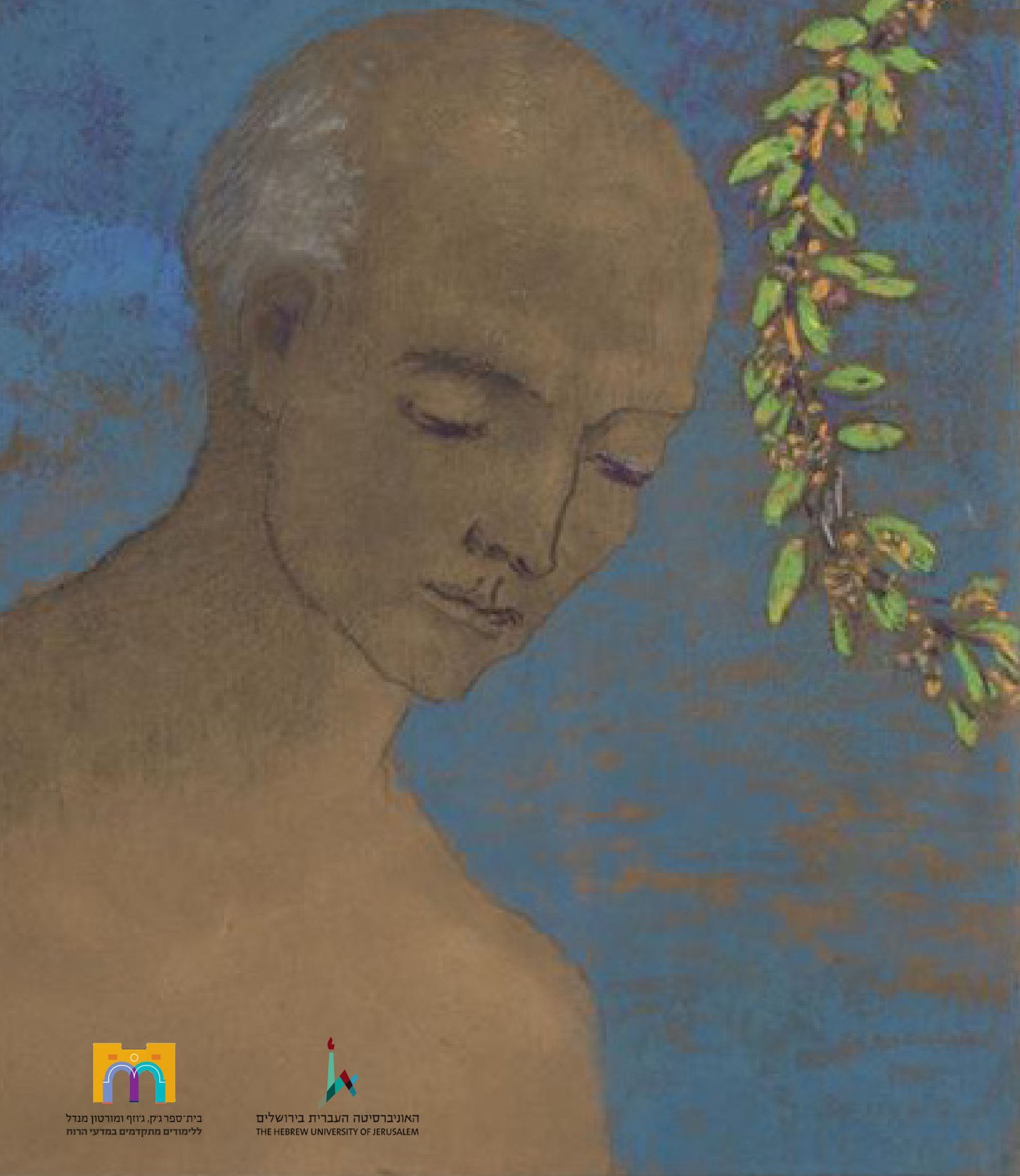


כתב עת ללימודים
מתקדמים במדעי הרוח •
גיליון 4 חורף 2022

מנחה



בית ספר ג'ק. גינזבורג ומורטון מנדל
ללימודים מתקדמים במדעי הרוח



האוניברסיטה העברית בירושלים
THE HEBREW UNIVERSITY OF JERUSALEM

מזלזל

כתב עת ללימודים
מתקדמים במדעי הרוח

עורכת אורחת:
פרופ' גל ונטורה

עורכים:
אנאבלה אספרנסה, שרגא ביק, טל מאיר גלעדי,
דניאל להמן, עמית לוי, הילה מנור

גיליון 4, חורף 2022

האוניברסיטה העברית בירושלים
THE HEBREW UNIVERSITY OF JERUSALEM



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

מזכירת המערכת: נעם פלג
עיצוב גרפי: רונן אידלמן
עריכה לשונית: הדר פרי
עריכה לשונית באנגלית: לי צ'יפמן
על הכריכה: Odilon Redon, *La Couronne*
[Wikimedia commons]

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

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/)) 2022

תוכן העניינים

רשימת המשתתפים בגיליון	5
פתח דבר	6
גל ונטורה	
בום טראח: מאגיה וטכנופוביה בקולנוע המוקדם	10
אורי לוין	
"וניתר הלבב כנשוך ונחרד מן הכאב שיצורב" – פואטיקת החרדה ביצירתם של מאני לייב וראשל ופרינסקי	26
קרינה אלכסנדרוף פנחס	
אמנות, מגיפה וחרדה: דיוקן עצמי עם השפעת הספרדית של אדוורד מונק	46
חמדת כסלו	
תחייתו של טקס חופה בבית-עלמין כסגולה לעצירת מגפה	61
רעיה שירה כהן	
האל"ף בי"ת של החרדה: הארכיון כעוגן רגשי בסיפורת העברית	80
טלי אשר	
מוח מנבא יצירה: קשרים בין צפייה באמנות מודרנית ובין מנגנוני חיזוי קוגניטיביים במוח	102
ישי שורק	
תקצירים באנגלית	121

רשימת המשתתפים בגיליון

גל ונטורה, פרופסור לתולדות האמנות, האוניברסיטה
העברית בירושלים

אורי לוין, מרצה בבית הספר לקולנוע וטלוויזיה על שם
סטיב טיש, אוניברסיטת תל אביב

קרינה אלכסנדרוף פנחס, תלמידה לתואר דוקטור בבית
הספר למדעי התרבות, אוניברסיטת תל אביב

חמדת כסלו, תלמידה לתואר דוקטור, החוג לתולדות
האמנות, אוניברסיטת סנט אנדרוז, סקוטלנד

רעיה שירה כהן, תלמידה לתואר מוסמך, התכנית לחקר
פולקלור ותרבות עממית, האוניברסיטה העברית בירושלים

טלי אשר, תלמידה לתואר דוקטור, החוג לספרות,
אוניברסיטת תל אביב

ישי שורק, תלמיד לתואר מוסמך, החוג לתולדות האמנות,
האוניברסיטה העברית בירושלים

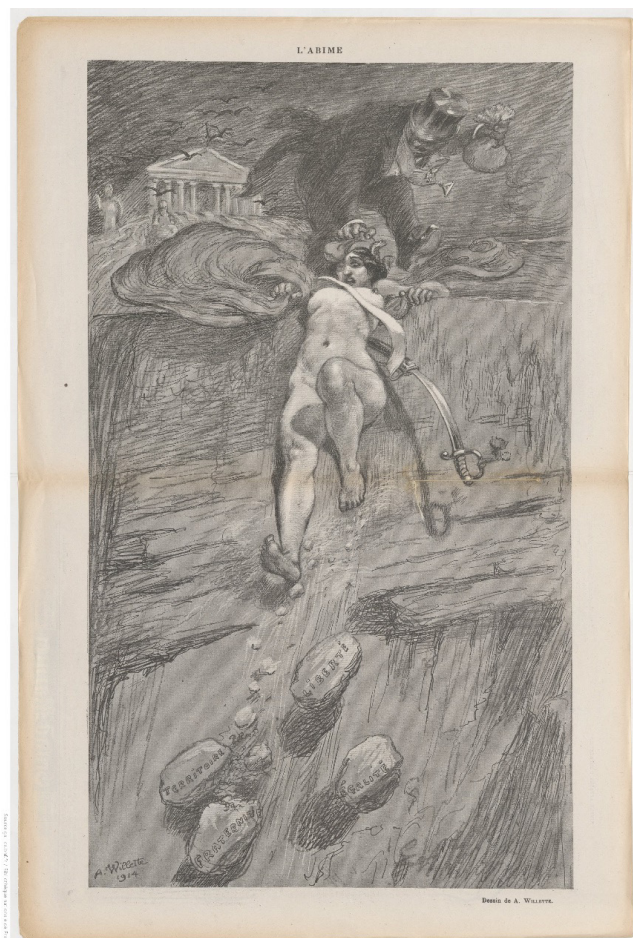
גל ונטורה

האוניברסיטה העברית בירושלים

פתח דבר

בהדפס התהום (*L'abîme*), שהוצג ב־28 במרס 1914 בעיתון הצרפתי לה ריר (*Le Rire*), נראה בנקאי צרפתי אמיד על רקע מבנה הבורסה בפריז (תמונה 1). בידו השמאלית הוא לופת שק גדוש במטבעות, בעודו הודף בעוצמה ביד ימין את מריאן (*Marianne*), דמותה האלגורית של צרפת הרפובליקנית, למעמקי התהום. הכובע הפריגי, הלפות בידו האיתנה, סמל לחירות, עומד להיתלש מראשה. חרבה, עטורה בסרט, משתלשלת באוויר ללא הועיל, וגלימתה הרחבה, הלכודה תחת נעליו של הבנקאי, חושפת את גופה. ואולם, תחת אשר לכסות את מערומיה מבטה המבועת מופנה מטה, לעבר ארבע אבנים גדולות, שעליהן חרוטות המילים "אדמה", "אחוזה", "חירות" ו"שוויון", המידרדרות מטה ללא שליטה. אימתה של הרפובליקה מגולמת במפגש בין גופה החשוף לבין מבטה המעורער. ללא הווה או עתיד מריאן נותרת חסרת כול, ניצבת לבדה מול החידלון, מושלכת הצידה בעד בצע כסף כאבן שאין לה הופכין.

1 – "L'abîme", *Le Rire*
(March 28, 1914), n.p. Paris,
Bibliothèque nationale de France,
Cabinet des Estampes (print in the
public domain; photograph provided
by gallica.bnf.fr / Bibliothèque
nationale de France).



עולם הערכים שנקשר בשמה מהמהפכה הצרפתית ואילך מאבד ממשמעותו ומתכליתו. ומטרותיה, שאיפותיה ותקוותיה, המגולמות במילים הכתובות על האבנים המידרדרות, מומרות בתחושה של ייאוש וחוסר משמעות. בשונה מן הפחד, שהוא תגובה רגשית לסכנה מיידית וממשית, ולפיכך מביא לתגובת "הילחם או ברח" (fight or flight), החרדה הניבטת מפניה של מריאן מתארת מצב פסיכולוגי ופיזיולוגי מתמשך, שגורם לתחושה של חוסר אונים למול הסכנה, שאינה ניתנת לשליטה או למניעה. אף על פי שההדפס נוצר חודשים ספורים לפני פרוץ המלחמה, האימה הבוקעת מעיניה הפעורות של הרפובליקה הצרפתית מייצגת את ההווה הפוליטית, החברתית והאינדיבידואלית, שפשתה ברחבי אירופה ערב מלחמת העולם הראשונה, והיא סמל חזותי רב-עוצמה לאבסורד הקיומי, שנמצא בלב ליבה של ההווה המודרנית.

במאמרו "לעניין הפסיכולוגי של האלביית", שהתפרסם ב־1906, עסק הפסיכיאטר־הנוירולוג הגרמני ארנסט ינטש (Jentsch) בייחודה של החרדה המתעוררת בקרב אדם אשר "איננו מרגיש בבית, איננו חש בנוח", חש תחושה של "חוסר התמצאות". תחושה זו נוצרת לעיתים קרובות כשאנו נתקלים בדבר מה חדש, המעורר בנו "חשדנות, אי־נחת ואפילו עוינות" בשל הקושי האנושי לכונן את החידוש במערך הידע הקיים. ואולם, לעיתים נוצרת חרדה מעין זו גם במפגש עם המוכר, אשר בטרם הפך ל"מובן מאליו" יכול לפתע לאבד את בהירותו ולעורר בצופה "אי־ודאות אינטלקטואלית", חוסר אוריינטציה ובלבול.¹ יותר מעשור לאחר מכן בחן זיגמונד פרויד בחיבורו האלביית מ־1919 את תחושת הזרות והחרדה השורה בתוך האינטימי עצמו, "אותו סוג של מעורר האימה החוזר אל המוכר משכבר, שאנו אמונים עליו מימים ימימה", המשלב בין דבר והיפוכו: "המוכר והנוח מחד גיסא והחבוי והמוצנע מאידך גיסא".

במסתו מנה פרויד כמה גורמים שונים, אשר הופכים את מעורר החרדה לאלביית, בהם "כלי־כולתן של המחשבות" ו"היחס למוות". אף על פי שכמו ינטש, הוא סבר שתחושת אלבייתיות מתחזקת "כאשר מתעוררת אי־ודאות אינטלקטואלית שמא משהו חי או חסר חיים", הוא הניח שאין די בכך, וכי שתי הוויות שונות עומדות בבסיס החוויה המצמררת: מציאות נפשית ומציאות ממשית־חומרית. על הראשונה נמנים תסביכים ילדיים מודחקים הקשורים לחרדת סירוס, ובה בעת גם לחרדה פרה־אדיפלית מפני רחם האם או איבר מינה. לעומת זאת, השנייה, שהיא המציאות החומרית, כוללת אמונות קדומות, שנוחו לכאורה בעידן המודרני, אך שבות ועולות בעת המפגש עם מוטיבים לא מוסברים, אשר לכאורה מאששים אותן מחדש. עם זאת, הוא סבר שהגבולות בין שתי מציאויות אלו מטושטשים, ושתיהן מבטאות חרדה הנובעת משובו של המודחק: "אותו אלביית באמת איננו דבר חדש או זר, אלא משהו בחיי הנפש המוכר והנאמן עלינו משכבר, שרק תהליך ההדחקה הפכו לזר ומנוכר". הדחקה זו ניכרת בעיקר בכל הנוגע למוות, הנראה למרבית בני האדם "אלביית ומצמרר מכול", משום ש"הביולוגיה שלנו איננה מסוגלת להכריע עדיין אם המוות הוא גורלו ההכרחי של כל יצור חי, או שמא הוא תקרית קבועה – אך ניתנת למניעה במהלך החיים".²

כמה עשורים לאחר מכן אפיין התאולוג פאול טיליך (Tillich) את החרדה הקיומית השולטת בהווה

1. ארנסט ינטש, "לעניין הפסיכולוגיה של האלביית" [1906], תרגום: רות גינזבורג, בחוך יצחק בנימיני, זיגמונד פרויד: מבחר כתבים ח (רסלינג: תל אביב, 2012), 23–30.

2. זיגמונד פרויד, "האלביית" [1919], תרגום: רות גינזבורג, בחוך זיגמונד פרויד: מבחר כתבים ח, 45–82.

המערבית המודרנית "מצב שבו יצור נעשה מודע לאפשרות של אי-הקיום שלו". מעצם היותנו בני אנוש, הוא טען, בני אדם מאוימים מכמה חרדות קיומיות: חרדת הגורל והמוות, חרדת הריקנות וחוסר המשמעות וחרדת המצפון והאשמה.³ שלוש החרדות האלה, המבטאות את אימת הבלתי צפוי למול חיים הנתפסים נטולי פשר והיגיון, הועצמו בעידן המודרני לנוכח קצב החיים המהיר, השינויים הטכנולוגיים והסביבתיים המואצים, הניכור החברתי ההולך וגובר וחוסר ההסכמה על אודות הערכים המרכזיים שעל פיהם ראוי לחיות. אין תמה שביטויים של חרדה שבו והופיעו בתרבות הכתובה והחזותית במאה ועשרים השנים האחרונות, כשם שעולה מששת המאמרים המופיעים בגיליון זה.

מאמרה של אורי לוין, "בום טראח: מאגיה וטכנופוביה בקולנוע המוקדם", מנתח את מופעי החרדה מפני הטכנולוגיה החדשה, שחדרה לחיי היומיום בסוף המאה התשע-עשרה ובתחילת המאה העשרים. באמצעות השוואה בין סרטי רוחות רפאים לבין סרטים שמתמקדים במכשירים חשמליים טוענת לוין שהראשונים עסקו במובלע בחוויה שעלתה לנוכח חדירתן של טכנולוגיות חדשות לחיי היומיום, ואילו האחרונים בחנו את אופיין הרודף והרדוף של אותן הטכנולוגיות.

למול העיסוק בחרדות קולקטיביות, מאמרה של קרינה אלכסנדרוף פנחס, "וניתר הלבב כנשך ונחרד מן הכאב שיצורב" – פואטיקת החרדה ביצירתם של מאני לייב וראשל ופרינסקי", מתמקד באהבתם המיוסרת של המשורר מאני לייב והמשוררת ראשל ופרינסקי. בחירתם ללכת אחר ציווי הלב והמחיר הגבוה שזו גבתה יצוקים בשירתם, הרוויה במוטיבים ובמטאפורות של תשוקה ואהבה, פחד וחרדה.

החרדה הטמונה בחוויה של האינדיבידואל עומדת גם במוקד מאמרה של חמדת כסלו, "אמנות, מגיפה וחרדה: דיוקן עצמי עם השפעת הספרדית של אדוורד מונק". מאמר זה מתמקד בייצוגים של חרדה ביצירה דיוקן עצמי עם השפעת ספרדית, שצייר האמן הנורווגי אדוורד מונק (Edward Munch) ב-1919, בעת שחלה במגפה שגבתה את חייהם של מיליוני אנשים ברחבי אירופה. כסלו סבורה שבשונה מציורים אחרים שיצר האמן, העוסקים במוות, במחלות ובחרדה קולקטיבית, דיוקן עצמי עם השפעת הספרדית נוגע עמוקות בהבנה שהמוות של העצמי ודאי ובחרדה הנובעת מהבנה זו.

למול שלושת המאמרים הראשונים, המתמקדים בביטויים של חרדה, המאמרים האחרונים בגיליון זה עוסקים בניסיונות להתמודד עימה. מאמרה של רעיה שירה כהן, "תחייתו של טקס חופה בבית-עלמין כסגולה לעצירת מגפה", מנתח את הקשר בין תחייתו של טקס חופה בבית-עלמין לבין מגפת הקורונה. במאמרה כותבת כהן שבעבר מנהג עממי זה היה מצע לפרשנויות מגוונות הנוגעות ליחסה של הקהילה אל עצמה ואל סביבתה, וחזרתו בשנת 2020 משקפת את אמונתם של המשתתפים ביכולתו של הטקס להיות סגולה לעצירת מגפת הקורונה.

סגולה שונה נגד חרדה עומדת במוקד מאמרה של טלי אשר, "האלף-בי"ת של החרדה: הארכיון כעוגן רגשי בסיפורת העברית". מאמר זה מתמקד בייצוגים ספרותיים של ספריות, המאירים, לדברי הכותבת, באור חדש את מערכת היחסים שבין הקוראים לבין הספרים שהם אוצרים בשקידה בספריותיהם. אשר סבורה שפעולות שימור הספרים והסדרת הידע משמשות אמצעים להקל את המפגש עם החרדה הקיומית וסגולה להתמודדות עם תחושת התלישות וחוסר המשמעות בעולם המודרני.

3. פול טיליך, "על שלוש החרדות הקיומיות הגלומות בהווה האנושית", בתוך נמרוד אלוני (עורך), כל שצריך להיות אדם: מסע בפילוסופיה חינוכית (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2010), 208-210.

לבסוף, מאמרו של ישי שורק, "מוח מנבא יצירה: קשרים בין צפייה באמנות מודרנית לבין מנגנוני חיזוי קוגניטיביים במוח", עוסק בהצטלבות הייחודית שבין מנגנוני תפיסה, קשב ופעולה, הנוצרות בעת התבוננות באמנות חזותית. ייחודיות זו ניכרת, לפי ישי, במנעד המניפולציות המופעלות על הצופים, אשר נוטות לחרוג מהעולם הממשי: החל מאתגור היכולת לזהות עצמים, תנועה או סגנון בציורים וכלה בחקירת הנכונות לייחס להם נרטיב או משמעות רגשית. באמצעות יצירות ספציפיות, על מורכבויותיהן ורגישויותיהן, מאמר זה מציע קווי יסוד למתודולוגיה למחקר של אמנות חזותית, המשלבת ממצאים ותובנות מחקר המוח והקוגניציה. אף על פי שמאמר זה אינו עוסק בחרדה, הוא מציע מודל להבנת היכולת האנושית לפענח דימויים, וכך למצוא פשר ומשמעות בעולמנו, המאופיין בתחושות אישיות וקולקטיביות של חוסר ודאות.

"אחד המניעים התקיפים ביותר הדוחפים את האדם אל האמנות ואל המדע", כתב אלברט איינשטיין, "היא השאיפה להימלט מחיי היום-יום, על גסותם המכאיבה ושממון ריקנותם, להימלט מכבלי התאוות האישיות החולפות ומשתנות תמיד".⁴ כשם שהאמנות, הספרות והשירה מאפשרות לאדם לבטא את החרדה הקיומית המקננת בו ולהביאו לידי קתרזיס, כך ביכולתן לעזור לבני אדם הסובלים מחרדה, מייאוש ומדיכאון למצוא משמעות, ולמלא את תחושת הריק הקיומי המקננת בהם. ברוח משפטו המוכר של ניטשה: "מי שיש לו 'למה' שלמענו יחיה, יוכל לשאת כמעט כל 'איך'".⁵

4. Albert Einstein, *Albert Einstein, The Human Side: Glimpses from His Archives* (Princeton: Princeton University Press, 2013), 37.

5. מצוטט בחור: ויקטור פרנקל, האדם מחפש משמעות: מבוא ללוגותראפיה, תרגום: חיים איזק (תל אביב: דביר, 1970), 97.

אורי לוין

בית הספר לקולנוע וטלוויזיה על שם סטיב טיש
אוניברסיטת תל אביב

בום טראח: מאגיה וטכנופוביה בקולנוע המוקדם

מאמר זה מתמקד בחרדה מפני הטכנולוגיה החדשה שחדרה לחיי היומיום במפנה המאה העשרים כפי שהיא מתבטאת בשתי קבוצות של סרטי טריקים מן הקולנוע המוקדם. הקבוצה הראשונה מורכבת מסרטים שעסקו ברוחות רפאים שהופקו עד שנת 1907. הקבוצה השנייה כוללת סרטים שעסקו במכשירים חשמליים והופקו משנת 1907 ואילך. המאמר יורה על דמיון עקרוני בין שתי קבוצות הסרטים. הדיון בהמשכיות התמטית והצורנית מאיר הן את הסרטים המוקדמים הן את המאוחרים. ההמשכיות תאפשר לנו לראות כי סרטי הרוחות עסקו במובלע בחוויה שעלתה לנוכח חדירתן של טכנולוגיות חדשות לחיי היומיום, וכי סרטי החשמל בחנו את אופיין הרודף והרדוף של אותן הטכנולוגיות.

בשנת 1897 דיווח אליעזר בן-יהודה בעיתון הצבי על כמה המצאות טכנולוגיות, בהן הראינוע (הקינטוגרף בלשוננו), אותן הוא הציג כהתגשמות חלום:

ההגדות היתר נפלאות מדורות הקודמים הולכים ומתקיימים בימנו; החלומות אשר חלמו לפנינו בעלי הזיה, מתלבשות עתה בנוף והם עומדים לפנינו בצביונם. כמעט בכל יום נשמע על אודות איזו המצאה חדשה, אשר הדמיון היתר חזק לא היה יכול לשער לו לפנינו כי דבר כזה יוכל להיות במציאות. פוטוגרף, תלגרף, תלפון, פונוגרף, קינטוגרף, קרני אור רנטגן, וכו' וכו'! רק מאה שנים לפנינו היה כל איש בר דעת אומר כי כל זה הוא אך בדוטה יפה לילדים. כן, במשך מאה

*אני מודה לרז יוסף ולסנדרה מאירי על הערותיהם החשובות והמחכימות.

השנה פסעה החכמה פסיעות יפות, וכל מי שאומר על דבר פלוני או פלוני כי הוא "מהנמנעות" – הרי זה מעיד על עצמו כי הוא סכל!¹

ההמצאות המוזכרות בדבריו של בן-יהודה, הצילום, הטלגרף, הטלפון, הפונוגרף, הרנטגן והקולנוע, שינו את העולם מעל לכל דמיון. בן-יהודה לא היה לבדו בהתרגשות מן המכונות האגדיות. דיווחים עיתונאיים על אודות ההמצאות החדשות נטו לשאול מוטיבים מן הספרות הספקולטיבית של סוף המאה התשע-עשרה, שתיארה נבואות וחזיונות על מכשירים מופלאים שיתגלו בעתיד, וישנו את פני האנושות.² גרהם ג'יי אן גודי (Gooday) טען שעליית הכתיבה הספקולטיבית בסוף המאה התשע-עשרה קשורה להתפתחויות בנות הזמן בטכנולוגיית החשמל, שהובילו לאמונה שהעתיד האוטופי נמצא כמעט בהישג יד.³ בעלילות הסיפורים המכונות מוצגות כמענה לכל המשאלות והצרכים האנושיים. מכונות מפוארות ישחררו את העובדים מן העמל והזיעה, מכשירי מטבח יפטרם ממטלות הבית, וכלים חקלאיים יענו על מצוקת הרעב. בחזון שכזה תהיה החברה החדשה שתיוולד חופשייה יותר מן הכורח, שוויונית יותר, הגונה, צודקת, נקייה וטובה יותר. האוטופיה החברתית בסיפורים אלו מגיעה מן המכונה, ואילו המכונה מצטיירת כמשאלה שהתגשמה, חלום שהיה למציאות.

ואולם, אף על פי שבעיתוני התקופה תוארה המצאת הקולנוע בהתלהבות כהמצאה פלאית וקסומה,⁴ חידושי הטכנולוגיה עוררו גם חשש. מאמר זה מתמקד בחרדה מפני הטכנולוגיה שחדרה לחיי היומיום במפנה המאה העשרים כפי שהיא מתבטאת בשתי קבוצות סרטים מן הקולנוע המוקדם.⁵ הקבוצה הראשונה מורכבת מסרטים שעסקו ברוחות רפאים, ונוצרו עד שנת 1907 בקירוב. והקבוצה השנייה כוללת סרטים שעסקו במכשירים חשמליים, ונוצרו משנת 1907 בקירוב. חרף הנושאים השונים לחלוטין שבמוקד שתי קבוצות סרטים אלו, לכאורה, יורה מאמר זה על דמיון עקרוני בין שתי הקבוצות, אשר לא נדון עד כה במחקר.⁶ באמצעות דיון בהמשכיות התמטית והצורנית בין שתי קבוצות סרטים אלו יאיר מאמר זה באור חדש הן את הסרטים המוקדמים הן את המאוחרים, ויאפשר לעמוד על דקויות היחס לטכנולוגיה בת הזמן. ההמשכיות מלמדת שסרטי הרוחות למעשה עסקו במובלע בחוויה שעלתה לנוכח חדירתן של טכנולוגיות חדשות לחיי היומיום, וכי סרטי החשמל בחנו את אופיין הרודף והרדוף של אותן הטכנולוגיות.

הסרטים משתי הקבוצות צמחו מתוך אחת הסוגות הראשונות שהתבססו בתולדות הקולנוע – סרטי הטריקים (Trick films). חוקר הקולנוע המוקדם מייקל צ'אנן (Chanana) סבור שסרטי הטריקים קשורים לפלאי הטכנולוגיה החדשה: לא רק אשליית הקסם היא שהזינה אותם, אלא גם פלאי המדע והטכנולוגיות

1. אליעזר בן-יהודה, "נפלאות המדע, הצבי, 12.3.1897, 2.

2. להרחבה בנושא ראו: Carolyn Marvin, *When Old Technologies Were New: Thinking about Electric Communication in the Late Nineteenth Century* (New York: Oxford University Press, 1988).

3. Graeme J.N. Gooday, "Electrical Futures Past," *Endeavour* 29 (2005): 150.

4. הקולנוע נתפס טכנולוגיה חשמלית. להרחבה בנושא ראו הערה 2.

5. התקופה שנחשבת במחקר לקולנוע המוקדם היא 1895-1914.

6. מחקרים מרכזיים בתחום עוסקים בנושאים אחרים. למשל, מאמרו של מחיו סולומון (Solomon): "Up-to-Date Magic: Theatrical Conjuring and the Trick Film," *Theatre Journal* 58:5 (2006): 595-615 שולבו במופעי קוסמות חיים. ספרים רבים יוחדו לעבודתו של ז'ורז' מלייס (Méliès) ולסרטי הטריקים שלו, בהם Elizabeth Ezra, *Georges Méliès: The birth of the Auteur* (Manchester and New York: Manchester University Press, 2000). היסטוריון הקולנוע יאן קריסטי (Christie) ביקש להראות שמלייס לא היה היחיד שהפיק סרטי טריקים סביב שנת 1900, וייחד מאמר להיסטוריה של סרטי הטריקים בבריטניה. להרחבה ראו: Ian Christie, "'The Magic Sword': Genealogy of an English Trick Film," *Film History* 16:2 (2004): 163-171.

החדשות של הזמן, ממכוניות ועד קרני רנטגן.⁷ עם זאת, במאמר זה אבקש להראות שגם החרדה וקשיי ההסתגלות הובעו באופן עשיר בסרטי הטריקים.

האטרקציה המרכזית שסרטי הטריקים הציעו הייתה ניצול הכלים של המנגנון היסודי של הראינוע, כמו גם האפשרות להקרין את הסרט לאחור והאפשרויות הגלומות בעריכה: לעצור את הצילום ולהחליף אובייקט או אדם במשהו אחר. כך נוצר הרושם כאילו אנשים ואובייקטים מופיעים או נעלמים לפתע. לעיתים החלפה זו נעשתה בשילוב אפקטים כמו פיצוץ או עשן. הקוסם וחלוץ הקולנוע ז'ורז' מלייס (Georges Méliès) יצר סרטים רבים המשתייכים לסרטי הטריקים, והם דוגמה מובהקת לסוגה זו. סרטי הטריקים היו אחת הסוגות הפופולריות ביותר מן הימים הראשונים של הקולנוע ועד לשנת 1910 לערך.⁸ ברבים מהסרטים ניתן הסבר עלילתי כלשהו לתנועה העל־טבעית של האנשים או החפצים. כך למשל, במרבית סרטיו של מלייס התנועה העל־טבעית מוצגת כנובעת ממעשה הלהטים של הקוסם. בסרטים אחרים התנועה העל־טבעית מיוחסת לפעילותו של שד או לתודעה המעוררת של הדמות המתוארת (כמו בחלום או במצב של שיכרות). ישנם גם סרטים השייכים לתת־סוגה מובהקת בז'אנר זה, שבהם התוצאה של הטריק מיוחסת בעלילת הסרט לרוחות רפאים.⁹

השפעת צילומי הרוחות על סרטי הטריקים

סרטי הטריקים שהעמידו במרכזם רוחות רפאים הושפעו מפרקטיקה של צילומי רוחות, שהייתה פופולרית בצילום סטילס מסוף המאה התשע־עשרה ובתחילת המאה העשרים. תמונות הרפאים הללו נוצרו על פי רוב על ידי חשיפה כפולה של סרט הצילום או נייר ההדפסה. לעיתים הוצגו תמונות הרפאים בתור מסמכים המעידים על פעילות על־טבעית, ולעיתים בבחינת בידור, שמתאפשר בחסות המדיום החדש.¹⁰ האיקונוגרפיה הטיפוסית לצילומי רוחות היא תיאור דיוקן של אדם הישוב בסטודיו, כאשר דמות שקופה למחצה מרחפת מעליו או מחבכת אותו. דבר זה ניכר, למשל, בתמונה שצילם ויליאם ה' מומלר (William H. Mumler), שבה מצולמת מארי טוד לינקולן (Mary Todd Lincoln), אלמנתו של אברהם לינקולן, שנראית כשהיא ישובה בסטודיו ומחובקת על ידי צלו החמקמק של בעלה המנוח.¹¹

7. Michael Chanan, *The Dream That Kicks: The Prehistory and Early Years of Cinema in Britain*, 2nd edition (London: Routledge, 1996), 173.

8. Richard Abel, *Encyclopedia of Early Cinema* (London: Routledge, 2005), 644.

9. דוגמאות מייצגות לקבוצת סרטי הרפאים אפשר לראות בסרטים האלה: הפונדק המכושף (*L'auberge ensorcelée*), ז'ורז' מלייס, צרפת, 1897; לצלם רוח רפאים (*Photographing a Ghost*), ג'ורג' אלברט סמית', בריטניה, 1897; הטירה רדופה הרוחות (*The Haunted Castle*), ג'ורג' אלברט סמית', בריטניה, 1897; הדוד ג'וש במלון הרוחות (*Uncle Josh in a Spooky Hotel*), אדווין אסי פורטר, ארה"ב, 1900; הקפה המסתורי (*The Mysterious Café*), ג'י סטיוארט בלקטון ואלברט אי סמית', ארה"ב, 1900; ארוחה פנטסטית (*Le Repas fantastique*), זורז' מלייס, צרפת, 1900; התערטלות בלתי רגילה (*Undressing Extraordinary*), רוברט וו פול, בריטניה, 1901; חדר פלאות רדוף רוחות (*The Haunted Curiosity Shop*), רוברט וו פול, בריטניה, 1901; הפונדק בו איש אינו נופש (*L'auberge du bon Repos*), ז'ורז' מלייס, צרפת, 1903; חזיונות (*Le Revenant*), ז'ורז' מלייס, צרפת, 1903; המלון רדוף הרוחות (*The Haunted Hotel*), סטיוארט בלקטון ואלברט סמית', ארה"ב, 1907; בית הרוחות (*La Maison Ensorcelée*), סגדו דה-שומו, צרפת, 1907.

10. Tom Gunning, "Phantom Images and Modern Manifestations: Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films and Photography's Uncanny," in *Fugitive Images: From Photography to Video*, ed. Patrice Petro (Bloomington: Indiana University Press, 1995), 42-71.

11. לצילומי הרוחות נודע מוניטין מפקפק לאחר שמומלר, שקנה לעצמו פרסום רב כצלם שסוחר בצילומי רוחות הואשם ונשפט על הונאה. עוד על כך ראו: Ibid., 48. מומלר מפורסם בהקשר האמריקני. על המוניטין של צילום הרוחות

ויליאם ה' מומלר, דיוקנה
של מארי טוד לינקולן,
1872 בקירוב.
תצלום: אוסף הספרייה
הציבורית במחוז אלן, פורט
וין, אינדיאנה.



חיבוק רפאים זה צולם והודפס כשבע שנים לאחר ההתנקשות בלינקולן. מארי טוד לינקולן עצמה השתייכה לתנועת הספיריטואליזם, שהאמינה בהישארות הנפש ובאפשרותן של רוחות המתים להתגלות לחיים. מאמצע המאה התשע-עשרה צברה התנועה הספיריטואליסטית תומכים רבים, בעיקר בקרב המעמד הבינוני והגבוה בארצות הברית ובבריטניה.¹² הגם שזה יכול להיראות מפתיע, תנועת הספיריטואליזם אימצה המצאות ומכשירים טכנולוגיים שהופיעו בסוף המאה התשע-עשרה, והשתמשה בהם במגוון אופנים.

לעיתים פנו הספיריטואליסטים להמצאות החדשות (ובראשן הצילום והפונוגרף) כמכשירים שבכוחם לרשום את המציאות, ובכך לספק עדות על מפגשים עם רוחות, מתוך אמונה שמכשירים אופטיים יכולים לחשוף רבדים של הקיום שאינם נראים לעין. כמו המיקרוסקופ, שהביא למהפכה מדעית כאשר אפשר לראות דברים קטנים מדי לעין העירומה, כך נתפס הצילום בעל פוטנציאל לרשום מעלות נסתרות.¹³ במקרים אחרים לא הייתה הפנייה של הספיריטואליסטים להמצאות החדשות מתוך אמונה שישגו עובדות והוכחות חדשות לקיומן של רוחות, אלא מתוך חיפוש אחר מקורות השראה או הדגמה לאופן שבו אפשר להציץ מעבר לרעלת המוות ולתקשר עם ההולכים.¹⁴

באנגליה והמחלוקות שנקשרו בו ראו: Andreas Fischer, "The Most Disreputable Camera in the World: Spirit Photography in the United Kingdom in the Early Twentieth Century," in *The Perfect Medium: Photography and the Occult*, ed. Clément Chéroux (New Haven: Yale University Press, 2005), 72-91.

¹² על הקשר של מומלר לתנועה הספיריטואליסטית ראו: Crista Cloutier, "Mumler's Ghosts," in *The Perfect Medium: Photography and the Occult*, ed. Clément Chéroux (New Haven: Yale University Press, 2005), 20-29.

¹³ הרעיון של ולטר בנימין (Benjamin) על אודות הלא מודע האופטי הוא דוגמה מאוחרת לכתיבה על היכולת של הצילום לחדור לממדים נסתרים של הקיום. ראו: ולטר בנימין, "יצירת האמנות בעדן השעחוק הטכני," *מבחר כתבים - כרך ב: ההורים*, תרגום: דוד זינגר (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996), 170-171.

¹⁴ Gunning, "Phantom Images and Modern Manifestations," 46-59.

חלוצי הקולנוע: צילומי רוחות וההתנגדות למופעים ספיריטואליסטיים

סרטי הטריקים שבמרכזם רוחות רפאים לא המשיכו רק את מסורת צילומי הרוחות, אלא גם את המסורת של אלו שביקשו לחשוף את הופעת הרוחות בתור אחיות עיניים. בסוף המאה התשע-עשרה היו כמה קוסמים שביקשו להסגיר את ההנאה שבמופעים הספיריטואליסטיים, שהציגו "עדויות", חזיונות וסימנים לקיומן של רוחות. קוסמים אלו העידו בבתי משפט, וסיפקו הסברים על האופן שבו "ההתגלויות" שבמופעים מיוצרות באמצעות מגוון טריקים מעשה ידי אדם. ברוח דומה, בסוף המאה התשע-עשרה עלו גם כמה מופעי לעג, שחיקו את הופעת הרוחות במופעים הספיריטואליסטיים, והבהירו שגורם ההופעה הוא אנושי ולא פעילות מיסטית.¹⁵

בין הקוסמים חדורי המטרה, שביקשו "לנקות" את מופעי הקוסמות מן ההסברים העל-טבעיים, היו לפחות ארבעה קוסמים מפורסמים, שהשפיעו רבות על הקולנוע המוקדם: הראשון שבהם היה אריך וייס (Weisz), שנודע בתור קוסם ואמן בריחה תחת השם "הארי הודיני" (Houdini).¹⁶ הודיני השקיע מרץ, זמן ועבודה בחשיפת מתחזים, שהציגו עצמם מדוימים. בכריטינה ג'ון נוויל מסקלין (Maskelyne) ואלפרד קוק (Cooke) התפרסמו לראשונה כאשר יצרו מופע חיקוי למופע ספיריטואליסטי מפורסם. הצלחתו של מופע זה היא שאפשרה לצמד לשלב סרטים במופע הקוסמות שלהם בעת שהופיעו באולם המצרי בפקידילי, לונדון, אשר היה אחד המקומות הראשונים בעולם שהציגו בקביעות סרטים.¹⁷ עוד קוסם שביקש לחשוף שמופעי הרוחות הם הונאה היה מלייס, שאף ייחד סרטים מספר לספיריטואליזם. בין הסרטים ששרדו אפשר למצוא את אברהקדברה ספירטואליזם (*Spiritisme abracadabrant*) מ-1900, ואת הדיוקן הספיריטואליסטי (*Le portrait spirituel*) מ-1903. בתחילת הסרט האחרון מלייס מופיע כשהוא מחזיק צמד פוסטרים המספרים כיצד הושג הצילום באמצעות אפקט של דיזולב (*Dissolve*); מעבר הדרגתי בין תמונות נבדלות, שנוצר בעריכה). כך, מלייס חשף שהגורם לתופעה העל-טבעית אינו פעילות של רוחות, אלא אפקט קולנועי. ואולם, אף על פי שקוסמים קולנוענים כדוגמת מלייס יצאו נגד המופעים של התנועה הספיריטואליסטית, שבהם הציגו אנשי התנועה "התגלות" של רוחות או עדויות לפעילותן, הם הושפעו עמוקות מן הצורה של מופעי הרוחות הספיריטואליסטיים.¹⁸

אפשר ללמוד על מידת השפעתה של האיקונוגרפיה הספיריטואליסטית על סרטי הרוחות גם מן הדמיון הרב בין סרטו של מלייס אברהקדברה ספיריטואליזם לבין סרטים אחרים שיצר מלייס שלא עסקו בספיריטואליזם, אלא ברוחות רפאים. אברהקדברה ספיריטואליזם מציג אדם שבכניסתו לחדר מבקש לפשוט את מעילו, להסיר את הכובע שלראשו ולהניח את המטרייה שבידו, אלא ששלושת החפצים הללו מורדים בו: המטרייה מעופפת ונעלמת, הכובע והמעיל שבים ומופיעים לגופו אף על פי שנפשטו ונורקו מכבר, וכך שוב ושוב, עשרות פעמים. החפצים הסוררים, שאינם מאפשרים לגיבור להתפשט וללבוש

¹⁵ על היציאה של קוסמים נגד התנועה הספיריטואליסטית ועל הקשר של הופעות הקוסמים לראשית הקולנוע ראו: Matthew Solomon, "The Anti-Spiritualist Medium: Stage Magic and the Beginnings of Cinema," in *Disappearing Tricks: Silent Film, Houdini and the New Magic of the Twentieth Century*, (Urbana: University of Illinois Press, 2010), 11-27.

¹⁶ הודיני היה לא רק קוסם ואמן בריחה מפורסם, אלא הוא גם יצר וכיכב בכמה סרטים, ובהם *המשחק האיום* (*The Grim Game*) משנת 1919 ואי האימה (*Terror Island*) משנת 1920.

¹⁷ Gunning, "Phantom Images and Modern Manifestations," 61-62.

¹⁸ גאנינג במאמרו הנזכר לעיל הדגים כיצד מסקלין, הודיני ומלייס עיצבו מחדש הופעות של ספיריטואליסטים, ושילבו אותם במופעם. ראו בעיקר עמודים 61-62.

פיג'מה או כותונת ליל, הופיעו גם בסרט קודם של מליים מאותה השנה התערטלות בלתי אפשרית (Le déshabillage impossible) מ-1900 ובסרט הפונדק המכושף (L'auberge ensorcelée), שיצא לאקרנים שלוש שנים מוקדם יותר בשנת 1897.

שני הסרטים הללו אינם מאזכרים במפורש את המופעים הספיריטואליסטיים, אך מהלכם דומה מאוד לסרט אברהקדברה ספירטואליזם: הסרטים מראים בגדים שחוזרים ומופיעים לגופו של אדם שפושט אותם שוב ושוב בשעה שהוא מתכוון ללכת לישון. כך, למרות ההתנגדות של מליים ושל חלוצי קולנוע אחרים למופעים של התנועה הספירטואליסטית אפשר לראות שהאיקונוגרפיה של המופעים של התנועה הספירטואליסטית השפיעה על סוגת סרטי רוחות הרפאים. השיח שסבב סביב צילומי הרוחות והניסיון להפריך את הטענות שהם מספקים עדות להתגלות הובילו לדיון ער במדיום המתווך ובמכשיריו, שיכולים ליצור רושם מוטעה שהתרחשה תופעה על-טבעית.

כפילים, חרדות, רוחות רפאים ותרבות וירטואלית

בסרטי רוחות הרפאים סדרי העולם המפרידים בין החי לבין הדומם מופרים שיטתית, והחפצים, לא רק שאינם דוממים עוד, אלא בכוחם אף להיעלם ולהופיע יש מאין. החמקמקות של קטגוריית הנוכחות מופיעה גם בסרטו השני של מליים, שהוזכר לעיל, המגיב מפורשות לספירטואליזם – הדיוקן הספירטואליסטי. בסרט זה מתואר צלם ספירטואליסט, ההופך אישה חיה לדיוקן דומם ואחר כך משיב אותה לחיים מן התמונה. מהלך זה שב והופיע בסרטי טריקים רבים מן התקופה.¹⁹ היסטוריון הקולנוע טום גאנינג (Gunning) סבור שסרט זה הוא אלגוריה עקרונית לכוחו האלבייתי של הצילום ולאופי הרפאים המצוי בו.²⁰ גאנינג עוד אמר שהמצאת הצילום ערערה את הייחוד של אנשים ושל אובייקטים, כאשר היא יצרה יקום מקביל של כפילים. באשר לצילומי הרוחות של המאה התשע-עשרה וסרטי הטריקים שעסקו ברוחות רפאים, בעל-טבעי ובמסתורי, גאנינג מבין שהם ביטוי לחרדה שעורר הצילום, יוצר הכפילים, בבני התקופה.²¹

¹⁹. למשל, מופע זה מתרחש בסרט הציור המכושף (The Enchanted Drawing), סטיוארט בלקטון, 1900, ובו רואים צייר מסרטט על דף פרצוף, ולידו כוס יין ובקבוק. הצייר נוטל את הכוס ואת הבקבוק מן הדף, והם הופכים לחפצים תלת-ממדיים. הצייר לוגם, ואחר כך משקה גם את הפרצוף המצויר, והוא מגיב בחיור. גם בסרט יצירה אמנותית (Artistic Creation), רוברט פול, 1901, צייר מצייר אישה, והיא הופכת לממשית. בסרטים של מליים החלפה בין צילום או ציור לבין דמות מתרחשת פעמים רבות. ראו, למשל, את סרטו של מליים, פוסטרים בהילולה (Les Affiches en goguette), 1906, בו פוסטרים נייעורים לחיים, מבליים ומתקוטטים, ולבסוף משליכים חפצים גם על עוברי אורח. כאשר שוטרים מגיעים לרדוף אחריהם, הם מטנפים אותם בקמח ובמיני מזונות, ולבסוף, כשנראה שהשוטרים עומדים להיכנס לפוסטר, הפוסטר חוזר להיות פוסטר דו-ממדי, והשוטרים מפילים אותו ארצה.

²⁰. במסה על האלבייתי (תורגם בעבר ל"מאויים") ביקש זיגמונד פרויד (Freud) להתחקות אחר חוויה של שניות בין מוכר לזר, בין דוחה למושך. על פי פרויד, זוהי חוויה, שהמבנה הלשוני של הביטוי שלה בגרמנית (Unheimlich) מעיד על תוכנה, ובמידה מסוימת מעצב אותה. בתוך השדה הסמנטי של המילה הגרמנית יש שני חוגי דימויים, שאינם מנוגדים ובכל זאת זרים זה לזה – מחד גיסא: בית, מולדת, משפחה, מוכר, נוח, ומאידך גיסא: סוד, חבוי, מוצנע, חשאיות, מסתורין, הסתרה. האלבייתי קשור במוכר, שהיה לזר; בביתי, שהפך למקור לתחושת זרות מעיקה ומבהילה. פרויד מקשר את השניות ואת ההיפוך, כמו גם את חווית החרדה והחלחלה, לתוכן מודחק, שחזר והופיע. מאמרו של פרויד נכתב בתגובה למאמר הקצר "לעניין הפסיכולוגיה של האלבייתי", פרי עטו של הפסיכיאטר הגרמני ארנסט ינטש (Jentsch), שהתפרסם בשנת 1906. ינטש סבר שהתחושה האלבייתית עולה כאשר נפגשים עם יצורי כלאים, שממזגים בין הפכים, כמו חי ודומם, אנושי וחיתני, אנושי וטכנולוגי. המפגש עם הדימויים הללו מייצר אי-ודאות ואימה. בעקבות ינטש ודיונו בחשיפות הכפולות בסרט הסטודנט מפראג (Der Student von Prag), סטלאן רי, 1913, ייחד פרויד במסתו מקום לדימוי הכפיל ולחוויה של חזרה בלתי רצויה. הן דמותו של הכפיל והן החזרה הכפויה מוצגות במסה כמצבים המחזירים תכנים מודחקים אל התודעה. ראו: זיגמונד פרויד, האלבייתי: מבחר כתבים ח, תרגום: רות גינצבורג (תל אביב: רסלינג, 2012).

²¹. Gunning, "Phantom Images and Modern Manifestations," 45-71.

מדברים אלו עולה שסרטי הטריקים שבמרכזם רוחות רפאים מעבדים פן אחר של השינוי שחל בתקופה המודרנית בעקבות הופעתם של מכשירים חדשים, כמו הצילום והפונוגרף. הצילום והפונוגרף אפשרו לקולו או לצלמו של האדם להופיע בתיווכו של מדיום במקום מרוחק ממנו ואפילו לאחר מותו. ברוח דומה להטטו סרטי הטריקים עם גילומים של הופעה והיעלמות ועם המעבר בין נוכחות חיה לבין נוכחות כדימוי. בה בעת, סרטי רוחות הרפאים, העוסקים בדימויים המתעוררים לחיים, גם מדגישים את מרכזיותה של שאלת הנוכחות וההיעדר ביחס למנגנון הקולנועי כמנגנון המייצר דימויים ומנפיש אותם באמצעות תנועה.

במאמר שכתב גאנינג לאחר זמן הוא טען שיש קשר עמוק בין הפיגורה של רוח הרפאים לבין התרבות הווירטואלית המודרנית. רוחות הרפאים מבטאות באופן מתעתע את המתח בין נראות לבין אי־נראות, בין נוכחות לבין היעדר, בין חומריות לבין אי־חומריות. מתח זה מאפיין את התרבות הווירטואלית. הפונוגרף, למשל, רושם את קולו של האדם על תקליט ומייצר מזיגה ייחודית בין נוכחות קולו של האדם להיעדרות של גופו. הצילום רושם את העולם הנראה, ולמרות שהצילום נוצר בזכות נוכחות חומרית של האנשים או החפצים המצולמים, התוצר הסופי שלו נפרד מן המודל המצולם, ויכול להופיע גם בהיעדרו.

גאנינג ממשיך וטוען שרוח הרפאים מהווה מטאפורה לתרבות הווירטואלית המודרנית גם מסיבה אחרת. מכשירי ההקלטה, כמו הצילום והפונוגרף, יוצרים מערך זמנים מורכב כשהם מקליטים ומשמרים רגע, שיכול להישאר גם אחרי מותו של המופיע. רוח הרפאים מסמנת את נוכחות העבר בתוך ההווה, וכך היא לוכדת משהו ממערך הזמנים המורכב של מכשירי המדיה.²² גאנינג הנגיד את צילומי הרוחות ואת ההתייחסות לקולנוע בבחינת מדיה של רפאים לטענה האונטולוגית של אנדרה באזין (Bazin) בדבר הקולנוע: המטאפורה של רוח הרפאים מבליטה את נוכחותו של המדיום, ואילו הטענה האונטולוגית לזהות ההוויתית בין האובייקט המצולם ובין דמותו בצילום מדחיקה את נוכחותו של המדיום, של המתווך.²³ סרטי הטריקים, שהדימוי הופך בהם לאובייקט חי וחוזר חלילה, מבוססים על אותה זהות של הוויה בין האובייקט המצולם ובין דמותו בצילום. אבל במקום להדחיק את המדיום הם מנכיחים אותו ואת הפליאה ואת האימה, שעולה מן האפשרויות הטמונות במנגנון הקולנועי ומן האופן שהוא מתווך נוכחות.

בסרטי רוחות הרפאים חפצים דוממים נעים בלי שנראה מי או מה מניע אותם. כך למשל, כובע יכול לנוע בכוחות עצמו, לזוז ברחבי החדר, להופיע לראשו של הגיבור או להיעלם בלי שנראה מה גרם לו לזוז. לכן, בעת הצפייה מתבקש לתהות לא רק על עלילת הסרט, אלא גם על האופן שבו הדימוי נוצר. היסטוריון הקולנוע והאנימציה דונאלד קרפטון (Crafton) כותב בהקשר הזה שסצנת הארוחה בסרט הטריקים המלון רדוף הרוחות (*The Haunted Hotel*) מ־1907²⁴ מזמנת בחינה רפלקסיבית של המנגנון הקולנועי שיצר אותה. סצנה זו מציגה קפה שנמזג בלי שיהיה איש שימזוג אותו, וסכין הפורס לחם עצמאית בלי שנראה איש או דבר שיתפעל אותו. קרפטון עוד מוסיף כי משום שקטעי האנימציה ארוכים, לצופה נותר זמן להרהר לא רק במתרחש בעלילה, אלא גם באופן שבו הדימוי נוצר.²⁵ סרטי הטריקים מתאפיינים גם בריבוי של חזרות: היעלמות והופעה; הופעה והיעלמות חוזרים שוב ושוב במהלך הסרטים. ריבוי החזרות מייצר הזדמנויות חוזרות ונשנות להתרכז ולנסות לפענח כיצד הדבר נעשה, ואם אין מגיעים לתשובה, לפחות

22. Tom Gunning, "To Scan a Ghost: The Ontology of Mediated Vision," *Grey Room* 26 (2007): 99.

23. Ibid., 100. הטענה האונטולוגית, שאליה גאנינג מגיב, מופיעה אצל: אנדרה באזין, "הוויית של הדמות המצולמת", בתוך *עולם בדים*, עריכה: הלגה קלר (תל אביב: ספריית אופקים עם עובד, 1975), 249–255.

24. סטיוארט בלקטון ואלברט סמיח', ארה"ב.

25. Donald Crafton, *Before Mickey: The Animated Film 1898-1928* (Cambridge, MA: MIT Press, 1982), 16.

מגיעים למודעות שיש כאן מעשה טריק אותו מאפשרת הטכנולוגיה. הקהל נעשה מודע שסרטי הטריקים מבוססים על ניצול היכולות של המנגנון הקולנועי ובאפשרויות הגלומות בעריכה, כמו החלפות, ג'אמפ קאט (Jump cut)²⁶ והקרנה לאחור. בשל אפיונים אלו סרטי הטריקים בכלל ורוחות הרפאים בפרט מזמנים מבט על אופן פעולתו של הראינוע.

פריים מתוך הסרט המלון
רדוף הרוחות, סטיוארט
בלקטון ואלברט סמית',
ארה"ב, 1907.



כמו כן אפשר ללמוד שהסרטים הנדונים מעלים תהיות על אודות אופן פעולתו של המנגנון הקולנועי גם מן התגובות שהתעוררו בשנת 1907 לנוכח הקרנת הסרט המלון רדוף הרוחות. הסרט עוקב אחר אורח שמגיע ללון בחדר המתברר שהוא רדוף רוחות. קרפטון כותב שבעקבות הצלחת הסרט בצרפת נוצר גל של כתיבה עיתונאית, שמטרתו לחשוף לקהל הרחב את האופן שבו הסרט נעשה ולהסביר את טכניקת ההפעלה של האנימציה,²⁷ והיא של Stop Motion.²⁸ היא עומדת גם בבסיס הטכניקה של הצילום הקולנועי: צילום תמונות יחידות, הנבדלות במעט זו מזו, והקרנה רצופה שלהן, שיוצרת את אשליית התנועה. על כן, כשסרטים אלו מעוררים שאלות על אופן הפעולה של הראינוע, הם מזמנים תשומת לב לאלמנטים המאיימים במנגנון הקולנועי עצמו: האופן שבו הקולנוע מפיח רוח חיים בתמונות דוממות, ויוצר מצב של אי־ודאות בין החיים לבין המוות, בין הנע לבין הדומם וגם על האופן שבו המנגנון הבסיסי שלו, כמו אשליית הפקת התנועה, נותר סמוי מעינינו.

סרטי רוחות הרפאים הם רפלקסיביים במיוחד, ולא רק בגלל תכונות הרפאים של המדיום עצמו או בשל האופן שבו הקולנוע מטפל ביחסי נוכחות והיעדר. שלא כמו סרטי טריקים אחרים, שבהם הפעולה מיוחסת לקוסם או לשד, בסרטי רוחות הרפאים ההסבר לפעולות מופיע רק אחרי התרחשותה של התנועה המסתורית. למשל, בסרט הארוחה הפנטסטית (*Le Repas fantastique*) מ־1900 עוד לפני שמופיעה רוח הרפאים עצמה כבר סבלו בני המשפחה המסובים אל השולחן מנחת זרועה. הם התכוונו להתיישב, ונפלו אפיים ארצה כאשר נעתקו הכיסאות ממקומם והופיעו על גבי השולחן. אב המשפחה כבר הופתע כאשר

26. זו היא טכניקת עריכה קופצנית, שבה שוט רציף נחתך באמצע התנועה לחלק אחר של התנועה מאותו רצף צילומי, ויוצר מעבר לא המשכי.

27. Crafton, *Before Mickey: The Animated Film 1898-1928*, 191.

28. Stop motion הוא טכניקת אנימציה, אשר מאפשרת ליצור אשליה, שבה נראה כי אובייקט פיזי נע בכוחות עצמו. סצנות של אנימציה כזו מצולמות על פי רוב על ידי מצלמת סטילס, אשר מצלמת בכל פעם תמונה יחידה. בין כל תמונה מזיזים את האובייקט ידנית. כאשר מקרינים את תמונות הסטילס ברצף, נוצרת אשליה של תנועה.

פריים מתוך ארוחה
פנטסטית, ז'ורז' מלייס,
צרפת, 1900.



הפכה הקערית שבידיו לקערת מרק ענקית, והשתומם כשבמקום מרק או תבשיל הוא שלה מתוכה דווקא מגפיים. כשהוא קרא בועם למשרתת שתחליף את המנה, האב, כמו צופי הסרט, לא יכול לדעת מה בדיוק רודף את יושבי השולחן, והניח שהאחראית לתעלולים היא בכלל עוזרת הבית. אפילו כשקפץ השולחן ממקום למקום, נעלם והופיע מחדש במקום אחר, טרם התגלה מה גרם לתנועה המפליאה. רק אחרי כמה פעולות מטרידות ומסתוריות מופיעה לנגד בני המשפחה ולעיני הצופים רוח הרפאים. הסבר זה, שניתן מאוחר, דורש מן הצופים לתהות כל הסרט מהו מקור התנועה ואיך היא נוצרה. ההסבר העלילתי המאוחר לתנועת החפצים מעורר בקרב הצופים את השאלה כיצד התרחשו האירועים, ומכאן מתעוררת גם רפלקסיביות על אופן פעולת הסרט. לכן, הרוח עשויה להיתפס כמטפורה למנגנון הקולנועי ולאופן שבו הוא יכול להתל בצופים.

שלא כמו סיאנסים או מופעי רוחות אחרים, רוחות הרפאים ברבים מהסרטים אינן מופיעות בסביבה שמזמנת אותן ומכוונת אליהן, אלא דווקא בסביבה יומיומית רגילה ובנאלית (ארוחה משפחתית, פרישה לשינה וכדומה). דווקא חפצים מצויים, שכיחים ויומיומיים מתגלים כמורדים סרבניים ועיקשים. עניין זה מורה על עוד מאפיין ייחודי של קבוצת סרטי רוחות הרפאים ביחס לסרטי הטריקים האחרים: מרבית סרטי הטריקים שעוסקים בקוסם או ביצורים מיתולוגיים דוגמת שד או שטן מלווים בתפאורה פנטסטית או מיתית, ואילו מרבית סרטי רוחות הרפאים מוצגים בסביבות יומיומיות, כמו חדר השינה.²⁹ הבחירה בתפאורות פרוזאיות ולא פנטסטיות מלמדת כי לא רק שהסרטים מעבדים חוויות שקשורות בשינויים טכנולוגיים, אלא שהם עוסקים באופן שבו חדרו מכשירים אלו לחיי היומיום ושינו אותם.³⁰

²⁹. מובן שיש גם סרטים היוצאים מן הכלל ומקרי ביניים. למשל, הסרט האחוזה של השטן (*Le Manoir du diable*) של ז'ורז' מלייס משנת 1896 מציג שני אנשים שנקלעו לטירה רדופה, ובה נעלמים חפצים כמו ספסל, ומופיעים במקום אחר. בסרט זה התפאורה מצוירת ומתארת מעין טירה בדיונית. אפשר לטעון כי זהו סרט יוצא מן הכלל, משום שהתפאורה בו אגדתית, אך במובנים אחרים הוא דווקא מוכיח את הכלל, מכיוון שבתחילת הסרט אנו רואים את אשמדאי בטיירה, וכל הפעולות מיוחסות אליו. על כן אף שהוא גם מעורר רוחות שרודפות אותם, זהו עדיין סרט טריקים, שבמרכזו עומד שטן ולא רוחות רפאים.

³⁰. Chanan, *The Dream That Kicks*, 173.



דוגמאות לחפאורות פנטסטיות – פריימיים מתוך הסרט ממלכת הפיות (*Le Royaume des Fées*), ז'ורז' מלייס, צרפת, 1903.

בשנים 1907–1908 הלך והתמעט מספר סרטי הטריקים שעלילתם מסבירה את תנועתם העצמאית של החפצים באמצעות רוחות רפאים, וחלה עלייה במספר הסרטים שזוקפים את אותה התנועה למכשירים חשמליים חדישים.³¹ מפתה לראות במהלך זה מעבר מהסבר מיסטי להסבר מדעי יותר, ובו המכשירים החדשים מגויסים להבהרת הפעולה המאגית. אלא שכפי שמייד נראה, הדמיון האדיר בין הסרטים מלמד שהמכשירים החדשים אינם מגרשים את צללי הרפאים, אלא בולעים אותם ואת אופיים הרודף והמאיים.

