

כתב עת לתלמידי מחקר
במדעי הרוח • גיליון 3
קיץ 2019

מזא



I WAS THERE



האוניברסיטה העברית בירושלים
THE HEBREW UNIVERSITY OF JERUSALEM



בית ספר גיק, גיחף ומורטון מנדל
ללימודים מתקדמים במדעי הרוח

מזלזל

כתב עת לתלמידי מחקר
במדעי הרוח

עורכים:

אנאבלה אספרנסה, שרגא ביק, אלה טוביה,
אדם יודפת, שחר ליבנה, דנה שחם

גיליון 3, קיץ 2019

האוניברסיטה העברית בירושלים
THE HEBREW UNIVERSITY OF JERUSALEM



בית ספר גיק, גיזוף ומורטון מנדל
ללימודים מתקדמים במדעי הרוח

מועצת המערכת:

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

מזכירת המערכת: מיכל גולדשטיין

עיצוב גרפי: רונן אידלמן

עריכה לשונית: הדר פרי

עריכה לשונית באנגלית: לי צ'יפמן

על הכריכה: מיכל היימן, אני הייתי שם (אדגר דגה),
2001–2005, רדי מייד מעובד וחותמת דיגיטלית,
60X48 ס"מ, אוסף האמנית. © מיכל היימן.

<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: 1708–2617

תחת רישיון

Creative Commons ([CC BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)) 2019

תוכן העניינים

אהרן גלצר	"ולא תחניפו את הארץ" – על אשמת הארץ בהסתרת דם הנרצח	6
דניאל להמן	אפוקליפסה של משבר נוצרי: אלגוריה קדושה של יאן פרובוסט בתגובה לראשית הרפורמציה	20
מיה פרנקל טנא	הסדרה המונומנטלית באומנות העכשווית: פרקטיקה נצחית ביצירתם של און קווארה ורומן אופלקה	38
גיא פרחי	אהבה בימי פרותזה: יחסי סובייקט-אובייקט ברומן יומן הסנונית	54
תמרה אברמוביץ'	מבטים מצטלבים: מיכל היימן משוחחת עם אדגר דגה	69
יעל גולן	"בבית הדין הזה מדברים בעברית"? חתרנות לשונית בסרט גט: המשפט של וויאן אמסלם	86
	תקצירים באנגלית	103
	שער באנגלית	165

רשימת המשתתפים בגיליון

אהרן גלצר, תלמיד לתואר דוקטור, החוג ללשון העברית,
האוניברסיטה העברית בירושלים

דניאל להמן, תלמיד לתואר דוקטור, החוג להיסטוריה,
האוניברסיטה העברית בירושלים

מיה פרנקל טנא, תלמידה לתואר דוקטור, המחלקה
לאמנויות, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

גיא פרחי, תלמיד לתואר דוקטור, בית הספר למדעי
התרבות, אוניברסיטת תל אביב

תמרה אברמוביץ', תלמידה לתואר דוקטור, החוג לתולדות
האמנות, האוניברסיטה העברית בירושלים

יעל גולן, תלמידה לתואר דוקטור, החוג לבלשנות,
האוניברסיטה העברית בירושלים

אהרן גלצר

החוג ללשון העברית
האוניברסיטה העברית בירושלים

"וְלֹא תַחֲנִיפוּ אֶת הָאָרֶץ" – על אשמת הארץ בהסתרת דם הנרצח

הרעיון שחטאים, ובכללם מעשי רצח, מטמאים את הארץ הוא רעיון שכיח במקרא: "אַל תִּטְמְאוּ בְּכָל אֶלֶה כִּי בְּכָל אֶלֶה נִטְמְאוּ הַגּוֹיִם אֲשֶׁר אֲנִי מִשְׁלַח מִפְּנֵיכֶם וַתִּטְמְאָה הָאָרֶץ" (ויקרא יח 24-25); "וְהָאָרֶץ חֲנִיפָה תַּחַת יְשֻׁבֶיהָ כִּי עָבְרוּ תוֹרֹת חֻלְפוֹ חֶק" (ישעיהו כד 5); וְאֶשְׁפֹּךְ חֲמָתִי עֲלֵיהֶם עַל הַדָּם אֲשֶׁר שָׁפְכוּ עַל הָאָרֶץ וַיִּבְגְּלוּ לִיהֶם טְמִאוֹהָ" (יחזקאל לו 18).

במאמר זה נטען שטומאת הארץ, הנגרמת בשל שפיכות דמים, מלווה בעוד ממד – אשמה, הבאה לה בשל הסתרת הדם. הסכמת האדמה, כביכול, לבלוע את הדם ולהסתיר אותו יכולה להתפרש כחיפוי על הרוצח והגנה עליו מפני העונש הראוי לו. כיוון זה עלה בקול חלש ומהוסס כבר במקרא עצמו, ופותח בהרחבה בספרות חז"ל. רעיון זה עשוי לשפוך אור על הבנתם של חז"ל את הרצח ואת השלכותיו, המשתקפת בכמה מקומות, ובכללם כן לסייע בביאורה של דרשה סתומה: "וְלֹא תַחֲנִיפוּ אֶת הָאָרֶץ – אַתֶּם גִּרְמַתֶּם לָאָרֶץ שֶׁתִּהְיֶה מִחֲנַפְתּוֹת הַדָּם" (ספרי במדבר, פסקה קסא, מהדורת כהנא, עמ' 551). כדי לבאר את הדרשה הזאת צריך גם להבין כיצד השתנתה המשמעות של חנ"ף מלשון המקרא ללשון חז"ל, ולחדד עוד את משמעותן של מילים הנגזרות משורש זה בלשון חז"ל.

* מאמר זה מרחיב רעיון שהוצע בקצרה בעבודת הגמר שלי לתואר מוסמך "הבסיס הלשוני של המדרש לפי מדרש ספרי במדבר" (האוניברסיטה העברית בירושלים, תשע"ו) בהנחיית פרופ' יוחנן ברויאר, וראו עמ' 37-38, שם. ברצוני להודות לפרופ' יוחנן ברויאר, לפרופ' אסתר חזון, לד"ר חנן אריאל, לעורכי כתב העת מוזה ולקורא האנונימי על הערותיהם ועל הצעותיהם, שסייעו בידי לחדד וללבן את טענותיי. תודה מיוחדת חייב אני לשלמי אפרתי על שתרם לי מזמנו ומידיעותיו הרבות במאור פנים ובנפש חפצה.

1. "אתם גרמתם לארץ שתהא מחנפת את הדם"

לקראת סופו של חומש במדבר באה פרשייה ארוכה, המוקדשת לדיני רוצח במזיד ובשגגה (במדבר לה 9-34). בסופה של הפרשייה מדגישה התורה שאין להמתיק את דינו של הרוצח במזיד באמצעות כופר כספי: "ולא תקחו כפר לנפש רצח אשר הוא רשע למות כי מות יומת. ולא תקחו כפר לנוס אל עיר מקלטו לשוב לשבת בארץ עד מות הכהן" (במדבר לה 31-32). הנחייה זו מלווה באיום – רק שפיכת דם הרוצח תבטיח שדם הנרצח יכופר לארץ, והיא לא תיטמא: "ולא תחניפו את הארץ אשר אתם בה כי הדם הוא יחניף את הארץ ולא יכפר לדם אשר שפך בה כי אם בדם שפכו. ולא תטמא את הארץ אשר אתם יושבים בה אשר אני שכן בתוכה כי אני ה' שכן בתוך בני ישראל" (במדבר לה 33-34).¹

שני הפסוקים האחרונים כורכים יחדיו את חנופת הארץ ואת טומאתה. אומנם הקשר שבין טומאה לחנופה אינו מובן כל כך לקורא המודרני, אך בלשון המקרא הוראתו של השורש חנ"פ היא "חילול", "טומאה", "טינוף", "השחתה",² כמו, למשל, בפסוקים האלה: "והארץ חנפה תחת ישיבה כי עברו תורת חלפיו חק" (ישעיהו כד 5); "ותחניפי ארץ בנותיה וברצתה" (ירמיהו ג 2). בהתאם לכך, כמודגם בפסוקים הבאים, משמעו של התואר "חנף" דומה ל"רשע" ו"לחטא", ומנוגד ל"נקי", ל"ישר" ול"צדיק": "פחדו בציון חטאים אחזה רעה חנפים" (ישעיהו לג 14); "כי רגבת רשעים מקרוב ושמת חנף עדי רגע" (איוב כ 5); "בפה חנף ישחת רעהו ובדעת צדיקים יחלצו" (משלי יא 9); "ישמו ישרים על זאת ונקי על חנף יתערר" (איוב יז 8). על כן, נראה שמשמעותו של הצירוף "ולא תחניפו את הארץ" קרוב מאוד ל"ולא תטמאו את

במאמר ציטוטים רבים מספרות חז"ל. הנוסח נקבע על פי פרויקט "מאגרים" של האקדמיה ללשון העברית (<https://maagarim.hebrew-academy.org.il>) תוך פתיחת קיצורים והסרת סימני ההתקנה. מראי המקומות מוצגים על פי המהדורות המדעיות המקובלות. ציטוטים מתרגומי המקרא הארמיים לקוחים מתוך המהדורות המדעיות המקובלות (אונקלוס – מהדורת שפרבר, לידן 1959; ניאופיטי – מהדורת Diez Macho, מדריד ברצלונה 1968-1979; המיוחס ליונתן – מהדורת רידר, ירושלים תשל"ד; פשיטתא – מהדורת De Boer, לידן 1972-2014; יונתן לנביאים – מהדורת שפרבר, לידן 1962-1959; תרגום חללים – מהדורת Lagarde, אוסנבריק 1967; תרגום איוב – מהדורת Stec, לידן 1994; תרגום משלי – מהדורת Diez Merino, מדריד 1984). ציטוטים מתרגומי השבעים לקוחים ממהדורת Rahlfs, שטוטגרט 1935.

1. והשוו: "שפך דם האדם באדם דמו ישפך" (בראשית ט 6). החוק המקראי המחייב להמית את הרוצח נידון בהרחבה בספרות המחקרית, וראו, למשל, משה גרינברג, "הנחות יסוד של החוק הפלילי במקרא", בתוך **תורה נדרשת: חיבורים בשאלות-יסוד בעולמו של המקרא**, עורכים: משה גרינברג, יוחנן מופס, גרשון דוד כהן (תל אביב: עם עובד, תשמ"ד), 13-37, ובעיקר עמ' 22-29 (וראו את המחקרים הנוספים המפורטים שם בהערות 19, 20 ובעמ' 37); Devora Steinmetz, *Punishment and Freedom: The Rabbinic Construction of Criminal Law* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2008), 34 note 44, 54-59; Beth A. Berkowitz, *Execution and invention: death penalty discourse in early Rabbinic and Christian cultures* (New York: Oxford University Press, 2006), 97-107. חוקרים רבים כבר עמדו על כך שמיחת סוף, המיתה המיועדת לרוצח על פי המשנה (משנה, סנהדרין ז, ג), מיוחדת בכך שהיא מלווה בשפיכת דמו של המוצא להורג, וכך שפיכת דמו של הרוצח מכפרת על שפיכת דמי הנרצח ועל טומאת האדמה. וראו: אהרן שמש, **עונשים וחטאים: מן המקרא לספרות חז"ל** (ירושלים: הוצאת מאגנס, תשס"ג), 138-140 (להלן: שמש, **עונשים**); יאיר לורברבוים, **צלם אלהים: הלכה ואגדה** (ירושלים: הוצאת שוקן, תשס"ד), 216-232; שטיינמץ, **ענישה**, 54. הדם מכפר גם בעבודת המקדש, ובעניין הזה ראו: Mira Balberg, *Blood for Thought: The Reinvention of Sacrifice in Early Rabbinic Literature* (Oakland: University of California Press, 2017).

2. ראו: F. Brown, R. Driver, C.A. Briggs, *Hebrew and English lexicon of the old testament* (Oxford: 1907), 337-338 (להלן: **בד"ב**); מילון הלשון העברית הישנה והחדשה, עורכים: א' בן יהודה (א-ז), מ"צ סגל (ח-ט), נ"ה טור סיני (י-ט"ז) (ירושלים: תרס"ט-תשי"ט), 1658 (להלן: **מילון בן יהודה**); מנחם צ' קדרי, **מילון העברית המקראית** (רמת גן: הוצאת אוניברסיטת בר-אילן, תשס"ו), 325-326 (להלן: **מילון העברית המקראית**).

הארץ", וכך אכן עולה מתרגומי המקרא הקדומים לארמית³ וליוונית⁴.

ברם, בדרשה סתומה המופיעה במדרש ספרי במדבר (קובץ של דרשות תנאים על פסוקי ספר במדבר. מקובל שנערך במאה ה-3 בארץ ישראל) עולה כיוון פרשני אחר: "ולא תחניפו את הארץ – אתם גרמתם לארץ שתהא מחנפת את הדם"⁵ (ספרי במדבר, פסקה קסא, מהדורת כהנא, עמ' 551). דרשה זו עוררה קושי רב. שלא כמו הפירוש שהוצע קודם, לפיו האדם לבדו הוא שמחניף את הארץ, בפירוש המוצע במדרש גם הארץ מתפקדת כגורם פעיל, והיא האחראית להחנפת הדם, תהא אשר תהא. עניין זה מקשה מאוד על הבנתה של הדרשה, משום שלא ברור איזו פעולה אפשר לייחס לארץ, ומכל מקום, קשה לפרש ש"מחנפת" במשפט "אתם גרמתם לארץ שתהא מחנפת את הדם" היא "מטמאת", שכן אי אפשר לומר שהארץ מטמאת את הדם. יוחנן ברויאר כבר הציג⁶ שהמפתח להבנת דרשה זו עשוי להיות מעתק סמנטי, שחל במשמעות חנ"ף בלשון חז"ל, ובשורות הבאות ברצוני להעלות הסבר המבוסס על הכיוון הזה.

נפתח תחילה בעניין אחר. הוראתו העיקרית של בניין הפעיל בלשון המקרא היא גורם של בניין קל⁷,

3. "ולא תחייבון ית ארעא" (ניאופיטי ואונקלוס); "ולא תטנפון ית ארעא" (המיוחס ליונתן); "לא תחייבון ית ארעא" = "ולא תטנפוןה לארעא" (פשיטתא). גם במקרים אחרים פעלים מהשורש חנ"ף מומרים בדרך כלל בפעלים מהשורשים חנ"ב (ניאופיטי, אונקלוס, יונתן לנביאים) או טנ"ף (המיוחס ליונתן, פשיטתא, תרגום תהלים), והצורות "חנף", "חנף" ו"חנפה" מומרות בדרך כלל במילים "חנפא" (פשיטתא, יונתן לנביאים), "חלפא" (פשיטתא), "חיבא" (פשיטתא), "עולא" (פשיטתא), "רשיעא" (יונתן לנביאים), "חנפוחא" (פשיטתא, יונתן לנביאים) ו"חלפוחא" (פשיטתא). לפי מיכאל סוקולוף, "חלפא" משמעו idolaters, wicked ו"חנפא" – gentile, heathen, וראו: Michael Sokoloff, *A Syriac Lexicon: A Translation from the Latin, Correction, Expansion, and Update of C. Brockelmann's Lexicon Syriacum* (Winona Lake and Piscataway: 2009), 459, 473. בהמשך נתייחס לכמה יוצאים מן הכלל הזה, וראו הערות 21, 22, 23, 41 להלן. באשר לתרגומי המקרא הארמיים היהודיים ראו: יהודה קומלוש, "תרגומים ארמיים יהודיים", בתוך **תרגומי המקרא**, עורך: חיים רבין (ירושלים: מוסד ביאליק, תשמ"ד), 5–44, ובאשר לפשיטתא ראו: משה גושן-גוטשטיין, "תרגומים סוריים", בתוך **תרגומי המקרא**, עורך: חיים רבין (ירושלים: מוסד ביאליק, תשמ"ד), 149–156.

4. תרגום השבעים: "καὶ οὐ φονεῖται τὴν γῆν" = "אל תזהם ברצח את הארץ". על זו הדרך מתורגמים בדרך כלל עוד פעלים מן השורש חנ"פ, למשל ἀνομιεύειν, μολύνειν = לטמא, אבל גם ἀνομιεύειν = לחטוא, ו"חנף", "חנף" ו"חנפה", מומרים ב-ἀμαρτωλός, ἄνομος, ἀπειθής, ἄσεβής = פושע, חוטא, מעוול. הכלל הזה נכון באשר לתרגום השבעים עצמו (תרגום יהודי של המקרא ליוונית. מקובל שהתרגום נעשה במצרים. התורה תורגמה במאה ה-3 לפנה"ס, וספרי הנ"ך תורגמו בעיקר במאה ה-2 לפנה"ס), אבל בעיבודיו המאוחרים יותר (אוריגנס, עקילס, סומכוס ותיאודטיון) יש מקרים שבהם "חנף" מומר ב-ποκαταστής = צבוע, ו"חנף", "חנפי" מתורגמים ὑπόκαρπος = צביעות. ראו: E. Hatch & H.A. Redpath, *A Concordance to the Septuagint and the Other Greek Versions of the Old Testament (including the Apocryphal Books)* (Oxford: 1897–1906), 1414. כ"צבוע" לא רק בלשון חז"ל, וראו להלן פרק 2. יש ארבעה פסוקים שבהם תרגום השבעים למילים מהשורש חנ"פ מורה על קושי פרשני או על כך שעמד לפניו נוסח השונה מנוסח המסורה: ירמיהו ג' 9; מיכה ד' 11; דניאל יא' 32; תהלים לה' 16 (וראו הערה 21 להלן). באשר לתרגום השבעים ולעיבודיו ראו: עמנואל טוב, "תרגומים יווניים", בתוך **תרגומי המקרא**, עורך: חיים רבין (ירושלים: מוסד ביאליק, תשמ"ד), 49–120.

5. הדרשה מופיעה בנוסח זה רק בכתב יד וטיקן 32, בכיר עדי הנוסח של ספרי במדבר. וראו: מנחם י' כהנא, **אוצר כתבי היד של מדרשי ההלכה** (ירושלים: האקדמיה הלאומית הישראלית למדעים ויד יצחק בן צבי, תשנ"ה), 89–90. לעומת זאת, בעדי הנוסח האחרים של ספרי במדבר מופיע נוסח אחר – "אל/לא תגרמו לארץ שתהא מחנפת לכם/אתכם". באשר לפירוש הנוסח הזה ראו: מנחם י' כהנא, **ספרי במדבר: מהדורה מבוארת**, חלקים ב–ד (ירושלים: הוצאת מאגנס, תשע"א–תשע"ה), 1325. יש לציין שגם בפריקט "מאגרים" של האקדמיה ללשון העברית הוצע נוסח מתוקן לדרשה זו, הדומה לשאר עדי הנוסח – "אתם גרמתם לארץ שתהא מחנפת לכם", אולם אני סבור שאפשר להעמיד את נוסחו המקורי של כתב יד וטיקן 32, ואין צורך להגהו.

6. ראו: יוחנן ברויאר, **הלשון כרקע לדרשות חז"ל** (בספרי במדבר על פי כתב יד רומי 32) (עבודה סמינריונית, האוניברסיטה העברית בירושלים, תשמ"ב), 19 (להלן: ברויאר, **הלשון**): "הוראת השורש 'חנף' בפסוקנו הוא לטמא או קרוב לכך. ייתכן [...] שבל"ח [=שבלשון חכמים] הוא שימש במשמעות של שקר, בחוספת של 'דיבור לשון חלקות'. מובן, אם כן, שאי אפשר לשקר לארץ או לדבר אליה דברי חלקות; על כן נדרש הפועל כפועל גרימה – לגרום לארץ שתהא מחנפת".

7. P. Jöüon, T. Muraoka, *A Grammar of Biblical Hebrew*, second edition (Roma: 2008), 150–151. יהושע בלאו, **תורת ההגה והצורות של לשון המקרא** (ירושלים: האקדמיה ללשון העברית, תש"ע), 221 (להלן: בלאו, **מקרא**): ג' ברגשטרסר, **דקדוק הלשון העברית**, תרגום: מרדכי בן אשר (ירושלים: תשל"ב), 483–487.

כלומר לגרום לכך שפעולה תיעשה. למשל, "להלביש" משמעו "לגרום לכך שתיעשה פעולה של לבישה".⁸ בצד משמעות זו יש לבניין הפעיל כבר בלשון המקרא גם משמעות של פעולה חסרת מושא (עומדת). בלשון חז"ל המשמעות הגורמת של בניין הפעיל הצטמצמה מאוד, ובמקרים רבים הוא משמש פועל עומד,⁹ למשל, "הַעֲשִׂיר", "הַעֲנִי" (הפועל עצמו נהפך לעשיר או עני, ולא גרם לאחר לבצע פעולה כלשהי). למרות זאת דומה שהייתה בתקופת חז"ל מודעות ערה לכך שלבניין הפעיל במקרא יש בדרך כלל משמעות גורמת, וכך עולה מכמה דרשות המייחסות משמעות שכזו לפעלים בבניין הפעיל.¹⁰

נציג דרשה קצרה המבוססת על תפיסה זו מתוך מכילתא דרבי ישמעאל (קובץ של דרשות תנאים על פסוקי ספר שמות. מקובל שנערך במאה ה-3 בארץ ישראל): "ושם אל'ים אחרים לא תזכירו – שלא תשביע לגוי ביראתו" (מכילתא דרבי ישמעאל, כספא, כ, מהדורת הורוויץ, עמ' 332). לפי הדרשה, "תזכירו" בפסוק "וְשֵׁם אֱלֹהִים אֲחֵרִים לֹא תִזְכְּרוּ לֹא יִשְׁמַע עַל פִּיךָ" (שמות כג 13) משמעו "תגרמו לכך שתיעשה פעולה של הזכרה". אומנם ייתכן שפירוש זה מושפע מהמשך הפסוק "לֹא יִשְׁמַע עַל פִּיךָ",¹¹ אך הבחירה של המדרש להסמיק את הדין "שלא תשביע" דווקא על "לא תזכירו" מושפעת, ככל הנראה, מהמשמעות הגורמת, המיוחסת לבניין הפעיל.

אם כן, אף על פי ש"החניף" בלשון חז"ל עצמה אינו בעל משמעות גורמת,¹² בדרשה "ולא תחניפו את הארץ – אתם גרמתם לארץ שתהא מחנפת את הדם" המדרש מייחס לפועל המקראי "תחניפו" משמעות גורמת: "אתם גרמתם לארץ...". אולם, ברי שאין די בכך כדי להבין את הדרשה הזאת, שהרי אי אפשר לומר שאתם גרמתם לארץ שתטמא או תחלל את הדם. על כן, צריך לשים לב גם למעתק הסמנטי, שחל במשמעות השורש חנ"פ בלשון חז"ל.

2. שינויי המשמעות של חנ"פ

במקרא יש אחד עשר פעלים מהשורש חנ"פ,¹³ צורת הבינוני "חִנְּף" בנטיות שונות מופיעה שלוש עשרה פעמים,¹⁴ שם העצם "חִנְּף" מופיע פעם אחת,¹⁵ וכך גם שם העצם "חִנְּפָה".¹⁶ כאמור, פעלים מהשורש חנ"פ מורים על חילול והשחתה, ו"חִנְּף" הוא "רשע" או "חוטא", אך עיון מדויק חושף תמונה מורכבת מעט יותר. אמת, פעלים מהשורש חנ"פ מורים בדרך כלל על חילול ועל השחתה, הנגרמים לארץ בעטיים של

8. איני נכנס כאן להבדל הדק שבין גרימה להוראה פקטיטיבית, וראו: בלאו, מקרא (לעיל הערה 7), 212.

9. וראו: משה צבי סגל, דקדוק לשון המשנה (תל אביב: הוצאת דביר, תרצ"ו), 221; אבא בנדויד, לשון מקרא ולשון חכמים (תל אביב: הוצאת דביר, תשכ"ז), 483; מנחם מורשת, "הפעיל ללא הבדל מן קל בלשון חז"ל", בתוך: קובץ מאמרים בלשון חז"ל ב, עורך: משה בר-אשר (ירושלים: תש"ס), 263–295.

10. ראו: ברויאר, הלשון (לעיל הערה 6), 15–19; אריה אולמן, "החשיבה המטה לשונית של חז"ל – בניינים וגזרות", הד האולפן החדש 104 (תשע"ו), 189–192. התייחסות ראשונית לשימוש של חז"ל במשמעות הבניינים לצורך דרשות כבר נמצאת אצל יצחק היינמן, דרכי האגדה (ירושלים: הוצאת מאגנס, תשי"ד), 118, 127.

11. חלק זה מתפרש בפני עצמו באופן אחר ("ולא ישמע על פיך – שלא תשבע לגוי ביראתו"), אך הוא בהחלט יכול להשפיע על פירושו של החלק הראשון של הפסוק.

12. למשל: "משלו משל למה הדבר דומה למלך בשר ודם שנכנס למדינה, והיו מקלסין לפניו שהוא גבור ואינו אלא חלש [...] ואין בו אחת מכל אלו המדות אלא שמחניפין לו" (מכילתא דרבי שמעון בן יוחאי, טו, א, מהדורת אפשטיין-מלמד, עמ' 73).

13. בתשעה פסוקים שונים: במדבר לה 33; ישעיהו כד 5; ירמיהו ג 1, 2, 9; כג 11; מיכה ד 11; תהלים קו 38; דניאל יא 32.

14. ישעיהו ט 16; י 6; לג 14; תהלים לה 16; משלי יא 9; איוב ח 13; יג 16; טו 34; יז 8; כ 5; כז 8; לד 30; לו 13.

15. ישעיהו לב 6.

16. ירמיהו כג 15.

המשמעות עקב חסרונות ניכרים בטקסט.²⁶ בחיבור הכיתתי סרך היחד²⁷ מוזכרת הצורה "חנפ" בתוך רצף של תכונות שליליות ספציפיות.²⁹ על כן, נראה ש"חנפ" הוא תכונה שלילית מסוימת, אך אי אפשר לעמוד על משמעותה המדויקת.³⁰ הצורה "חנופה" מוזכרת בחיבור הכיתתי מגילת דברי יהושע³¹ בסמיכות ל"שערוריה" ול"נצה". ואף כאן נראה שהיא מורה על דבר מה שלילי, אך אי אפשר לומר הרבה יותר מכך.

ההיקרות היחידה המאפשרת לומר דברים מעט יותר מדויקים נמצאת בחיבור כיתתי אחר, מגילת חכמת רז נהיה ב: "איש רע עין אל תמשל בהונך... יתכן שארכה לחפצך <...>? ת? <...> פזר למותיר <...> ובעת קבץ ימצא חנף".³² זו אזהרה שלא להמשיל איש רע עין על כספיו של האדם (הונך), משום שהוא עלול לכלכל בנדיבות בעת פזר (זמן שפע?),³³ ובזמן של חיסרון "ימצא חנף", כלומר יתגלה שנדיבותו לא הייתה אלא העמדת פנים. דהיינו "חנף" הוא "צבוע" או "מעמיד פנים". אם כן, ההיקריות המעטות במגילות מדבר יהודה אינן מאפשרות להסיק מסקנות מוצקות. אפשר לומר במידה רבה של ודאות ש"חנפ" ו"חנופה" מורים על דבר מה שלילי, וסביר שמדובר בתכונה שלילית מסוימת ולא בחטא כללי. כל שאפשר לומר חוץ מזה הוא שיש רמז קל לזיקה בין "חנף" ל"צבוע" או ל"מעמיד פנים".

במילונים לספרות חז"ל מקובל ש"חנופה" היא "דברי חלקות", "צביעות", "חנף" הוא "צבוע", ו"להחניף" משמעו "להעלים את האמת" או "להוליך שולל".³⁴ אם כן, חל שינוי במשמעות השורש חנף בלשון חז"ל, והוראתו הומרה מחטא ומטומאה לא מוגדרים לחטא מסוים – העלמת האמת, צביעות ודברי חלקות. ואכן, כך עולה מהמקורות שיוצגו להלן.

בספרות חז"ל, הן מתקופת התנאים (המאה ה-1 לפנה"ס עד תחילת המאה ה-3 לספירה) הן מתקופת

26. כך המצב בחיבור הכיתתי מגילת דברי ירמיהו, קטע 3, שורה 46 ובחיבור הכיתתי מגילת חכמת רז נהיה ב, קטע 2, שורה 3. ראו: קמרון אלישע, *מגילות מדבר יהודה: החיבורים העבריים א-ג* (ירושלים: יד יצחק בן-צבי, תשע"ע-תשע"ה), כרך ב, 99, 186 (להלן: קמרון, *מגילות*). אומנם קמרון מנסה לקשור את "חנופה" במגילת דברי ירמיהו לשפיות דמים, המחניפה את הארץ, אך השערה זו מבוססת על השלמות משוערת רבות. יש להעיר שבמגילת דברי יהושע ב (קמרון, *מגילות* ב, 72) קמרון השלים מתוך השערה את המילה "חנופה" בהקשר של שפיות דם, אך, כמובן, אין להסיק מכך דבר לענייננו. יש להוסיף שהשלמה זו לא התקבלה בפרויקט "מאגרים" של האקדמיה ללשון העברית.

27. ראו: יעקב שלום ליכט, *מגילת הסרכים ממגילות מדבר יהודה: סרך היחד, סרך העדה, סרך הברכות* (ירושלים: מוסד ביאליק, תשכ"ה), 97 (להלן: ליכט, *סרכים*); קמרון, *מגילות* א (לעיל הערה 26), 217.

28. כך צורה זו מנותחת בפרויקט "מאגרים" של האקדמיה ללשון עברית, וראו: ליכט, *סרכים* (לעיל הערה 27), 97, הערה 10. ייתכן שחסרון הוו"ו מורה על אפשרות אחרת – "חנף".

29. "ולרוח עולה: רחוב נפש ושפול ידיים בעבודת צדק רשע ושקר גוה ורום לבב כחש ורמיה אכזרי ורוב חנפ קצור אפים ורוב אולת וקנאת זדון מעשי תועבה ברוח זנות ודרכי נדה בעבודת טמאה ולשון גדופים עורון עינים וכבוד אוזן קושי עורף וכבוד לב...". (הנוסח על פי מהדורת ליכט, הנזכרת בהערה 27 לעיל).

30. אומנם היא מוזכרת בסמוך ל"כחש ורמיה", אך דומני שאין בכך ללמד על משמעותה.

31. קטע 22, שורה 28. ראו: קמרון, *מגילות* ב (לעיל הערה 26), 73. ראו גם מה שנאמר על "חנופה" בהערה 26 לעיל.

32. קטע 1, שורה 10-12. הנוסח על פי פרויקט "מאגרים" של האקדמיה ללשון העברית. קרחת בטקסט מוקפות בסוגריים מזווים (לעיתים תוך השלמה משוערת בתוך הסוגריים), וקריאה מסופקת מוקפת בסימני שאלה. ראו הצעת קריאה מלאה יותר אצל קמרון, *מגילות* ב (לעיל הערה 26), 185.

33. כך מציע שלמי אפרתי. ראו: קמרון, *מגילות* ב (לעיל הערה 26), 185, ביאור לשורה 11.

34. ראו: Jacob Levy, Heinrich Leberecht Fleischer, Lazarus Goldschmidt, *Wörterbuch über Die Talmud Und Midraschim, Mit Nachtragen Und Berichtigungen Von Lazarus Goldschmidt* (Berlin: Marcus Jastrow, A Dictionary of the Targumim, (להלן לוי, *מילון*); B. Harz, 1924), vol. 2, 83-84 *the Talmud Babli and Yerushalmi, and the Midrashic Literature* (Peabody, Mass: Hendrickson Publishers, 2006), (להלן: יסטרוב, *מילון*); *מילון בן יהודה* (לעיל הערה 2), 1658. יש לציין שבסורית "חנף" נשאר קרוב למשמעותו בלשון המקרא, וראו: סוקולוף, *סורית* (לעיל הערה 3), 473. לעומת זאת, בארמית היהודית בארץ ישראל "חנף" מקבל את המשמעות המקובלת בלשון חז"ל, וראו סוקולוף, *א"י* (לעיל הערה 22), 209.

האמוראים (המאה ה-3 לספירה עד תחילת המאה ה-6 לספירה), נחשבה חנופה לחטא חמור. כך עולה, למשל, מדבריו של החכם הבבלי בן המאה ה-3 רבי ירמיה בר אבא: "ארבע כיתות אין מקבלין פני שכינה: כת ליצים, כת שקרים, כת חניפים, כת מספרי לשון הרע" (בבלי, סוטה מב ע"א).³⁵ החלוקה לכיתות שונות של חוטאים מלמדת שלא כמקובל במקרא, "חֲנָף" הוא חוטא מסוג מסוים ולא חוטא לא מוגדר. החנף מנסה לשאת חן בעיני אחרים: "נתחייבו ישראל כלייה שחינפו לאגריפס המלך" (תוספתא, סוטה ז, טז, מהדורת ליברמן, עמ' 196).³⁶

כדי לשאת חן הוא חוטא בפיו בדברי חלקות ומרמה, ופיו לבו אינם שווים: "[משל] למלך בשר ודם שנכנס למדינה, והיו הכל מקלסין לפניו שהוא גבור ואינו אלא חלש, שהוא עשיר ואינו אלא עני, שהוא חכם ואינו אלא טיפש, שהוא רחמני ואינו אלא אכזרי, שהוא דייקן, שהוא נאמן. ואין בו אחת מכולן, אלא הכל מחנפין לו" (מכילתא דרבי ישמעאל, שירה, א, מהדורת הורוויץ, עמ' 119).³⁷ החנופה מוצגת במפורש כניגוד לאמת: "ולא להחניפם אלא על דבר אמת" (מדרש תהלים, ט, טז, מהדורת בובר, ח ע"א). לעיתים אין מדובר בשקר מילולי, אלא בהעמדת פנים: "אל תתן את פיך לחטיא את בשרך [...] ר' בנימין פתר קרייא בחניפי תורה [...] עביד גרמיה קרי ולא קרי [=עושה עצמו קורא ולא קורא] תני ולא תני [=שונה ולא שונה]" (קהלת רבה, ה, ג, קכ ע"ב).³⁸ יש לציין שלעיתים "חנופה" היא שקר והעמדת פנים אף ללא ממד בולט של רצון לשאת חן, למשל:

מהו 'ארץ חנפה תחת יושביה', לפי שהבריות מחניפים זה לזה. כיצד? – יוצא עמו לגורן ותובע אותו מחלקו, היה מחנפו ואומר לו מרי נכנס לבית ואני נותן לך. עמד עמו בעיר אמר מרי בגורן עד שנתבייש אותו ועוד לא תבעו. אמר לו הקב"ה חייך כשם שהיתה מחניף לך בפך [...] כך אני עושה לך. את הווה רואה כל החורף את שדך גדילה ובאת גדילה עד שנעשה שבילים [...] ובסוף מה אני עושה [...] רוח קדים באה עליהם ושדפתם... (פסיקתא רבתי, כה, מהדורת רבי מאיר איש שלום, קכז ע"ב).³⁹

הבריות משקרים, והארץ משיבה להם כגמולם: הם מעמידים פנים שהם עתידים לשלם לשכיר את שכרו ולבסוף אינם משלמים, והיא מעמידה פנים שהיא עתידה לתת להם תבואה, אך התבואה נשדפת.

כדי להשלים את הבריור, נעניין במקור הזה: "מפרסמין את החניפין מפני חילול השם, שנאמר 'ובשוב צדיק מצדקתו ועשה עול ונתתי מכשול לפניו הוא ימות' לפרסמו" (תוספתא, כיפורים ד, יב, מהדורת ליברמן, עמ' 253). התוספתא (חיבור תנאי. על פי הדעה המקובלת במחקר נערכה במאה ה-3 בארץ ישראל) עוסקת בצדיקים שנהפכו לרשעים, הנזכרים בפסוק: "ובשוב צדיק מצדקו ועשה עול" (יחזקאל ג 20), וטוענת

³⁵ ראו גם: "ובעון עשרה דברים ישראל גולין ממקומם. בעון ביטול תורה, בעון גילוי עריות, בעון חילול השם [...] ובעון חניפים" (פרקי דרך ארץ, נספחות לסדר אליהו זוטא, מהדורת רבי מאיר איש שלום, עמ' 8-9).

³⁶ לעיתים קרובות מדובר בניסיון לשאת חן בעיני רשעים: "מותר להחניף את הרשעים בעולם הזה" (בבלי, סוטה מא ע"ב), פעמים חור ציון שמו של רשע מסוים: עשיו (תנחומא ורשה, תולדות, ח, דפוס מנטובא, יד ע"א), קורח (בבלי, סנהדרין נב ע"א), או המן (תנחומא ורשה, ויחי, ו, דפוס מנטובא, כב ע"ג).

³⁷ בהערה 12 לעיל מצוטטת מקבילה לדרשה זו במכילתא דרבי שמעון בן יוחאי. השוו: "יודעין הן הנביאים שאלוהו אמיתי ואינן מחניפין לו" (ירושלמי, ברכות ז, ג (יא ע"ג); מגילה ג, ו (עד ע"ג)). יש לציין שכבר במקרא הייתה התוכחה כלפי האלהים ניגוד לדרכו של החנף: "הוֹ יִקְטְלֵנִי לוֹ אֶחָל אֶךְ דָּכְכִי אֶל פָּנָיו אוֹכִיחַ. גַּם הוּא לִי לִישׁוּעָה כִּי לֹא לִפְנָיו חֲנָף קָבֹא" (איוב יג 15-16).

³⁸ מקבילה: ויקרא רבה, טז, ה (מהדורת מרגליות, עמ' שנז).

³⁹ מקבילות: פסיקתא דרב כהנא, י, ה (מהדורת מנדלבוים, עמ' 166); תנחומא (ורשה), ראה, יד (דפוס מנטובא, צז ע"ג).

שצריך לפרסם את השינוי שחל במעשיהם ואת מעמדם החדש. בני האדם הנוהגים כך מכונים "חנפים". נראה שהמילה "חנפים" מתפרשת כאן על פי המשמעות המקראית "רשעים", ועם זאת נעשה כאן שימוש ברכיב משמעות הקשור ללשון חז"ל: החנפים הם רשעים שאינם ידועים ככאלה, דהיינו רשעים נסתרים, ובשל כך צריך לחשוף אותם.⁴⁰ ייתכן שכדי לדייק יותר, צריך לומר שבמקור זה המשמעות של "חנף" היא "מכסה ומסתיר את מעשיו", ולא רק "שקן או 'מעמיד פנים'". כך עולה ביתר שאת מהמדרש האמוראי המאוחר, מדרש תהלים:

'בבא דואג האדומי', זהו שאמר הכתוב 'תכסה שנאה במשאון תגלה רעתו בקהל'. תני ר' חייא: מפרסמין את החנפין מפני חילול השם, שנאמר 'ובשוב צדיק מצדקו ועשה עול'. ולמה הקב"ה נותן דרך רע לפניו, בשביל לפרסם מעשיו לבריות שלא ידע בו דבר בשביל העבירות, והיו העבירות קוראות תיגר כנגד מידת הדין. בשביל כך הקב"ה מפרסם מעשיו למי שהיא מחניף לחבירו. בוא ולמד מדואג שהיה ראש לסנהדרין [...] ובשביל מדת לשון הרע אע"פ שהיתה בו תורה פירסמו הכתוב שהוא בעל הלשון. כדי להודיע לבריות מעשיו שלא יבוא ליפרע ממנו. ויהו קורין תיגר לפני מידת הדין. לפיכך כתיב 'בבוא דואג האדומי' (מדרש תהלים, נב, ג, מהדורת בובר, קמב ע"ב).

מדרש זה מסביר מהו חילול ה' שבגללו צריך לפרסם את החנפים – החשש שהעונש שיבוא על הרשע יוביל לפקפוק באמת שבמידת הדין. כך נהג הקב"ה באשר לדואג, שהיה ידוע כצדיק, ראש לסנהדרין, ופרסם את מעשיו במקרא (תהלים פרק נב). מה היו מעשיו של דואג? הוא היה בעל לשון, כלומר סיפר לשון הרע (על כוהני נוב, וראו שמואל א פרק כב). אדם המספר לשון הרע נקרא "מחניף לחברו",⁴¹ שכן חטא זה של לשון הרע הוא דיבור פסול, אשר נעשה בהסתרה: "אמר דוד לפני הקב"ה, רבונו של עולם בא דואג וסיפר לשון הרע עלי [...] באו הזיפים [...] לא נתנו בדעתם על מה שכתוב בתורה 'ארור מכה רעהו בסתר'" (מדרש תהלים, נד, ג, מהדורת בובר, קמב ע"ב). הפסוק שבו פותחת הדרשה מחדד עוד את המשמעות של מחניף במקרה זה: "תַּכְסֶּה שֶׁנֶּאֱמָר בְּמִשְׁאֹן תִּגְלֶה רָעְתּוֹ בְּקֹהֶל" (משלי כו 26), דהיינו: מי שמנסה לכסות ולהסתיר את שנאתו, סופו שרעתו תתגלה בקהל. אם כן, מדרש זה מדגיש ש"מחניף" מכסה את מעשיו הרעים ומעלימם.

יש לציין שהקשר בין חטא לבין הסתרה אינו מתקיים רק בשורש חנ"פ. בחיבור הכיתתי מגילת חכמת רז נהיה ב⁴² מוזכרים כמה מיני רשעים, ואחד מהם הוא "נעלם".⁴³ יהודה ליאון פאלאש כבר דן בהרחבה בקשר שבין כיסוי להטעיה ולהסתרה פסולה בכמה שורשים בשפות השמיות בכלל (בג"ד, מע"ל, גל"ם, חמ"ר, כפ"ר, טפ"ל-תפ"ל, חת"ל, שק"ר-שק"ר-סק"ר).⁴⁴

⁴⁰ ואכן, יסטרוב, מילון (לעיל הערה 34), 485 מחרגם כך: "You may expose the Hypocrites to prevent" defamation of the divine name. השימוש בפועל "to expose" מלמד על דבר מה מוסתר שצריך לחשוף. בחרגום זה יסטרוב הולך בעקבותיו של יעקב לוי, ראו: לוי, מילון (לעיל הערה 34), כרך ב, 83. ראוי לציין שיסטרוב (גם כאן בעקבות לוי) חרגם את חנפים: Hypocrites = צבועים, ולא כמו שהצעתי.

⁴¹ ואכן בחרגום איוב, "חֲנִיף" מומר בשיטחיות ב"דילטור", וראו: סוקולוף, א"י (לעיל הערה 22), 146.

⁴² ראו: קמרן מגילות ב (לעיל הערה 26), 185, שורה 4.

⁴³ ראו: חנוך ילון, מגילות מדבר יהודה: דברי לשון (ירושלים: קרית ספר, תשכ"ז), 38–39, 88–89; חנוך אריאל, "מתמוטטים, כושלים, נידחים ושבויים: עיוני סמנטיקה ופירוש בדימויי החטא במגילות", מגילות יג (תשע"ז), 4, ובהערה 3 שם. הקשר שבין עלם לחטא ולעוון מסייע בהבנת התקבולת בפסוק הבא: "שִׁפְהָ עֲוֹנֵינִי לִנְגֹּךְ עֲלִמְנִי לְמֹאֵר פְּנִיךְ" (תהלים ז 8), וראה: בד"ב (לעיל הערה 2), 761; מילון העברית המקראית (לעיל הערה 2), 804.

⁴⁴ Jehuda Leon Palache, *Semantic Notes on the Hebrew Lexicon*, trans. and ed. R.J. Zwi Werblowsky, (Leiden: 1959), 10–12.

לאור כל זאת אפשר לשוב ולפרש את הדרשה שממנה יצאנו לדיון הזה. "אתם גרמתם לארץ שתהא מחנפת את הדם" משמעו "אתם גרמתם לארץ להעלים / לכסות את הדם", ובכך הפסוק "וְלֹא תַחְנִיפוּ אֶת הָאָרֶץ" מתפרש על פי משמעות אפשרית של "תחניפו" בלשון חז"ל.⁴⁵ יש לעמוד על כך שלפי הצעה זו, הפועל "מחנפת" אינו מורה רק על כיסוי והעלמה מופשטים, אלא גם על כיסוי פיזי של ממש. אומנם לא מצאתי עוד דוגמה לשימוש ב"חנף" בלשון חז"ל ככיסוי פיזי, אך מעתקים סמנטיים מן המוחשי אל המופשט ומן המופשט אל המוחשי יכולים להתרחש,⁴⁶ ואין זה מן הנמנע לשער שכך אירע כאן.

אם כן, על פי דרשה זו, על אשמתם של המחפים על הרוצח נוספת אף אשמתה של הארץ, השותפה בחיפוי זה כשהיא מעלימה את הדם ומסייעת בהסתרת הרצח. ברי שפירוש זה אינו עולה בקנה אחד עם פשטי המקראות, העוסקים בחילול הארץ הנגרם בשל חטאי בני האדם בלבד,⁴⁷ ולא בחטאי הארץ עצמה. אף על פי כן, נראה שההקשר שבו מופיע הפסוק – תוכחה על הניסיון לחפות על הרוצח במזיד ולהמתיק את עונשו בדרכים שונות – מסייע בידי הדרשן, העוסק אף הוא בהסתרת הרצח. כך, לפי הדרשן, מטיח המקרא כלפי המנסים להקל על הרוצח: לא די לכם בכך שחיפיתם אתם על הרוצח, אלא אף החטאתם את הארץ, וגרמתם לה להשתתף אתכם בהעלמת הרצח ובחיפוי על הרוצח.

המסר העולה מן הדרשה, ולפיו הארץ חוטאת בכך שהיא מכסה על הדם, משקף רעיון קדום, שכבר מופיע במקרא, ופותח במידה רבה בידי חז"ל. את הטענה הזאת אנסה להוכיח בפרקים הבאים.

3. "אָרֶץ אֶל תְּכַסֶּי דָּמִי"

כבר בסיפור הרצח הראשון המופיע במקרא יש התייחסות מפורשת לספיגת הדם באדמה:

וַיֹּאמֶר קִין אֶל הֶבֶל אָחִיו וַיְהִי בְהִיּוֹתָם בְּשָׂדֶה וַיִּקָּם קִין אֶל הֶבֶל אָחִיו וַיַּהַרְגֵהוּ. וַיֹּאמֶר ה' אֶל קִין
אֵי הֶבֶל אָחִיךָ וַיֹּאמֶר לֹא יָדַעְתִּי הֲשֹׁמֵר אָחִי אָנֹכִי. וַיֹּאמֶר מַה עָשִׂיתָ קוֹל דְּמֵי אָחִיךָ צֹעֲקִים אֵלַי מִן
הָאֲדָמָה. וְעַתָּה אָרוּר אֲתָה מִן הָאֲדָמָה אֲשֶׁר פָּצְתָה אֶת פִּיהָ לְקַחַת אֶת דְּמֵי אָחִיךָ מִיָּדְךָ. כִּי תַעֲבֹד אֶת
הָאֲדָמָה לֹא תִסֵּף תֶּת כֹּחָהּ לָךְ נָע וָנָד תִּהְיֶה בָאָרֶץ (בראשית ד 8-12).

העונש המוטל על קין הוא שהאדמה לא תוסיף לתת לו את כוחה, וכך הטומאה והחילול שנגרמו לה בעטיו של הרצח הותירו בה את רושםם.⁴⁸ ייתכן שהקללה המוטחת בקין "אָרוּר אֲתָה מִן הָאֲדָמָה אֲשֶׁר פָּצְתָה אֶת פִּיהָ לְקַחַת אֶת דְּמֵי אָחִיךָ מִיָּדְךָ" מלמדת אף על קללה המוטלת על האדמה בפני עצמה בשל חטאה. דבר זה תלוי

⁴⁵ פירוש דרשני של המקרא על פי לשון חז"ל אינו תופעה נדירה, וראו, למשל: גד בן-עמי צרפתי, "עיונים בסמנטיקה של לשון חז"ל ובדרשותיהם", לשוננו כט (תשכ"ה), 238-244; לשוננו ל (תשכ"ו), 29-40 (להלן: צרפתי, סמנטיקה); ברויאר, הלשון (לעיל הערה 6); אהרן גלצר, "הבסיס הלשוני של המדרש לפי מדרש ספרי במדבר" (עבודת גמר לתואר מוסמך, האוניברסיטה העברית בירושלים, תשע"ו), 35, 47-48, 51-52, 56, 58-66.

⁴⁶ ראו, למשל: צרפתי, סמנטיקה (לעיל הערה 45), 239-242.

⁴⁷ יש לציין שאף הדרשות הסמוכות לדרשה שאנו דנים בה מפרשות כך את התוצאה של שפיכות דמים: "כי הדם הוא יחניף את הארץ", ר' יאשיה היה אומר בלשון נוטריקון כי הדם הוא יחנן אף על הארץ [...] 'ולא תטמא את הארץ אשר אתם יושבים בה', מגיד הכתוב ששפיכות דמים מטמא את הארץ ומסלקת את השכינה, ומפני שפיכות דמים חרב בית המקדש". ראו גם: מכילתא דרבי ישמעאל, נזיקין, יג (מהדורת הורוויץ, עמ' 292); שבתא (כי תשא), א (מהדורת הורוויץ, עמ' 340).

⁴⁸ ראו, למשל: אלכסנדר רופא, "עגלה ערופה", תרביץ לא (תשכ"ב), 119-143 (להלן: רופא, עגלה), בעיקר עמ' 135-137. ראו גם את הספרות המפורטת בהערה 1 לעיל, ובעיקר שטיינמץ, ענישה, 54-59.

בדרך שבה נפרש את המילית "מן" – "מן המקור" או "מן היתרון".⁴⁹ אומנם סביר יותר לומר ש"מן" במשפט הזה מביעה את מקור הקללה, ו"ארור אתה מן האדמה" מלמד שקללתו של קין תבוא מן האדמה בכך שהיא לא תוסיף לתת לו את כוחה.⁵⁰ ברם, אפשר גם לפרש ש"מן" כאן מביעה יתרון, ונאמר שקין יקולל יותר ממה שנתקלה האדמה.⁵¹ הפירוש השני יכול להסתייע מכך שהאדמה עצמה מתוארת כפעילה – "אֲשֶׁר פָּצְתָה אֶת פִּיהָ לִקְחַת אֶת דְּמֵי אָחִיהָ מִיָּדָה". כמו כן, ה' מדגיש בדבריו לקין שאין די בספיגת הדם באדמה להסתיר את הרצח מפניו – "קוֹל דְּמֵי אָחִיהָ צֹעֲקִים אֵלַי מִן הָאֲדָמָה". דומה אפוא שמוכנותה של האדמה לספוג את הדם יכולה להתפרש כניסיון להעלים ראיות ולחפות על הרצח, ובשל כך אף היא מקוללת.

