו מספר ארכיטקטים ישראלים שעברו עבור חברות מסוימות או יזמים



התנהגות מחזורית של גלי קול



האזנה ליצירת מוסיקה שערבה לאוזנינו. אפשר לראות ב"מטבולזם" מנטלי מסוג זה גורם מכריע בהפריית החוויה הסובייקטיבית שלנו מהמוסיקה. על חוויית הזיכרון האנושי הפליא לכתוב המשורר האיטלקי אוג'ניו מונטאלה, שזכה בפרס נובל לספרות לשנת 1975: "הזיכרון היה ז'אנר ספרותי לפני שנולד הכתב. אחר כך הפך כרוניקה ומסורת". כפרפראזה על מילותיו של מונטאלה אפשר לומר, שמאז היות המוסיקה חלק בלתי-נפרד מהאבולוציה האנושית היה הזיכרון – ועודנו – ז'אנר מוסיקלי המבוסס על חזרתיות. די להתבונן בריבויין של תרבויות מוסיקליות בעולם על מנת להיווכח, שמרביתן נשענות על מסורות שבעל-פה. נשאלת השאלה: כיצד הן שמרו על מורשתן מבלי להיסמך על תיווי מוסיקלי (שהתפתח במערב רק מהמאה התשיעית לספירה)? התשובה מצויה בעקרון החזרה בהופעתו הסדירה ומחזורית. דוגמה מעניינת אחת לכך היא מערכת הזכירה והשימור של מוסיקה שהייתה נהוגה ברחבי האימפריה העות'מאנית עד ראשית המאה ה-20, ונודעה בשמה הטורקי meshk, שמשמעו – לתרגל מתוך הזיכרון באמצעות חיקוי המורה/המאסטר. גם התרבות היהודית

למוסיקה הטונאלית – הוא אחת הסיבות לכך שרבים מבין שוחרי המוסיקה מתקשים להאזין לה). יש מבין הביולוגים האבולוציוניים המכנים את החזרה במוסיקה "תכונה מכוננת". החזרה במוסיקה קשורה הן להיבט הפיסיקלי של הצלילים והן לעובדה שהם בני-חלוף, שכן המוסיקה היא אמנות אשר מתפתחת לאורך זמן. כיצד, איפוא, אפשר למנוע את דעיכת הצליל? צריך שיהיה מנגנון "מטבולי" כלשהו אשר יהיו בו שני מרכיבי 'החיאה' מתמדת של הצליל – הן פיסיקלית והן פרספטואלית: האחד, עירור מערכת של ציפיות; השני, אמצעי שמחולל זיכרון וציפיות גם יחד. אמצעי זה הוא החזרה. כללית, אפשר לומר שהחלק הראשון של יצירות מוסיקליות רבות בנוי במבנה סונטה. מבנה זה כולל שלושה חלקים: תצוגה, פיתוח וחזרה (כשגם בחלק התצוגה קיימת חזרה פנימית של המוטיבים המלודיים). אבל חשיבותה של החזרה ניכרת לא רק בתוך יצירות מוסיקליות, אלא גם בהתנהגות המוסיקלית שלנו, המאזינים, שעה שאנו בוחרים להאזין ליצירה מוסיקלית פעמים רבות. באופן כזה אנו מגיבים לזיכרון של הרגשה טובה בעקבות

אנחנו חיים בכאוס. המוח שלנו מחפש כל העת דרכים ליצור סדר בעולם שסובב אותנו. אחת האפשרויות ליצירת סדר היא חיפוש אחר תבניות שהופעתן סדירה ומחזורית. כך זה בטבע (תנועת הגלים בים, ארגון עלי הכותרת של הפרחים, ועוד), וכך גם באמנות, באדריכלות, ובמוסיקה. בספרו "מה הם החיים?" התייחס הפיסיקאי ארווין שרדינגר לחזרה (אם כי לא בהכרח ביחס למוסיקה), וכתב בין היתר: "חיינו המנטליים מבוססים על תהליך תמידי של לימוד על-בסיס חזרה... אירוע בדיד שאינו חוזר על עצמו נחשב, מבחינה ביולוגית, ללא רלבנטי". הערך הביולוגי שלו טמון רק בלמידה חוזרת, שלרוב היא מחזורית". החזרה היא אחת מאבני היסוד שעליהן מושתתת מורשת מוסיקלית בכל התרבויות (דומה שהעדר חזרה במוסיקה בת-זמננו – חסר מכוון מצד המלחינים, אולי כחלק מהרצון לייחדה בהשוואה ד"ר נורית בן צבי התמחתה באתנומוסיקולוגיה קוגניטיבית באוניברסיטת אוהיו, ארצות הברית. מאמר זה מבוסס בחלקו על הרצאות שנשאה במסגרת סדרת מפגשים "קשרים והקשרים בין מדע למוסיקה", שיזמה ואירגנה כחלק מהאירועים לציון מלאת 60 שנים למות ד"ר חיים ויצמן.

ידועה בהעברת המסורות המוסיקליות שלה באמצעות חזרה ושינון (למשל, קנטילציה מקראית המבוססת על חזרה קבועה ומחזורית של מוטיב מלודי אחד לטקסט מרובה משפטים). לנוכח כל אלו עולה השאלה: האם הזיכרון טמון מלכתחילה ביצירת האמנות במוסיקה, בספרות או בשירה? ואם כן, באיזו מידה מְבְּנָה הזיכרון המוסיקלי את החוויה המוסיקלית שלנו, ואולי גם מסייע להגברת ההנאה שלנו ממוסיקה? פרופ' אריאל הירשפלד נדרש לשאלה זו בסדרת מפגשים שהתקיימו לציון מלאת 60 שנה למות ד"ר חיים ויצמן, וטען שמוסיקה נבנית על יסוד הזיכרון, שבעצמו נבנה על הישנות והזיכרות של קולות ומרכיבים אשר נעים בזמן. לשם המחשה, הביא את השיר שהלחין דוד זהבי למילותיו של יעקב פיכמן, "ימין ושמאל":

ימין ושמאל רק חול נחול
יצהיב מדבר ללא משעול.

אוֹרְחָה עוֹבְרָה, דוֹמֵם נֶעֱה
כְּדָמוֹת חֵלוֹם שֶׁם מִפְּלֵאָה
וְצִלִּיל עוֹלָה יוֹרֵד קָצוֹב
גְּמָלִים פּוֹסְעִים בְּנוֹף עֲצוֹב
לֵין-לֵין, לֵין-לֵין, זֶה שִׁיר הַנְּדוּד,
שֶׁתֵּק וְשֶׁאֵת – שֶׁתֵּק וְעֶעֶד.

לדעתו, לחן השיר למילים "ימין ושמאל", וכן "רק חול וחול", אשר חוזר פעמיים, מְבְּנָה חוויה מוסיקלית שיש בה מרחב, ובו ימין, ושמאל, וסימטריה בתוך הזמן.

דוגמה נוספת לדרך שבה מבנה הזיכרון את החוויה שלנו מופיעה בשירו של חיים לנסקי (בית ראשון מתוך שלושה; נכתב במאסר בשנת תרצ"ה):

מְעָרִיב הַיּוֹם עַל הָאֲגָם,
הַדְּגָה יִרְדֶּה לָנוֹם בְּעִמְק.
כְּבָר שְׁבָתוֹ עוֹפוֹת מִלְּהָגָם;
מֶה עָגוּם כְּרִשְׁרוֹשׁוֹ הַגְּמָא!

כאן, טוען הירשפלד, בזכות זהותה

הצלילית של ההברה "גם", המסיימת את השורה השלישית, חוזר אלינו זכרון האגם שעליו "מעריב היום" מהשורה הראשונה. הרגולריות הצלילית שיש בחריזה מפעילה אצלנו זיכרון מן העבר, ומלה שכמעט כבתה בזיכרון – "אגם" – שבה ועולה, נדלקת מחדש ונוכחת בזכות צליל ההברה "גם" שתוקעת קָח בזמן.

"זה מה שעושה האמנות", קובע הירשפלד, "היא כ'חח' באפה של התנועה הכאוטית של חלוף הזמן שבתוכו מתרחשים האירועים המוסיקליים, אך בגלל ארעיותם הפיסיקלית של הצלילים, הם מעסיקים את הזיכרון באמצעות חזרה על עצמם". לצד החזרתיות נדרשת גם סדירות ואי-סדירות של הופעה, "ומהשילוב של ריקורסיביות עם סדירות/אי-סדירות אפשר לבנות סימפוניות שלמות". את המבנים הללו אפשר לעטר באמצעות וריאציות, כמו לדוגמה בלחן של דוד זהבי לשיר "ניגונים" שכתבה המשוררת פניה ברגשטיין (בשנת 1944) (כאן מובאים שני

הבתים הראשונים, מתוך ארבעה):

שְׁתַּלְתֶּם נְגוּנִים בִּי, אָמִי וְאָבִי,
נְגוּנִים מְמוֹרִים שְׂכוּחִים.
גְּרַעֲיָנִים, גְּרַעֲיָנִים נִשְׁאָם לְכָבִי
עֲתָה הֵם עוֹלִים וְצוֹמְחִים.

עֲתָה הֵם שׁוֹלְחִים פְּאוֹרוֹת בְּדָמֵי,
שְׂרָשִׁיהֶם בְּעוֹרְקֵי שְׁלוֹבִים,
נְגוּנִיָּה, אָבִי, וְשִׁירֶיךָ אָמִי,
בְּדַפְקֵי גְעוּרִים וְשָׁבִים.

זהבי מביא את עקרון הווריאציה לשיאו מתוך צמצום נפלא, בבית השני, בשורה "נגוניה, אבי, ושיריך אמי". בתחילה שומעים את המוטיב בסגנון הברתי (כלומר, צליל להברה) עם "נגוניה, אבי...". אבל בפעם השנייה מופיע המוטיב בסגנון מליזמתי (שני צלילים להברה), שהוא סגנון מעוטר יותר, מעניין יותר – וריאציה על המוטיב לאבי, שמיוחס עכשיו ל"שיריך אמי...".