מקסם החשמל

סרטי "החשמל", העוסקים במכונות ובחידושי המדע, התחילו בתור סרטי טריקים, אבל עד מהרה פסקו מלהיות סרטים עצמאיים ושובצו בתור סצנות בהקשר עלילתי כולל. על כן, זוהי קבוצה מובחנת פחות מסרטי רוחות הרפאים. בד בבד לירידת הפופולריות של סרטי טריקים קצרים ב־1910 בקירוב התרחש תהליך של שינוי בפורמט ההצגה המקובל בקולנוע: התוכנית, המורכבת ממגוון סרטים קצרים, התחלפה בתצוגה של סרט מרכזי ארוך. פורמט חדש זה דחק בהדרגה את סרטי החשמל כסרטי טריקים עצמאיים, שהתגלגלו מעתה לסצנות ששולבו בתוך סרטי סלפסטיק ארוכים. העיסוק במנגנונים מכניים וחשמליים שיוצאים מכלל שליטה, מתפוצצים או נהרסים אופייני לסוגת הסלפסטיק. הסצנות מסרטי הסלפסטיק שעוסקות בחשמל וממשיכות את סרטי הטריקים מציגות לא רק קדחת מכונות, אלא גם את המהלך שהיה אופייני למרבית סרטי הטריקים של החשמל, ובו תחילה המכונות משרתות את בני האדם על כל גחמותיהם, ובהמשך הן יוצאות מכלל שליטה ומתעללות במי שהם שירתו קודם. דוגמאות מאוחרות לסצנות מן הסוג הזה אפשר לראות בסרטו של באסטר קיטון (Keaton) *הבית החשמלי* (*The Electric House*) משנת 1922,³² במכונת ההסעדה בסרטו של

31. דוגמאות מייצגות לקבוצת סרטים זו, שבה ההסבר לתנועה קשור לחשמל או למנגנון מדעי, אפשר לראות בסרטים האלה: המלון החשמלי (*El hotel eléctrico*), סגדו דה-שומו, ספרד וצרפת, 1908; חשמל נוזלי (*Liquid Electricity*), סטיוארט בלקטון, ארה"ב, 1908; עוד כיף עם חשמל נוזלי (*More Fun with Liquid Electricity*), סטיוארט בלקטון, ארה"ב, 1908; צילום חשמלי מרחוק (*La Photographie électrique à distance*), ז'ורז' מלייס, צרפת, 1908; הגנב הבלתי נראה (*Le voleur invisible*), סגדו דה-שומו, צרפת, 1909; התאטרון החשמלי של בוב (*Le théâtre électrique de Bob*), סגדו דה-שומו, צרפת, 1909.

32. עלילת הסרט *הבית החשמלי* (באסטר קיטון, 1922) עוקבת אחר בוטניקאי, שבטקס קבלת החוזה שלו מחליף בטעות תעודות עם טכנאי חשמלאי מוסמך. בגלל טעות זו הוא מקבל עבודה בתור חשמלאי, ובעזרת ספר הוראות הוא מתקין בית חשמלי עתידני. התקנת הבית מצליחה מעל לכל ציפייה, וכשהבוטניקאי הצעיר מראה את הבית לפטרונו, הכלים שוטפים את עצמם ללא כל עזרה, הכיסאות מתמסרים לישיבנים בלי שיהיה צורך להזיז אותם, והספרים מושיטים את עצמם לקוראים

צ'רלס בווארס (Bowers) הוא עשה כמיטב יכולתו (*He Done His Best*) משנת 1926 ובסצנת מכונת ההאכלה המפורסמת מסרטו של צ'רלי צ'פלין (Chaplin) זמנים מודרניים (*Modern Times*) משנת 1936.³³

ישנו דמיון ניכר בין סרטי הטריקים שבמרכזם רוחות רפאים לבין סרטי החשמל, שעוסקים בהמצאות מדעיות ובמנגנונים חשמליים. על פניו, בסרטי הרוחות המוקדמים התנועה העצמאית של החפצים מיוחסת לרוחות רפאים, ובסרטים המאוחרים היא מיוחסת למנגנונים חשמליים. אלא שבשני סוגי הסרטים השיא מגיע בסצנה כאוטית, ובה חפצים בוגדים בתפקידם בתור מכשירים, קמים על בני האדם ומתעמרים בהם. סרטי החשמל מציגים על פי רוב מלון או בית, שהחפצים בו מניעים את עצמם ומשרתים את האנשים באופן מעורר התפעלות, עד אשר משהו משתבש, והחלל נוקם במי שמאכלס אותו. מאותו הרגע המצב בסרטים הללו חוזר על מה שהתרחש בסרטי רוחות הרפאים – החפצים מתקילים את האורחים, כיסאות נשמטים, וישבנים נחבטים. שני סוגי הסרטים מציירים עולם, שבו הופרו חוקי הפעולה המוכרים הפרה אכזרית, וחפצים דוממים יכולים לנוע. העיסוק בתנועה העצמאית של החפצים מעלה שאלות רפלקסיביות על המדיום בבחינת מנגנון המחיה תמונות דוממות.

המורשת שממנה ינקו סרטי רוחות הרפאים יכולה לסייע בהבנת הדמיון בין סרטי רוחות הרפאים לבין סרטי החשמל, המסבירים את תנועת החפצים באמצעות פעילותם של מכשירים והמצאות חדשות. סרטי רוחות הרפאים הושפעו, כאמור, בין השאר מהצגות שמרתן חשיפת המנגנון האנושי, העומד מאחורי המופעים הספירטואליסטיים מבוססי הטריקים, האשליות האופטיות והמכשירים החדישים. סרטים אלו הולידו מבט רפלקסיבי על אופן הפקת הסרטים ועל אופני הפעולה של המנגנון הקולנועי. שלל המאפיינים שעלו מן הדיון בסרטי הרוחות מלמדים שסרטים אלו מעבדים עיבוד הומוריסטי את הקשיים שהתעוררו עם חדירתם של מכשירי התקשורת החדשים לחיי היומיום. התפאורות הפרוזאיות, העיסוק החוזר בהופעה וההיעלמות, נוכחות והיעדר והפיגורה של רוח הרפאים שהוצבה במרכזם, אשר לטענת גאנינג קשורה לחמקמקות ולאימה של הווירטואלי במדיה המודרנית – כל אלו מלמדים שסרטי רוחות הרפאים מבטאים התמודדות עם המדיות החדשות של התקשורת. המעבר לעיסוק במנגנונים חשמליים הוא שינוי, החושף ומדגיש תכנים שהופיעו במרומז ובמובלע גם בסרטי הרוחות: הסרטים עוסקים בחוויית השינוי של העולם החומרי, המקיף את האדם בתקופה זו, ובהתמודדות עם השינויים הטכנולוגיים שהתרחשו בו.

לכאורה נדמה שהמעבר מסרטי הרפאים לסרטי החשמל הוא מעבר מן הנסתר אל הגלוי, מן ההסבר הפלאי והסתום אל ההסבר המדעי והרציונלי. אך המעבר אינו חד-כיווני, והסרטים שומרים גם על תת-הזרם של המסתורין, וצובעים את המכשירים החשמליים בגוון מאגי. לדוגמה, נדמה שסרטו של מלייס צילום חשמלי מרחוק (*La Photographie électrique à distance*) משנת 1908 מזמין אותנו אל מאחורי הקלעים של מופע להטוטים, ומאפשר לנו לראות כיצד הוא נוצר באמצעות מכשירים טכנולוגיים. אך למעשה הזמנה זו מתבררת דרך אחרת לשמור על הסוד: הסרט מתרחש בסדנה של צלם, המוקף מנגנונים של מכונה מורכבת.

הסקרנים. אחרי סדרת הדגמות יוצאת מן הכלל המכשירים מתחילים להתנכל ליושבי הבית, לדחוף ולהתקיל. בהמשך הסרט מתברר כי למעשה החשמלאי, שלקח לו הגיבור את התעודה, נוקם בו ומקלקל את בקרי המנגנונים, שיוצאים לגמרי משליטה. ³³ גם סצנת מכונת ההאכלה מסרטו של צ'פלין עוקבת אחר אותו מבנה עלילתי של סרטי החשמל. בתחילת הסצנה המכונה צופה מראש את כל צרכיו (כולל ניגוב שפתיו משפריץ מרק), ובהמשך הסרט היא יוצאת משליטה ומתעמרת בו, ממשיכה לפעול גם כשהטכנאים עושים כל מאמץ להפסיקה. ההתמקדות בסצנת הארוחה ממשיכה מהלך חוזר עוד מסרטי רוחות הרפאים, שיוחדו בהם סצנות מפתח לכלי אוכל ולמזונות שמניעים את עצמם. דוגמאות לכך אפשר לראות, למשל, בסרטים המלון רדוף הרוחות והבית רדוף הרוחות. שלא כמו הסרטים המוקדמים, בסרטו של צ'פלין מלכתחילה המכונה אינה מוצגת בבחינת פלא, שיפתור את הבעיות, ואפילו היעילות שמובטחת מוצגת אמצעי לדיכוי העובדים.

הצלם ועוזריו מדגימים את יכולותיהם של המכשירים החדשים לזוג לקוחות פוטנציאליים. בתחילה הצלם מציב על כיסא ציור ממוסגר של שלוש הגרציות הרומיות, שבעזרת המכונות החדשות מוקרן על מסך שחור ענק. הדימוי המוקרן הגדול של שלוש הגרציות ניעור לחיים ונעלם. אחר כך מגיעה לסטודיו מודליסטית, העוטה תוגה יוונית. גם דמותה המוקרנת מקבלת חיים משלה, מתנועעת עצמאית ומנופפת בזרועה. ואילו המודליסטית שלצידה נראית קטנה בהרבה (בדומה לדיוקן שלוש הגרציות), ונותרת קפואה במקומה. כשמגיע תורם של זוג הלקוחות להצטלם, המכשיר מתפקד כמעין רנטגן לנשמה, וחושף יותר משנראה לעין: ראשה של הפטרונית המצולמת מופיע לפתע בענק, עיניה משתוללות, מתגלגלות כמטורללות, ופיה כמעט נטול שיניים.

פריים מתוך צילום חשמלי
מרחוק, ז'ורז' מלייס,
צרפת, 1908.



גם הקרנת דימויו של הפטרון מגלה דברים שהעין אינה משיגה: על המסך הגדול אין מופיע ראשו, אלא דמות ראש של אוטומטון דמוי קוף, ששיער השיבה שלו נושא קרבה מטרידה לשערו של האדון. למראה ההקרנה הלקוח הזועם מנסה להרוס את המכונה. הוא מתחשמל, שערו סומר, והוא רץ מוכה והמום ברחבי החדר. בגדיה של הפטרונית מתגלים בלתי עמידים כשקרבת יתר למכונה מותירה אותה בתחתונית בלבד.

פריים מתוך צילום חשמלי
מרחוק, ז'ורז' מלייס,
צרפת, 1908.



ההסבר העלילתי להיעלמות המפתיעה של הבגדים, כמו גם לפעולתם העצמאית של הדימויים המוקרנים, נעוץ במכשירים העתידיים שנמצאים בסדנה. כמו הפטרונית, גם מגננוני המכונה מעורטלים מכל כיסוי, וגלגלי השיניים שלהם חשופים. עם זאת, החשיפה אינה מאפשרת לצופים להבין מה באמת מתרחש

מאחורי הקלעים, ואינה מסבירה כיצד עובד המנגנון הקולנועי המפיק את הטריק. מקורו של הקסם המיוחס למכשירים בסרטים הוא מעשה ידי אדם, ולמרות זאת הוא נותר נפלא מן הדעת.

תואם בין הגוף האנושי והמערך המכני

התבוננות בתמונת ובמהלך הסרטים יכולה לעזור לנו לאפיין את יחסם של הסרטים לטכנולוגיות החדשות ולהורות על עוד דברים מלבד החרדה מפני הטכנולוגיה החדשה. בלב סרטי הטריקים ובסוגת הסלפסטיק, שצמחה אחריהם, עומדת שאלת ההתאמה בין הגוף האנושי לבין המערך הכללי שסובב אותו, כשבעת הזאת הטכנולוגיות החדשות הן חלק בלתי נפרד ממערך זה. בסרטים שעוסקים במנגנונים חשמליים מהלך העלילה נע בין התאמה פלאית לאי-התאמה קטסטרופלית בין הדמויות לחפצים המקיפים אותם.

הפילוסוף ברנרד שטיגלר עסק בבחינה ביקורתית ופילוסופית של הטכנולוגיה, והורה על האופן שבו טכנולוגיה יוצרת מערכים שלמים וכוללים.³⁴ למשל, שורות אלו שאני כותבת עכשיו מוקלדות במחשב. פעולתו של המחשב תלויה ביכולת ההתאמה למערכת הזנת החשמל, והוא נטען באמצעות השקע הביתי. החשמל של הדירה תלוי בחשמל של הבניין, שתלוי בחשמל של העיר, שתלוי בתחנת הכוח, שתלויה בחומרי הגלם המובאים אליה להפקת חשמל, וכן הלאה. במידה מסוימת אפשר לטעון כי זהו מאפיין על-זמני של הטכניקה שבה האדם עושה שימוש. כך למשל אפשר לטעון שאפילו המחרשות הראשונות פעלו בתוך מערך כולל – כוח הגרירה שנדרש בשביל לחרוש התאפשר רק משום שהאדם אילף את השור. עם זאת, ישנה גם ייחודיות היסטורית, שהופכת את שאלת ההתאמה והמערך הכולל לבוערת בעיקר בתקופה שנעשו בה סרטים אלו.

עיון בדבריה של חוקרת הקולנוע קריסטין ויסל (Whissel) יוכל לסייע להבין ייחודיות זו. ויסל כתבה שמאפיין מזהה של הטכנולוגיות המודרניות היה האופן שבו הן גם תפקדו בתוך רשתות וגם הפיקו רשתות, מערכות שקישרו טכנולוגיות אינדיבידואליות למערך מתרחב ומשולב של מגוון טכנולוגיות לכדי דפוסי תלות הדדית.³⁵ גם אם כל טכנולוגיה פועלת ביחס למערך הקיים, הטכנולוגיות המודרניות מתאפיינות באופן מיוחד בפעולה בתוך רשת של תלות הדדית. סרטי החשמל וסרטי הסלפסטיק, שבאו בעקבותיהם, העלו שאלות על מידת ההתאמה בין חפצים ועל השיטתיות של העולם החומרי והתאמתו לגוף האנושי. תקופות של שינויים טכנולוגיים גדולים מתאפיינות באי-התאמה בין מערכי העולם החומרי, שמקצתם עוד שייכים לסדר הישן, ומקצתם לסדר החדש. סרטי הטריקים וסרט הסלפסטיק מעלים שוב ושוב שאלות על מידת ההתאמה בין חפצים ועל מידת השיטתיות של העולם החומרי והלימתו לגוף האנושי. הם עסקו בחוויה של שינוי טקטי וחושי של חווית העולם. הרפלקסיביות בסרטים, שבה דנתי לעיל, קושרת את מנגנון הסרט, את הראינוע, לשינויים האחרים העוברים על הגוף האנושי בתקופה זו.

³⁴ Bernard Stigler, *Technics and Time*, trans. Richard Beardsworth and George Collins (Stanford CA: Stanford University Press, 1998).

³⁵ Kristen Whissel, *Picturing American Modernity: Traffic, Technology, and the Silent Cinema* (Durham, Duke University Press Books, 2008), 9.

הצורך בשינה לעומת פעולת המכונה

בלב רבים מסרטי רוחות הרפאים, כמו גם בסרטי החשמל, שבה ועולה סצנה חוזרת – אורח, או אורחים, מגיעים לבית או לאכסניה, אך אינם מצליחים לנוח, משום שהחפצים מניעים את עצמם ומטרידים אותם. הטכנולוגיה החדשה בסרטים אלו עומדת מול הצורך של הגוף האנושי במנוחה. הניגוד בין הגוף האנושי, הזקוק לשינה, למנוחה ולהפסקות, לבין מכונות שלעולם אינן מפסיקות הוא שהעסיק את היסטוריון האמנות ג'ונתן קרארי (Crary) בספרו על הקפיטליזם המאוחר ומבנה הזמנים של 24/7. קרארי הדגיש את אי-ההתאמה בין תפיסת הזמן, הקשורה לייצור הקפיטליסטי, לבין הגוף האנושי. שלא כמו תפיסת הזמן הקפיטליסטית, הקשורה לייצור ולצריכה משך כל שעות היממה, הגוף האנושי זקוק להפסקות. לדבריו, הזמן הקפיטליסטי הוא זמן הומוגני, המשטח הבדלים כשהוא דורש פעולה מתמדת, אף על פי שהגוף האנושי זקוק לעצירות מחזוריות, לשינה ולמנוחה.³⁶

בספרו מאפיין קרארי את הקפיטליזם המאוחר בתור משטר גלובלי, המשרת שווקים שפועלים 24 שעות ביממה ללא לאות או האטה, ודורשים מבני האדם להתאים את עצמם אליהם. הוא אינו טוען שמדובר במבנה חדש לחלוטין, אלא במצב הקשור לתהליכי המודרניזציה, אשר עברו העצמה והסלמה מאז שנות התשעים של המאה העשרים.³⁷ הסרטים הנדונים ממפנה המאה העשרים יכולים לספק עדות מוקדמת לתהליך שמתאר קרארי. גיבורי הסרטים, המבקשים לנפוש ולנוח, מגלים שוב ושוב שסדינים אינם בגדר חפצים תמימים, ואפילו מיטות כבדות יכולות להיעלם בהרף עין. הסרטים למעשה מתארים עולם שבו ההתפתחות הטכנולוגית המהירה רודפת את הגוף האנושי בקצב בלתי אפשרי. במילים אחרות, הם מאירים את האופן שבו ההתפתחות הטכנולוגית, הקשורה בתהליכי מודרניזציה, לא רק משרתת את האדם ומבטיחה לו עתיד חדש, אלא עלולה גם לעמוד מול הצרכים הבסיסיים ביותר של הגוף האנושי.

אפילוג: רוחות רפאים מחוצפות אך בלתי מזיקות

הדמיון בין סרטי רוחות הרפאים לבין סרטי החשמל, שעסקו במגננטים חדשים, מלמד על הפחדים ועל החרדות שהתעוררו בראשית המאה העשרים ועניינם טכנולוגיה בלתי מרוסנת. אלא שאי אפשר לדון בספקטרליות המדיום ובחרדות הללו בלי להידרש לעוד אלמנט מרכזי בסרטים: מדובר בסרטים קומיים. חוקר הקולנוע ג'יימס מורגרט איתר את שורשיו של ז'אנר האימה הגותי בקולנוע בסרטי טריקים של מלייס. הוא ראה בסרט הטירה רדופת הרוחות תקדים למוטיבים חזותיים, שילוו את סרטי האימה הגותיים בעשורים העוקבים. מורגרט דן בהקשר הזה גם בסרטי טריקים אחרים שהוזכרו כאן, כמו הדוד ג'וש במלון הרוחות או הבית רדוף הרוחות, אלא שאפילו מורגרט מודה כי אף אחד מן הסרטים הללו לא ממש מזרה אימה.³⁸ רוחות הרפאים בסרטים הללו יותר משעשעות משהן מבעיתות. שלא כמו ז'אנר הגותי הקלאסי, שנועד לעורר חלחלה וביעותים, אלו אינם סרטי אימה. לינדה ויליאמס הגדירה את ז'אנר האימה בתור ז'אנר גופני, שהצלחתו נמדדת במידת החיקוי הגופני של הצופה את האימה הנראית על המסך.³⁹ שיאו של

³⁶ Jonahan Crary, *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep* (New York: Verso, 2013), 30-32.

³⁷ Ibid., 8.

³⁸ James Morgart, "Gothic Horror Film from the Haunted Castle (1896) to Psycho (1960)," in *The Gothic World*, ed. Glennis Byron and Dale Townshend (New York: Routledge, 2014), 377.

³⁹ Linda Williams, "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess," *Film Quarterly* 44:4 (1991): 3-5.

סרט האימה, על פי ויליאמס, אמור לפעול על גופו של הצופה, להביא אותו לזעקות אימה, לסמר שיער ולדופק מהיר. אלא שסרטי הטריקים הנדונים אינם מסמרי שיער, ואם הם מפעילים שרירים כלשהם אצל הצופה, אלו הם דווקא שרירי הסרעפת.

לעבר בסרטים הללו אין כל השלכות על ההווה. ניסיון העבר אינו יכול לעזור לדמויות להתמודד עם העולם החומרי, שכן החפצים מורדים בניסיון ומתנהגים באופן שאי אפשר לחזות אותו. נוסף על כך, לא משנה כמה גיבורי הסרטים נופלים, מוכים ונחבטים, הם שבים וקמים. באופן דומה, גם אם עשרות חבטות הלמו ברוחות הרפאים שבסרטים, בעקבות המכות לא הופיעו חברבורות, ואין השלכות של ממש לפעולות. למשל, בסרט הקפה המסתורי רוחות רודפות זוג מבוגר שמתיישב לאכול. הזוג נופל כשנעלם השולחן, ופוגש שוב את הרצפה כשנעלמים הכיסאות. כשמגיע המלצר האומלל הם מכלים בו את זעמם, עוטפים אותו במפת השולחן, שנעלם זה מכבר, ומפליאים בו מכות. הם חובטים בו בכיסאות, קופצים על גופו, ומרסקים כל חלק וחלק. על אף המכות האיומות לא רק שהמפה העוטפת את גופו כתכריך אינה מוכתמת, אלא שגם כשהוא נחלק מהם, הוא קם ללא פגע. העולם החומרי שהסרטים יוצרים הוא עולם שבו מכות אינן מותירות חותם, ואינן מייצרות היסטוריה הטבועה בחומר.

התבוננות בפיגורה של רוחות הרפאים בסרטים אלו מבירה שלא צללי העבר הם שמחשיכים את ההווה. אין מדובר ברוח האב, ששבה כדי לדרוש נקמת דם, תובעת להיזכר או לטהר את הממלכה מירושה לא מוסרית. רוחות הרפאים בסרטים הנדונים אינן מאופיינות בהיסטוריה. אם בדרך כלל רוח הרפאים היא סמל לנוכחות העבר בהווה, הרי רוחות הרפאים בסרטים הללו מלמדות בכלל על נוכחות העתיד בהווה, שכן הן קשורות לטכנולוגיות החדשות, שרודפות את בני האדם ומייצרות שינויים, שקשה להסתגל אליהם. הסרטים אומנם מנפישים את חרדות השינוי, אך הם עושים זאת בטון מבודד, שאינו שולל אמונה איתנה בשכלולי העתיד.

מתוך סרטי החשמל שנדונו במאמר זה צמחו סרטים, ובהם דגמים נחשוניים למה שמכונה היום "בית חכם". למשל, סרטו של באסטר קיטון משנת 1922 הבית החשמלי מציג בית משוכלל, ובו הכיסאות מתמסרים לישבנים בלי שיהיה צורך להזיז אותם. הכלים מוגשים לשולחן הסעודה ללא מגע יד אדם, והכדורים בשולחן הביליארד מסתדרים בעצמם, ערוכים למשחק. גם בקולנוע שנוצר במפנה המאה העשרים ואחת אפשר למצוא סרטים שבמרכזם בתים חכמים. מעניין לציין שגם בסרטים מן העשורים האחרונים שמציגים בתים חכמים עלילות הסרטים נוטות להנפיש מהלך דומה: בתחילה הטכנולוגיה עונה על כל צורכי האדם בצורה מופלאה, ובהמשך היא משתבשת ומתחילה להתעמר בבאי הבית.

כך למשל, בתחילת הסרט בית חכם⁴⁰ משנת 1999 מערכת ההפעלה החכמה של הבית עובדת נהדר: היא מכינה מילקשייק תות, מביאה את העיתון, ומעלימה כל לכלוך. בהמשך, לאחר שהמערכת מקבלת זהות של אם רודנית, היא יוצאת משליטה, לוכדת את בני המשפחה ורודפת אותם. מהלך דומה חוזר גם בפרק של משפחת סימפסון⁴¹ ובו מארג', אם המשפחה, מתפתה להתקין בית חכם לאחר שסוכן המכירות הממוחשב מבטיח לה שהמוצר ישחרר אותה ממטלות הבית. בתחילה כל בני המשפחה מתפעלים מן החידוש. הצרות

40. בית חכם (Smart House), לוואר בורטון, ארה"ב, 1999.

41. משפחת סימפסון (The Simpsons), "בית העץ של האימה XII" (Treehouse of Horror XII), עונה 13, פרק 1, שודר ב-6 בנובמבר 2001.

מתחילות כשהבית החכם מתאהב במארג', ומנסה להיפטר מבעלה הומר. גם בסדרה מר רובוט⁴² אפשר לזהות מאפיינים עלילתיים דומים כאשר ביתה המפואר של סוזן ג'ייקובס יוצא משליטה ומתנכל לה: האזעקה והתאורה משתוללות, המקרן והמקלחת מפעילים את עצמם, ודלת המוסך עולה ויורדת ללא כל סיבה נראית לעין. ג'ייקובס היא יועצת של תאגיד ענק, שבו גיבורי הסדרה נאבקים, ופריצת הסייבר לביתה היא שגורמת למחול השדים האלקטרוני.

הדגם העלילתי שזיהינו בסרטים מראשית הקולנוע, העובר מהצגת המותרות המתאפשרות בחסות הטכנולוגיה להנפשה של כל קלקול ופגם, ממשיך להופיע גם בסרטים מן העת האחרונה, והוא עודו מבטא פחדים וחששות מפני חידושים טכנולוגיים. גם הזיקה של המכשירים החדשים לרוחות רפאים עוד מופיעה בסרטים כתמה חוזרת. למשל, במרכז הסרטים זרע השד⁴³ והבית הזה רדוף רוחות⁴⁴ עומד בית חכם, שכוחותיו המדהימים נובעים לא רק מחידושי הטכנולוגיה, אלא גם מממלכת הרוחות. גם בסרט הבית החכם, שהוזכר לעיל, עולה זיקה בין הטכנולוגיה להעלאה באוב. השיבושים של הבית החכם מתחילים לאחר שגיבור הסרט, שהתייתם מאמו, מלמד את המערכת יותר על הצרכים של משפחתו בעקבות אובדן האם. הקלקולים מתרחשים מכיוון שמערכת ההפעלה מאמצת זהות של אם רודנית, ומתחילה לרדוף את יושבי הבית. הטכנולוגיות שעומדות במרכז סרטי הבית החכם העכשוויים נבדלות מאלו שראינו בסרטי הטריקים מראשית ימי הקולנוע, מכיוון שאת הטכנולוגיה המכנית של הסטנדרטיזציה מחליפות צורות נזילות ואורגניות, המותאמות התאמה אישית. גם החרדות והתקוות שנכרכות בהם הן אחרות. למרות כל ההבדלים נדמה שגם בסרטים מן העת האחרונה הזיקה אל רוחות הרפאים עודה משמשת כדי לאפיין את פלאי הטכנולוגיה כאפופי מסתורין.

42. מר רובוט (*Mr. Robot*), "tc.pt1-unm4sk_eps2.0", עונה 2, פרק 1, שודר ב-13 ביולי 2016.

43. זרע השד (*Demon Seed*), דונלד קאמל, ארה"ב, 1977.

44. הבית הזה רדוף רוחות (*This House Possessed*), ויליאם ויארד, ארה"ב, 1981.

קרינה אלכסנדרוף פנחס

בית הספר למדעי התרבות
אוניברסיטת תל אביב

"וניתר הלבב כנשור ונחרד מן הכאב שיצרו" – פואטיקה החרדה ביצירתם של מאני לייב וראשל ופרינסקי

בשנת 1980 הוציאה לאור המשוררת היהודייה ראשל ופרינסקי (ביידיש ראשל וועפרינסקי) אסופה ממכתביו של בן זוגה, אהובה, המשורר מאני לייב (שם העט של מנחם בראהינסקי). האסופה ראתה אור בהוצאת י.ל. פרץ בתל אביב, ואולם, חייהם המסקרנים של השניים התנהלו כחצי מאה מוקדם יותר, מעבר לאוקיינוס, בלואר איסט סייד בניו יורק. העיר ניו יורק בין שתי מלחמות עולם הייתה מרכז של תקווה לכמיליון וחצי מהגרים יהודים ממזרח אירופה שנהרו אל שעריה בכדי להגשים את הפנטזיה האמריקאית; להמשיך ולחבוק את זהותם היהודית בגאווה ולהנות מרוח החירות המאפשרת פרנסה ויצירה. במסגרת מציאות הניגודים שאפיינה את התושבים בבנייני המגורים המשותפים, הטנמנטס, אנוסים היו המהגרים לחוות צפיפות ודחק, עוני וחולי, ואולם, לצד אלו פרחו גם תרבות בתי הקפה, ערבי שירה וחגיגת מילייה ספרותי תוסס. כזה היה מרחב מערכת היחסים שנקמה בין המשורר מאני לייב לאהובתו, המשוררת ראשל ופרינסקי, משנטשו השניים את משפחותיהם האחרות. בחירתם המודעת ללכת אחר ציווי הלב והתשוקה כמו גם התמודדותם עם המחיר אותו גבתה בחירה זו, יצוקים אל שירתם ההופכת רוויה במוטיבים ומטאפורות של תשוקה ואהבה, פחד וחרדה. יצירתם של השניים מתמקדת, לעיתים באופן כמעט דיאלוגי, בהגשת אינטרפרטציות פואטיות לתחושותיהם ובתמלול הרגש המתעורר בדרך התלאות המשותפת.

מאמר זה בוחן כיצד נסיבות חיים וחוויות רגשיות מתורגמות לשירה, ובתוך כך הופכות לתיעוד מציאות אמיתית ומורכבת ברובד מדומיין. כתיבת שירה המתקיימת בתוך זוגיות העוברת תקופות של חולי, עוני ומחסור מאפשרת בחינה מחודשת של מקומו של רגש החרדה בתוך התמודדות יומיומית אותנטית ואמיתית ובדרך תרגומה ליצירה המשקפת את רוח התקופה.

לעיתים קרובות מגיעים רגעים כבדק שישורף
את הלב, המוטל מכורבל בתוכו בעצלות ובלי דעת:
בדומה לנחש החולה, השוכב מכורבל כמו פקעת.
וניתר הלבב כנשור ונחרד מן הכאב שיצורב,
ופצוע עדי תוך־תוכו, מתלבט הלבב במכאוב:
ממורא ומגיל האדם, כגחלת לוחשת בלהט.
ובזאת השעה הלשון נפלאות במילים היא מבעת,
המילים העולות מעצמן כשירת עוגבים שתערוף.¹

הקדמה

ב־1980 התפרסמה בהוצאת י.ל. פרץ בתל אביב אסופה ממכתביו של המשורר היהודי אמריקאי מאני לייב.² את אסופת המכתבים ערכה והוציאה לאור המשוררת היהודייה ראשל ופרינסקי, אשר בדומה למאני לייב, היגרה ממזרח אירופה לניו יורק בראשית המאה העשרים. השניים, ידועים פחות לקהל הקוראים הישראלי, ניהלו מערכת יחסים מעוררת סקרנות כחצי מאה לפני פרסום התכתובת המדוברת ביידיש, מעבר לאוקיינוס בעיר ניו יורק.

שנות העשרה של המאה העשרים, השנים בהן מחליטים מאני לייב וראשל למסד את אהבתם, לחיות וליצור יחד, מסמנות על ציר הזמן העולמי תקופה בה זימנה ההיסטוריה שרשרת אירועים יוצאי דופן בעולם כולו; מסין ועד רוסיה, ממקסיקו ועד הודו, רחשו מהפכות ומלחמות. בארצות הברית אחראית לאי־שקט "המלחמה הגדולה" (The Great War) שעתידיה לשנות את שמה לאחר זמן ל"מלחמת העולם הראשונה". החרדה, על כל גווניה ואפשרויות ייצוגה, תהפוך לבת לווייה נאמנה לשני האוהבים – חרדה לגורל משפחותיהם שפירקו בכדי להיות יחד, לבריאותם הרופפת בצל התקפות מחלת השחפת, חרדת הפרנסה והקיום ומעל לכל – חרדת היצירה. הרצון להמשיך ולכתוב שירה למרות הקורות אותם ובהשראתם.

1. מאני לייב, "ווערטער" ("מילים") בתוך שירים ובלדות/לידער און באלאדן, תרגום: שמשון מלצר (תל אביב: הוצאת י.ל. פרץ, 1963), 36.

* המאמר מבוסס על הרצאה קצרה שניתנה במסגרת סימפוזיון דוקטורנטים בנושא "גוף ומחלה בספרות ובתרבות המערבית" באוניברסיטת תל אביב, בעיצומה של מגפת הקורונה, יולי 2020.

‡ תרגומים המופיעים במאמר בהם לא מצוין אחרת נעשו על ידי מחברת המאמר.

2. מאני לייב, מאני לייב בריוו – 1918–1953 מאני לייב צו ראשל וועפרינסקי (תל אביב: הוצאת י.ל. פרץ, 1980).

מאמר זה מתחקה אחר מעשה יצירתם, הפואמות הרבות אותן חיברו, כל אחד ואחת בנפרד, ובדרך בה שזרו את תחושות החרדה ביצירתם הפואטית. בחירתם לקשור חייהם יחד הייתה השראה לשירה לירית נוקבת ומרשימה שנכתבה בצל הקשיים במגורים תחת קורת גג אחת, מחלות שתקפו את השניים, עול הפרנסה, עוצמת האהבה ותשוקת היצירה בכל תנאי. במאמר תיבחן סוגיית השפעתם של כל אלו על הלך רוחם של שני המשוררים וביטוייהם בכתיבתם. יצירתם מאפשרת לקוראים לא רק התרשמות ממצוינות חייהם המיוחדת, אלא גם הצצה אל עולם הרגש האינטימי שלהם; זה הנוגע באימה מפני העתיד לבוא. יצירתם של כל אחד ואחד בנפרד, כמו גם השיח המתנהל ביניהם ובחירתם זה בזו ולהפך, באים כולם לידי ביטוי בעבודתם הספרותית.

מערכות יחסים אינטימיות שנוהלו תחת גג אחד בין זוגות משוררים לא היו עניין נדיר במאה העשרים. בין השאר ניתן למנות את זלדה וסקוט פיצג'רלד, הנרי מילר ואנאס נין, הילדה דוליטל ועזרא פאונד, סילביה פלאט' וטד יוז ווירג'יניה וליאונרד וולף. כל הזוגות אופיינו בסערות רגשיות שסחפו לא רק את עצמם, כי אם גבו את מחירם מהסובבים אותם; ילדים ננטשו על ידי הוריהם, כמו במקרה של פרידה וויקלי שברחה עם מאהבה, הסופר ד.ה. לורנס, או הסופרת היהודייה אנז'יה יזרסקה שעזבה את ביתה היחידה עם בעלה. כמותם, עזב מאני לייב את אשתו וילדיהם וראשל ופרינסקי עצמה עזבה את בתה היחידה עם בעלה לטובת חיי אהבה ויצירה חופשיים יותר. ג'ון טייטל (Tytell) חוקר בספרו את סיפורם של חמישה זוגות יוצרים שבחרו לחיות יחד מתוך תשוקה פיזית עזה שנהפכה למנוע עוצמתי לא פחות גם ביצירתם.³ טייטל תולה את חירות האהבה והיצירה שנטלו רבים כל כך מבין היוצרים בסדרת רעיונות שהחלו להתפשט בשלהי המאה התשע-עשרה, אל תוך המאה העשרים. כך, לדוגמה, גל של נשים נייער בהשפעת דמויות הנשים בכתביה של הסופרת הצרפתייה ז'ורז' סאנד ובמחזותיו של הנריק איבסן לתור לעצמן אחר עצמאות חשיבה ואהבה חופשית. תקופה זו שימשה צומת בין חוקים נוקשים מן העבר לכוחו של דמיון מסעיר, בשורת עתיד חדש של מיניות ומערכות יחסים רגשיות סוערות שהנשים ביקשו להן. זוגות הכותבים היו מוכנים לשלם את המחיר שדרשה החברה ולעמוד במכשולים שהציבה בפניהם. העובדה כי פנו נגד מוסכמות קשוחות הביאה לסוג של שוויון שנבנה בחלק ממערכות היחסים הללו. על פי טייטל, מסגרות הזוגיות הללו שינו גם את תפיסת החברה באשר לתפקיד היוצר, עבודתו וחירות התנהלותו בחברה, בין שמדובר בגבר או בין שמדובר באישה.

מערכת היחסים אותה ניהלו ופרינסקי ומאני לייב דומה במטרתה וניהולה לקווים הכלליים אותם מסרטט טייטל, ואולם, התנהלותם הייתה גם יוצאת דופן, הן בקשר שנרקם בין השניים, שהיה עמוק מאוד ויציב, הן מבחינת אהבתם זה לזה והן מבחינת יצירתם. כך, למשל, דאגה ופרינסקי לאיסוף אחראי ומסור של עבודתו של מאני לייב מבלי לפגוע ביצירתה שלה עצמה ופרסומה. רבים מזוגות היוצרים האחרים סבלו מהפרעות נפשיות כאלו ואחרות, בעיות של התמכרות, אלימות או יצר הרס עצמי של בן/בת הזוג, מקרים שכיחים של פלגיאט ועוד; בחייהם המשותפים של ופרינסקי ומאני לייב תחושות החרדה והאומללות הן ששימשו מוטיב שהעייב על עתידם המשותף ועל האתגרים שעמדו בפני השניים. זהותם כמהגרים בארץ זרה, יוצרים בשפת אימם, מכוננת הרגשת זרות, תחושת תלישות המלווה את המהגרים ומולידה בהכרח את החשש מפני הצפוי להם. חוסר יכולתם לחזות מראש התפתחויות בקורות אותם מוביל לחשש תמידי בנוגע לדרך החיים ולתגובות הנדרשות מהם.

John Tytell, *Passionate Lives: D.H. Lawrence, F. Scott Fitzgerald, Henry Miller, Dylan Thomas, Sylvia Plath* – 3. *In Love* (New York: Carol Publishing Group, 1991), 12

בשנת 1953, שנת פטירתו של מאני לייב, התפרסם מחקרו של ז'אן פול סארטר בנושא חירותו של האדם.⁴ בכדי להסביר את מושג החרדה שואל סארטר את המשל אותו הגה סורן קירקגארד על אודות האיש העומד בראשו של צוק. קירקגארד מבדיל בין תחושת הפחד אל מול הסכנה המרחפת מעל ראשו של זה הנמצא בראש צוק, לבין רגש החרדה המתעורר בו. לעומת הפחד, החרדה הינה קשת הרגשות אל מול אינספור האפשרויות העוברות בראשו של האיש אותן הוא עלול להביא על עצמו. בשעה שהפחד תלוי ונמצא בכל מה שאמיתי ומציאותי, החרדה שאותה קושר סארטר לחירותו של אדם לבחור הוא עצמו את אותן בחירות שיהפכו את קיומו ואת חייו למשמעותיים ואולטימטיביים בעבורו, מביעה את הנמצא בכוחו של הדמיון: האפשרויות האינסופיות העומדות לרשותו של האדם החופשי לבחור במה שיתרחש בחייו.⁵ בין מציאות האירועים המתרחשים בחייהם של מאני לייב וראשל ופרינסקי לכשהשניים בוחרים את דרכם לבין מנעד הרגשות איתם הם מתמודדים מתקיימת כתיבת השירה כצלע שלישית, המגישה תרגום מילולי לתחושות החרדה בחווית חייהם המשותפת של השניים. עוצמות מציאות חייהם, רגשותיהם ואינספור האפשרויות העוללות להגיע אל סיפם, מתנקזים כולם לתמלול פואטי במילות שירתם.

מבוא היסטורי

בשלהי המאה התשע-עשרה גברו מאוד גלי ההגירה ממזרח אירופה, מגליציה ומרוסיה לאמריקה. כמה עשרות אלפים ביקשו לנתב את גורלם לארץ ישראל בהשראת התעוררות החזון הציוני, ואולם, מאות אלפים עשו דרכם לארצות הברית, למדינת הזהב, די גאלדענע מעדינע. ב-1910 נספרו בניו יורק מעט פחות מ-900,000 דוברי עברית ויידיש; על הצנזור האמריקאי נאסר לשאול בנוגע לדת ולאמונה מפאת צנעת הפרט ובשל כך נשאלו הנספרים בנוגע לשפת האם בה דיברו.⁶ ב-1914 חיבר החוקר הנרי שלמר (Chalmers) מאוניברסיטת קורנל דו"ח, שמטרתו הייתה להתחקות אחר מספרי היהודים שהגיעו, התיישבו ונפטרו בניו יורק. שלמר קובע כמעט במדויק כי בשנה זו חיו בעיר כ-1,330,000 יהודים. מבלי להיכנס לביקורת על אודות יחסו המפוקפק של שלמר לקהילה היהודית ומקומה בניו יורק, ניתן להסתמך על קביעתו בכדי להבין את ממדי הפופולריות הספרותית בקרב אנשיה. החיים בניו יורק לא היו קלים למהגרים היהודים. בנייני הטנמנטס (Tenements), אותם בנייני דירות צפופים בצידה המזרחי של העיר, שיכנו בדלות ובדחק משפחות שלא יכלו אלא לעסוק במלאכת כפיים שחורה וסבלו ממחנק, ממחלות ומעוני. המעבר למדינה החדשה, לתרבות הזרה והבלתי מובנת הביא את כולם, בהם אלו שכלל לא ידעו קרוא וכתוב, לרכוש את המיומנויות האלה ביידיש, שפת האם, כדי לנסות ולייצר גשר כלשהו למקורות מידע, להצליח ולהתחבר למציאות המתחדשת.⁷

לנוכח הכמיהה לעמוד על אופיים של החיים החדשים ולהתרגש מחוויות היומיום לא היה זה פלא שרבים כל כך מקרב המהגרים עסקו בכתיבה ולא סתם, אלא כתיבה פואטית רומנטית ויוקדת, אחדים מהם תחת שמות עט שונים כדי שלא יזוהו עם כתיבה פשוטה יותר בז'אנר השירה. ללא מסורת ספרותית איתנה להתרפק

4. Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness: A Phenomenological Essay on Ontology*, trans. and intro. Hazel E. Barnes (New York: Washington Square Press, 1992).

5. Ibid., 71.

6. Henry Chalmers, "The Number of Jews in New York City," *Publications of the American Statistical Association* 14 (1914): 68–75.

7. Irving Howe, *World of Our Fathers: The Journey of the East European Jews to America and the Life They Found and Made* (New York: NYU Press, 2005), 503.

עליה, הפכה התשוקה לביטוי מילותיו של האידאל הרומנטי לנחמה ולמנוע יצירה פורה.⁸ את תיאורה של הסצנה הספרותית היידית בניו יורק מאפיין אברהם נוברשטרן:

בשנים של מלחמת העולם הראשונה, הייתה אפוא ניו יורק לא רק לבירתה של העיתונות והתיאטרון בידיש, אלא גם לעיר שמשכה אליה את הריכוז המשמעותי ביותר בעולם של סופרי יידיש.⁹

לשם המחשה, במותו של שלום עליכם, הסופר הנודע, הגיעו אל ביתו בברונקס 100,000 איש ואישה כדי לנחם ולהתאבל על אובדנו. העיתון המוביל בידיש, פארווערטס, מכר כעשור לאחר ייסודו 72 אלף עותקים ביום ואילו בשנות מלחמת העולם הראשונה עלתה הפצתו למכירת 200,000 עותקים ביום.¹⁰ אף על פי שעובדות אלו מעידות על מידת הביקוש והיצירה, הן אינן חושפות את הקשיים שעמדו בפני היוצרים שיכלו לכתוב רק אחרי שסיימו את עמל יומם בסדנאות היזע, לצד קהל הקוראים שלהם. אל המשוררים הגברים הצטרפו נשים, שעסקו גם הן בכתביה ופרסמו את עבודתן בכתבי עת ובהוצאות ספרים, ותרמו תרומה משמעותית לכתביה המתגברת. בשנת 1922 כותב המשורר ואיש הספרות הרוסי פרץ מארקיש רשימה המתייחסת לביקורת הספרותית בתקופתו:

היה זמן ותקופות של ספרות נחתכו ברווחים של 40 עד 50 שנה. הן היו מודבקות בזו אחר זו כרפים של לוח, וככלות 40-50 שנה נתלש דף חדש. והנה הסופה תלשה את כל הלוח, את הקיר פרקה ללבנים, ובחשה את כל אסכולות הספרות והזרמים לאוניסון מתלהב אחד, לשיר פוליפוני גדול אחד.¹¹

ברוח המהפכה שאפיינה את רוסיה במפנה המאה העשרים קורא מארקיש להכיר בעובדה כי דור הסופרים והיוצרים בתקופתו אינם כפופים עוד להגדרתו של סגנון ושל זרם אחד דומיננטי וכי עליהם להכיר בהיווצרותו של השיר האחד הזה, ההרמוני והסוער, שיצרו הכול יחד. הפואטיקה החדשה אינה עוד חלק בהיסטוריה מסודרת ומקוטלגת כי אם ביטוי תזזיתי וחסר שקט ההופך למאפיין היחיד. קולו של מארקיש לא היה יחיד או יוצא דופן בעשורים הראשונים של המאה העשרים. באופן דומה הקורא לביקורת התיאורטית להפסיק ולקטלג את יצירות האמנות הכתובות לשבולונות ולזרמים, התבטאו גם אוסיפ מנדלשטאם, ולדימיר מיאקובסקי ואחרים, שהשתייכו לתור "שירת הכסף" ברוסיה, וכמותם האמינו בכך גם המשוררים היהודים שכתבו בידיש.¹² תהפוכות היסטוריות ואירועים יוצאי דופן, לא רק בעוצמתם אלא גם בתכיפות בה התרחשו, הפכו את העולם המערבי בתחילתה של המאה העשרים לסביבה משתנה כל העת בכלל ובתחום הספרותי בפרט. המשוררים והמשוררות שהיגרו לניו יורק ויצרו בה הביאו עימם אקלקטיות סגנונית ורעיונית שאינה ניתנת להגדרתה של מסגרת תיאורטית אחת כלשהי.

במאמרה של חוקרת הספרות ברברה מאן (Mann) המנתח את שירתה של אנה מרגולין, אחת ממשוררות היידיש המובילות בניו יורק בין מלחמות העולם, כותבת מאן כי שירתה של מרגולין הינה דוגמה מצוינת

8. Ibid.

9. אברהם נוברשטרן, כאן גר העם היהודי: ספרות יידיש בארה"ב (ירושלים: מאגנס, תשע"ה), 31.

10. אהוד מנור, "סוציאליזם שמרני? פארווערטס והקואליציה הפלוטוקרטית-רדיקלית, ניו יורק 1897-1917", עיונים בתקומת ישראל 12 (2002): 433.

11. פרץ מארקיש, "האסתטיקה של המאבק בשירה המודרנית (1922 קטעים)", בתוך מאניפסטים של מודרניזם, עורך: בנימין הרשב (ירושלים: כרמל, 2001), 169.

12. יעקב גלאשטיין, א. לילס ונ. מינקוב, "אינטרוספקטיביזם (1920)", בתוך מאניפסטים של מודרניזם, 26-96.

ל"אימאג'יזם יהודי". מאן ממשיכה ומסבירה כי בתקופה קצרת טווח זו אופיינה השירה גם במכלול סגנונות שונים, כגון האקמאיזם הרוסי והאקספרסיוניזם הגרמני.¹³ מאן מסבירה את ריבוי הסגנונות המאפיינים את התנועה המודרניסטית באמנות כתיבת השירה, בין השאר, ברצונם של יוצריה לעמוד על טיבו של הקשר בין המילה הכתובה לבין התמונה הנראית לעין ובעניין שגילו בחקר זהות האינדיבידואל אל מול זהותו של הקולקטיב, כל אלו בעידן של מהפכות וחוסר יציבות פוליטית ורעיונית.

זאת ועוד, המודרנה זימנה למשוררי היידיש חוויה חדשה של פלורליזם יצירתי – רוב משוררי היידיש הגיעו ממזרח אירופה ומרוסיה, מושפעים מיצירתם של משוררים בארצות אחרות אשר היו ברורות גדולתם ומידת האהדה שרחש להם ציבור הקוראים כבר בתקופתם. הכרזתו של מארקיש בדבר ניתוח כל מוסכמות הניתוח הספרותי יצאה גם נגד הזרם המודרני עצמו. בבחינת קולם של המהגרים היהודים לניו יורק עולים קולות חדשים שניסו להגדיר ולתאר את הז'אנר הספרותי במסגרתו יצרו. בתקופה שבין שתי מלחמות עולם משוררי היידיש מתחלקים לשתי קבוצות, הראשונה היא "די יונגע" (הצעירים) והשנייה, זו שבאה אחריה, "אין זיך" (האינטרוספקטיביסטים), אלו שהכריזו על עצמם כי הם:

[...] תופסים את העולם באופן אגוצנטרי לחלוטין, ומשום שאנו סבורים שזוהי דרך-
התפיסה הטבעית ביותר ועל כן האמיתית, האנושית ביותר, על כן אנו חושבים ששיר
של כל משורר חייב קודם כל להיות שירו שלו. במילים אחרות פירוש הדבר שהמשורר
ימסור בכל מקרה ומקרה את אשר הוא בעצמו רואה וכפי שהוא רואה.¹⁴

עם פרוץ מלחמת העולם השנייה והגעת הידיעות בדבר החורבן שהתרגש על יהודי אירופה השתנתה לחלוטין תפיסתם של המשוררים בדבר פניה של שירתם ומטרתה. כך, לדוגמה, שירתו של מאני לייב ששיקפה את סבלם של המהגרים, את קשיי היום יום, הפרנסה והיצירה הפכה לכוז המשקפת עמדה פוליטית רעיונית, אוניברסלית לאחר היוודע שואת יהדות אירופה. במידה מסוימת ניתן לטעון כי את המעבר מהאפיון האישי לזה החברתי עשתה ופרינסקי בספרה הביוגרפי בו היא נוקטת מהלך דומה, מספרת את סיפור אהבתם של שני משוררים ומניחה את הסיפור במסגרת תיעוד חייה של קבוצת המהגרים כולה, פותחת צוהר לדרך שבה חיו, חשבו וקידמו רעיונות שמבחינתם חייבים היו להיות מעורבים במהפכות כלשהי, אם לא פוליטית ברוסיה אזי פואטית בניו יורק. ספרה הפך להיות רומן תיעודי חשוב, מעבר לסיפור אהבה רומנטי.

בד בבד עם התמודדותם של הסופרים והמשוררים בידיש עם הצורך שבכינונה של מסורת ספרותית חדשה שתאגד את מורשתם של שלום יעקב אברמוביץ' (מנדלי מוכר ספרים) וי.ל. פרץ כאבות הספרות היידיש, ניסו טובי המבקרים להסביר את תופעת הכתיבה הנשית. במאמרו העוסק בנשים היוצרות בתרבות היידיש מביא נוברשטרן את תולדות מערכת היחסים והדינמיקה ששררה בין משוררות היידיש באמריקה לבין המבקרים והעורכים. שירתן של הנשים הופיעה במקביל לזו של הגברים, והציעה קול מגוון ולירי.¹⁵ התגובות אותן מציג נוברשטרן מעידות כי מנעד רשמי הביקורת נע בין התלהבות לנוכח מקוריות וייחודיות התופעה הפואטית לבין תגובות ציניות ומוגבלות שקראו להבין ששירתה של אישה לא יכולה להיות יותר מביטוי רגשי ואישי של מאבקה הפנימיים או הארוטיים.¹⁶

13. Barbara Mann, "Picturing the Poetry of Anna Margolin," *Modern Language Quarterly* 63 (2002): 502.

14. גלאשטיין, לילס, מינקוב, "אינטרוספקטיביזם (1920)", 179.

15. אברהם נוברשטרן, "הקולות והמקהלה: שירת נשים בידיש בין שתי מלחמות עולם", בקורת ופרשנות: כתב-עת בין-תחומי לחקר ספרות ותרבות 40 (2008): 71.

16. על יחסה של ביקורת ספרות היידיש לכתיבה הנשית ניתן ללמוד בהמשך מאמרו של נוברשטרן, שם מביא

שירתן של הנשים מוגדרת כשירת האחרות, כל אחת נבחנת על פי כתיבתה שלה, והיחס אליהן הינו אינדיבידואלי, נמנע מלהכניס את כולן במסגרת אחת. בה בעת, הן עצמן מעולם לא התארגנו כקבוצה אורגנית; בניגוד לרוחות הסופרג'יסטיות הכובשות את ניו יורק, המשוורות לא שיתפו פעולה ולא ראו את עצמן נלחמות או תומכות האחת בפרסום עבודתה של האחרת. עם זאת, ב-1928 ערך והוציא לאור עזרא קורמן אנתולוגיה לשירה נשית בידיש.¹⁷ באופן פרדוקסלי, כל העורכים ומקבלי ההחלטות להם מודה קורמן על עזרתם באיסוף החומרים הם גברים, אלא שהאסופה בכל זאת מהווה הוכחה ניצחת למספר הנשים הרב שעסקו בכתיבת שירה באותה חריצות ובאותה תשוקה שאפיינו את היצירה הגברית. קורמן אסף יצירות מפרי עטן של יותר משבעים נשים; אחת מהן, משוררת צעירה, ראשל ופרינסקי, שלחה לקורמן לא פחות מעשרה שירים לפרסום באנתולוגיה.

"חושד אני כי את כותבת שירה..."¹⁸ – יצירתם של ראשל ומאני לייב

ראשל ופרינסקי עזבה את בעלה ובתה ב-1917 כדי לחלוק את חייה לצידו של מאני לייב ובכך הפכה את סיפור הזוגיות שחבקו השניים לאחד מסיפורי האהבה הסוערים והרגשיים ביותר שידעה חברת המהגרים היהודיים בדאון טאון של ניו יורק.¹⁹ החרדה, על כל גווניה ואפשרויות ייצוגה תהפוך לבת לווייה נאמנה לשני האוהבים – דאגה לגורל משפחותיהם ההרוסות, לבריאותם הרופפת של השניים בצל התקפות מחלת השחפת, חרדת הפרנסה והקיום ומעל לכל, חרדת היצירה. הרצון להמשיך ולכתוב שירה.

בשנת 1971 פרסמה ראשל ופרינסקי את הרומן האוטוביוגרפי שלה דאס קרייצן פון די הענט (הצלבת הידיים) ובו היא מציגה את גרסתה לסיפור האהבה בינה לבין המשורר היהודי מאני לייב, שם העט של מנחם לייב בראהינסקי. בליבו של הפרק השני מתוארת גיבורת ספרה, מרים, ישובה על ספה לבדה בדירתה. בתה הקטנה ישנה בחדר הסמוך, ומרים עצמה אינה זזה ממקומה:

השעון במסדרון הדהד בשלושה צלילים ייחודיים. מרים עדיין שוכבת על גבה על הספה.
היא עדיין מקשיבה לצעדים במסדרון: אולי זה דויד? אם הוא יחזור, היא רק תגיד לו
שהיא הולכת הרחק ועוזבת את הדירה ודברי הערך בשבילו.

דוד לא בא...²⁰

עשרה עמודים אחרי כן, בפרק הבא, מתוארת חרדת ליבו של אהובה המשורר, המכונה ניו'שינער,²¹ הנכנס לבלות את הלילה בבית חברו אחרי ששוטט לבדו חסר מנוחה. זה מכבר עזב אישה וילדים והוא אינו מוצא מקום לעצמו. ניו'שינער אינו פוסק מלחשוב על המשוררת הצעירה שפרמה את צמתה לפניו והניחה לו

ציטוטים נרחבים מקולות המבקרים המתייחסים לכתיבה הנשית, בין השאר, מרשמיהם של יעקב גלאטשטיין, אהרון לייבס ומלך רוויטש.

¹⁷ עזרא קארמאן, יידישע דיכטערינס: אנתאלאגיע (שיקאגו: פארלאג ל.מ. שטיין, 1928).

¹⁸ ראשל ופרינסקי, דאס קרייצן פון די הענט (אויטאביאגראפישער ראמאן) (תל אביב: הוצאת י.ל. פרץ, 1971), 9. במקור מופיע: "כ'האב א חשד, אז איר שרייבט לידער" (ניו'שינער פונה למרים ואומר לה באחת מפגישותיהם הראשונות).

¹⁹ Ruth R. Wisse, *A Little Love in Big Manhattan* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988), 63.

²⁰ ופרינסקי, דאס קרייצן פון די הענט, 28.

²¹ שמו של המשורר, גיבורה של ופרינסקי, מרמז לעיר הולדתו של בן זוגה מאני לייב, ניעזשין שבאוקראינה.

לראות את שיערה הפזור. הסיטואציה האינטימית מוסיפה חרדה על מועקותיו הקשורות בפרנסה וביצירה, בבראות ובחולי ובחיפוש קדחתני אחר אהבה.

הסצנה המצוטטת מתוך ספרה של ופרינסקי מדייקת את שני הכוחות המאפיינים את תחושת החרדה: הקיפאון ולעומתו, ההבנה שכעת דבר אינו ברור וסופי, כל האפשרויות פתוחות, וכשם שסבר גם קירקגאור, הן תלויות בנסיבות הקשורות בחטא, אלא שבפרשת אהבתם של מאני לייב וראשל ופרינסקי אין זה החטא הקדמון כי אם חטא הבגידה במוסד הנישואין, בערך המשפחה. מרים של ופרינסקי אינה זוה מהספה, היא קופאת בשערה הסתור, שיער ההופך עדות נוספת לחטא. היא מחכה לבעלה, מבקשת לתת ביטוי בשיח למחשבותיה, להחלטותיה, ואולם הבעל אינו מגיע ומשאיר אותה מבוזת מהעתיד להתרחש. בסופו של הפרק הרביעי מתואר גם המשורר המאוהב ניז'שינער עומד באמצע הרחוב, באישון לילה ומהרהר באהובתו:

בחוף הרים ניז'שינער את צווארוננו כנגד הרוח ויצא בצעדיו הארוכים, פוסע לעבר
רחובות ברוקלין הליליים אל חדרו המרוהט. כעת שוב נסבו מחשבותיו על מרים, אולי
יום אחד הייתה שם. חיפשה אותו, השאירה פתק ... אולי מתישהו ...²²

תיאורו של ניז'שינער בלילה הופך מקביל לתיאור המציג את אהובתו ומהווה היבט לימנילי בו הגיבור אינו מוצא מנוח, הוא עובר מבית חבר אחד לאחר וחוסר המנוחה מתחבר לרעיון החרדה מפני הבלתי צפוי. תחושה לפיה קשת האפשרויות הנפרשות בפני שני הגיבורים הנמצאים בנפרד, בחשיכה, צבועה בפרדוקס; כל אחד מהם נאחז ברגש התשוקה להיות יחד בביטחון המדגיש דווקא את חוסר הביטחון באשר לאפשרויות העתידיות. החרדה מתקיימת אל מול התשוקה למימוש של חיבור ששני הגיבורים, יחדיו ובנפרד, מפרשים כציווי רגשי בלתי נמנע.

ניז'שינער המשורר הבריוני נכתב בהשראת קורות חייו של מאני לייב, עליהם ניתן ללמוד כבר בערך אותו כתב זלמן רייזן בלקסיקון הספרות והעיתונות שיצא לאור ביידיש בשנת 1926 והוקדש לאנשי העשייה הספרותית בארצות הברית.²³ על מאני לייב כותב רייזן כי הוא יליד ניז'שינ ש באוקראינה, בן לאב ואם שהכתיבה לא הייתה זרה להם. עד גיל אחת-עשרה למד בחדר חומש, תנ"ך וגמרא, עברית ודקדוק. עם סיום לימודיו התנסה בניהול עסק ובו כשישה עובדים, מאוחר יותר הפך מעורב במהפכה הרוסית ב־1904 ונתפס ונכלא. מאני לייב הצליח לברוח לאנגליה ב־1905 ואחרי זמן מה הגיע לארצות הברית שם התגורר והתפרנס מייצור נעליים ומכתיבה. על כישרונו הגדול של מאני לייב, שהחל לכתוב שירה מגיל אחת-עשרה, פרט רייזן והוסיף השפעות שונות מהן שאב מאני לייב רעיונות ליצירתו, שיתופי פעולה בהם היה מעורב עם חבריו לכתביה וכן, שמות העיתונים בהם התפרסמו שיריו.

על גדולתה הייחודית של שירת מאני לייב כותב רייזן:

אחד הנציגים הגדולים ביותר של הליריקה המודרנית ביידיש, הכניס לשירתנו את
הטון ואת הייחודיות שלו ותרם רבות להעשרת המוזיקה של המילה היידיש ומקצב
השיר היידי. [...] הליריקה העדינה שלו רכה ומסתורית, מחצית מיסטית, צלילה סמלי
והיא עשירה בחוויה פנימית. קסומה בצורה החלומי, השקט. כמהה לגאולה ולשחרור
מהחיים הקשים האלה.²⁴

22. ופרינסקי, דאס קרייצן פון די הענט, 51.

23. זלמן רייזן, לעקסיקאן פון דער יידישער ליטעראטור פֿרעסע און פֿילאָלאָגיע, ערשטער באַנד (ווילנע: ווילנער פארלאג פון ב' קלעצקין, 1928), 1007.

