

כתב עת לתלמידי מחקר
במדעי הרוח • גיליון 2
קיץ 2018

מזלזל



האוניברסיטה העברית בירושלים
THE HEBREW UNIVERSITY OF JERUSALEM



בית ספר גיק, גיורף ומורטון מנדל
ללימודים מתקדמים במדעי הרוח

מזלזל

כתב עת לתלמידי מחקר
במדעי הרוח

עורכים:

אלה טוביה, אדם יודפת, שחר ליבנה,
תמיר קרקסון, דנה שחם

גיליון 2, קיץ 2018

האוניברסיטה העברית בירושלים
THE HEBREW UNIVERSITY OF JERUSALEM



בית ספר ג'ק, ג'וזף ומורטון מנדל
ללימודים מתקדמים במדעי הרוח

מועצת המערכת:

פרופ' ישראל יובל – יו"ר, פרופ' זאב הרוי, פרופ'
אנה בלפר-כהן, פרופ' רינה טלגם, פרופ' אדוין
סרוסי, פרופ' אילנה פרדס, פרופ' מנואלה קונסוני

מזכיר המערכת: נועם לב-אל

עיצוב גרפי: רונן אידלמן

עריכה לשונית: אריאל הורוביץ

עריכה לשונית באנגלית: לירון אלון

על הכריכה: Donald Judd, *Untitled*, 1965
Moderna Museet, Stockholm.

© 2018 Judd Foundation / Artists Rights Society (ARS),
New York. Photo: Moderna Museet, Stockholm

<http://mandelschool.huji.ac.il/מוזה>
muza.journal@gmail.com

בהוצאת מערכת מוזה, בית ספר מנדל ללימודים מתקדמים במדעי
הרוח, האוניברסיטה העברית בירושלים, ירושלים 91905

[ISSN: 2617-1708](#)

תחת רישיון

Creative Commons ([CC BY-SA 4.0](#)) 2018

תוכן העניינים

5	מטפיזיקה של ריקות	יונתן מילטון דגן
30	הפולמוס על ירושת הבעל את אשתו בתקופת הגאונים	דניאל קן
59	הנוף הנמוג של ג'ון טווכטמן ויחסו לשאלות של זהות וייצוג המציאות באמריקה של סוף המאה ה-19	נועם גונן
80	בסוד השיח של הנביא והמלך: עיון במחזה אליהו למרטין בובר	יוליה רזייב
95	הצגה וייצוג באמנות מינימליסטית משנות השישים: סוגיית החזרה הצורנית בעבודותיו של דונאלד ג'אד	נעה מורדוך-סימונסון
115	כלכלה נפשית ברומן סוף דבר מאת יעקב שבתאי	ערן הורוביץ
128	משורר האינטרקום: ייצוג משוררים וסופרים במערכוני סאטירה טלוויזיוניים בישראל	נועה שקרג'י
152	מסה "הדבר שאותו יש לבקש": על קשב, פחמימות פשוטות ושאלת מדעי הרוח	שרגא ביק
159	תקצירים באנגלית	
165	שער באנגלית	

רשימת המשתתפים בגיליון

יונתן מילסון דגן, תלמיד לתואר מוסמך, החוג
לפילוסופיה, האוניברסיטה העברית בירושלים

דניאל קן, תלמיד לתואר דוקטור, החוג לתלמוד והלכה,
האוניברסיטה העברית בירושלים

נועם גונן, תלמיד לתואר מוסמך, המחלקה לאמניות,
אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

יוליה רזייב, תלמידה לתואר דוקטור, המחלקה לספרות
עברית, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

נעה מורדוך-סימונסון, תלמידה לתואר דוקטור, התכנית
ללימודי פרשנות ותרבות, אוניברסיטת בר-אילן

ערן הורוביץ, תלמיד לתואר מוסמך, החוג לספרות,
אוניברסיטת תל אביב

נועה שקרג'י, תלמידה לתואר דוקטור, החוג לתקשורת
ועיתונאות, האוניברסיטה העברית בירושלים

שרגא ביק, תלמיד לתואר דוקטור, החוג למדע הדתות,
האוניברסיטה העברית בירושלים

יונתן מילסון דגן

החוג לפילוסופיה
האוניברסיטה העברית בירושלים

מטפיזיקה של ריקות

המאמר מציג מהלך פילוסופי, הגלום בשירת השורש של דרך האמצע – חיבורו המכונן של הפילוסוף הבודדיסטי נאגארג'ונה. כדי לחשוף את משמעויותיו, נסתייע באופן שבו מהלך זה מתכתב עם השיטה הקאנטיאנית המונהגת בביקורת התבונה הטהורה. קודם לכן נבהיר שתי נקודות מהותיות מן הבודדיזם הקדום. ראשית, כל המושאים שבאפשר הינם תופעות שנתונות באמצעות הכרתנו, ולכן אינם לעולם דברים כשהם לעצמם. בהיותן תלויות הכרה, השתנות וארעיות הן מסימני ההיכר של כל התופעות. שנית, המסד לכל חקירה תקפה הוא רק מה שנתון לבחינה ישירה, דהיינו הפנומנולוגיה של חוויית המציאות. את האמת בדבר הרובד הפנומנולוגי אזהה עם "האמת המכסה" – האופן שבו אנו באמת חווים ומפרשים את המציאות. כיוון שעקרון "ההתהוות המותנית" הוא אבן ראשה בהגותו של נאגארג'ונה, מהלכנו מתחיל בבירורו. בירור זה מלמד שההתהוות המותנית אינה עקרון סיבתיות מכני, כי אם עיקרון שלפיו תנאי ההכרה, כשריה והנטיות המנטליות מתנים את האופן שבו מתעצבת המציאות. זאת ועוד, יישום השיטה הקאנטיאנית חושף כי ההתהוות המותנית אינה חוק אמפירי, אלא הכרה אפריורית – הכרה בעלת כלליות והכרחיות עבור כל ניסיון אפשרי.

המשך המהלך הוא במעבר מההתהוות המותנית להעדר הקיום-העצמי. מתוך בירור מושגי עולה ש"קיום" פירושו "קיום-של-משהו" במציאות – ישות פנומנולוגית וממשות אונטולוגית גם יחד. בהתאם, המושג "קיום-עצמי" מתברר כאוטונומיות פנומנולוגית ואונטולוגית המוקנית לדבר מצד עצמו. כיוון שקיום-עצמי עומד בסתירה להתהוות מותנית, במציאות המתהווה באופן מותנה בהכרח אין דברים בעלי קיום-עצמי. "משהו" קיים או מתוך עצמו או מתוך זולתו; אך היות ואין קיום-

* תודתי העמוקה לעמר ליפסקר, ענבל (לילי) קולינר וטל נוביק על שיחותינו מעוררות המחשבה, אשר סייעו לי בפיתוח ובשכלול חלק מן הרעיונות שמופיעים במאמר זה.

עצמי, יוצא שאין דבר שמתוכו יוכל להתבסס קיום או אי-קיום. מכאן נובעת "הריקות", שמשמעה כי לא רק שהדברים ריקים מקיום-עצמי, אלא שאין כלל דברים שניתן לטעון לריקותם. את האמת בדבר הרובד האונטולוגי אזהה עם "האמת העליונה" – הריקות הסובסטנטיבית מממשות ומאי-ממשות. לא זו בלבד, אלא שבירור טרנסצנדנטלי חושף כי ריקות סובסטנטיבית של הרובד האונטולוגי היא תנאי אפריורי לאפשרותו של הרובד הפנומנולוגי להיות נתון להכרה.

סיומו של מהלכנו הפילוסופי הוא ביישוב המתח שבין האמת העליונה לאמת המכסה. יסודו של יישוב זה בהבנת השקילות הלוגית העמוקה בין הרובד הפנומנולוגי ובין הרובד האונטולוגי של המציאות, ובהבנת המשמעות המטפיזית של שקילות זו. שקילות לוגית זו פירושה כי המציאות מתהווה באופן מותנה ברובד הפנומנולוגי אם ורק אם המציאות ריקה סובסטנטיבית ברובד האונטולוגי, ולהפך. המשמעות המטפיזית היא, שהמציאות היא התממשות הריקות של הרובד האונטולוגי וההתהוות המותנית של הרובד הפנומנולוגי בעת ובעונה אחת. זוהי ריקות ההבחנה בין רובדי המציאות: המציאות היא רבדיה, ורבדיה – המציאות. קריסת ההבחנה מחזירה אותנו אל המסד שהיה לראשיתו של מהלכנו. נקודת הפתיחה ונקודת הסיום של מהלכנו הפילוסופי רחוקות כמזרח ממערב, ועם זאת הן אותה הנקודה ממש – הנקודה היחידה שישנה, והיא המציאות.

1. מבוא

נאגארג'ונה (*Nāgārjuna*) הוא פילוסוף בודהיסטי שלו מיוחסות מספר יצירות מפתח, שבראשן שירת השורש של דרך האמצע (*Mūlamadhyamakakārikā*) (להלן: שירת השורש).¹ לנאגארג'ונה, אשר פעל סביב המאה ה-3 לספירה, נודעה ברבות הימים השפעה מכרעת על עיצוב הבודהיזם, הן בהתגבשות הבודהיזם של "הרכב הגדול" (*Mahāyāna*) והן בייסוד אסכולת "דרך האמצע" (*madhyamaka*).² מבין הרעיונות המופיעים בהגותו של נאגארג'ונה, "הריקות" (*śūnyatā*) הינה החידתית והקשה מכולם. מאמר זה מבקש להציג מהלך פילוסופי הגלום בשירת השורש, אשר מבאר ומבסס את המטפיזיקה של הריקות. בנוסף, מאמר זה יוצר זיקה בין הגותו של נאגארג'ונה לבין הגותו של עמנואל קאנט – מחשבי הפילוסופים בעת החדשה. מתוך קווי הדמיון שבין המשנה המופיעה בשירת השורש לבין זו המופיעה בביקורת התבונה הטהורה, אחדד ואחדד את הצגת המטפיזיקה של נאגארג'ונה, וזאת לאור שיטתו הביקורתית של קאנט.³

התכתבות זו בין שני ההוגים תחשוף את הזיקה העמוקה, הן מבחינת האקלים ההיסטורי והן מבחינת המשמעות הפילוסופית, שבין האידיאליזם הטרנסצנדנטלי של קאנט לבין דרך האמצע של נאגארג'ונה. זאת ועוד, יישום השיטה הקאנטיאנית יחשוף כיצד נאגארג'ונה מסיק, מתוך בירור טרנסצנדנטלי, כי ריקות של הרובד האונטולוגי מממשות ומאיי־ממשות היא תנאי אפריורי לאפשרותו של הרובד הפנומנולוגי – של חוויית המציאות – להתהוות להכרה.⁴ בהתאם, לא ניתן לטעון טענות פוזיטיביות ביחס לטבע המציאות, היות ואין שום עובדה פוזיטיבית ביחס אליו. מסקנות מרחיקות לכת אלו מקנות לריקות מעמד של הכרה אפריורית – הכרה בעלת תוקף הכרחי וכללי עבור כל ניסיון אפשרי.

2. האמת המכסה: הפנומנולוגיה של חוויית המציאות

2.1 בחזרה אל הבודהא: עקרון "ההתהוות המותנית" (*pratītyasamutpāda*)

בפסוק השבח אשר פותח את שירת השורש כותב נאגארג'ונה:

ההתהוות המותנית, שהיא ההשקטה המבורכת של עומס ההדמיה
אין בה הכחדה או היווצרות
ואין בה ביטול או נצחיות
ואין בה אחדות או ריבוי
והיא אינה באה ואינה הולכת
אותה לימד הבודהא, גדול המורים
ואותו אני מהלל

בחירתו של נאגארג'ונה להעלות על נס דווקא את עקרון ההתהוות המותנית דורשת התייחסות מיוחדת לעיקרון זה. מניסוחו של פסוק השבח וממיקומו הראשי בטקסט ניתן ללמוד כי נאגארג'ונה רואה בהתהוות המותנית חוליה מקשרת, אשר מתפקדת גם כיסוד מכונן בהגותו שלו וגם כתמצית של תורת הבודהא. את הבנת ההתהוות המותנית בבודהיזם הקדום כתמצית תורת הבודהא נוכל להדגים מתוך הכתוב ב"דרשה הארוכה על עקבות הפיל"⁵: "מי שרואה את ההתהוות המותנית רואה את הדהרמה, ומי שרואה את הדהרמה רואה את ההתהוות המותנית".⁶ בנוסף, כפי שמלמד נגאו, במובנים רבים ניתן לראות את תורת הריקות כביאור והרחבה של תורת ההתהוות המותנית.⁷ בשל חשיבות ההתהוות המותנית להבנת שירת השורש ובשל זיקתה הישירה אל הבודהא והוראתו, אפנה לבחון את האופן שבו עיקרון זה מופיע בקאנון הפאלי הקדום, אשר נחשב במסורת הטהרוואדה (*Theravāda*) לאסופה הכוללת את דרשות הבודהא אשר הועלו על הכתב בידי תלמידיו. אולם בטרם אעשה כן, אצייר בקווים כלליים את התשתית האפיסטמולוגית שממנה צומח עיקרון זה, וזאת לטובת הצגתו השלמה של המהלך הפילוסופי. נוכל להסתייע כאן ביסודות חשיבה קאנטיאנים מביקורת התבונה הטהורה אשר מתכתבים עם תשתית זו, על מנת להנגיש ולפשט אותה.

יסוד חשיבה קאנטיאני שזכה לשם "המהפכה הקופרניקאית במטפיזיקה" גורס כך:

עד היום נהגו להניח, שכל הכרותינו חייבות לכוון את עצמן לפי המושאים; אבל בהנחה זו, כל הניסיונות לגלות [באופן] אפריורי משהו, שירחיב את ידיעותינו על המושאים באמצעות

מושגים, עלו בתוהו. הבה ננסה אפוא פעם אחת ונראה, אם לא נתקדם טוב יותר במשימות המטפיזיקה כאשר נניח, שהמושגים חייבים לכוון את עצמם לפי הכרתנו. דבר זה יתאים טוב יותר לאפשרות המבוקשת של הכרת מושגים אפריורית, האמורה לקבוע משהו לגבי המושגים לפני שהם נתונים לנו.⁸

בכלליות נוכל לומר כי מהפכה זו נולדה כתגובה לשיטות חקירה מטפיזיות שקדמו לה. בצדן האחד ניצבו הרציונליסטים, אשר בחיפושם אחר טבע המציאות חרגו מכל מה שניתן להשגה מתוך המציאות הנתונה להכרה, אל עבר הזיות דוגמטיות. בצדן השני ניצבו האמפיריציסטים, אשר ספקנותם הכרונית הטילה צל כבד על עצם האפשרות לבחינת המציאות. אל מול גישות אלו, אשר פגעו בלגיטימציה של המפעל המטפיזי, ביקש קאנט להעמיד ביקורת של התבונה. לביקורת זו נועד תפקיד שלילי, באשר היא "תדחה את יומרותיה חסרות הבסיס" של התבונה – ולצדו תפקיד חיובי, "שיבטיח לה את תביעותיה הצודקות".⁹ משמעותה של מהפכה זו בצורת החשיבה היא שהאפשרות "לקבוע אפריורי את מושגם של האובייקטים [...] נעוצה בסובייקט בלבד, בתכונתו הצורנית לקבל הפעלה מצד אובייקטים, ולרכוש לו בכך דימוי בלתי-אמצעי שלהם" [...].¹⁰

מהפכה קאנטיאנית זו פרצה נתיב התקדמות חדש למטפיזיקה באמצעות שתי הבחנות השוכנות בבסיסה. ההבחנה הראשונה היא בין "תופעה" (*Erscheinung*), שהיא "המושג הלא קבוע של הסתכלות אמפירית", לבין "דבר כשהוא-לעצמו" (*das Ding an-sich*), דהיינו כפי שהוא מחוץ לתנאי ההכרה שלנו וללא תלות בהם, אשר "אינו מוכר בכך כלל ואי-אפשר להכירו, ובתוך הניסיון גם לא שואלים עליו לעולם".¹¹ ההבחנה השנייה היא בין המפעל האמפירי – שנועד להסביר את מושגינו מתוך ברור הניסיון עצמו, לבין המפעל הטרנסצנדנטלי – שנועד לחשוף את היסודות המצויים בהכרה אשר מהווים תנאי הכרחי לעצם היתכנותו של ניסיון בכלל, ובכך מאפשרים שיפוט מרכיבים (סינתטיים) הקודמים היסקית לניסיון (כלומר, אפריוריים).¹² מתוך שתי ההבחנות שלעיל נסללת דרך האידיאליזם הטרנסצנדנטלי. בדרך זו, "אנו טוענים אפוא לממשותו האמפירית של החלל [יחד עם כל שנתון לנו בניסיון] (מבחינתו של כל ניסיון חיצוני אפשרי), אף שאנו קובעים את האידיאליזם הטרנסצנדנטלי שלו, כלומר, שאינו ולא-כלום ברגע שמסלקים את התנאים לאפשרותו של כל ניסיון".¹³ משמעות הדבר היא שכל עוד אנו דורשים במה שכלול בניסיון (כגון החלל והזמן) בתוך מסגרת הניסיון עצמו, אנו מוצדקים בהתייחסותנו אליו כריאלי (ואף אובייקטיבי) מבחינה אמפירית. אולם כאשר אנו דורשים במה שכלול בניסיון מחוץ למסגרת הניסיון (קרי, במנותק וללא תלות בו), איננו רשאים עוד להתייחס אליו כריאלי אלא כאידיאלי, שכן הוא נעשה ללא-כלום בעבורנו.

בראותנו את המהפכה הקאנטיאנית במטפיזיקה, ניטיב כעת להבין את המהפכה שחולל הבודהא. כפי שגומברייץ מראה, משנתו של הבודהא צמחה על רקע אסכולות פילוסופיות שהתקיימו בזמנה.¹⁴ אסכולות אלו אחזו במגוון של השקפות מטפיזיות, שהיו בסיס לדוקטרינות אתיות וסטרילוגיות.¹⁵ בדומה לקאנט, הבודהא סיווג את ההשקפות שנגדן יצא חוצץ תחת שני קצוות – האחד הוא קוטב ספקני, הטוען לאי-קיום ובכך מוביל לאינן, והשני הוא קוטב דוגמטי, הטוען לקיום ובכך מוביל לנצחיות. בתגובה להשקפות אלו, טוען גומברייץ, הבודהא ביקש לחולל מהפכה בשיטת החקירה. בדומה למהפכה הקאנטיאנית, את המהפכה הבודהיסטית ניתן לראות כמגיעה מתוך ביקורת של התבונה, דהיינו עמידה על יכולותיה ומגבלותיה בהכרת המציאות. מ"הדרשה על רשת ההשקפות" עולה כי במובנה השלילי של ביקורתו, שולל הבודהא כל השקפה מטפיזית

דוגמטית אשר מבקשת לדרוש בדברים כשהם־לעצמם ולהציג טענה פוזיטיבית ביחס אליהם. ברם, באותה נשימה ממש הציג הבודהא מובן חיובי של ביקורתו, שמאשר את חקירת הדברים כפי שהם נתונים תחת תנאי ההכרה שלנו – כתופעות – תוך ראיית התהוותם המותנית.¹⁶ נמצאנו למדים כי בדומה לקאנט, הבודהא חולל מהפכה כאשר סובב את כיוון החקירה, בעוברו מבחינת המציאות כדבר כשהוא־לעצמו לבחינתה כשדה של תופעות הנתונות להכרה. מתוך כך אפשר הבודהא פילוסופיה הנבנית בשיטה אפיסטמית אשר מבוססת על המציאות כפי שהיא נתונה להכרתנו, אולם הוא שלל מכול וכול את הניסיון לדרוש בדברים כאילו היו נתונים לנו מחוץ לתנאי ההכרה וללא תלות בהם. זו היא "דרך האמצע" הבודהיסטית, אשר, בדומה לאידיאליזם הטרנסצנדנטלי, נמנעת הן מקוטב הנצחיות הטוען לממשות שאינה ניתנת לביסוס מתוך הכרתנו, והן מקוטב האין אשר מוציא מכלל אפשרות את ידיעת המציאות.¹⁷

יסוד חשיבה קאנטיאני נוסף שיש להזכיר בהקשר זה הוא הכרח קיומן של "הכרות אפריוריות" (*Erkenntnisse a priori*), בצד ההכרות האמפיריות (*empirischen Erkenntnisse*).¹⁸ לפי רעיון זה, "מבחינת הזמן אפוא אין בנו שום הכרה הקודמת לניסיון, אלא כל ההכרות מתחילות בו. ואולם, גם אם כל הכרתנו ראשיתה בניסיון, אין פירוש הדבר שכולה נובעת בשל כך מן הניסיון".¹⁹ משמע שעל אף שכל הכרת המציאות האמפירית שלנו נתונה מתוך הניסיון, ישנן הכרות שאינן נובעות מהניסיון, אלא מתנאים שרק בעטיים הניסיון עצמו הוא מן האפשר. לשם הבהרת חשיבותו ונוכחותו של רעיון זה כבר בתורת הבודהא, די יהיה בבחינת בית השיר הראשון מתוך אחד מן הטקסטים החשובים של הבודהיזם הקדום – ה"דהמפדה":

התודעה קודמת לכל התופעות,

התודעה היא ראש להן, כולן מעשה תודעה.

אם אדם מדבר או פועל

עם תודעה לא טהורה,

סבל בא בעקבותיו

כגלגלי עגלה העוקבים אחר השור.²⁰

היסוד הקאנטיאני של הכרח קיומן של הכרות אפריורית מתפרט בבית השיר הבודהיסטי שלפנינו לשני עקרונות. הראשון זהה לרעיון הקאנטיאני, שלפיו היות ומושאי ההכרה נתפסים על ידינו, מתחייב כי מושאים אלו התאימו לתנאים של הכרתנו קודם שנתפסו על ידה. העיקרון השני, שיוביל את דיוננו בחזרה אל ההתהוות המותנית, גורס כי המצב התודעתי על תנאיו וכשריו מתנה את התהוות מושאי ההכרה. לדידי יש לראות עיקרון זה כאמירה אפיסטמית הקוראת תגר על הריאליזם הנאיבי, שלפיו מושאי ההכרה נתונים לנו בדיוק כפי שהם כשלעצמם. אמירה זו גורסת כי האופן שבו מושאי ההכרה נתונים לנו הוא תוצר של התהוות תחת התנאים, הכשרים והנטיות של תודעתנו.

קולינס וקאלופהאנה מראים כיצד הבודהיזם הקדום הצביע על חוויית המציאות – על הרובד הפנומנולוגי – כקרקע יציבה אשר מהווה את המסד עבור כל חקירה פילוסופית תקפה.²¹ בהתאם לכך, הרובד הפנומנולוגי של המציאות יהיה המסד למהלך הפילוסופי שיוצג במאמר זה. על כן, בטרם נבחן את עקרון ההתהוות המותנית לאשורו, עלינו לתאר את מאפייניה הפנומנולוגיים של המציאות שעליהם נבסס את טיעונינו. מאפיינים אלו של מושאי ההכרה הם: ארעיות, תלות, התהוות, השתנות והיעלמות.²² לדידי, הטעם לקביעת מאפיינים אלו הוא שכל תופעה מתהווה באופן תלוי (בהיותה מושא הכרה), משתנה עם השתנות התנאים שבעטיים הופיעה, וחולפת כשתנאים אלו חדלים מלאפשר את נוכחותה. מאפיינים אלו נגזרים באופן

ישיר והכרחי משני העקרונות הגלומים בבית השיר שהובא לעיל. כל תופעה – כל מושא חושי הנתון להכרה בחוויית המציאות – מתאימה את עצמה לתנאי ההכרה, ומתהווה בפנינו כתוצר של תנאי ההכרה, כשריה והנטיית המנטליות שלנו. בהיותה תוצר, הופעתה מתרחשת בהכרח תחת נסיבות הכרתיות מסוימות ומשתנה עם השתנות נסיבות אלו. ארעיות והשתנות, שהם מסימני היכר של כל מושא ההכרה, מהווים אפוא את המסד הפנומנולוגי לעקרון ההתהוות המותנית.

לאחר ששרטטנו את תשתיתו האפיסטמית, נשוב לבחינת עקרון ההתהוות המותנית עצמו. את הבחינה הזאת אערוך לאור הקו ההרמנויטי שמציע שולמן, אשר מדגים במאמרו כיצד עקרון ההתהוות המותנית קשור בקאנון הפאלי בקשר הכרחי לשרשרת תהליכית בת 12 חוליות.²³ כל אחת מ־12 החוליות הללו מתנה את החוליה העוקבת לה ומותנית בידי החוליה הקודמת לה, כאשר התהוותן התלויה של חוליות השרשרת מתארת את התהוותה של המציאות הסמסארית, בה שרויים היצורים מכוח איכויותיהם הנפשיות (המושג "סמסארה" מציין את גלגל החיים, המוות והלידה מחדש, וכן את הרקיע הקוסמי שבו אנו מצויים).²⁴ כפי שראינו, הבודהיזם הקדום מזהה קדימות של התודעה למושאייה, ולכן אך טבעי הדבר ש־12 החוליות מתייחסות להתהוות חוויית המציאות כמותנית בידי תנועות נפשיות. דוגמה לכך נוכל למצוא בדרשה "על הניתוח של ההתהוות המותנית", בה נכתב כי "הבורות היא התנאי לנטיית ולהתנאות; הנטיית וההתנאות הן תנאי להכרה; ההכרה היא תנאי למבנה הגופני־מנטלי; המבנה הגופני־מנטלי הוא תנאי לששת מרחבי החושים [...]"²⁵. ניתן לראות בבירור שההתהוות נלמדת כאן כמותנית על ידי התודעה, ולא על ידי עצמים פיסיקליים.

2.2 ביאור מושג האמת המכסה (*vyavahārasatya / samvṛtisatya*)

עיקרון מפתח, שסימניו הראשונים הופיעו עוד בבודהיזם הקדום ואשר זכה לעדנה גדולה באסכולת דרך האמצע, הוא עקרון "שתי האמיתות" (*satyadvayavibhāga*).²⁶ עיקרון זה גורס כי תורת הבודהא מורכבת משתי אמיתות: "האמת העליונה" ו"האמת המכסה". האמת העליונה מתייחסת להיות המציאות באמת ריקה, רעיון שאותו נבאר מתוך בחינת פרק 13 בשירת השורש. מנגד, האמת המכסה מתייחסת לאופן שבו המציאות באמת נחוית על ידנו. זהו ניתוח מורכב מאוד, שכן אין פירושו כי האופן שבו אנו תופסים ומפרשים את המציאות הוא באמת טבעה של המציאות; אלא רק שאנחנו באמת תופסים ומפרשים אותה כך. לשון אחר: אנחנו באמת תופסים את המציאות דרך קונבנציות, מושגים, רעיונות והשקפות, ומזהים במציאות מגוון של תופעות משתנות בעלות תכונות ומאפיינים. אולם, חרף העובדה שאנו באמת תופסים את המציאות כך, אין פירוש הדבר שתפיסותינו מתארות את המציאות כפי שהיא באמת. שתי האמיתות הללו יהדהדו לאורכו של מאמר זה ויעלו בו מעת לעת. קשה שלא להבחין בהקבלה המתבקשת למסגרת הרעיונית של האידיאליזם הטראנסצנדנטלי, שגם בה אנו מבחינים בין שתי "אמיתות": מחד, קאנט קובע את המציאות כריאלית לחלוטין ככל שהיא נדונה מבחינה אמפירית, ומאידך הוא קובע אותה כאידיאלית לחלוטין ככל שהיא נדונה מבחינה טראנסצנדנטלית. מכאן מתבהר הדמיון בין האמת המכסה והאמת האמפירית מכאן, ובין האמת העליונה והאמת הטראנסצנדנטלית מכאן.

די בהצגה התמציתית שלעיל כדי להעמיד טענה ביחס לרובד הפנומנולוגי של המציאות – ביחס לחוויית המציאות בכללותה. טענתי היא שישנה זהות בין פנומנולוגיה זו לבין האמת המכסה. לדידי, האמת המכסה פירושה האופן שבו אנו באמת תופסים את המציאות וחווים אותה. הרי כל מה שבאמת נתון לנו באופן ישיר ומידי הוא רק חוויית המציאות והאופן שבו אנו מפרשים ומבנים חוויה זו. בהמשך נראה כיצד מתוך חקירה של חוויית המציאות מתעורר נאגארג'ונה, בדומה לבודהא, לתובנות בדבר האמת העליונה של המציאות.

ברם, ראשית עלינו להתבסס בהבנה כי כל הכרה של המציאות כפויה להתחיל משדה החקירה של חווית המציאות, וכי כל הסקה של אמת ביחס למציאות כפויה לצמוח מתוך שדה חקירה זה.

3. מהאמת המכסה אל האמת העליונה: המעבר מהפנומנולוגי אל האונטולוגי

3.1 התהוות מותנית וקיום-עצמי – בחינת פרק 15 בשירת השורש: "בחינה של מהות עצמית"

לאחר שעמדנו על עקרון ההתהוות המותנית ועל התשתית האפיסטמית שממנה הוא צומח, אבקש לטעון כי התובנה בדבר ההתהוות המותנית מאפשרת לנאגארג'ונה לגזור – מתוך חקירת הרובד הפנומנולוגי של המציאות – קביעות בייחס לרובד האונטולוגי של המציאות. המעבר הדרמטי בין שני רובדי המציאות נעשה על ידי בירור המושג *svabhāva*, שאותו אתרגם מעתה ואילך בתור "קיום-עצמי".²⁷ את בירור הקיום-העצמי עורך נאגארג'ונה לאור התובנה בדבר ההתהוות המותנית של המציאות כפי שזו נגלית בחוויה – ברובד הפנומנולוגי שלה. בטרם נראה כיצד מתבצע מעבר מורכב זה, נבאר תחילה את מושג הקיום-העצמי לאשורו.

3.1.1 ביאור מושג הקיום-העצמי (*svabhāva*) ומושג הקיום (*bhāva*)

המילה *svabhāva* מורכבת מהמילה הסנסקריטית *bhāva*, אשר מתורגמת כ"קיום" או "מהות", ומהתחילית *sva*, שפירושה "של עצמו", "מתוך עצמו". מילה זו מתארת יחס כלשהו בין קיומו של דבר לבין עצמיותו. כלומר, הטענה כי יש לדבר *svabhāva* שקולה לטענה כי יש לדבר זה מהות עצמית, קיום עצמי, או קיום שמוקנה לו מתוך ומצד עצמו. בהקשר זה יש להצביע על הדמיון המאלף שבין המושג *svabhāva* לבין המושג הקאנטיאני "דבר כשהוא-לעצמו". ווסטרהוף מתייחס אל המושג *svabhāva*, בשימוש אצל נאגארג'ונה, כבעל היבט פנומנולוגי מחד והיבט אונטולוגי מאידך.²⁸ בפן האונטולוגי, מובנו של המושג הינו קיום סובסטנטיבי (כלומר קיום עצמיתי, מלשון עצם) המבוסס מתוך עצמיותו של דבר, ללא היסמכותו על דבר אחר. אולם בפן הפנומנולוגי, מובנו של המושג הוא המטען הקוגניטיבי שאנו מזוהים במציאות המוכרת, ושאותו אנו חווים כאילו היה בלתי תלוי בתפיסתנו. אותו מטען קוגניטיבי מצוי בתפיסתנו את התופעות לא כמושאי הכרה בלבד, אלא כישים אוטונומיים בעלי קיום-עצמי שאינו תלוי בתנאים ונסיבות. ההיבט הפנומנולוגי וההיבט האונטולוגי של מושג הקיום-עצמי אינם שתי משמעויות שונות של המושג, אלא שני צדדים בלתי ניתנים להפרדה של אותו מטבע. כלומר, אם לתופעה כלשהי במציאות הנתונה להכרה יש קיום סובסטנטיבי שמבוסס מתוך עצמיותה, מתחייב שלאותה התופעה גם קיום פנומנולוגי שמבוסס מתוך עצמיותה.

לפני שנבחן את המעבר מהתהוות המותנית לקיום-העצמי, ברצוני לעמוד בקיצור נמרץ על טיבו של המושג הסנסקריטי *bhāva* במחשבת נאגארג'ונה. כאמור, *bhāva* מתורגם בדרך כלל כ"קיום" או "מהות". בהמשך לבחירתי בתרגום המושג *svabhāva*, אתרגם את המושג *bhāva* כ"קיום". ברם, מילה זו יכולה להורות גם על "קיום" באופן כללי, וגם על "דבר-קיים" באופן פרטי.²⁹ לכן המושג "דבר" ישמש אותנו כנרדף למושג "יחידת-קיום", היות והשניים גלומים במשמעות הרחבה של המושג "קיום" (*bhāva*). ברם, סבורני כי *bhāva* טעון בשירת השורש במשמעות חזקה בהרבה מזו המצויה ב"קיום" בשימוש השגור. כאשר נאגארג'ונה

מתייחס ל"קיום", כוונתו לקיום של ממש במציאות המוכרת – לממשות אונטולוגית ולישות פנומנולוגית בעת ובעונה אחת (הצידוק לטענתי זו יבוא מתוך בחינת פרק 15 בשירת השורש). מה שמבחין את מושג הקיום-העצמי ממושג הקיום הוא שהראשון טוען לקיום אוטונומי המכונן בדבר מתוך עצמיותו, ואילו האחרון מתייחס לקיום בהוראה כללית או ליחידת קיום – דבר. החשוב לענייננו הוא שבשירת השורש מושג הקיום-העצמי עקבי עם מושג הקיום, בכך ששניהם טוענים לקיום של ממש בכל רובדי המציאות הנתונה לנו להכרה.

3.1.2 המעבר מן ההתהוות המותנית להעדר הקיום-העצמי

כעת נוכל לבחון את המהלך הפילוסופי שבאמצעותו עובר נאגארג'ונה מהמסקנה בדבר התהוותה המותנית של חוויית המציאות לשלילתו של הקיום-העצמי. מהלך זה יוצג מתוך בחינת שבעת הבתים הראשונים בפרק ה-15 של שירת השורש העוסק ב"בחינה של מהות-עצמית", כפי שמעיד שמו.³⁰ ראשית ניתן דעתנו על כך שבפרק זה מופיע האזכור המפורש היחיד בכל שירת השורש לדרשה שמיוחסת לבודהא עצמו. חרף העובדה שהדרשה מוזכרת רק בבית השביעי של הפרק, היות ואנו עוברים כעת מהגות הבודהא להגות נאגארג'ונה, נכון יהיה לפתוח את בחינתו של המעבר מבית זה. בבית 7 נכתב:

בדרשה "ההוראה לקטיאינה"
הפריך הבודהא, היודע את הקיום ואת האי-קיום,
את השניים – יש ואין

בחירתו של נאגארג'ונה בדרשה זו מתיישבת היטב עם מהלכנו ההרמנויטי, שבו אנו קוראים את הטעון לשלילת הקיום-העצמי על רקע עקרון ההתהוות המותנית. זאת מכיוון שלמרות שהדרשה עוסקת בשאלת קיומו של ה"עצמי", היא קושרת במובהק בין השלילה של קוטבי הקיום והאי-קיום לבין ההתהוות המותנית. בדרשה זו טוען הבודהא כי "חוויית המציאות נבנית מתוך הראיה המקוטבת של קיום ואי-קיום. את התהוותן של התופעות בחוויית המציאות יש להבין כמלמדת על כך שאין אי-קיום בעולם. את היעלמותן של התופעות בחוויית המציאות יש להבין כמלמדת על כך שאין קיום בעולם".³¹ הבודהא מתאר את תורתו כדרך אמצע, אשר נמנעת משני קטבים אלו באמצעות עקרון ההתהוות המותנית. דברים אלו מורים כי עבור הבודהא, האפיון הפנומנולוגי שלפיו כל התופעות מתהוות ונעלמות הוא המקור לתובנה כי אין אמת בהשקפות של קיום ואי-קיום. זאת ועוד, דרך האמצע, ההולכת מעבר לקטבים אלו, מוצגת כאן כשקולה לתובנה בדבר ההתהוות המותנית. לדידו של סידריטס, הקשר בין רעיון הסיבתיות לבין שלילת מושגי הקיום והאי-קיום אצל נאגארג'ונה נובע מכך שקשרי הסיבתיות עצמם משוללי קיום ואי-קיום.³² טענה זו מתייחסת בעיקר לפרק הראשון של שירת השורש אשר עוסק בסיבתיות, ושבביתו הראשון נכתב:

לעולם, באף מקום, אין כלל דברים שנוצרו –
מעצמם, מאחר, משניהם, או בלי סיבה

לטעמי, ניתן להציע קריאה אשר מיישבת את טענתו של סידריטס עם הפירוש שהצגנו להתהוות המותנית.³³ מחד, צודק סידריטס בשלילתו את הסיבתיות כעיקרון שמציג קשר ממשי בין דברים – שכן סיבתיות מכנית אינה עיקרון אונטולוגי. אולם בד בבד, ברמת האמת המכסה, אנו באמת תופסים את התופעות כמקיימות יחסי סיבתיות ביניהן. זאת ועוד, בהתאם לעמדה שנוקט שולמן, תפיסתנו זו של יחסי הסיבתיות בין התופעות מתהווה באופן שבאמת מותנה בידי התודעה; כך שבאמת ישנה התהוות מותנית של מושאי ההכרה.³⁴ באופן

דומה, קאנט מציע מעין "דרך אמצע" משלו, שבה הסיבתיות מובנת כקטגוריה השייכת למושגי השכל – פונקציית האחדה המאפשרת לכושרי ההכרה לקשור את הריבוי שבהסתכלות לכדי מושאים: "לכן, הניסיון עצמו מתאפשר רק הודות לכך, שאנו כופפים את הטור העוקב של התופעות, ואתו כל שינוי, לחוק הסיבתיות".³⁵ כלומר, אנו אף פעם לא רואים יחסי סיבתיות, חרף העובדה שיחסים אלו נמנים עם המושגים שרק בעטייהם יכול שכלנו להעמיד מושאי ניסיון. אלמלא מושגי השכל הטהורים, ובהם הסיבתיות, לא היינו מסוגלים להעמיד את הנתון החושי לכדי מושא בר-הכרה. הנתון החושי כשלעצמו עדיין אינו מהווה מושא להכרה, אלא רק חומר למושאים אפשריים. כדי שחומר זה יקבל צורה ויהיה מושא להכרה, נדרש כוח השיפוט לכפוף את הנתון החושי תחת מושגי השכל. זהו אחד מן התנאים שבלעדיהם לא יתאפשר ניסיון.

לאחר שקשרנו בין ההתהוות המותנית בבודהיזם הקדום לבין שלילת הקיום-העצמי במחשבת נאגארג'ונה, נפנה לבחון את שני הבתים הראשונים בפרק 15 בשירת השורש:

ההיווצרות של מהות-עצמית מתנאים וסיבות איננה הגיונית

מהות-עצמית שנוצרה מתנאים וסיבות היתה תוצר

כיצד מהות-עצמית תהיה תוצר?

מהות-עצמית איננה עשויה ואיננה תלויה באחר

בהלימה עם מבנה מהלכנו הפילוסופי, נאגארג'ונה בוחר לפתוח את הפרק הבוחן את רעיון הקיום-העצמי מתוך התייחסות לסיבתיות ולהתהוות המותנית. כפי שמעיר גרפילד, יש לשים לב כי בשני הבתים הראשונים נאגארג'ונה מתאר למעשה שלושה מאפיינים מהותיים לקיום-עצמי: קיום-עצמי אינו מותנה, אינו תלוי ואינו תוצר.³⁶ ניתן לראות בבירור כי קיום-עצמי, על שלושת מאפייניו, עומד בסתירה גמורה לעקרון ההתהוות המותנית – מה שמותנה לא יכול להיות בעל קיום-עצמי, ולהפך. לפיכך, אם כל התופעות מתהוות באופן מותנה, נובע כי בהכרח אין שום תופעה בעלת קיום-עצמי. בנקודה זו מציע סידריטס שתי תיאוריות אמפיריות, אשר מתחרות לדעתו על מתן הסבר להתהוות המותנית.³⁷ הראשונה היא התיאוריה הבודהיסטית, אשר מזהה את כל מה שמופיע בהכרה כארעי וכמשתנה, ולכן גם כנעדר קיום-עצמי. תיאוריה זו אינה מקבלת דבר, פרט למה שאפשר להיווכח בו ישירות מתוך החוויה; ומכיוון שלא ניתן למצוא בחוויה ביסוס לרעיון הקיום-העצמי, היא שוללת אותו. התיאוריה השנייה טוענת שאמנם לא ניתן לבסס מתוך החוויה את רעיון הקיום-העצמי, וחרף כך היא טוענת שיש קיום-עצמי אשר לא ניתן להיווכח בו ישירות. סידריטס גורס כי בהתאם לעקרון "התער של אוקאם", עלינו לקבל את התיאוריה הבודהיסטית מטעמי חסכנות.

לדעתי, ניתוחו של סידריטס מצביע על חוסר הבנה עקרוני של המהלך שמכונן הבודהא בהתהוות המותנית, ושמכונן נאגארג'ונה בשלילת הקיום-העצמי. ניטיב להבין את טעותו של סידריטס מתוך עמידה על ההבחנה הקאנטיאנית בין הכרות אמפיריות והכרות אפריוריות. הכרות אמפיריות שאובות מתוך הניסיון עצמו ומתבססות עליו. מנגד, הכרות אפריוריות נגזרות מתוך בירור טרנסצנדנטלי, הדורש אחר התנאים שאנו חייבים להניח כדי שאותו הניסיון עצמו יהיה מן האפשר. לפי קאנט, סימן ההיכר של הכרות אפריוריות הוא כלליות והכרחיות חמורה.³⁸ ברצוני להציע כי סידריטס שוגה בכך שאינו משכיל לראות כי ההתהוות המותנית והעדר הקיום-עצמי אינם הכרות אמפיריות כלל ועיקר, אלא הכרות אפריוריות הנגזרות מבירור טרנסצנדנטלי.³⁹ עקרונות אלו מבקשים לטעון כי תנאי אפריורי לאפשרות של התופעות

להתהוות בפנינו כמושאי הכרה הוא שהתהוות זו תהא מותנית בהכרה עצמה. לא זו בלבד, אלא שהתהוות המושאים לא הייתה יכולה להיות מותנית בהכרה אלמלא מושאים אלו היו נעדרים קיום-עצמי. ההשלכות של הקריאה שאני מציע הן שבידור ההתהוות המותנית והקיום-העצמי אינו חקירה אמפירית כי אם בירור טרנסצנדנטלי; וכן שעקרונות אלו אינם הכרות אמפיריות אלא הכרות אפריוריות, אשר להן כלליות והכרחיות חמורה עבור כל ניסיון אפשרי. כלומר, עקרון ההתהוות המותנית והעדר הקיום-העצמי נמנים עם התנאים ההכרחיים עבור כל ניסיון אפשרי, ומכאן נובע כי כל ניסיון (על תוכנו) מתהווה באופן מותנה ונעדר קיום-עצמי.

3.1.3 המעבר מהעדר הקיום-העצמי להעדר הקיום

לאחר ששלל באמצעות עקרון ההתהוות המותנית את היתכנותו של קיום-עצמי, שולל נאגארג'ונה בבית השלישי את האפשרות שקיום-העצמי של דבר יתבסס על קיום-העצמי של דבר אחר:

בהעדר מהות-עצמית, כיצד תהיה מהות-מטעם-אחר?
מהות-עצמית שהיא של דבר אחר נקראת "מהות-מטעם-אחר"

משנפסלה האפשרות כי לדבר יהיה קיום-עצמי, לא תוכל להימצא נקודה ארכימדית שעליה יוכל דבר נטול קיום-עצמי להתבסס. נאגארג'ונה ירחיב את טיעונו, וזאת מתוך ההבנה שקיום יכול להיות מוקנה לדבר או מצד עצמו או מצד זולתו. נזכיר כי בהקשרנו "דבר" משמעו "יחידת-קיום", וכי "קיום" מציין קיום של ממש במציאות המוכרת – אונטולוגית ופנומנולוגית כאחד. בזכרנו זאת, נבחן את הבית הרביעי בפרק:

האם יש קיום
שאיננו באמצעות מהות-עצמית או מהות-מטעם-אחר?
(רק) כאשר יש מהות-עצמית ומהות-מטעם-אחר
הקיום מבוסס

טיעון זה נסמך על ההנחה ש"קיום" או "יחידת-קיום", קרי היות ממש במציאות, חייב להיות קיום של "משהו". מכאן אנו חוזרים לטיעון בדבר הקיום-העצמי, שכן "משהו" קיים או מתוך עצמו או מתוך זולתו, דהיינו, או מתוך קיום-העצמי או מתוך קיום-מטעם-אחר. כזכור, היות וקיום-מטעם-אחר פירושו היסמכות על קיום-עצמי של דבר אחר, שלילת היתכנותו של קיום-עצמי באמצעות עקרון ההתהוות המותנית שוללת בו ברגע גם היתכנות של קיום-מטעם-אחר. כעת מלמד נאגארג'ונה כי שלילות אלו גוררות את שלילתו של מושג הקיום בכללותו. לקורא המערבי, טיעון ששולל את "הקיום" מדליק נורת אזהרה, שהרי שלילתו של הקיום, כך אנו רגילים לחשוב, הוא האין; וברור לנו מעל לכל ספק שישנה חוויית מציאות בעלת ברירות עצמית (self-evidence) שאינה נצרכת להצדקה. בדיוק מפירוש כזה מבקש נאגארג'ונה להימנע, כפי שנראה בבית החמישי:

אם הקיום אינו מבוסס, בוודאי שגם האי-קיום אינו מבוסס
אנשים אומרים שהשינוי של הקיום הוא אי-קיום

ברגע קריטי זה מתגלה חומרתו הפילוסופית של נאגארג'ונה. כמו בבחינת הטענה הגורסת קיום, גם בבחינת הטענה הגורסת אי-קיום עלינו לשאול: מה הוא אותו הדבר, או יחידת-הקיום, שאנו טוענים לגביה שהיא במצב קיומי של אין. מאחר ושללנו את קיומן של יחידות-קיום בכלל, שללנו למעשה את האפשרות

שיתקיימו דברים שניתן יהיה לטעון לאי־קיומם. נמצאנו נותרים עם שלילת הקיום והאי־קיום כאחד. טענה זו מבטאת באופן מובהק את עקרון דרך האמצע הבודהיסטי, אשר נמנע מקצוות כמו נצחיות ואין, ואשר נאגארג'ונה, אבי אסכולת דרך האמצע, מחויב לו עמוקות. הבית השישי מסכם את המהלך הפילוסופי בפרק זה:

הרואים מהות־עצמית, מהות־מטעם־אחר, קיום ואי־קיום
אינם רואים את האמת לגבי תורת הבודהא

כפי שמצביע טילמנס, אפשר להבין טיעון זה כהתייחסות לדיון הפילוסופי בנוגע לקיום ולאי־קיום כמעין תיאוריית טעות (error theory).⁴⁰ הווה אומר, כל טענה שתבקש להציג קביעה פוזיטיבית ביחס למושגים אלו תהא בהכרח טעות. אין כלל קיום ואי־קיום, במובן שנאגארג'ונה מקנה למושגים אלו, כך שהשקפות אלו זרות למציאות הנתונה בחוויה – המציאות היחידה שאנו מכירים ושאליה ניתן להתייחס.

3.2 קיום־עצמי וריקות – בחינת פרק 13 בשירת השורש: "בחינה של התניות"

3.2.1 ביאור מושג הריקות

עד כה פגשנו את נאגארג'ונה כפילוסוף שנמנע באופן עיקש מהצגת קביעה פוזיטיבית כלשהי ביחס לטבע המציאות. לאור מפגש זה, נוכל לראות את מושג הריקות של נאגארג'ונה כהרחבה של שיטתו הפילוסופית לכדי כלל. לפי אותו כלל, לא ניתן לטעון פוזיטיבית ביחס לטבע המציאות, מהסיבה הפשוטה שאין שום עובדה פוזיטיבית ביחס לטבע המציאות. זוהי טענה שפשטותה הרדיקלית עשויה להחריד כל קורא. אין במציאות שום דבר בעל קיום־עצמי, ואין קיום־עצמי למציאות בכליותה. קל לראות כי הטענה בדבר הריקות שקולה במובן מסוים לטענה בדבר העדר הקיום־העצמי. ברם, כפי שילמדנו נאגארג'ונה, הריקות מעמיקה את התהום שהמסקנה בדבר העדר הקיום והאי־קיום פערה מתחת לרגלינו. בשפה מטפורית נאמר כי הריקות משליכה אותנו אל תוך תהום פעורה, אשר עומקה לא ידוע לנו. אנו עשויים למצוא את עצמנו אחוזי בעתה, שעה שאנו מסתחררים בנופלנו אל הלא־נודע. והנה, כשאנו כפסע מלאבד את שפיותנו, בתוהו המחריד, מגלה לנו נאגארג'ונה כי לעולם לא נתרסק אל הקרקע. הריקות, מלמד נאגארג'ונה, היא בור ללא תחתית, אשר ידיעתו ככזה הופכת את הנפילה לתוכו מחלום בלהות לחלום צלול (lucid dream).

כדי להציג טיעון זה באופן מוקפד, נתבונן בשני הבתים הראשונים של פרק 13 בשירת השורש:

הבודהא לימד כי תופעות מטעות הן שקר
כל ההתניות הן תופעות מטעות, ולכן הן שקר

(יריב:)

אם המטעה הינו שקר – מה מטעה?

(תשובה:)

עליכן הבודהא ביאר את הריקות

ניטיב להבין את האשליה שבקיום־העצמי, אם, כפי שמציע מורטי, נבחן אותה לאור רעיון "האשליה הטרנסצנדנטלית" (transszendentaler Schein).⁴¹ ראשית "האמת, כמו הטעות, ועמן האשליה כפיתוי לטעות, טמונות רק בשיפוט, כלומר, ביחסו של המושא לשכלנו".⁴² בפרט, אשליה זו:

המצרפת ומשפיעה על עקרונות ששימושם לעולם אינו מכוון לניסיון – כי במקרה זה היתה לנו לפחות אבן-בוחן לנוכחותם – אלא, למרות כל אזהרות הביקורת, היא מתעה אותנו ללכת לגמרי מחוץ לשימוש האמפירי בקטגוריות. [...] הסיבה לכך היא זו: בתבונה שלנו (כשמתבוננים בה באופן סובייקטיבי, ככוש-הכרה אנושי) מונחים כללי יסוד ודרכי שימוש, שיש להם מראית-עין גמורה של עקרונות אובייקטיביים. לכן אנו מקבלים את ההכרחיות הסובייקטיבית של קישור מסוים של מושגינו, המשרת את מטרת השכל, כאילו היא הכרחיות אובייקטיבית בקביעתם של דברים כשהם-לעצמם.⁴³

לשון אחר: ניתן להתייחס למציאות רק בקבענו בה הבחנות חלל-זמניות, אשר מעצבות את מושאי הכרתנו ואת הקשרים ביניהם. אנו באמת קובעים הבחנות אלו, כך שמקורן הוא באמת בנו, ולא בדברים כשהם-לעצמם. לכן, האשליה הטרגסצנדנטלית נעוצה בנטייתנו לזהות בהבחנות תלויות-הכרה ממשות שאינה תלויות-הכרה. במובן זה, האשליה הטרגסצנדנטלית היא בדיוק אותה האשליה שבה נלחם נאגארג'ונה בחירוף נפש, ושכגינה אנו שרויים במציאות אשלייתית – בסמסארה. היות והבחנות חלל-זמניות הינן תנאי הכרחי להכרה, צודק קאנט בטענתו כי "זוהי אשליה שאין ממנה מנוס"; זאת למרות שעבור מי שבדומה לבודהה התעורר לאמת בדבר אשליה זו, "אין בכוח-האשליה הזאת לרמות אותו".⁴⁴

3.2.2 המעבר מהעדר קיום-עצמי לריקות

הבית השלישי בפרק, אשר מציג את תמצית המהלך הפילוסופי של נאגארג'ונה המובא במאמר זה, שזור יחדיו את שלושת מושגי המפתח – התהוות מותנית, קיום-עצמי וריקות:

העדר המהות-העצמית של הדברים

(מובן) מההבנה כי דברים משתנים.

ריקות הדברים נובעת מכך שאין דברים נטולי מהות-עצמית

כפי שטוען שולמן, בית זה מציג את מהלכו הדיאלקטי של נאגארג'ונה.⁴⁵ לפי מהלך דיאלקטי זה, הארעיות וההשתנות של המציאות הנתונה להכרה מלמדים על התהוותה המותנית. מכך שהמציאות מתהווה באופן מותנה נגזר כי המציאות, על כל תופעותיה, משוללת קיום-עצמי. ברם, שום דבר לא יכול להתקיים ללא קיום-עצמי; ומכאן נובעת הריקות, שמשמעה הוא שאין דברים נעדרים קיום-עצמי, שכן אין כלל קיום ואי-קיום. מהלך זה מלמד שהעדר הקיום-העצמי אינו זהה לחלוטין לריקות, היות והריקות שוללת את האפשרות של דברים בכלל ולכן גם של דברים נעדרים קיום-עצמי בפרט. בבירור בית זה אבקש לאמץ את פירושו של גרפילד שמחדד נקודה קריטית, והיא שהאפשרות לגזור מתוך ההשתנות של המציאות את עקרון העדר הקיום-העצמי הוקנתה לנו רק מתוך כך שהעדר קיום-עצמי הוא תנאי אפריורי הכרחי כדי שהמציאות תוכל להופיע בפנינו כפי שהיא – ארעית ומשתנה.⁴⁶

מאחר שברשותנו כלים מהשיטה הקאנטיאנית, נוכל ליישם כעת ולהציג את הטיעון כך: בירור טרגסצנדנטלי של מושג הריקות, כפי שזה מוסבר בידי נאגארג'ונה, מוביל למסקנה כי העדר קיום-עצמי (כמו גם אי-קיום-עצמי) הוא תנאי אפריורי לאפשרות הכרתה של המציאות. לשון אחר: תנאי אפריורי להתהוותה של חוויית המציאות – של הרובד הפנומנולוגי – הוא שממשהו האונטולוגית תהא ריקות סובסנטטיבית – ריקות ממשות ומאי-ממשות כאחד. כפי שנאגארג'ונה מראה, קבלה של קיום-עצמי

ברובד האונטולוגי גוררת מצב בלתי אפשרי ברובד הפנומנולוגי, שבו "העולם חסר היווצרות, חסר הכחדה, עומד כסלע, מנותק ממגוון מצביו".⁴⁷ באופן הצגה זה של הגות נאגארג'ונה ישנה חדשנות אשר ראוייה להתייחסות מעמיקה, שלא נוכל להעניק במסגרת מאמר זה מפאת קוצר היריעה. מעבר לכך, יש להבליט את העובדה כי אופן הצגה זה מאפשר להבין את הטענות לעיל כטענות טרנסצנדנטלי ולא אמפירי. מתוך הסקת הריקות כהכרה אפריורית, נוכל בנקל לעבור למסקנה בשורה השלישית של שירת השורש 13.3: "ריקות הדברים נובעת מכך שאין דברים נטולי מהות-עצמית". כלומר, לא רק שכל הדברים ריקים מקיום-עצמי, אלא שכלל לא קיימים דברים שביחס אליהם ניתן לטעון להעדר קיום-עצמי. זוהי הריקות במלוא היקפה – ריקות חובקת כול.

3.2.3 ביאור מושג האמת העליונה (*paramārthasatya*)

כשם שטענתי לזהות בין האמת בדבר הרובד הפנומנולוגי של המציאות לבין "האמת המכסה", ברצוני לטעון כעת לזהות בין האמת בדבר הרובד האונטולוגי של המציאות לבין "האמת העליונה". בפרט אני טוען כי התובנה בדבר הריקות הסובסטנטיבית כהכרה אפריורית שקולה לתובנה בדבר האמת העליונה. משמעות הדבר שהאמת העליונה היא הריקות הסובסטנטיבית של המציאות מכל עובדה פוזיטיבית – מממשות ומאי-ממשות כאחד; וכן שריקות זו של הרובד האונטולוגי היא הכרה אפריורית, דהיינו תנאי הכרחי לאפשרותו של הרובד הפנומנולוגי – האמת המכסה – להופיע להכרה. זו אמת חמקמקה ודקה מן הדק, שכן היא באמת לא מתייחסת לשום דבר, ועם זאת היא באמת איננה כלום (היא איננה אין). אילו האמת העליונה הייתה טוענת לאין, היא הייתה מבטלת את האמת המכסה – את חוויית המציאות. אולם אין זה מן האפשר, היות והאמת המכסה – הפנומנולוגית – היא אמת, ולה ברירות עצמית שלא ניתן לערער עליה.⁴⁸ הדבר יהיה שקול למצב האבסורדי שבו אנו טוענים כי לא תיתכן תפיסה, בעודנו תופסים טענה זו.

המשך פרק 13 עוסק בשתי התנגדויות אפשריות למהלך שהוביל להסקת הריקות כהכרה אפריורית, כשהתנגדות הראשונה מופיעה כבר בבית הבא:

(יריב:)

אם אין מהות-עצמית – מה משתנה?

(תשובה:)

אם יש מהות-עצמית – מה משתנה?

התנגדותו של היריב עשויה להישמע סבירה למדי: אם לא קיים שום דבר, מה ישתנה? קשה להעלות על הדעת כיצד ייתכן שינוי ללא מצע שעליו יוכל השינוי להתרחש. תשובתו של נאגארג'ונה חדה כתער: אם יש משהו בעל קיום-עצמי – כיצד הוא ישתנה? קיום-עצמי משמעו דבר שקיים ומאופיין מצד עצמו. לכן שום דבר לא יכול לשנות אותו, בהיותו בלתי-מושפע ממה שחיצוני לו; והוא אף לא יוכל לשנות את עצמו, שאם יעשה כן יבטל את עצמו ויחדל מלהיות. נמצאנו למדים, כי לא ייתכן שינוי במציאות שבה ישנו קיום. שינוי יכול להתרחש רק בתופעות משוללות קיום – בקונבנציות. ביטוי ברור לרעיון שלפיו קיום-עצמי שולל את האפשרות של שינוי, ועל כן ריקות היא תנאי אפריורי לאפשרות של מציאות משתנה, יופיע בשני הבאים:

שינוי שלו (של דבר בעל מהות-עצמית) אינו הגיוני
 וכמותו גם שינוי של משהו אחר
 לכן הצעיר לא מזדקן, ולכן הזקן לא מזדקן
 אם היה שינוי שלו (של דבר בעל מהות-עצמית)
 החלב היה לָפֶן
 והלָפֶן היה דבר אחר מהחלב

לדעתי אפשר לקרוא את הבית הבא כמעין הטרמה להתנגדות אפשרית נוספת. לפי התנגדות זו, הטענה לריקות מקיום-עצמי שקולה לטענה שלפיה כל הדברים קיימים כתופעות ריקות. קרי, שקיים מצע בבסיס כל התופעות, והוא הריקות עצמה. בבית השיר השביעי מפרִיךְ נאגארג'ונה התנגדות אפשרית זו:

אם היה משהו שאיננו ריק, היה גם משהו ריק.
 ואין כלל דבר שאיננו ריק –
 כיצד יהיה משהו ריק?

3.2.4 הריקות של הריקות

סופו של הבית השלישי אפשר לנו לצלול למצולות הריקות, עד שאֶפְשֵׁר ושכרון מעמקיה תעתע בנו. הבית השביעי מעיר אותנו מתעתוע זה – מן המחשבה שהצלחנו לאחוז בריקות משל אחזנו בממשות מטפיזית. בשביל שיתקיים משהו ריק, חייב להתקיים משהו בכלל; אך כיוון שלא קיים שום דבר, קל וחומר שלא קיים משהו ריק. טענות מסוג זה של נאגארג'ונה מכונות לעתים "הריקות של הריקות".⁴⁹ פירוש הטענה הוא שגם הריקות, כמו כל דבר, הינה רק המשגה תלוית-קונבנציה. אין באמת דבר ריק שהמושג "ריקות" מתייחס אליו, ולכן גם הריקות עצמה ריקה מקיום-עצמי. הבית השמיני יחתום את הפרק, בחשפו את הריקות בריקותה:

המנצחים (הבודהות) אמרו שהריקות היא הוויתור על כל השקפה
 הם (גם) אמרו שמי שהשקפתו היא הריקות
 לא הגשים דבר

נאגארג'ונה טוען כאן במפורש כי הוא אינו אוֹחֵז בשום השקפה. בהמשך לקוי המחשבה שהנהגתי עד כה, ברצוני לטעון כי עבור נאגארג'ונה השקפה (*dṛṣṭi*) פירושה טענה פוזיטיבית.⁵⁰ מהמקום שבו אנו מצויים במהלך הפילוסופי, מגוחך יהיה לומר כי נאגארג'ונה לא טוען אף טענה, שכן מהלכו הפילוסופי שאותו בחנו רווי בטענות. ברם, ממקומנו נוכל גם לומר בלב שלם כי נאגארג'ונה נמנע באדיקות ובקפידה מלטעון טענה פוזיטיבית כלשהי ביחס למציאות. זהו ביטוי נוסף לריקותה של הריקות. הריקות משמעה כי המציאות ריקה מכל עובדה פוזיטיבית. לכן כל השקפה – כל טענה פוזיטיבית – תהא בהכרח שגויה. הריקות היא מסמן שאין לו אף מסומן שניתן להתייחס אליו, אלא שהיא מסמנת רק את שלילת קיומם של כל המסומנים האפשריים, ומבקשת מאתנו לראות שלילה זו. מי שחושב אחרת, כך מורה לנו נאגארג'ונה, "לא הגשים דבר". לדעתי, ההבחנה בין טענה להשקפה היא קריטית להבנת אסכולת "דרך האמצע" בכלל, ולהבנת משנתו של נאגארג'ונה בפרט.

4. האמת המכסה והאמת העליונה: הקשר בין הפנומנולוגי לאונטולוגי

4.1 בחינת פרק 24 בשירת השורש: "בחינת ארבע האמיתות הנאצלות"

4.1.1 בין הפנומנולוגי לאונטולוגי – יישוב האמת המכסה והאמת העליונה

עד כה עמדנו על משמעותה של האמת המכסה וראינו כיצד, באמצעות טיעוני ההתהוות המותנית והעדר הקיום-העצמי, עובר נאגארג'ונה ממנה אל האמת העליונה. כעת נפנה לבחון את פרק 24 בשירת השורש, בבקשנו לראות כיצד מיישב נאגארג'ונה בין שתי אמיתות אלו. בבתים 8–9 כותב נאגארג'ונה:

לימוד התורה של הבודהות מתבסס על שתי האמיתות:

האמת המכסה של העולם, והאמת העליונה

אלה שאינם מבינים את ההבחנה בין שתי האמיתות השונות

אינם מבינים את האמת העמוקה לגבי הוראתו של הבודהא

ממבט ראשון בבית 9 נוכל לשים לב שישנה הבחנה ברורה בין שתי האמיתות, וכי מי שלא מצליח להבין הבחנה זו לא הבין רעיון עקרוני בתורת הבודהא.⁵¹ בתים אלו מובאים כתגובה לטענה שלפיה שלילת הקיום הנובעת ממשנת נאגארג'ונה שוללת הלכה למעשה את קיומה של הדרך הבודהיסטית ואף את קיומו של הבודהא עצמו. קל לראות באיזה מובן חוסר ההבחנה בין שתי האמיתות עשוי לחטוא לתכלית התורה כולה. המתנגד מגלה חוסר הבנה של הטענה כי תורת הבודהא היא אמנם אמת, אך רק אמת מכסה. דהיינו, תורת הבודהא היא אמנם מבע שפתי שנועד לחשוף את האמת העליונה ביחס למציאות, אך אין פירוש הדבר שמבע זה הוא האמת העליונה עצמה. שפה היא רק קונבנציה, אשר זקוקה לתפיסתנו כדי לקבל משמעות. בעוד המתנגד חוטא להבנת תורת הבודהא בחשבו כי האמת המכסה היא אמת עליונה, הוא מציג את משנתו של נאגארג'ונה כאיש-שקש, ביחסו לה את אותה השגיאה שהוא עצמו חוטא בה. כלומר, בעודו הופך את היוצרות בזהותו את האמת המכסה של תורת הבודהא עם האמת העליונה, מטיח המתנגד במצדדים במשנת נאגארג'ונה כי הם הופכים את היוצרות בזהותם את האמת העליונה של הריקות עם האמת המכסה. בזהותו ממשות בתורת הבודהא, מבטל המתנגד את ההבחנה בין שתי האמיתות, ובעשותו כן הוא טועה לחשוב שנאגארג'ונה מוצא ממשות בריקות – ממשות המבטלת את ההבחנה בין שתי האמיתות, ולכן מבטלת את תורת הבודהא.

נקודה נוספת, ולא פחות חשובה, עולה מן הבית העשירי:

לא ניתן ללמוד את האמת העליונה מבלי להתבסס על המכסה

מבלי לפגוש את האמת העליונה, לא מגשימים את הנירוואנה

חשיבות השורה הראשונה של בית זה בכך שהיא מאששת את תקפות היסודות שעליהם עומד מהלכנו הפילוסופי. הוודאות הבלתי-ניתנת-לערעור של חוויית המציאות היא הנקודה הארכימדית היחידה שממנה ניתן לדרוש אחר הכרה הולמת. נמצאנו למדים, כי כל ניסיון להעמיד אחת מהאמיתות על השנייה, דהיינו לבטל את ההבחנה ביניהן, מוביל בהכרח לנפילה לקוטב של נצחיות או אֵין. אנו ניצבים בפני מערכת יחסים עדינה, אשר אינה מבטלת את ההבחנה בין שני צדדיה, על אף שהיא שוללת את ממשותה האונטולוגית. עוד נמצא, כי האמת המכסה היא האמת היחידה שנתונה לנו להכרה באופן ישיר, ועל כן שומה עלינו להתבסס עליה בדרשנו אחר האמת העליונה.

כעת נבחן את לב טיעונו של נאגארג'ונה בפרק זה, העולה מתוך בתים 14,16,17:

עבור מי שהריקות הגיונית, הכול הגיוני

עבור מי שהריקות איננה הגיונית, דבר איננו הגיוני

אם אתה רואה את הקיום האמיתי של דברים מבחינת מהותם-העצמית

אתה רואה את הדברים כחסרי גורמים ותנאים

אתה מבטל סיבה ותוצאה, עושה, עשייה, ופעולה, היווצרות, הכחדה ופרי

בתים אלו מבטאים בצלילות את ההבנה כי מציאות שאינה ריקה היא מציאות קפואה לחלוטין. על כן, כפי שטוען נאגארג'ונה, חוויות של סיבתיות, עשייה והשתנות לא ייתכנו במציאות שבה ישנו קיום-עצמי. טיעון זה חוזר ביתר שאת בבתים 36-38, אשר מציגים את הריקות כתנאי אפריורי לניסיון:

אתה מבטל את כל דברי העולם עליהם מסכימים אנשים

ומבטל את הריקות של ההתהוות המותנית

בהיות הריקות מבוטלת – לא ניתן יהיה לעשות דבר,

תהיה עשייה שמעולם לא החלה,

ויהיה עושה שאין לו עשייה

כאשר יש מהות-עצמית,

העולם חסר היווצרות, חסר הכחדה, עומד כסלע,

מנותק ממגוון מצביו

את התובנה הזו בדיוק הצגנו במלוא היקפה, כאשר השתמשנו בצורת החשיבה הקאנטיאנית. הצגה זו הראתה כי הריקות היא תנאי אפריורי לאפשרותו של הניסיון עצמו. אֶסְבֵּר את האוזן ואציין כי בחקירתו מגיע קאנט מתוך בירור טרנסצנדנטלי למסקנה שישנן שתי הכרות אפריוריות שמהוות הסתכלויות טהורות – החלל והזמן.⁵² מנגד, בשירת השורש מראה נאגארג'ונה בפרק 5 כיצד לא ייתכן קיומו של חלל, ובפרק 19 הוא מראה כיצד לא ייתכן קיומו של זמן.⁵³ משמע, החלל והזמן יכולים להיות רק במציאות שריקה מבחינה סובסטיבית – מציאות שמשוללת קיום ואי-קיום; כך שריקות סובסטיבית היא תנאי אפריורי לעצם האפשרות של חלל וזמן כהסתכלויות טהורות. אין ביכולתי לעמוד כאן על מלוא משמעותה של תורת הריקות בהקשר זה.⁵⁴ אולם, מחובתי להצביע על הרעיונות מרחיקי-הלכת הכמוסים בהגות נאגארג'ונה – רעיונות אשר נחשפים כשאנו בוחנים הגות זו בחינה פילוסופית קפדנית.

4.1.2 קריסת ההבחנה בין הרובד הפנומנולוגי לרובד האונטולוגי

לאור כל שראינו עד כה נוכל להציג את בית 18, מהידועים והחשובים שבבתי שירת השורש של דרך האמצע, אשר מסכם את הקשר בין האמת העליונה לאמת המכסה:

ההתהוות המותנית, אותה אנו מלמדים כריקות,

והיא (הריקות) תפיסה תלויה

וזו ממש היא דרך האמצע

בדומה לאידיאליזם הטרנסצנדנטלי של קאנט, שיטתו של נאגארג'ונה טוענת לריאליות של המציאות מבחינה אמפירית, דהיינו מבחינת ההכרה והחקירה של חוויית המציאות – הרובד הפנומנולוגי – שאמיתותו הינה האמת המכסה. אולם בד בבד, שיטה זו טוענת לאידיאליות של המציאות מבחינה טרנסצנדנטלית, קרי, שהמציאות היא שום דבר כשבוחנים אותה כשהיא לעצמה, מחוץ לתנאי ההכרה שלנו – היא ריקה מכל עובדה פוזיטיבית ביחס לממשותה האונטולוגית – וזוהי האמת העליונה. הגשר בין האמת המכסה של הריאליזם האמפירי לבין האמת העליונה של האידיאליזם הטרנסצנדנטלי הוא דרך האמצע שעליה מלמדת השורה השלישית בבית 18.

ביאור לוגי של הטיעון בדבר הקשר בין שתי האמיתות יאפשר לגלות בו עומק נוסף.⁵⁵ כשאנו בוחנים את הניסיון מבחינה פורמלית, קרי מצדם של מושאי ההכרה, ישנה שקילות לוגית עמוקה בין שני רובדי המציאות.⁵⁶ במילים אחרות, המציאות מתהווה באופן מותנה ברובד הפנומנולוגי אם ורק אם המציאות ריקה סובסטנטיבית ברובד האונטולוגי, ולהפך. משמעות הדבר היא שכל אחת משתי האמיתות הללו מהווה תנאי הכרחי – אך גם תנאי מספיק – עבור האמת השנייה. משמעותה המטפיזית של שקילות לוגית זו, כפי שטוען נגאו, היא שהמציאות הינה התממשות הריקות של הרובד האונטולוגי וההתהוות המותנית של הרובד הפנומנולוגי בעת ובעונה אחת.⁵⁷ כלומר, הרובד האונטולוגי והרובד הפנומנולוגי אינם נפרדים מהמציאות; אדרבא, הם המציאות והמציאות – הם. מכאן שההבחנה בין הפנומנולוגי לאונטולוגי אינה אלא קונבנציה ריקה מממשות. יחד עם זאת, כשאנו בוחנים את הניסיון מבחינה טרנסצנדנטלית, קרי מצדה של ההכרה עצמה, תנאי אפריורי לאפשרות שהמציאות תתהווה באופן מותנה ברובד הפנומנולוגי הוא היותה ריקה סובסטנטיבית ברובד האונטולוגי.

שלילת ממשות ההבחנה בין רובדי המציאות היא מסקנה קיצונית ואולי אף מקוממת, היות ולאורה של הבחנה זו התקדמנו בחלק ניכר מחקירתנו. אולם, אם נבחן מסקנה זו לעומקה נמצא שלא רק שאין בה כל חדש, אלא שהיא הייתה גלויה לנו עוד בטרם התחלנו את מהלכנו הפילוסופי. המסד, אשר הונח עוד בטרם התחלנו בחקירתנו, היה המציאות הנתונה לנו לחוויה. מסד זה, כך קבענו, הוא "המציאות" בכל מובן אפשרי – המציאות היחידה שישנה. כעת, שעה שהבחנותינו קורסות לנגד עינינו, ברצוני לטעון כי קריסה זו היא המשמעות העמוקה של הנקודה הארכימדית שממנה התחלנו. כל שישנו הוא המציאות, ואין בלתי. לכן כל מה שמבקש לחרוג מהמציאות הינו רק מבנה מחשבתי שבאמצעותו אנו ממשיגים ומתייחסים אל המציאות, ואשר נתפס ומתפקד רק במסגרתה. משמעות הדבר, שתחילתו של מהלכנו הפילוסופי הייתה בכך שהמציאות היא כפי שהיא – כפי שהיא נתונה לנו בחוויה. והנה סופו של מהלכנו הפילוסופי הוא בכך שהמציאות היא רק כפי שהיא – כיוון שאין שום עובדה ביחס לממשותה, לא קיים רובד אונטולוגי מובחן מהרובד הפנומנולוגי; ומכאן שישנה המציאות רק כפי שהיא נתונה לנו בחוויה. יחד עם זאת, כפי שהביאור הלוגי הראה, אין בכל האמור כדי לבטל את חשיבות ההבחנה בין שני הרבדים, ככל שמציאות נידונה מנקודת המבט הטרנסצנדנטלית. הווה אומר, באמת אין שום ממשות להבחנה בין רובדי המציאות, וחרף כך באמת, מצדה של ההכרה, תנאי אפריורי להתהוות הרובד הפנומנולוגי הוא הריקות הסובסטנטיבית של הרובד האונטולוגי. הדקות הזו, שהיא כל התורה כולה, היא האופן שבו שני רובדי המציאות דרים בכפיפה אחת; ומכאן שהיא גם האופן שבו שתי האמיתות הללו מתיישבות האחת עם השנייה.

5. סיכום

מאמר זה נועד להציג מהלך פילוסופי הגלום בשירת השורש, דרכו מוכיח נאגארג'ונה כי המציאות בהכרח ריקה מקיום ומאי-קיום גם יחד. לשם העמדת הצגה בהירה של המהלך, אשר תלמד על משמעויותיו מרחיקות הלכת, הסתייענו באופן שבו מהלך זה מתכתב עם השיטה הקאנטיאנית המונהגת בביקורת התבונה הטהורה. טרם התחלנו במהלכנו הבהרנו שתי נקודות מהותיות מהבודהיזם הקדום, אשר מהדהדות בו. הראשונה הייתה כי מכיוון שמושאי ההכרה נתפסים על ידנו, מתחייב שמושאים אלו התאימו עצמם לתנאים של הכרתנו קודם שנתפסו על ידה. כלומר, כל מושאי החקירה שבאפשר הינם תמיד תופעות שנתונות באמצעות הכרתנו, ולכן אף פעם לא דברים כשהם-לעצמם. הנקודה השנייה היא, שהמסד לכל חקירה פילוסופית תקפה הוא רק מה שנתון לנו לבחינה ישירה, קרי חוויית המציאות, שהינה הרובד הפנומנולוגי. עוד ראינו כי השתנות וארעיות הן מסימני ההיכר הפנומנולוגיים של כל תופעה, כיוון שכל שנתון לנו בהכרח מותנה ותלוי בהכרתנו. את האמת בדבר הרובד הפנומנולוגי ביקשתי לזהות עם "האמת המכסה", כלומר עם האופן שבו אנו באמת חווים ומפרשים את המציאות. היות ועקרון ההתהוות המותנית הינו אבן הראשה שעליה נסמך בניינו הפילוסופי של נאגארג'ונה, ראשיתו של מהלכנו הייתה בבירור משמעותו של עיקרון זה, כפי שעולה מדרשות הבודהא. בירורנו הראה כי ההתהוות המותנית אינה חוק של סיבתיות מכנית בין עצמים, אלא עיקרון לפיו תנאי ההכרה, כשריה והנשיות המנטליות מתנים את האופן שבו מתעצבת המציאות המוכרת על כל המצוי בה. זאת ועוד, יישום השיטה הקאנטיאנית לימד כי ההתהוות המותנית אינה חוק אמפירי, כי אם הכרה אפריורית.