הווריאציה הזאת, משחק בין אבי לאמי, חקוקה בזיכרון שזורק אותנו לעולמה של התקבולת המקראית אשר נוצרת באמצעות היפוך סדר הופעתן של מילים. וכך, המשחק של ארבע מילים – 'שיריך אבי ניגוניך אמי', אל מול 'ניגוניך אבי ושיריך אמי' – מקבל צורה מרחבית-גיאומטרית בתודעתנו, שיש ביכולתה לשמש בסיס לבניית רצפים ענקיים ומרהיבים, שכן מבני ענק אלה מושתתים על יחידות קטנות החוזרות על עצמן בצורה סדירה.

דוגמה נוספת לכך אפשר למצוא בסימפוניה החמישית של בטהובן בדו מינור. מוטיב ידוע זה פותח את היצירה,

ועליו בנויה הסימפוניה כולה. הוא מצטיין בתהליך של אבולוציה מרשימה: יצירה שלמה המבוססת כל כולה על רעיון החזרתיות. ההצבר של תהליכי הזיכרון ביצירה מתאפשר בזכות צורת הווריאציה, שמתחוללים בה שינויים אבולוציוניים לאורך כל היצירה, אשר הופכים אותה למחיה ולמרתקת למרות, ואולי דווקא משום, עקרון החזרה הבלתי-פוסקת על נושא הפתיחה. מודל יצירתי דומה מוכר אצל באך, ביצירתו פסאקליה ופוגה בדו-מינור.

פרופ' ישראל נלקן נדרש אף הוא לאפשרות של היות הזיכרון, כמרכיב אימננטי במוסיקה, מקור שממנו נוצרת החוויה המוסיקלית שלנו. נקודת המוצא שלו היא שהשמיעה, אשר נתפסת אצלנו כדבר מובן מאליו – היות שאנו מפרשים את הקולות שמגיעים לאוזנינו כצלילים, כאילו הם שוכנים באוזן – היא למעשה דבר שאינו בר-ביצוע, שכן באוזן שלנו אין צלילים. בכל זאת, מערכת השמע מקבלת אותות שמהם מייצר המוח שלנו משמעות. ומכאן השאלה: כיצד זה קורה? פרופ' נלקן אומר, שמה שאנחנו שומעים בשלב ראשון אינו צליל (musical tone), אלא קול (sound) בלבד, סוג של גירוי פיסיקלי (כלומר, ויברציות באוויר אשר נעות בזמן) שהגיע לעור התוף באוזן שלנו. כדי שנוזה קולות כצלילי מוסיקה, צריך המוח שלנו למצוא סדר ב"רעש" מסוים; כלומר, לאתר חזרה נשנית (מחזוריות) בגלי הלחץ מרגע לרגע.

פרופ' נלקן סבור, שהתכונות הפרספטואליות של צליל מבטאות מבנה אשר קיים בעולם ואותו מחפש המוח. מרגע שאותרה סדירות מחזורית, הופכות הוויברציות באוויר לסימפוניה של

בטהובן. חוויית המוסיקה שלנו מושתתת איפוא על המאמץ אשר נלווה לחיפוש שעורך המוח שלנו אחר סדר המבוסס על מחזוריות סדירה בטווח זמן נתון, ולאחר מכן – על צפייה מראש של המצבים שבהם תתחולל סטייה מסדר זה כתוצאה מהשוואה עם גירויים סנסוריים אשר מגיעים אליו כל הזמן. לכן, אם אפשר להגדיר מוסיקה כ"צליל מאורגן", נראה שהמוח תופס את הארגון לפני הצליל.

עקרון החזרה במוסיקה הוא אחד ההסברים החשובים לכך שהמוסיקה עשויה להשפיע על רגשותינו. מוסיקולוגים ופסיכולוגים של המוסיקה מניחים, שלחזרה על מוטיב מלודי, לתבנית מקצבית או למהלך הרמוני ישנה השלכה ישירה על יצירת חוויה סובייקטיבית של ציפיות, אשר מימושן עשוי למלא אותנו ברגשות הנאה, סיפוק והתרגשות.

בהקשר זה מעניין לציין, כי עקרון החזרה, אשר קיים גם בשפה, מהווה, באורח פרדוקסלי, אמת-מידה להגדרת ייחודיותה של המוסיקה בהשוואה לשפה. ממחקרים פסיכולוגיים עולה, כי החזרה במוסיקה, בניגוד לשפה, מעצימה תהליכים אשר קשורים גם באזורים מוטוריים של המוח, ובכך היא מעבה תהליכים פרספטואליים של שמיעה. מכאן הייחודיות של החזרה במוסיקה בניגוד לשפה. כלומר, החזרה במוסיקה היא מפתח חשוב ומכריע להבנת הסיבה לכך שהשפעתה של המוסיקה עלינו היא כה רבה.

שלמה וינר

ערב לווייה בחול המועד

הַחַיִּים הֵם רְפוּי בְּעֶסוּק
מֵהַחַיִּים:

מְקַדֵּם בְּבִקְרַת מִתְחִילִים
בְּסִדְרַת פְּעֻלוֹת מְפָרֶכֶת.
לְקוֹם, לְלַכֵּת
לְחֹדֵר הַיְלָדִים,

לְהַעִיר אוֹתָם, לְהַכִּין
אֶת אֲרוֹחַת הָעֶשֶׂר, לְהַסִּיעַ
אֶל הַגֵּן, אֶל בֵּית הַסֵּפֶר,
לְדַאֵג לְעֲצֻמָּה, מוּל הַרְאִי,

לְהַתְאִים אֶת צְבַע הָעֵינַיִם לְחֻלְצָה,
מִמָּשׁ מִבְּצָע,
וְלַעֲמֹד בְּלוּיַת הַזְּמַנִּים –
כְּשֶׁפֶתְאוֹם,

מְצַלְצֵל הַטֵּלְפוֹן וּמוֹדִיעִים
לָהּ, הַדּוֹד שֶׁמְשׁוֹן
מֵת, הַלְוִיָּה מְחַר בְּשֵׁתִים, בְּמַחְנִים.
אִיךָ אָנִי

אֶת הַמְרַחֵק הַזֶּה מִירוּשָׁלַיִם
אֶעֱבֹר
וְעוֹד מְחַר, חוֹל הַמּוֹעֵד
שֶׁל פֶּסַח, כְּרָגִיל

אֵין
לְמוֹדִים,

לְכֵן הִכְנוּ תְּכַנִּיּוֹת לַיְלָדִים, חֲפָשָׂה
עַל שְׂפֵת הַיָּם,

שֶׁם גַּן עֵם נִדְגְּדוֹת,
שְׂרִידִים שֶׁל אֲנִיּוֹת, חַיּוֹת
מִחֻמַּד בְּעָרֵב לְלִטָּה,
רַק שְׁיַעֲבֹר

הַזְּמַן;
כְּשֶׁרוֹצִים אֵינוֹ עוֹבֵר וְאַחַר כֵּךְ אֵינוֹ מוֹכֵן
עוֹד לְחַפּוֹת.

בֵּן שְׂמוֹנִים וְשֶׁבַע מֵת הַדּוֹד,
שֶׁבַע יָמִים,
לֹא נִחַת,
בְּשָׁנוֹתָיו הָאֲחֵרוֹנוֹת סְפָרִים

כְּתָב, חֶשֶׁב
גַּם זֶה רְפוּי,
לֹא רַק עֶסוּק,
הָיָה זְקוּק לְהַכְרָה,

אֵךְ מִי יָדַע
בְּכָלֵל,

לְפָנַי שְׁשִׁים שָׁנָה
הָיָה חֲלוּץ,

וְאַחַר כֵּךְ, הִפֵּל נִשְׁפָּח,
כְּכֻלוֹת הַפֶּל, מְנוּחָתוֹ מְחַר,
בְּקֶבֶר בְּקִבּוּץ, בְּתוֹךְ אֲרוֹן,
לֹא כְּמִנְהַג הַיְהוּדִים,

לֹא קָדִישׁ וְלֹא הַתְּנַצְּלוֹת,
רַק כְּמִיּוֹת עֶפֶר
עֲנֻקִיּוֹת,

וּמָה נִשְׁאָר עוֹד לְעֵשׂוֹת, בִּינְתִים, כָּאֵן, בִּירוּשָׁלַיִם,
כְּשֶׁכְּבֹר כְּמַעֲט חֲצוֹת;
הַחַיִּים אִיךָ יָרְאוּ בְּעוֹד שְׁלֹשׁ דְּקוֹת,
כְּשֶׁיִּכְבְּהָ הָאוֹר, בְּחֶשֶׁךְ הָעֶמֶק,

בְּלִי הַדּוֹד שֶׁמְשׁוֹן,
רַק הַזְּכָרוֹן
הַמְתַּפְסֶה עֶפֶר תְּחוּת וְשָׁנָה,
מְלִים שְׁחֻקוֹת:

רְפוּי,
עֶסוּק.

מתוך ספר שירה
שיראה אור השנה

מקום

מחוילה קטנה גדורה קיסוס
 נשקף מפרץ עיר מפת שמש, מדרגת
 תעשייתית.
 במבט קרוב
 דגה מתה
 הים חמר, חרב.

למעלה בהר
 פגעתי במערה
 זרוע אבני חצץ ורסיסי דורלקס
 שונים זה לזה
 בחרבן מחשב, מחלט
 של מקום.
 גבר ואשה בזהים פחצץ הבוהק
 שנים אפרים מטשטשי תזות
 יצירו רסיסים
 (ראשם, כבר ספקטרום מסתחרר
 לממד מטפיזי).

ועומדים משתאים שם
 שני מבנים סמוכים שהשמו.
 דגמים לבתי מדרש במזרח אירופה מן
 המאה הי"ט
 רבי חלונות מלבניים
 ועטורי טורי ברושים ברנחים מדקקים.