24. כך הקטע במקור ביידיש: "איינער פון די גרעסטע פארשטייער פון דער מאדערנער יידישער ליריק, האט

בספריית היידיש הדיגיטלית נמצא תצלום, מתוארך ל־1950,²⁵ המציג פארק ומדשאה בניו יורק. בצל עצים נסבים כמה משוררים, במרכזם יושב נרגן מאני לייב, ראשל ופרינסקי בת זוגו ישובה למטה ממנו, אולם הוא עצמו ישוב בין חבריו המשוררים, פיו מתעקל כלפי מטה, והחיים הקשים אותם מזכיר זלמן ריזון ניבטים מהבעתו. מעט מתחתיו נמצאת ופרינסקי, מחויכת, עוטה הבעת אושר על פניה. לאחר מותו של מאני לייב הקדישה את זמנה לפרסומה של אסופת התכתובת שנערכה בין השניים, אסופת סונטות ושיריו של מאני לייב ודאגה לאיסוף ולסידור קורפוס יצירותיו. במקביל היא עובדת באותה חריצות ומפרסמת שלושה ספרים פרי עטה.

רות וייס, הוגת דעות, סופרת, חוקרת ובלשנית יהודייה ומחברת הביוגרפיה של מאני לייב, מעידה על הרומן של ופרינסקי כי הוא נכתב כ"שקוף" בכדי לאפשר לקורא להבין איזו אישיות אמיתית מסתתרת מאחורי כל דמות בדיונית.²⁶ הרומן האוטוביוגרפי מאפשר הצצה אותנטית לאירועים ולדמויות מנקודת מבטה של מי שנתפסה בעיניהם כ"אחרת", עובדה המאפשרת לה הסתכלות אחרת, יכולת פרשנות שאינה תלויה בדבר. ראשל ופרינסקי מתחילה את הרומן בווידיה של מרים (בת דמותה) על שהיא מחביאה את שיריה ואינה מראה אותם, אולם ניו־שינער, המשורר שלצידה, מעודד אותה להראות את שיריה ולפרסמם. במציאות חייה של ופרינסקי נראה כי תמיכתו זו של בן זוגה המשורר הניבה תוצאות מרשימות. כשנה לאחר שנקשרו חייהם של ופרינסקי ומאני לייב יחד, היא הוציאה לאור את שירה הראשון ואילו הוא פרסם שלושה ספרים בנושאי שירה והגות. אתגרי היומיום לא זו בלבד שאינם פוגעים בכוח היצירה, אלא שהמאבק הופך את כתיבתם של השניים לפורייה יותר ומורכבת. ב־1926 גם קורות חייה של ופרינסקי זוכים לאזכור בלקסיקון אנשי הספרות של ריזון. היא מופיעה בפסקה קצרה המספרת שהיא ילידת איוונקוב בקייב. עד גיל תשע למדה בחדר ולאחר מכן נשלחה לבית ספר יהודי־רוסי בקייב. היא הגיעה עם משפחתה לאמריקה ב־1906 והשלימה את השכלתה בלימודי ערב. בשיריה, כותב ריזון, ניכרת השפעתו של המשורר מוריס רוזנפלד. ריזון ממשיך ומונה את הפרסומים של יצירתה בעיתונים השונים.

קובץ שירי האהבה שהוציא לאור מאני לייב מקץ השנה הראשונה עם ראשל מאופיין ברגש סוער ובתשוקה הנדמית כמעט עוצרת נשימה. שירת "הגפן המטפסת", כפי שמכנה את השירים וייס, מקבעת את מקומו בתור גדול המשוררים הרומנטיקנים. על פי וייס רעיון הכמיהה והתשוקה הפואטית לעלות מעל המציאות הופך מאפיין מובהק של שיריו, והוא עוסק בו באותו עומק ונחישות שבהן למד את מקצוע ייצור הנעליים:²⁷ לומד את המלאכה עצמה ויוצק לתוכה את הפואטיקה. השירים בהם הוא עסק בחייו הפרטיים, במחשבותיו והקורות אותו, משקפים כנות ותשוקה רגשית. בפואמה "פתחי לי דלתותייך!" עשרים שורות קצרות מתעדות את סיפור התאהבותו בראשל ופרינסקי:²⁸

אריינגעבראכט אין אונדזער פאעזיע זיין איינגענעם טאן און איינגענעם פארב און האט פיל מיטגעוויקט צו בארייכערן די מוזיק פון יידישן ווארט דעם ריטם פון יידישן ליד [...] זיין צארטע מילדע ליריק איז סודותפול מיט אירע האלבע מיסטישע און סימבאלישע טענער, רייך מיט אינעווייניקסטער איבערלעבונג. כישופדיק מיט איר שטילן פארחלומטן טרויער. מיט איר בענקשאפט נאך אויסלייזונג און באפרייזונג פון דעם שווערן לעבנסיאך".

25. David Mazower, "Sunday in the Park with Bertha," *National Yiddish Book Center*, accessed February 25, 2021, <https://www.yiddishbookcenter.org/language-literature-culture/bronx-bohemians/sunday-park-bertha>.

26. Wisse, *A Little Love in Big Manhattan*, 75.

27. Ibid., 70.

28. מאני לייב, *ליעדער* (ניו יארק: פערלאג אינזעל, 1918), 134-135. הספר זמין בקישור הבא: <https://www.yiddishbookcenter.org/collections/yiddish-books/spb-nybc208449/mani-leib-lieder>

פתחי לי דלתותייך! –
מדרכי הסלולה, המנותבת
לעצמי את חירותי שחררתי
עד סתיו ימיי שלי.

בחוץ נמצא אני, בימות הקיץ,
שואג ועצום כמו נהר:
שמחתי הזוהרת כקיץ
נשאתי אנוכי אלייך.

לעצמי את חירותי שחררתי
מדרכי הסלולה, המנותבת
פתחי לי דלתותייך
בסתיו ימיי שלי!

לפני הדלתות הנה פרא
שוכב אני כגפן המתפשטת,
וכגפן הבר הפראית
נושא זיו יופיו של המוות.

ומתוך נתיבים ומבין משעולים
מביא אני אלייך מדרכי
דמעות מגשם סתיו
זהב מסתיו ימיי.

שיר האהבה הפותח בציווי "עפענט מיר אייערע טירען!" ("פתחי לי דלתותייך!") נכתב מפיו של גבר שבע דרכים; למרות שמאני לייב רק בן 31 בעת פרסום ספר שיריו, הוא תופס עצמו כמי שנמצא בסתיו ימיו וערגתו לאהובתו הצעירה אינה נותנת לו מנוח.

על עוצמות רגשות האהבה המעורבים שחש מאני לייב בעקבות הקשר עם ראשל מספר חברו הטוב המשורר ראובן אייסלנד (Iceland):

[...] ואולם, לא היתה שמחה בצחוקו. ואז הוא סיפר לי שבמשך כמה שבועות הוא נד
אנה ואנה כאילו בחלום. הוא פגש מישהי והיא תפסה אותו לחלוטין עד כי עתה, בשבילו,
לא קיים היה דבר בעולם מלבדה... בגללה לא יכול היה לעבוד. בגללה לא יכול היה
לישון.²⁹

הפואמה "פתחי לי דלתותייך!" אינה חושנית כמו "דער ויינריב, דער וילדער" ("שריג־גפן אני"). היא ארוכה יותר בבית אחד בלבד, ומונה ארבע שורות בכל בית. המצלול והחריזה בשיר קופצניים ומשדרים אהבה המנוסחת בעליונות. המשורר הופך למין הלך המידפק על דלתה של אהובתו. סוגיית הדפיקות על

29. Reuben Iceland, *From Our Springtime: Literary Memories and Portraits of Yiddish New York*, trans. Marcus Gerald (Syracuse: Syracuse University Press, 2013), 83.

הדלת עלולה להיות מפורשת ארוטית ככמיהה ותשוקה לחוויה מינית, או לחליפין, כרעיון החיפוש אחר מוזת כתיבה, המשורר המעיד על חיפושיו אחר השראה בסיפור אהבה חדש ומסעיר.

ההקפדה על המשקל ועל החרוזה מסיתה את תשומת ליבו של הקורא מרובד משמעות נוסף בשיר, המתגלה בשני חלקיו האחרונים. בשלושת חלקי השיר הראשונים טמונה הבטחה לאהובה, ואולם, בהלימה לתוכן הדברים, בשני חלקיה האחרונים של הפואמה מגלים כי יחד עם היותו של האהוב כמין "נהר שואג וגדול" המביא עימו את שמחת הקיץ בחלקיה הראשונים, הוא בעצם שוכב כגפן המתפשטת, נושא עימו את יופיו של המוות, ועימו יבוא גם צערו המטאפורי של הגשם. שלוש פעמים מופיעה מטאפורת הסתיו כמנבאת עייפות וסופניות, המזוהה עם מלנכוליות ועצב. הבחירה לסיים את השיר הפותח בציווי של שמחה מלאת תקווה דווקא בתנוחת שכיבה פרקדן ובהכנסת תוגת הגשם חושפת את האמת מאחורי כוונותיו של המשורר המתוודה על המציאות שמולה תעמוד אהובתו לכשתפתח את דלתה – זהב השלכת בימי הסתיו המביאה עימה את קור החורף ותחושת האחרית. פואמת אהבה נוספת בה נעשה שימוש מטאפורי בגפן היא "שריג-גפן אני". למרות היותה בעלת גוון ארוטי המרמז על שיאה של תשוקה המאכלת את המשורר, סיומה הוא התגלמותה הדמיונית של ההתמוטטות, של סוף המוצג כמטאפורה של קיפאון:

לשכב חוריין והרוג

בשלג זגוגיותיך זכות;

בשלג שלוג ומושלג

אלייך משלג לבכות.³⁰

בקריאת פואמות "שירת הגפן המטפסת" מתבקשת שוב הגדרתו של סארטר בסוגיית החרדה המתקיימת בדמיונו של האדם דווקא מתוך תחושת חירות. החלטתו של המשורר להמחיש את כמיהתו באמצעות ניגודיות המציבה רגש עוצמתי ומלא חיים כאהבה ומייד לאחריה תיאורה של סצנת מוות, כלומר, סמיכותן של האהבה לצד תחושת חוסר האונים המוחלטת והקיפאון, יוצרת בקורא תחושה מברשת רעות. התשוקה אינה נחגגת כמאורע מרנין, אלא להפך, מתוך התנגשות הרגשות הבינאריים עולה החרדה מפני הבאות. על הפואמה "שריג-גפן אני" כתב המשורר איציק מאנגר כי היא מהטובות ביותר שנכתבו מעולם בשפה היידיט.³¹ מאוחר יותר, בהקדמה שחיבר מאנגר לאסופת שיריו של מאני לייב בעברית, הוא מגדיר את המוזיקליות בשיריו של מאני לייב בחזקת נבואה ממש:

אולם המוזיקליות של מאני לייב מגעת הרבה יותר עמוק ורחוק מזו שבשירים הנזכרים.

כמו כל משורר גדול, הוא נתפס לא רק אל הווירטואוזיות כשהיא לעצמה. הוא מנסה

להגיע בחוש השמע שלו גם אל מוזיקה פנימית עמוקה, המגיעה למדרגה של חזות

נבואית, או יותר נכון שמיעות נבואית.³²

התחושה הנבואית ברישומיו של מאנגר הופכת להיות בשירתו של מאני לייב רגש חרדה הנקשר במערכת יחסיו עם ופרינסקי והשפעתו עוצמתית על היכרותם כמו גם על חייו של המשורר עצמו. תחושת אי-נוחות

30. מאני לייב, "שריג-גפן אני", בתוך מבחר שירת יידיש – למן י.ל. פרץ עד ימינו, עורך ותרגום: משה בסוק (תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1963), 69.

31. Wisse, *A Little Love in Big Manhattan*, 70.

32. איציק מאנגר, "מאני לייב הליריקן", בתוך שירים ובלדות/לידער און באלאדן, 24.

העולה משיריו באמצעות שימוש במשלב פואטי ובאוצר מילים מעבירה אל הקורא את שיכרון החושים הארוטי, ובתוך כך את ההבנה שבהרסנות האורבת מנגד ואת החרדה מפני הבאות כשמטאפורת גלגל עונות השנה משמשת כסות למציאות מאיימת.

אסופת שיריה של ופרינסקי שפורסמה בשנת 1926 מתכתבת בשירים רבים עם הנושאים בהם עוסק מאני לייב ומציגה שימוש באוצר מילים דומה ובמטאפורות זהות. כמה שורות ללא כותרת בחלקה השלישי של האסופה מספקות מין תשובה של האהובה המחליטה אמנם לפתוח את דלתה:

בכיי הוא גשמו של אביב בסתיו ימך,
קמטים צמאים בולעים את דמעותי;
דשא ירוק מנצנץ מעיניך –
החמה, אותה הפכתי צעירה עבורך
צללים עמוקים על מצחי מטילה...³³

שירה הקצר של ופרינסקי שונה מאוד בצורתו החיצונית משירו של מאני לייב. שורותיה של ופרינסקי ארוכות יותר, מורכבות ממילים ארוכות יותר ומקצב איטי המרמז לא רק על הסכמתה לקבלו, אלא גם על התפקחות והבנה באשר למה שהסכמה זו טומנת בחובה. גם ופרינסקי, כמו מאני לייב, עושה שימוש במטאפורת עונות השנה ובעוצמות הטבע בכדי להעביר את התמסרותה, ובתוך כך גם את חששותיה. אפקט הקופצניות והעליזות בשירו של מאני לייב מתחלף אצל ופרינסקי באיטיות כבדה; שימוש במילים: בכי, דמעות וצללים עמוקים הנחרטים על מצחה של האהובה, משקפים את תחושת החרדה האופפת אותה. המוזיקליות של מאני לייב הופכת לשיח כמעט חסר חריזה אצל ופרינסקי – רק שתי מילים, "טרערן" (דמעות) ו"שטערן" (מצח), חוזרות בין השורה השנייה לאחרונה, ביניהן מתקיימים משפטים בסגנון שיחתי, שיתוף המרמז על איום. השמש הבהירה אינה חסרת סכנה, והאיום אינו נחבא אלא מופיע על המצח, בקדמת פניה של האהובה, מרמז לאות הקין המקראית.

כתיבתה של ופרינסקי זוכה להערכה רבה. ברומן האוטוביוגרפי שלה היא מזכירה את עדה, עורכת ומבקרת שירה קשוחה המיוחסת לדמותה של המשוררת אנה מרגולין, ממנה היא נרתעת, ואולם, חוקרת השירה קתרין הלרשטיין (Hellerstein) מצטטת ממכתב שכתבה מרגולין עצמה לעורך האנתולוגיה עזרא קורמן ובו היא כותבת כי מומלץ לו לעיין בספר שיריה של ראשל ופרינסקי. מרגולין מוצאת את כתיבתה של ופרינסקי מעולה והיא משתפת את קורמן על כוונתה לכתוב ביקורת אוהדת עליהם.³⁴ פיית ג'ונס (Jones) מתייחסת לאופיים הדיכאוני של שיריה של ופרינסקי שנבחרו לאנתולוגיה של קורמן ומצטטת מדבריה של חוקרת ספרות נוספת, הת'ר וולנסיה (Valencia), הטוענת כי הבעיות הרגשיות והאמיתיות שעמדו לפני סופרים צעירים בהתנתקותם מהרקע המשפחתי, הדתי והמסורתי היו ללא ספק משמעותיות יותר בקרב נשים מאחר שמודעותן לשבירת הטאבו הייתה גבוהה יותר.³⁵ "אם תקראו מספיק משירתן, תראו הכול בעייתי, מותנה, רווי, מבלבל או משתק. זה פנטסטי", מכריזה ג'ונס.³⁶

33. ראשל ופרינסקי, רוף פון פליגל (ניו יורק: 1926), 47. הספר זמין בקישור הבא: <https://www.yiddishbook-center.org/collections/yiddish-books/spb-nybc207498/weprinsky-roshelle-ruf-fun-fligl>.

34. Kathryn Hellerstein, *A Question of Tradition: Women Poets in Yiddish 1586–1987* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2014), 403.

35. Heather Valencia, "'Yidishe Dikhterins': The Emergence of Modern Women's Poetry in Yiddish and Rokhl Korn's Poetic Debut," *European Judaism* 42 (2009): 80–93.

36. Faith Jones, "Problematic, Fraught, Confusing, Paralyzing—and Fantastic," *Pakn-Treger: Magazine of the* .36

אין ספק כי בשירת אהבתה למאני לייב, ופרינסקי מקיימת גם היא את הציווי הרומנטי, ומעלה את ערכו הסובייקטיבי של הווידוי בשירתה, והופכת אותו להעדפתה הגבוהה ביותר. במקום שבו קולו של הרגש הסובייקטיבי מוביל את השיר, ניתן בקלות לתמרן כך שהנושא יוביל את המסר, הסוגה תוביל את המשוררת וזו תכתוב את ייסוריה. ברבים מהשירים המופיעים בספרה של ופרינסקי עולה כמו תשובה לנושאים ולמיצג הפואטי של מאני לייב. על דרך עבודתם יחד היא כותבת בהקדמה לאסופת המכתבים שכתב לה מאני לייב. היא מפרטת על תכיפות עבודתו בבתי קפה בחברת משוררים אחרים,³⁷ על הביקורים בביתם ועל הצטרפותה למפגשים בבתי הקפה. על אופיין של התרחשויות אינטימיות יותר בין בני הזוג כותבת ופרינסקי בשירה "ער און זי" ("הוא והיא").³⁸ בפואמה מתוארת התקשורת בין השניים באמצעות אוצר מילים הנלקח מעולמות של כוח, כמעט מאבק:

מוצא פיו
הצית להבות זועמות בעיניה.
ומאין הביא הוא לכאן
נחש רוחש, רושף?
וכל החרבות ניצתו במבטו! –
בכך נאזר הכוחו
רעד אחז בקירות,
ניתכו ברד, חימר וצור
על ראשי שניהם גם יחד –
ולה כוחו של פתית שלג ותו לא,
פתית שלג הנמס בחופזה;
והיא נזכרה
הקירות חזקים מראשה.
והיא נזכרה,
שדמו כבר מזמן נארג
ברגליה וידיה שלה –
וכאילו שמעה קול שבירתו של ענף,
שמעה את הרכות בקולה –
הוא חייך במהירות, כמו היה פעוט מבוהל –
החרבות כבו ואינן.

הפואמה של ופרינסקי לוכדת רגע קצר במערכת היחסים שבין שני בני הזוג. חילופי הדברים בין השניים מתחילים בהתפרצות זעם המתוארת כסערה מקראית – מטר, ברד ואבן, לחישתו של הנחש ושימוש במטאפורות של אש ולהבות. לפואמה עשרים שורות המסודרות יחד כמקשה אחת, מנוסחות בסגנון "חרוז לבן", כלומר, ללא חריזה בין השורות. קושי קריאת המשפטים הנקרעים מתוך מסגרת אחידה ונפרדים זה מזה יוצרים

Yiddish Book Center 74, Fall 2016, accessed October 10 2021, <https://www.yiddishbookcenter.org/language-literature-culture/pakn-treger/problematic-fraught-confusing-paralyzing-and-fantastic>.

37. מאני לייב, בריוו, 6-5.

38. ופרינסקי, רוף פון פליגל, 53.

השלמה ויזואלית לרעיון המועבר בפואמה. הקרע והריב בין בני הזוג מתנהלים לאורך תשע שורות בעלות אופי אגרסיבי, ורק בשורה העשירית מבליחה תחילתה של אפשרות הפיוס אותה יוזמת הכותבת מתוך אירוניה פרדוקסלית; היא מתחילה את מסע ההתפייסות מתוך הכרתה בשבריריותה, בקטנותה ובאפסותה. מתוך תפיסת עצמה כפתית שלג זעיר וארעי, עולים הרכות והשקט הנדרשים להשגת קצו של הסכסוך. קולה של הכותבת נדמה לקול שבירתו של ענף, ואולם, שבירה זו משיגה לה את חיוכו של אהובה. חמש-עשרה שורות מפרידות בין תיאורו כנחש רושף לתיאור בו הוא מצטייר כפעוט מחויך והשקט שב אל כנו.

התמודדותה של ופרינסקי המשוררת עם מעמדו הרם של בן זוגה "נסיך המשוררים"³⁹ לא הייתה חסרת מאבקים. רצונה לכתוב ולפרסם הניב לה ספר שירים אחד בלבד עד למותו. המטאפורה שבה היא בוחרת לתאר אותו, נחש רושף לוחש, הלקוחה גם היא מתוך שיריו שלו, מרמזת על חלקלקות ועל עורמה ומאזכרת את אותו יצור שנידון בגן העדן לזחול על בטנו בשל עורמתו. על אודות הקושי שביצירה מלין גם מאני לייב. הארס פואטיקה מיוצגת בסונטה "ווערטער" ("מילים") בה הוא משמיע את כאב הכתיבה. בשיר זה עושה שימוש גם מאני לייב במטאפורה הנחש, הפעם הוא מייצג לב נחרד ומיוסר מכאב:

לעיתים קרובות מגיעים רגעים כבדק שישרוף
את הלב, המוטל מכורבל בתוכו בעצלות ובלי דעת:
בדומה לנחש החולה, השוכב מכורבל כמו פקעת.
וניתר הלבב כנשך ונחרד מן הכאב שיצורב,
ופצוע עדי תוך-תוכו, מתלבט הלבב במכאוב:
ממורא ומגיל האדם, כגחלת לוחשת בלהט.
ובזאת השעה הלשון נפלאות במילים היא מבעת,
המילים העולות מעצמן כשירת עוגבים שתערוף.
והללו מילים פשוטות הן, כאלה שהן מעלות עובש
בין פשוטי אנשים שבעם, ביריד בין תילי אשפתות;
ועכשיו מתעלות הן לשיר ומרומי השירה מבטאות,
והדן מתגלגל ועובר מרקיע לרקיע בחופש;
והדן מתגלגל בעדה, שלרגל ההר היא נקהלת,
וחוזרה עליהן במילמול, יראה, חרדה ונבהלת.⁴⁰

ג'ורדן פינקין (Finkin) משייך את הסונטה "מילים" להדהוד דבריו של הנביא ישעיהו על ייעוד הנבואה.⁴¹ כלומר, על פי פינקין, מחזיר מאני לייב בצורת כתיבתו את ייעודו של המשורר לזה של הנביא המביא את מילותיו אל העם כאינטרפרטציה פיוטית למציאות, אינטרפרטציה במדרגה נעלה מזו של ההיסטוריה. הכתיבה

39. הכינוי "נסיך המשוררים" לקוח מתוך הספד שנשא אייסלנד לרגל ציון שלושים ימי האבל על מותו של מאני לייב, ומופיע בפרק על שמו בספרו של אייסלנד: *From Our Springtime*, 100.

40. מאני לייב, *שירים ובלדות/לידער און באלאדן*, 36.

41. Jordan Finkin, "To Organize Beauty: The Sonnets of Mani Leyb," *Studies in American Jewish Literature* 34.41 (2015): 70–93.

הארס פואטית מציגה את תחושת חוסר הביטחון במעשה היצירה ובקבלתה. סבלו של הכותב האנוס לעסוק במילים למרות חרדתו ואינו מסוגל לחוש ביטחון מול הקשר עם קוראיו, פרדוקס ההופך לבלתי נמנע – הכותב אינו יכול שלא לכתוב עבור אלו הממתינים לו, כמו היו בני ישראל הממתינים לשליחותו של משה היורד מן ההר, ומנגד, כל התהליך מלווה במודעות מלאה, לעיתים דמיונית, לאפשרות כישלונו. כמו בפואמות האהבה היוקדת הנסמכת על המוות ועל הקץ, כך גם מילים העוסקות במלאכת הקודש של הכתיבה והיצירה מלוות באפשרות חידלון מעוררת אימה. בקריאה פשוטה של הסונטה יש לתת את הדעת כי המילה "אנגסט" (anxiety, חרדה) חוזרת על עצמה פעמיים בבתי השיר השונים, ובבית אחר מופיעה המילה "מורא", הדומה למשמעותה המקורית בעברית, פחד. השפה היידית מתרגמת את מושג החרדה כתחושת חוסר מנוחה. את המילים הנרדפות לפחד, מורא ויראה, צוררת היידיש יחד בתור מילים הקרובות לה במשמעותן.⁴² הערובויה הסמנטית שבה נוהג מאני לייב מעידה כי אין הוא מבחין בין חרדת הכתיבה והיצירה מתוך הרצון העז להיות מובן ומקובל בקרב אחרים, לבין הפחד האמיתי, המציאותי מדחייה ומאי־הבנה, שאיתן התמודד לפניו.

על תיארוך כתיבת אסופת הסונטות של מאני לייב מעיד חברו ראובן אייסלנד שאינו יודע דבר בוודאות. בפרק ספרו העוסק בחייו של מאני לייב וחברותם הקרובה אייסלנד מתייגר על כך שלא היה שותף למלאכה ומודה כי הסונטות הן יהלום בכתר קורפוס יצירותיו המייצגות את תקופת כתיבתו השלישית, כולן עוסקות בנושא המוות:

אין זה אלא מובן מאליו כי מצב הרוח המלנכולי מנשב מכולן. המשורר חש כי הוא קרוב למוות יותר ויותר והעניין ממלא אותו בעצב שלא יתואר [...] הוא אינו רוצה שיגיע הסוף ואינו יכול לתאר לעצמו כיצד יותר העולם כעולם, בלעדיו.⁴³

בהקדמה לאסופת המכתבים שכתב לה מאני לייב מציינת ופרינסקי כי יום אחד נשאל מאני לייב מדוע אינו כותב יותר. הוא ענה בחיך כי חלומה הגדול הוא להיכנס ולשבת בכלא, שם לא יצטרך לדאוג לפרנסה ויוכל לכתוב בנחת. ב־1933 נפל דבר נהדר הרבה יותר, ממשיכה ופרינסקי בהתפעמות אירונית; התקפי השחפת של מאני לייב היו עזים ביותר והוא נשלח לסנטוריום לשחפת בניו ג'רזי. שם בסנטוריום, כתב לה מאני לייב, כי הוא יכול לכתוב הכול, פואטיקה, הומור וסאטירה ואפילו פרוזה. שהותו במקום הניבה שישים סונטות ובלדות רבות. רוב היצירות מנהלות דיאלוגים עם המחלות ועם המוות.⁴⁴ נוכחותו של החולי הייתה דומיננטית בחייהם של השניים. עוד לפני התפרצות התקפי השחפת הקשה ב־1933 התמודד הזוג עם הצורך לבלות את חייהם בנפרד עקב מחלות שתקפו גם את ופרינסקי עצמה. שירתה הציגה התמודדות עם המוות, אם כי לא בתכיפות ובבהילות שאפיינה את יצירתו של מאני לייב. כך, לדוגמה, היא מסיימת את שירה "איך" ("אני") במילים:

[...] מעורפי השקוף

מתנשא צווארי

לבן ודק,

ולמוות נכסף.⁴⁵

⁴². אוריאל ווינרייך, מאדערן ענגליש-יידיש-ענגליש ווערטערבוך (ניו יארק: יידישער וויסנשאפטלעכער אינסטיטוט – ייִנוֹא, 2012), 15, 553.

⁴³. Iceland, *From Our Springtime*, 97.

⁴⁴. מאני לייב, בריוו, 7.

⁴⁵. ראשל ופרינסקי, "איך" ("אני"), תרגום: אביבה טל ואשר גל, עיתון 77 411 (2020): 41.

סגנון כתיבתה של ופרינסקי המייחס לצווארה משיכה למוות נוקט בלשון הפרזה, ייצוג של המוות כמושא תשוקתה מתכתב עם הזרם הרומנטי ההופך את סבלו של המשורר לכזה העטוי כסות אלגנטית ומוגזמת. בכל מקרה, מקץ שהות של שישה חודשים הבריא מאני לייב והרופאים שמחו לבשר כי הוא יכול לשוב אל ביתו. ואיה היה הבית? הקשה מאני לייב במכתבו החרד לוופרינסקי. לפניהם נפתח מסע חדש לחיפוש אחר בית להם ולילדיהם. באחד ממכתביו האחרונים של מאני לייב לוופרינסקי אותו הוא כותב לה בספטמבר 1953, כחודש בלבד לפני מותו, הוא עדיין חרד לקראת אפשרות שחרורו מסנטוריום דבורה בו הוא מאושפז:

כן – אמיץ, לא אמיץ, אבל בי מנצנצת תקווה שאולי אורחק מדבורה ביום ראשון – ואחזור הביתה... "בית" – איזה בית? – ולך, כעול נוראי בנסיבות הנוכחיות בהן את מוצאת עצמך, אחרי הכל, אם זה בית, שיהיה מה שיהיה, העיקר שלא בסנטוריום, שם אני מוחזק כל הזמן בחברת אחרים.⁴⁶

עד לרגע האחרון חרד מאני לייב לחייו בחברתה של ראשל, למקום משלו. הוא אינו בטוח היכן ימצא הבית אליו הוא כמה לצאת כדי שלא ימות בסנטוריום, כמו אביו. ופרינסקי, מצדה, חרדה גם לגורל עבודותיו המפוזרות בכל כתבי העת ועל שאינן אסופות במקום אחד בלבד.⁴⁷

ב־6 בנובמבר 1953 פרסם המשורר שמשון מלצר בעיתון דבר ידיעה בדבר מותו של המשורר היהודי אמריקאי מאני לייב. הידיעה הקצרה מספרת על חייו ועל יצירתו של מאני לייב. מבין כל יצירותיו של מאני לייב בחר מלצר לפרסם את שירו "דער פרעמדע" ("הזר"). במרכז של הפואמה הארוכה מאוד עומד איש אביון לבוש בלויים, המידפק על דלתות הבתים כשהוא מחפש לעצמו מקום לינה. מלצר בחר את הגדולה בדאגותיו של מאני לייב כדי להנציח את חייו בעבור הקוראים בישראל. פואמת "הזר" מציגה אגדה החושפת את מוסר ההשכל שלה בחלקה האחרון בלבד. התחלתה עגומה, והיא מציגה תפאורה חשוכה בלילה אפל:

קר הלילה ואפלול
שער, דלת – על מנעול
כל חלון בלא זיק אור
ומביט כסגי נהור.
קור וחושך ומאוחר,
במיטה הכל ינחר.
לא יישן רק רוח ליל
והכלב המיילל.
והזר והבודד, –
צעד, צעד מתנודד,

⁴⁶. מאני לייב, בריוו, 58.

⁴⁷. Wisse, *A Little Love in Big Manhattan*, 23.

ובטלאי על טלאי עטוף,

ובחבל סביב הגוף,

ותרמיל לו על הגב –

אט נושא הוא את רגליו.

...תוק, תוק, תוק... – מי זה הוא?

– אנשים טובים פתחו!

בעולם אני נודד

ורעב אני בודד...⁴⁸

סך הכול מונה בלדת האגדה שישים זוגות שורות; 120 שורות יחידות, המספרות על מעשה הנפלאות של ההלך. האגדה מזכירה מעשיות עממיות בסגנון האחים גרים או אלו מאת הרבי נחמן מברסלב. הטוב מנצח ואילו הרשעים שגירשו את הדלפון חסר הבית מארמונם ולא פתחו לפניו את הדלת נענשים, אינם מצליחים להאיר את ביתם ונשארים חסרי מנוחה. הטרנספורמציה שעובר ההלך והעני שהכניסו לביתו מציגים את רעיון השכר והעונש; בחירתו של העני לעזור לאחר הנזקק לו, במשמעות חברתית אוניברסלית, כזו שאינה מעוגנת ברעיונות של אמונה דתית, הופכת כדאית והוא מקבל גמול נאה לרוחב ליבו. השימוש בחשיכה, בקור ובלילה מאפיינים את כתיבתו המטאפורית של מאני לייב המציב את דמויותיו במרחב חלומי, מרחב בו העלטה משבשת את ראיית המציאות נכוחה ומאפשרת משחק בפער שבין המציאות לבחירה חופשית של דמויותיה. הסדק הצר הנפער בין האירועים המתקיימים בחיי הדמויות לבין יכולתן להשפיע ולשנות, לעצב מחדש ולתמרן את הנסיבות מהווה עבור מאני לייב אפשרות ליצירה ייחודית ומקורית – כזו שאינה מכסה על החרדה והחשש, אלא להפך, מגלה אותם בפואטיקה חדשה המבטיחה סוף טוב ומוסריות נכונה. מאני לייב נפטר באוקטובר 1953 ואילו ופרינסקי ייחדה מאמצים ניכרים לא רק להנציח את מפעלו באסופות הספרים, אלא, נאמנה לתמיכתו בה והפצרותיו, להמשיך ולכתוב בעצמה.

אחת עשרה שנים אחרי מותו של מאני לייב, בחודש דצמבר 1964, הופיעו שני שירים מפרי עטה של ראשל ופרינסקי בעיתון חבקר בישראל. השירים לקוחים מספרה החדש בהוצאת י.ל. פרץ, הנקרא די פאליטרע (פאלטת הצבעים). שוב, היא ממשיכה ומתכתבת עם רעיונותיו של מאני לייב. השיר הראשון, "אני האישה", מנהל דיאלוג עם שירו של מאני לייב "דער טאג פארגייט" ("היום חולף"):

48. מאני לייב, שירים ובלדות/לידער און באלאדן, 223–235.

אני האשה	לילה
אני האשה,	לילה ושנתי נודדת.
על עורי	אך המציאות תעבור על פניי
חלודת-עלה סתו:	כעל זגוגית ידה הערומה
שפתיי, באדם גרגריו	ואראה-כבר ניצבות כחושות שנותיי
של הקיץ.	ולא עוד ייגאה בן הלשד
אני האשה –	כבעצים באדר.
נושאת חיוכי	
אל ספי	שאלני הפחד:
ורואה מה צח	אי העדות כי ליבלבנו
בא היום לקראתי.	אני ואת? ואי הזרע
	עליו להפריח עינך מחדש
לא סבוכי לבלוב-אביב וצער	בכלי הלבן של גופי?
נחים הדרכים.	
כי שחממתי שמש, ורחבים –	ועניתי:
אנו צועדים מחייכים	הלכו עם המים, עם זרם
עד פרשת הדרכים.	שנותיי.
כאן אושיט לך יד	עם גילי עם חטאי
לבוב מבט	עם דמעי –
הדרך מובילה רק לשם, לא חזור	ואחר כך שקעתי ראשי בידי
זאת אדע ואומר בתם;	וידעתי,
אתה חולף כה יפה כחולף היום.	אני בוכה למות
	התנחמותי האחרונה. ⁴⁹

הכרזתה בבחירת כותרת הפואמה "איך בין די פרוי" ("אני האשה") מעידה שלא נכנעה לציווי העצב והיא נושאת את המסר שלה עצמה אל מול היום המגיע ואינה מחכה כי יחלוף כמו שמציע מאני לייב בשירו "דער טאג פרגייט" ("היום חולף"). ופרינסקי נוקטת באותה נימה של רכות המוזכרת בשירה "הוא והיא", זו המכניעה את מתן האבן והחמר הקשים של מילותיו, היא מנסחת את פרידתה מאהובה בשימוש במטאפורות שלו ובהשאלת אוצר המילים של שיריו. מתוך השלמה כי הוא זה החולף ולא יומה, ופרינסקי עונה למאני לייב בסגנונו שלו. מילותיו של מאני לייב בפואמה "היום חולף" מציירות פורטרט דו-משמעי המערבב חגיגיותה של שמלה צחורה יחד עם בשורת אבלותה של הינומה שחורה. הכותב מעביר מסרים סותרים של פסיעה הרחק מדאגה מחד גיסא, ונחיצותו של כוח התפילה מאידך גיסא:

49. שני השירים פורסמו בגיליון עיתון הבקר, 11 בדצמבר, 1964, בתרגומו של שלמה שנהור. השירים נבחרו מתוך ספרה של ראשל ופרינסקי, די פאליטרע (תל אביב: הוצאת י.ל. פרץ, 1964).

היום חולף.
לבשי שמחה צחורה,
התירי מחלפותייך
ואת ראשך כסי בהינומה שחורה
ונערי מנשמתך יומיום אבוק,
וצאי שלושה צעדים מתוך סיפך דאוג.
עינים עצבות לחלל-מערב מרימה,
פכרי ידייך לתפילה מדמימה...⁵⁰

ופרינסקי בפואמה "אני האשה" נפרדת ממנו ומתרחקת בחיוך. בחירתה של ופרינסקי להוליך את דמות המספרת בפואמה אל עבר צומת דרכים מאזכרת את שירו של רוברט פרוסט "The Road Not Taken" על אודות מעשה בחירתו של המשורר בין שתי דרכים. בהפנייתה לרעיון הבחירה היא מחזקת ומדגישה את כוחה ואת נחישותה לשוב ולחייך. היא מסרבת לציווי העולה משירו של מאני לייב, מסרבת להנצחתו של הצער.

בחירתו של שלמה שנהור המתרגם בפואמה המופיעה בסמוך, "נאכט" ("לילה"), חוזרת וחושפת את כאבה של ופרינסקי, את תחושת ההחמצה שאינה נותנת לה מנוח. בפואמה "לילה" היא חוזרת לסגנון האפל, המלנכולי והחרדתי שצבע את שירת אהבתם של השניים, שלה ושל מאני לייב. "לילה" מציגה חשבון נפש הנעשה ברטרופקטיבה לעברה וחטאיה. היא אינה חשה עוד אדונית לגורלה אלא מנהלת דיאלוג עם החרדה עצמה. המילה במקור היא "שרעק", ומובנה המילולי בידיש יכול להיות מורא ופחד, חרדה ואימה בלשון נקבה. שאלותיה של החרדה הטורדות את נפשה של הכותבת הופכות עדות לשנותיה ומזכירות את הפסדיה, בחירותיה, זיכרונות הגורמים לה לכמיהה למוות. עתה, בערוב שנותיה משהיא חופשיה לקבל את היום העולה בחיוך כפי שהכריזה בשירה "אני האשה", היא חוזרת והופכת שבויה בראשה, בתוך מחשבות על עבר שאינו נותן לה מנוח.

סיכום

אסופת מכתביו של מאני לייב לראשל היא ספרון קטן המונה פחות מ-70 עמודים. האסופה מחולקת לשלושה חלקים בסדר כרונולוגי ומהווה תזכורת לקשר האינטנסיבי והיומיומי בין בני הזוג. סגנון כתיבתו של מאני לייב אוהב, תומך ומלא הומור, ועם זאת, שני מוטיבים מרכזיים מלווים את תוכן הדברים. הראשון הוא העידוד לכתיבה. סוגיית הכתיבה היא לייטמוטיב מרכזי במכתביו של מאני לייב. כמעט כל מכתב נפתח באזכור עד כמה חשוב לכתוב מכתבים ושירים. המוטיב השני, לעיתים מובא במרומז ולעיתים במופגן, הוא המוות. באחד המכתבים פותח מאני לייב באיחול ברוסית הכתוב בכתיב יידי⁵¹ – "ראשעלעטשקא, שאָב טי פאָדאָכלא" (ראשליצ'קה, הלוואי ותתפגרי). תוכנו של המכתב עוסק ברעיון שהגה מאני לייב לחבר רקוויאם על ראשל ולשורר את מותה. הוא שואל אם הייתה רוצה למות, וממשיך בבדיחות הדעת לשחק משחקי מילים ופרשנויות סביב הנושא. החרדה בכתיבתו ובמחשבתו של מאני לייב מצאה לעצמה ביטוי

50. מאני לייב, שירים ובלדות/לידער און באלאדן, 144.

51. מאני לייב, בריוו, 35.

בערוץ היצירתי ומשמשת מקור השראה לכתיבה רצינית או שנונה, פואטית או יומיומית.⁵²

החלטתה של ראשל ופרינסקי לפרסם את קובץ המכתבים הזה ולאחר מכן את הרומן שלה ובכלל את מחשבותיה האישיות על דרך חייהם יחד מוכיחה שהיא ראתה עצמה שותפה לתפיסתו של מאני לייב את דרכם. ראשל ומאני לייב הבינו את חירות הבחירה מבין אינסוף האפשרויות שעמדו בפניהם כמהגרים, כיצורים, כנאהבים. הבנה זו מתכתבת עם הגדרתו של סארטר הרואה בחרדה חלק בלתי נפרד מחירות המחשבה ומכוח הדמיון. זאת ועוד, השפה האנגלית מציעה עוד הגדרה למילה anxiety (חרדה),⁵³ נוסף על הגדרות הקשורות לתחושת המתח והאימה. מילון אוקספורד מפרש את תחושת החרדה כרצון עז להשיג ולהצליח בדבר מה, תשוקה עוצמתית לעשייה יוצאת דופן שבסופה זכייה משמעותית. מבין מכלול ההגדרות האפשריות לתחושת אי-הנוחות, חוסר הביטחון והשלילה המתגלמות באופן שכיח בפרשנות מושג החרדה, הרי שהאופן בו היא באה לידי ביטוי בכתביהם של ראשל ופרינסקי ומאני לייב מציע ביטוי שונה. אם כי עדיין מקושרת לקושי, החרדה הנוכחת בתשוקת היצירה אינה הופכת אופטימית יותר, אלא שייצוגה כטופוס פואטי ביצירתם של השניים מערער על פרשנויות קונבנציונליות ומציג, ללא ספק, הגדרה חתרנית, אטרקטיבית ומעוררת עניין.

52. בספר הביוגרפיה שכתבה החוקרת רות ר. וייס על אודות מאני לייב היא עוסקת לעומק בקשר שבין כתיבתו היומיומית לבין כתיבת שיריו ומנתחת את סגנונו ואת השקפת מבטו על הקורות אותו ואת ראשל ופרינסקי. עוד הרחבה בנוגע למסקנותיה אפשר למצוא בספרה *Little Love in Big Manhattan*, 71-73.

53. "Anxiety (noun)," in *Oxford Advanced American Dictionary*, accessed October 10, 2021, <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american-english/anxiety>.

חמדת כסלו

החוג לתולדות האמנות
אוניברסיטת סנט אנדרוז, סקוטלנד

אמנות, מגפה וחרדה: דיוקן עצמי עם השפעת הספרדית של אדוורד מונק

מאמר זה עוסק באופן שבו מבוטאת החרדה בציורו של אדוורד מונק (Munch) **דיוקן עצמי עם השפעת הספרדית** (1919), שצויר בעת שהיה הצייר חולה במגפת השפעת הספרדית. השפעת הספרדית התפשטה ברחבי העולם בשנת 1918, תוך כדי מלחמת העולם הראשונה, וגבתה את חייהם של מיליונים. מונק התגבר על המחלה הקשה, וצייר דיוקנאות עצמיים העוסקים בה. המאמר מראה שאותו דיוקן עצמי של מונק עוסק בחרדה שלו מן המוות הממשי של העצמי. רבים מציוריו של מונק עוסקים במוות ובמחלות בכלליות ובחרדה, שהיא מופשטת ובעלת היבט פילוסופי. לעומתם, הדיוקן העצמי של מונק בתור אדם החולה בזמן מגפה נוגע באופן עמוק בהבנה שהמוות של העצמי ודאי, וניכרת החרדה הנובעת מהבנה זו. כדי להוכיח זאת נבחנים עוד שני ציורים של מונק – **מוות בחדר החולה** (1893) ו**חרדה** (1894) ומוצג כיצד מונק מאמץ אלמנטים חזותיים לתיאור חרדה שפיתח בציורים אלו כדי לתאר את חרדתו מהמוות האישי בדיוקן העצמי מ-1919. את השינוי במיקום החרדה יש להבין כתגובה למידת החרדה הגוברת בעורף במהלך שנות מגפת השפעת.

מבוא

המוות הוא עובדה פשוטה, המלווה את מהלך חיינו, ובכל זאת קשה לנו עד מאוד לדמיין את עצמנו מתים, לקבל את מותנו שלנו או לקשר את המוות אל העצמי. המוות הוא תופעה כה בלתי נתפסת עד שקיימת עדות שבמוחנו יש מעין מנגנון המאפשר לנו להדחיק או להכחיש את המוות של העצמי על ידי כך שהוא מייצר את התפיסה שהמוות הוא דבר הקורה לאחרים.¹ למסקנות מסוג זה הגיע כבר בתחילת המאה העשרים הפילוסוף האקזיסטנציאליסט מרטין היידגר (Heidegger). הוא סבר שהמחשבה היומיומית על המוות מבססת סוג של ודאות באשר להישנותו של המוות, אך בצורה שעוזרת לנו להתחמק מהממשות שלו. בעניין הזה הוא כותב: "אדם אומר שהמוות ודאי יגיע, אבל לא מיד. באותו 'אבל..', הוא מכחיש את ודאות המוות [...]. המוות נדחה למתישהו אחר כך".² בכך, היידגר מסביר, אנו מתחמקים "ממה שייחודי לוודאות המוות, שהוא יכול להתרחש בכל רגע".³ התחמקות זו אף עוזרת לנו להימנע מהחרדה שעלולה להתלוות להבנה מלאה של המוות. במחשבה היומיומית על המוות הוא נותר דבר שקורה בזמן אחר לאדם אחר, ולא דבר אימננטי, הטמוע בהווה שלנו עצמנו.

למרות זאת, ישנם רגעים שבהם בלתי נמנע להבין שגם העצמי סופו למות. אחד מן הרגעים האלה הוא התקף החרדה, שבין תסמיניו השכיחים הם התחושה המוחשית ביותר שהלוקה בהתקף עומד למות. בזמן התקף החרדה אימה ופחד משיגעון או ממוות תוקפים אותנו, ונדמה שזמן הנמנע שלא לקשר את המוות עם העצמי במצב כזה.⁴ חרדה, שלא כמו פחד המוגדר כתגובה קצרת טווח לאיום מוגדר, היא תגובה מתמשכת לאיום לא מוגדר, שעלול להתרחש בעתיד. זו התחושה שסכנה עתידית ממשמשת לבוא, ומתאפיינת ברמה הפסיכולוגית בתגובות של מתח ולחץ מתמשכים וברמה ההתנהגותית בתגובות של הימנעות.⁵

בתולדות האמנות המערבית אין אמן המזוהה יותר עם נושאים של חרדה ומוות מן הצייר הנורווגי אדוורד מונק, שעסק במספר לא מבוטל מציוריו בנושאים אלו על ידי דימויים של מחלה. אף על פי שרוב ציורי המחלה של מונק עוסקים באנשים אחרים, בשנת 1919 צייר מונק ארבעה דיוקנאות עצמיים, ובהם הוא מתאר את התנסותו האישית עם מחלת השפעת הספרדית.⁶ שניים מתארים את מונק במהלך המחלה, ושניים לאחר שהחלים. המפורסם בהם הוא דיוקן עצמי עם השפעת הספרדית משנת 1919 (תמונה 1). בדיוקן זה מונק מציג לפנינו את החרדה הנוצרת כאשר פתאום הוא מתמודד עם המוות שלו עצמו. מונק, למזלו, שרד את המחלה ושב לאיתנו, ובהתחשב בכריאותו הרופפת נדמה שאכן היה מדובר בסוג של נס. האישור לכך שמונק עצמו ראה בהחלמתו מאורע מרעיש מופיע בציור דיוקן עצמי לאחר השפעת הספרדית (1919–1920), ובו הוא מנציח את החלמתו.

1. Y. Dor-Ziderman, A. Lutz and A. Goldstein, "Prediction-Based Neural Mechanisms for Shielding the Self from Existential Threat," *NeuroImage* 202 (2019): 24.

2. Martin Heidegger, *Being and Time*, trans. Joan Stambaugh (Albany, NY: State University of New York Press, 1996), 238.

3. Ibid.

4. Sherry A. Falsetti and Heidi S. Resnick, "Frequency and Severity of Panic Attack Symptoms in a Treatment Seeking Sample of Trauma Victims," *Journal of Traumatic Stress* 10, no. 4 (1997): 687.

5. Alexandre Heeren, "On the Distinction Between Fear and Anxiety in a (Post) Pandemic World: A Commentary On Schimmenti et al. (2020)," *Clinical Neuropsychiatry* 17, no. 3 (2020): 190.

6. אחד מהציורים הללו, שצויר בשנת 1918, היה ממכלול אוסף פרטי של האספנית היידי הורטן, והוצג לציבור בראשונה מזה שנים רבות בשנת 2018 בתערוכה עם עוד עבודות מהאוסף, שנחרמו למוזאון לאופולד בווינה.

1 - אדוורד מונק, דיוקן עצמי עם השפעת הספרדית, 1919, שמן על בד, 131X150, המוזיאון הלאומי, אוסלו.
תמונה: Børre, Høstland / Jacques, Lathion / Nasjonalmuseet



במאמר זה אנתח את אלמנט החרדה המופיע בדיוקן הראשון, שמציג את מונק בזמן מחלתו. רבים מציוריו עוסקים במוות, במחלות ובחרדה, אך הללו עוסקים במוות של אחרים או בחרדה מופשטת, פילוסופית יותר, שאיננה נוגעת למוות הקונקרטי של העצמי. לעומתם, ארצה לטעון, הדיוקן העצמי של מונק כאדם חולה בזמן מגפה נוגע בהבנה שהמוות של העצמי ודאי ובחרדה הנובעת מהבנה זו. בחינה זו יכולה אפוא להצביע על האופן שבו עיצבה באותן שנים מגפת השפעת את תחושת החרדה, וכיצד היא קשרה אותה להבנה בלתי אמצעית של מות העצמי. לשם כך אבחן עוד שני ציורים של מונק – מוות בחדר החולה (1893) וחרדה (1894) – ואשווה את אופן עיסוקם בחרדה ובמוות ביחס לדיוקן העצמי מ-1919. עוד אטען שמונק אימץ סימבולים של חרדה, שפיתח בתקופת יצירתו המוקדמת (1886–1907), ויישם אותם כדי לתאר סוג אחר של חרדה בדיוקנו העצמי המאוחר.

בדיוקן עצמי עם השפעת הספרדית מונק יושב על כורסה צהובה. גופו מצויר בפרופיל, ואילו פניו פונות קדימה, מביטות אל הצופה. הוא לבוש בפיג'מה ובחלוק. על רגליו מונחת שמיכה, שמעליה משולבות ידי. פניו של מונק מתוארות בצורה יוצאת דופן: מצד אחד הן בעלות תווי פנים ספציפיים, המאפשרים לצופה לזהות את האמן, אך בה בעת, תווי פנים אלו מופשטים. העיניים והפה ריקים, ומעניקים למונק מראה דמוי מסכה. כמו כן, ראשו נראה כמעט כמו גולגולת חשופה. הפרט הנוסף היחיד בחדר הוא המיטה שמשמאל, ועליה שמיכה מבולגנת בעלת קווי מתאר ירוקים, שאף הם מופשטים. הקיר האחורי, שתופס את רוב הרקע

של הציור, מצויר בחלקו העליון בצורה ריאליסטית קמעה, עד שהוא נקטע על ידי המיטה. שאר הקיר, המבצבץ מתחת למיטה, מצויר בצורה מופשטת ואקספרסיבית, והוא מתחבר לרצפה באופן שאינו מאפשר להבחין ביניהם. הרצפה מורכבת מכתמי צבע נטולי עומק פרספקטיבי, שמתחברים גם לקיר שמאחורי מונק. לקיר יש הגדרת עומק רופפת, הנוצרת בזכות קו מאונך תכול אחד, המביע את מראשות המיטה, ומעגן את הפרספקטיבה של חדר החולה.

הדיוקן צויר בזמן מגפת השפעת העולמית, שפרצה בשנת 1918. המגפה נמשכה כשנתיים, הדביקה כ-500 מיליון בני אדם, ובה מתו בין 17 ל-50 מיליון איש. אף על פי שרוב הנדבקים סבלו מתסמינים קלים עד בינוניים, סבלו כ-5 אחוזים מתסמינים קשים עקב חדירה של הווירוס לדרכי הנשימה העליונות. בעקבות כך נגרמו דלקת וכיחלון, והצטברו נוזלים בריאות. שלא כמו התמותה במהלך עונת השפעת, שבה המחלה קטלנית ביותר לילדים מתחת לגיל 5 ולמבוגרים מעל גיל 60, היו מרבית החולים הקשים בשפעת הספרדית והמתים ממנה בגילים 20 עד 40.⁷ מובן שמדובר באסון בקנה מידה חסר תקדים, שהתעמעמה עוצמתו בזיכרון ההיסטורי אך ורק מכיוון שהתרחש בזמן מהלכו של אסון חסר תקדים אחר – מלחמת העולם הראשונה.⁸

המגפה לא חסה על החוגים האמנותיים, וכמה דמויות מפתח בקבוצות האוונגרד של אותה תקופה חלו ואף מתו במגפה. המשורר ומבקר האמנות הצרפתי גיום אפולינר (Apollinaire) מת בנובמבר 1918, לאחר שנדבק, וכמוהו גם הצייר הווינאי גוסטב קלימט (Klimt), שמת בפברואר 1918 בעקבות סיבוכים של השפעת. תלמידו של קלימט, הצייר אגון שילה (Schiele), מת אף הוא בשפעת הספרדית כחצי שנה לאחר מורו. שילה הספיק להשלים רישום של קלימט לאחר שמת במגיפה, כמו גם רישום של אשתו אידיט בזמן שגססה מהשפעת. שילה מת שלושה ימים אחריה, וציורו המשפחה (1918), שסיים לצייר זמן קצר לפני מותו, מנציח רגע של תקווה לקראת המשפחה העתידית של אגון ואידיט (שמתה בעודה הרה). תקווה זו נגדעה עקב מותם במגפה, והפכה את דמויותיהם המצוירות לסמל לחיים שלא אפשרה המחלה לממש. עוד אמנית שחלתה בשפעת היא הציירת האמריקאית ג'ורג'יה או'קיף (O'Keeffe), שחלתה ב-1918 והחלימה, כמתועד בצילום שצילם בעלה הצלם אלפרד סטיגליץ (Stieglitz). אך מלבד התייחסויות אלו מעטים האמנים החזותיים שעסקו במובהק במגפת השפעת, במהלכה ובהשפעתה עליהם ועל סביבתם. מסיבה זו ציוריו של מונק בנושא השפעת הספרדית הם בעלי חשיבות רבה, שכן הוא אחד האמנים היחידים שחלו ושרדו כדי לייצג את המחלה באמנותם באופן העוסק בהשפעתה על החולים בה.

לאור המגפה שאיתה אנו מתמודדים כיום אין זה מפתיע שבשנה האחרונה גבר העניין בציורים אלו,

7. Mark Honigsbaum, "Spanish Influenza Redux: Revisiting the Mother of All Pandemics," *The Lancet* 209 (2018): 2493.

8. באירופה נדחק זכר המגפה מסיבות מספר, ואלו הן: היא סימלה את כישלון מערכת הרפואה, ונקשרה לזיכרונות פרטיים ומשפחתיים ולא לאירועים לאומיים, שאליהם נקשרה המלחמה. ראו: Maria Luisa Lima and José Manuel Sobral, "Threat and Oblivion: Interpreting the Silence over the Spanish Flu (1918-1919)," in *Societies Under Threat: A Pluri-Disciplinary Approach*, eds. Denise Jodelet, Jorge Vala and Ewa Drozda-Senkowska (Cham: Springer Nature Switzerland, 2020), 196.

והם נדונו בכתבות עיתונאיות⁹ ובמאמרים העוסקים בקשר שבין מגפות להפרעות נפשיות.¹⁰ וכמו כן עיטרו את שעריהם של כתבי עת רפואיים.¹¹ למרות זאת, דיוקן עצמי עם השפעת הספרדית קיבל תשומת לב מועטה במחקר. והוא מוזכר בחטף במחקרים העוסקים בביוגרפיה של מונק,¹² או במאמרים שכתבו חוקרים מתחומי הפסיכולוגיה שאינם נוגעים בניתוח היצירה מבחינה חזותית.¹³ כדי לבסס את הטענה שדיוקן המגפה הראשון של מונק מציג את החרדה הנובעת מההכרה במוות העצמי, אתבסס על טענתה של אליזבת' אוטקה (Outka) במחקרה על אודות יצירות ספרותיות הנוגעות במגפת השפעת, שאחד המוטיבים המאפיינים אמנים מודרניים שעסקו בשפעת הספרדית הוא הניסיון לטשטש את ההבדל בין החיים למוות.¹⁴ במאמר זה אטען שבדיוקן השתמש מונק באמצעים חזותיים שונים כדי לטשטש בין החיים למוות, וכך מזהה את עצמו בתור מי שעתיד למות ולהיהפך לגופה. בצורה כזו מונק מזהה את עצמו כמי שגופו שלו הוא התלוי על בלימה בסף שבין החיים למוות, בסף שבין גוף חולה לגופה, ומעניק ביטוי חדש לטבעה של חרדה בציוריו – חרדה הנובעת מההבנה שהמוות האישי שלו ודאי.

"ספינה ללא הגה" – מעמדה של החרדה ביצירתו של מונק

האלמנטים השונים בדיוקן עצמי עם השפעת הספרדית נועדו להדגיש את מצבו החולי של מונק – תנוחת הישיבה חסרת האונים, פניו הזועקות ודמויות הגולגולת והחלל הנע בין הפשטה לפרספקטיבה. כשם שאראה בהמשך המאמר, אלמנטים אלו הם מהלקסיקון הסימבולי של מונק, ומופיעים בציורים מוקדמים שלו העוסקים בנושאים של חרדה ומוות. מתוך כך אפשר להסיק שהשימוש באלמנטים חזותיים אלו בדיוקן העצמי קושרים את הציור לרגשות של חרדה הנובעים מקרבה למוות. אך שלא כמו עבודותיו הקודמות של מונק, שבהן האלמנטים החזותיים הם סמלים לחרדה שמקורה חיצוני, בדיוקן עצמי עם השפעת הספרדית עשה מונק שימוש באותם אלמנטים כדי להצביע על חרדה מהמוות העצמי של מושא הדיוקן – מונק.

לחרדה יש תפקיד מהותי ומתמשך בהתעצבות סגנונו האמנותי של מונק, ובהתאם הביוגרפיה של האמן מתאפיינת בהיכרות אינטימית עם מחלות וחרדה. אמו של מונק מתה משחפת כשהיה בן חמש, ואחותו הגדולה סופי מתה אף היא משחפת כשמלאו לו ארבע עשרה שנים. נדמה שמונק היה עסוק מאוד במהלך חייו במחשבות על המוות, ונאלץ להתעמת עם הממשות של מותו שלו כבר בגיל צעיר, כאשר בשנת 1876

9. Anna Purna Kambhampaty, "How Art Movements Tried to Make Sense of the World in the Wake of the 1918 Flu Pandemic," *Time*, May 5, 2020; Taylor Dafoe, "The 1918 Spanish Flu Wreaked Havoc on Nearly Every Country on Earth. So Why Didn't More Artists Respond to It in Their Work?," *Artnet*, April 16, 2020; Megan O'Grady, "What Can We Learn From the Art of Pandemics Past?," *The New York Times Style Magazine*, April 8, 2020; Shreya Banerjee, "Painting the Spanish Flu: How Iconic Art and Literature Depicted the Ailing, the Dead," *The Indian Express*, June 18, 2021; Jeremy Eichler, "How Did Artists Respond to the Spanish Flu? Searching for Traces of a Forgotten Catastrophe," *The Boston Globe*, May 6, 2020.

10. Lorenzo Pelizza and Simona Pupo, "Public Mental Health Outpatient Service at the Time of the COVID-19 Pandemic: Did We Have Any Other Choice?," *Journal of Psychopathology* 26, no. 2 (2020): 186-187.

11. *EcoHealth* 17, no. 1 (2020): cover page.

12. Sue Prideaux, *Edvard Munch: Behind The Scream* (New Haven: Yale University Press, 2005): 315-316.

13. James C. Harris, "Self-Portrait after Spanish Flu," *Archives of General Psychiatry* 63, no. 4 (2006): 354-355.

14. Elizabeth Outka, "'Wood for the Coffins Ran Out': Modernism and the Shadowed Afterlife of the Influenza Pandemic," *Modernism/modernity* 21, no. 4 (2014): 948.

חלה בעצמו בשחפת. "אבא, אני גוסס – אני לא יכול – אני לא מעז – אני מפחד מהמוות," הוא כתב ביומנו על האירוע, שממנו לבסוף החלים.¹⁵ מכיוון שהיה ילד חולני, בילה מונק את ילדותו ונעוריו ספון בביתו, ולעיתים קרובות לא היה מסוגל לצאת מהמיטה. "מיטתי הפכה לחדר עינויים,"¹⁶ כתב. כשהתבגר, התמודד מונק עם בעיות נפשיות, ואף טען שהן המנוע היצירתי לעבודותיו. "תכופות אני מרגיש [...] שבתקופות בלעדיהן [חרדה ומחלה] בחיים אלו [...] אני כמו ספינה השטה מול רוח עזה בלי הגה," כתב ביומנו.¹⁷ ב-1908 אושפז מונק בקליניקה של דוקטור דניאל יקובסון בקופנהגן בגלל דיכאון, אלקוהוליזם ופרנויה לתקופה של שבעה חודשים עד שנראה שיפור במצבו. כיום, אף על פי שהמידע על מצבו הנפשי מצומצם יחסית, משערים שסבל מסכיזופרניה נוסף על האלקוהוליזם.¹⁸

מתוך יומניו האישיים של מונק אפשר לזהות את ההיכרות האינטימית שלו עם החרדה, ולפרש מקצת מתגובותיו לאירועים בחייו כתגובות חרדתיות. לדוגמה, באחד מכתביו מונק מתאר מערכת יחסים עם אישה ששימשה לו מודל. על מפגש מקרי עימה ברחוב כתב מונק שסבל מהתקף סחרחורות, שהותיר אותו בלי יכולת לדבר, עם קשיי נשימה ותחושה שהוא עומד ליפול. על מפגש אחר עם אותה אישה כתב מונק ש"אותו התקף פוקד אותי," עד כדי כך שחש שיש לו התקף לב.¹⁹ סחרחורות, קשיי נשימה ותחושת מוות מהתקף לב הם כולם תסמינים שכיחים למדי של התקף חרדה. אף על פי שאינו משתמש במינוח התקף חרדה, מונק מתאר למעשה מצבים חוזרים ונשנים של אימה ולחץ, הבאים לידי ביטוי בגוף, כפי שמתרחש במצבי חרדה.