אף על פי שהאפשרות הפרשנית הזאת נראית מסופקת למדי ביחס לפשט המקרא, היא עולה בקול ברור מן המדרש הבא, העוסק בפסוק "נְטִיתָ יְמִינְךָ תִּבְלַעְמוּ אֶרֶץ" (שמות טו 12):

'נטית ימינך' – מגיד שהים זורקן ליבשה ויבשה לים. אמרה היבשה, מה אם בשעה שלא קיבלתי אלא דמו של הבל יחידי נאמר לי 'ועתה ארור אתה מן האדמה' וג'. ועכשיו היאך אני יכולה לקבל דמן של אוכלוסין הללו. עד שנשבע לה הקב"ה שאיני מעמידך בדין, שנאמר 'נטית ימינך'. אין ימין אלא שבועה, שנאמר 'נשבע יי בימינו' וג' (מכילתא דרבי ישמעאל שירה, ט, מהדורת הורוויץ, עמ' 145).

לפי דרשה זו, המשתקפת גם בכמה תרגומים ארמיים לפסוק,⁵² האדמה זוכרת את הקללה שבאה לה אפילו בשל קבלת דמו של אדם יחיד – הבל, ולכן היא מבקשת להימנע מקבלת דמם של אוכלוסין הללו, המצרים שטבעו בים סוף.⁵³ רק שבועתו של ה' שבמקרה הזה לא יעמיד אותה לדין על שותפות בהסתרת הרצח משכנעת את האדמה לקבל את דמם ואת גופותיהם של המצרים.⁵⁴ ובאמת, הדרישה כלפי הארץ להימנע מהעלמת מעשי עוול באמצעות בליעת הדם נאמרת במפורש בדברי איוב: "אֶרֶץ אֵל תִּכְסֶּי דָּמִי וְאֵל יִהְיֶה מְקוֹם לְזַעֲקָתִי" (איוב טז 18).

49. ראו: שמואל פסברג, מבוא לתחביר לשון המקרא (ירושלים: מוסד ביאליק, תשע"ט), 62, 129.

50. כך, למשל, מפרשים הראב"ע והרמב"ן. לפי פירוש זה, העונש על הדמים הצועקים מן האדמה (פסוק 10) הוא קללה, המגיעה מן האדמה.

51. כך מציעים רס"ג ורש"י. ראו גם: בראשית ג 17; ה 29.

52. "...לא ימא הוה בעי למטמע יתהון ולא ארעא הות בעיא למבלע יתהון דחילא הות ארעא למקבלא יתהון מן בגלל דלא יתבעון גבה ביום דינא רבא לעלמא דאחי היכמא דיתבע מינה דמיה דהבל מן יד ארכינת יד ימינך ייי בשבועה על ארעא דלא יתבעון מינה לעלמי דאחי ופתחת ארעא פומה ובלעת יתהון" (המיוחס ליונתן). ראו גם תרגום נאופיטי ותרגום הקטעים.

53. והשוו: "מיום שפתחה הארץ את פיה וקיבלתו לדמו של הבל שוב לא פתחה" (בבלי, סנהדרין לז ע"ב).

54. רעיון זה פותח גם בפיוט מימי הביניים, וראו: אהרן גלצר, נפש מרדכי – סליחות מבוארות נוסח פולין (מעלה אדומים: מכון תורת אמת, תשע"ה), 58, הערה 16.

יש לציין שבספר אדם וחוה (ספר חיצוני, המתאר את קורות אדם וחוה מגירושם מגן עדן ועד מותה של חוה. מקובל שהתחבר בעברית לפני חורבן הבית השני) עולה שהאדמה סירבה לקבל לתוכה את גופתו של הבל, אך הנימוק לכך אינו החשש מקללה שתבוא עליה: "כי נשאר בלי קבורה מן היום אשר הרגו קין [...] כי לא קבלה אותו האדמה לאמר לא אקבל גוף חבר עד אשר יבוא אלי גוש האדמה הנוצר ממני [...] וישימוהו על סלע עד אשר מת אביו" (ספר אדם וחוה, נוסח יווני, מ, מהדורת הרטום, 24–25; וראו מהדורת כהנא, עמ' טז). גם בספר היובלים (ספר חיצוני, הכולל שכתוב של התורה מתחילתה ועד אמצע חומש שמות. מקובל שהתחבר בעברית בידי יהודים במאה ה-2 לפנה"ס) נאמר באשר לאדם "ראשון הוא אשר נקבר באדמה" (ד, כט, מהדורת ורמן, 194, וראו מהדורת כהנא, עמ' רכט). במדרש בראשית רבה (מדרש אמוראי קדום) מופיעה הטענה שהאדמה לא ידעה איך לקבל את דמו של הבל, והנימוק שניתן לכך דומה לנימוק המוזכר בספר אדם וחוה: "לעלות למעלן לא היתה יכולה שעדיין לא עלת לשאן נשמה ולמטן לא היתה יכולה שעדיין לא נקבר שם אדם והיה דמו מושלך על העצים ועל האבנים" (בראשית רבה, כב, ט, מהדורת תיאודור אלבק, עמ' 216), וראו גם משנה, סנהדרין ד, ה. עיסוק מגוון זה בסירוב האדמה לקבל דם או גופה יכול ללמד שזו מסורת קדומה, אשר לובשת פנים אחרים, וזוכה לנימוקים מגוונים במקורות שונים. אך שאלה זו עוד זקוקת דרישה וחקירה, והיא חורגת מענייננו כאן.

פסוקים אחרים מלמדים שהימנעות מהעלמת הדם מסייעת בהנכחת מעשי העוול, ומקדמת את הענישה: "כִּי הִנֵּה ה' יֵצֵא מִמְּקוֹמוֹ לִפְקֹד עֹזֶן יֹשֵׁב הָאָרֶץ עָלָיו וְגִלְתָּהּ הָאָרֶץ אֶת דְּמֵיהָ וְלֹא תִכְסֶּה עוֹד עַל הַרוּגֶיהָ" (ישעיהו כו 21); "לִכְנֹן כֹּה אָמַר אֲדֹנָי ה' אוֹי עִיר הַדְּמִים [...] כִּי דָמָה בְּתוֹכָהּ הָיָה עַל צַחִיחַ סִלַּע שְׁמָתָהּ לֹא שִׁפְכָתָהּ עַל הָאָרֶץ לְכִסּוֹת עָלָיו עֶפֶר. לְהַעֲלוֹת חֲמָה לְנֶקֶם נֶקֶם נָתַתִּי אֶת דָּמָה עַל צַחִיחַ סִלַּע לְבִלְתִּי הַכִּסּוֹת" (יחזקאל כד 6-8).⁵⁵ כך מתפרשים הפסוקים מספר יחזקאל במדרש האמוראי הזה:

הרגו את זכריה [...] ולא נהגו בדמו לא כדם הצבי ולא האיל ולא כדם הציפור. תמן [=שם] כתיב [=כתוב] 'ואיש איש מבית ישראל ומן הגר הגר בתוכם אשר יצוד ציד חיה או עוף אשר יאכל ושפך את דמו וכסהו בעפר'. ברם הכא [=כאן] 'כי דמה בתוכה היה על צחית סלע שמתהו' וג'. כל כך למה? 'להעלות חימה לנקום נקם נתתי את דמה על צחית סלע' [...] וכיון שעלה נבזראדן היתחיל הדם תוסס [...] מיד נטל אלף ושמנים פרחי כהונה והרגן עליו עד שהגיע הדם לקברו של זכריה [...] ועדיין הדם תוסס. בההיא שעתא [=באותה שעה] נוף ביה [=בו]. אמר ליה [=לו]: מה את סב [=סבור]? מה את בעי [=רוצה] נובד [=יאבד] כל אומתך עליך? באותה שעה נתמלא הקב"ה רחמים [...] רמו הקב"ה לאותו דם ונבלע במקומו (פסיקתא דרב כהנא, טו, ז, מהדורת מנדלבויס, עמ' 258-259).⁵⁶

לפי המדרש, דמו של זכריה הנביא לא כוסה בעפר, אלא נשאר על סלע צחית, והצגתו הגלויה של הדם במקדש שימשה בסיס לנקמה. כאשר הגיע למקדש נבזראדן, עבדו של מלך בבל, החל תוסס דמו של הנביא זכריה. ומתוך ניסיון להשקטו שחט עליו נבזראדן, רב טבחים, שמונים אלף פרחי כהונה, ועדיין הדם לא נח. רק כאשר רמו הקב"ה לדמו של זכריה שדי בכך, נבלע הדם באדמה. נראה אפוא שהדם הגלוי מעמיד את הרוצח בסכנה, אך מששקט הדם ונבלע באדמה, מוסר מעליו החשש לנקמה. אם כן, אפשר לראות כאן עוד סיבה שבשלה בליעת הדם באדמה נחשבת לאדמה לחטא – חוץ מהסתרת מעשה הרצח היא אף מסייעת לרוצח להתחמק מעונשו.

4. פרשיית עגלה ערופה

כִּי יֵצֵא חָלָל בְּאֶדְמָה אֲשֶׁר ה' אֱלֹהֶיךָ נָתַן לָךְ לְרִשְׁתָּהּ נָפֶל בְּשָׂדֶה לֹא נֹדַע מִי הַכָּהוּ. וַיֵּצְאוּ זִקְנֵיךָ וּשְׁפָטֶיךָ וּמִדְּרוֹ אֶל הָעָרִים אֲשֶׁר סְבִיבַת הַחֹלֶל. וְהָיָה הָעִיר הַקְּרֹבָה אֶל הַחֹלֶל וּלְקַחוּ זִקְנֵי הָעִיר הַהוּא עֲגֹלָת בָּקָר אֲשֶׁר לֹא עֲבָד כֹּה אֲשֶׁר לֹא מִשְׁכָּה בָעַל. וְהוֹרְדוּ זִקְנֵי הָעִיר הַהוּא אֶת הָעֲגֹלָה אֶל נַחַל אֵיתָן אֲשֶׁר לֹא יֵעָבֵד בוֹ וְלֹא יִזְרַע וְעָרְפוּ שָׁם אֶת הָעֲגֹלָה בְּנַחַל. וְנִגְשׁוּ הַכֹּהֲנִים בְּנֵי לֵוִי כִּי כָם בָּחַר ה' אֱלֹהֶיךָ לְשָׂרְתוֹ וּלְכַרְךָ בְּשֵׁם ה' וְעַל פִּיהֶם יִהְיֶה כָל רִיב וְכָל נִגְעָה. וְכָל זִקְנֵי הָעִיר הַהוּא הַקְּרֹבִים אֶל הַחֹלֶל יִרְחֲצוּ אֶת יְדֵיהֶם עַל הָעֲגֹלָה הָעְרוּפָה בְּנַחַל. וְעָנוּ וְאָמְרוּ יְדֵינוּ לֹא שָׁפְכוּ אֶת הַדָּם הַזֶּה וְעִיגִינוּ לֹא רָאוּ. כִּפֹּר לְעַמְּךָ יִשְׂרָאֵל אֲשֶׁר פָּדִיתָ ה' וְאַל תִּתֵּן דָּם נָקִי בְּקֶרֶב עַמְּךָ יִשְׂרָאֵל וְנִכְפַּר לָהֶם הַדָּם. וְאַתָּה תִּבְעֶר הַדָּם הַנָּקִי מִקֶּרְבְּךָ כִּי תַעֲשֶׂה הַיֵּשֶׁר בְּעֵינֶיךָ ה' (דברים כא 1-9).

קולמוסים רבים נשתברו על ביאורה של פרשיית עגלה ערופה, ופרשנים וחוקרים עמלו לבאר מהי

⁵⁵ והשוו: "וַיֵּאמֶר יְהוָה אֶל אֶחָיו מֶה בָּצַע כִּי נִהְרָג אֶת אֶחָיו וְכִסְיוֹ אֶת דָּמוֹ" (בראשית לז 26).

⁵⁶ מקבילות: ירושלמי, תענית ד, ה (סט ע"א-ע"ב); בבלי, גיטין נז ע"ב; איכה רבה (וילנא), פתיחתא, כג (עט ע"ב-ע"ג); איכה רבה (בובר), פתיחתא, כג (יא ע"א); קהלת רבה, ג, כ (ק"ז ע"ד).

משמעותם ותפקידם של כל פרטי הטקס: עריפת העגלה, רחיצת הידיים והצהרתם של זקני העיר.⁵⁷ גם חז"ל דנו בפרשייה זו בכמה מקומות,⁵⁸ ודומה שאין אחדות פרשנית ביחסם לפרשייה. על כן, לצורך מאמר זה איני מתכוון להקיף את כלל התפיסות הפרשניות העולות בספרות חז"ל באשר לפרשיית עגלה ערופה, אלא להראות שאפשר למצוא גישה מסוימת אצל חז"ל אשר קושרת, לכאורה, את הפרשייה הזו לתפיסה שהצגנו בסעיפים הקודמים, ולפיה האדמה חוטאת בכך שהיא מקבלת אל תוכה את דמו של הנרצח ומסייעת בהסתרת הרצח.

אלכסנדר רופא⁵⁹ כבר הראה בהרחבה שדין עגלה ערופה מצטמצם אצל חז"ל למציאות שבה מעשה הרצח היה כרוך בשפיכת דם, ודם זה נשפך על האדמה ממש.⁶⁰ כך נאמר במשנה: "נימצא טמון בגל תלוי באילן צף על פני המים. לא היו עורפים. שנ' 'באדמה' לא טמון בגל. 'נופל' לא תלוי באילן. 'בשדה' לא צף על פני המים" (משנה, סוטה ט, ב). עניינן של שלוש מגבלות אלו בכך שהגופה צריכה להימצא על האדמה.⁶¹ על כך נוספה במדרש עוד מגבלה, שמשמעותה היא שהרצח הוביל לשפיכת דם: "'חלל' ⁶² ולא חנוק" (ספרי דברים, פסקה רה, מהדורת פינקלשטיין, עמ' 240).

רופא טוען שההסבר לצמצום זה בדין עגלה ערופה הוא שטקס עגלה ערופה נועד להתמודד עם טומאת הארץ, שנגרמה בשל שפיכת הדם עליה.⁶³ כאשר הרוצח ידוע, אפשר לשפוך את דמו, ובכך להעביר את טומאת האדמה. אולם כאן אפשרות זו אינה מתקיימת, ולכן משחזרים את מעשה הרצח באזור מסוים כדי שהטומאה תחול רק על האזור הזה. לפי פירוש זה, מובן מדוע כאשר לא נשפך דם על האדמה, טקס עגלה ערופה אינו נערך. צמצום זה בדין עגלה ערופה עשוי לנבוע גם מהכיוון שהוצג לעיל, ולפיו שפיכת דם הנרצח על האדמה מובילה אותה כביכול להשתתף בחיפוי על הרצח ובהסתרתו, ועל כן האדמה חוטאת ומקוללת. עוול זה מתוקן באמצעות שחזור הרצח בנחל איתן, מקום שבו דמו של הנרצח אינו נבלע באדמה, אלא נותר גלוי על צחיח סלע.

57. לסקירה מקיפה של הדיון בנושא ראו: רופא, עגלה (לעיל הערה 48); שמואל אפרים לוינשטאם, ערך: עגלה ערופה, אנציקלופדיה מקראית (ירושלים: מוסד ביאליק, תשל"ב), ו, 77-79 (להלן: לוינשטאם, עגלה); יעקב ח' טיגאי, מקרא לישראל: דברים (תל אביב: הוצאת עם עובד והוצאת מאגנס, תשע"ו), 521-528 (להלן טיגאי, דברים); Jeffrey H. Tigay, *The JPS Torah Commentary - Deuteronomy* (Philadelphia-Jerusalem: The Jewish Publication Society, 1996), 191-193, 380-381.

58. ביאור שיטתי לפרשייה זו מופיע במדרשי התנאים לחומש דברים, במשנה, סוטה ט, בחוספתא, סוטה ט ובשני החלומדים למסכת סוטה.

59. רופא, עגלה (לעיל הערה 48), 132-133, וראו גם: שמש, עונשים (לעיל הערה 1), 139.

60. מנגד לוינשטאם, עגלה (לעיל הערה 57), 77, סבור שתפקידן של מגבלות אלו הוא לצמצם את שכיחות דין עגלה ערופה ולבטלו. הוא מוצא חיזוק לאפשרות הזו אף בהלכות נוספות: "ואין ירושלם מביאה עגלה ערופה" (משנה, סוטה ט, ב); "משרבו הרוצחנים בטלה עגלה ערופה" (שם, משנה ט). עוד הלכה שיכולה להיות רלוונטית לעניין הזה: "והלא בידוע שזקני בית דין אינם שופכי דמים, ומה ת"ל 'ידינו לא שפכו' שלא יהיו גדמים, 'ועינינו' שלא יהיו סומים, 'והרידו' שלא יהיו חגרים" (מדרש תנאים לדברים, כא, ז, מהדורת הופמן, עמ' 126), וראו עוד: "כי ימצא פרט לממצא עצמו" (מדרש תנאים לדברים, כא, א, מהדורת הופמן, עמ' 123).

61. ראו עוד: "למה נאמר 'נופל', אלא שאפלו הרוג ותלוי באילן לא היו עורפין" (תוספתא, סוטה ט, א, מהדורת ליברמן, עמ' 209); "תני[=שנה] ר' יוסי בירבי בון בשם ר' יוחנן נמצא עומד על מיטתו והסכין תקועה בליבו אין עורפין" (ירושלמי, סוטה, ט, ב (כג ע"ג)).

62. "וכל אשר יגע על פני השדה בחלל חרב או בַּמֶּת" (במדבר יט 16); "אֲשֶׁכֶּר חֲצִי מִדָּם וְחֻבֵּי הָאֶחָד בְּשֶׁר מִדָּם חָלַל וְשָׁנָה" (דברים לב 42). ראו גם: שמואל ב כג 8; יחזקאל כח 23; נחום ג 3.

63. ניסיונו של רופא להסיק מפרשנותם של חז"ל למקרא על החוק המקראי עצמו אינו חף מבעיות, ורופא, עגלה (לעיל הערה 48), 134, הערה 59, אכן נדרש לכך, ומסביר מה הן הנסיבות שבהן, לדעתו, אפשר לעשות זאת. בכל אופן, מטרחנו כאן אינה לפרש את המקרא עצמו, אלא לראות איך חז"ל הבינו אותו.

כך עולה מעיון בפרשנותם הדחוקה של חז"ל לצירוף "נחל איתן". משמעותה של המילה "איתן" עצמה לא נתבררה לגמרי. יש המסבירים שהיא מורה על כוח ועל חוזק,⁶⁴ ויש המסבירים שהיא מורה על התמדה.⁶⁵ אף על פי כן, סביר מאוד שהצירוף "נחל איתן" מורה על מקום שבו זורמים מים רבים בכוח, כמו שעולה ממקומות אחרים שבהן מופיע צירוף זה או צירוף הדומה לו: "וַיִּגְדַּל כַּמִּים מִשְׁפָּט וַיִּצְדָּק כְּנַחַל אֵיתָן" (עמוס ה' 24); "אַתָּה בְּקֶעֱת מַעֲיֵן וְנַחַל אַתָּה הוֹבִשֶׁת נְהָרוֹת אֵיתָן" (תהלים עד 15).⁶⁶ אולם, חז"ל נמנעו מלפרש כך, והדעה השכיחה בספרות חז"ל היא ש"איתן" בצירוף "נחל איתן" הוא "קשה", למשל "ומורידין אותה אל נחל איתן", 'איתן' כשמועו קשה" (משנה, סוטה ט, ה).⁶⁷ לפי דברינו, פרשנות זו לצירוף "נחל איתן" עשויה לנבוע מתפיסה שעריפת העגלה שם נועדה להבטיח שהדם בטקס המשחזר את הרצח לא ייבלע בקרקע, כפי שנבלע בה דמו של החלל שבשלו הגענו לטקס זה, וכך ייעשה תיקון מסוים למעשה האדמה, שהסתירה את הדם.⁶⁸

5. חתימה

הפסוק "וְלֹא תַחְנִיפוּ אֶת הָאָרֶץ אֲשֶׁר אַתֶּם בָּהּ כִּי הָדָם הוּא יַחְנִיף אֶת הָאָרֶץ וְלֹאֲרֹץ לֹא יִכְפֹּר לְדָם אֲשֶׁר שָׁפַךְ בָּהּ כִּי אִם בְּדָם שִׁפְכוֹ" (במדבר לה 33) מצווה לשפוך את דמו של הרוצח, ובכך לכפר על דם הנרצח, שנשפך על הארץ, ולמנוע מדם זה להחניף את הארץ, כלומר לטמא אותה. כך עולה מהוראתו של השורש חנ"פ בלשון המקרא: "חילול", "טומאה". אולם, בדרשה תנאית סתומה עולה כיוון אחר: "ולא תחניפו את הארץ – אתם גרמתם לארץ שתהא מחנפת את הדם" (ספרי במדבר, פסקה קסא, מהדורת כהנא, עמ' 551). לפי דרשה זו, הפסוק מצווה להימנע מלגרם לארץ "שתהא מחנפת את הדם", ומשמעותה של הדרשה לא נתבררה לגמרי עד עתה. לפי הצעתי, דרשה זו מבוססת על שני מרכיבים. ראשית, "תחניפו" בבניין הפעיל מתפרש כפועל גורם. שנית, המדרש פירש את הפסוק על פי המשמעות של "להחניף" בלשון חז"ל, ועל כך נוספת הטענה ש"להחניף" בלשון חז"ל אין משמעו רק "להעמיד פנים" או "להוליך שולל", אלא גם "לכסות" ו"להעלים". לפי הצעה זו, משמעותו של המשפט "אתם גרמתם לארץ שתהא מחנפת את הדם" היא "אתם גרמתם לארץ להעלים / לכסות את הדם". אם כן, לפי המדרש, מעשי רצח אינם רק מטמאים את הארץ, כמו שעולה במפורש מן המקרא, אלא גם גורמים לארץ לחטוא בחיפוי על מעשה הרצח ובהסתרתו. כיוון פרשני זה עלה בקול חלש ומהוסס כבר במקרא עצמו, והוא פותח בהרחבה בספרות חז"ל. בכך אנו חושפים עוד נדבך בתאולוגיית הדם המקראית, ושופכים אור על כמה מקומות בספרות חז"ל.

חוץ מביאורה של דרשה אחת ופיתוחו של הרעיון המתגלה בה הומחש כאן הקושי הגדול להבין את דרשות

⁶⁴ מילון העברית המקראית (לעיל הערה 2), 36; מנחם בן ישר, "על מעשה עגלה ערופה", דף שבועי מאת היחידה ללימודי יסוד ביהדות 874 (רמח גן: אוניברסיטת בר-אילן, תש"ע), הערה 5.

⁶⁵ בד"ב (לעיל הערה 2), 450. סקירה מקיפה של עניין זה ראו אצל טיגאי, דברים (לעיל הערה 57), 523–524.

⁶⁶ ראו גם: ספר בן-סירא, מ, יג, מהדורת מפעל המילון ההיסטורי, עמ' 43. כך מפרש גם הרמב"ם: "ומורידין אותה אל נחל שהוא שוטף בחזקה, וזהו איתן האמור בתורה" (משנה תורה, הלכות רוצח ושמירת הנפש ט, ב).

⁶⁷ ראו גם: ספרי דברים, פסקה רז (מהדורת פינקלשטיין, עמ' 242); מדרש תנאים לדברים, כא, ד (מהדורת הופמן, עמ' 124); בבלי, סוטה מו ע"א. והשוו לחרגום השבעים: *φάραγγα τραχέα* (עמק קשה). בצד זאת מופיעה גם הדעה, הנובעת, ככל הנראה, מהמשך הפסוק "אֲשֶׁר לֹא יִצְבֹּד בּוֹ וְלֹא יִצְבֹּעַ", ש"איתן" הוא "בור": "אין איתן אלא בור" (מדרש תנאים לדברים, שם). כך עולה גם מהתרגומים הארמיים למקרא.

⁶⁸ ראו: פירוש שד"ל לתורה (ירושלים: הוצאת כרמל, תשע"ו), 116.

חז"ל. הדרשנים אינם מוסרים בגלוי מהם המניעים שהובילו אותם להציע פרשנות מסוימת, ומה היא המתודה הדרשנית שבה הם משתמשים. על כן, קשה מאוד לרדת לעומקה של דרשה, וצריך לעמול כדי לחשוף את כל רבדיה. ואכן, כך אירע גם באשר לדרשה שעליה נסוב מאמר זה. הדרשן לא הצביע במפורש על המתודה הדרשנית המורכבת שבה השתמש, לא הסביר במפורט את הרעיון שהארץ חוטאת בהסתרת דמו של הנרצח, ולא הזכיר אפילו ברמז קל את שאר המקומות במקרא ובספרות חז"ל שבהם מתגלה רעיון זה.

דניאל להמן

החוג להיסטוריה
האוניברסיטה העברית בירושלים

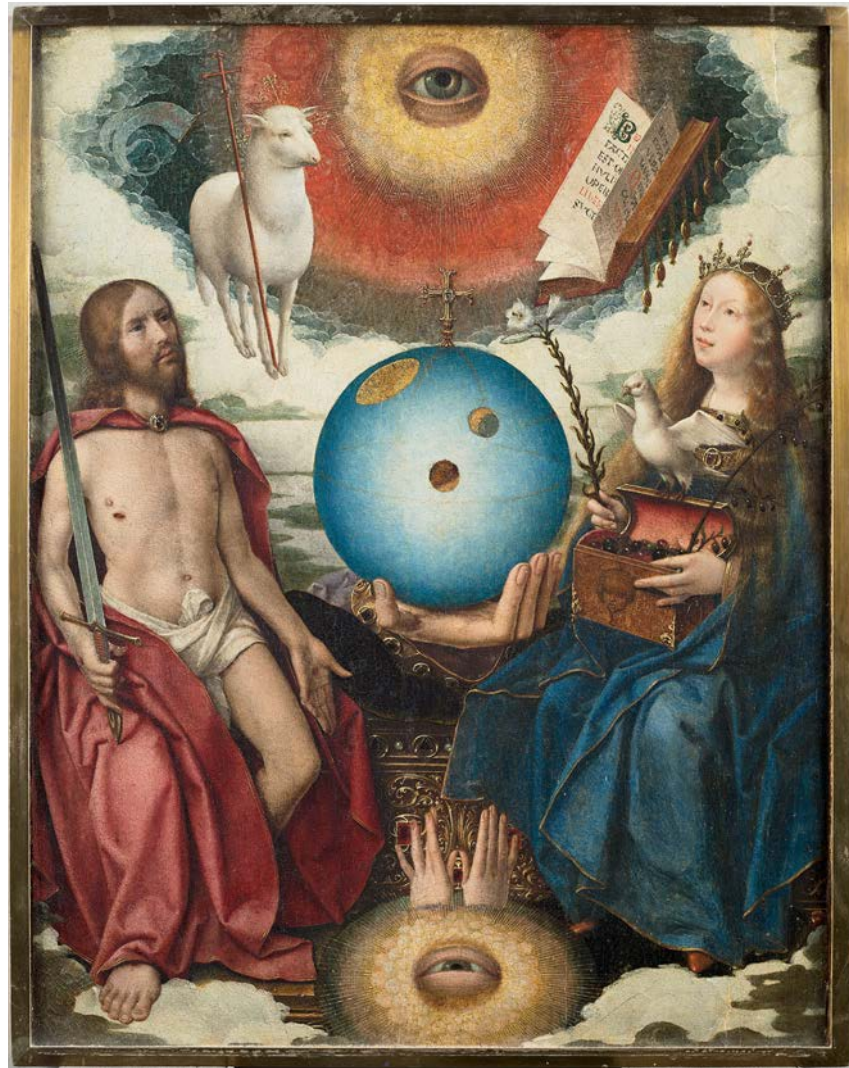
אפוקליפסה של משבר נוצרי: אלגוריה קדושה של יאן פרובוסט בתגובה לראשית הרפורמציה

אלגוריה קדושה, ציור משנת 1520 בקירוב, המיוחס לאומן הפלמי יאן פרובוסט (Provoost), היא יצירה חידתית. הציור גדוש בדימויים המושרשים היטב במסורת האיקונוגרפית הנוצרית, אך שילובם יחד אומר דרשני. לכך מתווסף אופיו הסוריאליסטי של הציור – הידיים הגלמודות, העיניים היחידות – החריג הן ביחס לשאר יצירותיו של פרובוסט הן בנוף האומנותי הצפון-אירופאי בימי הביניים המאוחרים.

מאמרי מבקש להפיג, ולו מעט, מן האניגמטיות שאופפת את הציור. שלא כמו ניסיונות קודמים לפרש את היצירה, המתמקדים לרוב בעיניים המיוותמות והמתמיהות, אציע התבוננות רחבה יותר במערך הסימבולי של הציור כולו. כפי שאראה, שזורות באלגוריה קדושה המוסכמות האיקונוגרפיות של ציורי יום הדין האחרון באומנות ההולנדית בת התקופה, ובהם ארבעת ציורי יום הדין האחרון של פרובוסט עצמו. ואולם, המוסכמות האלה מתגלות כמהופכות באלגוריה קדושה: סמלים הנמצאים דרך כלל בציוד השמאלי של ציורי יום הדין האחרון מופיעים בחלקו הימני של אלגוריה קדושה, ואילו האזור הימני בציורי 'יום הדין' מקביל לזה השמאלי באלגוריה קדושה. מבחינה זו, אפשר לראות את אלגוריה קדושה כתמונת ראי – וממילא, גם כמתארת או מחוללת את המציאות של המביט בה. במילים אחרות, הציור אינו רק אובייקט של מבט, אלא גם יוצר את עולמו של הסובייקט המביט. בתהליך היוצר הזה, כך אני טוען, מנוסחת תגובתו של פרובוסט לענני הסערה הדתית, הפוליטית והחברתית, שהחלו להתקבץ סביבו בעשורים הראשונים של המאה השש-עשרה, והיא הרפורמציה הפרוטסטנטית. למעשה, אלגוריה קדושה והמציאות הגלומה בה נועדו לשמש מפלט מפני הסערה המתקרבת, מעין תיבת נח – הרמוזה אף היא במארג האיקונוגרפי שבציור.

1 - Attributed
to Jan Provoost,
**Sacred Allegory (or
Christian Allegory)**
c. 1520, oil on wood,
50.5 x 40 cm, Louvre,
Paris

© RMN-Grand Palais
(musée du Louvre) / Tony
Querrec



א. ציור חושף, ציור סתום

ביום שישי, 26 באוקטובר 1990, נחנכה סדרת תערוכות במוזאון הלובר בפריז. תחת הכותרת לקחת צדדים (Parti Pris) הוזמנו הוגים ספורים ללקט רישומים וציורים מאוספי המוזאון, להציגם לפני הציבור הרחב ולכונן שיח (propos) סביב היצירות שנבחרו.¹ זכות האוצרות על תערוכת הבכורה, שנערכה לכשלושה חודשים, הופקדה בידי הפילוסוף ז'אק דרידה, והלה ייחד את מיצגו, שכינה זיכרונות של העיוורים (Mémoires d'aveugle), לתמות של ראייה, עיוורון וזיכרון. נוסף על כך, חיבר דרידה ספר הנושא את שמה של התערוכה כפרשנות וכהשלמה למיצג המוחשי.²

מבין היצירות שקיבץ זיהה דרידה ציור אחד, המגלם, לטעמו, את דבר היתכנותה של אומנות נוצרית.

1. ראו את הקדמחם של פרנסואה ויאט (Viatte) ושל רג'יס מישל (Michel), אוצרים במחלקה לאומנויות גרפיות בלובר, לסדרת התערוכות. דבריהם מובאים בתור פתיח לספר שחיבר דרידה על בסיס מיצגו: Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines* (Paris: Réunion des musées nationaux, 1990), 8.

2. Derrida, *Mémoires d'aveugle*. הספר אינו קטלוג של התערוכה גרידא, שכן הוא שונה מן הטקסט שהוצג למבקרים בתערוכה עצמה. כמו כן, בספר דן דרידה בשבעים ואחד ציורים ורישומים, ואילו בתערוכה הוצגו ארבעים וארבע יצירות בלבד.

כנגד הרתיעה האוגוסטינית מ"פיתויי העיניים" וממשיכתם של בני אדם "לתמונות וליצירות שונות של הדמיון"³ כותב דרידה שציר נוצרי עודנו אפשרי, אולם קיומו מותנה בקונברסיה. על הצייר לגאול את מעשה ידיו, להתאים את המבט האנושי למבט האלוהי ולהמיר את העין הארצית בעין שמימית. התהליך הזה, לדידו, מובע היטב בציר אלגוריה קדושה (או אלגוריה נוצרית; תמונה 1), המיוחס ליאן פרובוסט (Provoost), צייר פלמי, שפעל בעשור האחרון של המאה החמש-עשרה וברבע הראשון של המאה השש-עשרה. העין היחידה בתחתית הציור, עיניהם של ישו ומריה – כולן מורמות מעלה, כלפי עין האלוהים, המפציעה מתוך הילת השמש והמוקפת במקהלות מלאכים. לעומת זאת, עינו של האל אינה מופנית אל נקודה אחרת בציר, אלא מישירה את מבטה החוצה, לעבר המציאות כולה. אקט הראייה מתווך אפוא על ידי ההתבוננות בעין האל, הצופה בכול. הדינמיקה הזאת של המבטים, טוען דרידה, פורעת את חובתה האפריורית של האומנות הנוצרית באשר היא. ציורו של פרובוסט מסמל לא פחות מ"סצנת הפתיחה של הציור הקדוש, הצגה-עצמית אלגורית של 'מסדר המבט' הזה, שאליו כל ציר נוצרי מוכרח להשתעבד".⁴

ברוח זו מבאר דרידה את הספר הפתוח עם שבעת חותמותיו המותרים בפינה הימנית העליונה של הציור, פריט השאול מחזון יוחנן, מן האפוקליפסה הנוצרית.⁵ ואכן, מסביר דרידה, אלגוריה קדושה היא אפוקליפסה במובן המילולי של המונח. אלגוריה קדושה היא התגלות: הציור חושף את סוד המבט, את תנאי היסוד של האומנות הנוצרית. "זוהי אפוקליפסה של ציור – כציור נוצרי".⁶

אך למרבה האירוניה, למרות הפן האפוקליפטי של הציור, למרות בולטות העיניים וחדות המבטים, רב הנסתר סביב אלגוריה קדושה על הנגלה. מעט מאוד ידוע על מוצאו או על תולדותיו של הציור: תאריך יצירתו, כותרתו המקורית, זהות בעליו, מיקומו הראשוני – כולם לוטים בערפל. ממדיו קטנים יחסית, 50.5 סנטימטרים אורך על 40 סנטימטרים רוחב, ואולי מלמדים שהציור נועד לשמש לקונטמפלציה או לתפילה אישית.⁷ בשנת 1973 רכש הלובר את הציור, ומאז קיבלה אלגוריה קדושה תהודה מסוימת, בייחוד לאור תערוכתו וספרו של דרידה. למעשה, חלק ניכר מן הספרות הקיימת על הציור מיוחדת יותר לפרשנותו של דרידה מלניתוח היצירה עצמה.⁸

גם זהותו של הצייר אינה נעדרת סימני שאלה. אלגוריה קדושה מיוחסת, כאמור, ליאן פרובוסט, אך שיוך זה אינו בר הוכחה חד-משמעית. למעשה, אפשר לזקוף בוודאות גמורה יצירה אחת בלבד לפרובוסט. הצייר המשוער נולד בשנת 1465 בקירוב במונס (Mons), בירת פרובינציית אֶנו (Hainaut) בארצות השפלה הבורגונדיות (דרום בלגיה המודרנית). פרובוסט הקים, ככל הנראה, את בית מלאכתו הראשון בוואלנסיין (Valenciennes). בשנות ה-90 של המאה ה-15, לאחר שהייה קצרה באנטוורפן, היגר לברוז' (Bruges), אחד

3. אוגוסטינוס, וידויים, תרגום: אביעד קליינברג (תל-אביב: ידיעות ספרים, 2011), 273–274.

4. Derrida, *Mémoires d'aveugle*, 121 (תרגום שלי).

5. חזון יוחנן ה-n.

6. Derrida, *Mémoires d'aveugle*, 123 (תרגום שלי).

7. Geert Warnar, "Eye to Eye, Text to Image? Jan Provoost's Sacred Allegory, Jan van Ruusbroec's *Spiegel der eeuwigher salicheit*, and Mystical Contemplation in the Late Medieval Low Countries," in *Image and Incarnation: The Early Modern Doctrine of the Pictorial Image*, ed. Walter Melion and Lee Palmer Wandel (Leiden: Brill, 2015), 205. קרייג הרביסון בפרט מזוהה עם הגישה המחקרית הרואה בציורים פלמיים מן המאות החמש-עשרה והשש-עשרה אובייקטים דתיים. ראו, למשל, את מאמרו: Craig Harbison, "Visions and Meditations in Early Flemish Painting," *Simiolus* 15 (1985): 87–118.

8. Warnar, "Eye to Eye," 206, n. 7.

ממרכזי התעשייה והמסחר של פלנדריה בימי הביניים המאוחרים, אותה קבע בתור מקום מושבו העיקרי, ובה מילא כמה תפקידים ציבוריים עד לפטירתו ב-1529.⁹

ואולם, פרט לכל עמימות ביוגרפית באשר לציור ובאשר לצייר זהו 'תוכנה' של אלגוריה קדושה שמעורר תמיהה. אלמנטים רבים בציור מושרשים עמוקות במסורת האיקונוגרפית הנוצרית, דוגמת ישו הקם לתחייה, שה האלוהים, הספר ושבעת חותמותיו. עם זאת, צירופם יחדיו בציור אחד אומר דרשני: וכי מה עניין האגנוס דאי (שה האלוהים) של יוחנן המטביל¹⁰ אצל מגילת האפוקליפסה של יוחנן מפטמוס? ואומנם, הפן המפתיע ביותר באלגוריה קדושה, כך נדמה, הוא הפריטים הסוריאליסטיים השלובים בה. הידיים הגלמודות והעיניים המיומנות מפליאות במקורות. קשה להצביע על יצירה דומה, ודאי וודאי בזמן ובמרחב שבהם התהווה הציור. האומנות הצפון-אירופאית בשלהי המאה החמש-עשרה ובתחילת המאה השש-עשרה הייתה דתית ברובה וקונבנציונאלית – עד כדי הומוגנית – בצבינה. המדונה וילדה תוארו תכופות, ועימם סצנות 'שגרתיות' מחייו של ישו: לידה, סגידה, צליבה, תחייה.¹¹ אפילו קורפוס היצירות המיוחסות לפרובוסט עצמו מורכב כמעט בשלמותו מפורמולות דתיות טיפוסיות.¹² בד בבד, תמורות חברתיות וכלכליות עודדו מידה הולכת וגדלה של חזרתיות בציורי התקופה והמקום. כדי להתמודד עם הביקוש הגובר ליצירות אומנות בעקבות צמיחתו של מעמד הביניים, החזיקו ציירים במלאי של תבניות מוכנות בעבור דימויים פופולריים. ואילו הסחר הגובר ביצירות אומנות בשוק החופשי הדחיק את תלותם של הציירים בפטרונים ספציפיים ובדרישותיהם הפרטניות.¹³

אם כן, הסטנדרטיות והרפטיביות המאפיינות את הציור ההולנדי המוקדם רק מדגישות את סתימותה של אלגוריה קדושה. הציור אקלקטי ומשונה, חריג במראהו וחריג בהקשרו. לא ההארה בוקעת מעמו, אלא המסתורין. היאך ניגשים אפוא לחידה שהיא אלגוריה קדושה? במה נותר להיאחז, אם כה הרבה – על אודות הציור, בתוכני הציור – ממנו והלאה?

ב. מיום הדין האחרון לאלגוריה קדושה

בחשבוניתה של העיר ברוז' לשנים 1524–1525 מופיע תשלום ל-"Jan Preuvost" בעבור ציור יום הדין האחרון לבניין העירייה. בשנה שלאחר מכן העניקו רשויות העיר עוד סכום כסף לאומן, הפעם תמורת

9. Cornelia Knust, *Vorbild der Gerechtigkeit: Jan Provosts Gerichtsbild in Brügge mit einem Katalog seiner Werke* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007), 21–29. לביורפיה קצרה של פרובוסט בשפה העברית, לצד דיון על מסע שערך לארץ ישראל, ראו: מרדכי לוי, "במכחול ובמקל צליינים: ציירים מארצות השפלה מראשית המאה השש-עשרה כצליינים ותרומתם לדימויה המציאותי של ירושלים", קתדרה 121 (2006): 87–92.

10. יוחנן א, 29, 36.

11. Craig Harbison, *The Mirror of the Artist: Northern Renaissance Art in its Historical Context* (London: Calmann and King, 1995), 101.

12. אפשר להתרשם ממגוון ציורים של פרובוסט (או כאלה המיוחסים לו) באתר האינטרנט של המוסד ההולנדי להיסטוריה של האומנות (RKD), המאגר הווירטואלי הנרחב ביותר של ציורים: [https://rkd.nl/en/explore/images#filters\[kunstenaar\]=Provoost%2C%20Jan](https://rkd.nl/en/explore/images#filters[kunstenaar]=Provoost%2C%20Jan) (accessed November 14, 2018).

13. Maryan W. Ainsworth, "The Business of Art: Patrons, Clients, and Art Makers," in *From Van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art*, ed. Maryan W. Ainsworth and Keith Christiansen (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1999), 31–37. ראו גם: Harbison, *Mirror of the Artist*, 15–17, 102.

2 – Jan Provoost,
The Last Judgment
 1524–1525, oil on
 wood, 145 x 169 cm,
 Groeningemuseum,
 Bruges / Lukasweb
 – Art in Flanders:
<https://lukasweb.be/en/artwork/last-judgement-99>.



עריכת שינויים ביצירה.¹⁴ ציור זה (תמונה 2), הנמצא כיום במוזאון חרונינגה (Groeningemuseum) בברוו', הוא אפוא היצירה היחידה שאפשר לשייך לפרובוסט על סמך תיעוד חיצוני. בהתאם, יום הדין האחרון דברו' משמש נקודת מוצא ועוגן פוטנציאליים, ומתבקשים לכל דיון בפרובוסט וביצירותיו. כך, בפרק המיוחד לפרובוסט בחיבורו המונומנטלי הציור ההולנדי הישן (*Die altniederländische Malerei*) נתלה מקס פרידלנדר (Friedländer) באותו ציור מוכח ובלעדי, ובאמצעותו בלבד מתווה ומשחזר את מפעל חייו של פרובוסט מראשית עד אחרית.¹⁵

ואכן, במקרה של "אלגוריה קדושה" מסתמן יום הדין האחרון כנקודת ייחוס מועילה במיוחד. כמה וכמה אלמנטים משותפים לצמד היצירות: ישו, הֶלְבוּשׁ בגלימה אדומה עם חרב שלופה בידו, שה האלוהים, האוחז בצלב בין פרסותיו, הגלובוס קרוקייגר (כדור עם צלב בראשו; Globus Cruciger) והספר הפתוח.

14. Max J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei IX: Joos van Cleve, Jan Provost*, Joachim Patenier (Berlin: Paul Cassirer, 1931), 75–76.

15. Ibid., 76–92. מקובל לכנות את פרידלנדר "connoisseur", מומחה לייחוס יצירות אומנות על סמך ניסיון חזותי עשיר ואינטואיציה בריאה, להבדיל מן ההיסטוריון ומחקרו האובייקטיבי. בשל דלותם של המקורות על פרובוסט ועל ציוריו כישורי ה־connoisseur שימושיים כאן במיוחד. על גישתו זו של פרידלנדר וגם על היחס בינה לבין גישות פרשניות אחרות ראו: Bernhard Ridderbos, "From Waagen to Friedländer," in *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception and Research*, ed. Bernhard Ridderbos et. al, trans. Andrew McCormick and Anne van Buren (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005), 243–251. מחקריו הטכנולוגיים של רון ספרונק (Spronk) בעשורים האחרונים איששו חלק ניכר מהשערותיו של פרידלנדר בנוגע לפרובוסט. ראו בפרט את עבודת הגמר שלו לחואר שני: "Jan Provoost, Art Historical and Technical Examinations and Digital Imaging," *Bulletin of the Detroit Institute of Arts* 72 (1998): 66–79. ליצירות ספציפיות, כגון "Tracing the Making of Jan Provoost's 'Last Judgment' through Technical Examinations and Digital Imaging," *Bulletin of the Detroit Institute of Arts* 72 (1998): 66–79. "The Reconstruction of a Triptych by Jan Provoost for the Jerusalem Chapel in Bruges," *The Burlington Magazine* 147 (2005): 109–111.

כמו כן, הדמויות הבולטות ביותר בשני הציורים – עין האלוהים, ישו ומריה באלגוריה קדושה, וישו, מריה ויוחנן המטביל ביום הדין האחרון – מסודרות בקומפוזיציה משולשת. ואילו הגלובוס קרוקיגר מונח בתווך, בין צלעותיו, מתחת לקדקודו העליון ובמרחק שווה משני קדקודיו הצדדיים.

במידה רבה ממשקים אלו צפויים. רוח אסכטולוגית נושבת באלגוריה קדושה, בספר ובחותמותיו ובמושבו של ישו לימין האלוהים,¹⁶ ועל כן זהו אך טבעי שהציור יכתב עם חזיון אחרית הימים של יום הדין האחרון. ואולם, שלא כמו שונותה המובהקת של אלגוריה קדושה, מתגלה יום הדין האחרון כיצירה גנרית למדי הן לעומת שלושת ציורי יום הדין האחרון האחרים, המיוחסים לפרובוסט, הן לעומת ייצוגו השגור של יום הדין האחרון באומנות ההולנדית המוקדמת. בנימה זו, עוד ציור של יום הדין האחרון, המשוך לפרובוסט והמתוארך, להערכתו של פרידלנדר, לתקופה שבה צייר את יום הדין האחרון בברוז', חולק מרכיבים רבים עם זה האחרון.¹⁷ אף ביום הדין האחרון הזה (תמונה 3), השוכן כיום במוסד לאומניות בדטרויט (Detroit Institute of Arts), עוטה ישו גלימה אדומה, וגלובוס קרוקיגר למרגלותיו. אף ביום הדין האחרון הזה מריה ויוחנן המטביל מאגפים את כריסטוס, זו מימינו וזה משמאלו, ואף ביצירה זו מונפת חרב – אם כי כאן אין היא בידיו של ישו, אלא בידי מלאך, הכורע ברך לשמאלו.

3 - Attributed to Jan Provoost, *The Last Judgment* c. 1525, oil on wood, 57.8 x 60.6 cm, Detroit Institute of Arts, Gift of James E. Scripps / Bridgeman Images



אומנם, שלא כמו הציור בברוז', ביום הדין האחרון הזה מעומתת החרב עם שושן, המוגבה בעדינות על ידי מלאך, הכורע לימינו של בן האלוהים. על כל פנים, בכללותם שני 'ימי הדין' בנויים באותה הצורה: ישו ופמלייתו מאכלסים את חצייה העליון של היצירה, ואילו הגיהנום והנידונים ללהבותיו ממלאים את החלק

¹⁶. ראו, לדוגמה, מתי כו, 64 (ומקבילות); אל האפסים א, 20-21.

¹⁷. Friedländer, *Altniederländische Malerei*, 78-79.

4 - Attributed to
Jan Provoost,
The Last Judgment
c. 1525, oil on
wood, 67.7 x 61.5
cm, Hamburger
Kunsthalle, Hamburg
© bpk-Bildagentur /
Hamburger Kunsthalle /
Elke Walford



הימני התחתון של הציור, לשמאלו של ישו, תחת יוחנן והחרב. גן העדן והמקובצים בשערו ממוקמים בחלק השמאלי התחתון, לימינו של ישו, תחת מריה, ובמקרה של יום הדין האחרון בדטרויט, גם תחת השושן. נוסף על כך, יום הדין האחרון בדטרויט מהדק את ההקבלה לאלגוריה קדושה. גם באלגוריה קדושה יש שושן ביד ימינה של מריה כנגד החרב ביד ימינו של ישו. זאת ועוד, בשני הציורים מריה לובשת שמלה בצבע כחול כהה בעלת שוליים זהובים.

מכל מקום, הסממנים המשותפים לציורי יום הדין האחרון בברווז' ובדטרויט נוכחים ברובם גם ביום הדין האחרון שלישי המיוחס לפרובוסט, המתוארך אף הוא, לדעת פרידלנדר, סביב שנת 1525.¹⁸ גם הציור הזה (תמונה 4), כיום במוזאון האומנות של המבורג (Hamburger Kunsthalle), מציג את ישו בגלימה אדומה, גלובוס קרוקיגר תחת לרגליו, וכלולים בו חרב ושושן, יוחנן ומריה, אש הגיהנום ופתחו של גן העדן. אף כאן נעוצה החרב לצד יוחנן, לשמאלו של ישו ומעל לגיהנום – אל מול השושן הצמוד למריה, לימין המשיח ומעל לגן עדן. ובדומה ליום הדין האחרון בברווז', שזורים בציור גם ספר פתוח ושה האלוהים בחיקו של המטביל. באותם רכיבים עיקריים, דהיינו ישו וגלימתו האדומה, גלובוס קרוקיגר לרגליו, מימינו מריה והשושן ומשמאלו יוחנן והחרב, אפשר להבחין גם בעוד יום הדין האחרון של פרובוסט, המתוארך דווקא לשלב מוקדם יותר בקריירה שלו, סביב שנת 1505, והמוצג כיום במוזאון האומנות על שם פוג (Fogg) באוניברסיטת הרווארד (תמונה 5).¹⁹

¹⁸.Ibid., 79.