בחווילה קטנה גדורה קיסוס
 מתגוררת אחותי החולה
 בלמוס דירי המשנה, הזוג קפלן הקשוי
 למשחק הפוקר
 מעיב עליה
 אחותי נוטשת
 ונוסעת
 לזמן בלתי מגבל.

מתוך "צורות שבורות"
 (משירי עד כה).
 שיראה אור בהוצאת
 מוסד ביאליק

זיהוי

נותרתי עומד, בגבי מהומת אלהים,
 שכבת על אלונקה מכתמת,
 עטור טלית, פניד גלויים,
 מתפלל שמוט איברים.

לחשתי נשימות, בואו נשימות.
 לא באו,
 באו לילות – אתה מופיע בנהרה
 עשוי רגבים ובכי הורים.

הנהנתי בראש למשמע שמך,
 "אתה משכנע?"
 קרס הלילה בחזה, עלה פן
 מעל הרי יהודה

מלח מקצה לקצה, יבש רקות,
 יבש פה,
 פנור התאבד באויר,
 מיתרים עשו דרך לדוד,
 אדמוני מתמיד.

מתוך "מפרשים קשים",
 קשב לשירה, 2012

למה נעשה אדם למדען? מקובל שמדענים הם ילדים שלא הצליחו להתבגר. הסקרנות הטבעית של הילד הקטן, ואני מתכוון כאן לתינוק בן שנתיים-שלוש, גיל שבו מרכיבי האישיות הבוגרת טרם נכנסו לפעולה, סקרנות זו נותרה אצלו כדחף מרכזי. כמה מגדולי המדענים העידו על עצמם שהמנוע שדוחף אותם הוא סקרנות ילדותית, וזכור אלברט איינשטיין שהדגיש את החשיבות של דמיון ומיסתורין על פני השכלה וידע. לרוע המזל, לא כולנו הצלחנו להימנע מלהתבגר, ואותן תכונות אשר הופכות אותנו ללא-ילדים מתפתחות אצלנו לדרגה זו או אחרת, אופפות את הווייתנו, ומשפיעות על מהלך חיינו. לא אזכיר נושאים בזויים כמו תאוות כבוד, עשיית שם, ובוודאי שלא צבירת ממון. אבל מי * דבריו של ד"ר זאב סמילנסקי, בעת הענקת הפרס בטקס "שירת המדע", במכון ויצמן למדע, ינואר 2013. מחזור השירים שלו, "קין", זיכה אותו במקום הראשון בתחרות פרס עידוד היצירה בין מדענים לזכר עפר לידר לשנת 2012.

מחקר שהתקבל, איזה מאמר ב-Nature, איזו תוצאה משכנעת, איזה סימן שאתה בכיוון, שלא כל מה שאתה עושה הוא הבל. אם דברים טובים קורים רק לטמבל ההוא שלמד איתך, או לחוקר במעבדה בהמשך המסדרון או בקומה מתחת, ולך לא, יש לזה סיכוי טוב לערער את שלווה נפשך. כך, טבעי למדענים בכל מקום להזדהות עם קין ועם מצוקותיו. מעבר לסתם טפיחה חברית על השכם מצד הריק הגדול האופף אותנו, עשויה לרדת אל החוקר, אם התמזל לו מזלו, סוכרייה אמיתית משמיים, כזו שיכולה לגרום לו לפרוץ בגילה ודיצה ילדותיות לחלוטין. כך רץ לו ארכימדס עירום בחוצות סירקוז; לעומתו, לא ידוע מה עשה אייזיק ניוטון לאחר שתפוח נופל פתח לו עולמות חדשים: האומנם פצח בריקוד סביב העץ, או שמא היה אותו חכם מר-נפש מדי ובלתי-מסוגל להבעת שמחה, אפילו במקרה פלאים חד-פעמי אשר כזה? מתועדת היטב ההתגלות של תגובת השרשרת הגרעינית לליאו

סילארד, ביום שלישי, 12 בספטמבר 1933, במקום שבו חוצה רחוב סאותהמפטון את כיכר ראסל הגדולה בלונדון. בעודו יורד מהמדרכה אל הכביש, הוא נעצר במקומו עת במוחו התפוצץ רעיון כביר ואדיר: אם רק יוכל לזהות יסוד, אשר כשהגרעין שלו בולע ניטרון הוא מתפצל ותוך כך פולט שני ניטרונים או יותר – אז אפשר יהיה לגרום תגובת שרשרת גרעינית, כזאת שתוכל לייצר אנרגיה ברמה תעשייתית ולברוא פצצות בעלות עוצמת הרס לא נודע. סילארד לא ידע אם יש יסוד כזה, גם לא היה בידו להעריך את מידת הריאליות של הרעיון, ובוודאי שלא את גודל המאמץ המדעי והטכנולוגי הדרוש להגיע למימוש. אבל הרעיון עצמו היכה בו, אפשר לומר, כברק. מהו הדובדבן הזה? למה הוא כל כך מענג? רגע של תגלית הוא רגע של התגלות, רגע של הווה טהור, כזה שעבורו היה פאוסט מוכן למכור את נשמתו לשטן. בעבר, אך לפני רגע, היה הדבר בלתי-ידוע. ובעתיד, בעוד רגע או שניים,

לו הקרע, מכסה ומקיף את פיסת החידוש המחודשת שכבר אינה חדשה כלל; ואתה, במקום להמשיך לכרכר עם שדי התוהו, צריך לעבור לנושא הבא: איך לוודא, איך לבדוק, ואיך לפרסם, איך להימנע מטעויות ואיך לא להתבזות; צריך לגייס כספים, להביא מיכשור, צריך לבשר את הבשורה לעולם, שאולי ימאן לשמוע. אשרי מי שזכה לדובדבן משמיים, כמו הילד שמואל השוכב בבית אדוני ושומע את הקול קורא לו "שמואל שמואל", או כמו יונה הנביא, שדבר ה' היה אליו "קום לך אל נינוה העיר הגדולה". כמותם, גם האיש המגלה דבר צריך להחליט האם הוא מקבל עליו את השליחות, האם יהיה הוא האיש שיביא את תגובת השרשרת, יפתור את המשוואות, יבנה את הטלסקופ, יצווח שהארץ נעה; או שמא, ולא לנו לחרוץ את דינו לחומרה אם כך יחליט, יברח, כמו יונה בן אמיתי, תרשישה מלפני ה'.



מימין לשמאל: אביטל גבע, ד"ר אסף ורדי ופרופ' אילן קורן

"גורמים", עדינים ומתוחכמים ככל שיהיו. השיטה האנליטית, כידוע, גורסת שאם יש בעיה או שאלה גדולה "מדרי", אפשר לפרק אותה לבעיות קטנות או לשאלות קטנות, לפתור אותן בנפרד, ואז להרכיב מחדש את כל הפתרונות הקטנים וליצור מכולם יחד, בחזרה, את התמונה הגדולה והמלאה. העניין הוא, שמי שדוגלים בשיטה זו נוטים להתאהב בה, ולא תמיד זוכרים שהמטרה היא לחזור ממסע הפירוק אל העולם האמיתי. כמובן, החזרה, והרכבת התמונה הגדולה, אינן טריביאליות ואינן תלויות אך ורק ברצונו של הנסיין. והמציאות, כמו המציאות, הרבה פעמים מתעללת במי שמנסה לחשוף את סודותיה. אבל אביטל גבע, גם כשהציג כ"אמן" במוזיאונים ובגלריות, טרח להזכיר לעצמו ולאחרים את העולם ה"מלוכלך" שמחכה לנו שם בחוץ, והביא אל תוך "כנסיות האמנות" נתזי בוץ ומדמנה מנהר החיים.

כאן עובדים בכיף

בשנת 1977, שלוש שנים לפני שלקח את הצעד לאחור ופרש מעולם האמנות, הקים גבע בעין שמר את בית היוצר החדש

את שונותו ואת יכולותיו למאגר הכלים הכולל העומד לרשות כולנו בבואנו למצוא פתרונות לקשיים ולמכשולים שונים שעומדים על דרכנו. כדי להבין ממה בדיוק יצא גבע, ולאן נכנס, ראוי לזכור שגלריה, או מוזיאון, כסוג של "מקדשים", מקומות מסודרים ו"נקיים", הם סוג של אי מבודד של אי-חיים, בתוך נהר החיים, מודל שצריך לא מעט דמיון וחזון כדי להשליך את המשמעות של מה שמתחולל בו על החיים האמיתיים. במובן מסוים, גלריה מסוג "קובייה לבנה" מתפקדת כמעבדת מחקר שבה מגדלים תאים בצלוחיות פטרי. הסביבה במעבדה הזאת חייבת להיות נקייה, כדי להבטיח שאפשר יהיה לייחס כל תופעה לשינוי של מרכיב אחד, שבו שולט הנסיין. אבל האם המסקנה העולה מניסוי כזה תקפה, במלואה, בעולם הרועש והגועש שמחוץ למעבדה? ספק רב.

מצד אחד, אין להכחיש את הצורך בביצוע ניסויים ראשוניים בתנאי מעבדה. כך מחדדים את המסרים ואת הממצאים, ומשיגים דקויות שהבחנה בהן מחייבת שקט. מצד שני, אביטל גבע מאס בבידוד

למעשה, זה היה סוג של מסר דואלי, דו-כיווני, מעין חרב פיפיות: "אל יהי חלקי עמכם" מצד אחד, ו"בואו ביחד", מצד שני. אל יהי חלקי עם מעגלי הכוח, הביקורת, האספנות והכסף אשר עוטפים את האמנות "במעגל סגור" בחברה העירונית הקפיטליסטית, ו"בואו ביחד" כלפי כמעט כל השאר, "האנשים" באשר הם, לרבות מי שמאכלסים את הפריפריה, הגיאוגרפית, החברתית והכלכלית.