תהליך התעצבות דמותו של מונק כאמן מדגיש אף הוא את הקשר שבין ציוריו לבין נושא החרדה. בשנותיו המוקדמות יצר מונק מספר רב של דיוקנאות עצמיים שעוסקים בנושאים של מוות וחרדה, כמו דיוקן עצמי עם יד שלד מ-1895. ולאילו יש חלק משמעותי בבניית דמותו הציבורית של מונק כאמן סובל ומשוגע. לפי ג'יי א' קלרק (Clarke), מונק עשה שימוש במוטיבים של מוות וחרדה כדי למצב את עצמו כאמן מיוסר בעיני הציבור, ואף הודה בכך בראיונות.²⁰ יתר על כן, מבקרי אמנות בני זמנו של מונק ניתחו את אישיותו ואת יצירותיו לפי מצבו המנטלי עוד בתחילת דרכו. למשל, בזמן תערוכתו הראשונה של מונק בברלין ב-1892, שנסגרה לאחר שבעה ימים בלבד, מכיוון שהציורים עוררו מחלוקת בגלל סגנונם ונושאייהם המורבידיים, השתמשו מבקרים בשפה שעשתה פתולוגיזציה לציורים, והציגה את מונק כאמן חולני, משוגע ומלנכולי.²¹ ביקורות אלו הדגישו את ההיבטים הדיכאוניים והחרדתיים ביצירות שלו ואצל מונק עצמו כדי לפגוע בלגיטימיות האמנותית שלו. בה בעת, הביקורות החיוביות בגרמניה גם הן זיהו את מונק בצורה פסיכולוגית – מבקרים רבים שיבחו את ציוריו בטענה שהם מבטאים את הנטייה המלנכולית של העם הנורווגי.²²

חרדת המוות של מונק ודאי גם הושפעה מהתמורות שחלו באופן שבו ראתה התרבות האירופית את המוות בעקבות מלחמת העולם הראשונה ומגפת השפעת הספרדית. במהלך המאה התשע-עשרה היו מחלות,

¹⁵. Quoted in: Prideaux, *Edvard Munch Behind The Scream*, 41.

¹⁶. Ibid.

¹⁷. Edvard Munch, *The Private Journals of Edvard Munch: We Are Flames Which Pour Out of the Earth*, trans. and ed. J. Gill Holland (Madison: University of Wisconsin Press, 2005), 18.

¹⁸. Ibid., 577.

¹⁹. Munch, *The Private Journals of Edvard Munch*, 36-37.

²⁰. Jay A. Clarke, *Becoming Edvard Munch: Influence, Anxiety and Myth* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 2009), 61.

²¹. Ibid., 65.

²². Ibid., 68.

גסיסה והמוות עצמו חוויות אינטימיות, שהתרחשו בבתים ובקרב המשפחה, אך בתחילת המאה העשרים השתנה מצב זה. המוות התעצב בתור עניין רפואי, והתנתק מהחיים היומיומיים.²³ בעשור השני של המאה העשרים היה המוות קשור במיוחד למותם של לוחמים במלחמת העולם הראשונה. גופות הלוחמים לא נראו בעורף, מכיוון שרובן נשארו בחזית ולא הובאו לקבורה בבית. לכן המוות נעלם מהעורף, אבל נוכח מאוד בחזית. עם תחילתה של המגפה הספרדית הגיע המוות גם אל העורף. אך שלא כמו המוות ההרואי של חיילים בחזית, מותם של אנשים בעורף במגפה נחוזה כחסר משמעות ומבלבל, ולכן הוביל אמנים לחפש אחר משמעות במוות כדי להתמודד עם החרדה שיצרה המגפה.²⁴

המגפה נחוזה קשה בעיקר בנורווגיה, שכן לפני התפרצותה לא התמודדה המדינה עם מוות המוני של אזרחים או של חיילים. מאחר שנורווגיה נותרה מדינה ניטרלית במהלך מלחמת העולם הראשונה, היה מספר החיילים הנורווגים שנפלו בעת המלחמה קטן מאוד לעומת החיילים של מדינות אירופיות אחרות שנפלו במלחמה. לפיכך, בנורווגיה לא נוצרה תופעה של "דור אבוד", כפי שהתרחש במדינות אחרות שספגו אבדות רבות, דוגמת בריטניה.²⁵ לעומת זאת, מגפת השפעת לא פסחה על נורווגיה, ומקרים ראשונים הופיעו באפריל 1918, במהלך הגל הראשון של המגפה. בכריסטיאניה (שבשנת 1924 נקראה מחדש אוסלו, בירת נורווגיה) החלו מקרי השפעת להופיע בסביבות חודש יוני של אותה שנה. באותה העת גר מונק באקלי, פרור הממוקם בשולי העיר. בחודש יולי החל הגל השני, ובו נדבקו רבים, אך לא היה קטלני מאוד. הגל הקטלני ביותר היה השלישי, שחל בחודשים אוקטובר עד דצמבר, וגבה את חייהם של רבים מהנדבקים. לפי הערכות, בנורווגיה מתו כ-15,000 בני אדם, רובם במהלך הגל השלישי בחודשי הסתיו. נתון זה מראה שמספר לא מבוטל של אנשים מתו או בשפעת הספרדית: כ-6 אנשים מתוך כל 1,000 איש באוכלוסיית נורווגיה דאז (שכללה כ-2,600,000 איש).²⁶

המגפה הילכה אימים על נורווגיה בשל מהלכה המהיר והאכזרי. חולים היו עלולים למות בתוך שלושה ימים מרגע ההדבקה. הציבור הבין שאנשי הרפואה חסרי אונים אל מול המחלה. מפאת הבנה זו התפשטה החרדה התפשטות נרחבת בקרב האוכלוסייה.²⁷ יתרה מכך, ייתכן שהמגפה הובילה לעלייה באשפוזים במוסדות לבריאות הנפש בגין דיכאון וחרדה. מחקרים אפידמיולוגיים מראים כי בשש השנים שלאחר 1918 הייתה בנורווגיה עלייה ניכרת במספר האנשים שהתאשפזו במוסדות פסיכיאטריים. רבים ממוטפלי הנפש היו אנשים ששרדו את השפעת הספרדית, וסבלו מתסמינים פסיכיאטריים של מלנכוליה או של חרדה.²⁸ לפיכך, למגפה הייתה השפעה רבה בעיקר בנורווגיה הן בשל הנסיבות של המחלה עצמה, הן משום שזה היה האירוע הגדול ביותר שמתו בו אזרחים מאז הפיכתה של נורווגיה לעצמאית תשע שנים קודם להתפרצות השפעת הספרדית. ההשפעה של המגפה חצתה את גבולות התסמינים הגופניים אל התסמינים

²³. Sobchack, *Carnal Thoughts*, 228.

²⁴. Outka, "Wood for the Coffins Ran Out", 939.

²⁵. Svenn-Erik Mamelund, "Can the Spanish Influenza Pandemic of 1918 Explain the Baby Boom of 1920 in Neutral Norway?" *Population* 59, no. 2 (2004), 233.

²⁶. Ibid., 232.

²⁷. סוון-ממלונד מצטט את אנשי התקופה המתארים כיצד העיתונים היו מלאים מודעות אבל של אנשים שמתו במגפה, וכיצד כולם פחדו להידבק. לתחושות אלו הייתה השפעה נרחבת על החברה, ולדבריו בגינה הייתה ירידה בילודה בנו-רווגיה. ראו: Ibid., 235.

²⁸. Laura Spinney, *Pale Rider The Spanish Flu of 1918 and How It Changed the World* (New York: Hachette. 2017), 209.

2 - אדוורד מונק, מוות
בחדר החולה, 1893, שמן
על בד, 169.5X152.5 ס"מ,
המוזיאון הלאומי, אוסלו.
תמונה: Høstland, Børre/
.Nasjonalmuseet



המנטליים, וייתכן שהובילה להישנות גבוהה יותר של חרדה בקרב אלו שנדבקו. מונק, שהתגורר בנורווגיה בשנות המגפה, ודאי חש על בשרו את החרדה הכללית בחברה.

אם כן, עיסוקו של מונק בחרדה בשל חייו האישיים, כחלק ממכלול האישיות האמנותית שלו או בתגובה להתגברות תחושת החרדה בחברה עקב המגפה היה חלק מהותי ביצירתו. החרדה הייתה מנוע אמנותי בעבור מונק. היא אפשרה לו הן לעסוק בציוריו בנושאים אינטימיים מאוד, כמו מותן של אמו ואחותו, הן למצב את עצמו בתור דמות יוצאת דופן בשדה האמנות של תקופתו. למרות זאת, נושא החרדה השתנה בתקופת יצירתו המאוחרת של מונק, והוא החל לעסוק במוות הממשי של העצמי, שוודאי הושפע מתחושות החרדה מהמוות במגפה בחברה הכללית, ובעיקר בקרב אלו שחלו בה. בשלב זה, ארצה לחזור לדיוקן עצמי עם השפעת הספרדית ולנתח את שלושת האלמנטים המרכזיים של הדיוקן – תנוחת הגוף, הבעת הפנים ועיצוב החלל – על מנת להראות כיצד מונק שאב אותם מציורי העבר שלו העוסקים בחרדה, וכיצד הוא משתמש בהם בדיוקן זה כדי לעצב חרדה בעלת אופי שונה.

ציוריו המוקדמים של מונק ועיצוב החרדה בדיוקן עצמי עם השפעת הספרדית

כשם שטענתי בתחילת המאמר, בדיוקן עצמי עם השפעת הספרדית השתמש מונק בלקסיקון סימבולי של אלמנטים חזותיים, שפיתח בציוריו המוקדמים, המסמלים בציוריו חרדה. בשני ציורים – מוות בחדר החולה וחרדה – אפשר לזהות את אותם סימבולים של חרדה, שאימץ מונק לציור הדיוקן המאוחר. באמצעות הזיהוי והניתוח שלהם בציורים המוקדמים והבנת תפקידיהם בדיוקן העצמי המאוחר יהיה אפשר להבין את השינוי בסוג החרדה, שהביע מונק בציורו המאוחר, שעוסק בחרדה הממשית של העצמי מהמוות.

בדיוקן מונק צייר, כאמור, את עצמו כשהוא יושב על כורסה, לבוש בפיג'מה ובחלוק, ושמיכה מונחת על רגליו. אלמנטים אלו שאובים מתוך ציוריו של מונק העוסקים במותה של אחותו הבכורה סופי, ובשל כך מסמנים אותו בתור אדם חולה. כמו אמם, שמתה משחפת ב־1868, גם סופי חלתה בשחפת והלכה לעולמה בשנת 1877. מונק עסק במותה של אחותו בכמה ציורים, ואחד הבולטים בהם הוא מוות בחדר החולה (תמונה 2), ובו מונק מתאר את משפחתו הפוקדת את חדרה של סופי בעודה גוססת משחפת. בציור נראה חדר, ובו רק מיטה, שידה וציור קטן. בני משפחת מונק עומדים סביב האחות, היושבת על כורסה ליד המיטה. בקדמת הציור נראית אישה, היושבת על כיסא. גופה פונה באלכסון לתוך חלל החדר. ראשה מורכן, וידיה אוחזות במטפחת. לצידה עומדים בחורה, שגופה פונה לקדמת הציור, וגבר הנראה רק מגבו. בפניה השמאלית, קרוב למיטה, נראה גבר חסר פנים, הנשען על הקיר הירוק. סביב הכורסה של סופי עומדים גבר מבוגר בעל שער שיבה, שידיו אוחזות זו את זו במחוות תפילה או תחינה, ואישה הנשענת על הכורסה. מתוך הכורסה מבצבצות רגליה וידה של האחות הגוססת. היא מכוסה בשמיכה ונשענת על כרית. פניה אינן נראות.

בדיוקן עצמי עם השפעת הספרדית אימץ מונק את תנוחתה של סופי כדי לסמן את עצמו בתור הסובל ממחלה כדי להפוך את עצמו לייצוג של גוף חולה, המתנדנד בין החיים למוות. כמו אחותו, גם הוא יושב על כורסה ומכוסה בשמיכה. הוא למעשה תפס את מושבה של החולה שהלכה לעולמה כדי לסמן את הסכנה הנשקפת לו ממחלתו. אך שלא כמו אחותו במוות בחדר החולה, בדיוקן העצמי מונק יושב מולנו חשוף פנים. ציורים אחרים העוסקים בגסיסת אחותו ממחלת השחפת, כמו הילדה החולה (1885–1886) ואביב (1889), דווקא חושפים את פניה של החולה. בשניהם נראית סופי מלווה באישה. בשניהם סופי יושבת על כורסה בעת מחלתה כשהיא מכוסה בשמיכה, כמו במוות בחדר החולה וכמו מונק בדיוקן העצמי. אך בניגוד למוות בחדר החולה בו פניה של סופי מוסתרות, והצער, התסכול והאימה ניכרים אך ורק בפניה ומחוותיהן של שאר הדמויות, בשני הציורים האחרים מונק דווקא חושף את פניה של סופי ומסתיר או מסתיר למחצה את פניה של האישה המלווה אותה.

ההחלטה של מונק אם לחשוף את פניה של הדמות הגוססת או להסתיר אותן חשובה, שכן החשיפה או ההסתרה מאירות באור שונה את האופן שבו מונק מתייחס לייצוג מוות באמנותו. המוות, טוענת חוקרת התרבות ויואן סובצ'ק (Sobchack), מצביע על וחוקר את גבולות הייצוג. הוא מאתגר את מה שאפשר "לראות" בדימוי, מפני שהוא דבר בלתי ניתן לייצוג. הדבר היחיד שאפשר לייצג בהקשר של המוות הוא הגוף החולה או הגופה המתה, שנהפכים לסימנים המורים על אותו "מיוצג בלתי ניתן לייצוג" – המוות. מהבחינה הזאת דימויים שעוסקים במוות מצביעים על הטרנספורמציה המשונה של הסובייקט ממצב של קיום למצב של אי-קיום.²⁹ לכן, לפי סובצ'ק, בייצוג חזותי אפשר רק להצביע לכיוון המוות, שנמצא תמיד מעבר למבט.³⁰

בציורים המוקדמים של סופי חשף מונק את פניה של אחותו, ובכך תיאר את תהליך הגסיסה שלה. אך בתהליך הגסיסה הגוף החולה הוא עדיין גוף חי, שיכול לתפקד בתור ייצוג של דבר קיים – דיוקן של אחות. לעומת זו, במוות בחדר החולה העלמת פניה של סופי מורים שתהליך הגסיסה נגמר, וסופי מתה. הגוף שלה כעת הפך לגופה, ולכן אי אפשר לייצג אותה עוד, אלא רק להצביע לכיוון מותה, שנמצא מעבר למבט הצופה. לפיכך, כשמונק מתאר את עצמו כשם שנהג לתאר את אחותו הגוססת, אך מותיר את פניו חשופות, הוא מייצג את עצמו כמי שנמצא על הסף שבין גוף חי לגופה, וכך מצביע על המוות האפשרי שלו, הנמצא מעבר ליכולות הייצוג החזותי.

29. Vivian Sobchack, "Inscribing Ethical Space: Ten Propositions on Death, Representation, and Documentary," 232.

30. Ibid., 233.

3 - אדוורד מונק, חרדה,
1894, שמן על בד,
74X94 ס"מ, מוזיאון
מונק, אוסלו.

תמונה: Munchmuseet / Ove
Kvavik



לעומת הייצוג הנעלם של סופי, בדיוקן העצמי יצר מונק יחס דואלי בין פניו החשופות לבין גופו החולה, המאזכר את גופה הגוסס של אחותו. דואליות זו מדגישה שהוא נמצא על הסף שבין חי למת, והיחס שבין פניו לבין גופו מטשטש את ההבדל בין החיים למוות. ההשתהות על הסף נועדה לחזק את ההיבט הסובייקטיבי של הציור, ולהדגיש שזהו דיוקן עצמי של אדם אשר מחלתו מציבה מולו באופן בלתי אמצעי את האפשרות הממשית שהוא ימות. שלא כמו סופי, שפניה הנעלמות מורות שחצתה את הסף בין החיים למוות, והיא איננה עוד גוף חי, מונק עודנו חי. כלומר למרות מחלתו הוא עודנו סובייקט. לפי סובצ'ק, "האימה של הגופה היא בדיוק זה שאיננו תופסים אותה כסובייקט – אפילו שהפיכתה לאובייקט מעמתת אותנו ומזכירה לנו את הגבולות ואת הסוף של הסובייקטיביות האנושית".³¹

באימוץ אותם אלמנטים שהשתמש כדי לתאר את אחותו המתה זיהה מונק את עצמו כמי שעלול למות, וכך ביסס את מצבו בדיוקן כאדם שבו־זמנית מתפקד כגוף חי וכגופה. למעשה, היחס הדואלי שבין פניו החשופות לגופו הישוב על הכיסא של החולה מנכיח את המוות שבחדרו של מונק. הדואליות נועדה להדגיש את המצב המבעית שבו נמצא מונק, ולהביע את רגש החרדה שחש. רגש זה נלווה להבנה שבתור

³¹. Ibid., 236.

זה היושב על הכיסא של החולה, גופו החי עלול להיחפך לגופה, והוא עלול להיחפך מסובייקט לאובייקט, וכי ישנו גבול לסובייקטיביות שלו. כך הגוף החולה, המאזכר את גופה החולה של סופי, פונה מקדמת הציור, כדי להדגיש את תחילת זליגתו של הגוף מתחומי מה שאפשר לראות ואת התקרבותו למוות. בה בעת, פניו של מונק מישרות מבט קדימה. הניגוד שבין השניים מדגיש את החרדה ממצב הסף, שבו מונק מתאר את עצמו.

גופו של מונק מתואר לפי קונבנציה שפיתח הצייר כדי לתאר מוות של אדם אחר, ואילו פניו מתכתבות עם עיצוב חזותי אחר של חרדה. בדיוקן העצמי, כאמור, הפנים מעוצבות עם תווי פנים מינימליים, המאפשרים לזהות שאכן מדובר בדיוקן של מונק. אך תווי הפנים אלו בה בעת כלליים ונטולי הבעה. הדבר ניכר בעיקר בעיניים הריקות ובפה הפעור. עיצוב מוזר זה של פניו, שבעת ובעונה אחת מעניק למונק עצמיות וגם נוטל אותה ממנו, הופך את הפנים לדמויות מסכה או גולגולת, ולכן מעורר תחושת אי־נוחות. אופן תיאור זה שאול מציורים מוקדמים של מונק, כגון חרדה (תמונה 3), שבהם עשה שימוש בפנים דמויות מסכה או גולגולת כדי לעסוק בנושא של חרדה קיומית. הציור חרדה קשור מבחינה נושאת וחזותית לציורו המפורסם ביותר של מונק, הצעקה (1893), שגם בו מתוארת דמות בעלת פנים דמויות מסכה, המביעות חרדה ואימה. אך שלא כמו הדמות בהצעקה, שהיא נטולת כל זכר לתווי פנים ספציפיים, פניהן של הדמויות בחרדה מתוארות על הרצף שבין תווי פנים ספציפיים לבין פרצופים דמוי מסכה, שמביעים חרדה, בדומה לפניו של מונק עצמו בדיוקן העצמי.

זאת ועוד, בציור חרדה, כמו בציורים הצעקה או ייאוש (1894), נראות דמויות על גשר, ומאחוריהן רקע אקספרסיבי וסימבוליסטי במיוחד – שמיים עקלקלים, אדומים־כתומים, הנראים כבוערים מעל האדמה והאגם שמתחתיהם, שגם הם מתוארים בקווים עקלקלים ולא יציבים. הרקע מציג עולם בתנועה לא יציבה, ומסמל את מצבם הנפשי של הצועדים על הגשר. ייחודו של הציור חרדה, לעומת ציורים דומים אחרים, הוא במספר הדמויות המופיעות בציור. בהצעקה הדמות המרכזית ניצבת מקדימה, ומאחוריה במרחק מופיעות עוד שתי דמויות. ואילו בחרדה מצוירת קבוצה גדולה של דמויות, שהולכת ונמתחת לאורך הגשר, ואת סופה אי אפשר לראות. מקדימה מופיעות שלוש דמויות בולטות של אישה, גבר מזוקן ועוד גבר. הדמויות הללו בעלות פנים מחודדות עם עצמות לחיים בולטות. הגוון הצהוב־ירקרק של עורן מעניק להן מראה חולני. עיניהן שקועות וגדולות, בוהות קדימה, ובמרכזן מקובעים אישונים קטנים מאוד, היוצרים תחושה של מצב מנטלי מעורער. הפנים של שלושתן צנומות, ומעניקות לדמויות מראה של גולגולות או של אנשים העוטים מסכה מפחידה. מאחורי שלוש הדמויות הללו דמויות רבות נטולות תווי פנים, והן יוצרות תחושה של עומס וגודש אנושי. שלוש הדמויות שבקדמת הציור מובחנות זו מזו בבגדיהן ובתווי הפנים שלהן, ואילו הדמויות מאחוריהן מקבלות פחות ופחות ייחוד ספציפי ככל שהן רחוקות מקדמת הציור, עד כדי התגבשותן לגוש אחד לא מובחן, נטול סובייקטיביות.

ביומניו קשר מונק בין תווי הפנים שנראים בציור לבין תחושות החרדה האישיות שלו. מונק תיאר ביומן כיצד החרדה האישית שלו משנה את הנראות של האנשים סביבו. כאשר מונק מדבר על האישה ששימשה לו מודל לראשונה, הוא מתאר אותה כאישה בלונדינית בעלת שיער ארוך ו"יופי בנאלי".³² דבר מה במראה של האישה מעורר עניין אמנותי ואף מיני אצל מונק. הוא הזמין אותה לסטודיו שלו כדי שיוכל לצייר את דיוקנה. הקשר ביניהם העמיק, ובאחת הפגישות ביניהם, עברו מהסטודיו לחדר השינה

³² Munch, *The Private Journals of Edvard Munch*, 27.

של מונק, שם חשפה האישה את שיניה הלבנות ויצאה. מחווה זו השפיעה על מונק, והוא כתב על כך: "משהו כמו חרדה עבר דרכי". לאחר התעוררותה של החרדה פתאום השתנה האופן בו מונק מתאר את האישה: "הפה הפתוח למחצה חשף שורת שיניים – הפנים היו חיוורות – ודבר נוקשה – דבר מה דמוי רוח רפאים".³³

מהסיפור עולה שתחושת החרדה משנה את האופן שבו מונק חווה את העולם. החוויה הייתה כה עמוקה עד כי השתנו פניה של האישה, וקיבלו מראה מפחיד. המראה החדש – חשוף שיניים, חיוור, נוקשה ודמוי רוח רפאים – מזכיר בתיאורו את פניהם של הדמויות החרדות בציורים צעקה, חרדה, ואף את פניו של מונק עצמו בדיוקן עצמי עם השפעת הספרדית. מכאן שאופן התיאור של הדמויות בציורים אלו נועד להביע רגש עמוק של חרדה. שלא כמו החרדה בציורים כמו מוות בחדר החולה, שבו החרדה מופנית כלפי מושא מסוים, האחות, בחרדה החרדה היא הלך-רוח קיומי קולקטיבי. הדבר בא לידי ביטוי בפניהן של הדמויות, שיוצרות יחס שבין אינדיבידואליות לקולקטיביות. ההבדל בין הדמויות הקדמיות הברורות לבין הדמויות האחריות הכלליות עד כדי התעוותותן למסה אחת מדגיש שחרדה היא רגש הנחווה אינדיבידואלית, אך הוא גם רגש היוצר מעין שותפות גורל בין הדמויות – הן כולן חוות יחד את אותו מצב קיומי, וכולן חרדות יחדיו.

לפי לקשמי סיברג'ן (Sivarajan), מונק מרבה לתאר רגשות כמו צער וחרדה, כרגשות השואבים מהאדם את עצמיותו.³⁴ כך, למשל, פועלים רגשות אלו בציוור מוות בחדר החולה, שבו הדמויות מקובצות יחדיו בקבוצות עד כי ניכר שהן הופכות למסה אחת. נטילת העצמיות של הדמויות ותיאורן מסה אנושית מסמלים שחרדת המוות והצער של השוהים בחדר הופכת אותם לקולקטיבי – כולם חרדים בגלל המוות של האחות. החרדה המכלה את האדם מעצמיותו מקבילה לאופן שבו המחלה מרוקנת את החולה מעצמיותה (שכן היא גורמת למותה), ומונק רואה בה מחלתם של "הבריאים". באופן דומה, החרדה המושגית שמביעות הדמויות בחרדה מרוקנת אותן אט-אט מעצמיותן, הופכת את פניהן לדמוי מסכה או מעלימה את תווי פניהן לחלוטין, מטשטשת את ההבדלים הגופניים ביניהן, ומותירה אותן מסה אנושית, שבה הכול מבוטא כאחד.

באימוץ סגנון הפנים של הדמויות בחרדה כדי לתאר את פניו שלו בדיוקן העצמי מונק מבטא את היחס בין היותו אינדיבידואל, סובייקט, לבין היותו חסר עצמיות, אובייקט. יחס זה קיים בו כאדם חולה, החש שהוא עומד למות, שהרי, כאמור, הגוף החולה הוא עדיין סובייקט, שאפשר לתארו בעל תווי פנים ספציפיים, ואילו הגופה מקבלת מעמד של אובייקט. כמו כן, באימוצו את פני הגולגולת של הדמויות בחרדה בעבור הדיוקן העצמי סימן מונק את עצמו כמי שחווה חרדה בשל מצב הסף שבו הוא תלוי על בלימה – בין גוף חי אינדיבידואלי לבין גופה, שהיא כללית ונטולת עצמיות. הוא נוטל מדמותו שלו את עצמיותה, וכך מזהה את עצמו כאחת מאותן דמויות, שכלתה החרדה את האינדיבידואליות שלהן. הוא אף מסמן את עצמו כמי שלא רק חולה במגפת השפעת, אלא גם במגפת החרדה, המטשטשת את עצמיותו, והופכת אותו לחלק מהמסה המבוטאת שבחרדה.

יתר על כן, בדיוקן עצמי עם השפעת הספרדית אימץ מונק את עיצוב החלל שבחרדה, המנגיד בין דו-ממדיות לבין תלת-ממדיות, כדי להביע חרדה. בדיוקן רואים קו תכלת אנכי מאחורי דמותו של מונק, וקו שחור עבה לידו, הנותנים תחושה של עומק, ויוצרים מעין פרספקטיבה בחלל. גם המיטה, המוצבת מאחורי הכיסא שעליו יושב מונק, יוצרת עומק. לעומתם, שאר החלל המקיף את מונק, בייחוד בחלק התחתון

³³. Ibid., 32.

³⁴. Lakshmi Sivarajan, "Edvard Munch and the Gothic Tubercular," *Synthesis* 1 (2009): 7.

של הציור, צבוע בכתמי צבע אקספרסיביים ונטולי עומק. הם יוצרים דו־ממדיות, היוצרת את התחושה שהכיסא של מונק מרחף בחלל לא מוגדר. שימוש ב־זמני בשתי הגדרות חלל שונות – עומק והשטחה – הוא טכניקה המשמשת את מונק בציורים מוקדמים, כמו חרדה, העוסקים בחרדה קיומית.

לפי דיוויד לושאק (Loshak), הרקע והשמיים בהצעה, שזהים לאלו שבחרדה, יוצרים תבנית סובייקטיבית דו־מדית, המנוגדת לפרספקטיבה שיוצרים הקו האלכסוני של הגשר והדמויות שעליו כדי ליצור עומק תלת־ממדי. חשיבותה של הפרספקטיבה, לדבריו, היא בקרקוע הסצנה ההבעתית, הסימבולית, במציאות האובייקטיבית.³⁵ הניגוד שבין רקע הבעתי דו־ממדי לבין פרספקטיבה תלת־מדית נועד להראות שהמצב הנפשי של החרדה, המאפיין גם את הצעה וגם את חרדה, איננו קיים רק בפנימיות הסובייקטיבית של הדמויות, אלא גם מתרחש בעולם האובייקטיבי. לפיכך, החרדה המתוארת בציורים אלו איננה החרדה האישית של אדם מסוים, כדוגמת מונק, אלא חרדה של "כולם". הניגודיות שבתיאור החלל בחרדה מנכיחה שהחרדה המובעת בציור היא אובייקטיבית, קולקטיבית, ומאפיינת את המצב האנושי בכללותו, ולא רק את המצב המנטלי הפנימי של האומן או של אלו המתוארים בציור.

אם כן, היחס בין השטחה לעומק נועד להציב את החרדה הקיומית של הדמויות במציאות אובייקטיבית. כך גם בדיוקן עצמי השתמש מונק במשטחי צבע אקספרסיביים ומופשטים כדי להביע את סערת הרגשות שחוה עקב מחלתו. אך סערה זו מתרחשת בחלל התלת־ממדי, הממשי והיציב של חדר השינה שלו. בצורה כזו, הניגודיות שבין התלת־מדיות בחלק העליון של הציור לדו־מדיות בחלקו התחתון תורמת להבעת סערת הרגשות שבה נתון מונק ולקרקוע רגשות החרדה שלו במציאות הממשית של המחלה. כמו מונק עצמו, כך גם החדר, הנתון בין השטחה לבין עומק, נמצא במצב סף, ומעצים את האימה שמתוארת בדיוקן. באימוצו את השניות לפיה עוצב החלל בציור חרדה לדיוקנו העצמי כאדם חולה מונק מסמל שגופו נמצא על הסף בין החיים למוות. והוא עוד מדגיש שהחרדה מהמוות, המתוארת בפניו, בגופו וביחס בין הפרספקטיבה להשטחה, נטועה בהבנה שייתכן שמותו שלו הממשי יגיע בקרוב, ויהפוך אותו מסובייקט לאובייקט, מגוף חי לגופה.

יתרה מזו, המשותף לתיאורי החרדה בציורים מוות בחדר החולה וחרדה הוא שבשניהם מונק נוגע בחרדת המוות המתעוררת בשל גורם חיצוני. במוות חדר החולה החרדה היא ממותה של האחות. כלומר מדובר במוות של אדם אחר קונקרטי, שמותו מעורר אימה אצל שאר הדמויות הנוכחות בחדר. בחרדה הדמויות חשות חרדה קולקטיבית, המאפיינת הלך־רוח חברתי, ומתארת מצב מנטלי שבין האובייקטיבי לאישי. בשני המקרים אופן ההתמודדות עם החרדה הוא באמצעות מיקור חוץ של המשמעות שלה. דהיינו, זו הכרה בחרדה תוך התכחשות מסוימת למשמעות האישית שלה, מכיוון שמושאי החרדה הם תמיד חיצוניים לעצמי. העיסוק בחרדה הקשורה במקורות חיצוניים לעצמי יוצרת בציוריו המוקדמים של מונק הכרה במוות מהסוג "היומיומי", כשם שהגדיר אותה היידגר.

במוות בחדר החולה המוות פוקד מישו אחר, את סופי, ואף על פי שבחרדה המוות איננו ספציפי, הוא גם לא מזוהה עם העצמי, אלא עם הקולקטיבי. ולכן עדיין מתואר דבר שקורה ל"מישהו" בזמן מסוים, ולא לעצמי. אך בדיוקן עצמי עם השפעת הספרדית מתהפכות היוצרות, ומונק מזהה את החרדה עם העצמי שלו, ובכך מביע הבנה מלאה שהמוות שלו ודאי. השינוי חל, מכיוון שמדובר בדיוקן עצמי, ולכן החרדה

³⁵ David Loshak, "Space, Time and Edvard Munch," *The Burlington Magazine* 131, no. 1033 (1989): 274.

המתוארת בציור חייבת להיות מזוהה עם מושא הדיוקן – העצמי. כדי לעשות את השינוי הזה בהבעת החרדה, השתמש מונק בציוריו המוקדמים, ובאותו לקסיקון סימבולי של תיאור חזותי של חרדה שפיתח בעבר, אך בהקשר חדש כדי לדון בחרדה מסוג אחר. השפה החזותית של ציורי העבר משמשת אותו בדיוקן העצמי כדי לזהות את עצמו בתור האדם החולה על הסף שבין חיים למוות, שחרד לעצם קיומו עקב המחלה המסוכנת, שממנה הוא סובל.

הדיוקן העצמי והשפעת המגפה על תחושת החרדה

במאמר ניסיתי להראות כיצד החרדה, שהייתה תמיד חלק משמעותי מפעילותו האמנותית של מונק, קיבלה ביטוי חדש בשנים שבהן צייר את דיוקן עצמי עם השפעת הספרדית. ביטוי חדש זה נבע משינוי בסוג החרדה שעומד מונק התעמת ביצירותיו: במקום לעסוק בחרדה הנובעת מדאגה לאחר או מחרדה פילוסופית-קיומית, בדיוקן העצמי התמודד מונק עם הממשות של מות העצמי, שמתחווית לו לאחר שנדבק בשפעת הספרדית. החרדה "החדשה" מובעת בדיוקן על ידי אימוץ של סימבולים שסימנו חרדה בציוריו המוקדמים של מונק, ושבדיוקן מקבלים דגש שונה וחדש.

אפשר לטעון שהביטוי החדש של החרדה אצל מונק מוליך למסקנה, שאליה הגיע גם היידגר באשר לקשר שבין חרדה לבין נוכחות המוות בחיינו ובאשר ליכולת שלנו להתמודד עימה. במאמרו "מהי מטאפיזיקה" היידגר טוען שהחרדה היא תחושת אימה לנוכח הלא-כלום, הנחשף לנו בתוך הקיום שלנו. לאחר שהחרדה חולפת, לדברי היידגר, מתברר לנו כי זה הלך-הרוח החושף אותנו אל האין שבתוך ישותנו: "באימה פוגשים באין בדבד עם היש בכללותו".³⁶ תהליך מבעית זה מאפשר לנו להתוודע לכך שהאין מתרחש בתוך ההווה שלנו, בתוך מה שקיים וישנו. לפיכך, הוא טוען, "בתוככי האין של ההיות-שם חוזר תחילה היש בכללותו אל עצמו בהתאם לאפשרותו הכי מובהקת, כלומר בסופיותו".³⁷ ההתוודעות אל האין בזמן החרדה מבהירה לנו את המציאות המובהקת של היש, של ההווה כולה – שהיא סופית, והיא כוללת בתוכה את המוות. מכאן שהחרדה היא הלך-רוח שביכולתו לנער אותנו מהתפיסה היומיומית של המוות וליצור פתח להתמודדות בלתי אמצעית עם המוות של העצמי. באמצעות השימוש בסמלים של חרדה מונק אינו רק חושף את חרדת המוות שלו, אלא גם את הפוטנציאל המפכח שבה.

מסקנה זו מעניינת ביותר בשל המשמעויות החברתיות והתרבותיות שאפשר להעניק לה ביחס לתקופה שבה צויר הדיוקן. אם הדיוקן הוא ציור המנסה להביע שהמוות של העצמי ממשי בהקשר של החרדה הכללית ממגפת השפעת, עולה ממנו גם המקום החדש של החרדה בחברה ובתרבות בכלל. בתקופה שבה צויר הדיוקן, היו חיי המקצועיים של מונק במגמה חיובית. אחרי 1915 החל לקבל הכרה ממסדית, ונהפך לאמן מוערך ומפורסם. מעמדו החדש היה מנוגד לדימויו המלנכולי, והוא התקשה לשמר את הפרסונה האמנותית שלו.³⁸ ייתכן שהמעמד החדש של מונק נעשה בעייתי מבחינתו בשנות מלחמת העולם הראשונה. מקצת חבריו האמנים מגרמניה ומצרפת לחמו בשוחות, ואילו מונק התגורר בנורווגיה הניטרלית, ולא חווה

36. מרטין היידגר, "מהי מטאפיזיקה", מאמרים: הישות בדרך, עריכה ותרגום: אדם טננבאום (תל אביב: מפעלים אוני-ברטיטאיים להוצאה לאור, 1999), 54.

37. שם, 61.

38. Prelinger, *After The Scream*, 50.

אובדן אישי בהקשר הלחימה.³⁹ אז, כמו בצירוף מקרים, חלה מונק, האמן החולני, בשפעת הספרדית. למעשה, פרט לציורים של מונק אין עדות שהוא אכן היה חולה בשפעת.⁴⁰ גם אם היה חולה באמת וגם אם לא, מונק הרגיש צורך לתאר את עצמו כחולה בתקופה מורכבת, שבה אנשים בכל רחבי העולם פתאום החלו להתמודד עם מוות בעורף, שלעומת המוות בחזית היה אישי, קרוב ואקראי.

מתוך כך עולה שיש בדיוקן ניסיון להיות קשור לאירועים הקשים של המגפה ולחרדה שיצרה בקרב האוכלוסייה שבעורף ממחלות שהכיר מונק היטב מחייו הפרטיים. אולי כך עלינו להבין את דיוקן עצמי עם השפעת הספרדית – לא כדיוקן עצמי הנוגע בהכרח באירועים אמיתיים, אלא כדיוקן עצמי שבו מונק מדמיין את עצמו כחולה בשפעת הספרדית, וכך מזדהה עם הסבל ועם החרדה שאפיינו את שנות המגפה ונותן להן "פנים". מונק יוצר דיוקן של חברה שלא יכולה עוד לראות במוות משהו רחוק שקורה בזמן אחר לאנשים אחרים, אלא דבר אימננטי בהווה היומיומית של כל אדם. ובכך חושף את ההשפעה העמוקה שהייתה למגפה על החברה ועל התרבות שחוותה חרדת מוות עוצמתית ומיידית. מונק אף מצביע על עצמו בתור אדם החרד מהמוות הממשי שלו, וכך מביע את הפחד מהמוות, שרבים ודאי חוו במהלך הגלים הקשים של המגפה.

בניסיונו להתמודד עם החרדה שיצרה המגפה, תוך כדי עיסוק בחרדה האישית שלו ובדימויו העצמי כאמן חרד ומיוסר, השתמש מונק באלמנטים חזותיים סימבוליים, הלקוחים מציוריו המוקדמים לתיאור חרדתו האישית. מהלך זה מייצר זעזוע, שכן הוא מעמת את הצופה עם כך שזהו דיוקן של אדם החווה חרדה מפאת מותו הממשי, ולא בשל "מוות" כללי ומופשט. בדיוקן עצמי עם השפעת הספרדית הייתה למעשה החרדה הסף המטשטש בין החיים למוות, מפני שהיא הלך-הרוח שאפשר למונק להיווכח לנוכחות המוות בתוך חייו, ולעמת אותו עם התוצאה האפשרית, והמאוד ממשית, של מחלתו שלו. לכן, הוא השתמש באלמנטים חזותיים, שסימלו חרדה בציוריו המוקדמים, אך נקט אותם להבעת החרדה האישית שהוא חש באשר לעצמו.

גופו בתנוחת החולה, פניו דמויות הגולגולת והחלל הלא יציב של חדרו מצביעים שמונק חש חרדה עוצמתית באשר לחייו ולסופיות, שהיא חלק מהותי מהם. האלמנטים החזותיים גם מנכיחים שגופו הממשי של מונק נמצא על הסף שבין חיים ומוות, שבין גוף לגופה. בדיוקן עצמי עם השפעת הספרדית חיפש מונק אחר משמעות במחלתו שלו. הוא בה בעת התנגד להפקעת האינטימיות של המוות ולהנצחה בלעדית של מות לוחמים הרואי, ותיאר את החרדה מהמוות האישי, שהיא אולי התחושה הפנימית האינטימית ביותר שאדם יכול לחוות אל מול עצמו. באופן זה, הוא נתן לחרדה משמעות חדשה – החרדה היא הלך-רוח, המציב אותנו אל מול עצמנו, ומכריח אותנו לחשוב על משמעותו של המוות האישי בעולם מוכה מלחמה ומגפה.

³⁹. Ibid., 68.

⁴⁰. Øystein Ustvedt, *Edvard Munch: An Inner Life*, trans. Alison McCullough (New York : Thames and Hudson, 2020), 166.

רעיה שירה כהן

התכנית לחקר פולקלור ותרבות עממית
האוניברסיטה העברית בירושלים

תחייתו של טקס חופה בבית-עלמין כסגולה לעצירת מגפה

עם התפרצות מגפת הקורונה בישראל במרץ 2020 נערכו טקסי חופה בבתי-עלמין כסגולה לעצירת המגפה. את המנהג הנהיגו שתי קבוצות: "הפלג הירושלמי" – חרדים ליטאים וחסידים שטפנשט. המאמר מתמקד בטקסים האלה, ובוחן את מערך הקשרים בין קיומם לבין "עידן-החרדה", מושג המסתמך על הבחנתו של פרופ' משה אידל. תוך התייחסות לעדויות קונקרטיות לקיומם של טקסים דומים בעבר, המאמר מציע לראותן מצע לפרשנויות מגוונות, הנוגעות ליחסה של הקהילה אל עצמה ואל סביבתה. ואולם, חסרים היבטים של עידן-החרדה הקשורים עם פרשנות מרובה ועם המודעות למגוון הפרשני. הנחת היסוד הזאת מסייעת הן בהיכרות הקורא עם המנהג שלא מומש כשמונים שנים הן בהצגת הקשר שבין הפרשנות בהווה לעידן-החרדה.

מחלת הקורונה הוכרזה בארץ מגפה במרס 2020. במהלך אותו חודש נערכו בארץ שתי חופות בבית-עלמין כסגולה לעצירת המגפה. זוהי תחייתו של טקס יהודי, שהונהג עשרות פעמים במרחב המזרח-אירופי, הארץ-ישראלי והאמריקני בשנים 1831/2–1941/2, ואז נדם לכשמונים שנים. נשאלת השאלה: כיצד קשורה תחייה זו לעידן-החרדה?

*המאמר מבוסס על עבודת סמינר שנכתבה בקורס "סדנת מחקר פולקלור ומגפת הקורונה" בהנחיית פרופ' הגר סלמון. תודותיי לה על ההדרכה והליווי. ולמשתתפי הקורס על החשיבה המשותפת וסיעור המוחות. תודה לד"ר נטע בודנר, לינור קגן והלקטורים האנונימיים שקראו גרסאות ראשוניות של המאמר, העירו הערות ושאלו שאלות מחדדות. תודותיי לאחיי שקראו גרסאות קרובות לסופיות, פרופ' אלי ואיתי ברקאי.

משה אידל סבור שאחד ההיבטים של עידן-החרדה טמון בזיקה המתוחה שבין פרשנות למסורת. לדבריו, ה"דהרה קדימה"¹ – קצב השינויים המהיר בתחומי החברה והמדע – מקשה על יצירת קשר יציב ופורה עם העבר. הדהרה קדימה יוצרת פרשנות מרובה ומגוונת, והיא גורם מעורר חרדה, לטענתו: "בין גורמיה של החרדה נמנה גם חוסר היכולת להתמודד בצורה פורייה עם המסורת התרבותית".² המאמר הנוכחי הוא ניסיון לא רק לתאר בכלי ניתוח פולקלוריים את זמן התפשטות מגפת הקורונה, או את העידן המלווה בניתוק, באי-שייכות ובזרות כעידן-החרדה,³ אלא גם להציע דרך פרשנית, המגשרת בין העבר להווה על ידי השמעת קולם של נציגים מתוך החברה היהודית-מסורתית.

על פי המנהג, ערכו טקס חתונה בבית קברות,⁴ ובו החתן והכלה – שניהם או אחד מהם – חולים, עניים או יתומים,⁵ כסגולה לעצירת מגפה.⁶ במאמר אסקור טקסים משנות השיא לקיומו של הטקסט במאה התשע-עשרה ובמחצית הראשונה של המאה העשרים,⁷ ואשווה את תפיסות המתעדים עם פרשנות השותפים מישראל 2020. ההשוואה בין הטקסטים העכשוויים ואלה מן העבר תסייע בהבנת יחסם אל עידן-החרדה.⁸

הטקס הוא "צורה פורייה", כשם שהציע אידל, בהיותו מאגד קצוות. מתכונותיו של כל טקס להציע ניחומים ולגשר על פערים הניתנים לתחושה אך לא לתמלול, לעיתים בעקבות החרדה המשתקת. הוא נערך בהווה, ומהדהד את אירועי העבר, מספר סיפור, ובו זמנית שותק. הוא למעשה נקודת השקפה בין

1. משה אידל, "Varieties of Interpretation by Joseph Anthony Mazzeo", עיון כט (תש"ס): 121–122.

2. שם.

3. ראו: אלבר קאמי, המיתוס של סזיפוס, תרגום: צבי ארד (חל אביב: עם עובד, 1978), 22–30.

4. נראה להלן שהפרקסיס המנהגי השתנה במחזור החיים הראשון של המנהג. יש עדויות שהחתונה כולה במזרח אירופה נערכה בבית-עלמין, ואילו בארץ רק החופה. עם זאת, מכיוון שהמנהג צמח "מלמטה", היו לו חוקי פעולה דיפוזיים. על פי ההתכתבות עם מוזאון The Jewish Family, בגטו ז'ליכובר, שאר חיב על החתונה בו בהמשך, נערכה הסעודה באולם היודנט. ההבדל בין הפרקסיס מהעבר להווה הוא שכל השותפים בהווה, הביעו התנגדות לרעיון לערוך סעודה בבית-עלמין.

5. יש נימוקים שונים לבחירתם של מוכי גורל למושאי הטקס. מבחינת הפרקטיקה המנהגית, ככל הנראה, יש לבחירה זו מקורות מטקסים רומאניים בעלי זיקה למנהג. ראו: Hanna Wegrzynek, "Shvartze Khasene: Black Weddings among Polish Jews," in *Holy Dissent: Jewish and Christian Mystics in Eastern Europe*, ed. Glenn Dynner (Detroit: Wayne State University Press, 2011), 55–69.

6. מבחינת פרשנות השותפים יש שוני בין העבר להווה. באשר לעבר מאיר צוקרביץ מציע לראות בטקס הזדמנות כפולה: בעבור חברי קהילה שלא היו נישאים ללא עזרת הקהילה הייתה זאת הזדמנות להינשא, ובעבור הקהילה הייתה זאת סגולה למיגור המגפה. ראו: מאיר צוקרביץ, "כלת העיר בזאמרו (מדרכי המלחמה בחולירע בפולין בשנת תרנ"ג)", *ידע-עם* א (1948): 18–19. ובאשר להווה, הצלם מחתונת "הפלג הירושלמי" מצא בטקס הבעה של תקווה. הקהילה מפנה את תשומת הלב למוחלשים חברתית, ומכוח המצווה יכולה לתבוע מהאל לרחם עליה כפי שהיא ריחמה עליהם. יצוין כי בחתונת "הפלג הירושלמי" הן החתן הן הכלה ממשפחות מבוססות מבחינת מעמדן הכלכלי והחברתי. בשל כך אפשר להניח שבעבור הצלם הפן של הצדקה בטקס הוא אקט סימבולי.

7. זהר עמר במאמרו "הקורונה ואנחנו: ההיסטוריה שעשויה לאזן את ההיסטוריה" מציג את הקושי בזיהוין של מחלות לפני התפתחות הרפואה. לדבריו, לפני גילוי החיידקים קיבלו המחלות את שמותיהן על פי סימפטומים. כך נוצר מצב שלמגפות ניתנו שמות קיבוציים, כגון כולרה או טיפוס. לכן, במקצת המקורות גם המגפה מקבלת שם כללי. כאשר במקור מצוין שם המגפה, גם במאמר ייזכר שם המגפה. ראו: זהר עמר, "הקורונה ואנחנו: ההיסטוריה שעשויה לאזן את ההיסטוריה", בתוך *פֶּסַח, פֶּסַח ומה שביניהם* (רמת גן: אוניברסיטת בר אילן, 2020), 8.

8. מחקרי אינו עוסק במעקב היסטורי, אלא במעקב אחר "תודעת הקבוצה" כמקובל בפולקלור. להרחבה בעניין זה ראו, לדוגמה: רומן יאקובסון, "בלשנות ופואטיקה", *הספרות* ב (1970): 274–285.

9. אי אפשר לדון באמנות ובמנהגים עממיים דיון מופשט וכללי ללא הגדרת ההקשר ההיסטורי-חברתי של הפרט. ראו: קימי קפלן, *בסוד השיח החרדי* (ירושלים: מרכז זלמן שזר, 2007), 20–21.

תוכן לצורה.⁹ מוטיבים מקבילים¹⁰ בין טקסי נישואין ואבל מאפשרים עיבוד עממי למעברי החיים מעוררי החרדה. יש בהם כדי להעניק תחושה של שליטה באשר לכאוטי, למבהיל ולמחריד, להבנות אותו, ולהזכיר לשותפים את זהותם ואת מיקומם ביחס לקבוצות אחרות.¹¹ טקס המעבר שאדון בו מאפשר איחוד סמלי של קצוות מנטליים: מצד אחד קבלה מוחלטת של המצב על ידי נוכחות המוות המסומן במרחב בית-העלמין, ומצד אחר קריאת תיגר לעברו. זהו ביטוי לאמונה שבמאבק הקוסמי בין חיים למוות ינצחו החיים, וההתחדשות, המסומלת בבני הזוג, תסמן את תחילתו של עידן חדש. הטקס מנכיח את המוכר והמרגיע, ומאפשר התמודדות עם הצדדים המפחידים ואף הטרגיים של חיי אנוש.¹²

כמנהג מובנה, שְׁלו חוקי פעולה, הטקס מצוין בספר המנהגים אוצר כל מנהגי ישרון, שכתב הרב אברהם אליעזר הירשוביץ (1887–1941). בספר, הערוך על פי סדר האל"ף-בי"ת, באות מ"ם קורא הרב הירשוביץ למנהג "מגפה" – שם יוצא דופן בהיותו מייצג מצב ולא מנהג:¹³ "כשהיה מגפה בעיר עשו חופה עם עני יתום ויתומה עניה על חצר-מוות משום סגולה או גונזים ספרים בלים ושמות הקב"ה והולכים בהמון חוגג אל בית הקברות וגונזין שם בקרקע".¹⁴ למנהג, על פי הרב הירשוביץ, שני טעמים, ואלו הם: הראשון, מצוות צדקה והכנסת כלה יזכו את השותפים באריכות ימים,¹⁵ והשני, השמחה הנגרמת לשותפים מרוממת את מצב הרוח, המשפיע לטובה על בריאות חברי הקהילה.¹⁶

הענקת חוקי פעולה למנהג הייתה גורם משמעותי בהתחדשותו בישראל 2020, שכן, לדברי כל המרואיינים, הטקסט של הרב הירשוביץ היה המקור לביצוע הסגולה. על אופן קליטתם של מנהגים, הצומחים "מלמטה",¹⁷ ועל האופן שבו יכול מחקר הפולקלור לשפוך באמצעותם אור על תהליכים חברתיים,

9. Victor Turner, "Symbols in African Ritual," in *Symbolic Anthropology*, ed. Janet Dolgin, David Kemnitzer and David Schneider (New York: Columbia University Press, 1977), 186.

10. קיימים מוטיבים מקבילים בין טקסי אבל לטקסי נישואין: הספרה שבע מלווה הן את הזוג בטקסי "שבע ברכות" הן את האבל בימי האבל. לפנים בבית האבל קיימו "כוס של ברכה". תנאי לקיום "כוס של ברכה" בבית האבל היה "פנים חדשות" – שותף חדש לטקס, כמו בטקסי "שבע ברכות". ככל הידוע, המושג "פנים חדשות" נמצא רק בשני הטקסים האלה, והדבר מחדד את היותו קוד מגשר בין טקסי אבל לנישואין. ראו: הרב מרדכי סבתו והרב מנחם כ"ץ, "ברכת חתנים וברכת אבלים: פתיחה – מספר הברכות בברכת חתנים", פשיטא, נדלה ב-09.09.2021, <https://bit.ly/3kHfI3w>; "ברכת אבלים", מחלקי המים, 7.12.2020, נדלה ב-09.09.2021, <https://bit.ly/2XRdwsN>.

11. Turner, "Symbols in African Ritual," 183–194.

12. דב נוי, "פולקלור – הגדרה ותיחום", בתוך עד עצם היום הזה...אמנות ההיגוד של המספר העממי, ערכה: תמר אלכסנדר (רמת גן: אופיר, 1993), 19.

13. למנהג שמות מגוונים. להבנתי, מגוון השמות (או אי-הענקת שם) מעידים על צמיחתו "מלמטה" ועל שלא מוסד. לשיום כפרקטיקה של מיסוד, שיוך וסינון ראו: הנרייט דאהן-כלב, ביקורת על ספרן של מיכל רום ואורלי בנימין *Feminism, Family, and Identity in Israel: Women's Martial Names*, סוציולוגיה ישראלית יד (2012): 208–206. לשמותיו של המנהג ראו: 50–51 (2021): 75 *Tradition*, Jeremy Brown, "The Plague Wedding,"

14. אברהם אליעזר הירשוביץ, אוצר כל מנהגי ישרון (פיטסבורג: הוצאת המחבר, 1918), 135.

15. ראו: תנא דבי אליהו זוטא, א.

16. הרעיון שמצב רוח טוב משפיע לטובה על סיכויי ההחלמה היה, כפי הנראה, שכיח בקרב הקהילות היהודיות במזרח אירופה. במכתב שפרסם רבי עקיבא איגר (1781–1837) בשנת 1831, בזמן מחלת הכולרה, הוא כותב: "שלא לדאוג ולהרחיק כל מיני עצבות" (ספר מכתבי רבי עקיבא [ירושלים: מוציא לאור לא ידוע, תש"ן], איגרת קמו). בעיתון הארץ בכתבתה של ורד לי "חמש שאלות לד"ר דן בר-אל" מציין בר-אל את המאמצים ב-1865 לשמח חולים בזמן מגפת הכולרה בארץ. ראו: ורד לי, "חמש שאלות לד"ר דן בר אל", הארץ, ספרים, 10.11.2010, נדלה ב-22.2.2021, <https://www.haaretz.co.il/literature/1.1229162>.

17. הצורה שבה צמח המנהג נתונה במחלוקת. יום-טוב לווינסקי במאמרו "חתונות מגיפה בקהילות אשכנז", מחניים פג (1963): 60–63 דן בשאלה זו בהרחבה. להבנתי, קיים קשר לדמותו ה"עממית" של רבי צבי הירש מרימינוב, והשחלב בהנהגת הקהילה החסידית לאחר פטירת רבו, רבי מנחם מנדל מרימינוב (1745–1815), שרבי צבי הירש היה משרתו.

תרבותיים ותאולוגיים, עמדו הגר סלמון והרווי גולדברג במאמרם "חידת סעודת יתרו":

מנקודת הראות של יסוד תרבותי המורכב מפרטואר של אבני בניין או גרעינים סמליים, טקסים שיש בהם מחוות או תכונות לשוניות משותפות עשויים להראות כאותה מסורת, אך בחינה מדוקדקת של הנסיבות המקומיות שהקנו לטקסים משמעות עשויה לחשוף הבדלים של צורה, של כוונה ושל משמעות.¹⁸

קיבועו של המנהג בטקסט המנהגי הוא אבן דרך בהתפתחות המנהג. הדינמיקה שלו רחבה ועמוקה יותר, ומאחדת את שימורו במרוצת השנים, את הפרקטיקות הטקסיות, הגופניות והמילוליות ואת תפיסות הקבוצות המבצעות. החומר הארכיוני ועבודת השדה הם חלקן הזדמנויות המספק הצצה לדינמיקה זו. אופיו האניגמטי של המנהג, אזורו בקרב הקהילה היהודית, ככל הנראה, ממקורות חוץ-יהודיים,¹⁹ והיותו גשר בין שתי התופעות הפנומנוליות "חיים" ו"מוות" בזמן של חרדה הביאו את מתעדי לכוון בו שאלות הוות גורל, הנוגעות לחיי הקהילה.

חלקו הראשון של המאמר מבוסס על עבודת ארכיון – עדויות לקיום המנהג בשנים 1831-1832 ו-1941-1942. מטרתן של דוגמאות אלה כפולה: ראשית, חשיפת המנהג והצגתו ככלי בארגון כלים עממי למיגור מגפות.²⁰ בה בעת, חלק זה ישמש תשתית השוואתית לחלקו השני של המאמר, ויסייע להבין את התמורות באשר למנהג זה, אשר הוזכר רבות בפרוזה, בשירה, בסרטים, בעיתונות יהודית ובארכיוני קהילה.²¹ ככל הידוע, הפעם האחרונה שבה נשמר המנהג הייתה בגטו ז'ליכוט בשנים 1941-1942,²² כחמש שנים קודם שפרסם ויסטן יו אודן את הפואמה שהעניקה לזמננו את שמו "עידן-החרדה".²³ בתחייתו בישראל 2020 חל מפנה: מנהג ששמר ה"עמך" ולעיתים אף בניגוד לדעת הרבנים,²⁴ עתה יושם בקרב קבוצות אורתודוקסיות.

אני מציעה לראות בדמותו של רבי צבי הירש משרת גשר בין משמרי המנהג "העמך" לבין משמריו ממגוון קבוצות אחרות. להרחבה על כך להלן, בחלק "מסורת ותפוצה". על דמותו של רבי צבי הירש מרימינוב באתר "אוהלי צדיקים": <https://bit.ly/2WbWhqc>.

18. הגר סלמון והרווי גולדברג, "חידת סעודת יתרו", פעמים 138 (2014): 147.

19. זוהי טענתו של לוינסקי במאמרו לעיל וטענתה של חנה וגרז'ינק (Hanna Wegrzynek) בתוך: Wegrzynek, "Shvartze Khasene," ibid.

20. על פולקלור כארגון כלים עממי ראו: Charles Briggs, "Rethinking Psychoanalysis, Poetics, and Performance," *Western Folklore* 74, no. 3/4 (2015): 245-274.

21. ראו דוגמאות:

פרוזה: שמואל יוסף עגנון, "חופת דודים", בתוך *על כפות המנעול* (ברלין: ידישער פערלאג, 1922); יוסף חיים ברנר, "בין מים למים", פרויקט בן יהודה, נדלה ב-5.7.2021, <https://benyehuda.org/read/886>; יצחק שבס זינגר, בית הדין של אבא, תרגום: בלהה רובינשטיין (בני ברק: פועלים – הקיבוץ המאוחד, 2011), 356.

שירה: יונתן רטוש, חופה שחורה (תל אביב: מחברות לספרות, 1941).

סרטים: מיכאל דובסון, הגבול (סנט פטרבורג: אולפני לנפילם, 1935); אדגר אולמר, פישקע דער קרומער (ניו יורק: Carmel Productions Inc., 1939).

עיתונות יהודית: יוסף, "בתוככי עיה"ק ירושלים ח' אייר תרכ"ו", *הלבנון*, כ"ה באייר תרכ"ו (1866).

ובעיתונות יהודית באמריקה ראו: Charley Hersh, "Black Wedding: Marrying the Spanish Flu Away," *My Jewish Learning*, accessed 11.05.2021, <https://bit.ly/3fUNCzr>.

ארכיוני קהילה ראו: ארכיון "עונג שבת" על שם עמנואל רינגלבלום, 29.10.1941, *Centralna Biblioteka Judaistyczna*, נדלה ב-20.05.2021, <https://cbj.jhi.pl/documents/1022471/3>.

ובהווה: תאטרון החאן בבית הנסן העלה הצגה ששמה "חתונה בשעת מגיפה" ע"פ סיפור מאת י"ל פרץ, דרמטורגיה ומוזיקה: איה קפלן ודורי פרנס. הצגת בכורה: 15.05.2021.

22. כך בהתכתבות עם Polin Museum of the History of Polish Jews.

23. Wystan Hugh Auden, *The Age of Anxiety* (New York: Random House, 1947).

24. רבה של לומז'ה (עיר במזרח פולין, חבל פודלסיה) רבי מליכאל צבי טננבוים (1847-1910), מראשי רבני רו-

מנגד, חלקו השני של המאמר מבוסס על עבודת שדה העוקבת אחרי שתי קבוצות מבצעות מזרמים דתיים שונים ואף מנוגדים, ואלו הן: קבוצת "הפלג הירושלמי", המשתייכת לזרם החרדי ליטאי,²⁵ וחסידות שטפנשט, המשתייכת לתנועת החסידות.²⁶ החתונה הראשונה נערכה ב־18.03.2020 על קברו של הרב אלעזר מנחם מן שך (1899–2001) בבני ברק, ואת החתונה ערך הרב מרדכי גרוס. ואילו החתונה השנייה נערכה ב־26.03.2020 על קברו של האדמו"ר אברהם מתתיהו פרידמן (1846–1933) בגבעתיים, ואת החתונה ערך הרב אברהם יעקב סלומון. בחלק זה אנתח את התהליך הטקסי לאור תובנותיו של ויקטור טרנר בעקבות ארנולד ואן-גנפ.²⁷ מאמרו של אבריאל בר-לבב "מקום אחר – בית הקברות בתרבות היהודית"²⁸ יסייע בהבנת יחסן של הקהילות היהודיות במזרח אירופה לבית-העלמין. אתחיל בהצגת הרקע ההיסטורי לחתונות אלו.