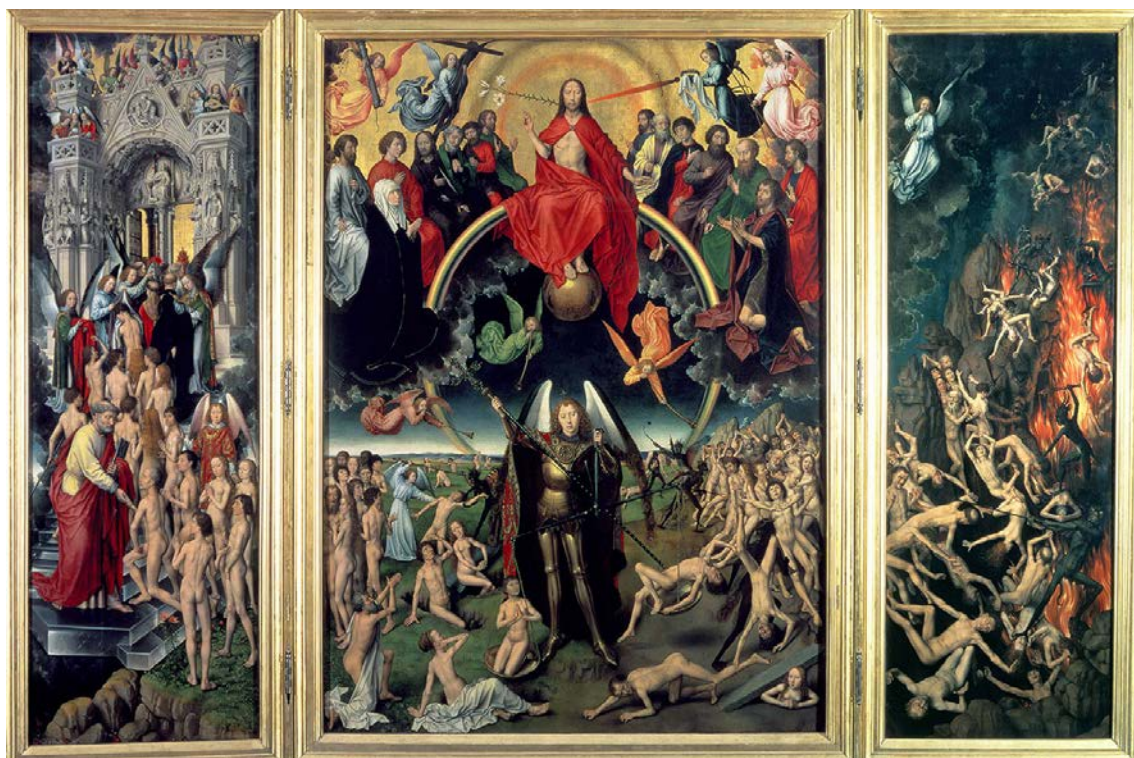
¹⁹.Ibid., 79-80.

5 - Attributed to Jan Provoost,
The Last Judgment
c. 1505, oil on wood,
108.5 x 92 cm, Harvard
Art Museums - Fogg
Museum, Anonymous
Gift and the Kate,
Maurice R. and Melvin
R. Seiden Special
Purchase Fund in
Honor of Philip A. and
Lynn Strauss / Photo:
President and Fellows
of Harvard College



ארבעת ציורי 'יום הדין' הללו, הגם שאינם חופפים לגמרי, מצטרפים כולם למסורת סימבולית איתנה: מאפייניהם המרכזיים עוברים כחוט השני באומנות ההולנדית המוקדמת. עוד במחצית המאה החמש-עשרה, קבע רוחר ואן דר וידן (van der Weyden) יום הדין האחרון משלו על תמונת מזבח בבון (Beaune) סביב דמויותיהם של ישו, מריה ויוחנן, וחילק את היצירה חלוקה סכמתית בין ימין – מריה-שושן-גן עדן – מחד גיסא לשמאל – יוחנן-חרב-גיהנום – מאידך גיסא. אף הגלימה האדומה והגלובוס קרוקיגר נארגו, זו על גופו של ישו, וזה מתחת לרגליו, לתוך הדרמה האסכטולוגית של ואן דר וידן. אלמנטים אלו שבים ומופיעים גם ביום הדין האחרון שצייר הנס ממלינג (Memling), בעצמו תושב ברוז', כשני עשורים מאוחר יותר (תמונה 6). באופן קונקרטי יותר, קרוב לוודאי ש'ימי הדין' של פרובוסט – ובייחוד דימויי הגיהנום המעט סוריאליסטיים, המופיעים במקצתם – הושפעו ישירות מתיאור הגיהנום של אומן הולנדי אחר, הירונימוס בוש (Bosch), בציורי יום הדין האחרון שלו, ככל הנראה ממפנה המאות החמש-עשרה והשש-עשרה (תמונה 7).²⁰

²⁰. למעשה, בוש אינו מאמץ את השפה הסימבולית של ציורי יום הדין האחרון בשלמותה: למרות השושן והחרב, הגלימה האדומה, והגלובוס קרוקיגר, אין כאן זכר לצמד של מרים ויוחנן. סוף כל סוף, אין מסורת אחידה של ציורי יום הדין האחרון. אפילו פרובוסט מתחבר רק לזרם מסוים – אם כי מרכזי – מתוכה. 'ימי דין' אחרים, כמו אלו של ואן דר וידן וממלינג, מציבים את המלאך גבריאל מתחת לישו והספרה השמימית, שם הוא חוצץ בין הנידונים לגן עדן לבין הנידונים לגיהנום. ובדומה ליום הדין האחרון אחר של בוש, כיום בווינה, בציורים רבים מעומת יוחנן כותב הבשורה עם מריה, ולא יוחנן המטביל. על כל פנים, 'ימי הדין' כולם חולקים אותה קומפוזיציה כללית: ישו במרכז, הנידונים לגן עדן מימינו והנידונים לגיהנום משמאלו, ואף נדמה שרובם המוחלט אינם מותירים כל ספק בנוגע לזיהויים כ'ימי דין'.



6 – Hans Memling, **The Last Judgment** c. 1470, oil on wood, middle panel 220.9 x 160.7 cm; side panels 223.5 x 72.5 cm, Muzeum Narodowe, Gdansk / Bridgeman Images



7 – Hieronymus Bosch, **The Last Judgment** c. 1500, oil on wood, left panel 99.5 x 28.8 cm; central panel 99.2 x 60.5 cm; right panel 99.5 x 28.6 cm, Groeningemuseum, Bruges / Lukasweb – Art in Flanders: <https://lukasweb.be/en/artwork/last-judgement-25>.

סיכומו של דבר: בציורי יום הדין האחרון שלו לא הרחיק פרובוסט לכת מהקשרו האומנותי והחברתי. האומן דלה ממוסכמות איקונוגרפיות ומייצוגי יום הדין האחרון הקיימים, ושיבצם פעם אחר פעם ל'ימי הדין' שלו. ואומנם, כמו שראינו, פרובוסט גם קלע מוסכמות אלו לתוך ציור שאיננו יום הדין האחרון, לתוך אלגוריה קדושה, אך בכך רק גדלה החידתיות של היצירה: מה עושים אותם סמלים מוכרים בציור כה ייחודי ותימהוני? מה עושה המורשת הסימבולית במשהו כה בלתי קונבנציונאלי, משהו כה חדש כאלגוריה קדושה?²¹

ג. אלגוריה קדושה כתמונת ראי

התשובה המיידית ביותר לשאלות האלה היא סמלים מתהפכים. כמעט כל ביטוי של השפה הסימבולית של ציורי יום הדין האחרון, שסקרתי לעיל, משתקף באלגוריה קדושה בצד ה'לא-נכון' של הציור. החרב, שנמצאת בדרך כלל בחלקו הימני של הציור, ביד שמאל של ישו או קרוב אליה, מוצבת באלגוריה קדושה בציור השמאלי של הציור, מימינה של עין האלוהים וביד ימינו של ישו. לעומתה, מריה והשושן חולפים באלגוריה קדושה מחלקו השמאלי של הציור לחלקו הימני, מצד ימינו של ישו לצד שמאלו של האל. כך, גם שה האלוהים, המופיע בציורי יום הדין האחרון בברז' ובהמבורג בסמוך ליוחנן המטביל, בחציים הימני של הציורים, ממוקם בחצייה השמאלי של אלגוריה קדושה. ואם הספר הפתוח, המובלט ביותר ביום הדין האחרון בהמבורג, מונח מתחת לרגלו הימנית של ישו, הרי שבאלגוריה קדושה הוא מרחף דווקא לשמאלה של עין האלוהים.²²

ולא זו אף זו: עוד מוסכמות אומנותיות מתגלות כמהופכות באלגוריה קדושה. היד היחידה בלב הציור, המחזיקה בגלובוס קרוקיגר, היא יד ימין, ואילו יד שמאל היא מקומו הטיפוסי של הגלובוס. אכן, זוהי נורמה במסורת האיקונוגרפית של ציורי גואל העולם (Salvator Mundi). מוטיב זה די פופולרי באומנות ההולנדית המוקדמת: כריסטוס מניף את יד ימינו בברכה, ובה בעת אווז בגלובוס קרוקיגר בידו השמאלית, אות לריבונותו על העולם.²³ פרובוסט עצמו שותף למסורת זו: בחלקה העליון של הבתולה מרים בתהילה (או הכתרת הבתולה), המיוחסת לו, מופיע גלובוס קרוקיגר ביד שמאלו של אלוהים-האב, ואילו יד ימינו של האל מוגבהת בברכה (תמונות 8–9).

למעשה, אלגוריה קדושה והבתולה מרים בתהילה הן היצירות היחידות שבהן צייר פרובוסט גלובוס קרוקיגר, המונח בכף יד – להבדיל מן הגלובוסים הנמצאים תחת רגליו של ישו בציורי יום הדין האחרון – וגם היצירות היחידות שבהן ייצג פרובוסט את אלוהים-האב, אם בדמות אדם ואם בדמותו של אחד מאיברי הגוף.

21. במוקד הדיון כאן עומד המכלול הסימבולי של ציורי יום הדין האחרון יותר משעומדים הסמלים עצמם. לני-חוח איקונוגרפי מקיף, בדגש ביום הדין האחרון של פרובוסט בברז', ראו: Knust, *Vorbild der Gerechtigkeit*. את יסודות העיסוק האיקונוגרפי בציור ההולנדי המוקדם הניח ארווין פנופסקי, בייחוד בטענתו שכל פרט ופרט בציורים הללו מכיל "סימבוליזם נסתר": Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character* vol. 1 (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1953), 131–148. על המחודה הפרשנית של פנופסקי ועל התגובות אליה ראו: Craig Harbison, "Iconography and Iconology," in *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception and Research*, ed. Bernhard Ridderbos et al. (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005), 378–406.

22. גם וורנר מציין את חריגותה של אלגוריה קדושה ביחס לייצוגים הטיפוסיים של יום הדין האחרון בציוריו של פרובוסט, אך נדמה שאינו מזהה שחריגות זו מורכבת אף – או בעיקר – מניגודיות: "Eye to Eye," 206–207.

23. Judith Couchman, *The Art of Faith: A Guide to Understanding Christian Images* (Brewster, Mass.: Paraclete Press, 2012), 65.

8 – Attributed to Jan Provoost, *The Virgin Mary in Glory* (or *The Coronation of the Virgin*), c. 1524, oil on canvas, 203 x 151 cm, The State Hermitage Museum, St. Petersburg

© The State Hermitage Museum / Aleksey Pakhomov

9 – Attributed to Jan Provoost, *The Virgin Mary in Glory* (detail)



הדעת אף נותנת שהיד הערירית במרכזה של אלגוריה קדושה אינה אלא ידו של האלוהים, בת־זוגו של העין היחידה – רפרזנטציה שגרתית של האל – שמעליה. כך שגם בהבתולה מרים בתהילה וגם באלגוריה קדושה מחזיק האלוהים בגלובוס קרוקיגר, כאן בשמאלו וכאן בימינו.²⁴ כלומר, בין אלגוריה קדושה לבין הבתולה מרים בתהילה רוקם פרובוסט קשר של דמיון ושל הנגדה, בדומה לקשר שהוא רוקם בין אלגוריה קדושה לבין ציורי יום הדין האחרון. וכמו שאלו סימנו את הכלל, ואלגוריה קדושה – את היפוכו, כך מביעה הבתולה מרים בתהילה את הסטנדרטי, ואלגוריה קדושה – עוד פעם את השתקפותו המהופכת.

לאמיתו של דבר, אלגוריה קדושה משקפת גם את עצמה. העיניים היחידות, המוקפות בהילה זהובה, בחלקו העליון של הציור ובחלקו התחתון, זהות זו לזו. נוכח סימטריה זו ביקש גיירט וורנר (Warnar) למקם את הציור בתוך השיח המיסטי הנוצרי, שהתפשט בצפון אירופה בימי הביניים המאוחרים, ובחתימה למחזה האלוהים (Visio Dei), שנמנתה עם תכונותיו העיקריות. לפי וורנר, הדמיון בין זוג העיניים יונק מכתבים מיסטיים הדנים בעין האנושית, המתבוננת לעבר העין האלוהית, וצופה בהשתקפות של עצמה, היינו עין האלוהים מתבוננת בה. וורנר מוסיף וממפה מסלול השתלשלות פוטנציאלי לטקסטים אלו, לאופן שבו נדרו הרעיונות הצפונים בהם אל פרובוסט עצמו.²⁵ אומנם וורנר מתמקד בעיניים לבדן עד כדי התעלמות מודעת וגלויה משאר הפריטים בציור.²⁶ אבל, כמו שראינו, מוטיב ההשתקפות באלגוריה קדושה אינו מתמצה

²⁴ בעניין היד במרכזה של אלגוריה קדושה ראו: Warnar, "Eye to Eye," 208. על ייצוגי האלוהים כעין יחידה ראו את סקירתה של אסטרט שמידט-בורקהארדט: Astrit Schmidt-Burkhardt, "The All-Seer: God's Eye as Proto-Surveillance," in CTRL [SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother, ed. Thomas Y. Levin et al. (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002), 17–31, and esp. 18–22.

²⁵ Warnar, "Eye to Eye," 203–230. במידה רבה וורנר מפתח בדיונו זה את הצעתה של ניקול ריינו, שמן ההכרח שיצירה כה מקורית ושונה כאלגוריה קדושה מבוססת על מקור מסוים, קרי על טקסט דתי כלשהו: Nicole Reynaud, "Une allegorie sacrée de Jan Provost," *La Revue du Louvre et des Musées de la France* 25 (1975): 13.

²⁶ Warnar, "Eye to Eye," 215.

בעיניים גרידא: גם ישו ומריה, החרב והשושן, השה והספר, שותפים לו. שתי העיניים רק מצטרפות למספר רב של השתקפויות בציור – ולציור שכולו השתקפות.

אכן, ייתכן שהעיניים אינן אלא סימן שאלגוריה קדושה היא במהותה תמונת ראי, כמו שהעיניים עצמן תמונות ראי זו לזו. במילים אחרות, פרובוסט עיצב את הציור כהשתקפות של ממש, תמונת ראי למציאות השוררת מול היצירה.²⁷ המתבונן באלגוריה קדושה צופה בהשתקפות, ומשווה את המציאות הנפרשת סביבו בהתאם. זאת ועוד, המביט בציור חש את ישו לשמאלו, ומריה לימינו – וממילא, המביט במציאות הזאת רואה את ישו מימין ואת מריה משמאל. והנה, בעבור אותו מתבונן במציאות מנוסחת השפה הסימבולית של אלגוריה קדושה בדקדוקה הטבעי. החרב נישאת בידו השמאלית של ישו, ובחלקו הימני של הציור עם שה האלוהים – לעומת מריה, השושן והספר הפתוח משמאל – ואילו הגלובוס קרוקיגר מונח ביד שמאלו של האלוהים (תמונה 10).²⁸

10 – Sacred Allegory (mirror image)



²⁷ במובן הזה ייתכן שאלגוריה קדושה מצטרפת לכמה יצירות הולנדיות מוקדמות, שמצוירת בהן מראה, ובכך מחברות את חלל היצירה לחלל של הצופה. ראו על כך בקיצור: Julien Chapuis, "Early Netherlandish Painting: Shifting Perspectives," in *From Van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art*, eds. Maryan W. Ainsworth and Keith Christiansen (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1999), 16–18.

²⁸ תמונת הראי של אלגוריה קדושה אומנם מסלפת קונבנציות סימבוליות אחרות. אולי הדוגמה הבולטת ביותר היא פצע הצליבה בחזהו של ישו, המופיע בדרך כלל בציוד הימני, ואילו באלגוריה קדושה המהופכת עובר הפצע לציוד השמאלי. בהירות אומנם אפשר להציע תירוץ לקושי זה, והוא שפרובוסט חורג כאן מן המקובל במחשבה תחילה. ביום הדין האחרון בברוז' החרב בידו השמאלית של ישו אינה מעומתת עם שושן, שלא כמו הרווח בציורי 'יום הדין'. במקום לאחוז בשושן ישו מחווה על פצעו ביד ימינו בתנוחה המקבילה לזו של מריה, החושפת שד אחד בימינה שלה. זיקה בין ישו, המאוחזת על פצעו, לבין מריה, המצביעה על שדה, מתגלה מפעם לפעם במסורת האיקונוגרפית של יום הדין. ובציור של פרובוסט אף מחבר קו זהוב, היוצא מעיניו של ישו, בין הבן לאמו. על רקע זה אלגוריה קדושה המהופכת דווקא משמרת את הכיוונויות הנכונה של החרב והפצעים: שלא כמו בציור המקורי, פצעי הצליבה מוצבים עתה משמאל לחרב (לעיני הצופה), קרובים יותר למקומם המתבקש בציור, בצידה של מריה, באותה הצורה שבה הם מופיעים ביום הדין האחרון בברוז'. כך, גם הפצעים מצטרפים לסימבוליקה המתוקנת של אלגוריה קדושה המהופכת. על כל פנים, גם ללא הסבר זה דומה שאין די במקרה היחיד של פצעי הצליבה כדי להאפיל על הפוזיציה המהופכת והמתמיהה של סמלים

כתמונת ראי אלגוריה קדושה תובעת מעורבות פעילה מן הצופה. הציור אינו מושא להתבוננות ותו לא: היצירה דורשת מן הצופה להכיר בה בתור השתקפות, וכדרכה של השתקפות לזהות בה את חותמתה של המציאות, את חותמתה של מציאותו שלו. הצופה באלגוריה קדושה מושלך אפוא לתוך סצנה דתית נשגבה, אולי לסצנה הדתית הנשגבה ביותר. אם ציורי יום הדין האחרון מדמים מאורע תאולוגי אולטימטיבי, ייצוג סימולטני של ארבעת הדברים האחרונים – מוות, דין, גן עדן וגיהנום – בתוך המחזה האסכטולוגי של יום העברה (Dies Irae), הרי אלגוריה קדושה מתעלה עליהם.²⁹ ישו אינו ממוקם במוקדה של אלגוריה קדושה כמו בציורי יום הדין האחרון, אלא אלוהים-האב: הפרוטגוניסט הראשי של יום הדין מוסט הצידה באלגוריה קדושה, נתון למרותה של דמות אחרת.

נוסף על כך, זירת ההתרחשות ב'ימי הדין' משתרעת בין השאר על פני המרחב הארצי. פרובוסט מפזר תמונות מחיי היום-יום ברקע 'ימי הדין' המאוחרים שלו, נטולות זיקה לכאורה לדרמה האפוקליפטית שבחזית, כגון ספינות שטות, כרכרה דוהרת ומזרקה מתיזה מים, אך אלגוריה קדושה מרוכזת כולה בספרה השמימית. אין רמז לעיסוקי בשר ודם בציור, ולא בכדי: על הגלובוס קרוקיר שבידי האל מסומנים השמש, הירח וכדור הארץ – רמת פירוט שאין כדוגמתה בגלובוסים האחרים של פרובוסט, המציב את המתואר באלגוריה קדושה מבעד לגרמים אלו, במקום אחר לחלוטין. באלגוריה קדושה נותרה רק אותה "דממה בשמיים" של פתיחת החותם השביעי, קול הדממה הדקה, המשתיר בגפו לאחר שחלף רעש חצוצרות המלאכים של ציורי 'יום הדין'.³⁰

אם כן, אלגוריה קדושה מגלמת מצב דתי עילאי, התגלות אלוהית טרנסצנדנטית. ואומנם, מדוע בחר פרובוסט לצייר אידיליה רליגיוזית? ומדוע עשה זאת תוך שיח ושיג עם יום הדין האחרון? כדי להשיב על השאלות האלה, עלינו לסור מכיסא הכבוד, ולשוב לריאליה של פרובוסט ולציורי 'יום הדין'.

ד. אלגוריה קדושה בתגובה לראשית הרפורמציה

במחקרו על ייצוגים צפון-אירופאיים של יום הדין האחרון במאה השש-עשרה מורה קרייג הרביסון (Harbison) על הבדל מהותי, המייחד את מושאי עינו מ'ימי דין' קודמים. לפני המאה השש-עשרה נהגו אומנים לאזן בין דמויותיהם של הנידונים לגן העדן לדמויותיהם של הנידונים לגיהנום. אם בעל מעמד או משרה מסוים, כמו נסיך או קרדינל, הופיע בקבוצת המקוללים, הופיע בעל מעמד או משרה מקביל גם בקרב קבוצת המבורכים. בזה האופן הדגישו ציירים ימי-ביניים את טבעו האוניברסלי של יום הדין, את המשפט האחרון, שאינו פוסח על איש, ואינו מבחין בין אדם לחברו. לעומת זאת, במאה השש-עשרה היה המצב שונה: ציירי התקופה הרבו לאייר דמויות ספציפיות אך ורק בקרב יורדי הגיהנום כאמצעי לביקורת חברתית או דתית. הנוף המקובל של יום הדין האחרון סיפק כר פורה, אם לא אידיאלי, לביקורת מעין זו כעצמות גלוי בין רשעים לצדיקים, המוקף במטען התאולוגי הכביר של יום העברה.³¹

כה רבים באלגוריה קדושה. ראו: Craig Harbison, *The Last Judgment in Sixteenth Century Northern Europe: A Study of the Relation between Art and the Reformation* (New York: Garland, 1976), 38 וגם: Salvador Ryan, "The Persuasive Power of a Mother's Breast: The Most Desperate Act of the Virgin Mary's Advocacy," *Studia Hibernica* 32 (2002/2003): 59-70.

²⁹ Harbison, *Last Judgment*, 9.

³⁰ חזון יוחנן ח, 1, והשוו שם ו-ז. ראו גם: מלכים א יט, 11-13.

³¹ Harbison, *Last Judgment*, 36.

11 – Jan Provoost,
The Last Judgment
[Bruges] (detail) /
Lukasweb – Art in
Flanders: [https://
lukasweb.be/en/
artwork/last-
judgement-102](https://lukasweb.be/en/artwork/last-judgement-102)



יום הדין האחרון שצייר פרובוסט בעבור בית העירייה בברוז' שותף למגמה אחרונה זו. שטח הגיהנום בציור מאוכלס כמעט בשלמותו משיירה של דמויות דתיות-נוצריות, השקועות בחטא ובעוון. בראשם עומד נזיר מכוסה עיניים, חובק כתר אפיפיורי, שתי מצנפות של בישופים ומטה כמורה לחזהו, ומפתח גדול תלוי מחגורתו – סמלים מובהקים של הכנסייה הקתולית. אחריו מושכים נזיר ונזירה בעגלה, ואישה עירומה רכובה על כתפי הנזיר. בתוך העגלה מתנשקים אב-מנזר ונזירה, ובחלקה האחורי מקיא נזיר, וקנקן בירה בידו. ואומנם, גם בין המצטופפים בשערי גן עדן אפשר להבחין בנזירים אחדים על פי הטונסורות שלראשם. אך חלקם היחסי מבין ציבור הישרים ביצירה מתגמד לעומת האקסקלוסיביות הכמו מוחלטת של הדמויות הקלריקליות שבגיהנום (תמונה 11). אם כן, נימה אנטי-כנסייתית נוכחת בציור בברוז'. ונדמה שפרובוסט לא רק אימץ סנטימנטים אלו בעשייתו האומנותית, אלא גם יישם אותם בחייו היום-יומיים: מסמך מ-26 במרס 1520 מעיד שפרובוסט חדל להעביר כספי צדקה למוסד כנסייתי בברוז' שמא מתוך חשדנות הולכת וגוברת כלפי הכנסייה ומפעליה החברתיים.³²

ברם, יום הדין האחרון התלוי בהמבורג, שצייר פרובוסט, כאמור, פחות או יותר במקביל ליום הדין האחרון בברוז', מייצר רושם שונה. יום הדין האחרון בהמבורג מסתמן כהיגד קתולי בניגוד מסוים לביקורתו ביום הדין האחרון בברוז'. בציור זה רגלו הימנית של כריסטוס מונחת על ספר פתוח, ככל הנראה ספר החיים, לאור מיקומו מימינו של ישו ומתוך הנגדתו לספר הסגור, שמשליך המלאך הסמוך לרגלו השמאלית של ישו לאש הגיהנום. והנה, ליד ספר החיים, מימינו של ישו, בצידם של מריה, השושן וגן העדן, מוערמים מטבעות (תמונה 12). חיי עולם הבא נקנים אפוא גם בממון – רמז, אולי, לאינדולגנציות שרכשו המאמינים מן הכנסייה. להבדיל ממרטין לותר ומאחרים בדורו, פרובוסט אינו נרתע אפוא מייצוג חיובי של הסחר הכספי, שהנהיגה הכנסייה בגאולת הפרט על ידי מכירת שטרי מחילה. בציור זה פרובוסט אינו מתנער ממנגנוניה הרשמיים של הכנסייה הקתולית ומסמכותה המוסדית בענייני שכר ועונש. על כן, חרף ביקורתו על הכנסייה הקתולית, המשתקפת ביום הדין האחרון בברוז', פרובוסט אינו מוכן למסור לה גט כריתות – שוב להבדיל מלותר ומאחרים בדורו.³³

³². Ibid., 37–41.

³³. Ibid., 115–116.

12 – Attributed to Jan Provoost,
The Last Judgment (Hamburg) (detail)



מבחינה זו פרובוסט אינו חריג מאוד לעומת אנשי מקומו ותקופתו. הגל הראשון, הלותרני, של הרפורמציה הפרוטסטנטית לא חדר עמוקות לארצות השפלה ההפסבורגיות: בשנים 1521–1522 אפילו נשרפו כתבים לותרניים בברוו'.³⁴ רק בעשורים שלאחר מותו של פרובוסט הצליחו כנסיות רפורמיות לקנות שביטה באזור.³⁵ ואולם, גם אם תפנית מוסדית טרם השתרשה, נשמעו במפורש קולות של ביקורת על הכנסייה הקתולית, כמו שנשמעו לאורכה ולרוחבה של אירופה קודם שפרסם לותר את תשעים וחמש התזות שלו ב־1517. דסידריוס ארסמוס (Erasmus), בן זמנו של פרובוסט, שנע ונד במהלך חייו בצפון-מערב אירופה, נודע עוד בימיו – אולי יותר מכל דמות אחרת – בשל ביקורתו הנוקבת על הכנסייה מחד גיסא ובשל הסתייגותו מן הקיצוניות הלותרנית מאידך גיסא. אלברכט דירר (Dürer), למשל, שהיה מיווד עם פרובוסט ואף צייר את דיוקנו, תקף את ארסמוס על פשרנותו ועל חוסר תמיכתו בלותר.³⁶ ואולם, בעשורים הראשונים של המאה ה־16 היה המודל הדתי של ארסמוס נוכח ומשפיע במרחב הצפון-אירופאי. ובמקומות כמו ברוו' של פרובוסט אפשר היה לגלות את עקבותיה של הנצרות הארסמית בתוכניות הלימודים ובקרב האליטות האינטלקטואליות והחברתיות: אמונה הומניסטית עד כדי ביקורתית, ובה בעת בלתי מנותקת מחיקה המוכר של הכנסייה הקתולית.³⁷

על רקע זה ייתכן שגם אלגוריה קדושה מגלמת את רחשי התקופה, את צעדיה הקרבים של הרפורמציה הפרוטסטנטית במרחב שעודנו נאמן לכנסייה הקתולית, אולם מודע היטב למגרעותיה. ציור זה בוודאי דומה יותר בסגנונו ליום הדין האחרון בברוו' וליצירות שפרידלנדר משייך לשלהי הקריירה של פרובוסט, כמו 'ימי הדין' בדטרויט ובהמבורג או הבתולה מרים בתהילה, משהוא דומה ליום הדין האחרון הנוקשה

³⁴ Alastair Duke, *Reformation and Revolt in the Low Countries* (London: Hambledon and London, 2003), 106, n. 7.

³⁵ על הגל השני של הרפורמציה ועל היקבעותן של הכנסיות הרפורמיות בארצות השפלה בפרט ראו: Philip Benedict, "The Second Wave of Protestant Expansion," in *The Cambridge History of Christianity* vol. 6: *Reform and Expansion 1500–1660*, ed. R. Po-Chia Hsia (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 125–142.

³⁶ על מפגשיהם של דירר ושל פרובוסט ראו: William Martin Conway, *Literary Remains of Albrecht Dürer* (Cambridge: Cambridge University Press, 1889), 104, 116–117. בעניין ביקורתו של דירר כלפי ארסמוס ראו: Ibid., 159.

³⁷ Duke, *Reformation and Revolt*, 11, n. 51, 82–83, 90, 156.

והחסכני שבהרווארד ולשאר יצירותיו המוקדמות. מכאן, הדעת נותנת שפרובוסט צייר את אלגוריה קדושה בשנות העשרים של המאה ה-16, שעה שהחלו הדיו של המפעל הלוטרני להתפשט באירופה כולה. במציאות הזאת, מוקף בקריאות לשינוי ותוך הזדהות מהולה בהסתייגות ניגש פרובוסט לצייר את אלגוריה קדושה – מצב דתי מושלם, המתעלה על המאבקים הצפויים בין הנאמנים לכנסייה לבין המתנגדים לה, בין יום דין אחד לזולתו. אלגוריה קדושה נועדה אפוא להציב לעיני המתבונן ריאליה דתית זכה ונשגבה, מקלט ומפלט מן העימותים המסתמנים, המזמינים ומזרזים את המתבונן לדמות את עצמו בתוכם. אלגוריה קדושה התהוותה תוך מודעות לצוק העיתים ובתגובה אליו – וממילא שבירת הכלים הסגנונית של הציור: הפורמולות המסורתיות אינן מסוגלות לכלכל את המהפכה הגמורה, שהיא הרפורמציה.³⁸

13 – Attributed to Jan Provoost,
Sacred Allegory (detail)



בהתאם, אף על פי שאלגוריה קדושה 'מתרחשת' במרחב על-ארצי, דומה שאפשר למצוא בה את סימניה של הסערה הדתית המתקרבת. לאמיתו של דבר, הופעתו של ישו לשמאלה של עין האלוהים במציאות המהופכת של הציור – למרות שמקומו המתבקש הוא לימין האל – דווקא מחזקת את הרושם הזה, שכן ישו טרם הגיע אל המנוחה ואל הנחלה המיועדות לו מימינו של האל: הסדר האולטימטיבי, המשיחי, עוד נותר מן היצירה והלאה. ואכן, בחלקו הימני של הציור יושבת מריה, תיבה קטנה בחיקה – ומעל התיבה, יונה – עם שושן בידה הימנית וענף זית בידה השמאלית (תמונה 13). השילוב בין מריה, יונה ושושן שגור בייצוגיה של בשורת הלידה (Annunciation), ונמצא גם בציוריו של פרובוסט (תמונה 14). אולם, כמו שראינו, שימושו העיקרי של השושן באלגוריה קדושה הוא כקונטרסט לחרב, כמו בציורי יום הדין האחרון,

38. בהקשר הזה ראו את מאמרו של ג'יימס מארו, הטוען – תוך ביקורת נוקבת על הסימבוליזם הנסתר של פנופסקי – שאומנות צפון-אירופאית מן המאות ה-14, ה-15 וה-16 נועדה לעורר תגובות רגשיות מסוימות בקרב הצופה: James Marrow, "Symbol and Meaning in Northern European Art of the Late Middle Ages and the Early Renaissance," *Simiolus* 16 (1986), 150–169. גישה זו, המתחקה אחר נקודות הממשק בין הציור לעולם הפנימי של הצופה, קרובה, גם אם לא זהה, לגישה הפרשנית שהוזכרה לעיל, הרואה בציור הצפון-אירופאי המוקדם אובייקט דתי. על היחס בין הגישות הללו ראו: Harbison, "Iconography and Iconology," 400–406.

14 – Attributed to Jan Provoost, **Annunciation** first quarter of the 16th century, oil on wood, 258 x 202 cm, Musei di Strada Nuova, Genoa

© Musei di Strada Nuova



15 – Ambrogio Lorenzetti, **Annunciation** 1344, tempera on wood, 127 x 120 cm, Pinacoteca Nazionale di Siena
Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali Polo Museale della Toscana



ואין די בסממניה הטיפוסיים של בשורת הלידה כדי להסביר את נוכחותו של הזית. אומנם בציורי בשורה אחדים מוחלף השושן בזית, או מובאים שניהם יחד, אך תופעה זו מאפיינת אומנים איטלקים-סיינים לרוב, שהמירו את השושן השגרתי בזית, משום שסמלה של יריבתה המדייוולית הגדולה של סיינה, העיר פירנצה, היה שושן (תמונה 15).³⁹ ייתכן, כמובן, שפרובוסט הכיר את המסורת הסיינית, ומיזג אותה לתוך אלגוריה קדושה, אם כי גם במקרה כזה עדיין לא מובן מדוע ירצה פרובוסט לציין את לידתו של ישו ביצירה המציגה את ישו הקם לתחייה, והגדושה באיקונוגרפיה של יום הדין האחרון.

George Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art* (New York: Oxford University Press, 1961), 35.

עם זאת, סמיכותם של היונה, הזית והתיבה באלגוריה קדושה מעוררת אסוציאציה מקראית אחרת, הגם שגילוייה נדירים למדי ביצירות מן המיליה של פרובוסט: תיבת נח.⁴⁰ נדמה שדווקא המבול הבראשיתי הוא ייצוג הולם לרפורמציה, התרחשות קטקליזמית וארצית בעת ובעונה אחת. המבול אינו שייך לדרמה האסכטולוגית: מקומו בתחילתם של כתבי הקודש, בתחילת ההיסטוריה. מן המבול צומח עולם מחודש – עולם של קיום גשמי, של קיום אנושי. בד בבד, בקונפליקט הדתי, המתעצם סביבו, צופה פרובוסט לאירוע שיטלטל את אמות הסיפים של העולם הנוצרי, שמכיר ולתוכו נולד, אבל לא לחורבן טוטלי או לקץ ההיסטוריה. הגשמי והאנושי יתמידו כבעבר, וזעזועי ההווה לא באו להעלים את חובת ההתמודדות עם המחר. על כן, פרובוסט רוקם דימוי של תיבת נח לתוך אלגוריה קדושה: הסדר הדתי האידיאלי, המתעלה על המתחים הפנים-נוצריים, הוא המעוז בפני המבול העתידי. או, במילים אחרות, אלגוריה קדושה היא תיבת הנח של יאן פרובוסט.⁴¹

בהקשר הזה מעניין שמקרב היצירות ההולנדיות המוקדמות מצאתי רק ציור מובהק אחד של תיבת נח – המבול (או תיבת נח על הר אררט), פרי מכחולו של הירונימוס בוש משנת 1514. כאמור, בת־קולו של בוש, סגנונו הייחודי והסוריאליסטי, מצטלצל ב'ימי הדין' המאוחרים של פרובוסט. אך יתרה מזאת, מקובל לפרש את סגנונו של בוש כתגובה לתהפוכות הפוליטיות והרליגיוזיות של מקומו ותקופתו – ואם כן, ייתכן שמניעיו של בוש בציור תיבת נח בראשיתה של המאה השש־עשרה חופפים במידה כלשהי למניעיו של פרובוסט, כמו שהוצעו לעיל, בעבור 'תיבת הנח', שמושחלת לתוך אלגוריה קדושה.⁴²

כך או אחרת, תפיסתה של אלגוריה קדושה כביטוי לאמת מיסטית או אסתטית על־זמנית מאיימת להשכיח את הקשרו ההיסטורי של הציור. אלגוריה קדושה ניצבת מול ניצניה של הרפורמציה הפרוטסטנטית ומול משבר דתי וחברתי מיידי וממשי, ופורשת מחסה מפניו. באופן זה היצירה פותחת צוהר לתודעתו של אדם מסוים – ושמא לתודעתם של עוד אנשים – לחששותיו ולתקוותיו ברגע ההיסטורי הזה בעוד העתיד לוט בערפל. דרידה אולי תופס את אלגוריה קדושה כאפוקליפסה של ציור נוצרי, אולם יהא זה מדויק יותר לראותה כאפוקליפסה של אפוקליפסה – האחרונה במובן השגור יותר של המילה של הרס וחורבן – אפוקליפסה של משבר נוצרי, של נצרות מתפוררת, של נצרויות צרות ועוניות.

40. בראשית ו, 5-17.

41. בניגוד לתפיסתו זו של פרובוסט, תקופת הרפורמציה גם ליבתה ציפיות אסכטולוגיות. בהקשר זה אי אפשר שלא להזכיר את נורמן כהן, בעקבות המילניום: מילנריאנים מהפכנים ואנרכיסטים מיסטיקנים בימי הביניים, תרגום: יוסי מילוא (ירושלים: מוסד ביאליק, 2003), ובפרט עמ' 242-289. ראו גם את סקירתה של מירי אליאב־פלדון, הרפורמציה הפרוטסטנטית (בן-שמן: מודן, 2011), 66-69.

42. James Snyder, "The Renaissance in the North," in *The Metropolitan Museum of Art: The Renaissance in the North* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1987), 12.

מיה פרנקל טנא

המחלקה לאמנויות
אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

הסדרה המונומנטלית באומנות העכשווית: פרקטיקה נצחית ביצירתם של און קווארה ורומן אופלקה

מאמר זה עוסק באומנות סדרתית דרך בחינת הפרויקטים המתמשכים של און קווארה (Kawara, 1932-2014) והשוואתם לפרויקט סדרתי רחב יריעה אחר – רישום מספרים זעירים מ-1 עד אינסוף על גבי קנבסים גדולי ממדים – של האומן הצרפתי-פולני רומן אופלקה (Opalka, 1931-2011). אחת הסדרות של קווארה, *Today*, כוללת יותר משלושת אלפים קנבסים מונוכרומטיים. במרכזו של כל קנבס צייר און קווארה דימוי אחד ויחיד – התאריך שבו נוצר. הקנבס הראשון נוצר ב-1966, והאחרון ב-2014, שנת לכתו. רומן אופלקה הגה את פרויקט המספרים ∞ - *Opalka 1965* ב-1965, והמשיך בו עד מותו בשנת 2011.

באמצעות ניתוח הפרויקטים רחבי היריעה האלה אבקש לאפיין סוג מסוים של סדרה, שאותו אכנה **סדרה מונומנטלית**. לסדרה המונומנטלית, כך אני טוענת, מספר מאפיינים: ראשית, הייצור האומנותי הסדרתי הוא תולדה של פרקטיקה רפטיבית, הכוללת ביצוע פעולות חוזרות ונשנות בכפוף לחוקים ולמגבלות שהציב האומן לעצמו, והמהווים מסגרת פעולה ידועה ומוכתבת מראש. שנית, הייצור האומנותי הסדרתי נמשך על פני תקופות ארוכות (עשרות שנים). לבסוף, הסדרה המונומנטלית מכילה עשרות, מאות, ואלפי פרטים, אולם חשוב מכך מגלמת את הפוטנציאל לאינסוף, ואף נמשכת בתודעת הצופה.

* המאמר מבוסס על פרק אחד מתוך עבודת התזה שלי: מיה פרנקל טנא, "הסדרה המונומנטלית באומנות העכשווית" (עבודת גמר לתואר שני, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2017) בהנחיית ד"ר רונית מילאנו. ברצוני להודות לה על קריאתה מאירת העיניים של מאמר זה.

בחלקו הראשון של המאמר אתמקד במשמעויות הפעולה הרפטיבית והיצירה במסגרת מוכתבת. אבחן את אופן הפעולה הסדרתי ביחס לתפיסה הרואה באומנות מבע יצירתי ואקספרסיבי של נפש האומן. בחלק השני אציע מניעים אפשריים לבחירה בייצור סדרתי, המגלים התחייבות ארוכת שנים. אבדוק קשר אפשרי בין הביוגרפיה הסובייקטיבית של האומן ומיקומו ביחס למאורעות היסטוריים לבין הפרקטיקה הסדרתית כנושאת מסר פוליטי גלוי או נסתר. לבסוף, אבחן את הקשר בין פרקטיקה רפטיבית לבין טקסיות דתית והפרעה כפייתית. בהתבסס על פרויד אטען כי ביצוע פעולות חוזרות בפורמט ובאופן זהים משמש ביטוי וייצוג של אירועים מודחקים מן העבר, ומהווה בעבור האומן מעין קמע והגנה מפני הבלתי צפוי.

ב־10 ביוני 1974 התעורר און קווארה בשעה 09:25 בעיר ניו יורק לעוד יום עמוס של ציור, תיעוד, רישום, איסוף ותיק. סביר להניח כי הפעולה הראשונה שביצע הייתה בדיקת שעת הקימה והחתמתה בעזרת ערכת החותמות המיוחדת שלו על גלויה, ששלח לנמען Keiji Usami בטוקיו. יום שגרתי בחייו של קווארה החל כנראה במלאכת ציור התאריך של אותו היום – עבודה ידנית מאומצת שעשויה הייתה להימשך כתשע שעות: ערבוב הצבע, צביעה מרובת שכבות ליצירת משטח אחיד על הקנבס ולבסוף כתיבת האותיות והספרות. בעודו מחכה לייבוש שכבות הצבע ייתכן שכתב באחד היומנים שלו או הדפיס מספרי שנים בפרויקט *One Million Years*. אולי מצא זמן לצאת ולשלוח מברק המודיע *I am still alive*, וכשחזר סימן במפה את הדרך שהלך בה. אם קרא בעיתון, הוא גזר ממנו חלקים ותיק אותם; אם פגש מישהו, הדפיס את שמו בסדרה *I Met*.¹

קווארה החל ליצור את הסדרה *Today* בניו יורק ב־4 בינואר 1966. הסדרה היא תולדה של דבקות נוקשה במערכת ייצור מפורטת שפיתח קווארה וכפה על עצמו. כל ציור בסדרה מכיל את התאריך שבו נוצר, מצויר בקפדנות באקריליק לבן במרכזו של קנבס חלק שצבעו אפור, כחול או אדום (תמונה 1). קווארה השתמש בשפה השגורה במקום מגוריו באותו הזמן, או שאימץ את הפורמט של העיתונות המקומית. כל ציור חייב היה להיות מוכן בתוך 24 שעות החל ב־A.M. 12:00, ולא השמידו האומן. הציור המוכן אוחסן בקופסת קרטון בגודל מתאים, עשויה גם היא בעבודת יד, ובה גם גזיר עיתון שבחר קווארה מן העיתונות היומית המקומית.² הסדרה מלווה ביומן המכיל מידע על כל ציור – תאריך ומקום ייצור, מספר סדרתי, גודל הקנבס ודוגמית מצבע הרקע. כל ציור מלווה בכותרת משנה – שורת טקסט או פסקה שכתב קווארה. כותרות המשנה

1. Jung-Ah Woo, "On Kawara's 'Date Paintings': Series of Horror and Boredom," *Art Journal* 69, no. 3 (2010): 65.

2. Ibid., 63.



1 – On Kawara, *JAN. 4, 1966*, from *Today* series, 1966–2014, Acrylic on canvas, 20.3 x 25.4 cm*

*All my attempts to contact the copyright holder and to obtain their permission to use the copyright-protected work have not been responded. If I receive any appeal in the future, I will arrange for the publication terms to be regulated.

מאוגדות ביומן נוסף.³ לפני מותו השלים יותר משלושת אלפים עבודות כאלו בשמונה גדלים קבועים, המוכרות בשם *Today Series*.⁴

במקביל לסדרה זו יזם קווארה עוד כמה פרויקטים, ובאמצעותם פירט ותיעד את פעולותיו היומיומיות, כמו קריאה, שינה והליכה. למרות הבנליות של הדברים תיעד אותם קווארה בקפדנות ובכפייתיות מכוונת, ושימר את התיעוד הזה במערכת של תיקים וארכיונים.⁵

מעט אחרי תחילת עבודתו על הסדרה *Today* החל קווארה ליצור את הסדרה *I Read* (1966–1979), שנ-עשתה גם היא לחלק מן הריטואל היומי שלו. הוא גזר מן העיתון קטעים שקרא, הדביק אותם על ניירות בתוספת תאריך ההדפסה של העיתון, הערות בכתב יד וסימונים שונים. הוא הכניס את הניירות לשרוולי פלסטיק ותיק אותם בקלסרים. בסדרה *I Got Up* (1968–1979) בחר קווארה שני נמנעים, ושלה להם גלויה עם חותמת של השעה המדויקת שבה קם באותו היום. הוא השתמש בגלויית מזכרת מן הסוג הפשוט והנפוץ ביותר שבה מצולם אתר תיירות מקומי.⁶ הסדרה *I Went* (1968–1979) מכילה צילומי זירוקס של מפות, שעליהם סימן קווארה את תנועותיו היומיות בדיו אדום.⁷ הסדרה *I Met* (1968–1979) מכילה רשי-מה של אנשים שפגש קווארה ביום מסוים בסדר כרונולוגי.⁸ בשנים 1970–2000 שלח מפעם לפעם מברקים לקולגות וחברים, ובהם ההודעה: *I am still alive*.⁹

בתקופה שבה החל קווארה ליצור את הסדרה *Today* הגה רומן אופלקה רעיון לייצוג ויזואלי של הזמן, ובכך

3. Ibid., 64.

4. David Markus, "On Kawara," *Art in America* 103, no. 4 (April 2015): 107–108. <http://www.artinamericamagazine.com/reviews/on-kawara/>

5. Woo, "On Kawara's 'Date Paintings'," 64.

6. On Kawara, *APR – 1* 1969. From *I Got Up*, 1968–79. Stamped ink on postcard, 15.2 x 23 cm, <https://www.guggenheim.org/arts-curriculum/topic/postcards-i-got-up>

7. On Kawara, *APR 4* 1969. New York. From *I Went*, 1968–79. Ink on photocopy, 11 x 8 inches (27.9 x 20.3 cm), <https://www.guggenheim.org/arts-curriculum/topic/maps-i-went>

8. Woo, "On Kawara's 'Date Paintings'," 64.

9. Ibid.; On Kawara, Telegram to Sol LeWitt, February 5, 1970. From *I Am Still Alive*, 1970–2000. 5 3/4 x 8 inches (14.6 x 20.3 cm), <https://www.guggenheim.org/arts-curriculum/topic/telegrams-i-am-still-alive>



2 - Roman Opalka, **OPALKA 1965/ 1 - ∞ Detail 1 - 35327**, 1965, Acrylic on canvas, 196 x 135 cm.

Museum of Lodz (Poland).

© Adagp, Paris, 2019 - Photo: Adagp pictures.

התחיל סדרה בסדר גודל מונומנטלי. בשנת 1964, בעודו ממתין שעה ארוכה לאשתו בבית קפה בוורשה, החליט לצייר מספרים ברצף על גבי קנבסים גדולי ממדים. המספר 1 יספק את ההתחלה ואת הכיוון של הציור הראשון, ומאחר שמספרים הם אינסופיים, לעבודתו לא יהיה סוף.¹⁰ עם הגיעו לסטודיו שלו החל בקביעת מערכת הכללים שבמסגרתה ייצור את הסדרה *Opalka 1965/1 - ∞*. הוא החליט לצייר מספרים קטנים בפיגמנט לבן במכחול מספר 0, שיופיעו זה לצד זה בשורות אופקיות על רקע שחור. כל קנבס, המכונה פרט (*Detail*), יתחיל בפינה השמאלית העליונה ויסתיים בפינה הימנית התחתונה. אופלקה החליט כי כל הקנבסים יהיו אנכיים בגודל קבוע של 195 X 35 ס"מ (תמונה 2). הוא דבק בפרקטיקת הציור הזאת באופן יומיומי, כשמונה שעות ביום.¹¹ כשלוש שנים לאחר מכן החל להוסיף לצבע הרקע השחור של כל פרט אחוז אחד של פיגמנט לבן. בהדרגה, וככל שרבו הציורים, הפך המשטח לאפור. ככל שהמשיך למנות ולצייר מספרים בני חמש, שש או שבע ספרות, התבהרו המשטחים יותר ויותר. בשנת 1970 הצהיר כי בסופו של דבר יהפוך המשטח ללבן באופן שיתמוזגו המספרים עם הרקע. בשנת 1968, במקביל לציור המספרים, החל אופלקה לצלם דיוקן עצמי בסוף כל יום עבודה. פורמט הדיוקנאות היה זהה – צילום חזיתי של פניו בלבד בשחור-לבן (תמונה 3). לאחר שהושלם ציור אחד (תהליך שארך כמה שבועות) בחר האומן דיוקן אחד מתוך כל התצלומים, שיהווה חלק מן העבודה הגמורה. בשנת 1972 החל להקליט את עצמו מבטא את שמות המספרים שצייר בפולנית. ההקלטה הוסיפה את הממד הקולי לממד הוויזואלי (של הצילום),

¹⁰ De Karlyn De Jongh, "Time in the Art of Roman Opalka, Tatsuo Miyajima, and Rene Rietmeyer," *KronoScope* 10, no.1 (2010): 96.