בלשונם של פרשנים כלכליים, אביטל גבע יצא "אל מחוץ לכסף", כדי להיכנס אל תוך החיים. אביטל גבע מאמין ש"יחד" נוכל לפתח, באמצעים פשוטים יחסית, גם פתרונות טכנולוגיים מתקדמים לשירותם של חקלאים, למשל, וגם פתרונות אנושיים וחברתיים לקונפליקטים פוליטיים וכלכליים, לרבות הסכסוך הישראלי-פלסטיני. מדובר בסוג של "ביחד" שעתיד לעצב את העתיד. וכאן אולי ראוי להבהיר: על אף שמדובר בבן קיבוץ אשר חי ועובד בקיבוץ, לא מדובר ב"כוחנו באחדותנו". למעשה, מדובר כמעט בהיפוכו של זה: כוחנו בשונותנו, וביכולת ובנכונות של כל אחד מאיתנו לתרום

שלו – "החממה". יחד עם כל מי שרצה להצטרף – תלמידים, מדענים, מהנדסים ממפעלים שפועלים בקרבת מקום – הוא החל לחפש פתרונות לבעיות ולצרכים של אנשים מסביבתו הקרובה: חקלאים, מורים, בעלי מלאכה ועוד.

תהליך החבירה של מעלי הבעיות והצרכים אל מי שמנסים למצוא להן פתרונות יצר בחממה תהליכים אקולוגיים-חברתיים, שבמובן מסוים היו על סף הפיכתה של החממה לאורגניזם כוללני בעל רצונות, תכונות, סגולות ותבונה משלו, מעין עולם-אורגניזם אשר מזכיר את היפותזת גאיה של גיימס לאוולוק. בלבה של היפותזה זו עומדת אפשרות קיומו של כוכב לכת (למשל, "ארץ"). שהוא אורגניזם-על, המאחד ומכיל בתוכו את עולמות החי והצומח, שמהווים את "איבריו" של האורגניזם הכולל, ולפיכך פועלים ביניהם בייעילות, בהתחשבות ובהשלמה, מה שיוצר סינרגיה רבת-עוצמה. לאוולוק קרא לעולם האורגניזם ההיפותטי הזה בשם "גאיה".

13 שנים לאחר שהתנתק מעולם האמנות ונבלע ב"גאיה" שלו, חזר גבע ונענה להזמנתו של גדעון עפרת לייצג את ישראל בביאנלה של ונציה בשנת 1993. הוא הקים במרכז שטח התערוכה חממה גדולה, בשטח של 1,700 מ"ר, ובגובה שמונה מטרים. היו איתו מספר

לא מבוטל של בני נוער שפעלו בהרמוניה לשם הגשמת יעודה של החממה – גידול מלפפונים. זו הייתה קריאת תיגר פואטית של מי שעושים את הדבר עצמו כנגד חלקים נרחבים בעולם האמנות, אשר מוזקקים מטאפורות ודימויים מתוחכמים שבכל הזדמנות מתרחקים עוד ועוד מ"כאן ועכשיו".

גבע גורס: "האמנות היא תהליכים, ביולוגיים, כימיים, פיסיקליים, אקולוגיים, חברתיים, ועוד, אשר המשתתף בהם רואה בהם אמנות. אותו משתתף, או אחרים, יכולים לקחת מהתהליכים או מהשותפים כל מה שירצה ובכל מינון ובכל מקום או זמן. זה הרעיון. זו הבחירה שלו, וזו האמנות כפי שהיא נראית בעיניו שלו. הוא זקוק לשותפים באותה מידה שהוא נותן להם שותפות".

בין מים לשמיים

באחרונה, בעקבות פגישה כמעט מקרית, החלו גבע, וחברי צוות החממה, מהנדסים, מורים ותלמידים, לשתף פעולה עם ד"ר אסף ורדי ופרופ' אילן קורן מהמחלקות למדעי הצמח ולמדעי כדור הארץ (בהתאמה) במכון ויצמן למדע. קורן מתמקד במחקריו בפיסיקה של עננים, במערכות היחסים המורכבות בינם לבין אירוסולים, שהם חלקיקי חומר ואבק הנישאים באטמוספירה, ובדרך

שבה מערכות היחסים האלה משפיעות על תהליכים אקלימיים. למשל, כיצד משפיעים חלקיקי עשן, מעשה ידי אדם, על האקלים? באילו תנאים הם גורמים להתקררות האקלים, ומתי הם גורמים להתחממות? בין היתר גילה פרופ' קורן הקבלה בין הדינמיקה שבין בעלי-חיים טורפים לנטרפים בטבע, לבין הדינמיקה שבין אירוסולים לעננים מסוגים מסוימים. מחקרים אלה מאפשרים השגת תובנות חדשות – ולעיתים מפתיעות – לגבי תהליכים שבהם משפיע כיסוי העננים על התחממות ו/או התקררות אקלימית.

ד"ר אסף ורדי בוחן את הסיבות להתחוללותן ולקריסתן של פריחות ענק של אצות באוקיינוס, תופעה הנראית היטב אפילו מהחלל החיצון. בתמצית אפשר לומר, שמתברר כי נגיפים אשר תוקפים את האצות הימיות הפורחות הם הגורמים לקריסתן. אבל כיצד קורס בבת אחת מערך הנפרס על פני מספר רב של קילומטרים רבועים? כיצד עובר "אות הקריסה" למרחקים כאלה בתוך זמן קצר כל כך? ובכן, זה המקום שבו ראוי לזכור, כי המערכת האקולוגית והאקלימית כוללת את האטמוספירה ואת האוקיינוסים כאחד, ושמערכות המשוב ביניהם "מנהלות", למעשה, את האקלים. פרופ' קורן וד"ר ורדי, שהחלו לשתף פעולה, הבינו שהנגיפים והאצות עולים

יחדיו השמיים באמצעות הרוח והגלים. לאחר שהם ממלאים תפקידים (שעדיין אינן מובנים כל צרכם) בהתעבות העננים, הם יורדים שוב, בגשם, במרחק רב מאוד מהמקום שממנו יצאו למסעם. כך מצליחים הנגיפים לנוע במהירות, לכסות שטחים נרחבים בתוך זמן קצר, ולהדביק ולחסל את פריחת האצות.

מפגש של שתי קבוצות המחקר, שהתקיים בחממה האקולוגית של אביטל גבע בעין שמר, הוביל למעשה לשיתוף פעולה משולש, שבמסגרתו הצטרפו גבע

וחברים נוספים מצוות החממה, מתנדבים ואורחים, למחקר. מדעני המכון הופתעו לגלות, שבחממה פועל מודל של יצירת גשם, לרבות בריכות, מחלף חום, ועוד.

את המערכת הזאת בנו ומפעילים אנשי החממה: ד"ר בני טלטש, שהיה הביולוג הראשי של "מקורות", ועתה, כגימלאי, מחויב לעבודה מחקרית-חינוכית בחממה; ד"ר אריה וולדנברג המנוח; איתי עיברי; עמרי מורג, שהכין עבודת גמר על מחלף החום בהנחייתו של המהנדס המנוח נחום זמיר; גל דיזון, תלמיד מחקר לתואר

שלישי; נועם גבע-לבבי ועוד. צוות החממה חָבַר, כקבוצת מחקר שלישית, למדעני המכון, ויחד הם בוחנים את האפשרות להשתמש במערכות הבריכות והגשם המומטר שבחממה כבמערכת מודל לבחינת תהליכי ההסעה של אצות ברסס מים אשר מגיע ל"עננים". מבחינתו של גבע, היכולת של "לא-מדענים" לתרום למחקר שקולה ליכולתם (ולזכותם) של "לא-אמנים" להשתתף במעשה האמנות.

עשר נקודות (לא מייצגות) בחייו של אביטל גבע

1. אביו, קובה גבר, היה אדריכל ותיכנן עשרות חדרי אוכל ומבני ציבור אחרים בקיבוצים.
2. אחיו, הצעיר ממנו ב-11 שנים, הוא ציבי גבע, אמן ידוע בזכות עצמו.
3. הוא היה קצין בצנחנים, ואימן את מתן וילנאי ואת אמנון ליפקין שחק.
4. במלחמת ששת הימים השתתף בקרב הפריצה לירושלים העתיקה ונפצע בראשו.
5. הוא למד ציור אצל אביגדור סטימצקי ויחזקאל שטרייכמן.
6. כשפנה לכיוון האמנות המושגית, ספג ביקורת קשה מהמייסטר סטימצקי.
7. במיצב הסביבתי "מטר מצר" הביא 30 טונות ספרים שנועדו למיחזור ממפעל הנייר בחדרה, ושפך אותם בשטח, בין

- הקיבוץ הישראלי לכפר הערבי. תושבים משני היישובים באו, חיטטו בערימה, ולקחו פה ושם ספרים. כך נוצרו גם מפגשים ונקשרו שיחות.
8. במעשה אחד (שנוי במחלוקת) הוא כבש עם תלמידיו 500 ק"ג מלפפונים בחביות סיד. "זה היה יפה באופן בלתי-רגיל. אבל האסתטיקה אינה הנעלם החשוב במשוואה הזאת".
9. כשהוזמן ללמד ב"בצלאל", בנה עם התלמידים, בכיתות, תנורי ענק עם ארובות שיוצאות החוצה, ובודד את הכיתות ביריעות פלסטיק, כדי להתגבר על קור החורף הירושלמי. בהנהלה שאלו מי הוא המשוגע שמדליק מדורות וכמעט שורף את הכיתות. זמן קצר אחרי כן הופסקה עבודתו במקום.
10. יצחק דנציגר הניח לו ללמד בפקולטה לאדריכלות של הטכניון איך חובצים גבינות וכיצד לגדל תפוחי אדמה ומלפפונים.