חתונות מגפה – מסורת ותפוצה

ההיבט הבולט ביותר בקיום הטקס מתבטא בשינוי במרחב. המעבר של חופת נישואין לבית הקברות הוא מופע דרמטי במיוחד. למרות התדהמה הראשונית מבחירה מיוחדת זו יש להזכיר שקיימים ערוצי דמיון בינה לבין האופן שבו תפסו הקהילות היהודיות במזרח אירופה את בית הקברות. בר-לבב במאמרו "מקום אחר – בית הקברות בתרבות היהודית" מכנה את בית-העלמין מרחב הטרופי: "סוג של אוטופיות שמומשו הלכה למעשה ואשר בתוכן המיקומים הממשיים שניתן לפגוש בלב התרבות מיוצגים, ובעת-

סיה, התנגד לקיום המנהג, אולם תושביה היהודים של העיירה דחקו בו כן לקיימו, וטענו נגדו כי הוא מסכן את בריאות הציבור. עד שעות הצהריים מאות צבאו על שער בית-העלמין, והרב טננבוים נאלץ לקיים את החופה ואף לצעוד בראש תהלוכה, שבה הובילו את החתן והכלה. ראשי החברה-קדישא רקדו סביבם, ואחריהם הובלה עגלת מת. ראו: לווינסקי, "חתונות מגפה", 63; "אוסף מלכיאל צבי טננבוים", "הספרייה הלאומית", נדלה ב-14.11.2021, <https://bit.ly/3cnlx1L>.

²⁵ הקבוצה החרדית-ליטאית היא קבוצת עילית תורנית, הקובעת את הנורמות החברתיות, והמחזיקה בעמדת המנהיגות בחברה החרדית על כל גווניה. המרכז החרדי-ליטאי נידד יחסית, מכיוון שהחברה הליטאית מתקבצת סביב ישיבה. לימודי הקודש נחשבים ערך תרבותי מרכזי. מעמדו של הפרט נקבע על פי אילו יוחסין: ככל שדורות רבים יותר של המ-שפחה חרדיים, כך מעמדו גבוה יותר. עלייה בסולם החברתי החרדי-ליטאי קשורה גם בהיות הפרט תלמיד-חכם, משקיע ומוצלח בלימודי הקודש. ראו: שלומית פלינט, נורית אלפסי ויצחק בננסון, "דומים ושונים: מיקרו-סגרגציה של חרדים במרכז ירושלים", *סוציולוגיה ישראלית* יב (2010): 88.

²⁶ הקבוצה החסידית מעודדת עבודה שבלב, רגש ודבקות מתוך יראת שמיים. המנהיגות בחצר החסידית שושלתית. חיי החסידים מתרכזים סביב חצר המנהיג, האדמו"ר. תפקיד האדמו"ר רוחני, גשר בין החסיד לבין האל וגורם מלכד של קהילות. לחסידים ארבע זרמים מרכזיים, ואלו הם: ויז'ניץ, בעלז, גור וצאנז. החסידים מתחננים בדרך כלל בקרב אנשי החצר, ובתוכה מתנהלים רוב הקשרים החברתיים. החסידים רואים בעצמם משמרים מסורות מקהילות המוצא. צא-צאי מנהיגי הקהילה נישאים בדרך כלל עם בני מנהיגים מחצרות אחרות, וכך נוצרים קשרים בין-קהילתיים. קשרים בין חסידים לזרמים אחרים, בהם ליטאים, אינם מקובלים. ראו בהקשר לכך: פלינט ואחרים, "דומים ושונים", 88–89. לא בכדי חסידות שטפנשט לא מנויה בין ארבעת זרמיה העיקריים של החסידות. חסידות שטפנשט היא ענף של חסידות רוז'ין, שהתפצלה ליותר מעשר חצרות חסידות. זוהי חסידות קטנה, המונה כמה עשרות בתי אב, וחסידיה מקובצים בבני ברק.

²⁷ על פי טרנר, הטקס הוא תהליך מובנה, הכולל מחוות, מילים וחפצים, ומטרתו להשפיע שלא כדרך הטבע על כוחות שאינם בשליטת השותפים כדי שישתרו את האינטרס של השותפים. אף על פי שטקס החופה בבית-עלמין יוצא דופן, הוא מחבר בין טקסים הקשורים למעגל החיים: טקסי לוויה וטקסי חתונה. מטרתו להביא להטבה בחיי השותפים, ומבצעו נמצאים בעמדת כוח פוליטית בתוך הקבוצה המבצעת. ראו: Turner, "Symbols in African Ritual", 186.

הטקסים נענים לשלושת שלבי הטקס, כפי שהרחיב טרנר בעקבות ואן-גנפ, והם כוללים: ניתוק, שוליים והתחברות מחדש. ראו: ויקטור טרנר, "לימינאליות וקומיוניטאס", בתוך *התהליך הטקסי: מבנה ואנטי-מבנה*, עריכה: ד"ר אנדרה לוי (תל אביב: רסלינג, 1997), 87.

²⁸ אבריאל בר-לבב, "מקום אחר – בית הקברות בתרבות היהודית", *פעמים* 98 (2004): 5–37.

ובעונה אחת גם שנויים במחלוקת ומהופכים²⁹. ההיבטים של דבר והיפוכו, קבלה ודחייה, מלווים לא רק את תכונותיו של מרחב בית-העלמין, אלא גם את הדיון בטקס.

המקור הראשון, הידוע לנו, של המנהג מצוין בספר בארת המים, שכתב רבי צבי הירש מרימנוב, שהשתייך לעדה החסידית.³⁰ ייתכן שאופן המסירה של מקור ראשוני זה סייע ביצירת המסתורין סביב המנהג, וביסס את ההשקפה שמוצאו מתלמידי האר"י,³¹ ממנהגים קבליים וממעשי פלאות.³² בספר מצוין שהחתונה נערכה בשנת תקצ"א (1831–1832), ואז קיימו "את הסגולה הידועה, כי השיאו איש עני עם בתולה ענייה, ועשו החופה עלי בית-העלמין". השימוש במילה "הידועה" מלמד שהמנהג היה מוכר קודם לכן. מצורת עיצוב הסיפור אפשר להסיק שהמוקד בעבור מתעדי המנהג לא היה המנהג עצמו, אלא הנהגתו של רבי צבי הירש. בסיפור נכתב שסמוך לזמן החופה נדבקה הכלה במחלת הכולרה, ורבי צבי הירש "פתח את פיו הקדוש ואמר 'קיימא לן מעבירין את המת מפני הכלה',³³ ותיכף נתרפאה מחוליה ושבה לאיתנה הראשון". להבנת, צמד המילים "קיימא לן"³⁴ (בארמית: ידוע לנו, או מקובל עלינו) מבטא את אוירת התקופה, שתפסה את המסורת מובנת מאליה, ועל כן חסר הסבר או צידוק לקיומו של המנהג. צורת מסגור המנהג מעידה על מטרת הסיפור: סיוע בביסוס העדה החסידית, ובייחוד את דרכו בקודש של רבי צבי הירש, שהיה חלק ממנה בשמירה על טהרת הפה, הדיבור והאכילה. במקור שלפנינו שמירה זו מעניקה ל"פיו הקדוש" כוח סגולי.³⁵

מנדלי מוכר ספרים (1836–1917) משלב את המנהג בחיבור ספרותי. אופן שילובו ועיצובו מאירים את תפיסתו של מנדלי מוכר ספרים על אודותיו ועל אודות הקהילה היהודית. צורה זו משקפת את אחת השאלות שהטרידו את מנדלי מוכר ספרים עם התעוררות הציונות על אודות האפשרות שיהודים יעזבו את "תחום המושב" ברוסיה.³⁶ בעבור מנדלי מוכר ספרים המרחב החסום של בית-העלמין מסמל את אי-היכולת להיחלץ ממצבה המנטלי החסום של הקהילה. טיעון זה מחודד עוד יותר לאור צורת עיצוב הפרקטיקה המנהגית, שכחלק ממנה חוטפים את מוכי הגורל לנישואי כפייה.³⁷ פעילות כפויה זו מבליטה

29. בר-לבב, "מקום אחר", 6.

30. הרב צבי הירש מרימנוב, בארת המים (ירושלים: שפתי צדיקים, תשס"ב), קעד.

31. על ההשפעה של תורת האר"י (רבי יצחק לוריא 1534–1572) על תנועת החסידות ראו: רחל אליאור, "קבלת האר"י, שבתאות וחסידות רציפות היסטורית, זיקה רוחנית וזהות נבדלת", מחקרי ירושלים במחשבת ישראל יג (תשנ"ו): 379–397.

32. טיעונים כאלה העלה חוקר ששמו ראפפורט. טיעוניו מופיעים בתוך: לווינסקי, "חתונות מגפה", שם. גם צבי פרידהבר, "חתונות מגפה" בראי הספרות והעיתונות העברית, "דפים למחקר בספרות 7 (1990): 305–316, מניח הנחות אלו.

33. בבלי, כתובות יז ע"א.

34. רוני הפנר, מילון ארמי-עברי: מילים שחדרו לעברית, ביטויים ופתגמים (ירושלים: הוצאת דיאלוג, 2010), הערך "קיימא לן".

35. רבי גרשון קמלהר, תלמידו של רבי צבי הירש מרימנוב, ליקט את תורותיו של רבי צבי הירש בספר מבשר טוב, שיצא לאור בקרקוב בשנת תר"ס.

36. ירמיהו פרנקל עוסק במאמרו "פירוש ליסוסת' של מנדלי מוכר ספרים" בשאלת היהודים והמרחב. לטענתו, מנדלי מוכר ספרים: "החותר אל יסודי היסודות של שאלת היהודים והמגיע כמעט אל הפתרון הציוני. כמעט... בסוף הפרק העשרים ושניים של 'יסוסת' ביקש מנדלי לגלות את הקץ ונסתלקה ממנו השכינה" (הסימון ... במקור). כלומר, לשיטת מנדלי מוכר ספרים בעיית יהודי תחום המושב מגיעה כמעט עד לפתרון, אולם פתרון ממשי אין להם. ראו: ירמיהו פרנקל, "פירוש ליסוסת' של מנדלי מוכר ספרים", פרויקט בן-יהודה, נדלה ב-09.09.2021, <https://benyehuda.org/read/21944>.

37. יש קשר בין תפיסת הקהילה היהודית את המנהג לבין שאלת נישואין שלא מדעת. בשאלה זו דן כותב ששמו יוסף, "בתוככי עיה"ק ירושלים ח' אייר תרכ"ו", הלבנון, כ"ה באייר תרכ"ו (1866), כי להבנתו המנהג איננו מועיל, מכיוון שהוא חותר תחת בת הקול הקובעת בת פלוני לפלוני, כלומר מיישם נישואין שלא מדעת בני הזוג (בבבלי, סוטה ב ע"א נאמר: "ארבעים יום קודם יצירת הוולד בת קול יוצאת ואומרת בת פלוני לפלוני").

את חוסר הבררה ואת אין האונים נוכח המגפה מחד גיסא ואת מצבה חסר המוצא של הקהילה היהודית, שהאילוץ מניע אותה, מאידך גיסא.

בסיפור המנהג מוזכר כחלק אינטגרלי מהפתרונות הזמינים לחברי קהילת כסלון בעת פריצת מגפות. וכשהטקס אינו צולח, קהילת כסלון מקיימת אותו בשנית. כך מתאר מנדלי מוכר ספרים את המנהג לראשונה בידיש במחצית השנייה של המאה התשע-עשרה, ולאחר מכן בעברית בתרגומו בראשית המאה העשרים.³⁸

ולא עוד אלא ששכחוהו אפילו בשעת החלץ לצבא חתני-חלירע, כלומר, בשעה שהקהל הכסלוני היה מהדר אחרי בני-עוני אומללים ומיני בעלי מומים: מצורעים, אלמים, חגרים, סומים, בוהקנים ובעלי חטוטרות, שוטים, חרומים, שרועים ומרוחיי-אשך, וחוטף אותם ומכניסם לחופה בבית-הקברות עם בתולות כביכול, שהיא סגולה בדוקה ומנוסה לעצירת המגפה. בתחילה עמד הקהל וזכה בנשואים ליונטל, הקטע המפורסם, הוזחל על ירכו סמוך על ידות של עץ בשתי כפיו. זוונו אותו עם הקבצנית, המפורסמת כמותו, בעלת שנים רחבות ומחוסרת השפה התחתונה. המגפה נתבטלה מפני זוונו זה, ולאחר שהיתה הולכת ומזקת בני אדם רבים בעיר – נשאה לבסוף את רגליה וברחה... ואחר כך עמדו ובררו להם את נחומצ'י, השוטה הידוע שבקהלה. שוטה זה פרש את כנפיו, כלומר את ההינומה, נגד זקני הקהל הכסלוני בבית-הקברות על ראש אותה הבוגרת, שמילדותה זרחה צרעת בגבחתה ובקרחתה כעטרה, ושהיו מעבירים עליה שמועה בעיר שהיא אנדרוגינוס. אומרים, מי שלא ראה חתונה זו, הלולי וחנגי בין הקברים, לא ראה חתונה מימיו. היו חוגגים ושותים, מרקדים לפני הכלה ואומרים: כלה נאה וחסודה, לא כדי לחבבה על החלירע, כיש אומרים: חס ושלום! אלא כדי לחבבה על בעלה השוטה.³⁹

מנדלי מוכר ספרים מבליט את כיעורם וניוונום של מיישמי הטקס ושל הטקס עצמו. בתוך המרחב הכסלוני החסום⁴⁰ שורר המרחב המשונה של בית-העלמין,⁴¹ שבו דמויות שהן ספק-אנושיות מרקדות, ששות ושמות. הקהל "זוכה בנישואין" של "הקטע המפורסם" ושל הכלה "המפורסמת כמותו", כלומר הידועה במומה. החתן מזדחל על קביו אל החופה, ולכלה שיניים רחבות, והיא חסרה את השפה התחתונה. החתן השני נחומצ'י פורס את כנפיו – קרי ההינומה – רק כדי לשקוע כנגד זקני הקהילה. גופם השסוע והמפורק לגורמים מאוחד עם האביונים המסמלים אותם: הקביים וההינומה. כך מנדלי מוכר ספרים מסרטט את דמויותיו כלא-אנושיות, ספק גיבוב איברים, ספק חפצים.

"שאלת היהודים", שבה דן מנדלי מוכר ספרים, העסיקה הן את הקהילה היהודית הן את המערכת השלטונית

38. הספר פישקע דער קרומער יצא לאור בשנת 1869. אחר כך תרגם אותו לעברית מנדלי מוכר ספרים בשנת 1913, ופורסם בשם "ספר הקבצנים".

39. שלום יעקב אברמוביץ, "ספר הקבצנים", פרויקט בן-יהודה, נדלה ב-5.7.2021, <https://benyehuda.org/read/4094>.

40. על המרחב הכסלוני כמרחב חסום ראו: ניקולא יוזגוף-אורבר, "המרחב היהודי ב'תחום המושב' בשלהי המאה ה-19 על פי יצירותיהם של שלום עליכם ומנדלי מוכר ספרים", אופקים בגיאוגרפיה 77 (2011): 134-153.

41. המרחבים המהדהדים זה את זה יוצרים יחסים של "תיבה בתוך תיבה" או *Mise-en-abime*, קרי העמדה על תהום. מבחינה סמיוטית זוהי תופעה של שיקוף עצמי: "במקרים אלה מוחדר אל תוך הטקסט מבנה נרטיבי שלם בזעיר אנפיו, והוא מוליד צורה מיוחדת מאוד של התייחסות עצמית". ראו: גלית חזן-רוקם, "יהודים כגלויות וגלויות כיהודים: ניידות בסוגה המודרנית", מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי כז (2011): 75-77.

ברוסיה.⁴² נתן מאיר בספרו *Stepchildren of the Shtetl* רואה בדימויים מעוותים אלו סמל לאי־יציבותה ולא־בריאותה של הקהילה כולה.⁴³ נדמה כי במקרה שלפנינו גוויות המתים, המונכחות במצבות המספרות סיפורי חיים שכבר אינם⁴⁴ במרחב הדקדנטי של בית־העלמין, מצטרפות אל חוליים סמליים אלו. האופן שבו מנדלי מוכר ספרים מעצב את הטקס ביצירתו מעורר את השאלה בדבר היכולת של חברי הקהילה היהודית על חולייה להיפתח למרחב הפיזי והחברתי הסובב. האם תוכל קהילת כסלון הכעורה והדבקה בטקסי מוות לעבור מטמורפוזה? מפרספקטיבה טקסית תיאורו של מנדלי מוכר ספרים על "התבהלות המגפה" מכיר באפקטיביות של המנהג, שכן הוא מעיד על ההכרה באפשרות להשפיע על המגפה על ידי טקס מאגי.⁴⁵ הטמעת הטקס הטמעה אורגנית בטקסט יכולה להורות על עומק ההטמעה של המנהג בקרב הקהילה המבצעת.

ובאותו עניין, תיאור הטקס הבא שבו אדון נשמר כקטע הקלטה, ובו מתאר את המנהג מאיר קירשנבלט. בקטע ההקלטה של מוזאון *The Jewish Family* בפולין מאיר מספר שבשנת 1892 פרצה מגפת כולרה בעיירה אפטא, במחוז אופאטוב שבדרום־מזרח פולין. מאיר מתאר את האווירה בעיירה הרת אסון. חוסר אונים התפשט, מכיוון שבכל שבוע נפטרו כמה מחברי הקהילה הקטנה.⁴⁶ בצר להם פנו אל הרב, וביקשו שיעתיר בתפילה. הרב הרחרר והציע לקיים את הסגולה.⁴⁷

מתיאורו של מאיר, היחס אל מיישמי המנהג והרציונל העומד מאחוריו משקפים שיח של אמפתיה. מאיר מסכם את תהליך החיפוש בתחושה של שמחה הן בעבור החתן הן בעבור הכלה. לשיטתו, החתונה הציעה פתרון למצוקתם האישית של בני הזוג בד בבד עם ההזדמנות להושיע את יהודי אפטא. בכך מאיר מציג עמדה המנוגדת לעמדתו של מנדלי מוכר ספרים. מנדלי מוכר ספרים כתב שבני הזוג היו נחשפים בניגוד לרצונם כדי לקיים את הטקס, ואילו מאיר מדגיש את פניית הקהילה אליהם:

בעיירה, היה רווק צעיר שנתמך על־ידי הקהילה, הוא הועסק כמנקה של בית־המרחץ, וגר בהקדש, חדר בו שמרו החברא־קדישא את הכלים לרחיצת הנפטרים. כשהקהילה פנתה אליו, הוא קיבל את ההצעה בשמחה. עתה, היה על חברי הקהילה למצוא כלה. בעיירה, הייתה רווקה צעירה, היא הייתה "יתומה עגולה" ללא כל קרוב. בתמורה

42. יוזגוף-אורבך, "המרחב היהודי בתחום המושב", שם.

43. Natan Meir, "Introduction" to *Stepchildren of the Shtetl: The Destitute, Disabled, and Mad of Jewish Eastern Europe, 1800-1939* (Stanford: Stanford University Press, 2020), 4.

44. על בית-העלמין כמרכז תקשורת בתוך: בר-לבב, "מקום אחר", 14-17.

45. ג'יימס ג'ורג' פרייזר הבחין שהמאגיה מנחה חשיבה של סמיכות, וכינה תופעה זו מאגיה סימפטטית. על פי הבחנתו, קיימים שני עקרונות סימפטיים בטקס המאגי, ואלו הם: חוק הדומות או חוק ההופכיות וחוק המגע. ראו: יובל הררי, "דת, כישוף והשבעות: עיונים מתודולוגיים לקראת הגדרה מחודשת של המאגיה היהודית", דעת 48 (2002): 35, מראה מקום 13.

העקרונות האלה מסמנים את האפשרות לצמצום פערים בין אלמנטים שונים (מילה ומשמעות, רצון ופרקסיס, רצוי ומצוי) עד לדרגת זהות. כוחה של המאגיה בהיותה פטורה ממחלוקות בינאריות המשרתות אותנו בחיי היום-יום (דינה שטיין, מימרה מגיה מיתוס: פרקי דר' אליעזר לאור מחקר הספרות העממית [ירושלים: מאגנס, 2004], 185). הדינמיקה הפ-עלתנית שיוצר מנדלי מוכר ספרים בתיאור הטקס והתפשטות המגפה שבגינה הגיעו למסקנה שהטקס מזיק ולא מועיל מעידות על מימוש חוק הדומות או ההפכיות. ייתכן שאף יש כאן רמז לחוק המגע בהיותו מגע מידבק.

46. על פי הערך "יהודי אפטא" ערב השואה מנתה הקהילה היהודית כ-5,200 חברים, אך מאיר מזכיר כ-6,000 נפשות. ראו: "יהודי אפטא", ויקיפדיה, נדלה ב-09.09.2021, <https://bit.ly/3CNbHAT>.

47. "Paint what you remember, the memories of Mayer Kirshenblatt," Museum of Family History, accessed 18.05.2021, <https://bit.ly/3z4RXYz>.

למקום לינה על התנור, מנת לחם בכל יום, ובגדים שירתה בבית משפחת יהודית עשירה. גם היא נעתרה לבקשת הקהילה בשמחה.⁴⁸

מאיר מבאר את תפיסותיו על אודות הטקס באמצעות הפרקסיס המנהגי: ראשית, הקהילה קיבלה עליה את הוצאות החתונה, ואף סיפקה לזוג מתנות וצדקה ביד נדיבה. מקצת המוזמנים תרמו לזוג אפילו שני רובל. הוא מדגיש, ובקולו נשמעת שביעות רצון. עוד דגש בדבריו יש למעמד הכלה: היותה "יתומה עגולה", ללא חסות הקהילה לא היה מי שידאג לצרכיה.⁴⁹ טקס הנישואין הייחודי היה מוצא למצוקתה ולמצוקת הקהילה כאחד. עוד טיעון העולה בריאיון עם מאיר הוא שמצווה מגינה מפני גזרות רעות, וחתונה היא אחת מהמצוות הגדולות. לדבריו, המנהג הועיל, ויומיים-שלושה לאחר קיום הטקס נעצרה המגפה. הדגשת הסוף הטוב מבליטה, כמובן, את האפקטיביות של המנהג.

זאת ועוד, חתונת המגפה מופיעה בציורו של מאיר קירשנבלט, שצייר את המאורע מזיכרונו.⁵⁰ בקטע ההקלטה מאיר מסביר שבמרכז הציור נראים הרב המקדש והכלה רוקדים את ה"מצווה טאנץ" – ריקוד המצווה – כשהם מחזיקים משני קצותיה של מטפחת.⁵¹ מאיר עוד מספר שלא היה די כסף כדי לכבד את הקהל במזון, אולם אפשר להבחין בחבית המשקה, שהובאה לחתונה. נוסף על כך, אפשר להבחין מצד שמאל בכליזמרים המנגנים בבית-העלמין. ציורו של מאיר הוא למעשה עדות לשינוי בפרקסיס המנהגי עם נדודי המנהג ממזרח אירופה לארץ ומהעבר להווה. בחתונות שנערכו בארץ הועתקו סעודת המצווה וריקודי השמחה אל אולם החתונה, והמרוויגים כולם הביעו התנגדות לקיומם של סעודה וריקודים בבית-העלמין. מכאן אני מציעה את החלוקה המבחינה בין הפרקטיקה המנהגית במזרח אירופה, "חתונת מגפה", לבין זו שנהוגה בארץ בזמן מגפת הקורונה, "חופת מגפה".⁵²

המנהג מופיע בשני סרטים משנות ה-30.⁵³ בסרט הרוסי הגבול מיישמת אותו קבוצה של יהודים שאינם שומרי מצוות. זוהי קבוצה המעוניינת לחצות את הגבול מעיריתם הקטנה בארץ לא ידועה אל רוסיה כדי להגשים את החזון הקומוניסטי. אלה זוסקין-פרלמן, בתו של בנימין זוסקין, שחקן הקולנוע היהודי-רוסי, המככב בסרט, וחוקרת חייו, אומרת שהסרט מחלק את דמויות העיירה ל"טובים" – הקבוצה האידאולוגית – ל"רעים" – הבורגנות היהודית – ולנציגי השלטון – השוטרים. כדמויות מגשרות משמשים ההמון היהודי הפשוט ורב העיירה.⁵⁴

בסרט קבוצת קומוניסטים נתקלת בכמה בעיות הניצבות לפניה על ידי הדמויות החוסמות כמו גם בשל רוע מזל. בסופו פורצת מגפה, וחסרה אספקה רפואית. מנהיג הקבוצה בשיתוף רב העיירה יוזם חתונה בבית-עלמין כדי להיחלץ מהמצב הדוחק. היהודים, העניים ופשוטי העם, מתקבצים כדי לחגוג את נישואיה

48. ההדגשות וההרגום שלי.

49. על אי-היכולת של "כלה עגולה" להינשא ללא עזרת הקהילה ראו: צוקרביץ, "כלת העיר בזאמרו", שם.

50. Mayer Kirshenblatt (1919–2009), *The Black Wedding in the Cemetery*, circa. 1892, Acrylic on canvas, 1996, from Mayer Kirshenblatt and Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *They Called Me Mayer July: Painted Memories of a Jewish Childhood in Poland Before the Holocaust* (Berkeley Los Angeles: University of California Press, 2007)

51. על מנהג זה ראו: צבי פרידהבר, "הריקוד בהפסק של מטפחת", *מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי* ג (תשמ"ב): 35–45.

52. תודתי לחוקרת הפולקלור הפרופ' ברברה קירשנבלט-גימבלט על הרשות לשלב את ציורו של אביה במאמרי.

53. מיכאיל דובסון, *הגבול* (סנט פטרבורג: אולפני לנפילם, 1935); אדגר אולמר, *פיסקע דער קרומער* (ניו יורק: Carmel Productions Inc, 1939).

54. אלה זוסקין-פרלמן, *מסעות בנימין* (ירושלים: הוצאת כרמל, 2002), 125–126.



ציור של מאיר קירשנבלט (1916–2009), *חתונה שחורה בבית עלמין* (1996). הציור חלק מפרויקט "Paint What You Remember" של POLIN Museum of the History of Polish Jews ונשלח אליי במסגרת ההתכתבות לצורכי המחקר, הוא חלק מאוסף של ברברה קירשנבלט-גימבלט ומקס גימבלט.

ראו <http://www.museumoffamilyhistory.com/ce/kirshenblatt/kirshenblatt-black-wedding.htm?fbclid=IwAR31HDhcoEHRi-Le0e428-xCmB5qkUcDxwdNzrpBkGNIj7X64V-ilwXS-6Y>

של הכלה, גוצה ובעלת חטוּרַת, עם חתנה העני. בזמן החופה נקבצים לבית-העלמין שוטרי העיירה, ומשקיפים במנהג המזור. בתחילה הם לועגים, אולם אחרי כן אחד שולף מפוחית, ונגינתו משתלבת בנגינת הכליזמרים מהחתונה. המנגינה היבבנית הופכת לשמחה. ובשילוב עם נגינת השוטר ממנגינה יהודית הלחן הופך להיות לחן עממי-רוסי. זה הרגע המוכשר לכריחת הקבוצה מעבר לגבול.

לטענתי, בסרט הגבול המנהג משקף את תכונותיו ההטרופיות של בית-העלמין,⁵⁵ בהיותו מחבר בין קצוות. הוא מאחד בין זמנים: העבר, המסומל באתר בית-העלמין, ההווה, שהוא אקט הבריחה, והעתיד, שאותו מממשת הקבוצה עם המעבר מעבר לגבול. הוא מאחד בין מרחבים: בית-העלמין היהודי והמרחב האוטופי, שאליו מנסה הקבוצה להגיע. והוא אף מאחד בין קבוצות חברתיות: הרעיון לקיים את המנהג הוא פרי של שיתוף פעולה בין קבוצות חברתיות, מנהיג החבורה הקומוניסטית ורב העיירה. מנקודת המבט של הצופים הלא יהודים, השוטרים, בתחילה הוא נתפס מגוחך, אולם לבסוף הם משתתפים בו על ידי נגינתם המתאחדת (אם כי פיזית הם עומדים מאחורי הגדר). כך, המנהג מתקן אף את "הרעים". איחודן של תופעות אלו מסמל את הרבגוניות של התופעה הפנומנלית "חיים", הנוגעת לכול, והמועצמת על ידי הרקע המנוגד של בית-העלמין. המרחב ההטרופי מתרחב בסרט גם אל הטרופיה חברתית, תרבותית ואמנותית בהיבטים הנוגעים למין האנושי ללא קשר לדת: חרדה, פחד-מוות ותשוקה לחיים.

55. על בית-העלמין היהודי כמרחב הטרופי בתוך: בר-לבב, "מקום אחר", 5–6.

ואשר לתקופת השואה, בגטו ורשה תוכננה להיערך חתונה בבית-עלמין כדי להביא לסיומה של מגפת טיפוס הבהרות, שפרצה בגטו.⁵⁶ בארכיון "עונג שבת" מצוטטת החלטה, שנתמכה בחתימותיהם של תשעה שותפים, לקיים את החתונה מייד אחרי יום-כיפור תש"ב (1941). לא הצלחתי למצוא עדויות לקיום החתונה, אולם נראה שבמציאות הקשה של הגטו היה המנהג לכל הפחות פתח-תקווה. כך נכתב בסיכום הדיון: "זוהי סגולה בדוקה ומנוסה, ולבטח, בעזה"ית תועיל בעצירת המגיפה".⁵⁷ בכך מבוטאת התפיסה שהמנהג מאפשר הישענות על המוכר, על הבטוח, על היציב ועל זה שמסוגל ללא מגבלות המילולי לבטא את תחושות הקבוצה. ככל הידוע, טקס אחרון התקיים בגטו ז'ליכובר בשנת 1941–1942 לעצירת מגפת טיפוס שהתפשטה בגטו.⁵⁸

עדות לכך היא תמונה של חתונת מגפה שנערכה בגטו. מפסקי הלכה הנוגעים להתנהלות בזמן מגפה עולה שהקהילות היהודיות היו מודעות לסכנה שבהתכנסות.⁵⁹ ובכל זאת, בתמונה נראה קהל צפוף, הצטופפות הקהל מרמזת לאמונה שהמגע עם בני הזוג יסייע להגנה מפני המגפה (מאגיה מידבקת/סימפתטית).

אפשר לראות שלהצגת המנהג הובאו דוגמאות מספר, וכל אחת מהן משלבת אירוע ופרשנות. בספר בארת המים המנהג מוזכר כבדרך אגב, הן על פי רוח הזמן, שקיבלה את המסורת כהנחת יסוד, הן כאחד ממסכת סיפורי-פלאים, הנובעים מהנהגותיו של רבי צבי הירש מרימינוב, הקשורות לטהרת הפה. מנדלי מוכר ספרים קושר את המנהג עם בעיית "תחום המושב" ועם שאלת היהודים, שהעסיקה הן את הקהילה היהודית הן את המערכת השלטונית. בעבורו המנהג מסמן את הניוון ואת החולי של הקהילה. עם זאת, קיימים בכתיבתו הדים לאמונה בכוחו המאגי של המנהג. מאיר קירשנבלט מאיר את המנהג בעדות חיה. דבריו מסייעים הן בהבנת הפרקטיקה של המנהג הן בהבנת יחסה של קהילת אפטא אל המנהג. בסרט הגבול המנהג מסמל הטרופיה, ומכשיר את המעבר אל מרחב אוטופי. כוחו דווקא בהיבטיו הכלל-אנושיים. זאת ועוד, בגטו ורשה נערך דיון אם לקיים את המנהג, אך לא ברור אם המנהג מומש. ובכל זאת, על פי מסמך מארכיון רינגלבלום ברור שהמנהג היה פתח-תקווה באחת משעותיו השפלות של הקיום האנושי. ואולם, בגטו ז'ליכובר המנהג יושם, ככל הידוע, בפעם האחרונה בשנת 1941–1942. כעת אציג את המנהג בארץ.

56. "הסגולה לא נתקבלה.. החתונה לא נתקיימה...", מעריב, 17.08.1969 (לא מופיע שם הכותב). לטענת הכותב, הסגולה לא נתקיימה, אולם אין לכך ראיות פרט לכך שהיא לא תועדה בארכיון רינגלבלום. ייתכן שבצוק העיתים נערכה החתונה אך לא תועדה.

57. ארכיון "עונג שבת" על שם עמנואל רינגלבלום, Centralna Biblioteka Judaistyczna, 29.10.1941, נדלה ב-20.05.2021, <https://cbj.jhi.pl/documents/1022471/3>.

58. אני מודה למוזאון פולין להיסטוריה של יהודי פולין (POLIN Museum of the History of Polish Jews), ששיתפו אותי בכך שחתונת המגפה האחרונה באירופה נערכה בגטו ז'ליכובר. הטקס היה כדלהלן: החתן (מוטעל) והכלה (חוה'לה) נישאו בבית העלמין בשנת 1941 כסגולה לעצירת מגפת הטיפוס, שהשתוללה בגטו. הקהילה מימנה את הוצאות בגדי החג של החתן והכלה. לפני עריכת החופה נקברו ספרי תורה פגומים, שהובלו אל בית-העלמין בעגלת מת. לאחר מכן נערכה החופה. שני הטקסים לוו במוזיקה עצובה. ואולם, לאחר עריכת חופה כדן פרץ הקהל בקריאות שמחה "מזל טוב", והאורחים פנו לעריכת סעודת מצווה באולם היודנט. בדומה לדיון בגטו ורשה, לא כל הרבנים היו בעד עריכת הסגולה. ראו: "חופה שחורה" בטקס נישואין שנערך בבית הקברות בגטו ז'ליכובר, ארכיון בית לוחמי הגטאות, מדור תצלומים, מספר מחשב 6716, <https://bit.ly/3oiy10>.

59. ראו: הרב יצחק יוסף, "עין יצחק: הקורונה בהלכה", עורך: יצחק קורלנסקי, אייר תש"פ, נדלה ב-10.09.2021, <https://moreshet-maran.com/wp-content/uploads/2020/05/5780-2020.pdf>.



"חתונת מגפה" בגטו ז'ליכוב, מארכיון "בית לוחמי הגטאות". נראה כי זו החתונה האחרונה שהתקיימה על אדמת אירופה, עד לחידוש המנהג בזמן מגפת הקורונה, ישראל תש"פ. ארכיון בית לוחמי הגטאות, נדלה ב-20.2.2021,

https://www.infocenters.co.il/gfh/notebook_ext.asp?book=34722&lang=heb&site=gfh

חופת מגפה בישראל תש"פ

לאחר כשמונים שנים, שבהן לא הונהג המנהג, בישראל 2020 הייתה לו תחייה מחודשת. את החופה הראשונה ערך בבית-העלמין בבני ברק הרב מרדכי גרוס ב־18.03.2020. להבנת משמעות הטקס ראינו את הסבתא שבביתה גדל החתן ואת הצלם, שאיננו מוסיף לקבוצה המבצעת "הפלג הירושלמי", ומגדיר את עצמו חרדי-מודרני. את החתונה השנייה ערך ב-20.03.2020 הרב אברהם יעקב סלומון, נשיא מוסדות שטפנשט, בבית-העלמין בגבעתיים על קברו של האדמו"ר משטפנשט רבי אברהם מתתיהו פרידמן (1846–1933). למאמר רואינו הרב סלומון ועוזרו חיים.

טקס חופה בבית-עלמין הוא טקס מעבר משולש. כבכל חופה הוא מסמן מעבר מחיי הרווקות אל חיי הנישואין. הצבת הטקס בתפאורת בית-העלמין⁶⁰ מסמלת עוד מעבר: מחיים למוות. קיום הטקס בשעת בין-הערביים מסמל את חילופי הזמנים. טקסי מעבר מאופיינים על פי טרנר בשלושה שלבים, ואלו הם: ניתוק; שוליים, לימינליות או סיפיות; והתחברות מחדש. שלב הניתוק מאופיין בהתנתקות סמלית של הקבוצה מהעמדה המוגדרת שהייתה מנת חלקה בעבר. במקרים שלפנינו באה לידי ביטוי ההתנתקות בהתכנסות באולם האירועים. בחתונת "הפלג הירושלמי" הייתה ההתכנסות בסמינר לבנות, הסמוך לבית-העלמין, ובחתונת שטפנשט הייתה ההתכנסות בשיבת המקובלים של החסידות הצמודה לבית-העלמין. בשתי החתונות דיווחו המרואיינים על תחושות מיוחדות. בחתונת "הפלג הירושלמי" לא הכבירה הסבתא במילים, ובחרה לתאר את שלב ההתנתקות "מיוחד". הרב סלומון היה טרוד בשלב ההתנתקות במעין

60. על בית-עלמין כתפאורה ראו: בר-לבב, "מקום אחר", 19–22.

תקלה: בבית-העלמין נערכה לווייה, והרב לא היה מעוניין לערוך בד בבד טקס חתונה. אבל, הן בגלל הוראות הסגר הן בגלל המנהג היהודי-אשכנזי לערוך את החופה לפני שקיעת החמה⁶¹ היה עליו להזדרז. לבסוף ערך את החופה בד בבד ללווייה.

אשר לשלב הלימינלי, הרי הוא מאופיין בהיותו בין לבין (Betwixt and between).⁶² משתפי הטקס נמצאים במעבר שבין מיקומם הקודם לבין המיקום שהטקס מועיד. למעמד מיוחד זה מגוון רחב של סמלים בתרבויות שונות. במקרה שלפנינו התרחקה מעט פרשנות הסבתא מהמאפיינים שסרטט טרנר. טרנר מדבר על תחושות של שפלות-רוח,⁶³ ואילו הסבתא דבקה במונח "רוממות". הרב גרוס ערך את החופה על פי הטקס המקובל, ולדברי הסבתא החתן בלט בשונות שלו ובהובלה שלו מבחינת הזמן והאירוע המיוחדים כשהתפלל "תפילה מהלב. החתנים עומדים ולא רואים מה נמצא מסביבם, הם פשוט מרגישים קרבת אלוקים ממש. והרב גרוס בכלל זה היה משהו מרומם". הרב סלומון הגדיר את הזמן זמן שבו "לא היה שום דבר נורמלי". עם זאת, הרב סלומון שמר על מעמדו בתור נשיא מוסדות שטפנשט כשהראה לנוכחים קמע נגד מגפות, השמור אצלו מהאדמו"ר אברהם מתתיהו פרידמן.

ובנוגע להתחברות מחדש, הרי המעבר הגיע לידי השלמה. לחברי הקבוצה ולמושא הטקס זכויות וחובות מוגדרות ובעלות אופי מבני. שוב מצפים להתנהגות לפי הנורמות ואמות המוסר על פי מקומו במערכת החברתית שאליה הוא משתייך.⁶⁴ בשתי החתונות התרחש שלב זה בחזרה אל האולם שבו נערכה החתונה, והמשך החתונה היה לפי המוכר בחברות הנדונות: סעודה, ריקודי מצווה, ברכת-המזון ושבע-ברכות. בחתונת "הפלג הירושלמי" בעבור הזוג הייתה החזרה לשגרה ולחיי החולין חשובה. זאת ניתן ללמוד מכך שבריאיון עמם ענו ש"אנחנו לא אוהבים את הדברים האלה". זוהי הבעת רצון לטשטש את סיפורם. לעומתם, הרב סלומון טיפח את הנרטיב הנרקם סביב הטקס, וסיפר שהזהיר את הזוג שבוודאי יתעניינו בחתונתם המיוחדת. גישתו באה לידי ביטוי גם במודעה ששלח לי מעלון באר בשדה על לידת בן לזוג, ובה הזמנה לברית. ייתכן כי יש בהתנהגותו של הרב סלומון שימור של מעמד המיוחד הנובע גם מהיותם גרים (לימינליות כמצב קיומי).⁶⁵

יתרה מזו, מתיאורי התהליך הטקסי אפשר להבחין בגישות שונות לשאלה מה יביא מזור למצוקת חרדת המגפה. בעבור חברי "הפלג הירושלמי" טמונה התשובה בכוחם של פרטים המתעלים למדרגות רוחניות, וסוחפים אחריהם את שאר הקבוצה. התעלות זו היא שמירה מפני העולם הגחמני של הטבע, המתבטא באופייה הבלתי צפוי של המגפה.⁶⁶ בעבור חסידות שטפנשט, הטקס נע בין תיקון הפרטי והקולקטיבי לבין מגמות של צמצום והתפשטות, שהן ציר עיקרי בתפיסה החסידית.⁶⁷ במודעה בעלון על הולדת בן לזוג ניכר שהזוג אימץ את שם המשפחה של האדמו"רים לבית שטפנשט, והוא פרידמן. במודעה נקשר בין

61. הרב ישראל דב הארפענעס, ישראל והזמנים (ירושלים: דפוס הכתב, 2002), תש"ס.

62. טרנר, "לימינאליות וקומיוניטאס", 88.

63. טרנר, שם, מתאר את הישויות הלימינליות ישויות שאין בבעלותן דבר, מתות, עובריות, בלתי נראות. ובהמשך: "הדבר המעניין בתופעות הלימינליות מבחינת מטרותינו העכשוויות היא המזיגה שהן מציעות בין שפלות רוח וקדושה, של הומוגניות ואחווה".

64. שם, 88-89.

65. על הגרות כמצב קיומי ראו: Mark Awabdy, *Immigrants and Innovative Law* (Heidelberg: Mohr Siebeck, 2014), 117-125. על מעמדו של הזוג ראו הפניה 5.

66. רפאל שוח"ט, "הגיגים על קבלת ליטא עיון בסוגית עיגולים ויושר", דעת 79 (2015): 11-32.

67. יורם יעקובסון, תורתה של החסידות (תל אביב: משרד הביטחון, 1985), 20-29.

ההיתר להסיר את המסכות לבין "הסרת חרון אף השם"⁶⁸. הניסוח הסימטרי מרמז על הצלחת הסגולה. על המודעה חתומה הקהילה המשתתפת. ומכאן שהשותפות בקיום הסגולה יצרה תחושה של שליחות ושותפות גורל, אחד מאופני ההתמודדות עם חרדת-המגפה. ההתקשרות עם הזולת ועם האדמו"ר למעשה מסייעת בהתמודדות עם חרדת הבדידות נוכח המוות.

אשר ללימינליות, אחת הפונקציות שסוקר בר-לבב במרחב ההטרופטופי של בית-העלמין היא מקום מקלט.⁶⁹ בעבור הקהילות היהודיות במזרח אירופה היה בית-העלמין מקום לימינלי בתור מרחב גאוגרפי וחברתי. הוא מילא תפקיד של מקום מקלט לגופות הנפטרים, לספרי תורה בלים, לשוטים, לשדים ולחסרי בית. חסרי הבית התנדבו ללון בחלל הקברים שנחפרו וטרם מולאו, והדבר נחשב למסוכן.⁷⁰ בתור זירה חברתית

צילום מודעה ששלח לי הרב אברהם יעקב סלומון בתאריך 23 באפריל 2021. המודעה פורסמה בעלון פרשת-שבוע באר-בשדה, גיליון 279, פרשת אחרי מות-קדושים (אייר תשפ"א), עמ' 5.

מוסדות שטפנשט
בארץ הקודש

ברכת מזל טוב

מעומק הלב נשגר בזאת
ברכת מזל טוב למכובדנו

הרב יוסף חיים פרידמן הי"ו
ונו"ב תחי'

שזכו להיות שליחי עם ישראל לעצור את המגיפה
הנוראה על ידי קיום הסגולה לקיים חופה וקידושין
בבית העלמין וזכינו לערוך החופה ברוב עם בימי
פרוץ המגיפה הנוראה והסגר שהוטל על ערי
אלוקינו וארצנו ביום ר"ח ניסן תש"פ
בבית העלמין נחלת יצחק גבעתיים סמוך ונראה
ועל ציון הקודש דמרנא הצדיק משטפנשט זיע"א
כסגולה עתיקה לעצור את המגיפה מעל עם ישראל
לרגל השמחה השרויה במעונם

להולדת הבן הנבחר בשעטו"ח
בדיוק לאחר שהתבשרנו כי הוסר חרון אף מעל עם
ישראל והוסרה מגבלת המגיפה האחרונה לחבישת
המסכות על האף והפה
בס"ד וברוב רחמי וחסדיו חזרו החיים למסלולם
ותעצר המגיפה ברחמים עצומים בחסד ק-ל כל היום
המברכים בכל לב
הנהלת מוסדות שטפנשט
רבנן ותלמידיהון ההנהלה
משתתפי החתונה המרגשת בבית העלמין והרוקדים
והמשמחים בסעודת המצווה שנערכה בהיכל הישיבה
שטפנשט גבעתיים וכל עם ישראל

68. המילה "והסירותי" מופיעה בשמות כג 25: "והסירותי מחלה מקרבך". חרון אף ה' - המונח "חרון אף" מבטא זעם, ובהקשר של המודעה הוסר הזעם השמימי-האלוקי והותר בארץ לגלות את האף והפה ולהסיר את המסכה. ראו בהקשר הזה: "על המילה חרון אף", האקדמיה ללשון העברית, נדלה ב-10.9.2021, <https://bit.ly/3uciS99>.

69. בר-לבב, "מקום אחר", 22-25.

70. שם.

המנהג אף מסמל לימינליות, מכיוון שמומש על שוליים חברתיים.⁷¹ היענותם של החתן, של הכלה ושל שאר חברי קהילה לערוך חופה בבית-עלמין בזמן מגפה היא פרקטיקה, המזכירה את היותם במצב של לימינליות קיומית. הצלם הביע את הרעיון שהמנהג מבטא סימטריה בין ההתנהגות הרחמנית של הקהילה לבין רחמי שמיים. כששאלתי אם החתן והכלה היו עניים, ענה: "לא, לא, דווקא לא, בכלל לא, זה לא הרעיון. הרעיון הוא שכמו שהחתן והכלה לא יכולים לדאוג לעצמם כי אין להם אבא ואימא, אז אנחנו דואגים להם, ככה הקדוש ברוך הוא ידאג לנו, כי אין לנו הגנה מפני המגפה". תחושת השייכות של הקהילה עם החתן והכלה הנבוכים מתחדדת על ידי ההשתתפות בהוצאות החתונה. אף על פי שבפועל החתן והכלה באו ממשפחות מבוססות, השתתפה הקהילה עימם בהוצאות החתונה. הצלם לא סבר שעובדה זו פוגמת בתחושת המחויבות הקהילתית או בזכירת שפלות האדם נוכח עוצמת המגפה.

יש דמיון בין דברי הצלם לבין דבריו של מאיר קירשנבלט. שניהם טענו שהמצווה "מגנא ומצלא" – מגן והצלה מפני מוראות המגפה.⁷² עם זאת, הם מציגים סוף שונה. קירשנבלט מבטא נרטיב "סגור" בעל סוף טוב, ואילו הצלם אינו עוסק בשאלת סוף הסיפור. הוא אינו טוען שהמגפה נעצרה בזכות הסגולה,⁷³ ואף אינו מניח שהזוג חי חיי שמחה. לטענתי, תפנית זו קשורה בתהליכי פירוק של העיירה היהודית ובשינוי בתפיסת מוסד החברות הראשוני, זוג. שנת 1892, שבה נערכה חתונת המגפה באפטא, הייתה בתקופה שבה שררה אווירה של שינוי והיפתחות לאפשרויות שהביאה עימה המודרניזציה. לצד הברכה שביצירת מקומות תעסוקה, מערכת חינוך מודרנית ורפואה מדעית במקביל לרפואה עממית היה הדבק הקהילתי מאוים. להבנתי, מאיר רומז בדבריו לא רק לאפקטיביות של הסגולה באשר למגפה, אלא גם לתחושת ההגנה שהיחד יוצר בעבור חברי הקהילה היהודית המסורתית במרחב הפולני.⁷⁴ לעומתו, הצלם במרחק של מאה ושלושים שנים ובהקשר של חלחול במושג "קהילה" מבונה המסורתית⁷⁵ אינו מתיימר להניח שיש בכוחה של הקהילה לסייע במצוקות הקיומיות שהמגפה מעוררת ולהגן מפניה.⁷⁶

נוסף על כך, בעבור קירשנבלט נישואיהם של זוג חסר סיכוי להינשא, דים כדי להיות גורם מסב אושר. לעומתו, הצלם אינו מתייחס לשאלת עתידו של הזוג, ואינו מוצא את עצמו זכאי לשער על אודותיו. הימנעות הצלם מלהגיב קשורה בשינויים במוסד הנישואין. מוסד הנישואין, כמו מוסד הקהילה, ולהבנתי בהיותו קשור עימו קשר הדוק, עבר מימי המגפה באפטא מטמורפוזה.⁷⁷ דברי הצלם משקפים שאלות הנשאלות באשר אליו: מי הם הנישואים? מהו מימוש עצמי? כיצד הפרט ימצא את אושרו במערכת הזוגית?⁷⁸ ספקנות

71. לפי הספר "אוצר כל מנהגי ירושן", המנהג הונהג על יתומים ועניים, אם כי מהמקורות שלפנינו עולה שהמנהג הונהג על מוכי-גורל, והיתמות לא הייתה תנאי. ואולם, בשל מעמדו האימננטי של הספר אוצר כל מנהגי ירושן בתור מקור מתווה דרך דבק בלשונו.

72. בבלי, סוטה כא ע"א.

73. זאת בניגוד למראיינים אחרים מקהילת שטפנשט.

74. יוזגוף-אורבר, "המרחב היהודי בתחום המושב", שם.

75. שולה רמון, "הגדרת 'קהילה' משמעויות ואידאולוגיות", תרגום: אילה פרידלנדר כץ, יספר"א האגודה הישראלית לשיקום פסיכיאטרי, נדלה ב-2.7.2021, <https://bit.ly/2TF2JVm>.

76. להרחבה על מושג הקהילה ממכלול ארגז הכלים של "פסיכולוגיה עממית יהודית" ראו: מרדכי רוטנברג, פסיכולוגיה יהודית וחסידות: הפסיכולוגיה שמאחורי התיאולוגיה (תל אביב: משרד הביטחון, 1997), 12-18.

77. הריאיון עם מאיר קירשנבלט נערך שנים אחרי מימוש המנהג. ייתכן שהיה לו מידע שלצלם היה חסר. להבנתי, זהו טיעון שאינו פוגם בנקודת המבט השונה באשר למושגים "קהילה" ו"זוג". על חקר הפולקלור כחקר תודעה ראו: רומאן יעקובסון, סמיוטיקה, בלשנות, פואטיקה: מבחר מאמרים (תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1986), 277-286.

78. על המתח שבין הפרטי לקולקטיבי בזירת טקסי נישואין ראו: אנה פרשיצקי, "הבניית זיכרון קולקטיבי בזירת טקסי נישואין אורתודוקסיים ואלטרנטיביים", מגמות מח (2011): 86-108.

הצלם קשורה למודעות, לאפשרויות פרשניות מרובות ולהבנה שלכולן יש מקום. אפשרויות אלו קשורות עם עידן-החרדה, המאופיין באבסורד, קרי הבלתי ניתן לפירוש.⁷⁹

ואשר בהיותו של בית-העלמין מרכז תקשורת,⁸⁰ הוא מקיים יחסים סמליים בין החיים לבין המתים, ובין החיים לבין עצמם. בין החיים למתים התקשורת מבוטאת במנהג להתפלל ולשוח עם היקר לנו לאחר מותו. בין החיים המצבות וההספדים הם אמצעי להנחיל ידע של החיים על הנפטר. התקשורת וטקסי החופה מבטאים רגשות כלל-אנושיים, אהבה ותשוקה.⁸¹ בעבור הרב סלומון יישום המנהג הוא ממכלול מערכה כלל-אנושית למיגור המגפה:

יום אחר כך (אחרי כיבוש פולין בידי הגרמנים – ר"כ) העולם השתנה לדורות. אנחנו נמצאים כרגע באירוע שאנשים לא קולטים את עוצמתו. גם אם הוא יפסק עכשיו אנחנו נמצאים באירוע היסטורי משבש מערכות. לכן זה הכול, זה שינוי של 180 מעלות של החשיבה ההתנהגות וההתנהלות [...] אנחנו לא יודעים איזה עולם יבוא.

לעומת החתונות המתוארות אצל מנדלי מוכר ספרים, שבהן הדמויות חסומות ונטמעות במרחב מנוון ודקדנטי, הרב סלומון רואה בסגולה בשורה כלל-עולמית, המתפשטת במרחב. הרב סלומון הזמין את כתב ערוץ 13 אבישי בן-חיים לדווח על החתונה. נוכחות התקשורת היא הזדמנות בעבורו להעביר מסר אוניברסלי, המשתלב עם שאיפתו להתפשטות "תורת שטפנשט", כהגדרת העורך חיים. בכך הוא מבטא קשר עם תהליכי גלובליזציה. מלבד ההזדמנות לתקן עולם מצא הרב סלומון בקיום המנהג היבט חתרני:

עניין נוסף שראיתי בכמה מקורות... התגרות בעניין המוות. מלאך המוות בא והורג, לוקח ומפחיד אנשים, עניינה של מגפה הוא פחד ובהלה, עוד לפני הנגיף עצמו, גם מבחינת הקבלה גם מבחינת הרפואה. בזמנו, בית הקברות היה מקום מאוד מפחיד, ואנחנו באים, רוקדים ושמחים, בעצם לא מפחדים מהמוות.

הטיעון החתרני שמבטא הרב סלומון קשור לתהליכים דה-קונסטרוקטיביים (של הקהילה, של מושג החיברות "זוג", של התפיסות התיאולוגיות) ולהגות פוסט-מודרנית.⁸² הכוונה למחשבה שהכוח הפרשני הוא בוזמנית בעל מאפיינים של משחק וביקורת.⁸³ המשחק מבוטא בשאלה נסתרת: מי ינצח? המגפה, האל או האדם? הביקורת מבוטאת באמירה הברורה ש"אנחנו לא מפחדים מהמוות", כלומר איננו מפחדים מהתופעה המוחלטת ביותר המצפה בקצה קיומנו. אין מקריות שהרב סלומון הוא הראשון המבטא רעיון זה, שלא הופיע, לידיעתו, אצל קודמיו, וקשור עם היבטיו המשחקיים של עידן-החרדה.

79. ראו בכל ספרו של קאמי, לדוגמה: "התפאורות שהוסוו על-ידי הרגל שבו להיות מה שהיו. הן מתרחקות מעלינו. כפי שישנם ימים שבהם אנו רואים מאחורי פנים מוכרות של אישה, שאהבנו חודשים או שנים, דמות זרה, כן אולי נבקש לנו את הדבר שהפך אותנו לבודדים כל כך. אך הזמן לא הגיע עדיין. נאמר רק דבר אחד: דחיסות זו של העולם וניכור זה שלו הם האבסורד". ראו: קאמי, המיתוס של סזיפוס, 23.

80. על בית-עלמין כמרכז תקשורת בתוך: בר-לבב, "מקום אחר", 14-17.

81. אורית אבוהב, אסתר הרצוג, הרווי גולדברג ועמנואל מרקס, אנתרופולוגיה מקומית (תל אביב: צ'ריקובר, 1998), 602.

82. Gerald Warshaver, "On Postmodern Folklore," *Western Folklore* 50 (1991): 219-229.

83. אחד ממאפייני האתוס הדה-קונסטרוקטיבי המתאים לדיונונו הוא "פרשנות על-כן היא פעילות חופשית, הדומה יותר למשחק מאשר לניתוח ביקורתי, כפי שאנחנו מבינים בדרך-כלל את המונח". ראו: סטיארט סים, דרידה וקץ ההיסטוריה, תרגום: אריה בובר (תל אביב: ספריית פועלים, 2002), 38-39.

ההגות הפוסט־מודרנית מייצרת פרשנות המערערת על חלוקות בינאריות. באשר לחרדת המוות, החלוקה הבינארית היא קבלה או דחייה.⁸⁴ ואולם, ורד מדר סבורה שהתווך שאי אפשר לתמלל אותו אפשר לצמצמו על ידי שפה פיגורטיבית, מטפורות ופרקסיס גופני, המעניקים נחמה נוכח המצוקה, אך גם גורמים לחוסר אונים ולחרדה עמוקה בגלל תודעת אי־ההיות.⁸⁵ הטקס מקיים תכונות אלו. יש בו שפה סמלית פיגורטיבית, המבטאת בסמלים שהטקס נשא שלהם, וקיומו מותנה בפרקסיס גופני של עמידה בחצר־מוות. שילובם של אלמנטים אלו קשור ביכולת של חברות מסורתיות המחיות טקס ישן ליצור קשר פורה עם עברם, ובכך למצוא בטקס לא רק נחמה בהיותו גשר בין קצוות דיאלקטיים: חיים/מוות, מילים/שתיקה, פיגורות/מטפורות, אלא גם בין העבר להווה. קשר פורה ויציב זה בעצמו מציע ניחומים.⁸⁶

עוד סוגיה שהעלה הרב סלומון נוגעת ביחס אל הצדיק אברהם מתתיהו פרידמן⁸⁷ ובמקומו האימננטי בחיי חסידיו: החסידים פונים אל הצדיק בבקשה שיפעל למענם. פנייה זו מעניקה לצדיק (המת) חיים, השפעת הטובה על חסידיו, מנכיחה אותו בעולם החיים, ומאפשרת את פניית החסידים אליו שוב. נוצרים יחסים מעגליים, אינטימיים בין הצדיק למאמיניו. אפשר לחשוב שפעולת ההשתתחות על קבר הצדיק היא כמחול, ששותפיו הם המתפללים והצדיק: "...יש עניין רוחני קבלי, ללכת לקברי צדיקים, המייצגים שלנו בעולם העליון ולעורר אותם לעשות משהו... לא מעניין אותנו החשבונות שד' עושה לטובה, אנחנו רוצים לחיות, שיפסק המלאך המשחית". הצדיק מצד אחד נפטר ומצד אחר מגן על קהל מאמיניו, אפילו מפני גזרותיו של האל בכבודו ובעצמו.

הרב סלומון מביע את הרעיון שבכוחו של הטקס לכופ את האל אל מערכת חוקים שהוא בעצמו יצר.⁸⁸ נוסף על היותו סמל של "מסורת" הצדיק הוא גם סמל של "חתרנות". הוא ומעריציו מסוגלים להכריח אף את האל להניס את המגפה.⁸⁹ הריקוד האינטימי שיוצרים מאמיני הצדיק עם נוכחותו החיה־מתה מתקשר גם הוא עם תכונותיו המשחקיות של השיח הפוסט־מודרני.⁹⁰ גם הסבתא מחתונת הרב גרוס חותרת תחת הרצון לפרש את המנהג. מדבריה עולה שכל פרשנות מסוכנת בהיותה מרחיקה אותנו מסמכויות ערכי העבר, כשם שהציע אידל. היא רואה בעולם כולו גילויים שונים של אותו עניין: מלכות שמים. המושג "העולם כולו" נוגע לעולם הזה ולעולם הבא כישות אחת. בעבורה אין חילוק בין חיים ומתים, ואין הבדל אם נדבקו בחתונה בקורונה או לא:

84. טובה גמליאל, "הסגנון המקברי: מקרה מחקר על התמודדות עם מוות", מגמות מב (2003): 240–242.

85. רות הכהן-פינצ'ובר, גלית חזן-רוקס, ירחמיאל כהן, אילנה פרדס ורונאלה מרדלר, הדמיון הפרשני: דת ואמנות בתרבות היהודית בהקשריה (ירושלים: הוצאת מאגנס, 2016), 228–253.

86. אידל, "Varieties of Interpretation", 117–112.

87. על מעמדו של הצדיק בקרב קהל חסידיו ועל כינוי האדמו"ר צדיק ראו, לדוגמה: הרב משה יצחק פרקש, "לאן נעלם הצדיק?", צריך עיון, כ"ב בשבט תשפ"א, נדלה ב-10.9.2021, <https://bit.ly/3CNBTvb>. בטרמינולוגיה של העדה החסידית מנהיג העדה נקרא בדרך כלל אדמו"ר או צדיק או רבי. לעומת זאת, העדה הליטאית מכנה את הרב לפי מעמדו רב, תלמיד-חכם או "גדול הדור". שיניתי פה את הכינוי מהמילה אדמו"ר לצדיק על פי המינוח שהשתמש בו הרב סלומון. ראו גם: "אדמו"ר", ויקיפדיה, נדלה ב-10.9.2021, <https://bit.ly/3m3UNqP>.

88. להפיסה זו יש מקורות בחז"ל. ראו: סוגיית "תנורו של עכנאי", בבלי, בבא מציעא נט ע"ב, וההכרעה כי "לא בשמים היא".

89. גרשום שלום, "עשרה מאמרים בלתי היסטוריים על הקבלה – מאמר רביעי", בחוך "מן הסמל אל המסומל להבנת 'עשרה מאמרים בלתי היסטוריים לגרשום שלום'", כתב: דן יוסף, מחקרי ירושלים במחשבת ישראל ה (תשמ"ו): 371–374.

90. Warshaver, "On Postmodern Folklore," 219–229.

– "הדבר היחיד שהיה מיוחד, היה שזה בבית קברות"

– "למה זה דומה, אני מנסה לדמיין, מה הטקס הזכיר לך?"

– "לחתן נכד יתום זה מאוד מרגש (שתיקה, חושבת) לא היה משהו מיוחד, רק שמחנו לחתן את הבחור".