המשכו של מהלכנו היה במעבר מההתהוות המותנית למסקנה בדבר העדר הקיום-העצמי. מתוך בירור מושגי הסקנו כי "קיום" משמעו קיום-במציאות – ישות פנומנולוגית וממשות אונטולוגית גם יחד. בהתאם לכך, המושג "קיום-עצמי" התברר כאוטונומיות פנומנולוגית ואונטולוגית המוקנית לדבר מצד עצמו. כיוון שקיום-עצמי, מעצם הגדרתו, עומד בסתירה להתהוות מותנית, נובע כי במציאות אשר מתהווה באופן מותנה בהכרח לא יכול להימצא דבר בעל קיום-עצמי. אותו הטעם אשר פסל את היתכנותו של קיום-עצמי במציאות שלל גם את האפשרות לאי-קיום-עצמי. העמידה על הקביעה כי קיום, כמו גם אי-קיום, חייב להיות ניתן להסקה מתוך חוויית המציאות, לימדה כי "קיום" פירושו "קיום-של-משהו". אולם "משהו" קיים או מתוך עצמו או מתוך זולת; והיות ולשום דבר אין קיום-עצמי, יוצא שאין שום דבר שמתוכו יכול להתבסס קיום. מכאן נמצאנו למדים, כי לא ייתכן כלל קיום או אי-קיום. תובנה זו הובילה אל מושג "הריקות", אשר לימד שלא רק שהדברים ריקים מקיום-עצמי, אלא שאין דברים כלל; ולכן אין מה שיוכל להיות ריק מקיום-עצמי. את הריקות כ"אמת העליונה" של המציאות ביקשתי לזהות עם האמת בדבר הרובד האונטולוגי – הריקות מממשות ומאי-ממשות. לא זו בלבד אלא שבירור טרנסצנדנטלי הראה כי ריקות סובסטנטיבית של הרובד האונטולוגי הינה תנאי אפריורי לאפשרותו של הרובד הפנומנולוגי להתהוות להכרה. מסקנה זו הקנתה לריקות מעמד של הכרה אפריורית, לה הכרחיות וכלליות עבור כל ניסיון אפשרי.

סיומו של מהלכנו הפילוסופי היה ביישוב המתח שבין האמת העליונה לבין האמת המכסה. יסודו של יישוב זה היה בהבנת השקילות הלוגית העמוקה בין הרובד הפנומנולוגי לבין הרובד האונטולוגי של המציאות, ובהבנת המשמעות המטפיזית של שקילות זו. שקילות לוגית זו פירושה כי המציאות מתהווה באופן מותנה ברובד הפנומנולוגי אם ורק אם המציאות ריקה סובסטנטיבית ברובד האונטולוגי, ולהפך. המשמעות המטפיזית של הדבר היא שהמציאות הינה התממשות הריקות של הרובד האונטולוגי וההתהוות המותנית

של הרובד הפנומנולוגי בעת ובעונה אחת. זוהי ריקות ההבחנה בין רובדי המציאות, וקריסתה של הבחנה זו. המציאות היא רבדיה, ורבדיה – המציאות. קריסה זו החזירה אותנו הישר אל המסד שהיה לראשיתו של מהלכנו. כלומר, תחילתו של מהלכנו הייתה בכך שהמציאות הינה כפי שהיא; וסופו של מהלכנו הפילוסופי הינו בכך שהמציאות הינה רק כפי שהיא. נקודת הפתיחה ונקודת הסיום רחוקות כמרחק מזרח ממערב, ועם זאת הן אותה הנקודה ממש – הנקודה היחידה שישנה, והיא המציאות.

הערות

1. כל המובאות משירת השורש במאמר זה לקוחות מתרגומו של אביתר שולמן, שירת השורש של דרך האמצע (ירושלים: הוצאת כרמל ירושלים, 2010).
2. להרחבה על נאגארג'ונה מבחינה היסטורית-מיתולוגית, ראו: Lan Mabbett, "The Problem of the Historical Nāgārjuna Revisited," *Journal of the American Oriental Society*, (1998): 332-346.
3. כל המובאות מביקורת התבונה הטהורה במאמר זה לקוחות מתוך עמנואל קאנט, ביקורת התבונה הטהורה, תרגום: ירמיהו יובל (ירושלים: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2013). ההפניות לביקורת התבונה הטהורה יסומנו כמקובל באמצעות אותיות שתי המהדורות ומספרי העמודים המקוריים לפי הוצאת האקדמיה הפרוסית.
4. לפי יובל, ביקורת התבונה הטהורה, 36: "גורם טרנסצנדנטאלי (תקף) הוא גורם אפריורי שלא זו בלבד שאינו תלוי בניסיון, אלא הניסיון עצמו תלוי בו ומתאפשר בזכותו". בנוסף, לפי אלעזר וינריב, עיון ב"הקדמות" של קאנט, (תל אביב: בית ההוצאה לאור של האוניברסיטה הפתוחה, 1996), 115: "טעון טרנסצנדנטלי מבקש לחשוף את התנאים ההכרחיים, שבהעדרם לא תיתכן הכרה מסוג מסוים, כגון ההכרה המתימטית".
5. MN 28., "Maha-hatthipadopama Sutta: The Great Elephant Footprint Simile," *Access to Insight* <http://www.accesstoinsight.org/tipitaka/mn/mn.028.than.html> (תורגם לעברית על ידי מחבר המאמר).
6. המילה דהרמה (*Dharma*) מציינת בהקשר זה את תורת הבודהא.
7. Gajin Nagao, *The Foundational Standpoint of Madhyamika Philosophy* (New York: SUNY Press, 1989), 3-14.
8. קאנט, ביקורת התבונה הטהורה (B XVI – B XVII).
9. שם (A XII).
10. שם (A 25 / B 41).
11. שם (A 30 / B 45); (A 20 / B 34).
12. על ההבחנה בין "שני המפעלים" בביקורת התבונה הטהורה, ראו: Carl Posy, "Intuition and Infinity: A Kantian Theme with Echoes in the Foundations of Mathematics," *Royal Institute of Philosophy Supplements* 63 (2008): 165-193.
13. קאנט, ביקורת התבונה הטהורה (A 28 / B 44).
14. Richard F. Gombrich, *How Buddhism Began: The Conditioned Genesis of the Early Teachings* (New York: Routledge, 2006), 27-65.
15. בחרתי להשתמש במונח "סוטריולוגיה" (תורת גאולה) ולא במונח המוכר "תיאולוגיה" (תורת דת), מכיוון שבהקשר זה אין מדובר דווקא בדוקטרינות דתיות אלא בפרקטיקות רוחניות שביקשו להשיג גאולה עצמית בדרכים שונות.

16. DN1. "Brahmajāla Sutta: The All-embracing Net of Views," *Accessinsight*, <http://www.accesstoinsight.org/tipitaka/dn/dn.01.0.bodh.html>.
17. עליי להבהיר כי ישנו שוני גדול בין "דרך האמצע" של הרמב"ם לבין "דרך האמצע" הבודהיסטית, שכן האחרונה אינה מבקשת למצוא את עמק השווה בין הקטבים ולהציע גישה שמצויה עמם על אותו מישור, אלא שהיא מבקשת ללכת אל מעבר למישור זה, ובכך היא נבדלת מהם מהותית.
18. לפי יובל, **ביקורת התבונה הטהורה**, 35: "מושג או תוכן אפריורי מתאפיין בכך שאינו נשאב מהניסיון ואינו תלוי בו, ובמובן זה הוא קודם לניסיון, ואילו מושג או תוכן אפוסטריורי הוא אפשרי רק על יסוד התנסות חושית כלשהי (חיצונית או פנימית) ונגזר ממנה. מושג או משפט אפריורי ניתן אפוא לידיעה מראש, ואיננו זקוקים לפנות לניסיון כדי להכיר אותו או להיווכח בתוקפו, ואילו מושג או משפט אפוסטריורי מחייב הסתמכות על היסיון לשם הכרתו ולשם אימותו".
19. קאנט, **ביקורת התבונה הטהורה**, (B 1).
20. שי שוורץ, **דהמפדה: דרך האמת**, (בת ים: הוצאת דהמדאנה, 2014), 17.
21. Steven Collins, *Selfless Person* (New York: Cambridge University Press 1982), 99-111; David J. Kalupahana, *Buddhist philosophy: A Historical Analysis* (Honolulu: University of Hawaii Press, 1976), 16-26.
22. ראו לדוגמה את הדרשה מן הקאנון הפאלי: SN12.20. "Paccaya Sutta: Requisite Conditions," *Accessinsight*, <http://www.accesstoinsight.org/tipitaka/sn/sn12/sn12.020.than.html>.
23. Eviatar Shulman, "Early Meanings of Dependent-Origination," *Journal of Indian Philosophy* 36(2), (2008): 297-317.
24. לפי לידיה ארן, **בודהיזם** (תל אביב: דביר הוצאה לאור, 1993), 198: הסמסרה (Saṃsāra) היא "מחזור לידות ומיתות. עולם התופעות, עולם הסבל. העולם כפי שנחוה על ידי היצורים חסרי החוכמה. הניגוד של הנירוואנה".
25. קרן ארבל, **דברי הבודהה** (תל אביב: ההוצאה לאור של אוניברסיטת תל אביב ע"ש חיים רובין, 2016), 134-130.
26. לפי ארן, **בודהיזם**, 21: "עקרון 'שתי האמיתות' נוסח במפורש רק בתחילת הספירה הנוצרית על ידי האסכולה הפילוסופית הקרויה מאדהיימיקה; אולם, במפורש או במובלע, שתי רמות הדיון היו קיימות בבודהיזם מאז ומתמיד והן אף מחויבות המציאות בפילוסופיה שמחד גיסא שוללת את השכל הישר כאמצעי הכרת האמת, ומאידך גיסא משתמשת באותו מנגנון של השכל הישר כדי להורות את הדרך לפיתוח אמצעי ההכרה האחרים".
27. Jay L. Garfield, *The Fundamental Wisdom of the Middle Way: Nāgārjuna's Mūlamadhyamakakārikā*, (Oxford: Oxford University Press, 1995) 89. בחר לתרגם את המושג svabhāva בתור "מהות" (essence). בשונה מכך, אאמץ כאן את תרגומו של אביהר שולמן, "על הריקות במלואה: הגותו של נגרג'ונה לאור ה-Śūnyatā-saptati וה-Yukti-ṣaṣṭikā-kārikā" (חיבור לשם קבלת תואר דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים, 2009), אשר בחר לתרגם מושג זה בתור "קיום-עצמי".
28. Jan Westerhoff, *Nagarjuna's Madhyamaka: A philosophical introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2009), 19-53.

29. שולמן, שירת השורש של דרך האמצע, 46, 55, 126-129.
30. למען הסר ספק, "מהות-עצמית" ו"קיום-עצמי" מתייחסים לאותה מילה סנסקריטית – svabhāva.
31. SN 12.15. "Kaccayanagotta Sutta: To Kaccayana Gotta (on Right View)," *Accesstoinight* <http://www.accesstoinight.org/tipitaka/sn/sn12/sn12.015.than.html> (תורגם לעברית על ידי מחבר המאמר).
32. Mark Siderits, "Causation and Emptiness in Early Madhyamaka," *Journal of Indian Philosophy* 32(4), (2004), 393-419.
33. Jay Garfield, "Dependent Arising and the Emptiness of Emptiness: Why Did Nāgārjuna Start with Causation?," *Philosophy East and West* (1994): 219-250, אשר מבקש לייחס לנאגארג'ונה רק שלילת סוגים מסוימים של סיבות. יש לציין כי פרשנותו של גרפילד מתבססת על ניתוח לשוני, אשר בהמשך הוסבר כשגוי מיסודו על ידי Eviatar Shulman, "Nagarjuna the Yogacarin? Vasubandhu the Madhyamika?," in *Madhyamaka and Yogacara: Allies Or Rivals?*, Eds.: Jay L. Garfield and Jan Westerhoff (Oxford: Oxford University Press, 2015), 190. Ewing Chinn, "Nagarjuna's Fundamental Principle of Pratityasamutpada," *Philosophy East and West* 51(1), (2001): 54-72, אמנם התבסס על ניתוחו של גרפילד בנושא זה, אך השכיל לעמוד על כשליו ולהסתייג מהם. בנוסף, צ'ין מציג במאמרו הבנה פסיכולוגיסטית של עקרון ההתהוות המותנית, שלה דמיון מסוים לפרשנותו של Eviatar Shulman, "Creative Ignorance: Nāgārjuna on the Ontological Significance of Consciousness," *Journal of the International Association of Buddhist Studies* 30(1-2), (2009): 139-173, שאותה אימצתי. ברם, צ'ין דוחה את ההבנה הקאנטיאנית של עקרון הסיבתיות כמושג שכל טהור, ומציג גישה יומיאנית באופיה. היישוב המוצע במאמר הנוכחי בין עמדת סידריטס לבין עמדת שולמן מלמד על טעותו של צ'ין בסוגיה זו.
34. Shulman, "Creative ignorance: Nāgārjuna on the Ontological Significance of Consciousness".
35. קאנט, *ביקורת התבונה הטהורה* (A 189 / B 234).
36. Jay Garfield, *The Fundamental Wisdom of the Middle Way: Nāgārjuna's Mūlamadhyamakakārikā*, 221.
37. Mark Siderits, *Buddhism as Philosophy: An introduction*, (Cambridge: Hackett Publishing, 2007), 42-46.
38. קאנט, *ביקורת התבונה הטהורה* (A 9 / B 13).
39. יובל, *ביקורת התבונה הטהורה*, 44, מבאר מהו "בירור טרנסצנדטלי" (אשר מכונה אצל יובל גם "טיעון נסוג"): "האסטרטגיה של טיעון נסוג היא לתקף משפט או תיאוריה על ידי שמוכיחים, שרק אם נקבל תיאוריה זו תוסבר אפשרותו של נתון כלשהו, שקיומו הוודאי משמש לנו נקודת מוצא".
40. Tom J. Tillemans, "How Far Can a Mādhyamika Buddhist Reform Conventional Truth? Dismal Relativism, Fictionalism, Easy-Easy Truth, and the Alternatives," *Moonshadows: Conventional Truth in Buddhist Philosophy*, (2011): 151-166.
41. Tirupattur R. V. Murti, *The Central Conception of Buddhism*, (London: George Allen & Unwin Ltd 35, 1955), 293-300.
42. קאנט, *ביקורת התבונה הטהורה* (A 293 / B 350).

43. שם, (A 295 / B 352); (A 297 / B 353).
44. שם, (A 297 / B 354).
45. "Shulman, 'Creative Ignorance: Nāgārjuna on the Ontological Significance of Consciousness'".
46. לבחינת סוגיה זו בהקשר הרחב, ראו: Garfield, *The fundamental Wisdom of the Middle Way: Nāgārjuna's Mūlamadhyamakakārikā*, 202-223.
47. שולמן, *שירת השורש של דרך האמצע*, 249.
48. על עמדה זו בדבר האמת המכסה, ראו: Jay L. Garfield, "Taking Conventional Truth Seriously: Authority Regarding Deceptive Reality," *Philosophy East and West* 60(3), (2010): 341-354.
49. להרחבה על "הריקות של הריקות" ראו: Ch W. Huntington, *The Emptiness of Emptiness: An Introduction to Early Indian Mādhyamika* (Honolulu: University of Hawaii press, 1989), 105-14.
50. להבנה דומה של ההבחנה בין השקפה וטענה, ראו: Garfield, *The Fundamental Wisdom of the Middle Way: Nāgārjuna's Mūlamadhyamakakārikā*, 212-215; David F. Burton, *Emptiness Appraised: A Critical Study of Nāgārjuna's Philosophy*, (London: Motilal Banarsidass Publishe, 1999), 34-37; Murti, *The Central Conception of Buddhism*, 295.
51. אינני מסכים עם: Tirupattur R. V. Murti, *Mādhyamika Dialectic and the Philosophy of Nāgārjuna* (Varanasi: Central Institute of Higher Tibetan Studies, 1985), 24. מהאמת המכסה. זאת בהתאם למחקרו של David J. Kalupahana, *Nagarjuna*, (New York: State University of New York Press, 1986), 69. אשר מראה כי: (א) גם האמת המכסה וגם האמת העליונה הן אמת, (ב) אין שום אזכור אצל נאגארג'ונה לכך שהאמת העליונה יותר "אמתית" מהאמת המכסה.
52. קאנט, *ביקורת התבונה הטהורה* (B 73).
53. יש לסייג ולומר כי ל"קיום" במחשבת קאנט משמעות שונה ממשמעותו בשירת השורש. קאנט, *ביקורת התבונה הטהורה* (A 597 / B 625) כותב: "האם המשפט דבר זה או אחר קיים (אני מקבל שמדובר בדבר אפשרי, ויהא מה שיהיה) הוא משפט אנליטי או סינתטי? אם הוא משפט אנליטי, הרי על ידי [אישור] קיומו של הדבר לא הוספתם כלום למחשבתכם עליו; אבל אז, בהכרח, או שהמחשבה שבתוככם היא הדבר עצמו, או שהנחתם-מראש קיום כשייך לאפשרות, ואז הסקתם את הקיום-כביכול הזה מתוך האפשרות הפנימית – מה שאינו אלא טאוטולוגיה עלובה". עבור קאנט קיום אינו תכונה של דברים ואף לא דבר בפני עצמו.
54. להשוואות קודמות בין קאנט לבין נאגארג'ונה (אשר אינן ממצות לטעמי), ראו: Yoel Hoffmann, "The Possibility of Knowledge: Kant and Nagarjuna," in *Philosophy East/Philosophy West. A Critical Comparison of Indian, Chinese, Islamic and European Philosophy*, (1978), 269-290; Murti, *The Central Conception of Buddhism*, 293-301; Michel Bitbol, "A Cure for Metaphysical Illusions: Kant, Quantum Mechanics and the Madhyamaka," *Buddhism and Science: Breaking New Ground* 17 (2003), 325.
55. לדיון במקומה של הלוגיקה במחשבת נאגארג'ונה, ראו: Brian Galloway, "Some Logical Issues in Madhyamaka Thought," *Journal of Indian Philosophy* 17(1) (1989), 1-35; Ch W. Huntington, "The Nature of the Mādhyamika Trick," *Journal of Indian Philosophy* 35(2), (2007): 103-131; Jay L. Garfield, "Turning a Madhyamaka Trick: Reply to Huntington," *Journal of Indian Philosophy* 36(4), (2008): 507-527.

56. אני מקבל את קביעת Jay L. Garfield, "Taking Conventional Truth Seriously", שלפיה השקילות הלוגית בין האמת המכסה לבין האמת העליונה מלמדת על כך שאלו הן שתי דרכים לבטא את האמת ביחס למציאות. חרף כך, איני מקבל את הטענה המרכזית של גרפילד, שלפיה כיוון שכל התופעות (ובכללן הריקות, באם היא נחשבת כתופעה) הן רק קונבנציות, נובע כי האמת העליונה היא: שהאמת המכסה הינה האמת היחידה שישנה. כל תופעה – כל מה שמצוי בגבולות ההבעה – הינה תלויה-שפה, ולכן רק קונבנציה. ברם שגיאה חמורה תהיה לטעון שגבולות ההבעה הם גם גבולות המציאות; קרי, שגבולות ההבעה הם גם גבולות הידיעה. לכן ישנה שקילות לוגית בין שתי האמיתות, ועם זאת שתי האמיתות אינן זהות זו לזו. דהיינו, אין פירוש הדבר כי האמת היחידה שישנה היא האמת המכסה, אלא רק ששתי אמיתות אלו מבקשות להתייחס לאותו הדבר ממש, והוא המציאות.

57. Nagao, *The foundational Standpoint of Madhyamika Philosophy*, 14-20.

דניאל קן

החוג לתלמוד והלכה
האוניברסיטה העברית בירושלים

הפולמוס על ירושת הבעל את אשתו בתקופת הגאונים

מאמר זה עוסק בתשובה הלכתית אחת מתקופת הגאונים ומבקש לבחון דרכה כיצד ובאיזו מידה נשאו ונתנו גאוני בבל עם שיטות הלכתיות אחרות בנות זמנם. כמו כן, אבקש להאיר פנים נוספות בפולמוס הקראי-רבני בימי הביניים המוקדמים.

במסגרת תשובה על שאלה בדיני ירושה וחיובי תשלום כתובה, נדרשים הרב שרירא גאון והרב האיי בנו (ראשי ישיבת פומבדיתא שבבגדאד במאות ה-10 וה-11) לשאלה מי הוא יורשה הלגיטימי של אישה נשואה – בעלה או בני משפחתה. תשובתם של הגאונים, המצדדים בתקיפות בירושת הבעל, נושאת אופי פולמוסי. גם תוכן הדברים וגם המעטפת הרטורית שלהם חושפים את הפערים ההלכתיים בין המשיבים ובין השואלים, ואת רגישות הנושא ההלכתי הנידון. את התשובה הנדונה יש להבין לאור הידוע לנו על עולמם ההלכתי של יהודי המזרח התיכון והשיטות ההלכתיות השונות שנהגו בו: הלכת גאוני בבל, מנהג ארץ ישראל וההלכה הקראית. על רקע זה מתבארים השדה הדתי-משפטי שבו פעלו הרב שרירא גאון והרב האיי בנו, והעמדה הקראית שעמה הם מתפלמסים. הניתוח ההיסטורי של התשובה כרוך בבעיה טקסטואלית: התשובה שרדה בשתי גרסות, השונות זו מזו דווקא בחלק שנושא משמעות פולמוסית. כדי לשחזר את הנוסח המקורי של התשובה יש להתבסס הן על ניתוח טקסטואלי של שתי הגרסות, הן על המידע ההיסטורי שבידינו. משעה שהטקסט

* מאמר זה מבוסס על עבודה סמינריונית שנכתבה בהדרכת פרופסור ירחמיאל ברודי, ועל הרצאה שניתנה בכנס ביכורי מחקר הארבעה עשר של מכון מנדל למדעי היהדות. תודתי נתונה לפרופסור ברודי שהדריך אותי בתהליך המחקר שפירוטיו מוצגים לפניכם, כמו גם למארגני הכנס שהעניקו לי את ההזדמנות להציגו לראשונה בפני מוריי ועמיתיי. התייעצתי עם פרופסור סיימון הופקינס על פירושים ותרגומים של חלק מן הטקסטים הערביים שמוצגים כאן, ותודתי נתונה לו (האחריות לשגגות ולטעויות היא כמובן שלי). תודתי נתונה גם לעורכי כתב העת מוזה ולקורא האנונימי מטעם המערכת על הביקורות וההערות המועילות ששיפרו את המאמר רבות.

ההלכתי הוצב בהקשרו הרחב, אפשר ללמוד ממנו על הקשרים בין הגאונים והפזורה היהודית, ועל הדרכים שבהן גאוני בבל ניסו לבסס את שיטתם מול עמדות מתחרות.

בחלק השני של המאמר אבחן כמה מן הדרכים הקראיות לבסס את השיטה הקראית בירושת הבעל את אשתו, וכן את היחס בינן ובין הדרשות התלמודיות על נושא זה. מתוך השוואה של מגוון טקסטים קראיים ומדרשי הלכה מספרות חז"ל, עולות הבחנות חשובות לגבי הזיקות המגוונות בין עולמות ההלכה המנוגדים האלו. מסתבר שחלק מן השיטות בהלכה הקראית בסוגייה זו מתבססות על "פרשנויות ראי" לדרשות חז"ל. זאת ועוד, מסתבר שגם ההבדלים המתודולוגיים בין פרשנות הפשט הקראית והפרשנות המדרשית של חז"ל (הידועה בתירוטה) לעתים אינם חדשים. במסגרת המקורות התלמודיים שעוסקים בענייננו מצאנו קריאות היפותטיות שונות בפסוקים, שחלקן קרובות מאוד להבחנות הפרשניות שעלו אחר כך במסגרת הפרשנות הקראית. מנגד, חלק מן הפרשנות הקראית התבסס על שיטות שמזכירות במידה מרובה את מדרשי חז"ל.

פתיחה

במפנה המאות ה־10 וה־11 שלחו חכמי ישראל בכל רחבי העולם היהודי את שאלותיהם בענייני הלכה ופרשנות התלמוד אל שערי ישיבת פומבדיתא שבבגדאד, המוסד התורני החשוב בפזורה היהודית בזמן ההוא, שם ישב על כס ההוראה הרב שרירא גאון (906–1006 לסה"נ בקירוב), ועל ידו כיהן כאב בית דין הרב האיי בנו (939 בקירוב–1038).¹ מתקופתם של הרב שרירא גאון והרב האיי בנו, שנחשבת ל"שירת הברבור" של ישיבות הגאונים בבבל, נשתמרו לנו מאות רבות של תשובות לשאלות אלו, ואלו חשובות לאין ערוך, הן ללומדי ולחוקרי ההלכה לתולדותיה הן לחוקרי תולדות עם ישראל בימי הביניים המוקדמים.² לא הרי עניינו של לומד ההלכה באותן תשובות כעניינו של ההיסטוריון בהן, אך לעתים אין עינו של האחד שלם בלי שייזקק לתובנות של רעהו.

מאמר זה כולל עיון בתשובה אחת מאותן התשובות הרבות שנכתבו בידי הרב שרירא גאון ובנו הרב האיי, שנושאה הוא מחלוקת על ירושתה של אישה שהתאלמנה, נישאה בשנית ולבסוף נפטרה מן העולם. תחילה אבקש להראות שאי אפשר להבין את התשובה במלואה מבלי להכיר את הרקע ההיסטורי של כתיבתה ושל העתקתה – הפולמוס בין גאוני בבל לבין הזרם הקראי, שאתו התחרו גאוני בבל על עיצוב דמותו הדתית של

העם היהודי.³ לאחר מכן אבקש להאיר, באמצעות התשובה הזו ובאמצעות טקסטים הקשורים בה, את הזיקות ואת יחסי הגומלין בין ספרות הגאונים והספרות הקראית בראשית ימי הביניים, וביניהן לבין מדרשי חז"ל. המאמר יחולק לשני חלקים בהתאם – הראשון יעסוק בניתוחה של התשובה הנזכרת בכלים פילולוגיים והיסטוריים, והשני יתייחס למגוון של טקסטים מדרשיים וקראיים הקשורים בבעיה הנדונה בתשובה הנזכרת.

חלק א' – תוכחת מגולה ופולמוס מסותר

1. עיון בתשובת הגאונים

הטקסט שיעמוד במוקד עיוננו הוא תשובה העוסקת בחלוקה של ירושת כתובתה של אישה מבעלה הראשון, בין בעלה השני וילדיה מנישואיה הראשונים. במענה על השאלה הזו מתמודדים המשיבים עם בעיות הלכתיות שונות הקשורות בסדרי הירושה בתוך המשפחה, בהליכי הגבייה של תשלומי הכתובה אשר להם זכאית האישה בעת פירוק הנישואין, וביכולתם של יורשים לתבוע ממון מטעם המוריש לאחר מותו (ראו סקירה בנספח).

כמה מן האתגרים העומדים בפנינו בבואנו לעסוק בתשובות הגאונים נובעים מכך שהן לא נאספו על ידי הגאונים כותבי התשובות בעצמם, אלא על ידי השואלים ששמרו והעתיקו אותן. מעתיקי התשובות, שפעלו במקומות ובזמנים שונים במהלך ימי הביניים, ערכו, קיצרו וקיבצו תשובות שונות לפי צורכיהם ותחומי העניין שלהם. לפיכך, לא פעם התשובות הללו הגיעו אלינו שלא בנוסחן המקורי, ללא פרטי מסגרת חשובים כמו זהות השואלים וזהות הגאון המשיב, או ללא השאלה המקורית שעליה נתבקש הגאון לענות. התשובה שבמוקד מאמר זה הגיעה אלינו בשתי גרסות, בשני קבצים שונים. הגרסה האחת מובאת בקובץ שערי צדק (להלן שע"צ), אחד מן הקבצים המוקדמים של תשובות הגאונים (יצא לאור בסלונקי בשנת תקנ"ב [1792]). התשובה נכתבה במקורה בערבית, אך בשע"צ היא מופיעה בתרגום לעברית, כפי שמעיד המדפיס שהקדים לה את ההערה: "גם זו נעתקה [=תורגמה] מלשון ערב". הגרסה השנייה מובאת בקובץ תשובות גאונים הרכבי (להלן תג"ה), שנדפס במאה ה-19 על בסיס כתבי יד מן הגניזה הקהירית,⁴ והיא מובאת בשפה הערבית שבה נכתבה התשובה.⁵ שתי הגרסות של התשובה נתרחקו זו מזו לא רק בלשון אלא גם בתוכן, מחמת קיצורים ועיבודים שונים שנעשו בשתייהן, ובמיוחד בגרסה הערבית שבתג"ה. בגרסה זו קוצרו או הושמטו רבים מן המקורות התלמודיים המצוטטים בתשובה, הושמטה (כפי שקורה לא פעם) השאלה, והתשובה עצמה חולקה בטעות והוצגה כשתי תשובות שונות.⁶

בקובץ שע"צ מיוחסת התשובה לרב האיי גאון, ומקובץ תג"ה עולה שהתשובה היא פרי עטם של הרב שרירא גאון והרב האיי יחד. כל אחד מן הייחוסים כשלעצמו אינו נקי מספקות, אך ההתאמה ביניהם תורמת לאמינותם, ולכן נקבל לעת עתה את ייחוסה של התשובה לרב שרירא גאון ולבנו הרב האיי.⁷

התשובה הזו מוקדשת לכמה עניינים שונים, אך ענייננו כאן בחלקה הראשון. בחלק זה תוקפים המשיבים את נקודת המוצא של השואלים, שמנסחים את שאלתם כהתלבטות בין הורשת ממון האישה לבעלה ובין הורשתו לבני משפחתה. בחלקים הבאים של התשובה מבארים המשיבים מדוע למעשה האלמנה לא יכולה להוריש את כתובתה בעלה הראשון כלל (אפשרות שהשואלים לא העלו על דעתם), מתוך פסיקה בסוגיות

שפרשנותן שנויה במחלוקת. בניגוד לדיון שבחצייה השני של התשובה (חלקים 4–6 בנספח), שהוא דיון הלכתי־פרשני שגרתי, חצייה הראשון (חלקים 2–3 בנספח) נועד להדגיש את אי־היתכנות ההלכתית של עמדת השואלים. ייחודו של חלק זה מתבטא גם במעטפת הרטורית שלו – הוא כולל נזיפה בשואלים, וגם בסוג המקורות והדיון המשמשים בו (פרשנות מקראות). יתרה מזאת, בחלק זה הפער שבין שתי גרסותיה של התשובה הוא הגדול ביותר. נסקור את החלק הזה של התשובה, על שתי גרסותיו, ולאחר מכן נשוב למאפיינים המיוחדים שלו.

שע"צ

תג"ה

תמהנו מאד משאלתכם, וכי היאך יהא ראוי
ליורשיה מלבד בעלה לירש מנכסיה?⁸
כך ראינו. לפליאה גדולה היתה לנו שאלתכם
אם יש להיורשים זולת הבעל שיירשו כלום
מנכסי האשה או לא.

הוא יודעים כי תורת משה רבינו זכתה לבעלה
ירושת אשתו שכבר נשאה ומתה תחתיו...
הלא צריכים אתם לידע מתורת משה רבינו
שירושת הבעל לכל נכסי אשתו שנכנסו ברשותה
בעת מותה תחתיו הוא דבר גלוי וברור.

כאמור, המשיבים מוכיחים את השואלים על הנחות היסוד השגויות בשאלתם. מניסוח הדברים עולה שהשואלים גילו בורות מיוחדת ונכשלו בהלכה המבוארת ב"תורת משה".⁸

וזה מפורש ומבואר שנאמר "ולא תסוב נחלה ממטה למטה אחר" (במדבר לו 9). אחר שנאמר "וכל בת יורשת נחלה" (שם, 8) וגם "לא תסוב נחלה לבני ישראל ממטה אל מטה" (שם, 7) למדנו מזה שירושת הבעל כתובה בתורה. (שע"צ)

את המקור בתורה לירושת הבעל את אשתו מוצאים המשיבים בבמדבר פרק לו, שם נאסר על אישה יורשת נחלה להינשא לגבר משבט אחר במטרה למנוע מעבר נחלות בין השבטים. על מנת להבין את טענתם של המשיבים נעיין בקצרה בהקשר הרחב של הפסוקים המצוטטים (1–9):

וַיִּקְרְבוּ רָאשֵׁי הָאֲבוֹת לְמִשְׁפַּחַת בְּנֵי גִלְעָד בֶּן מְכִיר בֶּן מְנַשֶּׁה מִמִּשְׁפַּחַת בְּנֵי יוֹסֵף וַיְדַבְּרוּ לְפָנֵי מֹשֶׁה וְלְפָנֵי הַנָּשִׂאִים רָאשֵׁי אֲבוֹת לְבְנֵי יִשְׂרָאֵל. וַיֹּאמְרוּ אֶת אֲדֹנֵי צִוָּה ה' לָתֵת אֶת הָאָרֶץ בְּנַחֲלָה בְּגוֹרָל לְבְנֵי יִשְׂרָאֵל וְאֲדֹנֵי צִוָּה ה' לָתֵת אֶת נַחֲלַת צִלְפָּחָד אֲחִינוּ לְבָנֵינוּ. וְהָיוּ לְאַחַד מִבְּנֵי שְׁבָטֵי בְנֵי יִשְׂרָאֵל לְנָשִׁים וְנִגְרָעָה נַחֲלָתָן מִנַּחֲלַת אֲבֹתֵינוּ וְנוֹסַף עַל נַחֲלַת הַמָּטָה אֲשֶׁר תִּהְיֶינָה לָהֶם וּמִגִּרְלָה נַחֲלָתָנוּ יִגְרָע. וְאִם הִיא הִיכָּל לְבְנֵי יִשְׂרָאֵל וְנוֹסְפָה נַחֲלָתָן עַל נַחֲלַת הַמָּטָה אֲשֶׁר תִּהְיֶינָה לָהֶם וּמִנַּחֲלַת מָטָה אֲבֹתֵינוּ יִגְרָע נַחֲלָתָן.

וַיֹּצֵא מֹשֶׁה אֶת בְּנֵי יִשְׂרָאֵל עַל פִּי ה' לֵאמֹר בֶּן מָטָה בְּנֵי יוֹסֵף דְּבָרִים. זֶה הַדָּבָר אֲשֶׁר צִוָּה ה' לְבָנוֹת צִלְפָּחָד לֵאמֹר לְטוֹב בְּצִינָהֶם תִּהְיֶינָה לְנָשִׁים אֶךְ לְמִשְׁפַּחַת מָטָה אֲבִיהֶם תִּהְיֶינָה לְנָשִׁים. וְלֹא תִסָּב נַחֲלָה לְבְנֵי יִשְׂרָאֵל מִמָּטָה אֶל מָטָה כִּי אִישׁ בְּנַחֲלַת מָטָה אֲבֹתָיו יִדְּבָקוּ בְּנֵי יִשְׂרָאֵל.

וְכָל בֵּית יִרְשֶׁת נַחֲלָה מִמָּטוֹת בְּנֵי יִשְׂרָאֵל לְאַחַד מִמְּשַׁפַּחַת מִטָּה אֲבִיָּה תִהְיֶה לְאִשָּׁה לְמַעַן יִירָשׁוּ בְּנֵי יִשְׂרָאֵל אִישׁ נַחֲלָת אֲבִתּוֹ. וְלֹא תִסָּב נַחֲלָה מִמָּטָה לְמָטָה אַחֵר כִּי אִישׁ בְּנִיחָלְתוֹ יִדְבֹקוּ מָטוֹת בְּנֵי יִשְׂרָאֵל.

הסיפור נפתח בקובלנה של ראשי המשפחות משבט מנשה, שהתעוררה בעקבות ציווי אלוהי קודם שנמסר למשה בנוגע לדיני הירושה בישראל – נחלת צלפחד ממשפחת מכיר שבשבט מנשה תועבר לבנותיו.⁹ טענתם של "ראשי האבות" ממשפחת מכיר היא שכעת שלמותה של נחלת שבטם מצויה בסכנה, שהרי בהינשאן של בנות צלפחד לגברים מחוץ לשבט, נחלתן תעבור לשבטים אחרים ("וְהָיוּ לְאַחַד מִבְּנֵי שְׁבִטֵי בְנֵי יִשְׂרָאֵל לְנָשִׁים וְנִגְרָעָה נַחֲלָתָן מִנַּחֲלַת אֲבִתָּהּ וְנוֹסֵף עַל נַחֲלַת הַמָּטָה אֲשֶׁר תִּהְיֶינָה לָהֶם"). האל מקבל את עיקר טענת הקובלים, ומצווה להגביל את אפשרויות הנישואים של בנות צלפחד לגברים מ"מטה אביהם", הגבלה שאף מנוסחת באופן משפטי מכליל מיד לאחר מכן בלשון: "וְכָל בֵּית יִרְשֶׁת נַחֲלָה... לְאַחַד מִמְּשַׁפַּחַת מִטָּה אֲבִיָּה תִהְיֶה לְאִשָּׁה...".

לא נתעמק בפירושה של פרשייה זו על צדדיה השונים. לעת עתה די לנו בשימוש שנעשה בה בתשובת הגאונים הנדונה. לפי הפירוש המוצע כאן, חששם של בני יוסף מלמד על הנחה מוקדמת שלפיה הבעל יורש את אשתו. שהרי, אם הבעל אינו יורש את אשתו, אין מקום לחשש שנחלת האישה תעבור לשבטו של הבעל. מקורו של הפירוש הזה בדרשה המיוחסת לרבי ישמעאל, מחשובי התנאים (מלומדים ומנהיגים דתיים אשר פעלו בארץ ישראל בין המאה ה-1 לפנה"ס לתחילת המאה ה-3 לספירה, ושותרתם, שנשתמרה במשנה ובחיבורים נוספים, היא הנדבך המתועד הקדום ביותר בספרות היהודית הבתר-מקראית הקנונית). בשלב הזה, לשם הנוחות, אביא את גרסתה של הדרשה כפי שהיא בספרי במדבר (קובץ של דרשות תנאים על פסוקי ספר במדבר, מקובל לתארך את עריכתו למאה ה-3 בארץ ישראל), פסקה קלד (מהדורת כהנא, ירושלים תשע"א–תשע"ה, כרך ד, עמ' 450), על אף שקרוב לוודאי שהמשיבים מסתמכים על גרסה אחרת של הדרשה הבאה בתלמוד הבבלי:¹⁰

ומנין שהאיש יורש את אשתו? תלמוד לומר "ממשפחתו וירש אותה" (במדבר כז 11), דברי ר' עקיבא.

ר' ישמעאל אומר: אינו צריך, שהרי כבר נאמר "וכל בית יורשת נחלה ממתות בני ישראל" (במדבר לו 8), ואומר "ולא תסוב נחלה לבני ישראל ממטה למטה אחר" (שם, 9).

ואומר "ואלעזר בן אהרן מת" וג' (יהושע כד 33). וכי מנ' לפנחס בהר אפרים? אלא שנשא אשה מבנות אפרים ומתה וירשה. וכיוצא בו...

במחצית השנייה של המאמר נידרש לשיטה המובאת לפני דברי רבי ישמעאל, בשם רבי עקיבא. דרשתו של רבי ישמעאל מורכבת משני חלקים: ראשית הוא מביא את הפסוקים שנזכרו לעיל במדבר לו (הקישור ביניהם לבין ההלכה הנדרשת איננו מפורש, אך ניתן להשלימו). בחלק השני מביא הדרשן עדויות מן המקרא על נחלות של אנשים בודדים שלא מתאימות לחלוקה המוכרת (מן המקרא גם כן) של ארץ ישראל לשבטים, ומתרחץ את החריגות הללו בפעולתו של המנגנון ההלכתי המתואר לעיל.¹¹

בגרסת התשובה שבשע"צ, אחרי האזכור הקצר של המקור בתורה לירושת הבעל את אשתו עובר הדיון לביסוסו של הדין במקורות חז"ל:

והיא ראויה לבעל משעת כניסת אשתו עמו לחופה ויתידד עמה, היא זוכה בכתובתה והוא בירושתה, כמ"ש [=כמו שאמרו] חכמים: "מסר האב לשלוחי הבעל או שמסרו שלוחי האב לשלוחי הבעל או שהיתה חצר בדרך ונכנסה עמו לשום נשואין אף על פי שכתובתה בבית אביה ומתה בעלה יורשה" (בבלי, כתובות מח ע"ב). וכל שכן כשנתיחד עמה ונשאה ועמדה עמו שנים שהוא יורשה.

ואפילו התנו על הבעל שלא יירש את אשתו אם מתה וקנו מידו, הרי תנאי זה בטל וגם הקנין בטל, לפי שהתנו על מה שכתוב בתורה: "כתב לה דין ודברים אין לי בנכסיך ובפירותיהן ופירות פירותיהן בחייך ובמותך אינו אוכל פירות בחייה, ואם מתה אינה יורשה. רשב"ג [רבן שמעון בן גמליאל] אומר אם מתה יורשה. שהתנה על מה שכתוב בתורה וכל המתנה על מה שכתוב בתורה תנאו בטל" (משנה, כתובות ט, א). והלכה כרשב"ג.

וכל מה שכתוב בכתובה הבעל יורש אותו, ואפילו מה שקנתה לאחר שנשאת...

אבל מה שירשה לאחר שנשאת הוא נקרא נכסי מלוג וכבר הסכימו בית שמאי ובית הלל שכל מה שצותה עליו בנכסי מלוג בלא רשות הבעל הוא בטל...

הילכך מה שקנתה האשה מכל פעם הבעל יירשנו כולו... (שע"צ)

בדברים אלו מבקשים המשיבים להוכיח שההלכה לא מכירה בשום אפשרות שאדם כלשהו פרט לבעלה יירש אף חלק מממונה של אישה נשואה: לא את רכושה שהביאה עמה לנישואים, לא את מה שקנתה במהלכם, לא את מה שהובטח לה בכתובתה ולא את מה שירשה לאחר שנישאה. עוד מודגש שאין בכוחם של תנאים מוקדמים לנישואין לשנות את מצב העניינים החוקי הזה, שכן תנאים אלו יהיו תנאים המנוגדים לחוקי הירושה שמקורם, כאמור לעיל, בתורה.

בגרסה הערבית של התשובה לא מופיע הדיון בירושת אישה על פי מקורות חז"ל, אך הדיון בפרשנות הפסוקים ארוך ומפותח יותר:

וכבר בארנו איזה פעמים אפילו בדרך הסברא מה שהעירונו עליו רבותינו בכוונת מאמר התורה "ולא תסב נחלה ממטה למטה אחר" (במדבר לו 9) אחרי אמרו "וכל בת יורשת נחלה" (שם, 8). לבד אמרו "ולא תסב נחלה לבני ישראל ממטה אל מטה" (שם, 7). כי אי אפשר שהכוונה לולד ממטה אחר מפני שהוא על כל פנים...¹² מתה וממעה וחלק ממנה.

אמנם כוונתנו בזה המאמר לבטל דעת מתנגדינו שהפסוקים יורו על ירושת הבן לאמו. ואמרו החכמים שה' אסר להשיא בת יורשת נחלה לשבט אחר לכתחלה. ולפי דעת מתנגדינו שהזהיר על זה לבל יירשנה בנה שהוא משבט אחר מפני שהבעל אינו יורש אצלם [את אשתו] הלא כבר כתוב "ולא תסב נחלה לבני ישראל ממטה אל מטה". ולא ימלט מזה שיהא להכתוב הנוסף "ולא תסב נחלה ממטה אל אחר" הוראה אחרת. ו"אחר" הוא איש זר, וזה יורה על הבעל שנתאלמן שבלי ספק הוא "אחר". ודי בדברינו אלה בזה הענין לחכמי לב וכו'. (תג"ה)

כמו בגרסה שבשע"צ, גם כאן סומכים הגאונים את שיטתם בדין ירושת הבעל את אשתו על הפסוקים במדבר לו, וכאן הם אפילו מזכירים במפורש את התבססותם על מדרש ("מה שהעירונו עליו רבותינו"), אלא שבגרסה זו מצויים כמה רכיבים נוספים. ראשית, המשיבים מתייחסים לעמדה הלכתית ופרשנית של "מתנגדינו", שאינם מכירים בירושת הבעל את אשתו, ובשל כך נותנים פירוש חלופי לכתוב במדבר

לו. לשיטת אותם המתנגדים, איסור התורה על נישואי בת יורשת נחלה לגבר משבט אחר הוא מחמת העובדה שהבן יורש את אמו. בהנחה שהבן משתייך לשבטו של אביו, כאשר יירש הבן את אמו תעבור הנחלה משבט לשבט, וממילא אין כאן כל הוכחה לירושת הבעל את אשתו. כחלק מן הוויכוח עם שיטת ה"מתנגדים", המשיבים מדגישים את כפילות הפסוקים האוסרים על הסבת נחלה משבט לשבט (7, 9), ומזה הם למדים (על-פי השיטה המדרשית המקובלת שבה מכל פסוק "מיותר" נלמד פרט הלכתי נוסף) שישנם שני גורמים שונים שיכולים להביא להסבת הנחלות משבט אל שבט – ירושת הבן את אמו, וירושת הבעל את אשתו. כמו כן, הגאונים מדייקים בביטוי "מטה אחר" שמצוי בפסוק 9, ומבקשים להוכיח ממנו שהפסוק הזה מדבר דווקא על בעלה של האישה שיש בו יחס של "אחרות" לאשתו, בשונה מִבְּנָה שהיא "ממעיה וחלק ממנה".

את זהותם המדויקת של אותם בני שיח אלמונים אברר בהמשך המאמר, אך כבר עתה אומר שגופם של הטענות המופיעים בגרסה זו של התשובה מבוססים על סוגיה המופיעה בתלמוד הבבלי (בבא בתרא קיא ע"ב–ק"ג ע"א). סוגיית הבבלי מוסבת על דברי המשנה הקובעת ש"האיש יורש את אשתו" (משנה, בבא בתרא ח, א) ופותחת בשאלה מה מקור הדברים. הסוגיה מביאה בתשובה כמה מקורות מדרשיים, שאחד מהם הוא דרשת רבי ישמעאל שכבר קראנו בגרסתה שבמדרש ספרי במדבר. כהמשך לדרשה זו בא דיון שבו מנסה הסוגיה לתת פשר לריבוי הראיות מן הפסוקים השונים בדרשה. הסוגיה מבקשת להראות שאלמלא הכתובים היו מנוסחים כפי שהם, ניתן היה לפרשה כך שינבעו ממנה מסקנות הלכתיות אחרות, ושכל פסוק הנראה על פניו מיותר נצרך על מנת למנוע פרשנות שגויה אפשרית. במסגרת הדיון הזה עולה האפשרות שהפסוקים מלמדים על כך שהבן יורש את אמו ולא הבעל את אשתו, ושזו הסיבה שהתורה אוסרת נישואי בת יורשת נחלה לגבר משבט זר. לקראת סופו של הדיון מובאת ברייתא (כלומר מקור תנאי שלא נכלל במשנה) שאינה ידועה ממקום אחר (בבלי, בבא בתרא ק"ג ע"א):

תניא אידך [=שנויה (ברייטא) אחרת]: "ולא תסוב נחלה ממטה למטה אחר" – בסיבת הבעל הכתוב מדבר.

אתה אומר: בסיבת הבעל, או אינו אלא בסיבת הבן?

כשהוא אומר: "ולא תסוב נחלה לבני ישראל ממטה אל מטה" – הרי הסיבת הבן אמור,

הא מה אני מקיים "ולא תסוב נחלה ממטה למטה אחר"? – בסיבת הבעל הכתוב מדבר.

הברייטא מתרצת את הכפילות בפסוקים בכך שכל אחד מהם מורה על לקח הלכתי שונה – האחד על החשש מהעברת הנחלה משבט לשבט דרך ירושת הבן (סיבת הבן), והאחר על החשש מהעברת הנחלה בשל ירושת הבעל (סיבת הבעל). בברייטא עצמה לא מוסבר מדוע דווקא הפסוק הראשון מתייחס לירושת הבן את אשתו ואילו הפסוק השני לירושת הבעל. בסוגיה התלמודית מובאות כמה תשובות לשאלה זו, מפיהם של כמה אמוראים בבליים (מלומדים יהודים בבליים שפעלו לאחר חתימת המשנה, בין המאות ה-3 ל-5, ואשר תורתם מהווה את רוב בניינו של התלמוד הבבלי). התשובה שאותה אימצו הגאונים היא זו של האמורא רב אשי. רב אשי מדייק במילה "אחר" שמופיעה רק בפסוק 9, ומסיק שמדובר בבעל, שזיקתו לאשתו פחותה מזיקת בן לאמו: "רב אשי אמר, אמר קרא: 'ממטה למטה אחר', ובן לאו אחר הוא".

כסיכום ביניים ניתן לומר שבשתי גרסותיה של התשובה באים דיונים זהים במטרתם לאשש ולבסס את ההלכה שלפיה בעל יורש את אשתו, אך הם נבדלים זה מזה בסוג הדיון ובמסגרת המתודולוגית שלהם. בגרסה האחת (שע"צ) מובא ביסוס מדרשי קצר להלכה הנדונה בפסוקים, ולאחריו מצוטטות אסמכתאות רבות ממקורות תלמודיים לאותו הדין. בגרסת תג"ה אין דיון במקורות תלמודיים, אך יש בה דיון ארוך יותר בפרשנות המקרא, והוא כולל התייחסות מפורשת לשיטה הלכתית ופרשנית מנוגדת, שאותה מבקשים המשיבים להפריך.

קשה להכריע בין שתי גרסותיה של התשובה בחלק הנדון לעיל.¹³ מחד גיסא, לטובת הגרסה שבשע"צ עומדת העובדה שהיא מציגה דיון הלכתי-תלמודי מן הסוג הרגיל בתשובות הגאונים. מאידך גיסא, הדיון הפולמוסי על פרשנות המקרא שבתג"ה, על אף חריגותו, הוא פיתוח של יסודות המצויים גם בגרסה החלופית של התשובה – דרשת הכתובים והביקורת על השואלים שאינם בקיאים ב"תורת משה" (התורה שבכתב).

עד כה הצטמצם הדיון במאמר זה לקריאת הטקסט שלפנינו ופרשנותו מבלי להיזקק לנתונים חיצוניים, ככל האפשר. ואמנם, הטיעונים ההלכתיים של המשיבים נהירים, אך עדיין נותרו שאלות שדורשות מענה. מה פשר הפער בנקודות המוצא של השואלים והמשיבים לגבי הלכות ירושת אישה? מי הם אותם מתנגדים שאתם מתפלמסים המשיבים על פי אחת מגרסות התשובה? וכפי שכבר הדגשנו, עלינו לברר מהו הטקסט המקורי ואילו תהליכים עברו עליו. החלק הבא של הדיון יוקדש לסקירת ההקשר ההיסטורי של הדיון בהלכות ירושת האישה על ידי בעלה, דיון שישפוך אור חדש על הטקסט שלנו.

2. ירושת הבעל את אשתו – רקע היסטורי

בתשובת הרב שרירא גאון והרב הא"י הוצגה שאלת ירושת הבעל את אשתו כעניין הלכתי פשוט מאין כמוהו. פסוקי התורה מוכיחים כי על הבעל לרשת את אשתו, ובמקורות חז"ל הדבר נפסק כדין מחייב שאין לסטות ממנו על דעת הכול. לעומת זאת, מלומדים שונים הצביעו על כך שירוששת האישה הנשואה היא דין שרבו בו המחלוקות ושחלו בו תמורות שונות לאורך ימי הביניים המוקדמים. אסקור עתה את הנושא בתמציתיות.¹⁴

במקורות התלמודיים מקובל אמנם שהבעל יורש את אשתו, אך יש מחלוקת בשאלה אם הדברים נובעים ישירות מן התורה או שמא מדובר בתקנתם של חכמי המשנה (ללא יומרה למצוא את מקורה בתורה עצמה).¹⁵ עיקר המחלוקת בספרות התלמודית ובספרות הגאונים וחכמי ימי הביניים נסובה סביב השאלה האם הבעל יכול לוותר על ירושת האישה. האפשרות הזו נתונה במחלוקת בין תנאים, ואף בדיונים המובאים בתלמוד הבבלי ובתלמוד הירושלמי.¹⁶ המקורות התלמודיים השונים העוסקים בדין זה לא מובילים למסקנה חד-משמעית, וראשוני הפוסקים הציעו מגוון אפשרויות הכרעה: פסילה של הוויתור על הירושה (כפי שהוא בתשובה לעיל), הכרה בו, או הכרה בויתור הזה אם הבעל מקבל אותו על עצמו טרם הנישואין.¹⁷ השיטה המוקדמת ביותר שמוכרת לנו מכלי ראשון של פוסק תלמודי שמאפשר לבעל לוותר על ירושת אשתו היא של רבי יצחק אלפסי (הרי"ף, פוסק ספרדי בן המאה ה-11), אך עדות מכלי שני יש לנו גם על פסיקה דומה של הרב צמח גאון ושל הרב נחשון גאון, ראש ישיבת סורא במאה ה-9.¹⁸

משמעות מיוחדת לתולדות דין ירושת הבעל את אשתו נודעה למאמר אחד המובא בתלמוד הירושלמי (תלמודם של חכמי ארץ ישראל בני המאות ה-3 וה-4 לספירה):

אמר רבי יוסי: ואילין דכתבין "אין מיתת דלא בנין יהא מדלה חזר לבית אביה" – תנאי ממון הוא וקיים.

[=אמר רבי יוסי: ואילו שכותבים "אם מתה ללא בנים, רכושה ישוב לבית אביה" – תנאי ממון הוא וקיים].¹⁹

האמורא הארץ-ישראלית רבי יוסי נותן בדברים אלו אישור למנהג שכנראה נהג בארץ ישראל בימיו (סוף המאה ה-3 או תחילת המאה ה-4), של התנאה בכתב על כך שאם האישה תמות בלא צאצאים, משפחתה תירש אותה. למרות ניסוחו המצומצם של התנאי, מבחינת משפחתה של האישה הוא מבטיח מצב דומה לזה של פסיקה שלפיה הבעל אינו יורש את אשתו, שהרי אם יש לאישה בנים, ממילא הם היורשים את נכסיה.

הנוהג שמתועד בדברי רבי יוסי שבתלמוד הירושלמי מופיע בהרבה פְּתוּבוֹת מימי הביניים המוקדמים, בעיקר מן המאה ה-11, שנכתבו בקהילות שונות במזרח התיכון (בעיקר מן העיר צור שבדרום לבנון)²⁰ ונמצאו בגניזה הקהירית. בְּתוּבוֹת האלו מופיע תנאי הזהה בעיקרו לתנאי המתועד בדברי רבי יוסי, ובחלק מן המקרים ממש מנוסח על פיו (כולל דברי הפסק שבסוף דבריו "תנאי ממון הוא וקיים"), פרט לעניין אחד. בעוד שבתנאי שמציע רבי יוסי חוזר רכושה של האישה שמתה בלא ילדים לבית אביה, בְּתוּבוֹת מן הגניזה מדובר על חלוקת הרכוש, חציו לבעל וחציו למשפחת האישה. באחת מן הִתְּוּבוֹת הללו מכונה התנאי הנזכר "מנהג בני ארץ ישראל". בנוסף, ראוי להזכיר שנמצאו בגניזה הקהירית פְּתוּבוֹת נוספות שנעדר מהן הנוהג הנזכר, כך שלא נראה שניתן לאפיין את קהילות המזרח התיכון בכללותן כבעלות נוהג אחיד שניתן לשייכו למנהג בבל או לחלופין למנהג ארץ ישראל.²¹

במקביל למחלוקת שבעולם הרבני, הבבלי והמזרח-תיכוני, גם בהלכה ובנוהג הקראיים הדעות חלוקות בנושא. בנימין אלנהואנדי, פוסק קראי קדום בן המאה ה-9, פוסק גם הוא שהבעל יורש את אשתו, והוא אף סומך את דבריו על פרשנות דומה לזו של רבי ישמעאל לפסוקים מספר במדבר פרק לו. המלומדים הקראיים בדורות שאחריו דחו את ראיותיו, אך נחלקו בנוגע לפסיקת ההלכה בשאלת ירושת האישה הנשואה – חלקם פסקו שירושתה לבעלה וחלקם פסקו שירושתה למשפחתה.²² כמו כן, בכמה פְּתוּבוֹת קראיות מן הגניזה מופיע התנאי שלפיו אם האישה מתה בלא ילדים, הנדוניה חוזרת למשפחתה.²³ בחלקו השני של המאמר ארחיב את הדיון בשיטותיהם ובנימוקיהם של כמה חכמים קראיים.

3. תשובת הגאונים – הערכה מחודשת

אם נשוב עתה אל תשובתם של הרב שרירא גאון ובנו הרב האי, נראה שהיא לא ניתנת בחלל ריק מבחינת עולם ההלכה והמשפט היהודי בן הזמן. המשיבים הם מייצגים נאמנים של מסורת הלכתית בבלי, שיסודה בתלמוד הבבלי (המאות ה-3 עד ה-6 לפי התפיסה המסורתית, או מאוחר יותר לפי שיטות מחקריות שונות) והמשכה בפסיקות מקובלות בעולם הגאונים (המאות ה-6 או ה-7 עד ה-11), אשר לפיה הבעל הוא יורשה של אשתו, ומדובר בכלל שאין לו סייגים. לעומת זאת, במרחב המזרח-תיכוני בימי הביניים ירושת האישה הנשואה הייתה סוגיה משפטית ברורה הרבה פחות, ונהגו בו מספר שיטות במקביל. הן אצל הקראים הן בעולם הרבני שבהשפעת מנהג ארץ ישראל מקובל היה להתנות על ירושת הבעל ולסייג אותה במקרה שבו האישה מתה בלא ילדים, ואצל הקראים היו אף מי שפסקו שמעיקר הדין ירושת האישה הנשואה היא למשפחתה.

קריאת התשובה של הרב שרירא גאון והרב האיי על רקע הקשר ההיסטורי הרחב שופכת אור חדש על כמה נקודות. ראשית, נקודת המוצא של השואלים שמניחים כאפשרות סבירה את ירושת האישה על ידי משפחתה לא חייבת להעיד על בורות מיוחדת, אלא על מסורת הלכתית-משפטית שונה. אמנם, אין בידינו מידע מהימן לגבי מוצאם של השואלים, אך סביר שהם הכירו את מנהג ארץ ישראל בנושא, או אולי נוהג אחר שאיננו מוכר למחקר.²⁴ הדבר הזה יכול להסביר גם את הנימה הפולמוסית של המשיבים, אם נניח שהללו לא רק "מתקנים" את טעותם הפשוטה של השואלים, אלא גם מבקרים שיטה נגדית.

בגרסת התשובה בתג"ה הממד הפולמוסי חזק ביותר, שכן היא כוללת התייחסות מפורשת ל"דעת מתנגדינו", אשר להם יש פירוש חלופי לפסוקים במדבר לו. על פי גרסה זו לא קשה לזהות את המתנגדים עם הקראים, לא רק על פי עמדתם ההלכתית בנושא ירושת האישה, אלא גם מתוך הבחירה של המשיבים לדון בהרחבה (יחסית) בפרשנות המקראות, שאמורים להיות הבסיס להלכה המתנגדת, הקראית. בהמשך אף אראה שהפרשנות המסוימת לפסוקי במדבר שאותה תוקפים הגאונים מוכרת לנו מכתביהם של מלומדים קראים בני זמנם של המשיבים. ככל הנראה, העובדה שהלכה זו הייתה נתונה במחלוקת עם הקראים גרמה לגאונים להדגיש את העובדה שההלכה הנדונה נובעת מ"תורת משה", ולהתעלם מן השיטות התלמודיות שלפיהן מדובר בדין מ"דרבנן" (כלומר תקנת חכמי המשנה).

גם אם הרב שרירא גאון והרב האיי שמעו בדברי השואלים הד לעמדות קראיות, ייתכן שהדבר לא משקף נאמנה את כוונתם של השואלים. כפי שהראו חוקרים בעבר, היכרותם של גאונים בבל עם עולם ההלכה הארץ-ישראלי הייתה מוגבלת, והדבר הוביל אותם לעתים לחוסר הבנה של שואלים שמוצאם מחוץ לבבל. לענייננו, ייתכן שהשואלים התלבטו בדין ירושת הבעל את אשתו בשל היכרותם עם נוהג הלכתי שמוצאו בעולם הרבני הארץ-ישראלי, אך המשיבים ראו לנגד עיניהם את השיטה הקראית בהלכה זו ואתה הם בחרו להתפלמס.²⁵

התוכנות האלו מחזירות אותנו אל הדיון הכללי בהערכת טיבן של הגרסות השונות של התשובה והניסיון להבין את תולדות מסירתה. כאמור לעיל, גרסת תג"ה מקוצרת קיצור רב, ובמיוחד בציטוט מקורות חז"ל. אין זה מפתיע במיוחד שהמובאות התלמודיות המוכיחות שהבעל יורש את אשתו נעדרות מגרסה זו. לא כן היעדרו של הדיון בפרשנות המקראות מגרסת שע"צ, אשר בה לא ראינו השמטות משמעותיות. לכאורה, מתוך הערכת המהימנות הכללית של גרסה זו אפשר היה לסווג את החלק שנמצא רק בתג"ה (הדיון בפרשנות המקראות) כתוספת משנית, אך דווקא החלק הזה של התשובה נראה מעוגן היטב בהקשר ההיסטורי של הפולמוס הגאוני-קראי ושל המחלוקת על ירושת האישה הנשואה.

לשם פתרון הבעיה עלינו לתת את הדעת גם על תולדות המסירה של גרסות התשובה.²⁶ הגרסה שבה נשתמר הדיון הפולמוסי בפרשנות המקרא היא גרסת תג"ה, שנשתמרה בשפה הערבית בכתבי יד שמוצאם מן הגניזה הקהירית. לפיכך, סביר להניח שהעתקה זו של התשובה נעשתה במזרח התיכון בימי הביניים המוקדמים, בזמן ובמקום שבהם הייתה נוכחות ופעילות ניכרת של קהילות קראיות. בהקשר כזה, הדיון הפולמוסי בפרשנות המקראות הוא מובן ורלוונטי. לא כן הדברים בקובץ שע"צ, שמבוסס על כתבי יד שנעתקו באירופה (ובהתאם, תורגמו לעברית) במאות מאוחרות יותר, במקום שבו פעילות קראית הייתה נדירה ביותר.²⁷ בהקשר זה, הפולמוס נגד הקראים נעשה מיותר (ואולי אפילו לא מובן), ומכאן קצרה הדרך להשמטתו.

אם כן, נראה לי שהאפשרות הסבירה ביותר היא ששתי גרסותיה של התשובה שמרו על חומר מקורי, ובשתייהן נשמטו חלקים – אם מתוך נטייה של המעתיק לקיצור, ואם מתוך ברירה מודעת של החלקים ה"חשובים" מאלו שאינם. לפי השחזור הזה, התשובה הכילה דין וחשבון מלא על כלל השאלות הקשורות

בבעיה הנדונה, החל בדיון ארוך בפרשנות המקרא במטרה להתעמת עם שיטות הלכתיות לא־רבניות (כפי שעולה מתג"ה), וכלה בציטוט מקורות תלמודיים ששוללים את האפשרות להתנות על ירושת הבעל. על פי דרכנו, נמצאנו למדים שהבנת הקשרו ההיסטורי של מקור הלכתי יכולה להשפיע לא רק על הבנתו, אלא על עצם שחזור הנוסח שלו והבנת גלגוליו.

במבט כולל, ניתן לראות בתשובה הנדונה ניסיון של הגאונים לפעול לביסוסה של ההלכה כפי שהם מבינים אותה בכמה ערוצים – מחד גיסא, תשובה הלכתית מדויקת שכוללת הכרעה בסוגיות תלמודיות חמורות, ומאידך גיסא – ויכוח על פרשנות הכתובים תוך התייחסות למתנגדים הקראים אשר שוללים את עצם סמכותה של התורה שבעל פה.

יש מקום לשאול מדוע נדרשו הגאונים למאמץ המשולב הזה, שהרי לכאורה קהל הקוראים שעניינו בפרשנות התלמוד ופסיקת ההלכה על פיו, רבני קהילות ודיינים, לא היה זהה לקהל הקוראים המעוניין בפרשנות קראית או מאוים על ידה. כמו כן, עצם היכרותם של הגאונים עם פרשנויות כתובים קראיות ספציפיות, והעובדה שהם מוכנים להתייחס אליהן (ולו ברמז), אינן מובנות מאליהן. האם חששו הגאונים שהשואלים נוטים, ולו במעט, לקבל את תורת הקראים? ואולי מטרת התשובה הייתה לספק לתלמידי החכמים בני הקהילה המקומית נשק במלחמתם נגד הקראים שבמקום מושבם? אפשרות שלישית יכולה להיות שהגאונים, מתוך ידיעה שתשובותיהם יועתקו ויילמדו במקומות שונים, רצו לענות על מבוכותיהם של קוראים פוטנציאליים שונים. בלא חומר ראיות נוסף פרט לתשובה שלפנינו, כל האפשרויות לעיל תישארנה בגדר השערות.

חלק ב' – פרשנויות ופרשנויות שכנגד

בחלק הקודם של המאמר ביקשתי לברר את שאלות המסגרת העיקריות של הדיון של הרב שרירא גאון והרב האיי על ירושת הבעל את אשתו – נוסחו המקורי של הטקסט המתפרש וההקשר ההיסטורי הרחב שלו. בדברים הבאים אעסוק בטכניקות הפרשניות והפולמוסיות שמשמשות את המשיבים בתשובה הנדונה ואת החכמים הקראיים בני התקופה שכנגדם הם יוצאים. תחילת הדיון תהיה במעקב אחרי השתלשלות הטיעונים בתשובה הנזכרת, ולאחר מכן אמשיך ואתייחס לשיטות רבניות וקראיות נוספות לביסוס הדיון של ירושת האישה הנשואה. כוונתי בדברים הבאים אינה להקיף את הכתיבה הרבנית או הקראית בנושא, אלא להדגים במבחר טקסטים הקשורים זה בזה את גלגולן של הטענות בין כתבי חז"ל, הכתבים הקראיים והיצירה הרבנית בימי הביניים.

1. הסבת הנחלה וירושת הבעל

כאמור לעיל, הרב שרירא גאון והרב האיי מתייחסים בתשובתם לפירוש קראי מסוים לפסוקי התורה. הדעה שאותה הם מכנים "דעת מתנגדינו" גורסת שמן הפסוק "ולא תסב נחלה ממטה אל מטה אחר" אנו למדים על ירושת הבן את אמו, ולא על ירושת הבעל את אשתו. עדויות על הפרשנות הזו ניתן למצוא בדברי החכם הקראי יעקב קרקסאני, בן המחצית הראשונה של המאה ה־10. ספרו ההלכתי של קרקסאני, כתאב אלאנואר ואלמראקב (=ספר המאורות ומגדלי הצופים) מחולק לשלושה־עשר מאמרים המוקדשים

לנושאים שונים, מתודולוגיים או הלכתיים, וכל מאמר מתחלק לשערים שונים המוקדשים לתתי-נושאים. במסגרת המאמר השלושה-עשר, שנושאו דיני ירושה, הקדיש קרקסאני שער לבירור שאלת הירושה של האישה הנשואה. וכך כתב:

השער התשיעי – בכך שירושת האשה לבעלה משאר האנשים

1. חייבו את זה הרבנים, והסכים עמם בנימין ואנשים אחרים מחברינו, וחלקה על זה קבוצה מחברינו, וזה הוא מאמר נכון ונצרך, אשר מורים עליו עניינים אשר הקדמנו להזכירם ב[דיני] עריות וזולתם, והוא שאם האיש נושא אישה, נעשים היא והוא גוף אחד ובשר אחד, ואם זה כך, אז רכוש הוא רכושו וכספה כספו, ואם זה כך, חובה שהוא יהיה הירש אותה מבין כל הבריות [...]

5. ובנימין נצרך לומר שהגבר יורש את אשתו בשל אמרו "וכל בת יורשת נחלה ממשות בני ישראל לאחד ממשפחת מטה אביה" ואמרו "ולא תסב נחלה ממטה למטה אחר" וג'. ו[בנימין] אמר: לולא שהגבר הוא הירש את אשתו לא היו נאסרים נישואי הירושת נחלה למי ששייך לשבט אחר, ובמניעתה מזה יש ראייה לכך שבעלה יורש אותה ולא זולתו ממשפחת שבטה. וכבר התנגדו אליו בדבר זה, בכך שזה אמנם נאסר, ונאסר על האישה הירושת שתחתן שלא לשבטה, [אך זאת] בשל שילדיה יירשוה שלא משבטה, ואם הם יורשים אותה אז נסובה הנחלה משבט לשבט אחר. וזה, בחיי, הוא בגדר האפשר שיהיה זה כך, ומה שהוא בגדר האפשר לא יהיה [ראיה] לאחד הצדדים החלוקים מבלי חברו,²⁸ מלבד אשר אמרנוהו והבאנו לו ראיות, על כך שהגבר ואשתו דרכם מעמדם אחד, יחד עם הדברים שסמכנו לזה, הוא אשר יעיד על אשר אמרנוהו.²⁹ [ההדגשות שלי]

מטרתו של קרקסאני בדיונו זה היא לבסס את קביעתו שהבעל יורש את אשתו. כחלק מן הדיון שלו בבעיה זו הוא סוקר שיטות שונות; בפסקה 5 הוא מביא את שיטתו של בנימין אלנהואנדי (הזהה בעיקרה לשיטת המדרש), ומנגד הוא מביא גם פרשנות חלופית של חכמים אלמוניים, אשר לפיה הפסוקים הנדונים מלמדים על כך שהבן יורש את אמו. קרקסאני עצמו לא נוקט עמדה בוויכוח הפרשני הזה, ואת שיטתו ההלכתית בעניין זה הוא מבסס על פסוקים אחרים.

קשה לדעת מי הם אותם חכמים אלמוניים שאת דבריהם מביא קרקסאני, אך ניכר שעמדתם היא היא העמדה שאתה מתפלמסים הגאונים בתשובתם. החכם הקראי המוקדם ביותר ששיטתו מתאימה לתיאור של קרקסאני הוא דניאל אלקומסי, חכם קראי ממוצא פרסי שעלה לירושלים והיה פעיל בה במחצית השנייה של המאה ה-9. אגב דיונו במעמדה ההלכתי של בת כהן (במסגרת פירוש לויקרא כב), הוא כותב:

...בזאת תדע כי הכת' "ונגרעה נחלתן מנחלת אבותינו ונוסף על נחלת המטה אשר תהיינה להם" (במדבר לו 3), דברו למען זרע האשה, כי ידעו כי נחלת אדם לזרעו, ככ[תוב] "אשר {הוא} יצא ממ' {ו}הוא יירשך" (בראשית טו 4). ולא למען [בעל] האשה <...>? כי א?מנם אין ירושת א(י)שה לאישה.³⁰

הטענה שלפיה בני שבט יוסף חוששים מהורשת נחלתן של בנות צלפחד לבניהן, ולא לבעליהן, מובעת כאן בתמציתיות רבה, ותוך רמיזה בלבד לעמדה שאותה הוא מבקש לשלול: "תדע כי הכתוב... דברו למען (=בגלל) זרע האשה... ולא למען בעל האשה". ניסוח מורחב ומנומק יותר, הכולל התייחסות מפורשת לשיטה המדרשית (שאומצה על ידי בנימין), נמצא בדבריו של חכם מאוחר יותר, יפת בן עלי, איש ירושלים בן המחצית השנייה של המאה ה-10, בפירושו לבמדבר לו 8:

וכבר הסברנו את העניין הזה ב"סדר נחלות". אולם חובה עלינו לחזור על חלק ממנו לפי מה שמאפשר העניין. ואנו אומרים שהבת לא יורשת אם יש לה אחים, אולם היא יורשת בהיעדר אחים. ואם מת אביה כשהיא לא נשואה מחייב אותה התנאי הנזכר בכאן, והוא שהיא תינשא ל[מישהו] מהשבט כדי שלא תישוב נחלה ממטה למטה....

וכבר סברו אנשים שהכתוב הזה מחייב שהגבר יירש את אשתו, ואין בכתוב הזה דבר המחייב את מה שהם אמרו. אלא שהנחלה תעבור לשבט [האחר] בשל הינשאה לו דרך הילדים, משום שהילדים יורשים מן האם, ולכן אמר האל יתעלה "לאחד ממשפחת מטה אביה" (במדבר לו 8) ו[כן] אמר "למען יירשו בני ישראל" (שם, שם), על מנת לחזק את העניין שאמרנו "ולא תסב" (שם, 9). "ולא תסב נחלה ממטה למטה אחר כי איש בנחלתו ידבקו מטות בני ישראל"...

בפירושו המובא לעיל יפת מגביל את עצמו לסתירת הראיות של חז"ל (שאותן, כאמור, אימץ בנימין אלנהואנדי). כפי שיפת עצמו מדגיש, עיקר דיני ירושה לא נלמדים מפרשייה זו, אלא מ"סדר נחלות",³² כלומר, הפסוקים שעוקבים אחר פרשת בנות צלפחד הראשונה, ובהם מתוארים סדרי הירושה (במדבר כז 11–8).³³

אם נשקול כעת את דברי הגאונים בתשובה הנדונה לעיל נוכל לעמוד על תופעה מעניינת: מחד גיסא, המשיבים עוסקים בפולמוס אקטואלי עם הקראים בני זמנם, ומאידך גיסא, דבריהם של המשיבים מבוססים באופן מלא על מקור קדום (סוגיה מן התלמוד הבבלי) תוך עיבוד מינימלי. ראוי לתת את הדעת על השאלה כיצד מצליחים הגאונים לדובב טקסט קדום כך שיילחם את מלחמות ההווה.

ברצוני להציע כי התשובה לשאלה זו נעוצה באופייה הדיאלקטי של הסוגיה התלמודית. הדיון בסוגייתנו מתבסס על ההלכה הפסוקה במשנה שלפיה האיש יורש את אשתו, ועל הפרשנות המדרשית (שהובאה לעיל) המבססת את ההלכה בפרשנות המקראות. במסגרת הטיפול הלמדני של הסוגיה במקורות הללו, היא מעלה כאפשרויות היפותטיות פרשנויות מנוגדות לפסוקים (שמהן נגזרת גם הלכה מנוגדת) – על מנת לשלול אותן, באורח אופייני לסוגיות התלמוד. אחת מאותן הפרשנויות המנוגדות שבה ועלתה במסגרת הכתיבה הקראית כפרשנות מחייבת. משעה שקם מי שאימץ את האפשרות ההיפותטית הדחוייה שבסוגיה התלמודית, הפכה הסוגיה עצמה לטקסט פולמוסי מן המוכן.

העובדה שתחת ידי הרב שרירא גאון והרב האיי שינתה הסוגיה התלמודית את תפקודה והייתה לטקסט פולמוסי, יכולה להסביר מדוע הם לא הסתפקו בהבאת הדרשה הבסיסית שמלמדת על נכונות הדין מהמשנה, אלא הוסיפו לה כראיה נוספת את הדיוק בצירוף "מטה אחר", בהתבסס על דברי האמורא רב אשי בהמשך הסוגיה. נראה שהמשיבים הרגישו בצורך לחזק את הטעון שלהם, משום שהדרך שבה דוחה הסוגיה את הסברה המנוגדת (שאותה אימצו לימים הקראים) לוקה בחסר מבחינה פרשנית. רוצה לומר, הדחייה המדרשית לסברה של "סיבת הבן" מתבססת על דיוק בהופעתו הכפולה של האיסור על נישואי בת יורשת נחלה (במדבר לו 7, 9). אלא שהכפילות הזו נובעת בפשטות מן המבנה הספרותי של הפרשייה כולה, המורכבת משני חלקים מקבילים: מענה לבעיה נקודתית של "ראשי האבות", ובעקבות זאת ניסוח מכליל של החוק (כפי שהעיר אף הפרשן הקראי יפת בן עלי).³⁴ ייתכן שהמשיבים היו מודעים לכך שהשואלים, החשופים לפרשנות קראית, לא יקבלו כמובנות מאליהן את דרכי הפרשנות המדרשיות שבהן הם הסתייעו, והם רצו להוסיף לשיטתם תמך מפרשנות לקסיקלית (כביכול) של לשון הפסוק.

2. שְׁאֲרוֹת וִירוּשָׁה

עד כה עסקנו בשיטה המדרשית של רבי ישמעאל לביסוס הלכת ירושת הבעל את אשתו, השיטה שאותה מבכרת הסוגיה התלמודית ששימשה בסיס לתשובת הרב שרירא גאון ובנו הרב האי. במדרש התנאי ספרי במדבר, בסמוך לדרשת רבי ישמעאל, אנו מוצאים דרשה חלופית המיוחסת לרבי עקיבא:

ומנין שהאיש יורש את אשתו?

תלמוד לומר "ממשפחתו וירש אותה", דברי ר' עקיבא.³⁵

הדרשה הזו מבוססת על דיוק במילות הפסוק במדבר כז 11, המופיע במסגרת הפרשייה הכללית העוסקת בדיני ירושה. נביא כאן את הפרשייה במלואה (במדבר כז 1–11):

וּתְקַרְבְּנָה בָנוֹת צֶלְפָּחָד בִּן חֹפֵר בֶּן גִּלְעָד בֶּן מְכִיר בֶּן מְנַשֶּׁה לְמִשְׁפַּחַת מְנַשֶּׁה בֶּן יוֹסֵף וְאַלֶּה שְׁמוֹת בְּנֵתָיו מִחֵלָה נָעָה וְחִגְלָה וּמִלְכָּה וְתַרְצָה. וַתַּעֲמִדְנָה לִפְנֵי מֹשֶׁה וְלִפְנֵי אֶלְעָזָר הַכֹּהֵן וְלִפְנֵי הַנָּשִׂאִם וְכָל הָעֵדָה פָּתַח אֹהֶל מוֹעֵד לֵאמֹר. אֲבִינוּ מֵת בְּמִדְבָּר וְהוּא לֹא הָיָה בְּתוֹךְ הָעֵדָה הַנוֹעֲדִים עַל ה' בַּעֲדַת קֶרַח כִּי בִחְטָאוֹ מֵת וּבָנִים לֹא הָיוּ לוֹ. לָמָּה יִגְרַע שֵׁם אֲבִינוּ מִתּוֹךְ מִשְׁפַּחְתּוֹ כִּי אֵין לוֹ בֶּן תִּנָּה לָנוּ אַחֲזָה בְּתוֹךְ אַחֵי אֲבִינוּ. וַיִּקְרַב מֹשֶׁה אֶת מִשְׁפָּטָן לִפְנֵי ה'.