עפר לידר
2004-1955

17.11.02

זונת

בזונת שלי ינע
לחנתי בקולותי אה שבניו
ואניסגר פסי ^{סג}שאר צקי אימי
ואסגור לבואג נאמה
לצאג אמיג וצבר כאג
הסג אבריכותו
אבוהל שמעתי

ספר שיריו של עפר, "בְּיָנוּתִים", ראה אור אחרי לכתו. בין טיוטותיו, בדפים שהותר בתנופת כתב ידו הסוער והמרוסן, נמצא גם קטע הפרוזה הבא, שנכלל בספרו. הספר נפתח בשורה "כמו פְּפוֹת יְדֵיִים סופקות פְּנֵי תְהִיָּה..." (מתוך: "בית, לדוגמה") ונחתם בשיר ללא שם (המתחיל בשורה: "גם לְקִשְׁיֶתֶם כוחי מְרָאוֹת") ובו "...בְּאַצְבָּעוֹת רְפוֹת אֶחָז / בְּצִלִּיל הַמַּיִם הַמְּפָפִים פִּטְפוּט עִם / זְהָב הֶבְקָר...". את קטע הפרוזה הנוכחי, "ידיים", מקדים שירו מצמית הלב, "עדות" (...ידי לא הייתה בְּדָבָר) (ראו בשנתון הנוכחי בעמוד 181). דומה כי ידיים, כשליחות של הגוף לקבלה ולנתינה, עכשווית ובין-דורית, היו עבור עפר גורם מרכזי בחייו – ובשירתו. עפר נולד בטבריה, וילדותו עברה עליו בקרבה פיסית ורגשית לטבו וסבתו, איתם היה בקשר עמוק. הקטע המובא כאן נכתב תוך אשפוזו של עפר בבית חולים לצורך השתלת מח העצם. מפעימה בו השזירה של ההווה המאיים בעבר החי – הפורץ ומציף ועוטף בזיכרון מנחם.

ד. כ.

"לְהַרְגִּישׁ קְרוֹב זֶה לֹא עֲנִין שֶׁל מְקוּם זֶה תְּלוּי רַק בְּנַחַם שְׁמִבִּיא הַמְּבֹטָ".
(דבורה אמיר)

אז, כשעצם לבסוף את עיניו, החלו המראות להזדהר בו ולהתבהר ולנכוח בחשכת פנימיותו. חדה היתה פתאומיותו של הרגע הזה, והוא החל מְרַפֵּז עצמו נוכח מוקד האור הנובע מירכתי תודעתו, כדי להבחין בזרימתו ובהתהוותן המתונה של התמונות שהתייצבו לנגד עיני רוחו, כמו בחרוט האור של פנס המקרן בבתי הקולנוע של ילדותו הרחוקה, כששָׁלַל הפתעות זעירות ריצדו בו כלאות, באוויריות מתהוללת של חושך ואור. בהתרווחו לאחור, בעודו שרוע, כולא את תנועותיו על המזרן הקשה המדייק את מגעו כנגד גוף, היתה נפשו מצמצמת עצמה כעדשת טלסקופ להתבונן בהיאסף התמונות אל מגנט האור, נאחזות זו בזו כחרוזי צבע טועים בהיקרע הענק, ויוצרים מחדש קטעי זכרונות נקרשים והולכים ונטוויים בתודעתו. הוא האזין לרחש נקישת המכשיר הדיגיטלי הסמוך לראשו ולהתמדתה המתאמצת של הפעולה העיוורת, הפועמת כמו קצב ליבו, בטפטוף נצחי של נוזלים זורמים בצינורות הפלסטיק הרכים, הדקים למראה, המבטיחים לו את התמדת חדירתם של חומרי המוות המרפאים, מבעבעים אל הנקבים הזעירים בזרועותיו הפשוטות לצידי גופו כשני גשרים. והוא חש כיצד תקתוק שעונו הסמוי של המכשיר, וקצבו המדויק כמטרונום, מפעפעים אל פנים רוחו. הרחש והנוזל וטשטוש הכאב נצברו בו, וזרמו כאילו היה עתה המשך פנימי וטבעי של צינורות הפלסטיק השקופים, שהם עצמם אינם אלא משכן לשקיות הנוזל התפוחות התלויות מעליו כשדיים. חרושת הזרימה ואושתה נדמו לו כחלק מחזורי מחלקי גופו ורחשיו, מערכות עורקיו, ורידיו, נימיו ורקמותיו. ידיים. כפות ידיים. אין הוא רואה עתה, אלא חש את חספוס החריצים ומגען המתוק של כפות ידי סבו וסבתו, אשר מיהרו להופיע בהזייתו ראשונים ולהתחוויר לתמונות ולקרֹם עור וגידים ובשר. כפות ידי סבו וסבתו חופנות משני צדדיו את כפותיו הזעירות, החפות, כמבקשות להעלימן בליבת החום הרך והמוסס של אצבעותיהם הכפופות. ידיו מולכות מעדנות, והוא יוצא עימן לטיול בוקר ביום שמש שקוף, ועד האופק שראייתו משגת אינו רואה ענן בשמיו. ובעודו חש ביובש קמטי העור הצפוד והמחורץ מזה, ובשמנוניות הרפואה של כף היד האחרת מזה, הוא מובל בבטחה דרוכת ציפיה, ובידיעה שכך הווה וכך יהיה, כל עוד יהיו השניים לציָדו. והם, כך ידע לאחר ימים, פניהם גבהו להיטשטש בעין השמש, לרחוק ממבטו השואל ולהסתיר מבען המוטה לאחור, לדעת פשר ולחפש נחמה על שנקרע מהם ואבד בשדותיה הרחוקים של יבשת אחרת, ערפילית, מעוננת וקרה.

אך עתה אין הוא חש דבר זולת האושר החם הפּוֹן בכפותיו הרפודות בפּוֹך כפותיהם, השומרות מכל משמר את התרוממות הרוח בידי, עוטפות אותו בעיקשות דאוגה כמו היה חיפושית פרת-משה רבנו קריסטלית, זעירה, הניבטת אליו מבעד לוויטרינה שבשידה בסלון ביתם.

כך, נתון בידם לְנֶצַח הרגע הזה, נדמה היה לו שעצי התמר הנישאים, הסומכים את השביל, כופפים את תפרחת צמרותיהם להצל מעט על נתיבם, להתבונן בהם בשלווה עמוקה, עת הכנרת מבצבצת תכולה בתחתיתן של מדרגות האבן, עליהן דילג מבטו בדרכו מטה לאגם, אשר מימיו מתוחים כסדין מגוהץ ללא קמט ורבב כדי לתחום את מרחביו המפתים, להשקיט כך את נפשם. אפילו ההרים הנישאים מתקערים סביבם כמבקשים לעטוף את שתיקתם, והם עושים דרכם במורד משעול העפר החום, המתפתל למרגלותיהם כנחש רדום דק ומוארך, עד פתח דלת המתכת השחורה של בית הדואר הקטן שאבניו אפורות-בזלת, ופנימה אל לב קרירותו האפולית, עד דוכן חלוקת החבילות, אשר אל דלפקו הגבוה הוא נושא את עיניו הפעורות לתמוה בציפייה ובניחוש. ומישהו מגיש לו חבילת ענק שהיא שלו בלבד, שנשלחה עבורו מאמריקה והיא ממתינה לו שם עטופה בנייר חום וקשה כפיסת בצק דק שִׁבֵש בחום השמש, וקשורה והדוקה בכל פאותיה בחבל דק, צמרי. ושלושתם ממהרים קצרי נשימה לצאת שוב אל חום היום ואורו, לפסוע שוב בשביל המוכר וידי נחבאות בידיהם, נושאים את חבילת הקסם עטופה בנייר החום, כמזוודת אוצר הנישאת בידי חולמי מסע בארצות רחוקות.

אחר כך הם מתיישבים על ספסל בגן הסמוך כשיירת נודדים יגעה נוטה לנוח. והוא נוטל מידיהם את חבילתו, ופורם את קשריה, וקורע ממנה באחת את כסות הנייר היבש, המשמיע נמרצות את שברי מחאת היקרעו וקיפולו החפוז. תחילה הוא חושף את האודם העמוק הבוהק של משאית עץ גדולה, בוחן את גלגליה השחורים, וחש כדקירה את חדות המראה, וצווחת שמחה עמומה מתבהרת בו ונאספת ומתעצמת לפרוץ כְּמִי נהר גועש נוכח סכר פתאומי. והצווחה נצברת בו כגל חום, ממהרת לשאתו לריחוף על מי האגם, והוא חש את אורך חוט האושר ההולך ונרקם בתוכו ומציפו עד צמרמורת. כהרף עין הוא חש את חמקמקות הנהייה הזו לְרַחֵק ולהיחבא באפלולית ירכתי זכרונו, כמכרסם זעיר אשר תש כוחו מלנוס על נפשו, והוא סומך גבו בפחד אל קיר המאורה.

הוא מהדק בחוזקה את שמורות עיניו מִטֶּה אל עצמות הלחיים, ומנסה לאטום עצמו ולהעלות בחכת התמונות המופיעות עתה לחלופין חדות ובהירות ודוהות ומטשטשות את מבע פניהם של סבו וסבתו, שנטו לעברו להיתמך בו על ספסל העץ. אבל השמש שהאירה לו עד כה את המשעול ואת הספסל בגן ההוא, ואת המשאית הממתינה על ירכיו למוצא פיו, עיוורה את עיניו מלראות את פניהם המוטים לעברו. כל שעולה בידו רק לחוש את נוחם גופם הסמוך לשלו, את תנועות ידיהם, את האצבעות והציפורניים, ואת שעון היד שצבעו המוכסף דהה זה מכבר, ומחוגיו ולוח הספרות השחום כצבע עורו מבצבץ בינות לְשֵׁעַר הזרועות האפורות. שעון היד הזה, הוא זוכר, פנה תמיד לעברו נתמך על פנים האמה, עם מתווה כף ידו הפשוטה לפנים ופרושה להיפתח של סבו, ומעליו, בסמוך למרפק,

ניבטות אליו ארבע הספרות ההן הכחולות, הבולטות כוורידים מבעד לעור השקוף, אשר למראן, כך הוא זוכר, חש עלבון על ששורטטו בו בחופזה וכלאחר יד.