מבחינתה, הפרשנות מסוכנת אף מהמגפה,⁹¹ שכן היא מעבירה את המסורת התאמות ושינויים ומאיימת בהתרחקות מן המקור.⁹² פניו המיוחדות של "עידן-החרדה", ובייחוד נוכח המגפה, מכונן את הסבתא להותיר את הדברים "כמות שהם". העובדה שלא הכבירה במילים היא למעשה מתיחת ביקורת עלינו ועל הנטייה הפרשנית, וסימולטנית הצעה פרשנית למצוקת החרדה הקשורה לבקשה המטורפת לבהירות.⁹³ הפרשנות, מאיימת ביצירת נתק ברצף ההיסטורי, המגלה את פניו המוכרות של העולם, שבו מגפות, חרדה וכליה לצד אהבת חיים ותקווה.

בבואנו לנתח את דבריה ו"לחלץ את מבני המשמעות מתוכם",⁹⁴ ניתן להפנות אל דבריו של ריינר מריה רילקה,⁹⁵ כשם שמבארם חוקר הספרות יעקב בהט: "מי שרואה את העולם בעיניים כאלו, אין לגביו חיץ בין העולם הזה והעולם הבא בין עולם החיים ועולם המתים, הכול הוא אחד. ומובן, שגם כל הרשויות העל-טבעיות, שבהן המוות איננה אלא תופעה אחת מיני רבות, זורמות למקור אחד ומתמזגות זו בזו".⁹⁶ בעבור הסבתא, לא קיימת חלוקה בינארית של מושגים המטושטשים על-ידי הטקס. הטקס מבטא את אחדות העולם, שהמוות והחיים פניו. בחתונה נכחו החיים והמתים: "המשפחה השנייה שמחה, כי סבא שלהם, והסבתא והבת קבורים שם ליד, באותה חלקה, אז ככה הם היו ליד, הם גם יכלו לבוא, לשמוח עם הנכדה שלהם".

סיכום: ממזרח אירופה לישראל תש"פ; מחתונת מגפה לחופת מגפה

ימיה הראשונים של מגפת הקורונה היו ימים של אי-ודאות, מתח, פחד, חרדה ובדידות. קבוצות שונות מצאו דרכים מגוונות להשליט סדר ומשמעות בכאוס הנוצר עם התפרקות המוכר והידוע.⁹⁷ אחת הדרכים האלה הייתה המנהג לערוך חתונה של מוכי-גורל בבית-עלמין כסגולה לעצירת המגפה. בשנים 1831/2–

91. לשאלתי על כך שהיא, הסבא, החתן, הצלם ואורחים אחרים הופנו למלונות קורונה מכיוון שנדבקו בחתונה, ענתה: "אז מה? זה לא קשור? ואם היו נפגשים עם בן-אדם ברחוב? זה לא קשור". בכך היא מבטאת את התפיסה שבניגוד לסכנה הטמונה במעשה הפרשני, שעמו היא אינה מוכנה לשתף פעולה, ההיזבקות בקורונה מגלה את מה שכבר נגזר מראש.

92. על התפיסה שדבר האל הוא מקור מגובש בחברות מאמינות ראו: Reginald Bendix, "Introduction" to *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies* (Madison: University of Wisconsin Press, 1997), 6.

93. קאמי, המיתוס של סייזיפוס, 29.

94. קליפורד גירץ, "תיאור גדוש: לקראת תאוריית תרבות פרשנית", בתוך *פרשנות של תרבויות*, תרגום: יואש מייזלר (ירושלים: כתר, 1990).

95. מכתב מ-13.11.1925 מובא במאמרו של בהט להלן.

96. יעקב בהט, ש"י עגנון וח' הזז – עיוני מקרא (חיפה: הוצאת יובל, תשכ"ב), 154–156.

97. קיימות דוגמאות רבות. ראו, לדוגמה: "התפילה של הגר"מ גרוס ליצירת המגפה", כיכר השבת, 25.3.2020, נדלה ב-10.09.2021, <https://www.kikar.co.il/352906.html>; "מגפת קורונה: הסגולה של הרבי נגד מחלות", שטורעם.נט, כ"ה באדר תש"פ, נדלה ב-10.09.2021, <http://www.shturem.net/index.php?section=news&id=103207>; הרב יצחק יוסף, "עין יצחק: הקורונה בהלכה", עורך: יצחק קורלנסקי, אייר תש"פ, נדלה ב-10.09.2021, https://moreshet-maran.com/wp-content/uploads/2020/05/5780_2020.pdf.

1941/2 היה הטקס נהוג בקהילות היהודיות במזרח אירופה, והיה ממכלול ארגז הכלים העממי למיגור מגפות. בעבור יוזמיו מן העבר היה הטקס מצע לשיח אמפטי מחד גיסא ואקסצנטרי מאידך גיסא, סמל לפריחה ולבלוב מחד גיסא ומוות מאידך גיסא. בבסיס המנהג מתקיימים מאפיינים פן-אנושיים: תשוקה, אהבה, פחד וחרדה, חיים ומוות, אך המנהג מבטא גם יחסים פנים-קבוצתיים ובין-קבוצתיים. הפרשנות ואופני התיעוד מלפני עידן-החרדה – הן במצאי הן בעיצוב – מגוונים ורבי-פנים.

ואילו בישראל 2020 החזירו את המנהג "חופת מגפה" שתי קבוצות שונות בשתי חתונות נבדלות. למרות השונות בין שתי החתונות יש קווי דמיון ברצון לחולל שינוי נוכח המצוקה הגוברת ויצירת חוקי פעולה הממשמעים את המחריד. מן המאמר עולה שלא רק הטקס גופא הוא "צורה פורייה" להתמודדות עם חרדות-העידן והמגפה, אלא גם שבפרשנות השותפים קיימים סימולטנית הדים מן העבר לצד נתיבים ממאפייניו של עידן-החרדה. שלא כמו פרשנויות ממחזור החיים הראשון של הטקס, בהווה שמט הצלם את הסוף הסגור, הרב סלומון השקיע בהפצת המנהג בהקשר של גלובליזציה, ומצא בו מעשה חתרני ומשחקי שלפי חוקיו החסיד נטען בכוח עליון בזכות האדמו"ר. ולעומת זאת, הסבתא מצאה שהפרשנות גופא מסוכנת, ודווקא הטקס הא-מילולי מבטא את פניו המגוונים של הקיום האנושי, על עברו ועתידו.

טלי אשר

החוג לספרות
אוניברסיטת תל אביב

האל"ף-בי"ת של החרדה:

הארכיון כעוגן רגשי

בסיפורת העברית

נוכחותה של הספרייה בספרות מאירה באור חדש את מערכת היחסים שבין הקורא לטקסט ובין הקורא לספרייה המצטברת, שהוא אוצר במשך חייו. במובן זה, הספרייה היא מושג יסודי ועל-זמני בתפיסת האדם את עצמו ואת סביבתו. במסגרת הנושא הרחב של הספרייה כמוטיב וכנושא ספרותי הארכיב זוכה למקום משלו, ונושא משמעות רגשית ותודעתית בעולמותיהן של הדמויות הספרותיות העוסקות בשימור ידע, בקטלוג חומרים ארכיוניים ובהצלת קורפוס ספרותי.

מאמר זה ממחיש כיצד פעולות שימור הספרים והסדרת הידע משמשות אמצעים להקל את המפגש עם מציאות חיים קשה ואימתנית, עם עקבותיהם של סבל ושל מצוקה רגשית, עם חרדה קיומית ועם תחושת תלישות מהעולם. היצירות הנסקרות במאמר מזמנות התבוננות קולקטיבית על חרדה, הנובעת מסכנת כיליון תרבותי, המרחפת על עם רדוף ומצולק, והתבוננות אינדיבידואלית על חרדה אישית, המנסה לאתר ערוצי קיום אפשריים באמצעות הארכיונאות. כמו כן הן מזמנות התבוננות על הזיקה בין החרדה הקיומית הקולקטיבית לבין זו האישית.

מבוא

"היקום (שאחרים מכנים אותו בשם "הספרייה") מורכב ממספר לא מוגדר, ואולי אינסופי, של אולמות"¹. פתיחת הסיפור "ספריית בבל" מאת לואיס חורחה בורחס מזהה את הספרייה כעולם. היקום הספרייתי, שעליו מורה בורחס, הוא עולם דיאלקטי; מצד אחד הספרייה כוללת הכול. שוכנים בה זה לצד זה ספרות קאנונית וספרות פופולרית, כתבי יד עתיקים וספרים שזה עתה יצאו לאור, ספרות עולם וספרות מקור. מצד אחר היא כוללת רק מה שאפשר להעלות על הכתב.

הטיפול הספרותי במושג הספרייה כמוטיב וכנושא הוא תופעה פואטית ייחודית. עם הסופרים שעוסקים בה בספרות העולם נמנים חורחה לואיס בורחס, אומברטו אקו והרוקי מורקמי. מופעיו של נושא הספרייה בספרות העברית עדיין לא נבחנו בחינה יסודית, והם אשר עומדים במרכז מחקרי². בתוך כך אני עוסקת ביצירות שנכתבו מסוף המאה התשע-עשרה ועד המאה העשרים ואחת, ומאפיינת את תפקיד הספרייה ואת משמעויותיה הקיומיות, כפי שאלה מיוצגים בסיפורת העברית. ארכיון הוא קטגוריה ספציפית של ספרייה, והתחקות אחריו חושפת תמה ספרותית ויסוד פרשני, המאירים את הטקסט מזווית ייחודית.

במאמר זה אתמקד בארבע יצירות מן הספרות העברית, שבהן מקבלים הארכיון ומלאכת הארכוב מקום מרכזי ומכריע, בניסיון לאפיין את משמעויותיהן של פעולות האוצרות, האיסוף, המיון והקטלוג. בעקבות קריאה ביצירות אלה אטען שהמרחב הארכיוני ופעולת הארכוב משמשים מקלט מפני תחושת חרדה, בין שמדובר בחרדה קולקטיבית-לאומית ובין שמדובר בחרדה אישית-נפשית. אצביע גם על הזיקה בין ההקשר החברתי לפן האינדיבידואלי.

המקום שניתן לספרייה ולארכיון ביצירות ספרות ממחיש את סיפור הזהות האישי והקולקטיבי המקופל בהן. במאמר אעסוק ביצירות שבמרכזן גיבורות וגיבורים ספרותיים, אשר רואים בארכיון מענה למצוקה אינדיבידואלית או לסכנה לאומית; יש שמופקד בידיהם ארכיון, שנושא על אוספיו חזון של הצלה קולקטיבית, ויש שהם נאחזים במעשה הארכיוני כדי להציל את עצמם. יתרה מזו, היצירות שאדון בהן מאירות את הזיקה בין הממד הנפשי לממד הארכיוני. הן מציגות דמויות ספרותיות אשר עוסקות במלאכת הארכוב, ומבקשות להיחלץ באמצעותה מחוסר הוודאות ומהחרדה הרוחשים בהן.

ארבע היצירות שאסקור במאמר, פרי עטם של שמואל יוסף עגנון, לייב רוכמן, עמליה כהנא-כרמון וענת לוין, שונות זו מזו מבחינת מועד פרסומן, הגדרתן הז'אנרית, ההיבטים המגדריים העולים מהן וסוג הארכיון העומד במרכזן. לצד ההבדלים בין היצירות כולן כאחת מציבות את הארכיון בתור גורם מפחית חרדה, המספק עוגן זהותי בעבור הגיבור או הגיבורה. בקריאה ביצירות אאפיין את צביון הארכיון ואת ההבטחה המקופלת בו, מאל"ף ועד תי"ו.

1. חורחה לואיס בורחס, בדיננות, תרגום: יורם ברונובסקי (בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2010), 74.

2. הכותבת היא תלמידת דוקטורט באוניברסיטת תל אביב ועמיתת מחקר במכון שלום הרטמן. מחקרה, שנערך בהנחיית פרופ' אבנר הולצמן ופרופ' אבריאל בר-לבב, עוסק במשמעויות הספרייה בספרות העברית תוך התמקדות ביצירתו של חיים באר.

א. משמעויות הספרייה והארכיון

בסיפורת העברית הפניסה לספרייה מתרחשת לרוב בעקבות משבר, טלטלה רגשית, משבר אמוני או סערה אינטלקטואלית שחותרת דמות הגיבור. דמות הגיבור נושאת את הפנטזיה שהספרייה תכיל אותה ותאסוף אותה לחיקה, באופן שתוכל למצוא בה מקלט. חוויית הספרייה היא חוויה של רבגוניות תרבותית, אידאולוגית ולשונית. בלשונו של מישל פוקו (Foucault), הספרייה היא "הטרוטופיה"; "נסיון לכלוא במקום אחד זמן שנצבר לאינסוף. מצבור של כל הזמנים ושל כל התקופות במקום נייח".³ מאפיינים אלו הופכים את חוויית הספרייה לרב־ממדית.

הכניסה לספרייה מזמנת תהליך רפלקטיבי ותמורה זהותית. פוקו מדמה את חוויית הספרייה להתבוננות במראה; האדם ובכוחו נמצאים במרחב הפיזי ובמרחב המדומה בו־זמנית, באופן שבו שני העולמות משתרגים זה בזה, ולכן האדם יכול להתקיים ולא להתקיים בעת ובעונה אחת.⁴ הסובייקט משתקף ביצירות המקיפות אותו, בסימנים שבהם מגולם כל מה שהשפה יכולה לכטא, וכך בסמיכות להם יש באפשרותו להצמיח מה שעדיין לא נבט מתוכו.

יצירות ספרות שבהן מיוחד מקום לספרייה מציעות כעין מעבדה ספרותית, המזמנת קריאה במעשה הקריאה, האוצרות והארכיונאות. לבחינת משמעויותיה של הספרייה בסיפורת העברית יש ערך מיוחד בהיות הספר יסוד מכונן זהות בראייה החברתית־תרבותית בתרבות העברית. "העם והספר כרוכים היו בתודעה העצמית של היהודים ובתודעת העולם", כותב גרשום שלום,⁵ ו"ארון הספרים היהודי" מתאר את הישות המדומיינת של עם ישראל ומשמע אותה בה בעת.

אסף ענברי רואה באמנות הסיפור העברי מרכיב מהותי בזהות התרבותית־לאומית של עם ישראל, בהתווותו כקהילייה מדומיינת וכישות לאומית. יותר משהוא מדגיש את הזהות האתנית, הדתית או הלשונית הוא מדגיש את הזהות הספרותית: "הספרות שיצרנו, מאז התנ"ך ואילך, היא הצופן התרבותי שירשנו ושאותו עלינו לפענח בכל דור מחדש, כדי שנוכל להורישו הלאה".⁶ זיהוי העם היהודי עם "עם הספר" הוא דימוי שמקורו בקוראן במאה השביעית לספירה ("אֶהְלֵ אֶל־כְּתָאב"), אשר נוגע לזיקה שבין קהילה רוחנית שלמה לספר התנ"ך, שאפשר לראותו כספרייה. הקמת ספרייה, טיפוח ספרייה ובעלות על ספרייה הם פעולות שמעצבות שייכות קהילתית, גיבוש זהות והגדרה עצמית. הספרייה היא שם כולל לסוגים שונים של מאגרי ידע טקסטואליים. בקטגוריית־העל "ספרייה" נמצאות ספריות ציבוריות וספריות פרטיות, ספריות לאומיות וספריות נושאיות, אוספים וארכיונים.

בספרו מחלת ארכיב מורה ז'אק דרידה על כך שהארכיב אינו מצטמצם לכדי עיסוק בעבר. זהו מוסד שמכּוּן לעתיד, ועוסק, לדבריו, בשאלות "של מענה, של הבטחה ושל אחריות למחר".⁷ מעצם טבעו מזמין הארכיב ידיעה שמניחה אי־ידיעה, ומונע מהכמיהה הסיזיפית להגיע ל"ארכה", למקור. מחלת הארכיב היא החתירה הבלתי פוסקת לסיפוק האיווי וכמיהה כפייתית ובלתי מרוסנת לשוב לראשוניות המוחלטת. מצד אחד השאיפה היא לשחזר את האמת ולהציל את הזיכרון ממחיקה, ומצד אחר פעולת הארכיב כשלעצמה

3. מישל פוקו, הטרוטופיה, תרגום: אריאלה אזולאי (תל אביב: רסלינג, 2003), 16.

4. Michel Foucault, "Of Other Spaces," translated by Jay Miskowiec, *Diacritics* 16:1 (1986): 24.

5. גרשום שלום, עוד דבר (תל אביב: עם עובד, 1989), 160.

6. אסף ענברי, "לקראת ספרות עברית," תכלת 9 (2000): 35-36.

7. דרידה, מחלת הארכיב, 44.

מסכנת את קיומו הראשוני של המקור. בעקבותיה הוא מורחק, מעוצב ותחום. לפיכך, סכנת האבדון טמונה גם באי-קיומו של הארכיב וגם מתוקף קיומו.

מיכל בן-נפתלי, מתרגמת החיבור, מציינת שהמסה על הארכיב היא, למעשה, מסה על הנפש, ובדומה לדואליות שמאפיינת את חומרי הגלם הארכיוניים – המקוריים והמעובדים, הגלויים והנסתרים – כך גם הנפש ניחנת בדואליות של האקספרסיבי והשתוק.⁸ היצירות הנדונות במאמר חושפות היבטים עיקריים אלו במשמעויותיו של הארכיון כתמה ספרותית, של חוסן לאומי-תרבותי ושל חוסן נפשי-רגשי. היבט אחד מעמיד את הארכיון בתור מגן השומר על האומה מפני הרס תרבותי וכליה קולקטיבית, והיבט אחר מספק תחושת ביטחון, חיוק פנימי ועוגן קיומי בפן האישי. חלוקה זו מקבילה להיבט מגדרי המבחין בין היצירות, שבו אשוב לעסוק בהמשך.

את היצירות עד הנה ובצעדים סומים על פני האדמה כתבו סופרים, והן עוסקות בדמויות גבריות האחריות על ארכיון ספרותי. לעומתן, את היצירות "התרוששות" והארכיברית כתבו סופרות, ובמרכזן עומדות נשים. מצד אחד ההקשר ההיסטורי דומיננטי יותר ביצירות שכתבו עגנון ורוכמן, ואילו ההקשר הרגשי זוכה לטיפול בולט יותר ביצירותיהן של כהנא-כרמון ולוין. מצד אחר מיפוי הדגשים הנושאים חוצה את ההבחנות המגדריות. שלוש מן היצירות חולקות שני מאפיינים עיקריים. אחד מהם נוגע להשפעת הרקע ההיסטורי, שבו מלחמה מתרחשת ברקע, או של מציאות שהדיה של מלחמה שנסיימה עדיין רוחשים בה. בנובלה עד הנה זוהי מלחמת העולם הראשונה, בפרק "אופנבך" זוהי מלחמת העולם השנייה, וברומן הארכיברית זו מלחמה המתרחשת על אדמת ארץ ישראל. אין זה מקרי שבהקשר של סכנת מחיקה קולקטיבית נמצא הארכיון כמענה להגנה ולהצלה. הייחודיות שמתווספת לכך ביצירות היא המענה הטמון בו גם למצוקה נפשית ולחרדה פנימית. התייחסות לכך נמצאת בכל היצירות, אם כי בסגנונות שונים ובתצורות שונות, כשם שיתואר בהמשך המאמר.

כמו כן, בשלוש היצירות שהוזכרו כאן קיימת הקבלה בין תמת ההורות לבין שמירה על הארכיון. בעד הנה האב השפול מוצא מזור לכאבו בעזרת התמסרותו למפעל ביבליוגרפי. בצעדים סומים על פני האדמה הספרן רואה בארכיון רחם אדיר ממדים, ואילו גיבורת הרומן הארכיברית חשה שעליה להשיל מעליה את אחריותה כארכיונאית כדי לקבל על עצמה תפקיד הורי וזהות אימהית.

ביצירה "התרוששות" הגיבורה מתרוששת מתפקידיה המקצועיים והבין-אישיים, והדרך היחידה שבאמצעותה היא יכולה לעצב לעצמה קיום אחד היא הארכיונאות. מצד אחד היא חווה את המרחב האורבני המודרני התלוש, ומצד אחר היא מחפשת דלת כניסה משלה לקאנון של ארון הספרים היהודי. סיפור זה שונה בטבעו משלוש היצירות שהוזכרו לעיל, אך קיים עניין עקרוני משותף בינו לבינו, והוא נעוץ בפונקציה שממלא הארכיון בעבור הדמות אשר שולטת ברזיו וחולשת עליו, מצד אחד, ואשר נעזרת בו ונסמכת עליו, מצד אחר.

⁸. שם, 118.

ב. הארכיון כתגובת נגד לחרדה מפני כליה תרבותית

דומיניק לה קפרה (LaCapra) והיידן ווייט (White) מציבים את תקפותו של הארכיון בסימן שאלה. ווייט רואה בפעולת הארכיב מניפולציה על הנתונים וניפוי עובדות אשר משרתות ייצוג מסוים של המציאות כאמצעי לעיצוב תודעה.⁹ לה קפרה רואה במציאות הטמונה בארכיון ידע אבוד, וסבור כי יש להציב סימני שאלה על מה שנכלל בארכיון ועל מה שנעדר ממנו. לדבריו, התיעוד ההיסטורי הנגיש בפני ההיסטוריון או הקורא הוא תיעוד מעובד מעצם טבעו.¹⁰ בספרו הארכיאולוגיה של הידע טוען פוקו שאין לטשטש את מורכבות הארכיב. במקום להיאבק בשורשיו ולנסות לאתר את המקור, יש להתבונן בדיאלקטיקה הארכיבית ולבחון את הדרך שבה הדברים מיוצגים בו.¹¹

ארכיונים וספריות אינם מוסדות אובייקטיביים. צביונו של הארכיון משקף נקודות מבט פוליטיות, תרבותיות וכלכליות. התפיסות הערכיות שנמצאות בתשתיתו באות לידי ביטוי משלב איסוף החומר, דרך סיווגו ועד להנגשתו. לפעולות אלה, הנובעות מאידאולוגיה מסוימת, יש כוח פוליטי, והן מונעות מיחסי הכוח החברתיים בהקשר היסטורי מסוים. במובן זה לארכיון יש תוקף של חוק ושל שושלת מוסדית איתנה בהיותו מכונן ומשמר. דרידה מכנה זאת "אלימות ארכיבית".¹²

הארכיב אף משקף זהות ומעצב זהות, ומלאכת הארכיב משפיעה על האופן שבו מתעצבת הזהות הקולקטיבית. קיים קשר ישיר בין אופיו של הארכיב לבין התגבשותה של תודעה לאומית, מתוקף כך שהוא מסמן רצף היסטורי של אומה, מסמל ביוגרפיה משותפת, ומעצים תחושת סולידריות סביב ערכים ואירועים מכוננים. על פי פוקו, הארכיבים הם מקום אחסון והסדרה של זיכרון קולקטיבי.¹³ למשל, בנובלה עד הנה ובפרק "אופנבך" מתוך הרומן בצעדים סומים על פני האדמה הארכיון נושא משמעות לאומית בשעה שהאנושות נתונה במצב משבר. תחת איום של כיליון מצטייר הארכיון כפתח לגאולה, להצלה ולהמשכיות. הכוח הטמון בו בא לידי ביטוי משני צדדים שונים, המשלימים זה את זה. הארכיון מגלם את הצורך להגן על קיומו ולהבטיח את שרידותו, ובה בעת הוא משקף את הצורך להגן על החברה באמצעותו ולהבטיח את שרידותה בזכותו. בשתי היצירות מטאפורה רחמית משרתת את אפיון מערכת היחסים בין הארכיונאים והארכיון, אף שמדובר בדמויות גבריות. שומרי הארכיון רואים בפעולה הארכיבית פעולה של הורות, שבה הספרים נדמים כילדים אשר זקוקים להשגחה ולטיפול, ומייצגים את הדורות הבאים.

טקסט ספרותי אשר בתשתיתו עומדים סיפורי הרס והשמדה של ספריות וארכיונים מעצים את קולם, מפיח בהם חיים, ומשקף סיפור של טראומה לאומית, של אובדן ושל ניסיון מתמיד לשיקום ולבנייה מחדש. אני מבקשת לטעון שהמעשה הארכיונאי משמש אמצעי התמודדות עם אימת האבדון ועם חרדת הכיליון ברמה האישית וברמה הקולקטיבית.

9. Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973), 5.

10. Dominick LaCapra, *History and Criticism* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2018), 35.

11. מישל פוקו, הארכיאולוגיה של הידע (תל אביב: רסלינג, 2005), 47-49.

12. דרידה, מחלת הארכיב, 15.

13. פוקו, הארכיאולוגיה של הידע, 123-128.

1. עד הנה, ש"י עגנון

בנובלה עד הנה ש"י עגנון שופך אור על כוחותיה המשמרים של הספרות, חושף את התהליכים המאיימים על קיומה, ומסרטט את אופק שרידותה. הנובלה מתארת את מלחמת העולם הראשונה, אך נכתבה אחרי מלחמת העולם השנייה, שעקבות רשמיה נשזרים בה. תפקידו של גיבור הנובלה הוא להציל ספרים. אלמנתו של דוקטור לוי מזעיקה אותו לגרימה שבגרמניה כדי שישמש סנדק לספרייתו של המנוח וידאג לתכולתה. המספר נע בין ברלין, לייפציג, גרימה ולוננפלד, וברקע ניכרים ההרס הפיזי וההתפוררות החברתית שהותירה אחריה מלחמת העולם הראשונה. מאחר שמאמר זה מתמקד בארכיונים, אתייחס להיבט זה בלבד ולא למכלול היצירה.

שלא כמו שאר היצירות הנכללות במאמר זה, זכתה הנובלה עד הנה לפרשנויות רבות. בספרה אהבות לא מאושרות, העוסק בארוטיקה, אמנות ומוות ביצירת עגנון, טוענת ניצה בן-דב שמצוקת הדיור של המספר וחתירתו לאיתור חדר משלו כרוכות במצוקתו הארוטית. בקריאתה הפסיכואנליטית רואה בן-דב הקבלה בין מצב החדר לבין מצב האדם המתגורר בו. הנושאים הצדדיים ברומן משועבדים, לדבריה, לתמה זו.¹⁴ פרשנותה של בן-דב מסרטטת ציר של התרחקות והתקרבות, המתבטא גם בתנועה במרחב וגם בקשר הבין-אישי. ציר זה מתקיים על רקע מאורעות היסטוריים גלובליים, ובה בעת מתקיים רפלקטיבית בתודעתו ובבלבו של המספר עצמו. בשל נדודיו חסרי התכלית הוא נוכח שהמסע יסתיים ללא מימוש של אף לא אחד ממאוייו.

לעומת זאת, פרשנותו של ברוך קורצווייל ליצירה מדגישה את המפנה הגורלי, שהביאה עמה מלחמת העולם הראשונה: סמל של פרשת דרכים בין עולם שלם ואחיד לבין מציאות אשר נעדרת חותם אלוהי, ומתאפיינת בהידרדרות לתהום של ריק ערכי.¹⁵ בעקבות המלחמה התרוקנו המילים מתוכן. לדברי קורצווייל, בתשתית הנובלה קיים מתח בין שתי תודעות מציאות: זו המתוקנת וזו השרירותית. את המתח בין השתיים מדגים קורצווייל באמצעות שלושת המוטיבים המרכזיים שהוא מזהה ביצירה: מוטיב הבן התועה, מוטיב הבית ומוטיב הספרים והכינוס.

אחת הפרשנויות המשמעותיות שנכתבו על עד הנה היא מסתו של חיים באר חדרים מלאים ספרים.¹⁶ זיקתו של באר לש"י עגנון נושאת משמעות עמוקה בגיבוש זהותו כקורא וככותב. עגנון מייצג בעבור באר זיקה מהותית לשורשי הקיום היהודי, כמי שחוט איתן קושר בינו לבין ארון הספרים היהודי, ואשר מחובר חיבור עז ללוז המסורת היהודית. הוא רואה בעגנון קורא אולטימטיבי, שהספרייה היהודית מוטמעת בו, וכותב אולטימטיבי, שמאחורי כתיבתו ניצבת רשת אינטרקסטואלית ארוגה היטב. הספר, מעשה הקריאה ומשמעות הספרייה הם נושאים העוברים כחוט השני ביצירותיהם של עגנון ושל באר כאחד, והדבר עולה מקריאתו של חיים באר בִּטְקֶסט:

בחירתו של עגנון לנשיאת המשא הניצב מן הצד, זה שאינו לוקח מעולם חלק בעצם
יצירת הספרים ומסתפק אך ורק בבחינתם וברישומם הקפדני ברשימות המצאי שלו,
דווקא היא, בדומה לצופה המקראי העומד על גג השער בחומה, מובדל ומרוחק

14. ניצה בן-דב, אהבות לא מאושרות: תסכול אירוטי, אמנות ומוות ביצירת עגנון (תל אביב: עם עובד, 1997).

15. ברוך קורצווייל, מסות על סיפורי ש"י עגנון (ירושלים: שוקן, 1970).

16. חיים באר, חדרים מלאים ספרים – 'רפובליקת הספר' בעד הנה בין בדיה למציאות (ירושלים: הוצאת מנגד, 2006).

ממהומת החיים הרוחשת מתחתיו, מוכשר לראות את התמונה כולה, לצפות את אשר עומד לקרות ולהתריע על כך מבעוד מועד.¹⁷

באר מעמיד את סיפור הספרייה במרכז. לטענתו, הנושא המרכזי בנובלה הוא צביונה של רפובליקת הספר בגרמניה על רקע חורבותיה של מלחמת העולם הראשונה: "המסע להצלת ספרייתו של הדוקטור לוי איננו אך ורק סיפור המסגרת של היצירה כי אם עמוד השדרה שלה".¹⁸ לפי קריאתו בנובלה, התשובה לשֶׁכֶר המתחולל ברצף ההיסטורי גלומה בספר, והמענה לתקומתה של רפובליקת הספר העברי נעוצה בספרייה. מסעו של המספר לגרימה הוא מסע במרחב, אבל יתרה מכך הוא גם מסע בזמן, מסע לארון הספרים העברי למה שבאר מכנה "רפובליקת הספר היהודית-עברית", אשר קיומה נמצא בזיקה לרפובליקת הספר הגרמנית. באר רואה בתפקיד השימור וההצלה את הנושא העיקרי של היצירה, ותפקיד זה מיוצג על ידי הספרייה.

בקריאה ביצירה מבעד לפריזמה של הפואטיקה של הארכיון, אני בוחנת את המקום שממלאת דמותו של הביבליוגרף. כדי להבין את מקומו בנובלה, אתייחס גם למשמעויותיה של הספרייה ולמשימתו של המספר באשר אליה. המספר, החרד לגורל המורשת היהודית, חש דחיפות במילוי המשימה שהוטלה עליו. הוא נקרא להושיע את הספרים קודם שיתכלו וייהרסו וקודם שיאבדו כל קוראיהם הפוטנציאליים: "ואפילו לא יאכלו אותם העכברים וישתיירו הספרים כמות שהם, הרי כבר מת כל הדור שהיה צריך לאותם הספרים".¹⁹ משימה זו אינה מסתכמת בהצלת הספרים ברמה החומרית, אלא בהצלת התרבות ובהבטחת צריכתה על-ידי הדורות הבאים.

אחת הדמויות שבהן נתקל המספר במסעו היא דמותו של הביבליוגרף דוקטור יצחק מיטל, יליד עיירה קטנה בפולין, המתגורר בגרמניה. בנם היחיד שלו ושל רעייתו יצא למלחמה. האב דואג ודואב בעקבות זאת, ואילו האם רואה בגיוסו מקור לגאווה. מיטל חש שקרקע המציאות נשמטת תחת המכבש הבלתי נגמר של המלחמה, וכי האלימות המעגלית מאיימת לכלות את בני האדם. המחזוריות הנצחית של אימת המלחמה מביאה את מיטל לכדי חרדה קיומית, החסרה אופק של תיקון וגאולה:

מלחמה זו לא במהרה תיפסק. הגרמנים עם של עקשנים הם, כשמכניסים עצמם בדבר שוב אין מניחים ידיהם ממנו. ומכיוון שהם עושים מלחמה לא יניחו הימנה עד שינצחו הם או שינצחו אויביהם. [...] מלחמה גוררת מלחמה. חוזרים ועושים מלחמה שנייה ושלישית עד שתוששים ונופלים ואינם קמים.²⁰

המלחמה מכילה את מושג הבית כאובייקט וכיחידה משפחתית. אף אחת מן המשפחות שפוקד המספר במסעו לא נשארת שלמה. כל אחת מהן חווה פירוק ואובדן. כך קורה גם במעונם של בני הזוג מיטל משבנם נופל בקרב. בעקבות אובדנו מיטל שב למקורות, ואינו קורא עוד ספרים חדשים: "מיום שנהרג בני איני יכול לקרות בשום ספר חוץ מכתבי הקודש".²¹ הוא נאחז במעשה הביבליוגרפי, כורך ומתקן את הספרים הישנים. התמסרותו של מיטל לארכוב ספרי הקודש, לשיקומם ולטיפול בהם מאפשרת לו להציל את

17. באר, חדרים מלאים ספרים, 109.

18. שם, 107.

19. שמואל יוסף עגנון, עד הנה (ירושלים וחל אביב: שוקן, 1998), 24.

20. עגנון, עד הנה, 19-20.

21. שם, 111.

הדבר היחיד שעדיין נותר ברה"צלה: הספרים העתיקים. ההווה התרסק בנפול פָּנו בקרבות, העתיד נגוע במחזוריות המלחמות והחורבן, וכל שנותר בידי הוא להיאחז בעבר.

רק ספרי הקודש מצליחים לחבר אותו מחדש לחיים. לאחר מות הבן זרותו של מיטל בגרמניה מורגשת ביתר שאת. הוא דבק בספרים מחדש, ומבקש למצוא בהם מזור לתלישות הזהותית המכרסמת בו. ניצה בן־דב רואה בכך "השלמה עגומה עם ההווה ועם העתיד".²² עם זאת, נראה שחוץ מההשלמה עולה מכאן תחושת זיקה מחודשת בינו לבין עברו, מורשתו ותשתיתו התרבותית. תפיסה זו עולה בקנה אחד עם העוגן שנדרש לספרייתו של דוקטור לוי. הספר והספרייה הם החושים המחברים את הפרט ואת העם לעבר, ומתוך עוגן זה נטווים הקשרים עם ההווה ועם ההבטחה הקיומית לעתיד. עם זאת, קשר זה שבין שרידות לאומית לבין רציפות טקסטואלית אינו פשוט ואינו חד־ערכי. הרומן מעמיד את הדיכוטומיה בין עולם הספר לעולם העיתונות; האחד מעוגן בשורשים ובמורשת איתנה, והשני בן־חלוף, קליל וחסר עומק. המספר מעיד על עצמו שאינו קורא עיתונים מתוקף היותו סופר, ודוקטור מיטל נאחז בשימור הספרים. דרכו של הביבליוגרף להשתקם מנפילותיו היא לשקם את הספרים; הוא מציל אותם, ובכך מציל את עצמו. בין נקודת המוצא לנקודת הסיום חווה המספר חוויה של תזווה בלתי פוסקת, של חוסר ודאות מרחבית ושל תלישות:

זה העולם גדול ורחב ידיים וארצות הרבה יש בו, ובכל ארץ וארץ אתה מוצא כרכים ועיירות, בתים וחדרים. יש שאדם אחד דר בכתים הרבה ויש שבני אדם הרבה דרים בחדר אחד. ואנחנו נספר מעשה אדם שאין לו לא בית ולא חדר, שהמקום שהיה לו הניח והמקום שמצא לו נשמט מידו. ובכן מהלך הוא ממקום למקום ומבקש לו מקום.²³

אם כן, תכלית שליחותם של המספר ושל מיטל היא להציל את הספרייה היהודית, אך במקביל לכך הטיפול בספרים ובספרייה הוא אשר מבטיח הצלה להם עצמם, משקיט את החרדה ואת הבדידות, את התלישות ואת הניכור, ובעיקר ממשמע את קיומם. הטיפול בספרים מזמן לביבליוגרף מהלך שיש בו כדי לארגן את העולם, השב ומתפורר פעם אחר פעם. הזיכרון הקולקטיבי מגולם בספרים, כשם שהגדר זאת דרידה, אך לא פחות מכך מקופל בהם הזיכרון הפרטי. החורבן הגלובלי והאובדן האישי מנתבים את מיטל לספרים העתיקים, המטים להתפרק. את הפירוק הפנימי, שפשה בו מאז מות בנו, אינו יכול לאחות, אך את הספרים המרופטים יש בכוחו לחבר מחדש, ובכך להשיג התאחות רגשית, ולו למשך טיפולו בספריו־צאצאיו.

2. "אופנבך", בצעדים סומים על פני האדמה, לייב רוכמן

קיים קשר עמוק בין טבח קולקטיבי לבין הכחדה תרבותית. רבקה קנות' (Knuth) טבעה את המונח Libricide בהתכוונה להרס שיטתי של ספרים וספריות לאורך המאה העשרים. לדבריה, במאה זו לא היה ההרס עוד תוצר נלווה של מלחמות ושל כיבושים, כי אם חלק ממערך מלחמתי מתוכנן ומודע.²⁴ זאת ועוד,

²² בן-דב, אהבות לא מאושרות, 37.

²³ עגנון, עד הנה, 69.

²⁴ Rebecca Knuth, *Libricide: The Regime-Sponsored Destruction of Books and Libraries in the Twentieth Century* (London: Praeger, 2003). כך התרחש בגרמניה הנאצית, בטיבט על ידי סין הקומוניסטית, בכווית על ידי עיראק בזמן מלחמת המפרץ, בבוסניה על ידי הסרבים ובתקופת המהפכה התרבותית בסין על ידי כוחותיו של מאו.

פרננדו באַז (Baez) עושה שימוש במונח Bibliocide לתיאור הרס מאסיבי של ספרים וכתבי יד.²⁵ המשגות אלו נובעות מתפיסה הרואה בטבח התרבותי פשע נגד האנושות.

את המושג "ג'נוסייד" טבע בשנת 1944 המשפטן היהודי הפולני רפאל למקין בתגובה להצהרתו של וינסטון צ'רצ'יל ב-1941 שהאנושות ניצבת לנוכח "פשע ללא שם".²⁶ שורשיו האטימולוגיים של המושג נעוצים במילים genos (גזע, שבט) ו-cide (הריגה). לג'נוסייד שני היבטים: הרס התבנית הלאומית של הקבוצה המדוכאת וכפיית התרבות הלאומית של המדכא על הקבוצה. עד אמצע המאה העשרים היה פער בתחום המשפט הפלילי הבין-לאומי בין תפיסת הג'נוסייד כפשע פיזי לבין ראייתו כפשע שכולל הרס תרבות.²⁷ הגדרתו של למקין שימשה בסיס להגדרת הג'נוסייד ב"אמנה בדבר מניעתו וענישתו של הפשע השמדת עם", שהתקבלה בארגון האומות המאוחדות בשנת 1948. מתוך האמנה עולה שג'נוסייד, כלומר הרס של קבוצה אתנית, יכול להתבצע אף ללא קורבן אחד בנפש. הָרָס מכוון של ספריות מקבל משמעות סימבולית של השמדת עם, של החרבת תרבות ושל מחיקה אתנית.

עם עליית הנאצים לשלטון החלה פעילות אינטנסיבית נגד סופרים, ספרים, מוציאים לאור וחנויות ספרים. היא כללה מעצר וכליאה של סופרים, החרמה שיטתית של ספריות וביזת ספרים מחנויות שהיו בבעלות יהודית.²⁸ רשויות ייעודיות הופקדו על ביזת נכסי התרבות בשטחי הרייך השלישי, ויחידות צבא מסוימות הונחו לפעול בעיקר כסוכנות השמדה והכחדה של ספריות ואוספים.²⁹ בדברים שנשא גדעון האוזנר, התובע שייצג את מדינת ישראל במשפט אייכמן, אמר: "כדי להביא להרשעת אייכמן די היה לתת את רשות הדיבור לארכיונים".³⁰ הרומן בצעדים סומים על פני האדמה מאת לייב רוכמן נותן את רשות הדיבור לארכיונים, ועושה זאת באמצעות ארכיון אופנבך. בתום מלחמת העולם השנייה נותרו ברחבי אירופה מיליוני ספרים ויצירות אמנות שבזזו הנאצים. שאלת עתידם של ספרי היהודים העמידה שאלות משפטיות, פוליטיות וכלכליות, והחלה תנועה להצלת הירושה הרוחנית של העם היהודי. בסוף 1945 הועברה תכולת מחסנים שהיו בשליטה אמריקנית לנקודות איסוף בערים מינכן, ויסבאדן, מרמורג ואופנבך. ראשיתה של פעילות האבטחה של הספרים בתום המלחמה והצלתם הייתה שצבא הכיבוש האמריקני הקים מחסן ארכיוני באופנבך שבגרמניה, בקרבת פרנקפורט.³¹ תפקידיו של המחסן, שפעל בשנים 1945–1949, היו ריכוז הספרים שנבזזו ואבטוחם במטרה להשיבם לבעליהם או ליורשיהם החוקיים במהירות האפשרית. השתמרו בו כשני מיליון כותרים, בהם ספרים, מגילות, ספרי תורה, ספרי יודאיקה והבראיקה וארכיונים שהיו בבעלות יהודית לפני המלחמה.³² ברומן בצעדים סומים על פני האדמה מכונה הארכיון "בית היתומים

25. Fernando Baez, *A Universal History of the Destruction of Books* (New York: Atlas & Co, 2008).

26. מונח שטבע בנאום רדיו שנשא ב-BBC ב-24 אוגוסט 1941.

27. Raphael Lemkin, *Axis Rule in Occupied Europe: Laws of Occupation, Analysis of Government, Proposals for Redress* (Washington: Publications of the Carnegie Endowment for International Peace, 1944), 79.

28. Leonard E. Hill, "The Nazi Attack on Un-German Literature 1933-1945," in *The Holocaust and the Book*, ed. Jonathan Rose (Amherst: University of Massachusetts Press, 2001), 12-13.

29. גיש עמית, אקס ליבריס: היסטוריה של גזל, שימור וניכוס בספרייה הלאומית בירושלים (תל אביב: מכון ון ליר בירושלים והוצאת הקיבוץ המאוחד, 2014), 33–34.

30. גדעון האוזנר, משפט ירושלים (תל אביב: הוצאת לוחמי הגטאות והקיבוץ המאוחד, תש"ס), 296.

31. בשנים 1945–1946 הועברו מרבית הספרים למחסנים בערים מינכן, ויסבאדן, מרמורג ואופנבך. ראו: דב שידורס-קי, גווילים נשפים ואותיות פורחות – חולדותיהם של אוספי ספרים וספריות בארץ ישראל ונסיונות להצלת שרידיהם לאחר השואה (ירושלים: מאגנס, תשס"ח).

32. שם, 7, 17.

הגדול שלאחר המלחמה"³³ כינוי המרפרר למענה שסיפקו הספרים לביבליוגרף מיטל בתהליך עבודת האבל שחוזה אחרי נפילת בנו.

הרומן מתאר את מסעו של ש' לאחר המלחמה, בו הוא סוקר את ערי אירופה השונות, בהן גם עיירת הולדתו וקבר אביו. במרכז הפרק "אופנבך" עומדים הספרים לערוך משפט שיקבע את גורלותיהם; הם מעמידים לעצמם קטגוריה וסנגוריה כדי להכריע מהם טיבם וערכם של ספרי ישראל על סוגיהם השונים. הספרן ד"ר שטר מנצח על כך. מעשה שהתחיל במשפט החורץ מי נכלל בקורפוס של ארון הספרים היהודי ומי מודר ממנו הופך להיות גיבושו של חזון משותף של הארכיון היהודי לדורותיו. הספרים חרדים מפני שואה ספרותית. בהקשר לכך, קנות' טוענת שמשטרים קיצוניים אשר מוחקים ספריות וארכיונים של עמים נרדפים מביאים לעיתים להכחדה שאין ממנה תקומה.³⁴ לעומת זאת, טבח אינטלקטואלי מסוג זה יכול להביא לצמיחה תרבותית מחודשת. הפרק "אופנבך" נע אפוא בין שתי התפיסות האלה: תפיסת הכיליון הדטרמיניסטי מזה ותפיסת חזון התקומה מזה.

נוסף על זאת, בפרק "אופנבך" הספרים נושאים בקרבם זיכרונות טראומטיים מן המאורעות אשר פקדו את בעליהם ואותם. פצועים וחבולים הם מתיירים מפני האפשרות שיעלו אותם על המוקד: "ספרים מפורמים, מפורדי דפיהם, ללא לוחות, נכספים להיאסף אל קרבם".³⁵ הם נאבקים כדי להישאר בזיכרון ומקווים להיכלל בארכיון הלאומי. קרב של ממש ניצת בין הסוגות השונות: ספרי מוסר, ספרי קודש, ספרות לעז שכתבו יהודים, ספרי כופרים ומשומדים. ספרי אהבה חשים נבוכים לצד ספרי "צאנה וראינה", וסידורי קורבן-מנחה, הטהורים ונעלים מהם, סיפורי מעשיות, ספרות קלאסית וספרי היסטוריה מגינים על נחיצותם. בקרב הספרים עלתה מחשבה שכדאי שכל הספרים יתאגדו, יחד יתייצבו מול העולם ויגנו כך, כאחד, על ארון הספרים היהודי, אך הם לא הצליחו לממש זאת. לפיכך, משימתו העיקרית של הספרן היא להחזיר את רעיון הכוללנות:

את כולם, כולם יציג לראווה. לא ייעדר אף ספר יהודי אחד. [...] גם את הספרים החיצוניים, שחברו בידי יהודים – בלשון הקודש ובארמית, באידיש. גם בכל הלשונות האחרות; את הספרות המדעית והספרות היפה – פרוזה ושירה, עד לספרי הקינות המתנים חורבן הדורות. [...] כל ספר יעלה ניגונו מתוכו, השורות תתנגנה, כמיתרים, לקצב מילותיהן. ימזגו, יאחדו, ניגוניהם הפנימיים, והוא יהיה המנצח עליהם.³⁶

משימתו הרוחנית של ד"ר שטר משולה לכינוס הסנהדרין על-ידי יוחנן בן זכאי. כמותו נדרש ד"ר שטר לחולל התחלה מבראשית. מוטלת עליו המשימה לשקם את העם אחרי חורבן הבית השלישי. מעשהו אינו מסתפק בכינוס ארכיון, אלא הוא "מקבץ" [...] את היתומים שארית הפליטה של ישראל".³⁷ ד"ר שטר אסף את הספרים הפצועים והעזובים מרחבי אירופה, ומתוך מסירות הרואית הציל את שרידיהם: "ד"ר שטר

33. לייב רוכמן, "אופנבך", בצעדים סומים על פני האדמה, תרגום מיידיש: א"ד שפיר (תל אביב: עם עובד, 1976), 203.

34. Rebecca Knuth, *Libricide*.

35. רוכמן, "אופנבך", 199.

36. אחד הכינויים לד"ר שטר הוא "הדוקטור הזקן", כינוי שניתן ליאנוש קורצ'אק. רפרור זה מחזק את ההשוואה בין בית היתומים שניהל קורצ'אק לתפקידו של הספרן, הרואה בספרים ילדים שעליו להציל, לטפל בהם ולהבטיח את עתידם. ראו: שם, עמ' 204.

37. שם, 203.

היה משלם לדייגים למען ימשו ברשתותיהם מן הנהרות את הספרים ששקעו בהם.³⁸ יחסו של ד"ר שטר לספרים הוא יחס שמהול ביסוד מנהיגותי-נבואי וביסוד אבהי-רגשי: "הוא פרש ידיו. הוא ביקש לחבק כל ספר סביב-סביב".³⁹

הצלת הספרים לא תסתכם בהגנה על ארון הספרים היהודי. זהו לוו התרבות היהודית וזרע לעם היהודי כולו: "בכם אצור גאון הרוח היהודי למן היום הראשון; למן מעמד הר סיני בו היינו לעם".⁴⁰ הספרן רואה במשימתו דרך להחייאה מתמשכת של מקורות הרוח היהודיים: "כל עוד הוא שומר כאן על הנשמה, על הספרים – עדיין יש תקווה שגם הגוף ישוב לתחייה; ישוב ויצמח מסביבה".⁴¹ הוא מקריב את חייו לטובת התקומה הרוחנית, ומקבל עליו התמסרות למשימה זו. הוא מזהה בספרים את צאצאיו ומוותר על הקמת משפחה. הוא ישן במחסן אופנבך שבועות על גבי שבועות, ורואה בדאגה להם את מהות שליחותו המקצועית. הוא "שומרם האחרון הנאמן, שהמפתחות מופקדים בידו".⁴² שמירה זו משקיטה את מצוקתו הפנימית. הארכיון מיילד את האדם. אבל לא פחות מכך, האדם הוא אשר בורא את הארכיון, והוא חותר לכך שהארכיון יהיה חובק-כול, יכיל את מגוון התכנים, את מכלול הסגנונות ואת ריבוי הרעיונות; "שעת חירום היא בעולם, כל אמות המידה נתהפכו".⁴³

חששם של הספרים שמא לא יהיה בהם עוד צורך, שדינם כלִיָה, מוביל אותם לחשוב שהספריות והארכיונים אינם אלא קברי ספרים גדולים. לעומת זאת, הם נזכרים שמאז ומעולם ארבה ליהודים ולתרבות העברית כולה סכנת הכחדה. לאחר כל אסון שהוטל על העם היהודי, נערך תיעוד למען הדורות הבאים, לעולם "חתמוהו בספרים", והמשיכו ללמד את האל"ף-בי"ת, התשתית הלשונית, שהיא "מפתח שהם מפקידים בידי בניהם".⁴⁴ מפתח השפה הוא שמקפל בתוכו את סוד קיומה של המורשת היהודית. האותיות מוגדרות יָחַם; לוח האל"ף-בי"ת "הוא אמם הורתם, הוא הביא כל אחד מהם בייסורים לעולם. הוא שעשאם תורת ישראל".⁴⁵ זהו מקור הנביעה שממנו נוצרו והמקור שיבטיח המשכיות טקסטואלית: "מזה האלף-בית יצאו שוב לאוויר של עולם. דורות-ספרים חדשים יבואו. [...] לא חדלה תחייתם עד הנה, ולעולם לא תחדל".⁴⁶ הספרן רואה במסד האותיות העבריות חבל טבור, המחבר בין האל לברואיו. אפשר לראות שמצד אחד יש תיאור פיזי, מוחשי וחומרי של הספרים, ומצד אחר תיאור מטפיזי, רוחני ועל-זמני. הספרים ממוקמים כחומר שנמצא בין הקונקרטי למופשט, מוגדרים בתוך מצב צבירה חדש: "מכבר אין הם בגדר צומח, וגם אל מין האדם לא הגיעו".⁴⁷

מתוך הסברה שהוא אחרון היהודים החיים, מרגיש הספרן שהדורות הקודמים הפקידו בידיו את התורה: "היורש היחיד הוא".⁴⁸ משקלה של האחריות שחש כי עליו מוטל להציל את הספרות העברית ואת ארון הספרים

38. שם, 202.

39. שם, 221.

40. שם, 205.

41. שם, 206.

42. שם, 208.

43. שם, 216.

44. שם, 218-219.

45. שם, 219.

46. שם.

47. שם, 221.

48. שם, 223.

היהודי לגווניו מכביד עליו. "אין הוא יכול עוד לשאתם, את הספרים".⁴⁹ הוא מתכנן להיקבר בקרקעית המחסן כשמלאי הארכיון מקיף אותו מכל עבריו: "הוא עצמו, אחרון היהודים, יעמוד בתווך, [...] מוקף ספרים. [...] הספרים והדפים היתומים יכסוהו. ככה יהיו מוטלים פה דורות, [...] חנוטים יקפאו תחתם בכוכי אופנבך".⁵⁰

הספרן, שהקריב את עצמו והתמוג עם הארכיון, הצליח במעשה זה לגרום לספרים להישמר בעבור הדורות הבאים. "הוא פה היחיד שמחשבתו היא שרשרת של מחשבות מחוץ לו"; זו מתמשכת הרחק מעבר לגופו.⁵¹ הגשמיות האנושית נדרשת למהות רוחנית שנמצאת מחוצה לה, ואת המהות הזאת מספק הארכיון. החרדה העולה מן הטקסט היא של יתמות תרבותית; זוהי חרדה לרצף ההיסטורי של עם ישראל, להמשכיות המסורת ולזהות החברתית. המעשה הארכיונאי מפוגג חרדה זו. הספרן, המאמץ לחיקו את ארכיון אופנבך, לוקח את שרידי הספרים בחסותו. פעולה זו מאפשרת לו עצמו להתמודד עם הטבח התרבותי, שהוא עד לו, ועם ההרס של אבני היסוד הטקסטואליות של המורשת היהודית.

תכליתו של חקר הארכיב אינה רק לשחזר את האמת, אלא גם לתקן את העבר ולעצב אותו מחדש. אין הוא מתמצה במה שכבר נמצא ברשותנו מתקופות קדומות; הארכיב מנכיח את העבר, מטמיע אותו לתוך ההווה, ומייצג משאלת לב להוויה נצחית.⁵² ד"ר שטר רואה לנגד עיניו את העתיד. "נעלם האדם – גם יחידותו נעלמת עמו לעולמים. אין העתק, אין בבואה של דמותו נשארים אחריו".⁵³ לפיכך, הספרן מעגן עצמו בספרים ומקיף עצמו בהם. האורגניזם שממנו עשוי גופו של הספרן והחומר שממנו עשויים הספרים מותכים והופכים להיות חומר חדש, אדם-ספר, והוא הוא אשר מבטיח את הקיום האלמותי של הארכיון. ד"ר שטר מאמץ את הספרים לצאצאיו, ורואה במעשה הספרנות אופן של גאולה לספרים, לספריות ולמורשת היהודית בכללותה. אך לא פחות מכך הוא רואה בו מענה לתחושות החרדה והאימה, שממלאות אותו נוכח חורבן התרבות. איסוף הספרים, התקנתם מחדש והקטלוג המשקם של הפזורה הספרותית הזאת, הן פעולות של איחוי קולקטיבי ושל התחזקות פנימית.

ג. המלאכה הארכיונאית כאמצעי לחוסן קיומי

הדיאלקטיקה הארכיבית, שבאה לידי ביטוי בתנועה בין חקר המקור לבין פגיעה במקור מתוך החתירה לקראתו, מתאפיינת בהיבט נוסף. אל מול ריבוי הלשונות, התרבויות והרעיונות המאוגדים בארכיון ומול הפוליפוניה הטמונה בו מחולל הארכיון תנועה של התכנסות ושל מרכז, ומארגן את הידע על פי עקרונות אחידים. שלא כמו טבעה הכאוטי של המציאות, אשר שבה ומתנפצת, ומסרבת להיות מקוטלגת, מציג ההיגיון הארכיבי הסדרה וקהרנטיות. מתח זה הוא פן מהותי במאפייניו של הארכיון.

אף שיש בארכיון אוספים חתומים ומוגמרים, ואף שהם מושתתים על קטלוג מוקפד, הם מציעים חוויה של אין-סוף ושל לא נודע. הכניסה לארכיון היא כניסה להיכל של ידע מתוך עמדה של היעדר ידיעה. נקודת

49. שם, 224.

50. שם.

51. שם, 221.

52. Kevin Hetherington, "Rhythm and Noise: The City, Memory and the Archive," *The Sociological Review* 61 (2013): 18.

53. רוכמן, "אופנבך", 221.

מוצא זו לא נתפסת חיסרון, אלא כוח מניע. האדם הבא בשערי הארכיון לא יודע מה ימצא בו, וערוך לכך שתהליך החיפוש יוביל אותו למחוזות שאינו יכול לחזות מראש.

ההיבט הארכיונאי של הספרייה מספר סיפור של זיכרון קולקטיבי, העולה מהקורפוס שהחברה משמרת, ובה בעת ממה שהיא בוחרת להפקיע מתכולתה. צביונו הדיאלקטי של הארכיון בא לידי ביטוי גם בסוגיית מאגר הידע ושימורו. הספריות הן מקור לכוח ולשליטה. התפיסה השלטת הקובעת מה נכנס לארכיון ומה מופקע ממנו מפעילה פיקוח על ניהול הידע, ומסמלת כוח אינטלקטואלי ופוליטי. לצד זאת, הארכיונים הם גם מקום רדיקלי, המאפשר התמרה של ידע קודם לידע חדש. זוהי תשתית המאפשרת המשך יצירה של ידע, וזה כשלעצמו לפעמים חותר תחת התכנים והאמונות המקופלים בידע הקודם. לאור זאת, מתרחשות בארכיון שתי תנועות – האחת מקבעת וממדרת, והשנייה פותחת פתח לרעיונות חדשים וביקורתיים.

היצירות "התרוששות" והארכיברית מגלמות מתח זה. גיבורותיהן זקוקות להסדרה הארכיבית כדי לעגן את מפגשן עם המציאות ואת ההתמודדות עם היום-יום מזה ועם משמעות חייהן מזה. עם זאת, זוהי עמדה קיומית דיאלקטית. מצד אחד, בלעדי מלאכת הארכוב יש שהקרקע נשמטת תחתן, ומצד אחר, נראה שהשחרור הפנימי יכול להתאפשר דווקא מתוך שחרור ממלאכה זו עצמה. בסיפור "התרוששות" הגיבורה מוצאת לעצמה בית באמצעות הארכיב, ומנסה לה מקום בתרבות ובסדר הפטריארכלי השליט. ברומן הארכיברית הגיבורה בוחרת לפרוש ממשחק האימה הארכיוני, שבו עליה להיאבק על מקומה. מאבק זה דינו להיכשל כל עוד היא נתונה תחת יחסי הכוח שעליהם היא מושתת. משהיא יוצאת ממנו ומנסה לבנות לעצמה בית משלה, מתוקן ומאפשר, היא זוכה בחירות פנימית, אך מוצאת כי האלטרנטיבה כרוכה במאבק מסוג חדש.

1. "התרוששות", עמליה כהנא-כרמון

מבחינה אטימולוגית משמעותו של המושג "ארכיב" היא "בית". ז'אק דרידה מצביע על כך שמוצא המילה ב-arkheion (ביוונית בית, מען). הארכיב התייחס לבתי המגורים של פקידים רמים, הארכונטים (שליטים). מלבד היותם ערבים לביטחון החומר הפיזי שהופקד בידיהם הם גם היו מי שהעניקו למסמכים את כשירותם ההרמוניטית. ניתן להם הכוח לפרש את הארכיבים. מפגש זה בין רצף היסטורי למרחב שמקבע את מעמדו של הטקסטים מסמן את המעבר המוסדי מהפרטי לציבורי. הבית הפרטי נהפך להיות מוזאון, ספרייה או ארכיב. עמדת כוח זו הייתה תואר מחשק; הארכונטים חויבו להישאר במעונם לצמיתות. דרידה מכנה זאת מצב של "מעצר בית".⁵⁴ לדבריו, "כל ארכיב [...] הנו בבת אחת מכונן ומשמר. [...] יש לו כוח של חוק [...] שהנו חוק הבית, [...] כמו מקום, מושב, משפחה, שושלת או מוסד".⁵⁵ הארכיב הוא מרחב דיאלקטי מדיר, כובל וסופי מזה, ומאפשר, מכיל ומבטיח מזה.

הסיפור "התרוששות" מציג את מלאכת הארכוב על כוחה הכובל ובה בעת על סגולתה המשחררת. עמליה כהנא-כרמון היא הסופרת הראשונה שכתבה על גיבורה ספרותית שהמעשה הארכיונאי הוא יסוד עמוק ומשמעותי בהווייתה, המאפשר לה להתחבר למציאות, אך גם סוגר אותה מפניה. הסיפור "התרוששות" לקוח מתוך קובץ הסיפורים הראשון של עמליה כהנא-כרמון בכפיפה אחת, שיצא לאור בשנת 1966. אסנת,

⁵⁴ ז'אק דרידה, מחלת הארכיב (תל אביב: רסלינג, 2006), 10-11.

⁵⁵ דרידה, מחלת הארכיב, 15.

גיבורת הסיפור, היא ארכיונאית לשעבר. בסיפור היא נפגשת עם שני גברים, שעובדים באותו המכון שבו עבדה גם היא: ד"ר אורבנק, המוכר לה זה מכבר, ועוד עובד, שאליו היא מתוודעת לראשונה. בסיפור מתוארים שני מפגשים בין הגיבורה לבין זה האחרון.

לכאורה מעוגנות פגישותיהם במקום ובזמן ספציפיים, אולם נקודות הציון הללו מטושטשות טשטוש מתעתע. אומנם הפגישות מתרחשות בעיר – במשרד ובמסעדה – אך העיר היא ישות חמקמקה. היא "רק נסיון לעיר", ⁵⁶ וזמניה מעורפלים: "יום רוח יום גשם [...] בעיר שנועדה לקיץ. לא לחורף". ⁵⁷ מצד אחד תושביה נסמכים עליה, ומצד אחר היא מסוכנת להם: "העיר הזאת [...] המסה [...] את צבעינו אשר נתחדשו לרגע". ⁵⁸ העיר מואנשת בסיפור, אך קשה לאפיין אותה: "מי את תל אביב שואל אדם את עצמו", ⁵⁹ והיא נותרת בלתי מפוענחת: "תל אביב עיר של מי היא באמת שואל אדם את עצמו ולו גם חי בה כל ימיו". ⁶⁰ במובן זה, ממשות המרחב חוזרת ומוגדרת לאורך הסיפור, ובה בעת היא שבה ומתפרקת: "עיר זאת תחנת מעבר". ⁶¹ האדם שחי בעיר הזאת כל ימיו נשאר חסר בית: "היכן ביתו שוב לא יידע". ⁶²

גיבורג זימל סבור כי כדי שיצליחו בני האדם להסתגל לסביבה האורבנית המודרנית, אשר מתאפיינת באינטנסיביות רבה של גירויים פנימיים וחיצוניים, עליהם לפתח מובחנות בינם לבין העולם. העיר מאלצת את האדם לפתח כלפיה אדישות וניכור. ⁶³ במידה רבה אסנת נוהגת הפוך. היא מזהה בעיר את עצמה, את חרדותיה ואת בדידותה, וחולקת איתה את חוויית הניכור: "לעולם לא בת'בית". ⁶⁴ כשם שהיא תלושה ולא שייכת, כך גם העיר נותרת סתומה ורחוקה. המובחנות בינה לבין העולם נוכחת לכל אורך הסיפור. נקודות החיבור היחידות למציאות הקונקרטית נוצרות באמצעות יצירת מפתחות ומתן סימנים במרחב הארכיונאי.