¹¹ Robert C. Morgan, "Roman Opalka's Numerical Destiny," *Hyperallergic*, October 6, 2014. <https://hyperallergic.com/153559/roman-opalkas-numerical-destiny>
העבודות של רומן אופלקה: Roman Opalka working on the second to last Detail painting in his studio, Le Bois Mauclair, February 14, 2011; *Opalka 1965/1 - ∞, Detail 993460-1017875*, 1965, Acrylic on canvas, 35 x 195 cm., *OPALKA 1965/1 - ∞, Détail -Photo 2787231*, 24 x 30.5 cm; *OPALKA 1965/1 - ∞, Détail -Photo 5455634*, 24 x 30.5 cm; *OPALKA 1965/1 - ∞, Détail 4988006 -5006015*, acrylic on canvas, 196 x 135 cm



3 – Roman Opalka, *OPALKA 1965/ 1 – ∞ Detail*,
Black and white silver print, 30 x 23.7 cm.

Private collection.

© Adagp, Paris, 2019 – Photo: André Morin / Adagp pictures.

ובכך נוצר תיעוד רב-חושי של הפרויקט המתמשך שלו. עד מותו בשנת 2011 השלים אופלקה 233 קנבסים, והאחרונים היו לבנים לגמרי.¹²

מופעים – סדרתיים בתולדות האומנות

הסדרתיות הופיעה על מפת האומנות כבר במאה התשע-עשרה כתולדה של הייצור התעשייתי וטכניקות השכפול המכני, אך גם כחלק ממסורת ציור ארוכת שנים, כמו סדרת ערמות החציר האלמותית של מונה (Claude Monet) מהשנים 1890-1891. הסדרתיות זכתה לעדנה ולשלל מבעים אומנותיים לאורך המאה העשרים, בהם מחקר חזותי בציור ובצילום (ציוריו של מונה), צילומי התנועה של מייברידג' (Eadweard Muybridge), הארכיון הצילומי-טיפולוגי של הזוג בכר (Bernd and Hilla Becher),¹³ חזרה שיטתית וארגון של יחידות מודולריות (מינימליזם אמריקאי), גרסאות שונות לדימויים משוכפלים ופרקטיקות של ייצור המוני (פופ ארט).

סקירה מקיפה על סדרתיות באומנות מציעה בריוני פר (Briony Fer) בספרה *The Infinite Line: Re-making Art after Modernism*. פר מצביעה על סוף שנות החמישים של המאה הקודמת כנקודת המפנה הקריטית, שבה חל מעבר מאסטיקה של קולאז' לאסטיקה סדרתית.¹⁴ המונח סדרתיות באומנות מופיע בדרך כלל בהקשר של אומנות אמריקאית בשנות השישים של המאה הקודמת. פר מבקשת להציע מודל תאורטי אלטרנטיבי ביחס לאומנות סדרתית, המתייחס גם להתפתחויות אומנותיות מאוחרות יותר, במיוחד באירופה.¹⁵ בהקשר של אומנות סדרתית וחזרתית מזכירה פר את מארק רות'קו (Mark Rothko): "תבניתו של רות'קו, קנבס מלבני ניצב, שבו מערום צורות מלבניות, משתנה ללא הרף, בניואנסים אינסופיים. הוא

¹². Ibid.

¹³. יותר משלושים שנה (מ-1959 ועד שנות התשעים) צילמו ברנד והילה בכר מבני תעשייה ישנים ברחבי אירופה וארצות הברית. הם פיתחו כללים נוקשים ויישמו אותם בדבקות כל שנות עבודתם: התצלומים הישירים צולמו בעדשה רחבה, תמיד ממבט חזיתי, בשחור-לבן, ריקים מאדם, נטולי צללים או קונטרסטים חזקים בין אור וצל. עבודתם הניבה ארכיון עצום של תצלומי מבנים, הממוינים לסדרות לפי סוגים: אסמים, ממגורות, מגדלי מים, מכלי גז, כבשנים ומפעלי תעשייה כבדה.

¹⁴. Briony Fer, *The Infinite Line: Re-making Art after Modernism* (New Haven: Yale University Press, 2004), 2.

¹⁵. Ibid.

גם קפדני וגם גמיש".¹⁶ פר סבורה כי הֶרְדִּי־מִיד הפך לסטנדרט של החזרתיות, כמו אצל וורהול (Andy Warhol) או פלאבין (Dan Flavin).¹⁷

במאמר *The Serial Attitude* טוען מל בוכנר (Mel Bochner) כי ההיגיון הסדרתי הוא גישה אומנותית, בשונה מסגנון אומנותי, ושהסדרה היא ייצוג וביטוי לסדר מסוים.¹⁸ בוכנר מגדיר שלושה מאפיינים המבחינים את הלוגיקה הסדרתית מעבודות שהן ריבוי וריאציות של תמה אחת:

1. גזירת התנאים, או החלוקות הפנימיות של העבודה, נעשים באמצעים מספריים, או בתהליך סיסטמטי אחר, שנקבע מראש (תמורה, התקדמות, סיבוב, היפוך).

2. הסדר קודם לביצוע.

3. העבודה השלמה חסכנית ביסודה, ומתישה את עצמה באופן סיסטמטי.¹⁹

נוסף על כך, מאפיין בוכנר סוג עבודות סדרתיות שהוא מכנה מודולריות, המבוססות על חזרה של יחידה סטנדרטית. היחידה, שיכולה להיות כל דבר, חוזרת בצורתה הבסיסית אך עשויה להיראות אחרת כתוצאה מאופן החיבור של היחידות הבודדות לשלם כלשהו.²⁰ תיאור זה משקף את יצירתם של אומנים כמו ג'ספר ג'ונס (Jasper Johns), סול לויט (Sol LeWitt) ודונלד ג'אד (Donald Judd), המזוהים עם הזרם המינימליסטי בארצות הברית.

החוקרת אוסלג נירנס (Aslaug Nyren) סבורה כי העבודה הסדרתית מעניינת במיוחד כאתר לבניית תאוריה במחקר האומנותי. מקובל לחשוב על תאוריה כרעיונות פילוסופיים מרכזיים או תובנות מתולדות האומנות, הידועות לאומן בתהליך עבודתו. נשאלת השאלה אם מחקר אומנותי יכול לכלול בנייה של תאוריה ייחודית, המתפתחת מתוך הפרקטיקה האומנותית. נירנס טוענת כי ניתן לקיים דיון תאורטי בשפת האומנות עצמה, וכי הסדרה היא תצורה של שפה אומנותית שיטתית. התאוריה עולה מתוך העקרונות המתקיימים בתוך הסדרה. יתרה מכך, העקרונות המתקיימים בסדרה מאתגרים את האומן הפועל בתוכה, המודע להם, ומתנסה בהם תדיר.²¹

הדיון התאורטי באומנות סדרתית עוסק ברובו בתוצר האומנותי ובמאפייניו האסתטיים, דהיינו קומפוזיציה, צבע, יחס בין האובייקטים לחלל, חזרה צורנית ועוד. נוסף על כך, הסדרתיות כתופעה אומנותית נדונה בספרות ביחס למגמות תרבותיות, חברתיות וכלכליות, ומתוך שיוכה לזרמים אומנותיים כמו המינימליזם והאומנות המושגית. הפרויקטים הסדרתיים המונומנטליים, שבהם עוסק מאמר זה, נמשכים על פני עשרות שנים, ולמעשה הם מסכלים את האפשרות לסווגם על פי מגמות תקופתיות, ובכך את היכולת לפרשם ברוח מסורת אומנותית כלשהי. הם חוצים מגמות, תקופות וזרמים. אם כן, כיצד תיבחן סדרה מונומנטלית – האם בדיעבד, ברוח התקופה של תחילתה או שמא במבט המתחדש תדיר, עכשווי בעיני המתבונן בכל רגע נתון?

¹⁶. Ibid., 8.

¹⁷. Ibid.

¹⁸. Mel Bochner, "The Serial Attitude," *Artforum* 6, no.4 (December 1967): 22.

¹⁹. Ibid., 23.

²⁰. Ibid.

²¹. Aslaug Nyren, "The Series – Serial Work in Artistic Research and in the Didactics of the Arts," *Nordic Journal of Art and Research* 2, no.1 (2013): 35.

הסדרה *Today*, שביצירתה החל קווארה ב-1966, ביטאה את רוח התקופה שבה השפה והטקסט – המייצגים רעיון – תפסו מקום מרכזי, ואילו הדימוי – המייצג מציאות – נדחק מן השיח. בפרספקטיבה של חמישה עשרים שנה ניתן להציע מגוון אפשרויות פרשניות לעבודותיו של קווארה. למשל, חומר הגלם בסדרות *I Got Up* ו-*I Am Still Alive* – גלויות ומברקים – הוא מן הסוג הנפוץ, הפשוט והזול ביותר שבנמצא, ולכן משייך אותן למסורת של רדי-מייד ושל דלות החומר. משלוח הגלויות והמברקים בדואר – כאשר ייתכן שחלקם לא יגיעו ליעדם ואלו שיגיעו, ספק אם יוחזרו לבעליהם – הוא פעולה שעשויה להתפרש כאקט של שלילת החפץ האומנותי כיקר ערך ויקר המציאות. הדבר אפיין גישות אנטי-מוסדיות שבוטאו בשלל צורות ומופעים במחצית השנייה של המאה העשרים. קווארה צייר את הקנבסים בסדרה *Today*, בעשרות ערים על פני הגלובוס. ברוח הנושאים הבורחים המעסיקים את עולם האומנות כיום, כמו הגירה וגלובליזציה, הם עשויים להיתפס כאמירה נוקבת על תלישות ונוודות, שהן נחלתם של מיליוני בני אדם בעולמנו. בד בבד, ניתן לפרש את מסעותיו הבלתי נלאים בעולם כשיר הלל לגלובליזציה ולחופש התנועה, המאפשר לו קיום כאזרח העולם, משוחרר מכבלי לאומיות ומחויבות פטריוטית, אדם הרואה בית בכל מקום שבו הוא משאיר את חותם יצירתו.

בהמשך לטענתי המקדמית, המבחינה את הסדרה המונומנטלית כפרקטיקה סדרתית ייחודית, אני מבקשת להציע מודל תאורטי, שישמש כלי פרשני בניתוח פרויקטים מסוג זה. הצורך בבניית המודל הפרשני עולה מתוך המאפיינים הייחודיים של פרקטיקה זו, הקשורים בין היתר באופן הפעולה הרפטיבי, בתוצר האומנותי רחב ההיקף ובמחויבות הנצחית שקיבלו עליהם האומנים. לפיכך, במאמר זה אני מבקשת להציע נקודת מבט חדשה, המרחיבה את הדיון באומנות סדרתית כפרקטיקה, ומתמקדת באומן ובאופן פעולתו.

קווארה ואופלקה אומנם פעלו בתקופות מקבילות ובאופן דומה, אך הדיון התאורטי על אודותם עד היום אינו כולל, למיטב ידיעתי, ניתוח השוואתי מכל סוג שהוא, וגם בפן זה יש מן החידוש. חיבור מעניין בין שני האומנים נוצר בעקיפין דרך סדרת ספרי אומן, שיצאה לאור במהדורה מוגבלת בשנים 2010-2015, בשם *Personal Structures Art Projects*. כל ספר בסדרה עוסק ביצירתו של אומן מסוים בפורמט ייחודי, וכולל ברוב המקרים שיחה עם האומן. הספר השלישי בסדרה דן ביצירתו של רומן אופלקה,²² ואילו במרכזו של הספר הרביעי עומדת אומנותו ודמותו החידתית של און קווארה.²³ מאחר שקווארה סירב בעקביות להתראיין, ומעולם לא התבטא בעל-פה או בכתב ביחס לעבודתו, שם הספר הוא *On Kawara: Unanswered Questions*. והוא מכיל שמונים שאלות שכתבו אנשים שונים שהכירו אותו ואת יצירתו. אחת השאלות, "כיצד ייתכן שפעמים רבות יש שני ציורי תאריכים של אותו היום?", הופנתה לקווארה על ידי רומן אופלקה, ונותרה אף היא ללא מענה.²⁴

²² Karlyn De Jongh & Sarah Gold, *Roman Opalka: Time Passing*, PSAP #03 (Leiden: Global Art Affairs Foundation, 2011).

²³ Karlyn De Jongh & Sarah Gold, *On Kawara: Unanswered Questions*, PSAP #04, (Leiden: Global Art Affairs Foundation, 2011).

²⁴ Ibid, 34.

האומן הסדרתי: ארכיונאי או פקיד ממושמע?

הייצור האומנותי הרפטיבי במסגרת קבועה ומוכתבת מראש מעורר שאלות: האם אופן פעולה זה, המצריך מאמץ, התמדה ועקביות, משול לעבודתו השגרתית והמשעממת של פקיד או פועל ייצור וחסר את ההילה היצירתית ואת הטירוף האקספרסיבי, המזהים לרוב עם דמות האומן? עם זאת, סביר כי רק אומן "מטורף" יקבל עליו את ההתחייבות לצייר תאריכים עד סוף ימיו או לכתוב מספרים עד אינסוף. עד כמה משתלט הפרויקט הסדרתי על חייו? היכן, אם בכלל, עובר הגבול בין האומן לעבודתו? האם הפרויקט הסדרתי מייצג משהו מדמותו ומאישיותו של האומן או שבפרקטיקה הנוקשה והקפדנית משמשות העבודות מצע ניטרלי לרעיון מופשט, נטולות כל רגש או פן אישי?

ג'ונג-אה וו (Jung-Ah Woo) טוענת במאמר *On Kawara's Date Paintings: Series of Horror and Boredom* כי הייצור האומנותי של קווארה, אשר קבוע בחוקים ידועים מראש, "שולל את הצורך ואפילו את האפשרות להתערבות ספונטנית ומעורבות יצירתית של האומן. כל שנדרש הוא עבודה רפטיבית, כמעט מכאנית [...]".²⁵ ניתן להשוות את עומס העבודה היומית של קווארה, טוענת וו, לזה של פקיד או של פועל בפס ייצור. דווקא בגלל מערכת החוקים הנוקשה, היא מוסיפה, פעילותו היומית של קווארה היא במהותה חסרת חשיבות, בניגוד לפס ייצור "אמיתי". עבודתו קפדנית אך לא פרודוקטיבית, כי פעולותיו מייצרות סדרות של אובייקטים כמעט זהים. הזמן המיוצג בציורי התאריכים אינו זמן שנחווה על ידי סובייקט, אלא ביטוי טהור של דייקנות: "זמן ריק והומוגני".²⁶ קווארה מסמן ומייצג יום מסוים על ידי הנצחתו של התאריך היחידאי בציור. אולם, הפעולה החוזרת ונשנית, גורסת וו, מטשטשת את השוני בין הימים ומפשטת את משמעותו הייחודית של כל יום.

כתיבתה הסרקסטית במידת מה מציפה שאלות מהותיות ביחס לעבודתם של קווארה ושל אומנים סדרתיים אחרים: האם נדרשת בהכרח התערבות ספונטנית של האומן ביצירת האומנות? מהי מעורבות יצירתית, והאם פרויקטים סדרתיים המיוצרים במסגרת של חוקים קבועים מראש הם נטולי יצירתיות? האם עבודתו של קווארה חסרת משמעות ופרודוקטיבית פחות מזו של פועל בפס ייצור, או שאולי ההפך הוא הנכון, ודווקא עבודתו של הפועל חסרת משמעות? האם פעולת הציור היומית וההנצחה של תאריך מסוים על גבי הקנבס מטשטשות את חשיבותו של יום יחיד ביחס לאחרים והופכת את הימים לרצף אחד ארוך והומוגני, או שמא עצם פעולת ציור התאריך בעבודה מאומצת לאורך שעות רבות דווקא מדגישה את חשיבותו ואת ייחודו של היום הנוכחי, ומוציאה אותו מן המשך האינסופי של הזמן האנושי?

בניגוד לקווארה, אשר דמותו ומראהו הם בגדר תעלומה, הקדיש רומן אופלקה את הקריירה הארוכה שלו להנצחת פעולת הציור שלו ודמותו. צילומים רבים מתעדים אותו בסטודיו עומד ומצייר מול הקנבסים הענקיים. רוב הקטלוגים של תערוכותיו כוללים צילומים שלו בעבודתו, כולל תקריבים של ידו המציירת. אליסטר ריידר (Alistair Rider) טוען כי אופלקה רצה שהקנבסים שלו ישמשו עדות מוצקה לחייו כאומן.²⁷ מאז אותו היום בבית הקפה, שבו הגה אופלקה את רעיון המספרים, עברו שבעה חודשים עד שצייר את המספר הראשון, משום שפעולה כזו נושאת בחובה השלכות מרחיקות לכת – לצייר מספרים עד סוף ימיו בלי ליצור כל יצירת אומנות אחרת. המחשבה שאלו יהיו חייו הייתה מדהימה ומאימת כאחד. אופלקה

²⁵. Woo, "On Kawara's 'Date Paintings'," 65.

²⁶. Ibid.

²⁷. Alistair Rider, "The Longevity of Roman Opalka," *Art History* 39, no. 4 (2016): 821.

התייחס למתח הרב שהיה שרוי בו: "לא רק מפני שהקונספט כל כך טוב, אלא בשל מה שאאליץ להקריב כל חיי למען העבודה הזו".²⁸ עמדתו של אופלקה הייתה כנראה אמביוולנטית. מחד גיסא, המודעות התמידית לכך שהחיים קצרים גרמה לו להעריך אותם יותר. מאידך גיסא, הפרויקט התובעני דרש הקרבה רבה מצד האומן, שהמשיך וצייר מספרים עד שלא אפשר לו עוד מצבו הגופני לעמוד זקוף מול הקנבס.²⁹

אופלקה עבד בקפדנות כדי להבטיח שתוצריו יהיו עקביים ודומים זה לזה ככל הניתן, אולם היה מודע לשיבושים הקטנים, שאינם לחלוטין בשליטתו, כמו ידו הרועדת או טעויות של חוסר ריכוז.³⁰ גם כאן נראה הניגוד הבולט בין אופלקה לקווארה, אשר מחק כל זכר ליד האומן מציורי התאריכים. בציוריו של אופלקה ניכרת עבודה פיזית מאומצת, וידו נוכחת באופן משמעותי. בתקופות שהיה פרודוקטיבי במיוחד, בעיקר בשנות השבעים, צייר לעיתים שש-עשרה שעות ביממה. המאמץ הפיזי הכרוך בכך היה עצום ולכן לא הצליח להתמיד בקצב זה לאורך זמן. מכיוון שפרקטיקת הציור שלו כללה פעולה אחת בלבד – ציור מספרים – שמירה על ריכוז הייתה אחד האתגרים שעמדו לפניו. הוא הקפיד לצייר מספרים קריאים למרות ממדיהם הקטנים.³¹ אופלקה לא השתמש בסרגלים או בכלי מדידה אחרים. שינויים קלים בצבע הלבן של הספרות מעידים על הנקודה שבה טבל את המברשת בצבע. ואף על פי שהתאמץ לשמור על רווחים קבועים בין המספרים, ההבדלים הזעירים בין המרווחים יוצרים קווים, שחוצים את הקנבס. שינויים אלו במקצב, בכמות הצבע על המברשת ובקווים שאינם ישרים לחלוטין יוצרים מראה ייחודי ועניין ויזואלי.³²

הפרקטיקה של אופלקה וקווארה כוללת ציור מספרים בלבן על רקע מונוכרומטי, המייצגים את הזמן. כל אחד באופן אחר. בעוד אצל קווארה המספרים מוקפדים, מדויקים ונטולי סימנים למכחולו של האומן, ידו של אופלקה ניכרת בכל ספרה וספרה – בלחץ על המכחול, במספר הפעמים שנטבל בצבע, בכוח או בחולשה של ידו היציבה או הרועדת. הפרויקטים הסדרתיים הם תולדה של חוקים ברורים, לוחות זמנים, משטר עבודה וחזרה על אותן פעולות מאות פעמים באופן זהה או בשינויים קלים. הקריאה של עבודות סדרתיות כפרקטיקה אומנותית נטולת דמיון או אקספרסיביות מתפרצת משייכת אותן בהיבטים רבים לאומנות מושגית. במקרה של קווארה, טוענת וו, ציורי התאריכים המתייחסים רק לעצמם ולתאריך שבו נוצרו הם טאוטולוגים, ולפיכך חסרי משמעות.³³

ג'וזף קוסות' (Joseph Kosuth) טוען במאמרו *Art after Philosophy* כי הציור של קווארה היה בגדר תקדים חשוב ל"אומנות קונספטואלית טהורה", שהפרנס היחיד בה הוא האומנות עצמה.³⁴ החזרה הכפייתית של קווארה מעוררת סבל גופני וכאב, אך בו זמנית מוחקת עקבות של תחושות אלו. משטח הצבע המושלם והנקי ואותיות הדפוס נטולות הסממן האישי, מוסיף קוסות', מטשטשים כל סימן לעבודה הפיזית של האומן או למוצאו הלאומי. על פני השטח קווארה אינו אומן יפני, הזוכר את הכאב והסבל של המלחמה, אלא אומן אוניברסלי, המבצע פרקטיקה ניטרלית של ציור קונספטואלי.³⁵ מן הרגע שבו כבל

²⁸. De Jongh, "Time in the Art of Roman Opalka," 97.

²⁹. Ibid., 93.

³⁰. Rider, "The Longevity of Roman Opalka," 822.

³¹. Ibid., 827.

³². Ibid., 828.

³³. Woo, "On Kawara's 'Date Paintings'," 70.

³⁴. Joseph Kosuth, "Art after Philosophy," *Studio International* 178 (October 1969): 137.

³⁵. Ibid.

את עצמו האומן לפרויקט הסדרתי הנצחי, ייתכן שנגזרו עליו שיממון ובדידות אומנותית, שכן הוא עלול להיתפס כאוטוסיידר ועבודתו כלא רלוונטית. פרקטיקת החזרה האינסופית מציבה את האומן "ליד" עולם האומנות, שבו הלכי הרוח וטעמים של המבקרים והקהל משתנים תדיר. זהו קיום אומנותי שמעליו מרחף תמידית החשש להיות מודר מן השיח העכשווי.

בהקשר זה ניתן לבחון את התקבלותו של רומן אופלקה, כפי שמתאר אותה אליסטר ריידר. אופלקה החל להציג בניו יורק בשנות השבעים של המאה העשרים. באחת התערוכות, שבהן הציג בעיר את פרויקט המספרים, הצהיר האומן כי בחר להקדיש את חייו לכתיבת מספרים מאחד עד אינסוף. המבקרים הגיבו בתדהמה, מציין ריידר. במבט ראשון הזכירה עבודתו סוג של מינימליזם או קונספטואליזם. אולם הם חשו באיזשהו "פן פסיכולוגי מזיק בהחלטה. זו עבודתו של משוגע או נזיר או שניהם".³⁶ עולם האומנות הניו-יורקי באותה תקופה נטה לאומנות מבוססת חיים אחרי עשור שבו נדחקו תמות אלו לטובת מערכות ותפיסות תעשייתיות נטולות סממנים אישיים. עבודתו של אופלקה לא התאימה לתמה של עבודות אומנות אנונימיות דוגמת המינימליזם האמריקאי, אך גם לא למודל של פוליטיקת זהויות. הפרויקט שלו היה מעורפל ובלתי מאוזן – הוא שימש ייצוג של העצמי, אך בד בבד נשאר מרוחק ולא אישי.³⁷

I Am Still Alive: הסדרה כראי ההיסטוריה

וו מייחסת להיעלמותו של קווארה מעיני הציבור מניעים לאומיים-פוליטיים: כפי שהחוקים שקבע מנהלים את הפרקטיקה האומנותית שלו, כך מתנהלת גם הפרסונה הציבורית. הוא אינו מצטלם ואינו מתראיין, מדיר עצמו מפתחות בגלריות ובמוזאונים, לא נפגש עם יותר משישה אנשים בבת אחת ואין לו כל ביוגרפיה כתובה. מתוך השאיפה המתמדת להיות אזרח העולם הוא מחק כל עקבות למקורותיו הלאומיים והתרבותיים, כמו למשל השפה היפנית, ולא השתמש בה בציורי התאריכים גם בזמן שהותו ביפן.³⁸ בפרויקט *I Got Up*, שהיה חלק מן הפרקטיקה היומית שלו בין השנים 1968-1979, החתים קווארה את שעת ההשכמה שלו בכל בוקר על גלויות, ושלה אותן לנמענים ספציפיים. דייוויד מרקוס (David Markus) רואה בקימה היומיומית הישג הרבה פחות טריוויאלי ממה שנדמה לנו לאור הזוועות שחוותה האנושות בימי חייו של קווארה. לתפיסתו, פעולות בסיסיות כמו הליכה, עבודה, ניווט בעיר או מפגש עם חברים הם דברים שיש לנצור, או במקרה של קווארה – לתעד.³⁹

העניין של קווארה בטרגדיות, אלימות ומוות טבוע בפרויקטים שלו ונוכח בטקסטים של כותרות המשנה ובגזירי העיתונים, המוצמדים לציורי התאריכים ומתארים תאונות קטלניות ואסונות היסטוריים. קווארה החל לצייר בטוקיו ב-1952, אחרי שחוה את ההרס של יפן ואת כניעתה בתום המלחמה. הוא היה בן 19 כאשר הציג לראשונה את הסדרה *Bathroom* בתערוכה בטוקיו. רישומים אלו מציגים חדרים קלאוסטרופוביים, שבהם מתרחשות סצנות אימה ורצח. דמויות מעוותות ופצועות מרמוזות על שואה גרעינית ועל קורבנותיה. מאז עזב את יפן ב-1959, הפך את עצמו קווארה לאומן א-לאומי, ולא התייחס לעברו היפני ביצירותיו.⁴⁰

36. Rider, "The Longevity of Roman Opalka," 829.

37. Ibid.

38. Woo, "On Kawara's 'Date Paintings'," 65.

39. Markus, "On Kawara," 108.

40. Woo, "On Kawara's 'Date Paintings'," 63.

כותרות המשנה שקווארה מוסיף לסדרה, כמעין יומן המתנהל במקביל לציורים, ממקמים אותה בהקשר היסטורי של מלחמות, זיכרון טראומטי וסבל פסיכולוגי. סקירה של גזירי העיתונים היומיים מראה כי הוא עסוק בנושא המוות במספר עצום של צורות – מלחמות, פיצוצים, תאונות, רציחות, מחלות, אסונות טבע, התאבדויות ומהפכות.⁴¹ בעוד העיתונים מתארים צורות שונות של מוות על בסיס יומי, קווארה ממשיך בשגרה המונוטונית שלו. קיומו הבנלי של האומן, המתועד באופן לקוני ואף "משעמם", מחזק את הזעזוע שגורם המוות המופיע בכותרות המשנה.

קווארה מתעד את פעולות היומיום כאילו היו אירועים חדשניים. "הערבוב השרירותי לכאורה של כותרות עיתונים עם פרטים אינטימיים מתוך היומיום של האומן מטרפד ביעילות כל ניסיון לבנות משמעות קוהרנטית או לקבוע מהן הכוונה והסיבה של הסדרה *Today*."⁴² האם זו סדרת מחאה על הרס אנושי? האם זו ביקורת על האפקט המקרה של תקשורת ההמונים? או שמא זו אוטוביוגרפיה, האדישה לעולם של חדשות היסטוריות? אולי כל אלו, ואולי אף לא אחד מהם. האובייקטיביות והאבסטרקטיות של הציורים מסוות את תחושת האסון ההיסטורי, שמופיעה בהם.⁴³ גם הריבוי והגודש העצום של ציורי תאריכים, כותרות משנה ומאות כותרות עיתונים מצהיבות תורמים לקהות החושים כלפי הסבל האנושי והמוות. עם זאת, היכרות עם הביוגרפיה של קווארה, שחוה את זועות מלחמת העולם השנייה כילד ביפן, מספקת נקודת מבט משמעותית ביחס לפרקטיקה היומיומית של תיעוד חייו. העובדה כי הוא חי (לא ביפן), קם בבוקר, מסתובב בעיר, פוגש אנשים, שולח גלויות או מצייר תאריכים מבטלת את הטריטוריות של חיי היומיום: אין דבר שהוא מובן מאליו.

גם לעבודתו של אופלקה סממנים ומניעים פוליטיים. מרבית הכותבים התייחסו לפרויקט במישורים כלליים או פילוסופיים, אולם מעטים, אם בכלל, ראו בנסיבות היסטוריות ספציפיות המניע לפרויקט חיים זה.⁴⁴ אופלקה מעיד כי ההקפדה הקיצונית באה בתגובה לאכזריות של האירועים ההיסטוריים שחוה. בכך הוא מתכוון למלחמת העולם השנייה ולשנים תחת משטר קומוניסטי. ב-1939 גורשו בני משפחתו על ידי הכובש הנאצי למחנה עבודה, ושם נשארו עד תום המלחמה. אחר כך ניסו את מזלם בצרפת וקיוו להתחיל בה חיים חדשים. אולם הניסיון לא צלח והם חזרו לפולין לחיות תחת השלטון הקומוניסטי של רוסיה הכובשת.⁴⁵ המשורר הפולני צ'סלאב מילוש (Czesław Miłosz), אשר ערק למערב ב-1951, תיאר תופעה פסיכולוגית (כפי שמפרש ריידר), שאפיינה את החיים תחת השלטון הסובייטי: מאחר שכל פעולה עלולה הייתה להתפרש כהתנגדות לשלטון או כנטייה פוליטית שאינה קומוניסטית, למדו האזרחים להיות שחקנים טובים, ורכשו לעצמם פרסונה של אזרח טוב וצייתן ללא קשר לאמונתם הפנימית.⁴⁶ לאימוץ העמוק הזה של הדמות הצייתנית היה מחיר של אובדן היושר הפנימי. ריידר מציע כי בהקשר זה הפרקטיקה של אופלקה באה כניסיון להביע איזושהי אמת ויושר פנימי, חיבור לאני שאינו משוחק ואינו אמור לעמוד בציפיות כלשהן או לציית לחוקים של ישות חיצונית.⁴⁷ בעבור אופלקה, ההתקדמות במשימה של מנייה וציור מספרים הייתה מעין מסע של התגלות פנימית מעמיקה.

⁴¹. Ibid., 66.

⁴². Ibid., 67.

⁴³. Ibid.

⁴⁴. Rider, "The Longevity of Roman Opalka," 829.

⁴⁵. Ibid.

⁴⁶. Ibid., 830.

⁴⁷. Ibid., 831.

אופלקה הצהיר על עבודתו כי היא: "[...] אמת אשר תוכיח את עצמה בשל העובדה הפשוטה שאי אפשר להפריכה, אמת פְּרָסָה, שניתן להשוותה לאדם המוכיח את קיומו באמצעות הבינה שלו והטלת הספק הנצחית, ולפיכך יוצר בהתמדה את ההקשר שלו עצמו".⁴⁸ ההצהרה של אופלקה נשמעת אולי יומרנית יחסית למשימה חסרת משמעות כביכול – למנות ולצייר מספרים ברצף – אולם השגרה אשר מאפשרת את ביצוע המשימה מעידה על יכולת להגדרה עצמית, שהיא הדבר החשוב והמשמעותי בעבורו. בכל הנוגע לביוגרפיה שלו מדגיש אופלקה כי אומנותו הייתה אסטרטגיה של הישרדות.⁴⁹ פרויקט חייו של אופלקה, כמו הפרויקטים של קווארה, מלבד היותם עדות לקיום, הם תגובת הנגד שלהם למלחמות, להרס ולמוות. החזרתיות והבנליות (כביכול) של פעולותיהם מרמזות על קיום יומיומי שגרתי, חדגוני אולי, אך גם האופציה היחידה לחיים מבחינתם.

"פעולות כפייתיות וטקסים דתיים": הפרקטיקה הסדרתית כאובססיה

התהליך הטקסי הוא פעולה חוזרת, שנובעת מציות לחוק או למצווה דתית, ומבוצעת באופן אינטנסיבי. בחלק זה של המאמר אבחן את הקשר בין טקסיות דתית והפרעה כפייתית לפרקטיקה של אומנות סדרתית. בפן הפסיכולוגי אתבסס בעיקר על פרויד. הסיבה היא שעבודתו העוסקת בתפקידה של החזרה בשחזור של אירועים כואבים ומודחקים, נחשבת גם כיום לקלסיקה מרכזית.⁵⁰ למרות התפתחותן של גישות פוסט-מודרניות ופוסט-פריידיאניות בפסיכואנליזה, למשל פסיכולוגיית העצמי, הגישה האינטר-סובייקטיבית והזרם ההתייחסותי, המתנגדות למשנתו של פרויד ואף שוללות אותה.

על פי דייוויד ק' פאלגוט (David K. Falgout), הרעיון של ציות לחוק קוסם לחוקרי טקסי דת, מפני שהוא אחד המרכיבים המרשימים בטקס – ביצוע מדויק, קפדני וקבוע של פעולות על פי סט חוקים מוכתב המצביע על כוח רצון ומסירות של היחיד.⁵¹ ללא ספק, הפרקטיקה האומנותית הסדרתית מבוססת על ביצוע פעולות חוזרות באופן אינטנסיבי. לעניין הציות לחוק או למצווה דתית, למעשה אוסף החוקים, הכללים והמגבלות שקבעו לעצמם האומנים הסדרתיים, מהווה מסגרת נוקשה שהם מצייתים לה ומשמשת מעין דת פרטית. אם נבחן את אופן הפעולה של קווארה ואופלקה נראה כי עבודתם אכן מדויקת, קפדנית וקבועה, ונעשית על פי סט חוקים מוכתב, אותם חוקים שהם קבעו לעצמם כנקודת מוצא לפרויקטים הסדרתיים. ציורי התאריכים של קווארה מצריכים עבודה קפדנית, האורכת שעות רבות עד לביצוע מושלם שלא מותיר זכר לציור הידני ולעבודת המכחול של האומן. אין ספק כי לצייר בכל יום ויום תאריך, לאסוף אלפי גזירי עיתונים, או לכתוב מספרים מ'1 עד אינסוף במשך עשרות שנים – כל אלה הן פעולות הדורשות כוח רצון ומסירות אין קץ, ממש כמו שדורשת הטקסיות הדתית.

מיכאל פולני (Michael Polanyi) בספרו *Meaning* מ-1975 מבחין את הציות לחוק בטקסים דתיים מכלל המקרים של ציות לחוקים. לטענתו, טקסים ופולחנים דתיים מייצרים דרך מיוחדת לחוות את הזמן ושוברים

⁴⁸. Ibid.

⁴⁹. Ibid., 832.

⁵⁰. Lorna Clymer, *Ritual, Routine and Regime: Repetition in Early Modern British and European Cultures* (Toronto: University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division, 2006), 3.

⁵¹. David C. Falgout, "What Those Repeated Actions Tell Us: Reflections toward a Comparative Phenomenological Hermeneutics of Religious Rituals" (PhD diss., University of Hawai'i at Manoa, 2014), 3.

את השגרה הנורמלית. פעולות רגילות ממוקמות בתוך מסגרת טמפורלית קבועה של זמנים ותאריכים, אולם לפעולה הטקסית "יש משמעות רק במונחים של Great Time – הזמן שלפני כל הזמנים – שאין לו ולא צריך כל תאריך".⁵² הסוגיה הטמפורלית מהותית בעבודות סדרתיות ובמיוחד בפרויקטים רחבי יריעה. הפעולות החוזרות שמבצעים האומנים נמשכות על פני תקופות זמן ארוכות – חודשים ושנים. הפרויקטים הסדרתיים הופכים לחלק מרכזי בחייהם, מהווים מעין מונה של הזמן החולף, ומתקיימים במקביל לשגרת חייהם. נדמה כי שגרת חייו הרגילה של און קווארה, אם ישנה כזו, מוחלפת בייצור הסדרתי, הממלא את ימיו ואת שעותיו. מרגע קומו ועד שוכבו לישון מוקדש יומו לתחזוק הפרויקטים שלו. גם פעולות שגרתיות, כמו שיטוט ברחוב או מפגש מקרי עם אנשים מתועדות, מקוטלגות ומתויקות. אולם, הזמן אינו נוכח רק מעצם העובדה שהוא חולף: כאשר קווארה מצייר תאריך, תהליך שעשוי להימשך כשמונה שעות, יום שלם מוקדש לציור היום עצמו או לייצוג שלו. קווארה מתעד את היום הנוכחי בזמן אמת בעודו חווה את שעותיו. תאורטיקנים רבים ראו בטקסים דתיים משהו בלתי רציונלי ותצורה בעייתית של ציות לחוקים. הגישה הפסיכו-אנליטית של פרויד היא אחת הדוגמאות הבולטות לצורת מחשבה זו. פרויד חקר את טבעם של טקסים דתיים במונחים אבחנתיים של מטופלים נוירוטיים.⁵³

הטקסיות הנוירוטית מורכבת ממעשים קטנים – תוספות, הגבלות, תקנות, המתממשות בפעולות מסוימות של חיי היומיום באופן אחיד בכל עת או בשינויים קבועים. פעילויות אלה מותירות בנו רושם של "גינונים" גרידא: הן מצטיירות כחסרות משמעות לחלוטין. הופעתן אינה שונה בעיני החולה עצמו, ולמרות זאת אין בכוחו להימנע מהן, מכיוון שעונשה של כל סטייה מן הטקסיות הנו חרדה בלתי נסבלת, הכופה מידית את השלמת החסר.⁵⁴

פרויד ראה בטקסים דתיים גם אקט של התקה, שבו המשמעות המקורית של הפעולה מודחקת, כך שפעולות טריוויאליות הופכות להיות באופן פרדוקסלי לדבר החשוב ביותר ואפילו העמוק ביותר.⁵⁵ פרויד משווה בין טקסיות נוירוטית לפולחן דתי:

קל להיווכח בקווי הדמיון המתקיימים בין הטקסיות הנוירוטית לבין הפעולות הקדושות של הפולחן הדתי: חרדת המצפון המתעוררת בעקבות מחדל, ההפרדה המלאה מכל שאר המעשים (האיסור על הפרעה) וההקפדה על ביצועו של כל פרט ופרט. אך באותה המידה בולטים לעין אותם הבדלים, [...] כלומר אופיין הפרטי בניגוד לפומביות ולאופיו השיתופי של הטקס הדתי. אולם ההבדל העיקרי בא לידי ביטוי בכך שלסממנים הקטנים בטקס הדתי כוונות הגיוניות וסמליות ואילו הסממנים בטקס הנוירוטי מצטיירים כילדותיים וכחסרי היגיון. נוירוזות הכפייתיות מספקת כאן קריקטורה קומית למחצה, עצובה למחצה, של דת פרטית.⁵⁶

בפרקטיקה של קווארה אפשר למצוא מאפיינים רבים, המזכירים את תיאוריו ואת אבחנותיו של פרויד ביחס לטקסים דתיים וניורוזת כפייתית. פרויד מבחין כי הטקס הדתי וכן הנוירוטי מתבצעים בנפרד מכל מעשה אחר ללא הפרעה ובהקפדה יתרה על פרטים. מרבית שעותיו של קווארה מוקדשות לפעולות הרפסטיביות

⁵² Polanyi, in Falgout, "What Those Repeated Actions Tell Us," 14–15.

⁵³ Falgout, "What Those Repeated Actions Tell Us," 16.

⁵⁴ זיגמונד פרויד, אבל ומלנכוליה. פעולות כפייתיות וטקסים דתיים, תרגום: אדם טננבאום (תל אביב: רסלינג, 2006), 50–51.

⁵⁵ Falgout, "What Those Repeated Actions Tell Us," 16.

⁵⁶ פרויד, אבל ומלנכוליה, 53–54.

שהוא מבצע באופן שאינו משאיר כמעט מקום לדברים אחרים בחייו. העובדה כי המידע על חייו הפרטיים מועט ביותר וכי אינו מתראיין או נוכח באירועים, כולל פתיחות של תערוכותיו, מחזקת את הרושם של חיים נזיריים כמעט. הוא מבצע את עבודתו בסטודיו שלו בניו-יורק או בדירות זמניות ובמלונות דרכים כאשר הוא נוסע בעולם. דמותו החידתית והיעדר כל תיעוד מצולם שלו בעבודתו או בסיטואציות אחרות מייצרים תחושת סגפנות, המזכירה אדיקות דתית. רק שבמקרה זה מדובר בדת פרטית, שהפרקטיקה שלה אינה אוניברסלית, ואת חוקיה חוקק בעצמו בדומה לאדם הנירוטי, כפי שמתאר זאת פרויד. מאפיין נוסף של הטקסיות הנירוטית הוא הצורך לבצע את הפעולה הטקסית ללא כל הפרעה חיצונית. בכותרת המשנה של אחד מציורי התאריכים (21 במאי, 1967) מופיעה אינדיקציה לרצון של קווארה להדוף כל הפרעה לעבודתו: "שניים או שלושה אנשים דפקו על דלת דירתי הערב. מבלי לפתוח את הדלת שאלתי, 'מה לא בסדר איתכם?' 'הכול בסדר אם אתה שם'".⁵⁷ הדבר קרה לאחר שעבד שישה ימים ברציפות על ציורי התאריכים, ששלושה מהם היו גדולים במיוחד, ודרשו שעות ארוכות של עבודה אינטנסיבית בדממה.⁵⁸

ההקפדה על ביצוע מדוקדק ניכרת בכל הסדרות של קווארה – עשרות הכרכים הזהים, עבי הכרס של *One Million Years*, סימוני מסלול תנועתו באדום על גבי מפות עירוניות, דוגמיות צבע זעירות של ציורי התאריכים הערוכות בסדר מופתי על דפים בתוך קלסרים, גזירי עיתונים, המודבקים לקופסאות קרטון, ועוד מאות ואלפי פריטים מפס הייצור של קווארה – כולם זהים בדיוק. מרכיב נוסף בנורוזה הכפייתית על פי פרויד הוא "חרדת המצפון המתעוררת בעקבות מחדל".⁵⁹ אחד מן החוקים של קווארה בביצוע הסדרה *Today* קובע כי ציור שלא הצליח לסיימו עד חצות ביום שבו החל לציירו – יושמד. ניתן לפרש את אקט השמדת הציור מעין הענשה עצמית על חריגה ממסגרת החוקים של הפרקטיקה. במילים אחרות, אם לא הושלם הציור בתנאים שנקבעו מראש, לא יושלם כלל. מכאן עולה השאלה מה קורה במקרים אחרים של מחדל, וכיצד מתמודד קווארה עם רגשות אשמה ביחס לעבודתו: אם פגש אנשים אך היה עייף מכדי לרשום את שמותיהם בכרכים של הסדרה *I Met*, או שיצא לשוטט בעיר והתעצל לסרטט את מסלול הליכתו על מפה כחלק מן הסדרה *I Went*, למשל. פרויד מחבר לעיתים קרובות בין טקסים לבין נורוזה אובססיבית. המונח משמש בדרך כלל בהתייחסות לחולה אשר מנקודת מבטו פעולות יומיומיות מסוימות חייבות להתבצע תמיד באותו אופן מדויק וקפדני. הפעולות שהן נורוזה טקסית על פי פרויד נראות לצופה מן הצד פורמליסטיות וציות לחוק בלבד ללא חשיבות מיוחדת, אבל בעבור האדם המבצע אותן הן מתייחסות אל העבר באופן מודחק – אל סט פעולות אחר שכנראה אבד, ושהוא חשוב ומהותי בשל זיקתו לאירועים משמעותיים בעבר.⁶⁰

[...] יתברר לנו שהפעולות הכפייתיות הנן הגיוניות במלואן ובכל פרטיהן: הן עומדות בשירות אינטרסים חשובים של האישיות, והן מבטאות חוויות בעלות השפעה ממושכת כמו גם מחשבות טעונות רגשית. הן עושות זאת בשתי דרכים: כגילומים ישירים או כגילומים סמליים. על כן יש לפרשן או באופן היסטורי או באופן סמלי.⁶¹

כאמור, הביוגרפיה של קווארה כוללת עבר טראומטי של ילדות בצל זוועות מלחמת העולם השנייה וההרס

⁵⁷. Woo, "On Kawara's 'Date Paintings'", 69.

⁵⁸. Ibid.

⁵⁹. פרויד, אבל ומלנכוליה, 53.

⁶⁰. Falgout, "What those Repeated Actions Tell Us," 17.

⁶¹. פרויד, אבל ומלנכוליה, 54.

שחוותה יפן. אירועים אלו מצאו ביטוי פיגורטיבי בעבודותיו המוקדמות, שבהן נראות דמויות מעוותות ופצועות, המרמזות על שואה גרעינית ועל קורבנותיה – עבודות אשר יצר והציג ביפן בשנות החמישים. אולם מאז שעזב את יפן ב־1959 הודחקו אירועי המלחמה ועברו כבן ללאום היפני. ניתן להניח כי פרק זה בביוגרפיה שלו לא נעלם או נמחק לחלוטין, ומוצא ביטוי ביצירתו באופן אחר מכפי שיוצג בעבודותיו המוקדמות. הביטוי הפיגורטיבי עבר טרנספורמציה לתיעוד אוֹבססיבי של חיי יומיום ושל חיים בכלל, שהם תגובת הנגד למוות ולהרס שחוותה בילדותו. האירועים הטראומטיים המודחקים באים לידי ביטוי בכל אותן פעולות טקסיות, שקווארה מבצע באופן יומיומי ובדיוק קפדני, פעולות שכולן הן באופן כזה או אחר עדות להיותו חי. סדרת המברקים *I Am Still Alive* אף עושה זאת באופן מילולי. גזירי העיתונים שקווארה בוחר להצמיד לציורי התאריכים עשויים להתפרש כהצהרה פוליטית מודעת בעלת הקשר היסטורי. גם כותרות המשנה, שכותב קווארה במקביל לציורים, עוסקות לעיתים קרובות במוות. אולם דווקא את האופי החוזר, הטקסי והכפייתי של הפרקטיקה שלו אפשר לפרש כצורך להביא לידי ביטוי את אותו פרק משמעותי שקווארה מחק מחייו.

גם הביוגרפיה של אופלקה כוללת אירועים טראומטיים של מלחמה וחיים בצל שלטון זר ודיקטטורי. ריידר טוען כי אלו יכולים להיות מניע לתחילתו של הפרויקט, אך אינם מספקים הסבר מדוע המשיך בו גם לאחר שעזב את פולין ואחרי נפילת המשטר הקומוניסטי ב־1989. מכיוון שראה בעבודתו מתן תוקף ליושרו הפנימי, לא היה די בהצהרה חד־פעמית שאחריה ימשיך לחיות את חייו כמקודם. "שאיפתו הייתה לשמר ולטפח את המצב הזה לאורך זמן רב ככל שניתן".⁶² ככל שהשקיע את עצמו בפרויקט, כך עלול היה הנזק הפסיכולוגי להיות גדול יותר אילו היה בוחר לנטוש את המשימה.⁶³ האבחנה של ריידר בנוגע לנזק פסיכולוגי שייגרם לאופלקה אם יפסיק למנות מספרים מתחברת לאותה חרדת מצפון ורגשות האשמה שמתאר פרויד, המתעוררים אצל האדם הכפייתי כאשר אינו מבצע כראוי את טקסיו הפרטיים:

בתחילת התעצבותו של הטקס עדיין מודע לכך החולה כי עליו לעשות דברים מסוימים כדי למנוע אסון, ובדרך כלל נרשם בתודעתו סוג האסון הצפוי. [...] הטקס מתחיל, אם כן, בתור פעולת התגוננות או בתור פעולת הבטחה, בתור כללי זהירות. תודעת האשמה של הנזירותים הכפייתיים מקבילה להישבעותם של האנשים האדוקים בידועם שעמוק בלבם הם חוטאים גמורים. דומה שלפרקטיקות הדתיות (התפילות, התחינות וכדומה) – שעמן הם פותחים כל פעילות יומיומית, ולא כל שכן כל מפעל יוצא דופן – יש ערך של כללי מניעה והגנה.⁶⁴ [...] יוצא מכך שחלק מהפעולות הטקסיות והכפייתיות נוצרו לצורך הדיפת הפיתוי, וחלק אחר – לצורך הגנה מפני האסון הצפוי.⁶⁵ [...] לאור הצגת נקודות דמיון ואנלוגיות אלה אפשר להעז ולפרש את נזירות הכפייתיות כמקבילה פתולוגית להתהוות הדת, ולכנות את הנזירות כ"דתיות אינדיבידואליות", ואת הדת – כ"נזירות כפייתיות אוניברסלית".⁶⁶

היומיום של קווארה מורכב ברובו מאוסף של פעולות חוזרות, המתבצעות בכל יום באופן זהה ונושאות

⁶². Rider, "The Longevity of Roman Opalka," 832.

⁶³. Ibid., 833.

⁶⁴. פרויד, אבן ומלנכוליה, 59–60.

⁶⁵. שם, 61.

⁶⁶. שם, 64.

אופי המזכיר טקס דתי. על פי פרויד, חברותו בדת האינדיבידואלית שיצר והפעולות הסדרתיות שהוא מבצע באדיקות הן ההגנה שלו מפני אסון. כל עוד ימשיך קווארה ויקיים את מצוותיו שלו, הוא מוגן מפני פורענות בלתי צפויה. ככל שיוסיף ויתחייב לייצר עוד ועוד פרויקטים מתמשכים, כך ילכו ויתמלאו שעותיו וימיו בעשרות ומאות פעולות חזרתיות, מוכרות וידועות. בכך יצמצם ואולי אף יבטל את הסיכון להיתקל בבלתי צפוי, כזה הטומן בחובו אסון אפשרי. הפרקטיקה החזרתית, המתבצעת במסגרת של משימות שיש לעמוד בהן ברמה יומית, חודשית ושנתית, היא הניסיון של האומן הסדרתי לשלוט בגורל ולהיאבק במקריות, בכאוס, באסונות ובמוות.