מעברו האחר הוא חש לראות את צמיד הזהב הקלוע, שמראהו נצרב בו מאז, והוא נע כמשחק להנאתו, מעלה ומטה, מעלה ומטה עם תנועות היד, מן המרפק לשורש כף היד ובחזרה למרפק. כף ידה של סבתו אוחת עתה, כבכל עת, בפרי בשל, אולי שזיף סמוק ומתוק, אולי תאנה, להאכילו בהיסח עליו דעתו, הנתונה עתה לדבר-מה אחר, עצום, המלטף את נפשו בבוהק אדמומית חדשה נוצצת, פרי המונח עתה על ירכיו. תִּמָּה אך דרוך לתנועה, כמו יחרגו הוא ומשאיתו, עוד מעט קט, אם רק יאבו, באַבחת הפעלת המנוע ושעטת גלגליו השחורים, מתוך מסגרת התמונה הדמומה. אז הוא חש בתנועת ידה של סבתו על שֵׁעַר המלוטף ברוך, וברוגע מגעה המרפרף כנוצה להיעלם.

הוא חש בחריפות ריח העץ הטרי של המשאית, ובסְנוּור השמש השקופה הנבלעת באודם גווניה. והוא עוצם עתה את חללי מחשבותיו להקפיא את הריח הזה, את המגע והצבע העז, לאטום בתוך שמורות עיניו את מגעו המתקרר והולך של עורם בעורו, ומראן המתכלה של הידיים ההן, האוחזות בו. לשמרן בתוך הלילה הזה, השביר. לאצור בו את המקום והזמן ההוא הרחוק ממנו עתה מרחק ימים רבים, בעת ההיא כשהמראות הקדימו את המילים שאך החלו להיאסף ולהימהל בו כטיפות מים זעירות במקווה, ולטבוע בו את קסמן וחותמן. אז, כשעדיין קצרה היד להרוותו.

עתה נפקחות העיניים להבחין בלובן אורה החיוור של מנורת הניאון הקבועה למראשותיו, לובן הנשפך על מיטתו כחלב. אפלולית חדרו הסגור תוחמת את מרחביו הנסוגים להיאסף באור המנורה השומרת על מרחביה המתמעטים בעיקשות סמכותית ודאוגה. שקיות הנוזל השקוף אשר נצפדו עתה מעליו כעור איבר בלוי וזקן, מנצנצות אליו במשובה כמו היו בלוני הליום של ילדותו, אשר נקשרו לכפות ידיו לבל תיטרף עליהם דרכם ויאבדו במרומים. מבעד לטלאי הזוגית הקטן הקבוע בדלת חדרו חודרת אליו אלומת אור מן המסדרון השוקט. קרן אור דקה כאורו הדוהה של מגדלור הנוקב חשכת ליל סער, ערפל אדי מים וגלים שוצפים להתנפץ על צוקי היבשת. והוא רואה בבהירות ובחדות את אור המגדלור, ואת בלוני ההליום וחוטיהם, וידיו האוחזות בהם פרושות לצדדין, והוא רואה את המשאית האדומה, ואת סחרור גלגליה השחורים נעים בו חרישית ורוקדים בו לאיטם, בדממה, חגים זה סביב זה, וכולם סביבו להקיפו. עתה הם סמוכים אליו ומעֲגְלִים ככוכבי לכת את סביבותיו לסמן לו את תחומי מקדש-המעט של מיטתו, פְּשָׁמֹר החושך את חוטי האור.

וכשעצם את עיניו חש שבתום הלילה נכון לו שחר יום חדש. זריחת אור.

תשע שנים אנו כאן, אחרי לכתו של עפר, כמעט עשור וכאילו רק אתמול. ולנגד עיני נפרשים שלושה עשורים – כל הווה חיינו, בהם היה "נוכח גוף המנות. שקט". בגיל 25, בשלהי לימודי התואר השני בפקולטה לחקלאות, חודשים מועטים טרם היה לאב, קיבלנו את הבשורה הנוראה, שעפר חלה בלוקמיה. מחלה איומה עם פרוגנוז חיים קצרה. קצרה מאוד. ומאז, למשך שלושה עשורים, חיינו עם המחלה וצל הסוף, חיים בהם עפר הוליד שלוש בנות ותגליות ומאמרים מדעיים ושירים וחברים, וכל העת הדואט השברירי שבין צורכי העולם החיצון ודרישת הגוף לבין חוסן העולם הפנימי הרווי בתעצומות נפש, בתאוות החיים, ולרגע לא לשכוח ששם "נוכח גוף המנות. שקט". ומה משמעות נוכחות זו בהיבט הזמן, "בחפזון נדודינו", "בעקשות דאגתנו" להספיק ולהאריך את "גוף ההוה". והנה, מחלה שעם כל כובד משקלה וצילה הנורא על חיינו, למשך 22 שנים – עד יום מותו, הפכה למנוף לחיים וליצירה. היא זו שדחפה את עפר לחקור אותה, וכך להגיע למכון ויצמן ללימודי תואר שלישי, ולאחר מכן להקים בו מעבדה ולחקור את רוזי המערכת החיסונית שכשלה בגופו. בית אהוב, אהוב, פורה בתלמידים, בחברים לעבודה, במורים, בשיתופי פעולה

בין גוף המנות. שקט
אני מוכן ויצימן
אני מוכן ויצימן
אני מוכן ויצימן
אני מוכן ויצימן
אני מוכן ויצימן
אני מוכן ויצימן
אני מוכן ויצימן
אני מוכן ויצימן
אני מוכן ויצימן

ובמחקרים רבים. בית שהפך לביתנו. בית שעל מדשאותיו שיחקו בנותינו. בית שהוא "כמו עקשות דאגתו של מגדלור בתום דרך ארץ". ותמיד – "בין גוף הלידה לגוף ההוה וקפזון נדודיו" – נפרס עולם רחב שהזמן בו קצר והמלאכה מרובה, וחיימם את חיינו בשמיכת "צבעי עלי שלכת". בספטמבר 2002, עת עבר השתלת לשד עצם שנייה, השתרגו להם הקצוות הבלתי-אפשריים של גוף הלידה, גוף המוות ונוכחות ההוה, ונולדו שיריו, עוטפים כ"שמיכת עלי שלכת על אדמת סתיו מתקררת".

עפר כתב:

אני שואל

לְפֶשֶׁר תִּמְהוֹן מְרֵאָה הָעֵינַיִם
אָנִי שׂוֹאֵל מְלִים כְּמוֹ
מְתַחֵב לְהַחְזִירָן בְּזִהְרֹת
לְרֹךְ הַמְּשִׁי הַשׁוֹקֵט שֶׁל נֶצַח הַמְּגֵרָה.
וּכְשִׁיבֹא שׁוֹב מוֹעֵדָן לְהַדְבֵּר
תּוֹצְאָנָה חֲדָשׁוֹת, תְּמִימוֹת וְנִעְתָרוֹת
נְאֻסָּפוֹת כְּפָרְחֵי סֶלְסֵלָה דְקִים, שְׁבִירִים
וְקִצְרֵי יָמִים
לְהֶאֱסֹף כְּתֻפָּלָה.

עפר החל לשאול תמיהות ולשאול מילים, כמו התחייב "להחזירן בזהירות לרוך המשי השוקט של נצח המגירה". עם לכתו של עפר היה ברור לנו "שבא שוב מועדן של המילים להדבר". היה ברור לנו שהדרך הנכונה לזכרו תהייה המסר של חייו: החיבור האפשרי בין העולמות השונים שבתוכנו, ששירתו כה הטיבה להכיל, והוקמה עמותת "שירת חייו". כשאני מתבוננת וסוקרת את חברי העמותה, אני רואה את כל חלקיו של עפר חוברים יחדיו: אנשי מכון ויצמן – ביתו המדעי של עפר. נשיא מכון ויצמן, פרופ' דניאל זייפמן, שמאמץ אותנו ואת המפעל הזה "כמו עיקשות דאגתו של מגדלור". גם חברת "טבע", שלקחה על עצמה את הפרסים לזוכים, ועל כך תודתנו והערכתנו.

וכמובן, אנשי הרוח, השירה, הספרות שהילכו עליו קסם. חלקם ליוו את עפר בחייו, ורבים עוד יותר מלווים את דרך חייו. הם אלה שהיו ביתו היצירתי ואיפשרו למילותיו "לצאת חדשות, תמימות ונעדרות..." – ולהמשיך לשיר. וביתו הנוסף – ענבל, עדי וליהי, והוריו, יוסי וטובה, והמשפחה, והחברים – שמהווים בשבילנו משפחה, בית יציב ואיתן מאז ומעולם ועד עולם. אנשי המדע, אנשי הספרות והשירה

ובני המשפחה, שלוש צלעות איתנות, ובלעדי כל אלה מפעל זה לא היה מתקיים.

ואין מילים בפי להודות על כך.

וכך נולד וחי "פרס עידוד היצירה הספרותית בין מדענים". תשע שנים אנו כאן אחרי לכתו של עפר. עוד רגע עשור. וכאילו רק אתמול. והזמן נחפז בנדודיו, והגיע העת "לצאת מהמגרה". יותר ממאה מדענים, אנשי המדעים המדויקים, מדעי החיים והרפואה, אשר נותנים מקום וביטוי ליצירה הספרותית בחייהם, שלחו השנה את יצירותיהם לתחרות – שירים וסיפורים קצרים. ואנו עם שלושה זוכים ועם שני ציונים לשבח. המשתתפים בתחרות – ולא רק הזוכים בפרסים – הם הם התשתית האנושית של עיצוב, וקיום היסודות להתמדה של מפעל זה. הם ההוכחה לכך, כי "לכשיבוא שוב מועדן של המילים להדבר / תוצאנה חדשות, תמימות ונעדרות". ערב "שירת המדע" מתקיים בינואר, יום ההולדת של עפר, ואני תפילה שעוד שנים רבות "בין גוף הלידה לגוף ההוה" נציין בימי ההולדת שלו את היוולדן של יצירות חדשות בידי אנשים יוצרים במדע וברוח, שדרכם – נמשכת גם דרכו.