זמן ההתרחשות הסיפורית הוא שנה מאז התפטר הגיבורה מעבודתה, וזו, כהגדרתה, שנה שבה היא הייתה כמתה בעודה נשארת בחיים. "כיום עובדת אני בבית, באופן עצמאי. עורכת מפתחות לפי הזמנה. מפתחות עניינים, מפתחות שמות, מפתחות מחברים: מפתחות לספרים מדעיים. למען ירוץ הקורא כס. מושבות היהודים לדורותיהם". "מיני הירק בישראל". "משקל ופולס, ספר הערוך לתכונת ספרי ישראל". ⁶⁵ היכולת להשליט סדר היא זו שמעגנת את המצב הקיומי של המספרת. היא חותרת לסדר טוטלי, של "כל ספר". ⁶⁶

מחוץ לעיסוק הארכיונאי החרדה אופפת אותה, ואין בה ודאות קיומית. ללא מיון, יצירת מפתחות וטופוגרפיה ספרייתית התחושה השלטת היא של התאינות: "ברחוב הזה דרתי פעם. וכמו לא דרתי כאן מעולם". ⁶⁷ הזהות של המספרת מרצדת, וכשם הסיפור היא חווה התרוששות. אסנת מעידה על עצמה שהיא

⁵⁶ עמליה כהנא-כרמון, "התרוששות", בכפיפה אחת (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1966), 152.

⁵⁷ שם, 154.

⁵⁸ שם, 160.

⁵⁹ שם, 168.

⁶⁰ שם, 164.

⁶¹ שם, 165.

⁶² שם, 168.

⁶³ גיאורג זימל, כיצד תיתכן חברה (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2012), 57, 152.

ראו גם בעז נוימן, להיות-בעולם: עולמות גרמניים במפנה המאה העשרים (תל אביב: עם עובד, 2014), 171-172.

⁶⁴ כהנא-כרמון, "התרוששות", 166.

⁶⁵ שם, 154.

⁶⁶ שם.

⁶⁷ שם, 152.

"אשה אחת לא צעירה ולא זקנה",⁶⁸ ליבה מחסיר פעימות, היא דוברת אמת, אך מעמידה פנים שהיא מעמידה פני דוברת אמת. התיאורים האלה משקפים מצב תודעתי של זהות חמקמקה ושל קרקע לא יציבה של העצמי. נוצר מצב שבו מעמד האמת ומעמד הבקיה אינם מובחנים זה מזה.

ד"ר אורבנק מייצג את הגישה הבוטחת, הנחרצת, וזו שנתפסת נורמטיבית. במאמרה "דרש נשי" כותבת רבקה פלדחי שהגיבורה חותרת לפרוע את הסדר החברתי השליט, שמייצגת אותו דמות הגבר, ובכך להתגבר על ההעדר שהיא חשה.⁶⁹ לדברי פלדחי, אסנת מסומנת על ידי תשוקתה, ואילו הגבר מזוהה עם הסדר הסימבולי. סיפוק התשוקה חייב לבוא על חשבון אותו סדר, והוא כרוך באובדנו. עם זאת, אפשר לראות שגם הקיום של אורבנק אינו חד-משמעי. הסיפור אינו מעמיד את הקיום הגברי ואת הקיום הנשי כדיכטומיים, אלא כתצורות שונות של עמימות קיומית: "מה שלומי?", שואל אורבנק, "אני אומר תלוי בנקודת המבט. כאדם מן הישוב הריני יורד מן הפסים".⁷⁰ גם המערכת המסדית שאליה משתייך אורבנק מורכבת מ"אנשים-גרוטאות", "צל הרים כאנשים".⁷¹ כך עולה גם מהתרשמותה של אסנת מהגבר שעזמו היא נפגשת: "כל עצמותך היא השבה ומהבהבת כסלמנדרה באש. כבר אני תובעת ממך להיות יותר אתה".⁷² תביעה זו לא עתידה להתממש.

ההבדל ביניהם משתקף בעמדתם על אודות הנוכחות הנפקדת שלהם בעולם. הגברים חותרים לבהירות חד-ממדית, ואילו אסנת מחזיקה ביחס אחר לשפה. אורבנק, למשל, מחפש שפה נהירה ומפורשת. סטייה ממנה מתקבלת כאיום: "של מי העברית המסתורית – ליימור, קור-עוז, רון-בה, שופר-סל, שפע-חן, תור-עולם. חח חח...".⁷³ פלדחי מצביעה על כך שהסיפור מורכב ממשחק מתוחכם במסמנים, כמו שליטה במצלול ("שש", התרוששות, ועוד) ומקצב סקטי. לדבריה, הסיפור חותר תחת עצם היתכנותו של ייצוג נאמן, ועושה זאת גם ברמה הנושאת.⁷⁴

זאת ועוד, קריאה ביצירה מעלה שהטיפול המקטלג שנעשה באמצעות השפה הוא היסוד שמכונן בעבור הגיבורה את צורת הקיום שיש בה כדי להיטיב איתה, צורת קיום אלטרנטיבית לזו שמייצגים ד"ר אורבנק, הארגון שעבדה בו והחברה בכללותה. ההזרה שמחולל הסיפור בממד השפה מגיעה לשיאה עם הקטלוג האלפביתי של הספרים. בעקבותיה חשה הגיבורה שהיא מרגיעה את חרדותיה, ומנסת מחדש את זכות קיומה. אסנת מעידה על עצמה: "אינני מבינה בזה הרבה, [...] אך מה שאני יודעת מקנה לי אפשרות של תמרון".⁷⁵ העצמה הנעוצה בידע היא מה שמאפשר הקטלוג; בתוך מציאות שהקיום בה חלקי, ארעי, קיום של ניגודים – "הילדות בגרות", "החלום מציאות", "ומעתה – שום דבר"⁷⁶ – כל שנותר הוא ללהטט בשפה, להישען על האל"ף-בי"ת, לנוע בין המטאפורי לקונקרטי ולייצר, לפחות, סדר ארכיבי.

68. שם, 156.

69. רבקה פלדחי, "דרש נשי", תיאוריה וביקורת 2 (1992): 79.

70. כהנא-כרמון, "התרוששות", 158.

71. שם.

72. שם, 159.

73. שם, 157.

74. פלדחי, "דרש נשי", 76.

75. כהנא-כרמון, "התרוששות", 159.

76. שם, 152.

אסנת מנסה להגדיר את הכוח שמפעילה עליה פעולת הארכוב: "מחשבותי תועות. מה אני יודעת. אשר היה בירידה הגיע עד לקרקעית ועצר. תהליך ההתרוששות נגמר. עד כאן אני יודעת. הלאה אינני יודעת דבר. מה נותר. רק רשימות המלים מהלכות עלי קסם מוזר. עורכת מפתחות אני".⁷⁷ תמר מרין סבורה שהדיאלוג עם העבר, אשר מתבטא בעריכת מפתחות לספרי הקודש, הוא, למעשה, דלת הכניסה לעולמו של הקאנון הספרותי היהודי. לדברי מרין, כהנא-כרמון אינה מסתפקת בשחזור הקאנון, כי אם במתיחת גבולותיו ובהעלאת שאלות חדשות באשר לו.⁷⁸

שיאו של הסיפור הוא במנִיָּה הקטלוגית, ברשימת מלאי אלפביתית של ספרים. הגיבורה מונה את ספרי הארכיון, מאל"ף ועד תי"ו. קטלוג שאחריו "כחבצלת החולות הלילה נפתח כבר כולו. עולם סודי נגאל".⁷⁹ במציאות החוץ-ארכיבית אין ביכולתה של אסנת לייצר סדר מסוג זה. כל עוד היא מדברת עם עצמה, השיח הפנימי שלה הוא שיח מסרס ומסכל: "איך את מדברת", היא פונה לעצמה ועונה: "לא אני. קול מבטן".⁸⁰ ומשהשיח מוחצן ונהגה בקול רם, היא מתחרטת ומתייסרת: "אני הצטערתי, מה הצטערתי על דברי. [...]. אסור לדבר כך".⁸¹

את השיחה עם הגבר שאיתו היא נפגשת היא יודעת שתשוב ותשחזר: "אערוך ללא הרף בראשי".⁸² את המארג האנושי אי אפשר להתקין; אין בו סנכרון ואין הגיון פנימי: "אתה מסיים ואני מתחילה".⁸³ גם הדמויות ברקע העלילה הן בבחינת ייצוגים: "הבריות סביב – קלסתרם תוקפניים או קלסתרם כבויים, קלסתרם רוחצים במשטמה או קלסתרם בניוולם".⁸⁴ השוני בין הדמויות "רק בדרגת החסר או בצורות הדמיוניות של המומים הסמויים".⁸⁵ זהו פסיפס פרגמנטרי חסר אנושיות, שאינו מתלכד לכדי שלם, העולה על סך שבריו. רק משהגיבורה מארגנת את המציאות הטקסטואלית, יש לה סיכוי מסוים ללכידות קיומית. במפגש עם המציאות הכאוטית מטבעה, הגיבורה שואפת לשיים אותה ולחבר אותה מחדש.

אם כן, בסיפור זה הארכיון זקוק לידיה של אסנת כדי להתקיים ולהשתמר. אך לא פחות מכך אסנת היא אשר זקוקה לארכיונאות כדי להביא מעט שקט לעולמה הפנימי וכדי לתקף את קיומה בעולם החיצוני. הסדירויות הארכיונאיות כמוהן כטקס מגן ושומר מעצם חזרתיותו, כשם שאומרת אסנת בסוף הסיפור: "הטקס שהוא תמיד אחד. תמיד הכנה. לקראת מה אינני יודעת".⁸⁶

77. שם, 168.

78. תמר מרין, "הסוד ההופך חלש לגיבור", מקור ראשון, 6.2.2019, נדלה ב-28.11.2021, <https://www.makorrishon.co.il/culture/112111>.

79. כהנא-כרמון, "התרוששות", 174.

80. שם, 161.

81. שם.

82. שם, 162.

83. שם.

84. שם, 164.

85. שם, 165.

86. שם, 174.

2. הארכיברית, ענת לוין

בשנת 1906 פרסם ארנסט ינטש מאמר, ובו תיאר את תופעת האלביית: ⁸⁷ היסוד המאיים הטמון במוֹפֶּר, יסוד עוין האורב בפתחו של הבטוח. ינטש טוען שהרגשה אלביתית מתעצמת מאי־ודאות אינטלקטואלית. החלל התודעתי זורע פחד מן הבלתי מוכר, ומייצר תחושה מאיימת של חוסר התמצאות ושל אובדן דרך. ב־1919 העמיק זיגמונד פרויד את העיסוק במושג זה, וראה באלבית יסוד זר ומודחק, הטמון במוכר לשעבר; שער למולדתו הישנה של האדם, "למקום שבו כל אחד שהה פעם ובראשונה" ⁸⁸. הדואליות הארכיונאית עולה מן הממד הביתי ומן הממד האלביית כאחד, ופועלת את פעולתה על האדם הנמצא בספרייה ובארכיון.

גיבורת הרומן הארכיברית, מאת ענת לוין, היא אסיה חיות, אישה גרושה כבת ארבעים וחמש, שחיה בגפה. תחושת הזרות מלווה אותה בכל זירה בחייה, ולצדה הכמיהה לשייכות. האלביית והביתי נתונים במתח תמידי בתוכה, ודיאלקטיקה זו באה לידי ביטוי במקום שתופסים הארכיון והעבודה הארכיונאית בחייה. העלילה נפתחת בנקודת הזמן שבה היא עוזבת את משרתה כארבע עשרה השנה האחרונות כעובדת ארכיון במשרד ממשלתי. עולמה של אסיה מתמצה בעבודת הארכיב. אביה הקשיש מאושפז במוסד סיעודי, ולאורך היצירה היא משגרת מכתבים לאמה, שעמה אינה מקיימת קשר קבוע, במטרה שתחתום לה על אישור להוציא אותו לביקור. אסיה שולטת במידע שאצור בארכיון, מכירה לפרטי פרטים את חברי הארגון, ומתמצאת ברזי הארכיב אף יותר ממנהליו. לא רק "שם, שם משפחה, גיל, כתובת, מצב משפחתי", אלא גם "למה, כמה, איך, מתי, כיצד, האם" ⁸⁹.

עבודת הארכיון אינה מסתכמת במיומנויות התיק והקטלוג, אלא הופכת להיות אימוץ זהות: "ובאה ארכיברית והתיישרה בתוכי" ⁹⁰. כל עוד אסיה נמצאת בארכיב, היא נאחזת בסדירויות הזמן ונצמדת לחוקיות המקום. עשייה זו שומרת עליה יציבה, שמורה ומוגנת: "הכי חשוב כאן זה להיות מסודרת. החדר הוא כמו ארץ שצריך להקים מכלום. [...] חשוב גם לדעת מתי מגיע הזמן של כל דבר, ואת הסדר הנכון של הדברים" ⁹¹. היא חיה בצמידות למחוגי השעון ונעה במסלול קבוע של צחצוח, התלבשות, נסיעה באוטובוס והחתמת כרטיס כל יום.

הישמרות זו איננה אלא קיום חלקי, שאסיה מרשה לעצמה להתנהל בתוכו. הארכיון הוא יבשת בפני עצמה, כשמה של הגיבורה. האחרים חווים את פעילות המשרד כביורוקרטיה סתמית של ניהול טפסים, ואילו התייעוד שהיא עסוקה בו לא מתמצה בניירת, אלא מספק לה אחיזה כלשהי בחברה האנושית: "הכל מעיד על כך שהם אנשים עם עבר, ואני שומרת להם עליו בשעה שהם מייצרים הווה יום־יומי חדש, שגם הוא יהפוך במהרה לעבר, וגם אותו אצטרך לתייק" ⁹². זה מאפשר לה שליטה כוללת, סינופטית. כשם שהיא מגדירה זאת, היא חולשת על ספרי היסטוריה פרטיים. כל פעולה החורגת מן המומחיות באשר לארכיון היא עושה בהיסוס, והיא מתקיימת בשולי ההווה החברתית והמקצועית של המשרד.

⁸⁷ ארנסט ינטש, "לעניין הפסיכולוגיה של האלביית", בתוך: זיגמונד פרויד, האלביית: מבחר כתבים ח' (תל אביב: רסלינג, 2012), 21–40. בתרגום הראשון לעברית תורגם המונח ל"המאויים". את המינוח החדש טבעה מתרגמת החיבור רות גינזבורג.

⁸⁸ זיגמונד פרויד, האלביית: מבחר כתבים ח' (תל אביב, רסלינג, 2012), 77.

⁸⁹ ענת לוין, הארכיברית (תל אביב: אפיק, 2015), 37.

⁹⁰ שם, 9.

⁹¹ שם, 15.

⁹² שם.

מצד אחד המשרד מושתת על הייררכיה אדנותית, שבראשה נמצא מקבילו של אלוהים, המנהל הראשי שממוקם בקומה העליונה. מצד אחר אסיה היא "המלכה הבלתי מעוררת של המשרדים הממשלתיים".⁹³ במשך תקופת עבודתה היא אוספת מידע שנהיה חלק ממנה: "כל מה שאני יודעת על המקום הזה זורם בוורידים שלי, רץ כמו שפת מורס, נקודות, אותיות וקווים".⁹⁴ נוסף על כך, הארכיון מתואר כממלכה:

זה כפר שאין בו בתים. רק קומות ומסדרונות וחדרים שבכל אחד מהם יושב אדם אחד מאחורי שולחן מפורמייקה או מעץ ומחכה שתגיע השעה חמש. [...] בקומה הראשונה אם הוא טוב במספרים או בהעלמות של ספלים, בקומה השנייה אם הוא טוב באלף בית ובבחירת מבעים מתאימים לתיקים האישיים או בתיוקים, בקומה השלישית אם הוא טוב בטפסים או בחתולים, ובקומות הגבוהות אם היה לו מזל והוא נעשה טוב בניהולים, או אם הוא הכיר בשירות הצבאי או באוניברסיטה מישוה שמכיר אח של מישוה שמכיר עוד מישוה שיכול לעזור לו, גם אם אין לו מושג, להכניס איזו רגל.⁹⁵

החוקיות הברורה מסתירה מאחוריה אלימות, נפוטיות, הייררכיה, בגידות, איווולת וחוסר צדק. פרדוקסלית, הסדירויות הללו, חולות ככל אשר יהיו, שומרות על התפקוד הכללי. אסיה חרדה מההתמודדות עם האקלים המושחת הסובב אותה. במרחב שאורב מחוץ לארכיון אסיה הולכת לאיבוד. בגבולות הארכיון היא מבחינה בכל הפרטים, יודעת מהם התהליכים התת־קרקעיים שמתרחשים בו, וערה למעשים הסודיים של כל הדמויות, ואילו מחוצה לו הגיבורה נעדרת תחושת זמן ומקום. כארכיברית התחפרה אסיה בדלת אמותיה, כמיקרוקוסמוס שבתוך מיקרוקוסמוס. משהיא חוזרת למציאות הממשית, היא נודדת בתלישות, "הולכת ממקום למקום ואין מקום".⁹⁶

עוד מציאות שמעוצבת כהוויה מקבילה על רקע שגרת הפעילות של המשרד והארכיון מיוצגת על ידי הקונסוליה. הכול רוצים להגיע לשם. זהו מחוז שחורג מחוץ לגבולות הקונקרטיים של המקום והזמן, ומצטייר כמציאות מקבילה: "זה כמו שמים וארץ, כמו מציאות וחלום, כמו גן עדן וגיהנום".⁹⁷ כשפורטים את קסמה של הקונסוליה, מעלותיה נבחנות בפרמטרים אוטריים: עוד יום חופש אחרי סוף השבוע, הגשת אוכל ישירות לחדרים ושפע של מכוניות שתייה וממתקים. הקונסוליה היא בגדר אוטופיה עתידית. העובדים "יכולים רק לדמיין ולחלום את מה שהם כבר נמצאים בתוכו".⁹⁸

בחירת הנשלחים לקונסוליה מתבצעת על בסיס פרוטקציה ונפוטיות. אסיה משתעשעת במחשבה שהיא תיבחר לנסוע למחוז הנכסף, אך מגלה שהגר, המזכירה החדשה וקלת הדעת, היא שנשלחת לקונסוליה. מלבד ההבדלים הברורים ביניהן, השוני העיקרי טמון במעמד הלשון. להגר קל "להעביר מילים דקות כמו נייר מפה לפה", ואילו אצל אסיה המילים הן "אבנים כבדות".⁹⁹ הגר "עוברת מנושא לנושא כמו אזרח העולם שעובר מארץ לארץ בלי דרכון ובלי מזוודות, איש בלי כלום, רק שפה".¹⁰⁰ לעומת זאת, על אסיה מכבידות כמה שפות

93. שם.

94. שם, 131.

95. שם, 26-27.

96. שם, 189.

97. שם, 36.

98. שם, 35.

99. שם, 107.

100. שם, 108.

בעת ובעונה אחת. היא עסוקה בפענוח מתמיד של השיח שמתקיים סביבה, ומבחינה ב"שפה שבתוך השפה שבתוך השפה"¹⁰¹ מתוך ההכרה בפער שבין הדברים הנאמרים ("שלום", "למתי אתה צריך את התיקה של כץ?") לכוונות החבויות בהם ("לא ויתרתי על התכניות שלי להיפטר ממך", "שלא תחשוב שאני לא יודעת מה עשיתם לבסאם בחניון").¹⁰² מתוך כל המילים שעליה להדוף היא מחליטה להפסיק לדבר ולגזור על עצמה שתיקה. דווקא כך היא צוברת כוח ועוצמה. היא תשתמש במילותיה הגנוזות ככרטיס היציאה שלה לעולם חלופי.

מלבד זאת, מושג המשפחה, ומהות ההורות בתוך כך, עומדים בלב הרומן. לעומת משפחתה החסרה של אסיה, משהיא מתפטרת מעבודתה כארכיברית, מופקד בידיה תינוק. שלא כמו כל מה שהיא רגילה לתעד, התינוק שהגיח לחייה הוא חסר מקור, ומגיע אליה ללא נתונים אישיים מזהים. הטיפול בתינוק נהיה מרכז חייה, אך ללא הסדירויות הכרונוטופיות, שעל פיהן חיה כל עוד שלטה בפעילות הארכיב, המרחב והזמן נעשים דיפוזיים וערטילאיים. נקודת העוגן היחידה בחייה תהיה מעתה התינוק. בניגוד להיאחזותה בעובדות במרוצת השנים, שיצרה שקט יחסי בעולמה הפנימי, היא מוצאת את עצמה חסרה כל שביב מידע. ללא הדבר היחיד שבו ידעה להצטייד בשבתה כארכיברית, היא נפלטת אל מחוץ לזמן:

הטופס הזה, שצילמו אותו מיליון פעמים במכונות צילום ישנות, בחדרים אחוריים, רק כמה דפים פשוטים מאוגדים סיכה, הוא מפתח הכניסה שלנו, שכדי שנתקבל אנחנו חייבים להסגיר או לשקר, למסור אמיתות ברורות או כוזב מורכב, ובכל מקרה, יצטרך לעבור כאן מיד מידע, ומה שנכתוב בעט הזה ונגיש נכנעות לפקידה יהיה בלתי ניתן למחיקה, כלומר, אי אפשר יהיה למחות עקבות, ואת המידע הזה הם יכולים לבדוק, ויבדקו, ישוו רישומים ורשומות, יצלצלו לארכיבים נידחים עמוסים אבק ותיקיות, יחפשו עדויות לקיום, תעודת לידה, ומישהי, אישה קפדנית וגבוהה, ככל הנראה בודדה, תגיד, "זה אמור להיות בחי"ת, חיפשתי גם בזי"ן ובטי"ת, אני לא מבינה למה אני לא מוצאת".¹⁰³

על הכן שהיא מנכסת לעצמה, היא אומרת: "יש לנו שגרת שפה ברורה – אנחנו מחליפים מידע במלמולים, מבינים זו את זה גם בלי מילוני פענוח, הרי הלב מתרגם סימולטני מנוסה".¹⁰⁴

ברקע התקופה האחרונה לעבודתה של אסיה בארכיון הדהדה מציאות של מלחמה. היא התנהלה מחוץ לגבולותיו של המשרד הממשלתי, היא חדרה למרחב כששב הכרוז ועדכן בהתפתחויות המלחמה והיא הסתננה להתנהלות העובדים. העוינות בין יהודים לערבים, עובדי המשרד, שהייתה נוכחת ביחסי הכוח ביניהם ממילא, החריפה בתקופת המלחמה.

בעקבות רומן בין נהג בדואי לבין אורלי ממחלקת התרבות, ואחרי שהכו עובדים אחרים את הנהג באכזריות, נחקק חוק שאסר על הנהגים לעלות למשרדים. השפעותיה של המלחמה הן דואליות; מצד אחד המלחמה מייצרת שיח מקרב ותחושת אחווה נשית, אחרי שגויסו כל הגברים גיוס חירום. מצד אחר השיח האלים, שהמלחמה מציפה, חושף אמיתות, שהיו שתוקות לפניה. אסיה היא שמסירה את שכבת ההסתרה, ומגלה את הסודות שנשמרו באדיקות. מעשה החשיפה הוא גם אקורד הסיום שלה במקום עבודתה.

101. שם, 77.

102. שם.

103. שם, 186.

104. שם, 169.

המאזן הזהיר שבין הגלוי לסמוי, בין הנאמר למושתק, שבתוכו התנהלה אסיה, נקטע באחת. את המלחמה המתרחשת בארץ כותרות העיתונים מכנות "מלחמה על הבית".¹⁰⁵ וכשאסיה עוזבת את הארכיון, היא פותחת במלחמה פרטית על ביתה. משמעויותיו העוטפות של מה שאמור להיות בית נמהלות בסכנות שנמצאות בו, והיסוד האלביתי מרחף מעל השתייכותה של אסיה לבית הלאומי כמו גם לבית המשפחתי.

בית ילדותה התפרק. אביה היה סופר, אמה שחקנית ויש לה שתי אחיות קטנות. חייה התחילו בבית שעורר במשפחתה תחושה של גאווה ומוגנות. אמה ואחותה עזבו לתקופה, ומשחזרו, דבר לא שב לקדמותו. התפרקות נישואיה היו בעבורה מוות כפול: גם פרידה מקשר זוגי, שאחריו היא מציגה את עצמה אלמנה, וגם פרידה מהוריה. כשהתדפקה על דלתם של הוריה בבית ילדותה אחרי גירושה, סירבה אמה לקבל אותה. היא חוותה פער בין השם "משפחת חיות" לבין קצו של התא המשפחתי.

בין שתי המציאויות, זו המקוטלגת וזו האמורפית, יש ערוץ מקשר. החלון מופיע כמוטיב לכל אורך הרומן. משרד שיש בו חלון מעיד על מעמד קיומי גבוה. לעומת מיעוט החלונות בכלל המשרד, שביניהם החלון שמתקנים בחדרה של אסיה, המסתכם בהיותו פנימי ופולשני, במרחבי החיים שמושתתים על חירות יש חלונות גדולים, שקופים, שחושפים את העולם שמעבר להם. לעומת הסגירות במעוז הארכיון, ההורות החדשה שהיא מקבלת עליה מאפשרת לה לשנות את מעמדה בעולם. היא עוברת מצידו הארכיבי של היקום לצידו החי, הצד שמעבר לחלון: "אנחנו באים לים שאין סביבו חלון והוא אינו חלום".¹⁰⁶ שם התינוק עושה את הצעד הראשון שלו, וזהו גם הצעד הראשון של אסיה בעולם האמיתי.

מחוץ למרחב הארכיוני אסיה הולכת לאיבוד: "את, שתמיד חשבת שתהיי בפנים, במקום הבטוח, נותרת בחוץ ולגמרי, ועכשיו כבר אין לך שולחן או כסא ומסך מחשב שאת יכולה לקרוא להם שלך".¹⁰⁷ הזמן הגמיש אינו מאפשר לה להרגיש קיימת: "אני קמה מהמיטה ואין לי המשך".¹⁰⁸ נטולת התיוק, המיון והקטלוג הגיבורה עוברת טלטלה זהותית: "מה תעשה הארכיברית הזאת בחוץ הגדול?"¹⁰⁹

יכולתה לתפקד במציאות החוץ-ארכיבית מתאפשרת מתוקף העוגן המשפחתי שהיא מייצרת לעצמה, יש מאין. לאורך הרומן אסיה משגרת לאמה שישה עשר מכתבים במטרה שזו תתיר לה לקחת אליה את אביה הסיעודי ליום חופש. ממכתב אחד למשנהו מתרחש תהליך של שינוי בגישת הגיבורה ובעמדתה הפנימית. היא נפרדת מאמה, נפרדת מהסיכוי להעניק יחס חומל כלפי אביה על סף מותו, ונאחזת במילים ובזיכרון. המשפחה שאסיה מייצרת לעצמה מורכבת ממילים שלבשו גוף וקונקרטיזציה בדמות תינוק שהופקד בידיה. ההורים שנעדרים מעולמה, ולמעשה נעדרו ממנו זמן רב קודם לכן, מצאו את המקום הנכון להם בתודעתה, ונהפכו בעבורה למילים, לארכיון.

105. שם, 118, 120.

106. שם, 210.

107. שם, 53.

108. שם, 83.

109. שם.

סיכום

במאמר זה הדגמתי באילו אופנים המעשה הארכיונאי משמש עוגן תודעתי ורגשי בעבור הדמויות העומדות במרכזן של ארבע יצירות ספרות. העיסוק במיון, באיסוף ובקטלוג, היכולת לחלוש על ידע ולארגן את המציאות הכאוטית מביאים לעמעומה של תחושת החרדה, הצובעת את חווייתן הפנימית כמו גם את החרדה שהן חשות לגורלה של התרבות בכללותה. היצירות שסקרתי במאמר זה שונות זו מזו בדגשיהן הרעיוניים, בהקשריהן ההיסטוריים ובהיבטיהן המגדריים. אך כולן כאחת עוסקות בחיפושיו של האדם אחר מענה לסכנה קיומית, אישית כמו גם קולקטיבית, ובניסיונו לעשות זאת באמצעות המעשה הארכיונאי.

בנובלה עד הנה מאת עגנון האפוטרופסות הספרנית מאפשרת אחיזה ברציפות היסטורית במציאות שידעה קריסה עולמית. הספרייה נדרשת להתמקמות מחדש, ואיתה מכה המספר שורש מחדש בארץ ישראל. הביבליוגרף שוקד על גיבוש הארכיון היהודי, ובתוך כך שותף להבניית הזיכרון התרבותי. החרדה שאפפה אותו עת שהתגברו רוחות המלחמה והדאגה סביב יציאת בנו למלחמה, התממשו בעת נפילת הבן. פעולת שימור הספרים העתיקים זיכתה אותו בהשקטה זמנית של קולות החרדה ובתחושת שליטה, התחומה בגבולותיו של המעשה הארכיונאי.

בפרק "אופנבך" מתוך הרומן של לייב רוכמן תופס הספרן את האל"ף-בי"ת של הספרים כמפתח להשבטן של תרבות עברית, של מורשת יהודית ושל רציפות טקסטואלית אחרי מלחמת העולם השנייה. הריבוי הסגנוני והפוליפוניה הספרייתית זוכים למרחב מכיל בארכיון אופנבך בחסות גישתו של ד"ר שטר. בין קירות הארכיון נרקמת מציאות חלופית, המבקשת להביא תיקון לזרעי הכאוס וההרס, אשר אורבים לספרים ולספרן מעבר להם.

ש"י עגנון ולייב רוכמן העמידו דמויות גבריות של ביבליוגרף, המציל ספרי יהדות נשכחים ומרופטים, ושל ספרן, האמון על ארכיון הספרים – האודים הניצולים מאש. ד"ר יצחק מיטל וד"ר שטר הם מומחים בתחומם, בעלי סמכות אקדמית, והאמצעי המאפשר להם אחיזה בשרידי הוודאות על פני צלילה לתהומות החרדה הוא הידע. חייהם זוכים לתוקף מחודש על ידי הסדרת הידע, תהליכי הארכוב והטלת עוגן במציאות חרבה באמצעות מובלעות ארכיוניות שמורות היטב.

במרכז יצירותיהן של עמליה כהנא-כרמון וענת לוין עומדת גיבורה נשית, אשר אינה מכפיפה עצמה ליחסי הכוח גבראיש הנהוגים בסביבתה. המעשה הארכיברי ממקם אותן בעמדת כוח, המבוססת על ידע ועל מומחיות, שאינם מיוחסים להן, אינם מאדירים אותן, ואינם מגוננים עליהן מעבר לעולם הארכיוני.

בסיפור "התרששות" מאת עמליה כהנא-כרמון גיבורת הסיפור מפקיעה עצמה משגרת החיים המקובלת בשביל חיים מסדר שני, שהציר המארגן שלהם הוא הסדרה מתמדת של רכיביהם ומפתוח, המאפשר התמודדות עִמָם. גיבורת הרומן הארכיברית מאת ענת לוין מכפיפה עצמה לכללי הארכיב, ומנסה להפכו לעולם הרמטי, שאיתו תוכל להתמודד. עם זאת, משאֵימת העולם החיצוני חודרת למיקרוקוסמוס שיצרה, וחושפת את האלימות הארכיבית, אסיה מסירה מעליה את כללי המזעור העצמי, שגורה על עצמה כל השנים בצל חרדותיה, חוצה את הקווים ופורשת מן הארכיון. בדומה לגיבורת הסיפור "התרששות", אסיה חשה שעליה לצאת מן הארגון הממסדי, אך בעוד אסנת מוסיפה לקטלג את הספרים ונאחזת באל"ף-בי"ת, אסיה פונה למציאות מנוגדת, שבה אף את התינוק שהפך לבנה אין היא יכולה לשייך, לזהות ולהגדיר. טעונה באומץ, שממנו לא ניזונה מעולם, אסיה מעיזה להשתחרר מכבלי הצורך למיין, לנהל ידע ולאחוז

בו באופן בלעדי. מצד אחד, אימהות חסרת השורשים מציבה אותה בעמדה חסרת יציבות וביטחון, ומצד אחר, רק בתנאים האלה היא מצליחה להשתחרר מעריצות הקשר עם אמה, שמתאפיין בהיעדרות ובניכור, ומשלטון של שרירותיות, התנשאות וכסילות, שמולכות בארכיון ממשלתי.

חרף ההבדלים העקרוניים בין היצירות, מחברת ביניהן התפיסה של פעולת הארכוב כהבטחה קיומית, המשמשת מענה לתחושות של חרדה מערערת, זיכרון כואב ונבדלות סביבתית. האל"ף-בי"ת מקפל בתוכו הצעה לוגוצנטרית, אך גיבורי היצירות הופכים בה, משנים סדרי עולם, ובאמצעות כך מייצרים לעצמם מובלעת ארכיבית, עולם משלהם. המפגש בין המספר לביבליוגרף ד"ר מיטל מעמיד את שימור הספרים, את הדאגה לספרייה ואת הקטלוג המסור כאמצעי התמודדות עם אבל ועם דאבון לב. האב השכול נהיה אביהם של הספרים. ד"ר שטר מעמיד את המציאות הספרותית כמרחב מחיה, העומד מעל המציאות הקונקרטית, ומייעד עצמו לשמש לספרים רחם ארכיוני. אסנת מגדירה עצמה עורכת מפתחות. ללא פעולה זו קשה לה לחיות. אסיה ממירה את הארכיב באימהות, אשר מתקיימת כנגד כל הסיכויים, תובעת אומץ ועצמאות. ולמרות הסכנות הטמונות בה היא שמסמנת את תחילתם של חיים שאינם מצטמצמים עד דק בצל החרדה.

פעולת הארכוב מספקת לדמויות הספרותיות שבהן עסקתי, נחמה ועוגן הישרדותי לנוכח תחושת חרדה קיומית. זו לצד זו ניצבות החרדה לתרבות, למורשת ולנרטיב הלאומי, וכן החרדה הפרטית, השכול האישי והערעור הפנימי, ונצבעות אלה בצבעיה של אלה. מעשי הקטלוג והארכוב מעניקים עוגן קיומי ומרחב שיש בו כדי להקל על ההתמודדות המייסרת עם מבנייה המאיימים של החברה, על סדירויותיה ועל תביעותיה.

ההשוואה שעורך פוקו בין חויית הספרייה להתבוננות במראה מהדהדת בזיקה שבין הגיבורות והגיבורים הספרותיים לבין הארכיון. המרחב הארכיוני, החוקיות של האל"ף-בי"ת, העולם הזעיר והסגור, המתקיים כהשתקפות מתוקנת של העולם הרחב, כל אלה נוסכים תחושת מוגנות, הגם כשידוע וברור לכול שזוהי מוגנות חלקית. האדם ובכואתו הארכיונית משתרגים זה בזה, ודואליות זו מזמנת תהליך זהותי מכונן. אופיים הדיאלקטי של הספרייה והארכיון מביא לכך שהם נוסכים תקווה לתיקון, להשלמה או לריפוי, אך אינם מבטיחים זאת באופן ודאי. נצחיותו של האל"ף-בי"ת ממשית כשם שאימת המוות, ולא פחות מכך, אימת החיים, שרירות וקיימות.

ישי שורק

החוג לתולדות האמנות
האוניברסיטה העברית בירושלים

מוח מנבא יצירה:

קשרים בין צפייה באמנות מודרנית ובין מנגנוני חיזוי קוגניטיביים במוח

היחסים בין מנגנוני תפיסה, קשב ופעולה במוח האנושי מעוררים עניין גובר בעשורים האחרונים בתחומי האמנות והמדע כאחד. ככלל, כל אחד מהמנגנונים האלה מגלם תפקיד מהותי בהתנהלות השוטפת של אנשים בעולם. ואולם, על אף שנראה שהם חופפים, לפחות חלקית, התלות והקשרים ביניהם עודם טעונים ניתוח, ואינם מובנים לגמרי. בחור כך, נראה שמנגנונים אלו מצטלבים הצטלבות ייחודית בעת התבוננות באמנות חזותית, דרך שילובים של עמימות, הקשר ומופכיות, המעוררים תגובות משתנות בקרב המתבונן, וכן בין צפייה לצפייה. ייחודיות זו ניכרת במנעד המניפולציות המופעלות על הצופים, אשר נוטות לחרוג מהעולם הממשי: החל מאתגור היכולת לזהות עצמים, תנועה או סגנון בציורים וכלה בחקירת הנכונות לייחס להם נרטיב או משמעות רגשית, בדומה לתיאוריו של ההיסטוריון ארנסט גומברייך (Gombrich) מאמצע המאה הקודמת על אודות "חלקו של המתבונן".

באמצעות יצירות ספציפיות, על מרכבויותיהן ורגישויותיהן, מאמר זה מציע קווי יסוד למתודולוגיה למחקר של אמנות חזותית, המשלבת ממצאים ותובנות מחקר המוח

* מאמר זה הוא גרסה מותאמת של עבודת סמינר מהקורס "מוח וקוגניציה: קידוד ועיבוד באמצעות חיזוי" בראשות פרופ' ליאון דעואל, שנכתבה במסגרת לימודי התואר השני בתולדות האמנות באוניברסיטה העברית בהנחייתם של פרופ' גל ונטורה, ד"ר נעם גל ופרופ' יוני פרצוב.

והקוגניציה. הבסיס להצעה זו הוא תאוריה קוגניטיבית עכשווית ושאפתנית, המכונה "קידוד באמצעות חיזוי", ומחשיבה את המוח האנושי איבר סטטיסטי, שכל מהותו היא מציאת הסברים ותחזיות לגירויים הנקלטים אצלו. במסגרת זו מוצעים הרחבות וחידודים ספציפיים לתאוריה בשאיפה להתקרב לתיאור שלם יותר של היקשרויותיהם של אנשים עם אמנות חזותית. תיאור זה גם מתייחס למשמעותן של סביבות הצפייה: מוזאונים לאמנות, מרחבים וירטואליים ועוד. המאמר מבטא גישה נרחבת כלפי ראייה אנושית – חישובית וגם רגשית, אינסטינקטיבית וגם תרבותית, אישית וגם חברתית. גישה זו היא נקודת המוצא המשותפת, שמטרתה ששדה חקר האמנות ושדה חקר המוח ישפכו אור זה על זה לנוכח תחומי העניין הרבים המשותפים להם.

”זו יצירה באמצעות יחס:

אני לא מצייר דברים; אני רק מצייר את ההבדלים בין דברים” (אנרי מאטיס [Matisse])¹

ב-1878 סיפק הפיזיקאי והפילוסוף הגרמני הרמן פון הלמהולץ (Von Helmholtz), מאבות חקר החישוביות העצבית, את התיאור המבהיל הבא:

נדמה כי העצמים במרחב סביבנו הם בעלי התכונות של התחושות שלנו. נדמה שהם אדומים או ירוקים, קרים או חמים, בעלי ריח או טעם וכדומה. עם זאת, איכויות אלו של תחושות שייכות רק למערכת העצבים שלנו, ואינן משתרעות כלל למרחב שסביבנו. גם כשאנחנו יודעים זאת, האשליה אינה נפסקת, מכיוון שהיא האמת הראשונית והבסיסית.²

כמו שרומז הלמהולץ, וכמו שעולה ממגוון מחקרים עכשוויים,³ ראייה (כמו גם חושים אחרים) היא מעשה פעיל ומתמשך. אנו משלימים את החסר באמצעות תהליכי הסקה פעילים. ליד זוג עיניים נצפה לראות

1. "C'est une création par les rapports: Je ne peins pas les choses, je ne peins que des différences entre les choses" Louis Aragon, *Henri Matisse: Roman* (Paris: Gallimard, [1971]), 140.

המחבר תרגם את כל הקטעים במאמר, אלא אם צוין אחרת.

2. Hermann Von Helmholtz, "The Facts in Perception," *Epistemological Writings* (Dordrecht: Springer, 1977 [1878]), 115-185.

3. John M. Findlay and Iain D. Gilchrist, *Active Vision: The Psychology of Looking and Seeing* (Oxford: Oxford University Press, 2003); Moshe Bar, "The Proactive Brain: Using Analogies and Associations to Generate Predictions," *Trends in Cognitive Sciences* 11, no. 7 (2007), 280-289; Maurice Merleau-Ponty, "Eye and Mind," in *The Primacy of Perception*, ed. James M. Edie, trans. Carleton Dallery (Evanston: Carleton University Press, 1964), 159-190.

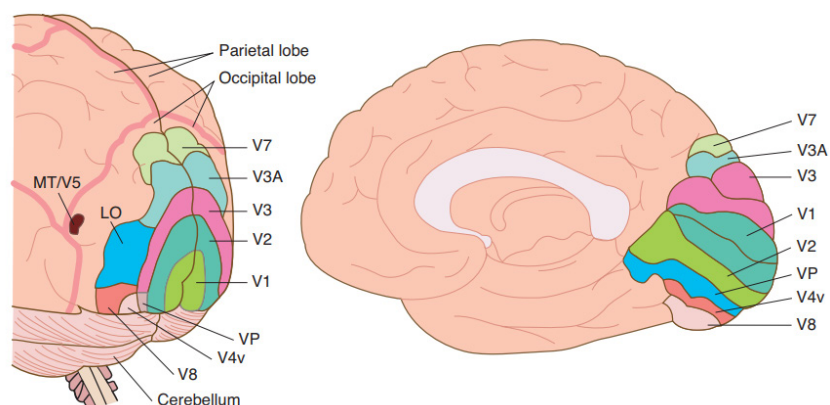
אף, ואם לא נוזה אותו, נמצא לכך הסברים, למשל שהאף מוסתר על ידי מסכה. כך באשר לכל גירוי חזותי שאליו אנו נחשפים (לעיתים בשילוב עם מערכות נוספות): נוף, טקסט, דמויות. אנו רותמים את משאבינו הקוגניטיביים כדי לסדר את העולם כפי שהוא נתפס על ידי חושינו.

לאורך ההיסטוריה ביקשו אינ-ספור זרמים ואנשים לחקור, לכופף ולאתגר מנגנוני תפיסה באמצעות אמנות חזותית. מגוון ביטויים אמנותיים עסקו באלמנטים העדינים ביותר במערכת הראייה האנושית, לעיתים קרובות אף קודם שאלו היו מובנים בעולם המדע: השתקפות, צל, הפשטה, הסתרה, עומק ועוד.⁴ היטיב לתאר זאת היסטוריון האמנות ארנסט גומברייך (Gombrich) בעזרת השימוש במונח "חלקה" של המתבונן\ת (The Beholder's Share).⁵ במונח זה ביקש גומברייך לאגד בין ממצאים פסיכולוגיים לבין ממצאים אמנותיים, וביטא את הגישה שיצירת אמנות נשלמת רק לאחר תגובת הצופה אליה.

התבוננות ביצירת אמנות היא חוויה שונה למדי בעבור אנשים שונים. מסיבות מגוונות היא יכולה לארוך זמן קצר או זמן ממושך עד החלטת הצופה לעבור להסתכל על דבר מה אחר; היא יכולה לעורר זיכרונות אישיים או להעלות פרשנויות פופולריות; היא יכולה לעורר אמפתיה או להיתפס משעממת או שטותית ("הבן שלי בן החמש יכול היה לצייר את זה"); היא יכולה להיות מושפעת מרמזים מילוליים או חזותיים במידות שונות ועוד.

בה בעת, יצירת אמנות חזותית (ציור, לצורך העניין) יכולה להיות מנותחת במגוון רמות תפיסיות: נמוכה (צבע, זוויות או מרקם), בינונית (מוטיבים ויזואליים, סמלים, סגנון או ז'אנר) או גבוהה (הקשר היסטורי, תרבותי או ביוגרפי). במקרה או שלא, רמות אלו מזכירות גם היררכיה הקיימת במבנה האנטומי של מערכת הראייה. אומנם לא מדובר בחלוקה סטרילית, אך בעשורים האחרונים הוכח מחקרית שהקורטקס החזותי במוח מקיים חלוקה היררכית (תמונה 1): אזורים מסוימים רגישים לרכיבים ברמת מורכבות נמוכה, כמו קווים או זוויות ספציפיות; אזורים אחרים רגישים לרכיבים מרמה גבוהה יותר (צורות, מרקמים); ואילו אזורים אחרים רגישים לרכיבים הגבוהים ביותר: עצמים סמנטיים שלמים (פנים, כיסא, מחשב), וגם ערכיהם הרגשיים (פרצוף מוכר, עץ אהוב).⁶

תמונה 1 – מבנה הקורטקס החזותי במוח. V1 הוא האזור הנמוך ביותר מבחינה היררכית, ו-V8 הוא מהגבוהים.



⁴ David Melcher and Patrick Cavanagh, "Pictorial Cues in Art and in Visual Perception," in *Art and the Senses*, ed. David Melcher and Francesca Bacci (Oxford, UK: Oxford University Press, 2011), 359-394.

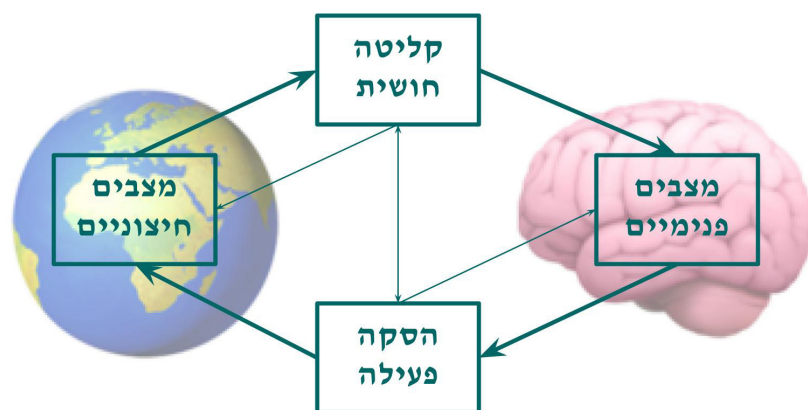
⁵ Ernst Hans Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Vol. 5 (London: Phaidon, 1977).

⁶ Shaul Hochstein and Merav Ahissar, "View from the Top: Hierarchies and Reverse Hierarchies in the Visual System," *Neuron* 36, no. 5 (2002), 791-804.

לכן, אפשר לראות שתגובות סובייקטיביות כמו אלו המתקיימות בזמן התבוננות באמנות אינן רק תוצאה של חשיפה מתמשכת לתוכן הציור, אלא של מנעד רחב בהרבה של משתנים נסיבתיים ומבוססי-פעילות של הצופה: ביולוגיים, קוגניטיביים, אוטוביוגרפיים, מצביים, תרבותיים, חברתיים ואחרים. יותר מכך, ברור שהצופה המגיב לאמנות אינו רק המוח שלו, אלא גוף שלם. גוף זה נע בחלל על כל חלקיו השונים, מסיט את קשבו מדבר אחד לאחר ופועל בעולם. כיצד אפשר לתאר את השתלבותם של משתנים רבים אלו זה עם זה, ובפרט לכדי תגובתו של צופה ליצירת אמנות? ומה תיאור כזה יוכל ללמד על אמנות חזותית ועל פעילות קוגניטיבית?

1. תאוריית החיזוי באמצעות קידוד (Predictive Coding Framework)

בעשורים האחרונים הוצגה מסגרת תאורטית מקיפה במיוחד, המבקשת למקם תפיסה (perception), קשב (attention) ופעולה (action) אנושיים על גבי מישור אחד.⁷ נקודת המוצא של תאוריה זו היא הקביעה שלדברים יש גבולות: למשל, בעבור אדם קיים קו ברור במרחב, שבתוכו נמצא אדם זה, ומחוץ לו נמצא העולם (תמונה 2). במסגרת זו באדם מתקיימים מצבים פנימיים (internal states), והעולם שמחוץ לו מקיים מצבים חיצוניים (external states). לפי תאוריה זו, יש שתי דרכים לתווך בין מצבים חיצוניים לבין מצבים פנימיים, ואלו הן: האחת היא באמצעות קליטת מידע חושי מהחוץ לפנים; השנייה היא באמצעות "הסקה פעילה" (active inference), דהיינו מהפנים לחוץ, בדומה לתיאוריו של הלמהולץ, או במתן פרשנות ליצירת אמנות, כשם שתואר למעלה. במילים אחרות, התאוריה מציעה (בין השאר) לחשוב על הדרכים שלנו לתפוס את העולם כתמונת מראה של דרכיו של העולם לתפוס אותנו.⁸



תמונה 2 - הסכימה העומדת בלב תאוריית ה-Predictive Coding. הוטאס מ-Anthony Wing Kosner, "The Mind at Work: Karl Friston on the Brain's Surprising Energy," Work in Progress (Dropbox official blog). Uploaded September 30, 2019, Accessed August 12, 2020 from <https://blog.dropbox.com/topics/work-culture/the-mind-at-work--karl-friston-on-the-brain-s-surprising-energy>

⁷ Karl Friston, "The Free-Energy Principle: A Unified Brain Theory?," *Nature Reviews Neuroscience* 11, no. 2. 7 (2010), 127-138.

⁸ Friston, "The Free-Energy Principle," 127; Serious Science, "Embodied Cognition Karl Friston," *YouTube* video. 8 (08:58), June 1, 2018, Accessed July 15, 2019, <https://youtu.be/HW0JnjgC03o?t=35>

באשר למצבים הפנימיים, הרי אלה נגזרים, לפי התאוריה, ממודל פנימי, אשר כל אדם מחזיק על אודות העולם שבחוץ, מקצתו במודע ומקצתו לא במודע. מודל זה גנרטיבי (generative), כלומר מהותו היא ניפוק השערות חיצוניות בנוגע לעולם ומדידת שגיאת החיזוי שלהן באשר למידע הנקלט באמצעות איברי החישה השונים. תהליך זה מתרחש בכל רמות ההיררכיה הקוגניטיבית, כפי שתוארו כאן בעבור מערכת הראייה, ותוך תקשורת מתמדת ביניהן: החל ממרכיבים חושיים בסיסיים וכלה ברעיונות מופשטים לחלוטין. כמו שמרמז אופיין המגניח של חוויות יומיומיות, מודל זה מנפק, למעשה, כמה השערות חיצוניות מתחרות, במגוון רמות וכל הזמן, ומעניק להן משקלים משתנים לפי סבירותן ברגע נתון. כך, המוח מתואר כאיבר סטטיסטי, שמהותו מציאת הסברים סטטיסטיים לעולם שבחוץ.

לפי גישה זו, ההיגיון המסדר הוא, לכאורה, פשוט: כל פעילות מוחית ניתנת לתיאור במונחים של מזעור של שגיאות החיזוי הנמדדות. יותר מכך, כל פעילות מוחית, תהא אשר תהא, היא מזעור של שגיאת חיזוי. כלומר, מזעור שגיאת חיזוי, של "הפתעה" או של "אנרגיה חופשית", כפי שמכונות בגרסאות שונות של התאוריה,⁹ אינו מטפורה לפעילות המוח, אלא תיאור מכניסטי ממש,¹⁰ אשר גם נתמך על ידי מגוון ממצאים אמפיריים.¹¹ באופן זה, הפעילות המוחית כולה מתוארת כלולאה מתמשכת ורב-ממדית של השערה, משקול, מדידת הבדל ומזעור (תמונה 3), ולשם כך המוח מתיך כל העת פריטי מידע חדשים עם ישנים, פנימיים עם חיצוניים. המוח אף מוצג כגלאי הבדלים, בדומה לדבריו של מאטיס שהובאו בתחילת המאמר. בפרט, בכל גילוי של הבדל כזה מזעור שגיאת החיזוי מתאפשר על ידי שלושה סוגי פעולות בלבד, ואלו הם: שינוי המודל הפנימי של העולם, שינוי השערת החיזוי או שינוי הקלט החושי.

נוכל להיעזר בדוגמה מעולם השמע כדי להמחיש את התהליך: אדם יושב בסלון ביתו ושומע קול סירנה. בשל כך הוא מגבש כמה השערות חיצוניות באשר לסיבות הנסתרות (hidden causes) המסבירות את הופעתו של קול זה: נניח שההשערה הסבירה ביותר להערכתו באותו רגע התחלתי היא שמדובר באמבולנס. השערה פחות סבירה היא שמדובר בניסוי צופרים; השערות אחרות כוללות צלצול של טלפון, צפירת יום הזיכרון, מוזיקה ואחרות. הוא אינו מודע לכל ההשערות, אך העובדה שיופתע מהתממשותן במידות משתנות מעידה שמוחו קשוב גם אליהן, ברמה כזו או אחרת.

בשלב זה האדם בסלון בוחר לחפש עוד מידע לאישוש השערותיו או להפרכתן באמצעות שינוי הקלט החושי שלו: הוא יוצא למרפסת, ולא רואה שום סימן לאמבולנס; הוא ממקד את מבטו בלוח השנה בסלון, ורואה שיום הזיכרון אינו חל באותו היום. מכאן, הוא משנה את השערת החיזוי שלו בדבר המקור לסירנה: הוא מעניק משקל/סבירות פחותים להשערות האמבולנס והצפירה, ויותר לאחרות. הוא יוצא מדירתו, יורד במדרגות, ושומע מוזיקה קולנית בוקעת מדלת שכניו, לרבות צלילי סירנה. כעת, לא רק שישנה את השערת החיזוי, וייתן משקל מרבי להשערה שתחילה העריך אותה כפחות סבירה, אלא גם יעדכן את המודל הפנימי שלו על אודות העולם, שממנו נבע תמהיל זה של השערות חיצוניות מלכתחילה: מודל זה נותן כעת יותר מקום לשכנים קולניים ולז'אנרים מוזיקליים מסוימים.

9. Friston, "The Free-Energy Principle: A Unified Brain Theory?," 127.

10. השימוש בשם התואר "מכניסטי" רווח בתאוריות מוחיות, ומובא בחור ההפך מ"תיאורי" ("דסקריפטיבי"), כלומר תיאור של תופעות במונחים פיזיקליים או דטרמיניסטיים לחלוטין.

11. Friston, "The Free-Energy Principle: A Unified Brain Theory?," 131.

תהליכים כאלה, של מזעור שגיאת חיזוי (PEM — Prediction Error Minimization), מתרחשים כל העת: ילד הקורא לכלב בשם "חתול" והוריו מתקנים אותו; אדם העומד לשתות כוס מים, אך מגלה בלגימה הראשונה שמדובר בסודה; הושטת יד לעבר סיר והגילוי שהוא עודנו חם; בדיחה שמסתמן שאינה מצחיקה; ניסיון להזיז יד שנרדמה. זוהי מערכת של ציפיות, השוואתן, הסברתן ועדכוןן בעולם שופע עמימות וחוסר-ודאות בכל קנה מידה ובכל מסגרת ייחוס.

תמונה 3 - הדינמיקה של שגיאות חיזוי. אופן פעולת המודל הגנרטיבי במוח לפי תאוריית ה-PC. לפי המודל, המוח אחראי על ניפוק השערות חיזוי, על משקולן ועל שלילתן במטרה להפריד בין אותות לבין רעש ולהבין נכונה את העולם החיצוני. אפשר לראות שכל השערה ברמה גבוהה מורכבת מתתי-השערות ברמות נמוכות יותר. הרמות הנמוכות ביותר הן הרמות החושיות המודולריות, ואלה מותכות ברמות גבוהות יותר זו עם זו עד לרמות מופשטות, כמו פעילות רגשית. לצורך בהירות ומיקוד הושמטו כאן חלקים מסוימים מהמודל המלא תוך שמירה על הטיעון העקרוני.



נראה שתהליך הבירור הפרשני באמנות – השלמת "חלקה" של המתבונן\ת" בציור – נושא קווי דמיון ללולאה המתמשכת והרב-ממדית, שמתאר מנגנון מזעור שגיאת החיזוי בתאוריית ה-PC (Predictive Coding, חיזוי באמצעות קידוד). קל להסכים שלציורים יש מקום ייחודי בעולם החזותי, אך מאתגר להגדירו או את גבולותיו בכל תולדות האמנות, בין השאר עקב השתנותם. למרות – ואולי מכיוון – שכך הדבר, העמימות המוצגות לצופה בציורים מגוונות בעיקר בהשוואה לעולם האמיתי: אלו עמימות תפיסיות, הבעיות, מושגיות ועוד, כמו שיודגם בהמשך. גיוון זה, יחסי הגומלין המתמשכים שלו עם אלמנטים של עקביות, רציפות והמשכיות בעולם האמיתי הופכים התבוננות באמנות חזותית למקרה ייחודי וחיוני לבחינה. בד בבד, ההתמקדות כאן בציורים אומנם אינה מקרית, אך נועדה בעיקר לצרכים מתודולוגיים של הבניית הטיעון ומיקודו. למיטב הבנתי, תקפותו חלה גם על מדיה אחרת ועל חוויות אמנותיות אחרות, עם התאמות מינימליות יחסית.

זאת ועוד, האינטראקציה הכמעט סימטרית בין אדם לבין העולם שמציעה תאוריית ה-PC (מצבים פנימיים ומצבים חיצוניים), גם היא בעלת משמעויות ייחודיות, כאשר הדבר נוגע באמנות חזותית. הסיבה המרכזית לייחודיות זו היא, לכאורה, אותן חקירות ומניפולציות תפיסיות שעמדו בלב יצירות וזרמים רבים – אולי כולם – בכל תולדות האמנות. אך אולי יותר מדויק יהיה לטעון שאמנות היא מקרה בוחן מעניין בגלל מצבי הצפייה הקוגניטיביים הייחודיים שהיא מעוררת בצופים בה לעיתים כה קרובות.

2. אמנות ומה שאנחנו חווים בעולם

הטענות הבאות תתמקדנה בדינמיקה בין אדם לסביבתו בהקשר של התבוננות באמנות. אך קודם נגדיר את המונח "סביבה", והוא תנאים נתונים המתקיימים במרחב הפיזי שבו ציורים מוצגים לעיני צופים, על שלל מאפייניהם האינדיבידואליים והקולקטיביים המשתנים, וללא התייחסות לתוכנם של הציורים או למצביהם הפנימיים של הצופים בהם. את המצב הפנימי הנתון של הסובייקט נדייק למונח "היערכות" (mindset), והכוונה לנסיבות הקוגניטיביות שבהן נתון אדם בעת התודעות סובייקטיבית לציור (מצב רוח, סקרנות, ערנות, אישיות, ידע אמנותי, ניסיון חיים וכיו"ב). בהקשר הזה יודגש כי אף על פי שצריכת אמנות במוזאונים היא תופעה צעירה בהרבה מהאמנות עצמה, נראה תחילה במקרה המוזאון המודרני אבטיפוס של צפייה באמנות. הסיבה היא בין השאר הגיוון הרב בגירויים אמנותיים אפשריים במוזאונים והגדרתם הקולקטיבית של מוזאונים כמרחבים המיועדים לצפייה באמנות.

באשר לצפייה ביצירות אמנות, אפשר למנות שלוש שאלות המקיימות ביניהן קשר כרונולוגי ונסיבתי, המתעוררות למול ציורים, ואלו הן: (א) מה גורם לנו להתבונן בציור? (ב) מה גורם לנו להמשיך (או להפסיק) להתבונן? (ג) מה גורם לנו לחזור ולהתבונן עוד פעם? מטרתה של חלוקה זו היא לאפשר התייחסות להיבטים של פעולה וקשב, המהותיים לא פחות מתפיסה בתאוריית ה-PC. עניין זה גם תואם לתפיסה "אקולוגית" של צפייה באמנות ושל חקירת החוויות אשר היא מעוררת. דהיינו, הכוונה לתפיסה המתמקדת בתנאי הצפייה האוטנטיים ביצירה, ולא כאלו המשווים במעבדה: פעילות התלויה הן בהתמקמותו של גוף בסביבת הצפייה הן בתנועת מרכיביו (עיניים, לב, ריאות).¹²

מטבעו המתמשך והלולאתי של מנגנון מזעור שגיאת החיזוי המשווער במוח עולה חשיבותו של המצב הא־פריורי שבו נמצא הסובייקט טרם חשיפה לגירוי כלשהו. אומנם לא יהיה מדויק לראות בגירויים דברים המופיעים או המוסרים בפתאומיות, כמו שצוין, אך ברור שציפיותינו והשערותינו באשר אליהם מתגבשות מראש (להלן השערות חיזוי). למשל, עם הגעתנו למוזאון אנו מחזיקים בציפיות מסוימות באשר לחוויותינו העתידיות בו. גם אם ציפיות אלו אינן מודעות, או ברמות פירוט או ספציפיות גבוהות, הן קיימות, בעלות משקל ונגזרות ממצבנו בתחילת הביקור. אינטואיטיבית המשמעות היא שגם אם אין לנו השערה באשר לפרטים מסוימים ביצירה ספציפית, יש לנו השערות בנוגע לרגשות שנחוה ולמרכיבים אחרים (איך ייראה המבנה, מה יהיה גודלן של היצירות, אילו מן דברים לא נראה וכיו"ב). ההשערות האלה נגזרות מסך החוויות הרלוונטיות שצברנו בחיינו – תפיסות, רגשיות, גופניות, דמיוניות ואחרות.