אופלקה טען כי העובדה שמותו בלתי נמנע עיצבה את חייו ואת אומנותו. האופן הראוי ביותר לסיים פרויקט שכזה יהיה פתאומי. הוא אהב את הרעיון שיום אחד הוא פשוט "יפוג" בעודו עובד על אחד מציורי המספרים. הוא התוודה שכאשר סיים קנבס אחד, מיהר להתחיל אחד חדש בשל איזושהי אמונה תפלה או תחושת בטן שהמוות יתקוף אותו בדיוק ברגע הזה, ושיהיו מי שיפרשו זאת כאילו תכנן לסיים את הפרויקט שאין לו סוף באותו קנבס אחרון.⁶⁷ וידוי זה של אופלקה מראה שיחסו לעבודתו היה כמו לקמע – כל עוד ימשיך לצייר מספרים ולא יימצא באזור הדמדומים שבין קנבס אחד למשנהו, הוא מוגן. אופלקה נפטר באופן בלתי צפוי במהלך חופשה באיטליה. כפי שרצה, חייו הסתיימו כאשר קנבס שלא הושלם נשאר מונח על הכן.⁶⁸ באופן אירוני, הוא מצא את מותו הפתאומי כאשר נטש את משימת חייו, כשהיה בחופשה, רחוק מהסטודיו שלו ומעבודת הציור המתישה, שהייתה גם הקמע ששמר עליו. הקנבס האחרון והבלתי גמור מעולם לא הוצג. המעטים שראו אותו מספרים כי המספר האחרון בערך באמצעיתו הוא 5,607,249.⁶⁹

יצירתם של קווארה ואופלקה משויכת על פי רוב לזרם האומנות המושגית, ולעיתים גם לאומנות המינימליסטית, בין היתר משום שהחלו לפעול בשנות השישים של המאה העשרים, במקביל להתבססותם של זרמים אלו בשדה האומנות, ובשל התוצרים המופשטים והרפטיביים של עבודתם (מספרים, תאריכים, רשימות). הקריאה שהצעתי כאן ביקשה להסיט את הדיון מן התוצר האומנותי ובחינתו ביחס למגמות וזרמים תקופתיים, ולמקדו בפרקטיקה האומנותית ובמקומה ביחס לאומן ולחייו. בסדרתיות המונומנטלית, מלבד המאפיינים שהוצגו לעיל, מתקיים ייצוג של ממד מרכזי בקיום האנושי – הזמן. מצד אחד, הריטואלים החזרתיים שהאומנים מבצעים בהתמדה ובאדיקות, מנכיחים את הזמן הספירלי, המעיד על שגרה קיומית, ומהווים במקרה זה תגובת נגד למלחמות, להרס ולמוות שחוו בחייהם. מצד אחר, בריטואל עצמו מתקיים ממד ליניארי, שכן מניית המספרים האינסופית של אופלקה ותייעוד התאריכים הבלתי פוסק של קווארה הם גם שעון-החול של ימי חייהם. מודל זה, של זמן ליניארי לעומת החזרה הנצחית, משקף את מהותו של הקיום האנושי, ולתפיסתי הוא מרכיב יסודי בפרויקטים הסדרתיים עצומי הממדים.

Rider, "The Longevity of Roman Opalka," 83. ⁶⁷

.Ibid. ⁶⁸

.Ibid. ⁶⁹

גיא פרחי

בית הספר למדעי התרבות
אוניברסיטת תל אביב

אהבה בימי פרותזה: יחסי סובייקט-אובייקט ברומן יומן הסנונית

אף שתולדות הספרות רוויים בסיפורי אהבה, כל ייצוג ספרותי של התמסרות מוחלטת לאחר נגוע מראשיתו בפרדוקס: כליה של הספרות הם מילים, ובכל אשר היא תשאף לייצג רגע שלם של איחוד תשוב הספרות להעמיד אובייקטים. כמו שאפשר ללמוד ממחשבתם של פילוסופים כדוגמת ז'אק דרידה (Derrida) וברנרד סטיגלר (Stiegler), האפשרות או אי האפשרות להתמסר לאחר ללא תיווך או עכבה כרוכות לבלי היתר באפשרות להתמסר לאחר ללא תיווך של אובייקטים במובן הצר ביותר של המילה – ללא הפקעה חיצונית של הרגש והידע האנושי לעצמים דוממים ולפרותזה. המאמר יראה כיצד המדיום הספרותי, מתוך כליו הייחודיים, מסוגל להעמיק את הדיון במחשבת דרידה וסטיגלר ולרגעים גם לאתגר אותה. ככלל, הספרות יכולה להתגלות כאחר שבו ניתן לעמוד בבהירות נדירה על הפקעתם של סובייקטים לאובייקטים, על הזרות האלביתית הנסוכה בהפקעה זו, ועל המשמעויות הנגזרות ממנה על תפיסת הסופיות והזמן של הסובייקט.

לשם כך יציג המאמר קריאה צמודה ברומן **יומן הסנונית** (Journal d'Hirondelle) מאת הסופרת הבלגית אמלי נותומב (Nothomb). הרומן, כפי שנראה, עוסק בסיפור אהבה הפורע מראש את ההגדרות "סובייקט" ו"אובייקט". מדובר בסיפור המגולל מפגש אינטימי של גוף אורגני עם אֶחְרוּתָה של הפרותזה האנאורגנית, המאיר באור חדש את התלות ההדדית הכרוכה בהם. המאמר יקרא את יומן הסנונית כניסיון ספרותי מקורי להגשים צורה מוחלטת של אהבה

דווקא מתוך ההפקעה של חיות או נוכחות אנושית לעצם אנאורגני, וחשוב מכך – דווקא מתוך הכתיבה, טכנולוגיה אנושית כשלעצמה. כך ניתן יהיה להסיק על האפשרות לגעת באחר, להתמסר לו ולאהוב אותו תחת התנאים הדרידיאניים של המוסף ותוך ערעורה של תפיסת הזמן האנושית.

1. הקדמה תאורטית

האהבה והספרות אינן זרות זו לזו, בלשון המעטה. ורתר המתייסר, מרסל הממתין לשובה של אלברטין, הרופא הכושל באהבת גרושתו: תולדות הספרות רוויים ביצירות שנכתבו בהשראת אוהבים על ידי כותבות וכותבים שרוממו את מושאי אהבתם עד כדי ביטולו המוחלט של העצמי, שבויים בחבלי החרדה והקנאה. רבים מן הסיפורים הללו מבטאים, ככלות הכול, את השאיפה להתמזג עם מושא האהבה בניכוי כל עכבה, תיווך או מעצור. האהבה, בתצורתה האידיאלית, מבקשת את ההתמסרות המוחלטת לאובייקט שלה, לא מתוך היגיון כלכלי או פטישיסטי של בעלות, אלא כרגע שלם של איחוד – חוויה שבה מושא האהבה כבר אינו נחוה כמושא, כאובייקט, אלא מבשר את קריסת ההבחנות הללו בדיוק. חוויה המידמה למה שכינה ז'ורז' בטאיי (Bataille) בהקשר המיסטי 'החוויה הפנימית'.¹ ואולם, מאמציה של הספרות להתמסר למיזוג שכזה יהיו לעולם כרוכים בפרדוקס. כליה של הספרות הן מילים, והמילים כשלעצמן כבר מבטאות נסיגה מן השקט המאפיין את החוויה הפנימית אליבא דבטאיי – פנימיות דוממת, התובעת את השהייתה של השפה, ומעבדת את חומרי הגלם של המציאות ליצירת מבנים מושגיים.² כלומר, כדי לייצג מיזוג בין סובייקט לאובייקט תידרש הספרות לסגת תמיד לכלים לשוניים, למושגים, ובתוך כך תשוב בעל כורחה להעמיד אובייקטים. אהבה, טוען דומיניק פטמן (Pettman) בלשון אפלטונית, היא לא רק אובייקט, כי אם גם תוצר מובהק של מלאכה (Technê): דבר מה שאנו מייצרים, ממשיגים ומקודדים, תוצר חיצוני או בלתי ספונטני של החשיבה האנושית, כמו כל סוג אחר של טכנולוגיה.³

ההקבלה בין אהבה לטכנולוגיה בצל שאלת הייצוג הספרותי היא עמוד התווך התאורטי שעליו יתבסס הדיון הפרשני ברומן יומן הסנונית לאמלי נותומב (Nothomb). המאמר יראה שהאפשרות או אי האפשרות להתמסר לאחר ללא תיווך או עכבה כרוכות לבלי היתר באפשרות להתמסר לאחר ללא תיווך של אובייקטים במובן הצר ביותר של המילה – ללא הפקעה חיצונית של הרגש והידע האנושי לעצמים דוממים ולפרותזות. כך יהיה אפשר לקרוא את יומן הסנונית בתור ניסיון ספרותי מקורי להגשים צורה מוחלטת של אהבה דווקא מתוך ההפקעה של חיות או נוכחות אנושית לעצם אנאורגני, וחשוב מכך – דווקא מתוך הכתיבה, טכנולוגיה אנושית כשלעצמה.

ניתן למנות מספר קריאות פרשניות, המושפעות מתאוריה פוסט-הומניסטית, שעמדו על תפקידם של גורמים אל-אנושיים ביצירות ספרות ככלל וכמתוכי אהבה בפרט. סוזן מקיו (McHugh), הנדרשת

1. ז'ורז' בטאיי, החוויה הפנימית, תרגום: דניאלה יואל (תל אביב: רסלינג, 2010), 25.

2. שם, 35.

3. Dominic Pettman, *Creaturely Love: How Desire Makes Us More and Less Than Human* (Minnesota: University of Minnesota Press, 2017), 97.

במחקרה בעיקר לייצוגים חייתיים בספרות, הראתה בין השאר כיצד ייצוגים של מיניות כלבית שימשו את ג'יי אר אקרלי (Ackerley) בממאר "My Dog Tulip" לנסח מחדש את גבולות החיבה או את האהבה ההדדית בין חיית המחמד לבעליה, ולייצר ביקורת קווירית באמצעות עניינו של הכותב במיניות של כלבו.⁴ פטמן עמד על הקשר בין אהבה ללא-אנושי מנקודת מוצא ראשונית יותר. לטענתו, האהבה כטכניקה לעולם הופכת את המושא שלה ליותר או לפחות מאנושי, שכן התשוקה האנושית נמשכת למאפיינים היצוריים (Creaturely) של האחר.⁵ כך, למשל, פטמן מסביר את האופן שבו מרסל פרוסט (Proust) משתמש בדימויים מעולם החי לתיאור מושאי אהבה בבעקבות הזמן האבוד, ואפילו את ריבוי המטאפורות החייתיות במסכת ההתאהבות של גיבור הסרט היא (Her) במערכת הפעלה מואנשת – טכנולוגיה אנאורגנית מובהקת.⁶

לעומתם, הפרויקט של ביל בראון (Brown) על אודות מקומו של האובייקט בספרות האמריקאית דן בבלעדיות בעצמים אנאורגניים. לטענת בראון, הקריאה עצמה היא פעולה של חילוף רעיונות מתוך חפץ, ספר לרוב, מה שהופך את הספרות למקום מובהק שבו הדיכטומיה בין החי לדומם מתערערת.⁷ יתר על כן, קריאתו של בראון ברומן שלל פינטון של הנרי ג'יימס (James) מאפשרת לראות כיצד במערך הסיפר שיצר ג'יימס, הניחן ברגישות מובחנת לאובייקט, ההחפצה הרעיונית שעוברת דמותה של פלדה אינה בהכרח מרדדת אותה לעמדה תת-אנושית, כי אם מעלה את קרנה כמושא האהבה של אואן, המקנה לה איכויות על-אנושיות דווקא בשל כך.⁸ בחזרה חטופה לפרוסט, אבן דרך בתולדות הפואטיקה של האהבה, נמצא גם פרשנויות המדגישות את מקומם של עצמים: ז'וליה קריסטבה (Kristeva), בקריאתה המעמיקה בבעקבות הזמן האבוד, מייחדת דיון לאופן שבו מאכלים (אורנג'דה במקרה של אודט וסוואן, גלידה במקרה של מרסל ואלברטין) משמשים קפסולה חושית האוצרת בתוכה את יחסי האהבה בין הדמויות.⁹ קריסטבה מתעקשת: המאכלים אינם מסמלים תשוקה, אלא מגלמים תשוקה, "מופשרים" על ידי השפה כדי להעיר את התשוקה מתרדמתה.¹⁰

הקריאות הללו פותחות, כל אחת בדרכה, צוהר לקריאת תפקידו של האובייקט האל-אנושי בספרות, ובתפקידו בייצוגים ספרותיים של אהבה בפרט. הקריאה המוצגת במאמר זה נבדלת מהן במטרתה להתעכב על שאלת התיווך וההשהיה הכרוכה הן באהבה והן בכתיבה, ומתוך כך לבחון את גבולותיה של הספרות בייצוג של התמסרות מוחלטת בתור טכניקה של כתיבה. קריאה זו אינה מתמקדת בצורות של תיווך – העמדת דמויות ואובייקטים כתמונות מראה – או באובייקטים כזרזים חושיים, הפורצים את גבולות השפה בשל איכותם החומרית. עניינה הוא עצם שאלת התיווך, כלומר, יכולתה של כתיבה לייצג את החוויה

4. Susan McHugh, *Animal Stories: narrating across species lines* (Minnesota: University of Minnesota Press, 2011), 17.

5. Pettman, XI.

6. Ibid., 47, 100.

7. Bill Brown, *A Sense of Things: The Object Matter of American Literature* (Chicago: University of Chicago Press, 2003), 9.

8. Ibid., 146-155.

9. Julia Kristeva, *Time & Sense: Proust and the Experience of Literature* (New York: Columbia University Press, 1996), 206-208.

10. Ibid., 206.

הפנימית, את רגע ההתמסרות המוחלט לאחר, דווקא מתוך האמצעים המילוליים, המושהים והמושגיים שלה.

הפרדוקס הקושר בין חפצים למילים, בין אובייקטים אנאורגניים למושגים לשוניים, מקבל משנה תוקף ביישום שעשה ברנרד סטיגלר (Stiegler) למחשבתו של ז'אק דרידה (Derrida). המסגרת התאורטית של המאמר תתבסס על העקרונות הראשוניים של הגות דרידה על אודות הדיבור והכתב, שהרי הם העומדים גם במרכז קריאתו של סטיגלר. באמצעות הקריאה המשולבת בשני ההוגים ניתן יהיה להבין על ידי יומן הסנונית, כאמור, את מיקומה של הספרות, כטכניקה של כתב, ביחס לשאלת החפץ והמיוזג בין הסובייקט לאובייקט.

המסה "בית המרקחת של אפלטון" נחשבת לקריאת התיגר הדרידיאנית הממצה ביותר על קדימותו של הדיבור החי לכתב. המסה מציגה קריאה בדיאלוג האפלטוני "פיידרוס" כדי להורות על לוגיקה הרודפת את המחשבה המערבית מימי הפילוסופיה היוונית: תעודף חיותו של הדיבור, הנתמך תמיד על ידי דובר נוכח, כנגד הכתב, הנתפס כמוסף המאוחר, המעובד והחיוור שלו.¹¹ על פי דרידה, הלוגיקה האפלטונית חושבת תמיד בשניים: הדיבור אינו קודם לכתב, אלא נברא במחשבה עימו, על פי היגיון המבנה אותם זה נגד זה באורח אפוזיציוני.¹² זאת ועוד, כל דיבור כרוך לבלי היתר גם בצורה ראשונית של כתיבה – ב'כתב כללי' – שכן אי אפשר לקבע שום משמעות בלי לוותר על נוכחות (המילה "חיה" גם ללא הדובר שלה, מתנכרת לו מעצם שיוכה למושג כללי, שנועד לחזור על עצמו).¹³ אם כך, מושג ה'דיפרנס' (Différance) הדרידיאני משמש לתיאור ההתחקות האינסופית אחר הנוכחות, שלעולם המחשבה לא תוכל לתפוס אלא כאשר היא מושהית ומשובשת.¹⁴

אם מעמדה של הנוכחות החיה כרוך בסתירה לוגוצנטרית, משמע שגם המגע הבלתי אמצעי באחר כרוך כשלעצמו בדיפרנס. בחיבור המוקדש לחברו ז'אן לוק ננסי (Nancy) דרידה משתמש באותה מסגרת תאורטית כדי לקרוא תיגר על תפיסת המגע כנוכחות וכגישה מיידית ובלתי מתווכת לגוף ולבשר, לרבות המגע העצמי.¹⁵ על פי ההיגיון הדרידיאני, בין שמדובר בפרותזות ממשיות או בין שמדובר בפרותזות רוחניות, המגע החי עם האחר יהיה לעולם מתווך בעכבות.

כדי לעמוד בבהירות על סוגיה זו, מוטב להזכיר דווקא את דיונו המוקדם יותר בז'אן ז'אק רוסו (Rousseau). בעל הגרמטולוגיה פונה דרידה לדיון באוננות – דהיינו בגוף החווה את עצמו – כמו שהוא נתפס אצל רוסו בספרו הוידויים. רוסו מתבייש במעשה האונן, שכן מדובר, בעיניו, בסרח עודף ומלאכותי לאקט הטהור של יחסי המין. על פי דרידה, "מי שמשתמש בנוכחות אחרת כדי לפעול על עצמו, מפקיע את עצמו מעצמו. ברם, רוסו אינו רוצה ואינו יכול לחשוב שהפקעה זו אינה דבר שקורה לאני, שהיא למעשה מקורו. הוא חייב לראות בה רע קונטינגנטי הבא מבחוץ ופועל על שלמותו של הסובייקט. ואולם הוא אינו יכול להתנזר ממה שמשיב לו באופן מידי את הנוכחות האחרת הנחשקת; כשם שאינו יכול להתנזר מהשפה".¹⁶

11. ז'אק דרידה, בית המרקחת של אפלטון, תרגום: משה רון (בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2002).

12. שם, 132.

13. שם.

14. שם, 41.

15. Derrida, *On Touching*, Jean-Luc Nancy (California: Stanford University Press, 2005). Jacques

16. ז'אק דרידה, על הגרמטולוגיה, תרגום: משה רון (תל אביב: רסלינג, 2015), 247.

כלומר, את מעשה האונן רוסו תופס כחיקוי מושחת ובלתי מוסרי מעצם האוטרכיות שבו. רוסו אינו מצליח לחשוב שהאוננות כטכניקה, הארכי־אוננות, היא־היא התנאי לכינונו של המין הטבעי. ההפקעה העצמית, העלאת הנוכחיות הנעדרות, מתרחשת במין הטבעי כמות שהיא מתרחשת באוננות. דרידה אפוא מזמן לדיון את השפה כדי לטעון דבר מה על הגוף: המגע האוטרכי או ההיפעלות העצמית אינם אפשריים יותר מהדיבור הנוכח.

כאמור, בהגותו המאוחרת יותר ממקם דרידה את מחשבתו בהקשר פוסט־הומניסטי מובהק. בהרצאה "The Animal That Therefore I am", שכותרתה היא משחק לשוני על בסיס הקוגיטו הקרטזיאני, דרידה מזעיק לשיחה את חתולת המחמד שלו כדי לדון בתנאי האפשרות של אוטוביוגרפיה.¹⁷ דרידה מתעכב על הסצנה שבה חתולת המחמד שלו מביטה בו עירום, ומעוררת בו בושה. לשיטתו, אין הוא יכול לחשוב את עצמו ללא הדיאלקטיקה הכרוכה במבטה, המייצג את אותה אחרות אל־אנושית שאינה מודעת לעירומה. על פי הדיאלקטיקה הזאת, אין הוא יכול לראות עצמו, או לכתוב את עצמו, בלי שיראה את עצמו משתקף במבטה של חתולתו. אם כך, זו צורה אחרת של קריאת תיגר על נוכחותו העצמית של הסובייקט. האוטוביוגרפיה אינה עוד מעשה ריבוני המניח את נוכחותו השלמה של האדם הכותב, שכן סצנת הכתיבה היא ככלות הכול סצנת רפאים: אין הסובייקט יכול לכתוב לבד, שכן הכתיבה תובעת בהכרח את נוכחות רוח הרפאים של האחר, במקרה זה האחר האל־אנושי.

בקריאתו של סטיגלר, יחסו של הכתב לנכחותו הזוהה לעצמה של הדיבור בתאוריה המוקדמת של דרידה מקביל למעמדו של האובייקט האנאורגני למול הנוכחות הזוהה לעצמה של הגוף האנושי והווייתו. סטיגלר, תוך התבססות על מושג ה'דיפרנס', מראה שההתחקות אחר הגדרת האוטונומיה של הנוכחות האנושית, וההיסטוריה האנושית ככלל, כרוכה בשיבוש ובהשהיה זמנית ומרחבית.¹⁸ כלומר, האדם הוא יצור הווה, והחיים האנושיים הם תוצר של רישום (מעובד, מאוחר, חיוור) של ההווה הזאת במרחב ובזמניות אנאורגניים.¹⁹ את האנושי, סבור סטיגלר, אי אפשר לחשוב בלי להביא בחשבון את העצמים האנאורגניים (Technics), המחוללים בעבורו את הזמן כאשר הם מאפשרים לו לחקוק עצמו בעבר ובעתיד.²⁰ אם כך, הסובייקט המודרני אינו יכול לראות בעצמו מושל על החומר, שכן הכלים המשמשים אותו לא נוצרו על ידי תודעת הווה לעצמה, אלא מתוך תלות אדם־חומר שאי אפשר לחשוב אותה בלי להסבירה בלוגיקה של דיפרנס.²¹ דהיינו, לא יהיה אפשר לחשוב אותו באמצעות רגע בראשיתי של מקור ההווה לעצמו ותלוי בעצמו בלבד.

בשאלת המסגרת התאורטית הזאת משווה סטיגלר ממד טכני ממש להגדרה הדרידיאנית של הכתב הכללי, כאשר הפעם האנאורגני ממלא את תפקידו בתור גורם המודחק על ידי המחשבה המערבית בהנחתה את הקדימות האונטולוגית של האדם לכלי. האדם מתואר כישות מוגבלת מעיקרה, שכינונה תלוי נואשות בהתערבות העצם הטכני. לפיכך, העצם הטכני משמש בלשון דרידיאנית כמוסף (Supplément): דבר מה

17. Jacques Derrida, "The animal that therefore I am (more to follow)," *Critical inquiry* 28(2) (2002): 369-418.

18. Bernard Stiegler, *Technics and Time: The Fault of Epimetheus* (California: Stanford University Press, 1998).

19. Ibid., 140.

20. Ibid., 58.

21. Ibid., 178.

שבעת ובעונה אחת נתפס חיצוני למושג שאנו חושבים אותו, אך הוא הוא מכונן את התנאים לחשיבתנו את מושג זה כנוכח או שלם.²² כך לא ניתן לחשוב את הדיבור ללא הכתב, ואת האנושי ללא אותה תרומה עודפת וחיצונית, לכאורה, של העצם האנאורגני.²³ כך עומדת עדיין הפרדוקסליות הכרוכה בשאלת האהבה: עלינו לשאול מהם תנאי האפשרות של איחוד חי ונוכח בין שני גופים או שתי נפשות מתוך ההכרה בכך שאהבה, כמו כל מגע עם האחר, כרוכה בהפקעתנו לעצמים מתווכים, על אחת כמה וכמה במדיום הספרותי שבו הרגש "החי" לעולם מתווך על ידי השפה.

כפי שניתן יהיה לראות בניתוח הרומן יומן הסנונית, לטענה זו יש השלכות הרות גורל גם על קיבועו של הסובייקט במסגרת תפיסת הזמן האנושית. רישומו של האדם בחפץ הכרחי כדי לכוון את משך הזמן, ובתוך כך, אותו רישום יכול לגאול אותו מן התפיסה ההיידגריאנית של הסובייקט העומד לקראת מוות. אם היידגר (Heidegger) מגדיר את מותו של האדם כמעין יעד אותנטי שלקראתו מתכוונן הקיום האנושי, ההפקעה אל העצמים הטכניים מסיטה את המחשבה לעבר תפיסה ההולמת יותר את ההוגה עמנואל לוינס (Levinas). על פי לוינס אין לתבוע בעלות על המוות, שכן הוא מוגדר כריק מוחלט של ידיעה.²⁴ הסובייקט רושם את זמנו באובייקט, ובכך במידת מה גם מעניק לעצמו נצחיות, החוצה את ריקבון הגוף ואת מותו החד-פעמי כאינדיבידואל. ההחצנה של ההווה האנושית אלי האובייקט מקנה לנו, במובן הזה, צורה של חיי נצח. אולם, אם נשוב לשאלת האהבה, האם אין זה אומר שנגזר עלינו לחיות בבדידות, לעולם במחיצת נוכחות הרפאים של האחר, ואף פעם לא ברגע מוחלט וסופי של ההתמזגות עימו?

לשאלה זו נידרש בדיון ביומן הסנונית – רומן המציג מקרה מובחן של חשיבה מחדש על יחסי סובייקט ואובייקט באמצעות כליה של הספרות, תוך רגישות מחוננת לאופנים שבהם ההחצנה אל האנאורגני טורפת את תפיסת הסופיות ההיידגריאנית. ברומן לא נמצא את סיפורו של סובייקט פטישיסטי המאשש את גבריותו תוך אובייקטיפיקציה של האחר, וקל וחומר לא סיפורם של זוג סובייקטים נפרדים שרק אהבתם טורפת את יציבותם המדומה. סיפור האהבה המתואר ברומן פורע מראש את ההגדרות "סובייקט" ו"אובייקט", ואתר ההתרחשות שלו אינו בדיוק עולמם של בני אדם, אלא ממלכת המוספים שאליהם מופרטים בני אדם. במילים אחרות, יהיה אפשר לקרוא את יומן הסנונית כמפגש אינטימי של הגוף האורגני עם אחרותה של הפרוטזה האנאורגנית, וממנו להסיק על האפשרות לגעת באחר, להתמסר לו ולאהוב אותו בתנאים הדרידיאניים של המוסף ותוך ערעורה של תפיסת הזמן האנושית.

2. יומן הסנונית: סיפור אהבה שפרקיו נטרפו בידי מטורף

יומן הסנונית נפתח בהבקעתה של דמות מתוך ריק קדם-סובייקטיבי, כלומר ברגע הנסיגה והפיצול בין הסובייקט לבין אובייקט הידיעה. עוד בטרם התוודענו לגיבור – עוד קודם שכפה הגיבור את גבריותו על הסיפור וחקק בו את שמו ואת הביוגרפיה שלו – נשזרים זה בזה הגיגים על אודות הריק האנונימי שממנו הוא עתיד להבקיע:

אדם מקיץ באפלה בלא לדעת דבר וחצי דבר. היכן הוא, מה קורה? [...] הוא יודע רק, במלוא

22. באשר ללוגיקה של המוסף ראו שוב את הדיון של דרידה ברוטו: דרידה, על הגרמטולוגיה, 262.

23. המונח "פרוטזה", שבו אני מרבה להשתמש, מגלם בתוכו את ההיגיון הזה.

24. עמנואל לוינס, הזמן והאחר, תרגום: אלעד לפידות (בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2014), 14-15.

החדות והחריפות, שזה המטען היחיד: הוא חי. מעולם לא היה חי כל כך: זה מה שהוא, רק חי. במה מסתכמים החיים באותו חלקיק שנייה שבו נופלת בחלקו הזכות הנדירה להיות נעדר זהות?²⁵

מלבד השימוש בדימויי האור והחושך ובאפלה הנקשרת בעמימות המוחלטת של העולם הקדם-סובייקטיבי, עולם זה מתואר כרגע גולמי של חיות, שאחריו, עם התהוותו של סובייקט למול אובייקט, לעולם תנקה בדירות. עם הביטחון הגברי שבהפצעתה של נפש בתוככי הגוף האנונימי תבוא גם אכזבה:

אין חירות גדולה יותר מאותו אובדן זיכרון בשעת היקיצה. הוא יכול לננות במילה את התגלית חסרת השם של היוולדותו: הוא מושלך באחת אל אימת החיים. ואז שבים הזיכרונות ומשתבצים בגוף כבאבחת ברק ומשיבים לו את מה שממלא אצלו את מקום הנפש. הביטחון חוזר וגם האכזבה: ובכן זה מה שהוא, ובכן זה כל מה שהוא.²⁶

מתוך האפלה יבקיע סובייקט פצוע, ש"עקר את ליבו" ו"קטל את תחושותיו" בעקבות אהבה נכזבת.²⁷ ההתניה שנצרבה בו בעת ההתמסרות הרומנטית לאחר מביאה אותו לבחירה בניוון חושי מוחלט – "התאבדות חושית", לדבריו: "הייתי צריך רק למצוא את המפסק הפנימי כדי להתגלגל אל תוך עולם האדישות [...] מאז לא חשתי עוד כאב. לא חשתי עוד מאומה".

לכאורה, במהלך זה של התכנסות עצמית קרטזיאנית כמעט – המשילה מרצון את האשליות האמפיריציסטיות של החושים – יבקש הגיבור לכונן בנפשו ממלכה אוטרקית לבל ייפגע בשנית מהתמסרות לאחרות אנושיות. מטרת חלק זה במאמר להראות כיצד האחרות האנאורגנית הסמויה מן העין של הפרותזה תשבש את האוטרקיה המדומה המתכוננת בנפש הגיבור, ואילו הפרותזה והכתיבה יחברו להיגיון הדרידיאני, שיתגבש לכדי "סיפור אהבה שפרקיו נטרפו בידי מטורף".²⁸ הדיפרנס העומד בבסיסו של המגע באחר, כמו גם הזמן האנושי המופקע אל האנאורגני, יביאו את הרומן לשיא, שבו יקרו ההנחות התאורטיות על אודות כל אלה, והגיבור יבחר למות בתיאום מופתי עם התכלותה הגמורה של הפרותזה – היא יומן הסנונית.

2. מן האנושי לפרותזה: ההתאבדות החושית של גיבור יומן הסנונית

האחרות בתצורתה האנושית היא הגורם שממנו התחסן הגיבור, המכנה עצמו "אורבן", ביעילות מרשימה למדי ("החוש שמת אצלי יותר מכל היה זה שגורם לנו באורח מסתורי להתגבש כבדולח סביב אדם אחר").²⁹ הדבר המייצג זאת יותר מכול הוא עבודתו החדשה בתור רוצח שכיר. בה פוגש אורבן את האחר באינטימיות (המתהווה עם מותו), ובכל זאת מעקר את הפגישה מכל סממן של אחרות. מנקודת ראותו של אורבן נהפך הרצח למעשה המאשש את עובדת גבריותו ואדנותו על הקיום ("אתה שולט שליטה מוחלטת באדם שאינך יודע על אודותיו מאומה. וכמו רודן המכבד את עצמו, אין בכך אף לא רמז של תחושת אשם").³⁰

25. אמלי נוחומב, יומן הסנונית, תרגום: חגית בת-עדה (רמת השרון: אסיה, 2013), 5.

26. שם, 6.

27. שם, 7.

28. שם, 99.

29. שם, 12.

30. שם, 19.

בעיקור הפוטנציאל האינטימי של פגישה עם אדם ברגעיו האחרונים לא נפגש אורבן עם "אחר", אלא מרדד את הפרקטיקה לאנטי־פגישה, לפגישה בבואתית עם עצמו. בהגיונו הפנימי מסונף הרצח לממלכת הכוליות, בלשון לוינאסית ("כשרוצחים משהו, מתוודעים אליו"). ואילו האנונימיות של האחר נהפכת הכרחית. כך, לדוגמה, מודה אורבן שלא היה מסוגל להרוג אילו קורבנותיו היו מוכרים לו.³¹ דהיינו, רק כאשר האחר מנוכה מן הגורמים המהותיים לאחרותו – מן השם, מן הביוגרפיה ומן ההיסטוריה – יכול אורבן להורגו ללא נקיפות מצפון.

יתר על כן, העונג המיני שמפיק אורבן ממעשי הרצח נעשה לסממן מובהק של האוטרקיה שאליה הוא שואף. בתום מעשי הרצח נוהג הגיבור להחיש אל מקום חבוי ולהגיע אלי פורקן מיני באוננות. עם זאת, העוררות המינית אינה קשורה ביחידותו של האחר אשר רצח (יופיו, מיניותו וכן הלאה), אלא בעובדות הכוליות של הרצח עצמו:

הצורך לגמור במיטה רק נעשה דחוף יותר. עם זאת, לא היה כל דבר מיני בהתנהגותי: אני מיטיב להכיר את עצמי ויודע שסוג כזה של ריגושים אני יכול לחוש רק כלפי אנשים יפים. ואילו האנשים שהרגתי לא היו יפים בכלל, ואפילו לא דוחים מספיק לעורר תשוקה הסותרת את המקובל. מעשה ההריגה הוא שהתניע את התהליך.³²

אם כך, עבודתו של אורבן בתור רוצח שכיר היא ביטוי לביטול אלים של כל אחרות אנושית על כל הרגשות שזו עשויה לעורר: הרהורי לב, און מיני או עניין אינטלקטואלי. אף על פי כן, במסלול מקביל ובלא משים, אורבן בקיומו החדש והמנוון מפיק עצמו כל העת לתוך תצורה אנאורגנית של אחרות. הוא מגלה עניין מוגבר בעצמים מלאכותיים, שינכרו אותו מן האנושיות ומקמוהו בעמדה "שמימית ונאצלת".³³

דוגמה בולטת היא ההאזנה האובססיבית ללהקת רדיוהד (Radiohead). בעבור אורבן המוזיקה של רדיוהד אינה גוף אסתטי המופעל עליו ומשמש בן לוויה רוחני לקיום בעל בסיס חומרי, אלא דבר מה המפעיל אותו ומכונן את קיומו החדש בתור רוצח שכיר.³⁴ חדות הרצח קשורה בטבורה להאזנה לרדיוהד, שהרי אורבן מעיד שהלהקה הולמת היטב את חייו החדשים, המתאפיינים בהיעדר גמור של געגועי לב.³⁵ רדיוהד לא רק מכוננת את חדות ההריגה, אלא גם קובעת את אופייה המדוקדק: "כל אחד רוצח בהתאם למוסיקה שלה הוא מאזין", חורף אורבן. "בתפוז מכני הרצח מצטרף להתלהבות האדירה מהתשיעית, לאותה שמחה מעיקה כמעט; ואילו אני הרגתי ביעילות המהפנטת של רדיוהד".³⁶ בכך מעגן עצמו אורבן גם ברגע היסטורי מובחן. כאשר מעסיקו מזמזם את להיטיהם משנות התשעים, ממהר אורבן להצהיר ש"הסם שלי זה שלושת האלבומים האחרונים"; לאחר מכן ימסור לקוראים ש"יורי השתייך לגווארדיה הישנה, ואילו אני הייתי רוצח של האלף השלישי".³⁷

31. שם, 29.

32. שם, 28.

33. שם.

34. שם, 8.

35. שם, 24.

36. שם, 25.

37. שם, 36.

יש להבדיל בין חיבה לרדיוהד כמאפיין זהותי מתוך פסיפס ביוגרפי לבין הפקעה רדיקלית, אל-אנושית, של גיבור אנושי לתוך המוזיקה. המוטיבציות של גיבור יומן הסנונית, כמו שנוכחנו לראות, לא אנושיות וממוכנות מעיקרן. ובכואנו לאפיין היגיון שיצדיק את בחירתו במעשי הרצח הסדרתיים, אפשר להסיק שרדיוהד היא הפועלת מתוכו. כרגע מסוים יהיה אורבן די נכון כדי להודות בכך בעצמו, ויקבע ש"יש מוזיקה שנכנסת כך כדיבוק עד כי היא מונעת ממך לישון ואפילו לחיות".³⁸ כלומר, אורבן המנוון למעשה אינו חי עוד במובנים אנושיים, ורדיוהד משמשת לו מנוע אנאורגני בממלכת הלא-חיים. הוא מוסיף: "המוח מתכנת אותה ברצף מחזורי, ומרחיק כל צורת חשיבה אחרת. ההפקעה הזאת של עצמך מענגת מאוד בהתחלה. [...] זה לא היה רקע קולי, זו הייתה הפעולה עצמה. רצחתי בתיאום מושלם איתה".³⁹

במובנים דומים, גם האקדח עצמו נהפך לפרותזה המתווכת בין הגיבור לעולם האנושי, ההולך ומצטמצם מנקודת ראותו. אורבן נפגש עם בני אדם אחרים רק בעבודתו, ובכך מסוגל לגעת באנשים רק באמצעות האקדח, התובע באורח בלתי נמנע גם את חיסולם. בהקשר זה יודה ש"כל מה שנותר לי הוא אותה תותבת זעירה של תחושות חדשות שגיליתי הודות למעשה הרצח".⁴⁰ כלומר, מעשי הרצח המתגלמים התגלמות מטונימית בכלי האקדח הם בבחינת מוסף של הגוף, ובאורח דרידיאני לעילא רק בתיוכם יכול אורבן לפגוש את האחר.

ככלל, אורבן דוחה את האמונה בנוכחות זהה לעצמה נוסח רוסו. מתוך הכרה באי האפשרות של אחדות בזמן או באי היתכנותה של ראשוניות טהורה אורבן נוטה לתעדף את השניות המלאכותית והעודפת. כך בהאזנתו לרדיוהד, המצליחה לרגש אותו רק בהאזנה השלישית.⁴¹ בהקשר המיני מודה אורבן שהפעם הראשונה היא לעולם אינה הכי מוצלחת.⁴² אף במעשי הרצח הוא מברך דווקא על הירייה השנייה: "אני בירכתי על החוק הזה של הירייה השנייה, שהכפילה את ההתענגות שלי. כשלחצתי על ההדק בפעם השנייה, גיליתי אפילו יותר מוצלחת".⁴³

כך בדיוק גם בוויכוח הגוף והנפש, שגם בו מקבל אורבן את העמדה האנטי-רוסויאנית ומחלל את הגוף החתום, הקר והטהור. "הגוף אינו רע, מי שרע זה הנפש",⁴⁴ הוא אומר. ואילו הקיפאון של הגוף נקשר בעולם הדימויים של הגיבור לקיפאון של השפה: "איני יודע מדוע נהניתי כל כך להקפיא את כפות הידיים כך. פרץ הקור הזה, תחת שישתק את פרקי האצבעות, מילא אותן חיות, עוצמה וביטחון [...]. במחשבה שנייה, ישנו עוד חלק בי המשתוקק למים קפואים כקרח ושיתר חלקי גופי היו מתעבים. אלה הפנים, פרט לגולגולת. [...] מהו המכנה המשותף לפנים ולכפות הידיים? השפה, שאלה מדברים ואלה כותבות. הדיבר שבפי קר כמו המוות".⁴⁵ עוד פעם, דווקא מתוך הקיפאון והמוות מוצא הגיבור את ביטחונו ואת חיותו.

בסיכום חציו הראשון של הרומן, שממנו תתעורר נקודת המפנה בדמות הסנונית ויומנה, אפשר לאפיין את גיבור הסיפור על רקע מסורת הניוון החושי של הדקדנס: לפנינו גיבור המתעדף את המלאכותי מן

38. שם, 38.

39. שם, 38-39.

40. שם, 44.

41. שם, 9.

42. שם, 21.

43. שם.

44. שם, 44.

45. שם, 26-27.

המקורי, את הגוף מן הנפש, את החזרה מן הראשוניות ואת האנאורגני מן האורגני או האנושי. סיפור האהבה שיפרוץ בחלקה השני של הרומן יתבקע מתוך התוודעותו לחפץ שתתעל בדיוק את התכונות הללו, את הפקעתו של הגיבור אל האנאורגני, ובכך תטרוף את פני הדברים, ותרשה לנו לדון באמצעותה בטבעו של המגע הפרותטי ועל עצם האפשרות לכוון מגע אנושי בלתי מתווך.

ב. בחזרה מן הפרותזה אל האנושי: הדרך הבלתי אפשרית

אורבן מוסיף לרצוח לפי דרישת מעסיקיו, עד שהוא נדרש לאתגר הפורע את עמודי התווך של שגרתו: מוטלת עליו משימה לרצוח את משפחתו של שר בממשלת צרפת. המשימה תמוהה כבר מראשיתה, שהרי הפעם היא אינה מסתכמת ברצח השר ובני משפחתו גרידא, אלא כרוכה בלכידת תיקו האישי.⁴⁶ כמו כן, על אורבן להכיר את הנרצחים בטרם הפעולה, לחזות בתמונותיהם, כדי שלא יחמיץ איש מהם.⁴⁷ בפעולה עצמה הוא מוצא את השר באמבטיה, בעודו מתעמת עם בתו, המכוונת אקדח לראשו של אביה, ודורשת ממנו לספר לה היכן החביא את יומנה האישי.⁴⁸ אקדחה זהה לאקדחו של אורבן.⁴⁹ כשהאב מודה שקרא את יומנה, בתו יורה בו למוות, ואילו אורבן רוצח אותה מייד לאחר מכן.

מעשה הרצח המסוים הזה מעורר תגובות חריגות בקרב הגיבור. הפעם חשוב לאורבן לטעון את המעשה בהדדיות, להתעלות מעל ההתוודעות הריקה המאפיינת את יחסו המנוכר לנרצחים, ולאפשר לנרצחת להתוודע אליו בחזרה בטרם תירצח ("יכולתי לחסל אותה בלי שתדע על כך, אבל היה לי צורך שתראה אותי בשעת מעשה"⁵⁰). יתרה מזאת, התגובה האוטו־אירוסית לרצח נכשלת וקורסת תחת הציפיות ("התחבאתי מאחורי שיחים ועשיתי מה שעשיתי. מוזר, ההנאה הייתה פחותה מכפי שציפיתי"⁵¹). חשוב מכול, לראשונה מתעוררת בגיבור בושה אם כי לא על הרצח עצמו, אלא על הקריאה ביומנה האישי של הנערה.⁵² הבושה תלווה אותו גם לכשישוב לביתו. אז ישקע בדכדוך ויודה בחריגותו של האירוע ("בדרך כלל, אחרי הרצח וקטע האוננות שלי, לא הטרדתי את עצמי עוד בקורבנות שלי"⁵³).

בשלב זה מן ההכרח לתהות, על רקע אורחותיו הקבועים של הגיבור, באילו מובנים מסמנת רציחה זו נקודת מפנה רדיקלית. מובן שהפגישה עם הנערה עוררה בקרבו הזדהות במבנה השטח, שכן במעשה הרצח פגש רוצחת בעצמו. אך להזדהות זו מובנים מורכבים הרבה יותר, שהרי הגורם שערער את אורחותיו יותר מכול לא היה רציחתה, כי אם ההתוודעות ליומנה והבושה שהתעוררה נוכח הקריאה בו. היומן, כמו שאבקש לטעון, נהפך פורעני מתוך אופיו המובחן כאחרות פרותטית, שאינה מגוללת את סיפורה של פגישה אנושית, המבקיעה את הניוון החושי של הגיבור ואת ניכורו מבני האדם, אלא משתמשת בהתנכרות זו בדיוק כדי לחולל את המפנה הפסיכולוגי בגיבור ואת המפנה העלילתי ברומן.

הרי היומן הוא מוסף דרידיאני ממעלה ראשונה. תחילה, במובן הפשוט ביותר, באופן שבו סובייקטיביות

46. שם, 47.

47. שם.

48. שם, 52.

49. שם.

50. שם, 54.

51. שם.

52. שם, 55.

53. שם, 59.

מופרטת לתוכו. היומן האישי חוקק את אירועי החיים ההווים בדיעבד – חוויות, רגשות, אנקדוטות – ומקנה לבעליו מסגרת שתגולל אותם בתור סיפור חיים. כך למעשה מכיל היומן פרדוקס דרידיאני: הוא אישי, חתום, נעול, אך ערוך תמיד לקריאתו של אחר מעצם השימוש בטכניקת הכתיבה ומתוקף ההנגשה העודפת של הסיפור. היומן הממשי הוא מטונימיה מובהקת לאופן שבו בני האדם חוקקים את זהותם בעצמים אנאורגניים, המקנים להם מקום בזמן ובכלכלת הזהויות החברתית. היומן הוא ה"כתב הכללי" של החיים החברתיים, וחשיבותו נעוצה בהשתמרותו אל מעבר לסופיותו של הסובייקט העומד למות, באופן שניתן לחוות אותו באמצעות דמות הרפאים הרשומה בפרותזה.

רגישותו המחוננת של הגיבור ליומן הסנונית נובעת במידה רבה מהתבצרותו המוצלחת בממד מלאכותי ואנאורגני. האוננות הכפייתית, לצד הפקעתו אל המוזיקה ואל האקדח, לא הקהו אפוא את אפשרותו לפגוש אדם אחר, אלא רק הכשירו את כניסתו של האנושי לחייו בתיווכה הבלתי נמנע של הפרותזה. מתוך ההכרה בסתמיות הראשונית ובנוכחות הוזהה לעצמה, מתוך הידיעה שאי אפשר לפגוש את האנושי אלא בתיווך הפרותזה, כניסתו של היומן לחייו הופך באורח סותר לפגישה המסעירה והראשונית ביותר. ההיפוך מגולם באורח שלם בקומפוזיציה של סצנת רצח הנערה: באמבטיה שוכב השר, במפתן הדלת אורבן, וביניהם ניצבת הנערה, אשר תרצח את אביה כמתווכת בינו לבין הרוצח השכיר, כאילו היא כשלעצמה האקדח, הפרותזה. עם חיסולה – על רקע הסכנה שבפגישה בלתי מתווכת עם האדם אשר רצח – לא תהיה לו ברירה אלא להיאחז ביומנה האישי כמסגרת שבתיווכה יוכל לחוות את העולם. יומנה ייהפך במידת מה גם ליומנו, וכל מאמציו יושקעו בהסתרתו, גם במחיר המוות.

ליומן מעמד מיוחד, שכן הגיבור טוען אותו ברגשות בושה ודאגה, וכמו שהקפיד לעשות לעצמו בראשית הסיפור, עליו עתה לכבדו בשם. כלומר, להכיר בו כאחר. ההכרה מתבססת בסצנה פיוטית, שכאילו תלושה מעלילות הרצח וההגיגים שחלשו על הרומן עד כה. אל דירתו של אורבן מגיחה סנונית פצועה, שכמעט מפצירה בו להדליק את הטלוויזיה ("מדוע הציפור התחבאה לה מאחורי המכשיר הזה שלא הדלקתי מעולם?"⁵⁴), ובה משודרת ידיעה על רצח משפחת השר ("קיוויתי שיאמרו את שמות הקורבנות. אך לא, לרוע המזל. הם כבר היו חסרי זהות"⁵⁵). לבסוף מתה הסנונית, ומותה מעורר באורבן אפקטים רגשיים שאין להם תקדים ברומן:

אחזתי אותה בכף ידי. לבי שוב השתולל בתוך חזי עד כי דימיתי שנקב בו חור. כאב לי, אך לא יכולתי להרפות מן הציפור. הסתכלתי על ראשה. העיניים הגדולות היו פקוחות לרווחה, כמו אלה של הנערה הצעירה ברגע ששבקה חיים. מדוע היה לי הרושם שהציפור הזאת היא שציוותה עלי להדליק את הטלוויזיה? ומדוע הייתי משוכנע שמראות הרצח הם שהרגו אותה?⁵⁶

ברגע שבו מכיר אורבן בעוצמתו של הדימוי המתווך (האם ביכולתם של מראות המוות מן הטלוויזיה להרוג בעצמם?), מתכנס הכאב לכדי מונולוג החורג מן הנימה המאופקת המאפיינת את הרומן, ואילו הנערה והסנונית הופכות בעיניו לאחת:

עכשיו משהבנתי מי היית, אני מתחרט, כן, הייתי רוצה לאמץ אותך אל לבי, אני, שבוער מתשוקה לדעת מי היית, מי את, אקרא לך סנונית. השם הזה הולם אותך. מעולם לא קראו לנערה סנונית.

⁵⁴. שם, 65.

⁵⁵. שם, 66.

⁵⁶. שם.

זה שם יפה למי שחיה. אין יצור מלא חיים יותר מסנונית, תמיד על המשמר כשאינה נודדת [...]. סנונית, האם לא תוכלי לשוב לתחייה, את שהרגתיך ביום אביב, עונה שלדברי אריסטו אחת כמוך אינה מבושרת אותה, אפשר להיות החכם היווני הנערך מכל ולשגות, על אחת כמה וכמה רוצח שכיר חסר בינה שעושה טעות, להרוג אותך [...]. האם לא תוכלי לשאוב את חיך מתוך מה שהולם בעוז, בעוז רב מדי, כל כך כואב לי, האם לא תוכלי להיוולד שנית מתוך הכאב שלי, לא, אני יודע, אין הזדמנות שנייה, אם אורפיאוס לא הצליח, מי אני, הרוצח שלך, שאצליח, אאורידיקה קטנה של נוצות, הדרך היחידה שבה אוכל להשיבך אל החיים היא באמצעות השם הזה שאני מעניק לך שהולם אותך להפליא, סנונית, זו שפרחה לעולמים, זו ששבה לרדוף אותי במשך כנף.⁵⁷

עתה, עם הזיהוי המוחלט בין הנערה הנרצחת לסנונית המתה, כשלעצמה יצור אל-אנושי המשמש מתווך במישור הסיפור, ייהפך יומן הסנונית לגוף הפרוטטי שיאפשר את התמסרותו של אורבן לאחר. הרי אורבן אינו יכול להתוודע לאחר אלא דרך הפרותזה, בשל ניוונו המוחלט. בדיוק מסיבה זו הקריאה ביומן מזכירה לו את אותה ההפקעה עצמית לטובת רדיוהד: "צליל עלה מהדפים האלה. כשקראתי אותם, באוזן קשבת, דימיתי לזהות שיר של להקת רדיוהד [...]. הנחתי לפזמון הזה להשתלט עליי".⁵⁸ מעתה ואילך כבר לא יהיו היומן ואורבן בבחינת שתי ישויות נפרדות, שהרי אורבן יעבור הליך של הפקעה אל תוך היומן, ובאמצעות הפקעה זו יכונן פגישה אינטימית עם הנערה, המופקעת לתוכו מלכתחילה. ההפקעה כמעט מושלמת כאשר הוא עוזב את דירתו, זונח את שמו ואת רכשו, ונותר רק עם יומן הסנונית באמתחתו.⁵⁹

הליך ההתמסרות לפרותזה אינו סטטי או מחושב, אלא מהווה פגישה סוערת ורוויית תאוות, כמו שמרבים לייחס לפגישות מיידיות ובלתי מתוכננות כלל. לפיכך גיבור יומן הסנונית מצליח, למשל, להתעלות מעל הפרקטיקות האוטו-אירוסיות הנשנות שבהן חטא עד כה. באחת הסצנות אורבן "עומד להתענג עד עילפון", וטוען שהסנונית היא "בתוך איבר המין שלו", ועם רגע השפיכה הוא מתייסר נוכח הריקנות שלאחר האוננות ("ההתענגות המזויפת שלי הרגה את אשליית סנונית, חשבתי שאני כובש רוצחת קטנה ויפה, למעשה נכבשתי ביד שלי עצמי").⁶⁰ כדי למצוא נחמה, הוא "מתנפל על היומן של הנערה הצעירה". במונחים דרידיאניים אורבן כושל להבין שכל עשיית אהבה היא גם עשיית אהבה עם עצמו, או אולי מבין זאת טוב מדי, שכן הוא פונה לעשיית אהבה עם עצמו באמצעות היומן, ומעשה זה מסמל בעבורו באורח אותנטי את עשיית האהבה עם הנערה עצמה.⁶¹ הפעם לא עצם חדות ההריגה מעוררת את אורבן ולא הנרקיסים, כי אם ההתמסרות לאחר בעל שם המגולם ביומן הסנונית.