עפר לידר נולד בטבריה ובגר בירושלים. למד בגימנסיה העברית, שירת בנח"ל במלחמת יום הכיפורים, והשתייך לגרעין בקיבוץ מרום גולן. מכאן פנה בשנת 1976 ללימודי תואר ראשון ושני בפקולטה לחקלאות של האוניברסיטה העברית ברחובות. בשנת 1982 החל בלימודי תואר שלישי במחלקה לאימונולוגיה של מכון ויצמן למדע, והמשיך בלימודי פוסט-דוקטורט בהרווארד בשנים 1987-1989, עת שב למכון ויצמן ובנה בו את מעבדתו. בשנת 1981 חלה עפר בלוקמיה, ובמשך 23 שנים לחם נגדה באומץ. בשנת 1996, ולאחר מכן בשנת 2002, עבר השתלות לשד עצם. גם פרק מהותי זה בחייו התאפיין בסגולתו הייחודית להקיף ולחבוק באהבה עולם שלם, בו הכאב והיופי, המציאות והמופלא (כמו המדע והשירה בחייו) משתרגים ונמסכים זה בזה בלא מחיצה. מנקודת זמן זו החלה שירתו של עפר לגאות ביתר שאת. הסיפור המופלא שמאחורי השיר "מתן בסתר" הוא דוגמה אחת של ברית דמים ביולוגית ורוחנית כאחת, שנטוטה בין תורמת לשד העצם עלומת השם מארה"ב – אשר צירפה

6/9/02

אמא

מה נמאטה נפשי לאמא
 צבי מה נפשי, אולי תגילה,
 אמה פלמים קריבה ל...
 גטני, מה נפשי ל...
 נשאה יצף אמור
 עז למאליט שניה נאיה אה
 דמיונה ללב חייק
 קלוג אול אול גט נ'י נ'י
 ו'נ'י, אפני תח"ס.

מכתב אל המבחנות אשר חצו תבל בטיסה לילית בהולה – לבין מקבל תרומתה, האלמוני אף הוא. קשר זה הוליד ביניהם חליפת מכתבים נטולי שם: Dear Donor... Dear Host, עד שהארגון הבין-לאומי להשתלות נכנע לאחר שנה וחצי של הפצרות, והתיר היכרות והתכתבות ישירה ביניהם. שני מכתביהם, הממוענים לראשונה ישירות זה אל זה, ובהם תמונתה אליו ותמונת משפחתו אליה, יצאו למסעם, כפי שהסתבר בדיעבד, באותו יום עצמו, כשדרכיהם מצטלבות מעל האוקיינוס. זמן קצר אחר כך שוב פרצה מחלתו של עפר, שלקחה אותו מאיתנו ב-12 ביולי 2004. אותו – אך לא את שירתו; אותו – אך לא את מפעלו המדעי.

עבודתו המדעית של פרופ' עפר לידר הצטיינה בנועזות של אמן פורץ גבולות ובאסתטיקה פנימית, החל בשלב התמיהה של השאלה, עבור לביצוע המוקפד, וגמור בכתיבה הצרופה. מוטיב מרכזי במחקריו הוא תעלומת הריסון של התגובה הדלקתית, תהליך שבלעדיו הייתה מתחוללת בגופנו דלקת תמידית. עפר לידר

וחברי קבוצתו במחלקה לאימונולוגיה במכון ויצמן למדע פיענחו מערכת "כיבוי" מתוחכמת, ש"השחקנים" המרכזיים בה הם תאי החיסון עצמם.

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

בשנת 2002 שלח עפר לראשונה, בכתב ידו, שיר לפרסום – "זיכרון". זכיתי לפרסם את שירו הראשון של עפר לידר במוסף לספרות, מגלה זיסי סתוי, שהיה אז עורך המוסף לספרות של "ידיעות אחרונות". עפר שלח את השיר בדואר, ולא הוסיף פרטים על עצמו, מלבד כתובת ומספר טלפון. "שולמית גלבו, סגנית

דאז, שראתה את השיר, הביאה אותו אלי ושנינו נפעמנו. פניתי אליו, ביקשתי להיפגש. כעבור ימים אחדים הוא בא למערכת, איש נעים הליכות, עדין, חרישי. סיפר בביישנות על עבודתו כמדען במכון ויצמן. גם על מחלתו סיפר. אחרי זמן הצעתי לו לנסות את כוחו בכתיבת רשימות ביקורת על ספרי שירה. הוא הופתע, התלבט, היסס, ולבסוף הסכים. כתב רשימות קצרות, רגישות ומדויקות, ממש כמו שיריו, חגיגת שפה, תבונה ורגישות".

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

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

דברים בשם החברים, כך כתוב בתוכנייה – אני בשם החברים – זו יומרה, בקושי אפשר לדבר בשם עצמי, הכול רגעי וחולף כל-כך, אז איך בשם החברים? אבל נחפזתי במתן השם הזה, וכך התחייבתי מבלי-דעת.

מוקפת בחומרים שלוכדים משהו ממי שאתה, קשה לומר – ממי שהיית, כי הרי החומרים הללו מקבלים את אורם, את זוהרם הירחי, המושאל מהווייתך שממשיכה לרווח דרכם. מניחה על השולחן את ספר השירים שלך, נבלעת אל תוך הסרט בו המשפחה ואנחנו מדברים עליך – בשם עצמנו, בשם עצמך, וברקע נותנת למוסיקה לשטוף דרכי, להפוך את מעיי, זאת המוסיקה שאתה, בחייך, בחרת שתלווה את מותך, את SHINE ON YOU CRAZY DIAMOND של "פינק פלויד", ואת WISH YOU WERE HERE, שזו, ככל הנראה, המשאלה של כולנו. אולי רק פה אני יכולה לבטא, לרגע, את מה שהתחייבתי לו "בשם החברים". זו המשאלה האבודה שמאחדת אותנו:

HOW WE WISH YOU WERE HERE

* מתוך דברים שנאמרו לזכרו של עפר לידר בערב "שירת המדע" 2012.

יותר מכולנו אתה ידעת את מה שאנו מתעקשים להכחיש, את מה שרק ברגעים ספורים, במהלך חיינו, כמו וילון שמוסט לרגע, ושב וחוזר, אנחנו רואים בהבזק, ושבמהלך רגע ההסטה הזה מתחווירת לנו בבהירות מצמיחה וחונקת – נוכחותו העיקשת והסבלנית של מותנו-שלנו. אתה לא נבהלת, לא הסטת חזרה את כנפות וילון-הידיעה הזה, לא הנחת לו להסתיר, אלא הזמנת את הנוף הנשקף מבעדו, והפכת אותו לנוף חייך. בבת-אחת הפכת מעבד ההכחשה – לאדון הידיעה. אולי זה סודו של רמז החיוך הקטן, רק בזווית הפה, שמשרטט את דמות פניך בתמונות. אתה נוכח ברגעים הללו בהם הונצחת – במעבדה, בחגיגות של משפחה וחברים, בעת שאתה מרצה מול קהל, כשאתה נוהג מכונית בערים רחוקות, כשאתה קורא על המרפסת כחולת המרצפות באמלפי, כשאתה מחזיק בבטחה את בתך התינוקת – את ענבל, את עדי, את ליהי, כשאתה חבוק איתן שנים אחר-כך, עם אסנת לצדך, ושקיות תפוחות כל טוב מרפדות אתכם, או נשען, נערי וגבוה, על מעקה רטוב, עוטה מעיל גשם ארוך כגלימה לצידה של אסנת.

בכל אלה אתה, בו בזמן נוכח במקום ההוא, אבל כאילו מתקיים גם במציאות אחרת, בנוף ההוא, זה שמעבר לוילון, יודע את סוד החיים, יודע וחולק איתנו את מילותיך כי:

"בין גוף הלידה לגוף ההווה וחפזון נדודיו נוכח גוף המוות".

אתה מהלך בינינו, "מחזיק את המחלה בתיק צד", כמו שאמר עליך צביקה, ובשיפולי שפתיך – חיוך קטן. עיניך – גם אותן זוכרים – מביטות בנו בעניין, ברצינות מהולה בהומור דק. אתה מתמצא בכל-כך הרבה דברים, כך שהעניין שבשיחה איתך אף פעם אינו מתמצה. ברקע, כמו עכשיו, מתערסלים צלילי מוסיקה, מוסיקת רקע מלווה תמיד את המפגש איתך. צילו של העץ בגינה משתרע עלינו, ואנו חולקים ביחד, מתענגים על שפעת מנעמי החיים: הספר האחרון של דויד גרוסמן, חישובי הקיצין של ה"בוסטון סלטיקס" אל מול הדראפט הממשמש ובא, משתאים למשמע הדיסק האחרון של סינדי לאופר, חולקים את חוויית הציור שלך עם דני גרוסמן, את

מתכון העוף הממשי שאתה מגיש לנו, מהביל, בצהריים חורפיים, את הסרט שחייבים לראות, את ההצגה שכבר ראינו, את נחישותה של המערכת האימונולוגית, ותיכף תסביר לנו (שוב) איך זה עובד – בגופך, בגופנו. ואיננו יודעים שובע, ואין רוויה. נפרדים רק כשיודעים מתי ניפגש שוב, ומילותיה של אסנת ש"הביקור הזה היה קצר, ולא נחשב לנו" מלוות אותנו, תוך שאנו נחפזים לסגור אחרינו את השער כדי שלידי לא תצא.