וַיֹּאמֶר ה' אֶל מֹשֶׁה לֵאמֹר. בָּנֹת צֶלְפָּחָד דְּבָרְתְּ נָתַן תִּתֵּן לָהֶם אֲחֻזָּת נַחֲלָה בְּתוֹךְ אַחֵי אֲבִיהֶם וְהַעֲבַרְתְּ אֶת נַחֲלַת אֲבִיהֶן לָהֶן.

וְאֵל בְּנֵי יִשְׂרָאֵל תְּדַבֵּר לֵאמֹר אִישׁ כִּי יָמוּת וּבֶן אֵין לוֹ וְהַעֲבַרְתָּם אֶת נַחֲלָתוֹ לְבֵתוֹ. וְאִם אֵין לוֹ בֵּת וַיִּנָּתְנָם אֶת נַחֲלָתוֹ לְאָחִיו. וְאִם אֵין לוֹ אֲחִים וַיִּנָּתְנָם אֶת נַחֲלָתוֹ לְאָחִי אֲבִיו. וְאִם אֵין אֲחִים לְאָבִיו וַיִּנָּתְנָם אֶת נַחֲלָתוֹ לְשָׂאֵרוֹ הַקָּרֵב אֵלָיו מִמִּשְׁפַּחְתּוֹ וַיִּרְשׁ אֹתָהּ וְהָיְתָה לְבְנֵי יִשְׂרָאֵל לְחֶקֶת מִשְׁפָּט כַּאֲשֶׁר צִוָּה ה' אֶת מֹשֶׁה.

הפרשייה שלפנינו מורכבת מפנייה של בנות צלפחד למשה בדרישה שיכיר בהן כיורשות לאביהן חסר הבנים, הכרה של האל בצדקת תביעתן, ופירוט של כמה מדיני הירושה.³⁶ כפי שניתן לראות, דיני הירושה בפרשייה זו מנוסחים כשרשרת של מועמדים לירושה, בסדר יורד. בסופה של הרשימה מופיעים אחי האב, ואם גם אחי אב אין בנמצא, כי אז יש לתת את נחלת האיש "לשארו הקרוב אליו ממשפחתו", כלומר לבן משפחה קרוב כלשהו.³⁷ ניסוחה של הפרשייה כולה מניח שהאדם המוריש הוא אבי המשפחה, ואין כל התייחסות ליכולת ההורשה של אישה. הדבר אינו מפתיע, שכן הנשים אינן נוחלות קרקעות, פרט למקרה החרוג של בת ללא אחים, שמטופל במדבר לו ונדון לעיל. לאור זאת, ברור שכל פרשן שיחפש מענה לשאלה של סדרי ירושת אישה בפרשייתנו יצטרך לגשר על פער מובנה.

הקריאה המדרשית של רבי עקיבא מוצאת רמז לדין האישה המורשה במילות הפסוק "וְאִם אֵין אֲחִים לְאָבִיו וַיִּנָּתְנָם אֶת נַחֲלָתוֹ לְשָׂאֵרוֹ הַקָּרֵב אֵלָיו מִמִּשְׁפַּחְתּוֹ וַיִּרְשׁ אֹתָהּ", על ידי ניתוק סופו של המשפט מתחילתו, והפיכת המילה "אותה" מכינוי רומז המתייחס אל "נחלתו" של האיש, לכינוי המתייחס לאשתו של האדם, שלא נזכרת כלל בפרשייה. הדרשה בצורתה זו נראית שרירותית במיוחד, אך מסתבר שהיא ממשיכה מסורת דרשנית שמתבססת על גורמים נוספים בפסוק. מדרש דומה לזה של רבי עקיבא מובא בתלמוד הבבלי באותה הסוגיה שדנו בה בהרחבה לעיל (בבא בתרא קיא ע"ב–ק"ג ע"א):

"והאיש את אשתו" וכו'.

מנהגי מילי? [=מניין הדברים הללו?]

דתנו רבנן [=על פי מה] ששנו רבותינו: שארו - זו אשתו, מלמד שהבעל יורש את אשתו.

יכול אף היא תירשנו? תלמוד לומר: וירש אותה, הוא יורש אותה, ואין היא יורשת אותו.

הלימוד בברייתא שבתלמוד הבבלי והלימוד שבמדרש ספרי במדבר מבססים את ירושת הבעל את אשתו על אותו הפסוק, אך באופן שונה. מוקד הדרשה בברייתא שמובאת בתלמוד הבבלי הוא פרשנות מחודשת למילה "שארו" המופיעה בפסוק, שעל פי פשוטה מתייחסת לבני משפחתו של האדם באופן מכליל, כמילה המתייחסת דווקא לבת הזוג. אותה מסורת דרשנית שהובאה במדרש ספרי במדבר משמו של רבי עקיבא, דהיינו ניתוק המלים "וירש אותה" מתחילת הפסוק והסבת הכינוי "אותה" על האשה, מופיעה גם בברייתא שבתלמוד הבבלי, אך ניסוחה ומטרתה שונים. בברייתא שבתלמוד הבבלי תפקיד הדרשה על המילים "וירש אותה" הוא ללמדנו שהירושה בין בני הזוג אינה סימטרית, ורק הבעל יורש את אשתו. יש לציין שהמלאכותיות שבדרשה הזו לא נעלמה מעיני עורכי הסוגיה הבבלי, שהעירו עליה: "והא קראי לאו הכי כתיבי..." [=והרי לא כך כתובים המקראות].

הזיהוי של המושג "שָׂאָר" עם אשתו של האדם מצוי לא רק בתלמוד הבבלי, אלא גם בדרשה במדרש התנאי ספרא (אוסף של דרשות תנאים על ספר ויקרא, שמקובל לתארוך את עריכתו למאה ה-3 בארץ ישראל), על הפסוקים שמגדירים מי הם קרוביו של הכהן שלהם הוא יכול להיטמא במותם (ויקרא כא 1-3):

וַיֹּאמֶר ה' אֶל מֹשֶׁה אָמַר אֶל הַכֹּהֲנִים בְּנֵי אֶהֱרֹן וְאֶמְרָתְ אֲלֵהֶם לֵנֶפֶשׁ לֹא יִטְמָא בְּעֶמְיוֹ. כִּי אִם לְשָׂאָרוֹ הַקָּרֵב אֲלָיו לְאִמּוֹ וּלְאָבִיו וּלְבָנָו וּלְבִתּוֹ וּלְאֶחָיו. וְלֹאֲחֵתוֹ הַבְּתוּלָה הַקְּרוֹבָה אֲלָיו אֲשֶׁר לֹא הָיְתָה לְאִישׁ לָהּ יִטְמָא.

כמו בפסוקים שבמדבר העוסקים בירושה, גם כאן נעדר קשר הנישואין מרשימת קשרי המשפחה הקרובים של האדם. את הפער הזה משלימה דרשה בספרא (שאיננה מיוחסת לחכם מסוים):

"כי אם לשאירו". אין "שאירו" אילא אשתו. שנ'. "שאר אביך היא".

"הקרוב". לא ארוסה. "אליו". לא גרושה.³⁸

לסיכום, ישנה מסורת מדרשית המבססת את דין ירושת הבעל את אשתו על הכתוב במדבר כז 11. באחת משתי גרסותיה של מסורת (זו שבתלמוד הבבלי מסכת בבא בתרא), המדרש נסמך על פירוש המילה "שארו" שמופיעה בפסוק כ"אשתו" (ולא כפשוטה, כ"בן משפחתו"). פרשנות זו של המילה "שארו" מופיעה במקום נוסף בספרות התנאית (מדרש הספרא), וגם שם בהקשר שבו המקרא מונה את קרוביו של אדם לצורך הלכתי, ואשתו של האדם בולטת בהיעדרה.

והנה, כשם שמצאנו בפרשנות הקראית פירוש חלופי לפסוקי במדבר לו, המנוגד לדרשת חז"ל בעניין, כך גם בנידון דידן יש בידינו פירוש קראי מנוגד. על פי עדותו של קרקסאני (בקטע המובא לעיל), דניאל אלקומסי, מלומד קראי שחי בירושלים במאות ה-9 וה-10, ביסס את שיטתו ההלכתית שלפיה הבעל אינו יורש את אשתו על פרשנות המושג "שאר":

7. וכבר טען דניאל שכשם שהאישה לא יורשת את בעלה כך לא יורש אותה בעלה, וטעה בדברו זה, שכן כבר הקדמנו לומר שהגבר הוא בעליה של אשתו ואשתו איננה הבעלים שלו, והוא שולט עליה והיא אינה שולטת עליו. ואם זה ראוי לו ממנה בחייה, ראוי אפילו יותר שיהיה בעלים לממונה במותה.

ודניאל גם תמך את דבריו מראייה שהיא [בעצם] שלנו נגדו, והיא שהוא טען שהירושה <...>³⁹ והגבר איננו "שָׂאֵר" לאשתו על מנת שירשה. ואנחנו אומרים שהוא קרוב אליה והיא קרובה אליו יותר מן השאר, משום שהיא הוא והוא היא, והשָׂאֵר רחוק מזה.⁴⁰

על פי קרקסאני, אלקומסי ביסס את טענתו שהאיש אינו יורש את אשתו על שתי ראיות, האחת מצד הסברה והאחרת בפרשנות הכתובים. הראיה הראשונה מבוססת על שתי הנחות, הראשונה שאישה אינה יורשת את בעלה והשנייה שדיני ירושה הם סימטריים. המסקנה המתבקשת מהנחות אלו היא שגם הבעל לא יירש את אשתו. קרקסאני מקבל את ההנחה הראשונה ודוחה את השנייה, וממילא גם את מסקנתו הסופית של דניאל. הראיה השנייה של אלקומסי היא שהאישה אינה "שאר" של אדם, ומכאן נובע שהוא אינו יורש אותה. קרקסאני מקבל את הטענה הפרשנית שהאישה אינה "שאר", אך מציע שקשר הנישואין חזק אף יותר מקשר השארות.⁴¹ לא מבואר בפרפראזה הקצרה הזו מניין למד אלקומסי שיחסי השארות הם סימטריים, או מניין שהאישה אינה "שאר" לאיש, וגם לא מוסבר מדוע הירושה תלויה ביחסי "שארות". לשם השלמת התמונה אביא שני קטעים פרשניים שהחוקר לוי גינצבורג זיהה כפרי עטו של אלקומסי על פי לשונם וסגנונם.⁴² התאמתם ההלכתית לשיטת אלקומסי כפי שהיא מתוארת על ידי בן תקופתו, מחזקת את הזיהוי המוצע לקטעים, והם מצדם משלימים את התמונה ההלכתית המתוארת לעיל:

...האיש תהיה לאשתו. כי כל יורש מן (עבור) [אחד]; גם הוא מנחיל אותו; ועלינו לעשות כדבר ה' "אין [ש] כי [י]מות [ובן אין] [לו] וגם [כן אישה כי תמות כי המצוה על איש ואשה כאחד: בזאת תדע כי אם זרע אין לאשה תהיה ירושה למשפחתה ולא לאישה]."⁴³

[...] ואם בסוף ידענו באר הדבר הזה באר היטב כ"כ' [=ככתוב] "אם אין אחים לאביו ונתתם את נחלתו לשארו הקרב אליו ממשפחתו" (במדבר כז 11). ובין בדעת – אם אין אחים לאביו מאין לו שארו הקרב אליו ממשפחתו. שארו הקרב אליו הם אביו ואמו ובנו ובתו ואחיו ואחותו, כ"כ' [=ככתוב] "כי אם לשארו הקרב אליו [לאמו ו]לאביו ולבנו ולבתו ולאחיו" (ויקרא כא 2)...⁴⁴

תחילת הקטע הראשון קטועה, אך אפשר להשלים את העניין בעזרת דברי קרקסאני. בקטע הזה מוטעם שקשרי הירושה הם סימטריים ("כל יורש מן אחד גם הוא מנחיל אותו"), ושלשון המקרא מדברת על יורש זכר אך כוללת זכר ונקבה כאחד, ולפיכך אילו היה האיש יורש את אשתו גם היא הייתה יורשת אותו. על בסיס הדברים האלו מסיק אלקומסי שאם האישה לא יורשת את בעלה (כפי שעולה בבירור מעובדת היעדרה מרשימת היורשים בבמדבר כז 8–11), גם הוא לא יורש אותה.

הציטוט השני הוא מקטע בדיני ירושה. לפני החלק המצוטט מוסבר שיש חפיפה בין מי שנחשב קרוב משפחה לענייני איסורי עריות ובין מי שנחשב קרוב לעניין ירושה, ושעיקרון זה נלמד מן המילה "שאר" המשמשת בשני ההקשרים ("הלוא בת אחות ובן אחותיהם שאר בשר לאחי אמם ולאחות אמם על כן אסורים לבוא זה על זה: ועל כן יורשים זה את זה..."). הזהות בין שארות לענייני עריות ושארות בדיני ירושה היא ראייה נוספת לשיטתו של אלקומסי שלפיה גם נשים יורשות בשווה לגברים, כפי שנאמר בקטע

הקודם ("כי המצוה על איש ואשה כאחד").⁴⁵ כראיה נוספת לדברים האלו מובאים הפסוקים מויקרא כא, אשר עוסקים בקרוביו של הכוהן אשר להם הוא נטמא, ומונים גברים ונשים כאחד – אך לא את אשתו.

נשווה את דברי אלקומסי למדרשי חז"ל שנסקרו קודם: בדרשות חז"ל היעדרה של האישה הנשואה מן הפסוקים העוסקים בירושה נתפס כחֶסֶר, ולכן מתפרשת בהם המילה "שאר" כ"אשתו". אצל אלקומסי מתפרשת המילה "שאר" כמושג כולל שמתפרט ומתפרש מתוך ההקשר המידי שלו. במילים אחרות, בעוד שחז"ל מפרשים את המילה הבודדת "שאר" מתוך הנחות הלכתיות מוקדמות, הפרשנות המוצעת כאן למילה "שאר" מבוססת על ההקשר הספרותי הקרוב שלה, ופשוטה יותר מזו של חז"ל. מנגד, בחירתו של אלקומסי לפרש את המושג "שאר" בפרשיית "סדר נחלות" שבבמדבר כז על פי היקרותו של המושג בויקרא כא עומדת בסתירה לעולה מפשט הכתובים – פרשנותו משווה בין המינים לעניין הירושה, כאשר הפסוקים הדנים בירושה מתייחסים באופן מופגן לזכרים בלבד, פרט כמובן לחריג המוצהר של בת ללא אחים (שזוכה בפרק לו להגדרה מיוחדת, "בת יורשת נחלה"). השיטה הפרשנית שדניאל משתמש בה על מנת לבסס את עמדתו בקטע שלפנינו דומה לשיטה המדרשית המקובלת של "גזירה שווה", שבה מעתיקים פרטים מדין אחד למשנהו על בסיס קישור מילולי בין הפסוקים שמהם הדינים נלמדים.⁴⁶

במה ששרד מדברי אלקומסי לא מצאנו התייחסות מפורשת לשיטה ההלכתית-פרשנית של חז"ל, אך למעשה הוא מבסס את דבריו על פרשנות מהופכת לאותם הפסוקים ששימשו בספרות חז"ל כדי להוכיח את שיטתם שהבעל יורש את אשתו. רוצה לומר, גם חז"ל וגם אלקומסי נשענים על פרשנות למילה "שאר", וקושרים בין ויקרא כא לבמדבר כז.⁴⁷ גם אם אין הכרח היסטורי או טקסטואלי לטעון שאלקומסי התבסס על מדרשי חז"ל במקרה זה, בכל זאת ראוי לתת את הדעת על הקרבה הרבה בין המהלכים הפרשניים.

סיכום

חלקו הראשון של המאמר הוקדש לקריאה של חלק מתשובת גאונים, במטרה להאירו מתוך ההקשר ההיסטורי הרחב שלו. ניסיתי להראות שבמקום שבו הגאונים מציגים הלכה פשוטה ומוחלטת מסתתרים נהגים שונים ומחלוקות עקרוניות. הגאונים הכירו במידת מה בקיומן של שיטות מתחרות, בלי לפרט מה הן, על מנת לסתור את ראיותיהן. אך גם עדות זו נשתמרה רק באחד משני עדי הנוסח של התשובה. במקרה כזה נדרש מחקר ביקורתי על מנת לחשוף את המחלוקת במלוא עוצמתה ולשפוך אור על השיטות השונות.

בחלקו השני של המאמר המצב כמעט הפוך. חוקרי ההלכה הקראית עמדו על שניות יסודית שעומדת בבסיסה: מחד גיסא, דחייה מפורשת של התורה שבעל פה ודרכי המדרש לטובת היצמדות למקרא, ומאידך גיסא, קרבה רבה בפרטים ובכללים לאותה ההלכה ולספרות התלמודית.⁴⁸ שני מקרי המבחן שבחנתי בחלקו השני של המאמר ממחישים עד כמה היחסים שבין המדרש והפרשנות הרבנית למקרא ובין הפרשנות הקראית מורכבים, ושלעיתים במקום שעל פני השטח יש ויכוח ופולמוס, ניתן למצוא קרבה מהותית.

מן המפורסמות היא שלמרות שהקראים מרדו בסמכותם של חכמים, פרשנות חז"ל היא חלק מן המורשת הפרשנית שלהם. דבר זה בולט בהקשר של ירושת הבעל את אשתו אצל בנימין אלנהואנדי שאימץ את

השיטה הרבנית בנושא וספג ביקורת מפרשנים קראיים מאוחרים, אך הוא בא לידי ביטוי אפילו אצל יפת שחולק על עצם שיטתם הפרשנית וההלכתית של חז"ל, אך בד בבד מטמיע מונח חז"לי בפרשנות שלו בכך שהוא מתייחס לפרשיית דיני הירושה במדבר כז על פי כינוייה המשנאי "סדר נחלות".⁴⁹

בנוסף, ראינו כאן קרבה מעניינת יותר בין הפרשנות הקראית והפרשנות המדרשית. מסתבר שבתחום של ירושת הבעל את אשתו, יש "סימטריה" בין הדרכים התלמודיות-מדרשיות לבסס הלכה נתונה ובין "פרשנויות ראי" קראיות שמפרשות את אותם הפסוקים, ומשתמשות במהלכים וטיעונים קרובים יחסית, על מנת לבסס שיטה הלכתית מנוגדת. הממצא הזה מעלה על הדעת את דבריו של חגי בן-שמאי, שקבע שמרגע שהפרשנות הקראית פתחה בפולמוס גלוי נגד זו הרבנית, היא נכנסה ל"מסלול צר למדי של צורך מתמיד להגיב. מאותה שעה אבדו סיכוייה להיות פרשנות עצמאית".⁵⁰

לבסוף, על אף אימוצן המודע והמוצהר של שיטות חדשות בפירוש המקרא על ידי הקראים, ההבדל המתודולוגי שבין דרשות חז"ל וממשיכיהם לבין הפרשנות הקראית גם הוא יכול להיות עמום. כפי שראינו, חלק מדרשות חז"ל נמצאו כשרות לצורך פירושם של פסוקי התורה אפילו לדעת חלק מן הקראים (וראו את עמדתו של קרקסאני על חוסר האפשרות להכריע בין הפרשנויות לפסוק "לא תסב נחלה ממטה אל מטה אחר"), וחלק מהפרשנויות הקראיות, על אף שהן מוצגות כפרשנויות מילוליות "צמודות טקסט", הן למעשה פרשנויות יוצרות ומרחיבות, שמשתמשות בטכניקות כמו-מדרשיות (כמו הגזירה השווה שאלקומסי גזור בין "שארו" של ויקרא כא ל"שארו" של במדבר כז). מעניינת במיוחד העובדה שבתוך התלמוד הבבלי מצאנו ביקורת פרשנית על המדרש המקובל להלכה, ופרשנות חלופית (היפותטית), ששבה ועלתה בקורפוס הקראי – הפרשנות שלפיה הפסוק "ולא תסב נחלה ממטה אל מטה אחר" מורה על ירושת הבן את אמו (ולא הבעל את אשתו). התופעה הזו אפשרה לגאוני בבל האחרונים להתפלמס עם העמדה הקראית ה"חוף-תלמודית" על ידי ציטוט של דברי החכמים וזיהויים של האחרונים עם האפשרויות שנדחו בטקסטים הרבניים הסמכותיים. מהלך הדברים הזה ממחיש בצורה מפתיעה, אך אולי לא מקרית, דינמיקה דומה שמתוארת על ידי אחד מחכמי המשנה שדן בדרכי הלימוד בבית המדרש התנאי. רבי יהודה מסביר את העובדה שלימוד ההלכה התנאית כולל הזכרה של עמדות יחיד דחיות יחד עם העמדות המקובלות. את המאמץ המיותר לכאורה הוא הסביר לא בפלורליזם יוצא דופן, אלא בכך שהיכרות עם שיטות דחיות מועילה במקרה שהן תעלנה שוב בעתיד, אז נדע לזהותן ולדחותן כבטלות מעיקרן: "אמר רבי יהודה: אם כן למה מוכיחין דברי היחיד בין המרובין לבטלה? שאם יאמר האדם כך אני מקובל, יאמר לו: כדברי איש פלוני שמעת" (משנה, עדויות א, ו).

נספח

אביא כאן את שתי גרסותיה של התשובה בשני טורים ובחלוקה ליחידות משנה לוגיות. אני סבור שההקבלה של שני הטקסטים עולה בבירור מן ההצגה הסינופטית שלהם, קרי העמדתם זה לצד זה באופן המאפשר בקלות בחינה משווה. על מנת לתת לקורא תמונה מלאה של התשובה, שרובה לא נדון בגוף המאמר, ועל מנת להקל על הקריאה בטקסט המקורי, נוספה בסוף הנספח סקירה קצרה של תוכן התשובה. הנוסח של תשובות גאונים הרכבי מובא על פי התרגום של אברהם אליהו הרכבי.

תשובות גאונים הרכבי רב-ג

שערי צדק ד, ד, נג

1. רבינו הא"י גאון זצוק"ל. ושאלתם: ראובן נסכה לרחל ואיתפטר לבית עולמיה, ואינסיבת רחל ללוי ושהת עמיה שתא או תרתין ואיתפטר רחל לבית עולמה, ולא גביא כתובתה מן ראובן בעלה קדמאה, הכתובה למי, ללוי או ליורשי האשה. עד הנה. (הועתק זה מלשון ערב).	1. רבינו הא"י גאון זצוק"ל. ושאלתם: ראובן נסכה לרחל ואיתפטר לבית עולמיה, ואינסיבת רחל ללוי ושהת עמיה שתא או תרתין ואיתפטר רחל לבית עולמה, ולא גביא כתובתה מן ראובן בעלה קדמאה, הכתובה למי, ללוי או ליורשי האשה. עד הנה. (הועתק זה מלשון ערב).
2. כך ראינו. לפליאה גדולה היתה לנו שאלתכם אם יש להיורשים זולת הבעל שיירשו כלום מנכסי האשה או לא. הלא צריכים אתם לידע מתורת משה רבינו שירושת הבעל לכל נכסי אשתו שנכנסו ברשותה בעת מותה תחתיו הוא דבר גלוי וברור.	2. תמהנו מאד משאלתכם, וכי היאך יהא ראוי ליורשיה מלבד בעלה לירש מנכסיה, הווי יודעים כי תורת משה רבינו זכתה לבעלה ירושת אשתו שכבר נשאה ומתה תחתיו.
3. וכבר בארנו איזה פעמים אפילו בדרך הסברא מה שהעירונו עליו רבותינו בכוונת מאמר התורה ואל תסב נחלה ממטה למטה אחר אחרי אמרו וכל בת יורשת נחלה לבד אמרו ולא תסב נחלה לבני ישראל ממטה למטה.	3. וזה מפורש ומבואר שנאמר ולא תסוב נחלה ממטה למטה אחר. אחר שנאמר וכל בת יורשת נחלה וגם לא תסוב נחלה לבני ישראל ממטה אל מטה למדנו מזה שירושת הבעל כתובה בתורה.
4. כי אי אפשר שהכוונה לולד ממטה אחר מפני שהוא על כל פנים.... מתה וממעה וחלק ממנה. אמנם כוונתנו בזה המאמר לבטל דעת מתנגדינו שהפסוקים יורו על ירושת הבן לאמו. ואמרו החכמים שה' אסר להשיא בת יורשת נחלה לשבט אחר לכתחלה. ולפי דעת מתנגדינו שהזהיר על זה לבל יירשנה בנה שהוא משבט אחר מפני שהבעל אינו יורש אצלם [את אשתו] הלא כבר כתוב ולא תסב נחלה לבני ישראל ממטה אל מטה. ולא ימלט מזה שיהא להכתוב הנוסף ולא תסב נחלה ממטה אל אחר הוראה אחרת. ואחר הוא איש זר וזה יורה על הבעל שנתאלמן שבלי ספק הוא אחר. ודי בדברינו אלה בזה הענין לחכמי לב וכו':	4. והיא ראויה לבעל משעת כניסת אשתו עמו לחופה ויתיחד עמה, היא זוכה בכתובתה והוא בירושתה, כמ"ש חכמים (כתובות מ"ח): מסר האב לשלוחי הבעל או שמסרו שלוחי האב לשלוחי הבעל או שהיתה חצר בדרך ונכנסה עמו לשום נשואין אף על פי שכתובתה בבית אביה ומתה בעלה יורשה. וכל שכן כשנתיחד עמה ונשאה ועמדה עמו שנים שהוא יורשה. ואפילו התנו על הבעל שלא יירש את אשתו אם מתה וקנו מידו, הרי תנאי זה בטל וגם הקנין בטל, לפי שהתנו על מה שכתוב בתורה: והיא ראויה לבעל משעת כניסת אשתו עמו לחופה ויתיחד עמה, היא זוכה בכתובתה והוא בירושתה, כמ"ש חכמים (כתובות מ"ח): מסר האב לשלוחי

	הבעל או שמסרו שלוחי האב לשלוחי הבעל או שהיתה חצר בדרך ונכנסה עמו לשום נשואין אף על פי שכתובתה בבית אביה ומתה בעלה יורשה. וכל שכן כשנתיחד עמה ונשאה ועמדה עמו שנים שהוא יורשה. ואפילו התנו על הבעל שלא יירש את אשתו אם מתה וקנו מידו, הרי תנאי זה בטל וגם הקנין בטל, לפי שהתנו על מה שכתוב בתורה: וכל מה שכתוב בכתובה הבעל יירש אותו, ואפילו מה שקנתה לאחר שנשאת או קודם שנשאת ולא נכתב על הבעל הרי הוא יורש אותו, ואילו מכרה ממנו הבעל יכול להוציאו מיד הלוקח אבל מי שירשה לאחר שנשאת הוא נקרא נכסי מלוג וכבר הסכימו בית שמאי ובית הלל שכל מה שצותה עליו בנכסי מלוג בלא רשות הבעל הוא בטל, כמ"ש: נפלו לה משנשאת אלו ואלו מודים שאם מכרה ונתנה שהבעל מוציא מיד הלוקחות. הילכך מה שקנתה האשה מכל פעם הבעל יירשנו כולו. ואם היה לה פקדון או שום דבר ביד אדם אחר חייב הוא להחזירו לבעלה כמו שאמרו (בבא בתרא נ"א): אין מקבלין פקדונות לא מן הנשים ולא מן העניים ולא מן התינוקות. קבל מן האשה יחזיר לאשה ואם מתה יחזיר לבעלה, קבל מן העבד יחזיר לרבו.
וכדין זה נשפוט אם מתה האלמנה קודם שנשבעה נתן ליורשיה חצי כתובתה.	5. ואחרי שביארנו זה בדבר ירושת הבעל כדי שיהא לכם עיקר, נבאר כי האשה אם מת בעלה ולא צוה, ראוי לה להשתלם כתובתה מכל מה שקנה בעלה, ודוקא בשבועה כמו שאמרו אין אלמנה נפרעת מנכסי יתומים אלא בשבועה. ואם מתה יש ליורשיה לתבוע כתובתה עד כ"ה שנים. ולענין שבועה אילו לא נשבעה האלמנה ולא נפרעה ומתה והיורש תובע, הרי זה כמו מת לזה בחיי מלוה, שנחלקו בו רב ושמואל ורבי אלעזר שרב ושמואל אומרים אין אדם מוריש שבועה לבניו ואין היורשין נוטלין כלום, ורבי אלעזר אומר יורשין נשבעין שבועת יורשין ונוטלין, ור"נ דן כדברי רבי יוסי, שר' יוסי אומר שיורשי האשה נוטלין חצי הממון בלא שבועה ויאבד החצי בעבור השבועה. ובזה אנו דנין בשתי ישיבות, כשאשה מתה קודם שתשבע אנו נותנין ליורשיה חצי כתובתה.

ואחר שביארנו זה, נבאר לכם שאלמנה זו שמתה אין לה כתובה ולא ליורשיה ולא לבעלה מכתובתה שהיתה לה על בעלה הראשון שום דבר. לפי שאין אנו דנין לה כן אלא כל זמן שלא נישאת לאחר מיתת בעלה, אבל לאחר שנישאת לאחר אין ראוי לה ליטול מיורשי בעלה הראשון שום דבר. על כי שלא תבעה קודם שנישאת והרי נישאת אנו אומרים שמחלה כתובתה ליורשיה, ואיפשר לומר כיון שאין ראוי לה להפרע אלא בשבועה איפשר שנתפשרה עם היורשין במקצת וכבר נסתלקה וכשנישאת ללוי ועמדה עמו שנים אין לה ליטול מיורשי ראובן כלום. ואנו לומדין זה מן המזונות של אלמנה כמ"ש א"ר יוחנן משום ר"י בן זימרא: אלמנה ששהתה שנים שלש שנים אבדה מזונותיה. השתא שנים אבדה שלש מיבעיא, לא קשיא כאן בצנועה כאן בפרוצה כאן בעניה כאן בעשירה. ואמרינן: בעי רבי יוחנן יתומים אמרו נתננו ואלמנה אומרת לא נטלתי על מי להביא ראיה, נכסים בחזקת אלמנה קיימים ועל יתומים להביא ראיה, ת"ש דתני לוי אלמנה כל זמן שלא נישאת על היתומים להביא ראיה. למדנו מזה כי רבותינו עושין הפרש, בין אלמנה שנישאת לאחר, ובין אלמנה שהיא באלמנותה והיא עומדת בשם בעלה המת וחזקתה ראוייה וחזקה כל זמן שלא נישאת והנכסים בחזקתה וצריכין העדים להביא ראיה שכבר ניתנו לה מזונות ויפטרו מן המזונות. ואם לא הביאו ראיה נוטלת מהן המזונות בדין גלוי ומפורש ומפורסם. אבל לאחר נישואיה הורע כחה ונחלשה טענתה ועליה להביא ראיה שלא נטלה מזונותיה ותטול מזונות ואם לא הביאה ראיה אין לה מזונות. ולענין כתובה נמי כל זמן שלא נישאת ללוי אלים כוחה וטענתה ראוייה ועל היתומים להביא ראיה שכבר נשתלמה כתובתה, ואם הביאו ראיה על זה נפטרו מליתן כתובה ואם לא הביאו ראיה חייבין הם לפרוע לה כתובתה בשבועה.	6. ואחר שביארנו זאת לפרש לכם כי האלמנה הזאת שמתה אין לה כתובה ואין ליורשיה ולא לבעלה כלום מכתובתה שהיה לה על בעלה הראשון כלל. שלפי שלא תבעה קודם נישואיה ונישאת [לבעלה השני] נאמר שמחלה כתובתה ליורשים. גם נוכל לומר שכיון שאינה יכולה לגבות אלא בשבועה אפשר שנתפשרה עם היורשים בחלק [לקבל רק חלק מכתובתה] וחלקו ביניהם. וכאשר נישאת ללוי ונשאת עמו איזה שנים אין לה על יורשי ראובן כלום. ונלמוד זה ממזונות האלמנה לפי שאמרו החכמים ר' יוחנן משום ר' יוסי בן זמרא אלמנה ששהתה שנים שלש שנים ולא בתעיה מזונותיה איבדה מזונותיה השתא וכו'. ואמרינן באע"ר ר' יוחנן יתומים אמרו נתננו וכו'. למדנו מזה שרבותינו יעשו חלוק בין אלמנה שנישאה לאחר לאלמנה שהיא עוד באלמנותה ושם בעלה המת עוד עליה ממאמר לוי כל זמן שלא נישאת על היתומים להביא ראיה. כשלא נישאת לאחר אלים כוחה ותביעתה יותר גלויה וחזקה כשלא נישאת והנכסים בחזקתה וצריכים היתומים להביא ראיה שנתנו לה מזונות. ואם הביאו ראיה שנתנו לה מזונות כבר נפטרו מן המזונות. ואם לא הביאו ראיה חייבים לתת המזונות על פי דין ברור. אבל אחרי שנישאת הורע כוחה ונחלשה ראיתה ועליה להביא ראיה שלא קבלה מזונות ותקבל מזונותיה. ואם לא הביא ראיה אין לה מזונות ולענין [כתובתה גם כן] כל זמן שלא נישאת ללוי אלים כוחה ותביעתה גלויה ועל היתומים להביא ראיה שגבתה כתובתה. ואם הביאו ראיה נפטרו מהכתובה ואם לא יביאו צריכים לשלם כתובתה בשבועה.
---	--

ועכשיו כשנישאת הורע כוחה ונחלשת טענתה ועליה להביא ראיה שלא נתקבלה כתובתה ולא נתפשרה עליה וכשנישאת היתה תובעת כתובתה, ואם לא יכלה להביא ראיה על זה אין לה כתובה. הילכך: אין ליורשי רחל ולא לבעלה להוציא מיורשי ראובן כתובת רחל ולא מקצתה. עד הנה.	אבל עתה כשנישאת הורע כוחה ונחלשה ראיתה ועליה להביא ראיה שלא גבתה כתובתה ולא מחלה כתובתה ולא עשתה פשרה אודותה ובשעת נישואיה [לבעל השני] היתה תובעת עוד כתובתה. ואם לא תוכל להביא ראיה והוכחה לזה אין לה כתובה כמאמר החכמים רבן שמעון בן גמליאל אומר כל זמן שתובעת כתובתה יורשין משביעין אותה ואם אינה תובעת כתובתה אין היורשין משביעין אותה. והלכה כרבן שמעון בן גמליאל דאמרין מתקיף לה רב פפא התינה אם תובעת כתובתה אינה תובעת כתובתה מאי אמר רב פפא לאפוקי מדר' אליעזר ומחלוקתו. הולכך אין ליורשי רחל ולא לבעלה להוציא מיורשי ראובן כתובת רחל ולא חלק ממנה. וכך הדין.
--	---

סקירה של תוכן התשובה:

1. הצגת השאלה, מצויה רק בנוסח שע"צ.
2. נזיפה בשואלים על כך שהם אינם בקיאים באמור ב"תורת משה", ושהם אינם יודעים שהבעל יורש את אשתו.
3. הוכחה מן המקראות, המבוססת על דרשות המובאות בתלמוד הבבלי, לכך שהבעל יורש את אשתו. חלק זה מצוי בשני הנוסחים, אך בנוסח הערבי הדבר מובא בהרחבה יתרה ובאופן פולמוסי, ואילו בנוסח שע"צ הוא מובא בתכלית הקיצור.
4. הוכחות מן הספרות התלמודית לכך שהבעל יורש את אשתו, ולכך שמדובר בכלל שלא ניתן לעקוף אותו על ידי תנאים והסכמים ממוניים. חלק זה מצוי רק בנוסח שע"צ.
5. שלבים 5 ו-6 דנים ביכולתם של יורשי האישה (בעלה או בניה) לגבות את פְּתוּפְּתָה מבעלה הראשון. אלמנה לא יכולה לגבות את פְּתוּפְּתָה אם לא נשבעה שלא קיבלה דבר מן הסכום המגיע לה עוד בחיי בעלה. על כן, אם האלמנה מתה בלא להישבע על פְּתוּפְּתָה, יורשיה ניצבים בפני בעיה משפטית בבואם לתבוע את הסכום המגיע לה מבעלה הראשון. הבעיה הזו מכונה בספרות ההלכה "הורשת שבועה"⁵¹. הרב שרירא גאון והרב הא"י פוסקים כאן על פי אחת העמדות המצויות בתלמוד, שבמקרה כזה יש לחצות את הממון בין התובע והנתבע, כלומר בין יורשי האלמנה ויורשי בעלה הראשון. הדיון בא בשני הנוסחים, אך נוסח שע"צ מביא את המקורות התלמודיים במלואם ואילו תג"ה משמיט חלקים מן הדיון ומן המקורות.
6. הגאונים קובעים שעל פי הדין אלמנה יכולה לתבוע את כסף פְּתוּפְּתָה רק בעודה אלמנה, ושעם נישואיה השניים פוקעת זכותה לקבל את כסף פְּתוּפְּתָה.⁵² על פי עיקרון זה מתברר שאין ליורשי

האלמנה כל זכות בְּתוּפָּת הבעל הראשון. חלק זה מצוי בשני הנוסחים, ובשניהם מושמטים לעתים מקורות שהובאו בנוסח המקביל.

כפי שניתן לראות, נוסח תג"ה קצר באופן משמעותי מן הנוסח המתורגם. הדבר נובע גם מהבאה חלקית של המקורות ההלכתיים (כך בחלק 6), גם מהשמטת חלקים בדיון ההלכתי (כך בחלק 5), וגם מהשמטת דיונים או עניינים שלמים (כך בחלק 1 ו-4). היוצא היחיד מן הכלל, שבו נוסח שע"צ קצר יותר, הוא חלק 3 שבו דנו לעיל.

הערות

1. ישיבות הגאונים בבבל, סורא ופומבדיתא, פעלו בתור מרכזי לימוד התורה וההנהגה הדתית העיקריים של יהודי העולם, החל מן המאה ה-6 או ה-7 ועד המאה ה-11. ישיבות הגאונים היו – בעיני עצמן ובמידה רבה בעיני העולם היהודי כולו – ממשיכות דרכן ויורשות מעמדן של ישיבות אמוראי בבל שהביאו לעולם היהודי את התלמוד הבבלי, והן עסקו בלימוד ובהוראת התלמוד ובפסיקת הלכה על פיו. לתיאור היסטורי של תולדות ישיבות הגאונים ואופי פעילותן ראו ירחמיאל ברודי, **ציון בין הפרת לחידקל: עולמם של גאונים בבבל** (ירושלים: בית ההוצאה של "מרכז מורשת הרב נסים", תשע"ו), 37–67. לשנות חייהם של הרב שרירא גאון והרב האיי, ראו משה גיל, **במלכות ישמעאל בתקופת הגאונים: כרך א' מחקרים** (תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, 1997), 380–383.
2. שמחה אסף, **תקופת הגאונים וספרותה: הרצאות ושיעורים**, בעריכת מרדכי מרגליות (ירושלים: מוסד הרב קוק, תשט"ו), נג–נו.
3. הקראים היו קבוצה יהודית שראשיתה בציבור שפרש מן הזרם המרכזי של יהדות בבל במאה ה-8, קבוצה אשר קראה תגר על סמכותם המחייבת של כלל המסורות והחיבורים הבתראיים, וממילא על סמכותם של מוסדות ההנהגה הדתית של היהודים. קבוצה זו פיתחה במהלך הדורות אידיאולוגיה דתית מובחנת של היצמדות למקרא לבדו בתור הגילוי המלא והבלעדי של רצון האל, והייתה לזרם גדול ומשפיע בעולם היהודי. בתקופות מאוחרות יותר חלה ירידה בכוחם, בכמותם ובמעמדם של הקראים, אך קהילות קראיות ממשיכות לפעול בישראל (ובמקומות אחרים) עד היום. לסקירה היסטורית תמציתית של תולדות הקראים ראו חגי בן-שמאי, "מבוא לתולדות היהודים הקראים", בתוך מיכאל קוריאנלדי, **המעמד האישי של הקראים** (ירושלים: הוצאת ראובן מס, 1984), 13–33.
4. המונח "הגניזה הקהירית" הוא הכינוי שניתן למאגר עצום של חומר כתוב עברית וערבית שיהודי קהילת פוסטאט (קהיר של ימינו) בימי הביניים גנזו בחדר ייעודי, לאחר שכתובים אלו נתבלו או יצאו משימוש מסיבות אחרות, מפאת הקדושה שייחסו לתוכן הכתוב או לעצם הכתיבה העברית. הודות לתנאי היובש ששוררים במצרים נשתמר חומר כתוב זה עד למאה ה-19, אז נתגלה על ידי חוקרים מערביים. הגניזה הקהירית קלטה חומרים כתובים מכל הסוגים – כתיבה דתית, ספרותית, מדעית, משפטית, ואף כתיבה אישית של מכתבים, רשימות ומסמכים. שפע השרידים שבגניזה העשיר את ידיעותינו על היבטים רבים של הדת, התרבות וההיסטוריה היהודית.
5. חיים מודעי, **שערי צדק** (סלוניקי: תקנ"ב), חלק ד' שער ד' נ"ג. אברהם אליהו הרכבי, **זכרון לראשונים וגם לאחרונים: חלק ראשון, זכרון לראשונים; מחברת רביעית: זכרון כמה גאונים וביחוד רב שרירא ורב האיי בנו והרב יצחק אלפסי** (ברלין: צבי הירש איטצקאווסקי, תרמ"ז), 94–95 (התרגום העברי), 308–309 (המקור הערבי). על מקורם וטיבם של קובצי תשובות הגאונים **שערי צדק** ותשובות הגאונים הרכבי ראו בסקירתו של ברודי, **ציון בין הפרת לחידקל: עולמם של גאונים בבבל**, 357–359, 363–364. ברודי מציע שהקובץ המקורי של **שערי צדק** נערך באזור דובר ערבית, ושהקובץ הועתק ותורגם מאוחר יותר בארצות שאינן דוברות ערבית. במהלך המאמר אציין אחרי כל ציטוט מן התשובה אם הנוסח המצוטט הוא מן הנוסח העברי שב**שערי צדק** (=שע"צ), או מתשובות הגאונים הרכבי (=תג"ה). במקומות שבהם אני מביא טקסט ערבי שתורגם על ידי, התרגום יובא בגוף המאמר והמקור הערבי בהערות. התרגום לעברית של תג"ה הוא של המהדיר.
6. שני נוסחיה של התשובה מובאים במלואם ובהשוואה זה לזה בנספח למאמר זה, בתוספת סקירה וסיכום קצרים של התכנים, כך מתקבלת תמונה ברורה של ההקבלה ביניהם. הרכבי, **זכרון לראשונים**, 308 הערה ה', חש שהסימן "שני" קטוע בתחילתו והציע שמדובר בהמשכה של התשובה הקודמת, ושהחלוקה השגויה

נוצרה עקב השמטה של חלק מן הדיון. בנימין מנשה לוין, **אוצר הגאונים: תשובות גאוני בבל ופירושיהם על פי סדר התלמוד** (חיפה: הוצאת המחבר, תרפ"ח-תשע"ג), כרך ח', 335, עמד על ההקבלה בין שתי גרסותיה של התשובה.

7. מקובל במחקר להיזהר בייחוסים שמופיעים בקובץ שע"צ, זאת לאחר שכמה מהם הוכחו כשגויים. בקובץ תג"ה התשובה מופיעה מיד לאחר כותרת המורה על פתיחתו של תת־קובץ של תשובות המיוחסות לרב שרירא גאון ולרב האי יחדיו. תת־הקבצים הללו של תשובות הגאונים, המכונים "קונטרסים" (ובערבית "דרג'י", "אדראג'י"), נאספו וקיבלו את כותרותיהם בזמנים קדומים מאוד (סמוך לחיבורן של התשובות), ולכן הם כלי חשוב ומהימן לזיהוי מחבריהן של תשובות גאונים. דא עקא, בתהליך העתקתם של קונטרסי תשובות קדומים אלו וכינוסם אל תוך אוספים מקיפים יותר, דוגמת תג"ה, חלקם עובדו, קוצרו ואף "הועשרו" בטקסטים זרים. מסתבר שכך קרה גם לקונטרס שמתוכו הובאה תשובתנו, משום שאחרי התשובה דנן מופיעה כותרת של קונטרס נוסף, וברור שהקונטרס הראשון לא כלל במקורו תשובה אחת בלבד. ברור אפוא שהקונטרס לא הגיע אלינו בצורתו המקורית, ובשל כך העדות שכותרת הקובץ מספקת מוטלת בספק. בשרידים שנשתמרו ממפתח של קונטרסי תשובות גאונים אשר מובאים אצל Louis Ginzberg, *Geonica II: Geniza Studies* (New York: The Jewish Theological Seminary of America, 1909): 61 מצויות כותרת הקונטרס שלנו וכותרת התשובה הראשונה שבו, וכן רשימה רצה של כותרות התשובות מתשובה 37 ואילך, אך החלקים החשובים לברור השאלה הביבליוגרפית שלנו אבדו. על עצם קיומו של הקונטרס, אך בלא ייחוס או מפתח של התשובות, ידוע אף מרשימות ספרים עתיקות, וראו אצל שרגא אברמסון, **עניינות בספרות הגאונים** (ירושלים: הוצאת מוסד הרב קוק, תשל"ד), 210 הערה 36. לרקע כללי על דרכי יצירת הקונטרסים של תשובות הגאונים ומפתחם, ראו ברודי, **ציון בין הפרת לחידקל**, 193–195.

8. הפרט הזה מנוסח באופן שונה בשתי גרסותיה של התשובה, אך הוא ברור בשתיהן.

9. הפרשייה שהפסוק רומז אליה מתוארת בהרחבה במדבר כז 1–11, שם מביעות בנותיו של צלפחד את חששן שלאחר מותו, בהיעדרם של יורשים זכרים, יאבד זכרו של האב. פנייתן נענית והן יורשות את נחלת אביהן.

10. בבלי, בבא בתרא קיא ע"ב-קיא ע"א. בברייתא שבתלמוד הבבלי מופיע הלימוד בלי השאלה המקדימה שמבהירה את מטרתו, על אף שהדבר מובן מן ההקשר הרחב של הסוגיה. התלמוד הבבלי היה המקור החשוב והמשפיע בעולם הלימודי וההלכתי של גאוני בבל, וראו ברודי, **ציון**, 241–242.

11. וראו עוד אצל כהנא, **ספרי במדבר**, כרך ה' 1141–1142.

12. כאן באות במקור מילים שקשה לפרשן, "יוף אלדל", ונראה שחל שיבוש בהעתקה.

13. אף שבשאר חלקי התשובה הגרסות קרובות ביותר, בחלק הנדון שתי גרסותיה מתפצלות ונעשות שונות למדי זו מזו. לוין, **אוצר הגאונים**, 335, העיר על התופעה בקצרה מבלי לנסות להסביר אותה, או להכריע בין הגרסות השונות. לאורך רוב התשובה גרסת שע"צ היא יותר מלאה ואמינה, אך אי אפשר לגזור מן ההערכה הכללית הזו הכרעה ברורה בנידון דידן. חשוב להוסיף שעל פי רוב, הפתרון הראשון שנציע למקרה של חיסרון באחת מגרסותיו של טקסט הוא תקלת העתקה טכנית – דילוג והשמטה מחמת הדומות. עם זאת, ההסבר של השמטה מחמת הדומות לא נראה שייך במקרה שלפנינו, גם מחמת אורכו של הקטע החסר, וגם משום שקשה להצביע על משפטים או צירופים זהים שתוחמים את החלק שנעדר מגרסה זו. עם זאת, בהתחשב בכך שקטע 4 של התשובה (ראו בנספח) חסר בגרסה הערבית, אין לנו תמונה מלאה ומדויקת של הטקסט המקורי בחלק הרלוונטי לדיוננו, וכל השערותינו לגבי מלאכת ההעתקה לא יוצאות מגדר ספק.

14. הסקירה להלן מבוססת על מחקרם של שמחה אסף, "התקנות והמנהגים השונים בירושת הבעל את אשתו", **ידיעות המכון למדעי היהדות** ג (תרפ"ו): 79–94, ועל Mordechai Akiva Friedman, *Jewish Marriage in Palestine: Volume 1. The Ketubba Traditions from Eretz Israel* (Tel-Aviv and New York: Tel-Aviv University and the Jewish Theological Seminary of America, 1980), 391–418. וידידיה כהן, "תקנות הקהל בירושת הבעל את אשתו", **שנתון המשפט העברי** ו-ז (תשל"ט-תש"ס): 133–176. לגלגוליה המאוחרים של בעיה זו בקהילות

- אירופה ראו אצל כהן, **תקנות הקהל**, ואצל אהרון שויקה, "הפולמוס על תקנת טוליטולה בירושת הבעל את אשתו", **תרביץ** סח, א (תשנ"ט): 87-115, והספרות המצוינת אצלם.
15. בבלי, כתובות פד ע"א; בכורות נב ע"ב. על רקע מחלוקת זו בולטת ההדגשה של הגאונים שירושת הבעל את אשתו היא מן התורה.
16. משנה, כתובות ט, א, בבלי, כתובות פג ע"א, וירושלמי, כתובות ט, א (לב ע"ד-לג ע"א).
17. לסקירה מקיפה של שיטות ראשוני הפוסקים בפרשנות הסוגיה ראו אצל ישראל פרנצוס, "מחלוקת קדמונים בדין ויתור הבעל לרשת את אשתו", **סיני** קו (תש"ן): צז-קיד.
18. כך מוסר ר' ישעיה דיטראני, החכם האיטלקי בן המאות ה-12 וה-13, **בספר המכריע**, סימן מז. היו כמה גאונים שונים שנקראו הרב צמח, וקשה לקבוע למי הכוונה כאן. לזמנו של הרב נחשון גאון ראו אצל ברודי, **ציון**, 346.
19. ירושלמי, כתובות ט, א (לג ע"א).
20. כשאני משתמש במאמר זה במושג (האנכרוניסטי) "המזרח התיכון" כוונתי לאזור סוריה הגדולה ומצרים, בניגוד לבבל.
21. ישנן עדויות עקיפות מן הספרות ההלכתית הארץ-ישראלית מתקופת הגאונים, ואולי אף מתשובות הגאונים עצמן, לנוהג של התנאה בכתובה על כך שמשפחתה של האישה זוכה במלוא כתובתה (ולא רק במחציתה) במקרה שהיא מתה בלא ילדים, וראו במקורות שמביא *Marriage Jewish, Friedman*, 402 הערה 29 ובעמ' 417-418.
22. לשיטתו של בנימין אלנהאנדי ראו בנימין בן משה נהאונדי, **ספר דינים משאת בנימין** (רמלה: המועצה הדתית ליהודים קראים בישראל, 1978): 19, 31, 40. שאר הדעות מתבססות על סקירתו של יעקב קרקסאני בספרו **כתאב אלאנואר ואלמראקב** (ספר המאורות ומגדלי הצופים) וראו *Leon Nemoy, ed., Kitab al-Anwar* (New York: Alexander Kohut Memorial Foundation, 1939-1943), 1274-1276. תיאור זמן פעילותם של כל החכמים הקראיים המוזכרים במאמר זה הוא על פי הסקירה המובאת אצל עפרה תירוש בקר, **גנזי חז"ל בספרות הקראית בימי הביניים** (ירושלים: מוסד ביאליק, 2011), 4-10.
23. ראו *Judith Olszowy-Schlanger, Karaite Marriage Documents from the Cairo Geniza* (Leiden, New-York, Koln: brill, 1998), 241-245.
24. נראה לי קשה, אם לא בלתי-אפשרי, לשחזר מתוך ניסוח השאלה את נקודת המוצא ההלכתית המדויקת של השואלים. אציע אפשרות אחת, רק על מנת לסבר את האוזן. ייתכן שהשואלים היו רגילים בתנאי המוכר לנו שלפיו משפחת האישה יורשת את נכסיה אם מתה בלא ילדים, אך הם התלבטו בשאלה אם תנאי זה נוגע בהכרח לכסף הנדוניה (שהיא, על פי רוב, עיקר רכושה הפרטי של האישה) או לכל רכושה של האישה, כולל כסף כתובתה מנישואיה הראשונים.
25. השוו ירחמיאל ברודי, **תשובות רב נטרונאי בר הילאי גאון** (ירושלים: מכון אופק, תשנ"ד): 257-259 והערה 10. באשר לחוסר ההיכרות של גאוני בבל עם מנהג ארץ ישראל בדין ירושת הבעל את אשתו, ראו הצעתו של *Friedman, Jewish Marriage*, 417-418, ומנגד, את עדותו של ר' ישעיה דיטראני **בספר המכריע** (לעיל, הערה 18) שלפיה גם בבבל הגאונים עצמם היו מי שהתירו לבעל לוותר על ירושת אשתו.
26. ברודי, **ציון**, 357-359, 363-364, וראו אף בהערה 7 לעיל.
27. בן-שמאי, "מבוא לתולדות היהודים הקראים", 20-25.
28. תחבירו ופרשנותו של משפט זה חידתיים במקצת, אך כנראה שהכוונה היא שהפירוש המוצע לעיל הוא אפשרי

אך לא מוכרח, ושפירוש שהוא אפשרי בלבד לא יכול לשמש כראיה במחלוקת הלכתית ("לא יהיה לאחד הצדדים") מבלי ראיה נוספת ("מבלי חבירו"). תודתי נתונה לינון קאהן על העזרה בתרגום המשפט.

29. Nemoy, *Kitab alAnwar*, 1274-1275 (החלוקה לפסקות מצויה במהדורה). מקור ערבי: "אלבאב אלתאסע; פי אן מיראת' אלאמראה לזוגהא מן בין סא'יר אלנאס. 1. הדא קד אוגבה אלרבאניון וואפקהם עליה בניאמין וקום אח'רון מן אצחאבנא, וח'אלף ד'לך גמאעה מן אצחאבנא והו קול צחיח ואגב, ידל עלי ד'לך אמור ממא קדמנא ד'כרה פי אלעירות וע'ירהא והו אן אלרגל אד'יא תזוג באמראה פקד צארת הי והו גסמא ואחדא ובשרא ואחדא. ואד'יא כאן ד'לך כאן מלכהא מלכה ומאלהא מאלה, ואדא כאן דלך וגב אן יכון הו ורת'הא מן בין גמיע אלח'לק... 5. ואחתג' בניאמין לאן אלזוג ירת' אמראה בקולה 'וכל בת יורשת נחלה ממטות בני ישראל לאחד ממשפחת מטה אביה' וקולה 'ולא תסב נחלה ממטה למטה אחרי' וג'. קאל, פלולא אן אלרגל הו אלד'י ירת' אמראה לם יחרם תזויג מן כאנת ורת'ה' "נחלה" במן הוא מן סבט אח'ר, פפי מנעה מן ד'לך אח'באר באן זוגה ירת'הא דון ע'ירה מן אהל קבילתהא. וקד עורצ' פי ד'לך באן ד'לך אנמא חרם ומנעת אלאמראה אלוראת'ה אן תתזוג מן ע'יר סבטהא לאן אולאדהא ירת'נהא מן ע'יר סבטהא, ואד'יא ורת'הא קד אנתקלת אל'נחלה' מן סבט אלי סבט, והדא לעמרי הו פי אלאמכאן אן יכון ד'לך כד'לך ומא כאן פי אלאמכאן לם יכן לאחד אלח'צמין דון צאחבה ע'יר אן אלד'י קלנאה ודללנא בה עלי אן אלרגל ואמראה סבילהמא סביל ואחד מע מא אתבענא דלך מן אלכלאם הו אלד'י ידל עלי מא קלנא".

במהדורתו משתמש נמוי באותיות ערביות, בשונה משאר הטקסטים הערביים במאמר זה הכתובים באותיות עבריות. בהתאם, הציטוטים מכתאב אלאנואר הם בתעתיק מודרני מקובל מערבית, ואילו שאר הציטוטים המובאים במאמר זה הם על פי התעתיקים הערביים-יהודיים של הטקסטים המקוריים.

30. הקטע נתפרסם על ידי Jacob Mann, "Early Karaite Bible commentaries," *Jewish Quarterly Review New Series*, Vol. 12, no. 4 (Apr. 1922), pp. 478-479. אן הנוסח בפנים מצוטט מתוך ההעתקה המשופרת שבמאגרים (מאגר מידע מקוון של הטקסטים העבריים שמשמשים את מפעל המילון ההיסטורי של האקדמיה ללשון העברית) – <http://maagarim.hebrew-academy.org.il/Pages/PMain.aspx>, שם כותרת הקטע היא: "פירוש למקרא, קטעים, ויקרא (מאן 1922 ועוד)". סימני ההעתקה הם של מאגרים, והפסוק המצוטט מובא בהשלמת קיצורים.

31. מתוך כתב היד BL Or. 2475, Fol. 125 r-v, From the collection of: THE BRITISH LIBRARY, The Polonsky Foundation Catalogue of Digitised Hebrew Manuscripts. תיאורו של כתב היד אצל חגי בן-שמאי, "שיטת המחשבה הדתית של אבו יוסף יעקב אלקרקסאני ויפת בן עלי" (עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית, תשל"ח), כרך ב' עמ' י'. אני מודה לפרופסור סיימון הופקינס על העזרה בתרגום הקטע. הטעויות אם ישנן הן על אחריותי בלבד.

מקור ערבי: "וקד כנא שרחנא הד'א אלמעני פי 'סדר נחלות', ולכן יגב אן נעיד אלבעץ' מנה חסב מא יחתמלה אלמוצ'ע. פנקול אן אלבנת ליס תרת ולהא אכוה. ואנמא תרת בעדם אלאכוה. פאן מאת אבוה והי ג'יר מתזוגה פיגב פיהא אלשרט הדא אלשרט אלמדכור ההנא, והו אן תתזוג מן אלסבט חתי 'לא תסב נחלה ממטה אל מטה'... וקד ט'ן קום אן הדא אלנץ שי יוגב אן אלרגל ירת זוגתה וליס פי הדא אלנץ שי יוגב למא קאלוה, ואנמא תחצל אלנחלה ללסבט בסבב אנהא תתזוג עליה מן גהה אלאולאד, לאן אלאולד ירתו מן אלאם. פלדלך קאל אללה תע' 'לאחד ממשפחת מטה אביה' וקאל 'למען יירשו בני ישראל', ליקוי אלמעני אלד'י קלנאה 'ולא תסב'".

32. הלשון "סדר נחלות" מקורו במשנה (בבא בתרא ח, ב) שמזהה את הפסוקים הנזכרים כמקור לעקרונות הראשיים שמהם נפרטים דיני ירושת השונים.

33. פירושו של יפת לפרשייה זו נמצא ב-*BL Or. 2475*, עמ' 48 א-50 ב. ענייננו כאן בדברי יפת מצטמצם לפולמוס שלו עם דברי חז"ל, ותיאור מלא של שיטתו מצד עצמה זוקק טיפול מקיף שאין מקומו כאן.

34. "חזר על הפסוק הזה מתוך כוונה, והוא ש'לא תסוב' הראשון קשור ב'בנות צלפחד' וזה השני הוא כללי לגבי

כל 'בת יורשת נחלה'. מתוך BL Or. 2475, Fol. 125 v. מקור ערבי: "אעאד הדא אלפסוק למעני, והו אן יולא תסב' אלאול מתעלק בבנות צלפחד, והדא אלתאני הו מעמוס פי כל בת יורשת נחלה".

מכיוון שהפירוש הזה נובע מקריאה פשוטה של הפסוקים, ובהיעדרם של לשונות פולמוסיים, אין סיבה להניח שהוא מכוון נגד הקריאה המדרשית של הפסוקים שמובאת בבבלי ושומצה על ידי הרב שרירא גאון והרב האיי בתשובתם. עוד ראוי להעיר שבכל זאת יש למדרש שרואה כפילות בין פסוקים 7 ו-9 בית אחיזה מסוים בפשט הכתובים, שכן החלוקה העניינית של הפרשייה המוצעת לעיל מעורערת במידה מסוימת על ידי העובדה שכבר בפסוק 7 לשון הכתוב עוברת מתיאור קזואיסטי טהור לניסוח מכליל: "ולא תסב נחלה לבני ישראל ממטה אל מטה, כי איש בנחלת מטה אבותיו ידבקו".

35. כהנא, **ספרי במדבר**, כרך ד' 450. הדיון בדרשה זו מבוסס על הביאור שמובא שם, כרך ה', 1141-1142.

36. לא כולם, וראו דברים כא 15-17.

37. Baruch A. Levine, *Numbers: A New Translation with Introduction and Commentary* (New York: Doubleday, 1993-2000), 347-348.

38. ספרא, אמור, פרשה א, על פי כתב יד וטיקן 66 בהעתקת מאגרים.

39. קטע חסר או בלתי־קריא בכתב היד שעליו מבוססת המהדורה.

40. Nemoy, *Kitab alAnwar*, 1276, מקור ערבי: "וקד זעם דאניאל אנה כמא לא תרת' אלאמראה לזוגהא כד'לך לא ירת'הא זוגהא וקד ע'לט פי הדיא אלקול, אד' כנא קד קדמנא אלקול באן אלרגל מאלך אמראהא וליס אמראהא מאלכתה, ואנה מסתולי עליהא וליסת מסתוילה עליה ואד'א כאן ד'לך ואגבא לה עליהא פי חיתהא כאן ד'לך פי מותהא מן מלכה למאלהא אוגב. וקד אסתדל דאניאל איצ'א עלי קולה בדליל הו לנא עליה והו אן זעם אן אלמיראת' אנמא... ואלרג'ל פליס 'שאר' לאמראהא פירת'הא ונחן פנקול אנה מנהא ואנהא מנה אקרב מן אל'שאר' לאנהא הי הו והו הי פאל'שאר' אבעד מנהא".

41. ראו בדבריו של קרקסאני שהובאו לעיל. מעניין להעיר שקרקסאני רואה בזיקת האיש לאשתו אחדות מטאפיזית כמעט, וממנה הוא מבקש לגזור את מעמדה החוקי של האישה, אך באותה נשימה הוא מגדיר את היחס בין איש לאשתו כיחסי שליטה והיררכיה.

42. לוי גינצבורג, **גנזי שעכטער ספר ב: קטעים מכתבי הגאונים** (נויארק: הוצאת בית המדרש לרבנים אשר באמריקע, תרפ"ט), 471, 475.

43. גינצבורג, **גנזי שעכטער**, 481. חשוב לשים לב שיש לקרוא את המילה "לאישה" בה"א מופקת, כך שמשמעות המילה היא "לאיש שלה", כלומר "לבעלה".

44. גינצבורג, **גנזי שעכטער**, 472. לקריאה משופרת ומורחבת ראו את העתקת הקטע במאגרים, שם כותרתו: "פירוש למקרא, קטעים, במדבר".

45. אלקומסי טוען שהפרשייה במדבר כז נאמרה דווקא בהקשר של ירושת נחלה בארץ ישראל, ולכן היא מגבילה את הירושה כמעט ורק לזכרים. מנגד, אלקומסי מביא מספר ראיות ממקומות אחרים במקרא לכך שהבנות יורשות בשווה לזכרים, וראו גינצבורג, **גנזי שכטר**, 472-473, ואת העתקת הקטע במאגרים. אפשר להצביע על דמיון בין עיקרון השוויון בירושה לבין הכלל בהלכות עריות המנוסח במגילת ברית דמשק, אחד החיבורים הבולטים של בני עדת היחד (זרם דתי יהודי שפעל בארץ ישראל במאות הראשונות לפני הספירה ובמאה ה-1 לספירה), "...ומשפט העריות לזכרים הוא כתוב וכהם הנשים", אלישע קימרון, **מגילות מדבר יהודה החיבורים העבריים: כרך ראשון**, (ירושלים: יד בן-צבי, תש"ע), 11. ההשוואה הזו מתבקשת לאור הקשר ההדוק שבו אלקומסי קושר את דיני הירושה עם דיני העריות, ולאור העובדה שהחיבור מגילת ברית דמשק המשיך להיות מועתק עד לימי הביניים. תודה לקורא מטעם המערכת שהפנה את תשומת לבי למקור חשוב זה.

46. משה מילזיינר, **הקדמה לתורת הפרשנות בתלמוד**, תרגום ועריכה: מרדכי יוסף הוברמן (ירושלים: מרדכי יוסף הוברמן, תשמ"ו), 49-52.

47. ההבחנה בקרבה הזו מתחדדת מתוך השוואה לשיטתו של קרקסאני, שמבסס את שיטתו שלו בנושא על היסקים שונים ופסוקי ראייה אחרים (פרט לקטעים המצוטטים בגוף המאמר קרקסאני מבסס את שיטתו אף על פרשנות לויקרא כב 12-13, ולבמדבר ל). ההשוואה הזו מחלישה את הטענה האפשרית שלפיה הדמיון בדיונים ההלכתיים בקורפוס המדרשי ובפרשנות הקראית נובע אך ורק מכך שלשניהם נקודת מוצא משותפת – המקרא.

48. יורם ארדר, **דרכים בהלכה הקראית הקדומה**, (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2012), 317-328; חגי בן-שמאי, "הפרשן הקראי וסביבתו הרבנית", בתוך: **דברי הקונגרס העולמי למדעי היהדות 9** (תשמ"ה): 45-46, 53-56. הדברים האמורים כאן מכוונים לפרשנות הקראית שאחרי אלקומסי, שכן אצל ענן ובנימין, ראשוני החכמים שהנהיגו את התנועה הקראית במאות ה-8 וה-9, תודעה של פרשנות "פשטנית" מתודית טרם התפתחה, וקרבתם המתודית וההלכתית לתלמוד מורגשת, וראו בדבריו של בן-שמאי, "הפרשן הקראי", 45-46.

49. ראו בהערה 32 לעיל. בנוגע לדרכי השימוש של הקראים בספרות חז"ל, ראו Ofra Tirosh-Becker, "The use of Rabbinic Sources in Karaite Writings," in *Karaite Judaism: A Guide to its History and Literary Sources*, ed. Meira Polliack (Leiden: Brill, 2003), 319-339, ובמיוחד ההבחנה שתירוש בקר מבחינה בין ציטוט של טקסטים ובין שימוש בטרמינולוגיה הלכתית-תלמודית השאולה מן הקורפוס התלמודי.

50. בן-שמאי, **הפרשן הקראי**, 53.

51. הדיון מתבסס על בבלי, שבועות מז ע"א-מח ע"ב.

52. על בסיס בבלי, כתובות צו ע"א-ע"ב.

נועם גונן

המחלקה לאמנויות,
אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

הנוף הנמוג של ג'ון טוואכטמן ויחסו לשאלות של זהות וייצוג המציאות באמריקה של סוף המאה ה-19

1 – John H. Twachtman,
Barn in Winter,
Greenwich, Connecticut
early 1890s, oil on
canvas, 45.7 x 66 cm,
Gerald Peters Gallery,
New York.



ציורי הנוף של הצייר האמריקני ג'ון הנרי טוואכטמן (Twachtman, 1853-1902) מותחים את הייצוג המצויר עד לנקודת-קצה: זהו נוף במצב של היעלמות, התפוגגות או התאיידות תמידית, אשר גובל לעתים בהפשטה כמעט מוחלטת. לאור נוכחותו מלאת-ההוד של הנוף בציורים האמריקניים בראשית ובאמצע המאה ה-19, מצב זה שבו מוצג הנוף מעורר תהיות: על איזה רקע, ומתוך איזו אג'נדה אמנותית-תרבותית, מתחוללת טרנספורמציה שכזאת?

*מאמר זה מבוסס על עבודת מוסמך לתואר שני שנכתבה במחלקה לאמנויות באוניברסיטת בן-גוריון בנגב. ראו: נועם גונן, "הנוף הנמוג של ג'ון טוואכטמן, ויחסו לשאלות של זהות וייצוג המציאות באמריקה של סוף המאה התשע-עשרה" (עבודת גמר לתואר שני, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2018). ברצוני להודות מעומק הלב לד"ר רונית מילאנו על הליווי וההנחיה, ההשקעה וההשראה.

במסגרת מאמר זה אטען כי ייצוג הנוף כישות נעלמת בציוריו של טווכטמן הוא מהלך אמנותי שאינו נובע מבחירה סגנונית גרידא, אלא זהו מהלך המכונן זהות, אשר מושתת על יחסי התרבות האמריקנית עם הטבע והנוף. בשלהי המאה ה-19, שנות פעילותו של טווכטמן, כאשר מרבית אזורי הספר (frontier) ביבשת כבר נכבשו ו"תורבותו", חל שינוי רדיקלי בתפיסת המתיישבים האמריקנים את הטבע: ממרחב מסוכן ופראי שיש להיאבק בו הפך הטבע לנכס יקר-ערך ולמקום מפלט מן החיים בעיר הסואנת, מרחב בעל פוטנציאל לריפוי ולהשבת הנפש. בהקשר הזה, העלמת הנוף ביצירותיו של טווכטמן היא פועל יוצא של השאיפה להציג את היבטיו הרוחניים של הטבע, במובן של התייחסות לטבע כיסוד "פנימי".

גישתו הציורית הרדיקלית של טווכטמן עוררה מחלוקת בקרב הביקורות והקהל: אחדים ראו בה הפשטה נבובה אשר אינה מייצגת למעשה דבר, בעוד אחרים תפסו אותה כמבטאת נאמנה את רוחו של הנוף האמריקני. במאמר אדגים כי ויכוח זה אינו מתמצה ביריבות בין עמדות שונות לגבי סוגיות אסתטיות, אלא, בהקשר של העלמת הנוף, הוא טומן בחובו שיח תרבותי על אודות סוגיות של זהות. בחברה שמתחוללות בה תמורות טכנולוגיות, תרבותיות ודתיות, טווכטמן מציע, באמצעות הפיכת הנוף המיוצג לישות אידאית, בלתי-חומרית, זהות "מודרנית" חדשה – של אינדיבידואליות, אינטימיות וקיום רוחני.

"ברוחי קיימות תמונות טובות יותר מאי-פעם. רבבות של תמונות באות והולכות מדי יום, ואלו הן התמונות השלמות היחידות שציורו, תמונות שלעולם לא יקולקלו על ידי צבע וקנבס."¹

את המילים הללו כתב הצייר האמריקני ג'ון הנרי טווכטמן (Twachtman, 1853–1902) לחברו, הצייר ג'וליאן אלדן ווייר (Weir, 1852–1919), בשנת 1880. הן מופיעות כבדרך אגב במכתב, ללא כל התייחסות נוספת. הדברים מעוררים תשומת לב, שכן הם מציגים דחייה בסיסית, רדיקלית, של החומר – הקנבס והצבע, אמצעי ביטוי של הצייר, ושאיפה אל שלמות מוחלטת שלא ניתן להגיע אליה באמצעות החומר. ואולם, המילים הללו לא נכתבו ברגע של ייאוש או מיאוס ממלאכת הציור, אלא, כפי שמעיד המשך המכתב, דווקא בשעה שבה היה טווכטמן מלא תקוות לגבי עתידו – אמן בראשית דרכו, לפני נסיעה לפירנצה ללמד בבית ספר שפתח מורו, פרנק דובנק (Duveneck, 1848–1919). את הנסיעה הזו ראה טווכטמן כהזדמנות לממש את שאיפותיו ולזכות בתהילה ובעושר ("fame and fortune", בלשונו). דווקא משום כך, היחס

השלילי כלפי מלאכת הציור מעורר שאלות: מדוע הצבע והקנבס "מזהמים" או "מקלקלים"? האם המהות של הציור טמונה בחומר הטהור, הוא הרעיון – האידיאה, ללא התערבות יד אדם? אילו ציורים ניתן להוציא לפועל מתוך הלך רוח הרואה את "התמונות השלמות" כדבר הקיים בתוך התודעה בלבד?

נופים נמוגים

ג'ון הנרי טווכטמן היה צייר נוף, אשר עיקר פעילותו בשנות השמונים והתשעים של המאה ה-19, שנות השגשוג של האימפרסיוניזם באמריקה.² כמי ששוין לא פעם לסגנון זה, וציוריו אף הוצגו בשנת 1893 בתערוכה משותפת לצד ציוריו של קלוד מונה (Monet, 1840–1926),³ גיבש טווכטמן את סגנונו האמנותי במיזוג השפעות שונות שספג. אולם בניגוד לחבריו הקרובים – הציירים תיאודור רוברטסון (Robinson, 1852–1896), צ'יילד האסאם (Hassam, 1859–1935) וויליאם מריט צ'ייס (Chase, 1849–1916), שנטו להיות נאמנים יותר לעיקרי הסגנון האימפרסיוניסטי ולהתייחסותו, למשל, לאור ולמשיחות המכחול – טווכטמן מעולם לא הפך לאימפרסיוניסט מובהק. הוא אמנם נהג לעבוד באוויר הפתוח, תוך שימוש בפלטת צבעים בהירה, ולפרקים אף צייר במשיחות מכחול קצובות ומקוטעות; אך הקונטרסט הנמוך, ההתייחסות הלא-עקבית לשימוש בצבעים משלימים וחוסר העניין באור כתופעה אופטית הרחיקו את יצירתו מן הסגנון האימפרסיוניסטי והציבו אותה בתווך בין האימפרסיוניזם האירופי לטונאליזם האמריקני.⁴

טווכטמן החל את חניכתו כצייר אצל פרנק דובנק, צייר אמריקני שרכש את השכלתו האמנותית באקדמיה המלכותית של מינכן. בעקבות דובנק, נרשם טווכטמן לאקדמיה של מינכן ב-1875 ולמד שם במשך שנתיים. תקופת לימודים נוספת העביר טווכטמן (בשנים 1883–1885) באקדמיה ז'ולייין (Academie Julian) בפאריס. לאחר תקופות של שהות ויצירה במקומות שונים באירופה, חזר טווכטמן בסוף שנות השמונים של המאה ה-19 אל הנוף האמריקני והשתקע בגריניץ', קונטיקט (Greenwich, Connecticut). בשנות התשעים, עשור פורה מאוד מבחינה יצירתית, צייר טווכטמן נופים רבים בסגנון כתמי, מעורפל ומרומז – אחדים מהם אף מתקרבים להפשטה מוחלטת – ומהווים אנטיזה לתפיסת הנוף האמריקני כפי שניסחו אותה אמני אסכולת נהר ההדסון.⁵ וציירי הנוף שהושפעו מהם במהלך המאה ה-19. לעומת ההדר שאפיין את נופיהם של ציירי אסכולה זו וממשיכי דרכם,⁶ שבהם הטבע נגלה במלוא עוצמתו ותפארתו, נופיו של טווכטמן משדרים מינוריות: חיוורים, ריקים, נמוגים.

כך נגלה, למשל, מן הציור *Barn in Winter, Greenwich, Connecticut* (תמונה 1), שבו הקונטרסט הנמוך והכתמיות שבה מתוארת הסביבה המושלגת מעניקים לנוף מראה אתרי, ורק המרובע המייצג את האסם מהווה נקודת מאחז מסוימת במציאות. קווי מתאר אינם קיימים, ומה שמבדיל כתם צבע אחד ממשנהו הוא שינויי גוון קלים, דבר היוצר תחושת היעלמות או התמוססות. אכן, ניתן מנגד לטעון כי בציור מוטיב של נוף מושלג מתבקש אופן תיאור מרומז ומתארים מטושטשים המעלימים את נוכחותו הפיסית של הנוף, אך אסטרטגיה ציורית דומה חוזרת על עצמה גם בתיאורים עונתיים אחרים. בציור *The Cascade in Spring* (תמונה 2), למשל, צורתו המופשטת של הנחל הזורם מועצמת על ידי הבוהק הלבן, ומאפילה על גווני האביב הירוקים-צהובים-סגולים-כחולים שבאחו מסביב. ביצירה זו ישנו אלמנט אחד, בעל צורה לא מוגדרת ו"אורגנית", אשר מודגש, בעוד הנוף כמרחב פסי – מתפרק ומתרוקן.

2 — John H. Twachtman,
The Cascade in Spring
ca. 1890s, oil on
canvas, 55.9 x 76.8 cm,
Spanierman Gallery, LLC,
New York.