בד בבד, הטרגספורמציה כוללת גם את חידוש האמונה באפשרות הטיהור של הנפש. אם בראשית הרומן האדיר אורבן את הבשר בטענה שהנפש מושחתת, ואף התענג על גירומן של עצמות עוף קרות,⁶² כעת מפציעה הסובלימציה כאפשרות לשאת את החיים הסימבוליים. עתה יכול הוא להתענג על "גופם החמים והשותת דם של הפירות".⁶³ מבחינה זו, לא בכדי הוא מודה שבעבורו היומן האישי משמש "קערית לשטיפת

57. שם, 67.

58. שם, 79.

59. שם, 88.

60. שם, 74.

61. שם.

62. שם, 58.

63. שם, 71.

הנפש". משעה שבה מצא אהבה מסעירה, המתחוללת באמצעות גורם מתווך, שב להאמין בתיווך הסימבולי, המאפשר את החיים האנושיים, ובראש המנגנון ניצבת הנפש בתור כלי מסמל, הטוען בתוך הגוף הסתום.

עם זאת, הסובלימציה לא תשרוד זמן רב. בכלכלת הנפש הנוירוטית של הגיבור האהבה ראויה להיות טוטלית, לפחות כמו ההתנזרות ממנה. אם במקרה זה הפרותזה מחליפה באורח שלם את האדם, אזי יש לבוא לכדי מיוזג מלא עם הפרותזה. כך מגיעה העלילה לשיאה: לאחר שהחביא את היומן ממעסיקיו העבריינים, נקלע הגיבור לצינוק, שבו הוא עדיין מצליח להסתירו מפניהם. בצינוק הוא גומר בליבו למות כדי להגן על סודה של הנערה הצעירה, ועושה זאת באמצעות אכילה של יומנה:

למות מעצירות זה דבר שקשה להבינו. הרוח האנושית שמשגיגה בקלות מוות מהתייבשות, אינה מסוגלת לתפוס את ההפך. אני מתנחם במחשבה על כך שבקרוב אדע במה המדובר. השלמתי את מעשה האהבה שלי: אכלתי את כתביה של סנונית [...] יש אומרים כי לאהוב מתה, הרי זה קל מדי. גרוע מכך לאהוב את זו שהרגנו: הרומנטיקה לא הנפיקה רעיון נדוש מזה. מדוע אם כך יש לי הרושם שההשמצות האלה אינן מגיעות לי? אני משוכנע לחלוטין שאני חי עם סנונית. צירוף מקרים מוזר גרם לכך שאפגש איתה אחרי שרצחתי אותה. בדרך כלל הדברים אינם מתרחשים בסדר הזה. זהו סיפור אהבה שפרקיו נטרפו בידי מטורף.⁶⁴

אם כן, מהו אותו "צירוף מקרים", המאפשר לאורבן "לחיות עם הסנונית" לאחר שרצח אותה, אם לא האחיזה שקנה ביומנה; מיהו המטורף שטרף את פרקיו של סיפור האהבה אם לא ההיגיון הדרידיאני של המוסף? ואף על פי כן מדובר בסיום טרגי, שכן השלמת מעשה האהבה כרוכה בהתמזגות מוחלטת עם היומן, בהפיכת היומן והגוף לחומר אחד על ידי אכילתו. בקשתו הבלתי אפשרית של הגיבור היא לקטוע את תנועת הדיפרנס, המשבשת את המגע הנוכח עם אהובתו ולייצר אחידות של המוות, המגע והכתיבה:

הסיפור עם סנונית התחיל רע, אולם הוא מסתיים על הצד הטוב ביותר מכיוון שאינו נגמר. אני מת משום שאכלתי אותה, היא הורגת אותי בתוך בטני, לאט וברכות, במחלה חשאית אך יעילה באותה מידה. אני עובר מן העולם כשכף ידי בכף ידה משום שאני כותב: הכתיבה היא המקום שבו התאהבתי בה. הטקסט הזה ייעצר ברגע המדויק של מותי.⁶⁵

הפסקה שלעיל, החותמת את הספר באקורד מלנכולי, מסמנת את קריאת התיגר החשובה ביותר של הספרות למול התאוריה. היא מבטאת שאיפה (בלתי אפשרית, מנקודת מבט דרידיאנית או סטיגלריאנית) לסכל את היומן כמוסף בהטמעתו בחזרה אל תוך סופיותו של הסובייקט. בה בעת, כאשר נעצר הטקסט "ברגע המדויק" של מות הגיבור, מממשת הפסקה את מיוזג הכתיבה עם רגע המוות – כלומר עם הסופיות הניצבת לפני הסובייקט ההווה לקראת מוות. התמזגות זו של המוות והכתיבה היא המייצרת גם את המגע עם הסנונית ("כשכף ידי בידה"), מגע מתווך מצד אחד ("משום שאני כותב") ומידי מצד אחר, משום שבמיוזג הכתיבה והמוות מבקש הגיבור לייצר רגע אחד מזוקק של נוכחות.

רגע ההתכנה של הפרותזה עם המוות מבטאת את תעיותו של הגיבור בדרך הבלתי אפשרית בחזרה לנוכחות האנושית מן הפרותזה. בראשית הרומן ביקש לעקר מתוכו כל מאפיין אנושי, ולמעשה, כמו שראינו, הפקיע

⁶⁴. שם, 99.

⁶⁵. שם.

עצמו לטובת עצמים אנאורגניים, שכלכלו את חייו המנוכרים בתור רוצח שכיר. בחצייה השני ביקש הגיבור לבצע מהלך נגדי: להיחלץ מממלכת הניווט והתיווך לטובת התמסרות מוחלטת לאדם אחר בצורתה המוכרת לנו כ"אהבה".

אך גיבור יומן הסנונית חסר את מנגנון ההדחקה המאפשר לאדם מן השורה להאמין באהבה בלתי מתווכת. הוא ניחן בהבנה מחוננת מדי של העולם הדקדנטי של המוספים, כמו שעולה מחציו הראשון של הרומן. ככלל, לנערה התוודע מראש רק באמצעות היום, ואף על פי כן נטייתו ההרסנית לטוטליות הביאה אותו לבקש התמסרות אנושית חיה, נוכחת ובלתי מתווכת. התמסרות זו, כמו שלימדה אותו התאוריה, בלתי אפשרית בחיים, אבל אפשרית אולי בספרות: ברגע שבו היום מותך לתוך גופו, והדיפרנס נקטע במותו בדיוק באותו רגע טהור של התמזגות, הגיבור והיום הופכים אחד, ואפשר שמתקיים מגע של ממש בינו לבין הנערה אשר אהב.

אילו היה אורבן אוכל את היום בלי למות היה מוסיף לחיות את הדיפרנס הנפער בין גופו הטהור לבין היום, באמצעות הנפש, החוצצת ביניהם ומכלכלת את דמותה של הסנונית ברוחו; אילו היה מת בלי לאכול את היום, היה היום שורד כרישום אנאורגני של הנפשות, שאינן נוכחות בו אלא בתיווך הכתב. מערכת התלות של הפרותזה, הגוף והנפש תבעה את בחירתו של הגיבור בצעד אלים שיחלץ בעבורו את האפשרות מתוך אי האפשרות. האקורד הטרגי עולה מכך שאת רגע הנוכחות הטהור לא יוכל לחוות, שכן הוא עצמו ימות במאמץ להשיגו (המגע תובע סופיות מוחלטת, היידגריאנית). הגוף הטהור בלתי חדיר ללא הנפש המסמלת, ואיש מהגורמים אינו עומד לגיבור בזכות עצמו.

מסקרנת מכל היא הפצעתה של הכתיבה דווקא בקטע החותם את הרומן. אורבן מודה שהתאהב בסנונית במסגרת הכתיבה, ומבקש לממש את אהבתו בדרך הבלתי האפשרית בחזרה מן הסמל לבשר. כך הרומן עצמו מסתיים ב"רגע המדויק של מותו". אפשר לראות כיצד בתעלול רפלקסיבי מבצעת נותומב שני מהלכים. ראשית, היא מאפשרת לנו לקרוא את יומן הסנונית בתור יומנו של אורבן, שהרי הוא נחתם במותו, ובכך להמחזיז ביתר שאת את הפיכת יומן הסנונית (יומן הנערה, היום המיוצג ברומן) לפרותזה משותפת, שבה מתמזג הגיבור עם הנערה. שנית, במובן מטא-ספרותי מבקשת נותומב גם לחזק את אונה של הספרות כנגד החיים. במציאות יודפסו האותיות על הדפים, וקיומו של הסיפור יתאפשר רק במחיר הדיפרנס. אך במישור העלילתי חייו של הגיבור ורישומו בשפה מתמזגים ברגע אחד מדויק. הדמות שנבראה בכתיבתה של נותומב השיגה בדרך עקלקלה את מבוקשה.

3. דיון ומסקנות

בהתאם לדיון בדרידה ובסטיגלר ראינו כיצד יומן הסנונית ממחזיז באמצעים ספרותיים את אופייה האלבית של אחרות אובייקט מנקודת מבטו של הסובייקט. הרומן מעמיד במרכזו גיבור המבקש לכונן את כלכלת הנפש שלו כמשק אוטרקי שלם. אך ככל שזה מתנקה מצורות אנושיות של אחרות, כך הוא הולך ומופקע אל האחר האנאורגני. האלביתיות של הפרותזה ממחישה ברומן את הממד ההרסני שבה. דווקא מתוך הפקעתו אל האנאורגני פוגש הגיבור אחרות שמול עוצמותיה אין הוא יכול לעמוד.

הדיון יכול ללמד אותנו גם על תלותו של הגיבור באובייקט בכל הנוגע לממד הזמן. כאמור, פסקת הסיכום

הרפלקסיבית מאפשרת לנו לקרוא את הרומן כולו כיומנו האישי של הגיבור. ללא הכתיבה, ללא הרישום הדקדקני של חייו באמצעות היומן ובאמצעות עצמים אנאורגניים אחרים במישור הסיפור, לא יכול אורבן להופיע כסובייקט החוצה את ההווה האינסופי כדי לספר לנו דבר מה. תלותו בפרותזה נעוצה בעיקרון בראשיתי זה, עוד קודם שהתמזג באורח בלתי אמצעי עם המוזיקה המנוכרת של רדיוהד.

יומן הסנונית נדרש אפוא במישרין לעובדת סופיותה של הנפש האנושית. בדרכו שלו מנסח הרומן הערת שוליים לביקורת הלוינאסית על תפיסת הסופיות של היידגר. הגיבור הנותמבי אינו בוחר במוות מתוך אקט יחידני של חירות, ואינו רואה בו תשליל ידוע מראש של החיים. נקודת מוצאו היא רישומו בזמן דרך הפרותזה, שהוא מבקש להפר באמצעות המוות כיציאה אל האחר – כהתמזגות עם האחר באינסוף קדם-סובייקטיבי או בתר-סובייקטיבי, בגוף ובפרותזה הספוחים זה לתוך זה. זו דרכו של הגיבור להקפיא את התלות בין הנוכחות האנושית לבין הפרותזה, שהניחה התאוריה כבלתי אפשרית, ואילו הרומן מאפשר ככלות הכול.

בתאוריה, כמו שראינו, המגע עם האחר לעולם מושהה ומתווך, ואילו הרומן מנסח תשובה מורכבת יותר. בשימוש באמצעים ספרותיים, בתיעולו של קול רפלקסיבי ובניצול מגבלותיה של הספרות (בחיים הרי הכתיבה לא תוכל להיחתם ברגעו המדויק של הסוף, שכן הרגע העוקב לעולם יארוב מן העתיד) מצליחה נותמב להראות כיצד אפשר לגעת באחר על רקע אי ההיתכנות לגעת בו. תחילה היא מראה באילו תנאים יכולה להופיע הפרותזה כאחרות שאפשר להתמסר לה באהבה כפייתית: לא כפטיש הממלא סיפוק מתוך יחס סובייקט-אובייקט, אלא כדבר מה שיש בו כדי להבקיע את עולם האובייקטיפיקציה, עד הפקעת הסובייקטיביות שלו (יחס אין סובייקט עם אין סובייקט; קריסה מוחלטת של אוהבים זה לתוך זו). ואילו בעבור גיבורה היא ממחיזה פרדוקס המוחה את הדיפרנס הכרוך בכל מגע עם האחר, כאשר ברגע אחד וגדוש של נוכחות היא משיבה אותו אל הגוף הסתום והבלתי מסמן. מאחר שרגע זה מחייב את מותו של הגיבור התוך-סיפורי, הרומן חוזר לחיים כדי לאשש את הלוגיקה הדרידיאנית שעלתה מן הדיון התאורטי: אי האפשרות לגעת באחר היא גם האפשרות היחידה לגעת בו.

אף שהדיפרנס הדרידיאני כרוך בכל צורה של התקשרות, ועל כן לעיתים בלתי אחראי לקשור אותו לרגע היסטורי מסוים, נדמה שבמקרה זה יועיל לתהות על מקומם של התנאים ההיסטוריים הנוכחיים בקריסת האובייקט לסובייקט (ולאחפ) ביומן הסנונית. בעוד היא מרפררת לרדיוהד המונוטונית כמוזיקה של האלף השלישי, מן האקלים הדקדנטי של ראשית המילניום החדש, נותמב מזמינה אותנו לחשוב על הדיגיטציה כתנועה המפקיעה אותנו אל האנאורגני באינטנסיביות יתרה. גיבורה של נותמב מגולל הפקעה המתרחשת למעשה בכל בית בורגני בעולם המערבי של המאה ה-21, ולתובנותיה של הסופרת על הפוטנציאל ההרסני של אהבה מתוך תנאים שכאלו יש להקשיב בתשומת לב רבה.

מבטים מצטלבים: מיכל היימן משוחחת עם אדגר דגה

מיכל היימן (נולדה ב-1954) ואדגר דגה (Edgar Degas, 1834-1917) מעולם לא נפגשו. הוא מת בפריז 37 שנים קודם שהיא נולדה בתל אביב. אולם, יצירותיהם נפגשו בשנת 2001, כשהחליטה היימן להכניס את תצלום דיוקנה העצמי לתוך חדר החזרות של שיעור הבלט, שצייר דגה. מאמר זה, המבוסס על עבודת גמר לתואר מוסמך, מבקש לדון בדיאלוג הייחודי שנוצר בין אומנית עכשווית לבין אומן המופת מהמאה ה-19.

כדי להעמיק באופי הדיאלוג, בכוחו ובפרשנות שלו, למאמר שלוש נקודות מבט. ראשית, מטרתו לפרק ולנסח את מהלך הציטוט ביצירה של היימן, וכמו שהוא קיים בשדה היצירה העכשווי בכלל, ומעולם לא זכה להמשגה נהירה דייה. מתוך הבנת הבסיס הסמיוטי, העומד בפעולת הציטוט, המאמר מבקש להדגיש את כוחה של הפעולה בשדה החזותי, שבו יצירות מופת של אומני עבר מתקיימים בתור סמלים "מיתיים", היוצרים קשרים חוצי מרחבים גאוגרפיים וכרונולוגיים. שנית, כדי להבין את המקרה הספציפי של שימוש בשפה "מיתית" ביצירותיה של היימן, מתבקשת הבנה טובה יותר של היצירה המקורית, של ציוריו של דגה, של מעמדו האומנותי בתקופתו ושל האופן שבו התקבל לאחר מותו. לבסוף נידרש לכוונתה של היימן: מדוע הפגישה את הצופה ה"עכשווי" עם אומן המופת האימפרסיוניסטי. כך יתברר הצד השווה של שני האומנים בתור פעילים חברתיים, המגיבים למציאות סביבם. דגה צייר את הרקדניות שלו מפאת ביקורת על עולם הבידור הפריזאי ועל חשיפת צדדיו האפלים, שכוללים ניצול וזנות. היימן מתבוננת ברקדניות במבט עכשווי בעזרת מצלמתה החודרנית כדי לחבור לדגה ומתוך אמונה שאומנות תוכל להביא לתיקון.

1 - מיכל היימן,
אני הייתי שם (אדגר דגה),
2001-2005, רדי מייד
מעובד וחותמת דיגיטלית,
60X48 ס"מ
אוסף האמנית. © מיכל היימן.



I WAS THERE

מיכל היימן (נולדה ב־1954) ואדגר דגה (Edgar Degas, 1834-1917) מעולם לא נפגשו. הוא מת בפרז 37 שנים קודם שנולדה בתל אביב. ואולם, יצירותיהם נפגשו בשנת 2001, כשהחליטה היימן להכניס תצלום עם דיוקנה לחדר החזרות שצייר דגה. ביצירה אני הייתי שם (דגה) (תמונה 1) הניחה היימן תצלום של דיוקנה העצמי על ההדפסה הקרועה והמקומטת של הציור. בצילום היא אוחזת במצלמה, ועל פניה מבט מופתע. אף על פי שפניה מודבקות על גופה של הרקדנית בחזית היצירה, הן גדולות ממידות הרקדנית, והבעתה החריפה מנוגדת לתחושה היומיומית, המאפיינת את תיאורי הרקדניות, שיצר דגה במאה ה־19. החיבור שיצרה היימן עם יצירתו של דגה החל בדיוקן עצמי:

זו סדרה שהתחילה מכך שהבטתי במראה [...] לקחתי את המצלמה ושמתי אותה מול הפנים שלי באותו מקום שבו העיניים שלי אמורות לראות את עצמי, ואז היא נכנסה כמו איזה גיבנת כזאת. ואז אמרתי שבעצם אין שום דרך לראות את עצמי עם המצלמה מאותה נקודת מבט שבה אני רואה את העיניים שלי, מבלי שיראו את המצלמה מבלי שהיא תתערב. וככה התחלתי להיות איתה בתוך המראה.¹

היימן צילמה עצמה במראה, אוחזת במצלמה, ואת התצלום היא גזרה לפרגמנטים: ראש, ידיים, טורסו. עם המגזרות הללו יצאה למסע בספרי האומנות שבביתה. כשנתקלה בשיעור הריקוד של דגה, הוציאה אותו מהספר, והחליטה להדביק את צילום הדיוקן שלה על הרפרודוקציה. פניה המצולמות של היימן

1. קטע מדבריה של האומנית מיכל היימן מתוך הסרט חשיפה כפולה, שהוקרן בתערוכת חשיפה כפולה במכון שפילמן לצילום, תל אביב, 2014.

בולטות בזרותן בסצנה שצייר דגה. הרקדנית, המרכינה את ראשה, מקבלת בעזרתה של היימן מבט אקטיבי, המבטל את אשליית ההצצה של הצופה, הקיים ביצירה המקורית.² הקמטים והסימנים, החורצים את צילום הציור המפורסם, מקנים לו מראה בלוי, משומש, שפוגם במעמדו בתור יצירת מופת, ומשווה לו אופי יומיומי. חומר ביד היוצרת. השימוש ביצירותיו של דגה בתור מצע ליצירתה שלה, החוזר לאורך הסדרה אני הייתי שם וביצירות אחרות של האומנית, הביא אותי להתמקד בדיאלוג בין שני האומנים.

במאמר זה אתמקד ביצירותיה של היימן העושות שימוש במתודה של ציטוט ישיר מיצירותיו של אדגר דגה. התמקדות בקשר ביניהם מעורר שאלות: מדוע משתמשת היימן ביצירות של אומן אחר? מדוע בחרה להשתמש דווקא ביצירותיו של דגה? מה אפשר ללמוד מכך על יחסה לאומנות העבר, ואולי אף על יחסם של אומנים עכשוויים לאומנים שקדמו להם? כדי להשיב על השאלות האלה אפתח בהתייחסות לסוגיית הקשר של אומנים עם העבר. לאחר מכן אבחן את יצירותיו של דגה ואת גישתו לאומנות כדי לפענח את פשר משיכתה של היימן ליצירותיו המוכרות.

בדיאלוג עם העבר: יצירות מופת כסמלים חזותיים

הסוגיה הראשונה, שאפתח בה את הדיון, נוגעת למעשה בשאלה רחבה יותר: מדוע אומנים בוחרים לציטט יצירות מופת ממכלול יצירתם העכשווית? אי אפשר לפרוס במאמר אחד את מהות פעולת הציטוט או ההתכתבות שמנהלים אומנים עכשוויים עם היצירות שקדמו להם, ואפילו ספר שלם בנושא לא יצליח להכיל את העושר שבתחום הזה שכן משחר התרבות התייחסה לאומנות החזותית למציאות האומנותית: העתיקה אותה, ערערה עליה, ייפתה אותה או התעלמה ממנה.³ ניכר שאומנים מודרניים ועכשוויים, שיוצרים בפרקטיקה של ציטוט, מתבססים על ההנחה שאת המקור המצוטט יזהו הצופים, והוא יהיה נקודת מוצא ברורה להשוואה ולפרשנות מחודשת, ההולמת את זמנם. יצירת המופת שזוכה לציטוט מתפקדת אפוא כקוד בעבור הצופה, סימן או מיתוס במונחיו של רולאן בארת (Barthes).

במסה מיתוס היום דן בארת באופיו של המיתוס ובמקומו החברתי כשפה, כסימן. המיתוס, על פי בארת, בנוי על תשתית סמיוולוגית של קשר בין מסמן למסומן.⁴ בסמיוולוגיה פשוטה המסמן נועד להגדיר מסומן, למשל המושג 'ורד' (מסמן) מוצמד לוורד עצמו (מסומן). והציוות ביניהם יוליד את הסימן, שהוא המילה 'ורד', הנושאת בחובה את המסמן ואת המסומן גם יחד, וכך נוצרת שפה. המיתוס למעשה בנוי ממערכת סמיוולוגית מדרגה שנייה. הסימן במערכת הראשונית הופך כעת למסמן,

2. להרחבה על מושג המציצנות בציורי הרקדניות של דגה ראו:

Charles Bernheimer, "Degas's Brothels: Voyeurism and Ideology," *Representations* 20 (1987): 158-186; Deborah Bershad, "Looking, Power and Sexuality: Degas' woman with a Lorgnette," in *Dealing with Degas: Representations of Women and the Politics of Vision*, Eds. Richard Kendall and Griselda Pollock (New-York: Universe, 1992), 95-105; Griselda Pollock, "Degas/ Images/Woman: Woman/Degas/Images: What Difference Does Feminism Make of Art History?," in *Dealing with Degas: Representations of Women and the Politics of Vision*, 22-39.

3. להרחבה בדבר עושרו של עולם הציטוט, ההשפעה וההשראה ראו:

Leo Steinberg, "The Glorious Company," in *Art About Art*, Ed. Jean Lipman and Richard Marshall (New-York: E.P. Dutton, 1978), 8-31.

4. רולאן בארת, "מיתוס היום," בתוך *מיתולוגיות* (תל אביב: בבל, תשנ"ח, 1998), 239.

שמגדיר בארת "צורה", והמסומן החדש הוא "המובן".⁵ יחד הם יוצרים סימן חדש, המכונה "סימון", והוא "המיתוס", על פי בארת.⁶ מאחר שהמיתוס מכיל מערכת סימון, הוא מתקיים כשפה או דיבור, כתקשורת ורבולית או חזותית:

המיתוס הוא מערכת תקשורת, הוא מסר [...] המיתוס הוא דיבור [...] כל אובייקט בעולם עשוי לעבור ממצב של קיום סגור, אילם – למצב דבר, אוראלי, פתוח לניכוס על ידי החברה [...] הוא עשוי להיות בעל אופי אחר מאוראלי, הוא עשוי להיות מוצרן בכתובות או בייצוגים: השיח הכתוב, אך גם הצילום, הקולנוע, הכתבה העיתונאית, הספורט, המופעים הפרסומות, כל זה עשוי לשמש כן לדיבור מיתי.⁷

במאמרה כשהאומנות הקנונית פוגשת בתרבות החזותית הפופולארית קובעת נעמי מאירי-דן ש"פסל דויד של מיכלאנג'לו הוא דוגמה מופתית למה שבארת מכנה 'מיתוס' במובן זה שבמבט ראשון משמעותו נדמית לנו אוניברסאלית, טבעית ומובנת מאליה".⁸ יצירות אומנות אשר נהפכו במרוצת ההיסטוריה ליצירות מופת מושרשות בשפת האומנות והתרבות בתור מיתוסים. ביצירות אומנות שנכנה קלסיות או מופתיות נוצרת מערכת סמילוגית, ובה היצירה החדשה נהפכת סימן בפני עצמה, מיתוס, שהתייחסות הישירה אליו בציטוט או בהעתקה משולה לדיבור תרבותי. הבנה זו מביאה אותנו לסווג את האופן שבו נעשה שימוש ב"מיתוסים" האלה, ולבחון מונחים כמו התכתבות, העתק, עיבוד, מחווה, פסטיש או פרודיה,⁹ שנהפכו לחלק בלתי נפרד מהאומנות בת-זמננו ומכלל התרבות החזותית המקיפה אותנו.¹⁰

החשיבות העולה של הקשר עם מיתוסים חזותיים בתרבות והמספר העולה של המבעים החזותיים לפעולות ציטוט שונות מעוררים אותנו לנסות ולהגדיר את אופי הציטוט ואת סוג ההתייחסות ליצירות מופת מהעבר. הפילוסוף והאומן גוראן הרמרן (Hermerén) ניסה להגדיר את סוגי ההשפעות השונים הקיימים באומנויות בכללותן. בספרו *Influence in Art and Literature* הוא מבחין בהשפעות הגומלין המתקיימות בין יצירות בכל תחומי האומנות תוך סיווג ערוצי השפעה שונים ומגוונים. כמו כדורים על שולחן ביליארד, המשפיעים זה על התנועה של זה באמצעות פגיעות ישירות ועקיפות כאחד, כך גם באומנויות ההשפעה של יצירת מופת יכולה לעבור דרך כמה נקודות ציון, ולעיתים הדרך לפענוח סבוכה וארוכה.¹¹ בפעולתה היימן מזמינה אותנו להתחקות אחר הקשרים האלו ולהגיע לפשר היצירה שלה.

5. שם, 244.

6. שם, 244.

7. שם, 236.

8. נעמי מאירי-דן, "כשהאומנות הקנונית פוגשת את התרבות החזותית הפופולארית: בין מושאי מחקר לשיטות מחקר", בתוך פרטוקולאז' 2013, כותבים חזותי: מתודולוגיות בחקר התרבות החזותית, עורכים: דנה אריאלי-הורוביץ, אורי ברטל ונעמי מאירי-דן (ירושלים: בצלאל, אקדמיה לאומנות ועיצוב, תשע"ג, 2013), 241.

9. "מונחים אלו משמשים לעיתים קרובות כל כך בשיח העכשווי", כותבת מאירי-דן, "עד כי נדמה שהיו לשמות נרד-פים ל'מצב הפוסט-מודרני'". ראו: שם, 219.

10. שם.

11. Göran Hermerén, *Influence in Art and Literature* (New-Jersey: Princeton University Press, 1975), 6, 17. הרמרן מבחין בין השפעה עקיפה, אשר מחקיימת בסמוי ביצירה המושפעת, לבין השפעה ישירה, שבה הן הצופה הן האומן מודעים להשפעה, באופן שהמושא המשפיע נהפך נוכח בדיון על היצירה המושפעת. בין הסוגים השונים בתוך קבוצת ההשפעות הישירות מגדיר הרמרן שני סוגי ציטוט: פרפרזה (Paraphrase) ומידול (Modeling). הפרפרזה נשענת במישרין על יצירת מופת. ההשפעות דומות מבחינת צורנית. ניכר שהיימן מבצעת פעולה שמכונה ציטוט מסוג מידול.

רקדניות קטנות: סוגיות חברתיות בציוריו של דגה

כדי להבין מדוע בחרה היימן ליצור דיאלוג ישיר, המבוסס דווקא על סמלים/מיתוסים אלו, עלינו לפנות למקור – יצירותיו של אדגר דגה. בציור שבחרה נראות הרקדניות שזכו להערצה כבר בימיו של האומן. הוא אף כונה "צייר הרקדניות", וראה בהן ה"לחמניות החמות של הבוקר" בגין מכירת ציורים אלו, שהניבה בעבורו פרנסה שוטפת.¹² במרוצת השנים המשיכו הרקדניות לעורר את תשומת ליבו של הקהל, אשר נטה לראות בהן עיסוק בתנועת הגוף וברגע החולף, והתמקד לרוב ביופיין ובעדינותן.¹³

2 - אדגר דגה (Hilaire-Germain-Edgar Degas, 1834-1917), שיעור ריקוד, 1874, ציור שמן על בד, 83.5x77.2 ס"מ
מוזיאון המטרופולין, ניו-יורק;
עזבון גברת הארי פיין בינגאם,
1986 (1987.47.1).



ואולם, לצד חשיבות ההתרשמות האימפרסיוניסטית והעיסוק בתנועת הגוף ציורי הרקדניות עוסקים בעולם הבידור הפריזאי, ובפרט במעמדה החברתי של הרקדנית הצעירה. בציור שיעור ריקוד (תמונה 2) נראות הרקדניות ניצבות למול המורה המבוגר בתנוחות אימון שונות לצד דפי התווים. במישור האחורי של הציור אפשר להבחין באימהות, שליוו את בנותיהן לחזרות ולהופעות.¹⁴ שלא כמקובל בימינו, מטרתן לא הייתה לעודד את בנותיהן להצליח באומנות-המחול, אלא ביקוריהן התכופים בחללי החזרות נבעו מחיפוש אחר פטרונים עשירים, שיעניקו לבנותיהן עוד הכנסה בשעות הלילה בגין קסמיהן הגופניים.¹⁵ במילים

¹² Richard Kendall, *Degas and the Little Dancer*, Exh. Cat. (New-Haven: Yale University Press, 1998), 23.

¹³ שם.

¹⁴ שם, 22.

¹⁵ Stephen Kern, *Eyes of Love: The Gaze in English and French Culture 1840-1900* (New-York: New-York University Press, 1996), 94.

אחרות – אימהותיהן סרסרו בהן. שלא כמו מעמדו המכובד של עולם הבלט בימינו, הבלרינות בתקופתו של דגה היו נערות בנות המעמד הנמוך. מאחורי הקלעים נהגו גברים אמידים לשכור את שירותיהן כנערות ליווי,¹⁶ והדבר הפך את הבלרינה לדימוי טעון ואף בזוי של נערות המוכרות לא רק את כישוריהן הפיזיים, אלא גם את גופן. ריצ'רד קנדל (Kendall) כתב בהקשר הזה: "דימוי 'העכברוש' [Rat] שניתן לרקדנית המתלמדת הצעירה [...] מייצג את הפיתוי שבכוכבות, את תלאות החיים המקצועיים ואת האפשרות המתמדת להידרדרות מוסרית".¹⁷

דגה חושף בציוריו את שעבודן הכפול של הרקדניות. הראשון הוא שעבוד גוף הרקדנית לאסתטיקה של ריקוד הבלט, הדורש משמעת גופנית ממעלה ראשונה.¹⁸ והשני הוא השעבוד החברתי – הרקדניות כבעלות תפקיד מיני ונחות, המתבטא בקשר עם קהל הגברים העשירים בפריז, שפקדו את אולמות המופעים.¹⁹

3 – אדגר דגה, משפחת מנט (Mante), 1884 לערך, גירי פסטל על נייר, 88.1x48.6 ס"מ
מוזיאון פילדלפיה לאמנות; מתנת גברת ג'ון ווינטרשטיין
(1948–31–1).



¹⁶. להרחבה על תעשיית הזנות הפריזאית במחצית השנייה של המאה ה-19 ראו: Gabrielle Houbre, "Après Vertiges (Tough Times): Prostitutional Arrangements and Excesses During the Second Half of the Nineteenth Century," in *Splendor and Misery: Images of Prostitution in France, 1850–1910*, Exh. Cat. (Paris: Flammarion, 2015), 30–44.

¹⁷. Kendall, *Degas and the Little Dancer*, 16.

¹⁸. שם, 19.

¹⁹. Bernheimer, "Degas's Brothels: Voyeurism and Ideology," 159.

4 - אדגר דגה, פאולין ווירג'יני משוחחות עם המעריצים, 1880-1883 לערך, מונוטיפ, 21.5x16.1 ס"מ (גיליון מלא 28.7x19.1 ס"מ)

מוזיאוני הרווארד לאמנות / מוזיאון פוג, קיימברידג' מסצ'וסטס; עזבון מטה ופול ג'. זקס (M14295).
© President and Fellows of Harvard College



התמקדות בתפקיד שני זה ובבעייתיות המוסרית, שכרוכה בו, אפשר לראות בבירור בציור משפחת מנט (תמונה 3), המתאר את האם מלבישה את בתה, המשפילה מבט. גם באיוריו של דגה לסיפורו של לודוויק הלוי משפחת קרדינל (תמונה 4) נראית הרקדנית עומדת ומשוחחת עם גברים לאחר ההופעה כעובדת בבורדל.²⁰ למרות מה שנהוג לחשוב הסצנות שמרכיב דגה טומנות בחובן ביקורת חברתית בתקופה שתפסה בה הזנות מקום מרכזי בנוף הפריזאי.²¹ בתוך כך, הוא מציב מראה בפני המציאות של יחסי מיניות, כוח, ממכר, וכל אלו באווירת הניכור, שייצגו החיים המודרניים דאז.

מעמדו של דגה כאומן חברתי קיבל לאחרונה אישוש בתערוכה מכוננת, שהוצגה במוזיאון ואן גוך באמסטרדם ובמוזיאון האורסיי בפריז: פאר ועליבות: דימויי זנות במחצית השנייה של המאה ה-19.²² בתערוכה הוצגו יצירותיהם של אומנים המתייחסים לעולם הזנות, שפרח באותה העת בפריז, ובהם אדגר דגה. חוץ מהחשיבות הסוציולוגית של תערוכה מסוג זה היא מציגה את דגה באמצעות עבודותיו המכוננות, בהן שותי האבסינט (תמונה 5) אומן המתכתב עם המציאות סביבו, ואף מבקר אותה בצורה שמבטאת את חשיבותו בתור האומן ה"מודרני".

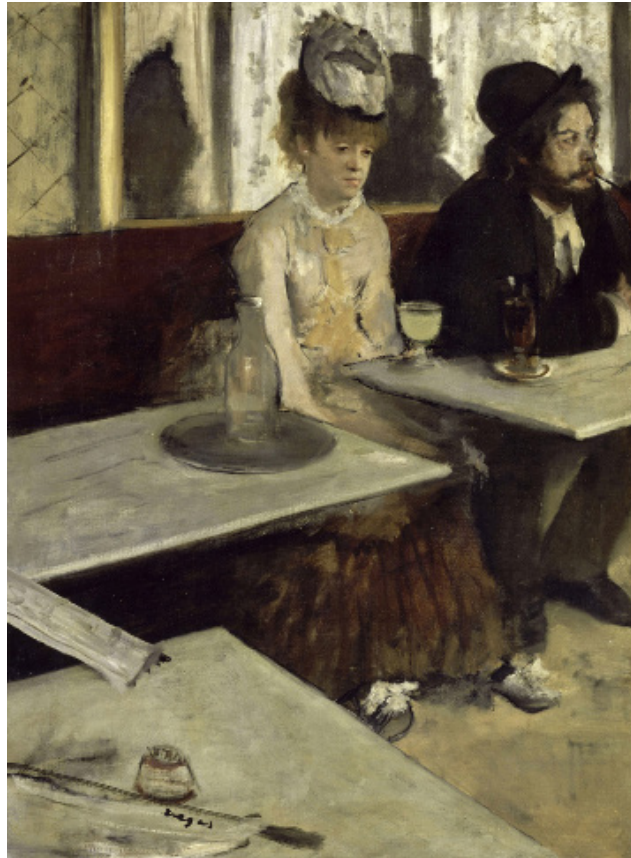
אחד ה"כלים" החזותיים, שבהם השתמש דגה כדי למתוח ביקורת על מושאי ציוריו, היה המבט המציץ. ריבוי תיאורי הנשים העומדות במרכזן של יצירות כשהן מסיטות מבט מעיניו של הצופה המציץ התפרש משוואה חזותית של פעיל מול סביל, כמו שניסח ג'ון ברגר (Berger): "גברים פועלים. נשים נראות. גברים

Nienke Bakker, "Maisons Closes: The Brothel as a Modern Subject," in *Splendor and Misery: Images of prostitution in France*, 122-123.

Richard Thomson, "Splendours and Misereries: Interpreting an Imagery of Social Contradictions. and Sexual Control," in *Splendor and Misery: Images of prostitution in France*, 14-16.

Splendours and Misereries: Images of Prostitution in France 1850-1910. Curators: Nienke Bakker, Isolde Pludermacher, Marie Robert and Richard Thomson. Paris, Musee d'Orsay, 22 September 2015-17 January 2016; Amsterdam, Van-Gogh Museum, 19 February 2016-19 June 2016.

5 – אדגר דגה, שותי האבסינט (בבית הקפה),
1875–1876, שמן על בד, 92x68.5 ס"מ
מוזיאון האורסיי, פריז (RF 1984).



מסתכלים על נשים ונשים רואות את עצמן נצפות על ידי גברים. [...] כך האישה נהפכת לאובייקט, ובפרט לאובייקט חזותי, מושא למבט.²³ עיצוב דמות האישה כמושא סביל להתבוננות על ידי גבר מציץ, voyeur, התפרש לא פעם מענה על צורך ארוטי גברי,²⁴ ועל כך סטפן קרן (Kern) כותב: "המבט הגברי הופך את האישה מסובייקט חושק לאובייקט נחשק,"²⁵ ודבורה ברשד (Bershad) מוסיפה: "[...] כמטפורה לכוח, המבט מבטל את האפשרות לשותפות. על כן עצם פעולת ההתבוננות מפצלת את העולם לפעיל מול סביל, חזק מו חלש. לכן המבט משמש מטפורה למיניות גברית."²⁶

סוגיית ה־Voyeurism עומדת גם במוקד מאמרה המכונן של לורה מלווי (Mulvey),²⁷ אחת הכותבות הפמיניסטיות החשובות של המאה ה־20. במאמר "עונג חזותי וקולנוע נרטיבי" טוענת מלווי שגם הקולנוע מושתת על עקרון המציצנות, ולדבריה: "בעולם שמסודר על פי חוסר־שוויון מיני, עונג בהתבוננות פוצל בין פעיל/זכר וסביל/נקבה. המבט הגברי המכריע מקרין את הפנטזיה שלו על גבי הגוף הנשי, המסוגנן בהתאם."²⁸ אותה מציצנות מתקיימת גם בצירור של דגה. בה הרקדניות אינן מודעות למבט עליהן. רקדנית

23. John Berger, *Ways of Seeing* (London: Penguin Books, 1977), 47.

24. Kern, *Eyes of Love*, 10.

25. שם, 94.

26. Bershad, "Looking, Power and Sexuality," 102.

27. לורה מלווי, "עונג חזותי וקולנוע נרטיבי", תרגום: רועי רוזן, בתוך **למוד פמיניזם: מקראה, מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה פמיניסטית**, עורכים: דלית באום, דלילה אמיר, רונה ברייר-גארב, יפה ברלוביץ', גבורה גריינימן, שרון הלוי, דינה חרובי וסילביה פוגל-ביז'אווי (תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשע"ד, 2014), 118–133.

28. שם, 125.

הבלט מגלמת במהותה מושא להתבוננות במופעי המחול על הבמה,²⁹ וניכר שדגה מבקש לעשות שימוש מכוון בתפקידן בתור מושא להתבוננות כדי לדון במבט הגברי. כלומר, במקום לנצל את עליונותו כגבר מול נשים אלו הוא משתמש במציצנות כדי להנכיח את המיניות הגברית³⁰ ולחשוף את הכוחניות ביצירה: "ציוריו של דגה מערערים את המבט הגברי, ומעמתים את הצופה עם ההנחות האידיאולוגיות שביססו את עמדתו המציצנית".³¹

6 – ז'אן ז'אק גרנדוויל (Jean-Jacques Grandville, 1803–1847), קריקטורה מתוך מצוקות קטנות בחיים
אנושיים, פריז: פורנייר, 1843.

Courtesy of Getty Research Institute, Los Angeles
(92-B6296).



אם ננסה לחזור בזמן להלך הרוח התקופתי, נראה שבהחלט הייתה למבט משמעות חברתית. רות איסקין (Iskin), אשר חקרה שאלות על מבט וממכר באמצעות היצירה של מאנה הבר בפולי ברג'ר, מאששת את הטענה שנערות מכובדות נדרשו להקפיד על מבט צנוע ומורכן, ויישור המבט לעבר הצופה נתפס מעשה חתרני.³² במאמרה היא מצטטת את מדאם לואיז ד'אלק, אחת הכותבות המרכזיות של המאה ה-19 לענייני נימוסים והליכות: "מעל הכול הנערה צריכה להישמר מלהביט לתוך עינו של אחר, שעיומו היא נמצאת באינטראקציה. עליה לבטא עצמה תוך השפלת מבטה [...] התנהגות כזו היא סימן לחינוך טוב ומוסרי".³³ קריקטורה של גרנדוויל, (תמונה 6), אחד הקריקטוריסטים החשובים בצרפת, מתארת את היסוד הכוחני שנעוץ ביחסי המבט בין המינים. בקריקטורה, המופיעה במאמרה של איסקין, מוצגת חבורת גברים האוחזים במשקפות. ואולם, במקום להשתמש בהן כדי לצפות במחול הם אוחזים במשקפות המאורכות כמעין תחליף פאלי, ומביטים בנערה שנמצאת במרחק נגיעה מהם במבט מושפל, תרתי משמע. לפי קריקטורה זו, דגה צייר את הנשים כנעויות המבט כדי לבטא ולחשוף את יחסי הכוחות,³⁴ והמבט המציץ מתפרש אקט חודרני, המהדהד את כניעותה של האישה מול הגבר בקונטקסט המיני-חברתי.³⁵

²⁹ Bernheimer, "Degas's Brothels," 158.

³⁰ Kern, *Eyes of Love*, 94.

³¹ שם, 160.

³² Ruth Iskin, "Selling, Seduction, and Soliciting the Eye: Manet's Bar at the Folies-Bergère," *The Art Bulletin* 77, 1 (March 1995), 32.

³³ שם, 36–37.

³⁴ בנוגע למבט, מוסיף איסולד פלודרמאכר שמבטן של עובדות הבורדל הוא בעל חשיבות ביצירות של דגה, שכן המבט נהפך אמצעי להדגשת מצבן החודעתי והחברתי של נשים אלו:

"[Degas] felt a definite fascination for the tired, relaxed bodies of brothel prostitutes as they waited tired and empty, for their customers to arrive, with a vague or absent look on their faces". Isolde Pludermacher, "The Beautiful in the Horrible: Prostitution and Modernity," in *Splendor and Misery: Images of prostitution in France*, 237.

³⁵ Bernheimer, "Degas's Brothels," 162–163.

חמושה במצלמה: היימן כאומנית חברתית והבחירה לשתף פעולה עם דגה

דגה מציב את הצופה בעמדה של מציצנות מול אישה כנועה כאקט חברתי. גרנדוויל עושה זאת בבוטות כשהוא מחמש את דמויות הגברים בכלים פאליים, אשר מגינים עליהם והופכים אותם לאקטיביים בצורה פולשנית. גם היימן ביצירתה מחמשת את הרקדנית הקטנה (תמונה 1), מעניקה לה כלי חשוב – המצלמה, הפונה אל הצופה, ומבטלת את כוחו. כעת במקום להציץ ברקדנית המתוארת ביצירה הצופה עצמו נהפך מושא למבט הצילומי. אף על פי שענייה של היימן מופנות לצד שמאל ואינן מתמקדות בו, בכוחה של הרקדנית החמושה להביט בו, לבחון אותו ולתעד אותו.

7 – מיכל היימן, אני הייתי שם (אדגר דגה),
2001–2005, רדי מייד מעובד וחוחמת דיגיטלית,
48x60 ס"מ
אוסף האמנית. © מיכל היימן.



I WAS THERE

היימן מחדירה את מצלמתה גם לסצנת שותי האבסינט של דגה. הפעם התערבותה מינימלית: במקום להחדיר את פניה ליצירה היא מעניקה לאישה הצעירה, היושבת ליד כוס האבסינט, את כף ידה, האוחזת במצלמה (תמונה 7). ואילו ביצירה משפחת מנט, שהוזכרה לעיל, היימן מצמידה על אחת הבנות את דיוקנה העצמי עם המצלמה (תמונה 8). המצלמה, המדגישה והמבטלת את התמימות ואת המציצנות, הופכת את היוצרות: המבט הגברי, שהתבונן בנשים, הוא עכשיו מושא להתבוננות ולצילום. המצלמה – כלי יצירה ותייעוד – היא בעבור היימן גם אובייקט טיפולי, שבכוחו לחזק את הדמות הנשית שצייר דגה: "כשאני נותנת את היד שלי עם המצלמה, זה כדי לתת כוח [...] המצלמה במובן זה היא כלי מעצים, מעניק שליטה, יוצר מציאות ומעצב אותה: אני מבינה את הצילום כמקום שיש בו לתת כוח ולקדם מישהו", היא אומרת.³⁶

בדבריה מציגה היימן את המשאלה לחזור אל העבר ולשנותו כפעולה של מחאה או התעמתות. בה בעת הענקת המצלמה לנשים של דגה נהפכת לאקט, שאפשר לכנותו טיפולי, כמו שהיא עושה לא פעם

³⁶. מחקר ריאיון בין המחברת לבין מיכל היימן, 16 בספטמבר 2014, תל אביב.

8 – מיכל היימן, אני הייתי שם (אדגר דגה), 2001 – 2005, רדי מייד מעובד וחותרת דיגיטלית, 60x48 ס"מ
אוסף האמנית. © מיכל היימן.



I WAS THERE

ביצירותיה.³⁷ היבט זה עולה מעוד מרכיב מרכזי, שחוזר בסדרה כולה, והוא: הכיתוב: I WAS THERE – אני הייתי שם. חזרתה של חותמת זו מציגה את הזדהותה של היימן עם הדמויות: אני הייתי שם. גם אני אישה החווה את הפערים המגדריים, את יחסי הכוחות, את המבט המציץ.³⁸ היימן רואה בעצמה מי שמורה על עוולות חברתיות באמצעות יצירתה, וברבד מי שמבקשת לפרוק מטען אישי וחברתי בהקשר עכשווי, וכך מציגה קשר דו-כיווני בין הדמויות לבינה, מצב של הזדהות והכלה הדדיים.³⁹ כך אפשר לראות את חשיבות המבט ואת כוחו בעיצוב החוויה האומנותית ביצירות של שני האומנים. באמצעות המצלמה היימן ממשיכה את המהלך שהתחיל דגה, משכללת את השיח, והופכת דיון סמוי לגלוי.

³⁷ היימן מרבה לעסוק בשאלות על פסיכואנליזה, ולדון באומנות כמרחב בעל אופי טיפולי בדומה לחדר טיפולים אינטימי, המבקש לחשוף את הלא-מודע בה בעת שהוא מציף עולות חברתיות ומגדריות. הגבולות שבין אומנות, צילום וטיפול מתערערים בצורה הבולטת ביותר בסדרת העבודות "MHT", ראשי התיבות של Michael Heiman Test, הכוללת עבודות המבוססות במידה רבה על מודלים של אבחון פסיכולוגי, משלבים צילומים, שיצרה או אספה. להרחבה על מקומה של הפסיכואנליזה ביצירותיה של היימן:

מרדכי עומר, "לרתום את הציור פעם נוספת לשירות המחשבה: מיכל היימן ומרסל דושאן", בתוך **מיכל היימן: התקפות על חיבור**, עורך: מרדכי עומר (תל אביב: מוזיאון תל אביב לאומנות, תשנ"ח, 2008), 15–30; מיכל בן נפתלי, "גם אני הייתי שם: אומנות ופסיכואנליזה", בתוך **מיכל היימן: התקפות על חיבור**, עורך: מרדכי עומר (תל אביב: מוזיאון תל אביב לאומנות, תשנ"ח, 2008), 54–59.

³⁸ מתוך ריאיון בין המחברת לבין מיכל היימן, 16 בספטמבר 2014, תל אביב.

³⁹ יחסי גומלין והדדיות זו מקבילים לשימוש הטיפולי בהזדהות השלכתית (Identification Projective), מונח שטבעה הפסיכואנליטיקאית מלאני קליין. ראו: נעמי ענר, "הגישה הקלייניאנית היום", בתוך **מלאני קליין**, עורכת: חנה סגל (תל אביב: עם עובד, תשנ"ח, 1998), 9. להרחבה על הגישה הקלייניאנית ביצירותיה של היימן ראו: תמרה אברמוביץ', "אני הייתי שם" (עבודת גמר לחואר שני, האוניברסיטה העברית, 2014), 45–55.

9 - אדגר דגה, תפנים
(האונס), 1868-1869,
שמן על בד, 81.3x114.3
ס"מ

מוזיאון פילדלפיה לאמנות;
אוסף הנרי פ. מק'אילני, לזכר
פרנסיס פ. מק'אילני
(10-26-1986).