השתדלנו כל-כך שתמשיך לחיות איתנו, אף אחד לא האמין שייתכן אחרת. היה לנו שפע להעניק לך, כולנו חברי-נפש שלך, מחויבים לך ללא סייג. הייתה לך הרופאה-חברה הכי טובה שיכלה להיות, הדוקטורנטים-חבריך שכיסו את גופך בשמיכה שיהם לך, ודיברו איתך בתוך כך על מחקריהם, החבר עם האוטו הכי משוכלל שיעביר בשבילך את מח העצם בתא המטען של מכוניתו, החברה שאספה ילדים אפריקאיים קטנים שיצעקו עבורך מילים בעברית – "עפר, תתגבר!" אי-שם ביבשת רחוקה, כי אלוהים יכול לשמוע בכל מקום, החברה שהייתה כבר עם כרטיס טיסה ליוסטון, כדי לעודד את רוחך,

ולאחוז בידה של אסנת, אילן שחיכה לך ביוסטון, על-אף ספקותיך שמא לא תוכל לארח אותו שם כדבעי, שלקח אותך לים, החברים שהתקשרו כל הזמן, ומעל לכל – הורים ואחיות ואשה אהובה ומתמסרת לכל נים בגופך, מנחשת כל משאלה שלך עוד טרם הגו אותה שפתיך, ובית שקט ונאמן עם שלוש בנות תמות, שלא נפרדו, ונשמתן מפרפרת אל שלך. מותך ידע בוודאי כל זאת, ועיניך נעצמו לראות את כל אלה.

ספר השירים שלך מונח לידי, מעלעל את עצמו לשירך "דיוק", ואני שואלת ממנו מילים כדי לומר לך:

כי במרחק המדויק הזה בין אינותך לקיומנו מרפרפים פרפרים חרישיים.

ובתווך המדויק הזה שבין שפתותינו לעפעפיך הכבדים נדחסים מראה בית אבן, דק – משופשף – עץ וכסא בו הנחת את גופך,

וזיכרונותינו מתכווצים כפלידת קפיץ עתיק המתפרץ לשוב ולהפתח, לשמר את המרחק המדויק הזה שבין מה שהיה למה שלא ישוב.

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

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

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

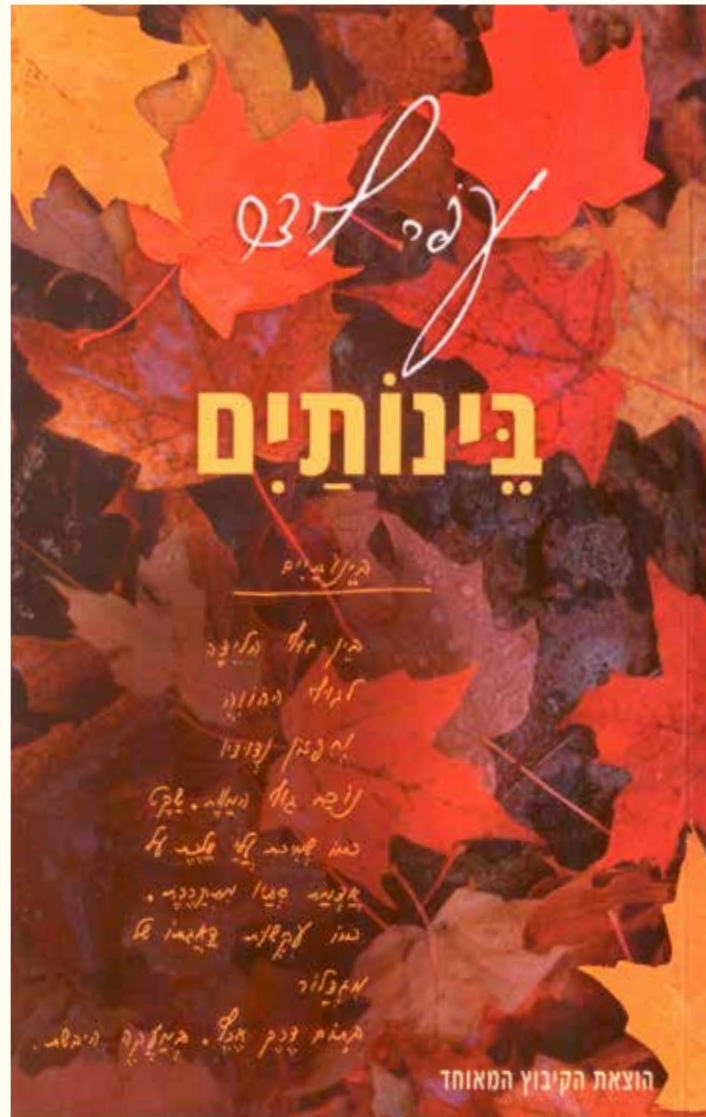
אוהבי שירה ומשוררים מן השורה הראשונה התייחסו לשירים בהתרגשות עוד קודם פרסומם. כך למשל כתב המשורר אורי ברנשטיין: "שירתו של עפר לידר היא שירה כנה, המתארת בעוצמה ובמקוריות של ראייה ותחושה את פרטי חייו ואת פרטי הליכתו אל עבר מותו. זוהי שירה אינטימית, עזת ביטוי, שלעולם אינה שאולה מאחרים ואינה מעמידה פנים.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

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

באיכות פואטית ובבשלות שאינם אופייניים לספר ראשון".

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

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



"בִּינוֹתִים" מאת עפר לידר

עבודתו המדעית של עפר

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

חיבור

מדען מן השורה, במיוחד בתחום מדעי החיים, מקדם את המדע בעיקר באמצעות מעשה של פירוק. הביולוג לומד את תהליכי החיים באמצעות פירוקם של הגורמים המרכיבים את הגוף ופעילותו. מדען מתמחה בתא, במולקולה, בגן או בתגובה מסוימים. המדען מעמיק את תהליך הפירוק, ומנתח את הגוף החי כדי לחשוף את חלקיו. כל מדען מתרכז בתחום הצר שמחקריו מגדירים. לא כן עפר, במקום לפרק את הגוף החי לגורמים יותר ויותר קטנים, הוא שאף לחבר את הגורמים למכלול. הוא יצר את תפיסתו המדעית בחיפוש אחר הקושר והמתאם בין המרכיבים של הגוף החי. הוא הצליח לגלות חיבורים מפתיעים בין גורמים שלא חשדו שקיים קשר ביניהם. הוא חצה גבולות צרים כדי לגשר בין תחומים. בתהליך הדלקתי, למשל, הוא מצא שתקשורת דינמית מתקיימת בין תאים

עצמאות

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

השורה של עפר

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

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

<div></div>	<div>ערב “שירת המדע”</div>
<div>ענבל, עדי, ליהי: בחירה וקריאה משירי עפר לידר חוו אלברשטיין: תוכנית אמנותית משפחת אילני והמתנדבים: עמדות ההתרמה יפעת אלישר, גלית ברוידא-מעודר, יעל כהן, רחלי פלביץ', גיל רוזנברג: ארגון האולם רולי שמולביץ, אילן מושכל “סגנונות”: קייטרינג</div>	
<div>לשותפינו לדרך במכון ויצמן למדע</div>	
<div>הנהלת מכון ויצמן משרד הדובר</div>	
<div>יוספה גבעולי, ד״ר ליאורה כחלון, פנינה כרמי, ברברה מורגנשטרן</div>	
<div>ענף אולמות, בתי אירוח ומסעדות: ורדית הבר, יבגני פינשגנג, רוית שגיא</div>	
<div>אגף שירותי מחקר, ענף עיצוב, צילום ודפוס: יצחק ראובן, אהד הרכס, רבקה טולדנו, חיה יוסקוביץ, ג'ניה ברודסקי, חנה וגה, ישי שר, אפרת כהן, פיינה פריינטה, אילנה בן שושן</div>	
<div>אגף מערכות מידע, ענף יישומים, תחום שירותי אינטרנט: בתיה (בי) קריגר, רענן יעקובי</div>	
<div>יד חיים ויצמן: מיכל שוורצמן-מצליח</div>	
<div>אגודת הידידים של מכון ויצמן למדע בישראל: יעל גורן-וגמן</div>	

<div></div>	<div>על סיוע, תמיכה וליווי העמותה</div>
<div>רו״ח טובה הילמן, הילמן ושות׳ רואי חשבון עו״ד רונית לוי, לוי אטינגר, בוטון ושות׳ טל נצר, מתנה אקטע, נצר שירותי חשבונאות ומיסים דפנה מנור, בית מיכל איזי גורן, אינטרפייג׳ בע״מ איציק פלטק, גיוס משאבים דני קרמן, איור</div>	
<div>עמותת “שירת חייו – לזכרו של עפר לידר”</div>	
<div>יוספה גבעולי, פרופ׳ בני גיגר, פרופ׳ יוסף ירדן, פרופ׳ ירון כהן, פרופ׳ דני כספי, אסנת לידר, דני קרמן, חנה ריינשרייבר</div>	
<div>כתובת לתרומות: עמותת “שירת חייו לזכרו של עפר לידר” (ע״ר 580438984), רחוב התלמים 119, כפר ביל״ז ב׳</div>	
<div>הפקת טקס “שירת המדע”: יוספה גבעולי, בני גיגר, דני כספי, אסנת לידר</div>	

הזוכים בפרס עידוד היצירה בין מדענים
לזכר עפר לידר, בשנים 2005-2012

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

2012	מקום ראשון מקום שני מקום שלישי ציון לשבח ציון לשבח	זאב סמילנסקי לירון בנישתי ניתאי שטיינברג גל אורן יעל גול יוסי יובל
2011	מקום ראשון מקום שני מקום שלישי ציון לשבח ציון לשבח	גילת קול הילה זומר דורון לדרפיין מאיה וינברג יוסי יובל
2010	מקום שני מקום שלישי ציון לשבח	סלי מצויינים יונית קמרי רון אהרוני רוני אוסטרייכר מתן בן-ארי אסף הרי
2009	מקום ראשון מקום שני מקום שלישי ציון לשבח	אבידן רייך חיה משב שגית ארבל-אלון דורית שמואלי ראובן פורת רחלי אפרת שטינברג
2008	מקום ראשון מקום שני מקום שלישי ציון לשבח	ארז פודולי יאן כגנוב אלישע בר-מאיר צפריר קולת אורן שלף