מסקירת גוף עבודותיו של טווכטמן ניתן להתרשם כי העלמת הנוף היא מהלך ברור ועקבי, שתחילתו בסוף שנות השמונים של המאה ה-19 והמשך התפתחותו לאורך שנות התשעים. טיבו של מהלך זה מתבטא, למשל, בהשוואה בין שני ציורים המייצגים שתי תקופות שונות ביצירתו: הציור *Springtime* (תמונה 3), אשר צויר ב-1884, בזמן תקופת שהותו של טווכטמן בצרפת, ולעומתו הציור *End of Winter* (תמונה 4), אשר נוצר בגריניץ' ומתוארך בין השנים 1890–1895. במבט ראשון ניתן להבחין בקווי דמיון המשותפים לשני הציורים: קו האופק הפתוח וארגון העומק בעזרת המישורים, הקוויות המתפתלת של הנחל הזורמת כלפי תחתית הפורמט, והעצים הבודדים הבולטים על רקע השמים ושוברים כאנכים את התנועה האופקית. אך בעוד שבציור המוקדם בולטת בבירור נוכחותו של קו רישומי, ומשטחי הצבע נוטים להיות אחידים יחסית ואינם פורצים את המתווה הקווי, הרי שבציור המאוחר הקוויות אמנם קיימת, אך היא מרומזת הרבה יותר. משטחי הצבע, כמו גם המישורים הבונים את העומק החזותי, מחלחלים זה אל זה ומתערבבים אלה באלה. בנוסף לכך, ניכר שינוי

3 — John H. Twachtman,
Springtime
ca. 1884, oil on canvas,
93.7 x 127 cm, Cincinnati
Art Museum, Gift of
Frank Duveneck.



4 — John H. Twachtman,
End of Winter
ca. 1890–95, oil on canvas, 55.9
x 76.5 cm, Smithsonian American
Art Museum, Washington, D.C.,
Gift of William T. Evans.



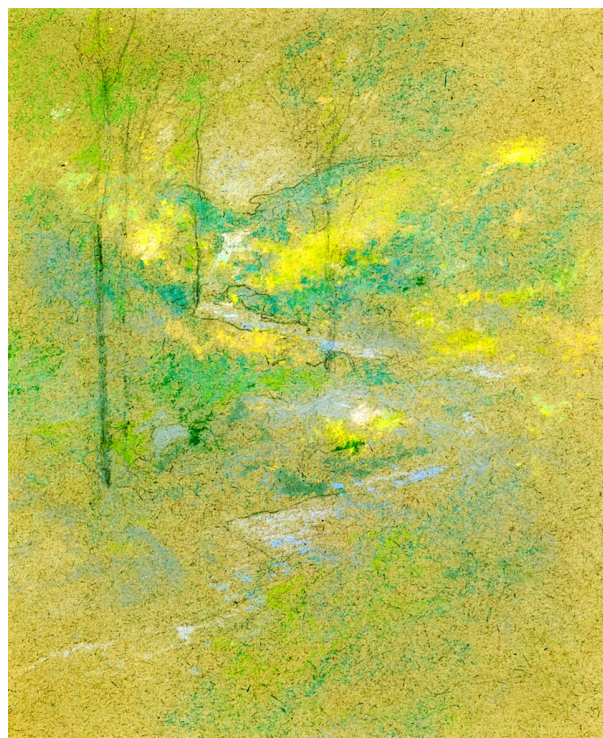
בתפיסת הצבע, שכן הצבעוניות האפרפרה המשובצת בטונים כהים יחסית (תמונה 3) מוחלפת בטונים בהירים (תמונה 4) ובקונטרסט נמוך מאוד היוצר תחושה של התאיידות. הבדל משמעותי נוסף יוצרת הקומפוזיציה: בציור משנות התשעים קו האופק מוגבה, והאדמה, אף שזו מעבירה תחושה אוורירית מאוד, תופסת חלק נכבד מפורמט הציור. ארגון קומפוזיציוני זה אופייני לרובם המכריע של ציורי תקופה זו.

לצד ציורי השמן, החל מאמצע שנות השמונים הרבה טווכטמן לצייר בגירי פסטל. ציורי הפסטל שימשו את טווכטמן לעתים כאטיודים, אך לרוב זכו למעמד של יצירות בזכות עצמן, ואף הוצגו ברבות מתערוכותיו. עבודות אלו, אשר בוצעו לרוב על גבי נייר חום או אפרפר, מציגות עיבוד ציורי מינימלי ביותר (תמונות 5 ו־6). זאת ועוד: בשל העובדה שהפסטל עשוי מחומר גירי בעל תכונות של אבקה נידפת ומתפזרת, ומתוך הבחירה הספציפית של טווכטמן להישאר קרוב לגוון הנייר כבסיס, מתקבלת תוצאה שבה הנוף המצויר הוא כה קלוש, עד שלעתים נדמה כי כמעט ואין התערבות של יד האמן על גבי הנייר.

5 — John H. Twachtman,
Path in the Hills,
Branchville, Connecticut
ca. 1888–91, pastel on paper,
25.4 x 30.5 cm, Spanierman
Gallery, LLC, New York.



6 – John H. Twachtman,
Brook among the Trees
ca. 1888–91, pastel on
paperboard, 25.7 x 21.3 cm,
Private Collection.



טווכטמן שאב השראה, ככל הנראה, מציורי הפסטל לאופן העיבוד של ציורי השמן שלו – שכן הצבע העמום והכתמיות המטושטשת, בעלת החספוס העדין, שהם תוצריו הטבעיים של מדיום זה, משוחזרים על ידו לעתים קרובות גם בציורי השמן, על גבי הקנבס. גישה זו ממחיש הציור *Tulip Tree* (תמונה 7): עץ צפצפה דק וגבוה חוצה אנכית את הקנבס ונקטע בקצהו העליון, כך שהדימוי מתמוג בחלקו אל תוך הרקע. הצורות מעובדות באופן של הטחות צבע ושפשוף צבע (scrubbing), אופן עבודה המדגים את השפעת ציורי הפסטל על הטכניקה של טווכטמן בצבעי שמן. המנעד הצבעוני מצומצם למדי, ונראה כאילו רוב ערבובי הצבע נוצרו על הקנבס בתהליך העבודה. באזורים אחדים ביצירה, כדוגמת הפינה הימנית העליונה, נותר הקנבס חשוף.

7 — John H. Twachtman,
Tulip Tree
ca. 1889–91, oil on canvas,
110 x 76.8 cm, Spanierman
Gallery, LLC, New York.



חשוב לציין כי היעלמות הנוף אינה תהליך ליניארי, חד-כיווני, מכוון ומושכל, שבסופו מגיע טווכטמן לניסוח תמציתי ומופשט של האובייקט – בדומה לתהליכים היצירתיים של אמנים שונים במאה ה-20. נראה כי טווכטמן לא התעניין בתהליך של צמצום מן הסוג הזה. גוף העבודות שלו מהווה מסכת מורכבת, שבה האמן מיישם מיצירה אחת לאחרת אופני טיפול שונים בנוף, הנעים בין ייצוג מימטי של תוואי נוף ברור ומוגדר, לבין ערפול מוחלט והנחות צבע שרירותיות כביכול. יחד עם זאת, בתקופה המכונה "תקופת גריניץ'", בשנות התשעים של המאה ה-19, ניתן להבחין בבירור כי ציוריו של טווכטמן מתקרבים אל אותו סף של "היעלמות"⁷.

בהקשר ההיסטורי הרחב, הגישה הציורית של טווכטמן אל הנוף מעוגנת בתפיסות אסתטיות המתעצבות באירופה במהלך המאה ה-19: במחצית השנייה של מאה זו כבר הפך ציור הנוף לאמצעי מקובל שאפשר לאמני האוונגרד לעסוק בסוגיות צורניות וסגנוניות. תפיסה זו אפשרה לאמנים ללכת ולהתרחק מן הייצוג המימטי, ולשקע את עצמם בחקר האמצעים החזותיים העומדים לרשותם: הקו, הצבע, הקומפוזיציה וכו'. לא בכדי הכריז ב-1868 הסופר והפובליציסט אמיל זולא (Zola, 1840–1902) מעל דפי העיתון *L'Événement* *illustré* על מותו של ציור הנוף הקלאסי, לאחר שבירת המוסכמות המוחלטת של ציירי הנוף בני זמנו.⁸ ציור הנוף בכלל, והציור באוויר הפתוח בפרט, שינו לחלוטין את שדה האמנות במאה ה-19, ולמעשה הגדירו מחדש את עצם מעשה היצירה האמנותית, את אופן השימוש בכלים העומדים לרשות האמן ואת הפרסונה של האמן עצמו.⁹ אין ספק כי טווכטמן, שרכש את עיקר השכלתו האמנותית באירופה ושראה את עצמו מזוהה עם הרעיונות החדשניים של תקופתו, הושפע במידה לא מבוטלת מגישות אלו. כאשר חזר לבסוף לאמריקה והשתקע בגריניץ' יצר טווכטמן מיזוג של ההשפעות שאלהן נחשף – מחניכותו במינכן ובצרפת, מהאימפרסיוניזם, ומאמנותו של הצייר ג'יימס מק'ניל וויסלר (Whistler, 1834–1903),¹⁰ ועיבד אותן לכדי סגנון ציורי חדש, שבו תיאר את הנוף שראה סביבו.

זיקתו של טווכטמן לתפיסות אסתטיות בנות-הזמן, ובכלל זה למגמות של הפשטה והתרחקות מייצוג המציאות, ניכרת. אך האם היעלמות הנוף ביצירתו של טווכטמן היא תוצאה של עמדה אסתטית-סגנונית ותו לא? על איזה רקע היסטורי ותרבותי מתרחשת אותה היעלמות של תוואי הנוף, הצוברת תאוצה לאחר שובו של טווכטמן לאמריקה? ההשפעות הסגנוניות על יצירתו של טווכטמן הן אירופיות ברובן, אך חיוני להתייחס להיעלמות הנוף לאור מרכזיותו של ייצוג הנוף בתרבות האמריקנית.

הנוף והלאומיות האמריקנית

כבר למן הרבע הראשון של המאה ה-19 תפס הנוף מקום מרכזי ביצירה התרבותית האמריקנית, הן באמנות והן בהגות ובספרות.¹¹ הטבע הפראי והבתולי שפגשו ראשוני המתיישבים האירופים באמריקה היה בעל איכות ועוצמה חדשה ושונה מן הטבע שאליו היו רגילים, שכבר עבר תהליך היסטורי ארוך של תרבות.¹² הנוף האמריקני הפך במהרה מקור לגאווה לאומית, שכן הוא יצר הבדל שאין לטעות בו ביחס לאירופה. לטענת ברברה נובאק (Novak), התקבלותו המהירה של ציור הנוף בתרבות האמריקנית מתיישבת עם צעירותה של האומה ועם המצע הפוליטי שלה: בניגוד לציור ההיסטורי, שדרש הן מהאמנים והן מהקהל היכרות עם עולם הדימויים והנרטיבים של ההיסטוריה והספרות הקלאסית, זו של "העולם הישן", ציור הנוף נסמך על תפיסת יופיו של הטבע כעיקרון אנושי אוניברסלי, ובמובן זה היה בעל מהות "דמוקרטית" יותר מן הז'אנרים האמנותיים האחרים.¹³

בנוסף לכך, המרחבים הפראיים נחוו דרך הרגש הדתי-נוצרי כ"גן העדן שהושב", וברוח זו תוארו על ידי ציירים כתומאס קול (Cole, 1848–1801) ואשר ב. דיווראנד (Durand, 1796–1886). ה"נשגב" (Sublime)¹⁴ הרומנטי האירופי עבר אדפטציות וגלגולים שונים ביצירה האמריקנית. נובאק בוחנת את השינויים במשמעותו של מושג זה החל מסוף המאה ה-18 ולאורך המאה ה-19: בעוד שמשמעותו הראשונית (בציור האירופי) הייתה קשורה ליראה, לקדרות ולהוד, הרי שבפרשנות האמריקנית שלה זכה [למשל, בציוריהם של קול, פרדריק אדווין צ'רץ' (Church, 1826–1900), ג'ון פרדריק קנזט (Kensett, 1816–1872), סנפורד

רובינזון גיפורד (Gifford, 1823–1880) ואחרים] מתייחסת "נשגבותו" של הטבע לתיאור יופיו עוצר הנשימה, יופי המוצג בהקשרים דתיים, מוסריים ולאומיים (תמונה 8). ה"נשגב החדש", האמריקני, שהלם את הטעם הרחב יותר, הבורגני, סייע להחדיר את הטבע עמוק יותר אל תוך הזהות הלאומית האמריקנית.¹⁵

8 — Frederic Edwin Church, *Cross in the Wilderness*
1857, oil on canvas,
41.3 x 61.5 cm, Museo
Nacional Thyssen-
Bornemisza, Madrid.
© Fundación Colección
Thyssen-Bornemisza,
Madrid



אולם היחס לטבע האמריקני טמן בחובו פרדוקס: הטבע שימש, מחד גיסא, סמל רב עוצמה ומשמעות בתוך האתוס של האומה הבונה את עצמה. מאידך גיסא, אותה בנייה הצריכה בירוא של יערות וניצול מאסיבי של משאבי הטבע לשם הקמת ישובים, מפעלים ומסילות רכבת. לאורך רוב המאה ה-19 נתפס הטבע, על כל ייצוגיו השונים – חיות פרא, שבטים אינדיאנים, אדמות שאינן ראויות לגידולים חקלאיים, פגעי מזג-אוויר וכדומה – כמכשול, ולפיכך כדבר שיש לגבור עליו כדי ליישב את ה"עולם החדש" וליצור בו חברה אנושית חדשה.¹⁶ לאחר הכרזת העצמאות ב-1776 ולאורך המחצית הראשונה של המאה ה-19, עם כיבוש הסֶפֶר (frontier), אותו פרדוקס עדיין נעלם מעיניהם של רבים, אם כי היו אחדים שזיהו את מגמת החורבן שמצב זה מביא עמו והתריעו עליה. כך, למשל, בביקורו באמריקה ב-1831 תהה ההיסטוריון והוגה הדעות אלכסיס דה-טוקוויל (Tocqueville, 1805–1859) בתוגה על גורלם של יערות העד.¹⁷ גם תומאס קול חזר והתריע מפני השתלטות הקדמה והציוויליזציה שתוצאותיה ימיטו חורבן על הטבע הפראי.¹⁸

לקראת סוף המאה ה-19 התחולל שינוי מהותי ביחסה של התרבות האמריקנית אל הטבע. כפי שמתאר רודריק נאש (Nash) בספרו *Wilderness and the American Mind* (1967), בשנות התשעים של המאה היבשת הייתה כבר במצב מתקדם של אכלוס, ומרחבי הטבע, או הסֶפֶר, שנתפסו עד אז כאינ-סופיים, הלכו ונעלמו אט-אט. הטבע, טוען נאש, לא זו בלבד שחדל להיתפס כמסוכן, אלא הפך לאלטרנטיבה חיובית לחיי העיר והבית העירוני: מרחב לבלות ולטייל בו, ליהנות מיופיו הראשוני, למצוא בו שקט ושלווה. זאת ועוד – בעשור האחרון של המאה, על פי נאש, החלה לחלחל בקנה מידה רחב ההבנה כי שימור הטבע הוא כורח המציאות. היו אלה שנים שבהן פעל נמרצות האקולוג ג'ון מיויר (Muir, 1838–1914) להשגת הכרה באזורים נרחבים באמריקה כשמורות טבע. הטבע העוין לשעבר הפך לנכס יקר-ערך, ולבעל פוטנציאל לריפוי ולהשבת הנפש, במסגרת תופעה של "חזרה לטבע" שנאש מכנה "Wilderness Cult".¹⁹ במקביל לכך השתרשה בציבור ההבנה שהטבע שבו נאבק האדם האמריקני הוא למעשה גם חלק ממה שמגדיר את זהותו הלאומית. ההיסטוריון בן התקופה, פרדריק ג'קסון טרנר (Turner, 1861–1932), היה אחד מן ההוגים הבולטים והמשפיעים שזיהו את חשיבותו של הטבע ואת השפעתו על עיצוב דמותו וזהותו של האדם

האמריקני. במאמר שפרסם ב־1896 בכתב העת לענייני תרבות *Atlantic Monthly* טען טרנר שכיבוש הספר העניק לאדם האמריקני יתרון על פני האדם האירופי, ולו רק מעצם ההתמודדות שלו עם המרחב הפראי והלא־מיושב, התמודדות שבגינה נדרש לנסח עצמו מחדש, להגדיר את חוקיו וליצור חברה טובה יותר. החזרה למצב הפרימיטיבי, על פי טרנר, חייבה את האמריקני לתעוזה, לעצמאות ולאנדיבידואליות, אפשרה את הדמוקרטיה – ולמעשה, הקנתה זהות.²⁰

החיבור בין הנרטיב ההיסטורי שהובא לעיל לבין נופיו הנמוגים של טווכטמן מעלה שתי נקודות התייחסות אפשריות, שעשויות לשפוך אור על ההקשר הרחב יותר של מהלכיו הציוריים של האמן: נקודת ההתייחסות הראשונה נובעת מהיעלמותו הפיסית של הטבע, כחלק מהסיטואציה של כיבוש הספר ותהליכי האורבניזציה והתיעוש של החברה האמריקנית. ציור הנוף הנמוג יכול להתפרש כאלגיה לנוף ולטבע האמריקני ההולך ונכחד, בין שהוא מציג תוכחה מוסרית ובין שהוא מתאר מציאות קיימת. נקודת ההתייחסות השנייה, לעומת זאת, אינה רואה את הטבע כישות פיסית בתהליך של נסיגה, אלא רואה בו ישות רוחנית בתהליך של התעצמות. הנוף אולי נעלם מן העין, אך הוא נרקם בתוך הנפש, או הממד ה"פנימי". בתוך כך, נחשפים ניואנסים ואיכויות מעודנות הקיימות בטבע ומועצמות על ידי אמצעי המבע הציוריים, דרך ראייתו הסובייקטיבית של האמן. אתיחס לשתי נקודות המבט הללו בזיקה להקשר של הזהות הלאומית שנפרש כאן, דרך דיון בהתקבלות השנויה במחלוקת של גישתו הציורית של טווכטמן.

ייצוג של כלום, או "נירוונה אמנותית"?

טווכטמן ראה בקרבה לטבע משמעות גדולה ברמה האישית. באופן התואם לכרוניקה ששרטט נאש, הטבע מבחינת טווכטמן מהווה מקום מפלט והקרבה לטבע אינה מובנת מאליה, כפי שמשתקף מדבריו שכתב לווייר ב־1891, זמן קצר לאחר שהשלים את רכישת בית החווה בגריניץ':

אני חש מרוצה יותר ויותר מהבידוד שבחיי הכפר. להיות מבודד הוא דבר טוב, כך אנו קרובים יותר אל הטבע. אני מבין עתה עד כמה חיוני להיות בכפר כדרך קבע, לאורך כל עונות השנה.²¹

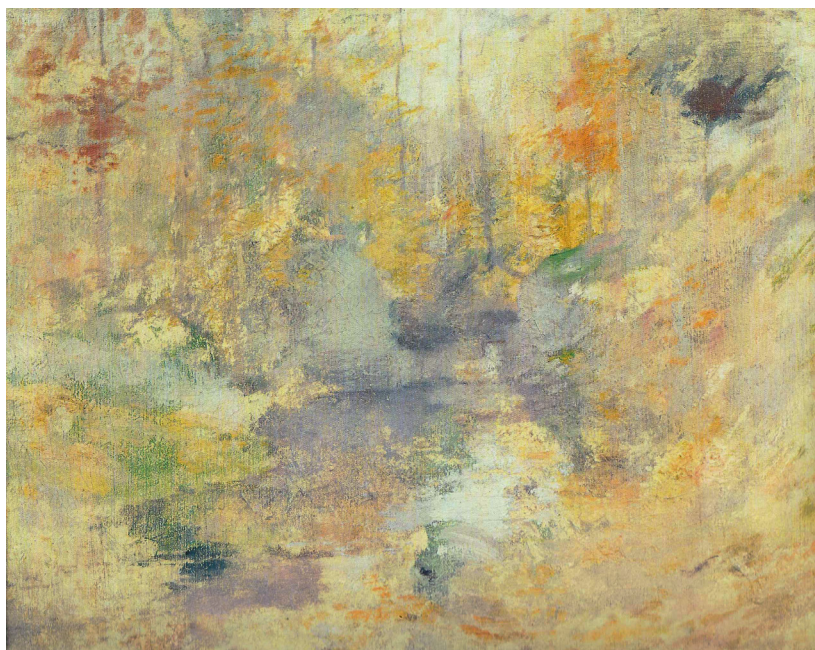
חרף המשמעות הרבה שייחס טווכטמן לחיים תוך קרבה לטבע, אין סימוכין לכך שהיה בעל אג'נדה אקולוגית מופגנת ומובהקת, ולכן לא ניתן לבסס את הטענה שלפיה התכוון להציג את הטבע כישות הולכת ונכחדת. אך ניתן לראות בהקשר הזה את הנוף כמטאפורה, שהרי אם הזהות האמריקנית מתקיימת מתוך זיקה לנוף האמריקני, אזי היעלמותו יכולה לסמן טשטוש זהות או אבדן זהות. פרשנות זו עולה בקנה אחד עם תהיותיו וספקותיו של טרנר בדבר עמידותה של הזהות האמריקנית נוכח העובדה שכיבוש הספר הושלם, ובעקבות כך החברה האמריקנית מוצאת עצמה בשחר המאה ה־20 במצב חדש ושונה מן המצב שבו התהוותה.²²

ואכן, גישתו של טווכטמן אל הנוף נגעה כנראה בעצב חשוף. בעיני אחדים מבני תקופתו, הנופים הנמוגים ביטאו ניהיליזם מסוכן ומכלה, שסופו שלא יותיר אחריו כלום, שכן הוא מהווה סכנה להיעלמות הדימוי והפשטה טוטאלית. לא אחת כוונה המתקפה נגד אותה "סובייקטיביות", או "אנדיבידואליות", העומדות לעומת ה"ציבור" או ה"חברה", ולמעשה עומדות בסתירה לאותה לאומיות מונוליתית שהוטמעה בנוף האמריקני הרומנטי.

כזו, למשל, הייתה התגובה לציור *Hemlock Pool – Autumn* (תמונה 9). במבט ראשון, הציור נראה כהפשטה מוחלטת: כתמים שרירותיים של צבע מפוזרים על גבי קנבס שבחלקים מסוימים שלו נותר חשוף. במבט שני, ניתן לזהות דימוי נופי, המזכיר מאוד ציורים אחרים של טווכטמן – עצים צרים וגבוהים בחלקו העליון של הקנבס, הצומחים על גדות פלג נחל או בריכה. על אף ההפשטה הנועזת, הציור זכה ב־1894 בתחרות השנתית של האקדמיה לאמנויות יפות בפנסילבניה (עובדה זו כשלעצמה מפתיעה פחות אם נתחשב בעובדה שחבר השופטים היה מורכב מרבים מחבריו הציירים של טווכטמן, כולל טווכטמן עצמו). מבקר ה־*Philadelphia Inquirer* כינה את הזכייה "כפירה"²³, ומבקר ה־*Philadelphia Times* כינה אותה "אירוע מצער", והוסיף –

הציירה "סתיו" היא בקושי תמונה [...] למר טווכטמן ישנם חמישה ציורי נוף, כולם באותו הסגנון, שנצבעו וגורדו כפי הנראה עם סכין פאלטה. האמנות הזו 'עשויה לדבר לנפש האמן', אך לבטח לא לנפשו של אף אחד אחר.²⁴

9 — John H. Twachtman, *Hemlock Pool – Autumn* ca. 1894, oil on canvas, 39.4 x 49.5 cm, Private Collection.



הנוף המהווה "בקושי תמונה" מסמן את האפשרות הממשית, המאיימת, לטשטוש זהות. האמן מנתק עצמו מן החברה, שבוי, על פי הכותב, בקסמי רעיונות העוועים של עצמו. מבקר ה־*Sun*, בביקורת על תערוכה אחרת של טווכטמן, תוקף את הציורים בחריפות כ"בדיחה גרועה על חשבון הציבור". האקט הפרשני כלפי הנוף וייצוגו בציור מתואר כאינטרוספקציה "חולנית", רוויית זחיחות עצמית:

ג'. ה. טווכטמן מציג קנבס ובו [...] כמה כתמים ירוקים וצהובים ופיתולי מכחול, כפי שילד מנסה לצייר עצים [...] העניין הוא בדיחה גרועה על חשבון הציבור, או תוצר של התבוננות פנימית חולנית, המביאה לשביעות רצון עצמית מופרזת. בכל מקרה, עצוב מאוד.²⁵

מבקר האמנות, המחזאי והמשורר סאדאקיצי' הרטמן (Hartmann, 1867–1944) לעג בציניות לציורים ה"ריקים" שאינם מייצגים דבר:

כמה מן התמונות [...] יכולות היו במידה שווה להתלות במהופך או על הצד; הן אף פעם אינן מייצגות דבר. הן היו ריקות, עם רגש עלוב. טווכטמן עשה לעצמו פעם הרגל לחלום בעגמומיות בפסטל אפור או ירוק, על גבי נייר אפור כהה, ואין מצטיין ממנו בייצוג של כלום.²⁶

בספר שפרסם הרטמן ב־1902, *A History of American Art*, הוא שב ומזכיר לגנאי את האמנות של טווכטמן, שאותה הוא מכנה בלעג "אמנות אולטרה-אינדיבידואלית".²⁷ שוב ושוב, האסטיקה של העלמת הנוף, יחד עם זהותו של האמן – שתי מהויות אלו עומדות כנגד הקהל או הציבור.

ברם, היו מבקרים שראו במהלך של העלמת הנוף דווקא היבטים אחרים, חיוביים במהותם, של רוחניות, פואטיות ומיצוי המהות. נקודת מבט זו נקשרת לפרשנות השנייה שהוצעה קודם – הנוף הנעלם כישות רוחנית, אתרית, היוצרת זיקה לזהותו הרוחנית של האמן או הצופה, או ל"רוח האמריקנית", כפי שכותב אחד ממבקרי האמנות:

איש לא הצליח כל כך בתפיסת רוחו של הנוף האמריקאי. מכל מקום, בודדים הציירים [...] אשר הקדישו עצמם באופן כה מסור להפשטת המהות של הנוף תוך התעלמות מכל מה שריאליסט וולגרי עשוי לחשוב שמן ההכרח לכלול.²⁸

הכותב מעלה כאן שני היבטים: נושא ה"רוח" של הנוף האמריקני והאתגר שב"לכידתה", ונושא ההפשטה שמטרתה מיצוי המהות, לעומת העודפות הגסה של התיאור הריאליסטי. הוא מתייחס להפשטה הצורנית של טווכטמן את הנוף כאמצעי לחדור מבעד לפרטים "מסיחי הדעת" של המציאות, בחתירה אל המהות. מבקר אחר מתאר באריכות את חוויית הצפייה באחד מציוריו של טווכטמן:

כאן הצייר מוביל אותך למקום שקט. אינך מוגבל לצרות מידותיו של הבד, אתה חש כאילו אתה יכול לעקוב אחר התוואי הנפתל של הנחל, ולהשקיף רחוק אל האופק. זהו הקסם בתמונות הללו – הן אינן מונחות לפניך כעובדות; הן מעוררות רכבות של מחשבה; אתה מרגיש יותר מאשר אתה רואה.²⁹

הציור חודר למרחב פנימי של המתבונן, ומעורר חוויה: את "חויית הטבע", את האפשרות ללכת בתוך המרחב התמונתי כבחלום, ואת המפגש האינטימי של הצופה עם עצמו, עם רגשותיו ומחשבותיו. אופיים המרומוז של הציורים גורם לצופה להרגיש יותר מאשר לראות אותם – מצב המכיל פרדוקס לכאורה, כשהמדובר הוא באמנות ויזואלית. המרחב ההכרתי, התודעתי, מחליף אם כן את חוש הראייה.

במאמרה מ־1989 משתמשת קת'לין פיין (Pyne) במונח "Mind Landscapes" לתיאור נופיו של טווכטמן. פיין מציעה חיבור בין הציורים לבין שיטה תרפויטית פופולרית באותה תקופה, המכונה "Mind Cure". שיטה זו נפוצה באמריקה בסוף המאה ה־19, ונוצרה משעטנו של תורות כגון בודהיזם, נצרות, פסיכותרפיה וטרנסצנדנטליזם. הפרקטיקה כללה שימוש בדימויים מעולם הטבע, כאשר במהלך הטיפול, המטופל היה מכניס עצמו למצב מדיטטיבי עמוק שסייע לו לעבור מעין "התנקות פנימית", ומתוכה היה מגיח, כביכול, מזוכך נפשית ופיסית. הביקורת שלעיל מזכירה דרך התבוננות כזו. בהקשר הרחב יותר מצביעה פיין על קיומו של משבר דתי ורוחני באמריקה הנוצרית-פרוטסטנטית של סוף המאה ה־19, ורואה בנופיו של טווכטמן ניסיון להציע אלטרנטיבה או ריפוי רוחני לאותו משבר, בצורה של יצירת מרחב אוטופי.³⁰

רוח התורות הזן-בודהיסטיות, שנפוצו באמריקה באמצע המאה ה־19 ובסופה, משפיעה גם על פרשנותם של אחדים מן המבקרים בני אותו הזמן, וההקשר הרוחני-פסיכולוגי אף מקבל מובנים מיסטיים יותר. צ'ארלס הנרי קאפין (Caffin, 1854–1918), המבקר והיסטוריון האמנות בן זמנו של טווכטמן, מציין בספרו *The Story of American Painting* (1907) את דרך הציור של טווכטמן כדוגמה לסוג אמנות שמתמצת מתוך

הנוף את המהות הסמויה שלו, באופן כזה שהרגש (sentiment) אינו נותר חוויה פרטית אלא הופך לאמת אוניברסלית, שאותה הוא מכנה "a whisper from the universal". הוא מציג את העמדה הבאה ביחס לטווכטמן:

לכל מי שמייחס ערך רב לביטוי המופשט בתמונה, אחדים מנופיו של ג'ון ה. טווכטמן עשויים להסב עניין רב.

הוא הטמיע בתוכו את העובדות של סביבתו באורח כה שלם, עד כי רוחם נכנסה בו, וזוהי הרוח אותה שאף להעלות על גבי בדי ציור שהם מופת של טונאליות מעודנת. בדוגמא כגון "נחל בחורף" [...]. זוהי נשמת העולם הדומם והקר, הנם את שנתו, שאותה הוא תיאר.³¹

קאפין מתאר את תהליך היצירה של טווכטמן כתהליך אלכימי, מטאפיסי, שבו הנוף נספג בתודעתו של האמן, ותודעה זו משמרת ומבטאת בצורה ובצבע את ה"רוח" של אותו הנוף, באמצעות אותה "טונאליות מעודנת". בהמשך מסביר קאפין את המודרניזם שבבסיס ההפשטה של טווכטמן, מודרניזם שלטענתו הקדים את זמנו:

[טווכטמן] הבין [...] כי אם בעתיד יהא על הציור לעמוד איתן לצד ההתפתחויות במוזיקה המודרנית, האפשרות היחידה העומדת בפניו היא במציאת מניעיו בהפשטה.

יצירתו הטובה ביותר [...] מכילה את הצליל המודרני העדכני ביותר של אידיאליזם. היא מייצגת את מאמציו של האמן לשחרר עצמו מהנטל החומרי, על ידי מתן ביטוי לרוח השוכנת בחומר.³²

ההפיכה של הנוף לאידיאה וביטוייה של "הרוח השוכנת בחומר" מקבילה להפיכה של המוטיב המיוצג בציור למופשט, ושתייהן מאפשרות הישרדות אל מול תמורות הזמן.

בשנת 1914 הקדיש הסופר והמבקר ג'ון קורנוס (Cournot, 1881–1966) מאמר לטווכטמן במגזין *The Forum*, שבו השווה אותו לצייר זן יפני, ב"אופי הכמעט-אתרי", כלשונו, של הטכניקה הציורית שלו.³³ קורנוס מציג "בעיה ציורית", שיסודה בשניות הקיימת בין ההיבטים המופשטים של המציאות לבין ההיבטים המוחשיים שלה:

יש להביא בחשבון שאמנות הציור על פניה היא תיאור של דברים ממשיים באמצעים מוחשיים. התמודדותו של הצייר היא למסור את המופשט בתור דבר מוחשי; רעיונות, הלכי-רוח, ריגושים מוזיקליים, בתור צורות נראות [...] עליו לשאוף להפוך את הנגלה לנסתר, ואת הנסתר לנגלה. זו מעין בעיה מטאפיסית. צבע הוא דבר מוחשי [...] טווכטמן הפך את הדברים שצייר לרוחניים, ובו־זמנית הפך את הצבע עמו צייר לרוחני.³⁴

קורנוס נשאר מסתורי במילותיו, ואינו מבאר כיצד טווכטמן "הופך את הצבע לרוחני". ניתן אולי למצוא את המשכו של רעיון זה בפרט מסוים מן הביוגרפיה של טווכטמן, שאותה כתב אליוט קלארק (Clark, 1883–1980) ב־1924. קלארק מספר כי האמן נהג במתכוון לחשוף את ציוריו לגשם ולשמם, על מנת לייבש את השמן העודף ולהעניק מראה מט לציור.³⁵ נראה כי הליך זה, ללא ספק בלתי־שגרתי בפרקטיקה של צייר, היה חלק מן הגישה האקספרימנטלית של טווכטמן והוא ממחיש את ההתייחסות החומרית שהייתה לו לציור ולצבע, במטרה להשיג אפקט טקטילי מסוים. יחד עם זאת, ברמה המטאפורית וגם הקונספטואלית, הליך זה מציע תובנה נוספת: כבר הוזכר כי בציורים משנות התשעים מגביה טווכטמן

את קו האופק, ובכך מגביר את נוכחותה של אדמה בקומפוזיציה. כאשר טווכטמן חושף את הקנבס לפגעי ולחסדיו של מזג האוויר, הקנבס מתפקד הלכה למעשה כאדמה, ואולי הוא אף מהווה מעין תחליף לאדמה. טווכטמן ממיר בכך את הייצוגי בממשי.

האדמה בציוריו של טווכטמן היא אדמה "של הרוח", שכן אופן טיפולו של טווכטמן באדמה שבציור – בייצוג האדמה – הוא כתמי, זורם, אוורירי, כמיזוג של שני היסודות. קורנוס מציב איכות זו אל מול הווירטואוזיות של האימפרסיוניסט הצרפתי קלוד מונה, שנתפס כפוזיטיביסטי ו"מדעי":

לו צייר מונה סצנה זו, הוא ללא ספק היה גורם לנו להרגיש את עוצמת התזמור שלו. אך טווכטמן תפס את הנשמה. זוהי מעלתו. הטכניקה של אמן היא האגו שלו, ואצל טווכטמן האגו מתעלה לא בחשיבות העצמית שלו, אלא בביטול העצמי שלו. הטכניקה שלו, פחות "מקצועית" מזו של מונה, הופכת עצמה לבלתי נתפסת, מאבדת עצמה בתוך נשמת הדברים, עוברת בשלמותה למצב אחר, מעין נירוונה אמנותית, בה הרוח משתחררת מן החומר.³⁶

הזיכרון והעידון עד כדי "הליכה לאיבוד בתוך נשמת הדברים" וה"ביטול העצמי" של הציור, כלשונו של קורנוס, הם האיכות אשר "גואלת" את הנוף ממצבו החומרי. וכאשר נמחקת ההפרדה בין חומר ורוח, בין אובייקט וסובייקט, התוצאה היא שלמות, או כפי שקורנוס מתאר זאת – "נירוונה אמנותית".

אין זה סביר כי קאפין וקורנוס נחשפו למכתב שכתב טווכטמן לווייר ב־1880, שבו הוא מבקש ליצור ציור ללא נוכחותו של חומר³⁷ – אך ללא ספק פרשנויותיהם מעניקות למילים אלו משנה־תוקף. טווכטמן, אם כן, מבקש להחזיר את ציור הנוף – אותו הציור שנולד בתודעה ועבר דרך התבוננות בנוף הפיסי – בחזרה אל התודעה, אל המרחב ה"פנימי". ניתן להרחיב את משמעותו של אותו מרחב פנימי, אם נתייחס לעובדה מעניינת נוספת: לכל אורך שנות התשעים, מרבית ציורי הנוף של טווכטמן הם למעשה תיאורים של הטבע שנמצא בחצר האחורית של ביתו בגריניץ', קונטיקט. הבית כלל חלקת אדמה לא מעובדת של כשבעים דונמים, ובה חורשת עצים קטנה שעובר בה פלג של נחל, הוא אותו פלג נחל המופיע שוב ושוב בציוריו של האמן. "רוחו של הנוף האמריקני" נדלתה למעשה מתוך שטח מצומצם יחסית של חלקת ביתו של הצייר.

הנוף האינטימי

אחדים מהאנשים שהכירו את טווכטמן ייחדו לו יכולת יוצאת דופן, מיתית כמעט, ליצור מפגש עם הטבע ולשקף את יופיו הפנימי מתוך אותה אינטימיות. הציירת קרוליין מייז (Mase, 1880–1949), שהיתה תלמידתו של טווכטמן, מתארת את המפגש הזה:

הוויית הטבע דיברה אל טווכטמן כפי שדיברה רק אל מתי מעט. הוא זכה באמונה, והיא סיפרה לו את סודותיה הכמוסים ביותר. הוא מעולם לא גילה אותם, לא יכול היה לגלות אותם במילים – רק באמצעות יצירותיו. היתה זו התייחדות שברוח.³⁸

במילים דומות כותב הצייר אלן טאקר (Tucker, 1866–1939), שגם הוא היה תלמידו של טווכטמן:

איש לא אחז בידה של הוויית הטבע בביטחון של ילד כפי שעשה זאת טווכטמן, ואילו היא, בתורה, העניקה לו את החיבה המעודנת ביותר.³⁹

אך אולי אפשר לראות את האמירה הטוטאלית ביותר אודות המפגש האינטימי בין טווכטמן האמן לבין הטבע, מושא הציור שלו, באמירה של הצייר והביוגרף של טווכטמן, אליוט קלארק:

דומה כי הצייר הפך לחלק ממושא הציור.⁴⁰

תפיסת הנוף כמפגש של אדם וטבע מכוננת זהות חדשה, שבה האדם אינו נלחם עוד כנגד הטבע, ומאידך אינו מדיר את עצמו ממנו, אלא נמצא ביחסים של אינטימיות עמו. רעיון זה נגלה גם מתוך האיקונוגרפיה של ציורי גריניץ' – הבית, העצים והנחל הם דימויים החוזרים שוב ושוב, בכל פעם בתצורה אחרת.⁴¹ טכניקת העבודה של טווכטמן של ציור באוויר הפתוח בעודו נמצא בנוף עצמו מאתגרת ומרחיבה את מנעד ההתייחסות אל הנוף כנוכחות נעלמת. דבר זה מצביע על החשיבות שהעניק טווכטמן לנוף הממשי דווקא, ומתוך עמדה זו, ליצירת תהליך שבו הנוף עובר טרנספורמציה והגדרה מחדש. במילים אחרות, האידיאה של הנוף נחוותה דרך ההימצאות בנוף כמרחב פיסי.⁴²

10 — John H. Twachtman, *Artist's Home in Autumn*, Greenwich, Connecticut ca. 1895, oil on canvas, 64.1 x 76.8 cm, Spanierman Gallery, LLC, New York.



11 — Thomas Cole, *Home in the Woods* 1847, oil on canvas, 112.7 x 168 cm, Reynolda House Museum of American Art, Winston-Salem, NC.



בניגוד לנופים הפנורמיים של קול ואסכולת נהר ההדסון, בני הדור הקודם, הנופים של טווכטמן הם לרוב פרגמנטריים – משל היו "פיסת נוף", ולא מרחבים אינסופיים הנפרשים מאופק לאופק, כפי שיכולה להדגים ההשוואה בין ציורו של טווכטמן משנת 1895 בקירוב – *Artist's Home in Autumn, Greenwich* – (תמונה 10), לציורו של קול מ-1847 *Home in the Woods* (תמונה 11). בחירתו של טווכטמן בפורמט כמעט ריבועי, בשונה מן הפורמט המלבני האופקי הקונבנציונלי לציור נוף, מדגישה את שבירת המראה הפנורמי והתמקדות במקטע; האדמה תופסת חלק נכבד בקומפוזיציה, אך היא נטולת פרטים ומשטחת את המרחב; הבית נטמע בנוף, והאדם אינו מופיע עוד כדמות נפרדת המיוצגת בציור, אלא מתאחד עם העין המתבוננת בנוף, עינו של הצייר. ייצוג הטבע עובר מן ההקשר הלאומי, כפסטורליה אידיאלית יציבה ה"חובקת" את הפרט (אצל קול), להקשר האישי, הפרגמנטרי, המתאייד (אצל טווכטמן) – ולפיכך הזהות הלאומית, המפארת את הטבע כסמל של עוצמה ואמונה, אך גם כובשת ומכניעה אותו, מתמוססת כמו הנוף, ומומרת בציורו של טווכטמן לזהות פנימית, אינדיבידואלית, מתבוננת.

בשנת 1884, כשלושה שבועות לאחר מותו של הצייר הצרפתי ז'ול באסטיין-לפאז' (Bastien-Lepage, 1848–1884), שלח טווכטמן מכתב לחברו ווייר, ובו הספיד את האמן המת. לצד דברי אבל שילב טווכטמן גם כמה דברי ביקורת על סגנונו האמנותי:

בציוריו הוא לעתים נדירות הרחיק מעבר לריאליזם המודרני, אשר לדעתי עוסק יותר מדי בייצוג של דברים.⁴³

במכתב אחר, ארבעה חודשים לאחר מכן, הוא מזכיר שוב את באסטיין-לפאז' ומוסיף:

[הוא] מעולם לא זיהה את ערכה של המסה הגדולה שבמכלול, אלא התייחס לשרוך במידת עניין זהה לזו של עין. וכך, אתה יוצא מן התערוכה שלו יותר מבולבל ועייף מאשר נבוה.⁴⁴

ההשתחררות מייצוג המציאות, העומדת כנגד ה"ריאליזם המודרני", וההתייחסות למסות הצורניות ולא לפרטים, יכולות להציע, כמשתמע מדבריו של טווכטמן, מנוחה ונחמה. דברים אלו, יחד עם הדברים שצוטטו בפתח המאמר, הם התשתית הרעיונית למהלך של טווכטמן בהעלמתו את הנוף. ציוריו של טווכטמן משקפים עולם שבו הטבע הולך ונעלם במובן הפיסי, ובמקביל הופך לרעיון בעל הקשרים רוחניים שאינם בהכרח בעלי אוריינטציה נוצרית-אורתודוקסית. טווכטמן מבקש, באמצעות הפשטה והפחתה של מרכיבי הנוף, ליצור אלטרנטיבה חדשה להתייחסות לנוף האמריקני – ליצור אינטימיזציה של הנוף ולהכילו כשלמות. הציור תוך הימצאות בנוף עצמו, וכן ההתייחסות אל הקנבס המצויר כאל "אדמה", הקולטת לתוכה את הביטויים המטאורולוגיים, הלכה למעשה, של הגשם והשמש – כחלק מההליך היצירתי – מסגירים את הראייה ההוליסטית הזו, ואת השאיפה לאחד בין הייצוגי לממשי.

האופן השנוי במחלוקת שבו התקבלה יצירתו של טווכטמן בתקופתו מלמד על הקוטביות שהיתה קיימת בהתייחסות התרבותית בשלהי המאה ה-19 למהלך זה של התנתקות מן הייצוג לעבר ההפשטה, אך גם למהלך הספציפי של העלמת הנוף, וחוזר, שוב, לסוגיות של זהות. בעוד המוקירים את יצירתו תפסו אותה כביטוי רוחני ופואטי לראייתו האינדיבידואלית של האמן, אשר מכניסה בסודה את הצופה הרגיש (אינדיבידואל בעצמו) וגורמת לו "להרגיש יותר מאשר לראות", כמאמר אחד הכותבים, הרי שהמקטרגים ראו ביצירתו "ייצוג של כלום", ביטוי עזימצח של הסובייקט (האמן) החותר כנגד הקהל (או החברה), ומשקף אבדן של ערכים אסתטיים ותרבותיים. גילומה של הזהות הלאומית בנוף, תפיסה שהיא אימננטית לתרבות

האמריקנית משנותיה הראשונות כאומה, מהדהד בתוך דיאלקטיקה זו ביחס לציוריו של טווכטמן. נופיו הנעלמים של אמן זה מצביעים על נקודת שבר תרבותית עבור אחדים, בעוד שעבור אחרים הם מציעים קונטמפלציה והוויה אינטימית, כנופים הקיימים בתוך התודעה – וזהו סוד כוחם. בכך, האלטרנטיבה שהם מציעים היא נועזת ורדיקלית לתקופתה, הן ביחס לייצוג המציאות, והן ביחס להגדרתה מחדש של הזהות האמריקנית באמצעות הנוף, בפתח המאה ה־20.

הערות

1. "In my mind I have finer pictures than ever before. Ten thousand pictures come and go every day and those are the only complete pictures painted, pictures that shall never be polluted by paint and canvas." Twachtman, Cincinnati, to Weir, September 5, 1880, Weir Family Papers, in: Lisa N. Peters, "John Twachtman and the American Scene in the Late Nineteenth Century: the Frontier within the Terrain of the Familiar" (PhD. diss., City University of New York, 1995), 538.
כל הציטוטים המובאים במאמר תורגמו על ידי המחבר.
2. William H. Gerdts, "Introduction: The American Reception of Impressionism," in *American Impressionism: Painters of Light and the Modern Landscape*, ed. Susan Behrends Frank, (New York: Rizzoli International Publications, Inc., 2007), 13-14.
3. התערוכה הוצגה ב־American Art Galleries בניו יורק, והוצגו בה יצירותיהם של טווכטמן וויר האמריקנים, לצד מונה ובנאר (Besnard) הצרפתים. ראו: Lisa N. Peters, "Twachtman's Greenwich Paintings: Context and Chronology," in *John Twachtman: Connecticut Landscapes* (exh. cat.), ed. Deborah Chotner (Washington: National Gallery of Art, 1989), 27.
4. טונאליזם (Tonalism) הוא סגנון ציור שהתפתח באמריקה בשנות התשעים של המאה ה־19, והיווה תגובת־נגד לאימפרסיוניזם. הנושא המועדף על הציירים הטונאליסטים היה נוף, המתאפיין במראה רך ו"חלומי". שיטת העבודה נשענה לרוב על חוויה מהזיכרון או הדמיון. הציירים שהיוו השראה לציירים הטונאליסטים היו ג'ורג' אינס (Inness, 1835–1894) וג'יימס וויסלר (Whistler, 1835–1903). עוד על טונאליזם, ראו: David Adams Cleveland, *A History of American Tonalism: Crucible of American Modernism* (New York: Winsted Press, 2017); Ralph Sessions (ed.), *The Poetic Vision: American Tonalism* (New York: Spanierman Gallery, LLC, 2005).
- ליסה פיטרס וחוקרים נוספים מציבים את טווכטמן בין הטונאליזם לאימפרסיוניזם. רבים מן הציירים הטונאליסטים עסקו בנוף כביטוי רוחני ופואטי, וחלקם אף התקרבו מאוד להפשטה טוטאלית. ההבדל המהותי בין טווכטמן וביןם הוא שיטת העבודה: בעוד מרבית נופיהם של הטונאליסטים נשענו באופן רופף על מראה המציאות, אך למעשה צוירו בסטודיו על סמך זיכרון או דמיון, נופיו של טווכטמן צוירו לרוב באוויר הפתוח, כמו האימפרסיוניסטים. שוני זה מהותי ביותר בעיניי, כפי שעולה גם מהמשך המאמר. לגבי הגדרת סגנונו של טווכטמן כנמצא בין האימפרסיוניזם לטונאליזם, ראו: Lisa N. Peters, "Twachtman and the American Equipoise of Impressionism and Tonalism," in *John Twachtman: A Painter's Painter* (exh. cat.), ed. Lisa N. Peters (New York: Spanierman Gallery, LLC, 2006), 55-77; Gerdts, "Introduction: The American Reception of Impressionism," 35.
5. אסכולת נהר ההדסון (Hudson River School) היא קבוצת ציירי נוף שהרבו לצייר את נופיה הפראיים של אמריקה, בתחילה בסביבות נהר ההדסון אך בהמשך גם באזורים נוספים. ציירי אסכולה זו הושפעו מהרומנטיציזם האירופי, ותיארו את הנוף האמריקני כארץ בראשיתית מלאת הוד קדומים. לא אחת כללו הציורים אזכורים לעולם הקלאסי של יוון ורומא, או לסיפורי התנ"ך והברית החדשה. הציירים תומאס קול (Cole, 1801–1848) ואשר ב. דיוראנד (Durand, 1796–1886) נחשבים למייסדי אסכולה זו. לקריאה נוספת, ראו: Frederick A. Sweet, *The Hudson River School and the Early American Landscape Tradition* (Chicago: Art Institute of Chicago, Whitney Museum of American Art, 1945); Linda S. Ferber, *The*

.Hudson River School : Nature and the American Vision, (New York : Skira Rizzoli, 2009).

6. ציוריהם של ציירי אסכולת נהר ההדסון מדגישים בדרך כלל את עוצמתו האדירה של הטבע ושל היסודות שבו – ההרים הנישאים, ענני סערה, נחלים גועשים, צוקים – לעומת כל אלו האדם מתגמד.

7. גוף המחקר על יצירתו של טווכטמן איננו גדול. בשנת 1957 כתב ג'ון דאגלאס הייל את המחקר האקדמי המקיף הראשון על האמן. ראו: John Douglass Hale, "The Life and Creative Development of John H. Twachtman," 2 vols. (PhD. diss., Ohio State University, 1957). הייל יצר פרדיגמה לניתוח יצירתו של טווכטמן, המתבססת על חלוקת גוף יצירתו לתקופות נבדלות מבחינה גיאוגרפית וסגנונית, והסתמך בין היתר על ראיונות עם תלמידיו של האמן ובני משפחתו, שחלקם היו אז עדיין בין החיים. ב-1995 כתבה ליסה פיטרס את עבודת הדוקטורט שלה על טווכטמן. ראו: Lisa N. Peters, "John Twachtman and the American Scene in the Late Nineteenth Century: the Frontier within the Terrain of the Familiar" (PhD. diss., City University of New York, 1995). לצד סקירה סגנונית וביוגרפית מעמיקה, פיטרס קשרה את עבודותיו של טווכטמן לסוגיות של התקבלות, וכן לסוגיות תרבותיות, היסטוריות וחברתיות. מחקרה המקיף והיסודי בא לידי ביטוי הן בדיסרטציה, והן במאמרים שכתבה לקטלוגים של תערוכות טווכטמן. חוקרות נוספות שהאירו במאמריהן היבטים ספציפיים ביצירתו של טווכטמן ומשמשות בסיס למאמר זה הן סוזן לארקין – Susan G. Larkin, "On Home – Ground: John Twachtman and the Familiar Landscape," *The American Art Journal* 29 (1998): 52-85; קת'לין פיין – Kathleen A. Pyne, "John Twachtman and the Therapeutic Landscape," in *John Twachtman: Connecticut Landscapes* (exh. cat.), ed. Deborah Chotner (Washington: National Gallery of Art, 1989), 49-69; דורין בולגר – Doreen Bolger, "American Artists and the Japanese Print: J. Alden Weir, Theodore Robinson, and John H. Twachtman," *Studies in the History of Art*, Vol. 37 (1990): 13-27; וכן סינתייה פרבוס – Cynthia H. Prebus, "Transitions in American Art and Criticism: The Formative Years of Early American Modernism, 1895-1905" (PhD. Diss., New Brunswick, Rutgers, The State University of New Jersey, 1994).

8. "Nos paysagistes ont franchement rompu avec la tradition [...]. Le paysage classique est mort, tué par la vie et la vérité." ("ציירי הנוף שלנו ללא ספק ניתקו עצמם מן המסורת... הנוף הקלאסי מת, נהרג בידיהם של החיים והאמת").

Emil Zola, "Les Paysagistes", *L'Événement illustré*, June 1, 1868.

9. לעיסוק נרחב וביסוסה של טענה זו ראו ספרה המצוין של אנתיאה קאלן: Anthea Callen, *The Work of Art: Plein-air Painting and Artistic Identity in Nineteenth Century France* (London: Reaktion Books, 2015), 12-21.

10. ויסלר היה צייר ממוצא אמריקני שחי רוב חייו באנגליה וצרפת. באופיו הפולמוסי וסגנונו השנון היה ויסלר אחד מדוברי הראשיים של עקרון ה"אמנות לשם אמנות": הוא האמין כי על האמנות להיות משוחררת מכל תלות בהקשרים ספרותיים, דתיים או חברתיים, ולבטא אך רק את רעיונותיו האסתטיים של האמן. מבחינה סגנונית, רבים מבני-זמנו של טווכטמן מצאו קווי דמיון בין אמנותו לבין זו של ויסלר. ראו למשל סקירה של ביקורות עיתונות המשוות בין השניים, אצל Peters, "Twachtman's Greenwich Paintings", 24-25.

11. עם ההוגים והסופרים המשפיעים שבכתביהם תפס הטבע מקום מרכזי ניתן למנות את ראלף וולדו אמרסון (Emerson, 1803-1882), את הנרי דייוויד ת'ורו (Thoreau, 1817-1862) ואת וולט וויטמן (Whitman, 1819-1892). כמובן שישנם עוד רבים אחרים, אך קצרה היריעה מלהזכיר את כולם בהקשרו של מאמר זה.

12. ראו למשל דבריו של הצייר תומאס קול בדבר הטבע באמריקה שהוא "חדש לאמנות": Louis L. Noble, The

Course of Empire, Voyage of Life and Other Pictures of Thomas Cole, N.A. (New York: Cornish, Lamport & Co., 1835), 202

Barbara Novak, *American Painting of the Nineteenth Century: Realism, Idealism, and the American Experience* (New York: Oxford University Press, 2007), 42

Roderick F. Nash, *Wilderness and the American Mind*, (New Haven and London: Yale University Press, 2001), 67-83

14. הנשגב (Sublime) הוא מושג מפתח בפילוסופיה, בספרות ובאמנות הרומנטית של המאות ה-18 וה-19, המציין את תנועתה של הנפש אל מול תופעות גדולות מכל קנה מידה אנושי – תנועה המכילה באורח פרדוקסלי הן עונג והן אימה. הפילוסוף עמנואל קאנט (Kant, 1724–1804) בספרו *ביקורת כוח השיפוט* (יצא בעברית בהוצאת מוסד ביאליק, 1961) מסביר ומפתח מושג זה. באמנות הציור, הנשגב בא לידי ביטוי בדרך כלל בתיאורי נוף רומנטיים המפגינים את עוצמתו ואינסופיותו של הטבע, אל מולו האדם מתגמד. ראו: זיוה עמישי-מייזלש, *שער לאמנות המודרנית: אמנות המאה התשע עשרה – מקראה* (ירושלים: הוצאת מאגנס, האוניברסיטה העברית, ירושלים, 2010), עמ' 60–74.

Barbara Novak, *Nature and Culture: American Landscape and Painting 1825-1875* (New York: Oxford University Press, 1980), 38

16. Nash, *Wilderness and the American Mind*, 143-145

Alexis de Tocqueville, *Journey to America*, translated by George Lawrence and edited by J. P. Mayer (New York: Doubleday, Garden City, 1971), 372, 399

18. ראו למשל דבריו של קול ב: Thomas Cole, "Essay on American Scenery," *American Monthly Magazine* 1, January 1836 "The Complaint of the Forest", בתוך הקובץ: Thomas Cole, *Thomas Cole's Poetry*, edited by Marshall B. Tymn (York, Pa.: Liberty Cap Books, 1972); לעיון מעמיק נוסף בסוגיית המחל בין טבע לקדמה בחשיבה ובתרבות האמריקניות ראו: Leo Marx, *The Machine in the Garden*, (New York: Oxford University Press, 1964)

19. Nash, *Wilderness and the American Mind*, 143-149

20. Frederick J. Turner, *The Frontier in American History* (New York: Henry Holt and Company, 1921), 213, 313

21. "I feel more and more contented with the isolation of country life. To be isolated is a fine thing and we are then nearer to nature. I can see now how necessary it is to live always in the country – at all seasons of the year." Twachtman, Greenwich, to Weir, [New York?], 16 December 1891, Weir Family Papers – in Lisa N. Peters, "John Twachtman and the American Scene," 545

22. Turner, *The Frontier in American History*, 260-261

23. "New Pictures at the Academy," *Philadelphia Inquirer*, December 16, 1894, 5

24. "[...] '[T]he 'Autumn' is hardly a picture. [...] Mr. Twachtman has five outdoor pictures, all in the same manner, painted in and scratched out probably with a palette knife. This art 'may appeal to the soul of the artist,' [...] but it surely will to nobody else." In: "The Academy Exhibition," *Philadelphia Times*, December 16, 1894

25. "By J. H. Twachtman there is a canvas on which [there] are [...] some green and yellow patches and wriggles of the brush, as a child might attempt to draw trees. [...] [T]he thing is either a bad joke on the public or the result of morbid introspectiveness, contributing to abnormal self-complacency; either way, very sad." In: "Around the Galleries: Exhibition of Ten American Painters at Durand-Ruel's," *The Sun*, March 1901, 6.

26. "Some of the pictures [...] could be placed equally well upside down or sideways; they never represent anything. They were blank with palpitant emotion. Twachtman once made a habit of dreaming morosely with grey and green pastels on dark grey paper, and no one can excel him in representing nothing." In: Sadakichi Hartmann, "The Split in the Art Society: Some Characteristics of the 'American Painters' Who Have Led the Secession," *The Criterion*. XVII, No. 418, January 22, 1898, 35. היפנית שמזכיר הרטמן, אמת היא כי נודעה לאמנות זו השפעה רבה על טוואכטמן. למאמר העוסק בזווית זו של יצירתו ראו: Doreen Bolger, "American Artists and the Japanese Print".

27. Sadakichi Hartmann, *A History of American Art*. 2 vols. (Boston: L.C. Page and Co., 1902), 278-279. בקטע מרתק מנקודת מבט היסטורית עכשווית משרטט הרטמן תיאור סרקסטי וקודר (מבחינתו) של עתיד האמנות, בתארו דפים ריקים המכילים ריח בלבד המוצגים כיצירות אמנות, שרבוטי ילדים ועוד – נבואה שלמעשה תתגשם ברובה במהלך המאה ה-20.

28. "No one has more successfully caught the spirit of American landscape; yet few painters [...] have ever been more given to abstracting the quaint essence of a scene and ignoring all that a vulgar realist would think it necessary to include." In: "My Notebook," *Art Amateur* 24, April 1891, 116.

29. "Here the painter leads you to some quiet spot. [...] You are not restricted to the narrow limits of the canvas, you feel as though you could follow the brook's course farther down, and see way into the distance. This is the charm about these pictures – they are not placed before you as facts; they are awakeners of certain trains of thought; you feel even more than you see." In: "A Criticism," *Studio* 6, April 25, 1891, 203.

30. Kathleen A. Pyne, "John Twachtman and the Therapeutic Landscape".

31. "To anyone who esteems of highest value the abstract expression in a picture, some few of John H. Twachtman's landscapes are of superlative interest. [...] [H]e absorbed the facts of his surrounding so completely that their very spirit entered into him, and it was the spirit that he strove to render on canvases that are marvels of delicate tonality. In examples like the Brook in Winter [...] it is the soul, as it were, of the still, cold, dormant world that he rendered." In: Charles H. Caffin, *The Story of American Painting: The Evolution of Painting in America from Colonial Times to the Present* (New York: Frederick A. Stokes Company, 1907), 281-282.

32. "[Twachtman] realized [...] that if painting in the future is to hold its own alongside the developments of modern music, it can only be by finding its motive in the abstract. [...] His best work [...] has in it the latest modern note of idealism. It represents the effort of the artist to free himself from the encumbrance of the material, by giving expression to the spirit that abides in matter." 282.

33. John Cournos, "John Twachtman", *The Forum* 52, August 1914, 245.

34. "It must be borne in mind that the art of painting is externally the portrayal of concrete objects by concrete means. A painter's problem is to impart the abstract to the concrete; ideas, moods or musical sensations to visible forms. [...] [H]e must strive to make the visible invisible and the invisible visible. It is like a problem

in metaphysics. Paint is a concrete thing. [...] Twachtman has spiritualized the objects he painted and at the same time he has spiritualized his paint." 247.

35. Eliot Clark, "The Art of John Twachtman," *The International Studio*, vol. 72, January 1921, 58.

36. "Had Monet painted the same scene he no doubt would have made us feel the power of his orchestration. But Twachtman had captured the soul. Therein lies his superiority. A man's technique is his ego, and in Twachtman this ego is supreme not by its self-assertion, but by its self-abnegation. His technique, less "professional" than Monet's, makes itself imperceptible, loses itself in the soul of things, passes in its perfection into another state, a kind of artistic Nirvana, wherein the spirit becomes free of matter." In: Cournot, "John Twachtman", 247-248.

37. ראו הציטוט הפותח את המאמר.

38. "Nature spoke to Twachtman as she has spoken to but few from the beginning. He won her confidence, and she told him her innermost secrets. He never told them, never could tell them in words – only through his works. It was a spiritual communion." In: Carolyn C. Mase, "John H. Twachtman," *The International Studio*, vol. 72, January 1921, lxxv. המילה Nature המופיעה במקור מתורגמת כאן כ"הוויית הטבע", זאת כדי לשמור על לשון נקבה כמו בטקסט המקורי, וכמקובל בשפה האנגלית. בציטוט נרמזת מטאפורה ברורה של יחסי גבר-אישה.

39. "No one could have held the hand of Nature with more childlike confidence than Twachtman, and she on her part, gave to him of her most delicate affection." In: Allen Tucker, *John H. Twachtman*, 9.

40. "The painter has, as it were, become a part of the thing painted." In: Clark, "The Art of John Twachtman," 42.

41. לניתוח היבטים אלו ביצירתו של טוואכטמן ראו: Susan G. Larkin, "On Home Ground".

42. שם, 58.

43. "In his paintings he seldom went beyond the modern realism which, to me consists too much in the representation of things." Twachtman, Paris, to Weir, New York, January 2, 1885, Weir Family Papers – in: Peters, "John Twachtman and the American Scene," 542.

44. "[He] never looked for the value of a large mass for the whole but made a bit of lace as interesting as an eye. And so you leave his exhibition rather [more] puzzled and tired than comforted." Twachtman, Paris, to Weir, April 6, 1885, Weir Family Papers – in: Peters, "John Twachtman and the American Scene," 543.

יוליה רזיב

המחלקה לספרות עברית
אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

בסוד השיח של הנביא והמלך: עיון במחזה אליהו למרטין בובר

את מלאכת הכתיבה של המחזה אליהו החל מרדכי מרטין בובר בשנת 1956, אך על פרסומו החליט רק בשנת 1963, שנתיים לפני מותו. החלטה זו, כפי שיידון להלן, לא הייתה מקרית, כיוון שאליהו הפך עבור בובר למעין סגירת מעגל של מפעל חייו האקדמי, מפעל שהקיף קורפוס עצום של נושאים, מפילוסופיה ומיסטיקה דרך חקר המקרא והחסידות, סוציולוגיה ופסיכולוגיה ואף כמה פרסומי פרוזה ושירה. בנוסף לכך, המחזה אפשר לבובר להציג את עיקרי הגותו הדיאלוגית, את אמונתו באשר לקיום היהודי ואת עמדתו כלפי הקיום המדיני של יהודים בארץ ישראל. יתרה מכך: אליהו נכתב במקביל לשיחה מרתקת שניהל בובר עם דוד בן-גוריון, ושיחה זו תלווה את הדיון במאמרי.

אליהו לא תורגם לעברית, עובדה מפתיעה למדי לאור מפעל התרגום האדיר של כתבי בובר. בניגוד לכתביו האקדמיים, הדחוסים והמורכבים הן מבחינה רעיונית והן מבחינת המאמץ האינטלקטואלי שהם דורשים מן הקורא, המחזה נכתב בשפה פשוטה ונגישה לכול. מאמר זה יעסוק בשפת המחזה בשני אופנים: ברובד העלילתי הגלוי של היצירה, המציג את המסגרת הדרמטית של המחזה, וברובד הרעיוני הסמוי שלה, שמתווה את לשון העלילה ומתנסח לאור הגותו ותפיסת עולמו הדיאלוגית של בובר. מבחינה זו, הן הטקסט והן הסאבטקסט הנלווה לו הופכים את אליהו למכלול יצירתי מרתק, המציב את הקורא והצופה בו בסוד השיח הבובריאני.

אחאב לנביא אליהו: האם אתה זה, מבלבל דעת ישראל?

הנביא אליהו: כשאביך עמרי הביס את יריביו והוכתר, אתה עמדת בארמון – ילד בן שנים־עשרה שתוהה מה קורה לאביו. פתאום ראית איש עתיק פוסע... היה זה אחיה המבורך. אביך הרכין את הראש והאיש העתיק משח בו שמן ודיבר: "אני מושך אותך למשנה למלך המלכים על ישראל, ובשמו תבסס את צדקו על הארץ". אתה שמעת זאת ואתה יודע מה שניכם עשיתם בכל ימי המלוכה שלכם. עכשיו אתה קורא לעברי: "האם אתה זה, מבלבל דעת ישראל?"¹

בשנת 1957 התקיים בירושלים כנס אקדמי תחת הכותרת "משימתה של ישראל וציון". באחד מימי הכנס פנה ראש ממשלת ישראל, דוד בן־גוריון, למרטין בובר וטען כי מדינת ישראל איננה אמצעי בלבד לשם הגשמת הגאולה של העם היהודי, אלא היא עצמה "אתחלתא דגאולה". בובר מצדו ראה בבן־גוריון מייצג בולט של פוליטיזציה מוגזמת, שאינה מייצרת דיאלוג אמתי עם המציאות אלא הופכת את הרוח היהודית לכלי שרת בידי פוליטיקאים. בתגובה ציין בובר כי כבר במקרא הסתמכו כמה ממלכי ישראל על נביאי שקר, שנבואתם הפכה למכשיר בידי שררתם. הרמיזה המכוונת של בובר לתוכחתו של הנביא אליהו כלפי המלך אחאב, מי שפנה לעבודת הבעל, הדהדה היטב בשיחה זו. בובר חזר והדגיש כי עתידה של ישראל כאומת צדק שוחרת שלום תלוי בתחילתה של עבודת אמת, דהיינו בעבודה של הגשמת החזון ברוח נביאי ישראל. רק כך, הדגיש בובר, תהפוך מדינת היהודים לאומה רודפת צדק ואמת, הן בחיי הרוח של העם היושב בציון, והן במוסדות המדינה החדשה ובפעילותה.² שנים מאוחר יותר טען מוריס פרידמן, הביוגרף של בובר, כי שיחה זו המחשה היטב את ההקשר המודרני ליחסים עתיקי־יומין בין נביאי ישראל לבין מלכיה, ובצורה קונקרטיית יותר: בין המלך אחאב לבין הנביא אליהו.³

מעריך היחסים הזה אכן עניין וטרד את מרטין בובר, וניתן להניח כי השיחה הפוליטית עם בן־גוריון המשיכה להדהד במחשבותיו בשעה ששקד על כתיבת המחזה. העלילה של אליהו מתמקדת בשיח שמתנהל בין הנביא לבין המלך אחאב, ועיקרו בהתנגדותו העיקשת של אליהו לבחירותיו של מי שמושכות השררה בידיו. אחאב מוצג במחזה לא כמלך רשע, אלא כשליט שסוטה מדרך הצדק והאמת כאשר הוא הופך את שררתו לכלי פוליטי להגשמת אינטרסים צרים ותאוות חומריות. לשם כך דולה בובר מתוך ספר מלכים א את האירועים המרכזיים שמתארים את גזלת כרמו של נבות היזרעאלי, את ההסתמכות על נביאי השקר ואת הפנייה של המלך ועמו לעבודה זרה של האל בעל, שמייצג בין היתר תאוות חומרית חסרת כיוון. אירועים אלו, אשר יוצגו ויידונו בפירוט בהמשך המאמר, אפשרו לבובר ליצור שיחה דרמטית ואקטואלית כאחת דרך עולם תיאטרלי חי, המפגיש את השומע והצופה בו עם מציאות קרובה־רחוקה. יתרה מכך: העלילה המקראית הפכה בידי בובר לאמצעי תיאטרלי שדרכו הציג את עיקרי הגותו הענפה ואת תפיסת עולמו הפילוסופית והפוליטית.

את המחזה אליהו כתב בובר בשנת 1956, אך הוא פורסם רק בשנת 1963, שנתיים לפני מותו. בובר התלבט רבות בשאלה האם לפרסם את המחזה. כתיבתו האקדמית של בובר הקיפה קורפוס עצום של נושאים: מפילוסופיה ומיסטיקה דרך חקר המקרא והחסידות, הסוציולוגיה והפסיכולוגיה, ואף כמה פרסומי פרוזה ושירה. לצד פעילות ענפה זו, הקדיש בובר את זמנו לאהבה נוספת שלו – תיאטרון – ואף כתב כמה מסות שבהן ניתח את מערך היחסים בין קהל הצופים לבין ההתרחשות התיאטרלית־בימתית, וכן מאמר קצר שדן בתחיית השפה העברית בתיאטרון "הבימה".⁴ החלטתו לפרסם את המחזה אף על פי שלא ראה את עצמו כמחזאי נבעה ככל הנראה מצורך פנימי עמוק, ומן ההבנה כי יש באליהו מעין סגירת מעגל של מפעל

חייו. כך כתב למוריס פרידמן בתקופה שקדמה לפרסום הטקסט: "נאבקתי עם הנושא חלק גדול מחיי. כשכתבתי את אליהו לא עלה בדעתי לפרסמו. יחד עם זאת, אינני יכול להתכחש לעוצמה הדרמטית העולה מתוך הקראתו".⁵ במסגרת מאמר זה אבקש להישיר מבט אל אותה עוצמה דרמטית שעליה כתב בובר, ושבאמצעותה ביקש להנגיש לקהל הרחב את עיקרי הגותו הפילוסופית שיוסברו בהמשך. כמו כן, אטען כי המחזה שימש עבור בובר במה להצגת עיקרי אמונתו על אודות הקיום היהודי והמדיני בארץ ישראל.

קריאה והאזנה קשובות לאליהו מגלות כי אין כאן רק ניסיון פרשני-יצירתי חד-פעמי של איש אקדמיה. המחזה מתכתב עם הנושאים שהיו מהותיים לבובר לאורך כל חייו. כבר בשנת 1901 פנה כאיש צעיר לדמותו של הנביא דרך סדרת שירים שפרסם, סמוך למועד פרסומו של המאמר "רנסנס יהודי".⁶ במאמר זה הציג בובר את עיקרי תפיסתו באשר לרעיון של "ציונות כתרבות". ציונות זו נתפסת בעיני בובר כתנועה יצירתית של הרוח היהודית, המתעוררת בכל תחומי החיים: "בהליכה, בשירה, בעבודה", כמו גם בפעילות אינטלקטואלית.⁷ בסדרה של נאומים בפני סטודנטים מאגודת ברכוכבא בפראג בין השנים 1909–1911 פנה בובר אל הטקסט המקראי שבו מופיעה תביעתו של אליהו מן העם שלא לפסוח על שתי הסעיפים,⁸ והשתמש בדבריו של הנביא המקראי כדי לעודד את התחייה הרוחנית והאינטלקטואלית של דורו – דור הצעירים היהודים. עשור מאוחר יותר יחזור בובר לצטט את דברי אליהו במסה "דתיות יהודית" (1918), שם יעסוק במלחמות הנביא כנגד פולחן הבעל ובדרישתו לחזור ל"ברית ישראל" מתוך הכרעה אנושית חופשית, בניגוד ל"עמדת הנרפה והפוסח על שתי הסעיפים, שאלוהים הוא עצם בלתי נודע לגביו".⁹ מלחמתו של הנביא אליהו בעובדי הבעל תשמש את בובר גם כאשר יפנה לעסוק בשאלת הרוח האנושי. בספרו פני אדם (1935) ובכתבים מאוחרים יותר מדמה בובר את פולחן הבעל למשחק באפשרויות הדמיון. עבורו, האל שמצוי בעולם החלום מוביל את האדם להיעדר הכרעה במציאות המוחשית.

בשנת 1950 פרסם בובר את ספרו תורת הנביאים, שבו הוצגה דמותו של הנביא אליהו כאנטיתזה לדמותו של המלך אחאב. סיפור המסגרת של המפגש הזה, כפי שהוא מתואר בספר מלכים א כא 17–26, העניק השראה לאחד מטיעוניה החשובים של בובר, בדבר הניגוד המובנה בין המנהיגות של הנביאים והמנהיגות הפוליטית של המלכים המקראיים. בובר ראה באליהו בפרט ובנביאי ישראל בכלל לא רק נושאי דבר אלוהים עלי אדמות, אלא מורי דרך של העם ושל שליטיו. טענה זו תפתח בשני כרכי הספר תעודה ויעוד שיצאו בין השנים 1959–1961, ומאוחר יותר בספר דרכו של מקרא שיצא לאור בשנת 1964, שנה לפני מותו. העיסוק האינטנסיבי של בובר בדמותו של הנביא אליהו לבש כאמור צורה תיאטרלית בשנת 1963, ורק עשרים שנה לאחר מכן העלה הבמאי הפולני מירוסלב קוקור (Mirosław Kocur) את המחזה בסדנת התיאטרון שלו בעיר קראקוב. עם זאת, אליהו לא תורגם לעברית, עובדה מפתיעה למדי לאור מפעל התרגום האדיר של כתבי בובר. יתרה מכך, בניגוד לכתביו האקדמיים הדחוסים והמורכבים, הן מבחינה רעיונית והן מבחינת המאמץ האינטלקטואלי שהם דורשים מן הקורא, אליהו כתוב בשפה פשוטה ונגישה לכול. במסגרתו של דיון זה אני מבקשת לעסוק בשפת המחזה בשני אופנים: ביחס לרובד העלילתי הגלוי שלה, המציג את המסגרת הדרמטית של המחזה, וביחס לרובד הרעיוני הסמוי, שמתווה את לשון העלילה ומנוסח לאור הגותו ותפיסת עולמו הדיאלוגית של בובר. מבחינה זו, הן הטקסט והן הפשט והדרש הנלווים לו הופכים את אליהו למכלול יצירתי מרתק, שמפגיש את הקורא והצופה בו בסוד השיח הבובריאני.

יאינך יכול לאלצניי: בסוד השיח הבימתי של הפילוסופיה הדיאלוגית

הקול: אליהו! לך!

אליהו: אני ניצב כנגדך. אינך יכול לאלצני.

הקול: איני יכול לאלצך.¹⁰

דמותו של אליהו במחזה מעוצבת כדמות של נודד קנאי, מרדן ועז. מבחינה זו, בובר מאמץ את ההקשר המקראי של פועלו של הנביא, באומרו כי: "כל הסיפורים עליו כרוכים בהליכה, בנדודים; קול אלוהים, קולות מלאכים מצווים עליו מדי פעם בפעם לקום וללכת; רוח ה' נושאת אותו, אין אנו יודעים לאן."¹¹ ההיכרות המעמיקה של בובר עם פועלה של הדמות המקראית הזו אפשרה לו לבודד את המרכיבים המועדפים עליו מתוך העלילה המקראית, ולהדגיש את מה שבעיניו ראוי היה להדגיש. עובדה זו לא הפריעה לו להישאר נאמן למתווה העלילה הבסיסית שמתואר בספר מלכים: ההתגלות שחוה אליהו והציווי האלוהי שנלווה לה; המפגש של הנביא עם המלך והדרישה שיחדול מהעלאת קרבנות לאל בעל; מעמד הר הכרמל שבא בעקבות פגישה זו; סיפור הכרם של נבות היזרעאלי ותוכחתו של אליהו; ולבסוף, מינויו של אלישע לממשיך דרכו של אליהו. מרכיבים עלילתיים אלו אפשרו לבובר לשזור את ההגות הדיאלוגית שלו כעוגן רעיוני המנחה את העלילה. לכן, כבר בפתחת המחזה, כאשר האל שולח את אליהו אל אחאב, דרישתו היחידה היא דרישת הדיבור:

אליהו: כשאעמוד בפניו, מה עלי לעשות?

הקול: דבר אתו.

אליהו: מה עלי להגיד?

הקול: מה שידוע לך.

אליהו: כלום לא ידוע לי.

הקול: אתה תדע.¹²

שפת הדיאלוג במחזה מאפשרת לבובר לתת דרור להוויות שונות שהנביא מתנסה בהן – של ריחוק וזיקה, של רצון וכוונה, וגם של היעדרם. בהקדמה לספרו בסוד שיח כתב בובר כי העולם הנגלה לאדם שריר ועומד על יחסים בינו לבין הבריאה הסובבת אותו:

אין אבות־הדיברות דיבר דיבר אלא זוגות.

אב־הדיבר האחד הוא זוג־הדיברות אני־אתה.