נקודות ההשקפה בין האומנים עולות בעבודה מאוחרת יותר של היימן משנת 2008, ובה בחרה להתכתב עם יצירה פחות מוכרת של דגה – תפנים, הידועה גם בשם האונס (תמונה 9). דגה השלים את היצירה כבר ב־1869, אך הציג אותה לראשונה רק 35 שנים לאחר מכן. הדבר תמוה, וחוקרים שונים ניסו להסבירו במרוצת השנים.⁴⁰ מצד ימין ניצב גבר זקוף, שרגליו פסוקות בפסוק מלא ביטחון, ידיו נעוצות בכיסי מכנסיו, והוא נשען על הדלת – הפתח היחיד של החדר, וכך חוסם בגופו את היציאה. הוא אפוף צל כבד, המתמזג בחשכה השוררת בחדר. מבטו של הגבר מופנה אל האישה הנמצאת במרחק ממנו, אשר יושבת בגבה אליו, עוטה כותנת קלה לגופה, החשוף למחצה. היא מגבת את פניה, שקועה בהרהוריה, אינה מביטה בו. אף על פי שההפרדה ביניהם ברורה, כובעו של הגבר נמצא בחלקו השמאלי של הציור, ומעיד על שליטתו במרחב. בסקירת המרחק שבין הגבר לאישה עינינו נעות מהדלת אל הבגדים שעל המיטה ולכתמי הדם, המובילים את המבט לבגדים השמוטים על הרצפה, משם לקופסת כלי התפירה, המונחת על השולחן, והפתוחה לרווחה, ולבסוף לכתפיית הכותנת השמוטה. כל אלה מספרים אולי את מה שאירע בחדר, ומרמזים על חשיפה כפויה, על פריצות ועל אלימות.

ויכוח מתמשך ניטש בין החוקרים באשר לדמויות, לטיב הקשר ביניהן ולמקום ההתרחשות, ולא בכדי כינה אותה תאודור רף (Reff): "the most puzzling of Degas's major works".⁴¹ אך למרות חילוקי הדעות יש הסכמה גורפת באשר לאופייה המטריד של היצירה ולעיסוקה ביחסי כוחות מיניים כפויים.⁴² הסכמה זו קשורה לכותרת האונס, אשר לא נתן לציור האומן, אלא הוצמדה ליצירה עם הצגתה. הוא לא התנגד לכותרת החלופית, או לטענה שאונס הוא נושא היצירה, אף על פי שהשם הרשמי שבחר בו היה Interior, פנים או תפנים.⁴³ בצורה זו כיוון דגה את נקודת מבטנו למרחב הפרטי, הסגור, האינטימי, שעבר תהליך של חילול. כמו שראינו, דגה היה ידוע בתור אומן שעסק עיסוק נועז בשאלות מורכבות מבחינה מגדרית,

⁴⁰ Susan Sidlauskas, "Resisting Narrative: The Problem of Edgar Degas's Interior," *The Art Bulletin* 75, 4 (Dec. 1993): 671.

⁴¹ Theodore Reff, "Degas's 'Tableau de Genre'," *The Art Bulletin* 54, 3 (Sep. 1972): 316.

⁴² Sidlauskas, "Resisting Narrative," 673.

⁴³ Reff, "Degas's 'Tableau de Genre'," 316-317.

אתית וחברתית, הכוללות בתוכן גם שאלות על המבט המציף: רואה הכול, אך בלתי נראה, נמצא בפנים ובחוץ בו זמנית. כמו בלש הוא מתעד את שאירע במרחב.⁴⁴

אולי בגלל העיסוק בנושא כה טעון החליט דגה להמתין בטרם החליט לחשוף את היצירה לקהל. ייתכן שבדיוק מאותה הסיבה בחרה היימן להתייחס אליה ביצירתה חצייה: דגה/תפנים: האונס (1868-1869) (תמונה 10). היימן מפצלת את הדימוי לשתי סצנות נפרדות, ואותן היא גם ממסגרת בנפרד. חצייה זו, שראשיתה כבר ביצירה של דגה, שהציב את השניים במרחק רב זה מזה, מוקצנת כאן למהלך פשוט של חציצה בין הדמויות כמילוי משאלה להניע את הזמן אחורנית ולהגן על האישה – להרחיק אותה מהתוקף. במראה התלויה על הקיר מול הצופה נראות שוב פניה של היימן עם המצלמה, ומבטה המופתע מנכיח את יסוד הטראומה המינית הגלומה בציור. שוב נראות פניה מתוך הרצון לחזור אל האירוע הקשה, לפרש אותו דרך עיניה ולאפשר לצופה לחוש את הזעזוע למול הסצנה המטרידה.

10 - מיכל היימן,
חצייה: דגה/תפנים:
האונס (1868-69), 2008,
רדי מייד מעובד וחותמת
על שקפים בחור שתי
קופסאות אור, 57.5x80
ס"מ כ"א
אוסף האמנית. © מיכל היימן.



החותמת על גבי יצירה זו: SUBJECT UNKNOWN גם היא פתוחה לפרשנות. מצד אחד אפשר לתרגם את החותמת נושא לא ידוע, וזו דרכה של היימן להתייחס לאניגמטיות המאפיינת את היצירה ולסוגיה "היה או לא היה?". מצד אחר אפשר לקרוא את החותמת "סובייקט לא ידוע", וכשאלתה של היימן: מיהו הסובייקט – דרך אילו עיניים אנו חווים את הסצנה? האם דרך עיני הקורבן? האומן? האומנית? או אולי הצופה? אי הוודאות והקצוות הפתוחים שמשאירה היימן שוב מזמנים מבט ביקורתי מול עוול חברתי, שממשיך את המהלך שהתחיל דגה, וכולל עימות של הצופה עם תכנים מורכבים.

סיכום: דו-קרב ודו-שיח

ברצוני לחזור לשאלה שעימה פתחנו את הדיון: מדוע אומנים מצטטים את אומני העבר הגדולים? וכיצד נוכל להגדיר פעולה זו בצורה טובה יותר, שתסייע לנו במפגשים שבין אומן "חדש" לבין אומן "ישן". לאחר שהבחנו בצד השווה שמוצאת היימן עם דגה, ניכר שפעולת הציטוט מאפשרת לה להעצים מודעות

⁴⁴ Perhaps he [Degas] saw his role as similar to that of the 'detective camera. ' [...] What is the difference between the painter and the detective [...] who searches out images, records them and judges them against the norm? ". Bershad, "Looking, Power and Sexuality," 102-103

11 - גוסטב קורבה (Gustave Courbet, 1819-1877),
 מקור העולם, 1866, שמן על בד, 46X56 ס"מ
 מוזיאון האורסיי, פריז (RF 1995 10).



12 - אורלן (ORLAN, b. 1947), מקור המלחמה, 1989,
 הדפסת צבע על אלומיניום, 46x55 ס"מ
 באדיבות האמנית. © ORLAN



לסוגיות חברתיות-מגדריות: בעבר ובהווה. ואכן, אין זה מפתיע שאומניות משתמשות ביצירות מופת כדי לעורר שיח מגדרי בשל כוחן כסימנים הנושאים בחובם מיתוסים תרבותיים. כך, למשל, האומנית אורלן ציטטה את הציור מקור העולם של גוסטב קורבה (תמונה 11) ביצירתה מקור המלחמה (תמונה 12) כדי לדון בהשוואה בין גבר לאישה: האישה בוראת חיים, והגבר בורא אלימות ומוות.

גם הכרזה המוכרת של קבוצת "בנות הגורילה" (תמונה 13) מתכתבת עם אומן מופת כדי לצאת נגדו. פני האודליסק הגדולה, שצייר אנגר (תמונה 14), מוחלפות בראש של גורילה – סמל הקבוצה, ולצידו הטקסט: "האם נשים צריכות להיות עירומות כדי להיכנס למוזיאון המטרופוליטן? פחות מ-4% מהאומנים בגלריות לאומנות מודרנית הן נשים, אבל 76% מהעירום הוא נשי". המשפט, המשקף את העמדה הפמיניסטית המובהקת של הקבוצה,⁴⁵ יוצא נגד יצירתו של אנגר, המציג את האישה העירומה אובייקט תוך כדי עיוות גופה כדי שיתאים לאידיאל היופי התקופתי. השפה שבה עושות שימוש אורלן ובנות הגורילה היא שפת מאבק, שימוש ביצירות המופת כדי לצאת נגדן ונגד מה שהן מייצגות.

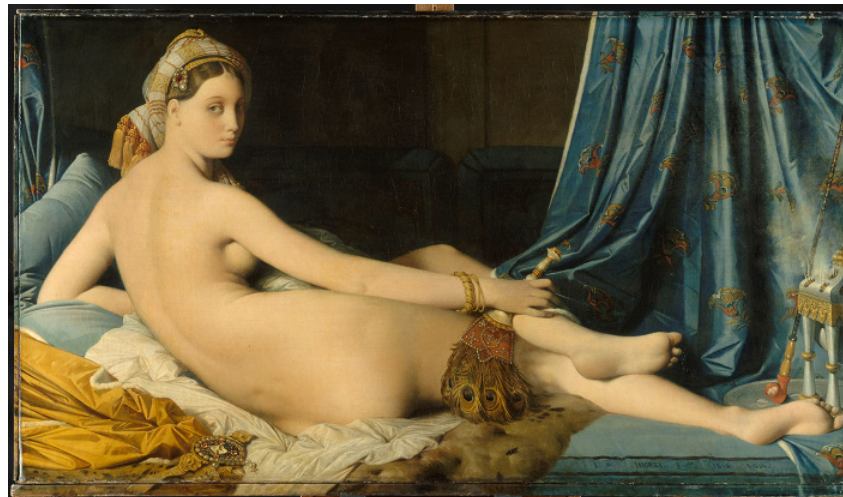
השימוש במתודה של ציטוט לשם העברת ביקורת נהפך לכלי מקובל בעידן המודרני, ושימוש אומנים רבים במאבק בין-דורי כדי לעורר דיון על המתח שבין קאנון מול שוליים, חדש מול ישן. כמו שאומנים כמו מלביץ', דושאן ווורהול השתמשו בדמותה של המונה ליוז כדי לצאת (נגדה ו)נגד מה שהיא מייצגת, כך גם השימוש בציטוט ביצירה של בנות הגורילה מבטא אקט של מרד, שכונה לרוב "ניכוס". מונח זה, שהוא חלק מרכזי בטרמינולוגיה בתחום, מבטא פעולה אקטיבית של קביעת בעלות על יצירה מוקדמת לשם מניעים

⁴⁵ Frida Kahlo, Kathe Kollwitz, "Guerilla Girls," Art Journal 70, 3 (fall 2011): 113-114; Karla Mantilla, "Women Artists sue New York Museums," Off Our Backs 28, 4 (April 1998): 3.

13 – בנוח הגורילה
(Guerrilla Girls),
Do Women Have To Be
Naked To Get Into the
Met. Museum?, 1989
הדפס משי, 28x71 ס"מ
באדיבות האמניות.
Guerrilla ©
Girls, courtesy:
guerrillagirls.com



14 – ז'אן אוגוסט דומיניק
אנגר (Jean-Auguste-
Dominique Ingres,
(1780-1867),
האודליסק הגדולה, 1819,
שמן על בד, 91x162 ס"מ
מוזיאון הלובר, פריז (RF)
1158). צילום: טיירי
לה-מאג'. © RMN-Grand
Palais / Art Resource,
NY. Photo Thierry Le
Mage.



ברורים, שאינם עולים בקנה אחד עם המשמעות המקורית, כך לפי הגדרתו של רוברט ס' נלסון (Nelson).⁴⁶ הגדרה זו נוגעת לשימוש במיתוסים החזותיים בצורה שנועדה לשנות את סמליותם ולצקת לתוכם משמעות חדשה.⁴⁷ לכן, אין זה מפתיע שפעמים רבות הניכוס כרוך במה שמכונה בפסיכואנליזה "רצח אב".

למוטיב רצח אב כדרך להבניה חברתית, תרבותית ועצמאית הגיב זיגמונד פרויד (Freud), אבי הפסיכואנליזה, כבר בתיאור התפתחות הילד והתסביך האדיפלי.⁴⁸ חשיבות התסביך האדיפלי בדיונונו כאן באשר ליצירות מופת מכוננות קשורה בהרחבת הקונפליקט והשלכתו על המרחב התרבותי והחברתי, כמו שעולה במסות של פרויד טוטם וטאבו מ-1913,⁴⁹ ו"לסוגיית השקפת העולם", שפורסמה בספר התרבות והדת ב-1931-1932.⁵⁰ בהתבסס על כתבי פרויד אפשר לומר שבמרחב התרבותי נמצא קונפליקט שמהדהד את היחסים בין הילד להוריו: נוכחות אבהית-אומן מופת מגבילה ומרסנת את הפרט – האומן העכשווי. ולכן כדי להגיע

⁴⁶ Robert S. Nelson, "Appropriation," in *Critical Terms for Art History*, Eds. Robert S. Nelson and Richard Shiff (Chicago: University of Chicago Press, 2003), 162.

⁴⁷ שם, 164.

⁴⁸ Sigmund Freud, *The Ego and the Id* (London: Hogarth Press, 1942).

על פי פרויד, מדובר בקונפליקט של אהבה ושנאה ביחס לאב, שכן הילד אוהב את אביו, אך בה בעת הוא רואה בו איום, שיש לסלקו, על הבלעדיות של הקשר בין הילד לבין האם.

⁴⁹ זיגמונד פרויד, טוטם וטאבו: התאמות אחדות בין חיי הנפש הפראים ושל הנוירוטיים, תרגום: רות גינזבורג (תל אביב: רסלינג, תשע"ג, 2013).

⁵⁰ זיגמונד פרויד, "לסוגיית השקפת העולם", תרגום: רות רמות, בחוך התרבות והדת (תל אביב: ספריית פועלים, תש"ס, 2000), 7-30.

לאוטונומיה יש לרצות את האב רצח סימבולי, וכך להפנים אותו.⁵¹ כשבוחנים את שדה האומנות, יש תחושה של יראה וכבוד מול יצירות מופת ואומנים דגולים, שמזמנת מצד אחד רצון להמשכיות ומצד אחר צורך ב"רצח אב", המבטא את התשוקה ליצור דבר מקורי, ולהצדיק את הקיום בשדה האומנות.

ואולם, אם נתבונן ביצירותיה של היימן מול אלו של האומניות שהוזכרו לעיל, נראה הבדל ניכר. בכרוזה של "בנות הגורילה" נעשתה פעולת ניכוס – הסתרת פניה של האישה במסכה המטלטלת את הצופה, שמבין שמטרתה ליצור סמל שונה בתכלית מזה שחזה האומן עת שצייר את האישה העירומה. גם הטקסט והצבעוניות העזה מגויסים בשביל ביקורת. היימן אינה מנסת את יצירותיו של דגה, וגם אינה מבקשת לבטל אותו. למרות השימוש בטכניקת קולאז' דומה יצירותיה חפות משימוש בשפת ניכוס שיש בה מאבק. היא פונה אל הצופה ומזמינה אותו להביט בעבר בצורה שאינה מבטלת את האומן המוקדם או את המסר המקורי.

השותפות של היימן עם דגה ועם דמויות ציוריו מדגימה ציטוט שאינו נופל תחת כותרת הניכוס, ואינה מבטאת מערכת פטריארכלית של "רצח אב". היא מחזקת את התחושה שהציטוט אינו מושגת בהכרח על איקונוקלזם, אלא על המשכיות ועל הזדהות. הבחירה במערכת יחסים כזו עם יצירות מופת והסלידה ממערך שהוא פטריארכלי במהותו מסבירים את העמדה הטיפולית של היימן, והיא נמצאת בזיקה עם טענה חברתית כוללת, המציעה אימוץ תכונות "אימהיות" כפרקטיקה אנושית המקבלת ביטוי בכלל תחומי החיים, ובפרט בהבניה חברתית: "[פרקטיקה] האימהות כעיקרון אנושי, חברתי, פוליטי וכלכלי, כתרבות חלופית של מערכת ערכים".⁵² גישה זו, שמקבלת מקום חשוב בשיח הפמיניסטי בימינו, מבקשת להחיל נקודת מבט אימהית על סיטואציות בין-אישיות וקהליות כמענה לפטריארכליות, המאפיינת את תרבות המערב. נקודת מבט זו מסייעת לנו להבין את עמדתה של היימן מול האומנות ומולנו כצרכני אומנות. המונחים הפרוידיאניים אינם מסבירים את פעולתה, ונראה שדווקא מודל נשי/אימהי מסייע בהבנת עמדתה, ואולי בהבנת משיכתם של אומנים כה רבים לפעולת הציטוט כמענה לצורך בשותפות מכילה.

בהמשך לכך, ליאו שטיינברג (Steinberg) ניגש לסוגיית השימוש החוזר ביצירות במבוא לספר אומנות על אומנות.⁵³ בניסיונו לנסח את אופי השימוש ביצירות עבר ולסווג אותו תחת הגדרה ברורה, גם הוא נתקל בבעייתיות המושגים הקיימים בשדה המחקר: "פלגיאט", "ניכוס" ו"השאלה",⁵⁴ ומבקש להותיר את מערכות היחסים פתוחות יותר לפרשנות. בדומה לאמור לעיל, שטיינברג מדגיש את כוחו של האומן העכשווי, שאינו מבוסס על מחיקה או על ניכוס, אלא על חשיבותו בתור "מכונת זמן": "האומן לא לקח או

51. התייחסות לתאוריה הפסיכואנליטית של פרויד בכל הנוגע ליחסים בין-דוריים באומנויות היא חלק בלתי נפרד מהמחקר. אחד המחקרים הבולטים ערך הרולד בלוס, מבקר וחוקר בתחום השירה, אשר עסק בשאלות של השפעה אומנותית בין-דורית, כמו שעולה בשירה: *Poetry (New-York: Oxford University Press, 1997)*, 8. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (New-York: Oxford University Press, 1997), 8. בלוס דן בקשר הבלתי נמנע שבין המשורר העכשווי לבין המשורר שקדם לו, ששרד בהיסטוריה ונחקק בתודעתנו. "השיר הוא תמיד מישו אחר, אב קדמון", כתב בלוס. "כדי שהשיר יוכל להתקיים, המשורר חייב לפרש שלא כראוי את האב [...] כלומר לשכתב את האב. אבל מי ומה הוא האב (המשורר) הזה? [...] זהו הקול שלא יכול לגווע, משום שהוא שרד את המוות – המשורר המת חי בתוך המשורר". ראו: Harold Bloom, *A Map of Misreading* (New-York: Oxford University press, 2003), 19.

52. אראלה שדמי, "אימהות: בין תוהו, כשלים, קסם וחזון", בתוך דרך אס, עורכת: אראלה שדמי (תל אביב: רסלינג, תשע"ה, 2015), 43-44. הספר, הכולל את מאמרה של שדמי ועוד לקט מאמרים, מציע בחינה מחודשת של אופי החברה המערבית וכינון מחודש של עקרונות מטריארכליים בתוכה ממכלול תפיסות עולם פוליטיות, כלכליות, אקולוגיות ו-חיות.

53. Leo Steinberg, "The Glorious Company," 8-31.

54. שם, 21-23.

השאל כדי ללעוג או להתנגד, הכתיבה המחודשת נעשתה מתוך הוקרה ואהדה, כדי לתת לאומן-העבר מה שנחוץ לו יותר מכל: מושב בשורה הראשונה, נסיעה בחינם לעולם המודרני, חיים מחודשים".⁵⁵ עמדה זו מאפשרת לפרש את המפגש המחודש עם "מיתוסים" משולש היחסים שנוצר בין יצירה, יוצר וצופה, המציג רב־שיח ולא דו־קרב. נוכחותו של דגה מאפשרת להיימן להדגיש שכמוהו גם היא עסוקה בראייה חברתית, בשימוש באומנות כמראה למציאות ובחשיפת תכנים מורכבים הנוגעים למערכות יחסים וכוח, המתבססים על סוגיית המבט. תכנים אלו הם ממכלול התרבות שאליה משתייכות הרקדניות והאישה היושבת בבית הקפה, שאליה שייכים דגה והיימן ושאליה שייכים גם אנחנו.

"בבית הדין הזה מדברים בעברית"? חתרנות לשונית בסרט גט: המשפט של ויואן אמסלם

מאמר זה מציג את תפקידה המרכזי של השפה כאמצעי מבע קולנועי בסרט גט: המשפט של ויואן אמסלם (2014), שביימו רונית ושלומי אלקבץ. במאמר מובא ניתוח תופעות לשון קונקרטיות לצד סוגיית ההתנהגות הלשונית בכלל – מי מדבר/ת, מתי וכיצד. הדיבור בסרט נע בין עברית סטנדרטית, עברית רשמית בעלת מאפיינים תורניים, שאינה נהוגה כשפה דבורה, צרפתית וערבית מרוקאית יהודית. במעברים האלה – שאינם אקראיים – משתקפים מגוון המתחים האנושיים והחברתיים שבהם הסרט עוסק. נוסף על כך, עצם המתח שבין השמעת קול ושתיקה הוא מוטיב מרכזי בעיצוב הדמויות הראשיות. המאמר מראה שהשפה בסרט היא כלי מובהק לייצוג הסדר הפטריארכלי והאורתודוקסי ולניסיון לשמר אותו, ומכאן שאפשרויות החתירה תחת הסדרים האלה מתקיימות גם הן כפרפורמנס לשוני.

1. מבוא

השפה היא אלמנט נוכח ביותר בסרט גט: המשפט של ויואן אמסלם (להלן: גט) בבימוים של רונית ושלומי אלקבץ (2014), שכולו מתרחש בין כותלי בית דין רבני, ומתאר את משפט הגירושין של בני הזוג ויואן ואלישע אמסלם. לצד השימוש באמצעי מבע כדוגמת צילום, עריכה, סגנון משחק וכיוצא באלה גם השפה היא כלי מרכזי לבניית המרחב, הדמויות והיחסים ביניהן ולעיצוב הביקורת על הממסד המשתמעת בסרט, ואפשרויות ההתנגדות לאותו ממסד. במאמר זה אראה כיצד השפה נרתמת לתחזית מרחב בית הדין ולשמירת הסדר בתוכו – סדר פטריארכלי, המעוגן במסורת האורתודוקסית האשכנזית – ובאילו אופנים לשוניים הדמויות, שרובן ממוצא מרוקאי, חותרות תחת הסדר הזה.

*מאמר זה מבוסס על עבודת סיום קורס שנכתבה בהדרכת ד"ר מירי בר-זיו לוי, באוניברסיטה העברית בירושלים. ברצוני להודות לד"ר בר-זיו לוי על הליווי המחכים בתהליך הכתיבה, וכן לנועה לוין על קריאתה הרגישה והערותיה המועילות.

אטען שבאמצעות חילופי צופן – כלומר מעברים בין השפות הזמינות לדוברים בגבולות אירוע שיח יחיד – מייצרות הדמויות ערוץ תקשורת נפרד, בלתי נגיש לרוב הדיינים, ובו מובעים מסרים שאינם מתיישבים בהכרח עם הנרטיב השלט במשפט ועם כללי ההבעה בבית הדין. נוסף על כך, אתאר את השתיקה אל מול השמעת הקול כמוטיב המלווה את דמותה של וויאן הן במערכת היחסים עם אלישע הן כתובעת במשפט הגירושין: בנישואיה היותה אישה שמבטאת את רגשותיה בקול הוא מקור לחולשתה אל מול אלישע ושתיקותיו הכוחניות; ואילו בבית הדין תהליך התעצמותה של הדמות בדרך לשחרורה מתחיל בשתיקה ובהאצלת סמכות הדיבור, ובהמשך כרוך בסיגול היכולת להשמיע את טענותיה בעצמה.

הסרט גט הוא השלישי בטרילוגיית הסרטים של האחים אלקבץ שעוסקים בבני הזוג אמסלם, עולים מסורתיים ממרוקו ממעמד בינוני-נמוך, המתגוררים בקריות – וויאן (בגילומה של רונית אלקבץ) ואליהו/אלישע¹ (בגילומו של סימון אבקריין). הסרט הראשון ולקחת לך אישה (2004) מתמקד ביחסים הטעונים בין בני הזוג, בניסיונות להשכיך ביניהם שלום ובתשוקתה של וויאן לחיים אחרים, שלא עם בעלה השתקן והמנוכר. הסרט השני שבעה (2008) מתאר את הדינמיקה במשפחה המורחבת של וויאן, שמתכנסת לשבעה על מות אחד האחים. בסרט זה וויאן כבר אינה מתגוררת עם בעלה, ומבקשת להתגרש ממנו, אך הוא מתעקש שעליהם לנסות לשקם את היחסים ביניהם.

גט, כאמור, מתרחש כולו בבית הדין הרבני, ומציג את משפט הגירושין של בני הזוג, שנמשך חמש שנים. אלישע עומד בסירובו לתת גט לוויאן, ובחיפוש אחר עילה לחייב אותו בגט מוזמנים לבית הדין עדים הקרובים לבני הזוג (בני משפחה, שכנים ומכרים – רובם גם כן ממוצא מרוקאי), שעדויותיהם מגבשות את תמונת מערכת היחסים בין וויאן לאלישע. הניסיון למצוא עילה מספקת לחיוב הגט – חוץ מזה שוויאן אינה אוהבת את אלישע ואינה רוצה להיות איתו – מציג באור אבסורדי את התנהלות בית הדין, מבטא עמדה ביקורתית באשר לאטימות המסד האורתודוקסי כלפי וויאן בהיותה אישה, ולצד אלה מעורר שאלות מאתגרות בנוגע ליסודותיה של מסגרת הנישואים בכלל. הסרט מסתיים בהסכמתו של אלישע לתת לוויאן גט – בתמורה להבטחתה שלא יהיה לה גבר אחר. הסרט זכה בשני פרסי אופיר (לסרט הטוב ביותר ולשחקן המשנה הטוב ביותר, ששון גבאי), והיה מועמד לגלובוס הזהב בקטגוריית הסרט הזר הטוב ביותר.

במאמר זה אתיחס להיבט הלשוני בסרט בכמה מישורים: אטען שבית הדין הרבני שבסרט מוצג כאתר מנותק מהמציאות, כזה שהיגיון אחר חל עליו, ועם זאת הוא בעל יוקרה וסמכות. כמו כן, אראה שאחד האמצעים שתורמים ליצירת הרושם הזה הוא השפה שבה משתמשים הדיינים והטוענים. זוהי עברית רשמית וציורית, המשובצת בביטויים תורניים, שאינה הולמת סיטואציות דבורות, ומבוססת על מגוון מאפייני לשון מרבדים קודמים של השפה העברית. יש לציין ששפת בתי הדין הרבניים בארץ טרם נחקרה כלשון מובחנת, ואין בכוונתי לטעון שמדובר בייצוג מהימן שלה, אלא לדון באופן שבו היא מעוצבת בסרט ומשרתת אותו.

בהמשך לכך אטען שמשטור המרחב במקום מושג באמצעות שליטה בהתנהגות הלשונית; אדגים כיצד הדיינים משמרים את הסדר בבית הדין על ידי ניסוח כללים בנוגע לאופנים שבהם יש לדבר במקום (מי מדבר/ת, מתי, באיזו שפה ובאיזה טון). מקצת הדמויות מבצעות חילופי צופן בין עברית, צרפתית וערבית

1. הבעל נקרא אליהו בשני הסרטים הראשונים, ושמו שונה לאלישע בגט בעקבות לחצים של בני המשפחה של יוצרי הסרט. ראו, למשל, נטליה ירמין, "הסרט של כולנו: הגיע הזמן ליג'ט מהרבנות", *nrg*, 29.9.2014, נדלה ב-24.5.2019, <https://www.makorrishon.co.il/nrg/online/47/ART2/626/964.html>

מרוקאית. אציע שמדובר בשימוש בעל פוטנציאל חתרני בשפה, משום שהצרפתית והערבית אינן זמינות לרוב הדיינים בחדר, וכמו כן נראה שלפחות מקצת המבעים בשפות הללו מתאפיינים במידה רבה של כנות וביטוי אותנטי, וכוללים את האמירות הנוקבות והמפוכחות ביותר.

ברובד אחר, למתח שבין שתיקה והשמעת קול יש ביטוי כפול בסרט: אראה שקונפליקט מרכזי ביחסים בין בני הזוג נשען על השתיקות האלימות של אלישע ועל הדברים שהוא אינו אומר, בעוד שוויאן מתפרצת ואינה שולטת בקולה ובמילותיה. אל מול זאת, התהליך שדמותה של וויאן עוברת בבית הדין מתחיל בשתיקה ובתלות בטוען שלה, ושיאו במונולוג משמעותי שהיא נושאת נגד הממסד הרבני. אראה כיצד מתח זה מגלם את מעמדה הבעייתי של וויאן ביחס לשפה מעצם היותה אישה, ואת האפשרויות הזמינות לה להתגבר על בעייתיות מובנית זו.

2. עיצוב המרחב על ידי השפה

בית הדין הרבני, ככל בית דין, הוא מוסד שמכונן במידה רבה על ידי השפה. ראשית, הוא מושתת על חוקים שנקבעו בשפה, ושההליך המשפטי כרוך בין השאר בעבודת פירוש ופרשנות שלהם. שנית, תכליתו במקרים רבים היא הכרעה בין נרטיבים, שגם הם מבוססים על הלשון (וכביטוי לכך הטוען שמעון משתמש בשלב כלשהו בסרט במטונימיה השחוקה "זאת מילה שלה נגד מילה שלו"). מכאן שמעצם מהותו הוא אתר שהבנת המתרחש בו דורשת בחינה עדינה של השפה – הן של זו הנשמעת בתחומי הן של הטקסטים המשמשים לפסיקה.

מחקרים רבים עוסקים בשפה של החוק ושל בתי המשפט,² ובפרט בפער בינה לבין שפת היומיום – גם הרשמית – עד כדי כך שיש שמכנים אותה דיאלקט.³ גם אם לא נרצה להתחייב להגדרה כה חריפה, אין ספק שלשון החוק והמשפט אינה נגישה במלואה לחלק ניכר מהאוכלוסייה, ומכאן שרבים מהנמצאים בהליכים משפטיים ניצבים בעמדת נחיתות אינהרנטית מול המערכת.⁴ כאמור, לשון בתי הדין הרבניים טרם נחקרה כקטגוריה בפני עצמה, אולם אפשר להניח שהיא מתאפיינת בתכונות דומות, ונוסף על כך בשימוש שגור באלמנטים מהלשון ההלכתית (המשנה, התלמוד והספרות הרבנית המאוחרת יותר), שבה מנוסחות הקביעות שעליהן הדיינים מתבססים. עוד בהקשר זה יש לציין שעצם מעמד ביצוע הגט – כמו גם טקסים הלכתיים אחרים (נישואין, חליצה ועוד) – מבוסס על פעולת דיבור (speech act),⁵ שבלעדיה הגירושין אינם נכנסים לתוקף, והיא הצהרת הגבר "הרי זה גטך, והתקבלי גטך זה, והרי את מגורשת בו ממני מעכשיו, ומותרת לכל אדם". ההישענות על פעולות דיבור בנוסח קבוע לצורך שינוי מעמד האישי של הפונים מדגישה עוד את מקומה הייחודי של השפה במרחב זה.

2. ראו, למשל, אורלי קיים, "אמצעים רטוריים בלשון המשפטית" (חיבור לקבלת תואר דוקטור לפילוסופיה, אוניברסיטת בר-אילן, 1999).

3. Veda R. Charrow, Jo Ann Crandall and Robert P. Charrow and Richard Kittredge, "Characteristics and functions of legal language," in *Sublanguage: Studies of Language in Restricted Semantic Domains*, ed. John Lehrberger (Berlin: De Gruyter, 1982), 175–190.

4. זוהר לבנת, "על לשון, משפט וצדק חברתי," בתוך מדברים עברית: לחקר הלשון המדוברת והשונות הלשונית בישראל, עורך: שלמה יזרעאל (תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, 2002), 180.

5. ג'ון לנשו אוסטין, איך עושים דברים עם מילים, תרגום: גיא אלגת (תל אביב: רסלינג, 2006).

צורת דיבורם של הדיינים בסרט מסומנת במובהק. מידת האוטנטיות הלשונית בייצוגם היא נושא מעניין לבחינה. אולם, כמו שחקרי קולנוע רבים ציינו, הדיאלוג בקולנוע, לכל הפחות בזה הקלסי או הנמצא בזרם המרכזי, נבדל ממילא מהשפה המשמשת בתקשורת טבעית. הסיבה היא שהוא מיוצר במתכונן בשירות פונקציות נרטיביות, ונעדר מאפיינים הרווחים בשיח דבור ספונטני, כגון סטיות, חזרות, גמגומים, מבעים שאינם דקדוקיים – אלא אם הם יכולים להירתם לטובת קידום העלילה.⁶ לאור זאת אנתח את לשון הדיינים ביחס לתופעות לשון קונקרטיות בעברית הדבורה הסטנדרטית וביחס לעיצוב הלשוני של שאר הדמויות בסרט במטרה לעמוד על האופן שבו מעוצב מרחב בית הדין כזירה מובחנת ועל משמעות הבחירה בעיצוב זה.

2.1 שפת בית הדין בסרט

"דרמות בית משפט, וכזה הוא סרטם של רונית ושלומי אלקבץ, הן תמיד סוג של תיאטרון, המתרחש בזירה פרטית וציבורית המבטאת את החברה והתרבות שבה ההצגה מתקיימת, וגם פועל בכללותו על רובד זה", כתב אורי קליין בביקורתו על הסרט.⁷ ואכן, לסרט מאפיינים תיאטרוניים, שבמרכזם ההתכנסות בחלל סגור יחיד. אחד האמצעים שתורמים ליצירת החוויה של צפייה בהצגה – ולא בייצוג ריאליסטי של אירועים – הוא השפה המלאכותית שבה משתמשים אלה שמנהלים את ההתרחשות בבית הדין – שלושת הדיינים (אלי גורנשטיין, רוברטו פולק ודני דנון) והטוענים שמעון אמסלם (ששון גבאי) וכרמל בן טובים (מנשה נוי).

שפה זו – המשותפת לכל חמש הדמויות – היא שפה במשלב פורמלי מוגבה, שאינו נהוג בדיבור, ועל אחת כמה וכמה בדיבור שאינו מתוכנן מראש. סגנון זה כינה נמרוד שתיל לשון על-מנהגית, והיא מאפיינת שכבה הרואה עצמה מופת בענייני לשון – ואפשר שמתוקף כך גם בעניינים ערכיים אחרים. כדרכו של משלב גבוה, לשון זו מתאפיינת באלמנטים לקסיקליים, מורפולוגיים ותחביריים הלקוחים מרבדים קדומים של העברית.⁸ שפה זו מסומנת לא רק ביחס לעברית הסטנדרטית בת הזמן, אלא גם ביחס לייצוג העברית בדיאלוגים קולנועיים: כמו שמראה בר-זיו לוי, ייצוג לשוני הקרוב למצוי בשפת הדיבור בעברית מאפיין את הדיאלוגים הקולנועיים כבר מסרטי "הרגישות החדשה" בשנות השישים, ומגמה זו הלכה והתרחבה עם השנים.⁹

השימוש בשפה על-מנהגית מובהקת משרת את בית הדין בתור כלי לביסוס יוקרתו וסמכותו – כמו גם כפועל יוצא שלהן – במובחן מאלה שאינם נמנים עם שורותיו. התנהגות לשונית כמסמן חברתי היא רעיון שנדון בהרחבה אצל פייר בורדייה.¹⁰ לטענתו, אי אפשר להבין את המשמעויות הרחבות הנוגעות לאינטראקציה ללא התייחסות למערך הכוחות הפוליטיים והמעמדיים הבאים לידי ביטוי בשפה. מערך זה

6. מירי בר-זיו לוי, "מרצוי למצוי: ייצוג לשון הדיבור בסרטי עלילה בעברית (1932–1988)" (חיבור לקבלת תואר דוקטור לפילוסופיה, האוניברסיטה העברית, 2017), 10; Todd Berliner, "Hollywood Movie Dialogue and the 'Real Realism' of John Cassavetes," *Film Quarterly* 52 (3, 1999), 3–5.

7. אורי קליין, "גט: רונית אלקבץ מצליחה להפנט את הצופה," *הארץ*, גלריה, 20.9.2014, נדלה ב-20.2.2018, <https://www.haaretz.co.il/gallery/cinema/movie-reviews/1.2435025>.

8. נמרוד שתיל, "על משמעותן של התפתחויות אחדות במורפולוגיה של הלשון הדבורה," בתוך העברית שפה חיה ג, עורכים רינה בן שחר וגדעון טורי (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2003), 330.

9. בר-זיו לוי, "מרצוי למצוי," 21.

10. פייר בורדייה, *שאלות בסוציולוגיה*, תרגום: אבנר להב (תל אביב: רסלינג, 2015); Pierre Bourdieu, *Language and Symbolic Power* (Cambridge, UK: Polity Press, 1991).

כינה בורדייה "השוק הלשוני", ובו מוגדר ערכן החברתי של צורות לשוניות שונות ביחס לאלה העושים בהן שימוש. לאור זאת, הכשירות הלשונית של הפרט מוכפפת במישרין ליחסי הכוחות בחברה, והדבר הוביל אותו להחליף את מושג הכשירות החומסקיאני, שעוסק ביכולת הקוגניטיבית להשתמש בשפה,¹¹ ב"הון לשוני", שנוגע להיבט הפוליטי שבשימוש:

לדבר על הון לשוני פירושו לומר שישנם רווחים לשוניים: מרגע שפתח את פיו, אדם אשר נולד ברובע ה־7 של פריז – כך קורה היום עם רוב האנשים המושלים בצרפת – מקבל רווח לשוני שאין בו שום דבר בדיוני או מטעה... מטבע בריאתה, שפתו (שאפשר לנתח אותה באופן פונטי וכו') אומרת שהוא מוסמך לדבר עד כדי כך שתוכן דבריו אינו חשוב. אפשר בהחלט שהדבר שהבלשנים מגדירים כתפקידה הבולט של השפה, כלומר תפקיד התקשורת, לא ימומש מבלי שתפקידה הממשי, החברתי, יפסיק בשל כך להתממש.¹²

בהסתמך על גישתו של בורדייה, טענתי היא שבאמצעות שימוש במאפייני לשון השונים מהותית מאלה הקיימים בעברית הסטנדרטית, שבה משתמשות רוב הדמויות בסרט, ומוזהים כ"גבוהים", ממַצב עצמו בית הדין על ידי נציגיו בתור ישות שמובחנת מהאדם הפשוט הפונה אל שירותיה, שהיא בעלת הזכות להכריע בסוגיות הנוגעות לחייהם הפרטיים. עצם זה שמדובר בשימוש כה נרחב, הכולל הן מאפיינים צורניים הן מאפיינים סגנוניים, כמו שאדגים להלן, ממחיש ביתר שאת את הפער שבין בית הדין לבין הפונים אליו. אף על פי שאלה עשויים להזדהות עם עולם הערכים של בית הדין בהיותם אנשים המגיעים מרקע מסורתי, ניכר בסרט שהם מדברים בשפה שונה, שאינה תואמת את המרחב, מסמנת במובהק את יחסי הכוחות ואף מנציחה אותם, כמו שאראה בסעיף 2.2.

עוד פועל יוצא של הדיבור בשפה שאינה נהוגה כדיבור אצל הדיינים והטוענים הוא יצירת התחושה שבית הדין אינו פועל במסגרת הסדר הרגיל בן הזמן והמקום, וכי הוא מרחב מנוכר, הנתון לסדר משלו. מרחב זה שואב את כוחו מהעבר הרחוק, כמו שמדגימה השפה הארכאית, ואינו תואם בנוסח – ואולי כמשתמע מכך בפסיקותיו – את המציאות העכשווית.

אלה תופעות הלשון המאפיינות את שפתם של הדיינים והטוענים, אל מול השימושים של שאר הדמויות בסרט ולאור המחקר על מעמדן בעברית החדשה:

בתחום המורפולוגיה:

א. שימוש בכינוי הגוף אנו במקום אנחנו ("משפחה של מלומדים אנו"; "אנו זימנו וזימנו") לעומת השימוש של שאר הדמויות באנחנו ("אנחנו נראה מי יפסיד כאן" – ויויאן): השימוש הנפוץ בעברית החדשה הדבורה הוא בכינוי אנחנו, והשימוש באנו, הרווח בלשון חז"ל, קיים כיום רק בשפה כתובה או רשמית.¹³

ב. ציווי קלסי ("אנא נסי בכל כוחך ומאודך להציל את ביתך ומשפחתך"; "הוציאו את הזוג"; "הירגע ידידי שמעון") לעומת השימוש השגור של שאר הדמויות בצורת עתיד להבעת ציווי ("תשלחו אותי

11. Noam Chomsky, *Aspects of the Theory of Syntax* (Cambridge: MIT Press, 1965).

12. בורדייה, שאלות בסוציולוגיה, 123.

13. אורה שורצולד (רודריג), פרקים בתולדות הלשון העברית, יחידות 9–10: העברית בת־זמננו (תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1994).

לעזאזל" – ויויאן): הדרך הרגילה להביע ציווי בעברית ימינו (למעט במספר מצומצם של פעלים) היא באמצעות שימוש בצורת העתיד. ותופעה זו מתועדת כבר משנות השלושים של המאה העשרים.¹⁴

ג. כינויי קניין חבורים ("אנא נסי בכל כוחך ומאודך להציל את ביתך ומשפחתך"; "על מה כעסך?"; "אי הגעתך...") מוציאה לריק זמנם של הדיינים ("לעומת השימוש של שאר הדמויות בכינויים פרודים" ("האישה המסכנה הזאת כבר שילמה מזמן את החוב שלה" – רשל): בלשון המקרא כינויי הקניין חבורים. ואילו בלשון חז"ל עדיין נפוץ יותר השימוש בכינויים החבורים על אף האפשרות להשתמש בכינויים פרודים (עם 'של').¹⁵ בעברית החדשה, לכל הפחות מתקופת המנדט, הצורה הרגילה בדיבור – למעט מקרים חריגים ומוגדרים – היא בכינוי פרוד.¹⁶

ד. כינויי מושא חבורים ("אין בידי עילה לחייבו לבוא"; "צר לי שלא ראינוך"; "הידעת ויויאן כי אחי יכול היה לגרשך במחי יד?") לעומת השימוש של שאר הדמויות בכינויי מושא פרודים ("רוצה ללמד אותנו איך מנגנים פסוק כזה או פסוק אחר" – יעקב): בלשון המקרא ובלשון חז"ל מושא ישיר שהוא כינוי גוף דבוק לרוב אל הפועל, ורק בנסיבות מסוימות הוא מופיע בנפרד ממנו.¹⁷ כיום השימוש בו נדיר ביותר בלשון הדבורה, והולך ומצטמצם גם בשפה הכתובה.¹⁸

בתחום התחביר:

ה. כינויי רמז לא מיודעים אחרי שם עצם ("אין בית דין בעולם שיכול לחייב אישה זו לחיות עם גבר זה"; "אין ביכולתנו לכפות דבר על הבעל בשלב זה"; "אני מבטיח לך בפני עדים אלו...") לעומת השימוש של שאר הדמויות במבנה המיודע ("אני מבקשת שהאיש הזה יחזור בו" – אוולין): בעברית החדשה הדבורה, כמו בלשון המקרא, משמש המבנה עם כינוי הרמז לקרוב כאשר הן שם העצם הן הכינוי מיודעים (האישה הזאת). המבנה בלא יידוע הוא הנהוג בלשון חז"ל, וקיים גם בשפה הכתובה.¹⁹

ו. שלילה על ידי אין – הן בנפרד הן בצירוף נטיית גוף ("אינני יכול לדון בו שלא בפניו"; "היא אינה רוצה לחיות עמך"; "אינך חושש שזנתה?") לעומת השימוש של שאר הדמויות בשלילה על ידי לא ("היא לא גרה בבית שלה" – אוולין): כמו שמתארת אורה שורצולד, שלילת צורות הבינוני בעברית החדשה הדבורה נעשית באופן רגיל ובלתי מסומן על ידי המילה "לא". מראשית ימיה של העברית החדשה ראו מתקני הלשון בחומרה רבה כל שלילה של בינוני ב"לא", עד כדי כך ש"השימוש באין עם כינויים הפך לסימן ההיכר המובלט של 'עברית נכונה'".²⁰

14. שורצולד, פרקים בתולדות הלשון העברית, 86; יצחק אבינרי, "דרכי הלשון העברית בארץ ישראל", לשוננו ב (תר"ץ), 300.

15. משה צבי סגל, דקדוק לשון המשנה (תל אביב: דביר, תרצ"ו), 48.

16. בר-זיו לוי, "מרצוי למצוי", 47.

17. Paul S.J. Joüon and Tamitsu Muraoka, A Grammar of Biblical Hebrew (Roma: Editrice Pontificio Istituto Biblico, 2006), 158; משה אור, תחביר לשון המשנה (ירושלים: האקדמיה ללשון העברית ואוניברסיטת חיפה, תשנ"ה), 65.

18. יצחק שלזינגר, לשונות העיתון (באר שבע: אוניברסיטת בן גוריון בנגב, 2000), 45; שורצולד, פרקים בתולדות הלשון העברית, 120.

19. אור, תחביר לשון המשנה, 211; יעל רשף, הזמר העברי בראשיתו (ירושלים: מוסד ביאליק ומרכז בן יהודה לחקר תולדות הלשון העברית, 2004), 162–167.

20. חיים רבין, "לחקר העברית הספרותית החדשה", לשוננו כב (תשי"ח), 254; אורה שורצולד (רודריג), "מגמות בעברית בת זמננו", השפה העברית בעידן הגלובליזציה, עורכות נאוה נבו ועלית אולשטיין (ירושלים: מאגנס, האוניברסיטה העברית, 2008), נט-פא.

ז. הקדמת הנשוא לנושא ("שומע אתה? היא אינה רוצה לחיות עמך"; "יודע אתה שאין ביכולתנו לכפות דבר על הבעל בשלב זה"; "נשוי אתה?") לעומת השימוש של שאר הדמויות בסדר מילים נושא-נשוא בנסיבות מקבילות ("הוא בן אדם דקדקן" – יעקב): סדר המילים נושא+נשוא קיים בעברית החדשה הדבורה באופן בלתי מסומן בנסיבות מוגדרות, כגון משפטי קיום ושייכות, ובכתב אפשר למצוא אותו כאשר המשפט פותח במושא או בתיאור או מציג ישות חדשה בטקסט.²¹ המשפטים המובעים בסדר מילים זה בסרט פותחים בצורת הבינוני, ותופעה זו מאפיינת את לשון חז"ל, שבה מוקדם הנשוא לנושא בצורתו זו כאשר הנושא הוא בגוף ראשון או שני.²²

ח. השמטת מילת היחס את לפני שם עצם עם כינוי קניין חבור ("אי הגעתך... מוציאה לריק זמנם של הדיינים"; "אין זה המקום להלבין פניו של רבי שמעון") אינה בשימוש של שאר הדמויות, שאינן משתמשות, כאמור, גם בכינוי קניין חבור ("לא רציתי לפרק את המשפחה שלי" – ויויאן). כמו שמראה לואיס גלינרט, העדר את במעמד זה קיים ברובדי העברית הקודמים, ובעברית הוא קיים אך ורק בשפה הפורמלית.²³

בתחום אוצר המילים:

נוסף על השימוש במאפיינים צורניים ותחביריים, כמו שתוארו לעיל, בלשונם של הדיינים והטוענים נעשה שימוש תכוף באוצר מילים ובביטויים המאפיינים עברית תורנית, הלקוחים ישירות מהמקרא או מספרות חז"ל מעבר למינוח ההלכתי או המשפטי המתבקש בסיטואציה, שקיים גם הוא בסרט (מרשת, החמרים, שארה, כסותה ועונתה וכיו"ב): "אגרום לו לבוא לכאן על אפו ועל חמתו"; "בכל מאודו רוצה הוא לשוב אל מקורותיו"; "אביך נר לרגלי רבים היה"; "צר לי עליך, אחי"; "אין זה המקום להלבין פניו של רבי שמעון"; "מלא אחר צווי בית הדין הזה ולא נקשיח את לבנו"; "מצוות פרו ורבו"; "לפנים משורת הדין"; "בדרכי נועם הכול יהיה בסדר"; "דעתך נחה עליך?", ועוד.

כמו כן, "שפת בית הדין" מתאפיינת בשימוש נרחב בדימויים, בשמות תואר ובסגנון חגיגי או מליצי, שאינו מזוהה בהכרח עם רובד לשוני מסוים: "אתה שקוף כמים"; "אתה מלהיט את היצרים"; "ומה באת לומר לנו ביום טוב זה?"; "אשתך מילאה אחר כל משאלות לבך ואף על פי כן דרככם לא צלחה". "לא אלעזו במילים דמעות אישה זו, אך גם אחי כאן אתנו"; "מבקשים אתם לקרוא את חדרי לבם של בני הזוג"; "למן היום הראשון רצית בחדלון הנישואים האלה"; "אי ההבנה בין בני הזוג הקדושים האלה...".

שפה זו תוחמת את בית הדין, ומעצימה את התחושה שמדובר במרחב ארכאי ואנכרוניסטי, שקיים קושי לנהל איתו דיאלוג של ממש, שכן הוא מתנהל בשפה אחרת (גם אם מוכרת וקרובה). זכותם ויכולתם של הטוענים לדבר בשמם של מיוצגיהם מסתמנות כאן לא רק כפועל יוצא של בקיאותם בהלכה, אלא גם של שליטתם בשפה שאינה באמת נחלתם של האנשים שעניינם נדון. אחד המקרים שבהם הפער הלשוני מבוטא במובהק הוא כאשר מגיעה אוולין (אוולין הגואל) להעיד לטובת ויויאן. היא נשאלת אם היא באה

21. יעל משלר, "תבניות בזמן: סדרי המילים שבין הנושא לנשוא בשיח נרטיבי עברי דבור", מחקרים בלשון העברית ובאחיותיה מוגשים לאילן אלדר, עורכים משה בר-אשר ועירית מאיר (ירושלים: מאגנס, 2014), 568, 577, 579.

22. שמעון שרביט, פרקים בחולדות הלשון העברית, החטיבה הקלאסית, יחידה 3: לשון חכמים (תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2004), 64; בר-זיו לוי, "מרצוי למצוי".

23. לואיס גלינרט, "למקור העברית החדשה המדוברת: עיונים בתחביר הסמוי של 'לפי הטף' לדוד ילין", לשוננו נה (תשנ"א), 120.