זהו המקום להדגיש שקהל המוזאון אינו הומוגני, כמובן, וחבריו אינם חולקים את אותן חוויות עבר או אין להם אותן הציפיות לעתיד. מקצתם נותרים אישיים במהלך ביקוריהם, ואילו אחרים חווים חוויות רגשיות עמוקות עם מנעד רחב של מוטיבציות וחוויות ביניהם: עניין וסקרנות, צורך מקצועי, התלוות לאדם אחר, תיירות, היטענות מחדש ועוד.¹³ יתרה מכך, אפשר גם לדמיין שאדם מסוים יכול להתנהל בשונה מהאחרים בנקודות זמן שונות. טענה זו הולמת את קיומן של היערכויות קוגניטיביות שונות, ומכאן שהיערכויות אלו מגובשות, במקצתן, בטרם חשיפה לציור כלשהו. בתוך כך, בהחלט ייתכנו שינויים בכל המשתנים האלה לאורך כל פרק זמן – משניות ועד לשנים – ואלו ירכיבו היערכויות קוגניטיביות שונות, אשר יובילו

¹². גם אם נדמיין צופה סטטי מול ציור, צופה זה מוכרח להזיז את עיניו ברחבי הציור, את גופו לעבר ציור זה ואחרים וכיו"ב. ראו: Serious Science, "Embodied Cognition Karl Friston".

¹³. John H. Falk, *Identity and the Museum Visitor Experience* (New York: Routledge, 2016).

לתגובות צפייה שונות. לדוגמה, ייתכן שהתבוננות בדיג לילי באנטיב של פבלו פיקאסו (Picasso) במוזאון תעורר פרשנויות שונות, מרמות וסוגים שונים, בעבור סוגי מבקרים שונים (תמונה 4). בד בבד, הדבר שונה מהתבוננות באותו ציור בניסוי במעבדה, או בהרצאת זום או על גבי מכשיר טלפון נייד במהלכה.



תמונה 4. פבלו פיקאסו (Picasso), דיג לילי באנטיב, 1939, שמן על בד, 345.4 x 205.8 ס"מ, המוזאון לאמנות מודרנית, ניו-יורק.

נבחן ציור זה לפי שלוש רמות ניתוח היררכיות. ניתוח בסיסי יכול להתמקד בקומפוזיציה או במאזני הצבעים בציור, כמו השימוש הממוקד בצבע האדום, או בזיהוי הדמויות המרכזיות בציור: שתיים נשיות מימין, עוד אחת באמצע ועוד אחת משנית מימנה. כך גם באשר לעצמים בסיסיים בציור: משטח אפור, הנדמה לקיר לבנים, למטה מימין; צורה מעוקלת, הנדמית למקור מים, למטה; עיגול צהוב, הנדמה לגוף שמימי, למעלה וזוג אופניים מימין. אפילו זיהוי הדג אשר במים, הנדקר על ידי קלשון, שמחזיקה הדמות באמצע, הוא מניתוח בסיסי של דימוי, ואינו טריוויאלי כלל במונחים קוגניטיביים. כבר בשלב זה מוחו של הצופה מפעיל מגוון אלמנטים במערכת הראייה שלו, ובפרט אלו המאפשרים לו לקשר בין אלמנטים מופשטים לבין ייצוגים מציאותיים שלהם, תוך שילוב בין מגוון רמות העיבוד בהיררכיה המוחית, שתוארו כאן.

ניתוח איקונוגרפי יהיה מודע יותר ליצירותיו הקודמות של האמן, אשר, למשל, כללו דמויות המעוותות בצורות דומות. הוא ישער השערות בנוגע ליחסיה של הדמות באמצע עם אלו הנשיות ועם זו המצומצמת והמעוותת במיוחד לרגליה. הוא אף יחבר מידע מחוץ לציור, כמו את שם היצירה, לתוכן הציור: הדג במים יזכה אולי ליותר קשב.

ואילו ניתוח איקונוולוגי יביא בחשבון את הביוגרפיה של פיקאסו בזמן המחשבה על הציור. הוא יזכור שפיקאסו התגורר כמה חודשים בעיירה אנטיב. הוא ידמה את דקירת הדג לאווירה אשר קדמה למלחמת העולם השנייה, שבמהלכה צויר הציור; או את שתי הנשים לשתי פילגשיו של האמן; או את הדמות הרביעית המעוותת לאלטר-אגו של פיקאסו עצמו: מפוחד, מורתע, מוקטן.

לחלופין, ביצירה יכול להיות קל צופה שלא יהיה מעוניין בציור כלל, או סקרן באשר לפרטים כאן, ויכול לחוות חוויות ומחשבות אחרות. בתוך כך, לא קשה לדמיין שהסביבה החיצונית שבה נמצא הצופה משפיעה גם היא על סוג החוויה שמתרחשת: במוזאון או בבית, יחד או לחוד, בלילה או בבוקר, עם רעש או בלי, עם אוויר מחניק או לא, בעמידה או בישיבה, ליד יצירות כלשהן ועוד.

3. צופה על חוט ועל שער

מה מתרחש בעת הצפייה בציור של פיקאסו? תחילה, לא בטוח שהרגש הדומיננטי כאן הוא הנאה. לפחות בצפיות מסוימות, או בציורים אחרים, עולה משיכה הנוגעת גם לרגשות שליליים שציורים מעוררים, לציפיות ולהפרתן, בדומה למוזיקה, לספרות ולאמנויות אחרות.¹⁴ עוד ועוד ניסויים מתמקדים כיום באופן שבו סובייקט "מונע" רגשית, ולא רק בדרגות של הנאה או עונג.¹⁵

במונחי חיזוי וקידוד, עשויה להיות כאן תאימות: אנשים מתקשרים עם ציור בבירור עמימותיו, ובמהלך התהליך מגבשים ושוללים השערות חיזוי שונות בדבר פרשנותו במעגל מתמשך. תהליך זה מכונן לבחירת השערת חיזוי מובילה באופן סביר, הממזער את שגיאת החיזוי למול העולם בחוץ. נראה שככל שלדבר ניתנת חשיבות גבוהה יותר, כך מזער שגיאת החיזוי יכול להיות מתגמל יותר. אם כי נושא התגמול טרם נוסח במלוא מורכבותו בתאוריה זו, כפי שהסתכלות על מקרים אמנותיים מדגישה במיוחד. נראה שדינמיקות של ניפוק, משקול ושלילת השערות החיזוי נתונות להשפעתם של אין-ספור גורמים – מרכיבים חזותיים בציור, שאליהם נחשף הצופה בזמן אמת, טקסט מלווה, אנשים נספחים, אסוציאציות אישיות, ניסיון עבר ועוד.

ואולם, הפתעה וגם תגמול יכולים להיות מוצגים בצורות שונות באמנות – ואחד המפתחות לבחינתם עשוי להיות זמן. ציורים נוטים לגלות יותר ויותר לצופים בהם, ככל שהצפייה בהם וההיקשרות עימם מתמשכות: פרטים חזותיים, רעיונות, מסרים ועוד. באופן הזה, הארכה ניכרת של תהליך מזער שגיאת החיזוי על אודות ציור (דהיינו זמן הצפייה) יש בה כדי לבטא שינוי איכותני, ולא רק כמותני, המוביל לאסוציאציות ולרגשות מובחנים. חובבי אמנות רבים ומומחי אמנות רבים מכירים זאת.

מבחינה קוגניטיבית, נדמה שהתנאי לכך הוא ציפייה מתמשכת לאפשרות שתמוזער שגיאת החיזוי ויתקבל תגמול גם לאחר שהתבררו פרטים בסיסיים בנוגע לציור, כלומר כאשר "חלקהו של המתבונן" בעיני הצופה אינו גדול מדי (כי אז יוסט המבט – "זה מופשט מדי, לא אומר לי כלום, הילד שלי בן החמש יכול לצייר את זה"),¹⁶ אינו קטן מדי (כי גם אז יוסט המבט – "זה מציאותי מדי, אין פה שום דבר מעבר לפני השטח"), והצופה מעריך שהוא ברי-השלמה. במונחי קידוד וחיזוי, נדמה שההחלטה להמשיך להתבונן נובעת מהענקת ערך חשיבות רב לציור, ובהתאם, להשערה שהדרך הטובה ביותר למזער את שגיאת החיזוי

14. Sander Van de Cruys and Johan Wagemans, "Putting Reward in Art: A Tentative Prediction Error Account of Visual Art," *i-Perception* 2, no. 9 (2011), 1042.

15. Edward A. Vessel, Ayse Ilkay Isik, Amy M. Belfi, Jonathan L. Stahl, and G. Gabrielle Starr, "The Default-mode Network Represents Aesthetic Appeal that Generalizes Across Visual Domains," *Proceedings of the National Academy of Sciences* 116, no. 38 (2019), 19157.

16. מחקר אחד מסיק שהפשטה היא אכן הז'אנר הכי פחות מועדף בקרב הציבור. ראו: Van de Cruys and Wagemans, "Putting Reward in Art," 1052.

הנמדדת באותם רגעים היא להמשיך להתבונן. כלומר, על הצופה לנקוט פעולות אשר ישמרו את המבט על הציור (לשמור על שיווי משקל, להזיז עיניים, להתעלם מרעשים), ולא לנקוט פעולות הימנעות (להסיט מבט, ללכת מהמקום, להרוס את הציור).

דינמיקות אלו בין הפתעה, תגמול וזמן מעלות שאלה אחרת: מהי המשמעות של המהירות שבה המוח מפרש אמנות? הרי העדפה של תהליך מזעור שגיאת חיזוי ממושך יותר נראית מנוגדת להתנהגות הישרדותית בעולם האמיתי, שבו סטיות מתחזיות (או ציפייה להן) מקבלות תגובות מיידיות: סנוור, צרחה, סירחון, בעל חיים טורף, הנע במהירות לעברנו. אולי קידודו של מידע מסוים מסייע לסובייקט לזהות את עצמו בסביבה של פנאי, כמו מוזאון, ובכך מעניק אור ירוק "לקחת דברים לאט יותר"? אולי שגיאת חיזוי מפעפעת לרמות עיבוד גבוהות יותר במקרים כאלה (סמנטיות, מצביות, רגשיות).¹⁷ ומתוקף כך לוקח יותר זמן למזער אותה? בעוד שאפשרויות אלו הן עדיין בגדר שאלות פתוחות, נראה שמודל ה-PC יאפשר מרחב לחקירתן.

בה בעת, אפשר להסכים שה"נוכחות" של ציור באינטראקציה שבין מצבינו הפנימיים לבין מצביו החיצוניים של העולם, מתקיימת גם לפני משך הופעתו בשדה הראייה של הצופה וגם אחריו. א־פריורי, למשל בבואנו לתערוכה של אמן מוכר, ברור שכבר נשללו מראש א־ספור אפשרויות למהותם של הגירויים שאנו צפויים לראות. א־פוסטריורי, ובהתאם, כולנו מכירים את כוחו של הדמיון לדמות בעיני רוחנו דימוי חזותי מהעבר, לפחות בקווים גסים, או את הרגשות המתעוררים מכך. גם כאשר ידוע לנו מעט על הציור שאנו עומדים לראות או שזה עתה ראינו, נראה שציפיותינו עודן קיימות גם אם בקווים כלליים ולא מדויקים: צורות, אווירה, רגשות שאנחנו צופים שנחוש, או שזכור לנו שחוונו, או שאנו חווים מחדש, על בסיס ניסיון העבר שצברנו.¹⁸

מחקרים עכשוויים מראים, למעשה, שפעילות דמיון חזותי כזו במוח חולקת הרבה במשותף עם פעילות תפיסתית.¹⁹ דוגמה אחת לפעילות כזאת אפשר למצוא בניסוי שערכו ב-2010 חוקרים מאוניברסיטת דיוק, ובו זוהתה באמצעות מכשיר fMRI פעילות באזור ה-Fusiform Face Area (FFA), הסלקטיבי לפרצופים, לאחר ביסוס ציפייה חזקה לראות פרצוף על גבי מסך. את סימני הפעילות הללו לא היה אפשר להפריד בבירור מהפעילות שתועדה באותו אזור, כאשר נחשף בפועל לתמונה של פרצוף.²⁰ ממצא כזה יכול לשמש חיזוק למודלים של קידוד וחיזוי: פרצופים הם סוג גירוי בעל חשיבות גבוהה במיוחד במוח, ולכן "בני-מזעור" בעיקר, במונחי שגיאת חיזוי. אפשר לשער שתופעה כזו מתרחשת גם בעבור סוגים אחרים, מופשטים יותר, של ייצוגים (רגשות, מחשבות), כאלו אשר אמנות נוטה לעורר.

¹⁷. או רגשות הם בעצמם תוצאה של שגיאת חיזוי ופעולה מתאימה. ראו: Ibid., 1038.

¹⁸. ראו לציין כאן את תאוריית ה-Make-Believe של הפילוסוף האמריקני קנדל וולטון (Walton), אשר תיאר יצירות אמנות כ"אבזרים" (props), המתווכים בין הצופה לבין עולמות אפשריים ובדיוניים שהוא מייחס ליצירה. מתוך: Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990), Ch. 1, 4.

¹⁹. Nadine Dijkstra, Sander E. Bosch, and Marcel AJ van Gerven, "Vividness of Visual Imagery Depends on the Neural Overlap with Perception in Visual Areas," *Journal of Neuroscience* 37, no. 5 (2017), 1367-1373.

²⁰. Tobias Egner, Jim M. Monti, and Christopher Summerfield, "Expectation and Surprise Determine Neural Population Responses in the Ventral Visual Stream," *Journal of Neuroscience* 30, no. 49 (2010), 16601-16608.

4. הוראות התבוננות

בד בבד עם ממצאים אמפיריים ופיתוחים מכניסטיים, להתפתחויות בתולדות האמנות ובתאוריית האמנות יש תרומה ייחודית להבנת הדינמיקות בין התגבשותן של השערות חיוזי לבין מדידתן ועדכוןן במוח האנושי, כפי שמתוארות כאן. בשנת 1963, לאחר שביקר בתערוכה של האמן אנדי וורהול (Warhol) בניו-יורק, פרסם מבקר האמנות ארתור דאנטו (Danto) חיבור על אודות "סוף האמנות", וציין את היצירה *Brillo Soap Pads Box* בטענתו.²¹ ביצירה זו הציג וורהול פסל, הנדמה למערום של ספוגי סבון מסוג Brillo, אשר היה אפשר למצוא במכולות רגילות במדינה באותה העת. בכך נשען וורהול על קישור בין אמנות לבין תרבות הצריכה הפופולרית, המתפתחת באותה תקופה במערב בכלל ובארצות הברית בפרט. הוא נשען אף על רעיונות הקשורים לטכנולוגיות שכפול ושעתוק, אשר התפתחו גם הן באותה העת.²² כוונתו של דאנטו אל מול יצירה זו הייתה, ככל הנראה, לטעון כי מה שבדיוק הסתיים הוא עשיית אמנות (art making) בעלת משקל היסטורי, וכל שנשאר הוא שחזורים אמנותיים של רעיונות שכבר נחקרו. אך חשוב מכך, זה היה ניסיונו ליישב את הסוגיה כיצד חפץ כה יומיומי יכול להיחשב ליצירת אמנות. הצעתו של דאנטו במהותה הייתה שדבר זה מתרחש רק אם לחפץ מוצמדת תאוריה של אמנות.²³

מנקודת מבט של קידוד וחיוזי, ותוך השהיית ביקורות מסוימות על דאנטו,²⁴ הערותיו מציעות שהקלט החזותי של יצירת אמנות רחוק מלהכריע בדבר פרשנותה מאפס, אלא מצטרף לעדכון המתמשך של מודלים ותחזיות קיימים בקרב כל צופה. זהו אולי רעיון טריוויאלי – הרי לניסיון החיים של אדם יכולה להיות השפעה בכל מצב, ולא רק בצפייה באמנות – אך מידולו כאן יש בו כדי לשפוך אור על היבטים פחות מובנים בחוויה האמנותית.

לסוגיית הניסיון והידע האמנותיים מתקשרים לא רק ממצאים מדעיים עכשוויים בנוגע להשפעתו של הקשר הרגשי²⁵ על חוויות סובייקטיביות ופנימיות,²⁶ אלא גם כאלו הקשורים במישרין לתאוריית ה-PC, למשל הבדלים בין חוויות אסתטיות עשויים להיות מוסברים בדומה למצב שבו סובייקטים שונים תופסים קלטים שונים מגירוי זהה.²⁷ דרך פשוטה לראות זאת היא האשליות השונות שבהן חפצים שונים מסודרים באופן כזה שמנקודת מבט מסוימת ייראו זהים (על ידי מניפולציות של זווית, תאורה, גודל וכיו"ב). אלו ייתפסו אחרת מבחינה סמנטית, וכך יובילו לאשליות אופטיות, להבדלים בין-אישיים, להזיות חזותיות ועוד. כלומר, כשם שבמסגרת הנוכחית אפשר לתאר אשליות אופטיות כסטיות מ"כללים קונספטואליים",²⁸

21. Arthur C. Danto, "The Artworld," *The Journal of Philosophy* 61, no. 19 (1964), 571-584.

22. יצוין שיצירתו של וורהול לא כללה את המוצר Brillo עצמו, אלא העתקי עץ שלו – ובכך אולי הדגיש אף יותר את המסר של אי-פונקציונליות, הזרה והוצאה מהקשר (דקונסטרוקציה).

23. לכך גם מתקשר המונח "the period eye", שטבע היסטוריון האמנות מייקל בקסנדל (Baxandall). ראו: Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style* (Oxford: Oxford University Press, 1988), 29.

24. בראשן האפשרות שהעניק חשיבות מופרזת לחוקר האמנות באשר לחוויות אמנותיות.

25. Lisa Feldman Barrett and Moshe Bar, "See It with Feeling: Affective Predictions during Object Perception," *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences* 364, no. 1521 (2009), 1325-1334.

26. Lisa Feldman Barrett and W. Kyle Simmons, "Interoceptive Predictions in the Brain," *Nature Reviews Neuroscience* 16, no. 7 (2015), 419.

27. Michael W. Spratling, "A Review of Predictive Coding Algorithms," *Brain and Cognition* 112 (2017), 92.

28. Georg B. Keller and Thomas D. Mrsic-Flogel, "Predictive Processing: A Canonical Cortical

כך גם הבדלים בין-אישיים בחוויות אמנותיות אפשר לתאר כסטיות מדפוסים חברתיים נלמדים ושגיאות חיזוי שונות שאלו מפיקות. טענות דומות הושמעו גם במחקרים קוגניטיביים אחרים,²⁹ והן גם מתקשרות לרעיונות של דאנטו: "מה שהציור אומר שונה לחלוטין ממה שהסצנה עצמה כוללת [...], הנראה נהפך [ל]סדר אחר, כשם שהמילה נהפכת לבשר".³⁰

מכאן שאפשר לחשוב על יצירות אמנות ככאלו המכילות סטים של "הוראות התבוננות",³¹ הנקלטים עם הצפייה בהן (ובמקרים רבים, עוד לפנייה, כפי שצוין). אין בכך כדי לטעון שחפצים אחרים אינם "משדרים" הוראות התבוננות באופן דומה, אלא שהוראות ההתבוננות באמנות שונות במהותן. קופסת Brillo רגילה נראית כמו יצירתו של וורהול. אך מצבי הצפייה השונים בשתי הקופסאות מובילים צופים לדרכים שונות למזער את שגיאות החיזוי שאלו מעוררות, דהיינו להעניק להן משמעויות שונות. רעיון זה מתקשר בחוזקה למצבי א־פריורי המתוארים בתאוריית ה-PC, ובפרט לתפקידו המשוער של ידע היפר-מוקדם בה, שנדון בו בהמשך.

5. ידע היפר-מוקדם וחוויות אמנותיות

האפשרות של ידע "היפר-מוקדם" (hyperprior)³² נובעת מהצורך להפריד בין ידע מוקדם (prior), המתאר מצב נקודתי שהסובייקט נמצא בו (מצב רוח, סביבה חיצונית, זיכרון קצר טווח) לבין ביטויים תשתיתיים ומופשטים יותר, חוצי-מצבים, של ניסיון וידע (אופי, זיכרון ארוך-טווח, חוקי טבע, אמיתות לוגיות שונות). שניהם באים לידי ביטוי בגיבוש השערות חיזוי במסגרת פעולתו של המודל הגנרטיבי המוחי שמציעה תאוריית ה-PC. אך ידע היפר-מוקדם יציב ומופשט יותר, אולי פחות מודע, ומשכך גם משתנה בקצב איטי ועדין יותר.

תפקידם של מרכיבי ידע היפר-מוקדם קשור לבירור מקרים של אי-יציבות תפיסתית.³³ אפשר לומר שמצבו הפנימי הא־פריורי של הצופה, לקראת ההיחשפות לגירוי חזותי חדש (ציור), כנראה כבר קובע מראש משהו באשר ליישובה של כל אי-יציבות העתידה להיות מוצגת (למשל, אם בציור מופיע בית או פרצוף³⁴).

.Computation," *Neuron* 100, no. 2 (2018), 432

Rebecca Chamberlain and Johan Wagemans, "The Genesis of Errors in Drawing," *Neuroscience* 29. *Biobehavioral Reviews* 65 (2016), 195-207

Arthur C. Danto, "Description and the Phenomenology of Perception," in *Visual Theory*, ed. Norman Bryson, Michael Ann Holly, and Keith P. F. Moxey (Cambridge, England: Polity Press, 1991), 214

William P. Seeley, "Seeking: בין שממוקמת במוח, או בין שמתרחשת על ידי אינטראקציה גופנית עם העולם. ראו: Salience in Engaging Art: A Short Story about Attention, Artistic Value, and Neuroscience," *Progress in Brain Research* 237 (2018), 445

Andy Clark, "Whatever Next? Predictive Brains, Situated Agents, and the Future of Cognitive Science," *Behavioral and Brain Sciences* 36, no. 3 (2013), 5

Binocular Rivalry של במקרה כאן מתקדם. Ibid. בתופעה זו תנאי מעבדה מאפשרים להציג לנסיין שתי תמונות שונות לחלוטין בכל עין, שלא כמו מצבים יומיומיים, שבהם מחקיימת חפיפה בין שדה הראייה השמאלי לזה הימני. ממצאיו של ניסוי זה הם שאצל כל צופה תמונה אחת משתלטת על השנייה, אך באופן לא יציב ותוך חילופים פתאומיים ולא נשלטים ביניהן.

Jakob Hohwy, Andreas Roepstorff, and Karl Friston, "Predictive Coding Explains Binocular Rivalry: An Epistemological Review," *Cognition* 108, no. 3 (2008), 691

באותו רגע התחלתי (stimulus onset) כבר שלל הצופה מגוון השערות חיזוי במודע, ובעיקר לא מודע.³⁵ על פי קלארק, רעיונות מופשטים לחלוטין, כמו "רק אובייקט אחד יכול להתקיים בזמן ובמקום ספציפיים", או "דבר לא יכול להיות גם דבר אחר", פועלים כמרכיבי ידע היפר-מוקדם, ומעצבים את תהליך שלילת השערות החיזוי, המתחיל אפריורי. מרכיבי ידע היפר-מוקדם אחרים, שבהם נעשה שימוש תאורטי במחקרים שונים, כוללים את הרעיון המופשט ש"לדברים יש גבולות",³⁶ או אמונות אחרות המזכירות חוקי טבע או אמיתות לוגיות על העולם (למשל, על המשכיות בעולם). לפי הגדרה זו, מרכיבי ידע היפר-מוקדם הם ביטויים של ידע מופשט, ארוך-טווח, בלתי-תלוי בגירוי על אודות העולם. אלו יופעלו כדי לייצב מקרי עמימות או חוסר-עקביות המתגלים בעולם, או ציפיות לכאלו. יודגש שהשערות החיזוי בשלב זה אינן בהכרח מפורטות ברמה הנמוכה, אלא הן עשויות להתקיים בעיקר ברמות קוגניטיביות גבוהות יותר, אשר ייפרטו להשערות מפורטות יותר בכל הצפייה.

נראה שתפקידם של מרכיבי ידע היפר-מוקדם בהכנה המדורגת לעתיד הוא הכרחי ומוכר, אך נראה שרמת המופשטות והספציפיות המבדילה בין ידע היפר-מוקדם לבין ידע מוקדם אינה מנוסחת היטב בתאוריית ה-PC. בעניין הזה ייתכן שפנייה לעולם האמנות יכולה שוב לסייע: יצירות אמנות רבות נוצרו בכל ההיסטוריה בדיוק לשם מחקר ו"הפרה" של חוקים ועקרונות, המכוסים לכאורה על ידי ידע היפר-מוקדם. באמצעות הדמיון, לכל צופה אמנות מנוסה (ולכן פוטנציאלית כל אדם בריא) יש יכולת לתפוס בציור מינים שונים של סתירות, כגון דבר שהוא שני דברים בעת ובעונה אחת, כמו מכונת הפונה שמאלה וימינה בו-זמנית. באופן בסיסי יותר, נראה שיכולת זו מתאפשרת גם הודות להיערכות הקוגניטיבית טרם הצפייה עם נכונות רבה "לראות ב- (seeing in) ולא רק "לראות כ- (seeing as)".³⁷ מוזאון יכול לעורר היערכות כזו אצל אנשים מסוימים, וכמובן הצליח בכך אין-ספור פעמים. מצב רוח ביום נתון, מודעות לנורמות חברתיות או משתנים רבים אחרים משפיעים אפריורי על כך. נראה סביר, גם אם לא אינטואיטיבית, שהתפתחות מערכת הראייה במרוצת שנים, ימים ושעות תקבע במידה מסוימת את הטון לצפייה של מספר שניות,³⁸ ובעיקר במרחב האמנותי.

אם כך, בעוד שתפקידם הכללי של מרכיבי ידע היפר-מוקדם נראה רלוונטי בעיקר להבנת רגישויות שונות סביב צפייה בציורים, אלה חמקו מבחינה מעמיקה יותר בהיבטי היקף, תוכן ודינמיקה. בפרט עולות השאלות האלה: באיזו מידה מוגבל ידע היפר-מוקדם לרמת חוק הטבע המופשט או לאמת לוגית כלשהי? האם אפשר להסיק מכך שמרכיבי ידע היפר-מוקדם בהכרח אינם סותרים זה את זה (שלא כמו השערות חיזוי מתחרות, שמקיימות זאת בהגדרה)? כיצד חוויות אמנותיות נכנסות למתחים אלו?

כאשר בוחנים חוויה אמנותית של צופה בציורים בראי תאוריית ה-PC, כמו ציוריהם של באלה (Balla, תמונה 5), פרסטון (Preston, תמונה 6) או מגריט (Magritte, תמונה 7), נראה לכאורה כמעט הכרחי להסיק שגם פעילות אחרת יכולה להתבטא באמצעות מרכיבי ידע-מוקדם, כלומר כזו המבטאת ידע היפר-מוקדם הסותר חוקי טבע או אמיתות מופשטות אחרות על העולם הפיזי (וייתכן שאפשר להיעזר בכך כדי לחשוב

35. דרך טכנית יותר לתאר את מהלך זה היא שבמהלכו ניתן למגוון השערות משקל הסתברותי זניח עד כדי שלילתן, ואילו השערות ספורות אחרות קיבלו משקל גבוה יותר.

36. "Serious Science, "Embodied Cognition Karl Friston".

37. Jerrold Levinson, "Wollheim on Pictorial Representation," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 56, no. 3 (1998), 227-233.

38. Ladislav Kesner, "The Predictive Mind and the Experience of Visual Art Work," *Frontiers in Psychology* 5 (2014), 8-9.



תמונות 5-7 (מימין לשמאל). (5) ג'אקומו באלה (Balla), דינמיזם של כלב על רצועה, 1912, שמן על בד, 109.8 x 89.8 ס"מ, גלריית אולברייט-נוקס, באפלו. הדימוי של הכלב נראה כאילו הוא בתנועה, אך הדימוי כמובן דומם; (6) מרגרט פרסטון (Preston), *Implement Blue*, 1927, שמן על בד על לוח, 43 x 42.5 ס"מ, גלריית האמנות NSW, סידני. שום עיוות אופטי של הלימון אינו מתואר כאן, אך המים עדיין נראים שקופים; נוסף על כך, על גבי מפת השולחן אין מתוארים פסים כחולים, אך עדיין אלו שעל גבי הקנקן נתפסים השתקפות שלהם; (7) רנה מגריט (Magritte), *אימפריית האור*, 1953-1954, שמן על בד, 131.2 x 195.4 ס"מ, המוזאון לאמנות מודרנית, ניו-יורק (גרסאות שונות). מצב תאורת הרחוב מרמז על שעת לילה, אך השמיים מרמזים להפך; אף אחד אינו נכון יותר מהשני בציוור, לכאורה. משהו בסתירות אלו, אולי באמניותיותן, נותן תחושה אחרת.

על דמיון או על בדיון באופן נרחב יותר באמנויות ומחוץ להן.³⁹ בעת ההתבוננות באמנות חזותית קל לחשוב על כמה סוכנים התופסים את אותו מקום וזמן, או על סתירות אחרות (הבעה שמחה וגם עצובה; כעס וגם חיבה). כלומר, רעיונות אלו אפשריים: אפשר לחשוב אותם, גם אם אינם סבירים. בפרט, דרך כך ניכר שהאמונה באי-סבירותם היא אמונה נלמדת, כזו המתגבשת מתוך ניסוי וטעייה לאורך החיים, ואינה נתונה באופן מובנה במוחותינו מרגע הלידה או בסמוך אליו.⁴⁰ לכן, אפשר להציע שבכוחה של אמנות לאתגר את הבלעדיות שמייחסים כיום חוקרים מובילים לקטגוריית חוקי הטבע בעולם הידע ההיפר-מוקדם.

אפשרות זו מרחיבה את המתואר בתאוריית ה-PC, וגם מעלה את השאלה: מהו הסף התחתון למידת ההפשטה של מרכיב ידע היפר-מוקדם לעומת ידע מוקדם? אם אלו אינם מקשה אחת, מה מפריד ביניהם? בעוד שקשה לשער כאן, ייתכן שההבדל קשור במשקל: ייתכן שידע היפר-מוקדם הוא כזה שתאם את העולם החיצוני בשיעור גדול בהרבה מידע מוקדם. מנקודת מבט קולקטיבית, אפשר שמרכיבי ידע היפר-מוקדם מסוימים קלים יותר ללמידה. למשל, ייתכן שלא כמו מרכיבים הדומים לחוקי טבע, קל יותר לאמץ מרכיבים הנוגעים למוסכמות חברתיות או תרבותיות מלאמץ מרכיבים מופשטים יותר; מעין התיישרות של מצבים פנימיים.⁴¹

באופן מוחשי יותר, יש לציין שהמוח מעניק מראש חשיבות מיוחדת לקטגוריות מסוימות. הניסוי שהוצג לעיל בדבר הפעילות המוחית במהלך צפייה או בציפייה בפרצופים מתווסף לסדרה של מחקרים אשר זיהו אזורים מוחיות במוח סלקטיביים לפרצופים, לגופים, לתנועה ועוד⁴² – ככל הנראה, תוצר

³⁹ "...no special story needs to be told about [hyperpriors]. Instead, they arise quite naturally within bidirectional hierarchical models..." עם זאת, קלארק מחבר זאת לפער תאורטי אחר: "Nonetheless, the sheer... potency of these highly abstract forms of 'systemic expectation' again raises questions about the eventual spread of explanatory weight... required to fix and reveal the contents of the hyperpriors themselves" מתוך: Clark, "Whatever Next? Predictive Brains, Situated Agents, and the Future of Cognitive Science," 16.

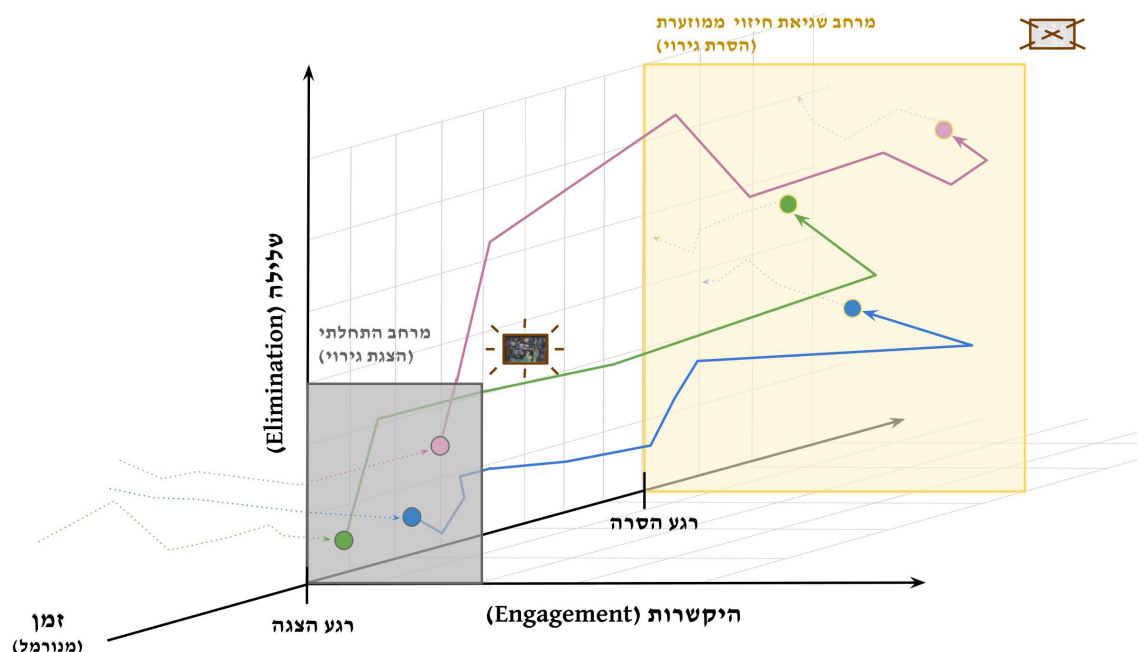
⁴⁰ Melcher and Cavanagh, "Pictorial Cues in Art and in Visual Perception," 359.

⁴¹ Bryan Paton, Josh Skewes, Chris Frith, and Jakob Hohwy, "Skull-Bound Perception and Precision Optimization through Culture," *Behavioral and Brain Sciences* 36, no. 3 (2013), 222-228.

⁴² Nancy Kanwisher and Galit Yovel, "The Fusiform Face Area: A Cortical Region Specialized for the Perception of

אבולוציוני, שהתפתח במרוצת הדורות. אם נבחן תופעה כמו הפשטה אמנותית, הדג בציור של פיקאסו, למשל, אפשר שניסיון פענוחם של גירויים אלו משלב השערות חיזוי במגוון רמות, ומתגמל בעיקר את אלו הגבוהות: מזעור שגיאת החיזוי סביב דימוי מופשט כמו מדלג על כמה רמות היררכיות, ומתרחש ברובו בעזרת הסקה פעילה, ולא בעזרת המידע הנקלט, בהיותו חלקי במיוחד (מופשט). המחשבה שתגמול ברמות היררכיות גבוהות יותר גדול יותר הגיונית וגם מבוססת מחקרית, למשל באשר לרמה הרגשית.⁴³

אפשר לראות את התהליך המתמשך הזה כמשחק בין היקשרות לבין שלילה: צופה מגבש ושולל השערות שונות באשר ליצירה, ברמות השונות, ובכפוף למידת העניין והסקרנות שלו, התלויות בגודל שגיאת החיזוי הנמדדת, ובסבירות למזעורה ולקבלת תגמול ממנה. בהתאם, אם מתרחשת שלילה מספקת, העניין ביצירה יורד. אין יותר מה לגלות בה. כל אלו יכולים להתחיל להתרחש לפני הופעתה של היצירה, או להמשיך להתרחש לאחר הסרתה, לפחות ברמות הקוגניטיביות המופשטות, ובצורות המשתנות בין צופה לצופה. המודל הזה מבקש לתאר זאת:



תמונה 8. התפתחות תאורטית של שלוש צפיות שונות בציורו של פיקאסו. המודל המתואר כאן מבקש להראות התבוננות ביצירת אמנות כמשחק בין היקשרות ושלילה לבין השתנות לאורך ההתבוננות, כפי שמתואר בגוף המאמר למעלה. ציר הזמן הסכמתי מתקדם כאן מקדמת הדף בשמאל לעבר חלקו האחורי מימין, והוא מנורמל בין כל זמני ההצגה האפשריים של כל הצפיות האפשריות; כלומר צפיות שונות נמשכות פרקי זמן שונים, אך "כווצו" או "נמתחו" בתרשים לשם ההצגה הסכמטית וההשוואתית. העיגולים הצבעוניים מסמנים את מידת ההיקשרות והשלילה של צופים באשר לציור של פיקאסו עם "רגע ההצגה" שלו (מסגרת אפורה) ועם "רגע ההסרה" שלו (מסגרת צהובה). מובן ש"רגעים" אלו לא יהיו בהכרח נקודה בדידה בזמן, ואף יותר מכך: עצם היקשרותם של צופים לציור והמידה שבה נשללו השערות שונות באשר לחוכנו ולהשפעתו על הצופה יכולים להתרחש הן לפני הצגתו הן לאחר הסרתו; חלק זה מסומן על ידי הקווים המקווקווים שמשמאל למימין האפור ומאחורי המישור הצהוב, ומובאים כאן גם כן לשם התיאור הסכמטי.

.Faces," *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences* 361, no. 1476 (2006), 2109-2128

43. ראו: Van de Cruys and Wagemans, "Putting Reward in Art: A Tentative Prediction Error Account of Visual Art," 1053. הרחבה נועזת שאפשר להציע כאן היא הרעיון שכך ניתן גם להסביר מדוע ציורים מסוימים זוכים להצלחה ולכרטיס כניסה לקאנון היצירה האמנותית, ואילו אחרים לא. ראו גם: Melcher and Cavanagh, "Pictorial Cues in Art and in Visual Perception," 359.

בתרשים מתוארות שלוש חוויות צפייה היפותטיות שונות. בכל המקרים הקווים הרצופים מתארים פעילות קוגניטיבית הנוגעת לציור בעודו מוצג לצופה, ואילו הקווים המקווקווים מבטאים פעילות אשר מתרחשת לפני זמן הצגתו ואחריו. הצופה הסגול סקרן, אולי בעל מומחיות, המתרגש ראשית מהאפשרות לצפות בציור או בתערוכה שאליה הוא משתייך (רמת היקשרות גבוהה ברגע ההצגה) ובעל ציפיות ספציפיות יחסית באשר לו (רמת שלילה גבוהה ברגע ההצגה); הוא מתקשר איתו זמן רב מסיבות שונות ברמות מורכבות שונות (טכניקה, נרטיב, מוכרות, אמפתיה, זיכרונות אישיים), מתרחק ממנו בהדרגה, וממשיך לעסוק בו גם כשכבר יצא משדה הראייה של הצופה. יתרה מזו, הצופה הכחול הוא בעל מידת היקשרות בינונית ותודעתית; מגוון פריטי מידע או אלמנטים בציור מושכים את תשומת ליבו (צורה, דמיון, שם), ובעזרתם הוא שולל חלק קטן מהשערותיו בנוגע לציור. נראה שהאחרון מבין אלמנטים אלו מביאים אותו להשערה שמספקת אותו, והוא מתרחק מהציור במהירות וגם מפסיק לעסוק בו זמן קצר לאחר מכן.

לעומתם, הצופה הירוק אינו מעוניין מאוד בציור מלכתחילה (רמת היקשרות נמוכה ברגע ההצגה), בין אם מתוקף אישיותו ובין אם מתוקף הסיטואציה הספציפית שבה נמצא (חוסר חיבה לפיקאסו, חוסר עניין באמנות, היסח הדעת), ומאבד את העניין בו במהירות ולאחר התמקדות באלמנטים יחידים בלבד בו. ראוי לשים לב שמידות ההיקשרות והשלילה ההתחלתיות – הנקודה שבה נמצא כל צופה על גבי המישור האפור – עשויות להיות תואמות לפעילות ידע היפר-מוקדם ולמצב א־פריורי (כך גם הקווים המקווקווים שמשמאל למישור האפור). נוסף על כך, יחודד שאין כאן בהכרח תאימות עם מוכרותו של הציור אצל הצופה או עם מומחיות אמנותית שלו לבין מידות ההיקשרות או השלילה שבהן ימצא או שבהן ירצה להפסיק להתבונן בציור. לדוגמה, ייתכן שמומחה לאמנות הסולד מפיקאסו יפגין דווקא התנהגות "ירוקה" ולא "סגולה" – יש אין-סוף סוגי התנהגויות מול אין-סוף סוגי ציורים באין-סוף סוגי רגעים לאין-סוף סוגי אנשים; ותאורטית גם לאותו אדם.

6. התבוננות במוזאון ומחוצה לו

במבט־על הנוגע בהתבוננות באמנות מזווית קוגניטיבית, ראוי לתת את הדעת גם על מוזאונים עצמם, ולקשר שלהם לחוויות אמנותיות. ברור שהסיבות המניעות אנשים להתבונן באמנות מקיימות חפיפות חלקיות עם אלו המניעות אנשים להתבונן בה דווקא במוזאון, וזאת בכל הנוגע לאלמנטים החברתיים, התרבותיים, הכלכליים והאחרים הנוכחים בו. אך ייתכן שסיבות אלו יהיו תקפות גם בחללי תצוגה אחרים, בייחוד כשאמנות עכשווית נוטה דווקא להתרחק מהמוזאון ולאתגר את סביבות התצוגה.⁴⁴ נראה שהעניין המחקרי בסוגי מוטיבציה כאלו, בצורותיהם השונות אצל אנשים שונים וברגעים שונים, משיק לדיון ההיסטורי והסוציולוגי בנוגע למוזאונים לאמנות: מצד אחד, תפיסה רחבה הרואה במוזאונים "מבנים מייצרי חוויה",⁴⁵ לפחות בקרב מומחים וסקרנים, ומצד אחר, תפיסה צרה יותר של מוזאונים בתור מבנים שבהם אפשר להתבונן באמנות – העשויה דווקא היא להיות קרובה יותר לחוויותיהם של רבים.

Alva Noë, "Experience and Experiment in Art," *Journal of Consciousness Studies* 7, no. 8-9 (2000), 123-136; ⁴⁴ Ladislav Kesner, "The Role of Cognitive Competence in the Art Museum Experience," *Museum Management and Curatorship* 21, no. 1 (2006), 4-19.

Bruce Ferguson, "Exhibition Rhetorics: Material Speech and Utter Sense," in *Thinking About Exhibitions*, ⁴⁵ ed. R. Greenberg, B. Ferguson, and S. Nairne (London: Routledge, 2005), 175.

כדי לבחון את שתי תפיסות אלו באשר לקידוד ולחיווי במוח, נשוב ונתמקד במשתנה הזמן. נראה שמשכי הצפייה וההשתהות מול ציור, אשר כאמור הולכים לעיתים קרובות יד ביד עם התרחשות של חוויות אמנותיות ועם מאפייניהן, קשורים גם בזמן הנדרש להתגבשות של היערכות קוגניטיבית, המאפשרת חוויות אלו מלכתחילה. בנוגע למוזאונים לאמנות, ככל שאלו משמשים חובבי אמנות לחוות חוויות אמנותיות, כך אפשר לראות קשר בין התמשכות זו לבין עצם העובדה שהגעה למוזאון לוקחת זמן. זהו מעין טקס, מפורש או לא, מודע או לא, המייחד את החוויה, ואשר במהלכו מתגבשת היערכות ומתחיל להתפתח רגש. כאן אפשר לראות את האינטראקציה ואת ההתאמה בין "סביבה מוזאלית" כמצב חיצוני לבין מצבים פנימיים של הצופים, התומכים בחוויות אמנותיות, בין שבשטח המוזאון ובין שלא. בתוך כך, כבר הודגש שעצם הנוכחות במוזאון אינה ערובה להתרחשותן של חוויות אמנותיות אצל כל אחד ואחת. זאת ועוד, אפשר אף לטעון שבנסיבות מתאימות יחוו אנשים חוויות אמנותיות גם לא בחלל מסוים, שיועד לכך בצורה כלשהי. הרעיון של תצוגות ותערוכות דיגיטליות, למשל, מורה על הכיוון הזה, גם אם אינן כולן "הדבר האמיתי". ברבות מהן אפשר גם לזהות את הניסיון לבנות היערכות, מעין מסדרון טמפורלי, בטרם צפייה ביצירות עצמן.

נוסף על כך, האפשרות לחלק חלוקה דיכוטומית בין מצבים פנימיים, התומכים בחוויות אמנותיות, לבין כאלו שלא, נראית שגויה גם ברמה התאורטית. אלו אינם מצבים זהים, ויש לכך משמעות. אך בעת פירוקם למרכיביהם מתגלה שהם אינם חולקים גבול ברור, אמפירי או תאורטי. האם הם נבדלים לפי מקום? לפי שם? לפי סוג הקירות? לפי אפשרויות התנועה? לפי הקהל? לפי מחיר הכניסה? ניסיון זה עלול כיום להיות מבוי סתום. במקום זאת, נראה נכון יותר להתמקד באותם מרכיבים שמהם עשויים מצבים פנימיים, תוך הכרה בטבעם המתמשך, המתגלה, הרב־ממדי, האידיוסנקרטי (idiosyncratic) והמתפתח (מבחינה אבולוציונית ממש). קשה להורות על מאפיינים ספציפיים של מצב חיצוני, אשר יובילו או לא יובילו בהכרח למצב פנימי התומך בחוויה אמנותית, אלא רק בשילוב עם ניסיון, הרגלים, אישיות ועוד.

בד בבד, המתח בין התרחשותן לאי התרחשותן של חוויות אמנותיות קשור גם בעובדה שהתחרות כיום על המשאבים הקוגניטיביים הקשורים בחוויות אמנותיות עמוסה במיוחד. במאה הזאת, סוגי מדיה וטכנולוגיה שונים (צילום, טלוויזיה, אינטרנט) השפיעו, כידוע, רבות על תרבויות חזותיות. אלה העמידו את חוויית ההתבוננות הממושכת בדימוי־טקסט תחת אור מצמצם, והפכו צורה זו של "אוריינות חזותית" (visual literacy), או "כשירות" (competence), לנדירה יותר ויותר.⁴⁶ במונחים קוגניטיביים, התגמול המושג מציור פשוט נהפך לפחות משתלם, לכאורה, ביחס לאלטרנטיבות חזותיות אחרות.⁴⁷ העיסוק באיטיות, בעמימות וגם בסטטיות נתפס כמטלה שאינה מצדיקה את המשאבים הנחוצים להשלמתה, והצטברותן של חוויות כאלו מחזקות רושם זה במודל הגנרטיבי של העולם.

תחרות זו היא, אולי, אחת הסיבות לכך שהמפגש בין סביבות וירטואליות לבין תצוגה של אמנות חזותית נחוזה מטלטל בממדים רבים כל כך בעת האחרונה. מעניין יהיה לבחון את האופן שבו מרחבי תצוגה וירטואליים מצליחים או לא מצליחים לעורר היערכות קוגניטיבית התומכת בחוויות אמנותיות, בדגש על ההתגבשות וההשתהות הנראות נחוצות לכך. הרי לעיתים קרובות מצבים פנימיים, התומכים בחוויות אמנותיות, יובילו

46. Kesner, "The Role of Cognitive Competence in the Art Museum Experience," 4.

47. מעניינת כאן התייחסותו של היסטוריון האמנות אלויס ריגל (Alois Riegl, 1858–1905): "מה שיצירות אמנות דור – שות הוא פחות ממה שאנשים עשויים לחשוב – הן דורשות את היכולת להעניק להן קשב סלקטיבי במקום לדברים אחרים". ראו: Kesner, "The Role of Cognitive Competence in the Art Museum Experience," 10, 16. אומנם ריגל כתב מתוך המציאות של המאה התשע–עשרה, אך נראה שדבריו תקפים לא פחות גם כיום.

להתנהלות איטית ומדמיינת יותר, ואילו מצבים פנימיים יומיומיים יותר יתמכו לעיתים קרובות בהתנהלות קצרה יותר ומוכונת יותר לשיקולים מידיים; אותו הבדל שתואר כאן בין "לראות כ" לבין "לראות ב". אבל זהו לא הבדל תמידי, או מובנה, ונדמה שכך או כך הוא נוגע למיקרו־שינויים מתמשכים בפעילות החזותית, כמו שאפשר לראות בפרשנויות השונות ליצירה דיג לילי באנטיב של פיקאסו, שניתנו לעיל.⁴⁸

במאמר מוסגר, ראוי גם לציין שהמתח בין חוויות אמנותיות ולא אמנותיות שונות בעת צפייה בציורים עובר גם דרך מישור עמוק יותר. במבט כולל, וגם משהו, על המאות האחרונות נראה שהאמנות המערבית (ותאוריות אמנות מערביות) נטתה מסורתית לעקוף את חשיבותן של חוויות סובייקטיביות, ולהתמקד בפעפוע הרעיון של הבנה "נכונה" של יצירת אמנות. בעוד שלא בהכרח קיים פגם מוסרי בגישה זו, ברור שיהיה לה אפקט מגביל ומאפשר (constraining and enabling) על הצופה בכל הנוגע לשלילה מראש של ציפיות, השערות ותגובות.⁴⁹ אלו התנאים הקיימים בעבור רבים ורבות מאיתנו, אשר נלמדו במשך שנים ועשורים, והם חלק כלשהו מהמודלים הגנרטיביים במוחות שלנו.

7. סיכום

התקדמות הרעיונות, הכלים והמצאים בחקר המוח מאפשרת ניתוח הוליסטי יותר של הפעילות הקוגניטיבית המתרחשת בעת צפייה ביצירות אמנות, בפרט זו המתרחשת אִפְרִירִי – לפני חשיפה ליצירה עצמה. הכלי המרכזי המוצג כאן, תאוריית ה־PC, עדיין רחוק מלספק תשובות מכניסטיות או הטמעותיות לשאלות חשובות, אך בחינה של חוויות אמנותיות באמצעות תאוריה זו – ולהפך – מאפשרת להאיר אלמנטים ייחודיים בשניהם.

אחת מהתובנות אשר עולות מתוך הדיון היא הרעיון של תנועה רציפה ומתמשכת בין מצבים פנימיים במהלך האינטראקציה עם ציורים. בעוד שרעיון כזה ניתן, כנראה, להכללה לסוגי חושים וחוויות אחרים, ראוי לשים לב לכוחו באשר לאמנות חזותית: האופן שהוא עוזר להסביר את יחסי הגומלין בין מצבים פנימיים (הצופה) לבין מצבים חיצוניים (העולם) לא רק במונחים תפיסתיים, אלא גם במונחים חברתיים, ואף תרבותיים ואנתרופולוגיים; או האופן שציור יכול לעורר חוויות שונות לאורך זמן, וכיצד הוא מעניק הקשר להקשר. כלומר, מעניק הקשר קוגניטיבי אידיוסינקרטי לגירוי שבלאו הכי נטוע בהקשרים חזותיים, היסטוריים, תרבותיים ואחרים (ומוציא מהקשרים אלו, ומאתגר אותם, ומגדירם מחדש, וחוזר חלילה). בתוך גישה זו נדמה שגבולות רבים מתערפלים: בין מצבים שונים, בין הופעתו של גירוי לבין הסרתו, בין ידע, האמנה וניסיון, ואפילו בין סוכנים לבין סביבות. מה שכולט מההשקות והחפיפות, שאלו כנראה מקיימים, הוא יכולתם של אנשים לצפות לתגמול ולהשקות אותו, לצד התחשבות באי־ספור השערות וסיבות נסתרות אפשריות. ערפול זה גם תורם לקושי במענה על שאלות מכניסטיות מסוימות, כגון מציאת

48. תהליך א-פריורי זה של שלילת השערות מתאים גם בדרכים אחרות. באשר לגורמים היסטוריים וסוציולוגיים, ברור שמוזאונים דיכאו מאז ומעולם את תגובותיהם האפשריות של המבקרים בהם. מספיק להיווכח באיסורים המפורשים במוזאון על קשת של התנהגויות: לא להרעיש, לא לצלם עם פלאש, לכבד זכויות יוצרים, לא לחצות את הקו וכיו"ב. ראו, למשל: Ferguson, "Exhibition Rhetorics," 180.

49. Zahava D. Doering, "Strangers, Guests, or Clients? Visitor Experiences in Museums," *Curator: The Museum Journal* 42, no. 2 (1999), 74; Ian Hutchby, "Technologies, Texts and Affordances," *Sociology* 35, no. 2 (2001), 441-456.

הדומה והשונה בין סוגי תגמולים שונים במונחי חיזוי וקידוד (ובכלל), ומצריך עוד מחקרים רב־תחומיים. לבסוף, נראה שחויית ההתבוננות באמנות חזותית, ובייחוד בציורים מופשטים ומופשטים־חלקית, יכולה לשמש מנסרה ייחודית לבחינת מאפיינים של מצבי א־פריורי קוגניטיביים ולמתודולוגיות של חקר האמנות. דרך אחרת לעמוד על ייחודיות זו, שתיארה גומברוך, היא בשימוש במילה "ציורי"⁵⁰ (ובמקבילתה האנגלית, "picturesque"): נראה שמילה זו מקיפה את הדיון כולו ואת המשחק המתמשך בין עולמנו הפיזי לבין אלו הדמיוניים; המשיכה והפרשנות האנושית לציורי נראית חיונית, מהותית וגם אין־סופית. בעברית עניין זה מגולם גם בכפל משמעותה של המילה "לחזות".

⁵⁰. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, 315.

Abstracts

1 • Smack and Smash: Magic and Technophobia in Early Trick Films

Ori Levin

Tel Aviv University

This paper examines the anxiety that arose from the entry of new technologies into everyday life at the turn of the twentieth century as it was expressed in two groups of early films. The first group consists of films about ghosts that were made up until 1907 and the second one includes films that were made after 1907 that dealt with electrical appliances. The article identifies a connection between the two groups of films, in which the thematic and formal continuity between them illuminates both earlier and later ones. This allows us to see that the ghost films were actually a response to new technologies, and that the electrical films examined the haunted and haunting nature of those technologies.

2 • "And the heart leaps as if bitten, anxious of the pain that burns" – Poetic Anxiety and its Expressions in the Works of Mani Leib and Rochelle Weprinski

Carina Alexandroff Pinhas

Tel Aviv University

In 1980, the Jewish poet Rochelle Weprinski published a collection of letters that her lover, the poet Mani Leib (pen name of Menachem Brahinsky), wrote to her. The I.L. Peretz Publishing House issued the collection in Tel Aviv; however, the intriguing lives of the two took place half a century earlier, across the ocean, in New York's Lower East Side. New York City at the turn of the 20th century was a center of hope for over one million Jewish immigrants from Eastern Europe, who followed their hearts to pursue the American fantasy; they wished to embrace their Jewish identity, on the one hand, and to enjoy the spirit of freedom that enabled livelihood and creativity, on the other.

A reality of contradictions characterized the lives of the tenements' residents. Jewish immigrants experienced overcrowding, poverty, and illness, along with the flourishing of literary cafes, poetry evenings, and thriving secular culture. In this enlightened milieu, Mani Leib and Rochelle Weprinski forged their romantic liaison after leaving their families. Their deliberate choice to follow their hearts' desire and its consequences were all cast into their poetry, which became saturated with motifs and metaphors dealing with fear and anxiety. Both poets penned their intimate feelings as poetic interpretations of their lives, transcribing the emotion that arose through shared hardship.

This article examines how life circumstances and emotional experiences were translated into poetry, forming a significant documentation of Jewish American immigrants' crude reality. Rochelle Weprinski and Mani Leib experienced harsh circumstances; they both went through periods of illness (Mani Leib suffered from tuberculosis), poverty, and deprivation, even homelessness at times. Their creative writing, constituting an intriguing dialogue, allows for a re-examination of poetic representations of anxiety within the context of their zeitgeist.

3 • Art, Epidemic and Anxiety: *Self Portrait with the Spanish Flu* by Edvard Munch

Hemdat Kislev

University of St
Andrews

This paper discusses the manner in which anxiety is portrayed in Edvard Munch's *Self Portrait with the Spanish Flu* (1919), painted while the artist was ill during the influenza pandemic. The pandemic spread across the world in 1918, during World War I, and took the lives of millions of people. Munch survived the illness and created a number of self-portraits on the subject. The paper analyzes the anxiety element of *Self Portrait with the Spanish Flu* and argues that it discusses Munch's anxiety over his own personal death. While many of Munch's works deal with death, illnesses, and anxiety, they mostly portray the death of others or an abstracted, philosophical anxiety that is related to collective emotions. Munch's self-portrait as a sick man during a pandemic touches on the deep understanding that the death of the self is certain, and on the anxiety that ensues from this understanding. To this end, two earlier Munch paintings – *Death in the Sickroom* (1893) and *Anxiety* (1894) – are analyzed in order to display how Munch adopted pictorial symbols of anxiety from his early works to portray anxiety about his own death in the 1919 self-portrait. The change in the location of anxiety should be understood as a response to the growing anxiety among the noncombatant population during the pandemic years.

4 • The Revival of Wedding Ceremonies in Cemeteries as a Charm to End Plagues

Raya Shira Cohen

The Hebrew University
of Jerusalem

Following the outbreak of the Covid-19 pandemic in Israel in March 2020, wedding ceremonies, thought to be charms that could put an end to the plague, were held in cemeteries by two groups: the "Jerusalem Faction" of "Lithuanian" ultra-orthodox and the Shtefanesht Hassidim. The present study focuses on these ceremonies and on how they relate to the "Age of Anxiety" discerned by Prof. Moshe Idel. On the basis of concrete evidence for such ceremonies in the past, the study suggests that they be seen as a platform for diverse interpretations concerning the community's relationship to itself and to its environment. However, there is a notable absence of some aspects of the "Age of Anxiety" related to the multiplicity of interpretation and awareness of the variety of interpretations, and recognition of this helps us both to understand the renewal of this ceremony eighty years after the last instance of it, and to recognize the connection between present-day interpretation and the "Age of Anxiety."

5 • The Alphabet of Anxiety: The Archive as an Emotional Anchor in Hebrew Literature

Tali Asher

Tel Aviv University

The library's presence in literature sheds new light on the relationship between readers and text, as also that between readers and the cumulative libraries they each compile throughout their lives. In this sense, a library is an essential and timeless element of a person's understanding of his or her self and environment. Within the broad domain of libraries as a topic and as a literary motif, archives have a place of their own: in the worlds of literary characters who preserve knowledge, who catalog archival materials and save literary corpora, archives are the bearers of meaning both for the emotions and for one's consciousness.

The present study shows how activities relating to the preservation of books and organization of knowledge serve as means that facilitate the meeting of difficult and frightening lives with the footprints of suffering, emotional distress, existential anxiety, and feelings of remoteness from the world. The works surveyed in this paper invite their readers both to collective introspection about anxiety that derives from the danger of cultural destruction that threatens a persecuted and scarred people, and to individual introspection concerning personal anxiety. Both types of introspection attempt to locate, with the help of archives, possible paths of survival. They also invite us to consider the relationship between collective and individual existential anxiety.

6 • Brain Predicts Art: Connections Between Looking at Modern Artworks and Cognitive-Predictive Mechanisms in the Brain

Yishai Sorek

The Hebrew University
of Jerusalem

The relationship among mechanisms of perception, attention, and action in the human brain has attracted increasing interest in recent decades, both in art and in science. For most individuals, each of these mechanisms plays an essential role in day-to-day life, and they seem to overlap at least partially, although their interdependencies and connections mostly remain a mystery. Within this, it appears these mechanisms intersect uniquely when looking at visual art, through combinations of ambiguity, context, and familiarity, which evoke varying responses in a given viewer, as well as during different viewings by the same person. This uniqueness is evident in the range of manipulations performed on the viewer, which tend to transcend the physical world: from challenging the ability to recognize objects, motion, or style in paintings, to exploring the willingness to assign a narrative or an emotional meaning to them. This echoes mid-20th-century art historian Ernst Gombrich's description and use of "The Beholder's Share."

Through the example of specific artworks, their complexities and sensitivities, this paper will outline a methodology for researching visual artworks, which combines findings and insights from neuroscientific research. The basis for this proposal is an ambitious contemporary cognitive theory, the Predictive Coding framework, which considers the human brain as a statistical organ, the essence of which is finding explanations and hypotheses for the stimuli it encounters. Within this framework, extensions and enhancements will be suggested, with the aim of approaching a more complete description of individuals' engagements with visual art. This description will also allude to the significance of viewing environments – art museums, virtual spaces, and more. This paper expresses a wide-ranging approach towards human vision – computational yet emotional, instinctive yet cultural, personal yet social. This is intended as a common starting point, aiming to bring art research and brain research to shed light on each other, considering their many mutual interests.

מזא

**Journal for
Advanced Studies
in the Humanities**

Guest Editor:
Prof. Gal Ventura

Editors:
Shraga Bick, Anabella Esperanza,
Tal Meir Giladi, Daniel Lehmann,
Amit Levy, Hila Manor

Volume 4, Winter 2022

האוניברסיטה העברית בירושלים
THE HEBREW UNIVERSITY OF JERUSALEM



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