אב־הדיבר השני הוא זוג־הדיברות אני־לז; ברם במקום הלז יכול שיבוא אחד

הדיבורים 'הוא' ו'היא' ואב־הדיבר בעיני יעמוד.¹³

פסקה זו היא לב לבה של הפילוסופיה הדיאלוגית של בובר, והיא מניחה את מלוא הכובד שלה על היחיד, שתמיד מצוי ביחסים. סוג היחסים הראשון, הקרוי בפי בובר יחסי "אני־אתה", מאופיין בזיקה ובקרבה שתקפות לכל ההווה האנושית: ליחסים בין האדם לחברו, ליחסים עם הבריאה, היא העולם הטבעי של החי, וליחסים עם ה"אתה הנצחי" – הבורא. מהותם של יחסים אלו מתגלמת בתחום ה"ביניים", כפי שבובר קורא לו, דהיינו, במפגש הקרוב והקשוב ובמה שנוצר מתוכו. סוג היחסים השני קרוי בפי בובר יחסי "אני־לז", ומאופיין בהפרדת העצמי מן הדבר שפוגש בי ובהעדר זיקה עמוקה אל מהות ההווה כולה. יחסי הלז מבטאים עבור בובר הן את מופעיו הגשמיים של העולם והן את היחס האינסטרומנטלי של האדם אל

הסובב אותו. אין זה רע בהכרח, כיוון שביחסים אלו גלום הקשר הבסיסי של האדם אל עצמו, אל ייחודיות ה"אני" שלו ואל החומר הסובב אותו. בובר מציין בהקשר זה כי "בלי הלז אין האדם יכול להתקיים. אולם מי שחי רק עמו בלבד, הוא אינו האדם".¹⁴ הדגש כאן הוא על ההכרעה החופשית של האדם, כיצד יתקשר בכל מפגש ומפגש שלו עם העולם. לכן, אין זה מקרה בהקשר זה שהקול הקורא לאליהו בפתיחת המחזה "מבין" כי הוא אינו יכול לאלצו להשיב. לשם הצלחתו של דו־שיח דרושים רצון וקשב, בבחינת החלטה מודעת להידברות שהיחיד מקבל על עצמו. עמדה זו נכונה לשיחה שמנהל הנביא עם האל, שבה "הקווים המוארכים של הזיקות נפגשים זה בזה ב'אתה הנצחי', הוא אלוהים".¹⁵

האל מדבר אל אליהו במחזה בדרך של קרבה מן ה"אני" אל ה"אתה", והנביא נעתר לדיבר, נעקר בעקבותיו מתבנית נופו ומעדר כבשיו ומתחיל לרוץ לקראת משימה גדולה העומדת בפתח. הקורא בן־דורנו, שפוגש את עלילותיו של אליהו בספר מלכים, אמור, לדעת בובר, לשמוע את "הדף" ריצתו בשליחות האל, כאילו הייתה זו מסירתה של עדות חיה. כך הופך המקרא אצל בובר ל"קול שופר", המשמיע באוזנינו את מאורעות חיינו של דמות זו ושל דמויות אחרות, בבואנו אל הטקסט ובקריאתנו בו בקול רם ובלב תמים, ככלי קיבול. תפיסה פרשנית זו דורשת מן הקורא קשב פעיל, שבא לידי ביטוי מוחשי דרך מימושו של עקרון הדיבור החי – מכאן גם הדרישה להקראה בקול רם. בובר מציג תפיסה הרואה בטקסט המקראי אמצעי להעברה של התרחשות מוחשית, המוקראת ומורגשת על ידי הקורא הקשוב. קורא זה מגיע לידי הבנה כי הטקסט אומר את מה שהוא אומר בכוליותו, לא באמצעות מילותיו אלא דרך הצגתה של ההתרחשות שמועברת דרכו. ניתן להניח כי המחזה שימש את בובר למיצוי מלא של חוויה זו, ההופכת לעדות תיאטרלית בידי השחקנים החיים והדוברים אותה בתוך החלל התיאטרוני.

הדו־שיח שמנהל הנביא אליהו במחזה מתחיל כאמור בקולו הקורא והמבקש של האל. הנביא נענה לקריאה למרות הצהרתו הראשונית כי "אין לאלצו", ומתחיל במסעו אל ארמון המלך. מראות הדרך מפתיעים את אליהו. הוא פוגש בעובדי הבעל ותוהה לפשר המבנה המפואר שעומד מולו. בתגובה, הוא מושם ללעג ולקלס על ידי נשות המקדש, שמכריזות בפני "שוטה הכפר" כי "מדובר במקדשו של האל בעל האדיר, מקדש שעשוי כסף טהור וזהב אדום".¹⁶ אליהו לא מתרשם וממשיך לעבר הארמון, וכששומרי המלך תוהים לפשר חזונו המטונפת ומסרבים להאמין כי מדובר בשליחו של האל, הנביא טוען בפניהם שהאל אינו שולח כוהנים ולא מוציא את שליחו מבית המקדש. במאמרו "דתיות יהודית" כתב בובר כי המקרא מלמדנו שהנביא רוצה באמת, ואילו הכוהן רוצה בשלטון.¹⁷ משוואה זו מתגלה במלוא חריפותה במחזה עצמו, כאשר אליהו דורש מאחאב לגרש את נביאי הבעל ולהפסיק עם עבודת הקרבנות:

אליהו: הוא אינו דורש מאומה לעצמו. אין הוא רוצה להחזיק. הוא ישנו, הוא נוכח כאן. בעל רוצה רק להחזיק, זה הדבר היחיד שהוא רוצה. העם מלא בשקריו וגם העם רוצה רק לחמוד ולהחזיק. הרוס את משכנו של הבעל!

אחאב (ברוגע): זה לא ילך. בעל הוא אל של צור וללא עזרתה, ממלכתי לא תוכל להחזיק מעמד.

אם משהו יקרה כאן לבעל, צור הופכת לאויבת שלי.¹⁸

הנביא דורש הכרעה ברורה: דחיית העבודה הזרה של כוהני הבעל וחזרה של המלך לדו־שיח עם אלוהי ישראל. סירובו של אחאב כפי שהוא מוצג במחזה אינו סירוב אמוני אלא סירוב אסטרטגי, שנובע מחששו לאבד את אחת מבעלות הברית החשובות שלו. דרישתו של הנביא מסתיימת אם כן בכישלון חרוץ, ובזעמו הוא גוזר בצורת על הממלכה. כפוף, כאילו תחת מעמסה כבדה, יוצא אליהו מן הארמון.

הנביא חי, קיים ונושם את אווירת הכישלון. הכיצד יוכל לשכנע את מלך ישראל ששיקוליו מוטעים? במפגש כזה לא ייתכן דרשיח אמת של הבנה וזיקה: על הנביאים, הסיק בובר, מוטל להילחם כנגד מלכים, אך אין הם מחויבים לנצחם. בפנינו ניצבת בעיה כפולה: "איך יכול האדם להחזיק מעמד בפני המשיכה למלך? תולדות המלכים הן תולדות אי־הגשמתה של המשיכה ביד המשוכים".¹⁹ כישלוננו הקונקרטי של אחאב הוא בראש ובראשונה כישלון דיאלוגי, אך הוא גם כישלון מנהיגותי: אחאב דוחה את השיחה עם אליהו, ובכך הוא דוחה גם את אלוהי ישראל ונוהה אחר עבודה זרה שמתפשטת בכל ממלכתו ובקרב עמו. במופע הר הכרמל, אחד משיאיו הדרמטיים של המחזה, עומד הנביא מול המלך, העם וכוהני הבעל שלוועגים לו:

בעל הכביר אינו נואם בפני משרתיו, כפי שאתה מדווח על אלוהיך... אנחנו קוראים לו כמובן לפי יכולתנו האנושית, אך הוא עונה לנו ללא קול. אתם, נביאי ישראל מדמיינים שאתם יכולים לדבר עם אלוהיכם כאילו בני אנוש הם.²⁰

תגובתו של אליהו לא מאחרת לבוא: הוא קורא בקול אדיר לאלוהי ישראל ומכריז על קיומו דרך דיבורו: "אתה דיברת והכל הפך להתהוות. אתה מדבר והכל מתהווה".²¹ אלוהי ישראל מגיב מהר ואש גדולה יורדת מן השמים לארץ. בסוף התמונה התיאטרלית, העם הנפחד מכריז כי האלוהים קיים וישנו, בעוד שכוהני הבעל בורחים במהרה מהמקום. השתלשלות האירועים הזו מוצגת במחזה כאחד מן השיאים המיסטיים שחוזה הנביא, כאשר הוא פונה קבל עם ועדה בתפילה אישית מאוד לבוראו. אליהו מזכיר את יכולתו של האל לאחד בין כל הניגודים בעולמנו ומבקש ממנו להתגלות דרך אש ומים, שבהם יצר אחדות מעבר לכל ניגוד. כאמור, האל נענה לתפילתו של אליהו וברגע נסי זה, המיסטיקה הפעילה, שאותה מעצב בובר כאחד מן המרכיבים הדרמטיים של המחזה, הופכת לחלק מן ההווה הקיבוצית של העם. האש מכלה את כל המזבח ואת תעלות המים שמחוברות אליו, אך היא חומלת על העם שחוזר בתשובה לאלוהיו, על כוהני הבעל שבורחים ועל אחאב שעדיין מתלבט. התלבטותו של המלך תוביל אותו אל סופו המר; אחאב הוא הגיבור הטראגי של המחזה – בדחותו את השיחה עם הנביא אין הוא בוחר בבעל, אלא נמנע כליל מבחירה. במילים אחרות, הוא לא מגיע לידי הכרעה אמתית.

תמונות של טוב ורע: על ליקויו של האור האנושי

כישלוננו של אחאב מוצג במחזה כהעדר תגובה לקול הקורא לו. המלך מתחמק בפעם השנייה מהשיחה ובוחר שלא להתעמת עם אליהו, אחרי האותות והמופתים בהר הכרמל. מוחו של אחאב קודח, הוא עסוק בשיקולים אסטרטגיים, הוא טרוד גם בענייני איזבל שחומדת את הכרם של נבות היזרעאלי, ושוקע בהבטחותיה החלומיות: "החלום הוא משכנו של הבעל", מזכיר אליהו לאחאב בפגישתם הראשונה, "אין למצוא אותו אלא בחלום, שם כל אחד מקבל את אשר הוא חפץ בו".²² החיבור שיוצר בובר בין פולחנו של הבעל לבין מצב חלומי מבטא את אחת מנקודות המוצא החשובות ביותר ששימשו אותו כהוגה. עולם התשוקות, כעולם החלומות, משמש עבור בובר כעין משחק באפשרויות הדמיון האנושי, ולכן שני העולמות הללו הם בה בעת הסכנה החמורה והסיכוי הגדול ביותר שניתנו לאדם. הפוטנציאל הנפיץ של החירות האנושית מתגלה היטב בפרשנותו של בובר את "מצבי הבראשית" שהמקרא מנכיח לפנינו, כשנגלה עץ הדעת לחווה: "נראית היא כפועלת מתוך ערגה חלומית, ואילו הוא [אדם] נראה כמקבל ואוכל מתוך ליאות חלומית".²³ הזוג הזה לא חטא לדעת בובר, ולמרות שאדם וחווה עשו את הרע בעיני האל, הם נלכדו בסבך

של משחק וחלום, גם אם לא הבינו בבירור מה הם עושים. אמנם חוסר ההבנה אינו פוטר מעונש, אך הוא מאפשר לבובר להציע פרשנות מעניינת, שנשענת על מרכיבי התודעה האנושית של האדם הבוחר לעשות את הרע בעיני הבורא והבריאה כולה. ניתן לאפיין מרכיבים אלו דרך שלושת מצבי הביניים הבאים:

- א. משחק באפשרויות של הדמיון החופשי מתוך החירות שניתנה לאדם.
- ב. העדר הכרעה בין הדמיוני לממשי, וכתוצאה מכך העדר קשב למציאות.
- ג. העדר קשב למציאות כהכרעה בפועל לעשות את הרע.

שלבם אלו משקפים את המעבר שעושה האדם בין אפשרות לא מכוונת לתוך מציאות מוחשית נעדרת כיוון. נבנה כאן מעין שלד פסיכולוגי של ההתרחשות בנפש האדם, הנעשית להתרחשות בתוך העולם והופכת למציאות חיים ממשית. בובר רואה את דמיונו של האדם כמעין במה שעליה מתקיים המאבק הקשה מכול בין היצרים: יצר הרע מקביל כאן להעדר נוכחות קשובה לעולם, ולכן גם לחוסר הכרעה של האדם להיענות לקול המציאות, ויצר הטוב מתגלם בתוך נוכחות של קשב והכרעה אנושית, שפונות אל הוויית הבריאה כולה. אין זה מפתיע, כיוון שנקודת מוצא בסיסית זו, שהתפתחה בהגותו המאוחרת של בובר, נשזרת היטב בתבנית היחסים של הפילוסופיה הדיאלוגית שלו. חשוב לציין בהקשר זה כי בובר ראה ביצר הרע לא רק כוח יסודי נעדר כיוון, שניתן לפרשנות רעה של האדם, אלא גם כוח המיוחד לבני האדם, שבלעדיו אין הם יכולים ליצור. דאגתו העיקרית מופנית אל עבר המשימה הכבירה שמוטלת על בן האנוש: להנחות את הפוטנציאל נטול הכיוון של היצר הרע אל עבר כיוון צרוף שסופו מוביל אל האל. מצב זה נוצר במעשה האחדות בין יצר הרע ליצר הטוב, המבטל את הניגודיות הבסיסית שבנפש האדם המפוצלת. רק כך, מסיק בובר, יכול האדם להיעשות שלם.²⁴

בספרו הרוח והמציאות כתב בובר כי נביא שקר חי וניזון מן החלום ומתנהג כאילו החלום הוא המציאות, בעוד שנביא אמת חי וניזון מן הדבר שהוא שומע.²⁵ כאן ראוי להיזכר שוב בנאומם של כוהני הבעל במחזה, המאשימים את אליהו ה"מדבר עם אלוהיו כאילו היה אדם, לעומת האל בעל שאינו נואם בפני משרתיו".²⁶ הדיאלקטיקה שנוצרת כאן מציבה את אילמותו של הבעל אל מול הוורבליות של אלוהי ישראל, ובהתאמה – את עולם החלום של המאויים הבלתי-מרוסנים, כתלוש ומנותק משפת החיים שאותה דובר האדם הנוכח והקשוב. ניתן להתייחס לתבנית היחסים שנוצרת כאן גם מתוך הקשר ל"אבות-הדיברות": זוג הדיברות "אני-אתה" יעמוד כאן כביטוי ליחסי קרבה וזיקה בין האל לבריאנו; זוג הדיברות "אני-לז" מבטא יחס אינסטרומנטלי של הבעל כלפי משרתיו, שהופכים בתורם לרודפי תאוה שאין לה סוף. המלך אחאב, אשתו איזבל, הכהנים וזקני העם שעוזרים לאיזבל להפליל את נבות במחזה – כולם צוללים במידות שונות של עומק אל תוך "עולם הלז" של הבעל. אחאב אמנם מסרב להפצרותיה של איזבל לגזול את כרמו של נבות, הנמצא בסמוך לארמונו, אך הוא מניח לפולחן הבעל וכוהניו להתפשט בממלכתו, חרף אזהרותיו של אליהו. זקני העם גם הם חוטאים לעיקר כאשר איזבל מאלצת אותם להפליל את נבות, ומתוך המהומיהם וגמגומיהם הלא-ברורים מתנסח גזר דינו של נבות: מוות בסקילה והפקעת כל רכושו.

סיפור ההפללה של נבות הופך אצל בובר לנקודת מפנה דרמטית המכתיבה את השתלשלות האירועים הטראגיים, שמובילים גם אל מותו של המלך אחאב. איזבל מכנסת את זקני העם ומודיעה להם כי הגיעה שמועה לאוזניה על כך שנבות העליב את המלך. למשמע דברים אלו נראים הזקנים המומים ומבולבלים, עד שאחד מהם "נזכר" ששמע פעם את נבות מדבר על עול המסים, אך הוא לא בטוח אם הוא התכוון בכלל למסי המלך. העניין מתגלגל לו לחלל החדר ומגיע לידי מיצוי גרוטסקי, כאשר מסכת השמועות המתווספות

מובילה את איזבל לקבוע כי על פי מנהג ישראל, "כל המוציא דיבה על המלך, דינו מוות בסקילה והפקעת כל רכושו".²⁷ מעניינת כאן התנהגותם של זקני העם שחוזרים כמו הד אחרי הצהרותיה, כאילו היו אחוזים לאות חלומית. בובר שתל את המלמול הלא-ברור שלהם ואת החזרה המכאנית אחר דבריה של איזבל כהמחשה חיה להעדר נוכחות דיאלוגית. המיצוי האילם שלה מתבטא בהיעדרה של תשובה אמיתית מפי זקני העם לתוכן ההאשמות העולות כנגד נבות. דומה שבכך העניין סגור וגמור, אך בובר משמיט מן המחזה את ההוצאה לפועל של גזר הדין ומדלג ישירות אל הכרם של נבות שהפך לכרמו של אחאב. במהלך טיולו בכרם נתקל המלך באליהו, שמגיח מולו בפתאומיות ובפיו הדברים הבאים:

הרצחתם, אתה ואשת הזנונים שלך איזבל, וגם ירשתם! אתה יותר גרוע ממנה – עם כל גופה היא חובקת את הבעל, אך אתה נושא את שמו של האל על שפתיך ולפעמים גם במחשבותיך ונופל טרף לבצע. היזהר אחאב, האל שקל אותך ומצאך קל למדי.²⁸

אליהו לא מחכה לתשובתו של אחאב ומסתלק מן המקום. כל מה שהיה צריך להיאמר – נאמר. המפגש האחרון ביניהם מתרחש באמצע הקרב על רמות גלעד, שאותן רוצה אחאב לכבוש מממלכת ארם. הנביא, שמחופש לנושא כידונו של המלך, נצמד אליו ברגעי הקרב הראשונים ועד לפציעתו הקטלנית. אחאב מוטל גוסס במרכבתו אך מזהה את אליהו ומכריז עליו כאויבו, ומוסיף שמצא אותו בשדה הקרב. תגובתו של אליהו דיאלוגית להפליא; זו הפעם הראשונה שהנביא הזועם של בובר מדבר אל המלך מתוך יחס של קרבה והבנה:

הישען עליי אחי אחאב, אינני האויב שלך [...] האל רצה תמיד להציל אותך מעצמך. אם אתה חייב למות עכשיו, שפעת חסדו באה לקראתך. תפוס מחסה תחת זרועות הנצח!²⁹

מילים אלו מבטאות היטב את תמציתה המנחמת של הפילוסופיה הדיאלוגית של בובר ואת עמדתו ביחס לשעת הדמדומים בחייו של אדם, לאחר שאשם לאחיו. אדם זה, מלך כאביון, לא הופקר לכוחות התווה למרות שנכשל בתשובתו לקול הקורא לו: "הקדוש ברוך הוא בכבודו ובעצמו דורש לו, ואפילו הוא בא לדרוש דין-וחשבון ממנו, דרישה זו גאולה היא".³⁰

תורה והגשמה: גאולת העם ו"קהילת האמת"

ראיתי בני ישראל מפוזרים בהרים כמו כבשים ללא רועה וקול ה' דיבר אליי: "אלה כאן איבדו את מנהיגם, תן להם לחזור בשלום עכשיו, איש איש לביתו".³¹

המחזה מסתיים במותו של אחאב ובהבטחת הנבואה שעוברת אל אלישע הצעיר, שאותו פוגש אליהו זמן קצר לפני הקרב על רמות גלעד. אליהו מכריז כי "שעת ההרס קרבה ויש למשוך מלכים חדשים לעם ישראל ולשארית הקדושה, שעמה בוחר ה' לבוא בברית".³² יש לשים לב בנקודה זו לשני "ישראל" המוזכרים כאן – העם והשארית הקדושה. בובר מזכיר את שני אלו ומבחין ביניהם, ולא במקרה. תפיסתו הדיאלוגית, וכפועל יוצא שלה פרשנותו את המקרא, מבליטה בכתביו השונים את "עם ישראל ההיסטורי", שבחר להפנות עורף בכל פעם מחדש לדיבר האלוהי ש"אין תמורת העתים וחליפותיהן פוגעות בו, זה שאר ישראל, שאינו בוגד בבחירה, של אלוהים ונשאר לאלוהים ועל ידו נשמר, על אף האשמה הגדולה ביותר [...] לא משום שערב נפשו על ישראל אלא משום שבו מתגלמת ישראל האמתית".³³ שורשיה של

גישה זו נעוצים, כאמור, בהגותו הדיאלוגית של בובר, שמשעינה את מלוא משקלה על "בעל הדיבור". על פי גישה זו, כל יחיד ויחיד בעם ישראל נדרש לדיאלוג עם האל ועם הבריאה, ובשעה שהוא שומע את קול רצונו של האל ביחס לחייו הפרטיים – הריהו רואה את עצמו כפרט שנתקפל בו הכלל כולו.³⁴ המעגל הדיאלוגי שמתבטא באמצעות בריאה זו תובע מן הפרט גם אחריות בין-אישית, שדרכה מניח בובר את התשתית לתפיסתו הקהילתית-חברתית. "השארית הקדושה" בהקשר זה הופכת לחוליה המקשרת בין האל לבין "כלל ישראל", וכך בא הדבר לידי ביטוי במחזה:

תמיד היו כאן שניים, אחד ליד וכנגד השני – קהל הלא מאמינים ולהקה שנותרה באמונתה. זה ורק זה, כך אני מבין, נקרא ישראל – ההיאבקות למען האל. אך לא לשם שיישאר שניים, אלא אחד בלבד – אנשי האל.³⁵

ההיאבקות של יעקב, שהיה לישראל, הופכת אצל בובר לניסיון בחייה של עדה, הנאבקת בתוך עצמה ולמען עצמה בעתות של משבר. מותו של אחאב בסוף המחזה משאיר את העם ללא הנהגה פוליטית, אך לדידו של בובר עדה זו אינה מכוננת את עצמה על ידי המלכת מלכיה. המלוכה היא חלק משרשרת דיאלוגית המתחילה עוד מימי אבות האומה ועוברת דרך מנהיגיה, שופטיה ונביאיה. וכאחרונה בשרשרת זו – המלוכה היא שלב חדש של דו-שיח, שלב של ניסיון וכישלון. כאמור, הכישלון הזה מוטל בראש ובראשונה על אחאב, שמעל בתפקידו כרועה של צאנו. אשמתו של המלך כלפי נבות הסקול והגזול משתקפת מתוך הסרת אחריותו על עמו המפנה בתורו עורף לברית ישראל, כדוגמת מלכם העובד את הבעל. מבחינה זו, בובר רואה את השלטון שהופקד בידי האדם כתביעת אלוהים: "אין השררה והשלטון ניתנים במתנה – פיקדון הם בידו של אדם כפשוטו וכאמיתו של הדיבור, ועליו להחזיר את הפיקדון אם אינו עושה בו את מצוות שולחו".³⁶ מכאן שהבטחתו של אליהו לאלישע במחזה על אודות שעת ההרס הקרבה, שתוביל למשיחת מלך חדש, היא התוצאה הישירה של כישלון המלך הישן, שאינו מצליח להיחלץ מעולם החלום האנטי-דיאלוגי. אחאב אינו נשמע לקולו המעורר של אליהו גם כאשר הלה מזכיר לו שעליו להגיע להכרעה ברורה בין עבודת האלילים לעבודת האל. העדר הכרעתו של אחאב מעלימה אותו מעל דפיה של ה"היסטוריה הנסתרת" שמונחת לדידו של בובר על ידי הדיאלוג המתמשך בין בני האדם לבין הבריאה. השיחה הזו שרירה וקיימת עוד מימי אברהם, יצחק ויעקב, והמקרא משמיע לנו אותה כשהיא עוברת בשרשרת הדורות גם אל הנביאים, שמצוים כאלהו להצביע על תורת ההנהגה האמתית.

תקופת המלכים דחקה לדעת בובר את הנביא ממעמדו. מכאן שהבטחתו של אליהו לאלישע במחזה מהדהדת את הבנתו של בובר על תפקידו של הנביא כדמות הנוגדת את חוקי ההיסטוריה. הבנה זו קשורה הן לשני חלקי העם שעליהם כותב בובר ("עם ישראל ההיסטורי" ו"השארית הקדושה") והן לשני זרמים של ההיסטוריה – הגלויה והנסתרת: הנביא קם כנגד המלך, כנגד העם שעובד את הבעל וכנגד תאוות השררה והחמדנות שפושא בכול. אליהו מתקומם כנגד סיטואציה היסטורית קונקרטיית, נגד כל מה שנקרא בפי העם "חיים היסטוריים". מבחינה זו הנביא, לשיטתו של בובר, הוא דוברה הנאמן של אותה "שארית קדושה", המקיימת את "ההיסטוריה הנסתרת" שמונחת על ידי דיאלוג עם הבורא ועם הבריאה כולה. ניתן לראות בהיסטוריה זו מעין כרוניקה של זיקה מתמשכת אל ההווה הקיימת.³⁷ הרצף ההיסטורי הממשי, שמכיל בתוכו כרוניקה סדורה של קורות העתים, מושפע לדעת בובר מזרמה החבוי של ה"היסטוריה הנסתרת" ובצורה יותר קונקרטית – מפועלם של הדוברים שלה. אחד מהם הוא כאמור הנביא אליהו שתובע מעמו הכרעה דיאלוגית, המבוססת בראש ובראשונה על טיב היחסים בין בני אדם, ובינם לבין

הבריאה הסובבת אותם. באחת הסצנות הדרמטיות ביותר במחזה, העם הדומם מקשיב לתוכחתו של אליהו, שדורש לדחות את עולם הלז של הבעל, "חלום הבלהות של האנושות", שבו אף תאוה לא תדע שובע. ברגע קונקרטי זה פורצת המיסטיקה הפעילה אל הסדר החומרי של חיי החולין ולתוך קורותיו ההיסטוריים של העם החומד והמתאוה: אש גדולה יורדת מן השמים ומכלה את מזבחות הבעל.

התיאטרליות של המעמד הדרמטי בהר הכרמל מבוססת על הנחה פילוסופית שדרכה בובר בין העם כ"אגודת חיים" (Lebensverband), המקיימת יחסי זיקה קרובים בין כל מעגלי הבריאה, לבין העם כ"אגודת אינטרסים" (Unteres-senverband), שמתנכרת ליחסי זיקה ומציבה במקומם "מונולוגים" אינסטרומנטליים. במאמרו "על החברותא"³⁸ התייחס בובר לתשתית הקהילתית שצומחת מתוך הרעיון של "אגודת חיים" שממצע בתוכו את כל מערכי הקרבה והזיקה של האדם עם הבריאה הסובבת אותו. במקום שבו מושיט האדם את ידו לחבריו בלב תמים ובנפש חפצה יכולה לצמוח "קהילת אמת", שדרכה משוחחת הבריאה כולה עם הבורא ומתרוממת ממדרגה של חוויה פנימית למדרגה של חיים ממשיים. אמנם עוד חזון למועד; העם אכן מכריז במחזה כי "אלוהי ישראל הם אלוהי האמת",³⁹ אך נכון לו מאבק ארוך ומתמשך עם יצרו הרע עתיק היום. סופו של מאבק זה במעשה איחוד היצרים, המוביל אל האל. כך הבין בובר את תפקידו האמיתי של ישראל ה"נאבק למען האל", כדברי אלישע במחזה, ב"דרכו שלו, דרך האדם. כי זו הדרך לתוך ההיסטוריה של העולם כי רק בזכותה של הדרך הזאת, יש לו לעולם היסטוריה".⁴⁰

בשנת 1953 פרסם בובר קובץ מאמרים בשם במשבר הרוח: שלושה נאומים על היהדות, שהתבסס על סדרה של נאומים שנשא בין השנים 1909–1911 בפני סטודנטים יהודים מאגודת "בר־כוכבא" בפראג. הרעיונות המרכזיים שהעסיקו את בובר בנאומים אלה נגעו לעצם יכולת ההתחדשות של היהדות בעתות של משבר הרוח. המוטיבים המרכזיים שמופיעים בנאומים אלו קשורים ל"מעשה האיחוד", בבחינת משימה המוטלת על האדם השסוע בין יצרו לאחד את עצמו; לרעיון "המעשה", שפירושו השאיפה הבלתי־פוסקת של האדם להגשים את אשר הוא מזהה כטוב וכנחוץ בכל מצב חדש, ול"אידאה המשיחית של העתיד", שכוללת נטילת חלק בבניין של חברה צודקת, בכל מקום שבו מסוגלים היהודים לכך.⁴¹ שלושת הרעיונות המרכזיים הללו משתקפים בבירור במחזה אליהו: הדרישה של הנביא לנקוט עמדה ולקיים את מעשה האיחוד של השסע בנפשו של המלך ובנפש עמו, שנפלים יחד אל תוך המערבולת הדמונית של היצרים התובעים בעלות. ואולם, כישלוננו של אחאב במשימה הכבירה שהוטלה עליו לא מבטלת את הברית בין אלוהי ישראל לבין העם. מכאן שתביעתו החוזרת ונשנית של הנביא "לא לפסוח על שתי הסעיפים" ולהיענות לתביעתה של ה"שעה הדיאלוגית" היא תנאי בסיסי לשאיפה המשיחית לחברה צודקת. בשלב זה אחאב מבין היטב גבולות לכוחו ולשררתו, ושיש מי שישפוט את מעשיו הלא־צודקים הן בארץ והן בשמים. וכאשר איזבל מפצירה בו לגזול את כרמו של נבות, תגובתו ברורה וחד־משמעית: "זה לא ילך, המלך איננו מדינה, זה לא ילך כי העם יתמרמר".⁴²

הצהרות לחוד ומעשים לחוד: מה שידוע לאחאב ידוע גם לעמו, וברגע שהמלך מאפשר לאיזבל לפעול במקומו ולהפליל את נבות, העם רואה ומבין כי משפט צדק לא התקיים כאן. הבנה זו משתקפת היטב מתוך שיחת הכפריים במחזה, שמשווים את אשמת מלכם לעיט החג בשמים, ואת אשמתם לתולעת הזוחלת על גחונה:

האם טובים אנו יותר ממלכנו? אשמתם חגה וצוללת כמו העיט בשמיים, בעוד ששלנו זוחלת על גחונה כמו תולעת. הפקרותם כל כך שמנה כיוון שניזונה משלנו. מה ההבדל בין תאוות בצע משותפות אלו?⁴³

מהו, אם כן, ההבדל בין תאוות הבצע המשותפות אלו? תשובתו של בובר מתנסחת היטב מתוך מאמציו של אליהו, הדורש מן המלך את העמידה ההיסטורית הנכונה של נביא ה' לפני מלך ישראל. כפי שכתב מוקדם יותר ב"תורת הנביאים", הנביא מקלל את המלך בשם המושל האמתי ובצומת זה "עמדה העובדה התיאופוליטית החמורה במלוא קומתה בפני כל הניסיונות של המסורת לעטוף אותה בזיו האגדה".⁴⁴ בובר מניח כאן הנחה חשובה על מערך היחסים בין החברה למדינה, הנחה שמשקפת היטב ביחסים הקונקרטיים בין אליהו לאחאב: הנביא מזכיר למלך ש"הוא אינו המדינה", ששררתו היא פיקדון שעליו להחזירו אם אינו עושה בו את מצוות שולחו. תפקידו של אליהו בצומת שבו הפוליטיקה פוגשת את ה"התגלות" של הנבואה מקביל לתפקידם של כל נביאי האמת, הדורשים את תשובתו ואת גאולתו של העם.

* * *

בשנת 1949 התקיימה בירושלים פגישה בין ראש הממשלה דוד בן-גוריון לבין קבוצה של אנשי רוח ובהם בובר. במהלכו של ויכוח שהתפתח בין בן-גוריון סביב המילה "גאולה", תהה בובר לפרש צמד המילים שבהן השתמש ראש הממשלה כאשר הכריז על "גאולת האדמה". בן-גוריון ענה לבובר כי "יש להוציא לחם מן האדמה". בובר לא הרפה ושאל את בן-גוריון: "לשם מה?". ענה בן-גוריון: "בשביל לאכול!" המשיך בובר בשלו: "לשם מה?", עד כי נאלצו להפסיק את השיחה.⁴⁵ הדיאלוג הזה, מסיק מוריס פרידמן, נמשך עד למותו של בובר והשפיע רבות על כתיבת המחזה אליהו. טענה זו עולה בקנה אחד עם עמדתו האישית של בובר, שראה בדברי בן-גוריון על "גאולת הארץ" ססמה המנחה מגמה מסוכנת שנשענת על הכוח הפיזי בלבד, ובכך הופכת גאולת הארץ לכיבוש אלים. למגמה זו קרא בובר "בעליזיה" הנשענת על שלטון היצרים. ואכן, במחזה מזכיר אליהו לאחאב כי הבעל הוא אל הרוצה רק להחזיק. במאמר אחר של בובר, "לחיות לשם מה", מבליט ההוגה את הפרובלמטיקה הנוצרת בהקשר זה:

אני שואל: לאכול לשם מה? אני שואל: לחיות לשם מה? לא די לחיות. הרי כולנו יודעים שבחיי היחיד לא די בזה. היחיד יודע שצריך לחיות "לשם", לא סתם לחיות. אלא כשהמדובר הוא בקבוצה, בעם, מיד משתנה הדבר, אומרים: עם חי למען עצמו. אני שולל את הדבר הזה.⁴⁶

"עם הנוודים שהיה לעם של איכרים" הפך בעיני בובר לעם שמשתוקק לכבוש ולגאול את הארץ בכוח הזרוע ולא בדרכי דיאלוג. דן אבנן מוסיף בהקשר זה כי השימוש הפוליטי שעשה בן-גוריון בדימוי של גאולת הארץ באותה פגישה הוא ניסיון להאפיל על השאלה הנוקבת של ריבונות פוליטית ועל השאלות המוסריות העולות מן הסכסוך היהודי-ערבי בנוגע לבעלות על הקרקע. בובר מצדו הבין היטב כי שאלת הבעלות היא שאלה פוליטית טהורה, שנעטפה במעטפת של חלומות עבר על הבטחה לישועה.⁴⁷ הבנה זו היא, כאמור, פועל יוצא של הפרשנות הדיאלוגית של בובר לשפת המקרא, המעלה בפני עם ישראל את משימתו ההיסטורית:

היהדות פוסלת את ה'אנחנו' של האנוכיות הקיבוצית, את הגאווה הלאומית ואת ההתגדרות המפלגתית, אבל היא מצווה את ה'אנחנו', העומד על זיקה של אמת בין חברי הקבוצה זה לזה והמקיים זיקה של אמת אל 'אנחנו' אחר, הוא אותו 'אנחנו', שרשאי הוא לומר באמת ובתמים: 'אבינו'.⁴⁸

בסצנת הסיום של המחזה מבקש אלישע הצעיר, יורשו של אליהו, להאציל עליו את רוחו הנבואית. הנביא מסרב לבקשה ואומר שאף פעם לא היה בעלה של הרוח ולא החזיק בה: "הרוח באה והלכה ממני",⁴⁹ אומר אליהו ומושח את אלישע לממשיך דרכו, תוך כדי ההבטחה כי עליו להיאבק עם הרוח למען ישראל אחת. ההבטחה של אליהו לאלישע מגלמת בתוכה את שאיפתו האישית של בובר, להיאבק למען אותה ישראל אחת כפי שהוא ראה אותה. שאיפה זו מצאה לה ביטוי במפעלו האינטלקטואלי האדיר, כמו גם בפעילותו הפוליטית במסגרת קבוצת "ברית שלום". עמדותיו לא זכו לפופולריות בקרב הפוליטיקאים והעם, ואמונתו בדבר הנחיצות של פדרציה דו־לאומית, המאגדת בתוכה את שתי הקהילות, היהודית והערבית, גם היא לא מצאה תומכים רבים. המרחק בין החזון ההומאני של בובר לבין המציאות הקונקרטית לא הפריע לו לשוב ולדרוש מן העם שידחה את הלאומנות האגואיסטית והאנטי־דיאלוגית, המתמקדת בטובתה וברוחות עצמה בלבד. בובר האמין כי עמדה זו ביחס למציאות ההיסטורית תוביל את עם ישראל לשקוע בתוך רוח אידיאולוגית־אגוצנטרית, הפועלת את פעילותה המפוררת בנפש האדם. כנגד סכנה זו ביקש להתריע ולהציג חלופה הומאנית ודיאלוגית. הניסיון היצירתי שנטל על עצמו כמחזאי הופך לדעתי את אליהו לאחד מן הביטויים המעניינים והמזוקקים ביותר של הגותו הדיאלוגית ותפיסותיו החברתיות. מבחינה דרמטית, השיג בובר את מטרתו: אליהו דורש מקהל שומעיו להכיר את הדרמה האמתית שמתרחשת בין אליהו לאחאב, שאין להתגבר עליה באמצעות אמרות של היות צודק ושל היות בלתי־צודק. זוהי הדרמה האמתית של הנפש האנושית, בניגודיה ובסתירותיה העמוקים ביותר.

הערות

1. Martin Buber, "Elijah - A Mystery Play," in: *Martin Buber and the theater*, ed. Maurice Friedman (New York: Funk & Wagnalls, 1969), 135.
2. Maurice Friedman, "Martin Buber's Mystery Play Elijah," *Modern Judaism*, Vol. 16, No. 2 (1996): 144.
בשנת 1999 התפרסמה עבודת גמר לתואר מוסמך מאת הרטלי לכטר העוסקת בהרמנויטיקה המקראית של בובר וביטוייה במחזה אליהו, ראו: Hartley Lachter, "Revelation From Between the Lines: A Study of Martin Buber's Biblical Hermeneutics and his Elijah, a Mystery Play" (MA Thesis, McGill University, 1999).
3. Friedman, "Martin Buber's Elijah", 144-145.
4. Martin Buber, "Reach for the world, HA-BIMA!", in: *Martin Buber and the theater*, 88-91.
5. Maurice Friedman, *Martin Buber: Life and Work, The Later Years 1945-1965* (Detroit: Wayne State University Press), 190.
בובר התכתב על התלבטויותיו עם וורנר קראפט במרץ 1955, כפי שמציין פרידמן בספרו.
6. Martin Buber, *Frühe jüdische Schriften 1900-1922*, ed. Barbara Schäfer (Gütersloh: Gütersloher Verlaghaus, 2007).
7. שם, 144. לדיון מעמיק בנושא זה, ראו: יניב פלר, "ההומניזם הדו-שיחי של מרטין בובר," בתוך: מיזוג אופקים: מחשבה מדינית יהודית-ישראלית, עורכים: דן אבנון ודוד פויכטונגר (ירושלים: מאגנס, 2016), 256-279.
8. תביעה זו מופיעה בספר מלכים א, יח 21: "וַיִּגֶשׁ אֵלֵיהֶוּ אֵל כָּל הָעָם וַיֹּאמֶר עַד מָתִי אֲפֹם פְּסָחִים עַל שְׁפִי הַסֵּעִפִּים, אִם ה' הָאֱלֹהִים - לִכֹּן אֲחֻרָּיו, וְאִם הַבַּעַל - לִכֹּן אֲחֻרָּיו".
9. מרטין בובר, "דתיות יהודית," בתוך *תעודה ויעוד: מאמרים על ענייני היהדות*, כרך ראשון (ירושלים: הספרייה הציונית, 1963), 74.
10. Buber, "Elijah," 115.
11. מרדכי מרטין בובר, *תורת הנביאים* (תל אביב: דביר, 1950), 73.
12. Buber, "Elijah," 115.
13. מרדכי מרטין בובר, *בסוד שיח: על האדם ועמידתו נוכח ההווה*, תרגום: צבי וויסלבסקי (ירושלים: מוסד ביאליק, 1999), 3.
14. בובר, *בסוד שיח*, 27.
15. בובר, *בסוד שיח*, 57.
16. Buber, "Elijah," 116.
17. בובר, "דתיות יהודית," 75.

18. Buber, "Elijah," 120.
19. מרדכי, מרטין בובר, "מנהיגות שבמקרא, " תעודה ויעוד, 165.
20. Buber, "Elijah," 139.
21. שם, 140.
22. שם, 121.
23. מרדכי מרטין בובר, פני אדם: בחינות באנתרופולוגיה פילוסופית (ירושלים: מוסד ביאליק, 2000), 329.
24. בובר, "דמיון ויצר, " בחור: פני אדם, 346.
25. מרדכי מרטין בובר, הרוח והמציאות: תשעה שערים לבירור היחס שביניהם (תל אביב: מחברות לספרות, 1942), 68.
26. Buber, "Elijah," 139.
27. שם, 150.
28. שם, 151.
29. שם, 159.
30. בובר, "הדו־שיח בין האלוהים והאדם, " בחור: תעודה ויעוד, 249.
31. Buber, "Elijah," 157.
32. שם, 159.
33. בובר, תורת הנביאים, 213.
34. בובר, תעודה ויעוד, 246.
35. Buber, "Elijah," 143.
36. בובר, תעודה ויעוד, 213.
37. לדיון בתפיסה ההיסטורית של בובר, ראו: דן אבנון, מרטין בובר: הדיאלוג הנסתר (תל אביב: עם עובד, 2012), 107–126.
38. מרדכי מרטין בובר, "על החברותא, " נתיבות באוטופיה (תל אביב: עם עובד, 1983), 159–235.
39. Buber, "Elijah," 141.
40. בובר, פני אדם, 346.
41. עקיבא ארנסט סימון, יעדים, צמתים, נתיבים: הגותו של מרדכי מרטין בובר (ירושלים: ספריית פועלים, 1985), 296.

42. Buber, "Elijah," 147.

43. שם, 153.

44. בובר, תורת הנביאים, 73.

45. מרדכי מרטין בובר, תקוה לשעה זו: סוגיות מענייני הרוח והמציאות (תל אביב: עם עובד, 1992), 33.

46. בובר, תקוה לשעה זו, 33.

47. אבנון, הדיאלוג הנסתר, 232.

48. בובר, תעודה ויעוד, 241.

49. Buber, "Elijah," 162.

נעה מורדוך-סימנסון

התכנית ללימודי פרשנות ותרבות
אוניברסיטת בראיילן

הצגה וייצוג באמנות מינימליסטית משנות השישים: סוגיית החזרה הצורנית בעבודותיו של דונאלד ג'אד

אחד מן המאפיינים המרכזיים ביצירתו של האמן האמריקני דונאלד ג'אד (Donald Judd, 1928-1994), כמו גם ביצירותיהם של אמנים מינימליסטים אחרים בני זמנו, הוא החזרה. ניתן לתאר חזרה זו כהישגנות גלויה של מרכיבים דומים או זהים, המוצגים זה לצד זה כמכלול, בעבודה יחידה. ההישגנות היא העיקרון המארגן הבלעדי של העבודות הנדונות, והיא המאפיין החזותי העומד במרכזו של מאמר זה.

הפרשנויות המגוונות שניתנו לחזרה הצורנית באמנות המינימליסטית נגזרות משני היבטים מרכזיים בבחינתה של כל יצירת אמנות חזותית. ההיבט הראשון הוא צורני, וההתמקדות בו מדגישה תכונות כגון צבע, קו וקומפוזיציה. ההיבט השני הוא תוכני, ובאמצעותו נבחנת יצירת האמנות בהקשרים תרבותיים, פוליטיים או חברתיים. היבטים אלו מחדדים את ההבחנה בין המונחים "הצגה" (presentation) ו"ייצוג" (representation). בהתאם לכך, מאמר זה דן בשני היבטים אלו ביחס לחזרה הצורנית ביצירתו של ג'אד.

הטענה המרכזית העולה מן המאמר, וזאת על יסוד הגותו של הפילוסוף הצרפתי ז'יל דלז (Gilles Deleuze, 1925-1995), היא כי הבנה מסוימת של חזרה צורנית מאפשרת לתפוס את יצירתו של ג'אד כמציגה וכמייצגת בעת ובעונה אחת. בשונה מפרשנויות אחרות שניתנו לחזרה הצורנית בעבודות מינימליסטיות, אבקש לטעון כי המיוצג בחזרה

* תודה לד"ר רונית מילאנו ולד"ר דרור ינון על הדיאלוג המתמשך, על ההערות וההארות שתרמו רבות לכתיבתו של מאמר זה. כמו כן, תודה לקוראים האנונימיים על הערותיהם המועילות מאוד. למותר לציין שכל טעות שנפלה במאמר, היא שלי בלבד. המאמר מבוסס על חלק מעבודת הדוקטורט שלי, "הדגם הנשנה ומושג החזרה במחצית השנייה של המאה העשרים: בין אמנות למלאכה" שנכתבה בהנחייתם של פרופ' אבי שגיא, ד"ר דרור ינון וד"ר רונית מילאנו, בתכנית ללימודי פרשנות ותרבות, אוניברסיטת בראיילן.

הצורנית מתגלם ביצירה ואינו מצביע על הקשרים חיצוניים. לפיכך, הדיון במאמר מרחיב את הפרשנות של החזרה הצורנית ובד בבד מדגיש את החזרה כתכונה יסודית בעבודות הנדונות. מכאן, ניתן להסיק כי בעבודות הכוללות חזרה צורנית מתקיים מתח בין המוצג לבין המיוצג. מתח זה מסייע למקם את האמנות המינימליסטית על ציר תולדות האמנות המודרנית בין "האמנות המופשטת" לבין "האמנות המושגית".

—

1 — Donald Judd,
Untitled, 1965
Galvanized iron, 7 units,
each: 23x101.6x78.7cm
with 23cm intervals,
Moderna Museet,
Stockholm.
© 2018 Judd Foundation
/ Artists Rights Society
(ARS), New York. Photo:
Moderna Museet, Stockholm.



ב־1965 הציג האמן האמריקני דונאלד ג'אד (Donald Judd, 1928–1994) את העבודה ללא כותרת, המורכבת משבע תיבות ברזל מגולוונות המוצמדות אל קיר גלריה במרווחים שווים, מהרצפה ועד התקרה. גודלן וצורתן של התיבות זהים, והשימוש בברזל המגולוון מעניק להן גימור חלק ומבריק (תמונה 1). היצירה המתוארת מאופיינת בצורות גיאומטריות, בשימוש בחומרים תעשייתיים, בטשטוש מגע יד אדם ובחזרה של מרכיב בודד. תכונות אלו אפיינו עבודות נוספות של ג'אד וכן עבודות של אמנים אחרים שהציגו במהלך שנות השישים בניו יורק. היצירות זכו למגוון כינויים, בהם: ABC Art, סטרוקטורות ראשוניות (primary structures), Cool Art, אמנות ליטראלית (literalist art) ואובייקטים ספציפיים (Specific).

(Objects), אך השם שדבק בהן היה אמנות מינימליסטית.¹ במאמר זה אבקש להתמקד בחזרה הצורנית כמאפיין מרכזי של עבודותיהם של ג'אד ושל אמנים מינימליסטים אחרים, וכתכונה המעלה מגוון שאלות: שאלות העוסקות במרכיביה של יצירת אמנות ובאופן סידורם בעבודה המוצגת, ושאלות הנוגעות בתוכן של היצירה ובתהייה האם יש לה נושא. השאלות הנוגעות בהיבט הצורני של יצירת אמנות מצד אחד, ואלו הנוגעות בהיבט התוכני של היצירה מצד אחר, מחדדות את ההבחנה בין המונחים "הצגה" (presentation) ו"ייצוג" (representation); ההצגה עניינה במרכיבים הנראים של העבודה, והייצוג עניינו בדימויים או בנרטיב המשמשים לה כהקשר. בהתאם, אתייחס אל שני ההיבטים הפרשניים של מאפיין החזרה הצורנית ביצירתו של ג'אד: ההיבט הצורני (ההצגה) וההיבט התוכני (הייצוג). לפיכך, אציע שבנוסף לעיסוק בחזרה כתכונה צורנית, החזרה מייצרת תוכן הנקשר במושג, ולכן, החזרה הצורנית בעבודה המינימליסטית מציגה ומייצגת באותה העת. עוד אטען כי מה שהחזרה מייצגת נמצא בה, ואינו מצביע על תכנים המתקיימים מחוץ ליצירה, כפי שנכתב בדיונים אחרים על החזרה בעבודות המינימליסטיות.²

באמצעות כתיבתו של הפילוסוף הצרפתי ז'יל דלז (Gilles Deleuze, 1925–1995) על החזרה ועל ציוריו של האמן הבריטי פרנסיס בייקון (Francis Bacon, 1909–1992), אבקש להרחיב את הפרשנות של החזרה הצורנית בעבודותיהם של ג'אד ושל אמנים מינימליסטים אחרים, ולהאיר נקודות מבט אחרות ביחס למתח בין הצגה לבין ייצוג באמנות המינימליסטית. תיאורו של מתח זה מסייע למקם את האמנות המינימליסטית בתולדות האמנות המודרנית בין "האמנות המופשטת", המאפיינת את הפרויקט האמנותי המודרני שראשיתו בסוף המאה ה-19, לבין ה"אמנות המושגית" שראשיתה במהלך שנות השישים של המאה ה-20.

המתח באמנות החזותית בין הצגה (presentation) לבין ייצוג (representation) אינו ייחודי לעבודתו של ג'אד. היו אלו האמנים האימפרסיוניסטים³ והצייר פול סזאן (Paul Cézanne, 1839–1906) שערערו כבר בסוף המאה ה-19 על מה שנחשב מאז ימי הרנסנס כאדיאל חזותי: האשליה שהציור או הפסל עשויים להעניק למתבונן בהם, כאילו הוא צופה בדמות, מרחב או אירוע ממשיים. בהמשך ובאופן בולט היו אלה פיקאסו (Pablo Picasso, 1881–1973) ובראק (Georges Braque, 1882–1963) אשר בסגנונם הקוביסטי יצרו את המורכבות הזו באמצעות העלאת גופים תלת-ממדיים אל הבד הדו-ממדי, כשהם מבקשים לבטל את ממד העומק האשלייתי בציור, או להכניס את החלל כמרכיב לא פחות חשוב מן החומר, אל תוך הפיסול.⁴ בעשורים הראשונים של המאה ה-20 באירופה היו אלה מונדריאן (Piet Mondrian, 1872–1944), מלביץ' (Kazimir Malevich, 1879–1935) וקונסטרוקטיביסטים רוסים מצד אחד, וקנדינסקי (Wassily Kandinsky, 1866–1944) ופרנץ מארק (Franz Marc, 1880–1916) מצד אחר, אשר בעבודתם ובהצגתם כוונותיהם נכחה ההתחבטות בשאלת הייצוג. כל אחד מהם בדרכו ביקש "לשחרר" את האמנות החזותית מתפקידה המימטי, התיאורי או האשלייתי. במהלך מלחמת העולם השנייה ולאחריה, כאשר מוקדי העשייה האמנותית עברו מאירופה לארצות הברית, אנו עדים שוב לעיסוקם של אמני האקספרסיוניזם המופשט בניו יורק⁵ בשאלות הנוגעות ל"מה" צריכים הציור או הפסל לבטא ו"איך" יש לעשות זאת; בעוד שה"מה" מצביע על העיסוק בתכנים של יצירות אמנות, ה"איך" עניינו באופני הייצוג של התכנים הללו.

התפתחות עבודתו של ג'אד, שראשיתה בשנות החמישים של המאה ה-20, מקבילה לאופני השתנותה של האמנות בסוף המאה ה-19: גם הוא נע מעבודות פיגורטיביות לעבר עבודות שהודגשו בהן תכנים אחרים. ציורים מראשית דרכו האמנותית משקפים את עמדותיו באשר לאמנות ולתפקידה. כך, למשל, בציור ללא

כותרת מ-1950 ניתן להבחין בכך שמאמציו של ג'אד אינם מופנים כלפי תיאור שיוצר אשליה של מציאות, אלא כלפי ההמחשה של חומריות הגוף (כתמי הצבע, משיכות המכחול), התהייה על אודות האפשרות "לחדור" אל פנימיותו (העין הסגורה) והסביבה שבה גוף זה ממוקם. השימוש בגוני מג'נטה לצד צורות הפרגוד והחלון בשחור ובכחול מעצים את מה שאמור לשמש כרקע, והופך אותו לשווה ערך לדמות מבחינת נושא היצירה.⁶ כפי שטען ג'אד ביחס לציורים אלו, "ניסיתי ליצור פני שטח שטוחים ולא מרחביים".⁷ ברישום ללא כותרת, שנעשה כשנתיים מאוחר יותר, עדיין ניכרת התפיסה הפיגורטיבית, והמרחב המתואר ניתן לזיהוי. במקביל, אפשר להבחין בהדגשת הציורים האנכיים והאופקיים הממוקמים בחלונות, במנורה התלויה והמבנה הנשקף מהחלון.⁸ צירים אלו מחדדים את מקומן של הצורות הגיאומטריות ביצירה והן הופכות, כמו בציור הדמות הישובה, לשוות ערך מבחינת חשיבותן בהשוואה לנושא היצירה (החדר המתואר).

תפיסתו של ג'אד את החומר כבעל תכונות עצמאיות, ולא ככזה המחזיק במשמעויות הנובעות ממושאי תיאורו, מקבלת דגש עם זניחתו את הציור הפיגורטיבי ופנייתו אל עבודות שבהן הציור או התבליט מנכיחים בעיקר את משיכות המכחול, כתמי הצבע והחומרים שמהם הם עשויים. לקראת שנות השישים של המאה ה-20 הוא החל ליצור ציורים ותבליטים שנושאים הם האמצעים הצורניים והחומריים שמהם הורכבו; בציור ללא כותרת מ-1960 נראים קווים מעוקלים שנמשכו עד לגבולות מסגרת העבודה.⁹ באמצעות הוספה של צבע אטום למשטח הציור והוספה של חול לצבע השמן ביקש ג'אד ליצור פני שטח מוחשיים ככל שניתן. ככלל, חיפושיו של ג'אד אחר ביטוי חזותי ישיר, חד-משמעי, כמו עניינו בחומריות המציגה את עצמה, הביאו להתרחקותו מיצירת דימויים בעלי הקשרים מטאפוריים אל עבר ציור בעל מאפיינים צורניים בלבד.¹⁰

תערוכת היחיד של ג'אד בדצמבר 1963 בגלריית גרין (Green) שבניו יורק ביטאה את תפיסתו האמנותית, שעליהן גם כתב כמבקר אמנות. העבודות שהוצגו לא כללו ציורים, כי אם תבליטים ואובייקטים תלת-ממדיים שאותם החל ליצור לקראת התערוכה. התערוכה בגלריית גרין חושפת את החזרה כתכונה מרכזית לעבודותיו, כאשר רבים מן התבליטים והאובייקטים שהוצגו בחלל הגלריה מורכבים מיחידות צורניות החוזרות על עצמן בתוך העבודה; כך למשל ביצירה ללא כותרת (תמונה 2), שבה הקורות האופקיות חוזרות זו על זו. בדוגמה נוספת (ללא כותרת; תמונה 3) הונחה קופסת עץ על רצפת הגלריה, כאשר בחלקה העליון שקע מוארך בצורת צינור (תשליל של חצי צינור) המחולק על ידי מחיצות לחללים החוזרים על עצמם כסדרה אריתמטית (חשבונית), לפיה לכל חלל התווסף חצי אינץ'.

2 — Donald Judd,
Untitled, 1963
Light cadmium red
oil on wood, purple
enamel on aluminum,
122x210.8x122cm, The
National Gallery of
Canada, Ottawa.
© 2018 Judd Foundation
/ Artists Rights Society
(ARS), New York.



3 — Donald Judd,
Untitled, 1963
 Light cadmium
 red oil on wood,
 49.5x114.3x77.5cm, The
 National Gallery of
 Canada, Ottawa.
 © 2018 Judd Foundation
 / Artists Rights Society
 (ARS), New York.



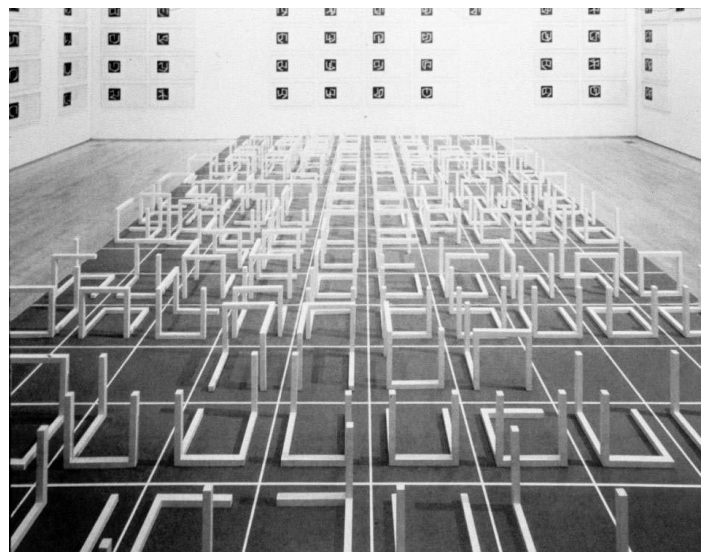
במהלך שנות השישים של המאה ה-20 הפכה ההישנות הצורנית לתכונה דומיננטית ביצירות חזותיות, עד כי שלוש תערוכות שנערכו בניו יורק ובקליפורניה בין השנים 1966–1968 עסקו בה.¹¹ בעוד שהתערוכה *Systemic Painting* כללה ציורים בלבד, התערוכות שנערכו אחריה - *Art in Series* ו-*Serial Imagery* - כללו גם עבודות בתלת-ממד.¹² במאמר המלווה את קטלוג התערוכה הראשונה הרחיב אוצר התערוכה על הקשר של הציורים אל האמנות המודרנית. הוא ראה ב"One Image art" אמנות שדרכה יש לבחון את הסגנון המופשט כמאפיין של האמנות המודרנית.¹³ המאמרים שליוו את התערוכות הבאות התמקדו בנושא הסדרתיות והחזרה, ללא המסגור הרחב של הפרויקט המודרני בכללותו.¹⁴ מאמרים אלו נשענו על תיאוריות מתמטיות כהסבר לשימוש הנרחב בסדרות ובחזרה, ובאחד מהם ניתן אף למצוא נרטיב היסטורי למוצא הסדרות האמנותיות, המקביל להתפתחות תיאוריות מתמטיות העוסקות בטורים חשבוניים והנדסיים.¹⁵ בטקסט התערוכה השנייה הוקבלה ההישנות בעבודות לסדרות אריתמטיות, אך זאת על מנת להדגיש את אופן החשיבה הסיסטמית של האמן המינימליסטי.¹⁶ בטקסט זה התייחס האוצר לסדרות בהקשר של הישנות אלמנטים בתוך יצירת אמנות יחידה, ואילו בטקסט המלווה את התערוכה *Serial Imagery* נטען כי התנאי לקיומה של סדרה נעוץ במספר עבודות נפרדות העוסקות באותו נושא. עמדותיהם השונות של אוצרי התערוכות ביחס למשמעות הסדרה האמנותית ולאופן שבו זו משקפת תהליכי יצירה מלמדות על מגוון הפרשנויות שניתנו מאז שנות השישים של המאה ה-20 לעבודות אמנות שבהן מוטיב החזרה.

בספרה *The infinite line. Re-making art after modernism* מ-2004 מציינת בריאוני פר (Fer) את החזרה (repetition) כמושג המאפיין אסטרטגיות מגוונות ביצירתם של עשרה אמנים אירופים ואמריקנים שפעלו בשנות השישים והשבעים של המאה ה-20. יצירתם של אמנים אלו, בדגש על החזרה כדרך פעולה או כמאפיין חזותי, מסמנות, לפי פר, את המעבר ממודרניזם לפוסט-מודרניזם.¹⁷ משמעויותיו של מושג החזרה בספרה של פר משתנות בהתאם לאמנים שעליהם היא כותבת. לדוגמה, התייחסותה אל עבודותיו של רות'קו (Mark Rothko, 1903–1970), שבו היא רואה מבשר "הפרקטיקה החזרתית" במחצית השנייה של המאה ה-20, מלמדת על החזרה ביחס לתהליך העבודה. בדיונה בעבודותיו מדגישה פר את החזרה כמושג הקשור בדפוס של עשייה, לאו דווקא בתוצר ובמראה הסופי של היצירה.¹⁸ בדיון בעבודתה של אוה הסה (Eva Hesse, 1936–1970) מדגישה פר את החזרה כתהליך מוביל, אך היא אינה מבחירה באיזה מובן מבוסס תהליך היצירה של האמנית על חזרה: האם באמצעות דפוס פעולה חוזר? האם זהו הדימוי שחוזר? מחשבה מתוכננת מראש? או שהחזרה היא מושג שנכון להשתמש בו לגבי כל שלב בתהליך יצירתה של האמנית

וכן ביחס לתוצר הסופי?¹⁹ במקביל, ולמרות חוסר העקביות שבהבנת החזרה ביצירה אמנותית, התערוכות והכתיבה על החזרה מבהירות שגם אם חזרה צורנית הייתה קיימת באופנים שונים קודם למחצית השנייה של המאה ה-20, הרי שהיא הפכה למאפיין מוביל ביצירות אמנות החל מתקופה זו.

אופן החזרה על אותו אלמנט בעבודה יחידה השתנה מיצירה ליצירה ומאמן לאמן. היחידות החוזרות סודרו לעתים קרובות כמבנה רשת – גריד המבוסס על צירים אנכיים ואופקיים. יצירתו של ג'אד, ללא כותרת (1963), מורכבת ממשטח ברזל רבוע ומגולוון שלאורכו ולרוחבו חורים. זו דוגמה לסידור מרכיבי היצירה (החורים במקרה זה) על פי מבנה הגריד. גם עבודותיו האחרות של ג'אד שבהן חזרה על מרכיבים מאורגנות בדגש על מרכיבים אופקיים ואנכיים. ביצירה של קרל אנדרה (Carl Andre) ללא כותרת מ-1967 מסודרות יחידות ריבועי נחושת צמודות זו לזו על הרצפה, במבנה רשת, והקוביות החלולות בעבודותיו של סול לה וויט (Sol LeWitt, 1928–) מסודרות על בסיס גריד (תמונה 4). החוקר ג'ון אלדרפילד (Elderfield) ציין כי עבור אמנים מינימליסטים שימשה נוסחת הגריד כצורה מתווכת בין אובייקטים תלת-מדיים שאותם יצרו לבין הציור, או לפחות תפיסות המיוחסות לציור.²⁰ יתכן כי ישנו קשר בין תפיסות הקושרות בין הגריד לבין הציור לבין התייחסותה של רוזלינד קראוס (Krauss) אל הגריד כאל קומפוזיציה מודרנית, התייחסות שראשיתה במחצית הראשונה של המאה ה-20, עם התפתחות הסגנון הקוביסטי.²¹ אולם עבודתו של דן פלווין (Dan Flavin, 1933–1966), *The nominal three. (to W.M. of Ockham)* מ-1963 (תמונה 5), אינה מבוססת על מבנה הגריד, אלא מאורגנת בהתאם לסדרה אריתמטית. העבודה מורכבת מנורות פלורסנט המוצבות על קיר במרווחים דומים; היא נפתחת בנורה יחידה, ואחרי מרווח מופיעה אותה הנורה עם נורה נוספת, ואחרי מרווח נוסף נורה עם שתי נורות נוספות $[(1+1)+1]$. גם ביצירותיה של הסה, המשתייכת לדור השני של האמנים המינימליסטים, נוכחת החזרה על אלמנטים דומים או זהים. אופן סידורם ביצירתה אינו מזכיר סדרות חשבוניות, או גריד, כפי שנראה ביצירותיהם של ג'אד, אנדרה, לה וויט או פלווין, אלא ריבוי, שבו הסדר המחושב מראש פחות בולט. ביצירה *Contingent* מ-1969 וביצירה *Repetition Nineteen III* מ-1965 מרכיבי העבודה חוזרים על עצמם, אך חומריהם הרכה (בהשוואה לחומרים האובייקטים של ג'אד), כמו גם אופן הצבתם כריבוי ולא כסדרה חשבונית, מציעים מבנים חזרתיים נוקשים פחות.²² הדוגמאות שהוצגו עד כה מלמדות על קומפוזיציות שונות שבהן יש חזרה של מרכיבים דומים או זהים בתוך עבודה יחידה.

4 — Sol LeWitt,
*Variations of Incomplete
Open Cubes*, 1974
Wood sculptures with white
paint, (122 pieces) each
piece: 20.3 cm². Framed
photographs and drawings
(131 pieces).
© 2018 The LeWitt Estate /
Artists Rights Society (ARS),
New York.



5 — Dan Flavin,
The nominal three
 (to William of Ockham), 1963
 Daylight fluorescent
 light. 183 cm high, overall
 width variable, Solomon R.
 Guggenheim Museum, New York.
 © 2018 Stephen Flavin / Artists
 Rights Society (ARS), New York.



פירוק האובייקט למרכיביו הראשוניים (הצורות הגיאומטריות), וחשיפת החומר שממנו הוא עשוי, מלמדים על יצירה המציגה את עצמה, וכפי שנכתב לא פעם – היצירה המינימליסטית "מבהירה" את עצמה.²³ בהירות משמעה שתוכן היצירה המינימליסטית מגולם בנראות שלה: בחומריות, בצורה ובצבע. עם זאת, השימוש במונח "בהירות" (clarity) עלול לטעת את הרושם כאילו העבודות התקבלו בפשטות "כפי שהן", כשלמעשה, אותה בהירות מסתירה מורכבות. מצד אחד, ה"בהיר" עבור ג'אד ומבקרו פירושו שהצורות הנראות אינן מטאפוריות או סמליות. מצד שני, כפי שאבקש להראות בהמשך המאמר, גם הבהירות הפכה לרב-משמעית, כאשר בפרשנויות המגוונות שנכתבו על החזרה הצורנית מתקיימים הקשרים המצויים מחוץ לעבודות עצמן.

קלמנט גרינברג (Greenberg), מייקל פריד (Fried) וקראוס היו מראשוני התיאורטיקנים של האמנות שכתבו על העבודות הנדונות. מאמרו של גרינברג "לקראת לאוקון חדש יותר" ("Towards a Newer Laocoön") מ-1940, שבו הדגיש את נפרדות האמנות החזותית ממדיומים אמנותיים אחרים ובמיוחד מן הספרות, היה לבסיס תיאורטי שעליו נשען גם ג'אד.²⁴ במאמרו השתמש גרינברג במושג "אוטונומיה" כדי להצביע על הצורך של אמני האוונגרד ביצירת עבודות חזותיות החפות מהקשרים נרטיביים או פיגורטיביים. בהתאם ומנקודת מבטו של גרינברג, תכונותיה הפיזיות של העבודה הן שצריכות להיות מודגשות ביצירת האמנות המודרנית. למרות נטייתו של גרינברג להעדיף אמנות שתציג את עצמה ותימנע מתיאוריות או מאשליה, מפגשו עם אמנות מינימליסטית ביטא את האמביוולנטיות שלו; כפי שהוא מציין במאמר על אמנות מינימליסטית, "עבודות מינימליסטיות נקראות כאמנות, כמעט כמו כל דבר כיום – כולל דלת, שולחן, או דף נייר לבן".²⁵ בהמשך הוא מוסיף כי העובדה שהיצירות המינימליסטיות מובנות עבור מה שהן בוגדת בהגדרתן כיצירות אמנותיות.²⁶ עבור גרינברג, האמנים המינימליסטים התייחסו אל ההיבט הצורני בעבודתם, אבל מימשו רק אותו ובשל כך הלכו רחוק מדי. מבחינתו, אמנות מינימליסטית לא מכילה אסתטיקה כלשהי שעשויה להחזיק מעמד לאורך זמן.²⁷

עמדותיו של גרינברג כפי שהופיעו במאמר מ-1940 תאמו את עמדותיו של ג'אד בראשית דרכו כאמן וכמבקר אמנות, אך מאמרו של ג'אד "Specific Objects" מ-1965 והתפתחותו האמנותית סימנו את התרחקותו מרעיונותיו של גרינברג. אם גרינברג המשיך לתמוך בציור המופשט כמדיום המגלם את השאיפה לאוטונומיה של האמנויות, הרי שעבור ג'אד, היצירה הדו-ממדית לא ביטלה את האשליה שממנה ביקש להימנע. עבורו, כל עוד מונח כתם צבע על מצע הבד, הרי שמתקיימים בו יחסי דמות ורקע, ולפיכך הציור תמיד מבטא מרחב אשלייתי בעל עומק.²⁸ כאשר ג'אד בוחר להתמקד ביצירת תבליטים ואובייקטים תלת-

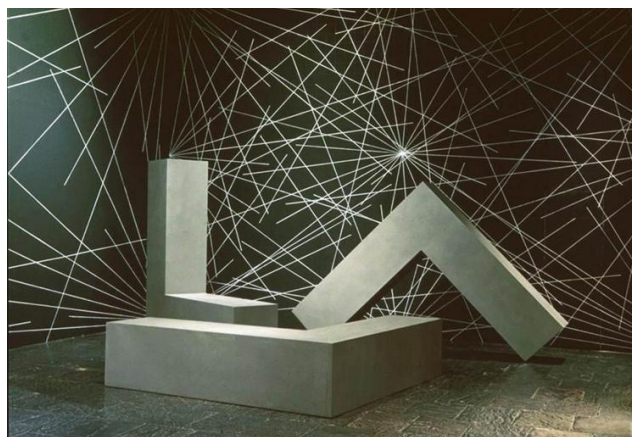
ממדיים על מנת להימנע מיצירת אשליה הכרוכה במעשה הציור, הוא מתרחק מרעיונותיו של גרינברג. האחרון אמנם תמך בסגנון המופשט, אך מבחינתו, הכיוון שאליו הלכו האמנים המינימליסטים כבר חרג מגבולות האמנותי והפך למעוצב ולמנייריסטי.²⁹

מייקל פריד, שכתב את אחת הביקורות המרכזיות על הפיסול המינימליסטי בסוף שנות השישים של המאה ה-20, בחר בשם "*literalist art*" ככינוי ליצירות מינימליסטיות, בכדי להצביע על הרעיון שלפיו האמנים צמצמו את המשמעות העומדת מאחורי הצורות שעמן עבדו.³⁰ פריד מקביל את חוויית ההתבוננות בעבודות לחוויית ההתבוננות בתיאטרון, שהיא תלוית זמן (בדומה לספרות ולמוסיקה), ובכך מבחין למעשה בין המינימליזם לבין הציור והפיסול המודרניים, שבהם הוא רואה תוצרים המציגים את עצמם בִּאֶחָת. לפיכך, המחבר מתייחס אל האובייקטים המינימליסטיים כאובייקטים תיאטראליים המדגישים את חשיבות האופן שבו הם ממוקמים על הבמה, ומתוך כך את האופן שבו הצופה ייתקל בהם.³¹ טיבה של טענתו של פריד טמון בהתייחסו למפנה האמנותי-תרבותי של אותה תקופה; המעבר מההתבוננות בעשייה ובמרכיבים הצורניים הפנימיים של יצירת אמנות (גרינברג) לחקר תגובתו של המתבונן ותהליך הקבלה של היצירה.³² פריד, בדומה לגרינברג, חשב על פיסול כעל מדיום שצריך להציג את עצמו, אך במקביל ביקש להראות שהאמנים המינימליסטים לקחו את הרעיון קצת רחוק מדי. מנקודת מבטו, ההקבלה לצפייה בתיאטרון והדגש על משך הצפייה היו לחולשותיו של הפיסול המינימליסטי.

רוזלינד קראוס מדגישה גם היא, בדומה לפריד, את החוויה הכרוכה במפגש עם אמנות מינימליסטית. לטענתה, אמנים מינימליסטים התעקשו על יצירת אמנות שמאפייניה יעמדו בסתירה לתכונות של ייחוד או ניסיון פרטי של היוצר. הם אינם מתעלמים ממשמעות הניתנת לאובייקט, אך רואים אותה כנובעת מתוך המרחב הציבורי, כלומר מאזור המפגש של הצופה עם העבודות.³³ דוגמה הממחישה את הגישה הפנומנולוגית שעליה מתעכבת קראוס בפרשנותה היא התייחסותה לעבודתו של רוברט מוריס (Robert Morris) ללא כותרת (*L beams*) מ-1965 (תמונה 6). הפער בין הידיעה שמדובר בשלושה אובייקטים זהים בגודלם, שלמעשה חוזרים על עצמם אך מונחים אחרת בחלל, לבין החוויה המורה על שוני והבדל, מדגיש את אי-ההתאמה שבין הניסיון החזותי לבין הידיעה. במילותיה של קראוס: "נראה שמוריס אומר כי ה'עובדה' שהאובייקטים דומים זה לזה, שייכת להיגיון המתקיים טרם הניסיון. הקורות שצורתן האות L מביסות היגיון זה ואכן 'שונות'".³⁴ לפיכך, שונות היחידות הנחווית על ידי הצופה במפגשו עם עבודתו של מוריס קשורה בחיצוניותן, בעובדה שהן מופרדות זו מזו ומונחות באופנים שונים בחלל, ולא בידיעה על אודות טיבן או גודלן. באמצעות דוגמה זו מדגישה קראוס את המפגש הפיזי של הצופה עם עבודות מינימליסטיות כנקודה שבה נוצרת משמעותן.

6 — Robert Morris, *Untitled (L Beams)*, 1965, 1967
Stainless steel, Whitney Museum of American Art, New York.

© 2018 Robert Morris / Artists Rights Society (ARS), New York.



שלוש הגישות שתיארת – זו של גרינברג, המדגישה את קדימות הצורה והצגתה באמנות על פני התוכן והנרטיב שהיא עשויה לתאר; זו של פריד, המעבירה את הדגש מהבנת הצורות האמנותיות כאוטונומיות וכקשורות בגבולות היצירה בלבד, אל מפגש הצופה עמן; והדגש של קראוס על המפנה הפנומנולוגי שמייצרות עבודות מינימליסטיות – מאירות כולן את ההיבט הצורני של היצירות ואת משמעותן הן בהקשר של האמנות המודרנית ככלל, והן בהקשר של אופן התקבלותן של יצירות מינימליסטיות המציגות את עצמן בפרט.

עבור ג'אד, העיסוק בהישנות מרכיבים משמש להדגשת ההיבט הצורני של העבודות וכאמצעי מניעתי ליצירת קומפוזיציה. הדמיון בין המרכיבים והנחתם בזה אחר זה פשוטה או כטור מטשטשים את ייחודם כרכיבים נפרדים המייצרים יחדיו נרטיב, ומבטלים היררכיה: ההתייחסות לאסתטיקה של שולי היצירה ושל מרכז היצירה – זהה. בהתאם, החזרה הצורנית בעבודתו של ג'אד משמשת גם כאמצעי ביקורתי על אמנות המייצגת דימוי שמצוי מחוץ לה. בכתבתו על ציוריו של האמן האמריקאי פרנק סטלה (Frank Stella, b. 1936) מדגיש ג'אד כי הסדר בציוריו של סטלה אינו מבטא רציונל מסוים. צורת הפס החוזרת על עצמה מבטלת רציונל שעשוי להצביע על מרכז ושוליים בעלי חשיבות שונה ביצירה, כפי שנעשה בציור המסורתי. במילותיו של ג'אד, "הסדר אינו רציונליסטי ויסודי, אלא סדר, כמו זה של המשכיות, דבר אחר דבר. ציור איננו דימוי. הצורות, האחדות, ההשלכה, הסדר והצבע הם ספציפיים, אגרסיביים וכוחניים".³⁵

בהתייחסות לעבודותיו אומר ג'אד כי "העניין בעבודתי הוא שהיא נתונה. ממש כמו שאתה לוקח ערמה או שורה של קופסאות, זו שורה. כולם יודעים על שורות, כך שזה נתון מראש".³⁶ הנקודה החשובה היא שההישנות אינה נושאת משמעות מיוחדת עבורו, ממש כמו המתמטיקה, ולכן אינה מבטאת מהות כלשהי. אמנים מינימליסטים אחרים הדגישו כי חזרה על מרכיב באופן דומה או זהה ביצירה יחידה מבוססת על תהליכים שאותם הם הבינו כתהליכים לוגיים. התהליכים הללו נתפסו כהפוכים לתהליכי יצירה רציונליסטיים; עבודות שבהן כל משיכת מכחול מבוססת על המשיכה שקדמה לה, שבהן כל החלטה קומפוזיציונית תלויה בקודמתה, ייחשבו לעבודות שתהליך יצירתן הוא רציונלי. לעומת זאת, עבודות שהסדר שבהן חושב מראש, והן נקשרות במחשבה סיסטמית, מובנות כקשורות בחשיבה לוגית. בראיון רדיופוני שנערך עם ג'אד ועם סטלה ב-1966 מרחיב ג'אד על ההבחנה בין תהליכי יצירה רציונליים לבין תהליכי יצירה לוגיים:

גלור (לג'אד): ואתה מתכוון לומר שעבודתך נפרדת מרציונליזם?

ג'אד: כן, כל האמנות הזו מבוססת על מערכות בנויות מראש, מערכות אפרוריות; הן מביעות סוג חשיבה מסוים ולוגיקה שפחות מוערכים כיום, כדרך ללמידה אודות העולם.

[...]

גלור: האם אתה יכול להיות יותר ספציפי באשר לאופן שבו עבודתך משקפת נקודת מבט לא רציונליסטית?