"מטעמו של הנתבע", ובתגובה היא מתבלבלת ועונה "הנתבע? אני גיסתו של אמיל, זה שדיבר פה קודם". מאחר שהשפה היא אלמנט כה בסיסי ודומיננטי בהתנהלות בית הדין, גם יצירת הסדר במקום ותחזוקתו נעשים על ידי אכיפת כללים להתנהגות הלשונית של המשתתפים בדיונים.

2.2 משטור המרחב על ידי קביעת ההתנהגות הלשונית

כדי לשמר את הסדר בבית הדין ולקבע בו את מערך הכוחות בין המשתתפים, פונים הדיינים – ובייחוד אב בית הדין הרב סולומון (אלי גורנשטיין) – גם לניהול הדיבור במקום. כינון המרחב מתבצע מפורשות על ידי ניסוח נורמות לשוניות, שמכתיבות מי יכול/ה לדבר, מתי ובאיזה אופן. בכך השפה היא עוד ביטוי להיררכיה בבית הדין וכלי בעבור הדיינים לשליטה בסיטואציה. מהלך זה נעשה תוך התייחסות לכמה היבטים, ואלו הם:

א. התייחסות לשפת הדיבור [בתגובה לאלישע, שפונה לווייאן בצרפתית]: "בבית הדין הזה מדברים בעברית".

ב. התייחסות לשאלה מי מדבר/ת ומתי: "שקט בבקשה, השאלה לא הופנתה אליך"; "מר אמסלם, ענה בבקשה על השאלה"; "בבית הדין שלי מדבר מי שפונים אליו"; "איש לא שאל לדעתך".

ג. התייחסות לטון הדיבור: "אתה לא תרים את הקול שלך בבית המשפט הזה"; "שלא תעזי לצעוק בבית הדין שלי".

ד. התייחסות לסוג התכנים: "כרמל, חסוך במילים, אין לנו כאן צורך בהשערות, רק בעובדות"; [לדיין המתרגם את דבריו של אלישע, שמוסיף "היא כנראה נאמנה":] "תתרגם, אל תפרש".

ה. התייחסות לצורת הפנייה [לרשל (רובי פורת שובל), שפונה אל הרב תוך שימוש ב"כבודו"]: "כבוד הרב".

ו. התייחסות לסגנון/אוצר מילים [בתגובה לאמירה של רשל "להיות אישה גרושה במדינה שלנו זה חרא של מצב"]: "אני מבקש ממך לא לנבל את פיך בבית הדין".

אם כן, השפה היא אלמנט שמגדיר את גבולות הזירה שהיא בית הדין, מאפיין אותה כבועה מזמן אחר ובעלת חוקים משלה, ומשמש אמצעי לניהול הפרוצדורה, להשלטת הסדר ולהנצחת יחסי הכוחות. מכאן שאפשרות החתירה תחת המוסד שמתבסס עליה יכולה להימצא גם היא בשפה. אפשרות זו ממומשת במידה מסוימת באמצעות חילופי הצופן, שמאפשרים העברת תכנים טעונים שלא על פי כללי "שפת בית הדין" ובערוץ שאינו נגיש לרוב הדיינים.

3. חילופי צופן (Codeswitching)

כאמור, רוב הדמויות המופיעות בסרט הן ממוצא מרוקאי, ומכאן שיש להן שלוש שפות זמינות – עברית, צרפתית וערבית מרוקאית יהודית. כל אחת מהדמויות האלה (למעט הטוען כרמל) עוברות בין לפחות שתיים מהשפות במהלך סיטואציית שיח אחת – גם אם באופן נקודתי וחד-פעמי. מעבר כזה מכונה בספרות

הבלשנית חילוף צופן (Codeswitching), ונדון רבות הן בהקשר המבני-דקדוקי²⁴ הן בהקשר החברתי.²⁵

בעבודתם הידועה על קהילה קטנה בנורווגיה, שבה דבור דיאלקט מקומי לצד זה הסטנדרטי, הבחינו יאן-פטר בלום וג'ון גומפרץ בין שני סוגי חילופים – חילוף צופן אירועי (situational switching) וחילוף צופן מטפורי (metaphorical switching). הסוג הראשון נוגע למעבר בין שפה (או דיאלקט או סוציולקט) לפי השינוי בסיטואציה של השיח, ואילו הסוג השני – הרלוונטי לענייננו – נוגע למעברים בסיטואציה אחת, שטוענים את המבעים בהשתמעויות פרגמטיות. כך, למשל, הם מראים שבהרצאה בכיתה המורים משתמשים בשפה הרשמית, וכשהם פונים לנהל דיון פתוח, כלומר משנים את מסגרת השיח, הם עוברים לדיאלקט. חילוף צופן מטפורי מודגם אצלם באמצעות שיחה עם פקיד אדמיניסטרטיבי: נושאים יומיומיים הנוגעים למשפחה ולמזג האוויר יידונו בדיאלקט, ועניינים כלכליים ומקצועיים יידונו בנורווגית סטנדרטית.²⁶

ארמן בוזטפה קושר בין חילופי הצופן המטפוריים למושגים שטבע הסוציולוג אירווינג גופמן קדמת במה (front stage) ואחורי הקלעים (back stage): השפה הרשמית משמשת להתנהלות בקדמת הבמה, ואילו הדיאלקט, או כל שפה שאינה זו הרשמית בהקשר הנתון, מתפקד כ"אחורי הקלעים" – כלומר מאפשר יציאה מהדמות ומנוחה מהציפיות שמכתיב הסדר החברתי תוך ביסוס הסולידריות הקבוצתית.²⁷ הדבר מתיישב גם עם טענתו של גומפרץ, לפיה חילופי הצופן נחלקים ל-we-code ו-they-code – הקבוצה הראשונה של המבעים נקשרת בהדגשת הלכידות הקבוצתית ובהעדר פורמליות, ומיוחס לה ערך אסתטי נמוך. לעומת זאת, הקבוצה השנייה, של שפת הרוב, משמשת להתנהלות הפומבית בחברה הכללית.

בהתבסס על ניתוח קהילות דו-לשוניות באוסטריה, בהודו ובארצות הברית הגיע גומפרץ למסקנה שבמישור הדיסקורסיבי המעבר ל-we-code נעשה על פי רוב בהלימה עם כמה פונקציות, כגון הדגשת הנאמר על ידי חזרה עליו בשתי השפות ושימוש במילות קריאה. פונקציה חשובה מביניהן בהקשר של גט היא סימון מעבר לתוכן אישי או סובייקטיבי על ידי שימוש ב-we-code.²⁸ ניסיונות כגון זה של גומפרץ למפות מיפוי חותך את ההקשרים שבהם נעשים מעברים בין שפות אינם מצליחים להעמיד תמונה מדויקת דייה ובעלת יכולת ניבוי. חוקרים אחרים, בהם מוניקה הלר, סבורים שאי אפשר לקטלג באופן גורף את הנסיבות שבהן מתקיימים חילופי צופן ולהסביר קטגורית את משמעותם, ויש לבחון אותם הן לאור הרפרטואר התקשורתי

24. ראו, למשל, Shana Poplack, "Sometimes I'll start a sentence in Spanish y termino en español: toward a typology of code-switching," *Linguistics* 18 (1980): 581-618; David Sankoff and Shana Poplack, "A Formal Grammar for Code-Switching," *Papers in Linguistics – International Journal of Human Communication* 14 (1981), 3-46.

25. ראו, למשל, Peter Auer, *Bilingual Conversation*, Amsterdam: John Benjamins (1984); Auer, "The pragmatics of code-switching: A sequential approach," in *One speaker two languages: Cross-disciplinary perspectives on code-switching*, ed. Lesley Milroy and Pieter Muysken (New York: Cambridge University Press, 1985), 115-135.

26. Jan-Petter Blom and John J. Gumperz, "Social Meaning in Structure: Code-Switching in Norway," in *Directions in Sociolinguistics: The Ethnography of Communication*, ed. John J. Gumperz and Dell Hymes (New York: Holt, Rinehart & Winson, 1972), 407-434.

27. Erman Boztepe, "Issues in Code-Switching: Competing Theories and Models," *Teachers College, Columbia University Working Papers in TESOL and Applied Linguistics* 3 (2003, 2), 1-27; Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life* (New York: Doubleday, 1959).

28. John J. Gumperz, *Discourse Strategies* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982).

הפרטי של הדוברות והדוברים הן לאור מקומם בקהילה שבתחומה החילופים מתבצעים.²⁹

באשר לסרט, אראה שמקצת ההבחנות שלעיל מתיישבות עם המצאי הלשוני שבו, ושבעזרתן אפשר להורות על פוטנציאל לשימוש חתרני של הדמויות במעבר מעברית לצרפתית ולערבית. החתרנות שבו מתבטאת הן באי הציות המופגן לכללי "שפת בית הדין" הן ביצירת מתחם לשוני שהדיינים – למעט הרב פינטו שמתרגם – אינם נכללים בו. התכנים המובעים בחילופי הצופן לא תמיד מוסיפים מידע חדש על הנאמר בעברית. אבל הם חושפים את הטון הרגשי של הדברים במרחב שלכאורה עוסק בעובדות, ומאפשרים דיאלוג לא מבוקר, ולכן אותנטי יותר, בין הדמויות.

3.1 חילופי הצופן כמייצרים ערוץ תקשורת נוסף

ככלל, אפשר לראות במעבר לשפה ששניים מתוך שלושת הדיינים אינם מבינים אותה מהלך שחותר תחת בית הדין – בהתחשב בעובדה שלמעט אלישע כולם שולטים גם בעברית. אפשר לראות בו אף פנייה (לא מודעת בהכרח) אל איזו שפת סתרים, שנתפסת כסממן של נחיתות בחברה הכללית, וודאי אל מול נציגי ממסד, וכהצבה של "אחורי הקלעים" ב"קדמת הבמה". לא כל הדמויות בסרט נעות בין השפות באותה תכיפות (או בכלל), ולא כל מעבר אפשר לאפיין. עם זאת, אפשר להורות על נטייה כלשהי המתקיימת בחילופי הצופן. את המבעים שאינם נאמרים בעברית אפשר לתאר כיותר ספונטניים, יותר טעונים רגשית, פחות מנוטרים על ידי הדיינים – וכנראה פחות מחויבים לסדר ולציפיות המוכתבים על ידי בית הדין. מכאן שאותם מבעים בצרפתית ובערבית הם בעלי פוטנציאל להציע סיפור שונה, או לכל הפחות גוון אחר לנרטיב המצופה בסיטואציה. מבין המבעים שאינם נאמרים בעברית אפשר להציע שקיימת נטייה להשתמש בערבית לאמירות האישיות והרגשיות יותר – בדמויות שאומנם משתמשות בשלוש השפות. כך, למשל, בסצנה עם אמיל (אלברט אילוז), אחיה של ויויאן:

הרב אברהם: האם אתה מכיר טוב את בני הזוג אמסלם?

אמיל: בטח, כבוד הרב אחותי, מכיר טוב, אישה טובה, ואימא נהדרת לילדים שלה, האמת, כבוד הרב כמו שאני יודע, עשתה כל מה שיכלה כדי להישאר עם האיש הזה, אלישע, שהוא... שאנחנו מאוד אוהבים אותו ומכבדים, והוא איש חכם, איש טוב, אבל, האמת כבוד הרב, הם פשוט לא מסתדרים. וניסינו כמה וכמה פעמים לשבת איתם, ולסדר ביניהם את העניינים, אבל זה לא עבד אף פעם כבוד הרב. בסך הכול באמת שאנחנו אוהבים אותו. כשהתחתנו שמחנו.

אמיל: [לאלישע, בצרפתית] למה אתה מסתכל עלי ככה, מה, אני לא מדבר אמת?

הרב שלמה: אדוני לא יפריע לעד!

כמו שאפשר לראות, הפנייה הספונטנית של אמיל לאלישע, שמשתמש כמעט אך ורק בצרפתית, ועל כך בהמשך – בתגובה למבט מאיים מצדו של אלישע – נעשית בצרפתית. היא מהווה שבירה של רצף העדות הפורמלית, דיבור "אוף דה רקורד", ומשקפת הפתעה וצורך מיידי להתגונן.

אמיל: תאמין לי כבוד הרב, תמיד אמרנו לה: מה את רוצה? אלישע איש טוב. איפה תמצאי עוד בעל כזה?

29. Monica Heller, "Where do we go from here?" in *Codeswitching, Anthropological and Sociolinguistic Perspectives*, ed. Monica Heller (Berlin, New York and Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1988), 265–271.

[עובר לערבית] נותן לך את המשכורת שלו, עוזר לך בבית, ולא מבזבז, ואין לו נשים, ושם הכול בידיים שלך. לא מעשן ולא עושה טוטו ולא לוטו, לא מכה אותך ואין לו הוצאות, באמת אחותי, הכול בידיים שלך. הרב דנינו לוחש סימולטנית לאוזנו של הרב תרגום.

אמיל: תמיד הסכים על כל מה שהיא החליטה. ובא אלינו הביתה ומכבד אותנו בחגים, ומענג אותנו בקולו היפה. וכשהוא שר בבית כנסת אפילו הציפורים שותקות. אין מה להגיד: כולם יעידו, גבר מושלם. הרב אברהם: אז מה אתה אומר לנו בעצם?

אמיל: אני חושב, כבוד הרב, שאחותי, עם כל האהבה שלי אליה, היא, [בערבית] ראש בטון, עקשנית! וכמה שדיברנו אל ליבה, לא עזר. אני אמרתי לו, לא פעם ולא פעמיים, אלישע, [בערבית] יאבויה, יש פה בעיה, אישה צריכה לפעמים שינהגו בה ביד חזקה, אישה צריכה שישומו לה גבולות. אבל הוא, [בערבית] רק אלוהים יבין אותך, הוא, זה לא האופי שלו. אני באופן אישי תמיד רציתי שהיא תחזור אליו. [לויאן, בערבית] לא אמרתי לך?

הרב שלמה: בעלה של אחותך, אלישע, הוא איש ישר? כרמל: גם מרשתי טוענת שהוא אדם טוב. אבל זה לא משנה את העובדה שהוא בעל לא טוב בשבילה. אמיל: אה... כרמל. אל תלכלך. זה איש טוב ובעל טוב גם כן. מתאימים או לא מתאימים, מה אני יודע, אבל מה זה משנה? מה, אשתי מתאימה לך? לא. אני מתאים אותה אליי, וזהו. [בערבית] בלי בלבולי מוח. כרמל: כבודו, יורשה לך? אמיל אמזלג, אישה זו שהיא אחותך, אישה טובה?

אמיל: אישה טובה, אשת חיל! כרמל: ובעלה, איש טוב הוא? אמיל: [בערבית] אתה לא שומע טוב? איש טוב, משכמו ומעלה הוא. כרמל: ולראות עיניך, ומתוך היכרות של למעלה מעשרים שנה, האם לדעתך לזוג הזה היו חיים טובים ביחד?

[שתיקה] הרב שלמה: אנחנו ממתנים לשובתך. אמיל: לא, כבוד הרב. כרמל: וכפי שראית, אחותך סבלה בשנות הנישואים עם גבר זה? [שתיקה]

הרב שלמה: תענה. אמיל: סבלה כבוד הרב. הרבה. כרמל: נסה לתאר במילה או שתיים את חיי הזוגיות שלהם. [שתיקה]

הרב אברהם: אנחנו מחכים. אמיל: אהה, חושב כבוד הרב, שאלה קשה. מכשילה. אה... [בערבית] פסרה כחלה. (מרה שחורה). הרב דנינו מתרגם. כרמל: אני סיימתי.

בהמשך העדות, במהלך תיאור השיחות שקיימו בני המשפחה עם וויאן, אמיל עובר לפנייה ישירה אליה, ומדבר איתה בערבית בתסכול מופגן, שנובע מחוסר היכולת שלו להבין את מניעיה. בדומה לכך גם הפנייה

לכרמל בערבית בשאלה "אתה לא שומע טוב?" היא ביטוי אינטואיטיבי לעצבנותו נוכח השאלות החוזרות. הביטויים הבאים במהלך עדותו – "ראש בטון", "רק אלוהים יבין אותו", "בלי בלבולי מוח" – עשויים להיקרא כהבעת עמדות רגשיות באשר לתכנים המובעים. שיא הסצנה הוא, כמובן, תשובתו המעוכבת בנוגע להגדרת חיי הזוגיות של ויויאן ואלישע. מצוקתו של אמיל בשלב זה ניכרת. ולבסוף התשובה הקולעת והחד-משמעית ביותר לתיאור היחסים כמו שהצופה רואה אותם – אך לא הדיינים – היא בערבית: "פסרה כחלה" (מרה שחורה).

עוד דוגמה לשימוש כזה בחילופי צופן אפשר למצוא בסצנה שבה מעידה השכנה דונה (דליה בגר):

שמעון: את שמעת אותם רבים?

דונה: לא באופן מיוחד. כרגיל.

שמעון: כרגיל. ולדעתך, אלישע הוא בעל טוב לוויאן?

סימו: בטח בעל טוב.

הרב סולומון: מר אבוקסיס!

דונה: אה... [בצרפתית] ביינסור (כמובן), מה זה? זה איש טוב. עם כבוד, זה לא כמו כל הבעלים, הלוואי על כולם. [בערבית] סימו שלי, שיברך אותו האל, אפילו כוס תה מסכנה ששתה לא ישים בכיור. תמיד אמרתי לה, שלא תמצא אף פעם אחד כזה. גם נותן לה את החופש שלה, לנסוע עם הילדים. לצאת עם חברים. איפה נשמע כזה דבר? [בערבית] סימו שלי ייתן לי לצאת לבד? זה מה שעוד חסר לי.

שמעון: גברת אבוקסיס, מהיכרותך עם בני הזוג, תוכלי לתת לבית הדין הזה עילה לחיוב את אליהו לגרש אותה?

דונה: חס ושלום, רבי חיים פינטו, חס ושלום. שיגרש אותה? על מה? [בערבית] לא חבל?

גם כאן, האמירות שהן לכאורה בבחינת "אוף דה רקורד" נאמרות בערבית. אמירות אלו כביכול אינן רלוונטיות לדיון, שכן הן מתארות את חייה של דונה ולא את נישואיהם של ויויאן ואלישע. אך הן מהותיות להבנה מדוע היא מאמינה שמדובר במערכת יחסים טובה – אלישע מאפשר לאשתו יותר חופש פעולה משמאפשר סימו. דונה היא למעשה אישה המשועבדת לרצונותיו של בעלה, ולאור זאת חייה של ויויאן יכולים להיראות לה נוחים ומספקים. האמירות האלה מלמדות על המציאות הקשה, שבה מתנהלת דונה, שאולי אין מקום לבטא אותה במעמד בית הדין, אלא בערוץ נפרד, בשפה אחרת. ואת הדברים שתורמים לשימור הסדר הקיים היא אומרת בעברית. האמירה "לא חבל", שנאמרת גם היא בערבית, משקפת את עמדתה הרגשית בנוגע לרעיון שאלישע יגרש את ויויאן.

דמותו של אלישע מעניינת בהקשר של חילופי הצופן. רוב הטקסט שהוא אומר הוא בצרפתית, ומיעוטו בעברית. מילים אחדות נשמעות מפיו בערבית. אומנם יש לכך סיבה טכנית – השחקן סימון אבקריין הוא צרפתי ממוצא ארמני, שאינו דובר עברית או מרוקאית, אך היא משרתת גם את האופן שבו מעוצבת הדמות. אלישע רואה בעצמו נעלה מבחינה דתית ומוסרית על משפחתה של ויויאן, ועם אחיו הם מתגאים בייחוסם המשפחתי. השימוש בשפה היוקרתית יותר מבחינה תרבותית ולא בערבית יש בו כדי להדגיש את ההתנשאות שהוא מבטא כלפיהם. בשני מקומות בסרט הוא משתמש במילים בערבית, ובשניהם זה נעשה כחלק מלעג לווייאן.

1. היא [בצרפתית] נהגה לספר הכול לחברים, לאחיה והם היו באים [...] כדי לפייס בינינו,

[בערבית] כביכול.

2. ויויאן: אני לא באתי עד לפה בשביל לריב אתו, זה היה לי כל החיים בבית... [בערבית] חאלס.
אלישע: לא ויויאן! מה, מה [בערבית] חאלס, כלום לא נגמר.

בשני המקרים נראה שאלישע רואה בערבית שפה של ויויאן ומשפחתה. כשהוא מזלזל בניסיונות הפיוס של קרוביה של ויויאן, הוא מסמן בערבית את ה"כביכול", שמשווה חוסר רצינות או העדר תום לב לניסיונות הללו. והשימוש הבא שלו בערבית הוא מתוך חיקוי של המבע האחרון שלה.

מבין כל הדמויות אלישע הוא היחיד שנושא מונולוגים שלמים לשופטים בצרפתית, שלפרקים מבליחים בהם משפטים בעברית, כך למשל:

כבוד הרב, [בצרפתית] אני גבר שמקפיד על חייו הפרטיים ועל הצניעות, כמו שהוריי זיכרונם לברכה נהגו. והיא, היא [בצרפתית] נהגה לספר הכול לחברים, לאחיה והם היו באים, זה נורמלי... [בצרפתית] כדי לפייס בינינו, [בערבית] כביכול. [בצרפתית] זה היה בלתי נסבל. מרוב שהם היו באים אלינו תיעבתי אותם בסופו של דבר. בכל פעם שהם נכנסו הייתי צריך להתגונן. כאילו כולם לטובתה. [בצרפתית] איך הם היו יכולים להיות חברים שלי? כבוד הרב, מעולם לא לקחו את הצד שלי. [בצרפתית] אני לא כמוה, אני לא יודע לבטא את רגשותיי. אני, כבוד הרב, יתום מיומי הראשון... [הילדים] תמיד היו בצד שלה. [בצרפתית] הם ראו שאימם מתמוטטת. אביהם נשאר עומד, בלי לזוז, בלי לומר מילה. מה הם יכלו לחשוב, מסכנים? [בצרפתית] הילדים תמיד לצד האם, זה נורמלי. גם אני לא נטשתי את אמי, שמעון. הייתה איתי עד יומה האחרון. [בצרפתית] אף אחד לא טיפל בה. אף אחד מהאחים שלי לא עזר לי.

השימוש השגור בצרפתית תומך באפיון דמותו: אלישע הוא אדם עקשן ומסוגר, שאינו מנהל דיאלוג ישיר עם האנשים סביבו ועם המציאות, ועל כן הוא גם מתקשה להתאים את לשונו לזו הנדרשת מכורח הנסיבות. גם שמרנותו הערכית והדתית, שבגללה מעולם לא למד לנהוג, למשל, יכולה להתבטא בכך שלא הצליח לסגל לעצמו שפה שונה מזו שנולד לתוכה. לא בכל המקרים אפשר למצוא סדירויות במעברים שלו בין השפות. במונולוג הספציפי הזה נראה שהמבעים בעברית נאמרים ממכלול ניסיונותיו לגייס את האמפתיה של הדיינים, ואילו הצרפתית משמשת להבעת תכנים שיכולים להציג אותו באור בעייתי:

א. מבעים בעברית: כמו שהוריי זיכרונם לברכה נהגו; כאילו כולם לטובתה; כבוד הרב, מעולם לא לקחו את הצד שלי; אני, כבוד הרב, יתום מיומי הראשון... [הילדים] תמיד היו בצד שלה; מסכנים [הילדים]; גם אני לא נטשתי את אימי, שמעון. הייתה איתי עד יומה האחרון.

ב. מבעים בצרפתית: זה היה בלתי נסבל. מרוב שהם היו באים אלינו תיעבתי אותם בסופו של דבר. בכל פעם שהם נכנסו הייתי צריך להתגונן; איך הם היו יכולים להיות חברים שלי? אני לא כמוה, אני לא יודע לבטא את רגשותיי; הם ראו שאמם מתמוטטת. אביהם נשאר עומד, בלי לזוז, בלי לומר מילה; הילדים תמיד לצד האם, זה נורמלי.

בריאיון למגזין האינטרנט שפיץ הגיב שלומי אלקבץ לחילופי הצופן בסרט באופן שמתיישב עם האמור לעיל: "העברית ההלכתית מייצגת את הרובד המסורתי, היסטורי; הצרפתית היא שפת ההכחשה – בעיקר של הרקע הערבי של המהגרים המרוקאים; והערבית מרוקאית היא האמת, האמת של הרגע ושל המקום".³⁰

30. טל אלון, "אפל שם בפנים – שיחה עם שלומי אלקבץ לקראת עליית גט בגרמניה", שפיץ, מגזין עברי בברלין (דצמבר 2014), נדלה ב-20.2.2018, http://spitzmag.de/issues/spitz_14/2918.

לשפה תפקיד מעצב בסרט לא רק כאמצעי ביטוי מגוון – בשפות שונות, בסגנונות שונים – אלא גם כמהות שנוכחותה והעדרה מלמדים על הדמויות, על מערכות היחסים ביניהן ועל התהליך שהן עוברות בסרט.

4. השתיקה והדיבור כאמצעי לאפיון הדמויות

במישור לשוני אחר, השתיקה והדיבור בסרט משמשים גם הם כלי שבאמצעותו מומחשים הפער שבין ויויאן הצועקת, שאינה שולטת בלשונה, לבין אלישע, השותק באלומות; וכן תהליך התעצמותה של ויויאן במשך המשפט, שמתחיל בתלותה המוחלטת בטוען שלה כמי שיכול לשמש לה קול, ומגיע לשיא במונולוג נסער שהיא נושאת בבית הדין. שני ההיבטים האלה של המתח בין שתיקה להשמעת קול מתקשרים במישורין לסוגיית יחסי הכוחות המגדריים שהסרט דן בהם, ומאירים כל אחד בדרכו את נחיתותה המובנית של ויויאן בהיותה אישה אל מול בעלה ואל מול הממסד – ולמעשה אל מול הסדר הפטריארכלי בכללותו. בהקשר זה יש לציין שביצוע הגט – האירוע שסביבו נטווה הסרט – ממחיש בחדות את ההבדל בין הערך האילוקוציוני של המילים היוצאות מפי גבר, כלומר יכולתן לתפקד כפעולה בעולם (ובמקרה זה לגרש אישה), לבין העדר הערך המקביל של מבע זהה מפי אישה, שאינה יכולה לגרש גבר.

גם עצם מעמדם של הדיבור והשתיקה נטען במשמעות ביחס לדובר/ת ולשותק/ת. כמו שלייקוף הראתה, לשתיקה מטבעה יש איכות פרדוקסית, שמאפשרת לה להיות ביטוי לחולשה או לכות. ³¹ ובדומה לכל צורה לשונית, גם ערכה של שתיקה נקבע בהקשר שבו היא מתקיימת. ³² בסעיף זה אדון בדיבור ובשתיקה בתור אמצעי עיצוב מהותיים בסרט.

4.1 השתיקה והדיבור במערכת היחסים של ויויאן ואלישע

אחת הדרכים המרכזיות שבהן מעוצבות דמויותיהם של ויויאן ואלישע ומערכת היחסים ביניהם היא על ידי התייחסות לדיבור ולשתיקה שהם נוקטים, ומתח משמעותי ביניהם מבוסס בדיוק על ההבדל ביניהם בתחום הזה. אלישע הוא אדם שתקן, ושתיקתו – או דיבורו החרישי – הם ביטוי לכוחנות שהוא מפעיל כלפי ויויאן. רבות מהטענות שהיא משמיעה כלפיו בבית הדין נוגעות לכל הדברים שלא אמר לה או לסגנון דיבורו השקט והארסי:

א. באשר לשתיקותיו (או להעדר ביטוי מצדו): [ויויאן:] "בכל הזמן שהייתי איתו בבית הוא לא החליף איתי מילה"; "בחיים לא בא אליי ואמר לי: אשתי, איך את מרגישה, מה שלומך, את עצובה, את שמחה, איך עבר עלייך היום"; "רק לעקוץ הוא יודע עם המילים שלו, בחיים לא יגיד מילה טובה". [כרמל:] "לא דיבר איתה במשך שלוש שנים, מטוב ועד רע".

ב. באשר לטון הדיבור: [ויויאן:] "קל להאשים את זה שצועק, זה שלוחש את הרעל שלו בשקט הוא נקי"; "זה מה שהוא יודע לעשות, להכניס את המילים שלו ככה בשקט בשקט מתחת לחגורה, שאף

³¹ Robin T Lakoff, *Talking Power: The Politics of Language in our Lives* (New York: Basic Books, 1990).

³² Susan Gal, "Between speech and silence: the problematics of research on language and gender," *Papers in Pragmatics* 3 (1989), 1–39.

אחד לא ישמע, אבל אני שומעת"; [כרמל לדונה]: "פעם בשבוע שבועיים את נכנסת אליהם, ואז את רואה את ויויאן בוכה, צועקת, והוא, אלישע, לא מרים את קולו, נכון?" [דונה בתגובה]: "לא מרים את הקול שלו, הכול בשקט".

לעומת אלישע, ויויאן מתוארת במסגרת הקשר שלהם כאישה אמוציונלית ומוחצנת, שמתבטאת באופן קולני, לא שקול ולא מרוסן. הדיבור שלה בהקשר של מערכת היחסים הוא ביטוי לחולשה, להעדר שליטה. הוא התנהגות מביכה, שמחבלת בקשר ובסיכוייה להשיג את מבוקשה:

[שמעון לאלישע]: "ואף פעם לא הצלחתם לדבר ביניכם?" [אלישע בתגובה]: "אי אפשר לדבר אתה. היא צועקת, זה כל מה שהיא יודעת לעשות".
[כרמל לדונה]: "מה קורה כשאת נכנסת, מה את רואה?" [דונה בתגובה]: "ויויאן בוכה, אחר כך הולכת לזרוק משהו..." הוא הולך לסגור את החלונות, זה נורמלי [...] אני אמרתי לה, אישה חכמה יודעת מתי לפתוח את הפה שלה ומתי לסגור אותה [...] ואחר כך היא יכולה לעשות מה שהיא רוצה".

התפרצויותיה של ויויאן נתפסות כצורת ביטוי שאי אפשר לנהל איתה דיאלוג, ומסמנות אותה כמי שחורגת מהסדר הרצוי של הדברים. בהיותן נובעות מכאבה ומתסכולה מחייה המשותפים עם אלישע הן מהוות הנכחה ברורה שלה בתור סובייקט התובע הכרה בסבלו. אך לתביעה זו, שאולי יש בה כשלעצמה ממד חתרני, ועל אחת כמה וכמה כשהיא אינה מובעת בקודים הנכונים, אינם יכולים לא אלישע ולא בית הדין להיענות.

הקודים הלשוניים המוסכמים בהקשר הזה ובכלל, שאפשר לראות בהם מהות גברית, השלובה בחוק ובסדר החברתיים והמשפטיים, אינם מאפשרים את ביטוייה האותנטי של החוויה הנשית, שכן זו מאיימת עליהם.³³ מכאן שבאופן בסיסי האישה מנוכרת לשפה כמו גם לסדר הנאכף באמצעותה. הן הסדר הן השפה מכוננים זה את זה, ושניהם מונעים מהאישה את מימושה בתור סובייקט עצמאי. כדי לחתור תחת הסדר הזה, להתמודד איתו או להתגבר על הניכור, אפשר לנכס את הכלים הלשוניים לצורך ייצוג המהות המושתקת או לנקוט דרך חלופית, כמו שאראה בסעיף הבא.

4.2 קולה של ויויאן בבית הדין

שלא כמו התנהלותה היומיומית, המאופיינת בדיבור עודף ומועצם לכאורה, הרי בבית הדין ויויאן כמעט אינה נשמעת – לפחות בתחילת הסרט. את התהליך שדמותה עוברת ומתגלם במקום הניתן לקולה בבית הדין היטיב לתאר פבלו אוטין ברשימתו באתר סריטה:

אחד הדברים המעניינים מבחינת ההתפתחות של הדמות של ויויאן הוא שבהתחלה היא דוממת ואנו מקבלים את נוכחותה בעיקר דרך הריאקשנים ונקודת המבט שלה. היא גם מלווה בהבעות פניה את השאלות שכרמל בן טובים (מנשה נוי) הטוען שלה מעלה בקולו. כרמל מדבר כמעט כמו בובת פיתום וזה כאילו המילים בעצם יוצאות מפיה המושתק של ויויאן דרך הבעות פניה

³³ וראו בעניין זה את הניתוחים המופיעים אצל סילברמן ולורנס:

Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1988); Amy Lawrence, *Echo and Narcissus: Women's Voices in Classical Hollywood Cinema* (Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press, 1991).

האקספרסיביות. הריאקשנים בהתחלה נותרים בעיקר ברקע. היא מופיעה יושבת, בצד הפריים, מקשיבה ומגיבה למה שהאחרים אומרים עליה. עם זאת, מדי פעם נוצרות הבלחות, התקוממויות קטנות שמקרבות את המצלמה אליה. וככל שהסרט מתקדם הנוכחות שלה בקדמת הפריים נהיית יותר ויותר שכיחה. ויויאן עוברת מאישה בעלת מבט, לאישה בעלת קול. מאישה שיושבת ברקע, לאישה שעומדת בחזית ודורשת את שלה. מאישה שאין לה ברירה אלא לתת לאחרים לדבר בשמה, לאישה שזועקת את הייאוש שלה ואת ערכיה ויהי מה.³⁴

השתיקה של ויויאן בבית הדין היא ראייה לחוסר יכולתה להשפיע על הסיטואציה לעומת אלה שלהם הזכות והיכולת לדבר – בשמה או עליה – כולם גברים. ככל שמתקדם הסרט אל עבר הגט המיוחל, אל עבר חירותה, מילותיה אכן הולכות וזוכות לנוכחות. עם זאת, גם בהקשר זה הדיבור שלה מגיע לנקודת רתיחה, והופך ברגע מביטוי לכוח לגורם למפלתה: לקראת סוף הסרט היא נושאת מונולוג נסער על אטימות בית הדין ועל אדישות הדיינים, על חוסר ההגינות כלפיה ועל התקווה שיישלו סמכויות הרבנות. בשיאו היא אומרת לדיינים: "לכו לעזאזל..." חרא של עבודה. חרא של בית דין". בתגובה הרבנים מרחיקים אותה מבית הדין ומקפידים את הדיון בעניינה לשנתיים, והיא סוּטרת לעצמה וקוראת לעצמה מטומטמת. התנהגותה הלשונית היא, לכאורה, שיקוף לחולשתה של ויויאן ביחס לבית הדין – השתיקות שלה מצמצמות את קיומה, והדיבור שלה היסטרי ובעל פוטנציאל הרסני, ומוכן שלעובדת היותה אישה יש תפקיד מכריע בעיצוב ההשתמעויות האלה באשר לסביבתה הקרובה ולבית הדין. בכך היא מהווה המחשה קולעת לרעיון שהקול הנשי בכלל והדיבור הנשי בפרט הם בעיה, מהות פורעת סדר.

עם זאת, דומה שגט מעודד את פריעת הסדר של ויויאן – ושהתנהגות זו מקרבת את הצופה עוד אל דמותה – שהיא ללא ספק הצד שמעורר את ההזדהות הרבה יותר במשפט. גם שתיקותיה האקספרסיביות נוכח ההצגה, המתנהלת בנוגע לזכותה לחופש – שהמצלמה של ירון שחף מרבה להתעכב עליהן – הן בעלות אפקט עצמתי. שתיקות אלה מדגישות את האבסורד שבהתנהלות סביבה, ממחישות עד כמה ויויאן אינה רלוונטית כסובייקט בסיטואציה, ועד כמה מגוחך הדיון ההלכתי/משפטי המסועף בסוגיה כה פרטית. בדומה לקריאתה של א' אן קפלן בסרטה של מרגריט דיראס *Nathalie Graner* (1972), גם כאן אפשר לראות ביטוי למה שהיא מכנה פוליטיקת השתיקה (Politics of Silence) כאפשרות ליצירת אלטרנטיבה נשית – גם אם מוגבלת – לשפה המשרתת את הסדר הפטריארכלי בין השאר על ידי שיקוף האלימות שבו.³⁵ בעבור הצופה, יש כוח בשתיקתה של ויויאן, איזו התנגדות לעצם הדיבור שאינו יכול לקדם אותה בהליך, כאילו שהוא נגוע במהותו בכוח המופעל לרעתה. ואף על פי שהמונולוג שנשאה הרחיק אותה בשנתיים מהאפשרות לחירות, הרי אליו מתנקז כל הרגש שנצבר בווייאן (ובצופה) מתחילת המשפט, והוא רגע קתרטי של עמידה נואשת ואמיצה מול המסד.

34. פבלו אוטין, "ניתוח הטריילוגיה של ויויאן של שלומי ורונית אלקבץ", סריטה, 3.10.2014, נדלה ב-20.2.2018, <http://srita.net/2014/10/03/vivianne-trilogy/>.

35. E. Ann Kaplan, *Women and Film: Both Sides of the Camera* (New York: Methuen, 1983), 99–100.

5. סיכום

במאמר הזה הראיתי כיצד השפה מתפקדת בתור אמצעי עיצוב מרכזי בסרט גט, ומשמשת לסימון הסדר הרצוי על פי בית הדין – כמו גם לכלי אפשרי לחתירה תחת אותו סדר. ככזו היא פועלת בכמה מישורים, ואלו הם: הסגנון הלשוני שנוקטים נציגי בית הדין הרבני – הדיינים והטוענים – חורג מהעברית הדבורה הסטנדרטית אל משלב מוגבה ומלאכותי תוך שזירת ביטויים מקראיים וחז"ליים ופנייה לנוסח חגיגי ונמליץ. סגנון זה תורם להמחשת הפער בין עולם בית הדין לבין העולם האמיתי, ומעצים את התחושה שמדובר במרחב מנותק ואף אבסורדי, שאינו רלוונטי לצורכי החיים של הנזקקים לשירותיו.

ללשון אף תפקיד חשוב במסגרת בית הדין, והדבר מתקשר גם לעובדה שככל בית דין הוא מבוסס על הכרעה בין נרטיבים, שמתקיימים קודם כול בשפה. כפועל יוצא מכך, השמירה על הסדר בבית הדין כרוכה בקביעת נורמות של התנהגות לשונית – כיצד ומתי יש לדבר בגבולותיו בלי קשר לתוכן הדברים הנאמרים.

אמצעי ליצירת ערוץ תקשורת נבדל בתחומי בית הדין הוא השימוש בחילופי הצופן של הדמויות ממוצא מרוקאי, שפונות לערבית או לצרפתית – שאינן מובנות לרוב הדיינים – להבעת תכנים מסוימים. התכנים האלה סובייקטיביים יותר ושקולים פחות, ומאפשרים בין השאר ביטוי לנרטיב שאינו בא בהלימה עם זה השולט בבית הדין, שמוטה לטובת אלישע, אלא כזה שתומך בגרסתה של וויאן, שאליה מופנית אהדת הצופה. הזהות המרוקאית בסרט היא אפוא כוח מערער ביחס לממסד: ביכולתה לחשוף עוד נדבכי מציאות ולהציע סיפור אחר בעל תוקף, או לפחות להנכיח ממד רגשי שבית הדין מבקש לעקור מהדיון.

עוד ביטוי לחתרנות לשונית משתקף במוטיב השתיקה והדיבור ביחס לדמותה של וויאן, שהשמעת קולה – הן בקשר עם אלישע הן בזמן המשפט – מוצגת כפעולה לא מרוסנת, משבשת ומסוכנת, ובייחוד על רקע אפיון דמותו של אלישע, ששתיקותיו הן אקט אלים במסווה של שמירה על מהוגנות. תהליך התחזקות דמותה במשך המשפט מתחיל דווקא בשתיקה הפגנתית כמעט, שיש בה משום הכרה בכך שהשפה במרחב הזה לא נועדה לשרת אותה בהיותה אישה, ולכן היא מפקידה את קולה בפי הטוען שלה, ושיאו במונולוג עוצמתי שאינו מציית לכללי בית הדין, ומסמן גם את ההתקרבות שלה אל חירותה בסוף הסרט. השימוש בשפה בגט, על רבדיו השונים, הוא ביטוי מובהק לכוחו של העיצוב הלשוני בתור אמצעי מבע קולנועי אפקטיבי ומשמעותי, שדרכו משתקפים בתחכום מכלול המתחים המהותיים בסרט.

Abstracts

1 • On the Guilt of the Land Invoked by Concealing the Blood of the Murdered

Aharon Glatzer

The Hebrew University
of Jerusalem

The idea that sins, including murder, contaminate the land is a common thread in the Bible: "אַל תִּטְמְאוּ בְּכָל אֱלֹהִים כִּי בְּכָל אֱלֹהִים נִטְמְאוּ הַגּוֹיִם אֲשֶׁר אֲנִי מְשַׁלֵּחַ מִפְּנֵיכֶם וַתִּטְמָא הָאָרֶץ" [Do not defile yourselves by any of these things, for by all these the nations I am casting out before you defiled themselves and the land became defiled; Leviticus, 18:24-25]; "וְהָאָרֶץ חֲנֻפָּה תַּחַת יְשֻׁבֵיהָ כִּי עָבְרוּ תוֹרַת חֻלּוֹ חֶק" [The earth lies polluted under its inhabitants for they have transgressed the laws, violated the statutes; Isaiah, 24:5]; "וְאֶשְׁפֹּךְ חֲמָתִי עֲלֵיהֶם עַל הַדָּם אֲשֶׁר שָׁפְכוּ עַל הָאָרֶץ וּבִגְלוֹלֵיהֶם טִמְאוּהָ" [So I poured out my wrath upon them for the blood which they had shed in the land, for the idols with which they had defiled it; Ezekiel, 36:18].

In this article I will claim that the defilement of the land, caused by bloodshed, is accompanied by an additional dimension – guilt, invoked by the concealing of the blood. The soil's supposed consent to swallow the blood and conceal it can be understood as covering up for the murderer and protecting him from the punishment he is due. This understanding is raised cautiously and hesitantly by the biblical text itself, and evolved into extensive discussions in rabbinical literature. This idea might shed light on the sages' understanding of murder and its implications, which appear in several places, as well as help clarify an unclear passage in the Sifre to Numbers: "ולא תחניפו את הארץ אתם גרמתם לארץ שתהא מחנפת את הדם" (Sifre on Numbers, 161, Kahana Edition, 551). In order to explain this homiletical interpretation, one must take into account the ways in which the meaning of the Hebrew root חנ"ף evolved from biblical Hebrew to Mishnaic Hebrew and elucidate the meaning of the words deriving from this root in the latter.

2 • Apocalypse of Christian Crisis: Jan Provoost's *Sacred Allegory* as a Response to the Protestant Reformation

Daniel Lehmann

The Hebrew University
of Jerusalem

Sacred Allegory, an early sixteenth-century painting attributed to the Flemish artist Jan Provoost, is a cryptic work. It is replete with images firmly rooted in the Christian iconographic tradition, yet they do not seem to have much in common. This is compounded by the surrealistic elements in the painting – the detached hands, the disembodied eyes – exceptional in relation to Provoost's other works, as well as to the artistic landscape of late medieval northern Europe generally.

This article attempts to illuminate, if only in part, the enigma that is *Sacred Allegory*. Unlike previous treatments of the work, which focused primarily on the disassociated eyes, I approach the painting as a composite whole. Notably, much of the symbolic imagery conventionally used in contemporary Netherlandish depictions of the Last Judgment, including four paintings of that theme by Provoost himself, appears in *Sacred Allegory* – but in inverted form. Details generally placed on the left-hand side of a "Last Judgment" are to be found on the right-hand side of *Sacred Allegory*, and vice versa. In this sense, *Sacred Allegory* can be seen as a mirror image, and as such, as describing, or even shaping, the reality of the viewer. Put differently, the painting is not only an object of gaze, but also informs the gazing subject. In my opinion, this creative process constitutes a response of sorts to the religious, political, and social storm gathering at the start of the sixteenth century, namely the Protestant Reformation. *Sacred Allegory* and the reality it evokes offer a refuge from the oncoming storm, a kind of Noah's Ark – which, too, is hinted at in the painting.

3 • The Monumental Series in Contemporary Art: The Eternal Practice in the work of On Kawara and Roman Opalka

Maya Frenkel Tene

Ben-Gurion University
of the Negev

This paper examines the practice of serial art through the ongoing, time-based projects of On Kawara (1932-2014), in juxtaposition with another large-scale project by the French-Polish artist Roman Opalka (1931-2011), whose expansive practice consists of incremental drawing of very small numbers, from one to infinity, on large-sized canvases. One of Kawara's most prominent series, *Today*, includes more than three thousand monochromatic canvases. At the center of each canvas stands a single image: the date on which it was created. The first canvas was painted in 1966 and the last in 2014, the year of his passing. Roman Opalka conceived of his numbers

project 1965/1 –∞ in 1965, and continued his practice until 2011, the year he died.

Through analyzing these ambitiously extensive projects, I am proposing to outline a specific type of series, that I will call the Monumental Series. The Monumental Series, I will argue, has a number of distinct characteristics: Firstly, the artistic production is a result of a repetitive practice, based on a series of actions that follow a systematically predetermined set of rules, defined by the artist. These rules create a pre-established, known, framework for the entire series. Secondly, the artistic production is extended and propagated into a continuous praxis that is executed over long stretches of time (decades). Finally, the Monumental Series consists of tens, hundreds and sometimes thousands of articles but even more so, it embodies a potential for an infinite practice that echoes in the viewer's consciousness.

In the first part of the article I will concentrate on the different implications of the repetitive practice and the act of image-making according to a predetermined set of rules. I will examine this repetitive, serial work of mode in contrast to another popular school of thought which looks at art as an expressive, reflective tool for the artist's mind. In the second part of the article I will investigate the possible underlying mechanisms of the serial-based practice that necessitate long-term commitment by the artist. I will further examine the feasible relationship between the artists' biography based in the historical context of their era, on the one hand, and the serial practice as bearing a political message - whether explicitly or implicitly - on the other.

Finally, I will question the relationship between a repetitive practice and a religious, ceremonial practice, alluding to obsessive-compulsive disorder. Based on Freud, I will argue that performing repetitive actions in a systematically identical fashion indicates repressed events in one's past. This repetition then becomes a form of talisman for the artist, protecting them from the unknown.

4 • Prosthetic Love: Subject-Object Interaction in *Journal d'Hirondelle*

Gai Farchi

Tel Aviv University.

Although stories of infatuation are ubiquitous in the history of literature, any attempt to represent love by literary means is somewhat paradoxical: while infatuation aspires to achieve total unity with the other, language inherently differentiates and establishes objects. Through the philosophy of Jacques Derrida and Bernard Stiegler, this article aims to show that any relation to the other entails an intermediary factor – notably, the exteriorization of organic desire to inorganic objects. The article examines the ways in which literature could deepen this discussion, and in some cases, challenge its essential presumptions. It is precisely literature through which we might examine the uncanny

relation between subjects and objects, pure desire and its representation in language.

The article discusses these topics through a reading of Amelie Nothomb's novel *Journal d'Hirondelle*. The novel depicts a narrative of infatuation in which the categories of subject and object are radically undermined. It brings to the fore an intimate encounter between an organic body and an inorganic prosthesis, in which we are required to consider their interdependence and its consequences on the human perception of time. The article thus reads *Journal d'Hirondelle* as a literary attempt to realize love as an ultimate unity precisely under the conditions of the Derridian *différance*, which challenges any direct relation to the other.

5 • Sharing the Gaze: Michal Heiman and Edgar Degas

Tamara Abramovitch

The Hebrew University
of Jerusalem

Michal Heiman (born 1954) and Edgar Degas (1834-1917) never met. Degas died in Paris, 37 years before Heiman was born in Tel Aviv. However, their works "met" in 2001, when Heiman decided to put her own photographic self-portrait into Degas's painting of a rehearsal room of a ballet lesson. In this article, based on my MA thesis, I want to discuss this unique dialogue, created between a contemporary artist and the master painter of the 19th century.

In order to delve into the dialogue's nature, its power and its interpretations, this article presents three aspects of it. The first is to understand and formulate the process of "quoting" in Heiman's creation and as it exists in contemporary art fields in general, and which has never received sufficiently clear conceptualization. The basic semiological understanding of the action of quotation emphasizes the power of masterpieces as signs or symbols in the visual field, and emphasizes past artists as mythic symbols, creating relationships outside of space, geography or time.

Secondly, in order to understand the specific example of the mythic language in Heiman's works, a better understanding of the paintings by Degas is required, as well as his artistic statement and how his works were received in his own time and after his death. Finally, it is important to explore Heiman's intention: why does Heiman expose the contemporary viewer to this specific masterpiece?

The interaction between the two artists within the act of "quoting" leads us to the artists' common language, based on the gaze, seeking to express their role as social activists and as responsive to reality around them. Degas drew his dancers from a critical perspective on Parisian life and exposed its dark side, that included exploitation and prostitution, through the role of the voyeur. Heiman looks at the dancers from a

contemporary point of view, with the help of an intrusive camera, in order to connect with Degas' gaze and in the belief that art can take us back in time in order to be active in our own life.

6 • "In this court we speak Hebrew"?
Linguistic Radicalism in the Movie
Gett: The Trial of Viviane Amsalem

Yael Golan

The Hebrew University
of Jerusalem

In the film *Gett: The Trial of Viviane Amsalem* (2014), directed by Ronit and Shlomi Elkabetz, language plays a major role as a form of cinematic expression. This article analyzes both specific linguistic phenomena as well as the linguistic behavior of the characters in general – who speaks, when and how. The movie follows the long and absurd divorce trial of a couple of Moroccan origin in the Israeli rabbinical court, and the dialogue shifts between Modern Hebrew, formal Hebrew infused with rabbinic elements, French, and Jewish Moroccan Arabic. These transitions – which are not random – reflect the various interpersonal and social tensions that the movie interrogates. The article argues that language in the film is a powerful device representing the patriarchal and orthodox order, and the structures through which it is preserved. Resistance to this order, therefore, is also constituted through a linguistic performance.

muza

Journal for
Graduate Students
in the Humanities

Editors:

Shraga Bick, Anabella Esperanza,
Shachar Livne, Dana Shaham,
Ella Tovia, Adam Yodfat

Volume 3, Summer 2019

האוניברסיטה העברית בירושלים
THE HEBREW UNIVERSITY OF JERUSALEM



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