ג'אד: המרכיבים אינם מתייחסים זה לזה (unrelational).³⁷

בשלושים השנים האחרונות מתחדש העניין באמנים המינימליסטים ובממשיכיהם, ונוספו פרשנויות לעבודות המייחדות אותם; ביניהן, פרשנויות המייחסות את החזרה אל תהליכי מסחור וגלובליזציה, כמו גם אל רעיונות של שליטה בהבדלים המיוצרים גם הם בייצור סדרתי. הכוונה בפרשנויות אלו היא להראות שגם מה שנדמה לצרכן כאובייקט ייחודי ושונה, למעשה נתון בתוך תבניות משוכפלות שרק לכאורה מייצרות

מגוון.³⁸ האל פוסטר (Foster) מציע בהתייחסו אל ספרו של דלו *Difference and Repetition* מ-1968 כי "המהות האמנותית המסומנת על ידי מינימליזם ופופ ארט צריכה להיות מיוחסת להתרחשויות משמעותיות אחרות שאירעו בשנות השישים של המאה ה-20 – חברתיות וכלכליות, תיאורטיות ופוליטיות".³⁹ לפיכך, מה שסגנונות הפופ-ארט והמינימליזם מביעים מובן ביחס לאירועים חברתיים, כלכליים ופוליטיים מאותן שנים. אך בקטע שפוסטר מצטט, דלו אינו כותב על אמנות מינימליסטית, ודאי שלא על חזרה צורנית באמנות זו, אלא על מקומה של האמנות בעולם של ייצור המוני וצריכה.⁴⁰

חזרה צורנית באמנות מינימליסטית פורשה גם מנקודת מבט מגדרית. חשיבה סיסטמטית, סדירות ואינסטרומנטליות הן תכונות שהובילו את ג'אד ואמנים מינימליסטים אחרים להתמקד בסדרות הצורניות. תכונות אלו, כמו העבודות החזרתיות שנעשו בעקבותיהן, הובנו בהקשר למאפייני התעשייה והטכנולוגיה. סוג החשיבה המוזכר והקשרו התעשייתי הובילו את החוקרת אנה צ'ייב (Chave) לראות בעבודה המינימליסטית, כמו בחזרה הצורנית המופיעה בה, מאפיינים של החשיבה והגוף הגבריים.⁴¹

קראוס ותיאורטיקנים נוספים ערערו על העמדה שהציגו האמנים וחלק מן המבקרים על החזרה ביצירותיהם; השאיפה שהבהירות, הדגש על הצורניות וההתמקדות בסדרות אריתמטיות יבטלו את ההבעתי, האישי והמיוחד, לא מומשה. במקום זאת, החזרה והניקיון הצורני הבליטו את מה שביקשו האמנים להסתיר, כפי שמציעה קראוס ביחס לעבודתו של לה וויט (תמונה 4):

ישנה בעבודה וריאציות של קוביות חלקיות ופתוחות (*Variations of Incomplete Open Cubes*), כמו שאומרים, מתודה בתוך הטירוף. מפני שאנחנו מגלים את ה"שיטתיות" שבכפייתיות, שברייטאל האובססיבי, עם הדיוק, הניקיון והדייקנות המוקפדת המכסים על תהומות של אי-רציונליות.⁴²

גם תיאוריו של ג'יימס מאייר (Meyer) מאירים תהליך מרובד שבו מהלכי היצירה הגלויים של ג'אד מסווים בחירות אמנותיות נוקשות: "בפועל, ג'אד דאג להתאמת הפרופורציות בעבודותיו, לסידור הכללי שלהן, במובן הקלאסי". בהתאם, ולפי מאייר, לג'אד היה חשוב כיצד ייראה כל פרט בעבודתו. למרות שהוא טשטש את מגע ידו מהנראות של היצירות, הרי שהוא התערב בכל שלב של הכנתן. אם בהתאם להצהרותיו של ג'אד אפשר לחשוב שהסדר "פשוט ניתן", הרי שמאייר מראה עד כמה נדרשה התערבות מצדו של האמן ביצירת סדר "נתון" זה.⁴³ בהקשר של הדגש על ההתערבות של האמן, מאייר מוסיף כי "ה'תזכורת הסובייקטיבית' הזו היא עקשנית ודוממה; היא הדבר שלא מכירים בו ושוללים אותו, אך היא גם הכוח המניע של הדחף הסדרתי באמנות המחצית השנייה של המאה ה-20".⁴⁴ כפי שהדגישו קראוס ומאייר בפרשנותם, מעבר להצהרתם של האמנים על חזרה צורנית המבטאת חשיבה לוגית ומתוכננת מראש, החזרה שיקפה גם מהלך אובססיבי שבו באו לידי ביטוי דווקא הצדדים הסובייקטיביים והדחפים הלא-מודעים של האמנים.

המחקרים שהוזכרו מרחיבים את אופני הפרשנות של העבודות, ומסבירים את התהודה שהן זכו לה. לטענתי, פרשנויות אלו, המייחסות את החזרה הצורנית המינימליסטית לתרבות המונים ולייצור תעשייתי, הרואות בחזרה הצורנית מודל לחשיבה גברית והמבינות את החזרה כביטוי לזרמים תת-קרקעיים ולא-מודעים של האמן, כולן יחד מפרשות את החזרה הצורנית כמייצגת (representation). במקביל לעיסוקם של פוסטר, צ'ייב, קראוס ומאייר בממד המציג, הנראה, הם מייצרים לעבודות המינימליסטיות דימויים המצויים מחוץ

להן. אם הצורה החוזרת היא ביטוי לייצור תעשייתי או לאופנה, או ביטוי לאובססיה או לתשוקה לא-ממומשת של האמן, הרי שהיא כבר אינה מובנת לפי מה שהיא מציגה, ו"בהירותה" מתערערת. כפי שאבקש להראות בחלקו האחרון של המאמר, הייצוג בעבודות אלו מתבסס על צורת החזרה עצמה כתבנית המציגה ומייצגת באותה עת. בשונה מן הפרשנויות שהוזכרו, שלפיהן החזרה מסמלת רעיון המצוי מחוץ לעבודה, אטען כי החזרה הצורנית מייצגת מושג המגולם בתוכה.

בדומה לבעיות שהטרידו אמנים ותיאורטיקנים של אמנות מודרנית, גם הפילוסוף ז'יל דלז עסוק בספרו *Francis Bacon. The Logic of Sensation* מ-1981 ביחס שבין הציור הנרטיבי לציור המופשט וביחס שבין הדמות הנפחית למצע השטוח.⁴⁵ למרות המרחק הרב בין ציוריו של בייקון הבריטי לבין האובייקטים שיצרו ג'אד וחבריו בניו יורק, תשומת הלב הרבה שדלז מקדיש למתח שבין מעשה הציור והחומרים הנראים לבין הסיפור שהוא מספר, כמו גם פרשנותו וחלק מן ההמשגות שבהן הוא משתמש, עשויות לתרום להרחבת הפרשנות של החזרה הצורנית באמנות המינימליסטית.

דלז שואל: "האם אין עוד סוג של יחס בין דמויות (Figures), כזה שלא יהיה נרטיבי, ושממנו לא תנבע פיגורטיביות?"⁴⁶ הדמות (Figure) שאותה הוא מזכיר לא פעם אינה דימוי אנושי בהכרח. כפי שמסבירה אן סוונארג (Sauvagnargues), זוהי דמות הנוצרת באמצעות משחק הכוחות הדינמי המתקיים ביצירתו של בייקון, הנע בין בידודה, עיוותה וכיליונה של הדמות. הדמות (Figure) אינה מתייחסת אל אדם (person) דווקא, אלא אל מקצבים וזרמים שהציור חושף.⁴⁷ לפיכך, הדמות (Figure) היא צורה מוחשית או מורגשת (sensible), הנקשרת בתחושה (sensation), וזוהי הדמות הפועלת ישירות על מערכת עצביו של הצופה.⁴⁸

בהתאם לתהייתו של דלז על אודות האפשרות ליצור דמויות המוצבות זו לצד זו, ובאותה עת כאלו שלא מתקיים ביניהן קשר סיפורי או היררכי, ניתן לחשוב על ההישנות או החזרה של מרכיבים דומים או זהים באותה יצירה. בפרק העוסק בציורי הטריפטיון של בייקון, ובהמשך לדיון החוזר על האפשרות לצייר דימויים שהקשר ביניהם לא יהיה נרטיבי, כותב דלז על ייחודו של פורמט הטריפטיון. פורמט זה, שבו מתוארים בדרך כלל שלושה ציורים המצוירים כשלוש יצירות נפרדות המוצגות בצמידות כעבודה אחת, עונה על הצורך בקשר בין החלקים המופרדים, ועם זאת, הקשר שנוצר בין אותם חלקים אינו נרטיבי.⁴⁹ בטרפטיון (ולא רק בו, אך זוהי דוגמה הממחישה היטב את הרעיון) מזהה דלז את המקצב (rhythm) וכותב על המקצב עצמו ההופך לדמות (Figure) ומכונן אותה.⁵⁰ אם זהו המקצב ההופך לדמות, הרי שלפי דלז, הוא כבר אינו תלוי במה שהוא מייצג: "מקצב לא יהיה עוד מחובר אל הדמות (Figure) ותלוי בה: זהו המקצב עצמו אשר יכונן את הדמות (Figure)".⁵¹ לפיכך, בדומה לדמות המובנית כצורה המשפיעה ישירות על התחושה, כך גם המקצב. ייחודו לא במה שהוא מייצג ובהקשר המצוי עבורו מחוץ ליצירה, כי אם בהישנות עצמה המייצרת אותו.

מהו מקצב לשיטתו של דלז? בדוגמאות מיצירתו של בייקון מדובר על שלושה ציורים הממוסגרים בפורמט אחיד, כאשר אין הכרח שבכולם יופיע תיאור זהה של אותה הדמות.⁵² לפי דלז, בייקון יוצר את הטריפטיון כמקביל ליצירה מוסיקלית ובהתאם לאופן שבו זזים המרכיבים השונים בשני הז'אנרים.⁵³ לפיכך, ניתן לחשוב על המקצב בציורי הטריפטיון של בייקון ככזה המבוסס על ההפרדה בין הציורים, ובאותה העת, על תפיסתם על ידי המתבונן, כמעשה שלם ויחיד. המקצב כמושג המוכר לנו מתחום המוסיקה מובן בעיקר באמצעות החזרה, כפי שכותב חנוך רון: "אי אפשר לנתק סגנון מוסיקאלי מהתייחסות כלשהיא לשימוש באלמנט 'החזרה'. זה יכול להיות שימוש פשוט או מורכב, בנאלי או מתוחכם, אבל תמיד 'החזרה' היא אם כל הסגנונות".⁵⁴

התבוננות בעבודתו של ג'אד מ'1965, ללא כותרת (תמונה 1), ממחישה את הרעיון כי התיבה הנשנית, לא זו המבודדת, כמו רצף המרווחים הזהים בין האחת לאחרת, מייצרת מקצב. בהקבלה ליצירות הטריפטיות, גם ביצירה מינימליסטית הצופה מתבונן בו זמנית בתיבות כיחידות נפרדות וכיחידה שלמה אחת. "במוסיקה", כותב חנוך רון, "יוצר המינימליזם את אשליית הזרימה על ידי החזרה המתמדת, על אותה תבנית של צלילים".⁵⁵ וכך כותב המוזיקולוג והפילוסוף פיטר קיווי (Kivy) בהתייחסו אל החזרה כפי שהיא מופיעה במוסיקה משלהי המאה ה-18 וראשית המאה ה-19: "במילים אחרות, ובאופן כללי, חזרה היא האמצעי דרכו תופסים דגמים; אך בהגדרתו, הדגם הוא בעצמו חזרה".⁵⁶ בהתאם לקיווי, מוסיקה אינה מכילה חזרות כמאפיין מרכזי, זוהי החזרה שמגדירה את המוסיקה.⁵⁷ לפיכך, החזרה היא גם חלק מן השלם (תכונה מוסיקלית), אך היא בה בעת השלם כולו (המוסיקה מוגדרת באמצעותה). בדומה, אפשר לתהות אם ניתן לומר על הישנות מרכיבים באמנות המחצית השנייה של המאה ה-20 את הדברים הבאים: אמנויות אלו אינן מכילות חזרה כרכיב; זוהי חזרה צורנית המאפיינת והמגדירה יצירות אלו. החזרה איננה עוד תכונה שניתן להתייחס אליה בפרשנות העבודות, אלא החזרה הצורנית מגדירה את העבודות, והיא המרכיב המרכזי שאותו יש להבין.

המקצב בציוריו של בייקון כפי שמתאר אותו דלז והמקצב כהיבט של ההישנות הצורנית בהקבלה לחזרות במוסיקה מזוהים על ידי הצופה כשהוא שוהה מול העבודה; הזמן מאפשר לתפוס את הצורה החוזרת ואת המקצב שהחזרה מייצרת. המקצב הנוצר באמצעות החזרה דורש את זיהויו על ידי התבוננות ביצירה כשלמה, ומרחק מסוים. המרחק מאפשר לתפוס את המרכיבים הנפרדים כיחידה שלמה, ועל מנת לעשות זאת, הצופה צריך לגלות מעורבות בנראה מולו. כפי שכתב פריד על אמנות מינימליסטית בכלל (ולא בהתייחסות למאפיין החזרה): "כאן, חוויית הריחוק מן העבודה היא מכריעה: הצופה מכיר בעצמו כמי שעומד ביחסים לא מוגדרים [...] כסובייקט לפני אובייקט מנוכר, הממוקם על הקיר או הרצפה [...] חוויית המפגש הלא-צפוי עם אובייקטים ממשיים (literalist) [...] יכולה להיות חזקה ולרגעים מדאיגה בדרך זו".⁵⁸

דלז עוסק בפילוסופיה של הבדל בספרו *Difference and Repetition*, וכמו בספריו ובמאמריו האחרים, הוא משתמש בדוגמאות רבות מתחום האמנות החזותית. לפי דלז, "חזרה כהתנהגות וכנקודת מבט עניינה ייחודיות (singularities) שאינה ניתנה להחלפה או להמרה".⁵⁹ לפיכך, ניתן לשאול תוך כדי התבוננות בללא כותרת מ'1965 (תמונה 1): מהי תיבת הברזל הייחודית (סינגולרית)? איך החזרה מגולמת באובייקטים המוצגים? לפי דלז, חזרה איננה מהלך שבו מוסיפים פעם שנייה ושלישית אל הפעם הראשונה. החזרה הופכת מהלך זה, וכמו בציורי חבצלות המים של מונה (Claude Monet, 1840–1926), יהיה זה הציור הראשון שיחזור בכל אחד מציורי הסדרה.⁶⁰ בה בעת, ובהתייחס לסינגולריות, ניתן לשאול: האם זהו הציור הראשון שחוזר בכל ציורי הסדרה, או שמא בריכת חבצלות המים האמתית, שעליה התבונן האמן, היא שחוזרת בכל הציורים? ואפשר להרחיק ולזכור שגם בריכת חבצלות המים בז'יברני (Giverny) היא יצירה של האמן, ולפיכך היא מלאכותית. החזרה הצורנית בללא כותרת ובהתאם לרעיונותיו של דלז, עשויה לעורר שאלות שעניינן הוא הבנת האופן בו נתפס מושג החזרה ביצירת אמנות חזותית.

התבוננות ביצירתו של מוריס ללא כותרת (*L Beams*) (תמונה 6) מצביעה על הבחנה נוספת שיוצר דלז ביחס להבדל וחזרה. אם, לפי קראוס, "לא משנה עד כמה אנו מבינים בבהירות ששלושת ה L זהים (במבנה ובגודל), זה בלתי אפשרי לראות אותם כדומים",⁶¹ הרי שחוויית ההתבוננות בעבודתו של מוריס מדגישה את ההבדל כמרכיב מרכזי בזיהוי החזרה. לפיכך, וכפי שמתאר זאת דלז, הבדל וחזרה הם בעלי

השפעה הדדית. מה שמשיפיע על תפיסת ההבדל ב־*L Beams* הוא השוני במיקום היחידות בחלל. כצופים, אנו מתבוננים ב"מינימום חזרה" במילותיו של דלו, ורק דרך ההבדל אנחנו מזהים אותה.⁶² ההבדל יכול להתבטא במיקום בחלל, במספרים ובזמן.⁶³

דלו מבחין בין חזרה סטטית לבין חזרה דינמית.⁶⁴ חזרה סטטית עשויה לנבוע מן המראה הכללי של יצירת אמנות, כאשר המתבונן מייחס אותה למושג יחיד שנקבע טרם מעשה היצירה ושהאמן פעל על פיו. דוגמה טובה לכך היא מוטיב עיטורי שבו צורה מסוימת מופיעה מספר פעמים על פני המצע. ניתן לחשוב כי היוצר השתמש בצורה כבמושג יחיד וקודם למעשה היצירה, וכמו בהדבקה, הצמיד אותה בכל פעם מחדש על המצע (או צייר, חרט או גילף את הצורה בהתאם לתבנית מוכנה מראש). "מכל מקום", כותב דלו, "זהו לא האופן שבו אמנים מתקדמים במציאות".⁶⁵ החזרה הדינמית היא התואמת להגדרת דפוסי יצירה; אמנים משלבים מרכיב במרכיב באופן כזה שכל מרכיב תלוי בקודמו ונבדל ממנו. רק האפקט הסופי של היצירה מעורר את הרושם שמדובר בחזרה סטטית.

באמצעות ההבחנה בין חזרה סטטית וחזרה דינמית ניתן לתהות על ההבחנה בין מלאכה (craft) לבין אמנות, ובין תוצר הנתפס כמציג את עצמו (מלאכה) לבין תוצר הנחשב למייצג (אמנות). הקשרים בין מלאכה לאמנות נבחנו על ידי מבקרים והיסטוריונים של האמנות והאדריכלות כבר במאה התשע־עשרה, בהם זמפר (Gottfried Semper, 1803–1879) ריגל (Alois Riegl, 1858–1905) וורניגר (Wilhelm Worringer, 1881–1965) ואחרים. כל אחד מן המחברים הללו העניק מעמד מעט שונה לאמנות ביחס לאומנות, בין אם כאחת הנובעת מן השנייה ובין אם כתחומים עצמאיים ונפרדים.⁶⁶ מעמדה של האמנות ביחס לתוצרי מלאכה, ולפיכך שאלת ההצגה/ייצוג, נדונו גם במחקרים מן השנים האחרונות בניסיון להבין מה מייחד את האמנות, ולערער על גבולותיה.⁶⁷ סטיבן רייט (Wright) מדגיש את הרעיון של אונטולוגיה אמנותית כפולה בחיבורו *Toward A Lexicon of Usership* מ־2013, וכותב:

ניתן לומר על פרקטיקות בקנה מידה של 1:1, שהן בעלות אונטולוגיה כפולה: אונטולוגיה ראשונית כִּמְה שהן לא יהיו, ואונטולוגיה משנית כטענה אמנותית של הדבר. מסוג הדברים שמרסל דושאן התייחס אליהם במשחקי מילים דוגמת "רדי מייד (חפצים מן המוכן) הדדיים" (reciprocal).⁶⁸

רייט מתייחס אל אמנות המאה ה־20, ובפרט אל יצירות שלא בהכרח ייתפסו במבט ראשון כאמנותיות, ורק תוספת של ידע תאורטי תתרום להבנתן ככאלו. האמנות שעליה הוא כותב מובנת כפרקטיקה מעשית, וכרעיון שדרכו נתפסת האמנות ככלי. בד בבד, זוהי אמנות שבאמצעותה ניתן לבחון את מעמדה בחברה ולאתגר, בין השאר, את השדה שבתוכו היא פועלת.⁶⁹ במובנים אלו, האונטולוגיה הכפולה שעליה כותב רייט מתייחסת לנושא ההצגה והייצוג באמנות. החזרה כפי שהיא מופיעה באמנות המינימליסטית מאתגרת גם היא את גבולות המדיום האמנותי, משום שהיא מוצגת ישירות לצופה כחומר וכצורה המזכירים תוצרים מסחריים. במקביל ובשונה מאמנות שימושית או מהרדי־מייד של דושאן (Marcel Duchamp, 1887–1968), ליחידות הצורניות החוזרות בעבודותיו של ג'אד משנות השישים אין פונקציה מחוץ לחלל הגלריה, או כיחידות נפרדות שאינן חלק מהעבודה השלמה. רק צירופן של הצורות החוזרות, כפי שביקשתי לטעון, מקיים את העבודה האמנותית, ומבנה מחדש את מושג החזרה שאותה עבודה מייצגת. הכפילות האונטולוגית שעליה כותב רייט ביחס לאמנות שימושית מתקיימת בעבודות מינימליסטיות שבהן יש חזרה צורנית, אך לא ביחס לפונקציה שהן ממלאות מחוץ לגלריה, אלא בהיותן עוסקות במושג החזרה: מציגות ומייצגות אותו באותה העת.

יצירות מינימליסטיות שבהן יש חזרה על מרכיב בודד בעבודה יחידה מציגות את עצמן, אך בד בבד הן מייצגות: הן מייצגות את המושג חזרה, המגולם בהן באמצעות המתח שבין הצגה לייצוג. בהתאם לכך, ניתן למקם את העבודות המינימליסטיות שבהן חזרה צורנית בין ה"מופשט", בדגש על מאפייני היצירה החזותית כמציגים את עצמם, לבין ה"מושגי", בדגש על יצירות אמנות העוסקות בתהליכי היצירה או התפיסה של יצירה חזותית.⁷⁰ פרשנויות שהדגישו את החזרה ביחס לארגון ולסדר פשוטים של מרכיביה, ושהתנגדו לנרטיב או להיררכיה ביצירת אמנות, מצביעות על היותן מופשטות. פרשנות החזרה לפי הגותו של דלז ביחס לעיסוק בתהליכי יצירה ותפיסה של היצירות תורמת להגדרתן של העבודות המינימליסטיות כמושגיות.

החזרה הצורנית ביצירה המינימליסטית מבהירה שגם ההגדרות "מופשט" (אבסטרקטי) ו"מושגי" (קונספטואלי) עשויות להתמזג; דימויו של הריבוע ביצירה ה"מופשטת" יכול להיתפס כנושא היצירה, בדיוק באותו אופן שבו נתפסים דמות אדם או נוף.⁷¹ היחידות החוזרות בעבודותיו של ג'אד הן קונקרטיות ומזמינות להתבונן במידי, בחושי ובפיזי. השימוש במונח מופשט מצביע בעיקר על סוג של רפלקסיה עצמית, כזו המערערת על האפשרות של האמנות החזותית להיות תיאורית, מימטית או משלה, תוך הצגת מרכיביה הבסיסיים: הקו, הצורה, הצבע והקומפוזיציה. בד בבד, במה שמכונה אמנות מושגית אנו עדים לנוכחותו של תהליך היצירה או המחשבה העומדים מאחורי יצירת האמנות, המובאים אל קדמת הבמה כנושא העבודה. הדגשת הרעיון, לעתים עד כדי צמצום משמעותי של החומר ביצירה, הורדת הפסל מהפך ובוודאי טשטוש מגע יד אדם, מאתגרים את התפיסה הרואה בעבודת האמנות ביטוי לארגון ולתיאור של מרכיבים חזותיים (קו, צבע, חומר) בתוך מסגרת אחת.⁷² אם באמצעות האמנות המופשטת ביקשו האמנים לערער על הרעיון כי טיבה של האמנות הוא להשלות את הצופה, אך עדיין השתמשו בכלים המסורתיים ליצירתה (צבע וחומר), הרי שהאמנות המושגית מערערת גם על דרכי היצירה ומאמצת טכניקות יצירתיות המדגישות רעיון, תהליך, ניסוי ושימוש בשפה, וזונחת את הטכניקות המסורתיות. לפיכך, החזרה הצורנית ביצירותיו של ג'אד היא מופשטת (לא מימטית) אך גם מושגית, שכן מושם בה דגש על הרעיון, על בחירה וארגון של המרכיבים מראש, וגם על המושג. להבדיל מציור או מפסל המציגים את החומרים שמהם הם עשויים, אך מייצגים דימוי או נרטיב המצוי מחוץ להם, טענתי היא שבחזרה הצורנית באמנות המינימליסטית, החזרה המוצגת היא בו בזמן הרעיון המיוצג. רעיון זה מגולם בחומר ובאופן ארגון מרכיבי העבודה; הוא לא מצוי מחוץ לה. זיהוי המקצב והחזרה בעבודתו של ג'אד מחייב את הצופה להשתתף אל מול היצירה ולהיות מעורב בה. בהתאם, ההבנה של החזרה הצורנית כמציגה וכמייצגת באותה העת מתרחשת בהקשר המידי שבו נחשף הצופה לצורה ולחומר. במקביל, היא מתרחשת גם בזמן שעובר ובזיהוי של הצופה את המקצב ואת האופן שבו האלמנטים החוזרים בעבודה מייצרים אותו. העיסוק במקצב ובחזרה מפנה את תודעת הצופה אל הרעיון של העבודה – חזרה – כמו אל אופן מימושה בה.

הטענה שעבודותיו של ג'אד שבהן הישנות צורנית מציגות ומייצגות באותה העת תואמת גם את עבודותיהם של מינימליסטים אחרים שבהן יש חזרה על מרכיבים. עבודותיהם הנדונות של אנדרה, לה וויט ופלורין מאופיינות בשימוש בחומרים תעשייתיים, בצורות גיאומטריות נוקשות ובהימנעות מעקבות מגע יד אדם, ולכן מרכיב החזרה בולט בהן ואינו מטושטש על ידי מאפיינים חומריים או נושאים. בנוסף, ובדומה לעבודותיו של ג'אד, עבודותיהם ממוקמות בחלל באופן המתייחס אליו (פריסה על קיר, על רצפה, או הנחה ייחודית בתוך חלל החדר) ומפעילות את הצופה בהקשר של החזרה הצורנית המתקיימת בהן. לגבי עבודות אמנות רבות נוספות שבהן נוכח מרכיב החזרה, יש לבדוק את הטענה על אודות מאפייני החזרה כמציג וכמייצג באותה העת, אך אני מבקשת להביא לקדמת הבמה את מרכיב החזרה הקודם, לדעתי, לנושא

שעליו הוא חוזר. לפיכך, התבוננות בכל יצירת אמנות שבה נוכחת החזרה תקבל דגש אחר, כאשר במקביל לדיון בנושא היצירה, ייבחן מאפיין החזרה כמרכיב עצמאי בעל תכונות מסוימות, עוד קודם לדימוי שעליו הוא חוזר.⁷³

שאלת ההצגה והייצוג, כאמור, אינה ייחודית לאמנות מינימליסטית, והיא העסיקה אמנים מודרניים כבר בראשית המאה ה־20. למעשה, זוהי שאלה שניתן להעלות מרגע שבני אדם ציירו את כף ידם על קיר מערה; מעשה היצירה נוגע מעצם טיבו בפער המתקיים בין מה שהאמן מציג (קו, כתם, צורה, צבע) לבין מה שמיוצג על הקיר או הבד או מה שמפוסל בחומר. בהבדל מיצירות אמנות אחרות, הבנה מסוימת של החזרה הצורנית המאפיינת את עבודתם של ג'אד ואמנים מינימליסטים נוספים מאפשרת לנו לתפוס את ההצגה והייצוג באותה העת, כאשר מה שמיוצג הוא מושג החזרה המגולם בצורה ובחומר. בהתאם, עבודות מינימליסטיות שעניינן החזרה הצורנית ממוקמות על התפר שבין האמנות המופשטת המבקשת להציג את עצמה לבין האמנות המושגית, המפנה את תודעתו של הצופה אל הרעיון, המחשבה, התהליך והשפה העומדים בבסיס היצירה האמנותית.

הערות

1. "אמנות מינימליסטית" הוא מונח שהתקבל עבור תיאור סגנון עבודתם של ג'אד, קרל אנדרה (Carl Andre), דן פלווין (Dan Flavin, 1933–1996), סול לווית (Sol LeWitt, 1928–2007) ורוברט מוריס (Robert Morris, נ. 1931). אמנים אלו נחשבים לאמני הדור הראשון של האמנות המינימליסטית והם הציגו בניו יורק בין השנים 1963 ו-1965 עבודות בעלות מספר תכונות משותפות. בהן: שימוש בחומרים תעשייתיים, צורות גיאומטריות וחזרה על מרכיב דומה או זהה בתוך העבודה. הכינוי "אמנות מינימליסטית" הופיע במאמר של הפילוסוף הבריטי ריצ'ארד וולהיים (Richard Wollheim, 1923–2003), "Minimal Art" מ-1965, ואומץ על ידי מבקרים והיסטוריונים של אמנות מאז, אף כי וולהיים אינו מתייחס במאמר למרבית האמנים שצוינו. דונאלד ג'אד לא הסכים עם הכינוי "אמנות מינימליסטית" ולא ראה את עצמו כמי שמשתייך לקבוצה סגנונית כלשהי.
על אמנות מינימליסטית ראו: Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology* (New York: E.P. Dutton & Co., 1968); Frances Colpitt, *Minimal Art: The Critical Perspective* (Seattle: University of Washington Press, 1990); Michael Fried, "Art and Objecthood" (1967), in *Art and Objecthood. Essays and Reviews* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1998); Ann Goldstein (ed.), *A Minimal Future? Art as Object 1958-1968* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2004); Donald Judd, *Donald Judd: Complete Writings 1959-1975* (Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975); Alex Potts, *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist* (New Haven and London: Yale University Press, 2000).
2. התייחסות לדיונים אלו תמצא בהמשך המאמר.
3. על זרם האימפרסיוניזם באמנות המודרנית ראו: Bernard Denvir, *The Thames and Hudson Encyclopedia of Impressionism* (London: Thames and Hudson, 1990); Felix Krämer, *Monet and the Birth of Impressionism* (Munich, London, New York: Prestel, 2015); Richard Shiff, *Cézanne and the End of Impressionism: A Study of the Theory and Critical Evaluation of Modern Art* (Chicago: University of Chicago Press, 1984); Belinda Thomson, *Impressionism: Origins, Practice, Reception* (London: Thames & Hudson, 2000).
4. על זרם הקוביזם באמנות המודרנית ראו: Mark Antliff and Patricia Leighton, *A Cubism Reader, Documents and Criticism, 1906-1914* (Chicago: The University of Chicago Press, 2008); Alfred H. Barr, Jr., *Cubism and Abstract Art* (New York: Museum of Modern Art, 1936).
5. על האקספרסיוניסטים המופשטים בניו יורק ראו: David Anfam, *Abstract Expressionism* (New York & London: Thames & Hudson, 1990); Daniel Belgrad, *The Culture of Spontaneity. Improvisation and the Arts in Postwar America* (Chicago & London: University of Chicago Press, 1990); Nancy Jachec, *The Philosophy and Politics of Abstract Expressionism 1940–1960* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000).
6. Donald Judd, *Untitled (BW 2122)*, ca. 1950, oil on canvas, 77x61, Judd Foundation, Marfa, Texas.
7. John Coplans, "An Interview with Don Judd," *Artforum* 9, (June 1971): 40.
8. Donald Judd, *Untitled*, ca. 1952, charcoal on paper, 35x27.5 cm, Judd Foundation, Marfa, Texas.
9. Donald Judd, *Untitled*, 1961, Liquitex and sand on Masonite, 121.9x243.8, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
10. Barbara Haskell, "Donald Judd: Beyond Formalism," in *Donald Judd*, ed. Barbara Haskell (New York: Whitney Museum of American Art, 1988), 21.

11. על המאפיינים המייחדים את האמנות המינימליסטית בחוף המזרחי בהשוואה לזו שנוצרה בחוף המערבי ראו: James Meyer, "Another Minimalism", in: *A Minimal Future? Art as Object 1958-1968*, ed. Ann Goldstein (Cambridge, MA: The MIT Press, 2004), 33-48.
12. התערוכה *Systemic Painting* אורגנה על ידי לורנס אלואי (Lawrence Alloway) והוצגה במוזיאון גוגנהיים (The Solomon R. Guggenheim Museum) בניו יורק, ספטמבר-נובמבר 1966. Lawrence Alloway, *Systemic Painting* (New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1966). התערוכה *Art in Series* הוצגה בניו יורק (Finch College Museum of Art), ב-1966. היא אורגנה בעזרתו של האמן מל בוכנר (Mel Bochner). המאמר שכתב בוכנר לרגל התערוכה: Mel Bochner, "Serial Art, Systems, Solipsism," in *Minimal Art: A Critical Anthology*, 92-102 (Pasadena Art Museum). התערוכה *Serial Imagery* הוצגה בקליפורניה (Pasadena Art Museum) ב-1968. בהמשך נדדה לסיאטל (Seattle) ולסנטה ברברה (Santa Barbara, CA). היא אורגנה על ידי ג'ון קופלנס (John Coplans), מי שהיה ממקימי כתב העת לאמנות *Artforum*, אמן, אוצר ומבקר אמנות. John Coplans, *Serial Imagery* (Pasadena: Pasadena Art Museum, 1968).
13. הכוונה ב"one image art" היא לציורים שבהם ישנה צורה יחידה החוזרת על עצמה מספר פעמים. לדוגמה, בתערוכה הוצג ציור של תומס דאונינג (Thomas Downing, 1928-1985) שבו צורת העיגול חוזרת על עצמה מספר פעמים על הבד; Thomas Downing, *Reds Escalator*, 1966, Acrylic on canvas, 141x300cm, Allan Stone Gallery, New York. דיון במאפייניו של הסגנון המופשט ייעשה בהמשך המאמר.
14. ההתייחסות אל הסגנון המופשט קיימת גם במאמרים של בוכנר וקופלנס. עם זאת, התייחסותם אל סגנון זה מנקודת המבט של הסדרה או הדימוי החוזר, כמו אל מאפייני האמנות המודרנית בכלל, מצומצמת בהשוואה להתייחסותו של אלואי.
15. Coplans, *Serial Imagery*, 7-20.
16. Bochner, "Serial Art, Systems, Solipsism", 92-102.
17. Briony Fer, *The Infinite line. Re-making art after modernism* (New Haven and London: Yale University Press, 2004).
18. שם, 6-9.
19. שם, 119-121.
20. John Elderfield, "Grids," *ArtForum* 10 (1972): 52-59.
21. Rosalind Krauss, "Grids," *October* 9 (1979): 50-64.
22. Eva Hesse, *Repetition Nineteen III*, 1968, Fiberglass, polyester resin, Installation variable, 19 units, Museum of Modern Art, New York NY, gift of Anita and Charles Blatt, 1969.
23. "תכונה בולטת של אמנות מינימליסטית היא הבהירות שלה"; Battcock, introduction to *Minimal Art: A Critical Anthology*, 32. "פסלים אלו משנות השישים התפתחו לסגנונות מגוונים, ועדיין הם חולקים מספר תכונות צורניות. כולם מבקשים לתאר מבנה ולהגדיר צורה באופן בהיר"; Irving Sandler, "Gesture and Non-Gesture in Recent Sculpture," in *Minimal Art: A Critical Anthology*, 308.
24. Clement Greenberg, "Towards a Newer Laocoön," *Partisan Review* 7, no. 4 (1940): 296-310. המאמר פורסם ב-1940 והוא אינו מתייחס לאמנות מינימליסטית (שטרם נוצרה), אבל הוא מבהיר את גישתו של גרינברג כלפי אמנות ופיסול מודרניים. על הקשר בין רעיונותיו של ג'אד לבין כתיבתו של גרינברג: Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996), 44-46; Charles Reeve, "Cold Metal: Donald Judd's Hidden Historicity," *Art History* 15 (1992): 489.

25. Clement Greenberg, "Recentness of Sculpture," in *Minimal Art: A Critical Anthology*, 183.
26. שם, 184-183.
27. שם, 184.
28. Donald Judd, "Specific Objects," *Contemporary Sculpture. Arts Yearbook* 8, (1965): 74-82. על הקשר בין רעיונותיו של ג'אד לבין כתיבתו של גרינברג ראו הערה 24.
29. Greenberg, "Recentness of Sculpture", 184.
30. Michael Fried, "Art and Objecthood," in *Minimal Art: A Critical Anthology*, 116-147.
31. שם, 128-125.
32. Alex Potts, *The Sculptural Imagination*, 178.
33. Rosalind Krauss, "Sense and Sensibility: Reflection on Post 60's Sculpture," *Artforum* 7, no.3 (1973): 43-53; Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculptures* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1977), 259-262. בהתייחסה אל הרעיון שמשמעות העבודות נובעת במקום המפגש שלהן עם הצופה, כלומר מן המרחב הציבורי, קראוס מוסיפה כי האמנים תוהים האם המונח משמעות נשען רק על העצמי הפרטי (private self).
34. Krauss, *Passages in Modern Sculptures*, 266-267.
35. Judd, "Specific Objects," in *Donald Judd: Complete Writings 1959-1975*, 184.
36. Coplans, "An Interview with Don Judd," 47.
37. Bruce Glaser, "Questions to Stella and Judd," in *Minimal Art: A Critical Anthology*, 151.
38. הרעיון של שליטה בהבדלים ביצירה חזרתית, מופיע בביקורתו של אוונס על עבודותיו של אלן מקקולום (Allan McCollum): Craig Owens, "Allan McCollum: Repetition & Difference," *Art in America* 71 (1983): 130-132. ערכה הייחודי והחד-פעמי של יצירת אמנות מול אפשרות השכפול והריבוי שלה, כמו גם ההשלכות של הטכנולוגיה המודרנית על אופני ההתקבלות של יצירת אמנות על ידי הצופה, הם בלב מאמרו הנודע של ולטר בנימין, **יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני**, תרגום: שמעון ברמן (תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2009).
39. Hal Foster, *The First Pop Age*: על סגנון הפופ-ארט באמנות ראו: Foster, *The Return of the Real*, 68; Mark Francis and Hal Foster, *POP* (London and Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2012); Steven Henry Madoff (ed.), *Pop Art: A Critical History* (New Haven and London: New York: Phaidon), 2010; Yale University Press, 2002).
40. Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, Trans. Paul Patton (New York: Columbia University Press, 1994), 293-294.
41. Anna C. Chave. "Minimalism and Biography," *The Art Bulletin* 82 (2000): 159.
42. Rosalind Krauss, "LeWitt in Progress," *October* 6 (1978): 56.
43. James Meyer, "The Minimal Unconscious," *October* 130 (2009): 149-151.
44. שם, 151.
45. Gilles Deleuze, *Francis Bacon: the logic of sensation*, trans. Daniel W. Smith (London and New York: Continuum, 2003).

46. שם, 3.
47. Anne Sauvagnargues, *Deleuze and Art*, trans. Samantha Bankston (London and New York: Bloomsbury Academic, 2013), 145.
48. Deleuze, *Francis Bacon*, 34.
49. שם, 65-69. על הקשר בין פורמט הטריפטיכון בעבודתו של בייקון לבין פורמט הטריפטיכון המסורתי, ראו אצל Deleuze, *Francis Bacon*, 72.
50. שם, 71.
51. שם.
52. ראו למשל: Francis Bacon, *Three Studies of Lucian Freud*, 1969, 198 × 147.5 cm for each canvas, Private Collection.
53. Deleuze, *Francis Bacon*, 72.
54. חנוך רון, מתוך הקטלוג מקצבים. אילונה אהרון, מוזיאון הרצליה לאמנות, 1994, 6.
55. שם.
56. Peter Kivy, *The Fine Art of Repetition* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 353.
57. שם, 359.
58. Fried, "Art and Objecthood," 155.
59. Deleuze, *Difference and Repetition*, 1.
60. שם.
61. Krauss, *Passages in Modern Sculptures*, 266-267.
62. Deleuze, *Difference and Repetition*, 13.
63. שם, 270.
64. שם, 20.
65. שם, 19.
66. Gottfried Semper, *Style: Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics*, trans. Harry Francis Mallgrave and Michael Robinson (Los Angeles: Getty Publications, 2004), 103-118; Alois Riegel, *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament*, trans. Evelyn Kain (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992), 14-30; Margaret Iversen, *Alois Riegel: Art History and Theory* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1993), 8; Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style*. Trans. Michael Bullock (CT: Martino Publishing, 2014).
67. Glenn Adamson, *Thinking through Craft* (Oxford and New York: Berg, 2007). Whitney A. Davis, *General Theory of Visual Culture* (Princeton: Princeton University Press, 2011), 120-149; John Roberts, *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art After the Readymade* (London. New York: Verso, 2007).
68. Stephen Wright, *Toward a Lexicon of Usership* (Eindhoven: Van Abbemuseum, 2013), 22.

69. שם, 3-7; "About / Arte Útil", *Arte Útil / Asociación*, accessed April 2, 2018, <http://www.arte-util.org/about/activities>.

70. האל פוסטר עוסק בהרחבה במיקומה של האמנות המינימליסטית במרחב האמנותי; הוא מדגיש את הקרע שיצרה אמנות זו, בין הסגנון המודרני והמודרני המאוחר לבין הפוסט-מודרני, בדגש על כתיבתם של גרינברג ופריד והתבטאויותיהם של האמנים המינימליסטים. גרינברג ופריד, לדעת פוסטר, מעמידים את העבודות המינימליסטיות בנקודת השבר בין אמנות שהיא אוטונומית ועדיין אמנותית לבין אמנות שנתפסת כליטרלית (מדוי) ותיאטרלית (ולא אמנותית). התייחסותו של פוסטר אל סדרות באמנות מינימליסטית מציבה אותה לצד אמנות הפופ, אך בשונה מן הטענה במאמר זה, העוסק בחזרה כמושג בעל פרשנות עצמאית, פוסטר מפרש את החזרה בהקשר תרבותי ובכך מייצר לעבודות פרשנות המצויה מחוץ להן; Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, 35-69. Anne Rorimer (Rorimer Eadweard Muybridge), עוסקת במאמר "From Minimal Origins to Conceptual Originality" בנקודות המפגש בין אמנות מינימליסטית לאמנות מושגית. היא מתייחסת להשפעת הצילומים של מויברידג' (1830-1904) על לה וויט, שראה בעצמו אמן מושגי ומאירה מאפיינים מושגיים המתקיימים באמנות מינימליסטית (בכלל, לא רק כזו שבה הישנות של צורות) על מנת להראות שאמנים מושגיים בארצות הברית ובאירופה נשענו על סגנון זה. Anne Rorimer, "From Minimal Origins to Conceptual Originality," in *A Minimal Future? Art as Object 1958-1968*, 77-100.

71. Barr, *Cubism and Abstract Art*, 11-12.

72. Alexander Alberro, "Reconsidering conceptual art, 1966-1977," in *Conceptual art: a critical anthology*, eds. Alexander Alberro and Blake Stimson (Cambridge, MA: The MIT Press, 1999), 16-17.

73. לדוגמה: דימוייה של מרילין מונרו או דימויי בקבוקי הקוקה קולה הנדונים ביחס לתרבות המונים בעבודותיו של אנדי וורהול (1928-1987). Andy Warhol, *Green Coca-Cola Bottles*, 1962, silkscreen ink, acrylic, and pencil on linen, 209.6x144.8 cm, Whitney Museum of American Art, New York; Andy Warhol, *Marilyn x 100*, 1962, acrylic, silkscreen ink, and pencil on linen, 205.7x567.7cm, The Cleveland Museum of Art. Leonard C. Hanna, Jr. Fund, 1998.

ערן הורוביץ

החוג לספרות
אוניברסיטת תל אביב

כלכלה נפשית ברומן סוף דבר מאת יעקב שבתאי

אף שמדובר באחד הרומנים החשובים של העשורים האחרונים, כמעט כל רשימות הביקורת והמחקרים הפרשניים שהוקדשו עד כה לרומן **סוף דבר** של יעקב שבתאי נטו להתמקד בסמלים המופיעים בו ובניסיון לפענחם. כתוצאה מכך, המחקר הקיים טרם התייחס לאופייה הייחודי, הצרכני, של הפסיכולוגיה של הגיבור – מהנדס תל-אביבי בשנות הארבעים לחייו. הכוחות הנפשיים, ששרטוטם הסיסמוגרפי ממלא את דפי הספר, נושאים אופי כלכלי ייחודי. מאמר זה מתמקד בשתי משאות-נפש מרכזיות ברומן, מין ותיירות, ובוחן את האופן שבו הגיבור משתוקק אליהן. אופני ההשתוקקות הללו שונים באופן דרמטי מאלו המודעים והמוצהרים של הגיבור. ההתנגשות בין אלה, אשר מתבהרת לקורא באופן מכוון על ידי המספר האירוני של שבתאי, מביאה את הגיבור לחווית ייסורים מטלטלת בחופשתו בחוץ לארץ, לשם נסע דווקא כדי להתרענן ולהתנסות בתענוגות מין. אחת הסתירות המרכזיות שידונו במאמר, לפיכך, נובעת מן הפער בין "הצריכה של החוויה" לבין "החוויה של הצריכה"; הראשונה היא החוויה הנורמטיבית, כביכול, המתרחשת בכל עת שבה אדם צורך חוויה, דוגמת ארוחה במסעדה או ביקור במוזיאון. עם זאת, החוויה המכתיבה את תנודותיו הנפשיות של הגיבור היא דווקא החוויה של הצריכה עצמה. כאשר זו משתבשת ולו מעט – למשל, כאשר הגיבור אינו יודע איך לאכול ולצרוך באופן מושלם את המנה שהוגשה לו במסעדה – כל חווייתו משתבשת ונהפכת על פיה. באמצעות הפניית תשומת הלב הראויה לאופי הכלכלי של תנודות הנפש, מבקש המאמר להוסיף נדבך חדש לפירושו של הרומן המכונן.

מבוא

מאיר, גיבור הרומן האחרון של יעקב שבתאי, משוטט בשלוש ערים לאורך למעלה ממאתיים עמודים. בעוד שהרומן הראשון של הסופר, *זכרון דברים* (1977), הקיף עשרות דמויות, שלושה דורות ארץ-ישראליים ושלושה גיבורים, הרי שסוף דבר (1984), הרומן השני והאחרון של שבתאי, שהתפרסם שלוש שנים לאחר מותו, נותר צמוד לתודעתו של גיבורו, מהנדס תל-אביבי בשנות הארבעים לחייו, נשוי ואב לשניים, שעיקר ימיו עוברים עליו בשיטוט ברחובות תל אביב. לאחר מותה של אמו מעתיק מאיר את שיטוטיו אל רחובותיהן של אמסטרדם ולונדון, שם הוא נידף ברחובות בתעייה בהולה ומסויטת, המגיעה לשיאה בהתמוטטותו בחנות הספרים "פויל'ס" בלונדון. בעוד שרוב הספר מגולל מהלך עניינים ריאליסטי ואמין, העמודים החותמים של היצירה מוקדשים לחזון פנטסטי שבו פוגש הגיבור את כל הדמויות הקרובות לו, המתות והחיות, עד שלבסוף הוא נולד מחדש, פשוטו כמשמעו.

מהי הדרמה ברומן כזה? כך מבאר זאת יעקב פרוינד ברשימת הביקורת שהקדיש ליצירה:

תכונתו העיקרית של המחבר, כנותו ונאמנותו לתחושותיו הבלתי-אמצעיות של האני, יש בה כדי להרשים גם את המחמירה שבאסכולות האמפיריות. גם החלקים הרפלקטיביים של הספר, שהם ככלל רדודים ולפעמים אף מעוררים שאט-נפש, אינם אלא קטע אמין מתוך רישום סייסמוגרפאי שהועתק בקפידה רבה.¹

רובם המכריע של המאמרים שעסקו בסוף דבר מציעים טענה דומה לזו של פרוינד. לדידם, כוחו המטלטל של הספר נובע מדיוקו, מחדות קוויו של הדיוקן המצטייר מבין דפיו. במאמר זה אבקש לטעון כי אותו "רישום סייסמוגרפאי" מתעד תנודות בעלות אופי כלכלי. אפילו פחד המוות, התוקף את הגיבור בפתחת הספר, מיתרגם למידה חשבונית של חוויות:

בגיל ארבעים ושתיים, קצת אחרי סוכות, תקף את מאיר פחד המוות, וזאת אחרי שהכיר בכך שהמוות הוא חלק ממשי מחייו [...] ושהוא מתקרב אליו במהירות ובנתיב ישר אשר מן הנמנע לסטות ממנו, כך שהמרחק ביניהם [...] מצטמצם והולך, וניתן לתחום אותו בלי קושי ולמדוד אותו במידות החיים היומיומיים, כגון, בכמה זוגות נעליים שעוד יקנה או בכמה פעמים עוד ילך לקולנוע, ועם כמה נשים, מלבד אשתו, עוד ישכב.²

פחד המוות מוביל לא רק את המהנדס התל-אביבי לשקילה-מחדש של חייו. ניתן להציב את סוף דבר לצד יצירות גדולות אחרות שבלבן ניצבת התמודדותו של האדם עם תודעת מותו הקרב וקצם של החיים כפי שהכירם. המחזה הימני-בינימי *כלאדם*, דמותו של איוואן איליץ' מהנובלה של טולסטוי, גיבור הרומן של שבתאי – כולם עוסקים, בדרכם הייחודית, באופן שבו המוות חושף את נימיה הדקיקים ביותר של נפש הגיבורים, שהם נימי נפשה של החברה בת זמנם, היות שגיבורי הטקסטים הם כולם מעין "כלאדם".³ עם זאת, בעוד שהטקסטים האחרים עוסקים בהרהורים מוסריים-קיומיים, הרהוריו של מאיר הם חשבוניים וצרכניים. בכך איני טוען כי לכלכלה ולצרכנות אין קרקע מוסרית; אדרבא, אחד הכוחות הדרמטיים החשובים ביותר ברומן הוא "ההטענה" של אותן ההתלבטויות הכלכליות באנרגיה מוסרית וקיומית, כפי שניכר בקטע המצוטט לעיל.

בחיבור זה אנסה להראות, בהתאם לכך, שהכלכלה הפנימית של מאיר אינה מבדילה אותו מן המסורת הספרותית-מוסרית, אלא דווקא קושרת אותו אליה, שכן הכלכלה היא המתווכת היחידה בין החוץ לפנים

בעולמו של גיבור היצירה. במסגרת המאמר אציג שני תחומים עיקריים שבהם באה הנטייה הזו לידי ביטוי: המין והתיירות, וכן אקדיש פרק לטיבו הכלכלי של רגש האשמה הנוכח בספר.

א. מין

I. ההשפלה

באפיזודה אופיינית לרומן נכנס מאיר לביקור בבנק. מטרתו אינה לסדר עניינים כספיים, אלא לשוב ולהיתקל בעליזה, פקידה זוטרה המעוררת את יצרו:

כשנכנס לבנק, ישבה עליזה במקומה, ומאיר, משהו נדרך בתוכו במבוכה, עצם מראה עורר בו מייד גירוי ומתיחות [...], עמד והמתין לתורו, ובתוך כך, בפנים אדישות, בחן בגניבה את פניה הרעננות עם השפתיים הבשרניות והמגרות ועם הבעת השיעמום והתיפלות, דווקא החציפות והתיפלות הזאת ובעיקר הוולגאריות משכו אותו, משהו משל כוכבנית או נערת מקהלה זולה היה בה, מאלה המופיעות בצילומי עירום מגרים בעיתונים מצויירים, הפטורות מכל מעצורים של מוסר והשכלה ועידון תרבותי, וכמובן של רגש, ופנויות לגמרי להתענגויות הפרועות והגסות ביותר.⁴

ניכר בפסקה זו הקשר העמוק שבין התשוקה לבין התפלות של מושא התשוקה. מאיר משתוקק אל הפקידה דווקא מפני שהיא פטורה מכל המאפיינים האנושיים של השכלה ושל רגש. יחס זה שבין התשוקה לבין ההשפלה הפנימית של מושא התשוקה זוכה להתייחסות מפורטת במאמרו של פרויד, "על ההשפלה הכללית ביותר של חיי האהבה". פרויד טוען כי אנשים מסוגו של מאיר, אשר אינם מסוגלים לנתב את עוררותם האירוטית אל מושאי האהבה הלגיטימיים שלהם, כלומר אל נשותיהם,⁵ תרים "אחרי מושאים שאין הם צריכים לאהוב – בשביל להרחיק חושונות מן המושאים האהובים עליהם".⁶ באופן הזה, האדם מסתייע בהשפלת מושא המין, תוך שימור כל ההערכה הלא-מינית אצל קשרי-העריות, היינו אצל האם ואצל האם המגולמת באשתו.⁷ כך מצליחה התשוקה להיקשר לפקידה בבנק דווקא מתוך היותה פטורה ממוסר והשכלה ועידון תרבותי.

אם נחזור ונהרהר בטענה הפרוידיאנית במונחים של ערך, נגלה היפוך בין פנים לחוץ; ערכה של הפקידה נמוך, ולכן ערכה המיני עשוי להיות מוגבה בעולמו של מאיר, אבל רק בתנאי שיישמר מכל העמסה סובייקטיבית. השפלה זו אינה שמורה רק למאיר מבין דמויותיו של שבתאי. גם צואר, אחד משלושת הגיבורים המרכזיים של זכרון דברים, מכנה את כל הנשים שאתן הוא שוכב "זונות", ורק מתוך תפלות נעדרת כל רגש מצדן הוא מסוגל למצוא את עצמו נמשך אליהן. גיבורים אלו מטעינים בתשוקה רק את "האובייקט הפנוי", הזר להם והמתנכר להם. הנשים הן אפוא "האנשים, שלובשים צורה של חפצים" כדברי קרל מרקס,⁸ כלומר, הן סחורה פטישיסטית המאשררת את ההפרדה שהגיבור עושה בין חיי ההזנה והרגש, השמורים לאמו, לבין חיי המין, הנסוגים מכל סכנה לגילוי עריות.

המשותף לכל האפיזודות המיניות ברומן, פרט לזו החותמת אותו שאליה אתיחס בהמשך, הוא הפחד של מאיר מכל מימוש אפשרי. הפחד הזה מהתגשמותה של הפנטזיה סותר, כביכול, את האופי הטלאולוגי, השואף למימוש, של התשוקה של האדם הכלכלי:

כעבור ימים אחדים, במישרד, קרוב לצהריים, כשדרורה ניגשה לשולחנו כדי לקחת טוש אדום ואגב כך לגמה מספל הקפה שלו, היא נהגה כך גם עם אחדים מהעובדים האחרים, הציע לה מאיר ללכת איתו בערב לקולנוע, והיא הסכימה מיד [...] אבל כעבור זמן לא רב, אחרי שחלפה סערת הניצחון הראשונה, הציפו אותו דאגה ולבטים, עד שהתחרט על כל העניין כולו.⁹

ניכר שגם הכמיהה של מאיר אל דרורה – פקידה זוטרה במשרד בו הוא עובד – בדומה לכיסופיו אל עליזה פקידת הבנק, תלויה באותה קלילות מינית חסרת-דעת שאותה מדמה מאיר למצוא בה; אלא שכאן, שלא כמו קודם, מאיר דווקא מצליח במה שייחל לו. ואף על פי כן, אחרי שכבר נפגשו בבית הקולנוע, מאיר מתאכזב: "הכל לפי הרגשתו היה מקולקל משום שלא היה קליל כפי שצריך להיות".¹⁰ לאחר מכן נדמה שהמצב משתפר מעט: "ככל שחש את עצמו חופשי יותר התעדנה משיכתו אליה ונהפכה לתחושה של קירבה";¹¹ אבל אחרי שהעניין נכשל, שכן אין להם לאן ללכת – משפחתו של מאיר נמצאת בביתו, וגם דרורה מספרת שאחיה ואשתו נמצאים אצלה – מאיר צועד לביתו "בהרגשה של הקלה".¹² גם כאן הערך שביחסי המין מתגלה דווקא בהיתכנותם ולא במימושם. הדרמה של הפגישה של מאיר ודרורה אינה זו של מימוש התשוקה, אלא זו של "סערת הניצחון", ניצחון שהוא בה-בעת הניצחון של המין והניצחון על המין.

II. הנקמה

ניתן להגדיר את סוף דבר כעלילת-נקמה מינית, המתגבשת לאחר שאשתו של מאיר, אביבה, בגדה בו עם גבר אחר. ואכן, רומן זה נפתח ללא ספק במצב דוחק המחייב פעולה, שכן מאיר שואף לאזן את חוסר נאמנותה של אשתו, ולגמול לה באותו המטבע על ידי בגידה עם אישה אחרת. היצירה זורמת ומתפתחת אפוא בערוץ התשוקה¹³ אל עבר בגידת-נקמה:

לא עלה בכוחו להלוים את מעשיה ולהבין איך זה שכבה עם גבר, שרק חצי שעה או לכל היותר ארבעים וחמש דקות לפני כן ראתה אותו בפעם הראשונה בחייה [...]. והרי הוא השתוקק כל-כך, ועם זאת קשה היה לו להודות בכך, הרגיש את עצמו כל-כך לא מוכשר להרפתקה כזאת, שהציתה את דמיונו ואת קינאתו בה, ובעיקר באותו גבר מיקרי שנוא. הוא אירר אותו והיה רוצה כי ימות, ועם זאת חש גם כלפיו, כמו כלפי אשתו, איזו הערצה מורעלת מאוד [...] ובמערבולת הרגשות העזים הללו הרגיש כי עליו לחזור, אם אפשר גם באותו אופן עצמו, על המעשה שעשתה אשתו עם אותו גבר ואז, רק אז, יבוא הדבר על תיקונו והעוול שנגרם לו יימחה.¹⁴

בשורות אלה מתגלה נופך נוסף בתשוקתו של הגיבור. התשוקה של מאיר לנשים אינה רק "תשוקה מינית" הנוגעת ישירות למושאי התשוקה, אלא היא תשוקה להשוואה, לאיזון המעשה שאשתו עשתה ולהשבת הסדר על כנו.

ההקשר הרחב של הרומן מבאר את סופה של העלילה והמעבר לקטעים הפנטסטיים בסיום הספר. המאורע האחרון שמתרחש לפני שמאיר נשאב אל עולם הפנטזיה הוא שמזמן את קץ העלילה במובנה הריאליסטי; מאורע זה הוא אותו המעשה שאשתו ביצעה עם גבר זר במכונית: מאיר בוגד באשתו, ומקיים יחסי מין עם ד"ר ריינר, הרופאה שלו, המקבלת אותו לתוכה בחום אמהי ובשל.

והוא הוסיף לאמץ אותה [את ד"ר ריינר] אליו ונדמה היה לו שנהר של רכות נבקע בתוכו וזורם אליה, ואחר-כך ניסה לחשוב על פניה ועל גופה, אלא שכל כולו היה מרוכז כגיד במקום שבו התמזגו וברצון האינסופי לענג אותה, ובעוד הוא נע אליה [...] הרגיש איך לאט לאט [...] הוא נמשך ומחליק לתוכה, עד שנבלע בה, [...] ובלי להניע את שפתיו, אבל בקול ובמפורש, אמר "זה המקום, זה המקום".¹⁵

מכאן ההבחנה נעשית ברורה עוד יותר: קו העלילה נפתח עם הבגידה, נמשך בפיתולים של תשוקה לא ממומשת, ונגמר במימושה של התשוקה להשוואת מעשה הבגידה. בכך, הקורא נוכח שוב כי הערך שבתשוקה המינית של מאיר, ואף של יחסי המין שהוא מקיים, הוא ערך של השבת סדר, של ידיעה, של איזונים של יחסים חברתיים מסוימים ושל שעבוד המציאות בבלי-דעת לטובת הערך שמכתיבה הכלכלה הפנימית. אף האמירה החידתית, "זה המקום", עשויה להתפרש כרמז נוסף למשמעות שנושאים יחסי המין הללו עבור מאיר. "זה המקום" מתייחס, כמובן, לאחד משמות האלוהים; אך פרט לכך, הביטוי מייצג את תחושת ההגעה ליעד, המיצוי והמימוש – כלומר, את כיליון התשוקה המניעה את העלילה. מכאן, לפיכך, ניתן לעבור רק לעולמות פנטזיה סהרוריים ולהיולד מחדש; שכן חיים אלו, שמהותם תשוקה, כלו ועברו.

III. האוננות

מלבד יחסי המין החותמים את עלילתו של מאיר, לאורך עמודי הספר ממומשת רק האוננות, האקט האוטו-אירוטי שהגיבור מקיים עם עצמו, כמה פעמים. בניגוד לאקט המיני הזוגי-הדדי, בו מתנסה מאיר רק פעם אחת בסופו של הספר, האקט המיני העצמי מספק לו התענגות, שחרור ואפילו יכולת להתמודד, גם אם באופן חלקי, עם בגידתה של אשתו:

וכשהיה מאונן חזר על כל המעשה לפרטיו, כפי שברא אותם בדמיונו המושפל, והיה שוכב עם אשתו בדמותו של אותו גבר לא מוכר, וכך, עם הכאב החוזר ונחווה, מצא איזשהו נוחם.¹⁶

ניתן, כמובן, להשוות את האוננות למשחק המפורסם של הפעוט המתואר בחיבורו של פרויד "מעבר לעקרון העונג". במאמר זה מפרש אבי הפסיכואנליזה את משחקו של הילד – התמסרותו בכדור עם הקיר תוך קריאות "הלאה!" "בזריקתו ו"הנה!" בחזרתו של הכדור – כשחזור של עזיבתה היום-יומית של אמו. השחזור של הפעולה הכואבת מהווה עבור פרויד "חידה כלכלית", כלשוננו. פתרונו של פרויד לחידה הכלכלית הזו נשען על השליטה בגורם האימה שהחזרה על המעשה מאפשרת.¹⁷ לפיכך, ניתן לראות גם בפעולת האוננות, הנדונה כאקט "אנטי-כלכלי" הן בכתביו של פרויד והן בדעה הרפואית שרווחה בנוגע אליה,¹⁸ דווקא כנושאת ערך חיובי של שליטה עבור מבצעה. התוכן הטראומטי באוננות – מעשה הבגידה של אשתו – מקנה לו את כוח המשיכה שלו, ואכן, הוא כמעט תוכן-האוננות היחיד שאליו מתייחס המספר לאורך הרומן. האפיזודה הנוספת אשר מפרטת על מחשבותיו בעת האוננות גם היא טראומטית וגם בה ניכרת תשוקתו לשליטה במאורע:

והוא חשב על רעיה, ועל איך ששכב איתה בבחילות נוראה, בחטיפה, רדוף הרגשת חטא משתקת, בשום אופן לא יכול היה לשכוח ולסלוח לעצמו את הבהילות המבישה ההיא, והרי הם היו לבדם,

לגמרי לבדם, וכל הזמן שבעולם היה בידו [...] שוב ושוב יסר את עצמו בזכר הבהילות המבישה ההיא [...], קם ונעמד לפני הכיור, ובעודו מסתכל במבט הזוי וסוקר כבעד לערפל מתוך את פניו התפרק.¹⁹

גם באפיזודה זו, מתואר הדפוס החוזר על עצמו לאורך הספר – דפוס שניכר, כפי שאדגים, גם באופן שבו צורך הגיבור את חווייתו התיירותית באירופה, ועיקרו הוא היפוך של הערך הכלכלי. אמנם מאיר פועל כעבד לכלכלה הנפשית שלו, אך מנגד הוא מתענג דווקא על הדברים המסבים לו סבל וסובל מאוד מאלה שאמורים היו להסב לו הנאה. דווקא השעבוד המודע לעקרון העונג מביא עמו את היפוכו. באשר לאוננות, התמורה הכלכלית שלה נובעת דווקא מהאופי של היחסים החברתיים שהיא מאשררת בעיני הגיבור, על אף, או יותר נכון בזכות, הכאב שבה.

ב. תיירות

מדוע נוסע מאיר לחופשה באירופה? "כדי להינפש ולהתרענן מהמתיחות והזעף שמצצו את כוחותיו, וכדי להתעשר בחוויות תרבותיות [...] וכמובן, וזה היה הדבר שגירה את דמיונו יותר מכל, כדי להתנסות בתענוגות סקס פרועים".²⁰ כל המטרות הללו כושלות: ראשית, מאיר חוזר מן החופשה מדולדל ושבור, לאחר שחוהה התקף חרדה נוראי בחנות ספרים בלונדון; שנית, הוא אינו מצליח להביא את עצמו לביקור בכל האטרקציות שיש לערים האירופיות להציע; ושלישית, אף תענוג מיני לא זומן לו שם. חרף כל אלה, עולה החשש שהגיבור אינו יודע מה הביא אותו לארצות הזרות, מה יסב לו הנאה ומה יענה אותו. לפיכך, אבקש לטעון שהכישלון התיירותי נובע וקשור באופן הדוק ליחס הכלכלי של מאיר אל חופשתו, ואם לדייק, הבלבול שלו בין מה שאכנה "הצריכה של החוויה" לבין "החוויה של הצריכה". "הצריכה של החוויה" היא היחס הישר בין אדם לסחורה – אדם משלם כדי לצרוך אותה, והיא מספקת לו את מלוא החוויה המבוקשת. מנגד, "החוויה של הצריכה" היא אותו ההיפוך המשונה, המתרחש כאשר הצריכה דווקא מעפילה על הסחורה, וזו האחרונה הופכת באופן פרדוקסלי לסרח עודף, בעוד חווית הצריכה עצמה היא החשובה ביותר. כך מתואר האופן שבו מתכנן מאיר את יום המחרת, כאשר הוא שוכב במיטתו במלון באמסטרדם:

שוב ושוב, במעגל עיקש וחוזר על עצמו עד עייפה, התווה לעצמו את מסלול ביקוריו – ה'רייסק', בית רמברנדט, בית-הכנסת הפורטוגזי, הזונות שבחלונות, המוזיאון ההיסטורי של העיר, שייט על-פני התעלות, ונזכר שבבוקר [...] יהיה עליו לפנות את החדר, ונתקף דאגה רבה וטינה, ובבת אחת נהפך הכל, כל החיים, למשהו ארעי ולא כדאי²¹ [...] ובעודו משתדל לגרש את כל זה מעליו [...] הוצף בגל של חרטה על שלא הזמין לעצמו חדר בנמל-התעופה, החרטה הממארת הזאת כאילו קיננה בלבו כל הזמן.²²

וכך מתוארת יציאתו של מאיר מביקור במוזיאון, ביומו האחרון באמסטרדם:

כשיצא ממנו כעבור קרוב לשעתיים חש את עצמו סחוט וקהה חושים מרוב צעידה כיבדת ראש באולמות הארמון הענקיים, האפלוליים, המלאים הדרה ואוצרות אמנות נעלה התובעים רצינות ויראת כבוד, ומרוב מאמץ בלתי פוסק לראות את הכל בלי להחסיר אף פרט ולהתפעם.²³

משתי האפיזודות האלה עולה בבירור האובססיה לצריכה הנכונה של החוויה, בלא מודעות לכוחה של חויית הצריכה עצמה. הגיבור חרד לניהול הנכון של האופן שבו ישלים את כל החוויות התיירותיות

שמציעה אמסטרדם, מבלי להקדיש אף מחשבה לתוכן של החוויות עצמן. בתיאור תכנוניו של מאיר, שוזר שבתאי את הביקור אצל "הזונות שבחלונות" בין ביקור בבית הכנסת הפורטוגזי לביקור במוזיאון ההיסטורי, וכמו רומז בכך לקורא שאין הבדל ממשי, מבחינת מאיר, בין ההתנסויות הללו. החוויה כולה מאורגנת בנוקדנות, אבל מתעלמת בשרירותיות מן התוכן של החוויה – החוויה האסתטית, המינית ואפילו זו היהודית-מורשתית בבית הכנסת: כולן נדחסות בקטלוג תיירותי שאינו מבדיל ביניהן. העיקרון המנחה את העירוב הגס הזה הוא אותה אי-הבחנה בין הצריכה של החוויה – מה שנדמה למאיר שהוא רוצה – לבין החוויה של הצריכה – מה שמאיר חפץ בו באמת, מבלי להיות מודע לכך; שכן החוויה התיירותית אינה אסתטית, דתית או מינית – אלא צרכנית. העונג והסיפוק יבואו רק בעקבות צריכה חכמה של כל האטרקציות שיש לעיר להציע.²⁴ וכך, יוצא שהיצירות במוזיאון חסרות משמעות, וההישג היחיד הראוי לציון מתמצה ב"לראות את הכל מבלי להחסיר אף פרט ולהתפעם".²⁵ אפילו השימוש במילה "התפעמות" כמו לקוח ממדריך טיולים, והוא מבטא חוויה רדודה שדומה הרבה יותר לחובה שמן השפה אל החוץ מאשר להתבוננות אותנטית ביצירת אומנות.

בהתאם לכך, גם החרטה תוקפת את מאיר כאשר הוא מבין שיכול היה לשפר את ביקורו באמסטרדם אילו היה מזמין לעצמו חדר כבר בשדה התעופה. הוא סובל מפני שהחוויה התיירותית-צרכנית כשלה. שוב, אנו מוצאים שהערך שבחוויה התיירותית, בדומה לתשוקה המינית, הוא לא זה המידי אלא זה העקיף, הפטישיסטי – כלומר, הערך התודעתית-חברתי שטמון במעטפת החוויות ולא "בהן עצמן".²⁶ היינו, התיירות מקבלת את ערכה מתוך עדות על היותו של מאיר צרכן נבון שלה, ולא מתוך תכניה התרבותיים, המיניים והמורשתיים.

ביקורו של מאיר בחו"ל, המתנכר לחוויה האותנטית, מביא לניתוק הולך וגובר שלו מעצמו. המספר אמנם אינו מסווה את הצורך של מאיר בתחושת שייכות ובחברה, למשל: "הצורך שלו [של מאיר] להימצא במחיצת מישו מוכר קצת ולדבר נעשה דוחק כל-כך [...]"²⁷, או ההחלטה שלו להזמין חדר במלון דווקא כי מצא בו זוג ישראלים.²⁸ אולם, ההתנכרות לחוויה האותנטית וכישלונה, וכן הבדידות והלחץ, כל אלה מביאים את מאיר למצב של דיסוציאציה וחרדה, עד כדי כך שעולה בו "חשש פן יפרוץ פתאום בצעקה".²⁹ לאורך הטיול, ובעיקר בעת שהייתו בלונדון, אחרי שכשל בקניית כרטיסים לתיאטרון ה"ניישונאל", הולך וגובר הניתוק של מאיר מעצמו:

וכאות מבשר רע התעורר בו שוב, ובאופן חריף יותר, אותו חוסר שקט, ואחריו פיזור הנפש וההרגשה שמהו בתוכו מתקהה והוא ניתק מעצמו ומסביבתו ונעטף בקליפה עשויה אוויר ספוגי, אפרפר, החוצצת בינו לבין משהו שבו הוא נתון כעובר מת מתוך השליה.³⁰

וכך החרדה, המגיעה לשיאה ברגעים אלו, תוקפת אותו בעודו מתכופף, באופן פרוזאי לחלוטין, כדי להרים ספר; בדיוק כמו המחלה שתקפה את איוואן איליץ' כאשר עמד על כיסא ותלה וילון. וכמו החולי הסמוי התוקף את איוואן איליץ', גם החולי והחרדה התוקפים את המהנדס התל-אביבי מופיעים כתוצאה מהניתוק ההולך וגובר שלו מעצמו – ושני ה"ניתוקים" מתבטאים, באופן סימבולי, במשהו שניתק בתוך גופם של הגיבורים. שני הגיבורים עמלים לאורך כל חייהם להבטיח לעצמם חיים עשירים בהנאה ותענוגות. איוואן איליץ' מתקדם בסולם המשפטי, מקים בית ומשפחה, מכנס סביבו חוג חברים איתם הוא משחק בקלפים; מאיר מכלה את רגליו בשלוש ערים, וכל זאת בשירות הערך העליון של ההנאה.³¹ אך באופן פרדוקסלי, דווקא כלכלת העונג המתווה את חייהם של הגיבורים מביאה לאסונם.

ג. אשמה

עתה ארצה לדון ברגש האשמה ההולך ומתגבר בנפשו של מאיר. בחלק זה אבחן את האופן שבו חוויית הצריכה עשויה לעורר רגש של אשמה, שעולה באדם לא בשל הנאתו, אלא דווקא בשל אי-הנאתו, המהווה כישלון צרכני. כך מתוארים לבטיו של מאיר, כאשר הוא שוכב במיטתו, לאחר שסבל מניכור מתיש ומכלה במשך יומיים באמסטרדם:

והוא הפך את פניו אל הקיר והסתכל בחושך, וחשב אם לא כדאי שיקצר פה את שהותו וכבר מחר יטוס ללונדון, אל החברים שמחכים לו, ולרגע אומנם הלך לבו אחרי המחשבה הגואלת הזאת, במעשה אחד היה שם קץ לטלטולים הללו ולעקת הזרות והבדידות ונגאל מהם, אבל מיד נסוג ממנה והחליט כי יבצע את תוכנית הביקור שלו באמסטרדם במלואה, בלי להחסיר דבר.³²

ציטוט זה מדגיש את האבסורד שברצונו של מאיר לחוות את העיר הזרה, שכן מצד אחד הגיע, כזכור, על מנת "להינפש ולהתרענן". אך מרגע שקיבל על עצמו את חובת הצריכה, שוב אינו יכול לוותר עליה ו"להיגאל" ממנה. לבטים אלו קושרים בין הדיון הקודם, בערכה הפנימי של החוויה התיירותית כחוויה של צריכה, לבין הדיון הנוכחי על האשמה שבצריכה הלא-מספקת. חוויותיו התיירותיות של מאיר, בכל אשר ילך, מסכות לו אשמה הנובעת מפספוס, משיבוש של הצריכה השלמה של ביקורו. כך מתוארת ישיבתו במסעדה סינית באמסטרדם, בה הוא מזמין מנה נודעת בשם "רייס-טייבל":

[הוא] סקר בסיפוק ובמבוכה את כל מה שלפניו, הנה זה היה הדבר שיחל לו, אבל הוא לא ידע על פי איזה סדר יש לאכול את הרייס-טייבל המושך הזה, זה היה חשוב לו משום שהוא רצה ליהנות ממנו באופן מושלם, ולבסוף, אחרי התלבטות, התחיל לאכול בלי שום סדר, בהתחלה לאט לאט, בטעימה, במאמץ לעמוד על טעמו המיוחד של כל תבשיל ולמצות אותו עד תום, ואחר-כך בבהילות, ואף על פי שחזר והפציר בעצמו אגב האכילה שיכבוש את עצמו ויאכל לאט, הרי הוא ביקש להפיק מהארוחה הזאת את מלוא ההנאה האפשרית [...] [הוא] מצא את עצמו שוב ושוב אוכל באותה בהילות מתישה, בחטיפה, כרדוף [...] [וכך] הרגיש מתוך מפח-נפש גובר איך הנאת האכילה שלו מתפוררת ומתמעטת עד שלא נותר ממנה אלא המאמץ המייגע לגמור את מה שנשאר עוד בצלוחיות.³³

נטייה זו של "העבד לעקרון העונג" נובעת אמנם מחוסר היכולת העמוק לחוש כאב, או יותר נכון, האשמה שגלוית תמיד לכל תחושה של כאב. מאיר אינו חש רק את הכאב; הוא חש בעיקר את האשמה על הכאב שממלא אותו, שכן בחוויית הכאב הוא מפר את הציווי הקפיטליסטי, הפוקד עליו ליהנות: לא הטעם הרע של המנה, אלא התפוררותה של ההנאה – הנובעת מן הכישלון של הצריכה המושלמת – מסבה לו מפח נפש.³⁴ זהו אפוא מקורה של המעגליות, שנעה בין סבל לבין אשמה-על-סבל שחוזרת לסבל, מעגליות המלווה את מאיר לכל אורכו של הרומן.

יתר על כן, קנאתו של מאיר בחברו איננה מושתתת על התוכן הממשי של חייו של החבר, אלא על יכולתו של החבר לממש את תשוקותיו בלי משקעים וללא אשמה:

והוא התקנא ביכולתו של פוזנר [...] וחשב שאם אומנם יתרחץ יום-יום בים וישחק במאטקות וישתה בירה ויתחיל ללכת לעיתים קרובות לקולנוע, הכל כמו פוזנר, יושע מהמצוקה שלתוכה

נקלע, כבר עכשיו נדמה היה לו כי היא נחלשת, ויוכל לחיות גם הוא, ממש כמוהו, חיים רעננים ומחוסרי דאגה ולבטים מיותרים ועם אותן הנאות גופניות ורוחניות מזדמנות לא מחייבות.³⁵

אבל, באופן אירוני, דווקא הרצון הכוסס לממש את תשוקותיו הוא הגורם לו לסבול, שכן הוא לעולם אינו מצליח להתעלות למדרגת המימוש העצמי הנכסף; יתר על כן, נדמה שספרו של יעקב שבתאי מלמד ש"מימושן" של תשוקות להגדרה עצמית מן הסוג הזה אינו אלא פרדוקס. מצד אחד, האדם שואף לממש את תשוקותיו שלו; מצד שני, תשוקות אלו אינן שייכות לו, שכן הוא מעוניין רק בהישגים שיכוננו אותו, בעיני עצמו, כאדם המממש את תשוקותיו. במילים אחרות, מאיר אינו שואף לממש את תשוקותיו – אלא שואף להכרה עצמית כאדם המספק את תשוקותיו. זהו תואר אוקסימורוני, שכן תשוקותיו אינן עוד תשוקותיו מרגע שהוא משתוקק להכרה העצמית ולא להן עצמן. דוגמה מאלפת ביותר לכך נמצא, שוב, בתחום המין:

והוא חוזר וניסה למנות את כל הנשים שאיתן שכב, זאת היתה נחמתו המכאיבה, והפעם השתדל לעשות זאת בשיטתיות, התחיל מהראשונות והתקדם מאחת לאחת, הוא גרר לשם כך מירכתי הזיכרון כל בחורה נידחת, אבל היבול שהגיע אליו דיכדך אותו, לפי שנראה לו עלוב לעומת מספר הנשים שהיו ודאי לפוזנר [...] באי־רצון נזכר באינטרוויו עם סימנון, שהתפרסם לפני שנים באחד העיתונים ונחקק בזכרונו, שבו גילה כי שכב עם כעשרת אלפים נשים, זה היה הפרט היחיד שזכר מהאינטרוויו ואשר בגללו הוא נשאר תקוע כקוף בזכרונו, ושוב עטפו אותו רגשי עליבות ותבוסה, לעולם לא יוכל להשיג את המיספר הזה.³⁶

מדברים אלו עולה באופן ברור כי התשוקה אינה מכוונת לנשים, אלא אל "המספר הזה", אותו המספר הגבוה שבוודאי פוזנר זכה לו, ולאחר מכן, מספר הנשים המגווח שאתן שכב סימנון שהתראיין לעיתון. וכך, אנו נוכחים שאמנם קיים מושא תשוקה רשמי שאליו מאיר מודע – התשוקה לנשים – ואף על פי כן, ברור שהגיבור משתוקק בראש ובראשונה להגדרה עצמית, אך כזו שאינה בת השגה, שכן תמיד ימצא איזה "אינטרוויו" עם איזה "סימנון" ש"יעקוף" אותו ובכך ימציא לו מטרה חדשה שאליה ישתוקק מתוך חוסר סיפוק. דיון זה חוזר, אפוא, לאופי הפטישיסטי של התשוקה של גיבור הספר, שכן התשוקה היא לא למוצר, או ליחסי מין, אלא לשיקוף העצמי שעולה מהשגתו. הכישלון הוא שמעורר בו אשמה בלתי־נסבלת ורוויית תסכול.

לאורך הרומן כולו מוזכר אירוע יחיד שבמהלכו זוכה מאיר לחוות חוויה אסתטית שתהדהד ותשקף לו את חייו שלו:

והוא התבונן בפסלים שניצבו בגן [...] ובעיקר עקב אחרי תנועתו החדגונית, החוזרת על עצמה, של פסל ברזל שניצב שם על המידשאה המטופחת, עשוי יתדות וגלגלים שסבבו בלי הרף, ואשר זרועו, מין צינור מעוקל קצת, שימשה כמיזרקה נעה, וניסה לגלות בהסתכלות סבלנית ומאומצת, אם חלים שינויים, ולו גם קלים ביותר, בתנועתו של הפסל, או שהיא זהה וחוזרת על עצמה בלי סוף. [...] ובעודו שקוע בהתבוננות הזאת חשב שהתנועה הזאת, החוזרת על עצמה, תימשך גם אחרי שהוא ימות [...] ומישהו אחר, לא הוא, אבל דומה לו לגמרי בחזותו ובהלך־רוחו והרגשתו, ישב במקומו, באותם הבגדים ובאותה התנוחה [...] וחיוך משובה רך התפשט בתוכו למחשבות הללו, אשר היה בהן נועם.³⁷

בפסקה זו נדמה שמאיר מבקש שחייו יחזרו על עצמם. ואכן, בפגישה האחרונה שלו עם פוזנר, בפרק הפנטסטי בסוף הספר, מאיר שואל את חברו אם הוא מאמין בתחיית המתים בבשר ממש, ומוסיף שהוא

"חש כי השאלה הזאת נוגעת למשהו החשוב לו מעצם קיומו".³⁸ התשוקה ללידה מחדש אינה עוצרת שם: הרומן מסתיים בלידתו מחדש של מאיר, כאשר "מישהו החזיק בו בזהירות והגביה אותו מעט ואמר 'איזה ילד יפה'".³⁹ דומה שגיבור הרומן אמנם היה מעוניין בהישנות נצחית, אלא שלא על מנת לחזור על חייו, אלא על מנת לחיות חיים אחרים, שבהם יממש את תשוקותיו. אלא שגם בפרשנות המימוש מאיר טועה; הוא היה רוצה להיוולד מחדש, כנראה כדי להגדיל את מספר הנשים ששכב אתן, את מספר הסרטים שראה ואת הנעליים שקנה; הכלכלה של חייו כמעט ואינה יודעת כוחות אחרים, עמוקים יותר. בשעבודו העצמי לכלכלת העונג הפנימית שלו טמונה פרשת היפרמות חייו ודעיכתם.

סיכום

מטרתו המרכזית של מאמר זה הייתה להראות כיצד החוויה הפנימית של מאיר, גיבור הספר של שבתאי, מוכתבת במידה רבה על ידי כלכלה פנימית בעלת היגיון מסוים, שניתן לעמוד על טיבו. הכוחות המודעים של הגיבור נאספים כולם סביב עקרון העונג ופועלים בשירותו, אבל בכך מביאים לתוצאה ההפוכה. כישלונם הבלתי-נמנע, אשר נובע מכך שאין חוויה שאינה פגומה ולו במקצת, מעביר את מאיר מסכת עינויים שבסופה התמוטטות.

במסגרת הדיון בחוויות המיניות של גיבור הרומן, הצגתי מספר דוגמאות המצביעות על ההיפוך הכלכלי שחל במאיר בשדה ההתנסות הזה. הערך של החוויות המיניות לעולם לא ישיר, אלא "פטישיסטי", מפני שהחוויות המיניות שלו, כפי שהראיתי, פועלות בשירות כוחות אחרים, סמויים מתודעתו של הגיבור: ראשית, משיכתו של הגיבור דווקא לנשים הפטורות מרגש ומתרבות נובעת; שנית, בהסתמך על דיונו של פטר ברוקס בעלילה, הראיתי שהמין לאורך הרומן נרתם לערך הפנימי שמאיר מקנה להשוואת מעשה הבגידה של אשתו; שלישית, בהסתמך על "מעבר לעקרון העונג" הפרוידיאני, שהאוננות מספקת ערך עקיף – ולא מיני – של חוויה של שליטה ברגעים המשפילים שאותם הוא משחזר באוננותו.

באשר לתיירות, הצעתי שחוייתו של מאיר מאורגנת סביב ההיפוך, או הבלבול, בין החוויה של הצריכה לצריכה של החוויה. בעוד שלגיבור הספר נדמה שהוא צורך חוויות – מין, אמנות, מזון – ניכר שהוא חווה דווקא את הצריכה עצמה. צריכה זו מועדת לכישלון, שכן תמיד נפער במאיר הכרה בשיבוש כזה או אחר – למשל, סדר האכילה של המנה אינו נהיר לו ולכן אין ביכולתו לצרוך אותה באופן המושלם; השיבוש של חויית הצריכה הוא המסב סבל. מומנט חשוב נוסף הוא האשמה, הנובעת במהנדס התל-אביבי דווקא בשל כישלון דימויו העצמי כמי שמיטיב לציית לעקרון העונג. הארוחה הבלתי-מושלמת, מספר הנשים המועט שאתן שכב – אלה מסבים סבל וייסורים שמתעוררים בעקבות רגשות אשמה, שכן הם מעידים על כך שלא ניצל את חייו כראוי, ונכשל בציותו לעקרון העונג.

בכך מתבררת החוויה של קריאת הרומן לא רק כחוויה "אסתטית", של מעקב אחרי נימיה הדקים ביותר של הנפש, כפי שנוטים רוב החוקרים לטעון, אלא גם ובעיקר כחוויה של הארת המנגנונים הכלכליים הפגומים שעומדים בבסיס אותם הנימים הדקים. במהלכו הכללי של המאמר ניתן לראות ניסיון לעמוד על הכוחות הפסיכולוגיים שמניעים את הגיבור של הרומן המסוים הזה, אך בנוסף, להסיק ממהלכו של הרומן על נטיות המאפיינות את ההשתעבדות לעקרון העונג באופן כללי. מאיר הוא מעין "כל-אדם", והכוחות הפועלים בו מאפיינים את דורו ואת מעמדו, ואולי אף את האדם באשר הוא.

הערות

1. יעקב פרוינד, "עולמם של הערים הוא אחד: שבתאי ומשבר התודעה הישראלית: עיונים בסוף דבר", **מאזנים**, גיליון 7/8, (1985-1984), 53-52.
2. יעקב שבתאי, **סוף דבר** (תל אביב: הספריה החדשה, 1984), 7.
3. שמו של **כלאדם** מספיק, כך נדמה, כדי להעיד על נטייתו לייצג את האדם באשר הוא, הבולטת גם משמותיהן הכלליים של דמויות נוספות במחזה: "מעשים טובים", "יופי", וכן הלאה.
4. שבתאי, 56.
5. ראו עמ' 20: "ואמר לעצמו שהוא שוכב איתה [אשתו] פחות מדי, הרבה פחות מהמוצק".
6. זיגמונד פרויד, "על ההשפלה של חיי האהבה", מתוך: **מעשה היצירה בראי הפסיכואנליזה: על ההשפלה של חיי האהבה ומסות אחרות**, תרגום: אריה בר (תל אביב: דביר, 1988), 205-206.
7. שם.
8. קרל מרקס הבחין בין הערך הממשי של הסחורות לזה הנובע מאופיין החברתי. בפרק הנושא את השם "האופי הפטישיסטי של הסחורה וסודו" מתוך **הקפיטל** קובע מרקס כי "אופי פטישיסטי זה של עולם הסחורות נובע [...] מתוך אופיה החברתי, המיוחד-במינו, של העבודה המייצרת סחורות". כלומר, הערך הפטישיסטי אינו נובע באורח בלתי-אמצעי מאופייה החברתי של הסחורה, כמו שמחירי השוק נובעים ממנה, אלא קשור לדרך שבה הסובייקט תופס את היחסים החברתיים שהסחורה מציגה. במילותיו של מרקס: "רק היחס החברתי המסוים בין בני-האדם עצמם הוא שלובש כאן, בעיניהם, – מעשה תענועים! – צורה של יחס בין חפצים". מתוך: קרל מרקס, **הקפיטל: ביקורת הכלכלה המדינית**, תרגום: צבי וויסלבסקי (בני ברק: ספריית פועלים, 2011), 59.
9. שבתאי, 57.
10. שם, 58.
11. שם, 58-59.
12. שם, 61.
13. בדיוני בעלילה כתשוקה אני נשען על ספרו של פטר ברוקס, *Reading for the Plot*. לפיו, העלילה נפתחת עם התפרצותה של תשוקה מסוימת, לעתים במצב דוחק המחייב פעולה. הגדרת המסגרת התיאורטית מתוך: Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (Cambridge: Harvard University Press, 1992), 38.
14. שבתאי, 42.
15. שם, 208.
16. שבתאי, 42.
17. כך כותב פרויד: "אנו רואים, כי הילדים חוזרים במשחקם על כל מה שעשה בהם רושם גדול בחיים, וכי בתוך כך הם מפרקנים את עצמתו של הרושם וכאילו עושים את עצמם לאדוני המצב", מתוך: זיגמונד פרויד, "מעבר לעקרון העונג", מתוך: **מעבר לעקרון העונג ומסות אחרות**, תרגום: חיים איזק (תל אביב:

דביר, 1988), 102. עם זאת יש לציין שהמשחק הזה, עבור פרויד, מהווה אפיזודה שאינה "מעבר לעקרון העונג"; להפך, משחקו של הילד נועד כדי "להפוך את החוויה המצערת כשלעצמה למושא של זכירה ושל עיבוד נפשי [...] מקרים אלה מניעים מראש את קיומו ואת שליטתו של עקרון העונג [...] (שם). כך גם האוננות של מאיר אינה מאורע נטול עונג ו"טראומטי" באופן מובהק; להפך, ברגעים אלו דווקא זוכה הגיבור לשחרור ממתחי שהייתו המסויטת בכך.

18. דיון ביחס הכלכלי לאוננות אצל פרויד בפרט ובקהילה המדעית בתחילת המאה ה-20 בכלל ניתן למצוא במאמרו של דיוויד בנט: David Bennet, "Burghers, burglars, and masturbators: the sovereign spender in the age of consumerism," *New Literary History*, Vol. 30, no. 2 (1999): 269-294.

19. שבתאי, 143.

20. שבתאי, 123.

21. קשה שלא להיזכר כאן ביאקוב, בנאי ארונות הקבורה מהסיפור "כינורו של רוטשילד" של אנטון צ'כוב, אשר מתייחס לכל רווח מוחמץ כהפסד, עד כדי כך שעצם החיים נהיים הפסד כלכלי אחד גדול. כך הוא מהרהר: "החיים עברו ללא תועלת, ללא תענוג: לשווא עברו, בלי שגמלו בתמורה אפילו כדי קמפוז של טבק-הרחה. לפניו לא נשאר עוד כלום, וגם מאחוריו שום דבר, לבד מהפסדים נוראים שמעוררים צמרמורת. וכי למה לא יוכל לחיות אדם בלי כל האבדות וההפסדים הללו? [...] אילו הפסדים! אילו הפסדים נוראים!" הציטוט מתוך: אנטון צ'כוב, "כינורו של רוטשילד", בתוך: סיפורים, תרגום: יוסף שה-לבן (תל אביב: אור עם, 1976), 57-58.

22. שבתאי, 161.

23. שבתאי, 164.

24. ואכן, כשמאיר מבקר סוף סוף בבית רמברנדט ואחר-כך בבית הכנסת הפורטוגזי מתוארת חווייתו כך: "והוא ביקר בבית רמברנדט ואחר-כך בבית הכנסת הפורטוגזי, ואחר-כך, אחרי שהשלים את משימתו [הדגשה שלי], תחושה נהדרת של השלמת חובה והישג הקיפה אותו [...] (שם, 176). וגם: "שוב חש בתוכו פעימה של רצון [...] לעשות עוד מאמץ כדי להתענג על השהות פה, בעיקר כדי לדעת שהוא אמנם ביקר בעיר הזאת ונהנה" (שם, 177).

25. שם, 164.

26. הביטוי מופיע בתוך מרכאות מפני שאיני בטוח שאפשר בכלל לדבר על חוויות "כשהן לעצמן", ללא כל תוכן עקיף או הכרחי שטמון בהן. יתרה מכך: לעתים אף החוויות כשהן לעצמן מוכרות כחוויות "טהורות" ו"בלתי-תלויות", ועצם ההכרה בהן ככאלה היא-היא המהות החשובה והמענגת שבהן. אף על פי כן, נדמה לי שאפשר למתוח קו מטושטש בין חוויות בעלות אופי מהופך ומעוות לבין חוויות "מהותיות". אך עצם השימוש התכוף וההכרחי במרכאות כפולות – ככלי של התנצלות והסתייגות – מעיד על הקושי להציב את הגבול המדובר. עם זאת, נדמה לי שבספר הזה שבתאי עושה בדיוק את זה; משרטט, במשך יותר ממאתיים עמודים, את הקו הסיסמוגרפי-מוסרי בין הראוי לבין הלא-ראוי, כמו שכל ספרות טובה נדרשת לעשות.

27. שבתאי, 173.

28. שם, 131.

29. שם, 174. רגע זה מעלה על הדעת, כמובן, את ציורו המפורסם של אדוארד מונק "הצעקה", שמקובל לפרשו כמבטא את האימה שבניכור האורבני.

30. שם, 186.

31. כך כותב לב שסטוב על איוואן איליץ': "אך כל מחציתו הראשונה של הסיפור מסבירה לנו מדוע חיינו

של איוואן איליץ' לא היו טובים. הוא טיפח את עצמו יותר מדי, הקפיד יותר מדי על נוחיותו, החשיב יותר מדי את הנאות החיים השגורתיים, ורק עכשיו, בבוא הטרגדיה, הוא מרגיש בפעם הראשונה שהחמיץ בחייו את החשוב מכל". תרגום מתוך: Lev Shestov, *Dostoevsky, Tolstoy and Nietzsche*, trans. Spencer Roberts (Ohio: Ohio University Press, 1969), 93–94.

32. שבתאי, 162.

33. שבתאי, 149.

34. אף על פי שרגש האשמה אינו מוזכר על-ידי המספר באופן ישיר, ניתן לכנות את המעגליות של הסבל והסבל שנובע מן הסבל כמכניזם של האשמה הקפיטליסטית. לכך מתייחס ולטר בנימין בפרגמנט "קפיטליזם כדת". האשמה שהאדם חש על סבלו נובעת מכך שבאי-הנאותו הוא נכשל במילוי של הצו הצרכני הפוקד עליו להנות. הקפיטליזם מוגדר אפוא כדת מפני שאופן פעולתו דומה למנגנון של הכנסייה: הוא שולט באדם מתוך עצמו, באמצעות רגש האשמה שמתעורר בו עם כישלון הצרכני. הבעיה במנגנון הזה, כפי שדמותו של מאיר מראה בבירור, שמפח-הנפש הזה הוא בלתי נמנע ומאמלל, שכן לא קיימת חוויה ללא-רבב, כפי שלא קיים אדם בלי חטא. ראו: Walter Benjamin, „Kapitalismus als Religion," in *Gesammelte Schriften*, Vol. VI (Frankfurt: Suhrkamp, 1991), 100–103.

35. שבתאי, 11.

36. שם, 21.

37. שם, 143.

38. שם, 225.

39. שם, 235.

נועה שקרג'י

החוג לתקשורת ועיתונאות
האוניברסיטה העברית בירושלים

—

משורר האינטרקום: ייצוג משוררים וסופרים במערכוני סאטירה טלוויזיוניים בישראל

—

בעשרים השנים האחרונות מופיעות מפעם לפעם דמויות של משוררים וסופרים במסגרת מערכונים המוצגים בתוכניות סאטירה טלוויזיוניות בישראל כדוגמת החמישייה הקאמרית, ארץ נהדרת, היהודים באים ואחרות. תופעה תרבותית זו, המתרחשת על רקע הקירבה הגדלה והולכת בין התרבות הגבוהה והתרבות הפופולרית – ובמיוחד בין השירה ובין תקשורת ההמונים – מעידה על מלחמת תרבות סמויה למחצה המתחוללת ביניהן. מאמר זה מציע מיפוי וניתוח ראשון מסוגו ביחס לאופני הייצוג של משוררים וסופרים בתרבות הפופולרית, באמצעות ניתוח מערכוני הסאטירה הטלוויזיוניים בישראל ששודרו בשנים 1993–2015. החיבור משלב בין שדות מחקריים שונים: התקשורת, הספרות וההומוריסטי, ומתמקד בניתוח המבוסס על מיפוי הכשלים התקשורתיים המופיעים במערכונים, ואשר מיוחסים ליוצרים הספרותיים: הכשל המכני נוגע בתקלות הקשורות בגופו של איש הספרות או באמצעי התיווך הטכנולוגיים בהם הוא נעזר; הכשל החברתי עוסק באינטראקציה בין היוצרים ובין הסובבים אותם, ואילו הכשל התרבותי מתייחס לאי ההלימה הנוצרת כאשר טקסטים בעלי מאפיינים פואטיים מושמים בפיו של איש הספרות בהקשר מגחיק ובכך והופכים אותו למושא ללעג. הכשלים הללו, הנוכחים בכל אחד מהמערכונים הנידונים, משמשים כמנגנון הומוריסטי מרכזי הנושא עימו מסר ביקורתי על נכונותו ויכולתו של איש הספרות לתקשר עם סביבתו. היוצר הספרותי מוצג כמי שלא מכיר בתקשורת ובשאיפה לנהל תקשורת מוצלחת עם זולתו כערך, שהעדרו או סירוב לו הוא קלקול שיש לתקנו על ידי תקשורת ההמונים באמצעות זירת ההומור הטלוויזיונית.

מבוא

לפני כשלוש שנים ביקרתי בערב מיצגים בספרייה ע"ש ז'ראר בכר בירושלים. במרכז הספרייה הוצב המיצג ספרים שכאלה, שתואר כ"תכנית הטלוויזיה המפורסמת של המנחה האגדית עלית קרייז", אשר מזמינה משתתפים מהקהל להתראיין על "ספרים שמעולם לא כתבתם..."¹. ניתן היה להניח כי המשתתפים יספרו על ספרים אהובים, או על חלום ישן לכתוב ספר. אולם מספר דיאלוגים הבהירו לי כי מטרת הטוק-שואו הספרותי היא להצחיק את הקהל באמצעות חיקוי תשובות מגוחכות, ארוכות ופיוטיות שפרסונות ספרותיות היו עשויות להשיב. הפער בין התשובות שלהן ציפיתי לבין אלה שניתנו – בין הוראות הביצוע של המיצג לבין ביצועו – לצד אחדותן של התשובות, הוא שהניע אותי לבחון את הגורמים המשפיעים על הדימוי הציבורי של היוצר הספרותי, דימוי שהוביל באופן סמוי את המיצג שראיתי. אחד הגורמים המרכזיים בעיצוב דימוי זה הוא האופן שבו מוצגות דמויות של סופרים ומשוררים במערכוני סאטירה טלוויזיוניים בישראל, שאותו אבחן במאמר זה.²

המחקר נכתב לאור ריבוי מערכוני הטלוויזיה הספרותיים בשנים האחרונות, בעיקר בתכניות היהודים באים וארץ נהדרת. מגמה זו מעידה על הקרבה ההולכת וגדלה בין התרבות הפופולרית לתרבות הגבוהה בכלל, ועל הידוק הקשרים בין תקשורת ההמונים לבין השירה בפרט, מגמה החורגת מן השדה ההומוריסטי החושף אותה. המאמר טוען כי התרבות הפופולרית – המיוצגת כאן באמצעות העיסוק בהומור הטלוויזיוני – מאמצת את התרבות הגבוהה, המיוצגת על ידי ספרות יפה, הן באמצעות שלילת התקשורתיות של הטקסט הספרותי, והן באמצעות מחאה כנגד מידת התקשורתיות של אנשי הספרות. שלילה זו מאפשרת ליוצרי התרבות הפופולרית להשתתף בתרבות הגבוהה על ידי הענקת הכרה ומעמד למייצגיה, ולגבור, לכאורה, על הניגוד האינהרנטי בין השתיים. בחיבוק הדוב הזה מקבלים יוצרי המדיה הזדמנות להשתתף בתרבות הגבוהה באמצעות ניכוסה והגחכתה, ואילו היוצר הספרותי – אופוזיציונר נצחי – מאבד את חתרנותו כאשר הוא הופך לשייך, ולו לרגע קצר, לתעשיית התרבות הפופולרית.³ מצב זה מתאפשר הודות לטבעה של התקשורת ההומוריסטית, תקשורת בעלת איכויות פרדוקסליות המאפשרת הנכחה בו־זמנית של שליטה והתנגדות, הודהות והתבטלות.⁴

מאמר זה מציע התמודדות ראשונה עם ייצוג היוצרים הספרותיים, הנתפסים כנוכחים־נפקדים בתקשורת ההמונים; עם ניתוח היצירה הספרותית ומאפייניה במסגרת תקשורתית־בידורית; ועם הרחבת גבולות הניתוח של היצירה הסאטירית, באמצעות התבוננות בכשל התקשורתי כמנגנון הומוריסטי המעיד על התקשורת כערך, אשר העדרו או סירוב לו הוא קלקול ערכי שיש לתקנו באמצעות ענישה תקשורתית.

הומור, טלוויזיה, הומור טלוויזיוני

לתכניות הסאטירה נודעה השפעה על סדר היום הציבורי ועל דעות הצופים. היכולת של תכנית הסאטירה ליצור חדשות אלטרנטיביות מאפשרת לה לספק ידע באופן מענג וליצור ספירה אקטואלית נוספת שבמסגרתה נדונים נושאים שלא זוכים בדרך כלל לסיקור חדשותי – למשל, סדר היום הספרותי.⁵ כוחן של תכניות הסאטירה נובע גם מיכולתם של הטקסטים ההומוריסטיים להסוות את עצמם כבידור ניטרלי וחסר

מטען אידיאולוגי.⁶ מחקרים קודמים עסקו בהפיכתה של הסאטירה הטלוויזיונית לעיתונות אלטרנטיבית המייצרת חדשות, בתרומה של תכניות הסאטירה לידע הפוליטי של הצופים, ובתפקידו של ההומור הפוליטי כמעודד השתתפות בספֶרה הפוליטית.⁷ גם בהקשר הישראלי עסקו מספר מחקרים בסוגות הומוריסטיות בעלות משמעויות חברתיות בישראל, כגון הצ'יזבט והסאטירה, לצד מחקרים שעסקו בייצוגים של קבוצות ומאפיינים ספציפיים, כגון זקנה ופוליטיקה.⁸ ראוי לציין את מחקרה של לימור שיפמן, הערס, הפרחה, והאמא הפולניה: שסעים חברתיים והומור טלוויזיוני בישראל 1968–2000, אשר שילב בין התמורות התרבותיות, החברתיות והפוליטיות בישראל ובין אופי הצגתן בהומור הטלוויזיוני. מחקרה של שיפמן מתאר את תהליך החלפתן של דמויות אשכנזיות ומשכילות בהומור הטלוויזיוני בדמויות מזרחיות עממיות, כשיקוף לתמורות שהתחוללו בישראל בשדה הפוליטי והחברתי. כפי שיתואר להלן, שינוי זה בא לידי ביטוי גם בייצוגם של סופרים ומשוררים, ככל הנראה לאור היותם דמויות המזוהות באופן סטריאוטיפי כדמויות אשכנזיות, משכילות וחילוניות, זיהוי הנחלש ומוחלף במרוצת השנים.⁹

ההומור הטלוויזיוני משופע טקסטים פוליטיים הנוצרים כתוצאה מאופן הבניית הדמויות, מבחירה בעלילות מעגליות ומשטוש צורני בין הסאטירה והפארודיה.¹⁰ טשטוש זה נובע מן הדמיון בין שני המושגים הללו: הפארודיה מבוססת על חיקוי של טקסט קודם באמצעות טקסט חדש על מנת "להדיח" את הראשון ממעמדו ולהחליף אותו בגרסה משופרת.¹¹ לעומתה, הסאטירה מבקשת לשנות את מערכי הכוחות החברתיים או הפוליטיים בעולם (ולא בספֶרה התרבותית בלבד) באמצעות לעג והגחכה.¹² אולם במקרים רבים, כמו בזה שלפנינו, הסאטירה משתמשת בפארודיה כנורמה שממנה היא בונה את האובייקט הסאטירי עצמו. הבדל זה מחייב את הסאטירה בנקיטת עמדה ישירה יותר מהעמימות הפארודית, המקודדת בתוכה את זהותו של הטקסט המחוּקָה ופועלת בעיקר בתוך הספֶרה התרבותית. הביטוי הסאטירי מתאפשר, למשל, באמצעות עיצוב סטריאוטיפי ולא ספציפי של איש הספרות, המאפשר העברה של מידע בסיסי, פשוט ומאורגן היטב.¹³

הפארודיה משמשת כתשתית בסיסית למדי במערכוני הסופרים והמשוררים, בשל ההתנגשות הבלתי־נמנעת בין כלי העבודה המקצועיים הזהים לכותב השיר (איש הספרות) ולכותב המערכון (איש המדיה). לפיכך, במקרים רבים המערכונים משתמשים בשיר או בסיפור קיימים כבסיס לפארודיה שתוצג במערכון, המשודר תחת המסגור הסאטירי של התכנית. היותן של הפארודיה והסאטירה מנגנונים ברורים מאליהם בטקסטים אלו עודדה אותי לנתח את המערכונים באמצעות אי־ההלימה הנוצרת כתוצאה מן המפגש בין שתי הנחות היסוד המופיעות במערכונים: התקשורתית, לפיה תקשורת מוצלחת קשורה בתוכן בעל חשיבות ומשמעות, ובדובר מיומן הנהנה מלגיטימציה תקשורתית ותרבותית; והספרותית, לפיה איש הספרות אינו מעוניין – ולעתים אף אינו מסוגל – לתקשר עם קהל, ועל כן הוא ודבריו מוצגים כארכאיים, שוליים וסתומים.

קיצור תולדות המערכון הספרותי

משוררים וסופרים זוכים לייצוג מובחן בהומור הטלוויזיוני בישראל במסגרת מערכוני סאטירה טלוויזיוניים מאז הצגתם במערכוני החמישייה הקאמרית בשנת 1993.¹⁴ תכנית זו, כמו גם הקומדי סטור, ששודרה במקביל לה, התאפיינה בעיסוק סאטירי נרחב בשקיעתה הפוליטית והתרבותית של ההגמוניה הציונית

ששלטה בעשורים הראשונים להקמת המדינה.¹⁵ אמנם העיסוק בהגחכת ההגמוניה היה מצוי כבר במערכוני סאטירה מוקדמים יותר, כמו למשל במערכון "לה מרמור" של "חבורת לול" (1973) ובמערכון "הכול נשאר במשפחה" בתכנית ניקוי ראש (1976), אולם בחמישייה הקאמרית הפך הנושא למוטיב מרכזי.¹⁶ מערכוני התכנית הציגו את האליטה האשכנזית כמתנשאת, ככוחנית וכמינית, ולעגו לתרבות החילונית ולדמויות המייצגות אותה – דמויות משכילות אך תלושות, אשר השימוש שלהן בשפה גבוהה מדי מגחך אותן ואת התקשורת שהן מנסות לייצר.¹⁷ בין הדמויות הללו נמנים גם אנשי הספרות, אשר גויסו לשם המחשת מהלך היסטורי זה. נקודת מוצא זו היא שכוננה את אופי הצגתם של אנשי הספרות בתכניות נוספות.

המעמד המשתנה של המשורר קשור גם במעמדו הסימבולי בתרבות העברית: לאורך שנות הגלות שימש המשורר כנביא, ובראשית התנועה הציונית היה לדובר לאומי; אחרי כן, מראשית המאה ה-20 ועד לסוף שנות ה-60, נהנה המשורר מתפקיד מרכזי בתרבות העברית, הן כנביא המוכיח בשער והן כגיבור תרבות.¹⁸ החל משנות ה-70 וביתר שאת משנות ה-80, במקביל לתהליכי גלובליזציה והפרטה שחלו בין היתר בתקשורת ההמונים, החלה קרנם של המשוררים לרדת לטובת גיבורי התרבות של שנות ה-90: מנחות, דוגמנים ושחקניות.¹⁹ המערכונים משקפים את שקיעתם של הנרטיבים הקודמים ועוסקים בשאלת הרלוונטיות של המשוררים בתרבות העכשווית. בהעדר סמכות של מדיום עליון, אלוהי, זוכה המשורר בסמכות מכוחה של תרבות ההמונים.²⁰ הענקת מעמד ליוצר הספרות במדיה היא דרכה של החברה להתעלם מן הפן הנבואי באמנותם של משוררים וסופרים, ולהעניק להם פרס ניחומים בדמות מעמד חברתי גבוה.²¹

המתח בין שני תפקידי המשורר (הנביא והסלב) והסינתזה ביניהם משתקפים במערכוני טלוויזיה המתארים את השאיפה של המשורר לנבא באופן חופשי, ואת הקושי שלו להסתגל לדרישות המגבילות שמציבים שומעיו, חניכי התרבות הפופולרית. חוסר היכולת של איש הספרות ליצור תקשורת בשפה פשוטה ופרקטית כאחד האדם, מועצמת ומוצגת כסיבה המרכזית לכך שאיש הספרות לא מוצא את מקומו בחברה. חוסר היכולת, ואולי אף הסירוב של איש הספרות לתקשר עם קהל רחב בשפתו, מועצם והופך לכשל קבוע בין איש הספרות – שנדמה שהופך בתהליך בזק תרבותי מנביא לאמן, לגיבור תרבות, ואולי אף לבדחן – לבין החברה. העדר כישורים ורצון לתקשר בעידן שבו תקשורת היא ערך מרכזי, אולי אף מקודש, צובעים את האופן שבו איש הספרות מיוצג ונתפס: כאמן מתנשא ונלעג, כשותף בלתי־כשיר בשיח התרבותי, כמי שמצוי בקצה סדר היום הציבורי ואינו מודע לכך. על כן זקוק איש הספרות להומור שימשטר את התנהגותו ויכפה עליו את הערכים של החברה, ובראשם את התקשורת.²²

להערכתו, המערכונים הראשונים בנושא זה נוצרו בעקבות ההד התרבותי שחוללה המשוררת יונה וולך, המופיעה במערכוני החמישייה הקאמרית באופן גלוי ("ציטוטי רס"ר") וסמוי ("בואו בנים").²³ וולך היא משוררת תקשורתית ופופולרית;²⁴ היא זכתה למעמד של סלב הודות למיצוב שירתה כמופע חד־פעמי של חשיפת העצמי, וכן הודות לשילוב שיריה בעבודות אמנות מתחומים שונים, כגון מוזיקה פופולרית וצילום.²⁵ היותה משוררת פורצת דרך נבעה גם כתוצאה מיכולתה של וולך להבקיע את הזיהוי של השירה כתרבות גבוהה ואליטיסטית, ולהגיע לקוראים רבים הודות להד שחוללו שיריה הן בתוך העולם הספרותי והן מחוצה לו, במידה רבה עקב נועזותם האירוטית.²⁶ מעמדה של וולך כמשוררת קאנונית והעיסוק התקשורתי בדמותה התבסס במהלך שנות ה-80, עם צאת האלבום בציר טוב שיצרו עמה המוזיקאים אילן וירצברג ושמעון גלבץ, והגיע לשיא עם מותה בשנת 1985. תהליך זה העמיק במהלך שנות ה-90, עם צאת הספרים תת הכרה נפתחת כמו מניפה – מבחר משיריה (בעריכת הלית ישורון, 1992); יונה וולך –

הביוגרפיה של המשוררת (מאת יגאל סרנה, 1993), וכן הוצאת אלבום משיריה בשם אתה חברה שלי (ערן צור, 1997).

דמותה של וולך נבחרה לסמל את המתח – אך גם את המשיכה – בין השיר לבין המערכון, בין האנגימטיות הפואטית לבין הבהירות התקשורתית, בין התרבות הגבוהה לבין התרבות הפופולרית. מתח זה נובע מן הפוליסמיות של הטקסט הפופולרי, הנכתב כטקסט פתוח ומאפשר פרשנויות מגוונות, ולעתים אף סותרות.²⁷ העיסוק בדמות המשורר בתכנית סאטירה משמעו הענקת מעמד ומתן הכרה, אך אופן העיסוק בדמות זו מרמז על שוליותו ההכרחית של איש הספרות בתרבות הפופולרית – ובכך גם מבנה אותה ככזו. מכאן, ניתוח המערכונים מבקש לחשוף כיצד מאופיינים סופרים ומשוררים במערכוני סאטירה טלוויזיוניים בישראל, ומה הקשר בין ייצוג זה למעמדם של אנשי הספרות בישראל?

במהלך המחקר איתרתי 17 מערכונים מתכניות שונות ששודרו בטלוויזיה בין השנים 1993–2015, ועוסקים בחיקוי דמות הסופר או המשורר.²⁸ לרוב הקדישו תכניות הסאטירה מערכונים בודדים לנושא זה, למעט החמישייה הקאמרית שבחמש עונות בלבד הציגה עשרה מערכונים בנושא זה, הן משום שהתוכנית התמקדה בתקיפת האליטה האשכנזית,²⁹ והן משום שצוות כותבי התכנית השתייך בחלקו למילייה הספרותית.³⁰ תכניות נוספות שהתייחסו לנושא, ומערכוניהן מנותחים בחיבור זה, הן: ארץ נהדרת,³¹ היהודים באים,³² זו ארצנו³³ וקצרים.³⁴ לבד ממערכונים אלו, הניתוח מתייחס בקצרה למערכון רדיו יחיד של שי ודרור,³⁵ המבסס טענה משמעותית בנוגע לחוסר היכולת של אנשי ספרות, ואפילו הבכירים שבהם, להבין את הסיטואציה התקשורתית, וכן מחזק את הטענה כי ייצוגן של משוררות נעשה בעיקר באמצעות ההקשר המיני. עקב העניין שלי באופן ייצוג דמותו של איש הספרות, בחרתי שלא להתייחס למערכונים העוסקים ביצירה ספרותית ספציפית, במורשת התרבותית או באופן הזיכרון של איש ספרות מסוים. כמו כן, החלטתי להתייחס למערכונים שלמים, ולא לדון בבדיחות נקודתיות שנאמרו במסגרת פאנלים של תכניות סאטירה כגון רק בישראל וגב האומה.

ניתוח המערכונים

ניתוח המערכונים נעשה באמצעות ניתוח מעוגן בשדה, לפיו מוינו המערכונים על פי כשל התקשורת המרכזי המופיע בכל אחד מהם.³⁶ במהלך המיון חזרו על עצמם שלושה כשלים: כשל הנובע מהפקה בלתי־מוצלחת של הטקסט (להלן: הכשל המכני), כשל באינטראקציה החברתית (להלן: הכשל החברתי), וכשל הנובע מן הטקסט המושם בפיו של איש הספרות (להלן: הכשל התרבותי). הכשל המכני מתחלק לשניים: תקלות הקשורות בגופו של המשורר, כגון כחכוה או הזעת־יתר, ותקלות הקשורות בתיווך היצירה הספרותית, כגון תקלה במיקרופון או במערכת השמע. הכשל החברתי נוגע באינטראקציה המוצגת במערכון בין אנשי ספרות – למשל, קטיעת תורות דיבור, ובאינטראקציה בין איש הספרות לקהל – למשל, ייצוג המשורר כבלתי־כשיר לעמוד מול קהל. הכשל התרבותי עוסק באי־ההלימה הנובעת מן הטקסטים המושמים בפיו של איש הספרות, בין אם מדובר בטקסטים אותנטיים של המשורר, או בטקסטים שהומצאו או עוותו. היינו, הכשלים מתחילים בגופו של המשורר, ומשם הם אינם יכולים אלא להתגלגל ולהשפיע על מקומו החברתי ועל מעמדו התרבותי.

"על השחיטה": הכשל המכני

הכשל המכני נוגע במגוון תקלות אקוסטיות, שבאמצעותן מוצג תהליך העברת הטקסט הספרותי ככישלון, כאשר המשורר אינו מצליח לתווך את השיר אל החלל באופן מוצלח.³⁷ במקרים אלו הכישלון אינו נובע מכך שהמסר אינו ברור, או מחוסר עניין מצד הנמענים, אלא מתקלות אקוסטיות שמקורן בשימוש לקוי בכלי העבודה האישי (גוף המשורר), או בכלי העבודה המתווכים: מכשירי הגברה (מיקרופון) או אמצעי תקשורת (אינטרקום). השימוש הלקוי של איש הספרות מנכיח את הגוף ואת המכשיר, אשר אינם זוכים בדרך כלל לתשומת לב מיוחדת – הן בשל סיטואציות שבהן ליקויים אלו מוסתרים, והן בגלל השימוש השגרתי במכשירים אלו, המקנה למשתמש בהם מיומנויות המפחיתות מהישנותן של תקלות.³⁸

במאמרו "The Mathematics of Communication" ניסח וויבר מודל מתמטי של תקשורת, היוצר היררכיה בין רעש שהוא מידע בלתי־רצוי, ובין המידע הרצוי – המסר, שהוא התנאי לכינון המשמעות בתהליך התקשורת.³⁹ בקרב משתמשים מיומנים, פעולת התקשורת מצליחה לרוב להתגבר על הרעש, הנובע מן המתווך, ולהסתיר אותו מאחורי התוכן המועבר – המסר, המצוי במקום גבוה יותר בהיררכיה של התקשורת.⁴⁰ אולם מערכונים מסוימים טוענים כי המשורר אינו מורגל בפעולות תקשורת, ולפיכך אינו מיומן ביצירת היררכיה בין מידע רצוי ובלתי־רצוי. לכן הוא מנכיח לא פעם את הרעש המתווך באופן המפריע ולעתים אף משמיד את המסר עצמו, השיר.

הקשר בין גוף והומור, הרלוונטי גם הוא לדיון בכשל המכני, נדון בספרו של הנרי ברגסון הצחוק. ברגסון מנתח את בדיחת הסלפסטיק, המאופיינת על ידי תקלה בפעולות גופניות קבועות המתרחשות ללא כוונה וגורמות לצחוק, כגון החלקה על קליפת בננה. פרקטיקה הומוריסטית זו מתרחשת כשהתנהלותו הרובוטית של הגוף האנושי נחשפת, במקום שבו נדרשים גמישות ועידון המאפיינים את האדם כשונה מן המכונה.⁴¹ כשלי הגוף המופיעים במערכונים הנדונים מעודנים בהרבה מהחלקה על בננה, ואינם מהווים בהכרח מקור לאפקט הומוריסטי מובחן; אולם הם נוכחים ברקע המערכון ותורמים לעיצוב דמותו של המשורר כדמות נוקשה, המועדת כאשר מציבים בפניה אתגר שהיא אינה מורגלת בו, כמו למשל קריאה בקול. היוצר מוצג כמי שנדרש לגמישות בעידן של תקשורת ותרבות המונים – אולם קיבעונו הופך אותו לדמות רובוטית הנופלת על פניה, באופן מטפורי, שוב ושוב.

במערכון "ביאליק בתל אביב" (היהודים באים, 2014) עולה ביאליק על הבמה על מנת לקרוא בערב שירה את הפואמה המיתולוגית "על השחיטה"; שיר ארוך ומורכב שנכתב בעקבות פרעות קישינב, ומבטא את עמדת "הצופה לבית ישראל" שאפיינה בעבר את דמות המשורר.⁴² אולם הוא נתקל בהתנגדותו של קהל חסר סבלנות, המבקש לשמוע את שיר הילדים הפופולרי, התקשורתי והקצר שלו, "נדנדה". התנגדותו של הקהל מתחזקת בהדרגה עד שביאליק נאלץ לברוח מהבמה, כשהקהל משליך לעברו פירות וצועק צעקות בוז. במהלך המערכון חוזרות על עצמן שתי מחוות גופניות המתארות את מצוקת המשורר: מחיית זיעה במטפחת וכחכוך גרוני. מחוות אלו – המופיעות כבר בראשית המערכון, והופכות תכופות יותר ויותר ככל שהמערכון מתקדם – רומזות כי באופן מפתיע אפילו המשורר הלאומי ביאליק, המוצג על ידי המנחה בשם המשפחה בלבד, כיאה לסלב, מתקשה להתמודד עם סיטואציה תקשורתית שבה הוא קורא את שיריו מול קהל. המערכון מעצב את המשורר כקרבן קומי בשל עיצובו כדמות שטוחה ומקובעת;⁴³ ביאליק אינו ערוך למפגש בלתי־אמצעי עם קוראים בשר ודם, ולאפשרות כי הם יאתגרו את סמכותו בתוך הסיטואציה או ידרשו לקיים דיאלוג, ולכן הוא מסרב באופן אוטומטי לחרוג מהתכנית המקורית ולהיענות לבקשת

הקהל. אמנם המערכון מוחה גם כנגד הקהל, הנוהג באופן ילדותי וחסר סבלנות בתגובה ליצירה החדשה והחשובה של המשורר הלאומי, ובכל זאת מי שנבחרים לצאת מן המערכון כשידם על העליונה הם הקהל, ולא המשורר.

כמי ששבוי בעמדה הנבואית של המשורר (ולכן מבקש לקרוא את "על השחיטה"), נראה כי בן-דמותו של ביאליק מורגל בהופעה מול האל יותר מאשר בהופעה הנדרשת ממנו בערב השירה, חרף היותו דמות אהודה ופופולרית בקרב העם.⁴⁴ כשל הגוף מתאר כאן את מבוכתו של המשורר מהפרפורמטיביות ומהתקשורתיות שלהן הוא נדרש בקריאה מול קהל, תכונות העומדות כמעט בניגוד לתהליך האינטימי והפגיע של הכתיבה. בשונה מהשיר הכתוב, השיר הדבור דורש תהליך ניתוח מורכב יותר, בגלל מידע נוסף שמועבר כמו גובה קול, כחכות, גמגום ועוד.⁴⁵ לכן, גם אם השיר של ביאליק הוא טקסט ברור, חד, מחאתי ונוקב, הקריאה של ביאליק את השיר עשויה לגרום לשיר להיות חסר מובן. ההפרעה הגופנית המהווה רעש שיש להשתלט עליו, הופכת בדיעבד למידע עצמו, מאחר והמופע המקורי – קריאת השיר – לא סיפק היררכיה ברורה בין המידע הרצוי לבין הרעש, עד כדי כך שהרעש התגבר על המידע הרצוי, והפך בעצמו למשמעות.⁴⁶

בבסיס התקלה האקוסטית המופיעה במערכון זה, ובאחרים שיתוארו להלן, מצוי המתח בין יצירת קשר לבין ניתוקו. מתח זה הוא ביטוי של הפונקציה הפאטית (phatic function), הרביעית משש הפונקציות הלשוניות של יאקובסון.⁴⁷ פונקציה זו אמונה על תקינותו של ערוץ השיחה (לדוגמה: פנייה אל הנמען במילים "אתה שומע?" או "הלו?" במסגרת שיחת טלפון).⁴⁸ מנעד השימוש בפונקציה הפאטית נע בין היכולת של המשורר לכונן ערוץ תקשורת – באמצעות שימוש בקולו בפנייה אל מאזיניו, עבור בניסיונותיו לבדוק את תקינותו של ערוץ זה באמצעות כחכות או הזזת המיקרופון, וכלה בהבנה שהתקשורת נכשלה – כאשר הוא עוזב את הבמה. ההפרעות, אשר עוצבו בביטוי כך שיהיו מתואמות עם ההפרעות מצד הקהל, משקפות את הנתקים בערוץ ואת ניסיונו של המשורר להתרענן ולמצוא שוב את הערוץ אל קהלו, לשווא.

במערכון "המשך שידורינו הערב" (החמישייה הקאמרית, 1996) שוב מוצגת ההפרעה הגופנית באופן מעודן.⁴⁹ המערכון מציג שרשרת קדימונים לתכניות הצפויות להיות משודרות באותו ערוץ ומגחך את הדלות של תכניות הטלוויזיה, המציגות את אותו התוכן (אישה מספרת לבן הזוג שלה כי בגדה בו עם חברו הטוב והוא מבטיח שינקום בה) בפורמטים משתנים. כאמור, התוכן קבוע, אולם על מנת למלא את לוח השידורים האריזה משתנה מדרמה, לקומדיה, לתעודה ועד לתכנית הספרותית, האחרונה בלוח השידורים: "דף מספר – סופרים ומשוררים קוראים מספריהם". בתכנית זו מקריאה הסופרת ציפורה רבנן-תקריב מספרה "ירגזי, נחמץ וכופר היישוב". הסופרת מוצגת כדמות לירית מהורהרת המתעסקת בשיער ובמשקפיים, ומקריאה באריכות רבה (38 שניות מתוך משך כולל של 01:38) ובשפה גבוהה את מה שנאמר בקצרה כבר קודם. כמיטב המסורת הספרותית, הפילר בטקסט של ציפורה המופיע לצד הטקסט שחוזר על עצמו בכל הקדימונים, מתאר נופים ושקיעות: "האור בחוץ נטה וקרני שמש לכדו גרגרי אבק שעפו באוויר כלהקת ציפורים ללא מנהיג".

מאחר והתוכן חוזר על עצמו בכל הקדימונים, הרי שהאריכות, הטון המונוטוני והעיסוק האובססיבי בשיער הם האריזה, הסימן המזהה של הסופרת שעסוקה באבק ובקרני השמש. העיסוק בשיער מסית את תשומת לבו של המאזין מן הטקסט אל הגוף שמייצר אותו. כך, בניגוד לקדימונים האחרים במערכון, כאן הגוף הפיזי מונכח מעצם העיסוק של המוענת בגופה. העיסוק בגוף נובע מהרצון לשקף ממד נרקסיסטי או חרדתי באישיותה של ציפורה. עיסוק זה מבלבל בין המידע, שהוא הסיפור, לבין הרעש הבסיסי הנגרם

מעצם העברתו. הנכחת הגוף, כמו גם האינטונציה המונוטונית של ציפורה, מציעה ביקורת נוספת המובעת בטקסט הטלוויזיוני, לפיה איש הספרות אינו רותם את עצמו באופן טוטאלי לאמנותו, ונותר מרוחק הודות לנפרדותו של הטקסט מגופו של היוצר.

הכשל המכני אינו נוגע רק לגוף המשורר, אלא גם לאופן השימוש שלו במכשיר המתווך. כשל זה עשוי להיות קשור בחוסר מיומנות בשימוש, או בחוסר הלימה בין המכשיר לבין אופן השימוש בו.⁵⁰ חוסר מיומנות בשימוש במיקרופון מצדו של המשורר מופיע במערכון "ביאליק בתל אביב" שנדון לעיל, בו ביאליק מתקרב ומזיז את המיקרופון יתר על המידה באופן המפיק ממנו צליל צורם. הנגיעה במיקרופון, כמו הכחכות, מסמנים רגעים פאטיים שבהם מנסה המשורר לכונן מחדש את ערוץ התקשורת שנפגע בשל העדר הקשב של הקהל. לרוע המזל נדמה כי הרגעים הפאטיים מעידים על חוסר הביטחון של הדובר בטקסט שאותו הוא קורא, ולכן הם דווקא מעמיקים את הפגיעה בקשב של הקהל.

הפרעה דומה מופיעה במערכון "בואו בנים" (החמישייה הקאמרית, 1995), המציג גם הוא הופעה של משוררת צעירה, אולי וולך, בערב קריאת שירה.⁵¹ ההפרעה במקרה זה היא נקודתית, בתחילת המערכון, כאשר המשוררת מכחכת בגרונה וחוזרת על ברכת השלום, משום שלא דיברה ישירות אל המיקרופון. השימוש הבלתי-מיומן של משוררים כביאליק או וולך במערכת ההגברה אינו הגיוני לכאורה, שכן המיקרופון הוא כלי עבודה שגרתי של המשורר, בדומה לנואם או לזמר; אך המערכון שואב את העוקץ ההומוריסטי מיצירת ניתוק בין המשורר – המזוהה ממילא בתרבות כדמות רוחנית, ללא "רגליים על האדמה" – לבין כלי העבודה שלו.⁵²

דוגמה מוקצנת לתופעה זו מופיעה במערכון "משורר האינטרקום" (החמישייה הקאמרית, 1994).⁵³ המערכון הוא חלק מסדרת מערכונים הנפתחת בכותרת "ערב שירי משוררים". במערכון מתואר משורר המגיע לבית דירות, לוחץ על האינטרקום, מתיישב על כיסא וקורא באינטונציה פואטית טקסט עברייני. הטקסט מזמין את המאזין לצאת החוצה אל קטטה שכונתית שתתקיים בכיכבו של המשורר ("בוא רד למטה / נראה אותך / אתה לא מאיים על אף אחד / אני אקרע אותך..."). בסיום הקריאה נשמעות מחיאות כפיים וקריאת "בראבו" מצדו של הדייר שאל דירתו צלצל המשורר. אם ביאליק לא ידע להשתמש במיקרופון, משורר האינטרקום לא מכיר כלל את הכלים הרלוונטיים לתיווך היצירה הספרותית אל קהלה; בחירתו באינטרקום משקפת אי-הלימה: היא מנותקת ומשונה, אך גם יצירתית ומפתיעה. מנגנון אי-ההלימה ההומוריסטי נוצר כתוצאה מעיקור האינטרקום מייעודו התקשורתי המקורי: כניסה אל הבית, ובחירה בשימוש בלתי-מתאים – אך מקורי – עבורו.⁵⁴ נדמה כי המשורר הנעול מחוץ לבית אמור לשכנע את הנמען לפתוח לו את הדלת על מנת להגיע למפגש אמתי ובלתי-מתווך אתו, אלא שעבור המשורר הבית לא משמש למגורים ולאירוח, כי אם כתשתית לתקשורת – הוא מצלצל באינטרקום בכדי להפנות את תשומת הלב של הדיירים למופע המתקיים בחוץ. האומנם? והרי אין במערכון אינדיקציה לכך שיש נמען המאזין לו, כלומר ייתכן ומשורר האינטרקום קורא את שיריו לעצמו. באמצעות השימוש הפרפורמטיבי באינטרקום מתואר המשורר כאאוטסיידר נצחי ואידיאולוגי הצמא לקהל ולהכרה תקשורתית, אך חש בנוח יותר כאשר הוא לא שייך.

באופן אלגורי, משורר האינטרקום נעול בחוץ כנביא בשער, מחוץ לבניין המסמל את החברה. אם אפלטון טען שמקומו של המשורר מחוץ לעיר, משורר האינטרקום הפנים את הטענה הזו וכלל לא טרח לבקש להיכנס בשעריה.⁵⁵ ויתורו של משורר האינטרקום על השייכות, המועדת מראש לכישלון, ממצבת אותו

כגיבור קומי ולא כקרבן של הסיטואציה: הוא אמנם הפנים את דיכוי החברה, אך הוא מנצל את תלישותו באופן יצירתי – לטובתו ולטובת יצירתו. משורר האינטרקום קורא את יצירתו בשלמותה, ללא הפרעות, וזוכה לתשואות מדייר המאזין לו.

כאמור, הרעש הוא טפיל המתלווה למידע הרצוי. אולם לרעש יש גם השפעה על המידע עצמו, שכן כאשר השיר או הקריאה מלווים ברעשים, כגון כחכוחים או צרימת מיקרופון, חופש הבחירה של הנמען בתהליך הפענוח גדל.⁵⁶ ההשלכות של חופש פרשני רחב מדי באות לידי ביטוי באופן מובהק במערכון "ביאליק בתל אביב", המתאר את תהליך התייתרותו של השיר בטקסט המערכוני: אם בתחילה יש עניין ומרכזיות לטקסט השירי, ככל שהמערכון מתקדם הופך השיר לרעש, ואילו קריאות הביניים של הקהל הופכות למידע, למסר, ואולי אף למשמעות הרצויה. העיצוב ההומוריסטי הופך את הכשלים המכניים והטכניים לבני ברית של כותבי המערכון, המתגברים יחד על השיר: ההפרעה השולית הופכת למידע משמעותי הנחוץ לשם פענוח המערכון. אם הצופה מתורגל בהתעלמות מהפרעות טכניות, המערכון מבקש דווקא להתמקד בהפרעות אלו, ומעלה את האפשרות כי השיר מספק הצצה אל הפרעה שאינה נובעת מביצוע אחד בלתי-מוצלח, אלא מאישיותו של היוצר. האפקט ההומוריסטי נוצר בשל המתח שבין הציפייה לחזות ברוחני – בשיר, ובין אי-מימושה בשל ההיתקלות בחומרי – במיקרופון.⁵⁷

התקלה האקוסטית נדמית כהפרעה האובייקטיבית ביותר מבין השלוש הנדונות. לכאורה, זו הפרעה "ללא אשמים", הפרעה לא מכוונת ובלתי ניתנת לחיזוי, לכן העיסוק הרב בה מרמז על היותה משמעותית במיוחד במערכון. הנכחת הרעש שיוצר המשורר הופכת את המערכון לדיאלוג בין מביני העניין, המפיקים והקהל שצריכים להתגבר על הרעש שיוצר המשורר על מנת לכוון תקשורת אתם.⁵⁸ אחד האפקטים המרכזיים של השירה הוא הנכחה מחודשת של השפה על ידי שימוש בפונקציה הפואטית.⁵⁹ הנכחה זו זונחת את התפקידים השכיחים של השפה, הנובעים מן הצרכים הלשוניים של המשתמשים בה, והופכות אותה לישות הכפופה לדובר. לכן, אחד התפקידים של המשורר הוא ניתוק השפה מהממד השימושי, ויצירת קיום עצמאי של שפה ללא תכלית.⁶⁰ במערכונים אלו נדמה כי הפונקציה הפואטית היא הזוכה למעמד של רעש בהיותה חסרת כוח רפרנציאלי או פרקטי.

ניתוק השפה מתפקידה השימושי זוכה ליחס מורכב במערכונים, שכן בחברה קפיטליסטית, מי שמנתק את השפה מן הפונקציות שלה מציב גם את הפונקציות והיצרניות שלו עצמו בספק – ובכך הופך לסכנה לחברה.⁶¹ אם היוצר הספרותי מערער על השימוש הנהוג בשפה ואינו משכיל לרתום את גופו לטובת השיר, קל להציב אותו בעמדה תלושה ומעוקרת. העדר היצרנות והתקשורתיות של המשורר מהווים שתי טענות עיקריות העולות מן המערכונים, ומבארות את הסיבה לייצוג האימפוטנטי שלו: אם המשורר אינו מצליח להיות משמעותי בקרב קהלו, ולא לייצר מהשפה דברים תועלתניים, או לכל הפחות מובנים, אזי במה מתבטאת נחיצותו לחברה?

"אני רק מחפש את עצמי": הכשל החברתי

הכשל החברתי עוסק באינטראקציות המתקיימות בין המשורר לבין הנוכחים במערכון ובתגובותיהם לאיש הספרות ולתפקידו. אם ההפרעה הטכנית היא תקלה שאינה מכוונת, הכשל החברתי הוא ביטוי לחוסר ההתאמה המובנה של איש הספרות לסביבתו. כשל זה מתיימר לתאר את אופיו של איש הספרות כמתבדל,

כמתנשא וכמרוכז בעצמו, ולכן כסובל מזרות ומניכור מסביבתו. עיצוב כשל זה מתחלק למערכונים המתארים את הניסיון לכונן תקשורת בין איש הספרות לקהל, ולאופן שבו דיאלוג בין חברי הקהילה הספרותית מוצג כבלתי־אפשרי.

השפה היא כלי בסיסי המצוי בנחלת הכלל. המקצועיות של המשורר נובעת מיכולתו להשתמש בשפה באופן אמנותי, ללא תועלת קונקרטית, ולא רק כשהיא בשימוש לשם יצירת תקשורת.⁶² בניגוד לצייר, הנעזר במכחול כמתווך המסייע לו להוכיח את מקצועיותו, אצל איש הספרות המקצועיות אינה נראית בעין, ולכן טענתו כי הוא "סופר" – ומתוקף כך הוא משתמש מיומן יותר בשפה – עשויה להישמע מזויפת. התבוננות כרונולוגית בדמויות הסופרים והמשוררים מלמדת על תהליך היסטורי שבמהלכו הפכו אנשי הספרות מדמויות מוערכות, אשר מקשיבים להן מתוקף סמכותן הרוחנית ("ביאליק בתל אביב"), לדמויות מגוחכות, אשר מוחים נגדן בשל סמכותם הלשונית ("בואו בנים"), ועד להפיכתם ל"אנשים מן היישוב", אשר הממד הספרותי באישיותם נדחק וממילא גם מומחיותם וסמכותם מוכחות ("סלמה הרוקחת").^{63, 64}

במערכון "משורר האינטרקום" שנדון לעיל, קורא המשורר שיר לדיירי הבניין. כאמור השיר מחקה איום עברייני־שכונתי של מי שמצוי מחוץ לבניין ומזמין את מי שבתוכו לקטטה אלימה ברחוב: "בוא רד למטה... אתה לא מאיים על אף אחד... אני אקרע אותך...". הטקסט השירי משתמש בפונקציות הרפרנציאלית והקונטיביט, הקוראות לפעולה בעולם, אולם הקריאה מעוצבת באמצעות אסטרטגיות פואטיות היוצרות מתח בין הצורה לבין התוכן.⁶⁵ המשורר משתמש בשפה באופן המזמן לאינטראקציה מוחשית עמו, אולם המסגור מעקר את הטקסט, והקטטה הופכת לשיר כשהיא נאמרת מפיו של משורר; כך, במקום לזכות ביריב זועם לקטטה, הוא זוכה למחאות כפיים מדייר אוהב שירה.

הכשל החברתי מטיל את האחריות על המשורר והדייר באופן שווה: המשורר השתמש בשפה באופן פרקטי הנוגד את מהות השירה, ולכן הטקסט עוקר מן ההוראה המובעת בו. לעומתו, הדייר התייחס לטקסט כטקסט אסתטי – שגם כשיש בו קריאה לפעולה, הקורא אינו אמור להיענות אליה במעשה – משום ששירה, כפי שטען ג'ון אוסטין, היא "שימוש פרוזיטי בשפה שאינו בעל 'המשמעות הרגילה והמלאה'".⁶⁶ לכן, למרות ההקשר השכונתי שרומז לניתוק מסביבת האמנות המסורתית, השכן מגיב אל הבקשה כאל יצירת אמנות המזמינה הערכה מהקהל, ולא כבקשה קונקרטית הדורשת יציאה אל הרחוב. שאיפתו של המשורר לייצר פעולה ממשית בעולם נקראת במערכון באופן סמלי או מטפורי – ומכשילה את הטקסט מלהשיג את מטרתו.

מערכון בעל אופי שונה הוא "האחרון של עמוס עוז" (קצרים, 2012),⁶⁷ אשר שודר במהלך הפולמוס סביב "החוק להגנת הספרות והסופרים בישראל" שנחקק בשנת 2013 ומאז כבר בוטל. המערכון מתאר אישה הנכנסת לסניף של חנות ספרים ומבקשת מהמוכרת את הספר האחרון של עמוס עוז. המוכרת הולכת למחסן החנות ופותחת את הדלת, כשמאחוריה יושב בן דמותו של עמוס עוז הכותב ללא הפסק. המוכרת שואלת אותו "עמוס, מוכן?", והוא מסמן לה עם היד שבעוד רגע. כשהוא מסיים, המוכרת מעבירה דפדפת צהובה לקונה ומתנצלת שהיא מעט מלוכלכת, משום שהיא העותק האחרון מה"אחרון". היא צועקת אל המחסן: "עמוס, אתה עושה לי עוד?", והוא נוהם לה בחיוב ממקום מושבו.

המערכון משקף את מקומו של הסופר בתוך החברה הקפיטליסטית, והכשל החברתי נובע מעצם קבלתו הטבעית של המצב האבסורדי מצדם של כל המעורבים בדבר. המערכון מבקר את החברה, המציבה את

אחד מבכירי סופריה במחסן חנוק בפאתי החנות, שבו הוא עובד בתנאים לא ראויים: ישוב על ארגז הפוך, כותב על דפדפת את ה"אחרון" שלו, ומתבקש לעמוד בלוחות הזמנים המוכתבים על ידי הקונים. הקונה, הצופה באינטראקציה בין המוכרת ובין הסופר, אינה מוחה או שואלת לגבי תנאי העבודה שלו – הגם שהיא רואה כיצד כותב הסופר הנערץ עליה. בנוסף, נמתחת כאן ביקורת חריפה על הסופר, אשר במקום לאזור כוחות ולשנות את מצבו, מקבל את דיכוי בכניעה ולוקח חלק בבדיחה על חשבוננו, שבה הוא מוצג כנידח ומושל. ⁶⁸ אמנם יצירתו של עוז מוצגת כבעלת ביקוש, ולכן כבעלת זכות קיום בחברה קפיטליסטית, אלא שבחברה כזו קיים לרוב ניצול המתבטא בתנאים הקשים שבהם עובד הסופר. בקרב קבוצות רבות, הניצול עשוי להאיץ תהליכי התאגדות לקראת מרד ושיפור תנאי העבודה, אלא שהמערכון טוען כי בקרב אנשי הספרות לא כך הוא. ⁶⁹

אם במערכונים שתוארו לעיל חולקה האחריות על הכשל בין איש הספרות לבין סביבתו, במערכון "אבירמה גולן, יש דבר כזה בכלל?" (ארץ נהדרת, 2008) מוצגים אנשי הספרות בנפרד מן החברה, והכשל מוצג כתוצאה ישירה של התנהלותם. ⁷⁰ גולן היא סופרת, מתרגמת ומראיינת ידועה שהנחתה במשך שנים את תכנית הראיונות בקריאה ראשונה (1999–2007), שבה הופיעו סופרים ומשוררים רבים סמוך להוצאת ספרם. המערכון מציג פאנל מיוחד ליום האישה, בהשתתפות "הקולות הבולטים של הספרות הנשית בארץ": הסופרות שרה'לה בריר-חסד, הכותבת ספרות חרדית אירוטית; חסידה בלום, הכותבת ספרי עזרה עצמית לנשים שנבגדו על ידי בן זוגן, ופרופסור למגדר בשם נעמה (ללא שם משפחה), שאינה מדברת כלל. בפתיחת המערכון נגלית בת-דמותה של גולן מתוך סבך עצים באופן המחקה את סממני התכנית המקורית, ושואלת בנימה פילוסופית מעושה: "יש דבר כזה בכלל? ואם כן, למה אני עושה על זה תכנית?".

לו ניתן היה לדמיין את הפאנל באופן אידיאלי, ייתכן והוא היה מציג ידידות, הקשבה, הומור, אולי אף ויכוח מקצועי בין המשתתפות. אולם תחת זאת, המערכון חוגג את כישלון השיחה הנגרם כתוצאה מהעדר מיומנויות תקשורת אצל המשתתפות, כמו גם מהחשיבות העצמית המופרזת שלהן. הניסיון לייצר שיחה בין ארבעתן חושף את הכישלון הצפוי של המראיינות האורחות, לצד כישלונה הבלתי-צפוי של גולן, מראיינת מוערכת וידועה. אף אחת מהמשתתפות אינה מכירה בנוכחותן הפיזית של האחרות; למרות עיסוקן הספרותי הדומה, המשתתפות אינן מביעות עניין ביצירתן של האחרות, אלא מאזינות למנחה בהמתנה לתורן. תורות השיחה נקטעים שוב ושוב ללא אתגרתאות, כתוצאה מקטיעות של הדוברות הנכנסות אחת לדברי השנייה ומשקפות מצב שבו אין הקשבה או חלחול של דברי הדוברות הקודמות. ⁷¹ כך, למשל, תוך כדי שבלום עונה לשאלת המראיינת, מתפרצת לדבריה בריר-חסד וממשיכה לקרוא מספרה, זאת למרות שהופסקה קודם לכן ("...וגרבי הצמר וחוללות ובגד הגוף..."). גם גולן עצמה קוטעת את תשובותיהן של המראיינות שוב ושוב. המערכון מביע מורת רוח מכך שגם כאשר אנשי ספרות מצויים אחד בחברתו של השני, הם אינם יכולים לנהל דיון פורה, משום שהם אינם מעוניינים כלל בדיאלוג ביניהם – בהיותם כה עסוקים בעצמם וביצירתם. הטענה המובלעת העולה מן הכשל החברתי והאנושי בתוך הקהילה הספרותית היא כי אם אין שלום – או לכל הפחות כבוד – בין החברים בה, כיצד יוכל הקהל הרחב להתייחס אליה בעניין וברצינות שאותם היא דורשת?

גולן מצטיירת גם היא כדמות פתטית ומלאת חשיבות עצמית, המראיינת על מנת לטפח את הדימוי העצמי שלה כמראיינת חכמה. היא נעה בין העניין הטבעי שלה כסופרת בספרות, לבין שעמום מהעדר האתגר במפגש עם הסופרות המצליחות שאותן הזמינה. למרות המיומנות התקשורתית הרבה שיש לאבירמה גולן,

בתדמותה במערכון אינה יודעת לנהל פאנל או ליצור דיון ענייני ביצירה. היא נעה במערכון בין הבנה של חוקי המדיום התקשורתי, לבין כמיהה להשתייך לעולם הרוח ולקהילת הכותבות המסמלת אותו. בסופו של המערכון מוצבת גולן כחלק משיח האמנים הנרקסיסטי, ולכן, גם כאשר היא קוטעת את דבריהן של הסופרות במסווה של ניהול הדיון, היא למעשה מנצלת את כוחה כדי להשיב את המיקרופון והמצלמה אליה.⁷²

המערכון "אבירמה גולן, יש דבר כזה בכלל?" מציג שני טעמים לכשל החברתי. ראשית, העדר נכונות להקשיב לזולת, הנובע מחשיבות עצמית. בהעדר הקשבה, נאלץ איש הספרות להיאבק על מקומו ולהתייחס אל עצמו כגאון בכדי להוכיח את גדולתו. שנית, חוסר היכולת של איש הספרות לשתוק מעיד על הפחד שלו מכך שדבריו אינם נשמעים.⁷³ לכן, במצב שבו יש קהל הוא חש את הזמן הקצוב מתקצר והולך, ועל כן הוא מוחק את יתר הנוכחים ומבקש להותיר את חותמו שלו באמצעות השתלטות על הסיטואציה.

היעדר הלויאליות והעניין בין חברי הקהילה הספרותית מופיע גם בשלושת המערכונים של היהודים באים העוסקים בעובדיה הנביא (היהודים באים, 2015).⁷⁴ המערכונים עוסקים בעובדיה, סוחר בשוק המתרגש לקראת הוצאתו לאור של התנ"ך, שבו אמורים להופיע חזיונותיו. באופן תם ואינפנטילי מספר עובדיה לחבר על נבואותיו הפואטיות ועל תוכניותיו לעתיד, עתה כשרב המכר שלו יוצא לאור. כאשר הוא מקבל את הספר הוא מגלה כי רק פרק אחד מנבואותיו הודפס. בפרק לאחר מכן מגיע ישעיה הנביא לדוכן ומתאר את הפופולריות שלו עם יציאת התנ"ך, שבו נכללים עשרות פרקים מפרי עטו. בתהליך בירור ארוך ופוגעני מחליף ישעיה מעובדיה את כישלוננו של האחרון. ההשפלה וההתנשאות מאפיינות את שלושת פרקי המערכון כמיומנות היחידה שבאמצעותה מצליח איש הספרות לדבר עם סביבתו: הוא מנפנף בהישגיו, או מושפל בהיעדרם.

דוגמה קיצונית אף יותר מוצגת במערכון "קפקא שורף את הכל" (היהודים באים, 2014).⁷⁵ במערכון זה מוצג הסופר פרנץ קפקא גוסס משחפת, כשהוא מזמין אליו את ידידו הסופר מקס ברוד. תחילה הוא פוקד על ברוד לשרוף את כל כתביו משום ש"הכול זבל", אך כשהם עוברים על כתביו אחד אחד מתברר כי קפקא לא רוצה שברוד ישרוף דבר, גם לא "קרטון פיצה"; הכול בעיניו – כך משתמע – הוא יצירת מופת שיש לשמרה. כך עד שלבסוף, "כדי להרגיש טוב", ברוד שורף נייר שמתברר כמרשם לכדורים נגד השחפת של קפקא. כלומר, העיסוק האובססיבי של איש הספרות בעצמו – הנובע מאמונתו כי כל מחשבותיו ופעולותיו ראויות להיחקק בנצח – מביא עליו את סופו.

המערכונים משיתים את האחריות לכשל החברתי על איש הספרות עצמו: משורר האינטרקום, המסרב לנקוט במאמץ מינימלי ולהשתלב; עמוס עוז, הנכנע לתכתיבים הנצלניים של שוק הספרים, ופאנל הסופרות החירשות שאינן מסוגלות להשתתף בריאיון. איש הספרות מתואר כיצור מאותגר חברתית, וככזה, גם כאשר הוא זוכה להכרה מצד החברה, הוא אינו יודע לרתום אותה לטובתו, אלא שומר על ההפרעה והקלקול משל היו תנאי לקיומו. לרוב מעצבים המערכונים את דמותו של איש הספרות כקרבן קומי המושם ללעג, ורק במקרים בודדים הוא מוצג כגיבור קומי המשכיל להשתמש בכשל לטובתו (למשל, ב"משורר האינטרקום").⁷⁶ בדומה לדמותו של ליצן החצר בתיאטרון השייקספירי, גם דמות המשורר במערכונים זוכה לומר את מה שאחרים לא יוכלו להגיד.⁷⁷ אלא שבניגוד לליצן החצר, המקבל לרוב את אחרותו כתנאי המאפשר את ייחודיותו, איש הספרות מבקש להסיר מעליו את אחרותו ואת גורלו הספרותי, ולהשתלב בחברת המדיה. לרוע מזלו, ניסיונות אלו כושלים: אמירותיו ממסגרות כחסרות השפעה, ויכולתו לתקשר

מוצגת כמוגבלת. עיצובן של דמויות הסופרים והמשוררים כמנסות להשתלב למרות חוסר היכולת שלהן לעשות כן מציג אותן כפתטיות, וגוזל את העוקץ הביקורתי שעשוי היה להיות להן אילו היו נושאות את אחרותן בגאון. המערכונים מנסים לשחרר את איש הספרות מהתבודדותו, אך ניסיון זה מוצג כמועד מראש לכישלון – שכן המשורר מצחיק דווקא הודות לחוסר השייכות שלו, המאפשר לו להתנסות בפרקטיקות תקשורתיות שונות ולהיכשל בהן. יתרה מכך, אפילו כאשר נוצר קשר מוצלח בין איש הספרות לסביבתו הוא נובע מאי-הבנה של הסביבה ולא מהתנהלות הולמת של המשורר.

סוגיה חברתית נוספת המופיעה בקורפוס המערכונים היא המתח המגדרי. שמונה מתוך המערכונים שנחקרו עוסקים במשוררות ובסופרות, אך גם מערכונים אחרים העוסקים במשוררים מקנים להם סביבה או נושא נשיים. המרכזיות של הדמויות והנושאים הנשיים במערכונים נובעת ממספר טעמים: מעמדן העולה של נשים בתחומי הספרות והתקשורת בישראל בשנות ה-70,90⁷⁸ תמורות עמוקות שחלו בתפיסת הגבריות באותה תקופה,⁷⁹ היחס אל האינטלקטואל האשכנזי כנשי והנטייה לעיסוק מוגבר בשפה (למשל פטפוט וארכנות) – תכונה האופיינית לאנשי ספרות ומוזהה באופן מסורתי כנשית.⁸⁰

הספרות אמנם מסתמנת כלקות תקשורתית בשל הנטייה לארכנות של דמויות אלו, אך גם בשל בחירתן לקרוא תכנים שאינם מופיעים בדרך כלל במדיה ועשויים ליצור אי-נוחות בקרב השומעים, כגון תיאורים אירוטיים מפורשים. בחמישה מתוכם נאמר הטקסט האירוטי על ידי אישה, ולא מפיו של גבר. בחירה זו מהדהדת מקרים נוספים בהומור הטלוויזיוני שבהם דמויות נשיות שזכו להצלחה במרחב הציבורי הגברי מוצגות כמונעות על ידי דחפים מיניים ונשפוטות בהקשר מיני.⁸¹ בהקשר התרבותי נדמה כי היוצרת הספרותית מאמינה כי על מנת "לעלות לכותרות" עליה ליצור זעזוע אמנותי באמצעות החצנת המיניות. אבחנה זו מהדהדת את פרשיית השיר "תפילין" ליונה וולך:⁸² טקסט פרובוקטיבי אשר תרם לפריצתה של וולך לתודעה הציבורית. מחזור המניפולציה הזו במערכונים אלו, בלא חן ובלי העדכון הדרוש ממניפולציה מוכרת, מציג את אשת הספרות כארכאית וכלעגת, אפילו כשהיא מבקשת לפרוץ גבולות.

"סלמה הרוקחת", שכיכבה במספר מערכונים בתכנית ארץ נהדרת, היא דמות המשוררת האחרונה שהוצגה בתכניות הסאטירה (2015), ולכן מאפשרת מבט מרתק ביחס להתפתחות ייצוגו של איש הספרות בתכניות מסוג זה. סלמה היא רוקחת מהמגזר הערבי, העובדת בסופר פארם של הקניון וכותבת שירה להנאתה ("האהבה האמתית שלי היא השירה"). סלמה מספרת למצלמה בחשש על כישרון הכתיבה שלה, המתבטא בעיקר בכתיבת שירי אהבה העושים שימוש בשדה הסמנטי של תחום הפרמקולוגיה. ככלל, העיסוק בכתיבתה של סלמה שולי במערכונים, ומשקף שינוי בחייו של איש הספרות הישראלי: סלמה אינה מתפרנסת מעיסוקה הספרותי; הכתיבה היא תחביב, ותחביב הוא לא מקצוע. המצלמה משמשת לסלמה מעין תא וידוי, שבו היא יכולה להתוודות על "חטא" הכתיבה ולקרוא משיריה ביחידות, ללא נוכחותן של דמויות נוספות. אפילו במערכון "רימון בקניון", שבו המחזר של סלמה מופיע בפריים בעת שהיא קוראת שיר, הוא ניצב רחוק ובגבו אליה, מנותק מהמתרחש.

ככל שהמערכונים מתארים תקופה מאוחרת יותר מבחינה כרונולוגית, הופך המשורר מבעל מקצוע ספרותי לבעל מקצוע תקשורתי. המערכונים המוקדמים של החמישייה הקאמרית מתארים את המשורר בערב שירה שבו נוכח קהל. אולם ככל שמתקדמים בציר הכרונולוגי מציגים המערכונים התרחשות שבה איש הספרות יוצר קשר עם קהל באופן מתווך, באמצעות הופעתו במדיה. הבעיה העיקרית הנובעת מהצגה זו היא השתקת הקהל, וכתוצאה מכך – ויתור על היכולת לחוש את היחס של הקהל אל מול היצירה

הספרותית. המערכון "ביאליק בתל אביב" אמנם הופק במהלך שנת 2014, אך הוא מתאר סיטואציה משנות ה-30, אז יכול היה המשורר לחוש את הקהל על ידי המפגש הבלתי־מתווך. גם אם הפגישה בין ביאליק ובין הקהל אינה נעימה למשורר, ומביעה כשל אנושי – יש בה מידה של אמינות, אשר אינה קיימת בסיטואציה הסטירילית של סלמה הקוראת משירי האהבה שכתבה, בודדה מול המצלמה. ייתכן כי בתהליך ההתרחקות מהקהל הממשי וההתקרבות אל זה המתווך, אשר נאלץ לקבל את איש הספרות ללא יכולת להגיב או לעצור את הופעתו, ניתק הקשר שבין הספרות ויוצריה לבין קהל הקוראים. נדמה כי סלמה הרוקחת מתארת מציאות שבה השירה היא זירה המעניינת את אמצעי התקשורת המסקרים את עבודתה – ומצויים ממילא בחיפוש תמידי אחר תוכן נוסף לשידור – יותר מאשר את הקהל הטבעי של אמנות זו.

הצגתם של הסופרים כטיפוסים הנעדרים כישורי שיחה, ושל המשוררים כאמנים המצויים בפרפורמנס תמידי, ממצבת את הספרות כאמנות המיועדת לסיטואציות מתווכות, ולא לקריאה מול קהל העשוי לפגוע במופע. אם במערכוני החמישייה הקאמרית, אשר שודרו במהלך שנות ה-90, הכשל של איש הספרות נובע מהמפגש עם הזולת, הקהל או המדיה – הרי שאצל איש הספרות של ראשית המאה ה-21 לא קיים כלל מאזין שיכול להשמיע את קולו, ולכן ממילא הכשל הופך נסתר יותר. האפשרות לדיאלוג בין אנשי הספרות ובין קהלם נעלמת, ובמקומה מתועד המשורר בעליית הגג המבודדת ההחדשה – המצלמה, המתעדת אותו ללא קהל וללא אינטראקציה.

"ואף לא מיליגרם אחד של ניתוקים": הכשל התרבותי

הכשל התרבותי עוסק בסיטואציות של אי־הלימה תרבותית במערכוני הסאטירה הטלוויזיוניים. אי־הלימה היא פרקטיקה יצירתית היוצרת הפתעה, זאת משום שהיא מניחה את קיומם של מאפיינים והקשרים מקובלים להצגת היצירה התרבותית, אך מורדת בהם.⁸³ הודות ליצירת ההקשרים החדשים, אי־ההלימה בוחנת הן את הציפיות התרבותיות של הצופים, והן את ההנחות של יוצרי המערכונים ביחס לטקסט ולמרחב הספרותי, כמו גם את יחסי הגומלין בין טקסט לקונטקסט. אחד המוקדים לבחינת הנחות אלו הוא בחירת השיר או הסיפור המושם בפיו של איש הספרות. כפי שיודגם להלן, במקרים מסוימים המערכון עושה שימוש בטקסט ספרותי קיים, אך במקרים אחרים יוצרי המערכון כותבים טקסט המחקה קונבנציות של טקסט ספרותי, כמו למשל במערכון "בואו בנים".

"בואו בנים" מעצב תפאורה של ערב שירה טיפוסי: תאורה קלושה וכיסא בר על הבמה, ברקע ניתן לשמוע את הקהל המתארגן. אל הבמה עולה המשוררת לבושה כילדת בית ספר. המשוררת קוראת מספר שיר הנושא את שם המערכון: "בואו בנים / המונים צעירים שזופים... ובשביל מתפתל בין הרים... בואו בנים / תגמרו לי פֶּפְנִים". השיר מעוצב על ידי חריזה וחזרות על הקריאה "בואו בנים" ומשלב בין שנינה פואטית ולשון גבוהה לבין לשון וולגרית. זהו מערכון פארודי על קבוצת שירי הווריאציה של יונה וולך "כשתבוא לשכב איתי", המזכירים באופיים את "בואו בנים".⁸⁴ הקריאה אל הבנים נשמעת בתחילה כקריאה לאומית־ציונית, הקושרת בין החיילים ("המוני הבנים") ובין האדמה ("שביל מתפתל בין הרים").⁸⁵ אולם הפאתוס הציוני מתרסק אל מול השורה החותמת, המפתיעה. השיר מבוסס על ההוראה חוזרת "בואו בנים", הנקראת ונשמעת בהקשר פואטי כמבע ביצועי בלתי הולם. המבע הביצועי מוגדר על פי אוסטין כמבע שבעצם אמירתו מתבצעת פעולה בעולם (למשל נישואין, קריאה בשם ואחרים).⁸⁶ לא ניתן לקבוע את מידת

אמיתותו או שקריותו של המבע הביצועי, אלא את הלימתו, אם התקיימו התנאים המאפשרים את יישומו. על מנת שהמבע הביצועי יהפוך להולם, עליו להישמע על ידי הנמען בסיטואציה שבה הוא מובן כבקשה, כציווי או כהצהרה, אשר בכוחן לשנות את המציאות באופן כלשהו.⁸⁷

המערכון מציג את המשוררת בסיטואציה המעידה על נוכחות הן של מוען והן של נמען (ערב קריאת שירה), למרות שהקהל אינו נראה במערכון. הטקסט נשמע על ידי הנוכחים במערכון ככל הנראה, ובכל מקרה הוא נשמע בוודאות על ידי הצופים בו. עם זאת, התנאי של אוסטין בנוגע ליכולתה של ההצהרה לשנות את המציאות – בהירות הבקשה – אינו מתקיים בשל אופי הטקסט הספרותי: גם כאשר השיר נוקט לשון ציווי או בקשה, על פי רוב הבקשה או הציווי אינם מתפרשים כקריאה לפעולה שיש לבצע. מרכזיות ההנחיות בטקסט מדגישה את האירוניה ואת אי-ההלימה האינהרנטית בשירה בין "דיבורים" ו"מעשים"; בין הצמא למפגש לבין חוסר היכולת לממשו באמצעות השיר; בין דמותה העדינה לכאורה של המשוררת לבין הטקסט הוולגרי פרי עטה; בין העוצמה העזה של התוכן לבין הצורה המעקרת.

"בואו בנים" אמנם רומז לשירי וולך, אך בשירים אחרים נעשה שימוש בשירים קיימים; המערכון "ביאליק בתל אביב" משתמש ב"על השחיטה" וב"נדנדה" לביאליק;⁸⁸ "ציטוטי רס"ר" משתמש בשירה של וולך "תותים", ומערכון הרדיו "אגי משעול קרמבו" משתמש בשירה של משעול, "קרמבו".⁸⁹ במערכונים אלו הטקסטים אמנם נותרים על כנם, אך הם מופקעים מהקשר המקורי ונקראים שוב בהקשר בלתי-טבעי לשירה. הקשרים אלו מגחיכים את הטקסטים הגבוהים, אך גם מסמנים טריטוריות ריקות משירה, אשר ייתכן והנכחתה בהן תסייע לקבלתה בתרבות. "תותים" נקרא במסדר צבאי, בסצנה שבה רס"ר אינטלקטואל דורש מחייליו להשלים ציטוטים נבחרים. קריאת השיר במסדר צבאי מצחיקה הן משום שהשפה השירית המעודנת עומדת בניגוד לשפה הצבאית הגסה, והן משום שבדרך כלל לא מתקיים מפגש בין הצבא וטקסיו לבין שירה, אלא ביום הזיכרון. "על השחיטה" אמנם נקרא בערב שירה, אולם לאור מחאת הקהל השימוש בו הופך למטאפורה דו-משמעית למתרחש: הקהל מבצע פוגרום-זוטא בערב השירה בעצם השלכת הפירות לעברו של המשורר, זוהי גם שחיטה של פרות קדושות בעצם הזלזול המופנה כלפי טקסט קאנוני ומכונן בספרות התחייה העברית.⁹⁰ השיר "קרמבו" נקרא על ידי חיקוי קולי של אגי משעול, משוררת ישראלית בכירה, במסגרת תכנית הרדיו שי ודדור. אולם המשוררת מצטיירת כמי שאינה בוטחת בטקסט שלה כאשר היא מסבירה את ההקשרים האירוטיים של הטקסט. חוסר הביטחון שלה מוצג כבלתי-הולם מעצם מעמדה, אך גם עקב הסיטואציה התקשורתית של קריאה ברדיו, הדורשת רהיטות וביטחון מצד מי שקיבלה את המיקרופון לידיה.

השימוש בשיר קיים כחלק ממערכון בדוי מאפשר מיחזור של הטקסט הקיים. הטקסט אינו מופיע לצד אזכור של יוצריו, כפי שנהוג בתכניות ריאליטי מוזיקליות, שבהן המקור זוכה לאזכור כאשר מבוצעת גרסת כיסוי שלו. השיר המצוטט הופך להיות חלק מטקסט תרבותי חדש, אשר רותם אותו למטרת המערכון: ייצוג המשורר במדיה באופן הומוריסטי. השיר עשוי להיות חלק מערב שירה, מפרסומת או ממסדר רס"ר, על פי הצרכים של ההצגה החדשה. יחסי הגומלין בין הטקסט הספרותי לטקסט המערכוני מסייעים הן לאיש הספרות והן לאיש המדיה במטרותיהם: העיסוק בשירה מסייע לטקסט המערכוני לשוב ולהתמקם בשדה הספרותי, ואילו איש הספרות זוכה/נדרש להציג את עבודותיו בחלל תרבותי מרכזי: מערכון הטלוויזיה.

יותר מן השיר הקיים, הזוכה להצבה מחודשת במערכון – השיר או הסיפור הפיקטיביים, שנכתבים במיוחד עבור המערכון, מהדהדים את הזליגה והערבוב בין תרבות גבוהה – הספרות – ובין תרבות פופולרית

– המערכון הקומי.⁹¹ הטקסט הספרותי של המדיה הוא מעין תרגום, השואף להתקרב אל הצורה והנימה הספרותית, זאת כדי להשתתף ביצירה ולהבין אותה טוב יותר, וכן על מנת לפצח את דמותו של איש הספרות. אלא שכפי שטען ולטר בנימין ביחס לפעולת התרגום הספרותית, גם תרגומו של איש המדיה את דמות המשורר אינו יכול לייצג אלא את הקרבה העמוקה, הנסתרת, בין השניים: בין השיר והמערכון, בין הטקסט הספרותי לטקסט של המדיה, בין התרבות הגבוהה ובין התרבות הפופולרית.⁹² לכן משתמש המערכון לא פעם בטקסטים שיריים קיימים, ומשבץ אותם בטקסט המערכוני החדש, על מנת להיטמע כ"מקור" ולא כ"חיקוי", ולהפוך לאמין ולעוצמתי.

השירים הפיקטיביים מאפשרים בדיקה של מאפייני הטקסט שמזהה המדיה בספרות היפה. ביניהם ניתן למנות את הארכונות המתבטאת בחיקוי קטעי הפרוזה במערכונים ("המשך שידורנו הערב", "אבירמה גולן יש דבר כזה בכלל?") המשתמשים בתיאורים ארכניים של הדובר הספרותי; את יצירת האנלוגיות בין תיאור העלילה ובין המתרחש בזמן או במרחב ("חודש ניסן היה קר אך בפנים הבית היצרים בערו"; ארץ נהדרת, 2008). לעומתם, קטעי השירה מוצגים בדרך כלל כהלחם בין שני שדות סמנטיים: שדה שירי מסורתי (אהבה) ושדה בלתי-טבעי לשירה (למשל פרמקולוגיה, בשירה של סלמה הרוקחת "רצפט לאהבה": "תרשום לי דוקטור / 100 סי סי ליטופים / 100 סי סי נישוקים..."; ארץ נהדרת, 2015). מעבר לחזרות ולחריזה המתקיימות כמעט תמיד בחיקוי שיר, הטקסט השירי מנסה לגשר בין עולמות: ישן וחדש, פואטי ויומיומי.

באמצעות חיקוי קונבנציות של שירה ופרוזה, טוען המערכון כי כתיבת ספרות יפה אינה מתת אל הניתנת לנביאים בודדים, ואינה נחלתו הבלעדית של איש הספרות המתבדל; גם כותב המערכונים מסוגל לכתוב ספרות בעלת איכות אמנותית, ביקוש והשפעה רחבה; ספרות המספקת פרנסה לכותב ולסביבתו, ללא הפרסונה המתנשאת והמנותקת. הכתיבה אל תקשורת ההמונים מוצגת כפתרון אפשרי להישרדותו של הכותב, שלו רק יותר על נבדלותו העקרה יוכל להשתלב מבחינה כלכלית, חברתית ותרבותית בתרבות ההמונים ולזכות מחדש במעמד שאבד לו.

סיכום

מאמר זה הוא דיון ראשון מסוגו במערכוני סאטירה טלוויזיוניים ישראלים העוסקים בדמויות סופרים ומשוררים. ייצוגם של סופרים ומשוררים בסאטירה הישראלית נשען על טענה ביקורתית בסיסית, שלפיה אנשי הספרות אינם שואפים באופן מספק – ואולי אף אינם מסוגלים – ליצור תקשורת מוצלחת עם סביבתם. ייצוג זה מתגבש באמצעות שימוש בפרקטיקות שונות המקשות על יצירת תקשורת, למשל: רעש, שימוש בלתי פונקציונלי בשפה, תרגום, אי-הלימה, אי-הקשבה ואחרות. כל המערכונים שאותרו ונותחו – ללא יוצא מן הכלל – הציגו כשלים בתקשורת, אשר היו גלויים ומובהקים במקרים מסוימים ובאחרים דרשו פענוח. ממצאים מובהקים אלו משליכים על האופן שבו איש הספרות נתפס ואף על הפעולה ההומוריסטית עצמה – המעמידה את ערך התקשורת במבחן, גורמת לעונג כאשר זו מושגת, וכן על תפיסת התקשורת כערך חיובי, אולי אף כאדיאה.

מערכוני הסאטירה מבקשים להניע את אנשי הספרות לתקשורת, להשתלבות, ולהתמודדות עם סיטואציות נעדרות אינטימיות, שבאמצעותן יוכלו לדבר עם קהל רב יותר. המערכונים מציגים את תשובתם של

היוצרים כשיבה על הגדר: מצד אחד, קיים אצלם הרצון לקחת חלק ולהיות משמעותיים, ומצד שני הם מוצגים כחסרי יכולת ורצון להשתנות באופן הנדרש. כמו במעגל קסמים, איש הספרות נותר תמיד בחוץ – אם לא בגלל הספרות, אז בגלל שיוכו הלאומי, העדתי או הגילאי. תמורות בייצוג איש הספרות במערכונים סאטיריים מעשרים השנים האחרונות משקפות תמורות בחברה הישראלית. למשל, השינויים החברתיים שחלו באליטה האשכנזית-משכילה בישראל והגיעו לשיאם בשנות ה-90, ומעמדו של איש הספרות במסורת היהודית – מעמד שהשתנה בתרבות הישראלית המתפתחת.

ניתוח המערכונים מצביע על מגמה דיאכרונית של הסתגלות. יוצר הספרות הולך ומסתגל למדיה, מתערה בה וחותר להכרה, לכוח ולמעמד שהיא מעניקה לאלה הנוכחים בה. אולם הקרבה ההולכת ונבנית בין תקשורת ההמונים לבין אנשי הספרות, מתרחשת במקביל להצרת הממד הספרותי בזהותו של יוצר הספרות והפיכתו לאדם מן היישוב, אזרח המדיה, המטפח תחביב כתיבה ללא אספירציות מקצועיות. נוסף על כך, למרות חתירתו להשתלבות, דמותו של איש הספרות מוצגת ברוב המערכונים כ"קרוב קומי", זה שלא מצליח לסיים את המערכון כשידו על העליונה, בשל היותו בלתי-כשיר לתקשורת. איש הספרות הוא זה שיש "לצחוק עליו", ושאי אפשר "לצחוק אותו"; זה שלא נועד מלכתחילה להשתתף בשיח המדיה הצעיר והעכשווי בשל אפיונו כמיושן וכמנותק. אימוצו של איש הספרות אל התרבות הפופולרית באופן חקייני ומוגחך מעקר את חוסר התקשורת שלו מכל ממד של בחירה אידיאולוגית – והופך אותו לחולשה הנובעת מהעדר מיומנות ויכולות.

באמצעות ניתוח הכשלים היוצרים את המנגנון ההומוריסטי, ניתן להצביע על הזרות בין התרבות הגבוהה לתרבות הפופולרית, בין הטקסט הפואטי לטקסט התכליתי, ובין המשורר לאיש המדיה.⁹³ זוהי זרות עמוקה המובנית, לכאורה, בכל מגע שמקיים המשורר עם העולם בכלל ועם תקשורת ההמונים בפרט. עם זאת, העיסוק והשיקוף של זרות זו הולך וגובר דווקא ככל שאנשי הספרות מתרחקים מהסטריאוטיפים המקובלים המוצגים במערכונים, ומרבים להתמודד עם טכנולוגיות חדשות, עם חברת ההמונים ועם התרבות הפופולרית, כמו למשל במקרה של "סלמה הרוקחת".

מקובל לראות במעשה החיקוי פעולה המאפשרת איחוד בין סובייקטים על בסיס היטמעות זמנית באחד מהם. מאמר זה מציע התבוננות הפוכה מזו המקובלת: החיקוי ההומוריסטי מאפשר למחקה ליצור תקשורת דיאלקטית עם המחוקה, תקשורת המוגנת מהיטמעות או הסכמה. החיקוי משמש במערכונים כצורת תקשורת השומרת על מרחק קבוע, נצחי, בין מחוקה למחקה, הודות להזרה בין המחוות הטבעיות של המחקה, לבין המחוות המלאכותיות שאותן הוא נוקט כדי להופיע בצורתו של המחוקה. כלומר, עצם לבישת המחוות של המשורר על מנת לשקף או להצחיק משמעותה הכרה בשוני שלו ושמירת מרחק ממנו על ידי הזרה של המחקה הן מעצמו והן מהמחוקה.

אמנם קיים פער בין כותב המערכון לבין המשורר, אך גם דמיון הנובע מהעיסוק בכתיבה. באמצעות החיקוי מאפשר לעצמו כותב המערכון להתנסות בעצמו באחרותו של המשורר, ולשלב את היצירה הספרותית בטקסט מערכוני. ההתנסות באחרות מייצרת הזרה בין שני הכוחות: המערכון והשיר. באמצעות המחווה הטקסטואלית, ההופכת בסופו של דבר למחווה גופנית של השחקן – ולמחווה תרבותית אצל הקהל, מתקיים תהליך הכרה בהיותו של יוצר הספרות זולת, אשר לא יוכל להיטמע בשיח המכנים המשותפים של

התרבות הפופולרית כל עוד ימשיך להתבדל, כל זמן שישתמש בשפה כשדה אסתטי נבדל שתכליתו אינה תקשורת. לראיה, אפילו כאשר אשת ספרות כמו סלמה הרוקחת מארץ נהדרת אינה עסוקה בפרובוקציה, ואינה נתקלת בחסם מכני בתהליך הפקת השיר, היא נותרת העובדת הערבייה בסופר־פארם – סטטוס המסמל בו־זמנית קרבה וריחוק בתוך התרבות הישראלית. המערכונים מתארים את נידחותם התקשורתית של אנשי הספרות אך גם לוקחים חלק בהבנייתם ככאלה, וביצירת התדמית הציבורית שעשויה להוות מודל לחיקוי עבור אנשי ספרות ממשיים.

מפתה לפטור את המערכונים ביחס חד־ערכי של ביטול, לעג או הדרה לאיש הספרות המסורבל, אולם העמדה המרחיקה מכילה גם ממד מגונן, שכמו מזהיר את איש הספרות השש אלי מדיה. באמצעות פרקטיקת החיקוי – שהיא פרקטיקה תקשורתית הומוריסטית – מציע איש המדיה לאיש הספרות להיכנס לנעליו ולייצג אותו מבלי שזה יצטרך לוותר על נפרדותו; למרות שהצגתו של המשורר כנבדל מונעת אפשרות רעיונית, לכל הפחות, של איחוד עמו, היא מאפשרת במקביל גם מידה מסוימת של שמירה על הממדים החתרניים בזוהתו של המשורר נוכח מגגנוני התרבות הפופולרית השואפים להאחדה. יוצר הספרות אינו משתלב בסביבתו ואינו מגשים את תפקידו כגיבור תרבות פופולרי, אך בעצם כך מתאפשר לו לשמור על שונותו. לפיכך, ייתכן והמשא ומתן אודות האחרות, המתנהל במערכונים שנידונו, מציע דווקא אפשרות חדשה של קרבה אותנטית: ניסיון לקרב את איש הספרות אל עולמה של המדיה החדשה, לצד קבלה של אחרותו ושמירה על מרחק ביטחון ממנה.

הערות

1. מתוך תוכנית האירוע "סיפור לילה" במסגרת פסטיבל בבית, 2015.
2. במהלך המאמר נעשה שימוש בתואר "משורר", "סופר" או "היוצר הספרותי" לחליפין, כאשר הכוונה היא ליוצר הספרותי.
3. תיאודור אדורנו ומקס הורקהיימר, "תעשיית התרבות: נאורות כהונאת המונים", בתוך **אסכולת פרנקפורט - מבחר**, עורכים: מיכאל מי־דן, אברהם יסעור ודוד ארן (תל אביב: ספריית פועלים, 1993), 158-197.
4. Owen H. Lynch, "Humorous Communication: Finding a Place for Humor in *Communication Research*," *Communication Theory* 12.4 (2002): 423-445.
5. Jay D Hmielowski, R. Lance Holbert, & Jayeon Lee, "Predicting the Consumption of Political TV Satire: Affinity for Political Humor, The Daily Show, and The Colbert Report," *Communication Monographs* 78.1 (2011): 96-114.
6. לימור שיפמן, **הערס, הפרחה והאמא הפולניה: שסעים חברתיים והומור טלויזיוני בישראל 1968-2000** (ירושלים: מאגנס, 2008), 6.
7. Geoffrey Baym "The Daily Show: Discursive Integration and the Reinvention of Political Journalism," *Political Communication* 22.3 (2005): 259-276; Elliot Gaines "The Narrative Semiotics of The Daily Show," *Semiotica* 166 (2007): 81-96; Robert Hariman "Political Parody and Public Culture," *Quarterly Journal of Speech* 94.3 (2008): 247-272.
8. Elliott Oring, *Israeli Humor: The Content and Structure of the Chizbat of the Palmah* (Albany: State University of New York Press, 1981); דוד אלכסנדר, **ליצן החצר והשליט: סאטירה פוליטית בישראל (סיכום ביניים) 1948-1984** (תל אביב: ספריית פועלים, 1985); ענת פירסט ושרון רמר־ביאל, "מ'סבא'ל'ה ירוק' ועד 'להוריד את הזקנים מהכביש': ייצוגי זקנה בתוכנית סאטירה 'ארץ נהדרת' בתקופת הבחירות 2006", **מסגרות מדיה** 1 (2007): 27-60; מיטל בלמס, "מסרים מתחרים: השפעתה של תוכנית הסאטירה 'ארץ נהדרת' למול השפעת החדשות על תדמיות המנהיגים בבחירות 2006" (עבודת גמר לתואר שני, האוניברסיטה העברית, 2006).
9. שיפמן, **הערס, הפרחה והאמא הפולניה**, 205.
10. שם, 210.
11. Margaret A. Rose, *Parody: Ancient, Modern & Postmodern* (New York: Cambridge University Press, 1993), 37.
12. Arthur Pollard, *Satire — The Critical Idiom* (London: Methuen, 1973), 3.
13. ענת זיידמן, **הומור** (תל אביב: פפירוס, 1994), 137.
14. בתוכנית ה־26 (1.1.76) של **ניקוי ראש** הופיע מערכון בשם "שתיקה" בגילומו של טוביה צפיר שעוסק באמן כלשהו, אולי ספרותי, עם זאת אופי הדמות לא מובהק דיו. לצפייה: <https://www.youtube.com/watch?v=UNCn2MwIZN8>. **החמישייה הקאמרית** היא תכנית מערכונים סאטירית שהופקה על ידי התסריטאי אסף ציפור והבמאי איתן צור, ושודרה בשנים 1993-1997. ראו עוז אלמוג, **פרידה משרוליק: שינוי ערכים באליטה הישראלית** (חיפה: הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה, 2004), 264. התכנית שודרה במשך חמש עונות. במתכונתה השבועית כללה התכנית צוות כותבים רחב שכלל את אסף ציפור, מודי בר און, אתגר קרת, עוזי וייל, נעם סלונים ויוסף אל־דרור.

15. שיפמן, הערס, הפרחה והאמא הפולניה, 161.
16. שם, 51-61.
17. שם, 162; תמר כתריאל, מילות מפתח: דפוסי תרבות ותקשורת בישראל (תל אביב: הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה, זמורה-ביתן, 1999), 209.
18. אריאל הירשפלד, כינור ערוך: לשון הרגש בשירת ח"נ ביאליק (תל אביב: עם עובד, 2011), 11.
19. נסים קלדרון, יום שני: על שירה ורוק בישראל אחרי יונה וולך (אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2009), 443-452. קלדרון מתייחס בעיקר לאופן שבו הזמרים-יוצרים של הרוק הישראלי תפסו את תפקידם המסורתי של המשוררים העבריים כמורי דרך רוחניים, אך עומד גם על הנסיבות ההיסטוריות והתרבותיות שהביאו לשינוי במעמד המשוררים באופן כללי.
20. Marjorie Perloff, *Radical Artifice: Writing Poetry in the Age of Media* (Chicago: University of Chicago Press, 1991), xiii.
21. מרשל מקלוהן, להבין את המדיה (תל אביב: בבל, 2003), 26.
22. אנרי ברגסון, הצחוק (ירושלים: ר. מס, 1975), 102.
23. מודי בר און, אתגר קרת, אסף ציפור, עוזי וייל ויוסף אל-דרור, "ציטוטי רס"ר", החמישייה הקאמרית (1995, ערוץ 2, טלעד). לצפייה: <https://www.youtube.com/watch?v=bMGALijxSqE&t=5s>; "בואו בנים", החמישייה הקאמרית (1995, ערוץ 2, טלעד). לצפייה: <https://www.youtube.com/watch?v=UdfuLIOFFpo>.
24. "פופואטיקה" היא פואטיקה המבטאת תכנים וצורות של מגוון תופעות מן התרבות הפופולרית. ה'פופואטיקה' היא המקבילה הספרותית של הפופ-ארט ומוסיקת הפופ מבחינה היסטורית, קונצפטואלית, תכנית וצורנית. ה'פופואטיקה' היא עיבוד של מכלול נושאים, ז'רגונים ואסטרטגיות פואטיות של התרבות הפופולרית, אשר מקורם בתופעותיה המרכזיות, למשל, אמנויות פופולריות (מוסיקה פופולרית, קולנוע), תקשורת המונים (טלוויזיה, רדיו, אינטרנט ועיתונות), בידור (סטנד-אפ, טלנובלות) ועוד". גלעד מאירי, הר געש סימפטי: פרודיה, הומור ואוונגרד בשירת דוד אבידן (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2012), 51.
25. קלדרון, יום שני: על שירה ורוק בישראל אחרי יונה וולך, 79; בסוף שנות השבעים הועלה מופע משיריה בשם "בציר טוב" על ידי המוזיקאים אילן וירצברג ושמעון גלבץ, שבו השתתפה גם וולך עצמה. לימים השירים הוקלטו לאלבום בשם זה. הצלם מיכה קירשנר צילם את וולך ואת אורי דותן, אחיו של דני דותן, סולן להקת "הקליק" שראיין את וולך על הסערה שחולל השיר "תפילין". הריאיון לצד התצלום שהוקדש אף הוא לשיר של וולך התפרסמו בשנת 1983 בכתב העת "מוניטין", גיליון 59.
26. שם, 82.
27. Henry Jenkins, Tara McPherson, & Jane Shattuc "Defining Popular Culture" in *Hop on Pop*, eds. Henry Jenkins, Tara McPherson, & Jane Shattuc (Durham, N.C: Duke University Press, 2002), 26.
28. מצ"ב נספח ביבליוגרפי המזהה את כל המערכונים לפי תכנית ושנת שידור, וכן מסווג אותם לפי סוג הכשל המופיע בהם https://drive.google.com/file/d/11GUX4_d0q-ZFrjLAcIA_ge7p_bdbBQUT/view?usp=sharing.
29. שיפמן, הערס, הפרחה והאמא הפולניה, 162.
30. בין כותבי הסדרה הסופרים אתגר קרת, עוזי וייל, יוסף אל-דרור ונוספים.
31. תכנית בידור סאטירית המופקת על ידי מולי שגב, דנה דיין וצמרת אלכסנדרוני ומבוימת על ידי יונתן

גורפינקל, רועי פלורנטין, קרן חכמה, בן בכר, ירון שילון, עידו רוזנבלום ואופיר לובל. משודרת החל משנת 2003 ועד היום במשך שתיים-עשרה עונות. כוללת כותבים רבים, הבולטים שבהם: מולי שגב, דוד ליפשיץ ואסף שלמון.

32. תכנית מערכונים סאטירית המופקת על ידי יואב גרוס הפקות עבור הערוץ הראשון ומבוימת על ידי קובי חביה. משודרת החל משנת 2013 (עד כה שתי עונות). בצוות הכותבים: אסף בייזר, נטלי מרכוס, יובל פרידמן, עמית בר-ניר, אריאל ויסמן, חן אביגדורי ודורון צור.

33. תכנית ששודרה במשך שתי עונות בערוץ 2 בשנים 2001-2002 בהשתתפותם של שי גולדשטיין ודורון רפאל.

34. קומדיית מערכונים שהופקה על ידי עומר לקנר ובווימה על ידי רני סער. שודרה בין 2004-2009 במשך ארבע עונות. כותב ראשי: רן דברת.

35. שי גולדשטיין ודורון רפאל, "קרמבו", *שי ודורון* (FM103, 2014) <http://103fm.maariv.co.il/programs/media.aspx?ZrqvnVq=GDIFJD&c41t4nzVQ=FH&gntVQ=EGIG>

36. Helene Starks, Susan Brown Trinidad "Choose Your Method: A Comparison of Phenomenology, Discourse Analysis, and Grounded Theory," *Qualitative Health Research* 17.10 (2007): 1372-1380

37. הדר לוי, "חדשות מרעישות - מופעיו המוסדיים והחתרניים של הסאונד במהדורת החדשות" (עבודה לשם קבלת תואר שני, האוניברסיטה העברית, 2014), 24.

38. שם.

39. Warren Weaver, "The Mathematics of Communication," *Scientific American* 181.1. (1949):11-15.

40. שם.

41. ברגסון, הצחוק, 12.

42. אסף בייזר, נטלי מרכוס ויואב גרוס, "ביאליק בתל אביב", *היהודים באים* (2014, יואב גרוס הפקות). לצפייה: <https://www.youtube.com/watch?v=appalCDs3OQs>. הצופה לבית ישראל הוא מונח של יצחק אורטר (1996) המתאר "אינטלקטואל ביקורתי, מורם מעם, המתיר לעצמו להביע "את אשר הומה לו בקרב"ו... ואף להצליף בעם בשבט הביקורת, בשרביט מושחז של דיו". מתוך: אמיר בנבג'י וחנן חבר, "מבוא: היסטוריה ספרותית וביקורת הספרות", בתוך *ספרות ומעמד - לקראת היסטוריוגרפיה פוליטית של הספרות העברית החדשה*, עורכים: אמיר בנבג'י וחנן חבר (ירושלים: מכון ון ליר והוצאת הקיבוץ המאוחד, 2014), 12.

43. שיפמן, הערס, הפרחה והאמא הפולניה, 10.

44. ותעיד על כך הלווייתו של המשורר הלאומי אליה הגיעו "בנאים וקונסולים, משוררים וכבאים". טלי לוי, "בהלוויה מפוארת נקבר חיים נחמן ביאליק", *הארץ*, חדשות, חינוך וחברה, 16.7.2009, נדלה ב-16.4.18, <https://www.haaretz.co.il/news/education/1.1271367>.

45. לוי, "חדשות מרעישות - מופעיו המוסדיים והחתרניים של הסאונד במהדורת החדשות", 25.

46. Weaver, "The Mathematics of Communication," 36.

47. Roman Jakobson, "Closing Statement: Linguistics and Poetics," in *Style in Language*, ed. Thomas A. Sebeok (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1960), 350-377.

48. שם, 355.

49. בר און ואחרים, "המשך שידורינו הערב," החמישייה הקאמרית (1996, ערוץ 2, טלעד). לצפייה: <https://www.youtube.com/watch?v=EKukNZ-eXLY&t=24s>.
50. לוי, "חדשות מרעישות – מופעיו המוסדיים והחתרניים של הסאונד במהדורת החדשות", 26.
51. ההשערה זו נובעת מן הטקסט הפרובוקטיבי שאותו קוראת המשוררת. נושא זה מופיע בהרחבה בפרק השלישי של המאמר.
52. קלדרון, יום שני: על שירה ורוק בישראל אחרי יונה וולך, 134.
53. בר און ואחרים, "משורר האינטרקום," החמישייה הקאמרית (1994, ערוץ 2, טלעד). לצפייה: <https://www.youtube.com/watch?v=gnK4nCzChow>.
54. Arthur Koestler, *The Act of Creation* (London: Hutchinson & Co Publishers, 1964), 44.
55. Richard Kraut, *Plato's Republic: Critical Essays* (Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1997), 85.
56. Michel Serres, *Hermes: Literature, Science, Philosophy* (The Johns Hopkins U Press, 1982), xxvi; Weaver, "The Mathematics of Communication", 33.
57. ברגסון, הצחוק, 75.
58. Jacques Attali, *Noise: The Political Economy of Music* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985), 3-20.
59. Jakobson, "Closing statement: Linguistics and Poetics," 358.
60. בלאנשו מפרט את תפקידי המשורר וטוען שאחד מהם הוא האופן בו מנתק המשורר את השפה מהממד השימושי שלה, ראו: מוריס בלאנשו, השיחה האינסופית חלק 1: דיבור רב-פנים, תרגום: דניאל אפשטיין (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2012), 73.
61. פירסט ורמר-ביאל, "מיסבאליה ירוק' ועד 'להוריד את הזקנים מהכביש': ייצוגי זקנה בתוכנית הסאטירה 'ארץ נהדרת' בתקופת הבחירות 2006," 38.
62. בלאנשו, השיחה האינסופית חלק 1: דיבור רב-פנים, 23.
63. מולי שגב, "הקניון, סלמה הרוקחת," "רימון בקניון," יועצות היופי של הקניון, "ארץ נהדרת" (2015, קשת). לצפייה: <https://www.mako.co.il/tv-erez-nehederet/season12-the-mall/video/Video-0155a1f20b72b41006.htm>.
64. אלמוג, פרידה משרוליק: שינוי ערכים באליטה הישראלית, 266.
65. Jakobson, "Closing statement: Linguistics and Poetics", 355.
66. ג'ון לנשו אוסטין, איך עושים דברים עם מילים, תרגום: גיא אלגת (תל אביב: רסלינג, 2006), 122.
67. רן דברת, "היצירה האחרונה של עמוס עוז," קצרים (2012, גיל הפקות). לצפייה: <https://www.youtube.com/watch?v=h2zqpdx5zfk>.
68. גלעד מאירי, "סאדו מאזו פואטי," מקום לשירה, 10.12.06, נדלה ב-12.8.15, <http://www.poetryplace.org/article/%D7%A1%D7%90%D7%93%D7%95-%D7%9E%D7%90%D7%96%D7%95-%D7%A4%D7%95%D7%90%D7%98%D7%99/>.
69. Eric J. Hobsbawm, *The Age of Empire 1875-1914* (Vintage Books: A Division of Random Books, 1989), 192-218.

70. שגב, "אבירמה גולן, יש דבר כזה בכלל?", "ארץ נהדרת" (2008, קשת). לצפייה: <https://drive.google.com/file/d/1xfVru4llvshL3IXGT50p6MZ96aNosFhx/view?usp=sharing>.
71. בלאנשו, השיחה האינסופית חלק 1: דיבור רב-פנים, 177.
72. שם, 94.
73. עמית פינצ'בסקי, "בזכות השתיקה: חופש הביטוי והאחריות לאחרות", בתוך: שקט, מדברים! עורך: מיכאל בירנהק (תל אביב: רמות, 2006), 412.
74. בייזר, מרכוס וגרוס, "הנביא עובדיה והתנ"ך", היהודים באים (2014, יואב גרוס הפקות). לצפייה: <https://drive.google.com/file/d/17zPvWpussyROO-YnafBcAaxECVwHg9i/view?usp=sharing>.
75. בייזר, מרכוס וגרוס, "קפקא שורף הכל", היהודים באים (2015, יואב גרוס הפקות). לצפייה: <https://www.youtube.com/watch?v=Ms8OlGw38A8>.
76. שיפמן, הערס, הפרחה והאמא הפולניה, 10.
77. Enid Welsford, *The Fool: His Social & Literary History* (Durham, N.C.: Duke University Press, 2002), 250-251.
78. דן כספי ולימור יחיאל, המתווכים: אמצעי התקשורת בישראל 1990-1948 (תל אביב: עם עובד, 1993), 36.
79. מירי טלמון, בלוז לצבר האבוד: חברות ונוסטלגיה בקולנוע הישראלי (האוניברסיטה הפתוחה ואוניברסיטת חיפה, 2001), 276.
80. שיפמן, הערס, הפרחה והאמא הפולניה, 153; Deborah Tannen, *You Just Don't Understand: Women and Men in Conversation* (London: Virago Press, 1991), 111.
81. שיפמן, הערס, הפרחה והאמא הפולניה, 160.
82. "תפילין" פורסם לראשונה בשנת 1982 בכתב העת "עתון 77" ועורר מיד סערה ציבורית גדולה בשל השימוש בתפילין היהודי המקודש ככלי ליצירת עונג מיני. עם פרסום השיר ניתקה המשוררת זלדה את קשריה עם וולך שהייתה ידידה קרובה לה, ואף עם כתב העת במחאה על פרסום השיר. זכורה במיוחד תגובתה של סגנית שר החינוך והתרבות, מרים גלזר-תעסה, שכנתה את וולך בתקשורת "בהמה מיוחמת". השיר זכה למחוות רבות, בהן צילומים של הצלם מיכה קירשנר שפורסמו תחת השם "דיוקן יונה וולך" והציגו את המתואר בשיר.
83. Koestler, *The Act of creation*, 32-33.
84. קבוצת השירים "כשתבוא לשכב איתי" כוללת שירים שבהם מזמינה וולך דמויות סמכות כמו אלוהים, שופט, קפיטליסט, או אביה לשכב עמה. וולך מאפיינת את דמויותיהם באמצעות מתן הנחיות בנוגע לקיום היחסים המהדהדות פנטזיות ומשחקי תפקידים, למשל: "תבוא לשכב איתי כמו אלהים / רק ברוח / ענה אותי ככל שתוכל / הנה לא משג לעולם" (יונה וולך, צורות (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1985) עמ' 10). שיר בשם זה פורסם על ידי המשורר דורי מנור, אולם הוא פורסם בשנת 2005, עשר שנים לאחר שידור המערכון.
85. שיפמן, הערס, הפרחה והאמא הפולניה, 149.
86. אוסטיין, איך עושים דברים עם מילים, 30.
87. שם, 39.
88. חיים נחמן ביאליק, השירים (תל אביב: דביר, 2004) 248-249; חיים נחמן ביאליק, שירים ופזמונות לילדים (תל אביב: דביר, 1997) יט.

89. יונה וולך, **חת הכרה נפתחת כמו מניפה** (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1992), 162; אגי משעול, **סידור עבודה** (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2012), 80.

90. "על השחיטה" נכתב באביב 1903 עת התחוללו בקישינב פרעות בקהילה היהודית שבהן נרצחו 49 יהודים. ועדת חקירה יהודית לאירועי הטבח הוקמה באודסה. אחד מחברי הוועדה היה ביאליק, אשר כתב את השיר טרם נסיעתו למקום (חבר, 2013).

91. Perloff, *Radical Artifice*, xiii.

92. ולטר בנימין, "משימתו של המתרגם," בתוך ז'אק דרידה, **נפתולי בבל**, תרגום: מיכל בן-נפתלי (תל אביב: רסלינג, 2002), 130.

93. Hariman "Political Parody and Public Culture", 261.

"הדבר שאותו יש לבקש": על קשב, פחמימות פשוטות ושאלת מדעי הרוח

הדבר שאותו יש לבקש, שאותו יש לנסות להבין, הוא העצמי, זה שהחטא אינו פוגע בו, והוא מעבר לזקנה, מעבר למוות, מעבר לצער, מעבר לרעב, מעבר לצמא, אשר תשוקותיו אמת וכוונותיו אמת. מי שמגלה ומבין אותו משיג את כל העולמות ומממש את כל התשוקות.¹

כך, על פי אחת האופנישדות ההודיות המפורסמות ביותר, מסתובב קול בעולם ומפיץ לכל דורש ולכל נזקק את התורה כולה בכמה מילים. כמה נגישות הן המילים, כמה מובנות. הנה הנוסחה מוצעת – ישרה, סלולה ונקייה, וכל שנותר הוא רק לעלות על המיטה, להניח את הראש – ולחלום.

אינדרא, נציג האלים, כמו גם וירוצ'נה, נציג האנטי־אלים, כלומר כולם־כולם, ללא יוצא מן הכלל, מיהרו אל פרג'פטי, מפיץ הסלוגן שלעיל, עם עצי הסקה בידם, שכן כבר אז היה ידוע כי בשביל ללמוד צריך לשלם שכר לימוד. פרג'פטי, ככלות הכול, הלך כנראה לאחת מאותן סדנאות שהציעה האקדמיה דאז בנוגע לאופן שבו גם רעיונות פילוסופיים יכולים להישמע קליטים ומפתים, ובכך להגדיל את מספר התלמידים הפוחת ואת מכסת עצי ההסקה שהלכו ונגמרו. אולם כשהם הגיעו בתום מסעם, הם נאלצו להמתין בחוץ. שלוש שנים ושתיים שנה. רק לאחר שהן נזכר פרג'פטי לשאול אותם לסיבת בואם. בניגוד למה שמקובל בדרך כלל לחשוב על אליטיזם אינטלקטואלי, חסימת שערי הכניסה לא נבעה מפערים כלכליים (היה לאלים ולאנטי־אלים במה לשלם), וגם לא מבעיה של מעמד (בכל זאת, מדובר באלים). ועם כל זאת, רק לאחר שלוש שנים ושתיים שנים של המתנה לא יעילה, שלא הצמיחה דבר מלבד עצם היותה המתנה, ניאות פרג'פטי ללמד את השניים ולתת להם הסבר נאה על אותו הדבר שאותו יש לנסות להבין – זה שמממש את כל התשוקות. לא אכנס כאן לפרטי ההסבר. לעניינינו חשוב רק שניתן הסבר, והסבר טוב.

הם יצאו לדרך בלב שקט. פרג'פטי הביט בהם ואמר: הם עזבו בלי שתפסו ובלי שמצאו את העצמי. מבין האלים והאנטי אלים, הקבוצה שתסתמך על הזיהוי הזה תובס.

ואכן, נציג האנטי־אלים חזר לביתו ולחבריו "בלב שקט". אך אינדרא, נציג האלים, "עוד לפני שהגיע חזרה אל האלים נתקף חשש". אינדרא, בעודו רץ וממהר, מבין כי הוא אינו מוצא כל תועלת בהסבר שניתן לו. בלית ברירה הוא סב על עקביו ושם פעמיו בחזרה אל מורהו.

למה חזרת? מה אתה רוצה?

שהה כאן שלושים ושתיים שנים נוספות.

וכך, פעם אחר פעם מקבל אינדרא, נציג האלים, תשובות נהדרות המשקיות את לבו על אותו הדבר שיש להבין – זה הממש את כל התשוקות, ופעם אחר פעם בעת מרוצתו הוא נתקף אי נחת, סב על עקביו וממתין שלושים ושתיים שנים נוספות. הטקסט האופנישידי מלא בתובנות עמוקות על מהות העצמי ועל אפשרות השחרור, על טבע האדם, על החיים. אך דווקא עניין אחד שחוזר בו שוב ושוב נותר ללא שאלה וללא הסבר, ויותר מכך – ללא כל צורך בנימוק, וזהו ההכרח כי התלמיד המגיע ללמוד את הדבר שאותו יש לבקש ושאותו יש להבין, ימתין, וימתין המון. שלושים ושתיים שנים, ואז שלושים ושתיים שנים נוספות, ושוב. ושתמיד בעת מרוצתו, כשלבו שקט ולו לרגע, ייגזר עליו לסוב על עקביו.

אילו רק היו מחברי האופנישדות דרשנים יהודים, הם היו מכנים את שלושים ושתיים השנים הללו תשומת ל"ב.

אני רוצה לכתוב כמה מילים על ריכוז ועל המתנה, ועל האופן שבו קריסתם של שני המושגים הללו עשויה ללמד על מצבם העגום והשפל של מדעי הרוח. הסיפור האופנישידי עומד בניגוד מוחלט להלך הרוח הכללי שמעצב את השיח על הרוח בתקופתנו. במונחים יהודיים, ניתן לכנות את העידן שלנו כעלייתו של בית הלל (באנגלית זה מוצלח יותר: "the rise of Hillel"). השם הלל, כידוע, הפך להיות כמעט מילה נרדפת לכל דבר חיובי. אם רצונך בזהות יהודית נוחה ופתוחה, שורשית אך סובלנית, עמוקה אך קשובה להלכי הזמן, כלך לך אל בית מדרשו של הלל. זהו הלל שישקר בשביל השלום, ושידע לעולם נוחה עם הבריות.² הלל שדלתו פתוחה ושהוא אופטימיסט חסר תקנה, הסובר שטוב לו לאדם שנברא.³ ואכן, כל גיבור צריך גם את האנטי-גיבור שלו, בן הזוג הנצחי וההכרחי, כלומר שמאי הזקן. שמאי, זה שדי בשמו, עם ה"ש" הנוראה, זו של אשמדאי, של השמאל, של השטן, כדי לייצג את כל מה שעומד בניגוד לתפיסה דמוקרטית ופתוחה של רוח. כולו הטלת ספק ושליה, ולדידו טוב לו לאדם שלא נברא משנברא. הוא כזה נבל, לא תאמינו, שהוא אפילו יעז שלא לומר לכלה ביום חתונתה כמה היא נאה וחסודה.⁴

בתלמוד הבבלי במסכת שבת מובאים שלושה סיפורים שונים על נכרים שבאו לפני שמאי והלל, אולי מתוך מגמה להתגייר ואולי דווקא בשביל להרגיזו, כאשר בכל אחת מן הפעמים הלל מקבלם, ואילו שמאי דוחף אותם באמת הבניין שבידו. הסיפור האמצעי מספר כך:

שוב מעשה בנכרי אחד שבא לפני שמאי, אמר לו: גירני על מנת שתלמדני כל התורה כולה כשאני עומד על רגל אחת. דחפו באמת הבניין שבידו. בא לפני הלל, גיריה. אמר לו: דעלך סני לחברך – לא תעביד [=מה ששנוא עליך, אל תעשה לחברך]; זו היא כל התורה כולה, ואידך פירושה הוא – זיל גמור [=והשאר פירוש הוא, לך ולמד].⁵

לאחר מכן מספרת הגמרא:

לימים נזדווגו שלושתן [שלושת הגרים] למקום אחד. אמרו: קפדנותו של שמאי ביקשה לטורדנו מן העולם, ענוותנותו של הלל קרבנו תחת כנפי השכינה.

ואכן, שמאי הקפדן נתפס כמי שבעקשנותו כמעט מנע את הפצתה של התורה לאותם נכרים שבסופו של דבר, בזכות ענוותנותו של הלל, התקרבו תחת כנפי השכינה. שמאי, אבוי, ביקש לטורדם מן העולם. לא הייתי יכול לבקש מהתלמוד לנסח עבורי את דמותו של שמאי ואת הרעיון העמוק שאני מאמין שטמון בגישתו בצורה טובה יותר. אכן, שמאי ביקש לטורדם מן העולם, שכן פעולת הלימוד לא יכולה להיעשות על רגל אחת, בתודעה חצויה. שמאי, כמו פרג'פטי באופנישדה ההודית, לא היה מוכן לוותר על התנאים המקדימים, המטרידים, ללימוד אמת, ובראשם: ההתמסרות הכרוכה בחצייה המלאה של דלת הכניסה,⁶ הישיבה בסמוך, ההתקרבות הנתבעת מן התלמיד,⁷ הפניית תשומת הלב מן העולם פנימה.⁸ אולם התעקשות זו איננה סירוב אלא דווקא הזמנה, ודחיית בקשתו של הנכרי איננה נקודת הסיום אלא נקודת הפתיחה (המפוספסת במקרה הזה) של עצם אפשרות הלמידה.

באוניברסיטאות השונות בארץ מלמדים כיום את תלמידי המחקר שעליהם ללמוד כיצד להביע את רעיונותיהם בכמה דקות, כלומר על רגל אחת. כל רעיון, מורכב ככל שיהיה, חייב להיות כשיר להינתן בתוך סד הזמן. וזה כמובן מתקשר למגמה רחבה במדעי הרוח של "מרצים על הבר" ואופנת הרצאות הטד. הרוח הופכת להופעה, לביצוע, למעין גרסת בידור המונית, שתכליתה להצטרף לזרם הסלוגנים ששוטף מכל עבר. ושמאי, שכבר בשלהי העת העתיקה הפסיד לחברו האהוד־ממנו, הלל, היה מושלך היום על ידי ההמון הזועם עם אמות הבניין שבידם.

אבל אולי כדאי להקשיב להלל עצמו. אותו הלל שעל פי האגדה כמעט קפא למוות על גג בית המדרש, כיוון שלא היה מוכן להחמיץ את הדרשות של מוריו אפילו שבת אחת:

הלל הזקן אומר: בשעת המכניסין – פזר, בשעת המפזרים – כנס. ואם ראית דור שהתורה חביבה עליו – פזר, שנאמר "יש מפזר ונוסף עוד", ואם ראית דור שאין התורה חביבה עליו – כנס, שנאמר "עת לעשות לה' הפרו תורתך".⁹

האתה זה הלל? האומנם? הייתכן כי הפתרון להיעדר עניין טמון דווקא בהתכנסות פנימה?

כל דור רואה עצמו כנחות מקודמו, ועם זאת דומה כי בתקופתנו מדעי הרוח אכן נמצאים בשפל חסר תקדים, ולו במובן שהתבוסה כבר כל כך ברורה, כל כך מוחלטת, שמדובר במציאות שכולם התרגלו אליה. זוהי מציאות שבה אנשי הרוח מקוששים כספים, ובעיקר – מקוששים לגיטימציה, הכרה ותחושת ערך.

אביעד קליינברג ניסח מצוין את המשבר שמדעי הרוח נתונים בו:

תורה – תורה חילונית – שמבקשת לזכות במימון, חייבת להצדיק את עצמה במונחי תועלת. המקצועות הנלמדים מתחלקים לשני סוגים: דברים שיש בהם תועלת בעליל (כלומר במונחי רווח והפסד מדידים) ודברים שיש בהם תועלת בלתי מדידה, תועלת תרבותית־רוחנית. מקצועות מן הסוג הראשון מצויים בתחום הקונסוזוס. אין ספק שצריך. מקצועות מן הסוג השני שנויים תמיד במחלוקת. לא ברור אם צריך ועוד פחות ברור כמה צריך.¹⁰

קליינברג עמד בצורה נהדרת על הבעיה ועל הגורמים לה. אבל הפתרון, לפי קליינברג, טמון בין היתר בהנגשת הידע, ביציאה של האקדמיה, של אנשי מדעי הרוח, החוצה אל הציבור. השיח, לפי קליינברג, צריך שיהיה מובן. וכאן בדיוק נקודת המחלוקת.

השיח, לדידי, אסור לו שיהיה מובן. מה פירושה של אי־מובנות? האם צריך לכתוב בניחוח צרפתי עמום ומתנשא? לא זו הכוונה. הכוונה היא שהשיח שמדעי הרוח צריכים לקדם – ה"מטא־שיח" – הוא על אודות איזו אי־הבנה העומדת בבסיס החיים. הניסיון לפשט ולהנגיש, חשוב ככל שיהיה (והוא חשוב), ובמיוחד בעידן הנוכחי, הוא פשוט ירייה עצמית. המסר שמדעי הרוח צריכים להנחיל ולחנך אליו הוא שאתם – כן, אתם – לא מבינים, ממש לא מבינים, ושרק אם מאוד תרצו, מאוד תשתדלו, תוכלו להבין. כי "זה" לא נגיש.¹¹ המסר הזה אסור לו שיהיה מלווה באליטיזם אינטלקטואלי ובהסתגרות במגדל השן האקדמי, והוא גם לא נועד לעודד הערמה של קשיים על המבקשים לבוא בשערי האקדמיה, או את עצם הצורך שיהיו לאקדמיה "שערים".¹² טענתי נוגעת אך ורק לשערי התודעה – לאופן שבו מכוננות אפשרויות הקשב והרצון (בניגוד ליכולות, אינטליגנציה, היענות לז'רגון ולמיליה אקדמי), לתנאים המקדימים ללמידה, ולא על דרישות הלמידה עצמן. במובן הזה, ניסיוני לקרוא ל"שובו של שמאי" אינו בא לגרוע מתכונות אחרות שההגיגריה ייחסה לבית הלל (אמנם פופולריות פחות, ולא במקרה), כמו למשל שפלותם וענוותנותם החומרית והרוחנית של תלמידי בית הלל, אשר הביאה לפי המסורת לניצחונם על תלמידי בית שמאי.

עם החשש התמידי בדבר היעדר אופק תעסוקתי, עם היעדר תקציבים ואפילו עם בריחת התלמידים – אפשר שעוד ניתן להתמודד. אך כשהאקדמיה עצמה מרימה ידיים, כאשר היא מנסה להלביש את הקול בבגדי הציד השעירים כדי לזכות במרמה בברכת האב, כאשר דוקטורט הופך לפרויקט ורוח לעסק – כבר אין דרך למנוע את התבוסה. לכן הטקסט הזה הוא קודם כול קינה, אבל קינה על גוף שטרם גווע לחלוטין, ועל כן גם זעקה לעזרה. ידיים רחמניות מושיטות כוס תרעלה, מפתות. הנה, רק מעט יעילות ונגישות. פתחו את השער אל יום המחר, אל הקדמה, אל דור הרשת, ה"סטארט־אפ" והיזמות.

"בשעת המפזרים כנס", אומר הלל, ומצביע על כך שלהיות אינטלקטואל משמעו לעמוד תמיד בניגוד לכיוון הרוח. באופן פרדוקסלי, איש הרוח הוא זה שתכליתו להתנגד ל"רוח התקופה", ולעצם הצירוף של שתי המילים הללו יחדיו. זוהי תפיסה של רוח כהתנגדות, ולא התנגדות לרעיון מסוים – לדעה מוסרית מנוונת, אלא התנגדות לעצם המגמה של "רוח התקופה", ובמיוחד בעידן שלנו, החדש הזה. תפקידו של איש הרוח אינו מתמצה בערעור על קונבנציות חברתיות, כדוגמת האינטלקטואל של פוקו. עליו לגלם בגופו את ההתנגדות לכל מה שמייצג העולם הנוכחי, ורק בכך הוא יכול למעשה לשוב ולמלא את תפקידו ההיסטורי של איש הרוח. במובן הזה, בעידן שלנו, ודווקא בעידן שלנו, הרלוונטיות של מדעי הרוח היא הגדולה ביותר מאז ימי ראשיתה.

השאלה צריכה להיות מופנית בראש ובראשונה כלפי העולם האקדמי עצמו, כלפי המוסדות האקדמיים, שחייבים להכריע – הלנו אתם אם לצרינו? אי אפשר לפסוח יותר על שתי הסעיפים. הפסיחה הזו, עבודת האל ועבודת האלילים בעת ובעונה אחת, היא למעשה תמיד עבודת אלילים. מבחינה לוגית ותיאולוגית, כאשר עובדים אל אחד ואלילים, לא עובדים את שניהם אלא את האלילים בלבד. כשעובדים את שניהם, אף פעם לא עובדים את האחד. במשחק הכפול של האקדמיה בארץ, מדעי הרוח תמיד יהיו במגננה, תמיד במחסור, תמיד בתודעה של צורך להצדיק, לקושש, לזנוב מאחור. והדרך המוצעת להצלחה, להישרדות, היא היא דרך הכיליון, ההתכחשות העצמית, קללת הנצח של הבוגד בעבור שלושים שקל כסף.

הלבושים של העולם כבר מזמן כבשו את המלכה בביתה. אנחנו רוצים להיראות טכנולוגיים כמו השאר – מוצלחים, רווחיים, ומבקשים בכל דרך אפשרית לכמת את התוצרים של העבודה שלנו. ה"הייפ" של מדעי הרוח הדיגיטליים, מבלי להתכחש לתועלת המחקרית הקונקרטית הצומחת מהם, מעיד כאלף עדים על

תחושות הנחיתות שהממסד עצמו מזרים לעורקים של תלמידיו. זו מלחמה הזויה, שבה אנו נלחמים ברובים שקיבלנו מאויבנו, ושהקנה שלהם תמיד מופנה אלינו. כל ירייה שלנו במלחמה פוגעת לנו בבטן. אם נסיף להילחם – נמות. אם לא נילחם – נמות. הבעיה אינה במתודה כזו או אחרת, ואין שום פסול עקרוני ומהותי בהנגשה או בביטויים תרבותיים של ידע. ניתן אף לומר, ואין בכך כל סתירה, כי כשם שקיימת בעייתיות בהנגשת הידע, כך גם מוטלת חובה להפיץ אותו. אבל חלק חשוב מה-DNA של הידע המיוחד למדעי הרוח הוא אותה תביעה לקשב, להתקרבות. כפי שמשמע מדבריו של הלל ("בשעת המפזרים כנס"), הבעייתיות, ועל כן גם ההתנגדות, לעולם נובעת מן ההקשר. היא תולדה של הזמן ושל הדור, והיא אינה אימננטית למתודות עצמן.

האם ניתן למצוא דרך לשנות את השיח – קודם כול את השיח שלנו – על מדעי הרוח? האם בכל זאת יכולה דמותו של שמאי ללמד אותנו משהו חשוב, גם בעידן שבו הלל הוא שם נרדף לכל מה שיפה וסובלני? נשוב לדבריו המטרידים של פרג'פטי שבהם פתחת. פרג'פטי מכר לאלים ולאנטי־אלים רעיון קליט ופשוט, רעיון שקל היה להבין אותו גם באמצעים חזותיים ופשוטים. ובכל זאת:

הם עזבו בלי שתפסו וכלי שמצאו את העצמי. מבין האלים והאנטי אלים, הקבוצה שתסתמך על הזיהוי הזה תובס.

תובס.

ואנו מובסים. ואנו מביאים לתבוסתה של החברה בכללותה. בהיעדר אופציה אחרת, קריאה אחרת, שליחות אחרת, בשורה אחרת (ואני נע בכוונה לכיוון הדתי, האונגליוני), אנו גוזרים כילין על האנושות כולה. ממש כך. מה שחסר אינו עוד הרצאה בטד, שקופית אלגנטית או הנגשה של השיח. להפך – נחוצות לנו העצמה של הרעב, בנייתן של אפשרויות המתנה, של קשב לשיח אחר – שיח שצריך לרצות אותו, לשבת ולשהות בתוכו, ומי שמבקש ללמוד את התורה כולה על רגל אחת, שישאר לו עם אמת הבניין. רוח איננה אלמנט משלים לחיים, תרבות נעימה בסופו של יום, אלא תביעה לטרנספורמציה אישיותית של הקשב ושל המשאבים – המשאבים האנושיים. את עצם הרעיון הזה, שלמידה של רעיונות הקשורים במה שאנו מכנים מדעי הרוח מצריכה הכנה והכשרה של העצמי, של התודעה ושל הריכוז, אנחנו זונחים ללא מאבק. לא מדובר ברעיון שגלווה למדעי הרוח, אלא לתנאי שבעבר נתפס כדבר שמאפשר אותו. אני נמנע במתכוון מלהציע חלופה קונקרטית, שכן בשלב הנוכחי די בעצם העצירה ובניסיון להשיב לחיים שיח שרואה ברוח "דרך חיים" ולא ידע.¹³ האופן המעשי שבו החברה תוכל לייצר אפשרויות של קשב הוא מורכב (וחשוב) אך גם משני. חרף ההבדלים הגדולים שקיימים בין כל מסורות החכמה בעולם, כולן היו שותפות להנחה שעצם פעולת הלימוד דורשת הפניה של תשומת הלב מסדר מסוים של המציאות לסדר אחר. לשבת שלוש שנים ושתיים שנה ולהמתין, לברך, לטבול, לעשות כל פעולה שהיא – ובלבד שהידע לא יהיה מהיר ומידי, ושהתודעה תכשיר את עצמה לקראתו, תבקש אותו, תצא אליו. כיוון שאנו (כקולקטיב אינטלקטואלי מדומיין) איננו יהודים־אופנישדיים או יהודים דתיים, אין אנו צריכים להניח שטמון כוח מאגני מיוחד במספר שלוש שנים ושתיים, או שאנרגיה רוחנית חבויה במילותיה של ברכה יהודית לפני תחילת הלימוד. כל אלו הם רק כלים דתיים־תרבותיים היפים לזמנם ולשעתם, שפועלים כמכשירי תודעה, ועלינו מוטלת החובה לפתח מכשיר־מעבד תודעה שמתאים לתקופתנו. במובן הזה, צודק קליינברג וצודקים אחרים: הבעיה במדעי

הרוח אינה ב"מה" שנלמד (החומר מעניין לא פחות מבעבר) אלא ב"איך". אולם הפתרון אינו בהנגשה אלא בהשבת התביעה הנושנה להכשרה עצמית, להטיית לב ואוזן, לפעולה של חריגה מן הסדר הארצי של העולם האוטומטי, הדיגיטלי והמהיר.

כשהחברה כל כך שבעה (והיא שבעה – בכל רבדיה), צריך להרעיב אותה. ההנגשה של השיח שאליה קוראים קליינברג, וגם הממסד והציבור – יוצרת תחושה שקרית של שובע, ממש כמו לאכול פחמימות פשוטות.

הִנֵּה יָמִים בָּאִים נֶאֱמַר אֲדֹנָי ה' וְהַשְׁלַחְתִּי רָעַב בְּאֶרֶץ לֹא רָעַב לֶלֶחֶם וְלֹא צָמָא לַמַּיִם כִּי אִם לְשֹׁמֵעַ
אֶת דְּבָרֵי ה' (עמוס ח 11)

הערות

1. צחי פרידמן (מתרגם), האופנישדות והברהמנות: מבחר ההגות והמיתולוגיה של הודו הקדומה (ירושלים: כרמל, 2014), 255.
2. בבלי, כתובות טז ע"ב.
3. בבלי, עירובין יג ע"ב.
4. בבלי, כתובות טז ע"ב.
5. בבלי, שבת לא ע"א.
6. בהקשר זה נאמר בתלמוד הבבלי, ביחס לתפילה, כי על האדם להיכנס לבית הכנסת כשיעור שני פתחים בטרם יחל את תפילתו (ראו: בבלי, ברכות ח ע"א). לדרישה זו ניתנו הסברים שונים, אך המשותף למרביתם הוא ההבנה כי תפילה לאל אינה יכולה להיעשות על המפתח, בחטף.
7. ההסבר המקובל למילה "אופנישדה" היא לשבת קרוב, בסמוך.
8. וכפי שיודגש גם להלן, הפניית המבט פנימה אינה תכלית הלימוד אלא תנאי מקדים, טכנולוגיה, ועל כן היא אינה מנוגדת בשום צורה לתביעה העמוקה מאיש הרוח להפנות את מבטו החוצה. מדובר במהלך כפול, שאף לא חייב להתרחש בסדר כרונולוגי.
9. בבלי, ברכות סג ע"א.
10. אביעד קליינברג, "ילאן נושבת הרוח?", דברים מן הכנס הראשון לקובעי מדיניות במדעי הרוח (2016), "נדלה ב-13.1.17, <https://aviadkleinberg.com/2016/02/19>.
11. יודגש כי "אתם" זה מופנה פנימה ממש כשם שהוא מופנה החוצה, ואין "אנחנו" שמעלה את הטענה הזו ומנכס אותה לעצמו.
12. ועל כן, למשל, אין כאן נקיטת עמדה בנוגע לסיפור על פתיחת שערי בית המדרש לאחר סילוקו של רבן גמליאל מעמדת הנשיאות, ודחיית עמדתו הטהרנית לפיה רק מי שתוכו כברו יכול להיכנס (בבלי, ברכות כח ע"א). השערים שאני מדבר עליהם מצויים בין הידע עצמו לבין התודעה, ואין להם דבר עם מגבלות ודרישות חברתיות, מוסדיות או ערכיות.
13. כשם ספרו החשוב של פייר אדו (Pierre Hadot, *Philosophy as a Way of Life: Spiritual Exercises from Socrates* (to Foucault, trans., Michael Chase (Oxford: Blackwell Publishing, 1995)). בהזכירי כאן את המילה "ידע" אני מתכוון לאופן הפשוט שבו נעשה שימוש במונח זה, וזאת בניגוד למשמעויות הרחבות יותר הקיימות למילה זו (למשל, בשימוש המקראי).

Abstracts

1 • Metaphysics of Emptiness

Yonatan Milson Dagan

The Hebrew University
of Jerusalem

The essay presents a philosophical course that is hidden in *The Fundamental Wisdom of the Middle Way* – the constitutive work of the Buddhist philosopher Nāgārjuna. To reveal the course, we will turn to Immanuel Kant's *Critique of Pure Reason*, and to the ways in which Nāgārjuna's text corresponds to the Kantian method.

To start, I would like to clarify two essential points of ancient Buddhist thought. First, all possible objects are phenomena delivered through our cognition, and therefore are never things-in-themselves. As cognition dependent, change and transience are identifying features of all phenomena. Second, the basis for every valid inquiry consists only in what can be directly examined, that is the phenomenology of experiencing reality. I will identify the truth about the phenomenological stratum of reality with "the concealing truth" (the truth that conceals) – the way in which we truly experience and interpret reality. Because the principle of "dependent origination" is a keystone in Nāgārjuna's thought, our course starts with its clarification. It shows that dependent origination is not a principle of mechanic causality, but rather a principle according to which cognition's conditions, its capacities and mental tendencies conditioning the way reality appears. Moreover, implementation of the Kantian method reveals that dependent origination is not an empirical law, but an a priori cognition – a cognition that is valid generally and necessarily for every possible experience.

The philosophical course continues by the transition from dependent origination to the absence of self-existence. A conceptual clarification reveals "existence" to mean "existence-of-something" in reality – both phenomenological being and ontological actuality. Accordingly, the concept of "self-existence" appears to be a phenomenological and ontological autonomy that a thing has from itself. Since self-existence contradicts dependent origination, there cannot be a thing with self-existence in a reality that originates dependently. Either "something" exists from within itself or from without;

however, because there is no self-existence, it follows that there is no thing from which existence and non-existence can be established. From there follows "Emptiness", meaning not just an emptiness of self-existence, but that there are no things at all that can be claimed to be empty. I will identify the truth about the ontological stratum of reality with "the ultimate truth" – the substantial emptiness from actuality and non-actuality. Not only that, but a transcendental exposition reveals that substantial emptiness of the ontological stratum is a prior condition for the possibility of the phenomenological stratum to be given to cognition.

The philosophical course ends in the resolution of the tension between the concealing truth and the ultimate truth. The foundation of this resolution lies in the understanding of the deep logical equivalence between the phenomenological stratum and the ontological stratum, and the understanding of the metaphysical meaning of this equivalence. The logical equivalence is that reality originates dependently in the phenomenological stratum if and only if reality is substantially empty in the ontological stratum, and vice versa. The metaphysical meaning of this equivalence is that reality is the realization of the emptiness of the ontological stratum and dependent origination of the phenomenological stratum simultaneously. This is the emptiness of the distinction between the strata of reality: reality is its strata, and its strata are reality. The collapse of this distinction brings us back to the keystone that was the starting point of our philosophical course. The start and end points are as far as east and west, nevertheless, they are exactly the same point – the only point there is, that is **reality**.

2 • The Geonic Period Controversy on the Matter of a Husband's Inheritance of his Wife

Daniel Caine

The Hebrew University
of Jerusalem

This article examines one halakhic response written in the Geonic era, and uses it to understand whether the Geonim of Babylonia were in dialogue with other contemporary halakhic systems, and, if so, to what extent. Different aspects of the Kraitic-Geonic polemics are presented in this article as well.

In the response under discussion, the heads of Pumbedita Academy in Baghdad (R. Sherira Gaon and his son R. Hayya) address the legal problem of determining who should inherit a married woman – her husband or her original family. The Geonic response, in which it is strongly argued that the husband is the only legitimate heir, is notably polemical in nature. From the halakhic argumentation, and from the rhetoric accompanying it as well, we can learn about the differences in religious practice between the askers and the responders, and about the complexity of the matter under discussion.

This response would be best understood in light of our knowledge of the halakhic world of mediaeval Judaism and the different factions it comprised: the Geonim of Babylonia, the Palestinian communities, and the Karaites. Against this background, the response is explained as a polemic against a known Karaite ruling, provoked by the askers who are acquainted with the Palestinian customs of inheritance.

The historical analysis of the response involves a textual problem: the text survived in two different versions that differ from one another in the polemically significant part. To restore the original text, we will have to go through a close textual study of the response, and to consider the historical data at hand.

Once the text has been situated in its broad context it sheds light on the relationships between the Babylonian Geonim and the Jewish mediaeval Diaspora, and of the methods in which they strove to defend their halakhic tradition and ideology from its alternatives. In the second part of the article, we will examine a few arguments and exegetical proofs presented in support of the Karaite ruling on the matter of inheritance of a married woman, and compare them to Midrashic and Talmudic teachings on that matter. From the comparative study of the Karaite texts and the Midrashic texts one can derive some important observations concerning the varied interrelations of these distinct halakhic worlds.

As it turns out, some of the Karaite exegetical proofs of the Karaite ruling in this matter are in fact 'mirror interpretations', following the Talmudic readings of the same biblical proof texts and supplying opposite conclusions. Moreover, the clear-cut methodological distinction between the literal Karaite biblical interpretation and the famously non-textual Midrashic reading is somewhat blurred. Embedded in the Talmudic dialectical discussion of our problem we find some hypothetical readings of the biblical texts that strongly resemble the Karaite ones, while some Karaite interpretation apply exegetical methods that are close in nature to those found in the Midrash.

3 • The Vanishing Landscape of John Twachtman as Relating to Issues of Identity and Representation in Late 19th Century America

Noam Gonnen

Ben-Gurion University
of the Negev

The landscapes of the late 19th century American painter, John Henry Twachtman (1853–1902), stretch representation to its limits: landscapes in a state of constant vanishing, disappearance, or evaporation, reaching almost total abstraction in some cases. This “condition” of landscape, contrary to the grand, glorious landscapes of early and mid-nineteenth-century American painting, is rather puzzling. What is, therefore, the artistic and cultural background on which this transformation takes place?

In this essay I will argue that the representation of “vanishing” landscape in Twachtman’s work does not reflect a mere stylistic choice, but rather forms an identity, deriving from the American cultural relationships with landscape and nature. In the 1890s, as the conquest and taming of the American frontier was accomplished, a radical shift occurred in the conception and perception of nature. Nature was no longer the dangerous, savage space that the pioneers fought against, but rather a rare and valuable treasure, allowing an escape from the industrialized, crowded city. The vanishing landscape in Twachtman’s work, examined in this context, reflects this cultural shift.

Twachtman’s radical approach towards representation was controversial in his time: while some viewers regarded it as the representation of “nothing”, others saw it as a truthful expression of the spirit of American landscape. In this essay I will scrutinize this debate as reaching beyond aesthetic controversies, focusing on the context of the vanishing landscape as a cultural-oriented debate about identity. In a changing society, from a technological, cultural, and religious standpoint, the identity suggested by Twachtman’s non-material, ideal landscapes, is therefore a new, “modern” one – consisting individuality, intimacy, and spiritual existence.

4 • The Secret Conversation between the Prophet and the King: A Study of Martin Buber's Play *Elijah*

Yulia Rzaev

Ben-Gurion University
of the Negev

While Martin Buber started writing his play *Elijah* in 1956, it was only two years before his death, in 1963, that he decided on its publishing. As will be suggested in this article, Buber's decision was not by pure coincidence, as *Elijah* served as closure to his academic life work. This life-work includes an enormous corpus of subjects: Philosophy and Mysticism, Bible and Chasidic studies, Sociology and Psychology, and even a couple of publications on Poetry and Prose. *Elijah* enabled Buber to present his philosophy of dialogue and his belief about the Jewish State in Israel and Jewish existence in the modern Israel. Moreover, *Elijah* was written while Buber was conducting a fascinating dialogue with David Ben-Gurion, as it will be presented in my article.

Elijah was never translated to Hebrew, a surprising fact considering the massive translation movement of Buber's work. The play was written in clear and accessible language, unlike Buber's academic writing that challenges the reader with its complicated and compressed style. In this article, I will analyze Buber's language and style in two ways: First, I will deal with the manifested plain of the plot that presents the dramatic framework of the play; Secondly, I will present the hidden reflective layer that outlines the language of the plot and expresses Buber's dialogical world-view. In this respect, both the text and the subtext make *Elijah* a fascinating and creative ensemble which places the listener and the viewer in the midst of Buber's “secret conversation”.

5 • Presentation and Representation
in Minimal Art from the 1960's: The
Question of Formalistic Repetition
in Donald Judd's Works of Art

Noa Morduch-
Simonsohn

Bar-Ilan University

One of the principal features in the art works of American artist Donald Judd (1928–1994), as well as in those of other Minimalist artists of his time, is the repetition of forms. This repetition can be seen when similar or identical forms manifest themselves multiple times in a single work of art. The repetition of forms in these works, which constitutes their only compositional principle, is the visual feature discussed in this paper.

The various interpretations given to the repetition of forms in Minimal art derive from two central aspects in our approach to any work of art. The first is formalist, and pertains to its shape, underscoring the physical features of the work; the other pertains to its significance, whereby we observe the work in relation to its cultural, political, or social contexts. These aspects nuance a distinction between the concepts of "presentation" and "representation" in art. Accordingly, the paper discusses these two interpretive approaches towards the repetition of forms in Judd's work.

The main argument of this article, based on the ideas of the French philosopher Gilles Deleuze (1925–1995), is that it is possible to perceive Judd's art works as both presenting and representing at the same time. In variance to other interpretations that were given to repetition of forms in Minimalist works of art, I argue that what is represented in the repetition of forms is embedded in it and does not point to external contexts. Therefore, the article expands the interpretation of repetitions of forms, and at the same time stresses repetition as a basic feature in the works under discussion. Furthermore, it can be concluded that the tension between the presented and the represented exists in other works that show repetition of forms. This tension allows us to locate Minimal art between "Abstract Art" and "Conceptual Art".

6 • "This Number": Economy and Mind in
Yaakov Shabtai's *Past Perfect*

Eran Horowitz

Tel Aviv University

Despite its monumental stand in the Israeli literature of the last few decades, almost all the critical reviews and literary studies dedicated to *Past Perfect* by Yaakov Shabtai have focused solely on interpreting its symbolism. Consequently, the research has not paid enough attention to the consumerist character present in the protagonist's psychological structure. The mechanisms of the psyche, whose seismographic-like

delineations fill the pages of this book, adhere to an economical logic. This article articulates two central desires in the novel: sexuality, and tourism. These modes of desire are radically different from those to which the protagonist is explicitly aware. The clash between the known and the unknown, revealed by the novel's ironic narrator, turns the protagonist's vacation in Amsterdam and London, where he had wished to relax and to enjoy sexual pleasure, into a hellish Via Dolorosa. One of the main psychical paradoxes to be addressed in this article, therefore, is the clash between "consuming the experience" and the "experience of consuming"; the first is the seemingly normative one, which takes place each time someone consumes something, such as a dinner at a restaurant or a visit to the museum. Nevertheless, what reigns over the fluctuations in the protagonist's mind is, rather, the second: the experience of consuming itself. When it goes even slightly awry – for example, when the hero does not know how to consume his dish in a "perfect" manner, in a restaurant – the experience is turned upside down and collapses. By emphasizing the economical character of the psyche, this article adds a new layer to the interpretations of this pivotal novel.

7 • The Intercom Poet: Representations of Poets and Writers in Israeli Satirical Television Programs

Noa Shakargy

The Hebrew University
of Jerusalem

Over the past 20 years, Israeli satirical television programs have, from time to time, addressed literary figures – particularly poets. This research offers a first-of-its-kind mapping of the representations of authors and poets in popular culture, by quantitatively analyzing the bulk of Israeli TV satire skits aired between 1993–2015. The paper utilizes methods from different fields of research: communications, literature, and humor, focusing on analysis based on mapping of communicational failures that appear in the skits, such as physical, technological, and social failures. These failures – which appear in all of the skits – serve as a central humoristic mechanism that entails a critical message regarding the willingness and ability of the literary figure to interact with his or her surroundings. The literary creator is portrayed as one which does not acknowledge communication in general, and communicational skills in particular, as a value the absence of which is a mishap that is to be corrected via public humoristic venues.

מזא

Journal for
Graduate Students
in the Humanities

Editors:

Tamir Karkason, Shachar Livne, Dana
Shaham, Ella Tovia, Adam Yodfat

Volume 2, Summer 2018

האוניברסיטה העברית בירושלים
THE HEBREW UNIVERSITY OF JERUSALEM



Jack, Joseph and Morton Mandel School
for Advanced Studies in the Humanities